

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

ענת זנגר



היסטוריה היא מה שכואב, מה שמסרב לתשוקה ומציב גבולות חסרי רחמים לפרקסיס האינדיווידואלי כמו גם הקולקטיבי (גי'מסון 2004 [1993]: 102).

מבוא

על רקע גלי הים נראים אישה וגבר צעירים בסצנת פרדה. כשבזרועותיו מסך מחשב מבקש הגבר מהנערה שתגיד משהו. 'כמו מה?', היא שואלת. 'תישאר', הוא מציע. היא שותקת. הוא מתרחק ועמו גלי הים הכחולים. גלי הים, כך מתברר, הם ציור רקע בלבד על גבי מכונית שנעה ומאחוריה מתגלה הרחוב התל אביבי. היא קוראת: 'תישאר!'

* מאמר זה הוא חלק מפרויקט מחקר רחב שתומכת בו הקרן הישראלית למדע (Israeli Science Foundation, ISF, קרן מחקר 936/08).

אבל הגבר כבר נמצא במכונית המתרחקת ולא יכול לשמוע את קולה. סצנת הפתיחה של סרטם של שירה גפן ואתגר קרת מדוזות (2007) שתוארת כאן, מכילה בתמציתיות את היסודות המאפיינים את מיתוס 'בת הים הקטנה' (The Little Mermaid). אישה צעירה, בחיר לבה, ים המפריד ביניהם וקול שאינו מוצא לו ביטוי. אל סרט זה מצטרפים עוד סרטים ישראליים מן העת האחרונה ובהם דמויות נשיות השבות ומופיעות מתחת לפני המים ומעליהם. סרטם של נועה גרינברג (תסריט) ודני סירקין (בימוי) למראית עין (2005) שבו טובלות הגיבורות בים ובברכה, סרטה של ג'ולי שלז (בימוי) ועומר תדמור (תסריט) מוכרחים להיות שמח (2005) שבו לברכה ולמים תפקיד חשוב בחיי הדמויות הנשיות, סרטם של הדר גלרון (תסריט) ואבי נשר (תסריט ובימוי) הסודות, שבו טובלות הנשים במקווה (2006), סרטה של הדר פרידליך עבדי השם (2002) וסרטה התיעודי של ענת צוריה טהורה (2002) שניהם ממקמים את הגיבורות שלהם במימי המקווה.¹

לכאורה מה לקולנוע הישראלי ולבתולות ים? ומה משמעות נוכחותם של המים במרחב הקולנועי הישראלי? אם ניתן לעקבות המים להוביל אותנו נוכל לחשוף את הזיקה בין המרחב המימי לקול הנשי כפי שהוא בא לידי ביטוי בקולנוע הישראלי העכשווי. לעומת סרטי שנות התשעים, שאז הגיבורות הנשיות חיפשו את קולן בטריטוריות גבריות (כמו למשל סרטה של איילת מנחמי סיפורי תל אביב [1992]), נראה שעל סף המילניום החדש, נשים שואפות לחצות את הגבולות ולנוע מעולם אחד למשנהו בלי לאבד את קולן או את מהותן הנשית-ימית.² מהים הפתוח דרך הברכה הבנויה אל מימיו המדודים של מקווה הטהרה חוזרים הסרטים אל מיתוס בתולת הים וגלגולו בסיפור בת הים הקטנה. במאמרי זה אבקש לבחון את האופן אשר בו נכתב מחדש מיתוס בת הים הקטנה בקולנוע הישראלי של תחילת המאה העשרים ואחת ואת הפונקציה של הכתיבה מחדש. בעקבות תפיסתו של קלוד לוי-שטראוס את מבנה המיתוסים (Lévi- [1958] 1979 Strauss), אתחקה אחר גילומים אחדים של המיתוס ומבנה העומק שלהם. כפי שאראה בהמשך, גרעין הלבנה של מיתוס בת הים עוסק במיניות, בידע ובקול של האישה. השאלתו של מיתוס זה, לעתים במוצהר ולעתים במרומז, מאפשרת לסרטים הישראליים להתמקד בתהליך חיפוש של מרחב נשי וקול נשי, כך שבאמצעות הסרט משתקפים ומעוצבים דימויים, תשוקות וחרדות שיש בחברה הישראלית. לשם כך אלך בעקבות קולותיהן של הנשים: בימאיות, תסריטאיות, שחקניות ודמויות נשיות. אתמקד בארבעה סרטים שנוכח בהם המיתוס באופן בולט ומעורבות בהם נשים יוצרות: מדוזות, למראית עין, הסודות וטהורה. באמצעות דיאלוג בין-טקסטואלי עם המיתוס, אבקש לקרוא את העלילות, האירועים, הדמויות והדימויים הקולנועיים עם המיתוס

1 בהקשר זה אפשר להזכיר גם את האפיוודה הראשונה בסרטו של איתן גרין הכול התחיל בים (2008), כמו גם שלוש עבודות וידאו של נשים שעוסקות בנשים, מים וסירנות: Mairmed של דנה דרויש (2004), טבילות של שולי נחשון (2006) וברכת שחייה של גליה גור זאב (2008).

2 אני מודה לנורית גרץ על שהפנתה את תשומת לבי לדוגמה זו.

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

ונגדו.³ האם נוכחותם המצטברת של עקבות המיתוס בקולנוע הישראלי היא ביטוי לעצמתו או למצוקתו של הקול הנשי? אבקש לזהות עקבות אלה בעיקר כאותות המעידים על צורך הולך וגובר ביצירת טריטוריה וקול, בשעה שהנשים מסמנות את שפת הים, הברכה והמקווה כאזורי גבול, ואת המים כטריטוריה ושפה אלטרנטיבית.⁴

זרימתו של המיתוס

מהמיתולוגיה היוונית (הומרוס, אובידיוס ווירגיליוס), דרך שירה (דנטה ורילקה), יצירות מוזיקה וציור, אגדותיו של הנס כריסטיאן אנדרסן ועד לקולנוע הבין-לאומי, בתולות הים שבות וצפות בתודעה הקולקטיבית שלנו. בין אם יש להן זנב וסנפירים (הסירנות [Sirens]), בת הים הקטנה [The Little Mermaid] וספלאש [Splash]) ובין אם אין להן (סרטי המיוזיקל הימיים של אסתר ויליאמס, וסרטים כמו בתולות הים [Mermaids], שמעתי את בנות הים שרות [I've Heard the Mermaids Singing] והפסנתר [The Piano]) בתולות הים נעות בין העולם התת-קרקעי לעולם היבשה.⁵ על פי המיתולוגיה המערבית סירנות ובתולות ים הן יצורים היברידיים (בדרך כלל שילוב בין אישה לציפור או לדג) בעלות קול מהפנט וידע המשלב עבר, הווה ועתיד ובכך טמון סוד משיכתן. כפי שמבחינה חוקרת התרבות מרינה וורנר (Warner 1996) הסירנות מגלמות בקסמן שילוב של קול, גורל וארוטיות. את קסם שירת הסירנות והידע שלהן מתאר הומרוס באודיסאה (שיר 12): 'יען לא עבר עוד איש בספינה משחירה עלינו, אשר לא האזין לשירת פינו ומנגינתנו, להיות עושה את דרכו מאושר ועשיר בדעת. יען ידענו הכל' (הומרוס, 1994: 230). בקומדיה האלוהית (Dante, 1960 [1307]) אף קושר דנטה את סוד משיכתן של הסירנות לידע שלהן וזאת בהשראת דברי הפילוסוף קיקרו:

It was not the sweetness of their voices or the novelty and diversity of their songs, but their professions of knowledge that used to attract the

3 לשיטתו של יונג טקטיקה המייצרת הגברה (amplification), במחקרו של איזוד (Izod 2001: 7) על תאוריות יונגיאניות והקולנוע.

4 בהקשר הישראלי-לאומי, חבר מוזהה את הים עם 'סיפור כיסוי' לאומי (מונח של הול, Hall 1996: 24) להמשכיות טריטוריאלית. דמות האישה משמשת לעתים בתור מוצא לקונפליקט, 'שכן כאשה היא בסיסית, היא יולדת, היא אמה אדמה, היא אם האומה' (חבר 2007: 135). חבר אף מוסיף: 'דמות האשה היא הנושאת על גבה את תפקיד המקור, שהוא הגיבוי הסופי והאחרון למעשה האיחוי, כשגם את התפקיד הזה היא ממלאת כדי להימחק' (שם).

5 בין יצירות אלה אפשר לציין גם את *Tristan & Isolde* וכן סרטי מיוזיקל ימיים כמו *Million Dollar Mermaid* ו-*Dangerous When Wet*. לרשימת יצירות תרבות נוספות העוסקות בדמות הסירנה ובת הים הקטנה לאורך ההיסטוריה ראו וורנר (Warner 1996), הול (Hall 2007) וקופר (Cooper 2009).

passing voyagers; It was the passion for learning that kept men rooted to the Sirens' rocky shores (Cicero 1983).⁶

לא הייתה זו מתיקות קולותיהן או החדשנות והגיוון של שיריהן, אלא הידע המקצועי שלהן שמשך את הנוסעים. הייתה זו התשוקה ללמוד שריתקה את הגברים אל החופים המסולעים של הסירנות (קיקרו, שם, התרגום שלי).

במהלך הזמן מיתוס הסירנות היווני עבר טרנספורמציה: קולן של בתולות הים אמנם נשאר ייחודי גם באגדות ובתרבות הפופולרית של המאות תשע עשרה והעשרים, אלא שהיה עליהן לוותר עליו כדי לזכות בנסיך שלהן. כפי שמציינת וורנר, אם במיתולוגיה הקלסית הסירנה מגלמת את האיום שבאבדן הזהות של קרבנותיה, הרי שבגלגולה באגדות המאוחרות זהותה של בת הים נמחקת כשהיא מוותרת על המעמד הייחודי שלה בין העולמות והופכת יצור אנושי (Warner 1996: 406).⁷ עוד הבדל חשוב כרוך במעבר הסירנה לדמות בת ים קטנה, והוא תנועתן של הנשים במרחב. במיתוס היווני הסירנות מפתות את הגברים אל המים, ואילו בגלגולן המודרני, בדמות בת הים הקטנה, האישה היא הפונה אל היבשה ומוכנה להשאיר מאחוריה את הים ואת קולה.⁸

במובן זה גרסתו של הנס כריסטיאן אנדרסן (1846) משמשת נקודת מפנה, הסירנה הופכת בת ים קטנה. בסיפורו של אנדרסן, בת הים גדלה בממלכת המים ואביה הוא המלך. בהיותה בת שמונה עשרה עולה בת הים ליבשה ומתאהבת בנסיך, ולשם כך עורכת הסכם שעל פיו תיכרת לשונה וקולה יועבר לרשות מכשפת הים. בתמורה, זנב בתולת הים שלה יוחלף בזוג רגליים אנושיות. ההמרה כרוכה בכאב ובדימום, אך בת הים אינה מוותרת. היא נושאת חן בעיני הנסיך, אך הוא מתעתד לשאת אישה אחרת. האחיות מוותרות על שערן הגולש, על מנת שבת הים הקטנה תוכל לחזור אל ממלכת הים. לשם כך עליה לדקור את הנסיך למוות, אך היא בוחרת להקריב את חייה ונמוגה בין קצף הגלים. יצירתו של אנדרסן שימשה השראה לגרסאות רבות. בסרטם של אולפני וולט דיסני (בת הים הקטנה) ובעיבודים אחרים של האגדה, יש ניסיונות ותנאים שונים להחזרת הקול לבת הים, היא זוכה בנסיך שלה ובברכת האב, אך מוותרת על התנועה בין העולמות ונשארת בעולם היבשה לצדו של הנסיך.⁹

6 ראו גם וורנר (שם, 399).

7 רנן (2007) מדגישה גם היא בקריאתה את ההקרבה וההתבטלות העצמית בפעולותיה של בת הים הקטנה באגדה. עם זאת יש לציין כי האופציה למעבר בין העולמות ניתנת לבת הים הקטנה, אך לא לנסיך. הגברים יכולים לחיות ביבשה ועל פני המים. בגרסאות קולנועיות מאוחרות בת הים אף מצילה את הנסיך מטביעה.

8 כפי שמבחין מורטנסן (Mortensen 2008: 443).

9 לבת הים הקטנה בהפקת וולט דיסני נוצרו גרסאות המשך (2000), כמו כן הופקו גרסאות אנימציה רוסית (1968) צ'כית (1975) ויפנית (1975), סדרת טלוויזיה (1995) ומשחקי מחשב, ראו שם.

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

נוכחותו של המיתוס לאורך התרבות המערבית מצד אחד, והתמורות שחלו בו סביב הקול והידע הנשיים מצד אחר, מעידות על משמעותו הטעונה של המיתוס בחברה. אציין, בעקבות פאבל (Pavel 1981), כי בכל מיתוס יש גרעין מקודש המגדיר ושומר על מהותו. גרעין זה מבטיח את המשך קיומו של המיתוס מדור לדור ומטקסט אחד למשנהו. במיתוס בת הים הקטנה יש בגרעין זה כמה יחידות מיתוס או 'מיתמות' (mythemes) בלשונו של לוי-שטראוס (Lévi-Strauss 1979): בת ים ובחיר לבה, תנועה בין עולם מימי ליבשתי, הפרדה בין קול לגוף ובחירה בין זוגיות לבין קול. המיתוס הקלסי מזהה את 'הידע הסירני' כידע שבשולי הסדר החברתי הפטריארכלי המקובל. למרות זאת הוא מקפל בתוכו איום. דמותה של הסירנה עוברת טרנספורמציה לבת ים קטנה מבויתת המשאירה את הקול והידע שלה בממלכת המים. במונחים של לוי-שטראוס, מבנה העומק של המיתוס מקפל בתוכו שני זוגות ניגודים מרכזיים: בין היבשה לים (או בין גבר לאישה) ובין הקול לאילמות. קולה של בת הים מתקיים מחוץ לסדר הסימבולי ול'חוק האב' (Lacan 1982 [1966]) ולכן בהיותו שייך לסדר הדמיוני או ל'סמיוטי', כפי שמגדירה זאת קריסטבה (Kristeva 1986 [1973]), מאוים הסדר החברתי.¹⁰ הקול מזהה כגורם העלול לקלקל את 'לחש האהבה' (Warner 1996). אם נרצה, הקול משמש כמשכון להבשלה המינית של בת הים הקטנה ולאחר מכן לזוגיות.¹¹ נראה אפוא שהקולנוע מציג את הוויתור על הידע הנשי כ'הפי אנד', כשהגיבורה זוכה בחיי אושר לצדו של הנסיך שלה (בת הים הקטנה; ספלאש; הפסנתר ועוד), אך אינה יכולה לשוב עוד אל ממלכת המים (Sells 1995).

הסרטים הישראליים שאדון בהם כאן מתמקדים בשבר שאחרי: מה קורה לקול ולידע שמתקיימים מחוץ לסדר הסימבולי והודחקו או הושחקו בחברה הפטריארכלית? איך מתפקדות הנשים עם פיהן היבש ועם הצימאון? אילו דרכים עומדות בפני הנשים להחזיר אליהן את הקול?¹² ארבעת הסרטים מרמזים למיתוס, לעתים באופן מלא וישיר ולעתים באופן חלקי ועקיף, כשהמיתוס משמש עבורם אנלוגיה מטפורית. בניתוח הסרטים אדון בתחילה במניפסטציה, באופן שנכתב בו המיתוס באמצעות השפה הקולנועית. אחר כך אדון באופן שבו הוא מתכתב עם מיתמות מרכזיות ועם מבנה העומק של המיתוס. כפי שאראה, כתיבות מחדש של המיתוס מבקשות להתחקות אחר הקול והידע הנשיים בחברה שבה חוק האב הוא הדומיננטי (Lacan 1982 [1966]) ולבטא את התשוקה לשוב ולחזור למים. הבחירה בדמות סירנה או בת ים קטנה, המאופיינת באמצעות קול שירתה,

10 בעקבות לאקאן מזהה קריסטבה את הרגיסטר הסימבולי כציר של פרקטיקות השיח המאפשרות את שכפול הסדר החברתי. לעומתו את הרגיסטר הסמיוטי מניע המקור הגופני, הליבידינלי, ומבטא את המהפכנות והכוח לנתן מוסכמות, Frazer 1992; Kristeva 1986 [1973].

11 הבשלה זו באה לידי ביטוי בהמרה של הזנב ברגליים אנושיות ובאיבר מין נשי.

12 לדיון בשתיקה אצל הגיבורות באגדות ראו רות ראוּפמן (2007). לדיון בשתיקה ו"בדחוי" (abjected) ביחס לאלמנט מלחמה בקולנוע הישראלי ראו פרידמן (1998).

היא בחירה באופציה הסמיוטית, זו שמחוץ לשפה.¹³ כפי שמנסחת זאת סיקסו (2006 [1975]): 'הקול, השירה שבטרם היות החוק, שבטרם קטע הסימבולי את נשימתה, שסוגלה מחדש במסגרת הלשון שתחת הסמכות המפרידה' (שם, 146).¹⁴

הים (או 'פיה יבש וסביבה הכול מיס')

כבר שמו של הסרט, מדוזות, משמש צומת המלכד בתוכו כמה משמעויות וטקסטים: את איכויותיו של יצור תת-מימי, חסר חוליות, צורב, שאינו יכול לשרוד מחוץ למים, את תיאורו של פרויד את המיניות הנשית המאיימת, בפרשנותו למיתוס הקלסי של פרסאוס ומאבקו במדוזה (במסתו 'ראשה של המדוזה', [1922] Freud 1993) ואת קריאתה הנגדית של סיקסו הקוראת לנשים לחקור את הנשיות (במסתה 'צחוקה של המדוזה', 2006 [1975]: 140): 'הגיע הזמן שהאשה תסמן את צעדיה בשפה הכתובה ובזו שעל פה', היא אומרת 'כך, תוך כדי הכתיבה, מתוך האשה ואליה, ועם קריאת התיגר על השיח הנשלט על ידי הפאלוס, מכריזה האשה באופן שונה מזה השמור לה בתוך ובאמצעות הסימבולי, כלומר בשתיקה, שתצא מהשתיקה הממולכדת, שלא תיתן שישבצו אותה בשוליים או בהרמון'.

בסרט מדוזות שלושה סיפורים מקבילים הנתקלים זה בזה וממשיכים זה את זה ובהם שלושה דורות של נשים: אימהות, בנותיהן הבוגרות וילדה אחת. המשותף לכולן הוא הקושי, החסר והצימאון התמידי. 'תני לי מים' מבקשת מלכה (זהרירה חריפאי) מג'וי המטפלת הפיליפינית שלה (מונט דה לטורה), קרן (נועה קנולר) שולחת את חתנה הטרי לחפש לה מיץ תפוזים ובתיה (שרה אדלר) לוגמת מזרזיף המים שמטפטף מתקרת דירתה. לאט-לאט נפרשת שרשרת מסמנים הנקשרת למים כצורך קיומי וכמקור תמידי לתשוקה. מסמנים אלה הם חלק ממערך של כתיבה כפולה, רב-שכבתית (בלשונו של ג'אנט, Genette 1982), המפעיל, במקביל למדוזה, את הזיכרון המיתי של בת הים הקטנה.

לבתיה, נעמי, קרן ורלי, כמו לסירנות ולבתולות הים, שער ארוך וגולש. דמויותיהן משתקפות זו בזו והן מתחלקות בערגה שלהן לעולם המימי. כמו בלדריות ברשת סמויה מן העין, הן מעבירות זו לזו מים, בין אם בגילומם הפיזי ובין אם המטפורי (שיר, סרט

13 כפי שמבחינה קריסטבה (Kristeva 1986 [1973]) בכל מערכות המשמוע, חוץ משירה, הרגיסטר הסימבולי הוא הדומיננטי. ראו בהקשר זה דיונה של מארי אן דואן על הקול בקולנוע (Doane 1986).

14 כשסיקסו מציעה זיקה בין נשיות, מיניות, מים וקול, היא מוסיפה: 'אמרת לי לעצמי: את משוגעת! מה ההתפרצויות האלה, השיטפונות, הגלים? איזו אישה תוססת ואינסופית, שקועה בתמימותה, שמורה בבורות ובבוז עצמי תחת האגרוף הגדול של ההורים-נישואין-הפאלוגוצנטריות, לא התביישה בעוצמתה? מי שלא הופתעה ונבהלה מהמהומה הדמיונית של דחפיה (כיוון שגרמו לה להאמין שאשה תקינה, נורמלית, היא שלווה באופן... אלוהי), הואשמה במפלצתיות; מי שתססו בה חשקים משונים (לשיר, לכתוב, לדבר, בקיצור – לבטא משהו חדש) לא חשבה את עצמה חולה? (סיקסו 2006 [1975]: 136).

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

או זיכרון). בתיה, שבתחילת הסרט נפרדת מבן זוגה על רקע הגלים המצוירים שעל המכונית, שבה וחוזרת אל הים ואל המים פעמים אחדות במהלך הסרט. על חוף הים בתל אביב, ילדה כבת חמש יוצאת מן הים בגלגל ים שעל מותניה, היא מסרבת להסירו או לענות על שאלות. ילדה זו מתלווה לבתיה במשך כמה ימים עד שהיא נעלמת. בחיפושיה אחר הילדה, בת דמותה שלה בילדותה, נפגעת בתיה בתאונה ומאבדת את הכרתה, מאושפזת, נמלטת מבית החולים היישר אל דירתה המוצפת, נרטבת בגשם זלעפות, ולבסוף צוללת אל מעמקי הים, ונעמי חברתה הצלמת מושה אותה מן המים. המפגש עם הילדה והחיפוש אחריה מעורר אצל בתיה זיכרון ילדות טראומטי הקשור לסכנת טביעה שלה בעת מריבת הוריה על חוף הים.



תמונה 1: קרן ו'הנסיך' שלה במלון מול הים, מתוך 'מדוזות' (שירה גפן ואתגר קרת)
צילום התמונה: ברוך רפיח. התמונה באדיבות 'למה הפקות'

בתיה עובדת לפרנסתה בתור מלצרית באולם חתונות. הכלה קרן ננעלת בשירותים כששולי שמלת הכלולות הלבנה שלה מלפפים את פלג גופה התחתון, כמו זנבה של בתולת ים. מי יציל את בת הים הלכודה בתא שקירותיו מצופים אריחי קרמיקה בצבע כחול עמוק? קרן קוראת לעזרה, אבל הדפיקות שלה נבלעות במוזיקת הריקודים. היא מסירה את שמלתה, חולצת נעליה ומטפסת, אך נופלת ונחבלת. כמו בת הים הקטנה, עליה להשיל את זנבה לקראת המפגש עם הנסיך שלה וכמו רגלי בת הים הקטנה גם רגליה שלה הן מקור לחולשה ופגיעות. מיכאל החתן הטרי (גיא סנדלר) נושא אותה על זרועותיו כשרגלה מגובסת, מחדר המיון היישר למלון על חוף תל אביב סמוך למרינה ('תשכחו מהקריביים', אומר להם הרופא בחדר מיון).

בכל חדרי המלון על הקירות טפט זהה ועליו מודפסות סדרות של שושנות מים בגוני קרם וזהוב דהוי. קרן מתלוננת שרועש, שאינה יכולה לראות את הים והייתה רוצה לעבור לחדר אחר. רלי (אם נרצה, הלוא היא אריאלה או אריאל, כשמה של בת הים הקטנה בגרסת וולט דיסני) מתגוררת בדירת הגג שבמלון. בעודה טרודה בניסוח מכתב התאבדות היא מפלרטטת עם החתן הטרי. בסופו של דבר, רלי מציעה לזוג להחליף בין החדרים, מה שיוצר בלבול בין שתי כתיבות, זו של רלי וזו של קרן. 'אנייה בתוך בקבוק', כותבת קרן הכלה המגובסת בחדרה:

אינה יכולה לטבוע.
ידידותית לעין המסתכל, שטה על פני זכוכית...
הרוח מבחוץ לא תנשב במפרשיה.
אין לה מפרשיה.
יש לה תחתיות שמלה ומתחתן מדוזות.
פיה יבש וסביבה הכול מים.

קרן מטמינה את השיר שכתבה במגירה ומסתירה אותו מבן זוגה, שמתרוצץ בינה לבין בתולת הים שמתגוררת למעלה. עם התאבדותה של רלי מוצא מיכאל את השיר על דף נייר שמונח בסמוך ומייחס אותו לרלי, ל'משוררת' (כפי שהוא מכנה אותה). העברת הקול מקרן לרלי מייצרת הפרדה, כמו במיתוס, בין הגוף לקול, בין הסובייקט הנשי לידע שלו. אם זיהינו את מיתוס בתולת הים בגלגולו המאוחר ב'בת הים הקטנה' של אנדרסן כסיפור של ויתור על הקול שסופו התאבדות, הרי שמדוזות, כך נראה, מציע במבנה העומק שלו וריאציה מודרנית לסיפור זה. מצד אחד, הסרט עוקב אחר הצימאון של בתולות ים כשהן חיות ביבשה ללא מים (מלכה, בתיה, קרן, וגם גליה וג'וי). מצד אחר קולן של בנות הים נקשר לים, לידע החוצה גבולות של זמן ולמוות.¹⁵ גם בדמותה של בתיה, שכמעט מקפחת את חייה במעמקי הים בניסיון לחזור אל חוויית ילדות, וגם בדמויותיהן של קרן ורלי. עם מותה במלון הסמוך לחוף הים התל אביבי, רלי מנכסת לעצמה את השיר, בעוד 'הנסיך' שלה – מיכאל – נשאר עם כלתו. כמו גורל בת הים בסיפורו של אנדרסן. קרן, הכלה הטרייה, מוותרת על הקול שלה למען הזוגיות וכותבת מחדש את הבחירה שכבר עשו בתולות הים בקולנוע ההוליוודי (בת הים הקטנה, ספלאש).

הברכה (או חוק האב)

שלא כמו הסרט מדוזות – שבו מיתוס בתולת הים וסיפור בת הים הקטנה נכתבים מחדש באמצעות התרחשויות, אפיון הדמויות והשפה הקולנועית – זיקתו של הסרט

15 'להיות או לא להיות' שואלת המלט המגולמת בידי אישה במחזה שמשנתפת בו גליה השחקנית.

בין הים למקווה: קולה של הסיירה בקולנוע הישראלי העכשווי

למראית עין למיתוס היא עקיפה יותר.¹⁶ עם זאת, כפי שנראה, אלמנטים מן הגרעין המקודש של המיתוס נוכחים בסרט ברמת הנרטיב, ובהם המעבר בין עולם המים ליבשה, ההתבגרות הנשית והוויתור על הקול הנשי שמסתיים בהתאבדות. המרחב הקולנועי יוצר זיקה מיידית למיתוס באמצעות אתרי המים שבו. הים הפתוח נראה בסרט בדרך כלל במבט מרחוק ונתפש כמקום של סכנה, ואילו ברכת השחייה הבנויה משמשת זירה להתרחשויות בהתבגרותן המינית של הגיבורות, בתהליך ההתבוננות הפנימית שלהן ובהתמודדות שלהן עם המציאות הסובבת אותן.

יערה, נערה עיוורת כבת עשרים (טלי שרון), שגדלה בבית הדודה והדוד ושתי בנותיהם מאז התייתמה מאמה, שבה לבית כמה שנים אחר כך, בניסיונה לחשוף את המניע להתאבדות של טליה בת-דודתה. בהיותן בנות אותו גיל הן חלקו חדר משותף, חברים וחוויות. במערכת היחסים הסימביוטית שנוצרה ביניהן שימשה טליה עבור יערה לא רק בת-דודה וחברה קרובה, אלא גם מתווכת בינה לבין העולם, 'העיניים שלה'. עם ההתקדמות בחקירה חושפת יערה פרטים המעמידים בספק את האמון שנתנה בטליה. כמו במיתוס בת הים הקטנה, אופוזיציה דומיננטית, הנוכחת ברמות שונות של הנרטיב, היא זו שבין הקול לשתיקה. אלא שבסרט זה השתיקה נקשרת לשלוש נשים במשפחה אחת. שתיקתן המתמשכת של האם (סנדרה שדה) ושתי בנותיה לנוכח הניצול המיני של הבנות בידי רפאל אביהן (אסי דיין) לעומת קולה של יערה החושפת את הסוד. כפי שהבחין פוקו, הדיבור על המין כלוא במסגרת של גילוי והסתרה (פוקו 1996 [1976]). על אחת כמה וכמה נכון הדבר כשמדובר במצב של גילוי עריות שבו 'לדעת את מה שאסור לדעת' (Toussig 1999) הוא סוד משפחתי מעיק שקשה לחשפו, וכך אל השתיקה מצטרפים מנגנוני הכיסוי וההסתרה.¹⁷

ההסתרה היא נדבך חשוב גם במערכת היחסים המורכבת שנבנית בין שתי בנות הדודה. יערה העיוורת מובילה את טליה קשורת עיניים אל כיוון הצוק. אם תטעה ייפלו שתיהן לים. ההסתרה נקשרת אף להתפתחות ולהבשלה המינית של שתי 'בנות ים קטנות' ולכתמי הדם שבדרך. החוליה הראשונה היא הכתם, כתם דם אדום בשמלתה נגלה ליערה בזמן השבעה כשגדי, החבר של טליה שנפטרה, מעלעל באלבום תמונות הילדות שלהן. יערה, כך מתברר, נפלה בחגיגת בת המצווה ונחבלה בברך, טליה הסתירה ממנה את הפצע שלה, אך עקבות הכתם נוכחים באלבום המשפחתי וקולו של גידי חושף אותו. כמו במיתוס בת הים הקטנה הכאב ברגליים והדם השותת הם שלב בהבשלה המינית. כתם הדם הבא, שאליו חוזרת יערה בניסיונותיה לכתוב את עברה, שייך למחזור הווסת הראשון שלה. בהיעדר אפשרות לראותו היא מחליטה לטעום מהדם. היא מציעה אף לטליה לטעום וזו מעמידה פנים שהיא אכן עושה כך. פעולתה זו של יערה ממקמת אותה כבר בשלב מוקדם בהתבגרותה המינית מחוץ לכללי המשטור החברתי של הסימבולי. כפי

16 לדין במיתוסים ובטרנספורמציות מוצהרות ומובלעות שלהם ראו Zanger 2006.

17 כפי שמבחינות הרצוג ולהד (2005) שתיקה והשתקה משמשות אסטרטגיות של כיסוי והסתרה.

שמבחינה פרידמן (1998: 41) בעקבות קריסטבה (Kristeva 1982: 42), האיסור לטעום מן הדם נקשר לגוף הנשי ולמהות האימהית: 'דם, כיסוד חיוני, מתייחס גם לנשיות, לפוריות, ולהבטחת ילודה. הוא הופך אפוא לצומת נשית מרתקת, מקומו המתאים של המוקצה'.¹⁸ בשלב מאוחר יותר משתמשת טליה באמון העיוור שנותנת בה יערה בת ה-15, כדי לגרום לה להאמין שהמציל בברכה מעוניין בה והיא משפיעה עליה לעשות את הצעד הראשון. 'כדאי לך שזה יהיה עם מישהו עדין ומנוסה', היא משכנעת את יערה חסרת הניסיון. יערה נכנסת למלתחה ומבקשת מהמציל שילווה אותה, אך כשהם בתא היא ממררת בבכי ומבקשת שיפסיק. טליה עצמה עדה למגע המיני הכפוי מהתא הסמוך, כשבמעין משחק תפקידים מעוות היא משמשת עדה אילמת, כמו אמה שלה במקרים אחרים. מן החקירה מתברר בדיעבד כי טליה הייתה מעוברת פעמיים ובשני המקרים על ידי אביה (רפאל).



תמונה 2: טליה ויערה ביים, מתוך 'למראית עין' (נועה גרינברג ודני סירקין), התמונה באדיבות JCS הפקות

בברכת השחייה הריקה מאדם מתעמתת יערה עם רפאל. בעוד הוא שוחה בשעת ערב היא מתיישבת על המקפצה סמוך לשפת הברכה. המצלמה מתעכבת על ידיה המלטפות את רגליה החשופות, רגליים שהפכו מרגלי 'בת ים קטנה' לרגלי אישה. היא מצטרפת לרפאל לברכה בבגדים תחתונים בלבד. רפאל מתבונן בה והחלוקה המסורתית, שעליה עמדה לורה מלווי (Mulvey 1975), של הגבר כבעלים של המבט בשעה שהאישה משמשת אובייקט למבט זה, מתממשת כאן באופן מושלם כיוון שיערה העיוורת אינה יכולה להחזיר מבט. אבל יערה איננה נשארת פסיבית. במלאכת מחשבת, המתחילה בפיתוי מרומז, ממשיכה יערה בנוסטלגיה מדומה אל שיעורי השחייה המשותפים שלה ושל טליה, כשרפאל לימד אותן לשחות, והיא מובילה אותו אל הפח שטמנה לו, 'האם

18 לדיון במחזור הווסת בהקשר לדחייה ראו קריסטבה 2005 [1980].

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

ככה נגעת בטליה? היא שואלת. 'את השתגעתי?', הוא זועק. אבל היא לא מוותרת וחושפת בקולה את סוד גילוי העריות במשפחה.

עיוורונה של יערה ממקם אותה מחוץ למשטרי ראייה חברתיים ומגדריים. היא אינה יכולה להבחין כשמתבוננים בה ואינה יכולה להגיב, להישיר מבט או להשפיל את עיניה כפי שנשים מתורגלות להגיב (בורדייה 2007 [1998]: 56). חוש השמיעה, הקול והדיבור משמשים אותה לפענוח, למתן משמעות ולתקשורת. עם התקדמות החקירה וחשיפת המניע להתאבדות, יערה מצליחה לומר את מה שאחרים סביבה שתקו. היא זו המספרת בקול את הסיפור של חנה ושתי בנותיה והופכת אותו לנוכח כשהיא נחושה לחבר את כל הקצוות בעקבות הסימנים האמתיים והכוזבים שפיזרה טליה. רק בשלב מאוחר יותר יערה מוסרת לאם מכתב שמצאה שטליה השאירה אחריה. 'קשה לי להאמין שלא ידעת', כותבת הבת לאמה. אבל קולה המספר את הסוד נשמע כשהוא מופרד מהגוף שטמון באדמה, ומתווך על ידי היומן שלה, הרשמקול, המכתב שהשאירה לאחר מותה וקולותיהם של הקוראים בו. בהקשר זה, חזרתה של יערה לברכת השחייה על מנת להתעמת עם רפאל היא חזרה לאתר שהוביל למגע מיני כפוי, הן של טליה (אביה) והן שלה עצמה (המציל). ההצפה והתמודדות עם הפצע שלה מתאפשרות כשהיא מפרה את קשר השתיקה סביב הסוד המשפחתי ויוצאת נגד שעתוקו. 'קול!', כפי שמתארת אותו סיקסו (2006 [1975]: 147), 'פירושו גם לזנק, אותה נביעה שממנה לא שב דבר לאחור. הזדעקות, צעקה, עד אובדן הנשימה, יללה, שיעול, הקאה, מוזיקה. היא יוצאת לדרך. היא אובדת וכך היא כותבת, כשם שמשלחים את הקול, קדימה אל הריק. היא מתקדמת, אינה שבה על עקביה כדי לבחון אותם. אינה מתבוננת בעצמה. מרוץ הרה סכנות'. באופן זה מחזירה לעצמה יערה, ולו רק לרגע, את היכולת לנוע מעולם היבשה אל עולם המים ובחזרה. כמו בסרט הקודם שבחנתי, מדוונות, גם בסרט מראית עין יש שתי בתולות ים, האחת מתאבדת והשנייה משמשת לה קול.

אתר המקווה (או בעקבות הכתם)

מה קורה כשהמרחב המימי אינו המרחב הפתוח של הים או המרחב הציבורי של הברכה, אלא המקווה? הזיכרון המיתי של בת הים הקטנה מזהה את המרחב המימי כמרחב נשי של תמיכה וידע וחוצה גבולות של זמן. במרחב זה קולן של הנשים נשמע ומועבר מאישה אל רעותה. אלא שהנשים איבדו את קולן במעבר מעולם המים אל עולם היבשה, או כפי שמנסחת זאת סלס (Sells 1995: 178), במעבר מעולם הים הנשי אל עולם היבשה הגברי, מן השוליים אל המרכז, שאליו הן מנסות להשתייך. לכאורה אתר המקווה מייצר הזדמנויות חוזרות, מדי חודש בחודשו, עבור הנשים המגיעות אליו. מקום ייחודי שבו הן יכולות להתחבר אל בת הים שבהן ולשוב ולמצוא את קולן בכל פעם מחדש. לכאורה המקווה יכול לשמש מקום המאפשר את התבודדות הנשים עם עצמן ואת החזרה לעולם היבשה. כפי שמתארת שכנתה של קאתי מבית שמש את חוויית המקווה בצעירותה

ברובע קווינס בניו יורק (בסרט טהורה): 'זה היה כמו ללכת למלון. קיבלת חלוק נקי, מגבות [...] זו הייתה הבריחה החודשית שלי'. היא ממשיכה ומספרת שנשים הביאו אתן ספר או עבודת סריגה ולעתים אישה העבירה את התור שלה לאישה אחרת, כיוון שהייתה באמצע שיחה. זה היה כמו 'כנס נשים'. בפועל המקווה הוא אתר פיקוח שבאמצעותו חודר המרחב הציבורי אל המרחב הפרטי האינטימי. בגרסת המציאות הישראלית, את גוף האישה, תנועותיה וקולה ממשטר ממסד פטריארכלי והפיקוח מתבצע בטריטוריה הנשית עצמה: המים.

המרחב הקולנועי בסרטה הדוקומנטרי של ענת צוריה טהורה, כמו גם בסרטם העלילתי של הדר גלרון ואבי נשר הסודות, ממקם את מקווה הטהרה כאתר המרכזי.¹⁹ בסרט הסודות אתר המקווה מואר באור נרות ועששיות. גיבורות הסרט מתגנבות אליו בחשכת ליל ונמצאות במקווה בגפן. ההיטהרות במים היא חלק מתהליך רוחני שהגו הגיבורות בעצמן ובעבורן. לעומת זאת טהורה מתמקד במכניזם של פעולת הטיהור והפיקוח וברכיביה: מערכת הניקוז, הפתחים, השפכים והצינורות שדרכם מתבצעת פעולת הטיהור במקווה; ובפרקטיקות של טיהור הגוף: תהליך גזיזת הציפורניים, פעולת הסרת הלק והאיפור, סירוק השער על פי ההנחיות, והכול בפיקוחן של הבלניות לפני פעולת הטבילה במקווה ובטבילה עצמה.

כפי שאראה, אתר המקווה, המשמעויות הסימבוליות שנקשרות בו והסרטים המתארים אותו, מעמידים במרכז, כמו במיתוס בת הים הקטנה, את ההבשלה המינית, הזוגיות, הקול והידע הנשי וקושרים אותם למעבר שבין היבשתי למימי. אף על פי ששני הסרטים אינם נענים באופן מלא לסכמה הנרטיבית של בת הים הקטנה (למשל לא תהיה בהם פעולת התאבדות), הם מהדהדים את מבנה העומק שלו סביב האופוזיציות המרכזיות של יבשה מול מים, גבריות מול נשיות וקול מול שתיקה. השינוי החשוב ביחס למיתוס נוגע לחדירת עולם היבשה אל עולם המים באמצעות הפיקוח על בנות הים. הפיקוח במקווה אינו מוגבל רק לעולם היבשה הגברי, כמו במיתוס או בסרטים האחרים שבחנו, אלא חודר גם לעולם המים, וזאת באמצעות סוכניו של עולם היבשה הפטריארכלי.²⁰

סביב אתר המקווה והלכותיו נקשר קשר של שתיקה. צוריה מנסה להתיר אותו בעצם עשיית הסרט. 'שתיקה שנמשכת כבר למעלה מאלפיים שנה' מציינת צוריה בתחילת הסרט ומוסיפה כשהיא בדרכה אל המקווה: 'תמיד בלילה, בחושך, גם אני'. השתיקה נובעת מהמבוכה שנכרכת בפעולת הטיהור של הטמא או 'הדחוי' בלשונה של קריסטבה (2005 [1980]), ומהרצון לגונן על האינטימיות שנפרצה. הטומאה היא מה שנושר מן 'המערכת הסימבולית' (שם, 54), וטקס הטיהור מחזיר אותה אל השפה. כפי שמבחינה קריסטבה: 'טקס הטיהור מופיע [...] כאותה נקודת שיא מהותי המטילה איסור על

19 עוד סרט ישראלי העוסק בדיני נידה, במקווה ובאובססיה של נערה חולת OCD הוא עבדי השם.

20 על המתח בין הפמיניזם לעולם ההלכה ראו Cristofar 2000-2001.

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

האובייקט המלוכלך ובאופן הזה עוקרת אותו מן הסדר החילוני ומרפדת אותו בממד קדוש. מאחר שהוא מודר מהיות אובייקט אפשרי, מוכרז כלא אובייקט של האיזון, ומתועב כבזוי (ab-ject), כבזות, הופך הלכלוך לטומאה ומייסד על צדו זה – המשוחרר מכאן ואילך – של 'הנקי' – עצמי' את הסדר, שרק כך (ולפיכך: תמיד כבר) הוא קדוש' (שם).

דם הווסת הוא תופעה ביולוגית שיוחסו לה משמעויות סימבוליות שונות. הדאגה להפרדה של האישה מבעלה, ההימנעות ממגע עמה וכללי טהרת הגוף משקפים הרגשה של איום (ינאי ורפפורט 2001: 214-215). יתר על כן, מוסיפה קריסטבה, כשהיא קוראת בכתביה של דאגלס (2004 [1966]) על טוהר וסכנה וממשיכה אותם, הישנותו של ריטואל הטומאה הופך את דם הווסת לדבר דחוי המעיד על הפחד הקדום מפני תשוקת האישה ופריונה (ינאי ורפפורט 2001).

דיני נידה מפקחים על המיניות הנשית ומסדירים את יחסי הזוג הנשוי החל מ'פעולות הקשורות בהפרדה מן הבעל, פיקוח על כתמי הדם ובדיקה קפדנית של הגוף בחיפוש אחר שרידים של דם ולבסוף לטיהור הגוף' (שם, 216). צוריה עוקבת בסרטה אחר האופן שבו מעצבת מערכת כללי הנידה והטהרה שלבים שונים בזוגיות: זוג צעיר מאורס המחליט ללכת בעקבות המודל ההלכתי, זוג נשוי החושף את הקשיים ואת הספקות לאורך שנים של הליכה בעקבות הכללים והמגבלות, וסיפורה של אישה גרושה שברגע שבו סירבה לשתף פעולה עם פולחן הטהרה, גורשה ואיבדה את כתובתה. כל אחת מהנשים בסרט מביעה את רתיעתה מההתערבות של ההלכה, על סוכניה וסוכנותיה, בחייה האינטימיים, כולן חצויות בין רצונן לשמר את הזוגיות שלהן לבין הזכות להשמיע את קולן.²¹

הפעולה החשובה ביותר המתרחשת במקווה היא פעולת הטבילה. כמו במיתוס בת הים הקטנה, גם כאן יש פיצול בין הגוף הנשי לקול הנשי. בהתאם למסורת ארוכת שנים האישה טובלת את גופה שלוש פעמים ושפתיה ממלמלות את הטקסט המוכתב לה, חלק מהותי מטקסט הטהרה של גופה: 'ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם שציוונו על הטבילה'. בעצם עשיית הסרט, מצליחה צוריה לחתור נגד האילמות והשתיקה כשפעולת הצילום שלה מייצרת קול הנוסף לצד ההלכתי וכך אולי לראשונה בתולדות המקווה – ולו רק על המסך – לצד הטבילה והתפילה נשמע גם קולה הפנימי של האישה עצמה. את מרד הנשים בימי הביניים מציינת צוריה לקראת סיום הסרט ומוסיפה שהמרד דוכא בהצלחה ופסיקתו של הרמב"ם, כי אישה המסרבת לקיים את ריטואל הטהרה תגורש מבעלה, תקפה עד עצם היום הזה.²²

21 במאמרן על נידה ולאומיות מציינות ינאי ורפפורט (2001: 213): 'חוקי נידה בספר ויקרא עוסקים במצבים ריטואליים של היטמאות והיטהרות והן חלק מהקודקס התנ"כי [החוק הקדום]. מאז תקופת המקרא לא התווספו לדינים אלה קטגוריות נוספות של טומאה (Neusner 1978), והם נותרו כמות שהם. אולם במשך הזמן נוספו אליהם אין ספור פרטים והוראות על ידי רבנים'.

22 כפי שמציין גולדין (1994) החרם שימש אמצעי פיקוח על התקנות בימי הביניים. על המרד ראו אברהם גרוסמן (2001: 185). ראו גם ריאיון עם ענת צוריה, יאיר שלג, הארץ, 10.7.2002.



תמונה 3 : נעמי (אניה בוקשטיין) ומישל (מיכל שטרמל) לומדות את רזי הקבלה במדרשת הבנות. מתוך הסרט: הסודות (הדר גלרון תסריט, אבי נשר תסריט ובימוי).
צלם תמונה: אייל לנדסמן באדיבות סרטי יונייטד קינג

גם בסרט הבדיוני הסודות, בנות הים נמצאות בפיקוח גברי־דתי כשהן משתמשות במקווה כאתר להשמעת קולן. גם בסרט זה מתרחש מרד, אבל הממסד הדתי ממדר את קולן של הנשים שאימצו לעצמן כללים משלהן. נעמי (אניה בוקשטיין), מישל (מיכל שטרמל), שיינה (טלי אורן) ודנה (דנה איבגי) חולקות חדר במדרשת בנות בצפת. נעמי היא בתו של ראש ישיבה ידוע. לאחר מות אמה היא דוחה בהסכמתו את חתונתה המיועדת וזאת על מנת להקדיש שנה ללימודי התורה. בילדותה חלמה להיות רב(ה) כמו אביה, ואכן בקיאותה בתורה ובכתבי הקודש מרובה. מישל מוקסמת מנעמי ומן הידע הרב שלה, הן מתקרבות זו לזו ומתאהבות זו בזו. נעמי מבטלת את חתונתה המיועדת. במסגרת פעילותן החברתית מתבקשות נעמי ומישל לתמוך באנוק (פאני ארדן), צרפתייה המתמודדת עם מחלה סופנית ועם אשמה בעוון הריגה של אהובה. נציגי הממסד הדתי מסרבים לעזור, אך נעמי עורכת לה תיקון שיצרה בעצמה. בשלב הראשון מתבצע טיהור. נעמי מכינה את גופה של אנוק, גוזזת את ציפורניה, סורקת את שערה על פי כללי ההלכה. מקווה האר"י בצפת מיועד לגברים, אך בשל הסגולות המיוחסות לו מתגנבות השלוש בשעת לילה וטובלות יחד, לאור נרות, כששפתותיהן ממלמלות את התפילה שכתבה נעמי. הן כולן חשות תחושת התעלות ואף כאביה של אנוק פוחתים. בשלב מאוחר יותר נערכת תענית ואנוק עוטה שק על גופה. שתי הבנות האחרות, שיינה ודנה, מצטרפות אף הן לטקס הווידוי שנערך במערת קבר בצפת בליל סערה. במהלך הטקס אנוק עוברת חוויה פנימית ממשית, אך דנה דורשת לקיים טקס על פי כלליו המקובלים. משבקשתה אינה נענית, דנה חושפת את דבר קיום הטקס למנהלת המדרשה (תיקי דיין), וזו, למרות הצהרותיה כי מהפכה עומדת להתרחש בממסד הדתי,

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

ואולי אפילו אישה תהיה בעתיד הקרוב 'רב של ממש', נסוגה. רבה הראשי של העיר נוזף בבנות: 'כמה חודשים במדרשה ואתן כבר מתעסקות בתורת הנסתר?'. נעמי ומישל מגורשות מן המדרשה ומתכננות מגורים משותפים, אבל מישל נמלכת בדעתה ומחליטה להינשא לנגן כליזמר מצפת שנגינתו שבתה את לבה, ונעמי, כמו בת הים הקטנה בגרסתו של אנדרסן, נאלצת לוותר על בחירת(ת) לבה ועל קולה הייחודי.

לחזור אל המים (או 'האחת שרה והשנייה לא')

המיתוס, כפי שמבחין לוי-שטראוס (1958 [1958], Lévi-Strauss), הוא תחבולה המאפשרת לפשר ניגודים וסתירות בחברה. המיתוס מספר על אירועים, אבל משמעותו למועניו ולנמעניו טמונה לא רק בהתרחשויות הנרטיביות אלא במבנהו. המיתוס מתמודד עם מתחים וקונפליקטים מרכזיים בחברה באמצעות שני צמדים של סתירות וניגודים, זוג אחד של ניגודים נפתר ואילו הזוג השני, החשוב מהשניים, מטואטא אל מתחת לפני השטח (Cohen 1969). מיתוס בתולת הים, ובגלגולו המאוחר מיתוס בת הים הקטנה, בנוי על פי הניגוד שבין עולם הים לעולם היבשה המשמשים אנלוגיה לנשיות ולגבריות מצד אחד, ועל פי הניגוד שבין שתיקה לדיבור מצד אחר. מבנה העומק של המיתוס מציע את ההתפתחות המינית הנשית (דהיינו המרת הזנב באיברים נשיים) ככרטיס כניסה אל עולם היבשה הגברי ואת הוויתור על המוביליות בין העולמות – שמשמעו ויתור על הקול הנשי – כתנאי לשרוד בעולם זה.

ארבעת הסרטים הישראליים שבחנתי כאן מלמדים על תשוקתן העקבית של הנשים לחזור אל עולם המים ואל המוביליות שבין העולמות. מקור המים משתנה, ים, ברכה או מקווה הטהרה, אך הזיקה בין מים לקול ולידע נשי, כמו במיתוס, נשמרת. עם זאת, שלא כגלגולים המסורתיים למיתוס (הוליוודיים ואחרים), המטשטשים את הפער שבין שני העולמות ואת הוויתור של בת הים על קולה באמצעות ההפי אנד, בסרטים הישראליים העכשוויים נקודת המפגש בין הגברי לנשי מתרחשת באזורי הספר שבין העולמות: שפת הים שבין היבשה לים (מדוזות), שפת הברכה (למראית עין) או הכניסה למקווה הטהרה (סודות, טהורה). במקומות לימינליים אלה יש פיקוח ומודגשת התלות בין ההגמוניה לזהות הנשית. בסרט מדוזות דימוי המדוזה, על שלל משמעויותיו, ממקם את הכתיבה מחדש של סיפור בת הים כמאבק הישרדות. בסרט הסודות, מיתוס בת הים מתמקד בנשים הנענשות על מיניותן ועל תשוקתן לידע. הן חודרות לאתר המקווה הגברי ומייצרות תשוקה ושפה אלטרנטיבית המאיימת על הסדר הקיים ביבשת הגברית-דתית, ולכן הן מודרות ממנה. הסרט למראית עין שואל אלמנטים ממיתוס בת הים הקטנה על מנת לדבר מבעד על המתח הבלתי אפשרי בין הטאבו של גילוי עריות לטאבו של חשיפת סודות משפחתיים ועל הקול הנשי המפר את קשר השתיקה.²³ לעומת זאת, טהורה

23 על גילוי עריות ראו כהן 2005.

מתמקד במשטור המיניות בחברה הדתית באמצעות אתר המקווה והכללים הנהוגים בו. למרות ההבדלים בין הסרטים, הכתיבה מחדש מאמצת כולם אסטרטגיה משותפת של הכפלה ופיצול דמות בת הים הקטנה: בסרט מדווחות דמותה של קרן הכלה הכותבת את השיר על אנייה ללא מפרשיה ורלי שמתאבדת; בסרט למראית עין יערה היא המשמשת קול לטליה בת הדודה שהתאבדה; בסרט הסודות נעמי משתוקקת להיות רבה ולחיות עם מישל ככת זוגה, בעוד שמישל נישאת על פי המקובל לנגן הכליזמר; בסרט טהורה זוהי ענת צוריה, הכותבת בגוף ראשון, באמצעות מצלמת הווידאו שלה, את חוויית המקווה, נטלי המשמיעה את קולה ומגורשת, ונשים רבות כל כך הנמצאות סביבה שואלות שאלות אך לא מעזות להפר את כללי ההלכה. במבט ראשון נדמה שתחבולת ההכפלה והפיצול מאפשרת לבת הים נגישות אל שני העולמות בבת אחת, לעולם היבשתי ולעולם המימי, או הסימבולי והסמיוטי. אלא שתמונת העולם – שבה האחת קוראת תיגר על חוקי הסדר הסימבולי, והשנייה משתפת פעולה עם יחסי הכוח הקיימים – מאפילה על עצמת הקונפליקט ומטשטשת אותו.²⁴

כפי שראינו, מבנה העומק של המיתוס נכתב באופן ייחודי בקולנוע הישראלי. אסטרטגיית ההכפלה ופיצול בת הים, כמו גם מיקום התרחשויות רבות באזורי תפר מרחביים, מנכיחים את הקונפליקט ומציעים אלטרנטיבה למרחב המונוליטי – היבשתי-גברי. עם זאת, בסרטים אלה, כמו במציאות הישראלית, המרחב עדיין איננו 'מרחב ביניים' או 'מרחב שלישי' המאופיין ביצירת היתוך וזהות שלישית חדשה כפי שהגדירו באבא (Bhabha 1994), אלא מרחב בינרי שבו הנשים נוכחות כשהן מפוצלות בין המרחבים הקולקטיביים השונים ומתקשות לתמרן בין מים ליבשה ובין מרכז לפרפריה.²⁵

סיכום

המים, יסוד אמורפי לא יציב וחסר גבולות, מציעים אלטרנטיבה לטריטוריה היבשתית ומאפשרים טעינה מחדש של הידע הנשי. אך מהו אותו ידע נשי שהנשים תרות אחריו? בהקשר זה אני מבקשת לשאול את הקריאה שמציעה נוה (2006 [1999]) לסיפורה של אלאונורה לב הבוקר הראשון בגן עדן (1996). בהתאם לקריאה זו, גיבורת הרומן משחזרת את פרשת אכילת פרי עץ הדעת כשהיא 'פורמת [...] את הסיפור המקראי (ורצף היסטורי של פרשנויות שניתנו לו) על ידי חדירה אל נקודת שבר בסיפור: אותו משך הזמן שחלף בין אכילת הפרי לראשונה על ידי חוה ובין אכילתו בשנייה על ידי אדם. ככתוב: "ותיקח

24 בהקשר זה מעניין לציין את סרטו של שמי זרחי **אביבה אהובתי**. שם נוצרת סימביוזה חד-צדדית בין סופרת מתחילה לסופר ידוע, שלו היא מעבירה את קולה.

25 ראו דיון של אורנה בלומן (2005) בשלושת סוגי המרחב בהקשר לנשים ופרפריה. בהקשר זה מעניין דיון של נורית גרץ באשר לנוכחות מרחב נשי וגברי בסרטו של אברהם הפנר **אהבתה האחרונה של לורה אדלר**, נוכחות המבטלת את הזהות של מרחב ציוני גברי ומרחב גלותי נשי, גרץ 2001, בעקבות בויארין.

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

מפריו ותאכל" (אכילה ראשונה) "ותיתן גם לאישה עמה ויאכל" (אכילה שנייה) (שם, 72). אלאונורה לב הכותבת וחנה נוחה הקוראת מתמקדות בזמן החסר בין האכילות. אותו זמן לא מוגדר (רגעים? שעות? ואולי ימים?) שבו 'חווה הייתה היצור האינטליגנטי היחידי בעולם'. ההחלטה לשתף את אדם באכילת הפרי נובעת מבחירה, מתוך רצון לשתף לחיים ולהולדה. באמצעות פירוק של הסיפור המקראי נוצר 'זמן טקסטואלי לידע, לדעת של האישה, זו הדעת שהטקסט הפטריארכאלי מתכחש לה ומבליע אותה ברצף ההיסטורי, ובכך קובע לנצח את התיווך שמתווך הידע הנשי (שם, 73).²⁶

בארבעת הסרטים שבחנתי כאן מעורבות נשים בעשייה הקולנועית, תסריטאיות ובמאיות, ובמרכזם של סרטים אלה הגיבורות הן נשים. נשים המבקשות לדון, כל אחת בדרכה, בשאלתן של קלמנט וקריסטבה עד מתי תישאר החלוקה המסורתית של נשים יולדות וגברים מעניקים משמעות (Clément & Kristeva 2001 [1998]). את העובדה שבסרטים הללו מבטאות הנשים את הצמא לעולם המים אפשר לפרש שבעידן הפמיניסטי (או הפוסט-פמיניסטי) שאנחנו חיים בו בישראל, יש בידי הנשים 'זכות הדיבור' (לא בלי קשיים, אבל בכל זאת), ועתה משניתנה להן בתנאים מסוימים, הן משתמשות בה כדי לומר שברצונן לחזור אל קולן ואל המוביליות בין עולם היבשה לעולם המים, אך גם כדי לומר את מגבלותיהן שלהן.

חבר, במחקרו על הים בספרות העברית (2007), מזהה בים אתר של סכנות ופחדים אירציונליים. לפי תפיסתו זו, הים הוא כזירה של חוסר יציבות שלא ניתנת לסימון רהוט ומאפשרת לפתח מבט ביקורתי כלפי השיח הלאומי היבשתי (שם). במובן זה כל אחד מן הסרטים חושף את התשוקה אל 'האפיסטמולוגיה הימית' או המימית, כאלטרנטיבה, אך גם את המסע המפרך אליה.²⁷ אם נתייחס לנקודת הזמן ההיסטורית בה נוצרו סרטים אלו, שעל היבשה נבנים גדרות, מחילות תת-קרקעיות וכבישים עוקפים, נוכל לראות בניסיון של הנשים לתור אחר אפיסטמולוגיות מימיות לא עוד אלגוריה נשית ל'אימא אדמה', לא עוד מערך תומך לחימה (Cock 1991), אלא רצון להשמיע את קולן, ואם יש צורך אף לחזור אל מעמקי הים ואל שירת הסירנות ובנות הים, המסיטות את המלחים שעל גבי האנייה ממסלולם...

מקורות

אנדרסן, הנס כריסטיאן, 1998. 'בת הים הקטנה', בת הים הקטנה ועוד 11 אגדות, יעל ולדמן (מתרגמת), זמורה בע"מ, מחברות לספרות, תל אביב, עמ' 7-28.
בורדייה, פייר, 2007 [1998], השליטה הגברית, אבנר להב (מתרגם), הוצאת רסלינג, תל אביב.

26 בעצם פעולה זו מציעה לב קריאה נגדית לטקסט המקראי, ראו לובין 1993.
27 'אפיסטמולוגיה ימית' הוא מונח שטבע חבר בעסקו בים בספרות הישראלית (2007: 15).

בלומן, ארנה, 2005. 'מרחב ופריפריה: הקדמה למקומן האחר של נשים', בתוך: הנרייט דהאן-כלב, ניצה ינאי וניצה ברקוביץ (עורכות), נשים בדרום: מרחב, פריפריה, מגדר, קרית שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל, הציונות ומורשת בן-גוריון; הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 17-41.

ג'יימסון, פרדריק, 2004 [1993]. הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, חנה סוקר-שווגר (מתרגמת), הוצאת רסלינג, תל אביב.

גולדין, שמחה, 1994. 'תפקידי "החרם" ו"התקנות" בקהילה היהודית האשכנזית', בתוך: דברי הקונגרס העולמי האחד-עשר למדעי היהדות, חטיבה ב, כרך ראשון, האיגוד העולמי למדעי היהדות, ירושלים תשנ"ד, עמ' 105-112.

גרוסמן, אברהם, 2001. חסידות ומורדות: נשים באירופה בימי הביניים, מרכז שז"ר לתולדות ישראל, ירושלים.

גרץ, נורית, 2001. 'החזון הישראלי והחזון היידי: אהבתה האחרונה של לורה אדלר', מותר, 9, עמ' 19-24.

דאגלס, מרי, 2004 (1966). טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, יעל סלע (מתרגמת), אנדרה לוי (עורכת מדעית), הוצאת רסלינג, תל אביב.

הומרוס, 1994. האודיסאה, יוסף האובן נבו (מתרגם), הוצאת ירון גולן, תל אביב.

הרצוג, חנה וכנרת להד, 2005. 'מבוא: ידע-שתיקה-פעולה ומה שביניהם', בתוך: הנ"ל (עורכות), יודעים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב, עמ' 7-22.

חבר, חנן, 2007. אל החוף המקווה: הים בתרבות ובספרות העברית המודרנית, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב.

ינאי, ניצה ותמר רפפורט, 2001. 'נידה ולאומיות: גוף האישה כטקסט', יעל עצמון (עורכת), בתוך: התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית, מכון ון ליר, ירושלים, עמ' 213-224.

כהן, תמר, 2005. 'גילוי עריות: על הסוד ושמירתו', יודעים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב.

לב, אלאונורה, 1996. הבוקר הראשון בגן עדן, קשת, תל אביב.

לובין, אורלי, 1993. 'אישה קוראת אישה'. תיאוריה וביקורת, 3, עמ' 65-78.

נוה, חנה, 2002. נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, ספריית האוניברסיטה המשודרת, משרד הביטחון, בחסות אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.

נוה, חנה, 2006 [1999]. 'לקט פאה ושיכחה: החיים מחוץ לקאנון', בתוך: דפנה זרעאלי, אריאלה פרידמן, הנרייט דהאן-כלב, סילביה פוגל-ביז'אווי, חנה הרצוג, מנאר חסן וחנה נוח (עורכות), מין, מיגדר, פוליטיקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 106-49.

סיקסו, הלן, 2006 [1975]. 'צחוקה של המדוזה', בתוך: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', דבירה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי, סילביה פוגל-

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

ביז'אווי (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 134-153.
פוקו, מישל, 1996 [1976]. הרצון לדעת: תולדות המיניות, א, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
פרידמן, מיכל, 1998. 'בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנות המלחמה', בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, עמ' 33-43.
קריסטבה, ג'וליה, 2005 [1980]. כוחות האימה – מסה על הבזות, נועם ברוך (מתרגם), אליס בוראס (עורכת מדעית), הוצאת רסלינג, תל אביב.
ראופמן, רות, 2007. "'יפה שתיקה...' – עיון בדמות הגיבורה היפה והשותקת במעשיות', בתוך: מיכל אפרת (עורכת), שתיקות: על מקומה של השתיקה בתרבות וביחסים הבין-אישיים (מקראה), הוצאת רסלינג, תל אביב, עמ' 111-122.
רנן, יעל, 2007. 'בת הים הקטנה: אהבה כהתבטלות עצמית', בתוך: התפוח המורעל הגיבורה באגדות האירופיות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 109-126.

- Bhabha, Homi/Burgin Victor, 1994. 'Visualizing Theory: "in dialogue"', in: Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR 1990-1994*, Routledge, New York.
- Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, 1983 (1914) (45 BC), V. xviii, Harris Rackham (trans.), W. Heineman, London, pp. 449-451.
- Clément, Catherine & Kristeva Julia, 2001 (1998). *The Feminine and the Sacred*, Jane Marie Todd (trans.), Columbia University Press, New York.
- Cock, Jacklyn, 1991. *Colonels and Cadres: War and Gender in South Africa*, Oxford University Press, London.
- Cohen, Percy, S., 1969. 'Theories of Myth', in: *Man*, IV, 3, New Series, pp. 337-353.
- Cooper, Suzanne Fagence, 2009. 'The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism', *Women*, 20, 2, pp. 186-201.
- Cristofar, Ilana, S., 2000-2001. 'Blood, Water, and the Impure Woman: Can Jewish Women Reconcile Between Ancient Law and Modern Feminism?', *Women Studies*, 451, pp. 451-282.
- Dante, Aliighieri, 1960 [1307]. *The Divine Comedy*, Charles S. Singleton (trans. with commentary), Bollinger Series, XXX, Princeton University Press, Princeton [Inferno: Conto XXVI: 462].
- Doane, Mary-Ann, 1986. 'The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space', in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus Ideology*,

- Columbia University Press, New York, pp. 335-348.
- Frazer, Nancy, 1992. 'The Uses and Abuses of French Discourse Theories for Feminist Politics', *Theory, Culture & Society*, 19, pp. 52-71.
- Freud, Sigmund, 1993 [1922]. 'Medusa's Head', *Sexuality and the Psychology of Love*, Philip Rieff (ed.), Collier Books (Macmillan), New York, pp. 212-213.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris.
- Hall, Melissa Mia, 2007. "'The Siren'", *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, ST Joshi (ed.), Greenwood Press, Westport, pp. 507-536.
- Hall, Stuart, 1996. 'Ethnicity: Identity and Difference', *Becoming National, A Reader*, G. Eiley and R.G. Suny (eds.), Oxford University Press, New York & Oxford, pp. 339-351.
- Izod, John, 2001. *Myth, Mind and the Screen, Understanding the Heroes of our times*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- Kristeva, Julia, 1982, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York.
- Kristeva, Julia, 1986 [1973]. 'The System and the Speaking Subject', *Kristeva Reader*, Toril Moi (ed. and intro.), Columbia University Press, New York, pp. 24-33.
- Lacan, Jacques, 1982 [1966]. *Écrits: A Selection*, Alan Sheridan (trans.), Tavistock Publications, London.
- Lévi-Strauss, Claude, 1979 [1958]. 'The Structural Study of Myth', in: Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (trans.), *Structural Anthropology*, I, Penguin, Harmondsworth, pp. 206-232.
- Mortensen, Finn Haugberg, 2008. 'The Little Mermaid: Icon and Disneyfication', *Scandinavian Studies*, 80, 4, pp. 437-454.
- Mulvey, Laura, 1975. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen* 16, 3, pp. 6-18.
- Neusner, Jacob, 1978. 'From Scripture to Mishnah: The Origin of Tractate Niddah', *Journal of Jewish Studies*, 29, pp. 135-148.
- Pavel, Thomas, 1981. 'Tragedy and the Sacred: Notes Towards a Semiotic Characterization of a Fictional Genre', *Poetics*, 10, pp. 231-242.
- Sells, Laura, 1995. "Where Do The Mermaids Stand?": Voice and Body in The Little Mermaid in: Elizabeth Bell, Linda Hass & Laura Sells (eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, Indiana

בין הים למקווה: קולה של הסירנה בקולנוע הישראלי העכשווי

University Press, Bloomington & Indiana, pp. 175-192.

Taussig, Michael T., 1999. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford University Press, Stanford California.

Warner, Marina, 1996, 'The Silence of the Daughters: The Little Mermaid', *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Other Tellers*, Farrer, Straus & Giroux, New York, pp. 387-408.

Zanger, Anat, 2006. *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

סרטים

- אביבה אהובתי, בימוי ותסריט: שמי זרחין; הפקה: איתן אבן, ישראל 2006.
- הכל התחיל בים, בימוי ותסריט: איתן גרין; הפקה: אילון רצקובסקי, ישראל 2008.
- הסודות, בימוי ותסריט: אבי נשר; תסריט: הדר גלרון; הפקה: ארטומאס תקשורת, מטרותקשורת ו-Tu Vasvoir, ישראל וצרפת 2006.
- טהורה, בימוי ענת צוריה: הפקה: עמית ברויאר, ישראל 2002.
- למראית עין, תסריט: נועה גרינברג; בימוי: דני סירקין; הפקה: אוריאנה גבעולי, ישראל 2005.
- מדוזות, שירה גפן ואתגר קרת; הפקה: אמיר הראל, איילת קייט, יעל פוגל ולטיסיה גונזלס, ישראל 2005.
- מוכרחים להיות שמח, בימוי: ג'ולי שלז; תסריט: עומר תדמור; הפקה: אמיר הראל, ישראל 2005.
- סיפורי תל אביב, איילת מנחמי, ישראל 1992.
- עבדי השם, תסריט ובימוי: הדר פרידליך, 2002.

Dangerous When Wet, Director: Charles Walters; Production: George Wells & Esther Williams, MGM, USA/1953.

I've Heard the Mermaids Singing, Director: Patricia Rozema; Production: Patricia Rozema, Don Haig & Alexandra Raffe, Canada 1987.

Mermaids, Director: Richard Benjamin; Production: Orion Pictures Corporation, USA 1990.

Million Dollar Mermaid (The One Piece Bathing Suit – UK), Director: Mervyn LeRoy; Production: Arthur Hornblow Jr., MGM (With Esther Williams), USA 1952.

Sirens, Director: John Duigan; Production: Samson Productions Two Pty LTD & Sarah Radclyffe Productions, Australia & UK 1994.

Splash, Director: Ron Howard; Production: Touchstone Pictures, USA 1984.

The Little Mermaid, Director: Ron Clements & John Musker; Production: Walt Disney Feature Animation, USA 1989.

The Piano, Director: Jane Campion; Production: Jan Chapman Productions, in association with CIBY, New Zealand, Australia & France 2000 [1993].

Tristan & Isolde, Director: Kevin Reynolds; Production: Apollo ProMedia GmbH & Co. 1, Filmproduktion KG (I), Epsilon Motion Pictures et al. World 2000 Entertainment, Germany, UK, USA & Czech Republic 2006.