

# סטודיו

מגזין לאמנות

## studio

israeli art magazine

סיגלית לנדאו · פרויקט מיוחד / ז'אן-לוק ננסי · אימאז' ואלימות / גרהרד ריכטר · War Cut  
/ חיים דעואל לוסקי / שבא סלהוב / אורי דסאו בראיון עם עדו בר-אל / יגאל תומרקין  
/ ברלין · איזאבל גראב / תערוכות · יוסי ברגר / תמר גטר / טליה קינן / גלעד רטמן / אהל עדן

158

ינואר-פברואר 2005

45 ש"ח

january-february 2005

US \$10



2205 8537506 - 501585



## Shooting

על מעמדה של המצלמה ב"דרך 181" של איל סיון ומישל ח'לייפי וב"פרטים" של אבי מוגרבי

שאל סתר

מתקפת ההסרטה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני – על הטשטוש הנמשך של ההבחנות בין דיווח, תיעוד, יצירה ואמנות שבבסיסה – נשענת לרוב על האיכות המשקפת, החושפת, הבלתי אמצעית, שנושאת לכאורה המצלמה. אך מה בדבר המצלמה כמוקד של כוח פוליטי בתוך מעשה ההסרטה? דרך 181 ופרטים מציגים שתי התייחסויות למנגנון ההצגה. בכל אחת מהן קיימת התביעה והתקווה להתעלמות מהמצלמה, אבל כל אחת מהן גם חושפת את עוצמת פעולתה.

לפתע מגיעות שתי יצירות שונות כל כך – מסעם המתמשך, היסודי, ארבע וחצי שעות אורכו, של מישל ח'לייפי ואיל סיון והבלחות הפרטים הקצרים, החדים, של אבי מוגרבי – לנקודה כמעט זהה: עימות חזיתי בין הצלם-במאי לחייל במחסום. החייל דורש להפסיק לצלם, הבמאי לא נענה ומתווכח איתו. גופו של החייל ממלא את הפריים, בעוד שבן שיחו הבמאי מופיע בקולו בלבד ובאצבעו המורה, המשולחת, המאשימה, שחוצה קווים וחודרת לתחומי של החייל, אל מרכז הפריים. דברי הבמאי נושאים אופי של נאום תוכחה, חינוך מחדש: "יש בעברית מילה שנקראת בבקשה... [תביא לי כרטיס, מפציר החייל] תביא לי כרטיס, בבקשה. תחזור אחרי, בבקשה תביא לי כרטיס" (דרך 181, חלק שני: מרכז, במחסום קלנדיה); "[מותר לכם לצלם, תהיו בריאים, אומר החייל] סליחה, שמעת על סליחה, בחור?" (פרט 2, במחסום לפני שבי שומרון). קולו של הבמאי מתרעם. דומה שהוא מאבד את עשתונותו. גופו הבלתי-נראה נרעד, מצלמתו קפואה בידו.

הסכסוך הישראלי-פלסטיני עובר בשנים האחרונות, עם כניסתו לשלב הקרדינלי והאלים ביותר (עד כה), מהלך של הסרטה מועצמת. אל מצלמותיהן של רשתות הטלוויזיה, מקומיות וזרות, וסוכנויות הידיעות השונות, נוספות מצלמות של פעילים פוליטיים, חוקרים ויוצרי סרטים דוקומנטריים. אדמת המריבה מלאה מצלמות כמעט במידה שבה היא מלאה דמים; תנובתו היצרנית המרשימה, אם לא היחידה, של הכיבוש היא שלל דימויו המופצים לכל עבר. העין הממוכנת חולשת על מרחב ההתרחשות ותובעת עליו חזקה, כאילו אין אירוע שאין לו תיעוד. בה בעת, מכיוון שאין אירוע בהעדר תיעוד, המצלמה הופכת למרכיב עקרוני, בטבורה של ההתרחשות ולא בפאתיה: נוכחותו רבת העוצמה של כלי השכפול והשימור מעצבת את ההתרחשות הנקלטת בעדשתו ומוקרנת מעדשתו הלאה. אבל ההבטחה והאיום שאצורים במצלמה כאמצעי של פעולה נשענים לרוב דווקא על האפשרות לחשיפה בלתי אמצעית שטבועה כביכול במצלמה – חשיפת המצב לאשורו, בהווייתו, בהשתקפותו. במהלכו של האירוע נטענת המצלמה כתווך שקוף כדי שתוכל למלא תפקיד מועדף בדיון הפוליטי לאחר מכן. אך מה משמעותן של התקווה והתביעה למחיקת ההתייחסות למצלמה – מכשיר, מנגנון, עוצמה – כגורם מארגן של האירוע המצולם וגורם מרכזי בתוכו, הדרישה להעלים את אמצעי היצירה, להכחיש את אמצעותו?

סרטם של מישל ח'לייפי ואיל סיון – שהוצג בפסטיבלים ברחבי העולם וזכה בפרסים רבים, בהם פרס ראשון בפסטיבל זכויות האדם בפריס, ובישראל הוקרן עד עתה רק בפסטיבל הסרטים האחרון בחיפה – מתחקה אחר תוואי דרך נשכת, קו חלוקת הארץ כפי שנקבע בהחלטת האו"ם מס' 181 מנובמבר 1947, גבול בין המדינה היהודית למדינה הערבית שלא קיים מעולם ונותר שרטוט-סתם נוסף במפות הרפאים שנערמות בארכיוני ההיסטוריה הדחוייה. אולם גאולת הגבול מהנשייה לא נעשית בשם הרצון לשוב ולהציב נקודת התייחסות אחרונה, כמאחזו של הצדק ההיסטורי, כמושא הקצה של התביעות הפוליטיות. גם גבול 181 – זה שלפני הגירושים של 1948, ודאי שלפני ההתנחלות בגדה המערבית – מתריע בעיני יוצרי הסרט על הדפוס ששולט בסכסוך הישראלי-פלסטיני מראשיתו, על פתרונותיו השונים המוצעים חליפות: לחלק את הארץ ולא לחלוק אותה. ארכונותו של הסרט, ההשתהויות הממושכות על מקטעי נוף דמומים או על הרצאות של מדריכי מוזיאונים, הזרימה הרציפה שהסרט כולו מאופיין בה, מממשות במשהו את ההתנגדות החמורה להיגיון החלוקתי, חושפת טפח מבשרתו האחדותית של הסרט. מכאן עולה בחריפות השאלה על תפקידה של המצלמה בסרט, במהלכו הנרטיבי ובתהליך עשייתו. המצלמה היא כלי של בציעת המרחב – יצירת העדפות, כינון בלתי פוסק של חציצות והבדלות; היא אמצעי הבחירה בין הנראה ללא נראה, בין גילוי להסתרה, פנייה תוך כדי דחייה – ולכן היא חוצבת גבולות. כיצד נקשרת, אם כן, המצלמה לדרישה לאיחוי? איל סיון משווה מספר פעמים במהלך הסרט את החלטת חלוקת הארץ למשפט שלמה, ולכן רואה את הסכמתו של היישוב היהודי לתוכנית החלוקה כהוכחה לאי-בעלותו על הארץ. דווקא מתוך תפיסתה של האדמה כגוף חי ושל חלוקתו כקריעה בבשר אפשר לגזור את מעמדה של המצלמה: מלאכותיותה, זרותה, חיתוכיה, אלימותה. בתחומי של הקולנוע המצלמה היא האם המתחזה.

גם המונומנטליות של הסרט תורמת לאיחוי השברים, וגם בה יש משום הכחשת התווך, כאילו נפער בפני הצופים חלק ממשי ממהלכו של הקולוניאליזם עצמו. אולם הסתרת העין הנעלמה, חסימת כל חרך של ערעור על סמכותה נטולת הפניות, מבססת את כוחה הכללי, הלא-מאותר, ויכולה להטביע גם את העשייה האמנותית המתנגדת נחרצות לתכניו של הקולוניאליזם בחותמו הצורני. כאילו הסרט רואה הכל, פרט לתוקפם ותוקפנותם של אמצעיו. רטוריקת השרירותיות שהסרט עושה בה שימוש – ההיתקלויות המקריות באנשים שהופכות אותם באחת לגיבורים ספונטניים, המתמודדים לכאורה בפעם הראשונה עם גזל האדמות ודחיקת העבר – ממצה את אשליית הגולמיות והטבעיות, שאיננה מידברת עם מנגנוני הצילום והעריכה שבתשתית עשיית הסרט.

בפרטים שמשחרר אבי מוגרבי מסרטו הבא, נקם אחת משתי עיני, ומוציגם כעבודות וידיאו בודדות (*Detail 1*) הוקרן בגלריה גבעון במאי האחרון, (*Details 2&3*) בפסטיבל וידיאו-זון 2, נושאת המצלמה, בשל מעמדה הכפול, מצוקה מוסרית שממוענת אל הצופה: כמו בדרך 181, הבמאי ניצב מאחורי המצלמה, מוסתר מטווח הראייה שנפרש בסרט. אבל כמו בסרטיו האחרים של מוגרבי, ולא כמו בסרטם של ח'לייפי וסיון, הבמאי-צלם הוא גם הגיבור הראשי של הסיטואציה המצולמת. הוא בא במגע עם החיילים במחסום, מתווכח איתם, צועק ומקלל. גופו אמנם עקור מהסרט, אבל קולו חולש עליו. נוכחותו מזרת האימה, הפרובוקטיבית, טורדת, אינה ניתנת להסתרה ויוצרת שיבוש במערך ההזדהות שבו הצופה-המתבונן תופס את עמדתו של הבמאי-המתבונן. בפיצולו למתעד פעולה וסוכן פעולה, מוגרבי מוביל









למעלה ובעמוד הקודם: איל סיון ומישל ח'ליפי, דרך 181 - רסיסי מסע בפלשתיין-ישראל, 2004, מופץ בישראל ע"י חברת אנדולוס  
 Above and previous page: Eyal Sivan & Michel Kleifi, *Route 181 - Fragments of a Journey in Palestine-Israel*, 2004, distributed by Memento

את צופיו להתמודדות עם (חוסר) פעולתם שלהם.

פרט 2 מציב את המצלמה ואת האוחז בה כטוטם שהכל סובב אותו. בכך הוא מתחקה לכאורה אחר המהלך שהוביל עמוס גיתאי ביומן שדה (1982), אבל בעוד שגיתאי ניהל את הוויכוח על תפקודה של המצלמה למולה, כשהוא עצמו מנותק ממנה ומצולם על ידה, מוגרבי יוצר זיהוי בין המצלמה לבמאי-צלם, וכך הוויכוח הוא בין המצלמה למה שנקלט בעדשתה. העבודה נפתחת בנסיעה מהירה של רכב צבאי בכיוון המצלמה. התנועה הפרועה לעברה מבססת את נייחותה של המצלמה כנקודת מוצא נצחית. כך יתייחס אליה מוגרבי גם בדבריו לאורך העבודה כולה. אולם העימות הקולני שמתפתח בין מוגרבי ובין אחד החיילים, ובמרכזו שאלות של קדימות, שליטה ואלמות, מצליח לערער את יציבותה של המצלמה: "כבה את זה בבקשה. תכבה ונדבר", דורש החייל ממוגרבי, מסמן את המכשיר כגורם פועל בתוך הסיטואציה ובכך מרחיב את גבולותיה: לא יעמדו על הפרק היחסים בין הצבא הכובש לנתיניו בלי שייבחנו גם היחסים בין הצלם למושאיו. "המצלמה מכובית, אל תיגע בה", משיב מוגרבי, משקר כמובן, ובשקרו מציב את הכחשת תפקודה של המצלמה כתווח פעיל, לא רק כחפץ-סתם (שנוגעים בו), כעומדת בראשית מעשה התיעוד ובתשתית כל צפייה בתיעוד: הבמאי והצופה מסכימים לדמות שהמצלמה היא ישות לא פועלת, דווקא משום שהיא זו שמכווננת את מעמדם כמתבוננים. "אל תכוון את זה אלי", צועק החייל, מתייחס אל המצלמה כאל כלי נשק, משאיל למוגרבי את תפקידו, מהפך את כיוון האלימות ואת כיוון הטענה נגדה. מוגרבי לא יכול להיכנע לשינוי הפרשני שכופה עליו החייל, אבל גם אינו יכול להיאחז עוד במעמדה הנייטרלי של המצלמה משעה שהוא ומצלמתו הושלכו אל לוע הסיטואציה. וכך עם כניסתו, ובהעדר פלסטינים ברקע, תופס מוגרבי את מקומם, נעתר לקבל את תפקידם - איש חלש שנרדף על לא עוול בכפו, קורבן תם של קשיות לב: "אין שום סיבה שתתחיל לשלוח ידיים למצלמה", אומר

מוגרבי, "אתה אל תיגע במצלמה שלי, אל תיגע במצלמה, תזו. תן לי אוויר. די, תעזבו אותי... מה עשיתי לך?"

מוגרבי פועל בשני ערוצים מקבילים: פעם הוא מתחנן בפני החיילים על נפשו, כיליד נחמס, נתינו של צבא ברברי ("תעזבו אותי, תנו לי אוויר"), ופעם הוא מעליב אותם ומזלזל בהם, כמחנכם הדגול והמזועזע של הילידים הברבריים ("מאיפה באת? מאיזה חור הוציאו אותך? מאיזה אשפה שלו אותך?"). בשני הערוצים מצלמתו היא התהום שנפערת בינו ובין החיילים: בזכותה הוא ניתק מהם, מישראליותם, ישראליותו, ועומד כנגדם ("מאיפה באתם, מאיפה?"), הוא שואל את החיילים), אבל דווקא בעטיה מובנת ישראליותו, מכיוון שבסרטיו מוגרבי מבצע חיקוי, פארודי במידה זו או אחרת, של החייל הישראלי הכובש: התפרצויות הזעם, הילדותיות, הצדקנות, הפטרונות ובה במידה ההיצמדות לחוק ולנוהל, לאישורים ולתקנות. אבל מוגרבי מגלם בוורטואוזיות לא רק את הקלישאה של חייל הכיבוש, אלא גם את תמצית מחשבת הכיבוש, המתבטאת בתמיהתו "מה עשיתי לך?", או בהצהרתו "אני לא מפריע לא לגיף ולא לך". מחיקת כוחה של המצלמה, ההתכחשות למעמדה כמארגנת הראשית של הסיטואציה, מקבילה במידה רבה לתימהון שבו מקדם הציבור הישראלי את ההתקוממות הפלסטינית נגד הכיבוש ורואה בה אלימות נטולת סיבה ברורה. סרטו של מוגרבי מעלה בחדות את מה שמוגרבי-הגיבור מסרב לקבל: אין אפשרות לעסוק ביחסי כוח בלי לבחון את הכוח המופעל בעיסוק זה עצמו.

מצלמתם של סיון וח'ליפי תמימה ביציבותה; מצלמתו של מוגרבי נרקיסיסטית בתזוזותיה. כוחה של הראשונה בפנייה החוצה, אל מסלולי הדיון המקיפים אותה; כוחה של השנייה בהתכנסות פנימה, אל תוך הדיון הנובע ממנה. אלה הן גם חולשותיהן. המרחב שנפער בין שתי העבודות, בין המצלמה כנושא למצלמה כמושא, נותר לא מטופל. הוא קורא לעבודה עתידית שתציב אותו בתשתיתה.