

המכונת התקועה והמשפחה בקולנוע הישראלי של שנות ה-2000

עופר ליברגל oferliebergall@nana10.co.il

הקדמה

במאמר זה אדגים מספר דרכים שבהן עסק הקולנוע הישראלי במשפחה, הנמצאת במרכז חלק ניכר מן הסרטים המרכיבים אותו, ואת הקשר של חלק מן הדרכים הללו לשימוש במכונת. בנוסף אדון בקשר בין הסרטים לבין שינויים חברתיים אשר עברו על הציבור הישראלי במהלך השנים. בעיקר אתמקד באובדן האמון בצדקת הדרך ובחלק מערכי הציונות, דבר המתבטא בקולנוע בהפסקת העיסוק בדמות הצבר המיתולוגי, דמות אשר בעבר הייתה חלק חשוב מן הקולנוע הישראלי. את מקומה של דמות זו מחליף בקולנוע הישראלי עיסוק נרחב במשפחה.

יש לציין כי לא מדובר בדמות המשפחתיות הישראליות היחידות אשר הופקו בארץ לאחרונה. יהושע סימון אף קובע במאמרו "מגמה מסוימת בקולנוע הישראלי - האסתטיקה של סרטי הקרנות" כי מאפיין המשפחה הוא כמעט מסגרת בסיס של הסרט הישראלי הזוכה לתמיכת קרנות הקולנוע (סימון 8), ובנקודה זו הוא אינו רחוק מן האמת.

אבל עולה השאלה, מה מוביל למצב שבו המשפחה היא הדומיננטית בקולנוע הישראלי. מצב זה אינו יכול להיות מקרי, ואני סבור כי הוא נובע לא רק מכך שהוא מעניין את אנשי קרנות הקולנוע, אלא גם משום שהוא מעניין את הקהל הישראלי (שהולך לראות את הסרטים הישראליים העוסקים במשפחה) וכמובן גם את היוצרים. על מנת להבין מדוע הפכה המשפחה לדומיננטית בקולנוע יש לבחון כיצד מטפלים הסרטים בנושא.

גבר הולך לאיבוד

לאורך השנים עסק המחקר בקולנוע הישראלי בייצוגים של דמות הצבר הישראלי ובמקביל בדרך הבעייתית שבה מוצגת האישה בקולנוע הישראלי. דוגמה לעיסוק בדמות הצבר ניתן למצוא בספרה של מירי טלמון **בלוז לצבר האבוד**, העוסק בחקר שתי תופעות בקולנוע הישראלי: הנוסטלגיה ועיצוב החברות הגבריות. במבוא לספר היא מסבירה, כי באמצעות תופעות אלו הקולנוע הישראלי מתמודד עם הסתירות בהגדרת הזהות הקיבוצית הישראלית (טלמון 3). לאורך הספר היא סוקרת את הדרך שבה עברה החברה הגברית (והגבר הבודד בתוכה) שינוי לאורך השנים – החל בקולנוע הציוני שקדם להקמת

המדינה ועד לסרטי שנות התשעים. ברוב הסרטים שאותם היא חוקרת היא מוצאת שבירה של דמות הצבר הבאה לדי ביטוי בדרכים שונות.

ניתן להסיק מספרה של טלמון, כי במהלך השנים היחס לדמות הגבר בקולנוע הישראלי מתקדם לאורך הציר הבא - הגבר האמיץ והצודק הופך לגבר חסר המטרה, ולאחר מכן הופך לגבר הרגיש והנבוך, שהוא דמות שמציגה גבריות כמעט נשית הרחוקה מאוד מדמות הצבר המקורית.

בנקודה זו ברצוני להגדיר את השימוש במונח "צבר" במאמרי. צבר הוא כינוי לגבר יליד הארץ, אבל לדעתי הוא מסמל גם משהו שמעבר. גבר שהוא לא רק יליד הארץ אלא גם גבר שקשור בכל נפשו לארץ, ערכיו הם ערכי החברה הישראלית הציונית המסורתית ופניו הם כפני המדינה. גבר זה אינו תוצאה רק של מקום, אלא גם של תקופה והשקפת עולם. אני סבור כי גבר זה הוא בגדר נעדר מן הקולנוע הישראלי העכשווי. דמותו של הצעיר בקולנוע הישראלי החדש רחוקה מאוד מדמות הצבר ולכן בעיסוק בה אין אפילו יכולת לדבר על שבירה של דמות הצבר.

גדי טאוב טוען בספרו **המרד השפוף**, כי בשנים הראשונות לקיום המדינה היה ברור כי הפוליטי הכרחי למען הקיום הפרטי, ולכן באמנות לא הייתה התנגשות בין העיסוק בלאומי לבין העיסוק באישי. מצב זה השתנה בעקבות מלחמת ששת הימים ובעיקר בעקבות מבצע של"ג והאינתיפאדה (טאוב 13-14). מבצע של"ג היה למעשה מלחמה, אשר לגבי נחיצותה וצדקתה התעורר ויכוח, אשר הוביל לאיבוד האמון המוחלט בצדקת הדרך של המפעל הציוני. ללא צדקת הדרך, הצבר הופך לסמל נטול ערך, ולכן אפילו שבירת הדימוי שלו בסרטים תהיה נטולת ערך ביחסה לקולנוע הישראלי.

התהליך לא הוליד ביטול מידי של דמות הצבר. תחילה התבצעה הצגה ביקורתית של דמותו, ערעור על צדקת הדרך שלה ועל כוחה. אולם בשנים האחרונות הניתוק מן הערכים של דמות הצבר גדל עד כדי כך, שבאותם מקרים שהסרטים הישראליים מהשנים האחרונות עוסקים בדמות הצבר, אמירתם נוגעת להיסטוריה של הקולנוע הישראלי ולא למציאות של ימינו. אין זה מפליא אפוא כי העיסוק בצבר תופס מקום משני עד לא קיים בסרטי העשור הנוכחי.

מן העבר השני של המתרס, ההיסטוריה של האישה בקולנוע הישראלי שונה. במאמרה "הדמות הנשית והדינאמיקה של שבירת הנרטיב בקולנוע הישראלי המודרניסטי" מציינת יעל שוב כי גם כאשר הקולנוע הישראלי עבר לשלב המודרניסטי, האישה נותרה במקום שולי (שוב 215). לעתים היא תפסה מקום מרכזי בסרטים שבהם נשבר הנרטיב, דבר המבטא את ניתוק האישה מן החלל והזמן (שוב, 219-220).

היחס לנשים בקולנוע הישראלי העסיק חוקרות רבות. בספר **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**, אשר יצא בשנת 1998 ובו הופיע מאמרה של שוב, ישנם עוד 5 מאמרים העוסקים בייצוגה של האישה בקולנוע, כמעט כולם מייחסים לה מקום מצומצם ומרחב מוגבל של קווי עלילה אפשריים.

אולם בעשור האחרון הגבר מתחיל לתפוס מקום פחות חשוב מן האישה בסרטים הנוצרים בישראל. כנפיים שבורות ומדורת השבט עוסקים במשפחה שבה האב נהרג. בהאסונות של נינה (2003) הילד שבמרכז הסרט גר עם דודתו ששכלה את בעלה, בעוד אביו גוסס במהלך הסרט. בהזכרים

שמאחורי השמש (2006) הסב משותק, האב מואשם על ידי בתו באוטיזם והוא הדמות היחידה במשפחה אשר אין לה לאן להתפתח בסיום הסרט. בקרוב לבית (2005) ובימים קפואים (2005) נשים תופסות את תפקיד השמירה על הביטחון. ולקחת לך אישה (2004) עוסק באמפטיה באישה המנסה להתנתק מבעלה. אזור חופשי (2005) ועץ הלימון (2008) עוסקים בסכסוך הישראלי-פלסטיני דרך נקודת מבט נשית. אור (2004) ונודל (2007) הציגו נרטיבים שבהם הגברים תופסים מקום משני ביותר. החבורה הגברית נעדרת כמעט לחלוטין מן הקולנוע. עדיין ניתן למצוא אותה בצורה של חבורת גברים הומוסקסואלים בהבועה (2006) או בסרטי הצבא, שגם הם עברו שינוי. גיבור ואלס עם באשיר (2008) יוצר קשר עם חבריו לשירות לאחר שנים רבות של נתק. גיבורי בופור (2007) נמצאים במצב של לחימה אבסורדית על הר, שאותו הם אמורים לפנות בקרוב. בשני הסרטים, הלוחם הישראלי אינו הרואי ואינו מאמין בצדקת הדרך.

אף על פי שרשימת הסרטים שצינתי הציגה קווי עיסוק ומהלכי עלילה נרטיבים רבים יחסית לנשים, דומה כי השחרור הנשי בקולנוע עדיין אינו טוטלי. למשל, בכנפיים שבורות ובמדורת השבט הגיבורה הראשית היא אלמנה המתקשה לחזור לחיים לאחר מות בעלה. זהו אחד מן הנרטיבים הנפוצים לאישה בקולנוע הישראלי. מיכל פרידמן אף טענה במאמרה "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנת המלחמה הישראלית", כי האלמנות היא המצב החברתי השכיח של האישה בקולנוע הישראלי (פרידמן 33).

אולם השינוי בסרטי שנות האלפיים הוא גם ביחס של החברה כלפי דמות האלמנה. החברה מנסה להוציא את האישה ממצב האלמנות, לגרום לה לזוזר לחיים לאחר מות בעלה. זהו אחד מן הנרטיבים הנפוצים לאישה בקולנוע הישראלי. מיכל פרידמן אף טענה במאמרה "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנת המלחמה הישראלית", כי האלמנות היא המצב החברתי השכיח של האישה בקולנוע הישראלי (פרידמן 33).

בעקבות הטיעון של גדי טאוב שבו דנתי, ניתן לשייך חוסר חשיבות זה לאובדן האמונה בזכותה של מדינת ישראל כמדינה ערכית. בקולנוע של השנים הראשונות למדינה הייתה הדמות הגברית הישראלית ערכית, אמיצה וצודקת. עם המעבר לקולנוע המודרני ניסו במאים שונים לבחון פגמים שונים בדמות זאת. אולם אירועים פוליטיים כגון האינתיפאדות ורצח רבין גרמו לא רק לרצון לחשיפת הסדקים בדמות הצבר, אלא גם להבנה כי דמות זאת מבוססת על מיתוס שייטכן ומעולם לא היה קיים, ובטוח שהוא כבר אינו רלוונטי לחברה הישראלית המודרנית.

במאמר הפותח את ספרו **קרחונים בארץ החמסינים**, מציין פבלו אוטין כי התגובה של הקולנוע הישראלי לרצח רבין התבטאה בתחושה שאין טעם לצעוק, וכתוצאה מכך לגל של סרטים אשר התרחקו מן העיסוק בפוליטיקה (אוטין 15-16). אולם לטענת אוטין זה היה רק שלב ביניים, מאחר שהוא מגדיר את הקולנוע הישראלי של שנות האלפיים כ"קולנוע של קרחונים" – משמע, קולנוע אשר מעל פני השטח חושף סיפור מצומצם מאוד, אך מתחת לפני השטח יש בו מטען גדול מאוד של מורכבויות וחומרים (אוטין 13-14).

ההיעדרות של הגבר מן הסרטים שמופיעים במאמר זה היא דוגמה ל"קרחון" מן הסוג שעליו מדבר אוטין. המוות של האב מצביע בין היתר על ההיעדרות של הצבר המיתולוגי מן הקולנוע הישראלי, דבר המצביע גם על חוסר הקיים אצל שאר הדמויות בסרט. זהו אינו רק חוסר באב, אלא גם חוסר בגורם שיאחד את המשפחה. גם בסרטים ישראלים נוספים העוסקים במשפחה, חסר גורם שיאחד בין בני המשפחה שהולכים ומתרחקים. המשפחה הישראלית בקולנוע העכשווי היא משפחה לא מלוכדת, שבה כל אדם חי במנותק מן האחרים.

בשימוש באנלוגיית הקרחון של אוטין אפשר לומר, שהמשבר שעובר על המשפחה מסתיר מתחתיו משבר שעובר על כל המדינה, הסובלת מהיעדר הנהגה חזקה (דמות אב) ומפילוג פנימי. אם נחזור לסרטי הצבא של שנות ה-2000, כגון *בופור וואלס עם באשיר*, הרי שבהם דומה כי אבד הכלח על האמירה "טוב למות בעד ארצנו", ובמציאות כזו כבר אין ייחוד וערך לעצם החיים בארץ. דבר זה מוביל את הישראלי לנסות למצוא ייחוד במערכות קטנות יותר, בתוך המשפחה או על ידי הגשמה עצמית.

משפחה ומכונת

את רוב כרזת הפרסום לסרט הישראלי *אייים אבודים* (2008) תפסה תמונה של בני משפחה הדוחפים מכונת תקועה. בני המשפחה נראים רק מן הגב, ואת תמונות השחקנים הידועים המגלמים אותם רואה הקהל רק בקטן, בתחתית הכרזה. עושה רושם כי מפיצי הסרט סברו, כי המראה של משפחה הדוחפת מכונת ימשוך לסרט קהל.

אני סבור כי הנחה זו לא נבעה רק מן המחשבה כי משפחה מאוחדת בדחיפת מכונת היא חזיון מעורר עניין, אלא מתוך מחשבה כי הקהל יזהה בכרזה מוטיב, אשר חזר בשני סרטים ישראלים מצליחים מן השנים האחרונות. אני מתכוון לסרטים *כנפיים שבורות* (2002) ו*מדורת השבט* (2004), אשר מלבד העובדה כי הם מציגים מכונת תקועה, הם ביסודם דרמה משפחתית, כמו *אייים אבודים*. הם גם סרטים שזכו להערכה בקרב הקהל, הביקורת וחברי האקדמיה הישראלית, אשר בחרו בהם לייצג את ישראל באוסקר.

במאמר "משפחה על הרצפה" טוען פבלו אוטין, כי הדיון בעוצמתו של האב בקולנוע הישראלי הינו רק סימפטום ולא "המחלה" – הוא סבור כי הנושא העומד בלב סרטי המשפחה הישראלים של שנות האלפיים הוא ההישרדות של ערכי המשפחה בחברה המודרנית (אוטין 23-24). משמע, נוצר מאבק בין הרצון לשמור על התא המשפחתי לבין הרצון לאינדיווידואליות. לטענת אוטין, הדילמה של סרטי המשפחה היא: "האם יש מקום לערכי המשפחה המסורתית אחרי כל השינויים שעברו על העולם במחצית השנייה של המאה ה-20?".

מכך נובע כי העימות בין היחיד למשפחה הוא גם העימות בין החדשנות לבין המסורת. בהקשר הלאומי, מדינת ישראל, תחושת "צדקת הדרך" ו"טוב למות בעד ארצנו" משתייכים למסורת, בעוד אובדן האמון בערכים אלו קרוב לאינדיווידואליות ולחדשנות. מדובר במערכת של אופוזיציות בינאריות הנוכחת בקולנוע הישראלי. בעקבות המתיחות בין הניגודים, רוב הסרטים הישראלים שואפים למצוא קשר המחבר ביניהן.

מאחר שהזהות הלאומית איבדה מערכה, נוצר צורך בהרחבת העיסוק במשפחה לשם ייצוג המסורת על מול המודרניות והפרט. בעימות בין המשפחה ליחיד המכונית תופסת מקום חשוב, מאחר שהיא יכולה להתפרש ולתפקד במספר אופניים שונים.

מבחינה פרקטית, המכונית היא מקום שבו בני המשפחה שוהים זה לצד זה בסביבה מצומצמת המחייבת קרבה. ברמה מטפורית, כאשר בני המשפחה נמצאים במכונית הם נוסעים בדרך משותפת, כלומר הם בדרכם לאותה מטרה. זוהי הסיבה שבגינה יכולה לשמש המכונית סמל למשפחה המתקרבת או לחלופין המפסיקה לתפקד, במידה שהמכונית אינה מצליחה לנוע.

ברובד שונה, באופן מסורתי האב הוא זה הנוהג במכונית, ועל כן ניתן לראות במכונית עצם מיטונומי המקושר לדמות האב, אשר אמור להוביל את המשפחה לעבר היעד. עקב כך, תקלה במכונית יכולה לסמל את המשבר הנוגע בדמות האב.

פירוש נוסף יצביע על כך שהמכונית מייצגת הן את החדשנות הטכנולוגית והמודרניזציה והן את האחדות המשפחתית (מן הסיבה אשר ציינתי קודם). בכך היא מהווה גם מקום של מפגש בין האופוזיציות הבינאריות שאותן הזכרתי. אף כי המכונית הומצאה זמן רב טרם הקמת מדינת ישראל, היא עדיין נתפסת כתוצר וכאחד הסמלים של העידן המודרני, ולכן היא ממשיכה לשמור על ממד של חדשנות טכנולוגית גם שנים רבות לאחר המצאתה.

על אף הדמיון שעליו הצבעתי בראשית המאמר, הסרטים הישראליים השונים מטפלים בדימוי המכונית בצורות שונות. בהאסונות של נינה ההתקרבות בין גיבור הסרט נדב לאביו החוזר בתשובה מתרחשת ברובה בנסיעה ברכב עם חסידי חב"ד, כאשר באותו סרט הקשר הרומנטי בין נינה לאבינועם מתממש גם הוא במכונית. בסיום הסרט אביו של נדב קורא את היומן שכתב בנו ברכב, בעוד שנינה מגלה כי אבינועם חזר לאהובתו הישנה, בשעה שנסעה במכונית. המכונית מתפקדת גם כמקום להתקרבות משפחתית וגם כמקום ליצירת קשר רומנטי או לסימו. ניתן ליחס את הדבר להיותה של המכונית חלל קטן, המכריח את הדמויות לשהות יחדיו ובכך לזרז את התקדמות העלילה.

יצירת הקשר המשפחתי בהאסונות של נינה מעניינת בסרט זה יותר ממעמדה של המכונית, שכן אף על פי שבזכות המכונית ההתקרבות בין האב לבנו הרחוק מחזרה בתשובה, התקרבות הנראית כמעט בלתי אפשרית, מתוארת ביתר אמינות, את השימוש במכוניות בסרט ניתן לפטור כמשני או מקרי. לא כך הדבר בכנפיים שבורות או במדורת השבט, סרטים שבהם למכונית יש תפקיד מרכזי בסימבוליקה של הסרט. אם בהאסונות של נינה המכונית שימשה כזרז להתפתחות בקשר, הרי שבסרטים הללו ברגע שהמכונית לא פועלת - אין זירה להתקרבות בין בני המשפחה השונים, דבר המוביל לחוסר תקשורת וריחוק ביניהם.

בכנפיים שבורות חוסר התפקוד של המכונית מטפורי לחוסר התפקוד של המשפחה, שנאלצת להתאמץ ולדחוף את המכונית על מנת שזו תתפקד. גם כאשר היא נוסעת, המכונית אינה ממלאת את תפקידה כמאחדת בין בני המשפחה, מכיוון שלאורך הסרט כמעט שאיננו רואים שתי דמויות יחד במכונית.

המכונית קשורה גם להתנתקות סופית מזכר האב, שבסרט מוזכר כמי שמצא את מותו באותה מכונית כתוצאה מעקיצת דבורה.

הפילוג בין בני המשפחה בסרט בא לידי ביטוי בכך שכל אחד מבני המשפחה קשור בסרט לכלי תחבורה אלטרנטיבי. הבת הגדולה מאיה נוסעת באופניים. הבן הגדול יאיר עובד ברכבת התחתית. הבת הקטנה בר נוסעת בבית בקורקינט. הבן הצעיר עידו הולך ברגל (סוג של תחבורה). אצל האם דפנה המצב מורכב יותר, שכן על פניו היא עדיין נוסעת במכונית, אולם מאחר שזו מפסיקה לתפקד לעיתים קרובות, גם היא מתקשרת לכלי רכב אחר, אופנוע שעליו היא נוסעת יחד עם ולדימיר, המתפקד כ"גבר החלופי" (הרחבה על הביטוי בהמשך).

הסרט, לכל אורכו, מפנה את מודעות הקהל לכלי תחבורה על ידי שימוש מושכל במיזנסצנה. אף כי יהושע סימון טוען במאמרו כי הקולנוע הישראלי הוא לכל הדעות קולנוע של דיאלוג וכמעט שאין בו שימוש בתמונה (סימון 14), השימוש במיזנסצנה בכנפיים 'שבורות' הוא כלי מרכזי הן בהעברת סיפור הסרט והן בבניית המוטיבים החוזרים בו. הדבר בולט בשוט הפותח את הסרט. עוד בטרם מופיעה התמונה הראשונה, אנו שומעים רעש של רכבות המלווה את כותרות הפתיחה. רכבות הן הדבר הראשון שאנו רואים בסרט. לאחר מכן המצלמה עוברת מהרכבות אל הנמל הסמוך. המצלמה מתעכבת שנייה על האוניות בנמל בטרם תמשיך את תנועתה, אשר מלווה אותנו לעבר להקה העורכת בדיקת סאונד להופעה, כאשר הזמרת של הלהקה היא מאיה, הבת הגדולה של המשפחה שבמרכז הסרט. השוט מסתיים בקלוז-אפ על מאיה השרה, כאשר הקאט מגיע בעוד היא שרה את השורה "אתה רחוק, יותר ויותר". מאוחר יותר נלמד כי השורה הזו מתייחסת לאב המת.

החצי השני של השוט המכונן שלעיל קשור ישירות לעלילת הסרט: הוא מסמן לנו דמות מרכזית ורומז לנושא של אובדן האב דרך השיר. ייתכן שרגע הקטיעה בשורה הקשורה לריחוק מן האב, מסמל את שבירת ההרמוניה במשפחה שהתרחשה לאחר מותו. אולם לדעתי לא ניתן להתעלם מן החצי הראשון של השוט, המבליט את הנוכחות של כלי תחבורה, נוכחות שניתן לפרש כצורך במסע, אשר יחלץ את המשפחה מהמצב שבו היא שרויה, מצב של חוסר התגברות על האובדן הטרגי.

השוט הראשון גם ממקם את עלילת הסרט בעיר חיפה. כאשר חלק מעלילת הסרט עוברת להתרחש בתל אביב, הסרט מציג שוט מכונן של העיר הגדולה. גם במקרה הזה השוט המכונן קשור בכלי תחבורה – הקהל רואה את נתיבי איילון, עורק התנועה הראשי בתל-אביב, שבו נוסעות מכוניות בלבד.

גם בהמשך הדקות הראשונות לשהייה בתל אביב, המצלמה מדגישה את אמצעי התחבורה. הבת הגדולה מאיה הולכת ברחוב, כאשר את מחצית הפריים תופס הכביש והמדרכה אינה נראית. כאשר אנו חוזים במדרכה, אנו רואים כי חונים עליה אופנועים רבים. לאחר מכן, כאשר מאיה מתקשרת לבית החולים, היא בוחרת לעשות זאת מטלפון הניצב על גשר מעל נתיבי איילון, כך ששוב תנועת מכוניות מציפה את הפריים. במהלך אותה שיחה, כאשר הדמות אומרת את המילים "זה בסדר", המצלמה עוברת לזווית נגדית החושפת מלבד הכביש גם פארק. בעוד הפארק משדר רוגע ושלווה, המכוניות מצביעות על עיר גדולה וסואנת, הגורמת לדמות לחוש חוסר נחת. יותר מאוחר אנו לומדים, כי ייתכן שחוסר הנחת קשור לרגשות אשם שיש לה לגבי מותו של האב, אשר התרחש כאמור במכונית.

מדוגמאות אלו ניתן להסיק, כי הדגשת נוכחותם של כלי רכב בסרט משרתת הן את הצורך של המשפחה במסע והן את הרתיעה שיוצרות המכוניות, המתקשרות ברמה מסוימת למות האב. כעת ברצוני לחזור ולעסוק בתפקוד נוסף של המכונית בסרט, כמקרכת בין בני המשפחה.

כפי שטענתי, המכונית יוצרת מצב שבו היא כופה קרבה על בני המשפחה, ובכך מהווה זרז להתפתחות הקשרים. לדעתי הסרט מודע למצב זה. למשל, במכונית מתרחשת שיחה נדירה בין האם דפנה לבן הגדול יאיר. אולם תפקיד המכונית ככלי ליצירת קשר בין בני המשפחה בולט ביותר בסצנות שבהן המכונית נתקעת, סצנות המופיעות בסמוך לפתיחה ולסיום של הסרט. בשני המקרים המכונית מייצגת את הקשר, או היעדר הקשר, בין דפנה למאיה.

בסצנה הראשונה, מאיה עוזרת לאמה לדחוף את המכונית שנתקעה. מהסצנה הזו אנו מבינים, כי המכונית אכן נתקעת לעתים קרובות. לאורך רוב סצנת הדחיפה הדמויות שותקות, כאשר הבת מציינת בציניות שהן צריכות לעשות יותר שיחות "אם ובת" כאלו. הסצנה הזו מבהירה לנו כי האם והבת לא באמת מתקשרות. הסצנה מסתיימת כאשר המכונית מותנעת, ומאיה נותרת עומדת לפני תחנת אוטובוס – הדגשה נוספת של אמצעי תחבורה.

לעומת זאת, בסיום הסרט נוצר מצב שבו מאיה מבקשת שדפנה תבוא לאסוף אותה מתל אביב. דפנה מגיעה ואוספת את מאיה מתחנת אוטובוס אחרת. בנסיעה חזרה האם והבת מתקשרות בפעם הראשונה בסרט, אך כאשר מגיעה הידיעה על ההחלמה של הבן הצעיר, האם מכבה בטעות את האוטו ואומרת בציניות, שכתוצאה מכך היא "אמא גרועה". במקביל לסצנה זו אנו חוזים בשאר האחים, משחקים יחד בבית החולים. אומנם הסצנות הללו מתרחשות בשני מוקדים שונים, אך המשפחה שבה לתפקד כמשפחה. באותו רגע גם מחליטות מאיה ודפנה לוותר על המכונית. רגע זה מקבל עוצמה נוספת, שכן המכונית נתקעה בסמוך לתחנת הכוח. יש אירוניה בכך שהמצבר כבה בסמוך למקום המייצר חשמל, אולם אני מעריך כי חשובה לא פחות העובדה, שהתחנה מעניקה כוח מחדש למשפחה להתחיל מחדש. ההתחלה מחדש מתבטאת ביטוי סימבולי כאשר מאיה ודפנה עולות על טרמפ במשאית ולא במכונית.

בסרט קיימים רבדים סימבוליים נוספים. עלילת הסרט מתרחשת תשעה חודשים לאחר מות האב, וניתן לראות בסרט לידה מחדש של המשפחה, פרשנות שאותה מדגיש מקצועה של דפנה - מיילדת. הלידה מחדש באה לידי ביטוי בשתי דרכים המהוללות בכאב: עידו מתעורר לאחר פציעה קשה - ויותר על המכונית המשפחתית הנתקעת. ברגע הוויתור על המכונית המשפחה ויתרה למעשה על עצם סימבולי המקושר לעבר, לאב המת וכן לחוסר התפקוד שלה. ויתור זה מהווה למעשה ראשית של התגברות על המשבר ויציאה לדרך חדשה.

במדורת השבט, השימוש במוטיב המכונית שונה וקשור בצורה מובהקת אף יותר לדמותו של האב. בדומה לפתיחת כנפיים שבורות גם במדורת השבט אנו שומעים סאונד על רקע שחור. הפעם אנו שומעים רעשי רקע, שיתבררו כשייכים למשפחה שבמרכז הסרט האוכלת ארוחת בוקר. אולם כאשר אנו חוזים לבסוף בתמונה, עדיין איננו רואים את המשפחה הסועדת. תחילה ממלא את הפריים אחד מקירות בית המשפחה.

על הקיר מונחים שלושה סוגי עצמים: בצדו הימני צלחות מעוטרות עם ציורי מנורה, דבר המצביע על הדתיות של המשפחה. במרכז מתלה למפתחות ומשמאל תמונה של אבי המשפחה. האב מצולם על רקע המכונית, דבר המקשר אותה למיידית לדמותו של האב, עוד בטרם הקהל לומד על כך שהאב נפטר. רק לאחר מכן המצלמה זזה לעבר המשפחה שאכן אוכלת ארוחת בוקר. יש הבדל מהותי בין המשפחה הזו למשפחה שהכרנו בכנפיים שבורות: כאן המשפחה מורכבת מנשים בלבד. השגרה של ארוחת הבוקר מופרעת על ידי צלצול בדלת. שני גברים מבקשים לקנות את המכונית. נאמר להם שאבא אינו בבית והם יכולים לדבר עם אמא, אבל הם מסבירים בנימוס שהם ימתינו לאב. אף על פי שהאב מת, המכונית החונה בחצר המשפחה עדיין קשורה לדמותו, והעדרו מן הבית מונע את מכירתה. האמירה שאבא לא בבית, החוזרת בכל פעם שמגיע רוכש לאוטו, מניחה גם חוסר רצון לחשוף את האובדן האישי בפני זרים וגם חוסר יכולת להתנתק מן האב, שדמותו במשפחה הצטמצמה לרכב החונה.

הרכב שבחניה ממשיך להיות נוכח גם בהמשך הסרט, שם הוא ממשיך להיות מקושר לגבריות, המוצגת כמנוגדת למשפחה המורכבת מנשים בלבד. עצם העובדה כי הרכב תקוע מתגלה כאשר אחד מידידיה של הבת הקטנה, תמי, בודק זאת. בסופו של דבר הרכב מותנע בעזרת יוסי, הגבר החדש בחייה של רחל, אם המשפחה.

אם בכנפיים שבורות הלידה מחדש של המשפחה התרחשה ברגע הווייתור על המכונית, הרי שבמדורת השבט הסמל להתגברות של המשפחה על המשבר הוא התנעת המכונית. ברגע שהיא מותנעת הדבר מעיד לא רק שהמשפחה התגברה על היעדר האב והאירועים הקשים הנוספים אשר חוותה בסרט, אלא גם שהושגה אחדות מחודשת ויוסי החל לתפקד כגבר החדש בחייה של רחל. אך יוסי אינו איש אשר נוהג במכונית. הנהגת היא אסתי, הבת הגדולה של המשפחה. על פניו, היותה של הנהגת אישה שובר את הקשר של המכונית לאב ולגבריות. אולם לדעתי העובדה שבסיום הסרט אסתי נוהגת במכונית, התאפשרה הודות לסצנה קודמת בסרט, המתרחשת גם היא בתוך המכונית, ואותה אתאר להלן.

בסצנה הזו משוחחות שתי הבנות במשפחה. אסתי הגדולה נותנת עצה הורית לאחותה הקטנה וחוקרת אותה לגבי האירוע הטראומתי אשר פקד את האחות הצעירה במהלך הסרט. בסיום הסצנה משחקת תמי הקטנה בסיגריות של האב המת, אשר נותרו במכונית. אסתי טוענת שהיא שנאה את העישון של אביה, ומיד לאחר מכן היא לוקחת את הסיגריה ומעשנת בעצמה. במהלך הזה היא תופסת באופן סימבולי את תפקיד האב במשפחה, ועל כן היא זו אשר תשמש בראש המשפחה החדשה, דבר שיבוא לידי ביטוי בנהיגה במכונית שהותיר האב.

המשותף לשני הסרטים הללו הוא ההצלחה היחסית של המשפחה להתקרב מחדש ומציאת "גבר חלופי" לאם. הזוגיות החדשה שנוצרת הכרחית להולדה מחדש של המשפחה, מאחר שהיא מבטאת בצורה הטוטלית ביותר את התגברות האם על האב.

מציאת הגבר החדש פוגמת לכאורה בטענתי לגבי ההיעדרות הגברית בסרטים אלו, אך הגברים החדשים בסרטים הם הניגוד לדמות הצבר המיתולוגית. במקרה של כנפיים שבורות מדובר בגבר שהוא עולה

חדש, דבר המציב אותו כניגוד לדמות הצבר וגם כמייצג סוג של זרות. יש לציין כי הקשר הרומנטי איתו נוצר בין היתר בעקבות שימוש לא זהיר של דפנה במכונית (היא פתחה את הדלת בלי להסתכל), וכי הוא מביא את אחד מכלי הרכב החלופיים, האופנוע שלו.

לעומת זאת, יוסי במדורת השבט הוא יליד הארץ, אבל מוצג כניגוד המוחלט לגבר שעימו היה מכובד להתחיל בזוגיות חדשה. הוא עוסק במקצוע שולי, הוא אינו נשוי בגיל מבוגר יחסית לקהילה הדתית, ועושה רושם שהוא פחות נלהב אידיאולוגית משאר הקהילה. יוסי אמנם מוצג לרחל על ידי אשתו של מוטקה, מנהיג היישוב החדש, וניתן לפרש מהלך זה כאישור של הקהילה לכך שיוסי הוא שידוך ראוי, אולם אני רואה זאת בעיקר כזלזול של הנהגת הקהילה ברחל ובמשפחתה.

השידוך האחר המוצע לרחל בסרט, משה החזן, ראוי בהרבה. משה הוא שידוך ראוי גם מכיוון שהוא מתקשר בעקיפין לדמות הצבר המיתולוגי. הדבר נובע בין היתר מן הסצנה שבה החניכים בתנועות הנוער צופים בסרט מבצע יונתן (1977), אשר מציג את הגבר הישראלי באחד מרגעיו המרשימים ביותר. בסרט מכבים יהורם גאון (המשחק במדורת השבט את משה החזן) ואסי דיין (המגלם את מוטקה, מנהיג היישוב החדש). בני הנוער מחונכים להעריך את הדמויות של גאון ודיין, דבר המוביל לקשר אינטרטקסטואלי בעל שתי משמעויות: מצד אחד נוצר ניגוד בין הדמויות המבוגרות של דיין וגאון לבין הדמויות החסונות שלהם בסרט הישן, אך בד בבד נוצר חיזוק שלהם כמייצגים את האידיאל שאליו שואפת החברה, דבר המאשר את התחושה שמשה הוא השידוך הראוי, בעוד יוסי (המגולם בידי משה איבגי) הוא השידוך ה"פגום" והלא נכון.

עדות לכך שיוסי הוא הגבר שבשולי הקהילה היא סצנת הנסיעה ליישוב החדש. יוסי נוהג באוטובוס ליישוב; הוא מנוצל על ידי הקהילה, אך אינו חלק ממנה ולבטח אינו מועמד ליישוב החדש. כמוכן, לעובדה כי הוא נוהג באוטובוס למחייטו משמעות סימבולית, כאשר האוטובוס מקביל למכונית המקושרת עם דמותו של האב. האוטובוס אמנם גדול יותר מן המכונית, אולם מדובר במקצוע לא מכובד. בעוד המכונית היא כלי לקרבה משפחתית, האוטובוס הוא כלי ציבורי והנהג הוא סוג של משרת, הנותר מחוץ לקבוצה שאותה הוא מסייע.

יוסי הוא גם אחד מן הייצוגים הבולטים ביותר של הגבר הרגיש החדש, שעליו דיברה טלמון (טלמון 276), גבר העומד בניגוד לדמות הצבר המסורתית. הדבר בא לידי ביטוי כאשר הוא מדבר בגלוי על רגשותיו ועל בתוליו. אולם יוסי אינו רק גבר רגיש, הוא גם דמות גברית הנמצאת בשולי החברה. לעומתו, הדמות הגברית הצברית מוצגת בסרט כמלאה בחשיבות עצמית ובטוחה בהיותה חלק מרכזי מן החברה, כאשר הסרט מתאר התנהגות זו בצורה נלעגת.

ה"מיינסטרים" הישראלי החדש

סיומי הסרטים שבהם עסקתי באריכות מבטאים אופטימיות, משום שהם מציגים סינתזה בין האישי והמשפחתי – המשפחות בשני הסרטים משיגות אחדות מחודשת המשולבת בהשלמה עם הנתיב האישי.

בין היתר אלמנט זה של אופטימיות בא לידי ביטוי בסיום של הסרט האסונות של נינה, שבו האב המסורתי מקבל את היצירה האישית והפרובוקטיבית של הבן. גם באיים אבודים המשפחה מתאחדת בסיום הסרט סביב הבן הצעיר, שמטרתו להשיג את החברה לשעבר של אחיו. את זה הוא עושה על ידי התנעת המכונת התקועה, באותה דרך שבה עשה זאת אביו, כאשר המכונת נתקעה בניסעה משפחתית. יש לציין כי המכונת בסרט נוסעת על ויסקי, משקה המהווה סוג של סמל לקשיחות גברית. בסוף הסרט המסורת המשפחתית מאפשרת את ההצלחה האישית, דבר המהווה איחוד בין שני הניגודים, ואפשר לומר שסרטים אלה מייצגים את המיינסטרים של הקולנוע הישראלי, שמטרתו להעניק לקהל סיפוק נוכח מציאת הדרך המשותפת בין האישי למשפחתי.

במקביל קיים בקולנוע הישראלי גם כיוון חתרני יותר, המפרק תמונת עולם זו. במאמרו "משפחה על הרצפה" מציג אוטין את הסיום של חתונה מאוחרת, כסיום שבו הניצחון המוחלט של המשפחה על היחיד משאיר טעם רע בפיו של הצופה (אוטין 24). את הדיון הארוך שלו בסרט שבעה מסיים אוטין בכך שהמשפחה נמצאת אמנם סוף סוף ביחד בתמונות הסיום של הסרט, אך היא עושה זאת באמצעות הליכה משותפת בבית קברות, כאשר התנועה של בני המשפחה היא בירידה למטה. דימוי זה מראה כי המשפחה נותרה אמנם מאוחדת, אך הכיוון למטה מסמל היעדר תקווה. הסרט מצביע על כישלון הן של הגוף המשפחתי והן של השאיפה להגשמה עצמית (אוטין 25). לעומת זאת הדברים שמאחורי השמש מציג מצב שבו המימוש האישי מצליח כאשר אחדות המשפחה מתפרקת.

ניתן לטעון כי סרטים אלו משתייכים גם הם למיינסטרים, מאחר שהנושאים הם עדיין אותם נושאים, רק המסקנה שונה. אולם על ידי הסיומים האלה יוצאים הסרטים הללו נגד רצון הקהל למצוא את הנוכח המאזן בין מסורת לחדש, בין הקולקטיבי לאישי. במסגרת חלוקה זאת, הסיומים של כנפיים שבורות ומדורת השבט משתייכים במובהק למיינסטריים. אולם קשה לדבר על סרט כמו כנפיים שבורות כיוצר סינתזה בין המסורת לבין ערכי הדור החדש, מאחר שהמסורת של המשפחה בסרט מוצגת כמעט כלא-קיימת. מדובר במשפחה שאינה שומרת על מסורת דתית או עדתית, ועל כן הערכים של העולם הישן לא קיימים אצלה. לכן חיפוש הדרך של הדור הצעיר אינו מוצג כניסיון למרוד בערכי המסורת, אלא כניסיון למצוא משמעות בתוך משפחה שאיבדה את הגורם המלכד. כאשר בסיום הסרט המשפחה מתאחדת, לא מדובר בשילוב בין העולם הישן לעולם החדש אלא במציאת קרקע משותפת בעולם נטול מסורת, דת או חשיבות לאומית. בכנפיים שבורות הקרקע המשותפת הזו היא בסופו של דבר הצורך בקרבה המשפחתית בלבד.

אובדן הקשר למסורת אינו מאפיין רק את כנפיים שבורות אלא כל סרט ישראלי העוסק במשפחה חילונית-אשכנזית. הזהות האשכנזית הייחודית כמעט נמחקה מן הקולנוע הישראלי החדש, ולכן המשפחה בסרטים אלה אינה מייצגת דבר מלבד את התא המשפחתי הקטן: לא לאום, לא מסורת ולא כללים חברתיים.

בניגוד למשפחה החילונית בכנפיים שבורות, המסורת הדתית עדיין מהווה חלק חשוב בעולם המשפחה במדורת השבט. לכן, האחדות המשפחתית בסיום מדורת השבט חייבת להתייחס גם למסורת הדתית. סיום הסרט מהווה סוג של הפניית עורף למסורת הדתית-ציונית, על ידי בחירה בגבר משולי החברה, התלכדות מאחורי הבת כמנהיגת המשפחה וביטול התוכנית למעבר להתנחלות. אולם אחדות המשפחה בסיום מצביעה גם על כך שהמסורת לא ננטשה לגמרי, ושהדמויות בסרט מצאו את הדרך לאזן בין השאיפה לחדשנות ולביטוי אישי לבין המסורת והמשפחה. חשוב לציין כי למרות הפניית העורף לציונות הדתית הממסדית, אין בסוף סרט התנתקות מן הדת עצמה.

לסיכום, אני סבור כי העיסוק החוזר במשפחה בקולנוע הישראלי של השנים האחרונות מבטא הן את תחושת האכזבה מדמות האב והן את המתח בין השמירה על המסורות השונות לבין ערכי העולם המודרני. אכזבה זו באה לידי ביטוי גם בהיעלמות של דמות הצבר המיתולוגי, דמות הקשורה הן לאב והן למסורת הישראלית. ריבוי הסרטים העוסקים במשפחה והצלחתם מראה כי נושאים אלה מטרידים את הציבור בישראל. אף על פי שמדובר לכאורה בנושא מצומצם, ליוצרים יש תפיסות עולם שונות, דבר המוליד יצירות שלמרות הדמיון הרב ביניהן, מציגות מגוון רחב של התייחסות לנושא. אחת הסיבות שהקהל מתעניין בסרטים ישראלים, היא השילוב בין המכנים המשותפים לבין השוני.

בין הסרטים הישראלים יש כאלה שמציגים סיום אופטימי של אחדות בין בני המשפחה, סינתזה בין היחיד ליחידה המשפחתית, ולשם כך הם בוחרים להשתמש לקידום העלילה במכונת ככלי מטפורי, היכול להתפרש במספר אופנים. לדוגמה, בסיום של **איים אבודים** בן המשפחה משתמש במכונת, כפי שנאמר לעיל, על מנת לנסות להשיג את האישה שאותה הוא אוהב. המכונת מוליכה אפוא את היחיד לעבר מימוש עצמי והשגת מטרה אישית. עם זאת, בתחילת הסרט המכונת תפקדה כמאחדת בין בני המשפחה. בכך מדגים לנו הסרט, כיצד המכונת יכולה לשמש הן ככלי לשמירה על אחדות משפחתית והן ככלי למימוש עצמי של הפרט. בצורות שונות, סרטי המיינסטריים בקולנוע הישראלי החדש שבים ומשתמשים במכונת גם בגלל יכולתה לתרום למימוש שתי מטרות שונות אלו, מטרות שעל הסתירה ביניהן מנסים הסרטים להתגבר.

ביבליוגרפיה

אוטין, פבלו. **קרחונים בארץ החמסינים**. תל אביב: רסלינג, 2008.

אוטין, פבלו. "משפחה על הרצפה". **סינמטק** 156 (ינואר-פברואר 2009): 22-25.

טאוב, גדי. **המרד השפוף**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

טלמון, מירי. **בלוז לצבר האבוד**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001.

סימון, יהושע. "מגמה מסוימת בקולנוע הישראלי - האסתטיקה של סרטי הקרנות". **מערבון** 1 (2005): 6-11.

פרידמן, מיכל. "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנת המלחמה הישראלית". **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**. עריכה: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998. 33-43.

שוב, יעל. "הדמות הנשית והדינאמיקה של שבירת הנרטיב בקולנוע הישראלי המודרניסטי". **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**. עריכה: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998. 215-222.

פילמוגרפיה

אור. קרן ידעיה. ישראל/צרפת, 2004.

אזור חופשי. עמוס גיתאי. ישראל/צרפת/בלגיה/ספרד, 2005.

איים אבודים. רשף לוי, ישראל 2008.

האסונות של נינה. שבי גביזון. ישראל, 2003.

הבועה. איתן פוקס. ישראל, 2006.

בופור. יוסף סידר. ישראל, 2007.

הדברים שמאחורי השמש. יובל שפרמן. ישראל, 2006.

ואלס עם באשיר. ארי פולמן. ישראל, 2008.

ולקחת לך אישה. רונית ושלומי אלקבץ. ישראל/צרפת, 2004.

חתונה מאוחרת. דובר קוסאשווילי. ישראל/צרפת, 2001.

ימים קפואים. דני לרנר. ישראל, 2005.

כנפיים שבורות. ניר ברגמן. ישראל, 2002.

מדורת השבט. יוסף סידר. ישראל, 2004.

מבצע יונתן. מנחם גולן. ישראל, 1977.

נודל. איילת מנחמי. ישראל, 2007.

עץ הלימון. ערן ריקליס. ישראל/גרמניה/צרפת, 2008.

קרוב לבית. ידי בילו ודליה הגר. ישראל, 2005.

שבעה. רונית ושלומי אלקבץ. ישראל/צרפת, 2008.