

אורלי לופין

אשה קוראת אשה

קיים הספדתיך באתר החדש
פה אדם טוב



הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה / זמורה-ביתן, 2006

משתנים, הם מקבלים כוח לפעול בתוך הסיטואציה הטראגית וגם לחסל אותה. זה נעשה בשיפת המתבן על ידי הקורבן ובסילוק מהקרבן על ידי המנהיג, וכך מעגליות החטא והעונש, שמוצדק מטריית על ידי החטא, מביאה, בסופו של דבר, לסילוק ייצוגים הודי ולניטרול מטוסים של יחסי הכוח.

נקודת התצפית של 'נקודת תצפית'

בסרטה הקצר של דינה צבי-ייקוליס, 'נקודת תצפית' (1991)⁶ עוקבת המצלמה אחר חייל ישראלי, המצטייט נקודת תצפית על גג במחנה פליטים פלסטיני בשטחים הכבושים. המצלמה גם מתבוננת בחייל מבדוק וגם ממוקמת יחד איתו באותה עמדה. החייל מתבונן בעיקר בהתרחשויות הנגלות מבעד לחלונות ולמרפסת הדירה שממול לעמדה. הוא נמשך במיוחד לגערה הצעירה שבמשפחה, ורואה אך אביה משיא אותה — בניגוד לרצונה, ואף סוטר לה כדי שתשתתף בסקס — לבחור צעיר שמופיע בשכונתו, ואף צופה בהקאות וכבאי הכסן שלה, שהם הסימנים האישונים להריונה. החייל גם רואה מבעד לערשת משקפתו, כיצד חיילים ישראליים בודקים את תעודת הרוחה של הצעירה-החתן, הוא רואה חיילים ישראליים לוקחים כוור מילדים פלסטינים, הוא רואה את המשפחה מקימה שובך יונים על הגג שמולו, את החבר של הוא רואה את הילד הנשך בשוכן את רגל פלסטין, ואת האב מסיר את הדגל ומסלק אותו; ישראליים מפורים יקות מסלה של אשה פלסטינית, הוא רואה חיילים בסלודייה, והוא רואה חיילים ישראליים פורצים בלילה לדירה ולקחים צופה האב. כשהאב אונו, רואה החייל את החתן שולח את הילד עם קופסת נעליים בידו, כדי שימסור אותה לצעיר שעומד בפניה. הילד רץ החוצה; כשאחותו שואלת אותו לאן הוא יוצא, הוא מרגיע אותה באמרי שמיד יחזור. אך בעודו רץ מבחזר חילד לפתע באביו חשב מהבלא, ופונה לקראתו בשמחה; אלא שאז הוא רואה פתאום מזווית עינו גם חיילים ישראליים מתקרבים. הילד המבולבל נושא עיניים אל החתן שעת הגג, החתן מסמן לו בידו להמשיך אל עבר הצעיר הממתין לו בפנת החתוב. אבל הילד נבהל, ומתוך בלבול הוא משליך את הקופסה מיידו, והיא מתפוצצת. הילד נופל מת, אביו רץ אליה ומחזיק אותה בזרועותיו; החייל מרים את רובהו, מבחין אל החתן, שעומד על הגג כשידיו מורמות בתנועת כניעה, וזורה. הסרט מסתיים בסצנה הבאה המציגה חייל אחר, שמצטייט עכשיו את העמדה, כשמולו במרפסת אשה לובשת שחורים המרגיעה חינוק בשירה בערבית.

הסיטואציה הבסיסית מזכנת ביותר: לחייל שבנקודת התצפית יש כוח שנראה כאינסופי — חן כוח הנשק (שלא רץ מייצג כוח, אלא בסופו של דבר יורה ודורג,

ומאשרר את עמדת הכוח שלה) והן כוחו של המבט החודר, המוקנה לו הזרות למיקום הגבוה של עמדת התצפית שלו ולמשקפת שבידו. יחד איתו בנקודת התצפית ממוקמת גם המצלמה, שנקודת התצפית שלה כפולה: גם צמודה לזו של החייל — היא סוקרת הכול מנקודת התצפית של החייל, וכמעט אף פעם אינה עוברת לנקודת תצפית של מישהו אחר: אך היא מחבוננת בחייל מלמטה, מנקודת התצפית של תפסטיניס או החיילי שבדווב, ורק פעם אחת היא 'נשארת' בעמדה כשהחייל יורד לרחוב, ומתבוננת בו, מזווית ההתבוננות שבה היה הוא עומד ומסתכל ב'עצמו', למעשה, לפי הפסקול, שעוקב רק אחרי מה שהחייל שומע, ובחלקים גדולים של הסרט אחר מה שהוא שומע בז'וקמן' הצמוד לאוזניו, המצלמה אינה ממוקמת 'סתם' בעמדה של החייל: כדי 'לשמע' היא צריכה להיות ממוקמת ממש בתוך ראשו. אבל המצלמה ממוקמת גם נגד החייל, שכן היא מפעילה על החייל את אותה פרוצדורה של נעיצת מבט חודר שהיא מפעיל על העולם.

המצלמה כחושפת את כוחו השרירותי של המבט

המצלמה חושפת ואף ממהישה את פעולת ההרפצה של המבט החודר, הנוגע במי שהוא נטול כוח (נטול נשק, נטול מעמד או מוקדם נמוך יותר) שאינו יכול להחזיר מבט ולהפוך גם הוא למכוני-סובייקט. אך המצלמה גם חושפת את הזווית של המבט החודר 'עמנון' בלבד, שאינו כפוף לאמיתות עובדתית בעולם, שכן מושאיו של המבט החודר (גם של החייל וגם שלה) הם כל מי שנמצא נמוך יותר במרחב, ללא הבחנה ביחסי הכוח שבין התונים למבט: לידים, נשים, חיילים, פלסטינים, ישראלים, נושאי נשק ונטולי נשק. מבחינתו של המבט החדר מהתצפית, אין היררכיה בין הציר האנכי לציר הממדי, למשל, אלא כל היצרים כפופים באותה מידה למבט החודר. המבט נחשף כמכוון אל מי שבעל הכוח בוחר להתמקד בו, ולא אל אויביוקט נתון מראש מתוקף כללים 'טבעיים' ידועים שבעל הכוח נתון לחוקיהם. בכך, המצלמה, שזוהה לסובייקטיביות החייל שלצדו וב'חוכו' היא חשיפת המבט החדר כמנגנון אופציה וגם מטפורה של מיקום ביקורתי-חזיתי, של השיפת המבט החדר כמנגנון — ולא כהכרח, כהחלטה — ולא כציווי, ככוח אנושי — ולא אלוהי. המנגנון נחשף ביחסי כוח, שיש להם פונקציה של שליטה ודיכוי. המיקום הנפול של המצלמה מאפשר גם מיקומי קליטה משתנים, וכמקרה של 'נקודת תצפית' — אף סותרים.

שי מיקומי סובייקטיביות שמייצרת המצלמה, זה של החייל וזה של המצלמה, זויים במספר לא מבוטל של הכתבים, ועל כן נשמרים יחסי הכוח בין שניהם לבין מה שמולם, ושניהם בבחינת 'אחרים' על מה שמסתחלל לנגד עיניהם. שניהם ישראלים-סטריים.

עיצוב בסוף הסרט גם מונעת ממנו לסכל את הפיצוץ שהורג את הילד, למרות שהוא עוקב אחר האירועים (שליחת הילד עם הקופסה, הופעת האב, הופעת החיילים, השלכת הקופסה) בתשומת לב מיוחדת.

את החתך ששלח פצצה עם הילד, וכבר הוא דומה לחיילים, שפרצו לדרך מתוך תגובה (מן הסתם) על משהו שנועה קודם לכן היקדשהוה על ידי משהו, ושהם בעלי הנשק, לא יכולו למנוע את ביצועו, אלא רק להגיב עליו במאסר מאוחר. כמות-פעולה בדיעבד כוחו של הכובש הוא רק בהעצמת המעשה הכובש. העצמת הסיטואציה, שאותה אינו יכול לשנות כל עוד הוא משתתף במעשה הכובש. העצמת הסיטואציה מתבטאת בכך, למשל, שההרג שמבצע החייל-הכובש פירושו היוולדת תינוק ללא אב, אבל עם בגורפיה שושלתית של מאבק, ועם סדר יום משפחתי שמומר בסדר יום לאומי של שוגא.

חוסר ייחודו של החייל הוא תולדה לא רק של היעדר יכולתו לדעת וחוסר יכולתו לזום פעולה. לשומת האינדבידואליות המונעקת לדמיונה הפלסטית, בעלת הביצועיה הקונקרטי הנפרשת בסרט, הרי שהחייל-הכובש הוא פונקציה עם 'אובייקט' מחולף: חייל קוצץ שיער מחולף את החייל המתולתל, הממוס של מחולף בפניגאן, הווקמן בטרנזיסטור — אבל כולם בני-החלפה, לא ייחודיים, לא חד-פעמיים אלא 'סדרתיים'.

רטוריקה של הימנעות: הדיאלקטיקה של הפסקול

נקודת התצפית של הסרט אינה מוכתבת רק על ידי המצלמה, אלא היא מושפעת גם מהפסקול. הפסקול של 'קודת הצפחה' הוא נטול דיאלוגים: הוא מורכב כולו מתחנות רדיו שהחייל שומע, ומשחות ספרות שהיא מנהל בטלפון שדה עם חיילים אחרים. היעדר הדיאלוג הוא, קודם כול, אמירה פוליטית: באמת אין דיאלוג, לא ייתכן דיאלוג, המצב הפוליטי הוא כזה, שלא ניתן לנהל דיאלוג בשל יחסי הכוח הלא שוויוניים.

אבל העמדה של הסרט מייצגת גם סוג של רטוריקה, שחותרת על עצמה בשורה ארוכה של טקסטים שנכתבו על ידי ישראלים-יהודים ומתייחסים לאינתיפדה. הם נוקטים עמדה פואטית שכאילו אומרת: 'על מציאות כזו לי, כיוצא/ת, אין מה להוסיף. אני מראה אותה כפי שהיא'. טקסטים אלו, למרות שאין ניסיון להסתיר את בדידותם, מעמידים פנים' שהם תיעודיים, כאילו נלקחו 'מן החיים', ולכן הם מראים רק את מה שיש' מבלי להעיר ולהוסיף. כך, בגירוש' (1989), סרטו הקצר של אבי מוגרב, הווידאו על כל דיאלוג וההיעדרות אך ורק למה שיכולה לראות

רדים, שניהם כובשים, שניהם בעלי הכוח; המצלמה חוזרת למעשה ההצגה, מבלי זא מתימרת להיות עליונה על החייל, וכבר גם אינה כמתחמקת מאחרות. אך יחד זאת הם גם שונים: לשומת החייל, הגבר האשכנזי (או לפחות לא מזרחי-וריאנטי מובק) שנוצא בעולם המוצג, הרי שבקונטקסט הייצור, בעולם המייצג, צאת האשה המזרחית (דינה צברי-קליס). היא זו המצטרפת בעמדת ה'סמכות' של זוחות במצלמה ושל ה'מקור' הנורמטיבי. גם יחסי כוח אלה, בין העולם המיוצג חיל) לעולם המייצג (הצלמת), מתנגשים בעמדת זחיהם ובעמדת הקריאה יקורתית שהם מאפשרים.

ולות המוח ותשליטה של הקולנועאים

קודת המבט הזאת היאחרת' לחייל, מן המיקום שבו המצלמה מתבוננת בחייל, שפים גבולות הקולנועאים, אופני ההתבוננות מפניגאן דרכי ההישרדות בתוכו. ושל; למרות המודעות לנוכחותו של הכובש, הבאה לידי ביטוי כשהאב מוריד את ל פלסטין מהכובש או בהרמת הידיים של החתן, פעולות המאשרות את כוחם של נבט ושל הרובה של הכובש — אין בסרט הפנמה ששל עמדת הכובש. החיים תחת המבט מתוך מודעות לקיומו, אבל מבבלי להפנים את העמדה וממשיכה של, שלפיה מושג ההתבוננות נחותה/החיהל על המבטי-הכובש. כך לא ניגמה המשפחה את העמדה הששופוטית של החייל על ניצוואי הבת ולא את העמדה רמטכית לגבי מה 'ראוי' ומה 'לא ראוי' לעשות. פעולות אקטיביות יותר, שמסמנת ז גבולות הכוח של המבט החוזר, היא חסימתו: פעמיים נסגר החריט אל מול עינו מציצה של החייל, פעם על ידי האשה הפלסטית ופעם על ידי בעלה, תוך החזרת ט מתכוון אל עבר החיל המצץ. ויתרו מכך מתבטל הכובש החוזר על ידי החזרת ט, על ידי הימנעות מהשפלה עיניים, שהיא מה שמוליך את ההתפצה. פעמיים חזרה האשה הפלסטית מבת אל מבטו הנעוץ של החייל, ויוצרת בכך כינון חוזר, חוזרת את הפיכה להפך, שמציב מבטו של החייל על דרך ההתבצצה.

אך מעל לכל חושף הסרט את השקרויות של עמדת ה'רצפחה' של הקולנועאים, ז הסתירה הפנימית בין כוחה לכאורה לבין היעדר כוחה בפועל. החייל, המציר, יכיל, בעמדה אולימפית של ידע (של המבט) וכוח (של המבט ושל הנשק) נחשף ארט כמי שבעצם אינו יודע דבר ואינו יכול לעשות דבר. כשהחיילים פורצים לדירה בה הוא מתבונן באובססיה, אין הוא יודע מדוע הם פורצו -ים, מה קרה בדירה או מה זו דיירה, וגם הכוח הפורץ אינו מוסר לו אינפורמציה: 'זה בסדר, תמשיך צפחה'. אין לו היעה מוקדמת על הפריצה, ואין לו ה'כוח' למנוע אותה, למרות תגובתו מעידה על רצונו להתערב. חמור יותר — אי שבהבתו את המתרחש לנוי

המצלמה המתכתונת ממרחק בתהליך גירוש פלסטינים דרך מעבר בנבול הצפון, יצא אפקס חזק של מציגונת, של התכונות מוגבלת 'כפי שקורה בחיים', מבלי שמבט מרחק ולא מעורב זה יסיר אחריות מן המתכונן (המצלם). האחריות הווי ניכרת דרך מה שמשתק את הקולות: ההליקופטר, שהיא ייצוג של הכוח האלים של בעל הכוח (תמגיש את הפלסטינים), והרוח, שתוכרת להפעלת הכוח על מי שאין לו כוח להתנגד מפניה, וכן דרך ההימנעות של הסרט מפונקציה נוספת של דיאלוג, והיא מתן הסבר לסיטואציה. גם בהכרת שאין צורך לפרש במילים ובריאליזם את סיטואציה היגורש, שכן היא מגרמת ולכן מוכרת, יש מושם לקחת אחריות משותפת עם הצופה; היעדר החסכו מונע מהצופה להכחיש שהוא מכיר את סיטואציה היגורש: גם אם מעלה לא היה נוכח בה, וידין לא פעלו לגרש, הרי שהוא — כמו הבמאי — יחדע שהיא קיימת ואין היא נראית, ולכן יש לו גם אחריות על עצם קיומה.

'שדות ירוקים' (1989), סרטו של יצחק (צפלי) ישורון המספר על משפחה, שמתגוררת ברכה בשטחים הכבושים בדרך לטקס סיום הטירונות של הלב, מסתמך בחשיפת המלאכותיות של המעשה הקולוניעלי על ידי מתן רשות הדיבור לישחק ולבמאי, שעוסקים בפעולות הצילום ובמשמיות ובמשמעות הפוליטית של עיסוק בכיבוש, כמכלי הפלסטיני וככוחה של האמונה באופן דומה במשוררים לא יכתבו שירים — במרמז בארץ ישמעאל: סיפורים ותעודות, ספרן של אילנה המרמן ודלי רותן (1990), משיג העירוב בין תיעוד דברי חייילים לבין קטעי מחקר ספורי, מאמרים עותניים או פקודות צבא, אפקט דומה של עמימות ואי בהירות בין גבולות המציאות (התעודת) כך גם במשפטי גבעתי 'א רב', הצגת תיאטרון בעיבוד קבוצתי ובבימוי של יגאל עזרתי, הצגה שכוללת קריאה תיאטרלית של קטעים, הלקוחים מתוך התיעוד המשפטי האמיתי; בכל אלה נבחרת רטוריקה, שמעמידה את הטקסט על קו התפר בין מציאות לבין בדיון, בין הנרחבת קריאה, שנתעדה לטקסט בדיוני, לתנועת קריאה, שנתעדה לטקסט הגותי או תיעודי.

רטוריקה זו היא תגובתו של מי שאינו יכול לצאת מן הקהילה או בחוץ שלא לתקן את קשריו עמה, אבל גם אינו מוכן להיחלף שומת לאמונתו, למעשים, להבנת העבר ולתאופיית העתיד של אותה קהילה. תבחיזה לא לצאת לגלות, ואף לא לגלות פנימית (שפירושה תחושה של השתייכות גיאוגרפית ואף היסטורית, אך לא של שותפות גורל, כמו שניכר, למשל, בספרים הדרך לעין חרוד של עמוס קינן [1984] או פוגדקו של ירמיהו של בנמין חמוט [1984]), פירושה בחיזה במאמץ הכפול לתעמיד מיקום סובייקטי, ששותף לאחריות ולגורל ולקחת אחריות על עמדת הכוח (והכיבוש) שלו, אך בה בעת גם מנער את ידין מן המעשה, סובחיזו ותוצאותיו. הממד הרטורי המתלווה לפן התמטי הזה הוא של משטש מכון של גבולות הז'אנר, של עירוב עיתונות כבדיון, של עירוב מחקר בתיעוד, של עירוב תיעוד בדיוני. עמדה רטורית כפולה זו יוצרת גם עמדה אידיאולוגית כפולה: מצד אחד

תיאור של יחסי הכוח הבלתי שוויוניים ונטילת אחריות למיקום הכותני של הכובש, ומצד שני ניסיון לשמור מרחק מן העמדה הזו על ידי אי התעורבות בה, על ידי ייצוגה בלבד ללא עיבודה וישנויה לכליל ציורה בדיונית אישית. הפסקול במקורות הצפתי, הוא דוגמה מובהקת לעמדה כפולה זו. מצד אחד, בהימנעות משימת סקסט כפיו של הפלסטיני, יש הימנעות מלדבר בשמו של ה'אחר', מטילת הזכות לדבר בשמו של חסר הקול¹⁷ (דוגם שעצם הייצוג באמצעות המצלמה יש בו, כמובן, משום שליטה בייצוג מצד בעל הכוח). אך מצד שני יש בהימנעות זו גם משום השתקו של האחר; הסיטואציה האמביוולנטית הזו היא בלתי נמנעת, אבל היא מכילה את שתי עמדות הביקורת בעת ובעונה אחת — את זו שנומעת מלנצל את עמדת הכוח של הכובש כפי לשיים מלים בפיו הנכבש, וגם את זו שמונעת מן הנכבש הנחות יותר להשמיע את קולו, מתוקף אותה עמדת כוח.

ההימנעות מריאליזם פירושה סירוב לכפות על הנכבש את הריאליזם שמייצג הכובש (כאן: החייל המעוניין בריאליזם עם האשה), אך יחד עם זאת הקול היחיד ששולט כסרט הוא קולו של הרדיי הישראלי, קול השלטון. שבסופו של הסרט אף גובר וחוזק את קשרי הפלסטיני המתאהבל-מנוחמת ומעלים אותו לחת שית שדרה ומאונות בדיי הישראלי, 'הכיבוש הקולי', הזה של הרדיי הישראלי את השריה הפלסטינית חותם את הסרט בעמדה המטעימה את עליונות הכובש אך הריאליזם המושמע בודדי הישראלי הוא המתכמת ענותאה שתי נעדרת, שמשלימת זו עם זו, כאגוניה לפתרון דיאלוגי של הסכסוך. ושוב במהופך — התשלמה בין שתי הנעדרות היא תולדה של יוזמה גברית, של שני שדרים, שממונים אותן לשיחת ועדה' בשידור חי; אבל, מצד שני, השרדים הגברים, גם אם הם עצמם בעלי הכוח, שטיצרים את שדה השיחה עבור הנעדרת, הרי שהם רק מגיבים לפעולה שקחתה בעולם, לשפת חולצתה של אחת הנעדרות. שכן את הפעולה עצמה, ואת יחסי החלפין הכלכליים ביניהן שהולידו את המשבר (אבל שגם יביאו אותו על פתרונו ברור של שקלול כלכלי), ואף את פעולת ההשלמה הריאליזט (בניגוד לאלמות המנוולוגית) עושה, בסופו של דבר, נטולות הכוח. בכך, הפסקול מחזין את העמדה הכפולה של מיקום הסובייקט, כפי שטועש זאת המיקום הכפול של המצלמה, והעמדה הביקורתית הכפולה של אלמות המטמאח את יחסי הכוח מצד אחד, והפתרון הבלתי-אפשרי-אל-ההכרחי דרך דיאלוג שוויוני מצד שני.

הוראליות הזו במיקום המצלמה (שמיצגת את המערכת הנורמטיבית של הסרט), אשר גוררת אחריה ואליות במיקום של הסובייקט המתכונן, באה לידי ביטוי בעיקר בעמדה הכפולה של הכריזה אל החייל מצד אחד וביקורת עליו מצד שני. מצד אחד, המצלמה מבקרת את הכיבוש באמצעות התכונות של החייל בחיילים ישראליים אחרים, הלקוחים כדור מילדים או מפורים ירקות של אשה פלסטינית, ואף על ידי הציף המטונמי שהופך לסיבה בין הסצנה של פיתור הירקות, שממבוננים בה הן

ולא גופותיהם מופיעים על המסך, וכל שנתור היא גופתו של הילד בודדות אביה המקונן.

הרצח הזה מוצב ברצח פחות מוסיי מן הרצח השני, רצח הפלסטיני המבוגר, כשולט את הילד עם הפצצה. למרות שהחיל מצביב את עצמו, בניגוד לזוהי, הן כשולט והן כמוציא לפועל, הרי שהוא גם זה שמשיב את הסדר המוסרי הראוי על כנו. הוא מציג בתוך מצבת מוסרית קודרונטית וסגורה, שאינה מביאה בחשבון את המוסר של הילד הנכבש ואינה מתכוונת בעצמה. זהו המוסר הנעלה יותר — המוסר האוטו־בוסלי, כביכול, שמייצג את הרצף הלאומי, שלפני ישי ריצח ראוי, ורצח לא ראוי, ו'הרצח הראוי' ישיב את הסדר, שהופר על ידי 'הרצח הלא ראוי'. השבת הסדר על כנו פירושה גם שחרור מן השוואת הישיר למעשה זה נעשו, והמוסר הגבוה יותר של הרצח הלא ראוי, שכן האחראי הישיר למעשה זה נעשו, והמוסר הנמוך יותר של לשרור בעולם. העמדה הביקורתית ביותר שנוקט המוסר כלפי מעשה החיל היא של שיפוט מתוך הכנה לאמת המצב (שהוא אינו אחראי לו, אלא אחראים לו אלה שהצביחו אותו שם), שהובילה אותו לפעול באופן נורא כל כך.

אם העשום של אי הצדק במעשה הרצח (המוסרי) שמבצע החיל מחזקת היעלמותם של החיילים לאחר הפיצוץ. מנקודת התצפית של החיל כל האירוע של ניסיון העברת הקופסה הוא עצמו למדי; הוא מתרחש במהירות, והחיל אינו יכול לנחש מה יש בקופסה, למי היא מיועדת, וכיצד הוא אינו יודע (ואתו גם הצופים אינם יכולים לדעת) אם הילד השליח יודע מה יש בקופסה, ולכן משליך אותה מידו כשהוא רואה את החיילים. החיל בעמדה רואה את שני החיילים מתקרבים, רואה או מדווחים בקשר) ולא פגומים של בעייתיות במעשה ההרג שמבצע החיל, לנגדו או מורווחים בקשר) ולא פגומים של בעייתיות במעשה ההרג שמבצע החיל, בעייתיות שישויה לערער את המיון של סוגי הרצח, שמאפשר את השלמת המערכת המוסרית העליונה יותר של הקולוניאליסטים לעומת הילד הנחות ממנו. שכן אם החיילים נהרגו בפיצוץ, הרי שפעולתו של החיל היורה הנחות ממנו. שכן אם החיילים נהרגו מוצדקת מוסרית; ואם לא נהרגו — מן הסתם הם כבר נוקטים שורה של פעולות במטרה את שתי המשמעויות האלה של שתי הוצאות האפשריות של הפיצוץ (או שהפיצוץ הורג את החיילים, או שהם כבר מוכיבים לו). החיל, מצדו, נותר לא נגוע מוסרית, וגם אם תופעל נגדו עמדה ביקורתית, היא תמקם אותו בעמדת הקורבן, ולא בפעולת הכוח; אם הם מחים, אולי פירוש הדבר גם אינם ממישי על חייו, ולכן הרצח הוא בבחינת הגנה עצמית של מי שעשוי להפוך לקורבן. ואם הוא חוטא מוסרית בהורגו את הפלסטיני, הרי שזה נובע לא משיקול מוסרי שלי, אלא משום שהצבתו על ידי מישור אחר במקום הנורא הזה הביאה להרס התשתית המוסרית שלי

החיל מעמדת התצפית שלו והן הנערה הפלסטינית ובעלה מגג ביתם, לביד הסגנה, שבאה מיד אחריה, של שילוח הילד עם הפצצה. משום החיבור המטונימי שיוצר הרצף בין הסגנה מוצגת הפצצה כתוצאה הכיבוש. באופן דומה עושה המצלמה מאמץ גדול להבחין את החיל, שהמצלמה והצופה צמודים אליו, מן החיילים האחרים: בעוד שכל החיילים הכובשים האחרים כסרס מוצגים כאלמים, ואין בהם אף לא אחד המשוך אחורה אנושית כלפי ה'אחר', והם כולם מוכיחים את העמדה הפוליטית הטוענת, כי הכיבוש משרה — הרי שהחיל שבנקודת התצפית אינו שותף למעשהם, וככלל הוא מופיע כמי שהצב בעמדת התצפית, בלב שתחיה לו כל אחריות לא כלפי המיקום שלו ולא כלפי הכיבוש. הוא גם זה שמנסה ליצור קשר עם הפלסטיני כשהוא נוכח בקשייה, וכפי הכיבוש. הוא גם זה שמנסה ליצור קשר של החיילים האחרים, שבהם הוא צופה דרך המשקפת. לכן גם נמנע המוסר מביקורת שירשי הכיבוש והאלימות, כי עמדה ביקורתית כזו הייתה מבטלת את מעמדו הנורא של החיל כמי שאינו אחראי להצבתו וכמי שאין בידי לשנות את הצבתו כחלק מהכיבוש. אם כך, המצלמה אמנם שותפה לאחריותו ולכוחו של החיל, אך גם מפרידה ומבחינה אותו — ולכן את עצמה — מעמדת הכוח והאלימות, שמייצגות את הכיבוש, שאותו היא מבקרת.

הדיאלקטיקה של הרצח: רצח מוסרי ורצח לא מוסרי

כך פעלת המצלמה בעת וכשה אתה גם כשחפפה לקהילה ולכן גם כנשאת באחריות, אבל גם כמצביה חזק בינה לבין הנורמות הקהילתיות ומתעשרת מאחריות, שכן במקרה הזה לקיחה אחריות סוטאלית מחייבת פנולה רדיקלית עד כדי התנתקות מן הקהילה. לצורך זה נוצרות בסתי שתי מערכות שיפוטיות שונות, שמופגלות על המעשה האחרון של החיל, שהורג את הפלסטיני שמולו. שתי מערכות אלו מפקחות את המוסר 'רצח' לשי מרכיבים: מצד אחד רצח הילד הפלסטיני, שהוא רצח נורא ונשפט ככזה, ומן הצד השני — רצח המבוגר הפלסטיני, מעשה שאנוגיה רבה מרשעת בצרית הכנה כלפיו, ולכן בצרית שיפוט חריב או לפחות 'מכין' שלי. מצד אחד, רצח הילד מוסר לגמרי מאחריות החיל, ולמעשה מאחריותו של הקולוניאליסטים וישראל; הם רצחו אותו. דיו של החיל (או של כל חייל) לא היו במהל הזו, אלא יש פה מעשה שפול של הרג בתוך הלאום, בתוך השבת ואף בתוך המשפחה, שמצניג את הרצח הזה כמעשה לא מוסרי ולא ראוי. עמדת האחריות שכל זאת מוצגת, שכן כאמור, אין נסיגה מוחלטת מאחריות, היא עקופה ביותר: היא מבוטאת בנוכחותם של החיילים שהילד רואה בקע, המבלבלים אותו עד כדי השלכת הקופסה. אבל החיילים הללו אינם עושים דבר, ויתרה מזו — הם גם נעלמים אחרי הפיצוץ: לא הם

(שהתחבה לו, למשל, את התנהגותו הנאורה והעליונה מוסרית כלפי חיי המשפחה שכולו). מכל מקום, גם אם הוא פועל מתוך מסכל בשל חוסר האונים של הכורש, חיי שהוא שוב קורבן — קורבן של חוסר האונים אל מול היליד. כלומר, גם הביקורת הזו אינה נגד תולדות המחשבה הציונית אלא נגד הממסד, שהפרט כביכול אינו שותף לו ואינו שותף באחריות למעשיו, וכעצם אינו אלא קורבן שלו. למעשה, הביקורתיות על הכיבוש וחטיפת גבולותיו לא רק שאינה שוללת את המעשה האלאמי, המניין רציחות ומצודיק סוג אחד שלהן כמוסריות אוניברסלית, אלא שהיא אף מחפה עליה — כלומר, מחפה על העדר בקורות כלפי הכיבוש, הספיעי. הנה מחפה מרחב לניין — כלומר, מחפה על העדר בקורות כלפי הכיבוש האוניברסלי על כל קולוניאליזם המודרני המסוימת הזאת הביקורתיות הכללית, בעלת התוקף הקולוניאליזם, מספקת מרחב לניין העדר באשר הוא, החושפת את גבולות הכוח של והצדקה של עמדה אוניברסלית בתוך הביקורתיות האוניברסלית. הביקורת מופנית כלפי קולוניאליזם בכלל, אבל לא כלפי הסוג הספיעי של קולוניאליזם ציוני כאן ולכשני, שמפיד בין סוגי ריצח ראויים ולא ראויים.

חזיק לרצדקת המעשה של החייל נותן היספור המקביל, שמתנהל לכל אורך הסט, והוא היספור הפרטי של החשוקה הפרטית. מעשה הריצח יכול להיחשב גם כפרי מסכל של מיסיפור החשוקה הפרטי של לא רק שאינו מתממש, אלא שהוא נתקל במציאות, שבה מישוה אחד ממש את מאווי במקומו. בכך הופך היספור, שוב, לסיפור של קורבן. ראשיתו של היספור הפרטי כבר במישוש המספורה של המבט החודר, כשמסקפתו של החייל חודרת בפועל לפרטיות הכמוסה ביותר של בית המשפחה, כמעט עד לפרטיותו של הגוף המיני. היספור האלאמי מתחלק בסיפור פרטי בסיפור של חשוקה, כשהשובך הוא הצומת שמתכו בין צייר האלוזיות (דרך הדגל שנתלה עליו וגם דרך האפשרות הנרמזת שהיזנים הן יוני קשר), המשפחתיות (תשובך ממוקם על גגו של בית המשפחה ומכוכב דרך היתקלות-מבט בין החייל לבין הילד, המחויבים כשותפים) והחשוקה (כשתשובך שעל הגג הופך לחיזה המייצג הפומבי של החיים הפרטיים, שמתנהלים מאחורי החריס הסגור). המבט החושק שנוצח החייל בנערה הוא כפול: במבט חושק וכחייל בתפקיד, שזה תפקודו; לנצח מבט. בכך הוא מקיים דיאלוג בין ציר האלוזיות לציר הממד לבין ציר המיניות, כשהצומת של כולם הוא עמדה הכוח של החייל הנודע מבט באשה הפלסטית, גרישה החשוקה. בלב היספור האלאמי ניצב סובייקט פאלוצנטרלי, שהללידה נתפשת גרישה כמשא החשוקה. סלאבי ז'יז'ק מדבר על כך, שימה שמתכו קהילות גחנות היא יחס ששותף ל'דבר', שהוא התנהגות מודרנים על הפגיעה ב'דרך חייני' גחנות, והוא זה שנומד בספנה, כשאנתנו מדברים על הפגיעה ב'דרך חייני' שמיצג האחר' (Žižek, 1993, 201). ה'דבר' הוא האופן שבו קהילה בונה את נאותותו דרך מיתוטים לאומיים, כשממנה 'זרדת המיטריס' שאוב ז'יז'ק מלאקאן את

התחבה שתחטר הוא אותו דבר שאף פעם לא היה ברשותנו, למרות שהוא מיוצג כמה שנושר מאתנו.

חידושים, אם כן, בין כינון הסובייקט על ציר האלוזיות לבין כינון הסובייקט על ציר הממד הם תחילת נולד של משא ומתן, ולא כפייה נוקשה של משמעות הכרזת. ברמת העלילה, הרי שהיחסים הכלכליים מתקיימים בין העלילה האלוזית לעלילת החשוקה, כשיספור החשוקה מנטרל את סיפור האשמה האלוזית, שכן ההסבר שהוא מספק לפעולה מסייט את פעולת הריצח מן החשוקה המוסרי אוניברסלי-לאומי שלה להקשר של יחסי-חשוקה, סיפוקים, או העדרם והמסכל העולה ממנו. בתוך הנוארטיב האלאמי, המפעיל מנגנונים הכרחיים, מתקיים היספור הפרטי, כך שהמרחב הפומבי מתורגם למרחב הפרטי, והמרחב הפוליטי למרחב המשפחתי. שוב, הבית האלאמי והבית הפרטי עומדים כשני אופציות ביקורתיות, כשני נוארטביבים, שמאפשרים סוג של דיאלוג של כלכלת רווח והפסד בין שני מנגנונים של כינון סובייקט — לאומי ופרטי. קריסתו של הבית הפרטי עם מתחם של הבן/האח והבעל/האב (לעיתים) מכוננת נוכך אלטרנטיבי לבית האלאמי הפלסטית, שעומד אל מול הבית האלאמי הציוני, שהפרטיות שלו — החשוקה הפרטית של החייל הפרטי — באה במקום האחריות האלוזית. כדי לכוון עמדה ביקורתית, הסובייקט הקולט נע בין ה'בית האלאמי' לבין ה'בית הפרטי' כנתענת מטוטלת, שמתחלפה עמדות אחרות זו בזו.

סיפור החשוקה הוא גם סיפור ארפיאלי. בנארטיב הארפיאלי, הרוג החייל את הגבר, שאביה של הנערה הפלסטית הציב במקומו, במקום שלו, בחלל (החשוקה) שלו, ומנסה לתפוס את מקום שני הגברים בחייה מתוקף כוח הרובה (הפאלי) שלו ומתוקף תשוקתו הפטריארכלית. הנארטיב לובש את התבנית הארפיאלית של מסע בעקבות חוק האב (חזוק הציוני) האבוד — האתוס הציוני המוסרי, שמישג רק דרך ההרס של האב האמיתי של הטריטוריה, היליד הפלסטית, והמרחב כמערכת של חוקים אלטרנטיביים. החבנית הארפיאלית יוצקת את העלילה לחבנית של מסע, שיש לו תחילה, אמצע וסוף, ובו שורה של בניס מחליפה שורה של אבות: האב הפלסטית, המוסר את בתו וכך מעביר את מנעדו לחתן; החייל, החודר לסיפור לבין ותופס (כביכול) את מקום האב-העליון (החתן-הבעל) בסיפור החשוקה, אך גם כשהוא הורג את הבעל; והמשפחה שעל הארלימפוס' (החייל, קול חרדי, קול החיילים, האתוס האלאמי), המומרת במשפחה הילידית הפלסטית.

אבל אמור, הנביטה לסדר הארפיאלי פירושה גם בניסה למערכת של יחסי מענה-קורבן, שבהם תואר של הבן (עכשיו: היליד-החתן הפלסטית) מטרה ומאשרר את מעשי המענה. טיחור זה הוא כל שהכורש חסד: כך, השמטת הפגיעה, שהורגת את הילד ומסכנת את החיילים, מטרתה את ה'אב' (בסרט: הצבא) מחטאן (בסרט: הכיבוש). רצח הילד, שנוגדם בעקשפין על ידי הפלסטית, הופך באופן עקיף לאשרור

כנו: כדי לייצר בקורת, מתחייבת תזוזה לציר אחר, ציר המגדיר או המניית. שם נעלמים האוניברסליזם המוסרי והאוניברסליזם האדיפאלי, וכמקומם ניצבת קונקרטיזציה של גוף ממש, שניצב על הצומת שבין שני הצירים, ומביא לקריסתו המתפרט על האונטוצנטריזם שמתגשמת זו בזו: זו של המוסר וזו של היספור האוסטי, כנעדר על ידי האתוס הציני, אשר מעדיף על פניו את הגוף העמל. ולכן מן המסורת הללאומי הישראלי-יהודי בסטי. שליטת המבט החודר (המצלמה) בייצוג (במצולם) מומרות בגוף קונקרטי, מיני, גוסס, שאינו מכפיף עצמו לכללי המבט החודר. כך המעבר אל מנגנון המבט החודר, שהוא המנוון המאפיין את שליטת המצלמה ב'אחרות' (בעיקר האשה), הופך להיות גם המנוון, שדרכו מתנוון האחרות/ת מוחך לגבולות השליטה בייצוג שלו, התנונה בידי אחרים: מתנוון כגוף ממש, ולא כייצוג. ועל כן הגוף המיני הוא המורח, שבו מכוונת הסובייקטיביות הנשית לא דרך השתקפותה במבט החודר הגברי.

קריאה הומוגנית, שתותרת לכוון סובייקט קוהרנטי, פירושה כניסה לשיח האוניברסליסטי. במסגרת השיח הזה, ה'אחר' עובר ודוקציה לעמדת ה'היה': כבירי גאיטרי צ'אקראבורטי ספיבק — 'החטא שבלב היחס הליברלי לקולוניאליזם הוא, שהתבוננות באחרות/ת עיוותה לאלמות האפיסטמית, שמרחיקה את הסובייקט מול האימפריאליסטי' (Spivak 1987). זו גם לכאורה משמעות החוכמה של מיקום הקריאה למצלמה ולעמדת הקולוניאליסט. אבל אותה חכמה עצמה מאפשרת גם עמדת קריאה דואלית, שבה, במקביל למיקום הקולוניאליסט בעל הכול, מתקיימת גם תנועת-ההתבוננות של המצלמה, שתוכרת אל החייל — מתקיימת גם עמדת קריאה שתוכרת אל הביקורתיות שעולה מן המיקום שבסוביליזם: מיקומה של האשה כשולצמה אינה זרה לי, היא הרי מתקיימת בעצם הייצוג שלי כאשה, היא המיקום שלי כמי שחיא גם אובייקט וגם סובייקט.

הזיהור על הניסיון ליצור ארגון קוהרנטי של סובייקט אחרותי בקריאת 'קודרת' תצפית, הוא מעבר לפרקטיקת קריאה של תנועה על פני צירי כינון סובייקט. קריאה הסרוגנת זו אינה מחייבת הישענות על 'אחרות' אחת, קוהרנטית, כינון עצמי כאשה או כישאלית, ולכן אינה הופכת את ה'אחרות' ליהודי לי בשל הישענות כו/ה כפונקציה של כינוי שלי למולה. המעבר לרשת של מיקומי קריאה פורשו כינון שלי ושל הפלסטיניות כ'אחרות' בעת וכעונה אחת, ולכן כינון 'אחרות' שאין לה מקביל 'זדה'; אחרות כזו אינה מתפצה את האחרות וגם לא אותה. רשת מיקומי הקריאה

מוסרי ולטיהור של מה שהוסרט אינו מראה: רצח הילדים על ידי בעל הכות, על ידי תחילים הישראליים. בכך, החטא, שה'בן' הילד הפלסטיני מביע, הוא חזרה מדויקת על החטא שמביע ה'אב', ה'ארוץ' הישראלי, ובחזרה מדויקת זו הוא מטהר את ה'אב-הארוץ' מאשמתו הבלתי נסבלת, ומעניק לה מעמד מוסרי של גמול הוגן על פשעו/חטאו של הבן (גורם למות הילד, בסרט הזה). וכך גם מושב הסדר המוסרי על כנו. על ידי ייצור ה'אשמה' במות הילד משעתק הילד את חטאו של הארוץ ומצדיק רטרואקטיבית את חטאו של זה האחרון, שהרג (אבל מוחץ למסד!) גם הוא ילדים, הרג שמרופיע עכשיו כענישה מעמדה מוסרית נעלה יותר. כך, מי שהיה גם ה'בן' וגם ה'אב-ארוץ' (החייל) הופך להיות בעל חוק אב, מייצג הסדר המוסרי העליון: במעשיו כ'בן' הוא תפס את מקום חוק האב הילדי, ובמעשיו כארוץ הוא השיב את הסדר על כנו, אחרי שהילד אישרו בדיעבד את מוסריותו על ידי אחריותו למות הילד.

הקריאה האדיפאלית מורקנת את הסרט מן הביקורתיות הפוליטית שלו, ומאפשרת לצופה לכוון את עצמה בעמדה האמביוולנטית של המצלמה: בקורת הכיכוש מצד אחד והכבירה לכובש מצד שני. קריאת הסרט לאור יחסי מענה-קורבן, שבהם מצדיק הקורבן את מעשי המענה, הופכת את היחסים הספיציפיים שבסרט לאוניברסליים, ומרוקנת אותם מהקשרים היסטוריים, פוליטיים קונקרטיים. התבנית האוניברסלית של יחסי אלה הופכת לכות של הסרט, שחוזרת מתחת לביקורתיות הפוליטית ומאפשר מיקום של סובייקט קורא 'אוניברסלי'. אבל מיקום כזה מטריל את הסובייקט הקורא מכל בקורת; החכמה למצלמה פירושה קבלת האתוס הציני ועליונות המוסר הלאומי-אוניברסלי, שכן עמדה אחרת — בקורתית — תחייב יציאה נגד המנגנון הקולוניאלי המטריאלי של הסרט.

ובכל זאת נקודת תצפית: זו על הגוף

החזרה לעמדת בקורת מחייבת תנועה מצד הלאומיות אל ציר המגדיר, וכצמם אל תצומת, שהופך את ציר המגדיר מאוניברסלי (יחסי מענה-קורבן אדיפאליים) לקונקרטי (של גוף מיני מסוים שכואב, שחושק, שיוולד, שמת) כשהוא מתגשם בציר הלאומיות הקונקרטי (שהוא ציר של התנגשות וכינון חרדי והדרה הדדית של הלאומיות הישראלית-יהודית והלאומיות הפלסטינית). עמדת הביקורת, אם כך, אינה חוברת למנגנון התורמטיבי של המצלמה, אלא למצלמה כמכשיר הנועץ מבט חודר בשירותו של המנגנון לכינון הסובייקט המיני. העמדה הביקורתית הזאת מתקשה להתייצב כנגד האתוס הציני, שמכוון את ציר הלאומיות של הצופה הישראלי-יהודייה, האתוס שמעמיד מערכת מסורתית סגורה של 'דצ' ראוי', המשיב את הסדר על

הפרטיקולריות המגדרית בתמורה לשרטוט גבולות הכוח של מנגנון הדיכוי, ולכן רווח של תיאור קונקרטי של הישרדות בעלת הכוח ספציפית בישראל צקונית. ואילו קריאה בעמדת ביקורת מגדרית פורשה ביקורת פרטיקולרית, שמביאה בתוכן תנאים היסטוריים, פוליטיים, מגדריים ונופנים ספציפיים, ומעניקה להם שמות ספציפיים, ולכן מאפשרת סיפור קונקרטי על הישרדותו או על איגו הקונטראדיקט של גוף ממש.

הקריאה היא, אם כן, פעולתו הביקורתית של הסוכן השורד, המלכד טקסט וקונטקסט, שהם צמחים פוליטיים ומגדריים גלובליים שאינם יציבים אבל גם אינם בהיררכיה, כך שהוא נע על פני מיקומים פוליטיים שונים, לעתים מהגנשים, תנועה שמתרחשת בטקסט נתון שיש לו צורה מסוימת וקונבנציות מסוימות ואפטרטו מסוים, שהיאנר של והתומרים שלו הם כבחינה אילוצים ממשיים על פעולה הביקורת. בסרט 'עקדת הצפית' צמחים כאלה הם מנגנון המבט החודר כמכונן של כוח המנגנון האריפאלי כמכונן של אחס לאומי מוסרי. נקודת המבט החודר כמכונן של הביקורת של גבולות הקולוניאליזם (כחלק ממנגנון המבט החודר) ועמדת הביקורת את האויבוסיליים (כמארגן המרכזי של המנגנון האריפאלי של המוסר הלאומי ושל מתאפסים מהגות שני מקומי קריאה אלטרנטיביים, המוציאים זה את זה אבל של התשוקה ושל המגדר הנשי, מחייב הכיחה לאפארטוס (למצלמה), שהיא ממשור המבט החודר) וביקורתו, אך גם ההתקוות ממנו אל מה שמבקרי אותו — אל הגוף הקונטראדיקט הנוסס. אם בצומת הצטלבות הצירים המגדרי והלאומי, התשוקה האריפאלי והמוסר האוניברסלי, הגלובליות של שניהם אינה מאפשרת הכפפה היררכית של אחד לשני, הרי שהרצון לאחוז בשתי עמדות הביקורת מחייב תנועה על פני הצירים מצומת לצומת ומזן דין וחשבון על רגע הקריסה שלהם — הוא הרגע שבו ההצטלבות ביניהם מביאה לביטול הסמכות הטוטאלית של כל אחד מהם, טוטאליות שפירושה תחפצה של האחר, שלא.

ההתנגשות בין צירי לאומיות זה לציר התשוקה מגבילה את כוחו של הקורבן לאשר את הפות של המענה במודל האריפאלי, שטוען גם הוא לאוניברסליות וטולת קונטראדיקציה לאומית ומגדרית. ההארה ההדדית של שני מיקומי הביקורת האלה מחזירה מחדש את הפרטיקולריות ההיסטורית והמגדרי: כמו שגבולות הקולוניאליזם אינם 'רק' אוניברסליים, אלא הם גם פונקציה של סיטואציה פוליטית ממשית של כבוש, שבמסגרתה הם מוכפפים לסדר מוסרי המושחת על אדם אחוצמטרי — כך גם יחסי הקורבן מענה מוכפפים למערכת הגלובלית המגדרית, שבמסגרתה הקורבן הוא לעולם נשי, והמענה הוא לעולם גברי. גם הסיטואציה האריפאלי האוניברסלית, בין אם בנרסחה כחשוקה ובין אם במרסחה כמחל לאומי,

מאפשרת ליצור כלפי 'עקדת הצפית' עמדת ביקורת משתנה, שמתייחסת באופן פרטיקולרי למעמדים היסטוריים, אתניים, לאומיים ומגדריים בהתחברותם הספציפית לסיט זה ובהתנגשותם הספציפית. היכולת לקרוא מיקומים שונים ממוקומים שונים מאפשרת הישרדות ביקורתית גם מן השוליים: הן מביחנותו של מוקומים שונים והן מביחנותו של האשה המודרת. היא מאפשרת מתן דין וחשבון על מנגנון הדיכוי הייחודי לסיטואציה המוצגת בקודמת הצפית, והיא מאפשרת שרטוט ביקורתי כפול, רואלי: מצד אחד, ביקורת הקולוניאליזם הלאומי המסוים שאני חלק ממנו, ולכן מבקרת גם מתן כדי היוזת מבקרת; ומן הצד השני, ביקורת על המקומים בשוליים של האחרות, כחלק מכינון הלאומיות המסוימת הזו. האחרות שלי אינה הופכת להיות בסיס העמדה הטרנסמטרית של הטקסט, כמו שהאחרות כלפי (של הפלסטינית) אינה בסיס הכינון העצמי שלי מתוך הטקסט.

מצד אחר, סחירה בין שתי עמדות ביקורת אמורה למנות דיבור ביקורתי; מצד שני, הכחירה בעמדה אחת או באחרת כמחורן לסחירה משמעה כינון סובייקט קורא/ת כשחזור של המקומ שהסובייקט הוצג בו על ידי הכוחות ההגמוניים המרכזיים, שחוסמים את עמדת הביקורת. ולכן, עמדת הביקורת אין תכליתה לכינון סובייקט 'משותף', שיבחר באחת מהמערכות הנורמטיביות שמציעה המצלמה, אלא לכינון עמדת סובייקט רבת, מתחלפות ומשתנה, שממנה מבוטחי פירושן או הכיבוש או של עמדת הסמכות של הפרספקטיבה, שמתנה מבוטחי פירושן או לאומיות כמו גם יריבי האמפריאליזם. ריבוי עמדות הסובייקט פירושו ריבוי עמדות לאומיות כמו גם יריבי עמדות מגדריות, שפירושה השתנות מעשה כינון המרכזי והשוליים, האני והאחר, בפעולת הקריאה הביקורתית.

יחד עם ספובק שואלת הקוראת את עצמה לא רק 'מי אני', אלא גם 'מי היא האשה האחרת?'. איזה חינוג אני מעניקה לה, ואיזה חינוג היא מעניקה לי? האם החינוג המוחתם עלי הוא 'לכבוש', 'אשכנזית', 'בעלת הסיפור', 'המודדת? וכמו שהדאחה איוו קוסובסקי סולג'וויק (כעקבות בנייקט אנדרסן), גם אם ננית, שכל אחד שייך תמיד למגדר, אין המגדרים מתקיימים תמיד באותו אופן. כמו שהלאומיות אינה מתכוננת בכל מצב תמיד באותו אופן — ה'אחר' של הלאום במצב היסטורי או פוליטי מסוים יכול להיות המונרכיה הקדם-לאומית, הגולה, הקורפורציה הטרנס-לאומית, הגלובליות, יחידה לאומית, אתנית או אידיאולוגית — גם המגדר אינו מכונן בהכרח באותו אופן. ריבוי מיקומי קריאה פירושו מיקום של האשה הן כמרכאת והן כמדוכנת, הן כמכוננת והן כמחנת תחת ההגמוניה — כלומר, כנונים באופנים שונים ממיקומי ביקורת שונים.

קריאה ביקורתית של הכיבוש פירושה אובדן לכידת לאומיות של הסובייקט לצד חרות שבהשדרותם הקונטראדיקט של השוליים, הישרדות שהיא סיפור ייחודי של פעולה ייחודית. קריאה ביקורתית של הקולוניאליזם האוניברסלי פירושה אובדן

כלומר, את האופן שבו הסובייקט בעצמו מכוון על ידי המיקומים שהוא טוען שבבעלותו, היא מניעה לכך ולתוכניו בהיסטוריה של כינון סובייקט (מנסים, קונקרט), ובעיקר לשים סמך שאלה על כל מניעה ריסקורטיבו המנסה לקדם את עצמו מעבר או מעל לכל דין בו או שאלה אודותיו. אפשר לראות בכך עמדה פוסטמודרנית בסמית המאפשרת באמת גם פעולה. 'ז'ביטתה' הפוליטופת היא בדרך של תשאלה — מי זוכה לזרופם לטריקט? ומה גורלם של אלו המודרים מכינון כזה? כך הכולה לכותב בסובייקטיבית בא המוסטמודרניזם שבדיוק מבוג שבז החלו נשים חרות כנון הסובייקט הניש, הסובייקט הפמיניסטי, ומה משמעות השגת הסובייקטיביות עבור הפוליטופת, אשרי, והקונטרה של ה'אנרגי הפמיניסטי, בעוד ששייחיה כן דרבה מוספת את התאם הממשי, של טענת הטענות אמנציפאטוריות, באטלר שייחיה מונו המויר הפוליטי, המשיש, שפרייר מצרבה ל'באטלר' — אך אנה עונה עליון? — היא, האם הכוונה אף אחד אינו יכול להחזיק לסובייקט (וינון, נושא מניעה הריכוז) מבלי שאחרים יזמתון. מכוונתה אף אחד אינו יכול להחזיק בהכרחות זוהי הבהרה של המחזיקים הפוליטיים הכרוכים בכינון סובייקט של באטלר על הבהרה נשפן, למעשה, על הניסוח שלה את ההבעה לטריקט יציב כמכשיל פוליטי: לטעון שפוליטיקה וקרקו לסובייקט יציב פירושו לטעון שלא תחנן התנגדות פוליטיקה יציב כמכשיל פוליטי: לטעון שפוליטיקה הסובייקט לעולם לא תהיה בקורת פוליטיקה אלא תעמדה סמכנה את הפוליטיקה עצמה. אובדן אפשרות ההתנגדות הפוליטיקה לצעם הטענה הוא שמפורע לה (127, 35-57, 1995, Benhabib et al. 1995).

- 32 באופן השימוש של אלתוסר: [1969] Althusser.
- 33 על החטב בין אוטופולציה, בקורותיה וריאה ראו: Belsey 1980, 46.
- 34 בכל דיון באטלר החטב בין פוסטמודרניזם ומניחים מן הראוי לזכור שהעמדה הפוסטמודרנית, הטענה לריבוי סיפורים אפשריים ומבטלה את עליונותו של סיפור-הגל ואת בלעדיותו של סיפור כלשהו, היא-היא שאפשרה מלחמה אף על-ידי המחשבה הפמיניסטית, המניעה את עצמה כיסוף אלטרנטיבי, תוך חזירה מחמת לסמכותו הנלעדת של הסיפור האונטולוגי-האמרי, המחיימם לגליונותו אף לזיוות הסיפור היחיד ה'אמרי'.
- 35 ראו ניסוח המוכר את האחרות עם הנכחות של האחר (למשל, דרך האדיאולוגיה) בהערות של אדוארד קרבה (1994 Cadava) על אביטל ונל (Avigail Ronel): 'we are always, in advance, under the influence of others', that takes as its point of departure the presupposition that we are always, in advance, under the influence of others'.
- 36 גרסה מצומצמת יותר של נחתה הטרת 'קורת הצפית' פורסמה בתוך לוכין תש"ה, 359-357.
- 37 ב'שדרות ירוקים' מקבלת עצמה זו ניסוח מפורש, המשאיר את הזיכרון של הפלסטני לקולנוען הפלסטני.
- 38 ההבחנה אצל בארון בין גישים שונות, בהם לישוני במעמדן החברתי-כלכלי, תוך הדגמה בספרו 'שביריים', כתבה שירב 1998, 39.
- 39 לילי רחוק, בסיומה ליהסי היעדר מבט על גבורה הסיפור, מסכמת את כוונן של המבט: 'העלמת מבט מן האשה המבוערת אכזרית ממש כמו ההתייחסות אל אשה יפה כאובייקט מניג גרדיא' (רוחק 1994, 328).
- 40 נחתה טרסה, 'שחור' הופיע בלובין 1999.
- 41 גרסה מקדומה של נחתה טרסה המונחת על פמלה לוי הופיעה אצל לובין 1994.
- 42 ספר האגדה מתן חורח, ג'ט.
- 43 בראשית ריב, פורשה מה, ד.
- 44 בראשית ריב-א-יג.
- 45 מדרש תנחומא, וירא, יב.
- 46 פסיקתא רבתי (איש שלום) פורשה מה, ה.
- 47 בראשית יט, כט. תורה למתי הוט על העורה במקורות.

- 15 על החריגה, היחודי, והחשיפה שבאמריקה כתוב מאיר שניצר: 'קשה להיות אשכנזי', (הארץ, 9.10.1992).
- 16 על היחודות הייצוג בלבד, דורך חריבור כפעולה ולא כנושא-תוכן, כתוב איל דרזון בעקבות הטרת השלישית בסיומנה של אסי רייך, 'מר באום: 'זחברה הישראלית מותה: פוק א' (הערי' 2.1.1998, 2).
- 17 שלוש מוזיקות אלה הם הדברות בין שלושת טרטי הטרי-לינגוה של אסי רייך: הם גבורי הטרת השני במולדתו, 'שכינה חשמלית ושמה משה', ושני הגברים בשלישייה הם חותמים את סביר האחרון במולדתו, 'מר באום'.
- 18 מרטיס: צבי קוצנר, במניו: עקיבא טבת, הפקיה: שמואל שילה, 1984.
- 19 נחתה מלא של הסיפור ושל הטרת ושל הדיסטים ביניהם על פי העמדות הביקורתיות ששעו הטקסטים מעמדיים (מוצתו ההצלחה והכישלון שלום) מניעה נורית גרץ (גורן 1993, 289-317). נחתה של 'עוליה' על פי חרותו של אויך נילמן מניעה ענת זנג (1998).
- 20 קריאה של סיפור שוליה, המסמכת את הדיכויים המרכזיים בספרו זה וגם קוראת את יחסי האם-בת בספרו שליוה מנורה שיכול לשמש גם כאן, יש אצל: Barzilai 1990.
- 21 מכל פירסון כתבה על אלמנה מלחמה בקולנוע הישראלי (1991, 79-91, 1993, Fuchs et al.). ראו גם פורדמן 1998, 33-44, בעיקר עמ' 37 ואילך, שם היא עוסקת במבט אל האלמנה בקולנוע.
- 22 כפי שמראה נורית גרץ (גורן 1993, 297).
- 23 על השלטה נורית גרץ המניג כמרכז השליטה היחיד שנתון לאשה בקולנוע הישראלי ראו לובין תש"ה וכן לובין תש"ט.

- 24 נורית גרץ (גורן 1993, 290) מבקרת את הטרת על כך, שלצד הביקורת שיש בו נגד עליונותם של ערכים מעלטיסטיים, בקורת שבה ליידי ביטוי דרך עוליה ומתחלת למחזק חלק מוזיכתי, הרי שהעמדה עוליה כרומה אשה סטריאוטיפית מנודעת את הכוח של העמדה המרכזית הביקורתית. לעומת בקורת זו, אפשר לחשוב (כפי שרצע כאן בהמשך) על קריאה של טקסט מנקודת מבט שונות, פסג בקורת מבט מגרדית, שלע פיה הטרת מכונן גישת סטריאוטיפית, ופסג גרורות מבט לאומית, זוהי שממנה הטרת מבקש נורמה לאומית מקובלת — ולהתבונן בפעולה לקריאה של טקסט 'כפול', כוון, מבלי להלטרך לשפות אותו כבישית או לא טוב. העמדה של גרץ נפרשת לאורך נתיבות שלה, ומנוחתו בחרות כסיוף הסיכום: העמדה האלטרנטיבית המוצעת כאן עולה ממחיל הקריאה שיוצג בהמשך.
- 25 בנוסחה של quester של סיפורי הארייט, ומשם אל המסע האריאלי אור האב.
- 26 שישלתי לניביריאליה גניאולוגיה אלטרנטיבית, במובן שנתנה לה לוס אריאגאראיי (1985, Figueras [1974], esp. 76).
- 27 24 ff. מנטחת נורית גרץ (גורן 1993) את מה שהיא רואה ככשל במבט לטרס: כאן, לעומת זאת, חזברים כמבאם כסיוף בקורותיה: ראו הערה 24.
- 28 כך מנטחת נורית גרץ (גורן 1993) את מה שהיא רואה ככשל במבט לטרס: כאן, לעומת זאת, חזברים כמבאם כסיוף בקורותיה: ראו הערה 24.
- 29 דוגמה נוספת, המוללה גם התעלמות מהאלמנט בטקסט שבנינו קורה מה שעומד לביקורת, היא קריאה אטרסית של הטרת 'הפכתה של האשה לסחורה', כפי שעושה מורין טוריס במאמרה Gentlemen and Consumers Blonde (1990, 101-111, Tuttle). מתייבה התעלמות מהעובדה שהטרת מאצן את השקפת העולם הבלגית הקפיטליסטית, שהיא-היא המאפשרת מלחמה אף את הפיכתה של האשה לקצרה מהטרת חושף כדי לזכור, לא רק שהיא-היא קריאה המחייבת בחינת עמדה כוללת לטריקט מודנה קורנרנית תכנית בחורה בין הביקורת את מסתור האשה לכך אימנך הקפיטליזם, אלא שהחורה החותרת הפמיניסטית תחילת מבה וביה בה'כרת' לאמץ ביחד אתה את מה שמוליד את המסתור: הקפיטליזם, היינו — לאמץ דבר זהיפוכי.

- 30 מניעה להודגש שגם פרייר אינה טרנסה פוסט-סטרוקטורליזם אופציונלי אופטימיסטי, אלא היא מציעה דרך לקרוא את שתי קבוצות החיאותיו על צדו (1995, Benhabib et al.). וראו דיון בהמשך.
- 31 למעשה, דיסכום של פרייר 'בוטה מדי, באטלר מניעה לא לוחת על סובייקט, אלא לבחון את מעמדו המחלי כמבין מאליו, שכן המבנית מאלה הוו מסתירה את ההדדיות הכרוכה בשילוש, כי

- 48 על העירום הנשי ראו דובב 1993.
- 49 במובן השני שמציין דרידה, של תו מוכר של יוצר, תו סגנוני החוזר על עצמו: Derrida 1982 [1972], 307-330, esp. 317
- 50 Silverman 1992; ההפניה היא של איל דותן. רלבנטית בעיקר הבחנתה בין ה־gaze לבין ה־look, והעדר כוחו של זה האחרון להכפיף אליו אחרים. לדוגמה, קריאתה את 'Beware of a Holy Whore' (1970) של פאסבינדר (בעיקר עמ' 129).
- 51 Iritigaray 1985 [1974]; וכן אצל Moi 1985, 127-149.
- 52 אפשרויות אלו הן הצעתה של גבריאלה אביגור-רוחם.
- 53 הדיון כאן אינו מעמיק בשאלת הוויכוח לגבי אוניברסליזם ופוסטמודרניזם. יחד עם זאת, יש כאן התכוונות המצטרפת למחשבה על אוניברסליזם פוליטי אלטרנטיבי מבלי לזנוח את הפרויקט הביקורתי מהסוג שהפמיניזם הפוסטמודרני מציע. אל מול הדיכוטומיה בין גלובליזציה ולוקאליזם, ואל מול התוצאות של פרטיקולריות אתני ולאומי, עומד אוניברסליזם פוליטי ככיוון אפשרי לפעולה. לדיון עצמו וגם לכיבליוגרפיה בנושא ראו Schor 1995a, 3-27; גרסה הופיעה גם ב־Schor 1995b.
- 54 איל דותן הפנה את תשומת לבי לאנלוגיה שנוצרת בין החומה ה'ממסגרת' את הנוף ואף את האנשים, לבין המסגרת, או 'מסגרת' בכלל: כמוה, כמו החומה, גם המסגרת תוחמת אבל מתיישבת עם פן אחד שאתו היא בתואם (אותו בחר הצלם למסגר) ולא עם אחר (שגותר בחרן, כמו הדמויות שהן 'מחרן' לדיאלוג חומה-נוף). המסגרת, אם כן, היא מעין 'חומה' חוסמת, ה'חומה' כמטפורה לפעולת המסגרת כפי שהיא מתוארת כאן.
- 55 גם אם (כפי שהציעה אביגור-רוחם כאפשרות) אין הם 'זוג' ב'חיים', הרי שעצם המגדריות והמיקום מעלים רושם של המרחב הפרטי.
- 56 איל דותן הצביע על נוכחות כמעט לא ניכרת של עציר נוסף בפינה הימנית, מאחורי הסורגים, כשהחיל נמצא, בעצם, בין שניהם.