



דצמבר 2021

”כל הלילה” – גופים נעים במרחב

חן שינברג

כל הלילה (Toute Une Nuit) משנת 1982 הוא הפיצ'ר הראשון שיצרה שנטל אקרמן בשנות ה-80. הסרט מתרחש בבריסל, עיר הולדתה של הקולנוענית, אף שהשם המפורש אינו מוזכר בסרט. הסרט הוא עלילתי-ניסיוני, בעל מבנה פרגמנטרי ומורכב ממספר רב שלוינייטות. מופיעות בו כ-70 דמויות, רובן זוגות, הנמצאות באינטראקציה אחת עם השנייה במהלך לילה אחד – מחכות, נפגשות, רבות, עוזבות, מתחבקות, רוקדות. אך בניגוד לסרטים מרובי דמויות אחרים, הסיפורים השונים בכל וינייטה בסרטה של אקרמן אינם מצטלבים זה עם זה. הקשר בין הדמויות השונות הוא של זמן ומרחב, העיר בריסל בזמן לילה.

אקרמן אינה נותנת לנו רקע על הדמויות ואינה מסבירה את התנהגותן או את מניעיהן הפסיכולוגיים. במקום זאת היא משרטטת רגע מסוים עם מלוא הניואנסים הוויזואליים שלו. רוב הזמן האינטראקציה והתקשורת בין הדמויות אינה נמסרת באמצעות מילים, אלא דרך מחוות הגוף שלהן.

הסרט מזכיר במידה מסוימת את ה”סימפונייה העירונית”, ז’אנר של קולנוע דוקומנטרי-אוונגרדי שנולד בשנות ה-20 בתקופת הסרט האילם, ותיאר את חיי היומיום של העיר המודרנית ותושביה, תוך כדי חקירה של המקצבים ותנועת האנשים החיים בה מבוקר עד לילה. הסרט הידוע ביותר בז’אנר זה הוא **ברלין: סימפונייה של עיר**, של הבמאי וולטר רוטמן, מ-1927. השם ”סימפונייה” אינו מקרי מכיוון שסרטים אלה היו מבוססים על עקרונות מוזיקליים ולא על נרטיב.

סרטים אלה היו הסרטים הדוקומנטריים הראשונים וייסדו את הקשר בין הקולנוע הדוקומנטרי והאוונגרד, מכיוון שלא היו מבוססים על עלילה ויסודות דרמטיים, אלא על עקרונות פואטיים וריתמיים. עובדה זו מעניינת מכיוון שאפשר לומר שיסודות אלה מצויים גם בסרטיה התיעודיים-אקספרימנטליים של אקרמן, כמו **מהמזרח** (1993) ו**מהצד השני** (2002).

כל הלילה אינו סרט דוקומנטרי, אבל בדומה לסרטי ה”סימפונייה העירונית” הוא סרט שמתאר את האינטראקציה בין אנשים בעיר הגדולה באמצעות צילום מחוות הגוף והתנועה שלהם בזמן קצוב, מערב עד בוקר. זו סימפונייה של גופים שמתוזמרים באמצעות כוריאוגרפיה מדויקת. קיימים בסרט אלמנטים נוספים שמזכירים קומפוזיציה מוזיקלית כמו צילי הצעדים והעקבים החוזרים על עצמם באופן דומיננטי, וכן המבנה המוזיקלי של **לוריאציה על נושא**. אך בניגוד לסרטי הסימפונייה העירונית, זהו סרט אינטימי מאוד. הקאסט שלו מורכב מחבריה של אקרמן ומשפחתה, ובכלל זה אמה. הוא עוסק לא רק במקצב, אלא גם ברגשות ובכמיהה הנואשת לאהבה ומגע אנושי בעיר.



במאמרו החלוצי מ-1903, "העיר הגדולה וחיי הנפש"¹

כותב גיאורג זימל על ההשפעה של החיים האורבניים

על האינדיבידואל. הוא טוען שמאבקו של האדם לקיום פיזי בעיר הפך למאבק הישרדותי נפשי. העיר יוצרת לחץ על תושביה בגלל מספר הגירויים הרב. הוויה רגשית זו ניכרת בכל הלילה.

זיילדלו כותב על ההבחנה בין "cinema of action" ו"cinema of the body"². הוא כותב על האחרון כסוג של קולנוע שמעדיף מחוות ומצבים פיזיים על דמויות קונקרטיות והתפתחות עלילתית. טענת המפתח היא ש"cinema of the body" הוא פרפורמטיבי, כלומר הוא אינו יכול להיות מובן כשכפול ותרגום של תסריט. פרפורמטיביות מתארת את המעבר מתיאטרון שמבוסס על טקסט לאמנות פרפורמנס (מיצג) והיא מחליפה את יחסי הסיבה תוצאה של הסרט העלילתי.

הגדרתו של דלו לסוג קולנוע זה מתמקדת בקונספט ה"גסטוס" (מחוה) של ברטולד ברכט ובעבודה הקולנועית של ג'ון קסנווטס. קונספט זה מתייחס לסגנון משחק פיזי שמנוגד לסגנון הדרמטי השכיח, שבו השחקן הופך להיות הדמות שהוא מגלם. דלו כולל את אקרמן ב"cinema of the body" וכותב ש"החל מ'ז'אן דילמן', שנטל אקרמן רוצה להראות 'מחוות במלואן'... החידוש של אקרמן הוא שהיא מציגה בדרך זו גישות גופניות כסימן למצבים ייחודיים לדמות הנשית". ואכן בכל הלילה הדמויות מדברות באמצעות הגוף.

אקרמן בוחנת את האספקט האמוציונלי של תנועות הדמויות בסרטה, לכן הדמיון שקיים בשפה האנגלית בין המילים "Emotion" ו"Motion" הוא חשוב לעניין זה, מה גם שהאטימולוגיה של המילה Motion מקורה בלטינית מהמילה *motionem* שפירושה הוא מרגש, תנועה, רגש. דואליות דומה קיימת בפועל "move" – שמשמעותו הוא לנוע בצורה פיזית, אבל גם במובן הרגשי ("I was moved by this music").

הפתיחה של הסרט מדגישה את היסודות האלה ולכן אבחן את השוטים הראשונים של הסרט שמכוננים את השפה הקולנועית שלו. בסדרת שוטים אלה אקרמן מראה את ריבוי הדמויות הנעות בחללים אפלים.

כותרות הסרט מופיעות על רקע כחול בליווי מוזיקה קודרת וא-דיאגטית. השוט הראשון הוא לונג שוט סטאטי של העיר לאחר דמדומים וברקע כנסייה. מכוניות חוצות את הפריים ובצד השמאלי שלו נראה זוג הולך. אקרמן מציגה את נושא העיר והזוגות שישחקו תפקיד מרכזי במהלך הסרט. בפסקול נשמעים רעשי הרחוב ושיר אהבה איטלקי בשם "L'amore Perdonera" ("האהבה תקלח") של ג'ינו לורנזי – שהוא שם הפסבדונים של הזמר הצרפתי ז'ראר ברלינר – שיחזור על עצמו במספר סצנות בסרט ויהפוך למוטיב מוזיקלי שמטשטש את ההבחנה בין מוזיקה דיאגטית וא-דיאגטית, ויהפוך לסאונד מטא-דיאגטי שמרחף מעל העיר כולה.

המעבר בין הסאונד האפל של הכותרות לשיר האהבה הוא לכאורה דיסוננסי, אך חשוב לשים לב למילות השיר שיש בהן יסוד מלנכולי ונואש שיתקשר לגוון של מערכות היחסים שיוצגו בסרט:

האהבה תסלח

¹ זימל, גיאורג, 2004, "העיר הגדולה וחיי הנפש" (1903), בתוך אורבניזם: הסוציולוגיה של העיר המודרנית, עורך: עודד מנדה-לוי, תל אביב: רסלינג, עמ' 24.

² Deleuze, Gilles, 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 196



הישארי כאן, למה נסעת?
האהבה תסלח
הפציעה הזו היא לנצח
עבורי אין עוד משמעות לחיים
את היית האהבה האחרונה,
ואם מחר את צריכה לעזוב
לא אוכל להתחיל מחדש
האהבה, את יודעת, תסלח
רק את יכולה להציל אותי
האהבה, את יודעת, תסלח
גם לי יש מזל
בלעדייך, אף פעם אין לי דולציה ויטה
האהבה תסלח, תסלח, תסלח
תנו לנו את האהבה הגדולה הזו,
האהבה תסלח.

האווירה המתקיימת בשיר זה תהדהד בשיר השני שיופיע מאוחר יותר.

בשוט השני אנחנו רואים מדרכה ומאחוריה גדר גבוהה ואישה שנראית בלונג-שוט הולכת וחוצה את הפריים. זה שוט סטאטי והקומפוזיציה של הפריים עשויה מאלכסונים. הסאונד הוא רעש הרחוב וכן הסאונד של העקבים שלה, סאונד שיהיה מאוד דומיננטי בסרט. ברקע נשמעת המוזיקה של כותרות הפתיחה.

בשוט השלישי נראה איש הולך ויורד במדרגות לרכבת התחתית. הצורה של הכניסה היא מעגלית וקשתית. השוט הוא סטאטי, והעריכה בין שוט זה לשוט הקודם יוצרת ביניהם קשר והמשכיות, אף שהם נמצאים בשני מרחבים שונים.

בשוט הרביעי נראה מעבר חצייה עם אוטובוס ברקע. אדם נכנס לפריים בריצה לכיוון האוטובוס וכמעט מחמיץ אותו.

בשוט החמישי המצלמה ממוקמת על רכב נוסע ונראית מכונית בודדה נוסעת על הכביש. זום-אין ואנו רואים ילד ישן, מניח את ראשו על האישה שנוהגת. בפסקול שומעים את רעש תנועת הכביש יחד עם השיר האיטלקי.

בשוט השישי אנו רואים לראשונה שוט פנים המצולם בלונג-שוט. אישה לבושה באדום הולכת בחוסר מנוחה לאורך החדר ואז מתקדמת לכיוון המצלמה ויוצאת מחוץ לפריים בעוד המצלמה נשארת סטאטית ובוהה בחדר. לאחר זמן מה האישה חוזרת לפריים, מתיישבת על הספה, ואז עוזבת את הפריים שוב. המצלמה שוב אינה עוקבת אחריה ונשארת קבועה ובוהה בחדר הריק. לאחר כמה שניות האישה חוזרת לחדר בשנית. אנו שומעים את עקביה, את רעש הרחוב ומוזיקה ערבית שמתנגנת ממנו. כמו בז'אן דילמן השימוש בסאונד אוף-סקרין שכיח בבכל הלילה, וכתוצאה מכך נוצר דגש יוצא דופן על מרחב ריק מאנשים שהופך לחלק אינטגרלי לאיפיון הדמות ולמבט של המצלמה. בדרך כלל אנו קוראים למרחב זה "מרחב ריק", אבל הוא כלל וכלל אינו ריק. אנו



מתבוננים בריהוט של החדר שהוא גם חלק מאפיונה של הדמות – ספה אדומה וחלון פתוח שיהפוך להיות

מוטיב ויזואלי בהמשך הסרט. החזרתיות של התנועה משרתת את התנועה בהמשך והיא כמובן גם חלק מהמאפיינים של הקולנוע של אקרמן. כמעט כל הסרט מורכב משוטים סטאטיים, ואקרמן משתמש בסיסוד צורני זה בכדי ליצור יחידות חלל נפרדות שלוכדות ומגדירות את הדמויות השונות – הן הולכות ויוצאות מתוך הפריים, אבל תמיד חוזרות לפריים. השוטים הסטאטיים והשימוש בסאונד-אוף-סקרין גורמים לנו להיות מודעים לפריים הקולנועי.

השוט השביעי ממשיך את קודמו והאישה באדום נראית במדיום-שוט כשהיא מחייגת בטלפון, גבר עונה "הלו", היא מנתקת ואומרת לעצמה: "אני אוהבת אותי", ולאחר מכן יוצאת מהפריים. זה המשפט הראשון בסרט, והוא בא במקום המשפט המוכר "אני אוהבת אותך". באופן זה אקרמן מכוננת את מערכות היחסים המנוכרות בין הזוגות. הן אינן יכולות לומר משפט זה פנים אל מול פנים, רק את ההפך שלו. אם הן מרגישות אהבה או תשוקה הן יכולות להביע זאת רק באמצעות מחוות גוף, על ידי שפה לא מילולית.

יש מספר חזרות בכל הלילה. אחת מהן היא סצנה בעלת מבנה קבוע – אנו רואים גבר ואישה כשהם נעים במהירות אחד לקראת השנייה ומתחבקים באופן דרמטי מאוד, כך שנוצר הרושם שהם לא ראו זה את זה זמן רב. אף שזו תנועה בעלת ממדים מלאכותיים, יש בה הרבה רגש. באותה נשימה, יש בה גם אלמנט אלים, כמו התנגשות. החיבוק הופך לפיתה ומשוחק בצורה פרפורמטיבית. אקרמן יוצרת תנועה מורכבת שמשלבת רגש עמוק ואלומות בין הדמויות. הן אינן יכולות לשאת יותר את הבדידות וחייבות לבצע את פעולת החיבוק.

באחת הסצנות היפות בסרט אנו רואים תבנית זו שמשלבת פרפורמטיביות, הומור, תשוקה וריקוד זוגות שתחזור על עצמה מוריאציות שונות במהלך הסרט. בסצנה זו נראים גבר ואישה, שני זרים, יושבים בפאב בשני שולחנות נפרדים ומסתכלים לעבר נקודה מחוץ לפריים. האווירה, הצבעים והתאורה מזכירים את הציורים של אדוארד הופר, שגם הוא התמקד בניכור במרחב האורבני.

לאישה יש חיוך עדין והיא כמעט מסתכלת על הגבר. הגבר מרים את כוסו ושותה את הבירה שלו, היא מרימה את הכוס מיד אחריו ושותה. כעת שניהם מסתכלים למטה בכיוונים נגודיים. לאחר זמן מה היא מפנה את ראשה בהיסוס כדי להסתכל עליו אך לא משלימה את תנועתה, הוא מרים את הכוס שלו ושותה, היא מחזירה את מבטה לכיוון השני ומרימה גם את כוסה ושותה. הוא מפנה את ראשו לכיוונה ומסתכל עליה, היא מפנה את מבטה ומסתכלת עליו, אך הוא מיד מפנה את מבטו הצידה ולמטה ופותח את הארנק שלו כדי לשלם, ואז היא פותחת את הארנק שלה. הוא קם מהשולחן ויוצא מחוץ לפריים, גם קמה היא ונעמדת לבדה בפריים. הוא מפתיע וחוזר לפריים ומתקדם באיטיות לכיוונה, אך לפני שהוא מתבק אותה, היא משליכה את עצמה עליו ומחבקת אותו בחוזקה. הצורך הנואש במגע אנושי מתממש. הכוריאוגרפיה של המחוות בקטע זה מדויקת ומסונכרנת מאוד ויוצרת מעין דימוי מראה בין שתי הדמויות. התנועות ביישניות ועדינות.

אקרמן מנתחת את התנועות ומפרקת אותן למיקרו-תנועות קטנות, כאלה שהעין בדרך כלל לא שמה לב אליהן, כפי שעשה חלוץ הכרונופוטוגרפיה והפרה-קולנוע אדוארד מייברידיג' כהשתמש במצלמה בכדי לחקור את תנועת בני האדם ובעלי החיים על ידי פירוק תנועתם לחלקיקים הקטנים ביותר, ובכך חשף את הבלתי נראה לעין.



לאחר הסצינה הקודמת הזוג נראה רוקד ליד הבר בשוט ארוך ובאופן דרמטי ומסוגנן. בני הזוג אוחזים

זה בידה של זו בצורה הדוקה מאוד ומניעים את ראשם מצד לצד באופן מוגזם. אקרמן לוקחת את פעולת הריקוד המוכרת ומראה אותה בצורה שונה לחלוטין, וכך יוצרת הזרה עמוסה באמביוולנטיות. בני הזוג רוקדים בצורה כבדה ולופתים אחד את השני בחוזקה. הם נעים כאילו היו קשורים אחד לשנייה באופן שאי אפשר להפריד ביניהם.

יש הבדל גדול בין הדרך העדינה שבה הביטו זו בזו וזה בזו ובין המאבק שמתחולל בסצנת הריקוד, שאפשר ממש לחוש בה את הפיזיות. הגוף מדבר בשפה כפולה, תערובת של אגרסיביות, רגישות, חושניות, מכאניות, מיניות וערגה גדולה. התנועות של הזוג הרוקד מלוות בשיר השאנסון הצרפתי "Ma Révérence" (הקידה שלי) משנת 1979, של הזמרת והמוזיקאית הצרפתית ורוניק סנסון (Véronique Sanson), ואלה מילותיו שמשמעותן חשובה לסצנה ולסרט כולו:

"כאשר לא יהיה לי יותר זמן

למצוא את האומץ כל הזמן

כמו שהייתי בת עשרים

לראות שהכל היה תעתוע

אני פורשת. הקידה שלי.

כאשר הבן שלי יגדל ולא יצטרך אותי יותר

כשהאנשים שאהבו אותי יילקחו ממני

אני פורשת מהם

הקידה שלי.

והחיים שלי יירדמו באיטיות

הלב שלי יהיה קר

הוא לא יידע איך להשתגע יותר

ויהיה כמו שעון דל שדרוש תיקון

לא תהיה יותר להבה

לא תהיה יותר להבה

לא יהיו יותר נשים

וחברי הנאמנים ייעלמו אחד אחרי השני

והם יגלו שהייתי יפה,

שעשיתי את מיטב יכולתי.

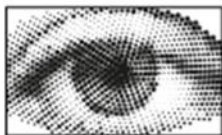
ואז אתבייש בידיים שלי

אני אתבייש בידיים שלי.

כשלא יהיה לי יותר זמן

למצוא את האומץ כל הזמן

כמו שהייתי בת 20



לראות שהכל היה תעתוע.

אני שומעת עמוק בתוכי

קול קטן, עמום וצרוד

שאומר שאני לבד בעולם".

סנסון שרה על נטישה, על ייאוש ועל "Ma Révérence" – ולשתי מילים אלה יש משמעויות שונות שקשורות אחת לשנייה. משמעות אחת היא "הקידה שלי" במובן של מחוות הגוף שמבוצעת בסופו של ריקוד. השימוש במילה זו מעניין מכיוון שבערוץ התמונה אנו רואים זוג רוקד. המשמעות השנייה היא של קידה סמלית במובן של פרישה מהעולם, בהקשר של מוות. השיר הדרמטי והעצוב מוסיף שכבה נוספת לדימוי וטוען את הריקוד במלנכוליה וכאב.

אנו רואים זוג רוקד, ושומעים שיר מנקודת מבט של גוף ראשון שעוסק בהישארות לבד ופרישה מהעולם. יחסי הפסקול-תמונה יוצרים קונטרפונקט ומרמזים על סוף היחסים, או על הבדידות שטמונה בקשר של הזוג, רגע לאחר שנפגשו. הוויה זו תואמת גם את האמביוולנטיות שתיארתי בתנועתם. השיר מתפקד כמקהלה יוונית, והמילים שלו שופכות אור על הסצינה ועל האופן הפסימי שבו מתוארות מערכות היחסים לאורך הסרט כולו – הבדידות היא חלק אינטגרלי מהוויית האהבה והתשוקה.

קרדיטים לסרט "כל הלילה":

Toute une nuit, 1982

בימוי ותסריט: Chantal Akerman