

גבולות האלימות: גבולות הגוף

אורלי לובין

החוג לתורת הספרות הכללית, אוניברסיטת תל-אביב

1. האלימות כמסגרת

בוקר. גוטה (אורי זוהר) אומר שלום לזקנים שמקדימים לים, מרימים ידיים, עומדים על הראש, זורקים כדור. פותח את מנעול ערימת הכיסאות-נות. אלי (אריק איינשטיין) שולח את דינה (האורחת ללילה) להתרחץ בים — ונעלם, לא לפני שהוא מטפטף לאפו טיפות אף. גוטה מרים משקפת, נועץ דרכה מבט חודר בדינה שבים — ומשם מסיט את המשקפת למציצים הקבועים למלתחות הנשים. הוא הולך לעבוד: מעיף על המציצים מקל, הם בורחים, הוא רודף אחריהם בין גדרות, התחלות בנייה שבורות, עוד גדרות, חצאי קירות. דובידקה ואבי זורקים פצצות לים, לתפוס דגים. גוטה חוזר לחצר, דינה חוזרת מן הים; גוטה משפריץ מים מצינור שבוקע ממפשעתו על דינה — שהפריים פורס את גופה פרוסות פרוסות — מלמטה למעלה, ואחר כך גם מנסה לאנוס אותה. מקס, מנהל התחנה, קורא לו, סוטר לו וגוטה צורח איומים על דובידקה ואבי שבינתיים זורקים פצצה על המציצים וגורמים למתרחצת זקנה לצרוח "פת"ח, פת"ח". היחידים הפטורים משרשרת האלימות הפיזית, הוורבלית, הסקופופילית והסינמטית הבלתי נפסקת הזו הם הזקנים: הגוף היחיד בסרט מציצים (1972) שנחסכת ממנו האלימות הוא הגוף המתכלה מעצמו, שסימני הכיליון טבועים בו, כתובים עליו, מסמנים את החומריות שלו כחומריות נרקבת. בהיעדר כל נרטיב-על שיארגן¹ את סיפור-העלילה בתוך מסגרת משמוע מוכרת, כמו סיפור-על לאומי או אדיפלי, הופכת האלימות הן לאתר כינונו של הסובייקט והן לאתר סימונו

* חלקים שונים ממאמר זה הוצגו בכמה כנסים: "A Retrospective: 50 Years of Hebrew Culture in Israel," University of Chicago; "50 שנות חקר האמנויות בישראל", הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב; "קולנוע ישראלי כהיסטוריה", אוניברסיטת תל-אביב והאוניברסיטה הפתוחה; "Political Spaces of Denial: Perversion, Murder, the Abject and the Lack," Department of Poetics and Comparative Literature and the Women Studies Forum, Tel-Aviv University; "מציצים, תרגולים וישראלים אחרים בקולנוע של אורי זוהר", אוניברסיטת תל-אביב והאוניברסיטה הפתוחה; "Common Threads," The Faculty of the Arts, Tel-Aviv University; "המאה הציונית — הפולמוס נמשך", המרכז למורשת בן-גוריון ואוניברסיטת בנגב.

תודה לגיאד נאמן על הצעות, הערות וקישורים ששיפרו את רצף המאמר וחידדו את ניסוח הטענות; על מחקריו, שעומדים ביסוד הדין בקולנוע הישראלי; ובעיקר על התמיכה והעידוד, ועל החברות. היעדרו של נרטיב מארגן לכלל סיפור מסע טלאולוגי עומד במרכז דיונה של מירי טלמון (1998).

של הגוף. כעמדה ביקורתית, פורע מציצים את כל סיפורי-העל המערביים שאליהם הוא מפנה, ובראשם את סיפור-העל הלאומי הציוני, ומפרק את הדיסקורסים הקבועים שבתוכם מתכונן הסובייקט. כעמדה מכוננת, ממיר מציצים את סיפורי-העל האלה ברשת של פרגמנטים, שבתוכה ידורו בכפיפה אחת הן הסובייקט והן הגוף החומרי. דרך הגופות המזיעים והמתפרעים בדיסקוטק במקום ה"גזעי", כלשונה של דינה, ה"אחרת", האשה המזרחית; דרך לשונו השלוחה וידו השלוחה של גוטה; דרך ההתעללות באלטמן ועד לשניית הסיום של הסרט – נשזרת האחדות הזו על ציר רציף שעובר כמעט בכל הפריימים של הסרט: ההחתמה באלימות.

סטירות הלחי של מקס מלוות בסדרת האשמות על מראהו של גוטה, הפיקות הלקוי שלו על החוף, הרווקות שלו, ומעל לכל – האשמה ברוח האתוס הציוני: זה העניין – אומר מקס כשגוטה מייבב כמו ילד קטן, "מה עשיתי?" – שאתה מעולם לא עשית שום דבר, לא עושה, ולעולם לא תעשה שום דבר. האפיון הזה של הדמות המרכזית של הסרט עומד בלב הסטייה של הסרט כולו מן הנורמות המחייבות של סיפור-העל הציוני, שבמסגרתו היה על הגיבורים, כמקובל בייצוגים נורמטיביים שלו, לכבוש את החוף, נניח, ולנכסו ללאום, ולהקים עליו שרשרת של מאחזי בטון או פרחים שיחתימו את האתר בחותמת השליטה הלאומית.² במקום זה, מופיעה על החוף רותי הזכורה מ"לי כל גל נושא מזכרת", והנה היא זונת רחוב; ודינה מה"תיק האיש" שגרה בכל מקום שיש לה שם עבודה בפקידות, בטקסטיל, בדוגמנות בנות (!); וקולו של "אדון הבית", "אדון הקול הציוני", בוקע מפיו של חיקוי קריקטורי של מנהל שממדי נותר רק הכובע. הקרבות הקשים של מלחמות הכיבוש והקיום הלאומיות הופכים להיות קרבות פנים אל פנים בין "פושטקים" שמפוצצים חזיונים והורגים דגים; ואל מול העשייה שנתבעת מן השותף לפרויקט הציוני מועלות על נס דווקא הבטלנות, ההתחמקות מאחריות והנתק ממקצועיות ומן הקהילה. הקולקטיב הנורמטיבי הראוי מומר בקולקטיב המתפורר של החברים על הים, קולקטיב שאין לו תכלית ואין לו אחריות אישית אלא להיפך: קולקטיב שאין לו מטרה ואין לו כיוון. כך גם מוגחכות תת-המערכות

² ביקורת הציונות בסרטי אורי זוהר שהיא, כפי שיעלה בהמשך, עמדה מאוחרת בהיסטוריה של ההתבוננות בסרטיו, עולה גם במאמר של מירי טלמון (1998), וכן כמעט בכל המאמרים שהוצגו בכנס "מציצים, תרגולים וישראלים אחרים בקולנוע של אורי זוהר" (6 בפברואר, 1999) שארגנו מירי טלמון ומשה צימרמן, באוניברסיטת תל-אביב בשיתוף עם האוניברסיטה הפתוחה. מאמריהם של ענת זנגר, שמעון כגן, נסים קלדרון, משה צימרמן, הדסה שני, יגאל בורשטיין, מירי טלמון, שמוליק דובדבני, אילן אבישר, מוטי רגב, ניצן בן שאול ויעל מונק הצביעו על נקודות ביקורת רבות בסרטיו השונים; חיים חזן וגלעד פדבה עמדו גם על ייצוגי הגוף בסרט מציצים וסנדרה מאירי על הכלכלה הפאליט בסרטיו בכלל. בביקורת העיתונאית כתב מאיר שניצר (1996) על הביקורתיות אצל אורי זוהר (דיון מורחב בשניצר 1994) ועל העמדה האנטי-הירואית כתבה בקצרה קרוניש (Kronish 1996). הרבה לכתוב על סרטי אורי זוהר גם רנן שור (למשל, "ילדים מזדקנים" על מציצים ועניינים גדולות של אורי זוהר [שם, 5–9], ו"החוויה הקולנועית – הבבואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר [שור 1975; 1978, 32–41]), שמציין את המבט הביקורתי אך מתעכב יותר על העשייה הקולנועית.

הממשטרות במסגרת הלאומית: המסגרות הצבאית והמשטרתית, שאינן מסוגלות להשליט את הסדר הראוי.

מציצים, אם כן, אינו חוסך ביקורת מן המערכת הנורמטיבית ההגמונית; וביקורת ההגמוניה הזו "מפריעה" לסרט למלא את מקומו בתפקוד הקבוע (Gellner 1997) המוקצה למוצר של התרבות הפופולרית בחברות לאומיות בעידן המודרני, שהוא תפקיד הפוך מביקורתיות – תפקיד של תיווך ושל הפצה של ההגמוניה. לכן התאמצה הביקורת העיתונאית – שבמעמדה כמפיצת הגמוניה גם היא עשתה הכל כדי לנכס כל מוצר לסיפור הציוני ההגמוני ולהפוך כל סרט פופולרי למפיץ שלו – לפרש את מציצים, כמו גם את חור בלבנה של אורי זוהר, באופן שיאפשר את הכללתם בתוך גוף מוצרי התרבות שמאשרים ומחזקים את הסיפור הציוני, ולא מבקרים אותו.

כדי לבנות את סיפור-העל האוניברסלי האינדיווידואליסטי, השתמשה הביקורת העיתונאית בת הזמן בתיאור האופן שבו מחקים הסרטים את המודרניזם המיובא מבחוץ. בהיעדר מסורת קולנועית ישראלית מודרניסטית, כפי שהיא קיימת בספרות העברית, הושפעו יוצרי הסרטים בעיקר מעשייה קולנועית אירופית. הודות למודרניזם הזה הופכים הסרטים לנוחים לתיאור כאוניברסליסטיים, כסרטים שאינם מתעניינים בהווה המקומית, אלא מנותקים, באותו אופן שבו הטיפוס הישראלי שהם משרטטים מופיע כמנותק מכל הקשור בחברה הישראלית. הביקורת העיתונאית ראתה בסרטים האלה את החיקוי של המודרניזם הצרפתי והאמריקאי, נטול השורשים במסורת המקומית, שאומץ לחיקוי של הטיפוס הצברי הפרטי שאינו חברתי ואינו פוליטי. כך אפשר היה להתעלם לחלוטין מן הפוטנציאל הביקורתי, לשייף ולעגל את שולי האי-נוחות שפוטנציאל זה עורר בצופה – ולנכס את הטקסטים לתוך השיח הציוני.

ניכוס זה עיקרו בשילוב הסרטים אל תוך הטענה הציונית להיווצרות אדם חדש אוניברסלי, שמתגלם בכור ההיתוך הישראלי, שממזג בתוכו את כל הצבעים והסוגים והעמדות והאפשרויות תחת מטרייה אוניברסליסטית אחת, שהיא המימוש הנכון והראוי של הציונות – בסובייקט של ישראלי חדש, שהוא ישראלי שנענה לערכים אוניברסליסטיים. הקריאה של סרטים ישראליים של שנות השישים והשבעים על ידי הביקורת העיתונאית של אותן שנים ועד לשנות התשעים של המאה ה-20 כסרטים אישיים, מודרניסטיים ואוניברסליסטיים הפקיעה מהם את המימד הפוליטי-ביקורתי שלהם דרך המרתם בסיפור משפחתי פרטי. כך תפקדה הביקורת העיתונאית כחלק מן האליטה שהמשיכה לאמץ את ה"נמוך", גם אם הוא מאפשר מבט ביקורתי על ההגמוניה, ולנכס אותו להמשך הפצת האידיאולוגיה שלה. בכך התעלמה הביקורת העיתונאית בת הזמן לא רק מן ההפרעות לנרטיב-העל החלק, כביכול, של הסיפור הציוני, אלא גם מן האפשרות שהטקסט הפופולרי לא ישדר בהכרח מסרים הגמוניים אלא יכיל, במקביל, גם התנגדויות לאידיאולוגיה הזו.

העמדה של הביקורת העיתונאית, והפרוצדורות שבהן פעלה, של ניכוס הסרט אל

סיפור-העל הציוני ההגמוני, בולטות במיוחד בדרך שבה תואר חור בלבנה (1965)³ שהוא דווקא סרט לא-פופולרי אלא אקספרימנטלי ואונגרדי. אבל גם במקרה הזה, שבו אפשר היה "להניח" לסרט החרג לייצג ביקורתיות, חשפה הביקורת העיתונאית את ההפנמה המוחלטת שלה של החיפוש אחר אשרור ההגמוניה כשמדובר בעשייה קולנועית. חור בלבנה הוא סרט שהביקורתיות שלו חשופה ובוטה: כך, למשל, בסצינות כמו זו שבה הערכים מבקשים להיות הטובים ולא הרעים בסרט ומצולמים, לכן, בנגטיב; או יישוב הנגב, המופיע כפעילות של סוחרים גלותיים ומניפולטיביים שממשיכים לעסוק בעסקי אוויר שאין להם תכלית פרודוקטיבית ציונית — כמו, למשל, עסקי הקולנוע.

אבל הסרט זכה לשני סוגי תגובות: כאלה שהתייחסו אליו בביטול, או כאלה שאימצו אותו כהומור פרוע ומשונה. שתי התגובות האלה, ההפוכות כביכול, מתקיימות בעצם על אותו מישור: שתיהן פועלות על פי מדדים אסתטיים ולא פוליטיים, ומכפיפות את הדיון כולו לשאלת אופן הייצוג, תוך דחיקת התוכן המיוצג. ביטולו של הסרט נעשה על רקע "מבנהו השרירותי והמשולל היגיון", "עודף וולגריות", "סצינות מתארכות" (עברון 1965)⁴ או משום שהוא "שופע כל כך השקפת עולם, עד שאין לו שום השקפת עולם מגובשת; הוא אומר כל כך הרבה, עד שאין הוא אומר דבר", "האירועים ה'פורימיים' רבים מדי, הרעיונות גדושים מדי, הקצב מקרי" (רב-נוף 1965). דהיינו, הסרט מבוקר משום שאינו נענה לקריטריונים של ארגון נרטיבי וארגון תמטי ראויים.

אבל גם השבחים שלהם הוא זוכה נשענים על ערכים אסתטיים — למשל, על מעמדו כפרודיה, כלומר, כצורה ז'אנרית. כך כותב דוד גרינברג כי "יוצרי הסרט... אינם נוטים ליחס לו של יחזות חברתית מעבר למוסר ההשכל החיובי [!], הטמון בכל פרודיה [?]", וגם התוכן הביקורתי הוא מתוקף האסתטיקה של הפרודיה — הסרט "הוא פרודיה על כל התורה שהצעירים או דור הביניים שבארץ גדלו עליה — בנין ויצירה, קיבוץ, עולים חדשים, יהודים וערבים וכיו"ב" (שם).

כך, לצד האסתטיקה שממירה את הפוליטיקה, מומר גם הסיפור הציוני בסיפור-על אחר: הסיפור האדיפלי, שבו הביקורת אינה אלא מין מרד של צעירים באבותיהם; היותם צעירים הוא הקובע והוא המקבע את טיב עמדתם, ולא המימד הביקורתי הלאומי שיש בעמדה זו. הסיפור האדיפלי מוצרן כפרודיה; והפרודיה כז'אנר מפנה אל תוך עצמה, בחזרה אל עולם הקולנוע: "חובבי הסרטים שבתוכנו יוכלו למצוא בסרט זה פרודיות על סרטי גנגסטרים, קאובויים, סרטים ניאור-ריאליסטיים — מתורגמים למציאות הישראלית" (שם). לסיכום, אומר גרינברג, "הסרט חור בלבנה הוא מפנה בקולנוע הישראלי: שוב אין זה סרט עלילתי במובן המקובל, עם סיפור של התחלה, אמצע וסוף טוב — אלא סרט שבנוי במידה

³ ניתוח ביקורת הציונות בחור בלבנה, תיאור ההשפעה של המודרניזם הקולנועי האירופי על היוצרים הישראלים וטענה לפוליטיות של הקולנוע המודרניסטי הישראלי שהוא קורא לו "הרגישות החדשה", מציע ג'אד נאמן (1998).

⁴ התאריכים המלאים נמחקו מצילומי הארכיון.

רבה על ה'איך' שעה שה'מה' שבסרט הינו מגוון, ורב חליפות"; ונתן גרוס בעל המשמר, שמחייך לעצמו כשהוא מתאר את הסצינות הביקורתיות, רואה בהן ביקורת על הסטייה מן הדרך, ולא על הדרך עצמה.

מציצים, מצדו, כמעט מזמין תיאור אינדיווידואליסטי, שהופך להיות הערוץ שדרכו מנוטרלת עמדתו הביקורתית האפשרית: "מציצים הוא סרט מריד-מתוק, אישי מאוד ויפה מאוד שכדאי לראותו. הבעיה היא רק שהוא סרט קטן, קבור בפינה מרוחקת, נוגע לך, התל-אביבי, פחות ממה שקורה אי שם בעולם", וכן "הבטלנים של מציצים אינם מייצגים את תל-אביב ולא שום מקום הדומה לתל-אביב. הם מייצגים את הבטלנים השוליים, הממוקמים בפינה אחת על שפת ימה של תל-אביב" (רב-נוף 1972). הלוקליות התל-אביבית מופיעה אצל רב-נוף כפרטית ונטולת כוח מכליל: התל-אביביות הזו אינה הכללה של ה"ישראליות"; הלוקלי מתפקד כאינדיווידואל מנותק ולא כסינקדוכה לישראל: "צמצום דרסטי, ממש קיצוני, של היקף הפעולה והבעיות, כלומר הוצאה מוחלטת של הסרט מקונטקסט סוציו-פסיכולוגי מזוהה והכנסתו לפינה אישית שולית" (שם).

גם עשר שנים לאחר הפקת הסרט, כשהופץ שוב להקרנה מסחרית, כותבת רחל גורדין (1982) בהארץ: "אז נראה לי הסרט כחזירה אותנטית מאוד אל ההווי החברתי של מתרחצי ים תל-אביב; דומה היה שהצליח לשים אצבע על רגע אמיתי, במקום אמיתי, בתוך רצף הזמן. כיום הוא נראה לי יותר כרומנסה על בטלנות, חוסר אחריות וחופש". וד. אהרון (1972) כותב: "ילדי הטבע מסרבים להיפרד מגן העדן האבוד — משמע, מן המהדורה הבלה והמקומטת של ימי גן הילדים — ועודם שורצים, מלוכלכים, פתטים, מזדקנים, במרבץ כפייתי על שפת ימה של תל-אביב". כך, בין טענה לאוניברסליות של אינדיווידואליזם פרטי לבין טענה על תל-אביביות לוקלית נטולת הקשר, נעלמת הלאומיות ואתה הביקורת שהסרט מאפשר לקרוא בתוכו; ויחד עם הלאומיות שוקעת גם האלימות הכבוטה ונעלמת מעיני הצופה, ואתה נעלם גם הגוף החומרי, שסובל מן האלימות הזאת. רק 23 שנה מאוחר יותר, ינוסח המימד הביקורתי של מציצים (ומאז יהפוך לקריאה המקובלת של הסרט) במאמר של מאיר שניצר (1996): "הכל אמרו עליו, חוץ מהטענה שזהו סרט על יאוש. יש בו התבוננות חדה על חוד התערעור עליו ניצבה החברה הישראלית של פוסט מלחמת ששת הימים, ויש בו התנבאות על הקריסה המתקרבת" [של מלחמת 1973].

אבל השימוש שנעשה על ידי הביקורת העיתונאית בת הזמן באוניברסליזם כדי להפוך את הסרט הפופולרי למפיץ ההגמוניה אינו חד-כיווני.

האוניברסליזם אמנם מטשטש אבחנות של מגדר, מעמד, דת ואתניות, אבל הוא מייצר גם עמדה ביקורתית לאומית חריפה. אותו אינדיווידואליזם עצמו, שמאפשר לנכס דרך האוניברסליזציה את הסרט אל תוך האתוס הציוני, הוא גם זה שמייצר את השבר שביצוג הציונות כקולקטיב. העיקרון האוניברסלי שמעביר, בקריאה הזו, את משקל הכובד מן הכלל אל הפרט ומרחיק את הביקורת של הסרט מן הקולקטיב אל האינדיווידואל מוליד גם ביקורתיות של הלאומיות הזו, הנשענת על אחדותו ויציבותו של הקולקטיב והטמעתו

של הפרטי בתוכו. הגוף הפרטי, הקונקרטי, היינו — הגוף המיני, הוא ב־בזמן הכלי לאוניברסליזציה — שכן הוא מייצג את הפרטי, וגם זה ששוכר את הקולקטיב — שכן ייצוג הפרטי פירושו ערעור הבלעדיות של הקולקטיב.

העיקור של העמדה שמבקרת את הלאומיות הציונית היהודית האשכנזית הגברית מתאפשר בדיוק מאותו מקום שממנו נובעת הביקורת הזו: גם הביקורת וגם הדחיקה מקורם בהעדפה של מיניות פרטית אינדיבידואלית, שאינה הופכת למטאפורה לסיפור הלאומי (למשל, דרך תיאור עבודת האדמה כאקט מיני, או תיאור יחסו של החקלאי לאדמה כיחס של תשוקה).

לצד הצורך לנכס את הסרטים האלה אל תוך ההגמוניה הציונית, סייע ניכוס הגוף הפרטי אל מסגרות מארגנות של ייצוגים אוניברסליסטיים לביקורת העיתונאית לפעול גם כמשרתת ערך הגמוני נוסף, שאפשר לנסחו — בעקבות ג'ודית באטלר (Butler 1993) — כצורך לסלק את הגוף החומרי אל מחוץ למסגרת התרבות/הייצוג; להמיר את הגוף, הבשר והדם, במילים, בתמונות — בייצוג, היינו, בתרבות. על פי הקביעה הידועה והקונטרוברסלית של באטלר, "חומר מפסיק להיות חומר ברגע שהוא הופך לקונספט" (שם, 31) ו"לא תיתכן הפניה לגוף טהור שאינה ב־בזמן גם ייצור נוסף של אותו גוף" (שם, 10). כלומר, החומר, והגוף בתוכו, "נעלמים" ככאלה ברגע שהם מומשגים, ובוודאי כשהם מיוצגים, שכן הם חדלים להיות אז החומר עצמו. החומר, לפיכך, מופיע כמה שמקדים את התרבות; התרבות — ההמשגה, הסימון, מערכת הייצוגים — "נכתבת" על החומרי.

אבל תפיסת החומר כ"בלתי ניתן לסימון", ממשיכה באטלר, היינו, כזה שמקדים את הסימון ואינו יכול להיות מסומן, אינו אלא האופן שבה התרבות עצמה מסמנת את הגוף החומרי: כ"זה שאינו ניתן לסימון". בכך מוצא החומר אל מחוץ למסגרת הסימונים — היינו, אל מחוץ לתרבות. סילוקו של החומר מן התרבות דרך סימונו כזה שאינו יכול להיות מסומן מסייע לפעולת המשטור שמפעילה התרבות על החומריות הליבדינלית — על ה"סקס" של הגוף המטריאלי, המיני פעולה שממסגרת אותה אל תוך ה"טבעי" שיש לאלפו, שכן הוא מקדים את התרבות, אינו כלול בה ומאיים על הסדר הראוי שהיא מציעה.

אופן המימוש של "אילוף החומרי" בסרטים כמו מציעים הוא דרך הצגת ה"איש" וה"אוניברסלי" כמנותקים מלאומיות ומקונקרטיות; כך, הופעתו של החומרי כבעל זהות תרבותית מוגדרת וברורה (ה"בטלן" אל מול "בעל הגוף העמל", וה"אליס" נ"בצחוק", כמשחק) אל מול מי שאלמותו [הלאומית: כיבוש טריטוריה] מוחלקת ומוסרת על ידי העלמת גופו-הוא וגופו של המסולק) פירושה הופעת הגוף בתפקודו התרבותי ("בטלן", "עמל") אבל העלמתו בתפקודו החומרי — כמי שפוגע ונפגע, הורג ונהרג, מסלק ומסולק. הגוף מייצג ב־בזמן זהות — וסילוקו מאפשר את העלמת האלימות הכרוכה בייצור זהות (הזהות הלאומית, שהופכת לאינדיבידואליזם אוניברסליסטי). גם ה"בטלן" וה"עמל" הן זהויות לאומיות, אך הן מופיעות כסמלים תרבותיים; ואילו האלימות הכרוכה בכיבוש

הטריטוריה כדי לאפשר לאומיות ועמה זהות לאומית מוחלקת ומודחקת עם הדיפתו של הגוף החומרי אל מחוץ לתרבות על ידי העלמת פעילותו החומרית.

את המעבר מן הגוף המיני-הלאומי, היינו, הגוף כייצוג מטאפורי ללאומיות, אל הגוף המיני הפרטי, האינדיווידואלי, מאפשרת העובדה ששניהם, גם הגוף הלאומי וגם הגוף הפרטי, אינם – בהמשך לניסוחיה של באטלר – אלא ייצוגים של גוף. כך מתאפשרת הדחיקה הביקורתית הטמונה בשרטוט הגוף כלאומי על ידי הבחירה בשרטוט הגוף כמיני-פרטי. שכן, שניהם הם גוף מיוצג ולכן, כייצוגים, הם בני המרה. הגלישה החלקה-כביכול מן האחד (הפרטי) אל השני (המוכלל כלאומי) מתאפשרת הודות להדרה של הגוף הקונקרטי אל מחוץ למסגרת התרבות (שהיא שרשרת ייצוגים), כלומר, אל צדה השני של המסגרת התרבותית – אל הצד הריק, הבלתי נגיש, הבלתי נראה.

הדיון של באטלר בסימון החומריות כ"בלתי ניתנת לסימון" כדי למשטר את נוכחותה בתרבות אינו משאיר פתח שדרכו אפשר יהיה להגיע, בכל זאת, אל ביקורתיות הייצוג. שכן דיון זה אינו עונה על השאלה – כיצד, בכל זאת, אפשר לתת דין וחשבון על הגוף החומרי במסגרת התרבות, דין וחשבון שרק הוא יאפשר את ביקורת הייצוג, ובמציצים – את ביקורת הלאומיות. וגם כשהיחס בין הייצוג לבין החומר ממשיך להיות נוכח בתשתית הדיון שלה, החומרי נשאר, בהכרח, מחוץ לייצוג.

שתי בעיות מתעוררות מההדרה הזו: ראשית, הבעיה הפוליטית, שברורה גם לבאטלר ובוודאי לכל מבקריה, ושאותה היא מנסה לפתור דרך הדיון בפוליטיות של הסימון, והיא – כשהחומריות נותרת מחוץ לייצוג, והמיוצג מופיע כייצוג בלבד, "אובדת" לתרבות הנגישות לרגישות הקשורה לא במראה הגוף (היינו, במראה של הייצוג) אלא במגע הגוף (היינו, בבשר ודם). הרגישות העולה ממראה הדם השפוף שונה מן הרגישות העולה מטבילת היד בדם השפוף; וכשהמראה הופך להיות "דומה" לעצמו (מראה ה"אירוע האמיתי" בטלוויזיה דומה לחלוטין למראה ה"אירוע המכויס" בקולנוע) הרי תחושת המובחנות בין מציאות לבדיון, ההבחנה בכך שאמנם יש "מציאות" "מעבר" לבדיון – יש גוף שזולג דם אמיתי – מתעמעמת. לעתים, כדי להפיג את העמעום הזה, יכול הסרט דווקא להדגיש את המלאכותיות שלו, כך שהנוכחות המתמדת של הבדיוניות, של הייצוג, תהווה תזכורת מתמדת לקיומה המקביל של המציאות, של הדבר כשלעצמו.⁵ על כל פנים, קיומו של העמעום הזה מוביל

⁵ למשל, הצילום בשחור-לבן של רשימת שינדלר של סטיבן שפילברג מונע את ההשעיה של ידיעת הבדיוניות של הסרט ואת ה"היבלעות" במסך, משום ההרגליות שבתמונה נעה צבעונית דווקא; התמונה ה"אחרת", הלא-צבעונית, לא מאפשרת את השקיעה אל תוך המסופר עד כדי "שכחת" המציאות. המודעות המתמדת לכך שמה שמוקדן על המסך "אינו אלא" בדיון מלאכותי מנכיחה את קיומה המקביל של המציאות: מה שאת רואה, כאילו אומר הסרט, אמנם הוא ייצוג, אבל זכרי תמיד שהדברים האלה היו במציאות – היה גם דם אמיתי, ולא רק "גופות קמות לתחייה".

לקלות יתר באימוץ מודלים בדיוניים להמשגה של אירועים במציאות.⁶ והעמנום הזה פירושו קלות יתר בהפעלת אלימות פיזית או אחרת.

הבעיה השנייה היא, שעל אף שהתרבות סילקה את אפשרות הסימון של החומרי, עדיין הוא "מציץ" מאחורי הייצוג שלו.⁷ כלומר, למרות ההשעיה של המציאות, ולמרות העמימות של הרגישות ל"אמיתי", עדיין יש בגוף המיוצג עקבות של משהו אחר; הוא משהו שמעיד על משהו אחר. אין פה יחסי מסמן-מסומן, שנותרים תמיד בתוך המעגל הסימוני; אין זו איקוניות, וכן לא הצבעה. אלא, המראה הנגלה למבט הננעץ בתמונה של הגוף גורר אחריו היזכרות במראות נוספים, ואף היזכרות במערכות חושיות אחרות, כמו מגע העור החלק או ריח הגוויה המרקיבה,⁸ שיחד עם האימאז' שמול עיני כעת נשזרים לערכוב חושים ותוכנות שמכיל בתוכו גם את הגוף החי. לכן, יש לנסות לתת דין וחשבון על האופן שבו הייצוג מכיל בתוכו את ההיזכרות הזו, את זכר העדות החושית האישית, אולי, על האופן שבו הגוף החי נוכח — כהפרעה; ובסופו של דבר, כשלעצמו — בתרבות, למרות מאמציה לסלק אותו משרשרת הסימונים שהיא-היא התרבות. לאו דווקא בניגוד לבאטלר, אבל בהחלט בכיוון אחר מזה שהיא בוחרת לפתח את הדיון שלה, יש לשאול — מהו, אחרי הכל, הייצוג של הגוף החומרי כלא-ייצוג? ובקולנוע, המימטי שבאמנויות, העמימות שבין ה"אמיתי" והחומרי לבין המלאכותי המיוצג מחייבת בירור של אופן ה"הצצה" של הגוף המפריע — ושל אופן נוכחותו כחומר, למרות הכל.

האלימות שהופעלה על החומריות, סילוקה ממסגרת התרבות, היא המשקפת להתבוננות המחודשת הזו בשאלת הגוף החומרי והייצוג שלו בקולנוע. המסגרת; שני צדי המסגרת, כשני אתרים של נוכחות; האלימות של המסגרת; אבל קודם כל, ההתעקשות של הגוף החומרי.

2. אלימות וחומריות הגוף

הסיפור הקולקטיבי הלאומי-הציוני, כאמור, מומר במציצים בסיפור של פרטים נטולי עניין בקולקטיב; ולרגע נראה שמחליף אותו סיפור-על אחר, סיפור של אירוטיקה, סיפור של מין — סיפורו של הגוף המיני,⁹ החומרי. את היד הלאומית האוחזת במגל או ברובה הצ'כי

⁶ כלומר, במצבים קיצוניים ייתכן אימוץ של מודל קולנועי או טלוויזיוני לפתרון המשבר: בקולנוע, למשל, נמלטה הגיבורה של האחות בטי (2000) מן ההלם שברצח בעלה אל התנהלות במציאות כאילו אין היא אלא אופרת הסבון החביבה עליה. ובהרחקה, כשהצורך להפעיל אלימות עומד בניגוד חד לחינוך נגדו (למשל, כשחייל ישראלי שחונך לאי-אלימות ולפתרון בעיות בדיאלוג מצווה "לשבור להם את הידיים והרגליים") ייתכן שהמודל שייבחר לארגון העולם — ושיוחל מיד גם על עצמו — הוא מודל טלוויזיוני או קולנועי, שבו האלימות אינה גוררת אחריה פגיעה פיזית (למשל, סרטים מצוירים או סרטי הילדים שבהם השחקנים מתנהגים כאילו היו דמויות מצוירות).

⁷ הדיון באופן שבו ה"הצצה" הזו באה לידי ביטוי כהפרעה הועשר הודות לשיחות עם ג'אד נאמן.

⁸ על נוכחות הגוויות בתרבות כתב ג'ורג' ל. מוסה (1993, 80–113).

⁹ בהרחבה, בחריפות ובמקוריות כתב על הגוף המיני הגברי בקולנוע הישראלי רו יוסף, בין היתר

ממירה העין המציצה, שהיא מעין דרדור והגחכה של העין המפקחת של האח/האבא הגדול, מראה הדרך, שמופיע בסרט כעין המפיקה הנאה מינית מן התחייה של שיבת העם לציון. העיניים המציצות, המיניות, מופיעות בסיוט של המתרחצת הזקנה כעיניהם של מחבלים, כך שהסיפור האירוטי מתמזג עם הסיפור הלאומי בסצינה הזאת לכלל אחדות אחת, שמטעמה קורס הסיפור הלאומי מצד אחד ואילו הסיפור האירוטי מוקטן ומונמך לסיפור על עצם ההמרה: המרת המעשה המיני בהצצה המינית, המרת התשוקה בחדירה, המרת האהובה בזונה. הגוף הציוני, שהוא גוף עמל ולוחם, מומר בגוף חשוף על חוף הים שכל תכליתו פורקן מיני; הגוף הקולקטיבי מומר בגוף הפרטי, הגברי, האשכנזי, רצוי בעל אבר המין הענק, שמתפשט מערכיו הלאומיים אבל לא כדי ללבוש ערכים חומרניים מנוכרים אלא כדי לפרק את הזהות הגופנית הציונית הלאומית. הזהות הלאומית, שהאירוטיקה שלה מוכפפת ללאומיות שלה ושימונה הוא במיניותה הנענית לתביעות הקולקטיב והאידיאל, מומרת בזהות הנשענת על מיניות שאינה מחוברת ללאומיות, אלא עיקרה נעיצת המבט החודר והניכוס המגדרי. לעומת הזהות ההגמונית הלאומית, שתובעת האחדה של כל מרכיבי הלאום באופן שמוחק או דוחק אתגיות ומגדר, מיניות ושונות, מעמיד מציצים סיפור אלטרנטיבי של זהות שמתכוננת ומוכנת על בסיס הדרת הלאומיות, סיפור שמרכזו היעדר טריטוריה (הוא מתרחש על חוף ים שנשטף שוב ושוב) וגוף שמוצא לו דרכים עקיפות להתקיים בהיעדר טריטוריה, תוך קיום זהות מינית בלבד.

אבל, כאמור, גם המיניות אינה סיפור-על מארגן, שכן היא מומרת במבטים. את הסיפור הלאומי המארגן והממשטר מחליף סיפור של משטור התשוקה: משטורה על ידי המבט. הגוף החושק, שהתשוקה שבו עלולה להתפרץ בכל רגע ולנפץ את מסגרות הסדר החברתי הראוי ולפעול באופן שיפרק אותו, נתון כל הזמן למבטו של המציץ, והמודעות למבט הזה (אלי מודע למציצנותו של גוטה, כשהוא רואה אותו מציץ לשירותים; וגב' סוניה מודעת למציצנים במלתחות, שעליהם היא מדווחת בשלווה גמורה) היא זו שממשרת את התשוקה ומכניסה אותה לסדר של התנהגות ראויה.

התשוקה שמופיעה כחתימה על הגוף (למשל Brooks 1993) מומרת בתשוקה שנותרת סגורה בתוך הגוף, שאינה מתפרצת ממנו החוצה אלא שואבת דרך עיניה את התרגשות היתר שיש בתשוקה אל תוך עצמה, ובכך שולטת בעוצמות התשוקה המתפרצת ובצורתה הפומבית. הלגיטימיות של התפרצות התשוקה, המתאפשרת לפחות במרחב הפרטי, נרמסת

במאמרו בגיליון זה, וכן במבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי. הדיון על הגוף הגברי הצבאי נעשה אתו במשותף עם ג'אד נאמן. הדיון בגוף הגברי היהודי והציוני נשען על הדיונים המעמיקים של דניאל בוירן (1997, 123–124) ומיקי גלזמן (1997, 145–162). על הגוף המיני הנשי בקולנוע הישראלי כתבו, בין השאר, מיכל פרידמן, ענת זנגר ויוספה לושיצקי במאמריהן במבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי. על הגוף המיני הנשי כאתר של כינון זהות אלטרנטיבית, ראו: לובין 1998, וכן לובין תש"ס. על הגוף (הנשי) החומרי וייצוגו כאתר כינון עצמי אלטרנטיבי, ראו: לובין 1999, וכן לובין (בדפוס א).

כשהתשוקה הופכת להיות מוצגת לראווה במרחב שהופך לפומבי משום העיניים שנעצות בו.

אבל אפילו המבט אינו הופך להיות סיפור-על מארגן ונותן סדר ואופן התנהגות בעל ממדים מוסריים, בניגוד לעיניים גדולות (אורי זוהר, 1973)¹⁰ שם המבט ממשטר כשאליה מתבוננת בפורמן מתבונן בסימה, כשטליה מתבוננת בסימה מתבוננת בפורמן, כשפורמן מתבונן ביוסי מתבונן בסימה. הגוף בעיניים גדולות אינו עירום, אבל הוא מצוי במרחבים שגם אם הם סגורים הם מאפשרים התבוננות: מגרש הכדורסל הפתוח, הרחוב שהחלונות והמרפסות משקיפים עליו ונשקפים ממנו. ההתנהגות הלא-מוסרית מתרחשת במקום שאליו העין הממשטרת אינה יכולה לחדור: בבית של אליה ופורמן, בחדרה של סימה. אבל התשוקה שזולגת אל המרחב הפתוח הגלוי לעין מוכנסת לסדר ההתנהגות החברתית הראויה, אופן התנהגות שמוכתב על ידי העין המתבוננת.

במציצים, לעומת זאת, אין מרחבים פתוחים שמעליהם משקיפה עין שמסדירה את המוסר; כמו שתיארה מרי פובי (Poovey 1998), כשהמרחב הופך להיות סדרת סמטאות צרות, קירות חוסמים ופינות מסתור, פג כוחו של המבט מייצר המוסר, והמרחב הקונקרטי מומר במרחב אבסטרקטי, כמו שהעין הקונקרטית של השליט מומרת בעין ממלאת-מקום של הממונה מטעמו (Smith 1993, 396–415, במיוחד עמ' 413). המבט במציצים הוא מבט שנחסם שוב ושוב על ידי קירות וחצאי קירות, חלון שיש להוריד אותו מן הצירים כדי להציץ כראוי, הרחובות הצרים והחוף, שכולו צריפים ומעברים בין גדרות. המבט זקוק לאמצעי עזר: משקפת, ובעיקר חורים, וגם כך הוא מופנה רק אל החלשים — אל איבר מינו של אלטמן החף מכל הבנה מינית ומכל כוח, ואל נשים חפות מדיעת המבט או שמיניותן מופקת לרשות הרבים.

העין נותרת ככוח אלים בלבד: העין שחודרת אל המרחב המוגן, לכאורה, והעין של המצלמה המרסקת את הגוף החומרי הנחשק (כשהיא פורסת אותו לפרוסות פריימים) היא עין שאין לה הכוח המואצל מטעם העין המוסרית העליונה, האלוהית או המלכותית, שחסרה. לעין העליונה הזו אין אמצעי חדירה למרחב התחום והסגור והחסום, ולכן גם לא דרך לפקח; והמבט מאבד את יכולתו להפוך לסיפור-על מארגן, למנגנון משטור שמשליט ערכים מוסריים.

הפוליטיקה של זהויות, שנשענת על היעגנות במרכיב ברור — לאומיות, יחסים בין-מגדריים, מיניות — אינה מתפקדת, אם כך, כמסגרת יחסים מארגנת, שכן הסרט משקיע מאמץ רב כדי להתחמק מכל מערכת ממשטרת כזו. אבל כך גם הפוליטיקה של האתר, שנשענת על היעגנות באתר דיבור שמכונן וממסגר את הסובייקט, ואולי גם את הגוף החומרי. האתרים של מציצים הם מצד אחד חסומים וסגורים, היינו — מוגדרים: אפילו

¹⁰ על המבט, פריקת העול המוסרית ופריעת הסדר החברתי, השיפוט המוסרי והתשוקה לסדר בעיניים גדולות כתבו מפרספקטיבה שונה חנן חבר ומוקי רון (1998, 368–380).

הים חסום כמעט תמיד, כשהמצלמה מתבוננת מן הים אל החוף ומסגרת הפריים קוטעת את מרחביו האינסופיים, כביכול, או כשהפריים נסגר בסמוך למזח או אפילו גדר שפורצת אל תוך הים מן החוף.¹¹

אבל, מצד שני, למרות מוגדרותם, אין האתרים מספקים "מקום", בית או נקודה שממנה אפשר לייצר דיסקורס. הסרט נפתח באתר הדיסקוטק, שמסומן מיד כ"אחר" מנקודת המבט של אלי: זהו המקום היחיד שבו אין הוא יכול להפעיל אלימות, אלא היא מופעלת עליו; כשהוא נמלט מן המקום, הוא מכריז "אני למקומות האלה לא נכנס" – ואפילו מפקיע את המונית מן ה"אחר" המזרחי שבעבורו הושכרה; את האשה ה"אחרת" שהוא לוקח משם הוא מסמן כנינתת להחלפה, אחת בסדרה – ראיתי אותך בפרסומת, הוא אומר לה, וכשהיא מכחישה הוא מעיר, "בטח בחורה אחרת – אותם הפנים רק לא אותו הפרצוף". ה"אחר" מופיע באתר של עצמו באותם פנים ממוחזרים, ורק כשהוא נשלף ממנו מתגלה פרצופו השונה, ה"אחר".

האתר הבא בסרט, אחרי הדיסקוטק, הוא אתר בתנועה – המונית הנוסעת; ואילו גוטה, דובידקה ואבי נמצאים בתנועה באתר אחר – הסירה. אלי מתמיד בבירחות שלו מהישארות באתר מסוים: הבית, משרד האמרגנות, הצריף, החוף. גוטה נשאר באתר אחד, אבל אתר שנראה כאילו כל רגע יקרוס תחתיו, והנתון כל הזמן לשליטת אחרים: מקס מנהל התחנה, אלי שמשתלט עליו, אפילו המתרחצים שמקיפים אותו.

כשאין דיסקורס מוסדר ושיטתי ומעגני-ארגון נרטיביים וויסות נרטיבי שבתוכו הגוף יכול להפוך לסובייקט אחד, עם עקרונות מארגנים ומנגנוני פיקוח, מתפרצת התשוקה החומרית כאלומות חומרית שאין לה משטור מוסרי (של מבט, של סיפור-על, של אלגוריה). בניסוח של שילה בן-חביב (Benhabib 1999, 344), "התשובה לשאלה 'מי אני' מחייבת תמיד התייחסות ל'מהיכן אני מדברת', 'אל מי' או 'עם מי'". כך גם הפרפורמטיביות שמציעה ג'ודית באטלר היא סדרה חוזרת על עצמה של יחסי דיבור וקיום בשפה. אבל כשאתר הדיבור והקשר הדיבורי, היינו – הנרטיבים המארגנים, מתפרקים, מתפרקת אתם גם הסובייקטיביות האחדותית.

אובדן הסובייקט האחדותי, שאינו יכול להתארגן משום שאין לו אתר לדבר ממנו ואין לו אף דיסקורס מארגן (לאומי, של תשוקה, של המבט, של סיפור התבגרות) שבמסגרתו תעוגן הנורמטיביות ההתנהגותית והמוסרית שמייצרת את האחדות של הסובייקט, מתחבר במציעים לאובדן הסוכנות הפועלת (agency),¹² היינו, היכולת ליצור שינוי. זוהי חרדתן הקבועה של התיאוריות של מיעוטים פוליטיים מפני כל פירוק סובייקט: החרדה שמא הסובייקט המפורק

¹¹ על התפקוד של הים והעיר כסרט מציעים (וכן כבר 51) ראו מאמרם של ג'אד נאמן ורונית שורץ, בדפוס.

¹² סיכום של בעיית הצורך בגוף תוך הימנעות מההחפצה שלו, ודיון ברגע היסטורי מסוים, שבו הגוף תפקד כסוכנות הפועלת עצמה (תנועת הסופרגייסטיית הבריטית), ראו אצל פרקינס (Parkins 2000, 57–78).

לא יוכל לפעול, כאילו יכולת הפעולה שמורה רק לסובייקט האחדותי והקוהרנטי. במציצים החרדה הזו אף מתממשת: הסובייקט שאינו יכול לגבש את אחדותו אינו יכול לפעול ולשנות את מצבו; אבל בסיפור של מציצים הדמויות פועלות מלכתחילה מתוך חרדה מפיצול או מנזילות, ומתוך התשוקה לאחדותיות וליציבות, כך שאי-השגתן הופכת מניה וביה לשיתוק — שיתוק תלוי תשוקה, שנובע מכך שהתשוקה אינה מתממשת, ולא דווקא שיתוק שנוגד מפיצול הסובייקט.

הבחירה של אורי זוהר, בהיעדר מסגרת ממשטרת ברורה, היא בריחה: בריחה מן האתר (אין אף אתר אחד קבוע ו"ביתי"), בריחה מן התשוקה (אל סימונה בלבד), בריחה מן העין אל בין הסמטאות החסומות והקירות המגינים. התנועה הכפולה, של פירוק המערכות הממשטרות על ידי המרתן, ערעורן או חסימתן — ובמקביל הבריחה מהיעדר המשטר, שכן ההיעדר מוליד סובייקט לא-אחדותי המאיים בשיתוק, אל המאמץ לארגן אחדות נרטיבית סביב הפרטי ביותר, הגוף המיני, מולידה את הצורך לשרטט את מה שממשטר את הגוף המיני החומרי: האלימות שמחוץ למסגרת, האלימות החומרית ששוכנת מחוץ למסגרת הייצוג בתרבות, וסימונה כאלמנט מכונן בתוך המסגרת (של הסרט, של הפריים, של הסיפור).

שכן רק מדבר אחד אין הסרט יכול לברוח: מן הגוף החומרי. הגוף הבשר ודם, הגוף הנושם, הלוקח טיפות אף, הכואב והמת נשאר חסום בתוך העור שלו ובלתי ניתן לסילוק. למרות המאמץ לסלקו מן התרבות, נותר הגוף החומרי כמשהו שדורש את סימונו, את אופן ייצוגו, את הדיבור על אודותיו. שכן, הוא נוכח כל הזמן, מפריע כל הזמן לעצם סילוקו דרך סימונו כ"בלתי ניתן לסימון"; ובהיעדר דיסקורס מארגן שליט, אין גם מה שימשטר את הגוף החומרי דרך סימון מאורגן. הגוף החומרי, אם כך, בניגוד לטענתה של באטלר כאילו סולק לחלוטין מן התרבות, ממשיך להפריע כל הזמן, שכן הייצוג שלו מצביע כל הזמן גם על קיומו כחומר, מצביע על אי-היכולת להשתחרר מן החומריות הזו לחלוטין גם כשהיא הופכת ל"ייצוג בלבד" ול"בלתי ניתן לסימון": "מאחורי" הסימן "הבלתי ניתן לסימון" מבצבץ קצה זנבו של מה שאינו ניתן לסימון, הגוף החומרי, ודורש נוכחות שהיא אחרת מייצוגו כ"בלתי ניתן לסימון", כנעדר, כלא-קיים.

ה"נוכחות" של הגוף החומרי (ה"מציצה" מאחורי ייצוג הגוף דרך ההיזכרות שמעלה הייצוג) מחצינה את ארעיותו של האתר, שאינו מספק אתר דיבור לגוף הזה; את חולשתו של המבט, שאינו מצליח למשטר את הגוף הזה; ואת היעדרם של מנגנוני משטר של התשוקה, כמו המנגנון הלאומי שהופך את התשוקה לאלגוריה, המנגנון הנרטיבי של הרומן של המאה ה-19 ההופך אותה לסיפור רומנטי, או המנגנון הממשטר של המבט, המכפיף אותה לכללים של התנהגות מוסרית. הנוכחות של הגוף החומרי מופיעה בתוך הייצוג לצד הגוף המיוצג כגוף שמוחתם ומוכתם — כלומר, חומריותו של הגוף ניכרת בייצוג רק במידה שמופעלת עליו אלימות, שאותה ניתן "לראות": פצע וחבורה טרייה, גוויית המת והמספר על היד. האלימות המטריאלית, שגם כשהיא ורבילית היא מטריאלית ("כשאנו טוענים שנפגענו/

נפצענו [injured] על ידי השפה, איזה סוג של טענה אנו טוענים? אנחנו מייחסים לשפה סוכנות פועלת, כוח לפצוע, וממקמים את עצמנו כאובייקטים של ערוץ הפגיעה שלה", כך פותחת ג'ודית' באטלר את ספרה [Butler 1997a] — האלימות המטריאלית מסמנת את הגוף המטריאלי והופכת לדיסקורס שמארגן בתוכו, לכן, גם את הגוף החומרי — וגם את הסובייקט. הגוף — הידיים, הרגליים, החזה החשוף, האף עם הטיפות נגר נזלת ועם הפאליטיות שהוא מסמל, חריץ ישבנו של גוטה שנגלה כשהוא מתגנב לחור ההצצה — הגוף נחתך באלימות על ידי הפריים ומוחתם על ידי היד המכה, ואילו הסובייקט מתכונן בתוך השיח של האלימות, ביחסים — בפוליטיקה — של אלימות.

לימים, שבר אורי זוהר את המצלמה, את האפרטוס, ושוב ברח — הפעם מן הכוח האלים של החומריות של האפרטוס, של הפריים החותך, העדשה החודרת, הקו המפריד באלימות בין מסגרת למסגרת, בין פריים לפריים, שהאיחוי הפילמאי מתקשה לאחותו כליל. אבל לא לפני שחבר למהלך של עיגון האלימות כשיח של כינון ה"אני" בתוך קהילה, שיח שבמסגרתו נוצרת הקהילה לא על בסיס נרטיב או יחסי אני-אתה אלא על בסיס אלימות שמכילה ומדירה, שמסמנת היררכיה של פגיעה והיפגעות ועל ידי כך מסמנת מי הוא חלק ממנה ומה איננו: כך האלימות של ה"אחר" המזרחי, ה"פרנקיניה" כמו שגוטה אומר לסימה, מסולקת כבלתי מובנת, ואילו הכלה בתוך מעגל האלימות המגדרי מכניסה את אלטמן למעגל הפנימי, אחרי ש"כבש" את האשה "של" גוטה.

האלימות הופכת לא רק לאופן הסימול של הגוף, אלא גם לסמן המרכזי של הקהילה והמבנה שלה. האלימות מועלית ממיקומה הקבוע כמרכיב תמידי של כל מנגנון משטור והופכת לשיח עצמו. אין היא כלי לאכיפת ערכי מוסר מסוימים או עליונות שלטונית מסוימת, אלא היא הדבר עצמו: היא ערוץ הפעולה, היא ערוץ הסימון, היא ערוץ הייצור הקהילתי והיא ממירה כל מנגנון משטור אחר. לא רק לגוף החומרי אין קיום אלא דרך האלימות — גם הסובייקט כפוף לאלימות. אחרי היעלם של כל סיפורי-העל נתקף הסרט פניקה מן הצורך להתמודד עם האחריות האישית למוסר משתנה ונזיל, ורגע לפני המנוסה אל היציבות (המדומה?) שבמערכת ממושטרת למהדרין (למשל, חרדית), הוא מציע, במקום הבלבול של סובייקט מפוצל או של ריבוי, היררכיה סדורה, ובסופו של דבר הגמונית, של הפעלת אלימות: בראש הכפופים לאלימות בסדר הזה נמצאת האשה, אחריה המזרחי, ובתחתית — הפלסטיני בדמות המחבל.

הסרט, שמחצין את פוטנציאל הביקורתיות הלאומית שלו, "מתקפל" בפני כל ארגון אלטרנטיבי שהוא עצמו מציע כחלופה לארגון הלאומי: הנרטיב המיני (המוחלף במבט המציין), הנרטיב של המבט החודר (הנחסס על ידי הקומפוזיציות של הפריימים), הנרטיב המעוגן באתר (המתפרק עם התפרקות יציבות ה"מקום") וה"נרטיב" הלא-מושטר, שמאיים באובדן הסובייקט האחדותי (ולכן מאיים באפשרות של שיתוק יכולת הפעולה). כך נותר הסרט עם מסגרת אחת שממנה אין הוא יכול לברוח, והיא מסגרתו של הגוף החומרי, שאינו נמוג מאחורי ייצוגו כ"בלתי ניתן לסימון", ומאפשר רק נרטיב מסמל אחד:

אלימות. שכן, היא זו שמסמנת את חומריותו, שמסמנת את קיומו מאחורי, מעבר לייצוגו כסימן בלבד.

3. האלימות של המסגרת

הענקת כוח ממשטר לאלימות (בשונה מייחוס אלימות לכוח ממשטר) נתמכת על ידי כישלון המאמץ לסלק לחלוטין את הגוף החומרי, שממשיך לבצבץ מאחורי ייצוגו, מאחורי הופעתו כסימן בלבד, ומפריע למסך הייצוג להעלימו כליל. נוכחותו כמיוצג "מזכירה" ללא הרף את קיומו כלא-ייצוג, כבשר ודם; וקיום זה תובע מקום, מרחב, בתרבות, "דורש" סוג של מיקום, היינו – תובע "פתרון" שיבחין בין "הגוף כייצוג" לבין "הייצוג של הגוף (החומרי)". הנוכחות החומרית, זו ש"מציעה" מבעד לייצוג המנסה להעלימה, ניכרת ברגעי האלימות (אם כי לא רק בהם) בעוצמה, בוודאות, בנחרצות, בעקשנות. רגעים אלה מצדם מעלים אל פני השטח גם את הרגעים שבהם הגוף אינו נתון לאלימות כרגעים שבהם הגוף החומרי נגלה לצד ייצוגו כסימן בלבד, ומוצא לו מיקום "מציעני", נוכחות לא מסומנת.

הגוף החומרי מתחיל, אם כך, לבצבץ. הנכונות להכיל את החומריות בתוך התרבות מאפשרת לדון לא רק באופן שבו היא מסולקת מן התרבות ובסיבות לסילוקה, אלא גם באופן שבו אפשר להתחיל לתת דין וחשבון, להתחיל לתאר, דווקא את אופן נוכחותה בתרבות. עד כה, נוסחה כאן הנוכחות הזו כ"הצצה" מאחורי הייצוג: ההיזכרות בחומרי שעולה ממראה הייצוג, ההיזכרות בריח, במגע, שעולה מן האימאז' הוויזואלי, ההיזכרות/המודעות שעולה מן הניגוד, שהייצוג מנכיח בעצם קיומו, כינו לבין המציאות החומרית – ההיזכרות הזו היא שמפריעה לסילוק המוחלט של החומרי. הוא נוכח כפיסת היזכרות.

ועוד: נראה כי ההיזכרות הזו, הנוכחות הזו, ניכרת במיוחד באותם רגעים או אימאז'ים שבהם הגוף מופיע כנתון לאלימות: מת, מוכה, פצוע; אבל גם – מעוות באקרובטיקה, מעוות בתנועות מחול חדות.¹³ את החומריות, מסתמן עכשיו, יש לחפש במקום שבו "מסתיימת" התרבות כמסגרת של סימונים, ובמקום שבו פעולה של אלימות מאפשרת לחומרי לצוף מעל לסימון, מעל לייצוג, לא רק לצוף לפתע בתודעה אלא גם לזכות למקום משל עצמו בתרבות, לצד הייצוג של הגוף.

מיקומו של הגוף החומרי, שאינו ניתן לייצוג, הוא "מחוץ" לתרבות: בצד השני של "מסגרת התרבות". שם, במרחב שמעבר למסגרת, יש "לחפשו", ושם, במקום שאינו כלול

¹³ סיימון שפרד (Sheperd 2000, 286) מדבר על צורות אמנות שבהן "הקיים בפועל הוא כוונתו ייצוג. צורות אמנות אלה הן, בעיקר, ריקוד, אופרה, דרמה (אם כי אפשר לטעון שמופעי רוק, תצוגות אופנה, רוב אירועי הספורט וחלק לא מבוטל מנאומים פומביים עוסקים גם הם בייצוג הגוף)". שפרד גם מסכם את הנושא המרכזי שלו, היחס בין הגוף לתרבות, כיחס דיאלקטי, שבצורות האמנות האלה בולט בחוסר היכולת לעשות דוקציה שלו האחד לשני (לבטל את ההתניה התרבותית של הגוף או לבטל את הנוכחות המטריאלית של הגוף המובנה תרבותית).

(בתרבות, בפריים, בתמונה, בציור, בסיפור) הוא שוכן. "שם" אין לו ניסוח; ניסוחו — כחומרי, לא כייצוג — יבוא לו, אולי, תוך ניסוח ה"הצצה" שלו אל "פנים" המסגרת, הצצה שהיא כולה פונקציה של הבניית הייצוג (כניגוד של החומריות) והיא ניכרת, אולי, באלומות שמופעלת על הגוף.

ואולי דווקא המסגרת כמנגנון מאפשרת לנסות ולהתחיל לנסח את הגוף הנעלם, שכן אלימות קיימת כבר ברגע ה"הצצה" עצמו, שכן תמיד קיימת המסגרת, זו ש"חותכת" את הגוף החומרי החוצה, שמסמנת את הגבולות, שמתוקפה מתארגנים החומרים שבתוך המסגרת — שכופה עליהם, באלומות, התארגנות בכפוף לגבולותיה. המסגרת, שמובנית אל תוך האפרטוס, היא אלימה. המסגור הוא הפן החומרי של המדיום (המסגרת של התמונה, החיתוך של הצילום או הפריים, החיתוך של פורמט העיתון או הספר, הסיום המודפס בדיו של השורה האחרונה של סיפור המסגרת) והפן החומרי הזה הוא ויזואלי. האלימות הזו היא, לכן, אלימות ויזואלית, שכן הקליטה של המסגרת, של כל מסגרת, היא ויזואלית: גם אם זו מסגרת לא ויזואלית, נניח — מסגרת של סיפור, או סיפור מסגרת, הרי המסגור נתפס במבט.

מה שנתפס הוא לא הייצוג של האלימות, אלא האלימות של הייצוג. זו אלימות בעייתית ומטרידה במיוחד, שכן היא טמונה בכל מוצר, ללא קשר למידת האלימות של התמה שלו; שכן היא לא ייצוג של הפוטנציאל הכוחני של אלימות אלא היא פוטנציאל של אלימות שמובנה לתוך האפרטוס המטריאלי של ייצור הייצוג, היינו, לממשות, לחומריות של הייצוג ולמנגנון הייצוג; ומשום שהיא סמויה — שכן המסגרת האלימה או עין העדשה האלימה מוחלקת אל תוך הייצוג כאילו היא חלק ממנו ולא תיחום שלו, או כאילו רק היא קיימת, ולכן פעולתה על סביבתה לא ניכרת — היא מוחקת את הסובב אותה.

בעיקר ניכרת ההחלקה בפריים הקולנועי, שעוד לפני שהוא נגלה לעין כבר הוא נעלם ונמוג אל תוך הפריים הבא, תוך איחוי השבר בין הפריימים, הנסתר מן העין, שהיא איטית מכדי לקלוט את נפרדותם ולכן חווה אותם כרצף בלתי פגוע, שמשלה את העין כאילו אין כאן שבר, מרחק — אלימות. כאילו התנועה, התמונה והגוף נשארים מאוחדים, שלמים, בלתי פגועים.¹⁴

לבד מהיותה של האלימות הזאת מובנית לתוך החומריות, היינו, בלתי ניתנת לסילוק; לבד מהיותה נצחית — לעולם המצלמה תנעץ מבט חודר, לעולם היא תנכס, לעולם תקפיא, לעולם הקו יחתוך משהו, יחסום משהו, ימנע משהו; וגם אם ה"משהו" הזה לא יהיה גוף

¹⁴ פטר שוונגר (Schwenger 2000, 412) מאפיין את הקולנוע של פטר גרינאווי כ"המוות בפעולה" "משום הנוכחות המתמדת של ההיעדר, העצירה המתרחשת בין אימאז'ים נפרדים, הפער ביניהם שעין הצופה מתעלמת ממנו. *A Zed and Two Noughts* מאפשר לנו לראות את העצירה בין אימאז'ים מבעד למכניזם של צילום בקפיצות-זמן; אנחנו רואים את החשיכה שבין הבזקי האור הרגילים, האוטומטיים כשכל פריים מצולם". שוונגר דן באימאז' כריקבון, ובאופן שבו הסרט הזה של גרינאווי מחצין את תהליך הריקבון של הגוף החומרי, החל מתפוח נגוס דרך מראה הריקבון של ברבור, חלב, זכרה ועד לאשה קטועת רגל ("היא תתאים יותר בקלות למסגרת התמונה", אומר אחד האחים שמתעדים את הריקבון כאימאז', בסרט שמחצין את הייחוד של האימאז' כריקבון של החי (שם, 409)).

כואב, לעולם יוותר הפוטנציאל של הקו לגעת בגוף הכואב — הרי המסגרת מייצרת איום נוסף: היא מייצרת את החוץ-מסגרת, את מה ש"מסביב" למסגרת, את הריק. ומתוך הריק הזה "מאיימת" על האלימות של המסגרת העין המתבוננת במסגרת וב"פנים" שלה, העין הרואה.

המבט שננעץ מחוץ למסגרת הוא המבט שיכול — שנאלץ — לנטרל ב"עיני רוחו" הרואות את האלימות של המסגרת שהוא קורא אותה פוליטית; כלומר, בתוך הקשרה. הוא מייצר בדמיונו את ההמשך של מה שבתוך המסגרת, כמו שבפריים הקולנועי הוא מייצר בדמיונו את החיבור בין הפריימים (האיחוי) ומנטרל את פעולתה של המסגרת באופן רגעי, שקרי, שהוא מדמיין את מה שהיא חתכה. כך הוא גם מתגבר על הריק שמסביב לה, שכן הוא "ממלא" אותו במה שלא היה בו: מה שנחתך החוצה, אל הריק, והוסתר. שכן, מנקודת התצפית שמחוץ למסגרת מתגלה המסגרת כבעלת שני צדדים מתוחמים, שני צדדים שכל אחד מהם הוא אתר. הקו שתוחם את מה שבפנים ואינו מניח לו "לצאת" הוא גם הקו שמונע ממה שבחוץ מלחדור פנימה, היינו, מלהיות מיוצג; והוא הקו שהופך את המרחב ש"בחוץ" לאתר של המודר, של המודחק, האתר של הבלתי ניתן לייצוג.

זוהי אלימות שיכול להיות לה גם מימד של מניעת הייצוג של האלימות: למשל, מניעת ייצוגה של האשה הנרצחת או של גופת התלוי,¹⁵ מניעת ייצוגה של האלימות הלאומית, או הקו שמסמן את הרגע שבו הבלתי ניתן לייצוג (הגוף הבשר ודם) בנועו מאתר אחד (הריק של הבלתי ניתן לייצוג) לאתר אחר (הפנים-מסגרת) חייב לעבור מעשה של אלימות (מוות, עיוות או קיטוע) כדי להופיע באתר של הייצוג כמסמן של זה שמסומן כבלתי ניתן לייצוג.

מניעת ייצוגה של האשה הנרצחת או של גופת התלוי יכולה להיות פעולה פוליטית מכוונת — שמירה על פרטיותם, והיא יכולה להיות פעולה של משטור — מניעת הפוליטיות שהמראה של הרצח והתלייה יולידו. מניעת ייצוגם של המודרים (מגדרית, אתנית, לאומית) ושל המודר מן התרבות (המיניות החומרית) מסייעת לחסימת מה שמאיים על החיים הזורמים בתוך המסגרת לפי סדר נקי ומתוכנן: היינו, לחסימת אלימות כלפי הסדר הראוי, כלפי המסגרת המאורגנת (שמארגנת גם ייצוגי אלימות, ואפילו הפרעות לסדר כמו מרד — גם לאלה יש מסגרות ממשטרות ומארגנות, מסגרות של חוקים ונהלים שמתקיימים מתוקף המסגרת התוחמת את גבול חלומם). כך, המסגרת מפעילה אלימות כדי למנוע מן הפנים לברוח החוצה — אך גם כדי "להגן" על הפנים מפני החוץ; להגן על המיוצג מפני מה שעלול להפריע לייצוג החלק, המאורגן, המוסדר.

הכותרת של התצלום מ-1947 היא "חברי קיבוץ אורים ב'דיקוד המים' לכבוד חנוכת באר חדשה".¹⁶ הפרספקטיבה שנוצרת מן החיתוך (האליס) של מסגור התמונה דוחקת

¹⁵ לדיון בהיבטים הפוליטיים של הצגה לראווה או מניעת הצגה לראווה של גופו של השחור התלוי ראו אשרף רושדי (Rushdy 2000, 70–77).

¹⁶ לשכת העיתונות הממשלתית, ירושלים.



חברי קיבוץ אורים ב"ריקוד המים" לכבוד חנוכת באר חדשה, 1947

את הדמויות לתוך חצי מעגל מאורגן להפליא ומונעת את "בריתחן" – היינו, את פריעת הסדר המופתי של המסגור, את אפשרות ההפרעה להרמוניה ושכירת ההומוגניות של התשוקה המוסדרת והממושטרת על ידי הארגון המסודר של "בן-בת" לסירוגין ועל ידי הפוריות שמבטיחה הבאר המכוסה. חצי המעגל יוצר הרמוניה של חלוקת הפריים לשניים כשהוא חוצה אותו מצד לצד, והריקנות של המרחב "מתקנת" על ידי גודלן הלא-פרופורציונלי של הדמויות (הבאות ליישב ולהפריח את ה"שממה") ועל ידי ההבטחה הטמונה במים שממוקמים באמצע הפריים.

הגמל שברקע מוסיף את המימד הילידי, ולכן את ההרמוניה שבין הדמויות לבין המרחב, את הקשר האורגני שבין המתיישבים לבין האדמה שהם מיישבים.¹⁷ אבל ניסיון להתגבר על האלימות של המסגרת ועל הריק שסביבה תוך "המשכת" הקווים של התמונה אל מחוץ למסגרת יזיו את נקודת התצפית ממקום הצילום בתוך המעגל – אל מקום צילום אפשרי מחוץ לו: שכן גם אם הצל הנופל מצביע על כך שהמעגל אינו שלם, הרי הידיים הקטועות והצל שבצדדים מראים שהמסגרת חותכת את המעגל שהצלם מצלם מתוכו. כך הצלם הופך להיות מוכל בקבוצה, וגם המתבונן מוזמן לחבור אל המעגל: אין זו הופעה¹⁸ אל מול עדשת המצלמה והצופה, אלא ייצור של קולקטיב אחדותי המכיל בתוכו את כל נקודות התצפית, גם אלה הננעצות בו ומתכוננות בו. המבט המדמיין שממשיך את קו המעגל וממקם את העין המתבוננת מחוץ לו חושף את כל מה שהודר מן הצילום על ידי המסגרת: השלם את המעגל

¹⁷ על הצילום הציוני המגויס ראו רונה סלע (2000, 13–16; 23–24).

¹⁸ על היכלותו של המצלם בתוך המעגל, ועל מיקומו כך שהמעגל מכיל גם את הצופה, העירו באוזני רבים: משתתפים בכנס "המאה הציונית – הפולמוס הנמשך", באוניברסיטת בן-גוריון שבנגב, תלמידים בקורס "הפוליטיקה של המבט", בחוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב, ובפרט גבי אלדור, שגם הפנתה את תשומת לבי לעמעום המימד ה"ספקטקלי" של ההופעה הפומבית.

— והנה שרשרת סגורה היטב החובקת ושומרת על מקור המים, ומונעת מן הגמל ומדמויות ה"אחר" (היליד) שברקע התצלום גישה אל הבאר (ה"ילידית", האורגנית לטריטוריה). האלימות של המסגרת מסתירה אלימות אחרת — את האלימות של כיבוש הטריטוריה וסילוק השוכנים בה, הכרוכה במעשה היישוב הציוני. האלימות של המסגרת חותכת את העדות לאלימות הלאומית, ובכך מסלקת את האיום על הסדר הראוי של סיפור-העל הציוני שמיוצג על ידי ההרמוניה של המעגל ה"קטוע"; החיתוך של קו המסגור מונע את הצגת האלימות הלאומית לראווה, ומאפשר לסיפור הציוני על אודות הקשר הטבעי בין המיישב לבין הטריטוריה הריקה להמשיך להתקיים.

אבל אותה מסגרת גם מסגירה את השבר שבסיפור הזה ואת האלימות הנדרשת (אלימותה של המסגרת החותכת) כדי להסתיר את האלימות הלאומית. שכן, דווקא זה שמסמן בצילום ההרמוני את הילידיות, הוא גם זה שמסמן את נוכחותו של המורד; המסגרת חייבת להכיל את ה"אחר" וייצוגיו הוויזואליים המוכרים (גמל, כדים "מקומיים" וביגוד "מקומי") כדי לייצר את הסימון של שייכות "טבעית" למקום, למרחב. אבל ה"אחר" הנוכח הוא גם זה שמצביע על האלימות שבכיבוש הטריטוריה, ולכן מפריע להרמוניה: חצי המעגל שירכיב את המעגל השלם שחוסם בפניו את הגישה למים. כך גם המעגל הלא-לגמרי סגור (שתפקידו למנוע את הסתרת הבאר על ידי צל הרוקדים "מאחורי" הצלם) חושף את חוסר היכולת של הכיבוש הציוני "לסגור" לגמרי את המעגל, "להמית" לגמרי את כל עקבות הכיבוש והגירוש, ולהיות רק עם הקומפוזיציה ההרמונית של קולקטיב אחדותי החובק את הנצפה, הצופה והמצלם במעגל אחד שיעודו הוא הפרחה טבעית של השממה.

המסגרת, אם כך, מסגירה את המאמץ לחסום את האתר ואת הסדר הראויים בתוך גבולותיה כדי לשמר את הסדר של ה"אני" והקולקטיב היציבים — את הסדר הראוי של הנרטיב הלאומי או הגלובלי. זהו מאמץ הכרחי לאור מצב העניינים שבו, כתיאורה של גאיאטרי צ'קרבורטי ספיבק, "קווי-החיבור בין האימפריאליזם לבין הדו-קולוניזציה מצד אחד, והתקדמות מצעד הקפיטליזם העולמי מצד שני, מכוננים את משבר הנרטיב המקיף ביותר של ימינו — איך לייצר סיפורים מתקבלים על הדעת שיאפשרו את המשך זרימת העסקים כרגיל" (Spivak 1999, 340).

האלימות של המסגרת כתוחמת וכמדירה אינה ניתנת למחיקה; ועם זאת, הכרח הוא לעמעם אותה, שכן אחרת הדיכוטומיה שבין "פנים" ל"חוץ", וזו שבין "טבע" ל"תרבות", תהפוך להיות מה שהיא לא: נחרצת, יציבה, מקובעת.¹⁹ עמעום האלימות של המסגרת

¹⁹ לצד המאמץ להתחמק מן הבינאריות, ובעיקר מיציבותה, יש להזכיר את אי-הרצון לעשות דוקציה של אלה האחד לשני (ראו הערה 13) אבל גם את אי-הרצון לבטל את האחד מפני השני, כמקובל כשמבוטל הטבע בפני התרבות (כשהטבע מופיע כמוכל בתרבות). "לא יהיה זה מספק פשוט לסלק לגמרי את קטגוריית הטבע, להעתיק אותה בשלמותה ללא שיירים אל תוך התרבות; זה כשלעצמו הוא המחווה המוניסטית, הלוגוצנטרית פאר אקסלאנס", אומרת אליזבת גרוס. עבודה זו מכוונית את כל מחשבתה התיאורטית של גרוס, ובעיקר בספריה (Grosz 1994; 1995).

אפשרי רק על ידי חשיפתה; וכדי לחשוף את האלימות הזו (דרך מיקומה בהקשר היסטורי ופוליטי, ודרך הארגון יחד של פנים-המסגרת וחץ-המסגרת: טקסט וקונטקסט, פנים וחץ, "יש" ו"ריק") נדרשת נקודת תצפית חיצונית למסגרת: המבט החושף ננעץ מן הריק שמחוץ לה, וחושף כך לא רק את אלימותה אלא גם את הפעולה המכוננת של הצילום ממיקום מסוים — ואת הנוכחות שבריק.

כך הופכת פעולת הראייה לאופן המשמיע המרכזי. השאלה שוב אינה — מה את/ה רואה, אלא — איך את/ה רואה; והמבט הפולח מן הריק את הוויזואליה מייצר את הריק כאחר של מבט, כאחר שמתבצעת בו פעולת הראייה. הראייה עצמה היא פעולה; הרואה היא סוכנות פועלת, וארגון הוויזואליה אינו עוד משמיע של אובייקטים ויזואליים בבירור, אלא תיאור אופן משמיע העולם דרך התקבצות של פרגמנטים של ויזואליה. הגוף החומרי, החומריות, יותר משהיא נוכחת משום שהאימאז' המסוים מכיל את סימניה, היא "מציצה" משום שהפרגמנט הוויזואלי שמול עיני המבט נחתך עם היזכרות חושית רגעית שונה.

"הפער שבין העושר של החוויה הוויזואלית בתרבות הפוסטמודרנית לבין היכולת לנתח את ההתכוננות הזו מסמן הן את ההזדמנות והן את הצורך ב'תרבות ויזואלית' כתחום מחקר. תרבות ויזואלית מתעניינת באירועים ויזואליים שאת האינפורמציה, המשמעות או העונג שבהם מחפש הצרכן שלהם במרחב המגע עם טכנולוגיה ויזואלית. ב'טכנולוגיה ויזואלית' כוונתי לכל צורה של אפרטוס שנועד להיות מושא מבט או להעצים את הראייה הטבעית, החל מצילומי שמן דרך טלוויזיה ועד לאינטרנט" (Mirzoeff 1999, 3).

"אינדיווידואלים מייצרים נרטיבים ויזואליים בלתי צפויים בחיי היומיום מ'פיסת אימאז'", שמתחברת עם סיקונס מסרט ועם פינה של שלט רחוב או חלון הראווה שחלפנו לידו" (Rogoff 2000, 29). "תרבות ויזואלית פורסת עולם שלם של אינטרטיקסטואליות שבו אימאז'ים, צלילים ושרטוטים מרחביים נקראים זה דרך זה וזה אל תוך זה, מוסיפים שכבות משמעות ותגובות סובייקטיביות מצטברות עד אין קץ לכל מפגש שלנו עם סרט, טלוויזיה, פרסומת, יצירות אמנות, בניינים או סביבה עירונית" (שם, 28–29). "במידה מסוימת אפשר להגיד שהפרויקט של תרבות ויזואלית הוא לנסות לאכלס את המרחב בכל המכשולים וכל האימאז'ים הלא-ידועים שאשליית השקיפות סלקה ממנו. מרחב, כפי שהבנו אותו, הוא תמיד מובחן, הוא תמיד מיני או גזעי, תמיד מכונן על ידי מחזור ההון ותמיד כפוף לקווי הגבול הסמויים שקובעים הדרות והכללות. במידה מסוימת זה מה שמתרחש בזירת הצפייה: השארנו מאחור את הבינריות הפשוטה של מבטים חודרים גבריים המחפצים סובייקטים נשיים, והרחבנו את הזירה כך שתכיל את כל הניואנסים של מיקומי שונות" (שם, 35).

4. הריק המלא

גם הריק מטריד. שילה בן-חביב (Benhabib 1999) נאנחת לרווחה כשמתברר לה שב-"Bodies that Matter" באטלר (Butler 1993) נסוגה ממה שכן-חביב מתארת כהנמכת "האינדיווידואל

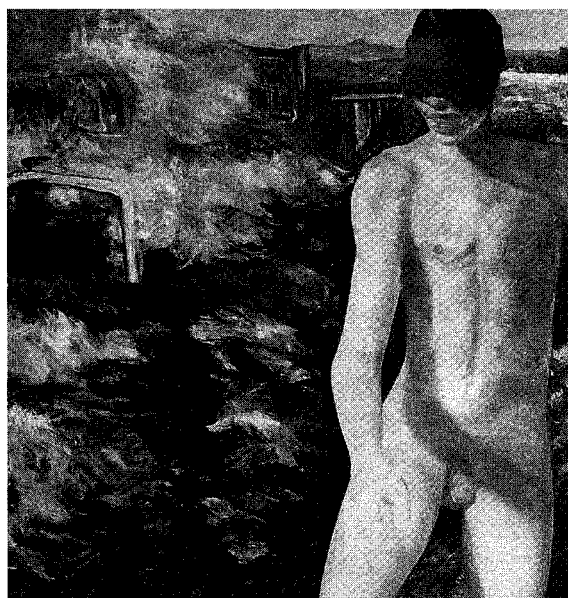
למסיכה ללא-שחקן". דומיניק לה קפרה (LaCapra 1999) מבחין בין absence (היעדרות, נעדר) ל-loss (אובדן), ומאפיין את הראשון כטרנס-היסטורי, לא-אירוע, ובפועל – בלתי ניתן לנראציה, בעוד שהשני הוא היסטורי, ולכן ספציפי וקשור באירועים פרטיקולריים, ומתייחס לעבר, להווה – היינו, ניתן לנראציה – ולעתיד. ולכן הוא טוען כי "העבר נתפס באופן שגוי במונחים של הנעדר או מה שהושמד. משהו מן העבר תמיד נותר, ולו כנוכחות או רוח רפאים טורדניות" (שם, 700). הנעדר מעולם לא היה שם; האבוד היה וחלף; והסבוך מכל הוא ה-lack, החסר, ש"מורה למשהו שצריך היה להיות שם אבל איננו" (שם, 703). הריק – האובדן, ההיעדרות, החסר – מאיים עד כדי ניסוחו במונחים של "דבר" (something) ולא במונחים של "שום דבר" (nothing); גם כשהוא "אין" הוא חייב לעבור פעולת מחיקה. כך מסביר באבא (1994) ש"שיח גזעי סטריאוטיפי הינו אסטרטגיה בעלת ארבעה ראשים: זהו התהליך שבאמצעותו מוטבע 'המיסוך' המטאפורי על גבי חסר שיש להסתירו, ואשר מעניק לסטריאוטיפ את קיבועו ואת איכותו הפאנטזמטית... זוהי האיכות שמייצרת סיפורים שמוכרחים לספרם (באופן כפייתי) שוב ושוב, ובכל פעם הם מהנים ומהלכי אימה בצורה שונה" (שם, 153). האיכות שהיא התוצאה של ההכרח לכסות על חסר, חסר שנתפס כמה שמאחורי המסיכה. שוב, המסיכה שמכסה על הריק; ללא סוכנות פועלת, ללא "דבר", ללא thing.

אבל אולי צודק לאקאן, והחסר המאיים אינו אלא הוא-עצמו פנטזיה? (כיוון מחשבה זה הוא תוספת של ליאת פרידמן) הרי אז כסיווי, חיסולו או סימונו בעקבות של מה שיכול היה להיות שם (כלומר, לפי האבחנות של לה קפרה, בעקבות של lack, היינו – שוב, של חסר) אינם אלא הצבעה על מה שנמצא אך אינו יכול להיות מסומן: או, בהמשך לניסוחים של באטלר – הצבעה על החומרי?

אולי מוטב, אם כן, לקרוא את הסטריאוטיפ לא כמסיכה מטאפורית המכסה על חסר, על ריק, על האין – "ליהודים אין אף ארוך" – אלא דווקא כזכוכית מגדלת שמעצימה את הנוכחות – את האף הארוך האפשרי – ומדירה, משמידה, כל אפיון נוכח אחר (אפים קצרים, או עיניים יפות, או חוכמה וכוח): המסיכה לא מסתירה חסר (את מה שהיה צריך להיות שם, לפי האמונה, אך אף פעם לא היה במציאות), אלא מייצרת חסר (שכן היא מעלימה את מה שהיה צריך להיות שם אך בעצם אף פעם לא היה, לפי הסטריאוטיפ).²⁰ הסטריאוטיפ הוא נוכחות מועצמת המוקפת בחסר, בריק, שמסומן בעקבות של מה שיכול היה להיות שם: כל האפים היהודיים שאינם ארוכים, וכל שאר התכונות נשאבות אל האף הארוך. קריאת הסטריאוטיפ כמסיכה המכסה על חסר פירושה ייצוג נקודת התצפית של יצרן

²⁰ ראשיתו של כיוון מחשבתי זה על אודות הסטריאוטיפ בתגובה למאמרים של זיוה בן-פורת ורות עמוסי. מחקריהן גירו את החיפוש אחר אופן תיאור אחר של הסטריאוטיפ, ועל כך אני חבה להן תודה. כיוון המחשבה על הסטריאוטיפ כ"יש" ולא כ"אין" שזור במחשבה על הסטריאוטיפ כאתר של כוח בעבור ה"אחר" וה"מודר", המסולק אל מרחב הסטריאוטיפ ומוגבל לו, ושהופך את האתר היחיד העומד לרשותו למקור של עוצמה ופעולה. ראו לובין (בדפוס ב).

הסטריאוטיפ, ה"יודע" שהסטריאוטיפ אינו אלא מסיכה נטולת משמעות (ולכן הוא זקוק לאשרור שלה, להבנייתה מחדש שוב ושוב); אבל קריאה כזו פירושה גם מחיקת הסובייקט שמאחורי המסיכה על ידי סימונו כחסר. ואילו הסטריאוטיפ כנוכחות מועצמת שמאפילה על היעדר-כביכול (כביכול, זה שמעולם לא היה) שמקיף אותה משקף את הגוף החומרי הלא-מסומן של המודרת, את גופה הממשי הסובל, שיכול להיות מסומן רק כמסיכה הלובשת דמות של תכונה פיזית קונקרטית (האף הארוך) ושל עקבות שנותרו ממה שיכול היה להיות אבל אינו ניתן לסימון (ולכן חסר בתרבות; ממש כמו האשה, שמודרת מן התרבות).



אינתיפאדה, פמלה לוי, 1989. ציור שמן על בד, 100x100 ס"מ

הריק שמאחורי המסיכה, הריק שמחוץ למסגרת, הוא ריק שמייצרת המסגרת כביסוי: ריק כמסיכה שמסתירה את ה"יש", ריק שמעלים את החומריות ששוכנת ב"חוץ-מסגרת", החומריות המאיימת על הסדר התרבותי ושלכן יש למנוע את חדירתה אל ה"פנים-מסגרת". ה"תכולה" של הריק אינה מה שנזל או עלה על גדותיו מתוך המסגרת, אלא זה שנמנעה כניסתו אל תוך המסגרת מלכתחילה (האשה, המזרחי, הפלסטיני; האלימות הלאומית, הגוף החומרי). הוא זה שאינו יכול להיכלל מלכתחילה; זה שאינו יכול להיות חלק מן

הסימון, וככזה, כזה שהוא בלתי ניתן לסימון, הרי הוא סימונו של החומרי שמסומן כבלתי ניתן לסימון כדי שלא ייכלל. האלימות המופנית כלפי חוץ, אם כך, מופנית כלפי מה שמופיע כחומרי, ולכן כלא-מסומן, ולכן כמודר מן התרבות. היא מופנית, אם כן, כלפי הגוף הקונקרטי ששוכן מחוץ למסגרת הסימון/המשמעות.

האם יכול ה"חוץ-מסגרת" הזה, הריק הזה, להיות גם אתר של סוכנות פועלת? האם יכולה המודרת לייצר בעבור עצמה מיקום ומרחב דיבור באתר הזה?

המסגרת של הציור של פמלה לוי מ-1989, שכותרתו אינתיפאדה, חותכת את רגליו של האיש הצעיר אבל מה שעוד יותר משמעותי — את זרועו הימנית, שהיא אולי — אם הקו שלה ידומין אל מחוץ למסגרת — זרוע האוחזת באבן ועומדת להשליכה. מעשה האלימות הקונקרטי, שמטריד את הצופה היהודי-ישראלי ומפריע לייצוג האורגני האזורי של הלאומיות הישראלית, נחתך, מודר, מסולק אל מחוץ למסגרת; האלימות שנותרת בתוך

המסגרת (מאחורי הדמות) יוצרה בידי יד נעלמה שלאומיותה לא מסומנת, ושלא כמו הפיגורטיביות של דמות הנער היא כמעט אבסטרקטית, קווי המתאר שלה מטושטשים, והיא חבויה ברקע. עיניו של הנער מכוסות; איבר המין שלו חשוף.

האשה-הציירת ייצרה ממיקומה מחוץ למסגרת, הן כציירת והן כאשה המודרת מן המסגרת, היפוך של הפוליטיקה המגדרית: היפוך של ההיררכיה המגדרית ההגמונית, והיפוך של המבט החודר. האלימות המינית, המרוזת על ידי איבר המין החשוף והיד המורמת, מומרת באלימות פוליטית: הדמות הנהדפת לשוליים, הזרוע הנקטעת, הניגוד שבין הצבעים הבהירים של המעשה הפרטי, האישי של הנער העירום לבין הצבעים הכהים והבורקים של המעשה הפומבי, הפוליטי שברקע מצביעים על נוכחותה של אלימות פוליטית באתר של האלימות המגדרית. במקום להגביל את הפוליטיקה למבט החודר הגברי, מאפשרות עתה העיניים המכוסות נעיצת מבט חודר, נשי או הומוסקסואלי, באיבר המין הגברי; והכוח של הפאולוס, של העיניים המכוונות כמעשה מראה המשקפת לאשה את הדמות שעליה ללבוש כדי לסמן את הגבר כהיפוכה, כלא-היא – מסורס.

האשה הנוצצת מבט חודר בתמונה מחוץ למסגרת נותרת לכוון את הסובייקטיביות שלה בעצמה דרך קריאתה את התמונה כחווייה מכוננת שלה ולא דרך העיניים (המכוסות) הגבריות המשקפות לה את עצמה: דרך הייצור של אתר האלימות המינית כאתר אלימות פוליטית הופכת החוויה הנשית של אלימות מינית למעשה פוליטי, וייצור האתר הכפול הזה הופך לייצור אתר לדיבור פוליטי. האשה-הציירת ייצרה לעצמה אתר דיבור בכך שכיסתה את העיניים המשקפות וייצרה היעדר במקום שבו שוכנת הזרוע האבודה, במקום שבו שוכנת האשה – היא, שבעבורה פשט את בגדיו – האבודה.

החוץ, שהוא המודר, הופך לאתר פעולה כשהשיירים העודפים השוכנים שם כותכים את ההיסטוריה של החוויה שלהם. בהיות ההיסטוריה שלה חסרה, האשה-הציירת ממציאה היסטוריה שבה לאיבר המין הגברי ולמבט החודר הגברי אין היכולת לבטל את הסובייקטיביות שלה, היסטוריה שהיא עדות אישית על חוויה שנכחה בה בגופה הממשי; והיא עושה זאת על ידי מתן עדות לחוויה אחרת, חוויית האלימות המגדרית כאלימות פוליטית, כשהיא משתמשת באלימות של המסגרת לצרכיה היא – כדי לחסום את הכוח האלים של המבט החודר והיד המונפת. והתמונה, ה"פנים-מסגרת", מכילה את עקבות ההיעדר, של ה"חוץ-מסגרת", שנהיה אתר דיבור למודרת, זו שציירה את הציור: עקבות בצורת המסגרת החותכת, בדמות המאמץ להדיר. הריק מטריד, הריק מאיים, משום שהוא יכול להפוך לאתר של סוכנות פועלת.

אם כך, הרי המסגרת אינה מסמנת רק את הנתק בין המלאכותי (האמנותי) לחיים (המציאות), בין המיוצג לבין החומרי, אלא גם את החיבור ביניהם. מעבר לחומריות של האמנות – המסגרת, הצליל, המסך, עדשת המצלמה – מתחילה החומריות של הגוף הבשר ודם. הקו, אם כך, הופך לקו המחבר בין האלימות הסמויה שהוא מפעיל כלפי פנים לבין הפתח שנפתח בהכרח על ידי האלימות שהוא מפעיל כלפי חוץ, על ידי המאמץ שלו

למנוע את החיבור עם החוץ. שם מתקיימת האלימות הגופנית, שגם היא סמויה, שכן היא אינה בתוך המסגרת; אבל זו כבר אלימות שהיא לא ייצוג, כמו זו שבתוך המסגרת, אלא אלימות חומרית, שמופעלת על גוף ממשי.

ג'יין קמפיון עושה תמטיזציה של המבט שחושף את הייצוג לעומת הגופני בסצינה בסרט הפסנתר (1993), שבה התושבות הקולוניאליות בנוי זילנד של המאה ה-19 הולכות ביער כשאחת מהן נזקקת לצרכיה. האחרות מחזיקות שמיכות באוויר כמעין חייץ, מגן, מפני עיני ה"אחר" הילידי, שמקיף (בדמיון) את האשה הכורעת; מי שיעמוד מן הצד ההוא של החייץ לא יראה דבר, מבטו החודר לא יוכל לייצר שיקוף/ייצוג של הגוף. אבל קמפיון מזיזה את המצלמה לצד השני של החייץ: היא עומדת לצד, ובגובה העיניים, של האשה הכורעת. לקו — לחייץ — למסגרת יש צד שני, ובצד ה"אחר" לא שוכן הייצוג אלא הגוף החי והנושם, שלעתים נזקק לצרכיו. בצד ה"אחר" יש אשה חומרית, שהקו — המסגרת — הפריים שיוצרת המצלמה יכול בהבמדה להגן עליה מעין חודרנית כמו שהוא יכול לחשוף אותה. ב"חוץ-מסגרת", בריק, נותרו עקבות של משהו חי; עקבות שהגוף השאיר כשהמסגרת הקיאה אותו מתוכה, ושמוזמינים את הצופה להיכנס לחמימות של מסגרת הייצוג המוסדרת והמאורגנת של ה"אני" השלם והיציב. הגוף הבשר ודם מהווה איום מתמיד על הסדר של הייצוג, שכן הוא מאיים לחשוף את הייצוג כחיקוי בלבד; ורק כשהחוץ הופך לתמה עצמה מופרע הסדר הזה, וכמו אצל קמפיון מופיע הגוף שוב באתר שלו עצמו: בייצוג של הצד ה"אחר".

אם כך, העקבות שנותרו בצד ה"אחר" של המסגרת, בשל האלימות של המסגרת, צריכים ליהפך לאתר של פעולה: אתר נוכח וגלוי לעין. אתר, שבפרפרזה על ספיבק ("לא לאפשר לתיאוריה 'להתחפש' [to pass] להתנגדות" [Spivak 1999, 398]) — לא יאפשר לייצוג "להתחפש" למציאות; לא יאפשר לאסתטי להעלים את הכאב והמוות הגופניים מאחורי קומפוזיציה וסדר. להפוך את עקבות האלימות שנותרת מחוץ למסגרת לאתר נוכח בעולם. ייצוג הייצוג כייצוג, אם כך; חשיפת הייצוג כחיקוי למשהו אחר, לחומרי; כמו בעבודות של סינדי שרמן (Cindy Sherman), שמצלמת כובות פלסטיק שבורות;²¹ כמו נאן גולדין (Nan Goldin), שמדגישה את הפרפורמטיביות של המציאות על ידי הבלטה והדגשה של החריטה של האלימות הגופנית, המיניות וההתערבות הרפואית על הגוף; ובעיקר על ידי ייצוג הגוף המעוות, המת — הגוף המחצין את גופניותו, את היותו בשר ודם, את שבירותו. "ניתוחים של ייצוג הגוף יש בשפע, אבל הגוף על מגוון החומריות שלו עדיין לא נכנס לטווח המחשבה", אומרת גרוס (Grosz 1995, 38); אבל אולי כניסתו למחשבה יכולה להתחיל להתבצע דרך ההבחנה של ניקולס מירזוף, שהגוף המיוצג הוא מאמץ לכפר

²¹ אלה הן דוגמאות לייצוגים כאלה, של כובות פלסטיק שהן "גוף": Untitled #155 (1985); Untitled #177 (1987); Untitled #184 (1988); Untitled #186–#191 (1989); Untitled #250, #252, #258, #259, (1992) #263, #264 וכן סדרות של מסיכות ועיוותים מ-1994 ו-1995, וסדרה של כובות שבורות בשחור-לבן מ-1999.

על חוסר המושלמות של הגוף הממשי (Mirzoeff 1995, 3, 15–16). "הגוף הוא האובייקט שבאשר לחומריות שלו יש לנו הביטחון הרב ביותר, אבל הפוטנציאל הלא-מוגדר של החומריות הלא-מושלמת בהכרח הזו מהווה מקור מתמיד של אי-נוחות ודאגה" (שם, 21). התשוקה של התרבות היא לייצג את מה שיפצה על הפגיונות שבחומרי, ולשם כך היא מנסה לסלק את החומריות שפגומה-בהכרח; כך, אין בתרבות ייצוג לכאב ולעונג, לתחושה של הבשר, אבל כן יש ייצוג לחיתוך של הבשר – החיתוך של המסגרת, שמנסה להפריד בין הלא-מושלם ל"מושלם" (ל"אסתטי").

החיתוך, שכשהוא לא-קונבנציונלי או מעוות הוא הפך האלים של ייצוג הגוף שמעלה את ההיזכרות בחומריותו של הגוף, יש לו גם מרחב קיום עצום כקונבנציונלי, היינו – כ"מכשיר" חיתוך של בשר; למשל, פורנוגרפיה, שמספקת ויזואליה עניפה של גוף חתוך ושל חלקי גוף, וחודרת אל הקונבנציה של ייצוג הרגלי של גוף חתוך וחלקי גוף, אך אינה מספקת גם "ויזואליה" של הכאב הכרוך בחיתוך. האימאזים הקונבנציונליים, ההרגליים, מוכשרים להפוך לחלק מן התרבות הוויזואלית שממשמעת יותר ויותר את העולם, והאופציה של קיומו של מראה חלקי של הגוף ללא מראה נלווה של כאב או עונג (שאין להם ויזואליה, אלא רק ויזואליה של "מסיכה" של "כאב" או "עונג") מאפשרת ויזואליה של חלקי גוף ממשיים כאופציה לגיטימית; העין החולפת על הייצוג של חלקי הגוף, החתוכים באופן קונבנציונלי, היא אותה העין הרואה את אותם קונטורים כשהיא חולפת על חלקי הגוף המפוזרים בשדה הקרב, חתוכים באופן לא קונבנציונלי, ובשני המקרים אין מראה לכאב או לעונג, אלא רק תחושה: נדרש אותו דבר שבצמוד לוויזואליה, למראה, יעלה את ההיזכרות בתחושה. הדבר הזה, שיעלה את ההיזכרות, הוא החריגה מן הקונבנציה: החריגה מן הייצוג הקונבנציונלי והמעבר אל המוות, העיוות, העיקום של הרגל והקטיעה של היד.

5. גבולות הגוף

כדי "לקבל בחזרה" את הגוף החי והנושם בתוך התרבות הוא צריך להיות מיוצג כמובחן מן הייצוג; עליו להיות "מיוצג כחי", להפגין את "שכירות הבשר ודם", להיות "אחר" לגוף ה"מיוצג". חזרתה של הרגישות לחומריות, לפיזיות, כרוכה בהצגת הגוף לראווה: בהפיכתו לספקטקל ובהפגנת גמישותו (כמופע מחול, קרקס, או ספורט), עיוותו (כמופע מלאכותי או כתוצר של אלימות) ושכירותו (עד מוות).²²

המבט החולף על הגוף הפיזי והמבט החולף על הגוף המיוצג הם מבטים זהים; כך, הראייה היא המאפשרת את האובדן של הגוף, את זיהויו תמיד כייצוג, את העלמת הפיזיות הכואבת. אבל שנייה של תזוזה חריגה, של עיוות, של התעוותות שלפני המוות מזכירה

²² דוגמה מדהימה להפיכת הגוף לספקטקל שמפריע, בניגוד למתוכנן, להעלמת חומריותו מצויה באוסף התמונות של לינצ'ים (מות בתלייה) של שחורים בארצות הברית, תמונות שהופצו כגלויות (ואף גלויות לדרישות שלום משפחתיות) ופורסמו בפומבי (Allen et al. 2000).

למבט את ההבדל: מזכירה לו שלפניו, בכל זאת, גוף חי. וכשהתזוזה, ההתעוותות הזו מופיעה בייצוג — בסרט — היא מזכירה שזהו, אמנם, ייצוג — אבל של גוף חי; נושם, מת.

המעבר של הגוף החי לייצוג, לסמל, הוא הרגע שבו הוא הופך לסימן של משהו שאיננו הוא; בקולנוע הישראלי, בדרך כלל סימן ללאומיות. אורי מהוא הלך בשדות (אסי דיין בסרט של יוסף מילוא על פי מחזה מאת משה שמיר, 1967), שגופו הגברי החשוף מופיע שוב ושוב, גוף עמל, גוף מזיע, גוף חצי עירום, באופוזיציה חריפה לגוף הנשי של מיקה, שהריונו מסומן כמחלה ומאויים בהפלה, מסיים את חייו כייצוג, כשתי תמונות — תמונתו התלויה על הקיר, ורגע מותו, שבסרט מסומן ב"פריז" (קפיאת מבט המצלמה) על פניו התמהים-משהו והמוארים היטב, שבריר שנייה לפני המוות, מבלי שרגע המוות נגלה לעין ומבלי שהגוף המת נגלה לעין. צלילה חוזרת (שמעון דותן, 1982), שגם הוא עמוס בתמונות של גוף גברי עירום או מוצג לראווה, מציע חלופות למת בדמות צל"ש, מדים לבנים תלויים, ריקים מגוף, שמבהילים את אביו שרואה בהם את הנעדר-הנוכח, ובצורת צליל קולו הבוקע מן הטייפ-קורדר; וכשמאחורי הסורגים 2 (אורי ברבש, 1992) אינו מסוגל להציע פתרון ציוני לסכסוך הפלסטיני-ישראלי, הוא נאלץ להמית את גיבוריו, אחד ישראלי-יהודי ואחד פלסטיני, בסצינה ארוכה במיוחד שבמהלכה המצלמה מרוכזת בשני הגופים המתגוללים בעפר, נקובי כדורים: המוות המיוצג אינו יכול להפוך לסימן למשהו אחר, שכן המשהו האחר — החלום הסוברני הציוני — אינו יכול להיות מושג על ידיו; אלא להיפך, המוות פירושו אובדן או מות החלום.

הפיכתו של הגוף המת לסימבול בקולנוע זהה להיווצרותו של המת-החי²³ בתרבות הציונית: המת הפיזי הופך לסמל ולכן נותר חי לנצח. "אני אחיה לנצח", אומר אחד הצוללנים בצלילה חוזרת; "בטח, כמו כולנו, בחוכרות הזיכרון", עונה לו אחר וחושף את המנגנון של הפיכת המוות הפיזי למוות מיוצג כסימבול למשהו אחר. אבל אין בחשיפה הזו משום ביקורת מיתוס המת-החי, או חשיפת מותו של הגוף הפיזי לעומת שקריות הפיכתו לסמל "חי"; גם בצלילה חוזרת וגם בהוא הלך בשדות ישנו מאמץ להסתיר את ההמרה של הגוף החומרי (המת) בחלופה סימבולית על ידי שהם מציעים המרה אלטרנטיבית של גוף בגוף — של הגוף המת בגוף בשר ודם. כך הוא הלך בשדות מתחיל דווקא ב-1967, עם החייל אורי, בנו של אורי המת, ומסתיים שוב עם אורי הבן, במעגליות שמנסה לכסות על הפיכת הגוף הפיזי לגוף מיוצג דרך הצעת גוף פיזי נוסף במקומו. ואילו בצלילה חוזרת שורה של המרות (יואב מחליף את יוחי אצל מירי, מירי מחליפה את יוחי אצל יואב) מנסות להציע את גופו הפיזי של חייל אחד במקום גופו הפיזי של החייל המת ומסתירות את ההמרה השלטת — של הפיזיות בייצוג, של הגוף בסימבול שמכונן לאומיות. עם זאת, ניסיון ההסתרה הזה נכשל: ההחלפה של הגוף הפיזי בגוף פיזי נכשלת משום

²³ על המת-החי בתרבות הציונית כתבו חנן חבר (1986) ודן מירון (1992).

ההפרעה שמייצר הגוף של האשה, ש"מפריעה לעבוד" (כלשון התלונה בצלילה חוזרת), ומשום אי-האפשרות להיפטר מן המטריאלי לטובת הסימבוליות של טקס ההחלפה – החתונה השנייה המחליפה את הראשונה. כדי שהטקס יהפוך מסימבולי לחלופה למטריאלי יש לחזור עליו שוב ושוב, כדי לייצרו כחלופה בכל רגע מחדש, וחזרה שכזו לא תיתכן. כך המאמץ להסתיר את ההמרה של הפיזי בסמל לאומי, והכישלון של אופן ההסתרה על ידי המרת הפיזי בפיזי, מייצרים הפרעה למעבר החלק שהסיפור הלאומי דורש.

גבעה 24 אינה עונה (ת'ורולד דיקנסון, 1955) נתפס כמיוצרי אולטימטיבי כמעט של המהלך שבו מקודשים הלוחמים כמי שגופם המת הפך לסמל (והונצח, למשל, על מסך הקולנוע) וגם הוחלף בגוף פיזי אחר – אנו, שמותם העניק לנו את החיים. המת נותר "חי" כסמל, אבל ההמרה הלא-שלמה הזו מוסתרת מאחורי "המרה" של גוף פיזי בגוף פיזי. הביקורת התייחסה לגבעה 24 אינה עונה כאל שלם הומוגני, שמדגים את האופן שבו הקולנוע הישראלי משרת ערכים של האתוס הציוני הגברי האשכנזי (שוחט [1989] 1991; Ben-Shaul 1997). אלא שקריאה כזו חוברת למאמץ של הסרט להעלים את ההמרות הלא-שלמות שהוא נאלץ לעשות כדי להחליק את המעבר הלא-חלק מאידיאולוגיה לפיזיות, ומפיזיות לייצוג. הפערים והשברים שפורעים ומפריעים לאחדותיות הנרטיב מעמידים סכנה – סכנת החשיפה של המימד האשלייתי של האחדותיות הזו; האשליה, שלפיה קטגוריית ה"לאומיות" יכולה להכיל בתוכה ללא פגיונות – ולכן גם לנטרל – קטגוריות אחרות, כמו מגדר, אתניות, מעמד, ולהכפיף אותן לקיומה של קבוצה מונוליטית והומוגנית לאומית.

את הפערים והשברים יש להחליק ולהסתיר, שכן אם יתגלו הרי השלמות והאחדותיות של הסיפור הציוני ייחשפו כאופן של מחיקה, משום שהסיפור הלאומי לא מתנשא "באופן טבעי" מעל לשונות ולהבדלים, אלא הוא חייב להדיר ולהדחיק את מה שפוגם בשלמות המסגרת שלו. קריאה כזו אינה מספקת דין וחשבון על האופן שבו הייצוג של הסיפור ההיסטורי שמייצר לאומיות מכיל סתירות, הפרעות, פגיונות ושברים – עקבות של ההדחקות, ההדרות והמחיקות.

כדי לייצר את הסיפור ההיסטורי (הלאומי) נדרש עד נוכח, במו-גופו החומרי, שיהיה כשיר לתת עדות על האירוע ההיסטורי שמכונן לאומיות: עד שהיה נוכח בגופו הפיזי, ושמספר את סיפורו ללא פרשנות וללא עיוותים, לא על ידי מתווך ולא על ידי מתרגם (דה מונטיין [1580] 1947, 126–140). כך נוצר אתר כפול (de Certeau 1986): זה שהסובייקט נוכח בו כגוף חומרי, בשר ודם; וזה שממנו נשמעת העדות, האתר שבו הדיבור העדותי ההיסטורי מכונן את עצמו כאמיתי ואמין. אבל ההפרעה למאמץ לספר סיפור היסטורי הומוגני מתרחשת בדיוק במקום שממנו העדות ההיסטורית מדוברת: בחיבור בין אתר הדיבור לבין הגוף המדבר, שמופיע בסיפור הלאומי הציוני כחיבור בין הטריטוריה לבין הגוף הכובש אותה.

דווקא רגע החיבור ביניהם, בין הגוף העד/דובר לאתר הדיבור, הוא רגע הקריסה.

שכן, רגע השותפות ברגע ההיסטורי הלאומי-ציוני — הרגע המכונן של הלאומיות ושל השותפות, הרגע שעליו תינתן העדות — הוא רגע המוות: הוא הרגע שבו הגוף החומרי מומר בסמל הלאומי, והרגע שבו הטריטוריה חדלה להיות מיכל לגוף או מרחב דיבור והופכת גם היא לסימן ללאומיות קוהרנטית, סימן למרחב שבו שוכנת הלאומיות ושמחזיק את הלאומיות מלוכדת בתוך מסגרת (מרחבית, טריטוריאלית) אחת. הטריטוריה נכבשת על ידי הגוף שמת, נכבשת הודות למותו של הגוף (בגבעה 24 אינה עונה מסומנת כישראלית הגבעה בעלת החשיבות האסטרטגית על ידי חיילי האו"ם הודות לדגל ישראל האחוז בידה הקפוצה של החיילת המתה). המוות של הגוף הלוחם הופך אותה למסומנת כלאומית. הלאומיות נוצרת על ידי הסיפור הלאומי; אבל העד שיכול לספר אותו, שהיה נוכח במרגע הפו באתר האירוע, אינו יכול עוד לספר אותו, שכן רק על ידי מותו יכול היה להפוך הוא-עצמו ויכולה הטריטוריה להפוך למה שמייצר את הלאומיות: הסמל הלאומי.

כלומר, רגע החיבור בין הגוף החומרי לבין האתר שבו הוא סוכנות פועלת, רגע היווצרות ההיסטוריה ורגע היווצרות האפשרות לספר אותה, לתת עליה עדות, הוא הרגע שבו הגוף מאבד את כשירותו לתת עדות (הוא מת) והאתר מאבד את תכונתו כמרחב שבתוכו תינתן העדות (שכן הוא הופך ממרחב של היווצרות ההיסטוריה למרחב של סימבוליזציה של התוצר של האירוע ההיסטורי: היוולדו של הסיפור הלאומי הציוני). הרגע הזה הוא בו-בזמן רגע המעבר שהסיפור הלאומי נזקק לו — המעבר מן הגוף החי המעיד על כאביו, יסוריו ומותו אל מעמדו כסמל: כמת-חי, כמסמן של לאומיות גדולה ממנו, והמעבר מאתר שהוא מרחב פעולה של סוכנות פועלת לטריטוריה שמסומנת כלאומית ומסומנת לאומיות; אבל הוא גם רגע השבר, הוא גם הרגע שמסמן את האלימות הכרוכה במעבר הזה, שכן הוא רגע המוות, אותו מוות שמוסתר על ידי מיתוס המת החי והזכויות הטריטוריאליות. רגע מתן העדות הוא גם רגע הדממה, והדממה היא שבר בסיפור.

את רגע השבר הזה מעלים המבט, שבחולפו על הגוף המיוצג (על המסך) ועל הגוף החי (המת) הוא רואה אותם כזהים: "מותו" של הייצוג של הגוף כמוהו כמותו של הגוף. לכן אורי בהוא הלך בשדות ממשיך להיות העד היחיד הראוי לאירוע ההיסטורי שמכונן לאומיות, והוא גם העד ש"מספר" את הסיפור של האירוע, שמעיד, ומייצר את הסיפור הלאומי: בתמונתו, בבנו, בשחזור של "עדותו" על ידי ייצור ייצוג של האירוע. אורי המת (החי) הוא העד המספר (המת) שמייצר את הלאומיות, הן בספרו את הסיפור והן בהופכו לסמל במותו, שני רגעים שפוסלים זה את זה אבל המבט, האיחוי התמונתי, וזהות המראה בין הייצוג של הגוף לבין הגוף החי מחליקים את ניגודם.

אבל רגע המעבר הזה לא מופיע טהור ושלם, ולו משום המאמץ הכרוך בהחלקה של הסתירה. ועוד יותר: הוא מופיע כרגע מופרע, שבור, שיש בו סדק — הסדק של אותו שבריר שנייה שבו הגוף החומרי מסרב לאבד את חומריותו, מסרב להפוך — לשבריר שנייה בלבד — לסמל, מסרב לאבד את כאבו ופציעתו והחדירה לתוכו עם הסכין החורטת והכדור הפוצע, השנייה שבה הגוף מסרב לאבד את אלה ולהפוך לסימן למשהו אחר, ללאום שאין

בו סימוניות לא של גוף (פרטי) ולא של מוות (קונקרטי) כמו גם לא של מגדר ולא של אתניות.

גבעה 24 אינה עונה, אותו סרט תעמולה שתקציבו הגדול במיוחד בתקופתו הצדיק שכירת בימאי זר שילמד את הבימאים הישראלים דרך ההפקה המרכזית הראשונה של תעשיית הקולנוע הישראלי (שניצר 1994, 30, 43), הוא סיפורם של ארבעת החיילים ששוכבים מתים למרגלות הגבעה, בהם החיילת שהדגל בידה: בדרך לגבעה הם מספרים כל אחד (למעט האשה) את סיפורו. כך הסרט בנוי משלוש אפיזודות, כל אחת סיפורו של אחד מן הגברים; על האשה איננו יודעים הרבה, רק את השיוך האתני שלה (היא תימנייה), שהיא מבינה, אך בקושי דוברת, אנגלית, שפתו של הסרט, כדי שאחד הגיבורים, קצין בריטי (אירי) שעבר לצבא היהודי (בעקבות אהבתו ללוחמת המחתרת מרים מזרחי; רק הנשים, וכל הנשים, מסומנות אתנית לצד סימון המגדרי) יבין את המדובר, ושהיא שרה יפה.

הסרט נפתח בתצלום נדיר למדי של מתים: ארבעה Extreme Close Ups של ראשיהם באינטרקטים עם העלייה על הגבעה, ו־voice over המתאר את זהותם. המוות מקדים את החיים: עוד לפני שנודעו לנו מעלליהם וקורותיהם, כבר הם מתים, וכבר הם סמל (בידם הדגל וגופם מסמן את הטריטוריה שהופכת לגבול המסמן את הלאומיות בדמות מדינה סוברנית); גבורתם — והנצחתם — אינם תולדה של מעשיהם (את כיבוש הגבעה עצמו איננו רואים, למשל) אלא של מותם, והוא זה שפותח את טקס הנצחתם (בסרט גדל־תקציב). במרכזה של האפיזודה השנייה, סיפורו של אלן גודמן, התיר האמריקאי שמצטרף לפורצים לעיר העתיקה, עומדת סצינת הקרב. 13 דקות וחצי של מלחמה בירדנים, עד לרגע שבו גודמן נפצע ומצורף לנצורים בבית הכנסת שמתחת למשגב לך. לאורך כל הסצינה הזו המצלמה נעה בפן רק בכיוון אחד, משמאל לימין, באופן בלתי תלוי במה שנגלה לעיניה. הסצינה נפתחת ב־פריז" על כותרת של עיתון: מדינת ישראל נולדה. חיתוך לפן שבו המצלמה חובקת את הטריטוריה של מערב ירושלים, נעה על פני נופים ריקים מאדם. חיתוך לבתים ולגבעות שמקיפים את ירושלים, ושוב הפן הוא משמאל לימין; לחיילים צועדים, עדיין שמאל לימין; המצלמה קופאת כשהמפקד קורא את פקודת היום, וחוזרת לנוע משמאל לימין כשהיא גולשת מעל חומות העיר והלאה אל פני החיילים; קופאת על שער ציון, ועולה בטילט למעלה להקיף את העיר העתיקה — ושם, שוב, פן משמאל לימין; חיתוך לגגות העיר העתיקה — ופן משמאל לימין; חיתוך ליהודים הנצורים: אזרחים, פצועים ואחיות — ותנועת פן משמאל לימין על פני האולם כולו; חיתוך פנימה, המצלמה קופאת על הפינה השמאלית, ושוב תנועה משמאל לימין עם טילט למטה. עכשיו היא קופאת על החיילים הנחים לפני הקרב וחותרת ל־two shot לשיחה על התשוקה לירושלים, חיתוך לשלושה פריזים על השער, החומה, והשביל, וכשהיא ממשיכה מעכשיו לעקוב אחר הקרב המצלמה ממשיכה לשמור על אותה תבנית תנועה: פן משמאל לימין כשהחיילים עומדים, ואילו פריז של התמונה כשהחיילים בתנועה.

התנועה נפסקת רק פעמים ספורות כדי להחליף כיוון — כשהמצולמים הם הירדנים.

שווחט ([1989] 1991, 77) מעירה שבסרט הזה, כמו ברכים אחרים, הערבים נמחקים; אבל הנה השבר שמבליט את מחיקתם על ידי הדגשת נוכחותם בהחלפת כיוון תנועת המצלמה. אבל כשהיא עם היהודים המצלמה שומרת על אותו כיוון תנועה: אחרי כל חיתוך היא שבה לתנועת השמאל-לימין, אחרי כל פריז היא חוזרת לנוע משמאל לימין. המצלמה, בקצרה, מנהלת תנועה טלאולוגית, תנועה שיש לה תכלית, תנועה המכוונת לכיוון מסוים, למקום מסוים ולעתיד מסוים.

עד הרגע שבו היא נתקלת בגוף המת. עם נפילתו של ההרוג הראשון, המצלמה קופאת, ולפתע נעה לכיוון ההפוך: מימין לשמאל. על פני הגוף המת היא משנה את הכיוון שלה. היא נעה על פני הגוף הנופל, המתעוות לשנייה — ודומם כמו נוף האבן שסביבו; והתנועה הזו הפוכה בכיוונה לתנועה במרחב הנכבש. מן הנוף אל החיילים ואל הגוף שעתידי למות ואל הגוף הפצוע, הפגום — המצלמה כל הזמן ממשיכה את אותה תנועה החלטית, טלאולוגית, מכוונת; בדומה לסיפור הגאולה הציוני, שיש לו כיוון אחד, תכלית אחת, והוא שומר על הכיוון הזה. גם אחרי המעבר על פני הגוף המת ממשיכה המצלמה לשמור על אותה תנועה, אך בהיסוס קל, במעט פחות נחרצות; התנועה ממשיכה, כאילו הטלאולוגיה ממשיכה, כאילו התכלית של הגאולה ממשיכה, אבל לשנייה אחת ניכר השבר, נחשפת אי-האפשרות לספר סיפור היסטורי אחדותי כל כך שבו הגאולה מחפה על הכל, שבו יש כיוון אחד וכיוון הפוך והכיוון הראוי חוצה את כל השונות ומאחד את העם. השבר אינו תמטי: הוא לא מתרחש בוויכוח שיבוא מיד בהמשך, בין האמריקאי הפצוע לבין הרב, על יהדות ואלוהים — הוויכוח הזה מסתיים באחדות אמונה. השבר הוא בשנייה שבה הגוף המטריאלי מסרב להפוך לסמל הלאומי, להפוך למת-חי.

הגוף שמת מוות חומרי חותר מתחת לתנועה החלקה והמחברת, המאחדת, שהמצלמה מנסה כל כך לייצר בין הטריטוריה הנכבשת לבין הגוף החושק, גופו של הלוחם שלפני הקרב דיבר על התשוקה לירושלים ועל התשוקה לכבוש את ירושלים. הזרימה החלקה של המצלמה מן הגוף הנע — אל הטריטוריה הסטטית הנכבשת — נקטעת על ידי הגוף המת, שהופך סטטי אף הוא, אבל לשנייה מקרטע עדיין, ודומם. המצלמה, שמדגישה את היחס בין הגוף לטריטוריה, כשהיא בוחרת לקפוא על מקומה כשהלוחמים נעים ולנוע כשהלוחמים עומדים ועל ידי כך לטשטש את ההבדל בין הטריטוריה הסטטית לגוף הנייד, נשברת בתנועתה אל מול הגוף המת באותו שבריר שנייה לפני שהוא הופך לסמל. שבריר השנייה הזה, שבה הוא מופיע מעוות, מקרטע, הוא הרגע שבו הגוף המיוצג מצביע על עצמו כעל בשר ודם ומזכיר לצופה שהייצוג — והסמל שיבוא מיד — הם של בשר ודם. כך, לשבריר שנייה, מחזיר הסרט את הגוף החומרי אל תוך התרבות: אל תוך המסגרת. הכניסה הזו חזרה אל המסגרת היא המערערת את המסד האידיאולוגי שעליו נעה המצלמה בתנועה חלקה כל כך, מכוונת כל כך, שמתשטשת את הצורך בתנועה של אלימות כדי לכבוש את הטריטוריה הנחשקת.

6. הגוף כגבול

הגוף החומרי, אם כך, הוא הגבול של הייצוג. הייצוג המלאכותי, שיכול להציע סדרה של מראות וסדרה של ארגונים ויזואליים שונים הבנויים מסדרות של פרמנטים של מראות שונים, חסום באלימות של המסגרת, שמונעת את פלישת החומריות אל תוך מערך הייצוג. כך, הייצוג של הגוף הציוני יכול ללבוש שורה של מראות,²⁴ שנעים בין מגדרים וזהויות מיניות, שמנסים להשתחרר מן המראה הנשי וללבוש מראה גברי או להשתחרר מן המראה ההומוסקסואלי ללא הצלחה.

אבל המעברים האלה לא יכולים למנוע את ההפרעה הוויזואלית שמתרחשת כשהמערכות המארגנות הרלוונטיות אינן מצליחות להשמיד לחלוטין את הגוף החומרי, והוא מופיע לרגע, לשנייה, כגוף מעוות, פגוע או מת. אז, כשהייצוג מצביע על החומריות, הטלטלה הוויזואלית של המראה המעוות משהה לשנייה את האופן המגדרי שבו ניכר העיוות (חייל-גבר בשדה הקרב; אשה-רקדנית בגמישות יתרה) ואת האופן המיני של העיוות (שחור, תלוי, מסורס; פגיעה באחוריו של חייל)²⁵ ומתעכבת על ההכרה בתחושת הכאב, בידיעת המוות. גם ההכרה הזו, גם תחושת הכאב וגם ידיעת המוות, הם מגדריים ומיניים; כלומר, הגוף החומרי אינו מקדים את המגדר ואת המיניות, אלא הוא-עצמו כבר ממוגדר ומיני. אבל הופעתו של הגוף החומרי כמיוצג (שאינה אותו דבר כמו הופעת ייצוג של גוף) מעמידה את כל הפרמטרים הצובעים אותו על אותו מישור: המגדריות, המיניות, האתניות, הלאומיות — כולם מתפקדים בעיצוב תחושת הכאב הפיזי וידיעת המוות. ללאומיות אין מעמד אוניברסלי יותר שמכפיף אליו את המגדר והאתניות, כפי שהיא מגסה לעשות בקולנוע הישראלי. נוכחותו של הגוף החומרי היא הפרעה למאמץ למסגר אותו החוצה, להדיר אותו ממסגרת הייצוג, מאמץ שנועד לאפשר לסיפור הלאומי לזרום כאחדות הומוגנית וחלקה שמסתירה את האלימות הנדרשת לכינונה, אלימות שבאופן לא מטאפורי ולא רק מיוצג, פועלת, בסופו של דבר, על הגוף החומרי. שוב, הגוף כגבול הסיפור.

אבל ההפרעה לא עוברת ללא תגובה; ללא ניסיון לנכס. המסגרת מצביעה על ההפרעה של הגוף החומרי — אבל הקולנוע הישראלי מנכס את המסגרת המצביעה כדי להתחמק גם מן ההפרעה הזו. ואז, "להגנתו", משתמש המבט הקולנועי הציוני במסגרת כפס שמבחין בין שתי השתקפויות; גבול שמצד אחד שלו הייצוג משקף את החומריות ומן הצד השני שלו החומריות משוקפת כייצוג (שכן, כאמור, אין לה קיום ויזואלי אלא כייצוג שהוא מגדרי, אתני, מיני וכו'). כמו שהמשכת הקווים של התמונה או הצילום אל מעבר למסגרת "משקפת" את המודחק, את מה שהוסתר, כך מזמין הקולנוע הישראלי את השתקפותו של

24 ראו רו יוסף בגיליון זה; נורית גרץ (1998); דניאל בויראין (1997); מיקי גלזמן (1997).

25 כפי שמראה רו יוסף בגיליון זה, בנייתו את מסע אלונקות של גיאד נאמן.

הסובייקט המתבונן בו כסובייקט כפול: הוא גם משתקף בצד הזה של המסגרת (הייצוג) וגם בצד ההוא של המסגרת (המודר).

המסך מתפקד כמו העיניים המשקפות, שהמבט הננעץ בהן משתקף בהן כמראה ורואה בה את עצמו (כציוני): הוויזואליה שעל המסך מתארגנת בעולם כפול, שבו המתבונן שנועץ בה מבט ומשתקף בה מופיע לעצמו כשיקוף כפול: הוא גם המיוצג — וגם המודר; או, במילים אחרות, הוא גם הכובש — וגם הקורבן. המבט החודר מתנהג כאילו הוא גם מושא המבט הנחדר; המבט השולט, המכונן את האחר — שמתנהג כאילו הוא גם הנשלט, הנחדר. הוויזואליה הקולנועית הציונית מזמינה את הצופה לכוון את עצמו/ה הן כמַעֲנֶה והן כקורבן, בניסוחיו של רולאן בארת (Barthes [1960] 1964, 44–45) ובכך היא מנסה לעצמה את ההפרעה שמפריע הגוף המעוות המופיע כחומרי ומציבה אותה לצד הפעולה האלימה המוסווית, שהגוף החומרי כאילו חשף.

בגבעה 24 אינה עונה הגוף המת המעוות מפריע למצלמה לזרום עם מסע ההחלקה של הכיבוש הטריטוריאלי, שכן הוא מצביע על האלימות שמסע ההחלקה הזה מעלים, ו"מטלטל" את המצלמה עד שהמסע הטלאולוגי שלה משנה את כיוונו. אבל אם המצלמה חוברת למסע הכיבוש הציוני, ולכן מזמינה את הצופה להשתקף בצד זה של המסגרת — הייצוג של מסע זה כמסע נקי וחלק, לא כזה שמוחק אחריות ושונות אלא כזה שאינו מכיל אותן בו — הרי הבחירה בגוף מת של חייל יהודי מזמינה את הצופה ב־בזמן להשתקף גם בצד השני של המסגרת, בתמונת המראה של הייצוג, בייצוג של החומריות, ולהיות הקורבן.

ההתגוננות מפני ההפרעה לזרימה החלקה, מפני האזכור של האלימות הכרוכה בפעולת הכינון העצמי (במקרה זה, הלאומי) היא בהפיכת קורבן האלימות גם הוא להשתקפות הצופה. הגוף המת, כשהוא מופיע לא כסמל (תמונתו הקפואה של אורי, הצל"ש של יוחי) אלא כשהוא מפריע למת-החי להתקיים, בכך שהוא מפגין את חומריותו של הגוף, מנוכס למנגנון הכינון העצמי בהיותו תמונת מראה של הייצוג ולכן מזמין את ההשתקפות של הצופה בו.

כך תמטית: הגוף הציוני, שמופיע, כפי שהראו בוֹיאָרִין, גלֹוזְמַן ויוסף (ראו הערה 24), כשהוא ב־בזמן "גבר" ו"אשה", ב־בזמן הטרוסקסואל והומוסקסואל — ב־בזמן חלש וחזק, כובש ונכבש, פעיל וסביל — הוא עדות לניסיון לכוון "גבריות" שנוכחות ה"נשיות" וה"הומוסקסואליות" מפריעות לה כל הזמן, אבל הוא גם ניכוס ההפרעה על ידי הזמנת המבט הצופה להשתקף בשניהם ולהפוך לכובש ונכבש, למענה ולקורבן.

הקורבן, אומר בארת (שם) בדיון שלו בתבנית האדיפלית כפי שהיא מתגלה במחזה פדרה מאת ראסין, מאשרר את מעשי המענה ומצדיקם; הקורבן אינו יכול לשאת את אשמתו של המענה (האל, האב), אינו יכול לחיות בצלו של אל-אב שהעיניים שהפעיל עליו, על הבן, אינם צודקים ולכן הוא, האב-האל, בגדר חטא; כדי להסיר את חטאו של האב-האל, הקורבן עצמו חוטא, כך שבמרחטאו הוא מאשרר (בדיעבד) את צדקתו של המענה שענינה

אותו. שהרי אם חטא הקורבן, ועוד בחטא הדומה לחטא שחטא המענה כשעינה שלא בצדק, הרי עתה הפך המענה לצדק, ושוב אינו חוטא.

תפיסת המקום הכפול של המענה והקורבן גם יחד משחררת את המבט הציוני מן ההזדקקות לקורבן "חיצוני" שיחטא גם הוא כדי לאשרר את מעשיו החטאים של הכיבוש הציוני: שוב אין הוא זקוק לאשה, למזרחי, לפלסטיני שיעניקו לו צידוק, מה גם שכדי לזכות בצידוק חייב המענה לוודא שהקורבן מצוי ביחסים אדיפליים עמו, שכן, לפי בארת, התבנית האדיפלית היא המקשה מלכתחילה על הכן לשאת את חטא האב ומפעילה את התגלגלות ניסיונו של הכן לשחרר את האב ממעמדו כמענה; המענה חייב לוודא שהמדוכא על ידי המבט הציוני אכן אינו יכול לשאת את אשמת חטאה של הציונות והוא מבקש להצדיק את המבט הציוני ולאשרר את מעשיו. כשהוא גם הקורבן, מספק המענה לעצמו את ההצדקה כמי ש"הוליד" את עצמו כמענה וקורבן ולכן הרומן המשפחתי האדיפלי סגור עבורו בתבנית פרטית משל עצמו. המענה הופך כך ליחידה סגורה: מעשיו זוכים לאשרור ולהצדקה מבלי שהוא זקוק לשם כך לגורם חיצוני, שאותו הוא צריך גם לטפח כנתיין/בן. במחיר של אובדן ההפנמה של הקורבן את "חוק האב" של המענה (אבל מה שמבטיח את הישארותו של הקורבן — האשה, המזרחי, הפלסטיני — לעולם מחוץ ל"חוק האב", לעולם בצד ההוא של המסגרת, בצד של המודר, של הגוף) רוכש המענה את הכוח לשחרר את עצמו מחטאו בעצמו.

הפעולה שכנגד, שמונעת מן המבט הציוני לנכס לעצמו את ההפרעה שפוצעת את הפריים ולארגן אותה לצרכיו (היינו, לנכס את הקורבן לעצמו כמאשרר של מעשיו), ממהרת לבוא: הקורבן ממשיך להופיע כגוף חומרי שתובע לו מקום וכדי לקבלו הוא מציג את עצמו בגמישותו, בעיוותו, בפציעתו, במותו. הגוף החומרי ממשיך להתדפק על צדה ה"ריק" של המסגרת ולהפריע לסדר הראוי של הייצוג שבתוכה, אל מול כל פעולות הניכוס. ב"ריק" הוא מוצא את אתר הפעולה שלו — אתר הפעולה של המודר, ומשם הוא פורץ כהיזכרות, כפרגמנט ויזואלי, כאימאז' של עווית-מוות, מתחבר עם שכרי-אימאז'ים אחרים, ודורש מרחב בתוך התרבות.

מה שיאפשר מתן דין וחשבון על המרחב הזה הוא ניסוח מחודש של פעולת הראייה: ניסוח שאינו מוגבל לכוחו של המבט החודר, לאלימות שלו, לפוליטיות שלו, לניסיונות שלו להתחמק מאלימותו-שלו ולדרכי העמידה מולו והנטרול שלו; אלא ניסוח שיורחב לתיאור פעולת הראייה כפעולה פוליטית של נטילת אחריות,²⁶ של פענוח הנראה כחלק משדה

²⁶ הכוונה כאן להרחבת מושגי ה"מבט" וה"ראייה" הן כמובחנים זה מזה והן כנתינים לפירוק ולפוליטיזציה. כך, למשל, מבחינה שארלוט דלבו (Delbo 1995), באופן מצמרר מפיה של אסירה במחנה ריכוז, בין "לראות" לבין "להסתכל", כשהראשון פירושו לא רק קיומו של מבט אלא גם קבלת אחריות. קג'ה סילברמן (Silverman 1992, 125–156) מבחינה בין the gaze לבין the look בדיון שלה בקולנוע של פאסבינדר, ובקשר (או היעדרו) של כל אחד מהם עם העין, ודרך לאקאן היא מסכמת: "המבט החודר (the gaze), במילים אחרות, נשאר מחוץ לתשוקה, והמבט (the look) נשאר בעקשנות בפנים" (שם, 130) וכך מאפשרת הרחבה של הדיון ביחסי הכוח, הפוליטיקה והתשוקה שמקיימת

ויזואלי השואב אליו גם את הנשמע והמוחש; פעולת ראייה מפענחת המנסחת גם את המודר והמודחק, הפצוע והמת, וממקמת את עצמה בתוך השדה הזה כחלק ממנו ולכן כמחויבת לו — לפוליטיות שלו.

ביבליוגרפיה

- אהרון, ד., 1972. "ההתעסקות באברי הפרשה", מעריב, דצמבר.
 באבא, ק. הומי, 1994. "שאלת האחר: הברדל, אפליה ושיח פוסט-קולוניאלי", תיאוריה וביקורת 5 (סתו): 144–158.
 בוירין, דניאל, 1997. "נשף המסיכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת 11 (חורף): 123–144.
 גלזמן, מיקי, 1997. "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנולנד", תיאוריה וביקורת 11 (חורף): 145–162.
 גורדין, רחל, 1982. "רומנסה על בטלני החוף", הארץ, 5.1.82.
 גרינברג, דוד, 1965. "צלניק ומזרחי חולמים במדבר", מעריב לנוער, יוני.
 גרץ, נורית, 1998. "'האחרים' בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים: ניצולי שואה, ערבים ונשים", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 381–402.
 דה מונטיין, מיכאל, [1580] 1947. "על הפראים" (מתוך ספר ראשון, פרק ל"א), תרגם יעקב קופלביץ, שוקן, ירושלים ותל-אביב, עמ' 126–140.
 זנגר, ענת, 1998. "נשים בקולנוע הישראלי: הצד האפל של הירח", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 205–214.
 חבר, חנן, 1986. "חי החי ומת המת", סימן קריאה 19 (מארס): 188–207.
 חבר, חנן, ומוקי רון, 1998. "העיניים הגדולות של יעקב שבתאי ואורי זוהר", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 368–380.
 טלמון, מירי, 1998. "מיתוס הצבר וטקסים של גברים במציעים ובלאן נעלם דניאל וקס", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 299–315.
 הראייה עם הנצפה. ואן אלפן (van Alphen 1996) מבחין בין the gaze לבין the glance בעקבות נורמן ברייסון: לעומת ה-gaze שמנותק מהיסטוריה ומהגוף (המצויר) שכולו ומחפץ אותו, הרי ה-glance מציין את מעורבותו של המתבונן (בציור). ואן אלפן מעתיק את ההבחנה מן הציור — אל הקשר הבין-אישי. גם כאן ההרחבה של "מבט" ו"ראייה" מאפשרת סוגים שונים של מחויבות, מעורבות ואחריות פוליטית.

- יוסף, רז, 1988. "הקול והגוף ההומוסקסואלי בקולנוע הישראלי: אזרח אמריקאי ואפטר", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 261–280.
- לובין, אורלי, 1998. "דמות האשה בקולנוע הישראלי", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 223–246.
- _____, תש"ס. "מטריטוריה לאתר: נשיות מזרחית בסרט 'ג'קי'", ביקורת ופרשנות 34: 177–193.
- _____, 1999. "האמת שבין מסגרות האמת: אוטוביוגרפיה, עדות, גוף ואתר", אדרת לכנימין, ערכה זיוה בן-פורת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 133–149.
- _____, (בדפוס א). "נחמה פוחצ'בסקי — האליבי של המקרי", נשים בישוב ובמדינה בראשית דרכה, הוצאת יד בן-צבי, ירושלים.
- _____, (בדפוס ב). אשה קוראת אשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, חיפה.
- לושיצקי, יוספה, 1998. "כלת המת: פאלוצנטריות ומלחמה בחימו מלך ירושלים", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 247–260.
- מוסה, ל. ג'ורג', 1993. "פולחן הנופלים בקרב", הנופלים בקרב, תרגם עמי שמיר, עם עובד/ספריית אפקים, תל-אביב, עמ' 80–113.
- מירון, דן, 1992. מול האח השותק, עיונים בשירת מלחמת העצמאות, האוניברסיטה הפתוחה וכתר, תל-אביב וירושלים.
- נאמן, ג'אד, 1998. "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 9–32.
- נאמן, ג'אד, ורונית שורץ, (בדפוס). "הקסם הזה של בלתי מסוים".
- סלע, רונה, 2000. צילום בפלסטיין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים, מוזיאון הרצליה לאמנות והקיבוץ המאוחד: קו אדום, עמ' 13–16; 23–24.
- עברון, רם, 1965. "משחקים בקולנוע" (על בד הקולנוע), למרחב, יוני.
- פרידמן, מיכל, 1998. "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנט המלחמה הישראלית", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 33–43.
- רב-נוף, זאב, 1965. "חור בקיר טוב מחור ברצפה", דבר, יולי.
- _____, 1972. "קולנוע", דבר, 26.12.72.
- שוחט, אלה, [1989] 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תרגמה ענת גליקמן, ברירות, תל-אביב.
- שור, רנן, 1975. "ילדים מזדקנים: על מציצים ועיניים גדולות של אורי זוהר", קולנוע 5 (אפריל-מאי): 5–9.
- _____, 1978. "החוויה הקולנועית — הבכואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר", קולנוע 15–16 (סתיו-חורף): 32–41.

שניצר, מאיר, 1994. הקולנוע הישראלי: כל העובדות / כל העלילות / כל הבמאים / וגם ביקורות, כנרת בית הוצאה לאור, בהוצאת הארכיון הישראלי לסרטים / סינמטק ירושלים עם המכון הישראלי לקולנוע, תל-אביב.

———, 1996. מעריב, 14.4.96.

Allen, James, et al., 2000. *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Twin Palms Publishers.

Barthes, Roland, [1960] 1964. *On Racine*, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Benhabib, Seyla, 1999. "Sexual Difference and Collective Identities: The New Global Constellation," *Signs* 24 (2): 335–361.

Ben-Shaul, Nizan, 1997. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Brooks, Peter, 1993. *Body Works: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Butler, Judith, 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

———, 1997a. *Excitable Speech: A Politics of Performativity*. New York and London: Routledge.

———, 1997b. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.

de Certeau, Michel, 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 67–79.

Delbo, Charlotte, 1995. "Day One," in *Auschwitz and After*, trans. Rosette C. Lamont. New Haven: Yale University Press, pp. 24–29.

Gellner, Ernest, 1997. *Nationalism*. New York: New York University Press.

Grosz, Elizabeth, 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

———, 1995. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York and London: Routledge.

Kronish, Amy W., 1996. "The Beginnings of an Indigenous Film Expression," *World Cinema: Israel* (6). Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

LaCapra, Dominick, 1999. "Trauma, Absence, Loss," *Critical Inquiry* 25 (4): 696–727.

Mirzoeff, Nicholas, 1995. *Bodyscape: Art, Modernity and the Ideal Figure*. London and New York: Routledge.

———, 1999. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge.

Parkins, Wendy, 2000. "Protesting Like a Girl: Embodiment, Dissent and Feminist Agency," *Feminist Theory* 1 (1): 57–78.

Poovey, Mary, 1998. "The Production of Abstract Space," *Making Worlds: Gender, Metaphor,*

- Materiality*, eds. Susan Hardy Aiken et al. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 69–89.
- Rogoff, Irit, 2000. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. London and New York: Routledge.
- Rushdy, Ashraf, 2000. "Exquisite Corpse," *Transition* 83 (New Series V9N3): 70–77.
- Schwenger, Peter, 2000. "Corpsing the Image," *Critical Inquiry* 26 (3) (Spring): 395–413.
- Shepherd, Simon, 2000. "'The Body', Performance Studies, Horner and a Dinner Party," *Textual Practice* 14 (2) (Summer): 285–303.
- Silverman, Kaja, 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York and London: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, M. Jay, 1993. "'Our Sovereign's Gaze': Kings, Nobles, and State Formation in Seventeenth-Century France," *French Historical Studies* 18 (2): 396–415.
- van Alphen, Ernst, 1996. "The Homosocial Gaze According to Ian McEwan's *The Comfort of Strangers*," in *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, eds. Martin Jay and Teresa Brennan. New York and London: Routledge, pp. 169–185.