



דצמבר 2021

## ימי נטישה : מכתב לז'אן דילמן, מאת שנטל אקרמן

"אני לא יודעת אם אני אוהבת מישהו". [...] אף אחת ממילות

החיבה שלה לא נגעה ללבי כך כאותה הצהרת אדישות.

סימון דה בבואר, **מוות רך מאוד**<sup>1</sup>

מיכל בן-נפתלי

\*

לכבוד

ז'אן דילמן,

רחוב קה דו קומרס 23,

בריסל 1080

\*

כותרת סרטה של שנטל אקרמן היא בעצם כתובת מלאה. כמו מכתב מוגשם באה במאית הסרט, שנטל אקרמן, לבקר אצל ז'אן דילמן, אישה המתגוררת עם בנה בדירה ברחוב קה דו קומרס 23, בבריסל. מכל המכתבים (הספורים אמנם) שמגיעים אל הכתובת הזאת, נוחתים בדואר או מגולמים באנשים (השכנה, התינוק, הלקוחות), הבמאית היא היחידה שמבקרת במכלול החדרים, שמתוודעת לחללים הפנימיים של הבית. עד לכניסתה של הבמאית לביתה, ז'אן דילמן שרויה בבדידות כמעט גמורה; כעת, לראשונה, מישהי מתקרבת אליה, מצלמת אותה בזמן אמיתי, מלפנים, מן הפרופיל ומאחורי הגב, כמבקשת להקיף אותה. אך כמה אפשר להתקרב אליה באמת? האם אפשר לדעת אותה באמת? מבטה של הבמאית, כמו מכתב, פולש מן החוץ פנימה. זהו ההיקף שלו, אלה גבולותיו.

\*

כוחו של הסרט הזה, הרושם שהוא מותיר, ההשפעה שלו, הנועזות שלו, גם היום, כמעט חמישה עשורים אחרי שהוקרן לראשונה ב-1975, קשורים בחתירתו הפנומנולוגית למהות. שנטל אקרמן מצלמת "מצב" נשי מסוים, אך הסיפור החד-פעמי של ז'אן דילמן, המתחולל באזור המסחרי הזעיר-בורגני בבריסל אחרי המלחמה, על הסטודיום והפונקטום שלו, צועד תמיד מאחורינו ולפנינו. שכן, הסיפור הזה צולם כבר-תמיד, מאז ומעולם, והוא מונח, מדעת או בבלי דעת, בלשכתה האפלה של כל צופה ובאופן שאינו קשור כלל ועיקר לחייה הקונקרטיים, מונח כמסירה עמוקה של הלא-מודע של כל הדורות כולם. באופן מעניין, דווקא היכרות עתיקה זו היא ההופכת את הסרט לקשה לצפייה.

<sup>1</sup> סימון דה בבואר, **מוות רך מאוד**, מצרפתית: מיכה פרנקל, תל אביב: כתר, 2008, עמ' 101.



די לראותו פעם אחת בלבד כדי שיחלחל, בדיוק מפני שהוא כבר-תמיד תוסס, כבר-תמיד פעיל, מפני שכבר

ראינו אותו אי-אז ויש לו קיום עצמאי בנפשו. המתח הסימון דה-בובוארי – לא נולדים אישה, נעשים אישה – קשור אפוא בעלילה קדומה, שעל כל היותה פרי של היסטוריה ספציפית, קנתה לה שבייתה במרחב מנטלי א-היסטורי. אקרמן מציפה את המתח בין הזמן המעגלי של הריטואל, ה'מאז ומעולם ולעולם', לבין הזמן הקווי של העלילה הנרטיבית, על ידי הצגת רצף חוזר ונשנה הנסדק על ידי שינויים דקים עד לתפנית הלכאורה בלתי צפויה.

\*

האפקט של ז'אן דילמן קשור גם בסתירות החריפות שעצם המעשה הקולנועי כרוך בהן: מצד אחד, צילום מימטי צמוד-מציאות, העוקב אחרי שלושה ימים בחייה של עקרת בית בבריסל. מצד אחר, ליהוקה של שחקנית מוכרת, דלפין סריג (Seyrig), לתפקיד.<sup>2</sup> הכפילות הזאת אינה שרירותית. מאחר שז'אן/דלפין שוטפות כלים, הריאליזם החמור של אקרמן כמו מצהיר על עצמו, כבר מן ההתחלה, שהוא גם בדיה, גם מציאות מובנית. ההצהרה הזאת מטרימה את האפשרות להוליך את הריאליזם הקולנועי אל הפנטזמטי מבלי לפגום בקוהרנטיות החמורה של הסרט. במילים אחרות, הריאליזם הולך אל החיים הפנטזמטיים של הדמות (ושל הבמאית) כחלק מן המחויבות הריאליסטית עצמה. עקרת הבית היא זונה, הזונה היא עקרת הבית, אותו בית, אותו חדר שינה, בוויסות קפדני, שאל לו להתערער, בין הנראה למוסווה. כדי שז'אן דילמן תמשיך להיות מי שהיא, עליה להישאר מנוכרת לגופה ולנפשה. הזנות אינה משחררת אותה משגרת הבית, אלא עוזרת לה לשמר אותה. הזנות היא חלק מהמשמעת שלה. אמהות וזנות הן בד ובטנת הבד: הקונבנציה והפרת-הקונבנציה, ההתקבלות החברתית והחרם החברתי עשויים מאותו חומר.

\*

אקרמן סיפרה בראיונות כי הכירה את ההקשר החברתי היהודי המזרח-אירופי אחרי מלחמת העולם השנייה, הקיום ההישרדותי שלתוכו נולדה. ז'אן דילמן הוא הומאז' מורכב לעולם הריטואלים של ילדותה. מורכב, מפני שאקרמן הכירה את הטקסים המציאותיים, לא את הזנות ואת הרצח הבדויים. ובכל זאת, הרצף הקולנועי שיצרה נולד מתוך אותה מחויבות לחשוף את יחסו של המילייה הנשי ההוא למשפחה, לפרנסה, למיניות. אותה מחויבות היא שחושפת אפוא את האלביתי, את הזרות המוכרת. את פס הקול: חריקת דלתות, שריקת קומקום, פתיחת ארונות, טחינת גרגרי קפה, ציוץ ציפורים, צפירת מכוניות, רחשי הרחוב. קול צעדיה.

\*

הרדיקליות של ז'אן דילמן נעוצה במגע ללא משוא פנים של אקרמן במהות ההקרבה של האישה, במילותיו של ז'אק דרידה, על ריבוי המשמעות הנעוץ ביחסת הקניין "של":<sup>3</sup> היותה של האישה נתינה או קורבן בתוך מערכת פטריארכלית שמקריבה אותה; היותה משתפת-פעולה בעל כורחה עם מנגנון הקרבה זה; אבל אולי גם היותה מנצחת על סצנת ההקרבה. אקרמן אינה עוסקת כאן בהיסטוריה של גברים. כמובן, נוכחותם של הבעל המת, של הבן, של הלקוחות אינה ניתנת לצמצום,

<sup>2</sup> שיחקה, בין השאר, בשנה האחרונה במריאנבד של אלן רנה ב-1961 וב-India Song של מרגרט דיראס ב-1975.  
<sup>3</sup> ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 85.



אבל המצלמה חותרת לשים את ההקשר הדכאני בסוגריים ולמקד את המבט בז'אן. ז'אן היא לבו של הסרט, אף על פי שאפשר לומר כי הדיכוי הוא כה מופנם, כה 'טבעי' לה, עד שהוא מתלכד עם עצם קיומה. היא-עצמה ספק אם יכולה לראותו.

\*

מסתורית, מרוסנת, עמלנית, חסרת הבעה, אטומה עד כדי אפאתיה – היא אינה בוכה – כבולה בטקסיה של שגרה השומרת עליה בין המטבח, חדר השינה, הסלון והאמבטיה, לובשת ומסירה לסירוגין את חולצתה הלבנה, את הסוודר, את הצאיתתה המחויטת, את הסינר, את החלוק: זוהי ז'אן דילמן. אם וזונה, בתולה ובזויה, גילום קיצוני של דטרמיניזם חברתי-היסטורי ושל חריגה ממנו. החריגה או המרי אינם מתרחשים רק ברגע אחד בעלילה, לקראת סופה. הם נמצאים שם לכל אורך הדרך. נדמה שקיומה של ז'אן נעוץ, ובו-בזמן, בקשר ובשלילת-קשר. הבן המתבגר אומר לה שלא היה יכול לשכב עם מישהי שאינו אוהב באמת. "אתה לא יודע, אתה לא אישה", היא משיבה. אקרמן מפקפקת בחיבור המהותני בין נשיות להתייחסותיות (relationality), בהציבה דמות אישה שמנהלת, בעיקרו של דבר, חיים ללא זולת. שוב ושוב אנחנו חוזים בגילויי שלילת-קשר: ז'אן קוראת בקול את מכתבה של אחותה החיה באמריקה במהירות חסרת הטעמה ומבלי שתהיה מסוגלת לכתוב לה חזרה; השכנה, אם צעירה המפקידה בידיה את תינוקה לשמרטפות, נשארת על סף הדלת ואינה מוזמנת פנימה; מכרה ברחוב מזמינה את ז'אן לתה מנחה – אין לה זמן, היא משיבה, אולי בשבוע הבא; בבית הקפה, כמו תמיד, היא שותה לבדה. המילה 'סולידריות', המופיעה על מודעה במשרד הדואר, אינה מתארת דבר בעולם החיצוני או בעולם הפנימי שבו ז'אן שרויה. אפילו הקשר שכל קיומה מופנה אליו, כביכול, עם בנה, מתקיים אך ורק מכוח טקסיו החוזרים. כל האנשים באים אליה, השכנה, הגברים, המכתבים, הבן, ולבסוף הבמאית; ז'אן היא הנמענת של כולם. אך היא-עצמה אינה מוענת, אינה יכולה למעון.

\*

בערבו של היום הראשון שואל אותה בנה כיצד פגשה את אביו. הוריה מתו, היא מספרת. היא התגוררה אצל הדודות ("היה עצוב") ב-1944. אחרי עזיבת האמריקאים, הגיע האב כדי לשחרר אותם, זרק להם מסטיקים ושוקולד. היא לא ידעה אם היא רוצה להתחתן, "אבל צריך היה לעשות את זה. כולם עשו את זה. כך היה נהוג". זה הסיפור. מה שהבן מכנה 'נס', הבלתי צפוי, נכבש גם הוא על ידי ההרגל המונוטוני.

\*

"בפעולותיה היא הקריבה את עצמה, אבל מבחינה רגשית הייתה שקועה בעצמה".<sup>4</sup>

\*

יש רק אחת, אין שניים. המיקוד בז'אן מדגיש את הבדידות המהותית, השבה ומומחשת בסרט על ידי פרט תמוה: במטבח עומדים שני כיסאות משני עברי השולחן, האחד בגבו אל הכיריים, האחר,

<sup>4</sup> דה-בובואר, מוות רך מאוד, (לעיל הערה 1), עמ' 79.



מולו, בגבו אל הקיר. אלא שזה האחרון אינו נמצא שם תמיד. לפעמים הוא נמצא, לפעמים לא (4.45, 13.14,

47.33, 51.00, 60.40, 120.09). להיעדר שלו אין 'סיבה' המפורשת מתוך הסרט, הכיסא לא 'נלקח' על ידי איש. הוא פשוט נעלם ושב ומופיע בצורה אקראית. הכיסא המתעתע מבשר את הדרמה של גיבורת הסרט. היא אווזת בשגרה ואחוזה בה, עד שבסופו של דבר היא תשמוט אותה. מבחוץ, אלה חיי היומיום שלה, הסדר שלה, הנוחות שלה, אלא שמבפנים היא צריכה להדק אותם שוב ושוב, לסתום במאמץ את החורים המחשבים להיפער. מבפנים שבים וכבים האורות ומשתרר חושך צלמוות הקוטע את הרציפות (של הסצנות, של פתיל החיים). ייתכן שהכיסא אינו באמת נעלם. ייתכן שהוא בא והולך במציאות הפנימית, באותם רגעים שבהם המצלמה נעשית אחת עם תודעת הדמות.

\*

"התברכתי באמא נואשת, שייאווה היה מזוקק עד כדי כך שאפילו האושר של החיים, עז ככל שיהיה, לפעמים, לא הצליח למוסס אותו לגמרי. [...] מה שאני לא יודעת, וגם היא לא ידעה, ודאי, הוא מה סוג הידיעות שרדפו אותה ושגרמו לייאוש הזה להגיה. האם זה היה מותו של אבי, שנח כבר? מותו של אור היום? ואולי פקפוק בנישואים האלה? בבעל הזה? בילדים האלה? אולי הפקפוק הכללי ביותר, בכל הקניין הזה?"<sup>5</sup>

\*

האב, ז'ורז', נפטר לפני שש שנים. הבן, סילבן, הוא מה שנוותר לה. חיי ז'אן מוקרבים למענו. ואף על פי כן, אקרמן חושפת נטישה אימהית מוקדמת מאוד דרך הרצף העלילתי בין התינוק שנמסר לה לשמרטפות לבין יחסה לבנה המתבגר. האינפנטיליזציה השתלטנית של בנה (סריגת הסוודר בערבים בצוותא עמו, בסלון שיעשה לחדר השינה שלו; מתן הממתק כפרס על שיעורי הבית אחרי הארוחה; קיפול הפיזימה שלו בבקרים) כמו מהדהדת את אי-היכולת שלה להרגיע את התינוק הזר, הצווחני, השכוב בעריסה/חבילה הנמסרת לה. הנער, מצדו, מלמד את עצמו לדבר בהגייה פלמית, חותך משפת אמו, כשהוא מדקלם לפניו את שירו של בודלר, 'האויב': "כאב! כאב נורא! הזמן חיים אוכל/ אויבנו האפל..."<sup>6</sup>

\*

ז'אן לא יכולה להרשות לעצמה לדעת את עצמה. מסלול ההתרוסקות שלה עובר בתחנות של אפס מעשה, שבהן מתפנה לה זמן לבהייה. המבט נתקף לרגע שעמום, אי-נחת חולפת כצל על פניה, תשישות, רכות מסוימת, אולי געגוע. היא יושבת במטבח, עוצמת את עיניה. לפתע פתאום משתבש התזמור המוחלט של השעות. עם צאתו של הלוקח ביום השני – שעה סתור. היא נסערת. כדרכה, היא מכניסה את הכסף שקיבלה למרקייה על שולחן האוכל בסלון, אך שוכחת להשיב את המכסה. מכאן ואילך שרשרת טעויות. האוכל נשרף. היא יוצאת לקנות תפוחי אדמה. הקנייה הבלתי צפויה, הנחפזת, מטילה עליה לאות, ידיה אינן נענות לקילוף, לרגע היא נכנעת, הנה היא מתעשתת, ובכל זאת, אינה מספיקה להשלים את ההכנות בזמן. פריעת הסדר משפיעה מיד על הבן הנכנס. "אמא?"

<sup>5</sup> מרגרט דיראס, **המאהב**, מצרפתית: רמה איילון, תל אביב: מחברות לספרות, 2013, עמ' 18, 19.  
<sup>6</sup> תרגום: דורי מנור.



הוא שואל, כמי שיודע שערעור השגרה הרה גורל. הם  
יאכלו מאוחר. היא כבר לא תצליח לסרוג. הוא יברר

איתה אם אמנם כדאי שיצאו להליכתם היומית. למחרת היא תתעורר ולא תרכוס כהרגלה את כל  
כפתורי החלוק. היא תניח לייבוש צלחת אוכל עם שיירי סבון לניקוי. הכפית תצנח לרצפה. הראש  
שלה במקום אחר. החוץ הולם את הפנים מוסח הדעת. היא כבר איבדה את השליטה הגמורה על  
חייה.

\*

לכבוד

ז'אן דילמן

רחוב קה דו קומרס 23,

בריסל 1080

שוב ושוב היא יורדת לתיבת הדואר לבדוק אם הגיע מכתב שאינו מגיע.

\*

האם היא מחכה לחבילה? החבילה שתחכה לה ליד תא הדואר בכניסה אכן עומדת ביסוד רצף  
האירועים הבא: המספרים לחיתוך, כתונת הלילה הוורודה, הצלצול בדלת, הלקוח, פשיטת  
החולצה, ההתעלסות, האורגזמה, ההתלבשות, נעיצת המספרים בגרונו של האיש שנשאר שכוב  
במיטה. החבילה בדואר נוטעת את המספרים, כלי הרצח, בחדר השינה של ז'אן. אבל אולי מה  
שנטע אותם הוא ה'מכתב' המגולם על ידי שנטל אקרמן עצמה: העובדה שלראשונה בחייה ז'אן  
דילמן נראית לעיני מישהו.

\*

מדוע רצח? מדוע הרצח בסוף הוא "הכרחי"? האם הוא הכרחי? מה בין הרצח, המשבית באופן פטלי  
את השגרה האובססיבית, לבין שלוש שעות הסרט שעברו עד אליו? האם ראוי להבין את הרצח  
במונחי "רצח אם" של הבמאית, אותו רצח קדום, עקרוני, אותו חיתוך פרידה המאפשר  
אינדיווידואציה? האם מדובר בניסיון פרידה מן האם, מן המילייה האמהי ההוא? האם מדובר  
בניסיון פרידה מ'זה'?

אקרמן תיארה בראיונות את מה שקורה לז'אן עם הלקוחות השני והשלישי במונחי התענגות, גילוי  
התשוקה שכמו מציפה אותה, בניגוד לחיי הרגש המאובנים שנקלעה לתוכם. הרצח הוא על כן  
המחיר של העונג המיני, של עצם החיכוך הגורלי עם הפגיעות, עם החולשה, עם הצורך, עם כל מה  
שהמכניזציה המוחלטת של ההווה, הוויתור העצמי, ההקרבה המוחלטת דורשים להימנע ממנו.

ואולם, אחרי ככלות הכול, את מי היא רוצחת? אולי היה 'טבעי' יותר לחזות במוות שלה-עצמה,  
בז'אן דילמן "המחליטה" למות, המזמנת לעצמה את אירוע המוות, מוות שנעשה גם הוא לחלק מן



המשמעת העצמית שלה, מן החתירה חסרת הלאות להשתלט על הבלתי צפוי. פטריק קינסמן כתב כי הרצח שייך לאותה שגרה. הרצח, במילותיו, הוא העדות הדרמתית ביותר לשגרה-שנעשית-שיגעון.<sup>7</sup> הסבילות מתגלגלת בפעולה כמו מאליה.

\*

האפקט של **ז'אן דילמן**: תגובה צמיגה, מועקה כבדה, לאו דווקא אהדה, מעין בחילה ראשונית, "שיח כאב שקהה", כותבת ז'וליה קריסטבה על מרגרט דיראס. מות הילדים, ההתאכזרות, המחלה **בהמאהב**, כל אלה אינם מעוררים את הקוראים והקוראות לבכי. "הטקסטים מבייתים את מחלת המוות, הם מתאחדים עמה, הם מביטים בה בגובה העיניים, ללא מרחק וללא מוצא. שום הזדככות לא מחכה לנו ביציאה מרומנים אלה שבגובה המחלה, לא שיפור בתחושתנו, לא הבטחה לעולם הבא ואף לא יופי שובה לב של סגנון או של אירוניה שיכלו לכוון תוספת של עונג, מעבר לרע שנגלה. ללא החלמה וללא אלוהים, ללא ערך וללא יופי אחר מלבד זה של המחלה עצמה".<sup>8</sup> הכאב ביצירתה של דיראס, ממשיכה קריסטבה, מעורר את האבל הבלתי אפשרי על היעדר יכולת לכוון סובייקט אוטונומי וסולידי, היעדר יכולת להתנתק מן הבטנה המורבידית של הווייתנו, מ"שטחי הספר המסוכנים של חיי הנפש שלנו".<sup>9</sup>

\*

עד לשוט האחרון, הארוך בסרט, ז'אן הייתה עסוקה כל העת בהסרת כתמים: ניקוי הבית, שטיפת הכלים, צחצוח הנעליים, הלבנת האמבטיה. עכשיו היא יושבת מוכתמת, ידיה רוחצות בדם. היא אינה עושה דבר. ההיגיון הסטירילי המנחה את הסרט אמור היה להוליך אותה לטשטוש גמור של העקבות באקונומיקה. אך מה שקורה הוא ההפך הגמור. ז'אן איבדה את ההיגיינה של חייה.

**Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975**

בימוי ותסריט: Chantal Akerman

שחקנים ראשיים: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Jacques Doniol-Valcroze, Henri Storck

צילום: Babette Mangolte

<sup>7</sup> Patrick Kinsman, "She Comes Undone: Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) and Counter-Cinema", *Quarterly Review of Film and Video*, 24 (2007), p. 222

<sup>8</sup> ז'וליה קריסטבה, **שמש שחורה**, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב, רסלינג, 2006, עמ' 186–187.

<sup>9</sup> שם, עמ' 197, 211.