

"תסתכלו מי אחס": על הפנים והאידוע האתי בתמונה הקולנועית*

ענת זנגר

"הפנים מעמידות בסימן שאלה את זה שמספיקה הזהות שלי בתור אני.
הן מחייבות אותי באחריות אינסופית".
עמנואל לִינְס¹

הקדמה

"למה אתם לא פותחים את השער? [..] עומדים ילדים ליד השער, למה אתם לא פותחים?"
חוזר ושואל אבי מוגרבי לקראת סיום סרטו התיעודי נקם אחת משתי עיני (2005). בעוד
מוגרבי מציג את שאלותיו, מצלמתו מתעדת את העימות שמתחולל בינו לבין אנשי צבא על
הזכות לצלם מחסום מוקד בשעה שחבורת ילדים ממתנה מאחוריו. אנשי הצבא מבקשים
מהבמאי לעזוב את המקום. לאחר חילופי דברים נוספים ביניהם, אחד החיילים אומר:
"אני מקבל פקודות"; "אלו פקודות לא חוקיות", משיב מוגרבי. בעוד ויכוח זה מתנהל, כף
ידו של אחד החיילים מנסה לכסות את עדשת המצלמה.
מוגרבי מזדעק: "אל תיגע במצלמה".
אחד החיילים שב ודורש ממנו: "תוריד את המצלמה".
כפות ידיים שנשלחו אל המצלמה מופיעות על הפריים הקולנועי, מסתירות ומונעות את
ההקלטה של המתרחש.

באירוע אחר בסרט, מוגרבי נמצא עם מספר חברי ארגון "בצלם". ברקע נראית מכונית
ועליה ה"לוגו" של הארגון. אנשי הצבא מנסים למנוע מהבמאי לצלם. זהו "שטח צבאי
סגור", הם אומרים. מוגרבי מבקש לראות אישור. הם מקיפים את הבמאי, מתגודדים
סביבו, נוגעים במצלמה. המצלמה תזזיתית, ובפס הקול מוגרבי נשמע שואל: "למה אתה
שם את הידיים שלך על המצלמה שלי?" ומבקש: "תוריד את הידיים מן המצלמה שלי".

* מאמר זה הוא חלק מפרויקט רחב בנושא "המקום והמרחב הישראלי בקולנוע". הפרויקט נתמך על ידי הקרן הישראלית למדע (מספר 938/08).

1 בתרגום לאנגלית: "The face puts into question the sufficiency of my identity as an I, it compels me to an infinite responsibility". Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Alphonso Lingis (trans.), Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, [1973] 1981, p. 133 (התרגום שלי, ע"ז).

כשמסתבר לאחד הקצינים ולכמה חיילים כי למוגרבי יש אישור לצלם הם ממהרים להיכנס לרכבם, אך מוגרבי אינו מוותר ונוזף בהם על כך שאינם מתנצלים: "סליחה, שמעתם על המילה סליחה?", והוא ממשיך ושואל: "מאיפה באתם?" אחד החיילים עונה לו: "מהמדינה שלך באנו".

שני סיקוונסים אלו מתוך הסרט נקם אחת משתי עיני מתעדים קונפליקט המתרחש באתר-מעבר, קונפליקט הנוגע לעצם קיומה של פעולת הצילום. שני הסיקוונסים מקפלים בתוכם את היחסים הדיאלקטיים בין המחסום לתמונה המצולמת כמאבק בין שתי סמכויות: הסמכות הצבאית מול הסמכות האופטית. בעוד הסמכות הצבאית, עם המדים והנשק, מתפקדת כנציגה המבצעת מדיניות רשמית, סמכותה של המצלמה שבידי הבמאי נובעת מהזיקה האינדקסלית שבין המציאות לצילום. כמו טביעת רגל בחול, התמונה המצולמת מייצגת את המציאות באמצעות זיקה מטונימית אליה, וביחסה אל המציאות היא ממשמעת: "כך זה היה".² יתר על כן, באמצעות הכתיבה הקולנועית, הצופה מעורב בסיקוונסים אלו במשולש יחסים שבו נוטלים חלק הסובייקט המצלם, המצלמה והסובייקט המצולם. האינטראקציה שמתפתחת לעימות מילולי ופיזי מוקלטת על המסך, באופן שכל עמדה במשולש היחסים נכתבת באופן שונה: בעוד נוכחות הסובייקט הישראלי המצולם היא מלאה (כלומר, אנשי הצבא נראים ושמעים על גבי המסך באמצעות גופם, פניהם וקולם), הסובייקט הפלסטיני – הילדים מעבר לגדר – נוכח באופן חלקי: הגוף והפנים מוקלטים מרחוק, אך הקול נעדר. הבחנה זו בין ייצוג שלם של החייל/אזרח הישראלי לעומת ייצוג חסר ומקוטע של ה"אחר" הפלסטיני תחזור גם בהמשך הסרט. לעומת זאת, קולו של הסובייקט המצלם מוקלט במרחב האקוסטי של הסרט לעתים בהתאמה לתמונה (sync) ולעתים מחוץ להתרחשויות בקול-קריינות (voice-over). אך גם כאשר גופו ופניו אינם נראים וקולו אינו נשמע, זהו מבטו של הסובייקט המצלם שנרשם במרחב הוויזואלי באמצעות המצלמה. המבט שמוצע לנו, הצופים, הוא אפוא מבט מתווך; זהו מבטו של סובייקט אחד (אבי מוגרבי) על ה"אחר" (הן הישראלי והן הפלסטיני). אך המבט הזה מופרע על ידי גורמים מסביב, וה"אני" המצלם נוכח בסרט באופן חלקי ומשתנה כשהוא נאבק על עצם קיומה של פעולת הצילום. בכך הוא מפנה את תשומת הלב למעשה ההתבוננות: שלו ושלנו הצופים. אסטרטגיה רטורית זו של כתיבת האירוע, תוך הבחנה בין העמדות השונות במשולש, מייצרת עמדת צפייה מורכבת, כאשר המסך בסרט משמש, בזמנית, הן כמראה שבה משתקף ה"אני" הישראלי והן כחלון אל ה"אחר" הפלסטיני.

במאמר זה אתמקד באופן שבו ה"אני" קורא תיגר על הגבול הפיזי המסומן על ידי עמדת הפיקוח כדי להגיע אל פניו של ה"אחר" ואל פניו שלנו. אבקש לזהות, בעקבות הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס, את פניו של ה"אחר" כאלמנט שבונה את הבסיס למגע בין-אישי ולקרבה (proximity).³ פניו של ה"אחר" אינם רק המעטפת הוויזואלית, אלא המהות האוטנטית שלו ופנימיותו.⁴ כפי שמבחין לוינס, מתקיימת זיקה בין הקרבה לפנים

2 Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", *Image/Music/Text: Essays selected and translated by Stephen Heath*, London: Fontana Press, 1977, pp. 32-51

3 לוינס, הערה 1 לעיל, עמ' 133.

4 כאן בולטת האטימולוגיה העברית של המילה "פנים" וקרכתה לפנימיות ("פנים").

של ה"אחר" ובין מידת האחריות כלפיו שנעורה במתבונן. אבקש לכן להתחקות אחר הכתיבה הקולנועית של ה"אני" וה"אחר" הנתונים תחת משטר כפול – של המחסום ושל הקולנוע. אתרי המעבָר הם מרחב טריטוריאלי מגודר המשמש מקום מפגש בין סמכויות צבאיות ומשטריות לבין אוכלוסייה אזרחית הטרוגנית. בסרט הישראלי, אתרים אלו משמשים נקודת מפגש בין הפיזי-הטריטוריאלי לדימוי הקולנועי. זהו צומת החושף את עמדותיו המשתנות של הקולנוע הישראלי ושל התת-מודע הקולקטיבי הישראלי אל הגבול כנקודת ניטור של ה"אני" ביחס ל"אחר". באיזה מובן אם כן, המצלמה שמתבוננת ומתעדת היא סמכות שנוכחת באתר ושתורמת ליצירת שיח מרחבי שהוא בה-במידה שיח אֶתִי? ובלשון אחרת, האם ובאיזה אופן נוכל לראות בקולנוע זה את פניו של ה"אחר" על המסך כפנינו שלנו?

ארבעה סרטים ישראליים ישמשו אותי כדי לבחון את המפגש בין ה"אני" כסובייקט מתבונן לבין ה"אחר" כסובייקט הנתון למבט. הסרט הראשון הוא בן גוריון (1997), סרטם הקצר של צחי גראד וגייל לבנברג על פי תסריט של אסי דיין. סרט זה יוצא דופן בהשוואה לסרטים האחרים שבהם אדון כאן, בשל הממד הבדיוני שבו ובשל מקום התרחשותו: שדה תעופה. עיסוקו של הסרט בעימות שמתפתח באתר המעבָר מְטָרִים את מה שאכנה כאן "סרטי מחסומים" ומהווה חוליה משמעותית ביחסי ה"אני" וה"אחר" בקולנוע הישראלי. שלושת הסרטים התייעודיים בהם אדון נוצרו סמוך לשנות ה-2000: וגבול נתן (ערן ריקליס ונורית קידר, 1999), מחסומים (יואב שמיר, 2003), נקם אחת משתי עיני (אבי מוגרבי, 2005). בעוד קו הגבול מבקש להגדיר את המרחב שלנו ואת מה שאינו שלנו, כל ארבעת הסרטים בוחנים את הפונקציה של אתרי המעבָר בזיקה למפגש עם ה"אחר" שנמצא מחוץ לטווח הראייה שלנו, בנקודות חלל-זמן שונות באתרים שונים לאורך קווי הגבול ומעבר להם.

אתיחס למרחב הטריטוריאלי ולנרטיב הקולנועי המבטאים מסע לשום מקום. כמן כן, אדון בהיבט האתי שנוכח בסרטים בפעולת התייעוד של המצלמה בזירת האירוע ובמנעד שנרשם בסרטים בין הפרוטוקול לדו-שיח. בעקבות התבוננות בסרטים אלו אבקש להצביע על תהליך שמתרחש בשנים האחרונות בקולנוע הישראלי, כאשר אט-אט מוסט המבט מפניו של ה"אחר" הפלסטיני לעבר פניו שלנו. אטען כי תזוזה זו ממבט המבקש לקרב את סבלו של ה"אחר" למבט המתמקד בפנים שלנו, ומן הסרט הבדיוני אל התייעודי בגוף ראשון – מטרתה לחשוף את הפנים שמאחורי המסכה ולהעמיד באמצעות חשיפה זו סימני שאלה לגבי אחריותו של המתבונן.

גבול ומצלמה

קילומטרים ארוכים של קווי גבול עוטפים את הגוף הקולקטיבי שנקרא מדינת ישראל. לאורך קווי הגבול פזורות עמדות כניסה ויציאה ממושטרות, המשמשות וסת של פיקוח ושליטה: נמל תעופה בין-לאומי, גבולות בין-לאומיים, קווי הסכמי נשק, קווי הפרדה ומחסומים. כאתרי מעבָר, מרחבים אלו כוללים "עמדות פיקוח" שמתחקות אחר הגבולות הלאומיים של ישראל, מגדירות וממיינות אותם. סוגיית קווי המתאר וגבולות הקבע של מדינת ישראל

טרם הוכרעה. אך בעוד שיח הגבולות נמצא כיום בחזית הדיון הפוליטי-חברתי, מקומן של ההתרחשויות במרחב אתרי המעבָר הוא בשולי השיח.⁵ מצלמת הקולנוע משמשת סוכן חברתי-תרבותי המשפיע בעצם נוכחותו על אתר המעבָר ועל יחסי הכוח שמתקיימים בין ה”אני” שניצב בעמדת הפיקוח ל”אחר” שעובר תחת עינה הפקוחה של עמדה זו. אתרי המעבָר נוכחים ומתועדים בקולנוע באמצעות אסטרטגיית ”משטור” כפולה: זו של עמדת הפיקוח המרחבית וזו של הראייה הקולנועית. מחד גיסא, עמדת הפיקוח מתפקדת כווסת של פיקוח וכמנגנון שליטה המופעל באתרי המעבָר והיוצר באמצעים מרחביים ופרפורמטיביים ריטואל של פעולות חוזרות. פעולות של זיהוי, ציות, אמצעי תגמול וענישה הן הדומיננטיות במרחב המגודר של אתרי המעבָר. מאידך גיסא, המשטור והמסגור של המצלמה פועלים כעמדת פיקוח ביחס לטריטוריה ולעמדות הפיקוח המרחביות שלה בכמה וכמה רבדים.

הרובד הראשון של משטור ופיקוח של המצלמה מתבטא בנראותו של המחסום. ב”חברת המשמעת”, כפי שהגדיר מישל פוקו את החברה המערבית החל מסוף המאה ה-18,⁶ לצילום חלק נכבד ב”נראות הציבורית”, כך שאנשים והתרחשויות הופכים נראים עבור אחרים באמצעות סוכן מצד שלישי: הצלם או הבמאי.⁷ הצילומים הטראומטיים במלוא מובן המילה הם נדירים, אומר רולאן בארת, ”מאחר ובצילום הטראומה תלויה לגמרי במידת הוודאות שהסצנה התרחשה באמת: הצלם חייב להיות שם”.⁸ במובן זה, התמונה הקולנועית או הטלוויזיונית היא ראשית-כול פעולה של ממש בעולם החברתי-תרבותי, כאשר המצלמה, בעצם נוכחותה, משמשת סוכן המתעד את ההתרחשויות באתרי המעבָר. הרובד השני כולל את מבט המצלמה ואופני המסגור הקולנועי של המחסום וההתרחשויות סביבו. העין המפיקה את התמונה אינה ”עין תמימה”, אלא עין בעלת ניסיון תרבותי מצטבר. כפי שהבחין ארנסט גומברוך, האמנויות החזותיות אינן מחקות את המציאות, אלא מציגות אותה בתיווך של מוסכמות.⁹ מבט המצלמה מערב אפוא בין ”מראית

5 בהקשר לגבולות ולשיח הגבולות, ראו: Baruch Kimmerling, "Boundaries and Frontiers of the Israeli Control System: Analytical Conclusions", Baruch Kimmerling (ed.), *The Israeli State and Society: Boundaries and Frontiers*, Albany, NY: SUNY Press, 1989, pp. 265-284; אדריאנה קמפ, "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל", תיאוריה וביקורת 16, 2000, עמ' 13-43; יצחק שגל, הרצאת פתיחה לסדרת חוקרים בנושא: "נופים ישראלים: ייצוגים הדדיים של תרבות ונוף", אוניברסיטת תל-אביב, בית אבנר, 26 בפברואר 2004. לנראות הציבורית של מחסומים ועמדות פיקוח תורמים בשנים האחרונות פעילותם של ארגונים כמו "בצלם" ו"מחסום WATCH" וכתבי עיתונות כמו עמירה הס וגדעון לוי. בשדה החזותית-קשורתית ראוי להזכיר כתבות טלוויזיה כמו זו ששודרה ביומן שישי (ערוץ 2, 26 בדצמבר 2003) ושסקרה את פעילותם של אנרכיסטים מהשמאל ואת פציעתו של גיל נעמתי בן ה-22 בעקבות תגובת צה"ל לאירוע; את תערוכת הצילומים של חיילי חברון "שוכרים שתיקה" במדרשה לצילום גיאוגרפי ביד אליהו ומאוחר יותר בכניין הכנסת בקיץ 2004, וכן תערוכה שאצרה אריאלה אזולאי בגלריית "זוכרות" ב-2009 ("הפלסטינים במדינת ישראל: השנים הראשונות").

6 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Pantheon, 1979

7 ראו אריאלה אזולאי, "התגנבות יחידים", סטודיו 7, 1992, עמ' 36-39; וכן: Paul Frosh, "The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power", *Social Semiotics* 11, 1, 2001, pp. 43-59

8 רולאן בארת, "המסר הצילומי", המדרשה: כתב עת של בית הספר לאמנות, מכללת בית-ברל 5, [1961] 2002, עמ' 31.

9 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 9

עין" – כלומר האופן שבו נקלטת המציאות הכוללת את זווית ההתבוננות, מיקוד העין, מטרה ופרשנות – לבין "העצם הממשי": הרובד הפיזי המובחן של העולם שבו אנו חיים. הצלם ו/או הבמאי בוחרים להתמקד באובייקט מרחבי שמולם וממסגרים אותו באמצעים הרטוריים שעומדים לרשותם (זווית צילום, מרחק מן האובייקט, שימוש בצבע, עדשה, עריכה וקול). אמצעים אלו מייצרים את התמונה שנראית לעיני הצופה וכן את הדינמיקה שבין הרובד הגלוי לסמוי, בין הפריים הקולנועי למה שנותר מחוץ לו. המרחב הקולנועי מיוצר כך שפעולת ההתבוננות נוכחת גם היא בפריים הקולנועי: מישוהו תמיד מתבונן, והמרחב הופך לפעולה מכוונת של התבוננות.

לכן, ההתחקות אחר אתרי מעבָר בקולנוע הישראלי משמעה לבחון את הפרקטיקות שמשמשות את נקודות הפיקוח בנוכחותן במרחב וכן את האמצעים הרטוריים, החזותיים והקוליים של הקולנוע. יתר על כן, בין שתי פרוצדורות אלו – הקולנועית והמחסומית – מתקיימים קווי דמיון, כי שתי הפרוצדורות מערבות פעולות של מיון ומעקב מצד אחד, ומציאות ודימויה מצד שני. כפי שמבחין ג'ון פרסקוט, קו הגבול מתייחס לאזור מעבָר שבאמצעותו מובחן שטח אחד ממשנהו.¹⁰ אלא שבאופן פרדוקסלי, המרחב שנועד ליצור הפרדה – בין "שלנו" ו"שלהם", בין "אנחנו" ו"הם" – מייצר הזדמנויות נשנות וחוזרות למפגש. הגבולות מווסתים תנועה, מסע של אנשים, חפצים, ובר-זמן – רעיונות תרבותיים מסוגים שונים. יוצא אפוא שפרקטיקות הוויסות שולטות על מפגשים בין-תרבותיים שבהם נוצרות "הכתמות" הטרוגניות והיברידיות. אתר הפיקוח פועל, אם כן, במסגרת ניגודים מבניים של הפרדה ועירוב, טוהר וזיהום, עֵבירות ואי-עֵבירות.¹¹

במובן זה, הגבול הוא אזור מיוחד שאינו שלנו ואינו שלהם, אלא סוג של "מרחב ביניים" או "מרחב שלישי" כפי שהגדירו זאת תאורטיקנים כמו אדוארד סוֹזָה, הומי באבא וויקטור ברגין.¹² מרחב הביניים, כמקום שאינו מקום, מוגדר לא רק באמצעות שני מצבי קיצון (שלנו או שלהם, עימות או שיתוף פעולה), אלא גם כמקום שבו יכול להיווצר דבר חדש.¹³ הרגע הזה של ההפתעה או ההפרעה שממנו נוצר דבר חדש הוא ההזדמנות לקיים דו-שיח בין ה"אני" וה"אחר". בהפנתו את מצלמותיו אל מעברי גבול, נקודות פיקוח ומחסומים, פועל הסרט הישראלי העכשווי למען הנראות הציבורית של "מרחב הביניים". מרחב זה מקפל בתוכו הצטלבויות של הבדלים וסתירות פנימיות וחושף את נקודות העיוורון של אתרי המעבָר ושלנו.

Princeton, NJ: Princeton UP, [1960] 2000

John Robert Victor Prescott, *Political Frontiers and Boundaries*, Boston, Sydney and Wellington: Unwin Hyman, 1987, p. 13

Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London and New York: Verso, 1989

Homi K. Bhabha, "The Third Space", Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990; Homi Bhabha and Victor Burgin, "Visualizing Theory: In Dialogue", Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR 1990-1994*, New York: Routledge, 1994

13 באבא וברגין, שם, עמ' 454.

בן גוריון - הפנמזיה של האיחוד

בן גוריון הוא סרט בדיוני המתרחש במשך לילה אחד ארוך בשדה התעופה הבין-לאומי של ישראל. נמל תעופה, כמו מעבר גבול או מחסום צבאי, הוא חלל שאינו מתפקד כ"מקום" במובן המסורתי.¹⁴ אתרי המעבר הללו, או האל-מקום, "non place" כפי שהגדירם מרק אוג'ה, אינם חלק מהמארג הטופוגרפי, אלא הם מופרדים ממנו באופן מלאכותי.¹⁵ "אל-מקומות" אלו אינם מגדירים את הזהות האנושית במקום ואף אינם מקיימים זיקה היסטורית ביחס אליהם במובן זה שהנוכחות האנושית בהם היא אקראית ונסיתית. בסרט בן גוריון, בין נחיתות והמראות, תורים, תשאל ביטחוני ותחקור, נשזרים מפגשים ופרידות, אהבות ובגידות. אלא שהנוסעים ומלוויהם, כמו גם עובדי המקום - פקחי ביטחון, בודקים ביטחוניים, טייסים ודיילים, אנשי משטרת הגבול - לכודים כולם בחללית בועתית המכוננת למקסימום שליטה בתנועה האנושית. המרחב והמבנה הנרטיבי הקולנועי חושפים את אתר המעבר כ"חלל ביניים" בעל חוקים משלו, כחלל השייך למציאות הטריטוריאלית שמחוצה לו וגם מופרד ממנה בזמנית. הטקסט הקולנועי "ממסגר" את המציאות של מקום-לא-מקום של שדה התעופה ו"ממייך" - באמצעות הקו הנרטיבי, העריכה ועבודת המצלמה - את מה שנראה על המסך ואת מה שנשאר מחוץ לגבולותיו. העלילה עוקבת אחר מספר דמויות שנכנסות לחלל הטבורי וההומה של שדה התעופה ושיוצאות ממנו, אבל זוהי דרך ללא מוצא שהמאפיין אותה הוא מעגליות. כפי שמנסח זאת המוזיקאי, אחד מגיבורי הסרט: "לא נותנים להיכנס ולא נותנים לצאת בארץ הזו". המבנה העלילתי הפסיכסי מורכב מחמש עלילות מקבילות שלעתים אף נפגשות זו עם זו: הקברניט (אסי דיין) שאינו מוכן להשלים עם כך שהרומן שלו עם הדיילת (סמדר קלצ'ינסקי) הסתיים; גבר פלסטיני (מוחמד בכרי) שמגיע ללוויית בנו, אך נחשד כיוון שאין לו מזוודה; זוג שמחפש דרך להגיע אל הדיוטי פרי (ישראל גוריון ונירה רבינוביץ'); ילד (אלעד נחומי) שהוא קוסם חובב וקורא מחשבות, שנעלם במבוך של שדה התעופה ושהוריו (רמי פורטיס ורונית אלקבץ) מחפשים אחריו; מוזיקאי פלסטיני (גלעד בן דויד "המוכתר") המעוכב בביקורת המטען; וסלקטורית (ליאת גליק) שמזדהה עמו ואף נענית להצעת הנישואין שלו.

כל מסע מערב הגדרה מחדש של גבולות ה"עצמי". "העצמי הנוסע", מבחינה טרין מין הא, "הוא הן העצמי שנע פיזית ממקום אחד לשני, בעקבו אחר דרכים ציבוריות [...] בתנועה המכוונת על ידי המפה, והן העצמי שנחת באותה פרקטיקה לא מוגדרת של המסע. [שניהם] מנהלים משא ומתן בין הבית לחו"ל [...] בין כאן, שם ואי שם".¹⁶ לכאורה, שדה התעופה הוא מקום המרכז נחיתות והמראות עבור נוסעים היוצאים למסעותיהם ושבים מהם, מכאן לשם, מהארץ ואליה. אולם במסע המתואר בסרט בן גוריון, כמו גם במסע בסרטי המחסומים, הדמויות לעתים חסרות שם, מטרת המסע או המניע הפנימי לו אינם ידועים,

14 עם זאת, להבדיל ממחסום, המעבר בשדה התעופה מתבצע בדרך כלל מתוך רצון חופשי לצאת או לחזור ממסע.

15 Marc Augé, *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London and New York: Verso, 1995

16 Trinh T. Minh-ha, "Other than Myself/ My Other Self", *Travelers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, George Roberston et al. (eds.), London and New York: Routledge, 1994 (התרגום שלי, ע"ז).

ואקט הפיקוח והביטוי הפיזי שלו במרחב – מעבר הגבול או עמדת המחסום – מכתבים את ההתנהגות האנושית ומשמשים אובייקט למבט המצלמה. וכך, הסובייקט האנושי נשלט על ידי מסלול שנקבע מראש: זהו מסלול קטוע, עמוס מעברים חד-סטריים ונקודות בקרה. מטרתם של אלמנטים אלו היא להגביל את התנועה בחלל הביניים ולאפשר את קיומן של פעולת המיון, הפיקוח, התייעוד והמעקב.¹⁷ במרחב זה נעות הדמויות מאזור אחד לשני באמצעות תעודות, מסמכים ואישורים. כאשר בעמדת הביקורת מתברר שכנגד אחד הנוסעים (רמי פורטיס) עומד צו עיכוב יציאה מהארץ, השוטרת חוסמת את המעבר. אחת הדיילות מבחינה בנוסע פלסטיני שירד זה עתה מהמטוס ושאינו אוסף את מזוודותיו במסוע לאחר הנחיתה. היא מדווחת מיד לביטחון והנוסע נעצר לבידור.

במרחב שדה התעופה בסרט בן גוריון הדמויות חולפות במסלול שנקבע מראש מהנחיתה ואל ההמראה, אבל התשוקה "להבריה" סממנים של זהות אינדיבידואלית אל ההליך הלא-אישי מאיימת על ההרמטיות של פעולת הפיקוח וחושפת את נקודות החולשה שלה. הפרה בולטת של השיטה הטופוגרפית ופעולת הפיקוח מתבצעת על ידי שמעון, הילד הקוסם החובב, שבחיפוש אחר אחד הקלפים שאבד לו הוא משוטט באזורים השונים של מתחם שדה התעופה כאילו היו מתקנים בלונה פארק. הוא יוצר מבעים מרחביים משלו: חוצה מעברים נגד כיוון התוואי, נכנס לאזורים המסומנים כאסורים לכניסה ומציע מבעד לחור המנעול אל חדרי חקירה ובידוק. כך הוא נוטל תחת חסותו זוג שנחת בשדה התעופה ומוביל אותם חזרה אל הדייט פרי כנגד כיוון ההתוויה המרחבי. השלושה נראים ישובים במסוע ממונע ונעים במסלול מעגלי המיועד לשינוע מזוודות, בעוד הורי הילד מתרוצצים במתחם בחיפוש אחרי ילדם האבוד.

הזהות האינדיבידואלית מקבלת את ביטוייה בסרט גם במפגש בין סלקטורית ומוזיקאי שחורגים מכללי הבידוק באתר המעבר והפיקוח של שדה התעופה ומחליפים את הפרוטוקול במעשה אהבה. הגבר שנעצר לבדיקה ביטחונית הוא ערבי-ישראלי מצד אביו ויהודי-ישראלי מצד אמו. בעת הבידוק נוכח בחדר אחראי ביטחון, ושפת הגוף של הסלקטורית מעידה על מבוכתה מהמעשה שהיא שותפה לו. פעולת הבידוק של חפצי הנוסע החשוד הארוזים בקפידה פורעת את הסדר וחושפת סממנים המעידים על זהותו: ספרים, בגדי ערב, כלי נגינה, גיליון של כתב-עת שבו מתפרסמת תמונתו בכתבת השער. הסלקטורית בוחנת בסקרנות את האובייקטים הנפרשים לפניה ואת הגבר שמולה. הוא מסרב לבקשתה לפתוח את קופסת העץ הנעולה שסבו נתן לו וביקש ממנו שיפתח אם וכאשר ימצא את בחירת לבו, אך איש הביטחון שנוכח בחדר מתעקש. הליך הבידוק הסתיים, המוזיקאי מארגן מחדש את תיקיו, ואז פונה לסלקטורית בשאלה: "רוצה להתחתן אתי?". היא צוחקת והוא שואל שוב. הם מתנים אהבה. לאחר מכן, בעודה מלווה אותו בכיוון מסלול היציאה הם נדברים להיפגש כשיחזור והוא מספר לה איך נפגשו סבו וסבתו כחברים בתנועה הקומוניסטית. הוא מנסה לעלות בגרם המדרגות הנעות המוביל לכיוון ההמראה, אבל הן נעות בכיוון ההפוך וכך הוא מגיע חזרה. הילד הקוסם הוא זה שמשתעשע במדרגות ומשבש את השליטה המרחבית של המדרגות הנעות.

17 לשדה התעופה מאפיינים מרחביים של אתר מעבר. זהו "לא מקום" או "אל-מקום" מובהק ברוח הגדרתו של מרק אוד'ה.

עמדת הפיקוח יוצרת הבחנה בין הממיינים לממוינים, אך למעשה, למרות ההבדלים ביניהם, אלו וגם אלו נתונים באותו שדה טופוגרפי המציית לחוקים שלא נקבעו על ידם. בהתמקדותו בדיאלקטיקה שבין מערכת כללי התפעול בשדה התעופה להפרה שלהם, בין ההרמטיות של הפיקוח להברחות שמתבצעות לאורכו, חושף הסרט בן גוריון את הקונפליקט שמתקיים תדיר ב”לא-מקום”. יתר על כן הוא מטרים את הביטוי בקולנוע הישראלי לקונפליקט שהולך ומחריף שאחרי האינתיפאדה השנייה ושמותרחש בקרבת המחסומים ואתרי המעבָר הממוקמים במעברים מישראל לגדה המערבית ולעזה ובתוכם. עם זאת, החיכוך המובנה בשדה התעופה, בין הרצון של הסובייקט האינדיבידואלי לבין הצורך בכללי פרוטוקול, מרוכך בסרט זה באמצעות מעשי הקסמים של הילד העוטפים את מתחם שדה התעופה באווירה של מגרש שעשועים. כך גם הפנטזיה של האיחוד המוצגת בסרט באמצעות סיפור ההתאהבות של הסלקטורית והמוזיקאי הערבי-ישראלי. פנטזיה זאת קוראת תיגר על משטור המרחב בעולם הסרט, אך ב־זמן מטשטשת את העוול שנחשף בסיפור הבדיוני ושמתיקיים תדיר באתרי המעבָר.¹⁸ ההתרה הנרטיבית, ה־happy end, מאפשרים לנו הצופים להדחיק את האירועים המטרידים שמתרחשים הרחק מעינינו ולמקם אותם כקופסא סגורה בזיכרון.

וגבול נתן - חלון לפנים של ה”אחר”

סרטם התיעודי של ערן ריקליס ונורית קידר וגבול נתן עוקב אחר ביטויים אנושיים קונקרטיים לאורך גבולות הארץ, בעיקר בגבול הצפוני עם לבנון. המצלמה חושפת פנים וסיפורים אנושיים משני צדי הגבול ומבקשת לחלץ אותם מתוך האנונימיות של ההתרחשויות שקורות שם, הרחק מן העין. ההיצמדות המונוטונית לפרוטוקול היא שמאפשרת את ביצוען של פעולות המיון, האיתור והמעקב בעמדת הפיקוח. “תעודה? אישור?” הן מילות הפתיחה בפרוטוקול של אתרי המעבָר. נוסח הפנייה אל העוברים באתרי המעבָר מפעיל תגובת ציות נלמדת “שהגדירה כבר רגעים דומים בעבר ותגדיר רגעים כאלו בעתיד באמצעות הממד הריטואלי”.¹⁹ פרפורמטיביות חוזרת זו נוכחת בעמדות הפיקוח בסרט זה, כמו גם בכל אחד מהסרטים שיבחנו במאמר זה.²⁰ את ההליך המתנהל בנקודות הפיקוח השונות ומתממש בכל פעם מחדש ניתן לזהות כ”פעולות דיבור” (speech acts), כפי שמגדירן ג'ון אוסטין,

18 בפסק דין תקדימי שניתן רק לאחרונה, נתבקשה המדינה על ידי בג”ץ להסביר מדוע לא ניתן לנקוט אמצעי בידוק שווים מול אזרחי ישראל ערבים ויהודים (7.3.2011).

19 לפי ג'ודית בטלר, פרפורמטיביות היא צורה של “ציטוטיות”. אין זה אקט בודד, אלא הישנות של מוסכמות או מערך של מוסכמות. ראו: Judith Butler, *Bodies That Matter*, London and New York: Routledge, 1993, pp. 25

20 הפרפורמטיביות משמשת גם נושא בעבודות אמנות כמו “לשון הכובש” (1995). באחת העבודות הראשונות שמתייחסות לפרוטוקול במחסום, משלב האמן שוקה גלוטמן קטעים מודפסים משיחון לאתר מעבָר בעברית ובאנגלית ועליהם מגזרות נייר תכולות המהדהדות בקווי המתאר שלהן עלי כותרת או עיניים עצומות. בין הקטעים גם: “הבעת תנחומים”, “בקשת מעבר” ו”חקירת חשוד”. בעבודת הווידאו של שריף וואקאף “אופנה במחסום” (*Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*, 2004), הפלסטינים עוטים לבוש מעוצב אך “פונקציונלי”, שמטרתו להקל את החיפוש על גופם. כל אחד נוטל תפקיד אחר בפרוטוקול של משחק תפקידים ידוע מראש.

כלומר: מבעים לשוניים המתנהלים בהקשרים נתונים על פי פרוטוקול קבוע.²¹ באתרי המעבָר מתקיימות פעולות וג'סטות חוזרות, שמתנהלות על פי מוסכמות של פרוטוקול קבוע ושכוללות מיון וזיהוי, חשד, חקירה, אישור וביצוע.

כמקום שהוא "שום־מקום", אתר המעבָר מייצר בין־סובייקטיביות אנושית המשוחררת ממעטה ההגנה והשיפוט של הקולקטיב שעוטף אותה בדרך כלל. יתר על כן, כפי שמבחין אייל בן ארי²² בעקבות ג'ון הוניגמן,²³ חיילים רבים מתייחסים ללבישת המדים ביום הראשון לשירות כאל תחפושת. השימוש במסכות ותחפושות מאפשר התנהגות שונה מאשר בחיים האזרחיים. "מסכות הנן אמצעי המאפשר הפרדה זמנית בין הזהות האישית של 'המתחפש' לבין התנהגותו תחת מעטה המסכה".²⁴

וגבול נתן בוחן את האפקט של הגבול ושל הפנים הנתונות במסכה תוך התמקדות בגורמים האנושיים המעורבים במחסום ישירות ובעקיפין. אמנם בין הדמויות גם שני ישראלים, אך המוקד הוא פניו של ה"אחר": הלבנוני, הסורי והפלסטיני. נקודת הפתיחה של הסרט היא דרום לבנון וקו הגבול שהפך מ"הגדר הטובה" לאתר מעבָר ממושטר. בתחילת הסרט המצלמה עוקבת אחר מפקד ישראלי ערב עזיבתו את קו הגבול בלבנון ואחר מפקד צד"ל שעמו ניהל יחסי שיתוף. דמות ישראלית נוספת היא של לוחם פגוע הלם קרב (PTSD) ששב אל הגבול. בעודו יושב בגבו אל ההר, מחזיר אותו רעש הנגמש"ים אל הרגעים שבהם איבד את עולמו. במקביל לדמויות הישראליות הללו מוצגות בסרט דמויות לבנוניות, פלסטיניות וסוריות: רועה עזים לבנוני שצריך לעבור דרך שער סגור על מנעול ובריה כדי לאפשר לעזים לשהות בשדה שלו; סוחר נשק פלסטיני, פעיל לשעבר בארגון טרור, המספר על התנסויותיו בעוד פניו מוסתרות; מפקד פלסטיני שמשרת בבסיס ביריחו, המספר לבמאי הסרט כי עד שהוא מגיע ממקום עבודתו חזרה הביתה עליו לעבור בכל יום 14 עמדות פיקוח. בחברון, הוא מוסיף ואומר, יש בתים שבהם חדר אחד נמצא באזור A וחדר השינה באזור B; משפחות וחברים מעדכנים האחד את השני על הקורות אותם מדי שבוע במשך שנים באמצעות רמקולים, כשהם עומדים משני עברי "גדר הצעקה" וביניהם הוואדי.

הסרט עוקב אחר ההכנות של כלה במספרת הכפר מג'דל שמאס ערב כלולותיה; האיפור, התסרוקת, הלבוש, הפרידה מהמשפחה, האב שבשל פעילותו בעבר לא קיבל אישור מעבר לצד השני של הגבול ולו לכמה שעות. האחות היא שמספרת את סיפור בני ובנות המשפחה

John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962

22 אייל בן־ארי, "חיילים במסכות־צה"ל והאינתיפאדה", אורית אבוהב, אסתר הרצוג, הרווי גולדברג ועמנואל מרקס (עורכים), ישראל: אנתרופולוגיה מקומית, תל אביב: צ'ריקובר, [1994] 1998, עמ' 318-305.

23 John J. Honigmann, "The Masked Face", *Ethos* 5, 1977, pp. 263-280

24 הוניגמן, שם, עמ' 272; בן־ארי, הערה 22 לעיל, עמ' 309. אייל בן ארי מוסיף וטוען כי למסווה שעטו החיילים היו השלכות על הדרך שבה התעצבו היחסים עם הפלסטינים בתקופת האינתיפאדה (הראשונה): "השימוש במסכות ובתחפושות מספק, לפחות לאחדים מאנשי המילואים, היתר להתנהג בדרכים אשר באופן נורמלי לא היו מאפשרים לעצמם" (עמ' 310).

שנאלצים להיפרד בשל גבולות פוליטיים שרירותיים מבלי לדעת מתי יוכלו להיפגש שוב. המצלמה מלווה את השיירה שנוסעת אל עבר הגבול הסורי ובמרכזה הכלה במחלצותיה. מהעבר השני נראה החתן עם מקורביו, אך ב”מרחב הביניים”, שכבר איננו “שלנו” אך גם לא “שלהם”, מסתבר שחסרה תעודה. האחראית מצד האו”ם מגייסת לצדה את ההוראות וההנחיות כדי להצדיק את אייכולתה לפעול בשל מסמך שחסר. המקור להוראות אינו נראה לעין, אבל בסופו של היום הכלה איננה יכולה להגיע אל חתנה שממתין לה מעברו השני של הגבול הלבנוני, אך גם אינה יכולה לחזור. באין מוצא היא יושבת, עם שמלתה הלבנה הארוכה, על כיסא ליד המחסום, מתבוננת לעבר העתיד שנמצא כמה מטרים צפונה ממנה, אך אינה יכולה להגיע אליו.²⁵

חשיבות סרטם של ריקליס וקידר היא ביצירת נראות של אתרי המעבָר לאורך גבולות ישראל. הוא מתמקד בעוולות ובאבסורדים שמתרחשים, בשם החוק ובניגוד לו, לדמויות אנוש לאורך הגבול. הסרט פותח חלון אל ה”אחר” שמעבר לגבול. אם המחסום יוצר מפגש באמצעות מנגנוני כוח ומגדיר את זכות הכניסה של העוברים והשבים, הסרט מביא אלינו את הפנים שעברו במחסום, את הפנים שאליהם לא הבטנו. הוא מקרב אלינו את הסבל המרוחק מאתנו, וברגעים מסוימים יוצר הזדהות עם סבל זה, אך אינו מערב אותנו באחריות למתרחש: מישו עושה את זה אי־שם, לא אנחנו.²⁶ בשתי הדוגמאות הבאות אראה כי במאי הסרטים מצליחים לייצר ברגעים מסוימים התרחשות דיאלוגית באמצעות “הפרעה” או “הפתעה” שמתקיימת במרחב הביניים ומערבת גם אותנו, הצופים.

מחסומים - אלומת אור אל עבר הספק

מחסומים, סרטו התיעודי של יואב שמיר, מתעד את עמדות הפיקוח בנקודות מחסום שונות באזורי הגדה המערבית ורצועת עזה בשנים 2001–2003. עדשת המצלמה מתמקדת בנקודות המגע היומיומיות בין חיילי מג”ב ישראלים, שמוסטים את כניסותיהם ויציאותיהם של פלסטינים. נקודות הפיקוח אמנם משנות את מיקומן, אך הנהלים נותרים זהים. בעוד הסרט וגבול נתן מתמקד בסיפורים אנושיים מצדו השני של קו הגבול, במחסומים המצלמה ממסגרת את הליך הפיקוח שמתקיים באתר המעבָר ואת נקודות החיכוך בין שני הצדדים, משמשת גורם המודע לכוחו וליכולתו להשפיע בזמן־אמת. יתר על כן, במספר התרחשויות משמעותיות בסרט, המצלמה מנהלת דיאלוג עם המשטר הצבאי, כשהיא מערערת על סמכותן של נקודות הפיקוח ומציבה משטר אופטי במקומו. אלימותו של ההליך באה

25 סיפור הכלה בסרט שימש השראה לסרט באורך מלא: הכלה הסורית בכימויו של ערן ריקליס (2004).

26 גיין סטדלר מאפיינת כספרה את תכונותיו הייחודיות של המדיום הקולנועי. סרטים בעלי עֶצמה הם אלו שיש להם אפקט מאוחר עלינו. בזכות הנרטיב, העלילה, הדמויות, הקונפליקטים והשפה הקולנועית – סרטים אלו מערבים אותנו בהתרחשויות ומזמינים אותנו להזדהות עם ה”אחר” ועם מצוקתו. עם זאת, לא מתקיים דיון בהזדמנות שנוצרת בסרטים תיעודיים לערב את הצופים באופן משמעותי יותר. ראו: Jane Stadler, *Pulling Focus: Intersubjective Experience and Narrative*, London Film: *Questions How Cinematic Narratives Relate to and Affect Ethical Life*, London & New York: Continuum, 2008.

לידי ביטוי באנונימיות שבה הוא מתרחש – הן המוציאים לפועל של הפרוטוקול והן קרבנותיו, רובם חסרי פנים וזהות. הן החיילים הישראלים והן האזרחים הפלסטינים המבקשים להיכנס או לצאת אינם מוצגים בשמם. כך גם איננו יודעים דבר על חייהם רגע לפני או אחרי המעבר במחסום. מה שנוותר הוא גופים של בני אדם הנעים לקראת חיכוך בלתי נמנע, כשהמצלמה, בעצם נוכחותה, מתעדת את התהליך. עם זאת, לעתים המצלמה מתערבת, מתמקדת בפניהם של החיילים והאזרחים, כמו מנסה לבודד אותן וללמוד אותן כנגד הנהלים וכנגד הקצב של ההתרחשויות.

הסרט מתעד פעיל שלום שרוצה ללוות קבוצת ילדים לחברון ונשלח חזרה לדרכו; צעיר פלסטיני שמוציאים אותו מהתור ל"טיפול אישי" אחרי שסירב לשתף פעולה עם המכניזם של הפרוטוקול; עוד גבר פלסטיני, ועמו ילד, שמגיע למחסום תחת מטרייה מפני הגשם העז, ובקשתו להגיע הביתה נדחית והוא נאלץ לחזור על עקבותיו. ההסתתרות מאחורי פקודות חסרות מקור וזהות מאפשרת לבצע את הפעולות ובד בבד להתנער מהאחריות לביצוען. ההוראות לעתים סותרות, ותמיד חסרות מקור. הן נמסרות באמצעות: פיסת נייר, שפופרת טלפון, מכשיר הקשר או חריץ צר שמנפיק או שולל אישורי מעבר. בעוד מקור ההוראות נותר ערטילאי ומחוץ לשדה הוויזואלי של המצלמה (והרבה פעמים מחוץ לשדה ההתרחשות), הנציג שנמצא בשטח חוזר ואומר: "אלו ההוראות", "אלו הפקודות שקיבלתי", "צריך לחכות לאישור". "נראה לך שאני מחליט כאן?" ישאל החייל שאחראי על תפעול המחסום. הכתיבה המרחבית-קולנועית במחסום חאן יונס מדגימה את הפונקציה של עמדת הפיקוח: ליד המחסום ניצב ביתן מעוגל בעל אשנב גבוה, צר ומסורג. מולו עומדת אם פלסטינית עם שני ילדיה, ושתי נשים פלסטיניות ממתיןות לצדה. האם משוחחת עם חייל מג"ב שבוחן את תעודתה, אלא שפניו של נציג הפיקוח אינן נראות ורק קולו נשמע כשהוא אינו מאשר את המעבר. גובהו של האשנב הצר מאפשר למסור מסמכים, אך לא לראות את בעל הסמכות המאשרת או השוללת את תוקפם.²⁷

עם זאת, המצלמה בפעולתה מבריחה סימנים – מידע, פרוצדורות, אבל גם פנים אנושיות – שעמדת הפיקוח לא הייתה בהכרח מנפיקה להם "אשרת כניסה". במובן זה, המצלמה ככלי תיעוד חזותי ומילולי היא אמצעי פיקוח על הפיקוח. "תצלם, תצלם, שיראו מה הם עושים לנו", אומר גבר פלסטיני מבוגר אל המצלמה סמוך למחסום שליד חווארה שבו מעכבים מאות אנשים. במחסום אחר, החייל בעמדת הפיקוח מסרב לתת מעבר לצעיר פלסטיני. הצעיר מתעקש לדבר עם האחראי, ולאחר שיחה די ארוכה שבה עמד על דעתו, המפקד מאשר את המעבר. כעת פונה החייל במחסום אל האיש עם מצלמת הקולנוע: "אל תוציא אותי רע בסיפור הזה, תוציא אותי טוב", הוא אומר. "איך אני יכול?" שואל הצלם. "תגלגל את זה למעלה [לממונים]", מציע החייל בסרט.

באירועים אלו המצלמה נוכחת ומעורבת תוך שהיא מקליטה את הרובד החזותי והמילולי גם יחד ומשמשת בתפקיד המתווך בין ה"אני" ל"אחר". אם על פי ג'ודית בטלר אנו מזהים פרפורמטיביות כסוג של "ציטוטיות" או כייצוגים חוזרים ונשנים של פרוטוקול – ברגעים אלו המצלמה, בעצם נוכחותה, מאפשרת ללכת נגד הפרוטוקול וליצור הזדמנות למפגש

27 קול ללא פנים ופקודות ללא מקור חוזרים גם בסצנות דומות בסרט נקם אחת משתי עיני.

במובן של עמנואל לִינֶס. בדיאלוג זה, ה"אני" המצלם הופך את ה"אחר" שעובר במחסום וגם את ה"אחר" הישראלי שעומד במחסום – ולו לרגע אחד – לאינדיבידואל בעל פנים משלו. הדיאלוג שמתקיים כאן באמצעות המצלמה הוא פעולה של מבע, של שיח שמתרחש בחלל הביניים בין ה"אני" ל"אחר", הוא נקיטת עמדה מוסרית. כך נראים על המסך פניה של האישה המבקשת אשרה, פניו של גבר פלסטיני המתדיין עם הקצין שיאפשר לו להיכנס, אך גם פניו של חייל ישראלי העומד במחסום וצריך לתמרן בין הפקודות למציאות היומיומית. ברגעים אלו, המחסום, כאתר ספי (threshold), משמש הזדמנות למגע בין ה"אני" במחסום (במדים, עם רמקול ונשק, ממלא אחר הוראות) וה"אחר" (שמבקש, שמתחנן, שמתעקש ומוותר). בסיטואציה זו, ה"אני" המצלם מקרב



מחסומים (יואב שמיר, 2003).

(התמונה באדיבות ערן הפקות, עדנה ואלניור קוברסקי, ואמיתוס פילמס-עמית ברויאר)

את פניו של ה"אחר" הפלסטיני שמול המצלמה ובו־בזמן מעמיד מראה מול עיניו של הצופה הישראלי. רגעים אלו של "הפרעה" או "הפתעה" מאפשרים לנו לזהות, בעקבות לִינֶס, את פניו של ה"אחר", כאלמנט שבונה את הבסיס למגע בין-אישי ולקרבה. בד־בד, הפנים נוטעות בנו ספק: "להעמדתה של הספונטניות שלי בסימן שאלה על ידי

נוכחות האחר אנחנו קוראים אתיקה", אומר לִינְס,²⁸ וכפי שמבהיר חגי כנען, ההפרעה שפני הזולת מחוללות בתנועה הספונטנית של ה"אני", נובעת מכך שהם נוטעות ספק בלב מרחב הפעולה.²⁹

הספק בסרט נוצר באמצעות הטלת אלומת אור על המתרחש בזירה המרוחקת והמודחקת של המחסומים: הליך המיון והוויסות, הפנים והקול שלנו ושל ה"אחר", וכן הכתיבה הקולנועית הממסגרת את האירועים. בסיקוונס הסיום של הסרט, המצלמה עוקבת אחר מספר דמויות בחשכה, ליד בית פוריק, שממתינות לתשובה טלפונית, ואגב כך היא חושפת את מגבלות הייצוג שלה עצמה: בבקעה מבודדת המוסתרת חלקית על ידי חומה, העצירים ישובים ליד החומה בעוד דמויות החיילים ניצבות מעליהם. במרחב חשוך, מבודד ומעוגל, רק זרקור מכלי רכב צבאי מאיר חלקית את השטח ומאפשר להבחין בצלליותיהן של הדמויות. בהדרגה הפריים הקולנועי מחשיך, ונשמעים רק חילופי שיח מקוטעים המתנהלים על פי כללי הפרוטוקול. החלליות הסגורה, החומה שסוגרת עליה, הראייה המוגבלת והדמויות שמדמות את צלליות הדברים ואת ההד של הקול לדברים עצמם, מהדהדים כולם מערה אחרת, זו של אפלטון. בספר השביעי של הרפובליקה משתמש אפלטון במטאפורה חזותית כדי לתאר את גבולות ההבנה האנושית ואת גבולות הראייה. הוא מתאר מערה עם כמה אסירים, שאופן ישיבתם אינו מאפשר להם לראות אלא את הצללים שיוצרת האש על קיר המערה. ראייה זו מוגבלת וחלקית ואיננה מאפשרת הבנה של המצב לאשורו. ובלשונו של אפלטון:

"משונה", אמר, "תמונתך, ומשונים אסיריך".
 "הם דומים לנו", אמרתי אני, "שכן הגע עצמך: שמא סובר אתה, ראשית כל, שאנשים הנתונים במצב זה כבר ראו שמץ דבר משל עצמם ומשל חבריהם ללא, חוץ מצלליהם, הנופלים אל קיר המערה שלמולם, מחמת האש (שמאחוריהם)?"
 "וכי כיצד יראו יותר מזה", אמר, "כשיהיו אנוסים כל ימיהם לבלתי הניע ראשם?"³⁰

אתר המעבר ואופן צילומו ועריכתו במרחב הקולנועי יוצרים זיקה לטקסטים אחרים כמו זה של אפלטון, או הספר על העיוורון מאת סארמאגו, שבו מגפה של עיוורון תוקפת את התושבים ומובילה לביטול הכבוד ההדדי בין אדם לחברו. קישורים בין טקסטואליים אלו מדגישים את שרירות הסיטואציה ואת אֶזְלַת ידה של המצלמה הקולנועית, שבהדרגה מפסיקה להקליט. עלטה מתפרשת גם על התמונה ורק קטעי דיאלוג נשמעים בפס הקול. אך זה, באופן פרדוקסלי, גם כוחה של המצלמה: יכולתה להקליט את הכתם העיוור שיוצר המרחב ואת היחסים הבין-אישיים שבו. במובן זה, הסרט, שכותב את המרחב של אתרי

28 עמנואל לִינְס, כוליות ואינסוף: מטה על החיצוניות, מצרפתית: רמה איילון, ירושלים: מאגנס, [1961] 2010, עמ' 94. מצוטט אצל חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לִינְס, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 104.

29 כנען, שם. ראו דיון בספר בפרק "פנים 6: פנים והתנגדות".

30 אפלטון, "משל המערה", הפוליטאה: כתבי אפלטון, כרך ב', ספר ז', מיוונית: יוסף ליבס, ירושלים: שוקן, 1979, עמ' 421.

המעבֵר באמצעות המצלמה, מקליט לא רק את מראה המקום, אלא גם את התת־מודע שלו: תמונתה של חברה המאבדת את פניה האנושיות.³¹

נקם אחת משתי עיני - הפנים במראה

בסרט נקם אחת משתי עיני איננו מוצאים כרוניקה של מקומות ושל זמנים שונים שבהם מוצבים מחסומים, או צמצום נרטיבי של התרחשות באתר המחסום. המחסום והבולדוזר, כך נראה, נמצאים בכל מקום וחודרים לכל מקום: אפילו אל חדר השינה של החבר הפלסטיני שעמו משוחח מוגרבי לאורך הסרט. קיומם של המחסומים והסגרים מזמן חדירה באמצעות הטלפון לביתו של החבר הפלסטיני שנמצא בסגר ולביתו של הבמאי בעת שהוא משוחח טלפונית עם החבר; חדירה אל הפלסטינים המעוכבים מאחורי הגדר ואל הילדים המנועים מלחצות את המחסום בדרכם הביתה עם סיום הלימודים; חדירה אל הפלאח המנוע מלעבד את אדמתו, אל החיילים הישראלים ואל אנשי ארגון "בצלם". קיומם של המחסומים והסגרים גם מזמן חדירה אל הישראלים והתיירים שמתרפקים על מיתוס מצדה ומיתוס שמשון הגיבור – מיתולוגיה ישראלית שמזינה את מאזן האימה. כך אפוא המחסומים מייצרים מרחב הטרוטופי כפי שהגדירו פוקו: מרחב המכיל מרחבים וזמנים מגוונים ושונים זה מזה.³²

שלוש זירות התרחשות מוצגות בסרט תוך עירוב זמנים: מיתוס מצדה, מיתוס שמשון הגיבור והמצור והמחסומים המגדרים את הפלסטינים בשטחים הכבושים. באמצעות עריכה מקבילה יוצר מוגרבי אנלוגיה בין מחשבות אֶבדניות של העם הפלסטיני לבין פעילות ריטואלית החוזרת לרגעים מכוננים בהיסטוריה של העם היהודי שבהם אפסה תקווה: הרגע התנ"כי־מיתי שבו שמשון הנואש מחליט כי "תמות נפשי עם פלישתים" והרגע המיתו־היסטורי שבו שארית היהודים במצדה, בהנהגתו של אלעזר בן יאיר, בשנת 73 לספירה, בוחרת בפתרון של התאבדות קולקטיבית. הקבלות אלו בסרט מציעות כחלופה מתבקשת את התאבדויות הפלסטינים עקב מצוקתם בהווה.³³

חוקר הקולנוע ביל ניקולס מגדיר את הסוגיה האתית המרכזית של הסרט התייעודי כ"איך אנחנו מתייחסים לאנשים שאנחנו מצלמים".³⁴ בסרט נקם אחת משתי עיני מוצג הסכסוך בנוכחות הצדדים המעורבים בו: הפלסטינים, קצינים וחיילים מכוחות הביטחון הישראליים, מדריכי תיירות הניזונים ממיתוסים יהודיים פופולריים, הימין החילוני והדתי והשמאל

31 ייאוש ומחשבות אבדניות מציפים את החבר הפלסטיני והוא נותן להם ביטוי בשיחת הטלפון עם מוגרבי. דיון על הסרט מחסומים ראו גם אצל: ענת זנגר, "מחסומים או מי מפאק על עמדת הפיקוח", מעין אמיר (עורכת), דוקומנטלי: מאמרים על קולנוע דוקומנטרי ישראלי, תל אביב: עם עובד, 2007.

32 ראו מישל פוקו, "על מרחבים אחרים", הטרוטופיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, [1991] 2003, עמ' 7-20.

33 שמו של הסרט אף הוא ציטוט מדבריו של שמשון, שופטים טז, 28.

34 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 13

המתייסר בדמותו של הבמאי. מוגרבי מציג את ההתרחשויות בהקלטה ישירה ובדיאלוג בהמשכים בינו לבין החבר הפלסטיני. יתר על כן, הוא נוכח מאחורי המצלמה וגם לפנייה. באמצעות מבע משולב הוא מקליט את האירועים, אך גם מתערב בעת התרחשותם, ובכך הופך את הסרט לזירה של מפגש ודיאלוג בין ה"אני" ל"אחר". הפניות הישירות של הצדדים אל המצלמה ואלינו, עימותים, שיחות טלפון והפרעות – כל אלה משמשים חלק מאירוע דינמי המערב את הצופים. כך, בעת שמעכבים אותו ליד המחסום, שואל פלסטיני, המציב רגל אחת על סלע קטן סמוך, את הבמאי ואותנו: "לעמוד על אבן, זו תמונה יפה?". מבט המצלמה ממשיך להשתהות על האנשים הנוספים שמעוכבים ליד המחסום, ועל אחרים שמנסים למצוא דרכים עוקפות למחסום. המבט חוזר אל הפלסטיני שנסמך על אבן ומצביע על עוד גבר שעוכב במחסום, גם הוא עומד כשרגלו האחת על אבן.

במצלמתו, בקולו, ולעתים גם בגופו ופניו, הבמאי נוכח על המסך בעת שהוא מתעד את הפעילות במחסום, את הפלסטינים (ילדים, נשים וגברים) הממתינים לשווא שעוד רגע ייפתח השער והם יורשו לעבור. הוא זה שנוקט פעולה תוך עימות עם נציגי הצבא, מנסה להשפיע בנוכחותו עם המצלמה בזירת האירוע כדי שייפתח השער, כדי שיותר לפלאח הפלסטיני להמשיך לעבד את אדמתו. הסיקוונסים הארוכים מותירים את הצופים, המתבוננים בשוטים הארוכים והסטטיים, במצב המתנה, כמו הפלסטינים המבקשים לעבור במחסום כדי לעבד את השדה או לחזור לביתם מבית הספר. כך, בסיקוונס שלקראת סיום הסרט, מוגרבי מתעד את החיילים המבקשים ממנו להוריד את המצלמה, או מנסים בכוח הזרוע למנוע ממנו לצלם; מתעד גם את עצמו, הבמאי, כשהוא מאבד את עשתונותו מול אטימותם של כוחות הצבא. במקרים כגון אלו, המצלמה משמשת גורם נוכח, מודע, המערב את הצופה בעל כורחו.

באמצעות הפנים, ה"אחר" מושך את הצופה להגיב. כפי שמציין לוינס: אחריות – או response-ability במקור הלועזי הכוללת את צמד המילים – היא היכולת להגיב, והיכולת להגיב היא שמגדירה את האירוע האתי. האירוע האתי, יאמר לוינס, אינו משהו שאני עושה, או בוחר לעשות, אלא משהו שאני חייב לעשות ברגע שה"אחר" נוגע בי בנוכחותו ובאחרותו. "באמצעות האחריות שאינה מצדיקה עצמה על ידי שום מעורבות קודמת, באמצעות האחריות כלפי האחר, בסיטואציה אתית – כאשר המבנה המטא־אונתולוגי והמטא־לוגי של האתיקה [...] מופיע [...] אחריות קודמת למעורבות".³⁵

לפי לוינס, תנאי לקיומה של אחריות זו הוא היווצרותה של קרבה המאפשרת את המעשה האתי. נשאלת השאלה, האם ועם מי הסרט מייצר קרבה? בדיקה של שיחות הטלפון השזורות בסרט יכולה להציע כיוון אפשרי. בעוד טנקים מקיפים את ביתו, ה"אחר" הפלסטיני מוגבל בפעולותיו, לכוד בהווה מתמשך שבו קשה להבחין בין יום למשנהו. באמצעות הדיאלוג הטלפוני הקטוע ביניהם, מקליט הבמאי את עדותו של חברו הפלסטיני, וכך מעביר אל הצופים את הייאוש העולה מדבריו וגם את חוסר התקווה שלו עצמו לפתרון קרוב. ההקשבה, ההזדהות, המבוכה, ההומור – הם שמייצרים את הקרבה בין מוגרבי לחברו הפלסטיני, ואת האחריות. מוגרבי הוא שגובה את העדות מחברו באמצעות מכשיר הטלפון ומבטיח

35 לוינס, הערה 1 לעיל, עמ' 162–163 (התרגום שלי, ע"ז).

את קיומה של עדות זו. כפי שמבחין לַינס: ”המאורע הייחודי למבע הוא מסירת עדות עצמית והבטחתה של אותה עדות.”³⁶

בהקשר לדיון זה על אודות העדות כחלק מהמעשה האתי, מעניין לציין שפניו של מוגרבי הן שנראות על המסך כשהוא מגיב לקול חברו בשיחות הטלפון, בעוד החבר הפלסטיני נותר עבור הצופים בסרט רק קול ללא פנים. פניו של הפלסטיני מוסתרות כדי למנוע את זיהויו, וכך גם הקול שבוקע מן הטלפון הוא קולו של השחקן שרדי ג'אברין ולא של החבר עצמו.³⁷ אלא שהיעדר הפנים מעמיד בסימן שאלה את ייצוגו של ה”אחר” ומציע פיצול של מוקד ההזדהות עבור הצופה: בעוד החבר מדבר בקולו של השחקן, פניו של מוגרבי, פנים הקשובות לקול שבוקע מן האפרכסת, הן הפנים שנראות על המסך והן בעלות הפוטנציאל לייצר קרבה עבור הצופים. באופן זה הצופים עדים לתהליך שעובר הבמאי – הוא זו באי־נוחות על כיסאו, פוכר אצבעותיו, מגלגל חלופות לפתרון אפשרי למצור וכן מאמץ



אבי מוגרבי משוחח בטלפון עם חברו הפלסטיני בסרט נקם אחת משתי עיני (אבי מוגרבי, 2005).
(התמונה באדיבות אבי מוגרבי)

עם החבר נקודת מבט מקאברית על המצב. ”ככל שאני חוזר לעצמי יותר ויותר”, אומר לַינס, ”אני מגלה בעצמי את האחריות, ככל שאני יותר אני, אני מרגיש אשם יותר.”³⁸

36 לַינס, הערה 28 לעיל, עמ' 165.

37 וירדי קשור באופן מסורתי בשילוב שבין הסתרה ואשמה, כפי שמציין שמוליק דובדבני בספרו גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2010. בהקשר של הסרט נקם אחת משתי עיני, דומה שיש הפרדה בין שתי הפעולות האלו: בעוד ההסתרה היא מנת חלקו של החבר הפלסטיני, האשמה היא של מוגרבי.

38 לַינס, הערה 1 לעיל, עמ' 112 (התרגום שלי, ע"ז). ראו גם: Michael Renov, *The Subject of* Documentary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p.160.

בעזרת חשיפה זו של תהליך האמפתיה והייאוש העובר עליו, מוגרבי מזמין את הצופים להכיר בכאב של ה"אחר" הפלסטיני ובה־בעת לזהות את עצמו ב"אחר" הישראלי, במוגרבי. את הבחירה להציג את החבר בקול בלבד – שהוא, כאמור, קול מושאל – ניתן לראות כטקטיקה המבטיחה שהמסך כמראָה יכיל את פניו של הישראלי, השמאלני, המתייסר ברגשי אשמה ותסכול.

סיכום ביניים – ה"אני" שמחבונן במסך

המאמר התמקד בסרט הישראלי, שמכוון את עדשתו אל עמדות הפיקוח של המחוסם המרוחק כאובייקט להתבוננות תוך בחינת הדינמיקה בין הסמכות הצבאית לאופטית. אתרי המעבָר משמשים בעת ובעונה אחת נקודת הפרדה ומפגש. וכך, בעוד הפונקציה שלהם היא למיין ולווסת, הם למעשה מעודדים עירובים, הכתמות, וכן מפגשים בין ה"אני" ל"אחר". באמצעות ההצבעה על מושאי הייצוג – גבולות, מחסומים, תורים, צרורות, בני ערובה – המצלמה משמשת גורם תיווך המייצר נראות ציבורית. בעצם נוכחותן, המצלמות בסרטים שנדונו משמשות בתפקיד עמדות פיקוח ובכך אינן מאפשרות לנו להגיד "לא ידענו". כפי שמציינות חנה הרצוג וכנרת להד³⁹ בעקבות האנתרופולוג מייקל טאוססיג,⁴⁰ סוד פומבי מוגדר כמשהו ידוע, אך כזה שלא ניתן לדבר עליו ברבים. "הסוד הפומבי, היודע את מה שאסור לדעת, מספק לחברה את הגמישות הדרושה לה כדי להתייצב מול כוחות סותרים, [גמישות] שבלעדיה יתמוטט המבנה החברתי".⁴¹

בקריאת סרטי המחוסמים הסתמכתי על עבודותיהם של סויה, באבא וברגין בנוגע ל"מרחב הביניים" המאפיין את אתרי המעבָר. פניהם של ה"אני" וה"אחר" שימשו אותי, בעקבות לַיִנס, כאבן בוחן בהתבוננות בסרטים – באופן שבו נכתבות פנים אלו על המסך ובדרך שהן מעוררות בי, כצופה, אחריות באמצעות הטלת ספק. המשותף לסרטי המחוסמים שנבחנו כאן הוא נקיטת עמדה מוסרית והקניית תוקף לאירועים במחסום מעצם נוכחותן של המצלמות כעדות למתרחש. פעולת המסגור הקולנועית של האירוע בפריים ובנרטיב, המְשַׁךְ הקולנועי ונקודת המבט – הם שמבדילים את הסרטים זה מזה.

השוואה בין ארבעת הסרטים מלמדת על מספר הבדלים באופן המסגור שלהם את אתרי המעבָר ומצביעה על תהליך של שינוי, שבו נראות המחוסם עוברת מהסרט הבדיוני לתיעודי וממסך המשמש חלון לחשיפת פניו של ה"אחר" – למראָה המיועדת להצגת פנינו שלנו.⁴²

39 חנה הרצוג וכנרת להד (עורכות), ידעיים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית, ירושלים ובני ברק: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.

40 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York & London: Routledge, 1993

41 הרצוג ולהד, הערה 39 לעיל, עמ' 9.

42 מהלך זה כולל גם טקסטים נוספים שאליהם לא התייחסתי כאן מפאת קוצר הידיעה, למשל: גבול, עבודת וידאו של מיכל רובנר (1996); סגר, סרטו התיעודי של רם לוי (2002); *Detail* של אבי מוגרבי (2003), צווארון כחול לבן (קומדיית מחסומים) של נעם קפלן (2003); *Route 181* (דרך 181: רטיסי

בסרט בן גוריון מובא סיפור בדיוני בעל מבנה פסיפסי, המשלב מספר עלילות המתרחשות בשדה התעופה של ישראל, ומוצעת בו פנטזיה כהתרה לקונפליקט בין עמדות הפיקוח והסובייקטים שעוברים דרכן. בסרט התיעודי וגבול נתן, המצלמה חושפת את המתרחש בירכתי גבולות ישראל ומתעדת את האפקט של המחסום השרירותי על ה”אחר”, ובכך היא מייצרת נראות לפניו של אותו ”אחר”. הביטוי העז ביותר למנגנון הפיקוח הוא בסרט מחסומים. ההתמקדות בהליך החוזר, השרירותי וחסר התוחלת איננה מאפשרת את ההזדהות המזככת, והיא שחושפת את העוול שאנו מבקשים להסתיר. זאת ועוד; פעמים אחדות בסרט, המצלמה וה”אני” שמאחוריה מתערבים בהתרחשויות. הם עוקפים את הסמכות הצבאית שמאחורי המחסום ומאפשרים רגעים של דיאלוג. הפנייה הישירה של פלסטיני לבמאי במחסום: ”תצלם, תצלם, שיראו מה עושים לנו”, והתרחשויות נוספות שבהן ישראלים ופלסטינים, חיילים ואזרחים מישירים מבט אל הבמאי ודרכו אל הצופים – מייצרים כולם פעולה של מודעות. זהו אירוע אתי המערב אותנו בנעשה והופך אותנו לשותפים. בסרטו של מוגרבי נקם אחת משתי עיני מתקיים דיאלוג מתמשך בין הבמאי לחברו הפלסטיני. דיאלוג זה מתקיים מבעד להסתרה של פניו וקולו של החבר, אך עיקר חשיבותו היא עצם המאמץ לקיים את הדיאלוג גם אם שני הצדדים נואשו ממצאית פתרון. חוסר המוצא והתסכול באים לידי ביטוי בדיאלוג הטלפוני עצמו ובמקביל אצל הצופים שאינם יכולים לראות את פניו של הדובר. בשיחת הטלפון המקוטעת, כמו גם בסיקוונס המחסום לקראת סיום הסרט (הסיקוונס שהצגתי בתחילת הדיון), פניו של ה”אחר” כמעט ואינן נגישות עבורנו. במקום זאת, אנחנו רואים את פנינו שלנו כבמראה.

בכתביו מתייחס לוינס למגבלות הטקסט האמנותי ביצירת הדיאלוג עם ה”אני” באמצעות הפנים: ”הפנים שבהן הזולת פונה אלי אינן נספגות בייצוג של הפנים”, הוא אומר.

לשמוע את המצוקה שלהן, המשוועת לצדק, אין פירושו ליצור לעצמי ייצוג של דימוי כלשהו שלהן, אלא להציע את עצמי כאחראי, מרובה ומועט כאחד מן ההיות המוצג בפנים. מועט, משום שהפנים מזכירות לי את מחויבותי ושופטות אותי [...]. מרובה משום שעמדת האני שלי נעוצה ביכולתי לענות לאותה מצוקה מהותית של הזולת, למצוא בעצמי משאבים.⁴³

על פי לוינס, הדימוי התמונתי הוא סטטי ולכן אינו יכול להעביר את האותנטיות והאנושיות של ה”אחר”, לעומת הפעולה שמערבת יחסים חיים.⁴⁴ במובן זה, הקולנוע התיעודי הכולל דיאלוג ותמונה נעה מייצר אשליה של הווה. יתר על כן, הרגעים שבהם הסרטים מקליטים

חסע בפלסטין ישראל), סרטם של מישל ח'לייפי ואייל סיון (2004); וקלנדיה: סיפורו של מחסום, סרטה התיעודי של נטע עפרוני (2008). המשכו של המהלך מסתמן בקולנוע באמצעות עדויות עצמיות בסרטה של תמר ירום לראות אם אני מחייבת (2007) ובסרטו של אבי מוגרבי Z32 (2008).

43 עמנואל לוינס, הערה 28 לעיל, עמ' 177.

44 לוינס מצוטטת במאמרה של רני סלסט, ראו: Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow", Sean Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Malden, MA: Blackwell, 1989; Reni Celeste, "The Frozen Screen: Levinas and the Action Film", *Film & Philosophy* 11, 2, 2007, pp. 19-20.

אירוע שמערב קונפליקט או פנייה ישירה, מצליחים להתגבר על מגבלה זו. אותה "הפרעה", או "הפתעה", שמתרחשת במרחב הביניים באה לידי ביטוי לעתים קרובות גם בהרס אשליית הייצוג, וכך חודרת אל ה"אני" המתבונן. הפרעות והפתעות כגון: השחקנים בסרטים אלו, אותם "סוכנים חברתיים", עוקפים את השיטה הקולנועית והמחסומים גם יחד ומדברים ישירות אל הבמאי ואלינו; המאבק של הבמאי לצלם את סרטו והידיים שמסתירות את עדשת המצלמה; היעדר הפנים של החבר הפלסטיני בשיחת הטלפון; המצלמה בבית פוריק שמקליטה את החשכה והצלילים שנלווים אליה עד שהמצלמה עצמה גוועת.⁴⁵ דומה שברגעים אלו הבמאים קוראים תיגר לא רק על גבולות פיזיים, אלא גם על גבולות המדיום, וכך ה"אחר" שעל המסך מגיע משום מקום וחודר בהפתעה אל ה"אני".⁴⁶

אוניברסיטת תל אביב

45 בקשר להרס הייצוג, ראו גם התייחסותה של ג'ודית בתלר (2006) המצוטטת במאמרה של ליבי סקסטון: Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2006; Libi .Saxton, "Fragile Faces: Levinas and Lanzmann", *Film & Philosophy* 11, 2, 2007, pp. 1-14

46 ראו הבחנתו של ג'ון ברק על המשמעות האתית של הפנים: John P. Burke, "The Ethical Significance of the Face", *ACPA Proceedings* 56, 1982, p. 198