

מרגניות (פרט), 1967,
ורה חיטלובה, צ'כיה



מאוטופיה קולינרית לדיסטופיה חברתית ובחזרה: סעודות קולנועיות שיוצאות מכלל שליטה

— נועה ברמן־הרצברג

דמיינו לעצמכם סצנה שבמרכזה שולחן אוכל רחב ידיים, עליו מפה צחורה ועליה מאורגנים בסדר מופתי כלי אוכל מצוחצחים, כוסות יין מבהיקות ושפע מרהיב של מטעמי גורמה נפלאים, מושקעים ומעוררי תשוקה. סביב השולחן נאספים הסועדים כשהם לבושים בקפידה; נדמה שהעניינים עומדים להתנהל על מי מנוחות ושהמשתתפים יצאו שבעים ומרוצים, אבל — לא כך הדבר; למעשה, בדיוק להפך. המאמר מתמקד בסעודות בקולנוע שמשתבשות, מתקלקלות ויוצאות מכלל שליטה; שהסועדים או המבשלים יוצאים מהן כשהם המומים, מעורערים או אינם יוצאים כלל; סעודות "אקסטרים". החל בסרטים אירופיים משנות השבעים, עבור בסרטים אירופיים משנות האלפיים וכלה בסדרות ובסרטים ישראליים מהשנים האחרונות, המאמר חושף כיצד ההתכנסות הקבוצתית סביב שולחן האוכל או תהליך ההכנה במטבח משמשים לא רק כמניע לאינטראקציה דרמטית, אלא גם כאמצעי אסתטי אמנותי להעברת ביקורת חברתית ולחשיפת תמונת מצב תרבותית ופוליטית.

נועה ברמן־הרצברג, תסריטאית, מרצה לתסריט במחלקה לאמנויות המסך, בצלאל; "מחמיצה סדרתית", עורכת אירועי "סטורי־טלינג" ייחודיים סביב שולחן האוכל ("ערבי החמצות") בארץ ובעולם. החל מיולי 2019 מגישה את תוכנית הרדיו "ציפורי לילה מחמיצות" בגליציה¹. בוגרת תואר ראשון לספרות כללית, אוניברסיטת תל אביב, לימודי תעודה, מחלקה לכתיבה ותסריטאות, קמרה אובסקורה, בוגרת תואר מוסמך בתרבות הקולנוע, אוניברסיטת חיפה. סרטיה, דוגמת "מבול" [בבימוי גיא נתיב, 2010], הוצגו וזכו בפסטיבלים ברחבי העולם.

את סקירת הסעודות היוצאות מכלל שליטה אפתח בסרטי האוונגרד של שנות השבעים דוגמת **סוד הקסם הבורגני**, **רוח הרפאים של החופש** (לואיס בונואל, צרפת, 1972; 1975), **הזלילה הגדולה** (מרקו פריי, צרפת 1973) ו**מרגניות** (ורה חיטילובה, צ'כיה 1966), שמעמידים במרכזם הילולות אכילה בורגניות, אובססיביות וסוריאליסטיות המתריסות נגד הבורגנות ומבילות לאבדון; אמשיך דרך סרטים מאוחרים יותר דוגמת **הגרור והדג** (עבדלטיף קשיש, טוניסיה, 2007), **המטבח של מרתה** (סנדרה נטלבק, גרמניה, 2001) ו**סול קיטשן** (פאטי אקין, טורקיה, גרמניה, 2010), שחושפים את הקרביים של מעמד הביניים בחברה העכשווית, שבה התשוקה לאוכל טוב והשאיפה לדעת לבשל אותו הן כוח מניע ואמצעי להגדרה עצמית, ואקנח בסרטים ובסדרות טלוויזיה ישראליות, **מלילסדה** (שמי זרחין, 1995) ו**סברי מרנן** (רובי דואניאס ויניב פולישוק, 2011-2018) ועד **שטיסל** (אורי אלון ויהונתן אינדרסקי, 2013-2015), **ההיא שחוזרת הביתה** (מאיה דרייפוס, 2014) ו**ההרמון** (מרקו כרמל וגדי טאוב, 2018), שמשתמשים בהתכנסות המשפחתית סביב השולחן כהזדמנות להציף על פני השטח מתחים, סודות והעמדות פנים.

סוד הקסם הבורגני
(פרט), 1972, לואיס
בונואל, צרפת



שנות השבעים: שולחן האוכל כאמצעי ביקורת

"אני אוהבת אוכל, אני אוהבת לאכול, זה טעים", אומרת אחת משתי הגיבורות משולחות הרסן בסרטה של ורה חיתלובה **מרגניות**, אגב בליטה חסרת שליטה של כל המנות בתפריט המסעדה המפוארת שבה הן יושבות בחברת "שוגר דדי" מזדמן וחשקן שלכדו ברשתן, על מנת להשביע את רעבונן האינ-סופי או בניסיון לצקת משמעות כלשהי לחייהן המשעממים וחסרי התכלית. הרעב הזה, שאינו יודע שובע, מעביר על דעתם את כל גיבוריהם הבורגנים או הכמעט בורגנים של לואיס בונואל, ורה חיתלובה ומרקו פריי בסרטי האוכל האוונגרדיים והקיצוניים של שנות השבעים. גיבוריהם אוכלים, בולסים וזוללים ללא הפסקה, ללא היגיון, ללא שיקול דעת, ללא מוסר, ללא חשבון וכמובן, ללא שובע. הם ידענים ואיני טעם, אבל יותר מכך הם גרגרנים, נהנתנים אובססיביים, ומושא התשוקה המרכזי שלהם, שלא לומר הכוח המניע ממש, הוא שולחן האוכל, על מטעמי הגורמה המרהיבים שעליו, כלי היוקרה המנצנצים, המפכות הצחורות ללא רבב והיין המשובח, הנשפך כמים. **בסוד**

הקסם הבורגני הם שואפים אליו, רודפים אחריו ומנסים לשווא לממש את הכמיהה שלהם אליו ברצף של אחת-עשרה ארוחות שונות, שבכל פעם מופרעות על ידי גורם אחר; **במרגניות** הם גודשים אותו בהזמנת מנה אחר מנה, מפיגים באמצעותו את השעמום וממלאים חסך פנימי, מתפלשים בו, משחקים, משתוללים וגם ימצאו עליו את מותם; **בהזלילה הגדולה** הם זוללים ללא סוף משפע מטעמיו המרהיבים והמושחתיים, מתמלאים עד מעבר להיגיון, עושים עליו סקס אקסהיביציוניסטי

ובוטה וגם נופחים עליו את נשמתם זה אחר זה. נראה כי אין להם קיום בלעדיו.

אף שמדובר ביוצרים שונים ובסרטים בעלי תכנים שונים, מהלך העניינים של הארוחות בסרטים אלו וגם בסרטים אחרים של אותם יוצרים די דומה: ראשיתו

בהתכנסות בחדר אוכל כמעט מלכותי (מטעמים מרהיבים בשפע קיצוני, מאורגנים

בשלמות על שולחן משופע בכלי יוקרה הפרושים בגאון על מפה יפה) בבתי פרטיים או במסעדות פאר. בשלבים הראשונים הסועדים שותים קוקטיילים, מוקסמים מהאוכל, והתנהלותם סביב השולחן נלהבת להפליא אך סבירה.

ואולם הגרגרנות הופכת לאובססיה לטעום הכול ולא לפספס דבר ואט-אט גולשת להדוניזם מוחלט, שבסיום הופך לסטייה של ממש. גם האכילה עצמה



הזלילה הגדולה (פרט), 1971, מרקו פריי, צרפת

מתחילה בהקפדה על כללי הנימוס ומתפתחת להאבסה ובליסה חזירית ולהתפלשות חסרת מעצורים באוכל, שמגחיכה את הסועדים עד בוש ומובילה אותם לנקודת אל-חזור: קרבות אוכל פרועים על שולחן ערוך לחתונה שכלל לא הוזמנו אליה, התנדנדות חסרת רסן על מנורת השנדלייר שמעל השולחן, שמאוחר יותר תשתחרר מהתקרה ותתרסק בסצנת הסיום של **מרגניות**; אכילה ללא סוף עד קריסת מערכת הגוף המובילה למוות בהזלילה הגדולה; הוצאה להורג ב**סוד הקסם הבורגני**. מובן שגם האוכל עצמו, מפואר, מושקע ואסתטי ככל שיהיה (כבד אווז, קוויאר בברבורי זכוכית, גבינות בשלות, ברווזים, ארנבות וטלאים צלויים, קינוחים דקדנטיים וכד'), ממלא תפקיד לא-שגרתי בסרטים אלו ובסרטים אחרים של אותם היוצרים או מאותה התקופה — לא עוד אמצעי שובע או הנאה, אלא מניע לפורענות או כלי נשק אפקטיבי בעל השפעה הרסנית ולעיתים אף קטלנית: רצח קבוצתי ב**סוד הקסם הבורגני**, רגע לפני שהם טועמים סוף-סוף מהמרק (לאחר 11 ארוחות כושלות שבהן לא הצליחו לממש את תשוקתם לאכול); זרע פורענות גרגרני, שבסופו של דבר מביא למוות אלים של שתי הגיבורות באולם חתונות מפואר ב**מרגניות**; זרע פורענות שמביא סועד שבע, שבישל לעצמו ארוחת גורמה משובחת במטבח מאובזר לעילא ועילא, לקום ולרצוח את אשתו ב**דילינג'ר מת** (מרקו פרי, 1969); אמבטיית סוכר מפתה שמכינה אחת הגיבורות האובססיבית לממתקים, שהופכת למלכודת מוות למאהב שלה ב**סרט מתוק** (דושאן מקבייב, יוגוסלביה, 1974); "מלכודת עכברים" ב**המלאך המחסל** (לואיס בונואל, 1962), שבו קבוצת בורגנים מתענגת על ארוחת גורמה ובסופה מגלה שהיא כלואה בחדר האוכל בנסיבות מסתוריות, ללא אפשרות לצאת; האבסת יתר התאבדותית שממיתה את כל ארבעת הגיבורים הגבריים בהזלילה הגדולה. אל מול קריאתו של התיאורטיקן הברזילאי גלאובר רושה, במניפסט הפרובוקטיבי שלו "האסתטיקה של הרעב", שפורסם רק שנים אחדות קודם לכן, ליצור סרטים שיתנו קול "למעמד הרעבים", שהשלטון ומלחכי הפנכה שלו מעדיפים להתעלם ממנו — דומה כי פרי, בונואל וחיטלובה נותנים קול דווקא למעמד השבעים, מציגים את הפוליטיקה של השובע, חטאיו ועונשיו.¹ אם כן, האוכל משמש בזמן כמקור לעונג וכמלכודת, כסיבה ומקור לחיים וכמתנות; גן העדן והגיהנום.

במקרים אלו שולחן האוכל עצמו הופך לזירת התרחשות בלתי צפויה שנוטשת את שורשיה הריאליסטים והיום-יומיים וממריאה באומץ ובנועזות לעבר מחוזות

1. טל, צבי, "רושה גלאובר, 'האסתטיקה של הרעב', 1965", מערבון 1, מגזין קולנוע, הוצאת מעין, 2005.

האבסורד, ההגזמה והטירוף, שמעניקים קרקע פורייה לסאטירה ולביקורת נוקבת. הביקורת יורה את חיצייה לשני כיוונים בו־בזמן: מצד אחד, אל עבר הבורגנות העיוורת, הנחנתנית וההדוניסטית, שמנסה להפיג את השעמום המפונק שלה באמצעות זלילה חסרת מעצורים, ומצד אחר, אל עבר הקפיטליזם והפשיזם החזירי והתאוותני שאינו יודע שובע ודורס ללא הבחנה את האנשים שאינם יכולים להרשות לעצמם ארוחות שחיתות מסוג זה. הדמויות שיושבות סביב השולחן "מעוצבות" בהתאמה: הן אדנותיות ופרובוקטיביות, אך בו־בזמן גם חלשות ונלעגות; הן נציגות הבורגנות המתנשאת והנצלנית, אך בו־בזמן הן גם קורבנות של חברה מעוותת ומושחתת; הן אדישות עד עיוורון כלפי האחר, החלש והעני, אך בו־בזמן גם אטומות לחלוטין כלפי עצמן וגופן ומשלמות על כך מחיר כבד. שלב אחר שלב, גיבורי הסרטים האלה מובלים למצבי קיצון מטורפים, שנובעים מהשעבוד המוחלט שלהם להנאות הגוף בכלל והאכילה בפרט, עבדים מוחלטים ל"הרגליהם המגונים", שבבסיסם "תיאבון ללא שובע", כפי שמציגה ז'וליה קריסטבה (Kristeva) בספרה **כוחות האימה: מסה על הבזות** — תיאבון שהיא מגדירה, בין השאר, כ"דחפיות מופרזות".² הבורגנים השבעים והמשועממים של בונואל ופריי או הנערות הרעבות לאוכל ולמשמעות של חיטלובה סובלים כולם מדחפים בלתי ניתנים לשליטה שמובילים אותם לדהור קדימה ברכבת הרים, המתעתעת ומבעבעת ממה שקריסטבה מכנה "שפיעת היתר של האיווי", וסלבו ז'יז'ק (Žižek) בספרו **ברוכים הבאים למדבר של הממשי** מכנה זאת "התענגות עודפת".³ הגיבורים, חובבי החיים הטובים, משועבדים לתשוקה להנאות ול"גן העדן הצרכני" עד כדי כך שהם מאבדים כליל את היכולת לעצור ולהתבונן בעצמם ובמעשיהם או לחפש משמעות במקום אחר. בדומה לדוגמאות שז'יז'ק מביא בספרו, גיבורי הסרטים האלה הופכים את האידיאל (האוכל, במקרה זה) לגיהנום חסר ממשות ונותנים ל"שאיפה לשלמות" הלאקאנינית להשתלט כליל על חייהם. המזון הנחשק והבלתי מושג ב**סוד הקסם הבורגני** או המזון שהופך למכת מוות ב**הזלילה הגדולה** מצליחים להפוך את פעולת האכילה היום־יומית למגוחכת, מופרכת ומוגזמת עד כדי כך, שהיא מתנתקת לחלוטין מהמשמעות המקורית שלה. אין בינה ובין צורך גופני בסיסי דבר וחצי דבר. הסועדים מסוחררים כל כך ממושאי התשוקה שלהם, שהם מפספסים את הרגע החמקמק שבו הם עוברים את גבול הטעם הטוב, ומרגע זה ואילך הם מתמסרים כליל, שלא לומר מתמכרים,

2. קריסטבה, ג'וליה, **כוחות האימה: מסה על הבזות**, תל אביב: רסלינג, 2004.

3. ז'יז'ק, סלבו, **ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה־11 בספטמבר ואירועים סמוכים**, תרגום: רינה מרקס, תל אביב: רסלינג, 2002.

לבולמוס האכילה המופרזת, המזוכיסטית, שתוביל אותם לאבדון. הרעב שלהם רק הולך ומתעצם, מתרחק מהקשרו המקורי וממה שאריסטו בספרו **אתיקה** מכנה "מידת האמצע"⁴; ומשאייר אי-שם מאחור את העקרונות המטפיזיים של המידה הטובה כפי שהוא מציג בספרו **המידות**⁵. רחוק כל כך, עד כי לרגעים נדמה שיוצרי הסרטים האלה בראו את זירת ההתרחשות סביב השולחן אך ורק כדי לבחון את גבולות אובדן המידתיות והמוסר, בדומה לחברה שהם נציגיה.

אבל — רגע לפני כן נחשפים הגיבורים במערומיהם, ללא כל חמלה, ומגיעים למצבים אבסורדים, משפילים ומטורפים, שהופכים את הגרגרנות שלהם לפארסה ואותם עצמם למגוחכים ושטחיים. לדוגמה, בסוד **הקסם הבורגני** "מבחן המרטיני" מציג את הסנוביזם הגסטרונומי, כשבעל הבית מכין מרטיני ומזמין את הנהג לשתותו רק כדי להוכיח שאנשי המעמד הנמוך אינם אנינים מספיק כדי לזהות איכות, ומאחר יותר הופכת ארוחת החברים אצל הקולונל למיצג מול קהל, שלפתע נחשף מאחורי וילון קטיפה אדום. מופע האכילה הרהבתני הופך באחת למעין נבואה מקדימה וסרקסטית לתוכניות הריאליטי-אוכל שימלאו את המסכים כארבעים שנה מאוחר יותר. **ברוח הרפאים של החופש** בונואל מושיב את חברות הסועדים על אסלות סביב שולחן האוכל ומהפך את הסדרים המקובלים. כדי לאכול יוצאים המשתתפים אחד-אחד והולכים לחדרון קטן, שם הם אוכלים בפרטיות ובהצנעה נבוכה. זו מעין קריאת תיגר מעוררת מחשבה על ההיררכיה המקובלת של הפרטי, שבה בונואל מציע הגדרה מחודשת למושג "מבוכה". מגדיל לעשות פררי **בהזלילה הגדולה**, באקט שמקצין את "תאוות הבשרים" הקיצונית שבה לוקים ארבעת הגברים בחבורה ואת הסגידה העיוורת לאוכל ולגוף. לבקשת השף, הוא מושיב את המורה הכפרית העגלגלה, המזדמנת כאורחת לבית הקיט המפואר שבו מתכנסת חברות הגברים, כשהיא עירומה כולה וישבנה חשוף, על עוגת קרם גדולה, כדי לעצב אותה בצורת עכוז. מאוחר יותר תיאכל העוגה בתאוה על ידי הגברים. זו מטפורה מושלמת לחזירות הכמעט מיזוגנית שבה הם מערבבים שוב ושוב ללא מבוכה או מעצור בליסה עם סקס עם זונות, מעדנים עם איברים חשופים, אוכל מוגזם עם עירום בוטה. עוגת העכוז היא רגע השיא, שאחריו חלה הידרדרות במצבם הגופני של הגיבורים, והם מוצאים את עצמם מתפלשים כחיות בהפרשות הגוף של עצמם. אבל כאמור, כל אלו הם רק רמזים מטרמיים לעתיד להתרחש — עונש המוות, שפררי, בונואל וחילובה דנים אליו את הבורגנות כמחאה על אדנותה, יהירותה, הנתנות היתר שלה, ערלות

4. אריסטו, **אתיקה**, מהדורת ניקומאכוס, תרגום: ג. ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1985.

5. אריסטו, **המידות**, ספר א', ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ב.

הלב, קלות הדעת או הבוז שהיא רוחשת לכל מי שאינו נמנה עימה; עונש מוות לפשיזם, לסנוביזם, לפטריארכליות המיזוגנית, לפער המעמדות ולמלחמות חסרות התחלת. כשהחברה הבורגנית מגיעה לדרגה כה קיצונית של הדוניזם ודקדנס – אין לה אלא להתאבד. יוצרי הסרטים האלה אינם חסים על גיבוריהם, אלא מקריבים אותם על מזבח הביקורת החברתית והאנושית והופכים אותם לדמויות נלעגות המונעות אך ורק על ידי התשוקות שלהן ונענשות על היהרה שבה הן רומסות את מה שעומד בדרכן לממשן. כך יוצא שמה שעל פי רוב מתחיל כאוסופיה קולינרית אסתטית, מעוררת תיאבון ותשוקה, מסתיים בדיסטופיה מוחלטת – אנרכיה, ביזיון או מוות משפיל; סעודות אל־חזור.

שנות התשעים: מהדוניזם לקניבליזם

בין גל סרטי האוכל האוונגרדיים של שנות השישים והשבעים, שמניחים על השולחן הדוניזם בורגני מדמם, לבין גל סרטי האוכל של שנות האלפיים, שמכניסים אותנו למעמקי המטבח, באים הסרטים הקולינריים (אין הכוונה לבי־מוביז "קניבליים") של שנות התשעים ומגישים לשולחן מנת ספיישל יוצאת דופן: בשר אדם!

החל בסרט **הטבח, הגנב, אשתו והמאהבת** (פיטר גרינאוויי, בריטניה, 1989), שבו מגישה אישה נקמנית לבעלה את המאהב שלה על צלוי על מגש; דרך **דליקטסן** (ז'אן פייר ז'נה, צרפת, 1991), שבו קצב שכונתי רוצח בני אדם כדי להכין תבשילי בשר לדיירי הבניין שלו בעידן פוסט אפוקליפטי; **עגבניות ירוקות מטוגנות** (ג'ון אבנט, ארה"ב, 1991), שבו בעלת מסעדה רוצחת גבר אלים שמתעלל בחברתה, מבשלת אותו ומגישה אותו לשוטר; **אוכל** (יאן שוונקמאייר, צ'כוסלובקיה, 1992), סרט אנימציה קצר שבו גברים אוכלים איברי אדם, חפצים ובסופו של דבר, גם את עצמם; ועד **חניבעל** (רידלי סקוט, ארה"ב, 1999), שבו רוצח סדרתי סדיסט מתענג על אכילת ראש אדם – סרטים אלו קוראים תיגר על קודי האכילה המקובלים ועל הקודים האנושיים בכלל. מה שמשלבש בארוחות האלה הוא לאו דווקא הסעודה עצמה. למרבה ההפתעה, מרבית הסעודות דווקא נמשכות כרגיל, כאשר הבשר נאכל ואף גורר גניחות הנאה ומצמוצי שפתיים, אלא שחל בהן שיבוש מוחלט של הקודים המוסריים, הפסיכולוגיים והחברתיים, בד בבד עם טשטוש גבולות מטלטל ומעורר תהיות בין האנושי לחייתי. לדברי החוקרת מגי קילגור (Kilgour), "אף שקניבליזם נתפס במערב בעיקר כאכילה פרוורטית, למעשה הוא כלי עזר יעיל בהגדרה מחדש

של גבולות אנושיים ברורים שבהם לא מקובל לאכול 'אחרים שהם כמונו'⁶. כלומר, המצב שבו סועדים יושבים סביב שולחן ואוכלים סועד פוטנציאלי שהיה יכול לשבת לצידם אך הפך למזון שלהם מספק, בין השאר, הזדמנות להעמיד זה מול זה שני כוחות מנוגדים – טבע ותרבות – ולבחון באמצעות פעולה שגרתית, הישרדותית וטבעית כמו אכילה, עד כמה גדול המרחק ביניהם. ליתר דיוק: האם הוא רחוק כפי שהיינו רוצים לחשוב? הסרטים המזכירים כאן מספקים תשובות לא דווקא שגרתיות, ומציגים מנעד רחב למדי של מצבים שבהם ה"חייתי" גובר על ה"תרבותי" תחת צידוקים שונים – החל בהישרדות (דליקטסון), דרך נקמה (הטבח, הגנב, אשתו והמאהבת או חניבעל) ועד התרסה בוטה ופרוורטית (מופע הקולנוע של רוקי).

מבחינה אסתטית, מגישים כאן לשולחן קניבליזם טהור במסווה מרהיב של ארוחת גורמה, בהמיות חייתית במסווה של תרבותיות וטאבו במסווה של קודים התנהגותיים מקובלים בכלל ואורבניים בפרט. כמובן, אין זו הפעם הראשונה שהקולנוע עוסק בקניבליזם. לדוגמה, סוויני טוד בגרסאותיו השונות, החל בטקסט הספרותי במאה ה-19, דרך מחזות ברודוויי ועד הגרסה הקולנועית (טים ברטון, ארה"ב 2007), או כמה טעים היה הצרפתי הקטן שלי (נלסון פררה דל סנטוס, ברזיל, 1973), מופע הקולנוע של רוקי (ג'ים שארמן, ארה"ב, 1975) או סרטים מסוגות ביימוביז קניבליים בשנות השמונים בסגנון שואת הקניבליים (רוג'רו דיאודטו, ארה"ב, 1980), לאכול את ראול (פול בארטל ומארי מורונו, ארה"ב, 1982), הורים (בוב בלאבן, ארה"ב-קנדה, 1989) ואחרים, שמתעסקים בקניבליזם במישירן, בין בסוגת האימה, בין בקומדיה ובין בשילוב בין השניים. לעומת גרינאוויי, שוונקמאייר וז'נה, שמתייחסים ברמות משתנות של ביקורתיות לקפיטליזם ולחברה הצרכנית, שיכולה להרשות לעצמה מעשי רהב אלימים וקיצוניים כמו בהטבח, הגנב, אשתו והמאהבת או להפעיל שיקולי "ברירה טבעית" במחשכים פוסט-אפוקליפטיים כמו בדליקטסון, ביטויי הקניבליזם בשני הסרטים האמריקניים שהזכרתי מופיעים בסיקוונס בודד והם פועל יוצא של מצבי "אין ברירה" או טקטיקת ענישה כלפי פושעים. לדוגמה, גבר אלים בעגבניות ירוקות מטוגנות או פדופיל בחניבעל. הסעודות הקולנועיות האלה והאחרות שהוזכרו לעיל שומרות על אסתטיקה גבוהה (ואפילו מעוררת השתאות, במקרה של גרינאוויי וז'נה), לא גולשות לסצנות טראש שמערבות נתזי דם או התמקדות באיברי אדם מדממים כפי שסרטים קניבליים נוטים לעשות במוצהר, ולכן הן מצליחות לעורר לא רק בחילה, אלא גם מחשבה.

6. Kilgour, Maggie, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press, 1990.

שהרי כפי שטוען קלוד לוי־שטראוס (Lévi-Strauss) במאמרו "הנא והמבושל", "פרקטיקות קולינריות אינן תופעות מולדות, אלא נרכשות"⁷, ולעומת החיה בטבע, שאוכלת את מה שהאינסטינקטים שלה תופסים כאכיל, אצל בני האדם מה שקובע "מהו אוכל ומה אינו אוכל" הוא המוסכמות החברתיות. "הבטן האנושית", טוען לוי־שטראוס, "מסוגלת לאכול כמעט הכל, כך שלהבחנה אכיל/לא אכיל אין בסיס פיזי כי אם תרבותי"⁸. בהקשר זה, בשר אדם המוגש לשולחן אינו רק מבחן "אנושיות" לסועדים סביב השולחן, אלא גם תהייה על מהי בכלל אנושיות והאם היא נמדדת במה שאנחנו אוכלים או מסרבים לאכול או שמא אין זה מדד כלל.

שנות האלפיים:

הארוחה והכנתה כתמונת מראה למצב החברתי

שנות האלפיים הביאו עימן תפנית מרתקת בסרטים הקולינריים, המשקפת את השינוי שחל בחשיבותו ובמרכזיותו של התחום הקולינרי בעידן הנוכחי ואת הפיכתו לאחד מתחומי העניין המובילים: מרכז הכובד עבר מהסועדים אל הטבחים, השפים ובעלי המסעדות, במציאות וגם בקולנוע. גיבורי הארוחות הקולנועיות אינם הסועדים, אלא המבשלים. גם במעמד החברתי של גיבורי הסרטים חל שינוי — לא עוד נציגי הבורגנות השבעה, שסועדים את ליבם ברהבתנות כדי להפיג את השעמום, אלא מעמד הביניים והפועלים, שמעריכים אוכל טוב ומשתוקקים להכין אותו לא פחות משהם משתוקקים לסעוד בו את ליבם. במקרה הזה שולחן האוכל אינו פלטפורמה לבחינת אובססיות, סטיות ותשוקות אפלות, אלא אמצעי להתבוננות במציאות שבה האוכל הוא חלק בלתי ניתן להפרדה מהחיים עצמם — חיים רצופי אתגרים. הסרטים שנתבונן בהם מציגים מיקרוקוסמוס מאיר עיניים: מצד אחד, אנשים ממעמד הפועלים שזקוקים לפרנסה ו"להצלה" ומאמינים שהמטבח, על תבשיליו וקסמיו, יביא את הגאולה שהם מייחלים לה, ומצד אחר, אנשי מטבח, שפים ובעלי מסעדות, ששולטים במטבחים, עובדים בהם ומעניקים הצצה לא רק לתהליכי ההכנה והבישול של אוכל משובח ואסתטי, אלא גם לפוליטיקה, לקונפליקטים, לתככים ולהיררכיה המעמדית במטבח ובמסעדה בכלל.

הסרטים **הגרגר והדג** (עבדלטיף קשיש, טוניסיה, 2007), **סול קיטשן** (פאטי אקין, טורקיה-גרמניה, 2010), **המטבח של מרתה** (סנדרה נטלבק, גרמניה, 2001)

7. אלידע, עוזי, "הנא והמבושל: קלוד לוי־שטראוס והסטרואוקטורות החבויות של המיתוס", בתוך **הנא והמבושל**, עורכת: רותי דירקטור, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2007, עמ' 23-28.

8. דירקטור, רותי (עורכת), **הנא והמבושל**, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2007.

ואפילו **רטטוי** (בראד בירד, צרפת-ארה"ב, 2007) מספקים הצצה אל תוך הקרביים של החברה בת-יימנו, שבה התשוקה לאוכל טוב, השאיפה לדעת לבשל אותו וההזמנה להתכנסות חברתית או משפחתית סביב שולחנות המשופעים כל טוב כבר מזמן אינן נחלתה הבלעדית של העילית הבורגנית, אלא כוח מניע של ממש בכל שכבות החברה, שיש ביכולתו להעניק זהות, מעמד ושיוך חברתי. לעומת סרטים אמריקניים רבים העוסקים במסעדות ומאדירים את השפים הכוכבים, בעלי המסעדה ועסקי האוכל, דוגמת **ביג נייט** (קמבל סקוט וסטנלי טוסו, ארה"ב, 1996), **מלצרית** (אדריאן שלי, ארה"ב, 2007), **שף** (ג'ין פברו, ארה"ב, 2014) או **משחק באש** (ג'ון וולס, ארה"ב, 2015), הסרטים של אקיו, קשיש, נטלבק וברד מעמידים במרכזם גיבורים ממעמד הפועלים שנאבקים בבעיות כלכליות, אישיות וקיומיות ברמה היום-יומית. גיבור **סול קיטשן**, מהגר יווני בגרמניה, נכנס לחובות, אחיו בדיוק השתחרר על תנאי מהכלא והם צריכים להשיג כסף; גיבור **הגרגר והדג**, מהגר טוניסאי בצרפת, פוטר מעבודתו וצריך לפרנס את משפחתו המורחבת; גיבורת **המטבח של מרתה** אינה קשת-יום, אבל חייה האישיים בקריסה מוחלטת, וגיבור **רטטוי** הוא עכברוש אגון טעם שנקלע לפריז בטעות והגיע לחרפת רעב. כל ארבעת הגיבורים האלה נוטים להאמין שפתיחת מסעדה או בישול במסעדה הם המענה לבעיותיהם, וסומכים על כך שכל עוד יוגש לשולחן אוכל, בייחוד אוכל משובח עשוי היטב – הוא יפתור סוגיות מורכבות כמו ההגדרה העצמית שלהם והקושי שלהם להתמודד עם האתגרים שמציבים להם החיים, החל ביחסי משפחה וכלה בענייני פרנסה וכבוד עצמי.

"מצטערת חברים, כשאני אוכלת קוסקוס אני לא מכירה אף-אחד", אומרת בתו החורגת של גיבור **הגרגר והדג** בעודה ממלאת פיה בתבשיל שהכינה אשתו לשעבר של אביה והביאו בניו בביקור הקבוע שלהם אצל אביהם. קוסקוס הדגים המשובח – עממי, אך מרובד בטעמים כמו גיבורי הסרט עצמם – הוא כמעט שחקן נוסף בסרט, שבמרכזו סעודת קוסקוס ענקית למאה איש, שאמורה להוציא את הגיבור המרכזי מהבוץ הכלכלי שאליו נקלע ובו-בזמן גם להחזיר לו את כבודו ואת האחדות "השבטית" המסורתית למשפחתו ה"מודרנית" המסועפת. כמה מטפורי שהמשפחה מתכנסת מחדש סביב תבשיל קוסקוס! שכן, לעומת יצירות האמנות הקולניריות שמוציאה תחת ידה השפית הקפדנית בה**מטבח של מרתה** או הרטטוי המשובח שמכין העכברוש האגון **רטטוי**, שבכך מרק אחת זורק את המבקר המרושע אל מחוזות ילדותו – קוסקוס הוא תבשיל שאי אפשר לאכול לבד. זה תבשיל משפחתי, כמו הסרט כולו. הפעם היחידה שהרעיון מתממש בסרט היא בארוחה המקדימה לסעודה הגדולה, כשהמשפחה המורחבת מתכנסת סביב השולחן, אבל למרבה הצער – הוא גם נעצר שם. כשמגיע הרגע הגדול של הגיבור

ושיאו של הסרט, ומאה איש ממתנינים במסעדה ליד שולחנות שעליהם פרושים סלטים מעוררי תיאבון, הנשים עובדות במטבח בתיאום כפי שלא עבדו שנים, האישה החדשה ובתה מחליטות בכל זאת להגיע ולתת לו כבוד — אבל... אין מה לאכול. כלומר, יש את כל התוספות הנחוצות, הירקות, הדגים המתובלים, הסלטים, אבל דווקא גרגרי הקוסקוס עצמם, המצע שעליו נשען הכול — נעדר, פיזית ומטפורית. במקרה זה, "מושא האיווי" הוא ההצלחה וההיחלצות המיוחלת מהבור הכלכלי; האוכל המשפחתי משמש רק אמצעי להשיג אותה, אבל בסופו של דבר, החולשה האנושית גוברת על הכול. כך, אף שלרגע נראה שגיבור הסרט, ששאיפותיו ראויות להערכה, עומד לממש את חלומו לסעודת קוסקוס ענקית שהוא ראוי לה, משהו משתבש — ולא סתם משתבש. למעשה, היעלמות גרגרי הקוסקוס (שנותרו בתא המטען של מכונית בנו, שנסע ואין יודעים לאן) מביאה את הגיבור לאבדון. בעודו מוטל על הכביש בין חיים למוות, האישה החדשה שלו מכינה קוסקוס, בתו החורגת "מוכרת את גופה" בריקודי בטן כדי להסיח את דעת הסועדים, בנותיו המסוכסכות מנהלות יחד את העניינים במסעדה, והקהל הגדול במסעדה ממתין בדריכות, אך גם שותה ונהנה. כך יוצא, שבדומה לאימרה "הניתוח הצליח, אבל החולה מת", הסעודה מתממשת, אבל בעל המסעדה/החזון גוסס בלי לראות את מושא האיווי שלו קורם עור וגידים. בריאליזם נוקב ולא מיופייף ובסגנון כמו דוקומנטרי, הסרט חושף במכוון את המציאות החברתית והכלכלית הטראגית של מהגרים בצרפת, שמנסים לשווא להתמודד עם חייהם החדשים ולהיטמע בהם ובר־זמן לשמר את הערכים המסורתיים שלהם — ניסיון שכישלונו ידוע מראש.

גם הגיבור של **סול קיטשן** הוא מהגר — מהגר יווני בגרמניה שנקלע לצרות כלכליות, גופניות (גב תפוס) ומשפחתיות (אח שמשוחרר על תנאי מהכלא) — וגם הוא מקווה לפתור את צרותיו באמצעות האוכל שיגיש במסעדה שהוא פותח. אלא שחוסר המיומנות שלו וקלות הראש שהוא נוהג בהכנת האוכל מביאים לכישלון אחר כישלון, שיבוש אחר שיבוש וצרה אחר צרה — הקהל מפסיק להגיע והרווחים המיוחלים הופכים לעוד הפסדים. בניגוד לסרטים האחרים שהצגתי, כאן דווקא מתרחש הנס המיוחל: הוא מגייס לשורותיו שף גרמני, מקומי ומוכשר, אך בעל אופי גרוע במיוחד (אחד המיתוסים הפופולריים). המסעדה אכן עולה על מסלול חיובי, ובעל המסעדה, שבראשית הסרט מכין אוכל מקופסאות שימורים, לומד לבשל ולתת לאוכל ולאורחיו את הכבוד המגיע להם. בעולם של היום, אי אפשר להקל ראש במה שנמצא על הצלחת, וכדי להצליח צריך ליישר קו עם הערכים המקומיים. לעומת המהגר הטוניסאי בהגרגר והדג, שמנסה להניח צלחת מסורתית על שולחנם של המקומיים הצרפתים העכשוויים, המהגר היווני לומד להניח צלחת עכשווית

שמקדשת את ערכי ההווה על שולחנם של המקומיים הגרמנים וזוכה לתהילה. הלקח המתבקש במקרה זה הוא שההצלחה מגיעה רק כשמוותרים על הזהות ה"ישנה", ובמובן כלשהו, על ה"עצמי".

המטבחים עצמם, בהמטבח של מרתה וברטטוי, כמו בסרטים נוספים שהצגתי וברבים אחרים דוגמת הטבחית של הנשיא (כריסטיאן וינסאן, צרפת, 2013), אני אהבה (לוקה גוואדינאנו, איטליה 2009) ושוקולד (לסה הלסטרם, אנגליה וארה"ב, 2000), מוצגים כמעין יקום נפרד. זה יקום מרהיב, חושני ואסתטי, בעל חוקים והתנהלות משלו, בהם כללים נוקשים ובלתי מתפשרים שמייחסים לתהליכי הבישול והכנת האוכל חשיבות של חיים ומוות, ומתרחשות בו דרמות סוערות ושריפות הזקוקות לכיבוי על בסיס יום-יומי. חייהם של המלכים הבלתי מעוררים של היקום הזה, גיבורי-העל של תקופתנו, כרוכים במטבח, והמציאות שלהם היא למעשה סעודה אחת ארוכה, חסרת התחלה וחסרת סוף. היא כרוכה בשיבושים, בדרמות, בלחצים, בכישלונות ובשיעבוד מוחלט, אבל גם בתחושת שפע תמידי (מוצרי המזון לעולם אינם נגמרים) וברגעי אופוריה מסחררים של פסגות קולינריות מרטיטות לב. דרך אגב, הגיבורים עצמם לעולם אינם מתפנים לשבת ליד השולחן ולאכול.

אם כן, הגדרתם העצמית של הגיבורים האלה תלויה בהצלחה הקולינרית שלהם ואושרם תלוי במשוב של הסועדים האנינים ובעיקר מבקרי המסעדות. בדומה לשחקן על במה, הם זקוקים לאישור תמידי, ונראה כי אין להם קיום ללא קהל. כדי להשיג זאת הם משתעבדים לחתירה לשלמות קולינרית ומאבדים את המגע עם המציאות שמחוץ למטבח. לדוגמה, עבור גיבורת המטבח של מרתה, שפית קפדנית ואובססיבית, צבעו של הלובסטר לאחר שליקה או מרקמו של הרוטב לדג המפולט חשובים יותר מכל מערכת יחסים אנושית, כשם שעבור העכברוש האנין, גיבור רטטוי, עוביין המדויק של פרוסות הירקות בתבשיל הרטטוי חשוב יותר מהחופש. הסגידה לאוכל המושלם, שלא לומר פטישיזציה, ולאילו שמייצרים אותו היא הכוח המניע של הסרטים האלה ושל התקופה הנוכחית. במובן זה, הם מזכירים דווקא את הגיבורים של סרטי הסביאה משנות השבעים, שהסגידה החולנית שלהם לאוכל והחתירה הבלתי נשלטת לשלמות גסטרונומית משתלטת כליל על תודעתם ואינה מותירה מקום לשום דבר אחר. נראה כי הדיסטופיה הקולינרית של בונואל, פררי וצ'יטלובה קרובה מאוד למימוש.

כך יוצא, שאף כי מדובר בסרטי האוכל המתונים ביותר שהוצגו עד כה, הם דווקא חושפים בבירור את הפער ההולך וגדל בין הכנת אוכל לבין מטרתו המקורית והבסיסית — אכילה, התכנסות חברתית ושובע. בעוד הסרטים אלה מגרים את החושים, לא אחת הם בועטים החוצה את גיבוריהם האנושיים ונותנים לאוכל ולאול

האחרים להכנתו לתפוס את מקומם. ייתכן שזה בדיוק ה"גיהנום חסר הממשות" שעליו מדבר ז'יז'ק בספרו.⁹

שנות האלפיים בישראל:

הארוחה כטריגר להצפת קונפליקטים משפחתיים

לסיום, נתיישב רגע ליד שולחן האוכל לארוחה משפחתית כפי שהיא מתבטאת בסרטי קולנוע ובסדרות טלוויזיה בישראל של שנות האלפיים. שם משתמשים בה בעיקר כהזדמנות להציף את הרחשים, המתחים, הסודות והשקרים על פני השטח ו"לסגור חשבונות", בדומה לארוחות בסרטי **הסנדק** (פרנסיס פורד קופולה, 1972-1990), אך בלי האסתטיקה החושנית של הארוחה האיטלקית. נהפוך הוא, במרבית המקרים האוכל הוא שחקן משנה ולעיתים אפילו דחוי, נלעג ומיותר, בעוד עיקר תשומת הלב ממוקדת באינטראקציה הדרמטית בין הדמויות. החל ב**לילסדה** (שמי זרחין, 1995), **סברי מרנן** (רובי דואניס ויניב פולישוק, 2011) ו**הכוכבים של שלומי** (שמי זרחין, 2003), שבהם הסעודה והבישול קשורים במישורין לעלילה המרכזית, דרך **עספור** (חנן סביון וגיא עמיר, 2010), **שטיסל** (אורי אלון ויהונתן אינדורסקי, 2013), **ההיא ששבה הביתה** (מאיה דרייפוס, 2014), **הנוער** (תום שובל, 2014) ו**כלה בהרמון** (מרקו כרמל וגדי טאוב, 2018) — ההתכנסויות סביב שולחן האוכל "שמות על השולחן" את מה שחברי המשפחה ניסו להשאיר מתחתיו.

בדומה ליוצרי הקולנוע האירופים שקצתם הוזכרו לעיל ויוצרים אמריקנים שקצרה היריעה מלהכיל, המכנסים את גיבוריהם שוב ושוב לארוחות חג מולד וחג ההודיה, גם יוצרי הקולנוע והטלוויזיה הישראלים משתמשים בהתכנסות סביב שולחן האוכל כמנגנון ליצירת דרמה, קונפליקטים ושבירת כלים, על פי התפיסה של רולאן בארת' (Barthes), שאוכל הוא למעשה "שיטת תקשורת, אוסף דימויים [...] מצבים והתנהגויות".¹⁰ הדגש המקומי הוא דווקא על הארוחה המשפחתית השגרתית ועל ארוחת ליל שבת בפרט. למען האמת, קשה למצוא סרט או סדרה שעוסקים במשפחה הישראלית שאין בהם סצנות של התכנסות משפחתית סביב שולחן, בדרך כלל לארוחת ערב. במרבית המקרים האוכל הוא ניצב ולא שחקן של ממש, בעוד עיקר תשומת הלב ממוקדת באינטראקציה הדרמטית בין הדמויות, שלעיתים מתחילה בשתיקות רועמות ומסלימה לסערת רגשות, ולא פעם מסתיימת

9. ז'יז'ק, **ברוכים הבאים למדבר של הממשי**.

10. Barthes, Roland, *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption, Food and Culture, A Reader*, (eds. 10 Carole Counihan and Penny Van Esterik), New York: Routledge, 2nd edition, 2007 [article first published in 1961]



הסדרה **שטיסל** (פרט),
יוצרים: אורי אלון ויהונתן
אינדורסקי, במאי: אלון
זינגמן, הערוץ הראשון /
"כאן", ישראל, החל
מ־2013

בפיצוץ של ממש, לעיתים רק על מנת לאחות מחדש את הקשר.

לעומת הסרטים האירופיים שהוזכרו וסרטים אחרים דוגמת **החגיגה** (תומס וינטרבו, דנמרק, 1998), שבמרכזם סעודות חגיגיות ומפוארות שמהפכות את חיי משתתפיהן, ברוב המקרים הסרטים והסדרות הישראליים מתמקדים דווקא בפשטות. במקום הבורגנות האליטיסטית – מעמד הביניים או הפועלים; במקום חדרי אוכל מרהיבים או מסעדות פאר – מטבחים וחדרי אוכל צנועים; במקום אוכל גורמה מפתה ופוטוגני שמגרה את בלוטות הטעם – אוכל בסיסי ולעיתים קרובות אפילו דחוי, נלעג ומיותר. הוא אינו זוכה לחשיפה ובוודאי לא לסגידה שלה הוא זוכה בסרטים האירופיים, ולפעמים הוא אף שחקן בלתי נראה – מוסתר בסיר סגור, בקופסה או בתבנית מכוסה. לדוגמה, בסדרה **שטיסל** (הקרזיה על שם מסעדה יהודית מזרח-אירופית בירושלים), מופעי האוכל עלובים ועגומים: צלחת עם פרוסות עבות (מדי) של לחם אחיד המונחת על שולחן האוכל, לצידה אי אלו צלחות שבהן נחים דברי מזון אפורים, בלתי מזוהים, מעין מטפורה עצובה לבדידותו וסגפנותו של בעל הבית שולם, ואולי כהכרזה ברורה שאין זה חשוב. גם כשמדי פעם מבצצת איזו פיצה על שולחן האוכל של המשפחה המורחבת, היא נראית בסיסית ביותר ונאכלת ללא חדווה. אמנם ההבלחות של האוכל הנחשק במיוחד ששולם זוכה לו מידי מזכירתו או האלמנה החושקת בו בעלות צבע עז יותר, אך אפילו הן לא באמת מעוררות תיאבון ונאכלות בחופזה כאילו מדובר בחטא.

גם בסדרה **ההרמון** האוכל לא זוכה לעדנה. קשה להושיב את ראש הכת ועשרות נשותיו וילדיו סביב שולחן אוכל אחד, אבל כשהם כבר מתארגנים לארוחה, נראה שהוא היחיד שאוכל ונהנה מהאוכל הפשוט (שניצל, ממולאים, סלט) שעליו עמלות נשותיו. בהעמדה הזאת ישנה רמיזה ברורה למערך הכוחות הבלתי שוויוני שבו הנשים, למרות היותן רוב גורף, הן למעשה משרתות של הגבר האחד. לעיתים האוכל בכלל נותר בסיר סגור כמו באחת מסצנות המפתח ב**עספור** (עונה 1, פרק 30), שמפגישה את הוריו של אחד הגיבורים עם אמה של חברתו כאשר הוריו המתארחים (המזרחיים) מגיעים לפגישה כשבידיהם סירים שלעולם לא נפתחים, אבל בכל זאת מביכים את בעלת הבית (האשכנזייה), אם הכלה המיועדת, בהכרזתם הדוממת על כך שאיש אינו מצפה ממנה לדעת לבשל כמו אם החתן. כמובן, ישנה כאן התייחסות למיתוסים הקשורים למוצא וליכולות בישול (המזרחי לעולם "ינצח") שתמיד יהיו מקושרים, ואולי גם מטפורה סמויה לתיבת פנדורה שעומדת להיפתח (והיא אכן נפתחת). מגדילים לעשות ב**סברי מרנן**, שם ממש בזים לאוכל באמצעות המצאת מאכלים בעלי שמות מגוחכים, פרפראזה על שמות מאכלים אמיתיים — מזלוף, שלופס ושלייקלעך — כדי להגחיק אותם ללא חשש חריגה מהתקינות הפוליטית. כלומר, לא זו בלבד שהאוכל אינו אובייקט בפני עצמו (בוודאי לא אובייקט אמנותי בעל ערך חזותי כלשהו), אלא לעיתים הוא ממש סרח עודף שמחפשים דרכים להימנע מאכילתו. במובן כלשהו, זה המשכו הישיר של העיקרון בסרטי הבורקס

הסדרה **סברי מרנן** (פרט),
יוצרים: רובי דואניס וויניב
פולישוק, באדיבות קשת
12, החל מ־2011



הישראלים משנות השבעים ואילך, שלפיו שימש האוכל כלי להתנגחות בין עדתית ואמצעי התרסה והגנחה.

גם הגיבורה של **היא שחוזרת הביתה** אינה מכניסה לפיה דבר (לפחות לא בגלוי) בבית הוריה, שאליו היא חוזרת בעל כורחה שנים לאחר שעזבה אותו, וגם את הקפה שהיא מכינה לעצמה כמה וכמה פעמים במהלך הסרט, היא יורקת החוצה בשאט נפש תחת התירוץ שאמה מבלבלת בין הסוכר למלח. לקראת סיום הסרט, כשכבר מתרחשת התכנסות משפחתית במטבח, היא מהפכת את המוסכמה הקולנועית — לא ארוחת ערב אלא ארוחת בוקר, אם כי לצד צלחות ההורים מונחות כוסות יין. לעומת זאת, הבת ממשיכה בסירובה ההפגנתי לאכול את האוכל של אמה, לאחר שבלסה אותו בלילה בסתר מהקופסאות שבמקרר, ויורקת את הקפה לרגליה, שלא לומר בפרצופה של האם.

גם לקראת סוף הסרט **הנוער**, המשפחה המורחבת יושבת לארוחת ליל שבת בסלון המשפחה, כאשר במקלט הבניין מוחזקת בת־ערובה שחטפו שני הבנים בשביל כופר שאמור לחלץ את המשפחה מהמצב הכלכלי הקשה שנקלעה אליו. מכיוון שכולם משקיעים את מלוא מאמציהם בהעמדת פנים שהכול בסדר, אף ששום־דבר אפילו לא קרוב לזה, הם נצמדים בדבקות לשני נושאי השיחה שירחיקו אותם מלגעת במקשים הרבים שמונחים לפניהם: העתיד הקרבי של אחד הבנים



הנוער (פרט), 2014,
במאי: תום שובל,
צלם: ירון שרף, גרין
פרודקשנס, ישראל

בצבא והעוף בדבש של פאולה, בעלת הבית ואמם של הבנים. העוף עצמו, המונח בתבנית וזוכה לכינוי "פיירקס" ("תעביר לי את הפיירקס", מבקש האב מאחד הבנים), לא נראה כמו משהו שמצדיק שיחה ובוודאי לא מחמאה כמו "הייתי צריך לפתוח לך מסעדה...". שאומר בעלה מוטי, וממלא את פיו עוף כדי שלא יצטרך לדבר על הפיל שבחדר — הקריסה הכלכלית של המשפחה. העמדת הפנים הקבוצתית סביב השולחן חזקה ורועמת: שני הנערים מעמידים פנים שהם בשליטה, כאשר למעשה, הם נקלעו לסיטואציה שגדולה עליהם בכמה מידות ואין להם מושג איך להיחלץ ממנה; אביהם מעמיד פנים עולצות בעודו סובל מהתמוטטות נפשית, שכמה סצנות אחר-כך תוביל אותו להתאבדות; האם מעמידה פנים שהיא שמחה בבעלה המפרגן לה על העוף ובהצלחתו הצבאית של בנה, שלמעשה רק החל טירונות, וברור שהיא קולטת שמשוהו רע מאוד מתרחש מתחת לפני השטח, אלא שהיא אינה יודעת מהו. משפחתה של אחותה, המשמשת קהל לכל זה, רק מעצימה את חוויית הצביעות המאופקת סביב השולחן.

ואולם לעומת הנוער, שבו השקרים, הסודות והכאבים נותרים מודחקים תחת השולחן, **בהיא ששבה הביתה** ארוחת הבוקר מגיעה להתפוצצות שיא: הגיבורה מתפרצת על אמה, אביה מטיח בה שהיא "מתנהגת כמו זונה", והיא מנסה "להחזיר לו" בנשיקה פרובוקטיבית על פיו. ברור שאחרי הסצנה הזאת כבר אין לה מקום בביתם. ארוחת הבוקר הופכת לסעודת אל-חזור ול"גראנד פינאלה" של הביקור שלה, ובעצם, של הסרט בכלל.

נראה כי לעומת שאר הדוגמאות שהוזכרו במאמר הנוכחי, בסדרות ובסרטים הישראליים עדיין מעדיפים את היסודות הדרמטיים על פני הקולניריות, את הגיבורים האנושיים על פני הקולניריות ואת הסאבטקסט על פני הטקסט הגסטרונומי המפורש. גם כאשר הארוחה תופסת מקום מרכזי עלילתי כמו **בליסדה, הכוכבים של שלומי** או **סברי מרנן**, היא משמשת רק כתפאורה לדרמה, והאוכל משמש בעיקר ככלי משחק מטפורי וכמניע לקידומה. מנגד, מקפידים בהם לשמור על איפוק ועל גבולות הטעם הטוב — אין שבירת כלים, לא פיזית ולא מטפורית, ואין מופעי אובססיה, פרוורסיה ופטישיזציה. ייתכן שהקודים המקובלים בתרבות היהודית והישראלית אינם מתיישבים עם הקיצוניות הזאת, וייתכן שזה רק עניין של זמן עד שייצרו סרטים מסוג זה גם כאן.

סיכום

לדברי רולאן בארת' (Barthes), "לאוכל יש נטייה קבועה להפוך את עצמו לסיטואציה".¹¹ הסרטים שהוצגו כאן (רק קומץ מבין עשרות) הופכים את הסיטואציה הזאת לדרמה נוקבת, את האוכל ל"כוכב מרכזי" ואת שולחן האוכל (והמטבח) לזירה מרתקת, סוערת, מעוררת תיאבון או פלצות ולעיתים אף מדממת. גיבוריה, הסועדים או המבשלים, אנינים ומרשימים ככל שיהיו, מתרוצצים בתוכה כעכברים מורעלים, שבויים בפרדוקס של "התשוקה אל הממשי", שהציג ז'ז'ק בספרו – פרדוקס שהופך את הדחף הבסיסי לסיפוק יצרים לספקטקל פוסט־מודרני. גם כשנראה שהאוכל מסב הנאה, הוא מתקתק כפצצה שעומדת להתפוצץ. גם כשנראה שהעניינים סביב השולחן מתנהלים על מי מנוחות, הסאבטקסט רוחש וגועש. גם כשנראה שהאושר הגסטרונומי הוא בהישג יד, בכל רגע הוא עשוי לחמוק מהצלחת.

בכתובית הסיום של סרטה הפרובוקטיבי **מרגניות** כותבת ורה חיטילובה: "הסרט הזה מוקדש לאלו שמקור ההתמרמרות היחיד שלהם הוא רפרפת שלא עלתה יפה", ועוקצת בפעם האחרונה את מושאי הביקורת שלה. אם כן, מאמר זה מוקדש לכל אלו שמעריכים רפרפת טובה, אבל בו־בזמן גם יודעים שהיא רק רפרפת, ובה במידה הוא מוקדש לאלו שיש להם תיאבון גדול לדרמה שמתחוללת סביב שולחן האוכל בקולנוע, אבל בו־בזמן גם למתרחש סביב השולחן הביתי שלהם.

11. Barthes, *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*.

דליקטסן (פרט), 1991,
ז'אן פייר ז'אנה, צרפת

