



השתקפויות בראי המים: נשים, יונג ואסתטיקה קולנועית.

ניתן כהרצאה בחברה היונגיאנית הישראלית החדשה (מרץ 2010)

© ד"ר לילה מור



ההרצאה מדגימה את תהליך התעוררותו של הארכיטיפ הנשי ואת התגלמויותיו החדשות והרב גוניות באמצעות דימויים והאסתטיקה הוויזואלית של הקולנוע. בקולנוע קיים משהו שחורג מעבר לתוכן האינטלקטואלי או הספרותי. קולנוע מבוסס בראש ובראשונה על היכולת הפיסית שלנו לראות, ועל אקט הצפייה בעולם של דימויים. ניתן לסכם את התוכן או העלילה של הסרטים שאליהם אתייחס בהרצאה בכמה משפטים קצרים. אך בסרטים אלו, מלבד העיסוק המעניין באלמנט המים, נגלה מאגר עשיר של דימויים שעומקם ומשמעותיהם השונות מרחיבים באופן מכריע את הידע שלנו על ההווה הנשית בעולם המודרני והעכשווי.

קרל יונג כתב שהגורל האולטימטיבי של כל דוגמה הוא להפוך לחסרת נשמה. החיים רוצים לברוא צורות חדשות. לכן, כאשר דוגמה מאבדת את חיוניותה היא צריכה להפעיל את הארכיטיפ שתמיד עזר לאדם לבטא את המסתורין של הנשמה.¹ מתחילת המאה ה-20 אנו עדים לתהליך הדרגתי המתרחש בעולם המודרני המאופיין בהפעלה האינטנסיבית של הארכיטיפ הנשי. מספר רב של גברים ונשים עוסקים בחקר הנשיות מהיבטים שונים ובניסיונות להבין את העיקרון הנשי שאת עוצמתו ניתן להשוות למגמה הפורצת מגרעין האדמה. תהליך דומה מתרחש בטקסטים הקולנועיים שבחרתי לדון בהם בהרצאה זו

המעוררים את הצופים להרהר בסוגיות שעוסקות בנושי באמצעות שפת הדימויים של הקולנוע.

דמות קשורה, הנרי מור.



בשנת 1945 הנרי מור צייר תמונה המתארת קבוצה של אנשים המתגודדים מול דמות ענקית עטופה בכד שלעומת נוכחותה כמגדל מתרומם הם נראים זעירים וחלשים. מאחורי המעטה והחבל ניתן לזהות שלדמות צורה נשית. הסופרת והפסיכולוגית היונגיאנית אן ברינג כתבה שהציור מרמז על התהוותו של דימוי ארכיטיפי חדש במסגרת המצוי בתהליכי בקיעה מתוך הלא מודע הקולקטיבי. הדימוי הנעלם מעין ממתין להתגלותו ולקבלתו ע"י האנושות.² אריך ניומן סבר שציוריו ופסליו של הנרי מור עוסקים ביקיצתו של הארכיטיפ הנשי בנפש האנושית. תפקיד האמן על פי ניומן הוא להביא את התכנים החסרים שהתודעה הקולקטיבית זקוקה להם להשלמתה.³ מטרתו להדגים את הפעלת הארכיטיפ הנשי והבאתו כתוכן בעיקר באמצעות דימויים קולנועיים שמשלימים את החסר או יוצרים איזון בין היסוד הנשי והיסוד הגברי בשביל התודעה הקולקטיבית. הארכיטיפ הנשי דומה למטמון החבוי במעמקי הים שחושף את סודותיו באמצעות הביטוי הקולנועי באופן בלתי צפוי ובצורה אסתטית שאינה ניתנת לחיזוי.

השאיפה להפעיל ולגלות את מהות הארכיטיפ הנשי באה לידי ביטוי מובהק ביצירותיהן של אמניות קולנוע מתחילת המאה ה-20 וזהו תהליך שממשיך להתפתח גם במאה ה-21. שמתו לב שאחד הדימויים החוזרים ביצירות של יוצרות קולנוע הוא דימוי המים ואלמנט המים כדפוס וסימבול המיוחס לנשי. לדעתי, השימוש האמנותי בדימוי של המים כביטוי של הנשי בסרטים עכשוויים הוא בעל ערך אינטואיטיבי וחלק מהמורכבות ומההתפתחות של היצירה הנשית. חשוב לציין, שזאת לא רק היצירה האמנותית שמתפתחת אלא גם הארכיטיפ הנשי על משמעויותיו השונות שמתפתח דרך דימויים אסתטיים ומשתקף באמנות ובתרבות.

ברצוני להפריד בין העיסוק בארכיטיפ הנשי מפרספקטיבה נשית כפי שהוא בא לידי ביטוי לראשונה בסרטה של מיה דרן 'At Land' ('על היבשה') משנת 1944 לבין העיסוק

בארכיטיפ הנשי בסרטים של התנועה הסוריאליסטית שקדמו לה. רות נצר כתבה על ההיבט המאיים של הנשי כפי שהוא נתפס ע"י האמנים הסוריאליסטים שהושפעו מפרויד כדלהלן:⁴ "בסוריאליזם המגמה הפנתאיסטית לפרוץ את גבולות המציאות, את גבולות החי והדומם, כמו בחלום, ולהתמזג איתו. התמזגות שגובלת באבדן האני ואיום של הכחדתו. הפחד, העוינות והמאבק כנגד ההבלעות - הן על ידי האישה, והן על ידי האם הגדולה המסמלת את הלא מודע הגדול - מביא באמנות הסוריאליסטית, לביטויי הקוטב השלילי של האישה ולאלימות כנגדה". ברצוני להתייחס לתופעה זו כי היא חלק מהבעייתיות הסובבת את נושא תיאור הארכיטיפ הנשי. הסרט החשוב ביותר של התנועה הסוריאליסטית 'Un Chien Andalou' ('כלב אנדלוסי') משנת 1929 מבוסס על שיתוף פעולה בין במאי הקולנוע לואיס בונאל והאמן סלבדור דאלי. הסרט זכה לפופולריות רבה כשיצא לאור והוקרן כשמונה חודשים רצופים בפאריז. לדעתי, הסצנה הפותחת של 'כלב אנדלוסי' מסמלת בצורה הכי בוטה וישירה את הפחד מהאישה ואת האלימות שמופנית כלפי גופה ולעבר הסמלים של הנשי. זוהי אחת הסצנות האלימות ביותר בתולדות הקולנוע שמדגימה את הצורך האובססיבי להשתלט על האישה ועל היסוד הנשי בכללותו.

העין של האישה בסרט 'כלב אנדלוסי'.



לואיס בונאל תפס את הסוריאליזם כתנועה אגרסיבית המבוססת על הכחשה מוחלטת של הערכים המנוונים של התרבות הבורגנית. אולם הסצנה הפותחת של 'כלב אנדלוסי' אינה נראית כמו הכחשה של ערכי הפטריארכיה הבורגנית. לדעתי, הסצנה מחזקת את הכחשת העיקרון הנשי עד כדי כך שהגיבור המגולם ע"י בונאל עצמו רואה לנכון לעקור את העין של האישה, גיבורת הסרט, ולעוור את נקודת המבט שלה. באותה הזדמנות הגיבור מבתר את הירח המאיר את זירת הפשע וע"י כך הוא גם משסע בסכיננו, באופן סימבולי, את הירח כסמל של הארכיטיפ הנשי. כלומר, באמצעות הסכין שהוא הסמל של המין הגברי הגיבור ממית את היסוד הנשי ברגעים הראשונים של הסרט. להבחנתי, בונאל רומז לצופים שהעין של האישה בסרט מסמלת את הראייה הבורגנית שהיא פיזית במהותה ומתמקדת במציאות הגלויה לעין ולכן חסרת מעוף ויצירתיות. מסיבה זו, לכאורה, בונאל מחליט לעקור את העין המיותרת.

הפרדוקס שבמצב המתואר הוא שמצד אחד האמנים הסוריאליסטים של תחילת המאה ה-20 התנגדו לערכים של החברה הבורגנית של התרבות המערבית אבל מצד שני אנו עדים למאבק שהתרחש בתודעתם ושאותו הם נהלו בעיקר נגד העוצמה של המיניות הנשית והנוכחות של הארכיטיפ הנשי. כלומר, למרות שאמנים כבונאל ודאלי התמרדו נגד הצביעות הדתית והדחקת המיניות בחברה הם בעצמם ניסו דכא ולחסל את המיניות הנשית.

אני רואה בסצנה של ביתור העין והירח גרסא מודרנית של המיתוס הבבלי המתאר את הקרב בין האלה תיאמת והאל מרדוק. במהלך הקרב האלה תיאמת משוסעת ע"י האל מרדוק שתופס את מקומה כמלך האלים. הביתור של אילת היסודות של האדמה והמים ע"י אל שמייצג את יסודות הרוח והאש הוא גם הביתור שמפריד בין השמים והאדמה, בין העיקרון הנשי והעיקרון הגברי, ובין טבע נחות וכוח רוחני עליון. החלוקה המיתולוגית הזאת עצבה את תפיסת העולם של התרבות הפטריארכאלית במשך אלפי שנים. בונאל תאר את התהליך של היווצרותם של דימויים מהסוג הסוריאליסטי כתהליך שלאמן אין שליטה עליו. לתפיסתו האלמנט ההכרחי ביצירת אמנות הוא המסתורין. על המסך מתרחש המסע הלילי של האדם לתוך מעמקי הלא מודע. בונאל חשב שמעט מאד אמנים משתמשים בפוטנציאל של המדיום הקולנועי כדי לחשוף את הבלתי נגלה לעין הפיסית ולהאיר את החבוי במסתורין.⁵ למרות חזונו הקולנועי המתקדם, בונאל כרוב האמנים של תקופתו עדין לא היה מוכן להפנים בתודעתו את הארכיטיפ של האם הגדולה כחלק אינטגרלי מנפשו. כדי לגשר בין היסוד הגברי והיסוד הנשי היה צורך בהבנת הארכיטיפ הנשי מפרספקטיבה נשית. עד המחצית הראשונה של המאה ה-20 הארכיטיפ של האם הגדולה והאנימה תוארו בעיקר מפרספקטיבה גברית באמנות הפלסטית ובקולנוע.

משנות ה-70 של המאה ה-20 ניתן להבחין בנטייה ברורה של נשים יוצרות בתחום הפרפורמנס-ארט, מחול, קולנוע ווידיאו שחיפשו שפה אסתטית שתיתן ביטוי אותנטי לזהותן הנשית. מכיוון שהקולנוע ההוליוודי והפופולארי אובחן ע"י תיאורטיקניות פמיניסטיות, לדוגמא לורה מלווי, כהשתקפות של תפיסת העולם הפטריארכאלית, התגבשה המודעות שנשים צריכות להמציא שפה קולנועית ייחודית כדי לומר משהו אורגינאלי.⁶ כחלק מהחיפוש אחר שפה נשית בקולנוע, אמניות ותיאורטיקניות פמיניסטיות החלו לחקור את ההיסטוריה של הקולנוע במטרה לאתר נשים שנמחקו

מההיסטוריה של הקולנוע ע"י אלו שכתבו אותה. ואכן, בראשית ההיסטוריה של היצירה הנשית הסתתרה מיה דרן כמו כוכב שאורו כוסה בערפילים. האופן שבו מיה דרן מוקמה בהיסטוריה של הקולנוע לא יצר התעניינות רבה. היא נשמטה מרוב ספרי הקולנוע החשובים, הוזכרה כיורשת של הסוריאליסטים, והסרטים שלה תוארו במונחים צורניים ויבשים. במסגרת הארגון הראשון להפצת סרטי נשים בבריטניה פליסיטי ספיירו וג'ודית היגינבוטום הוציאו לאור חוברת על הסרטים של מיה דרן. היגינבוטום כתבה שכשהסרטים של מיה דרן התגלו מחדש בשנות ה-80 התברר שנשים חיכו לסרטים כאלו וקיוו בסתר ליבן שיש כאלו סרטים בעולם. בסרטים של מיה דרן נשים מצאו את הנושאים ההכרחיים לנשים ואלו הנושאים שההיסטוריונים של הקולנוע לא יכלו לזהות או להעריך. נשים לא התעניינו ביחסים בין מיה דרן לעבודות של אמנים בני זמנה, או כיצד היא יצרה את הדימויים באופן טכני, אלא בדימויים עצמם והמשמעויות שלהם.⁷

מיה דרן (1917-1961), ששמה המקורי היה אלינורה דרנקובסקי, נולדה בקייב להורים יהודים ליברלים. אביה היה פסיכיאטר. בעקבות הפוגרומים המשפחה היגרה לניו יורק ובשנת 1922 שם המשפחה קוצר לדרן. אביה ואמה שחיו בנפרד שלחו אותה ללמוד בבית-ספר בינלאומי בשווייצריה. אלינורה המשיכה את לימודיה באוניברסיטת ניו יורק ובסמית' קולג' קבלה תואר שני בספרות ב-1938. בשנות ה-30 בעקבות העניין שלה במחול אלינורה עבדה כמזכירה של קתרין דנהם ולהקתה. קתרין דנהם נחשבת לחלוצה של המחול האפריקאי - האמריקאי המודרני ולאנתרופולוגית מובילה של מחול אפריקאי. למחקר של דנהם על ריקודי דת הוודו בהאיטי, ולמעורבות האישית שלה ככוהנת וודו, הייתה השפעה מכרעת על ההתפתחות האישית והמקצועית של מיה דרן. במהלך מסע ההופעות של הלהקה דרן הכירה מהגר מצ'כיה, קולנוען בשם אלכסנדר האמיד והשנים נישאו. הם שינו את שמה למיה על שם אלת האשליה ההינדואיסטית והשם הלם את הזהות החדשה שלה כאמנית של קולנוע פואטי ומטאפיזי.

מיה דרן בסרט 'רשתות של אחר הצהריים'.

מיה דרן יצרה שש סרטים קצרים וכתבה מאמרים רבים על אמנות הקולנוע. היא עשתה את סרטיה מחוץ למסגרת מסחרית בתקציב



מזערי ובלי קשר לתעשיית הסרטים של הוליווד. סרט נוסף שצלמה בהאיטי לא הושלם על ידה ונערך אחרי מותה. הסרט הוביל את מיה למחקר אנתרופולוגי של דת הוודו, שכלל את הניכתה לכוהנת וודו, ולכתיבת ספר שעד היום נחשב לאחד הטקסטים החשובים ביותר על הנושא: 'הרוכב השמימי: האלים החיים של האיטי' (1953) בעריכת ג'וזף קמפבל. פעילותה הנמרצת למען הכרה בקולנוע עצמאי סללה את הדרך לתנועת הקולנוע הניסיוני האמריקאי. אולם יותר מכל מיה דרן היא אחת החלוצות של הקולנוע הנשי והאישה הראשונה בהיסטוריה שהפכה את עולמה הפנימי וגופה הפיזי למרכז היצירה הקולנועית.



הסרט At Land ('על היבשה') משנת 1944 עוסק לדבריה של מיה בזהות, באי שייכות, ובחוסר היכולת של האינדיבידואל להשיג יחסים קבועים ומאוזנים ביקום שעליו אין לו שליטה.⁸ ברמה הפרסונאלית, הסרט עוסק בקונפליקטים שבין העולם הפנימי של הגיבורה והחברה החיצונית. ברמה הטראנס-פרסונאלית הסרט מתאר את הקונפליקטים שבין הארכיטיפ הנשי שבנפש האינדיבידואל והחברה הפטריארכאלית שלכשעצמה שבויה ביקום שעליו אין שליטה. מבחינה סגנונית הסרט הוגדר ע"י מיה כסרט טראנס. כמושג צורני סרט טראנס מתפתח מתוך תנועה והיגיון פנימיים. כמו בחלום המצלמה והעריכה יוצרים עולם דמיוני וסובייקטיבי. סרט טראנס לא מאפשר משמעות אחת והדמיוניים שבו פתוחים למגוון של פרשנויות. בסרט 'על היבשה' השפה הקולנועית היא אמצעי לחקירה יצירתית של דמיוניים סימבוליים המזוהים עם הגדרת הנשי. בסצנה הפותחת של 'על היבשה' הגיבורה המגולמת ע"י מיה דרן נסחפת לחוף ע"י הגלים כמו יצור מיתולוגי מעולם אחר. התיאור של הגלים שזורמים אחורנית באופן על טבעי כדי להוציא את האישה מהמים מרמז על דינאמיקה המסתורית שבין האישה לים. הגיבורה עוזבת את הסביבה המטריארכאלית של הים שכדימוי מסמל את עריסת החיים ואת העולם הפנימי של הרגש, הדמיון והחלומות.

הגיבורה נסחפת ליבשה בסרט 'על היבשה'.

מתוך הים היא עולה ליבשה ולעולם החיצוני שמתגלה בהדרגה כטריטוריה פטריארכאלית. בתחילת הסרט



הגיבורה עושה את דרכה תוך כדי זחילה על הבטן והדימוי מעורר מיד אסוציאציות של דג-אישה או בת ים. הסרט ממשיך ללא דיאלוג או פס קול דרך תנועות הגוף של הגיבורה הנכנסת ויוצאת במרחב לא ליניארי. מפגש מבולבל עם גבר על שביל מוביל לבקתה. הגבר הופך לסדרה של דמויות גברים מתחלפות אך ממשיך ללוות אותה לאורך השביל. אולי כדי לרמוז שלא מדובר בגבר אחד אלא בדפוס גברי המלווה את הגיבורה על היבשה. בעוד שהגבר נכנס לבקתה דרך הדלת הראשית הגיבורה בוחרת להיכנס דרך פתח נמוך שנפער בקיר בין לוחות העץ. הגיבורה, ויוצרת הסרט, כמהות אחת לא מעוניינות בהתנהלות הישירה והרציונאלית של הגבר אלא בדרך אחרת שתוביל למקום חדש לגמרי כדי לגלות את הנסתר. דימוי הבקתה יכול להתפרש כמבנה המייצג את העולם הפטריארכאלי החיצוני שבו העולם הפנימי והנשי מוחצן באמצעות נוכחותה של הגיבורה. המעבר מהפתח שבקיר מוביל את הגיבורה לארוחת ערב אלגנטית ולשולחן שעליו היא זוחלת לעבר לוח שחמט. האורחים הישובים סביב השולחן עסוקים בשיחה ולא מבחינים באישה הזוחלת ביניהם. העובדה שהגיבורה אינה נראית לעין מרמזת על התחושה הנשית המוכרת של חוסר שייכות וניכור מהעולם. תחושה נשית של חוסר קיום ממשי וחוסר קול והשפעה בעולם המעשה החיצוני. לארכיטיפ הנשי שהודחק ע"י הפטריארכיה אין משמעות ונוכחות פיזית במציאות החיים. הגיבורה נעה בחלל כדימוי שמחצין את קיומה כאינטואיציה, כצד הלא ריאלי, כאינסטינקט מוכחש, וכישות שהוגלתה למימד הלא פרקטי של החיים האנושיים.

הגיבורה זוחלת על השולחן. 'על היבשה'!

הדימוי האסוציאטיבי של בת הים, או אפילו הרמז לנשיות בלתי מסווגת, אינסטינקטיבית ומסתורית המגיעה מעולם אחר מדגיש את בעיית הזהות של גיבורת הסרט. לאורך חייה מיה התמודדה עם תחושה



חזקה של זרות כיהודיה, רוסיה, מהגרת, אמנית קולנוע, כוהנת וודו, ואקטיביסטית של קולנוע אוונגרדי שפעלה ללא מסגרת או שיוך ברורים. אולם תחושת החוסר שייכות והניכור שבין העולם הפנימי לעולם החיצוני המתוארת בסרט הוא מצב קיומי שנשים רבות עדין יכולות להזדהות איתו. נשים רבות חיות את מסע הגיבורה הנאבקת על קיומה הפיסי והרוחני בחברה העיוורת למהותה או המתעלמת מנוכחותה. משחק השחמט שעל השולחן

שלעברו הגיבורה זוחלת מסמל שליטה ומאבקי כוחות המאפיינים את התרבות הפטריארכאלית. גניבת הפיון מהמשחק ע"י הגיבורה מרמז על התעקשותה לסמן את מקומה באופן עצמאי בחלל ובזמן. הפיון יכול להתפרש כאובייקט המייצג את העצמי של הגיבורה ועליו כפי שאנו רואים הגיבורה אינה מוותרת. ניצחונה במשחק החיים תלוי בשמירת הפיון ושלמות העצמי.

רצוי לקחת בחשבון שהסרט מורכב מדימויים ומהתרחשויות לא ליניאריות ואינו מבוסס על סיפור בעל מבנה ברור עם התחלה, אמצע וסוף. לכן, כל ניסיון לתאר את הסרט באופן עלילתי, סיפורי או מילולי מצמצם את עומק הדימויים ומשמעויותיהם. ברצוני להתייחס למספר דימויים נוספים מגוף הסרט מתוך הבנה שהפרשנות שלי אינה סטאטית או חד משמעית. הפרשנות שלי נתפסת כאפשרות מכיוון שפרשנות אחת או במיוחד פרשנות חד משמעית אינה תואמת את הקולנוע הפואטי הרווי בסימבולים ומטפורות. מיה הגדירה את הקולנוע שיצרה כקולנוע פואטי שבו את מקום המילה תופס הדימוי. הדימוי אינו מן הסתם מחליף את המילה או יוצר לה תחליף אלא הדימוי הוא הדבר עצמו ונובע מעצמו. אי לכך הדימוי הקולנועי הפואטי אינו הבעה ספרותית או תחליף לה. הדימויים עצמם אינם מתארים התרחשות ספציפית אלא את האווירה שסביב ההתרחשות ואת הרגשות או הרעיונות שהיא מעוררת. קולנוע פואטי לא עוסק בעובדות ובפעולות חיצוניות אלא בתוכן הפנימי והמטאפיזי של הדברים. בסצנה אחרת בחלל הפנימי של הבקתה מיה נכנסת לחדר שבו שוכב על מיטת מות איש מבוגר מכוסה בסדין. חלופת המבטים בינה לבין דמות האב המאיימת משדרת מתח, חרדה, ותחושה של קיפאון. באותו זמן אנו רואים מים משתקפים על פניה של מיה למרות שאין מים בחדר. אפשר לחוש שאם היה איזשהו דיבור ורבלי בינה לבין הגבר במיטה היא הייתה נופלת מיד לתוך סדר העולם הפטריארכאלי. אבל, היא חומקת משם בגמישות כמו החתול שנשמט מזרועותיה. השתיקה שמדגישה את ההיעדר השפה המדוברת שבסרט מדגישה גם את העדר המילים שמגדירות את סדר העולם הפטריארכאלי על היבשה. העולם הפנימי שמתחת למים אינו משוחח באמצעות מילים ואותיות אלא באמצעות שפת הדימויים הראשוניים והאינטואיטיביים. מיה רצתה שהסרט יראה בחלקו כאילו הסצנות מתרחשות מתחת למים. העולם שמתחת למים כדימוי מייצג את הלא מודע הקולקטיבי ואת הרבדים הפנימיים של הנפש שמשתקפים בסרט בעולם

החיצוני. באופן זה, מיה יוצרת את הסינתזה בין העולם הפנימי לעולם החיצוני כשהתוכן הפנימי מוחצן דרך השתקפות קונקרטית וחזותית של דימוי, רגש או רעיון. להערכתי הסרט שעוסק בקונפליקט בין הגיבורה לחברה הוא אחד הטקסטים הראשונים בקולנוע שניתן להגדירו כטקסט שעוסק בהעצמה נשית. על אף המאבק של הגיבורה הסרט זורם בחן ובקלילות. הכריזמה והיופי של מיה, גופה הנע כבמחול בחלל וזמן אינסופיים תורמים למסתורין שהיא טווה בין הגוונים וההשתקפויות של האור והצל. בחלקו האחרון של הסרט אפשר להבחין בתהליך שבו הגיבורה אוספת את מרכיבי הנפש שלה לתוך מארג של שלמות. היא צופה מחדש במהלך האירועים שעברו על היבשה תוך כדי איסוף אבנים הנשמטות מחיקה. פעולה המרמזת אולי על הצורך שלה לאסוף את חלקי הנפש הפזורים ולאחדם.

שלושת הנשים על החוף. 'על היבשה'.

היא מוצאת את המרכיב החסר לשלמותה בדמות הפיון המסמל את העצמי בסצנה שבה היא מצטרפת לשתי נשים צעירות המשחקות שחמט על שפת המים. הדימוי של שלושת הנשים על החוף מזכיר את המערך המשולש של



האלה במיתולוגיות השונות. הארכיטיפ הנשי כדימוי נוהג להתפצל לשלוש דמויות של נשים המייצגות את שלושת פניה של האלה או את שלושת הגרציות. הדימוי המרמז על הנשים הצעירות והמודרניות בסרט כהתגלמותן של שלושת הגרציות שהן אלות המוסיקה והאמנות מעניין במיוחד בעיקר בהקשר של הסרט כיצירה נשית מקורית. בסצנה זו בולטת לעין ההתנהלות הנשית של המשחק המסמל את הטקטיקה הלוחמנית והתחרותיות של התרבות הפטריארכאלית. בניגוד למשחק הלוגי והשכלתני של הגברים הנשים משחקות שחמט בהיסח דעת ונראה שהן מחליטות על מהלכי המשחק מתוך דחף פנימי, וסוג של אינטואיציה מזוגה בשעשוע. זאת ההזדמנות של הגיבורה להתל בחברותיה ולגנוב את הפיון מלוח המשחק. הפיון מסמל את המהות שנשמטה ממנה בעת המאבק על היבשה. ברגע שהפיון בידה היא אוחזת בסמל של עצמיותה השלמה והבעת פניה האכסטטית מרמזת על עומק הסוד והעוצמה שבפיון. ניצחונה מופגן בסצנה האחרונה של הסרט

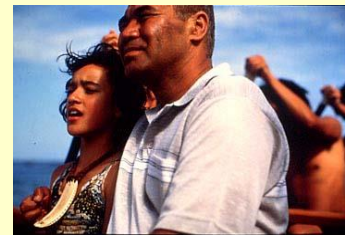
המתארת אותה רצה לאורך החוף כשזרועותיה מורמות בתנועה המוכרת לנו מפסלים ותיאורים ארכאיים של האלה והאם הגדולה.



הסרט 'רוכבת הלוויתן' מאת הבמאית הניו זילנדית ניקי קארו משנת 2002 מתחיל בסצנה של לידה כשהיציאה של הוולד האנושי מתעלת הלידה מחוברת דרך עריכה עם צילומים תת מימיים של לווייתן. דימויים אלו עשירים במטפורות. היציאה ממי השפיר מתוארת כיציאה ממי האוקיאנוס, והתינוק האנושי הוא כמו ייצור מימי שבריאיתו מתחילה במים. כמו בסרט הקודם הגיבורה של 'רוכבת הלווייתן' יוצאת מהים ומהטריטוריה המטריארכאלית של האם הגדולה. אולם בניגוד לקולנוע הפואטי של מיה דרן, הסרט 'רוכבת הלווייתן' מבוסס על עלילה ליניארית ועוסק במאבקי כוחות מסוג אחר. לכן, יש צורך להתייחס לאספקט הספרותי של הסרט ולעסוק באירועים כרונולוגיים. הסרט עוסק במנהיג מאורי זקן בשם קורו שמנבא שהבן שיולד לבנו יהיה המנהיג החדש של השבט. ייעוד הבן להמשיך את שושלת המנהיגים המפוארת של המשפחה. לאכזבתו, אשת בנו שמתה בלידה יולדת תיאומים, בן ובת. הבן נולד מת והילדה מאומצת ע"י סבתה. אבי הילדה שלבו נשבר ממות אשתו ובנו עוזב את השבט ומהגר לגרמניה. הילדה ששמה פאיקיה מפתחת חזיונות משלה וחשה קשר עם רוכב הלווייתן המיתולוגי שהוא האב הקדמון של השבט. בעמקי ליבה פאיקיה מרגישה שיום אחד תלך בדרכו. פאיקיה יוצרת קשר עם הלווייתנים, היא שרה להם והם שרים לה. קורו מתעלם מהסימנים כי היא רק ילדה. לנוכח מצב השבט המתפורר קורו מקים בית ספר כדי ללמד את נערי השבט את אמנויות הלחימה של התרבות המאורית בתקווה שילמדו כיצד להיות גברים בדרך המסורתית. פאיקיה מתגנבת לבית ספר, צופה בשיעורים ואפילו משתתפת בקרב מקלות עד שהיא נתפסת ע"י קורו ומגורשת. קורו זועם כי לאישה או לילדה אסור לפי המסורת לקחת חלק בקרב המקלות, והפלישה של נכדתו לבית הספר מטמאת את קדושת המקום. הסבתא של פאיקיה מבחינה בתכונות של הילדה ומעודדת אותה אך קורו מתעלם ונוהג עם נכדתו שאוהבת אותו מאד בקשיחות ובקרירות. בייאושו, קורו מנסה לבחור מנהיג לשבט מתוך נערי הבית ספר ולוקח אותם בסירה לים. הוא משליך למים טוטם עשוי משן של לווייתן ומבקש מהנערים להחזיר את האובייקט. הנער שימצא את הטוטם בקרקעית ויביאו

בחזרה לקורו יהיה המנהיג הבא של השבט. הנערים נכשלים והטוטם אוכד בים. בינתיים, פאיִקיה ששוחה לקרקעית מוצאת את הטוטם בקרקעית הים ומביאה אותו לסבתה. קורו ממאן להתייחס לכך. בשלב הזה עדר של לווייתנים מגיע מהמעמקים ונתקע על החוף. קורו רואה בכך אות למזל רע. הלווייתנים הגוססים על החוף מסמלים את המוות של השבט ואת הסוף של המסורת. אנשי השבט מנסים להציל את הלווייתנים ולגרור אותם בחזרה לים אך נכשלים. כשכולם עוזבים את החוף, פאיִקיה מתגנבת לשפת הים ומתקרבת ללווייתן הגדול, ראש הלהקה שתקוע על החוף. אז משהו מסתורי קורה. פאיִקיה מברכת את הלווייתן בדרך המאורית המסורתית וחולקת עמו את הנשימה. היא מתיישבת על גב הלווייתן ומצליחה לעורר אותו לנוע לתוך הים. אנו רואים את פאיִקיה רוכבת על הלווייתן כדמות מיתולוגית, שומעים את קולה ברקע, ומבינים שהיא מוכנה למות. הלהקה חוזרת לים בעקבות המנהיג. לאחר מכן מתברר שפאיִקיה נסחפה לחוף ע"י הגלים ושהיא מחלימה בבית חולים. קורו מכיר בכך שנכדתו היא המנהיגה החכמה של השבט ועידן חדש מתחיל.

קורו ונכדתו פאיִקיה. 'רוכבת הלווייתן'.



לתפיסתי הסרט מעבד מחדש מיתוס עתיק ועוסק בארכיטיפ הנשי באופן שהולם את רוח הזמן. הסרט 'רוכבת הלווייתן' לא הסעיר יותר מדי אנשים כי אין בו את הקונפליקט הקלאסי

בין האדם לטבע. הסרט לוקח בחשבון תפיסה אקולוגית שלא מאפשרת את הפיתרון המהיר וההחלטי שמאבק כוחות פטריארכאלי מובהק דורש. הסרט מתאר מצב שונה שבו הלווייתנים משתוקקים לאדם והאדם משתוקק ללווייתנים ולכן למראית עין לא קורה שום דבר דרסטי. בניגוד למאבק הכוחות הסטנדרטי ניתן להבחין בעלילת הסרט תיאור של תהליך עמוק ואיטי של איזון ברמה הפיזית, הנפשית והמיתולוגית. קורו, המנהיג ושומר המסורת, חושש מהקרע שבמנהיגות ובהמשכיות השבט כשושלת של דם. קרע נוסף הוא הפירוד שבין השבט ללווייתנים המסמל את הקרע שבין הטבע, השבט, ועולם הרוח של המיתוס. קורו שואל את הלווייתן הגוסס על החוף: 'את מי יש להאשים?' ברקע שומעים את פאיִקיה אומרת: 'הוא רצה למות. לא הייתה לו סיבה לחיות יותר'. פאיִקיה היא זאת שתפקידה לאחות את הקרע ע"י חידוש הקשר של השבט עם הלווייתנים. כלומר, הילדה חוזרת אל הארכיטיפ הנשי של מעמקי הים, צוללת לתוך הלא מודע הקולקטיבי, וחוזרת

ליבשה עם ידע שמוביל לטרנספורמציה חברתית ורוחנית. למרות שמדובר בסיפור מקומי של שבט מאורי התוכן נוגע בחזון אקולוגי ורוחני ששייך לעולם כולו במאה ה-21. לכן, אין זה מפתיע שהסרט עוסק בדמות של מנהיגה רוחנית עם מודעות אקולוגית ותהליכי שינוי שקשורים למעמדן של נשים כמנהיגות רוחניות. הסרט ממחיש את הטרנספורמציה של קורו, המנהיג הרוחני האחרון מסוגו, שמבין שאם הוא לא יאפשר שינוי במסורת השבטית הפטריארכאלית הוא יפסיד את הכול. כלומר, ללא שינוי בסדר העולם הפטריארכאלי ואיזון בין העיקרון הנשי והעיקרון הגברי במסורת ובהנהגה הרוחנית, השבט יתפורר והמסורת תגווע. ללא כל ספק הסרט מקדם את הרעיון שמנהיגות רוחנית בעידן הנוכחי ובעתיד חייבת להיות על בסיס שוויוני בין גברים ונשים. בנוסף, הסרט מדגים שהדוגמה הפטריארכאלית המסורתית אינה עומדת במבחן הזמן למרות כל המאמצים לשמרה. תרבויות ומסורות פטריארכאליות מתפרקות ומאבדות את חיוניותן ללא קשר הוליסטי והרמוני מסוג חדש עם הארכיטיפ של האם הגדולה. הסרט ממחיש תהליך ממשי שקורה בחברה המאורית העכשווית שבה נשים נוטלות לעצמן תפקידים שהיו בעבר נחלתם של גברים בלבד למרות התנגדותם של שומרי המסורת. דמותה של פאיקה היא דמות הגיבורה של זמנינו. הסיפור שלה הוא מסע הגיבורה העכשווית שלא מוותרת על הגשמת ייעודה המיתולוגי למרות כל המכשולים. פאיקה מוכנה למסור את חייה למען האידיאה השלמה שהיא התגלמותה המיתולוגית והעכשווית של רוכבת הלוויתן.

הקשר שלנו עם הלווייתנים והים הוא נושא רלבנטי במיוחד בעידן המשבר האקולוגי. נושא זה חוזר לתודעה ועולה לשיח החברתי כמו הלווייתנים עצמם שמגיחים מהמעמקים באופן בלתי צפוי כל פעם מחדש. בחודש פברואר האחרון לוותן הרג את המאמנת שלו בפארק הים באורלנדו שבארה"ב בעת מופע פומבי. מספר ימים אחרי האירוע הטרגי המופעים המשיכו בדרכם השגרתית. במונחים אחרים ניתן לומר שההצגה ממשיכה ומפלצת הים המיתולוגית שתוארה ע"י מנהל פארק הים 'כחיה טובה' עומדת לשרות האדם⁹ הגישה הזו נובעת לדעתי מהנרטיב היהודי - נוצרי שבספר בראשית המעניק לבני האדם זכות עליונה ומיוחדת למשול באדמה, ולרדות בדגת הים, בחיות ובצמחיה. המסר של 'רוכבת הלוויתן' בניגוד לאידיאולוגיה הפטריארכאלית של כיבוש הטבע ועליונות האדם מעל החי והצומח עוסק בדיאלוג המיתולוגי שבין הלוויתן המסמל את המפלצת הארכאית של המעמקים לאנושות. הלווייתנים המתוארים בסרט, מלבד מצילומי הלווייתנים מתחת למים, הם מודלים

שנבנו במיוחד במטרה לא להפריע או לפגוע ביצורים עצמם. השחקנים בסצנה המתארת את הלווייתנים שנגרפו אל החוף הם ילידים מאורים מקומיים. בזמן הצילומים של הניסיון להחזיר את הלווייתנים לים השחקנים התרגשו עד דמעות מעוצמת האירוע. המשתתפים חוו את המיתוס ואת הקשר הרוחני שלהם עם הלווייתנים דרך המודלים. בדיוק כפי שהמסכה של החיה שמשה בעבר את השאמאן ליצירת קשר עם הרוח של החיה המודל של הלווייתן הפך למדיום המקשר בין האדם העכשווי לרוח הלווייתן בסרט. ההוכחה לכך מצויה במבע הרגשי שליווה את הקשר האוטנטי בין האנשים למודלים של הלווייתנים שתועד ע"י המצלמה.¹⁰ הסרט 'רוכבת הלווייתן' מתאר באופן אמפאטי את הקריאה לשינוי רדיקלי בערכים ובאמונות שלנו באמצעות חיבור מחודש עם הרוח שבטבע ועם הפן הרוחני והטרנספורמטיבי של האם הגדולה.

אנשי השבט נוטשים את המאבק
להציל את הלווייתנים. 'רוכבת הלווייתן'.



פאיקיה מברכת את הלווייתן. 'רוכבת הלווייתן'.



ארכיטיפ בת הים הוא ההשראה לסרט 'Fountain' ('מזרקה') משנת 2000 והינו מוטיב חוזר בעבודותיה של יוצרת הסרט האמנית הבריטית מרים קינג. בת הים היא דמות נשית שכארכיטיפ מזוהה עם הלא מודע הקולקטיבי, האינסטינקט והטבע הפראי. לכן, שכשבת הים יוצאת מהמים ועולה על פני האדמה היא מביאה עימה את פירות הים שהם עולם הדימויים החבוי בלא מודע הגדול. רוב התגלמויותיה של בת הים במיתוסים, בספרות, באמנות ובקולנוע מגיעים אלינו מפרספקטיבה גברית ומעולם של דימויים בעלי גוון פטריארכאלי.

במיתוסים של התרבות המערבית בת הים היא לרוב דמות שמאיימת על הגבר וקשר אינטימי עימה יכול לעלות לגבר בחייו או באובדן שפיות הדעת. יונג תאר את הדימויים של בת הים, הסירנה ורוחות המים כארכיטיפ של האישה הפאטאלית והיצאנית. בת הים היא האנימה השלילית, המאיימת והמסוכנת.¹¹ בניגוד למשמעויות השליליות של הארכיטיפ של בת הים בתודעה הפטריארכאלית ובתרבות המערבית בכלל ברצוני לציין שזהו ארכיטיפ משמעויות להתפתחותה של המהות הנשית העכשווית. בסרט 'מזרקה' נעשה שימוש כוריאוגרפי בשפה הקולנועית כדי ליצור קישורים בין עולמות וחללים שהחיבור הנורמטיבי ביניהם הוא בלתי אפשרי. מרים קינג רואה את בת הים כמתווכת בין העולמות ובין המרחבים השונים בחלל ובזמן. בסרט זה בת הים היא החוליה החסרה שמחברת בין העולם הגלוי לעין לעולם הבלתי נראה. המים של המזרקה שמאכלסים את בת הים הם הנוזל שמחבר בין העולם הפיסי לעולם התופעות המטאפיזי. אלמנט המים הוא המדיום שמכיל את האיכות הנשית החבויה בטבע הנסתר של הדברים. בסרט 'מזרקה' ניתן לראות דימויים ייחודיים ובלתי שגרתיים המתארים קשר עמוק שנוצר בין אישה רגילה ועכשווית עם בת ים. בדרך כלל אנו רגילים לצפות בקשר שנוצר בין גבר לבת ים. בנוסף, הקשר בין הגבר לבת הים מתודלק בדרך כלל ע"י משיכה מינית לאקזוטי ולאחר שבת הים מסמלת. בסרט זה אפיונים אלו נעדרים. ההיעדר השפה המילולית תורם לסימון המרחב המיתולוגי והמטאפיזי של המזרקה כטריטוריה של הנשי ומפריד בין המזרקה לעולם האורבאני והסואן שבו היא ממוקמת. העולם הפנימי חבוי כמו נוזל שזורם מתחת למדרכות העיר ומתחת לפני הדברים. גם בסרט זה כבסרט 'על היבשה' הארכיטיפ הנשי מתפצל למערך של שלוש דמויות נשיות: האישה הזקנה והחכמה, הנערה, ובת הים שהיא האישה שמעבר לזמן ולמציאות הנראית לעין. לפני שהאישה הזקנה והחכמה עוברת למימד הנצח היא מוסרת לנערה את סוד בת הים דרך תנועה ודימוי. התנועה היא ספיראלית ומעגלית באיכותה, מעיין רצף של תנועות מחול עדינות ופשוטות שרומזות על סוד שעוצמתו היא מעבר לתפיסה הרגילה של המציאות. הנערה בניגוד לאישה החכמה אינה יכולה לראות את בת הים בינתיים ואינה יכולה לבנות בעיני רוחה את הדימוי הפנימי ולראותו משתקף בעולם החיצוני. אבל היא יכולה לקלוט את מהותה של בת הים דרך תנועה ומקצב. אולי יום אחד גם היא תראה את בת הים משתקפת במזרקה שבכיכר העיר ותעביר את הסוד הלאה כמו גל על פני המים. המבנה המעגלי של המזרקה, התנועה המעגלית של הריקוד, וההתגלות של בת הים בתוך המבנה העגול שמכיל את המים מרמזים על תהליך

שעוסק בהתגבשות העצמי של הדמות הנשית ובשלמותו. בסרט 'מזרקה' אין גיבורה אחת אלא שלוש דמויות שגורלן שזור ברשת של קשרים נסתרים ושביחד הן מתארות את מעגל החיים הנשי. הבינה הנשית אינה רשומה בשפת המילים כפי שהדימוי של הדיו המתמוסס במי המזרקה מרמז. הדימויים בסרט הם כמו הירוגליפים של הארכיטיפ הנשי ומהיותם סימנים גם הם פתוחים למגוון של משמעויות. מעל לכל, מצאתי שהאיחוד בין האישה לבת הים מסמל את איחוי הדואליזם שמפריד בין עולם הטבע האינסטינקטיבי והרוחני של העיקרון הנשי לבין המהות השכלתנית והפרקטית של העיקרון הגברי. בת הים חיה בתודעתנו ויש לנו את הבחירה להכחיש את קיומה או לשלב את מהותה בחיינו. היחס החיובי לדימוי של בת הים והדיאלוג הפנימי עימה בסרט מציין שינוי בתפיסת משמעות הארכיטיפ ונטרול הפחד מפניו.



הסרטים שהבאתי במסגרת ההרצאה הם דוגמאות נבחרות מתוך אוסף משמעותי של יצירות מפרספקטיבה נשית שממחישות את ההתפתחות בהבנת הארכיטיפ הנשי באמצעות דימויים ויזואליים. מהדוגמאות ניתן להסיק שהדימויים של הארכיטיפ הנשי משתנים בהתאם לרוח הזמן ושהמעבר ליצירה נשית מודעת בקולנוע מוביל לטרנספורמציה בדרך שבה נשים מתארות את עולמן ובאופן שבו הזהות הנשית מתוארת. הדוגמא הראשונה של הסרט 'על היבשה' ממחישה פריצת דרך בקולנוע שאפשרה לדמות הנשית להפוך מאובייקט פאסיבי לסובייקט דינאמי. מיה דרן הייתה האישה הראשונה שכיוונה את המבט הנשי ואת העין של המצלמה כלפי העולם הפנימי והאישי. בניגוד לדאלי ובונאל שעיוורו את העין הנשית, מיה הופכת את העין של הגיבורה למרכז ההתרחשות, ולמקור של חזון המורכב מעולם פנימי וחיצוני. כוונה זו מוצהרת באופן פואטי בסרט הראשון שלה שבו העין של מיה, גיבורת הסרט, נעצמת והופכת לעין של המצלמה הפונה לתוך העולם הפנימי של החלום והדימויים המטאפיזיים של הנפש.

העין והמצלמה מביטים בעולם הפנימי. 'רשתות של אחר הצהריים'.

הדוגמא השנייה של הסרט 'רוכבת הלוויתן' מציינת את תחילתו של תהליך שמגמתו לאזן בין העיקרון הנשי והעיקרון הגברי בחברה ובדת תוך כדי חידוש



הקשר הרוחני והחיובי עם עולם הטבע של האם הגדולה. היכולת של גיבורת הסרט ליצור קשר פיזי ורוחני עם הלווייתנים מרמזת על סוג של יחסים ודינאמיקה שנתפסים בעולם המודרני כמו מקסם ולא כמו מציאות אינטגראלית שבה האדם והאישה אינם מעל הטבע אלא חלק בלתי נפרד ממנה. הדוגמא השלישית של הסרט 'מזרקה' עוזרת לנטרל את ההשלכות השליליות המיוחסות לדימוי המורכב של בת הים. הארכיטיפ של בת הים כפי שהוא מתואר בסרט הוא מרכיב הכרחי לבריאות הנפש. התכחשות לשירה הבוקעת מהמעמקים כאשליה או התייחסות לבת הים כיצור דמוני, או אפילו אידיוטי זה בעצם סירוב להכיר את מורכבותו של העיקרון הנשי מתוך פחד, דעות קדומות או היאחזות באמונות דתיות מהסוג הפטריארכאלי. הדימוי של בת הים האוחזת באופן מסורתי ראי יכול להתפרש כדימוי נרקסיסטי. אבל בסרטים שהדגמתי הראי הוא אלמנט המים שעליהם משתקפים ומתוכם עולים הדימויים של הנשי. הראי של המים וההשתקפויות שעל פניו הם הרהורים חזותיים על מורכבותו של הארכיטיפ הנשי. בשלושת הסרטים אנו עדים למסע של הגיבורה המודרנית. מרגרט ווארויק מתארת את מיה דרן בסרט 'על היבשה' במילים שלוכדות את מסע הדמות ומהותה:¹² האישה הצעירה נראית כאילו היא מכילה את כל הזמנים ונדמה שהיא צועדת דרך ההיסטוריה ולתוך העתיד.



ביבליוגרפיה

1. Carl. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, London: Routledge & Kegan Paul, paragraph 488, 1963
2. Baring Anne, 'Woman as Custodian of Life', Anne Baring Website
3. Neumann Erich, *The Archetypal World of Henry Moore*. Bollingen Series. Pantheon. N.Y. 1959
4. נצר רות, 'ציוריו של גוסטב קלימט: העלמה והמוות והאמן כבן-מאהב' (הרצאה ביום עיון לכבוד 100 שנה להולדתו של אריך נוימן) ע"מ 9-10
5. Bunuel Luis, 'Mystery of Cinema', Speech, 1953
6. Mulvey Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', Screen 16.3' Autumn, 1975, pp.6-18

7. Judith Higginbottom, Felicity Sparrow, Maya Deren, A Circles Film Programme, July, 1984
8. Deren Maya, At Land, Film Culture, Winter, No. 39, 1965, pp.2
9. 'Killer Whale Killed Trainer after Ponytail Swung in his Face', Post Wire Services, New York Post, February 25, 2010
10. Graeme Kay, Whale Rider - An Interview with Rawiri, Indie London, 2003
11. Carl. G. Jung, Man and his Symbols, Picador, pp.188-190
12. Warwick Margaret, At Land, in Meshes, Trances and Meditations, Monthly Film Bulletin, B.F.I. June, 1988, pp.186

רשימת סרטים

- Un Chien Andalou, Dir: Luis Buñuel, 1929, 16 min, France
- Meshes of the Afternoon, Dir: Maya Deren, 1943, 14 min, USA
- At Land, Dir: Maya Deren, 1944, 15 min, USA
- Whale Rider, Dir: Niki Caro, 2002, 101 min, New Zealand
- Fountain, Dir: Margaret Williams, Creator/Choreographer: Miriam King, 2000, 9 min, UK

