

תודעה בין משבר להתעצמות

כתיבה אינטרדיסציפלינרית על נשים ומגדר

עידית אלפנדרי – עורכת

הוצאת הקיבוץ המאוחד

סדרת מגדרים

אוניברסיטת תל-אביב



סדרת מגדרים

עורכות

חנה נוה (עורכת ראשית), חנה הרצוג

סדרת מגדרים מקיימת הליכי שיפוט אקדמיים

חברי הוועדה המדעית של כרך זה
ניו ויטסו ליאורה בילסקי, הפקולטה למשפטים ע"ש בוכמן, אוניברסיטת תל-אביב
פרופסור שולי ברזילי, החוג לאנגלית, האוניברסיטה העברית בירושלים
פרופסור מיכאל גלזמן, החוג לספרות, אוניברסיטת תל-אביב
ד"ר אפי זיו, התכנית ללימודי נשים ומגדר, אוניברסיטת תל-אביב
ד"ר אורלי לובין, החוג לספרות, אוניברסיטת תל-אביב
ניו ויטסו יעל פלדמן, המחלקה ללימודי עברית ויהדות, אוניברסיטת ניו יורק
ד"ר אילן שפית, המחלקה לפילוסופיה ולימודי דת, אוניברסיטת פייס, ניו יורק

תרגום מאנגלית של פרקים א, ב: ד"ר מיכל בן נפתלי

הספר רואה אור בתמיכת
פרופסור יוסף קלפטר, נשיא אוניברסיטת תל-אביב
פרופסור אהרון שי, רקטור אוניברסיטת תל-אביב
ניו ויטסו אייל זיסר, דקאן הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין,
אוניברסיטת תל-אביב
וזקנוו אורלי לובין, ראש המכון הישראלי לפואטיקה וסמינטיקה ע"ש פורטר,
אוניברסיטת תל-אביב
דוד וכרמלה אלפנדרי

Prof. Joseph Klafter, President, Tel Aviv University

Prof. Aron Shani, Rector, Tel Aviv University

Prof. Eyal Zisser, Dean, Lester and Sally Entin Faculty of Humanities
Tel Aviv University

Dr. Orly Lubin, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University
David and Carmela Alphandary

תוכן עניינים

עידית אלפנדרי

מבוא: התהוות הכתיבה על נשים ומגדר כחציית גבולות דיסציפלינריים ואפיסטמולוגיים: קבלת אחריות אתית לשינוי מבנים חברתיים שעליהם משפיעה כתיבתן/פעולתן של נשים 7

חלק ראשון: מושגי יסוד בכתיבה/קריאה נשית והשפעתם על תיאוריה ופרקטיקה פמיניסטית, בספרות ובפסיכולוגיה 43

ויואן ליסקה

תרגמה מיכל בן נפתלי

פרק א - מביקורת ספרות פמיניסטית ללימודי תרבות מגדריים 45

אווה פלונבסקה ז'יארק

תרגמה מיכל בן נפתלי

פרק ב - האסתטיקה הפמיניסטית של וולף כחדד משלך 61

לילך ניישטט בורנשטיין

פרק ג - דקונסטרוקטיבטבל 73

דפנה יואל

פרק ד - מין, מוח ומגדר: בעיה של המשגה 95

חלק שני: גברים, נשים ומגדר כקטגוריות ראשיות במחקר ספרותי, אמנותי, דתי והיסטורי מהעת העתיקה ביוון ורומי, דרך אירופה של ימי הביניים ו"העולם החדש" בתחילת המאה ה-16 ועד המאה ה-19 באמריקה 109

אסף קרבס

פרק ה - נשים, גברים וחמורים: מגדר ומחקר הגוף בעת העתיקה 111

מרגו סטרומזה אוזן

פרק ו - אוריינות נשים, הבשורה למריה ותעמולה מגדרית

בימי הביניים המאוחרים 130

Consciousness Between Crisis and Empowerment

Interdisciplinary Writing on Women and Gender

Idit Alphandary - Editor

MIGDARIM (genders) SERIES

Editors:

Hannah Naveh (Chief Editor), Hanna Herzog

Migdarim is a peer-reviewed academic publication series

ערכו והביאו לדפוס: דבי איילון ולאה שניר
עיצוב העטיפה: רוני בלוסטוקי

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם
לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי,
אלקטרוני, אופטי או מיכאני (לרבות צילום
והקלטה), ללא אישור בכתב מהמוציא לאור

מסת"ב 978-965-02-0819-6 ISBN

©

All rights reserved By Tel-Aviv University
and by Hakibutz Hameuchad Publishing House
Printed in Israel 2017

כל הזכויות שמורות להוצאת הקיבוץ המאוחד
ולאוניברסיטת תל אביב

הדפסה: דפוס חדקל, תל אביב תשע"ז

אתר ההוצאה www.kibutz-poalim.co.il

סרט לבן: שאלה של אחריות

אורלי לובין

סרט לבן (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte), סרטו של מיכאל הנקה (אוסטריה/צרפת/גרמניה/איטליה, 2009), שזכה בפרס "דקל הזהב" בפסטיבל הסרטים בקאן 2009 שם הוקרן לראשונה, בפרס "גלובוס הזהב" ובפרסים רבים אחרים כמו גם לביקורות אוהדות ולמחקר אקדמי נרחב, זכה לאחידות דעות גם באשר לנושאו: זהו סרט על מקורות הפאשיזם, על מקורות הרוע ועל מקורות הנאציזם. בסרט, שמתרחש בצפון גרמניה במהלך השנה שקרמה לפרוץ מלחמת העולם הראשונה ב-1914, אלו הם מקורות מובהקים למדי: העולם הפרוטסטנטי שבמסגרתו גדלים ומתחנכים ילדי בית הספר בזמן המסופר מפגין קשיחות, כמעט נטול גילויי אהבה, נוקט בענישה פיזית ומילולית תוך כדי פגיעה מינית מתמשכת של אב בבתו. אלה הם הילדים שיגדלו להיות בכגרותם בני ובנות דור הנאציזם. את החיבור הזה, כמעט במפורש, עושה מורה הכפר ב-voice over שלו,² שפותח את הסרט: הוא מודה שאינו יודע, אם הסיפור שהוא עומד לספר אכן נכון כולו, מה גם שאת חלק מהדברים הוא שמע מכלי שני וחלק נשכח ולפיכך נשאר שאלות פתוחות, אבל הוא חושב שעליו לספר את האירועים המשונים שהתרחשו בכפר, משום שהם יכולים להבהיר "אחדים מהדברים שקרו בארצנו", בגרמניה. מכאן ואילך ממשיך המורה לשמש כמוביל, הודות לסמכות המוענקת ל-voice over, וכן למי שמספר לימים, בזקנתו, כבר לאחר מלחמת העולם השנייה, את שקרה בכפר אליו הגיע לשמש כמורה של ילדי הכפר.

זהו סיפור של סדרת אירועים אלימים שהתרחשו בכפר ושאינו יודע מי ביצע אותם. אף אחד אינו יודע מי קשר בכניסה לאחוזת רופא הכפר³ (השחקן Rainer Bock) חוט בין שני עצים, שהסוס הדוהר נתקל בו והוא ורוכבו קורסים ארצה, הסוס מומת והרופא, שכתפו נשברת, מובל לבית החולים ונשאר שם חודשים רבים; איש אינו יודע מי בדיוק העביר את אשת האיכר ממקום עבודתה הקבוע לעבודה בקומה השנייה של המנסרה, שם נשבר אחד מלוחות העץ תחתיה והיא נופלת אל מותה; עד הסוף לא מתבהר מי היכה עד אובדן חושים את בנו של הברון (Ulrich Tukur), שהוא בעלן של אדמות הכפר והמעסיק של כל תושביו, או את קרלי (Eddy Grahl), בנה המפגר של מיילדת-הכפר (Susanne Lothar), המשמשת כעוזרת ומנהלת ביתו של הרופא. מבצעי הפשעים האלה נשארים עלומים ואינם מתפענחים עד סוף הסרט, גם לא אחרי שהמורה (Christian Friedel) מחבר

אותם זה לזה ומאשים את ילדי הכפר בביצועם, ולמרות שהמיילדת מכריזה שהיא יודעת מי עולל את כל המעשים האיומים, שכן המורה לא ננזף בגין האשמותיו והן נשארות בגדר חשד בלבד, ואילו המיילדת, שמשכנעת את המורה להשאיל לה אופניים לשם נסיעה מידית לעיר לרווח על האשמים, איננה חוזרת לכפר ואולי רק רצתה לזכות באופניים כדי להימלט מהכפר ובעצם אינה יודעת כלל מיהו האשם. המיילדת ובנה, כמו הרופא ובנו ובתו, נעלמים מהכפר מבלי לגלות את שירעו, אם אכן ידעו; ואילו המורה נמנע בסופו של דבר מלהאשים את הילדים מפורשות אפילו ב-VO המסיים, המאוחר, אחרי שהכומר (Burghart Klausner) מאיים עליו בחיסול הקריירה שלו אם יחזור על האשמותיו.

גם לאחר צפיות רבות בסרט אי אפשר לארגן את כל פרטיו בצורה נחרצת כ"סיפורם של ילדים שביצעו מעשים נפשעים"; אשמת הילדים, כל כמה שהיא ההסבר הסביר ביותר שהסרט מספק ואף הסבר משכנע למדי, נשארת בכל זאת בבחינת סיפור בלשי בלתי פתור, שהוא גם ציר-מתח עלילתי אבל גם מחייב הפנייה של תשומת הלב לפרטי פרטים על מנת לנסות לפתור אותו.

העדר הפתרון הברור והסגור לשאלת "מי אשם" (ברוח הכותרת הפופולרית לסוג של עלילות בלשיות כאלה - whodunit), מבליט רווקא את המאמץ שהסרט עושה כדי לייצר "תת-עלילות" וקווי התרחשות ברורים שחלקם גם בעלי "מעגליות סגורה".

כזהו, למשל, הסיפור הרומנטי לכל דבר שמתנהל בין המורה לבין המטפלת אנה (Leonie Benesch), שבדומה למודה, גם היא מגיעה מכפר אחר, כדי לטפל בילדיו של הברון. זהו סיפור שכביכול יכול היה להיות את עמוד השרדה של הסרט: יש בו התעוררות, התלהטות, אירוסיין, ניסיון מימוש וסיום סיפור אהבתם של המורה ואוה. כיוון שהשניים באים מכפרים שכנים, נפתחת ביניהם שיחה ונוצר קשר; את צעדיהם הראשונים בריקוד הוואלס הם עושים יחדיו בנשף הקציר של הברון, כשהמורה מוביל את הריקוד; כשהברונית מפטרת את אוה לאחר שזיגי, בנה, הוכה קשות, בהאשימה אותה שאולי התרשלה בעבודתה (למרות בכיה וההסבר שהיא אחראית רק על התינוקות התאומים של הברון והברונית) אוה באה לרירתו והוא מרגיע אותה, מנגן לה ולעדותו ב-vo הם מבליים את הלילה בשיחת היכרות עמוקה; הוא בא לביתה לבקש את ידה, ואביה (Detelev Buck) מתנה את הנישואין בהיכרות נוספת של שנה, במהלכה עוברת אוה בעיר כעוזרת ספרית והם יוצאים לטיול קצר בעגלת-סוסים שהמורה נוהג בה, טיול שבמהלכו חושרת אוה שהמורה ינסה לפגוע בה ואילו הוא מצהיר על טוהר כוונותיו; כשפורצת המלחמה אוה משכנעת את אביה להחזיר אותה הביתה מהעיר ושניהם מגיעים לכפר בו מתגורר המורה, כדי שהאב יוכל ללמוד יותר על חתנו-לעתיד. המורה מצהיר על אושרו בראותו את היצור הנשי הנפלא שבקרוב עתיד להיות אשתו, אבל הוא גם מרווח ב-VO שחותם את הסרט, שמאז המלחמה לא פגש יותר איש מבני הכפר, ועולה מכאן שהם לא נישאו. הרומן בין השניים נפרש לאורך כל משך הסרט,

לכל אורך הסרט נמשך המאמץ לשמור על כרונולוגיה ברורה, כשלעיתים (כמו היום המתואר למעלה) השמירה על הכרונולוגיה מונעת קשרים מטונימיים, היינו - של יחסי קרבה במעבר מסצנה לסצנה, שמאפשרים חיבור בין, למשל, הנאמנות החיובית והרצון לעזור, הראוי לעידוד, של הילדים ההולכים לבקר את אנה - לבין חוסר ההבנה, הנוקשות והמסר הברור לפיו צייתנות ונאמנות למשפחה הם מעל לכל, טיעון שעולה מההטפה של הכומר לילדיו שהתעכבו אצל חברתם השרויה בצרה.

מצד שני, המעבר בין היום הראשון ליום השני - המסומן מפורשות כ"למחרת" ובהמשך, למרות ריבוי סצנות, כרצף אירועים שחלים באותו היום - מאפשר "זליגה" מעין מטונימית כזו מההבטחה לעונש בסצנת הבטחת המלקות מידי האב-הכומר אל הפשע ששב ועולה בסצנה הבאה, כשלמחרת בבוקר השוטר מנסה להבין מי קשר את החוט בין העצים בכניסה לאחוזת הרופא (כמו גם מי הסיר אותו, עכשיו כשהוא נעלם).

השמירה על הכרונולוגיה מצמידה את האירועים זה לזה בהידוק כה רב עד שאי אפשר להימנע מלחשוב על קשר ביניהם: בעוד השוטר, אנה והמיילדת דנים בחוט ורודי וזיגי מתרוצצים מסביב, מבחינים הילדים קטנים בשיירה שחוצה שדה בעומק הפריים - גופת אשת האיכר המובלת מהמנסרה. שוב אנו רואים רצף של סצנות השומר מפורשות - בהכרזות זמן ב"vo - על כרונולוגיה סרוורה, ולפיכך נמנע החיבור הסיבתי שיכול היה להיווצר לו היו הסצנות מאורגנות באופן תמטי: הדיון בפשע פציעת הרופא, הופעת גופת האיכרה שנהרגה, בנה שמבקר במנסרה ומבקש לדעת מי שלח אותה לעבודה זו כאילו נעשה הדבר במכוון, והעונש שניתן לקלרה ומרטין מתרחשים כולם באותו יום, ולו היו קורים ברצף אחד, היו מפנים אולי את הצופה לארגן יחסים סיבתיים בין הפשע הברור (פציעת הרופא), הפשע המרומז (נפילת האיכרה) והעונש.

ברמה העקרונית, החיבור בין פשעים לעונש היה מאפשר גם חיבור מאוחר יותר בין פשע הריגת האיכרה לבין העונש שבנה מבצע בפועל (הרס גינת הכרוב באחוזת הברון), והעונש שהוא מואשם בו (הפגיעה הגופנית הקשה והמשפילה בזיגי, בן הברון) אבל מנוקה ממנו ואיש אינו יודע מי ביצע אותו ושלכן אולי יש לחבר אותו עם הפגיעות האחרות בבני ארם (בניגוד לפגיעות בירקות).

אבל גם כאן סצנות אלה, המחוברות הן כרונולוגית והן תמטית, נחתכות - בהנמקה כרונולוגית - בסצנות מסוג אחר לגמרי: רחיצת גופת האיכרה וביקורו של האיכר אצל אשתו המתה, ובסצנה מאוחרת יותר על ידי בניה, הן סצינות שמוצגות בזמנן הנכון ובהקשרן ה"נכון" אבל אופייני הוא של אבל פרטי ולא של פשע ונקם; הסצנה בה אנה ורודי דנים במשמעות המוות, והסצנה בה המורה, בעודו דג דגים בנחל, נתקל (כלשונו: "באותו יום היתה לי היתקלות משונה") במרטין שהולך על חבל מעל תהום ומסביר שאם אלוהים לא ניצל את ההזדמנות שהוא, מרטין, נתן לו להרוג אותו חרי שבעליל "אלוהים מרוצה ממני", כלשונו, הן שתי סצינות שעיסוקן

ומפגשים אלה הם האירועים המפורטים יותר בסרט, שכן ערוץ עלילתי זה הוא היחיד אודותיו המורה, המשמש בסרט כ-VO יודע כול, אכן יודע הכל; והעיקר - זהו סיפור בעל התחלה, אמצע וסוף והאירועים בו מנומקים ביחסי סיבה ותוצאה מנוקדת מבטו של המורה המשרשר אותם. סיפורם נושא אופי של רצף עלילתי שנפרש כרונולוגית, ונשזר בסיפור האחר דרך ההשפעה שיש לפשעים ולמבצעייהם על חייהם של המורה והמטפלת, כל אחר ואחת בנפרד ועל זוגיותם (למשל הפגיעה בזיגי בן הברון, שתוצאתה גורמת לפיטוריה של אווה).

הדיוק המיוחד והציון הקפדני של הרצף הכרונולוגי מארגן את ההתרחשויות באופן כה הדוק מבחינת הזמנים עד שכמעט קירבת הזמן לכדה הייתה יכולה לייצר יחסי סיבה ותוצאה בין האירועים ובין האשם והעונש.

כך פותח הסרט ביום בו נופל הרופא מהסוס שנתקל בחוט, ובהמשכו ילדי הכפר ההולכים לבקר את בתו אנה (Roxane Duran), ושואלים את המיילדת שמטפלת בילדי הרופא לאחר מות אמה, אותה הם פוגשים כבואה לבית הספר לאסוף את בנה הפגוע - אם היא זקוקה אולי לעזרתם.

קלרה (Maria-Victoria Dragus), שמהרגע הראשון מובחנת משאר הילדים בתכונת מנהיגותה בכך שהיא מדברת בשמם, ומרטין (Leonard Proxauf), ילדי הכומר, מאחרים לארוחת הערב וזוכים להטפת מוסר ולהבטחה שלמחרת היום באותה שעה הם יזכו במלקות.

החיבור בין נפילת הרופא, הילדים המבקרים את בתו והאיחור בחזרה לבית הכומר לא רק שאינו מוצהר, מובהק ומנומק - אלא גם נקטע בסצנה בה אנה מנסה להסיח את דעתו של רודי אחיה הקטן, כשהילדים מגיעים לביקור; בסצנה בה המשגיח והברון בוחנים בלילה את מצבו של הסוס, ובסצנה בה הברונית מנגנת בלוויית המורה הפרטי של בנה זיגי ומכריזה על השעה המדוייקת - שמונה וחצי: זיגי צריך ללכת לישון, ורק אז מגיעה הסצנה בה חוזרים ילדי הכומר הביתה.

כפועל, הרצף הכרונולוגי נשמר היטב: קודם הרופא נופל ומובל לבית החולים, אז הולכת המיילדת לבית הספר והילדים מצהירים על כוונתם לבקר את אנה, הם ההולכים אליה באור יום ועם החשיכה הסוס מטופל והברונית מנגנת וילדי הכומר חוזרים הביתה באיחור, שתוצאתו מניעת ארוחת ערב כעונש קבוצתי לכל המשפחה. החיתוך בין הסצנות מונע מהצופה לקשר בין האיחור של קלרה ומרטין לבין שהות ארוכה בביתה של אנה, ולכן גם בין מה שיכול היה להיראות כקרבח גדולה ביניהם. אולם קרבה זו מוכחשת נמרצות כשהמורה ואחריו הכומר חוקרים את קלרה ומרטין, ממש לקראת סוף הסרט, האם ידעו מפייה של אנה שהרופא ומשפחתו מתכננים לעזוב את הכפר, כשקלרה אף מצהירה שאנה לא היתה גלויח איתם; כך נמנעת מהצופה אפשרות לפתור את תעלומת "מי פגע ברופא" בתשובה - חבריה של אנה, שבקרבתם אליה ידעו שאביה הרופא פוגע בה מינית ומתעלל במיילדת, כפי שקודם לכן מטיחה המיילדת בפניו של הרופא שהוא התעלל בדיוק באותה צורה באשתו, שמתה בלידתה את רודי.

בתפישת המוות (אצל ילד קטן; ואצל מי שכל מעשיו נמדדים אל מול רצון האל שהרי הוא בנו של הכומר); במיוחד חריגה הסצנה שמתרחשת, כפי שמספר ה"vo", "אחרי ההיתקלות המשונה", היינו - באותו היום ובסדר הכרונולוגי הראוי, אולם היא מופרדת ממנה בסצנה שבה לראשונה המורה פוגש את אווה, רוכבת על אופניים אותם שאלה מאחוזת הברון לחופש הראשון שלה בביתה שבכפר הסמוך לכפר הולדתו של המורה.

השמירה על הדיוק הכרונולוגי מצד אחד ומגיעת הקישורים הסיבתיים מצד שני נמשכים לאורך כל הסרט: המספר מקפיד לציין ש"אחרי שני הימים האלה בחודש יולי, החיים בכפר חזרו להיות כפי שהיו מאז ומעולם" ובכך מסמן גם את סמיכות האירועים, שהצטופפו לכדי פרק זמן של יומיים בלבד, סמיכות שהייתה יכולה להעלות מחשבות על קשר בין פשע ועונש, ולכן לפתור את השאלה "מי אשם" - וגם את חשיבותם השולית, עד כדי שאחרי היומיים הכה גדושים הכפר יכול היה לחזור לחייו הרגילים.

אולם מיד מגיע הסימון הכרונולוגי הבא - כך היה עד חגיגת הקציר בסוף הקיץ, "שאיחדה את כל אנשי הכפר, קודם בעליזות החגיגה ואז באימה ותמהון". מהחגיגה, בצמוד להמשך השרשרת הכרונולוגי המדויק שהמספר מקפיד עליו בעזרת סמנים כמו "למחרת" או "באמצע דצמבר" וכדומה, האירועים כבר מדוברים מפורשות ואף מחוברים ביניהם: הברון מחבר בין הפגיעה ברופא, הפגיעה בבנו וההאשמה (חסרת השחר, לדבריו) בפגיעה מכוונת באיכרה שמתה, ואילו המורה מחבר בין הפגיעה בזיגי בן הברון, בקארלי בנה של המיילדת ושריפת המתכן. שניהם אינם יודעים על צליבת הציפור של ז'פומר שקלרה מבצעת אחרי השפלתה לפני הכיתה, והמורה חושד - בשל חלומותיה המתגשמים של ארנה, בת המשגיח - שגם המחלה הקשה ששרד אחיה התינוק נגרמה במכוון, על ידי אחד האחים שבמכוון פתח את החלון בלילה המקפיא. ההתעללות בזיגי בנה של הברונית אחרי שהיא חוזרת לכפר ממנוחה באיטליה, שבאה בעקבות ההתעללות הקשה בו בעת חגיגת הקציר: הדיפתו לנחל כדי לקחת ממנו את המעיין-חיליית שהצליח לגלף מעץ, נתפשת כנפרדת, מה גם שאח אחד מבצע אותה ואילו האח השני, שניהם בני המשגיח, שולה את זיגי מהנחל ומציל אותו מטביעה.

המאמץ הוא, אם כך, להקנות לסרט "סיפור": היינו, רצף כרונולוגי סדור, שמצביע על העובדה שקיימים יחסים של סיבה ותוצאה בין ההתרחשויות במהלכו, כשהתעלומה הבלתי נפתרת - מהם יחסי הסיבה והתוצאה האלה: מי עשה מה ולמה - מפריעה לייצור סיפור מארגן זה. ומפני שהתשובה הכמעט חד משמעית וברורה מאליה - הילדים עשו זאת - אינה "מוכחת" בסרט, אלא אפילו מתערערת שוב ושוב אל מול התעקשותם של הילדים לכפור בכל אשמה שהיא והעדר "הוכחות" ממשיות, מובלטת במיוחד צורת הארגון הרחבה יותר שהסרט מציע מפורשות: לא תשובה לשאלה "מי עשה זאת", אלא, על בסיס ההנחה המובלעת, שהילדים עשו זאת, עולה תשובה לשאלה "למה הם עשו זאת", שאי אפשר לענות עליה אם

לא יודעים בוודאות שהם אכן בצעו את כל הפשעים האלה, אולם אפשר לענות עליה אם עוברים להכללות שאינן מתעניינות בפרטים הפרטיקולריים עד לקטון שבהם - היינו, אם עוברים לשאלה "איך ייתכן שנהייה נאציזם", למה הנאצים, או מדוע פאשיסטים בכלל, פועלים כפי שהם פועלים. מפה, מן המבט המכליל הזה, שאינו נדרש לענות על כל אירוע פרטיקולרי אלא יש לו פריבילגיה שקיימת בכל הכללה להתעלם מפרטים שאינם מתיישבים או לפחות שאין קשר הכרחי בינם לבין ההכללה, מתארגן סיפור כרונולוגי-מקומי כולל, שמאפשר המראה לסיפור כרונולוגי-לאומי או אף כלל אנושי כולל: סיפור עליית הנאציזם.

לפי סיפור זה, שנשען, כמובן, על דברי המורה בזקנתו, שאירועים אלה יכולים להסביר התרחשויות עתידיות מדינתיות, הדי שהתבגרותם של הילדים-שיהיו-גרמנים-בוגרים-ברייך-השלישי בצל האלימות של הוריהם, הפורטיטניות שהכומר כופה על ילדיו, ההתעללות המינית של הרופא בביתו והנוקשות הכללית שהכפר כולו מאמץ, בית-חינוך שמוביל את הילדים להצטופף בחבורה ולפעול בקור לב, ברוע מוחלט, באלימות ובאכזריות לשמה, שמתפקדת לא רק כנקמה אלא גם כמימוש החינוך שהופנם בהם, שחטאי אבות מושלכים על בנים, וכל גילוי של מיניות גורר אחריו עונש - החינוך ובית הגידול הזה מובילים להפיכתם של הילדים לעת בגרותם לכאלה שיפעילו או יקבלו את הנאציזם כדרך חיים ראויה.

הכפר כולו - הורים וילדים כאחד - מוגדר בפיה של אשת הברון (Ursina Lardi) כאתר של רשעות, קנאה, אדישות ואכזריות כאשר היא מודיעה שהיא מחלצת ממנו את ילדיה; אבל אל מול הכללתה את כל תושבי הכפר כאחד כפי שהיא רואה את האיכרים ממרום מעמדה, אין ספק שהענישה שמבצעים המבוגרים מסויגת הרבה יותר ואף נכשלת לעומת נקמת הילדים.

כך למשל, בנה הבוגר של האיכרה שנהרגת נוקם את מותה בעריפת ראשי כרובים בגינתו של הברון; אביו מגרש אותו מהבית; וכשלדעתו מעשי בנו מעמידים בסימן שאלה את יכולתו לטפל כגבר באסון שנפל עליהם בשל מקומם הנמוך בהיררכיית יחסי הכוח הפאודלית באחוזת הברון וכשהוא ניצב מול הנקמה-שהפכה-לפשע של בנו, הוא מתייסר או נבהל עד כדי התאבדות. הילדים, לעומת זאת, אינם מתייסרים, לא מטילים ספק ולא מסתפקים ברמיסת ירקות, אלא פוגעים בבני אדם (גם צליבת הציפור היא מטאפורית: הן כפגיעה בכומר האב, והן כפגיעה בכומר המקצועי שישקה את הילדים ברמו של ישו שיכול היה להיות, לכל דבר ועניין, דמה של הציפור). הם עצמם נשארים מלאכיים, מאוחדים ודוממים עד הסוף, דוממת אפילו חברתם שמנסה להגן על הנפגע הבא בתור, כשהיא מתוודה על "חלומות" בהם היא חוזה את העומר להתרחש.

כך אפשר לארגן את אירועי הסרט במסגרת אחת, שהיא סיפור בלשי בלתי פתור של מעשי פשע, שאת חלקם אפשר להסביר כתגובה ישירה לפשע אחר (בן האיכרה שוחט ראשי כרוב; קלרה בת הכומר צולבת ציפור), את חלקם אפשר להבין בעקיפין כתגובה לפשע אחר (פגיעה ברופא משום פגיעתו המינית בביתו), ואת חלקם אי

אפשר לארגן ביחסי סיבה ותוצאה אלא באופן ספקולטיבי (פגיעה בזיגני בן הברון בגלל העוינות המעמדית של ילדי האיכרים? פגיעה בקארלי בן המיילדת בגלל ההנחה - הנכונה או השגויה - שהוא פרי אהבתה האסורה לרופא וההתעללות של הרופא בה? או פגיעה בקארלי לא כדי לפגוע באמו - ואולי אביו - אלא כשלעצמו, מפני שהוא הסימן של הפשע, וככזה זהו פשע שיש לנקום אותו בפגיעה בו עצמו). אבל אפשר לארגן את הסיפור גם במסגרת אחרת, שפחות מתעניינת בפתרון היחס המיירי בין פשע מסוים לעונש מסוים אלא רואה את הפשעים כפי שרואה אותם הברונית - תוצר של אורח חיים (מבחינתה אולי גם אופי מעמדי) וזהו הלהורים ולילדים, ואז לעגן את אורחות חייהם בהקשרם ההיסטורי ולראות את היחס בין פשעי ההורים, שהם גם החינוך שנתנו וגם הדוגמא שהציבו (ובתוכה גם הפרת הקוד הרתי /או המוסרי) וגם העונשים המסוימים בהם בחרו לכין פשעי ילדיהם, העולים על אלה-שלהם בנחרצות צידקתם כנקמה, באלימותם ובאופי הכיתתי הסגור והסודי שלהם, ובעזרת יחס זה להסביר - בהכללה ההולכת וממריאה ומכסה שדות-שיח רחבים יותר ויותר - גם את בגרותם של הילדים האלה כנאצים.

את האלמנטים שמרכיבים את שני הארגונים האלה מספר המורה ממרחק של זמן, שמאפשר לו כביכול לראות את "התמונה כולה", ליטראלית ומטאפורית, עם כל ההסתגויות שהוא עצמו מצהיר עליהן לגבי הדיוק בפרטים אותם הוא מוסר והספק במלאותם. מרחק הזמן מעניק לו כוח לראיית העבר, ההווה והעתיד של שני רצפי הזמן המסופרים על כל מרכיביהם, הגלויים והנסתרים, ואף כוח מסביר, שכורך את שניהם יחדיו בקשרים הדוקים למדי של יחסי סיבה ותוצאה ברמה המכלילת מגבוה ומסבירה תנודות היסטוריות, יותר משהיא פותרת סיפורים בלשיים פרטיים ושוליים. כך הדבר גם אם ההכללה ממריאה למעלה, אל מעבר להסברים על מקודות הנאציזם, אל עבר הסברים על מקורות הפאשיזם ואף אל עבר הסברים על תגובות קיצוניות לכל טוטליטריות באשר היא. זהו הפירוש שמיכאל הנקה עצמו חוזר אליו בראיונות⁴.

אבל המצלמה חוברת לסיפור ההיסטורי החובק-כול בסצנות בודדות בלבד. לעומת המורה, שמספר התרחשויות שראה לצד מקרים שלא היה נוכח בהם ולא ראה אותם אלא רק שמע אודותם, ושממרומי זקנתו יכול להכליל ולרקום נרטיב שחובק תקופה רחבה בטרם מלחמת העולם הראשונה ועד לתוכנות של אחרי מלחמת העולם השנייה, שמהרק את האירועים זה לזה בהקשרים סיבתיים - המצלמה עצמה כמעט אינה מכלילה, אלא נפתחת לשוטטים רחבים רק פעמים ספורות וגם אז בהסתייגות. כך בפתיחת הסרט, שמתחיל לאחר הפסקה לא קצרה אחרי הקרדיטים ובמסך שחור מוחלט שעל רקעו נשמע ה-VO, בשלב זה קול ללא גוף, קול ללא מקור⁵, ורק אז הולך המסך ומתבהר מהשחור המוחלט האפוריות ואז לשחור/לבן החד והמובהק של הסרט הזה באיטיות מורטת עצבים עד שנגלה לנו השביל בין השדות, שכמו כמעט כל צילומי החוץ כולו לבן בוקה, והרופא הרוכב לקראת נפילתו נמסר במבט רחב יחסית של המצלמה. אבל תנועה זו לא רק שאינה

בונה נראטיב ההולך ומתגבש לאחרות סיבתית לינארית, אלא מובילה לקראת ה"נפילה" (נפילת הסוס, נפילת הדרהה קדימה התכליתית, וכבר בשלב זה גם "נפילת הנראטיב הסיבתי המסביר" שנקטע באיכו) בשורת הנגרות - בין האוויות שבתת-הכותרת של שם הסרט, "סיפור ילדים גרמני", ש"מאוייתות בקליגרפיה איטית, לבין הסוס הרוהר"; בין "הרקע השחור של הקרדיטים לעומת אור חיום" של הרכיבה הביתה - "האנטיטיות האלה של מהירות ושל נראות לא נפתרות, אלא מסתיימות בנפילה"⁷. רק פעם אחת, בסוף הסרט, נפתחת הערשה לשוט חובק-כול, ורק בפתיחה זו של הערשה נחשף סוף סוף כוחה המוחלט של המצלמה - של מבטה הרואה-כול והיודע-כול. זהו המבט ממרומי האולימפוס, שיכול לשזור (או אולי מוטב: להציא) סיפור, יכול לארגן אותו כרצונו בעודו בוחר מה להראות ומה לא להראות,⁸ מבט אולימפי שמייצר את השליטה בסיפור והשליטה במצב העניינים עצמו; אומנם גם כאן זהו מבט-מגבוה, שנפתח למרחבים גדולים, אבל המרחבים האלה ריקים, האור שהם מוצפים בו כמעט מסמא עיניים, והתמונה המסוגנת - כמו הסיגנון של כל הסרט - מדגישה את המלאכותיות של הנגלה לעין כמושטחות של מה ש"צריך להיות" תלת-ממדי, כפי שהוא "באמת".

לכאורה, ידיעת-הכול מאפשרת גם שליטה בכול: המבט האולימפי של בעל הכוח (הברון ממרומי מדרגות ביתו והמצלמה ממרומי האפרטוס-שהיא), ושל הדובר - כאן: בעל סמכות ה-VO, חושף את ההיררכייה של יחסי הכוח בתוך הכפר - מהברון דרך מנהל האחווה אל בעלי התפקידים ומהם אל הנשים ולמטה, אל הילדים, ואף ביניהם יש דרגות בעלי הכוח המנטלי והפיזי לנטולי הכוח השוליים. היררכייה זו מעוררת את השליטה של המספר ושל הברון, שהודות לנראות ולמבטים הננעצים בנמוכים בשרשרת היררכית זו, ניתן גם לשלוט במצב העניינים הנורא שהשתרר בכפר. המצלמה, מצדה, יכולה לראות כביכול כל פעולה, וודאי וודאי שהיא "רואה" יותר ממה שרואה המורה: היא "רואה" התרחשויות שהוא לא נכח בהן, ואלה נשזרות אל תוך הנרטיב ההיסטוריוגרפי של הכפר. כרגעים המועטים בהם היא חוברת לסיפור ההיסטורי על ידי פתיחת רוחב מבטה - מבט מגבוה, מבט מרחוק: בגבולות הערשה המוגבלים המבט נמסר מגבוה ומאפשר לה לראות יותר ויותר מרחבים - במצבים האלה היא אף חוברת לאשליה, שהמבט האולימפי הכול-רואה יכול גם לשנות את הסיפור: כיוון שכל המרחבים פרושים לפני עדשת המצלמה היא רואה לא רק את ההווה אלא גם את העבר, ובה בעת גלויים לעיניה גם ההווה והעתיד של נקודת הזמן המסופרת. כמו כל מבט אולימפי, כך תוכל גם המצלמה לספר נרטיב שבו העולם מתמשע אחרת, נרטיב שנשזר על ידי מבט כול-רואה וכול-יכול, שביכולתו גם לשזור אותו אחרת - היינו, להחליט מה להראות ומה להעלים, להחליט מה לראות תחילה ומה לראות אחר כך, להחליט כיצד לחבר את המראות הנגלים לעין ועל ידי כך גם להעניק למה שנגלה לעיני המבט האולימפי משמעות אחרת, כרצונו.

אלא שכמעט לכל אורך הסרט המצלמה אינה חוברת כלל למבט אולימפי מכליל

או מפגינה את כוחה בייצורו, אלא דווקא מכחישה כוח זה. מבטה של המצלמה לאורך כל הסרט מאופיינת דווקא בסגירותו: זהו מבט שנחסם בקירות ובגדרות, אינו נכנס לחדרים ולא רק שהוא חסר את הכוח המוקנה למבט האולימפי - זאוס, מספר כול-יודע, או אף לוויין אמיתי, לא מטפורי, שבעיקרון רואה את כל מה שמתרחש בכל נקודה על פני כדור הארץ ואף חודר את חסימת הקרקע ורואה את המנהרות שמתחתיה - אלא שמבט חסום זה נאלץ למשמע את המופיע לפניו, כלומר את העולם כפי שהוא ניגלה לו באופן אחר מהאופן בו פועל המבט מגבוה. זאת מפני שלמבט החסום הזה אין די ידע כדי לארגן נרטיב שלם וסרור, סיפור של עבר, הווה ועתיד, על כל הקשרים הסיבתיים שמרכיבים אותו. מבטה של העין, ובהרחבה - מרחב הפתיחה של ערשת המצלמה, מוגבלים ליכולתם הפיזיולוגית/טכנולוגית. על מנת לראות יותר, חייבת העין "לזוז", כמו שהמצלמה חייבת "לזוז" או להרכיב לעצמה עור אקסטנציה, שכתורה, גם היא תהיה מוגבלת מבחינה טכנית. הרגשת מוגבלותה של המצלמה הופכת נושא מרכזי. הגברת המודעות למוגבלות של העין הפיזית (של המספר, שמכריז על פערים בידיעה שלו ובעיקר בידיעה מכלי ראשון, מעצם נוכחותו במקום) ושל ערשת המצלמה על ידי הרגשת החסימות שמולן, פירושה הטלת ספק ביכולת להבנות סיפור מכליל, סיבתי ומסביר על בסיס הידע שאליו קיימת נגישות; הפעולה האוטומטית של חיבור נרטיב לינארי סיבתי וכולל, "סיפור היסטורי" חובק עולם וחובק זמנים, נתקלת במחסומים (ליטראלית ומטפורית), לכן מופיע ההכרח לשקול מחדש את בלעדיות משמוע "מציאות זה; את האינטרסים המשוקעים בו; ואת הרווח וההפסד של הצופה מהגלישה האוטומטית לעמדת המבט האולימפי כאופציה יחידה, ו"נכונה", של משמוע מציאות.

החסימות שהסרט מציב מובלטות ללא הרף: לא רק אי-הידיעה של המספר חוזרת ומוצהרת, ונגלית על המסך, אלא גם המצלמה שבה ונחסמת פעם אחר פעם. כשגופת האיכרה שנפלה אל מותה מונחת על מיטה בחרר, קיר חוסם את חציו הימני של מבט המצלמה, וחושף את מחצית גופה התחתון בלבד; למרות שחצי זה מראה את כפות רגליה ומטפס עד שיער ערוותה, בכל זאת המצלמה נמנעת מ"להיכנס" לחרר, מתעכבת עת ארוכה מאחורי הקיר ואינה זזה ממקומה גם כשאחת הנשים המטהרות יוצאת מהחדר נושאת בידה דלי ונדרקת בין האיכר שהגיע לצפות מן הצד לבין הקיר החוסם, ואינה נכנסת פנימה גם כשהאיכר מסרב לפקודת המטהרת השנייה לצאת כדי שתוכל לסיים את תפקידה, ואפילו לא לאחר שהאישה מכסה את הגופה בשמלה, ובסופו של דבר גם לא בעקבות האיכר, שמגרש את המטהרת מהחדר, עומד למרגלות המיטה, ואחר כך עובר לצדה השמאלי, מתיישב ורוכן אל אשתו. כל אותה עת המצלמה איננה נעה, ולא מרשה לעצמה לחדור למרחב החסום חלקית, ולעין הערשה מתגלה מחצית גבו של האיכר, מעוגל וחתוך על ידי הקיר, בדיוק באופן בו נחתכת גוויית אשתו. ורק כשבנה הקטן של המתה מעז לפתוח דלת ונכנס פנימה, אל מעבר לקיר המסתיר, נכנסת המצלמה וחושפת את מה שלא היה גלוי עד כה - פניה המכוסים במטפחת התחרה של האיכרה המתה.

במיוחד בולטת המצלמה בחסימותה, כמו גם בעמדת מתן הכבוד שהיא נוקטת כשאינה מנצלת את יכולתה לנוע, אולי אף לחדוד (בכוח, באלימות, תוך תביעת עמדת כוח עליונה אולימפית), בסצנה בה מלקה הכומר את ילדיו. הסצנה נפתחת באימם של הילדים שגוזרת חתיכות של סרט לבן, שקשירתן בשערה של בתה קלרה ועל זרועו של מרטין הוא אות לאי-טהרתם ותזכורת לצורך להיות טהורים כחלק מהעונש. המצלמה ניצבת כה קרוב, עד שמדמות האם נגלות יריה בלבד; המצלמה נסוגה כדי לפנות לאם מקום לצאת מהחדר ולסגור אחריה את הדלת. מאותו רגע המצלמה מתבוננת כשהיא חסומה ברלתות (זהות זו לזו בעיצובן) נפתחות ונסגרות, עד שברגע מסוים - כשהמצלמה זזה בזהירות מדרכו של מרטין בעודה עוקבת אחריו - כבר קשה להבין היכן בדיוק היא ניצבת ומה בדיוק חוסם אותה בכל רגע נתון. לא ברור אל איזה חדר היא משקיפה עכשיו; לא ברור כמה חדרים ממלאים תפקיד בסצנה זו? האם קודמת לקלרה לרדת במדרגות; היא קוראת למרטין מהחדר שלימינה, שעה שהמצלמה רואה רק את מה שנשקף מהחדר החשוך מסביב לגופה החוסם של האם; האם ומרטין ממתניים לקלרה, ואחר נכנסים לחדר אחר, בקצה המסדרון - קצה אחר? מסדרון אחר? - שם ממתניים כמוכטח האחים והאחיות האחרים/ות שיצפו בהלקאה. המצלמה אינה זזה, בעוד הדלת נטרקת לפנייה. כשהדלת נפתחת ומרטין יוצא למסדרון המצלמה מתבוננת בו בעודו צועד וחולף על פניה בדרכו לחדר בו תלוי שוט. הוא לוקח אותו; אבל כשהוא חוזר לחדר המצלמה נועצת בו את מבטה מכיוון הפוך לכיוונו. בכך מפגינה המצלמה את יכולת התנועה שלה במעין סיבוב, שהמבט החטוף של צפייה באולם קולנוע אינו מאפשר לעקוב אחר כיוונו או לשרטט בעזרתו את המסדרון והחדרים היוצאים ממנו. אולם מצד אחר היא גם מדגישה את חוסר היכולת שלה לחדור מבעד לדלת שנחסמת בפניה, או להידחק פנימה דרכה, או להחליף כיוונים מבלי להפריע למהלך העניינים, או לקחת או לקבל על עצמה את נקודת התצפית של מי שבפנים - הקדבן, המקרבן, הצופה מן הצד או האל שבמרומים, המשקיף מעל ומבעד לכל הקיים והמתרחש.

הנקה מדגיש דווקא את מוגבלות המצלמה: את אי-היכולת לארגן נרטיב היסטורי, וליצור היסטוריוגרפיה מהודקת היטב. כמו שהעין אינה יכולה לראות את שמאחורי גבה, מעבר לקיד או מתחת לפני האדמה, כך אין המצלמה יכולה לראות מעבר לגבולות הערשה, היינו מעבר לגבולות הפריים שלה. יכולתה לראות הכול, כביכול מלמעלה, ממרומי האולימפוס, היא האשליה שיוצרות אפשרות התנועה שלה, האקסטנציה שלה והעריכה; והיא האשליה שיוצר מנגנון המשמוע המיידית שלנו: אשליה של מבט חודר-כול, שמאפשר ארגון נרטיבי.

בסרט לבן מתנהל מאבק מתמיד - ואולי סיפורו של הקולנוע הוא סיפור אודות המאבק בין שני אופני המשמוע אלה, ששניהם מוענקים לנו כאמצעות המצלמה: האחד נטוע במכניקה של האפארטוס הקולנועי או המצלמה והשני הוא תולדה של הפנטזיה; האחד הוא אופן המשמוע שכפוף למגבלות העין, הערשה, הראייה הפיזיולוגית - והשני הוא אופן המשמוע המתאפשר הודות לאשליה (שיוצרת

עריכה, שיוצר נרטיב) כאילו קיים מעין מבט אולימפי ורב כוח, שנתון בידי בעל הכוח, שמקיף את העולם כולו ואת כל הזמנים, ומאפשר לתת משמעות לעולם כיחידה שלמה ומלאה על כל מכלול פרטיה.

בסרט לבן מוגברת חשיפת המוגבלות הפיזיולוגית של המבט, מבטו של האדם ומבטה של המצלמה, ומוגבלות זו ממריחה את הצופה לשקול מחדש את משמעות העולם שאדגן זה עתה על ידי המבט האולימפי: הנרטיב שנמשך ברצף לינארי של זמן, שכורך אירועים ביחסי סיבה ותוצאה, ולהכיר בכך שמשמעות העולם הוא תמיד כפול – גם כנרטיב (דרך מבט יודע-כול מפונטז), שהוא שלם, אחדותי, סיבתי, לכיד ומוסבר; וגם כסדרה של פרגמנטים שנגלים לעין מבלי להזמין או אף מבלי לאפשר ארגון לסיפור אחדותי. כך, משמעות העולם **בסרט לבן** נע בין שני הצירים – ציר הזמן הנרטיבי, בו ההיסטוריות של הכפר ושל גרמניה מקבלות משמעות קוהרנטית וחובקת-כול; ולעומתו המשמעות המוגבל מאוד של העין, ושל המצלמה, החסומות, שבסרט **לבן** הן המבט הדומיננטי, שהופך לכן לכלי משמעות המפריע לארגון הנרטיבי היודע-כול. מבט חסום זה המוגבל על ידי קירות, תקרות, מנעולים ועצם הפיזיולוגיה של העין ושל העדשה, שב ומזכיר את האשלייתיות שבכעמרת הידיעה הסמכותית של המבט מגבוה, המבט האולימפי שממשמע את העולם כסיפור מכליל ומאורגן.⁹ **בסרט לבן** (ואולי תמיד) פירוש הדבר הוא אפשרות ההופעה, וההכניה של סיפורים אלטרנטיביים, המתמודדים על עמדת הסמכות הבלעדית לארגון את הסרט במשמעות אחדותית – או מתקיימים זה לצד זה, במחיר אובדן הבלעדיות של כל אחד מהם, ולכן גם במחיר אובדן הכיטחון של הצופה בצדקת משמעות (ופרשנות) עולם אחד בלעדי. אבל פירוש הדבר גם חשיפת המנגנונים השונים של שני המבטים האלה – הגבוה, האולימפי; והמוגבל, הנמוך – ויחד עם המנגנונים גם חשיפת כלכלת יחסי הכוח, וכלכלת הרווח וההפסד, הטמונה בכל אחד מהם.

הנקודה הבולטת ביותר בסרט, היא אולי השוני בין שני המבטים מבחינת מה הם יכולים ומה אינם יכולים לראות. אולם העניין הוא בכך, שמה שנראה ומה שאינו נראה איננו אך ורק פונקציה של בחירה – ואולי יש לומר, לשני המבטים אין אותה פריבילגיה של בחירה. המבט האולימפי יכול, כביכול, לראות הכול; יתרה מזו – יש לו הפריבילגיה לבחור לאן הוא מסתכל ומה הוא רואה, ומה אינו רואה. הוא יכול להחליט להסיט את מבטו מדבר אחד ולבחור לנעוץ מבט בדבר אחר; הוא יכול לבחור להתעלם מעולות המקרבן ולהתרכז בסכלו של הקרבן. למעשה, זה מה שהנקה טוען שהוא עושה: האלימות "לעולם לא מוצגת מהפרספקטיבה של מי שגודם אותה. היא מופיעה כמה שהיא באמת: הסכל של הקרבנות. כך הצופה זוכר לראות מה המשמעות בפועל של הפעלת אלימות וזו הסיבה שהסרטים האלה נתפשים ככואבים.¹⁰

אבל הבחירה בנראות של הקרבן מעלימה **בסרט לבן** את העדר הוויזיביליות של המקרבן, לפחות מבחינת הסיפור הבלשי הלא פתור. לאו דווקא העדר המבט המפקח והממשטר, שנוכח דווקא במלוא עוצמתו, אלא העדרו של המבט המעיד;

המבט הנותן דין וחשבון. הנראות של הקרבנות – ילדים כמבוגרים – אינה מונעת **בסרט לבן** את המשך האלימות, משום שאין נראות למקרבנים, ועל כן הם יכולים לגדול ולהפעיל את תורת האלימות שלהם גם בכגרותם, שוב כמקרבנים שאיש לא ראה.

קידוש ה"וויזיביליות של הקרבן" הופכת בסרט זה גם למתן צידוק למקרבנים לכאורה (הילדים) משום קרבנותם-הם: הסרט הוא בעצם על הקרבנות (הילדים) שלמדו מהוריהם שהדרך הראויה לחיות בה היא על ידי הפיכת החריגים והסוטים לקרבנות – להפוך הם עצמם למקרבנים. כדי שהסתרה זו של המקרבנים לא תפריע לצפייה, צריכה הבחירה כמה להתבונן וממה להסב את המבט להופיע בסרט לא כבחירה שרירותית של מי שיכול לראות הכול, אלא כהכרח שנכפה על המבט המוגבל, גם אם בחירה זו אינה ניטרלית באותה מידה שהיא לא חד-משמעית, שכן זוהי בחירה בעלת ממד ומעמד מוסרי, שעושה המצלמה כשהיא בוחרת מתי לרבוך ביכולת הראייה של המספר ומתי לעקוף אותו ולהראות מה שאינו יכול לראות, מתי לחדור לחדרים חסומים (בדרך כלל ביחד עם ילד/ה: בן האיכרה שנכנס לחדר בו גופתה מונחת, בת הכומר שנכנסת לחדר העבודה של אביה לרצוח את הציפור שלו, בן הרופא שנכנס באמצע הלילה בהפתעה לחדר הטיפולים של אביו, ורואה אותו עם אחותו), ומתי להיכנע למגבלות שמטילים הקיר או הדלת (גם כאן לפי החלטת ילד: כשאשת הכומר, אבל אחרי כן בן הכומר שמביא עמו את השוט בו יולקה, סוגרים אחריהם את דלת החדר בו תתבצע ההלקאה כשכל המשפחה בפנים ואין מפני מי לחסום את המראה, למעט מפני המצלמה ש"עומדת" במסדרון ונועצת בהם את מבטה המוגבל). לסירוגין נחשפים לעין הילדים-כקרבנות והמבוגרים-כקרבנות, והמבוגרים-כמקרבנים והילדים-כמקרבנים; הסרט, שנמנע ממבט אולימפי שיתן תשובה חד-משמעית לשאלה "מי פגע בקרבנות" (מבוגרים כילדים: ברופא, באיכרה – ובקרלי, ובכנו של הכרון, ובתינוק שחלון שמישהו מאחיו פתח בעיצומו של החורף כמעט גרם למותו ואפילו באסס), ובתואם עם העדר תשובה לכך, נמנע גם מלהגיד מדוע פגעו אלה שפגעו ומה חטאם של אלה שנפגעו, מעניק בכך למבט המוגבל שהמצלמה בחרה בו את היכולת ל'לחדר כמעט באקראי כמה להתבונן ובמה להימנע מלהביט (שכן, כאמור, ההצמרות לנקודת המבט של המורה איננה עקבית) ומעלים את העובדה שבחירה זו אינה אקראית אלא בחירה בעלת השלכות מוסריות, שקובעת כי יש להעניק נראות לקרבנות ונמנעת מלתת דין וחשבון על העדר הוויזיביליות של המקרבנים, אפילו שהיא מוצגת לא כבחירה אלא כהכרח.

הבחירה וההכרח עומדים בלב האתיקה של המבט האולימפי והמבט המוגבל, המבט הגבוה והמבט הנמוך. בעוד שהמבט האולימפי יכול, כביכול, לראות הכול וכוחו האינסופי מאפשר לו גם לשנות את הנרטיב שמארגן את כל מה שנגלה לעיניו וגם לבחור מה לראות וממה להתעלם, הרי שהמבט המוגבל לא רק שאינו יכול לארגן נרטיב קוהרנטי ולכיד, אלא שגם אין לו פריבילגיה להחליט מה לראות

וממה להתעלם, אין לו יכולת להסיט את מבטו אלא באופן מוגבל וזמני מאור, ואין לו יכולת בחירה למשמע את העולם דרך נרטיבים שונים (ומשתנים), לפי בחירה אתית. למעשה, הבחירה האתית קודמת למבט: ¹¹ כלומר, *סרט לכן* הוא אמירה אתית שמכתיבה את אופן הצילום שלו, אמירה שהאתיקה שלה מוליכה, אולי אף מחייבת, את העדפת המבט המוגבל על פני היכולת להעצים את אשליית המבט האולימפי, השולט בכול, שיכול לארגן נרטיב על מכליל ונהיר, ויכול גם לבחור מה נגלה לעין ומה לא.

אתיקה זו של הסרט מחייבת הדגשה של המבט המוגבל, והיא מכתיבה לא רק מיעוט (שבולט משום שבאופן בולט הוא מועט) מבטים אולימפיים, אלא גם חשיפה של האשלייתיות שלהם. כבר בראשית הסרט מופיע המבט האולימפי, עם מתן הפריבילגיה של VO לקול אחד, שממשיך ומתנשא ככול-יודע גם על פני הדמות שהיא הוא עצמו בצעירותו: המורה בכפר. בעל הקול הזקן, שמספר כי אחרי מלחמת העולם הראשונה בחר להמיר את מקצועו וכמו אביו להיות חייט, ובחר שלא להוסיף אף פרט על מה שקרה מרגע סיום הסרט, ובכלל זה על חייו תוך כדי התחללותה של מלחמת העולם השנייה, שהיא, כהצהרתו, עילת הסיפור כולו. אבל מיד עם הופעתו של ה"מבט" האולימפי בצורת האמצעי הסימטי הקונבנציונאלי של ה-VO בעל הסמכות העליונה - כבר נשברת סמכותו בעצם הודאתו בעוברת החלקיות, ובאי-הוודאות של הסיפור אותו יספר. כך נחשף לא רק הקול הסמכותי של הסרט כמוגבל בעדותו על ידי העין הפיזית של הדמות שחוותה את האירועים עצמם, אלא נחשפת גם האשליה, שהמבט האולימפי בעל הכוח המסביר, שמארגן את הזמן המסופר ביחד עם הֶעֱתִיד שלו, אכן יכול לראות את כל האובייקטים באשר הם ואת כל רצפי הזמן בִּזְמַנִּית. שכן גם אם בפועל יכולה מצלמת לויין המשייטת בחלל לראות כל מה שעל פני כדור הארץ, על מה שמתחת לפני האדמה ומה קורה במסתרי המרחב הפרטי - עדיין כפוייה עליה, ובעיקר כפוי על מי שמנסה למשמע את העולם שנגלה לעין-הלוויין בנרטיב כרונולוגי סיבתי מכליל, לבחור מה לראות ומה לא לראות. כלומר, מה שמופיע כפריבילגיה של המבט האולימפי, שמחייבת הכרעה מוסרית מקדימה - הבחירה מה לראות וממה להתעלם, ממה ולאן להסיט את העין, על מה לא להסתכל - מתגלה להיות בחירה מתוך הכרח. יש הכרח לבחור: נתונה היכולת לבחור מה לראות, אך תמיד היא כפופה לעצם ההכרח לבחור. הבחירה עצמה היא ממד פריבילגי וכחזו היא מטילה אחריות מוסרית על מעשה הבחירה: לתוצאות הבחירה יש משמעות אתית. *סרט לכן* בוחר להדגיש את ההכרח לבחור שמוטל גם על המבט האולימפי ובכך את האשלייה של היותו אכן אולימפי, כול יודע וכול יכול - ולהדגיש גם את הבחירה של מבט אולימפי מסוים זה מה לראות: את הקרבנות בלבד (או לפחות בעיקר). מה שמתחמק מהמחוייבות האתית של המבט האולימפי המסוים הזה הוא הראיית המקרבנים: הסתרתם הופכת לחלק מהאתיקה של הסרט, ומתוך כך גם חלק מהטענה המובעת בו לגבי האתיקה אותה תובע הסרט מהצופים בו.

אתיקה זו בולטת - ומובלטת - בסצינה בה מעמיד הברון את כל עתידו של הכפר - היינו, את היכולת לייצר נרטיב עתידי שיכיל את העבר ואת ההווה ויתן עליהם דין וחשבון - על הראייה. הוא תובע מהמאזינים לו בכנסייה ביום א' שלאחר הפגיעה בכנו זיגי, ואחרי שבוע בו ניסתה המשטרה שהגיעה מהעיר למצוא את הפוגעים ונכשלה, לא להמשיך להתנהג כאילו אף אחד לא ראה שום דבר. הברון מזכיר למאזינים לא רק את הפגיעה בכנו, שאיש לא ראה אלא גם את מה שכבר שכחו - את הפגיעה ברופא הכפר, "מקרה שגם לגביו איש אינו יודע דבר, איש לא ראה דבר, איש לא שמע דבר". הברון מודיע שאינו מתכוון לוותר על ענישת האשם או האשמים, ומבקש את עזרת הנוכחים: "שאלו שאלות, פקחו אוזניים, עמדו על המשמר." למעשה, הוא תובע מקהלו להתנהג כאילו גם הם ניחנים במבט אולימפי - כקולקטיב: אם כל פרט יתבונן ויקשיב, יוכל הקולקטיב לחבר את הפרגמנטים שנתונים לראייתו של כל פרט. כקולקטיב, הם יוכלו לייצר מבט קולקטיבי-אולימפי רואה-כל ויודע-כל. ובמקביל, כמבט קולקטיבי-אולימפי הוא תובע מהם לבחור לוותר על הפריבילגיה של המבט האולימפי להחליט להימנע מלראות, ומבקש מהם להשתמש בפריבילגיה של המבט האולימפי לראות, כביכול, הכול.

ואף יותר מכך: הברון מתריע, שלמרות שכקולקטיב יש להם פריבילגיה לראות הכול כאילו כולם ביחד בעלי מבט אולימפי, ואף את הפריבילגיה עליה הוא מבקש שיוותרו - להחליט לא לראות משהו מסוים, הרי שכפרטים עדיין הם כפופים למגבלות המבט המוגבל. כפרטים עדיין עיניהם מוגבלות לטווח הראייה הפיזית. והמבט המוגבל לא רק שאינו יכול לראות הכול, ואינו יכול להחליט מה יראה ומה לא - אלא הוא גם נאלץ להסתכל במה שנחשף לפניו, ואין לו לאן להסיט את מבטו שכן מכל צד הוא מוגבל בקיר, בדלת, במחסום כזה או אחר ואינו יכול לברוח. הברון מבקש מהאינדיבידואלים שמולו להתנהג כמי שמבטם מוגבל ואין להם ברירה אלא לראות, כמי שאין להם לאן להסיט את המבט - הוא מבקש להכיל על המבט האולימפי הפריבילגי שיכול לייצר הקולקטיב את ההכרח שמוטל על המבט המוגבל לראות את מה שמולו. שכן המבט המוגבל, שמצד אחד אינו יכול לחדור לחדר בו מולקים ילדי הכומר מבעד לדלת הסגורה, אינו יכול מצד שני שלא לראות את בנו של הכומר שעובר מולו - מול המבט של המצלמה שבמסדרון - לכיוון אחד קרבן ובחזרה כנושא הנשק (השוט) שיקרבן אותו ושמניה וביה הופך אותו, כשהוא גם מי שחטא וגם מי שנענש וגם מי שנושא את כלי העונש ומפנים כך את צדקת העונש, למקרבן פוטנציאלי. למבטו המוגבל של מנגנון-המצלמה אין לאן להסיט את העיניים כשהקרבן מוביל כמו ידיו את נשקו של המקרבן; הנקה מבהיר חוסר אפשרות זה להסתת המבט כשהוא מציב את המצלמה במסדרון הדחוס והצר, שהמצלמה נאלצת להסתובב בו באופן משונה כי אין לה לאן להביט אם לא בעקבות הקרבן-עם-כלי-הקידבון, ובאופן דומה, כשהמצלמה עומדת מול הקיד שמאחוריו מונחת גופת אשת האיכר המתה ואינה יכולה להסיט את מבטה אלא כשהיא מחליטה כיוון ועוקבת אחר הילד - שנכנס אל תוך החדר ומכריח את

המצלמה לראות את הגוייה.

תביעתו של הברון לפעולה כה מורכבת - גם להתבונן במה שאין ברירה אלא לראותו כי אין לעין המוגבלת לאן להסיט את מבטה, וגם לקבץ את כל הפרגמנטים האלה למעין מבט קולקטיבי שיארגן נרטיב מכליל, שיסביר את כל האירועים שאיש לא ראה את התרחשותם בכיבודם - מוצדקת על ידו בקביעתו, ש"אם לא נצליח לחשוף את האמת, הקהילה שלנו תאבד את שלוותה," "לא יהיה שלום בכפר שלנו." הברון מבקש "closure" נרטיבי, סגירה של הסיפור: הוא מבקש לדעת מי האשמים, הוא מבקש סולידריות, הוא מבקש עדויות, הוא מבקש אחריות כלפי הקהילה, הוא מבקש לייצר נרטיב שלם וקוהרנטי. את הפיוס הוא מחפש - והוא מחפש אותו בהענקת נרטיב סדור וסיבתי לקהילתו. האיחוד של כולם סביב אותו נרטיב, שמחזיק בתוכו אירועים מוסברים סיבתית ושקיימת בו אחריות לדעת - היינו, לבחור בפריבילגיה לראות - ולהעיד, הוא איחוד על ציר של זמן: כך יהיה לכולם עבר משותף ומנוסח, וכולם יוכלו לשאוף לעתיד מתוכנן, של שלום ושלווה, שיכיל בתוכו את העבר הזה. כך התאחד בעבר הכפר סביב חגיגת הקציר; כך גם עושה המספר ב־vo עוד ניסיון, אחרי שהאיכרים החושדים בברון לא מגלים שום עניין ברצון שלו לגלות את האשמים ואחרי שהאיכר מתאבד (ומבלי שהמורה ידע, ולכן גם לא בן דמותו הזקן שבו־vo, על השיחה המינית המשפילה בין הרופא למיילדת), להכריז ש"למרות הארועים המוזרים שטלטלו את הכפר, תפשונו את עצמנו כמלוכדים סביב האמונה שהחיים בקהילתנו היו רצון האל וראויים לחיותם." המורה, שמאזין בתשומת לב לברון ויודע לזהות את "חוסר האמון של האיכרים, המושרש עמוק מקדמת דנא", עסוק מדי בפיטוריה של אווה ועוד יותר בהימלטותה לביתו ובלילה שגילו בשיחה, במכתב ש"באמצע דצמבר סוף סוף" מגיע מאווה, ובהליכתו הנמרצת לביתה לשמוע את גזר הדין של האב: דחיית הנישואין לשנת אירושין במהלכה תשהה אווה בעיר והאב יוכל להכיד את חתנו לעתיד, לא שם לב למעגל שנסגר כשהמרכבה בה הוא מוביל את אווה הביתה אחרי פיטוריה עוברת על פני מרכבתו של הרופא השב מבית החולים - להתעלל מינית במיילדת ובכתו - אף לא בדיעבד, כשהוא מצביע על מעגל אחר שנסגר, כשהוא נותן את האופניים עליהם רכבה אווה כשפגש אותה לראשונה - למיילדת, שטוענת שהיא נוסעת העירה לגלות את האשמים. הוא גם לא שם לב לכך, שאביה של אווה מרגיע אותו ש"שנה עוברת מהר. העולם לא יקרוס" ובמקביל אינו יודע שהרופא נוזף במיילדת האומללה "העולם לא יקרוס תחתיו. לא עליך, או עלי" - פחות משנה לפני שהעולם, אכן, קורס.

שכן לא זה הליכוד, האיחוד, הפיוס שמחפש הברון; לא את "המעגלים הסגורים" הנרטיביים שמארגנים רק חצי-אמיתות, ולא את היחס האלגורי של זמן בין ההווה הרגוע האשלייתי ("העולם לא יקרוס") לבין התולדה של ההווה הפגום הזה (קריסת העולם). האמת אותה מבקש הברון היא נרטיב שיוצד מתוך מבט שבחור לא להסיט את עיניו מהמעשים וממבצעייהם, הילדים - ולא מהאחראים

למעשים האלה: הוא עצמו וההורים. הברון מבקש להתגבד על המגבלות הפיזיות של הראייה דרך החיבור הקולקטיבי של עדויות ראייה מוגבלות וחלקיות. ואילו לעומתו וכנגדו המצלמה, מצדה, כמבט נמוך, המצלמה כחסומה, נמנעת פעמיים מראייה: לא רואים את רגע הפגיעה בכנו של הברון או בילד המפגר, היינו - את המקרבנים, אלא רק את הקרבנות לאחר מעשה; לא רואים את הכומר מלקה את ילדיו, שוב - את המקרבן שמייצד לא רק קרבן אלא גם מקרבן מרגע שהוא שולח את בנו להביא את כלי הקירבון וכלה בחינוך שהקירבון מעניק לקרבן. לו רק יוותרו האיכרים על יכולתם לבחור לא לראות ויעידו על כל רגע ודגע, הברון יוכל לארוג את שתי האופציות הנרטיביות המסבירות האלה. אבל הנקה אינו מאפשר אף אחר מהמבטים האולימפיים אלא חוזר ומגביל את המבט. המצלמה החסומה לא מעמירה הצעה לבחירה מה לראות ומה לא לראות: המצלמה מופיעה במגבלותה הטכנולוגית כחסומה שאינה יכולה לדאות. היא אינה יכולה לחדור את הדלת כמו שאינה יכולה לחדור את הקיר שמסתיר את האיכרה המתה. לכן האמת שהסרט מבקש איננה אותה אמת שמבקש הברון.

לכאורה, קורא הנקה לגרמנים - קומו, אתם שכחרתם לא לראות והודו בכך, הודו באשמתכם והצביעו על האשמים. הפיוס יכוא כשיהיה נרטיב עכשווי, חלופי לזה של העבר: אם עד עתה שלט הנרטיב שבו כחדנו - ממרומי האולימפוס: מן המקום ממנו ניתן לבחור מה לדאות ומה לא לדאות - לא לראות את המעשים שנעשו בשמנו, הנה כעת, למען פיוס פנים-גרמני, עלינו לשנות את הנרטיב, לבחור לדאות-הכול בדיעבד ולהאשים (בהעדר מודים: דוד של אשמים, שהולכים במהירות עצומה לעולמם - כמה נוח) ובכך נזכה בפיוס גם עם העולם.

אלא שחוסר העניין שמפגינים היושבים מול הברון פוצע ושוולל את עצם האפשרות לייצר נרטיב של עדויות; כך גם הדגשת המצלמה את מוגבלותו של המבט, בכך שהיא מונעת מהמורה "לדאות" הכול, ומונעת מהברון "לראות" הכול ולארגן הכול בנרטיב ממשמע מסודר ומפייס. דאיית האשמה, הכרה בעוול, בקשת סליחה ומתן מחילה לא ייתכנו, שכן המבט הרי מוגבל. לכן אפילו המיילדת, שיודעת (כביכול) - שכן זו ידיעה שבאה, כך נראה, מעדות ראייה של בנה המפגר ועכשיו הפגוע גם בעיניו, כמעט עד עיוורון) מי אשם, אינה נענית לקריאה לספק נרטיב סגור: שכן אין (גם לא למצלמה) ראייה אולימפית כזו. גם אם מי שפגע ברופא ובקארלי וביגי בנו של הברון הוא אותו ילד, או אותה קבוצת ילדים - להם עצמם אין בהכרח ידיעה ברורה מיהו שפתח את החלון וכמעט גרם למותו של התינוק; או מי רצח את הציפור, פעולה שביצעה רק ילדה אחת; או מי קיצץ בזעם את הכדוביות, מעשה שבוצע בידי מבוגר (שאמנם הודה; זהו אולי הפשע היחיד שידוע מיהו מבצעו) כמו גם מי שרף את האסם. על אחת כמה וכמה לאף אחר ולשום קולקטיב אין את המבט האולימפי המדומיין של המצלמה ושל בעל הכוח כדי לארגן את כל אלה לכלל משמעות אחת, כמו שמנסה לעשות זאת קולו של המורה בזקנתו - ומנסה לעשות גם הכיקורת: שבגלל מעשי ההורים, החינוך הרתי הנוקשה והאליים, ובגלל

יחסי הכוח הרכאניים בין מעמדות, דורות ומגדרים, קרו כל אותם מעשים. אפשר אפוא שלא הילדים אשמים ומי שאשם הוא מי שהפך אותם לכאלה, והטלת האשמה עליהם היא בגדר שכפולו של חינוך פגום זה, שמטיל על הילדים את האשמה במיניותם, באופן בו הבינו את הדת ואת המבוגרים וברוע אכזרי לשמו.

כך שבניגוד לניסיון לשחזר משמעויות של העבר, הנקה מתעניין בהווה. כך הוא אומר על סרטו *מחבואים*: "מה שחשוב בסרט הוא לא מה שקרה פעם, בעבר, אלא מה שקורה היום, הדרך שבה מגיבים היום למה שקרה פעם, ובעיקר איך ניצבים היום אל מול האחריות למה שנעשה פעם - על ידי הרחקה מן המודע או על ידי ניסיון למנוע את חשיפת האמת. עם זאת, ברור שאלמלא היינו מסוגלים לשכוח את כל הדברים שעשינו פעם, לא היינו מסוגלים להמשיך לחיות. מן הסתם היינו יוצאים מדעתנו."¹²

בגרמניה של היום, בה עולה כמהירות הגאווה הלאומית (בתרבות הגרמנית, פעם והיום) ואיתה גואה גם הלאומנות, יחד עם ירידת העניין, המדרווחת שוב ושוב, במלחמת העולם השנייה ובשואה, והרצון לשכוח את העבר,¹³ ויחד עם התשוקה להתנער מהאשמה ומהתשלום האינסופי - מה שהנקה מבקש אינו את הודאת הרואים אז, אלא את ההודאה של הגרמנים בני ימינו באי-ראיית האמת שסיפרו אלה שראו בעבר את אשר נגלה לעיניהם מוגבלות הראייה. אם בדרמת הטלוויזיה שלו מ-1986, Fraulein, הנקה עסק ב"גרמניה של אמצע שנות ה-50 שיכלה לנסות להשלים עם עברה, אבל בחרה להאמין בהיבטים הפטישיסטיים האשלייתיים של הדימוי העצמי הקולקטיבי של הפניקס העולה מין האפר"¹⁴ הרי שבסרט *לכן* הוא פונה לגרמניה ש"לא תבוא אליה שלווה", כמו לכפרו של הברון, אם לא תעמוד מול האופן בו היא מתמודדת עם עברה. בנסיגונו להגיע לפיוס בקהילה, בהעדר אופצייה של עדות על הפשעים, על מקורותיהם ועל סיבותיהם (גם בכפר, גם על פשעי מלחמת העולם השנייה והשואה בראשם) - יש "להעיר" על אי-הראייה¹⁵ לא של מי שחי בעבר אלא של נמעני העדות, על אי-הנכונות להאזין לעדויות כשהיו שם, ובעיקר על אי-הנכונות להעיד היום, בהווה, על מה שנגלה לעיני המבט המוגבל, הנמוך, היום: חריטות מן העבר שנתרו מקועקעים בכשר החי.

הנקה מעביר את המבט למבט המוגבל: של מי שראו את מה שהתרחש לרגליהם. אבל אינו מבקש את הודאתם של אלה שראו את מה שקרה אלא את ההודאה בכך, שהגרמנים של היום אינם רואים את העדות שסיפרו אלה שמה שאירע נתגלה לעיניהם המוגבלות, אלה שהעידו על מה שראו לרגליהם. כלומר, המבט של היום מעדיף להרחיק את המבט המוגבל אבל הקונקרטי על הגוויות-של-פעם לטובת נרטיב-על מסביר, שמטיל את האשם על אחרים מן העבר ומתעלם מהאופן בו העבר מופיע באופן קונקרטי, חומרי, בהווה לעיני הגרמנים שצופים בסרט-הזה עצמו כחריטות בחומריות הקונקרטי (כמו הצלולויד, כביכול), חריטות שניכרות בחומריות בתוכה (העיר) ובקרכה הם (הגופים) חיים.

--- יידיש איירי אח משפל הכובר למבט המוגבל, הנמוך: מבטם הליטראלי של

אלה שראו, ב"frame" של עיניהם המוגבלות פיזית, את מה שנגלה לעיניהם, לרגליהם, והעידו על החומר ששכב שם על הקרקע החשופה למבטם אולם לא נשמעו. האמת שאותה יש לקבל למען שלוות הקהילה (הגרמנית) היא, שבהעדפת הנרטיב המכליל והמסביר האלטרנטיבי נבחר המבט הגבוה של ימינו שלא לראות את הגוויות אלא לחפש סיבות וסיפורים גדולים, להרחיק את המבטים הנמוכים של פעם על החומר הקונקרטי, הממשי, כחלקיים ולא מכלילים, כפגומים, כחצאי אמיתות של סיפור-שאי-אפשר-לספרו ולחזור ולהשליט היסטוריוגרפיות מכוונות לאומיות, אבסטרקטיות ונטולות חומריות-של-גוף.

שכן מה שנגלה למבט המוגבל והקונקרטי, שמעדותו בחרו להתעלם, הוא מה שמונח לרגליו, הוא החומריות של הגוף שעומד לצדו או מוטל מת על הקרקע; *סרט לבן* אכן שב ומתעכב על הגוף - הגוף שכביכול מאונן, ידיו הקשורות של מרטיין, התעלפותה של קלרה, הסכין הננעצת בגוף הציפור וצליבתה, מכות, חירור אוזניים, כתף נשברת ונוקעת מהצוואר, גוייית-אישה נרצחת, גוף פצוע נחשף לעין כול. המבט הנמוך, החסום, שמצלמתו של הנקה נצמדת אליו, הוא מבט שנאלץ להתרכז באותו דבר עליו עומדות הרגליים: הוא רואה את המרחב הסגור שסביבו כלכד, והוא רואה אותו כפי שהוא אחרי שהזמן כבר נחרט בו - האריחים שאיכרו את צבעיהם, הסירים המפוחמים, החלב שנשפך. המבט הנמוך מוגבל לקונקרטי: מוגבל לחומריות שנגלית לפניו, לכן החומר הוא גם מה שהמבט הנמוך נותן עליו דין וחשבון. כיוון שאינו מבט אולימפי-מטאפורי¹⁶ אלא ליטראלי - קונקרטי-פיזיולוגי - חומרי, דין וחשבון זה אינו ארגון של החומר הנגלה לעין לסיפור, ואף אינו עיבודו של החומר לייצוגים, עיבוד שמניח וביה כרוך בהיעלמותו כחומר, אלא בלית ברירה הוא נאלץ להגיב לחומר באופן קונקרטי: באופן פיזי: בפעולה, ולא באבסטרקציה לנרטיב, שאינו אלא ייצוג.

ברגע מתן העדות כסיפור מאבד המעיד את חומריות גופו, שראה, כשהוא ממיר את ראייתו הפיזיולוגית בסיפור, שהגוף שראה הופך בו מחומר למטאפור. בעוד שהסיפור שטווה המבט הגבוה הוא "רק" סיפור, ולכן ניתן לפרימה ולשזירה מחדש - המבט הנמוך כבול לחומר, ולמה שנחרט בו בעבר וקיים בו בהווה, ואינו יכול להתחמק ממנו; אין למבט לאן להסיט את עצמו, שכן לכל עבר שיפנה הוא יתקל בגבולותיו - הגבולות הפיזיים של העין, שגם המבט המוסט כבול אליהם לכן בהכרח הוא שב ונתקל בחומר החי, המת, ממנו ניסה להסיט את מבטו. מתוך כך מבנה המבט הנמוך משמעויות מהחומריות אותה הוא רואה, משמעויות שרלבנטיות לחומריות הזו: המשמעות הזו שונה מהמשמעות שעולה מהמארג הסיפורי הקוהרנטי, בכך שהיא מובילה למסקנות אחרות: זהו משמוע-עולם שאינו יכול להתחמק מהחלקים כבידודם ובאקראיותם; שאינו יכול להתחמק משום חלק, כביכול לטובת המבט הכולל בעל הכוח המסביר והמכליל; זהו משמוע-עולם שעסוק במשמעות של החומר, ולא של ייצוגו בסיפור.

מצלמת הקולנוע יכולה לגלם את שני המבטים בו זמנית, והאתיקה היא שקובעת

איזה מבט יהיה הדומיננטי. לא המבט הוא שקובע את האתיקה שלו, אלא אתיקה שונה מזמינה מבט שונה. אתיקה של עדות מכתובה מבט נמוך: היא מחייבת רבקות במראה עיניים קונקרטי ("עדות ראייה"), היא מחייבת היאחזות בפרטים, התייחסות לבשר החי (של אדם שנמצא במורגופו במקום). ברגע מתן העדות יאבד הבשר החי (של המעיד ושל מושא העדות) ויומר בייצוגו; אבל לא יהיה זה בגדר ייצור נרטיב קוהרנטי על הכפר. האתיקה של הפיוס, אותה תובע הברון בסרט - הקריאה ל"אמת" שתובע הנרטיב - תלויה במאזינים שלו, שיספקו עדויות של מראה עיניים אותן הוא יחבר לנרטיב במחיר הקונקרטי שלהן; והיא נשברת אל מול חוסר העניין של תושבי הכפר. אתיקה של פיוס בין עבר והווה גרמניים, בין שני רורות, מכתובה ומוצגת דרך המבט הגבוה, שעכשיו הוא קובע (בלשונו של הברון) את העדות החסרה כמה שהכרחי, אבל חסר, על מנת לממש פיוס כזה. אתיקה של פיוס מחייבת עמידה מול האמת - כאן: האמת שנחשפת בנרטיב שנפרש במהלך הסרט - אמת שאומרת: אף אחר לא מוכן להעיד כאילו ראה. אתיקה של פיוס פנים-גרמני תובעת עמידה מול האמת של שקריות העדר העדות, כאילו איש לא ראה. כך מתאפשר הנאציזם, כאילו אומר הסרט; "אף אחר לא ראה"; ועד שלא נעמוד מול האמת שזהו שקר לא יתאפשר פיוס. לכך נדרש המבט האולימפי, שמארגן נרטיב קוהרנטי: הסיבה לנאציזם נעוצה אפוא בהיעדר האתיקה של נתינת עדות-ראייה. בעוד שהסרט עוסק באתיקה של פיוס, רווקא המבט הנמוך הוא הדומיננטי: לכן לכאורה עוסק הסרט באתיקה של עדות, ולכן המבט הנמוך הוא השליט. אבל המבט הנמוך בסרט לכן אינו מספק את העדות: המבט הנמוך אינו יכול להעיד אפילו על מה שהוא אמור לראות, שמונת לרגליו ממש, שכן הוא חסום על ידי קירות. העדות לא יכולה להינתן: האיכרים אינם לא-אתיים, הם לא-עדים. כמו השואה בפרשנותם של שושנה פלמן ודורי לאוב,¹⁷ אין אפשרות לתת עדות שכן תנאי העדות הופרו: המבט הנמוך בסרט לכן מוזמן משום שנדרשת אתיקה של עדות, אבל אין הוא רואה את מה שלכאורה אינו יכול להתחמק מלראות - מה שסמוך אליו - ולכן אי-אפשר לתבוע "אתיקה של עדות", שכן אין אפשרות לעדות. אבל מה שהמבט הנמוך מראה הוא לא את אי אפשרות העדות אז: אחרי הכול, גם אם אי אפשר לתת עדות תיאורית, מתווכח אנגמן עם פלמן,¹⁸ גם אם אי אפשר לתאר מראה עיניים, עדיין נותר הסף: המלמול. לכן מה שהצופים הגרמנים בסרט מעומתים אתו הוא שאינם מוכנים להאזין לשברי עדויות - ועדות היא תמיד שבורה, היא תמיד חלק-עדות, תמיד עדות-ראייה מוגבלת-פזיזת ולא נרטיב מוסדר ומנומק סיבתית; סרט לכן פונה אל הגרמנים של היום, שאינם נדרשים לעקבות העדויות החסומות, שמקבעים בכך את חלקיותן, מבנים אותן כפגומות, חצאי אמיתות של סיפור לא ידוע, שמעריפים להתרחק מהשואה ובעיקר מהאחריות הנתבעת מהם עליה; הם אלה שהסרט קורא להם/ להעמיד עצמם/ במבחן, באמצעות הדגשת העדות הממולמלת בסרט: עדותו של קרלי, המפגר שמנסה להגיד משהו (אולי לחשוף את שמות אילו שתקפו אותו), בעוד הרופא עוטף אותו לגמרי בתחבושות שחוסמות את פיו.

המבט הנמוך רומיננטי משום שהאתיקה של עדות היא העניין; והנקה לא מתחמק כאן מאף עמדה לגבי עדות וזיכרון קולקטיבי, ומצביע לא על אחריותו של מי שראה ולא העיר, או של מי שממרומי אשליית מבטו האולימפי בחר לא לראות, או בחר מה לראות ובעיקר מה לא לראות, אלא על האחריות של מי שבנקודת הזמן היום, בהווה, מסיר מעצמו את האחריות לעקוב אחר עקבות העדות השבורה, הממולמלת, בשם נרטיב מומצא של מבט אולימפי אשלייתי לפיו יש מי שאחראי במקומו - מי שבגינה התאפשרה בכלל תופעה כמו הנאציזם: ההורים, או הילדים, או החינוך, או הרת, או הבחירה לא לראות, או הבחירה לא להעיד, או all of the above.

המבט הנמוך נטוע בהווה: הוא נעוץ כמה שלרגליו ברגע זה. למבט הנמוך אין פריבילגיה לעשות סלקציה במושאי מבטו: אין הוא יכול להתעלם ממה שנגלה לפניו, אין לו לאן להסיט את מבטו. המבט הנמוך הקונקרטי המוגבל נעוץ בקרקע שלרגליו בהווה, אבל אין הוא מוחק - ואין הוא יכול להימלט - מעקבות העבר: העבר לא נמחק, אלא חרוט בחומר שמופיע לפניו בהווה. העבר חרוט במרחב - אבל המרחב אינו "מספר את הסיפור": הוא "רק" תוצאתו של הסיפור: לו סיפר את הסיפור אפשר היה לפרוס אותו, לשקם את שהיה, או לשנות את שהיה. במילים אחרות, במקום לנסות לשקם את העבר על ידי משמוע העולם בנאראטיב שונה, פתוחה בפני המבט הנמוך האפשרות לזהות את העבר רק עד כמה שהוא נחרט על היר המצולקת ועל הרגליים עם הווידים הנפוחים, או כשורשים עמוקים של עץ זית שנעקר, חומרניים תמיד, כאותן אבנים קטנות שהן הבית שנהרס ושנעדמו לתל קטן עליו נשענת עכשיו גדר הגינה, אבל הוא נשאר כתל.

המבט הנמוך מכיר בכך שאין תיקון של זמן, יש רק תיקון של מרחב. אין אפשרות לתקן את שהיה אלא רק את הקיים. העבר נעשה. אין לו כפרה, אין לו תיקון. אין הוא טועה לחשוב, שסיפור חדש ימחק את הסיפור שהיה. אלא, העתיד יהיה אחר לא על ידי בקשת מחילה אלא על ידי שינוי המרחב, כך שיגיב לחריטות שהשאיר העבר: על ידי קניית חלב חדש במקום הכתם שהוא הוצקה בהווה של החלב שנשפך. על ידי פינוי מקום על הקרקע שלרגלי המבט הנמוך, לזגליים אחרות, שמא תפצענה ותפיצענה. על ידי מתן מרחב בהווה לכל הרגליים הנגלות למבט הנמוך הרורכות - מחפשות מדרך - על פיסת הקרקע המוגבלת שהוא רואה.

המשמוע שמייצר המבט הנמוך הוא לכן משמוע מטונימי ולא מטאפורי: הקונקרטי של החריטה במרחב - בגוף - בגסיסה - בעינויים - בשלדים ובעצים הגרועים פירושה קונקרטי שמונחת ליר קונקרטי אחרת, ולא סימן או ייצוג כמטאפורה. במטונימיות, שהאלימות הפטישיסטית שלה חריפה כמידת הקונקרטי שלה, נעלמת היחסיות של המטאפורה - היחסיות וההיררכייה האינהרנטיים להשוואתיות - ונשארת השכנות של זה לצד זה, נשאר מרחב במקום כניעה לעריצות הזמן, במקום השוואתיות טמפוראלית. המשמוע שמייצר המבט הנמוך כרוך בחומריות של ההווה ושל חריטות העבר המונחות זו לצד זו ושכל

התכה שלהן זו עם זו פירושה מוות חומרי. לכן, המשמוע שמייצר המבט הנמוך הוא של אחריות כלפי יחסי שכנות קונקרטיים אלה, כלפי מצב העניינים הקונקרטי כפי שהוא מופיע עכשיו - אחריות ממנה יכול המבט האולימפי תאב הכוח והשליטה להתחמק, כשהוא בוחר לא לראות, מסיט את מבטו, מספר סיפור מכליל שמוחק, ממת, את הפרטיקולרי ותמיד - כייצוג - את החומרי הקונקרטי. ואילו בהיצמדות להווה - בהיתקעות שאינה מבחירה של המבט הנמוך בהווה - אין משום שחרור מאחריות: האחריות היא תולדה של מצבי העכשווי, היינו, ממצבי במרחב: האחריות נובעת מכך שיש לי מקום מסוים במרחב מסוים שעבר מסוים נחרט בו, ורק משום שנחרט בו העבר המסוים הזה, כזה הוא המרחב וכזה הוא מקומי בו. אני מה שאני, לטוב ולרע, משום המרחב החרוט הזה, לכן אני אחראית בהווה לחריטות האלה - לבתים ההרוסים, לאנשים המגורשים, לגוויות הנערמות מאז ועד היום. לכן הנקה אינו תובע מצופיו "הכרה" במה שהיה: הכרה מתייחסת לנרטיב ההיסטורי, מאפשרת לספר "עבר" אחר, משוכלל, שמכיל את ההכרה בעוול ואולי אף את בקשת הסליחה עליו. ההודאה באחריות - האחריות: ה- accountability - כמו בקשת הסליחה וכמו מתן הכרה לקרבן הן הסרת אחריות מן ההווה והסגתה אל העבר, על ידי העדפת המבט האולימפי שמציע נרטיב אלטרנטיבי, מכליל.

מה שהנקה תובע הוא את אחריותם של הצופים שבהווה בדיוק משום ההווה שלהם, את אחריותם לרדוף אחר העקבות שהשאירו שברי העדות - מלמול בנה המפגר והעיוור של המיילדת כשהוא מעיד על הרגע הקונקרטי של הפגיעה בחומר גופו: העקבות שנחרטו בחומר - העקבות של החומריות (המלמול) של השפה (הפרה-אריפאלית: המלמול) ש'זרטו בחומר השפה - ובעקבות עדויות אלה הוא דורש לנעוץ את המבט הנמוך שאינו מאפשר הסתת עיניים כלפי מעלה, מבט שמחייב לקיחת אחריות פעילה מתוך השוואתיות שבין הסמוכים זה לזה, בין חומר לחומר, בין כאב לכאב, ללא ההיררכיה והיחסיות שבהשוואתיות בין נרטיב היסטורי אחד לשני, אך גם ללא אבחן הפוליטיות שנובעת מהפרטיקולריות, החד-פעמיות של כל כאב. רק אם נודה, אומר הנקה, שאנחנו מסרבים לרדוף אחר שברי העדות והחריטות החומריות שמופיעים לנגד מבטינו הנועזים בקרקע שלרגלינו, נוכל להישיר מבט זה לזה; רק אם נחדל להשוות נרטיבים היסטוריים ונניח כאב לצד כאב כזיכרון שאין לנער, שכן הוא מקועקע בגוף, חרוט בעץ הזית ונוכח בהווה שלנו; רק אם נפסיק להמציא נרטיבים קוהרנטיים של אשמה ושל אחריותם של אחרים משום שלא ראו או לא העידו כסיפור ההיסטורי שלנו, ונישיר מבט אל הגוף החומרי שלרגלינו, מת או מחפש מדרך רגל, וניקח אחריות עליו, בהווה, כחומר חי - נוכל להביט בראי.

מראי מקום:

- MARGARETE JOHANNA LANDWEHR, "Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader's/ Spectator's Complicity in Jelinek's *The Piano Teacher* and Haneke's *La Pianiste*, *Caché*, *The White Ribbon*," *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 8(2): 117-132, 2011
- Rob White, Editor's Notebook, "Three Types of Nothing," *Film Quarterly*, Vol. 63, No. 4 (Summer 2010), pp. 4-6.
- Richard Weiskopf, "Ethical-aesthetic critique of moral organization: Inspirations from Michael Haneke's cinematic work," *Culture and Organization* 2012, 1-23.
- Roy Grundmann, *A Companion to Michael Haneke*, Blackwell Publishing, 2010
- Peter Brunette, *Michael Haneke*, Chicago: University of Illinois Press, 2010
- John Orr, "The White Ribbon in Michael Haneke's Cinema," in:
- Ben McCann and David Sorfa (eds.), *The Cinema of Michael Haneke*, NY: Columbia University Press, 2011.
- רעיה מורג, "הניקיון של הרוע", הארץ (ספרים), מיום 16.04.2010
- Ornella, A.D., and S. Knauss, eds. *Fascinatingly Disturbing: Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*, Eugene, OR: Pickwick Publications, 2010.
- Grundmann, R., ed. *A companion to Michael Haneke*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010
- Wray, John, 2007. "Minister of Fear," *The New York Times Magazine*, September 23, 2007, pp. 44-49.

הערות

1. אני רוצה להודות לעידית אלפנרדי ולקוראת האנונימית של המאמר על הערות מאירות עיניים שהפכו את המאמר למוכן ולמדוייק הרבה יותר משהיה. כמו כן אני מצטרפת לתורות הרבות שניתנו לעידית אלפנרדי לאורך כל התקופה הארוכה בה יזמה, ערכה אקדמית וארגנה את ההרצאות הפומביות של "כתיבה בהתהוות" - ההשקעה, בעיקר התכנית והאקדמית, והמהוייכות שלה נדירות במיוחד; וכן, כמובן, על היוזמה ועל העבודה הרבה הכרוכה בהכנת אוסף המאמרים שחזרה לכרך זה. היתה ויש בעבודתה זו תרומה ממשית ללימודי נשים, לחקר הפואטיקה והסמיוטיקה של התרבות ולקידום חילופי מחשבות ותמיכה והשפעה הדדיות תוך כרי עבודת המחקר עצמה. תודה.
2. את ה-voice over (שימוש בפס הקול של הסרט לצורך סיפור האירועים ללא תמונה של הדובר. בהמשך האותיות vo מציינות טכניקה קולנועית ונרטיבית זו) מספק השחקן Ernst Jacobi (בשונה מהשחקן שממלא את תפקיד המורה).

רשימת הכותבות/הכותבים

עידית אלפנדר, (דוקטורט מאוניברסיטת ייל, 2001) היא מרצה בכירה בחוג לספרות ובתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל-אביב. מאמריה הרבים בנושאי ספרות, קולנוע, אסתטיקה, פוליטיקה ופסיכואנליזה נרפסו באנגלית בכתבי עת מרכזיים וכן בכרך מאמרים בהוצאה הספרים של אוניברסיטת ניו-יורק ובכרך מאמרים בהוצאת הספרים של אוניברסיטת קולומביה. נושאי המחקר האינטרדיסציפלינרי שלה כוללים ספרות צרפתית ובריטית במאה התשע-עשרה, ספרות גרמנית עכשווית, טרגדיה ומלודרמה בתיאטרון שקספירי ובקולנוע הוליוודי, מחקר פסיכואנליטי במדעי הרוח והאמנויות, אסתטיקה ואתיקה בפילוסופיה קונטיננטאלית.

טל דקל היא מרצה באוניברסיטת תל אביב ובמכללה האקדמית בית ברל. היא מלמרת אמנות מודרנית ועכשווית ומומחית לאמנות ישראלית. מחקריה מתמקדים בנושאים של תרבות חזותית והקשריהם למגדר, לאום, אתניות, גיל ומעמד כלכלי. היא פרסמה שני ספרים הנקראים "מ(מ)וגדרות אמנות והגות פמיניסטית" (הקיבוץ המאוחד, 2011) ו"נשים והגירה א אמנות ומגדר בעידן טרנס לאומי" (רסלינג, 2013). מאמריה, בעברית ובאנגלית, הופיעו בכתבי עת אקדמיים רבים, כולל מאמרה האחרון בכתב העת Signs (הוצאת אוניברסיטת שיקגו) בעל הכותרת "Subversive Uses of Perception: The Case of Palestinian Artist Anisa Ashkar".

אווה פלונובסקה ז'יאדק היא פרופסור ג'וליאן פארק לספרות השוואתית באוניברסיטת בופאלו, ניו-יורק. היא כתבה את הספרים *Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism* (Columbia 2012); *An Ethics of Dissensus: Feminism, Postmodernity, and the Politics of Radical Democracy* (Stanford 2001); *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism* (SUNY, *Revolt, Affect, Collectivity: The* הספרים של 1995); *Unstable Boundaries of Kristeva's Polis* (SUNY 2005); *Time for the Humanities* (Fordam, 2008) and *Intermedialities: Philosophy, Art, Politics* (Rowman & Littlefield 2010). תחומי העניין שלה במחקר אינטרדיסציפלינרי כוללים תיאוריה פוליטית פמיניסטית, מודרניזם, פילוסופיה קונטיננטאלית, אתיקה ובקורת של תיאוריות גזע.

3. לבעלי התפקידים אין בסרט שמות.
4. ר', למשל, בתוך Ornelia, p. 23-24 וכן Stuart Klawans, "Fascism, Repression and *The White Ribbon*," *The New York Times*, Nov. 1, 2009, pp. 3, 20 וגם Margaret Johanna Landwehr, p. 128 Peter Ben McCann, p. 598 Orr וכן Brunette, p. 135.
5. על ההפרדה בין קול לתמונה כסרט לבן ר' גם Grundmann, p. 594. למעשה, הקול הזקן לעולם לא יקבל מקור מיוצג כתמונה, ולאור היחס בין זמן ההתרחשות, זמן סיפור האירועים וזמן הקליטה (2009) - מן הסתם גם לא מקור "גופני" חומרי.
6. הסרט צולם בצבע ואז הועבר לשחור/לבן; כך נוצרת האיכות המיוחדת של הניגוד הזה, שהבוהק הלבן שלו כמעט מסמא, כמו שאומר המספר על השלג של אותה שנה בכפר.
7. ניתוח המעבר מהקרדיטים לנפילת הסוס כפי שהוא מובא כאן הוא של Rob White, הערת העורך, בתוך Film Quarterly, p. 5.
8. תודה לקוראת האנונימית על הדיוק בנקודה הזו.
9. את החשיפה הזו של השבר שבמבט הגבוה, האשלייתיות שלו, הראתה לי חנה נוה. תודה.
10. Ornelia, p. 17; ור' גם Wray, 2007, p. 46; וכן Weiskopf, p. 6: "הנקה מראה את מה שהוא קורא לו 'האמת האקזיסטנציאלית של אלימות' - והוא מתכוון בזה ל"כאב והסבל של הקרבן" אותם הוא רוצה להפוך לוויזיביליים.
11. את חידוד הקשר הזה אני חייבת לניר קדם.
12. אצל עדנה פיינרו, עמ' 68.
13. ר', למשל, Nicholas Kulish, "Long Dormant, German *Prigle Blinks and Stirs*," *The New York Times*, Sept. 1, 2010, pp. A1, A6.
14. Grundmann, p. 592.
15. מחשבה זו פותחה בדיון בכיתה בקורס על "רטוריקה של פיוס" בשנה"ל תשע"ד.
16. על המטאפוריות והקונקרטיות של המבט "הגבוה", האולימפי, ר' לובין, 2014.
17. בספרם *עדות*.
18. בספרו *אשוויץ*.