תנאים של נראות: קולנוע נשים ישראלי עכשווי וטראומה – לא רואים עליך של מיכל אביעד

רז יוסף

כיצד אני רואה – מהן הצורות, המגבלות, ואפשרויות הראייה שלי, המונחים של המראה עבורי? כיצד אני נראית – מהן הדרכים שבהן אני נראית או יכולה להיראות, התנאים של הנראות שלי?

– תרזה דה לורטיס[1]

כותרת סרטה של מיכל אביעד לא רואים עליך (2011) עוסקת בפעולת הראייה עצמה, במבט או בהיעדרו: כיצד אנו מבינים את הפער בין הגלוי והנראה לבין המובלע והסמוי, וכיצד אנו מפרשים אותו. כפי שמעידה הכותרת הלועזית שניתנה לסרט: "Invisible" ("בלתי נראית"), הביטוי "לא רואים עלייך" משמעו גם "לא רואים אותך". בתרבות מביטים בנשים כל הזמן, אבל לא רואים אותן, ובהקשר של הסרט העוסק בנשים קרבנות אונס – לא רואים גם את הטראומה שלהן. כותרת הסרט מסמנת גם את הפער בין ה"עין" (eye) ל"אני" (I), ואת האופן שבו – נוסף על האפקטים הדיסוציאטיביים המאפיינים את החוויה הטראומטית המובילים לפיצול ה"אני" – השיח החברתי והתרבותי העוסק באונס מכחיש את הטראומה של נשים ומביא אותן לביטול ה"עצמי".

לא רואים עליך הוא סרט מרכזי בתחייתו המחודשת של קולנוע הנשים בישראל בעשור האחרון. דור חדש של יוצרות קולנוע – חלקן צעירות המביימות לראשונה סרט עלילתי באורך מלא – כמו טלי שלום עזר, טליה לביא, הגר בן אשר, מאיה דרייפוס, קרן ידעיה, מיכל ויניק, אפרת כורם, דנה גולדברג, לי גילת, רונית אלקבץ, שירה גפן, סוהא עארף, וידי בילו, רוני קידר, רמה בורשטיין, חנה אזולאי־הספרי והיאם עבאס, מבקשות להגדיר מחדש בסרטיהן תנאים לאפשרויות הייצוג של נשים בחברה הישראלית בכלל ובקולנוע הישראלי בפרט. במאיות אלה מצטרפות ליוצרות קולנוע ותיקות יותר, כמו מיכל בת אדם, דינה צבי ריקליס, לינה צ'פלין, איילת מנחמי, ג'ולי שלז ומיכל אביעד, שכבר פועלות עשורים מספר בתעשיית הקולנוע הישראלית במסגרת היצירה העלילתית והדוקומנטרית. הן דנות ביצירותיהן בנושאים בוערים הנוגעים לחיי נשים בישראל או בסוגיות שהודרו מסדר היום הציבורי, מזהות ופונות לקהילות נשים ממשיות ומובחנות, ונותנות קדימות

1 Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 85 [התרגום שלי, ר"י].

לקבוצות חברתיות שוליות או מתהוות בפמיניזם המקומי. ברמה הקולנועית, הבמאיות העכשוויות עובדות יחד ופועלות נגד צורות דומיננטיות של ייצוג קולנועי. הן מחליפות את נקודת המבט המסורתית, חוצות את הגבולות בין התיעודי והפיקטיבי, האמנותי והפופולרי, ומתייחסות באופן ישיר אל הצופה כאל אישה. במילים אחרות, הן מדמיינות כיצד אישה רואה את העולם אחרת.

סוגיות אלו, של מבנה המבט וארגון מחדש של ההתבוננות, עולות בחדות לנוכח העיסוק המרכזי של קולנוע הנשים העכשווי בטראומה נשית, הכרוכה אף היא בשאלות של נראות. רבים מסרטי הנשים שהופקו בישראל בשנים האחרונות דנים באונס כמו גם באבדנים נלווים לחוויית ההגירה והעקירה; בטראומות של גזענות ואפליה אתנית; ובסובייקטיביות פצועה של מלחמה וכיבוש צבאי.[2] מאמר זה יעסוק בייצוג טראומת האונס בקולנוע נשים ישראלי בן זמננו, תוך התמקדות בסרט לא רואים עליך.

טראומה של אונס, גילוי עריות או ניצול מיני מופיעה במספר סרטים ישראליים עכשוויים שיצרו נשים. כך למשל, הסרט אור (קרן ידעיה, 2004) המתאר את הזנות כטראומה בין־דורית העוברת מאם מזרחית לבִתה הצעירה; לא רואים עליך (מיכל אביעד, 2011) המספר על שתי נשים החולקות גורל טראומטי משותף לאחר שנאנסו על ידי אותו אנס סדרתי; שש פעמים (יונתן גורפינקל, 2013), שנכתב על ידי התסריטאית רונה סגל בהשראת אירועים אמִתיים, המספר על אודות ניצולה המיני של נערה בת 17 ממעמד חברתי נמוך בידי קבוצת מתבגרים בני משפחות בורגניות; הרחק מהיעדרו (קרן ידעיה, 2014) המציג יחסי גילוי עריות בין אב לבִתו המאופיינים בתלות, התעללות, הרס עצמי ודיכוי ברוטלי; פרינסס (טלי שלום עזר, 2015), המספר על ילדה בת 12 הכלואה בקשר של פדופיליה וגילוי עריות עם בן זוגה של אִמה, המשמש עבורה מעין תחליף אב.

סרטים אחרים שביימו נשים כוללים לפחות סצנה מרכזית אחת של אלימות מינית כלפי נשים. לדוגמה, הנותנת (הגר בן אשר, 2011) המגולל את סיפורה של אם חד־הורית לשתי בנות הגרה במושב נידח, ומקיימת יחסי מין סדרתיים וחסרי רגש עם שכניה הגברים. חוסר יכולתה, או סירובה, להתמיד במערכת יחסים מונוגמית עם גבר מקומי גורר אונס של אחת מבנותיה; ההיא שחוזרת הביתה (מאיה דרייפוס, 2013) המביא את סיפורה של אישה צעירה נון־קונפורמיסטית החוזרת לבית הוריה לאחר שנפרדה מבן זוגה. היא מנהלת רומן סוער עם גבר נשוי ומבוגר ממנה, רומן הכולל משחקי כוח אלימים העוברים את

2 לדיון בטראומה נשית של גזענות ואפליה אתנית, במיוחד של האישה המזרחית, בקולנוע הישראלי העכשווי, ראו: רז יוסף, "טראומה, אתניות ואחריות מוסרית: נשיות מזרחית בקולנוע הישראלי החדש", מכאן: לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י"ג (ספטמבר 2013), עמ' 106–123; על אבדנים נשיים הקשורים לחוויית ההגירה והעקירה, ראו: רז יוסף, "פנטזיות של אובדן: מלנכוליה ואתניות בקולנוע ישראלי־מזרחי חדש", מכאן: לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י' (ספטמבר 2010), עמ' 134–152; רז יוסף, "התקשרויות מלנכוליות: פזורה, אתניות ומיניות בקולנוע הישראלי העכשווי", סוציולוגיה ישראלית: כתב עת לחקר החברה בישראל ט"ו, 1 (2013), עמ' 11–34. על טראומה נשית במלחמה וכיבוש צבאי, ראו: Raya Morag, "Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary Cinema", *Camera Obscura* 27, 80 (2012), pp. 93–133.

הגבול באחת האפיזודות, ומותירים את הגיבורה פגועה ובוכה; אפס ביחסי אנוש (טליה לביא, 2014), קומדיה נשית פופולרית וקלילה לכאורה, המתארת, בין השאר, ניסיון אונס של חיילת, פקידה בבסיס צבאי מרוחק, בידי לוחם קרבי; סופעולם (רוני קידר, 2014), סרט עצמאי אפוקליפטי, העוקב אחר שמונה צעירים שמחליטים לבלות את יומם האחרון בעולם ביחד ומציג אונס של בחורה על ידי אחד מחבריה.

במאמר זה אטען כי סרטה של אביעד לא רואים עליך מזמין אותנו להרהר בעצם עמדת הצפייה שלנו בטראומות של נשים. הסרט אינו מנסה לייצג סבל נשי באופן ריאליסטי, אלא מבקש לשנות את תנאי הנראות של פציעה נשית; הוא משתמש באופן רפלקסיבי בצורות ייצוג תיעודיות ופיקטיביות, ממקם ומביים מחדש את המבט ואת פעולת ההתבוננות, ומפריע ליצירת מרחב וזמן קולנועיים אחידים וקוהרנטיים. באמצעות אסתטיקה ייחודית זו, הסרט מזמין את הצופה "להרגיש" באופן אמפטי את החוויות הטראומטיות של הגיבורות, "להיות שם" באופן רגשי, אולם, בה בעת, לשמור על מרחק קוגניטיבי, פריבילגיה שאינה תמיד נגישה לקרבן הנשי הפוסט־טראומטי. בדרך זו, לא רואים עליך יוצר עבור הצופה מרחק ביקורתי המאפשר פרספקטיבה פוליטית פמיניסטית, שיכולה להוביל לשינוי חברתי בייצוג של המציאות האלימה והדכאנית המתמשכת והיומיומית. מציאות זו היא נחלתן של נשים מרקעים לאומיים, חברתיים וגזעיים שונים בחברה הפטריארכלית הישראלית, לא רק במקרים של אונס, אלא באופן שגרתי.

לחשוב מחדש על קולנוע נשים ישראלי

"קולנוע נשים" הוא קונספט מוסדי, ביקורתי ותיאורטי מורכב, שנוצר על ידי קהלים, במאיות, מארגנות פסטיבלים, מבקרי ומבקרות קולנוע וחוקרות וחוקרים מהאקדמיה. אין הוא מוגבל לתבנית של ז'אנר מסוימת, או משויך לתנועה אמנותית ספציפית; הוא חוצה תקופות היסטוריות וגבולות לאומיים; והוא מורכב מסרטים אוונגרדיים ונרטיביים, עצמאיים ומסחריים, תיעודיים ועלילתיים. באופן בסיסי, ניתן להגדיר קולנוע נשים כקולנוע שנוצר על ידי נשים ועבורן ועוסק בהוויה נשית ובחוויה של נשים.[3]

3 להגדרות שונות של קולנוע נשים, ראו למשל: E. Ann Kaplan, *Women & Film*: *Both Sides of the Camera*, London and New York: Routledge, 1990; Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*: *Feminism and Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990; Annette Kuhn, *Woman's Pictures*: *Feminism and Cinema*, New York: Verso, 1994; Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked*: *Feminist Cinema and Film Theory*, New York: St. Martin's Press, 1998; B. Ruby Rich, *Chick Flicks*: *Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham and London: Duke University Press,1998; Alison Butler, *Women's Cinema*: *The Contested Screen*, London and New York: Wallflower, 2002; Sue Thornham, *What if I had been the Hero*: *Investigating Woman's Cinema*, London: BFI and Palgrave Macmillan, 2012; Patricia White, *Women's Cinema*, *World Cinema*: *Projecting Contemporary Feminisms*, Durham and London: Duke University Press, 2015.

חוקרת הקולנוע הפמיניסטית קלייר ג'ונסטון מגדירה קולנוע נשים: זהו "קולנוע־נגדי" (counter-cinema) חתרני, המפריע לפרקטיקות הנרטיביות והצורניות של הקולנוע הפופולרי; פרקטיקות האחראיות לאובייקטיפיקציה, סטריאוטיפיזציה ומיתולוגיזציה של נשים בסרטים. המוסכמות הצורניות של הקולנוע ההוליוודי מציגות את הסימן של האישה כ"טבעי" ו"ריאליסטי" עבור הצופה, ולפיכך, ג'ונסטון טוענת:

> כל אסטרטגיה מהפכנית חייבת לאתגר את התיאור של המציאות: אין זה מספיק לדון בדיכוי של האישה בתוך הטקסט הקולנועי; השפה של הקולנוע/תיאור המציאות חייבים להיחקר על מנת ליצור שבר בין האידיאולוגיה לבין הטקסט שהיא הִבְנתה.[4]

על אף האמור לעיל, ג'ונסטון אינה שוללת את הקולנוע ההוליוודי, שכן הוא מוקד בידור, פנטזיה ותשוקה עבור נשים. בהקשר זה, היא מציינת את העבודה הקולנועית החלוצית של במאיות, למשל דורותי ארזנר (Dorothy Arzner) ואידה לופינו (Ida Lupino). הן פעלו באולפנים ובמסגרת השיטה ההוליוודית, אבל חשפו בסרטיהן – באמצעות אסטרטגיות חתרניות של אירוניה, ניכוס ושִכתוב – סתירות ומתחים פנימיים בתוך האידיאולוגיה הפטריארכלית של הקולנוע הדומיננטי.

בניגוד לג'ונסטון, לורה מאלווי שוללת את האפשרות ליצירת קולנוע נשים נגדי מתוך הקולנוע ההוליוודי; היא קוראת להרס אקטיבי של צורות הייצוג הקיימות ושל עונג הצפייה שהן מייצרות.[5] לטענתה, הקולנוע הפופולרי מכונן עמדת צפייה המאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך, העומדת במרכז הנרטיב ומביטה על גוף האישה המיוצג כאובייקט תשוקה ספקטקולרי שנועד להנאה ויזואלית גברית. היא יוצאת חוצץ נגד כל ניסיון לגזור מסורת פמיניסטית מההיסטוריה החלקית של הקולנוע שיצרו נשים במסגרת הממסד ההוליוודי הפטריארכלי, וטוענת כי "החדש צומח רק מתוך עימות".[6] ברוח המודרניזם הקולנועי הפוליטי של שנות השישים של המאה העשרים, מאלווי קוראת ליצירת קולנוע נשים נגדי אוונגרדי, שישתמש באסטרטגיות ברכטיאניות של הזרה ורפלקסיביות כדי ליצור אסתטיקה פמיניסטית רדיקלית. אסתטיקה זו תסב את תשומת לִבו של הצופה להבניה הפטריארכלית של הדימוי הקולנועי של האישה, תחבל בהנאת ההזדהות של הצופה עם הנרטיב הגברי ועם נקודת המבט הגברית ותשלב צורות תיעודיות ופיקטיביות על מנת להפריע לאשליית המציאות שהסרט מבקש ליצור.

תרזה דה לורטיס מציעה גישה שונה לקולנוע נשים שאינה דה־קונסטרוקטיביסטית, אלא רה־קונסטרוקטיביסטית:

---

4 Clare Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema", Clare Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, 1973, pp. 5-24 [התרגום שלי, ר"י].

5 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 (1975), pp. 6-18

6 Laura Mulvey, "Film, Feminism and Avant-Garde", *Framework* 10, 1979, p. 4

המשימה העכשווית של קולנוע נשים אינה הרס של הנרטיב וההנאה הוויזואלית, אלא הבנייה של מסגרת התייחסות אחרת, כזו שבה המידה של התשוקה אינה עוד הסובייקט הגברי. שכן מה שמונח על כף המאזניים הוא לא כל כך כיצד "להראות את הבלתי נראה", אלא כיצד לייצר תנאים אחרים של אפשרות ייצוג (representability) עבור סובייקט חברתי אחר.[7]

על פי דה לורטיס, קולנוע נשים יוצר דימויים חדשים של נשים תוך שהוא מתייחס לצופה הנשית ולא לצופה הגבר; מה שהיא מכנה "אסתטיקה של קליטה".[8] כדי לשנות את עמדת הסובייקט של הצופה, קולנוע הנשים הפמיניסטי "*פונה לצופה שלו כאל אישה*, מבלי להתחשב במגדר של הצופים" באמצעות כך שהוא מגדיר "את כל נקודות ההזדהות (עם דמות, דימוי, מצלמה) כנשיות, כנקביות, או פמיניסטיות".[9] במאיות פמיניסטיות שינו את תנאי הנראות בקולנוע על ידי כך שהציגו על המסך נשים בדרכים שלא נראו קודם לכן. למשל, הבמאית שנטל אקרמן מציגה בסרטה ז'אן דילמן (1975) פעולות שגרתיות ויומיומיות של נשים, כמו קילוף תפוחי אדמה וחיתוכם, פעולות הממוקמות בתחתית הסולם ההיררכי של הדימויים הקולנועיים ומתנגדות לייצוג הזוהר של האישה, כפי שהוא מופיע בקולנוע ההוליוודי. אולם, יצירה של עמדת סובייקט חדשה עבור נשים אינה מתבטאת רק בתוכן של הדימוי, אלא גם בצורה הקולנועית. יוצרות קולנוע, מוסיפה דה לורטיס, חייבות לחפש דרכים צורניות לבטא את מי שהן ואת מה שהן רוצות, את הקצב שלהן, את דרכן להתבונן על דברים. אסתטיקה חדשה זו של קולנוע נשים חייבת להיות מממוענת לאישה הצופה ונדרשת להכיר בהבדל בין "אישה" (Woman), שהיא הבנייה פיקטיבית פטריארכלית – המהות הסטריאוטיפית המקושרת עם נשים בתרבות המערבית – לבין "נשים" (women), כסובייקטים חברתיים־היסטוריים ספציפיים, המתקיימות לאורך ציר של מעמד, מין, גיל וגזע. כלומר, דה לורטיס מבקשת להכיר בהבדלים בקרב נשים.[10] סרטי נשים אלטרנטיביים, כותבת דה לורטיס, הם אלו

[...] שעוסקים בבעיות עכשוויות, סוגיות ממשיות, הדברים שמונחים על כף המאזניים עבור קהילות פמיניסטיות ברמה המקומית, ושלמרות שהם מושפעים מפרספקטיבה גלובלית, הם אינם מניחים או מכוונים אל קהל אוניברסלי או רב־

7 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984, pp. 8–9 [התרגום שלי, ר"י].

8 Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory", *New German Critique* 34 (Winter 1985), p. 170

9 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p. 133

10 דה לורטיס מתמקדת בהבדלים בקרב נשים עצמן וטוענת כי המשימה של קולנוע נשים היא לפתור את הפרדוקס של האישה כמי "שמדברים עליה ללא הרף" בשעה שהיא עצמה נותרת "בלתי נשמעת", "מוצגת כספקטקל ועם זאת אינה מיוצגת". פרדוקס זה של ייצוג האישה בקולנוע מעוגן בסתירה אמתית: כישויות חברתיות, נשים אינן דומות ל"אישה" ועם זאת הן לכודות בין שני הקטבים. Teresa de Lauretis, "The Essence of the Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the U.S., and Britain", *Difference: Journal of Feminist Cultural Studies* 1 (1989), p. 26.

לאומי, אלא ממוענים לצופות פרטיקולריות במסגרת ההיסטוריה הספציפית של המאבקים ומצב החירום שלהן.[11]

ראשיתו של קולנוע נשים בישראל בסוף שנות השישים של המאה העשרים, בסרט העלילתי הראשון באורך מלא של הבמאית אלידע גרא, לפני מחר (1969). יצירת קולנוע נשים התגברה בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים כשיצאו לאקרנים סרטיהן של מיכל בת אדם (רגעים, 1979; על חבל דק, 1980; בן לוקח בת, 1982), עידית שחורי (מעגלים של שישבת, 1980), מירה רקנאטי (אלף נשיקות קטנות, 1981) וציפי טרופה (דברי אלי אהבה, 1983). סרטי הנשים המוקדמים ספגו את השראתם מהקולנוע האירופאי הפמיניסטי של אותן שנים והושפעו מהבמאיות דיאן קיורי (Diane Kurys) ואגנס ורדה (Agnès Varda). הם קראו תגר על סילוק האישה מהשדה הוויזואלי של הייצוג הקולנועי בפרט ומההוויה הישראלית בכלל, שהוצגו כגבריים באופן בלעדי, ועל הבניית שוליותה בו. אורלי לובין טוענת כך:

ברבים מהסרטים הישראליים [שבוימו על ידי גברים], שרובם ממילא אינם מעמידים את האישה, או את החוויה הנשית, במרכז עלילתם ואינם מתייחסים אליה כאל מרכזם התימתי, נבנה עולם נורמטיבי, שבו מוצגת האישה ונשפטת בשוליו; מיקומה הקהילתי, המקצועי והמשפחתי בסרט תמיד מסורתי וסטריאוטיפי, ולעולם פונקציונלי למוקד הגבר. האישה ניצבת לשירותו של הגבר ואינה מוצגת כישות יצרנית ועצמאית בעולמה.[12]

כנגד תפיסה זו, קולנוע הנשים הישראלי החלוצי ניסה לכונן סובייקט נשי באמצעות העמדת האישה, חווייתה ונקודת מבטה במרכז הסרטים. כלומר, להציב את האישה כזולת ולא כאובייקט של הגבר.

קולנוע הנשים העלילתי המוקדם פעל במקביל לזרם המודרניסטי בקולנוע המקומי, שנודע בשם "הרגישות החדשה", או "הקולנוע האישי". זרם זה הושפע בעיקר מסרטי "הגל החדש" הצרפתי של שנות השישים ומאסטרטגיות הייצוג האוונגרדיות שאפיינו אותו.[13] במרכזו עמדו שאלות אקזיסטנציאליסטיות הנוגעות לעולמו של הפרט ותמות אוניברסליות של זוגיות ואהבה המנותקות מהקשר חברתי רחב, כהתרסה נגד גיוס

11 Teresa de Lauretis, "Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s" *Screen* 31/1, 1990, p. 17

12 אורלי לובין, "דמות האישה בקולנוע הישראלי", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 228.

13 כגון, חתימה סגנונית אישית של הבמאי, שלילת נרטיב לינארי ויחסי סיבה־תוצאה, ויתור על עומק פסיכולוגי של הדמויות, פירוק הזמן והחלל הקולנועיים וחשיפת מוסכמות העשייה האמנותית. על הקולנוע האישי, ראו למשל: ג'אד נאמן, "המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 9–32; אריאל שוויצר, הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים, מצרפתית: ערגה הלר, תל אביב: בבל והאוזן השלישית, 2003.

האמנות לצרכים לאומיים. כל סרטי "הרגישות החדשה" בוימו על ידי במאים גברים – כמו ג'אד נאמן, יצחק צפל ישורון, אורי זוהר, דו וולמן, דויד גרינברג ויגאל בורשטיין – שהתעלמו במופגן מהדמות הנשית ומנקודת מבטה, או שהציגו אותה לראווה למבט המציצני של הדמות הגברית בסרט.[14] בניסיונן להפוך את האישה מנעדרת לנוכחת, עסקו הבמאיות הראשונות באופן ביקורתי בסרטיהן בהבדלים בין נשים לגברים תוך התייחסות לרעיונות של תרבות נשית, הומו־חברתיות נשית, מרחבים נשיים, אימהות, מיניות, תשוקה ופנטזיה נשית.[15]

בדומה לסרטי "הרגישות החדשה" שביימו גברים, סרטי הנשים העלילתיים הארוכים המוקדמים ניסו אף הם להתנתק מההקשר הלאומי־ישראלי שפעלו בו. המקומיות הספציפית של הנשים, שאת עולמן הסרטים תיארו, הודחקה ונטמעה כמעט לחלוטין במאפיינים מערביים אוניברסליים. כך, בדומה לקולנוע האישי, סרטי הנשים המוקדמים, למרות שהציבו אלטרנטיבה ביקורתית לשיח הגברי הקולנועי הישראלי, התעלמו מבעיות פוליטיות וחברתיות אחרות, למשל המאבק החברתי המזרחי. בעיות אלה הטרידו את החברה הישראלית באותה תקופה, אך בעיני הבמאיות הן היו בעיות פרובינציאליות המנוגדות לשיח האוניברסלי הפמיניסטי המערבי שהן שאפו להשתייך אליו.[16] יתרה מכך, להסתגרות נרקיסיסטית זו בממד הפרטי־אישי ולהתעלמות מההקשר החברתי בן התקופה השלכות על הייצוג המגדרי בסרטים: הבמאיות שיכפלו תפיסות א־היסטוריות

14 לטענת יעל שוב, בשל האובייקטיפיקציה של דמות האישה על ידי המבט הגברי נעצר הרצף הסיפורי של הסרט; לכן האישה מסמנת בקולנוע האישי האוונגרדי הישראלי את הנטייה האנטי־נרטיבית המאפיינת את המודרניזם, בעוד הדמות הגברית בסרט ממשיכה לקיים את ההתקדמות העלילתית. סרטי "הרגישות החדשה" אימצו פואטיקה מודרניסטית מוגבלת המבוססת על סילוקה של האישה מחוץ לנרטיב. יעל שוב, "הדמות הנשית והדינמיקה של שבירת הנרטיב בקולנוע הישראלי המודרניסטי", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 215–216. ענת זנגר מוסיפה כי דמות האישה בקולנוע האישי אינה מיוצגת באמצעות המבט הגברי המציצני, אלא ב"מבע קליני" שבו "מתפקד הגוף הנשי כסימפטום במקום כמושא ל'ספקטקל'; כמסמן מחלה נפשית הדורשת ריפוי", והוא השלכה של התת־מודע הגברי הקולקטיבי. על פי זנגר, הצגת האישה כבעלת גוף חולה מנטרלת את המבט הגברי הארוטי המסורתי, אך, יחד עם זאת, שוללת את הסובייקטיביות שלה. ענת זנגר, "נשים בקולנוע הישראלי: הצד האפל של הירח", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 205–214.

15 בנושא זה, ראו: ישראלה שאער־מעודד, הקולנוע שאין לו שם: על קולנוע נשים ישראלי מוקדם (1969–1983), עבודת גמר לקראת תואר מוסמך, בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב, 2016.

16 אלה שוחט מציינת את ההסתגרות הנרקיסיסטית של במאיות הקולנוע הראשונות, כמו מיכל בת אדם, עדית שחורי ומירה רקאנטי, שבאה לידי ביטוי בסרטיהן שעסקו בחיפוש אחר עצמיות דרך קשרים אינטימיים בסביבה סטרילית המנותקת מהמרחב המקומי. כך היא כותבת, למשל, על סרטה של רקאנטי: "המזרחים [...] יוצרים באלף נשיקות קטנות 'היעדרות מבנית' (structuring absence): הסרט, שצולם בשכונה מזרחית, שומר בקביעות על אווירה היגיינית ומודעת־לעצמה של יופי אמנותי, ומנצל את הארכיטקטורה המקורית של השכונה – אך מוחק כמעט את כל עקבות תושביה". אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל אביב: ברירות, 1991, עמ' 128–129. ראו גם: עמ' 213–214.

ואוניברסליות של קיטוב מגדרי בין גברים לנשים ואכפו את הרעיון של האישה כ"אחר" של הגבר,[17] רעיון הנטוע בלִבו של השיח הפטריארכלי. במילים אחרות, סרטי הנשים הישראליים המוקדמים שימרו את הדימוי הארכיטיפי המהותני של האישה, דימוי שג'ונסטון כינתה "הסימן של האישה", ושדה לורטיס כינתה "אישה". הן התעלמו מהמתח בין דימוי האישה בתרבות הפטריארכלית לבין נשים שהן ישויות חברתיות, וכך נמנעו מלדון בהבדלים בין נשים. אין זה מקרה, שבדומה לבמאים של סרטי "הרגישות החדשה", קולנוע הנשים המוקדם הורכב רובו ככולו מבמאיות יהודיות, חילוניות, אשכנזיות, בנות המעמד הבינוני, ובהתאמה גם עסק בעלילותיו במִילֶיה חברתי זה, שנתפס כטבעי ולא מסומן מבחינה מעמדית ואתנית. קולנוע הנשים המוקדם שלל אפוא את האפשרות להכיר בנשים כסובייקטים חברתיים ממשיים – כלומר, להכיר בשוני של נשים ובקרב נשים – באופן שיאתגר את החשיבה הפטריארכלית של ה"אישה".

בשונה מסרטי הנשים המוקדמים, קולנוע הנשים החדש מציע מנעד רחב של מיקומים חברתיים מגוונים של נשים לפני המצלמה ומאחוריה, וכך יוצר עמדות שונות של צפייה נשית: סרטים של נשים אשכנזיות ועליהן (הנותנת; ההיא שחוזרת הביתה), נשים מזרחיות (אנשים כתומים, חנה אזולאי־הספרי, 2014; גט: המשפט של ויויאן אמסלם, רונית ושלומי אלקבץ, 2014), נשים לסביות (ג'ו + בל, רוני קידר, 2011; ברש, מיכל ויניק, 2015), נשים פלסטיניות (הירושה, היאם עבאס, 2012; וילה תומא, סוהא עראף, 2014); נשים דתיות־יהודיות (למלא את החלל, רמה בורשטיין, 2012; לעבור את הקיר, 2016); ונשים מהפריפריה (בן זקן, אפרת כורם, 2014). אין לטעות ולבלבל את קולנוע הנשים העכשווי עם הרעיון "פוליטיקה של הזהות": הסרטים אינו מזמינים הזדהות של "אחת־על־אחת" המבוססת על הזהות הספציפית של הבמאיות והצופות (מזרחיות מזדהות עם דמויות של נשים מזרחיות, לסביות מזדהות עם דמויות של נשים לסביות, וכדומה). תחת זאת, קולנוע הנשים העכשווי מאפשר כינונן של עמדות צפייה והזדהות קולנועיות מורכבות וגמישות המאפשרות הדדיות בין הזהויות החברתיות של נשים וריבוי שלהן. באופן זה, במאיות אשכנזיות יכולות להזדהות עם נשים מזרחיות או פלסטיניות – כמו למשל, בסרטים אור או לא רואים עליך – וכך לייצר אפשרויות הזדהות מרובות והטרוגניות של אתניות, מעמד, גזע, דת ולאום עבור הצופה האישה. לכן, הסרטים האלטרנטיביים בקולנוע הנשים הישראלי בן זמננו הם אלו הפונים אל הצופָה כאל אישה בעלת מיקום והתנסות חברתית ממשית ולא כאל "אישה", ההבניה הרווחת בשיח הפטריארכלי ששוכפלה בקולנוע הנשים המוקדם. קולנוע הנשים העכשווי מסרב אפוא לשעתק את דרכי ההתבוננות הפטריארכליות המקובלות. מטרתו אינה לייצר דימויים חיוביים של נשים, אלא לשנות את הצורה שנשים

17 אורלי לובין מראה כיצד סרטה של מיכל בת אדם רגעים משכפל את מנגנון המבט הגברי הרואה באישה "אחר" ומקבע אותה ככזאת: "ייצוגן של נשים בסרט אינו שונה מייצוגן בסרטים רבים, שבהם נשים אינם המרכז, שנושאם אינו כינון הסובייקט הנשי ושיוצריהם הם גברים. כינון מיניותן של הנשים ברגעים הוא, כאמור, פועל־יוצא של המבט החודר, המציצני, ה'מחפיץ' (מלשון חפץ), הגברי". לובין, הערה 12 לעיל, עמ' 223. בדומה, יעל מונק טוענת כי סרטי הנשים המוקדמים "שיחזרו אף הם את המבט הגברי". יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 147. לגישה שונה, ראו: שאער־מעודד, הקולנוע שאין לו שם, עמודים 86–134.

נראות בה ורואות בה את עצמן ואת העולם, להבנות מראה חדש ותנאים אחרים של נראות עבור סובייקט חברתי נשי אחר.

לייצג סבל נשי

שאלות אלו של מראה, נראות וצפייה נשית עולות בקולנוע הנשים הישראלי החדש בד בבד עם עיסוקו בטראומה ובסבל של נשים. ייצוג של טראומה נשית מציב דילמה כפולה עבור קולנוע זה. מחד גיסא, הקולנוע הישראלי – שברובו נשלט בידי גברים, מיוצר עבורם, ממוען אליהם ומספר את סיפורם – התעלם כמעט לחלוטין מטראומות של נשים או שדחק אותן לשוליים. הוא נתן קדימות ונראות לקטסטרופות של גברים. הדרה זו של הטראומה הנשית נובעת מדומיננטיות של אתוס המלחמה בתרבות הישראלית המעניק פריבילגיה לקרבנות גברים ושממנו מסולקות נשים, משום שאינן נוטלות חלק נרחב ומרכזי בשדה הקרב. אם "היסטוריה היא מה שכואב", כפי שכתב פרדריק ג'יימסון[18] – כלומר, האפקטים הכואבים של אירועי העבר ממשיכים לרדוף את הרגע העכשווי – הרי שהיסטוריה היא כאב שבאופן מסורתי מובן כסבל גברי. במובן זה, דחיקתה של הטראומה נשית אל מחוץ לשיח הלאומי היא הדרתה מההיסטוריה באופן כללי. יתרה מכך, הנטייה לראות בגבר הישראלי קרבן – כפי שקורה ברבים מסרטי המלחמה הישראליים, כולל באלו העכשוויים[19] – מונעת התייחסות אל שאלת אחריותו לא רק לייצור קרבנות לא־יהודיים בספירה הציבורית, אלא גם להיותו מעוול ביחס לנשים, או ביחס לקבוצות מיעוט אחרות, בסרטים המתרחשים בספירה הפרטית. בה בעת, החוויות הטראומטיות של נשים ישראליות, בהיותן אלמנות מלחמה או קרבנות של פיגועי טרור, סולקו מהשיח הדומיננטי באמצעות הכפפתן לנרטיב הומוגני של קרבניות (victimhood) יהודית המכוננת את הלאומיות הישראלית.[20] במקרים הבודדים שנראית טראומה של נשים בקולנוע הישראלי היא לעולם אינה מוצגת – בניגוד לקטסטרופה של המלחמה – כטראומה לאומית, אפילו בעת שהיא זוכה לעניין ציבורי רחב, אלא מובנית כעניין פרטי ואף סודי. אכן, כפי שכותבת ג'ודית הרמן, "הטראומה הנפוצה ביותר בקרב נשים נשארת אפוא סגורה בתחום החיים הפרטיים, בלי הכרה רשמית ובלי פיצוי מן הקהילה. אין שום מצבה ציבורית לנפגעות אונס".[21]

באופן דומה, הפסיכותרפיסטית הפמיניסטית לורה בראון טוענת כי "הדימויים שלנו של טראומה צומצמו והובנו במסגרת החוויות והמציאויות של קבוצות דומיננטיות

18 פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר־שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 102.

19 בנושא זה, ראו: שמוליק דובדבני, "'כל עוד אתה מצייר ולא מצלם, זה בסדר': סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס על באשיר", מכאן: כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית י"ג (אוקטובר 2013), עמ' 50–67; Raz Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, New York and London: Routledge, 2011.

20 עדית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: הוצאת דביר, 2002.

21 ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 95–96.

בתרבות".[22] בראון מבקרת את ההגדרה המקובלת של טראומה, כפי שהיא מופיעה ב־DSM, "המדריך הפסיכיאטרי לאבחון וסטטיסטיקה של הפרעות נפשיות":[23] חוויה בעלת פרופורציות מהממות ויוצאת דופן, אירוע שהוא "מחוץ לטווח החוויה האנושית". הבנה זו של טראומה מדומיינת ככזאת המשפיעה בעיקר על הקבוצה הדומיננטית של גברים לבנים בני המעמד הבינוני. היא כותבת:

> הטווח של החוויה האנושית הופך לטווח של מהו נורמלי ורגיל בחיי גברים השייכים למעמד הדומיננטי [...] טראומה לכן היא מה שמפריע לחיים אנושיים פרטיקולריים אלו, אבל לא לאחרים. מוסכם כי טראומות הן אלה של מלחמה והשמדת־עם, שנגרמו על ידי גברים ותרבות גברית.[24]

הגדרה זו פוסלת את אלו הסובלים מחוויות טראומטיות שמבחינה סטטיסטית אינן מחוץ לטווח החוויה האנושית משום שהן מאופיינות בשגרתיות ובנורמטיביות – כמו חוויות פוצעות של גזענות, אונס וגילוי עריות – ואשר על כן אינן זוכות לנראות ציבורית ומובנות כ"סודיות" ו"פרטיות". בניגוד לכך, בראון מפתחת את הרעיון של "insidious trauma" – טראומה אורבת, שיכולה לפלוש, להטריד ולפרוץ באופן פוטנציאלי בכל רגע, בכל מקום, באופן יומיומי ולהתרחש לאורך זמן ובאופן מצטבר וכרוני.[25] תפיסה זו של טראומה, דומה להבחנה של הרמן כי "יש קשת של הפרעות טראומטיות, החל בהשפעותיו של אירוע מכריע יחיד וכלה בהשפעותיה המורכבות של התעללות חוזרת ונמשכת".[26] טענות אלה, אם כן, מסבות את תשומת הלב להתרחשויות יומיומיות שעלולות להיות טראומטיות עבור קבוצות מודרות בחברה, ומבהירות את הקדימות ואף את הדחיפות הפמיניסטית שניתנת לייצוג טראומה של אלימות מינית ומגדרית בקולנוע הנשים הישראלי העכשווי.

מאידך גיסא, נראות, או אפילו נראות יתר, של טראומה נשית עשויה לעורר בעיות אחרות: בדימויים של סבל אנושי טמון פוטנציאל למקם את הצופה בעמדה מציצנית שעלולה לייצר עונג מהתבוננות בכאבם של אחרים. סוגיה זו בעייתית במיוחד במקרה של נשים בשל ייצוגו של הגוף הנשי כאובייקט מיני וכספקטקל למבט הגברי בקולנוע. אכן, כפי שסוזן זונטג כתבה, "דומה שהלהיטות לחזות בתמונות המתארות גופים סובלים, חזקה כמעט

22 Laura S. Brown, "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1995, p. 102

23 DSM – Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders

24 Brown, הערה 22 לעיל, עמ' 101.

25 בהקשר זה, ראו גם דיונה של אפי זיו במה שהיא מכנה "טראומה עיקשת", ש"היא תוצאה של תנאי דיכוי מתמשכים בזמן הווה (סקסיזם, גזענות, הומופוביה, לאומנות). שלא כמו טראומות שהגדרתן נסמכת על העובדה שהאירוע שחולל אותן הסתיים, עיקשותה של הטראומה העיקשת היא תוצר של מציאות חברתית טראומטית מתמשכת". אפי זיו, "טראומה עיקשת", מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 5 (קיץ 2012), עמ' 5.

26 הרמן, הערה 21 לעיל, עמ' 15.

כמו התשוקה לאלה המתארות גופים עירומים".[27] עם זאת, הצופה יכול גם לחוש אהדה או אמפטיה כלפי הקרבן הנשי המוצג על המסך. אולם, זונטג חושדת בעמדת התבוננות זו ורואה בה מפוקפקת מבחינה אתית:

> הקרבה הדמיונית לסבל הנגרם לאחרים שמעניקה התבוננות בתמונות, מרמזת על קשר בין הסובלים הרחוקים [...] לבין הצופה המוגן, אך קרבה זו פשוט אינה קיימת, ומהווה הטעייה וציעוף נוספים לגבי יחסנו האמיתי לכוח. כל עוד אנו חשים אהדה, איננו מרגישים כמשתפי פעולה עם גורמי הסבל. האהדה שלנו מעידה על היותנו חפים מפשע ובו בזמן גם על חוסר־האונים שלנו. מבחינה זו, היא עשויה להיות (חרף הכוונות הטובות) תגובה חסרת ערך – שלא לומר בלתי הולמת.[28]

אם כן, מבט של אמפטיה או חמלה על ייצוגים קולנועיים של סבל נשי יכול להותיר את הצופה (הגברי) במרחק בטוח מהזוועה. כך מתאפשר לו להכחיש את יחסי הכוח המגדריים בינו לבין הקרבן ולהסיר ממנו אחריות לטראומה של ה"אחר" הנשי. בהתבוננות בסבלם של אחרים, זונטג פונה לצופה ומזמינה אותו:

> לשים לב, לחשוב, ללמוד, לבחון את הנימוקים וההצדקות לסבל [...] מי גרם למה שנראה בתמונה? מי אחראי? האם המעשה מוצדק? האם היה בלתי נמנע? האם קיים מצב כלשהו שהשלמנו איתו עד עתה וכעת צריך לערער עליו?[29]

אונס ציבורי

אונס הוא הטראומה השכיחה ביותר עבור נשים. ייצוגים של מקרי אונס הופיעו במספר סרטים ישראליים, כמו מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), מציצים (אורי זוהר, 1972), מיכאל שלי (דן וולמן, 1975), עדות מאונס (רפאל רביבו, 1984), בובה (זאב רווח, 1987), מדורת השבט (יוסף סידר, 2004), רק כלבים רצים חופשי (ארנון צדוק, 2007), ורווקה פלוס (דובר קוסאשווילי, 2012). סרטים אלו, שבוימו כולם על ידי גברים, מציגים ברובם מראות מחרידים של אונס ומטרתם העיקרית היא לזעזע את הצופים, שעלולים לחוות הלם, טראומה משנית, או מה שאן קפלן מכנה "טראומה תחליפית" (vicarious trauma) – טראומה שנובעת מן ההתבוננות בגורלו של ה"אחר" ובמקרים קיצוניים היא עשויה להמיר את הטראומה של ה"אחר" בטראומה של המתבונן עצמו.[30] לסרטים אלו השפעה השלילית על הצופה, שאינו מתמודד עם הטראומה הנשית, ואולי אף מבקש להימלט ולהסיט את עיניו מהייצוגים התמונתיים של הזוועה. הסרטים מונעים התמודדות של

27 סוזן זונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, מאנגלית: מתי בן יעקב, בן שמן: מודן, 2005, עמ' 38.

28 שם, עמ' 88.

29 שם, עמ' 99.

30 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, p. 90

הצופה עם החוויה הטראומטית של האישה באמצעות ייצוג האירוע האלים מנקודת המבט של התוקף או התוקפים, או של מצלמה "אובייקטיבית" של הבמאי־הגבר, ולא מנקודת הראות של הקרבן הנשי. הצופה ממוקם אפוא בעמדה מציצנית שלא רק שאינה מאפשרת לו להזדהות עם האישה הנאנסת, אלא אף מייצרת עבורו הנאה ויזואלית שנובעת מניצול האימה שלה. גם אם הצופה אינו מזדהה עם דמות התוקפן־הגבר, או אפילו אם הוא חש חמלה או אמפטיה כלפי הקרבן־האישה, הרי שבסרטים אלו הצופֶה חווה את מה שקפלן מכנה "אמפטיה ריקה":[31] תגובה רגשית שאינה מעוררת שיפוט או פעולה מוסרית־חברתית של המתבונן. שני גורמים ל"אמפטיה הריקה" זו: האחד, אירוע האונס ממוצב, לעִתים קרובות, במסגרת נרטיב מלודרמטי סנטימנטלי המצמצם את ממדי הזוועה. האחר, המבט המציצני באירוע האונס, המוצג כספקטקל, מרחיק את הצופה מסבלה של האישה, וכך מונע ממנו הרהור רפלקסיבי על המשמעות האתית של עמדת הצפייה הכוחנית שלו־עצמו.

כך למשל, בסרט מדורת השבט המתרחש בירושלים של שנות השמונים של המאה העשרים. העלילה מספרת על משפחת גליק הציונית־דתית, שבראשה עומדת רחל (מיכאלה עשת), אלמנה צעירה ואם לשתי נערות: תמי (חני פירסטנברג), תלמידה וחברה בתנועת "בני עקיבא", ואסתי הבוגרת יותר (מאיה מרון). רחל מתעקשת לבסס מחדש את התא המשפחתי המתפורר לאחר מותו הפתאומי של בעלה ממחלת הסרטן. היא מנסה להתקבל לגרעין התנחלות בשומרון, אך נתקלת בקשיים לעבור את ועדת הקבלה של היישוב החדש בשל מעמדה כאם חד־הורית. היעדרותו של גבר בחייהן חושפת את נשות המשפחה לסדרה של הטרדות ולאיומים חוזרים ונשנים מצד הקהילה הציונית־דתית: האם מאולצת על ידי ועדת הגרעין להכיר גבר אחר ולהינשא לו, והצקות והערות סקסיסטיות מופנות בעיקר כלפי תמי על ידי ילדי השכונה, ומגיעות לשיא אלים בסצנת האונס שלה.

בסצנה זו, המתרחשת בערב ל"ג בעומר, תמי – הנמצאת בשלבים הראשונים של גילוי נשיותה ומיניותה הבוגרת – מצטרפת יחד עם חברתה ענבל (דינה סנדרסון) למדורה של בני נוער סוררים ופרועים שהורחקו מתנועת הנוער. החבורה יושבת סביב המדורה ומספרת בדיחות גסות. בשלב מסוים, ענבל מבקשת לעזוב בשל התנהגותם הבוטה של הנערים. היא מסכימה לחכות לתמי, שדווקא נהנית מהמפגש, במכונית החונה בסמוך. עם הסתלקותה של ענבל, אילן (דני זהבי), חייל בשירות סדיר שהצטרף לחבורה, שולח את ידו לירכה של תמי. היא נרתעת מהמגע שלו ומבקשת לעזוב, אולם הוא מצמיד אותה בכוח אל הקרקע, גוהר מעליה ומנסה לנשק אותה. לאחר מספר שניות, הוא משחרר אותה מלפיתתו ושואל אם היא בסדר. מבוהלת ובוכה, היא קמה מתוך כוונה לברוח, אך הוא אוחז בה באגרסיביות מאחור, מכופף את ידה, סותם את פיה בידו, ואומר לחבריו "מה אתם חושבים, ככה זה עם נשים!". התנגדותם הרפה של הנערים האחרים למעשיו אינה מועילה, ועד מהרה אף הם מצטרפים בקריאות "תמי! תמי!" למעשה האלימות של אילן, המכריח אותה לנגוע באיבר מינו. לכל אורך הסצנה, המצלמה אינה מאמצת – ולו פעם אחת – את נקודת המבט של תמי, ואירוע האונס ניבט מנקודת התצפית של הנערים בלבד. באופן זה, הסרט מונע הזדהות עם הקרבן הנשי שמוצג לראווה, ואולי אף להנאה, עבור המבט המציצני

31 שם, עמ' 87.

של צופה. היחידה שחשדה מלכתחילה בהתנהגות האלימה של הנערים ושיכלה לקרוא את האירוע כאונס ואולי אף למנוע אותו, היא חברתה של תמי, ענבל. אולם, הסרט מונע את נקודת מבטה, שכן היא נרדמת במכונית ואינה יכולה להבחין בטרור המתחולל בסמוך אליה. ענבל מתעוררת משנתה מאוחר מכדי להושיע את תמי מידי תוקפיה.

הסרט מקטין, או מגביל, את ההזדהות של הצופה עם החוויה הקטסטרופלית של האונס לא רק באמצעות מניעת מבטן של הנערה הנאנסת ושל חברתה, אלא גם על ידי שני שוטים של נקודות מבט מציצניות, שאינם של הנערים, המופיעים לפני אירוע האונס ומהלכו: לפני סצנת האונס, נראית אמה של תמי, רחל, חוזרת לביתה מבילוי עם חבריה לגרעין כאשר היא שומעת רחשים בחדר המדרגות. היא מתקרבת למקור הרעש, ומבעד לחלון שבור היא מציצה בבתה אסתי המתגפפת ומתנשקת בתשוקה עם חברה החייל. רחל מחייכת למראה בִּתה המאוהבת, חוזרת לדירתה ומיד מטלפנת ליוסי (משה איבגי) המחזר אחריה, ומציעה לו להצטרף אליה למחרת לצעדה. נקודת המבט המציצנית הנוספת היא של יאיר (עופר סקר), בנם הצעיר של חבריה של האם, שנקלע במקרה לאירוע האונס, מציץ בו ממרחק, אך אינו מנסה להציל את תמי מתוקפיה וגם לא מזעיק עזרה משום שאינו סבור שההתרחשות היא אירוע אלים, אלא חושב – כפי יתברר מאוחר יותר בסרט – כי היא "ביקשה" ואף "נהנית" מהמגע המיני עם הנערים. באמצעות מיקומן של נקודות מבט מציצניות אלו בזיקה לאירוע האונס, הסרט מקשר בין תשוקה נשית מינית אקטיבית לבין אלימות מינית כלפי נשים ומבלבל ביניהן. באופן זה, הסרט מצמצם את עצמת החוויה הטראומטית של האישה, ואף מעלה את האפשרות שתמי אולי "הזמינה" את האונס.

הצופה אינו מזדהה בהכרח עם הנערים התוקפים, ויכול לחוות טראומה תחליפית מהתבוננות בדימויי האלימות המזעזעת, או להרגיש אמפטיה, אהדה, או חמלה כלפי הסבל הנשי. אולם, צורת הייצוג המרחיקה שהסרט נוקט בה בתיאור האירוע, מצביעה על כך שמדובר ב"אמפטיה ריקה" המותירה את הצופה במרחק בטוח מהאימה שהאישה חווה. האמפטיה הריקה אינה מעוררת בו מודעות לשותפותו ולאחריותו האתית – שנובעת מעצם העמדה המציצנית שמובנית עבורו – לניצול המיני של האישה.

לכאורה, נראה כי מדורת השבט חושף את הצביעות של הקהילה הציונית־דתית שמנסה להכחיש את אירוע האונס ולהשתיקו. אולם, אסטרטגיות הייצוג של סצנת האונס מעידות על כך שגם הסרט עצמו שותף, במידה רבה, להשתקה זו. רעיון זה מודגש גם בהמשך הסרט. תמי אינה מספרת לאיש על שאירע לה באותו הלילה ונותרת דוממת ומסוגרת בחדרה. רחל, שדעתה אינה נוחה משתיקתה של בִּתה, תובעת מחברי הקהילה לחקור את ההתרחשות החשודה. היא נתקלת בסירוב, ואף למעלה מכך – היא מואשמת במרומז בהתנהגותה המופקרת של בִּתה. בעקבות כך, רחל מחליטה לעזוב את גרעין ההתיישבות. בסיום הסרט נראים האם, שתי בנותיה ויוסי – המחזר וכעת הבעל לעתיד שהצטרף למשפחה – נוסעים יחדיו מאושרים ומחייכים במכונית שהותיר אחריו האב המת, המכונית שלא התניעה עד כה. דימוי זה מסמל את לידתו המחודשת של התא המשפחתי הפטריארכלי. האונס של תמי, שנותר מודחק ומושתק עד לעצם סיומו של הסרט, ממוקם במסגרת נרטיב של מלודרמה משפחתית ותפקידו כפול: הוא משמש את הסרט לקונן על

אבדן הדרך והערכים של החברה הדתית־לאומית ובה בעת מאשר מחדש את המשפחה הגרעינית ומאחה את הקרעים האידיאולוגיים של הקהילה. טניה הורק טוענת כך:

> האישה שנאנסה היא הדמות שמתווכת את הקשר בין ייצוג סמיוטי לפוליטי. בעוד היא מהווה מכשול לאחדות החברתית והפוליטית – הגילוי של גופה המחולל שעבר אונס מעורר סבל ולוחמה כבירים – היא באופן סימולטני האמצעי דרכו קהילה שסועה של אנשים חוברת יחדיו ומכוננת חוזה חברתי משותף.[32]

גופה של תמי, שעבר אונס אלים, מסמן בסרט את חילול ערכי הקהילה הציונית־דתית, והשתקתו וסילוקו האלימים לא־פחות בהמשך הסרט מבססים מחדש את התפיסה האידיאולוגית הלאומית הפטריארכלית־הגברית של החברה הדתית־לאומית. את התפיסה הזו הסרט, בסופו של דבר, מבקש לקדם ולאכוף. בסרט זה, הטראומה של האישה אינה מוצגת כאירוע בעל משמעות נפרדת משל עצמו, אלא רק כסימפטום וכמכשיר בשירות הטראומה הגברית של הקהילה הדתית־לאומית. האונס נמחק מהסרט לאחר שסיים את תפקידו הפוליטי ככלי לתיקון המשבר של החברה הפטריארכלית הציונית־דתית. מדורת השבט, אם כן, מבצע פוליטיזציה של האקט המיני האלים באמצעות קישור בין הספֶרה הפרטית לפומבית, ולכן האונס של האישה הוא לעולם אינו עניין פרטי וסודי אלא מה שהורק מכנה "אונס ציבורי"[33] – ייצוגים של אונס שמשמשים כפנטזיות של כוח ושליטה חברתיים.

בשונה מתפיסה קולנועית זו של ייצוג האונס המשרתת ואוכפת אידיאולוגיה ונורמות ייצוג פטריארכליות ומתוך כך ממוענת לעמדת צפייה גברית, סרטה של אביעד לא רואים עליך מתאר את הטראומה של האונס מתוך עמדה פמיניסטית המניחה נקודת מבט נשית, מבלי להתחשב במגדר של הצופים. הסרט בוחר לא לייצג את אירועי האלימות המינית עצמם על מנת להימנע מהצגת ספקטקל של האונס שעלול לעורר עונג בצופה מהתבוננות בסבל של האישה. במקום זאת, הסרט מציג עדויות חזותיות וקוליות של אירועי העבר האלימים. כך הצופים נעשים עדים לטראומה הנשית באמצעות הזדהות אמפטית עם נפגעות האונס, בלי שיהפכו למציצנים או יחוו את הטראומה באופן עקיף ("טראומה תחליפית"). ההזדהות האמפטית עם הסבל הנשי מאפשרת לצופים להיכנס לחוויה הטראומטית של הקרבנות הנשים באמצעות השפה הקולנועית הייחודית של הסרט.

מבטים טראומטיים

הסרט לא רואים עליך מגולל את סיפורן של נירה (יבגניה דודינה), תחקירנית ועורכת סרטים, ולילי (רונית אלקבץ), מדריכת ריקוד ותנועה ופעילת שמאל פוליטית, הנפגשות במקרה כעשרים שנה לאחר ששתיהן נאנסו על ידי אותו אנס סדרתי. נירה, אם חד־הורית

32 Tanya Horeck, *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*, London and New York: Routledge, 2004, p. 7

33 שם, שם.

לא־נשואה לילדה בת 11, מבחינה בלילי המצולמת בסרט וידאו שנירה עורכת. נירה נזכרת שכבר ראתה אותה קודם לכן, לפני שנים רבות, במסדר שערכה משטרת ישראל לזיהוי האנס. היא יוצרת עמה קשר על מנת לנסות לגלות את פרטי הטראומה שעברה. לילי – אם לבן חייל ולבת בוגרת שנישואיה שרויים במשבר – מעולם לא התמודדה עם האירוע המזעזע. לכן, בתחילה, היא נרתעת מניסיונותיה של נירה להעלות באוב את עברהּ המודחק. נירה מחליטה לברר בעצמה ולבדה – ללא עזרה או שיתוף פעולה מצד חוקרי המשטרה – פרטים על אודות תקיפותיו, מאסרו ושחרורו של האנס. היא מחפשת ומלקטת מידע, תעודות, כתבות עיתונים וחומרים ארכיוניים אחרים מתקופה זו, וכן מאתרת את זהותן ואת עדותן של נשים נוספות, קרבנותיו של האנס. היא מראיינת שתיים מהן במטרה לחשוף את הטראומה הנשית המושתקת. בהמשך, כאשר נירה ולילי מתוודעות יותר אחת לשנייה ולגורלן המשותף, הן יוצאות יחדיו למסע חקירה נשי בעקבות עברן הקטסטרופלי.

תמונה 1: מסע חקירה של שתי נשים בעקבות זיכרון טראומטי: לילי (רונית אלקבץ, שמאל) ונירה (יבגניה דודינה, ימין) בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

סיפורן של הדמויות הבדיוניות מבוסס על מקרי אונס אמִתיים שאירעו בשנות בסוף שנות השבעים של המאה העשרים: אנס סדרתי שכונה על ידי העיתונות המקומית – באופן מבודח־משהו, או אפילו מחמיא – "האנס האלגנטי", "האדיב" או "המנומס", על שום שנהג ללטף, לשוחח, להתנצל ואף להזמין לקרבנותיו מונית לאחר שאנס אותן באכזריות ולפני שנעלם. "האנס המנומס" היה גבר בן 37 שנהג לתקוף נשים ולחנוק אותן מאחור בפרדסים או בסמטאות במרכז הארץ. הוא נתפס על ידי המשטרה רק לאחר שנתיים ולאחר שביצע עשרות מקרי אלימות מינית – כולל תקיפתן של ילדה בת 13, של הבמאית

עצמה, ושל תסריטאית הסרט טל עומר (שמקרה התקיפה שלה לא נכלל בכתב ההרשעה של האנס). הוא הורשע רק בשמונה מתוך 16 מקרי האונס שדווחו ונדון לשלושים שנות מאסר. לאחר חצי שנה בכלא בלבד קבע פסיכיאטר כי הוא אינו מסוכן לחברה וכי יש להתחשב בכך שהוא סובל מהלם קרב. עונשו הומתק ל־18 שנים, מתוכן ריצה רק עשר שנות מאסר. כיום, האנס הוא איש משפחה כבן שבעים, אדם חופשי מזה עשרים שנה.

כותרת סרטה של אביעד *לא רואים עליך* מתייחסת לא רק לשאלות של ייצוג, אלא גם למציאות החוץ קולנועית. עומר, תסריטאית הסרט ומורה לתנועה (בדומה לדמותה של לילי), ואביעד, בדרך כלל במאית קולנוע תיעודי (בדומה לדמותה של נירה), שתיהן קרבנותיו של "האנס המנומס". באחד הראיונות לקראת צאתו של הסרט לאקרנים, מספרת עומר כי למיטב זיכרונה המילים "בכלל לא רואים עלייך" היו הדבר הראשון שאמרה לאביעד שהגיעה אליה לשיעור ריקוד.[34] הסרט נפתח בתת הכותרת "כל קשר בין הסיפור למציאות אינו מקרי כלל", המעידה על הבחירה של אביעד לשלב בסרט נרטיב ודמויות פיקטיביים יחד עם חומרים אודיו־ויזואליים תיעודיים. באמצעות עירוב בין ראיות דוקומנטריות לבין סיפור עלילה בדיוני, אביעד מבקשת לבטא באופן קולנועי את החוויה הפוסט־טראומטית הממזגת אף היא בין מציאות לדמיון, בין אמת לבדיה. בנוסף על כך, במעשה זה הבמאית גם מסבה את תשומת הלב לפעולתו של המדיום הקולנועי עצמו, המשלב בין דימויים אינדקסיאליים לבין ייצוגים מדומיינים, ומתוך כך היא מעלה שאלות הנוגעות לקשר שבין הקולנוע לבין הבעייתיות של ייצוג אונס. במילים אחרות, הסרט *לא רואים עליך* עוסק באופן רפלקסיבי בסוגיות של נראות ומבקש לאתגר את מוסכמות הייצוג והראייה של טראומת האונס ומציע דרכי התבוננות חדשות על סבל נשי.

את הסרט *לא רואים עליך* ניתן לאפיין כ"קולנוע טראומה". לפי הגדרתה של ג'אנט ווקר, קולנוע טראומה "עוסק באירועים טראומטיים באופן לא־ריאליסטי ומאופיין בהפרעה ובקיטוע של נרטיב הסרטים והמשטרים הסגנוניים".[35] על פי ווקר, האירוע הטראומטי פוצע את הנפש; הזיכרון, שאינו יכול לייצג את הטראומה, מַבנה סיפור חלופי. הסיפור החלופי עשוי, בנקודות מסוימות, להיות נאמן לאירוע המקורי, אבל בנקודות אחרות יכול לייצר נרטיב שונה, שגוי לעִתים, של מה שקרה. אולם, ווקר גורסת, הזיכרון שוגה *בגלל* הפצע. לכן, הדרכים שהזיכרון מעוות אירועים ומייצג אותם באופן מוטעה יכולות, למעשה, להוות ראייה לאמת של הזיכרון ולא לסמן שגיאה שלו. זהו, על פי ווקר, "הפרדוקס הטראומטי": "העובדה המתריסה שטראומה חיצונית בעצמה יכולה לייצר את עצם השינויים בזיכרון שהמוסכמות התרבותיות שוללות בקביעת אמת", כלומר, העובדה שאירועים טראומטיים יכולים להיות מוצגים בקולנוע בדיוק על ידי עצם הקושי לייצג אותם או לזכור אותם.[36]

---

34 ציון נאנוס, "הסיפור מאחורי האנס המנומס", חדשות 2, (11/11/2011). http://www.mako.co.il/news-channel2/Friday-Newscast/Article-ffe764cd2a39331017.htm.

35 Janet Walker, *Trauma Cinema*: *Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2005, p. 19

36 Janet Walker, "The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions and Cataclysmic Past Events", *Signs*: *Journal of Woman Couture and Society* 22, 4 (1997), p. 806

בתגובה לקשיים אלו בייצוג זיכרונות קטסטרופליים, סרטים טראומטיים – המקבלים את השראתם מתהליכים נפשיים סובייקטיביים – נוקטים באסטרטגיות צורניות חדשניות כדי לחתור תחת הבעיה של "האירוע האמִתי" ומשתמשים באמצעים רפלקסיביים המעוררים את מודעות הצופים לשברירִיות הזיכרון וההיסטוריה. בדומה, הסרט לא רואים עליך משלב מרכיבים אוטוביוגרפיים ובדיוניים, דוקומנטריים ופיקטיביים, ארכיוניים ומשוחזרים, בניסיון לייצג ולהוות עדות לאמת של הטראומה הנשית, שאלמלא כן הייתה נותרת מחוץ לטווח החוויה והידע ההיסטורי.[37]

סיקוונס הפתיחה של לא רואים עליך מעלה את התמות ואת האסטרטגיות הוויזואליות המרכזיות שיפותחו בהמשך הסרט. הסרט נפתח בצילום של מצלמת כתף בסגנון קולנועי תיעודי המביטה על צמרות עצי זית. הדימויים החזותיים מטושטשים ואינם ברורים והרחשים וקולות הדיבור הנשמעים עמומים ואינם מובחנים – כלומר, הסרט מקשה על הצופים את הראיה והשמיעה; הצופים ערים לעצם פעולת הקליטה הוויזואלית והאקוסטית, כמו גם לחוסר יכולתם לייצר תמונת עולם רציפה, ברורה וקוהרנטית. בשלב מסוים, המצלמה מתייצבת והצופים מתחילים להתמצא במרחב הקולנועי המוצג: מטע עצי זית פלסטיני בתקופת המסיק. בשטח נוכחים הפלסטינים המוסקים ופעילי שמאל שעוזרים להם, ביניהם לילי, שהמצלמה מתמקדת בה. גם בשוטים אלו ההתרחשות עדיין מצולמת באופן המאתגר את ראייתם ושמיעתם של הצופים, שכן המצלמה רועדת ומקליטה את המראות והקולות מבעד לאובייקטים שונים. בשוט הבא, המצלמה עוברת לצילום תקריב של נירה בחדר עריכה חשוך. הצופים מבינים כעת כי המראות שראו אינם חלק מהתרחשות בזמן הווה בעולם הדיאגטי של הסרט, אלא דימויים שצולמו בעבר ומופיעים בסרט וידאו. נירה צופה בסרט ואנו צופים בו אִתה, מנקודת מבטה. סרטה של אביעד, אם כן, בונה רמות שונות של מציאויות קולנועיות ומייצר דיס־אוריינטציה במרחב ובזמן הגורמים לתחושת בלבול בקרב הצופים והמערערים על עצם הרעיון של הראיה כמסמנת אמת. הסרט חושף אותנו ומסב את תשומת לִבנו למגבלות הראייה והשמיעה שלנו, למגבלות הידע שלנו, בדומה לחוסר היכולת של קרבן הטראומה – ושלנו עצמנו כצופים־עדים – לראות, לשמוע, להבין ולמשמע באופן ברור וישיר את המציאות המזעזעת של האונס.

בהמשך הסיקוונס, המצלמה לוכדת את מישל (מדריק אורי), עמית לעבודה של נירה, שנראה כצללית כהה המגיחה מאחוריה וחוסמת את פתח הדלת – רמז לאיום גברי נוכח, תמידי ויומיומי האורב לאישה. בה בעת, דימוי זה גם מעלה באוב את זיכרון העבר הטראומטי של ההתקפות האלימות של "האנס המנומס", שתמיד הגיח ותקף את קרבנותיו

37 גם רג'ין־מיכל פרידמן שייכה, בעקבות ווקר, את סרטה של אביעד ואת הסרט התיעודי מתמורפוזה (נטעלי בראון, 2006), העוסק באונס ובגילוי עריות, ל"קולנוע טראומה". פרידמן טוענת כי "בראון ואביעד מאמצות אסטרטגיות קולנועיות מתוחכמות המנסות לעקוב אחר הנוכחות החמקמקה של זיכרונות טראומטיים, התחייה המפתיעה שלהם דרך תחושות גופניות וחזותיות חדות המאופיינות בחוסר־לינאריות, סאונד א־סינכרוני, עריכה מהירה, וכדומה. אולם, המטרה העיקרית של שתי הבמאיות היא להועיד מחדש את החוויות ההרסניות, שמדווחות בראיונות של הנשים, מתחום הפרטי והמקרי אל החברתי והפוליטי". ראו: Régine-Mihal Friedman, "Invisible Metamorphoses", *Studies in Documentary Film*, 6, 3 (2014), p. 276.

מאחור. הדימוי של גבר המגיח מאחורי אישה חוזר במהלך הסרט פעמים מספר. מישל מנסה לשוחח עם נירה על ענייני עבודה, אולם תשומת לִבה ומבטה ממוקדים בדמותה של לילי, המופיעה על המסך. נירה מזהה דבר מוכר בלילי, פנים ומבט החוזרים מן העבר להווה. המסך שהדימוי של לילי מופיע עליו ממוקם בצד ימין של הפריים, נירה המביטה בה ממוקמת בצדו השמאלי, ובמרכז התמונה ניצב מישל. למרות שנירה ולילי רחוקות אחת מהשנייה בזמן ובמרחב, ולמרות שחוצצת בינהן דמותו של הגבר, עיצוב המיזנסצנה הקולנועית מייצר את הרושם כי שתי הנשים מביטות אחת בשנייה. מבטיהן של שתי הנשים מצטלבים דרך תיווך מבט הבמאית עצמה, המתבוננת עליהן מבעד למצלמתה. אלו הן שלוש נשים החולקות עבר משותף וגורל של טראומת אונס, נשים המסתכלות אחת בשנייה באמצעות תיווך המבט של זולתה. בנוסף על כך, הדימוי המצולם של לילי, שעליה מביטות הן נירה והן אביעד, מופיע על מספר מסכי וידאו בחדר העריכה. המסכים המרצדים מהדהדים את הפיצול הדיסוציאטיבי הנפשי של הסובייקט הטראומטי, כמו גם את התיווך של החוויה הטראומטית של האונס הניבטת מבעד לנקודות מבט כפולות ומכופלות – שהן כולן, בסרט זה, נשיות.

אביעד, אם כן, מציעה בסרטה דרכים פמיניסטיות חדשות לייצוג נשים ועברן הטראומטי על ידי שינוי הצורה שבה נשים נראות ורואות אחת את השנייה. בשוט הבא, המסיים את סצנת הפתיחה, נירה עוזבת את מקום עבודתה ויוצאת לביתה בשעת לילה מאוחרת. גשם יורד. היא רצה ברחוב הריק והחשוך, כמו נמלטת מרודף בלתי נראה. ממרחק רב נשמעות סירנות של ניידות משטרה, שאמורות לשמור על בטחונה, אבל רחוקות ממנה היום כפי שהיו מרוחקות ממנה עשרים שנה קודם לכן, כאשר נאנסה.

הסצנה הבאה בסרט חוזרת במידה רבה על התמות ועל האלמנטים הצורניים שאפיינו את סיקוונס הפתיחה, אלא שהפעם נירה, לילי ואביעד נמצאות באותו מרחב וזמן קולנועיים. נירה מחליטה לפגוש את לילי פנים אל פנים והיא מצטרפת כמתרגמת של מישל – שאינו דובר עברית ומצויד במצלמה – אל הפעילות הפוליטית של אנשי השמאל במטע עצי הזית הפלסטיני בשטחים הכבושים. גם כאן חוזרת תנועת מצלמה תזזיתית כמו־תיעודית; תנועה כזאת הופיעה בסרט הווידאו שנירה צפתה בו בסצנה הקודמת. בעוד מישל מבקש לצלם את ההתרחשות הפוליטית במטע – התעמתות בין פעילי השמאל לבין חבורת מתנחלים המפריעים למסיק – המצלמה של אביעד מתמקדת גם בהתרחשות פוליטית אחרת, פרטית וסמויה יותר, הידועה רק לשלוש הנשים. נירה מביטה על לילי והמצלמה של אביעד מתעדת את מבטיהן. הפגישה בין הנשים מתרחשת על רקע אירוע אלים: ההתעמתות בין המוסקים, ולילי ביניהם, בין מתנחלים שמתפרעים ובין חיילי צה"ל. לילי, שמנסה לסייע לפלסטינים, מבקשת מאחד החיילים את עזרתו. הוא מסרב ואומר לחברו: "סדר לה איזה זיון, שתירגע". סרטה של אביעד משלב כיבוש פוליטי וכיבוש מיני, אך אינו משווה ביניהם באופן פשוט. תחת זאת, הסרט מראה שהן הטראומה של הפלסטינים תחת כיבוש הצבאי הישראלי והן הטראומה הנשית תחת הפטריארכליות אינן תוצאה של אירוע יחיד קיצוני בעבר – הגירוש של 1948 ("הנכבה") עבור פלסטינים וסקסיזם עבור נשים – אלא חוויות פצועות ומתמשכות של ברוטליות, השפלה והדרה שמתרחשות באופן שיגרתי ויומיומי. הסרט קושר בין שתי הטראומות וכך, מעבר למתן ביטוי ויזואלי ופוליטי לאלימות מינית

גברית כלפי נשים, שמוצגת בדרך כלל כפרטית וסודית, הוא אף חושף את הנורמליזציה של מציאויות דכאניות בישראל ומפריע את המשך קיומה.

בה בעת, ההתרחשות הפוליטית האלימה של הסכסוך הישראלי־פלסטיני, כמו גם האלימות המינית המילולית של החייל, מפעילים מחדש עבור נירה את הזיכרון של אירוע העבר, הטראומה של האונס. קאתי קארות' מתארת טראומה כך:

> טראומה היא תמיד סיפור של פצע שזועק, שפונה אלינו בניסיון לספר לנו על מציאות או על אמת שאינה נגישה אחרת. אמת זו, בהופעתה המתאחרת ובפנייתה המעוכבת, אינה יכולה להיות קשורה למה שידוע, אלא גם למה שנותר לא־ידוע בפעולות ובשפה שלנו.[38]

כלומר, האיחור הטמפורלי של האירועים הטראומטיים הוא הנותן להם את כוחם ואת משמעותם. האלימות במטע מפעילה מחדש, בדיעבד ובפעולה מעוכבת, את הסצנה הטראומטית של האונס שהתרחשה אף היא בפרדס. האמת הטראומטית של האונס מופיעה שוב באופן מעוכב והיא מובנת בדיעבד גם על ידי הצופים, שנחשפים, בשלב מאוחר יותר בסרט, לשוט דוקומנטרי אותנטי של הפרדס שבו התרחשה אחת מתקיפותיו האלימות של "האנס המנומס". שוט ארכיוני זה צולם אף הוא במצלמת כתף קופצנית בסגנון תיעודי, באופן כמעט זהה לשוטים הבדיוניים בסצנה במטע הזיתים. אם כן, האמת של טראומת האונס מופיעה בסרט באיחור, תוך התעכבות זמנים, בתפר שבין הדוקומנטרי לפיקטיבי, הממשי והבדיוני, ובפער שנוצר בתיווך שבין המבטים הנשיים.

טראומה אורבת

על פי העדויות והמסמכים האותנטיים המוצגים בסרט, "האנס המנומס" נהג לארוב לנשים ולהתנפל עליהן מאחור. הוא חנק אותן וגרר אותן בצווארן למקום שהכין מראש בפרדס או בחורשה. שם אנס אותן באכזריות במשך שעות ארוכות, כשהן מוטלות על בטנן ופיהן מלא חול. תחושת "האיום האורב והמגיח מאחור", המחנק, האלם והחרדה הקיומית עיצבה את זהותן וחייהן של גיבורות הסרט והשפעתה ניכרת בהן גם שנים ארוכות לאחר אירוע האונס. זיכרון הפצע שב ורודף את הפרוטגוניסטיות הלכודות בכפיית החזרה (repetition compulsion) של עברן הטראומטי. כשהן שבות מן הפעילות בשטחים, נירה פונה אל לילי ומנסה לעורר את זיכרונה מאירוע האונס ומפגישתן החטופה בתחנת המשטרה. אולם, לילי, המתקשה להתמודד עם פצעי העבר, מסרבת לשתף פעולה עם חקירתה החודרנית של נירה, שאומרת לה: "בכלל לא רואים עלייך", ומוסיפה "על מי בעצם רואים?". על אף סירובה של לילי לזכור, היא חוזרת, שוב ושוב, באופן כפוי, בלתי מודע ובלתי רצוני על הטראומה, אם על ידי כך שהיא שבה באופן אקטיבי לאתרים המהדהדים את האלימות

38 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4

של העבר (המטע הפלסטיני) ואם על ידי הימנעות (היא הפכה למדריכת ספורט אירובי כדי להתחזק פיזית ולא לשוב למעמד הפסיבי של הקרבן). אפילו במפגש המיני המזדמן שהיא מקיימת עם גבר (מיקי לאון) מחוץ לנישואים – שאמור לסמל את תשוקתה לחזור לחיים נורמליים לאחר שנים רבות של זוגיות כושלת עם בעלה – היא נראית מסויגת, שכובה על המיטה עטופה בסדין הפרוש על כל גופה, בניגוד לגבר השוכב לצִדה בעירום פרונטלי מלא. סצנה זו חותרת תחת הייצוג של גוף האישה כאובייקט תשוקה למבט הגברי המקובל בקולנוע הפופולרי ומציגה, במקום זאת, את הגוף הגברי כספקטקל מיני למבט הנשי. אבל, בנוסף על כך, היא גם מצביעה על הימנעותה הטראומטית של לילי מחשיפת גופה לגבר זר ומהיות נתונה לשליטת מבטו החודר. רעיון זה מודגש במיוחד בהמשך הסצנה, כאשר לילי קמה מהמיטה וניגשת למקלחת לשטוף את גופה; גבו הרחב של הגבר ממלא וחוסם את הפריים ואת דמותה של לילי הכלואה בין קירות המקלחון הצר והצפוף והממוסגרת בקלוז־אפ כשגבה מופנה למצלמה. גופה קפוץ ומתוח והיא נעה בחוסר נוחות בולט, מופתעת ומבוהלת מעט לנוכח הגבר המגיח מאחוריה כדי לסבן את גבה, באופן המעורר את הזיכרון הטראומטי שבו האנס שארב והתקיף אותה מאחור.

תמונה 2: "בכלל לא רואים עליך": נירה (יבגניה דודינה, שמאל) ולילי (רונית אלקבץ, ימין) נפגשות בפעם הראשונה בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

בדומה ללילי, גם נירה שרויה בהֶפְגֵן (acting out) טראומטי במסגרתו היא חוזרת שוב ושוב, באופן בלתי מודע על העבר הקטסטרופלי, מבלי לזכור אותו.[39] אולם, בניגוד

39 דומיניק לה קפרה, בעקבות פרויד, מתאר את ה"הפגן" של הסובייקט שעבר טראומה כ"קשור בחזרה, אפילו בכפיית החזרה – כלומר בנטייה לחזור על משהו באופן כפייתי". על מנת להיחלץ מ"הפגן" טראומטי, לה קפרה מצביע על מושג ה"עיבוד" (working through), שבו "הכוונה להתמודדות עם הטראומה על כל פרטיה ולעיסוק ביקורתי בנטייה להפגין (act out) את העבר". דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג ויד ושם, 2006, עמ' 166–167.

לילי, הסימפטומים הפוסט־טראומטיים של נירה אינם מתבטאים בכפיית חזרה לאתרים פתוחים המעוררים את זיכרון העבר, אלא בעיקר בהצטמצמות ובהתכנסות מרחבית. כך למשל, כאשר היא מגיעה לפגוש את לילי במטע עצי הזית היא אומרת, "שנים שלא הייתי בטבע" – כלומר, כנראה, מאז התקפת האונס שהתרחשה בפרדס. למעשה, נירה נראית רוב הסרט ספונה בחדרי עריכה חשוכים, בשעות הלילה המאוחרות (היא חווה עירור יתר וסובלת מנדודי שינה). היא חשה חרדה ממקומות ציבוריים (נמלטת בפחד ברחובות האפלים והריקים, חוצה את הכביש ועוברת למדרכה המקבילה כשהיא מבחינה בגבר לא מוכר ההולך מאחוריה, או חוששת לשבת בתחנת אוטובוס חשוכה כשאדם זר עומד לידה), וממעטת לצאת עם בתה הקטנה מדירתן המסוגרת והמסורגת. נירה מוכנה לחוות את "הטבע" רק על ידי קניית עציצים למרפסת. התכנסותה פנימה היא גם רגשית: היא נמנעת מכל סוג של קשר מיני עם גבר ("אצלי סקס זה רק כאב לב", היא מתוודה בפני לילי) ודוחה את חיזוריו הרומנטיים העקשניים של מישל. היא מגבילה ומצמצמת את חייה רק לעיסוקה המקצועי ולטיפול בבתה, שאִתה היא מתנחמת כשהן שוכבות מחובקות יחד במיטה בתנוחת "כפיות". כמו לילי, היא חווה את תחושת הסכנה של גבר האורב ומגיח אחוריה. לפחות בארבע סצנות שונות בסרט, מישל – גבר צרפתי נעים הליכות ואלגנטי, שלכאורה אינו מאיים עליה באופן ממשי, אולי בדומה ל"אנס המנומס" – נראה ניצב או מופיע לפתע מאחורי נירה.

תמונה 3: מרחבים חסומים: לילי (רונית אלקבץ, שמאל) ונירה (יבגניה דודינה, ימין) יושבות בדירתה של נירה בלא רואים עליך (2011). באדיבות מיכל אביעד.

באחת האפיזודות, המעוצבת ומבוימת באופן כמעט זהה לסצנת המקלחון של לילי, נירה עומדת במטבחון שבמקום עבודתה ומכינה לעצמה כוס תה. הסצנה מייצרת תחושה של מחנק ומצור הכולאת וסוגרת על נירה: המצלמה ניצבת במסדרון הצר המוביל

למטבחון הצפוף וקומפוזיציית הפריים לוכדת אותה בין הקירות ומשקופי דלת הכניסה. כאשר מישל עוקב אחריה ונכנס. נירה מבחינה בו בכניסתו למטבחון, אולם, כאשר הוא גוהר מעליה כדי לקחת לעצמו כוס, היא קופצת בבהלה ושופכת עליו בטעות מים רותחים. שתי הסצנות, של לילי במקלחון ושל נירה במטבחון, משקפות את דריכותן המתמדת של הגיבורות בעקבות מצבים לא צפויים המזכירים את אירוע האונס או קשורים אליו.

ניתן לקרוא סצנות אלה בשני רבדים: ביטוי סימפטומטי מתאחר של חוויית העבר הטראומטית של הגיבורות וגם תולדה של טראומה אורבת, יומיומית וכרונית, שחוות נשים במציאות חברתית פוצעת ומתמשכת בהווה, מציאות שיכולה לפלוש באופן פוטנציאלי לכל מקום וזמן. לכן, דריכותן של לילי ונירה יכולה להצביע דווקא על המודעות העצמית שלהן לגבי ביטחונן הנתון בסכנה מתמדת מעצם היותן נשים בחברה הנשלטת על ידי גברים. ביטוי נוסף לטראומה אורבת מסוג זה מופיע בסצנה אחרת לקראת סופו של הסרט: נירה ולילי מצלמות מסמכים משפטיים ודו"חות משטרה בארכיב בית המשפט המחוזי. השתיים עומדות מול מכונת הצילום, מתמהמהות מעט בקריאה ובעיון בתעודות, ואינן משגיחות בתור ארוך של גברים, משתרך מאחוריהן ונע בחוסר מנוחה. הסצנה אינה מבטאת אלימות או תוקפנות מפורשת מצד הגברים, הנראים כצללים מטושטשים הניצבים מאחורי הגיבורות, אולם היא רומזת לנוכחות המופשטת, הסמויה והמתמדת של הפחד, שהוא בעל פוטנציאל טראומטי עבור נשים בחברה פטריארכלית. זוהי טראומה המייצרת, כפי שבראון כותבת, "אפקטים של דיכוי שאינם אלימים באופן גלוי לעין או מאיימים על השלמות הגופנית בכל רגע נתון, אבל הם אלימים לנפש ולרוח".[40] כוחה של טראומה זו הוא באי נראותה, בהיעדר סכנה ממשית נראית לעין, אך כזו שמציבה איום שגרתי, נורמלי ומתמיד עבור הנשים בסרט.

יתרה מכך, הטראומה הנשית האורבת והמתמשכת מוצגת בסרט כחוויה פוצעת שחולקות נשים הנבדלות האחת מן השנייה במונחי גזע, לאום וגיל. כך ייצוג הסכסוך הישראלי־פלסטיני אינו משמש רק כדי להפעיל מחדש את סבל העבר של הגיבורות, אלא גם מקביל בין סבלן לסבל הנשים הפלסטיניות. הסרט יוצר הקבלה וזיקה בין הטראומה של נשים יהודיות־ישראליות, קרבנותיו של "האנס המנומס", שאותן תיארו חוקרי המשטרה ועיתוני התקופה וקטלגו אותן על פי המראה החיצוני שלהן ("נאות", "נאות במיוחד", "לא נאות"), לבין הטראומה של נשים פלסטיניות תחת הכיבוש, שחיילים ישראליים אילצו אותן, כפי שמספרת לילי באחת הסצנות, לעמוד במחסום סורדה שמצפון לרמאללה בשני תורים נפרדים – של "יפות" ושל "מכוערות". בנוסף על כך, זוהי גם טראומה כרונית החוצה דורות וגילאים. לדוגמה, באחת האפיזודות, דנה (סיון לוי), בתה הצעירה של לילי, חוזרת הביתה נסערת; היא שוטפת את פניה במים ומספרת לאמה על שלושה גברים שנעמדו מאחוריה בתור למכשיר הכספומט ברחוב אבן גבירול בתל אביב. אחד מהם התקרב ונצמד אליה והיא ביקשה שיתרחקו. כשסירבו, היא צרחה עד שנמלטו. גם במקרה זה, דבריה של הבת אינם רק מציתים מחדש באופן מעוכב את אירוע העבר הטראומטי של האם, אלא

40 Brown, הערה 22 לעיל, עמ' 107.

גם מצביעים על תופעות שגרתיות ונורמליות בהווה של אלימות גברית, שהן תוצר של קיום חברתי טראומטי יומיומי מתמשך, ולהן שותפות נשים השונות זו מזו.[41]

הטראומה של קלורינדה

בחיבורו מעבר לעקרון העונג, מתייחס פרויד לפואמה האפית ירושלים המשוחררת (1575), שנכתבה על ידי משורר הרנסנס האיטלקי טורקוואטו טאסו (Torquato Tasso). פרויד מציע קריאה אלגורית של אחת האפיזודות כדוגמה לרעיון של כפיית החזרה. פרויד כותב:

> טאסו באפוס הרומאנטי "ירושלים המשוחררת" הביא את התיאור הפיוטי הנוגע־ללב ביותר של גזירת גורל כזו. הגיבור טאנקרד הרג בלא יודעין את קלורינדה אהובת־ליבו, כשנלחמה בו, לבושה בשריונו של אביר מחיל האויב. לאחר שנקברה הוא פורץ אל תוך יער־קסמים כבד־אימה, שהפיל פחדו על צבא הצלבנים. בחרבו הוא מבתק שם עץ גבוה, אך מפצעו של העץ זורם דם וקולה של קלורינדה, שנשמתה הייתה אצורה באותו העץ, זועק ומקטרג עליו ששוב חבל באהובתו.[42]

עבור פרויד, מעשיו של טאנקרד מראים כיצד ניצול הטראומה חוזר באופן בלתי מודע ובלתי רצוני על אירועים כואבים. קארות' מרחיבה את פרשנותו של פרויד לפואמה זו ומציגה באמצעותה מודל של נרטיב טראומטי: כאשר טאנקרד הרג את קלורינדה הוא עשה זאת בלא יודעין. האירוע התרחש באופן פתאומי ובלתי צפוי; הקטסטרופה הייתה נגישה למודעות שלו רק לאחר שחזר עליה. טאנקרד שומע את קולה של קלורינדה שמספרת לו מה עשה רק בפציעתה השנייה. אם כן, טראומה אינה יכולה להיות ממוקמת באירוע בודד או מקורי; המשמעות שלה שוכנת בדרך שהאירוע חוזר לרדוף את הניצול בפעולותיו החוזרות. עבור קארות', הסיפור של טאנקרד מייצג אפוא נרטיב של חוויה מושהה או מתאחרת. העובדה שאפקט המוות של קלורינדה אינו נקלט במודעות שלו בזמן התרחשותו, אינה מצביעה על כך שטאנקרד נמלט מידע אודותיו, אלא על כך שנגזר עליו לחיות אותו בשנית. כפי שקארות' כותבת, "טראומה [...] מגיחה כשיחזור שלא ביודעין של אירוע שלא ניתן בפשטות להשאיר מאחור".[43] קארות' מוסיפה ומדגישה, כי הפצע ש"מדבר" הוא הן של טאנקרד בתפקיד המעוול והן של קלורינדה בתפקיד ה"אחר" שזועק. קולה של קלורינדה "מעיד על אמת שטאנקרד עצמו אינו יכול לדעת במלואה",[44] וגם מסמן את

41 רעיון זה, לפיו טראומת האונס היא חוויה שנשים מזהויות ומרקעים מובחנים ונבדלים חולקות באופנים שונים, מתבטא לא רק ברמת הייצוג בסרט אלא גם באופני הקליטה שלו על ידי קהלים נשיים שונים. במאמר שנכתב לאחר הקרנתו של הסרט ברחבי העולם, אביעד מתארת את תגובותיהן המגוונות, הדומות והסותרות, של נשים צופות, השונות אחת מהשנייה במיקומן המעמדי, הגזעי, הדתי והלאומי. מיכל אביעד, "מילים שמדברות את הטאבו", אתר העוקץ, (23/4/13).

42 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג [1920]", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים אייזק, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 106.

43 Caruth, הערה 38 לעיל, עמ' 2.

44 שם, עמ' 3.

קולו של ה"אחר", המבקש מהמעוול שיהיה עד לטראומה שחולל בו. לכן, על פי קארות', ניתן לראות בקול של קלורינדה קול פנימי של טראנרד שמבין, באופן פרדוקסלי, בפעם הראשונה, את מה שעשה דרך מעשה החזרה; או קול המייצג את הרעיון שהטראומה של הסובייקט (טאנקרד) קשורה תמיד אל הטראומה של ה"אחר" (קלורינדה).

קריאה זו של קארות' לנרטיב הטראומטי של טאנקרד וקלורינדה רצופה בסתירות ובבלבול בין מעוול וקרבן, עד ומאזין.[45] אולם, מה שחשוב יותר לענייננו הוא התעלמותם של פרויד וקארות' מן ההיבטים המגדריים של הסיפור הטרגי.[46] למעשה, הטראומה בפואמה של טאסו מסומנת על ידי אלימות כלפי אישה שהגבר מבצע בלא ביודעין. ההתחפשות או ההסוואה של האישה בשדה הקרב היא שמציתה את האלימות הגברית כלפיה. גם מעשה האלימות השני של הגבר משוחזר כאשר האישה מוסווית. בכל פעם שהגבר חוזר על האלימות שלו, הוא יכול להאשים את האישה על שתעתעה בו והוליכה אותו שולל. הטלת האשמה של הגבר על האישה היא מאפיין ידוע בנרטיבים של אונס בפרט ושל אלימות גברית כלפי נשים בכלל.[47] בדומה, הסרט לא רואים עליך מראה כיצד חוקרי המשטרה בעבר ובהווה התייחסו לנשים שנאנסו כאילו הן אשמות בטראומה שלהן, או אפילו כאילו ביקשו את האונס ו"הזמינו" אותו. כך למשל, נירה צופה בסרט ארכיון, שם אחת מקרבנותיו של "האנס המנומס" מספרת על דבריו של פקח משטרה שראיין אותה: "ההתייחסות שלו, כאילו [אני] איזה נימפומנית שמחפשת איזה אונס, אחרת מה היה לי להסתובב בלילה?" כאשר נירה נפגשת עם השוטר שתחקר אותה לפני 20 שנה, הוא אומר לה: "אני זוכר אותך, היית יפה [...] את לא היית בתולה".

הן פרויד הן קארות' מייצרים, ברמות שונות, שיח טראומה המשתיק את הקול הנשי. בפרשנותו של פרויד, טאנקרד הוא הסובייקט של הטראומה ולא קלורינדה, למרות שזהו גופה שלה שנחבל בפעם הראשונה באופן פיזי ובפעם השנייה באופן סימבולי. עבורו, גוף האישה הוא רק האתר שעליו נרשמת החוויה הטראומטית של הסובייקט הגברי. במילים אחרות, הטראומה של הגבר מושלכת על הגוף הנשי הפצוע, וכך הגוף הנשי נעשה אלגוריה לסבל גברי. פרויד הופך את קלורינדה לדמות רטורית בלבד: היא מטפורה של העבר הקטסטרופלי ולא הסובייקט של העבר הטראומטי. קארות', בשונה מפרויד, רואה

45 ראו, למשל, את ביקורתה של רות לייס על פרשנותה של קארות' לפואמה של טאסו: Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago and London: Chicago University Press, 1999, pp. 292–297.

46 לביקורת מעין זו, ראו את מאמרה של איימי נובק: Amy Novak, "Gendering Trauma: Ariel Dorfman's Narratives of Crisis and Reconciliation", *Critiques: Studies in Contemporary Fiction*, 48, 3 (Spring 2007), pp. 295–317. נובק מוסיפה גם ביקורת פוסט־קולוניאלית (באפוס של טאסו, קלורינדה היא נסיכה אפריקאית – הבת הלבנה של מלך נוצרי שחור ומלכת אתיופיה – וטאנקרד הוא צלבן מערבי לבן). ראו: Amy Novak, "Who Speaks? Who Listens? The Problem of Address in Two Nigerian Trauma Novels", *Studies in the Novel*, 40, 1/2 (Spring/Summer 2008), pp. 31–51.

47 בנושא זה, ראו: Wendy S. Hesford, "Reading Rape Stories: Material Rhetoric and Trauma Representation", *College English* 62 (November 1999), pp. 192–221.

בקלורינדה "אחרות של קול אנושי הזועק מתוך הפצע",[48] ומנסה להכיר בסובייקטיביות שלה, הנפרדת מהחוויה של טאנקרד. יחד עם זאת, קארות' טוענת כי קול זה מייצג את האמת שטאנקרד לא יכול היה לדעת במלואה, ובסופו של דבר, אף היא רואה באישה ייצוג של עבר לא־מודע של הגבר. אולם, טאנקרד הוא אינו קרבן הטראומה, אלא קלורינדה. והקול הבוקע והזועק מתוך הפצע אינו סימפטום לסבל של הגבר, אלא קולה של אישה שמעיד על הקטסטרופה שהיא חוותה.

סרטה של אביעד חושף באופן ביקורתי את שיח ההשתקה של הטראומה הנשית. לדוגמה, כאשר נירה מנסה לברר פרטים בתחנת המשטרה על מעצרו של "האנס המנומס", אומר לה אחד הפקידים: "בשביל מה לך? עברו כל כך הרבה שנים". בדומה, אמנון (גיל פרנק), בעלה של לילי, שאמנם עמד לצִדה ותמך בה לאחר האונס, אומר לה בעקבות פגישתה עם נירה: "מה את עושה? למה את מעלה את זה? בשביל מה את צריכה את זה עכשיו?". אולם הסרט, בדומה לגיבורות שלו, מתעקש לספר את סיפורן, ומציע אופנים חדשים לייצוג הטראומה הנשית בין מבטים וקולות של נשים ודרכם. בתחילת הסרט, לילי אינה מעוניינת להתמודד עם הטראומה. בשונה ממנה, נירה מבקשת לזכור את אירוע האונס ולעבד אותו בדרכים שונות: באמצעות פגישותיה עם לילי; חזרתה לתחנת המשטרה שהגיעה אליה לדווח על התקיפה; חיפושיה אחר עדויות מהעבר; ועריכת סרטון המסיק שבו ראתה את לילי לראשונה מזה עשרים שנה. בעריכת הסרטון נירה מתעכבת על פניה של לילי, מקפיאה את הדימוי ומתמקדת במיוחד, דרך פעולת ה"זום־אין" של שולחן העריכה, בעיניה של לילי ובמבטה. הקפאת התמונה מאפשרת לנירה להשהות את זרימת האירועים של הסרט ואת תחושת ההתהוות העכשווית שהוא מייצר (בקולנוע האירועים מתרחשים עבור הצופה בזמן הווה), וכך היא ממחיזה את העיכוב הטמפורלי שמאפיין את מבנה הקליטה של הטראומה. דרך מבטה של אישה אחרת, נירה מבקשת לחזור ולראות אמת טראומטית שלא יכלה לקלוט במלואה בזמן התרחשותה בעבר. בנוסף על כך, הקפאת הדימוי ופעולת ההתמקדות הוויזואלית במבט מסבה את תשומת הלב למדיום עצמו, למעשה הבימוי של אביעד. אביעד מבקשת, בדומה לנירה, להשתמש בקולנוע ובאסטרטגיות הייצוג המאפיינות אותו ובאמצעות עדויות חזותיות וקוליות, לחזור ולשחזר זיכרון היסטורי נשי אבוד.

רעיונות אלו מתבטאים במיוחד בשתי סצנות מרכזיות בסרט. באחת האפיזודות, נירה צופה בשתיקה בקלטת וידאו של כתבת טלוויזיה אותנטית משנות השבעים שמרואיינת בה אחת מקרבנותיו של "האנס המנומס". המצלמה בכתבה מסתירה את פניה של הנפגעת כדי לשמור על האנונימיות שלה, ומתמקדת רק בעיניה או בכפות ידיה, בשעה שהיא מספרת על האירוע האלים ועל היחס המתנשא והמזלזל של חוקרי המשטרה כאשר דיווחה על האונס. נירה, באמצעות התבוננותה בעולם הקולנועי המדומיין, ואביעד, באמצעות מצלמתה בעולם המציאותי החוץ־קולנועי, ממסגרות מחדש את המבט של קרבן האונס ומשתמשות בו כדי לעבד את הטראומה. החזרה אל העדות הדוקומנטרית המצולמת – שנושאת את רשמי העבר מעצם היותה סימן אינדקסיאלי – משחררת את המבט של הנפגעת, ודרכו נירה ואביעד, ואִתן הצופה הנשית, יכולות לראות אותה מחדש ולהיות עדות לכאב שלה,

48 Caruth, הערה 38 לעיל, עמ' 3.

ואף לשוב אל הזיכרון הטראומטי שלהן עצמן, שלא הצליחו לדעת בזמן אמת. האמת הטראומטית של האונס אינה שוכנת במילים ובתוכן הדברים המקוטעים והחלקיים של הנפגעת המרואיינת – שלעולם לא יוכלו לשחזר באופן מלא את העבר – אלא בפערים בין העבר להווה, בין התיעודי לפיקטיבי, בין המציאותי למדומיין, פערים המונעים הבנה פשוטה של ידע ושל זיכרון. הסרט מתווך פערים אלה דרך מבטים של נשים המאפשרים גישה אל החוויה הטראומטית וראייה חדשה שלה.

בסצנה אחרת, הקול (ולא המבט) הוא האמצעי המרכזי שדרכו הנשים בסרט חוזרות ומשחזרות את החוויה הטראומטית. נירה מאתרת את אחת מקרבנות האונס ומראיינת אותה בבית קפה. היא מקליטה רק את קולה של הנפגעת, היושבת כשגבה מופנה לצופה, במצלמה דיגיטלית ביתית הממוקמת בגובה נמוך על השולחן ומצלמת את עובדי המטבח שפלג גופם העליון נותר מחוץ לפריים. עדותה המקוטעת ומלאת הפערים והשכחה של הנפגעת, כמו גם האסתטיקה הפרגמנטרית וכפילות המסגרות הקולנועיות בסצנה (המסגרת של הסרט שבתוכה נראית המסגרת של המצלמה הביתית), מסמנות את הניתוק והפיצול הדיסוציאטיבי האופייניים לחוויה טראומטית. הקול המוקלט של הדמות הנפגעת בעולם הפיקטיבי של הסרט הוא קולה האמתי והתיעודי של אביעד, הבמאית, שהיא נפגעת אונס בעצמה. הקול, לכן, כמו המבט התיעודי של הנפגעת בסצנה קודמת, הוא סימן אינדקסיאלי המקיים זיקה ישירה למציאות של הטראומה. בדומה לסיפורה של קלורינדה, שחזור העדות בקול, שחקוקים בו עקבותיו של העבר הטראומטי, מאפשר לשחזר את העבר. דרכו הנשים בסרט (הדמויות, הבמאית, והצופות) יכולות לשמוע את הטראומה שלא הייתה נגישה להן בזמן התרחשותה ולהבינה. הידע על האירוע הטראומטי אינו נובע מתוכן העדות, אלא מהמתח הטמפורלי והאסתטי בין עבר להווה ובין תיעודי לפיקטיבי המתווכים דרך הקול המאפשר לנשים להאזין בצורה חדשה לעדות הטראומטית של זולתן ושלהן עצמן. סרטה של אביעד משלב אפוא עדויות דוקומנטריות ופיקטיביות, דימויים וקולות הקשורים לעבר אך שונו במידה מסוימת, המצביעים על קושי אבל גם על צורך עז לזכור היסטוריה של טראומה נשית ולהבינה.

בסיום הסרט, שתי הגיבורות נוסעות אל ביתו של האנס ועוצרות את מכוניתן מול חלון ביתו. "בשביל מה בעצם באנו לכאן?", שואלת נירה את לילי. הן מסתכלות אחת בשנייה וצוחקות. נירה לוקחת את מצלמתה ויחד עמן אנו צופים בחלון הפתוח של בית האנס, חלון חשוך. הדימוי של החלון הפתוח מכפל את הפרדוקס הטראומטי המבנה את הפרובלמטיקה של ייצוג האונס בסרט: החלון הפתוח מזכיר את המטפורה המפורסמת של תיאורטיקן הקולנוע אנדרה באזין למסך הקולנוע "כחלון הפתוח לעולם", או אל המציאות.[49] נירה ולילי נוסעות אל ביתו של האנס כיוון שהן מבקשות להיות עדות שוב למציאות של הטראומה שחמקה מזיכרון, בדומה לתשוקתן לנסות ללכוד באמצעות המצלמה את עקבותיו של עברן הפצוע ולייצגו בשנית. אולם, בעת ובעונה אחת, החלון גם חוסם את הגישה למציאות באמצעות המסגרת שלו, המגבילה את הראיה והנראות, בדומה לפריים הקולנועי המבחין

49 Andre Bazin, *What Is Cinema*? Vol. II, trans. Hugh Gray, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1971, p. 10–11

בין המרחב הנראה לבלתי נראה. בהינתן פרדוקס זה, הסרט לא רואים עליך מבקש להציע אפשרויות ויזואליות חדשות להתבוננות, אפשרויות המאירות את הפערים בין הידוע והנסתר, הגלוי והסמוי, שרק באמצעותם ניתן לראות את האירוע הטראומטי ולייצגו.

סיכום

קולנוע הנשים הישראלי המוקדם אִתגר את שוליות האישה ואת האחרות המובנית שלה בסרטים שבוימו על ידי גברים באמצעות כך שהסב את תשומת הלב לסוגיות ולחוויות של נשים. למרות זאת, נמנע הקולנוע המוקדם מעיסוק בהקשר החברתי והפוליטי של נשים שיוצגו על המסך. בשונה מכך, קולנוע הנשים הישראלי העכשווי מזהה קהילות נשים ממשיות ומובחנות, פונה אליהן ונותן קדימות לקבוצות חברתיות שוליות או מתהוות בפמיניזם המקומי לפי קטגוריות של הבדל אתני, גזעי, מיני, לאומי, מעמדי וגילאי. הוא דן בנושאים בוערים הנוגעים לחיי נשים בישראל, או בסוגיות שהודרו מסדר היום הציבורי, כמו טראומת אונס, שהובנתה להיות פרטית וסודית ולכן גם בלתי נראית. הסרט מדורת השבט הציג את טראומת האונס של האישה דרך מבט גברי וכסימפטום למשבר לאומי גברי וככלי לתיקונו; בשונה ממנו, הסרט הפמיניסטי לא רואים עליך חושף את האלימות הגברית כטראומה "אורבת", נמשכת וסדרתית, שנחווית על ידי נשים ישראליות ופלסטיניות. הסרט משתמש בשפה קולנועית פוסט־טראומטית חתרנית המשלבת צורות פיקטיביות ודוקומנטריות. שפה זו מאפשרת לצופה הזדהות אמפטית עם הסבל הנשי. הסרט מתנגד לשכפול קודים פטריארכליים מקובלים של התבוננות באישה ובטראומה שלה, מאתגר אותם ומציע דרכים חדשות לייצוג כאב נשי מפרספקטיבה פמיניסטית; הוא מבקש לנכס מחדש את המבט, להביט אחרת ובעיניים חדשות כאקט של הישרדות לנוכח קיום חברתי נשי בצל טראומה מתמשכת.

בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש
אוניברסיטת תל אביב