המותחן הפסיכולוגי והדרמה המשפחתית: על אתיקה וטרור בסרט ימים קפואים*

בועז חגין

ימים קפואים (2006), סרטו הארוך הראשון של דני לרנר, הוצג על ידי יוצריו ונתפס על ידי המבקרים כהישג חריג בקולנוע הישראלי – מותחן ז'אנרי אפל שהופק כמעין סרט גֶרילה ללא מימון משמעותי. הוא צולם בווידאו דיגיטלי ובתקציב אפסי של 25 אלף דולרים (חלק מהתקציב הגיע מקרן לפיתוח התסריט וחלק אחר – מתקציב לסרט גמר באוניברסיטת תל־אביב).[1] הסרט מתבלט גם בכך שבחר להעמיד במרכזו פיגוע, שמתרחש כחצי שעה לאחר תחילת הסרט, ולהראות את השפעות הפיגוע על הגיבורה שלו. במחקרה, מראה רעיה מורג שבניגוד לקולנוע התיעודי, הקולנוע העלילתי הישראלי, למעט מספר קטן של סרטים יוצאי דופן, כמעט לא עסק ישירות בחוויית החיים תחת איום של פיגועים או בכיבוש מאז פרוץ אינתיפאדת אל־אקצה. אם וכאשר הוצגו הטרור והכיבוש, היה זה בדרך כלל ברקע, או תוך התעלמות מהחוויה הטראומתית של הפיגועים.[2] ימים קפואים משתייך לאותה קבוצה קטנה של סרטים שכן בחרו להעמיד פיגוע טרור במרכז העלילה וכן עוקבים אחר התחושות, הרגשות והחוויות הקשות של אנשים שחיים תחת רצף של פיגועים.

במאמר זה אקשר בין בחירתו של הבמאי בז'אנר של מותחן פסיכולוגי לבין אופן הצגת הטרור בסרט (כולל הטקסטים שנלוו לסרט – ביקורות, ראיונות עם הבמאי ותוספות לדי.וי.די).[3] אטען שבאמצעות הפנייה לז'אנר המותחן, סרט זה מצליח למקם את הטרור בהקשר אתי השונה משמעותית מאחת מהתפיסות הנפוצות על אודותיו בתרבות הישראלית.

---

* ברצוני להודות למיכל פרידמן, לאיתי חרל"פ, לרז יוסף, לקוראים האנונימיים ולחברי מערכת מכאן על ההערות וההארות שתרמו למאמר זה.

1 פבלו אוטין, קרחונים בארץ החמסינים: הקולנוע הישראלי החדש - שיחות עם במאים, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 230.

2 Raya Morag, "The Living Body and the Corpse - Israeli Documentary Cinema and the *Intifadah", Journal of Film and Video 3*-4, 60, 2008, pp. 3-24, esp. pp. 3-4 ; רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל היסטוריה, תרבות, חברה 14, סתיו תשס"ט 2008, עמ' 71–88, ובעיקר עמ' 77–81.

על פי מורג, גם הסרטים התיעודיים שנגעו בשני נושאים אלה נטו להפריד ביניהם ולא לנסות ליצור איזון או חיבור כלשהו בין העיסוק בכיבוש לבין העיסוק בטרור.

3 הסיפור שעולה ממטא־טקסטים ופארא־טקסטים אלה מקביל לסרט בהיבטים מסוימים שרלוונטיים למאמר זה. ההתייחסות ל"לרנר" או ל"יוצרי הסרט" היא לדמויות כפי שהן מתקיימות בטקסטים אלה שנלווים לסרט, ולא לאנשים שקיימים מחוץ לטקסטים הללו ושאותם לא חקרתי.

הסרט שולל את הגדרת הטרור כפגיעה בבלתי מעורבים או בחפים מפשע, ותחת זאת הוא מציג גיבורה שהיא גם נפגעת, אך גם סובלת מרגשי אשמה או אחריות. תוך שאילת רעיונות מתוך תפיסתה האתית של ג'ודית בטלר, אציג אופציה אחרת להבנת הטרור בהקשר הישראלי ולהבנת ההשלכות המוסריות שנובעות מהמפגש בין ז'אנר המותחן לבין הקולנוע הישראלי והחיים תחת פיגועי הטרור.

הדמות המרכזית בסרט ימים קפואים היא סוחרת סמים צעירה. שמה של גיבורת הסרט וזהותה אינם ברורים, והיא מכונה בכותרות הסיום ובאתר צ'ט באינטרנט במהלך הסרט "מייאו". הסרט מתאר את מסעותיה בתל אביב לילית, המורכבת מרחובות אפלים, קניונים זנוחים, מועדונים מאיימים ודירות ריקות. לצד פעילותה כסוחרת סמים, הסרט גם מתאר מערכת יחסים בין מייאו לבין גבר בשם אלכס קפלן, מערכת שאינה כוללת בשום שלב בסרט מפגש פנים־אל־פנים קונבנציונלי: הם משוחחים בצ'ט באינטרנט ובטלפון הסלולרי; היא חושבת שמאבטח בקניון הוא אלכס, אבל מגלה שטעתה בזיהוי; הם נפגשים בדירתו של אלכס בזמן הפסקת חשמל, ומייאו בורחת כשהאורות נדלקים ואלכס כבר איננו בחדר.

כחצי שעה לאחר תחילת הסרט, מייאו מגיעה למסיבה במועדון "קומה שתיים" וקובעת להיפגש עם אלכס בכניסה. נשמע פיצוץ ומייאו נופלת אחורה ונחבטת בראשה. היא מתרחקת מהאירוע, ושומעת שהיה פיגוע בכניסה למועדון בדרום תל אביב, ובין היתר שיש פצועה אחת שנפגעה בראשה והרופאים נאבקים על חייה. אלכס לא עונה לטלפון הסלולרי ואינו נמצא בדירתו, ומייאו מחליטה לישון בדירה. כשהיא יוצאת למחרת, השכנה ממול מברכת אותה בבוקר טוב ומכנה אותה "גברת קפלן". מייאו מגיעה לבית החולים, ושם מאושפז פצוע בלתי מזוהה מהפיגוע, חסר הכרה וחבוש כולו. מייאו מחייגת אל אלכס והטלפון הסלולרי של הפצוע מצלצל, מה שמעיד כי מדובר באלכס, שמייאו לא ראתה אותו מעולם.

מייאו עוברת לגור בדירתו של אלכס ומבקרת את הפצוע החבוש בבית החולים. היא מנסה לשווא לדלות פרטים מאישה שמתקשרת אל דירתו של אלכס, שהיא אולי גם האישה שחומקת מחדרו בבית החולים כשמייאו מגיעה לביקור. מייאו מאמצת בהדרגה היבטים שונים מזהותו של אלכס קפלן. היא מתחילה להרכיב את משקפיו של אלכס, ללבוש את בגדיו, מגלה את לוח הזמנים שלו בעבודתו כמאבטח בקניון, אוספת את בגדיו הנקיים מהמכבסה, מוצאת את האקדח שלו ולובשת את חולצת מדי השמירה שלו. גם הסביבה מתחילה להתייחס אליה בתור אלכס קפלן – השכנה ממול שמזמינה אותה לישיבות ועד הבית לפעמים בשעה שמונה ולפעמים בשעה שמונה וחצי; המשטרה שמוצאת את הקטנוע שלה שרשום על שם אלכס קפלן, אך מסרבת להשיב לה אותו ללא תעודה מזהה; ואחד ממכריה הטובים, שולצי, שאליו היא פונה לעזרה, עונה לאינטרקום ופונה אליה בתור "אלכס". מייאו מגלה ששׂערה הארוך התקצר ומגיעה למקום עבודתו של אלכס בקניון, וגם השומרים האחרים מזהים אותה בתור אלכס. אלמנטים שונים מהסרט שהופיעו לפני הפיגוע חוזרים שוב ושוב בווריאציות שונות וללא היגיון סיבתי, כמו מפגש מתוח של מייאו עם לקוח שרוצה "טעימות" בחינם, וחלום שבו מופיע איש עטוף כולו תחבושות כמו מומייה, שמתממש עתה בדמות החבושה בבית החולים.

הפרגמנטריות וחוסר הסיבתיות עשויים להעיד על תופעות על־טבעיות או על נקודת מבט של אישה הלוקה בפתולוגיה נפשית: שוב ושוב הלקוח מתקשר ומתנהג כאילו זו הפעם הראשונה שהוא רואה את מייאו, שוב ושוב השכנה מזמינה אותה לפגישת ועד הבית, שוב היא במרדף במסדרונות בית החולים ושוב היא נתקלת באדם עטוף תחבושות. מייאו חוששת שהיא חווה "טריפ רע" בעקבות הסמים שצרכה לפני הפיגוע, או שאולי קיימת מזימה לערער את זהותה. תחושת אבדן השפיות גוברת כשהיא מגלה שאלכס נעלם מבית החולים, והאישה האחרת שמתקשרת אליו מסכימה לפגוש אותה ב"קומה שתיים". כשמייאו מגיעה למועדון, מתרחשים שוב האירועים שכבר ראינו בליל הפיגוע, והיא מבינה שהפיגוע עומד להתרחש שוב, מזהירה את הנוכחים ויוצאת החוצה. בכניסה היא רואה שהאישה האחרת, בת־השיח בטלפון, אינה אלא היא עצמה, בלבוש ובתסרוקת שייצגו אותה בתחילת הסרט, והיא מרימה קול זעקה. בשוט שמסיים את הסרט אנו רואים את מייאו חבושה כולה וחסרת הכרה או מתה בבית חולים, סובלת מכוויות קשות. ייתכן שכל האירועים בסרט לאחר הפיגוע לא היו אלא חלום בזמן שהייתה שרויה בתרדמת או אף גוססת או מתה.[4]

לברוח מהדרמה המשפחתית הישראלית

במאי הסרט דני לרנר ציין בריאיון שלדעתו הקולנוע הישראלי דורך במקום: "או שמדובר בדרמה משפחתית, או שמדובר בדרמה משפחתית עם חתונה ברקע".[5] ניכר בסרט ניסיון של לרנר ליצור לעצמו מרחב עצמאי אחר בקולנוע הישראלי, מרחב שמתרחק מנטייה זו. ואכן בסרט *ימים קפואים* אין כל זכר למשפחתה של הגיבורה.

בעוד הדרמה המשפחתית נזנחה, בחר הסרט להתקרב אל מודלים אחרים שאינם ישראליים. לרנר ומבקרי קולנוע רבים ציינו השפעות של יוצרים לא־ישראלים על *ימים קפואים*, כגון רומן פולנסקי, אלפרד היצ'קוק,[6] בריאן דה פלמה[7] וסם ריימי.[8] למשל, נטען שגיבורת הסרט

4 הדבר אינו ודאי, שכן היא חולמת על אדם שמכוסה כולו בתחבושות עוד לפני הפיגוע בסרט. האם חזתה את העתיד? האם הפיגוע עצמו וגם השוט בבית החולים אינם אלא חלק מחלום או מהזיה נרחבים יותר? האם מדובר במקריות בלבד?

5 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 229. לרנר חוזר על אי־רצונו לעשות דרמה משפחתית גם בהערות היוצרים בדי.וי.די (בדקה ה־20 בסרט). הטענה שסרטים ישראליים (בפרט אלה שנעשים בתמיכת הקרנות) כמעט תמיד עוסקים במשפחה, מופיעה גם אצל יהושע סימון, "מגמה מסוימת בקולנוע הישראלי: האסתטיקה של 'סרטי קרנות', תנועה בינלאומית של מיינסטרים פריפריאלי", מערבון 1 (חורף 2006־2005), עמ' 6–11, בפרט עמ' 8. ראו גם עופר ליברגל, "המכונית התקועה והמשפחה בקולנוע הישראלי של שנות ה־2000", שורה ראשונה 3 (2009), <http://www.tau.ac.il/~shura1/three/Ofer-Liebergall.html>, 05.06.2010.

6 אורי קליין, "מה עשתה מיאו?", הארץ (27.10.2005), <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=638436>, 05.06.2010.

7 שמוליק דובדבני, "כנגד כל הסיכויים", *Ynet* (24.08.2006), <http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3295169,00.html>, 05.06.2010.

8 סם ריימי מוזכר בהערות היוצרים בדי.וי.די.

נוהגת לפרוץ לתוך דירות שמוצעות להשכרה ולישון בהן, בדומה לגיבור הסרט להרגיש בבית (Ki-duk Kim, *Bin Jip*, 2004), שנוהג לשהות בדירות ובבתים שדייריהם נעדרים או מתים.[9] כמו כן, ימים קפואים נפתח בצילום תקריב של עינה של הגיבורה באמבטיה ולאחר מכן מראה אותה מרכיבה עדשות מגע. התמקדות זו בעין הגיבורה היא אחת מנקודות הדמיון שבין סרט זה לבין רתיעה של רומן פולנסקי (Roman Polanski, *Repulsion*, 1965). נוסף לכך, הגיבורה מקיימת קשר עם גבר מסתורי בשם "אלכס קפלן", שם של דמות בלתי קיימת בסרטו של היצ'קוק מזימות בין־לאומיות (Alfred Hitchcock, *North by Northwest,* 1959).

כאמור, כחצי שעה לאחר תחילת הסרט עדה הגיבורה לפיגוע, או אולי נפגעת אנושות במהלכו. ייתכן שרוב הסרט הוא תיאור מחשבותיה של אישה שהייתה קרבן טרור. מרכיביו העלילתיים של חלק זה בסרט אינם מתחברים בצורת נרטיב סיבתי ליניארי, אלא חוזרים שוב ושוב בווריאציות שונות וחסרות היגיון על אותם אירועים עצמם. על ידי כך הם יוצרים הרגשה מסויטת באופן שמזכיר את הסרט רתיעה של פולנסקי, שמתחקה אחר אישה שמאבדת אט־אט את שפיותה.[10] כמו כן, לאחר הפיגוע, מייאו מבקרת את אלכס בבית חולים, ושם הוא שוכב חסר הכרה, חבוש כולו כמומייה. היא פורצת אל דירתו ועוברת לגור בה ומתחילה לאמץ פרטי לבוש ועיסוקים של אלכס. במקביל, הסביבה מתחילה להתייחס אליה בתור "אלכס קפלן" באופן המעורר אצל הגיבורה חשד שקיימת קנוניה לערער את זהותה ולהפוך אותה לאלכס. המומייה החבושה ואָבדן הזהות מזכירים סרט נוסף של פולנסקי, הדייר (Roman Polanski, *The Tenant/Le locataire,* 1976),[11] שגם בו הגיבור מאמין שהסביבה מנסה להפוך אותו לדיירת הקודמת במקום מגוריו, דיירת שהוא רואה בבית חולים ברגעיה האחרונים, חבושה כולה כמעין מומייה.

ניתן גם למצוא בסרט השפעות שאינן מחווה לסרט בודד, אלא לז'אנר או לסגנון רחב יותר. למרות התקציב הזעום שבו נוצר הסרט ימים קפואים, הבימוי היה בסגנון העכשווי של הקולנוע בעולם שמכונה על ידי דיוויד בורדול בשם "Intensified continuity". סגנון זה מתאפיין בעריכה מהירה, בצילומי תקריב ובצילומים רחוקים קיצוניים ובתנועות מצלמה רבות.[12] בסרטים רבים המצלמה מקיפה דמות ב־360 מעלות – תנועת מצלמה שגם עליה לא ויתרו יוצרי ימים קפואים חרף התקציב הזעום.[13] כפי שמציין פבלו אוטין, בניגוד לסרטים ישראליים רבים ולמרות מגבלות המימון, בסרט ימים קפואים יש "גם תנועות מצלמה וגם

9 הדמיון מצוין אצל אורי קליין, "הדיירת", הארץ (24.08.2006), <www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=774978>, 05.06.2010.

10 לרנר עצמו התייחס להשראה של רתיעה בריאיון עם נמרוד קמר, "חם ומלחיץ", וואלה (24 באוגוסט 2006), 05.06.2010 <http://e.walla.co.il/?w=/200/963977>.

11 הקשר לסרטים רתיעה והדייר נידון אצל דובדבני, הערה 7 לעיל, ואצל קליין, הערה 6 לעיל והערה 9 לעיל.

12 David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies,* Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2006, pp. 121-189

13 בורדוול, שם, עמ' 135-136.

גימור יפה מאוד".[14] גם המבקר אורי קליין מציין שהצילום בסרט מרשים,[15] ושצלם הסרט רם שוויקי ראוי לשבחים רבים.[16] ההקפדה הוויזואלית ניכרת גם בבחירתם של היוצרים להציג את רוב הסרט בשחור־לבן, למעט דקות בודדות בצבע טרם הפיגוע, שבהן רואים את גיבורת הסרט רוקדת במועדון.

לרנר מציין שבחר ליצור סרט בז'אנר שהוא מכנה "מותחן פסיכולוגי", "סרט פסיכולוגי", או "סרט מוחות". לדבריו, כוונתו לסרטים כמו המשחק (David Fincher, *The Game,* 1997), מועדון קרב (David Fincher, *Fight Club,* 1999), אמריקן פסיכו (Mary Harron, *American Psycho,* 2000), ווניל סקיי (Cameron Crowe, *Vanilla Sky,* 2001), שבהם רואים את העולם מנקודת מבט סובייקטיבית של דמות אחת "וכך מתערערת התפיסה של מה אמיתי ומה לא".[17] סרטים אלה, לטענת לרנר, פתוחים לפרשנויות שונות, ולא ניתן לדעת בוודאות מה קרה בהם.[18] זאת ועוד; לרנר לא התכוון ליצור מותחן פסיכולוגי סטנדרטי. עניין אותו לפתח את הז'אנר, שלטענתו הוא מאוד גברי, דרך נקודת מבט נשית,[19] והוא אכן העמיד במרכז הסרט גיבורה. אולם אם נחשוב מעט על תולדות קבוצות הסרטים שלרנר מתייחס אליהן – הקולנוע הישראלי והמותחן, בעיקר מותחנים שמעמידים במרכז נשים – מתקבל הרושם שדבריו נאמרו באירוניה; הם מצביעים על תופעה שאיננה השתחררות מהדרמה המשפחתית הישראלית או פיתוח ז'אנר בין־לאומי באמצעות גיבורה (ולא גיבור), אלא דווקא על ההרגשה שאין מנוס ממסורות קיימות.

גם אם רצה לרנר לברוח מהדרמה המשפחתית, האופיינית לדעתו לסרטים הישראליים, בעצם השתתף ב"רומן משפחתי" אחר, פרוידיאני. על פי הרולד בלום, כל משורר חדש נאלץ להתמודד עם "חרדת ההשפעה" – מעין מאבק אדיפלי ביצירתם של קודמיו שנתנה לו השראה להפוך למשורר. בעוד "משורר חלש" מעריץ ומחקה את קודמיו, "המשורר החזק", על פי בלום, שואף להשתחרר מהשפעות המסורת בכך שהוא מפרש בצורה שגויה את קודמיו, סוטה משירתם או "מתקן" אותה ובכך יוצר לעצמו מרחב עצמאי.[20] ברוח דבריו

14 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 232; על חשיבות הוויזואליה בסרט, ראו שם, עמ' 242.

15 קליין, הערה 6 לעיל.

16 קליין, הערה 9 לעיל.

17 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 227. הסרטים שלרנר מכנה "מותחנים פסיכולוגיים", "סרטים פסיכולוגיים" או "סרטי מוחות" דומים או זהים לסרטים שחוקרים אחרים מכנים "mind game films", "mindfuck films", או "puzzle films". ראו: Jonathan Eig, "A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 46, 2003, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/text.html>, accessed 05.06.2010; בורדוול, הערה 12 לעיל, עמ' 72–103; Thomas Elsaesser, "The Mind-Game Film", *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema,* Warren Buckland (ed.), Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 13-41.

18 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 239–240. וראו גם קמר, הערה 10 לעיל.

19 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

20 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* Second Edition, New York and Oxford: Oxford University Press, 1997. לדיון ב"חרדת ההשפעה" ובשני סוגי המשוררים, ראו: Chris Baldick, "Anxiety of Influence", *The Oxford Dictionary of Literary Terms,* Oxford and New York: Oxford University Press, 2008, pp. 19-20; Ian Buchanan, "Anxiety

של בלום, אפשר להגיד שגם לרנר ניסה בסרטו הארוך הראשון לסטות ממסורת הדרמות המשפחתיות של הקולנוע הישראלי כדי ליצור מרחב משלו כקולנוען. שלא כמו "המשורר החזק" של בלום, לא פירש לרנר מחדש את המסורת של אבותיו הקולנועיים בישראל, אלא הפנה להם עורף ובחר להרחיב את הרפרטואר של הקולנוע הישראלי בכך שאימץ לו אבות אחרים, מאצולת הקולנוע העולמי, כמו היצ'קוק ופולנסקי. אך בכך לא הצליח להתחמק מדרמה משפחתית. למעשה הוא מימש את פנטזיית "הרומן המשפחתי" הפרוידיאני שבלום מרבה להזכיר, שבה הילד משתחרר מהוריו כשהוא מדמיין שהוא ממזר או מאומץ ושהוריו האמתיים משתייכים למעמד חברתי נעלה יותר. אולם פרויד גם מציין שאותם בני אצולה חדשים הם בעלי מאפיינים המוכרים ממשפחתו הממשית והצנועה יותר של הילד, ואינם אלא ביטוי להערכת־היתר של הילד להוריו הממשיים בתקופה מוקדמת יותר בחייו.[21] גם אצל בלום לא נראה שלמשורר החדש יתאפשר ליצור משהו חדש ועצמאי. לטענתו, חרדת ההשפעה היא מקרה פרטי של "המאוים" או "האלביתי", ה־unheimlich הפרוידיאני, שהוא גם הזר וגם הביתי, חזרה אל המוכר.[22] המתים אצל בלום שבים אל בתיהם וחוזרים בסופו של דבר גם בשירתו של "המשורר החזק" שמנסה ליצור לו מרחב עצמאי.[23] כך, גם עבור לרנר הדרמה המשפחתית היא בעצם ניסיון המרד האדיפלי, שניכר בטקסטים הנלווים לסרט – כמו הראיונות עם לרנר – גם אם הסרט עצמו אינו שייך לז'אנר הדרמה המשפחתית.

שובם של האבות הישראלים בזיקה לסרט ימים קפואים ניכר לא רק בכך שתהליך יצירתו השתלב ב"רומן משפחתי" פרוידיאני של מרידה באבותיו הקולנועיים, אלא גם באופן שבו לרנר בחר להעשיר את העשייה הקולנועית המקומית. ניתן לראות בסרט ניסיון לבצע "תרגום" במובן הרחב של המילה, או "תעביר" (transfer), של דגם בין־לאומי – המותחן הפסיכולוגי – ואף של סרטים ספציפיים מדגם זה אל הקולנוע הישראלי.[24] אולם עצם התעביר של דגם בין־לאומי הוא דווקא מסורת מקומית מוכרת מאוד. לאורך כל שנות קיומו של הקולנוע הציוני והקולנוע הישראלי ניתן למצוא תעבירים מסוג זה של דגמים קולנועיים זרים: סובייטיים, צרפתיים, איטלקיים, מצריים, איראניים, או אמריקניים.[25]

---

of Influence", *A Dictionary of Critical Theory,* Oxford and New York: Oxford University Press, 2010, <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t306.e38>, accessed 05.06.2010.

21 Sigmund Freud, "Family Romances", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 9,* James Strachey (ed. and trans.), London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1953-1974, pp. 235-242

22 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 77–78. ראו גם זיגמונד פרויד, האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

23 בלום, שם, עמ' 15–16; 137–155. אולם מתים אלה, "המשוררים החזקים" מן העבר, ממוקמים ביצירותיו של המשורר החדש כך שניתן להאמין שהם אלה שמחקים את ממשיכם (בלום, שם, עמ' 141).

24 על התעביר והתרגום, ראו: רחל וייסברוד, לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 219–251; Itamar Even-Zohar, "Translation and Transfer", *Poetics Today* 11, 1, Spring 1990, pp. 73-78.

25 נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993; וייסברוד, הערה 24 לעיל, עמ' 239–251.

הפנייה אל ההשפעה הזרה, אם כן, היא תופעה מקומית נפוצה, או במונחיו של בלום, לא סתם "השפעה" (influence), אלא שטף ומגפה, "שפעת" (influenza).[26] בכך, השימוש בדגם בין־לאומי קירב את סרטו הארוך הראשון של לרנר אל המגפה המקומית. ניסיונו של לרנר להעשיר את הקולנוע הישראלי כדי ליצור לעצמו מרחב ייחודי ביחס לאבותיו הקולנועיים בישראל הוביל אפוא בסופו של דבר אל אותה מסורת שממנה ניסה להימלט.

גם הצהרתו של לרנר שרצונו היה לפתח את המותחן הפסיכולוגי בכך שהוסיף לו גיבורה היא מעט מפתיעה. למעשה, מותחנים הנצמדים אל נקודת מבט סובייקטיבית של אישה המתקשה להבין את העולם סביבה ואולי נתקלת באירועים על־טבעיים או מאבדת את שפיותה – מותחנים כאלה אינם נדירים. זכור במיוחד מחזור סרטי "הגותי הנשי" (the female gothic) משנות הארבעים, שבחלקם הופיעו כוכבות נודעות ושאת חלקם ביימו אוטרים (auteurs) מוכרים, שהרבו להציג גיבורות המנסות לגלות סודות אפלים מן העבר, בדרך כלל על אודות בעליהן. לעתים קרובות נצמדו הסרטים אל נקודת מבטה של הגיבורה אשר לא ידעה אם לסמוך על חושיה ועל פרשנותה, ולעתים אף חשה כי היא מאבדת את שפיותה. בסרטים רבים ניסתה הגיבורה להגדיר את זהותה ביחס לנשים אחרות – לעתים נשים שכבר מתו ושעמן הרגישה הזדהות ואי־הזדהות. הסרטים היו מלאים משקאות מורעלים, סוכנות בית חורשות רע וציורי דיוקן ונעימות מוזיקליות רבי־משמעות.[27]

הצהרתו של לרנר על רצונו לחדש את המותחן הפסיכולוגי באמצעות גיבורה דווקא מצביעה

---

26 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 38. הזהות בין השפעה לבין שפעת חוזרת גם בהמשך הספר כשבלום מצהיר: "Influence is Influenza" (עמ' 85).

27 בין הסרטים הנחשבים ל"גותי נשי" נזכיר את רבקה (Alfred Hitchcock, *Rebecca,* 1940); חשד (Alfred Hitchcock, *Suspicion,* 1941); *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943); ניסיון מסוכן (Jacques Tourneur, *Experiment Perilous,* 1944); רחוב המלאכים (George Cukor, *Gaslight,* 1944); המדרגות הלולייניות (Robert Siodmak, *The Spiral*); דרגונוויק (Joseph L. Mankiewicz, *Dragonwyck,* 1946); *Undercurrent* (Vincent Minnelli, 1946); הסוד מעבר לדלת (Fritz Lang, *Secret beyond the Door,* 1947); נלכדתי (Max Ophuls, *Caught,* 1949); *The Two Mrs. Carrolls* (Peter Godfrey, 1947); *Under Capricorn* (Alfred Hitchcock, 1949). מסורת זו של סרטים הנצמדים לגיבורות המתקשות להבין את סביבתן ואת הגברים בחייהן, ואולי אף מאבדות את שפיותן, המשיכה גם לאחר שנות הארבעים בסרטים כמו שרלוט המתוקה (*Robert Aldrich, Hush...Hush, Sweet Charlotte, 1964*), תינוקה של רוזמרי (*Roman Polanski, Rosemarry's Baby,* 1968), האמת שמתחת לפני השטח (Robert Zemeckis, *What Lies Beneath,* 2000) והאחרים (Alejandro Amenábar, *The Others,* 2001). לדיון בסרט "הגותי הנשי" של שנות הארבעים ובגלגוליו המאוחרים יותר, ראו: Diane Waldman, "'At Last I Can Tell It to Someone!': Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s", *Cinema Journal* 23, 2, Winter 1984, pp. 29-40; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s,* Bloomington: Indiana University Press, 1987; Helen Hanson, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film,* London and New York: I. B. Tauris, 2007; Annette Kuhn, "Woman's Pictures", Barry Keith Grant (ed.) *Schirmer Encyclopedia of Film* 4, New York: Schirmer Reference, 2007, pp. 367-373.

ימים קפואים (דני לרנר, 2006). מייאו הופכת לגבר שפגשה, אלכס קפלן.
(באדיבות דני לרנר)

על היבט נוסף שבו הוא לכוד במסורות קיימות. הסרטים והבמאים שהשפיעו על סרטו של לרנר ימים קפואים, כמו היצ'קוק ופולנסקי, מעולם לא היססו להעמיד במרכז נשים ולהיצמד אל נקודת מבטן, בפרט כשהיו לכודות בעולמות גותיים ולא בטוחות בפרשנותן את המתרחש ובשפיותן. אולי למקרא טענתו של לרנר "שככל שהז'אנר מתפתח, הוא מבצע מעבר מעיסוק בנקודת מבט גברית לעיסוק בנקודת מבט נשית",[28] עלינו להדגיש לא את החלפת נקודות המבט (הגברית או הנשית), אלא את עצם המעבר, את להיות בין לבין. במהלך הסרט משנה מייאו בהדרגה את זהותה והופכת ל"אלכס קפלן" – הגבר שפגשה בחושך בתחילת הסרט. ייתכן שאת "הפיתוח" של הז'אנר שעליו דיבר לרנר עלינו להבין כהיעשות, כעצם המעבר בין מגדרים, ולא כהחלפה מלאה שהסתיימה, שבה הגיבורה היא בבירור אישה ולא גבר. אולם גם עיסוק זה בדמויות שזהותן המגדרית אינה חדה או יציבה איננו חידוש אם ניזכר בסרטים כמו פסיכו (Alfred Hitchcock, *Psycho,* 1960), הדייר, או לבוש לרצח (Brian De Palma, *Dressed to Kill,* 1980). גם כאן לא הצליח לרנר להימלט ממסורות העבר.

הטרור והמותחן הפסיכולוגי

חלק מאמירותיו של לרנר עוסקות בניסיונו ליצור לעצמו מרחב עצמאי הן בקולנוע הישראלי והן במותחן הפסיכולוגי. אלא שאמירות אלה מצביעות דווקא על אי־יכולתו לעשות זאת, על כך שבמידה רבה הוא נשאר לכוד בתוך המסורות שמהן ניסה לחרוג. לצד שתי מסורות אלו – הקולנוע הישראלי והמותחן הפסיכולוגי – ציין לרנר גם את

28 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

הפיגועים. היה חשוב לו, לטענתו, להתייחס למתח הישראלי, ל"טראומות שלנו", ובפרט לפיגועים בתל אביב.[29] "פתאום", הוא מסביר בריאיון, "כל הדברים האלה התחברו אצלי בראש: המותחן הפסיכולוגי, ההתעסקות בהשפעות הפיגועים והרצון לשים במרכז הסיפור דמות של אישה".[30]

כיצד ניתן להבין את טענתו של לרנר שהעיסוק במותחן הפסיכולוגי (שניסה לחדשו מגדרית ושדרכו ניסה להימלט מהדרמה המשפחתית הישראלית) קשור להרהוריו על השפעתם של הפיגועים בישראל? בחלק זה אראה שמאפייני המותחן הפסיכולוגי בעצם הרחיקו את ימים קפואים מתפיסה אחת מקובלת ומוכרת לטרור בישראל, וכנגד זאת הכניסו את הטרור לתוך הקשר אחר, הקשר שהוא בעל השלכות אתיות ומזכיר את ניסיונו של לרנר לברוח מהמסורות שבתוכן יצר. בהקשר זה אדון בחלק הבא.

תפיסה רווחת היא זו המגדירה את הטרור כפגיעה בחפים מפשע או בבלתי מעורבים.[31] לפיה, תמצית מהותו של הטרור היא "התנפלות מכוונת על חפים מפשע שברובם אינם מסוגלים להילחם ואינם מעורבים אישית בסכסוך".[32] על פי תפיסה זו, חשוב לא לבלבל בין קרבות לגיטימיים בהתאם לחוקי המלחמה המכוונים נגד חיילים, לבין מעשיהם של הטרוריסטים. הטרוריסטים לעולם אשמים מעצם זהותם וכוונת הזדון שבבסיס פעילותם. האשמה היא אך ורק אשמתם ו"אין כל משמעות" לסיבות שהם מונים להצדקת מעשיהם.[33] על פי תפיסה זו, שום מניע או מטרה אינם הופכים את הטרור, את הפגיעה בחפים מפשע ובבלתי מעורבים, למוצדק או למובן.

בניגוד גמור לתפיסה זו, רבים מגיבורי המותחנים הפסיכולוגיים חיים בעולמות אפלים ומטושטשים שאינם מאפשרים הבחנה חדה בין אשמים לבין חפים מפשע, מעורבים

29 קמר, הערה 10 לעיל.

30 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

31 תפיסה זאת אפשר למצוא, למשל, בספר פרי עטו של בנימין נתניהו, מלחמה בטרור: כיצד יביסו המשטרים הדמוקרטיים את הטרור המקומי והבינלאומי, מאנגלית: ברוך קורות, תל אביב: ידיעות אחרונות/ספרי חמד, 2001. תפיסה זאת גם ניתן לאתר בהגדרת הטרור של הממשל האמריקני: National Strategy for Combating Terrorism, <http://www.state.gov/documents/organization/60172.pdf>, 2003, accessed 5 June 2010. גם מייקל וולצר מאמץ באופן כללי הגדרות והסברים שמזכירים טיעונים אלה: Michael Walzer, *Arguing about War,* New Haven and London: Yale University Press, 2005, pp. 51-52, 130-131, 135. במקביל, מותח וולצר ביקורת על הנאו־קונסרבטיביים ובמפורש על נתניהו (וולצר, שם, עמ' 200, הערה 4). לטענתו, כשם שדיכוי אינו מצדיק טרור, כך טרור אינו מצדיק שמירה על הסטטוס־קוו במקום מאבק מידי בדיכוי (שם, עמ' 62-64). דיון ביקורתי במאפייניהם של החפים מפשע או הבלתי מעורבים מופיע גם אצל: R. G. Frey and Christopher W. Morris, "Violence, Terrorism, and Justice", in R. G. Frey and Christopher W. Morris (eds.), *Violence, Terrorism, and Justice,* Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 1-17, esp. pp. 2, 7-8, 10; David J. Whittaker, *Terrorists and Terrorism in the Contemporary World,* London and New York: Routledge, 2004, esp. pp. 2-7.

32 נתניהו, שם, עמ' 34.

33 נתניהו, שם, עמ' 44.

ובלתי מעורבים. הם נושאים באחריות למעשים פליליים או בלתי מוסריים שהם אינם מודעים להם בהכרח או יודעים בוודאות אם ביצעו או לא. הגיבור של אמריקן פסיכו הוא אולי רוצח סדרתי של חפים וחפות מפשע, או אולי מדובר רק בהזיותיו; הגיבור של ונילה סקיי חושד שאולי רצח את בת זוגו או אישה אחרת ששכב אתה; הגיבורה של האחרים רצחה את שני ילדיה והתאבדה, אך מכחישה עובדה זו לאורך מרבית הסרט; והגיבור של מועדון קרב מקים צבא אלים שמבצע פעולות חבלה הרסניות ולעתים קטלניות (יש שיגידו פעולות טרור), כולל פיצוץ והריסה של גורדי שחקים בסיום הסרט, אולם לא מודע לכך זמן רב. קשה לקבוע עד כמה הדמויות נושאות באשמה או באחריות על מעשים אלה או מעורבות בהם בגלל אי־הבהירות של העלילה, חוסר האפשרות להבחין בין דמיון ומציאות, או חוסר המודעות של הדמויות למעשיהן ולמצבן. למעשה, אי־בהירות מסוג זה כבר ניתן למצוא אצל היצ'קוק, שכן, לדברי דֶלֶז, התבנית בסרטיו אינה של אדם חף מפשע שמואשם בפשע שלא ביצע, אלא של אדם שחדל להיות חף מפשע משום שזולתו ביצע פשע עבורו (הפשע מוענק לו, מוגש לו, ניתן לו בחליפין).[34]

במותחן הפסיכולוגי קורה שתודעת האשמה ואופי מעשיה של הדמות נותרים עמומים. למשל, גיבורת *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962) מואשמת על ידי הכומר שנגינתה על עוגב הכנסייה היא טומאה וחילול הקודש ושהיא חסרת נשמה (בהמשך נגלה שהיא כנראה אכן נפחה את נשמתה ובעצם כבר מתה). הגיבור של החוש השישי (M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense,* 1999) חש צורך להתנצל בפני אשתו שמתעלמת ממנו לאורך מרבית הסרט, מה שגורם לנו להאמין שהוא אשם באופן כלשהו בהידרדרות היחסים ביניהם, גם אם לא היינו עדים לתהליך זה בסרט (בסופו של דבר מתברר שהבעיה האמתית היא שהוא מת ושהיא אינה מסוגלת לראות או לשמוע אותו כרוח רפאים).

בדומה למותחנים הפסיכולוגיים הללו, גם ימים קפואים מעמיד במרכז גיבורה שנראה שהיא אשמה או מעורבת באופן כלשהו במעשים לא־חוקיים או לא־מוסריים. כמו בסרטים *Carnival of Souls* והחוש השישי, קשה לומר בדיוק על איזה פשע היא נושאת באחריות. התנהלותה מרמזת שהיא חוששת שתואשם בדבר מה, או אולי מרגישה אשמה על מעשה כלשהו. מייאו מסתירה מהסביבה את שמה האמתי ואת זהותה ושומרת על מרחק מאנשים אחרים. לפני הפיגוע היא מסרבת שאלכס יראה אותה באור; מיד לאחר הפיצוץ היא בורחת מהאזור; ולאחר מכן היא נמלטת מצוות בית החולים שרוצה לדלות ממנה פרטים על אלכס חסר ההכרה.

מבחינת החוק, לא קשה למצוא עברות שבהן מייאו אשמה: היא פורצת לדירות, גונבת זהות של אדם אחר וסוחרת בסמים. בשני רגעים בסרט נוצרת סיטואציה שבה נראה שהיא נלכדת או מואשמת. בתחילת הסרט, כשמתווכת וזוג שבא לראות את הבית תופסים אותה בדירה אליה פרצה, הם מביטים בה והיא מביטה בהם וחומקת אל תוך החושך. בהמשך הסרט, לאחר שהיא עוברת לגור בדירתו של אלכס קפלן, בעודה עולה במדרגות הבניין, השכנה מצביעה עליה בפני זוג שוטרים שבאו לקחתה לתחנת המשטרה. אולם מייאו פורצת אל

34 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image,* Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 201

תוך דירות ריקות ואינה מזיקה או גונבת דבר; ומסתבר שהשוטרים מחפשים אותה משום שמצאו את הקטנוע שלה שנגנב סמוך לתחילת הסרט ואין סיבה לחשוד שהיא עצמה נושאת באחריות על הגנבה. אפילו הסחר בסמים הוא בעיקר עם בליינים במסיבות. קיימת התחושה שמייאו מרגישה שהיא נושאת באחריות על דבר מה, או שעומדים להאשימה ושעליה לברוח. עם זאת, קשה לומר על מה בדיוק מייאו נושאת באחריות, ולפחות מבחינה מוסרית, אם לא פלילית־טכנית, במה בסופו של דבר היא אשמה.
מעבר לתחושת האשמה העמומה שמלווה את מייאו ושאותה אולי ירשה מהמותחן הפסיכולוגי, ימים קפואים מציע מרכיבים נוספים שאינם תואמים לניסיון ליצור הפרדה

ימים קפואים (דני לרנר, 2006). השכנה של מייאו מצביעה עליה בפני זוג שוטרים שבאו לקחתה לתחנת המשטרה.
(באדיבות דני לרנר)

ברורה וחדה בין הטרוריסטים לבין קרבנותיהם החפים מפשע או הבלתי מעורבים. הדמות שמייאו מאמצת לאחר הפיגוע, בעודה הופכת לאלכס קפלן, היא של מאבטח/ת בקניון. דמות זו מייצגת את המערכת הביטחונית ואת המאבק בטרור, אבל אינה לוחמת פעילה בקרבות נגד הטרוריסטים. דמות המאבטח/ת איננה של אזרח בלתי מעורב, אבל גם איננה של לוחם, חייל או שוטר. זוהי דמות ביניים אנומלית, שמערערת את החלוקה הברורה בין מעורבים לבלתי מעורבים. האם התקפה נגד מאבטח/ת היא לחימה על פי כללים בין־לאומיים, או מעשה טרור בלתי מוצדק? האם מדובר באזרח חף מפשע ובלתי מעורב או במטרה לגיטימית?[35]

35 ערעור החלוקה בין אזרחים חפים מפשע ובלתי מעורבים לבין לוחמים מעורבים חל לא רק על המאבטח עצמו, אלא, באופן מסוים, גם על נבדקיו. לואי אלתוסר כותב שהפרקטיקה המשטרתית של ההסבה (אינטרפלציה) מתייחסת אל הסובייקט "פחות או יותר כאל חשוד" ועלולה להוביל להכרה בו כ"סובייקט

הטקסטים הנלווים לסרט, שעניינם הפקת הסרט ימים קפואים, מטשטשים גם הם את הגבול בין יוצרי הסרט, שכנראה נחשבים לחפים מפשע או לבלתי מעורבים, לבין לוחמים או טרוריסטים. בהערות היוצרים בדי.וי.די לסצנת הפיגוע הראשונה, שואל מפיק הסרט "איך עושים פיגוע כשאין כסף?", ובריאיון, לרנר מסביר ש"ההפקה הייתה כמו מבצע צבאי [...] הלכנו וכבשנו כל יעד שהיה צריך". לא מדובר בצבא סדיר לגיטימי, אלא דווקא בלוחמה שקרובה יותר לארגוני טרור קטנים: "היו מקומות שצילמנו בהם כמו גרילה. הלכנו, צילמנו בלי אישור וברחנו".[36]

מייאו והסובייקט הריבון

כיצד אם כן ניתן להבין את טענתו של לרנר שפתאום "התחברו אצלו בראש" המותחן הפסיכולוגי וההתעסקות בהשפעות הפיגועים? אופציה פופולרית להבנת הטרור הובילה אותנו למבוי סתום. היא תובעת הפרדה חדה וברורה בין מי שחפים מפשע ובלתי מעורבים (קרבנות הטרור) לבין מי שמעורבים ואינם חפים מפשע; אך בסרט זה לא מתקיימת הפרדה. זאת ועוד; דווקא מאפיינים מהמותחן הפסיכולוגי מסייעים ליצור בסרט ימים קפואים עולם שאינו מתאים להגדרה רווחת זו, כך שלא נראה שאלה הם ההיבטים שהתחברו פתאום בראשו של לרנר ויצרו את הקישור בין המותחן הפסיכולוגי לבין חוויית החיים תחת טרור.

האם ניתן למצוא תפיסה אחרת שתהיה רלוונטית לסרט? נוכל להיעזר בחשיבתה המוסרית של ג'ודית בטלר בכתביה האתיים בשנות האלפיים. כתיבה זאת מתייחסת להתמודדות שלה, בתור יהודייה ואמריקנית, עם תגובתה של ארצות הברית לפיגועי ה־11 בספטמבר ועם מדינת ישראל ומדיניותה. הן בכתיבתה האתית, והן בכתיבתה בכלל, היא מרבה לצאת נגד המודל המסורתי לסובייקט ולמדינה. את המודל הזה, שהיא מתנגדת לו, היא מאפיינת

רע", ראו: לואי אלתוסר, על האידיאולוגיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 55, הערה 20. ההסבה של הנבדק על ידי המאבטח בקניון אינה הופכת את האינדיבידואל לסובייקט טרוריסט – לא כל נבדק/ת מבצעים פיגוע. אבל היא עלולה להפוך את הנבדק/ת ל"פחות או יותר" טרוריסט פוטנציאלי בסוג המחשבות שהיא מעוררת. המאבטח שבודק את תיקי או את רכבי גורם לי לחשוב באופן טרוריסטי בכך שהוא מעודד אותי לחשוב על אופנים להברחת נשק או מטען גם אם אין לי, ומעולם לא הייתה לי, כוונה לעשות זאת: "הוא בדק את תכולת התיק, אבל לא הזיז את הדברים בתוכו"; "הוא העביר את הגלאי על גופי, אך לא בחן את נעליי"; "הוא הביט בתא המטען, אך לא במושב האחורי – באיזו קלות הייתי יכול להכניס מטען/נשק מבלי שהמאבטח היה שם לב!". מחשבות אלה מתעוררות בעקבות כינוני כסובייקט שמאבטח חשד בו בטרור, מעצם הפניה אלי כנבדק/ת, וסביר להניח שלא היו מתעוררות ללא הבדיקה. בכך, עצם ההיתקלות במאבטח מקרבת אותנו לטרוריסטים בדרך המחשבה. כמובן, לא תמיד המאבטח מבצע הסבה. לעתים קרובות אני כלל לא שם לב למאבטח שמתפקד כלא יותר מעוד דלת, או מטרד ושנבלע ברקע, כמו המכשיר אצל היידגר, שאינו בולט כל עוד הוא נמצא ומתפקד. ראו: Martin Heidegger, *Being and Time,* John Macquarrie and Edward Robinson (trans.), London: SCM Press, 1962, pp. 95-107.

36 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 231.

כבדיד, אחדותי, אוטונומי,[37] כריבון שנהנה משליטה,[38] שמכונן את עצמו, ששקוף לעצמו, לכיד לחלוטין וזהה לעצמו לאורך זמן.[39] הדגם חל הן על סובייקטים והן על מדינות, כשהסובייקט הריבון, על פי בטלר, קשור למדינה אשר תופסת את עצמה ככל־יכולה וכבלתי־חדירה.[40]

על פי בטלר, דגם זה הוא פנטזיה של אידאל שלא ניתן להגשימו ושאין, לדעתה, לשאוף אליו. ניסיונות להגן על האידאל עשויים להוביל לאלימות נגד אחרים ולהרגשה שאלימות זו היא מוצדקת ולגיטימית. אין סובייקטים או מדינות אוטונומיים, ריבוניים, מכוננים את עצמם, אחדותיים ולכידים באופן מלא. אנחנו תלויים באחרים, מכוננים אותנו מבחוץ, אנחנו מחוץ לעצמנו, בלתי עצמאיים, סותרים את עצמנו, לא מודעים באופן מלא לעצמנו, כפופים לחברה ולעולם שהיה כאן לפנינו ושחיצוני לנו ומשועבדים ליחסנו עם אחרים.[41]

אפשר למצוא דמיון בין דיון זה של בטלר לבין "חרדת ההשפעה" של בלום, שבה "המשורר החזק" שואף בשירתו החדשה להגיע לאוטונומיה, ונכשל.[42] בכך "המשורר החזק" אינו שונה מהילד הרגיל ברומן המשפחתי של פרויד, שבלום מצטט ממנו, השואף שאיפה חסרת סיכוי לסלק את החוב להוריו שהעניקו לו חיים. הילד של פרויד רוצה להיות אבי עצמו,[43] או במונחיה של בטלר – להיות הסובייקט שמכונן את עצמו. על פי בלום, חרדת ההשפעה עצמה היא השירה החדשה, וזה לרוב גם נושא השירים.[44] בעקבות בלום ולאור אמירותיו של לרנר שבהן ניכר ניסיונו לסטות מהשפעת אבותיו הקולנועיים בישראל אל תוך המותחן הפסיכולוגי (ואף לפתחו בכך שהעמיד במרכז גיבורה) – נוכל לחפש גם בסרטו ימים קפואים ניסיון לאוטונומיה וליצירתו של סובייקט ריבון המכונן את עצמו.[45]

37 Judith P. Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France,* New York: Columbia University Press, 1987

38 Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative,* New York and London: Routledge, 1997

39 Judith Butler, *Giving an Account of Oneself,* New York: Fordham University Press, 2005

40 Judith Butler, *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence,* London and New York: Verso, 2004

41 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 64; הערה 40 לעיל, עמ' 23; 32.

42 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 130.

43 זיגמונד פרויד, "על סוג מיוחד של בחירת האובייקט אצל הגבר", מיניות ואהבה, רות גולן ואחרים (עורכים), מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 136־129, בעיקר עמ' 135. בלום מצטט את פרויד כאן: בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 63–64.

44 בלום מציין שנושא זה נשאר לפעמים סמוי (בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 148), או מצריך קריאה אלגורית של היצירה (בלום, שם, עמ' 20).

45 מאמר זה אינו עוסק בכל ההתייחסויות של בטלר ושל בלום לפרויד ואינו דן באופן ממצה ושיטתי בדמיון ובשוני בין שלושת ההוגים הללו, שמשתייכים לדורות שונים ולדיסציפלינות שונות (פסיכואנליזה, ביקורת הספרות, פילוסופיה אתית), למשל ליחסו של כל אחד מהם למסורת היהודית הדתית והחילונית, למדינת ישראל ולציונות, לאנטישמיות, לתרבות היוונית העתיקה, או ל"אמריקניות" מול "אירופאיות". הן פרויד, הן בלום והן בטלר מציעים כלים לבחינתו של אידאל הסובייקט הריבון ושל אי־האפשרות להגשים אידאל זה ביחס לקהילה בעבר או בהווה. המפגש בין שלושתם במאמר

בסרט ימים קפואים יש עיסוק רב באפשרות ובקשיים של קיום על פי האידאלים של הסובייקט הריבון (שבטלר מתנגדת לו), או של "המשורר החזק" של בלום והילד הפרוידיאני שמנסים להיות האבות של עצמם. כבר בחצי השעה הראשונה שקודמת לפיגוע, מנסה מייאו להתמודד עם הרצון שלה להיות עצמאית וריבונית בחברה אלימה ותוקפנית. הלקוח הראשון לסמים שברשותה, שמכונה בכותרות "נחמן" ושחובש כיפה של חסיד ברסלב, מצליח לשכנע אותה בתוקפנות לתת לו "טעימות" בחינם. הוא מבטיח שירכוש ממנה "פְּקֵטִים שלמים" אם יהיה מרוצה, אך לא מקיים את הבטחתו. בזמן שהיא עמו, מייאו מאבדת שליטה על הרכוש שלה – הקטנוע שלה נגנב והיא אינה מצליחה לאתר אותו. היא מגיעה לבניין שבו גר שולצי, האדם שהפנה אליה את נחמן, אולם אישה עונה לה באינטרקום שהוא איננו. את המאבטח בקניון היא מזהה בטעות כאלכס קפלן. אך גם המפגש עם אלכס המדומה מסתיים באלימות – היא לוקחת את הסלולרי שלו כדי להוכיח שהוא הגבר עמו שוחחה לפני כן והוא מזעיק עזרה מהמאבטחים האחרים ומנסה לעצור אותה. לאחר מפגשיה האלימים עם הסביבה, שבה היא משמשת קרבן לגברים אלימים או נעדרים, אין פלא שהיא מהססת מאוד להיחשף בפני אלכס. אפילו במסיבה במועדון "קומה שתיים" היא לא נענית לחיזורים של אחד מהבליינים ובוחרת לרקוד לבד, עם עצמה. ניסיונה להיות בשליטה אינו משתלב עם תלותה באחרים, שמנסים לנצלה או שאינם מסייעים לה ושמובילים אותה לבחור בהתבודדות.

ימים קפואים (דני לרנר, 2006). מייאו בוחרת לרקוד לבד.
(באדיבות דני לרנר)

בטלר מסבירה שפנטזיית הסובייקט הריבון מזיקה. את אי־התאמתנו למודל, את היותנו פגיעים ולא כל־יכולים, קובעת בטלר, ננסה אולי להכחיש גם תוך שימוש באלימות ופגיעה

זה נועד לספק כלים מושגיים, אשר בעזרתם ניתן לאפיין היבט מסוים של התפיסה המוסרית העולה מהסרט ימים קפואים – המשמעות האתית של הרצון להשתחרר מהתלות באחרים וממסורת שהיא חלק מהזהות של הסובייקט כמו גם המשמעות האתית של הכישלון להשתחרר מהתלות ומהמסורת.

באחרים. לטענתה, הפנטזיה עשויה לגרום לנו לחפש פתרונות אלימים שיעניקו לנו ביטחון על חשבון כל שיקול אנושי אחר,[46] ולבצע מעשי זוועה בשם "הגנה עצמית".[47] הסובייקט הריבון או המדינה הריבונית כביכול עשויים להכחיש את פגיעותם בכך שיפגעו באחרים. הם יבטיחו מראית עין של שליטה ואי־פגיעות באופן הרסני ובכך שימקמו את הפגיעות באחר. מדינה שהותקפה ושרוצה להגן על הפנטזיה של השליטה הריבונית, על אי־פגיעותה כביכול, עלולה להגיב באלימות "מוצדקת" ו"לגיטימית".[48]

בסרט ימים קפואים, לאחר סצנת הפיגוע, כשמייאו אולי הוזה או חולמת את המתרחש, היא מצליחה להתקרב יותר לדגם האידאלי שבטלר מתנגדת לו באופן שלעתים כולל היבטים אלימים או הרסניים כלפי אחרים. האירועים השונים בחלק זה של הסרט הם בעיקר וריאציות על מה שהתרחש בחצי השעה הראשונה שלו,[49] אולם ניכר גם ניסיון לשנות ולתקן את האירועים כדי שיתאימו לדגם הסובייקט הריבון והשולט: האלימות מופנית כלפי מייאו לעתים רחוקות יותר, והאירועים שוב אינם מסתיימים בהרגשה שהיא אישה שאין לה שליטה על המתרחש וחסרת אונים בעולם של גברים תוקפניים. עכשיו היא מסוגלת לתפקד באופן עצמאי ואף לשלוט באירועים. מייאו נפגשת שוב עם נחמן, אך הפעם היא חכמה יותר ומקפידה לקחת ממנו בכוח את הכסף, לרבות הסכום שהוא חייב לה על "הטעימות". הפריצה לדירות זרות הופכת לפריצה לדירה של אלכס קפלן, שאליה דווקא הוזמנה. הפעם היא לא נאלצת לברוח כשמגיעה מתווכת עם דיירים חדשים, אלא היא מזוהה כדיירת הלגיטימית והיא נכונה להתווכח עם השכנה שמייצגת את הוועד. הזיהוי השגוי של המאבטח כאלכס הופך לזיהוי נכון כשמסתבר שאלכס אכן עובד כמאבטח בקניון. המאבטחים העוינים הופכים לחברים שלה/שלו מהעבודה. חוסר האונים שלה לנוכח גנבת הקטנוע הופך לאיתור הקטנוע הגנוב של אלכס קפלן על ידי המשטרה, ומייאו מתעקשת ומתווכחת כשהם מסרבים להחזיר לה את הקטנוע ללא תעודה מזהה. למעשה, היות שמדובר ככל הנראה באירועים שמתרחשים רק "בתוך הראש שלה" בזמן שהיא שוכבת חסרת הכרה או גוססת או מתה, מתאפשר לה לממש את הפנטזיה הקרטזיאנית של סובייקט שמכונן את עצמו, שכן מדובר בעולם שמעוגן כולו באני החושב שלה ושאין לו קיום בלעדיה.

אולם גם שליטה זו שמייאו זוכה בה כשהיא מאמצת את זהותו של אלכס קפלן המאבטח אינה מעניקה לה ביטחון או יציבות. מייאו חשה אי־נוחות בזהות החדשה ומאמינה כי היא נכפתה עליה כחלק ממזימה לערער אותה ואת זהותה. היא לא מבינה למה כולם

46 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 30.

47 שם, עמ' 101.

48 Judith Butler, "Reply from Judith Butler to Mills and Jenkins", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, 2, 2007, p. 193

49 כך, למשל, רשימת השכנים סמוך לדלת הכניסה בבניין של אלכס, שהציצה בה לפני הפיגוע כדי לנחש את שמו ואת מספר הדירה שלו, הופכת עכשיו לשכנה בשר ודם שמזמינה אותה, שוב ושוב, לישיבות הוועד עם כל הדיירים. באחת משיחותיה עם אלכס לפני הפיגוע, מציינת מייאו שהיא אינה אוהבת במיוחד את קולה, ואלכס שואל אותה אם אי־פעם דיברה עם עצמה. אחרי הפיגוע, מייאו מדברת עם אישה שמתקשרת אל אלכס ושמתגלית בסוף הסרט כגרסה שלה עצמה.

מניחים שהם מכירים אותה ושהיא אלכס, היא חוקרת את השכנה היכן נפגשו, היא כועסת כשדורשים ממנה במשטרה תעודה מזהה ומגיבה בזעזוע כששולצי עונה לאינטרקום ומכנה אותה אלכס. גם אם היא נהנית עתה מיתר שליטה, היא מרגישה שזהות זו נכפתה עליה מבחוץ.

גם האפשרות שהכול הוא חלום ושבכך היא הופכת לסובייקט שמכונן את עולמו, ילד שהוא אבי עצמו, מסתיימת בהרגשת אימה. בכך שהסרט אולי חודר אל הזיותיה או חלומותיה של מייאו הפצועה, הגוססת או המתה, הוא גם מאפשר לנו הצצה אל תוך עולם שכל קיומו בתוך ראשה של גיבורת הסרט. אך מסתבר שעולם זה אינו מעניק לה ביטחון של סובייקט ריבון, אלא הופך לסיוט. אחרי הפיגוע, מייאו מנסה לשוחח עם אישה שמתקשרת אל אלכס ומסרבת להזדהות. בבית החולים שאלכס מאושפז בו, מנסה מייאו לרדוף אחריה, אולם האישה חומקת אל תוך המעלית, ממש כפי שמייאו עשתה בסצנה מוקדמת בסרט, כשמאבטחת בבית החולים רדפה אחריה. כשהשתיים נפגשות לקראת סוף הסרט בכניסה למועדון "קומה שתיים", אנו רואים מול מייאו קצוצת השער, הלבושה במדי מאבטח/ת והמכונה על ידי הסביבה "אלכס", את האישה האחרת שאיננה אלא מייאו עצמה כפי שהכרנו אותה בתחילת הסרט – עם שער ארוך יותר ולבושה בבגדים מליל הפיגוע. אף המרדף בבית החולים היה ככל הנראה מרדף שלה אחר עצמה, פעם בזהות של מייאו מתחילת הסרט ופעם בתור המאבטח/ת. אולי קיוותה לדלות מאישה זו, כפי שניסתה קודם מהשכנה ומשולצי, את פשר האירועים המסתוריים בחייה ולהבין מי היא; מדוע הסביבה כולה מתעקשת שהיא המאבטח/ת אלכס קפלן בעוד היא חשה שזו אינה זהותה. מייאו אולי הצליחה לממש את מראית העין של האידאל שבטלר מתנגדת לו – היא אינה תלויה באחרים והיא כנראה בלתי־פגיעה כי קיים "עותק" נוסף שלה שישרוד גם את הפיגוע הזה. עם זאת, הגילוי שהאישה ששוחחה אתה בטלפון ושאחריה רדפה בבית החולים איננה שונה ממנה, ושהיא עצמה לכודה בעולם מעגלי של אירועים חוזרים ונשנים, ושאנשים אחרים (המאבטחת בבית החולים, אלכס, האישה שמתקשרת אליו) אינם אלא גרסאות אחרות שלה – גילוי זה אינו מרגיע, אלא מבעית, לפחות עבור מייאו שמגיבה בזעקת אימה.

אני הוא אחר

מסתבר שהכלים שבטלר מציעה בתאוריה האתית שלה עשויים להאיר באופן מעניין את ימים קפואים. הם מתחברים לרצונו של לרנר לכונן את עצמו כיוצר שחורג ממסורת אבל מגלה, ממש כמו הסובייקט של בטלר והמשורר של בלום, שהוא בעצם מכונן מבחוץ ותלוי באחרים. אולם הקרבה אל מה שבטלר מתארת בתור האידאל שלנו (שהניסיון למימושו כרוך לעתים באלימות ובנזק לאחרים) הופכת בסרט ימים קפואים לסיוט. מייאו אינה חשה הקלה ואינה חושבת שמצאה את זהותה האמתית. האידאל שבטלר מתנגדת לו איננו רק בלתי אפשרי ומזיק לאחרים; על פי הסרט, אידאל זה גם מעורר רגשות אמביוולנטיים אצל מי שמנסה לממשו והופך בסופו של דבר לחלום בלהות. חזרתה של מייאו אל אתר הפיגוע – מועדון "קומה שתיים" – בעקבות השיחה עם האישה שהתקשרה אל אלכס, איננה

רק חוויה של היתקלות בעצמה והתקרבות למראית העין של הסובייקט הריבון שמכונן את עצמו. הרגעים שבהם מייאו מתקרבת באופן מרבי למימוש האידאל של הסובייקט הריבון הם גם הרגעים המפחידים אותה ביותר ומובילים לזעקת אימה. כפי שנראה, הסרט מציע שניתן להמשיך את דיונה של בטלר הלאה, אל מקום מפחיד אף יותר.

חזרתה השנייה של מייאו אל אתר הפיגוע היא בתור מי שהולכת ונעשית המאבטח/ת אלכס קפלן. מה שבולט עתה הוא ניסיונה הכושל והמייאש לעזור ולמנוע את הישנותו של הפיגוע אחרי שהשגיחה שהאירועים בערב הפיגוע חוזרים שוב (היא שוב מועדת, שוב רואה בחורה סוטרת לבחור, שוב רואה את אותם הבליינים). בת־שיחתה אינה שומעת אותה היטב בטלפון הסלולרי. היא אומרת למייאו שהיא מחכה לה בחוץ – אבל הכניסה למועדון היא המקום שבו הפיגוע עתיד להתרחש. עצם השיחה עם מייאו גורמת לאישה השנייה לצאת החוצה ולהפוך לקרבן, למרות שמייאו לא התכוונה לזה. מייאו הזהירה אותה שלא תצא כי עומד להיות פיגוע, אך בת־שיחתה אינה שומעת אותה. האנשים שעומדים ליד מייאו שומעים אותה, והיא אומרת לכולם "לעוף" משם. אך דווקא היציאה החוצה מקרבת את כולם לפיגוע ואולי אפילו יוצרת את ההתקהלות שהמחבל/ת חיכו לה. לא רק שדמות המאבטח/ת מערערת את החלוקה בין מעורבים לבלתי מעורבים, אלא שעתה מתברר שגם אם היא חפה מפשע היא בעקיפין אולי תרמה לפיגוע בכך שניסתה למנוע אותו. מייאו המאבטח/ת יוצאת אל כניסת המועדון, ומוצאת מולה את מייאו כפי שהכרנו אותה בתחילת הסרט, ומגיבה בזעקה.

זעקתה של מייאו אולי נובעת מכך שהסתבר לה ששוחחה כל הזמן עם עצמה, שהיא תקועה בלולאת זמן אין־סופית או בתוך עצמה, שהסובייקט שמכונן את עצמו הוא לא רק אידאל בלתי אפשרי, אלא גם סיוט. מצד אחר – אולי אותה זעקה עצמה נובעת מכך שהסתבר למייאו שלא באמת שוחחה עם עצמה, אלא עם גרסה מוקדמת של עצמה, עם "אני" אחר מן העבר: בתסרוקת שהייתה לה פעם, לבושה כמו פעם, מדברת אחרת וחושבת אחרת, כמו פעם. מול המאבטח/ת המנסה להציל חיים ניצבת גרסה מוקדמת של עצמה, שנהנית לרקוד עם עצמה, שמסתירה את זהותה מכולם, שאין לה מקום מגורים קבוע, שנמנעת מכל דרמה משפחתית שתכבול אותה ושאינה רוצה לעזור לאיש. בתוך החלום של עצמה מגלה מייאו שהאני שעומד מולה הוא אחר, והיא זועקת. אפילו זעקתה מגיעה ממקום אחר, שכן כבר הופיעה פעמיים ואצל דמויות שונות בסרטו של פולנסקי הדייר ובפתח סרטו של קישלובסקי כוחו של מקרה (*Przypadek,* Krzysztof Kieślowski, 1981), שציטט את פולנסקי שנים רבות לפני שהופיעה הזעקה בסרט ימים קפואים. דווקא בשיא עצמאותה והתקרבותה לכינון עצמי גילתה שהיא עדיין תלויה באחרים ובלתי אחידה לאורך זמן, ושלכך יש השלכות מוסריות משמעותיות.

התוודעותה של מייאו לכך שהאני שלה הוא אחר, לא רק מקרבת אותה אל אותו משורר שאמר "אני הוא אחר" – Je est un autre; להתוודעות זאת גם השלכות מוסריות. אם צודקת בטלר והסובייקט אינו בדיד, אחדותי, אוטונומי, ריבון, מכונן את עצמו, שקוף לעצמו, לכיד וזהה לעצמו, אלא תלוי באחרים ומכונן מבחוץ, בלתי לכיד, כפוף לעולם ומשועבד ליחסיו עם אחרים – כי אז הסכנה האתית אינה רק שינסה להסתיר את פגיעותו

בכך שיתקוף אחרים, אלא שכבר עשה זאת, או שהדבר נעשה בשמו מבלי שהתכוון לכך, מבלי שהיה אישית מעורב בכך, בזמן שהתנגד לכך, או אפילו לפני שנולד. האני שהוא אחר, לעולם לא יוכל לשלוט באופן מוחלט על היותו חף מפשע או אשם, מעורב או בלתי מעורב, עומד מהצד (ונושא על כך באחריות), או שותף (ונושא על כך באחריות), והוא לעולם לא ידע בוודאות האם ועד כמה היה מעורב או עד כמה הוא אשם.

למרות טענותיה של בטלר על התלות שלנו באחרים, היא מאמינה שניתן לפורר מסורות וללקט רק חלקים מתוכן מבלי ללכלך את הידיים בכל המטען שמלווה אותן; שהסובייקט מסוגל להתנתק מהעבר ומהמסורת שלו. כשהיא עוסקת ביהדות ובמדינת ישראל בניסיונה לנסח "אתיקה יהודית" לא־אלימה, מתבססת בטלר על היכולת לברור ולבחור הוגים מסוימים מתוך המורשת היהודית ולקרוא גם אותם באופן חלקי ועצמאי על פי צרכיה. היא מצהירה שהאתיקה שלה מסתמכת על עמנואל לוִינס, אולם רק חלקית, מבלי לאמץ את מה שבטלר מאפיינת בתור "הגזענות הברורה" שלו[50] ותוך שהיא קוראת אותו "נגד עצמו, כביכול".[51] בטלר חולקת על הטענה שהזדהות עם מדינת ישראל היא הכרחית לזהות היהודית, ומציעה שקיים "טווח אדיר" של גישות אפשריות כלפי ישראל, שמזכיר (בין היתר בשל השימוש במונחים כלכליים) מעין סופרמרקט של יהדות (בעיקר אשכנזית). יש, לטענתה, יהודים שחשים אי־הזדהות (disidentify) עם ישראל, או עם מדינת ישראל, או עם חלק מהפרקטיקות שלה,[52] ובטלר אף חתמה על עצומה שקוראת לאוניברסיטאות לחדול מלהשקיע (divest) בישראל.[53] יהודים שונים במצבים שונים לא בהכרח מזדהים עם ישראל, וחלקם משקיעים השקעה כנה (heartfelt investment) בכריכי בשר משומר (corned beef), בסיפורים תלמודיים מסוימים, בזיכרונות על אודות סבתם, בטעם של בורשט, בתאטרון אידיש, בשירים בעברית, בטקסים דתיים, או בארכיונים היסטוריים ובאקטיביזם.[54] היא למשל מתעניינת ביהדות פראג וברלין שלפני מלחמת העולם השנייה וטוענת שבימי ראשון היא נהנית לקרוא את שוֹלֶם ואת בנימין.[55]

אולם אם, כפי שבטלר טוענת, אנו תלויים באחרים ומכוּננים מבחוץ, בלתי עצמאיים, כפופים לחברה ולעולם שהיה כאן לפנינו ושחיצוני לנו – האם יש מישהו שיכול לפצל ולבחור חלקים או היבטים מהיהדות? האם לאדם בודד יש החופש להחליט שהוא יהודי ועם זאת להרגיש אי־הזדהות עם ישראל? ואם איננו זהים לאורך זמן או שקופים לעצמנו, האם בכלל נוכל לדעת עם מה אנו מזדהים ובמה אנו משקיעים?

כנגד קביעתה האופטימית של בטלר כי תוכל לבחור לרצונה מתוך היהדות את החלקים שבעיניה ראויים להשקעה (ובפרט היהדות המרכז־אירופית שלפני הציונות ומחוץ לה), אפשר להזכיר רשימה אחרת גדולה של אפשרויות להיות יהודי שמציע יוסף חיים ירושלמי

50 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 94.

51 שם, עמ' 95.

52 בטלר, הערה 40 לעיל, עמ' 113.

53 שם, עמ' 115.

54 שם, עמ' 113.

55 Judith Butler, *Undoing Gender,* New York and London: Routledge, 2004, pp. 201-202

כשהוא דן במשה של פרויד. הוא מונה תחליפים חילוניים רבגוניים ליהודים שאיבדו את האמונה בדת אבותיהם במאה ה־19, כמו למדנות, לאומיות, סוציאליזם, פילנתרופיה וארגוני אחווה. "היו, וישנם עדיין", הוא כותב, "יהודים שיהדותם אידיאולוגית, תרבותית, ואפילו קולינרית ('אני אוהב את הבישול שלכם יותר מאשר את דתכם', מעיד היינריך היינה במקום אחד)".[56] אולם ירושלמי, בניגוד לבטלר, אינו עוצר כאן. הוא עוסק בהרגשה רבת־העצמה "שטיפחו וביטאו יהודים מודרניים, מחויבים ומנוכרים כאחד" שהיהודיות היא מורשת ובלתי ניתנת למחיקה.[57] ירושלמי מציע שהעקשנות שבה דבק פרויד בלמרקיזם (הורשה של תכונות נרכשות) שעבר זמנו הייתה אמצעי להמשיג יהודיות כדבר שלא יכול להיות לו סוף, שאינו קשור ליהדות.[58] הלמרקיזם ביטא את ההרגשה "לטוב ולרע, שאי־אפשר באמת לחדול מלהיות יהודי", ש"גורלו של אדם כיהודי נקבע לפני זמן רב בידי האבות, ומשום שלעתים קרובות מה שמרגישים באופן העמוק והמעורפל ביותר הוא מין תיל רוטט בדם".[59] חרף המגוון הרחב של דרכים להיות יהודי, כולל האפשרות להיפטר מהיהדות לחלוטין, מראה ירושלמי כיצד רבים עדיין חשו את "ההרגשה המדכאת שלהיות יהודי זה עסק ארוך מאוד שאי־אפשר להיפטר ממנו".[60] ובל נשכח שהדבר שמורש ביהדות על פי פרויד הוא "תחושת אשמה חזקה" שמקורה במעשים של רצח אב שבוצעו על ידי דורות קודמים והודחקו.[61] היהודי אשם בפשע שלא ביצע ושאינו יודע עליו.

אם אנו תמיד תלויים בחברה שקדמה לנו ושמחוץ לעצמנו, כטענתה של בטלר, יש להביא בחשבון את רגש האשמה העצום "המורש" שבו עוסק ירושלמי. האני, שאינו ריבון ואינו שולט, שאינו מודע לעצמו או זהה לעצמו, לא בהכרח יצליח לחוש הזדהות עם רכיב כזה או אחר של יהודיות או ישראליות, ואי־הזדהות עם רכיב אחר; להשקיע בהיבט מסוים של זהות כזו או אחרת ולחדול מלהשקיע בהיבט אחר. אין כל ודאות שניתן לבודד את האתיקה של לוִינס ממה שבטלר תופסת כגזענות שלו גם אם היא רוצה בכך מאוד. לא די לחגוג את רבגוניותה המופלאה של היהדות ולקוות שאם נקרא את כתביו של וָלטר בנימין תיעלם הציונות. אם אכן אנו מכוּננים מבחוץ ותלויים בחברה שקדמה לנו, אם אנו "משועבדים ליחסנו עם אחרים",[62] הסכנה איננה רק שנתכחש להיותנו פגיעים וננסה לפעול באלימות ולפגוע באחרים כדי ליצור מראית עין של שליטה ואי־פגיעות; הסכנה היא שגם נהיה מעורבים באלימות, למרות שלא רצינו באלימות זו או שפעלנו נגדה. הפגיעות שלנו איננה רק בכך שאנו עשויים לאבד שליטה או לגלות שאיננו כל־יכולים, אלא שאנו עשויים להיות שותפים לאדישות, לעוולות ולאלימות שקרו בעבר למרות מעשינו ורצוננו, אולי אפילו לפני שנולדנו, ובמסגרת זהות שבה לא היינו רוצים להשקיע. כמו שהבמאי שהתעקש ליצור סרט שחורג מהמסורת הישראלית וללא דרמה משפחתית אימץ בסופו

56 יוסף חיים ירושלמי, משה של פרויד: יהדות סופית ואינסופית, מאנגלית: דן דאור, ירושלים: הוצאת שלם, 2006, עמ' 13.

57 שם, עמ' 37–38.

58 שם, עמ' 108.

59 שם, עמ' 37.

60 שם, עמ' 38.

61 שם, עמ' 44.

62 בטלר, הערה 55 לעיל, עמ' 19.

של דבר אותה אסטרטגיה של תעביר שהיא חלק ממסורת הקולנוע הישראלי, ואף השתתף בדרמה משפחתית אדיפלית מעצם יצירת סרט ללא דרמה משפחתית. כך ייתכן שדווקא המאבטח שמנסה להגן על אחרים, בסופו של דבר יפגע בהם, או יגלה שהאני שלו בחר לעמוד מהצד ולא לפעול; או שקריאה לאי־השקעה בישראל בשל הכיבוש דווקא תחזק את הימין ואת הכיבוש. כל זה משום שהושלכנו אל תוך עולם חברתי שקדם לנו ומחוץ לנו, משום שעלולה להיות אשמה חזקה "מורשת" והשתייכות שאי־אפשר להיפטר ממנה. ייתכן שזעקתה של מייאו קשורה לסכנה זו – אבדן שליטה על השתייכותה ועל פגיעתה באחרים – ולא, או לא רק, לפגיעותה שלה.

ימים קפואים אינו מצביע על אירוע מסוים כמקור של הרגשת האימה של מייאו לנוכח האני האחר שלה, אך אין מחסור באירועים בתולדות היהדות והציונות שלגביהם הגיבורה הישראלית של הסרט עשויה הייתה להרגיש אשמה מורשת.[63] הפיגוע שמתרחש במועדון במהלך הסרט יזוהה בתרבות הישראלית ב־2006 עם פעילות טרור פלסטינית. יוצא מכך שההקשר המידי שעולה מן הסרט הוא היחסים בין הציונות לבין הפלסטינים, שאכן עשויים ליצור רגשי אחריות ואשמה גם אצל מישהי שאישית היא חפה מפשע, כפי שמעידים טקסטים אחרים משנים אלה:[64] שמוליק דובדבני, למשל, מאתר אשמה מורשת מסוג זה בקולנוע התיעודי הישראלי האישי (I movies) ומציע שמקורה באשמתו של הבן הציוני נוכח מעשי האב כלפי הפלסטינים בנכבה של 1948. לדבריו, אשמה זאת קיימת "מעצם העובדה שנולדתי בארץ הזו וכחלק מהיסטוריה מסוימת", והיא תסתיים רק במקרה של פיצוי – פיצוי שהוא תוצאה של הכרה באחריות שאינה מתוקף השתתפותי הפעילה כאינדיבידואל, אלא היא "ביטוי לאשמתם של המדינה ושל אזרחיה באשר הם".[65] בדומה לכך, בדין וחשבון שלהם על הכיבוש, מתארים אריאלה אזולאי ועדי אופיר את האחריות והאשמה "על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו".[66]

ההגדרה הרווחת, הרואה בטרור פגיעה בחפים מפשע או בבלתי מעורבים, נשללה על ידי עולמו האפל והאמביוולנטי מבחינה מוסרית של המותחן הפסיכולוגי שאומץ על ידי ימים

63 ניתן אולי לקרוא את הסרט באופן אלגורי ולטעון שהוא מראה שיש למדינת ישראל אחריות לעוולות של ישראל נגד הפלסטינים. הגיבורה חסרת הבית של הסרט פולשת אל תוך שטחים שאינם שלה ומתנחלת בהם, דיירת ללא דירה משתלטת על דירות ללא דיירים. היא מגלה – כבר בתחילת הסרט כשהיא נתקלת בזוג שבא לראות את הדירה ובמתווכת – שאולי הדירות אינן שוממות כפי שחשבה. גם אלכס מוצג בסרט כמי שרק עבר דירה, איבד את המפתחות ועדיין לא פרק את הארגזים שלו. נראה שמייאו ואלכס הם שניהם מתנחלים זרים במקום שאינו שלהם. ראו לשם השוואה את ניתוח גזלת הקרקעות בסרטו של מוגרבי אצל שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2010, פרק רביעי.

64 אין בכך כדי לגרוע מהטענה ששום דבר אינו מצדיק את פעולת הטרור. אולם בו־בזמן, ייתכן בהחלט שפיגוע הטרור יזכיר לישראלים את הפלסטינים ואת האשמה הקולקטיבית המורשת שלהם ביחס לעם הפלסטיני כמו גם את אשמת הניצולים ביחס לנפגעים הישראלים במאבקים אלה.

65 דובדבני, הערה 63 לעיל, עמ' 132–133.

66 אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר (1967 -), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 27.

קפואים. עם זאת, הסרט, דברי היוצרים והז'אנר מבטאים את הרגשת חוסר האונים לנוכח היעדר השליטה על המעורבות ואי־המעורבות שלנו כישראלים במעשים שלא ביצענו במו ידינו או אף התנגדנו להם. כאמור, גם במותחן הפסיכולוגי ניתן למצוא דמויות שמעורבות ושנושאות באשמה מבלי שהאני הנוכחי שלהן ביצע את הפשע, הן מפני שהכחישו את הפשעים שביצעו לפני מותן, או כי אינן מודעות למעשי האישיות האחרת שלהן, או מכיוון שאינן מבחינות בין מעשים אמתיים לבין הזיות או המציאות הווירטואלית שהן "חיות" בה. תופעות אלה מתחברות לשאלות אתיות של ישראלים באשר למעורבות, לאחריות ולאשמה שלהם למעשים שהתרחשו לפני שנולדו, שמבוצעים על ידי אחרים, או אף למעשים שהם מתנגדים להם באופן פעיל, ובעיקר לעוולות כלפי הפלסטינים שעשויות להגיע לתודעה של ישראלים בזמן פיגועים. ייתכן שזוהי משמעות הקישור שלרנר חש בין הז'אנר לבין החיים בישראל תחת טרור.

לרנר טען שניסה להתרחק מהקולנוע הישראלי לטובת המותחן הפסיכולוגי הז'אנרי תוך שהוא מפתח אותו ומוסיף לו נזילות מגדרית. למעשה, אמירותיו אינן מצביעות על התנתקות ממסורות אלה, אלא על אי־אפשרות לברוח מהן. לטענתו, עיסוק זה התחבר אצלו "פתאום" עם תחושת החיים בישראל תחת טרור. ראינו כי לא סביר שחיבור זה נוצר בעקבות התפיסה הרווחת כי הטרור הוא התקפה נגד חפים מפשע ובלתי מעורבים. מאידך גיסא, ניתן למצוא חיבור בין הסרט, ובפרט מאפייניו שהושאלו מהמותחן הפסיכולוגי, לבין השאלות האתיות של בטלר על אודות הסובייקט הריבון ותלותו בחברה ובעולם שקדם לו ושנמצא מחוץ לו. בעניין זה גם הרחבנו ואמרנו כי איננו יכולים להתרחק ממעשי הקולקטיב ומהמסורות שלתוכן נולדנו גם כשאינם פוגעים ישירות בסובייקט עצמו אלא דווקא באחרים. הסרט מרחיק לכת יותר מבטלר בשאלות שהוא מעמיד בנוגע לאידאל הסובייקט הריבון. הסרט מראה שאפילו ההתקרבות לאידאל עשויה להפוך לסיוט. זאת כשהוא מציג את עולמה של מייאו שאכן מכוננת את עצמה ומעצימה את עצמאותה וכוחה בחלום הבְּעתה שלאחר הפיגוע, אך עדיין חשה אימה כשהיא נתקלת באני האחר שלה, או במעשיה או באדישותה בעבר או בהווה מעגלי, שממנו אינה יכולה להיחלץ. הבעיה איננה רק אי־האפשרות להגיע אל האידאל, אלא אי־האפשרות לברור ולבחור מתוך מסורותינו השונות. בטלר עושה זאת כשהיא מציגה סופרמרקט של יהדות או קוראת את לוִינס נגד עצמו, ואילו לרנר פעל, לדבריו, לאותה תכלית כשאימץ אבות אחרים בניסיון להתנתק מהדרמה המשפחתית הישראלית, או כשניסה לפתח את המותחן הפסיכולוגי על ידי הוספת גיבורה נשית. האתגר האתי שסרט זה מציב לבטלר ולנו הוא ההתמודדות עם אי־האפשרות להימלט מהדרמות המשפחתיות שלתוכן נולדנו.

אוניברסיטת תל אביב