

קולנוע | מציאות | מחשבה

תוכנית הלימודים בקולנוע תיעודי

לבתי הספר התיכוניים (בהיקף 5 יח"ל)

כולל רשימה ביבליוגרפית, פילמוגרפיה ומחווון היבחנות

נכתב ע"י

עופר טבצ'ניק, ערן שגיא, גדי רימר

תוכן עניינים

2	רציונל התוכנית.....
2	חלוקת מתווה התוכנית לפי שנים ויחידות לימוד.....
3	חלוקת מתווה התוכנית לפי התוכן הנלמד.....
3	מטרות העל והמטרות האופרטיביות של התוכנית.....
4	הנושאים העיוניים שיילמדו בתוכנית, לפי סדר הלימוד.....
6	התרגילים המעשיים והעבודות העיוניות במסגרת התוכנית.....
6	מטרות התרגילים המעשיים והעבודות העיוניות.....
7	פירוט התכנים והדוגמאות שיילמדו בתוכנית, לפי פרקים.....
7	מבוא היסטורי לקולנוע תיעודי.....
9	אתיקה ואסתטיקה בקולנוע התיעודי.....
11	קולנוע תיעודי ישראלי.....
13	מודוסים של קולנוע תיעודי.....
22	קולנוע תיעודי בעידן הדיגיטלי.....
24	קולנוע היברידי.....
25	טבלה מסכמת של פרקי החובה והרשות.....
26	אופני הערכה והיבחנות (כולל מחוון).....
27	פילמוגרפיה.....
29	ביבליוגרפיה.....

מתווה לתוכנית לימודי קולנוע תיעודי במגמות הקולנוע בתיכונים (חמש יחידות לימוד)

רציונל התוכנית

תוכנית לימודי הקולנוע התיעודי המוצעת להלן מבקשת להוות צומת למידה של כמה שדות משמעותיים וקריטיים להיותו של האדם בזמן ובמקום האלה. לצד דיון היסטורי מקיף בתולדות הקולנוע התיעודי – בדגש על זה הישראלי – תציע התוכנית בחינה של המחקר התאורטי העדכני ביותר בתחום (הבא לידי ביטוי, בין היתר, במיזמים דוגמת כתב העת **תקריב**, אשר יהווה נדבך ביבליוגרפי חשוב בלימודים אלו). עוד תשאף התוכנית לייצר דיון ער במאפיינים האתיים של העשייה התיעודית, תוך התייחסות מעמיקה לעשייה תיעודית הנותנת ביטוי לסוגיות פוליטיות, אידאולוגיות וחברתיות בחברה הישראלית.

במילים אחרות, התוכנית המוצעת כאן מבקשת להציע אפשרות לפקחת עיניהם של התלמידים והתלמידות כלפי העולם שסביבם – הן הגלוי הן הסמוי מן העין – וזאת מתוך נקודת מבט ועמדה ביקורתית שתבנה בצורה שיטתית ויסודית.

תוכנית הלימודים תישען על הקרנת סרטים תיעודיים קצרים ובאורך מלא מישראל ומהעולם. את הדיונים שהיצירות המוקרנות בכיתה יציפו נקיים בעזרת מאמרים וטקסטים אקדמיים נגישים (דוגמת אלו שמקורם בכתבי עת ישראליים לקולנוע, ובהם **תקריב** (כמוזכר לעיל) או **סינמטק**. רובן של הדוגמאות המקומיות לסרטים אשר יוקרנו במסגרת התוכנית זמינות לצפייה בפלטפורמות אינטרנטיות שונות, כגון "ארכיון הסרטים הישראלי" ואתר תאגיד השידור הישראלי, מתוך מחשבה על הצורך להכיר לתלמידים את חשיבותם של גופים אלו, המשמעותיים ביותר למרחב האקדמי-קולנועי המקומי של זמננו.

לצד הידע העיוני שהוצג לעיל, יתנסו התלמידות והתלמידים במגוון אסכולות של עשייה תיעודית. הם יעברו מגוון התנסויות מעשיות שיספקו להם מחד גיסא את העמקת ההיכרות עם המאפיינים של העשייה התיעודית, ומאידך גיסא יבססו אותם כיוצרים ויוצרות של סרטים תיעודיים. כל זאת, מתוך עמדה הרואה בקולנוע התיעודי תכלית יצירתית ראשונה במעלה, המאפשרת לתפוס את רוח הזמן באופן נגיש. ההתנסות המעשית תורכב מיצירה אישית, אך בסיכומו של המהלך תוצע לתלמידות ולתלמידים האפשרות לעשייה תיעודית קולקטיבית, שתאפשר יצירת מהלך בעל ערך קהילתי בעבור התיכון ו/או העיר שבה הם לומדים ולומדות.

מעבר לכך, אנו יכולים להניח, גם בהתבסס על הניסיון שצברנו בהוראת התוכנית, כי יש בה כדי לעודד בימוי סרטים תיעודיים כפרויקט גמר י"ב. לטעמנו, יש בכך תועלת מובהקת, ופוטנציאל לעשיית קולנוע מעודכנת, הרלוונטית לחייהם של התלמידים והתלמידות ומאפשרת להם ולהן לעשות מעשה בעל ערך בעולם (כבמאים וכבמאיות, אך גם, כמובן, כבני אדם).

חלוקת מתווה התוכנית לפי שנים ויחידות לימוד

שיעורי התוכנית יילמדו במשך שנה וחצי – בכיתה י"א במלואה ובסמסטר הראשון של כיתה י"ב ללימודים במגמה – בהיקף של שש שעות לימוד שבועיות, כמפורט להלן:

- 2 ש"ש דוקו מעשי
- 2 ש"ש דוקו עיוני
- 2 ש"ש חונכות בבימוי, בצילום ובעריכה

בכיתה י"א הלימודים ילוו בשלוש עבודות מעשיות ובעבודה עיונית מסכמת (ויהוו **שלוש יחידות לימוד** מתוכנית הלימודים. מרכיב העבודה העיונית יכלול מטלות עיוניות נוספות, כפי שיובהר להלן); ואילו במחצית שנת הלימודים בכיתה י"ב הלימודים ילוו בעבודה מעשית מסכמת ובבחנית גמר שתתייחס למסד העיוני של הלמידה (משקל המטלות וההיבחות בשנה זו – **שתי יחידות לימוד**). נוסף על כך, במהלך תקופת הלימודים יינתנו עבודות קטנות יותר: החל במענה על שאלות ספציפיות על סרטים המוקרנים לאורך השנה, עבור דרך יישום של מושגים עיוניים שנלמדו דרך הסרטים, וכלה בהתמודדות אישית וקבוצתית עם שאלות אתיות ואסתטיות.

חלוקת מתווה התוכנית לפי התוכן הנלמד

ראשית, חשוב להדגיש כי לימודי הקולנוע התיעודי מחייבים הקפדה על מהלך שיטתי וכרונולוגי של למידה. במילים אחרות, בניגוד לכמה יחידות לימוד אחרות בקולנוע, המציעות אפשרות לבחירת נושאים מודולארית, הלימודים בתוכנית מחייבים הקפדה על הסדר המוצע, בין היתר על מנת לאפשר קוהרנטיות פדגוגית ויכולת מושגית – וזו חייבת להיות מושגת בצורה הדרגתית ומחושבת.

ככלל, הלימודים בשיעורי הקולנוע התיעודי יבוססו על ההבחנה המקובלת בין ששת סוגי **המודוסים התיעודיים** אשר התקבעו בעשורים האחרונים בגישות המחקר התאורטי: המשתתף, התצפיתי, החשיפתי, הפואטי, הרפלקסיבי והפרפורמטיבי,¹ בחישוב של כחמישה שיעורים לכל מודוס. מובן כי הדיון בכל מודוס יאפשר העלאת סוגיות תיעודיות ואידאולוגיות נוספות, שאינן קשורות בהכרח רק למודוס האמור. מובן גם כי לפני הדיון במודוסים האמורים, יוקדשו כמה שיעורי **מבוא לקולנוע תיעודי**, תוך ניסיון לאפינו, להציע את הפרה-היסטוריה האוניברסלית והמקומית שלו, ולהצביע על הקשר ההדוק המתקיים בו בין האתי לאסתטי.

מעבר לכך, יוקדשו כמה שיעורי **מבוא לקולנוע תיעודי ישראלי** באופן ספציפי, שכן נתח משמעותי מהתוכנית (מבחינת הדוגמאות הקולנועיות שיוקרנו בכיתה וכן המקורות הביבליוגרפיים) ייסוב סביב העשייה התיעודית המקומית: מרכיב משמעותי של התוכנית יכלול צפייה בסרטים תיעודיים ישראליים. הצפייה הזאת תאפשר לאפיין בצורה קונקרטית שלל נושאים תאורטיים ואידאולוגיים, ותאפשר לתלמידים ולתלמידות היכרות מעמיקה עם החברה הישראלית על מגוון מאפייניה. נוסף על כך, התלמידות והתלמידים יפגשו כמה יוצרים ויוצרות של קולנוע תיעודי (במאיות, עורכים, צלמים וכו') לאחר צפייה בסרטיהם, על מנת לאפשר דיאלוג משמעותי בתחום, והעמקה בנושאים אסתטיים ואידאולוגיים שקשורים בעשייה התיעודית.

מטרות-העל והמטרות האופרטיביות של התוכנית

- פיתוח מבט יצירתי ויכולת ביטוי אישי-אומנותי.
- פיתוח חשיבה ביקורתית.
- פיתוח יכולת הבנה וניתוח של טקסטים אומנותיים (במסגרת הבנת המרכיבים השונים של השפה הקולנועית).
- התנסות בעבודת צוות.
- הקניית ידע טכני ומעשי במסגרות השונות של היצירה הקולנועית (תאורטי ומעשי).

¹ מודוס זה יוצג כנגזרת של המודוס האישי-משתתף. הרחבה בעניין תינתן בהמשך.

- העמקה ושכלול של ההיכרות עם ציוד קולנועי ועם טכנולוגיות רלוונטיות (החל מאביזרים ומכשירים וכלה בתוכנות מחשב).
- מגע ישיר עם החברה והפוליטיקה במרחב הישראלי.

הנושאים העיוניים שיילמדו בתוכנית, לפי סדר הלימוד

להלן הנושאים שיילמדו במסגרת תוכנית הלימודים האמורה, לפי סדר הלימוד. בהמשך המסמך יופיע פירוט על כל פרק בתוכנית הלימוד, בנפרד. כאן חשוב להבהיר כי היצירות והמאמרים שיוזכרו בהמשך, כחלק מהפרקים השונים, אינם מהווים רשימה פילמוגרפית וביבליוגרפית סופית, משום שאחת ממטרות התוכנית היא לשמור על רלוונטיות ועדכניות. למעשה, התוכנית תבקש לתת מקום להווה התיעודי עוד בזמן התהוותו, וזאת, למשל, תוך הקפדה על חשיפה לקולנוע תיעודי עכשווי, ביקור בפסטיבלים לקולנוע תיעודי (פסטיבל דוקאביב, פסטיבל קולנוע דרום, פסטיבל אפוס לסרטי תרבות ואומנות, ועוד) ולקריאה מודרכת של חומרים תאורטיים חדשים. כלומר, רשימת הסרטים והמאמרים שתפורט בהמשך המסמך היא רשימה ראשונית, ואליה יתווספו יצירות וטקסטים חדשים ורלוונטיים בהתאם לסוגיות השונות שהמורה ירצה לעסוק בהן. הפרקים שבמסגרתם יוצגו הדוגמאות הקולנועיות (וייקראו התכנים הביבליוגרפיים) מפורטים להלן:

מבוא היסטורי לקולנוע תיעודי

- בעיית האפיון וההגדרה של הקולנוע התיעודי.
- הנחות יסוד בנוגע לקולנוע התיעודי: שאלת האידאולוגיה – האם קולנוע תיעודי יכול להיות "אובייקטיבי"? האם הוא צריך לשאוף להיות אובייקטיבי?
- ההיסטוריה המוקדמת של הקולנוע התיעודי העולמי, כשלושה באופן הדוק בהיסטוריה של הקולנוע העלילתי.

אתיקה ואסתטיקה בקולנוע התיעודי

- דיון ביחס המיוחד המתקיים בקולנוע התיעודי בין השדה האתי לשדה האסתטי.
- יחסי מתעד-מתועד ומתעד-צופה בקולנוע התיעודי.
- הקשר בין המציאות ההיסטורית/ממשית לבין המציאות המשורטטת בסרט התיעודי. החתירה לאמת כזו ההופכת עמדת מצלמה (דוגמה אחת מיני הכרעות קולנועיות רבות) לעמדה שמחפשת יופי ואמת, כלומר לעמדה שבהכרח יש לדון בה משתי הפרספקטיבות האמורות בנפרד: כזו שהיא אסתטית, וכזו שהיא אתית.

קולנוע תיעודי ישראלי

- ראשית הקולנוע הישראלי: מקומם של סרטי תעמולה, או סרטים "מטעם", באפיון הקולנוע התיעודי הישראלי.
- ביסוס אפשרויות חדשות עם יצירתו של דוד פרלוב. קולנוע תיעודי אישי השואב השראות ממגמות מודרניסטיות בקולנוע העולמי. קולנוע פוליטי, חתרני (תוכנית וצורנית), אשר מתנגד לתכנים ולצורות של הקולנוע התיעודי הישראלי בתחילת דרכו.
- התפתחות הקולנוע התיעודי הישראלי לאורך השנים מבחינה אסתטית ותמטית: נקודות מפתח בתולדות הקולנוע התיעודי הישראלי עד עצם היום הזה.

מודוסים של קולנוע תיעודי

- הצגת החלוקה למודוסים: חלוקה מעין ז'אנרית שמתייחסת להנחות יסוד של יוצרים ויוצרות, וכן של הוגים וחוקרים, בנוגע לאופן שבו הקולנוע התיעודי מסוגל (אם הוא מסוגל) לתפוס אמת ולתווכה לצופים ולצופות.
- דיון יסודי בששת המודוסים הקיימים ובהגדרותיהם.
- הצגת הדיפוזיות היכולה להתקיים בין המודוסים הללו, והצגת הביקורות על החלוקה הזאת (שכמו כל חלוקה טכנית, היא ביסודה גם שרירותית).

המודוסים שסביבם תיבנה התוכנית של פרק זה:

- **מודוס חשיפתי** – בין הנושאים שיידונו: המודוס כמקבילה התיעודית לקולנוע הקלאסי של הקולנוע הבדיוני; הרצון לתקשר אמת מקיפה, "יודעת כול", באופן האפקטיבי ביותר מבחינת הצופים (קרי, החתירה אל הקהל כשאיפה ראשונה).
- **מודוס תצפיתי** – בין הנושאים שיידונו: ההתבוננות האובססיבית במציאות; תכליות והנחות יסוד של המודוס; הרצון שלא להתערב במציאות (והמחיר האתי של אי ההתערבות הזו); מתי – ואם – מפירים את רעיון אי ההתערבות?
תרגיל מעשי: חיפוש של יופי/עוול במציאות החיים הקרובה; יצירת סרט במודוס ה"ל", הפעם בעבודה קבוצתית זוגית.
- **מודוס אישי/משתתף** – בין הנושאים שיידונו: ההתמקדות ב"אני"; הוויתור על האובייקטיביות לטובת מתן ביטוי לעמדה סובייקטיבית של היוצרים ביחס למציאות; היכולת להציע אמת הרלוונטית לזולת דרך המבט הסובייקטיבי; סכנת הנרקיסזם של המודוס; ההשתמעויות האידאולוגיות הנגזרות מן ההתמקדות ב"אני" כמפתח ליצירה.
תרגיל מעשי: פורטרט עצמי, הנעשה לפי עקרונות המודוס המשתתף אשר נלמדו.
- **מודוס פואטי** – בין הנושאים שיידונו: אפיון המודוס כקולנוע של שירה/שיש בו שירה; היחס השירי אל המציאות; החתירה אל אמת מסדר שונה, חומרי פחות ורוחני יותר; ההשלכות האידאולוגיות והאסתטיות של המודוס; היכולת לתקשר עם קהל. ההבחנה – והקושי בהבחנה זו – בין הקולנוע התיעודי הנוצר במודוס זה לבין יצירות אוונגרד, החורגות מן התיעודי גרידא.
תרגיל מעשי: צילום סטילס בעקבות שיר, לאור עקרונות המודוס הפואטי אשר נלמדו.
- **מודוס רפלקסיבי** – בין הנושאים שיידונו: ערעור ובחינת הגבולות של הקולנוע התיעודי; הדגשת המלאכותיות; ערעור הצופה באמצעות טכניקות של ניכור והזרה; הנחת היסודות לצורות תיעודיות עתידיות חדשות.
- **מודוס פרפורמטיבי** – בין הנושאים שיידונו: קולנוע תיעודי כתיקון עולם; היוצר/ת כפועל בתוך העולם ולא רק כמשקי/מתווך שלו; היחס בין הסרט הסופי לבין הפעולה בעולם; שאלת התיעוד (כוחה של המצלמה. מצלמה כנשק/כמגן).
תרגיל מעשי שלישי ומסכם: יצירה תיעודית קולקטיבית של הכיתה, כולל אירוע הקרנה פומבי.

קולנוע תיעודי בעידן הדיגיטלי – פרק רשות

פרק זה יעסוק בקולנוע תיעודי בן זמננו, ובהשפעת המגמות הטכנולוגיות והאסתטיות של העידן הדיגיטלי על האפיון שלו. האם בעידן של "פוסט-אמת", קולנוע יכול להתיימר להציג אמת? האם

טכניקות כמו CGI ו-Motion graphics יכולות להשתלב בקולנוע התיעודי? האם יכול להתקיים קולנוע תיעודי באנימציה? חשיבותה של תכונת האינדקסיאליות של הצילום בקולנוע התיעודי.

קולנוע היברידי – פרק רשות

סוגות וזרמים שהם על הסף שבין הקולנוע התיעודי לבדיוני, או על הסף שבין התיעודי לניסיוני/אוונגרדי. בין הנושאים שיידונו: ז'אנר בדיוני מוקומנטרי (חיקוי פרקטיקות של קולנוע תיעודי); קולנוע היברידי ככלי אידאולוגי של מחאה; וידאו-ארט והקשר בינו לבין המדיום הקולנועי.

התרגילים המעשיים והעבודות העיוניות במסגרת התוכנית

לצד הלימודים העיוניים-תאורטיים יתנסו התלמידים בעשייה קולנועית תיעודית מעשית. התרגילים המעשיים יוכתבו על ידי החומר הנלמד במסגרת החלק העיוני, וינבעו ממנו. הם יישזרו לאורך התוכנית לצד הלימודים התאורטיים, והם חלק בלתי נפרד מתוכנית הלימודים הכוללת. הרובד העיוני והרובד המעשי שלובים וקשורים זה בזה בקשר הדוק ומזינים זה את זה. שני הממדים מרכיבים יחדיו את מסגרת הלימודים בתוכנית. במהלך יצירת התרגילים המעשיים, התלמידים יוכלו ליישם את הידע שצברו ברובד העיוני של התוכנית, ולבטא ביצירה את ההבנה והפירוש שלהם לחומר הנלמד.

מטרות התרגילים המעשיים

- יישום פרקטי של עקרונות אשר נלמדו בכיתה.
- פיתוח יכולת התבוננות יצירתית במציאות.
- פיתוח חשיבה ביקורתית.
- התנסות בעבודת צוות.
- פיתוח יכולות טכניות ואומנותיות הקשורות בעשייה הקולנועית.
- מתן הזדמנות למגע מעשיר ומרחיב אופקים עם החברה והפוליטיקה במרחב הציבורי הישראלי.

רשימת התרגילים, העבודות המעשיות והעבודות העיוניות

כיתה י"א: שלוש עבודות מעשיות, עבודה עיונית אחת – שתבקש מהתלמידים להפגין שליטה ברקע התיאורטי והמושגי הנלמד - וכמה תרגילים טכניים בצילום ובתחקיר (ייתנו משבוע לשבוע, בהתאם לחומר הנלמד), לפי הפירוט שלהלן:

תרגיל מעשי ראשון: סרט קצר המהווה פורטרט עצמי, ונעשה לפי עקרונות המודוס המשתתף. שיקוף של מערכת יחסים בין הפרטי לבין הסובב אותו. מבט עצמי פנימה, באמצעות הצילום החוצה. התרגיל יינתן לאחר צפייה ביצירות שונות במודוס המשתתף, וכן בחלקים נרחבים מיומן של דוד פרלוב.

תרגיל מעשי שני: חיפוש של יופי/עוול במציאות החיים הקרובה. יצירת סרט קצר במסגרת המודוס התצפיתי, הפעם בעבודה קבוצתית או זוגית. התנסות בטכניקה קולנועית-תיעודית של "זבוב על הקיר", ובפתרון סוגיות אסתטיות ואתיות שהטכניקה מציפה.

תרגיל מעשי שלישי: תרגיל בצילום סטילס בעקבות שיר, לפי עקרונות המודוס הפואטי. התלמידים יצטרכו לייצר אדפטציה ליצירה שירית בעזרת תמונה/תמונות בלבד, וללא שימוש במילים (אשר הן החומר המרכיב את היצירה השירית).

כיתה י"ב: עבודה מעשית אחת ובחינה עיונית מסכמת, לפי הפירוט שלהלן:
תרגיל מעשי מסכם: יצירה תיעודית קולקטיבית של הכיתה, בנושא חברתי שייבחר, כולל אירוע הקרנה פומבי. מקבץ סרטים קצרים (בזוגות או שלשות) שיתאגד לכדי יצירה תיעודית כוללת באורך מלא, פסיפס של סרטונים השלובים זה בזה.

בחינה עיונית על החומר שנלמד לאורך התוכנית (היסטוריה, אתיקה בקולנוע תיעודי, קולנוע תיעודי ישראלי, מודוסים של קולנוע תיעודי, קולנוע תיעודי בעידן הדיגיטלי וקולנוע היברידי).

פירוט התכנים והדוגמאות שיילמדו בתוכנית – לפי פרקים

נושא 1. מבוא היסטורי לקולנוע תיעודי

הקולנוע התיעודי התקיים כבר מראשיתו של הקולנוע הבדיוני, ואף לפניו. בהתפתחותם המשותפת הם שלובים זה בזה מאז ומעולם: סרטי הקולנוע האילם הראשונים (אם ניתן בכלל להתייחס אליהם כסרטים) הם למעשה סרטים תיעודיים קצרים, ובמסלול שהתחיל להתוות מאז שנוצרו, קורותיו של הקולנוע התיעודי כוננו ועיצבו את התפתחות המדיום הקולנועי כולו. במילים אחרות, הקולנוע ניסה תמיד להבין את עצמו בהקשר של יחסו אל המציאות הממשית, והקולנוע התיעודי, כצורה אומנותית שבה הקשר הזה נוכח וישיר באופן המובהק ביותר – היווה תמיד רפרנס להשוואה עבור הסוגות השונות של המדיום.

במהלך השנים ניסו רבים להגדיר את הקולנוע התיעודי. אחת ההגדרות שהתקבעו ונשתמרו היא של המפיק והבמאי הבריטי ג'ון גרירסון, ולפיה הקולנוע התיעודי הוא תוצאה של "טיפול יצירתי במציאות הממשית". בהמשך לגרירסון, החוקר והיוצר התיעודי ביל ניקולס ניסה לדון באופן שבו מאורגנים חומרי המציאות בתוך סרט תיעודי, וחילק את העשייה הקולנועית התיעודית ל**מודוסים**, אשר דרכם נדון בסרטים השונים לאורך תוכנית הלימודים. החלוקה למודוסים מזכירה את החלוקה המקובלת (והשרירותית גם היא) לז'אנרים בדיוניים (סוגות קולנועיות), אולם היא מתייחסת לא רק לבחירות אסתטיות ונרטיביות: המודוסים השונים מתייחסים להנחות יסוד של יוצרים ויוצרות, וכן של הוגים וחוקרים, בנוגע לאופן שבו הקולנוע התיעודי מסוגל (אם בכלל) לתפוס אמת היסטורית ולתווכה לצופים ולצופות במסגרת היצירה הקולנועית.

כיצד נגדיר, אם כך, את ההבדל בין הקולנוע התיעודי (אשר אינו סוגה קולנועית) לקולנוע העלילתי/בדיוני? ניתן לומר כי הקולנוע התיעודי מבוסס על חומרים הלקוחים מהעולם ההיסטורי, ואילו סרטים בדיוניים בוראים עולם חדש, שהחיבור בין מרכיביו לא התקיים במציאות מעולם. **הקולנוע התיעודי אינו רה-פרודוקציה של המציאות, אלא רה-פרזנטציה שלה.**

תחילתו של הקולנוע התיעודי

האחים לומייר תיעדו את המציאות שמולם באמצעות מצלמות הקולנוע הראשונות, ויצרו למעשה את הסרטים התיעודיים הראשונים (מאוחר יותר, על אף מה שהתקבע בקאנון, התברר כי סרטי קולנוע אילם נוצרו גם לפני סרטיהם של האחים לומייר). סרטיהם הקצרים תיעדו רגעים מחיי היום-יום: פועלות יוצאות מן המפעל בסופו של יום עבודה, רכבת נכנסת לתחנה וארוחת בוקר משפחתית – כפי שהתרחשו במציאות, כביכול. באותה תקופה, ובהשראתם, נוצרו גם סרטים שהציגו מקצועות ואירועים משמעותיים מבחינה היסטורית או פוליטית. אולם חשוב להדגיש כי

תיעוד מסוג זה היה חסר נקודת מבט אסתטית-יצירתית אשר דרכה ניתן היה להגדירו כקולנוע תיעודי של ממש. הגבול בין תיעוד חדשותי/אינפורמטיבי לבין קולנוע תיעודי נשאר מאז ומעולם מטושטש ושנוי במחלוקת (ורק התגבר ככל שהטכנולוגיה הדיגיטלית התפתחה, כפי שיוצג בהמשך), ובעיקר נתון להגדרות שונות מבעד לנקודות מבט שונות.

ננוק איש הצפון (1922, רוברט פלהרטי) הוא סרט תיעודי מוקדם המאפשר דיון בממד האתנוגרפי של הקולנוע התיעודי בתחילת דרכו (ונוכח בו עד היום), ובקשר בין קולנוע תיעודי לאנתרופולוגיה. בילדותו, רוברט פלהרטי האמריקאי התלווה לאביו במסעותיו בעסקי הכרייה, וביקר באזורים לא מיושבים בקנדה. בגרותו החל לצלם שבטים של ילידים בצפון אמריקה, ועם השנים התיידד עימם ולמד לדבר את שפתם. הוא צילם במשך שנים רבות, ובסופו של דבר החליט לערוך סרט תיעודי סביב דמות מקומית אחת – החלטה שיש בה פוטנציאל להפוך תיעוד מסמכי/חדשותי לסרט תיעודי: הוא בחר לתעד את חייו ומשפחתו של אדם בשם ננוק. חשוב לציין כי רוב מוחלט מהסרט הוא "מבויים", לפחות במובן הקלאסי של המילה, וכי הסיטואציות המצולמות לא התרחשו במציאות ההיסטורית אלא הועמדו ועוצבו לשם הצילום. ובכל זאת, כיצד ומדוע נוכל להתייחס לסרט המכונן של פלהרטי כסרט תיעודי? התשובה קשורה בכך ש**ננוק איש הצפון** מתבסס על אורחות חיים ואנשים שקיימים בעולם ההיסטורי, וכי האמת ההיסטורית היא מה שמכתיב את הבחירות האסתטיות שנעשו במסגרתו – ולא להפך. בסרטו של פלהרטי ניתן להבחין, כבר בשנות העשרים של המאה הקודמת, במה שגריסון כינה מאוחר יותר "טיפול יצירתי במציאות הממשית" (לעומת בנייה יצירתית של מציאות פיקטיבית בקולנוע העלילתי).

קולנוע ותעמולה

סרטי תעמולה סובייטיים: המפלגה הקומוניסטית בברית המועצות התייחסה אל הקולנוע התיעודי ככלי תרבותי חזק וחשוב מאין כמוהו לשליטה בהמונים. במסגרת זאת, ותוך מתן תקציבים ניכרים ליוצרי קולנוע, התפתח הקולנוע התיעודי הסובייטי בתקופה זו והפך לזרם מתקדם ומרכזי בהיסטוריה של הקולנוע בכלל. זו הייתה מהפכה של ממש בכל הקשור להיבטים טכניים ואסתטיים של העריכה הקולנועית ("המונטאז' הסובייטי"); הקרנה של קטעים מסרטי תעמולה סובייטיים.

הבמאי **דז'יגה ורטוב** התייחס לקולנוע העלילתי כ"אשליה בורגנית" שמטרתה לפגוע בפועלים, ויצר בשנות העשרים של המאה הקודמת סדרת יומני חדשות תיעודיים בשם "קיננו פראבדה" ("קולנוע-אמת"), לפני שביים את יצירתו המפורסמת ביותר, **האיש עם מצלמת הקולנוע** (1929). הסרט מדגים היטב כיצד אומנות ואידאולוגיה שלובים זו בזו. זהו סרט תעמולה שהוא גם אומנות מתקדמת, רפלקסיבית וחתרנית. הדיון בסרט משמעותי זה ימשך בפרקים על המודוס הפואטי והרפלקסיבי.

לני ריפנשטאל הייתה במאית דוקומנטרית שנחשבת עד היום לאחת החשובות בכל הזמנים, וסרטיה, אשר מומנו בידי המפלגה הנאצית, הם דוגמה מדויקת לאופן שבו הקולנוע יכול להפוך לכלי תעמולה פאשיסטי. יוקרנו קטעים מתוך סרטה **ניצחון הרצון** (1935).

לילה וערפל* (1955, אלן רנה) כתגובה להקרנת הקטעים מסרטה של ריפנשטאל: הקולנוע ככלי בעל תפקיד משמעותי בשימור הזיכרון ובחשיפת אמת היסטורית לעולם (האם מדובר בפונקציה הפוכה לתעמולה, או בגרסה אחרת שלה?). בעזרת הסרט ניתן לדון בסוגיות אתיות שקשורות לקולנוע התיעודי ולקשר שלו למציאות: מה ניתן להראות ומה לא? מה כדאי להראות ומה לא? העיסוק ב**לילה וערפל** מוביל לפרק הבא במערך – אתיקה בקולנוע התיעודי.

סרטים אפשריים לפרק המבוא ההיסטורי²

- מקבץ סרטים קצרים של אוגוסט ופייר לומייר
- ננוק איש הצפון (1922, רוברט פלהרטי)
- קטעים מסרטי תעמולה סובייטיים
- האיש עם מצלמת הקולנוע (1929, דז'יגה ורטוב)
- ניצחון הרצון (1935, לני ריפנשטאל)
- לילה וערפל (1955, אלן רנה) [*הסרט כולל מראות גרפיים קשים לצפייה ממחנות הריכוז]

מאמרים אפשריים לחלק המבוא

מאמר אקדמי באנגלית על קולנוע תעמולה תיעודי:

Hoffmann Hilmar, The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945. Providence and Oxford: Berghahn Books, 1996. Pp. 140-157

מאמר על דז'יגה ורטוב: מעיזבוננו של דז'יגה ורטוב

ביל ניקולס - כיצד להגדיר קולנוע תיעודי:

ניקולס, ביל. "כיצד להגדיר קולנוע תיעודי?". אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי, עריכה: אוהד לנדסמן ולליב מלמד, הוצאת עם עובד, 2021, עמ 37-72
(*הערה: במאמרים מספר זה ניתן להיעזר גם בפרקים נוספים, אולם הם ברמה אקדמית גבוהה יחסית ולכן צריך להתאימם ליכולות התלמידים).

נושא 2. אתיקה ואסתטיקה בקולנוע התיעודי

לאחר המבוא ההיסטורי הקצר, נדון לעומק בקולנוע תיעודי ככלי להבעת עמדה אתית ואידאולוגית, כמסמך חברתי. נזכיר את המונח דוקו-אקטיביזם ונחשוב על ההשלכות של ניצול לרעה של הקשר הישיר בין הקולנוע התיעודי למציאות. נבדיל בין "פוליטיזציה של האסתטי" לבין "אסתטיזציה של הפוליטי", וננסה לחשוב כיצד בכל זאת ניתן לפענח ולמשמע קשר בין אתיקה לאסתטיקה בסרטים תיעודיים.

באופן טבעי, ובמיוחד בשל הקשר הישיר אל המציאות הממשית, בעשייה הקולנועית התיעודית שזורות שאלות אתיות ומוסריות הקשורות למשולש היחסים בין המתעד לבין מושאי התיעוד ולבין הצופים. לאורך התוכנית ללימודי קולנוע תיעודי נעסוק בשאלות אלו שוב ושוב. בשלב זה נרשה לעצמנו לחרוג מהכרונולוגיה ההיסטורית ולהציג דוגמאות שונות, מאוחרות ומוקדמות, לסוגיות אתיות מורכבות בקולנוע התיעודי הישראלי והבין-לאומי.

דוקו-אקטיביזם

צפייה בקטעים מסרטיו של הבמאי האמריקאי הפופולרי מייקל מור: האם בקולנוע התיעודי יש מטרה המקדשת את האמצעים, ואם כן – מה היא? מור מנצל את המצלמה ואת הכוח שלו כמתעד, וכופה על דמויות שונות במציאות הממשית (שמבחינתו הן בעייתיות מבחינה מוסרית) להפוך לאנטגוניסטים בסרטיו. דעתו הפוליטית של היוצר היא ברורה ומובחנת בסרט, והוא מציג תמונה קולנועית פשוטה של "טובים ורעים" – אף שאלו אינן דמויות שהוא בורא, אלא אנשים אמיתיים שהוא מתעד. באופן טבעי, המורכבות האנושית הבסיסית של הדמויות האמיתיות לא יכולה לעבור

² סדר הופעת הסרטים בפרקים מופיע לפי סדר ההוראה.

במלואה במסגרת התיעוד, ועל כן התמונה המצטיירת צבועה במידה כזו או אחרת בצבעי השקפתו של הבמאי, כפי שהיא מתבטאת בבחירותיו האסתטיות.

צפייה בקטעים מסרטיו של הבמאי הישראלי **אבי מוגרבי**, שנדון בו בהרחבה בפרק על המודוס האישי/משתתף וכן הרפלקסיבי. מוגרבי משתמש בתחבולות קולנועיות רפלקסיביות, וכן בהומור ובציניות, כדי לייצר סרטי דעה תיעודיים פוליטיים על המציאות הישראלית. סרטו **זד 32** (2004)* מתייחס באופן ישיר לסוגיות האתיות של הבמאי הדוקומנטרי, וביחסים בינו ובין מושאי התיעוד שלו. סרט זה יוביל אל הנושא המרכזי הבא:

יחסים בין מתעד למתועד

פריקס (1932, טום בראונינג) יוקרן כקלאסיקה של קולנוע מוקדם, וכסרט שנוי במחלוקת מבחינה אתית. בראונינג מתעד אנשים נמוכי קומה, גידמים ובעלי מומים מולדים שונים, במסגרת של סיפור קצר על לוליני קרקס. סוגיית ההסכמה של מושאי התיעוד, וסוגיות של מציצנות וניצול, הפכו את הסרט עם השנים למקור מרכזי לדיון על אתיקה תיעודית. בהקשר דומה, ניתן גם לדון בסרט מוכר פחות, שהוא יצירת מופת של קולנוע תיעודי:

הבית הוא שחור (1962, פורו פרוחזד). פרוחזד היא אומנית ומשוררת איראנית. הסרט צולם במשך 12 ימים במושבת מצורעים בטבריה, אזרבייג'ן, והיווה השראה לקולנוע האיראני החדש (בהמשך המערך, בפרק על קולנוע היברידי, נדון בקולנוע האיראני החדש לעומק). בתיעוד מושבת מצורעים עולות, מן הסתם, שאלות אתיות. זהו מקום שמייצג של סבל אנושי, של שוליים: הם האחר האולטימטיבי, הם בבידוד ובהסגר מהעולם. הסרט עוסק באופן מודע בשאלה האתית (האם נתקרב כדי לכבד אותם ולא לנצל אותם, או נתרחק כדי לא להידבק? איך מתקרבים אליהם בלי להפוך את סבלם לאטרקציה של מציצנות?).

הרפלקסיביות של הסרט באה לידי ביטוי בעיסוק המודע שלו ביחסים בין סובייקט לאובייקט, ובין מתעד למתועד. נוסף על כך, הסרט מתקשר גם למודוס התיעודי הפואטי בגלל הקשר של שירה אל הסרט – והאופן שבו היא מלווה אותו (פרוחזד היא, כאמור, גם משוררת, והסרט שזור כולו בשיר).

חכמת רחוב (1984, מרטין בל)* הוא דוגמה מאוחרת יותר למורכבות ביחסים בין המתעד למושאי התיעוד שלו. הסרט עוקב אחר שגרת יומם של תשעה נערים ונערות חסרי בית בסיאטל. הבמאי לא מתערב (כביכול) בחייהם של הנערים, הנמצאים במצב קשה – כלכלית, חברתית ובריאותית, ויותר מכך: מצלם אותם באופן אינטימי ביותר, ואף מראיין אותם על פני תקופה ארוכה לאורך שנות הנעורים המורכבות שלהם. מן הסתם, אופי ההסכמה וההבנה של הקטינים את משמעות ההשתתפות בסרט הוא לא ברור, ונשאלת השאלה מהי האחריות המוסרית של היוצר כלפי אותם נערות ונערים. כשבאחת הסצנות בסרט מוצגת הלווייתו של אחד הנערים, אשר התאבד, מודגש רובד זה ביתר שאת.

סרטים אפשריים לפרק על האתיקה והאסתטיקה בקולנוע התיעודי

- **פרנהייט 9.11** (2004, מייקל מור) [*מוגבל לצפייה מגיל 16 ומעלה עקב עיסוק בתכנים אלימים]
- **רוג'ר ואני** (1989, מייקל מור)
- **באולינג לקולומביין** (2002, מייקל מור) [*מוגבל לצפייה מגיל 16 ומעלה עקב עיסוק בתכנים אלימים]

- יום הולדת שמח מר מוגרבי (1999, אבי מוגרבי)
- איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון (1997, אבי מוגרבי)
- אוגוסט (2002, אבי מוגרבי)
- זד 32 (2004, אבי מוגרבי) [*הסרט מכיל עדויות מילוליות סביב תכנים קשים של אלימות]
- פריקס (1932, טום בראונינג)
- הבית הוא שחור (1962, פורו פרוחזאד)
- חכמת רחוב (1984, מרטין בל) [*הסרט כולל עדויות ותכנים הנוגעים בשימוש בסמים, מין ואלימות]

מאמרים אפשריים לפרק האתיקה והאסתטיקה בקולנוע התיעודי

ענר פרמינגר, על אתיקה דוקומנטרית (נדרש ידע בסיסי בתולדות הקולנוע, ובין היתר היכרות עם הניאוריאליזם האיטלקי).
 ביל ניקולס, על אתיקה בסרטים תיעודיים (במאמר מוזכרים כמה סרטים שנעסוק בהם בהמשך, וכן הסרט חכמת רחוב בו עסקנו בפרק זה).
 רז יוסף, האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס

נושא 3. קולנוע תיעודי ישראלי

בשלב זה נחזור לכמה שיעורים אל ההצגה הכרונולוגית, הפעם דרך הפרספקטיבה של הקולנוע התיעודי הישראלי בלבד. בפרק זה נציג כמה נקודות מפתח בתולדותיו של הקולנוע התיעודי הישראלי. סוגיות שכבר נידונו (למשל סוגיות אתיות שונות) ילוו את הדיון בהתפתחותו. נציין כי בשלב זה התלמידים אמורים להיות בעלי היכרות בסיסית עם תולדות הקולנוע הישראלי לפני תחילת לימודי המערך.

בתחילת דרכו, כחלק מז'אנר שכונה על ידי חוקרים בשלב מאוחר יותר "ריאליזם ציוני", הקולנוע הישראלי של לפני קום המדינה לווה ותיעד את המפעל ההתיישבותי בארץ. סרטים אלו ניסו להטמיע את האידיאולוגיה החלוצית ולבטל אל קיומו של היחיד בפני הקולקטיב והישגיו, ולייצר אופטימיות סביב החברה הישראלית המתחדשת (בהשראת קולנוע התעמולה הסובייטי). בשלב זה, נערוך צפייה בקטעים מסרטי תעמולה ציוניים לפני קום המדינה, ובכאלו של מדינת ישראל הצעירה – רובם במסגרת של יומני חדשות או סרטי הסברה.

סרטים אפשריים לפרק על סרטים עלילתיים בז'אנר הריאליזם הציוני של שנות השלושים

עודד הנווד (1932, חיים הלחמי, עלילתי אילם)

זאת היא הארץ (1935, ברוך אגדתי, עלילתי)

עבודה (1935, הלמר לרסקי, עלילתי)

סרטים אפשריים לפרק על סרטים תיעודיים "בשירות האומה", אשר נעשו במימון הגופים

המוסדיים (שירות הסרטים, ההסתדרות וכו')

עיר האוהלים (1951, אריה להולה)

מחנה בערבה (1953, נתן גרוס)

יומן (1983, דוד פרלוב) פותח פרק חדש בתולדות הקולנוע התיעודי הישראלי. עוד קודם לכן, בשנות השישים, עם סרטים כמו **בירושלים** (1963), פרלוב נחשב ליצר שמכניס את המודרניזם האירופי אל הקולנוע המקומי. כמו במאים אחרים בזרם שכונה מאוחר יותר "הרגישות החדשה", פרלוב מייצר סרטים תיעודיים שמתיימרים להוות אומנות ולא עשייה מסמכית-מטעם. הוא משלב בין הקולקטיבי לאישי, ובין הקולנוע הישראלי למגמות קולנועיות מודרניסטיות שצברו תאוצה החל משנות השישים ברחבי העולם.

פרלוב מתחיל לצלם את היומן שלו מעט לפני פרוץ מלחמת יום כיפור, ומשלב קריינות פואטית ונקודת מבט אישית שמתנגדת למה שהיה נחשב קולנוע תיעודי-ישראלי עד אז. במשך יותר מעשור הוא מצלם בעצמו, ומאוחר יותר, במסגרת העריכה, הוא מחלק את היצירה המונומנטלית שלו לשישה פרקים. יומן קולנועי שכזה הוא דוגמה מדויקת לקולנוע תיעודי אישי ואומנותי, אבל כזה ששזור ביחסים עמוקים עם הפוליטיקה והחברה הישראלית, ועם התמורות שחלו בה. נשאלת השאלה באיזו רמה פרלוב משתתף ובאיזו רמה הוא רק מתבונן, שאלה שגם הוא עצמו עוסק בה ("האם לאכול את המרק או לצלם אותו").

בהמשך, ולצד התפתחות הטלוויזיה הישראלית המסחרית – אשר הפכה להיות גורם הפקתי מכריע בתחום הסרטים התיעודיים בארץ – תחומים ונושאים חדשים מתחילים להעסיק את יוצרי הקולנוע הדוקומנטרי המקומיים, כולל נושאים שהוגדרו עד אז כטאבו.

יותר ויותר סרטים תיעודיים סבבו סביב נושאים מורכבים, כואבים ורב-תרבותיים כגון פצועי מלחמה, מעמד האישה, פערים חברתיים ועדתיים ועוד. נוסף על כך, כפי שנידון בהמשך המערך, החל להתפתח קולנוע תיעודי ישראלי אישי, השואב את השראתו מיצירתו המכוננת של דוד פרלוב. **בגלל המלחמה ההיא** (1988, אורנה בן דור) עוקב אחר הפקת התקליט **אפר ואבק** של יהודה פוליקר ויעקב גלעד. במסגרת הסרט, בני הדור השני לשואה מתעמתים עם דור הניצולים, הוריהם, עם הסיפורים שלהם ועם דרכי ההתמודדות שלהם עם טראומת העבר. הסרט עורר דיון ציבורי בסוגיות הקשר הבין-דורי הטעון וביחס של הורים ניצולי השואה לילדיהם. מדובר ביצירה דוקומנטרית חשובה בתולדות הקולנוע הישראלי, המדגימה הן את מנעד הנושאים הרחב שנפתח בפני הקולנוע התיעודי בארץ החל משנות השמונים, הן את סוגת הדוקו-מוזיקה הפופולרית.

לילדים שלי (2002, מיכל אביעד). אביעד היא מהיוצרות התיעודיות החשובות בישראל. סרטיה – בין שהם עוסקים בנושא פוליטי-חברתי קולקטיבי בין שמשלבים את האישי – נוגעים תמיד בסוגיות מגדריות ובפערים חברתיים-תרבותיים בישראל. סרט זה מושפע באופן ישיר מהתיעוד האישי **ביומן** של פרלוב, אך משלב גם ראיונות וקטעי ארכיון רבים. ייחודו של הסרט נובע מכך שהוא מורכב מחומרי ארכיון פרטיים וציבוריים בלבד, אשר לא צולמו במיוחד עבור הסרט. בהמשך המערך נעמיק בעיסוק ב"סרטי ארכיון", כחלק מהמודוס החשיפתי.

מחסומים (2003, יואב שמיר) מציג את מציאות החיים במחסומים שישראל מציבה בשטחים, הן מהצד של החיילים הן מהצד של הפלסטינים שנאלצים לעבור בהם.

ואלס עם באשיר (2008, ארי פולמן)*. סרט האנימציה התיעודי-אישי של פולמן, שנחשב לאחת מפסגות הקולנוע הישראלי בכלל מבחינת הצלחה ושבחים, יתפוס מקום משמעותי במערך הלימודים בפרק על קולנוע תיעודי בעידן הדיגיטלי. אולם הצפייה בו במלואו, כבר בשלב זה,

משמעותית – מכיוון שהוא מהווה דוגמה למחזות המורכבים והעשירים שאליהם הגיע הקולנוע התיעודי הישראלי בעשורים האחרונים מבחינה אסתטית ותמטית.

שומרי הסף (2012, דרור מורה) או **שלטון החוק** (2011, רענן אלכסנדרוביץ) – סרטים תיעודיים קלאסיים יחסית, המבוססים על טכניקת "ראשים מדברים". סרטים חשובים היסטורית, שהגיעו להישגים גדולים (**שומרי הסף** היה מועמד לפרס האוסקר) ומהווים דוגמה לקולנוע דוקומנטרי עשוי היטב בסוגות קלאסיות למדי.

סרטים אפשריים לפרק "קולנוע תיעודי ישראלי"

- **עודד הנודד** (1932, חיים הלחמי)
- **זאת היא הארץ** (1935, ברוך אגדתי)
- **עבודה** (1935, הלמר לרסקי)
- **עיר האוהלים** (1951, אריה להולה)
- **מחנה בערבה** (1953, נתן גרוס)
- **יומן** (1983, דוד פרלוב)
- **בירושלים** (1963, דוד פרלוב)
- **בגלל המלחמה ההיא** (1988, אורנה בן דור)
- **לילדים שלי** (2002, מיכל אביעד)
- **מחסומים** (2003, יואב שמיר)
- **ואלס עם באשיר** (2008, ארי פולמן) [*הסרט כולל עדויות בנושא אלימות והתעללות, וכן איורים של מין ועירום]
- **שומרי הסף** (2012, דרור מורה)
- **שלטון החוק** (2011, רענן אלכסנדרוביץ)

מאמרים אפשריים לפרק "קולנוע תיעודי ישראלי"

שמוליק דובדבני, [מבוא לקולנוע ישראלי](#) (החלקים הרלוונטיים)
אוהד לנדסמן, [קריאה מחודשת של יומן](#)
אבנר פיינגלרנט, [קריאה מחודשת של יומן](#)
[ריאיון עם ארי פולמן](#)

נושא 4. מודוסים של קולנוע תיעודי

דרך מסגרת החלוקה למודוסים נסקור קולנוע תיעודי ישראלי ובין-לאומי, ונעסוק בסוגיות האסתטיות והאתיות אשר עולות מכל מודוס.

בתחילת הפרק תעסוק בהצגת החלוקה למודוסים כפי שהתקבעה בקאנון המחקרי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס. מדובר בחלוקה מעין-ז'אנרית שמתייחסת להנחות יסוד של יוצרים ויוצרות, וכן של הוגים וחוקרים, בנוגע לאופן שבו הקולנוע התיעודי מסוגל (אם הוא מסוגל) לתפוס אמת ולתווכה לצופים ולצופות.

נקיים דיון יסודי בששת המודוסים הקיימים ובהגדרותיהם, ונציג את הדיפוזיות היכולה להתקיים ביניהם. בתוך כך, נציג את הביקורות על החלוקה הזאת, שכמו כל חלוקה טכנית היא ביסודה גם שרירותית.

מודוס חשיפתי

סרטים אלו מבקשים לחשוף/ללמד על תופעה בעולם ולגרום לנו להכירה טוב יותר. ניתן לומר שזו המקבילה התיעודית לקולנוע העלילתי הקלאסי, שבו העריכה שקופה, ואמצעי המבע הקולנועי נרתמים על מנת לספר הסיפור הדרמטי באופן הברור והאפקטיבי ביותר. מודוס זה מייצר הרגשה של אובייקטיביות ואמינות – גם אם מושגים אלו הם שנויים במחלוקת ולא יציבים בהקשר של יצירה קולנועית.

במסגרת הדיון במודוס זה נעלה את שאלת השחזורים הקולנועיים ומידת קרבתם לתכליות של הקולנוע התיעודי (ושאיפתו לקשר כמה שפחות מתווך לאמת ההיסטורית). נצפה בכתבות טלוויזיה ונשאל אם הן יכולות להיכלל במודוס הזה, בהנחה שנתייחס אליהן כסרטים כאל תיעודיים. נשאל מהו ההבדל בין סרט תיעודי לבין כתבה חדשותית? נזכיר כמה תתי-ז'אנרים של המודוס (דוגמת סרטי "פשע אמיתי" או תוכניות טבע).

ג'ון גריסון, מפיק ובמאי אשר נחשב לאחד מאבות הקולנוע התיעודי בכלל, מזהה עם המודוס החשיפתי. הזכרנו את גריסון בהקשר של הניסיון להגדיר את הקולנוע התיעודי ("טיפול יצירתי במציאות הממשית"). גריסון ראה בקולנוע התיעודי אומנות חברתית וחינוכית, וסרטיו שיקפו זאת.

דואר לילה (1936, בזיל רייט והארי רוט) בהפקת גריסון. סרט שעוסק ברכבת המחלקת דואר בין לונדון לגלזגו. הקריינות מתארת ומכירה לצופים את פועלם של הדוורים. הצופים מקבלים הצצה לחייהם ולמקצוע שלהם באופן שמזכיר סרטי טבע. בדומה למה שעשה פלהרטי **בנוק איש הצפון**, גם כאן סצנות רבות מועמדות במיוחד ומשחזרות את המציאות (נשאלת השאלה אם מדובר ברפרודוקציה של המציאות או ברפרזנטציה של המציאות).

על פני האדמה (2020, דיוויד אטנבורו, בהפקת BBC). סרט טבע המלווה בקריינות "יודעת כול" ובנוכחות החוקר. אטנבורו הוא חוקר טבע וקולנוען תיעודי, מהחשובים אי-פעם. ניתן להזכיר את החוקר הימי ויוצר הקולנוע התיעודי **ז'אק קוסטו**, ואת סרטו זוכה פסטיבל קאן (הראשון בהיסטוריה עבור סרט תיעודי) **עולם הדממה** (1956). האם סרטי הטבע וסדרות הטבע יכולים להיחשב לקולנוע תיעודי, בהנחה שיש בהם טיפול יצירתי במציאות הממשית?

סרטי ארכיון: מתקשרים לרוב למודוס זה. סרטים המבוססים בחלקם הגדול (או באופן מוחלט) על חומרים קיימים שצולמו בהקשר אחר מזה שבו נוצר הסרט. בדרך כלל הם ילוו בקריינות של הבמאי או של מרואיינים. נשאל בכיתה מה מאפשר השימוש בחומרי ארכיון – ומה הבעיות האפשריות הכרוכות בכך, לעומת תיעוד אשר נועד מלכתחילה עבור הסרט התיעודי, ולעומת השימוש בשחזורים מבוים.

ילדי השמש (2007, רן טל). סרט משמעותי בקולנוע התיעודי הישראלי, אשר מורכב כולו מקטעי ארכיון שנאספו ממקורות שונים, ובהם מוצגים חייהם של ילדים בקיבוצים בעשורים הראשונים לקום המדינה. ברקע הסרט נשמעים ראינות שעורך הבמאי עם חברי הקיבוצים המבוגרים אשר מופיעים בחלק מקטעי הארכיון, והם מעלים את הזיכרונות הרעים והטובים ומשקפים את ההשפעות של ילדותם הייחודית על האישיות שלהם. באופן מקורי ובאסתטיקה ייחודית, סרטו של

טל חושף את העולם של הלינה המשותפת ושל הוויי הקיבוצים באופן כללי במסגרת המודוס ה"שגרתית" הזה, אולם מפרספקטיבה יצירתית ומקורית מאוד.

דימונה טוויסט (2016, מיכל אביעד). מבוסס על טכניקות מוכרות של קולנוע תיעודי – ראיונות וחומרי ארכיון. אביעד, אחת מיוצרות הקולנוע התיעודי המוערכות בישראל (שעוד תוזכר בהמשך המערך), בוחנת בסרט את סיפורן של נשים שונות שהגיעו אל עיירות הפיתוח בשנות החמישים והשישים. סרטה של אביעד, כמו סרטו של טל, מראה כי המודוס החשיפתי לא מוגבל לשימוש בקריין "יודע-כול" בלבד, וכי פרקטיקות שונות שמזוהות עימו יכולות להציע אפשרות אפקטיבית לא פחות.

קופסה כחולה (2021, מיכל ויץ). סרט נוסף המשתמש בראיונות ובחומרי ארכיון, ומספר על תולדות הקמתה של הקרן הקיימת לישראל ועל חייו של יוסף ויץ – אבי סבה של הבמאית. בהדרגה הופך הסיפור הקולקטיבי לזה שיש בו ממד אישי מובהק, ולכן אפשר לקשרו גם למודוס הקולנוע האישי/משתתף.

סרטים אפשריים למודוס זה

- דואר לילה (1936, בזיל רייט והארי רוט)
- על פני האדמה (2020, דייוויד אטנבורו)
- עולם הדממה (1956, ז'אק קוסטו)
- דימונה טוויסט (2016, מיכל אביעד)
- ילדי השמש (2007, רן טל)
- קופסה כחולה (2021, מיכל ויץ)

מאמרים אפשריים למודוס זה

עקרונות התיעוד של ג'ון גריסון:

Grierson John, "First Principles of Documentary". In: Grierson on Documentary. New-York and Washington: Praeger Publishers, 1971. Pp. 145-156

המודוס התצפיתי

המודוס צבר תאוצה ככל שהתפתחויות טכנולוגיות אפשרו למצלמות ולציוד ההקלטה להיות קלים יותר (מצלמות 16 מ"מ במקום 35 מ"מ). דוקומנטריסטים רבים, בעיקר בארצות הברית, יצרו גישה קולנועית שהיוותה ריאקציה לגישה של גריסון, אשר לטענתם פוגעת באותנטיות כי היא מתווכת מדי. יוצרי "הקולנוע הישיר" (Direct Cinema) רצו לתת לפעולה ולהתרחשות לספר את הסיפור באופן שהוא כביכול אובייקטיבי ולא מתווך.

אם במודוס החשיפתי יש לרוב שימוש בקריין "יודע כול" המפרש את הסיטואציה המתועדת, הטכניקה המקובלת במודוס התצפיתי היא "זבוב על הקיר". במסגרת הפרקטיקה הזאת הבמאי מנסה להעלים את נוכחותו כמה שאפשר, ולמצב את עצמו כ"מתבונן בלבד" (האם זה אפשרי?). אפילו ראיונות, כלי תיעודי שגור ושחוק, נחשבים במודוס הזה לכאלו שמפירים אותנטיות וכנות. ניתן

לומר כי מודוס זה מבקש לתעד ולחשוף את המציאות כפי שהיא, כמו במצלמה נסתרת, והצופים הם אלו שאמורים לנתח את העולם ההיסטורי אשר מוצג להם כפי שהוא (כביכול).

פריימריז (1960, רוברט דרו וריצ'רד ליקוק). דוגמה קלאסית יחסית לניסיון לייצר סרט מתבונן שכזה, אך הוא מוכיח שיש ארגומנט ועמדה אתית-פוליטית גם בקולנוע שהוא כביכול אובייקטיבי. הסרט עוקב אחרי הבחירות המוקדמות לראשות המפלגה הדמוקרטית בשנת 1960, שבהן ניצח ג'ון קנדי את יוברט המפרי. זהו למעשה סרט על תקשורת, אשר עוסק באופן מתוחכם בפעולת התייעוד עצמה, ובחוסר היכולת לתעד באופן אובייקטיבי שום מושא.

מוות בבאר שבע (2016, טלי שמש ואסף סודרי)*. סרט מתוך מצלמות אבטחה. לכאורה נראה שחומרים שערוכים מתוך מצלמות אבטחה הם הכי אובייקטיביים שיכולים להיות (המושאים לא יודעים שהם מצולמים, המציאות מצולמת "כפי שהיא"). אולם, כמובן, הסוגיה היא מורכבת יותר מכיוון שיש התערבות של היוצרים בחומר הגלם. זאת ועוד, הסרט מעלה סוגיות אתיות רבות באשר להסכמת המצולמים "להשתתף" בו.

במדבר: דיפטיך תיעודי (2018, אבנר פיינגלרט). אפוס תיעודי בשני חלקים. הסרט עוקב אחרי שתי משפחות של רועי צאן בהר חברון – האחת פלסטינית והאחרת יהודית.

אוסטרליץ (2016, סרגיי לוזניצה). קולנוע מתבונן ומרוחק אך גם מסוגנן, בשחור לבן. סרט תובעני על תיירות מחנות הריכוז וההשמדה, של אחד מיוצרי הסרטים התיעודיים החשובים בעולם כיום.

נוסף על כך, שני סרטים במודוס המתבונן שבמרכזם חיה (ומעלים שאלות אתיות רבות על מושאי צילום לא אנושיים): **גונדה** (2020, ויקטור קוסוקובסקי) ו**פרה** (2021, אנדראה ארנולד).

סרטים אפשריים לדיון במודוס זה

- **פריימריז** (1960, רוברט דרו וריצ'רד ליקוק)
- **מוות בבאר שבע** (2016, טלי שמש ואסף סודרי) [*הסרט כולל מראות קשים לצפייה של אלימות ועוסק בלינץ' אלים שתועד במצלמות האבטחה]
- **במדבר: דיפטיך תיעודי** (2018, אבנר פיינגלרט)
- **אוסטרליץ** (2016, סרגיי לוזניצה)
- **גונדה** (2020, ויקטור קוסוקובסקי)
- **פרה** (2021, אנדראה ארנולד)

מאמרים אפשריים לדיון במודוס זה

אריאל שוייצר, [ריאיון עם לוזניצה על אוסטרליץ](#)

ניסים קלדרון, [על מוות בבאר שבע](#)

מודוס אישי/משתתף

במודוס זה קיימת השתתפות ישירה ופעילה של היוצר בסרט התיעודי, והשפעה על הסיטואציה המתועדת. נוסף על כך, גם המעורבות של מושאי הצילום (בניגוד למעורבות של יוצר הסרט או

נוסף עליה) משפיעה ומכוננת את ה"אמת" התיעודית שמוצגת בסרטי המודוס הזה. הסמכות הטקסטואלית עוברת מהבמאי למשתתפים (לעיתים הבמאי הוא אחד המשתתפים) והסצנה משתנה, במכוון, בעקבות נוכחות הבמאי והמצלמה. למעשה, מדובר בדרך יצירתית להתגבר על טענת חוסר האובייקטיביות המובנית בקולנוע התיעודי (כלומר, אם קיום המצלמה והבמאי משפיע על מושאי הצילום בכל מקרה, ניתן להשתמש ולנצל זאת על מנת לחשוף אמת דווקא מתוך מערכת הכוחות הזו).

כרוניקה של קיץ (1961, ז'אן רוש ואדגר מורה). הסרט היווה גרסה מוקדמת לז'אנר הריאליטי הטלוויזיוני – פשוט כי הוא מפגיש בין אנשים באופן יזום ומייצר סיטואציות עבור היצירה התיעודית, אשר מתערבת במציאות ולא שואפת לצלם אותה "כפי שהיא". היוצרים משתתפים בסרט עצמו ובונים אותו בהדרגה, דרך ראיונות ברחוב ויצירת מפגשים בין אנשים שלא היו נפגשים שלא בתוך הסרט. הם מחישים את ההתרחשות, מייצרים סיטואציות מלאכותיות ופרובוקציות – על מנת לחשוף, כביכול, אמת נסתרת, ולהעלות אותה על פני השטח. על בסיס הסרט הזה נטבע המונח "סינמה וריטה".

לאכול בגדול (2004, מורגן ספרלוק). היוצר מחליט לעשות ניסוי מצולם, ולאכול מזון מהיר במשך 30 יום רצופים, שלוש פעמים ביום, על מנת להראות את ההשלכות של התזונה הזו על בריאות הגוף האנושי. זהו קולנוע שבו ההשתתפות של היוצר היא אינהרנטית לעשייה הקולנועית, וכזה שיש בו אלמנט של ניסוי.

מתנחלת (2016, איריס זכי). היוצרת התל-אביבית מגיעה להתנחלות (במסגרת כמו-ניסויית גם כן) על מנת לנסות ולהבין את תפיסת עולמם של המתנחלים. היא מתיישבת בכיכר אל מול כיסא ריק שאליו מכוונת מצלמה, ומחכה שיגיעו לדבר עימה.

צפייה בקטעים מסרטי **מייקל מור**. מור הוא אחד היוצרים המזוהים עם סוג הקולנוע התיעודי מהסוג הזה, ועם העלייה בפופולריות של הקולנוע התיעודי בעשורים האחרונים באופן כללי. **רוג'ר ואני** (1989), **באולינג לקולומביין** (2002) ו**פרנהייט** (2004) הפכו לקלאסיקות של הז'אנר ולשם נרדף ל"דוקו-אקטיביזם". מור רוצה לשנות את המציאות דרך היצירה הדוקומנטרית שלו. הבמאי משתתף ומציב את עצמו במרכז התיעוד, גם אם האלמנט האישי בסרט לא משמעותי (ברוג'ר ואני האלמנט האישי בולט יותר).

מקבילה ישראלית (מעט אחרת כמובן) היא **אבי מוגרבי** וסרטיו: **יום הולדת שמח מר מוגרבי**, **אוגוסט**, **זד 32**, **איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון**. גם אצל מור וגם אצל מוגרבי, כדוגמאות מייצגות מהעולם ומישראל, היוצר מכניס את עצמו אל תוך היצירה לא רק כמתווך אלא כמקור: תפיסת העולם, התהליכים הרגשיים והביקורת (או האקטיביזם) הסובייקטיביים שלהם ניצבים בבסיס הסרט ומכוננים את הבחירות האסתטיות והאתיות שבו. הפנים שלהם (במובן הישיר ביותר) הם הפנים של הסרט. בכך, אלו לא רק סרטים חברתיים-פוליטיים, אלא קודם כול סרטים אישיים. הם גם מתקשרים למודוס הרפלקסיבי-פרפורמטיבי, כפי שיוזכר בהמשך.

הקולנוע התיעודי האישי הוא חלק מהמודוס המשתתף, או המשך שלו (כמובן, לא בכל קולנוע תיעודי-משתתף היוצר מעמיד את עצמו במרכז, ובדוגמאות שראינו עד כה זה כמעט תמיד לא המצב). בסרטים מסוג זה היוצרים מעמידים עצמם במרכז על מנת להעלות שאלות אוניברסליות

רחבות, מהותיות וכלליות יותר מאשר אלו שבחייהם הפרטיים (וכמובן, קיימת הסכנה שיצירה כזו תהווה עיסוק עצמי נרקסיסטי ותו לא, וצריך לשים לב אליה).

סרטים תיעודיים ישראלים אישיים

תומר והשרוטים (2021, תומר הימן). קולנוע תיעודי אישי. היכרות עם האחים הימן – מיוצרי הדוקו החשובים והפופולריים בארץ.

מיני דיוי (2022, שאולי מלמד). צפייה בסרטו הקצר ובסרטו הארוך. קולנוע תיעודי אישי.

ימי הזוהר (2012, זהר וגנר)* **ומעשה בשני בלונים** (2016, זהר וגנר)*. סרטים אלה מהווים המשך אפשרי לדיון בקולנוע אישי ישראלי, וכזה שההקשרים שלו אינם פוליטיים (על פניו) אלא מגדריים וחברתיים. היוצרת מציבה את עצמה ואת עולמה הפנימי במרכז, על מנת לחקור סוגיות חברתיות רחבות יותר.

הדירה (2011, ארנון גולדפינגר). בזמן פירוק דירת סבתו בתל-אביב, הבמאי מנסה להבין פרטים על עברה בשואה.

בשלב זה נזכיר שוב את **יומן** של דוד פרלוב (1988) כיצירה חשובה לא רק ברמה הישראלית (ונעסוק בה עוד רבות בהמשך) אלא גם ברמה הבין-לאומית, בעקבות החיבור שהיא מבטאת בין האישי לקולקטיבי.

חדשות מהבית (1977, שנטל אקרמן) וסרטו של פרלוב מהדהדים זה את זה. אקרמן היא אחת הבמאיות החשובות בעולם, והסרט הניסיוני והמוקדם הזה מהווה אבן דרך בקולנוע התיעודי. מוצגים בו דימויים של ניו-יורק על רקע מכתבים שקיבלה היוצרת מאימה בתקופה שגרה בעיר, והיא מקריאה אותם בקולה שלה. המתעדת פה כמעט שלא נוכחת (נוכחת רק בקולה), לכאורה, אבל בפועל, דרך השפה הקולנועית-תיעודית של הסרט, האווירה והבדידות של חייה טוענים כל שוט ושוט במשמעות. דרך שימוש יצירתי בחומרי המציאות (אם נחזור להגדרתו של גרירסון) מייצרת פה אקרמן סרט על עצמה – דווקא באמצעות צילומים של העיר ובעזרת מצלמה אשר מופנית כלפי חוץ. במובנים רבים, זהו המהלך שקורה גם ביצירתו של פרלוב, כשהמבט החוצה אל העולם הופך למבט פנימי, רפלקסיבי, אל העצמי.

גריזלי מן (2005, ורנר הרצוג). הרצוג משתמש בחומרים שצילם טימות'י טרדוול, הרפתקן שיצא לחיות במשך שנים עם דובי הגריזלי באלסקה, ובסופו של דבר הותקף על ידי אחד מהם ונהרג. לכן הוא מתקשר גם לדיון שערכנו בסרטי ארכיון. הקריינות של הרצוג היא צינית, הומוריסטית וקרה – ומתקשרת לדמות שהוא בונה לעצמו כבמאי/קריין בסרטיו. הקריינות הזו מייצרת כמה מהלכים מעניינים שמציפים דיון בקשר שבין היוצר ליצירה. מסרטו של הרצוג עולות שאלות רבות באשר לאופן שבו סרט תיעודי יכול להיקרא מנקודות מבט שונות, וכן שאלות אתיות מורכבות (כגון השאלה אם להציג, ובאיזה אופן, את החומרים הקיימים מרגעי המוות של טרדוול). נשאל את השאלה מה הופך את הסרט לאישי, והאם טרדוול הוא הדמות המרכזית בסרט, או שמא הרצוג, הבמאי?

סרטים אפשריים לדיון במודוס זה

- כרוניקה של קיץ (1961, ז'אן רוש ואדגר מורה)
- לאכול בגדול (2004, מורגן ספרלוק)
- מתנחלת (2016, איריס זכי)
- פרנהייט 9.11 (2004, מייקל מור)
- רוג'ר ואני (1989, מייקל מור)
- באולינג לקולומביין (2002, מייקל מור)
- מחסומים (2003, יואב שמיר)
- יומן (1983, דוד פרלוב)
- חדשות מהבית (1974, שנטל אקרמן)
- ימי הזוהר (2012, זוהר וגנר) [*הסרט כולל עיסוק בתכנים מיניים]
- מעשה בשני בלונים (2016, זוהר וגנר) [*הסרט כולל עיסוק בתכנים מיניים]
- תומר והשרוטים (2001, תומר הימן)
- מיני דיוי (2022, שאולי מלמד)
- הדירה (2011, ארנון גולדפינגר)
- גריזלי מן (2005, ורנר הרצוג)

רשימת מאמרים אפשריים למודוס זה

אבי מוגרבי – שלוש הצעות למאמרים:
רן טל וענת אבן, [ראיון עם אבי מוגרבי](#)
שי גינזבורג, [מחקר האלימות: סרטיו של אבי מוגרבי](#)
אריאל שוייצר, [אבי מוגרבי, הבדיון והאמת](#)
רן טל, [ראיון עם תומר הימן](#)
ענת דן, [מאמר על חדשות מהבית](#)
ליאת שטייר ליבני, [מאמר על הדירה](#)

המודוס הפואטי

במודוס הזה חומרי המציאות מאורגנים מחדש בדגש על הממד הצורני, מתוך עמדה הגורסת כי תפיסת "אמת" בממשות תובעת עמדה ייחודית מולה. במילים אחרות, על מנת לתפוס משהו עקרוני בממשות שבה אנו הווים, עלינו לאמץ עמדה שיש בה מן השירה (או בניסוח קונקרטי יותר, עמדה המאפשרת לייצר הארה/הזרה ביחס לעולם המוכר, תוך אי הסתרה של ממד השפה הקולנועית, קרי, של הצילום, העריכה, פס הקול וכו'). לרוב, ניתן להציע במודוס זה חלוקה לשתי גישות מובילות: האחת בנויה על עריכה מונטאז' מהירה המלווה בפסקול מתאים. האחרת בנויה על התבוננות הנמתחת עד לקיצון (ובמובנים מסוימים, מממשת את המודוס התצפיתי באופן אופטימלי המביא לקריסתו. ניתן להבין זאת מן הדוגמאות המובאות להלן, ומן הניגוד המתקיים בהן בין, למשל, הסימפוניות העירוניות לקולנוע של אוהד מילשטיין).

ברלין סימפוזיאל של עיר (1927, וולטר רוטמן). דוגמה לקולנוע תיעודי מוקדם מאוד שעשה שימוש פואטי בחומרי המציאות, מהתקופה של **האיש עם מצלמת הקולנוע** (שכבר הוזכר בפרק ההיסטורי). הסרט מציג 24 שעות בחיי ברלין ומחולק לפרקים – כל אחד ערוך בקצב אחר משלו. אירופה של שנות העשרים היא סביבה של אומנות אוואנגרד, והסרט מתכתב עם התקופה התרבותית הזו.

האיש עם מצלמת הקולנוע (1929, דז'יגה ורטוב). הסרט, שכבר הוזכר קודם לכן במערך השיעורים, הוא דוגמה מוקדמת לטרומ המודוס הפואטי, ומתקשר לסרטי סימפוזיאל בסגנון סרטו של ריכטר. ורטוב יצר את מה שהוא הגדיר "סרטי אמת" – "קיננו פרבדה". המצלמה הקולנועית מעצימה את היכולת של העין האנושית, ומאפשרת להבחין בין דברים שקורים מהר או לאט מדי. בטקסטים התאורטיים שכתב בשנות העשרים הוא מתייחס לתכונה הזו של המצלמה ככלי שמעצים את מנעד ההבנה והחקירה של המציאות ההיסטורית. במאמר "Kino Eye" כתב ורטוב שחומר הגלם של הסרט התיעודי הוא "עובדות חיים", שבתיוכם של היוצרים הופך לסרט תיעודי. לפי ורטוב, הקולנוע התיעודי עוזר לנו לפענח את המציאות ולהביט בעולם בצורה מודעת ומושכלת. כותרת סרטו של ורטוב רפלקסיבית, וכך גם הסרט – עוסק בדרכי העיבוד והצפייה של החומרים.

ללא שמש (1983, כריס מרקר). סרט מכתבים בקריינות פואטית, אשר יכול להדגים כמה מודוסים אך מתקשר לכאן בצורה הברורה ביותר. מרקר הוא אחד מיוצרי הקולנוע החשובים ביותר, ויצירתו השפיעה על רבים, בארץ ובעולם.

חיים ביום אחד (2011, קווין מקדונלד). גרסה מודרנית לרעיון הסימפוזיאל העירוני. הסרט עשה שימוש בסרטונים שהועלו ליוטיוב מכל העולם ביום ספציפי, והתיימר להציג "יום בחיי האנושות", באמצעות חיבורים רעיוניים וצורניים בין סצנות שונות, וללא דמויות קבועות (נעסוק בסרט גם בפרק על הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי).

הנבואה (1982, גודפרי רג'יו). מכיל דימויים שונים בנושא השפעת העולם על כדור הארץ, על רקע מוזיקה וללא מילים. הסרט ניצב על הגבול שבין התיעודי לווידאו-ארט.

קטעים מהקולנוע של אוהד מילשטיין, ובמיוחד סרטיו **לילות קיץ** (2021), **שבוע 23** (2016) ו**מבול** (2018), מהווים דוגמה לקולנוע תיעודי ישראלי שנע על הציר שבין האישי לפואטי. זו גם דוגמה ישראלית אשר מחברת למודוס הרפלקסיבי, שבו נעסוק בחלק הבא.

סרטים אפשריים לדיון במודוס הפואטי

- **ברלין, סימפוזיאל של עיר** (1927, מקס ריכטר)
- **האיש עם מצלמת הקולנוע** (1929, דז'יגה ורטוב)
- **חיים ביום אחד** (2011, קווין מקדונלד)
- **הנבואה** (1982, גודפרי רג'יו)
- **ללא שמש** (1983, כריס מרקר)
- **לילות קיץ** (2021, אוהד מילשטיין)
- **שבוע 23** (2016, אוהד מילשטיין)
- **מבול** (2018, אוהד מילשטיין)

מאמרים אפשריים על המודוס הפואטי

גדי רימר, [ראיון עם אוהד מילשטיין](#)
גדי רימר, [על לילות קיץ של אוהד מילשטיין](#)
ערן שגיא, [על הקולנוע של אוהד מילשטיין](#)
ענת דן, [פואטיקה בסרטים תיעודיים אורבניים](#)
דולב אמת, [סרטי סימפוניה עירונית](#)

המודוס הרפלקסיבי

החל משנות השבעים והשמונים, יוצרים תיעודיים מסוימים זנחו את העיסוק הישר בעולם ההיסטורי, ככל הנראה באופן הנובע, לפחות בחלקו, מן המשבר וההזדמנות שהביאה עימה המחשבה הפוסטמודרנית, והחלו לעסוק באופני הייצוג של העולם הזה. כלומר, האופן שבו הקולנוע התיעודי מציג את העולם הפך לנושא היצירה. לכן, סרטים אלו שמים דגש על המפגש בין היוצר לצופים, ולא על המפגש בין היוצר למושאי הצילום במציאות ההיסטורית. מודוס זה מתאפיין ביכולת לייצר מודעות ביקורתית בצופיו, בעזרת טכניקות קולנועיות שונות, ובהבלטת האידאולוגיה שבבסיס הסרט כמעצבת את היצירה עצמה. הבלטה זו משמשת, בין היתר, לניסיון להבין את היחס בין הקולנוע, המציאות והאמת (בהנחה שזו האחרונה אפשרית) כיחס שיש בו מרכיב מהותי של פברוק.

קו כחול דק (1988, ארול מוריס)*. מתקשר כמובן גם למודוס החשיפתי, אולם נכון יותר לדון בו בהקשר הנוכחי, ולהתייחס למיקום שלו במודוס הזה כסרט שעוסק בעצם הקשר בין מציאות היסטורית, תיעוד וצופה. זהו סרט על רצח בדאלאס, שעורר הדים רבים ובסופו של דבר תרם לשחרורו לחופשי של אדם שנידון למוות על רצח שלא ביצע. מוריס, אחד מהבמאים התיעודיים הידועים בעולם, משתמש בשחזורים רבים של האירוע – מה שמעלה שאלות על אמת תיעודית ועל הקשר בין קולנוע בדיוני-מבויים לתיעודי. בהקשר של הסרט הזה, השימוש בשחזורים מעניין במיוחד מכיוון שהם מציגים רצח שלא תועד. גם המושג "עדות" מעניין מאוד בהקשר של הסרט הזה: מדוע עדות של סרט תיעודי שווה יותר מעדות של עובר אורח ברחוב, למשל?

בהקשר זה, אחת היצירות הגדולות של הקולנוע התיעודי היא **שואה** (1985, קלוד לנצמן)*. אפוס שאורכו יותר מ-9 שעות וצולם על פני יותר מעשור. הוא כולל עדויות של ניצולי שואה ועדים אחרים על פשעי המלחמה של הנאצים ומחנות ההשמדה. לאורך כל הסרט אין שימוש בתיעודים ארכיוניים אלא רק בעדויות – זהו סרט שכולו עדויות מילוליות.

במסגרת הדיון במודוס הרפלקסיבי נעסוק גם בסרטים תיעודיים בעלי אופי פרפורמטיבי (יש שיגדירו אותו כמודוס בפני עצמו). סרטים שכאלו כבר הוזכרו לאורך התוכנית דרך יוצרים כגון מייקל מור האמריקאי ואבי מוגרבי הישראלי, ודרך סרטים כגון **לאכול בגדול ובוראט** (שבו נעסוק במסגרת הדיון בקולנוע מוקומנטרי). סרטים אלו מתקשרים למודוס הרפלקסיבי אך גם לזה האישי-משותף. למעשה, זהו זרם נוסף אשר צמח בעשורים האחרונים, ומהווה גם הוא ריאקציה מסוימת למודוסים המסורתיים. המטרה המרכזית שלו קשורה ברצון לשנות את המציאות, ולא רק להתייחס אליה תוך השתתפות של היוצר בתוך היצירה. מודוס זה מהווה המשך לדיון שמייצר המודוס הרפלקסיבי בנוגע ליחסים בין הצופה, היוצר והסרט.

בשלב זה ניתן לשוב ולהקרין מסרטיו של הבמאי הישראלי אבי מוגרבי (לדוגמה, **איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון**, שכבר הוזכר) ולדון במאפיינים הרפלקסיביים שבהם ובאופן שבו מוגרבי משתתף בו. מה משיג הבמאי מהתזכורת החוזרת לכך שמדובר ביצירה קולנועית? מה הדיון בעשייה התיעודית עצמה תורם לעיסוק בנושאים שמציף סרטו של מוגרבי?

בת האמן (2022, מרגריטה לינטון ויניב לינטון). סרט שיתקשר גם לדיון בסרטים היברידיים, שבהם נעסוק בפרק האחרון בתוכנית הלימודים. הסרט מבוסס על גימיק המעורר דיון בגבולות הקולנוע התיעודי, וגם מתקשר היטב למודוס רפלקסיבי תיעודי. ככל שהיצירה מתקדמת, ברור לצופה שהסרט עוסק, לא פחות מאשר בחיפוש של הגיבורה אחר אביה, גם ביצירת הסרט שלה על אודות החיפוש הזה, ובפערי המידע בין הצופה ליוצרת.

סרטים אפשריים לדיון בנושא המודוס הרפלקסיבי

- **קו כחול דק** (1988, ארול מוריס) [*הסרט העוסק במקרה רצח מכיל עדויות ותכנים אלימים]
- **שואה** (1985, קלוד לנצמן) [*הסרט כולל עדויות קשות בנושא מחנות הריכוז בתקופת השואה]
- **איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון** (1997, אבי מוגרבי)
- **לאכול בגדול** (2004, מורגן ספורלוק)
- **באולינג לקולומביין** (2002, מייקל מור) [*הסרט עוסק במקרה רצח המוני ומכיל עדויות ותכנים אלימים]
- **בת האמן** (מרגריטה לינטון ויניב לינטון, 2022)

מאמרים אפשריים לדיון בנושא המודוס הרפלקסיבי

ניסים קלדרון, ["על שואה"](#)

שי בידרמן, [רפלקסיביות בקולנוע של ארול מוריס](#)

נושא 5. קולנועי תיעודי בעידן הדיגיטלי

בפרק זה נצפה בכמה סרטים שהמפגש עימם מציף דיון על הקשר בין טכנולוגיה דיגיטלית לקולנוע תיעודי.

השיח המחקרי על המעבר של העשייה הקולנועית מטכנולוגיות אנלוגיות לדיגיטליות עוסק רבות בשאלה אם הקולנוע מתקרב למציאות בעזרת הטכנולוגיה, או דווקא מתרחק ממנה. הדיון הזה משמעותי ורלוונטי אף יותר בכל הקשור לקולנוע תיעודי, שמתיימר לשמר קשר ייחודי וישיר עם המציאות. בעידן האינטרנט והרשתות החברתיות, ועל אחת כמה וכמה הטלפונים החכמים והתפתחות מערכות האינטליגנציה המלאכותית – לא רק המושג "קולנוע" מיטשטש, אלא גם ההגדרה של תיעוד, ושל הקשר בין תיעוד לאמת. טכנולוגיות מוקדמות יחסית, כגון CGI ו-Motion Graphics, וגם השימוש ההולך וצובר תאוצה בטכנולוגיות "דיפ-פייק", מציבים אתגרים מרתקים בפני כל מי שמעוניין להגדיר את גבולות הגזרה של תיעוד בתקופה שבה אנו נמצאים.

החיים ביום אחד, בו עסקנו קודם לכן, מתקשר גם לכאן, כמובן: זהו סוג של ניסוי חברתי, שבמסגרתו קיבלו היוצרים 4,500 שעות מתאריך מסוים (24 ביולי 2010) וניסו לערוך אותן לשעה וחצי שמייצגות יום בחיי האנושות. למעשה זהו סוג של סימפוזיה של עיר, אבל עולמית; קולנוע

תיעודי מסוג חדש שמבוסס על קהילתיות, שיתופיות, גלובליות טכנולוגית והמקום שבו התוכן משתנה בעקבות הצורה החדשה והאפשרויות שהיא מציבה. עולה השאלה – מי האוטר כאן? של מי הסרט? ראוי לציין גם המימון של הסרט הוא מימון המונים – זהו סרט מייצג של עידן היוטיוב.

התוכנית **ללכת עם דינזאורים** – טלוויזיה תיעודית בסגנון של סרטי טבע, המוצגת כולה באנימציה מחשב ומראה התנהגות של דינזאורים. היא מבוססת כמובן על מדע ומחקרים, אולם מורכבת כולה משחזורים באנימציה. איזה ערך תיעודי של אמת יש לתוכנית כזו, ללא קשר אינדקסיאלי למציאות? נשאלת השאלה אם פונקציה של אמת אינה קשורה בכלל לתכונה האינדקסיאלית של הצילום, כפי שטוען למשל התאורטיקן **טום גאנינג**, אלא למוסדות אשר אחראיים להפצתם של הדימויים ולאמיתותם. אם החברה של **ללכת עם דינזאורים** מפיצה דברים כבעלי ערך של אמת, אז לפי גאנינג, בהם אנו צריכים לתלות את התהייה אם התוכן אמיתי, ולא באינדקס. בהקשר הזה ניתן להזכיר את הסיום של **ואלס עם באשיר**, שבו כבר עסקנו בפרק על קולנוע ישראלי. האם אנימציה דוקומנטרית היא דבר אפשרי? בסיום הסרט נראים לפתע צילומים אמיתיים, לאחר שהסרט כולו באנימציה. האם זה נעשה כדי "לגרום לנו להאמין" בעזרת הצילום האינדקסיאלי? הרי, כביכול, אנחנו מאמינים כבר לפני כן, לא? אנו מאמינים לארי פולמן, לא לתמונה או למידת הקשר שלה למציאות. לפי טום גאנינג, האינדקס הוא לא המפתח להבין צילום וקולנוע ולמצוא בו אמת: אם אתה מאמין למוסד שמפיץ את הדימוי, אתה מאמין שהיצירה היא אמיתית. מעבר לכך, **ואלס עם באשיר** מעניין בהקשר הזה מכיוון שהוא בנוי בטכניקה של ציור על תמונה – כלומר ליוצר היה חשוב שיהיו מקורות "אמיתיים".

המלקטת והמלקטים (2001, אנייס ורדה). אחת הבמאיות החשובות בהיסטוריה. הסרט שייך לגמרי למודוס האישי-משתתף, וגם למודוס הפואטי במידה רבה, אך הדיון בו בשלב זה הוא מורכב ומעניין יותר. ורדה מצלמת במצלמה דיגיטלית, המאפשרת לה לחקור את העולם במתודות חדשות שלא הייתה רגילה להן. ההחלטה לצלם במצלמה כזו היא קריטית ואינהרנטית לפרויקט שלה, כפי שכותב לנדסמן במאמר שלו, והיא מתייחסת לעצמה כמלקטת: כזו שמצלמת את "השאריות", כלומר היום-יומי, את כל מה שכביכול אין לו חשיבות. הסרט של ורדה יכול היה להיות מצולם רק דיגיטלית. זה קשור אינהרנטית לתוכן שלו (סרט על זקנה והזדקנות כיוצרת קולנוע, בין היתר). ורדה מנצלת את זה שהיא יכולה להיות חלק מהמרחב המצולם, בניגוד לעבר.

לוינתן (2013, לוינתן קסטינג טיילור ורנה פארוול). הסרט צולם באמצעות מצלמות קטנטנות שמוצבות על ספינת דייגים, ומצליח לייצר מבט ישיר וראשוני – שהוא גם פואטי – על ההתרחשות. סרט כמעט-אוונגרדי שמתקשר היטב לאופנים שבהם המהפכה הדיגיטלית יכולה להשפיע על הקולנוע התיעודי.

עשר (2002, עבאס קיארוסטמי). הסרט נעשה בפרקטיקות דומות ומתחבר לקולנוע היברידי – הנושא הבא והאחרון. זהו סרט עלילתי, כביכול, המצולם באמצעות שתי מצלמות זעירות המוצבות על שמשות מונית ברחובות טהרן. המשתתפים הם שחקנים, אולם אין להם טקסט מוכן מראש – והיוצר רצה לתעד אותם באופן כמה שפחות מתווך, בלי נוכחות של שום איש צוות ברכב, וברצף ארוך (כזה שמתאפשר רק בעידן הדיגיטלי). ניתן לקרוא את **עשר** כסרט היברידי, מה שמחבר אותנו לנושא הבא.

סרטים אפשריים לפרק על הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי

- ואלס עם באשיר (2008, ארי פולמן)
- חיים ביום אחד (2011, קווין מקדונלד)
- המלקט והמלקטים (2001, אנייס ורדה).
- לוינתן (2013, לוסייין קסטינג טיילור ורנה פארוול).
- עשר (2002, עבאס קיארוסטמי)

מאמרים אפשריים לפרק על הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי

אוהד לנדסמן, על המלקט והמלקטים

אוהד לנדסמן, יד אחת מצלמת והאחרת משחקת

אוהד לנדסמן, אמת וזיוף בעידן הדיגיטלי

אוהד לנדסמן, אמת וזיוף בעידן הדיגיטלי

אוהד לנדסמן, פסטה עדיין לא גדלה על עצים

עידו לויט, על לוינתן

נושא 6. קולנוע היברידי

הקולנוע ההיברידי הוא קולנוע שקשה (או לא ניתן) לקבוע אם הוא בדיוני או תיעודי. מדובר בסרטים שמייצרים עמימות מכוונת בדבר האופן שבו הם נוצרו, ושלא מאפשרים לצופה לעשות קלסיפיקציה. האסטרטגיה ההיברידית לא מעוניינת לעשות פרודיה כמו הקולנוע המוקומנטרי (שגם בו נדון). היא לא לועגת, אלא מציעה אסטרטגיה תיעודית שונה. זה מסיט את הפוקוס מהטקסט עצמו אל החוויה של הצופה כשהוא צופה בסרט. "לחוות את עשר כסרט תיעודי גם אם הוא לא לגמרי כזה", אמר קיארוסטמי. מצד אחד, טכנולוגיות חדשות, ובמיוחד התפתחות המצלמה הדיגיטלית, תורמות ליצירת אסתטיקה דוקומנטרית שעוזרת לצופה לחוות סרט כדוקומנטרי גם אם אינו בדיוק כזה. מצד אחר, קולנוע כזה מאפשר לקולנוע בדיוני להיתפס כאמיתי יותר, או בניסוח אחר, ככזה המקיים יחס קרוב יותר למציאות.

דוגמאות מסרטיהם של הבמאים האיראנים עבאס קיארוסטמי (1995, **קלוז אפ**) וג'פאר פנהאי (2011, **זה לא סרט**). הקולנוע האיראני ידוע בשילוב בין העלילתי לבדיוני – ובאופן שבו נסיבות חיצוניות של צנזורה ותקציב הביאו בעשורים האחרונים לגל של סרטים אומנותיים והיברידיים בהגדרתם, אשר אימצו את המחסור באמצעים ובצוות לטובתם. איך נגדיר את הסרטים הללו בין העלילתי לתיעודי? האם יש צורך בהגדרה הזו על מנת לפרש אותם?

בת האמן (מרגריטה ויניב לינטון, 2022). סרט תיעודי ישראלי שנוגע במחוזות היברידיים באופן מעט אחר. הצפייה בו מעלה דיון נוסף על שחזורים ושימוש בשחקנים במסגרת היצירה התיעודית: שאלה שנשאלה מהרגע הראשון, עם הצפייה ב**נוק איש הצפון** של רוברט פלהרטי.

קולנוע מוקומנטרי

הסרט האמריקאי המצליח **פרויקט המכשפה מבלייר** (1999, סנצ'ס ומייריק)*, שמהווה גם הוא דוגמה לכניסה של הקולנוע לעידן הדיגיטלי, היה האירוע הקולנועי המוקומנטרי הראשון שעורר הדים ברמה הבין-לאומית. זהו סרט אימה שמחקה פרקטיקות של קולנוע תיעודי על מנת לברוא אשליה של מציאות עבור הצופים, ובכך להגביר את אפקט האימה שהסרט מנסה לייצר. במסגרת הקמפיין

לפרסום הסרט הוא לא הוצג כסרט עלילתי – מה שבדיעבד הפך אותו לאירוע מכונן בתולדות הקולנוע המוקומנטרי מבחינה אומנותית ושיווקית גם יחד.

החיים בצללים (2014, טאיקה וואטיטי) או **בוראט** (2006, סשה ברון כהן ולארי צ'ארלס)* מהווים שימוש מאוחר ומתקדם יותר בז'אנר המוקומנטרי, הפעם במסגרת המוכרת והשגורה שלו: סרטי קומדיה.

יש גם סרטים המשלבים בין התיעודי לעיליתי באופן ברור יותר, אולם גם הם ייקראו היברידיים אם האופן שבו המציאות והבדיון משתלבים בהם נועד לערער ולטשטש את הגבולות האסתטיים ביניהם. ניתן לצפות בסרט **מותו של הקולנוע ושל אבא שלי גם** (2020, דני רוזנברג) כדוגמה ישראלית מוצלחת. עוד ניתן לחשוב על **חיות אמריקאיות** (2018, ברט לייטון) כדוגמה מובהקת למהלך הזה, כסרט שבו הממד התיעודי הבא לידי ביטוי בתיעוד של בני האדם הממשיים העומדים מאחורי הדמויות של הסרט מתפקד כמעין תזכורת לערך האמת הייחודי של הסרט.

סרטים אפשריים לצפייה בפרק על הקולנוע ההיברידי

- **חיות אמריקאיות** (2018, ברט לייטון)
- **קלוז אפ** (1995, עבאס קיארוסטמי)
- **רגע של תמימות** (1996, מוחסן מחמלבאף)
- **זה לא סרט** (2011, ג'פער פנהאי)
- **פרויקט המכשפה מבלייר** (1999, אדוארדו סנצ'ס ודניאל מייריק) [*זהו סרט אימה מוקומנטרי והוא מכיל קטעי אימה וכן קטעים אלימים – מבוים]
- **החיים בצללים** (2014 טאיקה וואטיטי)
- **בוראט** (2006, סשה ברון כהן) [*הסרט כולל שפה בוטה וסצנות ערום ומוגבל לצפייה מגיל 16]
- **מותו של הקולנוע ושל אבא שלי גם** (2020, דני רוזנברג)

מאמרים אפשריים לקריאה בפרק על הקולנוע ההיברידי

אוהד לנדסמן, [על קולנוע היברידי והמהפכה הדיגיטלית](#)

אנה אפשטיין רודינצקי, [הדימוי ההיברידי](#)

סיכום פרקי המערך כולל פרקי רשות:

שם הפרק	חובה / רשות
מבוא היסטורי לקולנוע תיעודי	חובה
אתיקה ואסתטיקה בקולנוע התיעודי	חובה
קולנוע תיעודי ישראלי	חובה
מודוסים של קולנוע תיעודי	חובה
קולנוע תיעודי בעידן הדיגיטלי	רשות
קולנוע היברידי	רשות

אופני הערכה והיבחנות

בחינת הבגרות הייחודית בקולנוע – **קולנועו מציאותו מחשבה** (התמחות בקולנוע תיעודי), היא תכנית בחינה מעשית המכירה ומעריכה את המאמץ וההשקעה הרבה המתקיימת במגמת קולנוע מעבר לתוכנית 5 יחידות בגרות הרגילה. הבחינה מיועדת לתלמידים ותלמידות הלומדים במסגרת מגמת קולנוע אשר אושרה ע"י הפיקוח על החינוך לקולנוע, תלמידים העוסקים בלימודי קולנוע בתיכון בהיקף של 12 שעות שבועיות (ומעלה) מכיתה י' ועד יב' לפי תכנית הלימודים הייחודית בקולנוע תיעודי. הבחינה היא בחינה חיצונית, שתעשה על ידי בוחן שיגיע לבית הספר כדי לצפות בסרטי התלמידים, לקרוא את עבודותיהם המלוות ולשוחח עימם. הבחינה תתמקד הן ביצירה המוגמרת, והן ביכולתם של התלמידים והתלמידות למקם את יצירתם מפרספקטיבות שונות ומעמיקות (בדגש על ההיסטוריה, התיאורטית, האסתטית). הענקת הציון תעשה לפי המחווה המופיע להלן, ותשוקלל עם ציון ההגשה של כל תלמידה ותלמיד.

מחווה תכנית קולנוע תיעודי

ציון סופי 100%	עבודת גמר י"א 20%			שיחה 20%			רפלקסיה 20%			סרט 40%				שם
	רפלקסיה	ביצוע	מחשבה	שליטה בשדה התיעודי	הקשר תיאורטי	פרה פרודקשן	מחשבה אתית	מחשבה אסתטית	תיאוריה	בחירת נושא	עריכה	צילום	תחקיר	

פילמוגרפיה

- אוגוסט. בימוי: אבי מוגרבי, ישראל, 2002.
- אוסטרליץ. בימוי: סרגיי לוזניצה, גרמניה, 2016.
- איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון. בימוי: אבי מוגרבי, ישראל, 1997.
- באולינג לקולומביין. בימוי: מייקל מור, ארצות-הברית, 2002.
- בגלל המלחמה ההיא. בימוי: אורנה בן-דור, ישראל, 1988.
- בוראט. בימוי: לארי צ'רלס, ארצות-הברית, 2006.
- בירושלים. בימוי: דוד פרלוב, ישראל, 1963.
- במדבר: דיפטך תיעודי. בימוי: אבנר פיינגלרנט, ישראל, 2018.
- ברלין, סימפוזיה של עיר. בימוי: מקס ריכטר, גרמניה, 1927.
- גונדה. בימוי: ויקטור קוסקובסקי, ארצות-הברית, נורבגיה ואנגליה, 2020.
- גרזלי מן. בימוי: ורנר הרצוג, ארצות-הברית, 2005.
- דואר לילה. בימוי: בזיל רייט והארי רוט, אנגליה, 1936.
- דימונה טוויסט. בימוי: מיכל אביעד, ישראל, 2016.
- האיש עם מצלמת הקולנוע. בימוי: דז'יגה ורטוב, ברית המועצות, 1929.
- הבית הוא שחור. בימוי: פורו פרוחזאד, איראן, 1962.
- הדירה. בימוי: ארנון גולדפינגר, ישראל, 2011.
- החיים בצללים. בימוי: טאיקה ואטיטי, ארצות-הברית, 2014.
- המלקטת והמלקטים. בימוי: אנייס ורדה, צרפת, 2001.
- הנבואה. בימוי: גודפרי רג'יו, ארצות-הברית, 1982.
- ואלס עם באשיר. בימוי: ארי פולמן, ישראל, 2008.
- זאת היא הארץ. בימוי: ברוך אגדתי, ישראל, 1935.
- זד 32. בימוי: אבי מוגרבי, ישראל, 2004.
- זה לא סרט. בימוי: ג'פאר פנהאי, איראן, 2011.
- חיות אמריקאיות. בימוי: ברט לייטון, ארצות-הברית-בריטניה, 2018.
- חיים ביום אחד. בימוי: קווין מקדונלד, ארצות-הברית, 2011.
- חדשות מהבית. בימוי: שנטל אקרמן, צרפת ובלגיה, 1974.
- חכמת רחוב. בימוי: מרטין בל, ארצות-הברית, 1984.
- יום הולדת שמח מר מוגרבי. בימוי: אבי מוגרבי, ישראל, 1999.
- יומן. בימוי: דוד פרלוב, ישראל, 1983.
- ילדי השמש. בימוי: רן טל, ישראל, 2007.
- ימי הזוהר. בימוי: זוהר וגנר, ישראל, 2012.
- כרוניקה של קיץ. בימוי: ז'אן רוש ואדגר מורה, צרפת, 1961.
- לאכול בגדול. בימוי: מורגן ספרלוק, ארצות-הברית, 2004.
- לוינתן. בימוי: לוסין קסטינג-טיילור ורנה פארוול, ארצות-הברית, 2013.
- לילדים שלי. בימוי: מיכל אביעד, ישראל, 2002.
- לילה וערפל. בימוי: אלן רנה, צרפת, 1955.
- לילות קיץ. בימוי: אוהד מילשטיין, ישראל, 2021.

- ללא שמש. בימוי: כריס מרקר, צרפת, 1983.
- מבול. בימוי: אוהד מילשטיין, ישראל, 2018.
- מוות בבאר שבע. בימוי: טלי שמש ואסף סודרי, ישראל, 2016.
- מותו של הקולנוע ושל אבא שלי גם. בימוי: דני רוזנברג, ישראל, 2020.
- מחנה בערבה. בימוי: נתן גרוס, ישראל, 1953.
- מיני דיוי. בימוי: שאולי מלמד, ישראל, 2022.
- מחסומים. בימוי: יואב שמיר, ישראל, 2003.
- מעשה בשני בלונים. בימוי: זוהר וגנר, ישראל, 2016.
- מתנחלת. בימוי: איריס זכי, ישראל, 2016.
- ניצחון הרצון. בימוי: לני ריפנשטאל, גרמניה, 1935.
- נוק איש הצפון. בימוי: רוברט פלהרטי, אנגליה, 1922.
- עבודה. בימוי: הלמר לסקי, ישראל, 1935.
- עודד הנודד. בימוי: חיים הלחמי, ישראל, 1932.
- עולם הדממה. בימוי: ז'אק קוסטו, צרפת, 1956.
- עיר האוהלים. בימוי: אריה להולה, ישראל, 1951.
- על פני האדמה. בימוי: דייויד אטנבורו, ארצות-הברית, 2020.
- עשר. בימוי: עבאס קיארוסטאמי, איראן, 2002.
- פרה. בימוי: אנדראה ארנולד, אנגליה, 2021.
- פרויקט המכשפה מבלייר. בימוי: אדוארדו סנצ'ס ודניאל מייריק, ארצות-הברית, 1999.
- פרימריז. בימוי: רוברט דרו וריצ'רד ליקוק, ארצות-הברית, 1960.
- פריקס. בימוי: טום בראונינג, ארצות-הברית, 1932.
- פרנהייט 9.11. בימוי: מייקל מור, ארצות-הברית, 2004.
- קו כחול דק. בימוי: ארול מוריס, ארצות-הברית, 1988.
- קופסה כחולה. בימוי: מיכל ויץ, ישראל, 2021.
- קלוז אפ. בימוי: עבאס קיארוסטאמי, איראן, 1995.
- רגע של תמימות. בימוי: מוחסן מחמלבאף, איראן, 1996.
- רוג'ר ואני. בימוי: מייקל מור, ארצות-הברית, 1989.
- שבוע 23. בימוי: אוהד מילשטיין, ישראל, 2016.
- שואה. בימוי: קלוד לנצמן, צרפת, 1985.
- שומרי הסף. בימוי: דרור מורה, ישראל, 2012.
- שלטון החוק. בימוי: רענן אלכסנדרוביץ', ישראל, 2011.
- תומר והשרוטים. בימוי: תומר הימן, ישראל, 2001.

ביבליוגרפיה

- אפשטיין-רודניצקי, אנה. "הדימוי ההיברידי". תרגום: בנימין פרידנברג, **תקריב**, גיליון 23. בידרמן, שי. "אמת ומשמעות בקולנוע של ארול מוריס". **תקריב**, גיליון 13. גינזבורג, שי. "מחקר האלימות: סרטיו של אבי מוגרבי". **תקריב**, גיליון 2. דובדבני, שמוליק. "מבוא לקולנוע ישראלי". **ספר הקולנוע הישראלי**. דן, ענת. "לגעת בעיר: חדשות מהבית והאינטליגנציה האובייקטיבית של העולם". **תקריב**, גיליון 22. טל, רן. "שיחות על קולנוע עם תומר הימן". **תקריב**, גיליון 15. טל, רן וענת אבן. "ראיון עם אבי מוגרבי". **תקריב**, גיליון 2. יוסף, רז. "האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס". **תקריב**, גיליון 11. לויט, עידו. "היעשות ליתן: הטרנספורמציה של האנושי והשאיפה הגרוטסקית למשול בטבע". **תקריב**, גיליון 7. לנדסמן, אוהד. "החיים בזבל: הסתכלות מחודשת על ה'מלקטים והמלקטות'". *Doc Talk*, 29, בנובמבר 2016. לנדסמן, אוהד. "ואלס עם באשיר". **תקריב**, גיליון 1. לנדסמן, אוהד. "יד אחת מצלמת והאחרת משחקת". **תקריב**, גיליון 19. לנדסמן, אוהד. "פסטה לא גדלה על העצים: על המשבר המדומה של הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי". *Doc Talk*, 12 בינואר 2018. לנדסמן, אוהד. "לצפות ביומן או לדבר עליו: מחשבות על 'דוד פרלוב'". *Doc Talk*, 13 בנובמבר 2014. ניקולס, ביל. "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי". תרגום: תמי רובין, עריכה מדעית: שמוליק דובדבני ורז יוסף, **תקריב**, גיליון 11. ניקולס, ביל. "כיצד להגדיר קולנוע תיעודי?". **אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי**, עריכה: אוהד לנדסמן ולליב מלמד, הוצאת עם עובד, 2021, עמ' 37-72. עצמור, לירן. "החומר שממנו עשוי הקולנוע התיעודי: לירן עצמור משוחח עם ארי פולמן". **תקריב**, גיליון 16. פיינגלרנט, אבנר. "צייר לי מלאכים שחורים: קריאה מחודשת ב'יומן' כסרט מסע בעקבות האם". **תקריב**, גיליון 7, דצמבר 2013. פרמינגר, ענר. "אתיקה דוקומנטרית". **תקריב**, גיליון 10. קלדרון, ניסים. "בתנועה לאחור: על הסרט 'מוות בבאר שבע'". **תקריב**, גיליון 13. קלדרון, ניסים. "מעבר למסמך – על 'שואה' של לנצמן". **תקריב**, גיליון 17. רימר, גדי. "חלומות ליל קיץ: על סרטו החדש של אוהד מילשטיין, 'לילות קיץ'". **סינמטק**, אוגוסט 2021. רימר, גדי. "אני מחפש את הפואטי ביום-יום, ומנסה להפוך אותו לסרט: ריאיון עם אוהד מילשטיין". **אוף-סקרין**, 19 באוגוסט 2022. שגיא, ערן. "תועפות היופי והשקט: על הקולנוע של אוהד מילשטיין". **תקריב**, גיליון 9. שויצר, אריאל. "אבי מוגרבי, הבדיון והאמת". **תקריב**, גיליון 13.

שוויצר, אריאל. ["זיכרון בזמן הווה: אריאל שויצר משוחח עם סרגיי לוזניצה"](#). תקריב, גיליון 16.
שטייר-ליבני, ליאת. ["זכרון השואה ב'הדירה': פירוק הבית הלאומי והפרטי"](#). תקריב, גיליון 17.

Hoffmann, Himlar. "The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945".
Berghahn Books, 1996. (עמודים 140-157)