

# חלון

## ליאת סאבין בן שושן

מבוא

במאמר זה אבחן את החלון כמושג, כאלמנט אדריכלי וכדימוי וירטואלי – בציור, בצילום ובקולנוע. אבקש לבחון כיצד החלון מתווה ומעצב טווח רחב של יחסים: מסגור הנראה, יצירת חייץ בין צופה לנצפה, הרחקה של הנצפה מן הצופה ושליטה בו, ומאידך גיסא יצירת אפשרות להתבוננות ולכמיהה אל מקום אחר או אל האחר השוכן בו. באמצעות סקירה של התפתחות החלונות הפיזיים והווירטואליים אראה כי החלון כמושג נע בין הקטבים הללו. אנתח שלוש יצירות שיש בהן מפגש קולנועי בין צופה לחלון, שתיים מהן יצירות של קולנוע תיעודי-אישי, והשלישית עבודת וידאו פוליטית אקטיביסטית. בשלושתן מבטים ממושכים דרך חלון המלווים בקול או קולות, המדבררים את הנראה. אבחן כיצד המפגש בין קולנוע, צופה וחלון מערער על החייץ בין צופה לנצפה ומאפשר אופנים חדשים של קרבה והתבוננות מעורבת במקום שבו נמצאים.

בחיי היומיום, החלון הוא אלמנט אדריכלי: פתח בקיר של מבנה, פרטי או ציבורי, המכניס פנימה אור ואוויר, ממסגר מבט מן הפנים החוצה, ולעתים מאפשר להציץ מן החוץ אל הפנים. אדן החלון משמש כסף בין הפנים לחוץ, וזוגית החלון משמשת לבידוד מפני חום וקור. ההגדרה המילונית של חלון היא "פתח בקיר במבנה או בחלל סגור, צוהר, אשנב, חלל בקיר, נקב לראייה; אפשרות לראות אזור אישי וכמוס, פתח הצצה; טקסט ממוסגר בכתבה בעיתון; פרק זמן פנוי במסגרת לוח זמנים עמוס; שטח תחום בתצוגה של מחשב, המשמש להצגה וקליטה של תוכן של יישום כלשהו".<sup>1</sup> אף כי משמעותו הראשונית והמיידית של החלון היא מוחשית, "חלון" הוא גם ביטוי מטאפורי. הביטוי "לפתוח חלון" הוא מטאפורה להיפתחות ל"אחר" חברתי ותרבותי, כמו בביטוי "חלון לים התיכון". הביטויים "חלון זמן" ו"חלון הזדמנויות" מתארים פתח ארעי במרחב הזמן.

במקרא מוזכרת המילה חלון בפעם הראשונה בספר בראשית (ח 6): "ויפתח נח את החלון בתבה".<sup>2</sup> עיון במילון אטימולוגי מראה כי השורש חל"ל הוא השורש של המילה חלון, אך גם של המילים חליל וחילול, שנגזרו משני שורשים שמיים שונים שהתאחדו וכך השורש חל"ל מאחד בין שתי משמעויות. המשמעות הראשונה קשורה לביזוי ולהפיכת קדושה לחול, כפי שבא לידי ביטוי במילים חול, חולין ואף חילון, והמשמעות השנייה נגזרת משם העצם חליל,<sup>3</sup> הקשור לחלל – מרחב ריק שנפער בתוך חומר, שאוויר יכול לעבור דרכו ואף להפיק מתוכו מנגינה. בעקבות זאת אפשר אולי להניח שהחלון בשפה העברית הוא מלכתחילה דו-משמעי, קשור בשתי המשמעויות הללו ומאחד ביניהן: החלון הוא פתח דו-כיווני, אוויר ואור עוברים דרכו פנימה, אך באותה עת אפשר לחשוב עליו כעל פתח לחילול וחילון שיכולים לחדור אל תחום הבית, אל המרחב המקודש של המשפחה והממלכה הנשית (מלשון "כבוד בת מלך פנימה"). בערבית המילה חלון היא شباك (שִבַאכ), חלון המקושט ומוגן בשִבְכָה, והוראתו התרחבה לחלון באופן כללי. מילים

ליאת סאבין בן שושן, המחלקה להיסטוריה ולתיאוריה, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב והחוג לחינוך והחוג הרב תחומי, מכללת תל חי.

אחרות באותו השורש הן סבך וסיבוך. מאותו מקור באה גם המילה שובך יונים, שיש בו פתחים הנראים כשבכה.<sup>4</sup> המילה הערבית מעלה את התהייה אם יש משמעות תרבותית להפיכתה של המילה שבכה למילה המתארת את הפתח, ואם כאשר החלון "הופך לשבכה" הוא מבטא את השאיפה לסוכך ולגונן – הן על המבט פנימה והן על המבט החוצה. נראה אם כן כי בשפות השמיות ובחברות המסורתיות שבתוכן הן צמחו והתפתחו, המרחב הביתי מגונן ואף סוגר על כבודו וקדושתו של הפנים, ובפרט של האישה. החלון הוא פתח לאור ואוויר אבל גם לחדירת סכנה, חילול הקודש וטומאה – מינית, חברתית, תרבותית. מצד שני, באמצעות המבט החוצה מושגת גם חירות מסוימת. באנגלית, לעומת זאת, מקורה של המילה window במילה הנורסית<sup>5</sup> העתיקה vindauga – עין רוח. החלון הוא גם עין, המתבוננת וצופה, וגם פתח שדרכו חודרת רוח. העין והרוח – המבט והאוויר – הם שני תפקידים בסיסיים של החלון.<sup>6</sup> המילה window, שהופיעה בסביבות שנת 1200, מתארת את החלון כפי שהיה באותם ימים – פתח ללא זגוגית בקיר. כאשר התפתח החלון המאוחר יותר עם הזגוגית נפוץ השימוש במקור הלטיני fenestra, fenster בגרמנית, ו-fenêtre בצרפתית, אשר משמעויותיה הן מעבר (passage) או גישה (overture). העיון האטימולוגי מראה אפוא טווח משמעויות המתפתחות עם הזמן. החלון מופיע ראשית כפתח בקיר המכניס אור ואוויר, ומאפשר מעבר בין פנים וחוץ. מאז התפתחות הזגוגית הוא גם חוצץ ומבודד בין הפנים לחוץ ומסגר את המבט אל החוץ, אל האופק, על עוצמותיו, פיתוייו וסכנותיו. הוא משמש בהדרגה כאלמנט של הפרדה, שמצדה מעצימה את העמדה הפסיבית ביחס לחוץ.

בשירה של דליה רביקוביץ' החלון הוא מרחב מחיה אימננטי; הכותבת מתבוננת דרכו בעולם, אך ההתבוננות מחליפה את הקיום בו. החלון של רביקוביץ', כאשר הוא מובן כביטוי לקיום פסיבי-נשי וחוסר יכולת לפעול, מעלה תהייה על הדיכוי והמקובלת בין פעולה להתבוננות.

מה פֶּכֶר עֲשִׂיתִי? אֲנִי שָׁנִים לֹא עֲשִׂיתִי כְּלוּם. אֲנִי רַק הִסְתַּפַּלְתִּי בְּחִלּוֹן.

טפוח גֶּשֶׁם נִסְפְּגוּ לְתוֹךְ הַדָּשָׁא, שָׁנִים עַל שָׁנִים.

זֶה הָיָה דָּשָׁא רַךְ וּמְשֻׁבָּח.

שְׁחֻרְרִים הִתְהַלְכוּ עָלָיו.

אֲחַר כֵּן פָּרְחוּ מִחֲרוֹזוֹת דְּקוֹת שֶׁל פְּרָחִים זְעִירִים

בְּנֻדָּאֵי בְּאֲבִיב.

אֲחַר כֵּן צְבָעוֹנִים,

נִרְקִיסִים אֲנָגְלִיִּים, לַע הָאֲרִיָּה

שׁוּם דְּבָר מִיָּחַד.

אֲנִי שׁוּם דְּבָר לֹא עֲשִׂיתִי

חֲרָף וְקִיץ הִתְהַפְּכוּ בֵּין גְּבֻעוּלֵי הַדָּשָׁא. יִשְׁנָתִי כָּל כַּמָּה שְׁאֶפְשֶׁר. הָיָה זֶה חִלּוֹן גָּדוֹל דֵּי הַצֵּרֶךְ. כָּל מָה שֶׁיֵּשׁ בּוֹ צֵרֶךְ רְאִיתִי בְּחִלּוֹן.<sup>7</sup>

הפסיכיות שהדוברת מייחסת לעצמה במילים הפותחות את השיר נתפסת כביקורת עצמית – מה כבר עשיתי? היא מתארת את ההתבוננות שלה, המרוכזת בטבע, בצמיחה ובשינויי העונות הנראים מבעד לחלון. אך מה שנדמה בתחילה כתבוסה מתפרש באופן אחר במילים החותמות את השיר: "הִיָּה זֶה חֲלוֹן גָּדוֹל דֵּי הַצֶּרֶךְ. כָּל מֵה שֵׁישׁ בּוֹ צֶרֶךְ רְאִיתִי בְּחֲלוֹן". ייתכן כי כשבחרה להישאר מחוץ לזירה והסתפקה בהתבוננות היא מאתגרת את חיי המעש, ה־vita activa, כאופן בלעדי של פעולה בעולם, ומציעה את ההתבוננות כצורה נוספת של פעולה.

משמעות נוספת להתבוננות מבעד לחלון מופיעה אצל יהודה עמיחי:

מְשַׁלֶּשָׁה או אֲרַבְעָה בְּחֶדֶר  
תָּמִיד אֶחָד עוֹמֵד לִיד חֲלוֹן  
מְכַרְח לְרֵאוֹת אֶת הָעוֹלָם בֵּין קוֹצִים  
וְאֵת הַשְּׂרָפוֹת בְּגִבְעָה.  
וְכִיצַד אֲנָשִׁים שֵׁיצְאוּ שְׁלָמִים  
מִחֲזָרִים בְּעָרֵב כְּמִטְבְּעוֹת עֲדָף לְבֵיתָם.<sup>8</sup>

המתבונן, בשונה מחבריו לחדר, מונע מתוך כורח פנימי להסתכל בזוועות המתרחשות בחוץ. האם אינו מעוניין או אינו מסוגל לצאת החוצה לעצור אותן? מכל מקום ברור כי אינו יכול להפסיק להתבונן, כמו מלאך ההיסטוריה שתיאר ולטר בנימין, המתבונן בהריסות בלי שיוכל למנוע אותן.

מהו החדר בשיר? נראה כי הוא בית, מרחב מוגן כלשהו – פיזי ומטאפורי, ואפשר לחשוב עליו גם כעל ישות עירונית או פוליטית. אחד מהיושבים בתוכו נמצא בחלון, וכאמור, שלא כמו חבריו הוא מוכרח להתבונן. נראה כי הוא שומר הסף, אך לא ברור אם הסף שהוא שומר עליו הוא בפנים או בחוץ. ההתבוננות שלו החוצה, אשר אינה נותנת לו מנוח, היא ללא ספק המצפון. כאלמנט אדריכלי הפך החלון בהדרגה מפתח – חרך בקיר אבן עבה, המכניס אור ואוויר, למסגרת התבוננות ואף למקום שאפשר לשבת לצדו ולצפות אל החוץ. עם השימוש בזכוכית במאה ה-16 הפך החלון למסגרת, שמבעדה החוץ ממסגר כתמונה או כסרט, או כחור בחזית שהיא מעין מסכה המגינה על הפנים מפני החוץ בעידן של העיר המתועשת. בימינו נוף עירוני הנשקף מבעד לחלון הוא אמנם ערך נכסף, אך המבט מרוחק ומוגבה מן העיר עצמה, ומפגש של מבטים אינו אפשרי ואינו רצוי. החלון האדריכלי ממסגר דימוי אידילי של חוץ מרוחק, וההתבוננות בעדו מקבילה להתבוננות במציאות מרוחקת ווירטואלית על מסך טלוויזיה, או מסכים רבים אחרים שדרכם אנו חווים את החוץ. לאחר שאדון בחלון הקונקרטי ההופך לוורטואלי, אעבור לדון בחלון כדימוי וכמסגרת ליצירת דימויים באמנות, החל בחלונו של אלברטי במאה החמש-עשרה, עבור בחלון של המצלמה, שדרכו ניבט דימוי בתנועה בקולנוע, וכלה בעולם המסכים העכשווי.

#### א. החלון באדריכלות – מחרך למסך

התפתחות החלון, מפתח המכניס אור ואוויר, למסגרת ומרחב שהייה של התבוננות אל החוץ, ולמסך שקוף־אטום בעידן הווירטואלי, משקפת את האופן שבו יחסים חברתיים וכלכליים, טכנולוגיות של בנייה ותקשורת ותפיסות אדריכליות חולקים את השפעתם על עיצובו של אחד האלמנטים החשובים ביותר בתולדות האדריכלות. חלונות ביטאו תפיסות אדריכליות תקופתיות, סגנונות, טכנולוגיות וחומרי בנייה, אך שיקפו גם את ההתפתחות והצמיחה של מרחבים עירוניים, ואת היחסים בין הבית והעיר.

כאמור ראשיתו של החלון כחרך פתוח לאור ואוויר (clostra) אשר נפער בקירות אבן עבים של מבנים (צילום 1). החלון כפי שהוא מוכר כיום, כמסגרת מזוגגת, התפתח ברומי העתיקה, שבה השימוש בזכוכית היה נפוץ, אך הצטמצם מאוד עם נפילת האימפריה הרומית במאה החמישית. בימי הביניים נעשו ניסיונות להשתמש בזכוכית צבעונית לא שקופה ביצירת ויטראז'ים המתארים סיפורים בכנסיות, אך גם במאה החמש־עשרה הזוגיות היו נדירות והחלונות היו בדרך כלל מחופים בתריסי עץ. רק במאה השש־עשרה, עם החזרה לזכוכית, החל החלון להתעצב כמסגרת של התבוננות אל החוץ, אל העיר. במרחבים העירוניים חלונות היו חלק חשוב בחזית הבית: החלונות הוצבו במפתחים בין העמודים התומכים את קורות הגג, והסגנון התקופתי קבע את גודלם ועיצובם. עם החזרה לשימוש בזכוכית נעשו החלונות משמעותיים יותר בתיחום ובתיווך של היחסים בין הספרה הפרטית לספרה הציבורית, והיושבים בתוך הבית יכלו לקחת חלק פעיל יותר במה שהתחולל בחוץ, באמצעות צפייה אל האופק הרחוק.

בציורו של יאן ורמיר "נערה קוראת מכתב ליד חלון פתוח" (1635), האור חודר מבעד לחלון ויילון מוארך [שני הווילונות פתוחים והאור לא חודר דרכם], הבד הכבד המסוכך על החלון מופשל, והחלון עשוי שבכה מזוגגת שנראות בה השתקפויות צבעוניות. החלון הזה אינו שקוף אלא משקף,<sup>10</sup> שכן אין זה חלון מודרני העשוי יריעה אחת של זכוכית שקופה, אלא חלון העשוי מחלקים קטנים יותר. במאה התשע־עשרה, עם התפתחות התחבורה היבשתית והבין־יבשתית, נעשה נפוץ יותר השימוש בזכוכית במבנים מודרניים כמו תחנות רכבת, מבני תעשייה ובנייני תערוכות, שהיו בנויים משלד ברזל. באותה עת הופיעה התרבות הבורגנית־צרכנית המודרנית שוולטר בנימין תיאר בפרויקט ה"פסאז'ים" – עיר של חלונות ראוה.<sup>11</sup> אך עד שלהי המאה התשע־עשרה, על אף כי היה זה עידן של שינויים מרחיקי לכת באורחות החיים והפיכתה של העיר למרחב של ראוה, למרחב של לראות ולהיראות, הבית נותר אטום יחסית. החלונות המקובעים בו עדיין עוצבו כחלק מחזית הבנויה על פי קאנון, ואדן החלון היה אתר של שהייה והתבוננות החוצה.<sup>12</sup> בתקופת המסעות והכיבושים האימפריאליים התחדדה ביתר שאת ההפרדה בין החוץ לפנים ובין המרחב הביתי הנשי לספרה הציבורית, שעדיין נוהלה ועוצבה תרבותית, חברתית וכלכלית על ידי גברים. אדן החלון נעשה רחב יחסית, ואפשר היה לשהות בו בנוחות ולחוות תחושות של תשוקה וגעגוע באמצעות המבט החוצה וכמיהה רומנטית אל המרחב והמרחק.

עם עליית תנועות האוונגארד באדריכלות, בין שתי מלחמות העולם, נכנס השימוש הרחב

בזכוכית ובחלונות גדולים גם לבתים פרטיים. מלבד ההתפתחות הטכנולוגית שאפשרה זאת, היה זה גם ביטוי לשאיפה לשנות את התפיסה המקובלת של הבית הבורגני בהשפעת הסוציאליזם הסובייטי.<sup>13</sup> בעוד השקיפות והקלילות ביטאו קדמה טכנולוגית ואמנותית, הנוחות, ה"ביתיות" (coziness) והרכוש הפרטי שנצבר בבית נחשבו לבורגניים.<sup>14</sup> לצד השאיפה לערעור הגבולות בין פנים וחוץ באמצעות חלונות זכוכית גדולי ממדים היתה גם חרדה מפני המרחב העירוני, שהיה בשיאו של העידן התעשייתי כרך סואן, צפוף ומלוכלך, הומה פועלים שחיו בתנאי עוני בקרבת מפעלים. אדריכלים מודרניים הגיבו לצמיחה העירונית חסרת התקדים באופנים שונים, אשר באו לידי ביטוי בעיצוב החלונות. האדריכל הווינאי אדולף לוס (1870–1933), לדוגמה, התייחס לצורך להדגיש את המתח והדיס־הרמוניה בין פנים לחוץ ולפתח חזית מגוננת ומסתירה:

מאז שהאחדות האורגנית שאפיינה תרבויות מסורתיות הופרעה על ידי המודרניות, התרבות המודרנית יכולה להתקדם אך ורק על ידי הכרה וקבלה של העובדה שהיחסים בין החוויה הפנימית לביטוייה החיצוניים אינם יכולים להיות מושלמים; יש קרע ביניהם. [...] ההשלמה עם הקרע בין הפנים והחוץ מושגת באמצעות כפייה של חציצה מכוונת, או מסכה, בין הפנים לחוץ. על המסכה להיות מעוצבת באופן שמכבד את המוסכמות.<sup>15</sup>

החלונות שתכנן לוס בחזיתות היו קבועים בגודלם, רבועים, ולא שיקפו כלל את הפנים. הם לא החדירו אור ישיר אל החללים הפנימיים, ולמעשה התכנסו והתקפלו אחד אל תוך השני במקום לפנות החוצה.

האדריכל השווייצרי לה קורבוזייה נקט גישה ותפיסה עיצובית שונה, שבסופו של דבר השפיעה רבות על התפתחות האדריכלות בעידן המודרני המאוחר. לה קורבוזייה ייחס חשיבות רבה לחלונות וטען כי "ההיסטוריה של החלון היא ההיסטוריה של האדריכלות".<sup>16</sup> בהתאם לרעיונות האוונגארד, הוא ראה בהם אלמנטים ש"משחררים" את הפנים באמצעות אור ואוויר ויוצרים קשר בין הפנים לחוץ ובין האדם לטבע, במסגרת השאיפה המודרנית לחיים בריאים יותר. גם הוא סלד מהצפיפות של העיר המתועשת, והעדיף למקם את הווילות הפרטיות, המבנים המשותפים והמגדלים שתכנן בסביבות ירוקות ופתוחות אופקי. החלון האופקי – תוצר של טכנולוגיות בנייה מודרניות ששחררו את החזית מהצורך בעמודים תומכים – היה אחד העקרונות החשובים ביותר במשנתו.<sup>17</sup> החלונות המוארכים, האופקיים, שגבולותיהם נדמים ברורים פחות, מקבילים לאופק הנופי ומעודדים תנועה בתוך הבית, לאורך החלון, כמו בצפייה בסרט, ואכן נקראו אלו "חלונות סרט". החלונות האנכיים הטביעו את היחס בין פנים לחוץ בגוף האנושי בשני אופנים. ראשית, החלונות שגודלם ומיקומם נקבע על ידי עמודים תומכים היו אנכיים ויצרו הקבלה בין צורת החלון ליציבה הזקופה של גוף המתבונן. שנית, קירות התמך העבים שבהם נקבעו חלונות אלו יצרו חלל סף בעובי קיר החלון שאפשר היה לשהות בו ולחוות דרכו, פיזית, את ההפרדה בין הרחוב והחדר.<sup>18</sup> החלון האופקי, לעומת זאת, יוצר קשר וירטואלי בין הנוף לפנים הבית: משטח הזכוכית הדק שלו הוא מעין מכניזם למסגור פנורמה מלאכותית של הטבע. היסטוריונים שונים של האדריכלות, וביניהם לדרבארו ומוסטפבי, טוענים כי החלון האופקי מהווה דווקא אמצעי

הפרדה וריחוק.<sup>19</sup> זגוגיתו יוצרת השתקפות של העצמי המתבונן החוצה, וכתוצאה מכך הנוף והבניינים קורסים לתוך "מעידה חזותית" שבה מבטים הדדיים יוצרים אופק מתמשך.<sup>20</sup> הניגוד בין האופק והמיקום של הבניין, לדבריהם, נכון לחלק ניכר מהאדריכלות המודרנית: שאיפה לנוף טבעי בלתי מוגבל, שלרוב אינה מתממשת בפרויקטים הצפופים המודרניים. כאשר הנוף הטבעי מוחלף בנוף אורבני צפוף, החלון האופקי חסר הגבולות אינו מאפשר את המבט אל האופק הנופי, והמיוזג לכאורה בין פנים לחוץ מתערער. המבט האינדיווידואלי אל האופק מתחלף במבטים הדדיים – היכולת להתבונן באחרים ולהיות מושא להתבוננותם.<sup>21</sup>

התפיסות שהתפתחו בין שתי מלחמות העולם היוו קרקע חומרית ורעיונית לאדריכלות האורבנית אחרי מלחמת העולם השנייה. במגדלי הזכוכית הופיע סוג חדש של חלונות – חלונות המסך, או קירות המסך (curtain wall) – קירות חלון התלויים כווילון, ללא תפקוד מבני תומך. גם כאן היו מגדלי הזכוכית וחלונות המסך ביטוי מובהק, סמלי, לאידיאולוגיית הכלכלה החופשית והקפיטליזם האמריקני – שילוב בין מקסום רווחי הקרקע לנהייה אחרי טכנולוגיות עכשוויות. חלונות המסך היו גם ביטוי לחוסר המוחשיות והיציבות ולשינויים מרחיקי הלכת בתפיסת המרחב והזמן העתידיים לבוא בעידן הגלובליזציה.

ללא ספק, הקווים הנקיים של האדריכלות המודרניסטית ממשיכים להשפיע ביתר שאת על מגמות עכשוויות בעיצוב המגורים.<sup>22</sup> חלונות המסך וקירות הזכוכית מבטאים ערכים דו־משמעיים ואף סותרים – שקיפות ופתיחות, אך גם חוסר ממשות וריחוק של הפנים והחרדה מן האחר. הסוציולוג זיגמונט באומן מתייחס לתקופה זו כ"מודרניות נזילה", עידן שבו תפיסת הזמן והמרחב, כמו גם המעורבות שלנו עם אחרים, איבדו את תפקידם או השתנו לחלוטין: "בעידן המודרניות ה'מוצקה', מעורבות הדדית, חיובית וגם שלילית, היתה נחוצה לכיבוש המרחב; המודרניות הנזילה היא עידן של חוסר מעורבות, חמקמקות, בריחה קלה ומרדף חסר תקווה".<sup>23</sup> אף כי נראה שהעיצוב הלבן ב"קווים נקיים" חלף בשלב מסוים מן העולם, הוא חוזר בעשורים האחרונים ביתר שאת ומשדר את מה שנתפס כמעודכן: שקוף, טהור, נקי ככל שניתן ממרכיבי הוהות של המתגורר בו. העיצוב ה"נקי" מעורר את המחשבה שהחלון הגדול מסתיר מאחוריו מרחב פנימי המוכן כל העת למבטו של האחר, אך בד בבד גדל הריחוק מן האחר הנמצא במרחב העירוני המיידני. חלונותיו של הבית העכשווי משקיפים ממעל אל העיר המרוחקת, שלא ניתן לראות בה פרטי התרחשות אנושית. בעוד הבית הפרטי מסתגר ומתרחק מהזירה החברתית מאחורי מעליות וחניונים תת־קרקעיים, מודגש ומועצם המבט אל עיר ירוקה, מסודרת, נקייה, עיר שהיא בסופו של דבר דימוי וירטואלי. המרחב העירוני כנוף מרוחק הפך למושא של תשוקה שלא ברור מה מניע אותה – כמיהה להיות חלק מהעיר או מהדימוי שלה, אופנה, או צורך בחשיפה מדומיינת.

### ב. החלון הווירטואלי

בעקבות סקירת ההתפתחות של החלון האדריכלי מפתח לאור ואוויר עד לחלון המודרני הממסגר דימוי מרוחק של העיר, אסקור בחלק זה את התפתחותם של חלונות וירטואליים – מצלמות ומסכים – ואת הופעתו של החלון במנגנונים שונים של ייצור דימויים בציור, בצילום ובקולנוע:

החל במטאפורה בציור, עבור בהיותו פתח לאור חיצוני המשמש לייצור דימוי צילומי, וכלה במסך קולנוע, טלוויזיה, מחשב וטלפון. סקירה זו תשמש כדי להראות כיצד השתנו ללא הכר היחסים בין הפנים והחוץ, בין הבית והעיר, בעקבות התפתחות החלונות השונים. סקירה זו תוביל לחלקו האחרון של המאמר שבו יתוארו "מפגשים" בין חלון אדריכלי לחלון וירטואלי בקולנוע תיעודי. במסה שכתב אלברטי בשנת 1435, הוא הורה לצייר "להתבונן במסגרת המלבנית של הציור כבחלון פתוח" (*finestra aperta*)<sup>24</sup> ודימה את בד הציור לפתח אל החוץ. המטאפורה הרנסנסית של אלברטי התבססה על החלון כאנלוגיה למסגרת הפרספקטיבית של הציור. החלון, והמקבילה המטפיזית שלו – הפרספקטיבה – נותרו מרכזיות בתיאוריות של מרחב הראייה.<sup>25</sup> כפי שמציינת אן פרידברג, החלון מספק מטאפורה נפוצה לפריימים השונים, שהם המקבילות הווירטואליות שלו – מסגרות הציור והצילום, מסכי הקולנוע, הטלוויזיה והמחשב – אך למעשה ספק אם חלוננו של אלברטי אכן היה פתח אל החוץ, או שתהליך ייצורו של החלון הווירטואלי כבר החל. החלון של אלברטי לא היה "חלון שקוף אל העולם", ואלברטי השתמש בו בראש ובראשונה כמטאפורה למסגרת, המדגישה את היחס המקובע של הצופה לנוף ממוסגר.<sup>26</sup>

החלון המשיך להופיע עם התפתחות הטכנולוגיות המוקדמות בצילום, כפתח שהכניס אור אל החלל האטום של מצלמת הנקב, הקאמרה אובסקורה. המנגנון שעליו מבוססת הקאמרה אובסקורה היה ידוע כבר ביוון העתיקה, כאשר אריסטו הבחין שאור שנכנס לחלל סגור דרך חור קטן מפיך דימוי על הקיר הנגדי. המכשיר נכנס לשימוש נרחב במאה השש-עשרה, עם פיתוח טכניקות לציור פרספקטיבי. העיקרון האופטי במצלמת הנקב, כפי שמציינת פרידברג, הוא אדריכלי: היא מתרגמת מבט תלת-ממדי שנמצא מחוץ לחלל סגור אל משטח דו-ממדי שנמצא בתוכו. העיקרון האופטי של הקאמרה אובסקורה מבצע החלפה אדריכלית: הקיר מחליף מקום עם החלון. כאשר אור מוקרן יוצר דימוי וירטואלי על הקיר הפנימי, החלון הופך ל"חלון וירטואלי". האור המוקרן של הקאמרה אובסקורה יצר דימוי וירטואלי, פריים של אור, שבאמצעות "הקסם הטבעי" הזה יצר חלון וירטואלי על הקיר, כפי שמתארת פרידברג. אחד השלבים המוקדמים בהתפתחות הצילום הוא המצלמה של נייפס (*Niépce*), שפיתח טכניקה שלה קרא הליוגרפיה: הוא הציב משטח פיוטר ליד חלון פתוח במשך שמונה שעות. המשטח האטום והרגיש לאור "לכד" (*captured*) את הנוף מבעד לחלון על גבי משטח תמונה שהכיל רק שקיפות וירטואלית. החלון של נייפס לא מסגר משטח שקוף כדי לראות דרכו אלא להפך; האור מן החלון יצר דימוי על משטח אטום. נייפס השתמש במסגרת כדי ליצור את התחליף הווירטואלי שלו – הדימוי דימוי נוסף של חלון מופיע באחד הנגטיבים הראשונים – תצלום החלון הבולט (*The Oreal Window*) בגלריה הדרומית של מגזר לקוק (*Leacock Abbey*) בוילטשייר שצילם הנרי פוקס טאלבוט (*Talbot*) באוגוסט 1835. הצילום נוצר כאשר טאלבוט הניח נייר משוח בחומר רגיש לאור בתוך מצלמת נקב שבנה מקופסת עץ גדולה והעמיד על האח הסמוכה לחלון. הוא הותיר אותה שם חשופה לאור מן החלון במשך שעות רבות, עד שעל הנייר נוצר דימוי נגטיבי של החלון. גם כאן שימשה הצבת המצלמה ליד החלון לקבלת אור ישיר שייצור דימוי.<sup>27</sup> למעשה, מצלמת הנקב וההיפוך שיצרה בין החלון והקיר בישרו את הופעתן של טכניקות שונות של מסכים.

עם התפתחות הצילום הופיע החלון של מצלמת הרפלקס. בחלל האטום לאור של המצלמה נפער פתח עם חלון זכוכית – העדשה – שמותקן בו תריס – הצמצם. מידת פתיחתו קובעת את כמות האור החודר אל החלל החשוך שבתוך המצלמה, וכך נוצר הדימוי שמופק אחר כך בחדר החושך. עדשת המצלמה היתה חלון משוכלל שמסוגל לכוון את ההתבוננות, למקד את המבט, להגדיל, לקרב ולהרחיק. עדשת המצלמה שימשה כחלון שמסגר והקפיא תמונת זמן ומקום ו"העביר" אותה אל מקום וזמן אחר. התצלום היווה גם הוא מעין חלון שנשקפת ממנו נקודה אחרת בזמן ובמרחב. עם התפתחות טכנולוגיות הדימוי הנע במהלך המאה התשע-עשרה, החלה נקודת המבט הסטטית של הציור הפרספקטיבי והדימוי המצולם לנוע במרחב. בשלהי המאה התשע-עשרה (1895) הופיע הסינמטוגרף, כשיא בהתפתחות טכנולוגית של דימוי נע. עם המצאתו אפשר היה לבוא למרחב ציבורי ולצפות, יחד עם אנשים אחרים, בתמונות מציאות קצרות ונעות, שצולמו לרוב בערים.<sup>28</sup> היתה זו חוויה חדשה ומפעימה, חלון חדש שאפשר לצפות דרכו במציאות שזה עתה נחוותה, או כך היה נדמה. בהקרנות הראשונות קשה היה לקבוע היכן עובר הגבול בין המציאות למה שהופיע על המסך, וצופים בלתי מנוסים נבהלו לעתים מהתערערות תחושת המציאות שלהם. עם הופעתו של הראינוע התחולל גם שינוי במה שנצפה מה"חלון" החדש הנע בעיר. מצלמת הקולנוע פועלת כ"חלון" סטטי שהמרחב נע מולו, או לחלופין כחלון בתנועה, בדומה לעין המביטה מקרון הרכבת. ואכן, הקולנוע והרכבת שימשו כעיניים חדשות שמסגרו מבט חדש, וכעת החליף רצף של דימויים את הדימוי הבודד של הציור וצילום הסטילס. מצלמת הקולנוע החליפה את האובייקט הבודד והסטטי בריבוי וברצף, ומיזגה דמויות ואובייקטים במרחב העירוני זה בזה. מסך הקולנוע חשף תנועה ממשית של הזמן בהתהוות והעצים באופן חסר תקדים את כוחו של הדימוי המצולם. הקולנוע ברא צורות חדשות של התבוננות ששיקפו את החיים המודרניים – חיים מואצים, חשופים יותר מבעבר, ועורר את התלהבותם של אנשי רוח ויוצרים. ולטר בנימין טען שהקולנוע פער לרווחה את החללים המסוגרים של המאה התשע-עשרה, חשף לעינינו דברים שלא יכולנו לראות קודם, והשאיר מאחור את הריסות העולם הישן, הסגור, האינטימי והמקובע.<sup>29</sup>

לצד הקולנוע היתה זו הטלוויזיה, בשנות החמישים של המאה העשרים, שהביאה עימה אופנים חדשים של התבוננות וצפייה, של תיווך וייצוג של המציאות, ובעקבותיה הודח הקולנוע ממקומו המרכזי בתרבות הפנאי. הטלוויזיה חדרה אל הבית, היוותה סוג חדש של חלון-מסך, ושינתה את היחסים בין פנים לחוץ, הן במובנים הקונקרטיים והן הווירטואליים. מתאר זאת היטב פול וירליו, שטען כי ישנם שלושה סוגים של "חלונות", כלומר ממשקים פיזיים בין פנים וחוץ. החלון הראשוני נועד להיכנס למרחב ולצאת ממנו – כלומר מטרתו היא גישה. החלון השני דרוש לטענתו כדי לתקשר ולראות אנשים אחרים. הוא מספק גירוי חזותי ללא אפשרות מעבר, והוא מקביל למעשה להופעת הזוגיות. עם תפוצתן של הטכנולוגיות המודרניות, טוען וירליו, היטשטשו בהדרגה הצרכים הראשוניים של אור ואוויר שסיפק החלון השני. החלון השלישי הוא המסך השטוח של הטלוויזיה. זה החלון שמייצר את הגירוים החזותיים הרבים ביותר כיוון שהוא מייצג מרחב המשתנה תמידית. כאשר החלון השלישי יחליף אט-אט את שני הראשונים,



טען ויריליו, אנשים, ובעיקר החיים בעיר, יחוו אותה באופן שונה.<sup>30</sup> גם סובצ'אק ובודריאר התייחסו לתכונות המרחביות של הטלוויזיה, והציעו כי הטלוויזיה והאינטרנט מחליפות לפחות חלקית את הצורך במרחב עירוני קהילתי. בודריאר טוען כי "הסצנה והמראה אינן קיימות עוד, ובמקומן יש מסך ורשת"; החלון השלישי הופך למשטח ההפעלה החלק והשטוח של התקשורת.<sup>31</sup> פרידברג טוענת כי המסך – מסך הקולנוע, מסך הטלוויזיה, מסך המחשב – הפך לחלק בלתי נפרד מהארכיטקטורה, לחלון וירטואלי שמשנה באופן דרמטי את החומריות ואף יותר מכך את הזמניות של המרחב הבנוי. אך בעוד ויריליו עדיין רואה בחלון השלישי סוג של פתח, פרידברג טוענת כי החלון הווירטואלי אינו מבוסס על שקיפות אלא על אטימות, וכי המנגנון המכניס פנימה את האור אינו פתח למציאות אלא לוורטואליות מוגבלת.<sup>32</sup>

לפני כן, באמצע שנות השמונים של המאה העשרים הופיעה התוכנה "חלונות" של חברת מייקרוסופט, שאפשרה לפתוח במקביל יישומים שונים על מסך מחשב בתוך מסגרות חלונות שאפשר להגדיל ולהקטין, להציג ולהעלים לפי הצורך. בשלהי המאה העשרים הופיע הצילום הדיגיטלי. "חלון" העדשה ותריס הצמצם עדיין מכניסים פנימה אור, אך הדימוי נרשם על ידי חיישן דיגיטלי המתרגם את אותות האור ומאחסן אותם כקובץ מידע – מנגנון המאפשר הצטברות ותפוצה חסרת תקדים של דימויים. חלונות אלה אמנם לא החליפו את החלונות הממשיים כפתח התבוננות אל העולם, אך השאלה היא מהו טיב המבט שמופנה דרכם אל העולם.

אך הצילום, הקולנוע, ובמובן הרחב גם הדימוי הנע, מציעים לא מעט אפשרויות אחרות. אלו עולות אם חוזרים מעט אחורה, לא רק בהתבוננות נוסטלגית אל ראשית ההיסטוריה של הקולנוע, אלא בעיקר כגישה המקדמת התבוננות אחרת, איטית ומרוכזת הרבה יותר בעולם ובבני האדם המאכלסים אותו.

### ג. חלון, מבט וקולנוע

בחלקו האחרון של המאמר אעסוק במפגשים בין צופים, חלון וקולנוע. באמצעות צילום מן החלון בקולנוע נוצרות אפשרויות נוספות להתבונן "החוצה" אל מרחבים אחרים, "להיפגש" עם אחרים ו"לנכוח" בקרבם לזמן מה. הקולנוע, והכוונה כאן גם לצורות עכשוויות של דימוי נע העוסקות בהתרחשויות יומיומיות ממשיות, יוצג כמדיום המעצב מבט אקטיבי ומזמן רפלקסיה ומעורבות.

קולנוענים, חוקרים ותיאורטיקנים של הקולנוע עסקו רבות באופני ההתבוננות שהקולנוע מייצר, או שעליו ליצור דרך המטאפורות של חלון ומראה: האם הקולנוע משקף מציאות? האם עליו לשקף אותה? האם כל תפקידו ומהותו הם לייצר אשליה, או שהוא משקף לצופה בחזרה את מה שהוא מעוניין לראות מתוך המציאות? באזן, שהגדיר ואפיין את הניאור-ריאליזם הקולנועי בשנות החמישים, טען כי הקולנוע צריך לתפקד כחלון פתוח אל העולם. הוא השווה אותו לציור ולתיאטרון וטען כי המרחב שלהם סגור ומופנם.<sup>33</sup> כחלק מתיאוריה פסיכואנליטית של קולנוע בשנות השבעים, טען כריסטיאן מטס כי "הקולנוע הוא כמו מראה, אך ישנו דבר אחד שאינו

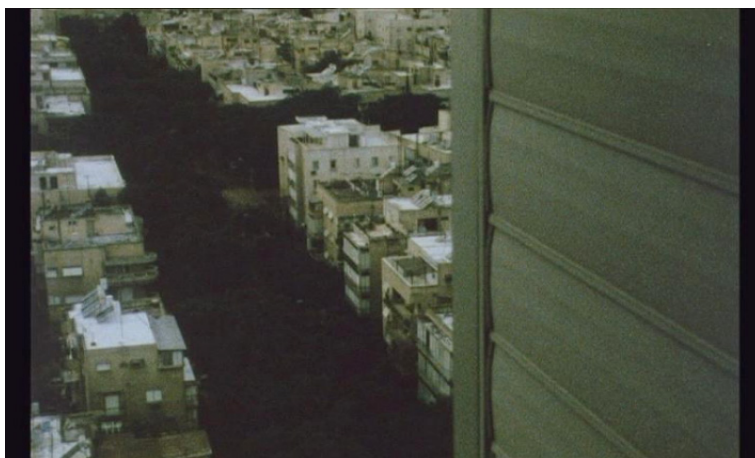
משתקף בו, והוא גופו של הצופה. במיקומים מסוימים המראה הופכת פתאום לזכוכית שקופה".<sup>34</sup> צילום מבעד לחלון היא קונבנציה מוכרת בקולנוע העלילתי. אחד המקרים המפורסמים של צילום דרך חלון הוא הסרט "חלון אחורי" של היצ'קוק (1954). חלון הבית הוא מסגרת מרחבת המסמנת את מבטו הפסיבי של גבר, צלם עיתונות שרגלו נשברה ועל כן הוא מרותק אל המרחב הביתי. אך עמדה פסיבית וחלשה זו מתגלה במהלך העלילה כבעלת עוצמה אסטרטגית, ודווקא הקיבוע אל נקודת מבט אחת לאורך זמן וההתבוננות בהלכות היומיום המשעממות בחצר האחורית של בניין מגורים עירוני מאפשרים לגלות באמצעות המצלמה שלו את מה שאינו שגרתי ולחשוף רוצח. בסרטו של ז'אק טאטי *Playtime* (1961), סאטירה על מיכון-היתר של העיר בעידן המודרני, החלונות מופיעים ומשתקפים זה בזה ושוב ושוב, השקיפות מבלבלת ומתעתעת ומוחלפת כל העת בהשתקפות. המבט מבעד לחלונות ולדלתות הזכוכית מייצר כפילות, בלבול ודיסאוריינטציה. חלונות גדולי ממדים של דירות מגורים מודרניות טיפוסיות מגלים דירות אפרוריות, זהות לחלוטין. הקיר המפריד בין הדירות מתפקד כמראה מכיוון שהדירות והדיירים והתנהגויותיהם הוהות כאילו משתקפים אלה באלה. החלון חושף את אובדן הזהות החברתית והתרבותית הטמונה בקדמה. בשתי הדוגמאות הללו החלון מבטא תופעה המוכרת בתיאוריה ספרותית וקולנועית כ-*abyme en mise*.<sup>35</sup> הצילום מן החלון מאפשר ליצור תמונה בתוך תמונה, השתקפות פנימית מוקטנת של הדבר בתוך עצמו, מעין הדהוד אינסופי או השתקפות המייצרת רפלקסיה.

על רקע התהליכים והשינויים התרבותיים שתוארו בחלקים הראשונים של המאמר, אדון דווקא בחלון ובצופה בקולנוע דוקומנטרי, כמנכיח את החלון מחדש כמרחב של תקשורת ומפגש. בדוגמה הראשונה והשנייה אבחן יצירות של יומן קולנועי. בשתי הדוגמאות הראשונות, החלון של מסך הקולנוע נמצא בביתו של הדייר שהוא גם הצופה של הסרט, ודמות היוצר והדייר מתאחדות. שתי הדוגמאות מראות מערכת יחסים מסוג אחד, שבה חלון קטן מוכל בתוך חלון גדול, כתמונה בתוך תמונה – חלון הבית מוכל בתוך מסך הקולנוע. באותה עת, בחלון הקטן של החיים הפרטיים יש פתח, מעין תמונת מסך קולנוע מוקטן, שממנו נשקף קטע מתוך "התמונה הגדולה" – החיים בחוץ. מצבים אלה מחזירים אותנו אל ההשוואה בין הפתח הממשי אל החוץ לעומת הפתח הווירטואלי של חלון הטלוויזיה, שנידונים אצל וירליו, סובצ'אק ופרידברג, ומעוררים את השאלה בדבר הקולנוע כחלון. הם מראים כי החלון בקולנוע הדוקומנטרי, הממוג בין הדייר, הצופה ויוצר הקולנוע, מאפשר למסגר מחדש את המציאות הקונקרטית תוך חשיפת הרבדים המרובים של המציאות הזאת ויצירת מצבים של קרבה ואינטימיות.<sup>36</sup> בדוגמה השלישית אבחן עבודת אמנות אקטיביסטית שבה הצופים, שהם גם דיירים (לשעבר), מפעילים מצלמת וידיאו במעגל סגור כדי להתבונן מבחוץ במה שהיה בעבר החלונות של בתיהם. היפוך המבט, מן החוץ אל הפנים במקום מן הפנים החוצה, מנכיח את ההדרה וממחיש את הקרבה הבלתי ממומשת בין הצופה למרחב שבו הוא צופה. השימוש במצלמת טלוויזיה במעגל סגור, שאפשרויות הצילום המוגבלות שלה מבטאות שפה של התבוננות השייכת לתחום המעקב והפיקוח, מנכיחה את חוסר האפשרות לקרבה ולמימוש של געגוע אל הבית ואל החיים שהיו בו.

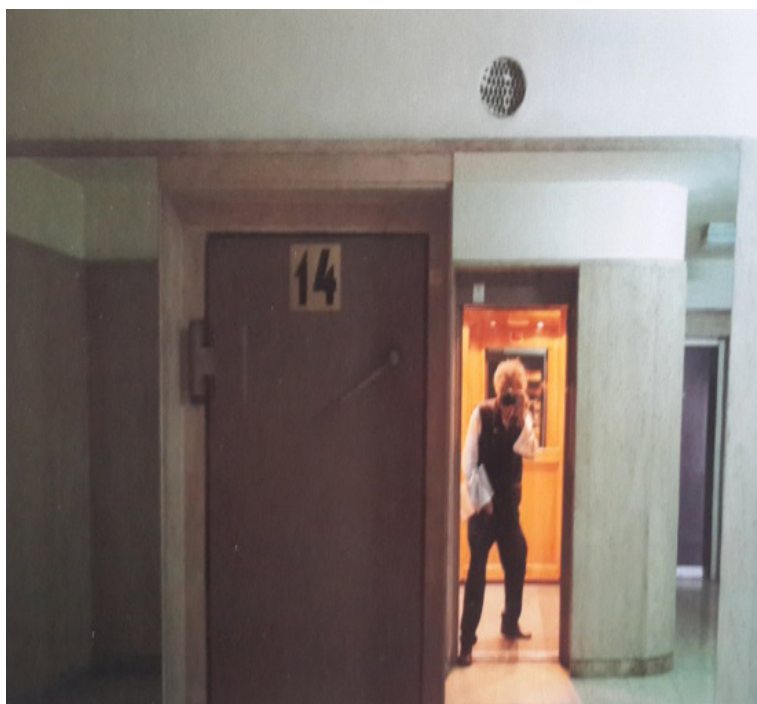
הדוגמה הראשונה היא אפוא היומן הקולנועי של דוד פרלוב. היומן הקולנועי (diary-film) הוא סוגה שהופיעה בשלהי שנות השישים ובראשית שנות השבעים<sup>37</sup> שבה היוצר מתעד את חייו. תיעוד חיי היומיום מדגים את טשטוש הגבולות בין מציאות חיים ליצירה קולנועית מעוצבת אסתטית, המכילה לעתים גם בדין. היומנים של דוד פרלוב שנוצרו בשנות השבעים בישראל הם דוגמה ייחודית, מרשימה בהיקפה ובסגנונה גם ביחס ליצירות אחרות של יומנים קולנועיים שנוצרו באותן שנים או מאוחר יותר.<sup>38</sup> למעשה פרלוב חוקר ומפענח לכל אורך היומנים, באמצעות סדרה של מבטים המוכלים האחד בתוך השני – זה המופנה מחלון הבית אל העיר, זה המופנה מחלון המצלמה אל האחר וזה המופנה אל עצמו במראה – את יחסיו עם בני משפחתו, חבריו, העיר שבה הוא גר והמדינה שבה הוא חי, ובעיקר עם השאלה הביוגרפית והפילוסופית כאחד – מיהו האדם שמאחורי המצלמה.



צילום 3: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן 1 1973-1983, באדיבות יעל פרלוב



צילום 4: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן 1 1973-1983, באדיבות יעל פרלוב



צילום 5: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן מעודכן, באדיבות יעל פרלוב

הפרק הראשון של "יומן" (1973–1977) נפתח בחלון הפונה אל הרחוב. המצלמה ממקמת את הבית במרחב העירוני כמכונת צפייה מדויקת. מערכת יחסים זו משתנה כאשר המצלמה פונה פנימה: "אני מרגיש צורך להפנות את המצלמה פנימה, אל הזוויות הדינמיות של הבית", אומר פרלוב. לחלון תפקיד כפול: לצפות בעולם שבחוץ, בעיר ובאנשיה מן הבית, ו"להסגיר" את האדם שמאחורי המצלמה, האדם שמאחורי חלון הבית, ביתו שלו. המצלמה ממסגרת "חלונות" להתבוננות אל תוך הדירה. היא מוצבת במסדרון וממנו מצולמים החדרים, הממוסגרים על ידי הדלתות. הדירה כולה מורכבת מחלונות בתוך חלונות, מבנה שנחשף כאשר דלת סגורה למחצה נפתחת לפתע, ומירה, אשתו של פרלוב, חולפת על פני המצלמה. עם פתיחת הדלת נחשפות דמויות נוספות בעומק הבית: התאומות נעמי ויעל היושבות אל שולחן הכתיבה וחושפות עוד נדבך בתי פנימי. כאשר המצלמה מופנית מן החוץ פנימה, להתבוננות אל "מאחורי הקלעים" של הבית, נחשפות "הזוויות הדינמיות" שלו, כפי שמנסח זאת פרלוב, וגם הדמויות הפעילות בו, בעוד הצופה-צלם נותר פסיבי, בחשכה. פרלוב מצלם גם מרפסות תל אביביות, המאפשרות לו להציץ אל תוך הבתים ולהכניס לסיפור שלו תמונות וחלקי סיפורים מבתים סמוכים: משפחה סועדת יחד ארוחת ערב, נשים מנקות מרפסות, שגרות יומיום קטנות. בהמשך עוברת המשפחה דירה, לקומה ה-14 בבניין אחר. מהחלון הזה אי אפשר עוד להתבונן באמצעות המצלמה אל תוך בתים אחרים. השינוי בנקודת המבט חושף את השתנות המרחב העירוני ואת השינויים החברתיים והתרבותיים המשתקפים בהם. במגדל המגורים שבו מתגוררת קעת משפחת פרלוב יש לובי מפואר, אינטרקום, שתי מעליות, ודירות גדולות בעלות שלושה כיווני אוויר ותצפית, ללא מרפסות. פרלוב מודע

לכוחו של המבט מגבוה ולשליטה שהוא מעניק לו על המרחב העירוני, ובמקביל חותר תחת העמדה הזו. הוא הופך את מרחב המגורים המנוכר לאתר של חקירה, וחושף גם גזענות סמויה במרחב החברתי. כאשר הוא מצלם ילדים משחקים בכניסה לבניין בשדרות שאול המלך, חלון המצלמה ממסגר את מרחב המשחק שלהם. הילדים הם שחומי עור, ממשפחות ממוצא פרסי שגרות בבניין היוקרתי שנבנה בתקופת שפל של מרכז העיר ועזיבה של האליטות האשכנזיות צפונה. פרלוב בוחר במודע לצלם אותם. המסגרת שיוצרת המצלמה מדגימה כיצד משחקם של הילדים מפר ובאותה עת מדגיש ומחזק את הקווים הגיאומטריים הנקיים, את הצבעים האפורים-חומים של הבניין ואת הניכור של הסביבה העירונית. הילדים מתקרבים אל המצלמה, כמבקשים לגעת בה ולחדור מבעד לחלון. כאשר אחת הילדות עומדת מול המצלמה ומחייכת ישירות אליה נדמה כי החלון נפתח לרגע, ומה שמאחורי החלון נוגע במה שלפניו; הפנים והחוץ נפגשים. הילדים מתבוננים אליו מבעד לחלון המצלמה ומישירים מבט בחזרה, ובכך יוצרים את מסגרת חלונם שלהם. פרלוב מודע עד מאוד להקבלה ולמפגשים בין החלונות השונים – חלון הבית, חלון המצלמה. הוא מדגיש, מעצים, ובעיקר משתעשע עם האפשרויות שהם מעניקים לו.

סרטים אחרים מצולמים אך ורק מבעד למסגרת של חלון המופנה אל הרחוב, והחלון משמש בהם כחוצבה קבועה למצלמה ומסגרת התבוננות יחידה ומובהקת.<sup>39</sup> כזה הוא סרטו של ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), אשר צולם כולו ממצלמה שניצבה ללא תזווה מול חלון הצופה אל חצר אחורית בשכונת נווה צדק בתל אביב, חצר הבית שבו מתגוררת אבן ובה מיקם אחיה, האמן אודי אבן, את הסטודיו שלו לקרמיקה ושתל בה בוטן עצי פרי.

אודי נפטר. חודשים ספורים לאחר שהלך לעולמו החצר נמכרה, וכעת עומד להיבנות עליה בית מגורים בן ארבע קומות. הבניין החדש ימוקם פחות משני מטרים מהבית שבו גרה אבן ויחסום את החלון אל החצר. הנוף הוא זמני. ההרס ההדרגתי של החצר ושל המרחב הסובב, נווה צדק המשתנה, המגדל ההולך ונבנה בה, תהליכי הרס ובנייה מתמידים אלו נצפים מן החלון. גם כאן חלון הבית יוצר מסגרת התבוננות נוספת על זו של המצלמה. המצלמה מתאחדת עם פתח הסף של הבית ומשעתקת אותו. מסגרת מונחת על גבי מסגרת, מסך מונח על גבי מסך, והם מתאחדים ביניהם, מתמזגים. בממד היומני, של המעקב אחרי חיי היומיום, יש כאן מעבר מהתבוננות בחצר – שטח פתוח אך עדיין פרטי – אל המרחב הגדול והציבורי של השכונה. מסגרת החלון צופה החוצה, אך למעשה מוכללת בה שתי שכבות זו על גבי זו – השינויים שמתחוללים בחוץ ואלה שמתחוללים "בפנים": זיכרונות מהחצר כפי שהיתה, חלומות, מחשבות. בהדרגה, דרך מבט על החצר, מתגלה גם הסיפור של שכונת נווה צדק. ההיסטוריה של השכונה משתלבת בתוך הסיפור הפרטי, ומערבת בין האובדנים וההיעלמויות של אנשים ושל קהילות שחיו בשכונה ואינן – הטמפלרים, הערבים, הבריטים, והמרחב העירוני ההולך ומשתנה – גשר שלוש, שמאחוריו הלך ונבנה באותם ימים מגדל נווה צדק האימתני. החלון הופך למרחב של אינטראקציה בין פנים לחוץ שבו הפרטי והציבורי נרקמים זה בזה. למבט ב"אחרי הסוף" יש מכניזם משלו, תנועה המתמשכת על פני הזמן – מן הסיפור הפרטי אל הסיפור הרחב, ותנועה במרחב – מלמטה למעלה, ומתוך החצר אל המרחב הגדול:

המבט משתנה כל הזמן. הוא אנכי – מהחצר הוא עולה למעלה עם התפתחות הבנייה, והוא אופקי כשהוא ממוקד בוואדי, בגשר ובמגדל החדש שנבנה. זה מייצר מין צלב דמיוני, כמו זה שנמצא במרכז עדשת המצלמה, בכוונת של רובה או בסימון הראשוני של צייר על הקנבס שלו, כשהוא מחפש את מרכז התמונה. נקודת המבט הקבועה מחזקת את הצירים האלה, נדמה לי. [...] בחרתי אמנם בנקודת מבט קבועה מעבר לסורג, אבל היה לי חשוב לשמור על התנועה של המבט, פנימה והחוצה, למעלה ולמטה.<sup>40</sup>

לפרקים נקטע מרחב הזמן הממשי, שבו מצולם הסרט, על ידי מה שנראה כחזיונות או חלומות המבטאים את הממד הפרפורמטיבי, העל-מציאותי, ואת האופק ההזייתי, החלומי, המפעים ואף אפל ששוכן במקביל למציאות היומיומית. בחלון – מסגרת ההתבוננות בסרט – מתמזגים לא רק הפרטי והקולקטיבי, אלא גם הקונקרטי עם החלומי, המדומיין והנזכר, המקבלים ביטוי חזותי באמצעות צילומי הווידאו. ככל שמתקדם הסרט, הבניין הסמוך הולך ונבנה והחלון נחסם. אך נראה כי אבן אינה מעוניינת בנקודת מבט חד-כיוונית וחד-משמעית כפי שנראה בתחילה מהעמדת המצלמה. באמצעות נקודת המבט היא מתארת את הרב-שכבתיות והמורכבות של ההיסטוריה והפוליטיקה, והחלון שלה מבנה את היחסים בין הפנים והחוץ כמבנה מרובד ורב-משמעי. היא מחפשת "מורכבות שתובעת מהצופה להיות פעיל, לחשוב, לדמיון, לגבש את העמדה שלו והתחושות שלו בעצמו".<sup>41</sup> ואכן, לצד ההרס ולאחר מכן החסימה ההדרגתית של הנוף, ישנם רגעים של מפגש המעוררים תחושת חיים, רגעים של החזרת מבט. החלון פועל כמשטח דו-ממדי ושקוף המכפיל את עדשת המצלמה, ממסגר ומחדד את המציאות הקונקרטית, או כמסך שמוקרנים עליו ומועלים באוב דימויים של כמיהה, געגוע וחלום. דווקא כשמגיע השלב של בניית הרצפה בבית החדש, שהפועלים פוסעים עליה בגובה המצלמה, נוצר מרחב של תקשורת חיה, מעין מרפסת, הרחבה של הבית החוצה, המאפשר בפעם היחידה בסרט מפגש "פנים אל פנים": מי שנמצא בגובה החלון, ולא נצפה מלמעלה, יכול להביט בחזרה. הרגע הזה נמוג כאשר הבית הסמוך ממשיך להיבנות והחלון נחסם, אך הופעתו מנכיחה את הדינמיות וההטרונגניות של המבט מהחלון, כמו גם של העמדה הפרשנית של הסרט.

שימוש אחר במצלמה המתעדת מנקודת המבט של המרחב הביתי מופיע בעבודה "השכן לפני הבית" (الجار قبل الدار, 2009) של קולקטיב האמנות CAMP. בעבודה זו נקודת המבט והפורמליזם הצילומי המכשירי נוצר עקב השימוש במצלמת טלוויזיה במעגל סגור, מצלמת מעקב הנעה בתנועה מוגבלת (Zoom, Tilt, Pan). מי שמכוון את נקודת המבט הזאת אינו יוצר תיעודי אלא הדיירים, המקבלים כאן אפשרות להשתמש במצלמה שבשגרת היומיום עוקבת אחרי סביבת המגורים הפרטית שלהם.<sup>42</sup> המצלמים שייכים לארבע משפחות שנושלו מבתיהן בשכונת שיח' ג'ראח, משפחות של פליטי 1948 שחיו בבתים יותר מחמישים שנה. אחרי 1967 הכריזו ארגונים יהודיים בעלות על הבתים וטענו כי היו שייכים לקהילה יהודית שחיה באזור במאה התשע-עשרה. החוק הישראלי דחה את טענות הפלסטינים לזכותם על הבתים. חברי CAMP ישבו עם המשפחות של שיח' ג'ראח וסילוואן, והזמינו אותן לצייר מפות של השכונה ולהתבונן חזרה אל תוך הבתים שמהם גורשו באמצעות מכניזם הסריקה והאיתור של מצלמות האבטחה, ולתבוע בחזרה את בתיהם, לפחות באמצעות



צילום 6: ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), צילום סטילס מתוך הסרט, באדיבות הבמאית



צילום 7: ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), צילום סטילס מתוך הסרט, באדיבות הבמאית

המבט. המרחבים שנצפו מבעד למצלמת הטלוויזיה במעגל סגור הם מרחבים מתוחמים, מקוטעים, שנוצרו על ידי פלישה, עיקול וקיפוח. המצלמה מראה יהודים וערבים הגרים זה לצד זה בעוינות ובשנאה מוחלטת, כלואים בכתיים מאחורי שערים, חומות ומצלמות מעקב.

שם העבודה הוא ביטוי בערבית שמשמעותו כי השכן חשוב מהבית. המשכו הוא "אהוב את שכנך כפי שאתה אוהב את עצמך". כפי שמציין פלוריאן שניידר, "שכנים אמורים להכיר זה את זה. השכונה היא חלק מנוף עירוני שרובו אנונימי, המקום שבו הסובייקט מוכר. השכנים יכולים לפגוש אלה את אלה ללא תיווך טכני; הם נפגשים ומברכים זה את זה פנים אל פנים, במרחק הליכה. [...] אך מה שאנו רואים בעבודה זו היא שכונה במצב קבוע של משבר. הקרבה המרחבית לא יוצרת תחושה של קהילה אלא להפך: מה שהיה פרטי הופך לציבורי; מה שהיה חיים פרטיים הופך לפוליטי; [...] השכונה מפוזרת ולא נגישה; השכן הופך למפלצת".<sup>43</sup> שניידר טוען כי "העבודה נועדה להפך את ההנדסה של הסביבה למכונה של פיקוח עצמי ומעקב [...] אפשר לפגוש בשכונה רק דרך מכשיר טכנולוגי שמייצר קרבה וריחוק, ואחרת היה נותר מופשט

לחלוטין. החזרה המתמדת על פונקציית הזום-אין והזום-אאוט יוצרת מלאכותיות מוזרה של התמונה [...] זהו משטר ראייה המבטיח לספק גישה למה שאחרת יהפוך בפועל לבלתי נגיש, מכיוון שאי אפשר ללכת לשם או להבין מה מתרחש".<sup>44</sup> החלון של מצלמת המעקב מאפשר לתושבים שנושלו מבתיים למסגר ולחדד את המבט במציאות המרחבית שבה הם מתקיימים. החלון החדש חושף מרקם עירוני של שתי קהילות מגודרות, מבודדות ומפוצלות הנתונות בתוך מערך קפדני של פיקוח, שבו האחת מדירה את האחרת בחסות החוק. זהו מרקם שבו מיטשטשת היכולת להפריד בין פנים לחוץ, בין מי שהגדר הוקמה סביבו ובין מי שהגדר מגינה עליו, כמעין מטונימיה למציאות המרחבית של מזרח ירושלים והגדה המערבית כולה. זו פעולה של דוקו-וידאו אקטיביזם המביאה לידי ביטוי אינטראקציה בין חלונות ומסכים ויוצרת ערבול וערפול מכוון בין ה"תפקידים" השונים המיועדים למשתתפים – מצלמות האמניות-אקטיביסטיות, המסכים של מצלמות האבטחה, שעליהם מופיעים הפעם דימויים שצולמו מן הכיוון ההפוך על ידי מי שהם לרוב מושא לפיקוח, חרכי הרובים של החיילים, חלונות שניתן לכוון להתבוננות מדויקת יותר כדי לפגוע במטרה המאיימת על ההפרדה הכפויה, ולבסוף החלונות האדריכליים ודלתות הבתים עצמם. לעתים המצלמות מאפשרות לחדור מבעד לחלונות, למרפסות ולחצרות, להתקרב ו"לגעת" שוב במה שהיה הבית, ולעתים הצופים נותרים מחוץ לדלת הסגורה והאטומה, המראה כי גם מצלמות האבטחה אינן רואות הכול. ביחס לדיון בטווח המשמעויות של מושג החלון – כמסגרת המגבילה ותוחמת את הנראה, חוצצת, אוטמת ומאפשרת תצפית ופיקוח, אך גם כמרחב של תשוקה, כמיהה וגעגוע – נראה כי באמצעות השימוש ההפוך במצלמות האבטחה, התהפך גם מיקומם של הכמיהה והגעגוע, שיצאו אל מעבר לחלון.

## סיכום

במאמר דנתי במושג החלון תוך פנייה למקורה של המילה בשפות שונות, אשר הראתה לנו כי למילה חלון ריבוי משמעויות ומקורות, חלקן תלויות תרבות, הנעות בין היותו אלמנט שמאפשר מבט וגישה החוצה ובין היותו פתח שיש להתכנס מפניו ולהחזיר פנימה את המבט. אטימולוגיה רבת-פנים זו חושפת במקצת את מורכבותו מלאת הסתירות של מושג החלון.

מההיסטוריה של החלון כאלמנט אדריכלי, שייצג בתחילת העידן המודרני כמיהה ופחד, שחרור וטשטוש גבולות בין פנים לחוץ ובין בית לטבע, מתברר כי החלון המודרני אינו אלא אשליה של שקיפות, אלמנט של תיחום והפרדה מן המרחב העירוני והחברתי. במגדלים של המאה העשרים-ואחת החלון ממסגר נוף פתוח או עיר צפופה ההופכת לתמונה מרוחקת, אידילית וניתנת לעיכול. גם ההיסטוריה של החלון כמסגרת לייצור של דימוי וירטואלי בציור, בצילום ובקולנוע – החל בחלון הפתוח-לכאורה של אלברטי, עבור בחלונות המצלמה וכלה בטלוויזיה ובקולנוע – חושפת את אותה מורכבות רבת-סתירות המאפיינת את החלונות-מסכים הניידים והנייחים גם בימינו. החלונות מאפשרים פריצת גבולות של המרחב הביתי, החברתי והמדיני וצמיחת התאגדויות פוליטיות אזרחיות חסרות תקדים של אזרחים מול מנגנוני כוח, אך באותה מידה הם מאפשרים מעקב ומחזירים מבט, תצפית, פיקוח ושליטה.



ראשית המאה העשרים ואחת משתנה גם הקולנוע ואפשרויותיו מתרבות עם התפתחות טכניקות של צילום, הדמיה ודיגיטציה שהופכות מתוחכמות יותר ויותר. דווקא יוצרים עצמאיים ויחידים המתעדים את חייהם זוכים למגוון רחב יותר של אפשרויות לספר סיפור, לפתוח חלון אל עולמם, לספק עדות מצולמת ולהתגונן בפני מגננוני כוח שהיו עד כה כמעט כלי-יכולים. מצד שני, המבט מהחלונות-מסכים הדיגיטליים הוא דו-כיווני. יחידים, תאגידים וארגונים מדינתיים יכולים לאסוף כמויות עצומות של מידע באמצעות חלונות המסכים. בזמן שאנחנו מתבוננים "החוצה" אל העולם, העולם מתבונן בנו חזרה. בעידן שבו זורח אור מכשירי, אלקטרוני, בחלונות ובמסכים השונים, עידן התקשורת הווירטואלית והוויראלית, יחסים דיכוטומיים בין פנים וחוץ התחלפו בזליגות, התפשטות רוחבית, דינמיות מתמדת, חלונות ומסכים החושפים את המתבוננים בהם למעקב ופלישה ומאפשרים להם לעקוב אחר אחרים.

על רקע אלה חזר המאמר אחורה להתבוננות אחרת, איטית יותר, המופיעה בצורות של קולנוע תיעודי-אישי ובעבודות וידיאו שהתבססו על מבטים ארוכים ואיטיים דרך חלון, המלווים בצלילים ובקולות של דוברים. הדוגמאות חשפו את טווח האפשרויות שפותח בפנינו מפגש וירטואלי בין חלון ממשי לחלונות וירטואליים בקולנוע. אלו יוצרים רה-קונקרטיזציה: הגברה של המציאות הנצפית מהחלון והעצמת תפקידו של החלון כמקום פוליטי – סף של המרחב הביתי שבו הפנים פוגש את החוץ והפרטי פוגש את הציבורי.

בקולנוע "יומני" המצולם מן הבית, נקודת המבט של הצלם-דייר מאפשרת לחזות בתהליכי שינוי סביבתיים חברתיים ופוליטיים על פני שעות, ימים ואפילו שנים. נקודת התבוננות זו מאפשרת לשרטט, ולו באופן זמני, מרחב פומבי שגבולותיו דינמיים ומתפתחים. בדוגמאות שהובאו, החלון – כמושג, כאלמנט קונקרטי וכמסגרת וירטואלית – מתעצם בעיקר הודות למפגש היזום והמכוון בין הפיזי לוורטואלי, ומקבל כך משמעות עודפת: מרחב התבוננות שנע בין האינטימי-אישי לפוליטי-חברתי. זהו מרחב שיש בו בעת ובעונה אחת חשיפה, שליטה, פיקוח ומציצנות המערערת אמיתות מוסריות מוחלטות. המבט מופנה החוצה, אך חושף בהדרגה גם את המצלם ואינו מאפשר לו להישאר "מחוץ לתמונה".

## הערות

1. "חלון", מילון אבן שושן ומילוג, המילון העברי החופשי ברשת:  
[http://milog.co.il/%D7%97%D7%9C%D7%95%D7%A0/e\\_51676/%D7%9E%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9F-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99](http://milog.co.il/%D7%97%D7%9C%D7%95%D7%A0/e_51676/%D7%9E%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9F-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99)
2. "חלון", ז'. נ', ר' חלונים, גם חלונות), מפתח בקיר שיבואו דרכו האור והאוויר והרוח פנימה וכדי לראות דרכו: (ברא' ח' ו), בעד החלון נשקפה (שופ' ה' כח), וקרע לו חלוני (ירמ' כבי יד), בעד החלונים יבואו כגנב (יואל ב, ט), קול ישורר בחלון) צפ' ב, יד). מתוך: י. גרוזבסקי, מלון השפה העברית (דביר, 1938).
3. Raphael Nir, Hebrew Semantics: *Meanings and Communication*, Vol. 10250 (Open University of Israel, 1989), 97

4. אברהם רובינזון ואברהם שטאל, מילון דו-לשוני אטימולוגי לערבית מדוברת ולעברית (דביר, 1995), 437.
5. נורסית עתיקה (Old Norse) היא שפה גרמאנית צפונית שקדמה לשפות הסקנדינביות המודרניות, והיתה בשימוש עד המאה ה-13 בערך.
6. מתוך, *Definition of Window, Oxford online dictionary*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/window> על החלון בפילוסופיה ראו חגי כנען, "הפילוסוף והחלון", בתוך הקול והמבט (תל אביב: רסלינג, 2002), 133-146.
7. דליה רביקוביץ, "החלון", כל השירים עד כה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995), 215.
8. יהודה עמיחי, "משלושה או ארבעה בחדר", שירים 1948–1962 (תל אביב: שוקן, 1977), 78.
9. לסקירה היסטורית מקיפה אך תמציתית של אדריכלות של חלונות ראו Michael Tutton, Elizabeth Hirst, Hentie Louw and Jill Pearce, *Windows: History, repair and conservation* (Routledge, 2015), 8-50.
10. Sabine Rewald, *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century* (Metropolitan Museum of Art, 2011), 3-20.
11. סלילת השדרות של האוסמן במקום הרחובות הצרים והמתפתלים של פריז הימי-ביניימית. ה"האוסמניזציה" יצרה ניכור והזרה של תושבי פריז מעירם ונישלה עניים רבים מבתיהם, אך ה"פתיחה" של העיר יצרה גם מפגשים חדשים בין שכבות חברתיות שונות. בשירו של בודלר "בעיני העניים" מתוארת משפחת עניים ברחוב המתבוננת מבעד לזוגית בוגג היושב באחד מבתי הקפה. העניים נחשפים אל הבילוי הבורגני באופן חדש, וכל אחד מבני הזוג חווה את המבטים באופן אחר. ראו Marshall Berman, "Baudelaire: Modernism in the Streets", in *The Artist and Political Vision*, eds. Benjamin R. Barber and Michael J. Gargas Mcgrath (New Burnswick and London: Transaction Books, 1983); Nezar Alsayyad, *Cinematic Urbanism: History of the Modern from Reel to Real* (New York, Routledge, 2006), 2-3.
12. מקרה שונה הם החלונות בהולנד, שמגיעים כמעט עד לרצפה וחושפים את הפנים אל הרחוב כביטוי לכנות ולטוהר פרוטסטנטי.
13. ראו לה קורבוזיה, "בתים סדרתיים", בתוך לקראת ארכיטקטורה (תל אביב: בבל, 2007), 184-224.
14. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity, A Critique*, (Place: Publisher, 1999), 34, 40 (להלן Heynen, *Architecture and Modernity*).
15. היסטוריונית האדריכלות הילדה היינן (שם, 94–95) מצטטת ומתרגמת מלוס: Adolf Loos, *Trotzdem, 1900–1930* (Vienna: Prachner, 1982 [1931]), 23, 56; Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, p. 213: "Was ich vom Architekten will, ist nur eines: dass er in seinem Bau Anstand zeige".
16. Le Corbusier, *Precisions* (Cambridge, Mass, 1991), 51.
17. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, "Five Points towards a New Architecture," in

- Programs and Manifestos on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads (London and Cambridge: MIT Press, 1970), 99-101
- David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), 41-78
19. זה היה אחד מחידושי האדריכלות המודרנית, שבה גודלם של החלונות נקבע על ידי המרווח בין העמודים, וכך גם צורתם האנכית. ראו David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture* (להלן Leatherbarrow and Mostafavi, *Surface Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), 41-78
20. לדרבארו ומוסטפבי מפנים בהקשר זה אל "Das Fenster im Bild, das Bild im Fenster", *Daidalos*, 13 (1984): 5
21. Leatherbarrow and Mostafavi, *Surface Architecture*, 50, 61. החללים החשופים והשקופים יתר על המידה במבנים המודרניים יצרו במצבים מסוימים חוסר נוחות, מנעו אינטימיות ותחושת שייכות, ולעתים אף עודדו אלימות. דוגמה מובהקת לכך היא פרויקט המגורים Igoe and Pruitt בסיינט לואיס, דיור ציבורי מודרניסטי פונקציונלי שנבנה בסוף שנות החמישים ונהרס בשנות השבעים. בפרויקט זה, שהפך עד מהרה לגטו של הקהילה השחורה שנותרה במרכז העיר, נקבעה מטעמי חיסכון קומת גלריה בכל שלוש קומות, ובה עצרה המעלית. דווקא החללים שחזיתות הזכוכית שלהם היו ביטוי לאדריכלות מודרנית המשרתת ערכים של ציבוריות, שקיפות ותנועה חופשית, נפגעו ראשונים: הזכוכיות נופצו והמרחב הפך באחת לחשוף, מופקר וחסר הגנה.
22. זו מתוארת כ"תהליך, או מערך של תהליכים הכוללים נזילות גוברת, זרמים רב-כיווניים של בני אדם, אובייקטים, מקומות ומידע, כמו גם הסטרוקטורות שהם פוגשים ויוצרים המגבילים את הזרמים הללו או מאיצים אותם. 2, George Ritzer, *Globalization, a basic text* (West Sussex, Wiley-Blackwell, 2010).
- ראו גם ראיון עם פול ויריליו: John Armitage, "From Modernism to Hypermodernism and: beyond, An Interview with Paul Virilio", *Theory, Culture & Society*, 16 (1999): 5-6
23. שם, 94;
- Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge UK & Malden MA: Polity Press, 2012), 120
24. Leon Battista Alberti, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, trans. Rocco Sinigalli (Cambridge University Press)
25. Anne Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft* (Cambridge, MA: MIT press, 2006), 5
26. שם, 61.
27. פרידברג מתארת את התפתחות הצילום כסדרה של חלונות. ראו Friedberg, 72-73. ראו גם Alma Davenport, *The History of Photography: An Overview* (UNM Press, 1991), 5-17
28. ג'וליאנה ברוננו טוענת שישנו קשר אנלוגי בין הקולנוע המוקדם למרחב הראייה של המאה ה-19, שאותו

- Giuliana Bruno, *Streetwalking On A Ruined Map: Cultural* ראו פנורמי־אנטומי. *Theory And The City Films of Elvira Notari* (Princeton University Press, 1993), 4
29. ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים (בני ברק: הקיבוץ המאוחד), 170-171.
30. Paul Virilio, *The Lost Dimension*, trans. Daniel Moshenberg (Semiotext(e), 1991).
31. Jean Baudrillard, "L'autre Par Lui-Même: Habilitation", in *Collections Débats*. 31 (Editions Galilée, 1987), 126-7.
32. Friedberg, 138; David Holmes (ed.), *Virtual Politics: Identity and Community in Cyberspace* (London: Sage, 1997), 130-131.
33. באזן מתייחס לסוג מסוים של קולנוע, שאותו הוא מבחין מקולנוע המבוסס על ייצור אשליה. ראו André Bazin, *What is Cinema?* vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1968), 111, 166.
34. Christian Metz, *Film language: A semiotics of the Cinema* (University of Chicago Press, 1974), 45.
35. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, Seuil, 1977).
36. לעומת הקולנוע העלילתי, לקולנוע הדוקומנטרי יש עודפות משמעותית הנובעת מאופיו ומורכבותו של המדיום והאופן שבו הוא מתווך את המציאות שמחוץ למסך. כפי שטוען לנדסמן, הקולנוע הדוקומנטרי שהוערך מאז ומתמיד על היכולת הלא־אישית וחסרת הפניות שלו להוות מראה למציאות המצולמת בסרט, ללא מלאכותיות פיקטיבית, עבר שינויים רבים מאז הימים הנאיביים הראשונים של צפייה וקריינות יודעת־כול, ובהדרגה נוטש את מאמציו להדגיש רושם של אובייקטיביות. מהשלב המודרניסטי של המסה הקולנועית והרפלקסיה העצמית אל המבנה הפרפורמטיבי העדכני שלו, הסרט הדוקומנטרי מציע טיעונים של חוסר מוחלטות וחוסר שלמות במקום להעמיד במקום הראשון את הידע והעובדות חסרות הגוף. למעשה, סרטים דוקומנטריים עכשוויים רק ממשיכים לכדוק את ההנחות הראשונות שלהם, ולוהצים עוד יותר על הקו העדין שבין פיקציה לעובדה במאמץ מתמשך להגדיר מחדש את הדוקטרינות האסתטיות והאתיות של הסוגה. ראו Ohad Landesman, "In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary", *Studies in Documentary Film*, 2(1) (2008): 33-45.
37. ג'ונאס מקאס (Mekas), אמריקאי ממוצא יהודי־לטבי, הוא אחד מיוצרי היומן הקולנועי הראשונים. וב־1969 יצא סרטו *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, שכלל איסוף זיכרונות חוויות ותחושות, תוך ניסיון ליצור אופן חדש של התבוננות בעולם ובחיי היומיום. על חשיבותה ומשמעותה של יצירתו של מקאס ועל סרט היומן ראו William E. B. Verrone, *The Avant-garde Feature Film: A Critical History* (McFarland, 2011), 84-88. צורה נוספת של סרט־יומן היא "יומנים" (Diaries, 1971-76) של אד פינקוס (Pincus), מהיוצרים הבולטים של הקולנוע הישיר (cinema direct) האמריקני. זהו סרט אינטימי וחושפני המפנה מצלמה אל חיי היומיום של פינקוס ובה זוג ומערב בין אירועים אישיים

ופוליטיים. ראו Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America* (University of Wisconsin Press, 2002), 52-62.

38. עקב השפה הקולנועית האישית שלהם והעיסוק המובהק בחיי היומיום ובהיסטוריה ה"מינורית" במקום באירועים היסטוריים "מזוויי" כנהוג בסרטים תיעודיים בישראל של אותן שנים, היומנים של דוד פרלוב הם יצירה פורצת דרך בקולנוע המקומי. בפעם הראשונה צולמו חיי יומיום ישראליים מאובקים מחלון דירה עירונית רגילה לחלוטין. ה"יומנים" הם יותר בגדר יצירה פוליטית ריאליסטית והם פואטיים ואוונגרדיים פחות מיומניו של מקאס. בניגוד לאוטוביוגרפיה הקולנועית של פינקוס, הם אינם קולנוע "ישר", אך החשיפה והגילוי של המציאות היומיומית, על יופיה ופרטיה הבנאליים, הם חלק מהניסיון להפוך את חיי היומיום ליצירת אמנות.

39. דוגמה מובהקת לכך היא הסרט "טיש!" (Tishe!, 2002), המצולם מחלון ביתו של הבמאי ויקטור קוסקובסקי, שצפה אל רחוב בסן פטרסבורג ותיעד אותו לאורך שנה שלמה מזוויות שונות ובסגנונות שונים. קוסקובסקי תיעד את עבודות הכביש הבלתי נגמרות שנעשו לכבוד חגיגות שנת ה-300 לעיר. הכביש נפתח שוב ושוב ונסלל מחדש, ובסרט נראה כל אחד מהתיקונים הללו מזווית זהה, אך מבעד לעדשות שונות, בשעות שונות ובסגנונות שונים – ריאליסטי, סוריאליסטי, מופשט. קוסקובסקי מציין כי קיבל השראה מצילום החלון של נייפס "נוף מהחלון בלה גרה" (1826-1827) ומסיפור קצר של את"א הופמן (Hoffman) בשם "החלון הפינתי של בת דודתי" (1822), המתאר נכה שהמגע היחיד שלו עם העולם החיצון הוא הנוף מחלונו. <https://www.idfa.nl/industry/tags/project.aspx?ID=86977b15-15ef-4a18-8fe8-e716037d2669>

דוגמה נוספת למבט סטטי על תל אביב מופיע בסרטה של שנטל אקרמן, "שם למטה" (Là-bas), שצולם כולו בתוך הדירה התל אביבית שאקרמן האכסנה בה בביקור בישראל ב-2006. היוצרת דיירת-צלמת היא דמות פסיבית שאינה נראית בסרט, והיא מכונסת-מתגוננת מאחורי חלון-מצלמה. בדירה החשוכה למחצה חלון המופנה אל רחוב תל אביבי ואל חלון המרפסת שממול, וברקע קולות העיר. הצילום מן החלון משקף את מצבה הנפשי של הבמאית. לעתים הצילום נעשה מאחורי וילון סגור, כשהדירת שוהה ימים שלמים בדירה החשוכה וחוששת לצאת אל הרחוב, ולעתים החלון פתוח לרווחה, והמצלמה צופה בחודרנות בדירות שממול ועוקבת אחר דייריהן. הצילום מבעד לחלון מאפשר לאקרמן, החושפת את היותה בת לניצולת שואה, לתהות אם ישראל היא אכן מקום מקלט לעם היהודי, או סוג אחר של כלא. אקרמן אינה משתמשת במצלמה כדי לחקור את סביבתה באופן אקטיבי. המצלמה ניצבת בחדר ללא תנועה, מופנה כל העת לאותה זווית. נקודת המבט של המצלמה אינה נקודת המבט שלה, מכיוון שהיא נעה בתוך הבית, כפי שאפשר להבין משיחות טלפון אקראיות שהיא מנהלת. הקולות היחידים המלווים את הסרט הם קולות הבית שהיא נמצאת בו לבדה, הקולות הבוקעים מן הרחוב, ושיחות טלפון אקראיות שבהן קרוביה מנסים לברר איך היא מרגישה ומדוע אינה יוצאת מן הבית. נראה כי המבט מן החלון מאפשר לה לגלות עניין בסביבתה דרך המתרחש בדירה ממול.

40. ריאיון עם ענת אבן, בתוך אפרת כורם, ארוז פרי ואבנר פייגלרנט, קולנוע דרום – יוני 2015 – שיחות עם במאים (תל אביב: רסלינג ומכללת ספיר, 2015).

41. שם.

42. העבודה מוגדרת באתר של הקולקטיב כ"סדרה של מחקרי וידאו. יצירה המפרשת ומבקרת באופן חריף ונוקב מהלכים אלימים והרסניים במרחב העירוני במזרח ירושלים. הדימויים מצולמים במצלמת אבטחה, ומראים כי לפני ואחרי ה"פיקוח" המכשירי ישנה סקרנות, התבדחות, זכרון, תשוקה וספק, החותרים תחת פרויקט הציפייה. בזמנים ומקומות אלו, תנועות המצלמה ופרשנות הרקע הופכים לאופנים בהם תושבים פלסטיניים מעריכים את מה שניתן לראות, ומדברים על טיבו של המרחק שלהם מאחרים". הסרט ממשיך סרטים אחרים של קולקטיב CAMP, אשר עוסק ביחסים בין קהילות, טכנולוגיות, ומערכות של שירותים. ראו Al jaar qabla al daar (The neighbour before the house), Studio Camp Website, <http://studio.camp/event.php?id=98>.

43. ש.ם.

44. ש.ם.

