

אתניות, טראומה ואחריות אתית: נשיות מזרחית בקולנוע הישראלי החדש*

רז יוסף

במאמר זה ברצוני לדון באופנים שבהם הסרט אור (2004) של במאית הקולנוע קרן ידעיה חוקר את החוויה הטראומטית של הגוף המבוזה (abjected), המיני והאמהי, של האישה המזרחית בחברה הישראלית, ובאופן מיוחד את הפציעה הנפשית והגופנית של הזונה המזרחית. הסרט – שזכה בפרס "מצלמת הזהב" בפסטיבל קאן – מתאר מספר ימים בשגרת חייהן של רותי (רונית אלקבץ), זונה מזרחית, ובתה אור (דנה איבגי). עיסוקה של האם בזנות כבר למעלה מ־20 שנה מוצג כסוג של התמכרות, שהבת הצעירה מנסה לגמול אותה ממנה. אור מחפשת מקורות פרנסה חלופיים – שטיפת כלים במסעדה, ניקיון חדר המדרגות של הבניין שבו היא גרה, איסוף בקבוקים למחזור שניתן להמיר בכסף בסופרמרקט – כל זאת כדי להראות לאמה שאפשר להתפרנס גם אחרת. כאשר ניסיונות אלו אינם צולחים, אור מוכנה גם להתנגד בכוח כדי למנוע מאמה לצאת שוב לרחוב, אך גם זה לשווא. בסופו של דבר, אור עצמה נשאבת אל מעגל הזנות.

העיסוק בחייה של הזונה, לרבות החוויה של הזונה המזרחית, אינו חדש בקולנוע הישראלי. היא יוצגה במספר סרטים כמו מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), כביש ללא מוצא (יקי יושע, 1982), ג'קי (רחל אסטרקין, 1990) והארץ המובטחת (עמוס גיתאי, 2004). בסרט מלכת הכביש, לדוגמה, ייצוגה של הזונה המזרחית הונחה על ידי נורמות אוריינטליסטיות אשכנזיות גבריות. הסרט מציג את הפיכתה של זונה מרוקאית מתל אביב לקרבן בידי גברים מזרחים ואת גאולתה בידי העולם המערבי האשכנזי, ובייחוד על ידי הצבר הישראלי. הגיבורה המזרחית מתאהבת בגבר אשכנזי צעיר, בן קיבוץ עדין וחם, ואף נושאת את ילדו ברחמה. יחסיה עמו וביקורה בקיבוץ ה"ליברלי" חושפים את הזונה המזרחית לחיי משפחה "נורמליים" ומביאים אותה לנטוש את הזנות ולהתכונן לגידולו של ילדה בכוחות עצמה. אולם במהלך ביקור אצל אמה בדרום היא נאנסת באכזריות על ידי גברים מזרחים גסים, וכתוצאה מכך נולד לה ילד מפגר. גורלה העגום של הזונה מעורר בצופה ה"נאור" חמלה והזדהות עם הקרבן הנשי, מעין פנטזיה של הצלת האישה המזרחית.¹

* מחקר זה (מס' 133/10) נכתב על ידי הקרן הלאומית למדע.

1 על פנטזיית ההצלה של הגבר הלבן את האישה המזרחית ראו: אלה שוחט, "מין ואימפריה: לקראת אתנוגרפיה פמיניסטית של התרבות", זיכרונות אטוריים: לקראת מחשבה רב־תרבותית, מאנגלית: יעל בן־צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 139–59. על הסרט מלכת הכביש ראו: אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל אביב: ברירות, 1991, עמ' 161.

בניגוד לתפיסה זו – ולראשונה בקולנוע הישראלי – סרטה של ידעיה בוחן באופן ביקורתי את חוויית הזנות מפרספקטיבה פמיניסטית מזרחית. הפמיניזם המזרחי ביקר בחריפות את הפמיניזם הליברלי הדומיננטי בישראל על כך שהתמקד בצרכים ובאינטרסים של נשים יהודיות חילוניות אשכנזיות והטרסקסואליות ומיעט לדון בגורלן של נשים שלא נכללו בהגדרה שקופה זו (מזרחיות, פלסטיניות, לסביות, נשים עניות).² פמיניסטיות אשכנזיות ליברליות לא אתגרו מבנים חברתיים של חוסר שוויון מעמדי, אתני ולאומי בישראל. ויקי שירן, פמיניסטית מזרחית, מסבירה:

בחייה של פמיניסטית מזרחית מצטלבים דיכויים על רקע מגדרי, על רקע עדתי ולרוב גם על רקע מעמדי. לכן היא מוצאת את עצמה נאבקת בכמה חזיתות. מול הדיכוי הגברי, מול הדיכוי הגברי-מזרחי, מול הדיכוי העדתי של נשים וגברים אשכנזים ומול מדכאיה ועושקיה כבת המעמד הנמוך. בנוסף, פמיניסטית מזרחית ערה גם למיקומה כמדכאת מתוקף היותה חלק מן הרוב היהודי המדכא את המיעוט הערבי-פלסטיני, נשים וגברים כאחד. כל אלה דורשים ממנה יכולת להבין תמונת עולם מורכבת, להתבונן בביקורתיות אל תוך עצמה ומעשיה, לנוע בין קווי התפר של זהויות שונות ומתנגשות, ובעיקר, לברוא עולם חדש תוך קעקוע לא-אליים של העולם הישן והמדכא.³

ברצוני לטעון כי אור הוא סרט פמיניסטי מזרחי ביקורתי, שחושף את המבט החברתי ההגמוני כמנגנון פוליטי של כוח ואלימות – מנגנון המטיל טרור על הגוף הנשי של הזונה המזרחית. הסרט מתעמת עם מבט אלים זה באמצעות ייצורו של מרחב קולנועי "פצוע", המדגיש את שבריריותו וארעיותו של סדר הייצוג הגברי הדומיננטי וגורם טראומטיזציה לצופים. הדיכוי האתני, המעמדי והמגדרי של הסובייקט הנשי המזרחי מייצר חוויה טראומטית פוטנציאלית, הבאה לידי ביטוי הן במסגרת הנרטיב של הסרט והן במסגרת האפרטוס הקולנועי (היחסים בין הצופים למסך). במישור הנרטיבי, הטראומה של הנשים המזרחיות היא כליאתן בגוף בזוי, ממוגדר ומוגזע על ידי המבט החברתי הדכאני. המפגש היומיומי והבלתי פוסק של האישה המזרחית עם הדיכוי המגדרי והאתני, שאותו גם הפנימה, גורם לה טראומה נמשכת. אופייה הכרוני של הטראומה אינו מאפשר לה להפוך לזיכרון פוסט-טראומטי – כלומר, אין הכרה מאוחרת באירוע האלים כחוויה טראומטית – ולכן נגזר על האישה המזרחית לשעתק את הטראומה שוב ושוב. טראומה זו משועתקת גם מהאם המזרחית לבתה. בתחילה, הבת אינה מכירה באופייה המובנה חברתית של הטראומה

2 על פמיניזם מזרחי ראו: Ella Shohat, "Making the Silences Speak", *Calling the Equality Bluff*, *Women in Israel*, Barbara Swirski & Marilyn Safir (eds.), New York: Pergamon Press, 1991, pp. 31-40; Henriette Dahan-Kalev, "The Oppression of Women by Other Women: Relations and Struggle between Mizrahi and Ashkenazi Women in Israel", *Israel Social Science Research* 12, 1, 1997, pp. 31-44; Pnina Motzafi-Haller, "Scholarship, Identity and Power: Mizrahi Women in Israel", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 26, 3, 2001, pp. 697-734 ופרשנות 34, 2000, עמ' 177-183.

3 ויקי שירן, "לפענח את הכוח, לברוא עולם חדש", אתר האינטרנט קדמה: שער המזרח לישראל: <http://www.kedma.co.il/Publication/VikiShiran/Vki01.htm>

של אמה וחוזרת עליה באופן בלתי רצוני ובלתי מודע. אך בניגוד לאם, שאינה מסוגלת להכיר בחוויה שלה כטראומה, הבת מבינה את הפצע הטראומטי שהוסב לגופה של אמה ולגופה שלה עצמה על ידי החברה. אלא שהבנה זאת מתרחשת עבור הבת מאוחר מדי, לעולם לא בזמן כדי לשנות את גורלן. במישור האפרטוס הקולנועי, הסרט משתמש בשתי אסטרטגיות אסתטיות – מצלמה סטטית והיעדר "שוט-נגדי" (reverse-shot). אסטרטגיות אלה מערערות את אשליית הראייה של הסרט ופוגמות בהדהותם של הצופים עם המסך, במיוחד של הצופה הגברי, ובכינון הסובייקטיביות השלמה והקוהרנטית שלו. "פציעה" זו של סדר הייצוג הקולנועי מייצרת טראומטיזציה אצל הצופה הגברי. הוא נקרא להתמודד עם מה שהוא אולי כל כך רוצה לשכוח – אחריותו האתית על הטראומה של הגוף המזרחי הנשי בחברה הישראלית.

גופים מלונכיים

מקור המונח "טראומה" הוא בשפה היוונית ומשמעו "פצע" שנגרם לגוף. בשימושי המאוחרים יותר, בעיקר בספרות הרפואית והפסיכיאטרית, המונח טראומה הובן כפצע שהוסב לא על הגוף אלא על הנפש. בסרט אור הטראומה של האישה המזרחית מובנת גם כפצע גופני וגם כפצע נפשי. הטראומה של רותי היא ראייתה את עצמה מבעד למבט גברי הגמוני, התופס את גופה כמושפל ומזהם. אנו מתוודעים לראשונה לרותי במרחב של בית החולים, שאליו היא חוזרת לעתים קרובות כדי לטפל בזיהומים ובפצעים שהוטלו בגופה. היא מעשנת סיגריה בנוירוטיות, חסרת מודעות לסביבתה, כלואה על ידי הפריים הקולנועי הממסגר אותה במדיום קלוז-אפ וחסומה על ידי קיר הבטון ומסגרות החלונות המוקפות סורגי ברזל הנראים ברקע. השוט הבא פותח מעט את הפריים הסוגר עליה, אבל רק כדי להציג בפני הצופים את מבטם המפקח והממסר של רופאים בחלוקים לבנים וחיילת במדים הממוקמים מאחוריה. עורה וגופה החבולים והפעורים מסומנים בשמלה האדומה הדקיקה שהיא עוטה על בשרה החולה, המבליטה את רותי כחריגה על רקע המרחב הסטרילי והלבן של בית החולים. כמו השמלה האדומה, כך גם התיק האדום שבידה – שאת שניהם היא תיקח מאוחר יותר לעבודתה ברחובות – מסמן את גופה הפעור והפצוע. הסרט מבליט אפוא את נראות גופה של רותי. זהו גוף שהלמו בו שוב ושוב, גוף המכוּן על ידי הממסד כחדור ופתולוגי, גופו של ה"אחר" המאיים, גוף הנושא מחלות ונגיפים, גופה המבוזה ושעבר טראומה (traumatized) של הזונה המזרחית הענייה, הממוקם בתחתית הסולם החברתי.

אלה שוחט מתארת את חווייתם של המזרחים בישראל כאירוע טראומטי: "עבור היהודים-הערבים, משמעות הקיום בצל הציונות הייתה סכיזופרניה עמוקה המתנודדת בין גאווה-עצמית עקשנית לבין דחייה-עצמית כפויה".⁴ על פי שוחט, נשללה מהמזרחים הזכות להגדרה עצמית והם הוצגו בשיח הציוני מבעד לפרספקטיבה אוריינטליסטית, כמי שבאו מתרבות מזרחית נחשלת ופרימיטיבית המנוגדת והמציבה איום לאופייה

4 אלה שוחט, "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת-מבטם של קרבנותיה היהודים", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, מאנגלית: יעל בן-צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 187.

המערבי המתקדם, המודרני והליברלי לכאורה של מדינת ישראל. "במערבולת רגשות מנוגדים וסתירות פנימיות", כותבת שוחט, "חוו המזרחים אבדן־זהות טראומטי האופייני לקולוניאליזם תרבותי".⁵ אחרותם האוריינטלית המובנית של המזרחים נחקקה על בשרם: הגוף המזרחי הואשם לא פעם בכלוך, בזיהום, כנושא מחלות ונגיפים וכבעל עיוותים גנטיים.⁶ מאחר שמזרחיותם הובילה רק לדחייה ולבוז, מזרחים רבים הפנימו את הנורמות הציוניות־אשכנזיות והתנכרו לגופם. "הגוף המזרחי", טוענת שוחט, "עבר טראומה שעדיין לא התאושש ממנה".⁷

במונחיה של הפילוסופית ז'וליה קריסטבה ניתן לאפיין את ההבניה הזו של הגוף המזרחי כגוף בזוי. עבור קריסטבה, הבזוי הוא חלק מאתנו שאנו דוחים ומגרשים וממקמים אותו מחוץ ל"אני", מאבחנים ומסמנים אותו כ"לא אני" כדי להגן על הגבולות שלנו. לקטגוריה זו של הבזוי קריסטבה משייכת, בין השאר, את נוזלי הגוף והפרשותיו (דם, זרע, צואה, שתן, קיא), את הגוף הנשי (דם הווסת כסימן של הבדל מיני), ובאופן מיוחד את הגוף האמהי (הלידה, האחריות של האם על ניקיון התינוק). מיניות האישה, כמובן, אינה מאופיינת באופן אינהרנטי בנוזליות ובצמיגיות מאיימת. הסדר החברתי הוא שהפך את הגופניות הנשית לשולית ולא־מוגדרת ושכונן את הצמיגיות והדביקות הגופנית הנשית עם הקונוטציות הדוחות והמאיימות שלהן. אולם, טוענת קריסטבה, מה שנדחה לעולם אינו נכחד ומושמד, אלא אורב בגבולות של קיומו, מאיים על מראית העין של האחידות והניקיון של גוף הסובייקט והגוף החברתי. הבזוי, אם כן –

הוא בחוץ, מחוץ לכלל, אשר בחוקי המשחק שלו רומה שאינו מכיר. אף על פי כן, ממקום גלותו זה, הבזוי אינו פוסק מלקרוא תגר על אדונו [...] הוא משווע לפורקן, לעויות, לצעקה [...] [הבזוי הוא] מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד גבולות, את המקומות, את הכללים. הבינימי, העמום, המעורב.⁸

הגוף הבזוי, המושפל, המעונה והכואב הוא אתר שעליו נחקקת חוויית הדיכוי הטראומטית של הזונה המזרחית בסרט אור. אור, שמגיעה לאסוף את רותי מבית החולים, מביאה לה

5 שוחט, שם.

6 על סטראוטיפים רפואיים של יהודים מזרחים ראו: Judith T. Shuval, "Ethnic Stereotyping in Israel: Medical Bureaucracies", *Sociology and Social Research* 46, 4, July 1962, pp. 455-465 תום שגב, 1949: הישראלים הראשונים, ירושלים: דומינו, 1984, עמ' 178-179. לדיון בייצוג האחרות הגופנית של המזרחי בקולנוע הישראלי ראו: רז יוסף, "אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי", תאוריה וביקורת 25, סתיו 2004, עמ' 31-62. סרטם של אשר נחמיאס ודוד בלחסן 'ילדי הגזוז' (2003) דן בחוויה הגופנית הטראומטית של המהגרים המזרחים. הסרט מגולל את סיפורם של כ-100,000 ילדי מהגרים מזרחים שבשנות החמישים קיבלו הקרנות רנטגן כחלק מן הטיפול במחלת הגזוז. לניתוח סרט זה ולדיון בטראומת ההגירה המזרחית ראו: מירב אלוש־לברון, "הזיכרון המזרחי והדומיננטה הציונית: קולות מן השוליים בקולנוע התיעודי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל - היסטוריה, תרבות, חברה 14, סתיו תשס"ט-2008, עמ' 127-150.

7 שוחט, הערה 4 לעיל, עמ' 170.

8 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 9-7.

אוכל וגם סוודר לבן, כמו מבקשת להסתיר את גופה ה"צבעוני", המזוהם והמחולל. כפי שאור דואגת לכסות עם הבגד הלבן (ובכך להכחיש) את גוף אמה הפתוח והמלוכלך, כך רותי מצביעה על כתם בפניה של בתה: "מה יש לך כאן? מלוכלך, מה זה?", היא אומרת, וממהרת לנקות את הכתם. רותי דואגת שמגוף בתה לא יבצבצו הזיהום והחדירות המסמנים את גופה שלה. אין זה מפתיע שרותי קראה לילדתה היחידה "אור" – שם המעלה קונוטציות של לובן, טוהר וניקיון בניגוד לגופה המוכתם והטמא. דאגה זו של רותי לאור מדגישה את הגלות שלה מבשרה־היא, את הניכור שהיא חשה כלפי גופה, את הצמצום של הסובייקטיביות שלה לכדי נראות העור.

פרנץ פנון (Fanon) תיאר את החוויה הטראומטית המאיימת של שלילת ה"אני" ואת הפירוק הכואב של הגוף השחור תחת המבט הקולוניאלי הלבן. בתגובה לילד הלבן המצביע על גופו של פנון וקורא לאמו "אימא, תסכלי על הכושי", הוא מספר לנו:

ביום ההוא, אובר עצות, לא מסוגל להיות בחוץ עם האחר, הלבן חסר הרחמים אשר כלא אותי, נישאתי הרחק מהיותי כאן, רחוק מאד, כוננתי את עצמי כאובייקט. מה היה הרבר לגבי אם לא התקלפות, עקירה, דימום שהקריש דם שחור על פני כל גופי?⁹

בדומה לאובייקטיפיקציה של גופו של פנון תחת המבט הפובי הלבן המשסע את בשרו לגזרים, רותי, הסובייקט הנשי המזרחי, לכודה בדימוי גוף בזוי, שהבנתה החברה הפטריארכלית, גוף שאינו יכול להשיג משמוע תרבותי יציב וקוהרנטי. גופה מסולק מהשדה התרבותי של הסימבוליזציה ומורחק מהמרחב של הסובייקטיביות עצמה. בניגוד לשלב המרָאָה הלאקאניאני, שבו הילד עומד מול המרָאָה המחזירה לו את השתקפותו ומבססת את דימוי הגוף שלו, רותי נועדה לשקף את הפנטזיות של ההגמוניה החברתית הישראלית. היא הפנימה את ייעודה להיות אובייקט בזוי של הממסד. נמנעה ממנה הכניסה לאחרות שז'אק לאקאן רואה בה פיקציה חיונית לביסוס "אני" קוהרנטי. לכן, אין זה פלא שהסרט אינו מעניק לרותי רקע היסטורי. כמעט ואיננו מכירים ויודעים דבר על העבר שלה: מהיכן הגיעה, ומה הביא אותה לעסוק בזנות. תפיסת גופה דרך המבט החברתי האלים הממגע והממגדר שוללת ממנה את הסובייקטיביות שלה, את קיומו של "אני" יציב ואחדותי. קיומה מתמצה בהיותה אובייקט של אחרים, כלי קיבול להפרשות של זרים.

הבניית גופה של רותי כגוף בזוי ומזוהם אינה מתרחשת רק בסמטאות האפלות של תל אביב, אלא גם במרחבים ציבוריים לגיטימיים יותר ובעבודות ראויות ומקובלות יותר מבחינה חברתית מהעיסוק בזנות, כמו עבודות הניקיון שאור מסדירה לאמה. הסצנה שבה יעל (נילי אילן), בעלת הבית האשכנזית הבורגנית, בוחנת את כשירותה של רותי לבצע עבודות ניקיון מדגישה שוב את כליאתה של רותי על ידי המבט החברתי. הסצנה פותחת בקלוז־אפ של רותי הניצבת מול דלת ביתה של יעל. רותי לכודה בין עינית־הדלת הצופה בה חזרה, לבין מבטה של המצלמה המתבוננת בה מאחור. יעל פותחת את הדלת בחיוך ומזמינה את רותי לביתה ומראה לה איך להאכיל את הכלבה ששמה דיווה. בניגוד לדיווה הסובלת מעודף משקל, רותי

9 פרנץ פנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: הוצאת מעריב, 2004, עמ' 85.

מקבלת מזון מבתה ומהשכנים. אכן, חייה גרועים מחיי כלב. יעל מבקשת מרותי שתספר לה קצת על עצמה, אך רותי משתהה ושותקת. האם יש לה "אני" בכלל שניתן לספר עליו כאשר הסובייקטיביות שלה מנוקזת לגוף מזוהם? יעל אינה מתעניינת בסובייקטיביות של רותי, אלא רק בשאלה אם יש לה ניסיון קודם בעבודות ניקיון. רותי, שמעולם לא עבדה במקצוע "לגיטימי" זה, משיבה, אולי באירוניה מסוימת: "כן, קצת עבדתי". הן הזנות והן עבודות ניקיון הם מקצועות הממוקמים בתחתית ההיררכיה החברתית ומאוכלסים בעיקר על ידי נשים, ובעיקר נשים מזרחיות. על פי הסרט, הזנות והניקיון הם עבודות הקשורות בקליטת לכלוך של זרים. למרות שניקיון הוא מקצוע שעדיין תחום בגבולות החברתיים המקובלים, בסרט אור הוא נתפס כמלכלך את בעליו בדיוק כפי שהזנות נתפסת כעיסוק מלכלך ומזהם. זוהי הסיבה, כנראה, מדוע רותי אינה מבחינה בין ניקיון בתים לזנות, בין מקצוע "ראוי" לבין מקצוע "לא-ראוי", ועל כן היא גם מנקה את ידיה המלוכלכות מאוכל כלבים על החליפה החדשה שזה עתה קנתה. הסרט מדגיש כי ה"פתרון" היחיד שהחברה מציעה לרותי, הזונה המזרחית, הוא עבודת ניקיון אחרת, כזו שאין בה הבדל של ממש מהמקצוע העכשווי שלה. גופה מובנה כזווי ומטונף – אם בתפקידה כזונה או כעוזרת בית.

גופה של רותי מובנה כפרוץ, מזוהם ולימינלי על ידי המבט ההגמוני, אך ככזה הוא גם מציב איום על הגבולות המקובעים של הסדר החברתי. רעיון זה מתבטא בשיחה בין רותי לשמואל (שמואל אדלמן), בעל הדירה האשכנזי, שהיא חייבת לו דמי שכירות. השניים נפגשים כאשר שמואל מטפח את הגינה המכתרת ומבדילה את הבניין המגורים מהרחוב. רותי פוסעת על שביל הגינה – על הגבול בין הפרטי לציבורי – לבושה בבגדי הניקיון "הלגיטימיים", אך נושאת עמה את התיק האדום המסמן את זהותה כזונה. במילים אחרות, רותי פורעת וחודרת את הגבולות בין הספֵרה הציבורית לספֵרה הפרטית. יתר על כן, דרישתו של שמואל שתשלם את שכר הדירה מובילה אותה לפעור את התיק האדום שלה המסמל את גופה הפתוח והפרוץ, שמאיים בפירוק ההבניה הדיכטומית החברתית בין הפרטי והציבורי, הנקי והמלוכלך, הראוי והמוקצה. הכסף שהיא שולפת מהתיק, כלומר מגופה-שלה, אינו הכסף ה"מלוכלך" של הזנות, אלא זה ה"נקי" של עבודות הניקיון; אך, כאמור, הסרט, כמו רותי עצמה, אינו מבחין בהבדל ביניהם. הכסף שהיא נותנת לשמואל אינו מספיק, והיא מציעה לו שירותי מין בתמורה לסגירת החוב. רותי, שהפנים שלה הוא החוץ, מוותרת על ההפרדה בין פנים לחוץ ומקבלת לקוחות מהרחובות בתוך הבית. אולם למראה פריצת הגבולות בין הפרטי לציבורי ששמואל כל כך מקפיד עליהם, הוא מסרב בתוקף להזמנתה תוך שהוא בודק היטב אם איש לא הבחין בטשטוש ובפריעה הזמנית, אך המעוררת חרדה, של הסדר הנורמטיבי. שמואל חושש להפוך למזוהה עם רותי, להידבק בזיהום ובכללך שהיא נושאת ושמשמנים את גופה ה"לא-קוהרנטי". הוא מנקה במהירות את ידיו מחול הגינה, כמו מתנער מזוהמה שהביאה עמה ושדבקה בו לאור היום. ברגע שהזנות חורגת מהמקום הרשמי שהוקצה לה, מהסמטאות האפלות של המרחב הציבורי שבהן היא נחשבת כ"לגיטימית", ומגיחה במקום הלא יאה לה, בגינות המטופחות והמאורגנות של המרחב הפרטי, היא נתפסת כמאיימת על הסדר החברתי.¹⁰

10 לפי מרי דגלס, שום דבר אינו מלוכלך כשלעצמו. לכלוך, היא טוענת, הוא מה שאינו נמצא במקומו הראוי. מרי דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, מאנגלית: יעל סלע, תל אביב: רסלינג, 2004.

תפיסת גופה של רותי כבזוי מעמידה איום לא רק לסובייקטים אשכנזיים, אלא גם למזרחים שהפנימו את המבט ההגמוני. כך במקרה של רחל (קטיה זימבריס), השכנה המזרחית של רותי, שבימים טובים יותר שולחת לה אוכל חם, ושזור מנהלת רומן עם בנה עידו (מישר כהן). השתיים יושבות במטבח של רותי. ברקע נראות כותנות הלילה התלויות לייבוש על חבל המסמנות את ריטואל הזיהום והטיהור התמידי של גוף הזונה. רחל מבקשת מרותי שתפסיק מיד את היחסים בין אור לעידו. רותי מתפלאת, ורחל מסבירה: "אני מסתכלת עליו, אני מסתכלת עליה, אני לא ... לא מתחבר ... לא מדבי ... לא נדבק". רחל רצתה לומר "לא מדביק". לא רק שגופה של רותי הזונה המזרחית נתפס כנושא מחלות זיהומים, אלא הוא גם הכתים והדביק כביכול את גופה של אור בזוהמה ובלכלוך שעלולים לדבוק גם בעידו. הבניית גופה של רותי כבזוי מאפשרת את כינונו של הגוף החברתי כהיגיני, אסתטי, שלם ובריא, אך בה-בעת היא גם מערערת את הגבולות וההגבלות של הזהות החברתית הדומיננטית. הסרט חושף את האופי הפוליטי הכוחני והאליים של המבט החברתי המבנה את גוף הזונה המזרחית כמטונף, מושפל ומחולל, אולם בעת ובעונה אחת הוא רואה בגוף המעונה והכואב, בעור המשוסע והמבותר, תגובה והתנגדות חתרנית כלפי הסדר ההגמוני.

חזרת טראומטיות

טראומה היא אירוע או חוויה שאינם ניתנים לייצוג. על פי חוקרת הספרות קאתי קארות, טראומה היא "תגובה, לעתים מאוחרת, לאירוע או אירועים מהממים, תגובה הלוכשת צורה של הזיות, מחשבות, התנהגויות או חלומות החוזרים ומפריעים והנובעים מהאירוע".¹¹ אחד המאפיינים העיקריים של טראומה הוא ההשתהות (belatedness): קרבן הטראומה אינו יכול לתפוס את האירוע הטראומטי בזמן התרחשותו או לייצגו, ולכן החוויה הטראומטית ממשיכה לרדוף אותו שוב ושוב. במילים אחרות, מתקיימת חזרה של האירוע הטראומטי שאינו יכול להיות מיוצג בזיכרון, מובן או ידוע בתודעה, אלא רגע אחד מאוחר מדי, ללא יכולת להשיב את הנעשה ו"לאחות" את הפצע שנגרם זה מכבר. טראומה היא לכן משבר של ידיעה וייצוג.¹² זיכרון האירוע הטראומטי אינו מודחק אל הלא-מודע, אלא הוא חוזר אל המודעות בפעולה מושהית (deferred action). המונח הפרוידיאני "פעולה מושהית" (Nachträglichkeit) מתייחס לדמות, לחוויה או לסצנה משנית שבאה מאוחר יותר, שמפעילה מחדש סצנה שהתרחשה קודם לכן ומכוננת אותה כסצנה בעלת חשיבות או משמעות נפשית. כלומר, טראומה מכוננת במסגרת יחסים בין שני אירועים: אירוע ראשון שלא היה בהכרח טראומטי משום שהתרחש מוקדם מכדי להבינו ולהקנות לו משמעות,

11 Cathy Caruth, "Introduction", Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, 11 Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4

12 על טראומה כמשבר של ייצוג ראו: Shoshana Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London: Routledge, 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996

ואירוע שני שגם הוא לא היה טראומטי באופן אינהרנטי, אבל שהפעיל זיכרון של האירוע הראשון שרק אז קיבל משמעות טראומטית.

הטראומה של הסובייקט המוגזע והממוגדר בסרט אור שונה ממודל הטראומה שמציעה קארות. בניגוד לקארות, ולמחקרים אחרים על טראומה במדעי הרוח,¹³ שהתמקדו בנייתו של האירוע הטראומטי הבודד וחזרתו המאוחרת אל המודעות, הטראומה של רותי היא טראומה שגרתית, סדרתית, נמשכת, טראומה כרונית המתרחשת על בסיס יומיומי.¹⁴ המפגש של רותי עם המבט החברתי האלים והמדכא מתרחש כל הזמן, בכל יום ובכל מקום, בבית וברחוב, בספרה הפרטית ובספרה הציבורית, ללא הבדלה ביניהן. אופייה הנמשך והכרוני של הטראומה מונע את שלב הפעולה המושהית – כלומר, את הידיעה המאוחרת על אודות האירוע הקטסטרופלי והפיכתו לזיכרון פוסט-טראומטי. לכן, המציאות הטראומטית של רותי היא מציאות של אנטי-זיכרון, שהמבנה שלו מונע ממנו להפוך לזיכרון, גם אם הוא זיכרון מושהה.¹⁵ עובדה זו, בצירוף העובדה שרותי הפנימה את המבנים החברתיים המייצרים את גופה כבזוי, גורמים לה לחזור בכל פעם מחדש לעיסוק בזנות, לפגוע ולפצוע את גופה למרות הפצרותיה החוזרות ונשנות של בתה. הבנה זו של הטראומה של רותי כטראומה כרונית, שהיא עדיין לא-זיכרון, מאפשרת לנו להסביר את "התמכרותה" של רותי לפציעה, את הגחותיה הכביכול בלתי מובנות של הזונה אל מעגל הקסמים של הניצול המיני. כאשר אור מבקשת מאמה שתפסיק לצאת לרחובות ("די, אי-אפשר להמשיך ככה אימא"), היא מבקשת מרותי שתשכח מה שהיא למעשה לא זוכרת כטראומה. רותי מבקשת ממנה שתניח לה ("די, תעזבי אותי, תפסיקי עם הסיפור הזה") וחוזרת שוב ושוב, ללא מוצא, לאורך כל הסרט ועד סופו, לחוויות הטראומטיות שאינן מוכרות על ידה ככאלו. אכן, רותי לכודה במעין מלכודת זמן, שבה העבר, ההווה והעתיד מתרחשים בה-בעת.

13 מריאנה הירש וג'נט ווקר, למשל, מגדירות צורות שונות של זכירה. הירש טבעה את המונח פורץ-הדרך "פוסט-זיכרון" (post-memory) המגדיר את הניגוד בין זיכרון טראומטי של הדור הראשון לשואה לבין זה של הדור השני. ווקר טבעה את המונח "אי-זכירה" (disremembering) כדי לחקור אירועים טראומטיים שהאדם מתקשה לקבל ברמה האישית או כאלה הנדחים על ידי החברה. הן ב"פוסט-זיכרון" והן ב"אי-זכירה" מעורבים, בדרכים שונות, תהליכים של השתהות, התקה והזדהות. ראו: Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997; Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. ראו גם: Susannah Radstone, "Screening Trauma: *Forrest Gump*", *Memory and Methodology*, Susannah Radstone (ed.), Oxford and New York: Berg, 2000; Thomas Elsaesser, "Postmodernism as Mourning Work", *Screen* 42, 2, Summer 2001, pp. 193-201; E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

14 על תסמונת הטראומה הכרונית ראו: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 110-120. על טראומה כרונית בקולנוע הישראלי ראו: Raya Morag, "Chronic Trauma, the Sound of Terror, and Current Israeli Cinema", *Framework* 49, 1, Spring 2008, pp. 121-132.

15 על מבנה האנטי-זיכרון ראו: מורג, שם, עמ' 121.

טראומה כרונית זו של הסובייקט הנשי המזרחי המוגזע והממוגדר – שנרשמת על גופה המבוזה של רותי – משוחזרת ועוברת באופן בלתי מודע ובלתי רצוני לדור השני – לאור. אור תופסת את גוף אמה מבעד לעיניים הדכאניות של הסדר החברתי הדומיננטי. היא מנסה לרפא את ה"פתולוגיה" הגופנית והנפשית של אמה באמצעות התרופות שהיא מביאה לה מבית המרקחת, הסוודר הלבן המכסה על גופה "המזוהם", האוכל החם מהשכנים, עבודות הניקיון שהיא מארגנת לה, ולבסוף על ידי כליאתה בתוך הדירה והחרמת מפתחות הבית. אור מנסה לאלף ולביית את אמה. כך, למשל, גם בסצנה שבה היא צובעת את שער אמה באמבטיה בחינה שחורה, המסמנת את הבנייה הפרפורמטיבית של הזהות המזרחית הנשית. במהלך צביעת השער רותי שרה וזה, כמו מתחמקת מהמסכה האתנית הנשית שאור מנסה לעטות עליה. "די אימא, תפסיקי לזוז", רוטנת אור כאילו מנסה לומר: "אימא תני לי לתרבת אותך בשקט". אור מנסה "לתרבת" את אמה כדי להכין אותה לריאיון לעבודת הניקיון "הלגיטימית". העובדה ש"תְּרַבֵּנָת" זה מתרחש בחדר האמבטיה אינה מקרית. כעבור מספר שניות, אור תשטוף באמבטיה את בגדיה התחתונים של אמה הזונה, ובסצנה מאוחרת יותר היא תעזור לה לנקות את דם הווסת שקלח מבין רגליה באמבטיה. קריסטבה טוענת כי הילד הופך את גוף אמו לבזוי במאבקו להפוך לסובייקט נפרד. צד־בצד עם הטאבו על גילוי עריות, ההפרדה מהאם נאכפת על ידי הרעיונות שהגוף שלה הוא מזוהם בגלל האסוציאציה שלו עם וסת ולידה. הילד חייב להדחיק את גוף האם הבזוי כדי להיכנס לסדר הסימבולי – כלומר, אל המרחב של השפה והקודים החברתיים המקושרים עם חוק האב והמסומנים על ידי איסור. בסדר הסימבולי, הפרשות גוף נתפסות כמלוכלכות ומבישות. הריטואלים של הריפוי ושל ניקיון הגוף האמהי ה"טמא" שאור מבצעת לכל אורך הסרט, מעידים על מאבקה המתמיד להשתחרר משליטת האם ולהתקבל לסדר הנורמטיבי.

אלא שאור מתקשה להבין כי גופה של אמה אינו מזוהם ומלוכלך. החברה הסקסיסטית והגזענית, שאור מנסה לחבור אליה בלי הצלחה, היא שבונה באופן אלים את גופה של רותי כבזוי. במילים אחרות, אור אינה מצליחה לראות שגוף אמה עבר טראומה שהיא תוצאת הדיכוי החברתי. יתרה מכך; אור אינה מבינה שאותם מבנים חברתיים דכאניים הלוכדים את אמה בגוף "מטונף" ו"מדבק", כולאים ומדכאים גם אותה כבתה של הזונה המזרחית הענייה. ניקיון חדרי מדרגות, שטיפת כלים במסעדה ואיסוף בקבוקים למחזור ופדייתם בסופרמרקט – כל אלה לא יביאו לה שפע ורווחה כלכלית. אור, הנערה המזרחית, מופקדת על ניקיון מצפונה של חברת השפע הפטריארכלית האשכנזית, אך נותרת בשוליה ואינה רשאית להצטרף אליה. אין זה מקרה שהמסעדה שאור עובדת בה נקראת "מפגש רחל" – על שם "אם האומה" היהודית. זהו, כמובן, שם אירוני המבטא את האופן שבו האומה הישראלית מכילה את המזרחיות ובה־בעת מסמנת אותה כ"אחרת" ומדירה אותה אל השוליים. במטבח הצר של המסעדה – שהוא מיקרוקוסמוס של הקצוות החברתיים של מדינת ישראל – אור קולטת ומנקה, כמו אמה, את הטינופת של אחרים וניצבת גב אל גב אל עם סעיד (סעיד חאזמה פאדלי), הטבח הפלסטיני – "אחר" גזעי מודר נוסף של החברה הישראלית. הסרט מקביל בין מצבה של הנערה המזרחית ומצבו של הפלסטיני: אנשים מזרחים – יהודים וערבים – מורשים להתקבל ולהיכלל בתוך הקולקטיב הלאומי כל עוד ההבדל שלהם מסומן על ידי מיקומם בשוליים וכל עוד הם משרתים את האינטרסים הכלכליים של החברה הדומיננטית.



ריטואל טיהור הגוף ה"טמא" והמבוזה של הזונה המזרחית: אור (דנה איכגי) ורותי (רונית אלקבץ) בסרט אור (קרן ידעיה, 2004).
(באדיבות טרנספקס הפקות)

בדומה לכך, הבקבוקים הריקים שאור אוספת למחזור מסמלים בסרט את האופן שבו הקפיטליזם הגלובלי ממחזר את תופעת הזנות ואת הטראומה של האם והבת. אור אוספת את הבקבוקים מחוף הים, מקרנות רחוב – אתריה המוכרים של הזנות. היא פודה את הבקבוקים רק כדי שישובו בצורה אחרת אל מדפי החנויות, ואז אל הפחים והרחובות, וחוזר חלילה, בדיוק כשם שהזנות עוברת בירושה מהאם לבת ומופיעה שוב, בגרסה אחרת, ועוברת מהאישה המזרחית העובדת ברחוב לנשים "המיובאות" ממזרח אירופה המאכלסות את "מכון סקסלוסיבי", הממסחר והממחזר את הגוף הנשי לצריכה גברית, ושאור תועסק בו בהמשך. באחת הסצנות בסרט, אור מגלה שלמרות ניסיונותיה הנואשים למנוע מאמה לשוב לרחובות, רותי מקבלת לקוחות בבית. כישלונה של אור מביא אותה לוותר על ההפרדה בין החוץ והפנים והיא מתירה לה לעשות כרצונה. אור עצמה יוצאת אל מרחב לימינלי אחר, אל ניקיון חדר המדרגות. עם חזרתה היא יושבת על אדן החלון, סף נוסף בין הפרטי לציבורי, ומשקיפה אל הרחוב. ברקע נשמע קול נשי הבוקע מהטלוויזיה: "תיזהר לא ליפול עוד פעם באתו מקום". אור אינה יודעת או מבינה שפצע שהוטל בגופה של אמה הוא מובנה חברתית – היא אינה מכירה בטראומה של האישה המזרחית. נגזר עליה להיות כלואה בדפוסים שונים של שעתוק וחזרה של טראומה – זו שכופה עליה החברה הדומיננטית.

המבנה הנרטיבי של הסרט מצביע אף הוא על דינמיקת החזרה של הטראומה. הנרטיב מחזיר את אור שוב ושוב (לפחות ארבע פעמים בסרט) אל מסעדת "מפגש רחל", שכאמור מייצגת את האתר שבו מצטופפים בדוחק הדחויים והבזויים של החברה הישראלית. בפעם



אור מדיחה כלים במסעדת "מפגש רחל" בסרט אור (קרן ידעיה, 2004).
(באדיבות טרנספקס הפקות)

הראשונה שאור מגיעה ל"מפגש רחל", היא מתיישבת לאכול ליד השולחן. היא אוכלת במהירות כאחוזת תזזית, קמה ומתיישבת שוב, כאילו יש מטרה או תכלית להיותה שם. אלא שהיחפזות זו היא אל שטיפת הכלים במטבח הצדדי של המסעדה, אל המרחב המודר המקבע אותה בירכתיים, שאור רואה בו בשלב זה בסרט דרך מילוט ממצבה הכלכלי העגום ומקיומה השולי. הפעם הרביעית והאחרונה שהיא מגיעה ל"מפגש רחל" מתרחשת לאחר שהבינה כי נאסר עליה להיפגש עוד עם עידו. כעת היא אוכלת לאט, מתבוננת באדישות על סביבתה. אין לה כבר תכלית ולא יעד, אין לה מה להפסיד. השוט הבא מראה את רותי ניצבת מול המראה, צובעת את פניה באיפור כבד, עוטה על עצמה את מסכת הזונה. הסמיכות שהסרט מייצר בין רותי לאור מסמנת בהווה את העתיד הצפוי לאור. החזרה המתמדת של אור ושל הנרטיב אל אותו המקום ("מפגש רחל") מסמנת שגורלה של הנערה המזרחית נחרץ כבר מההתחלה; היא כלואה בדיכוי חברתי יומיומי, בלתי פוסק וחוזר ונשנה ללא גאולה ומוצא. הפצע כבר הוטל בה מבלי שתדע זאת, והחברה גזרה עליה לשכפל את הטראומה של אמה. הנרטיב הקולנועי המסורתי הוא נרטיב לינארי ופרוגרסיבי, המייצר אשליית מציאות וסדר "נכון" ו"אותנטי" של הדברים – מתקדם מסיבה לתוצאה, מהבעיה אל פתרונה, מהאירוע הטראומטי אל תיקונו והחלמתו. בניגוד לו, הנרטיב המעגלי והחזרתי "הטראומטי" של הסרט אור חושף את עצם אופיו האידיאולוגי של הטקסט הקולנועי ואת הצורה שבה הוא מבנה פתרון וריפוי של הטראומה. גוף הטקסט הקולנועי, כמו גופן של רותי ואור, לכוד אפוא גם הוא בחזרתיות טראומטית. אולם בניגוד לפרוטגוניסטיות, הסרט מודע ומסב את תשומת לבם של הצופים לאופייה המובנה-חברתית של הטראומה ולשעתוק שלה על ידי הסובייקט המזרחי הנשי.

אור, אם כן, נרדפת ללא שליטה ומודעות מצדה על ידי המבט החברתי והגברי, על ידי הטראומה של אמה. בחדר המדרגות של ביתה שהיא מנקה באובססיביות, היא מתנשקת ב"תמימות" עם אחד מבחורי השכונה בתמורה לסיגריה. בהמשך, נער אחר יכפה עליה אקט אורלי בביתה. כמו אמה הזונה, הסובייקטיביות של אור מצומצמת בהדרגה, רעיון המודגם בשוט שבו אחוריו של הנער ממלאים את הפריים, מסתירים ומעלימים את אור. מאוחר יותר היא תלך לדירתו של שמואל בעל הבית, תוריד את חולצתה והוא יאונן למראה שדיה החשופים. אור, שאינה מודעת שהפנימה את המבט החברתי המבנה את גוף אמה וגופה שלה כזונה, מרגישה בטוחה ושולטת בגורלה, כפי שהיא מספרת לחברותיה בבית הספר: "אני מורידה את החולצה, אז אני לא צריכה לעשות כלום [...] הוא עושה לעצמו ביד [...] לא מזיז לי [...] מגניב, מה לא?". כך היא כביכול גם מרגישה כשהיא מצטרפת למכון "סקסלוסיבי" ונשלחת לספק את תאוותם המינית של גברים אשכנזים עשירים בבתי מלון ובדירות מפוארות. מיד אחרי המפגש עם הלקוח הראשון שלה היא מתיישבת בבית קפה, מעשנת סיגריה בשלווה, מסתכלת בעוברים ובשבים בשביעות רצון ובאשליה של שליטה מלאה. אלא שכמו אמה, אור הפכה למוצר צריכה, בדיוק כמו בקבוק ה"קוקה-קולה" שממנו היא לוגמת בהנאה, בקבוק שנועד למחזור כמו גופה שממחזר את הפצע של הזנות. רק כאשר היא חוזרת הביתה ומתבוננת באמה המתלבשת ומתאפרת לקראת היציאה לרחובות, אור מבינה, באופן מושהה, מאוחר מדי, את הטראומה שהיא משכפלת. אור לבושה אף היא בבגדים של זונה, אבל רותי אינה רואה את הטרור המתחולל בגופה של בתה ואומרת לה: "את יפה ככה, יפה לך השמלה". אור מביטה בה ארוכות ובוכה. מיד עם יציאתה של אמה לרחוב היא רודפת אחריה, אוחזת בדש מעילה ומפצירה בה נואשות: "אל תלכי!". אור מבקשת מאמה להביט בפצע שנגרם לה, מתחננת בפניה שתהיה עדה לטראומה שלה, שלא תיתן לה להתרחש שוב. אולם רותי השבויה במבט המבזה את גופה, ושאיינה מכירה בטראומה שלה כטראומה, אינה מסוגלת לראות את הקטסטרופה של בתה ונותרת עיוורת וחסרת ישע להתמודד עם המציאות הטראומטית המתחוללת לנגד עיניה.

טראומה, אחיקה והצופה הקולנועי

החוויה הטראומטית בסרט באה לידי ביטוי גם בצורה הקולנועית. אור מאופיינת בשתי אסטרטגיות אסתטיות מרכזיות: האחת, השימוש העקבי לכל אורך הסרט במצלמה ניידת, והשנייה – אי-שימוש ב"שוט-נגדי". אסטרטגיות צורניות אלו של הסרט מייצרות חוויה טראומטית פוטנציאלית לצופים. השימוש במצלמה ניידת, ללא תנועה, בשוטים ארוכים או קצרים, מייצר פריים קבוע החותך את גופן של הדמויות הנכנסות ויוצאות ממנו. חיתוך הגוף על ידי גבולות הפריים מסמל את החיתוך האלים והטראומטי המוסב לגופן של הדמויות. אך חשוב עוד יותר – המצלמה הקבועה מאפשרת את ההגחה הפוטנציאלית של הבלתי-צפוי, המקרי, הקונטינגנטי אל מרחב הפריים הקולנועי.

המצלמה הקבועה ויחסיה עם הקונטינגנטי אפיינו את הקולנוע האילם המוקדם של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. הסרט אור חוזר אל השפה הקולנועית של הקולנוע הזה, ואולי אין זה מקרה שבצרפתית "אור" הוא lumière, בדומה לאחים לומייר, האבות

המייסדים של הקולנוע. חוקרת הקולנוע מרי אן דואן טוענת כי המצלמה קבועה שאפינה את האסתטיקה של הקולנוע המוקדם מאפשרת את ההופעה של האירוע הבלתי-צפוי והקונטינגנטי שהוא בעל פוטנציאל להטיל הפתעה והלם בצופה. היכולת של הקולנוע המוקדם לתפוס את הקונטינגנטי – לייצג את האירוע המקרי והבלתי-צפוי – מאיימת על המבנה המאורגן של הזמן הקולנועי. הקולנוע נולד בתקופה של המודרניזם המאופיינת בניסיון לנהל ולארגן את הזמן ולייצגו כאחיד והומוגני, כזה הניתן לכימות ביחידות מובחנות ומדידות. לרציונליזציה זו של הזמן במודרניות, דואן מקשרת גם את המצאת מדע הסטטיסטיקה, שפעל בתחומים של בריאות, חינוך, פשע ועבודה וסיפק שיטת ניתוח וניהול של החיים האינדיבידואליים. אולם, הייצור של מידה סטנדרטית של הזמן ושל החיים האנושיים היה בעת ובעונה אחת ייצור של זמן עודף (פנאי, שעמום) והתנהגויות אנושיות עודפות (למשל, מיניות אנטי-נורמטיבית), שחרגו מהקטגוריות הסטנדרטיות המוכרות. במילים אחרות, הסטנדרטיזציה של הזמן והחיים האנושיים הנורמטיביים התאפשרה על ידי סילוק העודף, הלא-צפוי, הרנדומלי. דואן טוענת כי הקונטינגנטי נתפס כאתר אמביוולנטי של הנאה וחרדה בעת ובעונה אחת: מצד אחד, יכולתו של הקונטינגנטי להתנגד למבנה ולמשמעות קוהרנטיים מייצרת הנאה; מצד שני, תכונה זו של התנגדות מזוהה עם כאוס ואנרכיה ולכן מעוררת חרדה. היא כותבת: "קונטינגנטיות מציגה אלמנט של חיים ושל הקונקרטי, אבל יותר מדי קונטינגנטיות מאיימת על קונספט הייצוג המכריע של טוטליות ושלמות"¹⁶. בהקשר לטראומה ולהלם, הקונטינגנטי מובן כחוויה המתחמקת מייצוג והמאיימת בהיעדר משמעות ובאבדן שליטה. לטענת דואן, הקולנוע, כאחד מטכנולוגיות הייצוג שפותחו בתקופת המודרנית, אפשר לבצע את הרציונליזציה של הזמן ובה בעת את ההכלה והייצוג של הקונטינגנטי. סרטי האקטואליה המוקדמים אפשרו תיעוד טהור של זמן, נטול תכלית וכוונה, שבו כל רגע יכול לייצר את המפתיע, הקונטינגנטי, ושאחרי הכול הוא מוכל וכלוא בתוך הפריים הקולנועי. הקולנוע היה אפוא "בעת ובעונה אחת רציונליזציה של זמן ומחווה לקונטינגנטי"¹⁷. ייצוג טוטלי זה של המשך והקונטינגנטי ייעלם עם כניסתם של הנרטיב ושל העריכה אל הקולנוע.

שובו של הסרט אור אל יסודות השפה הקולנועית, אל השימוש במצלמה קבועה, מחזיר את המשך שאפיין את הקולנוע האילם המוקדם ואת הקונטינגנטי והמקרי שסולקו מהקולנוע הנרטיבי המסורתי. התיעוד של הזמן הטוטלי בסרט אור מאפשר את כניסתו של האירוע הקונטינגנטי הבלתי מצופה ואת ההלם והטראומה אל הפריים הקולנועי. זוהי הטראומה הכרונית החוזרת ונשנית של האישה המזרחית, שגופה העודף מסמן אותה, טראומה שמתרחשת באופן פוטנציאלי כל הזמן ובכל מקום. הגוף המבוזה של הזונה המזרחית, שלא הצליח "להתאים" לקטגוריות הנורמטיביות המקובלות, נמצא בכל זמן ומקום בסרט, זועק בכל רגע את הטראומה שנגרמה לו, מסרב להיות מודחק ומסולק משדה הראייה הקולנועי. ובכך שהוא נמצא בכל רגע ומקום, גוף זה מאיים על

Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge Mass. and London, England: Harvard University Press, 2002, p.

12, (emphasis in the original)

17 שם, עמ' 32.

המבנה והמשמעות הקוהרנטית של הסדר החברתי ושל הצופים. המצלמה מצלמת הכול וכל הזמן מצביעה על הפוטנציאל של הטראומה להגיח בכל רגע נתון אל תוך מרחב הציפייה ולהכות את הצופים בהלם.

יתרה מזאת: הסרט מקשר בין הטראומה החברתית של האישה המזרחית לטראומה לאומית, המובילות שתייהן לטראומטיזציה פוטנציאלית של הצופים. בסצנה הפותחת של הסרט, המצלמה הסטטית ממוקמת בצומת עירוני, לכאורה אתר שגרתי ויומיומי. אולם מרחב תמים למראה זה הוא הצטלבות הרחובות אלנבי-טשרניחובסקי-ביאליק בתל אביב, האתר של בית הקפה "ביאליק" שבו התרחש פיגוע טרור במרס 2002 שגבה מחיר כבד בפצועים ובהרוגים.¹⁸ אל מרחב זה המסומן בדם קרבנותיו נכנסת אור, קרבן נוסף של החברה הישראלית, נושאת על גבה שקית אשפה עם בקבוקים ריקים למחזור. כשם שהטראומה של פיגוע הטרור יכולה להגיח באופן פתאומי ואקראי בכל רגע נתון ובכל מקום, כך גם הטראומה של אור מתרחשת כל הזמן ובאתריה התמימים לכאורה של המציאות הישראלית. השיח הלאומי הישראלי הכפיף את החוויה הטראומטית הפרטית של קרבנות התקפות הטרור לנרטיב של קרבון (victimization) יהודי שהנציח ונתן לגיטימציה להמשך הכיבוש של העם הפלסטיני.¹⁹ הסבל הפרטי הודחק על ידי כך שניתנה לו משמעות קולקטיבית רחבה יותר ששירתה את האינטרסים הלאומיים של מדינת ישראל. הטראומה של הסובייקט (הנשי) המזרחי הודחקה אף היא על ידי החברה הישראלית כדי לייצר אשליית קולקטיב יהודי לאומי מאוחד והומוגני. העוברים ושבים בצומת הרחובות אלנבי-טשרניחובסקי-ביאליק אינם רואים את אור, הם אינם מודעים לטראומה המתחוללת בה. הגוף הפצוע של הקונפליקט הלאומי והגוף הפצוע של הקונפליקט החברתי, שיזכרונם הטראומטי הודחק אל מתחת לרחובות תל אביב, פורצים מתוכם, ותובעים הכרה של הצופים בטראומה היומיומית המתחוללת במציאות הישראלית. על פי הסרט, הטרור הלאומי והטרור החברתי מתרחשים בכל מקום וזמן, לא ניתן לנהל ולהדחיק אותם, ועלינו מוטל לפקוח עיניים, להביט בכאוס הפורע את אשליית היציבות והשלמות שהסדר הפוליטי-חברתי מנסה לייצר.

האסטרטגיה הצורנית השנייה של הסרט היא היעדר השימוש ב"שוט נגדי". טכניקת השוט/ריורס-שוט היא קונבנציה צורנית של הקולנוע הפופולרי, ובה השוט הראשון מראה לצופים את מרחב הראייה, ואחריו בא הריורס-שוט המראה את הסובייקט שמביט במרחב הזה. טכניקת השוט/ריורס-שוט נענית לדרישתם של הצופים לדעת מיהו בעל המבט, מי זה שהראה להם את ההתרחשות. שאלה זו נושאת בחובה את האפשרות שהצופים יעשו מודעים לעצמם ולעבודה שהושקעה בסרט, ועל ידי כך תפוג אשליית המציאות שהקולנוע מעוניין לייצר וכן העונג של הצופים הנובע מהזהותם עם הסרט. הקולנוע הדומיננטי אינו מעוניין לחשוף את האפרטוס הקולנועי (המצלמה, התאורה או הבמאי), והצופים מקבלים את התשובה לשאלתם במישור הבדיון, לאמור: "הדמות שהופיע בריורס-שוט היא שראתה לפני רגע את המרחב שצפיתם בו". בתאוריה הקולנועית, אופרציה זו, שבה הצופים "נתפרים" אל הנרטיב ומעודדים להזדהות עם הדמויות, ידועה בשם "סוטר".

18 זוהי הבחנה של יעל מונק במאמרה "אור כסרט פוליטי", מפנה 46-47, מאי 2005, עמ' 47.

19 בנושא זה ראו: ערית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: דביר, 2002.

כך מוחזרת לצופים האשליה של עולם רציף וקוהרנטי ועמה הכרת אדנותם על מרחב דמיוני זה.²⁰

חוקרת הקולנוע קאג'ה סילברמן מבינה את פעולת ה"סוטור" במונחים פסיכואנליטיים.²¹ היא משתמשת ב"סוטור" כדי לזהות את היחסים בין חוסר (lack) לבין סובייקטיביות המעורבים בפעילות הצפייה הקולנועית. חוויית הצפייה הקולנועית מובנית על ידי חוסר – תמיד יש משהו שהצופים אינם רואים, ה"קאטים" בגוף הסרט תמיד מסתירים ידע. הצופים הופכים אפוא למודעים לכך שמישהו אחר שולט במה שהם רואים (בדומה לשלב המרָאָה הלאקאניאני שבו הסובייקט מבין, שבניגוד לתחושת המלאות האידאלית של השלב הדמיוני הנשלט על ידי האם הוא איננו יצור שלם ואחדותי העומד במרכז העולם, אלא חלק מסדר חברתי סימבולי רחב יותר, שבתוכו עליו לנסות להגדיר את הסובייקטיביות שלו). הטקסט הקולנועי מתעלם מחוסר זה, "מאחה" את ה"פצע" בגוף הסרט – "הקאט" – מכסה על מה שסילברמן מכנה "סירוס סימבולי" באמצעות הריוורס-שוט של מבטה של הדמות הבדיונית שהצופים מזדהים עמה, וכך מיוצרת עבורם אשליה של עולם קוהרנטי ותודעת סובייקטיביות מאוחדת ושלמה. קוד ה"סוטור" מזמן לצופים גישה לסדר הסימבולי, לחניכתם בסדר החברתי ולהבנייתם כסובייקטים. אולם, כפי שסילברמן מציינת, הסובייקטיביות של הצופים תמיד מופעלת ומובנית על ידי חוסר.

בניגוד לקולנוע הקלאסי, הסרט אור מחבל באופרציה של ה"סוטור" באמצעות השמטת הריוורס-שוט, וכך מכונן את תשומת לבם של הצופים לעצם ההפקה הקולנועית, הכשלים והעודפויות שלה. סילוקו של ה"סוטור" מסדר-הייצוג הקולנועי מפריע לכינון אשליית הסובייקטיביות השלמה והמאוחדת של הצופים. הסרט פורס את התפר שבין המציאות הבדיונית לבין המציאות הממשית, חושף את ה"פצע" בגוף הסרט ובאופן זה מבליט את דימוי הגוף הפצוע והפתוח של הסובייקט הנשי המזרחי המיוצג על המסך, כמו גם מזכיר לצופים את האבדן והסירוס הסימבולי שלהם-עצמם. באמצעות כל קו-פריים וקאט המשסעים באלימות את גוף האישה המזרחית, הסרט מסב לצופים פצע טראומטי, מאיים עליהם בסירוס, הופך אותם למודעים לחוסר חסר-התקנה שלהם-עצמם. במילים אחרות, היעדרותו של ה"סוטור" בונה מרחב קולנועי קרוע ופצוע, המאיים על

20 למחקרים קולנועיים על פעולת ה"סוטור" ראו למשל: Jacques-Alain Miller, "Suture (Elements of Logic of the Signifier)", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 24-34; Jean-Pierre Qudart, "Cinema and Suture", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 35-47; Stephen Heath, "Notes on Suture", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 48-76; Claire Johnston, "Towards a Feminist Film Practice: Some Theses", Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985, pp. 315-327; Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema", Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press, [1974] 1999, pp. 118-129; William Rothman, "Against the System of Suture", Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 130-136

21 Kaja Silverman, "Suture" [excerpts], Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 219-235

השלמות והטוטליות של הסובייקטיביות של הצופים והמייצר עבורם חרדה וחוויה טראומטית פוטנציאלית.

ל"טראומטיזציה" זו של הצופים השלכות גדולות יותר על הצופה הגברי מאשר על הצופה הנשית, שכן הצופה הגברי התרגל להכחיש את החוסר שלו. בקולנוע הקלאסי, מערכת ה"סוֹטור" מאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך המביטה על גוף האישה המוצג כאובייקט ספקטקולרי להנאה הוויזואלית הגברית. בעוד חוקרת הקולנוע הפמיניסטית לורה מאלווי טענה שההנאות הוויזיסטיות והפטישיסטיות של הצופה הגברי סובבות סביב הזיהוי של האישה עם חוסר, ומאוחר יותר עם הענשתה ואילופה,²² סילברמן קובעת שהסובייקט הנשי אולץ לשאת לבדו את המשא של החוסר השייך למעשה הן לסובייקט הגברי והן לסובייקט הנשי. כדי לפצות על החוסר שלו-עצמו, שהוא אינו מסוגל לשאת, הסובייקט הגברי הנורמטיבי מתיק אותו אל גוף האישה, וכך יוכל לתמוך ולהתמיד בפנטזיה של היותו מאוחד ושלם.²³

השמטת הריוורס-שוט בסרט אור חושפת את פעולת ה"סוֹטור" של הטקסט הקולנועי ובכך מפריעה לסדר הייצוג הפטריארכלי ולכינונה המוצלח של סובייקטיביות גברית קוהרנטית בקולנוע. היעדרו של הריוורס-שוט בסרט אינו מאפשר את ריטואל החניכה של הצופה הגברי בסדר הסימבולי ואת הנאותיו הוויזואליות הוויזיסטיות והפטישיסטיות מההתבוננות בגוף הנשי המוצג כספקטאקל. דוגמה בולטת לכך היא באחת הסצנות שבה אור נשלחת לספק שירותי מין לגבר אשכנזי אמיד בסוויטה מפוארת בבית מלון. המצלמה הקבועה מצלמת בלונג-שוט את הגבר העומד מול קיר מראות הממלא את הפריים. גבו מופנה אל המצלמה, הוא מוריד את תחתוניו, והצופה רואה במראה את איבר מינו הלא-זקוף. אור יוצאת מן המקלחת כשגופה עטוף במגבת. היא נצמדת לגבר מלפנים, כך שאנו רואים רק את אחוריה במראה. הוא מתבונן בבבואה של אור המשתקפת מן המראה ומדמיין בקול רם את הפנטזיה שלו: "וואו, יש לך תחת יפה. בא לי לזיין אותך בתחת". אור מנסה להתנגד ואומרת: "לא סיכמנו את זה כל כך בטלפון". אולם ההיררכיה של יחסי הכוח האתניים, המגדריים והמעמדיים מקבעת אותה בעמדת נחיתות. בסצנה זו, אור מתפקדת כסחורה

22 במאמרה החלוצי "עונג ויזואלי וקולנוע נרטיבי" בדקה לורה מאלווי את האופן שבו התת-מודע של החברה הפטריארכלית מעצב את הצורה הקולנועית ואת ההנאה מחוויית הצפייה בקולנוע הנרטיבי-פופולרי. לפי הניתוח שלה, הדמות הגברית בטקסט הקולנועי היא לעולם סובייקט אקטיבי, פטישיסטי ונושא מבט ויורסטי-סקופילי (סקופופיליה=הנאת ההתבוננות) וסדיסטי, ואילו הדמות הנשית היא לעולם האובייקט הנתון למבטו, הפטיש: הדמות הנשית היא פסיבית ומזוכיסטית. ראו: Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, New York: Oxford University Press, [1975] 2000, pp. 34-47

לשימוש והרחבה של התאוריה הפמיניסטית של מאלווי בזיקה לקולנוע הישראלי ראו: אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה ואור יהודה: אוניברסיטת חיפה ומורה ביתן, 2003.

23 סילברמן, הערה 21 לעיל, עמ' 229-235.

24 סילברמן מרחיבה טענה זו בספרים אלה פרי עטה: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1988; Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York and London: Routledge, 1992.

לצריכה גברית, או כפי שהגבר מנסח זאת – כ"תחת יפה". אולם הסרט מסרב להעניק לצופה הגברי את הנאתו הוויזואלית הארוטית הוויזיסטית בכך שאינו נותן לנו שוט של נקודת־מבט של הגבר. יתרה מכך, גופה של אור נראה רק מאחור, לעומת העירום הפרונטלי הספקטקולרי של הגוף הגברי הניבט לצופה מן המראה והמייצג חוסר גברי (הפין הרופס) יותר מאשר שליטה ודומיננטיות גברית. המראה אינה משקפת את הדימוי של אור, אלא את ההבניה הפנטסטית הגברית של אור המאפשרת את כינונו של הגבר כ"סובייקט". במילים אחרות, דרך המראה הסרט מחזיר מבט לצופה הגברי, מראה לו שההבניה של גוף האישה כאובייקט תשוקה למבט הגברי בקולנוע באה לפצות על הסירוס והחוסר הגברי שלו־עצמו. המבט החוזר של הסרט אינו מאפשר לצופה הגברי להכחיש את החוסר שלו, את ה"פצע" שלו, וכמו כן הוא תובע מהצופה לקבל עליו אחריות אתית על האופן שבו מבטו הממגדר והממגזע מייצר את ה"פצע" הטראומטי של הגוף הנשי המזרחי.

קארות דנה ביחסים בין טראומה לאחריות אתית שעולים מהפרשנות של לאקאן לחלום המופיע בפרק השביעי בספרו של פרויד פשר החלומות.²⁴ פרויד מספר על אב שבנו חלה ומת. לאחר מות הבן, האב חולם שבנו אווז בזרועו ומפציר בו בתוכחה: "אבא, האם אינך יכול לראות שאני נשרף?". האב מקיץ מהחלום ומגלה שגוויית בנו עולה בלהבות. על פי פרויד, הופעת הילד בחלום מייצגת את משאלת האב לראות שוב את בנו בחיים. משאלה זו קשורה לתשוקה של המודעות לישון, לא להקיץ אל מותו המתרחש שוב, אל השרפה של גופת בנו במציאות הממשית. לעומת זאת, על פי לאקאן החלום עצמו – התחינה של הבן בפני האב שיתבונן בזוועה המתחוללת בו, בטרור המתרחש בו – מתריס באי־הרצון של המודעות להביט במציאות הקטסטרופלית או בעיוורונה של המודעות. החלום מכריח את האב להקיץ אל המוות השב ונשנה במציאות הממשית. במובן זה, טוענת קארות, לאקאן מצביע על היקיצה כאתר של טראומה. היקיצה מהחלום היא ההכרח להגיב מתוך המציאות הפנימית של החלום על המציאות בחוץ. בה־בעת היקיצה מייצגת את אי־היכולת להגיב בזמן על מותו של ה"אחר" שכבר קרה במציאות. לכן, על פי לאקאן, יקיצה טראומטית זו – ההכרח להגיב, ובמקביל הכישלון להגיב בזמן – נושאת בתוכה אחריות אתית. האחריות המידית, הזיקה האתית למציאות הממשית היא לדבר את הטראומה שלא יכולנו לראות בזמן.

בסצנה האחרונה בסרט, אור נשלחת עם זונה ממוצא רוסי לוילה מפוארת כדי לספק שירותי מין לצעירים אשכנזים במסיבת רווקים. גם כאן מודגשת הטראומה הסדרתית, הכרונית, החוזרת ונמשכת של הסובייקט הנשי האתני: ה"טראפיקינג" (trafficking) של נשים לזנות (מהזונה המזרחית לזונה הרוסית) מסמל את מחזור החוויה הטראומטית ואת שכפול השוליות של האישה בחברה הישראלית. בעל המסיבה מסכם אתן את המחיר ומה הן נדרשות לעשות. חברתה הזונה נכנסת לשירותים, ואור מתיישבת על קצה המיטה. ברקע נשמעת מוזיקת טראנס רועשת. המצלמה כולאת בקלוז־אפ את פניה העצובות והמיואשות של אור, המאופרות בכבודות, בעוד מראה גדולה ממסגרת וסוגרת עליה מאחור. היא מביטה

Cathy Caruth, "Traumatic Awakenings (Freud, Lacan and the Ethics of Memory)", 24 *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 91-112

לפינות החדר, ולבסוף מישירה מבט ארוך וכואב אל המצלמה, אל הצופים. בגלל היעדרו של הרייורס־שוט בסרט, הצופים מודעים עתה לתפר שבין המציאות הבדיונית והמציאות הממשית ונאלצים להתמודד עם המבט החוזר אליהם מן המסך – מבט המפקיע מהם את סמכותם ושליטתם. המבט החוזר של אור פוקד על הצופים להקיץ אל המציאות הממשית ולספר את הטראומה של אור שלא הצליחו להבחין בה בעוד מועד. הצופים מצווים להתעורר ממבטם העיוור במציאות בדיונית של הסרט ולקבל עליהם אחריות אתית במציאות עצמה. האחריות האתית שאור, והסרט עצמו, תובעים מהצופים היא לדבר את משמעות העיוורון שלהם־עצמם למציאות הטראומטית של אור, להיות מודעים לאופן שבו המבט החברתי ומבטם שלהם־עצמם מחוללים את הטראומה של האישה המזרחית. במילים אחרות, הצופים מתבקשים להיות עדים ולקבל אחריות על הטרור המתחולל לנגד עיניהם העיוורות – הם מצווים לשאת הלאה, אל המציאות הממשית, את סיפורו הטראומטי של הגוף הנשי המזרחי המבוזה.

אוניברסיטת תל אביב