

שהם צופים במחזה, כדי שיתכוננו בו במרחק תבוני.

המפגש הפוצע והמרפא בין הצופה לקולנוע

הנפש רואה מתוך הכאב [...]

הפצע והעין אחד הם

ג'יימס הילמן, פסיכולוגיה בראיה מחודשת

הפונקטום של תצלום כלשהו הוא אותו מקרה גורל

שדוקר אותי (אבל גם פוצעני, מפנה אליי את חודו)

רולאן בארת, מחשבות על הצילום

ההבחנה בין שני סוגי החוויה שהקולנוע מייצר, בין הזדהות ונפרדות, בין קרבה למרחק, היא כהבחנתו של בארת בין שתי דרכים להגיב על צילום, הסטודיום והפונקטום: בספרו החשוב מחשבות על הצילום בארת (1988) מבחין בין שני אופני התרחשות אלה (שהוא מכנה יסודות) המתקיימים במרחב שבין הצופה בצילום לבין הצילום עצמו. הסטודיום הוא התבוננות מרוחקת עניינית תבונית, רציונלית, "כשאני משקיע בתחום הסטודיום את תודעתי הריבונית". הסטודיום הוא וקטור של התייחסות התודעה של הצופה אל התמונה. לעומת זאת בפונקטום, "לא אני הוא המבקש למצוא, אלא יסוד זה עצמו הוא העולה מן התמונה (הסצנה) מזנק ממנה כחץ מקשת ונוקב אותי [...] פצע זה, דקירה זו, סימן זה שגורם מכשיר חד המכוון לעומתך [...] הפונקטום הוא גם דקירה, נקב זעיר, חתך וכן משחק גורל" (שם: 30-31). הפונקטום הוא הדבר שעולה מתוך המצולם ופוצע אותנו, נוגע בפצע בלבנו, נוגע בעצמי האמיתי, יוצר אינטימיות שבהזדהות עם המצולם, שהיא גם הזדהות פוצעת שמפגישה עם חומרי נפש לא מודעים. אין פלא שהתמונה שהניעה את בארת לגילוי תחושת הפונקטום היא תמונת אמו כשהתבונן בה אחרי מותה.

קולנוע מסוג פונקטום פורץ בנו את מחיצת הרגילות הבינונית, הנינוחה, הבורגנית, המנומנמת של תודעתנו ומאפשר לנו להרגיש באמת, כמו שקפקא אומר על ספר טוב, שהוא כגרזן שפורץ את ים הקרח של לבנו.

בפסיכותרפיה לעתים המטופל אינו מסוגל אלא להתבוננות סטודיום מרוחקת, תודעתית, והיעד של הטיפול להביא אותו למפגש הפונקטום האמיתי עם רגישותו הפצועה. הקולנוע, ככל אמנות, ואף ביתר שאת, יכול ליצור את המפגש האמיתי הזה. יש כאן, לדעתי, הבחנה בין תיאור הסטודיום כמבט מתבונן, שהייתי מכנה אותו מבט או דיבור גברי בעמדת תודעה שמכוונת מהצופה אל התמונה, לבין פונקטום כמבט רגשי אמוציונלי שעולה מהתמונה עצמה והייתי מכנה אותו מבט או דיבור נשי.

הייתי מכלילה ואומרת שהתייחסויות של סטודיום ופונקטום מתרחשות כל העת (אף כי לא תמיד) כמערכת אינטרסובייקטיבית לא רק ביחסי צופה ויצירה חזותית או שמיעתית, וביחסי קורא-טקסט, אלא גם ביחסי אדם וזולתו, וביחסי מטפל-מטופל. כוח הפונקטום שעולה וחודר אלינו מהיצירה, מהזולת ומהמטופל, הוא שמאפשר מפגש עמוק ואמיתי יותר, שנוגע בפצע של הצופה והנצפה. המגע עם הפצע הכרחי ביחסנו עם עצמנו וביחסי מטפל-מטופל (Halifax 1982).

בארת אומר שהוא מבקש למצוא בדמות המצולמת את האני העמוק ביותר שמעבר לעמידת ההתחזות מול המצלמה, כדי למצוא את "דרגת האפס" של הגוף שתתגלה מתוך מבט של אהבה ללא מצרים. לדבריו, הוא מבקש שהאני המצולם לא עוד יהיה כרוח רפאים, כחנות שנושל מעצמו, ושלא יהיה דימוי אלא יהיה חיים פרטיים. התשוקה שלו היא אל מה שמעבר להעמדת הפנים (הפרסונה) של האנשים העומדים מול המצלמה. ואז עולה מתוך הצילום "יסוד ארוטי או שורט הגנוז בי". זו תחושת ההיפעלות הריגושית. הוא מתעמק בצילום "לא כבשאלה (ככנושא) אלא

כבפצע". התנועה של בארת בצילום ובכתיבה לעבר האני האותנטי, לעבר הפצע, היא כמו התשוקה בפסיכותרפיה לגלות מבעד ההתחזות של מסכת הפרסונה והעצמי הכוזב (של המטופל והמטפל כאחת) את העצמי האמיתי. הפסיכותרפיה עוברת כיום מהלך חשוב לקראת גילוי היחסים האותנטיים במרחב הדיאלוגי בין המטפל-מטופל, כמו יחסים אותנטיים של פונקטום הדדי בין הצופה והנצפה בצילום.

משום המוחשיות החושית שבו, כוח הפונקטום הפוצע-הרגשי והמרפא של הקולנוע במיטבו עולה לאין ערוך על זה של שאר האמנויות. ואכן, מה שמדבר אלינו, ומפעים אותנו כל כך בסרטים האיכותיים, הרי זה כוח הפונקטום שלהם.

אמנים רבים מכירים בקשר שבין היצירה לפצע. לעתים קורה שהיצירה, שנוגעת בעומק לבו של הצופה בה, למעשה נוגעת בפצעו שלו. היצירה חושפת פצע של היוצר ושל הצופה-קורא של היצירה כדי לרפאו, והיצירה עצמה נהיית ה"מרפא הפצוע". כך כותב לורקה על כוח היצירה, ה"דואנדה": "הדואנדה פוצע, ובריפוי של הפצע הזה, שאינו מגליד לעולם, מצוי המיוחד במינו, המומצא ביצירתו של אדם" (1989: 22). "המיוחד במינו" שעליו כותב לורקה הוא עצמיותו הייחודית של האדם, שחוט אריאדנה המוליך אליו נוגע בפצע הנשמה. המשורר אשר ריך כותב: "עצמיות, אומר אני, מחוללת פלא / הפצע שלי הוא סגולה נדירה / חסרת רחמים" (1989: 85). ביצירתו של האמן ג'וזף בויס נהיה הפצע למוטיב מרכזי, וריפוי היה לאתגר חייו ולאמנותו: "הרישום מבחינתו אינו אלא אמצעי להגברת מודעות, 'מכשיר' להשגת האיחוד בין העולם הפיזי לרוחני, דרך לריפוי עצמי והכנה לתפקיד שהועיד לחייו ויצירתו - ריפוי החברה" (1996: 2). דומה שהקולנוע לוקח על עצמו תפקיד זה להפגיש את הצופים בו, שהם כולם בחזקת מטפלים-מטופלים פוטנציאליים, עם הפצע הקיומי, כדי להירפא דרכו.

**סרט הקולנוע כגשר אל העצמי האמיתי של היוצר וכריפוי עצמי
עבורו**

שום דבר אינו בר קיימא עד אשר השגיח בו משהו
כה קטן וכן חלוף - המודעות
יונג, זיכרונות חלומות מחשבות

אמנות שהיא אמנות אמת מבטאת את העצמי האמיתי של יוצרה. "הקולנוע הוא המראה שבפניה מעמיד האמן את נשמתו בעירום ועריה מוחלטים" - התוודה פליני בפני אנג'לו סולמי במונוגרפיה שלו פליני (1967). (אשר לוי 2008).² ככל אמנות, גם יצירת סרט קולנוע יכולה לשרת את נפש היוצר, בהיותה ביטוי של נפשו המודעת והלא מודעת כאחת. הקולנוע מאפשר, אפוא לא רק לצופה, אלא גם לקולנוען, רגרסיה למקומות הפגועים של הנפש ומציע אפשרויות ריפוי וחיבור מחדש של הפיצול אני-עצמי.

החומרים האישיים האוטוביוגרפיים של יוצרי הסרטים והדילמות שהם מתמודדים אתן בתקופות שונות של חייהם, מתוארים בסרטים רבים, ביודעין או שלא ביודעין. דוגמאות בולטות: הסרט חלומות (1990) של קוראסאה עוסק בעיבוד של שמונה חלומות שחלם במהלך חייו; פאני ואלכסנדר (1982) של אינגמר ברגמן מתאר את ילדותו הקשה של ברגמן; זיכרונות אמקורד (1973) מבוסס על זיכרונותיו של פליני ועל אירועים בעיירת ילדותו; סרטיו של תאו אנגלופולוס שזורים בשמות של בני משפחתו ובחוויות ביוגרפיות טראומטיות שלו; ברטולוצ'י הצהיר שבשבילו כל סרט שלו הוא אוטוביוגרפי.

המבט האוטוביוגרפי הקולנועי משרת, ככל אוטוביוגרפיה, את המבט התודעתי המקיף, שמאפשר ליוצר את חוויית הלכידות והמשמעות של חיו, כשחוויות חיו נשזרות יחד. אוטוביוגרפיה כנה מאפשרת לאדם כעין וידוי תרפויטי, לגעת בעצמי האמיתי שלו, ומתאפשר תהליך מודעות עצמי שיש בו חשבון נפש, ומבט

מבין, מוחל וחומל שמעבר לכול. אביא כאן דוגמאות מספר כיצד עשיית סרט משרתת תהליכי ריפוי של מפיק־יוצר הסרט: הסרט באמריקה (2002) של ג'ים שרידן, עוקב אחר משפחה - הורים ושתי בנות, המנסה להעלים את אבלם ואת תחושת האשמה על מות הבן פרנקי, שכן הילד נפל ממדרגות, נחבל ומת מגידול סרטני שנוצר בשל כך. הילדה הבכורה בת העשר מצלמת ללא הרף במצלמת וידאו את ההתרחשויות במשפחה והסרט מתואר מנקודת מבטה. במצלמתה ניתן לראות את תמונות האח בחייו, שכן היא צילמה עוד קודם למותו וכן היא מצלמת גם לאחר מותו ועד לסופו של הסרט. שרידן הקדיש את הסרט לאחיו הקטן שמת בגיל צעיר, ונראה שהילדה בסרט מגלמת את שרידן עצמו, המתמודד עם אבלו דרך הפקת הסרט הזה. סרט הקולנוע הוא לא רק ביטוי לניסיון לגבור על המוות על ידי הנצחת הזיכרון, אלא גם ביטוי לכריאת חיים חדשים במקום אלה שאבדו או שלא נחו. הצילום של האחות יוצר את חוויית הרצף והלכידות של המשפחה ואת שימור הזיכרון המשפחתי, והוא משמר גם את לכידות הנפש של עצמה. הצילום הקולנועי של ההתרחשויות בזמן אמת מאפשר לה להיות ולא להיות בו־בזמן, כלומר להשתתף בחיים וגם להיות בעמדת עדה־צופה ממרחק, השומרת עליה מפני היסחפות רגשית מציפה. האחות אומרת בסוף הסרט, שהיא לקחה על כתפיה את הטיפול במשפחה ושצילום הסרט נועד לסייע לאביה ולאמה להיאחז בחיים. ואכן בסוף הסרט הוריה מתאוששים, הן לאור הולדתה של תינוקת חדשה, והן על ידי היכולת של האב להתאבל על בנו ולבכות, וכך לשוב מההתאבנות הרגשית אל החיים. רק אחרי תהליך זה יכולה האחות להמשיך בחייה ללא המצלמה כאמצעי עזר. שינויים דומים מתרחשים בקרב מפיק סרט האנימציה האוטוביוגרפי הירח והבן (2005): מפיק הסרט, ג'ון קנמיקר, מנהל

בסרטו דיאלוג המיוני עם אביו המת שבו הוא שואל שאלות, מבטא את כעסו עליו ואביו "עונה" לו. הבמאי עורך התחשבות כואבת עם אביו על ילדות רווית בושה ממעשי האב שהיה גם חבר במאפיה. הסרט פותח בחלום שהמפיק מספר לאביו: "בלילה שמתת חלמתי שאתה האיש בירח. אחי ואני מאכילים אותך כמו בימי חוליך בבית החולים, ואז פתאום, כמו בילדותנו, אתה מתנפל עלינו ומתקיף אותנו". במהלך הסרט משוחזרים חייו של האב, שמספר על חייו הקשים שלו עצמו, תסכוליו וסבלו, שגרמו לו להפגין יחס פוגעני ומעליב כלפי משפחתו. אחרי שהסרט מסתיים, המפיק חוזר אל החלום ואומר כך: "בלילה שמתת חלמתי שאתה האיש בירח". הפעם הוא לא מתאר את התנהגותו האלימה של האב שתוארה בחלום בתחילת הסרט ונותר הרושם שזהו חלום חדש שנוצר בסוף תהליך טיפולי, שמבטא את התהליך שהחולם עבר בהתמודדות עם דמותו של האב המת בתהליך הפקת הסרט. התהליך של הפקת הסרט מקטין ומסלק את העוצמה ההרסנית של האב המתקיף, האב הנורא, כפי שהיה בחייו והשתקף בחלומו, והופך אותו לאב אנושי, שיכול מעתה להשקיף ממשכנו בירח על בנו כאב דואג ואולי אף אב מיטיב. זאת ועוד, הבן משתחרר מהאימה המשתקת-מסרסת של האב וגואל את כוחו היצירתי שמתבטא בעצם הפקת הסרט הזה.

התמודדות עם טראומה מתרחשת בסרט התיעודי ואלס עם באשיר (2008), סרט אנימציה העוקב אחר מסע בנככי התודעה של הבמאי והתסריטאי ארי פולמן. פולמן מתחקה אחר שלושה ימים במלחמת לבנון הראשונה שנמחקו מזיכרונו מבלי להשאיר עקבות ובעיקר נמחקו אירועי הטבח בסברא ושתילה. בראיונות על אודות סרטו פולמן נשאל שוב ושוב מדוע בחר בטכניקת אנימציה בכדי לספר את סיפורו. פולמן ענה שזוהי הדרך היחידה שבה הוא היה יכול לספר את הסיפור שלו. טכניקת האנימציה הספציפית שנבחרה בוואלס עם באשיר היא אנטי ריאליסטית במתכוון. הוא ממחיש, בעצם היותו סרט מצויר, את תפיסת המלחמה כמשהו סוריאליסטי,

כנראה מתוך אי-יכולת להתעמת עם הממשות המציאותית שלה. רק הסצנה האחרונה בסרט, זו המתארת את התוצאות הנוראות של הטבח בסברה ושתילה, היא צילום ריאליסטי: הצילומים המובאים בפני הצופה הם צילומים אמיתיים של גופות נערמות, הרס וחורבן. ההלם בסופו של הסרט הוא בלתי נתפס. ייתכן שפולמן מתאר כך את המהלך הבלתי נמנע של התקרבותו אל זיכרון הטראומה; דרך הרחקה מצוירת, שיש בה ממד סמלי, עד שבסופו של דבר ההגנות של הרחקה זו לא פועלות יותר, כשהטראומה של זיכרון הטבח פורצת כפי שהיא. זהו מסע תרפויטי מובהק. כבר בתחילת הסרט מעיד הבמאי ארי פולמן כי עשיית הסרט היא תרפיה עבורו.

המיתוס והריטואל; הקולנוע כריטואל

הם מביטים בנו
ומקדימים ומפרשים אותנו
בפולחנים קטנים
רות נצר, בוקר אפריל

המיתוסים הם סיפורים ארכיטיפיים קדומים שמתארים את דגמי היסוד האפשריים של עלילות האדם במסע חייו. אטען כאן שהקולנוע הפך לביטוי ריטואלי של המיתוסים של ימינו. הריטואל, מעצם הגדרתו, משחזר את המיתוס במציאות העכשווית. הריטואל מספר ומציג את המיתוס במימוש פעולה חווייתית. למשל, הריטואל של ליל הסדר כולל את סיפור ההגדה בליל הסדר, אכילת מאכלים סמליים, פתיחת הדלת לקראת אליהו הנביא ושירת שירים המתארים את משמעות החג, כל אלה הם ביטוי של ריטואל שמממש באופן חווייתי את מיתוס יציאת מצרים. הדלקת נרות חנוכה והשיר שמספר את ניצחון המכבים, הגם ריטואל שמשחזר את מיתוס המאבק של המכבים ברומאים ואת הניצחון והדלקת הנרות במקדש. המיתוסים השבטיים שעוברים מדור לדור