



שנטל אקרמן, שתי מחשבות בדיעבד

אורי לויין

בשנת 2005 העבירה שנטל אקרמן סדנת אומן באוניברסיטת תל אביב. המשתתפים נחלקו בין סינפילים שהכירו לעומק את גוף עבודתה של אקרמן ותלמידים נבוכים שנקלעו לאולם כי ראובן הקר אמר להם שכדאי ללכת. אני נמנית אז עם חברי הקבוצה השנייה. למרות זאת, שני רגעים מתוך הסדנה נחרטו לי בזיכרון והותירו רושם מתמשך. הראשון היה כאשר במאית צעירה ורהוטה, שישבה באחת השורות הראשונות, ביקשה לשאול את אקרמן על אודות שיטת בימוי השחקנים בסרטה **ז'אן דילמן, רחוב דו קומרס 23, בריסל 1080**. היא שאלה את אקרמן כיצד הדריכה את דלפין סריג (Seyrig) בסצנת השניצלים האיקונית, האם הסבירה לה על מה הדמות חושבת? מה היא חווה? זוכרת? האם הן נעזרו בשיטת סטניסלבסקי כדי להתחקות אחר הזיכרון החושי של הדמות? אקרמן השיבה בחוסר סבלנות: "אמרתי לסריג, תכיני את השניצל". הבמאית הצעירה הפצירה "ומה עוד?" בתגובה הרימה אקרמן את קולה: "אמרתי לה תכיני את השניצל, רק תכיני את השניצל". למיטב זיכרוני מרבית השיחות בסדנה לוו במתח מסוים, ונדמה היה שהשאלות האוהדות והמתוחכמות של היוצרים הבקיאים לא נגעו לליבה של אקרמן. הרגע השני, שהיה צורם במיוחד, התרחש כאשר תלמיד אחר, בהערת אגב, דיבר על הצורך שלו להישאב לעולם הסרט ולאבד תחושת זמן. אקרמן זעקה: "אתה הולך למות", ואז הוסיפה: "גם אני הולכת למות. ועד אז, אני רוצה להרגיש כל דקה שיש לי".

נדמה שהאמירה האחרונה של אקרמן שופכת אור על גוף העבודות שלה. מי שצפה בסריג מכינה שניצלים חווה כל דקה ודקה מן הזמן שנקצב לו, באולם הקולנוע ובעולם הזה. המודעות אל הזמן אולי עוררה אצל הצופה מחשבות קיומיות. לחלופין, אורך הסרט, שאינו לוקח בחשבון את הסיבולת של שלפוחית השתן, כמו מנכ"ח עבור הצופה (באורח פואטי פחות) את חדות הרגע ואת עובדת הגוף המתכלה. השעמום בסרט והמצלמה הנייחת, הנשארת במקומה גם אחרי שגיבורת הסרט יצאה מן החדר וכיבתה את האור, בהחלט מזמינים מחשבות על חלוף הזמן.

במקום אחר אקרמן הדגישה כי סרטיה "אינם נוטלים מזמנו של הצופה אלא מעניקים לו אותו. [...] אני רוצה שאנשים יוכלו לחוות את הקולנוע על בשרם".¹ נזכרתי בדבריה על הזמן בקולנוע שנים אחר כך, בערב לזכרה שהתקיים בשנת 2018 בסינמטק ירושלים. על הבמה ניגנה הצילנית סוניה וידר-אתרטון, בת זוגה של אקרמן, ומאחוריה הוקרן **לפוצץ את העיר** (1968), סרטה הראשון של אקרמן.

בסרט הסטודנטים הזה אקרמן מגלמת את הדמות הראשית והיחידה הנראית על המסך. הוא מסתיים בהתאבדות בשאיפת גז מתנור מטבח כמו שעשתה סילביה פלאטי' חמש שנים קודם לכן (אלא שאצל אקרמן זה מלווה בפיצוץ שנשמע בפסקול הסרט אחרי שהמסך מחשיך). הסרט הקצר הוקרן ברצף שלוש פעמים, אבל בכל פעם הסוף היה אותו הסוף. פלאטי' כתבה את השורות הבאות:

מיתה

זאת אִמְנִית, כְּכֹל דְבַר אַחֵר.

אֲנִי עוֹשֶׂה אֶת זֶה בְּצוּרָה טוֹבָה בְּיוֹתֵר.²

¹ מצוטטת אצל אוסטרובסקי: <https://jff.org.il/he/lobby/%D7%A9%D7%A0%D7%98%D7%9C-%D7%90%D7%A7%D7%A8%D7%9E%D7%9F-%D7%A4%D7%A8%D7%99%D7%93%D7%94>
² ליידי לזרוס (Lady Lazarus), בתרגום גיורא לשם.



פלאתי' ואקרמן לא איבדו עצמן לדעת ללא אימון קודם. דחף המוות ניכר בעבודות של אקרמן. בגלל הטון היבש שלהן נדמה שבשונה מפלאתי', אקרמן נמנעת ממיתולוגיזציה של דחף זה. אבל זה לא לגמרי מדויק, גם אם נעשה באופן עקיף או אפילו פרדוקסלי.

ישנה סתירה מסוימת בין דבריה של אקרמן על אודות הזמן, דברים שהכתיבו את דרכה הקולנועית, ובין אקט ההתאבדות. אקרמן, שהתעקשה שזמנה לא יעבור בסך ותבעה להרגיש כל דקה ממנו, הקדימה את הסוף. ואולי, סתירה זו היא רק סתירה לכאורה (לא רק משום שהנפש עשויה מדחפים סותרים). אולי אקט ההתאבדות נובע מתוך אותו היגיון ממש. האיסור להיבלע בסרט, האיסור "להעביר את הזמן" מסיבות קיומיות, מניח שזמן חיינו הוא מתנה. יש לנצל כל רגע ורגע, להעריך את המתנה. אלא שבכך גם טמונים זרעי הפורענות. הרי למתנות ניתן גם לסרב, כפי שעשתה ויולטה פארה, מחברת השיר הנוגע *Gracias A La Vida* ("תודה לחיים"),³ כאשר נטלה את חייה בשנת 1967. יש מידה של היבריס במחשבה שהחיים אינם נתון אלא מתנה. הכרת התודה עלולה להתברר כחרב פיפיות.

מבין שני הרגעים הזכורים מן הסדנה – ההתפרצות בעקבות השאלה על שיטת סטניסלבסקי והתזכורת המכאיבה על מותנו המתקרב – נדמה שהשני משמעותי ביחס לגוף עבודתה של אקרמן בעוד הראשון עשוי אולי ללמד על המזג שלה ותו לא. בעקבות קריאה בספר *רוח* מאת מיכל בן-נפתלי,⁴ התחלתי לחשוב מחדש על סיפור סריג והשניצל, ולראות בו מפתח משמעותי יותר לסרטיה. יש משהו אטום בדיירת רחוב דו קומרס 23. אנו מלווים כל נייע יד שלה במשך שלוש שעות אך היא נותרת בלתי נגישה. השוטים המקובעים והחזיתיים שהפכו מזוהים כל כך עם אקרמן אינם מאפשרים את המהלך הקולנועי המוכר של החבירה למבט הגיבורה, ואנו נותרים להתבונן בה מבחוץ. על מה היא חושבת כשהיא לבדה בקפה? כיצד היא מצליחה לשבת בנחת כשהתינוקת שבהשגחתה בוכה בחדר הסמוך? מהו הדבר שגורם לה לצאת משלוותה ולשרוף את תפוחי האדמה? לפי דיוויד בורדוול, גינט סטיגר וקריסטין תומפסון, שניתחו את הצורה הקולנועית שהתגבשה בהוליווד, הבנת המוטיבציה של הדמויות היא הבסיס להזדהות.⁵ אלא שמניעה של ז'אן מנועים מאיתנו הצופים, וספק אם הם נהירים לה עצמה. הקריאה ב*רוח* אפשרה לי, לראשונה, לדמיין הסתננות מבעד לארשת האטומה של הדמות הזו.

לכאורה אין דבר בין הדמות שעומדת במרכז *רוח* לבין ז'אן דילמן. גיבורת הספר, לובה, היא "אישה צדקת", ואילו ז'אן מתפרנסת מזונות ומבצעת רצח. הן לא בדיוק בנות אותו דור. ז'אן התחנתה אחרי מלחמת העולם השנייה, ואילו גיבורת *רוח* הייתה כבר אם לילד כשפרצה המלחמה. עם זאת, שתיהן הגיעו מתוך עולם שחרב. גיבורת *רוח* היגרה מפולין לפני המלחמה ובמשך שנים לא ידעה דבר על קורות משפחתה, אם מתו, כיצד ומתי. בסרט ז'אן דילמן אין יסוד שמסגיר את מוצאה, אך בשיחה עם בנה מתברר כי כאשר פגשה את אביו, בסיום המלחמה, כבר התייתמה משני הוריה. לא מדובר בדמויות דומות או אנלוגיות, ועם זאת אני מוצאת שבכוחן להאיר ולשקף זו את זו.

שתי הגיבורות נתלות במכניקה של היומיום, חוזרות שוב ושוב על אותן פעולות. ההתמדה איננה בדיוק חריצות וגם לא רק אינרציה. הדבקות וההתמדה מקבלות משמעות עצמאית, לא משום מה שהן משיגות אלא בפני עצמן. בחיי הנפש של הגיבורות ישנו ממד מרוקן, מונוטוני, נסוג ממגע, חף מרפלקסיה ונשמר מדמיון. את הממד הזה מתארת בן-נפתלי כ'הסתפקות במועט'. אולי הסתפקות זו במועט היא חלק ממה שהופך את דמותה של ז'אן לבלתי חדירה. כאשר שכנתה של ז'אן מתקשה להחליט מה להכין לארוחת הצהריים, ז'אן נטולת לבטים, היא תבשל את הארוחה של ימי רביעי: שניצל, תפוחי אדמה ואפונה. גם גיבורת *רוח* מבשלת שוב ושוב את אותם התבשילים "שלא היו ערבים במיוחד לחיכו של איש, בראש ובראשונה לחיכה שלה, אף כי קרוב לוודאי שלא העלתה כלל את השאלה בפני עצמה, תבשילים שלא הייתה בהם אלא אותה סגולה מונוגמית שאפיינה אותה,

³ <https://www.youtube.com/watch?v=w67-hlaUSIs>

⁴ בן-נפתלי, מיכל. *רוח*. אחוזת בית, 2012.

⁵ Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985, pp. 246–247



שוב ושוב מאותו דבר. אי אפשר לומר שהיא השתעממה. מנהגה חרג מעבר לעניין ולשעמום" (בן-נפתלי, עמ' 37).

הן בסרט והן בספר שגרת היומיום מקבלת נופך טקסי. בסרט זה נובע בין השאר מהכוריאוגרפיה המדויקת של הדמויות המבצעות את תפקידן בשתיקה. הבן נכנס, נושק לאם לחי אחר לחי, משיל את מעילו והיא נוטלת אותו. כשמגיע הלילה פועלים השניים בתזמור מופתי, הספה נפתחת למיטה והסלון הופך לחדר שינה. פעולות הערב הן ריטואל, אלא שהוא מרוקן ממשמעות סמלית. הספר מתאר את הפעילויות הטקסיות כך: "טקסי החיים לא היו בשירות החיים. הטקס שירת את הטקס, קהה ומרוקן כדיבור לעוס. הוא ניצב כחיץ, כהכנה למשהו שעתיד לקרות בזמן מן הזמנים, אך הוא חנק את התמורות ולא איפשר להוליד את החדש. ועם זאת הוא העביר אותה מיום ליום, מקודש לחול, מעת לעת. היא בירכה על היומיום השגור הנמתח עיקש וחסר תוחלת כמו היה כוח טבע" (שם, עמ' 45). הסרט, שסדרו כרונולוגי, כמו מברך גם הוא על היומיום, מתעקש להראות לנו פעולות מלאות: בישול ועריכת שולחן, אכילה, הדחת כלים. המצלמה ניחת וסבלנית, לא ממהרת לשום מקום.

הסרט עוסק כולו בשגרה, מעמיד במרכזו את הפעילויות שמרבית הסרטים חותכים החוצה, אך לבסוף מתהפך על ראשו. מחזוריות היומיום מתנגשת בחד-פעמיות של המוות. לאורך הסרט ז'אן עומלת ללא הרף כדי לשמור כל דבר במקומו. למרות זאת, הדברים הבאים תקפים גם לגביה: "מאחורי כל מוסכמה וסדר טוב הסתתרו הכאוס ואי-הידיעה-כיצד, כשם שמאחורי החיים עצמם הסתתרה שלילתם" (שם, עמ' 19). אפשר לחשוב על היחסים בין הספר והסרט כמעין חלוקת תפקידים מסורתית בין הספרות והקולנוע: בעוד שהסרט מציג את הפעולות ומותיר לצופים להשלים את הקול הפנימי, הספר רושם את הקול הפנימי ומותיר לקוראים לדמייין את המראות. אין ספק שלולא הקריאה בספר *רוח*, דמותה של ז'אן הייתה נותרת חתומה עבורי. המכתבים המוקראים בטון שאיננו מבחין בין קלה וחמורה, הדיבור שמוסר פרטים אך דוחה שיחה, השתיקות המרובות: כל אלה אינם מסייעים בהבנת דמותה. הספר פרץ עבורי סדק וגישה אפשרית. הוא עזר לי לאבחן את מחלת המוות, את התשוקה אל המוות, האורבת לדמותה של ז'אן לא באקט הרצח, אלא בשלילה המתמדת של החיים.

ספרה של בן-נפתלי מוקדש לסבתה. אקרמן, מנגד, תיארה את ז'אן **דילמן** בתור: "a love film for my mother. It gives recognition to that kind of woman".⁶ יש משהו מטריד בסמיכות של שני הפסוקים: כיצד ניתן לדבר על האם הסינגולרית כ"סוג כזה של אישה"? ובאיזה סוג מדובר בעצם? עקרות בית בלגיות שגם מתפרנסות מזנות? אלמנות יפהפיות? אמהות לבנים יחידים? יתומות מגיל צעיר? המעבר בין היחידאי לכללי אינו מובן מאליו, אך בו טמונה הסגולה המיוחדת של הספר והסרט הנדונים. שתי הגיבורות הן דמויות שוליות ביחס לסיפור הקולקטיבי – ההיסטוריה. הסיפור שלהן אינו מוסר תמונה כללית לגבי המלחמה. עם זאת, למחלת המוות שלהן יש תוקף שחורג מן האישי. *רוח* יוצא מקורותיהן של הסבתא והנכדה אל ההפשטה של התיאוריה, ודן בדיכאון ובהעברה בין-דורית מבלי לעשות רדוקציה או לעזוב את הדמויות היחידאיות שבמרכזו. דרך עבודה מעגלית של עיבוי, הספר משרטט קווים לדמויות ולחיי הרוח שלהן. הן הספר הן הסרט עובדים בהצטברות. שניהם מתרחקים מעולם מטפורי או פנטסטי ודבקים בפרטים, מציעים התבוננות סבלנית של דור צעיר בדור מבוגר.

ההצלבה בין שתי היצירות חושפת גם הבדל עקרוני לגבי העמדות השונות שמהן אקרמן ובן-נפתלי מתבוננות. הבדל זה מתבהר בעקבות התיאור הבא מתוך *רוח*:

"ואז השתררה שתיקה שבצלה הדיבורים נשמעו כמו מלמולים מעיקים. בשתיקה הזאת איש לא הפקיד דבר בידי איש, לא את קולו, לא את דמעותיו, איש לא החניק את דיבורו, איש לא כפה על עצמו לשתוק. שום רגע לא היה הרגע המתאים לפתוח בדברים. מה שאנחנו חווינו כטרור היה קדום יותר ולא-רצוני. אבל מה פירושו של טרור? טרור הוא לאו דווקא הפחדה באיומים או מעשה אלימות. הטרור נכפה עלינו

⁶ Wakeman, John. *World Film Directors, Volume 2*. New York: H.W. Wilson, 1987. pp. 4-5



לעיתים בהסכמה מלאה גם אם לא בהכרח מודעת, משנדמה לנו שמצאנו אופן מסוים של

היות-ביחד הדורש מאיתנו שיתוף פעולה מתוזמר לעילא, כאילו הונחינו על ידי מנצח בעל שרביט נעלם המתווה סגנון, מקצב ותואם בין כל בני המשפחה. זר כי בא בקרבנו עשוי היה להבחין מיד בקיומם של קוד ומצלול שכאלה, ובחוסר נימוס או חוסר טאקט שאינם נטולי קשב ותשומת לב, עשוי היה להעיר לנו בתום ארוחה משפחתית: זה משונה מאד. אתם לא מדברים על כלום. או: אצלכם, אף אחד לא מתעניין באף אחד. ולפעמים אפילו: לא שמח אצלכם. זר כי בא בקרבנו לא היה מחמיץ את הדינמיקה, קשה מאד להחמיצה. אבל אפשר שהיה מחמיץ את מה שמכנים בדרך עילגת-משהו מוטיבציה. שכן המילים פצעו, והם – ואנחנו המדדים אחריהם, בניהם ובנותיהם המשתקפים בצלמם – העדיפו לשתוק" (שם, עמ' 38–39).

הספר *רוח* אינו מדובב את השתיקה, אך הוא מבקש להבין מה עשוי היה להצמיח אותה. הספר מלמד אותנו דבר מה על אודות השתיקה ועל אודות מה שאפשר לכנות המוטיבציה שלה. באפשרות הזו להבנה יש אולי מן הכוח הגואל. אבל, וזה חשוב, הספר אינו מציע כל אופק של חריגה מן העולם הזה. אם זוהי גאולה, הרי שהיא גאולת חולין שסגולתה בקשב, בהתבוננות חומלת וסבלנית. אופק זה חסום בפני הסרט, על אף הסבלנות הרבה שהוא מפגין. בשונה מן השפה העשירה של הספר, שפת הסרט לקונית במיוחד. הסרט איננו מבהיר את מוטיבציית השתיקה, הוא דוחה פרשנות ומזמין תיאור. הסרט אמנם מתבונן בגיבורה שלו בתשומת לב, אך דינמיקת הטרור והשתיקה שתוארה על ידי בן נפתלי היא שעומדת בליבו. המצלמה ממוקמת נמוך ממה שמכונה גובה העין, בהתאמה לגובהה של אקרמן. בדומה למשתתפים בארוחה המשפחתית המתוארת בספר, המצלמה מתואמת ומתוזמרת עם תנועותיה של ז'אן, יושבת עמה לשולחן. כמו בני המשפחה מן הספר, המצלמה איננה מפגינה עניין, ומטפלת באופן זהה בחדר חשוך הנעזב מיושביו, בטחינת קפה וברצח. הסרט מאפשר לנו לשהות עם ז'אן, אך איננו מגלה את מסתריה, מסתפק איתה במועט וכמוה נזהר מן ההבנה ומן המילים העלולות לפצוע. נראה כי לא בכדי התעקשה אקרמן על הדרכת שחקנים הדבקה בפעולות וחפה ממניעים, לא בכדי היא הורתה לסריג להכין את השניצל, רק להכין את השניצל.

קרדיטים לסרט: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975*

בימוי ותסריט: Chantal Akerman

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

צילום: Babette Mangolte

קרדיטים לסרט: *Saute ma Ville, 1968*

בימוי ותסריט: Chantal Akerman

שחקנית ראשית: Chantal Akerman

צילום: René Fruchter

ביו אורי לוין: