תקריב 23 קיץ 2022

היד שמנענעת את העריסה

משתמשים (נטליה אלמדה, ארה"ב, 2021)

עדי שפי

יצירתה התיעודית של הבמאית נטליה אלמדה **משתמשים** (ארה"ב, 2021), אשר זיכתה אותה בפסטיבל סאנדנס 2021 בפרס הבימוי, במסגרת התחרות לקולנוע תיעודי אמריקאי, נפתחת בקולה של היוצרת, שהוא גם קולה של האֵם. קול זה ילווה את הסרט מתחילתו ועד סופו. בדקות הראשונות של הסרט אלמדה מתארת את המציאות של ימינו כעבר רחוק, כאֵם המנסחת בדאגה מהעתיד מכתב קולנועי עבור ילדיה בהווה, ובכך מצהירה על כוונתה לתווך עבורם (ועבור הצופה) בעדינות מציאות קודרת ולא פשוטה, הֲלוֹא היא מציאות חיינו. היא מתארת עולם שבו הורים לא יכלו לקבוע את מין היילוד, נשים היו צריכות לשאת ברחמן את העובר ולא ידעו מראש את זמן הלידה. בבוא העת כרעו ללדת במפתיע ונאלצו לדחוף את התינוק החוצה מגופן ואף לסבול את הלידה הכואבת ואחריה היו צריכות להזין את הילד ולספק את צרכיו באופן מלא באמצעות גופן בלבד. על המסך מוצג תינוק – בנה הצעיר של אלמדה – עטוף היטב, בוכה ונע בחוסר מנוחה בעריסה. האֵם/היוצרת מתבוננת בו, אבל אינה ניגשת אליו ורק ממתינה שהעריסה הרובוטית, הרוטטת בקצב קבוע ומשמיעה צלילים מונוטוניים, תספק לילד את צרכיו. ואכן, לאט ובהדרגה הפעוט מתמסר לאותה הוויה רחמית שהמכונה מבקשת לייצר, נרגע ואחר כך נרדם.

"היא 'האֵם המושלמת'", אומרת אלמדה בהתייחסה לעריסה, אֵם שלעולם לא מתעייפת ונשחקת ובלחיצת כפתור מעניקה לתינוק את כל מה שהוא זקוק לו. אותה 'אֵם מושלמת' – הטכנולוגיה – אשר נמצאת בכל מקום ואינה נראית, מעוררת אצלה רגש אמביוולנטי. מצד אחד, היא סומכת עליה באופן מלא, מקשיבה לה, מפקידה את פרי בטנה בידיה. מצד שני, היא מאיימת על מעמדה ומסכנת אותה. "היא ואני במאבק על חיבתם של הילדים שלי", אומרת אלמדה. "האם הם יאהבו אותה יותר? האם הם יאהבו את השלמות שלה? יותר מאשר את הפגמים שבי?" תהייתה של אלמדה נשמעת בתחילה על רקע תמונה של מטוס סילון בשמיים, שהשובל הסימטרי שהוא משאיר מאחור "פוצע" את קו הרקיע ומתחרה ביופיים של העננים שאינם סימטריים כלל, ובהמשך על רקע תיעוד של תא הנוסעים במטוס, שם מסכי הטלוויזיה "מנצחים" את הנוף הנשקף מהחלון בתחרות על תשומת הלב של הצופה. כך נראה שדבריה מהדהדים אולי חרדה של אמא נוספת – אמא אדמה או אמא טבע (mother nature), הניצבת על פלאיה ופגמיה מול אותה 'אֵם מושלמת', אותה טכנולוגיה המבקשת לשפר אותה ולעזור לה, אך גם לדחוק אותה ולייתר אותה, לנצח במאבק על לבם של "ילדיה".

במרכז הסרט ניצב משולש היחסים המורכב שבין הטבע, הטכנולוגיה והאנושות. המצלמה עוקבת לאורך הסרט בסקרנות אחר פלאי הקִדמה הטכנולוגית: מתקני התפלה משוכללים, שדות סולאריים עצומים, עשרות אלפי קילומטרים של כבלי תקשורת תת-ימיים, אוניית מכולות ענקית, רכבת מהירה או לב אנושי הפועם מחוץ לגוף האדם. מולם מוצג הטבע במלוא תפארתו, אך הוא שרוי במאבק הישרדות מתמיד – בתים ויערות נשרפים עד היסוד בלהבות ענק, כמויות בלתי נתפסות של פסולת אלקטרונית נאגרות, שאריות נפט מזהמות את המים ואת האדמה ואוקיינוסים עולים על גדותיהם. בין הטבע ובין הטכנולוגיה, ניצבים ילדיה של הבמאית. הם לומדים לדבר וללכת, מתרחצים באמבטיה, מציירים או רצים על החוף, משחקים במחשב או בוהים במסך.

משתמשים הוא הרהור קולנועי על טכנולוגיה ומידת השפעתה על חיינו, אך הוא גם הרהור אתי על אימהוּת המתקיימת בצל מאבק ההישרדות של כדור הארץ. אלמדה מנסחת בסרטה פרספקטיבה אימהית חדשה שאותה היא כותבת ב"דיו לבנה". בלשונה של הסופרת והפילוסופית הלן סיקסו (Cixous) במאמרה "צחוקה של המדוזה" (2006 [1975]),[1] כתיבה נשית המתאחדת עם הגוף הנשי האימהי – כתיבה בחלב אֵם. היאמהוּת מוצגת בסרט כחוויה המתהווה בצילן של חרדות קיומיות שבהן מעורבות שאלות מוסריות, אשר משפיעות במישרין על זהותה של האחת הן כאישה הן כיוצרת. אלה שאלות מטרידות אשר מרחפות מעל הסרט לאורך כל הצפייה – האם חצינו כבר את נקודת האל-חזור האקלימית? איזה עולם נשאיר אחרינו? והאם עדיין מוסרי להביא ילדים לעולם הזה?

הפסיכואנליטיקאית הלנה דויטש מבחינה בספרה "פסיכולוגיה של האימהוּת" (1962 [1945])[2] בין "אימהוּת" (motherhood) ל"אימהיות" (motherliness). לטענתה, אימהוּת מתארת את מכלול היחסים הפיזיולוגיים, הרגשיים והסוציולוגיים שבין האם לילדיה, ואילו אימהיות מבטאת נתינה המותאמת לצורכיו של הזולת בלי קשר הכרחי לאימהוּת ביולוגית, והיא כוללת את סך כל התכונות הקשורות לדאגה לאחר ובתוך כך לילד הרך, הפגיע, חסר האונים, הזקוק לעזרה. לפיכך, תכונות כמו אמפתיה, דאגה, קרבה, חמלה, הכלה, הבנה בלתי אמצעית, החזקה (holding), רחמים, הקשבה, הזנה ותכונות אחרות הנקשרות לטיפול ולדאגה (caring) נחשבות לעיתים קרובות תכונות אימהיות, אך אינן קשורות בהכרח לאימהוּת הביולוגית, ולכן יכולות להימצא גם אצל גברים או אצל נשים שלא ילדו מעולם. הגדרה זו נקשרת לתפיסה המוסרית 'אתיקה של דאגה' (Ethics of Care) שבתשתיתה עומדת הטענה שקשר ותלות הדדית בין בני אדם הם הבסיס לחברה בריאה ולפיכך הם בעלי חשיבות מוסרית עליונה.

מלבד הקול האימהי והפרספקטיבה האימהית, אלמדה מציגה פרשנות חדשה גם לזמן. היא לא רק מתארת את ההווה כעבר, אלא מציגה ממש תפיסת זמן "חדשה" המתאפיינת ברב ממדיות, אינסופיות וחזרתיות – זמן נשים – כפי שמכנה זאת הפסיכואנליטיקאית ז'וליה קריסטבה (Kristeva) במסתה "זמן הנשים" (2007 [1986]):

> "אשר לזמן, נראה שהסובייקטיביות הנשית מעניקה לו ממד מיוחד, שמתוך מגוון פניו המוכרים מן ההיסטוריה של התרבותיות הוא כולל בעיקר את החזרה ואת הנצח.[3] מצד אחד, מחזורים, הריון, חזרה נצחית של קצב ביולוגי מתאים לזה של הטבע [...] ומצד אחר, זמניות מוצקה שאין בה פגם ואין מנוס ממנה: זמניות שאין כמעט דבר בינה ובין הזמן הלינארי, שעצם השם זמניות אינו הולם אותה. מקיפת-כול ואינסופית כמו המרחב המדומיין".[4]

הסרט מציג אפוא שתי תפיסות זמן: האחת מקיפת-כול ומוצקה, שאפשר לתארה בנקל כטכנולוגית; והאחרת מעגלית, קוסמית, חזרתית ומחזורית, שאפשר לתארה כביולוגית או טבעית. כך ניתן לזמן בסרט ממד מיוחד הנקשר הן לסובייקטיביות נשית הן לסובייקטיביות אימהית. מצד אחד, אלמדה מנסחת חזון אפוקליפטי שאין אפשרות להינצל ממנו, אסון סביבתי בלתי הפיך; ומצד שני, קולה קורא לתיקון, להבראה ולמציאת הדרך לשיווי משקל הרמוני בראש ובראשונה עבור הילדים. אותה תפיסת זמן "חדשה"

---

[1] סיקסו, ה' (2006). צחוקה של המדוזה (תרגום: מיכל הראל). בתוך ס' פוגל-ביז'אוי, י' ברלוביץ, ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, ד' גריינימן, ש' הלוי וד' חרובי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה – מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית (עמ' 134–153). תל אביב: הקיבוץ המאוחד. (1975).

[2] דויטש, ה' (1962). פסיכולוגיה של האימהוּת (תרגום אליהו פורת). מרחביה: ספרית פועלים. (1945).

[3] ההדגשות במקור.

[4] קריסטבה, ז'. (2007). זמן הנשים. בתוך נ' ינאי, ת' אלאור, א' לובין, ח' נוה ות' עמיאל האוזר (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר – מקראה (עמ' 177–195). רעננה: האוניברסיטה הפתוחה. (1986).

באה לידי ביטוי למשל כאשר היא מתארת את מותו של אביה, מותו של האדם שתרם לו את ריאותיו ואת לידתו של בנה. שלושה אירועים אלה מקיימים ביניהם קשר שהוא לכאורה שרירותי, אך למעשה משקף שיווי משקל מושלם שבסיסו תלות הדדית. אותה תפיסה מנחה גם צורת העריכה של הסרט. כמו סרטי קולנוע רבים, גם **משתמשים** מחולק לפי עונות השנה, אולם במקרה של הסרט ההגדרות האקלימיות המקובלות משובשות והקונבנציה נשברת. אותה תקופה המכונה לרוב "קיץ" או "אביב" מכונה עתה ה"עונה היבשה" או "עונת השריפות" באופן שמדגיש כיצד התערבות האדם הפרה את המאזן האקולוגי. היחס האמביוולנטי כלפי הטכנולוגיה מוצג פעמים רבות לאורך הסרט. הטכנולוגיה היא שהוציאה את המערכת מאיזון, אבל בה גם טמון הפוטנציאל להשיב את האיזון למערכת.

בסרטה, אלמדה מצליחה להשמיע "קול שונה", במילותיה של הפסיכולוגית והפילוסופית קרול גיליגן(Gilligan), קול אתי פמיניסטי של דאגה חמלה ואכפתיות כלפי הזולת, קול שלרוב אינו נשמע או נתפס כתקף או כבעל ערך, אך הוא הכרחי ליצירת תפיסה מוסרית שלמה.[5] הקול, נקודת המבט והזמן "החדש" שאלמדה מציעה **במשתמשים** מעוררים סוג חדש של שיח – שיח אימהי. על כך כותבת הפילוסופית נל נודינגס :(2005,Noddings)

> "אתיקה, כחקר הפילוסופי של המוסר, מתמקדת, על פי רוב, במאפיינים המובהקים של החשיבה והשיפוט המוסריים [...] אפשר לכן לומר שאתיקה ממוסדת זו נדונה על פי רוב ב'שפת האבות': בשפת העקרונות, הקביעות, הטיעונים, ההצדקות וההנמקות קולן של 'האמהות' לא נשמע. הקול ה'אמהי' של דאגה רגישה, קשובה ותומכת, כמו גם הזיכרון של דאגה לאחרים והיות משופע בדאגתם התומכת של אחרים, איכויות אנושיות שהן יסודות להתנהגות המוסרית – אלה כמעט ולא זכו להתייחסות בפילוסופיה של המוסר [...] נקודת המוצא שלה היא לא חשיבה מוסרית במונחים של עקרונות וקריטריונים [מופשטים וחסרי פניות] אלא בעמדה נפשית הכמהה בראש ובראשונה לקדם טוב אנושי קונקרטי [...] דאגה או אכפתיות מוסרית, כהתייחסות המוסרית שאליה אנו מכוונים, אינה משהו מלאכותי או כפוי על ידי התבונה [נוסח הציווי הקטגורי של קאנט או חישובי התועלת של בנתהם], אלא איכות המתפתחת מתוך הדאגה הטבעית שיש לכולנו כלפי האנשים האהובים עלינו וקרובים ללבנו".[6]

הצבת הילדים במרכז והבחירה בעמדה האימהית של דאגה לאחר מייצרת תביעה אתית המופנית לצופה. היא דורשת ממנו להפגין מחויבות, אחריות ודאגה כלפי האחר. ארבע פעמים במהלך הסרט הצופה נדרש להתמודד עם המבט שהילדים מיישירים אליו. בפועל, הם בוהים בצג המחשב ולא מיישרים ביודעין מבטם למצלמה, אולם התוצאה המתקבלת הינה מבט נוקב המופנה ישירות לצופים, שהם במקרה של הסרט גם המשתמשים והאחראים המיידים למצבו העגום של הכדור שאותו הם עתידים להשאיר עבור אותם ילדים. הסרט מציג את הפגיעות (vulnerability) כעיקרון יסוד של קיום חברתי שבבסיסו עומדים חמלה, אמפתיה, פיוס וקבלה, והקשר הדיאדי בין האם לבנה מוצג בסרט כמודל לעיקרון זה – מודל שיש ליישם גם על הקשר בין אדם לחברו אך גם על הקשר בין אדם לסביבתו.

התמונות השונות, שאינן בהכרח קשורות זו לזו, נתפרות יחד במלאכת מחשבת קולנועית באמצעות העריכה, הקריינות הפואטית וכן עיצוב הסאונד המדויק, עד שמתגבש נרטיב קוהרנטי המונחה אף הוא על פי אותו עיקרון. כך למשל העונה היבשה, מתקני ההתפלה ושד האֵם המזין את התינוק במשך דקות ארוכות ממחישים עד כמה הטבע, הטכנולוגיה והאנושות תלויים זה בזה ונדרשים לשתף פעולה לטובת ההזנה של תינוק אחד רך ופגיע. דוגמה נוספת לקשירה הזו היא אוניית המכולות הענקית, מרכז מיון הפסולת האלקטרונית והבן הצעיר הבוהה במסך כשברקע לא פוסקים לרגע צלילי רסיסי הפסולת

---

[5] גיליגן, ק' (1995). בקול שונה: התיאוריה הפסיכולוגית והתפתחות האשה (תרגום: נעמי בן-חיים). תל אביב: ספריית פועלים. (1982).

[6] נודינגס, נ' (2005). מוסריות כדאגה רגישה ואכפתית לרווחתו של הזולת. בתוך נ' אלוני (עורך), כל שצריך להיות אדם: מסע בפילוסופיה חינוכית – אנתולוגיה (עמ' 349–350). תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת.

המומטרים על הקרקע. פגיעותו של הילד נחשפת באמצעות החיבור הזה, שכן הצריכה העודפת המאפיינת את עולמנו מייצרת כמויות אינסופיות של פסולת אלקטרונית שמזהמת את סביבת החיים של הילד מבלי שהוא מודע לכך בכלל.

צדה האחר של אותה הפגיעות מוצג בסצנה העוקבת. שם נראה שתיל מתַּקְרִיב מְרַבִּי (extreme close-up), אולם כאשר המצלמה מתרחקת מעט נחשפת סביבת הגידול המלאכותית שלו. הצמח אינו גדל על אדמה, אלא על מצע גידול מתועש הממוקם בחממת ענק מרובת מפלסים ומשטחים דומים. המרחב סטרילי ושמור, מורכב כולו לוחות מתכת וזכוכית ומצולם באופן שמזכיר סרטים פוסט-אפוקליפטיים. האור, הטמפרטורה והאוויר נועדו לדמות ככל האפשר סביבת מחיה אופטימלית כזו שתספק עבור השתילים הרכים את כל צורכיהם תוך שהיא מנתקת אותם מהאדמה, מאור השמש ומהאוויר החיצון. "אני תוהה אם הילדים שלי יגדלו בעולם שבו כדור הארץ עטוף ב'שמיכה' של פאנלים סולאריים ושהמזון שלהם יגדל ללא אור שמש וללא אדמה", מוסיפה אלמדה בדאגה אימהית, ולרגע מתחברים עולמם של השתיל הרך, התינוק אשר נרדם בעריסה ללא מגע אנושי והלב הדופק מחוץ לגוף האנושי.

מול העולם הטכנולוגי והמתועש מוצגת מערכת היחסים של אלמדה עם בניה, המתווכת באמצעות המצלמה. מנקודת מבט עילית היא מצלמת את בנה הצעיר במרחב הדיאדי הבטוח שלהם, מתמקדת בחלקי גופו השונים – כפות ידיו שבהן הוא מצייר בצבעי גואש את השמים או את הינשוף, גופו המשתכשך במי האמבט ובית החזה אשר נע מעלה ומטה מסמן לאימו המודאגת שהוא עדיין חי. אלמדה מדגישה עד כמה חשוב בעבורה לתעד את כל הרגעים הראשונים של ילדיה, לשמור בשבילם את כל הזיכרונות שלא יוכלו לאצור בזיכרון שלהם. "אל תדאג אני לא שוכחת. אני אהיה כאן כשאתה תלך [...] הם ישמעו אותי ויזכרו אותך", היא מבטיחה לבנה, ובכך מוסיפה ליצירתה הקולנועית גם הרהור נוסף, הפעם על חשיבותו של התיעוד לא רק בכל הנוגע לקשר בין האם המתעדת לבין בנה המתועד, אלא גם בקשר בין המתעד/ת ובין סביבתו/ה הנכחדת לאטה.

לקראת סוף הסרט נחשפת דמותה הפיזית של אלמדה, ובסצנה כמעט סוריאליסטית היא מוסיפה נדבך נוסף לאותו הרהור אתי כשהיא מציעה לחשוב שוב על תפקידו של הקול ביצירה הדוקומנטרית ולפרק אותו. לאורך הסרט היא מוצגת לעיתים באמצעות ייצוג סימולקרי המגיב בתנועה ובצבע לתנודות קולה. בכך שהיא בוחרת להיחשף. היא מבקשת לערער על "קול האלוהים" המתווך לרוב, עבור הצופה, באופן אובייקטיבי לכאורה, את המציאות. היא "מתוודה" מול הצופה שהיא האדם שמאחורי הקול ושקולה שלה, המהורהר והפואטי, הוא אשר עבר כחוט השני בין התמונות השונות ותרם ליציבות היצירה הקולנועית. אולם גם הוא ניתן לפירוק וגם עליו ניתן להפעיל מניפולציה בכלים טכנולוגיים. היא מקריאה מעין כתב ויתור או הסכמה, שבו היא מאפשרת לכאורה לתוכנה לעשות שימוש מניפולטיבי בקולה. אולם בפירוק הזה היא גם מוותרת לכאורה על קול האם, ואכן בנה הצעיר יושב מול המסך ומשחק בקולה כרצונו עד שהוא שומע את 'האֵם המושלמת' באותה טכנולוגיה, אשר מבקשת להחליף את אימו. קולה הממוחשב נשמע כאשר היא נותנת עצות שימושיות להורות, מציגה את העוברים אשר מתפתחים במעבדת הפוריות עד שיוחזרו שוב לרחם אנושית ושואלת את בנה בדאגה: "האם אתה רעב?".

פילמוגרפיה

משתמשים (2021), **כל השאר** (2016), **שומר הלילה** (2011), **השמונה** (2009), **הגנרל** (2009), **הצד האחר** (2005)

קרדיטים
משתמשים (2021)
בימוי, הפקה ועריכה: נטליה אלמדה. צילום: בנט סרף