

”תקשורת (עבור ה)אחרת”:

מוזיקה בקולנוע הישראלי כערוץ תקשורת חלופי¹

מתן אהרוני

תקציר

בבחינת ייצוג עולם האישה בסרטים ישראלים שבמרכזם נשים נמצא שבהתמודדותן בתוך חברה ישראלית גברית וכוחנית מוצג בסרטים פוטנציאל לשינוי היחסים ההיררכיים והכוחניים המגדריים בזכות המוזיקה, המקבלת תפקיד חדש בקולנוע. המוזיקה היא ערוץ תקשורת חלופי לתקשורת בשפת הדיבור המקובלת.

בסרטים הישראליים ”גולם במעגל” ו”אישה זרה” למוזיקה יש תפקיד חשוב במהלך העלילה ובחיי הדמויות הראשיות. סרטים אלה עוסקים בתקשורת מוזיקלית בהקשר הבין-אישי והמגדרי. מהם משתמע שהמוזיקה יכולה לשמש ערוץ תקשורת אלטרנטיבי ושוויוני ויוצרת חלופה תקשורתית בזכות יכולתה להכיל ולייצג חוויות ורגשות משותפים לבני אדם נפרדים, ועל תשתיתה הם יכולים לבנות קשר לא מילולי. באמצעות המוזיקה ניתן לנהל דו-שיח בין סובייקטים שווים וליצור תקשורת שאינה מיננית ואינה משפילה נשים, והנשים בסרטים יכולות לבטא את חוויותיהן הסובייקטיביות שמדוכאות בשפת הדיבור המקובלת. ואולם, הסרט ”הסודות” מדגים כיצד שילוב של מילים במוזיקה לכדי שירה מבטל את הפוטנציאל התקשורתי החלופי שקיים במוזיקה.

מילות מפתח: מוזיקה, קולנוע ישראלי, תקשורת מוזיקלית, תקשורת אלטרנטיבית, סרטי נשים, שירה, מגדר

מבוא

מוזיקה כרוכה בד בבד עם הקולנוע מראשיתו והיא חלק ממנו. מאז ומתמיד היא ליוותה את הקולנוע האילם, הראינוע, התנגנה באולמות הקולנוע וליוותה את המתרחש בסרטים. יחסים אלה בין השניים התפתחו והשתכללו עם השנים, והמוזיקה הפכה לחלק טבעי מסרטי הקולנוע. היא מלווה את העלילה, מחזקת אותה, מתנגשת עמה ואף מוסיפה לה ומשמשת ערוץ נוסף של העברת מידע, תחושות, אסוציאציות ורעיונות (Bordwell & Thompson, 1985: 184; Marshall & Cohen, 1988: 109). מוזיקה גם מלווה דמויות מרכזיות בסרטים (בעזרת ה”לייטמוטיב”), ויש שמוזיקה היא חלק מהנרטיב, תמה בסיפור הקולנועי (Lipscomb & Tolchinsky, 2006). במאמר הנוכחי אציג כיצד למוזיקה בסרטים הישראליים ”גולם במעגל”, ”אישה זרה” ו”הסודות” נוסף תפקיד חדש: ערוץ תקשורתי חלופי לאופן התקשורת הנהוג והעיקרי – שפת הדיבור המקובלת. השאלות שבהן יטפל המאמר הן מתי, כיצד ומדוע המוזיקה היא אמצעי תקשורת בין-אישית חלופי. הסרטים הישראליים הנדונים מספקים תשובות לשאלות אלו בעזרת הקישור בין תקשורת לשפה, למגדר ולחברה.

מוזיקולוגים ואתנו-מוזיקאים רבים טוענים שכאשר תינוק מגיב לשיר, לשריקות או לצלילים אחרים שיוצרת אָמו, מדובר בתקשורת מוזיקלית. תקשורת מוזיקלית זו נוצרת גם בהקשרים

רבים אחרים, ציבוריים ופרטיים כאחד, לדוגמה, כאשר מרגישים צורך לזוז לצלילים קצביים שמייצר מוזיקאי או תקליטן במופע (Hargreaves, McDonald & Miell, 2006: 3-4). כלומר, תקשורת מוזיקלית מוגדרת באופן כללי בהתאם למודל התקשורת הבסיסי: מידע שעובר ממקום אחד לאחר, ממוען לנמען בערוץ מסוים, ומשפיע על הנמען ועל המוען חזרה (שם: 4-7). אולם עדיין עולה השאלה מדוע יש צורך בתקשורת חלופית לתקשורת המוכרת שמועברת בשפה המדוברת. תשובה מספקת לשאלה זו מציגה התאוריה הפמיניסטית הרדיקלית מבית מדרשה של לוס איריגארי (2003), המוצאת בשפת הדיבור שפה מיננית (סקסיסטית) שמדכאת את הנשים בחברה. בשל כך, כדי להעניק לנשים בחברה המערבית הפטריארכלית מעמד שווה שלא מבטל, מחליש ומדיר אותן מתחומים מסוימים, עליהן ליצור שפה משלהן, שפה חדשה שתיבנה כשפה שווה ותייצר סובייקטים שווים, המתקשרים בלי חוקים, מילים ומשמעויות מינניות.

החזון התאורטי הזה מתגלה כבעל פוטנציאל למימוש בסרטים הישראליים "גולם במעגל" (ענר פרמינגר, 1993) ו"אישה זרה" (מיכל בת אדם, 1993). בסרטים אלה, שבהם הנשים במרכז העלילה, מוצג ערוץ תקשורת חלופי: המוזיקה. היא אינה מחליפה את השפה המדוברת ואינה משמשת שפה, אך בעזרתה מיוצרים סובייקטים נשיים עצמאיים, שמסוגלים לתקשר עם אהוביהם בלי מחיצות ומכשולים מגדריים וחברתיים היררכיים אחרים. הם עושים זאת בתגובה למצב הקיים בחברה הישראלית הפטריארכלית, שבה המתח המגדרי מותיר את הנשים לא שוות ונחותות מן הגברים. כישלון במימוש פוטנציאל תקשורת זה מוצג בסרט "הסודות" (אבי נשר, 2007), שבו למוזיקה נוספות המילים, ההופכות את המוזיקה לכדי שירה, וזו מבטלת את האלטרנטיבה התקשורתית הפוטנציאלית שקיימת במוזיקה.

תקשורת מוזיקלית

הרעיון של יכולת לייצר תקשורת בין-אישית על ידי מוזיקה נובע מהגישה של תקשורת מוזיקלית. גישה זו טוענת שמוזיקה היא דרך הבעה ומביאה לתגובה. היא מתמקדת בדרכים שבהן קודים סימבוליים מעבירים מסרים לנמענים, המפענחים את הקודים הייצוגיים בעזרת הבנה משותפת של הסימנים במערכת (Johnson-Laird, 1992). לפי גישה זו התקשורת מיוצרת גם בעזרת תגובה רגשית שחוה הנמען על ידי המוזיקה על פי כוונת המוען (Juslin, 2006). לטענת ג'וסלין, המאזין מזהה ומבין לא רק את רגשות המוזיקאי המוען אלא גם את כוונתו לבטא קונספט מסוים או טענה. שלושת המשתנים העיקריים שהרגריבס ואחרים (Hargreaves et al., 2006) מציעים לבחון בתקשורת המוזיקלית הם המאפיינים של המוזיקה, האנשים המעורבים בתהליך התקשורת והסיטואציה שבה מתרחש התהליך. לדידם, בתהליך התקשורת יש השפעה הדדית על המוענים והנמענים (שם: 6). מודלים של גישה זו הציגו את התקשורת המוזיקלית כנובעת בהקשרים מוזיקליים (כמו קונצרטים) בין מבצעים לקהל, אולם הרגריבס ואחרים מרחיבים את התקשורת המוזיקלית להקשרים חברתיים יום-יומיים, חוזרים אחורה לבחון גם את כוונת היוצרים ורואים במבצעי המוזיקה אנשים שאינם בהכרח מוזיקאים מאומנים או מקצועיים (שם: 6-7). על פי המודל התקשורת-מוזיקלי של הרגריבס ואחרים (Hargreaves et al., 2005), יש גם היזון חוזר (פידבק) בין המבצע למאזין, והוא משפיע על שניהם בבחירה המוזיקלית ומעורר

אצלם רגשות, גורם מחשבות ומביא להעלאת זיכרונות ואף יוצר שינויים והתאמות משני הצדדים על טעם והעדפות מוזיקליות (Hargreaves et al., 2006: 8-12).

ההתפתחות הטכנולוגית בתחום המוזיקה ושיתופי קבצים מובילה חוקרים נוספים בתחום לראות את קיומה של תקשורת מוזיקלית גם בין צרכני מוזיקה שונים (ללא נוכחותם של היוצרים או המבצעים) שמתקשרים בעזרת בחירת רפרטואר שירים משותף. נמצא שתהליך תקשורת זה של בחירה והצבעה מוביל לניהול של זהויות ולתחושה של קהילתיות (O'Hara et al., 2004). גם בין מבצעי המוזיקה מתקיים רב-שיח מוזיקלי, כפי שמציגה קייטי סויר (Sawyer, 2006) בהקשר של מוזיקת הג'אז וההתכנסות הקבוצתית ל"ג'אם סאשן" (מפגש מוזיקלי קבוצתי המאופיין באימפרוביזציה), שאותה היא מציגה כניהול של שיחה, בעיקר בזכות המאפיינים שלה, האינטראקציה, האימפרוביזציה, התגובה והתגובה החוזרת. גישה זו מעלה לדיון את השאלה הפילוסופית הישנה (מאז אריסטו) אם המוזיקה מסוגלת להיות שפה בפני עצמה, אם היא בעלת חוקים תחביריים לשוניים, סימנים (מילים) ומשמעויות המובנות לשני הצדדים, אם יש אינטראקציה משותפת בין הצדדים כשפת הדיבור, ואם יש תחומים באמנות שבהם התשובה לשאלות אלו היא חיובית.

הדעות על המצב הקיים בנושא זה חלוקות. תשובות מוחלטות לא ניתנו, והסוגיה טרם הוכרעה. חוקרים מדיסציפלינות שונות מציגים דעות נבדלות בדבר הקשר שבין מוזיקה לשפה. הקישור בין השניים נעשה בזכות האוניברסליות של שתיים, או כפי שמציגים חוקרים דרוויניסטים, שורשי הדיבור האנושי נטועים בקולות המוזיקליים שיוצרות החיות לשם תקשורת ביניהן (Mithen, 2005). חוקרים שבוחנים את המבנה של המוזיקה והשפה ואת תהליך קליטתן במוח מוצאים שהן דומות בתפקודן (Patel, 2008). הירשברג (1996) מדגיש את ההיבט התקשורתי של המוזיקה וטוען שבהיותה מערכת תבניות המאורגנות על ציר הזמן, היא פועלת כמדיום ועוברת תהליך פענוח ופרשנות של המאזין. אך יש טוענים שלמרות הדמיון ביניהן, הן שונות זו מזו שוני רב ובולט. למשל, ויקטוריה ויליאמסון (Williamson, 2009) טוענת ששפה היא צורה הקשרית של תקשורת, מה שאין כן המוזיקה. לכן בשל השוני ביניהן המוזיקה אינה שפה. קלאמפ (Klempe, 2009) גורסת שהמוזיקה היא דרך לתקשורת, אך אינה שפה. גם לטענת רידי (Ready, 2010) המוזיקה אינה שפה אלא מביעה רגשות ומשמשת לתרפיה.

הגישה שנוקט מאמר זה היא שהמוזיקה אינה שפה לשונית בשל היעדרה של פונקציה ממשית של משמעות עם תוכן קבוע המובן לשני הצדדים במידה שווה (Langer, 1942: 195), אך היא משמשת ערוץ תקשורת חלופי בעל פוטנציאל חתרני לשינוי תפיסות ודרכי הבעה, כפי שמציעה לידיה גוהר (Goehr, 1993: 187): בזכות השוני מן השפה המדוברת המוזיקה יכולה לשמש אלטרנטיבה תרבותית החותרת תחת הסדר הפוליטי ומתחמקת מן הצנזורה האידאולוגית. במאמר אציג כיצד בעולם הקולנועי, בסרטים הישראליים הנדונים, המוזיקה מתגלה כערוץ תקשורת ייחודי המבטל יחסי כוח לא שווים והיררכיה מגדרית לטובת הרמוניה בין-אישית.

דרושה שפה אלטרנטיבית – הקונפליקט המגדרי בישראל

כדי לדון בנחיצותה של תקשורת חלופית לשפת הדיבור המקובלת צריך לבחון תחילה את החברה הישראלית ולהציג כיצד הקונפליקט המגדרי כופה את כינונה. הקונפליקט המגדרי שקיים בחברה הישראלית הוא סמוי ושקט, ובשל כך קשה לטפל בבעיה. הוא מושתת על המתח המוזן על ידי הפערים בין נשים לגברים, בייחוד על ידי יחסי הכוח הבלתי שוויוניים בין שני המגדרים. פערים אלה נובעים מתפיסת האישה בחברה הישראלית כנחותה בשל תפיסות פטריארכליות חברתיות המושרשות ומופצות בקרב מוסדות חברתיים כמו מוסדות דת, מוסד המשפחה ומוסדות חינוך. הן גם נוכחות בשוק הכלכלי, בחוקי המדינה, במבנה הפוליטי-המפלגתי וגם משועתקות ומופצות על ידי השפה, שפת הדיבור המקובלת.

נחיתותה של האישה איננה נחלתה הבלעדית של האישה הישראלית, והיא קיימת ברחבי העולם. סימון דה בובואר (2001 [1949]) מציגה בספרה "המין השני" כיצד הנשים עוצבו כנחותות וכ"אחרות" בתחומים שונים, למשל במיתוסים תרבותיים, בביוגרפיה, בהיסטוריה, בפילוסופיה, בפסיכולוגיה, בספרות ובכלכלה. דה בובואר טוענת שהעולם היה שייך מאז ומתמיד לגברים (שם: 93). לדידה, בעצם השאלה והעיסוק באישה מובן שיש בעיה במהותה, בהגדרתה ובמצבה החברתי, ואילו הגברים נחשבים "טבעיים", ולכן עליהם אין לתהות, כיוון שהם חלק מן ההגמוניה: "גבר לא היה מעלה על דעתו לכתוב ספר על מצבם המיוחד של הגברים באנושות" (שם: 11).

על פי דה בובואר, השסע המגדרי בחברה המערבית ראשיתו בהבניה שנוצרה בחברה, שבה הגבר מייצג בו בזמן את החיובי ואת הניטרלי, ואילו האישה – את השלילי, וכך כל הגדרה מיוחסת לה כמגבלה בלי כל הדדיות. הגבר הוא הסובייקט, הוא המוחלט, ואילו האישה היא ה"אחר" המוחלט, המהותי והיחיד (שם: 13-14). הנשים הן ה"אחר" אף שאינן מיעוט אלא מחצית מן האנושות, וביכולתן לבטל סטטוס זה ולהפוך אותו על פיו. ממצב זה יוצאת דה בובואר לחקור כיצד לא מומש הפוטנציאל המהפכני ומדוע. לדידה, שורש הבעיה הוא שהנשים אינן אומרות "אנחנו" אלא מתייחסות לעצמן בביטול ומשתמשות בשיח הגברי המדכא. הן אינן מציבות עצמן באופן אותנטי כסובייקט. הנשים השיגו רק את מה שהגברים הסכימו להעניק להן: הן לא לקחו אלא קיבלו, משום שאין להן אמצעים קונקרטיים להתלכד לאחדות אחת שתתייצב מול הצד שכנגד (שם: 16). לטענתה, שני המינים מעולם לא חלקו את העולם בשוויון, ואף שמעמד האישה הולך ומשתפר, הרי היא עדיין מוגבלת מאוד משפטית, כלכלית ופוליטית.

טענותיה של דה בובואר רלוונטיות לא רק לנשות העולם אלא אף לנשים בישראל על אף מיתוס השוויון שנוצר בה.² אך אם בוחנים את הדברים לעומקם, מגלים שמדובר במיתוס כוזב שיש לפרק ולהציג מחדש. נטען שמיתוס זה, המעוגן בתשתית היסטורית, נורמטיבית וחוקתית, לא מומש במציאות ולא תורגם לשפת המעשה (ברנשטיין, 1983; ישי, 1996: 106; אלבוים-דרור, 2001). חוקים שונים בישראל מכפיפים את הנשים ומציגים אותן כנחותות (סבירסקי, 1993: 232-236; גירבי, 1996: 16-17), כגון חוק גיוס חובה וחוק שוויון זכויות, הרואים בנשים קודם כול אימהות ומעודדים אותן לתפקיד זה (ברקוביץ, 1999; יזרעאלי, 1999). גם מצד מעמדן של הנשים לעומת זה של הגברים עולים הבדלים בולטים בתחומי הכלכלה, החברה והפוליטיקה. בתחום הכלכלה נראה שלמרות היציאה הנרחבת של נשים לעבודות מחוץ למשק ביתן, ההבדלים בינן ובין הגברים בשכר, בתחומי המקצועות והדרגות השונות של המקצועות הם רבים ומעידים על אי שוויון מגדרי

(ישי, שם: 106-109; יזרעאלי, שם; גירבי, שם: 18).³

באמצעי התקשורת ובספרות לנשים יש ייצוג ודימוי חברתי בעייתי שיוצר, משעתק, ומחזק את התפיסות הפטריארכליות הרווחות בחברה. הן מיוצגות בהתאם לאידאות לאומיות ומאויימות קולקטיביים, מייצגות את הספירה הביתית והרגשית ומוצגות כאימהות, ואילו לגברים מיוחסת הספירה הציבורית, החוזית, הרציונלית, שנראית חשובה מזו הפרטית (ישי, שם: 109-110; עצמון, 2001; הרצוג, 1994א). מצד הייצוג הפוליטי הפער בין הנשים לגברים הוא גדול ובולט. ייצוג הנשים במוסדות המדינה הוא מועט. בכל התקופות ובכל המוסדות אפיין את הנשים תת-ייצוג. הן אינן נמצאות בקרב מקבלי החלטות, ולכן הן נתפסות כלא שייכות לספירה הציבורית, ובשל כך גם החקיקה נעדרת נקודת מבט נשית (הרצוג, שם; רפפורט, 1993: 148-149; ישי, שם: 110-118; גירבי, שם: 24-25). גם המצב הביטחוני והמיליטריזציה הרווחת בחברה מיום הקמת המדינה תורמים לשסע המגדרי ולנחיתות האישה (ישי, שם: 116-117; גירבי, שם: 25-27). ערך המשפחה, שבישראל נחשב מרכזי וחשוב, הוא גורם נוסף ועיקרי לליבוי השסע המגדרי. הבעיה נוצרת מן הקשר המשולש שהובנה בין הנשים למשפחה ולספירה הפרטית המיוחסת לה: האישה נתפסת כניצבת במרכז התא המשפחתי מבחינה תפקודית ונורמטיבית. היא שצריכה לטפל בבני משפחתה, תפקיד שלא נחשב יצרני ולכן לא חשוב, גם אם היא עובדת בעבודה נוספת מחוץ למשק ביתה. לזה נוספה התפיסה ההיררכית שבין הספירות הפרטיות לציבוריות (ישי, שם: 118-124; גירבי, שם: 27-29).

גם השפה העברית היא חלק מאבני היסוד של התפיסה הפטריארכלית. בשפה עתיקה זו לא חדלו היהודים ברחבי העולם מלכתוב ולדבר בכל הדורות מאז ימי המקרא (ואף בני דתות אחרות, כמו מלכים, כפי שטוען הרמתי, 2000). אוצר מילותיה מורכב ממילים מקראיות, מילים מלשון חז"ל, מילים שנוספו בימי הביניים ומשאלת מילים משפות זרות – שמיות והודו-אירופיות (רבין, 1991: 147-148). לכל המקורות האלה יש מכנה משותף אחד: הם מייצגים את המחשבה והתפיסה הפטריארכלית שמעצבות את השפה ואת משמעותה ככזאת, והיא ממשיכה ומייצרת, מפיצה ומשעתקת את התפיסות הפטריארכליות.

בזיקה לתפיסות אלה מוצ'ניק סוקרת בספרה (2002) מחקרים שונים מתוך הגישה החברתית-פסיכולוגית, המדגישים את הקשר בין השפה להבניות מגדריות. המסקנה העיקרית שעולה ומתגלה גם בזיקה לשפה העברית היא שנוצרת בלשון ראייה סטראוטיפית של התפקידים המגדריים בחברה. ראייה זו יוצרת יחס מפלה כלפי האישה (שם, 33-48). למשל, על-פי גרינברג (אצל מוצ'ניק, 2002: 36) כלל אוניברסלי בלשון הוא שצורות הזכר הן צורת הבסיס הבלתי מסומנת, ואילו צורות הנקבה והרבים נגזרות ממנה, כפי שאפשר להדגים בעברית בצורה "ילד", שלה מוסיפים סופית "ה" כדי ליצור את הצורה "ילדה". על פי לוס איריגארי, שחקרה את השפה הצרפתית וממנה הסיקה על המצב בארצות המערב, שפת הדיבור היא שפה גברית שבה "מה שיקר ערך הוא ממין זכר ומה שפחות ערך הוא ממין נקבה" (2004: 67). לדידה, היצורים החיים בעלי הנשמה והמתורבתים הוגדרו זכרים, ואילו העצמים מחוסרי החיים וחסרי הנשמה והתרבות הם ממין נקבה, כלומר הגברים הם שעיצבו את השפה ויעדו לעצמם את הסובייקטיביות והורידו את הנשים לדרגת עצמים או לא כלום (שם: 69).

לקונפליקט המגדרי מוצעות כמה דרכים לפתרונות, בעיקר על ידי גישות פמיניסטיות. הפתרונות נעים בין דרישה לשוויון מלא (הפמיניזם הליברלי), דרישה להקמת מערכת חברתית נשית נפרדת,

שבה יש לפתח שפה נשית ייחודית וליצור מערכות יחסים אינטר-סובייקטיביים של נשים (על פי הפמיניזם הרדיקלי) (רפפורט, 1993; רוזין, 2000; פרידמן, 2007; Young, 1997) ועד לדרישה לזנוח את העיסוק בנשים כקרבנות ולפעול על פי הרצון וההבנה של הסובייקט הנשי בדרך אינדיבידואלית, צרכנית ותרבותית, על פי הגישה הפוסט-פמיניסטית (Showden, 2009). בתוך הגישה הרדיקלית שעמה מתכתב המאמר הנוכחי יש זרם המכונה "פמיניזם צרפתי", ובתוכו קיימת "הפילוסופיה של ההבדל הבין מיני". זרם זה טוען שהפתרון לבעיה המגדרית הוא יצירת סובייקטים נשיים עצמאיים על ידי שינויים ניכרים בבסיס הבעיה – המבנה החברתי והתפיסתי הקיים. זרם זה מבקש, בין השאר, ליצור שפה נשית, השונה משפת הדיבור המקובלת בחברה, הנתפסת כשפה גברית דכאנית (איריגארי, 2003). איריגארי אינה דורשת את ביטול המין הדקדוקי הקיים בשפה אלא קוראת להענקת זכויות סובייקטיביות בעלות ערך שווה לנשים. לשם כך היא קוראת לנשים לדבר זו עם זו ובעיקר לטפח את השיח שבין אם לבתה כדי ליצור סובייקטים נשיים עצמאיים (שם: 66-69). וכך היא כותבת:

במצב שבו לנשים אין אמצעי להתייחס לעצמן, לבטא עצמן, ולהתבטא בינן לבין עצמן, יש צורך למצוא מחדש את המקורות שביצירות הנשים ולבנות ייצוגים חושיים של הנשים, של עולמן, של היחסים האופקיים והאנכיים ביניהן (שם: 107).

גישה פמיניסטית זו מוסבת גם לאלם הנשי – להיעדר ייצוגים תרבותיים מנקודת מבטן של חוויותיהן הגופניות, של עשייתן ושל יחסיהן עם אנשים אחרים. השאלה העיקרית שעולה בעניין זה היא מה משמעות האלם הנשי, מה יש בקולן הבלתי נשמע של הנשים, אם אכן יש שתיקה נשית, או שמא הנשים מדברות בקול אחר שאינו נחשב דיבור במרחב הציבורי שבו שולטת הלשון הגברית "הסימבולית", שהיא על פי קריסטבה (Kristeva, 1984), "לשון האב". האם קולן האחר של הנשים הוא חלק מתופעה אחרת של תודעה ושל תקשורת, כמו לשון האמנות ובעיקר המוזיקה, שאינן מנוסחות במילים, ואף על פי כן הן שפה? האם הלשון הנשית היא הלשון החוץ-לשונית הסמיוטית הקרובה לתהליכים הראשוניים הפרה-אדיפליים שעדיין לא כפופים לחוקים הפטריארכליים, שאותם ניתן לתאר במושגים של שפת החלום או האמנויות (עצמון, 2001: 19-21).⁴

החוקרות הפמיניסטיות הצרפתיות נוטות לקבל אפיון זה של ייחודיות השפה הנשית. הן מקבלות את הטענה שהאלם הנשי אינו אלא דיבור בלשון אחרת, שאיננה לשון הייצוגים המילוליים המאפיינים את הלשון הגברית (עצמון, שם: 20). כך מציגה קריסטבה את המתח שבין השפה, שהיא ה"סימבולי", "חוק האב", ובין התחומים שאינם לשוניים – הרגש והתחושות, שהם "הסמיוטי" – החוויה הפרה-שפתית, שהיא אימהית והיא חלק מן התת-מודע.⁵ על פי קריסטבה, לפני הכניסה של התינוק לסדר החברתי, שבו הוא לומד על הסימון הלשוני ורוכש שפה, יש ממד סמיוטי שהוא רעשים או מקצבים שהחושים רגישים אליהם, המסומנים בגוף (פרידמן, 2007: 310-311).

לטענת קריסטבה, רק על ידי שילוב בין הסמיוטי לסימבולי נוצרת משמעות – שפה פואטית שהיא חלק מ"כתיבה נשית" (אנגל, 1999: 19-25; קריסטבה, 2004: 34-36; Kristeva, 1984). השפה הפואטית מאפשרת להביע את מקצבי הגוף וניגוניו במילים, וייחודה הוא בעירוב הדחפים בשפה (פרידמן, שם: 312). בהמשך לטיעוניה של קריסטבה, הלן סיקסו (2006) קוראת ליצירת "כתיבה

נשית" שנעשית על ידי הגוף, לחזרה ללשון נשית שתתווד מחדש את הדרך אל הגוף (אשור, 2006: 21-18). אולם סיקסו ואיריגארי יודעות שלא ניתן לוותר על השימוש בלשון הקיימת, "הגברית", משום שלפי שעה אין מערכת אחרת נוכחת, זמינה לשימוש ומובנת. הניסיון לייצר מערכת כזאת נעשה מתוך מאבק עם הלשון הקיימת וביחס אליה (שם, 21).

הדרך לשפה פואטית מיוחדת ושונה נחשפת בעזרת המוזיקה, המתגלה כערוץ תקשורתי חלופי בסרטים הישראליים "גולם במעגל" (ענר פרמינגר, 1993) ו"אישה זרה" (מיכל בת אדם, 1993). המוזיקה בסרטים אלו מגלמת את היכולת ליצור בעזרת מקצבים יחסים בין-אישיים שווים והרמוניים שמושגות על שיתוף של רגשות וחוויות שהשפה המילולית לא מייצגת אותם נאמנה. לא כן הסרט "הסודות" (אבי נשר, 2007), המדגיש את הכשלים שנוצרים משימוש במוזיקה כערוץ תקשורת, מכיוון שנוספות לה מילים לכדי שירה, הנותרת חלק מן השפה הסימבולית הפטריארכלית המפלה.

תקשורת מוזיקלית בסרטי נשים ישראלים

שלושת הסרטים הנבחרים במאמר זה נדלו מתוך הקורפוס (המצומצם) של סרטים ישראלים שמציגים במרכזם דמויות נשים המתמודדות עם מציאות החיים הישראלית. בסרטים אלו הנשים מעורבות בתהליך יצירתם, בכתיבה או בבימוי. סרטים אלו אני מכנה סרטי נשים. המניע לבחירה בהם הוא הרצון לבחון כיצד מיוצג עולמן של נשים דומיננטיות בסיפורים שמייצר הקולנוע הישראלי.⁶ בבחינה זו התגלה המסר הנדון במאמר זה: בעולמן הדכאני של הנשים יש צורך וניסיון לייצר ערוץ תקשורת חלופי, שאינו מחליף את שפת הדיבור המקובלת אך מדגיש את השימוש הכוחני והלא שוויוני בשפה המדוברת. המוזיקה היא החלופה התקשורתית המוצעת, ובה משתמשות דמויות הנשים בסיטואציות שונות. לשימוש במאפיינים ובסוגות שונות של מוזיקה לא מיוחסת חשיבות רבה, כיוון שעל פי אופן הניתוח כאן המטרה העיקרית בשימוש במוזיקה היא לחרוג מן המוסכמות הקיימות, לבטל היררכיות מוזיקליות קיימות ולעצב חלופות חדשות שעיוורות לקטגוריות ולשיפוטים קיימים. במקומן, השימוש במוזיקה בסרטים נבחן כ"חוויה מוסיקלית", כפי שמכנים ומציגים אותה סרוסי ושלג (2010), המבקשים להשתחרר מן הדיון במהות הטקסט המוזיקלי ומתמקדים בחוויה המוזיקלית הישראלית, שלטענתם מעידה על התרבות הישראלית.

בסרטים "גולם במעגל" ו"אישה זרה", למוזיקה יש תפקיד חשוב במהלך העלילה ובחיי הדמויות הראשיות. סרטים אלה יוצרים קוד מיוחד של טיפול במוזיקה, ועולה מהם שהמוזיקה היא כלי ביטוי לרגשות (מה שאין כן המילים), והנגינה או ההאזנה למוזיקה הופכת לערוץ המאפשר התקשרות בין אנשים. כלומר, המוזיקה מוצגת כיצירת חלופה תקשורתית לשפת הדיבור בזכות יכולתה לכונן חוויה רגשית משותפת לבני אדם נפרדים, שעל תשתיתה הם יכולים לבנות קשר לא מילולי. באמצעותה אפשר ליצור יחסים בין-אישיים שווים, ליצור תקשורת שאינה מיננית (סקסיסטית) ואינה משפילה נשים. בעזרת המוזיקה הנשים יכולות לבטא את חוויותיהן הסובייקטיביות שמדוכאות בשפת הדיבור המקובלת. אולם כפי שיוצג בסרט "הסודות", החלופה התקשורתית הפוטנציאלית יכולה להתבטל בעצם הכנסת מילים למוזיקה, כלומר לשירה אין מקום כחלק מערוץ התקשורת המוזיקלי החלופי.

גולם במעגל

עלילת הסרט "גולם במעגל" מתרחשת בשבוע האחרון לפני רסיטל הסיום של גיבורת הסרט, מיקי, פסנתרנית באקדמיה למוזיקה. השאלה הדרמטית הנשאלת בסרט שאֵתה מתמודדים מיקי, אֵמה ואביה היא אם מיקי תגיע לרסיטל בכלל, ואם כן – אם היא תהיה מוכנה כהלכה. מהלך הסרט מציג כיצד מיקי עוזבת את בית הוריה, עוברת לגור לבדה, מתאהבת בשכן מן הקומה שמעליה, ומתמודדת עם ארוסה שעזב אותה לפני כמה שנים וכעת חזר כדי לחזור לחייה. היא צריכה גם להתמיד ולהתאמן לקראת הרסיטל, אך כשהיא עוזבת את ביתה, אֵמה מקשה עליה בהתנגדותה בתואנה שפסנתר יש רק בבית, והיא צריכה לנגן בו בכל יום כדי להתכונן לרסיטל.

הסרט נפתח בקונצרט. על הבמה ילד (דמותו של אורי רוזס הצעיר) אוהז בכינור, ופסנתר ריק לצדו, ואליו עולה ילדה (מיקי הצעירה) מלווה באֵמה. בפתיחה קצרה זו מודגשים שני הנושאים העיקריים בסרט: המוזיקה והאלמנטים שרודפים את מיקי מאז ילדותה המוקדמת, ומהם היא חייבת להשתחרר כדי להיות אישה עצמאית – אורי, כנר תחרותי ואגוצנטרי המייצג את תפיסת העולם הגברית, ואֵמה הדומיננטית, הלוחצת והחונקת. בסצנה הבאה, במעבר ממיקי הקטנה של העבר למיקי הגדולה של ההווה, שבו מתרחשת העלילה המרכזית של הסרט, נשמעים בפסקול משפטיה של אֵמה מימי ילדותה. משפטים אלו מקבלים מעמד של אמתות אל-זמניות שנאמרו למיקי בכל שנות גדילתה, מאחר שהם נשמעים באמצעות צילום בודד המייצג את המעבר מאז להיום. בין השאר אומרת האם: "מיקי, מה את עושה? את מנגנת לבובה שלך? זה לא חֵכמה גדולה. מוטב שתנגני כשיש אורחים".

ממשפט זה ניתן להבין שכבר בילדותה מיקי תקשרה עם בובתה בעזרת מוזיקה ולא כפי שמקובל לראות ולשמוע ילדות המדברות לבובות שלהן. יתר על כן, האם אינה מבינה ואינה מקבלת את תפקידה של המוזיקה כערוץ תקשורת חלופי, אלא היא עדיין שבויה בתפיסה שלמוזיקה תפקיד פונקציונלי שאמור לספק תמורה. באמצעותה זוכים באהבה, בכבוד ובכסף; באמצעותה שורדים, ובאמצעותה כובשים את העולם. היא גם דורשת ממנה לנגן עבור אחרים, כיוון שהיא רואה במוזיקה אלמנט שנועד לספק את הנאתם של אחרים, כמו המבט הגברי המאבייקט, החודר, שמופנה כלפי נשים (לובין, 1995). שלא כאֵמה של מיקי, במהלך הסרט אנו למדים מן המורה של מיקי, היחיד שמבין אותה ומעודד אותה, שמיקי מנגנת "יפה" רק כשהיא לבד, כשהיא מנגנת לעצמה, ולא עבור אחרים, כלומר היא מסרבת להיות אובייקט להנאה אלא רוצה לחוות בעזרת המוזיקה חוויה שונה ואחרת מזו שאֵמה רואה בה את תפקידה.

המוזיקה ממלאת את עולמה של מיקי מהיבטים שונים ומשמשת עבורה ערוץ תקשורת מרכזי. היא מנגנת בשיעורי הבלט של אֵמה, ובשיעור שבו אֵמה מאושפזת בבית חולים ומיקי מחליפה אותה, היא מלמדת את הבנות בנגינתה שיש אפשרות אלטרנטיבית להתקשרות ביניהן, כיוון שבעזרת המוזיקה ניתן לחוות חוויה (נשית) משותפת המעוצבת בעזרת המוזיקה. מיקי מלמדת אותן כיצד להבין את המוזיקה, להפנים אותה, לחוות אותה ולתקשר באמצעותה. הן רוקדות לצלילי המוזיקה כפי שהצלילים מורים להן לעשות, וכפי שמיקי דורשת מהן עם אור בעיניה: "היכנסו לאווירה של המוסיקה". חוויה זו של העצמה נשית משותפת היא שמוצגת בקטע זה. היא מתקשרת לדרישתה של הלן סיקסו ליצור חוויה נשית ייחודית על ידי המללת הגוף הנשי במופעים משותפים, היוצרת את הסובייקטיביות הנשית (אשור, 2006: 18-19). סיקסו דורשת מן הנשים לקחת את רשות הדיבור והכתיבה: "כתבי את עצמך: גופך מוכרח להישמע. או אז ישפיעו מעיינות

הלא מודע האדירים. סוף סוף ייפרש לו הדמיון הנשי הבלתי נדלה" (שם : 18). כתיבה כזאת נעשית בעזרת הריקוד והמוזיקה שמניעה אותן.

באמצעות מוזיקה מיקי מתקשרת גם עם סביבתה החדשה, בדירתה השכורה מחוץ לבית הוריה. מוזיקת סלסה ברזילאית היא מוטיב המאפיין את שכנתה מרלה. באמצעותה הן מתקשרות לא על ידי שפת הדיבור כמקובל. כשמיקי שומעת מוזיקה זו היא יוצאת לחלון להתבונן בשכנתה, כאילו היא נענית להזמנתה של מרלה לחוות עמה את חייה, כפי שהם משתקפים מבעד לחלון: עולם יצרי, גופני וגם אלים. באחת הפעמים נראה שמיקי מקבלת את הזמנתה של מרלה כשהיא נראית שוכבת במיטתה של מרלה, בזכות טיפולה של מרלה בה בהיותה שיכורה. הן מתלטפות, ומוזיקת הסלסה נשמעת לרגעים בדירה. נראה שמיקי מבינה ומכילה את קשיי חייה של מרלה בלי לומר מילה אלא בליטוף גופה הפצוע, ומרלה מנחמת את מיקי באותה מידה על האכזבה שלה מסיוס הקשר שלה עם אמנון רק בזכות היותה שם. יחסים לא מילוליים אלו מתחברים לטיעוניה של איריגארי: "רצוי שתגבר יכולתן של נשים למקם את עצמן כסובייקטים ולדבר עם נשים אחרות. לשם כך דרושה סובייקטיביות ושינוי של חוקי השפה" (שם : 32).

קטעים אלו, שמציגים מבטים משותפים, תמיכה פיזית-גופנית ושיתוף של חוויות ורגשות המתווכים בעזרת המוזיקה, מלמדים שלמרות השוני בין סגנונות המוזיקה המושמעים בסרט ומיוחסים לדמויות שבו (קלסית וברזילאית), המקצב המוזיקלי הוא המקשר בין חוויית הנשים בדרך לא קונבנציונלית, בניגוד לשימוש ההישגי, התחרותי והצרכני המקובל במוזיקה, המיוחס לאורי ולאמה של מיקי (כפי שיוצג בהמשך הדברים). השילוב בין סוגי המוזיקה אף מודגש בקטע שבו המצלמה מתעכבת לרגע על חלון ביתה של מרלה השכנה, וממנו בוקעת מוזיקת סלסה, ובתוך דירתה של מיקי מתנגנת מוזיקה קלסית.

כמו כן, כאשר מרלה מחוץ לטריטוריה המוגנת של ביתה, גברים מנסים לתקשר עמה באמצעות שריקות, שבשימושן המקובל הן כוחניות ומצוות על מרלה להתייצב לפקודתו של גבר דומיננטי. גם כאן הסרט משתמש במוטיב מוזיקלי, שהוא ערוץ תקשורת נוסף, אבל כאשר הוא יוצא מפיו של גבר שאינו רואה באישה סובייקט שווה-ערך, הרי צלילי המוזיקה הזאת משפילים, כיוון ששריקה זו מתפרשת כזילות של האישה ובעיקר משמשת כלי שליטה באישה, הנתפסת כאובייקט להנאת הגבר.

מיקי מתקשרת באמצעות מגוון עשיר של ביטויים מוזיקליים גם עם שכנה, אמנון. בתחילה אמנון מאופיין על ידי שריקות מוזיקליות ולא מצוות כמו אלו ששולטות במרלה בספירה הציבורית. לאחר מכן אמנון מתקשר עם מיקי באמצעות תיפוף ובנגינה על כלים אחרים. בפעם הראשונה שהוא נראה בפריים עולה במדרגות בעקבות מיקי בלי שהיא רואה אותו, הוא שורק. בדירתו שמעל לדירתה הוא ממשיך בתיפוף בדרכה, והיא בתגובה מקישה על תקרתו במטאטא בקצב תואם, והוא עונה לה בתיפוף נגדי. כך נוצר בין השניים, שעדיין לא ראו זה את זה, דואט מוזיקלי, דו-שיח לא מילולי. בערב, כשמיקי הולכת לבר הסמוך לביתה, היא מגלה את אמנון מופיע – מנגן ושר. היא מתיישבת מולו ומלווה אותו בהקשת פסנתר דמיונית על כוס המשקה שלה. אמנון נהנה מן התקשורת האלטרנטיבית ביניהם, ובשיחה שאחרי המופע הוא אומר: "מאוד נהנית מהליווי שלך". בסוף הערב הוא מלווה אותה חזרה לדירתה (השוכנת בביתו) כשהם שורקים יחדיו במקום לדבר. זאת דרכו של אמנון לומר לה שהוא השכן מלמעלה, וכך, ללא מילים, מיקי מבינה את מה שהצופה ואמנון ידעו מלכתחילה. במפגשים מוזיקליים אלו מובן שנוצר חיבור רגשי בין השניים.

שריקות אלו שמלוות את אמנון מוצגות כאופציה חלופית, רגשית, לשימוש האחר במוזיקה, ככלי קידום והצלחה. הדבר מודגש כאשר אורי מופיע בביתה של מיקי ומציע לה להצטרף אליו במסע הקונצרטים העולמי שבו הוא משתתף. היא מסרבת לו, ושריקות נשמעות ברקע. שריקות אלו מובילות את מיקי לעלות לדירתו של אמנון ולדפוק על דלתו.

אך לאמנון גם צד מנוגד בחייו, ואליו הוא נסוג לבסוף. אמנון הוא עורך דין, ובמקצוע זה כלי העבודה העיקרי הוא שפת הדיבור המקובלת, השפה "הגברית". צד זה במקצועו של אמנון מקשר לרצון אמו כאשר הוא טוען שהמוזיקה נועדה בשבילו, ואילו גלימת העורך דין היא בשביל אמו, כלומר מעין מראה של מיקי. גם אמנון שבו בין שני העולמות הדיכוטומיים, אך שלא כמיקי הוא נכנע לתכתיבי המשפחה ונשאר כבול, לפחות חלקית, ללא יכולת להינתק ולהגיע לעצמאות מלאה המאפשרת מימוש עצמי-מוזיקלי. אמנון משלב בין הדיכוטומיות הבינריות – בין המקצוע המופעי-מילולי (המשמש בין כותלי בתי המשפט) ובין הופעתו כמוזיקאי. זאת הוא עושה בעזרת החלוקה בין חיי היום לחיי הלילה. על כן המפגש עם מיקי מתקיים בלילות, בזמן המוזיקלי בחייו, כאשר המוזיקה עבורו היא גם ערוץ תקשורתי עם מיקי, שמשלב רגשות ומחבר בין הדמויות.

כאשר אמנון נמצא בדירתה של מיקי, הוא מתייחס לקלידי פסנתר הנייר, שעליו היא מאמנת את אצבעותיה: "הפסנתר שלך לא כל כך מכוון". בתגובה, מיקי פורטת על קלידי הנייר, ובפסקול נשמעת המוזיקה שמתנגנת בראשה. ברגע זה התקשורת ביניהם היא בדרגה כה גבוהה, עד שאמנון שומע את המוזיקה שבוקעת מפריטתה על דף הנייר – הפסקול, שמשמיע את המוזיקה הממשית ומעניק תוקף אובייקטיבי למוזיקה הסובייקטיבית שמיקי שומעת בראשה, והוא כלי המבע הקולנועי שיוצר משמעות זו. אמנון עומד מרותק, מאזין למוזיקה ומתפעל. בסופה הוא מנשק את ידה והם רוקדים, כשהמוזיקה הפנימית שלהם, המחברת ביניהם, ממשיכה להתנגן. גם כאן החיבור הגופני-חוויתי והתקשורתי בין שניהם נעשה בעזרת המוזיקה. חיבור זה מתקשר להדגשתה של סיקסו כי "הכתיבה נשית" אינה נחלתן של נשים בלבד (אשור, 2006: 19) ולדרישתה שהן גברים הן נשים צריכים לחזור ליכולת שלהם להתחבר לגוף הנשי המופנם בהם, גוף האם שדרך לחלוחית מגעו וצלילי קולו חוו לראשונה את העולם ואת עצמם (שם).

גם סבה של מיקי, היחיד מבני משפחתה שעמו היא מסתדרת והיחיד שמבין ללבה, מבין, מדבר ואף קורא מוזיקה. הוא אינו מדבר כלל בסרט אלא רק קורא מוזיקה – ספר פרטיטורות. כדי להדגיש זאת מיקי שואלת אותו בפעם השנייה שהוא נראה קורא בספר התווים "באיזה קטע אתה?"; הוא עונה "סי במול", והם מזמזמים את צלילי התווים. גם אתו מיקי מתקשרת באמצעות המוזיקה, כפי שבולט בסצנה שבה היא מנגנת כשהוא יושב ומאזין לה, כשהיא משתפת אותו ברגשותיה כלפי אמנון ומספרת לו על אכזבותיה ממנו, כיוון שהוא מתחנן עם אחרת, כלומר יש בסצנה זו שילוב בין החוויה הבין-סובייקטיבית שמעוצבת בעזרת המוזיקה, אך עדיין מיקי לא יכולה להימנע מלהשתמש בשפה המילולית כדי לבטא עצמה בשלמות, אף שסבה לא עונה לה חזרה בשפה זו. לכן, בעזרת המוזיקה היא מוסיפה את הרובד הרגשי והחוויתי שנראה כי השפה המדוברת אינה מסוגלת לבטא.

שלא כאמנון והסב, אמה של מיקי אינה מבנה את תפקידה של המוזיקה כערוץ תקשורת חלופי המבטא רגשות וחוויות נשיות שוויונית ומכוון סובייקטים המסוגלים להביע את עצמם בלי מגבלות. היא תופסת את המוזיקה במונחים הגמוניים (גבריים) מקובלים: היא מעוניינת יותר מכול שמיקי "תכבוש" את אולם הקונצרטים כדי לזכות בתהילה ובתמורה שבאים בעקבות

כיבושים. היא גם רואה בנגינה תחרות שבה מיקי צריכה לנצח את ארוסה אורי, ש"ניצל את מיקי" ונטש לאחר שחזר מנצח בתחרות עולמית. ונגד תפיסות אלו מיקי נלחמת. עבורה המוזיקה אינה אובייקט להנאה ולהצגה לראווה (כפי שנתפסת האישה), אינה כלי לקידום אישי או חלק מעולם תחרותי (כמאפיין קפיטליסטי הגמוני וגברי) ואינה אלמנט להוכחת עליונות וכישרון אלא צורך קיומי ותקשורת חלופית המבטאת רגשות ואת העצמי הסובייקטיבי והאוטונומי. לכן לבסוף מיקי מסוגלת לנגן ואף מסיימת את הרסיטל שלה בהצלחה רק כאשר אמה נעדרת מאולם הקונצרטים עקב אשפוז בבית חולים, כפי שמחמיא המורה שלה בסיום הקונצרט ומוסיף ואומר: "רק לבד".

בעבר חיברה המוזיקה בין מיקי לאורי. הם היו חברים למוזיקה מגיל חמש, למדו יחד באקדמיה למוזיקה והתארסו. התקשורת ביניהם עלתה על שרטון, והקשר נותק מפני שאורי תפס את המוזיקה במונחים מנוגדים לאלו של מיקי: במונחים ההגמונים המקובלים. עבורו המוזיקה הייתה כלי לקידום עצמי, להאדרה עצמית-נרקסיסטית ולתחרות, כפי שהוא אומר לה: "אמשיך להתקשר ולבסוף אנצח אותך, כמו תמיד". לאחר שהתארסו, הוא האריך את שהותו בחוץ לארץ משלושה חודשים לשלוש שנים כדי לבנות קריירה בין-לאומית בלי להתחשב במיקי שחיכתה לו. אחרי שהשיג את מבוקשו וחזר מנצח מתחרות מכובדת, הוא חוזר כדי לכבוש אותה שוב, אך מאוחר מדי. מיקי מוצאת פרטנר אחר לזמן מה – את אמנון השכן, שמתקשר עמה בדרך לא קונבנציונלית, ועמו היא מתקשרת מוזיקלית ורגשית.

מכל זה עולה שהסרט מסרטט שני קטבים של תפיסת המוזיקה, וביניהם נעות הדמויות ולעתים אף משלבות בין השניים: קוטב הגמוני קפיטליסטי, תחרותי, הישגי, היררכי וכוחני, שמספק תמורה מידית של תהילה, כבוד וכסף, ומולו קוטב לא קונבנציונלי המקושר למוזיקה כשפה פואטית נשית – החוויה האמנותית, אמצעי לתקשורת שוויונית ולשיתוף רגשי. בין שני הקטבים הללו נמתח ציר מאוזן ועליו מותאמות צמדי דמויות: מיקי וסבה בקצה אחד שבו המוזיקה משמשת אמצעי תקשורת חלופי, כלי לצורך נפשי המייצר ומבטא חוויה רגשית. בקצה השני אורי ואמה של מיקי, הרואים במוזיקה בתפיסתה המקובלת, ההגמונית הכוחנית, כלי קידום דורסני. בין שני הקטבים עומדים אמנון ומרלה, הנקרעים בין החוויה הרגשית הנשית והתקשורתית של המוזיקה לזו המקובלת, התחרותית וההישגית. הם משלבים בין השניים, כפי שהוצג במקרה של אמנון בזמנים ובהקשרים שונים, או כפי שמרלה חיה בעולם גברי אלים, כפי שנראה כאשר גבר נוהג בה באלימות בחצר ביתה. מעולם זה היא בורחת לרגעים בהזמינה את מיקי בעזרת המוזיקה לחוות את עולמה הרגשי. לכן אנו למדים מסכימה זו שההגמוניה הפטריארכלית וההתנגדות לה אינם משועבדים למגדרן של הדמויות דווקא אלא מיוחסים לתפיסת עולמן ולמבנה אישיותן. על פי פרשנותי לסרט מובן שהצד ההגמוני, התחרותי וההישגי הוא דכאני, חונק ומשעבד, ואילו הצד החתרני משחרר ופותח לאישה ולגבר אופציה למימוש עצמי, לתמיכה ולהתחברות גופנית ורגשית עם העצמי ועם האחר ולעצמאות.

אישה זרה

גם בסרט "אישה זרה" המוזיקה, ובאמצעותה התקשורת, משמשים אמצעי לטיפול בשורשי השסע המגדרי: המוזיקה היא אלמנט תקשורתי אלטרנטיבי הדוחה את התקשורת ההיררכית הפטריארכלית הכוחנית, שהשפה המילולית היא הכלי שלה. הפרוטגוניסט, נינה, היא פסנתרנית

צרפתייה שעלתה ארצה עם אילן, בעלה הישראלי, ואתו היא מקימה משפחה. לאחר פציעה טראומטית של אילן בשטחים⁷ הוא מאבד את יכולת הדיבור ואינו מסוגל לתקשר עם סביבתו ועם משפחתו. נינה ניצבת בפני דילמה: עליה לבחור בין עצמאותה ומימושה העצמי באמצעות המוזיקה (היא צריכה להקדיש את מלוא זמנה כד להתאמן לקראת הרסיטל שלה) ובין טיפול אינטנסיבי בבעלה, כפי שדורשים משפחתה וחבריה הישראלים.

הפסנתר, המגלם את הממד המוזיקלי, מייצג אלטרנטיבה להוויה הישראלית, צבאית-גברית. הפסנתר הוא ה"אחר", הזר והשונה בחברה שאינה מעריכה את המוזיקה כיצירה אישית ואינה מכירה בתקשורת חלופית לשפת הדיבור הגברית. המוזיקה קוטבת למצב הביטחוני מצד אחד ולמשפחה הישראלית מצד אחר. הסרט נפתח כשהפסנתר של נינה מורד מספינה בנמל, כלומר כמו נינה גם הוא אלמנט זר המהגר ארצה עמה, "אישה זרה", כשם הסרט. הנגינה בפסנתר מוצגת כיצירתה המופלאה של האישה ומשולה לחווייתה הבלעדית, ללידה, כפי שאומרת מורתה לפסנתר: "זה צריך להיות פתוח כמו אישה בשעת לידה", כלומר הכלי שיוצר את המוזיקה מקושר לגוף האישה ולחוויותיה, שאותן דורשות הפמיניסטיות הרדיקליות להעצים כדי ליצור סובייקט נשי אוטונומי.

גם הקונפליקט המרכזי של נינה מעוגן ב"אחרות" המוזיקה בחברה הישראלית. הפסנתר מקבל מעמד של יריב לאילן, בעלה: הטיפול בו עומד מול קונצרט הסולו של נינה, כפי שהיא מציגה זאת ברגע של חולשה: "אסור שהוא ירגיש עזוב בגלל הפסנתר שלי". התלבטות זו אינה רק דילמה פנימית שלה, אלא מקורה בלחצים חברתיים של סביבתה. משפחתו של אילן וחבריה הישראלים לוחצים עליה לוותר על הקונצרט ולטפל בבעלה, כיאה לרעה מסורה שחייבת להקריב את הגשמתה האישית. אף על פי כן, נינה בוחרת לבסוף במוזיקה, ודרכה היא מממשת את עצמאותה. היא משתחררת ממרות משפחתה וחבריה ומבטאת את האני האוטונומי שלה בנגינה, המשמשת ערוץ תקשורת אינטנסיבי לשפה המילולית עבורה ועבור בעלה. רק כשהיא בוחרת בדרך זו, היא מצליחה גם לתקשר עם בעלה.

בסרט יש בליל שפות: עברית, צרפתית, אנגלית, שפת הסימנים (והאלימות) ושפת המוזיקה והשירה – שפת היצירה. אם שפות הדיבור המילולי בסרט מוצגות כשפות העולם הכוחני, הפטריארכלי, הצבאי, הלוחמני, האלים והתחרותי, הרי השפה האמנותית מוצגת כשפה חלופית, שדרכה ניתן לבטא רגשות וחוויות אישיות (כמו חמלה, צער ופחד), שהשפה הכוחנית סולדת מהם ודוחה אותם. המעבר משפה אחת לאחרת חייב לעבור דרך לימינלית (ספית) של שתיקה, כפי שמוצג במקרה של אילן. אילמותו נוצרה לאחר מעשה שבארץ נחשב בזוי, "מסרס", שמביא לסילוק מהחברה הגברית-צבאית הכוחנית הישראלית ומהשימוש בשפתה: הוא ברח מהמוצב. אפילו אביו, שהיה קצין בכיר, לא מבין אותו ומסרב לקבל את מעשיו. הוא טוען בפני נינה: "זה כישלון מחפיר. את לא מבינה, את לא יכולה להבין... הכול – רק לא לברוח מהצבא".

בתהליך המעבר בין השפות היה שלב אמצעי שלא הביא לפתרון יעיל: נינה מגלה שאילן ניסה להבין ולעבד את עולמו ואת חוויותיו לפני בריחתו ופציעתו בדרך חלופית – בשירה. היא מצאה בכיס מדיו הצבאיים פתקים שבהם הוא כתב שירים על רגשותיו וחוויותיו בשירות המילואים בשטחים, כלומר את רגשותיו הוא ניסה לעבד, להבין ולחשוף על ידי האמנות. אך השירה לא פתרה את הבעיה, כיוון שהיא משתמשת בתחביר המקובל, במבנים, בחוקים ובמילים של שפת הדיבור, שהיא "שיח גברי", כפי שטוענת איריגארי (2004: 28-35), שיח מדכא והיררכי שנוכס

לחלוטין לצורכי החוויה הגברית (שם; מוצ'ניק, 2002: 51-60). לכן השירה לא הייתה עבורו דרך טובה דייה להבעת תחושותיו ורגשותיו ולהבנתם. לאחר פציעתו ואילמותו נינה מדברת עמו בשפת הדיבור המקובלת בעצת רופאו, אך ללא הועיל. היא מבקשת ממנו שיעשה לה סימן, אך כשהוא לא מגיב, היא מוסיפה ומנסה לדבר בשפתו הגברית הישנה באלימות: היא מכה אותו. אילן לא משיב באותה שפה אלא מתגונן ולבסוף מחבקה, כלומר בעקבות שתיקתו, לאחר שאיבד את "זכות" השימוש בשפה הגברית, הוא מנסה לתקשר עמה בעזרת רגשות: בהגנה ובחיבוק. תקשורת זו מגיעה לשיאה בקונצרט, בסולו הפסנתר של נינה, שבו לבסוף בחרה למרות לחצי סביבתה. אילן, שמאז בריחתו מהמוצב ואילמותו לאחר מכן היה פסיבי, מחליט לעשות מעשה ולהגיע לקונצרט. זהו הביטוי המודע הראשון שלו המציין שהבין שיש ערוץ תקשורת חלופי שבו משתמשת אשתו, שתקשר ביניהם בעזרת המוזיקה. במהלך הקונצרט אילן מעבד ומעכל באמצעות המוזיקה שמנגנת נינה את זיכרונותיו ואת חוויותיו הטראומטיים מהאירועים בשטחים, שמוציגים לראשונה בסרט בצורה ליניארית ושלמה. בסיום הסרט, במהלך הקונצרט, נינה ואילן מתבוננים זה בזה בזמן נגינתה בפסנתר. מבטים אלו מבטאים את הקשר החדש שנוצר בין השניים באמצעות המוזיקה. תקשורת זו מודגשת בצילומי תקריב על פניהם, בזמן החלפת מבטיהם. אם כן, גם סרט זה מציע את המוזיקה כערוץ תקשורת חלופי וזר למציאות הישראלית הגברית. תקשורת זו, שנתפסת כבעלת אלמנטים רגשיים וחוויתיים לא היררכיים וכוחניים, המדוכאים בשפת הדיבור, מאפשרת ביטוי רגשי ועיבוד של חוויות אסורות, המודרות מן השיח הגברי והביטחוני.

כשמילים נוספות למוזיקה – הסודות

כמו ניסיונו הלא מוצלח של אילן ב"אישה זרה" להשתמש בשירה כדרך תקשורת אלטרנטיבית, כך הסרט "הסודות" מחזק את הטיעון שהשירה מסרסת את החתרנות שקיימת במוזיקה לשמש ערוץ תקשורת חלופי. סירוס זה נוצר בשל נוכחותן של המילים בתוך המוזיקה, וכאמור, נמצא שהמילים בשפת הדיבור או הכתיבה מכילות הנחות תרבותיות המדירות ומדכאות את הנשים. לכן, אף שהסרט "הסודות" מכיל אלמנטים חתרניים המהדהדים את הדרישה הפמיניסטית הרדיקלית לטפח יחסי אם-בת שמבטאים ייצוגים חושיים ולדבר בקול אחר מן הלשון הגברית הסימבולית (איריגארי, 2004: 44-59), הרי המילים, שהן מוטיב בולט בסרט ומאומצות מהכתבים המקראיים, משבשות את הקשר בין הנשים בסרט. מלבד המילים המדוברות גם המבע הקולנועי מוסיף ומחזק את אותה התחושה.

"הסודות" מציג את סיפורה של נעמי, בתו של רב חשוב בקהילה החרדית, שלפני חתונתה ולאחר מות אמה קובעת שהיא זקוקה לשהות זמן מה בלימודי קודש במדרשה בעיר צפת הרחוקה מביתה ומארוסה. במדרשה, המוצגת כעשייה חתרנית בצנעה, היא מתחברת עם שלוש בנות אחרות – שיינה, סיגי ומישל, וחולקת עמן חדר. היא מפתחת יחסי אהבה עם מישל, אך לבסוף הם לא מבשלים ליחסים ארוכי טווח יחדיו. במהלך שהותה במדרשה היא נדרשת לקיים בחשאי טקסי תיקון עבור אישה זרה וחולה ששמה אנוק, המבקשת את חסדי האל רגע לפני מותה, לאחר שהשתחררה ממאסר בעקבות האשמתה ברצח אהובה.

בסרט "הסודות" יש למוזיקה נוכחות רבה, והיא מקושרת לנושא של יחסים בין נשים ובין נשים לגברים. בדרך כלל היא נשמעת בשירה ובמזמורים ששרות בנות המדרשה ומתנגנת על ידי נגן קלרינט חרדי, שעמו לבסוף מתחתנת מישל. במידה רבה גם למילים יש נוכחות ומשמעות רבה לאורך כל הסרט. בעזרת חיבורים של מילים קדושות שהופכות לתפילות, נעמי מבקשת להציל את נפשה של אנוק. אולם כפי שהדבר מוצג בסוף הסרט, בגלל השימוש האסור במילים קדושות, שהן נחלת הגברים, נעמי נוחלת אכזבה. היא לא מממשת את אהבתה לחברתה, מסולקת מן המדרשה אינה מצליחה להשלים את טקסי התיקון עבור אנוק, ולבסוף אף נענשת בגלות ממשפחתה ומקהילתה לחיי בדידות בדירה חשוכה, בשל רצונה לעבור הסמכה לרבנות.

השירה בסרט נשמעת רבות בסצנות שבהן נמצאות בנות המדרשה יחדיו. היא מוצגת כמנוגדת לשימוש במילים, כפי שעושה נעמי. הדבר מודגש כבר בפתיחת הסרט, לאחר שבנות המדרשה נראות מסתובבות יחדיו ברחובות הצרים של העיר צפת. הן נשמעות שרות שירי הלל מסורתיים. לאחר סצנה זו, בהקשר אחר, מישל מעליבה את נעמי באמרה "את מדקלמת משפטים כי אין לך מחשבה בראש", כלומר המילים מקבלות משמעות שלילית של גנאי בקרב הנשים. רמז מטרים זה יוביל לתובנה שלא זו דרכה של האישה למרוד נגד הנורמה. אך נעמי בשלה, והיא תיענש על כך.

לכאורה, נדמה שלשירה בסרט יש כוח רב לאחד ולחבר בין בנות המדרשה. הן שבות ונראות שרות בין השיעורים, בקבלת שבת ובארוחות אחרות כגוף אחד קולקטיבי, מאושר וחזק בזכות המוטיב המאחד ביניהן, אך כדי לבטל את הממד החתרני הנשי הזה שמוצג בשירה מגויסים המבע הקולנועי והמיזנסצנה כדי לכלוא את הנשים המזמרות במרתף חשוך בעיר – במדרשה. המדרשה בסרט מוצגת כמקום חבוש שמצולם בחשכה. הצילום והתפאורה יוצרים גם תחושה של סגירות (קלאוסטרופוביה). צילומים רבים מצולמים מאחורי הדלתות והמשקופים, ופעמים רבות הבנות מצולמות מבעד לחלונות מסורגים, והתחושה הכללית היא של כלא חשוך ומסוגר. יש גם תחושת מחנק המחוזקת בסצנת הכניסה למדרשה, ובה נטען שבכמה מן החדרים אין חלונות, והושם דגש לחלון היחיד, הקטן, כמקור היחיד לאוויר. אך גם האוויר המגיע מבחוץ הוא קר ולא מאפשר לבנות להרגיש נוח מן הרוחות המנשבות מבחוץ.

כאמור, גם המוזיקה (ללא מילים) נוכחת בסרט, אך היא נתונה בידי של ינקי, נגן קלרינט חביב. הוא מוצג כאדם ליברלי ומבין, רגיש וטוב לב. בפעם הראשונה שהוא נראה, הוא מוצג מנקודת מבטה של מישל, הנמשכת כבמטה קסם לנגינת הקלרינט שלו ולאקורדיון של אָמו בזמן שהם מנגנים יחדיו בביתם. בפעם השנייה שִינקי נראה מנגן, מדובר בתקשורת ברורה בינו ובין מישל, כאשר הוא מנגן מחוץ לביתה כדי להסב את תשומת לבה ולחזר אחריה. והדבר עולה בהצלחה. בשתי הפעמים חלונות הם האביזרים שהפרידו ביניהם, כלומר המשמעות הסמלית היא שהמוזיקה פותחת חלונות בנשמה. ואכן, התחושה בסרט היא שבזכות נגינה זו מישל נמשכת לִינקי, וכפי שנטען, היא לבסוף אף מחליטה להינשא לו למרות אהבתה לנעמי, שאינה ממומשת. כלומר, למוזיקה בסרט יש כוח משיכה, כיוון שהיא כלי תקשורת המעלה רגשות, שלהם אין מקום או שימוש בשפה המילולית.

למילים בסרט כוח רב. נעמי אינה נראית בסרט שרה או מנגנת, אלא שמור לה התפקיד של ניהול התפילות (האסורות) בטקסי תיקון שהיא יוצרת מחיבורים של הוראות של גדולי הפוסקים ושל מקובלים נחשבים. כלומר, היא אָמונה על העיסוק במילים. אולם אלו יובילו אותה לבידוד

ולחוסר הצלחה. מכאן נלמד שהשימוש בהן הוא הרסני עבורה, והוא שירמוז כי המילים לא מיטיבות עם הנשים, אם אלו מעוניינות למצוא דרכים חלופות לתקשורת. כאמור, נעמי מנהלת טקסי תיקון עבור אנוק, האישה הזרה שמעוניינת לעבור טקסי טיהור לפני מותה. בין השתיים נוצרים יחסים מיוחדים מאוד, המוצגים לעתים כיחסים קוסמיים שמעבר ליחסי אם-בת. בין השתיים אין תקשורת מילולית ישירה, כיוון שאנוק דוברת צרפתית. וכאן הפוטנציאל לתקשורת חלופית משפת הדיבור קיים, אולם זה מתממש רק לרגע בעזרת מלמול פסוקים בטקסי טהרה שונים. בשניים מן הטקסים מוצג בסרט האיחוד שבין השתיים, כשהן שותפות לכאבים ולרגשות משותפים. במקווה (המודגש כמקווה של גברים בלבד) נדמה כאילו נוצר ביניהן חיבור נפשי, כמו תוך-רחמי, ובטקס הווידוי ושֶׁרֶפֶת הציורים (שהיא שֶׁרֶפֶת האמנות במקום שנטען שהיה בית המדרש הראשון, ב"מערת שם ועבר") נעתקות לשתייה הנשימות יחדיו וחוזרות לסדרן, כשנעמי שואפת תרופה לפתיחת הסימפונות. כאן הפוטנציאל הגלום בדרישת איריגארי לקיים קשר נשי חושי המבטא את עצמן יחדיו מתממש לרגע, אך הוא מתמוסס ולא מצליח להישאר בגלל הנוכחות הגברית הסמלית בטקסים אלו – השימוש במילים בלשון האב הסימבולית שנוכחת בתפילות – ובגלל השימוש במרחב גברי. השילוב שבין שירה למילות שפת האב נוכח באופן סמלי בטקס הווידוי. הוא מוצג כבלתי אפשרי לניהול חוויה נשית ייחודית. בזמן שחברותיה של נעמי שרות שיר ובו המילים "שומר ישראל, שמור שארית ישראל, באהבה..." , במעגל סביב אנוק, היושבת ומדברת-מתוודה על חטאיה בתקווה להשתחרר מכבלי העבר, נעמי מתפללת. טקס זה נעצר ומופר באלימות לאחר שסיגי שומעת ומגיבה למילותיה של אנוק במקום להמשיך באקסטזת השירה. כלומר, בסִּינָה זו מובן שהמוזיקה והמילים יחדיו לא יובילו לאלטרנטיבה חווייתית ותקשורתית נשית. לפיכך, הטקסים הקבליים נותרים בסרט כמייצגי כישוף, שיוחסו בעבר לנשים והוצגו כפרקטיקה טמאה הדורשת גינוי ועונש ראוי בשל העלאת המודחק, כדברי קלמנט (2006). לדידה, התפקיד הנשי של המכשפה הוא אמביוולנטי – חתרני ושמרני כאחד. המכשפה מרפאת כנגד הכנסייה, אך גם סופה של כל מכשפה להישמד (שם, 32). וכזה הוא מצבה של נעמי, שלא השכילה להשתמש באמנות, בייחוד במוזיקה, כמו חברתה מישל, כדי להיטיב עמה ועם סביבתה ללא שימוש במילים שבמקרה של הסרט נותרות מילים קדושות המיוחסות לגברים. לכן נעמי גורשה מן המדרשה וממשפחתה ללא היכולת לתקן את נפש האישה הזרה ובלי לממש את אהבתה לחברתה מישל.

מעבר לסרטים

מאמר זה, העוסק בתקשורת מוזיקלית בהקשר הישראלי והקולנועי, מראה שהקולנוע הישראלי מעניק למוזיקה תפקיד חדש מלבד התפקידים המקובלים ומוכרים לצופים במדיום זה. הסרטים הנבחנים הציגו טיפול חדשני במוזיקה כערוץ תקשורת בין-סובייקטיבי. מתוך סרטים אלה אנו למדים שיש אלטרנטיבה לשפה המילולית המוצגת בסרטים ומוכחת במחקרים כשפה כוחנית, היררכית ומפלה. המוזיקה, כפי שהוצגה בסרטים, היא ערוץ תקשורת אלטרנטיבי בין סובייקטים שווים, והיא מייצרת יחסים לא היררכיים. עמה ניתן להציג ולחשוף רגשות וחוויות, ששפת הדיבור, המוצגת במקרה הישראלי כשפה צבאית-ביטחונית-אלימה, או שפת הקודש, אינה סובלנית אליהם. רגשות כמו חמלה, תמיכה, הבנה ואהבה השפה המדוברת מתקשה לבטא ולהכיל, מה שאין כן המוזיקה, כפי שהוצג בסרטים. עוד נמצא שכאשר מוכנסות מילים מתוך

שפת הדיבור למוזיקה שהופכת לשירה, הפוטנציאל לאחוזה נשית ולתקשורת חלופית מתמוסס, והשירה נותרת תחומה בין סורגים במרתפים חשוכים ומוקצים.

יצירתה של תקשורת אלטרנטיבית זו באמצעות צלילי מוזיקה נראית ממשית ואפשרית במציאות החיים. בזכות הסרטים הנבחנים אנו למדים על יכולתה להתקיים, והם גם יכולים להיות זרז לכינונה בשל המוטיבציה שהם יוצרים. כמו כן הסרטים מוסיפים ותורמים להבנה שורשי השסע המגדרי הם כה עמוקים, עד שהם נטועים בשורשי התרבות והחברה: בשפה. בחשיפה זו כולי תקווה שהם יובילו לתובנה בקרב הציבור שאסור להיות עיוורים לדברים שלעתים נראים טבעיים ואובייקטיביים, כמו הפערים המגדריים שנוצרו גם בגלל מאפייני השפה המדוברת. תקשורת מוזיקלית אלטרנטיבית זו שמוצעת בתאוריה ונחשפת בסרטים עלולה להיראות כמתקיימת ונדרשת בקרב נשים בלבד, אך מתוך הסרטים אנו למדים שלא כן: בערוץ התקשורת המוזיקלי יכולים לתקשר בני האדם משני המגדרים, אם הם מוצאים שפת הדיבור לא מספקת ואינה מכילה ומייצגת את כל חוויותיהם ורגשותיהם ומונעת לראות בכל בני האדם שווים. כך ב"גולם במעגל": הפרוטוגוניסטית מיקי מתקשרת תקשורת שלמה ושווה עם אהוב לבה, אמנון. גם סבה חדל לדבר בשפת הדיבור, ובמקומה הוא קורא ושומע רק מוזיקה, ובאמצעותה הוא מתקשר. גם ב"אישה זרה" נינה מתקשרת לבסוף עם בעלה בעזרת המוזיקה (שנעדרת מילים, אילמות או אלימות), ובסרט "הסודות" מישל מתאהבת בִּנְקִי בזכות המוזיקה, המייצרת ומבטאת רגשות שלא נאמרים. כלומר, נראה שהמוזיקה היא ערוץ תקשורת המבטא רגשות וחוויות שלהן אין ביטוי הולם בשפה המדוברת, וכי היא מחברת רגשית בין סובייקטים חיבור לא היררכי ולא כוחני. יש להמשיך ולאתר באתרים קולנועיים, תרבותיים וחברתיים אחרים כיצד מתבטאת המוזיקה כמדיום לתקשורת אלטרנטיבית בין-אישית. בחינה זו תוביל לתובנות נוספות על החברה ועל האסטרטגיות השונות של האנשים בחברה, בחיפושם אחר ערוצים נוספים להבעת רגשותיהם וחוויותיהם, שאינם מיוצגים כהלכה בשפה המילולית.

¹ אני מודה לד"ר ענר פרמינגר ולשתי הקוראות האנונימיות על הערותיהן והארותיהן, שתרמו רבות למאמר.

² מיתוס השוויון בחברה הישראלית נשען על הישגיהן היחסיים הכלכליים, החברתיים והפוליטיים של הנשים בתקופת היישוב, על הנורמות החוקתיות של מדינת ישראל ועל חקיקה סוציאלית נרחבת, המיועדת לרווחת הנשים (ישי, 1996: 104-106; אלבוים-דרור, 2001). הדימוי של החלוצה העושה בכל מלאכה (בכלל זה לחימה) הניח את היסודות לדמות האישה השוויונית בחברה הישראלית. מגילת העצמאות הוסיפה והבטיחה שוויון מלא על בסיס מגדרי. חוק שוויון זכויות האישה העניק לנשים מעמד שווה לזה של הגברים, והישגיהן הפוליטיים בתקופת היישוב (כמו זכות הבחירה) ויצירתן לעבודה הוסיפו ליצירת המיתוס.

³ שכר הנשים הממוצע לחודש עבודה ב-2004 היה כ-63% משכר הגברים, ושכרן הממוצע לשעת עבודה באותה שנה היה כ-84% משכר הגברים (סבירסקי וקונור-אטיאס, 2005: 13).

⁴ בהקשר הקולנועי, שדן באלם הנשי ובתפקיד המוזיקה, הסרט "הפסנתר" (גיין קמפיון, 1993) מטפל טיפול ישיר ומעניין, כפי שמציגה אנגל (1999: 42-60).

⁵ קריסטבה אינה חלק מהפמיניזם הרדיקלי, אך היא מספקת עבורו את ההוכחה לטיעון בדבר קיומה של חוויה קדם-לשונית ושל שפה שאינה שפה סימבולית לשונית.

⁶ על פי גישתו של בארת (2005), המכריזה על "מות המחבר", שממנה יוצא מחקר זה, בניתוח הסרטים איני בוחן את זהות היוצרים ואת כוונותיהם, אלא הפרשנות שלי כקורא בהקשר התקופתי, התרבותי, החברתי והפוליטי היא הרלוונטית לדיון.

⁷ בשירות המילואים אילן עד למסכת השפלות כלפי התושבים הערבים, ואותה קשה לו "לעכל". לאחר שהוא יורה בטעות בילד שהסתתר במשאית, הוא נשבר ובורח מן המוצב. לבסוף הוא נמצא בשדה מוקשים, לאחר שנורה על ידי חיילים ישראלים המנסים לעצור אותו.

רשימת הסרטים

אישה זרה (1993). בימוי: מיכל בת אדם. תסריט: מיכל בת אדם. ישראל.

גולם במעגל (1993). בימוי: ענר פרמינגר. תסריט: טל זילברשטיין. ישראל.
 הסודות (2007). בימוי: אבי נשר. תסריט: אבי נשר, הדר גרון. ישראל.
 הפסנתר (1993). בימוי: גיין קמפיון. תסריט: גיין קמפיון. אוסטרליה וניו זילנד.

מראי מקום

- איריגארי, לי (2003). **מין זה שאינו אחד** [מבחר]. תל אביב: רסלינג.
 — (2004). **אני, את, אנחנו**. תל אביב: רסלינג.
 אלבוים-דרור, רי (2001). האישה הציונית האידיאלית. בתוך: יי עצמון (עורכת). **"התשמע קולי?"**
ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 95-115.
 אנגל, שי (1999). **"כתיבה נשית" בסטור קולנועי** (עבודת מוסמך). אוניברסיטת תל-אביב.
 אשור, די (2006). הקדמה. בתוך: ה' סיקסו וקתרין קלמנט (עורכות), **זה עתה נולדה**. תל אביב:
 רסלינג, עמ' 7-28.
 בארת, רי (2005). מות המחבר. בתוך: רי בארת ומי פוקו. **מות המחבר/מהו מחבר?** תל אביב:
 רסלינג, עמ' 7-18.
 ברנשטיין, די (1983). החלוצה בין הדוידים: מעמדן של הנשים בכוח העבודה בתקופת היישוב.
מגמות 28, עמ' 7-19.
 ברקוביץ, ני (1999). אשת חיל מי ימצא? נשים ואזרחות בישראל. **סוציולוגיה ישראלית** ב (1), עמ'
 277-317.
 ג'רבי, א' (1996). **המחיר הכפול: מעמד האישה בחברה הישראלית ושירות הנשים בצה"ל**. תל
 אביב: רמות.
 דה בובאר, סי (2001 [1949]). **המין השני: העובדות והמיתוסים**. תל אביב: בבל, כרך ראשון.
 הירשברג, יי (1996). מדיום ומשמעות במוסיקה החדשה. בתוך: רי בילחי-כהן ובי בליך (עורכים).
המדיום באומנויות המאה ה-20. תל אביב: עם עובד, עמ' 77-94.
 הרמתי, שי (2000). **עברית שפה מדוברת**. תל אביב: אוניברסיטה משודרת.
 הרצוג, חי (1994א). **נשים ריאליות: נשים בפוליטיקה המקומית בישראל**. ירושלים: מכון
 ירושלים לחקר ישראל.
 הרצוג, חי (1994ב). ארגוני נשים בחוגים האזרחיים: פרק נשכח בהיסטוריה של היישוב. **קתדרה**
 70, עמ' 111-133.
 יזרעאלי, די (1999). מיגדור בשירות הצבאי בצה"ל. **תיאוריה וביקורת** 14, עמ' 85-109.
 ישי, יי (1996). מיתוס ומציאות השוויון בין המינים: מעמד האישה בישראל. בתוך: מי ליסק ובי
 קני-פז (עורכים). **ישראל לקראת שנת 2000**. ירושלים: מאגנס, עמ' 103-130.
 לובין, א' (1995). האישה בקולנוע הישראלי. בתוך: יי עצמון (עורכת). **אשנב לחייהן של נשים**
בחברות יהודיות. ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמ' 349-373.
 מוצניק, מי (2002). **לשון, חברה ותרבות**. תל אביב: אוניברסיטה הפתוחה, כרך ב'.
 סבירסקי, בי (1993). שליטה ואלימות: הכאת נשים בישראל. בתוך: רי אורי (עורך). **החברה**
הישראלית: היבטים ביקורתיים. תל אביב: ברירות, עמ' 222-244.
 סבירסקי, שי וא' קונור-אטיאס (2005). **תמונת מצב חברתית**. מרכז אדוה.

- סיקסו, ה' וק' קלמנט (2006). **זה עתה נולדה**. תל אביב: רסלינג.
- סרוסי, א' וא' שלג (2010). מבוא לחוויה המוסיקלית הישראלית. **זמנים** 110, עמ' 56-64.
- עצמון, י' (2001), מבוא: הבניית זהות מגדרית וכוח. בתוך: י' עצמון (עורכת). **"התשמע קולי?"** **ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 17-26.
- פרידמן, ל' (2007). כוחות האימה – ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה. בתוך: נ' ינאי ואחרות (עורכות). **זרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 301-350.
- קלמנט, ק' (2006). מכשפה והיסטרית. בתוך: ה' סיקסו וק' קלמנט (עורכות). **זה עתה נולדה**. תל אביב: רסלינג.
- קריסטבה, ג' (2004). **בראשית הייתה האהבה: פסיכואנליזה ואמונה**. תל אביב: רסלינג.
- רבין, ח' (1991). **שפות שמיות**. ירושלים: מוסד ביאליק.
- רוזין, ט' (2000). **מה זה בכלל פמיניזם? ואיך קרה שאנחנו לא יודעות על זה כלום**. תל אביב: זמורה ביתן.
- רפורט, ג' (1993). **על הפמיניזם ומתנגדיו**. תל אביב: דביר.
- Bordwell, D. & K. Thompson (1985). Fundamental aesthetics of sound in the cinema. In: E. Weis & J. Belton (eds.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, pp. 181-199.
- Goehr, L. (1993). Music has no meaning to speak of: On the politics of musical interpretation. In: M. Krausz (ed.). *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, pp. 177-190.
- Hargreaves, D.J., A.C. North & M. Tarrant (2005). Musical preference and taste. In: G.E. McPherson (ed.). *The Child as Musician: Music Development from Conception to Adolescence*. Oxford: Oxford University Press, pp. 515-546.
- Hargreaves, D.J., R. McDonald & D. Miell (2006). How do people communicate using music? In: D. Miell, R. McDonald & D.J. Hargreaves (eds.). *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-26.
- Johnson-Laird, P.N. (1992). Introduction: What is communication? In: D.H. Mellor (ed.). *Ways of Communicating*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- Juslin, P.N. (2006). From mimesis to catharsis: Expression, perception and induction of emotion in music. In: D. Miell, R. McDonald & D.J. Hargreaves (eds.). *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, pp. 85-115.
- Klempe, H. (2009). How to understand communicative musicality? *Psychological and Behavioral Science* 43 (3), pp. 260-266.

- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lipscomb, S.D. & D.E. Tolchinsky (2006). The role of music communication in cinema. In: D. Miell, R. McDonald & D.J. Hargreaves (eds.). *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, pp. 383-404.
- Marshall, S.K & A.J. Cohen (1988). Effects of musical soundtracks on attitudes toward animated geometric figures. *Music Perception* 6 (1), pp. 95-112.
- Mithen, S. (2005). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfield & Nicholson.
- O'Hara, K. et al. (2004). Jukola: Democratic music choice in a public space. *Proceeding of the 2004 Conference on Designing Interactive System: Processes, Practice, Methods and Techniques*. Cambridge, Mass.: Symposium on Designing Interactive Systems Archive.
- Patel, A.D. (2008). *Music, Language and the Brain*. New York: Oxford University Press.
- Ready, T. (2010). Music as language. *The American Journal of Hospice & Palliative Care* 27 (1), pp. 7-15.
- Sawyer, R.K. (2006). Music and conversation. In: D. Miell, R. McDonald & D.J. Hargreaves (eds.). *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, pp. 45-60.
- Showden, A.C. (2009). What's political about the new feminisms? *Frontiers* 30 (2), pp. 166-198.
- Williamson, V. (2009). In search of the language of music. *The Psychologist* 22 (12), pp. 1022-1025.
- Young, S. (1997). *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics, and the Feminist Movement*. New York: Routledge.

מתן אהרוני הוא דוקטורנט בחוג לתקשורת שבאוניברסיטת חיפה, ועיסוקו באנתרופולוגיה של המדיה. הוא בעל תואר ראשון מן החוגים לקולנוע ולטלוויזיה ולסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל אביב ובעל תואר שני מן החוג לתקשורת באוניברסיטה העברית בירושלים.

הכתובת להתקשרות: matana007@gmail.com