

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גחליליות

עורכים: **ענת זנגר, סלבה גרינברג**
עורכים מייסדים: **ענת זנגר, ניר פרבר**
הפקה: **סלבה גרינברג, תומר פישר**
התקנה והבאה לדפוס: **תומר פישר**
ריכוז פרויקט "נקודת מבט": **אורי לוי, תומר פישר**
חברי המערכת: **סלבה גרינברג, ענת זנגר, יעל לוי, אורי לוי**
מערכת צעירה: **נרית אפק, שי גבסו, דיאנה גלסטיאן, דולי דרורי, אלון יודקובסקי, ניר נאמן, מתן נהלוני, ענת צום אילון, עדן קפלן, יאנה רוטנר, נעם שאולסקי**
ועדה אקדמית: **שי בידרמן, עלינא ברנשטיין, נורית גרץ, שמוליק דובדבני, בועז חגין, סנדרה מאירי, ענת פיק, רז יוסף**

עורכת לשון: **אביגיל צירקין-סדן**
תרגום ועריכה לשונית באנגלית: **אורית פרידלנד**
עיצוב גרפי: **ערן טל, זהר קורן**

צילום העטיפה: **מתוך הוליווד בבית, טל אלפרשטיין. צילום: אריק רפאל מזרחי, דאון טאון הפקות.**
צילומי העטיפה הפנימית: [פתיחה עברית] **מתוך פרינסס, טלי שלום-עזר. צילום: רדק וודצ'וק. באדיבות הבמאית.** [פתיחה אנגלית] **מתוך זונה כמוני, שרון יעיש ויעל שחר. באדיבות הבימאיות.**

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

כל הזכויות שמורות © 2020 בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש | הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ | אוניברסיטת תל אביב

רסלינג, שדרות יהודית 35, תל אביב 67601637
טל: 03-6956704
www.resling.co.il

נדפס בע.ר. הדפסות בע"מ
ישראל, 2020

15 מבטים

מיכל-רג'ין פרידמן [16],
איתי חרל"פ [30], דיאנה גלסטיאן [44],
ענת צום-אילון [64]

79 גופים

לינדה ויליאמס [80],
אלון יודקובסקי [92], סלבה גרינברג [104],
מורן עובדיה [118]

133 מגדרים

בל הוקס [134], בועז חגין ורז יוסף
[146] אורי לוי ומיכל בן-נפתלי [162]

נקודות מבט

רחל חלפי [11], מיכל אביעד [66],
דני לרנר [72], מיכל ויניק [127],
טלי שלום-עזר [130], מיכאל ליאני [174],
יאנה רוטנר [176], ורוניקה ניקול טטלבאום [178]

1. שרשראות של מבטים / ענת זנגר

איפה היא?
פעילות/סבילות
שמש/לבנה
תרבות/טבע
יום/ליל

אם/אב
ראש/רגש
שכלתני/רגשי
לוגוס/פאתוס

במסה שלהן "זה עתה נולדה" (1975 [2006]: 105-107) מצביעות הלן סיקסו וקתרין קלמנט על כך שתמיד אותה מטפורה, אותו חוט או מקלעת, מובילים אותנו דרך האגדות, המיתוסים, הספרות, הפילוסופיה והביקורת של מאות שנות ייצוג והגות (שמש/לבנה, ראש/רגש, אב/אם). השיח הפילוסופי כמארגן ומשעתק את החשיבה הלוגוצנטרית מאופייני באותו קבוע מוחלט ומארגן – הניגוד בין פעילות/סבילות. "זוהי זכות יתר גברית הניכרת בניגוד שעליו היא נשענת – הניגוד שבין פעילות וסבילות. נהוג לטפל בשאלת ההבדל הבין-מיני באמצעות זיווגה לניגוד: פעילות/סבילות" הן כותבות (שם, 107). כבר בשנות ה-70 ג'ון ברגר (1972) לורה מלווי (1975) ואחריהם מארי אן דואן, אנט מייקלסון, תרזה דה-לורטיס, קאז'ה סילברמן, ג'ואן סובצ'ק ועוד רתמו הבחנות אלו לפרקטיקות של העבודה הקולנועית והאמנותית המייצרות רובד נוסף לניגוד הזה: בעל/ת המבט ואובייקט ההתבוננות. בפתיח כאן אני מבקשת להתבונן בשלושה טקסטים שקוראים תיגר על ההיררכיות המקובלות האלה בדרכים שונות: שני טקסטים קולנועיים ועבודת אמנות אחת; שניים שיצרו נשים וטקסט אחד על ידי גבר. במוקד כל אחת מהיצירות ניצבת דמות אישה. כל אחד מהטקסטים הוא טקסט אוונגארדי במובן שהוא אכן צועד "לפני המשמר" (הפירוש המילולי של avant-garde), מסרב לציית לכללים המקובלים ובכך מצביע על שדה הייצוג ועל הכתם או על

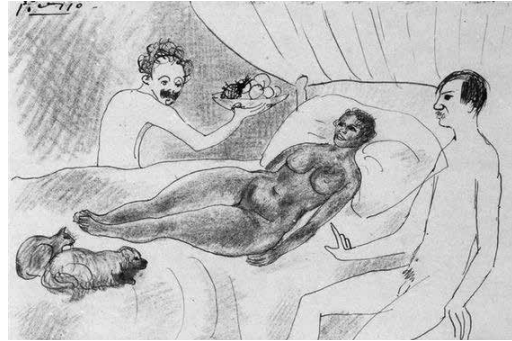
נקודת העיוורון שחומקת ממנו. כלומר כל אחד מהטקסטים האלה מציע פרספקטיבה משלו למשולש היחסים הבלתי ניתן להתרה בין מגדרים, מבטים וגופים.

טקסט ראשון: ואריאציות על כחול הזקן ואני. בפסקול נשמעים קולות נשיים של ככי וזעקות כאב המלווים בתערובת צלילים וקולות שיצרה חלפי כשהיא משתמשת בעבודות מוזיקליות מאת לוציאנו בריו וג'ורג' קראמב ומוזיקה אתנית מבאלי. בעוד רחל חלפי מספרת את סיפורו של "כחול הזקן וסיפור נשותיו הנרצחות שקולן זועק מהקירות", בובות ראווה גדועות ורועות מביטות אילמות מחלונות ביתו של כחול הזקן, עוד אישה-מנקין ועוד אחת, והנה המצלמה מתמקדת בבובות ראווה חשופות מוסעות בעגלה, נישאות על הגב ואת גפיהן מזויות דמויות גברים. בובות מושלכות מעל גבעות חול אל המים. חלקי גוף. הצליל "בובה, בווי-בה-הה" מלווה את הדמויות כשחלפי משמיעה את קול הכאב של הנשים בסרטה ואריאציות על כחול הזקן ואני (1983). המבוסס על מקבץ שירים שלה בשם: "בלדה על כחול הזקן [1973]" חלפי מציעה ואריאציות להתבוננות נשית על אגדת כחול הזקן "שנשא הרבה נשים והיה קוברן חיים בכותלי ביתו" (מקלעת השמש, עמ' 139). "כחול הזקן מצלם את נשיו במצלמה מואצת. הנה הן נובטות הנה הן נובלות, הנה הן חמות, הנה הן קרות, בקירות" (שם, 141). הבובה כאובייקט פסיבי היא המענה האידיאלי לכחול הזקן, פגיעה וקשיחה בה במידה; איננה משתנה אך גם איננה יכולה להיענות. אבל הסרט, בפירוק הבובה, בהתבוננות בדמותו של כחול הזקן ובהענקת הקול מייצר התנגדות. מצד אחד יש לחלפי אמפטיה לכחול הזקן, שמקפיא אהבות ואינו יכול להסתכל לפחדים בעיניים.^[01] מצד אחר היא נותנת מקום למכאובן של הנשים: "רעד כואב עולה מתוך קירות העולם. הקירות מוורידים והולכים והאבן הולכת וחייה" (שם, 146). "מגיע לו שיפגוש כחולת זקן", היא מוסיפה. בריקוד הזה בין מבט הבימאית על דמותו המיתית של כחול הזקן, מבטו של כחול הזקן על הנשים ועל גופן המתכלה וגופן הקפוא של בובות המנקין מודגש המבנה המסורתי שמתקיים בתרבות בין המבט הגברי לאובייקט הנשי. בין הגוף הגברי לגוף הנשי, בין נעורים לזקנה. מבט שמערב את הגוף הנשי ואת הקונוונציות



01 אולימפיה, אדוארד מאנה (1865)

של התבוננות בגוף הנשי אך בריבונות קורא תיגר על החלוקות המסורתיות בין פסיביות לאקטיביות. טקסט שני: "אולימפיה". יותר ממאה שנה קודם לכן, בשנת 1865 ליתר דיוק, הוצג לראשונה בסלון הפריזאי ציורו של אדוארד מאנה "אולימפיה". בציור נראית אישה עירומה שרועה על מיטה שסדיניה המקומטים בגוון שנהב כפכפים מצויצים על רגליה וסרט לצווארה. למרגלותיה חתול שחור ומאחוריה אישה שחורה האוחזת בידה זר פרחים שמיועד לגבירתה הקורטיזנה (המבוססת על דמות מוכרת בפריז). כבר עם החשיפה הראשונה עוררה העבודה שעוררייה. לא בשל העירום – הציבור ומבקרי האמנות היו מורגלים בכך – אלא מכיוון שהציור קורא תיגר על אופן הצגתו של עירום זה. ציורו של מאנה "אולימפיה" הושפע מצירוי עירום רבים של נשים, ובהם ציורו של טיציאן "ונוס מאורבינו" (1538), וזה הושפע בתורו מצירוי של ג'ורג'יאונה "ונוס הנמה" (1510). אל שניהם מאנה מרפרר בגלוי. אך בעוד עיניהן של דמויות הנשים בציורים אלו מושפלות מטה, מתאפשרת פעולת המציצנות של הצופים. לעומת זאת, ב"אולימפיה", כשהגוף חשוף כמעט לגמרי, הדמות הנשית מישירה מבט אל הצופים בה וכך הופכת את פעולת ההתבוננות למודעת. סוד המשיכה של ציורו של מאנה טמון בדחייה האירונית שלו את הקונצנוס (ראו Wollen 1980). אולימפיה מייצגת יחסי שליטה דמיוניים כך שהצופה באמצעות מבטו/מבטה יכול/ה להשיג שליטה זמנית על דמותה של אולימפיה אבל שלא כמו ונוס מאורבינו וטקסטים אחרים שמציגים את האישה כספקטקל, אולימפיה



02 פארודיה על אולימפיה של מאנה, פבלו פיקאסו (1901)

ממשעת צייתנות ומרי בו בזמן (ראו Foucault, 2004, Clark 1980). באמצעות קודים מנוגדים של תפיסה (קו, אור וצבע) והעמדה של הדמות הנשית (המבט הישיר, תנועת היד הקפוצה ודמות החתול שלידה), הציור מייצר התנגדות לשתוף הפעולה עם התפיסה ההגמונית של אופן ההצגה של עירום נשי. כפי שמבחינה מיקה בל (Ba1 1993) אולימפיה מציעה שהמטטור שהיא מופקת תחתיו איננו מאפשר תפקוד קומוניקטיבי של ראייה. הציור בעת ובעונה אחת מציג ומסרב להציג את גוף האישה על פי אמות המידה המקובלות. במובן זה נוכל לומר שאולימפיה מציעה את מנגנון הייצור שלה עצמה. באופן פרדוקסלי רק כשהצופה מזהה את הקודים שמאפשרים לו לתפוס את מקומו כסובייקט מתבונן, הם נעשים נראים עבורו. ציורו של מאנה היה למקור השראה בפני עצמו לציורים וליצירות אמנות רבות (למשל של פבלו פיקאסו, רנה מגריט, רוברט קושנר ומורימורה). החזרות של "אולימפיה" שוב ושוב בגרסאות שונות מעידות על מעמדו כ"נכס סימבולי", כפי שהגדיר זאת פייר בורדייה (1991 [1979]), נכס שנוכח שוב ושוב בתרבות בצורות שונות. הווריאציות המאוחרות שנוצרו לאורך המאה ה-20 מציעות את הפרשנות שלהן להיבטים מרכזיים שטמונים כבר בעבודתו של מאנה: כך כשפיקאסו ממקם את המשרתת השחורה במיטה במקומה של אולימפיה ושני גברים לבנים מתבוננים בה בגלוי או כשקושנר האמן ממקם את עצמו במקומה של אולימפיה בתנוחתה המפורסמת. כולם מייצרים וריאציות על מגדר, גזע ומעמד ומתייחסים לצופה, שנעדר מהציור של מאנה אבל עקבות מבטו נרשמו כבר בציור עצמו.

[01] הפסיכואנליטיקן יהודה פריד (1985) מתאר את הסרט במונחים של הזיקה בין "האני" ו"אתה".

(הניגוד בין קדושה לקדשה) ולמרות הווריאציות השונות, כולן מספרות את אותו סיפור: סיפורה של אישה שמסרבת למלא את התפקיד המסורתי שיועד לה וגזר דינה – מוות.^[03] כמו בטקסט גירוש שדים הן מועלות למוֹלך שוב ושוב באולמות הקולנוע. הגרסאות מתפתלות בין השנים ובין נורמות של מגדרים, גופים ומבטים קבועים ומשתנים מקפלות בתוכן שרשראות של משמוע המהבהבות לאורך ההיסטוריה של הקולנוע כגחליליות שמציעות את אורן החלופי. "הישרדותן של הגחליליות", כתב הפילוסוף ז'ורז' דידי הוברמן, "תלויה בקריאת תיגר על ההרגל הרווח לקבל תשובות מן המוכן באמצעות חשיבה ביקורתית" (זנגר ופרבר: 5).

II. מבנה הגיליון / סלבה גרינברג

בגיליון השני של כתב העת גחליליות בחרנו להתמקד במבטים, בגופים ובמגדרים. בכל אחד מהשערים ישנם מאמרי מקור חדשים בעברית לצד תרגום ראשון לעברית של מאמר בתחום. שלושת נושאי הגיליון קשורים זה בזה ונובעים זה מזה, ועל כן המאמרים נוגעים לכל שלושת התחומים. הבחירה להציג מאמר בשער מסוים מרמזת על מרכזיותו של מוטיב השער במאמר, אך היא כמוגבן אינה מוציאה את העיסוק בשאר התחומים.

שער ראשון: מבטים

השער הראשון בנושא מבטים עוסק באתיקה, באחריות חברתית, בתשוקה מינית ובכוח של צורות הסתכלות על המסך, בתוכו ובאירוע הטרומי-קולנועי. הוא נפתח במאמרה המתורגם של מיכל-רג'ין פרידמן "מתמורפוזות נסתרות", העוסק בקולנוע הגל החדש בישראל שבמאיותיו בוחרות בגישה חדשה שמסכלת את השחזור התאוותני של מעשה התקיפה המינית עצמו ומנסות למצוא שפה קולנועית הולמת שהיא פרטית, מעבר להיסטוריה ולגבולות לאומיים. אף שהביטויים הרטוריים העולים בהם נוכחים בכל סוגי הקולנוע הניסויי והפוסטמודרני, סרטי טראומה מסוג זה שואפים לאחוז, להציל ולחקות מצבים נפשיים ותהליכים מנטליים כדי לספק מעין עבודת אָבֶל המובילה אל העיבוד הרצוי. שני הסרטים שנידונים

הסרט מצביע על המעשה הצילומי כבעל פוטנציאל של ריפוי שאינו מאפשר עוד ברגעים אלו את פעולת הדיסוציאציה או הניתוק הרגשי שמתקיים בין מה שמתרחש מאחורי הדלת ולפניה. על השאלה "כלום יכולים המוכפפים לדבר" עונה גיאטרי צ'קרוורטי ספיבק במאמרה בשם זה (1996): "על מסלולו המחוק של הסובייקט המוכפף נמחקים כפל כפליים עקבותיו של ההבדל המיני" (שם, 46). בשדה כה טעון שבו היחסים בין תשוקה, כוח וסובייקטיביות משתקפים ומשתכפלים, לא קל להציג את שדה התודעה של האישה המוכפפת. עם זאת, הטקסטים שבחנו כאן פועלים נגד ההשתקה, נגד השקיפות ונגד המחיקה של עקבות האחר ושל הסובייקטיביות שלו באמצעות תהליך של "הנכחה מחדש" של מיתוס כחול הזקן ושל דמות האישה בזנות. לאורך ההיסטוריה של הקולנוע נוצרו כיסים של סירוב והתנגדות באמצעות טקסטים שמציעים עמדות שונות בפוליטיקה המינית של ההתבוננות. להבדיל מהראייה, המבט, כמו שאנחנו יודעים, הוא טעון היסטורית, כלכלית, תרבותית וחברתית. שרשראות של משמוע פורשות את אותו סיפור באופן שונה בכל פעם בהתאם לנורמות המשתנות. הקולנוע כממסד חברתי מכיל בארכיון הדמיוני שלו "זרמים תת-קרקעיים" של סיפורים, מיתוסים ומשטרי ראייה שהוא בוחן שוב ושוב. נראטיבים שהתרבות מתקשה או מסרבת לעכל, ולכן הם חוזרים ונשנים בתחושות שונות. מספר יוצא דופן של רימייקים (remake) הופקו לאורך ההיסטוריה לסיפורן של שתי נשים שביקשו לשנות את המשוואה בין אקטיביות, פסיביות וזהותן המגדרית. יותר מ־80 גרסאות נעשו לסיפורה של "כרמן" (נובלה של פרנספר מרימה ואופרה של ז'ורז' ביוז) ויותר מ־50 גרסאות לדמותה של ז'אן דארק (מקורות היסטוריים ודרמטיים רבים ושונים) עד כה. כרמן, הצוענייה המרדנית שמעוזה לכופף את חוקי האהבה ("מה היא עשתה בסך הכל? התנהגה כמו גבר. מכשפה!!") אומרת קתרין קלמנט (1988 Clément); דמותה הבתולית של ז'אן, נערה בת 19 שמוליכה צבא שלם אחריה בבגדי גבר ובשיער מגולח בזכות "קולות" שהיא שומעת, ואחר כך מואשמת בכפירה. למרות המאות שחלפו, למרות ההבדלים ביניהן



03 זונה כמוני, שרון יעיש ויעל שחר (2019). באדיבות הבימאיות.

נעה בין סרסורים, מכוני ליווי וסמים. אלא שכפי שנראה בסרט, החלוקה בין ההווה לעבר איננה חדי־משמעית. במהלך הצילומים נפגשת צילה עם ניסים, גבר מבוגר ממנה שמספר כמה הוא דואג לה בעודו מתאר אותה כ"חייית מחמד". ברגע אחר היא יוצאת להפגנה נגד ניצול נשים בזנות ואף משתמשת במצלמה כדי לתעד את האירוע. בסיקוונס דרמטי במיוחד צילה מטלפנת ליוצרות הסרט ומודיעה להן: "חזרתי" (למעגל הזנות). כשצילה מציעה לצלם מפגש עם לקוח. היוצרות חוששות. מראהו של הגבר וקולו מטושטשים, אבל הסיקוונס שבו צילה מצלמת בעצמה את חילופי הדברים בינה ובין הלקוח הוא תיעוד נדיר של פרקטיקת העבודה בזנות. צילה מצביעה על תהליך של ניתוק שמתרחש בין היותה בזנות ובין החיים כשהיא פותחת את הדלת. כמו שצילה אומרת בשיחה עם ניר פרבר, המצלמה איננה מאפשרת את המחיקה ואת השכחה. "המצלמה היא צינור"^[02] צינור שמקשר ומגשר למעשה בין שני העולמות, בין שני חלקי אישיותה. באופן זה

טקסט שלישי: זונה כמוני. קפיצה קדימה בזמן מביאה אותנו אל שנות ה-20 של המילניום השלישי. סרטן הדוקומנטרי של הבימאיות שרון יעיש ויעל שחר זונה כמוני (2019) מציג בישירות יוצאת דופן את סיפורה של צילה, אישה צעירה נפגעת שחר נשים העונה להגדרה העכשווית "שורדת זנות". כמו בסרטו של ז'אן לוק גודאר לחיות את חייה (1962) ובסרטו של קרן ידעיה אור (2004), שגרת החיים בזנות נפרשת לעיני הצופה, וכך חוסר היכולת להשתחרר מדפוס מכאיב ובו בזמן ממכר. בסרטים אלו ננה רותי ואור מגולמות על ידי שחקניות (אנה קארינה, רונית אלקבץ ודנה איבגי בהתאמה), ואילו צילה בסרט זונה כמוני נחשפת בפניה, בקולה ובחלקים מהסרט אף מצלמת במצלמתה המהווה חלק ממנה לפי עדותה. נקודת ההווה של הסרט היא הניסיון של צילה להשיג אשורת עבודה בישראל. היא שוכרת את שירותיו של חוקר פרטי כדי להשיג פיסת הוכחה להיותה קורבן לסחר בנשים 20 שנה קודם לכן. כשהיא בישראל, היא

[03] כפי שהראיתי במקום אחר, ישנה זיקה עמוקה בין דמותה של אולימפיה לדמותה של כרמן (נובלה של מרימה 1845 ואופרה של ביזה 1875). סיפורה של כרמן הקוראת תיגר על מוסכמות ביחסי גברים ונשים ועל מקומה המסורתי של האישה עובד פעמים רבות בתולדות הקולנוע. ראו זנגר 2006.

[02] השיחה התקיימה במסגרת "דוקוסטרים", מאי 2020, ובינר של יוצרות הסרט, צילה עזרא בהנחיית ניר פרבר.

במאמרה, מתמורפוזה (נטעלי בראון, 2006) ולא רואים עליך (מיכל אביעד, 2011), מעניקים מקום מרכזי לעדויות המסופרות של הקורבנות, ובו המרכיבים הללו מאורגנים ונבחנים מחדש ובכל זאת מותירים את הרושם של אָבֵל מתמיד ומוות בחיים. איתי חרל"פ במאמרו "רייטינג זה מדד של זקנים": הטלוויזיה 'הישנה' והגוף הזקן" בוחן את המבט של צופים זקנים בטלוויזיה. חרל"פ מתמקד בהקשרים התיאורטיים והתרבותיים השונים שיצרו את הקישור בין זְקָנָה ל"צפייה ישנה" ומתחקה אחר הקשרים האלה בטקסט ובקונטקסט של שלוש סדרות דרמה ישראליות מהעשור השני של המאה ה-21, סדרות שמציגות זקנים וזקנות שהצפייה בטלוויזיה היא תכונה מרכזית באפיון הדמויות שלהן: נבלות (2010 HOT3) שטיסל (Yes 2013-) וזוגי אימפריה (2014-2015). דרך הדיון התיאורטי ובחינת מקרי הבוחן, המאמר מציע לבחון מחדש לא רק את הקשר בין זְקָנָה לצפייה בטלוויזיה אלא גם הנחות יסוד שונות שהובילו ליצירת קשר זה. קשר אחר, הקשר בין המבט לתשוקה, נבחן במאמרה של דיאנה גלסטיאן "מסע לחיפוש האושר האבוד במוות בוונציה ובמרחוק: התשוקה למבט בשלבי התפתחות שונים של הפסיכה", דרך הסרטים מוות בוונציה (1971, *Death in Venice*, Luchino Visconti) ומרחוק (2015, *From Afar*, Lorenzo Viga). גלסטיאן טוענת שבשני הסרטים אין מדובר בתשוקה של סובייקט לסובייקט, אלא בתשוקה של סובייקט למבט, או ליתר דיוק למה שהמבט מסמל לכל אחד מהגיבורים. במקרה של הצעירים מדובר במבט נרקיסיסטי לעומת מבט מסבה ובתשוקה לכינון ה"אני" ולמעבר לסדר הסימבולי. במקרה של המבוגרים, מדובר במבט פנטזמטי לעומת מבט שמתפקד כאובייקט־סיבה של התשוקה על השלמת החוסר הנגרם עקב המעבר לסדר הסימבולי. השער נחתם במאמרה של ענת צום אילון "הקלוז'אפ חושף פנים: מורכבות איתית בהצגת פני האחרת בסרט מתמורפוזה (2006) – נטעלי בראון (ישראל)", המנתח את האתיקה של המבטים שצילום התקריב מומן. צום אילון מבקשת לחקור אם ייתכן שהנראות של נשים נפגעות תקיפה מינית ואונס לא תהיה מציצנית, לא תנצל אותן ולא תציג אותן כקורבנות. היא מתייחסת לסוגי מבטים תיעודיים המאפשרים היתכנות איתית של מפגש בין הצופה לפנים הניבטות מן המסך באמצעות ה"פנים" (Le visage) כפי שהמשיג הפילוסוף עמנואל לוינסו). צום אילון משתמשת בקלוז'אפ כמפגש אפשרי עם הפנים על

המסך, מפגש שיכול ליצור הקשבה ולעורר אחריות איתית.

שער שני: גופים

שער זה עוסק בדרכים השונות שהקולנוע מתייחס לגוף על המסך ומעורר את גוף הצופה. הוא נפתח בתרגום העברי הראשון למאמרה הקאנוני של לינדה ויליאמס "גופים קולנועיים: מגדר, סוגה ועודפות". ויליאמס טוענת כי ישנם כמה ז'אנרים שסרטיהם עוסקים בגופים של בני אדם, והם משפיעים על הגוף של הצופים והצופות בלי לגעת בו פיזית. שלושת הז'אנרים הם סרטי המלודרמה, סרטי האימה וסרטי הפורנוגרפיה. ז'אנרים אלו, ויליאמס טוענת, נחשבים נחותים בדיוק מכיוון שהם משפיעים על גוף הצופים. השפעה זו מייצרת בתורה מטען טראומטי עודף.

מאמרו של אלון יודקובסקי "צפייה אסורה מותרת: על האתיקה בצפייה בסרטי סנאף מפוברקים" עוסק בסוג אתיקה הנובע מצפייה בשני סוגי סרטים שמדמים סרט סנאף: הראשון הוא סרטים נראטיביים שבעלילתם דמויות צופות בסרט סנאף שבדיאגוזה הוא אמיתי, והשני הוא סרטים אשר מתיימרים להיות סרטי סנאף אותנטיים, כשבפועל הם מפוברקים. אף שלכאורה נדמה שהצפייה בסרט שהופק כדי לדמות סרט סנאף אותנטי היא בעלת אתיקה פגומה יותר מהצפייה בסרט עלילתי שעלילתו כוללת סרט סנאף, יודקובסקי טוען שהצפייה בסרטים מהסוג הראשון גורמת לצופה מודעות עצמית גבוהה, ולכן היא בעלת אתיקה גבוהה מסרטים מהסוג השני. מאמרו של סלבה גרינברג "בשר בבשר העולם: אנימציה פלסטילינה וחוויית החיים בגוף עם מוגבלות" מציג את הטריטולוגיה של אדם אליוט כמעוררת את תחושת הבשריות של גוף הצופה, הכוללת את היותו פגיע, חשוף למוגבלות (מסוגל באופן־זמני) ונידון לכליה. גרינברג עוסק בגוף הצופה ובוחן את חוויית הצפייה בפלסטילינה בז'אנר ההיברידי אשר מעוררת את גופנו הבשרי ואת האמצעים הקולנועיים והנראטיביים המאפשרים את ניסוחה וניכוסה מחדש של הגופניות המוגבלות כקטגוריה שדרכה אפשר לקרוא את האנושיות עצמה. גבולותיו של הגוף מתערערים גם הם במאמרה של מורן עובדיה "הגוף הטכנולוגי בסכנה: עודפות פוסט־אנושית בסרטים קראש ומהיר ועצבני", העוסק ביכולתם של הצופים "להרגיש עם" גופו של האחר בחוויית הצפייה באמצעות מושג העודפות (Excess) שלינדה ויליאמס מייחסת לסרטי הגוף, כמו גם באמצעות הגישה

הניורו־אסתטית. התכונה העודפותית מתאימה לאופן פעולתו של תהליך אמפתיה מוחי שעובדיה מכנה "הדבקה". תהליך זה מבוסס על הבנת האחר באמצעות הדהוד סנסורו־מוטורי של גופו. עובדיה טוענת שבאופן פרדוקסלי, הכחשת הגוף בקראש מתאפשרת דווקא הודות לחוויית צפייה גופנית (באמצעות תהליך "ההדבקה").

שער שלישי: מגדרים

השער השלישי עוסק במגוון המגדרי של הגוף המוגזע, הקוירי, הנשי והמוזקן. שער זה נפתח בתרגום העברי הראשון למאמרה המכונן בפמיניזם שחור וצפייה קולנועית של בל הוקס "המבט המתנגד: צופות שחורות". הנחת הצופה הלבנה בתיאוריות הפמיניסטיות הקולנועיות באה לידי ביטוי בכתיבה על נשים לבנות בעת שהיא מתיימרת לעסוק ב"נשים". נטייה זו קשורה להישענות המוגברת על פסיכואנליזה המתמקדת בהבדל המין/מגדר ומתעלמת מזהויות אחרות. הוקס שואלת אם ייתכן שחוקרות הקולנוע שכתבו רק על נשים לבנות לא "ראו" את הלבן של הדימוי. לטענת הוקס הן היו בתהליך הכחשת מגבלות הכלי הפסיכואנליטי לתאר הבדלים נוספים מלבד מין ומיניות. הוקס טוענת שההנחה שנשים שחורות, כקורבנות של גזענות וסקסיזם, הינן בעלות שדה ראייה אחר באופן מולד היא מהותנית. לדברי הוקס, דווקא בגלל הדיכוי המעצב את אופני הידע הדומיננטיים בחברה, נשים שחורות רבות אינן "רואות אחרת". הראייה האחרת על פי הוקס היא ביקורתית, פוליטית ומתנגדת. המבט המתנגד של האישה השחורה מייצר טקסט שאיננו תגובתי כי אם השתתפות בטווח רחב של הסתכלויות מתעמתות, חוקרות, מסרבות, בוחנות ויוצרות.

במאמרם של בועז חגין ורוי יוסף "פנטזיות של תשוקות אחרות: הומו־לאומיות והֶאָחֶרֶת העצמי בקולנוע קוירי ישראלי עכשווי" הם טוענים כי את הצלחתם של סרטים ישראליים המציגים ייצוגים הומו־לסביים וקויריים אפשר להבין לא רק בהקשר הנסיבות ההיסטוריות של אזורנו אלא גם בשני הקשרים חוצי־לאום רחבים יותר. האחד עוסק בזהויות ובזכויות של להט"ב ובייחוד בזיווגם עם תפיסה טלאולוגית של "קדמה" היסטורית חד־כיוונית מהמסורת אל המודרנה, כפי שזו מובנית כמערבית, אינדיווידואליסטית וניאו־ליברלית. ההקשר האחר עוסק בהפקה, בהפצה ובצריכה חוצת־לאום של סרטים, כגון הסחר הגלובלי בחומרים פורנוגרפיים ברשת

ורשת המימון, ההפקה וההפצה הבינ־לאומית של יצירות קולנוע, שבמסגרתה נוצרים ונצפים רבים מהסרטים הבולטים ביותר באזורנו ושמעמידה בסימן שאלה את עצם השתייכותם לאזור שהם מייצגים כביכול. חגין ויוסף טוענים כי הקשרים אלו עשויים להציע מסגרת פורייה לניתוח ייצוגים קויריים בקולנוע הישראלי העכשווי ולהוסיף למחקר הקיים בנושא, אשר בדרך כלל ממקם את הסרטים בהקשר של ישראל ופלטטין. מאמריהן של מיכל בן נפתלי ואורי לויין "רוחות הרפאים של המדיה: על סדרת העבודות חזרה גנרלית" נכתבו על סדרת עבודות וידאו בשם חזרה גנרלית שיצרה לויין עם אימה. סדרת הווידאו מורכבת משלושה עשר מסכים המראים רגעי מוות ואסון, מציגים תמונה שנראית כתצלום סטילס. כשהסרט מתחיל, הם מתעוררים לחיים, מתחילים לנוע ופועלים נגד כיוון הזמן, מן המוות אחורה. הסדרה מצולמת בהילוך אחורי ורותמת אפשרות שקיימת (למרבה הצער) רק בקולנוע: לחזור לרגע שעבר. שני המאמרים מאירים פנים שונות של הסדרה. מאמרה של לויין עוסק ביחס של העבודה אל המדיום ואל מה שמכונה "מות הקולנוע". לויין ממקמת את העבודה הן ביחס לקולנוע מוקדם ואילם והן ביחס למעבר למדיה דיגיטלית. מאמרה של בן־נפתלי נדרש לפרטים העדינים של העבודה ומתאר את שלל המרכיבים הסותרים שלה, מפרק את האפקט והאפקט שעומדים במרכזו.

III. פרויקט נקודות מבט

פרויקט נקודת מבט נותן במה לדימויים ויזואליים בולטים של במאיות ויוצרות וידיאו ישראליות. דימויים אלו עוסקים ביחסים שבין מבטים, גופים ומגדרים. משתתפות ומשתתפים בפרוייקט זה טל אלפרשטיין, רחל חלפי, מיכל אביעד, דני לרנר, מיכל ויניק, טלי שלום־עזר, מיכאל ליאני, יאנה רוטנר ורוניקה ניקול טטלבאום.

בנוסף לדימויים מתוך הסרטים ועבודות האמנות, מופיעים שני טקסטים במסגרת זו, שנכתבו על ידי הבמאים דני לרנר ומיכל אביעד. מיכל אביעד כתבה לפני כ־7 שנים באתר העיתונאי "העוקץ" על אודות פן חשוב ולא נוכח דיו של תפקיד במאית הקולנוע לא רק כיוצרת ודוברת בשיח חד כיווני אלא כמקשיבה גם לתגובות קהל הצופים, ובמקרה זה הצופות. אביעד מתארת בפירוט את המפגש עם הצופות וסיפורי האונס מרחבי העולם המועלים בפניה במסגרת

פסטיבלים והקרנות של סרטיה, אלמנט הנעדר מהדימוי הנוצץ ו/או האינטלקטואלי של אירועים מסוג זה.

דני לרנר שואל במסה "סרטי צילום: הגוף הנוכח והחסר כשהמצלמה היא דמות בסרט" אם נוכחותה של המצלמה בימינו וקרבתה למושא הצילום משפיעות על אופן הצגתו ועל תפיסת הגוף שלו? מאמר זה בוחן ומנתח סרטים מהעת האחרונה שאפשר לכנות "סרטי צילום", סרטים שבהם המצלמה משתלטת אט-אט על נקודת מבטם, על נפשם ועל גופם של מפעיליה ובמקרים מסוימים אף מעלימה את נוכחותם הפיזית עד שכל שנותר בסיום היא המצלמה בלבד. המסה בוחנת כיצד ב"סרטי צילום" העיסוק במצלמות, בציד צילום, ובחומר המצולם הופך את המצלמה מכלי שרת לסכנה ממשית לגוף האנושי.

אנחנו שמחות וגאים להציג לפניכם ולפניכם את הגיליון השני של כתב העת גחליליות בנושא מגדר בקולנוע. מטרת הגיליון להאיר כיצד נכתבים מבטים, גופים ומגדרים במדיה וכן להצביע על הפרספקטיבות התיאורטיות שבאמצעותן המחקר הקולנועי והטלוויזיוני בוחן אותם. הגיליון מבקש להתחקות אחר סוגי המבט המצויים בקולנוע ובטלוויזיה, ב"זרם המרכזי" (main stream) וחמוצה לו; בפריים הקולנועי ובמה שנוצר בחלל שבין הפריימים: מי בעל/ת המבט ומי משמש/ת מושא לו? אילו פונקציות ממלא הגוף בסוגי העלילות והוא/אנרים שהקולנוע והטלוויזיה טווים? מהי הדינמיקה שנוצרת בין הגוף לשפה? מהם המיתוסים שהקולנוע והטלוויזיה רותמים כדי לכתוב את הגוף והמגדר? האם נוכל בעידן זה של תחילת המילניום השלישי, מהפיכת #MeToo, להצביע על תהליך של שינוי ברטוריקה המדיומלית ביחס לסוגיות של מבט, גוף ומגדר?

IV. תודות וקרידיטים

הגיליון הנוכחי התגבש במסגרת במסגרת הסמינר **מבטים, גופים ומגדרים בקולנוע ובטלוויזיה (מערכת צעירה)** בבית הספר על ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל אביב בהנחיית פרופ' ענת זנבר (2017-2018). ד"ר סלבה גרינברג שימש אסיסטנט בסמינר ועורך-שותף של הגיליון, והתלמידים והתלמידות בסמינר שימשו מערכת צעירה – לכולן ולכולם נתונה תודתנו. ד"ר יעל לוי וד"ר אורי לויין כיהנו בתור חברות מערכת בכירות, ואנו מכירים תודה על מסירותן ותרומתן הניכרת בקריאת המאמרים הביקורתית. כמו כן אנו מבקשים להודות לראש

בית הספר פרופ' רו יוסף ולראש המגמה העיונית ד"ר בועז חגיין על שאפשרו את הוצאת הגיליון וכן לקוראים האקדמיים של המאמרים ולהערותיהם המועילות. תודה לאורי לויין על עבודת האיסוף והאוצרות של הדימויים של הגיליון וכמובן לאמניות, לאמנים ולבימאיות יוצרי הדימויים עצמם. תודה לרחל מנשה עוזרת מנהלית של ביה"ס, לאילנה גרינברג מהפקולטה לאמנויות וליוסי בר רכז רכז מקומי באוניברסיטת תל אביב. תודות למפיקים: ד"ר סלבה גרינברג וגב' תומר פישר, לעורכי רסלינג עידן צבעוני וד"ר יצחק בנימיני ולעורכת הלשון אביגיל צירקין-סדן, למתרגמת אורית פרידלנדר, למעצבי הגיליון ערן טל וזהר קורן ולבית הדפוס ע"ר הדפסות.

ביבליוגרפיה

זנבר, ענת ופרבר, ניר. "דבר העורכים", גחליליות: כתב עת לקולנוע וטלוויזיה (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, 2018).

סיקסר, הלן וקלמנט, קתריין. זה עתה נולדה (תל אביב: רסלינג, 2006).

פריד, יהודה. "לתפוש את החיים בשורשם", פרוזה 1985: 78-145.

צ'קרוורטי-ספיבק, גיטרי. "כלום יכולים החוכפפים לדבר?", תיאוריה וביקורת 1996: 31-66.

Bal, Mieke, "His Master's Eye", in David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993), 379-404.

Bourdieu Pierre, "Symbolic Power", in his *Language and Symbolic Power*, translated by Gino Raymond and Matthew Adamson (Cambridge MA: Harvard University Press, 1991), 163-170.

Clark, T. J. J., "Preliminaries to a possible treatment of 'Olympia' in 1865", *Screen* 21.1 (1980): 18-42.

Clément, Catherine, "Opera, or the Undoing of Women" (University of Minnesota Press, 1988).

Foucault, Michel, "La Peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard", ed. M. Saison (Paris: Éditions du Seuil, 2004).

Wollen, Peter. "Manet: Modernism and Avant-garde", *Screen* 21.2 (1980): 15-26.

Zanger, Anat, *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley* (Amsterdam University Press, 2006).