



# מוריאמה-סן: על אדריכלות ובדידות

יולי 2019

קולנוע, "תמונות צללים" (映画eiga), ותנועה במרחב

אילת זהר

מוריאמה-סן, 2017

בימוי ותסריט: אילה בקה ולואיז למואן

אדריכלות

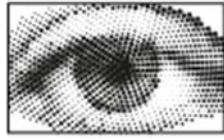
אתה לא צריך בית; אתה צריך כפר באמצע היער, באמצע טוקיו  
אילה בקה ליאסואו מוריאמה, מתוך הסרט מוריאמה-סן

**מוריאמה-סן (2016)**<sup>1</sup>, סרטם של אילה בקה ולואיז למואן (Ila Beka & Louise Lemoine), עוסק בקשר הייחודי שבין אדם וביתו, ומספר את סיפורה של האדריכלות מתוך תנועה במרחב. זהו סרט קולנוע דוקומנטרי, קטן ואינטימי, המספר לצופה סיפור מורכב ופשוט, עדין וצורמני, של חלל וזמן, המשלב בתוכו אדריכלות ותנועה, נויז וקולנוע, בחייו של איש אחד צנוע ומסוגר, בעיר הכי עמוסה והכי צפופה בעולם – טוקיו.

בריאת המבנה שבו מתגורר מוריאמה יסואו (Moriyama Yasuo), כמו גם הנרטיב של הסרט, נוצרים מתוך הליכה ותנועה, עצירות והשהיות, התעכבות על פריימים בודדים ומבטים חלוניים אל קומפוזיציות מוקפדות המוצגות לצופים. התנועה בין היחידות השונות של הבית, שעומדות עצמאיות זו מזו, היא שיוצרת את המרחב הביתי המפורק, וכך גם משורטטת דמותו של מוריאמה-סן כסוג של נזיר של העת המודרנית/עכשווית – אדם נעים ופשוט הליכות, אבל גם בודד מאד. חובב מוזיקת נויז שאינה "מוזיקה", היא א-הרמונית וחסרת מלודיה מובחנת, אך יוצרת אחדות של זמן – אין בה תנועה או התפתחות, והיא נשמעת כמו פסקול המייצב את הזמן באי-תנועה או התפתחות בתוך המרחב הביתי של מוריאמה.

---

<sup>1</sup> כל השמות היפנים המופיעים במאמר זה מסודרים על פי הסדר המקובל ביפן: שם משפחה קודם לשם פרטי. למשל: מוריאמה יסואו. בקריאה בודדת, יופיע שם משפחה בלבד. בתוספת סן, פרושה מר או גברת. למשל: מוריאמה-סן = מר מוריאמה



מוריאמה מעולם לא עזב את יפן, ואפילו לא את טוקיו. ביתו נבנה על החלקה שבה עמד בית משפחתו במשך דורות רבים. במובן זה, הסרט מבטל את מימד הזמן והתנועה, ומציב במקומם את המודל של "מרחבזמן", מא ביפנית, אשר מאפשר שוטטות במרחב הביתי שאינה כפופה לחוקיות הזמן הפונקציונלית. מא [間], בקריאה סינית קאן (kan) בקריאה יפנית, אִידָה (aida)], הוא מושג המתייחס להמשכיות והחיבור של חלל וזמן, זה בזה. הפיקטוגרם הסיני מראה דימוי של שמש נמוכה, הנצפית מבעד לשער, רגע לקראת שקיעה וסוף היום. השמש נמוכה וקרובה אל קו האופק, ומצב זה משרה תחושה חזקה של מרחק ומרחב. בהתאמה, מושגי הזמן המרחב אינם נתפסים כמושגים השונים זה מזה, אלא כשני מושגים משלימים, שיש בהם טווח, מרחב, כיוון של פער, בין לבין, מ- ועד-, ומופיעים כקשורים זה לזה, כרוכים האחד בשני.<sup>2</sup> מא מופיע במושגים זמן (時間jikan), וחלל (空間 kûkan) כמציין של טווח ומרחב. מא מצוי גם במושג אנשים (人間 ningen), ובכך הוא מצביע על מרחב הקיום ביחסים שבין בני אדם, כמה שמציין את הקונטקסט שבו נתון אדם, בתוך המערכת ההיררכית, המערכת המגדרית, המערכת החברתית, יחסי העבודה והמשפחה.<sup>3</sup> השאלה היכן ממוקם אדם ביחס לאדם אחר, ומדידת המרחק, הטווח הזה, היא אחד הקודים החשובים בהתנהגות בין בני אדם. עם זאת, אין כמעט אנשים המופיעים בחלל של מוריאמה, למעט אותם בחורים השוכרים ממנו חללי מגורים, ולמעשה, המא שבו הוא מתהלך, המעבר מקובייה לקובייה, ההליכה לחצר והירידה למרתף, הם שמאפשרים לנו לחוות את זרימת החללים שבבית.

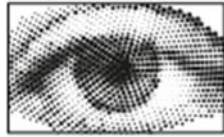
את הבית המדובר בנה מוריאמה במקום הבניין הוותיק של משפחתו, והוא בחר למשימה זו במשרד האדריכלים סאנאא (SANAA)<sup>4</sup> של סֶג'ימָה קַאזִייוֹ (Sejima Kazuyo) ו-נישיזָאווֹה ריוֶאָה (Nishizawa Ryue) כדי שיממשו את החזון הדקונסטרוקטיבי שלו כסגנון חיים במרחב – ביתו. הדקונסטרוקציה של מוריאמה מציעה חיים שנובעים מתנועה בין חללים נפרדים, שאינם מצויים "תחת קורת גג אחת", אלא מחולקים סביב עשר קוביות שונות בגודלן (איור מס. 1), הממוקמות על פני שטח הבית של מוריאמה (איור מס. 2, 3). סג'ימה

<sup>2</sup> ראו, למשל, ספרו הקלאסי של איסוזאקי אראטה (磯崎新), הדין במא בהקשר של חלל אדריכלי. Isozaki Arata, *Ma: Space-Time in Japan* (New York: Cooper-Hewitt Museum, 1979)

<sup>3</sup> הדיון במושג זה נובע מהתאוריה הפילוסופית וואצוג'י טצורו (和辻哲郎 Watsuji Tetsurō), <https://plato.stanford.edu/entries/watsuji-tetsuro/> אליה נוסף גם דיון סוציולוגי של המגוצ'י אשון (Hamaguchi Eshun 浜口恵俊) לעיון נוסף, ראו:

Hamaguchi Eshun, Kumon Shumpei and Mildred R. Creighton, "A Contextual Model of the Japanese: Toward a Methodological Innovation in Japan Studies," *The Journal of Japanese Studies* Vol. 11, No. 2 (Summer 1985), 289-321.

<sup>4</sup> SANAA Architects Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa <http://www.sanaa.co.jp/>



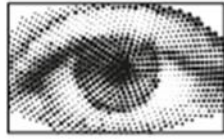
ונישיזאווה ידועים בפרויקטים הבלתי-שגרתיים שלהם, ובחיבתם הגדולה לעבודה עם קוביות: מבנה המוזיאון החדש (The New Museum) בניו יורק (איור מס. 4), הוא דוגמה מאלפת בהקשר זה: שם, במקום שבו הבתים דחוסים זה אל זה, ושטח הבנייה שלו היה קטן מאוד, שבע הקוביות (=הקומות) פשוט הוערמו זו על גבי זו, עם סטיות קלות במיקומן בתוך הערמה, וזאת כדי להגיש את נוכחותן האוטונומית.<sup>5</sup> גם במוזיאון המאה ה-21 בקנאזאווה (איור מס. 5), סאנאא בחרו לעבוד עם מערך של קוביות ו"גדרו" אותו במעגל זכוכית אשר יוצר את מרחב המוזיאון.

ביתו של מוריאמה ממוקם ברובע קמאטה, בחלק הדרום-מערבי של טוקיו, באיזור פשוט ויומיומי, אשר היסטורית היה בעצם עיירה נפרדת, עד שהפך ב-1932 לרובע בתוך טוקיו ההולכת וגדלה. בית זה, אינו "בית" במובן הרגיל של המילה. זהו בית יחף, עירום. אין מדובר באובייקט אחד, קוביית אבן ובתוכה חלוקה פנימית של רבוי חללים ופונקציות, העוטפות את האדם בסוף היום, אלא באסופה של כ-10 קוביות לבנות המקורבות זו לזו, אשר יוצרות קומפוזיציה ביניהן, ומחולקות על פי פונקציות השימוש של מוריאמה עצמו (איור מס. 1).

כמחצית מן הקוביות שבמתחם הבית מושכרות, ואינן בשימוש. עם זאת, הדיירים המתגוררים בקוביות השונות הם החברים, האנשים הקרובים היחידים בחייו של מוריאמה, מה שיוצר קישור מעניין בין פונקציונליות ובין קירבה, או בין האלטרנטיבות הקיומיות של הבדידות הקשה הכרוכה בחיים של טוקיו. במובן זה, מוריאמה-סן הוא סרט עדין ונוגע ללב: בקה מיטיב להתבונן במצבו של מוריאמה, מבלי להתערב, לבקר או להציע חלופות. הוא מיטיב לחשוף את עולמו הפואטי של מוריאמה מבעד לפריימים של וילונות מתנופפים, הפניית מבט אליו כשהוא הוגה וקורא, ואסופות של קטעים המתעדים תנועת של צל וצמחים בתוך הבית ומחוצה לו. הוא מנהל את הדיאלוג שלו עם מוריאמה בלחישות ובשפה מינימלית, שהיא מיקס של אנגלית קלה ושני משפטים ביפנית. זו שפה מאולתרת החושפת את קשיי התקשורת, ומציבה את עולמו של מוריאמה בבדידות ובסגירות גדולה עוד יותר – כזו שאינה (מעוניינת? מסוגלת?) בתקשורת עם העולם. בהתאמה, חלקו העיקרי של הסרט מתרחש בתוך הבית עצמו, המשמש כהבניה לעולמו האישי של מוריאמה עצמו, ורק לקראת חלקו האחרון מתרחשות כמה הבלחות קצרות של מפגשים עם חדריהם של דיירי המשנה – אז בקה מבקר באחת הקוביות שנמצאת בבלגן עד אימה, לעומת קובייה אחרת שבעליה חובב עיצוב ומותגי-על, ומשקיע מרץ וממון רב באיסוף פריטים שונים לביתו.

הניקיון והפשטות של הבית חריפים במיוחד באותם קטעים שבהם הבלגן של טוקיו נשקף מבעד לחלון וחודר אל הבית. הדיפוזיה המלהיבה של פנים וחוף באה לידי ביטוי בכמה

<sup>5</sup> <https://www.newmuseum.org/building>



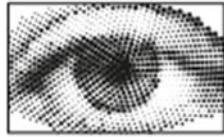
חלקים, ובמיוחד ברגעים שבהם מוריאמה יושב על אדן החלון וקורא ספר – רגליו מתנפנפות בחוץ, הווילון שלצידו מתנפנף חוץ-פנים, הספר שבידיו משליך את עולמו הפנימי על מרחבי החוץ. המפגשים עם העולם בחוץ מועטים.

רוב ההתרחשות קורית בתוך הבית, או בהבלחות אל החוץ כאשר, למשל, כאשר מוריאמה מקבל מהשליח של ימאטו/קורונקו חבילה במשלוח – עוד ספר או דיסק מוזיקה שמעשירים את ספרייתו ואוספיו של מוריאמה, המתפקעים גם עכשיו. ספרים בערמות, תמונה מונחת על הרצפה. אין מדפים ואין מסמרים. יש בקומה מתחת סדרה של ארונות ספרים על גלגלים שנעים ממקום למקום (שתוכננו עבורו על ידי סאנאא, כחלק מעיצוב הבית כולו). שם מתגלה אוסף נדיר, עצום ושיטתי של דיסקים מוזיקליים, ספרי אמנות וספרי קריאה. מוריאמה שולף מפעם לפעם אחד מהם, ועולה לשבת על אדן החלון, או לשכב על הרצפה, או לשבת על כיסא מינימליסטי בגן (איור מס. 6).

הקשר החשוב ביותר של הבית עם החוץ הוא החלון הגדול הנושק אל השמים, אשר לעיתים קרובות מתגלים כמעוננים. דרך החלון נושבים אל תוך הבית משבים קלים של תנועת רוח ואור עם פתיחת החלון והווילון. ישנם גם קטעים קטנים המדגישים את החלוקה שבין חוץ לפנים, כפי שנהוג ביפן – נעליים בחוץ, כפכפים בגן, ניגוב רגליים לפני הכניסה לבית. במקרה של ביתו של מוריאמה, גם חדר הרחצה ניצב בתוך הגן – מדרגה קטנה מפרידה בינו לבין החוץ, ואת התגלחת היומית הוא עורך מול גיגית בגינה. בביתו מוריאמה הולך יחף בלבד, וכפות רגליו החשופות מדגישות את אופיים של החומרים השונים שהבית בנוי מהם: רצפות העץ, שכבות הבטון המוחלק, הכול טבעי ופשוט ומאפשר מגע גופני, ללא חספוס או שריטה.

מוריאמה ממעיט לצאת מביתו (ובכלל לא יצא מטוקיו או יפן), אולם ביחד עם בָּקָה הם עושים מספר גיחות. באחת מן היציאות אל המרחב שמחוץ לבית, בקה מבחין בעצבות עוטפת את ליבו של מוריאמה, כאשר הוא מבחין באישה עם כלב קטן וחמוד, והוא מבין ממוריאמה כי איבד לאחרונה את כלבו, שהיה היצור הקרוב האחרון עבורו. האירוע מוביל את השניים אל קברו של הכלב בחצר הגן של מוריאמה, שם הוא מספר לבָּקָה, כי הוא אתאיסט, חסר אלוהים, ואין בליבו אמונה (דתית) מכל סוג שהוא. מבחינתו – כל פסל או אובייקט ראוי שיהווה מצבה לכלבו, כמסמן של קיום שחלף. בגיחה אחרת אל הסביבה המיידית והרחובות הסמוכים, בָּקָה פוגש כמה זקנים החולפים על פניו בקלנועיות או הליכונים. הוא פותח בשיחה קצרה עם בנאי העובד על פי תוכניות של בית מזערי (ונועל נעלי ג'יקה-טאבי<sup>6</sup> המושכות את

<sup>6</sup> נעלי ג'יקה-טאבי, הן מעין גרביים עם חריץ לבוהן וסולית גומי עבה וגמישה, המקובלות לרב כנעלי עבודה של פועלים, ואנשים העוסקים במלאכת כפיים. <https://en.wikipedia.org/wiki/Jika-tabi>



תשומת ליבו), טרקטור מיניאטורי החופר תשתית עבור בניין קופסתי נוסף, ומיקרוגל שגבו פונה אל הרחוב באופן מוזר (כך חושבים לפחות מורימה וחברו<sup>7</sup>).  
אסופת המובאות המקריות הללו מן העולם שמקיף את מורימה חושפת עוד יותר את מידת הבדידות שלו ואת הניתוק של עולמו הפנימי והעשיר המבוסס כולו בתוך ביתו מן הסביבה שמקיפה אותו.

## מוזיקה

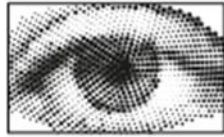
מוזיקת נויז היתה הסיבה הראשונית למפגש שבין מורימה ובקה. שניהם חובבי הז'אנר. בהתאם לתשוקתו של מורימה למוזיקת נויז (Noise Music) ואוונגרד, הסרט כולו מלווה בקטעים של מוזיקת נויז, או בגרסתה המקומית ג'פאנויז (Japanoise) – מושג המתייחס למוזיקת נויז באסכולה היפנית שלה.<sup>8</sup> סגנון הנויז צמח בשנות ה-60, והוא לרוב מוזיקה הנוצרת כתוצאה משילוב של פידבק, דיסטורשן ואפקטים אלקטרוניים. בתחילת דרכה, מרבית מוזיקת הנויז הוקלטה על קסטות טייפ והועברה בין מעריצי השונים ביפן, אירופה וצפון אמריקה, אבל במהלך השנים נוצרו גם פורמטים דיגיטליים להעברת הקטעים המוזיקליים. הקיצוניות של הסגנון המוזיקלי תפסה רק קבוצה קטנה, אבל נאמנה מאוד, של יוצרים וחובבים, ולהם גרעין קשה וחשוב ביפן הניכר בהשפעתו בתחום הייחודי הזה בעולם.<sup>9</sup>  
מורימה ובקה מסכימים על גדולתו וחשיבותו של אוטומו יושיהידה (Otomo Yoshihide) מוזיקאי פאנק ונויז, וגם אמן חזותי, שלאחרונה אצר ויצר מיצב של פטיפונים בטריאנלה של סאפורו (איור מס. 7),<sup>10</sup> וקטעים שונים מתוך תקליטיו מהווים את פס הקול של הסרט. זהו פסקול ייחודי ומעניין, אשר מעלה אל התודעה את אחד מזרמי המוזיקה הבלתי שגרתיים ופחות מוכרים שפועל ביפן מאז שנות ה-60. אוטומו הוא מוזיקאי מוכשר שהגיע אל התודעה במערב בשנות ה-90 כשהיה מנהיג להקת גראונד זירו (Ground Zero) האוונגרדית,

<sup>7</sup> מורימה והחבר חושבים שזה מוזר שגבו של המכשיר החשמלי פונה אל הרחוב. לתפיסתם, יש בזה משהו לא מנומס בהפניית הגב, החלק ה"מכוער" של המכשיר כשהוא פונה אל המרחב הציבורי. על פי המקובל ביפן, נהוג כי כל אובייקט הנצפה מחוץ לבית צריך להיות מוצב בפניו היפים ביותר אל המתבוננים בו. העמדת המיקרוגל עם פניו לתוך החדר וגבו אל הרחוב, מייצגת עמדה פונקציונאלית, ולא אסתטית: המכשיר הוצב מטעמי נוחות (פתיחת הדלת, מן הסתם), פתחו פונה לתוך החדר כדי לאפשר שימוש וכתוצאה מכך (בלית ברירה), גבו פונה אל הרחוב. העמדה הבסיסית ביחסים החברתיים ביפן היא שיש לדאוג תמיד לפסאדה נעימה ואסתטית, ולכן, לא נהוג להציב אובייקט במרחב הציבורי שאינו בנראה מיטבית. זו הסיבה שהם רואים בבחירה להעמיד את המיקרוגל עם גבו אל החלון כדבר מוזר, בעוד ששָׁקָה לא מבין על מה מדובר...

<sup>8</sup> [David Novak](#), *Japanoise: Music at the Edge of Circulation* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).

<sup>9</sup> על השפעת ג'פן נויז <https://en.wikipedia.org/wiki/Japanoise>

<sup>10</sup> אוטומו היה המנהל האורח של פסטיבל האמנות הבינלאומי בסאפורו, ב-2017 - <http://siaf.jp/2017/en/about>

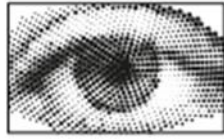


והמוזיקה שלו בוצעה במופעים במקומות שונים. יכולותיו המוזיקליות כיוצר נויז מחוברות גם לאמנות חזותית, ועבודתו המוזיקלית משולבת בפעולות של אמנות מיצב (Installation Art) ומיצג (Performance Art). הסרט, כמו גם מוזיקת הנויז המלווה אותו, מבוססים על אילתור. אילתור הוא מושג יסודי במוזיקה עכשווית הצומח מתוך עולם הג'ז, ובנוי על יכולתם של נגנים לפעול באופן חופשי בתוך מסגרות מושגיות שנקבעו מראש: מערכת הרמונית, מסגרת של זמן, מוטיב חוזר. אוטומו הוא דמות חשובה כמעט לכל זרמי האילתור והמוזיקה החוץ-ממסדית של יפן, והחיבור המוצע בסרט בין סגנונו של בקה הבמאי, עולמו של מוריאמה לבין דמותו של אוטומו (הדמות המאחרת, לפחות ראשונה, בין השניים) מעצב את הכיוון של העשייה: סרט שיש בו מידה רבה של אילתור, יציאה מקונבנציות של צילום ועריכה, הבאה מחודשת של סגנון שעשוי להיות "צורם" ברגעים מסוימים, אך עם זאת, גם מהווה אלטרנטיבה לדרכי עשייה מקובלות ושמרניות.

## האדם

מוריאמה חי ספוג כולו במוזיקה שלו, בספריו, וגם מתעניין מעט בציור ובאמנות עכשווית. הוא ישן על רצפת עץ (עם כרית התומכת את צווארו), חולם חלומות בעתה, אוכל במידה זעומה, קורא תוך כדי שהוא יושב על אדן החלון, רגליו מתנפנפות החוצה, מתרחץ במקלחת הפתוחה לגן, משקה את הדג הבודד שלו ושוטף רגליו בצינור. חייו, כמו גם ביתו, הם פואמה לצמצום, עד כדי סגפנות, בתוך הקיום היומיומי של הכרך הגדול. בקה מיטיב לספר את סיפורו של הבית, הכרוך בדמותו של מוריאמה תוך מעקב נינוח, לא אינטימי מדי ולא נסחף, כזה שנותן לדברים לקרות מתוך עצמם, תוך צחקוקים והבנות שצצות להן כלאחר יד מתוך שפע המצבים שהסרט מַזְמֵן.

נזירותו של מוריאמה מצטיירת גם כבדידות גדולה, שהוא אולי אחד המאפיינים הבולטים ביותר של החברה היפנית כיום. בתקופת השנים שלאחר מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט, המסר הכללי של ממשלת יפן היה עידוד המשפחה הגרעינית, כשהאב נהנה מתעסוקה לכל החיים, והאם נותרת בבית כאישה והורה ודואגת לילדיה וחינוכם. התחרות העסקית הגדולה שיפן חוותה החל משנות ה-90 ואילך, והמשבר הכלכלי של התפוצצות הבועה הכלכלית ב-1989, הביאו כדי פרוק מודל המשפחה הגרעינית, והטלת משפחות רבות אל תוך מערבולת כלכלית של הישרדות. פירוק המשפחה הגרעינית הביא לעלייה דרמטית במספרם של בתי אב של יחידים, ורבים מצאו עצמם חיים בבדידות, ללא מערכת תמיכה משפחתית או חברית,



מה שהביא לשבירת דפוס הקיום הקהילתי ולעלייה קיצונית במספר האנשים שחיים ומתים לבד, ללא כל קשר לעולם.<sup>11</sup>

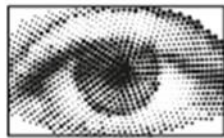
מוריאמה מוצג כדמות של בחור לא שגרתי ולא ממוצע בשום אספקט של זהותו או מעשיו. חיי הנזיר שלו מופיעים באופן מטפורי דרך דימויי החיות המופיעים בסרט בבידודותם, כמו הדג הבודד השט סחור-סחור באקווריום, או הסרטן-נזיר<sup>12</sup> המתגורר בתוך צנצנת זכוכית רחבה. הקונכייה שמשמשת כביתו של הסרטן-נזיר היא בעצמה מעין מטפורה לביתו של מוריאמה. ברגע מסוים, מוריאמה מציע לִבְקָה פחית בירה קירין קרירה – המנכיחה כי הנזירות אינה הופכת למיזנטרופיות או ניכור – להפך: מוריאמה מתגלה כאדם חביב שבתוך העולם הסגפני שלו הוא מארח ומשתף את בִּקְה בדרכו הפתוחה והבלתי מתחנפת. בהבניה שיוצר בִּקְה, ביתו של מוריאמה מייצג את הווייתו באופן נאמן, והוא משמש כמראה לאורח חיינו הייחודי של בעליו, כמו גם לאישיותו המסוגרת, השקטה, שלעיתים נדמית גם כמסוגפת. תוך הדי המסע בתוך הבית, בין וילונות ומדרגות, המרתף והגג, המדרגות והמקלחת, נחשפת גם בדידותו הגדולה, השקטה. מוריאמה חי בגפו וללא קשרים קרובים. גם הכלב שלו, שליווה אותו במשך שנים רבות, מת לאחרונה. הוא אינו מרבה לדבר, והאווירה שמשרה פס הקול של מוזיקת הנייז על הסרט חודרת גם היא בתחושת הבדידות והחוסר קשר/חוסר הרמוניה שהיא משרה. יש רגע אחד של התרגשות גדולה, אנושית, שבמושגים של הסרט הזה הוא רגע של קליימקס, אם כי הוא כולו נעשה בזהירות ובאופן מרומז בלבד: מוריאמה מתריע בפני בִּקְה ש"אישה יפה מאוד עומדת להגיע", הוא חוזר על כך פעמים אחדות, מצביע אל הכיוון שממנו תגיע ורומז בצורה מעודנת מאוד על התרגשותו מעצם בואה ונוכחותה בביתו. הרגע העדין הזה הוא גם רגע עצוב מאוד, המרמז על בדידותו הגדולה של מוריאמה, ועל כמיהתו לקשר, אולי אפילו אהבה, אולי אפילו נוכחותה של "אישה יפה מאוד" בחייו.

## קולנוע

<sup>11</sup> Takahiro A. Kato, Naotaka Shinfuku, Norman Sartorius, Shigenobu Kanba. "Loneliness and Single-Person Households: Issues of *Kodokushi* and *Hikikomori* in Japan," in: Niels Okkels, Christina Blanner Kristiansen, Povl Munk-Jørgensen (eds.) *Mental Health and Illness in the City* (Singapore: Springer, 2017): 205-219.

<sup>12</sup> סרטן נזיר

[https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%9F\\_%D7%A0%D7%96%D7%99%D7%A](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%9F_%D7%A0%D7%96%D7%99%D7%A)



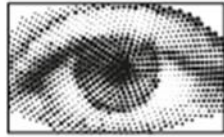
אסופת הקטעים והאפיזודות הקטנות שֶבָקָה ליקט בתוך ביתו של מוריאמה וסביבו מדגישה את יכולתו הפואטית של הסרט – אסופה של אירועים קטנים, ערוכים ביד אומן תוך שימוש בתחביר חדש אשר הופך לשיר הלל לבית ולאדם המתגורר בו – דרך חיבורים לא צפויים ועיכוב על חלקים שונים, חזרה על קטעים אחרים, מזוויות שונות – כמו למשל, ריבוי של מבטים על חלונות ווילונות, חדר המוזיקה, הספרייה והאוספים השונים – כל אלה יוצרים תחביר חדש לקריאה של הבית – לא רק דרך צורתו האדריכלית, אלא דרך האופן שבו מוריאמה מחיה אותו בכל פעם מחדש, מבעד לפעולותיו השונות, בהליכה המקיימת את המבנה, או כקולנוע השווה לאמנות הקורית בזמן, "בהליכה" (בניגוד ליציבותה של האדריכלות, למשל).

בָּקָה עושה שימוש נרחב בדימויים חזותיים הנקרים בדרכו בתוך הבית: צמחים וצלליות של עלי במבוק המטילים צל על קירות לבנים ויוצרים צלליות כבציר דיו, או וילון מתנפנף כמו ציור מופשט. אין בבית מראות, אפילו לא באמבטיה – אבל יש צלליות מראית בוילון המתנפנף; ציור תלת-מימד בתנועה של המסך – מטפורה של סרט עצמו כהקרנה של צללים – המושג היפני לקולנוע (映画) אִיגָה, פרושו: שיקוף, או הקרנה, של תמונות); סרטים המוקרנים על קיר הבית בשעת ערב ויוצרים דימוי מצוטט של קולנוע בתוך קולנוע, תוך שימוש במימד המונוכרומי של הבית, ושל הקולנוע שחור-לבן המוקרן על גבי קירותיו, כמוטיב חוזר, המעשיר את הצבעוניות השקטה של הסרט. מוריאמה גם צופה בסרט על גבי מסך המחשב – ובקה מביא סצנה זו כפנים מול פנים, סצנה המופיעה בניגוד לצפייה במסך הקולנוע המוגדל על גבי קירות הבית. הבית כמסך, כמצע שעל גביו נעים הדימויים, הנרטיבים השונים, סופרי חיים ועלילות המוצאים את מקומם של תוך המרחב הביתי מתוך היטלי הצללים על הקירות.

הדיאלוגים או המחוות הדיבוריות וההסברים הפשוטים מופיעים בסרט רק כטקסט כתוב, ככיתוביות המופיעות על המסך, בעוד שהשיחות בין בָּקָה ומוריאמה קצרות מאוד, חסרות אוצר מילים – בָּקָה יודע מילים ספורות ביפנית; מוריאמה מדבר באוצר מילים מצומצם, ובמבנה שבור של אנגלית. מרבית הדיאלוגים ביניהם קורים רק בלחישה.

המצלמה מחפשת את מוריאמה – לעיתים במבט-על, כמו מל"ט המשקיף על המקום, לעיתים מן הצד בתנוחה שוכבת. זוויות שונות של קריאה – בחלון, על הגב, על כיסא, על דרגש, מלמטה, על המדרגות, על ספה, על מיטת יום, על הרצפה, על מדף, על הגג – כל מקום וכל זמן ראוי לספר טוב בחייו של מוריאמה, והמצלמה מנהלת עמו דיאלוג בכל מצבי הצבירה שלו. דימויי הקולנוע חוזרים דרך מסכים שונים המופיעים בצורת וילונות מתנופפים, עננים שטים, עצים מתנועעים ברוח. זהו החזיון הוויזואלי בעולמו של מוריאמה ובסרט המהווה





מעין הרהור על בדידות. לא הקולנוע (המצוטט), ולא הסרט עצמו, אינם מהווים תרופה לבדידות זו שבחיינו של מוריאמה, אלא אפשרות להכיר בה, להנהן לעברה, לזהותה, לתת ביטוי של סולידריות והסכמה עם מצב נפשי זה. הווילון המתנפנף הוא דימוי של סרט וגם של מסך, ויחד עם הצלליות המרצדות, הם יוצרים סרט מופשט המשמש גם כדימוי הנוגע במוזיקת הרעש שאותה מוריאמה כה אוהב – סימון של מקום וסאונד ללא תנועה או מלודיה מתפתחת, וגם שיקוף של המצב האישי-נפשי של מוריאמה עצמו.

סרטו של בקה הוא קומפוזיציה אורבנית של חיבור בין בדידותו של היחיד בעיר הגדולה, ביתו המפוצל ליחידות אוטונומיות המקבלות את משמעותן מתוך זרימת התנועה ביניהן, כמעין מטפורה למצב הקולנועי של סצנות מבודדות המקבלות אחדות נרטיבית והמשכית, מתוך תהליך של עריכה וקשירת החלקים השונים לכדי סרט שלם, המספר שת סיפורו של איש אחד, בבית אחד, בפינה אחת קטנה של טוקיו העצומה, השוקקת וחסרת המנוחה.