

בעקבות גופו העירום של "מר באום"

יעל מונק

החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

לקראת סוף הסרט מר באום (1996) עומד הגיבור עירום במקלחת. זהו צילום חזיתי חסר רחמים של עירום גברי. הגיבור, מיקי באום, מתייפח והמים הזורמים מתמזגים עם דמעותיו. גיבור הסצינה האכזרית הוא אסי דיין, מי שבעבר גילם, משום ייחוסו המשפחתי ההגמוני והפרסונה הקולנועית שלו, את טובי הבנים של הציונות. הבחירה בסצינת המקלחת אינה מקרית. בקולנוע הישראלי הופיעו סצינות רבות מן הסוג הזה; הסצינות בהוא הלך בשדות (יוסף מילוא, 1967) ובמסע אלונקות (יהודה ג'אד) נאמן, 1977) הן רק שתיים מן המפורסמות שביניהן. אלא שבעבר סצינות אלה נרשמו כחלק מן המרחב הציבורי של הצבא, של החברה, ללמדנו שהצבר מעולם לא היה לבד. במר באום מספק דיין, הבימאי שגם מגלם את התפקיד הראשי בסרט, הצצה אל המרחב הפרטי, האינטימי, של גבר שבגיל מסוים השתלט על גופו "סרטן אגרסיבי", כדברי הרופא בסרט. שעותיו הספורות מקבילות למשך הסרט: 92 דקות. תחבולת החפיפה בין זמן העלילה ובין הזמן הכרונולוגי מזמינה קריאה של מר באום כמארג אינטרטקסטואלי שאליו מכונסים ובו מתנפצים כל הדימויים הגדולים של הקולנוע הישראלי, תהליך שמגיע לשיאו בסצינת המקלחת.

לאור סצינות המקלחת של גיבורי העבר, מצטייר מר באום כבודד וכנואש יותר מכל גיבורי הקולנוע הישראלי לדורותיו. מערומיו עומדים בסתירה לכל חזיונות הגוף הצעיר והחזק, מטונימיה לאתוס האנטי-גלותי, שהציונות ביקשה לטפח. גופו הרופס הופך מראה לכישלון של אותו חזון ומכאן גם לטקסט ביקורתי על הציונות כולה.

המרחב הביקורתי שפותח אימאז' גופו של מר באום משקף את מאמצי ההתפכחות של הקולנוע הישראלי בשנות התשעים, מחלום שנמשך זמן רב מדי, כשהוא מתיימר עתה לשחוט את הפרות הקדושות האחרונות. מתוך דימויי ההווה הקולנועי עולה תמונת עולם לא-נוחה — המזכירה תקופות דומות בקולנוע האירופי, כמו למשל, הקולנוע

הצרפתי של שנות השישים שנוצר בעקבות מלחמת אלג'יר, והקולנוע האמריקאי של שנות השבעים, שנשא את השפעות מלחמת וייטנאם. כשם שסרטים אלה ביטאו את אובדן הדרך של בני עמם — שהיה תולדה של החלטותיו השגויות והרות האסון של דור האבות — כך גם הקולנוע הישראלי בשנות התשעים נאלץ להתמודד עם הירושה הכבדה והבעייתית של מדיניות ישראל בארבעת העשורים הראשונים של קיומה. התמודדות זו עם מצב, שמקורו במסגרת המוגנת של העבר, המשכו בתוך מערכולת אי-הוודאות של ההווה וסופו לוט בערפל — מקבילה במידה רבה לשלושת השלבים בדגם טקס המעבר (rite de passage) בחברות פרימיטיביות, כפי שהוגדר על ידי האנתרופולוג ויקטור טרנר (Turner 1969). על פי טרנר, טקס המעבר הוא החוליה המקשרת בתהליך שנועד להעביר את הילד אל עולם המבוגרים. הוא מתבצע על ידי ניתוקו של הפרט מקבוצת השייכות הראשונית שלו ("הניתוק") לזמן אחר, בלתי מוגבל, בעל אופי מאגי ואכזרי כאחד ("הלימינליות"), וחזרתו אל אותה קבוצה כשהוא נושא עמו תובנות חדשות המאפשרות את כניסתו לעולם המבוגרים ("ההסמכה"). מבנה דומה מציגה יעל זרובבל (1995) בניתוח שלה ל"אגדה הציונית": לטענתה, הרפתקאותיו של הצבר המתוארות בד'אנר ספרותי זה נועדו ליצור גשר סמלי בין העבר המקראי-ההירואי לבין ההווה הציוני (הלא-פחות הירואי, על פי רוח האגדה). הניתוח של זרובבל מציג את מסעותיו של הצבר בזמן-מקום לא ברורים או לא-ריאליסטיים, כשלב שבו הגיבור יכול להתחבר אל מקורות הידע והכוח שיעצבו בסופו של דבר את זהותו. גם כאן מתקיימים שלושה שלבים שנועדו להעביר את הפרט למצב קיומי חדש.

נדמה שגם הקולנוע הישראלי, המהווה מראה ביקורתית נאמנה לתהליכים הפוקדים את החברה הישראלית כולה, יכול להיות מתואר במונחים של טקס מעבר. וכך, הוא נמצא בשנות התשעים בשלב שלאחר הניתוק (המיוצג על ידי הקולנוע הלאומי-ההירואי כפי שהוגדר על ידי אלה שוחט [1991]), בעיצומו של השלב הלימינלי, אותו שלב מעבר לקראת התקבלות לעולם אוטופי חדש, אנושי יותר, של קיום רב-לאומי ורב-תרבותי.

הטרילוגיה התל-אביבית של דיין — החיים על פי אגפא (1992), שמיכה חשמלית ושמה משה (1994) ומר באום (1996) — מן היצירות המשמעותיות ביותר של הקולנוע הישראלי — משרטטת את קווי המתאר של דיסטופיה שמקורה בקיום הלימינלי, כאוטי, לקראת עתיד לא-ברור. הלימינליות בקולנוע של דיין אינה מוצגת במונחים של זמן (וכאן דווקא

גדולתה של הטרילוגיה המעמידה את עצמה בהוויה ישראלית על-זמנית דוגמת הכותרת הפותחת את החיים על פי אגפא: "בעוד שנה מהיום" אלא במונחים של מרחב משוחזר ומשועתק. דימויי נופים תל-אביביים, מוכרים לעיפה, הופכים מנוכרים באמצעות המצלמה הצובעת אותם בשחור לבן, או לחלופין, בצבעוניות עזה היוצרת הזרה של המקום ויושביו: בתי קברות; מדבר רחב ידיים עם חיילים קרביים שהולכים לאיבוד; וגם בית קפה תל-אביבי שבו יושב יפני מנומנם שמתנדב לספק הוכחה לקיומו של באום. חוויית הלימינליות בסרטי הטרילוגיה של דיין מתאפיינת בהתנסויות יוצאות דופן, כואבות או אקסטטיות, המציגות מערכות קיום מקבילות, חופפות וסותרות (דוגמת הזיותיו של באום במהלך הדקות האחרונות של חייו), כמו בשלב הביניים בטקס המעבר. אבל לא רק סרטיו של דיין בוחרים באופציה קולנועית זו: אדי קינג (גידי דר, 1991) חולה אהבה משיכון ג' (שבי גביון, 1994) קלרה הקדושה (אורי סיון וארי פולמן, 1994) והחברים של יאנה (אריק קפלון, 1999) — כולם בוחרים באופציית הריאליזם המאגי כדי לחדור אל אותו שלב מודחק בניסיון לתעד את הרבדים השונים של קיומו החולף, כמו תמונות מצלמת הפולרויד של הסוכן היפני, שבעצם הפעלתה היא אמורה להביא הוכחה חותכת לממשות הדברים.

ניתן לטעון שאותו ריאליזם מאגי, העומד בניגוד לריאליזם הביקורתי של הקולנוע האישי-פוליטי של שנות השמונים, הוא ההופך את אותו עשור קולנועי למקום של עשייה ביקורתית מן המדרגה הראשונה; ביקורתיות שראשיתה בדה-קונסטרוקציה שנעשית על ידי פירוק סך כל האמונות והאידיאות שעליהן נבנו הקולנוע הלאומי והקולנוע האישי אחריו, וסופה בפריצת אותו הגבול, אל עבר הלא-נודע.

לכן, גם אם מראהו של דיין, הצבר ההגמוני, העומד עירום כביום היוולדו במקלחת, מצטייר לכאורה כביטוי להיפר-ריאליזם, הרי הוא הופך, באמצעות פירוק האשליה הקולנועית שלו ובנימה הפרודית המלווה את טרגדיית מהלכיו האחרונים של באום, לסוג של ריאליזם מאגי. כדי להצדיק את קיומו, מדמיין באום ביקור בתערוכת ההנצחה שלו בחלל הממוסד של המוזיאון, שם נמצאים תצלומי החפצים הסתמיים שאכלסו את דקותיו האחרונות כשהם מוגדלים לממדים מפלצתיים. אוצר התערוכה (אדם ברוך בתפקיד עצמו) מגדיר את הזמן כנושא התערוכה, לא במובן הטלאולוגי, אלא כהתגלמות ה"שמונצס", אותם פרטים חסרי משמעות המרכיבים את חייו של אדם. "האדם הוא סך כל חפציו", קובע ברוך בפרפרזה אירונית על אמירתו של סארטר. הקיום הלימינלי

של שנות התשעים הפך את האידיאולוגיה הציונית שלתוכה נולד באום לדיסטופיה פטישיסטית, אסופה של אובייקטים המשקפים את סתמיות הקיום של בעליהם.

“מיקי לא בא מהים, מיקי לא הולך בשדות, מיקי לא יגיע מחר. מיקי מת”. במילים אלה סוגר האוצר את תערוכת החפצים של באום. השימוש באינטרטקסטואליות המאזכרת שלוש יצירות קאנוניות של התרבות הציונית – פרקי אליק מאת משה שמיר, הוא הלך בשדות, מאת שמיר ובבימויו של יוסף מילוא (1967) בכיכובו של דיין הצעיר, והם יגיעו מחר, מחזהו של נתן שחם (1949) – הופך את באום הצבר לקלישאה על אודות האידיאולוגיה הציונית, ובנוסף על כך גם קובר אותה. מתברר שאפילו בפנטזיות שלו, באום אינו מצליח להציע לצבר, ולו עצמו כמי שמייצג את הצבר, קאנוניזציה ראויה. הלא-זמן והלא-מקום המאפיינים את המצב הלימינלי מאוכלסים באובייקטים שאיש אינו מבקש לעצמו. אלה הם חפציו האחרונים של מי שכונה על ידי התיאורטיקאית ג'וליה קריסטבה (Kristeva 1982) “פרמקוס” (Pharmakos), אותו שעיר לעזאזל שרק הקרבתו תוכל להביא לטיהור המרחב מטומאתו, טיהור שאחריו יתאפשר כינונו של סדר חדש במרחב הציבורי. גיבור סרטו של דיין, מיקי באום הצבר, מוקרב, לעיני הצופה, למען אותה מטרה.

הסיקוונס הסוגר את החיים על פי אגפא ניסה לבטא את הבוקר שאחרי המצב הלימינלי. בניגוד לתצלומי הפנים בשחור-לבן שאפיינו את הסרט כולו, נראית כאן שמש עולה על מגדל שלום ובתי דרום תל-אביב החוסים בצלו, בצילום צבע פנורמי. אבל בבוקר חדש זה אין יותר בני אדם אלא רק תמונות, עדויות חיות למצב שחלף. מתברר שסיום הלימינליות לא הביא למצב ההסמכה שהתבקש מתוך הדגם. לעומת זאת, בסוף הסרט מר באום, מתגלים השורדים: משה ולוי (או בשמו המלא האירוני-טרגי “הלוואי”) בוסקילה, שני המזרחים שזכו להופיע בכל אחד מסרטי הטריילוגיה ושלחם הוקדש הסרט האמצעי, שמיכה חשמלית ושמה משה. הם יושבים ליד הקברים, מחכים ללוויה שתבוא, שתכניס עניין (מקאברי?) לחייהם – בסצינה שמזכירה את ההבנה הטרגית שאליה הגיעו גיבורי בקט במחכים לגודו: “הן יולדות בפיסוק על הקבר, אור היום מהבהב לרגע ואז שוב לילה” (בקט 1985, 118).

דיין מעורר את השאלות: האם הקיום הלימינלי הוא מהות הכל? והאם הכל לא היה אלא הזיה וחומרי המציאות לא היו אלא רובד אחר,

מקביל, של אותה הזיה? והאם הצבר לא היה אלא פיקציה, חלום גדלות, גולם שקם על יוצרו? בהתבוננות בגופו העירום של מר באום, אנו לומדים שהגוף זוכר את מה שהדעת ביקשה לשכוח. הוא שומר את הטרואמות בקפלי העור ואת הפצעים בתוך הבשר פנימה. למראה גופו העירום של מר באום, עולה התהייה, האם השמש תוכל לזרוח שוב על הצבר ההגמוני, או שמא הצבריות, אותו שלב אקסטימי בטקס המעבר של הזהות הישראלית, עתידה להיעלם מבלי להשאיר עקבות מלבד בסיפורי האגדה, בפארסות גרוטסקיות ובשאר נרטיבים גדולים מן החיים הארוזים תמיד במילים "היה או לא היה".

ביבליוגרפיה

- בקט, סמואל, 1985. מחכים לגודו, תרגם מולי מלצר, הוצאת אדם, תל-אביב.
 זרובבל, יעל, 1995. "מסע ברחבי הזמן והמקום: ספרות אגדית כמכשיר לעיצוב זיכרון קולקטיבי", תיאוריה וביקורת 10 (קיץ): 69–80.
 שוחט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, ברירות, תל-אביב.
 Kristeva, Julia, 1982. *Power of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, pp. 127–128.
 Turner, Victor, 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.