

בין המקום הזה למקומות אחרים: הקולנוע האתי החדש

נורית גרץ

בסרט שיחות נפש¹ הגיבורים, בני דור שנות השישים של המאה הקודמת, סוקרים את הדרך האידיאולוגית שעברו עם השנים, התקוות הנכזבות, חלומות שקרסו, האמונות שהתמוטטו.

- דובר 1: היינו כבר הכול. ממש לא ייאמן. בדלנים, עצמאים, דוגלי עצמאות קובק, שותפים לתנועה לעצמאות קובק.
דובר 2: בהתחלה היינו אקזיסטנציאליסטים.
דוברת 1: קראנו את סארטר ואת קאמי.
דובר 3: לאחר מכן פרנץ פנון. נעשינו אנטי־קולוניאליסטים.
דובר 1: קראנו את מרקוזה ונעשינו מרקסיסטים.
דובר 2: מרקסיסטים־לניניסטים.
דובר 4: טרוצקיסטים.
דוברת 2: מאואיסטים.
דובר 1: חרי סולז'ניצין השתנינו. נעשינו סטרוקטורליסטים.
דובר 2: סיטואציוניסטים.
דוברת 1: פמיניסטים.
דובר 3: דקונסטרוקציוניסטים.
דובר 2: יש איזשהו "איזם" שלא סגרנו לו?
דובר 3: טמטומיזם.

היסטוריה זאת של מפלות ואכזבות היא ההיסטוריה של התרבות המערבית ובמהלך של דיאלוג מפותל ומסובך, זוהי גם ההיסטוריה של התרבות העברית והישראלית. הסרטים שיידונו במאמר זה, ביניהם מדחזות², שנת אפס³, ביקור התזמורת⁴, נזהאת אל־פואד⁵ ומועדון

1 Denys Arcand, *The Barbarian Invasions*, Canada, Franc, 2003, הופץ בישראל בשם שיחות נפש.

2 שירה גפן ואתגר קרת, מדחזות, ישראל, צרפת 2007.

3 יוסף פיז'חדזה, שנת אפס, ישראל, 2004.

4 ערן קולירין, ביקור התזמורת, ישראל, ארה"ב, צרפת, 2007.

5 ג'אד נאמן, נזהאת אל־פואד, ישראל, 2006.

בית הקברות,⁶ מתמודדים אתה ומנווטים אותה לכיוון חדש, אל אוטופיה אתית רבת זהויות המחפשת, מבעד למיעוטים אתניים, לאומיים, גזעיים, מגדריים, את האדם האחד המיוחד והיחיד. יחיד זה אינו מתקיים כמרכז הכובד של הבריאה ואינו תופס את הזולת כזה לך, אלא פונה אל האחר כאל אחר, כאל מי שלעולם לא יובן עד הסוף, ודווקא מתוך הבנת המרחק הבלתי ניתן לגישור ממנו, מגלה עמדה אתית כלפיו.⁷

האופציה האתית שמציגים הסרטים הללו מציעה בין השאר תגובה לקיטוב החברתי והלאומי, קיטוב שהתחדד בחברה הישראלית בשנים האחרונות, לשנאת הזרים, לחוסר הסובלנות לדעות מיעוט ולהסתגרות האתנוצנטרית. על רקע זה, מחפשות יצירות הקולנוע הנדינות כאן אפשרויות לשיח שונה שיתבסס על ההבנה לאחר באשר הוא. בחלקן הן מעצבות כך סוג חדש של קשרים בתוך החברה הישראלית וסוג אחר של יחסים בין חברות, עמים ודתות – היהודים והערבים, המוסלמים והנוצרים. בחיפושיהן, ואולי אף מתוך חוסר האמונה באפשרות לגלות את השיח הזה במציאות, מייצרות היצירות הללו היסטוריה קולנועית כתחליף להיסטוריה החברתית הלאומית.

ולטר בנימין דיבר על כוחו של היופי האסתטי להתגבר על חוסר יכולתה של ההיסטוריה לשחזר את העבר ולאפשר לחיות אותו מחדש. על פי בנימין, כל עוד לא נמצא דרך לקשר בין העבר לעתיד, יצירת האמנות היא שתבטיח את הישארותה של התרבות הנצברת דרך ייצוגים אסתטיים של העבר.⁸ בעקבות בנימין אפשר לומר שהסרטים הישראלים מחליפים את ההיסטוריה של התרבות הישראלית במסורות קולנועיות מסוגים שונים ובאמצעות האסתטיקה הקולנועית הם מייצרים היסטוריה אלטרנטיבית שבה העבר, ההווה והעתיד מובילים אל תפיסה אנושית חדשה – תפיסה אתית. במקום להישען על מסורות מתוך התרבות הישראלית הם משתמשים בשפת הקולנוע האמריקני העכשווי, הפוסט־מודרני, אך חותרים תחתיה, בעודם מאמצים, תוך שינויים ועדכוניים, את שפת

6 טלי שמש, מועדון בית הקברות, ישראל, 2005. בניגוד לסרטים האחרים המוזכרים והנודנים, מועדון בית הקברות הוא סרט תיעודי. הניסיון כאן הוא לבחון תופעה שחוצה סוגות ופרקטיקות קולנועיות אודות אופני השימוש באמצעים קולנועיים אמנותיים כדי לעצב מציאות אתית. ביחס למוקד זה ההבחנה בין התיעודי לבדיוני משנית.

7 עמנואל לוינס, כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2010. במקורה האוטופיה היא תיאור של חברה אלטרנטיבית, הרמונית, מושלמת, "חברה צודקת ומאושרת, שסדריה הפוליטיים, בעיקר הכלכליים, טובים יותר מאלה הקיימים" (יפתח גולדמן, הקיבוץ כאוטופיה, משרד הביטחון ההוצאה לאור, 2012). ביצירות ישראליות רבות שנוצרו בעשורים האחרונים תפישות אתיות המתמקדות ביחסים שבין אדם לאדם החליפו את האוטופיה הסוציאליסטית בהתוויית דרך לאוטופיה מסוג אחר. פרדריק ג'יימסון מדבר על אסתטיקה אמנותית כאחת האפשרויות לעצב תמונה אוטופית (פרדריק ג'יימסון, פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תל אביב: רסלינג [1984] 2002). וראו גרץ Nurith Gertz, "The Kibbutz between the Past and the Present", *Israel Studies Review*, 30 (1), Summer 2015, 86–100. לדיון בקשר שבין האוטופיה הסוציאליסטית לאוטופיה האתית; וראו לגבי הדיון האתי של ג'יימסון הערה מספר 31).

8 Walter Benjamin, "Unpacking My Library – A Talk about Collecting", Michael William Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 2: Part 2: 1931–1934, Harvard University Press, [1931] 2005, pp. 486–493; ראו Giorgio Agamben, "The Melancholy Angel", *The Man Without Content*, Stanford University Press, [1994] 1999, 104–117.

הקולנוע האירופאי של אמצע המאה שעברה.⁹ הם בונים כך רצף קולנועי כתחליף לרצף ההיסטורי הישראלי.

מתוך מגוון הסרטים יתרכז מאמר זה בעיקר בשני סרטים ישראלים המרכיבים מספר אפיזודות סיפוריות נפרדות מנותקות זו מזו לכדי סרט שלם (מדוזות; שנת אפס). סרטים אחרים, ובעיקר ביקור התזמורת, נזוהאת אל פואד ומועדון בית הקברות, ירחיבו את היריעה ויאפשרו להצביע על תופעה קולנועית ואולי אף תרבותית מקיפה יותר.

סרטים אמריקנים שנוצרו בשנים האחרונות, כמו מגנוליה, תמונות קצרות, בבל והתרסקות, בנויים על צירי עלילה נפרדים, מרחבים מפורקים ותחומי זמן שונים, שהמאחד ביניהם לעתים הוא האדישות האנושית, האלימות, השנאה והגזענות. הם יוצרים פוליפוניה של גיבורים, עלילות וסיפורים המתרחשים במקומות שונים, ללא זמן, מרחב או משמעות שיאחדו ביניהם ויקשרו אותם זה בזה. סרטים אלה, המשתייכים לסוגת סרטי האפיזודות המכונה mosaic film או multi-plot films, צמחו על רקע השקפות רב-תרבותיות המכירות בהבדלים אתניים, גזעיים, לאומיים ומגדריים. אך הם מציגים את הכישלון של ההשקפות הללו, שהפכו את ריבוי הזהויות לריבוי של מכלולי גזע, מגדר, לאום ואתניות, הנאבקים זה בזה, מבקשים להשתיק זה את זה ומותירים בעינן את האלימות, חוסר הסובלנות והגזענות שלא הצליחו לדכא.

הסרטים הישראליים משלבים מבנה זה עם האסתטיקה של הקולנוע האירופאי מאמצע המאה שעברה, שצילים מרחבים גדולים וריקים של בדידות וגיבורים תועים בתוכם, נעלמים, מתרחקים זה מזה ומהמצלמה ונראים כך זרים ומנוכרים מול הנוף ומול בני אדם (למשל בסרטים של פדריקו פליני, מיכאלאנג'לו אנטוניוני, אינגמר ברגמן, ז'אן-לוק גודאר ואחרים). ואולם, בסרטים הישראליים הנתק בין העלילות, הגיבורים והמקומות, שאפיין את קולנוע האפיזודות האמריקני, מתאחה, והמרחבים והמרחקים שסימנו בקולנוע האירופאי זרות וניכור בין אדם לאדם ובין אדם לנוף, משמשים כאן דווקא להצגת יחסים אנושיים ללא השתלטות, ללא ניסיון להתמזג עם הזולת, להשתרש בו וכך למחוק אותו.¹⁰

9 שפה זו, של אמצע המאה שעברה, מפרה את הקולנוע האירופאי האמנותי עד היום. Thomas Elsaesser, "Hitting Bottom: Aki Kaurismaki and the Abject Subject", *Journal of Scandinavian Cinema*, 1.1, 2010, pp. 105-122.

10 לגבי סרטים אלה ראו: Régine-Mihal Friedman, "Double meurtre sur la 443: tuer et pleurer", *Mélanges pour, Marc Ferro*, Sylvie Dallet and Michel Cade (eds.) (forthcoming); Sandra Meiri, "History, Trauma and Ethics in Judd Ne'eman's Cinematic Oeuvre", *Israel: Studies in Zionism and the State of Israel, History, Society, Culture* 14 (2008), pp. 35-69 (Hebrew); Judd Neeman and Yael Munk, "Avanti Popolo: Battle Cry of the Fallen", Josef Gugler (ed.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin: University of Texas Press, 2011, pp. 177-186; הַדְּבָר זָנַב חֶבֶר: זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן, "ישראל - כתב-עת חלקר הציונות ומדינת ישראל: הסטוריה, תרבות וחברה" 14 (2008), עמ' 35-69.

מתוך נקודת המוצא של הגלובליזציה והפוסט־מודרניזם, מתוך מבנה מפורק של דמויות וזמנים, מתוך מצבים של בדידות וניכור, מנסים הסרטים הללו לדמיין אפשרות של יחס חדש אל הזולת ובכך לפרוץ את מגבלות חייו ומותו של היחיד, להתעלות אל מעבר לבדידותו, מעבר לזמנו הצר והמוגבל, אל אוטופיה אנושית הנושאת עמה אפשרות של זמן רחב אחר.

בעודם מצויים בין שני צירים אלה – הקולנוע האמריקני והקולנוע האירופאי, מציעים הסרטים הנידונים כאן חלופה לזרמים קודמים בקולנוע הישראלי. הקולנוע הלאומי וקולנוע הבורקס שנוצרו בשנות השישים והשבעים, בחנו את האחרים הלאומיים והאתניים כהשתקפות של הזהות ההגמונית – מזוהים אתה או מנוגדים לה. הקולנוע הרב־תרבותי שנוצר בישראל בשנות השמונים התמודד עם שני סוגי קולנוע אלה כשניסה להעניק קול למיעוטים אתניים ולאומיים, אך הצלחתו בהתמודדות זו הייתה חלקית בלבד. בחלקו הגדול הוא יצר התבדלות מצד אחד והתנשאות מצד אחר, ובסופו של דבר, במקרים רבים הותיר את האחרים הלאומיים והאתניים כפופים לאידיאולוגיה הדומיננטית הלאומית או המעמדית.¹¹ תוך דחייתו של הקולנוע הרב־תרבותי של שנות השמונים, חוזרים לכאורה הסרטים האתניים החדשים אל היחיד, שעמד במרכז הקולנוע האישי שנוצר לצד סרטי הבורקס והקולנוע הלאומי בשנות השישים והשבעים.¹² אולם, אין זה יחיד שהפנה את גבו למציאות קפיטליסטית ולאומית כאחד ושקע בחיי רגע ללא זיכרון לאומי או אישי,¹³ זהו יחיד שמתוך מציאות דומה, אלימה ודורסנית מחפש דרך מוצא, אישית ואנושית, אל עבר האחר.

הקולנוע האתי החדש מתחבר אפוא לעבר הקולנועי הישראלי ולעבר הקולנועי האירופאי, ומעבר שני סוגי עבר אלה תוך דיאלוג עם יצירות בנות תקופתו. הישענות כזאת על יצירות העבר מבליטה את הבחירה בזמן אלטרנטיבי, ולו גם קולנועי, משוכפל – תחליף לנרטיבים השונים של המאה שעברה והמאה הנוכחית: תחליף לאוטופיות הגדולות שנכשלו בהבטחתן לברוא אדם חדש בחברה חדשה ולהעניק צדק ושוויון לכול; תחליף לייאוש ולריק שצמחו על רקע קריסתן של אוטופיות אלה; תחליף לפוליטיקה של הזהויות שבמקום ליצור חברה מרובדת, רב תרבותית, יצרה אוסף של קבוצות במאבק מתמיד זו עם זו. היא התכוונה לתת קול למיעוטים שקולם לא נשמע, אך במקום ליצור חברה מרובדת, רב־תרבותית, יצרה ההישענות על יצירות העבר אוסף של קבוצות במאבק מתמיד זו עם זו, תחליף למצוקות של המודרניזם ולהתפרקות האמת, הסובייקט והטקסט בעידן הפוסט־מודרני.

11 ראו, למשל, את הסרטים אוונטי פופולו, חיוך הגדי ונישואים פיקטיביים, המעצבים את הערבי כהעתק של היהודי, חלומותיו ותשוקותיו, כמייצג של ערכיו או מיוצג על ידיהם. מספר סרטים בתחילת שנות האלפיים כמו סוף העולם שמאלה ורוח קדים ממשיכים מגמה זו. רפי בוקאי, אוונטי פופולו, ישראל, 1986; שמעון דותן, חיוך הגדי, ישראל, 1986; חיים בוזגלו, נישואים פיקטיביים, ישראל, 1988; אבי נשר, סוף העולם שמאלה, ישראל, 2004; דוד בן שטרית, רוח קדים, ישראל, 2002.

12 ראו, למשל: מיכאל שלי; שלושה ימים וילד; מקרה אשה וכן תיאור ממצה של קולנוע זה אצל ג'אד נאמן. דן וולמן, מיכאל שלי, ישראל, 1975; אורי זוהר, שלושה ימים וילד, ישראל, 1967; ז'ק קתמור, מקרה אשה, ישראל, 1969; ג'אד נאמן, "המודרנים": מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998.

13 דוגמת מציעים. אורי זוהר, מציצים, ישראל, 1972.

שני הסרטים הישראליים, מדחות ושנת אפס, נראים כפסיפס של גיבורים וסיפורים, המתרחשים בזמנים שונים ובמקומות שונים, לכאורה ללא מרכז מאחד. הם בנויים במתכונת סרטי האפיזודות,¹⁴ סרטים הנפוצים בשנים האחרונות בעיקר בקולנוע האמריקני וכמוהם מעצבים פוליפוניה של קולות ועלילות.¹⁵ קולנוע זה צמח על רקע השקפות רב תרבותיות, המכירות בהבדלים אתניים, גזעיים, לאומיים ומגדריים, אך הוא מתאר את כישלונן של השקפות אלו, שהפכו את ריבוי הזהויות לריבוי של מכלולי גזע, מגדר, לאום ואתניות, ללא בסיס משותף להידברות. סרטי האפיזודות מספרים סיפורים שונים, המתאחדים לעתים במרחב אחד (למשל, העיר לוס אנג'לס בהתרסקות¹⁶ ובתמונות קצרות¹⁷) או בזמן אחד ובדרך כלל באיזושהי תמה משותפת. העלילות שונות, הדמויות רחוקות ומנותקות זו מזו, ובכל זאת כל הגיבורים בכל העלילות חיים בחברה שבה שולטים הרוע, האלימות, האדישות, הגזענות והאכזריות ומשקפים אותה. חייהם המתנהלים באיום מתמיד בין אסון לאסון, בין הרס לחורבן, אינם רק ביטוי של הוויה גלובלית המצויה בתנועה מתמדת כחולות נודדים ללא קרקע יציבה,¹⁸ אלא גם תוצאה של הרוע והאלימות שייצרו אותם.

בסרט תמונות קצרות, שהיה אחד הראשונים בסדרה זו של קולנוע האפיזודות, הנתק האנושי מתבטא בעיקר באדישות לסבל הזולת הנובעת לעתים מהיעדר ידע על חייו ועל מותו, אך במקרים רבים מקורה בחוסר אפשרות להתבונן בזולת, לראות אותו ולחוש אחריות כלפיו. הדבר מומחש היטב בסיפורם של כמה גברים שיצאו לבילוי נעים של דיג בסוף שבוע והמשיכו בבילוי זה גם לאחר שגילו גוויית אישה ערומה בנהר. בסרטים אחרים, דוגמת מגנוליה,¹⁹ התרסקות או בבל,²⁰ קשרי אדישות מתחלפים בקשרים אלימים של שנאה הדדית בין שחורים ללבנים (התרסקות) בין גברים לנשים (מגנוליה), בין עיוורים לרואים, בין עולם ראשון לעולם שלישי (בבל).

כישלון הרב-תרבותיות מתואר בכל אחד מן הסרטים הללו על רקע של עולם וירטואלי,

14 המכונים גם סרטי מוזאיקה, סרטים פוליפוניים, סרטי מכלול – אנסמבל פילם.

15 ראו: Ma del Mar Azcona Montoliu, "A Time to Love and a Time to Die: Desire and Narrative Structure in 21 Grams". *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31.2 (2009), pp. 111–123

16 Paul Haggis, *Crash*, USA, Germany, 2004

17 Robert Altman, *Short Cuts*, USA, 1993

18 ראו: Montoliu, הערה 15 לעיל; John Bruns, "The Polyphonic Film", *New Review of Film and Television Studies* 6.2 (2008), pp. 189–212; Hsuan L. Hsu, "Racial Privacy, the L.A. Ensemble Film, and Paul Haggis's *Crash*", *Film Criticism* 1–2 (Fall/Winter 2010), pp. 132–156; Patricia Pisters, "The Mosaic Film – An Affaire of Everyone: Becoming Minoritarian in Transnational Media Culture" (2009). Retrieved from: <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Pisters%20Patricia%20Encuentro%20Migratory%20Politics%20READER%20OPMAAK.pdf>

19 Paul Thomas Anderson, *Magnolia*, USA, 1999

20 Iñárritu Alejandro González, *Babel*, USA, Mexico, France, 2006

אשר בנוי לא על יחסים ממשיים, כי אם על שכפול יחסים, בהצגה, בתחפושות, מול קהל או מול הטלוויזיה: הצגות של מין בשיחות מין טלפוניות, יחסים ארוטיים המבוססים על איפור ותחפושות, חגיגת ליצנים בתמונות קצרות, חידוני טלוויזיה והצגות של אלימות גברית במגנוליה. באופן זה, מגיבים סרטי האפיזודות הללו על מציאות שהאירועים הווירטואליים בה נתפסים כממשיים, ההבחנה בין עובדות לפיקציה אבדה, מראית העין החליפה את הממשות והעבר הפך לאוסף קלישאות נוסטלגיות.²¹ הנתק בין המציאות למשחק, להצגה ולדימוי חובר בכל הסרטים הללו לנתק בין בני אדם שאינם מסוגלים ליצור קשר ביניהם. באין כל בסיס משותף של אמת או ממשות, חייהם וחיי חבריהם מתרחשים כמשחק וכהצגה בלבד.

באין קשר בין אדם לזולתו ובמציאות מעורערת שהפכה פיקציה, גם הזמן נעצר והצטמצם לסדרה של רגעי הווה, שמהם אין מוצא אל העבר או אל העתיד. הביטוי החד ביותר להצטמצמות זו של הזמן מצוי בנתק בין הורים לילדיהם – בין מייצגי העבר לממשיכיהם בעתיד. במגנוליה אב מתעלל בבנו הקטן כשהוא דוחף אותו להשתתף בתכניות של חידוני טלוויזיה, אב אחר מתעלל מינית בבתו ואב שלישי עוזב את בנו הצעיר ומותיר אותו לטפל לבדו באמו הגוססת. בתמונות קצרות אם מגלה אלימות כלפי בתה, בבבל אם מתנכרת לבנה.

רק לרגעים, בתמונה חזקה אחת, רומזים הסרטים הללו על אפשרות ליחסים אחרים בין הממשות לדמיון, בין אדם לאדם, בין העבר להווה ולעתיד. ברגעים כאלה מתרחשת מעין הארה, המסכות והתחפושות מוסרות, שני בני אדם מגלים זה את זה ונוגעים זה בזה, ואז נראה כאילו גם הזמן שנקטע נפרס מחדש והוא יאפשר חיים אנושיים אחרים. בהתרסקות, רגע אחד מותרש לאחר ששוטר מציל ממות אישה שקודם לכן התעלל בה והם עומדים זה מול זה ומביטים זה בזה; במגנוליה מגע דומה נוצר בין בן לאביו שנשט אותו בילדותו ועכשיו האב שוכב על ערש דווי. איזו "הבנת על" נוצרת בסרטים הללו מעבר לידיעת הגיבורים, באמצעות קשרים אנלוגיים, מטפוריים ומטונימיים בין העלילות השונות. למשל כששיר אחד מושר על ידי גיבורים שונים באפיזודות השונות (מגנוליה), כשמנגינה אחת משותפת (חוץ דיגטית) ממלאת את המסך וחולפת מאפיזודה לאפיזודה, כשאותו מרחב מדברי או עירוני משמש רקע להתרחשויות בסיפורים השונים (בבל). בסרט תמונות קצרות, הבנת העל נוצרת כמשמעויות מועברות מעלילה אחת לעלילה אחרת. דוגמה מובהקת לכך היא צ'לנית הבוחרת להתאבד לא רק בתגובה לאדישות מצד אמה ולרוע שלה, או לידיעה על מותו של בן השכנים, אלא כתגובה כללית יותר, מטפורית, כלפי העולם שהסרט מציג. אפשר לומר שבהתאבדותה ובמותה היא לוקחת על עצמה את סבלם של האנשים סביבה ומכפרת על האלימות, ההתנכרות והאדישות הסובבות אותה. בתמונה אחת בסרט מציץ גבר בגיבורה זו בשעה שהיא שוקעת בברכה ונראית כגוייה. בו בזמן הוא שומע בטלפון את ידידו מתאר בפניו מגע ארוטי עם אישה שהיה עליו לאפר אותה כגוייה. מיד לאחר מכן, בחיתוך חד, עובר הסרט לתמונה של גוייה בנהר מול הדייגים האדישים. שילוב זה של סצנות מעניק להתאבדותה של הצ'לנית ממד של מחאה לא רק כנגד עולם ללא רחמים וללא אהדה, אלא גם כנגד עולם שהפך את האיפור וההצגה תחליף לממשות.

21 גיימסון, הערה 7 לעיל.

כמו מגנוליה, תמונות קצרות, בבל והתרסקות, גם הסרטים הישראלים שנידונים במאמר זה בנויים על צירי עלילה שונים, מרחבים מפורקים ותחומי זמן שונים, שהמאחד ביניהם לעתים הוא האדישות האנושית, האלימות, השנאה והגזענות. כמו סרטי הסוגה האחרים, גם סרטים אלה מעצבים איזו פוליפוניה שאינה מאפשרת לגבש אמת וידע משותפים. הם מצטמצמים לסדרה של רגעי הווה שמהם אין מוצא אל העבר או אל העתיד. כמו יצירות כה רבות בזמנן וכמו כמה מהיצירות של הסוגה, גם סרטים אלה בנויים כשרשרת של סימנים שאיבדו את הקשר בינם לבין עצמם ובינם לבין המציאות, והם נוגעים לכאורה במעטפת בלבד, בטקסטים ובמראית העין במקום בממשות. אך מתוך נקודת המוצא של הגלובליזציה והפוסט-מודרניזם, מתוך מבנה מפורק של ייצוגים שעל פני השטח, מתוך טראומה של נתק ואבדן, הסרטים הללו מנסים להגיע אל נקודת אחיזה אחרת – לקשר אנושי חדש ואל תוכן נעדר שאינו ניתן לייצוג ישיר. התוכן הזה הוא תוכנה של האתיקה החדשה והוא מעוצב על ידי האסתטיקה האירופאית של אמצע המאה שעברה.

אירופה בין הריק לאוטופיה

בספרו סינמה²² מתאר ז'יל דלז קולנוע שפירק את הפעולה העלילתית (הסכימה הסנסור-מוטורית) והחליף אותה בתמונות, קולות ואורות (דימויים אופטי-סונריים – דימויי זמן).²³ זה נתן קדימות למה שאמור היה להופיע לפני הפעולה או אחריה, הוא הפך את המרחב לפרוטוגוניסט מרכזי במקום הגיבורים ופעולותיהם ואילץ את הצופה להתבונן במקום להיסחף עם העלילה. כדבריו של אנטוניוני: "אחרי שהכול קרה, הכול נאמר, מגיע הרגע של השתיקה ואת הרגע הזה מנסה הקולנוע שלי לתפוס".²⁴ הקולנוע של אנטוניוני, כמו הקולנוע של יוצרים אירופאים אחרים בני זמנו, מבטא באופן זה את השבר בתפיסת משך הזרימה של הזמן, את אבדן היכולת ליצור המשכיות עם העבר והעתיד.²⁵

שבר זה נקשר בחוויית האבסורד, המוגדרת על ידי קאמי כעומת בין הצעקה האנושית של האדם המחפש בהירות, לבין השתיקה חסרת ההיגיון של העולם:²⁶ אם אי אפשר לגעת

22 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, [1985] 1989

23 העלילה והפעולה נעצרות ונקטעות והתמונות שאמורות היו להוביל אליהן מושהות באמצעות סיקוונס שוט, מצלמה סטטית, תנועות פן ארוכות וכדומה.

24 Seymour B. Chatman, *Antonioni: or, the Surface of the World*, University of California Press, 1985 pp. 52 [...] גוררת את המבט הרחק מהנרטיב אל הדימויים עצמם, מה שכופה על הצופים לשנות את הרגלי הצפייה שלהם" [התרגום שלי, נ"ג]. Anton Kaes, "Requiem for A Lost Planet: Notes on Werner Herzog's Fata Morgana", Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef and Anat Zanger (eds.), *Just Images: Ethics and the Cinematic*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 94–104

25 מאפיינים אלה של המודרניזם מצויים גם באמנות הפוסטמודרנית. לגבי הדמיון וההבדלים ראו ג'יימסון, הערה 7 לעיל.

26 אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, תל אביב: עם עובד, ספרית אופקים, 1978.

בעבר החומק, להיזכר במה שקרה בשנה שעברה במרינבד (אשתקד במרינבד),²⁷ לשמור את זכר האהבה האבודה בעיר נבר (הירושמה אהובתי)²⁸ או לדמיין את העולם השלם של האלים שהנחו את אודיסאוס אל ביתו (הבוז),²⁹ אי אפשר לקיים קשרים נושאי משמעות בין אדם לאדם ובין אדם לעולם, ולא נותרו אלא הרגע החולף, הניכור והריק. הקולנוע מעבד חוויות אלה באמצעות המרחבים הדוממים המפרידים בין בני אדם, תנועות מצלמה אטיות, ללא חיתוכים, המרחיקות אותם זה מזה, צילומי לונג שוט של גיבורים הנטמעים במרחב, מתרחקים זה מזה ומהמצלמה, מכוסים על ידי חפצים, נעלמים בין סורגים, קירות ועשן. האסתטיקה הקולנועית הזאת מבטאת את חוויית הבדידות האקזיסטנציאליסטית של גיבורים הכלואים בתחומי הווייתם, מבודדים מזולתם. גיבורים אלה אינם מסוגלים להחליט החלטות; הם פועלים במעין מבוך או עוברים במרחבים שוממים של התודעה, מתקיימים בעלילה שבורה, בזמן המונע אחרנית, מתמוסס או עומד במקום. אלזסר מתאר את גיבורי הקולנוע הזה (ובעיקר בסרטים של ברגמן, וים ונדרס, אנטוניוני, תיאו אנגלופולוס) כיהודים נודדים שאיבדו כל אמונה והם מונעים על ידי דמונים פנימיים, מנסים לחזור הביתה ואל הבית אינם מגיעים.³⁰

ועם זאת בכל אחד מהסרטים שהוזכרו לעיל, יש רגע שנקרע צוהר אל עולם אחר ואל זמן אחר.³¹ בסטיריקון של פליני,³² זהו הרגע שרעש המלחמה שהתרחשה קודם לכן נדם, הצבעוניות המוגזמת של כלי המלחמה מתפוגגת, הגופות הצלובים והראשים הכרותים נעלמים, ומתוך הדממה ניבטת תמונה אחרת של תום ויופי: קווים ישרים של וילה צנועה, כבשה לבנה מובילה עגלה קטנטנה וילדה נוהגת בה, שני טווסים מטיילים בחצר, חישוק מסתובב ונוחת על האדמה ורק צליל המתכת נשמע בפסקול, ובתווך בעל ואשה מכינים משקה, שולחים את ילדיהם למקום אחר ונותרים לבד כדי לחתוך את וורידי ידיהם ולמות. ברומא, כפי שהיא מתוארת אצל פליני, אין מקום למשפחה הזאת; אבל האסתטיקה המוענקת לסצנה מקפיאה את התמונה ומעניקה לה ממד אוטופי, נצחי, מעבר לזמן, מעבר למוות.

אוטופיה זו, המועברת על ידי האסתטיקה של התמונה, ניבטת דרך צילומי חוף הים והמוזיקה המופלאה המלווה אותם במדבר האדום³³ – הניגוד המוחלט לעיר התעשייתית האפורה, או בתמונת הנערה התמימה מעבר לנהר בסרט לה דולצה ויטה³⁴ – ניגוד לחיי התענוגות שבהם שקע הסרט עד כה, כמו גם בזיכרון החסום של העבר בהירושמה אהובתי או אשתקד במרינבד. כל אלה הם גילומים אסתטיים של אותו עולם אחר וזמן אחר ובו

Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, France, Italy, 1961 27

Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, France, Japan, 1959 28

Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, 1963 29

Elsaesser, הערה 9 לעיל. 30

פרדריק ג'יימסון במאמרו "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" מגדיר גרעים כאלה כ"מחווה אוטופית", שנוצרת על ידי "משטחי צבע הזויים". ג'יימסון, הערה 7 לעיל, עמ' 23.

Federico Fellini, *Fellini Satyricon*, 1969 32

Michelangelo Antonioni, *Il deserto rosso*, Italy, France, 1964 33

Federico Fellini, *La Dolce Vita*, Italy, France, 1960 34

אפשרות ליחסים אנושיים אחרים. בסצנות הללו מבטאים הסרטים את האמונה באפשרות להיאבק על דבר מה שלעולם לא יוגשם, את הידיעה שבאיזשהו מקום נמצא בכל זאת גודו וצריך לחכות לו, גם אם לעולם לא יבוא, ושבשנה שעברה בכל זאת התרחשה אותה פגישה קסומה במרינבד והקסם הזה יכול לחזור. הידיעה הזאת היא המאפיינת יצירות רבות כל כך, בנות הזמן. כמו עיוור "הרוצה לראות ויודע כי אין קץ ללילה", כדברי קאמי בספרו המיתוס של סזיפוס,³⁵ כך גם הקולנוע של פליני, אנטוניוני, אלן רנה, גודאר, ברגמן ואחרים, התעקש לראות איזושהי תמונה של העתיד ושל העבר מבעד לרגע המרוקן של ההווה. אפשר לומר שהקולנוע הזה נע, כמו מישל, גיבורו של גודאר בסרט עד כלות הנשימה,³⁶ בין הזמן האוטופי השלם לבין זמן היומיום המעגלי וחסר התכלית – זמן הריק. "בין היגון לריק הייתי בוחר בריק", אומר אותו גיבור, "היגון זה אידיוטי", הריק "לא טוב יותר, אך היגון הוא התפשרות, אני רוצה הכול או לא כלום". ואכן, בלא אפשרות להשיג הכול, הוא בוחר בלא כלום, בחיי הרגע ובמוות.

יוצרי הקולנוע הישראלי האישי בשנות השישים והשבעים ראו את יצירות הקולנוע האירופאיות של אותן שנים, קראו את הספרות האקזיסטנציאליסטית והכירו את הייאוש, החרדה והניכור של גיבורים התועים ללא עבר וללא עתיד, שוקעים בהווה חסר טעם ובחיי יומיום ללא תכלית, ועיצבו אותם בדרכים דומות: בתיאור חיי יומיום נעדרי תוכן, בעלילות מעגליות חוזרות על עצמן, בעיצוב זמן עומד ללא תנועה³⁷ ובדרכי צילום דומות, היוצרות – בין שאר האפקטים שלהן – נתק וניכור בין גיבור לגיבור ובין גיבורים לסביבתם, לעתים תוך שימוש מדויק באסתטיקה של הסרטים שהוזכרו לעיל.³⁸ באמצעות אסתטיקה זו הגיב הקולנוע הישראלי על האפרוריות של חיי השגרה בשנים שלאחר המלחמה.³⁹

הניסיון לחפש משמעות במקום שאין בו משמעות, לגלות את כוונותיו של העולם ולפענח את הרמזים המעורפלים שלו, מזין באותה תקופה בעיקר את יצירות הספרות שאימצו את האקזיסטנציאליזם האירופאי כדי לתאר את החוויה של התפוררות החלום הציוני. מעבר לזמן הקטוע, המעגלי והסטטי שגיבוריהן נעים בו, יש בהן גם אותו חזון של זמן ומרחב שלמים, אוטופיים, המערבים את החלום הציוני עם חלומות מטאפיזיים אחרים. זמן זה מתגשם בזיכרון האישה האהובה בקיבוץ,⁴⁰ בגעגועים לעבר שלפני קום המדינה⁴¹ או למלחמת תש"ח,⁴² בחלומות על הגשמת הציונות בניו זילנד⁴³ או על ירושלים של מעלה

35 קאמי, הערה 26 לעיל, עמ' 126.

36 Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, France, 1960

37 ג'אד נאמן, השמלה, ישראל, 1970; זוהר, הערה 13 לעיל.

38 זוהר, הערה 12 לעיל; ולמן, הערה 12 לעיל; יצחק ישרון, אשה בחדר השני ישראל, 1967; קתמור, הערה 12 לעיל.

39 וראו גם אצל ג'אד נאמן, שחשף בקולנוע האישי של שנות השישים את תשוקת המוות שאימץ הדור כמורשת של מלחמת תש"ח ושל לוחמיה. נאמן, "המודרנים", הערה 12 לעיל.

40 א"ב יהושע, "שלושה ימים וילד", מול היערות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1965.

41 עמוס עוז, מיכאל שלי, ירושלים: הוצאת כתר, 1968.

42 עמליה כהנא כרמון, וירח בעמק איילון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971.

43 יצחק בן נר, ארץ רחוקה, ירושלים: הוצאת כתר, 1981.

בתקופת מסעי הצלב.⁴⁴ חלומות וזיכרונות אוטופיים אלה מצויים בכמה סרטים שנעשו באותה תקופה על פי יצירות הספרות: שלושה ימים וילד ומיכאל שלי.

המשותף ליצירות האירופאיות ולסרטים שנעשו על פי יצירות הספרות הישראליות היה שאלה ואלה נשאו עמן תמונה של זמן שבו למעשים היו תוצאות שנצברו למעין חשבון,⁴⁵ והן זוכרות את הזמן הזה ומחפשות דרך לשוב אליו. מובן שהדרך הזאת חסומה. ביצירות האירופאיות היא נחסמת על ידי השיגעון והמוות, ביצירות ספרות ישראליות וביצירות הקולנוע שהתבססו עליהן היא מובילה אל שחזור רגעים היסטוריים של אופוריה לאומית – באלימות, רצח ומלחמה. בכל המקרים הללו, גם בקולנוע המקור וגם בקולנוע היעד, הזיכרון האוטופי מתגלה כזיכרון כוזב של דבר מה שלא אירע או שאירע, סולף ועוות, ובכל זאת הקולנוע הזה נאחז בו.⁴⁶

הסרטים החדשים שמאמר זה עוסק בהם, מאמצים את אותה אסתטיקה אירופאית של אמצע המאה הקודמת לא כדי לעצב עולם מנוכר, מרחבים שוממים וזמן יומיומי ללא תנועה, אלא להפך, כדי לעצב קשרים אנושיים חוצי־מרחבים ודרכם לפרוס רצף שונה של זמן המבוסס על המחויבות לאחר. זהו הזמן המתקיים, על פי לוינס, מעבר לחייו ולמותו של היחיד.⁴⁷ סרטים אלה משקפים את הוויכוח של לוינס עם התפיסות האקזיסטנציאליסטיות הרואות בבדידות הקיומית מכשול שיש להתגבר עליו. לעומת תפיסות אלה, מציע לוינס "לראות בחיוב את המסתורין בין האני לזולתו" ולהכיר בכך ש"המרחק המתקיים ביחסינו עם האחר" הוא "הדלק המזין את האהבה לזולת",⁴⁸ הוא המאפשר להרחיב את הזמן האישי האנושי לעבר זמנו של האחר.

האסתטיקה האירופאית משמשת אפוא כדי לעצב את המרחקים שעליהם מדבר לוינס: הטייקים הארוכים, תנועות המצלמה האטיות, הרחבת המשך שבין הפעולות, הבלטת חשיבות הנופים על פני הגיבורים וכדומה, כל אלה מייצרים עתה את המרחק המאפשר קשר אנושי ללא השתלטות, ללא הפיכת השונה לדומה. את המרחק הזה ניתן לתאר על פי לוינס כיחסים עם הוויה רחוקה שלא נוכל לכפות עצמנו עליה, להכיל אותה בתוכנו, להבין אותה או להעניק לה פשר. אלו יחסים השומרים על שונותו של הזולת, אינם מוחקים אותו ואינם הופכים אותו דומה לנו עצמנו, וגם אינם מאפשרים לנו "להשתרש" בתוכו

44 עמוס עוז, עד מוות, ירושלים: הוצאת כתר, 1971.

45 איטאלו קאלווינו, "בהגיחו מן הצוק התלול", אם בלילה חורפי עובר־אורח, בני ברק: ספרית פועלים, 1990.

46 וראו: נורית גרץ, עמוס עוז: מונוגרפיה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980; נורית גרץ, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1983; נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993.

47 לוינס, הערה 7 לעיל.

48 תמי עמיאל־האוזר, אחרות בדיונית: אתיקה וביקורת התרבות, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, נובמבר 2007.

ו"להתבולל" בו.⁴⁹ בלשונה של תמי האוזר: "האתיקה של לוינס מקדמת מושג פוזיטיבי של 'אחר': 'אחר' שאינו תלוי בסובייקט ובמערכות הייצוג שלו ומתקוף שונותו הוא נושא עמו ציווי מוסרי המוטל על הסובייקט וכופה עליו אחריות".⁵⁰ ייצוג כזה מאפשר "להתייחס אל ה'אחר' מבלי להגדירו כניגוד פגום של הסובייקט אך גם לא לעצבו כהעקת הדומה לו".⁵¹

ניתן לתאר את היחסים הללו עם הזולת כאפשרות של אוטופיה חדשה שאינה נושאת עיניה למהפכות חברתיות, אלא להצלת נפש אחת. נקודת המוצא במקרה זה אינה החברה כגוף קולקטיבי, אלא יחסו של האדם היחיד אל הזולת. מתוך אדם יחיד זה מתאפשר היחס האתי העשוי להוביל גם לאחריות כללית משותפת.⁵²

אוטופיה זו ניזונה מאותם רגעים שבהם נפתח בסרטים האירופאים צוהר אל עולם אחר והיא מועברת על ידי אותה אסתטיקה של התמונה המזכירה את המדבר האדום, לה דולצה ויטה, הירושמה האבותי, אשתקד במרינבד וסרטים אחרים. אבל במקרה הזה אין היא חלום בלבד שלעולם לא יוגשם והוא מהבהב לרגעים ממרחק, מתוך מציאות אחרת ועולם אחר, אלא היא ממלאת את הסרט כולו ומרכיבה את עצם האמירה שלו. בספרו אחרת מהיות⁵³ מבחין לוינס בין הדיבור (Dite) המעלה תכנים לבין האמירה (Dire) המעלה את מה שקדם לקול, מה שקדם לכל תוכן סמנטי.⁵⁴ זוהי השארית שאינה מאפשרת למצות לתוכן נגלה את הנאמר ולצמצם אותו למשמעותו הלוגית ועל כן אינה מאפשרת לצמצם את

49 "הטרנסצנדנטיות מציינת יחסים עם ממשות רחוקה לאינסוף מזו שלי, בלי שעם זאת המרחק יהרוס את היחסים ובלי שהיחסים יהרסו את המרחק, כפי שהדבר מתרחש ביחסים בתוך הזהה" (לוינס, הערה 7 לעיל, עמ' 23).

50 עמיאל-האוזר, הערה 48 לעיל, עמ' 4.

51 שם, עמ' 6.

52 בעקבות סיימון קריצ'לי (סיימון קריצ'לי, "חמש בעיות בדבר השקפתו של לוינס על הפוליטיקה, והתוויית פתרון להן" מדינה וחברה 3, 2 [2003], עמ' 699-709). ניתן לראות באוטופיה זו התנגדות. היא מתרחשת במקום שאתה חי בו ועובד, היא לא צריכה לכלול מיליון אנשים, די לה במעטים. אלן באדיו (אלן באדיו, אתיקה: מסה על תודעת הרוח, תל אביב: רסלינג, [1993] 2005), רואה באוטופיה אתית זו אירוע שיש בו פוטנציאל של ערעור הסדר הקיים. היא ממלאת את הריק האנושי שנוצר בחברה החיה ללא אמות מידה של מוסר, אחריות אנושית וחברתית וצדק, מגדירה אותו ובונה סביבו ידע חדש, אמות מידה חדשות. לוינס מדמיין אפשרות זאת בספרו אחרת מהיות (Otherwise Than Being), כשהוא מדבר על ראיית הזולת כ"אחיהם של כל בני האדם האחרים" (Emmanuel Levinas, *Otherwise Than Being or Beyond Essence*, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, [1974] 1991). פניו של האחר, לדבריו, הן "פנים חד פעמיות" ויחד עם זאת מצויות "בזיקה לפנים אחרות". ביחס הזה אל כל האחרים הוא מוצא בסיס לסדר פוליטי - לצדק חברתי. מדובר אמנם בסוג של יחסים בין אדם לאדם, אבל מעבר לאתיקה הזו עומדת אמונה חברתית ביכולת להשתמש ביחסים אלה כתשתית חברתית רחבה יותר.

53 Levinas, שם.

54 חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008. אם להשתמש בדימוי אחר של לוינס, מתרחש כאן "מנעד" החורג מעבר למלודיה, מנעד "שיישמע היטב וישתלב באקורדים הנשמעים, אבל בצליליות ששום קול אינו יכול לשיר ושום כלי אינו יכול להפיק". עמנואל לוינס, הומניזם של האדם האחר, ירושלים: מוסד ביאליק, [1972] 2004, עמ' 95.

האחר, השונה, לזהה ומחייבת אותנו לקבל אותו מבלי לבטל את ממד האחרות שלו.⁵⁵ האסתטיקה שאותה שאלו הסרטים החדשים מהקולנוע האירופאי היא האמירה שנועדה להעלות את ההדהוד שמעבר לעלילות ולפעולות, את המרחב המאפשר לגעת באחר מבלי להשתלט עליו, היא המאפשרת לעצב את אותה מראית עין של שלמות אוטופית נכספת, הנוכחת לרגעים בלבד ביצירות האירופאיות כחלום "הנמצא בלבם של אלה המחפשים אותו ואינם מוצאים".⁵⁶

ניתן, אפוא, לומר שהסרטים הישראליים משתמשים במבנה של סרטי האפיזודות, אך משנים את אופיו של מבנה זה ואת תפקידו המקוריים ובמקום נתק בין העלילות וניכור בין הגיבורים, הם מייצרים עתה קשרים אנושיים. בעיצוב קשרים אלה הם נעזרים באסתטיקה האירופאית. סרטים אלה פונים אל העבר הקולנועי האירופאי במקום לפנות לעבר ההיסטורי של החברה והתרבות הישראליות, משלבים עבר זה עם ההווה הקולנועי, כדי ליצור תמונה חדשה לגבי העתיד. מתוך תמונת עתיד זו, אין הם מאמצים את העבר הקולנועי כלשונו, אלא מתקנים, משנים ומתאימים אותו לתפיסות אתיות חדשות.⁵⁷

מדוזות ונוזהאת אל פואד

נקודת המוצא של הסרט מדוזות היא גם נקודת המוצא של סרטי האפיזודות האמריקנים שעל פי מתכונתם הוא בנוי. קולות שונים מספרים סיפורים שונים שאינם מתחברים זה לזה, לא במבנה העלילתי ולא במציאות שאותה הם מתארים. מצד אחד, הם נותנים ביטוי לתרבות המוכנה להקשיב לכמה נרטיבים מבלי לאחד אותם לאמירה אחת והומוגנית, מצד שני הם מבטאים את הנתק שבין הקולות השונים, בהיעדר כל סולידריות שתקשר ביניהם. הנתק הגורר בדידות וניכור מתגלה לא רק ביחסים בין העלילות, אלא בכל עלילה לעצמה. בעלילה אחת מנהל עבודה מגרש את העובדת שלו, בתיה; בעלילה אחרת קרן שזה עתה התחתנה, בזה לבעלה שאינו יודע עברית ובעלה בז לה על שאינה יודעת לכתוב; בעלילה שלישית אישה זקנה מבזה את המטפלת הפיליפינית שלה וכיוצא בזה.

את הנתק האנושי הזה בשלוש העלילות מבטא שוטר שבתיה מגיעה אליו בחיפושיה אחר ילדה קטנה. בתיה מצאה אותה על החוף ולאחר זמן הילדה נעלמה: "את יודעת כמה נעלמים יש לי?" ואף מבהיר לה: "את לא אחראית עליה". לאורך כל שלוש העלילות אנשים אינם מרגישים אחראים על אנשים אחרים – לא על שותפים לעבודה, לא על קרובים, לא הורים על ילדיהם. במבנה חברתי כזה, ללא דבק מלכד, ללא תחושת אחריות, ללא קשרים אנושיים, המודרים המושלכים אל השוליים אינם שייכים בהכרח לקבוצות מיעוט. הנידחות כאן אינה תלויה במעמד, צבע עור או השתייכות אתנית. היא מוטלת על היחיד עצמו, ללא

55 ניתן לתאר את התייחסותו של לוינס אל המונח מיזנסצנה באופן דומה, "מפגש של אינספור נחלים סמנטיים" (לוינס, שם).

56 כפרפראזה על דברי פסקל על האמונה באלוהים.

57 לנושא זה של שילוב זמנים, ראו: Thomas Elsaesser, "Time Warps and Time Exposures: Framing 1979", *Fassbinder, and The Third Generation*, Framing 2012; Kaes, 2012.

קשר לקבוצה אליה הוא משתייך.⁵⁸ ובכל זאת, מה שהיה חד פעמי ונדיר בסרטי האפיזודות האמריקנים, הופך כאן תשתית לעלילות: מתוך הניכור, כישלון הרב-תרבותיות והנתק שהביאה הגלובליזציה, נוצר בסרטים הללו קשר בין עלילה לעלילה ובתוך העלילות עצמן. זהו קשר אתי הבנוי על אחריות של אדם לאדם ומבוסס דווקא על המרחקים בין בני האדם ועל הנתק בין העלילות. בבדידותם ובהתנהלותם בעיר המנוכרת, הגיבורים אינם יודעים שבעלילות אחרות מסתובבים אנשים כמוהם החשים את אותה בדידות ואת אותו ניכור.

על הבדידות והניכור מתגבר הסרט גם על ידי מוטיב ההצלה החוזר בעלילות השונות ויוצר ביניהן קשר ברור, לעתים ברור מדי. קשר זה תואר באופן ממצה ומפורט על ידי ענת זנגר, ששילבה אותו במוטיב המים.⁵⁹ הדיון כאן יתבסס על הניתוח של זנגר, אך יעניק לו משמעות שונה. סופרת מתבודדת בחדר במלון פוגשת בבחור שזה עתה התחתן וכותבת בימנה: מצאתי מישהו שיציל אותי. בהמשך מסתבר שהסופרת אינה מתבודדת בחדרה לשם כתיבה, אלא כדי להתאבד. היא מעניקה לזוג הטרי את חדרה, חדר עם מבט אל הים שקרן, הכלה, כה משתוקקת אליו, ואילו קרן מעניקה לסופרת הצלה ממוות חסר טעם, כשהיא מניחה ליד מיטתה לאחר התאבדותה שיר שכתבה. במקביל, בעלילה אחרת, מצילה נעמי את חברתה בתיה ממוות בטביעה והפעם זו הצלה ממש. שתי ההצלות הללו מוצאות ביטוי מטפורי בגלגל ההצלה המקיף את מותניה של הילדה הקטנה, שבתיה מצאה על החוף. סוגי ההצלה הללו פורשו על ידי זנגר כמאבק על הקול הנשי.⁶⁰ האתיקה הלוינסית עשויה להעניק להם פרשנות אחרת. כאמור, על פי אתיקה זו, כשאדם מגלה אחריות כלפי זולתו, כלפי חייו ומותו, הוא בעצם מגלה אחריות גם על חייו הוא, מרחיב אותם, מאפשר להם להתקשר אל ממד אחר ואל זמן אחר – זמנו של הזולת.⁶¹ השיר שהשאירה קרן לסופרת נועד להעניק לה חיים שלאחר המוות ובכך להעניק משך של זמן רחב גם לחייה שלה. באופן דומה מרחיבה בתיה את משך חייה בקשריה עם הילדה שמצאה בים. זוהי ילדה ללא הורים, ללא קול, ללא שפה, ובתיה חשה אחריות כלפיה, מטפלת בה ודואגת לה. ילדה זאת, כך מסתבר, היא מעין התגלמות של בתיה עצמה בילדותה ועל כן כשבתיה מושיטה עזרה ומצילה אותה, היא מושיטה עזרה גם לעצמה – יוצרת קשר עם ילדותה, עם עברה.⁶²

58 ראו לגבי מעמד זה של נידחים, Elsaesser (שם), המדבר על המושלכים לשוליים, אלה שהחברה אינה נזקקת להם גם לא לצורכי ניצול; וראו לנושא זה גם מונק (יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2011), המדברת על כך שבקולנוע הגבול הישראלי מתקיימים גם אויביקטים הגמוניים שאינם מדוכאים במובן המסורתי של השיח הפוסט קולוניאלי, אך מקומם בהיררכיה של המדינה התערער. הקולנוע שהיא מדברת עליו, מייצר, לדבריה, נידחות שאינה קשורה בזהות אתנית, לאומית או מגדרית והיא חוצה גבולות.

59 ענת זנגר, "בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי", עיונים: כתב עת להיסטוריה ישראלית, גיליון נושא: מגדר בישראל – מחקרים חדשים במגדר ביישוב ובמדינה, באר שבע: הוצאת אוניברסיטת בן-גוריון, 2011.

60 קולן של בנות הים, על פי זנגר, נקשר לים ולידע חוצה גבולות של זמן מוות (שם).

61 בלשונו של לוינס: "אף אחד אינו יכול להציל את עצמו בלי האחרים", "באחריות לאדם האחר טמון ייחודי שלי". לוינס, הערה 55 לעיל, שם.

62 פעולות אלה פורצות מתוך מה שלוינס מכנה "ההגבלה של ההיות" ומובילות אל האין-סופי "הבלתי ניתן להכלה", "השונה". עמנואל לוינס, חירות קשה: מסות על היהדות, מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 2007.

אל העבר ואל העתיד ומעבר לזמן המוגבל של ההווה חותר הסרט גם על ידי מבנה האפיזודות. כמו בסרטי האפיזודות שמהם הוא ניזון, גם כאן הנתק הכואב ביותר הוא הנתק בין ילדים להורים, המשקיע את הגיבורים בממד הצר והחנוק של ההווה ללא שרשרת דורית, ללא עבר, ללא עתיד. זהו הנתק בין בתיה לאביה שלא טיפל בה מספיק, לא דאג לה מספיק, ועתה הוא עסוק במאהבת הצעירה שלו. זהו גם הנתק בינה לבין אמה שעסוקה בפרויקטים של עזרה לנזקקים, אך לא עוזרת לבתה. אותו נתק מתגלה בעלילה אחרת, בין הבת שלא הלכה לקחת את אמה מבית החולים לבין האם הלועגת לכישרונות המשחק של בתה, אינה מוכנה להעניק לה את המעט שאם יכולה להעניק לילדיה – ביטחון במעשיה ובכישרונותיה.

ובכל זאת, בניגוד לסרטי האפיזודות האמריקנים, הסרט מדוזות אינו מוותר, אינו מקבל את הנתק מהעבר ומהעתיד. גיבוריו, כמו גיבורי סרטים ישראלים אחרים, מחפשים תחליף לשושלת שנסדקה, תחליף להורים ולילדים – תחליף לזמן הטראומטי המרוסק שהפעיל את חייהם. האישה הזקנה מעניקה למטפלת הפיליפינית את האנייה שהמטפלת חשקה בה כמתנה לבנה ובכך היא יוצרת שושלת חדשה המורכבת מ"בת" פיליפינית ואף "נכד" פיליפיני במקום זו שנקטעה בינה לבין בתה. באופן דומה, בתיה חוזרת בזיכרונותיה אל עברה ואל משפחתה ודווקא שם, בתמונת ילדות רחוקה, היא מגלה קשר עם מעין תחליף של אב, האיש מוכר השלגונים, וקשר עם מעין דמות בת – היא עצמה בילדותה.⁶³

סרטי האפיזודות האמריקנים מחליפים את המציאות בשכפוליה. באותו נוסח בסרט מדוזות מחליפים, לכאורה, שכפולי העבר את העבר האמיתי. צילומי סופר 8 מילדותה של נעמי, חברתה של בתיה, תמונת איש הארטיקים המתגלה בין חפציה של בתיה, תמונת בנה של ג'וי, המטפלת הפיליפינית, תמונות של ים במקום ים אמתי – כל אלה הם תחליפים ושכפולים של הורים וילדים, של זיכרונות וחלומות. ובכל זאת, בניגוד לסרטים האמריקנים, התמונות והשכפולים מובילים את הגיבורים אל המציאות, אל בנה של הפיליפינית, אל עברה של נעמי או אל זיכרון הילדות של בתיה הנראה כל כך אמיתי ומוחשי משום שהוא מצולם במצלמת כתף מתוך נקודת התצפית החרדה הרופפת שלה כילדה: איש הארטיקים חולף על שפת הים, היא כילדה מתנוודדת על הגלים, כנראה טובעת וקול המריבה של הוריה נשמע מרחוק. זהו זיכרון טראומטי: נטישה, מריבה בין הורים, רגע על סף המוות, טביעה. טראומה זו מלווה את בתיה בחזרות ובהפגנים גם בהווה בהתנכרות חוזרת ונשנית של שני הוריה, והנה דווקא באמצעות השחזורים – הצילומים, התמונות – היא חוזרת אל אותו רגע טראומטי ואף מעבדת אותו, נפרדת ומתנתקת ממנו. בתמונה מרהיבה המזכירה את הקפלה הסיסטינית, במעמקי הים, מתחת לגלים

63 חילופין כאלה של השושלת המשפחתית בשושלות אלטרנטיביות ממלאים גם את הסרט שנת אפס, שם בן, עורך מוזיקה צעיר מגלה שמי שגידל אותו אינו אביו האמיתי ובעודו מנסה לשמר את השירים שכתב אותו אב, הוא מתיידד עם האב האחר, זה שהוליד אותו. ובדומה מתוך דירות קשוח מוצא דרך להתקרב אל חברו העיוור כשהוא מביא לו כלב חדש, מעין תחליף לבן, והקשר הזה עם העיוור וכלבו מחזיר אותו בחזרה אל משפחתו, אל אשתו ואל הילד שעומד להיוולד לו. שנת אפס, הערה 3 לעיל.

ולמים, היא צוללת ושם פוגשת בילדה, נוגעת בה ונפרדת ממנה. היא נוגעת במישהו אחר וכך נוגעת גם בעצמה, והמגע הזה משמש לעיבוד הטראומה ולהתגברות עליה. האסתטיקה המרהיבה המאירה את המגע הזה היא המעניקה לו את המראית האוטופית. מחיים ללא בית, בדירה דולפת, בסירה כלואה בבקבוק, מחיים בשכפול מתמיד, מוביל הסרט דרך האסתטיקה הקולנועית אל החיים האמתיים, אל העבר האמתי. שם, במסע אל העבר, נפרס הזמן האתי-אינ-סופי שהדרך אליו היא דרך קבלת אחריות על האחר, על חייו ועל מותו. מהים כתמונה, כגלויה, כציור קיטש מוביל אפוא הסרט אל הים האמתי כזיכרון ילדות.

האסתטיקה הקולנועית המובילה את הסרט אל העבר ואל האחר היא זו של הקולנוע האירופאי מאמצע המאה שעברה. היא מבליטה את המרחב על פני העלילה, מעבירה משמעויות באמצעות נופים ומשתמשת ביצירות אמנות כמפתח להבנת ההתרחשויות, כפי שעשו יוצרים כגודאר, אנטוניוני ואחרים. הכלה הכלואה בשירותים בעיצומה של החתונה מזכירה את השושנה הכלואה בקופסא של מגריט;⁶⁴ הילדה הזועקת בחדר ריק היא מחווה לצעקה של אדוארד מונק; רגע המגע בין בתיה לבין הילדה במעמקי הים מקבל את מלוא עצמתו כאשר כרקע לו משמשת הקפלה הסיסטינית; שירה של אידית פיאף, החיים בוורוד,⁶⁵ מוביל את הסרט כבר בתחילתו אל אותו עבר רחוק. ההליכה הזאת לאחור אל עֶבֶר קולנועי מחליפה את האפשרות של הליכה לאחור אל עֶבֶר היסטורי או אפילו אל עֶבֶר אישי. מתוך העבר הקולנועי הזה, הסרט דולה את דרכי הייפוי הצבעוני האוטופי של מציאות דלה ומנוכרת. אין זו אוטופיה של חיים מושלמים בנוסח חיי האלים בהבוז של גודאר, חוף הים הקסום בהמדבר האדום או חיים של יופי וכבוד בסטיריקון, גם לא האוטופיה הצינונית שהייתה מצויה ביצירות ישראליות כה רבות בשנים קודמות. האוטופיה כאן היא אוטופיה של יחסים בין אדם לזולתו והיא תואמת את הפילוסופיה של לוינס ומבוססת על האסתטיקה האירופאית של השנים הקודמות. היא נושאת אתה את הזמן הטרנסצנדנטי שמעבר למוגבלות חייו של הגיבור האחד.

הקשר עם הזולת, המאפשר להרחיב את משך החיים ואף להתגבר על המוות, הוא גם נושא סרטו של ג'אד נאמן, נזאהת אל פואד, הבנוי כמו מדוזות כמספר עלילות מקבילות. אך אם במדוזות העלילות הללו מתרחשות במציאות הבדיונית, בסרט נזאהת אל פואד הן נבנות כבדיון בתוך בדיון.

הסרט פותח בעלילות דומות זו לזו, מקבילות זו לזו, המצטלבות זו בזו. אודליה היא במאית של סרטי פרסומת ותמרה היא שחקנית בסרטים הללו. שתיהן חוליות בשרשרת משפחתית שנותקה, ללא הורים, ללא ילדים. אמה של אודליה התאבדה, ועם אביה, שאינו מכיר בכישרונה ובעבודתה, היא מסוכסכת קשות. אביה של תמרה נעדר מן הסרט ואמה רחוקה ממנה. שתיהן עוברות הפלה, האחת הפלה טבעית והשנייה – הפלה מלאכותית. בנוסף לכל זה, הן מסוכסכות זו עם זו ועם הגברים שהן חיות אִתם. והנה, כמו במדוזות,

64 זנגר, הערה 60 לעיל.

65 Édith Piaf, La Vie en rose, 1946

הן משקמות את היחסים הבין דוריים ובונות כך רצף חדש ויחסים חדשים. הן עושות זאת על ידי מציאת תחליפים ובניית קשרים מסוג אחר בממלכת הבדיון והדמיון. בשלב מסוים, לאחר שאודליה עוברת הפלה טבעית, היא שוקעת בדיכאון ומתוך הדיכאון היא מתחילה לכתוב סיפור שבו האנשים הקרובים אליה, אביה וחברתה, הופכים לדמויות בדיוניות. מתוך המציאות הבדיונית של הסרט עוברת עתה העלילה לבדיון בתוך בדיון. בבדיון הזה יוצרת אודליה מרחק מהדמויות הקרובות אליה, משנה את זהותן ואת חייהן, מובילה אותן אל המוות וממנו אל התחייה. תמרה היא עתה חולת סרטן הבוחרת להימנע מטיפולים ולעבור את אחרית חייה בהוספיס הממוקם במנזר ביפו, שם היא פוגשת בגבר (המגולם על ידי מוחמד בכרי שגילם גם את תפקיד אביה) העומד גם הוא למות – מי שהיה האב, סופר עיראקי, הפך עתה לדמות שונה, לצייר ערבי. קשר ההבנה והאהבה המתנהל בין השניים, הוא גם קשר בין לאומים, תרבויות ודתות.

המרחק שיצרה הסופרת אודליה מגיבורי חייה בנוי מכמה רבדים: המעבר מההווה התל אביבי אל יפו ובניינה ספוגי העבר, מההווה הישראלית היהודית אל מנזר נוצרי ונוף ערבי, ממוזיקה אופראית של וגנר ובלוז למוזיקה כנסייתית ווקאלית ולתערובת של מוזיקה מערבית ומזרחית המורכבת בין השאר ממוטיבים מתוך שחרזדה, מנוגנת על ידי נגנים ערבים ומושרת על ידי זמרת ערבייה. אודליה אינה מסוגלת להבין את אביה ואת המורשת העיראקית שלו: את יחסו אל אמה, אליה ואל נשים בכלל. היא אינה מסוגלת ליצור קשר עם חברתה ואילו החברה מתנהלת בריבים מתמידים עם אודליה, עם בן זוגה ועם אמה. בעלילה שאודליה כותבת, היא מתרחקת מדמויות אלה, הופכת אותן לאחרים, לזרים ומנסה להבין אותן דרך המרחק – דרך אפשרות מותם. "המוות של האחר לא יכול להיות מובן לי, הוא אינו זהה למוות שלי", אומר לוינס, "הסופי אינו יכול להפיק את האינסופי מתוך עצמו, הוא מחייב לקיחת אחריות על האחר".⁶⁶ בסיפור שהיא ממציאה, אודליה מערערת על הזהות בינה לבין חברתה, על המשותף בינה לבין אביה. היא פורסת זמן טרנסצנדנטי המוביל מהחיים אל סף המוות, אל מותם של האב ושל החברה ומתוך כך בונה אפשרות של יחסי אמת עמם, אפשרות של אהבה.

הגשר שנבנה על פני המרחק הזה שבין עמים, דתות, ערים, חיים ומוות מורכב מחוליות של בדיון. אם בסרטים האחרים נוצרו המרחקים והקשרים בין עלילות שונות במציאות הבדיונית, בסרט הזה הקשרים והמרחקים נבנים בין עלילות מומצאות שנטוות בתוך העולם הבדיוני – עלילה בתוך עלילה, סיפור בתוך סיפור. למעשה, כל הגיבורים מספרים את סיפורי חייהם: תמרה כותבת שירים ושרה אותם, אביה של אודליה כתב ספר ביוגרפי, אודליה ממציאה את סיפור חייהם ובתוך ההמצאה הזאת, בתוך הבדיון, הם חוזרים ומספרים סיפורים מתוך אלף לילה ולילה. בכל המצאות הבדיון הללו מתחולל הניסיון להפיק חיים מתוך המוות, להציב איזו אפשרות של חיי נצח בתוך הסופי והחולף. ולא לחינם המוטיב הסיפורי המלווה את הסרט, הוא סיפוריה של שחרזדה שבאמצעות אלף ואחד סיפורים הצילה את חייה.

66 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 36.

האסתטיקה האירופאית של אמצע המאה שעברה, היא הקושרת בין חלקי העלילות ומובילה את הסרט באמצעות צילומים של מרחב אל היסטוריה רב תרבותית אחרת, הניבטת דרך עדשות המצלמה במעבר מתל אביב ליפו, רחובותיה, בנייניה ואתריה. בנקודות מרכזיות האסתטיקה הזאת מתקשרת ישירות להתרחשויות בעלילה, למשל: במנזר ביפו מתרחש ריב בין תמרה לאמה. תמרה נמצאת בהוספיס הנוצרי ביפו, על סף מוות, ואמה מנסה לשכנע אותה לעבור טיפולים ולחזור לחיים. השיחה הקשה בין השתיים מסתיימת בקשר והבנה המלווים בתנועת מצלמה אטית, ארוכה, בנוסח תנועות המצלמה האטיות של אנג'לופולוס, משתי הנשים המחובקות זו עם זו, אל צריח הכנסייה שמעבר לחומות ואל המסגד במרחק. המרחבים האלה של תרבויות ודתות הם המרחבים ששתי הנשים נפגשות בהם זו עם זו. הם מסמנים את חיפוש המקום האחר שבו תתקיים האוטופיה האנושית, את התשוקה המטאפיזית "לארץ שכלל לא נולדנו בה... שלא היתה לנו מולדת ושלא נעקור אליה לעולם".⁶⁷ זו ארצו של הזולת, שהגיבורים מגיעים אליה באמצעות הספרות והקולנוע.

שנת אפס, ביקור התזמורת ומועדון בית הקברות

כמו מדוזות, גם הסרט שנת אפס עוסק במודרים ובנידחים: אישה שאיבדה את משרתה נזרקה לרחוב ונאלצת לרדת לזנות; סוחר נשק ישראלי נרדף על ידי המאפיה; עיוור איבד את החבר היחיד שהיה לו, כלב הנחייה שלו; זקן שהופקר על ידי הקיבוץ; שדרן רדיו שנשחק בתוך תרבות מסחרית אלימה. כל אלה נעים ונדים בחברה אכזרית, ללא חמלה, הניזונה מאדישות כלפי הסבל של הזולת. כמו במדוזות, גם כאן האחרים אינם מובחנים על ידי שפה, צבע עור, לאום או מיקום גיאוגרפי ואינם משתייכים לקבוצות שוליות מוגדרות. לכאורה, על פי ארץ מולדתם, צבע עורם, שפתם ומבטאם הם חלק מהעילית ההגמונית; עם זאת הם מודרים לחלוטין משום שאפילו כקרבנות של דיכוי לא התקבלו על ידי החברה שבחרה לא לנצל אותם, אלא לדחוק אותם אל מחוצה לה.⁶⁸ והנה דווקא ממקום זה, מחוץ לחברה, הם מציבים אבן פינה ליחסים חדשים בין אדם לאדם. כפרפראזה על דבריו של ארכימדס,⁶⁹ הם נקודת משען של ייאוש שממנה ניתן להפוך את העולם. כמו במדוזות, הם בונים חברה מדומיינת, אחרת, הניצבת על שני נדבכים קולנועיים: מבנה האפיוזודות מצד אחד והאסתטיקה הקולנועית האירופאית של אמצע המאה שעברה מצד אחר.

סיפורי העלילה הנפרדים מתקשרים בסרט זה עם זה בדרכים שונות, אך שלא כמו בסרט מדוזות, כאן השיתוף בין הגיבורים אינו בנוי על מוטיבים חוזרים ועל אנלוגיות, אלא על מבנה של שאלות ותשובות, בעיות ופתרונן, מעין דיאלוג סוקראטי שאין לו פתרון חד

67 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 16.

68 וראו דיון במצב זה של הדרה במאמרו של Elsaesser (הערה 9 לעיל); על המודרים שאינם שייכים לעלית ההגמונית בחברה הישראלית ראו מונק (הערה 59 לעיל).

69 "תנו לי נקודת משען, ואזיז את העולם ממקומו". פאפוס מאלכסנדריה הביא את דברי ארכימדס בכתביו. Pappus of Alexandria, synagoge, Book VIII.

משמעי, אין לו סוף סגור. דיאלוג כזה מותיר תוספות, שאריות, תכנים שאינם זהים זה לזה והוא מתנהל בין גיבורים זרים ורחוקים זה מזה. ודווקא מתוך זרות ומרחק אלה דולה הסרט את החמלה, האהדה והאחריות האנושיות. האסתטיקה האירופאית היא המביאה אל המסך את כל מה שלא נאמר ישירות, לא בדיבור ולא בפעולה, את כל מה שאי אפשר לכפוף אותו לזהותו של מי שהיה כאן, והוא פוגע באפשרות של הפיכת האחר, השונה, לזהה (זהה לי, לקבוצה שלי).

מיכל מגלה שהיא בהיריון, מספרת על כך לבעלה, ראובן, ומעוררת את זעמו. הוא אינו רוצה בילדים, ומריבה מתרחשת. הסרט חותך מהמריבה הזאת אל אנה הפוגשת בבנה ומחבקת אותו. הסירוב בעלילה אחת להביא ילדים לעולם נתקל בעלילה השנייה באהבה גדולה בין אם לבנה ובחוסר האפשרות של האהבה הזאת, כיוון שהאם נזרקה לרחוב ולא יכולה לטפל כראוי בבנה. היחסים בין שתי העלילות מתהפכים בסוף הסרט כשמותה הטרגי של אנה מותיר את בנה יתום ובו בזמן בעלילה השנייה מוותר ראובן ומקבל על עצמו לגדל את בנו. בעוד שבעלילה אחת נקטעו חיים, בעלילה השנייה מגלה הגיבור נכונות להרחיב אותם אל מעבר למוות על ידי קבלת אחריות על בנו שייולד. שתי העלילות אינן מקבילות זו לזו, אלא ממשיכות זו את זו בדרכים עקלקלות, מנהלות דיאלוג מפותל זו עם זו: כשעלילה אחת נתקעת בדרך ללא מוצא, עלילה שנייה מראה אפשרות של פתח ושל דרך.

פירוק העלילה האחת לעלילות נפרדות ומנותקות זו מזו, מוביל כאן בסופו של דבר דווקא לקשר בין גיבורים שונים ורצף בין דרכי חיים שונות. את הקשר הזה מהדקת האסתטיקה הקולנועית האירופאית. בסרטו של גודאר, הבוז, שני גיבורים, גבר ואישה, יושבים בדירה רחבת ידיים וקיר ביניהם. האישה קמה, ניגשת לחלון, הגבר נותר במרחק. הוא בצד אחד של הסלון רחב הידיים, היא בצד השני. היא עוברת מחיצה, יוצאת מהפריים, חוזרת לפריים, הסלון עתה ריק. היא מתיישבת על הספה, לבדה בחדר. מסביב חלונות, קירות וריקנות גדולה. הסצנה ארוכה ואטית, הזמן כאילו עומד והמרחב ריק. בהמשך שניהם מסתובבים בדירה. כשהאישה יוצאת מהפריים הגבר נכנס אליו, כשקולו נשמע בפסקול, היא נראית בתמונה, וכשהיא נעלמת רק קולה נשמע. גם כשהם יושבים על אותה ספה, הם נמצאים בשני צדי המסך. לכאורה, מתנהל ביניהם דיאלוג שבמהלכו הוא מנסה לברר מדוע השתנה יחסה אליו והיא מגלה לו שחדלה לאהוב אותו. למעשה, אלה הם שני מונולוגים בין שני אנשים שמחיצות, קירות, חלונות וחלל ריק מפרידים ביניהם. בעולם הממוסחר המתואר בסרט הבוז, עולם הבנוי על רווח והפסד, השקעות ותקציבים, אנשים נעים כמונאדות בחלל, ללא קשר, ללא מגע, ללא יכולת לאהוב. בעולם זה, גם אין מקום ליצירה: הבעל, פול, תסריטאי במקצועו, לעולם לא יצליח לכתוב תסריט המבוסס על האפוס הגדול של האודיסיאה למרות שהתחייב לכך, כיוון שבעולמו אין מקום לשלמות האוטופית וליופי של אותו אפוס.

אחת עשרה שנים לאחר מותה של קמיל בסרט הבוז, בסרט מיכאל שלי, מודיעה חנה למיכאל בעלה שהיא בהיריון. מיכאל ניצב בחדר ללא קול, חנה במרחק על רקע קיר לבן,

אטום, בפינת הפריים כאילו לבדה בחדר, לבדה בעולם. היא עוברת דלת זכוכית, מתרחקת מאתנו וממנו. מסגרת החלון מפרידה בינו לבינה, קאט. היא על רקע קיר לבן מבעד לדלת, הולכת ומתרחקת, ועוד דלת בינו לבינה, בינה לבינו. קירות חשופים, מסגרות, מחיצות, כל מה שמפריד ביניהם מסתכם בקולה, שנשמע כ־"voice over", "פגשתי איש זר, מה אני יודעת עליו?".

באופן דומה מצולמים חייהם של אלי ויעל בסרט שלושה ימים וילד. כשהיא נמצאת בפריים הוא נעלם ממנו ורק קולו נשמע, כשהוא נמצא בפריים היא נעדרת, כששניהם בתוך הפריים הם מביטים לכיוונים שונים. כשהוא מתקרב אליה, היא נועצת בו קוץ, וכששניהם סוף סוף יחדיו, מביטים זה בזה, מתנשקים, נשמעים קולות ורעשים, מישוה קורא לו, הוא קם ומתרחק.

היצירות האירופאיות הגדולות של אמצע המאה שעברה צילמו את הבדידות, הניכור, המרחקים והמרחבים האין־סופיים שבין אדם לזולתו ואת הניסיונות חסרי התוחלת של בני אדם לגעת זה בזה, בעולם, בכוונותיו הנסתרות, באיזו משמעות שתיתן טעם לחייהם, ולאהבתם – תוכן ותוקף. הקולנוע הישראלי האישי של אותן שנים השתמש באותה שפה, באותן מחיצות, אותם קירות ואותם מרחבים כדי לבטא את אותו נתק בין אדם לאדם, בין אדם לעולם. כחצי מאה עברה, ובסרט שנת אפס שוב שני אנשים ומחיצה ביניהם. הגיבורה אנה ניבטת מבעד לסורגי גדר המפרידים בינה לבינו, בינה לבין בנה. היא בצד אחד והוא בצד שני, אך הפעם שני הגיבורים, האם ובנה, אינם מוותרים. המחיצה אמנם מפרידה ביניהם, אבל מבעדה ודרכה הם מביטים זה בזה, נוגעים זה בזה וממשיכים ללכת עד למקום שבו הגדר מסתיימת. שם הם נפגשים ומתחבקים. זה עתה זרקו אותה מהדירה, היא עומדת לאבד גם את עבודתה, ובכל זאת יש להם זה את זה, זו את זה. המחיצות הבלתי עבירות של קולנוע העבר מסמנות עתה דווקא את המרחק ההכרחי כבסיס לקשר האנושי וכתנאי לו.

כמו המחיצות והגדרות, גם המרחקים שהפרידו בעבר בין אנשים מבודדים ורוחקים זה מזה משנים עכשיו את אופיים ומשמשים מצע לקשרים אנושיים. בסרט הבוז, על משטח ריק, חלק, גג של וילה באי קפרי, פול מהלך וקורא לאשתו קמיל. מסביב אין איש. הוא מסתובב, מחפש בקדמת הפריים, ברקע, ועוזב את המקום, המשטח נותר ריק. אל תוכו נכנסת עתה קמיל ומחפשת, עוברת את אותה דרך אל הרקע ואל קדמת המסך. מסביב אין איש. גם היא עוזבת, המשטח נותר ריק. משטחים ריקים ממלאים גם את הסרט שנת אפס, אבל הגיבורים לא נותרים בודדים, אבודים בתוכם. מישוה תמיד נמצא אי שם בקצה הפריים, בקצה המרחק. אנה ובנה מצולמים על משטח ריק, מעין מגרש משחקים, על שפת הים. גדר מפרידה בינינו לבינה, מרחק בינה לבין בנה, היא בחזית והוא בעומק התמונה. היא מסירה צעיף מצווארה, הצעיף מעופף ברוח, המצלמה בעקבותיו, גולשת, מתרחקת אל החלל הריק. הגדר עתה בינה לבין הצעיף. אותם משתתפים, אותם אלמנטים חוזרים לקראת סוף הסרט, לאחר שאיבדה את ביתה, את עבודתה ואת האפשרות ללמוד. שוב היא הולכת עם בנה לים, שוב אותו מרחב ריק, אותו מגרש משחקים. היא מביטה בים ממרחק, ניבטת מבעד לגדר ושוב הצעיף מתעופף.

המצלמה עוקבת אחריו, גומעת באטיות רבה את המרחק אבל הפעם בסוף המרחק הזה נמצא אדם.⁷⁰ הוא תופס את הצעיף, מושיט לה את היד, קשר נוצר.⁷¹

הקולנוע האירופאי של אמצע המאה שעברה, ובעקבותיו הקולנוע הישראלי האישי, צילם מרחבים גדולים, ריקים של בדידות וגיבורים תועים בתוכם, נעלמים, מתרחקים זה מזה. את המרחבים הדוממים הללו תיאר פסקל, שהשפיע על החשיבה האקזיסטנציאליסטית של התקופה, כמרחבים שמסתתר בהם אלוהים נעלם. אותם מרחבים ומרחקים שוברים בקולנוע הישראלי החדש את האפשרות של הגיבורים להיות מובנים לחלוטין זה לזה, את הטוטליות שלכאורה אמורה הייתה לשלב אותם זה בזה. המרחקים הללו מאפשרים את אותה הבנה הדדית שאינה מבטלת את נוכחותה של התהום בין האני לאחר, אלא מאשרת את קיומה ומנכיחה אותה: הגדרות שהפרידו בין האם לבנה או בינה לבין הצופה לא נפלו במהלך הסרט שנת אפס והמרחקים שהפרידו בינה לבין מי שיהיה אהובה נותרו בעינם. אותה תהום, שהפרידה בין גיבורי הקולנוע הקודם, מפרידה עדיין בין הגיבורים בסרטים החדשים, אבל התהום הזאת שסימנה בקולנוע העבר ניכור, מסמנת עתה דווקא אפשרות של קרבה ושל גילוי הזולת – מעבר לגדר, מעבר למרחק, מעבר לתהום.⁷² בשתי התקופות הקולנועיות חומה מפרידה בין אדם לאדם, אך בקולנוע החדש בקצה החומה הזאת מתרחש מפגש.

בסרטים מסוימים, אל המפגש הזה מגיעים הגיבורים גם דרך מרחבי מדבר ריקים. אותו עולם שומם ומדברי, שהופיע בסרטיהם של אנטוניוניו, אנגלופולוס, ונדרס וורנר הרצוג, מופיע גם בסרט ביקור התזמורת ואף מצולם באופן דומה. אבל כאן, כמו בסרט שנת אפס, השממה אינה מייצרת ניכור, אלא משמשת רקע למפגש אנושי. כך מסתיים הסרט: איש יושב על כיסא ושר. בודד במרחב ריק – כיכר חשופה, בתים אפורים ברקע והמדבר מסביב. המצלמה מתקרבת אליו ולאט לאט מגלה שהוא לא לבד, עוד שני נגנים נמצאים שם, באותו מקום חשוף והם מצטרפים בנגינה אל שירתו, במרחק ממנו. יש כאן אפוא תזמורת, לא קול בודד, יש עוד מישהו בשממה הזאת. בתמונה שלאחר מכן, נפרדת דינה מחברי התזמורת שבילו לילה אחד בעיירה השוממת שהיא גרה בה. הם עומדים מולה,

70 קשר זה מתואר בספרו של פבלו אוטין בדיאלוג עם יוסף פיז'חדזה כמרחק בין האני לאחר שאותו חותרים הגיבורים למלא ללא הצלחה: אוטין: "אני מזהה שני סוגים של תנועות מצלמה בסרטים שלך. סוג אחד הוא של עזיבת דמות, התמקדות במרחב ריק וכניסה מחודשת של אותה הדמות אל הפריים. סוג שני הוא תנועת מצלמה שבה המצלמה עוזבת את הדמות, עוברת דרך מרחב ריק ומתמקדת בדמות חדשה. דרך התנועה הזאת המצלמה חושפת איזשהו קשר או ניתוק, מופשט או רגשי, שמתקיים בין הדמויות. פיז'חדזה: "אל תשכח שבדרך אני תמיד עובר בריק. אני תמיד מראה ריק ואני חושב שזה עובד ברמה התחושתית. זהו ריק שמתייחס לדמויות השונות או לדמות עצמה. תוך כדי התנועה המסובכת אנחנו רואים הרבה ריק, שמחלחל אליך כצופה. אתה מרגיש את הריק של הדמות, את החור הפעור בה". פבלו אוטין, קרחונים בארץ החמסינים, תל אביב: רסלינג, 2008.

71 ראו דובדבני לגבי הקשר בין התמונה שתוארה כאן לבין הקולנוע של ונדרס וגודאר. שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה, תל אביב: רסלינג, 2010.

72 כדברי לוינס: "הטרנסצנדנטיות מציינת יחסים עם ממשות רחוקה לאין סוף מזו שלי, בלי שעם זאת המרחק יהרוס את היחסים או בלי שהיחסים יהרסו את המרחק כפי שהדבר מתרחש ביחסים בתוך זהה" (לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 23).

כמוכנים לצילום. במעין תמונה? במציאות? האם זו מציאות שהפכה תמונה או להפך? הם מנופפים לה לשלום, היא מחזירה ברכה, וכשהמצלמה עוברת מפניה אל הכיכר שמולה, התזמורת כבר נמוגה. אין שם איש.⁷³ בתמונה הבאה חברי התזמורת כבר מחוץ לעיירה. הנוף המדברי חשוף ודומם ובו עמודי החשמל הולכים ומתרחקים אל האופק כמו בסרטים של אנטוניוני ואנגלופולוס. מסביב רק חולות. והנה אל תוך השממה הדוממת הזאת נכנסים (ב־*over lap*) צילוי המוזיקה מתוך השוט הבא – ההופעה של התזמורת בבית התרבות בפתח תקווה. היופי החי של המוזיקה חודר אל השימון המדברי, מעניק לו עומק אסתטי, מייצר עולם של אמנות ואגדה, אוטופיה פנטסטית שבה הקשר האנושי אפשרי.

הסרט מכין אותנו לאוטופיה פנטסטית כזאת כבר בפתיחה: "פעם, לא מזמן, הגיעה לארץ תזמורת משטרה מצרית", מספרת הכתובית, ובתמונה נראית קבוצת חברי התזמורת, מוכנה לצילום בקומפוזיציה מוקפדת, מאורגנת מאד, באסתטיקה של צבעים שבמרכזם הכחול. את הקבוצה המוכנה לצילום חוצה מנקה, עובר מצד אחד של הפריים אל צדו השני, נעצר לקראת סוף הדרך, מוציא שקית לאיסוף ואז נשמע הקליק. התמונה הונצחה ועמה הונצחה המציאות הסגריירית של איסוף הזבל והיופי המרהיב של האמנות המנסה ליפות אותה, להפכה לאגדה. לכל אורכו מנסה הסרט הזה, כמו מדחזות ונוזהאת אל פואד, לרומם את המציאות לדרגה של פנטזיה דמיונית, לשחזר אותה בתמונה, בצליל ובסיפור, לעצב אותה מחדש.⁷⁴ גודאר אמר בזמנו שכדי להבין את המציאות, יש לפרק אותה. הקולנוע האתי הישראלי הולך דווקא בדרכו של אנטוניוני – כדי להבין את המציאות הוא בוחר לבנות אותה מחדש באמצעות הדמיון.⁷⁵

השלמות האוטופית הממוקמת בעולם האמנות, המוזיקה והאגדה, היא ההופכת את המדבר לגן פורח ולא האוטופיה הציונית הקולקטיבית, גם לא האוטופיה הבין־לאומית, הרב־תרבותית. בתוך הגן הפורח הזה יש מקום לאנשים בעלי זהויות שונות ותרבויות שונות, יהודים וגם ערבים. בקולנוע הציוני המוקדם, האוטופיה הלאומית מתרחשת במדבר לאחר שהבאר נחצבה, התלם נחרש, המים מציפים את השממה, מפריים אותה לקול שירתם של

73 כך מתוארת סצנה זו בספרו של אוטין: "אוטין: 'במובן הזה יש קאט מעניין מאד בסוף הסרט שלך: רואים את התזמורת, ואז רואים את רונית אלקביץ מנופפת להם, ואז כשחוזרים לתמונה הראשונה, התזמורת כבר לא נמצאת שם. המקום ריק וחברי התזמורת נעלמו כאילו מעולם לא היו שם.' קולירין: 'כן, צופים רגישים יכולים לזהות את הדבר ולומר לעצמם 'זה היה? זה לא היה?'. יש איזו מרירות שעולה, כי אולי התזמורת בכלל לא היתה שם. כמו באגדות, זהו עולם שנעלם עם הבוקר, ומה שייותר לאנשים האלה בעיירה אחרי אותו יום זאת בדידות גדולה ממה שהיתה מנת חלקם לפני כן'. אוטין, הערה 71 לעיל, עמ' 80.

74 ניסיון זה מתבטא בכל הסרטים: האגדות והסיפורים המשמשים רקע לעלילות או מסופרים על ידי הגיבורים זה לזה. סיפור כיפה אדומה בשנת אפס (הערה 3 לעיל), סיפורי האחים גרים במדחזות (הערה 2 לעיל), סיפורי האגדה בנוזהאת אל פואד (הערה 5 לעיל). האגדות והסיפורים ושחזרי המציאות אינם יוצרים כאן, כמו בקולנוע האמריקני, פסטיש של "סגנונות מתים", ללא מקור (גי'מסון, הערה 7 לעיל), אלא מובילים בדרכים חדשות אל המציאות.

75 וראו דבריו של אנטוניוני "אי אפשר לחדור לאירועים באמצעות הרפורטז'ה, אנחנו צריכים לבנות את המציאות שלנו בעצמנו, אם אתה רוצה לבטא את העולם הפואטי שלך אתה צריך לחרוג אל מעבר למציאות". Chatman, הערה 24 לעיל, עמ' 54 [תרגום שלי, נ"ג].

גברים, נשים וילדים המתאחדים יחדיו בריקוד הורה סוער.⁷⁶ האוטופיה של התלכדות לאומית תוך הפרחת השממה הוחלפה בקולנוע של שנות השמונים באוטופיה של התלכדות בין לאומיים – יהודים וערבים: באחת הסצנות המפורסמות בסרט אוונטי פופולו⁷⁷ משמש המדבר כרקע אסתטי מרהיב לשיר המהפכני "אוונטי פופולו", הנישא בניהם של חיילים מצרים וישראלים, שהתלכדו יחדיו והם צועדים כצלליות אל השמש השוקעת באופק. השיר המהפכני שהחיל המצרי פתח בו ואליו הצטרפו החיילים הישראלים, הופך תוך כדי צעדה למקהלה אדירה (אקסטרה־דיגטית) המלווה את הצועדים.⁷⁸ לכאורה, ניסה הסרט אוונטי פופולו, כמו סרטים רב־לאומיים אחרים בקולנוע הישראלי בשנות השמונים, להשיל את הסממנים הלאומיים של גיבוריו ולגלות מתחתם בני אדם, אזרחי העולם, המסוגלים לדבר זה עם זה, להיפגש זה עם זה. כפי שמגדירה זאת זנגר, המדבר הוא מקום טוב כדי להשיל בו את כל התחפושות הלאומיות, את כל המורשות התרבותיות, כי כאן אין כלום, כאן מתחילים מהתחלה.⁷⁹ למעשה, התחפושת הלאומית לא נעלמה בסרט אוונטי פופולו כמו בסרטים אחרים של התקופה, שהרי החייל המצרי מתקבל על ידי החיילים הישראלים ואף מורשה לשתות מים רק לאחר שנשא בפניהם את נאמו של שיילוק, הסיע ג'יפ במדבר לקול שיר פתיחה של גלי צה"ל וצעד עם החיילים הישראליים לקול המנון שהושר בתנועות הנוער הישראליות. כלומר, הסיר מעליו את הלבוש של ערבי ועטה על עצמו "לבוש של יהודי".

בסרט ביקור התזמורת, המתרחש גם הוא במדבר, נפגשים שוב ישראלים ומצרים, הפעם ללא כל מאפיין או סימן לאומי. המצרים הם חברי תזמורת המשטרה מאלכסנדריה שטעו בדרכם ונקלעו לעיירת פיתוח נידחת במדבר, והישראלים הם המארחים אותם. המפגש ביניהם מתרחש לא כמפגש בין שני עמים, אלא כמפגש בין אנשים בודדים. החיכוכים ביניהם, המאבקים או ההתפייסויות אינם חוצים את הגבולות שבין מצרים לישראלים או יהודים לערבים, אלא מתנהלים בין היהודים לבין עצמם, בין הערבים לבין עצמם ובין שתי הקבוצות. החשד, הטינה, חוסר ההבנה מלווים בסרט כל קשר אנושי באשר הוא. אבל דווקא מתוך החיים העלובים, הנידחים, מתוך החשד והטינה, באמצעות הדמיון, הפנטסיה והאגדה, בתוך המרחבים הריקים, השותקים – נוצרים הקשרים האנושיים.

76 ראו לדוגמה הסרט עבודה והדיון בקולנוע זה ובנושא הפרחת השממה אצל נורית גרץ, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, תל אביב: עם עובד, 2004.

77 בוקאי, הערה 11 לעיל.

78 ראו ניתוח של סצנה זו ושל הסרט כולו אצל גרץ (הערה 77 לעיל). וראו גם: Anat Zanger, "Chapter Six: The Desert or the Myth of the Empty Place", *Place, Memory and Myth* in *Contemporary Israeli Cinema*. London, UK: Valentine Mitchell, 2012. זאנגר מדברת על יצירת עולם מהופך קרנבליסטי בסרטי המדבר, המציע מראה מהופכת לסיפור ההתיישבות הציוני ומחליף יחסים היררכיים חברתיים בצורה חדשה של יחסים בין אדם לאדם יחסים לא פורמליים המבוססים על צחוק וחילול קודש. לניתוח מקיף של הסרט ראו גם, Munk, Yael (with Judd Ne'eman), "Avanti Popolo (Rafi Bukae): Battle Cry of the Fallen", Josef Gugler (ed.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, University of Texas Press, 2011, pp. 177–184.

79 זנגר, שם.

כיוון שכך, הרגע של האוטופיה הצבעונית האגדתית, שבו יהודים וערבים התמזגו זה עם זה ועם המדבר בסרט אוונטי פופולו, מתחלף בסרט ביקור התזמורת ברגע דל יותר לכאורה, שבו האסתטיקה של הצליל והתמונה מאירה אנשים, לא לאומים, ויוצרת קשר ביניהם: שני אנשים, האורח המצרי והמארח הישראלי, יושבים בחדר צר וביניהם מיטת תינוק ושתיקה. בארוחת ערב ביתית, שבה השתתפו קודם לכן, התגלה העולם העכור, העלוב שבו הם מנהלים את חייהם. המצרי לא הצליח לסיים את הקונצ'רטו שהוא חולם לכתוב, הישראלי מובטל, מסוכסך עם אשתו, סופג בשתיקה את תלונותיה. החדר שבו הם יושבים צחיח כמו המדבר שהישוב ממוקם בו. אבל כשהישראלי קם כדי לעזוב את החדר הזה, הוא נעצר לרגע ואומר: "אתה יודע, אולי ככה מסתיים הקונצ'רטו שלך, כלומר לא סיום גדול עם חצוצרות וכינורות [...] אולי זה הסוף. פשוט כך, פתאום, לא עצוב, לא שמח, רק חדר קטן, מנורה, מיטה, ילד ישן וטונות של בדידות". המצרי נשאר לבדו בחדר. המצלמה, בכמה שוטים סטטיים מתבוננת בקיר לבן, ריק, בסורגי מיטת התינוק, בפניו של המצרי, בצעצוע שמעל למיטה, והנה הצעצוע משמיע צליל ומתוך הצליל פורץ הקונצ'רטו שלא נכתב, תחילה במעין קול פנימי הבוקע מתוך ראשו של הנגן, בהמשך, כמו באוונטי פופולו, כתזמורת אקסטר-דיגיטית המלווה את המצלמה היוצאת מהחדר הקטן אל הישוב, אל המדבר.

החוויה האוטופית המוארת על ידי האסתטיקה הקולנועית אינה חוויה של התמזגות בין-לאומית במקרה הזה, אלא חוויה של גיבורים בודדים, שאין להם מקלט בהקבצות ובהכללות חברתיות או לאומיות, ודווקא מתוך הריק והבדידות ללא מילים, ללא פעולות, מתוך האסתטיקה של המוזיקה והתמונה, בתוך מדבר של מרחבים ריקים, הם יוצרים קשר זה עם זה.

כוחה של האסתטיקה לייצר את הקשרים האנושיים ולחבר בין העלילות הנפרדות שניתקו את הגיבורים זה מזה, באה לידי ביטוי מרתק גם על ידי השימוש באור בסרט שנת אפס. באחת הסצנות בסרט זה, מיכל נכנסת לדירה חשוכה, לאחר הפרידה הכאובה מבעלה שסירב לקבל את עובדת הריונה. הדירה ריקה. קיר שחור אטום בחזית התמונה חוסם את המבט, שגם כך מתקשה לחדור מבעד לחשכה. היא מצלצלת לבעלה שנשאר במשרדו. גם שם במשרד, כמו כאן, חשכה. הוא אינו מתכוון לחזור הביתה. היא מתיישבת. ובכל זאת, מתוך החשכה בוקע עתה מקור אור, והיא בתוכו. המצלמה מתקרבת אליה, לא רק קרן אור מאירה עכשיו את החשכה, גם המוזיקה. בחיתוך לא מורגש, עובר הסרט אל אדי העיוור העוסק בתרגילי טאי צ'י: אותו פס אור, אותה מוזיקה ואותה חשכה מסביב, כאילו נשארנו באותה תמונה, רק הגיבורים הוחלפו. עתה המצלמה הולכת ומתרחקת ולאט לאט עולה האור עד שהוא מציף את החדר כולו, את הקירות, את הרהיטים ואת העיוור בבגדיו הלבנים הבוהקים, המתמזגים עם הסביבה.

האור הזה והמוזיקה המלווה אותו הם האמירה שבלעדיה שתי העלילות נותרות חסרות משמעות. היא איבדה את בעלה ואולי גם את הילד שעמד להיוולד, הוא איבד את כלבו שהיה מעין תחליף לבן, שניהם בודדים בחשכה, איש בביתו, איש בעלילתו, אבל האור יוצר ביניהם קשר, מדבר אתם, אליהם ועליהם: היא איבדה, אתה איבדת, אבל יש אור שנוגה על

שניכם ויש מוזיקה שמלווה את שניכם. יש משהו מעבר לכם, והוא מקשר ביניכם גם אם אתם לא יודעים על כך. "הדממה אינה סתם היעדר דיבור," אומר לוינס, "היא סימן שבן השיח נתן אבל חמק מכל פרשנות".⁸⁰ האור והמוזיקה הם המייצרים בסרט את הפרשנות לדממה. האור הזה, העובר כאן מתמונה לתמונה, זורם, שוטף גם את העלילות האחרות, נושא עמו את ההדודים שנאגרו בו בשתי האפיזודות הללו ובאפיזודות אחרות.

במקרים מסוימים, האור אינו השחקן היחיד בסרט, הוא מתווסף לדיבור ומנהל עמו מעין דיאלוג: ראובן נוהג במכוניתו, המצלמה מוצבת מאחורי גבו, מתבוננת בפניו דרך מראת המכונית. כמו במקרים רבים לאורך הסרט, המצלמה אינה חולפת מפניו וממבטו אל נושא ההתבוננות (Reverse Shot) וכך מכריחה את הצופה להביט בפנים הללו במנותק מכל הקשר עלילתי או תוכני. במונחייו של לוינס, כך המצלמה מחייבת אותנו לראות בפנים חלון הנפתח אל עומק המרחק שהגיבור נמצא בו.⁸¹ אורות העיר ממלאים את המסך, מנצנצים לאורכו ולרחבו, ופניו של ראובן נבלעות בתוכם, מוקטנות ומרחקות. ברדיו נשמע קולו של אדי העיוור, מספר כיצד איש זר דרס את כלבו, הפקיר אותו וברח. פניו של ראובן הולכות ומתקדרות ובמקביל המצלמה מתקרבת למראה. הפנים הולכות וגדלות, ממלאות את המסך ונצנצי אורות העיר מעטרים אותן עתה רק כרקע. הייאוש, הכאב, החרטה על מה שעשה הם שתופסים עתה את מקום האור. בחלק הראשון של הסצנה, הפנים היו פניו של ראובן – מרוחקות, מוקפות באור שלא ראה אותו ולא חש בו, והקול היה קולו של אדי. עיקר ההזדהות שלנו כצופים הייתה עם הקול, לא עם התמונה. בהמשך, ככל שעולה בראובן ההבנה של מה שעשה והצער והחרטה, הפנים מתקרבות אל המצלמה ואל הצופה, וקולו של אדי מועבר כאילו דרכן. מעתה הפנים אינן זכוכית אטומה, אלא חלון מנותץ שדרכו אפשר לראות את האחר, לשמוע את קולו, להבין את סבלו. האורות הם מעין מכשיר הגברה לידיע שמציף עתה את ראובן ושלעולם לא ניתן יהיה למצות אותו בדיבור בלבד, בעלילה בלבד, אולי אף לא בפנים בלבד.

התמונה, על הצבעים והאורות הממלאים אותה, מחליפה בכל הסרטים הללו את המילה המדוברת. הגיבורים מעלים רעיונות, מחליפים דעות, מבטאים את עצמם, אך מעבר לדיבור שלהם מסתנן כל מה שלא נאמר והוא נרמז על ידי האסתטיקה הקולנועית, צבעיה וצורותיה. על כן, חלק מהגיבורים בסרטים הללו הם אילמים, חסרי שפה, מדברים זה עם זה באמצעות המוזיקה, או בשפה של שתיקות.⁸² המעבר מן הדיבור לשפת המראות והקולות הוא היוצר בסרטים הללו קשר בין אנשים שאינם מנסים לפענח זה את זה, להכניס זה את זה להגדרות והקבצות. התמונה האחרונה בסרט מועדון בית הקברות ממחישה זאת היטב: שתי נשים זקנות יושבות על כיסאות נוח בים המלח. אנחנו מצויים בסופו של

80 לוינס, הערה 63 לעיל, עמ' 82.

81 ראו: כנען, הערה 54 לעיל, עמ' 66; אורנה רביב, "הפנים והקלוז-אפ: הדימוי הקולנועי לאור הגותו של עמנואל לוינס" עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2007; לוינס, הערה 7 לעיל; הערה 55 לעיל.

82 לדוגמה, שתיקתה של הילדה בסרט מדוזות (הערה 2 לעיל), היעדר השפה בפיה של המטפלת הפיליפינית באותו סרט, שפת הסונר של הדולפינים שמייכל מחפשת בסרט שנת אפס (הערה 3 לעיל) ואתה שפה ללא מלים הקושרת בין הגיבור העיוור לכלבו ובין האם לבנה באותו סרט.

הסרט; חלק גדול מחבריהן, שעמם נפגשו פעם בשבוע "כדי להפיג את הבדידות" כבר מתו, אחרים הזדקנו. הפגישות שהתרחשו בהר הרצל הועברו לבית האבות. עולמן, כמו חייהן, הולך וכלה והן יושבות בים המלח, גבן אל המצלמה, ומשוחחות שיחת הבל על קרובה רחוקה ועל האופן שבו בישלה דג:

היא התחנתה עם גבר זקן.

מי?

דודה מרישה, ואז היא עזבה אותו והתחנתה עם אבא'לה.

אני זוכרת שאשתו תפסה דג, הרגה אותו וחתכה אותו, ואת הדם היא שמה ב... איך

קוראים לזה?

בקישקע?

לא בקישקע!

המצלמה מלווה אותן במספר שוטים: ניצבת במרחק מדיום שוט ומאזינה לכאורה לשיחתן, מתקרבת כדי להטיב לשמוע ובסוף מתרחקת וממרחק ממשיכה להתבונן. דיבורן נשמע כבר רפוי ומעורפל. המדבר, הים, מתקני הנופש ממלאים את המסך, קולות שיחתן הולכים ודועכים ("הוא לא גר בלודג', הוא גר בוורשה / הוא גר בלודג'! / הילמן מעולם לא גר בלודג'. הוא גר בוורשה") ומוחלפים בצלילי המוטיב המוזיקלי של הסרט, וריאציה על המוזיקה המופלאה של נינו רוטה בסרטיו של פליני וזיכרון רחוק שלה. השמש שוקעת, הערב יורד ומה שנותר זו המוזיקה והתמונה: המדבר, הים, המרחבים הדוממים ו"טונות של בדידות", כפי שהגדיר זאת הגיבור בביקור התזמורת. הנופים המצולמים ותנועות המצלמה מעלים את המשמעויות שמעבר למסגרת הסגורה של שיחת ההבל, את מה שלוינס מכנה האמירה⁸³ וחגי כנען מתאר כ"כפוטוטים של תינוק שיש להם משמעות למרות שהם לא אומרים משהו", או במלים אחרות, "הפעימה שמתחבאת מעבר לדיבור... המפיחה חיים בשדה הפשר" והיא נותנת את "האחרות, השארית, את מה שלא מובן".⁸⁴

מעבר לדיבור, מעבר לעלילה, מעבר לגיבור היחיד ולזמנו החולף, מתקיים בכל הסרטים הללו מנעד רחב של משמעויות, יחסים ואפשרויות חיים. המנעד הזה נפרס בתוך ממלכת הדמיון, בסביבה האגדתית שבה מתרחש המפגש בין האני לאחר, והוא הנושא אפשרות של זמן חדש, אלטרנטיבי, עוקף היסטוריה ועוקף טראומה. זהו הזמן הרציף הנרכש על ידי המשכיות עם העבר הקולנועי של אמצע המאה שעברה, והוא מרכיב היסטוריה אחרת – היסטוריה קולנועית כתחליף להיסטוריה לאומית, תרבותית וההמשכיות הזו סוללת אפיק אל עתיד אוטופי – אפשרות של מציאות המועשרת על ידי הדמיון ובה קשר שונה בין האדם לזולתו.

בשנת אפס, כמו במדחוזת ובנוחזאת אל פואד, הקשר הזה נוצר גם על ידי החלפת השושלות המשפחתיות הנתונות בשושלות אלטרנטיביות. החילופים האלה מחזירים את הגיבורים

83 לוינס, הערה 55 לעיל, עמ' 95.

84 כנען, הערה 54 לעיל.

ביתר עצמה אל השושלת המשפחתית שלהם תוך נכונות לקבל אותה ולקבלת אחריות עליה. ראובן, מתווך הדירות הקשוח שדרס למוות את כלבו של אדי העיוור, מוצא דרך להתקרב אליו ובסופו של דבר מביא לו כלב חדש, מעין מקבילה לתחליף בן. הטיפול בעיוור ובכלבו בעצם מחזיר את ראובן אל משפחתו, אשתו והילד שעומד להיוולד להם. כגן, עורך מוזיקה צעיר, מגלה את זכר אביו המת, את המוזיקה שיצר ואת האגדות שסיפר לו בילדותו, לאחר שנודע לו שמי שגידל אותו הוא אביו המאמץ. הקשר המחודש הזה עם האב האמתי נושא עמו אפשרות של יצירת משך באמצעות המוזיקה והאגדה: השירים שכתב ושר האב, חבר בלהקה נידחת ונשכחת משנות השישים, הם שמלווים כמעין מקהלה יוונית את ההתרחשויות העלילתיות בהווה. אלה הם שירי מחאה הנושאים ביקורת על חברה צרכנית, אכזרית, רודפת בצע, שלא השתנתה משנות השישים, שנות האב, עד לשנים מאוחרות יותר – שנות הבן. מלבד שירי מחאה, הותיר האב לבנו גם טיפ ובו גרסה של סיפור כיפה אדומה. את הגרסה הזאת כגן משדר ברדיו והיא מלווה את שלוש העלילות לקראת סיום הסרט בחזון של עולם אחר טוב יותר, ולו רק בדמיון ובאגדה.

הדמיון והאגדה הם המוליכים בסרט זה, כמו בסרטים האחרים, את הבשורה האוטופית של זמן חדש ויחסים אנושיים חדשים. גם אם בשורה זו נדחקה אל השוליים בחברה ובתרבות הישראליות, היא עדיין קיימת ולו גם כאפשרות, שאותה כמו סיסמוגרף רגיש מאתרים הסרטים הללו.

האוניברסיטה הפתוחה