**מיתוס ופואטיקה בסרטים של קוראסאוה ואנגלופולוס**

הרצאה בסינמטק תל אביב 9.12.16

"העולם כפרטיטורה

כשאנו פוסעים

על קלידי העולם" (רות נצר)

המיתוס והפואטיקה – השירה , הם שני כובעים שלי ביצירה ובכתיבה. ספרי העיון שלי מושתתים על רעיונות מיתיים ובספרי השירה שלי תמצאו שירים על דמויות מיתולוגיות. בפתח של כל פרק בספרי העיון יש מוטו ציטוט של שיר. וזה משום שלשירה עבורי יש כוח של מיתוס במובן זה שבאופן ההתנסחות שלה יש תוקף של אמת, והרי תרגום המלה מיתוס הוא אמת.

בדיעבד אני יכולה לשער שההבטים המיתיים והפואטיים ביצירות של קוראסאווה ואנגלופולוס הם שמשכו אותי אליהם, גם אם לא ניסחתי זאת כך לעצמי.

המיתוס הוא הפסיכולוגיה הקדומה, שדברה בשפת בני אדם ולא במושגים, כלומר, דברה בשפת הספור, או המעשיות כדברי ר"נ מברסלב, וכך המיתוס עוקף את ההגנות, חודר אלינו מתחת לעור ומשפיע עלינו. לדוגמא: במקום לומר שהסופראגו יוצא נגד האגו, המיתוס מספר לנו שגורשנו בגלל חטא האכילה מעץ הדעת. זו משמעות האמרה – "דיברה תורה בשפת בני אדם". על המיתוס הזה נדבר כאן בהמשך.

הפסיכולוגיה היונגיאנית מרבה להסתייע במיתוסים, כמו גם בחלומות. אתייחס כאן לפרק מהסרט של קוראסאווה 'חלומות', ולשני קטעים של סרטי אנגלופולוס. אבל עניני כאן אינו בהבט הפסיכולוגי אלא בהבט המיתולוגי ובהבט הפואטי ובקשר ביניהם.

האם אפשר להפריד את הפואטי והמיתי מהפסיכולוגי? האמת היא שלא, שהרי גם הם, המיתוס והשירה, עניינם האדם, כלומר, נפש האדם. השירה והמיתוס מדברים בשפת הסמל שהיא שפת הנפש, ושניהם נובעים ממעמקי הלא-מודע.

ובכלל, המיתוס והשירה נולדו יחד, והיו בראשית החיים, כשלא היתה הבחנה בין מיתוס ושירה ובין פסיכולוגיה ובכלל לא כינו את התחומים האלה בשמות נפרדים. לכן אנחנו מדברים על מיתופואטיקה. בראשית היו כתבי המקרא, עלילות גלגמש, הקוראן, כתבי הומרוס, הברית החדשה, ושאר טקסטים קדומים שהיו והינם הספרות המכוננת של התרבות, והם למעשה ספורי מיתוס שכתובים שירה.

בראשית, הכול היה שירה. הרב קוק אומר שההבנה הראשונית של הממשות ניתנת בשירה. בעיני האמן שר את העולם ובכך הופך את העולם לקיים, כפי שהעולם נברא במלים של שירה: "ויהי אור", שהן מילות המיתוס של הבריאה. נראה שהרליגיוזי, המיתי והפואטי שלובים זה בזה במיתוסים ובטקסטים הקנוניים של התרבות.

כשאני אומרת שבראשית, הכול היה שירה, זה נכון גם לחיי שלי, כמי שגדלה בחנוך דתי - הטקסטים הקנוניים היומיומיים של התורה והתפילה, שהם המיתופואטיקה, היו עבורי שפת אם ולחם חוקי.

לפי היידגר המלים הן נוכחויות שמגלות הוויה. זה מתאים גם לקולנוע פואטי שבו המלים הופכות לתמונות נוכחות. הקולנוען במיטבו הוא לעתים משורר בתמונות. כאלה הם גם טרקובסקי, פליני, ברגמן, וים וונדרס ואחרים. לא אעסוק כאן בפרשנות פסיכולוגית של היצירות אלא בהבט החוייתי שלהן. וזה אכן כוחו של הקולנוע, שהוא פונה אלינו דרך החוויה הרב-חושית ופותח ומרחיב את הנפש לתחושות, לרגשות, למעמקים ולגבהים. כך הוא מאפשר לנו להיות יותר עצמנו.

המיתוס, הוא הספרות הקדומה שספרה לנו מי אנחנו ואיך אנחנו מתמודדים עם דילמות החיים. השימוש באסוציאציות מיתולוגיות על ידי המחבר – ספרות או קולנוע - הוא בדרך כלל לא בהתכוונות מודעת. התשתית הזו פשוט נמצאת שם אצל יוצר שמחובר לתהומות הנפש. כך זה אצל קוראסאווה. לעומת זאת אנגלופולוס במודעות ובהתכוונות מתייחס למסעו של אודיסאוס כתבנית יסוד של גבוריו. הוא אומר את זה במפורש בראיונות איתו, זה הכי בולט בסרט 'המבט של אודיסאוס' שעוסק בגבור בן זמננו שיוצא למסע אודיסאה פרטי.

תשתית המיתוס פרושה שאנחנו לא המצאנו את עצמנו. כבר היו דברים מעולם, ומאז ומתמיד בני אדם מתמודדים עם אותן דילמות. המיתוס הוא ספור שלנו על עצמנו. הוא מסביר את המציאות ואת המציאות הפנים-נפשית. הוא מעניק שותפות גורל ופרספקטיבה של מבט-על על חיינו. המיתוס מרומם את הספור האנושי, מעצים את תוקפו, ואת השגיו כמו גם את ההבט הטרגי של קיומו.

**ההבט הפואטי בקולנוע**:

התחושה היא שהמיתי והפואטי הם המציאות האמיתית שהקולנוע כאמנות יכול לגלות לנו אותה. ההבט הפיוטי מזמין לא להבין כי אם לחוות. תנועות המצלמה האיטיות שמאפינות את הקולנוע הפואטי מהרהרות על מקומו של האדם בחלל ובהיסטוריה. כך הוא מאפשר לנו להיות את הרגע בעת התרחשותו והוא לא משתמש במתח של עלילה כדי לזרז את ההתרחשות.

מה שמשרת את החוויה זו איטיות של קצב נשימה מחוץ לחיי העשייה, כמו בשירה שיש לה קצב נשימה אחר. השירה עוצרת את הזמן ועוברת בעדו. הקולנוע הפואטי הוא הוויה לעומת עשיה. זה הבט מדיטטיבי של הקולנוע הפואטי. אפשר לומר הבט בודהיסטי.

אנחנו שהתרגלנו לראות קצב מהיר מתחלף בסרטים, לאחדים מאתנו אולי כבר אין סבלנות לאיטיות שיוצרת את הפואטי. אבל אם תהיה לנו סבלנות, נרוויח מחדש את הנשמה, כי לנשמה אין זמן.

החוויה הפואטית פותחת ערוץ פנימי אחר בתוכנו מתוכו היא נושמת ומנשימה אותנו.

איך יודעים לזהות את האיכות הפואטית? יודעים. כמו שצפור יודעת לעוף ודגים יודעים לשחות.

אני ערה לפרדוקס שעיסוק בהגדרה מהו פואטי חונק את הפואטי שהוא מעבר למילים והגדרות. נכון יותר להראות את הקטעים לחוות אותם.

בקולנוע פואטי הדגש לא על העלילה החיצונית אלא על השילוב בין פנים-חוץ כיחידה אחת. מציאות ודמיון. ההבט החלומי שמטשטש מציאות ריאלית ונפשית, ומזמין לקבל את המצב הקיומי המעורפל הרב משמעי. אינגמר ברגמן אומר שמטרת הקולנוע היא להשיב את החלום לחיינו וכך לסייע לנו להתעמת עם קשיי החיים.

הקטעים הפואטיים הם תמיד תאור של מציאות נפשית, שהקולנוע מבטא בדרכים המיוחדות שלו: דגש על אוירה, הלך רוח, תחושות, מראות, חוויות – עולם פנימי של הגבור והצופה.

הצילום הפואטי כמו כל אמנות, מביא מרפא ונוחם, משום שכמו כל אמנות הוא תיקון לשבר ולפגימה של העולם ומשום שבכל רגעי אמנות יש רגעי שלמות. האמנות מכוננת מחדש שלמות בחוויה האסתטית הרמונית במקום השלמות שאבדה. מכאן האמונה, התקווה וההבט הגואל של היצירה, גם כשהתוכן קשה.

הרגע הקולנועי הפואטי הוא עצמו רגע חוויית הגאולה-התיקון-השלם.

הכוח של השירה במיטבה שהיא מחברת ומנכיחה את הסמל כישות פועמת. לכן הוא כה ממשי ופועל עלינו. בשירה במיטבה הסמל והדבר אחד הוא. המלה והדבר אחד הוא. אנחנו פוגשים את הדבר עצמו. את הנוכחות. הנכחה היא שלב בין הסמלי והקונקרטי והיא מתקיימת בשירה כמו גם בתמונות, פסלים וצילומים, ובכל יצוגי האמנות. היצוגים המוחשיים של הסמל (למשל פסלי האל שמסמל את הכוח הבורא בנפשנו) הם הנכחה של הסמל ומכאן כוחם וכולנו זקוקים להם. הקולנוע הפואטי הוא המדיום המתאים ביותר להיות הנכחה של המציאות וסמליה.

הקולנוע פואטי מביא תמונות שהן דימויים וסמלים שפוגשים אותנו במקום עמוק מבלי הכרח להבין, מבלי לפרש. הנשמה מבינה מבלי להבין דרך הראש.

קולנוע פואטי שואף לבטא כמו כל יצירה פואטית את לב החיים. יש בו מגע אינטנסיבי בחיים הממשיים.

– יש בו קשב אל הסודי. אל המופלא. שמשהו נסתר מעבר לנגלה.

הפואטי כרוך תמיד בגעגוע אל מה שחסר והנשמה עורגת אליו.

הפואטי מצוי במתח בין הנאמר והלא נאמר, הגלוי והנסתר.

הלא ידוע, החידתי, מעצים את תחושת המעמקים, המסתורין, הלא ניתן לידיעה.

נתבונן כאן על ההבט המיתי והפואטי בקטעי סרטים:

**חלום ראשון מתוך הסרט – 'חלומות'**:

קרני שמש בגשם. ילד יוצא מהבית. עומד בפתח השער. גשם. אור. האם והילד בפתח ביתם, שניהם לבושים בגד קימונו מסורתי. האם אומרת לילד, בעודה מסוככת עליו בשמשייה: "אל תצא החוצה. בימים כמו היום השועלים מקיימים טקסי כלולות. הם שונאים שרואים אותם בחתונות. אם תראה אותם עלול לקרות לך משהו איום". האם נעלמת. הילד רץ ליער, מתחבא אחרי גזע עץ גדול ורואה תהלוכה טקסית של שועלים לבושי מסכות, הליכתם קצבית, קפואה ומסוגננת. לפתע הם מביטים לכוון שבו הילד עומד, ואז הוא בורח הביתה. האם, שמקבלת את פניו, אומרת לו: "ראית מה שאסור שתראה לעולם. לא אוכל להניח לילד רע כמוך לגור בבית. לפני כמה דקות השועלים באו. הם כעסו מאוד והשאירו את זה בשבילך(היא נותנת לו סכין). הם מצפים שתתנצל על ידי שיסוף בטנך. חזור מהר לשועלים ובקש את מחילתם. השב את הסכין והתנצל בהכנעה. אין הם מוחלים בקלות. עליך להיות נכון למות אם לא ימחלו לך. עד שהשועלים ימחלו לך, לא ארשה לך להיכנס הביתה".

- "אבל איפה השועלים גרים? אינני יודע איפה המקום".

- "אתה תמצא אותו. ביום כזה תמיד יש קשת בשמים. ביתם של השועלים נמצא בקצה הקשת".

האם סוגרת את השער אחריו. הילד נשאר לבדו. מנסה לשווא לפתוח את שער ביתו. כאן התמונה מתחלפת, ואנחנו רואים את הילד הולך בשדה פרחים מואר, מדהים ביופיו, לקראת אופק הרים וקשת ענקית מקצה האופק ועד סופו.

קוראסאווה הפיק את 'חלומות' (1990) בהיותו בן שמונים. הסרט הוא מבט על מעגל החיים וכולל שמונה חלומות חשובים, 'חלומות גדולים' שמבטאים דילמות משמעויות גורליות בשלבי החיים. הסרט חלומות כולו מעוגן במיתוסים.

אצל ילדים קטנים ההזיה-דמיון-מיתוס הם מציאות אחת. אבל החוויה של הילד בחלום הזה גם תואמת תרבות, כיון שהוא יפני הוא חי את תפיסת העולם המיתית בהתאם לדת היפנית, של השינטו, דת אנימיסטית פאגנית שבה האלים הרוחות והטבע הם שייכות אחת. כל דבר בטבע, דומם צומח וחי יש בו רוח חיה שקרויה קאמי. בשינטו הטבע הנו מקודש, ולהיות בקשר קרוב לטבע משמעותו להיות בקשר טוב עם הקאמי שהוא הממשות. הסרט כולו הוא גם געגוע לשלמות האבודה של ראשית חיי האנושות והיחיד, שבה המיתוס והעולם הם אחד. געגוע למיתוס של השינטו וגם שיבה אליה, כשק מראה לנו את מחול השועלים והאלים – זו שלמות שאנחנו בעוונותינו גלינו ממנה, וכבר לא נזכה לראות. לאחר מלחמת העולם השנייה איבדה השינטו ממעמדה כדת הלאומית ביפן. במציאות של סוף המאה העשרים קוראסאווה מקונן גם על ההתרחקות מהמיתוס היפני של השינטו.

ההתנתקות מהמיתוס היא תהליך כלל עולמי שעליו אנחנו משלמים מחיר בעולם שנהיה רציונלי השגי תחרותי טכנולוגי מדי. ק מבכה את אובדן המיתוס היפני אבל גם מגלה אותו מחדש. למעשה הוא גם מתאר מעין מיתוס חדש של השיבה למיתוס הקדום. גם יונג, בהמשך לתנועה הרומנטית שבמאה ה19, מחזיר אותנו אל המיתוס, שהוא עולם של דימויים וסמלים חיים.

המיתוס בקרקעית החלום הראשון הוא האיסור של האל/ההורה ואי הציות לו, והגרוש מגן העדן שכרוך בסרוב לציית. וגם העונש שמתהפך לברכה – החרב שהיא העונש אם ישתמש בה כנגד עצמו, והיא הברכה אם תשרת אותו במסע החיים להאבק בקשיים. הגרוש מגן העדן מבורך כי הוא המאפשר לנו לצאת מגן עדן של טפשים ולצאת למסע ההתפתחות, שהוא מסע הגבור.

המיתוס יודע אותנו. מהדהד אותנו ממעמקיו. מהדהד אותנו מקרקעיות הנפש שלנו מבלי שנדע. הלא-מודע שלנו יודע מה שהתודעה שכחה. הלא-מודע שלנו חווה את הדברים כמו בעולם הקדום כאשר העצים והחיות היו אלים, והאלים עזרו לגיבורים. זה חלום של הילד שיהיה אמן גדול וכאמן גדול הוא מחויב לקשר בלתי אמצעי עם העולם המיתי, שמקורו בלא-מודע הקולקטיבי מבעד הלא-מודע התרבותי של יפן. הדתות המונותאיסטיות שללו את המיתוסים הקדומים הפאגאניים, שמאנישים את כוחות הטבע, ויצרו מיתוסים חדשים שבמרכזם האל שמחוץ לטבע. אבל למעשה המיתוסים הקדומים האלה ממשיכים ללוות את התרבות ביודעין ובלא יודעין. המיתוס הוא אחד הכלים הבסיסיים שעל פיה האמנות מבינה ומביעה את עצמה. כך גם הקולנוע.

ספרי 'נפש הקולנוע' (רסלינג 2014) גם הוא מבוסס על מיתוסים שמשתקפים בסרטים.

לא אתייחס כאן להבטים פסיכולוגיים כמו הקשר בין ילד לאמו, אלא להבטים של הקשר של האמן עם מעמקי נפשו, כקולנוען פואטי-מיתי: החלום מורכב משני קטעי שיחה בין האם לילד, ובאמצע ובסוף שני קטעים שונים שאכנה אותם התגלות. קטעי הדיבור אם-ילד שייכים לאופן קיום אחר לגמרי מזה של שני קטעי ההתגלות, זה דיבור תכליתי, קצר, חותך. פסקני.

החלום בנוי מדבור בין אם-ילד; התגלות השועלים; דבור אם-ילד ואז התגלות האחו: דבור אנושי והתגלות בטבע - לסרוגין. יש כאן שתי טריטוריות מקבילות ומנוגדות לגמרי: ממלכת האדם וממלכת האלים, שהילד נע ביניהן. אלו גם שתי שפות קולנועיות שונות. המבנה החוזר של א/ב – א/ב הוא עצמו תבנית ריתמית פואטית.

שני קטעי ההתגלות – של כלולות השועלים ושל האחו - עשויים משפה קולנועית אחרת: שפה פואטית, איטית, של היות את הרגע, החוויה. זו האיטיות של ההשתהות של הילד שעדיין לא רץ לשום מקום. מחול השועלים והאחו – שתי התגלויות שבהן אין דבור אלא תמונה ומוסיקה. זו רמה טרום מילולית ולכן ראשונית חוויתית וחושית, והן ממלכת הילד וממלכת האמן. לילד השועלים הם מציאות ולא דמיון. הם המציאות. גם למשורר-לאמן. שני קטעי ההתגלות הם ממלכת המיתופואטיקה.

בשפה הפסיכולוגית נאמר שהילד נפגש עם דימויי הלא-מודע שהוא עדיין שרוי בתוכו. בשפה המיתית נאמר שהוא נפגש עם הממשות האמיתית. הוא נאמן למסתורין של הנפש ולאמת הפנימית של עצמיותו.

האמן הוא זה שנפש הילד שלו עדיין פקוחה. שתמיד יישאר ילד פתוח אל החזיונות והדמיונות ואל העולם המיתי של ילדותו. הוא מסרב לצו התרבות להתנתק מהעולם הפנימי והמיתוס והטבע ולהיות במציאות החומרית המנוכרת כמו האם המנוכרת. זו מחאה של קוראסאווה על הניתוק של יפן מהמיתוס של השינטו בו הכל חי. כי כשהאם אוסרת עליו לראות את מחול השועלים היא אוסרת עליו את המפגש החי עם המיתוס.

קוראסאווה, כמו כל אמן, משמר את הקשר בעולמו הפנימי עם עולמות הזויים אי רציונליים, סמליים, מיתיים, שמשם ההשראה. הסרוב לציית לאם, מביא את חזיון ההתגלות – האלים מתגלים בפניו בטקס של כלולות השועלים, ובסוף התגלות האחו והקשת בשמיים שהיא ברית בין האמן לאלים. זו התגלות של שלמות, שמאשרת לו את מעשיו, ואת החשיבות של העולם המיתי, בניגוד לאם שמאיימת עליו שיהרגו אותו אם יראה אותם, כמו אמהות ואבות שמאיימים על הילד האמן שאם יבחר בדרך האמנות סופו יהיה רע ומר, כי לא ירוויח וכו'.

כלולות השועלים מסמלים את כלולות הגברי והנשי, כמו כלולות הגשם והשמש שמולידים את הקשת, הם סמל לחבור הניגודים בנפש. זה המיתוס של הנישואין הקדושים, יין ויאנג, שמסמלים את חבור ניגודי הנפש, חבור שיוצר את האינטגרציה, השלמות הפנימית, או אם תרצו, את התיקון הפנימי. והשלמות הזו היא גם היעד הסמוי של חווית המיסטיקה והשירה, ובכלל של הנפש באשר היא. הקשר הבלתי אמצעי אל הטבע, כפי שמתקיים כאן, בחשיבה אנימיסטית, מאגית ופנתאיסטית, כפי שהוא מתקיים בילדות ובילדותה של האנושות, ממשיך להתקיים בנפשנו ברמה תת-קרקעית, לא מודעת, כפי שהוא מתקיים גם בשירה. זו החוויה המיתית פואטית את העולם, שבה הטבע הדומם האדם והקיום כולם ישויות חיות שמדברות זו עם זו, שמתקיימת בשירה. לכן השפה הפואטית מתאימה לבטא את המיתוס.

בסיום סרטו של קוראסאווה, הפרק האחרון מתאר שיבה אל הכפר שמעולם לא גורש מהחיים הראשוניים השלמים. סיום הפרק, שהוא סיום הסרט כולו, הוא סיומת פואטית נפלאה, של תנועת זרימת מי נהר שצמחי המים נעים בהם בזרימה מתמשכת, הרמונית, איטית, מדיטטיבית מופלאה. המים מהם באנו ואליהם נשוב. וכך החלום הראשון והחלום האחרון בסרט הם המסגרת המבנית הפואטית של הסרט כולו כשההוויה הפואטית מיטיבה לבטא את השלמות האוטנטית הראשונית וגם השלמות המיוחלת של הנפש.

גם אצל אנגלופולוס נפגוש כאן בסרטים שונים קטעי התגלות: הספינה התכולה, האשה המסתורית, האנשים העולים מהים.

תחילת הסרט **'המבט של אודיסאוס'**:

הסרט מתחיל בארג נשים מתחילת המאה העשרים. 1905. זה הסרט הראשון של האחים מניאקיס. הסרט הראשון על יוון. זה "המבט הראשון" על יוון. רואים את הגבור, השחקן הארווי קייטל, על שפת הים אומר – 'שלושת הגלגלים'. 'הדרך'. אלו מילות המפתח למסע הזה. הגבור הוא קולנוען ששב מאמריקה ליוון, אליה נקרא כדי לחפש את שלושת הגלגלים של סרט שאבד של האחים מניאקיס. הגבור חוזר לחפש אותם ואת הקשר עם האשה האבודה ובעצם לחפש את עצמו . הוא חוזר ואומר שזה מסע אישי. מתואר כאן מסע החיפוש - מיתוס החיפוש. שכרוך בחסר ובגעגוע.

את הפרק על הסרט הזה כתבתי לפני עשרים שנה. באותה תקופה אספתי חומרים לספר על סמלי האלכימיה. מה שהדליק אותי אז זה שהפענוח של שלושת גלגלי הסרט האבודים נראה לי כואריאציה של פענוח גוילי האלכימיה בספר 'מאה שנים של בדידות', כשבשני המקרים הבנתי שמדובר למעשה בפענוח נפשנו.

בתחילת הסרט אנחנו צופים עם הגיבור שאין לו שם, ועם הצלם מניאקיס בספינת מפרשים מסתורית תכולה כולה, שנעה באופק, דמות הנשית עמומה נראית על הספינה. ואז הצלם מניאקיס נופל ומת.

הספינה המסתורית, כעין ספינת רפאים מעולם אחר, שצבע התכלת שלה ושל מפרשיה הוא מהותה הרוחנית-הסמלית, מהות מחוזותיה האחרים, אלה שמעבר לנו, שמהם היא באה ואליהם היא מוליכה. אולי זו ספינתו של אודיסאוס המיתולוגי שגיבורנו משחזר בה את מסעו; אולי זו ספינת מסעה של הנשמה בים הנפש. אולי היא באה לקחת איתה את הצלם שרואה אותה ברגעיו האחרונים.

רואים אנשים עומדים בלילה עם מטריות שחורות קפואים על עמדם. לא ברור למה. רואים תהלוכות של מפגינים ותהלוכה של נשים דתיות ריטואל דתי עם נרות, בשירת קינה. הקטעים האלה מוסיפים מסתורין ועמימות פואטית.

ואז יש קטע חלומי, הזוי: מופיעה האשה האבודה שהוא זוכר מנעוריו כחייל ביוון, שמתגעגע אליה. הוא מדבר אליה והיא לא מגיבה. המשך הסרט הוא חיפוש האשה שהוא פוגש שוב ושוב בדמות אשה עכשוית שמשקפת לו את הדמות האבודה. זו אותה שחקנית, מיה מרוגנשטרן בכל התגלמות.

הסרט רווי משמעויות מטפוריות של הארועים תוך שילוב של המציאותי וההזוי.

הגבור דובר בריתמוס פואטי ואלגי. ריתמוס הקינה.

יש כאן קטעי התגלות סוריאליסטיים: הספינה, והאשה. מעברים לא מובנים מקטע לקטע, מעברים בין דמיון ומציאות. בין דבור של הגיבור אל האנשים המלווים אותו לבין קטעים בהם הוא מדבר עם עצמו. הוא אומר: "כמה גבולות עלינו לעבור לפני שנגיע הביתה?", "אני נוקשה וקפוא, כמו ציפור קפואה. הרוחות ניתקו את כל הקווים מאזורי הגבול. אחדים מאתנו נאלצו לעבוד כל הלילה כדי לתקן אותם". (ב'נוף וערפל' רואים את הפועלים במעיל צהוב. ב'על רגל אחת' פועלים במעילים צהובים מטפסים על עמודי החשמל ומתקנים את הקוים) כל הטקסט הזה הוא שפה מטפורית-סמלית על הצורך לתקן מה שנקרע בנפש ובעולם.

האלמנטים שחוזרים על עצמם בכמה סרטים (שמות הגבורים, מוטיב האובדן, צטוטי שיר) יוצרים מעין מקצב סמוי שמחבר את תשתית יצירתו של אנגלופולוס למארג אחד.

הוא אומר לאשה שחולפת על פניו ואינה מבחינה בו:

"ברצוני להישאר, מסיבות אישיות... אילו ידעת עד כמה, אבל איני יכול, עליי לנוע הלאה, חלמתי שזה יהיה סוף המסע [לשוב לפלורינה] האין זה מוזר? האין זה תמיד כך? בסופי תחילתי". (הצטוט: "בסופי תחילתי". מתוך ט.ס. אליוט. ארבע קוורטטים). "האם את זוכרת, רעדת כמו עכשיו, הרוח נושבת חזק, הלכתי ורציתי לשוב ואבדתי בדרכים מוזרות. אם אושיט ידי אגע בך, והזמן שוב יהיה שלם. הלוואי שאוכל לומר לך – חזרתי. אבל משהו עוצר בי. המסע טרם נגמר, עדיין לא".

יש כאן רצון לשיבה אל השלמות התמימה של הכפריים. של העבר, של האהבה. של הקשר לנשיות הפנימית – עולם הרגש, היכולת להרגיש. זה מוטיב הגעגוע לשיבה שחוזר אצל אנגלופולוס, שמקביל לגעגוע השיבה של קוראסאווה למיתוס של ילדותו.

הקטע הזה כבר מכיל את המיתוס של אודיסאוס, את המסע, האובדן והחיפוש והשיבה. המוטיבים עליהם אני מתבססת בספר 'מעגל החיים'.

בהבט הפואטי: בסרטים אחדים של אנגלופולוס וגם כאן, הקצב של מבט המצלמה איטי כל כך עד שלעתים הוא כמעט נעצר כליל, לתמונות של דמויות עומדות בדממה זמן רב, ללא תנועה. זו דריכות מדיטטיבית של ציפייה וקשב ומבט אל משהו מעורר פחד או התפעמות או מיוחל. כאן רואים את עמידת הקשב של קבוצת אנשים אוחזים במטריות שמאזינים לרמקול, כמו עטלפים או נשרים שחורים. הוא משתהה מאד בתצלומים כדי לאפשר לנו את חוויית ההֱיוֹת המלאה.

מבט המצלמה משתלב עם מוטיב המבט ב'מבט של אודיסאוס', כשהגבור אומר שהוא אוסף מבטים שהתקיימו בראשית המאה. נשים לב שיש כאן מבט על מבט. המצלמה של אנגלופולוס מתבוננת באנשים מביטים. למעשה אנגלופולוס מתעד את עצם ההתבוננות.

אצל אנגלופולוס המבט של המצלמה משתהה באיטיות גם כדי לאפשר לצופים לחוות את המוזיקה האלגית ואת הרגש ועוצמת הדימויים; הסרטים רוויים כאב מצמרר ויופי מדהים, שהוא הרבה מעבר לאסתטי.

יש אצלו מוסיקה שהיא גם בטקסט הפואטי של הגבור ובאופן הדבור שהוא ריתמי, כמו של שירה.

למעשה בסרט פואטי אין להפריד בין מוטיב המוסיקה למוטיב הפואטי בכלל. הרי כל שירה היא מוסיקה.

אלני קאראינדרוּ (Karaindru), מגדולי המלחינים של יוון בת ימינו, מלחינה את רוב סרטי אנגלופולוס. היא זכתה לכינוי "המוזה העשירית של יוון", ושיתוף הפעולה הממושך שלה עם אנגלופולוס נחשב לאחד השיאים האודיו-ויזואליים בתולדות הקולנוע.

המוזיקה הנלווית לקולנוע, כשהיא נכונה באמת, כמו זו של קאראינדרו ,היא המוזיקה הטמונה שם מלכתחילה.

השילוב בין סרטיו של אנגלופולוס לבין המוזיקה של קאראינדרו, הוא שלמות יוצאת דופן. שמאפשרת לצופה לחוש את נשמתו מתרחבת אל עומקיה וגבהיה של הנפש הכלל-אנושית. קאראינדרו היא בעיניי האנימה (היסוד הנשי-רגשי בנפש) של אנגלופולוס, כמגלמת את רוח המעמקים והיצירה שלו. המוסיקה שלה היא רגש טהור של אהבה וכאב. אלני, שמה הפרטי של קאראינדרו, הוא גם שמה של האישה האהובה בשני סרטיו האחרונים. והצעקה – אלני – מהדהדת בהם. אין ספק שהתקיים חבור נדיר, שבשפה המיתית, הוא "נישואין קדושים"בין אנגלופולוס וקאראינדרו, שהוליד איכות אמנותית כה נדירה של סרטים שבהם המוזיקה בלתי נפרדת מהאסתטיקה והתוכן.

הסרטים של אנגלופולוס כולם עוסקים בפצע האובדן. המוסיקה של קראינדרו היא מענה לשבר, לאובדן, לגלות.

אנגלופולוס עצמו כתב בנעוריו שירה שהשפיעה עמוקות על יצירתו המאוחרת. מבקר הקולנוע מיכאל וילמינגטון[[1]](#endnote-1) (Wilmington) כותב שאומרים שביוון אנשים רגילים אוהבים שירה ומדברים שירה. לדבריו, אנגלופולוס מוצא שירה בחורבן, בהרס, בבגידה, בילדים שנותקו מאביהם, בארץ שניתקה ממסורתה, בשיתוק האהבה, במיסטיות, במוות ומעל לכול – בשתיקה המהדהדת סביבו: שתיקת ההיסטוריה, הארץ, ההרים, הים והשמים.

נסכם שהממד הפואטי בסרטים של אנגלופולוס מתבטא במוסיקת הרקע, באיטיות המבט המשתהה, באיכות היופי של הצילומים, בציטוט פסוקי שירה ידועים, בדימויים סמליים, ובדיבור פואטי לירי בריתמוס שירי. (בעיקר: ב'המבט של אודיסאוס', 'על רגל אחת', 'נצח ועוד יום', 'נוף וערפל').

נשים לב לציטוט פסוקי שירה ידועים. ב'נוף וערפל' הוא מצטט מתוך האלגיה הראשונה של אלגיות דואינו של רילקה. מי שאינו מכיר שירה לא ידע לזהות את הקטעים האלה ומניין הם לקוחים, במיוחד משום שהשורות האלה נאמרות כדבור טבעי שמשתלב עם הדבור של הגיבור ולא כציטוט של שיר, וכך השירה משתלבת עם החיים בטבעיות מלאה.

החשיבות של כתיבת שירה מודגשת ב'נצח ועוד יום' בניסיון של אלכסנדר להשלים את השיר שלו והוא לוקח על עצמו להשלים גם את השירה של המשורר שקדם לו. זה כורח של הגשמה עצמית. של מציאת עצמו האמיתי.

הוא מחפש מלים כמו שהגבור של המבט של אודיסאוס מחפש מבטים. ורק כשהוא מסיים את המשימה הוא מוכן למותו.

הסרטים של אנגלופולוס רוויים געגוע שנובע מהאובדן הבסיסי של חייו, אובדן אביו, אובדנים של יוון במאה העשרים, והאובדן המיתי - האובדן הכלל אנושי.

הגעגוע הוא למצוא את האב, האם, הילד, האשה, ובכל אלה למצוא את עצמו האמיתי.

הקולנוע עבור אנגלופולוס הוא הביטוי לערגה והוא גם התשובה לה. הוא אומר – "הרוחות ניתקו את כל הקווים מאזורי הגבול. אחדים מאתנו נאלצו לעבוד כל הלילה כדי לתקן אותם". כך הקולנוע עבור אנגלופולוס הוא בשירות המאמץ לתקן את קווי הגבול הנפשיים-רוחניים שנותקו; קווי התקשורת אל המיתוס, והשירה, אל מעמקיו, ואל האדם והאל. לא במקרה אחדים מגבורי סרטיו הם עצמם במאי קולנוע שמפיקים את הסרטים שלו עצמו, כדי להשתתף בתיקון הזה.

הפתיחה של **'האחו המתיפח'**:

הסרט הזה הוקרן בארץ רק פעם אחת בפסטיבל הסרטים בחיפה. ראיתי אותו פעמיים כשהייתי בניו ג'רסי אצל בתי. הזמנתי את הסרט בבלוקבסטר. כשהיא ובעלה הלכו לעבוד ישבתי וראיתי את הסרט הארוך הזה. ובמשך שעתיים בכיתי. מרוב יופי ומרוב כאב.

הפתיחה מורכבת משלושה קטעים.

קטע ראשון: רואים קבוצת אנשים גדולה לבושי שחורים, הם צועדים לאט, כמי שהגיעו מהים, כאילו עולים מהמים שמאחוריהם, ורואים את השתקפותם במים שלפניהם. האב, הדמות המרכזית בקבוצה מדבר אל מישהו. גם אנחנו הנמען של הדבור שלו. הם מסבירים שהם פליטים שברחו מאודסה ב 1919.

השתקפותם במים מספרת לנו כי הם משקפים לנו גם את הפליטים במקומות אחרים בעולם. המיתוס של הנדודים שהוא גם המציאות הפוליטית של המאה העשרים.

רוברטו קאלאסו, חוקר המיתולוגיה היוונית, אומר שהמיתוס מתקיים במקום שהמציאות מכפילה את עצמה. ההכפלה היא ההשתקפות והיא גם השתקפותה של הריאליה בעולם הפנימי הלא מודע, האישי והכלל-אנושי-קולקטיבי. היא גם השתקפותה של הפליטוּת במיתוסים על הנדודים ועל הערגה לשיבה הביתה.

קטע שני: לכתוביות על רקע צילומי האנשים בעבר באודסה משם ברחו. צילומי נוסטלגיה, של הזכרון והגעגוע לשלם שאבד.

ואז קטע נוסף; איש רוכב על עגלה לכפר, המצלמה נעה לאורך הכפר לאיטה, תמונה הרמונית של חיים כפריים כמו בתמונות של ברויגל. הצילום לאורך הכפר כולו בשוט אחד ממושך בורא את רגע ההווה הפואטי. את היותנו כאן ועכשיו. בכל אלה הצילום הפואטי המשתהה. בצילום הכפר - יש איזו שהיא שלמות פסטורלית חדשה שנבנתה בעולם החדש, בכפר אליו הגיעו והתישבו בו.

הילד והילדה שהולכים במרכז הקבוצה בתחילת הסרט, שנותנים יד זה לזו, יהיו גיבורי הסרט. הם יהיו לזוג אוהבים והסרט כולו עוסק בגעגוע, בקושי לממש את הזוגיות שלהם בתוך מציאות המלחמה והמשפחה המסוימת. הגעגוע למימוש האהבה והזוגיות משתלב עם הערגה לאשה האבודה שראינו גם ב'מבט של אודיסאוס', ואת הנדודים בחיפוש לקראת השלמות האבודה. ערגה שמשתלבת בערגה של קוראסאוה לשלמות של העולם המיתי של ילדותו.

את הים ממנו הדמויות באות – רואים גם ב'מבט של אודיסאוס' וגם בסרטים אחרים. הים מסמל את מקור החיים, את האינסופי ממנו באים ואליו הולכים ( ב'נצח ועוד יום' הגבור הולך למותו בתוך הים בסיום הסרט, וגם ב'מסע לקיתרה').

בעזרת הצילום הפואטי של יורגוס ארוואניטיס (Arvanitis), נוצרות כאן תמונות מפעימות, זהו יופי שמקורו במשהו נכסף מעבר לנו. אני מאמינה בהכרחיות היופי לנשמה. הילמן אומר שאם יופי הוא אינהרנטי והכרחי לנשמה, אזי היופי מופיע כשהנפש מופיעה[[2]](#endnote-2).

היופי אצל אנגלופולוס – הוא יופי בעל איכות פואטית, והוא מאפשר לשאת ולהכיל את הנורא שבסרטיו. בחוויה שלי הממד המיתי והפואטי – נועדו לחבר אותנו אל ממד עמוק יותר, גבוה יותר, משמעותי יותר, מרגש ונוגע. אני מאמינה שזה מה שכולנו רוצים. שמשהו עמוק יגע בנו. יגע ויעיר את בת המלך שאבדה, את הנשמה, את העצמי האמיתי.

**על ההבט הנשי בקולנוע הפואטי**:

חוקרת הקולנוע אינגלה רומרה[[3]](#endnote-3) (Romare) כותבת על העיקרון הנשי בסרטים לעומת העיקרון הגברי: העיקרון הגברי בסרטים מאופיין ביעילות, במכוונות למטרה, בחתירה קדימה ובלוגוס, ואילו העיקרון הנשי מאופיין ביחס אחר לזמן, על ידי השתהות ממושכת בתמונה ובדימוי, שהיא השתהות בחוויה עצמה, וכן בשאלות ללא תשובות, בהעמקה במהות החיים, במעמקים הארכיטיפיים ובקשר אל הטבע בתוכנו ומחוצה לנו. ניגוד בולט נוסף הוא העיקרון המעגלי הנשי של מחזוריות החיים לעומת העיקרון הליניארי הגברי של התקדמות לקראת המטרה או התוצאה.

לפי חוקרת המיתוסים ברברה סוליבן[[4]](#endnote-4) ( Stevens Sullivan) הזמן הנשי הוא היות חלק ממחזוריות הטבע. הנשי קשור לטבע לצומח, לאינסטינקט לחוויה ולרגש, והביטוי של הידע הוא דרך דימויים, מטפורות, ציור, שירה, או ספורים. נוכל ליישם את דברי שתיהן לקולנוע הפואטי.

האנליטיקאי היונגיאני ג'יימס הילמן אומר שהנשמה מתבטאת בדמיון, פנטזיה, חלום, מטפורה. ומה שהנשמה זקוקה לו זה היות בדימויים. הפילוסוף הצרפתי באשלר מבחין בין המושג הגברי לבין הדימוי הנשי: המושג מקביל לאור היום והדימוי לאור הלילה. גם באשלר וגם הילמן אומרים שהנשמה בטבעה נשית.

השירה היא השתהות בחוויה ובמהות ללא חיפוש תשובה. היא הרגע עצמו של זמן קריאת השיר. אפשר לומר שהשירה היא התגלמות ההבט הנשי בנפש ושקולנוע פואטי הוא בעל איכות נשית.

1. <http://www.theoangelopoulos.com/reviews.htm>l. [↑](#endnote-ref-1)
2. [A Blue Fire: Selected Writings of James Hillman](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=A_Blue_Fire:_Selected_Writings_of_James_Hillman&action=edit&redlink=1) introduced and edited by [Thomas Moore](https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Moore_(spiritual_writer)) (1989). Harper Collins Publishers .p.320. [↑](#endnote-ref-2)
3. Romare Ingela. 2005. The Feminine Principle in Film . *Cinema & psyche*. Spring Journal.73. pp.90-100

   Stevens Sullivan Barbara. 1989. Psychotherapy Grounded in the Feminine Principle. Chiron Publications.Wilmette. Illinois. [↑](#endnote-ref-3)
4. [↑](#endnote-ref-4)