

קולנוע ומגדר

מאת: יעל מונק

החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

התלאות הרבות שעברו הנשים בדרכן אל ההכרה כי אינן החריגות בתוך חברת בני האדם הובילו בסופו של דבר אל התובנה כי לא ניתן להתעלם עוד מהדיכוי והאפליה הנהוגים עדיין כלפיהן במקומות שונים בעולם. הכרה זו, המוכרת יותר תחת השם פמיניזם, נוסחה והתבססה אי שם בשנות השישים של המאה העשרים והיא לבשה פנים רבות. המשותף לכולן הוא זיקתן להומניזם. ולכן, על משקל אמירתו המפורסמת של הפילוסוף הצרפתי ז'אן-פול סארטר "האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם", ניתן לאמור שגם הפמיניזם הוא קודם כל הומניזם. או במילים אחרות, התביעה לראות באישה אדם שווה בערכו וביכולותיו, אדם בעל זכויות שוות ובעיקר אדם שיכול לעצב שיח מכל סוג שהוא (פוליטי, אמנותי, אקדמי ועוד) היא קודם כל הכרה באישה כאדם. לכן גם ההתנערות הרווחת בקרב נשים משכילות, בעלות עמדה והשפעה מהמושג פמיניזם מקורה בטעות בהבנת המושג ובהפנמת הפירוש המסורתי-ההגמוני שנועד לשמר את מקומה של האישה בחברה. פמיניסטית אינה נזירות ו/או גסת רוח כפי שמוגדרת על ידי הסטריאוטיפ, אלא אישה המודעת למקומה כאדם בחברה. הדברים הבאים עוסקים אמנם בקריאה מגדרית של הקולנוע המערבי והישראלי אך הם מתבססים על קבלת הנחת היסוד כי הביקורת הפמיניסטית היא תביעה הומניסטית לייצוג ולעשייה שווה בין בני אדם. מכאן שהביקורת הפמיניסטית בקולנוע, כמו בתחומי שיח אחרים, עוסקת בפירוק הנרטיבים והסטריאוטיפים מצד אחד, ובהצבת חלופות.

א. בראשית

בראשית דרכו הבחין הפמיניזם בין ביולוגיה לתרבות, כשהוא שואל את השאלה: האם ההבדלים בין גברים לנשים מולדים וכתוצאה מכך עליונותו של הגבר נקבעת על ידי המסמן הגברי שלו או שמא נשים הופלו לרעה על ידי חברה שהתעצבה כחברה של גברים (חברה פטריארכלית) אשר בחרה לעצב מסלולי חניכה בהם האישה מופלית מתוך המערכת עצמה כבר בשלבי הילדות המוקדמים. הפמיניזם מצביע על אופציה השנייה, אופציית התרבות, ומעגן את בחירתו על ידי מסגרות החינוך והחיברות:

בראשית התפתחותו של הילד נאמר לו שילדות משחקות בבובות, ילדות פונות לאמא כמושא הזדהות, ילדות אוהבות לבשל ולהתאפר; לעומתן ילדים נמשכים למכונות, למשחקי חשיבה ולמלחמה. תפיסה זו משתקפת כבר בספרי הלימוד הראשונים של הילד שם מוענקים תפקידים מסוימים לילדים ולילדות – דני ישחק בכדור והבובה זהבה תמיד תהיה בובתה של ילדה. בספרי החשבון, משה נסע במשאית שמהירות 100 קמ"ש כדי להגיע לכפר המרוחק 60 ק"מ מביתו, לעומת שרה שביקשה לאפות 7 עוגות מתוך 5 ק"ג קמח. בספרות העולם הנלמדת בכיתות הגבוהות יותר נבחנו ייסוריה של הגברת בובארי המשועממת (שמציאה היה הסופר הצרפתי גוסטב פלובר אשר העיד בכתביו ש"מאדאם בובארי" זו אני" אך, משום מה, בחרו המחברים של ספרי הלימוד להתעלם מהצהרה זו!) ובוגדנותה של אנה קרנינה ללב טולסטוי. בספרות העברית נותרה כמיהתה של רחל המשוררת לילד ("בן לו היה לי, ילד קטן, אורי אקרא לו, אורי שלי") כביטוי המשמעותי ביותר של הערגה הנשית למימוש תפקידיה הנשיים – קרי, בית, ילודה, דאגה. אלא שהטקסטים האלה הם פרי קביעתם של מעצבי התרבות (המערבית): גברים, לבנים, הטרוסקסואליים (ולרוב גם נוצרים). בהציגם את מיקומה של האישה בתרבות בטקסטים הבסיסיים ביותר, הם קובעים את מקומה של האישה כאחר. כלומר, לא כמעצבת תרבות אלא לכל היותר, כמשמרת אותה או מאפשרת את המשכיותה. כך, גם אם ניתן היה להציב את האישה במקום אחר בתרבות – תרגיל חשבון בו זהבה נוהגת בטרקטור במהירות מסוימת (דבר שאינו בלתי אפשרי בהתחשב בהצהרת האידיאולוגיה הקיבוצית לגבי השוויון בין המינים) ומשה אופה עוגות מתוך כך וכך קילוגרמים של קמח (שוב, דבר שבהחלט מקבל ביטוי במציאות לאור ריבוי השפים בישראל של שנת 2000), ייחשבו דוגמאות אלה לחריגות. כך גם בהיסטוריה ובספרות – דמויותיהן של ז'אן ד'ארק, של רוזה לוכסמבורג ושל חנה סנש, יצירותיהן של דבורה בארון ורחל המשוררת, ואפילו דמותה של ראש הממשלה גולדה מאיר – יפורשו תמיד לאור זהותן המגדרית. המפרש יחפש את יחפשו את מניעיהן בתוך התכונות המשויכות באופן מסורתי לנשים – רגשנות, העדר חשיבה אבסטרקטית וכמיהה לאהבה רומנטית – ולא כתולדה של מערך היסטורי או פוליטי כפי שנעשה הדבר לגבי פועלם של גברים. הביקורת פמיניסטית מציעה קריאה אחרת לאותן נשים שבחרו לפעול בתחומים המוגדרים כגבריים באופן מובהק: אלה הן יחידות סגולה אשר בתקופות שונות בהיסטוריה, בחרו שלא לפעול במקום מודר (excluded) שהועידה להם ההיסטוריה ובחרו לפעול במסגרת הספירה הציבורית (public sphere), כלומר המרחב שמחוץ

לבית בו מתעצבים השיח החברתי והפוליטי. מתוך דפי ההיסטוריה עולה כי הדמויות הספרותיות כמו ההיסטוריות שלמו מחיר גבוה ביותר עבור התערותם ב'מקום לא להן', כסוג של עונש על הפרת הכללים שמיקמו אותם בבית. דבר זה כמובן לא נאמר לגבי גברים המשלמים בחייהם על החלטות שגויות בקרב ובחברה, ובוודאי שלא לגבי דמויות ספרותיות ממין זכר שהיו ונותרו "אדון לגורלן" (ורק הביטוי מזכיר עד כמה אין מקום לאישה בשיח מסוג זה).

כדי להוקיע את הנשים מהמקום שלהן בפנתיאון של ההיסטוריה, מעצבי התרבות אינם נרתעים מלפשפש בחייהן הפרטיים של אותן נשים ולהעלות מהאוב שערוריות ישנות שיש בכוחן להעיב על מעשיהן. אין צורך לומר שאמצעים אלה לא ננקטו לגבי דמויות גבריות בהיסטוריה דוגמת המצביא הגדול הקיסר נפוליאון בונאפרטה, הנשיא ג'ון קנדי והאלוף גיבור מלחמות ישראל משה דיין. במילים אחרות, מעבר לייצוג המצומצם, גם זה שניתן לנשים הוא מפלה בהיותו מדגיש את מעשיהן השליליים כדי להוציא אותן מדפי ההיסטוריה (חשבו לרגע מה היה קורה לקולנוע האמריקאי אילו היו בוחרים להוקיע מתוכו את וודי אלן [אשר נישא לביתו החורגת] או את רומן פולנסקי [אשר נאשם באינסוף קטינה בארה"ב] בשל מעשיהם הלא ממש מוסריים).

ב. דה-קונסטרוקציה

המקום של האישה מובנה אם כך בתוך השיח ובתוך השפה. הביקורת הפמיניסטית מבקשת לפרק (לעשות דה-קונסטרוקציה של) את השפה ולתהות מדוע מבנים לשוניים ודקדוקיים בנויים כפי שבנויים. לשם כך נערכת בחינה מחודשת של הזכר והנקבה ונשאלת השאלה האם המין הביולוגי הינו גם בהכרח מחולל ההבדל? כאן נכנס מושג הג'נדר (gender) או בעברית – מגדר. מושג זה אשר הובא לארץ בשנות השמונים וזכה להכרה של האקדמיה ללשון (ראו "מין, מגדר, פוליטיקה, עמ' 10) ביקש לשמר בתוכו את רעיון ההפרדה הגלום במושג האנגלי- השורש "גדר" המזכיר כל כך את האותיות המרכזיות במושג האנגלי (gdr) - והצביע הן על הגדר המפרידה בין המינים והן על הצורך (להילחם) בהגדרה/הגדרות באמצעותם מקובעים ההבדלים בין המינים (משה והטרקטור, זהבה והבובה). המושג "מגדר" מתייחס אם כך להבדלים בין המינים לא כהבדלים מולדים אלא כהבדלים הנובעים מהבניה

חברתית שנועדה לסמן את דיכטומיה הירארכית בין גברים לנשים (גברים חזקים יותר מנשים ולכן עליונים עליהן).

מאמר זה אינו מבקש לסקור את תולדות הפמיניזם מאז ועד היום – מימי הסופרג'יסטיות הבריטיות בסוף המאה ה-19 אשר נאבקו על זכותן לבחור ועד להופעתן של נשים חזקות הקובעות סוגים שונים של מדיניות, אם כראש ממשלה ויועצת לביטחון לאומי ואם כנשים העומדות בראש קונצרנים כלכליים. מאמר זה יתמקד בקולנוע ודימויי הנשים בקולנוע במערב ובישראל. כיום אין עוררין על כך שהקולנוע מהווה את אחד ממעצבי תפיסות העולם בחברה המערבית, החיים מחקים את הקולנוע ורבות מן העמדות שלנו לגבי סוגיות מוסריות נקבעות מתוך הטקסטים הקולנועיים (ראו למשל, איזכור סרטו של סטנלי קובריק "התפוז המכאני" בבית המשפט כדי להצביע על הזוועה שהתחוללה ברצח נהג מונית דרך רוט או, לחילופין, הצנזורה הגורפת בה נהגו מדינות רבות במערב כלפי סרטו של אוליבר סטון "רוצחים מלידה"). כך גם לגבי יחסינו לגבי הנשים. הבעיה המרכזית היא כי עובדת היות הקוראת/המפענחת אישה אינה פותרת אותה מאימוץ המבט הגברי. אך בטרם נדון בסוגיית המבט, נציין את תרומתן של שני מחקרים פמיניסטיים פורצי דרך אשר הופיעו בארה"ב בשנות השבעים: ספרה של מולי הסקל: "מהערצה לאונס" ("From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies" Haskell, Molly) אשר התפרסם כבר בשנת 1974 והציע סקירה של ייצוגי הנשים בקולנוע ההוליוודי מראשית ימי הקולנוע, אז נתפסו הנשים כאיליות בלתי מושגות ועד להפיכתן מושא לתשוקות סאדיסטיות בסרטי שנות השבעים, כל זאת מתוך יצירת סטריאוטיפים אשר מנעו את תפיסת מורכבותה של האישה כאדם. הספר השני, ספרה של מרג'ורי רוזן ((Marjorie Rosen משנת 1973 "וונוס של פופקורן: נשים סרטים והחלום האמריקאי" (Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream) העוסק בכוכבות תור הזהב של הוליווד ובהולדת "סרטי הנשים", בין היתר, בהולדת המלודרמה אשר הוגדר במשך שנים כז'אנר נשי מובהק.

ג. המלודרמה

ז'אנר המלודרמה הופיע בקולנוע כמעט מראשית המצאתו של הקולנוע. המלודרמה (שפירושה האטימולוגי דרמה ומוסיקה, מהמילה היוונית melos) היא דרמה בה גברים ונשים היו מעורבים

בנרטיביים בעלי פוטנציאל רגשי עצום. אך המלודרמה כז'אנר קולנועי הגיעה לשיאה בשנים שאחרי מלחמת העולם השנייה ובקריאה לאחר, היא מתגלה כבעלת מטרה פוליטית מובהקת: במהלך מלחמת העולם השנייה בארה"ב, כאשר גברים רבים נאלצו לעזוב את בתיהם ולצאת להילחם למען המולדת, נשים רבות מצאו עצמן במצב כלכלי-חברתי חדש. באין מפרנס יצאו אותן נשים מתחומי הבית אשר הוגדר עד אז כמקומן הטבעי ומתוך ההכרח שנכפה עליהן, גילו כי ביכולתן להתפרנס. נשים נכנסו לעבוד במקצועות שעד אז נתפסו כגבריים ואפשר לומר כי הסתדרו לא רע בכלל. בתום המלחמה, חזרו הגברים מהחזית וניצבו מול מציאות חדשה: לא זו בלבד שאותם גברים היו פצועים בגוף ו/או בנפש, נשותיהם כבר השתלבו בעולם הכלכלי והצליחו, נגד כל הסיכויים, לפרנס את משפחותיהם. עתה היה צורך להשיב את העולם למסגרת המסורתית – לפיה הבית על מטלות הבית שייך לאישה ואילו העולם שייך לגבר. כמו תקופות אחרות בהיסטוריה, נבחר הקולנוע כמכשיר להחדרת האידיאולוגיה הרצויה. כך נרשם בשלהי מלחמת העולם השנייה שיאה של המלודרמה שעסקה בהרס התא והמשפחתי ושיקומו. סרטו של מייקל קרטיז, "מילדרד פירס" (1945) (Mildred Pierce) היה בין הסרטים הראשונים אשר שימשו למטרה זו. הסרט עקב אחר גורלה האכזר של מילדרד פירס, אם שננטשה על ידי בעלה וכתוצאה מכך נאלצה לצאת לעבוד בפעם הראשונה בחייה. מילדרד פירס מתחילה כמלצרית באחת המסעדות בעיירה ולאט לאט מבינה שהיא יכולה להיות 'אדון עצמה'. עם הרבה תושייה נשית, פותחת הגיבורה רשת של מסעדות והופכת לאישה עצמאית מבחינה כלכלית ומחוזרת על ידי גבר צעיר ונאה. אלא שכאן מתחילות להופיע הבעיות. ביתה המתבגרת של הגיבורה, ילדה מפונקת שמעולם לא היתה מודעת לקושי של אימה לפרנס, הופכת ליותר ויותר תובענית כלפי אימה עד שבשיאו של הסרט היא מבקשת לעצמה את המאהב של אימה ואף מצליחה להשיג אותו. כאשר הדבר מתגלה לגיבורה, היא מנסה לשקם את חיי המשפחה שלה (שכמובן נהרסו כתוצאה מכך שהיתה עסוקה בפרנסה – וכאן טמון המסר של הסרט) ובמקום לזכות בהערצת ביתה, סופגת רצף של עלבונות מצד הבת הסוררת, עד להריגתו של המאהב על ידי הבת.

המסר העולה מתוך "מילדרד פירס" מבטא את המסר של שלל הסרטים שיופקו במהלך כל שנות הזוהר של המלודרמה – הבית הוא מקומה של האישה. אישה היוצאת מביתה תקלע במוקדם או במאוחר בסבך רגשי (שהרי הנשים שבריריות יותר מבחינה רגשית) וסבך כלכלי (שהרי לנשים אין מושג בכסף)

וסופה יהיה רע ומר. בסופו של דבר כל המלודרמות עסקו בהשבת האישה אל הבית, אל תפקידיה המסורתיים – המטבח, טיפוח הבית והילדים.

המלודרמה הטיפה לערכי המשפחה. אדם בריא הוא אזרח בעל משפחה. הגדרה מעין זו שעלתה מתוך הסרטים ומתוך סדרות הטלוויזיה שיופקו מאוחר יותר – ובראשן הסדרה האל-מותית "I love Lucy" – היוותה את הדרך להדיר (להוציא אל מחוץ לקבוצה) כל מי שאינם כאלה. רווקים מופיעים במלודרמה רק על מנת להגיע אל החתונה הנכספת ואל הבית שבסופו. כך נוצרת המשוואה בין בית למשפחה, בית שווה משפחה ומשפחה שווה בית. בגלל חשיבותה העליונה של המשפחה באותה התקופה, יש מקום לעמוד על אופיו ותפקידו המיוחד של הבית במלודרמה: בז'אנר אמריקאי זה מתחלק הבית לשתי קומות לפחות, כאשר קומת הכניסה היא מרחב הציבוריות. המטבח והסלון הם המקומות בהם נפגשים כל בני המשפחה מסביב לשולחן או יושבים יחד בניחותא בסלון. במרחב הציבוריות אין סודות, הכל גלוי לעין והדברים נאמרים אינם יכולים לפגוע באיש. אך בקומה העליונה מסתתרים הסודות. סוגיות אישיות הנוגעות למין ומוסר, סודות אפלים מן העבר, הכל נמצא שם מוסתר היטב

תחתמאחורי דלתות נעולות. סרטי המלודרמה לרוב אינם לוקחים את הצופה אל המרחב הפרטי אלא בסופם, אז מותר כבר לגלות את הסודות המשפחתיים. המרחב הראשון הוא מקומה של האישה, מרחב גלוי לעין שחשוף לביקורת מצד כל הבאים אל הבית. במרחב הזה האישה נאלצת למלא את תפקידיה על הצד הטוב ביותר, משום שהוא נבחנת על פי הפרמטרים האלה.

נבהיר נקודה זו באמצעות שתי דוגמאות – הראשונה לקוחה מסרטו המפורסם ביותר של אלפרד היצ'קוק "פסיכו" (1959) שם ה מצלמה עורכת עבור הצופה ביקור בביתו של נורמן בייטס על פי חוקי המלודרמה. שוב ושוב אנו רואים את חדר הכניסה המטופח, אנו גם מציצים אל המטבח שם נראה הגיבור ישוב כאילו מדבר עם אימו (המוסתרת), ואילו הבלש המבקש לבקר בחדרים העליונות נעצר/נרצח עוד במעלה המדרגות. החדרים הטומנים את הסודות נותרים בלתי נגישים עבור הצופה ורק הגעתה של הגיבורה אל חדרו של נורמן בייטס לקראת סוף הסרט מגלה טפח מאישיותו המעורערת של הגיבור. תנועת המצלמה – Pan – שבוחר היצ'קוק כאשר הגיבורה מגיעה לחדרו של בייטס נועדה לחשוף את סודות ילדותו שנותרו צפונים בחדר, הרחק מעיני המבקרים.

הדוגמא השנייה היא דוגמא עכשווית – סרטו של טוד היינס "אחרי גן עדן" (2002). סרט זה המתכתב עם המלודרמה וחושף את מה שלא יכלה המלודרמה לספר, נפתח בסצינה אופיינית לז'אנר: בעלת הבית (השחקנית ג'ולין מור) חושפת את ביתה בפני כתבת עיתון נשים. בית זה, המטופח למופת, הוא שיקוף של החינוך של שנות הארבעים המאוחרות ושנות החמישים, אותן שנים בהן הטיפו לכך שמקומה של האישה בבית ושכלל שתרחק מפומביות כך ייטב מצבה. אלא שכאשר המלודרמה נעשית בשנות האלפיים, נקודת המבט היא ביקורתית ועל כן הגיבורה תגלה במהרה את הסודות הלא מדוברים של התקופה (בעל הומוסקסואל, משיכתה לגנן שחור) ותלך אחרי נטיות הלב שלה, בניגוד למוסכמות התקופה. במילים אחרות, היינס יוצר מלודרמה לפי כל כללי המלודרמה (בכותרות המופיעות על רקע עלים בשלכת, המוסיקה התקופתית, הלבוש התקופתי, הבית המטופח והגינה) אך מוביל אותנו אל מה שהמלודרמה, בתקופה בה שימשה כשופר לאידיאולוגיה של שנות החמישים, לא יכלה להגיד. כלומר, שקיימים דחפים מיניים לנשים כמו גם לגברים, שהמיניות אינה תמיד הטרוסקסואלית ומקומם של השחורים לא נפקד באמת כפי שביקשה המלודרמה להציג (עובדה – הגיבורה נמשכת אל הגנן השחור, דבר שלא היה עולה על הדעת בשנות הזוהר של המלודרמה!!!)..

הביקורת הפמיניסטית הרחיבה את הדיון בסוגיית המלודרמה – המכונה גם ז'אנר סרטי הדמעות (weepies) על שום יכולתה לגרום לנשים לבכות – כשהיא מבקרת את השימוש בסטריאוטיפים כאמצעי לרידוד דמויות הנשים. הסטריאוטיפ מטבעו מבקש להציג דמות על סמך מספר תכונות ברורות וברורות זיהוי – כשהוא נוטל ממנה את המורכבות האנושית (כפי שקורה למשל, בסרטי התעמולה האנטישמיים). מכאן שהסטריאוטיפ הוא אחד האמצעים לשלול מהדמות את מעמדה הסובייקט, כלומר בעל מודעות, רצונות וכוונה, ולהפוך אותה לאובייקט – כלומר נשלטת על ידי רצונותיה של מישהו אחר, במקרה של הנשים, הרי שמדובר בנשים נטולות רצונות הנשלטות על ידי הגברים שאיתן. עיצוב הסטריאוטיפים במלודרמה ברור מאד: במלודרמה המסורתית נשים חיוורות ובהירות שיער היו נשים טובות לעומת נשים כהות שיער (או חברותיהן הבלונדיות המלאכותיות) בישרו, כבר בפגישה הראשונה, את הסכנה האורבת לבית ולמשפחה.

המלודרמה במתכונתה הקלאסית לא שרדה את שנות השישים הפרועות וכאשר זו הופיעה מאוחר יותר, היא היוותה רק מרכיב ז'אנרי אחד מיני רבים (סרטים המשלבים בין מלודרמה לסרט מתח,

למשל, כמו ברבים מסרטיו של היצ'קוק). כמו כן החל משנות השישים, עבודת הנשים מחוץ לבית הפסיקה להיתפס כחטא נורא ונשים מצאו עצמן מגלמות תפקידים שונים בחברה – לרוב בגדר מה שהאידיאולוגיה הגדירה כסביר (כלומר, במסגרת המקצועות שהוקצו לנשים – פקידות, מורות ואחיות). לצד זה, נוצרו גם סרטים פורצי גבולות וחתרניים, גם ברמה המגדרית כמו גיבורת "עד כלות הנשימה" (1963) של הבמאי הצרפתי ז'אן-לוק גודאר המוכנה להסגיר את אהובה כדי לבחון את משמעות חייה או בוני (פיי דנאווי) ב"בוני וקלייד" (ארתור פן, 1967) אשר מתוך שיעמום ודחף הרפתקני מאמצת לעצמה את דמות הגנגסטר.

ד. המבט

אחד המקורות החשובים ביותר של הביקורת הפמיניסטית הוא מאמרה של לאורה מאלווי,

"הנאה חזותית והקולנוע הנרטיבי" (Visual Pleasure and Narrative)

(1975 "Cinema). מאמר זה, אשר התבסס על התיאוריה הפסיכואנליטית, סימן את השבר של הביקורת הפמיניסטית עם הקולנוע של הזרם המרכזי (אשר תבע את הזדהות הצופה עם נקודת המבט של הסרט אשר, ברוב המקרים, וללא ספק בקולנוע ההוליוודי, היתה נקודת מבט גברית). הקולנוע מבוסס על ההנאה שבצפייה (הסקופפיליה) ועל פי מאלווי, קריאה פמיניסטית צריכה לדחות את ההנאה שבצפייה כנשק ראדיקלי (rejection of pleasure as a radical weapon) משום שבקולנוע הדומיננטי האישה היא הדימוי והגבר הוא נושא המבט. בקולנוע ההוליוודי הדמות הגברית היא מייצרת המשמעות ומתוך שלל המבטים אליהם נחשפים באקט הצפייה בקולנוע – מבטה של האישה נעלם. (עריכת shot/reverse shot) ממחישה רק את נקודת מבטו של הגבר – האישה נותרת אובייקט לצפייה – כמו בסצינה המפורסמת של הרצח באמבטיה ב"

פסיכו" לאלפרד היצ'קוק). כתוצאה מכך האישה הצופה מאמצת את נקודת מבטו של הגבר והופכת גם היא שותפה להנאה שבמופע הראווה (ספקטאקל) של האישה בקולנוע. וכך באמצעות המבט שנכפה על הצופים, האישה חוזרת אל עמדתה הפאסיבית המסורתית.

ה. חיפצון האישה: הזהות הנשית כחיזיון ולא כתודעה

במהלך שנות הקולנוע שחלפו, היינו בעיקר עדים לנשים בתפקידים של כוכבות, כלומר מושא הפנטזיות הגבריות שיצרו אותם. בהיותן בלתי מושגות, הנשים האלה הוצגו בעיקר באופן גרפי, כשהמצלמה התמקדה בגופן ושרטטה את קווי המתאר שלו כגבולותיו של אובייקט נחשק. הגוף הנשי, כמו הנשיות כולה, עוברים אם כך תהליך של השטחה וחיפצון.

אם נחזור לאחד הבמאים הגדולים שידע לעצב דמויות נשיות שנויות במחלוקת, נראה כי בסרטו "מארני" (1964) בונה היצ'קוק דמות של קלפטומנית אשר מקורות מחלתה נעוצים בטרומת ילדות. כשאר הדמויות של היצ'קוק, מארני יפה ומטופחת מאד. אופן הצגתה בארבעת הסיקוונסים הפותחים את הסרט מלמדים רבות על חיפצון האישה בקולנוע ההוליוודי. היצ'קוק מציג את מארני כאובייקט יוקרתי נחשק ומסתורי ובונה את העריכה כך שפניה היפות של הגיבורה לא נחשפים אלא בתום הצגת האטריבוטים (מושג מתחום האמנות המתייחס באופן מסורתי לחפצים המשוייכים באופן מסורתי לאיקונוגרפיה של דמויות – במקרה של ייצוג נשים מדובר בפריטי לבוש, פטישיזם, ההופכים את הנשיות לאוספה של פריטים נרכשים) שלה. חשוב לציין שבארבעת הסיקוונסים האלה אין היא אומרת מילה משל עצמה, והיא רק נצפית – על ידי הגברים שהכירו אותה ועל ידי הצופה.

בסיקוונס הראשון נראה תיק יד צהוב האחוז מתחת לזרעה של אישה, האישה מתרחקת ובכך נחשפת הליכתה למצלמה: שיערה הכהה אסוף בקפידה ולבושה משדר יוקרה וטעם. הסיקוונס בשני נפתח עם קלוז אפ על אדם מבוגר (בעל החברה) המודיע בפני השוטרים שנשדד. הוא מתאר את האישה ששדדה אותו בדקדקנות כזו שממחישה עד כמה נשיותה נרשמה בזיכרונו (כולל המשפט "שיניים טובות" המיוחס בדרך כלל לסוסים).

הסיקוונס השלישי נראה גבה של האישה בתחנת הרכבת, מחביאה את התיק הצהוב באחד התאים, המצלמה יורדת לאורך חצאיתה וחופשת רגל חטובה נעולה בנעל בעלת עקב גבוה, הדוחפת את המפתח אל תוך אחד מפתחי האווורור.

גם בסיקוונס הרביעי פניה אינן נראות. היא נכנסת למלון, ניגשת לחדר, פותחת את המזוודה שלה שם נחשפים שלל האטריבוטים הנשיים שלה – מלמלות, הלבשה תחתונה, כפפות, גרבי נשים דקיקות. היא מוציאה אוסף תעודות זהות ובוחרת את התעודה הרצויה. אחר כך ניגשת אל הכיור

ושוטפת את שערה הכהה מים, מים שחורים זורמים בכיור ואז היא מרימה את ראשה ומתגלה סוף סוף כבלונדינית לצופה.

בארבעת הסיקוונסים האלה נבנית כל הדרמה סביב משחקי הזהויות של האישה. אלה הן זהויות שניתן לשאול ולהחליף בהתאם לפריטי לבוש ולצבעי שיער, אישיותה לא נחשפה בשום דרך חוץ מעובדת היותה קלפטומנית. בהמשך הסרט ישרטט היצ'קוק את המניעים הפסיכולוגיים למחלתה של מארני. אבל נוכחותה הבלונדינית היא שתשלוט בסרט כולו כחפץ יפה, נטול תודעה ונטול רצונות.

פוסט פמיניזם

התשובה למבט הגברי המופנם בתוך הקולנוע הדומיננטי, בתוך ייצוגים מעוותים של הנשים העוברות תהליך של חיפצון הוא אפשרות לנשים לדבר בקולן, ליצור סרטים על עצמן. אלא שהמשימה אינה קלה כלל וכלל: הסיבה הראשונה היא עובדת היות הקולנוע תעשייה הנשלטת על ידי גברים. האולפנים (ולא רק ההוליוודיים) פועלים על פי חוקים קפיטליסטיים ובכך נענים לכללי השוק. מה שהציבור רוצה לראות הוא מה שיספקו בסרטיהם. ואם בשנות הששים והשבעים נראתה המהפכה הפמיניסטית כמו הרפתקה שאיש אינו יודע את סופה, הרי שמראשית שנות השמונים הנשים מאיימות על הסדר החברתי הקיים. נשים הגיעו לעמדות כוח, יש להן כסף והשפעה, ועכשיו יש למצוא דרכים חדשות ומתוחכמות יותר להחזיר אותן אל המקום הטבעי שלהן, הבית. ברור הוא שהמשימה כבר לא תהיה פשוטה כמו בימי המלודרמה בסוף מלחמת העולם השנייה. עכשיו נדרשת מניפולציה הרבה יותר מתוחכמת, מה שיעצור את המירוץ המטורף לצמרת של הנשים, זוהי המניפולציה של הפוסט פמיניזם. מיתוס היופי שנוצר באמצעות החיבור בין הפרסומות לעיתוני הנשים משדר לנשים את המסר הבא: על אף ההישגים האינטלקטואליים והחומריים של הנשים, נותר היופי (כפי שהוא משתקף בעיני הגברים) לחזות הכל. על כן על הנשים לפעול להשגת אותו היופי (כי בניגוד לימים עברו, היופי ניתן להשגה על ידי קומסטיקה וניתוחים פלסטיים), גם אם הדבר עולה להן בדחיית הישגים אחרים בעולם. שוב, הדברים לא נאמרים במפורש על ידי בעל סמכות מוגדר, אלה הם מסרים המשודרים אל הנשים מכל עבר.

בספרה "מיתוס היופי" (2004 [1991]) מתייחסת נעמי וולף לשנות השמונים כשנים בהן נפתחה המלחמה הסמויה נגד הנשים והכוח שרכשו. בין שאר טענותיה, מזכירה נעמי וולף את מיתוס הכיעור

כמיתוס משלים למיתוס היופי. אמנם נשים היו מאז שנים רבות מושא להתבוננות ולכן נאלצו להתאים עצמן למבט הגברי הבוחן, אבל שנות השמונים הביאו איתן את השאיפה לשלמות ואת המחשבה כי את מה-שאינו-יפה (או במילים אחרות, הכיעור) אפשר ורצוי לתקן. עיתוני הנשים שהיו ועודם בבעלות גברית עשו יד אחת עם המפרסמים כדי להעצים את רעיון היופי כמתכון לאושר, בריאות והצלחה. נשות שנות השמונים במערב שהגיעו כבר לעמדות מסוימות נאלצו עתה להתעמת עם מה שלא היה להן – הגוף המושלם, האף האופנתי, השפתיים החושניות. עיתוני הנשים לא הציגו את הישגיהן האינטלקטואליים של הנשים כהישג ותחת זאת השיבו את הנשים אל המחזות הנשכחים בהם שלט היופי. כתוצאה מהחיפוש אחר היופי, מצאו עצמן הנשים מזניחות את עיסוקיהן ואת הקריירה שלהן. את הכסף הרב שצברו ושיכול היה לשמש אותן לשם צבירת השפעה, הן הפנו אל המנתחים הפלסטיים שסיפקו להן את מה שיפה בעיני הגבר המתבונן. המטרה היתה 'להיות נחשקת' ובעבור מטרה זו נשים מסרו את גופן להתעללויות פיזיות נוראיות, נשים בזבוזו את משאביהן, נשים התרחקו מעצמן ומחלומותיהן.

סרטי שנות השמונים המשיכו את אותה המגמה. בסרטים אלה הוצגו הנשים כאובססיות לאהבה ("חזר גורלי" [1987]) או אובססיות לקריירה ("נערה עובדת" [1988]) ודאגו בסופו של דבר להחזיר את הנשים למקומן המסורתי – כלומר הביתה.

ז. "אישה יפה" ו"תלמה ולואיז"

שני סרטים שהופקו בשלהי שנות התשעים אמורים היו לספק את התפנית בעמדה זו של שנות השמונים. תחילה הופיע הלהיט ההוליוודי הבלתי מעורער "אישה יפה" (במוי: גרי מרשל [1990]) ואחריו "תלמה ולואיז" (במוי: רידלי סקוט [1991]). שני הסרטים האלה הציגו לראשונה נרטיב אחר בו נשים המוכנות לפעול על מנת לצאת ממקומן המדוכא, על מנת להגיע אל המקום בו יוכלו להביע עצמן בחופשיות. העובדה ששני הסרטים יצאו בזה אחר זה גרמה לאחדים אפילו לטעון כי מתחוללת מהפכה פמיניסטית בהוליווד. אך כל הבוחן את הסרטים מקרוב יגלה כי מהפכה זו התחוללה רק לכאורה. ב"אישה יפה", ג'וליה רוברטס נבחרה לגלם סיפור סינדרלה מודרנית. אלא שבועוד סינדרלה תרמה למשפחתה החורגת את עבודות הבית הבזויות, רוברטס הציעה את גופה בתשלום לכל עובר אורח (עשיר). אך פני המלאך של רוברטס לא לקחו אותה רחוק כל כך בקריירה. הלקוח הראשון שלה היה ריצ'ארד גיר

בתפקיד המולטי-מיליונר שרק ביקש לאהוב אישה יפה. ולכן, ברגע שהשילה מעצמה את התחפושת שמעולם לא שימשה אותה, הפכה לאהובת הנסיך. נושא הקשה ומעורר המחלוקת של מקצוע הזנות, אשר כבר טופל בעבר בצורה רצינית בסרטים כמו "לחיות את חייה" של הבמאי הצרפתי ז'אן-לוק גודאר, נוצל באופן שטחי כדי לספר סיפור אהבה בין גבר עשיר לאישה יפה. אפילו שיר הסיום של הסרט הזכיר לכל צופה נלהבת כי מדובר בסיפור אגדה, בדומה לסינדרלה. לאמור, זונות ימשיכו לעבוד ברחובות חשוכים ואלמים וג'וליה רוברטס היתה רק פנטזיה של גברים החולמים להציל את מי שמתעדת להיות זונה, דקה לפני שזה קורה באמת.

סיפור "תלמה ולואיז" מורכב יותר ולכן גם זכה להרבה יותר התייחסויות מחקריות. שתי הנשים שעוזבות את כל עולמן מאחוריהן לא עזבו קיום בורגני שבע אלא עולם של דיכוי וניצול, אם במערכת המשפחתית ואם במסגרות העבודה. בריחתן של תלמה ולואיז המתוארת על פי חוקי הז'אנר של סרטי הדרכים האמריקאים (road movies) לקחה אותן במכונית אמריקאית עם גג פתוח אל השבילים הפחות מוכרים של אמריקה הגדולה. כבר בתחילת בריחתן מתרחש רצח האנס ההופך אותן לפושעות נמלטות. עד כאן, הכל פועל על פי חוקי הז'אנר. אלא שבמהלך המסע הופכות הנשים יפות ומושכות יותר. במקום שהחול והאבק ישפיע על המראה שלהן, הן הופכות אטרקטיביות מרגע לרגע, שיערן מעוצב היטב ואיפורן עשוי למשעי. כך ככל שמתחזק יופיין, בצורה מאד לא ריאליסטית, הן הופכות מאושרות יותר והאושר הזה הוא שמביא אותן לאחת סצינות המפורסמות של הסרט – סצינת נהג המשאית. בסצינה זו, תלמה ולואיז נוקמות בנהג המשאית השמן הפונה אליהן בתנועות שאינן משתמעות לשתי פנים, הן מנצלות את נשיותן כדי לפתות אותו, לגרום לו לעצור בצד ולירות בגלגלי המשאית שלו.

אך מה שיכול היה להיחשב לניצחון קטן למין הנשי משנה את משמעותו. לאחר מרדף משטרתי הכולל הליקופטר ומכוניות משטרה רבות, מוצאות עצמן הגיבורות מול תהום. הבחירות האמיצות שעשו בחייהן כנשים עצמאיות לא הובילו אותן לשום מקום ועתה עליהן לבחור אם להסגיר עצמן כרוצחות לידי החוק או לשים קץ למירוץ המטורף שלהם אחרי עצמאות שלא ניתן להשיגה. הן בוחרות במוות. השוט האחרון של הסרט – freeze frame – על מכוניתן המרחפת על פני התהום, דקה לפני שהן מתרסקות אל מותן – מגלם תוכו את המסר של הסרט. אין מקום לנשים כתלמה ולואיז בעולם המתוקן של הוליווד ומי שבחרה בעצמאותה סופה להתרסק, לפחות מבחינה מטפורית.

סרטי נשים

שני הסרטים שהוזכרו לעיל היו שוברי קופות בהוליווד. על אף שהציגו במרכזם נשים שחרגו מן המסלול שהועידו להם החיים האמריקאיים, נרטיב הסרט דאג לאשר את האידיאולוגיה השלטת והאנטי פמיניסטית של הוליווד ושל אמריקה בשנות התשעים. נראה שאת סרטי הנשים המצליחים לגעת במשהו בקיום הנשי יש לחפש בחוץ למסגרות המקובלות של הוליווד. נזכיר כאן שני סרטים לדוגמא: האחד הוא "עגבניות ירוקות מטוגנות", (במוי: ג'ון אבנט, 1991). בסרט זה המפגש בין אישה מבוגרת בבית אבות לאישה צעירה יותר (אך לא צעירה מדי, וודאי לא דוגמנית – השחקנית קטי בייטס) מוליך את המבוגרת לספר על חברות מיוחדות בין נשים שהתקיימה פעם בדרום האלים והגזעני. מהסיפור שהיא מספרת עולות תכונות לא אופייניות לנשים בקולנוע ההוליוודי: אומץ לעמוד מול פרץ הדעות הקדומות, התנגדות לשנאה ולאלימות כלפי החלש/האחר השחור ובעיקר התנגדות לאלימות נגד נשים אשר בימים ההם, כאשר אישה עדיין נתפסה כרכוש בעלה (כלומר, כרכוש הבעלים שלה), היתה נורמה רווחת. מהסיפור שבתוך הסיפור עולה רוח ההתנגדות של שתי הצעירות אשר בחרו לעקוף את המוסכמות של תקופתן לפיהן נשים לבד לא תוכלנה להתקיים מחוסר אמצעים, ופתחו את בית הקפה שעל שמו נקרא הסרט במקור (Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe). סיפור לא שגרתי זה משמש את הגיבורה הצעירה שבסיפור המסגרת לקבלת כוחות לשנות את חייה ואת מקומה בזוגיות, היא הופכת אסרטיבית יותר כלפי העולם (כפי שעולה מהסצינה המפורסמת בחניון בה שתי צעירות תופסות את החניה של קטי בייטס) ובעיקר מודעת יותר לעצמה ולקיומה כסובייקט. בסופו של דבר היא מצליחה לשנות את מקומה בתוך המערכת המשפחתית והופכת פעילה יותר למען קהילה צודקת.

הסרט השני הוא סרטה של במאית ההולנדית מרלין גוריס – "שושלת אנטוניה" (1995). כמו "עגבניות ירוקות מטוגנות", גם סרט זה עוסק בקשרים ובחברויות הבין דוריים הנרקמים בין נשים. שושלתה של אנטוניה שמתחילה עם שובה לעיירה אחרי מלחמת העולם השנייה היא שושלת של נשים: ראשיתה באנטוניה שילדת בת אשר בתורה יולדת בת. התפיסה של שושלת נשית, כמוה כמו תפיסת החברות בין נשים, היא תפיסה העומדת בסתירה לתפיסות המקובלות בהיסטוריוגרפיה ובטקסטים

הפטריארכליים: נשים לא מקימות שושלת, הן לכל היותר תורמות את גופן ואת תכונותיהן האימהיים להקמת שושלת זכרית. לא זו בלבד שהנשים אינן שומרות על שמן לאחר הנישואים, הן אינן הופכות לראש המשפחה או ראש שושלת. זאת כמובן ניתן לראות מתוך ספרי ההיסטוריה - גם התנ"ך - בהם מסופר על שושלות של גברים ואילו הנשים אשר ילדו וגידלו את אותם גיבורים/מלכים נעדרות מספרי ההיסטוריה. "שושלת אנטוניה" בא לתקן את העוול הזה ומתאר את השושלת הנשית כמסגרת חיים גמישה יותר ובעיקר מלאת חום ונתינה. תכונות אלה נתפסו במשך ההיסטוריה כתכונות שעל אף אופיין החיובי, מונעות מהנשים לקחת חלק בשיח הפוליטי והציבורי. סיפורה של אנטוניה החולש על פני שלושה דורות לפחות הוא הוכחה לכך שניתן לרשום שושלת אחרת, שושלת נשית שלא רק תיטיב עם בני האדם אלא גם תחולל את ההרמוניה שאבדה באלפי שנות מלחמה גבריות.

מתוך שני הסרטים האלה עולים כמה מאפיינים של הקולנוע הפמיניסטי המציג דמויות נשיות כסובייקטים: תפיסת עולם המשלבת עבר והווה במסגרת אחת - מסיבה זו הרצף העלילתי של "עגבניות ירוקות מטוגנות" נקטע שוב ושוב כדי לאפשר את כניסת העבר אל תוך ההווה. בניגוד לתפיסות המודרניסטיות המבקשות להביט קדימה אל המחר, התפיסה הפמיניסטית מאמינה ששורשיה מצויים בעבר אלא שבשל העדר תיעוד, היא נאלצת להישען על מקורות פחות קאנוניים כמו עדויות וזיכרונות. מכאן מרכזיותו של הסיפור שבעל פה בנרטיב הפמיניסטי (ובכלל בסיפוריהם של האחרים המדוכאים).

התעלמות מחוקי ייצוג המציאות. בעוד הסרטים ההוליוודיים פונים יותר ויותר לנרטיבים ריאליסטיים כדי לקבע בצופה את התחושה (השקרית כמובן) כי מה שהוא רואה על המסך הוא שיקוף אפשרי של מציאות (ראו מקרה "אישה יפה"), סרטי הנשים פועלים בדיוק הפוך - כלומר, הן שוברות את האשליה הקולנועית. כך בסרטה של סאלי פוטר "אורלנדו" (1991) המבוסס על ספרה של וירג'יניה וולף נפרש סיפורו/ה של אורלנדו על פני 400 שנה מבלי שהוא/היא יזדקן/תזדקן כהוא זה. החלוקה לפרקים מציינת בכל פעם תפנית משמעותית שנרשמה בעולם המערבי - ורק אורלנדו נשאר/ת יפה כשהיה/היתה. גם "שושלת אנטוניה" מפעיל את אותו העיקרון, אם כי בצורה פחות מוקצנת. הגיבורה חוזרת לעיירה בסוף מלחמת העולם השנייה ופועלת במשך כחצי מאה במהלכה כוחותיה אינם נעלמים. כלומר, דמותה של אנטוניה,

כמו דמות/ה של אורלנדו, אינו מבקש לשקף מציאות כלשהי אלא משמש כמטאפורה לכוח הנשי.

מרכזיותה של גיבורה נשית. בעבר רק מעטים הסרטים אשר העזו להעמיד במרכז עלילותיהם נשים. אלה היו בעיקר מלודרמות (ראו סעיף ג' "המלודרמה") שם מקומה של האישה היה לאשר את רעיון הבית והמשפחה.

בסרטי הנשים הגיבורה הנשית היא גיבורה מסוג אחר. היא אינה פועלת בהכרח במסגרת במרחב הדומסטי (הביתי). הסרט יעקב בדרך כלל אחר המאבקים אשר איפשרו את הפיכתה לאדם בזכות עצמו, לסובייקט שאינו חושש לתבוע את מקומו בעולם. הגיבורה הנשית תובעת את מקומה בתוך המרחב הציבורי, הן בשל עיסוקה והן בשל האלטרנטיבות שהיא מציעה לאותו המרחב (כמו במקרה של שושלת אנטוניה, עם הקמתה של קומונה ל'אחרים' של הכפר). ובעיקר הגיבורה הנשית רושמת במעשיה ובמחשבותיה את ההיסטוריה שלא נרשמה משום שהנשים נעדרו במשך שנים רבות כל כך מספרי ההיסטוריה. לכן, בניגוד לקולנוע ההוליוודי אשר הדיר את האישה מהמרחב הציבורי ומההיסטוריה והותיר אותה רק כאישה אוהבת/נבגדת/נשברת ושאר תכונות רגשיות, שלושת הסרטים המוזכרים לעיל – "עגבניות ירוקות מטוגנות", "שושלת אנטוניה" ו"אורלנדו" – מעוגנים כולם במרחב היסטורי מוגדר, לאמור האישה היתה תמיד חלק מתהליכים היסטוריים, גם אם קולה לא נרשם בספרי ההיסטוריה.

סרטי נשים בקולנוע ישראלי

בשנים האחרונות, הולכים ומתרבים המחקרים העוסקים בדמותה של האישה בקולנוע הישראלי (ראו ביבליוגרפיה) ולא בכדי: על רקע הביקורת ההיסטוריה והאידיאולוגיה שעיצבו את הזהות הישראלית, עולה העדרה של האישה ופועלה בתחומים רבים, ובכלל זה בקולנוע. מסתבר שהציונות הסוציאליסטית אשר, בין היתר, חרתה על דגלה את עקרון חלוקת התפקידים השווה ללא אפליה בין המינים, אשר הציגה לראווה ברחבי העולם את חיילות המדינה כאחד מסמלי אותו השוויון, אותה ציונות גילתה תפיסה פטריארכלית מפלה בכל הקשור לייצוג מייסדי הארץ (אשר אפילו מבחינה לשונית גרידא, מכונים אבות ולא אימהות). ייצוג האישה בסרטים הישראליים המוקדמים הסתמך על דגמי המלודרמה

הוליוודית ועל כך נמנע מהצגת האישה כסובייקט. לרוב זהותה נגזרה מהאיש שלצידו עמדה ומכונותה ליטול חלק פעיל בקורבן שהוא עצמו הקריב (למשל, דמותה של מאניה בסרטו של ברוך דינר מ-1963 "הם היו עשרה"). דמויות מורכבות יותר מופיעות בקולנוע האישי – למשל בסרטו האוטוביוגרפי של ז'אק קטמור "מקרה אישה" (1969) ובעיקר בסרטו של דן וולמן "מיכאל שלי" (1974). סרטים אלה היו הראשונים שעסקו בדמותה של אישה שלא בכפוף לערכים הלאומיים. אלא קריאה פמיניסטית מבקרת את שתי הגיבורות על הפאסיביות והמזוכיזם שהן מגלמות בהתנהגותן. החידוש הוא בעצם הבאת הנשים למרכז הנרטיב כגיבורות המחפשות אחר משמעות בחייהן (שאלה שלרוב לא הועלתה משום שהשאלות הפילוסופיות הגדולות שמורות היו לגברים). אחד הסרטים הפמיניסטיים הראשונים שנוצר בארץ היה סרטה של עידית שחורי "מעגלים של שישבת" (1980) אשר עסק בשאלות העולות משגרת חייהן של ארבע רווקות תל-אביביות בסוף שבוע של מסיבות.

ואולם, החידוש המשמעותי והמרענן של הקולנוע הישראלי מתחיל עם מיכל בת-אדם המתחילה כבר בשנותה שמונים לביים את סיפור חייה. שלושה סרטים שונים – "על חבל דק" בשנותה שמונים (1981), "בן לוקח בת" (1982) ובשנות התשעים, "איה-אוטוביוגרפיה דמיונית" (1995) – מהווים כולם התמודדות עם עיצוב האישיות הנשית. במדינה בה מתנהלות כל כך הרבה מלחמות, מדינה בה גנרלים גוזרים החלטות הרות גורל בתחום שאינן דווקא מלחמות, יש מקום לשמוע את הצד האחר. הרישום האוטוביוגרפי של מיכל בת-אדם הוא ניסיון לרשום שוב ושוב את אותם החומרים הזניחים לכאורה שאיש לא טרח להעלות על הכתב והם נשתמרו רק בזיכרונה של הבמאית. מיכל בת אדם חוזרת שוב ושוב אל ילדותה והתבגרותה, כדי לתת משמעות לה ולכל הנשים שהיו שם איתה (האימהות, השכנות, המוכרות) בימיו הראשונים של המפעל הציוני. משמעות זו אינה המשמעות המוכרת והמקובלת של הנשים הפועלות בצד המתיישבים. אלה הן נשים הפועלות מתוך עצמן, הן לא דווקא שותפות לחלומות של המדינה ובעיקר הן סובלות. הן סובלות משום שהמדינה כפתה עליהן קיום קשה כל כך עד שהן אינן מצליחות עוד לתפקד כנשים, הן נקלעות למצבים של ייאוש ומאבדות את שפיות דעתן לנגד עיני בנותיהן.

הופעתן של אוטוביוגרפיות נשיות בקולנוע הישראלי מתחילה רק בסוף שנות השמונים, כאשר הנשים מתחילות לספר את הסיפור שלהן. בשנת 1988 יוצא לאקרנים סרטו של אבי כהן, "הקיץ של

אביה" המבוסס על הרומן האוטוביוגרפי של השחקנית גילה אלמגור. ייחודו של הסיפור נובע מהתמקדותו בסיפורה של אביה שהיא נערה אחרת, הבת של הפרטיזנית המשוגעת. הסרט עוסק בתיאור החופש הגדול במושבה. קריאה שטחית של הסרט תציג אותו כסיפור של נעורים והתבגרות, תיאור קיץ אחד גורלי שאחריו אביה תהפוך לאישה, עם תובנות של אישה (לראייה בא סרט ההמשך "עץ הדומים תפוס", גם הוא מבוסס על תסריט של גילה אלמגור ובבימוי של אלי כהן). אבל קריאה מעמיקה תזהה בשחזור הקולנועי של ילדותה של אביה גם סיפור אחר והוא ביקורת הקולקטיב הציוני. במושבה הזאת המתקיימת בין טקסים וחגיגות, במקום בו כולם מכירים את כולם, שיפוטם של האחרים הוא חסר רחמים. נעדרת שם מידת החמלה כלפי החלש, כלפי מי שהנסיבות (במקרה זה מלחמת העולם השנייה) החלישו את גופו ואת נפשו. ומעבר לכל, יש כאן כתב אישום כלפי היחס המתנשא של הישוב כלפי הפרטיזנים וניצולי השואה, יחס שאמה של אביה היא קורבנו הישיר. כך, כמו בסרטי הנשים המופקים בחו"ל, האוטוביוגרפיה הנשית מצליבה את האישה עם ההיסטוריה. אביה (או גילה אלמגור) ממקמת עצמה בתוך התקופה הזאת שלא מרבים לבקרה – ראשית ימי המדינה – ומשמיעה את זעקתה של אימה, ניצולת השואה שנשפטה על ידי חברה שמרנית בשל חריגותיה.

מורכב יותר הוא המקרה של "שחור" (1995), סרטו המדובר של שמואל הספרי המבוסס על זיכרונותיה של אשתו, חנה אזולאי-הספרי. כמו "שושלת אנטוניה", גם "שחור" הוא סיפור רב שכבתי המשלב בין עבר להווה ויוצר חיבורים כמו-אסוציאטיביים בין אז להיום. "שחור" הוא סיפורה של חלי, שדרנית טלוויזיה מצליחה שההודעה על מות אביה לוקח אותה חזרה אל עברה. כשהיא נוסעת בכבישים הלוקחים אותה אל העיירה הדרומית שם גדלה, היא נזכרת בקיץ אחד גורלי במהלכו הוחלט להעביר אותה אל פנימיית בויאר בירושלים ובכך להציל אותה מגורל של שוליות ונחשלות שהיה אז גורל העולים המזרחיים בעיירות הפיתוח. הסרט ערוך כסרט מסע

(road movie) ומשולב בקטעי עבר שאינם אקראיים אלא המצטרפים יחד לרצף כרונולוגי ברור. רצף הזיכרונות נפתח עם תהלוכת האחד במאי בעיירה הנידחת שם צעירים עם חולצה כחולה ודגל מסמלים בצעידתם ברחובות העיירה את נוכחותה של המדינה. אלא שעל גבי קירות הבתים ניתן כבר לראות את הכתובת "הפנתרים השחורים", לא רק כמסמן תקופה (תחילת שנות השבעים) אלא גם במסמן של מאבק. אנשי העיירה מנותקים כל כך עד שאינם מבחינים בשילוב המוזר הזה שבין צעידת תנועות

הנוער לכתובת שעל הקיר. רק מצלמת הבמאי מדגישה את המסרים הסותרים הטמונים כבר בסצינה הראשונה, כרמז על המסרים הסותרים שילוו את כל סיפור החניכה של הגיבורה הצעירה, חלי.

עם תום הצעידה, חוזרת הגיבורה הביתה ונתקלת באחיה אשר הביא טלוויזיה. כניסת הטלוויזיה הביתה, למרות היות בשחור לבן ובעלת איכות קליטה ירודה, מסמנת גם את המקור לצמיחת החלום של הגיבורה. לצאת אל העולם כדי להיות כמו בטלוויזיה, משום שהטלוויזיה אינה משקפת אנשים כמו אנשי העיירה. והנה כבר בזיכרון האחרון, כשהיא כבר בפנימיית בויאר, מתחולל הנס: אביה העיוור מופיע בטלוויזיה וזוכה בחידון התנ"ך. הטלוויזיה כמסמן של עולם מערבי שאליו כל כך השתוקקה הגיבורה מתגלה כזירה אחרת – אולי זירת השחור כפי שניתן ללמוד מהתנהגותה של האחות המושגעת פנינה הנהנית לשבש את השידורים בתחנת הדלק. דבר אחד בטוח: השחור שהביאה האם מארץ גלותה, השחור אליו התכחשה חלי הצעירה, מתגלה כבעל עוצמה אדירה, יותר מהטלוויזיה. בעוד חלי הצליחה להגיע אל תוך הטלוויזיה, הרי שהשחור דילג עליה והגיע הישר לביתה הצעירה, כאילו כדי לומר שכל קשר שתבקש ליצור עם ביתה האהובה יצטרך לעבור דרך קבלת השחור. וכאשר היא עושה זאת היא לומדת להיות חלק משושלת נשים חזקות, שושלת אליה התכחשה בצעירותה אך לא עוד.

י. סיכום

מאמר זה מהווה תמונת מצב מתומצתת של אחד הנושאים המעסיקים כיום את הביקורת – המפגש בין קולנוע לתורות מגדר. ככזה הציג בקצרה פנים שונות של הפמיניזם, החל מביטויי בביקורת הייצוג, דרך פירוק סטריאוטיפים של ייצוגי נשים וכלה ביצירת נרטיבים אלטרנטיביים המכונים סרטי נשים. היישום לגבי הקולנוע הישראלי הוא חלקי משום שהוא חסר היבט אחד חשוב ביותר של סרטי נשים: הקולנוע הדוקומנטרי של נשים. יצויין בקצרה שעם פריחת הקולנוע הדוקומנטרי בעשור האחרון, יותר ויותר נשים ישראליות מצאו עצמן משני צידי המצלמה, לעיתים כשהן מביאות את סיפורן הן. האוטוביוגרפיה כבר אינה דמיונית (כדי לחזור על ניסוחה של בת-אדם) אלא נרשמת מתוך החומרים האישיים. מצלמות הוידאו הקטנות לא רק מוזילות את עלויות הסרטים אלא גם שוברות את המחיצות שבין הפרטי לציבורי. אישה האוחזת במצלמתה יכולה לתאר את הנעשה בביתה ולעמת אותו עם העולם שבחוץ. בכך היא רושמת היסטוריוגרפיה חלופית כדרכם של סרטי הנשים.

אחד הסרטים הבולטים בתחום זה הוא סרטה של מיכל אביעד "לילדים שלי" (2002) המתאר את חרדותיה של אם, הבמאית, לילדיה, עם פרוץ אינתיפדת אל-אקצה. החרדה היא פרטית, האירוע הוא ציבורי, אך אביעד אינה מרחיקה עד לאזורי הגבול והקרבות אלא מתארת את המלחמה מתוך ביתה, כשהיא משלבת עדויות אודות המלחמות האחרות שחוו בני משפחתה, באירופה ובארץ. הקריינות של אביעד מחזירה את הקול הנשי ומלכדת את כל המראות לתודעה נשית אחת, ויש לראות בכך ביטוי לאלטרנטיבה נוספת – קולנוע דוקומנטרי נשי.

ביבליוגרפיה

- וולף, נעמי (2004). *מיתוס היופי: על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים*. הוצאת הקיבוץ המאוחד: סדרת מגדרים.
- יזרעאלי, דפנה, א. פרידמן, ה. דהאן-כלב, מ. חסן, ח. נווה, ס. פוגל-ביז'אוי (עורכות). (1999) *מין, מגדר, פוליטיקה*. הוצאת הקיבוץ המאוחד: סידרת קו אדום, תל-אביב.
- לובין, אורלי (1998). "דמות האישה בקולנוע הישראלי". *מבטים פיקטיביים*. עורכים: נ. גרץ, א. לובין וג'. נאמן. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 223-246.
- , (1999). "שחור", *חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל*. עורך: עדי אופיר. מכון ון ליר/הקיבוץ המאוחד, עמ' 423-431.
- (2003). *אישה קוראת אישה*. הוצאת אוניברסיטת חיפה/זמורה-ביתן.
- מונק, יעל (1999). "גורל ובחירה בקולנוע הפמיניסטי הפוסט קולוניאלי" *רסלינג- במה רב תחומית לתרבות*, 6.
- (2003) "נשות הקולנוע הישראלי". *סינמטק*, ינואר 2004.
- פרידמן, מיכל (1998). "בין שתיקה לניו: המדיום הקולנועי ואלמנט המלחמה הישראלי". *מבטים פיקטיביים*. עורכים: נ. גרץ, א. לובין וג'. נאמן. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 33-43.
- , (2001). "הממד שמעבר: אוטוביוגרפיות נשיות בקולנוע הישראלי". *תיאוריה וביקורת*, 18, עמ' 223-236.
- שוחט, אלה (1993) "לדובב את השתיקות: ייצוג האשה והמזרח בקולנוע הישראלי". מתוך *החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים בעריכת אורי רם*, הוצאת ברירות, תל-אביב. עמ' 245-252.
- שניצר, מאיר שניצר, מאיר (1994). *הקולנוע הישראלי*, הוצאת כינרת.

Haskell, Molly (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in The Movies*. New York: Holt, Reinhart & Winston

Mulvey, Laura (1985). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast and Marshall Cohen (eds.) Oxford University Press

Rosen, Marjorie. (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Coward McCann & Geoghegan

White, Patricia (2000). "Feminism and Film". *Film Studies: Critical Approaches*. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson, Oxford University Press