

סטודיו

מגזין לאמנות

studio

israeli art magazine



168

פברואר - מרץ 2007
45 ש"ח

february - march 2007
US \$10



2205-8537506-501632

4
על הציור, או: סימן וכתם. ולטר בנימין
On Painting, or Sign and Stain.
Walter Benjamin

6
מכתב לגרשם שלום. ולטר בנימין
A Letter to Gershon Scholem.
Walter Benjamin

8
בין פרנויה ותשוקה: על הפריים והמסך
בקולנוע של בריאן דה-פלמה. איל פרץ
*Between Paranoia and Passion: Questioning
the Frame and the Screen in the Cinema
of Brian De Palma. Eyal Peretz*

20
ההידרדרות אל הבושה. הקולנוע של
עבאס קיארוסטאמי. ג'ואן קופצ'ק
*The Descent into Shame. The Cinema
of Abbas Kiarostami. Joan Copjec*

34
אחרי הגשם. עבאס קיארוסטאמי
After the Rain. Abbas Kiarostami

38
פריימים במדיום של הכתם
Frames in the Stain Medium

Studio 168
February - March 2007

סטודיו 168
פברואר - מרץ 2007

4, Ahuzat Bayit St.
POB 29772, Tel. Aviv 61290
Tel: 972-3-5165274, Fax: 972-3-5165694
www.studiomagazine.co.il
studio1@netvision.net.il

רחוב אחוזת בית 4
ת.ד. 29772, תל-אביב 61290
טל: 972-3-5165274, פקס: 972-3-5165694
www.studiomagazine.co.il

מערכת והפקה
studio1@netvision.net.il
מודעות
studio15@netvision.net.il
עורכת יעל ברגשטיין
עיצוב אנקטי
עריכת טקסט עינת עדי
מפיקת מערכת ניצן וולנסקי
מנהלת פרסום רחל מיכאלי
עיצוב מודעות נדב שלו
הפקת דפוס אייל דולין
לוחות והדפסה דפוס מאירי
מו"ל חבצלת מוסדות תרבות
וחינוך של השומר הצעיר
מייסדים אילנה וטולי באומן
מנכ"ל חנן רוגלין
הפצה סטימצקי

Special thanks to Irad Kimhi for his
contribution to the editing and translation

Special thanks to Ami Brown

Cover: From *The Black Dhalia*, dir. Brian
De Palma, 2006, USA/Germany, 121 min

Studio Art Magazine is a participant
in documenta 12 magazines,
www.documenta12.de

ISSN 0792-4038
יוצא לאור בתמיכת מינהל התרבות -
משרד החינוך, התרבות והספורט,
ובתמיכת עיריית תל-אביב-יפו.
המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

תודה מיוחדת לעירי קמחי על תרומתו
לעריכה ולהרגום

תודה מיוחדת לעמי בראון
תודה לאנקה קוחנל, מיכאל גורדון,
נעם שכטר, דודי כהן, אורית בן-דוד
מספריית מוזיאון תל-אביב

בשעה: מתוך הדליה השחורה, בריאן
דה-פלמה, 2006, ארה"ב/גרמניה, 121 דקות

סטודיו מגזין לאמנות משתתף
בפרויקט המגוינים של דוקומנטה 12,
www.documenta12.de



מחלקת המחקר והחינוך
תל-אביב-יפו



חבצלת
מוסדות תרבות וחינוך של השומר הצעיר



על הציור, או: סימן וכתם

ולטר בנימין

- סימן

תחום הסימן כולל אזורים שונים, המאופיינים על ידי המשמעויות המשתנות שהקו מקבל בהם. משמעויות אלו הן למשל: הקו בגיאומטריה, הקו של סימני הכתב, הקו הגרפי, והקו של הסימן האבסולוטי (שהוא מאגי כשלעצמו ואינו נהפך למאגי דרך מה שהוא מייצג).

א ו־ב) הקו הגיאומטרי וזה של סימני הכתב לא יובאו בחשבון בהקשרו של דיון זה.

ג) הקו הגרפי. הקו הגרפי מוגדר בניגודו לשטח; לניגוד יש לא רק משמעות ויזואלית אלא משמעות מטפיזית. לאמיתו של דבר, הקו הגרפי חובר למצע; הוא מסמן את השטח ובכך מגדיר אותו מתוך שהוא חובר אליו כמצע. מצד שני, הקו הגרפי קיים אך ורק כנגד מצע זה. כך למשל, רישום שהיה מכסה את מצעו לגמרי היה חדל בעצם מלהיות רישום. מכאן, שהרקע מקבל מעמד מוגדר, שהוא חיוני למשמעותו של הרישום, כך שבמסגרת הרישום שני קווים מגדירים את יחסם זה לזה אך ורק דרך יחסם למצע - תופעה, דרך אגב, שמבהירה גם את ההבדל בין הקו הגרפי לקו הגיאומטרי.

הקו הגרפי מעניק למצע את זהותו. זהות המצע של הרישום שונה לחלוטין מזהותו של משטח הנייר הלבן שעליו הרישום מצויר, משטח שבמחשבתנו היינו קרוב לוודאי רוצים לבטל, או לחשוב אותו כהתנשאות של גל לבן (שאינו ניתן להיתפס בעצם בעין לא מווינת). הרישום הטהור לא יוכל לשנות את התפקיד הגרפי הממשמע של מצעו על ידי כך שיבטל אותו כצבע מצע לבן; יוצא אם כן, שבנסיבות מסוימות רישום של שמים ועננים כרקע יכול להיות עניין מסוכן ולעתים אף יתפקד כאבן הבוחן לטהרת סגנונו של הרישום.

ד) הסימן האבסולוטי. על מנת להבין את הסימן האבסולוטי, כלומר את המהות המיתית של הסימן, יש להתחיל ולבחון את תחום הסימן בכלל. בכל מקרה, תחום זה אינו מדיום אלא סדר, שלעת עתה קרוב לוודאי אינו מוכר לנו כלל. בולט הניגוד שבין טבעו של הסימן האבסולוטי לטבעו של הכתם האבסולוטי. ראשית, עלינו לחפש אחרי הניגוד הזה, שהוא בעל משמעות מטפיזית עצומה. הסימן נראה יותר כיחס מרחבי, וכעומד באופן מובהק יותר ביחס למישהו, בעוד שהכתם (כפי שיתגלה) נראה כקשור לזמן וכנטה

לסלק מתחומו את האישי. דוגמאות לסימן אבסולוטי: אות קיץ, הסימן שנתן אלוהים בבתי העברים כשהכה את המצרים במכת בכורות, הסימן הזהה כנראה לסימן התנ"כי בסיפור עלי בבא וארבעים השודדים. עם ההסתייגויות הנדרשות, ניתן להסיק מכל המקרים הללו שהסימן האבסולוטי הוא, קודם כול, בעל משמעויות מרחביות ואישיות.

- הכתם

א) הכתם האבסולוטי. במידה שניתן להגיד משהו משמעותי על טבעו של הכתם האבסולוטי, כלומר על המהות המיתית של הכתם, תהיה לכך חשיבות לתחום הכתם בכללו, בניגוד לתחום הסימן. את ההבדל המשמעותי ביניהם ניתן לזהות בכך שהסימן מוטבע בעוד שהכתם מגיח מפני השטח. יוצא מכך שתחום הכתם הוא מדיום. בעוד שהסימן האבסולוטי אינו מופיע במרבית המקרים על יצורים חיים אלא על מבנים חסי חיים או על עצים, הכתם מופיע בעיקר על יצורים חיים (כמו הסטיגמטה, ההסמקה, הצרעת - יתכן שכתם הלידה). אין הבחנה בין הכתם והכתם האבסולוטי, מכיוון שהכתם הוא תמיד אבסולוטי ואין הוא דומה בהופעתו לדבר אחר. ניכר שהופעותיו של הכתם על היצורים החיים קשורות לעתים קרובות לאשמה (כמו ההסמקה) או לחוסר אשמה (כתמי הסטיגמטה); אפילו כאשר הכתם מופיע על חפצים נטולי חיים (כמו טבעות זהרורי השמש במחזה אדוונט של סטרינדברג) הוא לעתים קרובות סימן המצביע על אשמה. במובן אחרון זה, הכתם מופיע יחד עם הסימן (כמו אצל בלשצאר), והמפלצתי שבהופעתו נובע במידה רבה מן השילוב של שניהם יחד, שילוב תופעות שרק אלוהים לבדו יכול לגרום לו. הבחינה המאגית תלוית הזמן של קשר זה מתגלה בכתם במובן זה, שבכתם מתבטלת ההתנגדות של ההווה, בין עבר לעתיד, ואלו מאוחדים באופן מאגי ומפילים חשכה על שמי החוטא. המדיום של הכתם, עם זאת, אינו בעל משמעות תלוית זמן בלבד, אלא - כפי שניתן לראות בבהירות בהסמקה - הוא בעל יכולת לפרק את האישיות למרכיביה הבסיסיים ביותר. כך אנו חוזרים שוב לקשר שבין הכתם והאשמה. לעומת הכתם, הסימן מופיע לעתים קרובות כמה שמסמן מישהו, וגם ההבדל הזה בין הסימן לכתם נראה כמשתייך לסדר מטפיזי. במה שנוגע לספירת הכתם באופן כללי (כלומר המדיום של הכתם באופן כללי) - הדבר היחיד שניתן

להכיר בו בהקשר זה יכול להיאמר לאחר העיון (להלן) בתחום הציור. כפי שצוין קודם לכן, כל מה שנכון לגבי הכתם האבסולוטי הוא בעל חשיבות רבה לתחום הכתם בכללותו.

ב) הציור. לציור אין כל מצע. בציור גם לא יתכן אף פעם מצב שבו צבע אחד מונח על צבע אחר: לכל היותר יכול האחד להופיע במדיום של האחר.

גם בזאת קשה לעתים קרובות להבחין, וכך, באופן עקרוני, במספר ציורים כלל לא ניתן להבחין אם צבע מסוים נמצא כמצע העמוק של ציור או בחזית הקרובה. השאלה עצמה, עם זאת, היא חסרת משמעות. בציור אין מצע ואין בו קו גרפי. הגבולות ההרדיים של שטחי הצבע (הקומפוזיציה) בציור של רפאל אינם מושתתים על קווים גרפיים. התפיסה השגויה שהם מושתתים על קווים גרפים נובעת, באופן חלקי, מן הגישה האסתטית לעובדה - שהיא עובדה טכנית טהורה - שהצייר משרטט את קווי הקומפוזיציה לפני שהוא ניגש לצייר את התמונה עצמה. מהות הקומפוזיציה הזו אין לה דבר משותף עם גרפיקה. המקרה היחיד שבו צבע וקו נמצאים יחד הוא ברישומי הכנה, שבהם ניתן לראות את קווי המתאר העשויים בעיפרון מבעד לצבע השקוף. המצע שם נשמר, גם אם הוא צבוע.

המדיום של הציור יצוין ככתם במובן הצר של המילה; זאת כיוון שהציור הוא מדיום, הוא סוג של כתם שאין בו לא מצע ולא קו גרפי. הבעיה הציורית מתגלה למי שעבורו טבעו של הכתם - כמשמעותו המצומצמת - ברור, אלא שבדיוק בגלל זה הוא מופתע למצוא בציור קומפוזיציה שאין הוא יכול לגזור ישירות מן הציור עצמו. העובדה שקיומה של קומפוזיציה מן הסוג הזה אינה מראית עין בלבד; ושהצופה בציור של רפאל, למשל, אכן מוצא בכתמים שבתמונה קונפיגורציות של אנשים, עצים, בעלי חיים, ולא במקרה או שלא במתכוון, נובעת מכך: אילו היה הציור כתם בלבד, היה זה בלתי אפשרי לקרוא לו בשם. כעת נראה שהבעיה המהותית לגבי הציור נובעת מן העיקרון האומר שהציור הוא אכן כתם; ולעומת זאת, שהכתם כמשמעותו הצרה נמצא אך ורק בציור, וכן שהציור בחזקת היותו כתם הינו כתם אך ורק בציור; ומצד שני, הציור עומד ביחס למשהו שהוא עצמו איננו, כלומר למשהו שאיננו כתם - והיחס הזה הוא תוצר של הקריאה בשם. את היחס למה שעל שמו נקרא הציור בשם, למה שחורג מן הכתמים גרידא, מספקת הקומפוזיציה. זוהי כניסתו של כוח מסדר גבוה יותר אל מדיום

הכתם, כוח שמתמיד בניטרליות שלו ושבושם אופן אינו משתמש בקו הגרפי כדי לפוּצץ את הכתם, אלא מוצא את מקומו בתוך הכתם מבלי להביא להריסתו. זהו כוח מסדר גבוה הרבה יותר מן הכתם, ושעם זאת אינו מאיים עליו אלא אוחו בקרבה אליו. הכוח הזה הוא כוחה של המילה שמשתקעת במדיום של לשון הציור, מילה שהיא בלתי נראית כשלעצמה ונחשפת רק דרך הקומפוזיציה. הציור נקרא על שם הקומפוזיציה. מובן מאליו אם כן מן הנאמר עד כה, שהכתם והקומפוזיציה הם מרכיבים בכל ציור שדורש להיקרא בשם. לעומת זאת, ציור שאינו דורש להיקרא בשם יחדל להיות ציור ויחדור את מדיום הכתם בכלל, אבל את זאת אין בכוחנו כלל לדמיין. התקופות החשובות בתולדות הציור נבדלות זו מזו על פי קומפוזיציה ומדיום - כלומר, על פי איזו מילה ובאיזה כתם המדיום חודר. מובן מאליו, שבהתייחסנו לכתם ולמילה אין הכוונה להתייחס לכל אחד ואחד מן הציורפים האפשריים של השניים. ניתן בקלות לדמיין, לדוגמה, שבציור של רפאל ישלוט השם, בעוד שבציור של אמן עכשווי המילה השופטת תפלוש לתוך הכתם. הקומפוזיציה, כלומר מתן השם, הכרחית להבנתנו את ההקשר המשותף של הציור והמילה; באופן כללי, את המקום המטפיזי של אסכולת ציור מסוימת או של ציור כלשהו ניתן לקבוע על פי אופיים של הכתם ושל המילה (הטיפוסיים לאותו ציור או לאותה אסכולה), ולשם כך נדרשת יכולת הבחנה מיומנת בין הסוגים השונים של כתם ומילה - אסכולה בלימודי הציור שנמצאת עדיין בחיתוליה.

ג. הכתם במרחב. התחום של הכתם מופיע גם ביצירות מרחביות, כפי שגם לסימן, ללא ספק - בתפקידו כקו - יש משמעות ארכיטקטונית (וגם מרחבית). כתמים שכאלו במרחב קשורים במשותף, באופן נראה לעין, באמצעות משמעות תחום הכתם: באיזה אופן בדיוק, עניין זה דורש עדיין חקירה מדוקדקת. יותר מכול, כתמים אלה מופיעים כאנדרטות או כאבני מצבה שלא עוצבו ארכיטקטונית או פיסולית. רק אלה יכולים להיקרא כתמים במובן המדויק של המילה.

מגרמנית: תמר אברמוב

מתוך: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. II, part 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1977, pp. 603-607.

מתוך מכתב של ולטר בנימין לגרשם שולם, 22 באוקטובר 1917, ברן:

...במשלוח הבא אכלול גם תקציר של חיבור שכתבתי, שכותרתו: על הציור. זהו חיבור שהיה אמור לשמש כתשובה למכתבך על הקוביזם, על אף שמכתבך שלך רק בקושי נזכר בו. למען האמת, אין זה חיבור ממש אלא רק טיוטה לחיבור. כאן אוסיף רק מספר הערות: לשאלת מהות הציור הקדשתי מחשבה רבה ואף כתבתי מספר הערות בנושא כשהייתי בשעתו, כפי שכתבתי לך, בסנט מוריץ. הערות חדשות אלו לא היו לצערי בהישג ידי בעת שכתבתי את החיבור הנוכחי, ובעת שהגיע אלי מכתבך זה, שזימן - בשילוב עם מחשבותי מאז - את כתיבתו. מכתבך, אכן באופן המידי ביותר, גרם לי להקדיש לנושא מחשבה נוספת, בכך שהעיר בי מחדש את העניין באחדות הציור, אחדות המתעלה אל מעבר להבדלים הברורים לעין בין הציורים של האסכולות השונות. ברצוני להוכיח (בניגוד לטענותיך) שציור של רפאל וציור קוביסטי, במהותם הציורית, ואחוזים במאפיינים דומים לצד אלו המבדילים אותם זה מזה; בחיבורי, על כל פנים, לא נגעתי כלל במאפיינים המבדילים אותם זה מזה, אלא השתדלתי לחפש את הרקע (המשותף), שרק על בסיסו מתגלים ההבדלים. לשם כך, כפי שתראה, נאלצתי לסתור את החלוקה שלך את תחום הציור לשלושה תתי-תחומים: הא-צבעוניים (הקוויים), הצבעוניים והסינתטיים. מצד אחד, הבעיה עם הקוביזם היא באפשרויות של ציור שבו שולטות צורות קוויות ושאינו חדל, עם זאת, להיות ציור ולהשתייך לתחום הציור, למרות שלא רק שאינו צבעוני, אלא שהוא א-צבעוני באופן קיצוני (הבדל זה צריך יהיה כמובן להבהיר). עוד לא עלה בידי להגיע להחלטה ברורה בנוגע לבעיה הזו עם הקוביזם, לא מכיוון זה ולא מכיוונים אחרים, כיוון שצפייה במספר ציורים בודדים לא הספיקה לשם החלטה. הצייר היחיד מבין הציירים החדשים שעבודתו ריגשה אותי בהקשר זה הוא קליי, אלא שבשעה שצפיתי בציוריו עוד לא שריתי בעומקו של חוסר הבהירות הנוכחי ביחס ליסודות הציור, לפחות לא מספיק כדי להשתמש בחוויית הצפייה לצורך בניית תיאוריה. אני מאמין שלכך אניע מאוחר יותר. מבין הציירים המודרניים קליי, קנדינסקי ושאגאל, קליי הוא היחיד שעבודתו עומדת ביחס כלשהו לקוביזם. עם זאת, אם ביכולתי לשפוט, הרי אין הוא משתייך עליהם; על אף שמושגים אלה חשובים לשרטוט בקווים כלליים של תיאוריה של הציור ויסודותיו, הרי שאמן גדול אינו ניתן להבנה תיאורטית על בסיס מושגים אלה. צייר שניתן לתפיסה אדוקוטית פחות או יותר באמצעות הקטגוריות של האסכולה אליה הוא משתייך אינו צייר גדול. מפני שהאידיאות של האמנות (וכאלה הם המונחים של האסכולות השונות) אינן יכולות לבוא לביטוי מלא ולא מתווך באמנות מבלי להפוך לחסרות אוניום. למען האמת, תמיד היה לי הרושם הזה ביחס לציוריו של פיקאסו, שלוקים במידה של חוסר אוניום ואי-אדוקוטיות - רושם שלשמחתי אישרת; ודאי שלא, כפי שאתה כותב, כיוון שאין לך עין לתוכן האמנותי הטהור של הדבר, אלא, כפי שאתה כותב גם כן, כיוון שאתה קשוב למסר הרוחני שיצירות אלה אמורות להקרין; ושניהם, התוכן האמנותי והמסר הרוחני, הלא הם שניהם אותו הדבר ממש! כפי שברשימותי אלו אפשרתי לבעיית הציור לגלוש לתחום הלשון בכלל, תחום שאת היקפו אני משרטט בעבודותי על הלשון. באופן פולמוסי לגמרי, ברצוני לכתוב לך - וזאת מבלי לנסות ולתת לקוביזם הגדרה עצמאית - שהגדרתך את הקוביזם לדעתי בטעות יסודה. את מהות הקוביזם אתה רואה ב"מסירה של מהות חלל העולם על ידי פירוקו ליסודותיו". הטעות בהבחנה זו, כך נראה לי, נעוצה בהבנת הקשר שבין הציור לאובייקט החושי שלו. כך, בגיאומטריה אנליטית ביכולתי להשוות בין אובייקט דו-ממדי לאובייקט תלת-ממדי מבלי שאחרוג בכך אל מחוץ לתחום האנליזה של המרחב; בציירי אישה עם מניפה, לעומת זאת, אין ביכולתי למסור את מהות המרחב דרך פירוקו. לא זאת אף זאת: מסירה זו תתקשר תמיד, בכל הנסיבות, ל"אישה עם מניפה". מצד שני, ניתן להניח שהציור אין לו דבר עם מהות כלשהי - שאם כן, היה מתנגש עם הפילוסופיה. על הקשר שבין הציור לבין האובייקט שלו אין ברצוני להוסיף כרגע; אני מאמין שאין מדובר כאן בחיקוי ואף לא בתפיסת המהות. דרך אגב, אולי תוכל להסיק מרשימותי שאוכל לדמיין קשר עמוק בין, למשל, הקוביזם לארכיטקטורה של קודש.

מגרמנית: תמר אברמוב

מתוך: Walter Benjamin, *Briefe*, vol. I, eds. Gershom Scholem & Theodor W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978, pp. 154-156.

רפאל, פרסקו תקרה, 11-1508, חדר החותם, הוותיקן
Raphael, Ceiling fresco, 1508-11, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatican



שירה, פילוסופיה, תיאולוגיה וצדק

Poesia, Filosofia, Teologia e Giustizia



בין פרנויה ותשוקה: על הפריים והמסך בקולנוע של בריאן דה־פלמה

איל פרץ



מהו תפקודו של הפריים בקולנוע, צורת האמנות שבאופן הבולט ביותר בנויה מריבוי פריימים, שאמצעי יצירת המשמעות שלה תלויים ביחס שבין פריימים עוקבים? הזעם של בריאן דה־פלמה הוא לדעתי אחד הסרטים שמציבים את השאלה הזו באופן המורכב ורב העוצמה ביותר, ומאפשר לפתוח מחדש לדיון את היחסים שבין הקולנוע לפריים.

פיטר סנדרה, סוכן חשאי בסוכנות פדרלית אמריקאית מסתורית, הוא אביו של רובין, נער מתבגר בעל כוחות על־טבעיים, אותו הוא מגדל לברו. בתחילת הסרט, סנדרה ובנו עומדים לחזור לשיקגו אחרי שנים רבות בחו"ל. אבל לשותף של סנדרה, צילדרס, יש תוכניות אחרות: הוא רוצה להפוך את רובין לנשק אמריקאי סודי במלחמה הקרה. האב הוא המכשול היחיד העומד בפניו, והוא מביים מתקפת טרור מזויפת שבה הוא אמור להיהרג. המתקפה נכשלת וסנדרה בורח, אבל לאחר שבנו ואחרים עדים למה שנראה כטביעתו בים כולם מאמינים שהוא מת.

מכאן ואילך סנדרה מתמקד באיתור והצלת רובין. אחד הניסיונות כרוך במציאת אדם בעל כוחות תקשור על־טבעיים שיסייע לו לאתרו באמצעות כוחות אלה - וכך מוצגת בסצנה השנייה של הסרט גיליאן, נערה רגישה עם כוחות על־טבעיים וטלקינטיים, שנהפכת למוקד נוסף בסרט - שעלילתו נעה בין סיפורה לסיפורו של סנדרה. תכונתה הייחודית של גיליאן היא נטייה בלתי נשלטת לגרום לכל מי שנוגע בה לדמם, וכתוצאה מכך היא סובלת מפחד נורא מפני מגע. כדי להבין מדוע היא גורמת לדימום הזה היא מאשפות את עצמה במוסד שעוסק בחקר התנהגויות על־טבעיות - אותו מוסד עצמו, כך מסתבר, שבו הוחזק רובין לאחר שנחטף. אחרי סיבוכים רבים יוצר סנדרה קשר עם גיליאן, שמתקשרת עם רובין בטלפטיה, בורחת מהמוסד ומסייעת לסנדרה לזהות את המקום שבו נמצא בנו. אבל זה מאוחר מדי. רובין כבר פרנאוידי והרסני, אינו יכול ואינו רוצה לקבל את אביו השב אליו. בייאוש הוא מפיל את עצמו מגג הבניין אל מותו. סנדרה, שעד למות בנו, זרק את עצמו מהגג גם הוא ומת.

גורמת לגופו להתפוצץ לחתיכות, והסרט מסתיים בדימוי של חתיכות גוף וראש ערוף עפים באוויר.

בסצינות הסיום מנסה צילדרס, שרואה בגיליאן תחליף פוטנציאלי לרובין, לתמוך אותה על מנת שתאמץ אותו כאביה. גיליאן מעמידה פנים שהיא מאמינה לו, מנשקת באיטיות את עינו וכך גורמת להן לדמם ומעוררת אותו. כשצילדרס העיזור מנסה נואשות לתפוס אותה, גיליאן, באמצעות טלקינזיס, גורמת לגופו להתפוצץ לחתיכות, והסרט מסתיים בדימוי של חתיכות גוף וראש ערוף עפים באוויר.

העלילה אולי נשמעת מופרכת, אבל הסרט עצמו, כמו כל הסרטים של דה־פלמה, הוא חקירה קולנועית ייחודית. שאלת הפריים מוצבת בו כבר בסצינת הפתיחה, שבה נראית תחרות שחייה בין אב ובנו בפריים הדוק, כשהצופה מוצב למעשה באותו מישור עם המצולמים ובתחושת שליטה מלאה על כל מה שמתרחש על המסך. תחושה זו מופרעת כשהשניים נופלים לבסוף תשושים על החול בסוף התחרות: באותו רגע חודר משהו קטן ומזרז, בלתי מוזהה בתחילה, לצד הימני התחתון של הפריים. ניתן לומר שאז הסרט מתחיל "למעוך" את הצופים, כלומר לערבם במה שמתרחש על המסך וכך לפתח יחס בינם לבין הסרט. התייחסות זו קשורה ל"הפרעה מסתורית של הפריים" - כלומר, אירוע שבו בתוך הפריים מתגלה משהו שאי אפשר להסביר באמצעות הפריים או להכיל בתוכו, משהו שחורג ממנו וכך מתפקד כסימן מסתורי שמערב את הצופים, אשר מאבדים את עמדת השליטה שלהם בפריים ובמשמעותו, ודורש מהם תגובה. האניגמה של הפריים שהופרע והשתמעויותיה - שקשורות בתשישותו של האב, בגופו ונפילתו, בגילוי האדמה בגבולות הפריים, ובסוג הנמען שהאניגמה הזו דורשת - היא הדבר שאותו הסרט הזה חוקר ומפתח.

נקודת המוצא של הסרט היא הומולוגיה, דמיון מבני בין שני מושגים: האב והפריים. האב מוצג כדמות משרטטת גבולות שמבטיחה את קיום ההבחנה בין מה שפנימי ומה שחיצוני לפריים; במילים אחרות, האב הוא המסגרת, או אמצעי המסגור. הסרט בוחן את ההשתמעויות של קריסת האב והמסגרת גם יחד, ובתוך כך מציג את הקולנוע כאמנות שמוקדשת לשאלת הפריים המופרע או השבור.

אבל מהו מעמדו של הפריים הקולנועי, לפחות מבחינת פיתוחו המסורתי? ברור שהוא שונה מהפריים הסטטי של הציור, שמבחינ בין פנים יציב לבין חוץ שלכאורה אינו קשור אליו ושמשמן את גבולות הציור. באופן הבסיסי ביותר, הפריים הקולנועי מוגדר, למשל על ידי דייוויד בורדוול (*Bordwell*), כ"מה שיוצר נקודת ראות מסוימת שממנה נצפה החומר הנראה בתמונה" ועושה זאת באמצעות *1*) גודל ויצורת הפריים; *2*) האופן שבו הפריים מגדיר חלל מסך וחוץ־מסך; *3*) האופן שבו הפריימינג שולט במרחק, בוויית ובגובה של נקודת המבט שממנה נראית התמונה".[[]¹ הפריים הקולנועי, הוא אומר בהמשך, הוא מה ש"הופך את התמונה לסופית. התמונה הקולנועית מתוחמת, מוגבלת. מתוך עולם שההמשכיות שלו מרוזמת, הפריים בוחר להראות לנו פיסה

מסוימת".[[]² גם אם הפריים הקולנועי אינו מתפקד כגבול כמו מסגרת הציור, הוא בכל זאת משרטט גבול, הוא אפילו מכניזם של תיחום שמסמן הבחנה בין פנים לחוץ, בין הדימוי הנצפה לבין מה שחיצוני לו, שמתייחסים אליו במונחים קולנועיים טכניים כמה שנמצא "מחוץ לשדה" (*out of field*).
כמובן שחשוב להבחין, כפי שטוען סטנלי קאוול (*Cavell*), בין האופן שבו מתפקדים היחסים בין פנים וחוץ בקולנוע ובצילום לבין אופן תפקודם בציור, משום ש"תמיד שואלים, ביחס לאזור מצולם, מה נמצא בצמוד לתחום הזה, מעבר לפריים. ביחס לציור, בדרך כלל אין משמעות לשאלה כזו. אפשר לשאול את השאלות האלה ביחס לצילום משום שיש להן תשובות במציאות. העולם של הציור הוא לא המשכי לעולם הפריים שלו; בתוך הפריים שלו, עולם מסוים מצא לעצמו את גבולותיו. אפשר לומר: ציור הוא עולם; צילום הוא של העולם. מה שקורה בצילום זה שהוא מסתיים. הצילום נחתך, לא בהכרח באמצעות סכין חיתוך או ספפרטו, אלא על ידי המצלמה עצמה. [...]. כשצילום נחתך שאר העולם מופרד ממנו. הקיום המשתמע של שאר העולם, והדחייה המפורשת שלו, מהותיים לחוויית הצילום באותה המידה כמו מה שהוא מציג באופן מפורש". ומעט הלאה, בדברו על הקולנוע, אומר קאוול: "מכיוון שזהו שדה הצילום, למסך אין מסגרת; כלומר, אין לו גבול. יותר משקצותיו הם גבולות של צורה נתונה, הם המגבלה או הקיבולת של מכל. המסך הוא מסגרת; המסגרת היא כל שדה המסך. [...]. במובן זה, המסך־מסגרת הוא תבנית, מבנה".[[]³ ההבחנות האלו בין קולנוע לציור מאשרות, גם אם לא באופן מפורש, שיש לשאול מהו ההיגיון המובהק של שרטוט הגבול על ידי הפריים הקולנועי, כלומר מהו האופן הספציפי שבו הפריים הקולנועי מנהל את היחס בין פנים וחוץ.

קאוול מציע את המונח הסוגסטיבי "דחייה" על מנת לחשוב על ההיגיון הזה. אך מדוע יש צורך לדחות חלק מהעולם, כפי שהוא מתאר? אפשר לטעון שיש חרדה מובנית בעצם חוויית העולם שמוזמנת מונח כזה, ולממד מעורר החרדה הזה אני מבקש לקרוא ה"היפתחות" של העולם. הדבר שהוא חיצוני למסגרת ושאותו המסגרת דוחה, כפי שאפרט בהמשך, אינו רק חלקים אחרים של העולם או אוסף של דברים בו, אלא ממד הפתיחות של העולם, הממד שבו הוא פועל באופן פתוח. כך, מה שנמצא מחוץ למסגרת שייך לממד אחר מהפנים שלה, שמוכן עתה כאוסף של דברים שמוצגים בפנינו. ניתן לומר, אם כך, שהפתיחות מעוררת החרדה הזו, חוץ־הפריים שנוכח, כדברי קאוול, באופן מובלע בתמונה, טבועים בלב ליבו של הפריים, פורעים את הפנים כמה שאינו נוכח בו ושלכן נותר זר ובלתי מובן. האופן שבו פתיחת העולם טבועה בלב הפריים ניתנת לתיאור כהפרעה רפאית; מה שנעדר מהפריים רודף כרוח רפאים את מה שהיא מכילה. דומה שהפריים הקולנועי חושף אותנו בז'מנית לחרדת ההיפתחות של העולם שטבועה בו ולניסיון לכסות או להדחיק אותה, להתגונן בפניה ולדחותה; הפריים הקולנועי נהפך, אם כך, לאתר של מתח בין

 הדברים הממשיים שנוכחים בו, ה"תוכן" של פיסת העולם שמוצגת בו, והממד של פתיחות העולם שעקבותיו טבועים בו כאניגמה רפאית. השילוב בין שני הממדים הללו הוא שעושה את הפריים הקולנועי מעניין.⁴ עם זאת, אפשר לומר שהאופן שבו קאוול מתאר את ההבדל בין תפקוד הפריים בציור ובצילום מצביע דווקא על אפשרות של חשיבה מחדש על הדמיון ביניהם ולא רק על ההבדלים. שכן מה משמעות הרבר, שהציור הוא עולם? מהו אותו הדבר בהגיון המסגרת של הציור שמאפשר לעולם מבודד שכוה להתקיים בפני עצמו? האם יתכן שגם כאן מתקיימת פעולת דחייה, לא פחות מאשר בקולנוע? החיבור מחדש בין שאלת המסגור בקולנוע ובציור מאפשרת לנו להכניס לדיון את הפיתוחים שעשה דרידה לשאלת המסגרת בעזרת מה שכינה "ההיגיון של הפאררגון" (*parergoni*) בספרו האמת בציור. היגיון זה, אם לנסח זאת באופן תמציתי ורדוקטיבי ביותר, מציג את המסגרת, בציור למשל, כבעלת מעמד משונה ביותר, הקשור בכך שהמסגרת תופסת מקום שאינו חיצוני לחלוטין לתמונה שהיא ממסגרת ואף לא פנימי לה. עם זאת, מעמד ביניים זה הוא שמאפשר למסגרת את הכוח המדהים להבחין בין פנים וחוץ התמונה, בעודה מעלימה את מנגנון ההפרדה של עצמה ומעמידה פנים שמעמדה הוא של תוספת לציור בלבד, קישוט חסר חשיבות. הבחנה זו בין פנים לחוץ, שמייצר מעמדה המשונה של המסגרת, היא הדבר שעליו נשען, על פי דרידה, כל ההיגיון של האובייקט המודרני בעל האוטונומיה האסתטית. אם כך, הפריים של הציור לפיו אינו רק גבול, אלא מה שמתחפש לגבול ומצביע על היגיון שונה מזה של הגבול (שרק מפריד ותוחם בפשטות בין פנים לחוץ). האם יתכן שהיגיון זה של המסגרת, היגיון הפאררגון, קשור לאותו היגיון שקאוול ייחס רק לקולנוע, הגיון הדחייה? גם אם לא אקשור את הדיון שלי בפריים לפרובלמטיקה הדרידיאנית או לזו של קאוול, כוונתי היא לבחון את המסגרת הקולנועית לאורם של שני סוגי השיח הללו, להראות

מה מניע את מבני ההבחנה (או הדחייה) שלהם, ולבסוף לנסות להראות (באופן שאינו בהכרח דומה לזה של דרידה) כיצד ניתן לפתח היגיון אחר מזה של הפריים: היגיון שיהווה יחס חדש לעבודת האמנות ויתפוס אותה לא כאובייקט אסתטי מובחן ואוטונומי (כלומר, ממוסגר).
מהי, אם כך, אותה חידה שמגלים שני האתלטים הנופלים ארצה בסצינה על החוף שבה מתחיל הזעם? בוחן, שנחשפת בתוך הפריים לריגע, מבלי שתהיה מחוברת לגוף. כלומר, פרגמנט מתוך אותו חלק בגוף שנתון במגע הקרוב ביותר עם האדמה - וזהי החידה הפותחת של הסרט. דומה שמה שחורג מהמסגרת (ומהאב) קשור ליחס שבין הגוף הפרגמנטרי והאדמה. וזהי האניגמה שפותחת את הסרט ומניעה אותו; תנועה שכל מטרתה לענות לאותה אניגמה, משום שהבוחן שהפריעה את הפריים ייצרה חרדה שיש לסלק, והדרך לסלק את החריגה מעוררת החרדה הזו היא בחיבורה של הבוחן למישהו - וכך מסגורה מחדש ושליטה בסקנדל שיצרה.

על החוף שבה מתחיל הזעם? בוחן, שנחשפת בתוך הפריים לריגע, מבלי שתהיה מחוברת לגוף. כלומר, פרגמנט מתוך אותו חלק בגוף שנתון במגע הקרוב ביותר עם האדמה - וזהי החידה הפותחת של הסרט. דומה שמה שחורג מהמסגרת (ומהאב) קשור ליחס שבין הגוף הפרגמנטרי והאדמה. וזהי האניגמה שפותחת את הסרט ומניעה אותו; תנועה שכל מטרתה לענות לאותה אניגמה, משום שהבוחן שהפריעה את הפריים ייצרה חרדה שיש לסלק, והדרך לסלק את החריגה מעוררת החרדה הזו היא בחיבורה של הבוחן למישהו - וכך מסגורה מחדש ושליטה בסקנדל שיצרה.

אם נמשיך עוד לרגע בחקירת ההיגיון שמכתיב את הסצינה על החוף, נראה שההפרעה המסתורית של הפריים חוזרת בהמשך שלוש פעמים נוספות, כל אחת מהן באמצעות אסטרטגיה קולנועית אחרת. התנועה, עם זאת, היא תמיד זהה: הפרעה מסתורית של הפריים ובעקבותיה תשובה מרגיעה, שהיא תמיד אותה התשובה: צילדרס. כך הוא מכוון בסרט כאחראי למשמעות של מה שתחילה נראה כמסתורי; מעין מסגרת חדשה, שהיא חיצונית ולכן מאפשרת את הבנת הסיטואציה. סדרה חזרתית זו של אניגמות ותשובות, ששיאה בגילוי המלא של האחריות של צילדרס לרוע שקיים במסגרת המופרעת, מובילה מהגילוי של הפרעת המסגרת אל כינונו של מה שניתן לכנות "קולנוע פעולה פרנואידי".

החידה השנייה מוצבת באמצעות שני אמצעים בר־זמנית: החיתוך או ה"קאט" הקולנועי, ושינויים בוויית הצילום או בנקודת המבט. כשצילדרס וסנדרה מתחילים להתרחק מהחוף, הסרט מתנתק מהם פתאום ומראה אותם בשלושה שוטים עוקבים שכל אחד מהם מצולם מזווית שונה לחלוטין. האניגמה בשוטים האלה נובעת מכך שהחיתוך ושינויי הפרספקטיבה לא מצביעים עדיין על אף עיקרון מארגן או ממסגר ולא יוצרים שלם. שוב אנו מאבדים את תחושת ההתמצאות, בהעדר עמדה חיצונית שממנה ניתן לפרש את הצילומים, וכך אנו מתמקדים בחיתוך עצמו, שתופס עמדה דומה לבוהן שחרדה לצילום קודם לכן. הצופה במקרה זה הוא מי שמגיב לאניגמה של החיתוך.

לבסוף, האניגמה השלישית מופיעה בשיחה בין פיטר סנדרה ובנו רובין, שנשארים לרגע לבדם כשצילדרס משוחח בטלפון. תבנית השיחה היא של שאלות ותשובות, הערות חרדות ותגובות מרגיעות. הבן דואג שיתייחסו אליו בבית הספר כפריק, שלא ישתלב. הוא מבקש מאביו להבטיח לו שהוא ימצא את מקומו. אופן חזירת האניגמה לסרט הוא שוב באופן שבו השיחה מצולמת. המצלמה מתחילה את תנועתה עם שאלת הבן, סוכבת באיטיות את שני המשוחחים; תנועה שמביעה חרדה ושאינה נענית במונחי פריימינג ופתיחת חלל. מה מסמנת תנועת המצלמה? שיש משהו בשאלות הבן שחורג מיכולתו של האב לענות וכך לעגן ולמסגר. יש משהו בבן - הסרט קורא לזה הפריקיות שלו, אי מציאת מקומו - שמצביע באופן מהותי על חוסר האונים של האב. כי מה שהאב לא יכול לעשות הוא למצוא מקום לבנו, וזהו הדבר שתנועת המצלמה חושפת ומפעילה. תנועתה המשתנה תדיר מצביעה על כך שהבסיס לחוסר האונים של האב הוא בדיוק הפתיחות של הפריים, החשיפה למקום אחר שהוא מאיים ובלתי צפוי. איננו יודעים מתי המצלמה תעצור, מה התנועה שלה תגלה בעוד רגע, מה יכול פתאום להיכנס לפריים ולשנות את משמעותו; כך, האניגמה שמופנית אלינו היא עצם תנועת המצלמה, עצם השעיית הפריים. כלומר, האניגמה של הפריים המופרע נעה מהבוהן אל ה"קאט" וממנו אל תנועת המצלמה.

^[1] סטודיו 168 / פברואר-מרץ 2007 11



סצינת הפתיחה הזו נגמרת בשיקום חלקי של פריים האב, משום שזיהוי צילדרס כאויב מאפשר לאב למלא מחדש את תפקידו, כשהוא פועל בגבורה לחיסול האויב. עם זאת, חריגה מסוימת בקולנוע הפעולה המשקם הזו נותרת פתוחה, והאניגמה אינה נפתרת. גם אם מנקודת המבט של הפעולה ניתן להתגבר על ההפרדה בין האב לבנו, הרי שלמעשה קרה בסצינה הזו משהו בלתי הפיך לפונקציית האב, התגלע פירוד מהותי ובסיסי. חריגה זו מהפריים המשקם של האב פותחת את המסלול השני של הסרט, זה של גיליאן בעלת הכוחות העל־טבעיים, מסלול שלא מגיב להפרעת המסגרת באמצעות יצירה של קולנוע פרנאודי ואתלטי, אלא מכוון סוג אחר של קולנוע שאבקש לבחון, אותו אכנה "קולנוע העדות המשתוקקת"⁵ לפריים השבור.

כדי לפתח את ההיגיון שמאפשר מעבר מסוג הקולנוע הראשון לשני, אכניס לדיון מושג שיש לו מקום מרכזי בשיח התיאורטי הקולנועי מאז שנות השבעים - התפר (suture). שלושה דברים נראים לי מרכזיים במפעלם של התיאורטיקנים שעסקו במושג הזה:⁶ הניסיון לנסח תיאוריה של משמעות בקולנוע; הניסיון להכניס להבניה התיאורטית הזו את הצופה, לענות לשאלה "מיהו הצופה?"; וניסוח השאלות הללו סביב חווייה בסיסית של צפייה בקולנוע שניתן לכנותה הגילוי של חרדת הדימוי בגבולות הפריים. התיאורטיקנים הראשונים של מושג התפר הגדירו את הצופה הקולנועי כמי שההזדהות הראשונית שלו עם הדימוי הקולנועי מופרעת על ידי הגילוי מעורר החרדה של ממד הפריים, אותו הם הגדירו כגילוי שיש ממד שהוא חיצוני לדימוי הנצפה, שהוא "אחר" לפריים. באמצעות הגילוי הזה מבינים הצופים, במילותיו של סלבו זיזק, ש"מה שאני רואה הוא רק חלק, ושאני לא שולט במה שאני רואה",⁷ והחרדה נובעת מתחושת איבוד השליטה הזו. החרדה מובילה לשאלת המשמעות בקולנוע, משום שמגילויי של ממד חיצוני לפריים משתמע קיומו של יחס. כך, המשמעות אינה נתונה בדימוי הממוסגר בפריים, אלא נוצרת בתנועה שביחס בין הדימוי הזה לבין דימוי אחר, שמוכן כמסומן שלו וכך יוצר את משמעותו. אבל, הם הוסיפו וטענו, החרדה שמעורר גילוי ממד ה"אחרות" לפריים חייבת להיות משוככת מיד באמצעות הפיכתו של ה"אחר" הזה לפריים או לדימוי חדש, שכאילו משיב על השאלה מעוררת החרדה במסגרת עולם הסרט. כך למשל, בהבינו את גבולות הפריים, עשוי הצופה לקבל בשוט הבא דמות שמנקודת מבטה נראה לכאורה הפריים הקודם. המהלך הזה פותר את בעיית הגילוי החרד של האחר, משום שהצופה מזהה אותו כעת עם הדמות החדשה שהסרט מראה וכך חש שוב שהוא שולט במצב. הרגעה זו נקראת "תפר", ובאמצעותה מכוון הסובייקט הצופה ברור כעת שהמכניזם של התפר תואם את הגיון היצירה של "קולנוע פעולה פרנאודי". הדמות של צילדרס בהזעם מתפקדת בסרט בדיוק כ"אחר" שפורה את המסגרת, שאותו ניתן להאשים.

אבל אם כי סצינת הפתיחה של הזעם מציגה בבירור נטיב של תפר,

טענתי היא כי בדיוק החריגה הזו מהנרטיב, וכך מהתפר, היא שמעניינת את דה־פלמה. חריגה זו דורשת סוג חדש של קולנוע, כזה שכינתי "קולנוע העדות המשתוקקת לפריים השבור". המטרה שניצבת כעת בפנינו ביחס לשאלת התפר היא זו: אם החריגה מהתפר היא שמגדירה כעת סוג חדש של קולנוע, הרי שזוהי גם חריגה שמגדירה מחדש מיהו הצופה הקולנועי ומהי משמעות בקולנוע. הצופה ה"חדש" הזה הוא לא הצופה הפרנאודי של התפר, אלא העד שנחשף להפרעה המסתורית של הפריים. דרך חדשה זו ליצירת משמעות אינה כרוכה עוד ברדוקציה של ה"אחר" לפריים, לאלמנט בסרט, אלא תתקיים דווקא מתוך חשיפת הפריים להיגיון אחר, ההיגיון של האניגמה הבלתי ניתנת למסגור.

כדי לדון בסוג הקולנוע של גיליאן, אתמקד בסצינה שתסייע לבחון בפירוט את ההיגיון הכרוך בדמותה כעדה לחריגה מהפריים שהתגלתה בסצינה הראשונה. זוהי סצינה שהיא אחת האלגוריות הברורות ביותר לקולנוע שאני מכיר. אבל לפני כן, אתייחס לסצינה אחרת שנחוצה לנו על מנת לפתח את ההיגיון של גיליאן, ובה גיליאן יושבת עם תלמידי תיכון נוספים בכיתה וצופה בהדגמה של אפשרויות הכוחות העל־טבעיים, שמוצגת על ידי מכן פאראגון (ולא פארגון) לחקר התופעות העל־טבעיות, כמו טלקינזיס ותפיסה על־חושית. בהדגמה זו מחוברת אישה לאלקטרודות, ובאמצעות המרה לחשמל של כוח המחשבה שלה, אותו מכנים האורחים "אנרגיית גלי אלפא", היא מצליחה לגרום לרכבת צעצוע לנסוע לאיטה. לאחר ההדגמה מדיגשה המדענית הראשית, ד"ר לינדסטרם, ש"כל אחד יכול להגיע לאנרגיית אלפא [...] עם מעט סבלנות" וכך להתחבר לכוחות המסתוריים של התפיסה האנושית. כדי להוכיח את טענתה היא מציעה לאחת הנערות, שהיא במקרה גיליאן, לנסות זאת. היא מחברת את גיליאן לאלקטרודות ומציעה לה לזכור ש"אלפא היא מילה אחרת לפסיביות", ומדריכה אותה באומרה: "דמיני שאת יושבת באולם ריק ולפניך מסך חלק, ואפשרי למסך הזה למלא את רוחך". להפתעת כולם, גיליאן מצליחה מיד לגרום לרכבת הצעצוע לנוע במהירות עצומה. בעודה נכנסת אל מה שנראה כמצב היפנוטי היא רואה לפתע פנים מתות פקוחות עיניים, מכוסות בדם. מזועזעת, היא קופצת ממושבה וגורמת לרכבת להתנגש. ד"ר לינדסטרם, שמנסה להחזיר אותה למצב תודעה רגיל, מחזיקה אותה ומנסה לנחמה - באופן דומה למורה להתעמלות בסצינת המקלחת בסרטו של דה־פלמה קארי (1976) - בעוד שגיליאן ההוזה חוזרת ואומרת "לא, לא". מהו הדבר שקורה לגיליאן כאן, מהי האימה שמתגלה בסצינה זו? שום דבר פרט לוועת המסך החלק, הלבן. לובן או ריק שאליו האדם נחשף באופן מסתורי ופסיבי, ושעליו מוקרן אדם מדמם. נזכור את הריקנות הזו ונעבור לסצינה גדולה אחרת של חשיפת גיליאן למסך, רגע אלגורי גדול נוסף בהזעם שסייע לנו להגיע לניסוח מדויק יותר של האופן שבו דה־פלמה מבנה את גיליאן כעדה משתוקקת להפרעת

או שבירת הפריים. לאחר הרגע הנוראי של המפגש עם הריק אנו מגלים שלעתים, כשמישהו נוגע בגיליאן ברגעי מצוקה, היא גורמת לו לדימום - נדמה שהיא מעבירה אליו את הכוח המפר, ההרסני והפוצע של המסך הריק ומקבלת בתמורה, באמצעות המגע הפוצע הזה, דימוי שהיא לא יודעת מאין הגיע. כך גיליאן מפתחת פחד ממגע ומחליטה, על מנת להבין מה קורה לה ואולי להירפא, להיכנס למכון פאראגון.

בתחילה, מכון פאראגון נראה כמקום נעים וביתי. נראה שלארשונה וזכה גיליאן בסביבה יציבה, משפחתית ותומכת. ד"ר מקיבר, ראש המכון, מספק לה דמות אב, ונראה שהיא משתלבת יפה במשפחתה החדשה. הסרט מציג את השלבים הראשונים לשהייתה במכון כתקופה חמה ובטוחה, באמצעים קולנועיים שונים - כמו בהירות הפריימים, ריבוי אור, מיעוט "קאטים" בעריכה, חלוקות חלל סימטריות, תנועות מצלמה חלקות ואופקיות ברובן, זוויות צילום יציבות וכו'.

אולם היציבות הזו אינה יכולה להימשך כמובן, ובליבו של הבית המגן והממסגר הזה חווה לפתע גיליאן זוועה חדשה. באחת משיחותיה עם ד"ר מקיבר הוא מזכיר שאחת השאיפות שלו בצעירותו היתה להיות פרד אסטר ומראה לה כמה צעדי מחול. כשהם יורדים במדרגות מציינת גיליאן שהיא עצמה למדה בלט מספר שנים, משום שאמה, שחשבה שחסר לה חן, התעקשה על כך. בעודה מספרת זאת היא מועדת ומאבדת שיווי משקל, והרופא הטוב מושיט את ידו כדי לייצבה. ברגע שהיא לוקחת את ידו קורה משהו מוזר. באופן מבלבל לגמרי יש חמישה קאטים בסרט, כאילו כל הדימוי נשבר לחתיכות, תוך התמקדות יותר ויותר מקרוב ביד, עד הקלוז-אפ האחרון, שמראה את ידה של גיליאן אוחות את יד הרופא ונוגעת בצלקת. ברגע זה, נדמה שמסך קולנוע עצום נפתח מתוך הצלקת של הרופא וגיליאן חווה התגלות קולנועית כלשהי. כך מתחילה אחת האלגוריות הקולנועיות הגדולות ביותר שאני מכיר. בהתגלות האפלה הזו גיליאן עומדת כמחופנטת מול מסך, עדה לתמונה מוקרנת של נער (שאנו מזהים כרובין, אבל היא לא) שבורח מד"ר מקיבר במעלה המדרגות של מכון פאראגון. כשהוא מגיע למעלה, כמה עובדים אחרים במכון מנסים לעצור אותו, אך הוא מצליח לחמוק מהם. הוא נע לאחור, מבטו מופנה אליהם, וממלמל משהו בשקט. כשהרופא מתקדם לעברו הוא נסוג לאחור, ובטעות נופל ממסגרת החלון החוצה - והרופא, המושיט את ידו לתפוס אותו, נחתך מזוכית החלון השבורה ומדמם מחתך, שנהפך לאותה צלקת שבה נגעו עכשיו גיליאן. עכשיו יש קאט חורה אל גיליאן שאוחזת בידי הרופא, שהחתך בידי נפתח ומדמם שוב, כאילו ידו המדממת היא ששדרה במעין הויה, מעין בשורה לבתולה, את הסרט שהוקרן לגיליאן. גיליאן, מוועזת ממראה ידו המדממת של הרופא ומכוסה בדמו, קוראת: "לא, אל תיגע בי יותר. בבקשה, אל תיגע בי", מניחה את כף ידה על הקיר ומותירה עליו כתם דם של

עקבות אצבעותיה, ונמלטת במעלה המדרגות.

מהו ההיגיון של מקור הדימוי הקולנועי שהסצינה הזו מנסחת? מהו הדבר שמועבר לגיליאן כאן, שפותח את מבטה אל הסרט על ידי המגע שמגלה את הצלקת או הפצע של אביה - כלומר, הגילוי של סדק במסגרת? את הצלקת הזו גיליאן חווה באמצעות מגע שהוא תקשורת מדממת בלתי-מכוונת, שמראה לה כי הדבר שהאב, כמסגרת, מדכא ושאותו הצלקת או הפצע המדמם שלו חושפים מבלי משים הוא האירוע של נפילת הבן החוצה מן המסגרת (בסצינה זו, מסגרת החלון) - כלומר, הרס המבנה של המסגרת כגילוי של הגוף הפצוע, הגילוי של נפילתו ושל הפרגמנטציה שלו. הצופה הקולנועי הוא העד לשבירת המסגרת הזו, לחתך הפוצע או המצלק של האב ולזוועת אירוע הנפילה שהמסגרת ניסתה למנוע.

ראינו שהדימוי הקולנועי הזה נפתח במגע של גיליאן בצלקת שעל יד הרופא, מגע שמועבר קולנועית באמצעות חמישה חיתוכי עריכה מהירים שכל אחד מהם מתקרב יותר ויותר אל הצלקת. כך מראה הסרט את הקשר שבין צלקת או חתך גופני לבין חיתוך עריכה, קשר שהצגתו המפורסמת ביותר נעשתה בסצינת המקלחת בפסיכו של היצקוק. אבל השאלה היא, ואינני בטוח שהיצקוק חשב על הנושא ברמת מורכבות דימה לדה־פלמה, מהו הדבר בחיתוך עריכה ומהו הדבר בחתך גופני שמאפשר את ההשוואה ביניהם; מהו, אם כן, ההיגיון שמנסח את היחס ביניהם. העריכה, כפי שהתחלנו לראות, קשורה להפרעת המסגרת. בסצינה הנוכחית ההפרעה מוצגת כשבירה של הדימוי כולו למקטעים, שלא ניתנים עוד להרכבה מחדש כשלם משום שכל מקטע הוא בקנה מידה אחר מקודמו.

הפרגמנטציה הזו למספר פריימים עוקבים שאינם ניתנים לחיבור־מחדש כפריים שלם אחד מגלה לנו שמעמד היחסים בין הפנים הממוסגר וממד החוץ, ממד ההיפתחות שהקאט של העריכה מכניס, הוא של פרגמנט ללא שלם. הפריים, כפי שראינו, הוא מעצם הגדרתו פיסת עולם, או פרגמנט מתוך העולם; ביטוי שמוביל אותנו לחשוב על מה שהפיסה נלקחה ממנו, כלומר העולם, כמשהו שבעיקרון, לו היתה לנו מסגרת גדולה מספיק, יכול היה להיות מוכל בה. אבל מה שמגלה ההיגיון של הפריים כפרגמנט ללא שלם הוא שהעולם כפתיחות החורגת מהמסגרת אינו טוטליות נעדרת, אלא בדיוק מה שאינו מאפשר את קיומה של טוטליות או של פריים טוטלי. הפריים הוא פרגמנט לא של שלם שקיומו קודם לו, אלא של ממד עורפות שמונע את קיומו של שלם. הבנה זו של הפריים כפרגמנט ללא שלם היא בדיוק מה שדוחה המסגרת האבהית שתיארתי כאן - שאינה רוצה להירדף על ידי חוסר השלמות שטבוע במסגרת הנתפסת כפרגמנט, ומבקשת לבסס את עצמה כשלם.

נראה שפריצדות העריכה הזו משחררת או מחלצת כוח קינטי מיוחד, דינמיקה שניתן לכנות בשם שיצביע על ההבנה המהותית של דה־פלמה





ביחס למקור הדימוי הקולנועי: "הכוח הטלקינטי של הפרגמנט ללא שלם". אבל היכן מצוי אותו כוח טלקינטי? הוא אינו נתון באף אחת מהתמונות בנפרד וגם לא ברצף המצטבר שלהן, אלא בריק של החיתוך בין הדימויים ובתחושת הפרגמנטציה שמציפה את הצופה, תחושה שאינה אלא החוויה המסחררת שאף שלם אינו נתון מראש (בדימוי, בעולם) ושהעולם נפער לפתע. מה שמועבר לנו כך - וזוהי תחילתה של כל תקשורת, ככלל - אינו אלא חוויית החיתוך הריק שמסמן אותנו ביקום כפרגמנט וכך כפער, ללא סוף טלאולוגי וללא התחלה.

ראינו אם כך שהחיתוך העריכה קושר בסצינה זו בין תהליך העריכה לצלקת הפיזית. מה משמעות הדבר? מהו היחס ביניהם? קודם כול, חיוני לציין שהעריכה מקושרת לא סתם לצלקת, אלא לצלקת גיליאן נוגעת בה, כלומר ליחס בין שני בני אדם (גיליאן והרופא) ולתקשורת שעוברת ביניהם. וכך, הדבר שהצלקת מעבירה ביניהם הוא מקבילה מדויקת לחיתוך העריכה - כלומר, לעצם הגילוי שהם אינם שלמים, שהם פרגמנטים פיזיים שמתגלים זה לזה ומדממים, גילוי שבעצם הגדרתו הוא פתח לתקשורת וקשר, משום שהוא יכול להתרחש רק בין שני פרגמנטים לפחות; שכן גילוי הפרגמנטציה הוא עצם הגילוי שיש יותר מפרגמנט אחד. את התקשורת הזו הסרט מכנה מגע - והמגע אינו משהו שיכול להיות מוכל באדם יחיד, שמחליט להעבירו לאחר, אלא משהו שיכול להתרחש אך ורק, באופן מידי ולא מכוון, בין שני בני אדם לפחות. ניתן אם כך לומר שהמגע, וזהו הגילוי הנורא של גיליאן במעלה המדרגות, אינו חיבור פיזי פשוט בין שני גופים או יותר שניתן להבנה במונחים מרחביים של צמצום המרחק ביניהם; מגע הוא תקשורת בין שני גופים או יותר שמעבירה משהו שלישי, שאותו ניתן לכנות החיתוך, או בפשטות: הריק, המסך הלבן - האינות הריקה של חשיפתם ההרדית זה לזה ולעולם כפרגמנטים, אינות שהם מעבירים זה לזה, שקושרת ביניהם אבל שבכך גם מפרידה ביניהם. הצלקת - או הפצע, שמסמן את החשיפה הפסיבית של הגוף לריק כאימת חלקיותו - היא השם שניתן לפתיחתם של יחסי תקשורת אלה. אימתה הכפולה של גיליאן, אם כך, אימת המסך הלבן ואימת המגע, היא למעשה אחת: זוהי זוועת הגילוי של ריק שהוא רק פוטנציאל ההיפתחות הבלתי צפויה של העולם, שאליו אתה נחשף באופן פסיבי ולהוט גם יחד. את הקבלה של ממד הקיום הריק הזה שמתגלה עם שבירת המסגרת, ממד הפרגמנטריות של הקיום, אנו מכנים "עדות". שכן עדות אינה התפיסה שאירוע עובדתי זה או אחר אירע, אלא דווקא קבלת מה שאני מכנה הממד הריק של אותו אירוע - כלומר, היותו פרגמנט שחושף להיפתחות בלתי צפויה של הקיום. לכן העדות היא גם תמיד, במובן האלגורי, עדות לנפילת הבן או הבת אל מחוץ למסגרת האב; כי הנפילה, שהיא תמיד נפילה אל תוך הריק, היא הגילוי שהמרחב הממוסגר שחשבנו שביכולתנו לשלוט בו ולסמוך עליו מאבד את מקומו לפתע, כלומר נחשף לפתע לפתיחה

שמשנה את משמעותו בסדר הקיום. אל תוך החשיפה הפתאומית הזו, שמעריעת את תחושת היציבות שלנו, אנו נופלים. אם כך, הסרט נע בין שני נרטיבים ובין שני סוגי קולנוע: סרט הפעולה הפרנואידי שמאפיין את הרפתקת האב והבן, וסרט העדות המשוקקת לפריים השבור שמאפיין את גיליאן. ראינו שציר האב והבן מאופיין בהתגוננות מיידית כנגד הפרעה מסתורית של הפריים וכך בסירוב לקבל כל דבר שעשוי לנבוע ממנה. יתכן שהדימוי המרכזי בהרפתקת ההתגוננות שלהם היא סירובם לקבל את הגוף ככבודות ונפילה. ההרפתקה של האב, הרפתקה ספורטבית שמתחילה בהתמוטטותו הראשונה על החוף, בסירובו לקבל את זוועת אפיסת הכוחות שלו, ממשיכה לתפקד כך למעשה לאורך הסרט כולו. הוא כל הזמן מתרצץ, מנסה לשלוט בכול באמצעות כוחותיו האתלטיים, ואפילו כשהוא נשאל על בנו כל שהוא יכול לומר למעשה הוא שהיה ספורטאי מצויין. גם הרפתקת הבן מאופיינת בסירוב לקבל את הגוף ככבודות ונפילה. בסצינה מבריקה אחת אנו רואים את הבן במכון שבו הוא מוחזק, כשהוא עוסק בפעילות פיזית: הוא מנסה לקפוץ לגובה מעבר למוט שממוקם גבוה מדי, ושוב ושוב הוא נופל ונכשל בניסיון לעבור מעליו. כישלון זה מביא אותו לזעם נורא, וכשהרופאה שלו נשאלת על כך היא עונה שבעוד שביחס למכונות הוא למעשה כול־יכול, הרי שכוחותיו הפיזיים ושליטתו בגופו הם מספקים בלבד - ואת זה הוא אינו מוכן לקבל. לקראת סוף הסרט מגיעים כוחותיו העל־טבעיים והטלקינטיים לדרגה כזו שהוא יכול למעשה לרחף, כביכול להשתחרר לבסוף מן האדמה הפוצעת שבגללה התחילה ההרפתקה שלו. אבל שחרור זה מתברר כאשליה, וכשאביו מגיע לבסוף ויכול לכאורה להתאחד עם בנו וכך לשקם את המסגרת השבורה, הוא עד לסצינה של הרס מוחלט ובנו מרחף באוויר בזעם. נראה שהבן מכיר בכך שאין כל אפשרות לאיחוד מחדש, משום שחזרתו של האב (שלמותו השקרי התייחס הבן כתחילתו האמיתית של הסרט) אינה יכולה לשקם את מה שנשבר, גם אם האב ה"אמפירי" חי, עקרון המסגרת נשבר וחזרתו החיה היא שמוכיחה זאת לבן המרחף מעבר לכל ספק. הוא זורק את עצמו אם כך על האב ומפיל את עצמו מהאוויר, ויחד הם נזרקים מבעד לחלון, שוברים את מסגרתו. הם עדיין נמצאים על הגג, שכן האב הצליח לתפוס את בנו הנופל, שתלוי כעת חסר אונים באוויר, והוא מסרב לעזוב אותו, נאחז בכל כוחותיו בחלק ממסגרת החלון השבורה. אבל מאוחר מדי. הבן רוצה ליפול ולהתרסק. הוא מושיט את ידו למעלה, פוצע את פני אביו וכאילו מבעד לפצע הזה הוא נופל לבסוף לקרקע ומת. האב מוכה הצער מבין את כשלונו בראותו את מות בנו, וגם הוא זורק את עצמו, נופל ומת. עם זאת, משהו קרה ממש רגע לפני מות הבן, בעודו שוכב על הארץ לאחר הנפילה ממסגרת האב, לרגלי גיליאן המזועזעת. רובין מביט בגיליאן, היא מביטה בו ונוגעת בפניו המדממות. ואפשר לומר שמהו משונה עובר

ביניהם, משהו מקשר לבסוף בין סיפוריהם של שני הפרגמנטים הנטושים הללו ומחבר בין ההגיונות השונים של שבירת הפריים. מה שנראה שהוא מעביר לבסוף לגיליאן, בכוח שנובע מנפילתו הסופית, הוא שלילת המסגור, כוח פרגמנטציה לוחט, עצם כוחו של הסרט. מה שלבסוף מועבר כאן בין השניים הוא הכוח לוותר על הרעיון והאידיאל של האב/המסגרת. נדמה שגם גיליאן, שאף היא חיפשה אחרי דמות אב ועברה במהלך הסרט מהרופא לפיטר סנדזה וכו', מבינה לבסוף בסצינה זו את האשליה ומקבלת את הגיון המסגרת השבורה.

נראה אם כך שעבורה אולי לא מאוחר מדי; שהיא אולי לא חייבת לקבל את הנפילה שבהרס העצמי אלא יכולה לקבל על עצמה את כוחות הפרגמנטציה מלאי התשוקה. ואננם, בסצינה האחרונה של הסרט - שבה צילדרס בא אליה כשהיא מתעוררת לאחר שישנה במכון בלילה שלאחר מותם הנורא של האב והבן - היא יודעת מה היא צריכה לעשות. צילדרס מנסה לפתות אותה להחליף את רובין ומבטיח לה באופן מניפולטיבי להיות לה כאב. היא מעמידה פני מאמינה לו ומנסת את עיניו - וכך גורמת לדימומו ולעורונו. צילדרס המוועזע, העיוור חסר האוריינטציה, אנטי-אדיפוס חדש, מנסה לתפוס את גיליאן בעודו מועד ונופל, חסר שליטה. אבל זה עוד לא הסוף, שכן גיליאן, הקולנוענית שנולדה-מחדש עם כוחות הפרגמנטציה החדשים שלה - לא עוד אנטיגונה, לא עוד בחיפוש אחר דמות אב - מפוצצת את צילדרס לרסיסים. ועם דימוי גופו המרוסק ומעופו הקומי כלפי מעלה של ראשו הערוף, הסרט מסתיים.

מאנגלית: עינת עדי

הטקסט הוא פרסום ראשון, מיוחד לסטודיו, מתוך ספרו של איל פרץ, *Becoming Visionary: Brian De Palma's Cinematic Education of the Senses*, שבוחר את היחס בין קולנוע ופילוסופיה דרך קריאה של מספר סרטים של בריאן דה-פלמה (יתפרסם בהוצאת אוניברסיטת סטנפורד בסוף 2007). איל פרץ הוא פרופסור לספרות השוואתית באוניברסיטת אינדיאנה. הוא חוקר את הצומת שבין תיאוריה של ספרות, פילוסופיה, תיאוריה של קולנוע ופסיכואנליזה. ב-2003 פורסם ספרו הראשון, *ספרות, אסון ואניגמת הכוח: קריאה במובי-דיק* (הוצאת אוניברסיטת סטנפורד).

- 1 David Bordwell, *Film Art*, McGraw-Hill Publishing, 1990, pp. 167-168.
- 2 שם, עמ' 173.
- 3 Stanley Cavell, *The World Viewed*, Harvard University Press, Cambridge, 1971, pp. 23-25.
- 4 הפריים, לפי דלו, או ליתר דיוק פעולת הפריימינג, כרוך בשתי פרוצדורות בסיסיות - הבחירה ושרטוט הגבול. הבחירה היא ההחלטה אילו אלמנטים יהיו נוכחים בדימוי הקולנועי (תפאורה, דמויות, אבזורים וכו'), ואילו שרטוט הגבול

הוא הפעולה הסימולטנית ההכרחית של הבחנת מה שכלול בדימוי הממוסגר ממה שנתר מחוץ לו (בעקבות זווית הצילום של החומר, גודל הפריים וכו') - במונחים קולנועיים, מה ש"מחוץ לשרדה". להבחנה שהוא עושה בין מה שכלול בדימוי לבין מה שהפריים מותיר מחוץ לו, דלו מוסיף את ההבחנה שיש שני מושגים של חוץ, ולכן שתי נקודות מבט ביחס למהו פריים. לראשון הוא קורא "חוץ יחסי", חוץ שההיגיון שלו הוא של המשכיות ורצף, כלומר חוץ שנמצא באותו המישור או שייך לאותו הממד כמו הפנים ופשוט ממשיך מעבר לגבולות הפריים את מה שאנו רואים בתוכו. למשל, ההנחה שדמות שיוצאת מהפריים ממשיכה להתקיים מחוצה לו, או שחדר שנראה רק חלקית נמצא מחוץ לפריים באופן זמני ויתגלה שוב לעין ברגע שהמצלמה תשנה זווית או מיקום. ניתן לומר, אם כי דלו אינו אומר זאת, שמנקודת מבט זו הפריים נתפס כחלק מטוטליות קיימת-מראש, שממנה מראים לנו רק חלק אבל שבעיקרון ניתנת לראייה כולה. החוץ השני, אותו דלו מכנה אבסולוטי, נשען על ההיגיון של אי-רצף. החוץ אינו שייך לאותו סדר או לאותו המישור כמו הפנים. הוא "חיצוני לעולם", ולכן משמעות הסדר של הפריים - כשמודגשת יכולתו לבודד, לעשות דה-קונטקסטואליזציה של פרגמנט מתוך משך רחב יותר (כמו חיתוך חלל של חדר, מעין זה שנוכר למעלה) - נתונה בכך שהוא מאפשר לנו להיות חשופים, בזכות הפרת ההמשכיות, לחוץ הבלתי-רציף האבסולוטי הזה, ה"אחר" למסגרת. מנקודת מבט זו, הפריים הוא מה שמשחרר את החוץ האבסולוטי.

פיתוח ההיגיון של חוץ זה (שהמונח העיקרי של דלו עבורו הוא ה"וירטואלי") ובחינת יחסיו עם הסדר של הפנים (אותו מכנה דלו ה"אקטואלי"), שהם עניינה העיקרי של הפילוסופיה של דלו, הם מחוץ לתחום הדיון של מאמר זה. ניתן לומר עם זאת שהפריים הוא המושג שמאפשר לדלו (בהקשר של פילוסופיית הקולנוע שלו) לחשוב על הגיון היחסים בין ממשות ווירטואליות, בין הפנים והחוץ האבסולוטי. אבל לפני שממשיכים לפתח את משמעותו של החוץ האבסולוטי, חשוב להדגיש מה הוא אינו. הוא אינו מושג שניתן לחשוב אותו על פי ההבחנה המטפיזית, או לפחות האפלטונית, בין העולם הזה (העולם המוחש, כפי שהפילוסופים נהגו לקרוא לו) ועולם אחר, מובחן, של סדר טרנסצנדנטי יציב, "מקום אחר" מטפיזי (עולם של אידיאות או עולם ניתן להבנה). החשיבה של דלו על הפריים היא ניסיון להמיר את ההיגיון המטפיזי על כל החלוקות הדואליות שמשמעות ממנו (מוחש-מובן; היות-התהוות; רוח-גוף; מציאות-מראית עין; מהות-קיום; אחדות-ריבוי וכו'); אבל ההיגיון החדש שהוא מפתח עדיין מקיים יחס משונה למטפיזיקה, יחס של הפרעה רדיקלית אך גם של המשכיות מסוימת. חלק ניכר מספרי עוסק בניסיון לתאר מה בקולנוע בכלל ובוה של דה-פלמה בפרט יכול לתרום להבנת ההיגיון הטרנספורמטיבי שמוביל אותנו מהמטפיזיקה לעבר דרך חשיבה חדשה, שאינה מטפיזית.

- 5 באנגלית יש למילה *passion* גם קונטציות של סבילות וייסורים. (הערת המתרגמת)
- 6 דניאל דיין (Dayan), סטיבן הית' (Heath), דאן-לואי בודרי (Baudry), וקאיה סילברמן (Silverman) הם כמה מהתיאורטיקנים הבולטים של מושג התפר. Slavoj Zizek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-theory*, British Film Institute, London, 2001, p. 32.
- 7

עמ' 19-8: מתוך הזעם, בריאן דה-פלמה, 1978, ארה"ב, 118 דקות
Pp 8-19: From *The Fury*, dir. Brian De Palma, 1978, USA, 118 min



סרטים איראניים הם חוויה אקזוטית עבור קהלים שמורגלים בקולנוע בשליטה הוליוודית. לא רק בשל הסיבות המובנות מאליהן, אלא משום שהמובן מאליו - האתרים והדמויות הזרים, כל מה שאנו רואים ממש על המסך - נוצר באמצעות הפצה אחרת של הנראה ושל הבלתי נראה ועל פי היגיון זר של המבט.

אחד המבשרים הראוותניים ביותר של המהפכה האיסלאמית באיראן בשנים 1979-1978 היה העלאתם באש של מופעי הראווה. בתי קולנוע נשרפו על ידי פונדמנטליסטים - במקרה נורא אחד, כשהקהל עדיין בפנים. בהתאם לכך, בהופעתו הראשונה כמנהיג החדש של איראן, חומייני דיבר לא רק על כוונתו לשקם את סמכות המולות ולטהר את המדינה מהשפעות חוץ, מזרחיות ומערביות, אלא גם ישירות על שאלת הקולנוע. כפי שניתן היה לצפות, הוא גינה אותו בלהט כ"זנות" וכ"קולנוע של השאה", אבל הוא גם נמנע במכוון מלאסור על קיומו כליל כהמצאה מודרנית מרושעת. זאת מכיוון שאפילו הוא זיהה את הערך של הקולנוע, את פוטנציאל המגויסות שלו לטובת תוכניתו הגדולה לחנך מחדש את עמו בדרכי האיסלאם. איראן שלאחר המהפכה היתה עדה לשגשוג של קולנוע מסובסד ביותר, שקודם על ידי הרשויות, גם אם הפיקוח החמור של משרד התרבות וההנחיה האיסלאמית אסר על כל גילוי, ולו הקטן ביותר, של השפעה מערבית - כמו לבישת עניבה או עניבת פרפר, עישון סיגריות, שתיות אלכוהול וכר - וככלל, על כל הפרה של מערכת כללי החיגאב האיסלאמית. במובן הצר ביותר, חיגאב הוא רעלה או בד שמכסה נשים מפני מבטם של גברים שאינם קרוביהן; אבל במובן הרחב ביותר, זוהי "מערכת צניעות" כוללת שמכסה את עצם צורתה של האישה, אשר תמיד עלולה להתגלות באמצעות מחווה או תנועה. למעשה, דומה שהמניע לחיגאב הוא האמונה שיש בנשים משהו שלעולם לא ניתן לכסות באופן מספק, וכך משימת ההסתרה נתמכת בתכנון אדריכלי ובכללים חברתיים נוקשים, שגם הם מגנים על נשים מפני חשיפה.

השפעת תקנות החיגאב על הקולנוע היתה עצומה.¹ לא רק גזרת האשה ותנועתה, אלא עצם המבט המופנה אליה נדרשו להיות מוסתרים. המשמעות של צווים כנגד ארוס בין מי שאינם נשואים היתה שאסור היה לייצג אפילו צורות של מגעים בעלי אופי ארוטי בין גברים ונשים שמתרים על פי הדת, שכן פעולת הצילום חושפת נשים למבט החוץ-בדיוני של הבמאי, צוות הצילום, וכמובן הקהל. כך היה הכרח לנטוש את מבט התשוקה שסביבו נרקם הקולנוע שבשליטה הוליוודית - יחד עם מערכת ממסר מבוססת היטב שמעבירה את המבט הזה באמצעות תבנית של שוטים ושוטים נגדיים לסירוגין ושיבוץ רב של קלוח-אפים בעלי מניעים פסיכולוגיים. בנוסף להגבלת המצבים העלילתיים והטלת טאבו על סגנון העריכה השכיח ביותר, מערכת הצניעות גם חייבה כל קולנוען הנאמן במידה כלשהי לריאליזם לצלם צילומי חוץ: אם כי במציאות האיראנית נשים אינן נדרשות לחבוש כיסוי ראש בביתן ואינן עושות זאת, בחללים קולנועיים הן כן נדרשו לכך - שוב, בשל הנוכחות של המבט החוץ-בדיוני שחושף אותן למבטם של גברים שאינם קרוביהן. דימויים צורמים של כיסוי ראש בסצינות משפחתיות אינטימיות היו בלתי ריאליסטיים עד כדי גיחוך, ולכן קולנוענים נטו להימנע מסצינות ביתיות ככל הניתן. בסופו של דבר, חלל הפנים היה לאחד הנפגעים המשמעותיים ביותר של החיגאב. הקולנוע האיראני כלל לבסוף אך ורק צילומי חוץ, בין אם בצורת מרחבי חוץ ממשיים - השפע הבלתי סביר של

מתוך הרוח תישא אותנו, עבאס קיארוסטאמי, 1999, איראן/צרפת, 118 דקות
From The Wind Will Carry Us, dir. Abbas Kiarostami, 1999, Iran/France, 118 min



ההידרדרות אל הבושה

ג'ואן קופצ'ק

נופים כפריים ורחובות עירוניים שמייחד את הקולנוע האיראני - או בצורת חוץ וירטואלי: חללי פנים דומסטיים שבהם נשים נותרות רעולות ומבודדות מתשוקה, מחוץ לתחומו של כל מגע מלטף של חיבה או תשוקה. האתגר שניצב בפני כל קולנוען איראני, אם כך, הוא ליצור סרטים אמינים ומשכנעים בתנאים אלה - של צנזורה על הפנים, על האינטימיות.

גילויים על עינוי שבויים עיראקיים בידי האמריקאים באבו־חרייב העלו לפני השטח תפיסה מוטעית ופוגענית של מערכת הצניעות האיסלאמית. מסתבר שהספר הנפש הערבית, שפורסם ב־1973 והודפס מחדש מספר חודשים בלבד לפני הפלישה לעיראק, נפל לידיהם של שמרנים בווינגטון שתמכו במלחמה ונהפך, במילותיו של אקדמאי אחד, "לתנך של הניאו־שמרנים להתנהגות הערבית". מה שעניין במיוחד את השמרנים הללו היה הפרק על ערבים ומין, שטען ש"התוצאה של ההפרדה בין המינים, כיסוי הנשים ברעלה [...] וכל החוקים המפורטים האחרים ששולטים ביחסים בין גברים לנשים ומגבילים אותם, היא שהמין נהפך לנושא העיסוק המרכזי של הנפש בעולם הערבי". זהו סוג הספקולציות שאחראי לשתילת הרעיון שהבושה תהיה האמצעי האפקטיבי ביותר לשבירה פסיכולוגית של שבויים עיראקיים. לפי דיווח בניו־יורקר, שני נושאים עלו כ"נקודות דיון" בשיחות האסטרטגים: 1) "הערבים מבינים רק כוח" ו־2) "החולשה הגדולה ביותר של הערבים היא בושה והשפלה"². בקיצור, הבושה נבחרה כאמצעי העינוי בדיוק מכיוון שהמענים האמינו שהתרבות הערבית עשתה את השבויים פגיעים לה במיוחד.

אמונה זו ניזונה מהחלוקה הסוציולוגית הגסה - והמפוקפקת לחלוטין, כפי שאפשר היה אולי להניח - של העולם ל"תרבויות אשמה" ו"תרבויות כושה". ההבחנה הזו מסווגת את האשמה כריגשה (*affect*) שאופיינית לתרבויות מתקדמות, שחבריהן נגרו מספיק על מנת שיהיו בעלי עקרון מוסר פנימי, ואילו את הבושה היא מסווגת כריגשה "פרימיטיבית" שאופיינית לתרבויות שנאלצות להסתמך, בהעדר עיקרון שכזה, על המבט המאשר או המגנה של אנשים אחרים לשם ויסות מוסרי. ברצוני למקד את ביקורתני ולהציע את התיוה הקצרה שלי, שטוענת ההפך מכך: השימוש בריגשות הבושה והאשמה על מנת להגדיר סוגי תרבויות הוא שגוי; שכן מה שהם מגדירים הוא בעצם את יחסה של הסובייקט לתרבותה. השימוש שלי כאן במילה תרבות מתייחס לצורת חיים שאנחנו יורשים עם הולדתנו, לכל אותם הדברים - כמו משפחה, גזע, מוצא אתני, זהות לאומית - שאיננו בוחרים אלא בוחרים אותנו. אפשר לקרוא להם מתנת קודמינו. האופן שבו אנו מקבלים את הירושה הזו והאופן שבו אנו מבינים מה משמעות הדבר להיות נאמנים לה - אלה הם, לטענתי, הדברים שיוצרים רגש אשמה או בושה.

בהרחיקה את עצמה מהמתאם המפוקפק הזה בין ריגשות ושלבי התפתחות חברתית ומוסרית, איב סדגוויק מציעה אלטרנטיבה לתפיסה הניאו־שמרנית של הבושה, מתוך חשיבה על חוויית הבושה שלה עצמה בעקבות התנגשות אלימה אחרת בין אמריקה והאיסלאם, מתקפת ה־11

בספטמבר. סדגוויק מספרת לנו שנתקפה בושה כשעינה קלטה לפתע, אחרי 11 בספטמבר, את הריק שתפס עתה את המקום שבו ניצבו פעם מגדלי התאומים.³ דוגמה מוזרה זו לריגשת הבושה תואמת היטב את הטיעון שלה, קודם כול משום שהיא מדגימה ביעילות את הנקודה שהבושה אינה נגרמת בשל איסור או דיכוי. אם האירוע שבו מתעוררת האשמה הוא ההפתעה שנגרמת למבט שלי על ידי מבט אחר ש"משקיף" עליו, הרי שאין להבין את המבט השני, הזר, הזה כמבט של ביקורת, גינוי או איסור. המבט שלי מרוקן או מפורק מנשקו לא על ידי שיפוט (שלילי) כלשהו, אלא בתגובה להריסתו של גשר בין־אישי, שבירת מעגל הזיהוי המנחם שבו המבט שלי מחזיר אלי דימוי שמאשר את זהותי. המבט שלי מופרע על ידי בהייה ריקה, ראייה מרוקנת. כמו רוב הניו־יורקים, סדגוויק הסתמכה מן הסתם על המראה מעורר הביטחון של מגדלי התאומים על מנת להתמצא בעיר; היעדרם ייצג, אם כן, סיכול ציפיות ואובדן נקודות ציון מוכרות. ההסמקה או "החזיון המסגיר של שבירת מעגל סגור נרקיסטי"⁴ שעלה בתגובה ייצגו אולי פגיעה בזהותה האורבנית, אבל פגיעה זו לא לוותה בתחושת דחייה או בוזת. במקום זאת עלה יחד עם הפצע גם מעין רגש קבוצתי, תחושת סולידריות עם אחרים. לפרדוקס הזה כבר התייחסו רבות: הבושה היא בעת ובעונה אחת גם אחד הריגשות המבוֹדֶדים ביותר וגם תגובה חברתית בסיסית, תנועה "לעבר אינדיווידואציה וגם לעבר התייחסותיות בלתי נשלטת", או "מידבקות" חברתית.⁵

האתגר שניצב בפני הבנת הבושה נתון במתן פרשנות לפרדוקס זה. הטעות המצערת האחת של סדגוויק היא התעקשותה שהבושה שחשה אחרי ה־11 בספטמבר לא היתה על עצמה אלא על המגדלים החסרים; כלומר, היא מפרשת את הרגש החברתי כתחושת בושה בשביל משהו שאינו היא עצמה. בכך היא מעניקה לבושה אובייקט - הבניינים החסרים. התוצאה של טעות זו היתה שבתוך התיאוריה הקוויירית צמחה ספרות שלמה על הבושה, לפיה קוויירים מתייחסים לעצמם כאובייקטים בזויים של בושה ואז, כפעולה מפצה, הופכים את האפיון השכיח של בוותם לאות כבוד ולבסיס לתחושת הזדהות קבוצתית. במילים אחרות, הבושה נתפסת כאן כמה שקושר פרטים לכלל קבוצה בהיותו הדבר שהם חולקים: הם יוצרים את הקבוצה של כל אלה שנדחו או הודרו מהקבוצה הגדולה יותר של ה"נורמלים". אפשר להתחיל להתנגד לאי־הבנה קטסטרופלית זו בהבהרה שהביטוי "להתבייש בשביל" הוא, אם לדייק, טעות לשונית. אני מתביישת לא בעצמי ולא בשביל אחרים, משום שהאשמה היא אינטרנזיטיבית: אין לה אובייקט. האשמה נמצאת שם במקום אובייקט במובנו הרגיל (אם כי, כפי שנראה, האשמה "אינה ללא אובייקט", או במונחים לאקאנייאניים, עניינה הוא אובייקט *a*). לחוות בושה משמעו לחוות את עצמך לא כאובייקט מבוזה או מושפל, אלא לחוות את עצמך כסובייקט. אני לא מתביישת בעצמי, אני האשמה שאני מרגישה: האשמה נמצאת שם במקום אובייקט. גזריגיו אגמבן מנסח זאת בבהירות כשהוא

מתאר את הבושה כ"טונאליות הרגשית המתאימה לסובייקטיביות", ה"סנטימנט הבסיסי של היות סובייקט".⁶ הכיוון המרכזי של טיעונה של סדגוויק, למעשה, הוא זה; הבושה, היא אומרת, היא הרגש ש"מתחבר אל ומחדד את התחושה של מי אתה".⁷ הכאב הצורב שנקשר לבושה אינו נובע מהיהפכות לאובייקט על ידי אחר, מהיות מושפל; הוא קשור לעובדה שהאדם אינו מאוחד עם עצמו,⁸ שבאופן בסיסי הוא מפוצל מעצמו (אבל האם זו אינה עצם ההגדרה של סובייקט?).

נעכב מעט את השלמת ההבהרה של פרדוקס הבושה ונפנה שוב למערכת הצניעות האיסלאמית, שבה נתבונן דרך הקולנוע של עבאס קיארוסטאמי, אחד הבמאים הנודעים ביותר מבין יוצרי הסרטים במסגרת מערכת זו. מה שתומך בקישור הניאו־שמרני בין הבושה והחיג'אב, כמובן, הוא העובדה ששניהם כרוכים בהסתרה. גם במערכת הצניעות וגם בבושה נבנה מחסום, מוגף וילון, מבטים מוסטים וראשים מוטים מטה. במבט ראשון, אם כן, נראה שאין במאי שתואם יותר את מערכת החיג'אב מאשר קיארוסטאמי, משום שהקולנוע שלו מאופיין באיפוק ושלטיה עצמית מכובדים. האיפוק הזה מבוטא באופן האמבלמטי ביותר בהעדפתו למה שניתן לכנות לונג־שוטים "דיסקרטיים". בעיקר ברגעים של אינטימיות דרמטית - פנייה של מחזר חששן לבחורה שהוא אוהב; מפגש בין אדם שמתחזה לאחר לבין האדם שאליו הוא מתחזה - המצלמה של קיארוסטאמי נוטה לשמור מרחק, להפריד את עצמה מהפעולה באמצעות החדרת מרחק בינה לבין הסצינה וסירוב להתקדם אל תוך המרחב הפרטי של הדמויות. הטקט של המצלמה כל כך מודגש, שלעתים נדמה שקיארוסטאמי הוא במאי לא נלהב.

על רקע אסטרטגיה קולנועית כללית זו, בולט סיקוונס אחד מתוך הרוח תישא אותנו (1999) בהיותו יוצא דופן. בסיקוונס זה, בהואד - במאי דוקומנטרי שהגיע לכפר הכורדי סיאה־דארה עם הצוות שלו על מנת לצלם טקס צילוק שעדיין מקיימים הכפריים האבלים כשמישהו מכפרם מת - מחכה בסבלנות למותה הקרב של גברת מאלק, בת הכפר הזקנה ביותר, ומשעשע את עצמו בנסותו לקנות חלב טרי מוינאב, נערת כפר צעירה וארוסתו של קברן שאתו הוא התיידד. חמיד דאבאשי, מחבר ספר על הקולנוע האיראני שבדרך כלל מעריך מאוד את הקולנוע של קיארוסטאמי, מותח ביקורת על חוסר הבושה המוחלט שהוא מפגין בסיקוונס הזה, שלדעתו נאנסים בו לחלוטין פרטיותה וכבודה של אישה איראנית על ידי גבר איראני גס רוח, שפשעו פוגעני עוד יותר בשל הצגתו לראווה בפני העולם.⁹ זה מה שדאבאשי רואה: בהואד יורד אל חלל נסתר, תת־קרקעי, חודר לאפלה שמגנה על נערת כפר ביישנית ולא מתוחכמת מפני חילול כבודה, ובאופן אגרסיבי מנסה לחשוף אותה, על אף התנגדותה הברורה, לאור המנורה שהוא מנסה להטיל עליה, למבטו הלא זהיר, לשקריו ולפיתוי המיני שלו.

ההידרדרות אל הבושה

החרדה ו"הטעם הבלתי ניתן לתיאור של האבסולוטי"

לפני שאציע קריאה אחרת של הסיקוונס הזה, ברצוני להניח את הקרקע שתאפשר לי להבחין בין קריאתי לזו של דאבאשי. הבזו שלו לבהואד נובע במידה רבה מאפיונו את הפרוטגוניסט, בפשטות, כאיש מטהרן שמפריע את חיי איראן הכפרית שבה הוא נסחף. הקריאה הזו של חוסר האוריינטציה המבולבלת ולעתים הלוחמנית של בהואד - אפיון שהוא חולק עם רבים מגיבורי סרטיו של קיארוסטאמי, שכמעט כולם הם כפילי מסך של הבמאי - היא קריאה שכיחה: האדם העירוני המתוחכם והמודרני, שחוזה התקה גיאוגרפית ותרבותית, מוצא את עצמו אבוד בקרב הכפריים והמסורות שלהם. עם זאת, יש להבחין כי האופי הכמעט־אורבני של האזורים הכפריים הללו תופס את עינו של קיארוסטאמי באותה המידה כמו הפרימיטיביות המתמעטת שלהם. קליטת הטלפונים הסלולריים אולי לא תמיד טובה בכפריים, אבל כבר מתקיינים בהם מערכות טלקומוניקציה חדשות והמראה של אנטנות הטלוויזיה שפזורות על גגות הקש מבטיח לנו שאיש במקום הזה אינו צריך להחמיץ שידור חי של משחק כדורגל. ביחס לטקס הצילוק המסורתי, למשל, אנחנו למדים במהלך הסרט שהוא עבר שינוי ושמומן נהפך לאמצעי לקידום עצמי מקצועי. בכל פעם שקרוב משפחה של אחד הבוסים נפטר, העובדים מתחרים על הזכות להיות האבל הנאמן ביותר ומציגים לראווה את הצלקות שחרצו בגופם ופניהם, בתקווה להרשים את הבוס ולזכות בקידום. הקפיטליזם העולה נכנס כאן למיטה עם התרבות המסורתית, מנצל אותה במקום לחסלה.

קיצור זה של המרחק בין בהואד והכפריים לא פוטר אותו מאשמת חוסר הרגישות, אבל כן מרמז שאת ההסבר לחוסר האוריינטציה שלו יש לחפש במקום אחר, שהוא אולי עמוק יותר מכפי שעולה מהאליבי העלילתי. כמו גיבורים אחרים של קיארוסטאמי, בהואד מתנהג, לטענתי, לא כל כך כחסר שורשים או כאדם מודרני שעבר דה־טריטוריאליזציה, אלא יותר כמי שנעקר מחוסר השורשיות רק על מנת להיות מרותק שוב - אל תרבות, ארמה או אתניות שאטומות בפניו ושאותן הוא מנסה, ללא הצלחה רבה, להבין באמצעות הקירה אתנוגרפית למחצה. הטענה שהמודרניות איידה את כל המוצק לאוויר מוגזמת, אבל לכל הפחות הציפייה היתה שתרכך כל דבר קשיח לדרגת הצפיפות של חימר, שתהפוך הכול, כולל הסובייקט, לגמיש וניתן לעיבוד אינסופי. אבל בניגוד לציפיות, האדם המודרני, הגמיש לכאורה, מצא את עצמו מוצמד למשהו, לפיסת מציאות שקרעה אותו מהזרם השוטף של החיים המודרניים. כאילו חור ביוב או כוח־נגד כלשהו נפתחו באופן בלתי מוסבר בעולם המודרני, העניקו לקיום־בזמן החולף שלנו "את הטעם הבלתי ניתן לתיאור של האבסולוטי" ועוררו "תחושה חריפה של היכבלות".¹⁰ העדות הברורה ביותר לכך שהמסמור הזה או הרה־טריטוריאליזציה הם עובדה מבלבלת של החיים המודרניים ולא רק הפשטה תיאורטית היא ההתפרצות העיקשת של נאמנויות לאומיות, אתניות, גזעיות ודתיות בזמן שבו ניתן היה לצפות שנאמנויות מעין אלה כבר תתפוגגנה.

^[1] סטודיו 168 / פברואר-מרץ 2007 23

כבלתי צודק. אבל אפשר היה - כמו איוב או כמו גיבורי וגיבורות הטרגדיות הקלאסיות - לזעוק ולהתקומם כנגד הגורל. במודרניות זה כבר בלתי אפשרי. "אלוהי הגורל" כבר מת ואנחנו כבר לא יורשים את חובות קודמינו, אלא נהפכים לחוב הוזה. אנחנו לא יכולים להרחיק את עצמנו מהעבר במידה מספקת כדי שנוכל לקלל את הגורל שגור עלינו, ואנחנו חייבים אם כך, כפי שניסח זאת לאקאן, "לשאת כהתענגות (jouissance) את חוסר הצדק שמביעת אותנו".¹³ מה משמעות הדבר?

ניתן לענות לשאלה זו באמצעות חזרה אל היד המשותקת על ידי החרדה. אם כשהחרדה הולמת בה היד שלי שובתת, מסרבת לכתוב, זה משום שהיא נעשתה רווית ליבידו או אחוזה בהתענגות. היד שלי מתנהגת, מסביר פרויד, כמו עובדת משק בית שלאחר שהחלה סיפור אהבים עם אדונה מסרבת להמשיך ולבצע את מלאכות הבית.¹⁴ ברגע החרדה אנו אחוזה בהתענגות שלנו כעצם האובייקט-הסיבה של פעולותינו, אבל החוויה היא של טפילות על ידי אובייקט זר, שמשום שהוא קרוב עד כדי מחנק אנחנו לא מצליחים להבחין מהו. במסה שלו על ברטלבי של מלוויל - הכתבן ששובת משום שהוא מעדיף לא לבצע את המטלות שלשמן שכרו אותו - אגמבן מציע, מבלי שיתכוון לכך, דרך לפתח את הטיעון של פרויד.¹⁵ המסה איננה על חרדה אלא על פוטנציאליות (קיום בכוח), והטיעון המרכזי של אגמבן הוא שאם פוטנציאליות היתה רק הפוטנציאל להיות או לעשות משהו, לא היינו יכולים לחוות אותה ככזו, משום שהיתה מתמוססת לתוך החוויה של קיום או עשייה אקטואליים. אבל מכיוון שאנחנו כן חווים פוטנציאליות (קיום בכוח) כמובחנת מאקטואליות (קיום בפועל), עלינו להניח שקיימת אימפוטנציאליות, פוטנציאל לא להיות או לעשות, שקודם לפוטנציאליות להיות. ברטלבי נהפך לדמות שמדגימה את האימפוטנציאליות הזו, הגילוי הראשון של כוחו או יכולתו של סובייקט. הפסיכואנליזה, כפי שידוע לנו היטב, מכנה את היכולת הזו ליבידו (או התענגות), ובהציבה את קיומו של דחף המוות גם היא מכירה בכך שהיכולת הזו חייבת להיות קודם כול הכוח לא להיות או לעשות. מי שמחויב לרעיון הקיום של ליבידו או התענגות חייב להאמין ברעיון הספקולטיבי של דחף המוות. את החרדה ניתן להבין כריגשה שבה נרשם המפגש שלנו עם דחף המוות - או עצם היכולת שלנו ככזו. עם זאת, היכולת הזו לא נתונה למרותו של הרצון האוטונומי, אלא מחברת אותנו לעבר הבלתי-גמור מבחינה אונטולוגית שלתוכו נולדנו, או: התענגות היא התוצאה הרגשית של יחסנו לתשוקה של קודמינו.

ברור לחלוטין שהסרטים של קיארוסטאמי רדופים בחיבור חסר הסבר שבו אל העבר. בתי קברות הם תימות אופייניות בסרטים שלו. בהרוח תישא אותנו, למשל, אחד האתרים המרכזיים בסרט הוא בית הקברות שבו חופר יוסף הקברן ללא הפסק במהלך הסרט כולו. כך, יוסף נותר במשך רוב הסרט מתחת לפני הקרקע ובלתי נראה עבורנו, כמו גם כמה דמויות אחרות. בתשובה למראיין ששאל אותו למשמעותן של היעדויות ויזואליות

כידוע, המודרניות היתה מבוססת על שבירה מוחלטת של סמכות קודמינו, שלא נתפסה עוד כמעניקה בסיס לפעולות ולאמונות שלנו. אבל הערער האפקטיבי הזה על סמכותם הציב בפנינו קושי אחר: דומה שבהופכנו את קודמינו לעשויים לשגות הפכנו את העבר ממאגר של ההישגים והאמיתות שלהם למעין מחסן של כל מה שלא מומש ולא נחשב. התשוקה של קודמינו, וכך גם העבר הווירטואלי - העבר שמעולם לא קרה או שעדיין לא הסתיים - מכבידים עלינו אם כך באופן מטריד, שדורש את תשומת ליבנו.

במערב, התיאוריזציה של עבר לא מושלם זה התמקדה סביב מושג החרדה.¹¹ אם היתה תחושה שיש צורך תיאורי להתמודד עם החרדה - כפי שחשבו קירקגור, פרויד, היידגר ואחרים - הסיבה לכך היא בוודאי שהריגשה הזו העידה על היחס החדש לעבר. ההנחה שהארם המודרני ייהפך לניתן ללישה - על ידי כוחות שוק שונים או כוח רצונו שלו, בהתאם לנקודת המוצא של הטיעון - נשענה על האמונה שהניתוק מהעבר הסמכותי הציב אפס במכנה המשותף של יסודותינו, חיבר אותנו אל שום דבר. החרדה, אותה ריגשה שמתעוררת ברגעים שבהם מתרחש נתק רדיקלי בהמשכיות הקיום, מפריכה את ההנחה הזו. למרבית הפליאה, החרדה תוקפת מהפכנים לעתים קרובות דווקא מיד לאחר ביצוע מהפכה, שדומה שמשותקת את היד במקום לשחררה לכתיבת חוקה חדשה. כיצד ניתן להבין את התופעה המשוונה הזו? בעוד שהוגים פסיכואנליטיים רבים ראו בחרדה תגובה רגשית לאובדן או נטישה, פרויד טען בתוקף שהתגובה ההולמת לאובדן היא אבל, לא חרדה. כמו פרויד, הפילוסופים שנוכרו למעלה תפסו את החרדה לא כתלויה במצב ממשי, כמו אובדן, אלא כ"מצב שהוא לא". קירקגור הציע דוגמה מבהירה להבדל הזה: תחושת החרדה אינה מגולמת בתלונה "אלי, למה שבקתני?", אלא בהפצרה "את אשר תעשה, עשה מהרה".¹² החרדה היא לא חוויה של אובדן שאירע, אלא חוויית הציפייה לאירוע כלשהו שעדיין לא התרחש.

הנתק שיוסד על ידי המודרניות לא גרם לעבר להיות מת לחלוטין עבורנו; הנסיגה שלו הסתברה כשינוי באופן (כלומר, מתקיימת בעבר הווירטואלי, לא האקטואלי) ולא כנסיגה מוחלטת. מכאן שלא רק נותרנו לבדנו בהווה המסוגר, המנותק מכל קודמינו, אלא הדבר שאתו מצאנו את עצמנו בבדידותנו אינו מופיע בבירור. החרדה היא התחושה של היות כבול לעצמי זר, שאיננו יכולים להיפרד ממנו וגם לא לאמץ אותו כשלנו, תחושה של קשר לעבר שמאחר שלא התרחש גם לא ניתן להתנער ממנו. ההסתבכות שלנו בעבר נעשתה אם כך עמוקה יותר. משום שבעוד שבעבר קשריה של סובייקט לעברה היו מחייבים לחלוטין, הם נחו כחיצוניים לה, כאילו ציפים פשוטים. האדם היה צריך להיכנע לגורל שלא בחר ושלעתים תכופות נחוזה

מתוך הרוח תישא אותנו, עבאס קיארוסטאמי, 1999
From The Wind Will Carry Us, dir. Abbas Kiarostami, 1999



הטונאליות הרגשית של הקפיטליזם

בסמינר שלו על החרדה מוחה לאקאן כנגד ההבחנה המקובלת זה שנים בין פחד וחרדה, לפיה חרדה היא חסרת אובייקט, בניגוד לפחד שהוא תמיד טרנויטיבי. הוא מתעקש, במקום זאת, שהחרדה "אינה ללא אובייקט". זהו ניסוח חדש של ההבחנה המקורית ולא הכחשה שלה, שכן לאקאן אינו שולל את שלילת האובייקט של החרדה, אלא מסייג אותה. בהחליפו את השלילה המוחלטת, "חסרת אובייקט", בשלילה מותנית, הוא הופך את החרדה למשהו שכרגע לא, או עדיין לא, קיים אובייקטיבית. הסייג הזה מקרב את לאקאן ל"מצב שהוא לא" של קירקגור ומכיר בכך שגם אם לחרדה אין אובייקט אקטואלי או ממומש, היא בכל זאת לא רק דלוזיה טהורה. מה שאוחז בנו בחרדה אינו לא כלום, גם אם אין לו קיום אובייקטיבי. התעכבתי כה ארוכות על החרדה משום שהנושא המרכזי שלנו, הבושה, כמעט לא ניתן להבנה אם לא מתחילים מבחינה שלה. מה שנמצא בבסיסן של שתי הריגשות האלו הוא האובייקט הלא ממומש הזה, שלא ניתן לאמצו, שנדבק אלינו כמו צל חצי-אוטונומי. בעבודה המוקדמת שלו על הבריחה, עמנואל לוינס בקושי מבחין למעשה בין שתי הריגשות האלה, פרט לאפיון הבושה כתקווה נכזבת לברוח מהאובייקט הזר שעוקר אותנו ממקומנו בחרדה. כמו אחרים, כולל פרויד ולאקאן, לוינס מאפיין את החרדה כסוג של מצב חירום, חוויה של סימן או ציווי להימלט: ברח! אבל בתיאור שלו, רק כאשר מתנפץ גיהוק התקווה שנשא הציווי הזה אנחנו נכנסים לבסוף אל הבושה, עם הבושה, אני נאלץ לקבל שזה מה שאני, האובייקט שנדבק אלי, גם אם איני יודע מהו ואיני מצליח להבין איך לאחד אותו עם עצמי. השאלה שלי היא זו: האם אמנם התקווה היא מה שמתפוגג בבושה, או שזהו הציווי לברוח? ואם זהו הציווי, מה קורה לו?

לוינס חושב על החוויה הציווית של החרדה רק ככזו שמאלצת בריחה מפני האובייקט הבלתי ניתן לאיחוד. אבל ראוי לשאול: אל תוך מה אנחנו יכולים לברוח? רק לעתים רחוקות חווים חרדה באופן גולמי; בהיותה מעין "תא גזע" של ריגשות, לעתים קרובות יותר אנחנו פוגשים בה בצורה אחרת, כאחת ה"ריגשות החברתיות" אשמה או בושה, אותן ניתן לתאר כשתי צורות מובחנות-חברתיות של חרדה שמלוות שתי צורות ארגון שונות של יחסנו לפוטנציאליות שלנו ולעברנו. בקיצור, האופן הנכון ביותר להבין חרדה הוא כציווי של (בריחה לתוך) חברתיות. בחוסר יכולתנו להבחין בתשוקה של עצמנו, לדעת מי אנחנו, אנחנו חשים מחויבים לברוח לתוך חברתיות בניסיון למצוא שם דימוי כלשהו של עצמנו. חברתם של אחרים משמשת כפונקציה מתרבתת, לא, כפי שנהוג לומר, משום שהיא מבייתת אינסטינקטים חיתיים פרימיטיביים, אלא משום שהיא מאכלסת את ההתענגות הפראית והלא-אנושית שלנו באפשרה לנו להשיג דימוי-עצמי כלשהו.

כעת, על רקע זה, ניגש ל"סיקונס הבושה" בהרוח תישא אותנו. הבעיה שלי עם קריאתו של דאבאשי לא קשורה כלל לדחייה שהוא מביע ביחס לבהזאר, שהפעולות שלו אמנם אינן ניתנות להצדקה. בעודו

משונות אלה, קיארוסטאמי ענה שהסרט הוא על "יישים חסרי חוויה"¹⁶. בסופו של דבר, הקרקע קורסת על יוסף וצריך לפחור על מנת להוציאו מתחתיה. אבל האי-יציבות של הקרקע אינה ייחודית לסרט זה, אלא מופיעה בקביעות בכל סרטיו של קיארוסטאמי, שבהם האדמה תמיד קורסת, מתמוטטת, מתנשפת, רועדת. הקרקע מצולקת בבורות פעורים המצולמים בזוויות שמרמות שבכל רגע הם עלולים לבלוע מבנים ואנשים, שוב ושוב מקיאה חצץ ומחייבת מעקפים לא נוחים. במילים אחרות, הקרקע, כמו העבר שקבור בה, מתגלה בסרטים הללו כעניין רעוע מאוד. דומה שהעבר עצמו נמצא כל הזמן בבנייה.

באיפה בית החרב? (1986) העודפות המטרידה ומעוררת החרדה הזאת מוצגת בצורת מחברת, שתלמיד בית ספר צעיר בטוח שאינה שלו, אם כי היא דומה לשלו בכל פרטיה. במשך רוב הסרט הוא מנסה להחזירה, ללא הצלחה, ובאופן חידתי מחליט לבסוף לא להחזירה למי שאמור להיות בעליה ובמקום זאת לכתוב בה חיבור מקורי. בטעם הדובדבן (1997) העודפות המזוהה הזאת אינה מקבלת צורה קונקרטי, אלא יוצקת בסרט אטימות טקסטואלית מתעתעת. הסרט עוקב אחר אדם בגיל העמידה, מר באדיי, שאין לו כל סיבה נראית לעין לאי-נחת (רחוק מכך) ובכל זאת במשך כל הסרט מנסה למצוא מישהו שישתף אתו פעולה בהתאבדותו, מי שיסכים לכסות אותו בעשרים אתים מלאי אדמה ויוודא שהוא אמנם מת. מכך אנחנו מבינים שכנראה מר באדיי מוטרד מפחד להיקבר בעודו בחיים. נראה שהוא לא רק מנסה להתאבד, אלא גם לחסל איזושהי עודפות של העצמי שאינה נענית לרצונו ולכן נדמה לו שהיא מסוגלת להישאר בחיים גם לאחר מותו. בדברו בראיון על טעם הדובדבן, קיארוסטאמי אמר: "הבחירה במוות היא הזכות היחידה האפשרית לנו [...] משום שהכול בחיים שלנו נכפה מלידה [...] ההורים שלנו, הבית שלנו, הלאום שלנו, המבנה שלנו, צבע העור שלנו, התרבות שלנו"¹⁷. אם כי למר באדיי אין כל תלונה אישית, הנוכחות המאסיבית של המיליציה, הערויות המדכאות לעוני ואבק התיעוש שנראה באזור האורבני שבו הוא נוסע מרמזים על מחנק. כך, ניתן לקרוא את התאבדותו כניסיון לברוח מן החנק שגורם עולם שבו זהותך נקבעת על ידי רשויות שאינן מותרות כל אפשרות לחופש. אבל הקריאה הסוציולוגית הזו - של הסרט ושל דבריו של קיארוסטאמי על הסרט - היא בלתי מספקת, משום שהיא מתעלמת מהממד ה"אבסולוטי" שהסרט מעיד עליו. מה שמר באדיי אינו יכול לסבול הוא היותו כבול לתשוקה האטומה של קודמיו. באמצעות ההתאבדות הוא מבקש לבטל לא רק את המגבלות הממשיות שתרבותו כופה, אלא את החלל המגביל שבו הוא מוצא את עצמו כבול לציווי הבלתי קריא שלה.

מתוך טעם הדובדבן, עבאס קיארוסטאמי, 1997, איראן/צרפת, 95 דקות
From A Taste of Cherry, dir. Abbas Kiarostami, 1997, Iran/France, 95 min



מחכה בסביבות סיאה־דארה ומצפה שגברת מאלק תמות, הוא מעסיק את עצמו לא רק בהטרדת זינאב, אלא גם בניסיון לצלם כפריים שאינם רוצים להצטלם. הסרט מאשים אותו בגסות רוח ובחוסר רגישות, אבל במה בדיוק כרוכים הפשעים הללו? אם כל טובייקט צריך לברוח מחרדה על מנת לגלות מידו, על מנת להופיע על הבימה הציבורית שממנה יוכל לחזור לעצמו עם דימוי־עצמי כלשהו, מדוע נחשב אם כך ניסיונו של בהזאר להציע לכפריים דימויים צילומיים של עצמם כמעשה של גסות רוח או של רוע ולא כמעשה של טוב לב? אחד הכפריים בחיים וזה הכול עונה לשאלה הזו כשהוא מתלונן בפני פארחאד, במאי הקולנוע בסרט זה, שדימויי הכפריים שהמצלמה שלו קולטת גורמים להם להיראות גרועים משהם באמת.

באיזה אופן יכולים דימויים לגרום לנו להיראות גרועים ממה שאנחנו? גם בהזאר וגם פארחאד נוסעים לכפרים על מנת לתעד את מה שניתן לראות שם, בסופו של דבר על מנת ליצור ארכיון של תופעות שנמצאות על סף היעלמות. המשימה שלהם היא לתפוס עולם שנתון בתהליך קמילה, אנשים שעומדים למות או שנחשבים אבודים, פרקטיקות טקסיות שנמצאות על סף היכחדות. האמביציה הארכיונית הזו נותנת היתר לגסות הרוח שלהם, מצדיקה בעיניהם את הניסיונות חסרי הרגישות שלהם לגלות את מה שהכפריים מעדיפים שלא לחשוף. אבל הבעיה הבסיסית - שיחוד עם זאת קשורה לאמונה שכל התופעות חולפות בלבד - היא שהארכיונאים החטטנים האלה מאמינים שמה שנסתר מהם הוא משהו שגלוי לאותם אנשים ושאלה מנסים להסתירו. במילים אחרות, מה שהבמאים הבדיוניים מתעלמים ממנו ביוצרים את הדימויים שלהם הוא עצם ההתענגות או עודפות העצמי הבלתי ממומשת שהופכים כל כפרי לבלתי מובן או אטום לעצמו. הבמאים גוזלים זאת מהם ובכך מעצמים אותם לתופעות שהולכות ונעלמות.

אם נודה שבהזאר מתנהג, כפי שמאמין דאבאשי, בגסות רוח מגונה, עלינו להיות מוכנים לומר מה מרכיב גסות רוח זו. כך גם לגבי ההאשמה שמופנית אל הצילומים שנעשו באבו חרייב. לעתים קרובות נאמר שהצילומים חדרו לפרטיות הכלואים, חשפו אותה בפני העולם. אבל הטענה הזו אינה מספקת. גסות הרוח שבצילומי אבו חרייב, כמו גם באלו שצילם בהזאר, היא בהנחה המשתמעת שאין גסות רוח מגונה ואין חוץ־מסך שאינם ניתנים לחשיפה בפני מבט חטטני עיקש. שתי סדרות הצילומים הללו נובעות מאותה הכחשה גסת רוח עצמה: הם מכחישים שהשבויים והכפריים אמנם חשופים לאחרות שלהם לעצמם. האחרות הזו לעצמנו היא מה שמכונן את הפנימיות היחידה שיש לנו, היא הפרטיות שלנו. וכך, הפשע האולטימטיבי של הצלמים הוא לפעול כאילו לשבויים ולכפריים אין פרטיות שניתן לפלוש אליה.

בסוף המאה העשרים ביטא ניטשה בוז להתעקשות המטופשת של בני תקופתו לנסות "לראות מבעד לכל הדברים". הוא מזה כנגד חוסר הכבוד והרגישות שהניע את הניסיון חסר הטקט שלהם "לגעת, ללקק ולמשש

הכול".¹⁸ התופעה שניטשה תיאר היא התשוקה המטורפת שאנחנו עדיין רואים סביבנו בכל מקום, התשוקה להסיר כל רעלה, לחדור מבעד לכל פני שטח, לחצות כל גבול על מנת להניח את ידנו על הדבר הממשי שנמצא מעבר לו. נדמה שהצבנו בעולם המודרני "מעבר" חדש, טומאה אסורה במגע חדשה או קדושה מחולנת חדשה, כזו שמעוררת תשוקה חדשה לטרנסגרסיה. הקדושה המחולנת הזו לא נובעת מאמונה בקיומו של עולם אחר, אלא מהאמונה שמה שאנחנו רוצים בעולם הזה תמיד מצוי מאחורי מחסום שמונע מאיתנו גישה אליו.

התשוקה הגסה לסלק הצידה גבולות ורעלות עולה מבעד לתבנות ספציפיות של היחס שלנו לתרבותנו, שאותן ניתן לכנות אשמה. מה שמשותף לרגשות החרדה, האשמה והבושה הוא התחושה של עודפות של העצמי שאינה ניתנת לסילוק ושעם זאת אינה ניתנת לאיחוד עם העצמי. באשמה, העודפות הזו כבר לא מעיקה עלינו כמשא של עבר בלתי גמור אלא כעסק הלא גמור של ההווה. אנו דוחים את תחושת האטימות שלנו לעצמנו ובמקום זאת עולה תחושה שאנו מודרים מעצמנו באמצעות גבולות חיצוניים. בקיצור, אנחנו מתייחסים לעצמנו באותה דרגת גסות רוח שבה אנחנו מתייחסים לאחרים, מונעים מעצמנו כל פרטיות במובנה האמיתי. המנגנונים שבאמצעותם החרדה נהפכת כך לאשמה הם האידיאלים של החברה ושל האגו, אשר משחררים אותנו מהאחריות לצורך להמציא עתיד ללא עזרת כללים או תסריטים. אידיאלים נותנים לפעולות שלנו כיוונים, מטרות לשאוף אליהן, וכך מקלים על תחושת האשמה המכריעה בכובדה. אבל מכיוון שאידיאלים, בהגדרה, הם בלתי מושגים, הטעם (המר) של האבסולוטי עדיין מובחן בהם מבעד לחוויית המעבר החמקמק שהם יוצרים. הכפריים הכורדים נכנעים לא רק למעשיו חסרי הרגישות של בהזאר, אלא גם לתשוקה השפלה שלהם עצמם לחשוף עוד שכבה של עצמם, לחתוך את עורם עמוקות יותר על מנת לזכות בסוג ההכרה שאליה החלו לרעוב. דומה שהכפר סיאה־דארה נמצא לא רק על סף ההשתתפות בהתפתחות הקפיטליסטית, אלא גם על סף פיתוחו של יחס חדש לעברו התרבותי. השאלה הבלתי נסבלת "מי אנחנו" עוד לא הספיקה להישאל על ידי המודרניות וכבר פתר אותה הקפיטליזם כעניין לא של הוויה אלא של בעלות על זהות. כמו כל קניין, הזהות התחוויה כמשהו שניתן למדידה. אפשר להיות בעל יותר או פחות ממנה, בעל צורות טובות או גרועות שלה, אבל אי אפשר להשיג אותה באופן מוחלט. סביב חוסר המספיקות הזו צומח מסחר זהויות וערכה של הצניעות יורד דרסטית.

מתוך טעם הדובר בן, עבאס קיארוסטאמי, 1997, איראן/צרפת, 95 דקות
From A Taste of Cherry, dir. Abbas Kiarostami, 1997, Iran/France, 95 min



חשיפה

התפשטותו של הקפיטליזם ושכיחותה של תבנית האשמה שתומכת בו הם שגרמו לריגשת הבושה הכמעט נכחרת להיראות פרימיטיבית. הם גם האחראים לכך שמערכת הצניעות האיסלאמית, עם הבוז הנפיץ שלה לתשוקה הקפיטליסטית המודרנית לחשוף הכול, נראית אנכרוניסטית, כפי שנראתה למחבר הספר הנפש הערבית ולבהזאד. כך אנחנו חוזרים לסיקוונס שבו הוא מנסה לחדור לאפלת המערה המזורה שבה זינאב מבלה את ימיה. הקריאה שלי לא תתמקד בחוסר הבושה של בהזאד (שמידרדר כאן לתהומות), אלא בהתעוררות הבושה אצל זינאב.

כשבהזאד חוצה את סיפו של המקום החשוך הזה, המסך נעשה שחור לחלוטין למשך מספר שניות. פרודורו אירן וחשוך ממקם את עצמו בין החוץ מוצף השמש, שבו משחקת נערה צעירה ללא רעלה, לבין הפנים. בזמן שאנחנו צופים במסך הריק, יש לנו די והותר זמן כדי לחוות את החשיכה שבה תימצא זינאב. כמו תובע שמונה עבור חבר מושבעים את השניות שעברו עד שנחנק הקורבן - "אחת, שתיים, שלוש..." - כך קיארוסטאמי שומר על מסך שחור במשך זמן רב עד כדי חוסר נוחות. בינתיים, הקול של בהזאד שואל: "האם יש כאן מישהו?". זוהי שאלה עמוקה, שהתשובה לה שלילית. אין שם אף אחד, אף "אני", רק חליבת הפרה, הפעולה שזינאב מבצעת, שנהפכה לדבר חסר סובייקט.

אין ספק שאחת מסצינות הבושה המפורסמות ביותר היא זו שמוצגת בהיש והאין של סארטר, שבה מציצן שמציץ מבעד לחור מנעול נבהל מצלילם של עלים מרשרשים. סארטר מדגיש שרק באותו רגע, כשהמציצן חש שמישהו אחר מתבונן בו, הוא מגיע לתחושת עצמי. סארטר גם מטעים נקודה שסדגזויק מדגישה בדיון שלה בבושה: המבט של ה"אחר" אינו שופט, דן או מרשיע; הוא אינו גורם למציצן להתבייש בעצמו וגם לא בפעולת ההתבוננות התאוותנית שלו. המבט מתפקד כ"מתווך הכרחי" בין המציצן לבין עצמו, תנאי הכרחי ליצירתו כסובייקט מתוך מעשה ההתבוננות שבו היה שקוע לחלוטין עד לאותו רגע.[[]^{9]} ללא התערבות זו לא היה סובייקט, אלא רק התבוננות מבעד לחור מנעול. המפגש בין בהזאד לזינאב מומין אותנו לחשוב על מלוא ההשתמעויות הפוליטיות של טענתו של סארטר. לזינאב דרושה התערבות, נוכחותם של אחרים ככאלה, על מנת לעלות ולהיווצר מתוך החליבה - מתוך צורת שם הפעולה של קיומה הדל - כסובייקט. ללא ההתערבות הזו, היא נותרת כמשהו פחות מכך.

בקריאה הרגילה, סצנריו הבושה של סארטר נראה כמו דרמה רגשנית, שבה מעשה התבוננות שהוא לכאורה אבסטרקטי וריבוני נאלץ להתמודד עם עיגונו בפגיעות של יסודותיו הגופניים. רשרוש העלים מתפקד כמעין אצבע מורה שמאתרת את המציצן, הופכת אותו לבלוט עד כאב, לגוף עודף, בסצינה שבה תפס את עצמו כחסר גוף וכבלתי נראה, כיישות צופה רפאית. מלך הצפייה נחשף לפתע בעירומו. אם יש קושי לערער קריאה זו של סצנריו הבושה, הרי זה משום שהיא תופסת את ההתפתלות שמאפיינת

את הבושה, תחושה שמהו בתוכנו ש"היה אמור להישאר סמוי מן העין" נחשף לפתע, ונחשף כמשהו שלא ניתן להכחיש את היותו חלק מאיתנו. אבל גם אם חשיפת העירום שלנו, הגוף שלנו, מעלה בחריפות את תחושת הבושה (מראה עטיני הפרה שזינאב חולבת אמור כמובן להעלות תחושה בלתי נוחה זו בסיקוונס הקולנועי), זו כמובן אינה ניתנת לצמצום לחויית ההיחשפות ללא בגדים, להיראות בעירום פשוטו כמשמעו. זו גם אינה חוויה של תחושת עיגון במשקל העודף של הגוף שלנו, בגופנו כאובייקט. בבושה אנחנו מוצאים את עצמנו מחוברים ללא מנוס לאובייקט הבלתי ניתן לאובייקטיפיקציה של ההתענגות שלנו, וכך לגוף החי שלנו. מה מבחין אם כן בין רגש החרדה לרגש הבושה, אם ניתן לתאר את שניהם כתחושה של מסמור לאותה עורפות שאינה ניתנת לאיחוד עם העצמי? ההבדל נתון לא בהיעלמה של כל תקווה להימלט, כפי שלווינס חושב, אלא בהיעלמות הציווי להימלט. הציווי הזה מוחלף באחר: להתחבא, להסתיר או לסרב לחשוף, על מנת להבטיח ולשמר את אותה עורפות, שאינה ניתנת לסילוק אך שגם לא ניתן לאמצה, אשר מגדירה אותי בחומרה - כלומר, את ייחודיותי.

אין להכחיש שהבושה היא לא רק חוויה שמפירה את עקרון העונג, אלא לעתים קרובות גם חוויה של ייסורים עזים. דבר דומה ניתן לומר ביחס לחרדה. בחרדה, עם זאת, המרחק העצמי שלנו והאטימות העצמית שלנו הם מקורות הכאב, באימם לחסל אותנו כליל, בעוד שבבושה האיום מופנה לעבר אטימות זו, שחשיפתה תחסל אותנו. אנו מבקשים אם כך לשמר את האטימות הזו בכל מחיר, גם אם נוכחותה נושאת עמה כאב משלה. מהו ההסבר לשינוי זה ביחסנו לעורפות המטרידה שמרחיקה אותנו מעצמנו? תיארנו את החרדה כתחושה של יכולת נגיבית לא להיות, שממנה אנו נמלטים באמצעות הבחירה בקיום חברתי שבו אנחנו נראים לא רק בפני אחרים אלא גם בפני עצמנו. אבל הבעיה עולה כשמרחב ההיראות החברתי מציע לנו בבואה לא מוצלחת של עצמנו, כשבעודנו זוכים במראָה אנחנו מאבדים את עצמנו; כשבין כל הדימויים של עצמי ושל האחרים, אני נעדר; כשהמחיר של היראות בעולם הוא אובדן מבטי שלי, אובדן ה"אני" שרואה את עצמי במראית החברתית שלי. אז עולה אותה תשוקה שקישרנו לאשמה: לפרוץ מבעד לחזות מראית העין.

תחושת הבושה נוצרת, לעומת זאת, כשאני מופיע לפתע בבשרי וגופי במרחב החיצוני של הקיום החברתי, של המראית הציבורית. אני רואה אז לא רק את הדימויים הציבוריים שאני רואה כרגיל, אלא לצידם, כאילו זכיתי לרגע בראייה פריפריאלית רחבה יותר, גם את הכתם האדום של לחיי שלי. אני נראה אז בגופי לצד הדימוי שלי - במרחק מה ממנו - בעוד שהמבט שבו אני מתבונן בעולם מופיע בעולם, מתבונן בי ומאתר אותי שם כנפרד מעצמי. זוהי הנקודה הקריטית: בבושה, המבט שאני חש שמתבונן בי הוא המבט שלי עצמי. המבט שאבד באשמה נמצא בבושה, במרחב הציבוריות. כעת, מאחר שהמבט הזה אינו אובייקט במובן הרגיל, אינו עין אלא

התענגות של העין, עצם פוטנציאל הראייה, הוא אינו יכול להופיע כאובייקט ואינו מופיע כך. אבל מה שאינו ניתן לראייה במובן הצר של הדברים כן מופיע או עוטה נוכחות מוחשת באותה תנועה שבה "כל הפרספקטיבות, תנועות הכוח, של עולמי" מתחילות להשתנות ביחס לנוכחות המורגשת של מבטי.[[]^{20]} המבט שלי מופיע בעולם כמשנה צורות, כיכולת עיצוב הצורה של צורות הקיום החברתי, שביכולתי - דרך ההתענגות שלי, הפוטנציאליות שלי - לשנות.

כאן עלינו להיזכר בפרדוקס של הבושה, שבהסבר לו נעוץ המפתח להבנת ריגשה זו. הבושה היא תחושת הבידוד או הייחודיות של האדם והיא בו־בזמן גם תחושה חברתית ביותר. בעוד שהבושה מעניקה לנו חוויה של פנימיותנו, של מאגר פוטנציאליות או של התענגות שמבחינה בינינו לבין כל שאר האנשים, היא בו־בזמן גם גורמת לפנימיות הזו להופיע מחוץ לנו, בתוככי העולם. כך נחשפת הפנימיות שלנו כאירוע בעולם; היא מתגלה כהיחשפות בפני אחרים. במידה מסוימת, זוהי דרך אחרת לומר שהתחושה היא שההתענגות או הפוטנציאליות שלנו עצמנו אינם סרים למרותנו, שאינם מגלים לנו את סודותיהם. אבל עם זאת, בבושה גם אין לנו הדרף לגלות את הסודות הללו. אם כי לעתים קרובות נאמר שהבושה משתקת את התשוקה, לרוב לא מציינים לאיזו תשוקה בדיוק הכוונה. הטיעון כאן מבהיר שהבושה מחסלת את התשוקה להפוך את ההתענגות שלנו לנשק שנוכל לשלוט בו ולהפעיל כנגד הסדר החברתי. במקום זאת, הבושה שואפת לשמר את סודות שיתוף הפעולה של ההתענגות עם אחרים, עם התשוקה הבלתי ניתנת לידיעה של קודמינו, על מנת לממש אז את אותה התענגות בחברת האחרים שבקרבם אנחנו חיים.

בקריאתו של דאבאשי את המפגש בין בהזאד וזינאב, בהזאד הוא מי שהמיט בושה על זינאב. קריאה שגויה זו נסמכת על צמצום של הבושה לכלל תוצר של יחס אינטר־סובייקטיבי פשוט, שבו המבט המשפיל או המקטין של אדם אחר מספיק על מנת להצית תחושת בושה. אני, לעומת זאת, מבקשת לטעון שלא בהזאד הוא שגורם לבושה של זינאב, אלא הפואמה הארוטית של פרוע' פרחזאד, "הרוח תישא אותנו", שבהזאד מדקלם לזינאב בנסיונו המגושם לפתות אותה. מילות השיר משפיעות על זינאב באופן שבהזאד לא התכוון לו - והן, לא אור המנורה שהוא מנסה לכוון אליה, אשר תולשות אותה מתוך החשכה, מפרידות בינה לבין פעולת החליבה שבה היא מרוכזת. ניכר שהשיר מרתק ומפתיע אותה. בעוד שבהזאד מנסה לעשות מניפולציות באמצעות קשרים חיצוניים לחלוטין בין פרוע' ונערת הכפר הלא משכילה הזו, השיר למעשה מעניק לזינאב לא זהות שאולה אלא תחושת עצמיות. כלומר, זינאב אינה מזדהה עם המשוררת פרוע', כפי שבהזאד מומין אותה לעשות, אלא חווה עם שמיעת השיר תחושה של עצמיות; או אם נדייק, תחושת בושה שמאפשרת לה לחוות את היחס שבין האינטימיות שלה לבין גורלם של אחרים.

זינאב השרויה בחשיכה נותרת בלתי נראית לא רק לאחרים, אלא גם

ההידרדרות אל הבושה

חשיפה

התפשטותו של הקפיטליזם ושכיחותה של תבנית האשמה שתומכת בו הם שגרמו לריגשת הבושה הכמעט נכחרת להיראות פרימיטיבית. הם גם האחראים לכך שמערכת הצניעות האיסלאמית, עם הבוז הנפיץ שלה לתשוקה הקפיטליסטית המודרנית לחשוף הכול, נראית אנכרוניסטית, כפי שנראתה למחבר הספר הנפש הערבית ולבהזאד. כך אנחנו חוזרים לסיקוונס שבו הוא מנסה לחדור לאפלת המערה המזורה שבה זינאב מבלה את ימיה. הקריאה שלי לא תתמקד בחוסר הבושה של בהזאד (שמידרדר כאן לתהומות), אלא בהתעוררות הבושה אצל זינאב.

לעצמה. היא אינה קיימת, לא רק עבור עצמה אלא עבור הכול. על מנת לחוות את עצמה כסובייקט, נדרש לה ממד חיצוני, נראות מחוץ לעצמה. השיר, פריט משמעותי מתוך תרבותה, מעניק לזינאב גישה לממד החיצוני הזה. פעמים רבות אומרים שעניעות היא תופעה תרבותית; שאפשר להרגיש עירום רק מתחת לבגדים. אבל לרוב, הכוונה היא שהתרבות יוצרת עכבות מיניות, גורמת לנו להיות מודעים לעירום שלנו. את השיר הארוטי של פרוע' אי אפשר בשום דרך שהיא להבין כביקורתי כלפי מיניות, והוא גם לא גורם לזינאב לתחושת מודעות עצמית בפני בהזאד; ההפך הוא הנכון. אם הצניעות היא אמנם תוצר של תרבות (וצניעותה של זינאב תוצר של השיר), הרי זה משום שהבושה הופכת לנראית את אי אפשרותה של מודעות עצמית כזו. היא חושפת את האובייקט הבלתי ניתן לאובייקטיפיקציה שמוציא אותי מהמרכז של עצמי; אבל היא חושפת אותו כנתון בין, או כממוסגר על ידי, אורחות התרבות שלי. הפריימינג של האובייקט בבושה יכול אם כך להיתפס כאילוץ של האלימות שסוחפת אותי בחרדה. המבט שזינאב מדמיינת

בשמעה את מילותיה של פרוע' אינו רואה דבר, או רואה את האין־מה־לראות, את מה שאין דומה לו, שאין לו דימוי, משום שאין בו דומה. כעת אנחנו מוכנים להתמודד ישירות עם התיזה המוצעת בספר הנפש הערבית, לפיה מערכת הצניעות האיסלאמית הופכת מוסלמים לפגיעים לבושה. כשמערכת החיגאב מעודדת את הסובייקטים שלה לחוות את הפנימיות או הפרטיות שלהם כשלמה גם כשהם במקום ציבורי, כפי שמוסלמים רבים מעידים, היא משמרת כמובן את הבושה כמובן שעליו דיברנו כאן - אבל בהחלט לא כמובן שהספר מתכוון אליו. עם זאת, כשמערכת החיגאב אוסרת על תושביה או מונעת מהם גישה לציבוריות,

היא גוזלת מהם את האפשרות לחוש בושה. בתנאים כאלה, אף מחסום אדריכלי, אף צעיף או צ'אדור לא מספיקים כדי להגן על צניעות התושבים. במקום להגן על נשים מפני חשיפה, הגבלת הגישה שלהן לפורומים ציבוריים יכולה רק להפוך את הפנים שלהן לחוץ, לעשות החצנה מוחלטת שלהן. אולי זהו הדימוי של בהזאד שמתרוצץ במשך כל הסרט בניסיון להשיג קליטה טובה יותר לטלפון הנייד שלו שגורם לי לחשוב על הוויכוחים בארצות־הברית בנוגע להאזנות סתר. בוויכוחים הללו הפרטיות היתה נושא לדיון, משום ששיחות טלפון חוצות בהכרח את המרחב הציבורי וכך מעוררות את שאלת היחס בין הציבורי לפרטי. כחלק מוויכוחים אלה, בית המשפט העליון שקל את הטענה כי לא ניתן למקם פרטיות בגבולות של חלל שניתן לקבוע שהוא מחוץ להישג ידה של המדינה; הפרטיות מחוברת לסובייקט ואין להפר אותה, ללא קשר למקום הימצאו של האזרח, בחלל פרטי או ציבורי. אבל אם תחושת העצמיות של הסובייקט, תחושות הבושה, האינטימיות והפרטיות שלה נסמכות באופן מהותי על יחסיה עם אחרים ככאלה, הרי שלא ניתן להגביל את החופש שלה לקיים יחסים חברתיים מבלי לפגוע בפרטיותה.

השאלה שמעלה הקולנוע המאופק של קיארוסטאמי היא זו: כיצד יכולה להיות תחושת הבושה, תחושה שמהו בתוכנו ש"היה אמור להישאר סמוי מן העין" נחשף לפתע, ונחשף כמשהו שלא ניתן להכחיש את היותו חלק מאיתנו. אבל גם אם חשיפת העירום שלנו, הגוף שלנו, מעלה בחריפות את תחושת הבושה (מראה עטיני הפרה שזינאב חולבת אמור כמובן להעלות תחושה בלתי נוחה זו בסיקוונס הקולנועי), זו כמובן אינה ניתנת לצמצום לחויית ההיחשפות ללא בגדים, להיראות בעירום פשוטו כמשמעו. זו גם אינה חוויה של תחושת עיגון במשקל העודף של הגוף שלנו, בגופנו כאובייקט. בבושה אנחנו מוצאים את עצמנו מחוברים ללא מנוס לאובייקט הבלתי ניתן לאובייקטיפיקציה של ההתענגות שלנו, וכך לגוף החי שלנו. מה מבחין אם כן בין רגש החרדה לרגש הבושה, אם ניתן לתאר את שניהם כתחושה של מסמור לאותה עורפות שאינה ניתנת לאיחוד עם העצמי? ההבדל נתון לא בהיעלמה של כל תקווה להימלט, כפי שלווינס חושב, אלא בהיעלמות הציווי להימלט. הציווי הזה מוחלף באחר: להתחבא, להסתיר או לסרב לחשוף, על מנת להבטיח ולשמר את אותה עורפות, שאינה ניתנת לסילוק אך שגם לא ניתן לאמצה, אשר מגדירה אותי בחומרה - כלומר, את ייחודיותי.

^[1] סטודיו 168 / פברואר-מרץ 2007 31

להיות צניעות כלשהי, בושה כלשהי, עבור נשים כמו זינאב, אם המנהגים, התלבושת או המגבלות החוקיות אסורים עליהן להיראות, להיכנס למרחב הציבורי ולקיים יחסים חברתיים כרצונן? מערכת הצניעות, כפי שפתחתי ואמרתי, אילצה את כל הקולנוענים האיראניים להגביל את עצמם לחללי חוץ. מה שעושה את הקולנוע של קיארוסטאמי מעניין במיוחד הוא האופן שבו הוא מכניס את הפנימיות, את הפרטיות, אל תוך העולם שכולו חוץ, אל תוך המרחבים הציבוריים שהוא מצלם באופן כמעט בלעדי.

המאמר מוקדש לזכרו של טושיקאצו מוראיאמה.

מאנגלית: עינת עדי

גיאן קופצק היא פרופסור לאנגלית, ספרות השוואתית ולימודי מדיה, מנהלת המרכז לפסיכואנליזה ותרבות באוניברסיטת באפאלו. היתה בין עורכי כתב העת אוקטובר בין ספריה: קרא את תשוקתי: לאקאן נגד ההיסטוריוציסטים (MIT, 1994). דמיין שאין כל אישה: אתיקה וסובלימיציה (MIT, 2002).

- 1 התקנות שכיוונו ל"איסלמאזיציה" של הקולנוע האיראני אושרו ומשרד התרבות וההנחיה האיטלאמית נוסד בפברואר 1983. חמיד נאפיסי מספק את הניתוח המקיף והמשכנע ביותר להשפעתן של התקנות הללו על הקולנוע האיראני. ר' בעיקר: "Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema," in *Life and Art: The New Iranian Cinema*, ed. Rose Issa and Sheila Whitaker, NFT and BFI, London, 1999.
- 2 על היחס בין הספר של רפאל פאטאי *The Arab Mind (Patai)* ואסטרטגיית "גרימת הבושה" שאימצה ארצות-הברית באבו-חרייב, ר' Seymour M. Hersh, "The Gray Zone: How a Secret Government Program Came to Abu Ghraib," *The New Yorker*, May 24, 2004.
- 3 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham, 2003. לשימוש מעניין בעבודתם של סגוויק וסיליון טומקינס, ר' Lisa Cartwright and David Benin, "Shame, Empathy, and Looking Practices: Lessons from a Disability Studies Classroom," in *Journal of Visual Culture*, vol. 5, no. 2, 2006.
- 4 שם, עמ' 41.
- 5 שם, עמ' 37. על פרדוקס זה, ר' גם את דבריו של סטנלי קאוול: "הבושה היא גם התחושה המבודדת ביותר אבל גם התגובה החברתית הפרימיטיבית ביותר [...] בו־זמנית הגילוי של בידודו של הפרט, של נוכחותו בפני עצמו, אבל גם בפני אחרים;" *Chicago, Must We Mean What We say?*, Stanley Cavell, University Press, Chicago, 1976, p. 286.
- 6 Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Survivor*, (Archive, trans. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 1999), p. 110; p. 107.
- 7 סגוויק, הערה 3 לעיל, עמ' 37.
- 8 שם.
- 9 ספרו של חמיד דאבאשי, שהוא מבחינות אחרות אינפורמטיבי ביותר, הופך בפרק האחרון שלו לגיני חוצב להבות ובלתי הוגן (לדעתי) של הרוח תישא ארתנו; *Hamid Dabashi, Close-Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso Press, London and New York, 2001, pp. 251-259.



Emmanuel Levinas, *On Escape*, trans. Bettina Bergo, Stanford University Press, Stanford, 2003, p. 52. לדיון נוסף בלוינס ובבושה, ר' מאמרי: "May '68, The Emotional Month," in *Lacan: The Silent Partners* ed. Slavoj Zizek, Verso Press, London and New York, 2006.

11 כוונתי היא שעלינו לפנות גם לפילוסופיה המוסלמית בחיפוש אחר תיאוריה של "העבר הבלתי גמור". ר' למשל ה"פרולוג" של הנרי קורבין למחקרו על הפילוסופיה המוסלמית: "המחברים שלנו טוענים שאם העבר שלנו היה באמת מה שאנחנו חושבים שהוא, כלומר, מושלם וסגור, הוא לא היה מהווה קרקע לדיונים סוערים כל כך. הם טוענים שכל פעולות ההכנה שלנו הן בעצם התחלות מחדש, חזרה שוב ושוב על אירועים שעדיין לא הושלמו" (Henry Corbin, *Spiritual Body and Celestial Earth: From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*, trans. Nancy Pearson, Princeton University Press, Princeton, 1977, p. xxix).

12 Soren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety: A Simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*, Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 155.

13 Jacques Lacan, *Le seminaire: livre VIII: Le transfert, text established by Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1991, p. 155.*

14 פרויד כותב: "כאשר הנגינה בפסנתר, הכתיבה ואפילו ההליכה נהוגות בעכבות נייורטיות, האנליזה חושפת בפנינו את הסיבה לכך בדמות ארוטיזציה חזקה יתר על המידה של האיברים, של האצבעות ושל הרגליים, הדרושים לתפקודים אלה. באופן כללי ביותר הגענו לתובנה, כי תפקוד האני של איבר זה או אחר ניווק כאשר הארוגניות שלו, המשמעות המינית שלו, גדלה. הוא מתנהג אז - אם יורשה כאן לערוך את ההשוואה הספונטנית והמשונה משהו - כמו טבחית, שאינה רוצה עוד לעמול ליד התנור, משום שבעל הבית נכנס עימה למערכת יחסים רומנטית". (זיגמונד פרויד, עכבה, סימפטום וחרדה, מגרמנית: יאיר אור, רסלינג, תל-אביב, עמ' 11-10). ראוי להדגיש כי "תפקוד האני" הוא שנפגע; האצבעות שעברו ארוטיזציה, בתהליך הארוטיזציה שלהן, זוכות בפוטנציאליות טהורה.

15 ר' בעיקר: Giorgio Agamben, "Bartleby, or On Contingency," in *Potentialities*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. 243-271. מעניין שמאמרו של אגמבן מציין את תרומתם החשובה של פילוסופים מוסלמים למושג הפוטנציאליות.

16 Abbas Kiarostami, "Taste of Kiarostami," interview with David Sterritt, <http://senseofcinema.com/contents/00/9kiarostami.html>

17 Abbas Kiarostami, "Une approche existentialiste de la vie," interview with Michel Ciment and Stephane Goudet, published in *Positif*, no. 442 (December 1997), p. 85 and cited in Stephane Goudet, "Le Gout de la cerise...et las saveur de la mure," *L'Avant Scene*, no. 471 (April 1998), p. 1.

18 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Henry Regnery Co., Chicago, 1965, p. 263, p. 213.

19 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Washington Square Press, New York, 1956, p. 369.

20 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concept of Psycho-Analysis*, trans. Alain Sheridan, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1977, p. 84.

מתוך הרוח תישא ארתנו, עבאס קיארוסטאמי, 1999
From The Wind Will Carry Us, dir. Abbas Kiarostami

חברי הוא ידען בכל התחומים. השדה שלו זה ארכיטקטורה, אבל הוא לא עובד כארכיטקט. הוא בעיקר קורא וכותב. כמובן שאיש מעולם לא ראה דבר שכתב. הוא אומר שהוא כותב רק לעצמו. הוא מרוויח כסף תמורת שרטוטים עבור משרדי אדריכלות מפעם לפעם, אבל עובד רק בשביל שיהיה לו מספיק למחייתו. תופעות העולם מסתכמות בעיניו באחת משתי קטגוריות: דברים שהוא אוהב ואלה שהוא לא אוהב.

קולנוע הוא בין הדברים שהוא אוהב מאוד. אבל רק קולנוע הוליוודי. הוא מעריץ נלהב של הוליווד, וסרטים לא הוליוודיים הם חסרי משמעות עבורו. הוא תמיד הולך לראות סרטים אמריקאיים ומעודד גם אותי לראות אותם. לפעמים הוא גם מעודד אותי לעשות סרטים כאלו. הוא אומר שהוא לא אוהב את הסרטים שלי ולכן הוא לא הולך לראות אותם. הוא אומר, "אני מעדיף את החברות שלך על פני הסרטים שלך". הוא חושב שאני לא מְלֵאה כמו הסרטים שלי. בפעם האחרונה שהלך לראות אחד מסרטי הוא לא החזיק מעמד עד הסוף. הוא נרדם בשלב כלשהו באמצע. הוא אומר כך בעצמו ואינו מסתיר זאת. הוא לא אוהב סרטים שמרדימים אותו והוא מאמין שמיטה היא מקום הרבה יותר מתאים לשינה מכיסא באולם קולנוע. כמו שאמרתי, אמת המידה שלו היא קולנוע הוליוודי, ושום דבר אחר אינו לגיטימי בעיניו. הוא אומר שבדיוק כמו שלשמע המילה "מוזיאון" חושבים מיד על ה"לובר", לשמע המילה "קולנוע" חושבים על הוליווד. כמובן שהוא אומר זאת רק כשטיפוסים אנטי־הוליוודיים לוחצים עליו. בעצם, האמת

היא שהוא לא מכיר קולנוע אחר. הדבקות שלו בהוליווד כל כך גדולה, שהוא אפילו אוהב את הסרטים שמחקים קולנוע אמריקאי. זו הסיבה שהוא התעקש לקחת אותי לראות סרט כזה. הוא פחות או יותר הכריח אותי ללכת. כמובן שהכוונה הכביכול טובה שלו היתה, "אם צרפתי יכול לעשות סרט אמריקאי, למה אתה לא יכול? לעשות סרטים לכמה אולמות קולנוע קטנים זה כמו לפזר צלוחית של זרעים בזמן שאחרים קוצרים שדות שלמים ודונמים על גבי דונמים של אדמה".

אני לא מפריך את דבריו. אני באמת לא יכול להתוכח. יחד עם זאת, אני גם לא מסוגל לעשות סרטים מהסוג שהוא אוהב ואני לא מחשיב כסרט את הדבר הזה שהוא גרר אותי אליו. עד לסצינה השלישית הבנתי כבר הכול. זה עוד אחד מאותם סיפורים פופולריים עם גיבור סוג ב' בתוספת קמצוץ של חמלה. לפרוטגוניסט הרצחני תמיד יש עציץ שהוא מטפל בו בתשומת לב מיוחדת. בדיוק לפני שהוא מכוון ויורה למישהו בחזה, הוא משקה את העציץ ומניח אותו מחוץ לחלון. ברגע שהמשימה המתחשבת הזו הושלמה, הוא מתפנה ללמד את אמנות ההרג. במקרה הזה, הוא מדרוך נערה בת ארבע־עשרה או חמש־עשרה. הנערה לא מאכזבת את המורה וגורמת לסוודר לבן־מסנוור של איזה בחור בלימוזינה להתכסות בדם. דימוי האצבע הילדותית של הנערה שלוחצת על ההדק מकेיע אותי. אני רוצה לעזוב את אולם הקולנוע. ההנאה שאני רואה על פניו של חברי עוצרת אותי. אבל אני לא מתכוון לתלות את כל האשמה בההנאה שלו מהסרט.

האמת היא שגם אני סקרן לראות מה הבמאי יעשה בסופו של דבר עם העציץ. איך הוא יעביר מסר אוהב לצופים הנאיביים שלו. האירועים נעים בקצב בלי כל התחשבות ברצף גיאוגרפי – וזה מוזר, כי לרוב זה הצד החזק של סרטים מהסוג הזה. במקום כלשהו יש גבר בודד. במקום אחר יש חבורה של בריונים שולפי אקדחים. הדבר היחיד שמקשר בין האירועים הוא שהם נערמים ברצף על אותו גלגל פילים. אני חושב לעצמי, "למען האמת, אם צרפתי יודע איך לעשות סרט אמריקאי, זה רק מוכיח שאני לא יכול לעשות זאת". אני לא מסוגל לצפות בשאר הסרט ועחב, תוך התקוממות, את אולם הקולנוע. החבר שלי מתלונן. "אתה רוצה לומר שכל האנשים פה שדוקים לכיסאות שלהם טועים, ורק אתה יודע מה טוב?" אחר כך הוא מציין את נתוני המכירות יוצאי הדופן של הסרט, אפילו בארצות־הברית.

בחוץ יורד גשם ושאת רעמים וענני שמיים פזורים מכסים את פיאצלה מיכלאנג'לו. צליל פעמוני הכנסייה וצליל הרעם מתמוגים בקולו המאוכזב והממורמר של חברי. "אם זה לא היה סרט טוב, אני מניח שהסרטים שלך כן טובים? רק מחיר הכרטיס לאחד הסרטים שלך שווה פי כמה יותר מהתסריט של הסרט".

כשהוא מתעצבן ממש רואים את ההומור שלו. אני מזכיר לו שאני אורח שלו והוא מתרצה מעט. במיוחד אחרי שאני מציין שאהיה בפירנצה רק לעשרים וארבע שעות ושגם אם המזל הטוב עשוי עדיין לאפשר לי לראות את הסרט במקום אחר, לא אוכל לראות שוב את פירנצה בחברתו של חבר כה מלומד.

הוא נכנע. כדי לשנות נושא, אני שואל אותו על הגשר שמשמאל לכיכר. מרחוק אני רואה תיירים לבושים בבגדים צבעוניים ונושאים מטריות. קשה ללכת בגשם בלי מטרייה, אבל חברי להוט להתקדם. הוא רוצה לספר לי על הגשר לפרטי פרטים. לשם כך עלינו לעמוד על הגשר עצמו. אם כי הוא יודע שאני לא נהנה ללכת בגשם, הוא מתעקש שנצעד דרך "מסדרון ואסארי".

המעבר מקורה אבל הגשם מצליף מהצדדים ורוחות פרצים שוברות מספר מטריות. אבל נדמה שחברי לא מרגיש ברוח או בגשם. הוא מתחיל את ההסבר שלו בזמן שאנחנו במסדרון. הוא מספר לי שהמעבר נבנה לפקודתו של דוכס פירנצה, קוסימו הזקן. הדוכס העניק לוואסארי, האמן הפלורנטיני המפורסם, רשות לבנות מעבר ולהרוס כל ממשול שיעמוד בדרכו. זה כלל קטע מקתדרלת סנטה פליסיטה. אבל כשוואסארי הגיע למגדל מאנלי, המשפחה לא הסכימה להעניק זכות מעבר דרך המגדל וגם לא רשות להרוס אותו. זאת למרות שלקוסימו היה הכוח להתעלם מרצונם ולכפות את רצונו שלו. אבל לאור השירותים הרבים שהמשפחה המכובדת הזו העניקה לעיר פירנצה, הוא כיבר את רצונם. הסתקרנתי, כמובן, כי לא היה לי מושג מהם השירותים שהוזכרו לעיל. יחד עם זאת, אני מחליט להניח לכך, כי הגשם מכה חזק מדי על ראשינו ועל פנינו. אנחנו היחידים שהולכים לאט. כל

אחרי הגשם

האחרים חולפים בריצה על פנינו כדי להגיע למחסה מתחת לגשר. אבל בכל פעם כשחברי מסביר משהו הוא צועד באיטיות וכשהוא מעוניין להדגיש נקודה כלשהי הוא ממש נעצר, מבלי להבחין כלל שיורד גשם. לבסוף, ואסארי הגה את הרעיון להשתמש בעמודי אבן ענקיים. זה אִפשר להמשיך את המעבר בדרך אחרת מוז שמובילה למגדל מאנלי. ממסדרון ואסארי, לא בלי קושי, אנחנו מגיעים למחסה הגשר. אנחנו עומדים בתוך חבורה של תיירים מחוסרי הגנה. רובם אמריקאים. הם עומדים בשורה כשהם לבושים בבגדים הצבעוניים שלהם, אוחזים במטריות. לידנו יושב קריקטוריסט על שרפרף. מעל ראשו, הלויים על עמוד, מספר רישומי פחם שחור. הרישומים הם של קרל מרקס, מרלין מונרו וברייז'ט ברדו. אלו ודאי דוגמאות של עבודתו שמיועדות ללקוח עתידי לא מתוחכם במיוחד. תווי הפנים שלו אינם שונים כל כך מאלו שמצוירים בעבודותיו.

יש לו שפתיים דקות מאוד, אף גדול למדי, והוא חובש כובע ברט אדום קטן. כשאני מביט בו אני מבין שהוא מרוכז במשהו אחר. הוא מביט בתשומת לב עצומה בגבר צעיר שמדבר אל אישה אמריקאית צעירה. הגבר הצעיר נשען על עמוד אבן. עם הגובה שלו, הזרועות השריריות והתלתלים הקצרים הוא נראה כמו פסל רומאי עתיק. הוא מדבר אל הבחורה, הנשענת על קיר הלבנים מולו, באנגלית רצוצה. הוא מדבר על דברים שבלב. מהמקום שבו אני עומד אני לא יכול לראות אף אחד מהפנים שלהם. אני סקרן לראות אותם אבל אין לאן לזוז. לימיני הצייר בודה בפלורנטיני הצעיר ולשמאלי הידיד המלומד שלי מספק את הדיווח המפורט שלו על הגשר

ועל ההיסטוריה שלו.

הגשר נבנה מעץ בסביבות שנת 974 לסה"נ, בימי הביניים. הוא התמוטט לאחר שיטפון. הוא מדגיש את "ימי הביניים" כאילו אני עלול לחשוב שהגשר נבנה לפני עשרים שנה או משהו כזה. הוא חוזק ב־1114 כדי לשפר את עמידתו תחת לחץ הנהר. אבל ב־1324, בעקבות שיטפון נוסף, הוא קרס. ואז שוב, ב־1334, הוא נכנע לשיטפון. הגשר שאנחנו עומדים עליו עכשיו נבנה עשר שנים מאוחר יותר, ב־1344. גם הוא ספג נזקים משמעותיים משיטפון ב־1964. האישה הצעירה עומדת בגבה לפס הוורוד שמסמן את החלק המשוחזר של הגשר. היא לובשת שמלת תחרה לבנה ונעלי התעמלות לבנות. המכנסיים והנעליים של הגבר הצעיר אמנם לא חדשים לחלוטין, אבל הם אלגנטיים. הוא נראה נאה כמו טווס שפורש את זנבו.

תיירים אמריקאים לא מבינים. הם הולכים לראות את העבודות של מיכלאנג'לו ודא וינצ'י. אבל הביטי בי, הוא כאילו אומר, אני יותר יפה ואני כאן, חי, כשר ודם. אבל הבחורה לא מסתכלת עליו. מאיפה שאני עומד אני לא יכול לראות את פניה, אבל מהעמידה שלה ברור שהיא מביטה בכיוון ההפוך, למקום שבו היתה פעם שורה של אטליזים. חנויות אלו כונו Beccai, מילה שהשמעות שלה באיטלקית היא "לוכד עזים". אבל במאה ה־16,

^[1] סטודיו 168 / פברואר-מרץ 2007 35

פאנאָרעם פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע

בתקופת שלטונה של משפחת מדיצ'י, לפקודתו של קוסימו הזקן, הן הועברו לידי צורפים - קודם כל האטליוזים ואז חנויות ה־2x2 הקטנות שעומדות בשורה לאורך הצד הצפוני של הגשר. כיום תיירים עשירים מרחבי העולם באים לכאן כדי לקנות את יצירות המופת של צורפי Ponte Vecchio. בזמן שאני מטה אוזן לידידי המדריך, אני ממשיך להביט בגבר הפלורנטיני הצעיר. האישה הצעירה שומעת את מילותיו של הגבר הצעיר אבל מביטה לעבר הצורפים שממולה ובגברים ובנשים שעומדים כתף אל כתף מול חלונות הראווה הבוהקים. בפנים אין איש. בעלי החנויות עומדים לבדם, מביטים בגשם ובלקוחות שאינם קונים. העמידה שלהם דומה. אף אחד מהם אינו מודע לכך שבעל החנות הסמוכה עומד בדיוק באותה הנקודה בחנות שלו, ידיו משולבות מאחוריו, רגליו צמודות, מתננדנד מעט על עקביו, בוהה החוצה אל החלל כמו פסל, בלקוחות ובגשם שממשיך לרדת. אף אחד לא מדבר עם מישהו אחר. אולי כולם חוץ ממני מכירים את ההיסטוריה של הגשר וההרס שלו. אני אהיה המוטב היחיד של הסיפור, שמסופר לי ללא הפסקה. שאגת הנהר שגועש מתחתינו פראית. נדמה שהמפלס שלו עלה בלפחות חמישים סנטימטר מאז שאנחנו עומדים על הגשר. אני מנסה לחשב אם יש דפוס להתמוטטויות של הגשר על ידי היזכרות בתאריכים שחברי הזכיר במהלך הדיבור המתמשך שלו. מ־1324 עד 1344 זה עשרים שנה ואז שוב מ־44' ל־64' יש עוד עשרים שנה. השיטפון הבא אירע ב־1964; כלומר שש מאות ועשרים שנה, או אולי שש מאות שנה? אני באמת לא יכול לעשות את החישוב. אני מבין שכל מה שאני יודע זה שהספרה הימנית בכל אחת מהשנים שבה הגשר התמוטט היא 4. עכשיו 1994. עברו בדיוק שלושים שנה מאז שהגשר קרס בפעם האחרונה. בסדר. זה לא מוכיח כלום. פרט לכך שהכול עשוי להיהרס בשיטפון. תיירים, מקומיים, וגם צורפים, אין לזה שום קשר לספרה ימנית שחוזרת על עצמה. אני יכול לראות לנגד עיני איך יורדים מסכים של גשם ולמען האמת אני קצת פוחד. אבל הופעתה של קבוצה גדולה של תיירים יפנים מרגיעה אותי. משלחת צועדת לאורך הגשר במערך מסודר. כולם עטויים בגדי פלסטיק חסיני רוח ומצוידים בכובעים מיוחדים. פניהם נרטבים בגשם לגמרי בזמן שהם מקשיבים בתשומת לב למדריך שלהם, שמספר את ההיסטוריה של הגשר. ההתקדמות שלהם, כשהם לבושים בבגדים הצבעוניים, צועדים בגשם בין הקהל שעומד משני צידי הגשר, מזכירה מעבר של בימת קרנבל. זה מעודד אותי. במיוחד מאחר שהרוגע שמשתקף אלי מכל אחד מפניהם מביא אותי להסיק שהמדריך שלהם לא הזכיר את הרס הגשר ב־1964. אולי גם באותו יום הדברים החלו כל כך בפשטות. מישהו אולי סיפר את ההיסטוריה של הגשר למישהו אחר. אולי היו שם צייר עם הציורים שלו, צורפים, לקוחות, תיירים, גשם, רוח. ובתוך המהומה, גבר צעיר שמקווה להבטיח את חלקו בנצח.

נראה שהנהר עולה על גדותיו, אני חושב. אני מביט במפלס המים, שעלה עד כדי סנטימטרים בודדים מתחת לגשר. אני רוצה להציע לחברי המלומד לרדת מהגשר. אבל עם מזגו הנדיב, הוא לעולם לא יסכים לרדת לפני שימסור לי כל פרט שידוע לו על ההיסטוריה שלו. מעבר לכך, אני חושש שהערה מהסוג הזה עלולה להזכיר לו את אולם הקולנוע ושוב להחמיץ את מצב הרוח שלו. חוץ מזה, אני סקרן לגבי תוצאות מאמציו של הגבר הפלורנטיני הצעיר. הוא חוצב בסלע אהובתו כשהמילים הן כלי העבודה היחידים שלו. בדיוק כמו ואסארי, האמן הפלורנטיני, הוא מנסה להסיר כל מכשול שעלול לעמוד בדרכו, וכשהוא נתקל במכשולים בלתי עבירים כמו מגדל מאנלי, הוא מציע את נעוריו ואת יופיו, אוצרותיו היחידים. הטי־שירט הלבנה דבוקה לגופו ושערו המתולתל בוקה בגשם. אני מביט סביבי. פרט לגבר הצעיר המדבר לאזונה של הנערה וחברי הידען שמדבר לאוזני, איש לא אומר מילה. עכשיו גם התיירים הפנו את גבם לחנויות הצורפים והם בוהים קדימה. הצורפים עומדים דוממים על סף דלתותיהם ומבטם מקובע החוצה. הגשם גועש מתחת לגג ואני חושב שאני מרגיש את הגשר קורס תחתי. יחד עם זאת, גם החבר שלי וגם הגבר הצעיר לא מפסיקים לדבר. אף לא לרגע אחד. מים זורמים מקצה אפו של הצעיר. עיניו ממשיכות להביט בגבר הצעיר. טיפות גשם מטפטפות משוליו של כובע גדול שחובש גבר שעומד מאחורי ונוטפות הישר במורד צווארי. אין מקום לזוז. העננים שואגים זה על זה וחברי רוטן על הגשם. לראשונה אני מבין שהוא מודע לגשם. אבל המחאה שלו היא שהעוצמה של הגשם תמנע ממנו להראות לי את Palazzo Vecchio, בניין ישן יותר שכולט מבחינה ארכיטקטונית בין מבני הרנסאנס האחרים. בעידן הפשיסטי, גם היטלר וגם מוסוליני דיברו מהמרפסת שלו. היום זהו בניין העירייה ומאכלס את משרד הרישום הציבורי. כאן מתחתנים זוגות שאינם מעוניינים בנישואי כנסייה רשמיים. ראש העיר או פקיד אחר כותב חוזה שעליו הצדדים חותמים. זה מה שאני שומע באוזני השמאלית. באוזני הימנית אני יכול לשמוע את מילותיו של הגבר הצעיר שמציע באופן רשמי נישואין לאישה הצעירה. הוא מהלל את מעלותיהם של החיים הפשוטים. הוא שר את שבחם של חדר עליית־גג קטן שפונה לגבעה ולכנסיית סן־מיניאטו ושל יונים המקננות מאחורי חלון חדר השינה. הוא מספר לה איך התבונן בזוג הציפורים, זכר ונקבה, חולקים שווה בשווה בנטל כשנשאו זרדים זעירים והניחו אותם מחוץ לחלון, אחד על גבי השני. איך זו שאז הבין שהיא בוודאי הנקבה ישבה על הביצה ואיך הם החליפו זה את זה בשמירה על חום הביצה עד שבקעה. איך הגנו על הגוזל שלהם מפני החתול השחור והאכזר בבית הסמוך ולימדו אותו לעוף. ואיך שלושתם התעופפו משם ויונים חדשות הגיעו לאותה נקודה בדיוק ותיקנו את הקן בזרדים חדשים. הבחורה כל כך שוות נפש שאני תודה אם היא מבינה את שפתו של הגבר הצעיר.

היא בוהה בעקביות בשתי נקודות - אל ידית המטרייה שלה שעל הכפתור שלה היא כל הזמן לוחצת, או אל השמיים שמחשיכים עוד ועוד עם כל רגע שחולף. הגבר הצעיר מוסר דיווח משוער של הכנסותיו. הוא מצביע על הצייר ומספר שהם עובדים יחד ושהצייר הוא חירש־אילם שבבעלותו חנות למסגור לתמונות. הוא מספר לה שפרט לצייר יש לו הרבה חברים ועמיתים שיעזרו להם. אני מביט שוב בצייר ורואה שעיניו דבוקות לשפתיו של האישה הצעיר. הבחורה נותרת בשתיקתה ומתעסקת עם ידית המטרייה שלה. אני תודה אם גם היא אילמת והגבר צעיר לא יודע זאת. לא משנה. הוא לא מקבל תשובה.

עכשיו החבר שלי מספר לי על משפחות איטלקיות עשירות ממנים עברו. על המדיצ'י, הפיטי, הסטרוצי והרוצ'לאי. החוקים ביותר ביניהם היו משפחת מדיצ'י. חברי המשפחה הזו היו פטרונים של האמנויות. בתקופת שלטונם שגשגו אמנים כמו דא וינצ'י ומיכלאנג'לו. הגבר הצעיר שוב משווה את עצמו לעבודה של מיכלאנג'לו. הוא גאה בגורתו ובהופעתו. היו לי הרבה הצעות לדגמן, הוא מסביר, אבל אני לא אוהב את סוג העבודה הזו. בגדים נעודו להסתיר גמנים. למה שאסתיר את הגוף שלי? כמוכן שברומא היתה תקופה שעבדתי כמודל לציירים ואמנים. אבל גם את זה לא אהבתי. אני לא אוהב שנשים צעירות וגברים צעירים מקיפים אותי ומתבוננים בי. מבט חודרני שמכוון לגוף פוצע אותו. בגלל זה הפסקתי עם העבודה הזאת. אבל הייתי שמח... הייתי שמח אם את הביטי בי באיכות. הביטי במבט שונה. הביטי בעיניים מעריכות. אם מה שתראי ימצא חן בעיניך, אז נתחתן. חתונה פשוטה בבניין העירייה של פירנצה. אחר כך נאכל ארוחת ערב קטנה בבית הקטן שבה הדלת של החדר המרכזי נפתחת לחדר שינה שהגודל שלו מספיק בדיוק למיטה. נאכל ארוחת ערב על המרפסת ממש ליד הציפורים. נאכל ארוחת ערב שאבשל בעצמי. נאכל ריבוליטה, המרק האיטלקי המיוחד הזה עם בשרים צלויים, מנה פלורנטינית מיוחדת. אני בטוח שתאהבי את זה. אם תחליטי שאת לא אוהבת את פירנצה ולא רוצה להיות כאן, אלך איתך למרות שאני אוהב את ארצי ואת פירנצה שלי.

פירנצה שנשטפת על ידי הגשם. הרוח הנושבת על פני הנהר מפזרת טיפות מים זעירות לכל כיוון. משמאל, הנהר לוחך את אחד העמודים והמים מתחילים לזרום אל הגשר. הרוח חוטפת כמה מטריות צבעוניות מידי בעליהן ומשליכה אותן לתוך הנהר. נדמה שהעניינים מסלימים. כל זה מודגש על ידי ההחלטה המתזמנת בתבונה של הצורפים להוציא את סחורותיהם מחלונות הראווה. ברוגע ובתנועות שגם הפעם מתואמות היטב, משמאל לימין, אחד אחד, הם מניחים את הוזהב שלהם בתוך כספות. נראה שהם בוטחים בידיעה שיורשיהם החוקיים יהיו מסוגלים להשיב לעצמם את הכספות ממעמקי הנהר. שמותיהם ודאי חרוטים על כל כספת לשם זיהוי קל. התיירים אינם זזים. הם עומדים דוממים כמו פסלי האבן בכיכרות. הרוח

פאנאָרעם פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע

תופסת מספר מטריות נוספות מבעלים לא קשובים ומעיפה אותן לשמים. התמונה של מרלין נתלשת מהמוט שממול ומתעופפת לעבר פיאצה וקיו ובניין העירייה של פירנצה. התמונה של מרקס בעקבותיה, ואילו התמונה של ברידגיט ברדו נותרת יציבה במקומה. המהומה שולטת. עכשיו האנשים ממלמלים משהו לעצמם או זה לזה. הגבר הפלורנטיני הצעיר שקט ומביט בתשומת לב באישה הצעירה. כאילו אמר את מילתו האחרונה ועכשיו ממתין לתשובתה. אפילו חברי המלומד הפסיק סוף סוף לדבר! הבחורה מביטה בשמים, בקשת שעולה מתחת למרפסת של פיאצה וקיו ושהקצה השני שלה ניצב בפיאצלה מיכלאנג'לו, בדיוק מעל לאולם הקולנוע. פתח גדול מופיע במעטה הענן השחור ונותן לשמים הכחולים להגיח. על זה הבחורה מסתכלת. הפתח מתרחב במהירות. הוא גדל וגדל בקצב בלתי ייאמן.

כולם מביטים למעלה. הגשם פוסק באיטיות והרוח מפזרת את העננים לכל עבר במהירות מדהימה. השמש, כמה רגעים לפני שקיעה, משליכה את אורה הכתום על העיר פירנצה. התיירים מתפורים כמו העננים, כל אחד הולך לכיוון אחר. הבחורה הולכת בזהירות כשהיא חוצה את הנחלים שזורמים לאורך הרחוב. מים נוטפים מעצי חג המולד הקטנים המקושטים בלימונים ובאורות צבעוניים שניצבים בין עמודי הגשר. הבחורה פותחת את המטרייה שלה. היא מגניבה מבט לעבר הגבר הצעיר ונפרדת בחיוך קר בלבד. אני יכול לראות את הפנים שלה מקרוב. אלו פנים רצוצות וחיוורות עם עיניים כחולות. תווי פנים שמשדרים אצילות שחלפה. הצייר עדיין מביט בגבר הצעיר, שעומד נטוע לבדו באותו מקום. הצייר מזיז את זווית שפתיו ובמושכו את אפו מעלה ככל הניתן מנסה להעביר את המסר שבסופו של דבר היא לא היתה כזו מציאה. אבל הגבר הצעיר נראה חיוור ועצוב. עיניו המושפלות מטה עוקבות אחר צעדיה של האישה במים שזורמים מעל אבני הריצוף. מספר תפוזים, קטנים וגדולים, צפים במים. אני נזכר במילים שמיוחסות לאישיות הגדולה של הקולנוע האיטלקי, זאוואטיני, ואני תודה אם הוא היה אולי מפירנצה. טוענים שהוא אמר, "האדם הראשון שחולף על פניך יכול בקלות להיות גיבור הסרט שלך".

אנחנו חולפים על פני אולם הקולנוע בפיאצלה מיכלאנג'לו. הסרט הסתיים. ההבעות על פני היוצאים מהאולם מזכירות לי אנשים שחוזרים מלווייה. אני רוצה לשאול אחד מהם מה קרה לבסוף לעציץ.

פאנאָרעם פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע

מתוך: Zoetrope: All-Story, vol. 7, no. 4 (Winter 2003) *www.all-story.com*

פאנאָרעם פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע פֿון דער פּאָנעוועזשער פּאָרטע

מתוך מיאמי וייס, מייקל מאן, 2006, גרמניה/ארצ"ב, 134 דקות
From Miami Vice, dir. Michael Mann, 2006, Germany/USA, 134 min

מיכל נאמן, קאמיקאזה, 1976, קולאז', 60x40 ס"מ
Michal Na'aman, Kamikaze, 1976, collage, 40x60 cm



פריימים במדיום של הכתם

Frames in the Stain Medium

מיכל נאמן Michal Na'aman

דרור דאום Dror Daum

אלכסנדרה צוקרמן Alexandra Zuckerman

עמוס גיתאי Amos Gitai

קרן רוסו Keren Russo

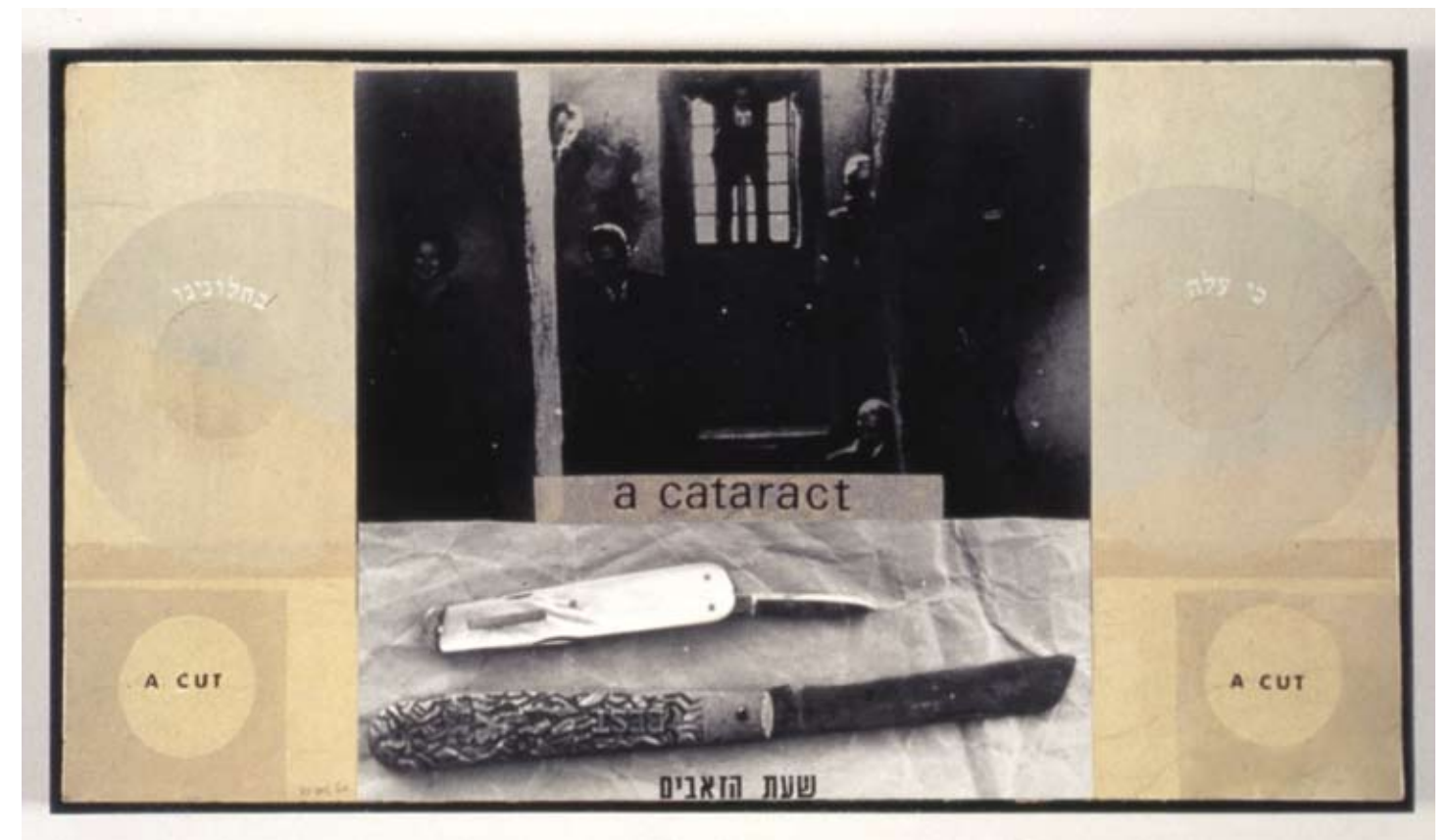
מייקל מאן Michael Mann

בויאן Boyan



מיכל נאמן, שעת הזאבים (A Cut, A Cut, A Cataract), קולאז', 40x72 ס"מ
 Michal Na'aman, The Hour of the Wolves (A Cut, A Cut, A Cataract), 1976, collage, 40x72 cm

מיכל נאמן, אולה, קולאז', 72x40 ס"מ
 Michal Na'aman, Olé, 1976, collage, 72x40 cm





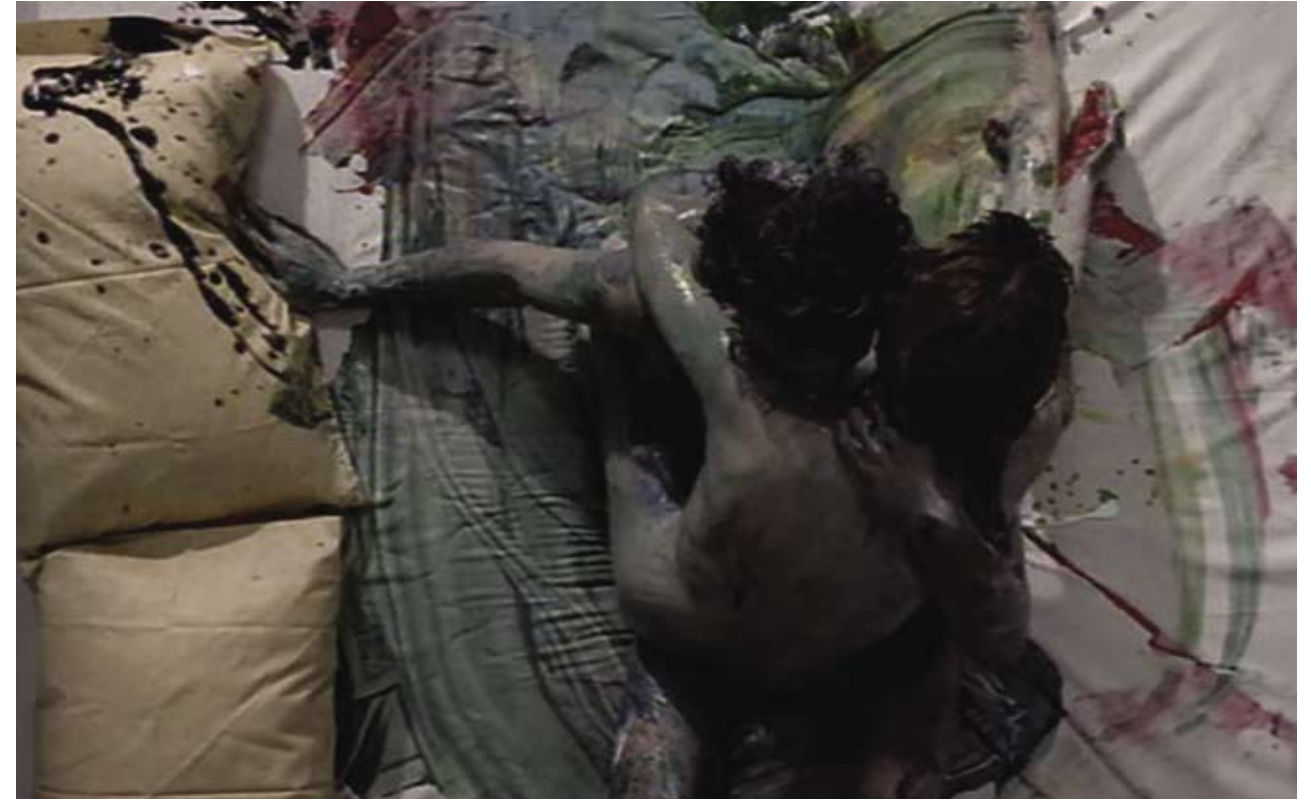
דרור דאום, מעלית לגרדום, 2002, אותיות דביקות, קיר בטון, מעלית עם דופן זכוכית
Dror Daum, Lift to the Scaffold, dry-transfer letters, concrete wall, glass-walled elevator

אלכסנדרה צוקרמן, קלאוס קינסקי, 2006, דיו על נייר, 30x21 ס"מ
Alexandra Zuckerman, Klaus Kinski, 2006, pen on paper, 30x21 cm each

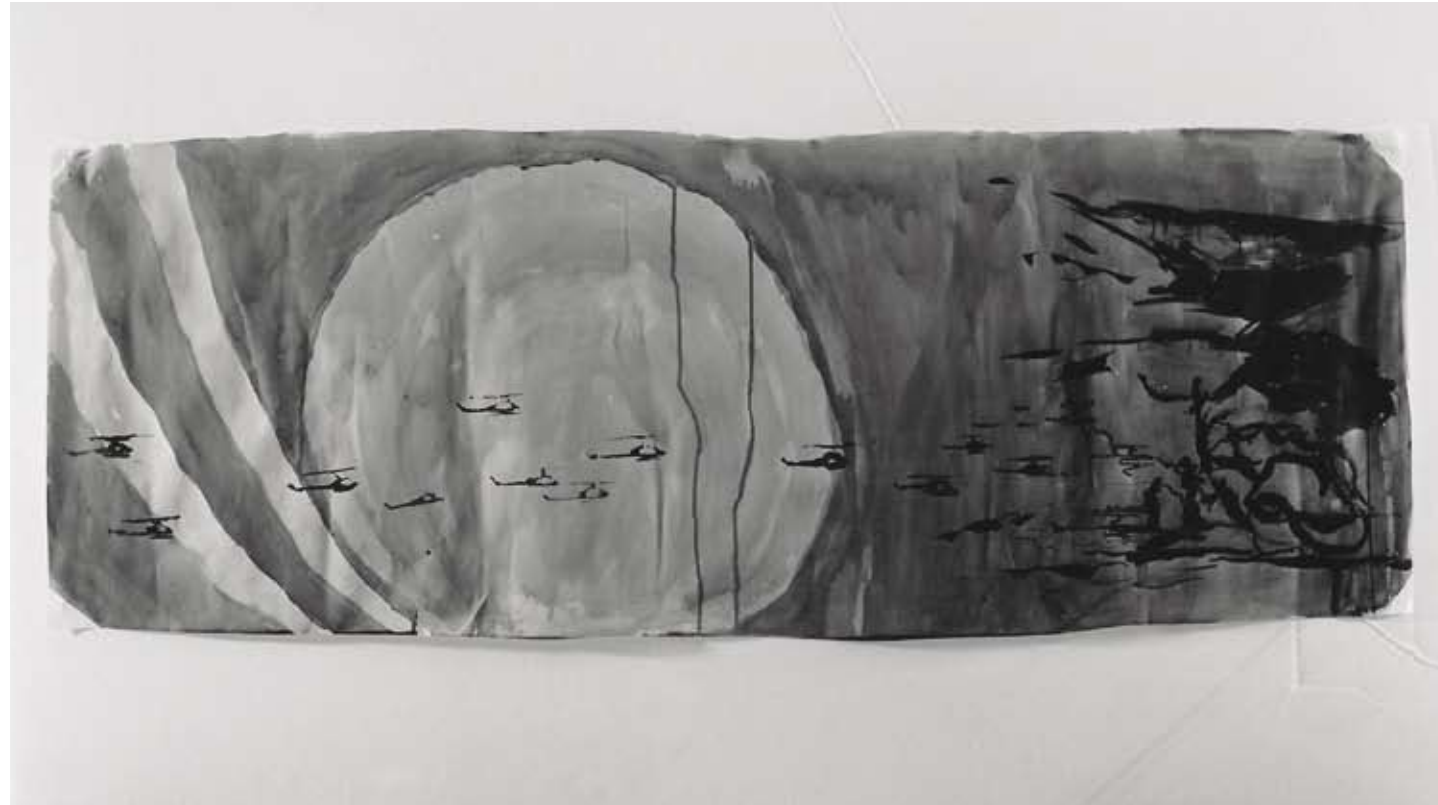


אלכסנדרה צוקרמן, קלאוס קינסקי, 2006, דיו על נייר, 30x21 ס"מ
Alexandra Zuckerman, Klaus Kinski, 2006, pen on paper, 30x21 cm each

מתוך כיפור, עמוס גיתאי, 2000, ישראל/צרפת/איטליה, 120 דקות
From Kippur, dir. Amos Gitai, 2000, Israel/France/Italy, 120 min



מתוך כיפור, עמוס גיטאי, 2000, ישראל/צרפת/איטליה, 120 דקות
From Kipur, dir. Amos Gitai, 2000, Israel/France/Italy, 120 min



קרן רוסו, ללא כותרת, 2000, דיו על נייר, 100x90 ס"מ
Karen Russo, Untitled, 2000, ink on paper, 100x90 cm

קרן רוסו, ללא כותרת, 2000, דיו על נייר, 120x60 ס"מ
Karen Russo, Untitled, 2000, ink on paper, 120x60 cm

(בעקבות אפוקליפסה עכשיו, פרנסיס פורד קופולה, 1979)
(After Apocalypse Now, dir. Francis Ford Coppola, 1979)



בויאן (מימין למעלה, בכיוון השעון), רגליים על הדשא, 2003, שמן על בד, 150x300 ס"מ; הסוטה, 2005, שמן על בד, 60x70 ס"מ; ארוחת בוקר בטיפאני, 2005, שמן על בד, 50x70 ס"מ; ארוחת בוקר בטיפאני, 2003, שמן על בד, 150x200 ס"מ; הסוטה, 2003, שמן על בד, 180x245 ס"מ
 Boyan (from top right, clockwise), *Legs on the Grass*, 2003, oil on canvas, 150x300 cm; *The Pervert*, 2005, oil on canvas, 60x70 cm; *Breakfast at Tiffany's*, 2005, oil on canvas, 50x70 cm; *Breakfast at Tiffany's*, 2003, oil on canvas, 150x200 cm; *The Pervert*, 2003, oil on canvas, 180x245 cm

(בעקבות סוד הקסם הבורגני, לואיס בונואל, 1972)
 (After *Le charme discret de la bourgeoisie*, dir. Luis Buñuel)





אני אגיד לך מה עומד לקרות.



אנשים ייכנסו לכאן,
ואתה יודע מה הם יגידו !



"אולח, איהו ?" זה חתיכת טאפט מטורף !
מה זה !



"זה ציור של ג'קסון פולוק ?"



"לא, ליאמו. זה היה חוזה ירן.
השפריצו אותו על כל הקיר שלו."

מתוך מיאמי וייס, מייקל מאן, 2006, גרמניה/ארדה"ב, 134 דקות
From Miami Vice, dir. Michael Mann, 2006, Germany/USA, 134 min