



דצמבר 2021

”פתאום – חושך!” – אור וצללים בסרט לא סרט משפחתי

תמי ליברמן

בשיאו של **לא סרט משפחתי** (*No Home Movie*), סרטה האחרון של שנטל אקרמן מ-2015, מופיע שוט יוצא דופן. השוט, שמתרחש בביתה של נטליה, אימה של אקרמן, מגיח עשר דקות לפני סיום הסרט ושובר את הסגנון הקולנועי המזוהה ביותר עם אקרמן – שוטים ממושכים מאוד שעומדים במקום, נעים על ציר של חצובה, או נשלטים על ידי כלי רכב נוסע. המצלמה, שרק שוט אחד קודם לכן עוד עמדה יציבה ובמשך ארבע דקות הציגה את הסלון הדומם והאפלולי שנטליה הגוססת שוכבת בו, משוחררת בשוט זה מהחצובה, חולפת דרך הסלון כאחוזת-אמוק ופורצת אל המרפסת. המולת רחוב מרעישת אוזניים ממלאת את הפסקול, בעוד אור יום שוטף בלבן את המסך. השוט ”השרוף” מכיל בשלב זה רק קווי מתאר בהירים של טראם ושל מכונית המובלחים למסך בשעה שהמצלמה נעה במהירות ובעקמומיות שמאלה ואז למעלה, אל עבר השמים הלבנים לגמרי. עוד צלילה מהירה ושטופת-אור מטה וקאט, אחרי 23 שניות בלבד.

השוט האמור אינו היחיד בסרט שמצולם במצלמת כתף או מתאפיין בתזזיתיות, אך הוא הבולט מכולם בשל אורו הבהק. מה אקרמן מנסה להגיד לנו באמצעות השימוש המפתיע באור? מה הפונקציה של שוט כזה בסרט שמתמקד במוות הקרב של האם, בהיסטוריה המשפחתית של אקרמן, דור שני לניצולי שואה, ובמוטיב ויזואלי בעל איכות אבסטרקטית – תיעוד של נוף מדברי – החוזר מספר פעמים לאורך הסרט? תשובה חד-משמעית אנחנו לא יכולים לקבל. הסיבה הראשונה והמטלטלת היא שחודשיים לאחר צאת הסרט, שנטל אקרמן שמה קץ לחייה.¹ הסרט נותר אחריה, ואיתו נותרו ללא מענה שאלות רבות על היצירה הענפה והרדיקלית שחלקה עם העולם במשך קרוב לחמישה עשורים.

הסיבה השנייה גלומה בסרט עצמו. **לא סרט משפחתי** ממשיך את המסורת הקולנועית האקרמנית שאיבון מרגוליס מזהה כדואליות של יומיומיות קונקרטית ושל רמיזות מופשטות, של רגש המובע בכל עומקו ושל שתיקות טעונות.² הסרט, שמתמקד בביקורים של אקרמן בבית האם בבריסל, מציג את השתיים משוחחות על נושאים בנאליים כאכילת תפוחי אדמה והחשיבות של בשר לפיתוח השרירים. אולם, מתוך השיחות היומיומיות עולים גם רגעים משמעותיים וקשים מההיסטוריה המשפחתית, היסטוריה של הגירה מפולין לבלגיה לפני כיבושה בידי הנאצים, של הגליה לאושוויץ שם איבדה האם נטליה את הוריה, ושל החיים אחרי המלחמה. הדואליות באה לידי ביטוי גם בסצנות התבוננות ששזורות לאורך הסרט: מחד, מוצגות פעולות קונקרטיות מהשגרה של נטליה –

¹ Buckley, Clara and Rachel Donadio, 2015, "Chantal Akerman, Whose Films Examined Women's Inner Lives, Dies at 65", *The New York Times* (Oct. 6), <https://www.nytimes.com/2015/10/07/arts/chantal-akerman-belgian-filmmaker-dies-65.html>, Accessed on Oct. 15 2021

² Margulies, Ivone, 2016, "Elemental Akerman: Inside and Outside *No Home Movie*", *Film Quarterly* 70 (1), p. 62



כשהיא מסדרת חפצים בבית, לובשת מעיל כדי לצאת החוצה לטיול, אוכלת עם האישה המספקת לה עזרה

בבית – פעולות שהולכות ומתמעטות ככל שהסרט מתקדם וגופה של נטליה נכנע לגסיסתה. מאידך, אנחנו צופים לפרקים ממושכים בעץ שרועד ברוח מדברית בשוט הפתיחה של הסרט, או בתריס מתננף באיטיות ומואר אור זהוב, עד שאלו מאבדים את הקשרם הקונקרטי, ומושכים אותנו לעבר מרחב אבסטרקטי ואניגמטי. בשל איכויות אלה, הסרט נותר במידת מה פתוח לפרשנויות שונות, בלי שאקרמן תספק הסבר מלא לבחירותיה. היא עצמה – כשנשאלה בריאיון למה חזרה בסרט זה לדמותה של אימה שעסקה בה כבר בסרטים קודמים – אמרה שעבדה על הסרט ללא כוונה מודעת: "It's more for a historian of cinema to answer your question than for me. The filmmaker, a person like me, is the *last* one to be asked, in a way, you know? [...] I just had an idea and I did it [...] It really takes an outside point of view and that's not my work. So I cannot really answer. I think that should be your work."³

כחלק מעבודה זו שמוטלת עלינו להבנת היצירה, כדאי להתייחס לעוד שוט חריג, אם כי הפעם החריגות חמקמקה יותר – שוט הסיום של הסרט. בצפייה ראשונה, זה שוט אקרמני קלאסי שמזכיר את השוטים הביתיים הסטטיים בסרטה המוכר ביותר **ז'אן דילמן, רציף המסחר 23, בריסל 1080** (1975): המצלמה, חזרה על חצובה, מציגה לנו קיר המצוי כחוצץ בין שני חדרים – חדר השינה והמטבח – בביתה של נטליה האם בבריסל. אין שם איש, כך נדמה, ואנחנו שומעים בעיקר ציפור מציצת וכלי תחבורה שחולפים ברחוב מחוץ לחלון. אולי עוד קול מתוך הבית? קשה לומר. אז קורה משהו. אף שהשוט נמשך ללא תנועה, דבר מה שמעורר צמרמורת קלה, אבל שקשה לשים עליו את האצבע, משתנה בו. צפייה נוספת עזרה להבין: לאחר כדקה, השוט נקטע על ידי "ג'אמפ קאט" סמוי יחסית. ההעמדה של הפריים לא משתנה, אבל מיד לאחר הקאט ישנה צלילת עמומה שלא נכחה שם קודם. הצלילת חולפת וצעדים נשמעים. אם קודם השימוש באור הוא זה שהעלה את סימן השאלה, עכשיו השימוש הפתאומי בצל הוא זה שנותר פתוח לפרשנות.

טקסט זה יוקדש לניסיון לפענח ולפרש את השימוש באור וצל בסרטה האחרון של אקרמן, שימוש שניתן לזהות לו ביטויים נוספים, מגוונים ומעוררי מחשבה בעוד רגעי מפתח בסרט. דרך הסתמכות על רמזים העולים מיצירות אחרות של אקרמן מהעשור האחרון לחייה, עם דגש על הסרט **שם למטה (La-Bas, 2006)** שצולם בישראל, והספר האוטוביוגרפי **(Ma Mère) My Mother Laughs (2013)**, אבקש להוכיח את הטענה כי העבודה עם אור וצל ב**לא סרט משפחתי** מתכתבת עם תמות מרכזיות ביצירתה של אקרמן ככלל, משרתת את הגישה הקולנועית של אקרמן המתבטאת בהיפר-ריאליזם וביחסים מורכבים עם ייצוג האמת, ומספקת כלים להבנת העיסוק המתמשך שלה ביחסיה עם האם על רקע הכוחות ההיסטוריים שהותירו סימנים מצלקים בשתייהן.

³ Kasman, Daniel, 2015, "Chantal Akerman Discusses *No Home Movie*", *Mubi – Notebook Interview* (Aug. 17), <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>, Accessed on Aug. 3 2021



האור האלביתי

התכונה המשותפת לשני הדימויים **מלא סרט משפחתי** המתוארים בהקדמה – השוט "השרוף" והצללית שמוקפצת למסך באמצעות ג'אמפ קאט – היא כפולה: שניהם מעוררים אי-שקט, ואצל שניהם אי-השקט הוא תוצר של הנכחת המנגנון הקולנועי בפעולה. אף שהג'אמפ קאט בשוט האחרון כמעט בלתי נראה, הצללית שהוא "מוליד" שולפת לשביר שנייה את הצופה מחוץ לאשלית המציאות. באופן דומה, השוט "השרוף" הממלא את המסך בלבן מייצר הנכחה בוטה של טכנולוגיית הצילום ועבודתה עם קרני האור.

במאמרו "Repressed Light: Cinema, Technics and the Uncanny" (2016), מנתח קייל סטיין כיצד הטכנולוגיה, שאותה אקרמן מנכיחה, הפכה לנפקדת: לא הרבה אחרי הולדת נורת החשמל, שהיוותה סנסציה טכנולוגית מעוררת השתאות, השימוש באור חשמל כבר הפך למובן מאליו, לבלתי נראה. הבלתי נראה הזו של אור ממקור חשמלי היא שאפשרה להקרנות הסרטים – התלויות באור נורת החשמל העובר דרך הצלוליד ומטיל את הדימויים על מסך הראינוע – להפוך לאירוע שבו הצופים צוללים לתוך ההתרחשויות מהחיים שהוצגו על המסך, ונהנים מהאשליה הקולנועית בלי להיות מודעים כל הזמן לאור שמאפשר אותה. אולם, באותה תקופה תועד מקרה אחד, המשמש את סטיין כבסיס למאמרו, שבו הצפייה בדימוי הנע יצרה יחס אחר: מקסים גורקי, שביקר לראשונה בהקרנת סרטים, לא הצליח ליהנות מתנועת המציאות על המסך, אלא, כפי שכתב מאוחר יותר, הזדעזע לראות צללים בלבד: "Last night I was in the Kingdom of Shadows. If only you knew how strange it is to be there. It is a world without sound, without colour... It is not life but its shadow, it is not motion but its soundless spectre." בהישענו על חוויית הצפייה של גורקי, סטיין מדגים את התזה שלו שגורסת כי הטכנולוגיה הקולנועית מטבעה, כטכנולוגיה של אור וצל, היא בעלת איכות מבעיתה, אלביתית.⁴

את המונח "אלביתי", שמהווה תירגום מילולי למילה הגרמנית "unheimlich" המתארת חוויית זרות ואי-נוחות בתוך מרחב מוכר, נטל סטיין ממסורת פסיכואנליטית שהשפעתה נוכחת בחקר התרבות, האמנות והפילוסופיה של המאה ה-20. על פי מאמרו של פרויד משנת 1919, שהמונח מתנוסס ככותרת שלו, "אלביתי" מתאר תחושת חרדה המגיחה כאשר עולה החשד שכוחות בלתי נראים או בלתי ידועים, חיצוניים או מודחקים, שאינם בשליטת האדם, מנצחים עליו ועל המציאות סביבו. פרויד מזהה קשר בין האלביתי וטראומה, בטוענו כי האלביתי מתעורר כשדבר-מה שהיה לנו מוכר אך הודחק ונשכח, חוזר ונדמה לנו כעת זר ומנוכר. לטענתו, שלל חוויות יכולות לעורר את החרדה האלביתית: הופעה של כפילויות, דז'ה וו, תחושה שהמחשבות מפעילות את המציאות, או אנימיזם – זיהוי רוח אנוש גם בלא-אנושי.⁵ במידת מה, האנימיזם שמוזכר במאמרו של פרויד מהדהד את הפירוש הפסיכואנליטי המוקדם יותר שנעשה למושג "אלביתי", פירושו של הפסיכיאטר ארנסט ינטש שעמו פרויד מתווכח. על פי ינטש, האלביתי הוא אי-ודאות אינטלקטואלית הנגרמת ממפגש עם דמויות או דימויים הנדמים מתים אך הינם בחיים, ולהפך, כפי שניתן לחוש כשמביטים בבובות שעווה או בבובות ממוכנות. במידה מסוימת, החוויה הקולנועית

⁴ Stine, Kyle, 2016, "Repressed Light: Cinema, Technics and the Uncanny", *Discourse* 38 (3), pp. 414–

440

⁵ פרויד, זיגמונד, 2012 (1919), האלביתי (עורך: יצחק בנימיני), תל אביב: רסלינג.



שהבעיתה את גורקי יכולה להתפרש כמפגש של ההגדרות של פרויד וינטש: החיים על המסך אינם חיים; הם צלליות – כפילים של המציאות – המופעלות על ידי כוחות חיצוניים, כוחות המנגנון הקולנועי.⁶

סטיין מציין כי הצללית, שבמסורות תרבותיות שונות נתפסת כגורם מאיים ועומדת במרכזן של אמונות טפלות מגוונות, בעצמה אוהזת איכות אלביתית, ככפילת אדם נטולת כל חומר או חיים משל עצמה. לא פעם היא נקשרת ברעיונות של מוות או בדמותן של ישויות על-טבעיות. איום זה של הצללית, טוען סטיין, הוביל להכחדתה בקולנוע ההוליוודי המוקדם, וליצירת סגנון תאורה שמעלים צלליות מהמסך ומאפשר התמקדות מלאה בדימוי המואר בזוהר הוליוודי. הוא מציין את הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני כסגנון הקולנועי הראשון שהנכיח את הצללית על המסך, אבל מדגיש כי גם הנכחה מסוגנת זו אמנם מאפשרת יצירת אימה שמשרתת את הדרמה, אבל אינה מעלה על פני השטח את הפחד האלביתי שחוה גורקי מהצללים הקולנועיים המתקיימים מעבר לסגנון.⁷

לטעמי, את מה שלפי סטיין הקולנוע האקספרסיוניסטי לא עושה, אקרמן עושה באופן ישיר באמצעות שימוש בהצללה בסרטה. בסיקוונס אחד, המתחיל בחשכה כמעט מוחלטת ומאלץ את הצופה לגשש את דרכו בניסיון ללקט רמזים להבנת ההתרחשות, נשמע קולה של אקרמן כשהיא אומרת את שמה לתוך אינטרקום, עולה במדרגות ונכנסת אל המטבח בביתה של אימה נטליה. רק אז, לראשונה מזה כמה רגעים, ניתן לראות, דרך המראה הניבט ממרפסת המטבח, שהסיקוונס האפלולי בעצם מצולם בשעות היום. אפלוליותו של הצילום נמשכת בעוד אקרמן מסתובבת עם המצלמה ברחבי הבית, מציצה בכל החדרים, מביטה דרך החלונות, ומתמקדת ממרחק בכתם השחור היושב בסלון – האם נטליה. ניכר כי הסלון אפל בהרבה בשוט זה מבשוטים מוקדמים יותר שבהם הוצג אור דומה ובבהירות גדולה יותר. מכאן, לא האור הטבעי אלא הטכנולוגיה הקולנועית היא שמייצרת, דרך חשיפת חסר, את ההבדל בתאורה. היא זו שהופכת את נטליה לצל שחור, ושגורמת לסלון המוכר, הביתי, להיראות לפתע שונה, אפל וזר, כמו כפיל מאיים ואלביתי.

במידה מסוימת, אקרמן, שהקולנוע שלה הוגדר על ידי איבון מרגוליס "anti-illusionist",⁸ עושה כאן באור את מה שבעבר היא ציינה כי היא שואפת לעשות בזמן: אם נהוג לבטא את ההנאה מקולנוע באמירה "לא הרגשתי את הזמן חולף", אקרמן דואגת שבקולנוע שלה ירגישו כל דקה.⁹ כפי שמרגוליס טוענת על סמך הניתוח של השפה הקולנועית בסרט "אן דילמן", הסגנון של אקרמן מאופיין בשוטים שחוזרים על עצמם ונמשכים זמן רב אחרי שסיימו למסור אינפורמציה המשרתת את הדרמה והעלילה. ההתעכבות על אותו פריים מעבר לערכו הדרמטי מייצרת אפקט של ריאליזם כה מוקצן (או היפר-ריאליזם) עד שהצופה הופך מודע לעצמו, לגופו, ולכך שהוא צופה בבחירות קולנועיות המועמדות אל מול עיניו, באשליה קולנועית שרק נדמית כנטורליזם אובייקטיבי.¹⁰ באופן דומה לתנועת הזמן המייצרת מודעות למנגנון הקולנועי בפעולה, בלא סרט משפחתי ניתן להרגיש את תנועת האור דרך המצלמה, את החומר שמעבר לדימוי הנטורליסטי, את היד הנעלמה

⁶ ינטש, ארנסט, 2012 (1906), "לעניין הפסיכולוגיה של האלבית", האלביתי (עורך: יצחק בנימיני), תל אביב: רסלינג, עמ' 21–39.

⁷ ראו לעיל הערה 5.

⁸ Margulies, Ivone, 1996, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham and London: Duke University Press, p. 7

⁹ In: *Chantal Akerman, From Here*, film by Gustavo Beck and Leonardo Luiz Ferreira, 2010

¹⁰ ראו לעיל הערה 9, עמ' 70–72.



והאלביתית שזורקת על המסך צללית באמצעות "ג'אמפ קאט", ששולטת במדדי האור של האפארטוס

הקולנועי. אבל האם למשחקי האור-צל הללו ולאפקט האלביתית שלהם יש גם תפקיד הדומה לתפקיד הצללים אצל האקספרסיוניסטים – תפקיד דרמטי, רגשי, או פיוטי המשרת את המערך התמטי של הסרט?

האמת, הפצה והצללית ללא מקור

רגע לפני שהשוט "השרוף" מופיע, כשהצופים עדיין מביטים מרחוק בנטליה המוצללת בעודה שוכבת דוממת על הכורסה, נכנסת שנטל אל הפריים, רוכנת אל עבר ראשה של נטליה ומנסקת אותה, ובתוך כך שתי דמויותיהן המוצללות הופכות לצל אחד. "אני רוצה לראות אותך כל יום", אומרת לה נטליה, ושנטל מבטיחה שתחזור עוד חודש ושהן ידברו בסקיפ. שנטל אז יוצאת אל המרפסת לעשן ונטליה אומרת חלושות, "אנחנו אפילו קרובות יותר ממה שהיינו קודם". אחרי רגע של שתיקה היא מוסיפה, "ואיפה שנטל?" שתי האמירות המנוגדות זו לזו הן מילותיה האחרונות של נטליה בסרט, וזו סצנת הפרידה ממנה. לאחר מכן נשרף המסך.

המתח שבין הקירבה למרחק בסצנה זו מסתמן כמוטיב מרכזי בסרט, ומצוין באופן ישיר פעמיים נוספות, בשתי שיחות סקייפ שמתנהלות בין האם והבת כשמצבה של נטליה עוד יציב וכשאקרמן נמצאת הרחק ממנה, פעם באוקלהומה ופעם בדירה שלה בניו יורק. בכל אחת מהסצנות הללו, אקרמן מסבירה לאימה שהיא מצלמת את מסך המחשב כדי להראות "שאינן מרחק יותר בעולם", להראות "כמה העולם קטן". ניתן לדמיין כי באמירה זו אקרמן מתייחסת בעקיפין לסרטה המוקדם יותר **חדשות מהבית** (News from Home, 1977), המתאר אף הוא תקופה בשנות השבעים שבה התגוררה בניו יורק, אלא שאז התקשורת בין האם והבת התנהלה במכתבים. **חדשות מהבית**, אקרמן מקריאה את המכתבים שקיבלה מהאם ושלעתים מזכירים מאוד בניסוחיהם את מילות האהבה ותיאורי שגרת היומיום שנטליה חולקת עם אקרמן בשיחות הסקייפ בסרטה האחרון. אולם, אם **חדשות מהבית** שמענו רק צד אחד של ההתכתבות, רק את צידה של האם בקולה של הבת, בסרט האחרון שתייהן נוכחות בדיאלוג בעל שני קולות, ואכן נדמה שהן קרובות מתמיד. בשיחה השנייה אקרמן אף מספקת ביטוי ויזואלי לקירבה ומצמידה את המצלמה אל המסך עד שרק עין אחת של נטליה וחלק מאפה נותרים בפריים. ועם זאת, ככל שאקרמן מתקרבת, הדימוי הופך מפוקסל ולא ברור, מתפרק ליחידות מידע גרפיות, ומבעד לו, באופל עיניה של נטליה המטושטשת – השתקפות המצלמה של אקרמן. נדמה כי כמה שהיא מנסה להתקרב, אקרמן נותרת על פני השטח, כשרק היא עצמה והדימוי הקולנועי מחזירים לה מבט.

ההצללה של דמותה של נטליה חוזרת שוב ושוב בסרט, וכאילו מרמזת שעל אף האהבה בין האם והבת המובעת באינספור מילים חמות בשיחות הסקייפ, משהו נותר באפלה. הצל המעיב על יחסי האם-בת נרמז פה ושם בשוטים ליליים סוערים ואפלים שאקרמן מצלמת תוך התרוצצות ברחבי הבית, מידי פעם מטילה את צלליתה על קירות בעודה רודפת או אולי נרדפת. אותו פן אפל של היחסים ביניהן מגיח גם כשהאם והבת מבטאות, בין מילת אהבה אחת לשנייה, רגשות קשים יותר המצויים מתחת לפני השטח: כעס עצור שבא לידי ביטוי בקולה של נטליה כשאקרמן מבקשת לסיים את שיחת הסקייפ כדי לעשות חשבונות; אמירתה המדאיגה של אקרמן כי היא במצב רוח טוב, וכי



מדובר באירוע שלא קורה הרבה. האמביוולנטיות הרגשית מודגשת עוד יותר על ידי שילוב של סצנות

מדבר בין שלל תיעודי הבית בבריסל. אלה סצנות המייצרות אפקט של תלישות, של חשיפה לאיתני טבע ושל נדידה העומדת בניגוד לצילומים המשפחתיים בחללי הבית הסגורים, והמתכתבת עם משחק המילים בכותרת הטעונה של הסרט, "No Home Movie": לא "הום מוביי", או "סרט של אין-בית".

קריאה בספר האוטוביוגרפי *My Mother Laughs*, שאותו אקרמן כתבה בזמן הביקורים בבית נטליה בבריסל המתועדים בחלקם בסרטה האחרון, מספקת רמז מהותי להבנת הקשר של האור-צל למה שמתחולל מתחת לפני השטח. בין תיאורים המוקדשים ליחסים עם אימה, לרומן הרסני עם אישה המכונה C ולזיכרונות מעברה, אקרמן מציינת בקצרה כי נכחה בכנס בנושא מהירות האור והירושימה. הפרופסור לפיזיקה הנחמד סיפר, היא כותבת, על הצללים של קורבנות הפיצוץ האטומי שנתרו ככתמים על קירות העיר כתוצאה מהקרינה העזה. "ופתאום אמרתי לעצמי שאני חייבת לשחזר זאת באיזשהו אופן בעבודות החזותיות שלי. זה משהו שהייתי חייבת לעשות".¹¹ לנוכח אמירה זו, מכת האור הלבן ששוטפת את המסך רגע אחרי הפרידה מהאם מקבלת נופך חדש, מצמרר. האם, שהצילום האפיל את גופה ופניה בשוט הקודם, נוטשת אחרי התפוצצות האור את המסך. וכמו הצלליות בהירושימה שנתרו על הקירות ללא מקור, זכר למי שהלך ואינו, צלליתה הקולנועית נשארת גם היא רק זכר.

את מוטיב פצצת האטום ומוטיב הצללים אקרמן אכן מעלה בכמה מיצירותיה האחרונות. בעבודת המיצב שלה *Maniac Summer* (2009) היא מתייחסת באופן ישיר לפצצת האטום בטקסט המלווה את התערוכה.¹² בעבודת מיצב אחרת, *Maniac Shadows* (2012), היא כוללת הקרנות מוכפלות ומוצללות ודימויי צללים. גם בריאיון על סרטה הקודם, **שם למטה**, שצולם בישראל, אקרמן מביעה פחד שמא ישראל תימחה אי פעם על ידי פצצה גרעינית.¹³ האמירה הזו, המבטאת את החרדה המתמשכת שהשימוש בנשק גרעיני במלחמת העולם השנייה הוליד, הולכת יד ביד עם נושא אחר שמוצף בסרט **שם למטה**, האפקט המתמשך של מלחמת העולם השנייה ושל השואה על אקרמן ומשפחתה. בדומה לאופן הצילום של סלון ביתה של נטליה **בלא סרט משפחתי**, גם **שם למטה** מאופייין בשימוש ב"באק לייט", באור המגייח מרקע הפריים ומחשיך את החלל המצוי בקדמתו, ובהצגה של חלונות מוצללים על ידי וילונות או על ידי תריסים. **בשם למטה**, אקרמן גם מספקת מפתח להבנת התיעוד של ההתבוננות החוזרת ונשנית שלה מבעד לחלונות הבית בשני הסרטים. בקריינות המלווה את הסרט אקרמן מספרת כי סבה, אבי אביה, שזיהה את הכיוון שאליו אירופה הולכת, תיכנן לעבור עם משפחתו לפלסטינה, אלא שהוא שינה את דעתו לאחר ששמע על התנאים הקשים, הביצות, הרוח והחול, והחליף את היעד לבלגיה. "מה אם היינו הולכים לישראל במקום לבלגיה?... אולי עדיין כולנו היינו כאן." הקריינות הזו ממשיכה אמירה קודמת שאקרמן השמיעה בסרט: "אם הייתי נולדת כאן, אמא הייתה נותנת לי לשחק עם ילדים ברחוב, שלא כמו בבריסל,

¹¹ Akerman, Chantal, 2019 (2013), *My Mother Laughs*, "The Song Cave", p. 30

¹² Fox, Albertine, 2019, "Sensory Experience, Sound and Queerness in Chantal Akerman's *Maniac Shadows* (2013)", *Moving Image Review and Art Journal*, 8(1-2), pp. 68-81, https://doi.org/10.1386/miraj_00006_1

¹³ Taubin, Amy, 2007, "Review: Là-bas (Chantal Akerman, Belgium/France, 2006)", *Film Comment*, May-June Issue, <https://www.filmcomment.com/article/review-la-bas-chantal-akerman/>, Accessed on 15 Oct. 2021



שם הסתכלתי מהחלון על ילדים אחרים משחקים. בבריסל היא פחדה שאשחק. כשהסתכלתי מחוץ לחלון, נתקעתי בתוך עצמי. כאן הייתי רצה, צועקת. אני כאן, צופה דרך החלון, ונתקעת בתוך עצמי."

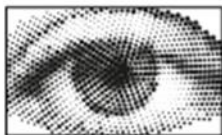
התריסים והווילונות המרככים את האור, אם כך, מקבלים משמעות אמביוולנטית: הגנה מפני הסכנות שמצויות בחוץ, אך גם הפרדה מן העולם והתכנסות כפויה פנימה, משמע היו התריסים והווילונות המוגפים סורגים של בית כלא. חוויית הכליאה מופיעה, על פי אקרמן, בכל יצירתה: "The jail is coming from the camps, because my mother was in the camps, and she internalized that and gave it to me"¹⁴. העיסוק המתמשך שלה בצל שזועת השואה הטילה על אימה ועליה מתבטא גם בניסיון מתמשך לדבר את האם ביצירותיה ולשמוע על חוויותה במחנה, אל מול סירוב של נטליה לדבר על כך.¹⁵ הסרט האחרון שלה הוא אמנם, באופן מובהק, הייצוג הקולנועי הישיר ביותר שנטליה זוכה לו, והוא המוביל גם לשיחות הישירות ביותר על ההיסטוריה המשפחתית, ועם זאת כשהן מגיעות לנושא עליית הנאציזם וההגליה לפולין, נטליה מדלגת על תיאור חוויית הכליאה במחנה עצמו.

בספר *My Mother Laughs*, שמשולבים לאורכו תצלומים ובהם חזרה על הדימוי של החלון בעל התריס או הווילון המוגף, אקרמן מביעה רצון מתמשך להגיע לאמת, להציף באור את מה שלא מדובר בינה ובין אימה. היא מחפשת משהו מעבר למילות האהבה המובעות שוב ושוב על ידי נטליה, ממש כפי שהן מובעות במשפטים החוזרים על עצמם בסצנות הסקייפ **בלא סרט משפחתי** ובמכתבים **בחדשות מהבית**. מילות האהבה חונקות אותה, מעצימות את תחושת הכלא וגורמות לה לצאת מהבית או להימלט לחדר שבו היא ישנה. ביטויי האמת שהיא מחפשת מגיעים במספר רגעים: פעם אחת, אקרמן מספרת, נטליה אומרת לה באופן ישיר: "את בורחת ממני". "סוף סוף היא מדברת", כותבת אקרמן. "הרגשתי שמחה. היא לא אמרה 'אני אוהבת אותך'". מיד לאחר מכן אקרמן מספרת על האופן שבו, כשהגיע לבקר את אימה בבית החולים, זו אמרה לה בקשיחות לא צפויה: "אני לא יכולה לראות אותך בחולצה מלוכלכת. אני הולכת להחטיף לך", והידקה את אגרופה כאילו היא אכן הולכת להכות אותה. "אמרתי לעצמי שהיא הדחיקה את האלימות הזו כל השנים. שכל הנשיקות שהיא נתנה או גנבה ממני רק הזינו זאת. שאני ביישתי אותה. הלבוש המרושל שלי, השיער הלא מסורק, כל זה הפריע לה, פגע בה". הרגע שבו נטליה הביעה את האלימות גרם לאקרמן להרגיש שהיא נופלת, אבל גם עטף אותה בתחושת סיפוק, כך היא כותבת. משהו אמיתי קרה כרגע.

רגע נוסף שאקרמן מזהה כמופע של אמת, והמהווה לטעמי רגע מפתח, מגיע במחצית הספר. אקרמן פותחת פרק במילים: "אמא שלי אמרה לי יום אחד – 'כשיצאתי משם, הלב שלי מת'. אולי הוא עדיין היה מת כשהייתי קטנה, אולי תמיד היה, אבל אני לא חושבת. אני לא יודעת. מה הערך של לדעת. הערך של לדעת הוא שזה יאפשר לך להגן על עצמך ממילות אהבה שנשמעות מזויפות, לפחות קצת ואפילו לעתים קרובות. אבל לפעמים הן לא". אמירה אמביוולנטית זו מאפשרת להציע פרשנות לרגעי האהבה והקירבה בין האם והבת – בשיחת הסקייפ או בנשיקת הפרידה – שבהם האם נבלעת

¹⁴ Chantal Akerman, in Sam Adams, 2010, "Interview: Chantal Akerman", *A. V. Club*, January 28, www.avclub.com/article/chantalakerman-37600, Accessed on Oct. 2015

¹⁵ ראו לעיל הערה 2, עמ' 62; והערה 3.



בצל שחור. כמו פצצת האטום שהותירה את צללי המתים על הקירות בהירושימה, ניתן לתהות אם זוועות המלחמה הותירו בעיני אקרמן את מילות האהבה, או לפחות את אלה שנשמעות מזויפות, כמעין צללית ללא מקור, צללית של הלב המת של נטליה, שכפי שהיא אומרת לאקרמן בשיחה אחרת המופיעה בסופו של הספר, כבר לא היה יכול להתאהב. ניתן לתהות אם בשל כך, כפי שהאם נחוות על ידי אקרמן גם כקרובה, אוהבת ואהובה מכול וגם כזרה, הבית המוכר נשאר תמיד גם הוא, כמו שניתן לראות בשוט הסיום, רדוף צלליות, אלביתי.

כיבוי של אור אלביתי אחרון

מהשוט האחרון לשוט הראשון, ולדיון אחרון באור: בשוט הפתיחה של הסרט, שאורך כארבע דקות ומציג עץ מתנופף ברוח מדברית, ניתן לשים לב כי לאט לאט צבעי הדימוי משתנים. אולי ענן כיסה את שמי המדבר. אולי אקרמן שינתה באופן הדרגתי את הסטורציה בשלבי הפוסט-פרודקשן של הסרט. אנחנו לא יכולים לדעת. השוט מתכתב עם סצנה נוספת שמופיעה קצת אחרי מחצית הסרט: נטליה, שמצבה עוד יציב, יושבת ואוכלת עם אחת הנשים המטפלות בה ופתאום האור בחדר משתנה. לרגע נדמה שצמצם המצלמה הוא שמייצר את האפקט, אבל אז נטליה מרימה את הראש אל עבר החלון: "אוי!"

האישה שלידה שואלת: "ראית את זה?", והן מסכימות – זה כאילו מישהו כיבה את האור או הגיף את התריסים. "פתאום, חושך!" צוחקת נטליה.

המפגש בגוף הסרט בין משחקי האור שמפיקה המצלמה למשחקי האור שמפיק הטבע, והקושי להבדיל ביניהם, מעלים שאלה על שליטה בדימוי המצולם. מרגוליס מזהה איכות דומה ב**ז'אן דילמן**, כשאורות ניאון מבחוץ חודרים אל חלל הבית המצולם, ומפירים את הסדר המופתי של שפת הסרט המוקפדת. לטעמה, מדובר בדוגמה ל"טבע" בלתי נשלט החודר אל תוך הסרט ומערער את הוודאות בדבר השליטה של היוצרת. מרגוליס פונה אל תורתו של פרויד וקושרת את האפקט לאנימיזם האלביתי, שמתגלם, לטעמה, גם בנרטיב עצמו: הסדר המדויק בחייה של הדמות הראשית מתפרק כשהיא מאבדת שליטה בכלי הבית, כאילו אלה זכו לחיים אוטונומיים.¹⁶

שאלת השליטה והסדר אל מול כוחות הטבע האוטונומיים היא שאלה כבדת משקל בחייה של אקרמן, כמי שבריאותה הנפשית עוצבה על ידי כוחות רשע שכפו את שליטתם על הוריה וסביבה. בספרה האוטוביוגרפי אקרמן מספרת על התלות שלה בכדורים שייצרו באופן מלאכותי סדר בחייה, ואפשרו לה להסדיר את שנתה, יאזנו את רגעי המאניה, וימנעו מצב שבו היא תאושפו שוב בעטיין של מחשבות בלתי פוסקות על אלה ששרדו ואלה שלא.¹⁷ אפשר להגיד שגם הטכנולוגיה הקולנועית מאפשרת לה לייצר סדר באופן מלאכותי, לשלוט בייצוג הטבע, בייצוג האור. אבל שליטה זו היא חלקית. אור שמש שאינו בשליטתה חודר אל המציאות שלה, מופעל על ידי כוחות בלתי נראים, כמו שמופעלת ממרחק קרינתה העזה של פצצת אטום. גם השליטה שאקרמן ניסתה להחיל בחייה אזלה

¹⁶ ראו לעיל הערה 8, עמ' 88–89.
¹⁷ ראו לעיל הערה 11, עמ' 72.

תקריב

כתב עת לקולנוע דוקומנטרי



והכוחות בסופו של דבר הכניעו אותה. גורלה, שנקשר בגורל נטליה אימה, הוביל לכך שמכתב הפרידה מהאם הפך למכתב הפרידה ממנה. פתאום, חושך.

קרדיטים לסרט

לא סרט משפחתי / No Home Movie 2015

בימוי וצילום : Chantal Akerman

עריכה : Claire Atherton