

## על החיים, על המוות ועל האהבה: סרטו של סילבן ביגלאייזן "עד

### קצה הזריחה" (2015)

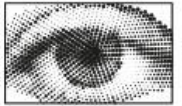
סרטו תיעודי של הבמאי סילבן ביגלאייזן **עד קצה הזריחה** (2015)<sup>1</sup> נפתח בפריים מפתיע: בצילום אלכסוני נראים פניה חרושי הקמטימי של אשה מבוגרת מאוד על רקע הכר הלבן, פיה פעור למחצה, כאילו מבקשת לומר דבר מה. בפסקול נשמע קולו של הבמאי, המסביר לה שהמצלמה שבידו נועדה רק לתעד את השיחה ביניהם. כשהיא מגיבה לדבריו, מסתבר שהאישה הצלולה, הצינית במידת מה, היא אמו: "בדרך כלל", היא אומרת, "בתשעה מקרים מתוך עשרה, לא מרוויחים מזה [כוונתה לתעשיית הקולנוע, י.מ. כלום]", והיא מסמנת אפס באצבעותיה. הדמות הזו תלך ותיחשף בהדרגה במהלך הסרט באיזה הווה מתמשך, בשיחות עם בנה האוהב, שהוא במאי הסרט. היא תתגלה בתור אישה דעתנית וחרפה, מצחיקה, אוהבת חיים. אבל יותר מכל יחשוף הסרט את אהבתו הגדולה והמאוחרת של הבן הלא צעיר לאמו המבוגרת בת ה-94, הממתינה למותה.

למרות הנושא הקודר, למרות השימוש בשחור-לבן, הסרט מלא שמחת חיים. על פניו נדמה ששמחה זו מתאפשרת בשל שמחת החיים הטבועה באישיותה של האם, דיאן ביגלאייזן. בפועל השמחה נעדרה מהסרט הקודם שביים בנה, שאף הוא תיעד את האם, **הגלויה האחרונה** (2008). הסרט הוא בחר להשתמש במצלמה על מנת לפענח טרגדיה נוראית שהתרחשה בעבר ושקורבנותיה הם האם ובנה. הסרט הוא טרגדיה מודרנית מן הסוג שאפיין את המאה ה-20, טרגדיה שיבינו רק מי שעבר את הטלטלות הממושכות של מלחמת העולם השנייה.

שבע השנים המפרידות בין שני הסרטים מסמנות את הגבול, אותו מרחב אמביוולנטי, מפתה ומסוכן שהבמאי נמשך אליו כמו פרפר אל האור. הוא מבקש להתקרב לשם על אף הסכנה הכרוכה בכך, כדי לזכות להיות סוף סוף קרוב לאישה האהובה שלא השיבה לו אהבה בילדותו, אמו. ההתעמקות הזאת במרחב הגבול, מרחב שבו התעוותו היחסים בין האם לבן בצורה דרמטית כל כך, מבטאת את מה שלא נאמר בסרט. לעומת זאת אנו הצופים עדים לנקודת המוצא ולנקודת הסיום, שתי נקודת משמעותיות ביותר בתהליך הלימינלי שמציע הגבול.

בעשורים האחרונים הפך מושג הגבול לאחד המושגים הפופולריים ביותר בחקר התרבות, לא רק משום ריבוי הגבולות המקיפים אותנו (ולא רק בישראל) אלא גם בשל הגילוי שבתוך מרחב הגבול מתרחשים תהליכים שאחראיים לשינויים דרמטיים, כפי שמסביר זאת האנתרופולוג המפורסם ויקטור טרנר (Turner): טרנר חקר את טבע האדם דרך מנהגיו, והתמקד בשני מושגים מרכזיים: הקומיוניקט

<sup>1</sup> . יש מקום לדייק בתרגום הכותרת – au crepuscule d'une vie, ובאנגלית twilight of a life – אשר מבטאת את השקיעה ולא את קצה הזריחה, שיכולה להיות הן שקיעה והן דמדומי הזריחה. בגוף הסרט עדיין מופיעה הכתובית הישנה, אז תורגם הסרט ל"בין השמשות", תרגום שהוא לכל הדעות הולם יותר את המתואר בכותרת בצרפתית.



והלימינליות, המהווים את המסגרת המושגית של טקס המעבר (rite de passage).<sup>2</sup> בעוד הקומוניסטס מתייחס לתרבות המגוננת של הקהילה, הלימינליות, על פי טרנר, מצביעה על זמן מחוץ לרצף הזמנים – שאותו הוא מכנה בשם *between and betwixt* ומגדיר כ"מצב גבולי", לימינלי (מהמילה *limen*, שפירושה גבול בלטינית). לפי טרנר, בתוך הזמן הלימינלי מתרחשים טקסי המעבר, שראשיתם בהפרדות (separation) של האדם ממצב מגונן (או מקהילה מגוננת) וסופם בכניסתו למצב אחר בזהות חדשה או משוקמת (reintegration). כיום משמש המושג **טקס מעבר** להצבעה על תהליכים של השתנות המעוגנים בזמן מוגבל – דוגמת בר המצווה, או שירות צבאי, חתונה או שבעה. המשותף לכל התהליכים הדתיים והחילוניים הללו הוא שהם מסייעים בידי האדם לעבור ממצב אחד למצב אחר במחיר הינתקות זמנית מההווה (ידוע כי בעבר היו טקסי המעבר מלווים בפעולות אלימות ואכזריות שנועדו לרשום את המעבר בגופו של מי שעובר את הטקס). אותו הזמן המוגבל, שמשכו יכול להשתנות בהתאם לאופי הטקס (הדתי או החילוני), מוגדר על ידי טרנר כזמן לימינלי, קרי זמן שמחוץ לזמן, זמן - שמתרחש בתוך הגבול. לאור זאת אין מקריות בכך ששבע שנים מפרידות בין שני הסרטים. הזמן הזה, מעבר למספר הטיפולוגי שספק אם נוצר כאן במקרה, הוא הזמן שנדרש מהבמאי כדי להגיע לחוף מבטחים בתודעתו, כדי לקבל ולהשלים עם הממצאים הקשים שנחשפו בפניו בסרטו הראשון **הגלויה האחרונה** (2008).

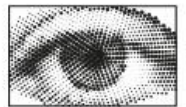
#### על הסודות: הגלויה האחרונה

**הגלויה האחרונה** הוא סרט בצבע המתעד את שגרת חייה של אם הבמאי דיאן ביגלאייזן, אישה נאה ולבושה היטב המתנהלת באופן עצמאי בביתה המרווח שבאנטוורפן, בלגיה. בניגוד לסרט **עד קצה הזריחה** שעומד במרכז מאמר זה, בגלויה **האחרונה** ניכרת היטב זהירותו של הבמאי המגשש את דרכו אל האישה מלאת הסודות שהיא אמו. הסודות ששומרת האם מפני בנה הם למעשה הקטליזטור לשני הסרטים. בראשון הם נפרשים בהדרגה בקצב שאלותיו של הבמאי המהוסס, בשני הם מונחים כסוד גלוי בפינת החדר ואינם מהווים עוד מכשול לאהבת הבמאי לאמו.

חוקרת השואה היהודייה-אמריקנית מריאן הירש (Hirsch) הטביעה לפני למעלה משני עשורים את המושג בתר-זיכרון (postmemory), שהיא מגדירה כ"יחסו של הדור השני לחוויות עוצמתיות ולא פעם טראומטיות שקדמו להולדתם של בני הדור ובכל זאת הועברו אליהם בצורה כה עמוקה עד שנחרטו בהם כזיכרון לכל דבר".<sup>3</sup> בשנים האחרונות הבתר-זיכרון הפך לדעה מקובלת גם אם אין הוא תמיד מכונה

<sup>2</sup> לוי, אנדרה. (1969 [2004]). "ויקטור טרנר: האדם שבין המקום למסע". מתוך טרנר, ויקטור, *התהליך הטקסי: מבנה ואנטי מבנה*. עמ' 163.

<sup>3</sup> Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory," *Poetics Today* 28.1 (2008), 103.



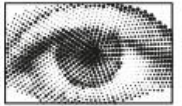
בשמו. היעלמותם ההדרגתית של ניצולי השואה בארץ ובעולם מסמנת את התרחקותנו מהמקורות האוטנטיים של הטראומה. לאור זאת הולכים וגוברים המאמצים לאסוף מסמכים ועדויות. אלא שפעולה זו לא תמיד נעשית מתוך שליחות הומנית, לעתים היא נובעת מהצורך פשוט לברר את מקורות הזהות.

בספר מאוחר יותר, "Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory" (2012), מרחיבה מריאן הירש את הדיון בנושא הקשר שבין תמונות הסטילס לעולם שהשתק וקפא בעקבות טראומת המלחמה. לטענתה התצלומים השמורים בקופסאות נעליים או באלבומי התמונות משמרים את ההיסטוריה המשפחתית ואת הזיכרון הקולקטיבי שלה. למעשה זהו אחד ההישגים המשמעותיים של המודרנה – הפיכת התצלום לכלי הראשון במעלה לייצוג עצמי. אלא שמי שמחפש בתוך אלבומי התצלומים יגלה שלא הכל משדר גאווה, לעתים גילוי תצלומי עבר יכול להיות גם מקור לאכזבה (כפי שקורה בגלויה האחרונה לביגלאייזן כשהוא ניצב מול פנים לא מזוהות). יתרה מזו, התצלום ידוע ביכולתו לבנות יחסי קרבה משפחתיים, ובוחר לשם בכך באסטרטגיות מוגדרות מאוד המוכרות כקונוונציות של צילום. ועל כן כשאנו נתקלים בתצלום משפחתי, אנו מגיבים לדימוי האידיאלי שזה יוצר. בסרטו של ביגלאייזן, המיזנסצנה אמנם אידיאלית אך קשה להגיב אליה בצורה רגשית לחלוטין, כי כמו הבמאי אנו ניצבים מול תצלומים שבהם אין אנו מסוגלים לזהות את יחסי הקרבה בין המצולמים. האם זה אביו של הילד? האם זה דודו? האם זה מכר? והסיפור כמובן מסתבך כאשר הוא מבין, כמו ילדים רבים אחרי המלחמה, שאביו הביולוגי אינו אביהם הביולוגי של אחיו. וגם זה מתיישב עם טענתה של הירש, שלפיה הצופה המודרני (מי שצופה בתמונות עבר אחרי מלחמת העולם השנייה) כבר אינו מגיב בצורה אינטואיטיבית לדימוי האידיאלי הניצב בתמונה המשפחתית. הוא מטיל ספק באידיליה ומניח את אוסף הסתירות שליוו את עיצוב הייצוג האידיאלי.

הירש ממשיכה וטוענת כי עידן הספק שיצרה המלחמה כבר אינו מאפשר לראות בתצלום עדות אלא לכל היותר מציאות אופטימית (ואולי גם שקרית), שייתכן שהתקיימה ברגע נתון בזמן. על כן האלבום המשפחתי חושף מחד קשרי משפחה שלא דווקא התקיימו במציאות, ומאידך הוא מסתיר את האיבה והכאב שלא פעם הנחו את פועלם של אותם אנשים בחייהם. אבל מעל לכל אלבום המשפחה מאפשר לחבור – ולו רק מבחינה מדומיינת – אל המשפחה שנכחדה במלחמה, אל העולם שהיה עולמה ואשר יש להניח עיצב את זהותו ואישיותו של בן המשפחה המתבונן שאולי לא הכיר אותה כלל. מכאן הטראומה המקופלת בתצלומי העבר שקמה לתחייה רק כאשר היא ממומשת על ידי מבטו של מי ששרד, מי שניצל או מי שלא הכיר את הזוועה.

## גבולות הזיכרון

שני הסרטים יחד בונים את המסע הפרטי של הבמאי, שנולד בבלגיה אחרי מלחמת העולם השנייה להורים ניצולי שואה ממוצא פולני, שכמו רבים אחרים בחרו שלא להגיע לארץ ישראל וניסו את מזלם במקום



אחר.<sup>4</sup> כמו רבים מבני הניצולים המכונים בשם בני הדור השני, גם הבמאי נשא עמו מטען רגשי של שתיקות וחצאי אמיתות, תמונות לא מפוענחות בשחור-לבן של גברים ונשים זרים ובכלל, חידות שלא היו בידיו הכלים לפענח. זו נקודת המוצא של הסרט הראשון **הגלויה האחרונה**, כאשר הבמאי, אדם בוגר ובעל התמצאות בעולם, נוסע לפגוש את אמו באנטוורפן כדי לנסות לחלץ ממנה שביב של אמת על אודות הנסיבות שהובילו להולדתו, זהות האנשים המקיפים אותו בתצלומים ומדוע כל אלה נשמרו בסוד.

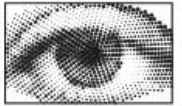
שבע שנים אחר כך, **בעד קצה הזריחה**, הסודות כבר פוענחו ועם פענוחם הגיע גם הכאב, ההשלמה וההבנה שמי שנותר בחיים צריך להתמודד עם מי שכמוהו נותרו בחיים. זו הייתה גישתה של האם בזמן המלחמה, כאשר בחרה להינשא לחברו הטוב של אהובה ואף להוליד לו ילד (שהוא הבמאי), וזו גם גישתו של הבמאי אשר בתום שבע שנות הרהורים בממצאי סרטו הראשון בוחר לחזור אל האם ממקום של אהבה בלתי תלויה בדבר, שהרי אין בעולם הזה דבר מלבד אהבה. בניגוד למסע התיעודי הראשון, שביקש לחשוף סוד גדול ולכן השתמש בכל אמצעי המבע האפשריים, המסע השני אל אמו יותר מאופק, מצולם בשחור-לבן, כאילו על מנת להעניק תוקף לקומפוזיציות האסתטיות שהוא יוצר סביבה. פה ושם הבמאי מרשה לעצמו לקחת אתנחתה ולצלול אל דימויים פיוטיים של זיכרונות המשותפים לשניים, בין שיהיו אלה נופי העיר או נופי היערות הבלגיים המקיפים אותם.

#### גבול החיים

הבמאי הסועד את אמו בימיה האחרונים מגלה יחד עמה שהימים מתארכים. הדיאלוג האוהב, המגונן של הבן עם אמו, שהפכה להיות שברירית ומפונקת, עוסק בזוטות, במה שנקרא שגרה. ועם זאת אין שום שגרה כאשר אישה בת 94 מקבלת הודעה שנותרו לה ימים ספורים לחיות. איך מתכוננים למעבר הגדול הזה? כמו באמרתו המפורסמת של שמעון פרס, גם דיאן ביגלאייזן החליטה שלא להחליט. היא ממתנה ועמה גם בנה, ניזונה מפיסות של אירועים שעליהם היא מדווחת בקלילות ובהומור. מי שלא זכה להכיר את דיאן בסרט הראשון לא יבין מה מיוחד כל כך באישה הקלילה הזאת, תאבת החיים שמתמסרת כולה למצלמה של בנה.

כדי להבין את ייחודה של הסיטואציה הכמו בנאלית הזאת יש לחזור אל **הגלויה האחרונה**, שמתחיל בבמאי המפנה שאלה אל אמו: "למה לא אהבת אותי?". אף שמרבית בני דורו היו מאופקים מכדי להעלות את השאלה על דל שפתותיהם, הוא מטיח בה את השאלה ועל הדרך חושף שהסוגיה הזאת גרמה לכך שכמו רבים מבני דורו בכלל ורבים מבני הדור השני בפרט, הוא בילה שנים על ספת הפסיכולוג. האם, דיאן ביגלאייזן, יפה ומטופחת, אינה מנדבת פרטים אך ניכר שהיא אינה חשה בנוח במעמד שיוצר בנה

<sup>4</sup> . בעניין זה ניתן להזכיר את סיפורה של הבמאית הבלגית המנוחה שנטל אקרמן, שבסרטה **שם** (La-bas, 2006), מתארת סיטואציה דומה על אודות שני הוריה שהגיעו לבלגיה מפולין כניצולים והתבלטו אם להשתקע בארץ ישראל, שהייתה אז בחיתוליה. בסרטה היא מתייחסת לחשש שליווה את הוריה מפני הזרות האוריינטלית של המקום, שעמה לא העזו להתמודד. סרטה משנת 2006 מצולם כולו מחלון דירתה בתל אביב, בזמן שהותה הממושכת בעיר כאורחת פסטיבל סרטי הסטודנטים של תל אביב. אקרמן אינה יוצאת מהבית אלא מהרהרת בקול לנוכח המראות המשתקפים מהחלון (הרחוב, חוף הים, השכנים).



הבמאי. **הגלויה האחרונה** עוסק בגילוי הסוד ומסתיים בעזיבתו של הבמאי את העיר הבלגית חזרה לביתו ולמשפחתו בארץ.

שבע שנים לאחר מכן הוא יחזור אל אותו הבית. עתה הסרט נפתח בכתובית: "כשאמי איבדה את הכרתה, הודיעו לנו הרופאים שהיא תאריך ימים. הגעתי כדי להיפרד ממנה אך להפתעתי היא החליטה להישאר אתנו. החלטתי אז לחלוק אתה ימים וחודשים של אי-ודאות ומסתורין". על רקע הסדינים הלבנים והמעומלנים במיטה הגדולה, האם מחייכת. הקמטים על פניה מתמסרים למצלמה ויוצרים, יחד עם תנועות גופה המעטות והאיטיות, מחול של בין-ערביים. לעומת האישה הקשה והכואבת שהובילה את **הגלויה האחרונה**, דיאן ביגלאייזן **בעד קצה הזריחה** נראית כמעט צעירה וקלה יותר, אף שאינה זזה עוד ממיטתה. הקסם של המצלמה מצליח להעניק חיים לאישה שהייתה פעלתנית, ועתה כל שנותר בה הוא יכולת הדיבור (וגם זו נפגמת לפעמים).

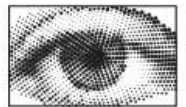
הבמאי מתאר את ההליכה על קו הגבול בין החיים לבין המוות, ברגעי צלילות ובשתיקות מעטות. הסודות כבר נחשפו, השתיקות אם תופענה כבר לא יכאבו עוד. החיים מתנהלים ללא דרמות, בהמתנה מדודה. המונוטוניות של הקיום האנושי צפה ומציפה את הדמויות, את הבן המנסה לקשור שיחה אחת ואולי אחרונה עם אמו, אם באמצעות זיכרון ואם באמצעות שיר. ואת האם המתמרדת באהבה. "אסור לך להזכיר לי את הגיל שלי. אני זקנה, אתה עוד תגרום לי לבכות", היא אומרת ספק בהומור ספק בצער.

הבן מתחקר אותה על תחושותיה. הוא מבקש לדעת כדי "לעשות דברים בצורה נכונה", אבל היא שוב מתחמקת ועונה לו, נחרצת, "זה מה שאנחנו עושים כל החיים. לא לפני הסוף". ואי אפשר שלא לחשוב על הדרמה שליוותה את ילדותו של הבמאי ואשר נחשפה בסרט הראשון. המשמעות של המושג "כמו שצריך" מתגלה עכשיו כתרמית גדולה משום שהיא כופה התנהגויות על אנשים שלא בחרו בהן. היא יודעת את זה, וגם הוא.

"את נותנת לי הרבה כוחות", הוא אומר כשהוא מתבונן בה. אבל היא מתקנת אותו "כשאנחנו שניים, כמה כוח יש לנו, כמה כוח!", והצופה מקבל אישור נוסף להצלחת המסע שערך הבן בתיעוד המדוקדק של אמו – **מהגלויה האחרונה** ועד **עד קצה הזריחה**. במשך כל המסע הזה האם כמעט לא קמה ממיטתה, ודאי וודאי שלא יצאה את פתח ביתה. אך הנוכחות של בנה שנתגלה מחדש סיפקה לה עולם ומלואו, רגעים של נחת ואושר צרוף, כפי שניתן לקרוא על פניה, בייחוד בשיר האחרון שהוא מקדיש לה ושהם שרים יחד.

#### אחרי הסוף

הבמאי מתיישב ליד אמו ושר לה שיר אהבה (כך הוא גם נקרא). היא מתענגת על קולו, על מילות השיר, היא קורנת מאושר ומצטרפת אליו. היא מחייכת והוא קם. בפריים הבא שפותח את הסיקוונס האחרון, היא מתעוררת וזועקת "אני חיה, אני חיה! אתה יודע מה זה לפקוח את העיניים?". המצלמה נעצרת על מבטה המופתע, כאילו מתבוננת בחיים שישנם עדיין אך עוד מעט כבר יאזלו. אבל בינתיים, ובמשך כשעה וחצי,



הבמאי לקח אותנו לסיור מודרך לדמדומי התודעה של אישה שהצטלקה מההיסטוריה אך לא הרימה ידיים. עכשיו, קרובה כל כך לגבול, היא עדיין מתפעלת מהחיים כמו ילדה שזה עתה באה לעולם.

כפי שניסיתי להראות במאמר זה, צריך לצפות בשני הסרטים ברצף. רק אז, במרווח של שבע שנים, מתגלה אותה אהבה שהיא מושא הסרט כולו. שני הסרטים התיעודיים השונים מאוד באופיים משחזרים את הדרך הארוכה שעובר הבמאי, החל בגישושיו אחר אהבת אמו הביולוגית וכלה במימושה של אותה אהבה בשלהי חייה. בין שני הסרטים נפרשות שבע שנים שבמהלכן, יש להניח, נחצה הגבול הבלתי נראה בין החיפוש למימוש, בין הכמיהה להגשמה. על כן הצפייה בשני הסרטים ברצף מעניקה לצופה סיפוק עצום, תחושה כי ניתן לערוך תיקון גם בעולם הזה.

**עד קצה הזריחה** יכול היה, לפחות מבחינת הנושא שלו, להפוך בקלות ליצירה מורבידית. הרי מי מבקש להתבונן בתהליך קמילתו של האדם עד סופו? אך האדם אינו תפוח והוא אינו קמל מעצמו. תודעתו מלווה אותו כמו חשבון נפש בלתי פוסק. מי שהתמזל מזלו וחצה את הגבול בין אז להיום, מי שזכה לסגור מעגלים בחייו ולא הותיר קצוות פתוחים, יכול להתבונן אחורה ולהתענג על זמן ההווה, על ההתקרבות לקו הגבול.

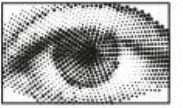
## הגבול

יש עוצמה אדירה בהליכה על קו הגבול, בין שמדובר בגבול גשמי, בין מקום למקום, ובין שמדובר בגבול מופשט. המצב הגבולי, הלימינלי, הוא מצב הטומן בחובו ייחוד נדיר, חופש עצום וראייה פיקחת. יש שיגדירו אותו כמכיל את פוטנציאל ההשתנות.

**בעד קצה הזריחה** הגבול הוא הגבול הבלתי נראה הנמתח בין שני הסרטים. זהו גבול של זמן (שבע שנים) אבל גם גבול של תודעה (הילד הלא אהוב הפך לילד אהוב). בעוד בסרט הראשון האם עדיין בשיא כוחה והיא מארחת את בנה בצורה מנומסת, בסרט השני היא כבר מרותקת למיטה והקשר שלה לבנה מחייב את מימוש הקרבה החדשה שנוצרה ביניהם. זהו אמנם קשר של תלות מסוימת, כאילו מה שביקש הבמאי בסרט הראשון התגשם, והנה בסרט השני ניתנה לו ההזדמנות לסעוד את אמו מקרוב מאוד, בצורה אינטימית ביותר. פוטנציאל האהבה שהוחמצה אולי באה לידי תיקון עכשיו, בעת שקיעת החיים (כשם הסרט בצרפתית).

## על המוות

אפשר היה לצפות שהסרט יסתיים באפילוג על מותה הצפוי של האם הכובשת ביושרה. אלא שאין כאן אפילוג. למעשה ההפך הוא הנכון: בסיקוונס האחרון, האם פוקחת את עיניה ומחייכת במצלמה כמנצחת באומרה: "אני עדיין חיה". זה כוחה של המצלמה, אבל זו גם משמעות של חציית הגבול בין מה שלא נאמר בימי השתיקה אל עבר הגילוי המוחלט והגאולה שבאה עמו. מסיבה זו אין כל טעם לחפש משמעות במה שעלה בגורל האם. מבחינת הבמאי, כמו שגם מבחינת הצופים שנשבו בקסמיה, היא חיה ונושמת,



היא מסתכלת ובוהנת, שופטת, צוחקת. הגוף אולי נחלש אך הוא מפויס כי הוא חצה את הגבול וגבר על השתיקות.