

המימד שמעבר :

אוטוביוגרפיות נשיות בקולנוע הישראלי

מיכל פרידמן

חוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

מן האחוזה הגברית אל חשבון הנפש הנשי

זמן רב נראה היה לי שניתן לסכם את הטונאליות המאפיינת את הקולנוע הישראלי בסיקוונס הפותח של הסרט מסע אלונקות (ג'אד נאמן, 1977): המסך גדוש בחיילים צעירים במדים שצורחים במקלה שיר-עם, שעבר עיבוד על ידי יחידות נבחרות בצה"ל: "התגייס לצנחנים יא בן זונה..." בדומה לסרטים ישראליים אחרים מאותה תקופה (עתליה, עקיבא טבת, 1984; אחד משלנו, אורי ברבש, 1989) גם כאן טבלת הצבעים מצומצמת למדי: הסיפור מתחיל על רקע שמי התכלת שלעתים קרובות נמהלים בים שבאופק, בעוד שהחאקי הצבאי מתמוזג עם גון האוקר של האדמה הזרועה טרשים ועצים מאובקים. התמונה המוארכת של הסינמסקופ נצמדת למסלול המתפתל של הצעדות הכפיות, באותם "מסעות" המבטאים את קשיי האימונים שעוברים המתנדבים ליחידות המובחרות.

בנוסף, התמונה הראשונה הזו ממלאת תפקיד עלילתי לא פחות אמבלמטי. הרופא הצבאי בא כדי להבהיר למגויסים הצעירים, עד כמה פגיע בשרם, ואת זה הוא מדגים על גופו השברירי, עדיין גוף של מתבגר, של "מתנדב" שנאלץ להתפשט ולהיחשף בפומבי. ההיגיון של הנרטיב הקלאסי, החיסכון שבו, הוא שמביא להופעה נוספת של הגוף ש"נחשף". הוא יחזור וייחשף מול המוות, במעשה נואש של הרס עצמי, שנועד להוכיח פוסט-מורטם, שהוא אכן היה ראוי ליחידת עילית שאליה הסתפח.

כאן מתפתח מבנה העומק, שמצוי במרבית סיפורי הסרטים שבוימו בישראל מאז ואילך. סרטים על מלחמה, אימונים צבאיים, שבויים, סיפורי מתח פוליטיים, סרטי מסע ונדידה. מבעד למגוון הנושאים

והתימות מסתמנת תבנית משותפת: הדמות הגברית הראשית מגיחה מתוך הקבוצה שמהווה לכאורה את סביבתה הטבעית (הכיתה, היחידה הצבאית, הכנופייה). סדרה של התנסויות שונות, שבהן יתמודד הגיבור גם עם "האחר המנוגד לו בתכלית – האשה"¹ – מביאה אותו מאוכזב ומתוסכל, להתמזג שוב בקרב עמיתיו, היחידים שאת הערכתם הוא מבקש. הפטישיזציה של הגוף הגברי המצוי בסכנה מתמדת של אובדן והטלת מום, המסתכן בסירוס ובאינות, בולטת עוד יותר על רקע היעדרותם המכוונת של עירום נשי, סצינות אהבה או הבעת רגשות. דחיית האשה, שבסרטים אלה מגיעה עד כדי מחיקה מוחלטת (מאחורי הסורגים, אורי ברבש, 1984; אוואנטי פופולו, רפי בוקאי, 1986), מביאה בעקבותיה, כפי שכבר הראיתי במקום אחר (פרידמן 1998), את הפריצה האובססיבית, התובענית, של ה"דחוי" (abject), על פי פרשנותה של קריסטבה:

אם ההפרשה מסמלת את הצד השני של הגבול, המקום שבו אני נמצא מרצוני הטוב, הרי הגוויה, הזוהמה המחליאה מכולן, היא גבול שהשתלט על הכל. כאן, לא אני המגרש, אני הוא המגורש (Kristeva 1980, 11).

בסרטים אלה, השימוש בהפרשות הגוף מסמן את הקיום בשטח ההפקר שבין החי לדומם, בין האורגני ללא-אורגני. שטח ההפקר הזה הוא המקום שבו מתאפשר אילופו של הבלתי ניתן לאילוף ולשליטה – המוות. זו הסיבה שהחיפוש של הגיבור, שאלה שוחט מכנה "אלגוריי" (Shohat 1989) מסתיים תכופות כמות הגיבור כקורבן וככפרה. מבחינת ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי, זהו החיפוש שמתפתח מביקורת על דחייה של הממסד הצבאי (העיט, יקי יושע, 1981; צלילה חוזרת, שמעון דותן, 1982) ועד להרחבת הביקורת נגד הממסד הפוליטי כולו, שאותה מוצאים בסרטים הדנים בסכסוך הישראלי-פלסטיני.

עמדה ביקורתית זו החלה כפרובוקציה: דרך עיוות פארודי של שירי "מולדת" שנעשה בסרטים אלה נעלמת כל נוסטלגיה רגשנית כלפי שרידיו של עבר, שהיה ואיננו עוד. עולה הרצון להדגיש את אי-ההתאמה הטרגית של אותם זיכרונות פסטורליים ושיתופיים, בתקופה שבה רעיון ההקרבה והקדשת האני לקולקטיב (הוא הלך בשדות, יוסף מילוא, 1967,

¹ "I believe that the absolute contrary... is the feminine ...otherness is effected in the feminine" (Levinas 1983).

למשל) מפנה את מקומו למצוינות הגופנית של הפרט, המשרת את היעילות הרצחנית של כלי הנשק הנעשים מתוחכמים יותר ויותר (גרץ 1993).

הביקורת של הקולנוע הישראלי על ההיסטוריה הרשמית מתבטאת בעיקר בסדרה חשובה של סרטים שהוקדשו לסכסוך הישראלי-פלסטיני,² שהקדימו בשנים אחדות את ההנחות של "ההיסטוריונים הישראליים החדשים".³ ההרהורים שעלו בקולנוע על קריסת החלום הציוני מביאים בהכרח לבחינה מחודשת של הגורמים שיצרו את האוטופיה השוויונית: הקבוצה, בית הספר, תנועת הנוער. באמצעות סיפורי ילדות, למשל, אנו עוקבים אחר השלבים השונים של התגבשות האדם, כדי לבחון לעומק את השפעתו של הכלל על הפרט בנקודות שבהן ההסתגלות לנורמה הציונית מדכאת את האנושיות עד כדי נכות רגשית.

העובדה שאזכור השואה התאחר בקולנוע הישראלי מהווה אבן בוחן לשיתוק הרגשות הזה, שסירס את יכולת ההשתתפות ברגשות הניצולים. אין זה מקרה שברובה חוליות (אילן מושנזון, 1979) ובמחבואים (דני וולמן, 1982) המאוחרים יותר, ניצולי השואה עולים בזיכרוןם האחוז תחושת אשם של אלה שהתעלמו מהם, והדבר מלווה בצורך עז לכפרה.

לאחר שהאחוה הגברית הקולקטיבית פינתה את מקומה לפרט ולגופו הפרטי, והביקורת על המוסדות הציוניים והערכים הקולקטיביים הפכה לגיטימית; ואחרי שדיכוי הרגש, שהתחייב מן הסתירה שבין תשוקות הפרט לבין תביעות הקולקטיב, פינה את מקומו לרגשי אשמה ולגיטימציה של הרגש — מוצאות הנשים את מקומן במרחב המסוים הזה, שבו "צל השואה" מסמן את קיומו הרגשי של הפרט בחברה.

חשוב להדגיש שאותה "תמטיקה של הצל", כלשונו של ג'אד נאמן (Neeman 1995) כובשת את הקולנוע של הנשים למן גילוייו הראשונים. בתל-אביב ברלין (ציפי טרופה, 1987) נוגעת הבימאית בדילמה של פליט צעיר שעבר את המחנות הנאציים. כשהוא עומד מול הקאפו שהוציא

² בין הסרטים הרבים הנוגעים ב"סכסוך", ניתן לציין את חמסין (דניאל וקסמן, 1982); ישראל 1983 (שישה סרטים קצרים מאת יוצרים שונים); מגש הכסף (ג'אד נאמן, 1984); ביום בהיר אפשר לראות את דמשק (ערן ריקליס, 1984); גשר צר מאוד (נסים דיין, 1985); חיוך הגדי (שמעון דותן, 1986); שתי אצבעות מצידון (אלי כהן, 1986); אוראנטי פופולו (רפי בוקאי, 1986); אחד משלנו (אורי ברבש, 1989); גמר גביע (ערן ריקליס, 1989).

³ התיזות של ההיסטוריונים הישראליים החדשים מוצגות בתיאוריה וביקורת, גיליון 8, קיץ 1996.

את אביו להורג, הוא חש שחובתו המוסרית היא לחסל אותו. הוא נמנע מכך, כשהלה אומר לו: "אל תעשה לי את מה שלא היה לי האומץ לא לעשות לאביך". בשנה שלאחר מכן, ב-1988, שני סרטי נשים, האחד תיעודי — בגלל המלחמה ההיא (אורנה בן-דור); והשני עלילתי: הקיץ של אביה (אלי כהן, על פי סיפור ומחזה מאת גילה אלמגור), נהנו מהכרה בינלאומית וחשפו את דבר קיומו של דור שני, מעורב, במפגש עם ניצולי השואה.

מאז ואילך, החוויה האוטוביוגרפית לובשת נוסח תיעודי שבו משתלבים היחסים בין-אב בניסיון לכפרת עוונות מאוחרת.⁴ סרטים העוסקים בבנות ניצולים מפתחים אסתטיקה שונה, שעיקרה מחווה להורים ועד כה בייחוד לאב.⁵

בניגוד לקולנוע התיעודי הנשי שהוזכר לעיל, שתי אוטוביוגרפיות נשיות, שנוצרו זה לא מכבר, פועלות בניגוד למגמה זו, שבה צל השואה מתפרס, חוסם את האור ונוטל מן העולם את צבעיו. באופן מפתיע, אולם כזה ששיווה משנה תוקף לתיאוריות בנות-זמננו לגבי אוטוביוגרפיות נשיות, "ההיסטוריה" בהא הידיעה מועלמת מן הרומנים המשפחתיים של מיכל בת-אדם באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית (1995) ושל חנה אזולאי-הספרי בשחור (1995). לא זכר השואה ולא המתחים בחברה הישראלית מטרידים את הגורלות הנשיים בסרטים אלה, הממוקמים בשנות השישים והשבעים.

הווידי הנשי בהתהוותו הקולנועית

הבעיות שמציבה ה"ערפילית הגדולה של ספרות האני" (Lecarme and Vercier 1989) היוו נושא לניתוחים אינספור בעשרות השנים האחרונות, גם מכיוון שבאחרונה נוצר שפע בז'אנר זה שזמן רב זלזלו בו. אם אליזבת ברוס רואה באוטוביוגרפיה ז'אנר נטול אפיונים מיוחדים (Bruss 1980); אם צוטאן טודורוב מתריע נגד הסכנה שגורמת לכתיבה "הז'אנר

⁴ בעקבות סרט העדות של אורנה בן-דור בגלל המלחמה ההיא (1988) באה סדרה של סרטים המכונים סרטי "הדור השני", כמו הסרט הנקרא כך של ניצה גונן (1993).

⁵ פרט לסרטה הראוי לציון של ציפי רייבנבאך הבחירה והגורל (1993) ושלוש אחרות (1998), יש לציין שבשני הסרטים ששאבו את השראתם מן המופע *Arbeit Macht Frei*, סמדר יערון, השחקנית הראשית, מציגת שהיא רואה בהשתתפותה בפרויקט מחווה לזכר אביה.

האוטוביוגרפי שהספרות כורעת תחתיו" (Todorov 1984) – הרי חוקרים אחרים רואים בתחום זה, שמעמדו השתנה "ממוקצה מחמת מיאוס למחויב המציאות", שטח שבו מתרחשים הניסויים והחידושים המעניינים ביותר, שבו מסולקות המוסכמות של הריאליזם ושל המודרניזם כאחת (Felski 1989). מונחים שונים ומשונים שמתחדשים כאן, כמו אגולוגיה, ביי-אוטוגרפיה אבל יותר מכל אוטופיקציה, מנסים לתאר את התחום הזה בעל קווי המתאר החמקמקים, שמצוי בין תעודה לוודוי, בין עובדה לדמיון. משנות השמונים מתרכזת התיאוריה הפמיניסטית בפרוזה של הזיכרון הנשי; באותן שנים גם נוסחו הנחות היסוד הראשונות שלה. אלה התפתחו מתוך ובניגוד להגדרות הקאנוניות של החוקרים הנחשבים ביותר, כדוגמת ז'ורד' גוסדורף:

האוטוביוגרפיה היא ז'אנר בעל יסוד מוצק, וניתן לעקוב אחר תולדותיו באמצעות סדרה של יצירות מופת. אישים דגולים רבים הקדישו את שעות הפנאי שלהם בגיל מתקדם לכתיבת זיכרונותיהם... אדם שנהנה לצייר את דמות דיוקנר-הוא, רואה את עצמו כמי שראוי לעניין רב (Gusdorf 1956, 28–29).

למרות האירוניה של הכותב, שראה את הז'אנר הזה כפרי האינדיווידואליזם של "עידן התבונה" של המאה ה-18, קביעה זו של גוסדורף נראית כמעט כקריקטורה בתקופה של פלורליזם אתני ותרבותי. בסתירה מוחלטת ל"סדר... ולארגון ההרמוני" של האוטוביוגרפיות הגבריות שמתרחשות בספירה הציבורית של ההיסטוריה והפוליטיקה, "מעשיות הנשים" השסועות, התוזרות על עצמן, מתאפיינות בקיטוע ובכרונוולוגיה מרושלת. אם הכתיבה של האני הנשי – ה"אוטוביוגרפיה" על פי ג'רמן ברי (Brée 1988) – נחשבה במשך זמן רב לצורת כתיבה ערטילאית, בלתי מגובשת, הרי זה משום שהנשים נקטו לעתים קרובות דרכי ביטוי מינוריות, כגון יומן אישי או התכתבות. על פי אסתל ילינק, אחת מן התיאורטיקאיות הראשונות של האוטוביוגרפיה, "הדפוסים המקוטעים האלה היו חשובים לנשים, משום שהם משקפים את האופי הקטוע, המבוטר, חסר הצורה של חייהן" (Jelinek 1980). ריטה פלסקי מעדיפה לדרון בהיבט ה"יומיומי" (the dayliness) של העלילות האלה, המוגבלות לחלל הבית (Felski 1989).⁶

⁶ גם לאורה מרקוס מפתחת את מושג זה של ה-dayliness במחקרה (Marcus 1994).

היומיומיות הזו מתייחסת לכאורה לתפיסת זמן שונה, מעגלית, נטולת התקדמות, שנשארת מחוץ להיסטוריה, כפי שקריסטבה ניתחה אותה בזמן נשים (Kristeva 1981) שם היא מציגה זה מול זה את הזמן הלינארי, הכפייתי, של הגברים ואת הזמן המחזורי של הנשיות ושל המיתוס.

במבט ראשון נראה, ששתי האוטוביוגרפיות הנשיות, של מיכל בת-אדם ושל חנה אזולאי-הספרי, כוללות את המאפיינים האלה, שלהם מתוספים גם אלה של "הרומן המשפחתי" הפרוידיאני, כפי שהנשים חוות אותו. מורשת פרוידיאנית אחרת, "יחסי אובייקט", עברה עיבוד בסוציולוגיה של המינים: על פי ננסי צ'ודרוכ הקשר אס-בת בשלב הטרום-אדיפלי מכתוב לאשה קיום באמצעות התייחסותה לאחר: "הגברים תופסים את עצמם כשונים, נבדלים מן האחרים; הנשים מגדירות את עצמן באמצעות יחסי גומלין" (Chodorow 1987). החוקרת הפמיניסטית ג'וליה ווסטון מצאה בכך השלכה בעלת חשיבות: "האני (הנשי) נתפס בתיווכו של האחר, ונולד כאחר לעצמו" (Watson 1988), אבל עוד קודם לכן פנתה ביקורת הספרות באורח אינטואיטיבי לאותו כיוון, למשל בניסוחה של מרי מייסון: "מציאת הזהות הנשית כאילו מכירה בנוכחות הממשית ובהתחשבות בתודעה אחרת; גילוי האני הנשי עובר דרך הזדהות עם האחר" (Mason 1980).

עם זאת, המחקר האוטוביוגרפי, הפורה מאוד מזה 30 שנה, שולל מן הקולנוע את היכולת להיענות לדרישות ה"חווה האוטוביוגרפית" שנוסח על ידי פיליפ לזין, משום שהוא אינו יכול לטעון לזהות מחבר-מספר-גיבור, הנחוצה להגדרתו (Lejeune 1975). מבחינתה של אליזבת ברוס, האוטוביוגרפיה הקולנועית מנפצת עוד שילוש קדוש של הגדרות. במאמרה "eye for I": עיצוב ופירוק של אוטוביוגרפיה בסרטים" (Bruss 1980) היא מונה את שלוש הקטגוריות המייחדות את מה שהיא מכנה "הז'אנר הגמיש והיציב הזה": אמת, פעולה וזהות. ברוס מוכיחה שהקולנוע טורף את הקלפים לגבי שלוש הקטגוריות וצופה את מותה של האוטוביוגרפיה במובן הקלאסי, ה"גוסדורפי" של המונח:

להפוך את המשמעויות של הסרט לאנושיות מבלי להזדקק להומניזם שאבד עליו הכלח, לקדם אופנים גמישים ומגוונים יותר של שיתוף פעולה במקום דרך ביטוי שנעשתה לאמת מידה מקובלת, לכונן מהלכים שבהם אולי "אני" לא יהיה קיים עוד באותה צורה אבל שבהם לפחות לא אוכל להסתתר מפני ההשתתפות שלי עצמי — אלה תחומים

שמעניינים לא רק את הקולנוע, אלא מהווים חלק מן הבעיות היסודיות ביותר ש"עידן השיעתוק הטכני" מתעמת אתן (שם, 320).

זהו ההימור שאתו מתמודדות בת-אדם ואזולאי-הספרי, שתיהן יוצרות-מספרות, והגיבורות של סרטיהן. כנשים וכאמניות הן מנסות לכוונן אופני פעולה שבהם "אני" אולי לא יהיה קיים עוד באותה צורה". הן מייצרות צורה של אוטוביוגרפיה קולנועית שעדיין לא נעשה בה שימוש בקולנוע הישראלי: בקולנוע העלילתי אין כמעט אוטוביוגרפיות, וודאי לא נשיות.

מעבר לריאליזם ולמודרניזם — המימד הנוסף

שני הסרטים נזקקים לנוסחאות בדוקות כדי להפוך את הסיפור הרטרופקטיבי שלהם לקביל. בשחור, מותו של האב הוא שמביא את הגיבורה לצאת לנסיעה שהיא גם חזרה לשורשים ולהרהורים לגבי העבר, בדומה לתותי בר של ברגמן. הסיפור הלא-רציף והמקוטע על ידי היזכריות עובר לסירוגין בין מעמדים של הווה באבל, שבו רחל-חלי מחמיצה את ההלוויה של אביה, לבין זיכרונות סגוניים של משפחה ממוצא מזרחי הנתונים בצל האדום-שחור של הכישוף — "שחור" במוגרביית. על פניו נראה שאין כאן סיפור אוטוביוגרפי, משום שאזולאי-הספרי היא התסריטאית ולא הבימאית (הבימאי של הסרט הוא שמואל הספרי) אבל עם זאת היא הגיבורה והדמות שמשמשת כנקודת התצפית של הסרט, ה"חוקן-טקסט": ההד לספור באמצעי התקשורת הוא שמאפשר לנו לראות בסרט הזה את סיפורה של זו שיזמה אותו. תופעה זו מובהרת על ידי מושג ה"אוטופיקציה".

בסדרת מאמרים המוקדשים לאסטרטגיות השונות שמסוות ומציגות בלבוש שונה את האוטוביוגרפיה, בייחוד זו הנשית, מגדירה יעל פלדמן את ה"אוטופיקציה" כך:

כל עלילה שמתיימרת לתת דין וחשבון לגבי האני של הגיבור/ה, בתנאי שהיא מסופרת באופן רטרופקטיבי... המודוס האוטוביוגרפי נאמד באמצעות המתח הנוצר בין הגירסות השונות של האני, שמתפתח תוך תהליך מודע דרך מעשה הכתיבה (Feldman 1989, 440).

לעומת זאת, סיפורה של בת-אדם באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית בוחר ברפלקסיביות של סרט בתוך סרט שמרמזת על התעמתות מתמדת

של הייצוג עם הזיכרון. הכרונולוגיה הלא־רציפה, הלא־שלמה, אינה משרטטת את מסלולה של הצלחה מקצועית — של בימאית מוכרת כבר — אלא דווקא מנסה להחיות את דמויות ההורים שנפטרו ועברו מן העולם. בת־אדם חותמת בכך את הניסיון השלישי שלה, מתוך שמונה סרטים באורך מלא שביימה עד עתה, לשוב ולהעלות במחווה לאמה עבר נשי כאוב שהסרטים הקודמים לזה (על חבל דק, 1980; בן לוקה בת, 1983) כבר התוו את שלביו ותיארו את החללים שבהם הוא מתרחש: הדירה המשפחתית הדחוסה, בית החולים הפסיכיאטרי שבו האם מאושפזת תכופות, הקיבוץ שבו גדלה הילדה, הננועה אף היא בסטיגמה של מחלת הנפש של אמה.

באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית דמות האם מופיעה בהכפלה, מצד אחד באמצעות השחקנית שמגלמת אותה בסרט בתוך סרט, ומצד שני באמצעות האם כפי שהיצירה מעלה אותה. תנועת המטוטלת בין שתי הדמויות מאפשרת משחק מדהים של השתקפויות מראה, כאשר הבימאית מתקנת לפרקים זיכרון אכזרי מדי, או כשהיא מקבלת הצעה של השחקנית וכך מכלילה בסרט את הפשרות הנוצרות עקב השתלשלות התיווכים בעת השחזור. הטקסט הקולנועי הנקטע בלי הרף מדגיש גם את הקושי של הבימאית למקד את כל מרצה ביצירתה, בשעה שיש כלפיה דרישות בלתי פוסקות עקב צרכי היומיום המשפחתי שלה, כשלפעמים היא מתמוטטת מעייפות.

רגעים אלה מאירים את בת־אדם כבימאית פורצת דרך. הכיוון הכללי שלהם מוביל לעבר חשיפה אישית, החורגת מתחומי הבדיון הקולנועי. לדוגמה, הסרט מתפקד לפרקים כפתח מילוט שדרכו מתווספות תחושות ההשפלה והבושה כאשר האדם האהוב נראה נלעג ומושפל בעיני האחרים. כך כאשר האם עוצרת את האוטובוס הרחק מכל יישוב ויורדת לעשות את צרכיה מול מבטם המגנה של הנוסעים ולגודל מבוכתה של בתה הקטנה.

היוצרים הגדולים של הקולנוע — פליני, ברגמן, אלן, טריפו — הרגילו אותנו לראות בקולנוע גם תהליך של זיכרון עצמי של היוצר, הנוצר דרך הפורקן; אותם יוצרים, כך מציינת קטריין פורטוגו, הם, בעצם, בסרטיהם הקלאסיים, גם גדולי האוטוביוגרפים בקולנוע (Portuges 1988).

יש באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית רגעים של תעוזה נדירה, והם טורדי מנוחה בכך שהם חושפים את הפתעתה של האמנית לנוכח השבריריות של עצמה. כך, כאשר הבימאית, הנוכחת תמיד, מביימת את

האלטר-אגו של אמה, מתקנת אותה ויוצרת מחדש את דמותה למען השחקנית – את אורח הדיבור הכפייתי שלה, את ההתפרצויות שלה, את רגעי ההיעדר שלה. ניכר שהיא נדהמת מכך שהיא נכנעה לשיכרון החושים של החיקוי, מכך שהניחה לעצמה להיסחף באמצעות מה שאכנה בהמשך "קריאתה של העלטה".

שני הסרטים, איה, אוטוביוגרפיה דמיונית ושחור, דומים זה לזה בכך שיש בהם דבר-מה העולה מן האוב, מתוך השחור. במבט ראשון ניתן לחשוב שהצל המוטל בשני סרטים אלה על נשים ובאמצעותן נובע ממה שננסי מילר מכנה "הליכה החבויה... המסתורין המיני שיוצר את הדרמה" (Miller 1980).

אין מדובר בצל המוטל על כל גורל יהודי, צל השואה. כאן, כך נראה, קיימת תחושה הקשורה באורח ייחודי לנשי, במהלך ההסנני שלו "על חבל דק", על סף היציבות הנפשית. פנינה, אחותה הבכורה של רחל בשחור, וכמוה האם באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית מייצגות את הפחד מפני הטירוף שמרחף מעל לקיומים הנשיים האלה. הן מאפשרות, זו הפעם הראשונה בקולנוע הישראלי, שמאז כבר נזקק לכך פעמים רבות, התערבות של המסתורין, של הבלתי הגיוני, בתמונות הבזקים שבהן בוקע הלא-מודע החוצה.

התפרצות הלא-מודע הנשי

המגע עם העולם האחר הוא מקור לחזיונות בלתי מוסברים, לא-צפויים ובלתי נשכחים, בשני הסרטים. איה המתבגרת היא שהולכת עם בני משפחתה לצד גופתה של אמה. בטקס היהודי הכוטה עד כדי אכזריות, מסתמנים עדיין קווי המתאר של הגוף בגוויה העטופה בתכריכים, שאותה יטמנו בעפר. תהלוכת ההלוויה מתנהלת אחרי איש החברה קדישא שדוחף את העגלה, כשהוא משמיע את התפילה לעילוי נשמתו של המת. לפתע, מגלה תנועת המצלמה את איה שנותרה בגפה. התהלוכה איננה, והנערה היא שדוחפת במאמץ רב את העגלה שעליה מונחת גופתה של אמה. שוט אחר, חידתי לא-פחות, מראה אותה, ילדה קטנה בשמלה צהובה, כשהיא מדגמנת לאביה. מן הסרטים הקודמים של בת-אדם כבר למדנו על מקצועו של האב ועל נטייתו לצלם את סביבתו הנשית. מבטו של הילדה הקטנה מוסט לעבר כומר לבוש שחורים, קופטי או אורתודוקסי, שתווי פניו הם תווי פניו של האב. האינטר-טקסטואליות של איה, אוטוביוגרפיה דמיונית מתייחסת

לסרטיה האוטוביוגרפיים האחרים של בת-אדם. ואילו בשחור הסרט נקשר במשמעויות העולות מתוך הספירה הציבורית, החוץ-טקסט שתמיד שב ועולה בזיכרון הקולקטיבי. כך למשל, דמות האב, המעוצב בדמות חכם מרוקאי מלא וגדוש בתורה, מזכירה את עמוס חכם, התימני שהצטיין בחידון התנ"ך הראשון; וארון הקודש שהוא בונה לבית הכנסת מזכיר את הסרט התיעודי שהקדיש גבריאל בן-שמחון לאביו.

פנינה, האחות חולת הנפש בשחור, מזכירה את קיומו של השד התאום שיש לכל אחד מאתנו "בחושך", "בבור תחתית", השד המשפיע על גורלנו. הגיבורה הצעירה של הסרט: רחל-חלי, הצברית היחידה במשפחה המרוקאית הזו, מעדיפה להתנער מחרדתה על ידי כך שהיא מתייחסת לדברי אחותה כאל שטויות ולאחותה כאל מפגרת. האופל, הלילה, מופיעים בסרטים אלה כקשורים זה לזה בקשר בל-יינתק. המאיים מתרחש בלילה: אחת הסצינות הראשונות בסרט מראה את רחל – שבינתיים התפרסמה כ"חלי", מנחה בתוכנית ראיונות פופולרית בטלוויזיה – כאשר נודע לה על מות אביה במהלך השידור. מאוחר יותר רחל-חלי נראית מתבוננת בירח בחברת בתה, אף היא לקויה בנפשה, שלתוך הלילה שלה אין היא יכולה לחדור.

קטעים אלה מבשרים תמונות ליליות אחרות: כך כאשר פנינה מדמה בנפשה שהיא מכוונת את התנועה באחד מעורקי התנועה הראשיים בארץ, והמכוניות חותכות את החשכה בפנסיהן. מכיוון שפנינה ניסתה למשוך את אחותה הצעירה למשחק המטורף שלה, ורחל העמידה פנים שהיא מייחסת לה כוונות רצחניות נגדה, מאושפזת פנינה בכפייה. אבל אף על פי שהיא מתנתקת מן המוזרות המטרידה שפנינה היא התגלמותה, רחל-חלי אינה מצליחה להדוף מעליה את האופל. כעת הוא אופף את בתה, שמציירת ללא הרף את פני אמה, אבל רק את קווי המתאר שלהם, ללא תווי הפנים.

ואז, בעת הנסיעה להלוויה של ראש המשפחה, האחות והבת, שנוצר ביניהן קשר מיידית של הבנה, מגלות לחלי הנדהמת את הפן החבוי של העלטה שלהן, הכשרון לראיית הנסתר שבו ניחנו. שתיהן שולטות בצל ובאור, וכפי שאוסקר בתוף הפח של גינטר גראס היה מנפץ לרסיסים כלי זכוכית בקולו, פנינה ורות משתעשעות בכך שהן מכבות ומדליקות במבטן נורות חשמליות ומעבירות את הערוצים בטלוויזיה לפי רצונן. השליטה של לילית בצל ובבהירות קשורה לעיסוק בשחור, כשרון אשר, על פי הסרט לפחות, מאפיין את הנשים. פנינה, והאם בייחוד, יודעות לעשות מעשי כשפים. השחור צבוע בדמן של הנשים, בכתולים שנגזלו,

בהפסקת ההריון, בהפלה. כדי למנוע את התפרצות המיניות הנשית – לפני שזוהרה, האחות שתתחתן עם דודה, הולכת לעבוד בבית החרושת ולפני שרחל נוסעת לפנימייה – מפעילה האם את השחור; זאת כדי להדוף מעליהן את התשוקה שמעוררת האשה, אותה תשוקה שהיא מקור כל הרוע וכל הצרות.

וכך, שלמה, הבן הבכור, ששולט בגורל המשפחה ביד רמה, מסכים לעבור שחור כדי להדוף את הכישוף, שהוטל עליו – הוא מאמין – על ידי דניז, האשה הצעירה הטוענת שהיא הרה לו. עליו להסכים להיוולד פעם נוספת. באישון לילה, לאור נרות, עירום לעומת גופה העירום של אמו, כשהם עטופים יחד בסדין, הוא מחליק לאורך גופה ונולד מחדש, משוחרר מן הקסם. נאמנה להיגיון הצברי שלה, גאה בידיעותיה כילדה מחוננת, מסרבת רחל להיכנע לקסם של גירוש השדים אבל עוקבת אחר כל הנעשה ללא ידיעת איש. היא מגיעה לשיא הזלזול וחוסר יראת הכבוד כשהיא מסירה מעל אחיה, הישן שינה עמוקה לאחר המאמץ של השחור, את הפאה הנוכרית שמסתירה מעיני כל את פדחתו המקריחה בטרם עת.

המרדנית הצעירה תהיה אשמה בהכפשה נוספת של ערכים יקרים, הפעם בעל כורחה, והתוצאות יהיו חמורות. אביה, שמופיע כעיוור בסרט, דורש ממנה שוב שתעזור לו להתכונן לחידון התנ"ך המשודר בטלוויזיה, שבו הוא עומד להתמודד. היא מסרבת להיכנע לסמכות שמפעיל האב, וכשהיא בורחת, היא מפילה את ארון הקודש שעל בנייתו עמל. אביה רודף אחריה בזעם, חוסס את דרכה ליד החלון והיא סופגת צליפות מחגורתו. תוך כדי כך היא מוצאת את עצמה מול אחותה פנינה הנמצאת בחוץ, דחוקה ומרותקת אל גדר הגינה. פנינה, כנועה, נאנסת על ידי דדה, האח של דניז שהרה לאחיהן של רחל ופנינה. דדה מתנקם במעשה זה על כבוד משפחתו, שנרמס על ידי שלמה האח הבכור של המטורפת הצעירה. השוט-קאונטר-שוט הלילי עובר מגוף נשי חבול אחד למשנהו, בעת ששניהם מוצגים כקורבן לאלימות הפטריארכלית. האמירה החזקה של אזולאי-הספרי מקבלת משנה תוקף כאשר הקמע שענדה הנאנסת לצווארה נופל לקרקע. והקמע מתחיל להפיץ אור מוזר כאשר רחל, אחרי שספגה את עונשה, באה לאסוף אותו.

הקמע הוא גם החפץ, מורשת הצל והאור, שרחל לוקחת אתה לפנימייה היוקרתית שאליה התקבלה להמשך לימודיה. הסרט עוקב באמצעות המסע פוקח העיניים הזה אחר הקיץ האחרון של מתבגרת בבית אביה, לפני התפזרותם של הבנים לכל עבר. באיה, אוטוביוגרפיה

דמיונית, לעומת זאת, לא מדובר בתקופה אחת שהיא רבת-משמעות אלא בחיים שלמים שהאוטוביוגרפיה הדמיונית מנסה לאסוף את שבריהם. הסוף של שחור מראה את חלי המוות על הרציונליות העיקשת שלה, מאפשרת לאחותה לשוב אל המעון המשפחתי ומכירה בעוצמתו של העל-טבעי, בשעה שבתה שבה ומציירת את תווי פניה של אמה שבעבר היו מחוקים. ואילו אצל בת-אדם, דפי התסריט מתעופפים ברוח הלילה, ומותירים את הסוף הלירי שלה ללא סיום.

בשני הסרטים הזנחת נקודות האחיזה בזמן מביאה לתוצאה המצופה של החלפת ההיסטוריה בעבר מיתי הצבוע בגוני הזיכרון. כך בשחור, עיירת הפיתוח האפופה במקצבים מזרחיים, בבנות-קול ים תיכוניות ובטקסים פגניים – כגון שמחת בית השואבה – המעורבים במסורת היהודית. באיה, אוטוביוגרפיה דמיונית, הכרך הגדול חוזר והופך לתל-אביב הקטנה, הקרתנית, שאינה מכירה אלא את המקצבים של הוולס המלווים את הסרט, או של הטנגו שמשלב בסוף את כל הגיבורים וכפיליהם. רואים שם את שתי הילדות הקטנות איה, את שתי האמהות, את שני האבות, את איה המתגברת טורדת השלווה, מושפלת ופגועה, וכולם מובלים בנחישות על ידי איה הבימאית, שאת מצוקותיה אנו כבר מכירים.

ההתמססות – ההתפרקות של הסובייקט המתרסק, ששוב אינו פועל אלא מופעל – עמדה במרכז סרטיהם של גודאר, ונדרס וג'ארמוש. אבל לחקרנות האונטולוגית שמביאה ההתנהגות המנוכרת, המרוחקת של הגיבור – בדרך כלל גבר – אין ולא כלום עם החרדות של הדמויות הנשיות בסרטים האלה, העשויים על ידי נשים.

וכך, המחלות הגבריות מאובחנות בדיוקנות רפואית – מחלת אלצהיימר משתלטת לאיטה על צלילות דעתו של אביה של איה; בשחור, עיוורונו של האב קשור במובהק להרגלים של נישואי קרובים, שהוא כופה גם על אחת מבנותיו, ורחל אינה נמנעת מלהזכיר לו את הדבר. לעומת זאת הליקויים הנפשיים אצל הנשים מופיעים כמו מתוך האין ונותרים ערטילאיים ומעורפלים, ללא אבחונים מובהקים וחסרי תקנה. לפני יותר ממאה שנה הועלו בראשונה מסתוריה של "היבשת השחורה" של הנשיות לדיון, באמצעות "פסיכולוגיית המעמקים": בבית החולים לסאלפטריר בפריס, בקליניקות בווינה, בברלין ובציריך. התופעות הפסיכוסומטיות של ההפרעות הנפשיות אצל נשים הציתו את דמיונם של אבות הפסיכואנליזה, שצררו אותן בצרור אחד כשכינו אותן במונח עתיר המשמעות: היסטריה. האם מאז לא השתנה דבר? הנערות

המיוחדות במינן, שהסרטים שנידונו כאן משרטטים את הדילמות שלהן, את מאבקהן, ואת שאיפותיהן, להרמוניה ולאמנות — איה, למרות כל ההשפלות, היא כנרת מוכשרת; רחל מוקסמת מן הבלט הקלאסי שהיא מגלה באמצעות הטלוויזיה — האם הן מוכתמות באותם פגמים, שחוצים גם את הפער ספרדים-אשכנזים, שעשויים לדלג על דור אחד אבל אורבים לכל אחת ואחת? למרבה הפלא, הסרטים המטרידים והמופלאים האלה מוכיחים לכאורה, שבפני יוצרותיהם קיימת רק אפשרות בחירה אחת — ברוח דבריו של ויקטור הוגו — הבחירה באפל.

ביבליוגרפיה

- גרץ, נורית, 1993. סיפור מן הסרטים, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
 פרידמן, מיכל, 1998. "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנט המלחמה הישראלית", מבטים פיקטיביים — על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- Brée, Germaine, 1988. "Autogynography," in *Studies in Autobiography*, ed. J. Olney. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 171–179.
- Bruss, Elizabeth, 1980. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, pp. 296–320.
- Chodorow, Nancy, 1987. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, pp. 204–209.
- Feldman, Yael, 1989. "Gender In/Difference in Contemporary Hebrew Fictional Autobiographies," *European Journal of Semiotic Studies* 1(3): 435–457.
- Felski, Rita, 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gusdorf, Georges, [1956] 1980. "Conditions and Limits of Autobiography," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 28–49.
- Jelinek, Estelle C., ed., 1980. *Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeva, Julia, 1980. *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'Abjection*. Paris: Seuil.
- , 1981. "Women's Time," *Signs* 7(1): 13–35.

- Lecarme, Jacques, and Bruno Vercier, 1989. "Premieres Personnes," *Le Debat* 54: 54–67.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Le Seuil.
- Levinas, Emmanuel, 1983. *Le Temps et l'Autre*. Paris: Quadrige/P.U.F.
- Marcus, Laura, 1994. *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press.
- Mason, Mary G., 1980. "Autobiographies of Women Writers," in *Autobiography: Essays Autobiographical and Critical*, ed. J. Olney. New York, Oxford: Oxford University Press, p. 210.
- Miller, Nancy, 1980. "Women's Autobiography in France," *Women and Language in Literature and Society*, eds. Sally McConell-Ginet, Ruth Barker, and Nelly Furman. New York: Praeger, pp. 258–273.
- Neeman, Judd, 1995. "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980's and the 1990's," in *Documenting, Israel*, ed. Charles Berlin. Cambridge: Harvard College Library, pp. 117–151.
- Portuges, Catherine, 1988. "Seeing Subjects: Women Directors and Cinematic Autobiography," in *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, eds. Bella Brodzki and Celeste Schenck. Ithaca: Cornell University Press, pp. 338–350.
- Shohat, Ellah, 1989. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin: The University of Texas Press.
- Todorov, Tzvetan, 1984. "Une Critique Dialogique?" *Le Debat* 29: 158–166.
- Watson, Julia, 1988. "Shadowed Presence: Modern Women Writers Autobiographies and the Other," in *Studies in Autobiography*, ed. J. Olney. New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 180–189.