

משפילים מבט: המציאות והסבל בזעיר אנפין בסרטי הארבה של חן שינברג

ענת פיק

המחלקה ללימודי קולנוע, קווין מרי, אוניברסיטת לונדון

כל מה שאני רואה, שומעת, נושמת, נוגעת בו, אוכלת, וכל היצורים שאני פוגשת בדרכי – מכולם אני שוללת מגע עם אלוהים, ושוללת מאלוהים מגע אתם, במידה שמשהו בי אומר "אני" (וייל 1994, 76).

אני א־הומאני. כלומר, אני קוטע את רצף המחשבה הרואה באדם את המרכז. [...] אם אני מקדש משהו, הרי זה את המחשבה ואת חוויית המציאות דרך החושים, ומכאן שאני מקדש חיי אדם, חיי פרה, חיי כלב, חיי דג וחיי נמלה (בן יוסף 2015, 163).

"ארוחת־התבוננות"

במאמרו "למה להתבונן בבעלי חיים?" טוען ג'ון ברג'ר שההתבוננות שלנו בבעלי החיים היא אמצעי לחיזוק זהותנו כבני אדם (ברג'ר 2012). ברג'ר מותח ביקורת מוכרת על המודרניות: בעבר אנשים חיו בקרבה יום־יומית לחיות בר, ומאוחר יותר – לחיות משק, אך בעידן הקפיטליסטי המתועש איבדו בני האדם את הקשר האינטימי עם בעלי החיים שסביבם, ובעקבות זאת התגברה בנו תחושת הניכור. כדוגמה ליחסים אותנטיים בין האדם לחיה מספר ברג'ר על איכר ששוחט את החזיר שגידל בעצמו באינטימיות שפסה כבר מן העולם. "האיכר", כותב ברג'ר, "אוהב את החזיר שהוא מגדל וגם שמח להתפרנס מבשרו. המשמעותי הוא ששני חלקי המשפט מתחברים במילית 'וגם' ולא במילה 'אבל' – דבר שקשה לעירוני הזר להבין" (שם, 11).

ברג'ר אינו דן בשאלה אם הַרְג החזיר ואכילת בשרו מוצדקים. הוא אינו מוטרד מכך שאלימות היא הסממן הדומיננטי של יחסינו עם בעלי חיים אחרים. להפך, אלימות אישית,

ידנית ולא ממוכנת מהגימה מבחינתו את אותם יחסי קרבה אינטימיים קדם-מודרניים, נאצלים, שבין האדם לחיה. מבטו הנוסטלגי של ברג'ר פוסל את המודרניות, בהגדרתה הרחבה והעמומה משהו כעידן שבו החיות נעלמות מחיי היום-יום וצצות מחדש בשלל דימויים ומפגנים, חזיונות שואי שאין בהם תוכן אמיתי או פרודוקטיבי. גם בביקורת שלו על רדידותה וריקנותה לכאורה של התרבות החזותית אין חדש.

ממשיך דרכו של ברג'ר בתחום חקר הקולנוע, אקירה מיזוטה ליפיט, רואה בקולנוע מאגר רפאים, משכן מלנכולי של חיים אבודים: המסך ככרוניקת היעלמותו של הטבע והיעלמות בעלי החיים מן הטבע (Lippit 2000). למרות זאת, חוויית הצפייה בדימויים קולנועיים של בעלי חיים היא "הפטית" (haptic) במיוחד, כלומר זו חוויה חושית-גופנית המפגישה בין גוף הצופה לגוף החיה שעל המסך. ג'ונתן ברט כותב בספרו *Animals in Film* (Burt 2002) שדימוי החיה הוא "קרע בשדה הייצוג" (שם, 11), שכן הוא נתפס כמלאכותי וכאמיתי כאחד. יתרה מזו, בשל האלימות שבעלי חיים חשופים אליה דרך קבע, דימוי החיה טעון במיוחד. לצופה ידוע כי האלימות הפוקדת בני אדם על המסך מבוימת, אבל דבר אינו מבטיח את שלומה של חיית המסך. הכתובית "אף בעל חיים לא נפגע במהלך הצילומים", המופיעה בסוף סרטים שבהם מופיעות חיות, אמורה להניח את דעתו של הצופה ומצביעה על כך שמציאות החיה חורגת מגבולות דימויה. אבל אם נחזור שוב מהנקודה הזאת אל המסה של ברג'ר, מה שמעניין בה במיוחד הוא הקשר בין הסתכלות על חיות לאכילתן. מה פשר המעבר החלק של ברג'ר מההתבוננות באיכר ובחזירו לאכילת החזיר? במעבר מההסתכלות בחיה לשחיטתה מתגלה הקשר שבין הפעולות האלה ובין הטמעת האובייקט הנצרך על ידי הסובייקט הצורך.

בריאיון עם ז'אק דרידה (מראיין: ז'אן לוק ננסי) קושר דרידה בין התהוות הסובייקט ובין טריפת האחר (Derrida 1995).¹ הסובייקט (הגברי, המערבי, הלבן) אינו רק פאלוגוצנטרי, כלומר מושתת על "חוק האב" ומוגדא על פיו, אלא הוא קרנו-פאלוגוצנטרי (-carno-phallogocentric; שם, 281), כלומר אוכל בשר וגברי כאחד. כך נבדל ומתעלה הסובייקט האנושי מעל לטבע. דרידה מוסיף שקשה לדמיין ראש מדינה (chef d'état), משחק מילים קולינרי שאובד בתרגום העברי) צמחוני מכיוון שתפיסת הסובייקט (הריבון, השולט) מזוהה עם גבר וגבריות ולא עם אישה ונשיות, ועם בני אדם ולא עם חיות וחייתיות. צריכת בשר כדוגמה לזלילת האחר היא אפוא תנאי מקדים לסובייקטיביות שלמה (שם, 283). דרידה מבחין בין צריכת האחר או טריפתו באופן כוחני, שאינו מזין או מחייה, ובין אכילת האחר (בפועל או באופן מטפורי) למטרת קיום: לחיות משמע לשרוד ולאכול. על כן, טוען דרידה, השאלה שעומדת בפנינו היא כיצד "לאכול היטב" (bien manger). סלידתו של

1 תרגום ראשון לעברית של הריאיון עם דרידה מופיע בגיליון זה של תיאוריה וביקורת, ראו ננסי ודרידה 2019.

ברג'ר מהרג מתועש המוני ואנונימי יכולה להיתפס כניסיון שכזה לאכול היטב, אם כי באופן בעייתי המותיר על כנה את היררכיית המינים שלפיה בעלי החיים תמיד נאכלים ובני האדם תמיד אוכלים.

כפי שברג'ר אינו שואל אם רצוי או מוסרי להרוג ולאכול את החזיר, הוא גם אינו שואל אם הסתכלות על בעלי חיים היא בגדר זכות בלתי מותנית שאין עליה עוררין. כפי שבענינו שחיטה ואכילה, בתוך הקשר אינטימי, הן פעולות מוצדקות, כך גם ההסתכלות בבעלי החיים היא מוצדקת, הכרחית אפילו, כאשר היא מתרחשת במסגרת של קשר בלתי אמצעי בין האדם לחיה. מסיבה זו ברג'ר מתנגד לגני חיות, שבהם לדידו לא מתאפשר מפגש אמיתי בין בני אדם לחיות (ברג'ר 2012, 23-30). אולם כשם שבנושא השחיטה הוא אינו תוהה לגבי בעלותה של החיה על חייה שלה (הזכות הבסיסית לחיים, לביטחון, לשלמות הגוף), כך גם בנושא ההתבוננות לא עולה אצלו סוגיית זכותה של החיה לפרטיות, זכותה לא להיות זמינה וחשופה למבטו החודרני והנזקק של בן האדם.² בעקבות דרידה, אפשר לנסח בעיה זו של התבוננות באחר ואכילתו לא רק במונחים אתיים כי אם גם במונחים פוליטיים, כשאלה של ריבונות – מהי ריבונות החיה על גופה, ויתרה מזו – מה הריבונות שלה על בבואתה. גם הפילוסופית והמיסטיקנית סימון וייל קושרת בין אכילה להתבוננות.³ אך בניגוד לברג'ר, שמישיר מבט אל העולם למטרת תחזוק האני (האנושי), וייל משפילה מבט ומבטלת את האני כדי לשמר את העולם על יצוריו החיים. בניגוד לראייה האנתרופוצנטרית-קרניבורית שמעכלת את האובייקט ומספחת אותו אל האני המסתכל והאוכל, וייל מניחה לאובייקט להיות, לעמוד ברשות עצמו, ואפילו נסוגה ממנו. אני מכנה את נקודת המבט הזאת "המבט הטבעוני". המבט הטבעוני מכיר ביחסי הכוח שבין נושא המבט למושא המבט, הדומים ליחסי הכוח שבין האוכל לנאכל. כפי שיובהר בהמשך, כשאדון בסרטיו של חן שינברג, המבט הטבעוני הזה אינו אקטיביסטי או דידקטי. במובן זה נקודת הראשית של "קולנוע טבעוני" היא האנלוגיה בין אכילה להתבוננות, אנלוגיה שקושרת בין המדיום החזותי של הקולנוע ובין טבעונות כדרך חיים. האם אני יכולה לראות מבלי לכפות את עצמי על הנראה? האם אפשר לאכול מבלי לפגוע בנאכל ולהשמידו? שאלות אלו עומדות במרכז הפרדוקס הקולנועי והקיומי כאחד.⁴ כיצד מתייחסת וייל לאכילה ולהתבוננות, ואיך היא רואה את הקשר ביניהן?

2 האם אפשר לדבר על פרטיות כזכות או כאינטרס של בעלי חיים אף שרובם ככל הנראה אינם מודעים לסוגיה? על כך ראו מאמרו של ברט מילס (Mills 2010), העוסק בזכותם של בעלי חיים לפרטיות בהקשר של סרטי טבע.
 3 וייל היא דמות מרתקת ומשנתה הפילוסופית-תיאולוגית מרתקת במיוחד. היא נולדה בשנת 1909 בפריז ומתה בבריטניה ב-1943. עד כה ראה אור בעברית רק ספרה הכובד והחסד. מאמרה החשוב "האיליאדה, או שירת הכוח" תורגם מצרפתית בידי קרן שפי (וייל 2015).
 4 הד לפרדוקס הזה נמצא במשנתו של עמנואל לוינס, שבניגוד להמלט אינו שואל אם "להיות או לא להיות?" אלא אם צודק להיות, וכיצד אפשר להיות עם האחר ולמענו.

בחיבורה החשוב "אהבת האל והאסון" ("L'amour de Dieu et le Malheur"), שמופיע בקובץ *Attente de Dieu* (Weil 2001), וייל כותבת: "הצער הגדול של חיי האדם הוא הידיעה שלהביט ולאכול הן שתי פעולות שונות. [...] ייתכן שהעוונות, השחיתות והפשע הם במהותם תמיד, או כמעט תמיד, ניסיונות לאכול יופי, לאכול את מה שאפשר רק להתבונן בו" (שם, 105). בספרה הכובד והחסד היא מוסיפה ש"היפה הוא משיכה שמותירה אותנו מרוחקים ונושאת עמה ויתור. את כל שאר מושאי התשוקה שלנו אנו רוצים לאכול. היפה הוא מה שאנו משתוקקים אליו מבלי לרצות לאוכלו. אנו משתוקקים שהוא יהיה" (וייל 1994, 178). אפשר להצביע על שתי דרכי התבוננות המבוססות על ההקבלה שבין אכילה והסתכלות. האחת היא ראייה טורפת, המעכלת את האובייקט והוא עובר מעין סיפוח אל האני המסתכל-אוכל. בספרו תמונות של בשר דן דרור בורשטיין בצירוי טבע דומם ובבעלי חיים שכאילו "נזללים" על ידי המבט (בורשטיין 2014, 17). "בעלי חיים מתים", הוא כותב, "הם חומר גלם של אוכל, וכל ציור שלהם הופך לארוחה סמלית, ארוחת-התבוננות" (שם, שם). גם בתחום הקולנוע המבט המופנה אל החיה הוא לרוב מבט חושק וטורף. כיצד יכול להיות אחרת? ראייה כזאת אני מוצאת אצל ברג'ר, שמשתמש בחיה בבלי דעת: ראייה תכליתית, נצלנית, שעושה שימוש בחיה לצורכי קיום, הנאה או העצמה אנושית.

דרך ההתבוננות השנייה מניחה לאובייקט ואפילו נסוגה ממנו: זהו המבט הטבעוני. ראייה זו לרוב אינה נוחה או נעימה. היא נושאת בעול האובייקט, לציודו. המבט בה מופנה אל האובייקט בסבלו, מבלי לעשות בו שימוש (למטרות הנאה או כל תגמול פסיכולוגי או אסתטי אחר) ומבלי להכילו. זה אינו מבט אמפתי קלאסי, שגם הוא חודרני ביסודו.⁵ אין כאן רצון או ימרה לעמוד במקומו של האחר. המבט הוא שטחי ומוחצן בעליל, מרוכז במבנה ובמתווה הדברים, לא בפנימיותם. ולמרות זאת, או משום כך, מבט שכזה קרוב יותר לנקודת מבטו של האחר, שאליו מופנה המבט. וייל מכנה התבוננות זו *attention*. בתרגום העברי של הכובד והחסד המונח הזה מתורגם ל"קשב", אולם אני הייתי מכנה זאת "שימת לב", שכן האני הקשוב מעורב פה באורח נמנע, ללא השקעה או רווח אישי, ללא תכלית. מהו קשב? וייל כותבת ש"מעל לכול, על המחשבה להיות ריקה, מחכה, לא מחפשת דבר אלא נכונה לקבל במערומיו את הדבר שיחדור לתוכה" (Weil 2001, 111–112). להיות קשובה משמעו להמתין מבלי ליחל או לצפות לדבר כזה או אחר. הקשב משול למחשבה רפויה ורופסת אשר ממתינה בסבלנות אינסופית, ללא מאמץ, מגמה או כיוון – מחשבה שאינה מחשבה. מחשבה ריקה ו"חלשה" שכזאת היא כמו כלי קיבול שמתמלא באובייקטים וב־ישים אמיתיים, שאינם פרי הדמיון האישי של הסובייקט המתבונן והחושב. אצל וייל, קשב הוא בעצם ראייה נטולת נקודת מבט: מבט משום מקום.

מבט כזה אנו מוצאים בסרטיו הניסיוניים של האמן ואוצר הקולנוע חן שינברג. ברבות מיצירותיו שינברג מתמקד בבעלי חיים נפוצים ולא כריזמטיים, להבדיל מאותם יצורי-על (charismatic megafauna) מתוכניות הטבע של BBC או של ערוץ נשיונל ג'יאוגרפיק – אריות, פילים, לווייתנים וכדומה. בניגוד לנטייה הספקטקולרית של סרטי טבע המתמקדים בבעלי חיים מרגשים, במראות ובאירועים מרשימים ועוצרי נשימה, אם כדי לקדם מסר אידיאולוגי (למשל שימור הסביבה) ואם כדי להצדיק את עיסוקם בזוטות לכאורה (מחשש שטבע בלתי מצועצע או בלתי משודרג אינו אטרקטיבי דיו), כוכבי סרטיו של שינברג הם חרקים – חיפושית זבל, גמל שלמה, מקלונים – וגם חתולי רחוב ויונים.⁶

הארבה הבודד בראי הסבל: אחרי מתקפת הארבה (2013)

בשנת 2013, כאשר הייתה צפויה מתקפת ארבה בדרום הארץ, יצא חן שינברג להתחקות אחר הנחילים ההרסניים. לאחר חיפושי סרק מצא פריט יחיד, פצוע. על כביש אספלט, מעבר לשדות החקלאיים של המועצה האזורית רמת הנגב, שוכב חגב שבור כנף ומביט בנו. תנועות המחושם וגפי הפה כאילו מופנות כלפינו ומדברות אלינו. מבטו של הסרט, מבטנו שלנו, אינו מבט שתלטני, רגשני או טורף אלא מבט אמביוולנטי המשלב בין ריחוק לקרבה. הוא מזהה את החיה בממשיותה, בפגיעותה ובסופניותה. ראייה זו, כואבת ככל שתהיה, מבקשת שנבחן מחדש את יחסנו לאחר הלא אנושי. באחרי מתקפת הארבה ובסרט ההמשך על אותו אינדיבידואל, חלף עם הרוח (2016), מסתייג שינברג במרומוז מלוחמניותה של תפיסת הארבה בקולנוע ובמקרא ומהעיוורון ההומניסטי-אנתרופוצנטרי, מהמבט שמסתכל אך אינו רואה יצורים חיים שאינם בני אנוש. שינברג, שחיפש נחילי ארבה, מצא חגב בודד. התהליך הטבעי שבו חגבים יחידים מתאגדים לנחיל ארבה נודד אינו מובן לגמרי ויש השערות שונות בדבר אופן התרחשותו; ידוע שמתוך כ-8,000 מינים של חגבים, רק 12 מתאגדים לנחילים, וכי חגבים שהתאגדו משנים את התנהגותם כאשר הם הופכים לחגבי נחיל. כותרת סרטו של שינברג, אחרי מתקפת הארבה, נוגדת את תוכן הסרט שמופיע בו חגב יחיד, והניגוד הזה מעורר מחשבה על המתח שבין הפרט לקולקטיב, בין החגב הבודד והבלתי מאיים ובין האסוציאציות ההיצ'קוקיות של המון ארבה זללני והרסני.

6 בין סרטיו של שינברג: פרכוס (1998), היונה האילמת (2000), עיוורת (2001), הרפו (2013), הזר (2014) ומבחן הבר של גמל שלמה (2017). בסרטיו מגע (2016) ודיוקן עצמי עם מקלון מת (2016) מפגיש שינברג בין אדם לחרק, והם חולקים את המסך ואפילו נוגעים זה בזה. שני הסרטים הנדונים כאן הם Sheinberg 2014; 2016.



1. אחרי מתקפת הארבה (2013).

בתנ"ך מזוהה הארבה עם מכות מצרים ועם סכנת חיסולו של היבול החקלאי. לשיח שמתאר את הארבה כחיה שנעה בלהקות עצומות ופולשת אל שטחים הנתונים לשליטה אנושית יש קונוטציות טריטוריאליות מובהקות; זהו אותו שיח פוליטי שאנו נתקלים בו שוב ושוב ביחס לאוכלוסיות של מהגרים, פליטים או מיעוטים. הפליט והמהגר כאחד נתפסים היום כפולשים זרים המאיימים על זהותם התרבותית והאתנית של "בני הבית", והנטייה לעבור מהספֶרה הפרטית והביתית לספֶרה הציבורית והפוליטית מעידה על העוינות שמגלה כיום המערב כלפי גל הפליטים מאפריקה, מאפגניסטן ומהמזרח התיכון. השיח ה"אקו-לאומני", כאשר הוא מופנה כלפי בעלי חיים, קורא להשמדתם של זנים פולשניים כביכול שמאיימים על אוכלוסיות מקומיות כביכול. מאמצי שימור הסביבה מעוגנים לא אחת בשיח תוקפני המושתת על עקרונות כמו מגוון מינים (biodiversity) ואיזון אקולוגי, עקרונות שאינם חלים על בני אדם. בעלי החיים בשיח הזה נתונים בכל רגע ורגע למרותם (או לחסדם) של בני אדם, אף על פי שאין אוכלוסייה פולשנית, מתרבה או הרסנית יותר מאיתנו. הארבה, על אף היותו זן מקומי, כפוף גם הוא לשיח העוסק בפולשנות ובאיום על אוכלוסיות מקומיות. על כן הארבה הוא ישות אלגורית למחצה והדיבור עליו מייצג מאבק קיומי בין אוכלוסיות מתחרות ובין הטבע לאדם.

בקולנוע, הארבה מככב בסצנה מפורסמת בסרטו של הבמאי טרנס מאליק ימים ברקיע (Mallick 1978). הסצנה מבטאת את היחס הלוחמני של עובדי שדות קשי יום בצפון מערב

טקסס כלפי אויבם, הארבה, שפושט על החיטה – מקור הונו של בעל החווה האמיד. בניגוד להצהרה השגורה ש"אף בעל חיים לא נפגע במהלך הצילומים", קשה להפריד את תוכן העלילה של ימים ברקיע מהשימוש הממשי שנעשה בארבה לצורך הצילומים. שימוש זה, שכולל צילומי תקריב, צילומי נחילים מרשימים ושריפת הארבה, הוא חלק בלתי נפרד מיחסי המלחמה בין בני אדם לחיות. במקרה זה הארבה, כמו שאר החרקים, אפילו לא נחשב לחיה של ממש: גם בקרב האחר החייתי, החרק הוא האחר המובהק. האפרטוס הקולנועי עושה שימוש פעיל באלימות נגד הארבה, שהופך לקורבן אמנותי (אמיתי או מדומה) של הקולנוע. זהו תפקיד חוזר ונשנה של בעלי החיים בקולנוע בפרט ובאמנות בכלל: בעלי חיים משמשים בהם גם ליצירת דימויים וגם כחומר גלם, ולעיתים לשני הצרכים בעת ובעונה אחת.⁷

שינברג חורג מהייצוגים המוכרים של הארבה בשלושה אופנים לפחות. ראשית, הוא בוחר להראות את הארבה – חיה שמוגדרת בגרסת הנחיל – כפרט בודד. שינברג משתמש בשם הקולקטיבי, ארבה, בהתייחסו לפרט. ואמנם, כפי שציינתי לעיל, ההבחנה הביולוגית בין חגב בודד לחגב בנחיל ארבה אינה יציבה והמעבר ביניהם אינו ברור לגמרי. חוקרים הראו שאין אלו זנים נפרדים לחלוטין ושייתכן מעבר מהזן האחד לשני בשלב הדגירה, כך שגם מדעית הקטגוריות גמישות ונזילות למדי. שינברג מתמקד בפרט מוכה הגורל ולא בערב הרב, וייצוג זה מעלה שאלות מעניינות לגבי ארבה ולגבי חרקים בכלל ומציג אותם כיצורים גבוליים שיכולים לחוש, או עומדים על גבול החישה, דומים אך שונים כל כך. שרלוט סליי מכנה חרקים "האחר הזואולוגי" (Sleigh 2006, 281) ואריק בראון טען בריאיון: מראם הזר, החיזירי, של חרקים הוא בעצם דמיון מוזר [למראם של בני האדם] – זרועות ורגליים, אבל שש במקום ארבע; ראש שמונה נכון, אבל עיניים ופה ו"אוזניים" לא פרופורציונליים; שלד, אבל בחוץ ולא בפנים; גחון דומיננטי, אך שום איברי מין נראים לעין. חרקים מגלמים עודפות וחסר בעת ובעונה אחת. ונראה לי שבגלל החרדות שהניגודים האלה מעוררים בבני האדם, לא נמהר להזמין חרקים להסב עימנו אל שולחן האוכל, בניגוד ל[יחסנו כלפי] חתולים או כלבים, למשל (Aloi 2007, 7).

אבל על אף הזרות המאיימת שבראון מתאר, דווקא הארבה הדחוי והבלתי אהוב זוכה אצל שינברג לתשומת לב ולחמלה שכמעט מביכה את הצופה המתוחכם, השכלתני, ומעודדת חשיבה מחדש על אותם "מזיקים".

שנית, סרטו של שינברג אינו אלגורי. הארבה הבודד – סתירה מילולית – אינו סמל בדומה אנושית. הוא מופיע בפנינו בקונקרטיות חסרת פשרות, נפש חיה, גוף מיסור, פגוע,

7 יש לכך דוגמאות למכביר בקולנוע ובתחום האמנות החזותית. על ניצולם של בעלי חיים באמנות ראו Sperber 2016.

בן תמותה שאיננו יכולים להמירו ברעיון מופשט יותר. אנו צופים בגוף חי שמעמדו האנושי או החייתי הופך למשני. הפגיעות החקוקה בגוף, בין שהוא גוף אדם ובין שהוא גוף חיה, עומדת בבסיס הזיקה שבינינו ובין החיה שלפנינו. לעבודה יש היגיון "יצורי" (creaturely) פיזי: שבריריות הגוף ועייפות החומר הן הבסיס להתבוננות זו ביצורים חיים וזרים כל כך. אפשר כמובן לפרש את הסרט כמקרה קלאסי של האנשה. תנועותיו של החגב אינן אלא תגובות מוטוריות-פיזיות לפציעתו, ומבטו שנדמה שפוגש את מבטנו אינו אלא תוצר של פנטזיית ההשלכה שלנו; בהשליכנו את אנושיותנו על היצור שלפנינו אנו חוטאים בהאנשה. הסלידה מהאנשה, שמקובלת לא רק במדעי הטבע אלא גם בשיח הביקורתי של לימודי בעלי חיים, מקורה ברצון לשמר ולכבד את האחרות ואת הייחודיות של בעל החיים הלא אנושי. גם מבחינת אתיקה ומוסר אין זה הגיוני להניח שעלינו להתחשב רק במי שדומה לנו. לכן רבים נוטים להדגיש דווקא את עקרונות ההזרה והשוונות, ולא את ההאנשה. לנקודה הזאת מתקשר תחכמו של הסרט, שטמון לדעתי בהעמדה הישירה של האדם-הצופה מול החיה. מחד גיסא שינברג אינו מאניש את החרק, ומאידך גיסא הוא מותיר מקום לספק שמא אנו טועים בהבנת הנראה. הסרט בוחר בקריאה נאיבית, לא ספקנית, שעל פיה המצוקה שאנו חוזים בה היא אמיתית ולא תוצאה של האנשה, גם אם אין ביכולתנו להבין לעומק את חוויית המצוקה של החגב. הסרט מציע לצופה עסקה פשוטה: ספקנות ובדלנות אנושית או אמונה ללא עירבון. אם בחרנו להתבונן בספקנות, נאשים את הסרט בהאנשה שמבטלת מייד את כל מה שראינו. בעשותנו כך, אנו מבטלים כלאחר יד את הסרט.

פתאום עולה החשד שתלונות נגד האנשה הן מגננה, מעין גדר הפרדה שלאורכה מפטרל האדם בניסיונות נואשים לשים חיץ בינו ובין חיות אחרות. שינברג מראה כי מתבקשת מידה של אמונה ביכולתנו להבין את המציאות שהחגב נקלע אליה, ואין באמונה הזאת כדי להמעיט בייחודו או בזרותו. הארבה מצוי במרחב הספק שבו אין אנו בטוחים אם היצור מחזיר אלינו מבט או מתחנן על חייו. אבל אין ספק שמהו נאמר ומובע כאן – ביטוי יצורי שקשה לבטלו בתואנות של האנשה. עוצמתו של הסרט נובעת מבהירותן של מחוות הגוף והמבט המפציר כפי שנתפסו ומוסגרו במצלמת הקולנוע.⁸

רוב סרטיו של שינברג העוסקים בבעלי חיים קצרים ואורכם הוא בין דקה לארבע דקות, וכמוהם גם סרט זה קצר. לפורמט הזה משמעות מיוחדת שכן חל עליו חוק ההיפוך: הקטן והנמוך מכילים בתוכם את הגדול והנשגב. זעירותו של החרק משתקפת באורכו של הסרט ובמיניאטוריות שלו, וככל שנושא הסרט צנוע יותר כך הוא גם נעלה ונכבד יותר מבחינה רעיונית. הסרט נוגע ישירות בפגיעותם של יצורים חיים זניחים ובלתי רצויים, אך כפי

8 אפשר לקשר את הבעת החרק בסרט למונח "האמירה" (le dire) של לוינס, שמשמעו תקשורת (או תקשורתיות טהורה) שאין לה תוכן ספציפי, לעומת "הנאמר" (le dit), שהוא ביטוי בעל תוכן מסוים. האמירה מקורה באחר והיא תנאי מקדים לכל נאמר. החגב אינו אומר דבר, אך מבוע ומחוותיו הם בגדר אמירה.

שאראה מייד, אין זו הגזמה לומר שהוא מכוון לשאלות הקיומיות הגדולות על מהות הסבל, ועל מוות ואהבה הניצבים ביסוד הבריאה.

מעשה הבריאה ומעשה היצירה כנסיגה

אשוב כעת אל המבט הנסוג, החלופה הרדיקלית למבט הדומיננטי האנתרופוצנטרי שדנתי בו קודם. בהכבוד והחסד מייחלת וייל: "מי ייתן ואיעלם כדי שהדברים שאני רואה, מעצם העובדה שאינם עוד דברים שאני רואה, יהיו מושלמים ביופיים" (וייל 1994, 77). היא מביעה כאן ביישנות פילוסופית שמבקשת להצניע את האני כנגד כל הסיכויים. בגרסתה הקולנועית, גישה זו מתבטאת בהתבוננות אל-אישית (א-פרסונלית), נחבאת אל הכלים, שנמנעת מלכפות את עצמה על העולם הנצפה. את הרדוקציה הזאת של האני מכנה וייל בכתביה "ביטול הבריאה" (*décréation*). היא מוסיפה:

בשום אופן אינני משתוקקת שהעולם הנברא לא יהיה עוד מוחש לי, אלא לכך שלא תהיה זו עוד אני שהוא מוחש לה. לי הוא לא יכול לגלות את סודו הטמיר מדי. עלי ללכת כדי שהבורא וברואו יחליפו סודותיהם [...] לראות נוף כפי שהוא, כאשר אני אינני עוד (שם).

התרגום העברי "ביטול הבריאה" מטעה במקצת, שכן מושא הביטול אצל וייל אינו הבריאה אלא האני. האני הבטל, המורח, כמו מניח לעולם כדי לשמר את הברואים מהשפעתו הדורסנית של הסובייקט המתבונן. מורגשת כאן השפעתם של הבורדהיזם וההינדואיזם, המתווספים לנצרות העומדת במרכז משנתה של וייל, אבל וייל אינה נאיבית. חזרתה על המילים "לי" ו"אני" מראה כי היא יודעת שאי-אפשר פשוט להכריז על מות האני ולבטל את נקודת המבט האישית. הניסוח מעיד על התסכול שווייל חשה לנוכח סרבנותו של האני להתבטל בפני העולם. הרי לנו אותה כפילות שהזכרתי קודם לכן באשר למבט הקרוב והמתערב לעומת המבט המרוחק והמנותק.

החיבור שאני מציעה בין הקולנוע התיעודי הניסיוני של שינברג לפילוסופיה הדתית של וייל נעשה, אם כן, לא רק על רקע הקרבה בין התבוננות לאכילה אלא גם על רקע הקרבה בין מעשה הבריאה האלוהית למעשה היצירה האמנותית. וייל רואה במעשה הבריאה אקט של נטישת האל את העולם כדי לתת לו קיום אמיתי ואוטונומי. אלוהים נוכח בבריאה כהכרח בלבד, במונחיה של וייל (*la nécessité*), ונעדר מן היקום ומותיר אותו בשליטת חוקי הטבע. המבט הנסוג בסרטיו של שינברג הוא אזכור אמנותי למעשה הבריאה, אקט של התרחקות או הימנעות שהתגלמותו היא הכרח ושבתהוהו הוא מעשה של אהבת עולם. ביצירות האמנות היפות ביותר אפשר למצוא זכר למחווה זו של נסיגה אוהבת מפני הבריאה וברואיה והכרה בכוח ההכרח כשולט בעולם. אף ששינברג משתמש בצילומי תקריב, אין בסרטיו קרבה אישית בין האמן המצלם ליצור המצולם. שלא כמו

במסורת הקולנועית האוטרתית (auteur), כאן אישיות האמן אינה מורגשת. גישתה של וייל דומה: בניגוד לדמות האמן הרומנטי שמשליך עצמו מן הפנים אל החוץ, האמנות על פי וייל היא אנונימית, ולטענתה "ליצירת אמנות יש יוצר, ובכל זאת, כשהיא מושלמת, יש בה משהו אנונימי במהותו. היא מחקה את האנונימיות של האמנות האלוהית" (שם, 178). סרטו של שינברג הוא דוגמה להתבוננות קשובה שאינה כופה את עצמה על הנצפה. בעיניי, זוהי יצירה בסימן נסיגה בדיוק מפני שהמבט המופנה אל בעל החיים אינו רק מבט סנטימנטלי חומל. יש בו גם נחישות וקשיחות, נכונות של היוצר להתבונן מבלי להתערב. עם זאת, אין זה מבט מתעמר או נצלני שמפיק הנאה ממפגן הסבל. אין במבט של שינברג נרקיסיזם אישי או הומניסטי. החרק, ולא האמן, הוא שעומד במרכז היצירה. אולי בסבלנו האנושי אין שום דבר מיוחד במינו? היעדר הספקנות שדנתי בה קודם לכן מאשר את היותם של הסבל ודחף ההישרדות מנת חלקם של יצורים חיים באשר הם. הסרט חושף מציאות יום-יומית, פרוזאית ואסונית שיצורים חיים נתונים בה, ואין בהתבוננות בהם כדי לאשר כי הזהות האנושית יוצאת מן הכלל. בניגוד לניתוח המבט של ברג'ר, בהתבוננות כזאת בחיה אין אשרור לזהותנו המיוחדת במינה. נהפוך הוא, יש כאן ביטול של בריאה אנושית.

"הפגיעות של הדברים היקרים היא יפה, כי הפגיעות היא מסימנו של הקיום", כותבת וייל בהכובד והחסד (שם, 139). גדולת סרטו של שינברג היא בפשטותו. גם יצור קטן וזנוח כמו ארבה הוא שברירי וקיים, ועל כן יקר ויפה. יכולתו של הקולנוע להשפיל מבט ולהבחין דווקא ביופיו של הצנוע ביצורים היא מהיכולות החשובות והנוגעות ללב ביותר של המדיום. שינברג אינו מבקש לו או לנו נחמה מזויפת או סוף טוב, אלא מתבונן במציאות כפי שהיא. מבטו מכיר בקיומם של אחרים מבלי לשלם דיבידנדים אנושיים סוגניים. הוא מכיר בסבלם ובממשותם של יצורים חיים, ובכך עושה עימם חסד.

הקולנוע כחותם המציאות: חלף עם הרוח (2016)

התבוננות בלתי מתפשרת, קשוחה וקשובה היא ממאפייני הקולנוע של שינברג מאז פרוס (Sheinberg 1998), הראשון מבין סרטי החרקים שלו, שהפכו לחלק מרכזי ביצירתו. חלף עם הרוח (Sheinberg 2016) מפגיש אותנו שנית עם הארבה הבודד הגוסס על שפת הכביש, אולם הפעם הדגש הוא על הרוח הנושבת, המטלטלת את היצור הפצוע לכאן ולכאן בשעה שהוא מתהפך ומתגלגל מול המצלמה ומניע את גפיו בניסיון להתייצב. בעודו מיטלטל בחוסר אונים נשמעים ברקע רעשי מכוניות חולפות, קרעי שיחות, ובעיקר שריקתה של הרוח.



2. חלף עם הרוח (2016).

הסרט מעלה שאלות מהותיות על ייצוג הסבל בקולנוע ועל הצפייה בו. קולנוע של תצפית כמו זה של שינברג, שאין בו קריינות או פרשנות, מעמיד את הצופה מול הסבל, המוצג כעובדה שרירותית וסתומה דווקא משום שמושא הסבל אינו אנושי. החרק – אותו יצור שנוי במחלוקת, האחר האחר, המוחלט, הלא לוינסי, מחוסר הפנים לכאורה – מוצג כאן כסובייקט סינמטי לכל דבר. בהתבוננות זו במציאות הסבל טמון עיקר הסרט. "לסבל אין חשיבות", כותבת וייל, "שם טמונה תמצית מציאותו. עלינו לאהוב את הסבל במציאותו, שמשמעה חוסר חשיבות" (Weil 2004, 484). שרון קמרון מסבירה שהסבל אצל וייל חסין ל"קריאה" ולפרשנות; הוא "יש" קיים ושריר שאין לו משמעות אנושית כגון עונש או גמול (Cameron 2008, 113). וייל אינה סובלנית במיוחד כלפי הנטייה הרווחת להקנות לתופעת הסבל חשיבות כדי להפוך את חווייתו למשמעותית או לבלתי רנדומלית; כך החוויה נסבלת יותר, אך ריאלית פחות. בעולם שבו הסבל מקרי, הצדיק והרשע חשופים באותה מידה לסבל ולמציאות. מקריות זו היא שמבטיחה, לדידה של וייל, את צדקת היקום, שכן היקום אינו מבחין בין אדם לאדם או בין ברוא לברוא. במילים אחרות, הסבל אינו משמש להבחנה בין "צדיק וטוב לו, רשע ורע לו". אין בסבל היגיון מעבר לתפקידו כאבן בוחן של המציאות.

לחוסר החשיבות של הסבל יש תפקיד מיוחד בקולנוע בכלל ובקולנוע של תצפית בפרט. המבט שמסרב לייחס לסבל משמעות אישית רואה את הסבל במלוא משקלו, ועל כן עדותו אמינה במיוחד. מבטו של שינברג אינו מציצני, הוא אינו מבקש נחמה או מנוח בדמות הארכה הפגוע. מדוע נפגע החרק? מה משמעות הגוף השבור? לשאלות אלו אין

תשובה או משמעות במישור הסימבולי או האלגורי. הסבל הוא חותם המציאות ותו לא, והמציאות נפרשת כהתרחשות שעל הצופה לקבל ואולי אף לאהוב. כמו קודמו, אחרי מתקפת הארבה, גם חלף עם הרוח מתייחס בעקיפין לסיפור המקראי מספר שמות:

וַיֹּאמֶר ה' אֶל מֹשֶׁה נְטֵה יָדְךָ עַל אֶרֶץ מִצְרַיִם בְּאַרְבֶּה וַיַּעַל עַל אֶרֶץ מִצְרַיִם וַיֹּאכַל אֶת כָּל עֵשֶׂב הָאָרֶץ אֶת כָּל אֲשֶׁר הִשְׁאִיר הַבְּרֵד; וַיֵּט מֹשֶׁה אֶת מְטָהוּ עַל אֶרֶץ מִצְרַיִם וְה' נָהַג רוּחַ קָדִים בְּאַרְץ כָּל הַיּוֹם הַהוּא וְכָל הַלְּיָלָה הַבֹּקֵר הָיָה וְרוּחַ הַקָּדִים נָשָׂא אֶת הָאַרְבֶּה (שמות י, יב-יג).

הרוח המזרחית שפקדה את דרום ישראל בשנת 2013 לא זימנה את אסון הארבה החזוי. את מקומו תפסה זה מכבר "מכת" מבקשי המקלט והעובדים הזרים, שאף הם זוכים ליחס עוין השמור לפולשים ולפורעים, ואחריה – אימת העפיפונים של פעילי "צעדת השיבה" בעזה. נגד כל אלה בונים גדרות וחומות, מפרסמים נתונים מעוותים ומבעיתים, מעגנים בחוק את טהרת הלאום, ומפעילים בשטח אלימות שלוחת רסן במסווה של איפוק. על אף ההבדלים המשמעותיים, הפוליטיים וההיסטוריים שבין הקונפליקטים הללו, את כולם מאפיין שיח אקו-לאומני שבבסיסו חרדה מפני פלישת זרים לשטח הבית המובטח.

ואולם אצל שינברג הרוח אינה שליחתו של האל הנוקם, אלא סימן למה שווייל כינתה "הכרח" – אותו מכניזם עיוור השולט בבריאה וזורק את היצור הפגוע לכל עבר, ללא רחם. משב הרוח הוא מוטיב מכונן בתולדות הקולנוע. בסרטו של לואי לומייר *סעודת התינוקת* (*Le Repas de bébé, Lumière 1895*), תנודות העלים ברקע ריגשה את הצופים יותר מהדרמה הקולנירית במרכז הפריים. דאי וון (Vaughan) כתב ש"מה שהרשים כל כך את הצופים הראשונים הוא מה שהיום נכנה המקריות של הסצנה: עשן מיתמר, קיטור מרכבת, אבק נישא מקיר לבנים, [...] העלים הנעים ברוח בסעודת התינוקת" (Vaughan 1999, 4–5). עלים ברוח היו חותם של ז'אנר הריאליזם הקולנועי כבר מראשיתו, שכן הם ממחישים את יכולתו של המדיום לצלם ולייצג תנועה לא מבוימת, ללא מגע יד אדם. משב הרוח בצמחייה ועלים נעים ברוח מופיעים בסרטים רבים מספור כאזכור לאופיו הריאליסטי של הקולנוע.⁹ הרוח הנושבת מניעה את עלי העץ וחוקי הטבע מניעים את חייהם של בני אדם וחיות.

גיבורו הטרגי של חלף עם הרוח של שינברג אינו סקרלט אוהרה, אבל גרסה זו גם היא אפוס דרומי מקומי. מלאכת הדחיסה והצמצום של שינברג – מארבע שעות לדקה ועשרים שניות – מצביעה על שוויון קיומי ואמנותי בין החרק הזעיר לגיבורה ההוליוודית ה"גדולה מהחיים". שניהם זכאים לייצוג קולנועי ושניהם כפופים במידה שווה לגחמות העולם והטבע. סרטיו של שינברג הם וינייטות כאובות שמכירות את הקולנוע ומוקירות את היותו עד לאותה "מקריות של הסצנה" שמתאר וון, מציאות שרירותית שבמרכזה בעלי חיים, אנושיים ולא אנושיים כאחד, הם בני תמותה החולפים עם הרוח.

9 לדיון מפורט יותר על מוטיב הרוח מראשית ימי הקולנוע ועד היום ראו Pick 2018.

ביבליוגרפיה

- בורשטיין, דרור, 2014. *תמונות של בשר*, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- בן יוסף, אורן, 2015. *ראו את החיה: על חורבנם של בעלי החיים ביד האדם*, תל אביב: דרור.
- ברג'ר, ג'ון, 2012. "למה להתבונן בבעלי חיים?", *על ההתבוננות, בתרגום אסתר דותן*, תל אביב: פיתום, עמ' 8–30.
- וייל, סימון, 1994. *הכובד והחסד*, בתרגום עוזי בהר, ירושלים: כרמל.
- , 2015. "האיליאדה, או שירת הכוח", *הליקון* 108 (חורף), עמ' 15–44.
- ננסי, ז'אן-לוק, וז'אק דרידה, 2019. "צריך לאכול טוב", או החישוב של הסובייקט: ז'אן-לוק ננסי מראיין את ז'אק דרידה", *תיאוריה וביקורת* 51, עמ' 189–213.
- Aloi, Giovanni, 2007. "Talking Insects," *Atnennae* 3(1), pp. 4–7.
- Burt, Jonathan, 2002. *Animals in Film*, London: Reaktion.
- Cameron, Sharon, 2008. "The Practice of Attention: Simone Weil's Performance of Impersonality," *Impersonality: Seven Essays*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques, 1995. "Eating Well' or the Calculation of the Subject," in Elizabeth Weber (ed.), *Points: Interviews 1974–1994*, trans. Peggy Kamuf and others, Stanford: Stanford University Press, pp. 255–287.
- Lippit, Akira Mizuta, 2000. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marder, Michael, 2012. "The Life of the Plants and the Limit of Empathy," *Dialogue* 51(2) (June), pp. 259–273.
- Mills, Brett, 2010. "Television Wildlife Documentaries and Animals' Right to Privacy," *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24(2), pp. 193–202.
- Pick, Anat, 2018. "Vegan Cinema," in Emelia Quinn and Ben Westwood (eds.), *Thinking Veganism in Literature and Culture*, London: Palgrave, pp. 125–146.
- Sleigh, Charlotte, 2006. "Inside Out: The Unsettling Nature of Insects," in Eric C. Brown (ed.), *Insect Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 281–297.
- Sperber, Elliot, 2016. "Art World? More Like SeaWorld: The Use of Live Animals as Objects of Art," *Counerpunch*, May 16.
- Vaughan, Dai, 1999. "Let There be Lumière," *For Documentary: Twelve Essays*, Berkeley: University of California Press, pp. 1–8.
- Weil, Simone, 2001. *Waiting for God*, trans. Emma Crawford, New York: Harper Collins.
- , 2004. *The Notebooks of Simone Weil*, trans. Arthur Wills, Oxford: Routledge.

פילמוגרפיה

- Lumière, Louis, 1895. *Le Repas de bébé* [film], France: Lumière.
- Mallick, Terrence, 1978. *Days of Heaven* [film], United States: Paramount Pictures.
- Sheinberg, Chen, 1998. *Convulsion* [video], Vimeo (online).
- , 2014. *After the Locust Attack* [video], Vimeo (online).
- , 2016. *Gone with the Wind* [video], Vimeo (online).