

סרטו הנפלא של יונתן חיימוביץ' "רסיסים" עוקב אחר עולם של אבדן אישי-משפחתי. תחושת אבדן המקום, הבית, העבר, והאם מועצמת בשל הנוכחות הלא-ודאית של סיטואציית ההגירה. הבחירות האסתטיות והאידיאולוגיות של הסרט מציבות במרכז את האחרות, השכנה או השכנה-לשעבר, כמגלם את האני (או חלקי-אני) שאבד. ליתר דיוק, השכנה או השכנה-לשעבר מוצגת כגילום של "יותר מעצמו/ה", של הוויה אבודה.

באחת הסצנות בסרטה המרגש של דנה גורן "דיפלומט" (2009), מצולם הגיבור, ליונקה, בשיחה עם סבתו על מות אימו. הסבתא מספרת על האם, וליונקה השותק משתקף במראה התלויה על הקיר ממול בחדרם שבמלון "דיפלומט" בירושלים, המאכלס ב-600 עולים מברה"מ לשעבר שמתגוררים בו דרך קבע. מחד, הדימוי במראה מעצים את שתיקתו, את עצבונו, ואת הקשר המיוחד שלו עם סבתו שיחד עמה חי בחדר אחד במלון מגיל 3 עד 17. מאידך, החזרה לדימוי במראה מצביעה על הבחירה של הבימאית לא לצלם את העולם מחוץ לחדר, זה שיכול להיראות מבעד לחלונות. לכך מפעם אחת, המצלמה ב"דיפלומט" לא יוצאת מהמלון. העולם של המלון, כמו בניין המגורים – או דירות המגורים – ב"רסיסים", הופך לעולם סגור. זוהי סגירות שמשמשים בה בערבוביה בתהליך של רפלקציה עצמית המציאות המורכבת של העלייה מברה"מ והסיפורים האישיים של אבדן.

ב"רסיסים", הסיפור שמספרת השכנה על אמה שקפצה מן הרכבת בזמן המלחמה כדי להשיג כיכר לחם עבור שתי בנותיה וכמעט החמיצה את העלייה חזרה לרכבת, הוא סיפור שרמת הריפרור שלו לסיפור ה(אוטו)ביוגרפי של חיימוביץ' נעוצה כמובן ברמה המיידית בתחושת החרדה לגבי היעלמות האם. יחד עם זאת, ממרחק הזמן, הזיכרון של המספרת לגבי רגע המפגש המחודש עם אמה ברכבת משליך לא רק על החרדה של שתי הילדות מכך שתיוותרנה לבדן ועל שמחת הפגישה, אלא גם על האבדן שהתרחש כשאמה נפטרה. הסיפור על האיחוד המשפחתי הופך מניה וביה לסיפור של פרידה, לזיכרון של המת. במובן זה, "רסיסים" מציע לצופה חוויה של סוגים שונים של אי-ניראות של המת, המותאמים לעולמו של המספרת. אובייקטים שונים בעולם המתואר בדירות השונות כמו הפטיפון במטבח, הכיסא המוצב באופן זמני במורד המדריגות, ערימת העלים המטואטאת, ערימות דפי התרגום – מצטרפים לתיאור פואטי-טראומטי של עולם ששירת האהבה של לאה גולדברג מהדהדת בו בטבעיות. הסובטיליות של ייצוג הבלתי ניתן לייצוג מקבלת עומק נוסף בשל השימוש בקריינות. אי-ההנכחה של הדובר מסמנת ניתוק של הקול מהגוף. כלומר, גם הקול מבטא מצב תודעתי של ניתוק.

בסרט העלילתי "ערסל מפרגוואי" (פז אנסינה, פרגוואי, 2006), זוג קשישים מותח ערסל בקרחת יער. כמו במחזה של בקט, במשך יום שלם, הם ממתינים לבנם שיצא למלחמה ומאז לא התקבל ממנו כל אות חיים. אנחנו מתבוננים בהם ממרחק קבוע, בלונג שוט. התזכורת התמידית להעדרו של הבן מופיעה לא בדיאלוג אלא בפס הקול. כלבתו של הבן מייללת את ההיעדר, מרחוק, באופן בלתי פוסק. היא לא נראית, רק נשמעת. ככל שהערב מתקרב, וודאות מותו של הבן נעשית ברורה יותר ויותר. הפער המרחבי מצביע על דמדומי הנכונות להכיר באבדן, בעוד היללות וקול הרעם המתקרב מעצימים את מה שלא נראה. גם במקרה זה, כמו בקריינות, במוזיקה, ובהקראת השיר ב"רסיסים", פס הקול מהווה תחליף לאי-הניראות המהותית של אבדן.

מעל הכול, כמו "ערסל מפרגוואי" ו"דיפלומט", "רסיסים" הוא סרט על אי-היכולת האינהרנטית לספר טראומה. על אבדן העקבות המהותי לכל סיפור של טראומה. כוחו בכך, שהשפה הקולנועית פועלת גם כמשקפת את גבולותיה, ולא רק כמתארת עולם שאבד.