

דצמבר 2018

לא להסיר את המבט מן הפנים: על שלושה חדרים ומלנכוליה

יעל שנקר

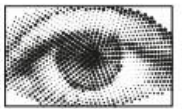
"ראשית יש לציין את עצם תמימותן של הפנים, את הצגתן הגלויה, ללא הגנה. מבין כל איברי הגוף הרי עור הפנים הוא עירום ביותר ודל ביותר. הוא עירום ביותר, אם כי ערייתו מהוגנת. וגם דל ביותר, שכן יש בפנים דלות בסיסית; והא ראייה, שהאדם משתדל לחפות על דלות זו בגיבונים והעמדות פנים למיניהן. הפנים חשופות ומאוימות, כביכול מגרות אותנו למעשה אלימות. יחד עם זאת הפנים אוסרות עלינו להרוג. היחס אל הפנים הוא אתי מעיקרא. הפנים הן מה שאינך יכול להרוג, או, לפחות, **משמעותן** היא לומר: 'לא תרצח'. אמת, רצח הוא מעשה בכל יום; אפשר להרוג את האחר. התביעה האתית אינה בבחינת הכרח אונטולוגי" (עמנואל לוינס).¹

ילד שקוע בשינה עמוקה, פנים רכות, עגולות, עיניו עצומות, שינה עמוקה של בוקר. ילד עומד במסדר, ראשו מכוסה בכובע פרווה צבאי, והניגוד שבין הרכות והילדותיות שעל פניו, לבין הטקס שהוא חלק ממנו, מעורר אצל הצופה לכל הפחות אי־נוחות. ילד אחר יושב בשיעור, לבוש מדים, קולה של המורה נשמע בווייט אובר כשהוא מתאמץ להחזיק את עיניו פקוחות. הוא נרדם ומעיר את עצמו בבהלה. ילד אחר יושב באותו שיעור ומפקק פיהוק שממלא את המסך. הפנים הילדותיות הללו, בסיטואציות יומיומיות לכאורה, אלו ועוד רבות, ניבטות ומתבוננות לכל אורך סרטה היפה והמכאיב ומכמיר הלב של הבמאית הפינית פיריו הונקסלו (Pirjo Honkasalo), **שלושה חדרים של מלנכוליה**, מ-2004. הפנים הללו, חלקן מלאות כאב, חלקן מבטן מנותק, חלקן עייפות מאוד, חלקן מתבוננות בעצמן במראה במקלחת הציבורית בהתארגנות של הבוקר, הן דיוקנאות של ילדים, חיילים לעתיד, קורבנות של מלחמה בהווה, אולי גם וגם. צעירים, חשופים, בלב אזור אסון, מוסלמים או נוצרים, מהם רוסים, מהם צ'צ'נים, חלקם יתומים, חלקם עברו התעללות, חלקם בפנימייה צבאית, כזו המכשירה אותם להיות חיילי העתיד, חלקם ניצולי מלחמה המובאים למחנה מקלט.

אף אחד מהילדים הללו אינו נמצא בביתו שלו. הם בפנימייה צבאית או מצולמים בעת שהם "מוצלים" ונלקחים מבית אמם הנוטה למות אל מחנה פליטים, וחלקם מצולמים באותו מחנה פליטים. המונח "בית" על משמעויותיו המורכבות נחשף בסרט הזה לא רק דרך אותם "תחליפי בית" שמוצעים לאותם ילדים שאבד להם ביתם בדרכים אכזריות, אלא גם דרך צילום של חורבות העיר המופצצת. לא רק שהבתים הממשיים, אינם מגינים על יושביהם, אלא גם הבתים ששרדו ונשארו לעמוד על תילם אינם מהווים הגנה על "הביתי" שבתוכם. הם עזובים או הרוסים, ובחלקם מצויים גם מי שאף ששרדו את ההפצצות, הבית־הפיזי אינו מספיק כדי להבטיח את קיומם הביתי־המשפחתי.

הפנים של הילדים הללו הניבטים מתוך תחליפי הבית, כמו אלו שבין החורבות, מלאים געגועים, לאמא שנפטרה, לאבא שנעלם, לסבתא שנותרה בבית; חלקם נראים כמי שהעולם שהם חיים בו הוא היחיד שנותר להם, והם נאחזים בו, או מבקשים להיפרד מזיכרונות וגעגועים למקומות אחרים.

¹ עמנואל לוינס, **אתיקה והאינסופי**, מגנס 2002, עמ' 68.



"הדבר הראשון שראיתי", סיפרה הבמאית בכיתת אמן שהתקיימה בקהיר, "הוא העייפות על הפנים של אותם ילדים". הפנים הללו, של ילדים "חסרי בית", או כאלו ש"הבית הציבורי" הופך להיות "ביתם הפרטי", מתגלות על המסך במלוא חשיפותן לכל אורך הסרט, והן מלוות את הצופה עוד ימים אחרי הצפייה.

עמנואל לוינס, בכתיבה שלו על ה"אחר", על המחויבות אליו ועל האלוהי הכרוך בכך, עוסק רבות בפנים. כך למשל הוא כותב באותה עבודה, (שחלק ממנה מצוטט למעלה):

"אינני יודע אם אפשר לדבר על 'פנומנולוגיה' של הפנים. שכן פנומנולוגיה מתארת את מה שנראה לעין. זאת ועוד, אני שואל את עצמי אם אפשר לדבר על מבט הפונה אל עבר הפנים, שכן המבט כמוהו כידיעה וכתפיסה. אני נוטה לחשוב, שהגישה אל הפנים היא אתית מעיקרא. ברם, כאשר אתה רואה חוטם, עיניים, מצח וסנטר, האופן הטוב ביותר להיפגש עם האחר הוא לא לשים לב לצבע עיניו! כאשר אתה מתבונן בצבע העיניים, אין אתה שרוי ביחס חברתי עם האחר. אומנם התפיסה עשויה לשלוט על היחס שאתה מקיים עם הפנים, אלא ייחודן של הפנים נעוץ במה שאינו יכול להצטמצם לכדי תפיסה".²

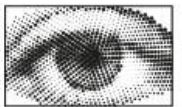
נדמה כי הדברים של לוינס, על המחויבות האתית הכרוכה בהם, מאתגרים לא רק את ההתבוננות בסרט, אלא גם את המאמץ הכרוך בעצם עשייתו. אני מציעה אותם, כמו גם האתגר שהם מציבים בפני הקולנוע התיעודי, כנקודת מוצא להתבוננות ודיון בסרט **שלושה חדרים של מלנכוליה**.

הסרט **שלושה חדרים של מלנכוליה** בנוי כטריפטך, ואף שכל אחד משלושת חלקיו קשור באותה מלחמה, בין צ'צ'ניה ורוסיה, כל אחד מהם מצולם במקום אחר, ובאף אחד מהם לא ניבטת המלחמה עצמה. שניים מן החלקים מצולמים בצבע ואחד בשחור-לבן. כל אחד מהם עומד לעצמו, וכולם יחד מספרים סיפור כואב, מכמיר לב ומעורר מחשבה, סיפור שאינו רק סיפור של מקום קונקרטי, ומלחמה קונקרטית.

הונקסלו מספרת באחד הריאיונות איתה, שיצאה לצלם את הסרט, כמו סרטים אחרים שהיא מצלמת, "בעקבות שאלה". לדבריה, החיפוש הוא בעקבות שאלה שמעסיקה אותה, במקום שיכול לאפשר את המחשבה על אותה שאלה. הסרט **שלושה חדרים של מלנכוליה**, היא אומרת באותו ריאיון, איננו על צ'צ'ניה, אולם המרחבים שבו צולם אפשרו לה לחפש תשובה או תשובות לאותה שאלה. גם את הסרט הזה, כמו בסרטים תיעודיים אחרים שלה, היא מביימת, מצלמת, ועורכת בעצמה. העריכה, כך היא מספרת, מתחילה כבר בשלב הצילומים.

חלקו הראשון של הסרט "געגועים" (Longing) מצולם בפנימייה צבאית לילדים בקרונושטארט, אי קטן מול חופי העיר סנט פטרסבורג. הילדים מתעוררים בחדר המשותף, עומדים מול הכיורים

² לוינס, שם, עמ' 67.



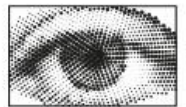
והמראות במקלחת המשותפת בהתארגנות הבוקר, לומדים לשיר בשיעור, עומדים במסדר, צועדים בסך. מי שנותרה לו כתובת להתקשר אליה מחוץ לפנימייה, אמא, דודה, סבתא, נאחז בה בתקווה לא רק לאפשרות לבית פרטי מחוץ לפנימייה, אלא גם לקרבה והדאגה האנושית שכרוכה בה. "דודה, הכנתי שוב בובה סרוגה", מספר האחד בטלפון, "אמא, תבואי לקחת אותי בחופשה?", שואל האחר בחשש, "דודה, תכתבי לי אישור שאוכל ללכת לבקר חבר בחופשה שתהיה פה", מבקש השלישי. הניגוד בין הבקשות להורות ולבית, בין הילדותיות מכמירת הלב, בין הפנים הרכות, לבין הרגל שהמצלמה לוכדת אותה מתנוודדת בעצבנות או חרדה, נעולה בנעלים צבאיות כבדות, או לבין העמידה הקפדנית במסדר – כל הניגודים האלו הם לב ליבו של מה שנראה על אותן פנים, אבל בו זמנית כמו שטוען לוינס, "אינו נתפס".

הסרט, שמבויס ללא התערבות של הבמאית, מתעד את האירועים ללא ריאיונות או פרשנות, לכאורה ממבטו של "זבוב על קיר". אולם למרות "אי-ההתערבות" או מה שמכונה "מודוס תצפיתי", אפשר לחוש את נוכחותה של במאית, או את מה שניקולס מכנה "מבט אנושי"³. המבט של הבמאית על האירועים הוא "מבט נוכח", סובייקט שמתבונן, ושנוכחותו במקום היא חלק מסירוב "להסיר מבט" מהאחר. המצלמה היא מלאת חמלה, המבט שלה מלווה ברוך את אותם ילדים, וההתבוננות היא התבוננות אינטימית, שהבמאית מעידה בריאיונות איתה כי נבנתה בשהות משותפת וקרובה עם הדמויות.

אחת הסצנות הנוגעות ללב היא סצנה המצולמת ביום ראשון בכנסייה. הנערים, מחוץ לשגרת היומיום הצבאית שלהם, באותן פנים חשופות, עם ביוגרפיות קשות מנשוא, עומדים בטקס הדתי הזה, לוקחים בו חלק, חלקם עומדים בתפילה בעיניים דומעות. הפרדוקס, בין הכובד של הטקס, בין הסאונד של המוזיקה הכנסייתית, בין מה שנתפס כ"קדושה" הכרוכה לכאורה בנוכחות של האלוהי דווקא במקום הזה, או בטקס הזה, לבין היתמות של אותם ילדים, בין הגורל האכזרי שאין לו מקום בתוך הטקס, איננו מנוסח במפורש בתוך הסרט. ההיענות לכללי הטקס, לקדושה המתחייבת, ולווידי דווקא מצד מי שהעולם התאכזר אליהם לאין קץ, והותיר אותם "חסרי בית", מתפרשת אולי דרך המקום המנחם, כמעט ביתי או אבהי, שהכנסייה מאפשרת למי שמתגוררים באותם חדרים גדולים של פנימייה צבאית. כשהם עומדים בטקס הדתי, בפנים החשופות, כמעט אפשר להבחין ב"חלב על שפתייהם". נדמה שיותר מכול, ילדים אלה נזקקים לילדות ולהורות ממשית, והתחליף הכנסייתי מעיד בעיקר על ההיעדר של אותן דמויות הוריות ואפשרויות מחייהם.

המתחים הללו מצויים לכל אורכו של הסרט, בין ילדות שלא יכולה להתקיים, לכזו שניבטת מהפנים, כזו שאי אפשר להתכחש לה, אך גם לא ניתן לתפוס אותה. המקום של האלוהי, או לחלופין השאלה איך מתקיימת קדושתו של הטקס הדתי בתוך כל הכאוס הזה, נדמה שמרמזים בעיקר על הניתוק שבין הגילוי האלוהי, לבין ההבניה של הקדושה, הנכחתה, על ידי ממסדים דתיים, נוצריים או מוסלמים. אם הטקס הדתי, בראשיתו או בסופו של הסרט, מציע את הקדושה כ"מקום מנחם" אך גם כחלק מ"החינוך הלאומי" של אותם ילדים, נדמה כי ההצעה של לוינס לראות דווקא בהיענות לאחר

³ ביל ניקולס, "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי", מכאן, גיליון יג (ספטמבר 2013), עמ' 181–209.

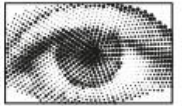


את האלוהי, כפי שארחיב בהמשך, מאפשרת לא רק תפיסה אחרת של קדושה, אלא התבוננות ביקורתית באותם מוסדות לאומיים או דתיים עצמם.

החלק השני של הסרט "נשימה" (breathing) הוא הקשה ביותר. כדי לתאר את מה שנוכח בו, כמו גם לאפשר את ההתבוננות בו כחלק מאותו מבנה של טריפטיך, איעזר במושג Unheimliche, ובתרגומה לעברית של רות גינצבורג "האלביתי"⁴. המונח הגרמני, כפי שפירש אותו פרויד בחיבור מ-1919 שנושא כותרת זו, הוא צירוף של הבית, כלומר המוכר או האינטימי, עם תוספת התחילית ששוללת את אותו "בית". הצירוף הזה מסמן לא את הניגוד בין הביתי לבין זה שאינו, אלא את תחושת האיום או הסכנה או החרדה שקשורה דווקא במפגש עם המוכר, עם האינטימי, עם הבית. נדמה כי המונח הזה, לא כשילתו של הבית, אלא כסימון מה שעוד נוכח בו, מאפשר התבוננות נוספת במרחבים שהם "תחליפי בית" כמו בבתיים עצמם, לאורך הסרט הזה.

בחדרי הפנימייה הצבאית בחלק הראשון, זו שהופכת בית עבור אותם ילדים, קל להבחין באותו איום המצוי בדמותם של טקסים צבאיים שהם נדרשים אליהם, כמו גם בחדרי הפנימייה על הבדידות והזרות שבהם, ובוודאי בחשיפות של הגוף הילדי בחדרי המקלחת הציבוריים ובאותם חדרי שינה. בחלקו השני של הטריפטיך האלביתיות לובשת פנים אחרות. כשמצלמה משוטטת על פני העיר גרוזני החרבה, בין בתים שנהרסו במלואם או בחלקם המצלמה עוקבת אחרי ח'דיג'אט, אישה מוסלמית צ'צ'נית, שעוברת בין בתים שנראים כמו חורבות, ושם, בין מסדרונות וחדרי מדרגות, היא דופקת על דלת של אם ששוכבת במיטתה וסביבה שלושת ילדיה הפעוטים. בתוך הביתיות הזו בלב אזור אסון מבקשת אותה פעילה להבין את מצבה של האם, ולעזור לה ולילדיה להתמודד עם מה שמתגלה כמחלה אנושה של אם שבעלה נהרג במלחמה. נדמה כי האלביתי, כמו הביתי עצמו, מתגלה פה במובנים מסוימים כתמונת מראה למשמעותו המקורית. בלב אותו מקום חרב, מסוכן, שלא לומר בלב מקום שהמוות כבר נוכח בו, דווקא הנוכחות של הביתי בכל זה היא זו שיוצרת את האיום. המחשבה שבלב האסון הזה, ילדים נאחזים, בגופם ממש, באמא שנוטה למות, היא זו שמנכיחה את האיום, עבור הילדים כמו גם עבור הצופה. האם, שאיננה מסוגלת לעבוד והיא חלשה מאוד, מבקשת או נענית לבקשה של אותה אישה לאסוף את ילדיה אל מקום בטוח, מקום שיש בו אוכל ומבוגרים בריאים שיכולים לדאוג לצרכיהם. התמונה על המסך היא קורעת לב. האם מבינה כי אינה יכולה לדאוג לילדיה, האישה שבאה לעזור אינה יכולה לעזור לה, ומבקשת להציל לפחות את ילדיה. הילדים, כאילו אינם רואים את האיום או הסכנה באותו בית – שבשבילם זהו הבית היחיד, וגופה של אימם הוא כמעט מקום המבטחים היחיד, ושאבדו כבר את אביהם – נדרשים לפרידה אכזרית מכול. הדאגה לאימם והידיעה והחרדה כי היא נוטה למות כורכת אותם אליה באופן שקשה להתבונן בו. נדמה כי עבורם, ובמובנים מסוימים עבור אימם, הביתי הזה שמתכונן שם, הוא הדבר שמחזיק את אימם בחיים, הוא זה ששומר עליהם מיתמותם. אם יעזבו, הם מבינים בחוש, חיי האם יסתיימו, והם אלה לכאורה אלה ששומרים על עצמם ועליה, מן האיום שגלוי כל כך בתוך אותו "ביתי". המצלמה

⁴ זיגמונד פרויד, תרגום: רות גינצבורג, רסלינג 2012.



עוקבת אחר ילדה צעירה בוכה בכי מר, אחר ילדה פעוטה מלטפת את אימה, מאכילה את אימה בכף. אישה מבוגרת מפצירה בהן להקל על אימם על ידי שיאפשרו את הפרידה.

הזכות שלהן לחיות, החובה שלה כאם כלפיהן, והנטישה שלה למה שנראה כמוות מתקרב, וההתבוננות בכל זה, במבט שאיננו שופט ואיננו פורנוגרפי, ומתבונן באותן פנים בכאב של תשומת לב, נדמה כי כל אלו הופכים את המעשה שמתרחש בחדר, כמו את אופן הצילום שלו, למעשה אתי של ממש.

לוינס, בעבודה אחרת שלו, כותב על המחויבות אל האחר כעל כזו הקשורה לא רק בעמדה אתית, אלא כקשורה בגילוי האלוהי:

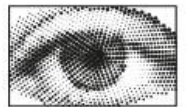
"[...] אותו זעזוע שאינך יכול ליטול על עצמך, שהאינסוף מטיל על נוכחותך כהווה או משפיע עליה, אותה התפעלות מקבלת את צורתה כשעבוד לרע. זו המחשבה החושבת על יותר ממה שהיא חושבת, התשוקה, ההתייחסות לרעך, האחריות כלפי הזולת.

"הפשטה זו מוכרת לנו בכל זאת באירוע האמפירי של מחויבות כלפי הזולת, כאשר אדישות לאסונותיו של האחר או לאשמתו איננה אפשרית או לכל הפחות איננה אפשרית ללא השתמטות. היא מוכרת לנו כאחריות שאין יוצא מכללה, כאחריות שאי-אפשר לקבוע את גבולותיה ולמדוד את מידת דחיפותה

"[...] אחריות כלפי הרע היא ההליכה לפנים משורת הדין המחייבת, מעבר לחוזים. האחריות מגיעה אל"י ממה שקדם לחירותי, מן הבלתי נוכח שאין לו זכר. ההבדל פעור כההוא ביני לבין האחר, תהום ששום אחדות של האפרצפציה הטרוסצנדנטלית איננה יכלה לכסות עליה. אחריותי כלפי הזולת היא בדיוק אי-שוויון נפש כלפי נבדלותו – היא קרבתו של האחר".⁵

האחריות לרע, על פי לוינס, המחויבות כלפיו, קשורה במה שהאינסוף מטיל עליך. אין לה גבולות, אין לה יוצא מן הכלל, ואי אפשר למדוד את מידת דחיפותה. שאלת האחריות על כל מורכבותה, מתחדדת בצפייה בסצנה הזו, לא רק בעמידה של ח'דיג'את מול אותן "אחרות", האם או הבנות, אלא על עצם הצילום שלה. השאלה איך מצלמים אמא שנוטה למות, איך מצלמים אותה נפרדת מילדיה, כמו השאלה איך מצלמים ילדים שמתעקשים על הבית שעוד יש להם, שמבקשים לשמור את אימם בחיים, שמבינים שנוכחותם שם, כמעט כמו נוכחות המצלמה, היא סימן אחרון של מחויבות לחיים, וכשילכו, האם תיוותר למותה. השאלה אינה רק איך מצלמים את כל אלה, אלא גם איך אפשר להתבונן ברגעים האלה. כל השאלות הללו קשורות בשאלות אתיות שמעלים חוקרי קולנוע תיעודי,⁶ אך נדמה כי היא מתחלפת פה בשאלה ההפוכה. בצד הרצון שלא להתבונן באותם מראות מחרידים עולה השאלה דווקא על הזכות להסיר את המבט, להתעלם מאותה אם שמבקשת להגן על חייהם של

⁵ עמנואל לוינס, **אלוהים והפילוסופיה**, רסלינג 2004, עמ' 67–68.
⁶ למשל ראו ניקולס, **אקסיוגרפיה**; רז יוסף, "האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס", **מכאן**, גיליון יג (ספטמבר 2013), עמ' 164–180.



ילדיה. "ההבדל הפעור כהוּם ביני לבין האחר" – תהוּם שכפי שטוען לוינס אפילו "ההשתתפות הטרנסדנטלית" אינה יכולה למלא – איננו מאפשר את הסרת האחריות. במילים אחרות, בניגוד לאופן שבו המחויבות לזולת נחוּוית ומנוסחת פעמים רבות בשם השותפות, הדמיות, האנושית או הלאומית או הדתית, לוינס טוען שדווקא הנפרדות, או הזרות, מחייבות את האחריות שלי כלפיו, את אי־האדישות לאסונותיו, את הפעולה למענו, את אי־הסרת המבט.

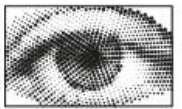
המצלמה שמוצבת בחדר, כמו האישה ש"מפעילה" את ההפרדה בין האם לילדיה, ומקרבת לכאורה את האם למותה, כמו הצפייה בסצנה הזו על המסך, כל אלו, דווקא בשל הקונקרטיות שלהם, קשורים במה שלוינס מכנה המחויבות אל הזולת.

יותר מזה, הנפרדות שמתאר לוינס איננה חלה רק על צופים שאינם שייכים לאומה הצ'צ'נית או לדת המוסלמית, כמו אותה משפחה בחדר, אלא גם על ח'דיג'את, אותה אישה עצמה שמבקשת להציל את חייהם של אותם ילדים. היא, כמו הבמאית, איננה מבקשת להחליף את האם בתוך אותו חדר, איננה האם האלטרנטיבית, ובוודאי מכירה בנפרדות שלה ממנה כמו מילדיה. דווקא ההכרה הזו בנפרדות מאפשרת את הצילום מלא החמלה, כמו את הפעולה עצמה. ההכרה בנפרדות הזו תאפשר גם את אותו כינון של תחליפי אימהות ובית, שהיא מעניקה לבנותיה של האם, כמו לילדים אחרים באותו בית מחסה שיופיע בחלק השלישי של הטריפטך. במילים אחרות, תחליף הבית, כזה שיש בו רוח, ואימהות וחמלה, יכול להתכונן רק במקום שמכיר בהיעדרות של אותם רכיבים, שאינו מדחיק את קיומם.

הפרק הראשון פתח בצילום בתוך חדר הפנימייה, והפרק השני, התמקד בעיקרו בחדרה של אם נוטה למות. הפרק השלישי, בשונה מהם, לפחות באופן שבו הוא נפתח, מציג לכאורה אפשרויות אחרות לגמרי. עוד לפני שנראית תמונה על המסך, כשרק הכותרת של הפרק "זיכרון" (Remembering), נצפית על המסך, נשמעים קולות של ציוץ ציפורים, הלקוחים מעולמות אחרים לגמרי מאלו שהופיעו עד כה. הפרק נפתח בצילומי צבע של נוף הררי רחב ומרהיב, עדר גולש על פסגות ההרים, והעוצמה של הטבע במלאותה.

באחד הריאיונות עימה, הבמאית מספרת כי כל הצילומים שהיא מצלמת בסרטים התייעודיים שלה קשורים לעלילת הסרט. היא אינה מפנה אף פעם את המצלמה הצידה, גם אם מתרחשת התרחשות חשובה במיוחד, אבל כזו שאינה קשורה בסרט. האמירה הזו מאתגרת את ההתבוננות בפתיחה הזו של הפרק, הצבעונית, החיה ומלאת עוצמה והוד. רק אחרי דקות המצלמה "נכנסת הביתה" ומתבוננת שוב, כמו בפרק הראשון, בילדים, בפעוטות, במה שנראה כמו בית מקלט ליתומים או עזובים.

המציאות, זו שמחוץ לחדר, מתגלית דרך מסך הטלוויזיה שהילדים צופים בו. על מסך הטלוויזיה הקריין עסוק בתיאור של משהו שנראה כמו חומר נפץ. המצלמה, כמו בחלק הראשון, מתבוננת בפניו של אחד הילדים, הפעם הוא צופה בדריכות ומקשיב להסברו של הקריין על מה שמתרחש באותו מקום שמוקרן על מסך הטלוויזיה.



"אסלן, בן 11", כך מתארת הקריינות בווייס אובר, "סיפור לא ידוע. נמצא בקופסת קרטון בליל מקפיא. חיילים רוסים ניצלו אותו מינית". ח'דיג'את, אותה אישה שאוספת את הילדים מלב האסון, "חושבת שהוא רוסי, הוא רוצה להיות צ'צ'ני מוסלמי". הניגוד שבולט לאורך הסרט בין הפנים הילדותיות לבין הסיפור שהן נושאות, מוחרף כאן באותה התבוננות במסך, כאילו המציאות היא מחוץ למקום הזה.

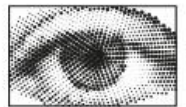
הקריינות שמציגה את אסלן, בדומה לאופן שבו היא מציגה ילדים אחרים לאורך הסרט, מתארת בתמציתיות קורות חיים מינימליים. כמעט כמו המבט החומל, זה שמכיר בנפרדות של הסובייקט שבו הוא מתבונן, שממנו המצלמה, או הצופה, או ח'דיג'את שאוספת את אותם ילדים, אינו יכול ורשאי להסיר את המבט. נדמה כי גם הקריינות לאורך הסרט עושה את אותו הדבר. ההסתפקות בפרטי הביוגרפיה, ללא פרשנות, וללא הבעת צער או כאב, "תיאור נקי" חף מרגשות, הם אותה הכרה בנפרדותו של האחר. רחמים אינם יכולים לשנות מציאות, גם לא הבעת זעזוע. האחר בנבדלותו זקוק למעשה, למבט, להכרה במי שהוא. נדמה שגם הקריינות מחויבת בדיוק לזה.

בהמשך, מסתבר שאותו נוף פראי ומופלא שנראה בראשית הפרק, הוא הנוף שסובב את אותו מקלט לילדים. בתוך המקלט ח'דיג'את עסוקה בניקוי כינים, בהרגעה, ולרגעים מחנה הפליטים הזה נראה ממש כמו בית.

נדמה כי אם בחלק הראשון של הסרט, הטקס הדתי הנוצרי, על הקדושה הכרוכה בו לכאורה, איפשר התבוננות פרדוקסלית על מקומן של הקדושה והטקסיות, על פונקציות שיש להן, אצל אותם ילדים המתגוררים ב"תחליף בית", הרי שלקראת סיום הסרט מתעוררות אותן שאלות או מתחים ביחס לנוכחותה של הקדושה או הטקסיות בחיים של הילדים המוסלמים במחנה הפליטים הצ'צ'נים.

הביתיות של שנת הלילה הילדותית, ממש כמו בפנימייה הצבאית בתחילת הסרט, מופרת לפתע במה שנראה כמו השכמה לטקס דתי או טקס חניכה. בתוך החדר באישון ליל הילדים מתקשים להתעורר, כשמחוץ לחדר מתאספים נערים ובוגרים, כולם גברים, על סוסים וברגל. הילדים שמשכימים לאט, הלבוש החגיגי והטקסי שאחד מהם עוטה על עצמו, הקולות מבחוץ, כל אלה מתלכדים לטקס שבמרכזו שחיטה של כבש, שמדמו מושחים סימן על מצחם של הילדים הרכים ביותר. המצלמה מתבוננת בילדה, רכת פנים, שחותם של דם על מצחה, ובפניה לא ניכרת לא התרגשות ולא פחד, אפילו לא השלמה. כאילו אין בין הרגע הזה, הטקסי, המוגבה, לזה שלפניו או אחריו, אפילו מראית עין של הבדל.

הטקס הדתי הזה, מתרחש בתוך חדר שנראה כמו מסגד צנוע, גברים מתפללים לאללה, ומיד אחר כך יוצאים בריקוד גברי אקסטטי, שהממדים הדתיים שלו ואלו הגבריים מתערבבים באופן לא ברור. המצלמה עוזבת את מעגל הגברים, המוזיקה מתחלפת, ובמרכז התמונה עומדים ילדים צעירים, נראים כמי שמתרגלים או מצויים בעיצומה של תפילה או ריקוד. אחד מהם, מחוץ לריקוד ולאקסטזה הדתית שמתרחשת בסמוך ממש כנראה, בוכה בכי שקט ומר, הדמעות ממלאות את פניו, והוא מוחה אותן, והן ממשיכות לזלוג. התמונה של הילד הבוכה, שמתאמץ לעצור את הבכי, היא כמעט היפוכן



של הפנים שנראו לאורך הסרט. הכאב, האנושי כל כך, נראה כמו התבגרות ממשית, כזו שמחליפה את פני הילדות החשופים לאורך הסרט כולו.

אולם המעבר בין התמונות, ובין הצלילים הנשמעים ברקע, מבהיר כי ריקוד הגברים האקסטטי עדיין נמשך. ח'דיג'את והילדים הרכים שהיא מחבבת, גם אלו עם סימן הדם על מצחם, מתבוננים כנראה באותו ריקוד. המצלמה עוברת להתבונן החוצה, אל המרחב העצום, ובו זמנית מתבוננת מבחוץ גם על המסגד הקטן שבו מתנהל הטקס. המעברים הללו, בין פנים וחוץ, בין הגברים הרוקדים, ובין הנערים הנשים והילדים המתבוננים בהם, הופכים את הטקס הדתי, גם את האפשרות לכאורה להתקרב אל הטקסי והקדוש, למרחב היררכי – היררכיה המיוסדת על מגדר, על גיל, על מעמד.

לקראת סיום הטקס המצלמה מתמקדת במילנה, אחת המטפלות באותו מקלט. כשמילנה מתבוננת בטקס הגברי, בעודה מחבבת בידה ילדה אחרת, הקריינות מסבירה שוב פרטים נוראים בתמצית עניינית: "מילנה, בת 19, כשהיתה בת 12 חיילים רוסים אנסו אותה. הפילה בחודש השביעי. כשח'דיג'את מצאה אותה ואספה אותה היא הייתה בת 13".

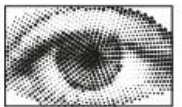
המעבר מן הטקס הדתי אל האישה המתבוננת בו, הופך לתיעוד של טקס דתי מסוג אחר. מילנה מצולמת כשהיא מתפללת תפילה פרטית לאללה. היא מבקשת בקול חלש, אבל כזה שגם הצופה יכול לשמוע ולצפות בה מתפללת, היא מבקשת מאללה שישמור אותה מבושה. כשהיא נאנחת ודומעת, היא מבקשת שישמור גם את ח'דיג'את מבושה. אחרי בקשה מאללה לשמור על הילדים היתומים שלו, כאילו הוא האב היחיד שנותר להם, היא מבקשת שוב, שישמור אותה מן הבושה.

הצורך להישמר מן הבושה, החזרה המשולשת על אותה בקשה הופכת אותה לעיקרה של התפילה, "שמור אותי מבושה". התפילה, שנוגעת באישי ביותר, במאיים ביותר בתוך המציאות שבתוכה הסרט מתקיים, מבהירה כי עבור אותה אישה – שלא רק עברה בחייה את הנורא מכול, אלא אוספת אל חיקה, גם זה הממשי, ילדים אחרים שאיבדו את כל אשר להם – דווקא הבושה ולא למשל המוות עצמו, הוא הנורא מכול.

יש משהו באנושיות של התפילה הזו, בתפילה לאפשרות לשמור את צלם האנוש, שמהדהד כמו בתמונת מראה את התפיסה של לוינס את האחר. הבקשה שלה להישמר מן הבושה היא הבקשה להישאר, גם בעיני המתבונן מבחוץ, אישה שלמה. התפילה הזו, שהיא מתפללת גם עבור ח'דיג'את שאספה אותה אליה, מגלמת את המבט החומל והשומר של ח'דיג'את, את ההיענות שלה אל האחר, את אי-האפשרות לסרב לה.

מעשה ההצלה הזה, של ילדים שניצלו מגהינום, הוא מעשה של היענות אל האחר, של אי-האפשרות לסרב לו, אותו מעשה שעל פי לוינס האלוהי מתגלה דרכו. האפשרות להתבונן בכל זה בסרט איננה יכולה לשחזר את המעשה הזה עצמו, אבל היא מאפשרת להתבונן באפשרות הזאת לראות את האחר, להכיר בנפרדות שלו, ולא להסיט את המבט.

אבל דווקא בשל המבט של הבמאית עצמה, נדמה כי היא מסיימת את הסרט בהתבוננות אחרת. לקראת סיום הסרט המצלמה, שממוקמת מחוץ לבית המחסה, מתבוננת מקרוב, כמעט באינטימיות, בילד שעומד בתוך בית המחסה ומתבונן מבעד לחלון החוצה, אל המרחב, אל מטוס שעובר בסמוך,



אל סימני המלחמה שמתרחשת "מחוץ לבית", ושוב אל המרחב. המבט בילד שמתבונן החוצה מבעד לחלון של בית, מגלה ילד שיש לו מקום משלו להתבונן דרכו החוצה. ההימצאות הזו במקום משלו, האפשרות למבט החוצה מתוך מקום בטוח, עבור אותו ילד, עבור ילדים אחרים בסרט, רחוקה מלהיות מובנת מאליה. הילד הזה, גם באופן שבו המצלמה מתבוננת בו, אינו רק מושא של מבט, חומל או מתגייס, אלא יש לו, לקראת סיום הסרט, בלב הנוף המרהיב, אפשרות למבט משל עצמו.

נדמה כי זהו העיקר. גם בעצם ההתגייסות של המצלמה, ההכרה המרכזית היא שיש לילדים המצולמים עולם להתבונן בו, שיש להם מבט משלהם. שההתבוננות בהם רק כמושאים של רחמים או זעזוע, הוא ניכוס שאינו מכיר בנבדלות שלהם. אותה נבדלות ניכרת במבט שיש להם עצמם על העולם.

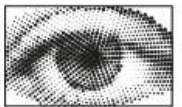
באותו ריאיון על הסרט הבמאית מדברת בין השאר על הצורך האנושי ביופי, על הצורך שלה, של הדמויות שצילמה, למצוא יופי גם בתוך העולם המחריד הזה. ההתבוננות של הילד החוצה, אל יופיו של המרחב, ההתבוננות שמתאפשרת גם לצופה, מחפשת אחרי אותו יופי, אולי אחרי אותו אלוהי שמצוי גם במקום הזה.

דרך הדברים הללו של הבמאית, על ההתעקשות על האסתטי בתוך הגהינום של המציאות, אני רוצה לקשור בין שאלות הקשורות באתיקה של הקולנוע התיעודי, בין שאלות של אתיקה כפי שמצביע עליהן לוינס, לבין המעשה הקולנועי של פיריו הונקסלו בסרט **שלושה חדרים של מלכוליה**.

במאמר על אתיקה בקולנוע התיעודי, ביל ניקולס מבקש בין השאר להבחין בין שאלות שקשורות בשיח על קולנוע תיעודי לבין אלו העוסקות בבדיוני. אחת האבחנות שהוא מציע קשורה ביחסים בין האתי לאסתטי:

"פנייה לאיכויות הספציפיות של המבט התיעודי ולמושא התשוקה שלו, דהיינו העולם שהוא מגלה לעין, היא דרך נוספת שבה נוכל להעמיק בבעייתיות הכרוכה במעבר מדיון בקולנוע הנרטיבי לתיעודי. האקסיוגרפיה, אם נקרא לה כך, עוברת כעת לקדמת הבמה. תחדיש (נאולוגיזם) זה נגזר מאקסיולוגיה, או מתורת הערכים (אתיקה, אסתטיקה, דת וכן הלאה, תוך 'התייחסות מסוימת לאופן שבו ניתן להכיר אותם או לחוות אותם'. האקסיוגרפיה מתייחסת לשאלה באיזה אופן אנו נעשים מודעים לערכים, בפרט הערכים האתיים של הייצוג, וחווים אותם ביחס למרחב. אנו מתעמתים עם המרחב האקסיוגרפי של הקולנוע התיעודי, שמעלה סוגיות אתיות, ולא עם המרחב הבדיוני של הקולנוע העלילתי שמעלה סוגיות סגנוניות".

במבוא לתרגום של אותו מאמר מסביר רז יוסף את המונח שתבע ניקולס, "אקסיוגרפיה", המתייחס לערכים האתיים של הקולנוע הכרוכים בקולנוע התיעודי:



"מחקר אקסיוגרפי נותן דין וחשבון תיאורטי למשמעויות ולהשלכות האתיות, האידיאולוגיות והפוליטיות של נקודת המבט של יוצר הקולנוע שנחשפות בנוכחותו או בהיעדרותו מן הדימוי, בקרבה או במרחק של המצלמה ממושא הצילום, בנוכחות האקוסטית של הבמאי ובהיבטים אחרים של ארגון מרחבי בקולנוע התיעודי".⁷

ביל ניקולס, כפי שמתאר גם רז יוסף בהמשך דבריו, מציע קטגוריות ברורות לבחינת השאלת הללו. אולם נדמה כי הבחירות של הונקסלו בסרט הזה אינן יכולות להתמייין באופן פשוט. יותר מזה, נדמה שהמחויבות שלה למצולמים ממשיכה גם אחרי שסיימה את הסרט. הונקסלו מביימת הן סרטים תיעודיים והן בדיוניים, ובדומה אולי לאבחנה של ניקולס בדבר המחויבות האתית של התיעודי, כפי שעולה מן הריאיונות איתה, יש בעיניה הבדל גדול בשאלת המחויבות לדמויות בסרט תיעודי או בדיוני. באחד הריאיונות היא מסבירה בהומור שאם למשל שחקן שמשחק בסרט שלה, שהיא משלמת לו על המשחק, נפרד מאשתו, היא לא מרגישה אחריות על זה, אולם אם זה קורה למי שהיא מתעדת את חייו בעקבות הסרט שלה, זו שאלה אחרת.

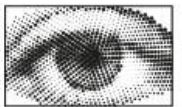
באותה כיתת אומן בקהיר היא מספרת שמפיק אמריקני הציע לה לעבוד יחד על הסרט. היה לו תקציב גדול וניסיון, ולה היו חומרים, אבל המחיר שהוא ביקש היה גדול מדי בשבילה. הוא דרש שהחלטה על הפיין-קאט תהיה שלו, מבלי שיראו לה אותו. היא סירבה והוא לא הבין כיצד היא מסרבת ל"פתח שנתן לה". ההנמקה שלה לסירוב אינה קשורה באיכותו של הסרט, אלא בדבר אחר. "כשאת עושה סרט תיעודי", היא אומרת, "את נקשרת לאנשים, את לא יכולה פשוט להגיד תודה ולהתראות". המחשבה שאנשים נותנים לך לצלם אותם, ובסוף את מפקידה את הצילומים בידיו של אחר הייתה בלתי אפשרית בשבילה.

נדמה כי הבחירה הזו, בעיקר ההנמקה שלה, ניכרת גם באופן שבו היא מתבוננת בילדים לאורך הסרט. כך, בין השאר, היא מאתגרת את התפיסה של לוינס על אודות הפנים. ההתעקשות שלה לכאורה "לתפוס אותם" להבחין בצבע העיניים, לראות את הפיהוק, את שוויון הנפש, או החרדה, כל אלו אינם מבטלים את הסובייקטיביות שלהם, אינם "תופסים אותם", אלא כמעט להפך, מתבוננים באחר שיש לו מבט.

האתגור הזה של הדברים של לוינס קשור בדברים שכותב יוסף באותו מאמר על האפשרות של הקולנוע להתבונן בפנים, לתפוס אותן, להשאיר אותן שלמות, ועל האתגרים שלוינס מציב בפני הקולנוע:

"הפילוסופיה האתית של לוינס מציבה מספר שאלות ביחס לקולנוע. אם, על פי לוינס, פניו של ה'אחר' חומקות מייצוג, כיצד יכול מדיום ויזואלי כמו הקולנוע לחשוף אותן או לקרוא לנו לשאת באחריות? האם ניתן לחשוב על דרכים שבהן הקולנוע יכול לחשוף אותנו לפנים אלה מבלי להשחיתן ומבלי לצמצם אותן לאובייקט של פרספציה? [...] זאת ועוד; השהות שבין

⁷ יוסף, האחריות של המבט, עמ' 174.



זמן הצילום לזמן הצפייה, הנוכחות המדומיינת של הסובייקט על המסך והאפשרות לשכפול דימויים – כל אלה הופכים את הקולנוע, לכאורה, לבלתי מסוגל לשחזר את המפגש הבלתי צפוי והייחודי עם ה'אחר' שממנו, ממפגש זה, נגזרת האתיקה של לוינס.

"האתגר שמציב לנו לוינס בנוגע ליחסנו ל'אחר', ואפילו העוינות שלו כלפי הראיה והדימוי, מעוררים אותנו לחשוב ולהביט באופן שונה על המסך ולתור אחר סדקים בין הדימויים אשר דרכם מסתננת אחרות. הסרטים עצמם יכולים בתורם לשנות את הקריאה שלנו את לוינס, ואפילו לבקר את התפיסה של לוינס אודות המבט כמנגנון דיכוי, באמצעות ייצור אופציות ויזואליות של התבוננות שאינן מבטלות את ה'אחר' לטובת האדרת ה'אני' ושמאירות את הנראה באותה מידה שהן מאירות את הבלתי נראה".⁸

נדמה כי המבט החומל של הונקסלו, ובתורו המבט החומל של הצופה, ובו זמנית הידיעה שלדמות המצולמת עצמה יש מקום להתבונן ממנו, ומבט אל עולם אחר, כל אלו הופכים את הסרט הזה לסרט שבו היחס אל הזולת הוא בבחינת אותה התקרבות בלתי נתפסת ובלתי נגמרת אל האלוהי. ההתבוננות בפנים איננה ניסיון "לתפוס אותן", "לנכס אותן" אלא להתבונן באחר כנפרד ובעל מבט משל עצמו.

לסיום הדברים, אני רוצה לחזור אל הקדושה, אל האפשרות שלה, דרך שאלת הנוכחות או המשמעות של האלוהי, אצל לוינס ובסרט. אני רוצה לשאול על אותו אלוהי שלוינס קושר בו את האחר, ושאליו פונים המתפללים בכנסייה בתחילת הסרט, והרוקדים במסגד בסיומו. האם אפשר לסמן נוכחות בלתי נתפסת שלו על המסך? האם הוא בכלל חלק מהסיפור שמסופר?

נדמה כי בין הווידיו בכנסייה לריקוד האקסטטי של הגברים במסגד עולה תפילתה של מילנה, "שמור אותי מבושה". אולי במילים אחרות אפשר לומר כי התפילה של אותה אישה, ניצולה ומצילה, להינצל ממבטם של אנשים, שיפקירו או יחשפו את גופה או את נשמתה, הופכת את המרחב שבין אדם לאדם לעיקר. אולם נדמה כי התפילה אל האל, הפנייה המתחננת אליו בבקשה להימנע מן הבושה האנושית, הופכת את היחס אל האחר, השמירה אליו, לעיקר כזה שדרכו מתגלה האלוהי, אותו "בלתי נתפס" בלשונו של לוינס. זה המרחב שבו אפשר להינצל או לאבד, להיות סובייקט מתבונן או אובייקט של בושה.

בין חדרי הפנימייה לבין בית של אם נוטה למות בעיר חרבה, לבין מקלט בלב הישימון, נבנה הטריפטיך הזה, של אובדן הבית, הגעגוע אליו, התחליפים שלו או הוויתור המוחלט. בכל אלו אפשר להתבונן וגם לחיות אותם, אפילו לראות בהם יופי, כל עוד לא כרוכה בזה בושה, כזו הנוצרת ממבט של בני אדם. מבט המסרב להכיר במה שבלתי נתפס, בזולת, בניפרדותו, באחרות שהיא תביעה להיענות.

⁸ שם, עמ' 178.