



דצמבר 2021

הרעב והקור, הקאט והווילון :

וינייטות על הקולנוע של שנטל אקרמן בסרטים **אני רעבה וקר לי וגולדן אייטיז**

תום שובל

הרעב והקור

א.

אחד הפרדוקסים המסעירים בסרטים של שנטל אקרמן הוא השילוב בין הפיזי למכני. כשהפיזי והמכני נפגשים הם נולדים מחדש כטקס. ריטואל חזרתי זה לרוב ראשיתו באקט פיזי וסופו על פי רוב כלוף מְכָנִי. כשחושבים על הקולנוע של שנטל אקרמן, תפוחי האדמה וקילופם ב**ז'אן דילמן** הם הדוגמה האינסטינקטיבית והזכורה ביותר לכך. זיווגים דומים רבים של פיזי ומכני חבויים גם בסרטיה הנוספים, כבדרך אגב, כלומר מקבצים של גיסטות רפטיביות, חלקם מודגשים וחלקם אקראיים כביכול. למשל הרוכסן בשמלתה של לקוחה שלא ייסגר לעולם אבל ממשיך לעלות ולרדת בידיה של מדאו, מהדמויות הראשיות ב**גולדן אייטיז** (Golden Eighties, 1986). אי-היכולת לסגור את השמלה היא חלק מרכזי בסצנה, שהופכת תוך כדי התפתחות למעין ריקוד גמלוני וקומי. ואולם, הגיסטה הזו אינה לב הסצנה. עיקרה הוא שיחה של מדאו עם אחת מחברותיה על אירוסיה הטריים ועל החלטתה הדרמטית להפסיק לעבוד לאור הסטטוס החדש שלה כאישה העומדת להינשא. הן מדברות ובמהלך כל הזמן הזה, הלקוחה ורוכסן שמלתה שממאן להיסגר הן "עבודה" שאינה מסתיימת. נדמה שהחלטתה של מדאו כבר ניכרת בשטח.

דוגמה נוספת, אולי אפילו בולטת יותר, היא ה"טרטין" (פרוסת בגט מרוחת חמאה – ארוחת בוקר צרפתית טיפוסית) שבולסות הדמויות הראשיות ב**אני רעבה וקר לי**. השתיים, נערות, שהגיעו בגנבה מבלגיה לפריז, בלילה הקודם, בולסות את הלחם והקפה כאילו לא אכלו שנים. לאכילה יש ריתמוס: נגיסה בבגט, לגימה מהקפה וחוזר חלילה. הפעולה הופכת לרובוטית ונשארת בגדר מסמן ריק בלבד. ניתן אולי להשוות את התחביר הקולנועי של אקרמן לשחיין שאף שהוא שוחה אינו מתקדם בתוך הבריכה. הפעולה הופכת לאפקט, היא מייצרת אשליה ולא תנועה קדימה.. בעולמה הקולנועי של אקרמן הרוכסן שלא ימצא את תחנתו הסופית לעולם הוא דימוי יותר מאשר אקט. דמויותיה של אקרמן עומדות לרוב אל מול מציאות שאינה מאפשרת התקדמות ולכן הפעולה היא תזזית, נזרזת (טיק). הדמויות של אקרמן (בדומה אולי לעבודותיהם של גודאר וברכט לפניו) הן לא רק בני אדם אלא גם מערכות ייצוג שהיא מבקשת לפרק. "הפעולה הקופאת" ניתנת לפתרון, אם כך כסוג של דקלרציה. אקרמן טומנת את ה"פעולות הקופאות" האלה כמו



מוקשים תת-קרקעיים בתוך הסרט, וכשאלה מתפוצצים פיצוצים מבוקרים הם מבקיעים את

קרום המבנה הקשית. במובן זה אקרמן היא פרטיזנית. במעט אמצעים ותחת אש היא מוציאה את המבנה משלוותו ומעקרת אותו מהמשמעות המקורית שלו. הקו הדק של ההומור שמתלווה אל המוקשים הללו מעניק לחתרנות משקל סגולי קליל, ומשום כך "מחליק בגרון" והופך קביל, הגיוני, אפילו "פופי". אקרמן מבקשת לפזר בכל פיצוץ מבוקר אבק ממסך שיהפוך אותו לבלתי מורגש. לכן סרטיה על פי רוב אינם מובנים כהלכה ביציאתם לאקרנים. הצפייה הראשונה מבלבלת ולעיתים קרובות כמעט מאכזבת. אני זוכר את הפעם הראשונה שצפיתי בגולדן אייטיז, מיוזיקל דל תקציב המתרחש כולו בקניון. הסרט נראה לי אז כמו אפיזודה של סדרת נוער. צפייה חוזרת בסרט מזקקת וחושפת אלמנטים המוצפנים בו, כמברקי קוד מורס של הבמאית לקהל. אקרמן משוחחת עם הצופים לאורך הסרט, וחווית הצפייה כפענוח מעניקה לסרטיה חום וקרבה מפתיעים ומרגשים.

ב.

בסרט אני רעבה וקר לי הדמויות אינן יודעות שובע. הרעב שוכן בקרבן כמו היה חלק ממחזור הדם. הן אוכלות ומיד רעבות שוב. עם המפלצת הזו שאי אפשר לספק צריך לחיות. הרעב הוא מצב קיומי, מצב אנושי. הנערות (בגילומן של מריה די מדריוס ופסקל סלקין) – שברחו לפריז כדי "להתבגר" כי זו המשימה שהן הציבו לעצמן – רעבות לא רק לאוכל, אלא גם לייצוגי המטרופולין שיעניקו להן אישור שהפכו מנערות לנשים. הסרט, שמבויס כמעין בורלסקת סלפסטיק ייחודית, הוא סרט קצר כיאה לסרט "ריאנוע", והוא מציג את הבנות כמעין דמויות צ'יפלניות/קיטונית המסתובבות ברחבי פריז ומבקשות "להיחנך" כנשים בוגרות. הנרטיב הוא כשל משחק פקמן. עלינו לבלוס ולהטמיע את כל מה שנדמה לנו ככזה ויאפשר את המטמורפוזה; מריחת אודם, אכילה במסעדה, דייט עם גברים וסקס. הייצוגים האלה, שהם פרספציות מתובנות שנבנו בידי תפיסות שמרניות חברתיות, הופכים את הבנות ואת משימתן לקיבעון רובוטי ומרוקנים ממנו כל רגש. מעניין להדגיש שהביקורת של אקרמן על תפיסות אלה היא דווקא על הליברליזם הצבוע של הפריזאים, ולא על הספר שאותו מייצגות כביכול הנערות הבלגיות שבמרכז הסרט.

הזמן גם הוא פקטור במשוואה. יש רשימת מטלות ועליהן להתרחש בזמן המוגבל שבו הנערות בפריז. משום כך, תהליך המטמורפוזה חייב לקרות מהר, אין זמן להתגבשות. המטמורפוזה הזו היא למעשה דקלרטיבית ולא מתממשת "באמת", והרעב הבלתי פוסק הוא מה ששומר על הדמויות מפני ההתנוונות. הרעב הוא הלב הפועם שמתריע שהתהליך רחוק מלהיות מושלם. במובן זה אקרמן משתמשת בו כדי לעמעם את אורות הכרך המסנוורים. פריז מהבהבת אבל האפקט שלה רגעי. הבחירה בצילום שחור-לבן ובסצנות מקוטעות, מועמדות, שבהן הזמן משתנה בין קאט לקאט אינה רק כדי להדהד את הסרט האילם, אלא גם כדי להעיד שמדובר בסוג של זיכרון רחוק, של מי שעברה את המטמורפוזה ועכשיו מסתכלת על עברה ויוצרת תמונה מהרגע המכונן ההוא. אם זהו הזיכרון של היוצרת, מי היא מבין אותן דמויות? התשובה: שתייהן. הזיכרון הוא סיוט שבו האגו מפוצל. השימוש בקונוטציה של הסרט האילם מחרידה יותר כי היא הופכת את מה שנראה כזיכרון אישי לזיכרון קולקטיבי, כלומר זהו לא רק זיכרונה הפרטי של היוצרת



אלא הזיכרון הדהוי, הקומי, המביך והנשכח של כל אישה. הדבר היחיד הבולט והיציב בזיכרון המעומעם הוא הרעב ששתי הנערות חשות בעוצמה; הרעב והקור.

פריז היא לונה פארק, וכמו בלונה פארק נקודת הסיום של המתקנים היא גם נקודת ההתחלה. העיר מסיטה את הנערות ממטרתן ודוחפת אותן אל חוויות מהירות, חסרות רגש ולעיתים מדומיינות. את הרעב אי אפשר להשקיט, להסתיר או לנטרל. הוא שם והוא אמיתי ועירום. הרעב נשאר גולמי גם בגולדן אייטיז. סרט זה – מיוזיקל מעושה בצפייה ראשונה – מציג דמויות רעבות בתצורות שונות. מאדו רעבה לאהבתו של רוברט, אבל רוברט לא יכול להניח לצורך שלו בלילי (מנהלת סלון היופי שמאדו עובדת בו). גם בעל הקניון אינו מצליח לעצור את תאוותו לילי, וקונה עבורה את סלון היופי. את חסרונה הוא מרגיש בכל רגע, כרעב בלתי מבוקר, שמשחרר את הפרא שקבר מזמן כדי להפוך לאיש עסקים מהוגן. גם מר שוורץ, אביו של רוברט (בגילומו של שארל דנר) מנהל חנות הבגדים, רעב. הוא רעב להתרחבות ומבקש לקנות את הסלון של לילי כדי שזה ייבלע בחנות הבגדים המתפתחת שלו. הוא מדמיינן בעיני רוחו קומה שלמה של חנות הבגדים שלו בקניון הגדול. אלי "האמריקאיי" (בגילומו של ג'ון בארי במאי הקולנוע ההוליוודי בהופעת משחק נדירה ומפתיעה) רעב לזיכרון האהבה שלו עם ג'ין שוורץ, אימו של רוברט (בגילומה של דלפין סריג, השחקנית הקבועה של אקרמן). הרעב, כאמור, הוא אלמנט חיוני להתהוותה של דמות ולהתקיימותה, והרעב הוא סימן לאפשרות להשתנות, להשתפר, להתמלא והוא גם עדות לכך שהשינוי אף פעם אינו מתמצה. גם באני רעבה וקר לי וגם בגולדן אייטיז הדמויות נשארות רעבות. הן לא משתנות ולא ממצות שום טרנספורמציה, לא את שקיוו לה לפחות. סרטים אלה חותרים אל סופים עצובים, שכן הסרטים מותירים את הדמויות ללא מענה אמיתי, וגם כאשר הדמויות משלימות עם רעבונו הן אינן מסופקות מהפשרה. ראייה לכך היא אחד הרגעים המבריקים בסרט שבו בָּתו של בעל הקניון מגיעה עם אביה לביקור בקניון, לקראת סופו של הסרט ומתיישבת בבר המרכזי. היא מבקשת מיץ תפוזים והברמנית מבקשת את אישורו של הבוס במבטה. היא מוזגת את המיץ באקט מתריס ומלא הומור והפקק נופל אל תוך הכוס. אף אחד לא מעיר על הפעולה המשונה הזו והילדה שותה. "אני כבר לא רוצה מיץ תפוזים. אני רוצה קולה". אביה, הבעלים של הקניון, נאנח, "שתי את מה שהזמנת". הילדה מתעקשת ואביה נכנע. האם הקולה תרווה את הצמא? כנראה שלא. גם הדור הבא אינו יודע סיפוק והטקס הולך ומשתחזר בין הדורות.

ג.

סרטיה של שנטל אקרמן נוטים לעסוק בחלל ובמרחב ולשאול שאלות של שייכות. חדרי המלון בסרטיה הם תמיד חללים חסרי ייחוד וגנריים במהותם שהדמויות מנסות להפוך למשהו מוכר ואינטימי, לבית. למשל חלל הדירה של ז'אן דילמן נשאר מנוכר ומפוסל. בכך מצליחה אקרמן לזקק איזו מהות של זרות והגירה בעידן המודרני. חוסר השייכות הוא אימננטי בין שזו אימא שלה, ניצולת השואה, ובין שזו ז'אן דילמן. בגולדן אייטיז הקניון הוא המרכז.



הסרט שמתרחש כולו בקניון וצולם באולפן הופך את "בית הקנייה" הזה לחלל דתי (לחילונים) שבו זרמי

האהבה מתנגשים. הקניון הוא כולו פאסדה, העמדת פנים תיאטרלית מוארת באור פלורסנטי. הקיבוע של מיוזיקל בקניון רק מדגיש את הבימתיות של החלל. הקניון מציג לראווה את מרכולתו עם בובות הפלסטיק כמודלים של יופי וניקיון. גם הדמויות, על אף רגשותיהן הגועשים, נדמות לעיתים למודלים ב"ספארי הזכוכית" הזה. תפקידו של הקניון כמרכז, כמו גם "בתים" וחדרים בסרטיה של אקרמן, הוא לנטרל את הרקע כדי לחשוף את הרגש. הדמויות הכלואות במרחב האשלייתי דווקא שם מתעוררות לתחייה כבני אדם. אקרמן בוחרת לסגור את הצופים יחד עם הדמויות שלה בתוך הקניון: עליהם לבחור עם מי להזדהות או פשוט להתרווח במושבים וליהנות מהמשחק. אקרמן אינה מדריכה את הצופים, אלא מציגה בפניהם את כלל האפשרויות של בית הבובות הסטרילי, הקניון. כך, מתעצמת התחושה שהם צופים בכלא או בגן חיות נעול. אנחת רווחה גדולה עולה בסצנה האחרונה. אנחנו יוצאים מהקניון אל הרחוב ואף על פי שמדובר בשוט סגור, אנו חשים את האוויר הצח של הרחוב הפריזאי ההומה.

באני רעבה וקר לי פריז היא המרכז, עיר החלומות – היא שורה של רחובות אפלים, פינות חשוכות, ביסטרואים עתיקים ודירות מתקלפות. היא לרגע לא פריז המדומיינת, הפילמאית, היא פריז רק כי נאמר שזו פריז וזו נגלית ככרך ערום ומזדקן, לעומת החיוניות של שתי הנערות שכמו באגדות הפציעו ללילה לראות ולהראות לפני שהופכות לדלעת. בפריז הן לא תמצאנה שייכות, זה כבר ברור, ופריז האגדתית לא תתגלה בפניהן. לעומת הקניון **בגולדן אייטיז**, אקרמן לא משתהה על סמטאות פריז, היא לא מחפשת "לתפוס" אותה. ההפך הוא הנכון, מלבד העובדה שהיא מעקרת אותה היא "ממהרת" לצלם אותה. יש משהו חפוז וערטילאי בפריז הניבטת מהמצלמה. פריז בולעת את תמימותן של הנערות ואינן רואות אותה באמת, אלא רק רוצות להיות בתוכה.

הקאט והווילון

א.

בקומה הראשונה והמרכזית בקניון שבו מתרחשת העלילה של המיוזקל **גולדן אייטיז** ישנה חנות בגדים וסלון יופי. שני אלה מוכרים לנו יופי ומעמד. אדם נכנס אל תא מדידה או מניח את ראשו מתחת לכובע הפן ויוצא מחודש, מבריק, מבטיח. תעשיית החלומות הזו מגודרת ויטרינות זכוכית שאינן מאפשרות להסתתר – כשהדמויות שרות את רגשותיהן הן נוכחות בפני כולם. קהל הם הקונים והקונים הם קהל. אור הניאון הלבן, ובכלל הצחות הפלסטית שמאפיינת את העשור השמיני של המאה הקודמת, מבטלים כל צל ותנאי לצל. תאי המדידה וכובעי הפן הופכים בלית ברירה למקלטים לנפש לגלות את סודותיה. אך המסתור בהם ארעי כל כך, רגעי כל כך, עד שהסודות צפים ומתגלים מיד. הווילון מוסת בחדות, ללא התראה, ותהליך החשיפה אינו מתקיים. מר שוורץ לוקח את בנו רוברט לשיחה, הוא מבקש לדבר אל ליבו ולהניא אותו מללכת אחר האהבה ההרסנית ללילי. הוא מסיט מעט את הווילון של תא המדידה. עמדת המצלמה הופכת את תא המדידה לתא וידוי. "גם אני הייתי מאוהב פעם", הוא אומר לבנו, "לא באימא שלך חס ושלום. האהבה היא ייסרה אותי באופן כזה שהבנתי שמה שאני צריך זה נישואים, דירה ורכב כדי למצוא שקט בחיי". ברגע שהוא רוברט יוצא מאחורי הווילון ונעמד ליד אביו. הוא "לא קונה" את הווידוי של אביו, ולכן לא מקבל יותר את תא הווידוי הזה ככזה שימרק את



חטאיו. בהמשך הסרט לילי ורוברט יעשו אהבה מאחורי וילון של תא מדידות אחר ולמעשה יטמאו את תא הווידוי. הם ייחשפו על ידי אחת העובדות – נקודה עלילתית שתוביל אל המערכה השלישית והקתריזיס שבו מאדו, ארוסתו של רוברט, תבחין ברגליהם המתגפפות מתחת לוילון, ותבין שאהובה אינה אהבה. הווילון אינו מספק את הפרטיות והסטתו בכוח היא למעשה האקט המרכזי של הסרט, והוא שמעיר את הקהל מתרדמת התיאטרליות. למעשה, **גולדן אייטיז** הוא סרט שמתחבא מאחורי הצגה. לדמויות יש צורך לשיר את רגשותיהן באופן חשוף ואף אכזרי. הפרטיות כאמור איננה, אולי מתה. האהבה הופכת לאובססיה, למצב קיומי של השתוקקות והעבודה היא תחליף להכול ומזור סימבולי לנפש הפצועה.

ב.

באני רעבה וקר לי הקאט הוא הווילון. הקאט הוא סימון לאי של שקט בלתי מושג. הקאט הוא המיסוך שמאפשר לאקרמן לקפץ בין הזמנים, בין יום ללילה, בין אקט להשלכותיו. הקאט מעיד על הרגעים שלא נזכור לעולם, על מה שלא נצרב.

קרדיטים לסרטים:
Golden Eighties 1986
Chantal Akerman בימוי:

J'ai faim, j'ai froid (I am Hungry I am Cold)1984
Chantal Akerman בימוי: