



5-9 June 2016
Sderot Cinematheque

CINEMA
SOUTH
FILM FESTIVAL



פסטיבל
קולנוע
דרום



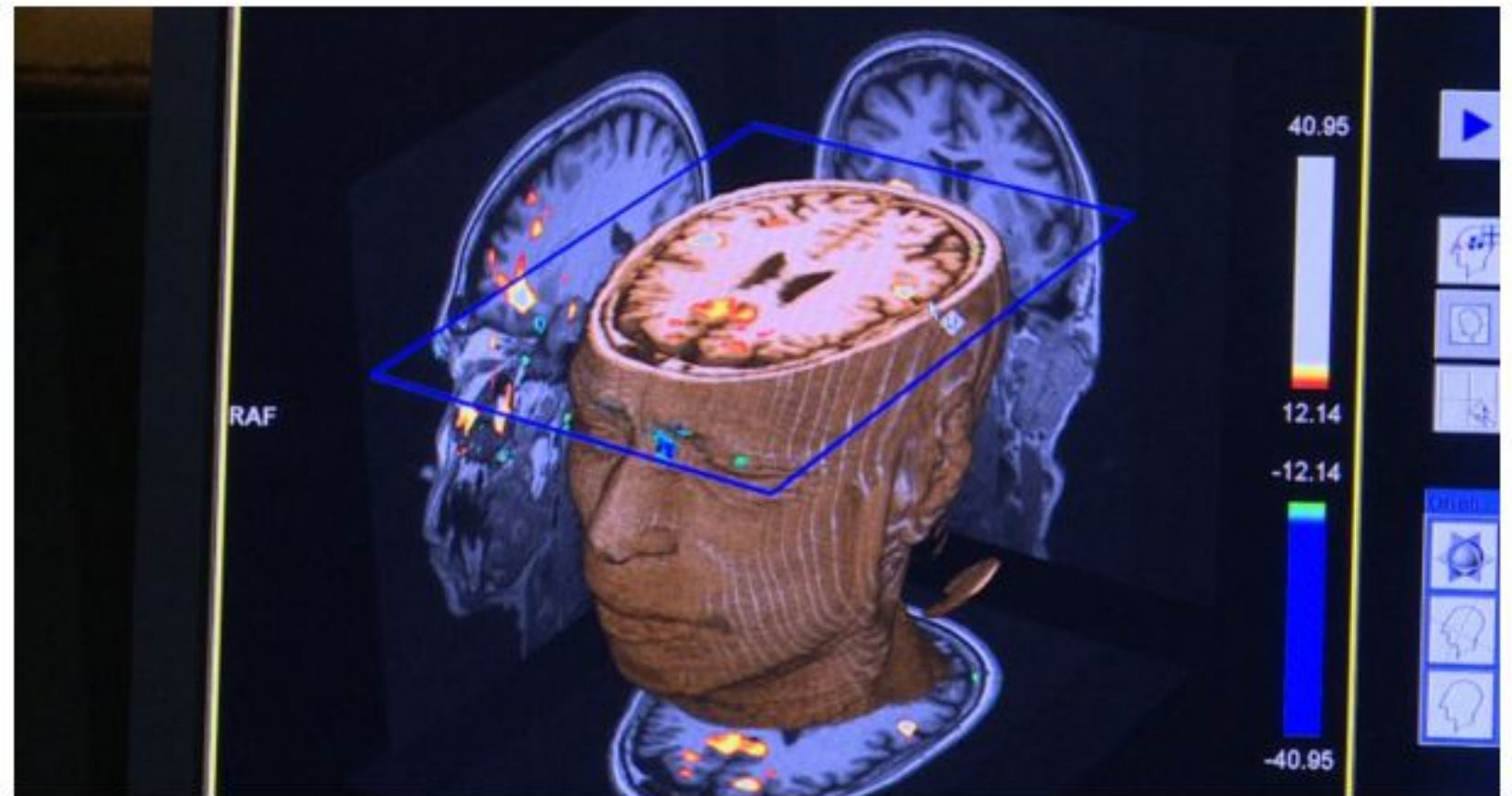
5-9 יוני 2016
סינמטק שדרות

אודות + תכניות + אירועים + תחרויות + כתב עת הרשמה לפסטיבל מכללת ספיר צרו קשר גלריה

עדכונים ← החזרה הביתה בסרטיו של מידי זי - מאמר מ... הגעה ולינה עדכונים שותפים ברכות צוות הפסטיבל ENGLISH

הקרנות

מידע נוסף



על פואטיקה של המוח – מאמר מאת זהר ברנט

ישראל |

כתב עת

על פואטיקה של המוח

זהר ברנט

"עיסוק אינטנסיבי בעולם החי הוא עיסוק במוות", פיט מונדריאן, 1920

ביצירתה הקולנועית לאורך השנים, חקרה נורית אביב היבטים שונים של השפה העברית ושל השפה בכלל, מנקודות מבט שונות. היא התמקדה בעיקר במקומה של השפה ביצירת זהות, זיקה ושייכות, ובחנה באמצעותה נושאים כגון הגירה, מורשת, זיכרון וגם אבדן. העיסוק הקולנועי בשפה ובטקסטים כתובים, הוביל את אביב לנסח לעצמה שפה קולנועית ייחודית.

מתעניינים בלימודי קולנוע לחצו כאן

אביב מעידה על סרטיה שכל סרט מוליד את הסרט שבא אחריו.^[1] הקשרים הגנאלוגיים בין כל סרט לקודמו משרטטים את תוואי מסעה הקולנועי של היוצרת-חוקרת בעקבות השפה. מסע שהחל במילה (2000), אבל עקבות צעדי הגישוש לקראתו כבר נטבעו בסרטה הראשון כבמאית, **כפר קרע, ישראל (1989)**. סרטה החדש, **פואטיקה של המוח (2015)**, נושא מטענים גנטיים, תכניים וצורניים, של כל הסרטים שקדמו לו. אפשר לומר שהוא ואריאציה נוספת, מעין שכלול וזיקוק של כל הנושאים שעלו בסרטיה, וכנזה הוא יכול לשמש כמפה לשיטוט בנבכי יצירתה של אביב. בסרטים הקודמים נמסר המניע האישי של הבמאית בפרגמנטים חסכניים של וויס אובר (voice over), שהופיעו בדרך כלל רק בפתיחת הסרט או בסיומו. ב**פואטיקה של המוח** אביב מקבצת את כל פיסות הביוגרפיה שחשפה בעבר בסרטיה עם שברי זכרונות והרהורים הנשמעים לראשונה לסרט אחד. זה הסרט האישי ביותר של אביב עד כה. המבט האינטרוספקטיבי בחיפוש אחר מקור השפה הקולנועית שלה מוביל אותה שוב לחפש תשובות גם בחוץ. אולם הפעם, לראשונה, היא מבקשת למצוא אותן בשדה המחקר הביולוגי של המוח. את האמנים, את היוצרים ואת אנשי הרוח שפגשה במסעותיה הקולנועיים הקודמים, מחליפים אנשי מחקר, שמתארים את המנגנונים המשותפים לכל בני האדם ולא רק את החוויה האישית שלהם. הסרט נע בין האישי לכללי ובין הפנים לחוץ. כמעין מסע במבנה המפותל של המוח, בזרם התודעה של היוצרת, בביוגרפיה שלה וביצירתה הקולנועית. תוך כדי התנועה הבלתי פוסקת, הרעיונות הפילוסופיים העתיקים ביותר מקבלים גושפנקה מדעית. כמעט כל אחד מהחוקרים מתאר את תהליכי ההתהוות של האני ככרוכים בויתור, באבדן או בפרידה. בחיפוש אחר מקור השפה האורגני, מתגלה המוח כישות פואטית טרגית.

כמו **בשורות (2013)**, שהאיר גלגולים שונים של רגע הבשורה ועסק באימהות ובלידות של גיבורי המיתוסים הדתיים, אבל בעיקר בהולדת אבני היסוד של הקולנוע – התמונה, הקול, השיר – גם **פואטיקה של המוח** הוא בעיקר סרט מטא-קולנועי. כמו **בשורות** הוא נע מבשורה לבשורה, אולם ב**פואטיקה של המוח** ההיבט הבולט ביותר הוא הממד הטרגי של הבשורה, הקשר האינהרנטי בין חיים למוות, בין להשיג ולאבד. כבר בשניות הראשונות של הסרט נקשרת בשורת הלידה בבשורת המוות – על המסך מופיע תצלום של זוג צעירים שוכבים מחובקים ומחייכים למצלמה. את התמונה מלווה קריינות של הבמאית: "1943, שני הצעירים האלה זה עתה נישאו [...] האישה אינה יודעת היכן נמצאת אמה. אלו הם הוריי". תנוחת הזוג שבתמונה בליווי הקריינות מבשרת את החיים שבדרך, אבל גם את בשורת המוות המרחפת: "האישה אינה יודעת היכן נמצאת אמה". בשליש האחרון של הסרט אביב נזכרת בחלום, ובדיעבד הוא מתברר כבשורה; בשורת הולדתו של סרט חדש, **מקום עבודה (1997)**, ובשורת המוות של אמה של הבמאית. סמיכות הלידה למוות נוכחת גם במונולוגים של החוקרים שמציגים את הנרטיב האוניברסלי של הסרט. כך למשל חוקר המוח ידין דודאי טוען שהזיכרון הוא תנאי הכרחי לדמיון, אבל פעולת הדמיון כרוכה בויתור על הדיוק של הזיכרון; הפסיכו-בלשנית שרון פפרקאמפ מתארת את שלב רכישת השפה אצל תינוקות גם כשלב של אבדן היכולת המולדת להבחין בכל הצלילים וההברות הקיימים; והנירולוג לורן כהן מספר שרכישת מיומנות הקריאה פוגמת בתפקודו של האזור במוח שמגיב לפנים.

בספרו **מחשבות על הצילום כתב רולאן בארת[2]**: "התצלום, בהציגו לפני את העבר המוחלט של התנוחה, מוסר לי את המוות העתידי לבוא".^[3] הציטוט משירו של דן פגיס "תרגילים בעברית שימושית": "בְּעֵבְרִית יֵשׁ עֵבֶר וְעֵתִיד, אֶבֶל אֵין הַוְּוָה, רַק בֵּינוֹנִי", שמופיע בסרט עוד לפני סדרת התצלומים מהאלבום המשפחתי, נטען עם הופעתם של התצלומים במשמעות נוספת, ול"בינוני" מצטרף ממד טרגי. במהלך הסרט אביב מעידה על עצמה: "היום אני חיה בין, בין תל אביב לפריז, בין העברית לצרפתית", ואולי גם בין שתי בשורות, זו הפותחת את הסרט – "אמי כבר יודעת שאמה לא תחזור" – וזו החותמת את הסרט – "ביום שבו סיימתי את הסרט מתה אמי".

אולי כמטפורה על פעולת הזיכרון במוח, כפי שהיא מתוארת בסרט על-ידי החוקר ידין דודאי, אביב חוזרת לתצלומים ומשנה אותם. פעם היא מוסיפה כתם צבע, פעם היא מבקשת להתמקד בקטע מסוים של התצלום, כאילו מחפשת את עתיד עברה. בפעם השלישית שמופיע בסרט תצלום חדר המגורים, אביב מתמקדת בחלון ומהרהרת: "האם זה החלון שהוליד את תמונות החלונות הרבים שיגיעו אחריו?" ייתכן כי זה החלון המבשר, "אבי כל החלונות", והוא כבר טעון במשמעויות של כל החלונות שהופיעו בסרטיה הקודמים, וגם של אלה שמופיעים ב**פואטיקה של המוח**, שלעתים מאפשרים לנו הצצה החוצה, ולעתים הם אטומים. פעמים הרוח חודרת בעדם ומרמזת על התנועה הבלתי פוסקת של הסרט בין הפנים והחוץ, אבל לעולם, מטבעם, הם בין.

פואטיקה של המוח כמו **בשורות** שקדם לו, מאורגן לפי פרקים – זיכרון; נירוני מראה; דז-לשוניות; הלשון שלי; ריח; עקבות החוויה. המהלכים מן הפרטי לכללי ובחזרה מתקיימים גם במבנה העל של הסרט, כפי שעולה משמות הפרקים, וגם בתוך כל פרק. הסרט נפתח ב"זיכרון" ונחתם במילים "ברוך יהיה זכרה". זכרה של האם מלווה את אביב לאורך כל יצירתה והיא הקדישה לה אף שניים מסרטיה הקודמים. לעומת זאת, את אביב, צלם העיתונות הנס פין, שהתווה את תחילת דרכה כצלמת סטילס, היא ממעטת להזכיר. ייתכן שההסבר לכך נעוץ בתפקידה של הפסיכואנליטיקה בחייה של אביב. אני מבקשת להציע כאן השערה נוספת: בהזדמנויות שונות טענה אביב שהיא אינה זוכרת את עצמה לא מצלמת. היא מתייחסת אל המעבר מצילום סטילס לצילום קולנוע כהמשך טבעי, כהתפתחות ולא כגדיעה של מסורת. ייתכן כי שאלת ה"העברה" שבחנה אביב ביצירתה, בוואריאציות ובהתמקדויות שונות – העברת המסורת מדור לדור, חוויית היוצר המהגר במעבר משפה לשפה, העברה משפה לשפה במלאכת התרגום – העסיקה אותה, במודע או לא במודע, גם ביחס לשפת האם (=אב) האמנותית שלה, והובילה ליצירת השפה הקולנועית הייחודית שלה, שמגשרת בין צילום הסטילס לצילום הקולנועי. הפואטיקה הקולנועית של אביב מטשטשת את הגבולות בין קולנוע וצילום סטילס. ה"מבטא" של שפת אביב ניכר בסרטיה הן בעיצוב הפריים וברגישות הרבה לאור, שהיא מסימני ההיכר המובהקים לצילום של אביב, הן בשוטים הנעים – שוטים ארוכים ואטיים שמהפנטים את הצופה ומאלצים לו לקרוא כמעט כל פריים בשוט – ובעיקר באופן שבו היא מצלמת אנשים. בירת טען על תצלום דיוקן שהוא נעדר אותנטיות, משום שהמצולם מציג את עצמו כפי שהוא רוצה להצטייר בעיני הצופה.^[4] טכניקת צילום הריאיון הדוקומנטרי של אביב מבוססת על העיקרון הזה. לדידה, האופן שבו המצולם רוצה להציג את עצמו הוא מרכיב מהותי של האני שלו.^[5] בהזדמנות אחרת העידה: "הדיבורים בסרטים האחרונים שלי, הם לא ממש ראיונות, מבחינתי הם סוג של פרפורמנס של חמש עד שבע דקות, שאלה שמוכנים להשתתף במשחק עושים".^[6]

ביטויים אחרים לשיח הפנים-קולנועי בין הקולנוע לצילום אפשר למצוא באקספוזיציה של הדמויות בטריילוגיה על השפה. אביב הציבה את המצולמים בתנוחה של תצלום סטילס. הם עומדים קפואים ומבטם מכוון לעדשה, הפריים סטטי, אבל זה שוט וידיאו. לעומת זאת, בפואטיקה של המוח המפגש עם החוקר הראשון, ידן דודאי, נפתח בתצלום סטילס של דודאי. הוא עומד על כביש שמוקף בשדרות עצים, והוא מביט למצלמה. התמונה היא ציטטה של האקספוזיציות של הדמויות בטריילוגיית השפה, אבל כעבור שניות מצטמצם הפריים וממסגר קטע קטן מהתמונה – צללי צמרות העצים על הכביש למרגלותיו – ועולה הכותרת "זיכרון". הצופה שבקיא בסרטיה של אביב מצפה שכל דמות תזכה עכשיו לאקספוזיציה כזו, אבל אביב מפתיעה, היא כל הזמן שוברת תבניות שהתרגלנו אליהן, והתמונה מזמן צילום הסרט מתבררת למעשה כמתחזה לתמונות מהאלבום המשפחתי של אביב.

למרות הנופך האינטלקטואלי של סרטיה של אביב, המפגשים עם הדמויות מייצרים גם נימה אישית ואינטימית. בסרטים הקודמים כל אחת מהדמויות לוחקה לסרט כדי לדבר על החוויה שלה בהקשר לתמה המרכזית של הסרט. **בשורות** אפשר לזהות התחלה של כיוון חדש: הדמויות מופיעות כ"מומחים" לתחום כזה או אחר והן שם כדי להאיר היבט מסוים של הנושא מזווית ידענית. עם זאת יש קשר הדוק בין תמת הבשורה לסיפור האישי שלהן. בפואטיקה של המוח נרמז כבר באקספוזיציה של הדמויות, כי המפגש מתמקד בידע המדעי שלהם: במקום צילום נוף המאפיין את סביבת חייהם, אביב בוחרת לצלם את מקום העבודה, ובמקום לצלם את המעבדה או את חדר העבודה, היא מצלמת הליכה במסדרון. המרואיינים מצולמים מהגב, בתנועה קדימה, הם הולכים לכיוון משהו, וזה האפיון הכי מובהק שלהם כאנשי מדע המחפשים תגליות חדשות, אולי אפילו בשורה. והמצלמה עוקבת אחריהם. למרות זאת, אביב לא מוותרת לחלוטין על הזווית האישית, ולפני שהם מתארים את תחום המחקר ואת הידע שצברו, היא מבקשת מכל מרואיין לנסות להיזכר "מתי לראשונה דמיינת שתהיה חוקר?" רגע ההיזכרות בפעם הראשונה שהחליטו שיעסקו במחקר, נדמה לרגע של בשורה. בדיעבד, בתום הצפייה בסרט, מתגלה רגע ההיזכרות גם כהמחשה של פעולת נירוני המראה ושל פעולת הזיכרון.

מתבקש שאביב תיזכר בעצמה בפעם הראשונה שהיא דמיינה שתהיה צלמת או שתעסוק בקולנוע, אבל רגע הבשורה שלה, הרגע שמקבל מעמד של מאורע מחולל, הוא הרגע שהבינה שהיא יודעת לקרוא. אולי מפני שאינה זוכרת את עצמה "לא מצלמת"? אולי כי הצילום כבר טבוע בגנום שלה? היא מתארת את האותיות העבריות "כמו חלונות שנפתחים אל זמנים רחוקים". המצלמה, הפריים, הקולנוע – אלה כלי המחקר שלה, ומיום שהבינה שהיא יודעת לקרוא, היא לא מפסיקה לחקור את השפה. אבל השפה היא לא רק שפה, כפי שהלשון היא גם איבר וגם שפה, כך היא גם אם, מולדת, זהות, זרות.

רגע ההתגלות של הקריאה מתואר על רקע דימוי מופשט בעל טקסטורה לא ברורה. בתיאום מושלם עם הקריינות, המצלמה מטפסת מעלה לכיוון אמיר העץ ובדיוק כשנשמעות המילים "ולמרבה הפתעתי ידעתי לקרוא", פיסת שמיים מציצה מבין הענפים והדימוי מתברר כגזע עץ. התיאום בין הגילוי של אביב לגילוי של הצופה מעצים את הרגע, תנועת המצלמה נעצרת על העלים הנעים ברוח ובקריינות נשמעות המילים "זמנים רחוקים", שמהדהדות בזיכרון את תקריב הגזע, כרמז מטרים ל"זמנים רחוקים". החיבור הפואטי בין הדימוי לטקסט מעניק לו עצמה ויזואלית מחודשת ופותח אותו לאסוציאציות ולפרשנויות אינסופיות.

אביב מרבה להשתמש בסרט בדימויים של עצים; תצורת העלווה והענפים המסתעפים מתחרזת עם מבנה המוח, מהדהדת את סדרת העצים של הצייר ההולנדי פיט מונדריאן^[7] וטוענת אותם שוב בממד הטרגי של החיים. בפרק על נירוני המראה מופיעה בבואתו של עץ המשתקף במים. בשל זווית הצילום הלא שגרתית הדימוי מתבהר בהדרגה, אבל המשמעות של השוט לא מסתכמת בדימוי המראה. הנושא, האור, הצבעים והזווית משווים לצילום מראה של ציור אימפרסיוניסטי, והקישור האסוציאטיבי לנרקיסוס המרותק לבבואתו עד שמת, כמעט כופה את עצמו על התודעה, ומתגלה במהרה גם כרמז מקדים לדבריו העוקבים של הפרופסור לפיזיולוגיה ויטוריו גלזה, על החיוניות של התלות באחר לתהליך התהוות האני. את הטקסט על החלום, של הפסיכיאטר והפסיכואנליסט פרנסואה אנסרמה, בפרק "עקבות החוויה", מלווה שוט הפוך מנסיעה, ובו מצולמים עצים ערומים בשלג. הפריים הלבן והערפול של הדימוי משקפים מצב של חלום. אבל התנועה של השוט לא נפסקת ואט אט העצים מתחילים להידמות לתווים על נייר, ואנסרמה משתמש בעצמו בדימוי של פרטיטורה כדי לתאר את עקבות החוויה. במקרים אחרים צללי העצים מייצרים מטפורה לזיכרון או, לחלופין, מפעילים אצלנו אסוציאציות כגון: עץ החיים, עץ הדעת, אילן יוחסין ודימויים נוספים שמייצרים חיבורים אינסופיים בין הפרקים, כלומר בין התכונות השונות של המוח ושל פואטיקה.

פואטיקה של המוח, כמו כל שירה, מציע לצופה ליצור בעצמו את הפרשנות. אף שצלו של המוח מרחף מעל הסרט, הקולאז' המצטרף מכלל המרכיבים לא נותן לו להשתלט. הסרט מציע נקודת מוצא למסע ליניארי, בנקודה הכי מוקדמת בחייה של אביב – תצלום הוריה בתנוחת שכיבה, טרום התהוותה, רצף תמונות ינקות וילדות מוקדמת ואחריהן תצלום חדר המגורים "לפני שבאתי לעולמם". אולם תנועת המסע לא נצמדת לציר זמן כרונולוגי, וכך מוצעות לנו אפשרויות שונות של פתיחת המסע: אולי זה הרגע שאביב הבינה שהיא יודעת לקרוא? אולי הרגע שבו הופיע לראשונה העקצוץ בקצה לשונה? אולי היום שמתה אמה? זה מסע בזרם התודעה, וכמו זרם התודעה שלא מציית לחוקי הזמן, הוא נע לפנים ולאחור, מתפרש לכל הכיוונים, באמצעות קשרים אסוציאטיביים שהבמאית טווה בין זיכרונות אישיים שלה והרהורים פרטיים לבין הידיעות שחולקים אתה המדענים. התוצאה היא מסה קולנועית המשרטטת פורטרט שהוא בו בזמן אישי ואוניברסלי.

זהר ברנט היא יוצרת קולנוע, עורכת וכותבת.

בוגרת BA בפילוסופיה מהאוניברסיטה העברית ומוסמכת MFA בקולנוע מאוניברסיטת תל אביב. בשנה האחרונה מצלמת סרט תיעודי על נורית אביב.

[1] ענת אבן ורן טל, "ריאיון עם נורית אביב", תקריב 7

[2] רולאן בארת (1915–1980), בהערה 7 השארת מימין לשמאל תיאורטיקן וחוקר ספרות ואמנות. המהלך של נורית אביב בסרטה דומה למהלך שעשה בחיבורו האחרון **מחשבות על הצילום** (1980). בספר הכתוב כספר זכרונות והרהורים אישי, חוקר בארת את הפנומנולוגיה של הצילום מנקודת מבטו של המתבונן, והוא עושה זאת בין היתר באמצעות חיפוש אחר התגלותה של אמו בתצלומים ישנים.

[3] רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב, כתר: ירושלים (1980), עמ' 97.

[4] בארת על המודעות של המצולם "לפני העדשה אני בעת ובעונה אחת מי שאני מאמין שהנני, מי שאני רוצה שזולתי יחשוב שהנני, מי שהצלם סבור כי הנני ומי שאותו צלם משתמש בו כדי להציג את מלאכתו", מחשבות על הצילום, עמ' 18.

[5] אביב בשיחה מצולמת עם כותבת המאמר, פברואר 2016.

[6] ענת אבן, רן טל (לעיל הערה 1).

[7] פיט מונדריאן (1872–1944), מחשובי הציירים של המאה ה-20, התפרסם בעיקר בזכות ציוריו הגיאומטריים המופשטים. בתחילת דרכו צייר בסגנון ריאליסטי. "סדרת העצים" (1905–1910) מבשרת את תחילת תהליך ההפשטה של ציוריו.