

אם קיים המלך ששלחני לא אדע,

[...]

אך הוא קיים! אני חש בתוכי במסורות מפוארות

שמלפני היות ההווייה, הזמן והחלל.

פרננדו פסואה¹

ספר מדבר

דרורית גור אריה

ממרכז הארץ לאופקים הדרך נראית ארוכה, כמעט אינסופית, כמו היה זה מסע נדודים אל ארץ רחוקה. אור קיץ צורב מסמא את החושים, אבל דווקא החום הכבד תובע להתרכז, לחדד את המבט. ארץ צ'יה חולית, זרועה מאהלי בדואים, חמה לוהטת באמצע השמים והדממה מסביב כמו מוות. שכונות הבטון הדרומיות כבשו מזמן את חולות המדבר הבתוליים, אבל זיוף דדון עדיין זוכר את המרחב הפתוח אל האין, את הלוכך המעוור הנמתח עד קו האופק בימי ילדותו בשנות ה־80, עת הגיע עם אמו מניס לארץ האבות והוא בן שש. האם שהתחרדה באה בשם הקדושה, ובנה יחידה נשלח לשכון תחת כנפי השכינה ב"חרר" ואחר כך בשיבה. י"ב שנים שקד באוהלה של תורה; בתוכן יצא את הארץ ובא.

סרטיו של דדון הם אודיסיאה ההולכת ונמתחת בין מחוזות מנטליים וגיאוגרפיים שונים, בין ישראל ואגן הים התיכון לאירופה ולמערב, בין נופי מדבר פרועים למחוזות קדושה ומיסטיקה. בסיפור האפוס המתמשך בולטת טרילוגיה המורכבת מהסרטים עולמים (2000-03), שאנטי (2005-06) ושני החלקים של ציון (2002-07),² שנעה על ציר התפתחות המבקש ליצור תמונת זהות אישית ואמנותית כאחת, בניסיון להכיל דיסוננסים שונים בין מערב למזרח, חילוניות ודתיות, חולין וקדושה, גלות וגאולה, ובין מה שמצטייר כלפי חוץ לבין מיתולוגיה פרטית וקודים אישיים המוצפנים בגוף העבודה. הכל מתחיל וחוזר לנקודת המוצא – אופקים, העיירה שבה בילה דדון את שנות ילדותו. "מראות השתייה"³ של העיירה הדרומית שכוחת האל ונופיו רבי־העוצמה של הנגב נצרכו בתודעתו, וככל שמתארכים הנדודים ונמתח הזמן, כך מותירה הטלטלה את כובד רישומיה.

דדון אינו מייצר מסמך תיעודי על כור ההיתוך האנושי בעיירת הפיתוח, על בליל טיפוסיה הצבעוניים, השכונות הצפופות או העוני החומרי השורר בה. בעודו נמנע במועד מתיאורי היומיום השגורים בדרך כלל בקולנוע הישראלי ובליבת הדיון בו,⁴ מציע דדון נקודת מבט אישית הפונה אל המרחבים הפתוחים, אותם נופי ספר שחונים שבשולי עיירת הפיתוח, נוגעים־לא־נוגעים בגבולותיה. נופי הישיון הפרוצים לא הרחק משכונת הבלוקים שבה הוא מתגורר – מזבלה עירונית, ואדי עירום, חוות כבשים מאולתרת – הם מטונימיה לנידחות פריפריאלית ולנקודת מבט של עולה־מהגר ממוצא מזרחי, שהושלך אל לבו של מדבר תרבותי. דדון מעלה את שאלת הספר, השוליים, ה"אחר": החיים בעיירת פיתוח, שכל

מפעלי הטקסטיל בה קרסו בזה אחר זה וסתמו את הגולל על תקוות תושביה.

המונח "שאנטי" בכותרת סרטו השני מתייחס לשאנטי־טאון, ערי פחונים מאולתרות הנבנות בלי תכנון באזורים עניים, שחיי תושביהם מתאפיינים בעוני כבד, סניטציה ירודה ואבטלה עמוקה. אופקים היא השאנטי־טאון של דדון, השותל ביצירתו רמזים לדלות, כאב, הרס וחורבן במקביל לתיאורי הנוף התנ"כי הפתוח, החותרים להעצמה רגשית ורוחנית. בטבע פנורמי המצטייר כ"גדול מהחיים", דדון מחולל שלל טקסים ופולחנים, שואף אל הארכאי והנצחי כמקום מגוון ומרומם. הזמן מדלג בין הסיקוונסים, נע כמטוטלת קדימה ואחורה, מדייר אחיזה במרחב לוגי. היצירה נרקמת בין הוויה של מרקחת אלכימית במחילת אוב מהבילה לבין שפה קולנועית עכשווית.

הסרט עולמי הוא דיוקן עצמי עם הבלחות של הלכי נפש; צורות, צבעים, מרקמים וצלילים שאינם מצייתים למסגרת נראטיבית; סרט מסע חווייתי־פיזי המפליג אל עולם מנטלי בעל חוקיות משל עצמו. עולם נשזר בעולם – עולמות בלא ציון־דרך של מרחב או זמן, המתכים תערובות של מציאויות והזיות: אירופה, המזרח התיכון, יהדות, נצרות, ציונות, מלחמה, אמונות טפלות, פריפריה ומרכז. מצרף של תצלומי סטילס עברו תהליך מיוחד של תסרוט,⁵ כשדדון מתווה בהם תואי של תנועה ליצירת דימויים הנעים בקצב אטי, כסייסמוגרף תודעתי. תמונות אילמות מתחלפות בסצינות המלוות בשירה מכשפת, בקולו של דדון המצטט פסוקים מהתנ"ך וממחברות אישיות, כשלפרקים מבליחה צעקת סטקטו גולמית, ושוב הד דומם, והתמונות זורמות כמי נהר אפל, כשירה צרופה. תמונת ספר המדבר מצולמת מנקודת מבט מרוחקת, המכילה את המרחב הסטטי כרקע ומזמינה את הצופה לחוויה מדיסטיבית, למחוזות הדמיון והסינסתזיה.⁶ יש לצלול ולהיכנס פנימה, אל תוך התהווה ובוהו שאין בו גבולות והגדרות, בדומה לאופן ההתבוננות בציורי "שדות הצבע" הפונים אל הנשגב.

תקליט שרוט משמיע מזמור נהי. גופו העירום של דדון נגרר בשדה כסחבה, מורחק בידי שני גברים. פשר הטקס האכזרי מתפענח בקולו של האמן, הקורא את דינו של בן סורר ומורה מספר דברים (כא:18-21): סקילה, הרחקה חברתית של הלא נורמטיבי, הארור. כך נפתח הסרט עולמיים, ותמונה רודפת תמונה: באחת צעקת הגוף הנפרד מהנשמה, אחריה צעקת אשה יולדת, כאשר לידה, מוות ותחייה מתממשים בתמונות הבאות בגן עדן של פנטזיה ונשיות שבטרים חטא, קדם־תודעה. דדון זורה אשמה עצמית, ייסורים, מתבוסס בכאב, במעגלי הרס עצמי. הוא דן את עצמו למוות בזוי בפרהסיה, רוכן על ארבע כחיית השדה, מזדווג ומתפלש באדמת המדבר הקוצנית, ניצב על רקע סדום, עיר החטאים התנ"כית, לבוש ככלה ובידו ראש עגל ערוף, נע בתפר שבין גבריות לנשיות, בין קדושה, יצריות ושטניות, החוזרים עד להתפקע בסרטיו הבאים.⁷

בזה אחר זה נגללים בסרט הדי מסורות עתיקות ופולחני בריאה: דדון משקע את כפות רגליו בשלולית, אל תוך תנועת המים האטית, תר אחר לידה־מחדש כבטבילה הנוצרית, כמידת הניקיון השלם הנתפס ביהדות כאחת הדרכים להתעלות הנפש.⁸ הוא פועל כמכשף השבט, משליך את חומרי המיתוס האישיים על גופו וסביבתו, מאלתר בפסולת ובחומרים אורגניים בדומה להכלאותיו של האמן־שמאן יוזף בויס, שהפעיל חומרים מן־הנמצא כמו לבר, שומן, דבש, דם, אדמה, חיות מתות, ככוח יצירתי מרפא. הוא מניח על חזהו צמד חצילים צבועים כשני חלקי ריאה, מפיח חיים במחזור דם פגום, מורח משחה לריפוי טחורים על דפיו המכורסמים של ספר תפילה גנוז, עוטף את גופו בעיסת בצק בטקס שכולו זוהמה ודם, כהמשך לעיסוקו הברוטלי בגושי בשר חיים. הלחם והבשר מתקשרים לקלונו של אדם הבראשית, שביום אוכלו מעץ הדעת נידון לחיי עמל ומשא מוות ו"אבד לאדם שמו, אבדה לו לשונו, אבדה לו האהבה. הזמן – שלכאורה הוא בידי האדם – אינו אלא נצח שנטרף, נשתבש, שותק",⁹ כמו גם לישו הפושט בשר ולובש צורה בלחם ויין. הבשר אצל דדון הוא חומר המגלם בתוכו חטא, חרדה, תשוקה, נוגע בעבודה זרה ובשפיכות דמים. "הבשר אינו חומר מת; הוא משמר את הייסורים. כל אדם סובל הוא חתיכת בשר", מבחין ז'יל דלו בנייתו יצירתו של פרנסיס בייקון.¹⁰ הבשר הוא מקום המפגש ואי־ההבחנה בין האנושי לחייתי.

דדון מותח את השפה, מתנהל בין מינימליזם צורני לעומס רגשי, בין חושניות למורבידיות, בין פיזיות למטאפיזיות. יצירתו מתעקשת על מונומנטליות ועושר חזותי. הורתם של דימוייו, הנשורים בעולם דימויים פרטי, במרחבי תרבות רחבים: מיתולוגיה יוונית, תנ"ך, תורות סוד, נצרות, איסלם, עד לתולדות האמנות, הקולנוע. בין המאגיה והשחור לסמלים של פריון וטוהרה מתווה דדון חזון אישי, שבו טבע והוויה פוסט־מודרנית אקלקטית, פרומה, דרים בכפיפה אחת, באיגוד של קרעי הזהות המתגודדים בנפשו כשסע הבקוע בלב הארץ. הוא פועל ככפעימות של תת־ההכרה ומאלץ את הצופה לחדור את מילונו הפרטי, לדלג על המשוכות הסמליות המורכבות, למוסס את אופן הקריאה הרציונלי בדרך אל אזורי תודעה שאליהם ממעטים להגיע. את יצירתו יש לקרוא כטקסט אלכימי המצריך זמן התבוננות, הכלה, "לא למהר לפרשנות אלא להשתהות, להרהר, להגיב באופן אינטואיטיבי למשמעויות שעולות ולא לצמצם את הפשר לשיטה אחת, [...] להיפתח אל הלא־מודע, כשמאפשרים לטקסטים [...], לסמלים הארכיטיפיים [...] ולכוחם ההיולי להדהד בנו".¹¹

מקומה של השפה בחלל הפה, שהופך למרחב פעולה רוחש שבין צעקה לשתיקה, לקווי המיתאר של החיים והמוות. דדון מחדיר מיקרופון לתוך פיו, משליך אל המדבר השותק את קול נשימתו הכבדה המוקלטת, ומלווה את המהלך בצעקה היולית, כשריקת הכפרי האילם שנקבה את שערי שמים ביום הכיפורים בסיפורו של שלום אש.¹² הצעקה פורצת את חלל

הפה, נרקמת במקום שבו מסולקים התוכן והצורה לטובת האינטואיטיבי, הטרנס-הגיוני. הפה הפעור הוא "חור שדרכו בורח הגוף כולו וממנו הוא פורץ כלפי מעלה", כדברי דלו.¹³ הקול הוא יסוד חשוב באסטרטגיה האמנותית של דדון. הוא קורא בקול טקסטים, מזמר סולמות מוזיקליים מזרחיים ("מקאמת"),¹⁴ מטפל בקולו ומשבוש באמצעים טכניים על רקע תנועת התמונות והדימויים, עד שזה נעשה עילג, כבד, לא מובן, כקולו של אב קדמון שצף ועולה ממעמקי ההיסטוריה. הקול נכרך בממד הזמן ובתנועתו בניסיון להסיטו ממהלכו הרציף. דדון מניע באטיות רבה את רצועות תקליטי הוויניל שהוא יוצר כאובייקט נלווה לסרטיו, גורם להאטת השמע ולשבירתו, ליצירת קול ארכאי המעורר זכרונות רחוקים. הקפאת הפריים למשך דקות ארוכות במהלך הסרט היא ביטוי נוסף לחתירתו אל מרחבי זמן אחרים, השונים מקצבו המסחרר של הזמן העכשווי. תקריב של פיסת בד שחור, שדדון כמו מטיח בפרצופו של הצופה, מאיין את המבט ומרוקנו ומחלץ חוויה המאזכרת במשהו את הריבוע השחור של מאלביץ, דוגמא נוספת לבחירה במה שקדם לצורה ולשארן הזמן. הגוף הוא אתר הפעילות המניע את יצירתו של דדון, בין אם גופו-שלו – מדמם, מולקה, מפריש, מחולן ומחולל, הפושט את מראהו החיצוני המוכר לטובת צורה לא מוגדרת מתחת ליריעת בד שחורה – ובין אם גופים של אחרים: קורבן תאוה לילית בחניה נטושה בסרטו התיעודי-אוטוביוגרפי שאנטי,¹⁵ המכשפה, אשת הזנונים והאלמנה בסרט ציון, או המפלצת הקדמונית שיופיה ונשיותה נשללים ממנה, תחת קסדת שיער חונקת, בין חללי מוזיאון המלחמה באתונה בסרטו בונקר בוסטר (2006). הגוף מתווה זהות, מגדר, מקום; הוא מיכל של תשוקות וחרדות מודחקות, שדה קרב בין הבשר לרוח, בין המותר לאסור; הוא מבטא את יחסו המסוכסך של דדון לאמהות ולנשיות ומגולל את מעללי ציון כאשה בשר ודם וכאלגוריה. "הכוח הנחקק בגוף", אמר כבר מישל פוקו, "הוא שמייצר את הסובייקט המודרני". הנפש היא מכשיר של "אנטומיה פוליטית", ומערכי הכוח מקבלים "ביטוי מחותך ישירות על גבי הגוף – על גבי גופים, תפקודים, תהליכים פיזיולוגיים, תחושות והנאות".¹⁶ הסרט שאנטי מוקרן ברזומנית על שני מסכים צמודים. התמונות והקולות מתחלפים תדיר בין המסכים ומאלצים גם את הצופה לחוות את הניגודים והסתירות המיוצגים בו באופן פיזי-חשושי ממש, בתנועה מתמדת בין ההיטלים שאינם מאפשרים צפייה בתמונה כולה בעת ובעונה אחת. בסרט בוחן דדון מערכי משיכה-דחייה ביחס לגוף ויחסי כוח וסמכות בין סוגים שונים של גבריות. הוא מתדיין עם סטריאוטיפים מערביים ועם המבדים שיצרו בדבר ה"טבע" המיני של הגבריות המזרחית והבנייתה כגילום של ה"אחר", יציר של פנטזיות, תשוקות וחרדות – גבריות הנתפסת כפרימיטיבית, פראית ואלימה. מודל גבריות נוסף שאליו מתייחס הסרט הוא זה של הגבר היהודי הגלותי, הנתפס כמערער על ההבחנה בין גבר לאשה – גבר שגופו חלש, פגום ונשי, "הגולה לא רק מעמו אלא גם ממינותו". מודל

גבריות זה מקוטב למודל הגבריות של האתוס הציוני – גבר חסון ורבי-און, ששריריו נבנים עם אדמת המולדת.¹⁷

בסצינה המרכזית בשאנטי חוזר על עצמו שלוש פעמים פולחן גברי כוחני משפיל ואלים: חבורת גברתנים כהי עור מתעמרת בנער כחוש, שפלג גופו העליון חשוף. הגברים משכיבים אותו, נוגעים ומושכים באיבריו, מפריחים-משפכים סילונים של עשן סיגריות סמיך על פניו עד ערפול חושים באקט מיני של תשוקה ומיאוס בין מקרבן לקורבן, ההולך ונעשה אלים יותר ויותר, כמעט אונס עם מימד הומו-ארוטי. דדון מתדיין בתוך כך עם דימויים מגדריים של תקינות פוליטית ועם פולחנים מאצ'ואיסטיים וטקסי הניכה הנפוצים בתרבות הצבאית הישראלית. הטבע שותף למועקה ותמונות המדבר נעשות קולניות, צעקניות ומאיימות. הכלבים נובחים והמוות מתממש בדמות כבשה הרוכנת על ולדה המת, כשענן עשן מיתמר בנוף המקומי המסוכסך בין חורבות תקוע המקראית.

דדון מגלם באישיותו ובגופו מקבץ של זהויות, וסרטיו אינם מהססים לחשוף ייצוגים ממין אלה שעליהם מדבר חוקר הקולנוע רו יוסף, הגורס כי הגבריות ההטרנסקסואליות הישראלית אינה יכולה לדמות ולהמשיג את עצמה בלי ה"אחרים" – מיניים, אתניים וגזעיים – שלעומתם היא מייצרת את השיח הרשמי שלה. "הציונות הגברית הפאלית מיוסדת באמצעות כוח ההדרה של הקוויר, המזרחי (ההומו)ארוטי והזכר הפלשתיני".¹⁸ באמצעים אלה, דרך הפרספקטיבה הגופנית והמינית בפולחנים חוזרים ונשנים, דדון עוסק בסרטיו במנגנונים של כוח, שליטה ושיעבוד ובוחן מערכים של יחסי מרות.¹⁹ ההדרה שדדון כופה על עצמו בתפקיד ההומוסקסואל בטקס הסקילה בעולמים; גבולות התשוקה המגדריים והפוליטיים המטושטשים בשאנטי; הטקסים שבהם "מפרה" דדון את האדמה ואת שחקניותיו, כמו ה"חדירה" המתריסה אל קרבם של מוסדות תרבות וכוח (מוזיאון הלובר ומוזיאון המלחמה באתונה, שגם בתוכם הוא מבצע פעולות וטקסים גופניים ומיניים לשם תקומה ושחרור עצמי) – כולם חלק מאותו עיסוק במהות הכוח ובפירוקו.

הגדרת המיניות הנוקשה והיציבה, הנכפית מבחוץ, עשויה להידחק בפני בחירתו של הסובייקט, המחליט בעצמו היכן למקם את עצמו על רצף ההבחנות, הזהויות וסוגי התשוקות הזורים ומשתנה בהקשרים ובזמנים שונים, טוענת חוקרת המגדר ג'ודית באטלר. מאחר שכולנו לוקחים חלק במשחק הפרפורמטיבי של המגדר, ומשתתפים בו גם כאשר אנו בוחרים בהצגה הגברית המאצ'ואיסטית או בזו הנשית הסטריאוטיפית, גברים ונשים כאחד יכולים בהיבמדה לחתור תחת הסטריאוטיפים, באמצעות מופע גוף הממוקם "בין לבין" על הרצף ואינו נכנע לתכתיבי המגדר הנוקשים.²⁰ ברוח זו, דדון מצלם את עצמו לבוש בשמלת כלה, גופו העדין והכחוש נחשף כאתר של פרפורמטיביות מגדרית הנעה בין נשיות לגבריות. במקומות אחרים הוא נטמע בזהויות אחרות, גבריות ונשיות, המופעלות לא-אחת על-ידי

כוח אפל או שטני.

עם זאת, ההצגה הגרוטסקית של גופו, החוזרת שוב ושוב ביצירותיו, אינה נובעת ממחאה מגדרית אלא מרגש אשמה המתקשר לתפיסה היהודית התלמודית, שהחדירה בגבר היהודי לא מעט חרדות שעניינן כושר הפריון שלו.²¹ את הארוטיקה הגופנית קושר דרון גם לקרעי טקסטים ולאות העברית הכתובה.²² כבוגר ישיבה חרדית, שהווייתה נסובה על הטקסט היהודי, דרון מייצג את הנטייה היהודית המובהקת אל הטקסטואלי. "הגישה המדגישה את השיח ואת הטקסט הולמת במיוחד את ניתוח התוצרים התרבותיים של עם הנהנה מיחס מיוחד לעצם הרעיון של טקסטואליות, עם שטיפח מיסטיקה ואפילו ארוטיקה של הטקסט הפיזי (מגע התפילין בזרוע ובמצח, נשיקת המזוזה, ריקוד עם ספר התורה) ושההיסטוריה שלו טבועה בהשפעותיהם של טקסטים", מאבחנת אלה שוחט.²³ אצל דרון, הנודד כל ימיו כחסר בית בין ארצות ויבשות, הטקסט מהווה עוגן ונמל בית בלעדיו.

דרון מפליא להניע את אוצר הדימויים של הטקסט היהודי הקדום ואת שירת האפוס עשירת הרבדים. הסרט ציון, בכיכובה הווירטואוזי של רונית אלקבץ, מגולל את סיפורה המיתולוגי של ירושלים – העיר, האומה, האשה, "כנסת ישראל" – ונבנה כפרשנות אלגורית בשפה קולנועית.²⁴ לפרויקט שני פרקים: סרט אילם קצר בשחור-לבן, וסרט בצבע באורך שעה, עם פסקול של מוזיקה, נהמות, מלמולים, צעקות ובכי מרורים. הסרט בצבע נע בקצב מסחרר מתמונה לתמונה, מדימוי לדימוי, מצליל כינורות מלנכולי לזעקות שבר. הוא מכה בתזויתו, בחיתוכיו האלימים ובהולם רוחו של הטקסט המקראי, ובמיוחד תיאורי החורבן והאבל שבספר הקינות איכה, בעודו מגולל בקצף לשון את מעלליה, תלאותיה, חורבנה, גאותה, שגעונה, יופיה, קמילתה, טומאתה וקדושתה של אותה "ציון".

בהיסטוריה של מחשבת ישראל, ציון מזוהה בעיקר עם השכינה (האנשה נשית של הישות האלוהית) ועם המטרונותיה כנסת ישראל (זיווגו השמימי של האל), וסביבה נבנית מערכת סמלים ומושגים הרוויה אופי מיני, ארצי ורוחני כאחד.²⁵ ציון על שלל פניה מייצגת קשת עשירה של נשים, ועוברת גלגולים שונים למן המקורות המקראיים, דרך ספרות הז'ל ועד לספרות הקבלה. מישות נשית שהיתה לפני "כלילת יופי ממוש כל הארץ" (איכה ב:15), לרעיה זנוחה ומנודה ואלמנה קודרת: "איכה ישבה בדד העיר רבתי עם היתה כאלמנה [...] בכו תבכה בלילה ודמעתה על לחיה אין לה מנחם" (איכה א:1-2). בשיא נבלותה המוסרית היא אשת זנונים, שבניה עתידים להיענש על חטאיה: "איכה היתה לזונה קריה נאמנה מלאתי משפט צדק ילין בה ועתה מרצחים" (ישעיהו א:21) – ומנגד היא השולמית הנחשקת, בת ירושלים השחרחרה, שהשמש שזפה את עורה בשיר השירים, רעיה נאהבת שבעלה הקב"ה עתיד לשוב ולשכון בה ולהחיותה בנבואות הנחמה של ירמיהו.

ציון של דרון עוטה שמלת צמר גפן קלה, משתעלת, גבה העירום מספר על שבר וחולי.

בתמונות אחרות היא ממלאת את המסך במלוא נשיותה, שוכבת פסוקת רגליים וזבת דם במריצה, רועת צאן מקראית בשמלת עוני אוריינטלית, אשה-ציפור השואפת לרחף מעל גיא בן-הנום הירושלמי, ואסירה בכבלי פיתוי דמוניים. סדרה שלמה של תלבושות, שלכל אחת מהן הרכב ודגש חומרי אחר, מייצרת יחסים שונים בין הדמות לסביבה שבה היא מצולמת. בפתח הסרט רוכנת ציון בנוף הטרשי עטויה כסות צמר-פלדה אפור, סמל לפער בין ההוד וההדר שדהו ונעלמו לבין מציאות חומרית של דלות ועוני. הדמות מאגדת בתוכה קצוות קוטביים של אצילות ושפלות, רוך נשי וקשיות מדברית, הוד מלכות ותשישות נפש, החוזרים גם בתמונתה ככלה יפהפייה הלכודה בסבך של שמלת כלולותיה העשויה טול לבן. לרגע ציון היא גורגונה-מדוזה, ששערה השחור פזור סביב פניה המעוותות, ובמשנהו היא לובשת את פני הרוע של לילית בממלכת הסיטרא-אחרא.

דרון נותן בכך הד לסמלים ומעמדים מיתיים יהודיים, מתכתב עם דמונולוגיה יהודית שבה כוחות הרשע נאבקים פעם אחר פעם בניצוצות האור והקדושה. פרי זיווגה הדמוני של ציון הוא בובת נפל מסמרטוטים, אולי הד רחוק לסיפור על אובדן פרי הבטן, סמל לחורבן הבית, השושלת והברית. דמותה של "חוה הראשונה", לילית,²⁶ מתגלגלת בציון ה"זוללה", ומשם אל האם הזנוחה, האלמנה השחורה והמלכה הגאה באולמות הלובר, שמלכותה אבדה. דרון מקפל צורה, שזורה בצורה אחרת, מערים על כתפיה של ציון את כאב ההיסטוריה, שולח זרועות אל איקונוגרפיה יהודית ואוניברסלית: ציון הרופסת משקפת את הגלות כישישה בודדה ומושפלת בתפיסתה על-ידי הציונות – ומנגד ציון הדוהרת בעגלת חרמש בחלל תעשייתי נטוש מהווה הד להשתרשותו של האתוס הציוני החדש. ציון של דרון לקחה את מקומו של הגבר בייצוגי האומה, והיא עוטה כפל פנים כציון הגלותית וציון החלוצה עוטה-רוח, כובשת השממה, ששלל מלחמתה – ראשי חיות ערופים – מאזכר את יהודית האוחזת בראשו הכרות של הולופרנס. סמל הגבורה הנשי היהודי מהדהד מימי בית ראשון עד לחיילת ולמנהיגה בת-זמננו.

ציון הפורצת אל מקדש המזרח הקדום בלובר שבפריז בעודה מניפה דגל מרי שחור, מאזכרת בנחרצות את מריאן, אלגוריית החירות של דלקרוואה – אך היא גם אשה בגלימת אבלות שחורה, המתמוטטת על הרצפה בתוך שלולית האריג השחור, עייפה מדרכה של הגלות. מערבולת של משי שחור זועם וסוער ממלאת את חלל הלובר שבפריז לקראת סופו של הסרט. דמותה השחורה והנוקבת חדרה כוח מאגי מופשט, והיא מפעילה את חלל הלובר הדומם ומטילה בו כישוף. תעצומות הנפש שהיא מגלה לנוכח עושרו המפואר של הלובר, הכובד האירופי וחוסנו של המערב, שבין כתליו היא מונחת במלוא עליבותה האסתטית, עלבונה ויגונה, מהוות "תיקון" מסוים, לדברי דרון, ביחסי מזרח ומערב. בזירת המפגש בין מזרח למערב מתגוששים זה בזה יופי וכיעור, עושר קלסיציסטי ורוזן חזותי, אוריינטליזם

מדומה וממשי, ומייצרים רגע נדיר שבו ציון השפופה ואפופת היגון מתנערת מכבליה תחת כנפיו המגוננות של המערב ומוכתרת כמלכה מהודרת בשמלת הוט־קוטור של כריסטיאן לקרוואה, מלכה שאת שעת גאולתה משורר שלמה אלקבץ בשיר אהבה לירושלים:²⁷

מקדש מלך, עיר מלוכה,
קומי צאי מתוך ההפיכה,
רב לך שבת בעמק הבכא,
והוא יחמול עליך חמלה.

התנערי, מעפר קומי,
לבשי בגדי תפארתך עמי,
על יד בן ישי בית הלחמי,
קרבה אל נפשי גאולה.

התעוררי התעוררי
כי בא אורך, קומי אורי,
עורי עורי שיר דברי,
כבוד ה' עליך נגלה.

לא תיבושי ולא תיכלמי,
מה תשתוחחי ומה תהמי,
בך יחסו עניי עמי,
ונבנתה עיר על תלה.

ירושלים המתעוררת מחורבנה לובשת פני כלה לקראת דודה אהובה. הבעות פניה הנואשות של רונית אלקבץ כציון השדודה, החושפות את מצוקתה וחרפתה באולם הלובר המהודר; המעבר אל מרחב פנימי מעצים בתיווך התפילה; מופעו ההזוי הרגע של דדון כמלאך גואל או סריס ההרמון; ורפרטואר שלם של מחוות גוף וחפצים (מראה נוצצת, סיכות נוי, אבנט פאר) – כל אלה הופכים את חלל הלובר למערת עלי־בבא ואולי מקדש קדום, מעלים שאלות על יחסי שולטים ונשלטים בעידן הפוסט־קולוניאלי, ומעניקים לסרט נופך פוליטי עכשווי. ציון צועדת לאטה בלובר בחיפוש אחר תרבותה, חולפת על פני שלל אוצרות התרבות שנלקחו מאדמת המזרח הקדום והועתקו אל קרבו של המוזיאון במערב, משתהה

ברגע אמפתי מול אסונן של הסבינות (*The Intervention of the Sabine Women*) בתמונתו מ־1799 של ז'אק־לואי דויד המוצגת בחלל המאה ה־18, נזכרת במסכת עינוייה ואינוסה, ויוצאת זקופה את האולם.

מהו הצופן לקריאת מכלול יצירתו של דדון, לרבות ציון – שיאה של הטרילוגיה הנדונה כאן, המציעה מפתחות ותובנות לקריאת המכלול? יצירתו חורגת מהגדרות מקובלות ומנראטיב קולנועי עלילתי,²⁸ מתפתלת בגמישות בין כמה סגנונות ושפות, ואי־אפשר ללכד אותה תחת הגדרה אחת. יש בה מהמלודרמה בקולנוע האילם, המתנקזת אל דמותה האיקונית של השחקנית רונית אלקבץ; ציון־אלקבץ, כדיווח קולנועית וכמצב נפשי, מונפשת בשפה החזותית הטהורה של הקולנוע האילם,²⁹ בלשון המדברת ממחילות הזיכרון, מתוך הגוף, במחוות תיאטרליות של רגשות קיצוניים ופאתוס מודע לעצמו, הפועל היישר על הבטן של הצופה. ויש בסרט מרוח הקאמפ,³⁰ בגינוניה ובתנועותיה של אלקבץ הניתנים לכפל קריאה: כמחוות אמוק היסטוריות חסרות פשר, אך גם כצופן גופני השאוב ממסורת האבל והקינה היס־תיכונית, שמסיטה את היצירה אל רובד פרשני אחר. היסט זה נתמך על־ידי שלל הפולחנים המתרוצצים ברצועת הסרט, שגם בהם נמצא מאפיינים קאמפיים – "משמעות מחוכמת לידועי ח"ן ומשמעות אחרת, סתמית יותר, לאנשים מבחוץ".³¹ האיפור הכבד על פניה של אלקבץ, תמונות הבטן ההריונית התופחת כעל־ידי משאבה וסימונה בצבעי כחול־לבן, עובר הסמרטוטים, הלב האדום העשוי נייר – בכל אלה יש משהו פרוע ומודע לעצמו. עם זאת אין לראות את ציון בלי ניסיון לכפוף את התנועה הפיזית הגועשת למהלך דרמטי מאופק וממתן, המתבטא ברקע הסטטי הדומם והנשגב: נופי המדבר המונוכרומיים, הניצבים – מונומנטליים וריקים – כתפאורת נצח מול התזוית של שברי העלילה ופעילותה הממוכנת, חסרת המנוח, של הדמות; וכך גם הפיסול המסופוטמי האלמותי באולם המזרח הקרוב השליו בלובר, הניצב במלא הדרו אל מול המסע ההיסטורי הרוחני וכנגד טלטלתה של הדמות בין מצבי סף בולעניים של שיגעון, במאבקה לשרוד את הדיבוק והרוע בדרך אל המלכות והגאולה.

את ציון אפשר לקרוא (מעבר למיסוכים הקשריים כאלה או אחרים) גם כספרות חזיונית, המתגלגלת – בהמשך למסורות מפוארות מפנתיאון השירה האפית והשירה המזרחית – בשברי מראות, חלקי דיבור, השבעות ותפילות, החורגים מהשפה שגורה. דדון עוקף את הדיבור, מנתץ את קריאתה ההרמטית של היצירה, מבקש לבטא דרכה ובתוכה עולם משל עצמו, אינטלקטואלי ועממי כאחד. כל ניסיון להעמיד יסודות לבניינה של היצירה ולייצר לה מקבילה לכידה, נידון לקריסה. ציון היא סוג של התגלות, מצב גבולי שאינו ניתן לתחימה. כל רגע הוא רגע לעצמו בלבד, ואינו מטרים את הרגע הבא או כל רגע אחר. ציון היא התגלותה הראשונית של השפה, שפת הגוף. בסרט, הגדוש מטענים סמליים,

רב הנסתר על הידוע ורבות השתיקות, המותרות את ציון על מלוא תפארתה בחשכה, כיצירה שתומה ומסתורית. ובוהו כוחה. חיבורו של גרשם שלום על לשון הקינה יאה למהלכו הקולנועי-הגותי של דדון:

אין היא חושפת דבר, שכן אין תוכן למהות המתגלה בה (ומשום כך אפשר לומר, באותה נשימה, שהיא חושפת הכל), ואין היא משתיקה דבר, שכן כל קיומה נשען על מהפכת השתיקה. היא אינה סמלית אלא רק מפנה לסמל; היא אינה מוחשית אלא להפך, היא מנטרלת את האובייקט. [...] הקינה היא השלב שבו השפה נושאת את מותה באופן טרגי באמת, מאחר שמעתה אין היא מבטאת עוד דבר, שום דבר חיובי, אלא את הגבול פשוטו כמשמעו. מכיוון שכאמור כל שפה מצויה בשני אזורים – האזור הנחשף, הניתן לביטוי, והאזור של מה שמסומל, מושתק – הרי שכל שפה שותפה לקינה בעוברה מאזור אחד למשנהו. [...] השפה הורסת את עצמה, ובשל כך שפת הקינה היא שפת החיסול. [...] הקינה היא ביטוי של מה שנעדר הבעה באופן העמוק ביותר, שפת השתיקה. שפה זו אינסופית, אך היא נושאת את אופיו האינסופי של ההרס, שהיא, באופן מסוים, העוצמה הסופית של מה שכבוי, שאינו מגיע לעולם למה שסופי. [...] בשפות האנושיות נמצא אך בקושי מלה הבוכה ושותקת יותר מן הביטוי העברי איכה, שבו מתחילות ההתאבלויות על המתים – האלימות האינסופית, שבאמצעותה כל מלה שוללת את עצמה ושוקעת שוב אל תוך האינסוף של השתיקה. [...] הקינה היא לשירה מה שהמוות הוא לחיים. [...] מזמור הקינה משיק לסדר המיתולוגי. המיתוס מחפש בו מוצא אל עולם בלא גישה, שבו אפשר להיות או לא להיות – עולם שאליו, מנצח-נצחים, איש לא הגיע ביוצאו מעולם אחר. בעולם זה מתפוגג הקסם המיתולוגי (שהיה אולי, במקור, קשור אליו) ומתנפץ על התופעה הלשונית חסרת התקדים של הגבול. מבנה הקינה הורס את אפשרות הבלטתה של המאגיה הטמונה בה, בהמירו אותה לקסם.³²

¹ פרננדו פסואה, כל החלומות בעולם: מבחר כתבים, תרגום מפרוטוגילית: פרנסיסקו דהיקוסטה רייס ויום ברונבסקי (ירושלים: כרמל, 1993), עמ' 17.

² יש לציין שארגון יצירתו של דדון בטרילוגיות פרוף ומשתנה ומתארגן במערכים שונים כנושא ווריאציות, וראו הטרילוגיה החלופית המתוארת במאמרה של רות מלול-צדקא בספר זה.

³ ח.ג. ביאליק טיפח ביצירתו שיטה ליירית המבוססת על "מראות השתייה", והיינו נדבכים של מראות ראשוניים. "מראות" הוראתה אוצר החוויות הנקלטות, והמונח "שתייה" נקשר למה שקרוי כיום "תשתית" או "גורם מכונן". את "מראות השתייה" הראשוניים העמיד ביאליק ביסוד כל מה שעתידי אדם לראות ולחוות בחייו כמבוגר.

⁴ הסרטים הראשונים שעסקו ביחסי ישראל הראשונה והשנייה נעשו בשנות ה-60 עלידי במאים כמנחם גולן, אפרים קישון ובעז דוידון. בסרטים כמו סאלה שבתאי (אפרים קישון, 1964), דמויות ממוצא אשכנזי ומורחי כאחד מתוארות באופן גרוטסקי ליצירת סאטירה חברתית על יחסים אתניים-מעמדיים בישראל הצעירה. בפורטונה (מנחם גולן, 1966) נפרשים הסטריאוטיפים על היהודי המורחי בו'אנר המלודרמה, ו"ישראל השנייה" מוצגת כחברה בעלת ערכים מאובנים, אופקים צרים ואמונות טפלות. בני הדור הצעיר יוצאי צפון אפריקה ואסיה מצטיירים כמי שמנסים לפרוץ את הפער העדתי, פערי ההשכלה והפיגור הסביבתי, לעתים במחיר "השתכנוות" ואובדן זהות. גם סרטים עכשוויים כמו אביבה אהובתי (שמי זרחין, 2006) וביקור התזמורת (ערן קולירין, 2007) דנים בפריפריה, ודמויות ממוצא מורחי פועלות בהם לפרוץ את חומת הנידחות הגיאוגרפית והתרבותית.

⁵ על אופן התסרוט ראו מאמריהם של רות מלול-צדקא ופבריס פלהוטו בספר זה.

⁶ הינססתויה (synesthesia) בספרות יוצרת מיווג של רשמי חושים שונים לכלל אחדות חושי-פיוטית, להשגת צירוף מקורי של משמעויות ואיכות שאינה נתפסת בהיגיון.

⁷ דימוי קרני האיל, למשל, מיטלטל אצל דדון בין הסמל המערבי של שטניות ורוע לדימוי של שה העקידה בתנ"ך, המהווה הוכחה לעומק האמונה והמענק האלוהי שבעקבותיה: התרבות, צמיחה ושגשוג. ביצירתו של דדון אפשר לקרוא את הדימוי במונחים של תיקון וכפרה.

⁸ ספר המוסר מסילת ישראלים (1740) מאת הרמח"ל (רבי משה חיים לוצאטו), הבנוי באופן שיטתי כמהלך של עלייה במדרגות הצדיקות והחסידות, מונה את ערך הנקיות השלמה מחטאים (אצל מי שנמנעים מתחומים של ממן ופורשים מעיסוקים של מין וחברה) כמדרגה של צדיקות.

⁹ פרנץ רוזנצווייג, כוכב הגאולה, תרגום מגרמנית והערות: יהושע עמיר (ירושלים: מוסד ביאליק ומכון ליאו בק, 1970).

¹⁰ Gilles Deleuze, "Body, Meat, and Spirit: Becoming-Animal", *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), p. 21

¹¹ רות נצר, מסע אל העצמי, אלכימיית הנפש: סמלים ומיתוסים (תל-אביב: מודן, 2004), עמ' 289.

¹² שלום אש, "הצדיק הכפרי", בתוך: יוס' טוב לוינסקי (עורך), ספר המועדים, כרך א: ראש השנה ויום כיפור (תל-אביב: אגודת עובג שבת אוהל שם, תשל"ג), עמ' 122-124.

¹³ דלו, לעיל הערה 10, שם עמ' 24.

¹⁴ "מקמאת" (ריבוי של "מקאם") הם סולמות העומדים בבסיס המוזיקה המורחית, מערכי צלילים (בדרך כלל שמונה) שיש בניגונים יחסי גומלין. המונח מתייחס גם למקום גיאוגרפי ולמקום בנפש המענגים זיקה של זהות.

¹⁵ הסרט שאנטי בוחר בו'אנר היווחי-תיעודי להרגשת הישירות והמיידיה שבעשיית הסרט. דדון מנטרל את החציצה בין חומרי גלם ומעשה הצילום בשטח לבין התוצאה הסופית המעובדת, וחושף את הצופה למה שבדרך כלל מוסתר ממנו: הוראות הבימוי והאמצעים הטכניים המשמשים בעשיית סרט.