

סצנת המין בקולנוע העלילתי הישראלי – אילן יוחסין חדש

נעמי רולף*

במאמר זה אעסוק בסצנות המין הראשונות בהיסטוריה של הקולנוע העלילתי הישראלי, שהופיעו בשני סרטים משנת 1963: **אלדורדו**¹ ו**אשת הגיבור**.² בהסתמך על כתביו של מישל פוקו ועל מחקריה של לינדה ויליאמס, אבחן את סצנות המין כאירוע מחולל ומרכזי שחושף טפח מן ההבניה התרבותית שבמסגרתה מעוצבות הדמויות הקולנועיות. בזאת אציג אלטרנטיבה לגישה המתייחסת למיניות בקולנוע הישראלי כאל חידה הצפונה בממד הסימבולי, ואיישיר מבט אל הזירה הבלתי אמצעית שבה מתגלם המפגש המיני על המסך.

בקריאה שאציע מצוי המפתח לא רק לשאלת ייצוג המין בתרבות הישראלית, אלא גם לקווי מתאר של היסטוריוגרפיה חדשה של הקולנוע הישראלי. שני הסרטים שאנתח מייצגים בהיסטוריוגרפיה השגורה שני זרמים מנוגדים בתעשיית הקולנוע המקומית: הראשון נתפס כסרט מסחרי, בעוד השני נתפס כסרט אידיאולוגי. הראשון מתרחש במרחב העירוני ומככב בו גבר, בעוד השני מתרחש בקיבוץ ברמת הגולן ומככבת בו אישה. ניתוח סצנות המין בסרטים אלו ידגיש את החוקיות המשותפת לתפיסת הסובייקט בשניהם. מאמרי יחשוף קידוד תרבותי שמשותף לשני הסרטים הללו, ויתרה מכך – שחולש על היצירה הקולנועית העלילתית הישראלית מתחילת דרכה ועד ימינו. זהו קידוד הסובב סביב תפיסה דיסהרמונית של הגבולות בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי, וכן סביב תפיסה המחברת בין קורבנות, מימוש עצמי וארוטיקה. באלמנטים אלו תימצא התשתית להיסטוריוגרפיה המבוססת לא על שבר אלא על המשכיות – וכן לא רק על ניגודים, אלא בעיקר על תמונת עולם משותפת.

* ד"ר (Des) נעמי רולף למדה קולנוע וספרות באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטה החופשית בברלין (Freie Universität Berlin). ספרה על סצנת המין בקולנוע הישראלי בשנות השישים והשבעים יצא לאור בקיץ 2020 באנגלית בהוצאת הספרים De Gruyter.

¹ **אלדורדו**, מנחם גולן (ישראל, 1963).

² **אשת הגיבור**, פיטר פריי (ישראל, 1963).

אילן היוחסין של תיאוריית הקולנוע הישראלי

במאמרו הידוע "דרגה אפס בקולנוע", אשר פורסם ב-1979 בכתב העת הישראלי **קולנוע**, שרטט ג'אד נאמן את "קווי המתאר לגנאלוגיית הקולנוע העלילתי הישראלי". הוא קבע שהקולנוע הישראלי נולד בשנת 1964 ב"לידת תאומים" עם יציאתם לאקרנים של הסרטים **סאלח שבתי**³ של אפרים קישון ו**חור בלבנה**⁴ של אורי זוהר.⁵ על אף אופיו הפולמוסי של המאמר, ואף שעמדתו האידיאולוגית של נאמן לא אומצה בסופו של דבר על ידי מרבית חוקרי הקולנוע הישראלי שבאו אחריו, הוא כלל בתוכו את עקרון המפתח שהנחה את מחקר הקולנוע הישראלי בשנים שחלפו מאז פרסומו – עקרון החלוקה הבינארית. מאמרו של נאמן הציב משוואה שמרכיביה הוגדרו בעצם הנגדתם זה לזה: תרבות גבוהה הונגדה לתרבות הנמוכה, קולנוע "המחבר" הוצג כאנטיתזה לקולנוע מסחרי;⁶ ישראל ה"ראשונה" הוצבה אל מול ישראל ה"שנייה", וחלוקה סוציו-אקונומית זו היוותה בסיס להפרדה וההנגדה בין הצופים שנתפסו כ"אשכנזים" ובין אלו שנתפסו כ"מזרחים", וכן לייצוגן של שתי אוכלוסיות אלו על מסך הקולנוע. כל מה שאפיין לדעתו של הכותב את המציאות ה"חדשה" ב-1979, כגון קפיטליזם, תרבות עדות המזרח ומה שהוא הגדיר כ"ביצועיזם", תואר על ידו כאנטיתזה ל"עבר האידיאליסטי" שהתקיים עד קום המדינה ושבא לידי ביטוי במה שהוא מכנה "סוצ-ריאליזם" בכל תחומי התרבות. מנקודת מבטו של נאמן, הזהות הישראלית ה"חדשה" לאחר הקמת המדינה היוותה ניגוד לפאתוס הציוני ה"ישן".⁷

"דיאלקטיקת השלילה" שבאה לידי ביטוי במאמרו של נאמן מאפיינת את רובה המוחלט של הספרות האקדמית על הקולנוע הישראלי שנכתבה עד היום. כל המרכיבים המוזכרים למעלה, בהם ההנגדה בין קולנוע מסחרי ואומנותי, בין "אשכנזים" ו"מזרחים" ובין הרוח הציונית בימיה הראשונים של המדינה ומה שבא לאחר מכן – כולם שבו ועלו מאז ועד היום בקונסטלציות שונות. לצד אלו נוספו הנגדות אחרות: של הישראלי מול הזר, הנשי מול הגברי, הקוירי מול ההטרו-

³ **סאלח שבתי**, אפרים קישון (ישראל, 1964).

⁴ **חור בלבנה**, אורי זוהר (ישראל, 1964).

⁵ יהודה (ג'אד) נאמן, "דרגה אפס בקולנוע", **קולנוע** מס' 5 (ספטמבר 1979): 21.

⁶ תיאוריית "המחבר" או "האוטר" (auteur) גורסת שטביעת אצבעו הייחודית של הבמאי ניכרת בסרט ומבטאת את חזונו האומנותי.

⁷ נאמן, "דרגה אפס בקולנוע", 20–23.

נורמטיבי, וכיוצא באלה.⁸ שדה המחקר של הקולנוע הישראלי, שהתפתח ב-40 השנים שחלפו מאז כתיבת מאמרו של נאמן, הוא רבגוני וכולל חוקרים וחוקרות בעלי תפיסות שונות ואף סותרות. למרות זאת, חלק ניכר מהספרות העוסקת בהיסטוריה של קולנוע זה מאופיינת בהתמקדות בשאלת "הניגודיות" הבאה לידי ביטוי בעיקר באופן שבו מעוצבים הפרוטגוניסטים השונים בסרטים. זהו העיקרון המאחד את מחקריהם של החוקרים הבולטים בקולנוע הישראלי.⁹

החיפוש הארכיאולוגי אחר ההיסטוריוגרפיה חדשה

ניתן לשאול אם פרדיגמת מחקר זו אכן משקפת נאמנה את התפתחות הקולנוע הישראלי, ואם כל נרטיב שמתעד ומפרש התפתחות זו יכול להתמקד אך ורק ב"שבריו ההיסטוריים"¹⁰ ובניגודיות שבאה לידי ביטוי בסגנון הקולנועי ובעיצוב הדמויות, העלילות והעולם הבדיוני. דומה שתפיסה אלטרנטיבית להיסטוריוגרפיה זו מוצעת במספר גדל של מחקרים המתמקדים בהיסטוריית הפקות הקולנוע הישראלי. דוגמה מרכזית לכך הוא פרויקט מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי שהושק לפני יותר מעשור. גישה היסטורית-תיעודית זו עוסקת בהתחקות אחר הפרוטגוניסטים השונים של התעשייה הקולנועית ובהתמקדות בחוויותיהם האישיות לאורך תהליך היצירה. במידה רבה קיימת זיקה בין גישה זו, המתמקדת ביוצרים, לבין הכתבים הראשונים שפורסמו על הקולנוע הישראלי, כמו אלו של יהודה הראל ומרגוט קלאוזנר, שמטרתם הייתה תיעוד סובייקטיבי של צעדי החלוצים בתעשיית הקולנוע.¹¹ הטקסטים העוסקים בתיעוד "אחורי הקלעים" של עולם הפקת הקולנוע הישראלי אינם מתמקדים כלל באיתור הניגודים שעומדים לרוב במרכזם של המחקרים המוזכרים למעלה, אלא שמים דגש על ההמשכיות, השילוב ושיתוף הפעולה בין היוצרים. אולם הדיון ההיסטורי המתמקד ביוצרי

⁸ יוצא דופן מהבחינה הזו הוא ספרו של ניצן בן-שאול מ-1997, שבו הוא משתמש לצורך חלוקה היסטורית בקולנוע הישראלי בטקסונומיה שאינה מבוססת על ניגודים, אלא על התגברות והיחלשות של תחושת המצור. ראו Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege* (Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1997).

⁹ מדובר בחוקרים מן הדור הראשון, כגון אלה שוחט, יגאל בורשטיין, מיכל פרידמן, מאיר שניצר ואורלי לובין, וכן בחוקרים בני דורות ההמשך, כמו אימי קרוניש, מירי טלמון, משה צימרמן, ענת זנגר, אריאל שוייצר, רז יוסף ויעל מונק.

¹⁰ הכוונה ב"שברים היסטוריים" היא לפערים שנפערו לכאורה בין תקופות היסטוריות במציאות ובקולנוע, וגם לחוויה הטראומטית שמיוחסת להיווצרות אותם פערים.

¹¹ ראו יהודה הראל, *הקולנוע מראשיתו ועד היום* (תל אביב: הוצאת יבנה, 1956); מרגוט קלאוזנר, *תעשיית החלומות: זכרונות ועובדות* (תל אביב: הוצאת אולפני הסרטה בישראל, 1974).

הקולנוע אינו תחליף לשאלה האסתטית והתמטית הנוגעת לתמונת העולם וייצוג הסובייקט המעוצבים בסרטי עלילה ישראלים.

בבואי לדון בסצנת המין בקולנוע העלילתי הישראלי אני מבקשת להתחקות אחר תמונת העולם וייצוג הסובייקט הבאים לידי ביטוי בסרטים. אני תרה אחר סצנות המין בקולנוע הישראלי בחיפוש אחר נקודת מוצא אחרת ופרספקטיבה מחודשת לבחינת ייצוג הסובייקט, בלי להתמקד שוב בסוגיית הדואליות של ה"אני" וה"אחר". במאמר זה אבקש לבצע "חפירה ארכיאולוגית" במובנה הפוקיאני, הווה אומר: ניתוח קולנועי המתמקד ברמת השיח שעומד מאחורי תמונת העולם המשתקפת ומתעצבת באחת ביצירה המדוברת. מחקר זה מטרתו, כדבריו של הפילוסוף מישל פוקו: "לגלות זיקות הרבה פחות 'מיידיות' מהביטוי, אבל ישירות בהרבה מאלה של סיבתיות המתווכת על ידי תודעתם של הסובייקטים הדוברים".¹²

על פי פוקו, אותם הקשרים לא-מודעים עמוקים יותר מן הניגודים והשברים המצויים על פני השטח. ההמשכיות מהותית לארכיאולוגיה ההיסטורית של פוקו, העוסקת בסתירות הפנימיות בשיח עצמו ולא בסתירות חיצוניות לו.¹³ בהקשר פנימי זה, שבר היסטורי מוחלט וניגודיות מהותית אינם אפשריים: "הרעיון של נתק אחד ויחיד המפריד באחת וברגע נתון את כל תצורות השיח, תוך כדי שהוא מפסיק אותן בתנועה אחת ויחידה ומכונן אותן מחדש לפי אותם כללים – רעיון זה אינו יכול להתקבל על הדעת".¹⁴ פוקו מדגים תפיסה היסטוריוגרפית זאת בספרו **הרצון לדעת: תולדות המיניות**, כאשר הוא מתייחס להיסטוריה המערבית המודרנית של המיניות. הוא גורס שבניגוד לתפיסה הרווחת, שיח זה בנוי על מסורת המשכית של העצמת הסובייקט המיני, ולא על השבירה הכרוכה בהדחקתו.¹⁵ אני מבססת את גישתי על תפיסתו ההיסטורית של פוקו, וקובעת שקיימת המשכיות בקולנוע הישראלי ושהיא מבוססת על הקשרים שאינם תמיד נהירים ליוצרי הקולנוע וחוקריו. כמו כן אני מאמצת את התמקדותו של פוקו במיניות, ומשתמשת בה כבסיס לדיוני על תפיסת הסובייקט בהקשר התרבותי הישראלי.

¹² מישל פוקו, **הארכיאולוגיה של הידע**, תרגם אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005), 159.

¹³ שם, 148–149.

¹⁴ שם, 169.

¹⁵ מישל פוקו, **הרצון לדעת: תולדות המיניות**, כרך ראשון, תרגום גבריאל אש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997), 7–14.

Qu'est que c'est la sexualité?

על פי פוקו, אף שהמין נתפס במערב ככוח טבע נסתר, הוא למעשה שדה שיח תרבותי מובנה אשר זכה בעידן המודרני למעמד מרכזי. המין נקשר לא רק להנאה או לאיסור, אלא לשאלות מהותיות יותר של אמת ושקר. לדבריו, "המין כונן כמושא של מאבק במגרש של אמת".¹⁶ בעוד שהמיניות נהפכה לנושאת האמת, הדחקתה והשתקתה הפכו למקור הסכנה שאורבת לה.¹⁷ שיח המיניות, אם כן, התהווה כסמן הסובייקטיביות במובן החיובי של המילה. "מינון" (סקסואליזציה) של הסובייקט האנושי "הוא ההסדרה הפוליטית של החיים, לא דרך הטלת עול על הזולת אלא באמצעות אישור עצמי".¹⁸ כפועל יוצא מכך, המיניות הייתה לסממן של מעמד חברתי, כלומר, "מפעל הרחבתם חסרת הגבולות של החוסן, של החיוניות, של הבריאות ושל החיים" היה מצוי בקשר ישיר עם התבססותה של ההגמוניה הבורגנית. העצמתו של הגוף המיני נתנה ביטוי ותוכן לסובייקט מהמעמד הבינוני.¹⁹

פוקו טוען ששיח המיניות שימש את הבורגנות לחיזוקה ולהכפפת המעמדות האחרים לה. עם זאת, במקביל עולה מתיאורו שעצם ייחוס המיניות למעמדות נמוכים יותר סימנה את עלייתם. המיניות שימשה למעשה כאות הכרה בקיומם של סובייקטים ושירתה בכך את נראותם החברתית.²⁰ המיניות מרכזית, אם כן, לא רק בתפיסת הסובייקט היחיד אלא גם בזהות הקבוצתית שהוא נושא איתו. לפיכך, כפי שאדגים בהמשך, ניתוח של האופן שבו מעוצבת סצנת המין בקולנוע, בהקשר התמטי והעלילתי שבו היא מופיעה, ויחסי היחיד וסביבתו שנבנים בה, יחשוף אלמנטים מרכזיים בהבניית זהות החברה הישראלית בסרטים.

נשאלת השאלה, איזה חידוש יהיה גלום בניתוח כזה, ומהו "הממד הנסתר" שהוא יגלה? הרי מושג "המיניות" שגור בקרב חוקרי הקולנוע הישראלי זה יותר משני עשורים. התשובה לכך נעוצה באופן שבו תפיסת המיניות של פוקו

¹⁶ שם, 41.

¹⁷ שם, 89.

¹⁸ שם, 85.

¹⁹ שם, 86.

²⁰ שם, 84, 88–87.

מפורשת. גישתה של הפילוסופית ג'ודית באטלר (Butler) אופיינית לרבים מחוקרי הקולנוע הישראלי;²¹ היא משתמשת באופן נרחב בכתביו של פוקו לתפיסה שהיא לעומתית ביסודה ומונחה על ידי שני עקרונות מרכזיים: המיניות מוגדרת כקטגוריה של זהות, ודיכויו וחתרנותו של הסובייקט הופכים לנושא מרכזי. היא מאמצת את התפיסה הפוקיאנית שמיניות אינה מודחקת, אלא מתקיימת כשדה של כוח, ומסיקה מכך שכוח זה הוא בעל פוטנציאל חתרני. לתפיסתה, הכוח ההגמוני פועל באופן דכאני על היחיד בעיצוב זהותו. היחיד, מצידו, משתמש בכוח ההגמוני שמופעל עליו על מנת להתנגד לסוג האינדיבידואליות שנכפה עליו. כך נוצרת זהות מינית לעומת ונגד איסורה. הכוח המיועד לדיכויו משמש באופן חתרני לפעולת השחרור.²²

חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס (Williams) דנה בסצנות המין במסגרת התרבות האמריקאית, האירופית והעולמית.²³ תפיסתה, שאותה אני מבקשת לאמץ, שונה בתכלית מזו של באטלר. מיניות אינה נתפסת על ידי ויליאמס כקטגוריית זהות, אלא כביטוי לפעולה המינית. בהקשר זה היא מציגה פרשנות אחרת גם לאמירה של פוקו, שמין אינו קיים ככוח טבע המודחק על ידי התרבות אלא מתקיים כקטגוריה תרבותית. לטענתה, אם מין איננו כוח ליבידיאני אלא צורת כוח שנוצרה בשיח, אזי הקריאה לשחרור במהפכה המינית של שנות השישים מרוקנת מתוכן. ה"שחרור" והמרד החותר ל"אמת" מתבררים כשינוי רטורי בשיח המשכי שהוא מינני ביסודו;²⁴ כך שבמקום שבו באטלר קוראת את דבריו של פוקו כמניפסט מהפכני – ויליאמס מוצאת בהם ספקנות עמוקה.

כאשר אני דנה בחוויית הסובייקט הנבנית בסרט, אני מתייחסת לפעולה המינית כאל נוסחה תרבותית הנותנת ביטוי לתפיסה חברתית משותפת. השיח שאני מבקשת לחלץ אינו משמש יחיד או קבוצה לדיכויו האחר; תחת זאת הוא משמש כאבן היסוד שדרכה באות לידי ביטוי מכלול הזהויות האפשריות במסגרת החברתית. עקרונות היסוד בבסיס

²¹ חוקרים אחדים, בהם אורלי לובין ורז יוסף, מתייחסים ישירות לבאטלר בכתביהם. שני העקרונות המנחים את גישתה, שיפורטו להלן, מופיעים גם בפרסומים שאינם מזכירים אותה.

²² Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 1997), 97-101.
²³ ראו למשל: Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989); Linda Williams, *Screening Sex* (Durham – London: Duke University Press, 2008).

²⁴ Williams, *Screening Sex*, 12-13.

סצנות המין שאדון בהן בהמשך אינם ייחודיים לשרמן הפושע מיפו, או רחל ניצולת השואה מן הקיבוץ. במידה רבה עקרונות אלו נשמרים בשיח מתמשך בשושלת סצנות המין שהופיעו בקולנוע הישראלי עד ימינו. הם משמשים שלל דמויות קולנועיות מכל מגדר, מוצא אתני ומעמד חברתי.

ההבניה התרבותית של המעשה המיני מודגשת במסורת הייצוג של הפעולה המינית בקולנוע העולמי, מפני שזו לעולם לא תופיע ללא תיווך. בניגוד לסרטים פורנוגרפיים, שבהם מין מוצג באופן גרפי, בסרטי המיינסטרים הפעולה המינית לרוב נסתרת מן העין. הסרט מנחה את הצופה לידיעה שיחסי מין אכן מתקיימים במרחב הקולנועי, אך אלה אינם נגלים לעיניה. בהבניית פעולה שאינה מופיעה על המסך מתעצם הממד המימיטי הקיים בסרט מלכתחילה. סוגסטיביות ממלאת בכך תפקיד חשוב. כפי שוויליאמס מציינת, המין אינו אמת יציבה שנקלטת על ידי המצלמות והמיקרופונים. הוא מובנה, מתווך ומגולם באמצעים הקולנועיים. כל גילוי של פעולה מינית הוא בו זמנית גם חיפוי שמותיר משהו לדמיון.²⁵ המין פורס לעיני הצופה את התרכובת התרבותית שבמסגרתה המעשה המיני ומשמעותו עבור הסובייקט מוטמעים. הצופה חווה לא רק את הפעולה המינית עצמה, אלא גם את כל ההשלכות התרבותיות שכרוכות בה. באופן זה התפיסה החברתית נבנית ברמה החושית.

יש לשים לב שבבחירתה של וויליאמס לעסוק בסצנת המין בכתביה, היא למעשה מבדילה עצמה מן הזרם הפסיכואנליטי שבו צמחה ואשר עליו נסמכת מסורת ניתוח סרטים ארוכת שנים. זוהי המסורת שבמסגרתה בין השאר הניחה חוקרת הקולנוע לורה מלווי (Mulvey) את אבני היסוד לקריאה פמיניסטית של סרטים. ניתוח במסורת זו מכפיף את הסרט לעולם המושגים הפסיכואנליטי. הוא מבוסס פעמים רבות על "חילוץ" הסמלים הפאליים המופיעים על המסך או על "גילוי" של תופעות פתולוגיות השזורות בעלילת הסרט או במבנה האסתטי שלו, כביכול אלו היו חבויים מתחת לפני השטח.²⁶ בקריאות שכאלו הממד הסימבולי עולה על זה החושי ומכריע אותו. עצם שילובה או היעדרה של סצנת המין בסרט הוא חסר חשיבות, משום שכל סרט נתפס כביטוי לתרחיש מיני זה או אחר. וויליאמס, שנודעה ביחסה לממד

²⁵ Ibid., 2

²⁶ בזו מסתכמת תמצית ביקורתו של נואל קרול על הזרם הקרוי בפיו "פסיכוסמיטי". ראו: Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988)

החושני של הסרט,²⁷ מתייחסת בעיקר לאופן שבו הוא מפעיל את הצופה כ"מכונת רגשות". היא מתייחסת לממד הגלוי שלו, ואינה מנסה לייחס לו ממדים נסתרים. היא אינה סוקרת את הופעת ה"פאלוס", "חוק האב" או שלל תופעות פתולוגיות מן הארסנל הטיפולי. היא מפנה את המבט אל האופן שבו המין נבנה לעיני הצופה.

בהמשך לווייליאמס, אני קוראת את המין המופיע בממד הגלוי בסרט כמגלה רבות על ההקשר התרבותי שבו הוא נוצר. מאחר שבתרבות המערבית למין מוענק מעמד מכונן בתפיסת הסובייקט, הייצוג הקולנועי של המעשה המיני משמש כזירה מרכזית שמבטאת את ה"אמת" התרבותית לגבי אותו סובייקט ויחסיו עם הסביבה.

אילן יוחסין חדש לקולנוע הישראלי

חמושה בכלים התיאורטיים הללו, בהיסטוריוגרפיה שמתמקדת בהמשכיות ובהתמקדות בתפקידה של סצנת המין בעיצוב הסובייקט הקולנועי, אני מבקשת להגדיר נקודת מוצא חדשה לחקירה גנאולוגית של הקולנוע הישראלי. מטרתי היא במידה מסוימת שאפתנית יותר משהייתה זו של ג'אד נאמן בשנת 1979. בעוד שהוא ביקש להגדיר את הקולנוע הישראלי נכון לתקופה שמאמצע שנות השישים ועד סוף שנות השבעים, אני מבקשת לחלץ משני סרטים משנות השישים עקרונות שמנחים את הקולנוע הישראלי כבר משנות השלושים ועד היום. כך אני גם בוחנת את סצנות המין הקולנועיות המוקדמות כזירות שבהן מוגדרים הסובייקט וסביבתו בשיח תרבותי מתמשך.

חוגת הזמן מוסטת לאחור ל-1963, שנה לפני **שסאלח שבתי וחור בלבנה** הופיעו על מסכי הקולנוע. זוהי השנה שבה פרצה סצנת המין לאקרנים הישראליים. "לידת תאומים" זו – על פי הגישה שאני מציעה – התרחשה בשתי יצירות קולנועיות חלוציות: **אלדורדו**, סרטו הראשון של מנחם גולן, ו**אשת הגיבור**, סרטו השני והאחרון של פיטר פריי.²⁸ **אלדורדו** הוא סרט פעולה העוקב אחר ניסיון השיקום של בנימין שרמן הפושע, ומתרחש ברחובות יפו ותל אביב. **אשת**

²⁷ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly* 44, Number 4 (Summer 1991): 2-13

²⁸ למעשה ניתן לדבר בשנת 1963 על לידת שלישייה של סצנת המין הישראלית, שכן בסרטו של יורם גרוס **רק בלילה** (ישראל, 1963) הופיעה סצנת מין קומית, שבה דמות האישה כושלת בניסיון לפתות גבר מזדמן. הסצנה הזו מכילה מרכיבים ספציפיים לתרבות הישראלית, שאופייניים לסצנות המין הקומיות שיופיעו בשנים שאחריה. למרות זאת בחרתי במאמר זה להתמקד בשני הסרטים האמורים, שכן בהם יש שימוש בארוטיקה וסצנת המין בהם באה לידי מימוש.

הגיבור הוא סרט בסגנון הגל החדש הצרפתי העוקב אחר משבר הזהות של רחל, ניצולת שואה ואלמנת מלחמה בחברה הקיבוצית בגולן.

שני הסרטים יכולים להיתפס כהפכים מבחינות רבות. הצביון החלוצי **באשת הגיבור** מודגש. היחסים בין היחיד והחברה נבחנים לאורך העלילה תוך שילוב של דיון אידיאולוגי מובהק בין הדמויות על שיתופיות ואינדיבידואליזם. **אלדורדו**, לעומתו, מתרכז בחברת השוליים העירונית ומעגן את האירועים המתרחשים בעלילה בנסיבות "אישית" שמנותקת מכל שיח אידיאולוגי גלוי. הסרטים שונים זה מזה לחלוטין גם מבחינת המבנה: **אלדורדו** מושך את הצופה בשורה של סיבות ותוצאות קוהרנטיות. המתח בסרט הולך ומתעצם, ובמקביל מתגלים פרטים, בהם הפללתו של שרמן בפשע שלא ביצע בעבר, והסכנה המאיימת עליו ועל הדמויות האחרות בהווה, ובסוף העלילה מגיעה ההצלה, שמלווה בתחושת רווחה. המבנה של **אשת הגיבור** לעומת זאת מאתגר את הצופה בכך שהוא מציף אותו בשלל דמויות ואירועים שמהותם אינה תמיד מובנת, ומשלב סצנות שנקטעות בפתאומיות ומעבר חד בין התרחשויות אשר הקשר בינן אינו מוסבר וברור. סיפורה של רחל נבנה בסצנות ארוכות מלוות בדיאלוגים פנימיים, תוך בידוד מהדמויות האחרות שנעות סביבה והנגדה אליהן. הסרט נע במעגליות, ובסופו הדמויות נותרות לא רחוק מנקודת המוצא שלהן. שני הסרטים מובילים את הצופה דרך גאות ושפל רגשיים הבאים לידי ביטוי באווירתם ובפס הקול שמלווה אותם, כמו גם באקספרסיביות של הדמויות השונות. אך **אלדורדו** מעצב תמונת מציאות שאינה משתמעת לשתי פנים, ואילו **אשת הגיבור**, על מכלול סתירותיו, מוביל לאמביוולנטיות שמעמעמת את תחושת ההקלה בסיומו של הסרט.

למרות כל ההבדלים ביניהם, **אלדורדו ואשת הגיבור** חולקים תמונת עולם זהה, העומדת ביסוד הסרטים וצובעת את יחסי היחיד והחברה המתוארים בהם. הממד הארוטי בשני הסרטים מכילים וסצנות המין המשולבות בהם מהווים את שיאם המשותף. התחקות אחר "הרציונל המיני" בשני הסרטים תחשוף טפח מן המרחב התרבותי הישראלי והאופן שבו מיניות שלובה בו ומעצבת אותו. היא תחשוף תמונת עולם שבה המרחב הפרטי נפלש תמידית על ידי המרחב הציבורי, תמונת עולם שבה קורבנות היא עוגן של זהות וארוטיקה. הגם שבחינת שני הסרטים אינה ממצה את פוטנציאל שרטוט

"הקרטוגרפיה המינית"²⁹ של החברה בישראל, עלילותיהם בכל זאת נוגעות בכמה מאבני היסוד שלה – כאלו שנותרו רלוונטיות להבנת החברה הישראלית גם בבחינת חמשת עשורי היצירה שבאו לאחריהם.

באין מחבוא – דילמת החלל הפרטי והציבורי

הן באלדורדו והן באשת הגיבור הצופה מעומת עם הגבולות בין החלל הפרטי לציבורי, מכיוון שבשני הסרטים היחסים בין היחיד וסביבתו מוצבים במרכז הבמה כזירת עימות דיסהרמונית. בשני הסרטים זוהי הזירה שבצילה מכונן הסובייקט בסצנת המין. באלדורדו, פעולות כגון התחקות, היתקלות והתעמתות הן חלק ניכר מהכוריאוגרפיה של תנועת הדמויות. חורבות השטח הגדול ביפו שהן המרחב הציבורי המרכזי בסרט, משמשות כמבוך שבו מתרחשים מעקבים, מארבים והתעמתויות. לדוגמה, זמן קצר לאחר תחילת הסרט מרגו, בת זוגו לשעבר של שרמן, נראית עוקבת אחריו במרחב בשעה שהוא הולך עם בת זוגו הנוכחית, נעמי בנימיני, בין החורבות. כשהמעקב מסתיים ומרגו סבה על עקבותיה, היא נתקלת בזה אחר זה בשני גברים המאוהבים בה ועוקבים אחריה, קהלת הקבצן מחד ושניידר הפושע מאידך.

שרמן, גיבור הסרט, משמש באופן מודגש כמושא למעקב עבור דמויות שונות במהלך הסרט. במפעל, מקום עבודתו, מחפשים אותו לסירוגין שותפו לשעבר שניידר הפושע וכהן השוטר, שמעוניין לבקש ממנו מידע. גם בביתו הוא לא מוצא מנוח. בשובו למרחב הביתי, דמויות שונות מחכות לו ומפרות את מנוחתו, בהן בנות זוג, פושעים, שליחים ושוטרים. הנעשה בתוך הבית גם הוא מושא לריגול. קהלת הקבצן צופה בו מתנשק עם נעמי, ועורך דינו, בנימיני – אביה של נעמי בת זוגו – מאזין לעימות הקולני שלו עם מרגו. מחוץ לזירה ביפו, גם בעיר תל אביב לא מוצאות הדמויות מנוח. הוריה של נעמי, לדוגמה, עוקבים אחריה בעיניהם כשהיא נכנסת לביתם בתל אביב מלאת עוז או תוגה. את מה שהיא לא מספרת להם הם קוראים בכותרות העיתונים. כמו כן, כשרמן ונעמי מבלים לראשונה בתל אביב, הם נתקלים שם במכריו של שרמן מיפו ונעצרים על ידי השוטרים, ובמסיבה עם מכריה של נעמי הופך שרמן מושא להתבוננות, רכילות

²⁹ אני משתמשת במושג כפי שהוא מופיע במאמרה של אדריאן אנג'לו: Adrienne Angelo, "Sexual Cartographies: Mapping Subjectivity in the Cinema of Catherine Breillat", *Journal for Cultural Research* 14:1 (2010): 43-55.

ולבסוף עימות. אם כן, התעמתות היחיד עם הסביבה והחדירה הבלתי פוסקת למרחב הפרטי הם חלק דומיננטי מההתרחשות באלדורדו.

גם באשת הגיבור יש סצנות שבהן הקהילה חודרת לתחום הפרטיות של היחיד. בכמה סצנות המתרחשות במרחב הציבורי נראים חברי קיבוץ כשהם צופים במהלכיהם של גיבורת הסרט, רחל, ושני מחזריה – חבר הקיבוץ יוסף ותלמיד האולפן ג'רי. הם דנים במעשיהם של השלושה ומלווים אותם בהערות שחלקן סרקסטיות. בסופה של הסצנה הראשונה בסרט המתרחשת במרחב הפרטי – חדרה של רחל – מתברר לצופה שגם מרחב זה חשוף כלפי חוץ: השכנה, רבקה, נראית מאזינה לסופה של המריבה בין רחל ויוסף, וכאשר זה עוזב את החדר בטריקה היא קוראת לרחל ומציעה לה כוס תה. לאורך הסרט דנים זוג השכנים ללא מעצור בחיי האהבה של רחל ונוקטים פעולות התערבות. כמו באלדורדו, כך גם באשת הגיבור החוסר בפרטיות מוצג כבעיה כרונית.

באלדורדו המרחב הציבורי משמש בראש ובראשונה כרקע לסיפורן של הדמויות, ואילו אשת הגיבור מקדיש סצנות אחדות לחיי הקהילה בקיבוץ, לחגיגות וטקסים, מפגשי מועצה ומוסדות משותפים. כפועל יוצא מכך, באלדורדו מעשה הפלישה שמוצג לצופים הוא חד-כיווני – מהסביבה כלפי היחיד – ואילו באשת הגיבור הפלישה היא דו-כיוונית. לדוגמה, בתחילת הסרט, בעת מסיבת פורים, מנצל ג'רי ריקוד משותף של חברי המשק על מנת לחבוק ולנשק את רחל בניגוד לרצונה. האולם כולו משתתק למראה המעשה והחגיגה החברתית נעצרת. לקראת סוף הסרט רחל יוצרת מהומה רבתי באספת החברים כאשר היא מכריזה על התפטרותה מהוראת האולפן, לקול מחאות חלק ניכר מחברי הקיבוץ.

מעבר לדיסוננס המוצג בין היחיד לחברה, אשת הגיבור מדגיש במבנהו את הדיסוננס בין היחידים המרכיבים את הקבוצה. בעוד שבאלדורדו חלק מתחושת הקוהרנטיות מאופיין בכך שהדמויות חולקות אווירה ומצב רוח, באשת הגיבור המעברים מדמות אחת למשנתה הם חדים ומדגישים את הניגודים ביניהן. באלדורדו אווירת הנכאים מלווה את מרגו הזנוחה ונודדת לשרמן המובס על ידי אויביו, ואחר כך לנעמי שמאמינה שהיא נבגדת. לעומת זאת, באשת הגיבור הצופה חווה מעבר פתאומי מרוממות הרוח של רחל לאחר שבילתה בנעימים עם ג'רי, לאווירת הנכאים שמלווה את יוסף כשהוא מאבד את עיסוקו כרועה כבשים. הצופה שומעת צלילי ג'אז שמלווים בו זמנית התנהגות הרסנית של ג'רי השיכור וכמיהה חושנית של רחל הצמאה למגע. חוסר המתאם בין הדמויות חותר לא רק תחת החוויות הקוהרנטיות של הצופה,

אלא גם תחת הרעיון של חברה מאוחדת. היחידים בחברה השיתופית מצויים בדיסהרמוניה מעצם נבדלותם זה מזה. עובדה זו מחזקת את המתח הטמון בייצוג המרחב המשותף שבו נפגשים בני הקיבוץ, סותרים זה את זה, מתדיינים ארוכות ומקיימים הצבעות.

לפי חנה ארנדט, הגבול המפריד בין המרחב הפרטי לזה הציבורי מהווה את העיקרון הראשון ויסוד החוק בעת העתיקה.³⁰ היא גורסת שהחלוקה בין המרחבים מעידה על הצורך הבסיסי להפריד בין פעולות המיועדות לעין הציבור ואלו שנועדו להיות מוסתרות ממנו, אך אנו זקוקים במידה שווה לשני המרחבים:³¹ תחושת המציאות שלנו תלויה בהופעה בתחום הפומבי, זהו המרחב שבו נוצרת הקהילה;³² מאידך, לא כל הפעולות יכולות להתקיים בציבור, והמרחב הפרטי החבוץ מעין הציבור מהווה את מיקומו של היחיד בעולם.³³ חיים ללא מרחב ציבורי הם חיי דיכוי, טוענת ארנדט, וחיים ללא מרחב פרטי הם רדודים.³⁴ לדבריה, החיים המודרניים מאופיינים בטשטוש הגבול בין המרחב הפומבי לזה הפרטי, וטשטוש זה מאיים לפוגג את שני המרחבים החיוניים לקיום האדם.³⁵ דומה שהסרטים **אלדורדו ואשת הגיבור** משקפים שניהם את הטשטוש הזה ואת האיום שכרוך בו, כאשר הם מעצבים באמצעים קולנועיים מרחב ציבורי מעורער ודיסהרמוני, ומרחב פרטי מאוים ונפלש.

למעשה שני הסרטים אינם ייחודיים בכך בתעשייה הקולנועית שבמסגרתה נוצרו; ערעור הגבול בין המרחב הפרטי והמרחב הציבורי ודיסהרמוניה הנוצרת בעקבותיו מופיעים כמוטיבים מרכזיים בסרטים רבים בקולנוע הישראלי מראשיתו. מוטיב זה, שחולש על הקולנוע הישראלי בכללו, מעיד על מרכזיות העיסוק בגבולות בין הפרט והכלל בתרבות הישראלית לאורך כל תקופת קיומה.³⁶ החברה הישראלית, שנולדה בעידן המודרני, נוצרה כחברה "מהונדסת", ודיונים

³⁰ חנה ארנדט, **המצב האנושי**, תרגמו אריאלה אזולאי ועדי אופיר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013), 94.

³¹ שם, 104.

³² שם, 81–83.

³³ שם, 81, 94.

³⁴ שם, 89, 101.

³⁵ שם, 98–103.

³⁶ למוטיב הדיסהרמוניה בין המרחב הציבורי לפרטי התייחסו גם חוקרי הקולנוע הישראלי. ככלל הוא מוזכר בניתוח סרטים משנות השישים והלאה, ואינו מקושר לתופעה אוניברסלית של החברה המודרנית באשר היא. החוקרים הדנים בו בהקשר הישראלי הספציפי משייכים אותו למעבר ההיסטורי בישראל מעידן של חברה קולקטיבית אידיאולוגית לתקופה שבה המחויבות לתנועה הציונית פחתה והתפתחו אידיאלים

רבים הוקדשו ליחסים האידיאליים שאמורים להיווצר בה בין היחיד והקהילה. העיסוק הציבורי בנושאים אלו המשיך להתקיים במעבר מן העידן האידיאולוגי, שאופיין ברטוריקה מגויסת, לעידן שבא אחריו ואופיין ברטוריקה ביקורתית. קיומו הדומיננטי והמתמשך של מוטיב זה ברובם של הסרטים הישראליים לאורך ההיסטוריה הוא ביטוי לסתירות הפנימיות והקשיים בקביעת אמות מידה שיפרידו בין המרחב הפרטי והציבורי, אשר מלווים את החברה הישראלית מהיווסדה ועד היום.³⁷ במסגרת זו טמון הקשר בסרטים ישראליים בין סצנת המין וכינון הסובייקט. סצנות המין הישראליות הן למעשה ביטוי מרכזי להצלחתן או כישלונן של הדמויות הקולנועיות בבריאת מרחב פרטי ריבוני. את זאת אדגים באמצעות סצנות המין הראשונות בקולנוע הישראלי.

הן באלדורדו והן באשת הגיבור ניתן לזהות את הקשר בין הגבול המעורער שבין המרחב הציבורי והפרטי, ובין התפקיד המרכזי של סצנת המין בכינון הסובייקט. בהתאם לדפוס הדיסהרמוני המאפיין את אלדורדו, הרומן בין שרמן ונעמי זוכה להפרעות תדירות על ידי סביבתם. כל הדמויות האחרות בסרט – העבריינים הזעירים ביפו, החברה בתל אביב, הוריה של נעמי והמשטרה, כולם מגלים עניין בשניים, מדברים עליהם, נתקלים בהם וחוקרים אותם. פגישה אחת של הזוג בתל אביב מסתיימת במעצר, ויציאה נוספת שלהם לבילוי משותף מתחילה בתשואול של שוטר שמגיע לביתו של שרמן ומסתיימת בקטטה במסיבה. לבסוף, רק לאחר שורת אירועים אלו, מופיעה סצנת המין של שרמן ונעמי. בסצנה המופיעה מעט לפני מחצית הסרט, נראים שרמן ונעמי כשהם נשכבים על החול בחוף הים ולאחר שיחה ארוכה הם מתגפפים, והמצלמה מתרחקת למצלם רחוק (לונג שוט). הזוג כמו נשטף בגלי הים של הסצנה הבאה, שבה הם מופיעים בבוקר על המזח לאחר שבילו את הלילה על החוף. האקט האינטימי אינו נגלה לעין הצופה, אבל ברור

אינדיבידואליסטיים. ראו למשל: יגאל בורשטיין, **פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990); נורית גרץ, **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993); מירי טלמון, **בלוז לצבר האבוד: חבורת הנוסטלגיה בקולנוע הישראלי** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001); Yosefa Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen* (Austin: University of Texas Press, 2001); יהודה (ג'אד) נאמן, "מודרניזם: המניפסט שלא פורסם", בתוך **מחברות קולנוע דרום, כרך 1**, ערכו יעל מונק ואייל סיון (חיפה: פרדס הוצאה לאור, 2006), 133–141.

למרות ההיגיון הרב בהיקש זה, אין הוא מספק הסבר לכך שהדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי ותיקה יותר ומופיעה כבר בסרטים מוקדמים יותר, כמו: **הם היו עשרה**, ברוך דינר (ישראל, 1960); **גבעה 24 אינה עונה**, תורולד דייקנסון (ישראל, 1954); **זאת היא הארץ**, ברוך אגדתי (פלשתינה, 1935); **עודד הנודד**, חיים הלחמי (פלשתינה, 1935).

³⁷ לדיון רחב יותר במקורות האידיאולוגיים של התופעה ראו את ספרי שעתיד לצאת לאור באנגלית ב-2020 בהוצאת De Gruyter.

שהתרחש – אם התרחש – במרחב הציבורי. עם זאת, דמויות נוספות אינן נוכחות ואינן טורדות את הזוג. שרמן ונעמי נמצאים בגפם. בסיקוונס שמופיע לאחר מכן עוקבת המצלמה אחר שרמן ונעמי בבגדי הערב שלהם, כשהם מבליים לאורך היום בתל אביב. הם נראים רצים במרחבים הפתוחים, צוחקים ומשחקים או נחים ברוגע. החיוך נח על פניהם לאורך כל אותו הסיקוונס. ברובם המכריע של המקומות לא מופיעים אנשים אחרים, וגם כשהם יושבים בקפה הומה איש לא מפריע להם. פרט זה, וכן המרחבים הפתוחים המופיעים בסיקוונס, מהווים ניגוד לאווירה המתוחה והסגורה שבסצנות שלפניהן ואחריהן. הסיקוונס מסתיים בשעת ערב בביתו של שרמן. שרמן ונעמי נראים במצלם רחוק בחלונן של שרמן אוחזים זה בזה בחיבוק מלא תשוקה. המצלמה מתרחקת עוד יותר כשהם מופיעים שוב בחלון בבגדים תחתונים. הצופה כמו מתבקש לסגת, ולהניח ליחסי המין להתקיים ברשות הפרט.

בסיקוונס זה, שמתחיל ונגמר ביחסי מין, תופסים שרמן ונעמי את מקומם במרחב העירוני. הקשר המיני שביניהם מוצג כמעשה כינון עצמי של היחידים המשתחררים לרגע מכבלי החברה. בתחילת התהליך שרמן ונעמי מצויים במצב אינטימי במרחב פומבי, כמי שאין להם מקום משלהם. לאחר שביססו את מקומם במשך סיקוונס שלם במרחב הציבורי הם נסוגים לממש את הקשר האינטימיות של המרחב הפרטי.

באשת הגיבור, הגיבורה רחל מחוזרת על ידי יוסף, ששייך כמוה למסד הקיבוצי. אך העוצמה הארוטית משויכת למחזרה השני ומושא תשוקתה, תלמיד האולפן ג'רי, המורד בקיבוץ ובסדר החברתי לטובת העצמי. לבוש בג'ינס ומעיל עור, ג'רי מעוצב בדמותם המרדנית של הגברים הצעירים מהסרטים **מרד הנעורים** ופרא.³⁸ חיזורו של ג'רי אחר רחל ונשים צעירות הלומדות באולפן של הקיבוץ מגיע תכופות לכדי הטרדה מינית. התנהלותו זו היא ביטוי בולט למרדנותו כנגד החוקים החברתיים, ובעטייה מופר הסדר על המסך שוב ושוב. כל האמצעים הקולנועיים משמשים להעצמת כוחו הארוטי. גופו השרירי מוצג לעיני הצופה כאשר הוא רוקד. מוזיקת ג'אז מלווה תדירות את תנועותיו, ועריכה קצבית מלווה את דבריו כאשר הוא פורס את משנתו האנטי-חברתית באוזני רחל. יריבו, יוסף, אינו חסר כוח ארוטי, אך לעומת ג'רי כוח זה מתעמם, ובפרט לנוכח גילו המתקדם יותר של יוסף, יציבתו הקשיחה ודיבורו המליצי. כך מודגשת לצופה

³⁸ *Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray (USA, 1955); *The Wild Ones*, László Benedek (USA, 1953)

האטרקטיביות של מרד היחיד כנגד החברה – האָרוס עומד לצידו של המורד. למרות משיכתה המופגנת של רחל לג'רי, היא דוחה אותו בשם הסדר החברתי, אף לבסוף הקשר המיני ביניהם (ולא בינה לבין יוסף) מתממש.

סצנת המין של רחל וג'רי מופיעה לקראת סופו של **אשת הגיבור** ומהווה את שיאו. במעבר לסצנה זו משתנה מבנהו הקטוע של הסרט והוא הופך קוהרנטי ואחיד. תהליך זה מתחיל בסצנה שבה הקיבוץ נתון למתקפת טילים. חברי הקיבוץ פועלים כגוף אחד כנגד המתקפה, וג'רי מצטרף אל השורות ומסייע בפעולות כיבוי האש. לכאורה, טובת החברה מנצחת את רצון היחיד. אבל אותה אחידות במבנה הסרט נותרת על כנה כאשר הזוג מתאחד בחדרה של רחל ומתנה אהבים לצליליה של נעימה דרמטית. הסצנה מדגישה את החושניות הפיזית ביחסי המין. פלג גופו העליון השרירי של ג'רי נחשף לעיני הצופה. המצלמה תופסת אותו בזוויות שונות כשהוא מלטף ומנשק את גופה של רחל ארוכות. הבעת פניה האקסטטית היא האלמנט המרכזי בסצנה.

כמו ב**אלדורדו**, גם ב**אשת הגיבור** יחסי המין הם מעשה מכונן שבו נוטלות הדמויות את מקומן במרחב. ב**אשת הגיבור** הסצנה משלבת בתחילתה את המעשה המיני בשוטים של אש, שמסמלים לא רק את התשוקה אלא גם את ההרס – כפי שארחיב בהמשך – ולאחר מכן בשוטים של דימויים מן הטבע שמסמלים התחדשות. במובן מסוים יחסי המין מוצגים כך בהקשרם הרחב, במעגל ההרס וההתחדשות שבטבע. מצד שני הסצנה היא בבחינת שיא בביטוי נקודת מבטה הסובייקטיבית של גיבורת הסרט, רחל. היא וג'רי משתלטים על המסך ונותרים עד סוף הסרט במרכז העלילה. סצנת המין, על כן, אינה רק רגע של התממשות מאויים בעלילת הסרט, אלא פעולה שמכריעה את הכף לטובת הדמות הראשית לעומת הכלל ומעניקה לפרספקטיבה שלה את המעמד המכונן בסרט.

"שנינו נכים. עזרי לי" – הקורבן כמושא ארוטיקה

מפתח מרכזי לארוטיקה בקולנוע הישראלי הוא הקשר האמיץ בינה ובין הוויית הקורבנות (Victimhood), כלומר: הסכנה, האובדן, הכאב והייסורים, כפי שניתן לזהות הן ב**אלדורדו** והן ב**אשת הגיבור**. כינויו המלא של גיבור הסרט **אלדורדו** הוא שרמן-ישלם. הוא נרדף לאורך הסרט על לא עוול בכפו בידי סמל המשטרה בוגדנוב, שותפו לשעבר שניידר ובת זוגו לשעבר מרגו. הסכנה שאורבת לו מתגברת עם התקדמות הסרט, ומתפתחת מסכנת הפללה לסכנת הידרדרות,

ולבסוף, לקראת סוף הסרט – לסכנת חיים. הסרט מדגיש את הוויית הקורבנות של הגיבור, ומכוון את הצופה להתבונן בשרמן בדאגה שהולכת וגוברת כאשר הוא נתקל שוב ושוב במכשולים, נקלע לצרות וסכנות ואף מוכנע בשלב מתקדם בקרב אגרופים על ידי אויביו. נקודת השיא מגיעה בסוף הסרט בסצנת מארב, כאשר שניידר מאיים לירות בשרמן. לאחר שנשמעות היריות עוברות 70 שניות לפני שסמל כהן מודיע לנוכחים (ולצופים) שבוגדנוב הוא שנהרג מהיריות – ולא שרמן. רק אז מופיע שרמן שוב על המסך, כאילו קם לתחייה. האפשרות ששרמן נהרג מגבירה עבור הצופה את המתח, ולאחר מכן את תחושת ההקלה כאשר נודע שעודנו חי.

בתהליך מקביל לצרות שעוברות על שרמן, עובר גופו של שרמן ארוטיזציה לעיני הצופה. כבר מתחילת הסרט עוקבת אחרי המצלמה כשהוא נע במרץ במהלך הליכה וריצה. המצלמה מדגישה בסצנות רבות את גופו השרירי. גם מרגו וגם נעמי נראות מביטות בו בערגה ונוגעות בגופו. גם בסצנת המארב האמורה, שבה שרמן נתון בסכנה, הוא נע במרץ בעוד פלג גופו העליון נחשף, ונראה מדלג בגמישות מעל מכשולים, שוחה במים ורץ. כלומר, בנקודת השיא של הסצנה, מוטיב הסכנה ומוטיב הארוטיקה מתחברים.

במאמרו המפורסם מ-1981 על סרטיו של הבמאי האמריקאי אנתוני מאן (Mann) מתייחס פול ווילמן (Willeman) לחיבור בין ארוטיקה גברית ואלימות בקולנוע. לטענתו, הסרטים שבהם מופיע החיזיון הארוטי הגברי מכוונים את הצופה לנקודת מבט סדיסטית. בשלב הראשון הצופה נהנה מצפייה בגבר הנע, רוכב ונאבק על רקע הנוף, ובשלב הבא ההנאה מופקת מצפייה בגופו מושחת במעשה אלימות.³⁹ לכאורה ניתן להחיל נקודת מבט זו גם על גופו של שרמן באלדורדו, הנגלה במלוא חיוניותו לצופים ואז חווה יותר ויותר ייסורים. אך למרות קיומם של כל האלמנטים שמציין ווילמן – הגוף הגברי, הארוטיזציה והאלימות – אלדורדו אינו מבנה נקודת מבט סדיסטית. שרמן אומנם נרדף ואף מוכה בקטטה על ידי בריונים, אך הצופה אינו זוכה "ליהנות" מהשחתת גופו, וזו אינה מקבלת מקום מרכזי בסצנה וברצף שבהם היא מופיעה. החיבור שאלדורדו עושה בין ארוטיקה, סכנה וייסורים הוא תוצר של מניעים אחרים, האופייניים יותר לקולנוע הישראלי; הסרט מכוון את הצופה להוקיר את שרמן בשל היותו קורבן. התהליך הוא לא של אובייקטיביזציה, אלא של סובייקטיביזציה.

³⁹ Paul Willeman, "Anthony Mann: Looking at the Male", *Framework* 15 (Summer 1981): 16.

את המפתח לפרשנות זו ניתן למצוא בבניית הקשר בין שרמן לנעמי. כאשר הצרות רודפות אותו, הוא מתלונן שוב ושוב על מר גורלו באוזניה והיא מנחמת אותו שוב ושוב. בסצנת המין שתיארתי לעיל, שרמן ונעמי מצולמים בתקריבים כאשר הם שוכבים על החוף, והיא מלטפת את פניו כאשר הוא מספר על ילדותו האומללה ועל העובדה שמעולם לא ניתנה לו הזדמנות להשתקם. הוא מסיים את קינתו בכך שכולם מביטים בו במבט קר. נעמי שואלת אם גם מבטה שלה קר. הוא נד בראשו לשלילה ואז הם מתנשקים. הארוטיקה שנבנית ביניהם לעיני הצופה קשורה ישירות לסבל ששרמן עובר ולשאיפתה של נעמי לנחם, לפצות ולשקם אותו. הסרט מזמין את הצופה לאמץ את מבטה החומל והחושק של נעמי בשרמן. ההכרה בקיומו של שרמן היא הכרה בכאבו, כך שההנאה הארוטית שנוצרת בהתבוננות בדמותו משרתת נקודת מבט אמפתית המכירה בו כסובייקט. כפועל יוצא, הנאה ארוטית זו אינה מבוססת על החפצה מציצנית או על הזדהות נרקיסיסטית.⁴⁰

לצד שרמן, גם מרגו – בת זוגו לשעבר – מוצגת לצופה כדמות ארוטית. עוד לפני שהיא מופיעה על המסך מציגים אותה הפושעים הזעירים בסרט ללקוח פוטנציאלי כ"חתיכה הכי טובה ביפו". היא נראית לראשונה בביגוד חושפני המדגיש את חמוקיה, ובכל הופעותיה על המסך היא לבושה בבגדים שמדגישים את גזרתה הנשית. האטרקטיביות שלה זוכה לאישור תמידי כאשר גברים הולכים שבי אחריה לאורך כל הסרט. גם הארוטיות של מרגו נקשרת במהלך הסרט עם סבלה ההולך וגובר – הנובע מנטישתו של שרמן. בסצנה אחת היא יושבת על הבר ומקוננת על מר גורלה: הזנחה מצד הוריה, הניצול המיני שעברה כקטינה מידי מעסיקה הראשון, והעינויים שעברה תחת ידיו של שרמן. במשך הסצנה הגברים בבר נותנים בה מבטים חושקים. היא מחווה כלפי גופה. הרגליים שלה נראות בתקריב, כך שמעמדה כקורבן והארוטיות שלה משתלבים. הצופה מכוון בסצנה זו לא רק לחשוק בה או להכיר בכך שדמויות אחרות חושקות בה, אלא גם להכיר בה כסובייקט בשל סבלה.

אף שמרגו עוקבת אחרי שרמן משלב מוקדם בסרט, רק 51 דקות לאחר תחילתו היא מופיעה בדירה שלו והם מדברים. השיחה מתפתחת לריב, מרגו פורצת בבכי וזעקות, ושרמן צועק עליה, גורר ומטלטל אותה ולבסוף סוטר לה.

⁴⁰ לורה מאלווי ייחסה שני מאפיינים אלו לחיבור הארוטי של הצופה עם הדמות במאמרה המכונן משנת 1975. ראו: Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (Autumn 1975): 10.

ככל שהוא נהיה אגרסיבי יותר היא נוגעת בו יותר ברכות, מלטפת את פלג גופו העליון, המכוסה בגופייה בלבד, מחבקת אותו ונצמדת אליו. הארוטיקה שנוצרת איננה סדיסטית, אלא משרתת את תחושת האובדן – מרגו נאחזת בגופו של שרמן שאבד לה. זוהי גם החוקיות מאחורי סצנת המין ביניהם. לאחר ששרמן מוכה מרגו סועדת אותו, ולאחר שהחלים הם מצולמים בשורה של תקריבים כאשר הוא מושך אותה אליו והם מתנשקים. הסרט חוזר אליהם לאחר שקיימו יחסים, כשפלג גופם העליון עירום והיא שוכבת מעליו ומעבירה סיגריה בינו לבינה. התמונה שופעת אינטימיות וארוטיקה, אך המונולוג של מרגו סותר את הקרבה הזו. היא יודעת שהוא חושב על חברתו החדשה. כאשר שכבו הוא הביט בתקרה בעיניים קרות. האינטימיות ביניהם מדגישה שוב את תחושת האובדן של מרגו, והמגע אינו מייצג קרבה אלא מעצים את חסרונה.

גם **באשת הגיבור** לקורבנות תפקיד מרכזי. כאמור, הגיבורה הראשית, רחל, היא ניצולת שואה ואלמנת מלחמה. חוויותיה כניצולה ואובדן בעלה מרכזיים לדמותה בסרט ומוסיפים לה הוד. תמונות מן השואה מופיעות כציורים בתחילת הסרט. בהמשך היא רומזת לג'רי בשתי שיחות נפרדות על הסבל הלא-יתואר שעברה ועל מרכזיותו בחייה ובתמונת עולמה. במונולוגים פנימיים היא משוחזרת עם בעלה המנוח בשפה פיוטית. יוסף מספר בלהט לחברו שהתלאות שעברה רחל מעוררות בו חרדת קודש, ודומה שהצופה מתבקש לחלוק תחושה זו. גם התנהגותו של ג'רי מגובה בטרומה מן העבר – בשיחה עם רחל הוא מזכיר את ניסיון המלחמה שלו כחייל במלחמת קוריאה. חוויית התופת מוצגת כמחולל מרכזי של מרדנותו. כאשר הקיבוץ מופצץ, המצלמה חגה בחלל המקלט שבו שוהים תלמידי האולפן ונעצרת על ג'רי בפרוץ פריים. תמונת נעלי חיילים וקול ברק ברקע מרמזים שזיכרון המלחמה פולח בו. זה גם מה שמניע אותו לפעולה – כחייל הוא רץ להצטרף ל"שדה הקרב" של הקיבוץ כנגד השרפה שנוצרה ממתקפת הטילים.

במהלך כל הסרט מחזר ג'רי אחרי רחל והיא, למרות האמביוולנטיות, דוחה אותו. סצנת המין ביניהם יכולה להתממש רק לאחר שהם מממשים את תפקידם בתרחיש ההקרבה, שבו הוא מסכן את חייו והיא מביאה לידי ביטוי את אבלה. לאחר מתקפת הטילים ג'רי נרתם לפעולות ההצלה ומחלץ חביות דלק מן האש, ורחל, שנקלעת למקום, זועקת ובוכה לנוכח הסכנה הנשקפת לחייו. לאחר זמן היא קוראת בשם בעלה שנהרג, אלי, במקום בשמו של ג'רי. סצנה זו בנויה על פי חוקיות הדומה לזו שמתקיימת בסצנת המארב ב**אלדורדו**: כמו שרמן, גם ג'רי מפגין כושר פיזי וגופו השרירי מוצג לעיני הצופה. כמו נעמי ומרגו העומדות חרדות במלל, גם רחל נראית כשהיא מכוונת את המבט החדד לעבר הדמות

המצויה בסכנה. בזעקותיה מתקיים ממד קתרטי – הוא מביא לידי ביטוי חושי את הקורבנות והאבל הנשזרים כחוט השני לאורך כל הסרט. על פי חוקיותו של הסרט, הקדמה זו היא המאפשרת את המימוש הסופי – סצנת המין שמאחדת את ג'רי, שסיכן את חייו, עם רחל הניצולה, שחוה את האובדן.

סצנת המין נבנית כמעשה תיקון לסבלם של רחל וג'רי. כשג'רי נלחם באש ורחל מבכה אותו מחשש למותו, השרפה נקשרת כבר לתופעה רחבת ממדים יותר מהאירוע הספציפי בחצר הקיבוץ: היא מקושרת למותו של אלי בעלה במלחמה ולאובדן שרחל חוותה בחייה בכלל; כך ששונים של השרפה המשולבים בתחילת סצנת המין נושאים משמעות מובנה ויוצרים ביטוי חושי לסכנה, כאב ואובדן. החיבור המיני בין רחל וג'רי נובע מהם וחותר תחתם. תמונות הטבע שמשולבות בחלק השני של סצנת המין מסמנות את התרחקותם של רחל וג'רי מן הסכנה אל החיים והצמיחה מחדש.

על מנת להבין את מעמדו של הקורבן באלדורדו ובאשת הגיבור יש להתבונן בנושא בהקשרו התרבותי הרחב בתרבות הישראלית. מסורת הזיכרון היהודית להרוגי המלכות שמתו על קידוש השם – כלומר ליהודים שמתו בגלל עצם יהדותם – היוותה את הבסיס לטקסי הזיכרון ביישוב היהודי בארץ ישראל, שהתפתחו בימי החלוצים. באותו שלב רוב הנספים מתו במהלך פעולות ההתיישבות ולא דווקא בעת עימות.⁴¹ על בסיס זה נוצרו מסורת זיכרון וטקסים שהוקדשו לחיילים ואחר כך לאזרחים שמתו במלחמות ישראל. וכפי שחוקרים רבים מציינים, תרבות השכול הישראלית כיום מרכזית מאוד ומפותחת ביותר.⁴² את הקוד התרבותי של מסורת השכול הישראלית ניתן לפענח באמצעות אחד הדימויים הנפוצים בה, סיפור עקדת יצחק התנ"כי (בראשית כב, א-יט). הוא אוצר בחובו את מעשה ההקרבה ואת נעוריהם של הנספים. אולם בסיפור התנ"כי הדגש הוא על מבחן האמונה של אברהם והציות הפאסיבי לפקודת האל, ואילו במסורת הישראלית עבר הדגש למעשה ההקרבה האקטיבי וליחסים בין האב לבנו.⁴³ בסיפור המקורי רגשותיהם של האב ובנו

⁴¹ ראו: Oz Almog, *The Sabra: The Creation of the New Jew* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2000), 40; Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1995), 19.

⁴² ראו למשל: Meira Weiss, "Sanctifying the Chosen Body: Bereavement and Commemoration", in *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society* (Stanford, California: Stanford University Press, 2002), 65-93.

⁴³ Almog, *The Sabra*, 40-41.

אינם מוזכרים כלל,⁴⁴ ואילו במסורת הישראלית הם משמשים לביטוי כאב האובדן.⁴⁵ יש להדגיש שהדימוי שנקשר עם חללי המלחמה בישראל לא אומץ מסיפורי המלחמה הרבים המופיעים בתנ"ך. כלומר, תרבות השכול מעולם לא התמקדה במעשי הגבורה או בדילמות המוסריות שעולות מסיפורי הקרב המסורתיים, אלא התבססה תמיד על דימוי קורבן שברירי של מעשה הקרבה קשה מנשוא והכאב שעולה ממנו. רעיון ההקרבה העצמית האקטיבית, שהיה דומיננטי בימי החלוצים, איבד ברבות הימים ממרכזיותו; אך מסורת האבל הציבורי כשלעצמה מתקיימת עד היום, ועימה הדגש על הכאב האישי.

במסגרת מסורת השכול, הקורבנות – חללי המלחמה – עוברים אידיאליזציה ונחקקים בזיכרון כ"יפי הבלורית והתואר".⁴⁶ במקביל, משפחות האבלים וכאבן האישי זוכים לא רק ללגיטימציה, אלא גם למעמד מרכזי. קולם זוכה להישמע במרחב הציבורי מעצם האובדן שחוו.⁴⁷ טענתי היא שלצד התפקיד שמסורת השכול ממלאת בהתמודדות של הקהילה עם מוות ואובדן, היא גם מהווה מסגרת בתרבות הישראלית שבה קולו של היחיד, איכויותיו ומקומו בחברה מודגשים ומתעצמים. באופן פרדוקסלי רגע האובדן האישי הוא בתרבות הישראלית גם הרגע שבו היחיד זוכה להכרה ולגיטימיות חברתית חסרות תקדים.

הסרט **אשת הגיבור** עוסק ישירות בסוגיית תרבות השכול הישראלית. הגיבורה הראשית שלו, רחל, היא אלמנת מלחמה. סממני תרבות השכול מופיעים בו סביב אירוע יום הזיכרון, כשתלמידת האולפן תולה במועדון את תמונותיהם של חללי המלחמה מהקיבוץ, ובבית הקברות מנהל יוסף את טקס הזיכרון השנתי של הקיבוץ. בהקשר זה **אשת הגיבור** מאפשר נקודת מבט ביקורתית על מיקומו של האבל בחיי הפרט והחברה. במקומות שבהם הקהילה מציינת את השכול מתרחשת גם ההתעמתות עם מעמדו של חלל המלחמה. ג'רי אווז ברחל בתשוקה במועדון ויוסף עושה זאת בבית הקברות. שניהם מדברים על ליבה כנגד היאחזותה בבעלה המנוח, אלי. שניהם מתייחסים למעמדו החברתי של החלל החקוק

⁴⁴ מנחם פרי, "איזה מין אלוהים", **הארץ ספרים**, 11 באוקטובר 2005, <https://www.haaretz.co.il/literature/1.1050089>

⁴⁵ Weiss, "Sanctifying the Chosen Body", 72.

⁴⁶ Ibid., 70; וראו גם: מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002), 184–185.

⁴⁷ Weiss, "Sanctifying the Chosen Body", 75, 79–80.

כאידיאל, כבעל לגיטימיות חברתית שמתעלה על כל הישגיו של כל בן תמותה רגיל. לטענת שניהם, דמותו האימתנית של הקורבן מרחיקה את בת זוגו מן החיים.

אלדורדו ואשת הגיבור מוכיחים למעשה שהחוקיות הקשורה לחללי המלחמה מתקיימת גם בהקשר רחב יותר מחוץ למסגרת האידיאולוגית המצומצמת. הארוטיות הפיזית המיוחסת לדמויות הגברים המצויות בסכנה היא נגזרת של החושניות, האידיאליזציה וההכרה שעוטפות את דמות הקורבן בתרבות הישראלית. כאבן של דמויות הנשים שחוות אובדן הוא שגורם לקולן להישמע. כפי שיוספה לושיצקי מציינת, בעידן שבו המחויבות לאידיאולוגיה הציונית פחתה, הקורבנות כקורבנות קיבלה מעמד מרכזי בתרבות הישראלית. המאבק של יחיד או קבוצה להכרה חברתית הוא מאבק להכרה בסבל והייסורים שהם חווים.⁴⁸ שני הסרטים שנידונים כאן הם, בין השאר, הוכחה לכך שתופעה זו הייתה קיימת כבר ב-1963. כמו הערעור על הגבול בין המרחב הפרטי לציבורי, גם החיבור בין קורבנות וארוטיקה נותר דומיננטי בקולנוע הישראלי עד היום. גם אם במהלך שנות השמונים הוא עבר רפלקציה ופירוק, משנות התשעים הוא מופיע שוב ללא עוררין. אף שהקשרים משתנים, הקורבן נותר נשא הארוטיקה המרכזי בסרטים ישראליים.

בתרכובת שנרקחת ב**אלדורדו ואשת הגיבור** מופיעה גם חוקיות שמשקפת את רוח התקופה – שנות השישים – אך אינה אופיינית לקולנוע הישראלי לדורותיו. מדובר באופן שבו אלמנט ההקרבה העצמית משולב בשני הסרטים: ב**אלדורדו** הקרבה עצמית נקשרת בשתי הדמויות הארוטיות, שרמן ומרגו. שרמן, הקורבן הנרדף בתחילת הסרט, מתגייס להגן על דמויות אחרות ומסכן את חייו עבור אחרים בסצנת המארב בסופו. מרגו, הכואבת את זניחתו של שרמן, מזמנת לו את יריבתה שתהיה לו בת זוג, ובסוף הסרט מסגירה עצמה למשטרה על הרצח שהוא נחשד בו.

ב**אשת הגיבור** ג'רי מסכן את חייו עבור הקיבוץ. ומעבר לכך, מעשה הקרבה עצמית של רחל חותם את הרומן בינה לבין ג'רי – היא נפרדת ממנו בתומו של ליל האהבים על מנת שיחזור למשפחתו. המגע בין שתי הדמויות בעת שהיא מבשרת לו על סוף הקשר הוא רך ומלא תשוקה, ומדגיש בחושניות את העובדה שהקשר עומד להסתיים. הסיקוונס האחרון בסרט מחולל פאתוס נוסף סביב הפרידה של הזוג, כאשר ג'רי נראה ממתין לה בנקודת היציאה מן הקיבוץ והיא מתקשה לבוא ולהיפרד. דומה שבשני הסרטים – **אלדורדו ואשת הגיבור** – לפעולת ההקרבה העצמית יש תפקיד

⁴⁸ Loshitzky, *Identity Politics*, xiv.

פרדוקסלי: מצד אחד היא מעצימה את דמותם של היחידים, ומצד שני היא נוגדת את מה שמעמד הקורבנות מקדם – מימוש מאווייו של היחיד. בכך נחשף הפרדוקס שעומד מאחורי אידיאל ההקרבה העצמית בחברה האידיאולוגית, שמבטיחה למעשה דבר אחד – מימוש עצמי, על ידי היפוכו – שלילת העצמי לטובת הכלל.

"כאן ביתי" / "כאן הוא שטח ההפקר" – סיכום

במאמר זה ביקשתי ליצור אלטרנטיבה לפרדיגמה השלטת במחקר הקולנוע הישראלי בארבעת העשורים האחרונים, ולהציע פרספקטיבה מחודשת והיסטוריוגרפיה קולנועית שתיבנה לא רק על ניגודים וחלוקה בינארית בין דמויות, סרטים, סגנונות ותקופות, אלא גם על המשכיות היסטורית, תמטית ואסתטית. מתוך הכרה בכך שמין נתפס כבעל מעמד מכונן בתפיסת הסובייקט בתרבות המערבית, בחרתי להתמקד בסצנות המין כזירה תרבותית שבה מתנסחות תפיסות לגבי היחיד והקהילה, ושדרכן מעוצבת תמונה תרבותית ספציפית של הסובייקט וסביבתו.

בחנתי את סצנות המין הראשונות שהופיעו על האקרנים הישראליים בשנת 1963, באלדורדו ובאשת הגיבור. הניגודים בין הסרטים ברורים: אלדורדו נחשב לסרט מסחרי המושך את הקהל לשם בידור, ואשת הגיבור נחשב לסרט בעל השפעות אומנותיות של הגל החדש הצרפתי, ובעל מטרות חברתיות אידיאולוגיות פדגוגיות. גיבור אלדורדו הוא פושע עירוני, בעוד שהגיבורה באשת הגיבור היא דמות ממסדית בקיבוץ. בעוד הוא נלחם כנגד כוחות מן החוץ על מנת לבסס את מעמדו בחברה, היא נלחמת בעיקר בשדים פנימיים. עם זאת, בניתוח סצנות המין בשני הסרטים העליתי לפני השטח את התפיסות התרבותיות המשותפות המשתקפות בשניהם לגבי הקשר בין היחיד ובין החברה.

אבן יסוד אחת בתרבות זאת היוו היחסים הדיסהרמוניים בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. בשני הסרטים מקומו של היחיד בחברה אינו מובן מאליו והוא גורם עימות מרכזי שבו עוסק כל סרט. במסגרת זו משמשות סצנות המין בשני הסרטים פעולות של כינון עצמי שבהן היחידים מוצאים מפלט מן הסביבה החברתית ונוטלים את מקומם במרחב. אבן יסוד נוספת היא הציבור שנוצר בין קורבנות לארוטיקה, כאשר העצמת מעמד הקורבנות מתרחשת במקביל להעצמת הארוטיקה של הדמות ונקשרת אליה. בהקשר הזה מתקיימים יחסי גומלין: הקורבנות בשני הסרטים היא נקודת המוצא להפיכתה של דמות לארוטית, ובה בשעה המגע הארוטי בדמות מעצים את תחושת האובדן. בהמשך לכך הוכחתי

ששורשיהן של שתי תופעות קולנועיות אלו – הדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי והארוטיקה המשולבת בקורבנות – נטועים עמוק בתרבות הישראלית בשיח המודרני סביב דמותו של היחיד בחברה ובתרבות השכול העשירה. דומה שהקשר בין שני התופעות אינו מקרי, שכן בסביבה תרבותית שבה מקומו של הסובייקט וגבולותיו אינם ברורים, יהיה יותר צורך באשרור והעצמה של אותו סובייקט; אשרור מהסוג שהוא זוכה לו באמצעות תרבות השכול וקידוש הקורבן כפי שהיא משתקפת בסרטים.

כפי שציינתי לעיל, בסרטים **אלדורדו ואשת הגיבור** נחשפת רק חלק מן "הקרטוגרפיה המינית" הקולנועית של החברה בישראל. רבים מן המאפיינים של סצנת המין בקולנוע הישראלי נוצרו בתחום הקומדיה, אשר נעדרת לחלוטין משני הסרטים שדנתי בהם. היחסים המורכבים בין ז'אנר הקומדיה והמיניות, שאופייניים כל כך לסרטים ישראליים, לא מופיעים בסרטים הנידונים כלל. ולמרות זאת שני הסרטים משמשים עדות חיה לשיח היסטורי המשכי וייחודי לחברה הישראלית, שכן גולן ופריי תיעדו ביצירותיהם השונות כל כך תמונת עולם היסטורית שעקרונות היסוד שלה חופפים. הקיבוץ כפי שהוא מצטייר בסרטו של פריי והמרחב העירוני בסרטו של גולן כבר אינם קיימים, ומיקומו של אתוס ההקרבה העצמית שהתגלם בשני הסרטים השתנה; אבל אותם עקרונות יסוד – הדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי והקשר הדומיננטי בין ארוטיקה לקורבנות – עדיין מתגלמים בסרטים ישראליים גם חמישה עשרים לאחריהם. ההמשכיות התמטית הקולנועית מעידה שהתפיסה העצמית הישראלית לא התנתקה משורשיה, הגם שהשתנתה לבלי הכר.