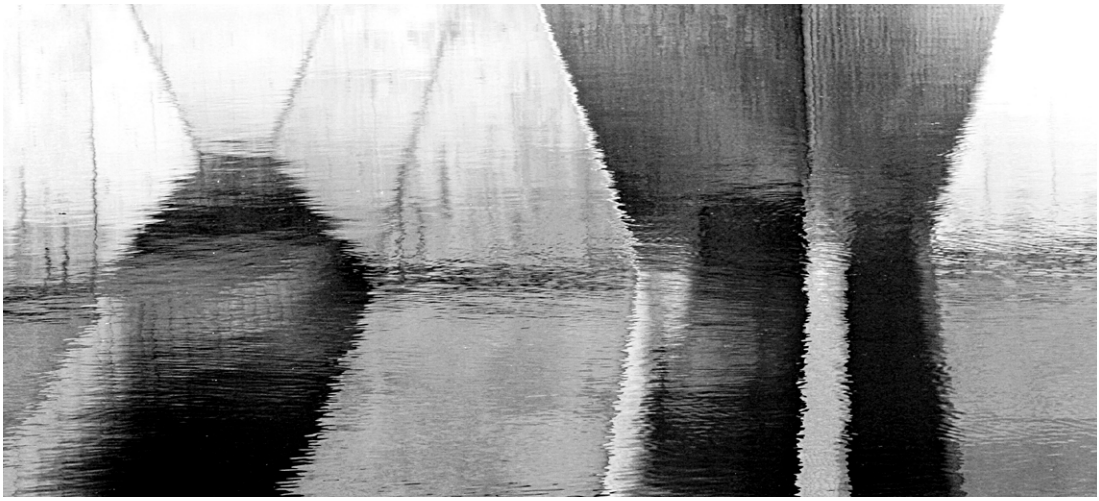
נובמבר
2021

פס יצירה



כתב עת לקולנוע, טלוויזיה ומדיה חדשה

גיליון 10

פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 10, 2021

מערכת: ד״ר אורי לוין, דולב אמתי,
קטיה אריאלי, מאיה הולנדר, רומי הלקין,
תם וינטראוב לוק, מיכל חזן, יאיר כרמלי

עורכות הגיליון: קטיה אריאלי ומאיה הולנדר

ביה״ס לקולנוע וטלוויזיה ע״ש סטיב טיש
הפקולטה לאמנויות ע״ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל אביב

פס יצירה
כתב עת לקולנוע וטלוויזיה
גיליון 10, 2021

עריכה לשונית: אילה בלאנדר
עיצוב ועריכה גרפית: מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי
דימוי השער: מיכל חזן
עיצוב העטיפה: מאיה הולנדר
דפוס וכריכה: סדר צלם

https://arts.tau.ac.il/film-tv/periodical

© כל הזכויות שמורות למחברות/ים ולבית הספר לקולנוע וטלוויזיה
ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב

תוכן העניינים

	דבר העורכות	7
מיכל חזן	ליקוי חמה של האנושות: המוות בסרטיו של מיכאלאנג׳לו אנטוניוני	9
תם וינטראוב לוק	על האיש שהפך את אלאור אזריה לויראלי	23
קטיה אריאלי	אובדנו של הצופה בסרט: עיון בנרטיבים של צ׳ארלי קאופמן	39
מאיה הולנדר	קינתו של דיוויד אטנבורו	55
רומי הלקין	טסאי מינג־ליאנג: הבעת אבל באמצעות אירוניה סגנונית	71
דולב אמתי	על הציור והקולנוע בסרטיו של פיטר גרינווי	87
יאיר כרמלי	נבואות זעם וגאולה בסרטים של טרקובסקי	101

I cannot repeat a single moment of my life, but cinema can repeat any one of these moments indefinitely before my eyes. If it is true that for consciousness no moment is equal to any other, there is one on which this fundamental difference converges, and that is the moment of death. For every creature, death is the unique moment par excellence. The qualitative time of life is retroactively defined in relation to it. It marks the frontier between the duration of consciousness and the objective time of things. Death is nothing but one moment after another, but it is the last. Doubtless no moment is like any other, but they can nevertheless be as similar as leaves on a tree, which is why their cinematic repetition is more paradoxical in theory than in practice.

Death Every Afternoon
André Bazin
Translated by Mark A. Cohen

דבר העורכות

אי שם באוקטובר 2020, בשיאה של מגפה קטלנית וקצת לפני מלחמה, התכנסנו כולנו בזום לסמינר המצטיינים של בית הספר לקולנוע וטלוויזיה, על מנת להרהר בשאלה הבאה: מה הקשר בין קולנוע למוות? ד"ר אורי לוין, מנחת הסמינר, הציגה לנו שאלה זו דרך עיניהם של הוגים שונים מתחומי מחקר מגוונים, והפנתה אותנו להרהר בכל מה שמשתמע מתוכה – האם הקולנוע מת? כיצד ניתן לייצג מוות בקולנוע? מהי איכות אסתטית של מוות? וכיצד המצלמה יכולה לשמש ככלי הרג? שאלות אלו ליוו אותנו לאורך השנה, בבואנו לכתוב את אסופת המאמרים המוצגת לפניכם.

כל אחד מאיתנו פנה לנושא הנידון דרך נקודת מבט אחרת: דולב בוחן את האופן שבו הבמאי פיטר גרינווי נע ביצירתו על הציר שבין אמנות הציור לבין המדיום הקולנועי. קטיה מציעה מודל לניתוח חוויית האבל שעובר הצופה בסיומים של סרטים, ובוחנת חוויה זו דרך סרטיו של צ'ארלי קאופמן. מאיה בוחנת את סרטו של דיוויד אטנבורו, **על פני האדמה**, כסרט קינה שמנכיח את המלנכוליה שבשינויי האקלים. רומי בוחנת במאמרה את סרטיו של טסאי מינג־ליאנג ומנתחת את האופן שבו הוא משלב אירוניה וסגנון קולנועי ייחודי ביצירתו, על מנת להתאבל על התפוררות החברה האנושית במרחב האורבני. תם מזהה בסרטון שצילם עימאד אבו־שמסייה, המתעד את הירי שביצע החייל אלאור אזריה בחברון, רבדים של עשייה דוקו־אקטיביסטית ופוליטית, וטוענת כי ניתן אף לזהות בסרטון צורה של יצירה דוקומנטרית. מיכל, בהשראת סצנת הסיום של **ליקוי חמה**, מוצאת בנוכחות המוות בסרטיו של מיכלאנג'לו אנטוניוני קשר ישיר למלחמת העולם השנייה ולהשפעתה הטראומתית על האנושות. יאיר בוחן את הצורה שבה סרטיו של אנדריי טרקובסקי מתארים את הליכתה של האנושות אל עבר אבדון, ובמקביל מצביעים על הדרך לגאולה.

מעבר למחקר המעמיק של כל אחד מאיתנו, התנסינו גם בעריכת המאמרים של חברינו, ופעלנו יחד כמערכת כתב עת. חיפשנו ומצאנו את קולותינו הייחודיים ואת התחומים המרתקים אותנו, ניסינו לעמוד על החוזקות והחולשות שלנו ככותבים, וצללנו עמוק אל תוך הכתיבה של חברינו ואל תוך הנושאים שמלהיבים אותם.

בעוד אנחנו מתעסקים במוות, אורי יצרה חיים ויצאה לחופשת לידה. ימים בודדים לפני הלידה היא המשיכה להשיב לשאלות שלנו, לתת את דעתה על ענייני ניסוח ופורמט, ולהפציר בנו לשוב ולקרוא את פרויד ואת סונטאג. אנחנו רוצות להודות לה על הליווי המסור ועל כך שדחפה אותנו לדייק ולשפר את הכתיבה שלנו, עד שהגענו לתוצר שאנחנו יכולים להתגאות בו. בזכות הידע הרחב והבקיאות העמוקה שלה, נקודת המבט הייחודית שלה על חקר הקולנוע, והנגישות התמידית שלה אלינו, הרגשנו שאנחנו יכולים לפנות אליה

בכל פעם שנקלענו למבוי סתום – והיו הרבה כאלה. אנחנו רוצות להודות גם לפרופ׳ רז יוסף, ראש ביה״ס; לד״ר בועז חגין, ראש המסלול העיוני; ולאילה בלאנדר העורכת הלשונית שלנו. וכמובן – נרצה להודות לחברות וחברי המערכת, תלמידות ותלמידי הסמינר, על עבודתם הקשה שתוצאותיה מוצגות כאן.

קטיה אריאלי ומאיה הולנדר
בשם מערכת **פס יצירה**

מיכל חזן

ליקוי חמה של האנושות: המוות בסרטיו של מיכאלאנג׳לו אנטוניוני

Because the important thing is this: our acts, our gestures, our words are nothing more than the consequences of our own personal situation in relation to the world around us.

Michelangelo Antonioni,
"A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work"

History does not break down into stories but into images.

Walter Benjamin,
The Arcades Project

כשצפיתי לראשונה בסרט **ליקוי חמה** (*The Eclipse*) בבימויו של מיכאלאנג׳לו אנטוניוני (Antonioni), השאירה עלי סצנת הסיום בסרט רושם מיוחד. על אף שבסצנה לא נוכח המוות בדמותו של אדם או בעל חיים שמסיים את חייו, הרגשתי לא רק שהמוות נמצא בה, אלא שהסצנה כולה נועדה לייצגו. המוות, טוענת ויויאן סובצ׳ק (Sobchack), מהווה בעיה מיוחדת לייצוג, במיוחד לאור העובדה שרוב הייצוג הקולנועי שלו מתבטא בדמות גופה של אדם או של בעל חיים. למעשה זהו בעיקר ייצוג אינדקסיאלי של המת ופחות ייצוג של המוות (238, 287). המוות כמושג, בניגוד לגוף מת, הוא חסר צורה ובלתי נראה, ואף על פי כן מאפשר ייחודו של המדיום הקולנועי בסרטים מסוימים להעביר משהו ממהותו. לטענתה של סובצ׳ק, אותם סרטים שמצליחים להעביר בצורה הטובה ביותר משהו ממהותו של המוות, נוטים להיות קינות פואטיות שעוסקות פחות במוות שמופיע בהן ויותר בחוסר היכולת לבטאו במילים. סרטים אלה מעצבים את המרחב הקיים כשקט ויזואלי, ומרגשים אותנו דווקא על ידי כך שהם מונעים מאתנו מגע ישיר עם המוות עצמו (299). הבחנה זו של סובצ׳ק מתארת במידה רבה את התחושה לגבי נוכחותו של המוות בסצנת הסיום בסרט **ליקוי חמה**; סצנה שכל כולה קינה פואטית, במרחב שמתאפיין באסתטיזציה של שקט חזותי, ובו נוכחותו של המוות מתקיימת דווקא בשל היעדרותו.

המוות בסצנת הסיום ב**ליקוי חמה** איננו אותו רגע שבו מסתיימים החיים – הרגע שהנשמה עוזבת את הגוף ומשאירה אותו לנצח דומם. הוא מגיע כרוח שמנשבת בין עלוות העצים, מרחף מעל הרחובות הריקים ומסתתר בין פיגומי בנינים נטושים. המוות מופיע ברגעי השקט, שאותם מפרים צלילי פרסותיו של סוס או רעשו של אוטובוס עובר. חבית המים המתרוקנת ממימיה ומתמלאת מחדש נלחמת גם היא במוות שנגע בה. הערב היורד

מבשר על מותו של היום, הנמלים הרוחשות על גזע עץ ממהרות להספיק ולחיות עוד רגע בעולם, ומבטם המודאג והחרד של בני האדם מסגיר את המוות המקנן סביבם, מוות שמאיים לאו דווקא בסוף הנצחי שמבשר בואו אלא בחיים לצדו.

בחמשת סרטיו של אנטוניוני שנעשו בין השנים 1960 ל־1966, נראה שעל אף שהמוות אינו מופיע בהם כתמה מרכזית, יש לו שם קיום משלו. בשלושת סרטי טרילוגיית הניכור: **הלילה** (*The Night*), **ליקוי חמה ולאוונטורה** (*The Adventure*), וכן בסרטים **המדבר האדום** (*Red Desert*), שיש שרואים בו סרט רביעי לטרילוגיה, ובסרט **יצרים** (*Blowup*) – מופיע המוות בשני אופנים: מוות **נוכח**, כחלק מסיפור העלילה, ומוות **נוכח נעדר**. במאמר זה אטען, כי החוט המקשר בין נוכחותו של המוות הנעדר למוות הנוכח בכל אחד מחמשת הסרטים וכן ביניהם לבין עצמם, הוא אותו מוות עוצמתי ומזעזע שהתחולל במלחמת העולם השנייה, שינה את פני האנושות והותיר אותה במצב של פוסט טראומה.

מלחמת העולם השנייה, מחנות הריכוז ופצצת האטום השאירו אחריהם עולם שונה לגמרי מזה שהיה לפניהם. עוצמת הזוועה של תאי הגזים וההרס הנורא בנגסקי ובהירושימה הפכו את ההתמודדות והניסיון לתפוס או לייצג את הכאב ואת המוות לכמעט בלתי אפשריים. הוגי דעות, פילוסופים ויוצרים רבים דנו בשאלה המורכבת כיצד, אם בכלל, ניתן לייצג או לתת ביטוי לטראומה ממוות בממדים כאלה שלא נחוו מעולם. לטענת מבקר הקולנוע הצרפתי אנטואן דה בק (De Baecque), "הקולנוע המודרני נולד מאותם אימאז'ים של מחנות הריכוז [הצילומים הראשונים מהשחרור], אימאז'ים הפועלים בתוכו בלי הרף, חוזרים ומתגלים בו בצורות שונות" (סאקסטון 107).

לטענת ליבי סאקסטון (Saxton), דיון באופן הייצוג האפשרי וההולם של אותן הזוועות ושל אותה הטראומה, בא לידי ביטוי ביצירה הקולנועית של הבמאים ז'אן לוק גודאר (Godard) וקלוד לנצמן (Lanzmann). שני הבמאים הללו נטשו את הנרטיביות לטובת חקירת הקולנוע כדרך לחשיבה מחודשת על הזמן, על הזיכרון ועל ההיסטוריה, לאחר שאלה נסדקו מעוצמת הזוועות של המלחמה, וחשפו בכך את היחסים הטעונים – שהולידה הטראומה – בין אתיקה לאסתטיקה (סאקסטון 106). אולם מבחינת יחסם אל הדימוי הקולנועי הוויזואלי ככזה שדרכו ניתן ואף נדרש להתמודד עם הטראומה, פנה כל אחד מהבמאים לדרך שונה. גודאר סבר כי הקולנוע בגד במחויבותו האתית להציג את מחנות ההשמדה הנאציים מאחר ש"שכח" לצלם אותם, ובכך זנח למעשה את תפקידו ההיסטורי כמתעד. הוא האמין שרק הדימוי הממשי של הזוועות יוכל לגאול את הקולנוע ואת האדם מאותן שכחה ואשמה (סאקסטון 106–108). לנצמן, לעומת זאת, התנגד בתוקף ל"לוגיקת ההוכחה" הנלווית לדימוי הממשי, ובחר להתמודד עם הטראומה דווקא על ידי הריק והחוסר שבאי הימצאותם של דימויי הזוועות והמוות (סאקסטון 112).

בספרה *Unclaimed Experience: Trauma Narrative and History* בוחנת קאתי קארות' (Caruth) את האופן שבו טקסטים שונים, ביניהם גם כאלה שעסקו בטראומת מלחמת העולם השנייה, נותנים ביטוי לחוויה טראומטית אישית או קולקטיבית. הטראומה, טוענת קארות', מגיעה תמיד באיחור ביחס למאורע הטראומתי, ומשום כך היא מהווה תמיד ניסיון זועק לספר לנו על מציאות או על אמת שאינן זמינות לנו בדרך אחרת. העובדה שהאמת או המציאות הללו מגיעות באיחור, נקשרת בהכרח גם לתחום הלא מודע בשפה ולפעולות של הסובלים

מהטראומה (4). לטענתה הסיפור הטראומתי יותר משהוא מספר על חוויה מאוחרת של בריחה או הינצלות מהמוות – הוא מצביע על השפעתה האינסופית של הטראומה על החיים (6). מהסיפור הכפול שמספרים הטקסטים שהיא בוחנת, סיפור התנודה בין משבר המוות לבין הקורלציה שלו למשבר החיים, עולה השאלה העיקרית: האם הטראומה היא עצם המפגש עם המוות או שמא היא החוויה המתמשכת של ההינצלות ממנו (7).

הדיון באופן הייצוג הקולנועי לאותה טראומת המוות וכן הבחנותיה של קארות׳ לגבי מאפייניהם של טקסטים העוסקים בה, מעניינים לבחינה בחמשת סרטיו של אנטוניוני שנעשו בין השנים 1960 ל־1966, משמע 15 עד 21 שנים לאחר סיום מלחמת העולם השנייה. הדרך שבה מבטאים סרטים אלה את היחסים המורכבים של דמויותיו של אנטוניוני הן עם המוות הנוכח והן עם המוות הנעדר, מעוררת מחשבה על אופן הייצוג הקולנועי של המוות והטראומה לאחר מלחמת העולם השנייה, אך גם על האופן בו בא לידי ביטוי בסרטים הסיפור הכפול של המצב הטראומתי. לאחר מלחמת העולם השנייה נאלצו בני האדם, כמו גם דמויותיו של אנטוניוני, להתמודד לא רק עם משבר המוות אלא גם, ואולי בעיקר, עם משבר החיים. שכן כפי שטוענת ז׳וליה קריסטבה (Kristeva), מעבר לפגיעה הפוליטית, החברתית או הכלכלית בעולם הפיזי, פגעה המלחמה אנושות בעולמו הפנימי של האדם ויצרה משבר אדיר במחשבה, במילה ובייצוג. במשבר הזהות הזה, מוסיפה קריסטבה, עמדה האמנות בפני אתגר מיוחד, כשהיה עליה למצוא דרך אפשרית לביטוי, במצב שבו המילים איבדו את משמעותן ושוררים בו חוסר ההיגיון והשקט (138–139).

לטענת מישל שיון (Chion), רגעים של שקט, ללא מילים ייחדו את סגנון סרטיו של אנטוניוני וסרטים רבים אחרים, שבתחילת שנות ה־60 של המאה העשרים, בשיאה של המלחמה הקרה, אופיינו במכנה תמטי משותף של תחושת הפחד מהמוות ומקץ העולם (7–8). סוף שנות ה־50 ותחילת שנות ה־60 היו גם השנים שבהן החל הקולנוע לעסוק בטראומה של מלחמת העולם השנייה. לטענתו של היידן ווייט (White), השואה ואירועים היסטוריים טראומתיים אחרים של המאה העשרים צילקו את התודעה החברתית הקולקטיבית באופן כזה, שהייצוג הנרטיבי הפשוט כבר לא היה תקף לגביהם. החידושים הסגנוניים של המודרניזם והפוסט־מודרניזם סיפקו לאמנים, לסופרים וליוצרי קולנוע את הטכניקות היצירתיות הדרושות כדי להעניק ביטוי וייצוג הולמים יותר לאירועים אלה וזאת בלי שיפלו למלכודת של פטישיזציה (White 81).

המבע הקולנועי שיצר אנטוניוני נחשב בזמנו לחדשני ופורץ דרך ואף נקשר למגמות המודרניסטיות בתקופתו, אך לא נחשב לכזה העוסק ישירות בטראומה האנושית שנגרמה בעקבות עוצמתו הבלתי נתפסת של המוות במלחמת העולם השנייה. ואף על פי כן ניתן לראות כי אופן המבע ומוטיבים שונים בסרטיו של אנטוניוני דומים ולעתים אף זהים לאלה של יוצרי קולנוע אחרים בתקופתו, שסרטיהם וסגנונם הקולנועי דווקא כן נבחנו ביחס לטראומת המוות שלאחר המלחמה. אחד הבמאים שסגנונו הקולנועי נקשר ישירות לאותה טראומת המוות, ושאת אופן המבע הקולנועי ביצירותיו אבקש להשוות עם יצירותיו של אנטוניוני, הוא אלן רנה (Resnais).

בספרה *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema* טוענת נעמי גרין (Green) כי סרטיו של רנה, בעיקר אלו של שנות ה־50 וה־60 המוקדמות, התמקדו

בעיקר בזוועות זמננו. לטענתה, בסרטים שנטועים עמוק באווירת הפחד והחרדה של תקופת המלחמה הקרה, מהדהדת רשימת מיליוני המתים במלחמת האזרחים הספרדית, במחנות הריכוז ובהירושימה. בסרטיו של רנה, מוסיפה גרין, מגולם סימן בלתי ניתן למחיקה של עידן פוסט טראומתי, ההמום עדיין מגילויי זוועות הנאציים ומעוצמת ההשמדה שליוותה את הטלת פצצת האטום על נגסקי והירושימה (Green 31). רנה, כפי שמצטטת גרין מדבריו של המבקר סרג׳ דני (Daney), היה היחיד שהבין שלאחר מלחמת העולם השנייה היה על הקולנוע לעסוק במין האנושי כאילו נוסף לו זן חדש של אדם. אדם זה, שזה עתה נשלל והוכחד, לא יכול להיות מיוצג באמצעות הקולנוע הקלאסי. דרך חדשה הייתה חייבת להימצא כדי לייצגו, ורנה מצא אותה (31). ז׳יל דלז׳ (Deleuze), מוסיפה גרין, הצהיר כי כלל יצירותיו של רנה מעידות על גל המוות וההרס ששטף את העולם בשנות ה־40. לטענתה, מה שגורם יותר מכל להרגשה שזהו הנושא הדומיננטי בסרטיו הוא מצב הרוח ששולט בהם, שכן כל יצירותיו מציגות אותו מצב רוח של אבל ומלנכוליה (32). קריסטבה מוסיפה על כך וטוענת, שזוועות המלחמה יצרו בספרות ובקולנוע תהליך של רטוריקה אפוקליפטית, שבו הפכה המלנכוליה למוטיב מרכזי שביטא את ההוויה האנושית החולה (139).

את האבל והמלנכוליה מתאר זיגמונד פרויד (Freud) כמצב נפשי מורכב, המגיע לעתים כתגובה ל״אבדן (אמיתי)[1] של אדם אהוב או של אובייקט מופשט שהוצב במקומו, כגון: מולדת, חירות או אידיאל״ (8), ולעיתים האובדן הוא בעל אופי רעיוני כך שגם לחולה עצמו אין תפישה ברורה לגבי האובדן שחש (10). בניגוד לאבל שנתפס כתהליך נפשי בריא שבאמצעותו האדם מתגבר על העצב והצער ואלה חולפים עם הזמן, המלנכוליה נקשרת למצב חולני שנגרם בשל תחושת אבל ממושכת ולעתים כרונית שאינה מגיעה לסיומה (8–9). בהבדל מהאבל, ״ייחודה הנפשי של המלנכוליה מתבטא בדאבון לב עמוק, דהיינו מהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באבדן היכולת לאהוב, ואף בבלימת כל הישג ופגיעה בדימוי העצמי״ (8). סממן נוסף שמאפיין לטענת קריסטבה את המצב המלנכולי הוא הצער. הצער הוא מצב הרוח העיקרי שמאפיין את הסובל מהדיכאון המלנכולי, גם במצבים שבהם מתחלף הדיכאון במאניה שהיא הביטוי הקיצוני לאותו המצב. הצער, טוענת קריסטבה, משפיע באופן מסתורי על רגשות כמו חרדה, פחד או שמחה (15).

במאמרן *The Pain of Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras* מנתחות ז׳וליה קריסטבה וקתרין ג׳נסן (Jensen) את הכאב והצער בעולם המודרני שלאחר מלחמת העולם השנייה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי ביצירותיה של מרגריט דיראס (Duras). לטענתן, אם מלחמת העולם הראשונה הבהירה לאדם שהוא בן תמותה, מלחמת העולם השנייה הבהירה לבני האדם שהם אלו שגורמים למותם. אושוויץ והירושימה גילו, כי ״מחלת המוות״[2] חושפת את המגרעות הנסתרות ביותר של האדם, מאחר שהתשוקה למוות, בעקבות אירועים אלה, השתלטה על כל תחומי החיים ועל הנפש האנושית (139). המלנכוליה ״הדיראסיאנית״, מוסיפות קריסטבה וג׳נסן, חוקרת את ההיסטוריה, מאחר שעולמו הפנימי הכאוב של הסובייקט ספג את האימה הפוליטית (143). לטענתן הצער,

1 תוספת שלי.

2 המונח שטבעה מרגריט דיראס בספרה *The Malady of Death*.

באפיונו המלנכולי, הוא המחלה העיקרית שממנה סובלות הנשים ביצירותיה של דיראס. צער זה, שמתבטא בקור רגשי וגופני, מבטא עונג ותשוקה שאינם אפשריים, אך גם את העובדה שהאבל על אובדנם לעולם לא יושלם (Kristeva & Jensen 145). לזלי היל (Hill), העוסקת גם היא בדיראס, טוענת בספרה *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires* כי המוות שבו עוסקת דיראס בספרה *The Malady of Death* אינו ההפך הבינארי של החיים, אלא מצב קיומי בלתי מוגדר שקודם לחיים או למוות במובן הרגיל (157). לטענתה של היל חיבור המילים "מחלת המוות" מעלה שאלות לגבי הקשר בין החולי, התשוקה והמוות (138), שבספר מקבלים ביטוי בין היתר ביחסים הארוטיים הבעייתיים המוצגים בו.[3] לכך מצטרפת טענת קריסטבה וג׳נסן, שלפיה הגבר והאישה בספר נושאים עמם אבל מובנה שהופך את התשוקה הפיזית שלהם למשהו רחוק, חולני ומגונה (145).

צער, מלנכוליה, כאב קיומי וצורך נואש באהבה שכנראה כבר אינה קיימת, הם מאפיינים בולטים גם בדמויותיו של אנטוניוני. לא פעם נראה כי גם הן חלו באותה "מחלת המוות", שגרמה להן לאבד עניין בעולם ואת יכולתן לאהוב או לקבל אהבה. דמויותיו של אנטוניוני מיוסרות הן בשל עצמן והן בשל העולם שסביבן, אך לעתים נדמה כי גם להן עצמן אין תפישה ברורה מהי הסיבה לכך. הדמויות הגבריות בסרטים (פיירו, תומאס, סנדרו, וג׳ובאני) מביעות פחד מרגש ואצל כולן קיים דחף כמעט הישרדותי להדחיק את רגשותיהם גם במפגש עם המוות וגם כאשר ינסו להתמודד עם רגשות אהבה. הנשים בסרטים (ליידיה, קלודיה, אנה, ויטוריה וג׳וליאנה) הן כולן דמויות מלנכוליות, מיוסרות ונראות מנותקות מהסביבה. על אף שכולן יפות, צעירות וממעמד כלכלי בינוני גבוה, נראה שהחיים הפכו עבורן למעמסה. הן מחפשות לאהוב כדי להינצל מעצמן, מחפשות שיאהבו אותן כדי שלחייהן תהיה משמעות, אך העולם שיצר עבורן אנטוניוני הוא קר, מנוכר ומרוקן מאהבה. בעולם זה נראה כי באופן דומה לדמויותיה של דיראס גם דמויותיו של אנטוניוני ניצבות במאבק תמידי בין יצר החיים לייצר המוות.

בהצהרה שנשא אנטוניוני ב־1960 בפסטיבל קאן, לרגל השקת הסרט **לאוונטורה**, אמר הבמאי:

> What do you think this eroticism that has invaded literature and the performing arts really is? It is a symptom, and perhaps the easiest symptom to discern, of the illness from which the emotions are suffering. We would not be erotic, that is, the sick men of Eros, If Eros himself were in good health (Elder 2).

הארוטיות כסימפטום ברור למחלה שממנה סובלות הרגשות, באה לידי ביטוי ברבים מהרגעים הארוטיים המופיעים בחמשת הסרטים, שבהם נדמה כי ארוס (יצר החיים) ותנטוס (ייצר המוות) נאבקים זה בזה. יותר מאשר רגעים ארוטיים המלווים ברגשות של חום, חיות, הנאה או אהבה, נדמה כי הם נחווים מתוך עצב, בדידות, חולי ואף סלידה. **בהלילה** יהיה זה

3 בספר מתוארים יחסים מיניים לא קונבנציונליים בין גבר ואישה, שבעקבותיהם טוענת האישה כי אין ביכולתו של הגבר לאהוב מאחר שהוא חולה ב"מחלת המוות".

מפגש ארוטי חולני ומטריד בין בחורה צעירה, חולה בנפשה, שתפתה את ג׳ובאני להיכנס אל חדרה בבית החולים. **בלאוונטורה** יהיה זה המפגש הקר והמרוחק בין אנה וסנדרו לאחר זמן רב שלא התראו. **במדבר האדום** המפגש הארוטי בין ג׳וליאנה וקורדו, שבו תתמקד המצלמה לרגעים ברגליה של ג׳וליאנה או בידיה הקפוצות, יידמה יותר לפרפוריו האחרונים של הגוף האנושי ברגעי מותו מאשר למפגש אהבים. באותו אופן קר, מנוכר ושאינו ממומש כמעשה המביע חושניות ורגשות אהבה, יתאפיינו גם הרגעים הארוטיים בסרטים **ליקוי חמה** ו**ביצרים**.

המאבק בין יצר החיים ויצר המוות מופיע בחמשת הסרטים גם ברגעי השחרור הרגשי וההנאה, שבהם נראה כי הדמויות הצליחו, ולו לרגע, להיגאל מקיומן המיוסר. מעברן של הדמויות ממצב עצבות הכרוני לרגעי אושר או הנאה מלווה בדרך כלל בנוכחותו של המוות, והוא נדמה לרגעי המעבר בין המאניה למלנכוליה שעליהם מצביע פרויד. בשני המצבים, המאני והמלנכולי, נאבק ה׳אני׳ בתסביך האבל המתמשך שאינו מגיע לסיומו. במצב המלנכולי גובר התסביך על ה׳אני׳ ובמצב המאני מכניע ה׳אני׳ את התסביך. המאניה, טוען פרויד, ״ אינה אלא מעין ניצחון, אולם ניצחון בו נסתר מהאני על מה הוא התגבר ועל מה הוא צוהל״ (22). **בהלילה** תיראה לידיה מרוחקת וחסרת עניין במסיבה שאליה תגיע באותו ערב עם ג׳ובאני. טלפון באחד החדרים יזכיר לה להתקשר אל בית החולים לשאול בשלומו של תומאסו. תומאסו, ייאמר ללידיה מהצד השני של הקו, נפטר עשר דקות קודם לכן. הידיעה בדבר מותו של חברה תטלטל את לידיה, אך זמן קצר לאחר מכן נצפה בה על יד רחבת הריקודים, כשברקע מוזיקה קצבית וצהלות שמחה. הגשם שיחל לרדת לא ימנע מהאורחים הצוהלים ומלידיה יחד אתם לקפוץ אל מימי הבריכה, אך שמחתה אינה נמשכת זמן רב ובמהרה תשוב ותשקע במצבה המלנכולי.

ב**המדבר האדום**, בסצנה שבה נפגשים ג׳וליאנה ובעלה עם חבריהם בצריף הקטן על גדות המזח, נראה כי לרגע מצליחה ג׳וליאנה להשתחרר מחרדת המוות שאופפת את קיומה. צריף העץ הקטן והישן, שקירותיו החיצוניים צבועים בכחול ואלו הפנימיים באדום בוהק, הופך עבור ג׳וליאנה למקום מפלט. בצריף האדום הקטן והצפוף, שבו הקרבה הגופנית מעניקה חום ומאפשרת גם קרבה רגשית, לרגע מצליחה ג׳וליאנה לשכוח את העולם המאיים שבחוץ;־עולם חדש, קודר וקר שבו בין העשן, הערפל והמתכת נמצא גם המוות. משחק בעל רמיזות מיניות יאפשר גם לה להצהיר בקול ״אני רוצה לעשות אהבה״, מה שיגרום לה ולחבריה לפרוץ בצחוק. אולם רגעי השחרור מסתיימים בבת אחת, כשג׳וליאנה מביטה החוצה אל עבר המזח. דופן המתכת של הספינה הענקית, שעל סיפונה תתגלה מגפה קטלנית, יחסום לחלוטין את הנשקף מהחלון, יגרום לה להבחין בשובו של המוות והיא תחזור למצבה המלנכולי הקודם. בעקבות ההודעה על המגפה הקטלנית תיאלץ החבורה לעזוב את הצריף. ערפל כבד מעלים לרגעים את הדמויות וג׳וליאנה נעשית חרדה וחסרת מנוחה יותר ויותר. אחוזת תזזית היא נכנסת אל מכוניתה ודוהרת אל תוך הערפל, ורק ברגע האחרון נעצרת מכוניתה על סף המזח במה שנראה כמו ניסיון התאבדות.

מעברים כאלה בין רגעים שבהם נשלטות הדמויות על ידי מצב רוחן המלנכולי לבין רגעים שבהם נראה כי הן מצליחות להתנער מתסביך האבל ומנוכחותו של המוות – ניתן למצוא גם בשלושת הסרטים האחרים. ב**ליקוי חמה** עוד לפני שיופיע הפריים הראשון של הסרט, ירמוז פס הקול על המנעד הרגשי של המשכו. הסרט מתחיל עם הופעת הכותרות בשיר

קצבי ומהיר, שמתאים לתנועת גוף משוחררת ברחבת ריקודים. במעבר אל צליל חצוצרה חד השיר נפסק, ופס הקול הופך למגוון צלילים דרמתיים המשלבים בין צלילי כלי נשיפה צורמניים לצלילי פסנתר מאיימים המחדירים תחושת מועקה וחרדה. בהמשך הסרט יהיה ריקודה המוחצן והמשועשע של ויטוריה, כשהיא מחופשת לדמות אפריקאית, בין הרגעים הבודדים שבהם נראה שתצליח להשתחרר מהמועקה הקיומית שהשתלטה עליה. אולם גם ריקוד זה יגדע פתאום, וויטוריה תשקע שוב במצבה המלנכולי. רגע נוסף שבו ויטוריה ופיירו נראים מאושרים באהבתם, נקטע אף הוא כשצלצול פעמון מנתק את הזוג פיזית ומחזיר את המלנכוליה, שמבשרת את סופה של האהבה שעד לפני רגע עוד האמינו השניים בקיומה. **בלאוונטורה** יתחלפו ביניהם רגעי האושר, שתחווה קלודיה באהבתה לסנדרו, ברגעי צער ורגשות אשם על מותה האפשרי של אנה ופחד וחרדה מחזרתה האפשרית לחיים. בסרט **יצרים** יעבור תומאס מעיסוק אובססיבי במוות, שאולי לכד במצלמתו ואולי הוא בכלל פרי דמיונו, אל השתעשעות הוללת עם נערות צעירות או בילוי פרוע במועדון לילה.

נראה, אם כן, כי בכל אחד מחמשת הסרטים בונה אנטוניוני מערכת יחסים מורכבת בין דמויותיו לבין המוות. האופן שבו הוא שוזר את המוות בחיי הדמויות בסרטיו, בא לידי ביטוי גם ביחסן האמביוולנטי אל אותו מוות נוכח, שמופיע באופנים שונים כחלק מסיפור העלילה, וגם בשאלות שיחס זה מעלה בנוגע למוות הנעדר. המלנכוליה והקשיים הנפשיים שמהם סובלות הדמויות, מציבים את רובן כסובלות ממצב פוסט טראומתי, שסיבתו בסרטים אינה מוסברת. יתרה מזו, נדמה כי גם הדמויות עצמן אינן מודעות לגורם למצבן, וזאת מאחר שכפי שטוענת קארות׳, המצב הפוסט טראומתי מגיע תמיד באיחור מהמאורע שחולל אותו, והוא תמיד כולל בתוכו אלמנט של חוסר ושל הלא מודע. לטענתו של ז׳וסף לוזי (Luzzi), על אף שהקולנוע של אנטוניוני לרוב נתפס ככזה שנחשף כולו על פני השטח, ניתן להרגיש בעיקר בסרטים שעסקו בשיקום החברה האיטלקית בשנות ה־60 את הימצאותם, מתחת לפני השטח, של מהלכים חברתיים והיסטוריים (107). מנקודת מבט זו נראה, שהעיסוק במוות בסרטים מצביע על מצב אנושי רחב יותר. חמש עשרה שנה לאחר משבר המוות שיצרה מלחמת העולם השנייה, מקבל המוות הנוכח בסרטים זווית נוספת, בעקבות הימצאותו מתחת לפני השטח של המוות הנעדר. נוכחותו מורגשת דווקא בחסרונו, ולצדו מתקיים יצר החיים בין תחושות של אימה, כאב ואשמה לבין זיכרון, שכחה, הדחקה והכחשה.

היחס האמביוולנטי והמורכב אל המוות מופיע בכל אחד מהסרטים, והוא מעלה שאלות מעבר לאירוע המוות עצמו. בסרט **ליקוי חמה** נראה כי אין חשיבות רבה למוות, שמופיע עם ההכרזה על דבר מותו של סוכן הבורסה או מותו של הבחור השיכור, שצלל לנהר הטיבר במכוניתו הגנובה של פיירו. המוות בשני המקרים מופיע כהערת שוליים, כאירוע שמפר לרגע את השגרה אך בקלות רבה נשכח והחיים ממשיכים בדרכם. הכרוז שמכריז על מותו המצער של סוכן הבורסה, מבקש מהנוכחים לעמוד דקה דומייה לזכרו. אולם המעבר מהרעש הסואן של יום המסחר אל ״השקט״ הכפוי שמופר על ידי צלצולי טלפונים טורדניים ובלתי פוסקים, הופך את רגע האבל למאולץ, לכזה שמחכים בקוצר רוח לסיומו ולכזה שמורגש יותר כהפרעה לשגרת החיים ולא כהבעת צער על המוות שהתרחש. הערתו חסרת הרגישות של פיירו ביחס לדקת הדומייה לכבודו של המת מחזקת תחושה זו. לשאלתה של ויטוריה אם הכיר את האיש המת עונה פיירו: ״ודאי, אבל את יודעת, דקה אחת כאן עולה

מיליארדים". הפיכתו של האובדן האנושי לאובדן כספי, והאופן שבו הופך המוות מאירוע טרגי של אובדן חיי אדם לאירוע שמפר לרגע את סדר החיים – מורגשים גם בסצנה שבה נשלפת מכוניתו של פיירו מהנהר ובתוכה גופתו של הבחור השיכור. עוברי אורח רבים, וביניהם גם ויטוריה ופיירו, צופים באירוע כמו במחזה, כשברקע נשמעים קולות צחקוקים ושמחה. גם כאן יעסיק את פיירו בעיקר הנזק הכספי שנגרם למכוניתו. כשהזוג עוזב את גדות הנהר, שואל פיירו את ויטוריה לשלומה והיא עונה "טוב", וכך תוך רגע נשכח המוות שזה עתה קרה והזוג ממשיך הלאה בחייו.

היחס אל המוות כאל אירוע מטלטל שמחולל סבל וכאב הופך גם בסרטים **לאוונטורה** ו**הלילה** לכזה שמעורר אי נוחות ומנתק מהופעתו כל רגש. גם בשני סרטים אלו מופיע המוות כאירוע שהדמויות מתקשות להתמודד עמו, מעדיפות להדחיקו או אף מתכחשות לו. ב**לאוונטורה** היעלמותה הפתאומית של אנה מרמזת על מותה, אך נשארת לאורך הסרט כולו כחידה לא פתורה. אולם מה שמטריד יותר ממותה האפשרי של אנה הוא יחסם האדיש לכך של חבריה. מלבד קלודיה ובמידה מסוימת סנדרו, לא נראה שמותה האפשרי של חברתם מזעזע את עולמם. בעוד שסנדרו, בן זוגה של אנה, וקלודיה חברתה הטובה עסוקים בחיפושים אחריה, ג'וליה מוטרדת מיחסו המזלזל של קורדו בעלה, ופטריציה משוטטת באדישות עם כלב התחש המחובק בידיה, וצופה מהצד בחיפושים אחר אנה. רגש הצער היחיד שמובע הוא על כד עתיק שנמצא על האי, ושריימונדו בחוסר זהירות מפיל מידיו ושובר אותו. מלבד קלודיה, שמותה האפשרי של אנה מזעזע במידה זו או אחרת את עולמה, נראה שכל השאר ממשיכים בחייהם כאילו אנה מעולם לא הייתה.

למרות שבתחילה סנדרו וקלודיה נראים נסערים מהיעלמותה של אנה ומתמקדים בחיפושים אחריה, המהירות שבה יתנחמו זה בזרועותיה של זו צורמת ובעיקר מעלה שאלות לגבי יחסם אל היעלמותה או מותה. בהמשך הסרט, בעוד שנראה שסנדרו כבר שכח מקיומה, תתוודה קלודיה על כך שהיא מפחדת מחזרתה האפשרית של אנה. בסצנה בתחנת הרכבת, שלושה ימים בלבד לאחר היעלמותה של אנה, מתחננת קלודיה בפני סנדרו שיעזוב אותה ולא יבוא בעקבותיה. קלודיה עולה לבדה על הרכבת אך סנדרו מצליח לעלות ברגע האחרון ומצטרף אליה. קלודיה, שלא חשה בנוח, אומרת לו שהיה צריך להקריב את רצונו ולא לבוא אחריה, ועל כך סנדרו עונה לה: "אין לי שום כוונה להקריב את עצמי, זה אידיוטי להקריב את עצמך". בהמשך השיחה ביניהם מתייחסת קלודיה לעובדה ששלושה ימים בלבד עברו מאז שאנה נעלמה, והיא שואלת אותו: "איך יכול להיות שלוקח כל כך מעט זמן להשתנות ולשכוח?". שאלתה של קלודיה וחוסר רצונו של סנדרו להקריב את עצמו בגלל מותה האפשרי של אנה יכולים להתפרש, חמש עשרה שנים בלבד לאחר סיום מלחמת העולם השנייה, כביטוי לקונפליקט אנושי רחב יותר ולשאלה כיצד ניתן להמשיך ולחיות כרגיל אחריה. איך היה אפשר כל כך מהר להשתנות ולשכוח?

ב**הלילה**, טוען ברוס אלדר (Elder), הסצנה שבה מבקרים לידיה וג'ובאני את תומאסו בבית החולים, מדגישה את התכחשותו של ג'ובאני למוות ואת חוסר יכולתה של לידיה להתמודד עמו. ההתכחשות של ג'ואבני מתבטאת בשקר שהוא משקר לחברו באומרו לו שיחלים, בעוד שידוע לו בבירור שמותו קרוב. ג'ובאני ולידיה חסרת המנוחה נמנעים מלגעת בחברם, וכשתומאסו מרגיש כאב חד מבקשת לידיה לקרוא לאחות, ובכך מתגלה בעצם

רצונה לברוח ממראהו של אדם גוסס (Elder 18). הסרט ימשיך לעקוב אחר דמויותיהם של ג׳ובאני ולידיה בהמשך היום ועד לבוקר המחרת. מבית החולים ייסעו השניים להשקת ספרו של ג׳ובאני, ובעוד שנראה שג׳ובאני מבקש להמשיך בחייו הרגילים, נראה שלידיה שוקעת בעצבות ואת ההשקה הצוהלת היא עוזבת לטובת שיטוט ארוך וחסר מטרה ברחובות העיר. לטענת ג׳רמי קאר (Carr), האופן שבו מצולמת לידיה על רקע הארכיטקטורה של העיר חושף אותה ואת האדם בכלל לא רק כבלתי נראים אלא אף ככאלה שקיומם הוכחד; ריבוי ההשתקפויות, שנותנות כביכול אשליה של מרחב, מצמצמות למעשה את העולם אל תוך רחובות ומדרכות (54). עולם זה, שבאמצעות המראות מצטמצם אל תוך הבטון והאבן, מזכיר במידה מסוימת את אבחנתה של גרין לגבי סרטיו של רנה, שבהם אבנים ומראות משרים תחושת קיפאון ובתי קברות (33).

תחושה הדומה לאבחנתה של גרין לגבי סרטיו של רנה, נוצרת ב**הלילה** כבר בתחילת הסצנה המתוארת לעיל, כשהמצלמה עוקבת אחר לידיה בשיטוטיה בחלק המודרני, החדש של העיר, בין מגדלי הזכוכית הגבוהים וקירות הבטון והשיש. לרגעים, דמותה של לידיה בפריים נראית לידם קטנה, אבודה ומאוימת. במרחב העירוני המודרני, זה שנבנה במהירות לאחר המלחמה, משהו מת באדם, משהו בו הלך לאיבוד. המרחב המודרני הקר והמנוכר הפך להיות עבורו מעין בית קברות. כאשר שיטוטה של לידיה נמשך לעבר בניינים ישנים והרוסים שקירותיהם מתפוררים, היא מבחינה בין אוסף של גרוטאות ישנות בשעון שעצר מלכת. תפאורה עירונית זו, שחמש עשרה שנה לאחר המלחמה מהווה מעין עדות להרס ולחורבן שנגרמו בעקבותיה, נדמית גם היא כמעין בית קברות של זיכרונות העבר. נראה כאילו המעבר ממגדלי הזכוכית ומבני הבטון אל ההריסות בא להזכיר את נוכחותו של העבר, שאותו היה כל כך מהר קל ונוח לשכוח. אך את העבר הרי אי אפשר לתקן, ולידיה הנוגעת בידה בקירות המתפוררים מרגישה אבודה. בשיטוט זה בין בית הקברות של ההווה לבין בית הקברות של העבר, הזמן שהמצלמה עוקבת אחריה מורגש לרגעים כאינסופי.

חיזוק לתחושה זו אפשר למצוא אצל גרין, שאבחנה גם בסרטיו של אלן רנה את תנועות המעקב האינסופיות של המצלמה ואת השיטוט ברחובות כביטוי למצב של פוסט טראומה, שבו הרצון לחשיפת העבר הטראומתי נותר עקר (32–33). באופן דומה ניתן לאבחן גם את סצנת השיטוט האינסופית של לידיה, שבה מצבה הנפשי אמנם מושפע ממותו הקרב של תומאסו או מיחסיה המתערערים עם ג׳ובאני, אך נראה כי מצבה המלנכולי מביע כאב וצער עמוקים יותר, שאף היא מחפשת את מקורם. תחושות דומות של עצבות ומלנכוליה מועברות גם בשוטים הארוכים, שבהם מצולמת ויטוריה ב**ליקוי חמה**. דרך השיטוט "החיצוני" של לידיה וויטוריה מביע אנטוניוני את השיטוט "הפנימי" של דמויותיו ואת חיפושן אחרי גאולה אפשרית והיחלצות מתחושת המוות השוררת בעולמן.

שני אלמנטים נוספים שמרמזים על נוכחותו הנעדרת של המוות בסרטיו של אנטוניוני הם הנוף והסביבה המצולמים. בסרטיו קיים קשר הדוק ביניהם לבין מצבן הנפשי של הדמויות. ואכן לטענת קאר אנטוניוני משתמש בנוף ובסביבה באופן יוצא דופן; הם משמשים כחלון לנפש המוטרדת של דמויותיו (50), והמיקום החיצוני שבו הן נמצאות משקף את מצבן הפנימי (51). אל השימוש בנוף או בסביבה המצולמת כביטוי למצב נפשי פנימי מתייחסת גם גרין בנוגע לסרטיו של רנה. לטענתה, ככל שהעולם הופך למרחב נפשי עצום, הקו שמפריד בין

האנושי ללא אנושי נמחק. חפצים, ערים או חדרים מגלמים עבור הדמויות, שאינן יכולות או אינן רוצות לדבר, את מצבן הרגשי המיוסר והרדוף על ידי תחושת המוות (33). בדומה לרנה, גם בסרטיו של אנטוניוני נראה שהשימוש בחפצים ובסביבה החיצונית הוא אמצעי ביטוי למצבן הרגשי/נפשי של הדמויות, ודרכו מועברת גם נוכחותו של המוות. כך למשל בסרט **לאוונטורה** משמש האי השומם ביטוי הן למצבה הנפשי של קלודיה והן לנוכחותו של המוות. באי הצחיח וחסר החיים, רק הכד העתיק יסמל חיים שפעם אולי היו בו. עתה נותרו בו רק השממה, הצמחייה היבשה והרוח – אותה רוח המוות שייתכן שהביאה על אנה את מותה.

בנוכחותו של המוות המתבטאת אצל אנטוניוני באמצעות חפצים, עוסקת גם מייגן ויליאמס (Williams) במאמרה. הסרט **יצרים**, היא טוענת, אוצר בתוכו רגע היסטורי שבו העבר הופך לחפצים הנאספים, רק כדי שבסופו של דבר יושלכו לאשפה (245). **יצרים** הופך את ההיסטוריה לאובייקטים שניתן להחליף או להיפטר מהם, ובכך מאפשר לאדם לשכוח את אירועי מלחמת העולם השנייה (256). דוגמה לכך מוצאת ויליאמס, למשל, בתמונות חסרי הבית שצילם תומאס בבית המחסה, ושמזכירות לטענתה את הניצולים ממחנות הריכוז. התמונות שבוחר הסוכן של תומאס מסמנות את הריק שבו חיים בני האדם לאחר מלחמת העולם השנייה (251).

יחסו של תומאס אל היתכנות הרצח שנקלט בעדשתו, מבטא באופן דומה את מה שטוענת ויליאמס לגבי תמונות חסרי הבית. האפשרות שללא כוונה תיעד, תוך כדי צילום אקראי של זוג נאהבים בפארק, את רציחתו של הגבר, מכניסה לחייו אלמנט של אימה, חרדה ורצון אובססיבי לגלות מה באמת קרה. תומאס מדפיס ומגדיל תמונות רבות נוספות ומסדר אותן כך שיהוו עדות לאירוע שהתרחש, שכן רק הדימוי כאובייקט מודפס יוכל לשמש כהוכחה שהרצח אכן קרה. אך לעומת זאת, גם כשהוא משוכנע שמה שנגלה לעיניו בתמונות הוא גופת הגבר מהפארק, הוא אינו עושה דבר. בסופו של דבר התמונות שהדפיס נגנבות מדירתו. אל הפארק הוא חוזר באותו הלילה, אך הפעם ללא המצלמה, כך שאת הגופה שלכאורה יגלה לא יוכל לתעד. מאוחר יותר, לשאלתו של רון מה בדיוק ראה בפארק, הוא יענה "כלום", ובבוקר למחרת תעלם הגופה כלא הייתה. בשני המקרים המוות שהופך לתמונה מצולמת, כלומר לחפץ, מאפשר לאוחז בתמונה להתבונן בה ממרחק. מאחר שללא הדימוי המצולם המציאות אינה ודאית, מאפשרת התמונה לצופה בה לדעת מה התרחש במציאות בזמן שצולמה. אולם באותה העת ודאות המציאות כאובייקט מאפשרת לצופה להדחיק או להעלים אותה, ובכך גם לשכוח או למחוק כל זכר לקיומה.

ב**המדבר האדום** מתגלה המוות כבר בתחילתו של הסרט, עם הופעתן של הכותרות על רקע פריימים מתחלפים של מה שנראה במטושטש כמו מבנים תעשייתיים ארובות ועשן, כשברקע נשמע סאונד של שירה מלנכולית. בהמשך מצולמים על רקע המפעל התעשייתי קבוצת גברים הנראים כלובשים מדי צבא וקבוצה גדולה של אנשים שמצולמים, שוב במטושטש, ההולכים בשיירה. ג'וליאנה צופה במתרחש, אך מה שמושך יותר מכל את תשומת ליבה הוא גבר האוכל כריך, והיא מבקשת לקנות אותו ממנו. הגבר המופתע נותן את הכריך לג'וליאנה והיא הולכת לאכול את הכריך כשהיא מסתתרת בין שיחים גבוהים ושחורים, הנראים חסרי חיים, הגדלים באדמה שחורה ובוצית. בנה של ג'וליאנה

נעלם מהסצנה, והיא עצמה מצולמת כחיה נרדפת אחוזת חרדה שאוכלת בפחד ומתוך מה שנראה כרעב קיצוני. כשתסתובב לרגע נגלה יחד איתה נוף קודר ומפחיד של אדמה שחורה, שמתוכה מבצבצים שאריות קרטונים, יריעות פלסטיק ומתכת ומתוכם עולה עשן. השילוב בין המבנים התעשייתיים, ארובות העשן, הגברים במדים, שיירת האנשים המטושטשים, הרעב של ג׳וליאנה ומבטה המפוחד כמו גם אדמת העפר השחורה והעשן היוצא ממנה, מעבירים מלבד תחושה מאיימת של מוות אסוציאציה לדימויים מוכרים ממחנות הריכוז ולמוות הספציפי שנקשר אליהם.

סצנת הפתיחה והמשכו של הסרט שיתרכזו בעיקר במצבה הנפשי המעורער של ג׳וליאנה (ששום הסבר לא ניתן למקורו), יציגו את נוכחותה של אותה טראומה, הבאה לידי ביטוי בנוכחותו הנעדרת של המוות כסיבה אפשרית למצבה. דרך דמותה ומצבה הנפשי של ג׳וליאנה מתאר אנטוניוני את המצב הפוסט טראומתי. ג׳וליאנה מנסה לשרוד בעולם הנראה לה מפחיד ומאיים. ארובות העשן, מבני המתכת והפלדה והאנשים שמסביבה מהווים עבורה מקור לחרדה. אולם יותר מכל נראה כי היא מפחדת מהמוות, שרודף אותה, נמצא בתוכה ומושך אותה אליו. לא ברור אם המפגש עם המוות חולל את הטראומה או דווקא, כפי שטוענת קארות׳, החיים לצד חוויה מתמשכת של הינצלות ממנו. בסצנה האחרונה בסרט מבחין ואלריו בעשן הצהוב היוצא מארובות המפעל, ושואל את ג׳וליאנה לפשר צבעו. ג׳וליאנה מסבירה לו שזהו עשן רעיל. ״אם כן״, אומר ואלריו, ״אם הציפור הקטנה עפה דרכו היא מתה״. ״עכשיו״, עונה ג׳וליאנה, ״הציפורים הקטנות כבר יודעות, הן לא עפות משם יותר״. כמו אותה ציפור קטנה שעליה שואל ואלריו, גם מסלול חייה של ג׳וליאנה השתנה לאחר המפגש הטראומתי עם המוות.

מלחמת העולם השנייה לא רק שינתה את האדם אלא גם את היצירה הקולנועית. לטענת זיל דלז׳ (Deleuze), בעולם המפורק שלאחר המלחמה הקולנוע עבר משבר משמעותי שהתבטא בלידתם של ביטויים ודימויים קולנועיים חדשים, והם הפכו למאפייניו של הקולנוע המודרני. אחד מהמאפיינים הללו הוא המעבר מדימוי תנועה (Movement-image) שאפיין את הקולנוע הקלאסי, לדימוי־זמן (Time-image), שבאמצעותו ניתן לבחון בדרך חדשה מספר רב של בעיות המעסיקות את המחשבה המודרנית[4] (xvi). מאפיין נוסף של אותו שבר, טוען דלז׳, הוא היחס אל הגוף. הגוף כבר אינו זה שמהווה מכשול בדרך אל המחשבה, אלא להפך, הוא זה שיש לצלול לתוכו כדי להגיע אל מה שכבר לא ניתן לחשוב עליו. הגוף, טוען דלז׳, הכריח את האדם לחשוב דרכו על מה שהפך לנסתר מהמחשבה, הווה אומר,

4 על פי *Oxford Dictionary of Film Studies*: Movement-Image ו־Time-Image הם מונחים שתבע הפילוסוף ז׳יל דלז׳ כדי לסמן שני שלבים או אופני ביטוי קולנועיים מובחנים. עבור דלז׳ הקולנוע הוא אירוע ולא ייצוג, ולכן יש להבין אותו במונחים של זמן וזמניות. דימוי התנועה, שעל פי דלז׳ שלט בביטוי הקולנועי לפני מלחמת העולם השנייה, מאופיין בקוהרנטיות של המרחב הקולנועי והסיבתיות הזמנית, ותפיסתו נובעת מפעולה ומהיגיון סיבתי. סרטי התמונה פועלים לקראת תוצאה סופית ומציגים דמויות שמביאות את התוצאה. לעומת זאת, דימוי הזמן מאפיין את הקולנוע המודרני שלאחר המלחמה אשר נשלט על ידי תהליכים נפשיים כמו הזיכרון (דימוי הזיכרון) והחלום (דימוי החלום), המתבטאים באמצעות אליפסות זמניות ואי רציפות ומסומנים על ידי חוויה של זמן. לקריאה נוספת בנושא בספרו של דלז׳ *Cinema 2: The Time – Image*.

החיים עצמם (189). לדבריו, בסרטיו של אנטוניוני הגוף העייף והנתון בהמתנה, אינו מופיע עוד כזה שמחולל את התנועה, אלא כזה שבאמצעותו נחשף הזמן (xi). העייפות, ההמתנה ואפילו הייאוש הם אצלו מבעים גופניים, שחושפים את הפנימיות האנושית הנבנית כתגובה להתנסויות שכבר קרו ולאלו שעתידות לבוא. הזמן, כעבר וכעתיד, חודר אל הגוף, והאופן שבו פועל הגוף בהווה מעורר מחשבות כלפיו. לכן הדרמה בסרטיו של אנטוניוני מתבטאת בעייפותו העצומה של הגוף, והיא מציעה לנו לחשוב דרכו על החיים עצמם (Deleuze 189).

היכולת לבטא ולעורר מחשבה מאפיינת את חמשת הסרטים שבהם דנתי במאמר זה ומדגישה את ייחודו של אנטוניוני. לטענת פטר ברונט (Brunette), ייחוד זה מתבטא ביכולתו יוצאת הדופן של אנטוניוני לא רק לבטא את מחשבותיהן של הדמויות בסרטיו, אלא גם לעורר מחשבה בקרב צופיו. עוד גורס ברונט, שסרטיו של אנטוניוני היו לסמל ליצירה קולנועית, שהפכה את הקולנוע מבידור לאמנות היכולה להיות גם מטאפיזית, פילוסופית ולא תמיד בהכרח מובנת (1).

הסיבות שבגינן סרטיו של אנטוניוני לא תמיד מובנים, או להפך – זוכים במובנים רבים ושונים, קשורות ככל הנראה לאופיים המרובד, למורכבותם הרגשית והתמטית, למורכבות המבע הקולנועי אך גם לזו ההיסטורית. העולם שמציג אנטוניוני בסרטיו הוא עולם פצוע, שמנסה להתגבר על המצב הפוסט טראומתי שבו הוא נמצא. לאחר מלחמת העולם השנייה הוא נע בין תקווה לייאוש, בין שפע לריק, בין אוטופיה לדיסטופיה טכנולוגית. בעולמו של אנטוניוני בני האדם בחיפוש אחר אנושיותם, בעיקר סובלים את קיומם, הם מנותקים זה מזה ומעצמם, משוטטים בבדידותם ומתים לבדם. כאלה הם אנה, תומאסו, הגבר שתומאס תיעד במצלמתו, השיכור שמצא את מותו בנהר או ג׳וליאנה שמתמודדת לבדה עם יצר המוות. האופן שבו אנטוניוני משלב את המוות בסרטיו ונוכחותו הנעדרת של מוות נוסף, שמופיע ברמז, שמשוטט כרוח ברחובות הריקים והשקטים, בין המבנים החדשים והריסות העבר ומשתקף בעיניהן הכבויות של הדמויות, הוא לדעתי אותו מוות שלא קיימות מילים לתארו, שלא קיים דימוי שיכול לייצגו. רק השתיקה הולמת עבורו, השתיקה שלעתים נדמית כאינסופית בסרטיו של אנטוניוני.

בשנת 1965 יצא לאור ספרו של אברהם יהושע השל (Heschel) *Who is Man?*. השל, טוען לורנס פרלמן (Perlman), משקף בספרו את המשבר העמוק שחוו האנושות והחשיבה הפילוסופית לאחר הסבל שחווה העולם נוכח זוועות אושוויץ והירושימה. בעקבות סבל זה התגלו כמוטעות ונותצו הנחות היסוד המתייחסות להגדרת האנושיות (9). השל שבחן את המציאות ההיסטורית לאחר אושוויץ והירושימה כינה את המצב האנושי שנוצר ״ליקוי החמה של האנושות״ (Perlman 10). בהופעתו בפסטיבל קאן בשנת 1962 כינה אנטוניוני את הניכור, הייאוש והשממה הרגשית שמופיעה בסרטיו, למרות המצג על פני השטח של שפע והנאה, ״ליקוי החמה של כל הרגשות״(Cardullo 60). מאמר זה נולד מסצנת הסיום בסרט **ליקוי חמה**, שגרמה לי לחשוב על משמעות המוות בחמשת סרטיו של אנטוניוני. נוכחותו של המוות, כפי שביקשתי להציע במאמר זה, מצביעה בסרטים אלה, אם כתת מודע אישי ואם כקולקטיבי, על הטראומה מאותו מוות נורא שלאחר מלחמת העולם השנייה הותירה את הרגשות, את האנושות ואת האנושיות במצב של ליקוי חמה.

ביבליוגרפיה

פרויד, זיגמונד. אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום: אדם טננבאום, עורך: יצחק בנימיני, מהדורה שנייה, רסלניג, 2008.

סאקסטון, ליבי. "שניהם שונאים את ספילברג" מטעם: כתב־עת לספרות ולמחשבה רדיקלית, 2007 עמ׳ 106-204.

Antonioni, Michelangelo. "A Talk with Michelangelo Antonioni on His Work." *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Marsilio, 1996, pp. 21–48.

Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge University Press, 1998.

Carr, Jeremy. "People and Their Places in Antonioni's La Notte." *Cineaction!*, vol. 93, no. 93, CineAction, 2014, pp. 50–52.

Cardullo, Bert. "More from Less: The Movie Aesthetic of Michelangelo Antonioni". *After Neorealism: Italian Filmmakers and their Films; Essays and Interviews*, Bert Cardullo (ed.), Cambridge: Cambridge Scholars 2009. 51–64.

Caruth, Cathy. Introduction. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 1–11.

Chion, Michel. "What a Time It Was! An Essay on Antonioni's *L'eclisse*." *The Soundtrack,* vol. 3, no. 1, Intellect, 2010, pp. 5–9.

Deleuze, Gilles. Preface. *Cinema 2: The Time – Image*, Translated by: Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota, 5 ed, USA, 1997, pp. xi–xv.

Deleuze, Gilles. "Cinema body and brain thought." *Cinema 2: The Time – Image*, Translated by: Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota, 5 ed, USA, 1997.

Elder, R. Bruce. "Antonioni's Tragic Vision: Style, Form and Idea in the Films of Michelangelo Antonioni, with Especial Emphasis on His Masterpiece, "Il Deserto Rosso"." *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 1, no. 2, Film Studies Association of Canada / Association canadienne d'études cinématographiques, 1991, pp. 1–34.

Greene, Naomi. *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema*, Princeton University Press, 1999. ProQuest Ebook Central, https://ebookcentral.proquest.com/lib/tau/detail.action?docID=581597

Hill, Leslie. "Writing Sexual Relation." *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, Routledge, 1993, pp 137–159. *ProQuest Ebook Central*, https://ebookcentral.proquest.com/lib/tau/detail.action?docID=178152.

Kristeva, Julia, and Katharine A. Jensen. "The Pain of Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras." *PMLA*, vol. 102, no. 2, Modern Language Association of America, 1987, pp. 138–52.

Kristeva, Julia. "On Melancholic Imagination." *Postmodernism and Continental Philosophy*, Hugh J. Silverman, and Donn Welton State University of New York Press, 1988, pp.12–26.

Luzzi, Joseph. "The End of the Affair: Rossellini and Antonioni after Neorealism." *Raritan*, vol. 33, no. 1, Raritan: A Quarterly Review, 2013, pp. 105–19.

Kuhn, Annette & Guy Westwell. "Movement-image/Time-image." *Oxford Dictionary of Film studies*, Oxford University Press, 2012. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0453.

Perlman, Lawrence. "Are Philosophy and Religion Possible after Auschwitz and Hiroshima?" *The Eclipse of Humanity: Heschel's Critique of Heidegger*, De Gruyter,2016, pp.9–32.

Sobchack, Vivian. “Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary.” *Quarterly Review of Film Studies*, vol.9, no.4, 1984, pp. 283–300.

Tomlinson, Hugh & Robert Galeta. Translator’s Introduction. *Cinema 2: The Time – Image*, Translated by: Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota, 5 ed, USA, 1997, pp. xv–xviii.

White, Hayden. “The Modernist Event.” *Figural Realism: Studies in The Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 66–87.

Williams, Megan. “A Surface of Forgetting: The Object of History in Michaelangelo Antonioni’s Blowup.” *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 17, no. 3, Taylor & Francis Group, 2000, pp. 245–59.

פילמוגרפיה

Blowup. Directed by Michelangelo Antonioni, England/Italy, 1966.

Red Desert. Directed by Michelangelo Antonioni, Italy, 1964.

The Adventure. Directed by Michelangelo Antonioni, Italy, 1960.

The Eclipse. Directed by Michelangelo Antonioni, Italy, 1962.

The Night. Directed by Michelangelo Antonioni, Italy, 1961.

תם וינטראוב לוק

על האיש שהפך את אלאור אזריה לויראלי

למרות שבסרט אנחנו ארבעה: שני ההרוגים הפלסטינים, החייל הישראלי אזריה, ואני הצלם – בדיון הציבורי זה היה רק אזריה. אפילו בראיונות שסיקרו את האירוע לא שאלו מה המסר שלי. הם התמקדו בשאלות שלהם. הם רואים אותנו רק כרקע של האירוע ואישית אותי זה מכעיס. אבל עדיין, אני הולך כל יום בחברון עם מצלמת הווידאו שלי.

כך מתרעם עימאד אבו־שמסייה, פלסטיני תושב חברון, האיש שצילם את הסרטון המפורסם המתעד את החייל אלאור אזריה יורה למוות בפלסטיני עבד אל־פתאח א־שריף, שתקף בסכין חיילים ישראלים. את הדברים אמר אבו־שמסייה לד"ר רותי גינזבורג בשיחה שערכה עימו, ומדבריו משתמע כי הוא רואה בעצמו צד נוכח בסיפור, אחד מתוך ארבעה, בעוד שבסיקור הפרשה – ההתייחסויות היו כמעט לאזריה בלבד.

הסרטון[1] מורכב משוט אחד ארוך. ניכר כי צולם ממרחק יחסית רב, כאשר המצלמה מעט רועדת. בשטח נראים שלושה אמבולנסים, כעשרה חיילים עומדים, וכמה אזרחים. על הקרקע שוכב אדם לבוש שחור. אז מגיע חייל נוסף – אזריה, נעמד ליד אחד החיילים, מכוון את נשקו מעלה וטוען אותו. הוא צועד כמה צעדים קדימה, אומר משהו לחיילים האחרים הנמצאים בקרבתו, ואז יורה לעבר האדם השכוב. אז נוסע אחד האמבולנסים מהמקום, מסתיר לרגע קצר את המחבל הירוי מהעדשה, וכשהוא חולף – מתקרבת המצלמה בזום אין, וחושפת את ראשו המדמם של א־שריף על הקרקע.

כך נולדה אחת הפרשות המסעירות בתולדות ישראל. לאחר פרסום הסרטון התעוררו תגובות בקרב הציבור הישראלי וגם מעבר לים; הפגנות תמיכה ב"ילד של כולנו" והפגנות התנגדות למעשה של "החייל היורה" התקיימו בשלבים שונים של ההליך המשפטי, והפרשה מילאה את כותרות העיתונים ומהדורות החדשות במשך זמן רב. נדמה כי המקרה הציף שסעים חברתיים ופוליטיים עמוקים, ולעניינו של מאמר זה – פעולת הצילום של אבו־שמסייה הכתה גלים במשך זמן רב. לפני שאצלול לטענתי, אבקש להדגיש כי עניינו של מאמר זה אינו בוויכוח סביב המעשה של אזריה. אני משערת כי כל קורא, לשמע צירוף המילים "פרשת אלאור אזריה", מציב עצמו בעמדה פוליטית מסוימת, ואף עולים בו רגשות שונים. אינספור רבים וטובים ממני דנו בצידו הישראלי של הסיפור מבחינה משפטית, פוליטית, מוסרית, חברתית ועוד. אני מבקשת להניח לכל אלה, ולשאול שאלה "קולנועית" יותר. במאמר אבקש לבחון את מעמדו של אבו־שמסייה כמתעד, ואבקש לדון במשמעות

1 לצפייה בסרטון – https://www.youtube.com/watch?v=K8WNxbNh3eg.

של תביעתו לקבל הכרה ולהנכיח עצמו כצלם וכצד בפרשה. אני מבקשת לטעון כי לא מדובר במעשה אקראי, אלא בפעולה בעלת ערך אזרחי ודוקומנטרי, החל בשלב הכוונה וכלה בשלב ההפצה של הסרטון. במעשה הצילום של אבו־שמסייה, כך אטען, יש רבדים של עשייה דוקו־אקטיביסטית ופוליטית, וצילום הסרטון הוא ביטוי למעשה אזרחי מחאתי ודוגמה ליכולתו של הדימוי הוויזואלי לייצר שרשרת של פעולות ותגובות ב"מציאות". אפשר אף להרחיק מעט יותר, ולראות בפעילותו של אבו־שמסייה מעין צורה בוסרית ומוגבלת של יצירה דוקומנטרית.

ראשית, נחזור לתחילת הפרשה. ב־24 במרץ 2016 הגיעו עבד־אל פתח יוסרי א־שריף ורמזי עזיז א־קסאוורי תמימי, בני 21, תושבי חברון, לעמדת צה"ל ליד שכונת תל רומיידה, כשהם חמושים בסכינים. השניים דקרו חייל ופצעו אותו באורח קל, ואז נורו על ידו ועל ידי מפקדו. תמימי נהרג, ואילו א־שריף נפצע באורח קשה ושכב על הקרקע. על פי התחקיר, שש דקות לאחר האירוע ירה סמל אלאור אזריה בראשו של א־שריף השכוב והרג אותו.[2]

האם מה שייחד את פרשת אלאור אזריה היה צילום האירוע, או שהמקרה היה מכה גלים גם ללא תיעודו של אבו־שמסייה? במאמרו "לוח עדות", טוען חיים דעואל לוסקי כי הצילום הוא שייחד את האירוע (87). הוא מצטט את בועז ביסמוט, עורך "ישראל היום", באומרו: "כבר היו מקרים כאלו בעבר. תיעוד המקרה הרשיע את אזריה עוד לפני תחילת המשפט. הצילומים כתבו את פסק הדין. בלי הצילומים זה היה נגמר אחרת". אתר ארגון **שוברים שתיקה** עשוי לחזק את הטענה הזו: כשעוברים על עדויות באתר הארגון, ניתן למצוא לא מעט כאלו שניתנו בעילום שם, תחת הקטגוריה "וידוא הריגה". אותם טקסטים מתארים מקרים שלכאורה עושים רושם דומה. לדוגמה, העדות הזו משנת 2014, בה מספר חייל ששירת באזור צפון רצועת עזה:

> אני עליתי למעלה לחלון כדי לראות מה קורה שם וראיתי שיש מישהו זקן ששוכב על הרצפה, ירו בו ברגל והוא פצוע. זה היה מחריד, הפציעה הייתה מחרידה, ובעיניי הוא היה נראה או מת או מחוסר הכרה. אז ירדנו למטה ואמרנו לכל הכוח הזה, שהם היו באמת לא נורמליים: "מספיק, אין מה לירות בו, תירגעו, הוא מת". והיה ויכוח [בין החיילים] "מאיפה אתה מבין בענייני מתים? מה, אתה דוקטור?" אחר כך יצא מישהו מהפלוגה שלי וירה בו עוד פעם.

בעדויות נוספות באתר ניתן לקרוא עוד על נוהל וידוא ההריגה השנוי במחלוקת.[3]

לא רק עדויות באתר **שוברים שתיקה**, גם עדויות הקשורות ישירות למשפט אזריה מצביעות על כך שלתיעוד המקרה הייתה השפעה מכרעת. האלוף במילואים עוזי דיין, ששימש עד מטעם ההגנה של אזריה, סיפר בראיון שנערך עמו **ברדיו דרום**:

> היה לי מקרה דומה אפילו יותר חמור, הרבה יותר חמור, כי נהרגו בו חמישה פלסטינים על ידי לוחמים של הצנחנים במעבר תרקומיא, שלא רק שהם לא היו טרוריסטים, הם גם לא היו שב"חים, הם היו אנשים שחזרו מעבודה בישראל

2 (סמל אלאור אזריה ב' התובע הצבאי הראשי, 83).

3 https://www.shovrimshtika.org/testimonies/database/?ci=154.

> והייתה שם איזו אי הבנה... אמרתי, עכשיו שלושה ימים אתם עושים ועדת חקירה, נותנים לי את התוצאות שלה. לא פצ"ר ולא מצ"ח ולא אף אחד. ראיתי את התוצאות, החיילים אפילו לא עמדו למשפט. היום המצב שונה **במובן שיש מיד תמונות**[4] והתקשורת כולה עוסקת, יש לחץ נורא גדול על מקבלי ההחלטות.[5]

גם אבו־שמסייה עצמו סבור כי התיעוד היה מכריע במקרה הזה. הוא צוטט בראיון באומרו כך: "אני יודע שאלמלא הצילום אף אחד לא היה נעצר, והחיים היו נמשכים כרגיל. עובדה שלאחר ההוצאה להורג אף אחד בשטח לא התרגש".[6] עמירה הס כתבה ב**הארץ**, לאחר שיחה עם אבו־שמסייה: "על אף שבחצי השנה האחרונה שבים הפלסטינים וטוענים שעשרות צעירים החשודים בדקירת חיילים ואזרחים ישראלים הוצאו להורג בלא הצדקה, אמר אבו־שמסייה: 'אני לא ציפיתי לראות במו עיני הוצאה להורג'".[7]

גם אם לא ניתן לומר בוודאות כי מקרה אזריה אינו יחיד מסוגו בשנים האחרונות, אין ויכוח כי הסרטון שצולם הוא שהביא לפרסום הפרשה. הסרטון שצילם אבו־שמסייה מאחד הגגות באזור, אף הפך בהמשך לראייה מכרעת בבית המשפט. ד"ר רותי גינזבורג מצביעה בתמיהה על העובדה, כי מאז שנת 2007 רק שני תיעודים (פוטג'ים כלשונה) שצולמו בשטחים הפכו לעדות בבית המשפט: הראשון הוא מקרה שבו נורה ברגלו המפגין אשרף אבו־רחמה, כשהפגין נגד הקמת הגדר בכפר נעלין.[8] המקרה תועד והגיע לבית משפט צבאי. המקרה השני הינו כאמור פרשת אלאור אזריה, פרשה שיצרה סערה ציבורית ופוליטית רחבה, ואשר בסופה הורשע אזריה בהריגה בבית משפט צבאי. הוא נידון לשמונה־עשר חודשי מאסר בפועל ושנים־עשר חודשים על תנאי והורדה לדרגת טוראי; לאחר תשעה חודשי מאסר שוחרר מהכלא.

אבקש אפוא לתאר את התגלגלות האירועים שהביאה לתיעוד החריג. דרך אותה השתלשלות העניינים, אני סבורה כי ניתן ללמוד שאבו־שמסייה לא צילם את האירוע כעובר אורח אקראי, אלא היה פעיל והתאמץ לתעד הפרת זכויות אזרח של פלסטינים בידי הריבון ושלוחיו. באתר **אל מוניטור** פרסם שלומי אלדר ראיון שערך עם אבו־שמסייה, ובו סיפר על קורותיו בשנים שקדמו לפרשה. לדבריו, החל לצלם עבור ארגון **בצלם** בחברון כחמש שנים לפני המקרה, כלומר בשנת 2011. הטריגר היה אירוע שבו מתנחלים בשכונת תל רומיידה רגמו באבנים את בתו, אז בת 13, כשהייתה בדרכה מבית הספר לביתה. היא נפצעה בפניה באורח בינוני ונזקקה לטיפול רפואי. תחקירן ארגון **בצלם** שהגיע לביתו של אבו־שמסייה וגבה ממנו עדות אודות האירוע, הציע לו לצלם מעתה ואילך אירועים אלימים שהוא עד להם, והוא הסכים מיד. כך החל אבו־שמסייה להיות מתעד של **בצלם**, ונהג להסתובב בחברון כשהוא נושא איתו את מצלמת הוידאו שלו, שקיבל מהארגון.

---

4 ההדגשה של הכותבת.

5 לאחר הראיון ציטוטו של דיין הופיע בכלי תקשורת שונים, כאן מצוטט אצל מרום.

6 מצוטט אצל אלדר.

7 מצוטט אצל הס.

8 ראו בג"ץ 7195/08 – אבו רחמה ואח' נ' תא"ל אביחי מנדלבליט הפרקליט הצבאי הראשי פסק דין.

תיעוד המשמש ככלי מחאה אזרחי אינו דבר חדש. גינזבורג מצביעה על תנועה הולכת וגדלה בעולם של ארגוני זכויות אדם, המכשירים מתנדבים להיות מתעדים. למשל, הארגון הבינלאומי *Witness*, שמושבו בניו יורק, הוא ארגון ללא מטרות רווח אשר מכשיר מתנדבים לתיעוד הפרות של זכויות אדם. הטריגר להקמת הארגון היה תיעוד מעצרו האלים והברוטלי של רודני קינג על ידי שוטרים בשנת 1992 בלוס אנג׳לס. ג׳ורג׳ הולידיי, עובר אורח שחלף במקום, צילם את האירוע האלים – והדבר הוביל לגל מהומות חסר תקדים, במחאה על אלימות משטרתית נגד אפרו־אמריקנים. ארגון **בצלם**, כאמור, עושה דבר דומה ומכשיר פעילים פלסטיניים להיות מתעדים, במסגרת פרויקט הנקרא "חמושים במצלמות". **בצלם** אף זכו על מיזם זה בפרס הבריטי "One World Media", בשנת 2009. גינזבורג מדגישה כי לתיעוד האזרחי ישנם כמה רבדים של חשיבות: מלבד התוצרים עצמם, נוצר חיבור בין האנשים שבשטח, התושבים המתעדים, לבין מומחים בזכויות אדם ומשפטנים. כך, מלבד לימוד טכני של מצלמת הוידאו, מקבלים הפעילים גם מידע על זכויותיהם. אנשי הארגון מלמדים את הפעילים מה כדאי לצלם, ובעצם בכך מעניקים להם "שפה" חדשה, שפת זכויות האדם, המסייעת להם להבחין במקרים שמתבצעת בהם הפרה של זכויות בסיסיות אלו.

נשוב לאבו־שמסייה – בזמן תיעוד הירי בא־שריף כבר היה בעל ניסיון של כחמש שנים כמתעד של **בצלם**. בצעירותו אף למד צילום וביקש לעסוק בכך, אך הוא מספר כי הדבר נמנע ממנו בשל נכות שממנה הוא סובל: "בגיל 15.5 התחביב שלי היה צילום, למדתי שנתיים בירושלים וניסיתי להתפרנס מזה בחברון... אבל החברה הערבית לא יכולה לקבל אדם עם בעיה ברגל כמו שלי כצלם. עד היום אני זוכר מה שאמרו לי שהתמונות שלי יצאו עקומות בגלל הבעיה שלי ברגל".[9] ואף שלא התפרנס מצילום, התיעוד עבור **בצלם** העניק לאבו־שמסייה מעמד של צלם בקרב מכריו. בראיון הוא מספר, כי עד מהרה הפך לדמות מוכרת בשכונה, וכי תושבי האזור החלו לראות בו בר־סמכא, וקראו לו כאשר ראו אירוע אשר לדעתם יש לתעד. כך הוא מצוטט **באל־מוניטור**: "כשאני מגיע עם מצלמה הצבא מתנהג אחרת. הם [החיילים] מבינים את כוחו של הצילום ואת משמעות נוכחותה של מצלמה בשטח. המצלמה הפכה לאמצעי הרתעה. לאט לאט אף הבנו דבר חשוב נוסף – התחלנו להאמין שהמצלמה היא הנשק שלנו להגן על זכויותינו".

אבו־שמסייה משווה את המצלמה לכלי נשק, רעיון שמעניין לבחון במיוחד באזורי סכסוך. סוזן סונאטג (Sontag) עושה השוואה דומה וכותבת כי אף שהמצלמה אינה רצחנית כמו הרובה, יש משהו טורפני במעשה הצילום. לטענתה, אם המצלמה היא סובלימציה של הרובה, אזי הצילום עשוי להיות סובלימציה של רצח, רצח־רך (19). רגב נתנזון מרחיב בנושא ומתייחס באופן ספציפי לשדה הפוליטי בישראל: הוא דן בפרקטיקות הצילום בשטחים ובייצוג החזותי של הכיבוש. הוא כותב, בין השאר, כי החיילים הישראלים המורגלים להביט דרך כוונות – מסרבים להיות "תוצר של עבודתם שלהם" ולעמוד בפוזיציה המנוגדת. החיילים בעצם מסרבים להפוך להיות המושא למבט, ולא אלו המביטים דרך הכוונות, משום שבכך הם מאבדים את מעמדם כמכוני המציאות. נתנזון מוסיף ומציע כי היפוך זווית הראייה וההפיכה של החיילים מצופים לנצפים, אלו נתפסים בעיניהם כתקיפה (142).

9 מצוטט אצל מוסקו.

אין מדובר בדיון תיאורטי השייך לאקדמיה בלבד; זהו עניין שצף ועולה בשטח ושייך גם לזירה הציבורית והפוליטית. בכנסת עלתה לפני כמה שנים הצעת החוק המבקשת לאסור על תיעוד חיילים בעת מילוי תפקידם. ההצעה, שעלתה לקריאה טרומית בשנת 2018, הוגשה על ידי כמה חברי כנסת ממפלגת "ישראל ביתנו".[10] אף שנראה כי היא מעלה אבק במרתפי הכנסת (היא מחכה לקריאה ראשונה כבר שנים), מעניין לקרוא אותה בהקשר של פרשת אזריה. בדברי ההסבר נכתב כי מטרת ההצעה היא למנוע "ערעור של רוח החיילים" ולשמור על ביטחון ישראל:

> כבר שנים רבות שמדינת ישראל עדה לתופעה מדאיגה של תיעוד חיילי צה"ל, באמצעות צילומי וידאו וסטילס והקלטות שמע, על ידי ארגונים אנטי־ישראליים ופרו־פלסטיניים, כגון: 'בצלם'... במקרים רבים, הארגונים מבלים ימים שלמים בסמוך לחיילי צה"ל בהמתנה קצרת רוח לפעילות שניתן לתעד בצורה מוטה ומגמתית ובאמצעותה להטיל קלון על חיילי צה"ל. התיעוד נעשה לרוב תוך הפרעה לפעילותם השוטפת והמבצעית של חיילי צה"ל, ולעיתים אף תוך הטחת האשמות ועלבונות בפניהם. כאמור, התיעוד הוא מגמתי וערוך בצורה חד־צדדית, שמטרתו אחת – לערער את רוח חיילי צה"ל ותושבי ישראל.
>
> מרבית הארגונים הללו נתמכים על ידי עמותות, ארגונים וממשלות בעלות תפיסות וסדר יום אנטי ישראליים מובהקים, המשתמשים בתכנים המגמתיים האלה לשם פגיעה במדינת ישראל ובביטחונה. על כן, מטרת החוק המוצע היא לאסור לאלתר את פעולות התיעוד של חיילי צה"ל, למען ביטחונה של מדינת ישראל (הצעת חוק העונשין. תיקון – איסור תיעוד של חיילי צה"ל, התעש"ח-2018).

הצעת החוק, הקובעת עד 5 שנות מאסר למתעד, נותרה כאמור בגדר הצעה; אך במציאות הכאוטית של חברון נראה כי אין צורך בחוק על מנת להעניש. אבו־שמסייה סיפר כי לאחר פרסום הסרטון החלו איומים על חייו, ככל הנראה מצד מתנחלים תושבי השכונה: "האיומים החלו בטלפון. קיבלתי לסלולרי שלי שיחה ממספר חסוי. הדובר שאל אותי: 'אתה עימאד אבו־שמסייה?'. כשעניתי בחיוב הוא אמר לי: 'נהרוג אותך, נשרוף אותך ואת משפחתך אם לא תצא מתל רומיידה'".[11] בהמשך הוסיף אבו־שמסייה, כי ביום שלאחר פרסום הסרטון אף הגיעה קבוצת מתנחלים לביתו, השליכו על הבית אבנים ואיימו לשרוף אותו. ברשתות החברתיות, הוא טוען, הועלתה תמונה שלו עם הכיתוב: "מבוקש" באנגלית, ומשפט בעברית: "זה הכלב עימאד אבו־שמסייה שצילם את החייל הישראלי, יש לגמור אותו". בפוסט בעמוד הפייסבוק של ארגון **בצלם** נכתב כי הארגון פנה למפקדי צה"ל באזור ולמשטרה בבקשה להגן על חייו של אבו־שמסייה. אבו־שמסייה טוען כי במשטרה זלזלו בתלונה שהגיש, וביטלו את דבריו בטענה כי מדובר באיומי סרק. הוא מצידו סיפר, כי הוא מפחד לעזוב את משפחתו וממעט לצאת מביתו.

10 ראו הצעת חוק העונשין. תיקון – איסור תיעוד של חיילי צה"ל, התעש"ח-2018.

11 אבו שמסייה מצוטט אצל אלדר.

נראה כי חייו של עימאד אבו־שמסייה השתנו לאחר פרסום התיעוד. עם זאת, כפי שצוטט, הוא מוחה על השתלשלות האירועים לאחר מכן, וטוען במובן מסוים כי מעמדו כמתעד וכצד בסיפור – נשלל ממנו: "...אפילו בראיונות שסיקרו את האירוע לא שאלו מה המסר שלי. הם התמקדו בשאלות שלהם. הם רואים אותנו רק כרקע של האירוע ואישית אותי זה מכעיס". ננסה להמשיך ולרדת לעומקו של התסכול ולבקשתו של אבו־שמסייה להכרה כצלם של הסרטון. אריאלה אזולאי, בספרה "האמנה האזרחית של הצילום", מציעה תיאוריה פוליטית שלפיה ניתן לראות בצילום פעולה אזרחית הקושרת בין כל נתיני הריבון, לרבות אזרחים ומי שאינם אזרחים. היא מתמקדת בצילום סטילס בשטחים, ומציעה חיבור דרכו בין האזרחים הישראלים לפלסטינים שאינם אזרחים. לטענתה, גם אזרחים וגם לא־אזרחים הם אזרחים באומת הצילום, מעין מרחב בדיוני שמאפשר היווצרות של קשר בלתי אמצעי בין נשלטים, קשר שאינו תלוי בריבון, במדינה (95). שלילת אזרחותם של הפלסטינים אינה אפיון מקרי של מצבם, אלא היא צורת ההשתייכות שלהם למדינה: שייכות על דרך השלילה וההרחקה (53). היעדר אזרחותם של הפלסטינים פוגע ביכולת להפוך את סבלם לדבר שניתן לדרוש דרישות בגינו, ולכן, כלשונה: "...האסון המאיים לפגוע בהם מנוקה ממימד של דחיפות" (195). במילים אחרות: תיעוד של פלסטינים הסובלים מאי צדק, עוני, אלימות לא מידתית, תנאי מחייה ירודים וכו' וכו' – לא ייתפס כדבר "דחוף" שיש לטפל בו "מיד" ולמנוע את הישנותו. אוכלוסיית הפלסטינים, מעצם היותם לא־אזרחים, נתונים לסבל רב יותר ולחוסר מחויבות של הריבון כלפיהם וכלפי מצבם.

אנסה לפתח את קו המחשבה הזה בהקשר של פרשת אזריה: בולט מאוד בסרטון היעדר ממד הדחיפות בטיפול בא־שריף השכוב על הקרקע. על החיילים נאסר להתקרב אליו, עד אשר מגיע צוות המוכשר לבדוק אם הוא נושא עליו מטען חבלה. החיילים אכן לא ניגשים לא־שריף הגוסס, כפי שנראה בסרטון – דקות ארוכות חולפות והוא נותר מדמם על הקרקע. מתנחלים שהיו בזירה אף הגדילו לעשות וצילמו אותו בגסיסתו, תיעודים שהגיעו אף הם לבית המשפט. גינזבורג משתמשת אף היא במינוח "דחיפות" בהתייחסה לאותה הסיטואציה, אך היא מפנה את מבטה דווקא לאופן הצילום עצמו: היא טוענת כי ניתן היה לחוש בדחיפות שבצילום הרועד והלא יציב, ואומרת כי ניתן להסיק, שאותה תחושת דחיפות היא שהניעה את אבו־שמסייה לרוץ עם מצלמתו ולתעד את האירוע החריג. בתחושת הדחיפות דנה אזולאי בהרחבה בספרה, ומתייחסת בין השאר בהקשר זה לתצלום של אלכס ליבק שצולם בחברון (תצלום 1):

> מעת לעת, לעיתים נדירות למדי, מתפרסמים תצלומים שמהם קשה למחוק את הדחיפות. כזה הוא תצלומו של אלכס ליבק שצולם בשנת 2000 בחברון. הבחור הפלסטיני שוכב על בטנו באמצע הכביש, שלולית דם הולכת ומתפשטת תחת ברכו שמאלית, איש אינו מורשה לגשת אליו, לתת לו טיפול רפואי, ומי שמורשה משתהה, אוחז בנשקו... הפלסטיני השוכב על הארץ מבין שאין מי שיכיר עכשיו בדחיפות מצבו... התצלום הוא עדות דוממת להשהיית הדחיפות גם כשנדמה שאי אפשר לסלקה (אזולאי 83).

תצלום 1. אלכס ליבק, חברון, 2000

תצלום 2. מתוך סרטון הירי, עימאד אבו־שמסייה, 2016

אותה "השהיית דחיפות שלא ניתן לסלקה" נמצאת גם בתיעודו של אבו־שמסייה. לפי אזולאי, כאמור, כאשר צילום מצליח להביע את אותה השהיית דחיפות, מדובר בדבר "נדיר למדי", כלשונה. אם משווים בין סרטון הירי של אזריה בא־שריף (תצלום 2) לתצלומו של ליבק – ניתן למצוא דמיון ויזואלי רב בין התיעודים. בשני המקרים שוכבים פלסטינים לבושים שחור על הכביש, פעם על הגב, פעם על הבטן. בשני המקרים עומדים מעליהם חייל/ים ומביטים בהם, בלי לגשת אליהם. בשני המקרים ניתן לשער כי אם היה מדובר בישראלי השכוב על הקרקע, ולא משנה מה עשה ומה הובילו לשם – תחושת דחיפות לפעול לא הייתה נעדרת מהתיעוד כפי שהיא נעדרת כאן. גם אבו־שמסייה, כפי שצוטט קודם, אמר כי הנוכחים הגיבו באדישות להוצאה להורג.[12]

12 מצוטט אצל אלדר.

אזולאי מציינת כי הפלסטינים, בתור לא־אזרחים, מוּצָאִים אל מחוץ למשחק הפוליטי, ולא מקבלים את הזכות לקחת חלק במשא ומתן בין הצודק ללא צודק (אזולאי 141). הפלסטינים משתתפים במשחק זה בשוליים, בערוצים חלופיים כלשונה, שבהם הם יכולים להציב עצמם כשחקנים. ואני שואלת, האין זה מה שמבקש לעשות אבו־שמסייה? האין הוא מבקש להיות שחקן במשחק הפוליטי, ולהשמיע את קולו? מדבריו הקצרים משתמע שכן. אך על אף שצילם את אחד התיעודים המרעישים ביותר בתולדות ישראל, נשמע כי הוא חש ששללו ממנו את ההכרה כשחקן לגיטימי בשדה, ככזה שיש לו זכות לקחת חלק במשא ומתן, ולהביע את דעתו לגבי מה שצודק למה שאינו צודק (אציין כי הוא הדגיש שלדעתו א־שריף היה צריך לעמוד לדין על כך שדקר חייל; אך כי אסור היה להוציאו להורג ללא משפט[13]).

אזולאי סבורה כי הצילום נושא את חותם הפגיעה במצולם וממסגר אותה כמושא להתערבות (142). במילים אחרות, בתצלומים המתעדים פגיעה יש קריאה לפעולה והתערבות של הצופה, שהינו אזרח באומת־הצילום, ודרישה מהריבון לתת דין וחשבון על הפגיעה. התצלום לדידה נוכח בעולם כחפץ, כתוצר של עבודה, אולם מבחינה אונטולוגית הוא דומה יותר למעשה (action), "התצלום פועל ומפעיל, והאופן שבו המעשה שלו יתגלגל באחרים אינו צפוי" (אזולאי 137).

כאשר פלסטינים מתעדים בשטחים את האינטראקציה עם חיילי צה"ל ועם כוחות הביטחון הישראליים, או לחלופין את תנאי חייהם, הם מבקשים להציג את העוולות ואת חוסר הצדק שהם חווים ביומיום. התיעודים שלהם הם קריאה לפעולה ודרישה לשינוי מצבם. אך הפגיעה בפלסטינים, גם המתועדת, היא על פי רוב כזאת שאינה גוררת בעקבותיה עונש כלשהו. יתרה מכך – היא בקושי נתפסת כפגיעה שיש להתייחס אליה והיא אינה מייצרת דחיפות (אזולאי 195). ואולם במקרה אזריה, באופן חריג, הדחיפות לטפל בא־שריף אמנם לא הייתה קיימת בשטח, אך התיעוד עצמו ללא ספק עורר סערה רחבה. תיעוד הפגיעה בפלסטינים כן גרר עונש מצד המערכת, ואזריה נשפט ונשלח למאסר. לכן מעשה התיעוד של אבו־שמסייה נושא משמעות כפעולה אזרחית ייחודית, דבר יוצא דופן בשדה הישראלי־פלסטיני, שבו רוב התיעודים מסוג זה אינם "נושאים פרי" ואינם מייצרים שרשרת של תגובות.

כאמור, תוצאות התיעוד הזה חריגות בנוף התצלומים המתעדים פגיעה בפלסטינים. האם מה שמבקש אבו־שמסייה הוא "קרדיט" על הישגו? האם בדבריו הוא מבקש כי נכיר **בבעלותו** על הסרטון? אני ודאי איני טוענת כי הצילום עצמו **שייך** לאבו־שמסייה. משמעותו של הדימוי הצילומי, לפי אזולאי, אינה יכולה להיות בבעלותו של איש (15). עם זאת, אני מבקשת לטעון כי פעולת הצילום שלו היא תוצר של ניסיון רב, והיא **הישג** במונחים של אזולאי. זהו הישג בשדה הפוליטי הרואה בצילום פעולה אזרחית ויצירת קשר בלתי אמצעי בין נתיני הריבון, האזרחים והלא־אזרחים. מדובר אף בהישג יוצא דופן, שכמובן כמו בכל תיעוד של אירוע חריג היה בו מן המזל, כלומר – לולא שהה אבו־שמסייה במקום הנכון ובזמן הנכון, לא היה מתעד את הדבר. אך לא מדובר רק במזל – אלא בפעולה שמאחוריה היו כוונה, תכנון ודרישה להתערבות הצופה.

13 אבו־שמסייה מצוטט אצל אלדר.

אך יהיה הצילום הישג תיעודי ככל שיהיה, סרטון הירי שצילם אבו־שמסייה אינו יצירה דוקומנטרית. באופיו הוא תיעוד, ותיעוד חשוב שהכה גלים, אך יהיה זה מרחיק לכת לנסות לראות בו יצירה דוקומנטרית של ממש. בהבדל בין "תיעוד" ל"תיעודי" דן בהרחבה פיליפ רוזן (Rosen). הוא טוען בין השאר, כי יצירה דוקומנטרית שונה מתיעוד חדשותי או אחר, בכך שיש מאחוריה כוונה וארגון מחדש של המציאות (65). רוזן דן בהרחבה בתיעוד ההתנקשות בנשיא ארצות הברית ג'ון פ. קנדי (Kennedy), בטקסס, בשנת 1963. את ההתנקשות עצמה תיעד אברהם זפרודר במצלמת חובבים, 8 מ"מ, כשהיה אחד הצופים בשיירת הנשיא בדאלאס. התיעוד, שאורכו 26.6 שניות, הפך לאחד החשובים ביותר בהיסטוריה. זוהי כמובן דוגמה לתיעוד, להבדיל מיצירה דוקומנטרית. אף שיש דמיון רב בין התיעוד של זפרודר לזה של אבו־שמסייה, אני מבקשת להאיר דווקא את השוני ביניהם: בפעולת התיעוד של אבו־שמסייה יש יותר מאשר בפעולתו של זפרודר, וגם יותר מאשר בפעולתם של מרבית הצלמים שתיעדו אירועים היסטוריים, בקנה מידה כזה או אחר. השוני העיקרי, לדעתי, מצוי בניסיוני של אבו־שמסייה ובהתכוונות שלו לייצר קריאה לפעולה. טרם פעולת הצילום של אבו־שמסייה הייתה כוונה והיה תכנון, שני מאפיינים הלקוחים מהשדה ה"תיעודי" יותר מאשר משדה ה"תיעוד". נכון, הסרטון לא נערך ולא ניתנה לו פרשנות, הוא כפי שהוא מאוד "גס" – שוט אחד ארוך שצולם במצלמת חובבים, מעט זום־אין פנימה, אך ללא "טיפול יצירתי" נוסף. הסרטון דורש פרשנות נוספת ודברי הסבר (60), לכן הוא נותר בגדר "תיעוד" (document) וחוזקו מצוי בכוחו להוכיח את שאירע, ומעל לכל – באינדקסיאליות שלו. אך האם זה אומר שאין שום משמעות לכוונת הצלם, לניסיון ולמאמצים שלו לתעד משהו בעל ערך? האם אין הדבר דומה, ולו במעט, לפעילותו של יוצר דוקומנטרי התר אחר סיפור בתחום מסוים? פעמים רבות יוצרים דוקומנטריים בוחרים לעצמם נושא, או תחום לטיפול, ומעידים כי ידעו היכן להתחיל את הסרט, אך לא כיצד יסתיים. כך גם אבו־שמסייה מסתובב שנים עם מצלמתו בחברון, ומבקש לתעד חוסר־צדק ואלימות בעירו. הוא מבקש לקרוא את הצופים לפעולה ולשינוי חברתי.

פרסום הסרטון, כאמור, יצר שרשרת של פעולות ותגובות. הפגנות תמיכה, קריאה לוועדות חקירה, שיח ער ברשתות החברתיות, בעיתונות המקומית והעולמית, התבטאויות של פוליטיקאים, וכמובן העמדה לדין וגזירת עונש מאסר על החייל אזריה. בכוחו של הקולנוע הדוקומנטרי לייצר שינוי ב"מציאות" דנה ג'יין מ. גיינס (Gaines). לטענתה, ייחודו של המדיום בהקשר זה הוא האופן שבו הסרט מצליח "לעקוף" את האינטלקט, ולהשפיע ישירות על חושיו של הצופה (91). יוצרים דוקומנטריים משתמשים באופי המימטי של סרטיהם כדי לייצר הזדהות גופנית, חושית של הצופים עם המצולם, ולהביא את הצופה לפעולה בעולם שמחוץ לאולם הקולנוע (91). יוצרים, בעיקר אלה הפועלים בשדה של מאבקים חברתיים, מבקשים ליצור שינוי; הם משתמשים בכוחו של המדיום כדי לרתום לאותו שינוי חברתי/פוליטי/אחר צופים שמראש נוטים להיות אקטיביסטיים בנושא. כלומר, בעזרת הסרט – היוצרים הללו מבקשים לעורר לפעולה את אלו המזדהים עם המאבק, להפוך אותם לפעילים יותר בנושא ולהרחיב את מעגל ההתנגדות לעוולה (96). אם מודדים את הסרטון של אבו־שמסייה ביחס לדבריה של גיינס, נראה כי הוא הצליח הרבה מעל ל"ממוצע" –

לא רק שהוא ייצר שיח ער, בלשון המעטה, אלא גם פעולות ממשיות (להבדיל מסרטים דוקומנטריים רבים אחרים).

נשוב לראיון עם אבו־שמסייה: כבר הזכרתי כי הוא היה בעל ניסיון כמתעד של **בצלם** כמה שנים לפני האירוע, והפך גם להיות דמות סמכות בתחום הצילום בשכונתו. כך מתוארת השתלשלות העניינים ביום האירוע, בראיון עמו: "עימאד ישב עם רעייתו במרפסת ביתו בשכונת תל רומיידה. לפתע הוא שמע צרור יריות. הוא לקח את המצלמה ורץ כהרגלו לתעד את האירוע". לאחר מכן הוא מְצֻטָּט כך:

> בהתחלה ראיתי בן אדם לבוש ז'קט שחור ומכנסיים שחורים שרוע על הקרקע", סיפר אבו־שמסייה. "הוא עדיין זז. על ידו היה בן אדם נוסף שהיה כבר מת, פניו היו מכוסות דם. בתוך שניות הגיעו עשרות חיילים ישראלים ומתנחלים מהסביבה שהתגודדו סביב מוקד האירוע. **החיילים מנעו ממני לצלם. זזתי משם ועליתי למקום גבוה, שיכולתי לצפות ממנו על המתרחש**. אז הגיעו שני אמבולנסים לטפל באדם שלישי שהיה שרוע על הקרקע. זה היה החייל הישראלי שנדקר. אחרי ששמו את החייל באמבולנס וסגרו את הדלת, שמעתי חייל ישראלי מתכונן לירות. שמעתי אותו דורך את הנשק. ככה כמה פעמים. התרכזתי בו. **באותו הרגע פחדתי**, חשבתי שהוא ראה אותי מצלם ותכף יירה עלי. אבל הוא חלף על פני, וירה בראשו של עבד אל פתאח א־שריף".[15.14]

מדבריו של אבו־שמסייה אפשר ללמוד כמה דברים על פעולת התיעוד שלו: ראשית, התיעוד לא התרחש במקרה. הוא שמע את ההתרחשות מרחוק, ואז הגיע לזירה באופן אקטיבי. לאחר שהחיילים מנעו ממנו לצלם בקרבת מקום, הוא לא וויתר, וחש כי ייתכן שהוא עתיד לצלם דבר מה בעל ערך כלשהו. הוא החליט למצוא זווית צילום אחרת, ועלה לגג אחד הגגות. כלומר – נעשו כאן כמה פעולות, בזו אחר זו, שמצביעות על תכנון ועל כוונה, ולא על מקריות גרידא. בהמשך מספר אבו־שמסייה כי חשש לחייו, אך בכל זאת דבק בתיעוד, כלומר לצילום הייתה חשיבות גדולה עבורו, הוא ראה לנגד עיניו משהו שרצה לספר לעולם, להוציא החוצה, הוא הסתכן, לפחות בתחושתו, כדי שאנשים יראו.

אבו־שמסייה הוא אדם בעל אג'נדה, תפיסת עולם ואינטרסים משלו בשדה הפוליטי. הוא אינו מתעד־עובר־אורח שחף מדעה על המתרחש. כגבר פלסטיני, לא־אזרח, פעיל פוליטי ומתעד של **בצלם**, הוא מבקש להציג את המצב בשטחים מנקודת מבט פלסטינית. הוא מבקש לחתור תחת הנרטיב הישראלי־יהודי הממסדי ונגד הנרטיב שמבקש לייצר הריבון, הוא מדינת ישראל. כלומר, בדומה ליוצרים דוקומנטריים בקולנוע הוא מבקש לומר דבר־מה על המציאות ועל העולם בו אנו חיים.

על בקשתו של אבו־שמסייה לחתור תחת הנרטיב של הריבון ניתן ללמוד אף דרך האפראטוס הקולנועי עצמו. מסתבר שאבו־שמסייה אמנם שימש מתעד מטעם **בצלם**, אך הוא מספר כי את מקרה אזריה הוא צילם דווקא במצלמה אחרת. גינזבורג, ששוחחה עמו,

---

14 אבו־שמסייה מצוטט אצל אלדר.

15 הדגשות של הכותבת.

מספרת כי כמה חודשים לפני האירוע החליטו הוא וחברו לפתוח ארגון תיעוד עצמאי בשטחים, ולייסד ארכיון פלסטיני חדש וראשון מסוגו. הם סברו כי לא ייתכן שהפלסטינים ייאלצו להסתמך על ארכיונים של ארגונים ישראלים־יהודיים, ליברלים ושוחרי זכויות אדם ככל שיהיו. המצלמה שתיעדה את אזריה שייכת כאמור לאותו ארגון עצמאי חדש. בהקשר זה, מצטטת גינזבורג את אבו־שמסייה כך:

> לחלק מהפלסטינים יש בעיה להחזיק מצלמה של ארגון ישראלי. כמעט כל האינפורמציה המגיעה אליהם מגיעה מארגונים ישראלים. למה אנחנו צריכים לקבל מידע סטטיסטי על התרחבות התנחלויות מ׳שלום עכשיו׳? למה שלפלסטינים לא תהיה הדאטה (Data) שלהם? אני קורא את הדו״חות של ׳בצלם׳ ומבין את השפה שבה הם משתמשים: הם כותבים שאזרח נרצח על ידי פלסטיני, אך כשהם כותבים שפלסטיני נרצח על ידי ישראלי הם יוצרים הבחנה בין הישראלים. למה הם לא יוצרים הבחנה דומה בין הפלסטינים? אני מסכים עם 70% מהגישה של ׳בצלם׳, אבל עם 30% לא, וזה משנה.[16]

ישראל הפכה למאגר מידע משמעותי של חומרים היסטוריים של העם הפלסטיני, חומרים אשר נמצאים בשליטת ישראל ולפלסטינים אין גישה אליהם (סלע 4). שליטה זו על אוצרות ארכיון פלסטינים אינה גיאוגרפית בלבד, היא שליטה גם על מרחבי התודעה, הזהות, הזיכרון, התרבות וההיסטוריה (סלע 5). סלע מתייחסת לעובדה כי בארכיוני הצילום בישראל, האזרחיים והצבאיים, נמצאים תיעודים מתקופות שונות של הפלסטינים לפני קום המדינה ולאחר מכן, לרוב תיעודים אשר ״מיישרים קו״ עם הנרטיב הציוני. היא מפנה לדבריו של דרידה (Derrida), שמצביע על האלימות כעל מאפיין מרכזי של הארכיון, כזה אשר טמונים בו יחסי הכוח/יחסי הידע בין השולט לנשלט, בין הריבון לנכבש (סלע 5). כלומר, שליטתה של ישראל בתצלומים של פלסטינים ובתצלומים אשר צולמו בידי פלסטינים ונלקחו מהם, היא צעד אלים בצורה סמויה כלפי הפלסטינים, ולכך רוצה אבו־שמסייה להתנגד. בחירתו של אבו־שמסייה לצלם במצלמה שאינה שייכת לארגון ישראלי, כך אני סבורה, כמו מבקשת להסיר את מחויבותו לארגון במידה מסוימת, ולהפוך את סרטון הוידאו לכזה שהוא אך ורק ״פלסטיני״ או לפחות יותר בשליטתו שלו. לפי הראיון לגינזבורג, לאבו־שמסייה אף יש שאיפות להקים ארכיון של ממש, מסד נתונים עצמאי שיהיה בלתי תלוי בממסד או בארגונים ישראליים. הרצון להקים ארכיון עשוי אף הוא להעיד על השאיפה לכינון של זהות, של עצמאות. כלומר, אבו־שמסייה בעת שתיעד את אזריה, ובעת שצילם דברים אחרים במהלך שנותיו כמתעד של **בצלם**, ביקש לייצר משהו גדול יותר מאשר תגובה מיידית לתיעודיו. השאיפה לבניית ארכיון לאומי היא שאיפה לבנות נרטיב קולקטיבי אלטרנטיבי, לעצב את הזיכרון של הישראלים וגם את הזיכרון הקולקטיבי של עמו שלו.

אם כן, אבו־שמסייה מעיד כי אינו שלם לגמרי עם היותו מתעד מטעם **בצלם**. אך לאחר שחזר לביתו נרעש, והתלבט מה לעשות עם הסרטון, החליט שלא לפרסם את זה ברשת באופן עצמאי. הוא העביר את הסרטון ל**בצלם**, במחשבה כי דווקא ארגון ישראלי יוכל ״למנף״

16 אבו־שמסייה מצוטט אצל גינזבורג.

אותו בצורה הטובה ביותר.[17] כלומר – לאחר שתיעד, הוא ביקש להציג את התיעוד לכמה שיותר אנשים, והשתדל לחשוף קהל רב ככל הניתן למה שצילם. הוא רצה לייצר אפקט משמעותי יותר במציאות, לייצר תגובות, ליצור שינוי "בעולם האמיתי".

כעת אמשיך לחקור את קו המחשבה על אבו־שמסייה כיוצר דוקומנטרי. גם מבחינת המבע הקולנועי של הקטע, אני טוענת כי ניתן ללמוד על מעשהו כמעשה בעל משמעות ולא כאקט מקרי של עובר אורח. ויויאן סובצ'ק (Sobchack), שדנה בייצוגי מוות בקולנוע התיעודי, טוענת כי תיעוד של אירוע מוות מעלה שאלה אתית ביחס לפעולת הצפייה (227). בקולנוע תיעודי, אקט הצפייה טומן בחובו אחריות אתית ומוסרית יותר מאשר בצפייה בקולנוע בדיוני, משום שהמרחב של סרט תיעודי תואם את העולם שהצופה מכיר מה"מציאות". צילום רגע המוות הוא במעמד של טאבו, ולכן יוצרים דוקומנטריים מצדיקים את שבירת אותו טאבו בכך שהם הופכים את פעולת הצפייה שלהם במוות לכזאת המייצגת את עמדתם האתית ביחס לאותו אירוע (232). סובצ'ק מונה חמש צורות שונות של מבטים, המבטאים את העמדתן האתית של הבמאי כלפי המוות המצולם (249).

המבט המקרי (accidental gaze) הוא צורת תיעוד דוקומנטרית המבטאת מקריות וחוסר מוכנות של הבמאי מבחינה טכנית ופיזית, לאירוע המוות המתועד. המבט המקרי הוא כזה בו המוות לא היה הנושא של היוצר, הוא לא ביקש לעסוק בו, אלא אירוע המוות קרה אל מול מצלמתו בפתאומיות ובאקראי. כדוגמה היא מביאה את תיעוד רצח קנדי במצלמה של זפרודר, ואת תיעוד הכאתו של רודני קינג, שאותם הזכרתי קודם. מבחינה חזותית, המבט המקרי מאופיין פעמים רבות בכך שאירוע המוות לא בפוקוס או אינו במרכז הפריים. דומני שיש רק מעט במשותף בין הסרטון שצילם אבו־שמסייה לצורת המבט המקרית הזאת. מחד, התיאור הוויזואלי אינו תואם – הסרטון ברור ובפוקוס, ואירוע המוות מופיע בהחלט במרכז הפריים; מאידך, אין ספק שאבו־שמסייה לא ידע שאזריה הולך לירות במחבל השכוב על הקרקע, לכן יש מין המקריות בסרטון. **המבט חסר־האונים** (helpless gaze) הוא מבט המקודד על ידי **מרחק** מאירוע המוות (250). המרחק עשוי להיות גדול מאוד, כזה שלא מאפשר לבמאי להתערב במתרחש. המרחק יוצר תחושת חוסר ישע, ומסומן לא רק על ידי לונג־שוט (שוט רחב) אלא גם על ידי שימוש תכוף בעדשות צרות ובפונקציית הזום־אין והזום־אאוט של המצלמה. תיאור זה מתאים בהחלט לתיעוד הירי בא־שריף שצילם אבו־שמסייה, כפי שניתן לראות בסרטון וכפי שאף נכתב בפסק הדין (55):

> מהסרטון המשולב עולה, כי המצלמה, אשר תיעדה את השניות שלאחר הירי, **הייתה ממוקמת מחוץ להתרחשות בזירה ובמרחק רב, כך שהצלם נאלץ להפעיל את אפקט ה"זום אִין" הדיגיטאלי**, לצורך צילום תקריב של המחבל הירוי. אין תמה, על כן, כי איכות השמע של הסרטון המתעד את הדקות שלאחר הירי דלה, ואין ניתן לשמוע את המערער (אזריה) אומר את המשפט המיוחס לו[18] (סמל אלאור אזריה נ' התובע הצבאי הראשי).

17 אבו־שמסייה מצוטט אצל גינזבורג.

18 הדגשות של הכותבת.

המבט חסר האונים, על פי סובצ׳ק, הוא ביטוי לכך שעמדתו האתית של הבמאי כלפי אירוע המוות המצולם הוא כזה של חוסר אונים וחוסר יכולת להתערב במתרחש. אך נזכיר כי על פי עדותו, המבט חסר האונים הוא מבט **שנכפה** על אבו־שמסייה. תחילה הוא ביקש לצלם מקרוב יותר, כך הוא מספר, והחיילים מנעו ממנו לעשות כן.

מדוע, על פי התיאוריה של סובצ׳ק, ביקש אבו־שמסייה להתקרב? אם היה מצליח לצלם מקרוב יותר, הסרטון בוודאות היה נראה אחרת. ייתכן כי היה משתייך לצורת **המבט המסתכן** (endangered gaze) או **המבט המתערב** (interventional gaze). המבט המסתכן הוא כזה המקודד בקרבה גדולה לאירוע המוות, והוא על פי רוב מאופיין באי יציבות של הפריים, רעידות, חלקים שאינם מצולמים מפאת הסתתרות או התרחשות מסכנת חיים. זהו מבט אשר בו היוצר מסכן את חייו תמורת הצילום של ״האחר״. מבט זה מאפיין יותר צילום באזורי מלחמה או באזורים מוכי אסון (סובצ׳אק 251). ייתכן גם כי סרטון שאבו־שמסייה היה מצלם מקרוב יותר, היה משתייך דווקא לצורת המבט המתערב. ייתכן כי אבו־שמסייה היה מתערב בנעשה; אך לא פעם הוא מצוטט כשהוא מספר כי חש פחד מפני החיילים, ולכן לא מן הנמנע כי היה חושש להתערבב באופן של ממש במה שקורה בשטח. עם זאת, כפי שהוא מעיד בעצמו – עצם נוכחותה של המצלמה עשויה הייתה לגרום לחיילים להתנהג אחרת, אם היו יודעים שיש תיעוד להתרחשויות. כמו כן, עצם הפצת הסרטון ולא רק צילומו, יש בה כדי להעיד על רצון להתערבות. על פי סובצ׳ק, צורת המבט המתערב היא צורת התיעוד הנדירה והחריפה ביותר מבחינה אתית של אירוע מוות. זהו מבט לא מסתתר, שמתעמת עם האירוע לעתים באופן ויזואלי ולעתים אף בפעילות ממש של הבמאי, המתערב בהתרחשות הקורית מול עדשתו.

במילים אחרות – מה שניסיתי להמחיש הוא כי מבחינת הסרטון שצילם אבו־שמסייה מאחד הגגות באזור, ניתן ללמוד גם על המעשה האתי שביקש לעשות. הוא ניסה לצלם מקרוב, כלומר, הוא רצה להביע מעורבות באירוע, ואולי אף לסכן את עצמו בשביל התיעוד. הוא רצה להיות קרוב, לקחת חלק פעיל בהתרחשות. אך מכשזה נמנע ממנו, נכפתה עליו נקודת מבט של חוסר־אונים. חוסר אונים וחוסר יכולת להשפיע על המתרחש ולמנוע עם הרצח. עם זאת, עצם הצילום מאפשר לו לקחת חלק, גם אם מעמדה חלשה מאוד, במשחק הפוליטי.

אבו־שמסייה כזכור, התרעם על כך שבסיקור התקשורתי איש לא התעניין ב״מסר״ שלו, כלשונו, כלפי מה שצילם. הוא טען כי התקשורת הישראלית התייחסה לפלסטינים רק כרקע לאירוע, והשיח הציבורי התייחס לאלאור אזריה ולשאלות מוסריות ופוליטיות הקשורות לצד הישראלי־יהודי בלבד. אזולאי מתייחסת למקרים שבהם לא מיוחסת חשיבות לזהותו של הצלם. לדבריה, מחיקת שמו של הצלם, כמו גם העצמת שמו במקרים אחרים, היא חלק מפרקטיקה העושה ראיפיקציה (אובייקטיביזציה) למצולם, ומשחררת את הצופה מן האחריות שלו כלפי הנראה (אזולאי 318). מחיקת שמו של הצלם, לפי אזולאי, משחררת את הצופה מן המחויבות שלו לאמנה האזרחית של הצילום, ובמקרה הזה אחריותו של הצופה הישראלי כלפי הפלסטיני הירוי.

אזולאי ממשיכה לדון בהיבט זה המתייחס באופן ספציפי לצלם:

> היבט זה... מהלך לתיקון העוול ההיסטורי כלפי צלם פלוני זה או אחר – מאיר פן אחר של הפעולה בהקשר של הצילום בכלל והצילום על סף האסון בפרט. ההנכחה של הצלם היא היא אמצעי להעלות לפני השטח את היחסים החברתיים והפוליטיים שבלעדיהם מעשה הצילום לא יכול להתקיים. תצלום זה או אחר הוא תמיד תוצר לא רק של מכניזם אופטי אלא של מכניזם חברתי... **אזכור נוכחותו של הצלם בזירת האירוע מפקיעה את התצלום ממעמדו הראיפיקטיבי בתור אירוע שהיה, ומחזירה אותו למערך יחסי חליפין שנטלו בו חלק צלם ומצולם**"[19] (אזולאי 319).

דברים אלה של אזולאי עשויים לסכם היטב את בקשתו של עימאד אבו־שמסייה, המבקש להנכיח את עצמו **כצלם** וכצד בסיפור ולא כעובר אורח. הוא מבקש להחזיר את התיעוד ל"קרקע", להקשר חברתי ופוליטי ספציפי, שבו יש חשיבות לא רק למצולם, לאזריה, אלא גם למי שמתעד – הוא עצמו, וכן למצולם שאינו יהודי – א־שריף, ובעצם לעמו כולו. בדרישתו לקבל הכרה הוא מבקש מאיתנו לצפות במה שצילם, לקבל על עצמנו אחריות כאזרחים באומת הצילום, הנשלטים על ידי אותו הריבון, ולהתערב. ואם נחזור לציטוט איתו פתחתי "...הם רואים אותנו רק כרקע של האירוע ואישית אותי זה מכעיס. אבל עדיין, אני הולך כל יום בחברון עם מצלמת הווידאו שלי".

תצלום 3. עימאד אבו־שמסייה עם מצלמתו בחברון, באדיבות עימאד אבו־שמסייה, 2021

19 הדגשות של הכותבת.

ביבליוגרפיה

אזולאי, אריאלה. **האמנה האזרחית של הצילום**. תל אביב, רסלינג, 2006.

אלדר, שלומי. "הצלם שתיעד את הירי בחברון: 'פוחד לצאת מהבית'". *Al-Monitor*, 4 באפריל 2016. https://www.al-monitor.com/pulse/iw/originals/2016/04/btselem-cameraman-palestinian-hebron-idf-shooting-settlers.html

גינזבורג, רותי. 7 Life is Shorts – פנל 2. וידאו מיום עיון המוקדש לסרטוני רשת. *YouTube*, 17 בדצמבר 202. https://www.youtube.com/watch?v=3LmoZAF5zkM

הס, עמירה. " הצלם שתיעד את הירי במחבל הפצוע: "לא ציפיתי לראות במו עיניי הוצאה להורג". **הארץ**. 25 במרץ 2016. https://www.haaretz.co.il/news/politics/1.2894006

לוסקי, חיים דעואל. "לוח עדות (מסה)". **מפתח – כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית**, 12, חורף 2018. 83–104.

מוסקו, יגאל. "הסנדלר הפלסטיני שחלם להיות צלם – ותיעד את תקרית הירי בחברון". **N12**. 1 באפריל 2016. https://www.mako.co.il/news-military/security-q2_2016/Article-bce2a2ae4e2d351004.htm

מרום, יעל. "עוזי דיין שיעיד לטובת אלאור אזריה שבר שתיקה: כך טייחתי הריגתם של חמישה פלסטינים חפים מפשע". **שיחה מקומית**. 19 באוגוסט 2019. https://www.mekomit.co.il/stream/%D7%A2%D7%95%D7%96%D7%99-%D7%93%D7%99%D7%99%D7%9F-%D7%A9%D7%9E%D7%AA%D7%99%D7%99%D7%A6%D7%91-%D7%9C%D7%A6%D7%93-%D7%90%D7%9C%D7%90%D7%95%D7%A8-%D7%90%D7%96%D7%A8%D7%99%D7%94-%D7%A9%D7%91%D7%A8-%D7%A9/

נתנזון, רגב. "מצלמים כיבוש: סוציולוגיה של ייצוג חזותי". **תיאוריה וביקורת**, 31, 2007. 127–154.

סוטנאג, סוזן. **הצילום כראי התקופה**. תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב, עם עובד, 1979.

סלע, רונה. "על האפשרות לחלץ ולמסד ארכיונים אלטרנטיביים במדינות קולוניאליות ובאזורי קונפילקט", **ריאליטי טראומה וההגיון הפנימי של הצילום**, מכון שפילמן לצילום ואבי גנור, 2012. 1–16.

סמל אלאור אזריה נ' התובע הצבאי הראשי. ע' 18/17. **נבו**, 30 ביולי 2017. https://www.haaretz.co.il/st/inter/Hheb/images/azariafinal.pdf

שוברים שתיקה. עדויות טקסט, וידוא הריגה. **אתר שוברים שתיקה**. https://www.shovrimshtika.org/testimonies/database

הצעת חוק העונשין (תיקון – איסור תיעוד של חיילי צבא הגנה לישראל), התש"ף–2019; **אתר הכנסת**, 9 בנובמבר 2019. https://www.nevo.co.il/law_html/law04/1414_22_lst_565218.htm

Gaines, Jane. "Political mimesis." *Collecting visible evidence*, 6, 1999. 84-102.

Sobchack, Vivian. "Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary." *Quarterly Review of Film &Video*, 9.4, 1984. 283-300.

Rosen, Philip. "Document and documentary: On the persistence of historical concepts." *Theorizing documentary*, 1993. 58-89.

קטיה אריאלי

אובדנו של הצופה בסרט: עיון בנרטיבים של צ׳ארלי קאופמן

> סרטים הם מדיום סמכותני. הם עושים אותך פגיע ואז שולטים בך. חלק מהקסם שבהליכה לסרט הוא בכניעה לו, באפשרות לתת לו לשלוט בך. (...) כוחו המהמם של הקולנוע אינו בגדר חדשות. אבל סרטים מסוגים שונים משתמשים בכוח הזה בדרכים שונות.
>
> דיוויד פוסטר וואלס (Wallace),
> מתוך "דיוויד לינץ׳ לא מאבד את הראש"

הבחנתו של וואלס מתארת תחושה שמלווה אותי בצפייה בסרטים רבים – התחושה שהסרט שואב אותי אליו, מסיר את כל המגננות שלי, ופועל עליי בלי שאהיה מודעת לכך. על פי רוב אשים לב לזה בתום הצפייה, בסוף הסרט, כאשר אכיר ברושם הרגשי, הכמעט פיזי, שהסרט מותיר עליי. סרטים הם גם קפסולת זמן. מבקר הקולנוע אנדרה באזין (Bazin) מיטיב לתאר זאת בביקורתו "Death Every Afternoon": לטענתו, אחת מהתכונות הייחודיות למדיום הקולנועי היא היותו אמנות של זמן, זמן מתמשך, רגע אחר רגע. הקולנוע הוא ייצוג של המציאות שאנו חווים באופן מרחבי וזמני. במובן זה, הקולנוע דומה מאוד לאופן שבו אנו חווים זיכרון (30). מה קורה כשהסרט נגמר? משך הזמן, משך החיים של הסרט תם, הסרט מת.

הזכרנו את העובדה כי קולנוע הוא מדיום סמכותני; איך אנו חווים את "מותה" של הסמכות הזו? אני סבורה כי לאור העובדה שהסרט מת, משך החיים שנקשרנו אליו פסק, אנו חווים חוויה כלשהיא של אבל, אנו נפרדים ממנו ואז צריכים לעבד רגשית את סיומו. תהליך הפרידה יהיה שונה בכל סרט, והדבר תלוי בעיקר בסוג ההתרה הרגשית שאנו חווים בסופו. בחיבור זה אנתח שלושה סרטים: **להיות ג׳ון מלקוביץ׳** (*Being John Malkovich*), **אדפטיישן** (*Adaptation*), **ושמש נצחית בראש צלול** (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*). שלושת הסרטים האלה נכתבו על ידי התסריטאי צ׳ארלי קאופמן (Kaufman), וכולם, לטענתי, יוצרים עבודת אבל משובשת, הנובעת ממחסור בהתרה רגשית או התרה רגשית חלקית. בכך הם מקשים עלינו להיפרד מהם ולהשתחרר מהסמכות הקולנועית.

העיסוק בסרטיו של קאופמן במאמר זה נובע מהעובדה, כי מדובר בתסריטאי בעל סגנון ייחודי ומובחן, ועל כן ניתן ליצור בין סרטיו קשר רעיוני, אשר יסייע לי בבניית מודל מנתח לעבודת אבל משובשת של צופה. קשה לחשוב על תסריטאים רבים בני זמננו אשר שמם מוכר בקרב הקהל הרחב, עוד בטרם התחילו לביים סרטים בעצמם. יודגש, כי הסרטים הנידונים ישמשו כמקרה בוחן, כדוגמאות שבאמצעותן יוצג המודל. אותו מודל אינו ייחודי לסרטים של קאופמן, ואני סבורה שניתן לנתח על פיו סרטים נוספים, מתקופות וז׳אנרים שונים. בנוסף, יש להבחין שהסרטים שבהם עוסק המאמר הם כאלה שקאופמן כתב להם את

התסריט אך לא ביים אותם. הניתוח שאערוך יתמקד בעיקר (אך לא רק) בהיבטים נרטיביים של אותם סרטים, ועל כן אתייחס לרוב לעבודתו של קאופמן ככותב. יחד עם זאת, ראוי להתייחס לכל סרט כאל יצירה שלמה, שעליה אמונים אנשים רבים שפעלו בניצוחם של במאי הסרטים, וגם הם לקחו חלק אינטגרלי בפיתוח וביצירת הנרטיבים של הסרטים הנידונים: מישל גונדרי (Gondry), שביים את הסרט **שמש נצחית בראש צלול** וספייק ג'ונז (Jonze) שביים את הסרטים **להיות ג'ון מלקוביץ'** ו**אדפטיישן**.

מבוא לחוויית הצפייה בסרטי קאופמן

ישנן דרכים רבות לתאר את סרטיו של קאופמן. מדובר בסרטים מורכבים לפיענוח, כאלה שמטשטשים את גבולות המסגרת של הזמן והמרחב או את הבינאריות שבין תודעה למציאות. לאור זאת, חוויית הצפייה בהם אינה ניתנת להגדרה מובנת מאליה. דיוויד בורדוול (Bordwell) מבקש בספרו *Narration in the Fiction Film* להגדיר את חוויית הצפייה בסרטים קלאסיים. בורדוול טוען כי הצופה בסרט הקלאסי מכיר את הסכמה הנרטיבית של אותם סרטים, ויחד עם זאת, הוא לא צופה פסיבי, אלא אקטיבי: הצופה מעלה היפותזות שונות במהלך צפייתו וזאת מתוך ההיכרות שלו עם הסכמה הנרטיבית (164). הנרטיב הקלאסי מעצב אפוא את מהלך הצפייה של הצופה באופן הבא: הוא דורש מהצופה לפרש את הסגנון הקולנועי של הסרט ואת הסוג'ט (Syuzhet) שלו, כלומר, את הסדר שבו הסרט מציג את אירועיו, בדרך אחת בלבד – על ידי בניית פאבולה (Fabula) לעצמו, כלומר ציר זמן כרונולוגי ברור וחד משמעי (165).

את אותה סכמה שמגדיר בורדוול לגבי הקולנוע הקלאסי, ניתן להציג בצורה הבהירה ביותר לפי המודל הארוטטי (erotetic model of narrative), שאותו מנסח נואל קרול (Carroll) במאמרו "כוחם של סרטים". במאמר זה מבקש קרול, בין היתר, להגדיר את הסיבות שבגללן סרטים הוליוודים קלאסיים נגישים ואפקטיביים מאוד ביחס לאמנויות ומדיומים אחרים. לדבריו, מפני שסרטים נוטים להיות עלילתיים, ועוסקים בעיקר בפעולות אנושיות, הם כמעט מיד נגישים לצופה; סיפור עלילתי הוא אחת מצורות ההסבר הנפוצות ביותר בקרב בני אדם, ועל כן איכותה המסבירה של העלילה תורמת לבהירותם של סרטים (133). את המודל הארוטטי קרול שואל מהקולנוען והתיאורטיקן הסובייטי אלכסנדר פודובקין (Pudovkin), אשר הציע כי הקשר הלוגי בסרט בין אירוע מוקדם ואירוע מאוחר, הוא כמו הקשר הלוגי שבין שאלה לתשובה (134). כלומר, מבני העלילה העיקריים בסרטים הוליוודים עוסקים בהעלאת שאלות, שעליהן הם משיבים בסצנות המאוחרות יותר (135). נרטיב ארוטטי מוצלח מספר לצופה כל דבר שברצונו לדעת על הפעולה המתוארת, כלומר, הוא משיב על כמעט כל שאלה שבחר להציג באופן בולט. הנרטיב הארוטטי מצטיין אפוא ביכולתו לסדר באופן שיטתי ותמציתי את רצף העלילה, כך שקל לצופה להבין אותו ולהימשך אליו, ומהלך זה הופך את הסרט לבהיר מאוד. הבהירות הזו מנוגדת לשברי הפעולות והאירועים שאנו חווים בדרך כלל בחיי היומיום, אך בגלל המבנה המציג שאלה ותשובה, נוצר אצל הצופה הרושם, שלמד את מה שחשוב לדעת בקשר לפעולה שתוארה (137).

לא זה המצב בסרטיו של קאופמן: הם דורשניים, וחוויית הצפייה בהם מלווה באקטיביות רבה של הצופה, שצריך שוב ושוב להעלות היפותזות אודות המהלך הנרטיבי של הסרט השזור בתוך אותו סבך של גבולות מטושטשים. הנרטיב הסבוך בסרטים אלה יגרום לצופה, בדרך כלל, להבין שההשערות שלו על התקדמות העלילה אינן נכונות, או לחלופין שהסרט אינו מספק לנו תשובות לשאלות שהועלו בו. על כל זאת עוד ארחיב בהמשך בניתוח הסרטים, וזו גם אחת הסיבות שבגללן יהיה קשה להגדיר את הנרטיבים של קאופמן כקלאסיים.

סרטיו של קאופמן נתפשים רבות כסרטים ״אינטלקטואליים״, או כפי שג׳פרי סקונס (Sconce) מגדיר אותם: ״סרטים חכמים״ (smart films). במאמרו “Irony, nihilism and the new American ‘smart’ film”, סקונס מעניק את ההגדרה הזו לקבוצת סרטים שנוצרו במהלך שנות התשעים ותחילת שנות האלפיים – תקופת הפעילות הדומיננטית של קאופמן. אלה סרטים המבטאים את שינויו האסטרטגי של ה״קולנוע האמנותי״ (art cinema), המוגדר לדידו כקולנוע המבדיל את עצמו מהמיינסטרים ההוליוודי ונתפש כאמנותי יותר, חכם יותר ועצמאי יותר (350). סקונס סובר כי השינוי האסטרטגי שניכר באותם סרטים קשור בעובדה, שמצד אחד הם שואבים השראה ממסורת הקולנוע האמנותי האירופי של טרום שנות התשעים, ומצד שני אלה סרטים שלוקחים חלק במגרש המשחקים הפוסט מודרני של קולנוע האינדי האמריקאי (351). בניתוחו סקונס מתייחס לשמות התואר שבהם נוקטים מבקרים וצופים לתיאור הקולנוע החכם: אירוניים, ציניים, פוסט־מודרניים, רלטיביסטיים, ניהיליסטיים. סקונס טוען שהתיאורים האלה מונעים מאיתנו להבחין בין הטון האירוני של אותם סרטים לנקודת המבט שהם מביעים, כלומר, על אף שהסרטים האלה מלאי אירוניה, הם לא נמנעים ממסר מוסרי, ולמעשה האירוניה שלהם היא מחווה אסטרטגית; הטון האירוני מבחין בין הצופים ש״מבינים את זה״, כלומר מבינים במה הסרט עוסק ועל מה הוא מדבר ומצליחים לפענח אותו, לבין אלה שאינם מבינים (352). באופן כזה הסרטים האלה מובחנים כסרטים ״חכמים״, בניגוד לסרטים אחרים או צופים אחרים שמסומנים כ״טיפשים״ (353).

הגדרתו של סקונס תואמת את סרטיו של קאופמן (סקונס גם מתייחס **ל**ל**היות ג׳ון מלקוביץ׳** כסרט ״חכם״) הן מבחינת תקופת פעילותו העיקרית והמרחב האמנותי הפוסט מודרני שבו יצר, והן מבחינת הטון האירוני בסרטיו וההשראה ליצירתם. **להיות ג׳ון מלקוביץ׳** מגולל את סיפורו של קרייג[1], בובנאי כושל ומובטל המתחיל לעבוד בחברת לסטר, אשר יום אחד מסיט את אחת ארוניות המשרד ומגלה דלת סודית, המובילה את הנכנס אליה לתוך תודעתו של השחקן ג׳ון מלקוביץ׳[2] למשך רבע שעה. העלילה הולכת ומסתבכת לאור משולש האהבים שנוצר בין קרייג, אשתו לוטי[3] ומקסין[4], אחת העובדות במשרד, שמוצאת עניין רווחי בפורטל הסודי ומקימה עם קרייג עסק מפוקפק, המאפשר לכל המעוניין להיכנס לתודעתו של מלקוביץ׳ תמורת תשלום. מדובר בסרט מרובה שכבות של דימויים, רפלקסיביות ונרטיב המטשטש בין מרחבי תודעה למציאות, במיוחד באמצעות הצגת נקודות המבט של הדמויות החוות את העולם באמצעות גופו ותודעתו של מלקוביץ׳.

1 דמותו של קרייג מגולמת על ידי ג׳ון קיוסק (Cusack).
2 השחקן ג׳ון מלקוביץ׳ (Malkovich) משחק בסרט בתפקיד עצמו.
3 דמותה של לוטי מגולמת על ידי קמרון דיאז (Diaz).
4 דמותה של מקסין מגולמת על ידי קת׳רין קינר (Keener).

הסרט **אדפטיישן** מציג את סיפורו של צ׳ארלי קאופמן[5], תסריטאי הסרט **להיות ג׳ון מלקוביץ׳**, המנסה לכתוב עיבוד קולנועי לספר **גנב הסחלבים** (*The Orchid Thief*) מאת סוזן אורלין[6] (Orlean). צ׳ארלי נחוש בדעתו ליצור סרט שיהיה נאמן לספרה של אורלין, ושבו יוכל לבטא את הקסם שבפריחת הסחלבים, אך הדבר מעורר בו לחץ רב שמוביל למחסום כתיבה. **אדפטיישן** מקפיד לטשטש בין פרטים מציאותיים וביוגרפיים של קאופמן התסריטאי ודמויות נוספות הלקוחות מהמציאות, לבין פרטים בדיוניים לחלוטין, פרי מוחו של קאופמן. באופן זה הוא יוצר נרטיב מרובה שכבות, המתעתעות בצופה פעם אחר פעם. הסרט **שמש נצחית בראש צלול** עוסק בג׳ואל[7], המגלה יום אחד כי קלמנטיין[8], בת זוגו לשעבר, עברה תהליך רפואי המוחק אותו מזיכרונה. כעוס, שבור לב ומושפל ג׳ואל פונה גם הוא לחברה שמבצעת את תהליך המחיקה, ומבקש למחוק את קלמנטיין מזיכרונו. מרבית הסרט מציג את תהליך מחיקת הזיכרון של ג׳ואל הישן במיטתו. התהליך עובר על כל אחד מזיכרונותיו מקלמנטיין, הגורמים לו לחיות אותם מחדש תוך מודעתו לתהליך המחיקה. התחבולה הנרטיבית הבולטת ביותר בסרט זה היא נרטיב שאינו לינארי, המורכב מקטעי מציאות וזיכרון המעורבבים זה בזה בתוך ציר הזמן והמרחב.

אם כן, על אף שסקונס צודק במידה רבה, אני סבורה שההגדרה של "סרט חכם" וכל התכונות המיוחסות לו ממקדת את תשומת לבנו בפעילות האינטלקטואלית האקטיבית שהסרטים של קאופמן דורשים מהצופה, ומסיתה את המבט מהחוויה הרגשית הייחודית שהסרטים שלו מעבירים. לאור האקטיביות השכלית שהסרטים של קאופמן דורשים מאיתנו, כסמכות קולנועית, ראוי לדון גם בחוויה הרגשית שהם מחוללים, המגיעה לשיאה ברושם הרגשי שנשאר בצופים כאשר סרטיו מגיעים לסיומם.

סוף כחוויה רגשית: על קתרזיס ואבל

המושג המוכר ביותר לתיאור החוויה הרגשית של צופה בסיומה של יצירה הוא הקתרזיס (Catharsis), מונח השאוב מתוך התיאוריה האסתטית של הפילוסוף היווני אריסטו (Aristotle). בספרה **יסודות הטרגדיה** מנתחת דורותיאה קרוק את הסכמה הטרגית, ומציגה את הקתרזיס כאלמנט האחרון של הטרגדיה. קרוק טוענת כי הקתרזיס טומן בחובו פרדוקס: הצופה חוזה בגיבורה של הטרגדיה החווה סבל קשה מנשוא. אך בעוד שהיינו מצפים כי הצופה יחוש סבל ומועקה נוכח האכזריות המוצגת בפניו, מתרחש תהליך הפוך, ובו הצופה חש עצמו משוחרר מכאב ומפחד, והסדר שב על כנו (20–21).

במאמרו "Catharsis: Psychoanalysis and the Theatre", מסביר ז׳אן מישל ויוס (Vives) כי מונח הקתרזיס שאול מביטוי יווני, המתאר ניקוי גופני וחומרי וטיהור של הישות הדתית והמוסרית. הקתרזיס במשמעותו הדתית הראשונית מתאר אפוא היטהרות (1010). ויוס מצביע על דברי אריסטו, הטוען כי הקתרזיס נובע משני אפקטים רגשיים של

5 דמותו של צ׳ארלי מגולמת על ידי ניקולס קייג׳ (Cage).
6 דמותה של סוזן מגולמת על ידי מריל סטריפ (Streep).
7 דמותו של ג׳ואל מגולמת על ידי ג׳ים קארי (Carrey).
8 דמותה של קלמנטיין מגולמת על ידי קייט ווינסלט (Winslet).

הצופה – פחד ורחמים, המגיעים מתוך תחושת ההזדהות שלו, חשש שגם הוא יסבול כמו גיבור הטרגדיה. את הפחד חש הצופה לנוכח סבלו של אדם אחר, והוא נובע מהחשש פן יסבול כמו גיבור הטרגדיה, ואילו הרחמים שלו נובעים מתוך תחושה שהסבל של גיבור הטרגדיה אינו הוגן, מהחשש שגם הוא יחווה סבל בלתי הוגן. הצופה חש מעורב בסיטואציה הטרגית, ומבחינת אריסטו הקתרזיס יכול להתרחש רק כאשר הצופה חש את ההזדהות והמעורבות הזו (1011–1012). במילים אחרות: צופה הטרגדיה מגיע לקתרזיס בשל העובדה שהוא מתבונן מהצד במאורעות קשים ומפחידים, חש הזדהות עם הגיבור הסובל, ובכך גם חווה הקלה, זיכוך ושחרור מהפחדים המאיימים עליו (1013).

הקתרזיס מתואר אפוא כהתרה רגשית עבור הצופה בטרגדיה, כשבעקבות המתח שבסיטואציה הטרגית הוא חש הקלה כאשר הסדר שב על כנו, הסיפור נסגר, והדבר דומה לאופן שבו אנו חווים צפייה בקולנוע. כפי שטענתי בתחילה, סיומם של סרטים כרוך באובדן היוצר אבל. הקתרזיס, היוצר את ההתרה הרגשית, מאפשר לנו, אם כן, להתמודד עם החוויה הזו. הצופה יכול להתנתק מהמעורבות הרגשית העמוקה שלו, ולהניח את היצירה מאחוריו. אך מה קורה בסרטים כמו סרטיו של קאופמן, שבהם הצופה עובר תהליך של הזדהות עם גיבורי הסרט והיקשרות רגשית לסיפורם, אך נותר ללא חוויית הקתרזיס או עם התרה רגשית חלקית בלבד? מכיוון שבסרטי קאופמן הצופה אינו יכול להעלות על דעתו מה עומד לקרות, הוא אינו יכול לאשרר את ההיפותזות הראשוניות שלו באשר להתפתחות הנרטיב, ולכן גם לא חווה התרה רגשית. אצל קאופמן הסוף הוא תמיד סימן שאלה, המבטא את מבטו החושש של הסרט מעתיד הדמויות לאחר נקודת הסיום של הסיפור או את ההתנגדות המהותית של הנרטיב לסיפוק של הצופה מסגירת הסיפור. למעשה, בסרטיו של קאופמן איננו חווים התרה רגשית מספקת וקתרטית, שתאפשר לנו להשתחרר מהמעורבות הרגשית הרבה ביצירה, ולכן גם חוויית האבל של הצופה בסרט משתבשת.

מהי בעצם משמעות המושג אבל? מהי חוויית אבל תקינה ומהי חוויית אבל משובשת או מורכבת? במאמרו "אבל ומלנכוליה", מתאר זיגמונד פרויד (Frued) תהליכים רגשיים המהווים תגובות לאובדנו של אדם אהוב או של אובייקט מופשט. הוא מבחין בין אבל, התגובה התקנית לאובדן, לבין מלנכוליה, תגובה משובשת לאובדן (8). בתהליך האבל התקין מתרחש אובדן של אובייקט אהוב, וה׳אני׳ האבל מושך בחזרה את קשריו הליבידנליים[9] מהאובייקט האבוד (9). האובייקט האבוד ממשיך להתקיים בנפשו של האבל בזמן שהוא מבצע פעולת הטענה, אך בהדרגה נפסקים כל זיכרון וציפייה שבהם מחובר הליבידו אל האובייקט האבוד ונטענים מחדש עד לניתוק שלם של הליבידו מן האובייקט. לאחר השלמת עבודת האבל ה׳אני׳ שוב חופשי. גם בתהליך המלנכוליה ישנו אובייקט אהוב שאליו נקשר הליבידו, ההתקשרות מתערערת לאור פגיעה או אכזבה שנגרמו על ידיו, ונוצרת תחושה של אובדן. אולם בניגוד לתהליך האבל התקין, שבו מתקיימת משיכה חזרה של הליבידו

9 **ליבידו:** לפי דן ערב ודוד גורביץ׳, הליבידו הוא אחד משני הכוחות המנוגדים במבנה ה"אני", כפי שתיאר אותם פרויד. כוחות הליבידו מייצגים את עקרון השחרור והעונג הילדי, והם פועלים במקביל לכוחות התרבות, המייצגים את עקרון ההימנעות, הריסון, והסמכות שמטיל על עצמו ה"אני" המתענג. הליבידו מייצג את כוח החיים הביולוגי שמקורו בתשוקה מינית, ותוחלתו חורגת מתשוקה זו ומאפיינת את יצרי החיים בכללותם.

מן האובייקט האבוד אל אובייקט אהוב חדש, בתהליך המלנכולי הטענת האובייקט כושלת, והליבידו הפנוי אינו נפנה אל אובייקט אחר אלא שב אל ה'אני'. כך נוצרת הזדהות של ה'אני' עם האובייקט האבוד, אובדן האובייקט מומר לאובדן ה'אני', והסכסוך ביניהם הופך לקרע בתוך ה'אני', המפנה ביקורת עצמית כלפי האובייקט שנבלע על ידו (15).

הסבריו של פרויד מעניקים לנו פרספקטיבה נוספת של תהליך האבל, שנוצר בסיומם של סרטים: ככל שמעורבותו של הצופה בסרט גדולה יותר, כך אובדנו של האובייקט האהוב, הסרט, יחווה באופן רגשי ואינטנסיבי יותר וייווצר אובדן. על מנת להתגבר על האבל, הצופה צריך להפריד את עצמו, לנתק את עצמו מהסרט ואת כוחותיו הליבידינליים מהאובייקט האבוד, עד שיחוש הקלה. עבודת האבל של הצופה בסרט, התקנית או המשובשת, קשורה ראשית, כפי שטענתי, לקתרזיס: אם הצופה חווה קתרזיס, הוא יבצע עבודת אבל תקנית ויוכל להשתחרר מהאובייקט האבוד, שהוא הסרט, אם לאו – הוא יבצע עבודת אבל משובשת. כאמור, ההתרה הרגשית הקתרטית קשורה במידה שבה הצופה מצליח לאשרר את הציפיות הראשוניות שלו מהסרט, שאם לא כן הוא יחווה עבודת אבל משובשת, כלומר מלנכולית.

כדי להרחיב טענה זו אפנה למאמרה של מלאני קליין (Klein) "אבל ביחס למצבים מאנים־דפרסיביים", המוסיפה נדבך ליחסי ה'אני' – אובייקט בעבודת האבל. קליין סוברת כי האופן שבו אדם יבצע עבודת אבל תקנית או משובשת כאדם בוגר, קשורה קשר הדוק ב"אבל הינקותי" שלו – חוויית האבל הראשונית של התינוק הנגמל מיניקה (94–95). האובייקט האבוד של התינוק באבל הינקותי הוא שד אמו, וכל מה שהוא מייצג עבורו: אהבה, ביטחון וכו'. במהלך תהליך ההפנמה הילד הופך את הוריו לחלק ממנו, חש שהם אנשים החיים בגופו ותופס אותם כאובייקטים "פנימיים" (95). כך הוא הולך ובונה בנפשו עולם פנימי, המקביל לחוויותיו הממשיות והתרשמויותיו מהעולם החיצון, ועם זאת המדובר בעולם שעובר שינוי על ידי הפנטזיות והדחפים שלו. אם בעולם זה האנשים חיים בדרך כלל בשלום עם ה'אני', התוצאה תהיה הרמוניה פנימית, ביטחון והתגבשותו של ה'אני'. יתרה מזו, האופן שבו המציאות החיצונית מצליחה להפריך חרדות וצער בעולמו הפנימי של התינוק, הוא אמת מידה חיונית לבחינת ה"נורמליות". את ההבדל המהותי בין אבל נורמלי לאבל משובש קליין מסבירה כך: אדם שמבצע עבודת אבל פגומה הוא מי שלא הצליח בילדותו המוקדמת לכונן אובייקטים פנימיים "טובים" ולחוש בטוח בעולמו הפנימי, ומעולם לא התגבר באמת על אבלו הינקותי. לעומת זאת, עבודת אבל נורמלית מתבצעת כאשר האבל הינקותי, אשר התעורר מחדש בבגרות בשל אבדן של אובייקט אהוב, ממותן מחדש, וניתן להתגבר עליו בעזרת דרכים דומות ששימשו את ה'אני' בילדות. כך ה'אני' מתגבר על יגונו, משיב לעצמו את תחושת הביטחון ומשיג הרמוניה פנימית (121).

אם נשאיל את דבריה של קליין אל הדיון בסרטים, נראה שמה שיתנה את עבודת האבל התקנית או המשובשת של הצופה הוא היכרותו את המבנה הנרטיבי שמוצג בפניו. אם ההיפותזות שמעלה הצופה בסרט מתוך היכרותו עם המבנה הנרטיבי הקלאסי מקבלות אשרור מהדימוי הקולנועי, אם הוא מכיר את עבודת האבל הקתרטית בצפייה בסרטים וחווה אותה מחדש – הוא יקיים עבודת אבל תקנית. אך אם החומר הרגשי שאיתו מתמודד הצופה אינו מוכר לו, לא מתקיים קתרזיס. במקרה הזה הצופה לא מקבל אישור להנחותיו, ואינו יכול

ליצור את הפירוד הליבידינלי מהאובייקט האבוד – הסרט. עבודת האבל שתיווצר במקרה זה תהיה אפוא משובשת, או במילותיו של פרויד – מלנכולית.

הסרטים של קאופמן עונים להגדרה השנייה שהצגתי – עבודת אבל משובשת, מלנכולית. אחת הסיבות המרכזיות להיווצרות מלנכוליה בצפייה בסרטיו היא כי על אף העובדה שמדובר בסרטים "חכמים", שמטשטשים בין גבולות זמן, תודעה ומרחב – הם מפעילים אותנו ומערבים אותנו, ויוצרים הזדהות המשולה להזדהות שבסיטואציה הטרגית. אולם כאשר לא מתקיים קתרזיס, הניתוק הליבידנלי בין הצופה לאובייקט לא יוכל להתקיים. בעקבות קליין ניתן לטעון, כי סרטים הם אובייקט חיצוני ופנימי: ישנו הסרט הממשי, זה שצפינו בו כעת, וישנה החוויה שלנו אותו, האפקט הרגשי שלו עלינו. כשהאובייקט החיצוני מגיע לקיצו, כשהסרט נגמר, נשאר רק האובייקט הפנימי, האופן שבו חווינו את הסרט. עבודת אבל תקינה תנתק את הקשר בין שני האובייקטים באמצעות ההתרה הרגשית, ואילו עבודת אבל משובשת ומלנכולית תחייב את האובייקט הפנימי האבוד להישאר, ותקשה עליו את הפרידה מן הסרט מתוך ההזדהות העמוקה איתו וחוסר הסיפוק שגרם סופו.

להיות ג׳ון מלקוביץ׳ מסתיים במבט ראשון בתמונה אידילית של משפחה. כמה שנים לאחר התרחשות העלילה, לוטי ומקסין מבלות בבריכה עם בתן אמילי. המצלמה מתעכבת על אמילי, ואנו עוברים לראות את לוטי ומקסין דרך עיניה. אנו שומעים את קרייג, הכלוא בתודעתה, פונה למקסין מתוך ייסורי אהבה. הוא קורא לאמילי להפנות את מבטה, הוא לא רוצה להתבונן במקסין ולהתייסר בכאבו. זהו סיום קשה וכואב, ובמיוחד כזה שלא יכולנו לצפות לו. הנרטיב **בלהיות ג׳ון מלקוביץ׳** אינו ריאליסטי ביסודו, כלומר, הוא מציג לנו סיטואציה שאין לנו דרך לפענח בכלים סטנדרטיים – מה יקרה אם יהיה ניתן להיכנס לתודעתו של אדם אחר? קאופמן משתמש ביסוד הבלתי ריאליסטי הזה ולוקח אותו לקיצון, כלומר מציג את כל "תקלות" המציאות שיכולות להתרחש בתוך הסיטואציה הזו. למשל, כשמלקוביץ׳ מגלה את הפורטל, נכנס אליו ומצוי בתוך תת המודע שלו עצמו למשך רבע שעה, או כשלוטי ומקסין מתאהבות כאשר לוטי נמצאת בתוך תודעתו של מלקוביץ׳. כך, לדברי מקסין, אמילי היא בתה הביולוגית של לוטי מפני שהיא נוצרה כאשר לוטי נכנסה לגופו של מלקוביץ׳ דרך הפורטל. אנו, הצופים צריכים לפענח את רבדי העלילה המפתיעים האלה פעם אחר פעם, ומתקשים להיאחז בעוגן שינחה אותנו בהמשך. הדבר מודגש במיוחד לאור העובדה כי המפסיד הגדול של השתלשלות העלילה הוא קרייג, גיבור הסרט, אשר גם אם פעמים רבות הוא פועל בצורה בלתי מוסרית ואף פתטית, בסופו של דבר הוא האדם המרכזי שאותו הסיפור מלווה, ועל כן אנו מוצאים את עצמנו נפסדים כמוהו. סופו של הסרט משאיר אותנו פעורי פה, חסרי כול, ואנו לא יכולים להשתחרר מן האובייקט הקולנועי מפני שאנו לא חווים קתרזיס – הסיפור לא נסגר כפי שציפינו, וכל השערה שיכולנו להעלות נכשלה. קרייג, בדומה לגיבור הטרגדיה, נענש על חטאו ונאלץ להתבונן מהצד בחיים שהיו יכולים להיות לו. בשלב זה של הסרט אנו מצויים בנקודה של מעורבות רגשית רבה ורוצים לדעת מה יקרה לו, אך בסופו של הסרט אנו "נתקעים" בשלב ההזדהות והמעורבות שאמור להוביל לקתרזיס. במקום הקתרזיס, במקום לחוש תחושה של הקלה בעקבות ההתרה הנרטיבית, איננו יכולים להתנתק מן האובייקט הקולנועי; גם אם הסיפור הותר אין לנו התרה רגשית, אנו חסרי שליטה למול הנרטיב, ולא קיבלנו שום אישור להיפותזות שהעלינו או תשובות

לשאלות שהועלו בפנינו. איננו יכולים להשתמש בכלים הרגשיים שמאפשרים לנו בדרך כלל לחוות חוויית אבל תקינה, ובמידה רבה הסרט גורם לנו אפילו את ההפך – הוא כביכול מוכיח אותנו, וזאת באמצעות השימוש בנקודת המבט של קרייג. אנו, בדומה לקרייג, נאלצים לחוות את הסבל שלו, נאלצים להתעמת עם סימן השאלה שהסרט מותיר, ובכך חווים את אובדן הסרט כאבל משובש.

בדומה ל**להיות ג'ון מלקוביץ'**, גם ב**אדפטיישן** קאופמן משתמש בתחבולות נרטיב מרובות המקשות עלינו להתנתק מן האובייקט הקולנועי בסיום הסרט ולעבור עבודת אבל תקינה. עם זאת, מדובר בסרט יוצא דופן בהקשר הנידון, מפני שקשה לטעון שבסופו איננו חווים התרה רגשית. אלא שכפי שארצה להראות, מדובר בהתרה רגשית מלאכותית, שאינה עונה על הצורך השלם בקתרזיס, ועל כן יוצרת אצל הצופה חוויית אבל משובשת, מלנכולית. בסיום הסרט צ'ארלי ואמיליה[10] מתוודים על אהבתם זה לזו, וצ'ארלי נוסע במכוניתו. אנו שומעים את מחשבותיו מספר לנו בקריינות כי הוא מצא את הסוף לתסריט שלו – הוא מתאר בדיוק את הסיטואציה שבה הוא נמצא, ומוסיף שכעת הוא חש תקווה. המצלמה פונה ממכוניתו של צ'ארלי אל ערוגת פרחים באי תנועה, ואנו רואים בהילוך מהיר את לבלובם של הפרחים ביום ובלילה. אחת התחבולות הקולנועיות בהן קאופמן משתמש בסרט זה היא הבניית סכמת נרטיב קלאסית צפויה וכביכול מוכרת לצופה, המעלה אצלו השערות אודות הצפוי להתרחש מתוך היכרותו איתה. אלא שלמעשה קאופמן משתמש בסכמת הנרטיב הקלאסית כדי לחתור תחתיה, ולצאת נגדה. ג'ושוע לנדי (Landy) טוען במאמרו "Still Life in Narrative Age: Charlie Kaufman's *Adaptation*" כי **אדפטיישן** בנוי על יסוד לא־נרטיבי. הוא בוחן את האסטרטגיה הנרטיבית שבה קאופמן משתמש בסרט, ומסביר כי הנרטיב של **אדפטיישן** מנסה לענות על השאלה "האם ניתן לעשות סרט על פרחים?" או באופן מדויק יותר – "למה אנו כל כך אובססיביים לנרטיבים?" (499). לנדי משב את שימת הלב לכך, שלמרות שצ'ארלי מתנגד ליצירת סרט הוליוודי על פי סכמה ואפיון נהוגים, **אדפטיישן** מלא בכל האלמנטים שמהם הוא מתנער: יש בו אלימות, אקדחים, סקס, מרדף מכוניות ושימוש בסמים; דמויות הלומדות מהחיים מוסר השכל, דמויות שמתגברות על הקונפליקט ביניהן ומשלימות ודמויות המתגברות על המכשולים הנקרים בדרכן ומצליחות במשימותיהן. במובן זה, הסרט נכשל על פי הסטנדרטים שצ'ארלי הציב לעצמו (503). בסופו של דבר, טוען לנדי, הסרט של צ'ארלי עוסק בתסריטאי המנסה לכתוב תסריט, ובמידה רבה מצליח. לעומת זאת, סרטו של קאופמן עוסק בהבטחה הראשונית של הסרט – ליצור סרט שיביא אותנו להיות קרובים יותר לפרחים. הוא עושה זאת באמצעות הניסיונות המרובים של צ'ארלי לכתוב תסריט העוסק בפרחים, כאשר כל אחד מהניסיונות האלה מפריע לנו, ו"מאכיל" אותנו במה שאנו חושבים שאנו רוצים – דרמה וסכמת נרטיב קלאסית. קאופמן אינו יכול פשוט להראות לנו פרחים כפי שהם, ולכן הוא מנתק אותנו באופן חסר רחמים מהצורך שלנו לראות עוד, כדי לגרום לנו להתגבר על הצורך שלנו בסיפור. בסיום הסרט אנו סוף סוף מוכנים לראות את מה שנמנענו ממנו לאורך כל הסרט, ולכוון את תשומת לבנו לפרחים (510). לדברי לנדי, קאופמן משיב על השאלה "מדוע אנו כה אובססיביים

10 דמותה של אמיליה מגולמת על ידי קארה סימור (Seymour).

לנרטיבים?״ באמצעות פעולה, טיפול פילוסופי שעובר הצופה – בסיום הסרט הצופה מתבונן בחייהם חסרי הזמן של הפרחים, הזמינים למבטו באמצעות מדיום שבו הוא מחויב להתבונן מהם מקרוב (511). אם כן, קשה לטעון ש**אדפטיישן** אינו מספק לנו שום התרה רגשית, שהרי כפי שלנדי טוען, אנו כביכול צופים בשני סרטים או שני היבטים שונים של אותו סרט. אכן, מבחינת סיום הסיפור של צ׳ארלי, נדמה כי ההתרה הנרטיבית עונה גם לצורך הרגשי שלנו, וסיום הסרט מאשר לנו את התחושה כי הסדר שב על כנו, ואנו יכולים להינתק מן האובייקט הקולנועי בנחת.

הניתוח של לנדי מראה כי ההתרה הרגשית של **אדפטיישן** היא התרה מלאכותית – קאופמן מסב את תשומת לבנו שוב ושוב אל האופן שבו עלילת הסרט מתנהלת על פי סכמת נרטיב, ועם זאת סיום הסרט מחייב אותנו להתגבר על הצורך בסיפור, בהתרה ובקתרזיס. כך **אדפטיישן** מפנה כלפי הצופה מסר כפול: הוא מספק לו התרה רגשית שהיא מלאכותית למדי, ובו בזמן דורש ממנו להיות מרוחק ממנה ולהתנגד לה. הכתבה דואלית כזו של חוויית האבל חייבת בסופו של דבר להשתבש ולהיות מלנכולית. סיום הסרט מבטא את אובדנו של הסיפור, את המסר שהסרט מתנגד לכמיהתנו לסיפור. האובייקט הקולנועי כמושא אהבה אובד אם כן לצופה, ומותיר אותו מאוכזב. חוויית ה׳אני׳ של הצופה מתערערת ומתרוקנת, והוא נותר עם התהייה האם כל מה שחש ביחס לאובייקט הוא שקרי והאם הסרט ״עבד״ עליו. האובייקט הפנימי של הצופה, חווייתו את הסרט נותרת מעורערת ובלתי פתורה, ההיפותזות שהעלה לגבי התרחשות הסיפור ומסרן הכפול, נותרות בסימן שאלה, אל מול המניפולציה הקאופמנית, ועל כן הוא מוגבל ביכולתו לחוות קתרזיס, ולהינתק מן האובייקט הקולנועי בצורה ״תקינה״.

שמש נצחית בראש צלול מדמה את ניצחון המלנכוליה על האבל. הוא עושה זאת באמצעות הצגה חוזרת ונשנית של הקושי של ג׳ואל וקלמנטיין להיפרד זה מזו ולהשתחרר מן האובדן. ג׳ואל נאבק לאורך הסרט במחיקת הזיכרונות שלו ההולכים ונעלמים, הוא פונה לאזורים מרוחקים בתוך תודעתו כדי לשמר את הזיכרונות שלו מקלמנטיין, מבקש להשאיר אפילו רק זיכרון אחד, עד שתהליך המחיקה נשלם שלא בשליטתו. גם קלמנטיין, מצדה, לא מצליחה להשתחרר מג׳ואל, ועל אף מחיקת הזיכרונות שלה ממנו, היא חווה משבר אישי המעיד על חוסר ההשלמה שלה עם הפרידה מג׳ואל. רעיון זה מודגש ביותר כאשר השניים מוצאים עניין מחודש זה בזו, כשכבר אינם זוכרים כי חיו ביחד בעבר. כאמור, התחבולה הנרטיבית הבולטת ביותר בסרט זה, אשר מבססת את מהותו המלנכולית, היא השימוש של קאופמן בציר זמן לא לינארי, תוך טשטוש בין מרחב הזיכרון־תודעה של ג׳ואל, לבין המציאות. על תחבולה זו מרחיב ג׳יימס וולטרס (Walters) בפרק “Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms” שבו הוא מנסה לשרטט את החוט הנרטיבי של הסרט ולהצביע על התמות המרכזיות שלו. וולטרס טוען כי **שמש נצחית בראש צלול** דוחה באופן יסודי מבנים קלאסיים של פתירת בעיות ומבנה סיפור, ולכן הוא פועל נגד מטרות גיבוריו וניסיונם להגשים אותן (84). בנוסף, וולטרס סובר כי האופן שבו הסרט מארגן את הזמן מחדש, מאפשר לנו כצופים להעריך ולאהוב את מערכת היחסים של ג׳ואל וקלמנטיין לאורך הסרט, בדומה לאופן שבו השניים יכולים ליהנות ממנה כאשר

אינם זוכרים זה את זו, כאילו הם נפגשים בפעם הראשונה. ללא טראומות העבר גם אנחנו, הצופים, יכולים לחבב את האפשרות שהם יתאחדו מחדש (85).

כאמור, המעורבות הרגשית של הצופה בסרט, כפי שמצביע עליה וולטרס, היא תנאי מקדים ליצירת הקתרזיס, אבל קאופמן לא מניח לנו כל כך בקלות. בסיום הסרט, ג׳ואל וקלמנטיין מגלים כי הם היו זוג בעבר, ונחשפים להקלטות סאונד שהם הקליטו לפני טיפול המחיקה. ההקלטות האלה הן ווידויים שלהם, אמרות קשות שהם אומרים זה על זו לאחר פרידתם. קלמנטיין המבולבלת יוצאת מדירתו של ג׳ואל, בעוד זה קורא לה לחכות. היא מטיחה בג׳ואל את החשש שמערכת היחסים שלהם תיהרס – אנו יודעים כי התיאור שלה הוא בדיוק מה שקרה להם בעבר. ג׳ואל נענה לה בחיוב, והשניים מסכימים לתת למערכת היחסים הזו סיכוי. מוזיקה נוגה עולה. ג׳ואל וקלמנטיין רצים בשלג, הולכים ומתרחקים מאיתנו. קאט, ואותו קטע חוזר על עצמו שוב ושוב בחיתוכי זמן, על פייד אאוט לבן ומושלג. השניים לא יודעים מה יקרה, הם מוכנים לקבל את האפשרות שהכול ייהרס. סצנת השלג ממחישה את ההתמקדות שלהם בכאן ועכשיו, הם אינם מתקדמים לשום מקום. אנו, הצופים, נותרים כמותם עם סימן שאלה. האהבה מנצחת, אבל השניים כנראה לא יחיו באושר ועושר עד עצם היום הזה, ועל אף השכחה שלהם והגילוי המחודש כי חיו במערכת יחסים פגומה, הם בוחרים לחיות ביחד ומתנגדים להיפרד מן האובייקט האבוד.

ההתרה הרגשית של הצופה בסרט היא אפוא חלקית בלבד; אמנם הוא זכה במשאלת לבו כי ג׳ואל וקלמנטיין יתאחדו, אך נותר עם תחושת ההחמצה ועם סימן שאלה על המשך חייהם. במהלכו, הסרט לא מניח לנו לבנות עוגן יציב שינחה אותנו במתרחש, אלא הוא קופץ ממקום למקום, מנקודת זמן אחת לאחרת. בסיומו אנו אכן מעורבים רגשית עמוקות בסיפור אהבתם, אבל איננו חשים את ההקלה הקתרטית, מפני שבדומה **ל״להיות ג׳ון מלקוביץ׳**, גם כאן אנו חסרי שליטה מול הנרטיב וחסרי ידע לגבי סופו של הסיפור, והאם ג׳ואל וקלמנטיין יצליחו הפעם. חיתוכי הזמן של השוט האחרון מסמנים לנו שאין שום התקדמות, אין מבט על העתיד, הסיפור נגמר כאן ללא התרה רגשית, ללא פיענוח ברור של הנרטיב, עם דמויות מלנכוליות שאינן מצליחות להיפרד אבל גם לא להישאר ביחד. אנו הצופים, בדומה לג׳ואל וקלמנטיין, נותרים ללא קתרזיס, ואין לנו ברירה אלא לחוות עבודת אבל משובשת במהלך התמודדותנו עם אובדנו.

על המבט, צפייה מזוכיסטית ואבל משובש

הדיון בעבודת האבל המשובשת שנוצרת בצפייה בשלושת הסרטים מעלה שוב ושוב את המניפולציות והתחבולות שהנרטיב מפעיל על הצופה. אותן מניפולציות הן גורמים חשובים ביצירת עבודת האבל המשובשת של הצופה, ומובילות להרהור ומחשבה אודות מערכת היחסים שהוא מקיים עם סרטיו של קאופמן, ועל הסיבות שבגללן הוא מעורב רגשית באותם סרטים. בנקודה זו, ראוי לבחון את האופן שבו סרטיו של קאופמן מביטים עלינו, וכיצד המבט שלהם משפיע על עבודת האבל המשובשת שאנו מקיימים בסיום הצפייה בהם.

טוד מקגוואן (McGowan), במאמרו “Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes”, מציע דרך חשיבה שיכולה לסייע לנו לפענח את מערכת היחסים

שבין הצופה לסרטי קאופמן באמצעות ניתוחו את העונג הקולנועי, כלומר, ניתוח הבוחן את האופן שבו הצופה מפיק עונג מצפייה בסרטים. מקגוואן מציע כי העונג הקולנועי, במקרים מסוימים, הוא ביטוי של יחסי כוח בין הדימוי לצופה, כאשר הדימוי הקולנועי מפעיל את הצופה לחוש עונג. הוא מציע קריאה מחודשת בתיאוריה של הפסיכואנליטיקאי ז׳אק לאקאן (Lacan), ובאמצעותה מבקש להרחיב ולהעשיר את התיאוריה הקולנועית הלקאניאנית, העוסקת ביחסים שבין הצופה לסרט באמצעות רעיון המבט (gaze) הלקאניאני. לקאן התייחס למבט כאל הנקודה שבה האובייקט, כמושא תשוקה של הסובייקט, מחזיר אליו מבט (28–29). באשר לחוויה הקולנועית, מקגוואן טוען כי למעשה המבט כולל את הצופה בסרט, והסרט מתבונן על הצופה בחזרה ומונע ממנו להיות קולט בלבד, אלא מחייב אותו להיקלט על ידי הסרט ולקחת חלק בדימוי הקולנועי. במובן זה, הצופה אינו תמיד צופה בסרט ממרחק בטוח, כי הסרט יכול להתבונן אליו בחזרה ולחייב אותו להיות מעורב וקרוב אליו. מקגוואן טוען, כי אם אנו מבינים כך מחדש את יחסי הכוח שבין הצופה לדימוי הקולנועי, המבט הופך להיות חוויה טראומטית עבור הצופה, בעודו מכיר בעובדה שנכשל בשליטתו בדימוי, והוא אינו מרוחק ממנו. לדבריו, כישלון השליטה הזה לא רק אפשרי בקולנוע, אלא הוא גם זה שמעורר את תשוקתם של הצופים לצפות בקולנוע (29). מתוך צפייה בסרטים מסוימים, אנו יכולים להבחין בסוג ייחודי של עונג הקולנועי הנובע מתוך התשוקה של הצופה לזהות את המבט של הסרט מתבונן בו, ועל כן עלינו להתייחס אל מערכת היחסים שבין הצופה לדימוי, כתשוקה של הצופה אל האובייקט הקולנועי (30). יתרה מזו, מקגוואן מבקש להדגיש כי התשוקה הזו אינה תשוקה אקטיבית, השולטת בדימוי, אלא ההיפך – הסובייקט פסיבי אל מול השליטה של הדימוי עליו (31). בהקשר זה מקגוואן מתייחס למאמרה של גיילין סטדלר (Studlar): "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema", העוסק בעונג הקולנועי כעונג מזוכיסטי.

סטדלר, בדומה למקגוואן, מבקשת להציע מודל עונג אלטרנטיבי לצפייה בקולנוע, מודל של עונג מזוכיסטי, ומתבססת על התיאוריה של הפילוסוף הצרפתי ז׳יל דלז (Deleuze). סטדלר, בהשפעת דלז, טוענת כי התפישה המזוכיסטית חותרת תחת המסורת הפסיכואנליטית, אשר קבעה טענות אודות מקור התשוקה האנושית דרך תפקידיהם של האם והאב בהתפתחות הפסיכולוגית המוקדמת של הילד (607). סטדלר מתייחסת לדלז, שטען כי במהלך החוויה המזוכיסטית של הילד, האם יוצרת אמביוולנטיות עבורו מפני שהיא מייצגת את תשוקתו – היא גם מפחידה וגם מסמנת בטחון, גם אוהבת וגם דוחה. דלז סובר כי השלב המזוכיסטי בחוויה הילדית אינו מסמן עונג כאלמנט הכולל שליטה באישה, אלא כניעה לה. על כן, עלינו להסיק מתוך אותם שלבים ילדיים יחסים מזוכיסטיים בין הצופה לדימוי הקולנועי, שבהם הצופה כנוע והוא חסר שליטה בדימוי הקולנועי (610). בהמשך, סטדלר טוענת על יחסי המבט של הצופה והסרט, כי חווית הצפייה מדמה עונג מזוכיסטי – המזוכיסט חווה עונג מתוך חוסר היכולת שלו להשתלט על הפרטנר המיני שלו, ובאופן דומה הצופה הוא מי שמקבל וקולט את הדימויים, אבל לא יכול לשלוט בהם. העונג שלו מופק מתוך קבלת הדימוי וחוסר היכולת להפעיל עליו כל דרישה (613).

הבחנותיהם של מקגוואן וסטדלר מאפשרות הסתכלות במאפיין נוסף בתהליך האבל בסיום סרטיו של קאופמן. סרטיו רווים ברפלקסיביות, כלומר, בהתייחסות עצמית של הסרט

להיותו אובייקט קולנועי, אובייקט שהוא מושא לתשוקה ומבט של הצופה, ובאופן הזה הוא גם "מתבונן" בצופה בחזרה. האפקט של המבט הקולנועי פועל על הצופה באופן הבא: הוא מטמיע את הצופה ומושך אותו להיות מעורב רגשית בדיאגזיס. כפי שמקגוואן טוען – הרגע שבו הסרט מחזיר מבט הוא למעשה הרגע שהצופה מחפש בקולנוע, הוא מושא התשוקה שלו. אולם, כאמור, הסרטים של קאופמן מורכבים לפיענוח נרטיבי, ופועלים נגד ההיכרות של הצופה עם הנרטיב הקולנועי, לכן הוא נכשל שוב ושוב בניסיונו לשער כיצד העלילה תתפתח. פוזיציית הצפייה בסרטים של קאופמן היא אפוא פוזיציית צפייה מזוכיסטית, והעונג שאנו מפיקים מן הסרטים נובע מחוסר יכולתנו ליישם בהם את דרישותינו ואנחנו סרים למרותו של הסרט המטמיע אותנו לתוכו ומעורר בנו את המעורבות הרגשית. באופן זה הסרטים מחייבים אותנו ליצור עבודת אבל משובשת, משום שאיננו יכולים להיפרד ממושא התשוקה הליבידנלי, האובייקט הקולנועי, המחייב אותנו להישאר איתו. הוא מחזיר לנו מבט עד רגעו האחרון של הסרט, מסמן את עצמו כמושא תשוקה ומדגיש את חוסר השליטה שלנו מולו ואת המחויבות שלנו כלפיו. אם כן, פוזיציית הצפייה המזוכיסטית היא היבט נוסף של מה שכונה עד כה כישלון ההיפותזה של הצופה: לא רק שהצופה נכשל שוב ושוב בניסיונו לאשר את ההיפותזות שלו באשר להתקדמות העלילה, הסרט מפעיל כלפיו ישירות גם כוח נגדי, המבט.

בלהיות ג'ון מלקוביץ' מבטו של הסרט על הצופה מודגש במיוחד באמצעות תפקיד המצלמה בזמן שאחת הדמויות נכנסת לתודעתו של מלקוביץ'. אנו הצופים, נכנסים לתודעתו של מלקוביץ' עם הדמויות, ורואים את העולם מנקודת מבטן. באופן הזה הסרט מדגיש את כוחה של המצלמה לסמן עבורנו את חוסר הכוח שלנו אל מול הדימוי הקולנועי – נטולי שליטה אנו מתבצרים אל מול המבט הקולנועי. על רעיון זה מרחיבה דנה דרגוניו (Dragunoiu) במאמרה: "Psychoanalysis, Film Theory, and the Case of Being John Malkovich", שבו היא טוענת כי **להיות ג'ון מלקוביץ'** משתמש בטכניקת פרודיה על הפסיכואנליזה, תוך התייחסות עצמית לעובדה כי הוא כשלעצמו "מוצר" פסיכואנליטי. לדידה, האלמנטים הפרודיים של הסרט מערערים כביכול את התוקף של הפסיכואנליזה והתיאוריה הקולנועית שהושפעה ממנה, כשלמעשה הסרט נגמר במודעתו לעובדה שהוא מוצר אמנותי המושפע משיח קולנועי ופסיכואנליטי (3). דרגוניו מצביעה על אחת הדרכים שבהן הסרט רפלקסיבי כלפי סוג האובייקט שהוא ומטמיע בו את הצופה: הוא מתייחס לעובדה שהוא רווי ברעיונות פסיכואנליטיים, למשל, העיסוק החוזר ונשנה בכניסה לתודעה של אדם אחר ובהעלאת שאלות על התת מודע האנושי ומבנה הנפש האנושית. יותר מזה, הסרט מטמיע את הצופה בסרט בצורה ליטרלית; כאשר אנו צופים בנקודת המבט של הדמויות גם אנחנו, כמו הדמויות, חודרים לתודעה של מלקוביץ', כלומר נכנסים לסרט. החזרת המבט עולה גם בדיאלוג בין הדמויות, למשל כאשר קרייג אומר למקסין, לאחר שזו לא נלהבת כמוהו מהרעיון שניתן להיכנס לתודעה של ג'ון מלקוביץ': "זה מעלה כל מיני שאלות פילוסופיות, את יודעת... על טבע העצמי, על קיומה של הנפש. את יודעת, האם אני, אני? האם מלקוביץ', מלקוביץ'?".[11]

11 תרגום חופשי של הכותבת. במקור:
"... It raises all sorts of philosophical-type questions, you know... about the nature of self, about the existence of a soul. You know, am I- me? Is Malkovich- Malkovich?"

הסרט נגמר בקרייג הכלוא בתוך מבטה של אמילי, ואנו הצופים רואים את הסיטואציה מנקודת מבטו. באופן הזה הסרט מיישיר אלינו מבט בחזרה: הוא מטמיע אותנו בתוך המבט של קרייג, בתוך המבט של מי שנוכח בדיאגזיס, ובדומה לקרייג אין לנו דרך להסיט את המבט ולקבל סגירה מלאה ומספקת של הסיפור. אנו שרויים בחוסר יכולת להפעיל שליטה על הדימוי, וכך הסרט מקבע אותנו בתוך הפוזיציה המזוכיסטית. בתוך אותה פוזיציה איננו יכולים לחוות את הקתרזיס שיסייע לנו לנתק את עצמנו מהחוויה הקולנועית, אנו שרויים בתוך האובדן של אובייקט התשוקה האבוד – הסרט – ועל כן חווים עבודת אבל משובשת, מלנכולית.

אדפטיישן הוא סרט רפלקסיבי במיוחד; הוא עוסק בכתיבת סרט, כאשר גיבורו קרוי על שם התסריטאי האמיתי של אותו תסריט – אשר כתב גם תסריט אחר שאנו מכירים היטב. בנוסף, דמותו של צ׳ארלי מועסקת בעיבוד תסריט לספר ממשי, ואנו אפילו נחשפים לדמויות המייצגות את הסופרת שלו – אורלין, ואת גיבורו – ג׳ון לרוש (Laroche)[12]. מי שחתומים על התסריט לסרט **אדפטיישן** הם צ׳ארלי ודונלד קאופמן. דונלד[13] הוא אחיו התאום של צ׳ארלי, המלווה אותו במהלך כתיבת התסריט. כל הפרטים האלה יוצרים את האשליה כי **אדפטיישן** הוא ייצוג של המציאות, אך זו מציאות שמלאה בחורים אינפורמטיביים, המקשים עלינו להבחין בין הבדיון ליסודות המציאותיים. בנוסף, עלילת הסרט נעה בין נרטיבים שונים – העבודה של צ׳ארלי על התסריט, האופן שבו הוא מדמיין את עלילת הספר, ומה שאמור לדמות את החוויה של סוזן אורלין במהלך כתיבת הספר. כל אחד מהרבדים האלה מטשטשים ומתערבבים, ומונעים מאיתנו להבחין בין פרי הדמיון, היקום הקולנועי והיקום המציאותי. בעודנו צופים בסרט, הוא מתייחס לעצמו כיצירה קולנועית ומחבל ביכולתנו להבחין בין הפרטים הבדיוניים לבין אלה המבוססים על המציאות; באופן הזה הוא מטמיע אותנו בתוכו. כאמור, קאופמן בונה ב**אדפטיישן** שני תסריטים: התסריט של צ׳ארלי המנסה לעבד את **גנב הסחלבים**, והתסריט שלו, של קאופמן, המבקש מאיתנו להתנגד לנרטיב סכמתי ולעורר אותנו להתבונן בפרחים. באמצעות ההטמעה של הצופה בסרט, החזרת המבט אליו באמצעות סימונו כמושא התשוקה של הצופה, הוא גם מקבע את הצופה בפוזיציית הצפייה המזוכיסטית, כמו עכביש הטווה את קוריו כדי ללכוד טרף. מכיוון שהצופה חסר שליטה על הפרטנר שלו, הסרט, שמשטה בו ומפתה אותו ללכת בעקבות סכמת הנרטיב, הוא נותר לבסוף ללא התרה רגשית אמיתית. באמצעות החזרת המבט ופוזיציית הצפייה המזוכיסטית, הסרט מונע מהצופה את ההתרה הרגשית שהוא מצפה לה, וכך בסיום הסרט, כאשר האובייקט הקולנועי אובד לצופה, הוא נשאר ללא עוגן שינחה אותו, ללא מי שישלוט בו, וללא התרה רגשית שתסייע לו בהתמודדות עם אובדן הסרט.

בדומה ל**להיות ג׳ון מלקוביץ׳** גם **שמש נצחית בראש צלול** מציג התייחסות מודעת לתיאוריה פסיכואנליטית ומושאי המחקר שלה. לדוגמה, כאשר ג׳ואל מתחיל להתחרט על מחיקת זכרונו בזמן שהוא מצוי במסע תודעתי עם קלמנטיין, השניים מנסים לברוח למקום נסתר בתוך הזיכרון שלו, שבו קלמנטיין לא לוקחת חלק. על כן הם בורחים לילדותו של ג׳ואל, ומנסים ליצור סיטואציה מפוברקת שבה ג׳ואל יזכור את קלמנטיין כחברה של אמו.

12 דמותו של ג׳ון מגולמת על ידי כריס קופר (Cooper).

13 קייג׳ מגלם בסרט את שתי הדמויות.

הדבר מחזיר את ג׳ואל לקונפליקט הילדי, שבו מיניות מצויה בחווייתו באופן לא מודע, ועיקר תשוקתו מופנית לאמו. בנוסף, קאופמן מעניק בסרט ממשות חומרית למבנים פסיכולוגיים אבסטרקטיים, כמו חלום, זכרון, פנטזיה ותת מודע – באמצעות קריסת אותם מבנים בזיכרונו של ג׳ואל, המוצגים כהרס חומרי כאוטי על ידי בימויו הווירטואוזי של גונדרי. באופן הזה הסרט מתבונן בנו חזרה מתבוננים בו. ההרס הפסיכולוגי הוא הרס חומרי שאנו לוקחים בו חלק, ותהליך המחיקה לא רק מתואר עבורנו אלא אנו גם משתתפים בו. אנו רואים כיצד הוא מתרחש בצורה ממשית, ואנחנו מזדהים עם ג׳ואל ומבוהלים כמוהו מהתבוננות באותו כאוס, שלא ברור לאן הוא מוביל והיכן ניתן להיאחז בעוגן כלשהו. יתרה מזו, כפי שכבר ציינתי, השימוש של קאופמן בציר זמן לא לינארי הוא־הוא זה שמטמיע אותנו בסרט ומחייב אותנו לעקוב באופן מדוקדק אחר המתרחש כדי להבין את התקדמות העלילה, והוא זה שמעורר בנו את האהדה לזוגיות של ג׳ואל וקלמנטיין, שייתכן שאם הייתה מוצגת באופן לינארי היה יוצר אפקט הפוך. פוזיציית הצפייה של הצופה ב**שמש נצחית בראש צלול** היא פוזיציה מזוכיסטית ביסודה, שהרי הסרט דורש מאיתנו לעקוב אחר עלילתו על פי הסדר שהוא מעוניין בו, ומותיר אותנו לנסות להרכיב את הפאזל. כך אנו מתמסרים לסרט ללא שליטה עליו, וללא יכולת להעלות בדעתנו כיצד הוא יתקדם. למעשה, אנו לא יכולים להרכיב את הפאזל, כי הסרט לא מניח לנו גם בסופו, כאשר הוא חוזר לזמן הווה רציף. עד הרגע האחרון אנו מקובעים בפוזיציה המזוכיסטית, ללא יכולת שליטה בדימוי וללא אישור של היפותזות שלנו. הסרט מביט בנו כאומר – אני לא אספק אתכם כפי שאתם רוצים. אני לא אאפשר לכם להיפרד מן האובייקט, דהיינו, להשלים עם מה שקרה. כפי שג׳ואל וקלמנטיין לא יכולים להתנתק מן האובייקט האבוד שלהם ואינם מצליחים להיפרד, כך גם אנחנו לא יכולים להיפרד באופן מלא ושלם מהסרט.

סיכום

סרטים הם מדיום סמכותני. בסרטים של קאופמן צפיתי לראשונה ללא כלי נשק תיאורטיים, ללא יכולת להגן על עצמי מפני השתלטנות החצופה שלהם, ותחושת האובדן שמתלווה בסיומם. בניגוד לטענות כי הסרטים של קאופמן הם סרטים ״חכמים״ וקרים, כאלה שמתנגדים לרגש וחוגגים את השכל, אני מאמינה כי הם סרטים שמעבירים לנו חוויה רגשית מסעירה וייחודית, הדורשת תשומת לב מתאימה. בחיבור זה ניסיתי לתת שם ופנים לחוויית הצפייה שלי בסרטיו של קאופמן, כדי לנסות ולגעת בתחושה שמלווה אותי זמן רב, כי יש סרטים שאני לא יכולה להשתחרר מהם. הם נשארים איתי. הסרטים שבהם עסקתי במאמר הם רק דוגמה לסרטים רבים כאלה, ואני מאמינה כי מתוך מחשבה על תחושת האובדן שאנו חווים בסיומם של סרטים, ניתן לנתח על פי המודל שהצגתי גם סרטים נוספים. הבחירה לעסוק בקאופמן נובעת מהייחודיות שלו כתסריטאי, המשתמש באסטרטגיית נרטיב שיודעת לשאוב אותנו פנימה, להחזיר אלינו מבט, ואז להותיר אותנו חסרי כל המומים ומלנכוליים בכיסא, כאומרת: ״תסתדרו לבד״.

ביבליוגרפיה

גורביץ', דוד. ערב, דן. "פסיכואנליזה". **אנציקלופדיה של הרעיונות**, 2016, https://haraayonot.com/idea/psychoanalysis/, תאריך גישה: 3.3.2021.

וואלאס, דיוויד פוסטר. "דיוויד לינץ' לא מאבד את הראש". **אקספרס הדיבור הישיר**, תרגום: דבי אילון, עריכה: נגה אלבלך, בני ברק, הקיבוץ המאוחד – ספרית פועלים, 2015, עמ' 171-285.

פרויד, זיגמונד. "אבל ומלנכוליה". **אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסים דתיים**, תרגום: אדם טננבאום, תל אביב, רסלינג, 2008, עמ' 7-44.

קליין, מלאני. "אבל ביחס למצבים מאנים־דפרסיביים". **כתבים נבחרים**, מבוא ועריכה מדעית: יהושע דורבן, תרגום: אורה זילברשטיין, תל אביב, תולעת ספרים, 2002, עמ' 95-121.

קרול, נואל. "כוחם של הסרטים". **מבוא לתיאוריות קולנועיות: מקראה**, עריכה: ענת זנגר, תרגום: אורית פרידלנד, רעננה, האוניברסיטה הפתוחה, 2016, עמ' 119-140.

קרוק, דורותיאה. "הסכימה של הטרגדיה". **יסודות הטרגדיה**, תרגום: אברהם יבין, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1972, עמ' 16-36.

Bazin, Andre. "Death Every Afternoon". *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, edited by Ivone Margulies, Duke University Press, 2003, pp. 27–31.

Bordwell, David. "The Classical Spectator". *Narration in the Fiction Film,* The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 164–166.

Dragunoiu, Dana. "Psychoanalysis, Film Theory, and the Case of Being John Malkovich". *Film Criticism*, Vol. 26, No. 2, Winter 2001/2002, pp. 1–19.

Landy, Joshua. "Still Life in a Narrative Age: Charlie Kaufman's Adaptation". *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Spring 2011, pp. 497–514.

McGowan, Todd. "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes", *Cinema Journal,* Vol. 42, No. 3, Spring 2003, pp. 27–47.

Sconce, Jeffrey. "Irony, Nihilism, and the new American 'Smart' Film". *Screen*, vol. 43, no. 4, Winter 2002, pp. 349–369.

Studlar, Gaylyn. "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema", *Movies and Methods: An Anthology*, edited by Bill Nichols, University of California Press, 1985, pp. 602–624.

Vives, Jean-Michel. " Catharsis: Psychoanalysis and the Theatre". *The International Journal of Psychoanalysis*, Translated by Andrew Weller, vol. 92, no. 1, 2011, pp. 1009–1027.

Walters, James. "Return to Innocence: Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michael Gondry, 2004)". *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Books Ltd, 2008, pp. 81–104.

פילמוגרפיה

Adaptation. Directed by Spike Jonze, Written by Charlie Kaufman, USA, 2002.

Being John Malkovich. Directed by Spike Jonze, Written by Charlie Kaufman, USA, 1999.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind. Directed by Michel Gondry, Written by Charlie Kaufman, USA, 2004.

מאיה הולנדר

קינתו של דיוויד אטנבורו

> הלוואי שלא הייתי מעורב במאבק הזה. כי הלוואי שהמאבק לא היה קיים או הכרחי. אבל היה לי מזל בלתי ייאמן, ובהחלט הייתי מרגיש מאוד אשם אם הייתי רואה מה הבעיות, ומחליט להתעלם מהן.
>
> *David Attenborough: A Life on Our Planet*[1]

דיוויד אטנבורו (Attenborough) הוא ככל הנראה לא רק היוצר הפופולרי ביותר בתחום תיעוד הטבע, אלא גם אחת הדמויות האהודות בעולם. כאשר הצטרף לאינסטגרם, שבר את שיא גינס למשתמש שהגיע במהירות הרבה ביותר למיליון עוקבים.[2] קולו העדין – סמכותי ומרגיע כאחד – הפך לסימן ההיכר שלו ושל הסדרות המזוהות עמו. כפי שקרה לרבים אחרים, הסדרה **עולם מופלא 2** (*Planet Earth II*), שמדורגת במקום הראשון בדירוג הסדרות הטובות ביותר של IMDB, שאבה אותי לראשונה לתוך עולם סדרות הטבע, ואני לא היחידה – יותר צעירים בריטים צופים בסדרה שאותה הוא מקריין, מאשר בתכנית הריאליטי **אקס פקטור**.[3] אך למרות שיצירותיו של אטנבורו מעוררות התלהבות לגבי תיעוד טבע, ובכך חושפות אנשים רבים לבעלי החיים ולמרחבים הטבעיים שזקוקים להגנה, הן מושא לביקורת רבה.

קארן קולינס (Collins), למשל, מציינת כי אטנבורו ספג ביקורת על חסרונה של אג׳נדה סביבתית מובהקת בסדרות דוגמת **עולם מופלא 2** (72). מרטין היו־גיימס (Hughes-Games), מפיק מתחרה בתחום, כינה את הסדרה פנטזיית חיות בר אסקפיסטית שנוצרה כאילו הכחדה המונית עולמית פשוט לא מתרחשת.[4] ואכן, אולי בזכות ביקורות אלה, סדרות חדשות יותר של אטנבורו, כמו **הכוכב הכחול 2** (Blue Planet II), מנכיחות ביתר משמעות את משבר האקלים (72). ככל שגוברת דחיפות העיסוק במשבר, נראה שהיצירות המזוהות עם אטנבורו מתחילות להציג שינוי משמעותי בייצוג הסביבתי. את השינוי הגדול ביותר אפשר לראות בסדרה **כוכב הלכת המופלא** (*Our Planet*), שהקריינות שלה עוסקת במשבר האקלים הרבה יותר מאשר הטקסטים הטלוויזיוניים הקודמים של אטנבורו (Jones et al. 421). עם זאת, הסדרה ממשיכה בקו של קודמותיה מבחינה חזותית. את התמונות הקשות היא משאירה לסרט קצר, שמופיע באתר הסדרה, דבר שמצביע על החלטה ברורה לשמור על אותה ״תחושה״ בסדרה עצמה, כפי שהייתה בסדרות האחרות (Jones et al. 421).

---

1 ציטוטים בהם לא מצוין המקור הם ציטוטים מתוך הסרט. הציטוטים מובאים בתרגום הרשמי מאנגלית לעברית כפי שהוא מופיע בנטפליקס.

2 ראו Punt.

3 ראו Kurp ו־Shepherd.

4 Hughes-Games qtd. in Collins 72.

בשנת 2020 יצא הסרט **דיוויד אטנבורו: על פני האדמה** (*David Attenborough: A Life on Our Planet*) בשירות הסטרימינג של נטפליקס. הפעם לא היה זה סרט שמבטיח להראות לנו את נפלאות כדור הארץ, אלא סרט עדות. אטנבורו, בגיל 93, מציע לנו משהו שונה. הוא מתעכב על שאלת משבר האקלים ועל משמעויותיה, והוא עושה זאת דרך נקודת מבטו האישית ובמבט לאחור על חייו שלו. לא עוד סדרת טבע מלוטשת, אלא סיפור חיים: עימות עם המוות – עם זה המתרחש סביבנו על כדור הארץ ועם מותו הקרב – וצוואה המכילה תכנית פעולה לעתיד. הסרט, אותו אטנבורו מגדיר כ"העדות שלי, והחזון שלי לעתיד", מביט לאחור על הקריירה שלו מתחילתה, וממפה דרכה גם את ההיסטוריה של משבר האקלים. לאחר מכן הוא פונה לשתי תחזיות עתידיות: תחילה, הוא מציג את התרחיש האפוקליפטי שאותו צופות התחזיות המדעיות הנוכחיות, דהיינו החרפת ההתחממות הגלובלית והאצת ההכחדה ההמונית. לאחר מכן הוא מציע דרכים לשיקום הטבע ולבלימת המשבר. מאמר זה יבקש לבחון את הסרט **דיוויד אטנבורו: על פני האדמה** כסרט קינה, הקושר בין הטראומה הקולקטיבית של ההכחדה ההמונית לבין חייו של אטנבורו, ושומר לאורכו על טון מלנכולי שמסרב לאפשר לצופה לעכל את האבדן הסביבתי. בסרט נוכחים עדיין חלק מן המאפיינים הסגנוניים שאפיינו את אטנבורו לאורך הקריירה שלו, אך מבצבצת בו גם חרטה, התנצלות עדינה על מקומו בדור שהתייחס לכדור הארץ בצורה שאפשרה את הפגיעה בו. באמצעות הקינה, אטנבורו מנסה להתבונן מחדש באנושי, בבלתי אנושי ובפלנטה עצמה, ולהציע לנו בעזרת המלנכוליה דרך לשקם את יחסינו עם כדור הארץ.

מהי קינה אקולוגית אפלה?

בספרו, *Ecology Without Nature*, טוען טימותי מורטון (Morton), כי על מנת שהחברה האנושית תעבור למצב "אקולוגי", עצם הרעיון עצמו של "טבע" מוכרח להיעלם (2). לטענתו, תפיסתנו את הטבע כדבר נפרד וטרנסצנדנטלי היא זו העומדת בדרכן של אמנות, פוליטיקה, פילוסופיה, ותרבות אקולוגית (5). כדי לנסות לגעת בצד האפל של החשיבה האקולוגית באמצעות האבל שבה, הוא מציע את המושג "אקולוגיה אפלה" (dark ecology):

> Now is a time for grief to persist, to ring throughout the world. Modern culture has not yet known what to do with grief. Environmentalisms have both stoked and assuaged the crushing feelings that come from a sense of total catastrophe, whether from nuclear bombs and radiation, or events such as climate change and mass extinction. [...] If we get rid of the grief too fast, we eject the very nature we are trying to save. (Morton, *Ecology Without Nature* 185)

מורטון מזכיר כי עבור פרויד (Freud) המלנכוליה היא הסירוב לעכל את האובייקט האבוד (186). בתפיסה הפרוידיאנית, האבל והמלנכוליה הם תגובה לאבדן של אדם אהוב או אובייקט מופשט אחר שהוצב במקומו. בתהליך של אבל, הליבידו נקשר לאדם או לאובייקט מסוים, ובעקבות אבדן האובייקט זיקה זו של הליבידו מתערערת והליבידו מועבר אל אובייקט חדש

(פרויד 15). בתהליך של מלנכוליה, לעומת זאת, הליבידו "לא הותק אל אובייקט אחר" (15), אלא חוזר אל האני, וכך מומר אובדן האובייקט לאובדן של האני (15). מורטון מדגיש כי המלנכוליה אינה רגש אחד מיני רבים, אלא אלמנט של הסובייקטיביות האנושית המשקף קשר ראשיתי (primordial) לאובייקטים (Morton, "The Dark Ecology of Elegy" 253).

מורטון טוען כי בעוד שיש קשר חזק בין צורת הקינה לבין הכתיבה האקולוגית, יש גם סתירה ביניהן: בקינה, לטענתו, אדם אובד והסביבה מהדהדת את הצער על כך. בטקסטים אלגיים רבים הרים ונהרות מהדהדים את האבל של הדמות או של המספר. במיתולוגיה היוונית, כאשר אורפאוס מתאבל על אורידיקה, בעלי החיים והעצים מקשיבים לו (252). אך בחשיבה האקולוגית הפחד הוא שנמשיך לחיות בעוד שהסביבה נעלמת (253). בלתי אפשרי להתאבל על אובדן רדיקלי שכזה, מכיוון שאנו מחוברים לסביבה באופן עמוק מדי – למעשה אנחנו חלק ממנה. לכן השיח האקולוגי מקיים בתוכו את האפשרות להתאבל בלי סוף (253). בנוסף, באופן מסורתי קינות מבטאות אבל על דברים שנעלמו זה מכבר, אך קינה אקולוגית מבקשת שנתאבל על משהו שלא נעלם לגמרי, או אפילו לא נעלם עדיין כלל (254). הדילמה הניצבת בפני הקינה האקולוגית קשורה אפוא לעובדה, שהיא מניחה מראש בדיוק את מה שהיא שואפת למנוע ומבקשת "להיפטר" מהטבע (דרך ההתאבלות על מותו) לפני שההרס שלו מתממש באמת (255).

מורטון סובר כי ניתן לגבור על הפער הזה באמצעות קינה אקולוגית אפלה, שאותה הוא מדגים בעזרת השיר "Alastor" מאת פרסי שלי (Shelley). בבסיס קינה זו מצויה ההישארות עם האבל. הוא רואה חשיבות בשיבוש הזמן, וטוען כי על קינה זו לספק צורות החותרות תחת תחושה של סגירת מעגל. הטבע אינו באמת אובייקט נפרד מהאדם, ולכן על הקינה האקולוגית להיות דואלית ומלנכולית – עליה להתאבל על משהו שמעולם לא אבד, מפני שהוא חלק מאיתנו ומעולם לא היה קיים כישות נפרדת (253). בהתאם לכך, עליה לבסס גם את המציאות של התלות ההדדית בין האנושי לבין הבלתי אנושי, ובכך לערער על ההפרדה ביניהם. על הקינה האקולוגית האפלה להעלות סוג של חנק או צמרמורת שגורמת לאובדן הסביבתי להיתקע בגרון, בלי להתעכל (256). כך, בעוד פרויד תופס את המלנכוליה כלא־תקינה ואף כנרקיסיסטית, מורטון מעניק למלנכוליה כוח חזק יותר – חוסר היכולת לעכל את האובייקט הופך להגיוני ואף להכרחי בהקשר האקולוגי. במקום "להיפטר" מן הטבע, על הקינה האקולוגית להישאר בתוך המלנכוליה, לסרב לסגירת מעגל ולעמוד על החיבור בין האנושי לבין הבלתי אנושי.

על פני האדמה כסרט קינה

על מנת לזהות מרכיבים אקולוגיים אפלים **בעל פני האדמה**, עלינו לאפיין בו את האלגיה עצמה. במאמרו "Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film", טוען פול קוטס (Coates) כי על אף שבקולנוע קיימים רגעים אלגיים רבים, ישנם סרטים מועטים שניתן להתייחס אליהם באופן כללי כקינות (586). אחת הסיבות לכך היא שבעוד שהקולנוע הוא לרוב נרטיבי, הקינה אינה צורה נרטיבית (587). בנוסף, מכיוון שהקינה מביטה לאחור, היא משבשת את הדחף של הנרטיב להמשיך קדימה (589). קוטס

מציע כי על מנת לזהות את הקינה בקולנוע, עלינו להפנות את תשומת לבנו לסרטים בעלי קשר משובש לרציפות הזמן. אחת הצורות המאפשרות את נוכחותה של הקינה הקולנועית, לטענתו, היא צורה של קולנוע תיעודי שבמובן מסוים "מספר סיפור", אך במקביל יכול להתחקות אחר קווי המתאר של מצב מסוים בצורה כמעט מקרית, ויכול לשמור על טון רציף של קינה בקלות רבה יותר מאשר נרטיב בדיוני סטנדרטי (589).

בהתאם לדבריו של קוטס, **על פני האדמה** הוא סרט דוקומנטרי המספר סיפור – במקרה זה, את סיפורו של משבר האקלים, ויחד איתו את סיפור חייו של אטנבורו. כפילות זו היא המאפשרת לו לשמור על טון רציף של קינה: החזרה לעבר, גם לתקופות טובות ואופטימיות בקריירה של אטנבורו, מלווה בטעם המר של הנזק האקלימי הנוכח בו. קוטס מוצא בסרטי שואה דוגמה בולטת לקינה הקולנועית, וסובר כי אלה משבשים את תנועת הזמן קדימה, בכך שהם מתעדים את הסובייקטים שלהם כנרדפים על ידי העבר וככלואים בטראומה (589). ניתן לזהות מבנה דומה גם כאן, כאשר בפתיחת הסרט אטנבורו מבסס אותו כסרט עדות: "זה קרה בימי חיי, ראיתי את זה במו עיניי. הסרט הזה הוא העדות שלי". עדות זו, כמו עדות של ניצול שואה, כולאת את העד בקונטקסט הטראומתי – סיפור חייו של אטנבורו הופך להיות הסיפור של משבר האקלים. בנוסף, כבר מהרגע הראשון, שילוב בין עבר להווה כופה על הקינה להתמשך, כאשר אטנבורו מציג אסון מהעבר בדמות התאונה הגרעינית בצ'רנוביל כתחזית לעתיד: "הדרך בה אנחנו, בני האדם, חיים על כדור הארץ עכשיו, גורמת למגוון הביולוגי להתדרדר. גם זה [כמו האסון בצ'רנוביל] קורה כתוצאה מתכנון רע וטעות אנוש, וגם זה יוביל למה שאנחנו רואים כאן. מקום שלא נוכל לחיות בו".

על פני האדמה הוא אם כן סרט קינה בכמה מובנים: תחילה, הוא עוסק באטנבורו עצמו – כפי שהקינה האקולוגית מספידה עולם שטרם נכחד כך אטנבורו, במידה מסוימת, מספיד את עצמו. אין זו רק העדות שלו, אלא גם "החזון [שלו] לעתיד"; במילים אחרות, הצוואה שלו. בנוסף, הסרט מקונן על הקריירה של אטנבורו, ומביע חרטה מסוימת על האופן שבו פעילותו לאורך הקריירה שלו נקשרה להתרחבות הטכנולוגיה והתעשייה האנושית שהזיקו לסביבה. אטנבורו מקונן על החלק שלו בקולנוע הטבע, וגם מעלה במרומז את הנזק שהוא עצמו לקח בו חלק. ולבסוף, הקינה בסרט עוסקת בכדור הארץ, והיא קינה אקולוגית לכל דבר ועניין.

הטון האלגי המתמשך של הסרט נוכח בתפיסת הזמן המשובשת שלו. בהתאם לדבריו של קוטס, זהו סרט תיעודי שאמנם מספר סיפור, אך גם עוסק במקריות מסוימת ומשבש את היחס לזמן. כפי שסרטי שואה מנכיחים את כליאתם של הסובייקטים בעבר ומשבשים את התקדמות הזמן (589), כך **על פני האדמה** מנכיח את הטראומה בכל רגע ומשבש את התקדמותו הלינארית של הזמן. אמנם למעשה הסרט פועל על ציר זמן, אך מציאות המשבר והמלנכוליה שבהכחדה רודפת כל רגע בו. כפי שראינו, על אף שברובו הוא עוסק בסיפור חייו של אטנבורו, הוא נפתח ומסתיים בצילומים מתוך העיר צ'רנוביל. גם ילדותו האופטימית והסקרנית מלווה בסיפור ההכחדה: כילד, מספר אטנבורו, גדל ליד מכרה נטוש של סלעי ברזל. הוא בילה שם את ילדותו, במקום שאפשר לראות בשכבות הסלע את המעבר בין התקופות השונות של היסטוריית העולם. ניתן לזהות את חמשת אירועי ההכחדה ההמונית הקודמים בתור "קו בשכבות הסלע, גבול שמסמן שינוי עולמי עמוק ומהיר". מתחת לקו ניתן למצוא צורות חיים רבות, ומעליו – מעטות. כשאטנבורו מתחיל להבין את המציאות של

אירוע ההכחדה ההמוני השישי שמתרחש היום, הוא קושר אותו לילדותו: "תהליך ההכחדה שראיתי כילד, באבנים, עכשיו הבנתי שזה קורה ממש פה סביבי".

קוטס מוסיף, כי האלגיה דורשת להתעכב במדיטטיביות על העבר, דבר שלעתים קרובות סותר את הדחף של הקולנוע להתקדמות נרטיבית ולתחושת מידיות (587–588). **על פני האדמה**, לעומת זאת, מצליח להכיל את האלגיה: העבר, ההווה והעתיד מעורבבים זה בזה, ונוצר מקום להתעכב על העבר ואף לשלב אותו בהווה. אותה מדיטטיביות הופכת למהות הסרט. אטנבורו מספר על חייו בלשון עבר, כמו מסכם אותם, ומלווה את הסיפור בקטעי ארכיון: "היו לי חיים יוצאי דופן". כמו אותם סרטי עדות של ניצולי שואה, הסרט מבקש להתעכב על העבר ולעסוק בטראומה המתמשכת המלווה את משבר האקלים. "זו העדות שלי," הוא מסכם. "סיפור של התדרדרות גלובלית במהלך תקופת חיים אחת". הוא מבקש גם להתעכב על שאלות של העתיד, כאשר הוא מציג שתי תחזיות עתידיות אפשריות: האחת אפוקליפטית והשנייה אוטופית. עם זאת, נמנעת מאיתנו היכולת לחוות את ציר הזמן כמיידי, מכיוון שהעבר מסופר כעדות ארכיונית והעתיד מפולג ומוצג כפרשת דרכים – אין יעד סופי, אין מציאות אחת לסיפור שאנו חווים. הסרט מצליח אם כן לשמר טון אלגי לאורכו ולשבש את רציפות הזמן.

מלנכוליה קשה לעיכול

על פני האדמה אינו סרט קינה בלבד – זהו סרט בעל מרכיבים של אקולוגיה אפלה, בהתאם לדבריו של מורטון. הוא חותר תחת כל תחושה של סגירת מעגל, והוא עושה זאת בשתי דרכים מרכזיות. תחילה, סיום הנרטיב אינו לינארי אלא מעגלי: "כשחושבים על זה," אומר אטנבורו, "אנחנו מסיימים מסע. לפני 10,000 שנה, כציידים־לקטים, חיינו חיים בני־קיימא כי זו הייתה האפשרות היחידה. שנים לאחר מכן, זו שוב האפשרות היחידה". אטנבורו אינו מבקש שנתאבל על מות הסביבה, או שנשאף קדימה במטרה להתגבר על האובדן ולהמשיך הלאה. עלינו להימנע מלהיפרד מהאובייקט האבוד, לשאוף להתגבר על נרטיב האבל הלינארי ולחתור למעגליות. בנוסף, כפי שראינו, בכך שהוא מסיים בחזרה בצ'רנוביל, הוא מנכיח מחדש את המלנכוליה ומבקש לסיים את הסרט בטעמה המריר. זאת למרות המסרים האופטימיים שלו כי ניתן לתקן את טעויות האנושות ולהגיע לחיים משגשגים על כדור הארץ. התזכורת שאטנבורו מוצא בצ'רנוביל, שעליה השתלטו חיות בר לאחר שננטשה, היא ש"לא משנה כמה חמורות הטעויות שלנו, הטבע יתגבר עליהן בסופו של דבר. עולם החי יחזיק מעמד. אנחנו, בני האדם, לא יכולים להניח את אותו הדבר".

הסרט דורש, אם כן, שנשמר את האובדן וננציח אותו. אטנבורו לא ממהר לעכל את האבל ולהתגבר על האובדן, מכיוון שזהו אובדן מתמשך – לא ניתן להתגבר עליו, מפני שהוא מתרחש ברגעים אלה ממש. בקינה שמתעמתת עם משבר האקלים, בלתי אפשרי להשאיר את האובייקט האבוד מאחור ולהמשיך הלאה. כשהוא עומד בין הבניינים הנטושים וסביבו הצמחייה שכבשה מחדש את העיר, אטנבורו מבטיח בחיוך אופטימי כי למרות הכול, יש לנו את האפשרות לתקן. לאחר מכן, הוא פונה אחורה והולך לאורך השביל שנבלע בין העצים. מצלמת הרחפן מתרחקת, ואנו רואים את צ'רנוביל מכוסה יער ואת אטנבורו נעלם

לתוכו. למרות האופטימיות והתקווה לתיקון, נותרת רק המלנכוליה: על העיר, על הטבע ועל האדם שנבלע בתוכם. נותר לנו גם לזכור שזה לא סוף הסיפור. הטון המלנכולי מנכיח את מה שאטנבורו מדגיש בתחילת הסרט: "אסון צ'רנוביל היה אירוע בודד. הטרגדיה האמיתית של זמננו עדיין מתרחשת".

ניתן לטעון אפוא כי התמודדותו של אטנבורו עם המוות **בעל פני האדמה** מלווה במאפיינים מלנכוליים, שהופכים אותו לקינה אקולוגית אפלה: הסרט משבש את רציפות הזמן ומציע פרשנות משלו למשמעות של סגירת מעגל – ובכך הוא חותר תחת הפרשנות האלגית הרווחת של סגירת מעגל שאותה מבקר מורטון. המלנכוליה מלווה את רובו של הסרט והופכת אותו לקשה לעיכול, אך גם כשאנו חשים לרגע שהתרחקנו מהמלנכוליה – כאשר הסרט מציע לנו תקווה ומסלול לשינוי – הוא חוזר לאותו טון אלגי, ושומר על תפקידו כצוואה והכנה למותו של אטנבורו.

להביט בעולם מחדש

לפי מורטון, יצירה אלגית קשה לעיכול חייבת להעלות לתודעה את המציאות של התלות ההדדית בין האנושי לבין הבלתי אנושי ("The Dark Ecology of Elegy" 256). היסטורית, ייצוג בעלי חיים בסרטי טבע הנכיח תפיסה של הפרדה בין האדם לטבע. דרק בוזה (Bousé) מציע, כי בסרטי טבע ישנו ייצוג מועט של בני אדם וייצוג יתר של בעלי חיים, גם כאלה שעלולים להיות על סף הכחדה.[5] בהקשר זה, בוזה מצטט אמירה של אטנבורו משנות ה־60:

> I may go into a forest and spend a month taking fleeting shots of monkeys or birds, which I then join together. As a result, people seeing the film are likely to imagine that the forest is pullulating with creatures, whereas in fact they are extremely difficult to find (Attenborough qtd. in Bousé 15–16).

הבעיה החמירה עם השנים, כאשר אוכלוסיות בעלי חיים חוו ירידה משמעותית בגודלן, בעוד ייצוג בעלי החיים בטלוויזיה גבר. בוזה משער כי השפע שנוצר למראית עין עשוי להיות בעל השפעה מרגיעה, שמקהה לאורך זמן את חששותיהם של הצופים לגבי הכחדת מינים. כך, בלי קשר לאמירות מפורשות על הכחדה שנכנסות לקריינות של הסרט, האשליה הכוללת של שפע מתחזקת מבחינה ויזואלית וזוכה לזמן מסך גדול יותר (16). נראה כי סרטי טבע – וביניהם אלה של אטנבורו – מעודדים תפיסה מעוותת של הטבע, שלפיה הוא נפרד מהאדם ומתקיים בלעדיו. אלא שבעידן הגיאולוגי הנוכחי של האנתרופוקן, שבו הפך האדם לכוח עיקרי בפלנטה,[6] דונה הראוויי (Haraway) מזכירה כי הנטייה המסורתית

5 בוזה מתבסס על תיאוריית הסימולקרה של בודריאר (Baudrillard), שלפיה דימוי חייב להשתייך לאחת מארבע קטגוריות: (1) משקף מציאות בסיסית; (2) מסווה ומעוות מציאות בסיסית; (3) מסווה את היעדרה של מציאות בסיסית; (4) לא קשור כלל למציאות כלשהי (בכך הדימוי הופך לסימולקרה טהורה) (Bousé 13). בוזה סובר כי סרטי הטבע מצויים על הסקאלה שבין ייצוג של מצב קיים לסימולציה שאינה מייצגת מציאות קיימת, אלא מציאות אפשרית או מדומיינת.

6 אילני 238.

לתפוס את האדם כנפרד מבעלי חיים ומן הטבע הופכת לבלתי סבירה ומטעה.[7] עפרי אילני מציע כי "היסטוריון אינטלקטואלי עתידי עשוי להעיר שבראשית המאה העשרים ואחת הבחינו מדעי האדם בקיומם של יצורים לא אנושיים" (242). ייצוג זה מתרחש במקביל לתהליך ההכחדה של רבים מבעלי חיים אלה: "בעודם גוועים, ניצודים ונחנקים באזורי המחיה שלהם באוקיינוסים, ביערות ובמדבריות, זכו בעלי החיים להיות מיוצגים לראשונה בכתבי העת" (242).

בהתאם לשינוי זה בתפיסת בעלי החיים, ולהצעות של מורטון ואחרים כי יש צורך בשינוי בצורת הייצוג של הבלתי אנושי, ניתן להבחין בשינוי במבט על בעלי החיים **בעל פני האדמה** ביחס ליצירות קודמות של אטנבורו. אטנבורו מציע צורה של תיעוד טבע המנסה לערער על ההפרדה השכיחה בין האנושי לבין הבלתי אנושי, כאשר המבט על האדם, על בעלי החיים ועל הצורה שבה כולנו מתקיימים יחד על הפלנטה, הופך במובנים מסוימים למבט מאחד, המטשטש גבולות בין האנושי לבין הבלתי אנושי. כך, למשל, דרך שימוש בקריינות, דימויי בעלי חיים מושלכים גם על בני אדם. בתחילת הסרט אטנבורו עוסק באירועי ההכחדה ההמונית הקודמים שהתרחשו על כדור הארץ, כאשר אירוע ההכחדה האחרון, שהביא להכחדת הדינוזאורים, הוביל לעידן ההולקן: "לחיים לא הייתה ברירה אלא לבנות מחדש. במשך 65 מיליון שנים הם עבדו על שחזור עולם החי, עד שהגענו לעולם שאנחנו מכירים. העידן שלנו". הקריינות מלווה בדימויים אוטופיים של טבע משגשג, של לווייתנים שוחים באיטיות במים צלולים, של נמרים מתהלכים על רקע זריחה. הדימויים אמנם לא מציגים עדיין בני אדם, אך הקריינות מחברת אותם ישירות לקיום האנושי, כאשר אטנבורו מתאר את האופנים שבהם היציבות של עידן ההולוקן אפשרה אקלים מיטבי לשגשוג: "תקופת ההולוקן הייתה גן העדן שלנו," אומר אטנבורו. "קצב העונות שלה היה כל כך אמין, עד שהוא נתן למין שלנו הזדמנות ייחודית". כעת הדימויים מתחילים לשלב בני אדם, ערים ואדמות חקלאיות. "המצאנו את החקלאות. למדנו איך לנצל את עונות השנה כדי לייצר יבולי מזון. ההיסטוריה של כל התרבות האנושית באה בעקבות כך. כל דור היה מסוגל להתפתח ולהתקדם רק כי ניתן היה לסמוך על עולם החי שיספק את התנאים הדרושים לנו". אטנבורו עובר לעסוק באופן שבו אינטליגנציה אפשרה את התפתחות המין האנושי: "שינינו לגמרי את מה שמין כלשהו יכול להשיג," הוא אומר, על רקע דימוי של חגיגות הומות אדם.

רצף דימויים אלה, על אף שהוא ממעט להציג בני אדם ובעלי חיים יחד בפריים אחד, מעיד על שינוי בהצגת הבלתי אנושי ביחס ליצירות קודמות של אטנבורו. יש רק לחזור לאותו וידוי של אטנבורו משנות ה־60, כדי להבין את המאמץ שעשה על מנת להוציא את האדם מהדימוי באופן מוחלט. אותה הפרדה ממשיכה בצורה בולטת ביצירותיו העדכניות יותר, אשר קדמו **לעל פני האדמה**. קריס סנדברוק (Sandbrook) וביל אדמס (Adams) מציינים, למשל, כי בסדרה **אפריקה** (*Africa*), האנשים 'נערכו החוצה' לחלוטין: "The 'Africa' on display is missing something rather important: Africans" (Sandbrook and Adams). במקרה נוסף, הסדרה **עולם קפוא** (*Frozen Planet*) ספגה ביקורת על כך שבעריכה שלה הוצא מהקשרו סיקוונס לידה של דובת קוטב, והוצג כאילו הוא מתרחש בטבע בעוד שהוא

7 Haraway אצל אילני 242.

התרחש למעשה בגן חיות (Sandbrook and Adams). גם בסדרה **כוכב הלכת המופלא**, למרות העלייה בהתייחסות למשבר האקלים, כמעט אין ייצוג לנוכחותם ולהשפעתם של בני אדם (Jones et al. 420). לכן, כאשר אטנבורו מדבר על האבולוציה האנושית על רקע דימויי בעלי חיים, כאשר הוא מדגיש כי השגשוג האנושי שייך לעידן ההולוקן ולחילופי העונות ומקשר אותו דרך הקריינות לדימויים של סביבות טבע, הדבר מעיד על מעבר לתפיסה מאחדת יותר, שלא מתעקשת על הפרדה בין האנושי לבלתי אנושי כפי שנעשה בעבר. דימויים המעידים על ההתרחבות האנושית מופיעים רק לאחר דימויים שאותם אנחנו משייכים לסביבה המופרדת מהאדם, וגם באלה קיים דגש על הסביבה הטבעית הנדרשת לקיום הציוויליזציה האנושית. בשוט אחד מוצג לנו ממעוף הציפור כפר קטן של כמה עשרות בתים, ולצידו מתפרס מרחב עצום של מדרגות חקלאיות מלאות מים.

למרות השיוך הברור של האנושות להולוקן דרך הקריינות, הדימויים ממשיכים להעיד על רמה מסוימת של הפרדה, ועל תהליך של בניית תרבות אנושית שעומד בניגוד מסוים לקיומו של הטבע. כך, ערים מוצגות לצד סביבות חקלאיות מעובדות, ונותרת ההפרדה בין טבע פראי לחלוטין לבין מאפיינים של תרבות אנושית ושל שליטה על הטבע. בנוסף, הדימויים האנושיים המוצגים מורכבים בשלב זה אך ורק מאנשים לא לבנים וממבנים ושיטות חקלאיות המשויכות לתרבויות שאינן אירופאיות. אלה משמרים את התפיסה הקולוניאלית שעליה מושתתת ההיסטוריה של תיעוד הטבע. בהמשך, כאשר אטנבורו מציג את הקריירה שלו, בני האדם היחידים המופיעים בצילומיו הינם אנשים אפריקאים. בשוט ארכיון אחד נראה אטנבורו הצעיר לוחץ בהתלהבות את ידם של בני שבט אפריקאי. בניגוד לשוטים האחרים, בהם הוא נמצא באינטראקציה עם בעלי חיים, בדימוי זה לא מופיעים בעלי חיים – בני האדם האפריקאים הם אלה שהגיע לגלות. לאחר מכן בן שבט אפריקאי מופיע ברקע, כאשר אטנבורו הצעיר מרים נחש. למרות ניסיונו של אטנבורו בסרט להדגיש את מקומו של האדם כבעל חיים ולגשר על ההפרדה בינו לבין הבלתי אנושי, אלמנטים בעלי חיבור ישיר להיסטוריה הקולוניאלית של מסעותיו בעולם ממשיכים ללוות את ניסיונו לשינוי תפיסה. כאשר בני אדם אפריקאים עדיין משויכים דרך דימויי ארכיון לעולם טבע פראי ולא לעולם תרבות אנושי, וכאשר הקריינות לא עושה דבר כדי לציין את הבעיה בכך – יש בתפיסת הסרט פער המושתת על תפיסות גזעניות. אמנם יש רגעים בסרט שבהם אטנבורו מעלה, גם אם במרומז, את הבעייתיות שבפעולותיו, אך במקרה זה אין לכך שום התייחסות.

שימוש נוסף בדימויי בעלי חיים המעיד על שינוי בהצגת הבלתי אנושי מופיע בסוף הסרט, כאשר אטנבורו עוסק בשני תרחישי עתיד אפשריים. התרחיש הראשון, האפוקליפטי, מבוסס על תחזיות מדעיות: יער הגשם באמזונס הופך לערבה יבשה; הקוטב הופך נטול קרח בקיץ; שוניות אלמוגים ברחבי העולם מתות ואוכלוסיות דגים מתרסקות; ייצור המזון העולמי נכנס למשבר וחרקים מאביקים נעלמים. בתחילת המאה ה־22 "חלקים גדולים מכדור הארץ אינם ראויים למגורים". כשאטנבורו מדבר על בני אדם ומונה את השפעות שינויי האקלים על האנושות, לא מופיעים דימויים של בני אדם. במקום זאת אנו רואים עשרות היפופוטמים מצטופפים בבוץ. "מיליוני אנשים הופכים לחסרי בית", ממשיך אטנבורו, על רקע גור פילים מתמוטט מתשישות. המסר ברור: אין זו הסביבה שנכחדת – הפילים אינם רק פילים. הבלתי אנושי מייצג כעת את האנושי, מכיוון שגורלנו אותו גורל.

אולם הסרט לא מסתיים בתחזית אפוקליפטית זו, ואטנבורו עובר לתאר תרחיש עתידי שני: "בעוד 100 שנה, הכוכב שלנו יכול להיות מקום פראי שוב, ואני אספר לכם איך". כאן, על אף שמשולבים בצילום דימויים רבים של בני אדם, המונטאז' ממשיך את הקו המטשטש בין האנושי לבין הבלתי אנושי. קאט בין תמונות של ציפורים עומדות בצפיפות לבין אולם כדורגל מלא, כשאת הציוצים מחליפים קולות הקהל, משמש רקע לקריינות המספרת, כי כל מין אחר בכדור הארץ מגיע לגודל אוכלוסייה מרבי המאפשר לו לשגשג, וכי עלינו לפעול לשיפור איכות החיים בעולם על מנת לאפשר את התנאים האופטימליים לעצירת הגידול של האוכלוסייה האנושית. בחירתנו לאכול בשר מתוארת על רקע זוג צ'יטות בעלות מבט רעב, והשטח העצום הנדרש לגידול בקר מיוצג על ידי עדר גנואים במרחב המתפרס של הסרנגטי. החיבור בין האנושי לבין הבלתי אנושי מודגש גם בקריינות: "בעולם הזה, מין יכול לשגשג רק כשכל השאר סביבו משגשג גם כן. [...] אנחנו צריכים לגלות מחדש איך להיות בני־קיימא, להפסיק לחיות בנפרד מהטבע ולהפוך לחלק מהטבע שוב".

הבדל משמעותי נוסף בצורה שבה פועל מבטו של הסרט קשור לאופן בו הוא משתמש בדימוי של כדור הארץ המצולם מהחלל. דימוי זה נוכח ביצירות קודמות של אטנבורו וכעת ניחן במשמעות מחודשת. ענת פיק (Pick), הבוחנת את השימוש בדימוי זה בפתיחת הסרט **עולם מופלא** (*Planet Earth*), מציעה כי מקורו מגיע ממוטיב חוזר בקולנוע המסמל את גבולות כדור הארץ. לטענתה, לגבולות יכול להיות תפקיד פרוגרסיבי ולהזכיר לנו את יופיו ושבריריותו של כדור הארץ, אך הם יכולים גם לאשרר פרספקטיבה אנושית דומיננטית (24). במקרה זה, "Earth becomes the ultimate plaything – abstracted and aestheticised – of global capital" (25). פיק מכנה את התופעה הזו "ocular inflation" (25), וטוענת כי היא מקדמת תפיסה אחידה של העולם. הגדרתה מתבססת על דבריו של פול ויריליו (Virilio), שבוחן את החיבור בין קולנוע לנאו־ליברליזם:

> The Earth, **that phantom limb,** no longer extends *as far as the eye can see;* it presents all aspects of itself for inspection in the strange little window. The sudden multiplication of 'points of view' merely heralds the latest globalization: the globalization of the gaze, of the single eye of the **cyclops** who governs the cave. (Virilio qtd. in Pick 25, ההדגשה במקור)

יחד עם זאת, דימויים אלה בקולנוע הטבע הפופולרי הם אמביוולנטיים: "At once poetic and predatory, technology embodies the tensions of a totalising (and totalitarian) vision" (Pick 26). במילים אחרות, ניתן לזהות בקולנוע הטבע מתח בין גישה רכושנית לבין גישה פואטית יותר, ומתח זה מתבטא באמביוולנטיות של דימוי כדור הארץ.

בפתיח של **עולם מופלא**, ולאחריו **עולם מופלא 2**, אין גורם המערער על אותה גלובליזציה של המבט, אותה תפיסה רכושנית המבטיחה להגיע לכל פינות הפלנטה ולהציג אותן לעין הצופה. שוט של כדור הארץ מהחלל ממלא את הפתיח של שתי עונות הסדרה. הפתיח של **כוכב הלכת המופלא**, סדרה שמנכיחה בצורה משמעותית יותר את ההכחדה, נפתח בשוט של כדור הארץ מהירח, ומבטיח כי הסדרה "תהלל את פלאי הטבע הנותרים". הסדרה אמנם מצביעה לכל אורכה על הנזק שהאנושות גורמת לפלנטה, אך הנרטיב נותר אותו נרטיב,

המבטא לכידה או כיבוש בעזרת המצלמה: הסדרה מזמינה את הצופה לגלות את נפלאות כדור הארץ, ומבטיחה לא להשאיר אף פינה בחשכה. תיאור הטריילר הרשמי ביוטיוב מנכיח גישה זו:

> Share the wonder of the extraordinary place we call home. Utilizing the latest technology *Our Planet* was filmed entirely in Ultra High Definition in over 50 countries (Our Planet | Official Trailer).

בעל פני האדמה, לעומת הנאמר לעיל, הקריינות המלווה את דימוי הפלנטה מציעה נרטיב אחר. הסרט לא נפתח בתמונה של כדור הארץ אלא בשוט של בניין נטוש בצ׳רנוביל. הפעם, אטנבורו לא בא לספר לנו שכל כדור הארץ בידינו. השוט הפותח מעיד על עולם שקל לערער בו את האיזון, ומבטא את השברירית האנושית. השוט המלא הראשון של כדור הארץ מגיע בהמשך הסרט, והדימוי שלו לא נקשר לעוצמה אלא לאותה שברירית. גילוי גבולות הפלנטה, שנקשר יד ביד עם כיבושם, מתואר כאן כגילוי של גבולות הכיבוש ואיתו גם גבולות האנושות. ״פירוש המילה המאסאית ׳סרנגטי׳ הוא ׳מישורים אינסופיים׳,״ מספר אטנבורו. ״אתה יכול להיות במקום אחד בסרנגטי, ואין בו חיות כלל. ואז, למחרת בבוקר, מיליון גנואים. רבע מיליון זברות. חצי מיליון צבאים. כמה ימים לאחר מכן, הם נעלמים מעבר לאופק. אפשר לסלוח לך על המחשבה שהמישורים האלה הם אינסופיים כשהם יכולים להעלים עדר כזה״. אך הגבולות אינם אינסופיים, והרמז המתנצל ברור – חשבנו שהפלנטה בלתי נגמרת, אבל זה רחוק מהאמת.

גילויו של ברנהרד גז׳ימק (Grzimek), שיחד עם בנו מצא כי נדרש מרחב עצום על מנת לאפשר את קיומם של עדרים אלה ושבלעדיו כל המערכת האקולוגית של הסרנגטי תתרסק, גרמה לאטנבורו להבין, לטענתו, כי ״הפרא רחוק מלהיות בלתי מוגבל. הוא סופי״. כעבור כמה שנים, כשחללית האפולו שוגרה, ״הרעיון הזה נעשה ברור לכולם״. הדימוי הראשון של הפלנטה מלווה כעת לא במוזיקה עוצמתית אלא בכזו הנגועה בצער. מה שראתה האנושות באותו יום, אומר אטנבורו, הוא ״כוכב הלכת שלנו. פגיע ומבודד״. הנרטיב המרומז בפתיחת הסדרות הקודמות נעלם כאן כלא היה. כדור הארץ הופך ממפואר ועוצמתי לרעוע ושברירי. הרגע שבו חזינו בכדור הארץ מרחוק, טוען אטנבורו, ״שינה לחלוטין את הלך הרוח של האוכלוסייה. [...] הבית שלנו לא היה בלתי מוגבל. היה גבול לקיום שלנו״. בהתעלמותו מהמבט המסוכן שבדימוי הפלנטה, מבט המביע פרספקטיבה של כיבוש וגלובליזציה, אטנבורו מבקש לספר מחדש את הסיפור של דימוי כדור הארץ בצורה המטשטשת את השימוש לרעה שנעשה בו – בין היתר על ידו. עם זאת, מיצובו מחדש של הדימוי מנכיח את תפיסת כדור הארץ כמוגבל ושברירי, ומחזק את המסר של אטנבורו: צוואתו מבקשת להביט מחדש בעולם, גם אם לא הביט בו כך בעבר.

לירות ולצלם

הטון המתנצל של אטנבורו נוכח לא רק במבטו על כדור הארץ – הוא מתבטא גם ביחסו לפעולת הצילום עצמה. "גדלתי בדיוק ברגע הנכון," פותח אטנבורו את סיפור חייו. "תחילת הקריירה שלי בשנות ה־20 לחיי התרחשה במקביל להופעתן של טיסות בינלאומיות. אז הייתה לי את הזכות להיות בין הראשונים שחוו באופן מלא את שפע החיים שנגרם כתוצאה מהאקלים הנעים של ההולוקן". את הדימויים הנוסטלגיים משנות ה־50 מלווה שקופית מידע, המציגה את גודל אוכלוסיית העולם, כמות הפחמן באטמוספירה, ואת הטבע הפראי שנותר בכדור הארץ. השקופית חוזרת מספר פעמים בזמן שאטנבורו מספר על הקריירה שלו, כאשר בכל פעם אוכלוסיית העולם עולה, וכך גם כמות הפחמן באטמוספירה, בעוד שאחוז הטבע הפראי יורד. מהרגע האופטימי הראשון – "בדיוק ברגע הנכון" – השקופית קושרת את הקריירה של אטנבורו להתדרדרות הסביבה הטבעית. את שנות ה־50 הוא מתאר כ"התקופה הטובה ביותר בחיי. התקופה הטובה ביותר **בחיינו**". אך "זה היה לפני שמישהו מאיתנו היה מודע לקיומן של בעיות". בצורה עדינה ומתנצלת, אטנבורו מספר לנו איך ככל שהוא גילה יותר מהעולם הטבעי, כך אותו עולם הלך ונעלם. כאשר לראשונה, בתקופה "הטובה ביותר", הטכנולוגיה אפשרה לו לתפוס בעלי חיים בעדשת המצלמה ולשדר זאת לקהל בבית, החלה גם ההכחדה ההמונית שלהם.

על הקשר בין צילום לבין ציד מצביעה סוזן סונטאג (Sontag) בספרה **הצילום כראי התקופה**, ובו היא טוענת כי "המצלמה נמכרת כנשק טורפני – נשק שהמיכון שלו משוכלל ככל האפשר, נכון לזינוק" (19). למרות הקבלתה לרובה, המצלמה אינה הורגת, ובכל זאת סונטאג סוברת כי יש "משהו טורפני במעשה הצילום [...] הצילום הופך אנשים לחפצים שאפשר להכיל עליהם בעלות סמלית. אם המצלמה היא סובלימציה של הרובה, לצלם מישהו משמעו לבצע רצח סובלימטיבי – רצח רך" (19). סונטאג מצביעה על המעבר משימוש ברובה ציד לשימוש במצלמה בספארי הצילומי באפריקה: כיום הציידים משתמשים במצלמה במקום ברובה; הם מתבוננים דרך הכוונת שלה על מנת לתחום את התמונה, במקום להביט דרך הכוונת הטלסקופית על מנת לכוון את הנשק (20). הצלם מחפש עתה "חיות אמתיות, שמורות ונדירות מכדי להורגן" (20). לטענתה, הסיבה לכך היא שאיננו זקוקים עוד להגנה מפני הטבע כפי שהיה מאז ומעולם; "עתה הטבע – מאולף, נתון בסכנה, ובן־תמותה – זקוק להגנה מפני בני האדם. שעה שאנו מפחדים אנו יורים, אך כשאנו נוסטלגיים אנו מצלמים" (20). הצילום, מוסיפה סונטאג, הוא "אמנות אלגית, אמנות של דמדומים" (20). ההקשר האלגי מתחזק, מכיוון שלטענתה המצלמות החלו לשכפל את העולם ברגע שהנוף האנושי החל לעבור שינויים בקצב מסחרר: "שעה שצורות לאין־ספור של ההוויה הביולוגית והחברתית נחרבות והולכות בתוך זמן קצר, נמצאה תחבולה לשמר את זכרו של מה שהולך ונכחד" (20–21). במילים אחרות, כאשר החלה היעלמות הטבע, החל המעבר מירי לצילום; הצילום הוא אפוא אקט טורפני בעל כוח אלגי.

פרידריך קיטלר (Kittler) מעלה קשר דומה בין המצלמה לבין הרובה בספרו Gramophone, Film, Typewriter, שבו הוא מזהה חפיפה בין ההיסטוריה של מצלמת הקולנוע לבין זו של הנשק האוטומטי: "The transport of pictures only repeats the transport of bullets.

In order to focus on and fix objects moving through space, such as people, there are two procedures: to shoot and to film" (124). סונטאג וקיטלר מצביעים שניהם על תפקיד המצלמה כחלופה או מקבילה לכלי נשק או ציד. המצלמה במובן שהם מייחסים לה מאפשרת את השליטה בבעלי חיים או את כיבוש סביבות הטבע, בכך שהיא מייצרת צורה חדשה של לכידתם (באנגלית ניתן אף לכנות את הפעולה "shooting" או "capturing an image"). כך, לאורך הקריירה שלו, ביקש אטנבורו ללכוד ולאסוף בעזרת המצלמה בעלי חיים וסביבות טבע שלא נצפו מעולם. "ביליתי את המחצית השנייה של שנות ה־70 במסעות ברחבי העולם, בצילום סדרה עליה חלמתי שנים רבות בשם **החיים עלי אדמות**. [...] היא צולמה ב־39 מדינות. צילמנו (we shot) 650 מינים, ונסענו כ־2.4 מיליון קילומטרים". אך במסע הגילוי הזה אטנבורו מגלה משהו נוסף: "שמנו לב שנעשה קשה יותר למצוא חלק מהחיות האלה".

הרגעים שבהם עולה לפני השטח החרטה העדינה של אטנבורו, יוצרים חיבור בינו כמתעד בעלי חיים לבין ציידי בעלי חיים. הצורה שבה הוא מתאר את פעולת הצילום בסרטיו, והדימויים המלווים אותה, יוצרים הקבלה ברורה בין פעולת התיעוד לבין פעולת הציד. כך, באותו מסע סובב עולם, אטנבורו מספר כי כשהגיע לצלם גורילות הרים, נותרו רק 300 כאלה בג'ונגל במרכז אפריקה. "היה ביקוש שיא לגורי גורילה, וציידים היו הורגים תריסר מבוגרים כדי להשיג אחד. התקרבתי כפי שהתקרבתי רק כי הגורילות היו רגילות לאנשים" – זאת מכיוון שהגורילות התרגלו לפקחים ששומרים עליהן כל יום. "הדבר חשף מציאות עגומה," ממשיך אטנבורו. "ברגע שמין כלשהו הפך למטרה שלנו, לא היה מקום בעולם בו הוא יכול להסתתר כעת". מדימויי הגורילות עובר הסרט לתמונות של ציד לוויתנים, של מכונות ירייה בספינות ושל לוויתנים ברגע מותם כאשר דם ממלא את המים. "לווייתנים נטבחו על ידי ציי ספינות לווייתנים תעשייתיות בשנות ה־70. הלווייתנים הגדולים ביותר, הכחולים, מנו אז אלפים בודדים בלבד. היה כמעט בלתי אפשרי למצוא אותם. מצאנו לווייתנים גדולי־סנפיר ליד הוואי, רק על ידי האזנה לקריאות שלהם". כאן יוצר אטנבורו חיבור סמנטי בין הסיפור שלו על מסעו בעולם וניסיונותיו למצוא ולתעד חיות בסכנת הכחדה, לבין חיפושם של הציידים. ציד הלוויתנים ולכידתם על ידי המתעדים מתוארים באותו משפט, בלי שקיימת הפרדה בין פעולת הציידים לבין פעולותיו שלו. בשני המקרים, כאשר כל צייד ומתעד טבע יכולים לחפש אחרי בעלי החיים בעזרת הטכנולוגיה המתקדמת ביותר, לבעלי החיים אין היכן להסתתר. הצבעתו של אטנבורו על חיבור זה נעשית כמעט בצורה של בלבול סמנטי – היא עדינה ומתנצלת, אך היא מכירה בהקבלה בין תפקידו כמתעד לבין תפקידם של הציידים. למעשה, אטנבורו מכיר בכך שבאקט הצילום הזה הוא מבצע "רצח רך", כפי שמגדירה אותו סונטאג. מורטון מציין כי לעיתים קרובות הקינה האקולוגית מתאבלת על הטבע לפני שנעלם באמת. כך, הצילום כחלופה לציד הוא נוסטלגי ואלגי, ו"נפטר" מבעלי החיים בעודם בחיים. הקינה האפלה **בעל פני האדמה** מנכיחה את אותו רצח רך, ובכך מבקשת שלא להתאבל על הטבע כאילו כבר נעלם, אלא לזהות את האופן שבו הצילום עצמו "נפטר" מן הטבע דרך מעשה הצילום הטורפני.

סיכום

כמו רבים בצוואתם, כאשר הוא רואה את המוות לנגד עיניו, אטנבורו מבקש להשאיר לנו את הרושם שיטיב ביותר עמו. עדותו מבקשת לספר לנו עליו כעל אדם שאמנם חייו קשורים קשר הדוק לטראומה הקולקטיבית של ההכחדה ההמונית, אך אם הוא עצמו אמנם לקח בה חלק, הוא עשה זאת בתום לב. עם זאת, מתחת לפני השטח צפות החרטות, הסתירות הנרטיביות והמלנכוליה, שממלאות את הסרט במשמעות. **בעל פני האדמה** אטנבורו עושה מאמץ שלא עשה בטקסטים קולנועיים וטלוויזיוניים קודמים שלו, על מנת להנכיח את המציאות של שינוי האקלים וההתחממות הגלובלית, לטשטש בין האנושי לבין הבלתי אנושי ולהתרחק מצורות תיעוד אלימות.

במאמר זה חתרתי לזהות את הרגעים שבהם המלנכוליה, החרטה ויחד איתן הערעור על נרטיבים שאטנבורו עצמו לקח בהם חלק, עלו לפני השטח וחשפו שינויים בתפיסתו. עלינו לסלוח לו, אם כן, אם לעתים הוא מתאר את עצמו דרך משקפיים ורודים מדי. אטנבורו מבקש בעדינות שנסלח לו על חטאיו, על הדברים שאולי לא ידע איך לעשות אחרת, ונזהה את התיקון במלנכוליה של אדם המספר את עדותו לקראת סוף חייו. הוא מבקש גם שנקשיב, שנלמד איך לסגור מעגל לא דרך מוות והכחדה סופיים של הטבע ושל האנושות, אלא דרך חזרה לאחור. **על פני האדמה** מותיר את המוות בתודעה כעצם בגרון, אך בד בבד הוא מציע לנו גם את החיים.

ביבליוגרפיה

אילני, עפרי. "תפקיד האינטלקטואל בעידן ההכחדה." **תיאוריה וביקורת** 51, 2019, עמ' 237-247.
סוטנאג, סוזן. **הצילום כראי התקופה**. תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב, עם עובד, 1979.
פרויד, זיגמונד. "אבל ומלנכוליה". **אבל ומלנכוליה: פעולות כפיתיות וטקסים דתיים**. תרגום: אדם טננבאום. רסלינג, 2008, עמ' 7-44.

Bousé, Derek. "The Problem of Images." *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 4–83.

Coates, Paul. "Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film." *The Oxford Handbook of the Elegy*, edited by Karen Weisman, Oxford University Press, 2010, pp. 585–600.

Collins, Karen. "Call of the Wild? 'Fake' Sound Effects and Cinematic Realism in BBC David Attenborough Nature Documentaries." *The Soundtrack*, vol. 10, no. 1, pp. 59–77.

Jones, Julia P. G., et al. "Nature Documentaries and Saving Nature: Reflections on the New Netflix Series Our Planet." *People and Nature*, vol. 1, no. 4, 2019, pp. 420–25.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter.* Trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford University Press, 1999.

Kurp, Josh. "'Planet Earth' Narrator Sir David Attenborough Broke A Social Media Record Set By Jennifer Aniston." *Uproxx*, https://uproxx.com/tv/david-attenborough-jennifer-aniston-followers-instagram. Accessed 20 February 2021.

Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, 2007.

Morton, Timothy. "The Dark Ecology of Elegy." *The Oxford Handbook of the Elegy*, edited by Karen Weisman, Oxford University Press, 2010, pp. 251–271.

Pick, Anat. "Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen." *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*, edited by Anat Pick and Guinevere Narrawy, Berghahn Books, 2013, pp. 21–36.

Punt, Dominic. "Sir David Attenborough breaks Instagram record for fastest time to reach one million followers." 24 September 2020, https://www.guinnessworldrecords.com/news/2020/9/sir-david-attenborough-breaks-instagram-record-for-fastest-time-to-reach-one-mill-632391. Accessed 20 February 2021.

Sandbrook, Chris and Bill Adams. "The BBC's Africa as Middle Earth." *Thinking Like a Human*, January 18 2013, https://thinkinglikeahuman.com/2013/01/18/the-bbcs-africa-as-middle-earth/. Accessed 20 February 2021.

Shelley, Percy Bysshe. "Alastor; or, The Spirit of Solitude." *Poetry Foundation*, https://www.poetryfoundation.org/poems/45113/alastor-or-the-spirit-of-solitude. Accessed 15 June 2021.

Shepherd, Jack. "Planet Earth 2 is currently the highest rated TV show on IMDB." *Indepentent*, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/planet-earth-2-imdb-david-attenborough-cities-highest-rated-vieiwng-figures-ratings-a7463036.html. Accessed 20 February 2021.

פילמוגרפיה

Africa. Produced by the BBC Natural History Unit, UK, 2013.
Blue Planet II. Produced by the BBC Natural History Unit, UK, 2017.
David Attenborough: A Life on Our Planet. Directed by Alastair Fothergill, Jonathan Hughes, and Keith Scholey, UK, 2020.
Frozen Planet. Produced by BBC Natural History Unit, UK, 2011.
Life on Earth. Produced by BBC Natural History Unit, UK, 1979.
Our Planet. Produced by Alastair Fothergill and Keith Scholey, USA and UK, 2019.
"Our Planet | Official Trailer [HD] | Netflix." *Youtube*, uploaded by Netflix, 19 March 2019, www.youtube.com/watch?v=aETNYyrqNYE&ab. Accessed 20 Feb 2021.
Planet Earth. Produced by BBC Natural History Unit, UK, 2006.
Planet Earth II. Produced by BBC Natural History Unit, UK, 2016.
The X Factor. Created by Simon Cowell, UK, 2004.

רומי הלקין

טסאי מינג־ליאנג: הבעת אבל באמצעות אירוניה סגנונית

פתיחה

סרטיו של הבמאי טסאי מינג־ליאנג (Ming-liang Tsai) עוסקים באופן מרתק בהתדרדרות המוסרית של בני האדם במרחב האורבני, והוא עושה זאת באמצעות צורה קולנועית שמשלבת בין קולנוע אטי להבלחים של קטעי מחזמר קאמפיים. מעבר לתסריטים הנועזים ולצורתם הייחודית של הסרטים, קיימים רבדים של אירוניה שיוצרים ביקורת מורכבת, חריפה ועגומה, הצופה את הכיליון המאיים על האנושות. בעת הצפייה בסרטים הללו הצופה מוצא עצמו מתאבל יחד עם הבמאי על רגעי האינטימיות הקסומים, שהולכים ונעלמים במרחב האורבני המנוכר שבני האדם יצרו לעצמם. בזכות האירוניה סרטיו של טסאי נחתמים גם בתחושה כאובה נוספת, הנובעת מקינתו על חוסר היכולת של האמנות להשפיע על המציאות.

במאמר זה אעסוק בחמישה מסרטיו של טסאי. ארבעה מביניהם מרכיבים סדרה שעוקבת אחר אותה משפחה: **הנהר** (*The River*), **מהו הזמן שם?** (*What Time is it There?*), **עננה הפכפכה** (*The Wayward Cloud*) ו**פנים** (*Face*). בנוסף לכך, אבחן את הסרט **חור** (*The Hole*) העומד בפני עצמו, ואעסוק בסרטים של טסאי בצורה הוליסטית, במובן הזה שכל סרט הוא מרכיב בגוף היצירה השלמה. בחמשת הסרטים מוצגת כאמור התפוררותה של החברה האנושית במרחב האורבני, וכדי להעביר לצופים את תחושת האבל והפסימיות שמעוררת התפוררות זו, טסאי משלב אירוניה בסגנונות קולנועיים באופן השונה מהמקובל.

המרחב האורבני בסרטיו של טסאי ובספר הדבר

לפי הספר *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* מאת סונג ווי לים (Lim), סרטיו של טסאי משתייכים ל**תנועת הקולנוע האטי** שנולדה מתוך תנועת ההאטה שהתגבשה בתחילת המאה ה־21. התנועה קמה כדי להציע אלטרנטיבה לחיים המודרניים, האורבניים, הכאוטיים, היעילים, המהירים, המזהמים והמכניים. אחת האלטרנטיבות ש תנועת ההאטה מנסה להציע לצורת החיים העירונית, היא תרבות של אוכל אטי ואכילה אטית, שהפוכים במהותם לתרבות האוכל המהיר, וכן העדפת אופנה אטית כהתנגדות לאופנה המהירה והמזהמת. לטענת תנועת ההאטה, האופנה המהירה מייצרת כמויות גדולות של בגדים, ובכך גוררת זיהום סביבתי וכמויות פסולת אדירות לצד תנאי עבודה ירודים. האתיקה של האופנה האטית, לעומת זאת, תומכת בהתרחקות מההאצה והייעול שמאפיינים את התנהלות העיר, והיא תומכת בייצור, בהובלה ובמכירה הדואגים לתנאי עבודה הגונים ומפיקים תוצרים עמידים. נדמה כי כל דבר בעיר מתחקה אחר פס ייצור, מאכילה ועד ביגוד, ובכך התפיסה

העירונית את הסביבה מושטחת לכדי פונקציה בלבד. תנועת ההאטה מבקשת להסב את תשומת הלב לרגעי ההתהוות על ידי האטה שלהם, שמפשיטה אותם מהמכניות הפונקציונלית ומאפשרת לחוות אותם כרגעים משמעותיים בפני עצמם. הודות לחוויה זו, נוצרת תקווה ליצירת מודעות לסובייקטים שעומדים מאחורי המוצר הסופי, לעומת מהירות הפעולה של העיר שיכולה להשכיח מודעות זאת.

בדומה לתנועה האטית, הקולנוע האטי דוגל בחוויה של זמן ממשי, שמנוגדת לקצב המהיר של המאורעות הדרמטיים הקיימים ביסוד סרטים רבים במטרה להשיג תוצאה נרטיבית ורגשית. האטה זו מתרחשת הודות לשפה של קולנוע שמתאפיינת בלונג־טייקים, במצלמה סטטית, בצילום ממרחק גדול ובהתמקדות בבנאליות היומיומית (1). באופן ההעברה הזה של האינפורמציה הקולנוע האטי נוקט עמדה נייטרלית, אשר משמיטה את המנגנונים היעילים של הקולנוע המהיר שמטרתם לעורר רגשות, למשל באמצעות מוסיקה, עריכה מוכוונת מטרה ושימוש בתקריבים, שמכתיבים לצופה לאן להפנות את תשומת לבו לאורך השוט. החוויה של הסרט האטי מחייבת השתהות והרהור ברגע המסוים המוצג, בלי לכוון את המבט והרגשות של הצופה לעבר תכלית אינפורמטיבית ורגשית. מוצעת פה מעין אלטרנטיבה לאורח החיים שאנו רגילים לחוות, הן בחיי היומיום הסואנים והן בקולנוע שנוטה להשמיט את הרגעים ה"מתים".

במרחב שדוגל בפונקציונליות, מהלל חומריות ושוכח את האתיקה שאמורה להיות מאחוריה, אין זה מפתיע כי רבים חווים בעיר ניכור, החפצה והתדלדלות מוסרית. בספרו הקאנוני **הדבר** (*The Plague*), הסופר אלבר קאמי (Camus) מתאר את המרחב האורבני המודרני של אמצע המאה העשרים, תוך הדגשת היעילות המאפיינת את העיר ואת האופן שבו התקשורת האנושית אינה מתאפשרת בחברה המשועבדת ליעילות. הניכור שנגרם על ידי המרחב הזה הוא נושא שעולה עד היום לדיון באמצעי מדיה שונים, ביניהם סרטיו של טסאי. למרות שחמישה עשורים חוצצים בין היצירות, טסאי וקאמי מתארים חוויות דומות ביצירותיהם.

הדבר כתוב ככרוניקה, כלומר כיומן של עיר שמתעד את המתרחש בה. קאמי מאמץ את סגנון הכתיבה האינפורמטיבי וחסר הרגש שמאפיין תיעוד ביומן, ואף מציין זאת בעמוד הראשון של הספר: "כרוניקה של מה שהתרחש בעיר אוראן" (9). ואכן, סגנון הכתיבה לאורך הספר כולו משולל כל תיאורים פיוטיים או רגשיים. משום כך קוראי הספר נדרשים להרהר במתרחש, ולפרש בעצמם את הבחירות של הדמויות בתוך מרחב שמספק מידע עובדתי ותו לא. סגנון כתיבה כזה מזכיר את השפה הקולנועית האטית שציינתי קודם, שמשמיטה מנגנונים רגשיים ונרטיביים מכווני מטרה. במקום זאת הסרטים האטיים מאמצים את הבנאליות היומיומית ודורשים מהצופה לחקור את ההתרחשות המוצגת בשוט ארוך ולהרהר בה. הקולנוע האטי וכתיבתו של קאמי מסתייגים אפוא מאמצעים רגשיים, שיוצרים תהליך מוכתב מראש; סגנון הכתיבה, וכך גם השפה הקולנועית, מציעים חוויה מהורהרת שלשמה מתגייס הנמען.

הדבר עוסק באנושות בצל מלחמת העולם השנייה, ואת הנושא המורכב הזה קאמי בוחן במספר דרכים לאורך ספרו. אחת מהן היא העיסוק בתופעת הניכור בין בני אדם במרחב האורבני, שתוצאתה אובדן התקשורת הבין־אישית. בפרק הראשון של הספר מקדיש קאמי

את מלוא תשומת לבו לתיאור התנהלותה של העיר אוראן, שבאלג׳יריה, עיר שמעמידה את הפונקציונליות כערך עליון. העיר מתוארת כ״רואה הרגלים בעין יפה״, וההרגלים הם המגדירים את ״איך האנשים עובדים שם, איך הם אוהבים ואיך הם מתים״; והם מתוכננים בקפידה כה רבה, עד שימי החופש תחומים ומוגדרים גם הם. נדמה כי התכנון הקפדני של הזמן הפנוי נועד לחפות על הרגשות הבלתי צפויים שעלולים להתעורר בחסות החופש. העיר אוראן היא ״עיר בלי יונים, בלי עצים ובלי גנים. [...] את האביב מבשרים שם רק מצב האוויר או סלי הפרחים שהרוכלים מביאים מסביבותיה של העיר: אביב שנמכר בשווקים הוא״ (9). כלומר, כל שמץ של טבע נמחק, ואת זכרו ניתן למצוא אך ורק כסחורה. העיר מרחיקה את עצמה מהטבע באופן כה קיצוני, עד שנבנתה עם גבה ״לנוף שאין דומה לו. בלב רמה חשופה, מוקפת גבעות שטופות אור, אך מול מפרץ מעוצב לתפארת. ורק חבל שנבנתה וגבה אל המפרץ״ (11). היא מפנה אפוא את גבה לטבע, הן הגיאוגרפי והן האנושי, משום שאין לו פונקציה או תועלת, ולא ניתן לתחום אותו או לצפות בו. הסלידה וההדחקה של רגשות במרחב האורבני הכרחיות עבור מימוש הפונקציונליות. אוראן מתוארת כמקום ״שהלבבות שותקים שם, כלומר עיר מודרנית בתכלית״. אנשים בעיר מתים ״מיתה מודרנית״, כלומר בודדה, וגם לא סועדים שם את החולים, על אף ״שחולה זקוק לרוך, אוהב להישען עליו. זה טבעי מאד. אבל באוראן [...] היקף העסקים הנעשים בה [...] דורשים בריאות איתנה. אדם חולה פה נידון להיות בודד״ (10).

כפי שכבר טענתי, קיימים קווי דמיון מובהקים בין סגנון הכתיבה ותיאור המרחב האורבני ב**הדבר** לבין השפה הקולנועית האטית שמאפיינת את הסרטים של טסאי. הן בעולם הקולנועי שנברא בסרטיו של טסאי והן בעולם שמוצג ב**הדבר**, קיימת תחושת ניכור קשה שמוצגת כהשלכה של המרחב העירוני על יושביו. מבנה הנרטיבים חוזר על עצמו בכל סרט: הדמויות מתקיימות במצב נתון של בדידות, והן מנסות להפיג אותה באמצעות חיפוש אחר מפגש אינטימי. למרות התקווה שמלווה את הדמויות ואת הצופים כאחד, המפגשים יסתיימו לרוב באכזבה ואף בפגיעה, ויותירו את הדמויות במצב עגום עוד יותר מזה שהיו בו בהתחלה. נדמה כי הניכור שבני האדם חווים גורם להם להסב נזק זה לזה, משום שאינם זוכרים, או שמא לא למדו, כיצד ניתן לתקשר ולחוש אמפתיה כלפי האחר. בסרטים הללו התקשורת בין זרים, מכרים ובני משפחה היא זהה, בעת הגישוש הפתטי של הדמויות אחר שיחה עם הסובבים או כאחר גילוי חום מצדם. בדומה ליעילות הקשוחה שמאפיינת כל היבט בחיים של תושבי אוראן, אני סבורה כי גם חוסר היכולת להתחבר של הדמויות בעולם הקולנועי של טסאי, נובע מהמרחב העירוני המנוכר.

להשלכות של היעילות האורבנית מתייחס דניס לו (Lo) במאמרו “Marginalized Sexuality in Tsai Ming liang’s Cinema”. לדידו, הדמויות של טסאי הופכות לפונקציות שהן ממלאות, כאילו שזו כל תכליתן (100). דוגמה מובהקת לכך אפשר לראות בסדרת סרטיו של טסאי, שעוקבת אחר משפחה אחת. בסרט השני בסדרה, **הנהר**, אם המשפחה עובדת כנערת מעלית. אנשים רבים חולפים על פניה בדרכם לעבודה בלי להתייחס כלל אליה. התחושה שהיא הופכת לחפץ שממלא פונקציה נובעת מהשוט הארוך שמתאר את שגרת עבודתה. בשוט הזה אנו צופים בה בעת שהיא מיישמת שוב ושוב פעולה רפטטיבית של לחיצה על כפתורי המעלית עבור העוברים והשבים, שנכנסים ויוצאים מהמעלית בלי להבחין בה. ההתעלמות

ממנה יחד עם הלחיצה המלאה שלה על הכפתורים יוצרים תחושה, שהאם הופכת לחפץ שמשרת את פס הייצור של העיר. התחושה הזו מלווה אותה גם בשיבתה הביתה, למרחב הפרטי עם בני משפחתה, שם היא מתבטאת בניכור שהיא מפגינה כלפי בנה החולה ובן זוגה המרוחק. חוסר התקשורת של המשפחה משקף את המציאות העירונית, הקרה והפונקציונלית. בעולם שבורא טסאי, אורח החיים הפונקציונלי והמחפיץ מרעיל את בני האדם ומחלחל גם אל מערכות היחסים האינטימיות, שבהן אנו מצפים למצוא אהבה ואמפתיה.

למרות הניכור שמאפיין את בני האדם ב**הדבר** ובסרטיו של טסאי, נחשפים בהם לעתים גם הבלחים של צרכים אנושיים. לדוגמה, כאשר קוטאר, הדמות הראשית ב**הדבר**, מחליט לצאת מביתו בשיא המגפה ולהסתובב ברחובות כדי לפגוש בבני אדם, הוא בוחר בדבר שמעמיד אותו בסכנה של מוות אכזרי וזאת כדי לספק צורך שדווקא איננו פונקציונלי. נדמה כי הטבע האנושי הצמא לתקשורת מגיח מאחורי מעטה היעילות. גם ב**חור**, סרטו של טסאי, קיימת תופעה זהה. מתוארים בו שני שכנים נטולי שם, גבר ואישה, החיים בעיר טאיפיי בעת שפרצה בה מגפה ויראלית. בעת החשיפה למחלה זו בני האדם מתחילים להתנהג כמו תיקנים, עד שהווירוס נוטל את חייהם. העיר מוצגת כריקה ומנוכרת, והאנשים כבר שכחו כיצד ניתן להפיג את הבדידות הכואבת, גם במקרה הנדיר שבו הם נתקלים אלה באלה. כאשר נפער חור בין הדירות של שני השכנים הבודדים, הם עושים הכול על מנת להימנע מתקשורת, בין השאר באמצעות חסימת החור והפגנת סלידה בעת המפגשים הנדירים במסדרון הבניין. אמנם למרות הקור שהם מפגינים ברור לנו שקיימת כמיהה ברורה של השניים להתקרב, אך הם אינם מצליחים לממש זאת. הם מחפשים זה את עיני זו, אך מסיטים את מבטם ברגע שהדבר קורה, וחיפושיהם אחר קרבה מתגלה לנו הצופים רק דרך הפנטזיות שלהם, שחושפות את רצונם לקשר. הקונפליקט בין הרצון לקרבה לבין חוסר המסוגלות להכיר בכך בא לידי ביטוי, בין השאר, כאשר האישה מבצעת בפעם הראשונה פעולה אקטיבית. חרף הסכנה הטמונה ביציאה מהבית, היא בוחרת לצאת מביתה כדי לבקש בקשה פשוטה מהגבר במקום עבודתו, בשוק שננטש מפאת סכנת ההידבקות הרבה. פעולה זו חושפת את הצורך הטבעי של הדמויות לקשר, ואת האופן המשונה שבו הן מנסות לפעול לממשו בעולם הבדיוני. בסרטיו של טסאי, כמו ב**הדבר**, קיים פרדוקס המחדד את הפער בין הכמיהה לחיים נוחים על ידי אימוץ הפונקציונליות והתנכרות לרגש, לבין המצב האומלל המתרחש בפועל בעקבות נקיטת אמצעים אלה.

עם זאת, ועל אף הדמיון הראשוני בין תיאורי קאמי וטסאי את העיר המנוכרת, העולם ב**הדבר** מציע תקווה לאנושות וזאת בניגוד לעולם בסרטיו של טסאי, שאינו אופטימי באשר ליכולת של בני־האדם לתקשר. קיים הבדל משמעותי בין תיאור העיר אוראן כמסודרת, לבין הייצוג של טאיפיי כנטולת תשתיות ומתפוררת. באוראן, הסדר והארגון נשמרים היטב בזכות מימוש הפונקציה של כל אחד בעיר. העיר כה מסודרת, עד שכאשר נמצאת חולדה יחידה ברחוב היא מעוררת השתאות, וקאמי מתאר את הפליאה של הגיבור מכך ששוער הבניין עוד לא אסף את הפגר (13). בעוד שמראה של חולדה יחידה חריג באוראן, טאיפיי מיוצגת כמתפרקת ולא מתפקדת בסרטיו של טסאי: זבל נערם ברחובות, תשתיות המים כושלות ומזג האוויר נע בין חום בלתי נסבל לגשם בלתי פוסק. במאמרה "Ruinscapes in Modern Chinese Literature and Visual Culture" כותבת צה־יאן סאנג (Sang) על מסורת

המוטיב החזותי של הריסות באמנות הסינית. לדידה, ההריסות מסמלות את היות האנושות בת חלוף, התגלמות הארעיות והריקבון. ההריסות, היא טוענת, מהוות מומנטו מורי, כלומר תזכורת למוות שבהכרח יבוא (234), והדימוי הזה מייצג את התפוררות האמונה והתרחקות מרוחניות (233). בעקבות של המסורת הזו ניתן להבחין בסרטיו של טסאי, שבהם מוצגות שכונות נטושות של העיר, תשתיות מתכלות ושווקים ריקים.

אולם למרות הדמיון בין **הדבר** לסרטי טסאי שאותו הראיתי לעיל, קיים בכל זאת פער בין הסדר באוראן לבין ההתכלות של העיר בסרטים של טסאי, והוא מצביע בסופו של דבר על נקודות מבט שונות בתכלית. בעוד שב**הדבר** מוצעת תקווה להתרת המצוקה שאליה נקלעה האנושות, טסאי מציג בסרטיו את ההרס הבלתי נמנע של חברה שבעצם הגיעה לקיצה. ב**הדבר** האהבה, ההנאה מהיומיום והפשטות מהוות פתרון למצבה העגום של האנושות במרחב האורבני. לדוגמה, ארבע הדמויות הראשיות בספר משוחחות בחדר המלון על הסבל הקיומי, ואז אחת מהן מזנקת ממקום ישיבתה על הספה ומצהירה בהתרגשות "אולי הביאו אותי לעולם כדי לחיות עם אישה" (77). האהבה מוצגת אפוא כניגוד לעיר, משום שהיא מעמידה את הפונקציונליות בסימן שאלה. אותה הדמות גם אומרת: "ביומיום קשה לבני האדם למצוא משמעות. כאשר נטמעים לשגרה, למעשינו אין ערך" (133). אם כן, עצם התנגדותם לאורח החיים היעיל של העיר תאפשר לבני האדם לחרוג מחיי הזרות, הניכור והפעולות הפונקציונליות. סרטיו של טסאי, לעומת זאת, מתאבלים על החפצה ותקשורת שאינן רברסביליות – ובכך בעצם מספידים סופית את גורל האנושות.

סרטיו של טסאי כקולנוע רוחני

אופן השימוש בסגנון הקולנוע האטי מציב את סרטיו של טסאי כניתנים לבחינה באמצעות המבנה של הקולנוע הטרנסצנדנטלי. למרות שסרטיו אינם מוגדרים כטרנסצנדנטליים במפורש, ניתן למצוא בהם את הרעיון שהגה הבמאי והתסריטאי האמריקאי פול שרדר (Schrader) בספרו *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, שבו הוא מסביר כיצד הקולנוע יכול להביא את הצופה לחוש חוויה רוחנית. שרדר מתעניין במסמכים אנושיים שמגלים קשר מסתורי עם הנשגב, והם קיימים לדעתו ספציפית בקולנוע הטרנסצנדנטלי, שיכול להביא את הצופה לחוויית התעלות. לטענתו אין הכרח בשימוש בדימויים ותמות הלקוחים מתרבות דתית, אם כי בפועל רוב הסרטים הטרנסצנדנטליים אכן מיישמים דימויים ותמות שכאלה, במטרה לקרב את הצופה לממד הטרנסצנדנטלי (22). בהקשר התוכני, שרדר מציין כי קיימת כמות דימויים דתיים מדויקת שעל במאי לצלוח כדי להצליח ליצור ממד כזה בסרטים, וכי על הסרט לדגול בקדוש ולא במחולל (Sacred over Profane) (42–43). הוא מציין את הסגנון של הקולנוע הטרנסצנדנטלי כלא־הבעתי (Non-expressive), וככזה הכולל טייקים ארוכים, ממרחק גדול, שמתארים בזמן אמיתי את המאורעות הבנאליים של חיי היומיום (42–43). מדובר בשוטים ארוכים שתוכנם מקדם את העלילה אך במעט אם בכלל. שרדר מנתח את חוויית הצופה לאור הבנתו, כי הסרט מפר חוזה נרטיבי מוכר, משום שהוא משתהה על מחזה שאורכו חורג משמעותית מהדרישה הנרטיבית. על ידי ניצול

נכון של השעמום, לטענתו, יכול הסרט לעורר את הצופה לפעולה ואף להגיע לחוויה של התעלות רוחנית (5).

שרדר מנסה לפענח מתי השעמום צובר את הכוח האדיר שלו. לשם כך הוא משרטט מבנה בן שלושה שלבים שעל סרט ליישם כדי לשדרג את השעמום ולהגיע לחוויה החושית הנשגבת. השלב הראשון הוא היומיומי (Everyday) – הייצוג המוקפד של הבנאלי בחיי היומיום (67). דרך הסגנון הלא־הבעתי מוצגת מציאות קרה ונטולת רגש, משום שחיי היומיום דלים ביחס למציאות קולנועית מסוגננת ורבת־אירועים. פרטים ודמויות מזמינים פרשנות במציאות הקרה, משום שאין הנחיה רגשית עבור הצופה (89). דרך הארכה של שוט מעבר לזמן הצפוי, כלומר יותר משנחוץ לקידום העלילה, הסרט יוצר אפקט של עיכוב הזמן כולו. ייצוג של פעולה לאורך זמן רב מדי יוצר דיסוננס בין הפונקציה הדרמטית של הפעולה לבין משך הזמן המהותי של השוט (11–12). הזמן המוארך מזמין אפוא מפגש בין שעמום, שמקורו בהימשכות הפעולה מעבר לדרישה הנרטיבית בשוט ארוך ולא־הבעתי, לבין ההרהורים האישיים של הצופה שמתאפשרים מאותה הסיבה (5). לכן, בניגוד לציפייה שהוטמעה בו כי משהו עשוי לקרות, הצופה מתחיל להפעיל את ההנחות שלו על השוט (5). נראה אם כן כי הפער שעליו שרדר מצביע בין חוסר בהתרחשות דרמטית לבין החשיבה הבלתי נלאית על מה שעומד לקרות – בורא אצל הצופה מתח אינדיבידואלי. ברגע מתח זה מתחיל השוט לתפקד כמעין קנבס, שעליו הצופה משער השערות בהתאם לזיכרונותיו, לחוויות שצבר ולתת־מודע שלו.

המתח שנוצר בשוט הארוך מהסיבות שתיארתי לעיל אכן מאפיין את סרטיו של טסאי. אולם בניגוד לממד הנשגב שבקולנוע הטרנסצנדנטלי, שאותו מזהה שרדר, נראה כי סרטיו של טסאי משתמשים במבנה הזה דווקא כדי לחשוף את הבזוי והמכוער בחברה האנושית החולה. שימוש זה בא לידי ביטוי בסרט **הנהר**, השני מבין חמשת הסרטים המהווים סדרה עוקבת אחר משפחה מנוכרת ומפורקת. האם בוגדת באב עם במאי סרטים פורנוגרפיים, האב בוגד עם גברים צעירים בבתי מרחץ, והבן שיאו־קאנג נדבק בנהר מזוהם בחיידק שגורם לכאבים חמורים בצווארו. אל היומיום שלהם אנו נחשפים באותם שוטים לא־הבעתיים (Non-expressive) שמאפיינים את גוף סרטיו של טסאי. הסרט נפתח בשוט סטטי בן דקה וחצי שבו שיאו־קאנג עולה במדרגות נעות, כאשר בצד השני יורדת אישה צעירה. היא מבחינה בו ומברכת אותו לשלום, מה שמעורר שיחה ביניהם שמבהירה כי הם מכירים מעברם. כאשר היא מציעה לו להתלוות אליה ביום עבודתה, הוא מסכים ויורד איתה במדרגות, בכיוון הפוך מזה שאליו התכוון. התרחשות זו חושפת לראשונה את הבדידות של הדמות שתלך ותתעצם לאורך סדרת הסרטים. היעדר המטרה בצעדיו מורגשת בזכות השוט הרציף שנפתח בשיאו – קאנג שעולה במדרגות – ומסתיים איתו כשהוא יורד בהן. חוסר התכלית בצעדיו מגובה על ידי שורת הדיאלוג הראשונה שלו בסרט: כאשר האישה שואלת מה הוא עושה שם, הוא משיב לה "פשוט מסתובב".

את אב המשפחה נטול השם אנו פוגשים בסיקוונס שנמשך שש דקות ומתאר אירועים שגרתיים. ברצף של שוטים ארוכים רואים את האב בחדר חשוך של בית מרחץ, את יציאתו ממנו, את הליכתו במסדרונות השונים וכניסתו לרחוץ במקלחות השיתופיות. משם אנו עוברים אל בית המשפחה, שבו האב מחמם אוכל, מנקה את הרצפה, מתיישב לאכול ומייבש ומגהץ

את בגדיו. המפגש הראשון בין השניים הוא בסמטה מחוץ לביתם, כאשר שיאו־קאנג חולף על פני אביו בלי להבחין בו בעת נסיעה על אופנוע. מפאת הכאב בצווארו הוא נופל מהאופנוע כמה מטרים אחריו, והאב מסתובב וממהר לקראתו. אולם בהגיעו אליו איננו מתכופף לסייע לבנו, ובנו לא מרים את מבטו אליו. האב מטיח בו שאלות על יכולתו הפיסית לקום, אך הבן לא עונה. הוא קם בקושי רב וגורר את האופנוע משם בהליכה תוך השמעת אנקות כאב.

משם, הסרט נחתך לסצנה שבה האב מחכה לאוטובוס בדרך לארוחה במקדולנד׳ס, מקום שבו יפגוש בהמשך הסרט גבר צעיר ויקיים איתו יחסי מין. את האם אנו פוגשים לראשונה בעבודתה כנערת מעלית. עם סיום המשמרת היא נאספת על ידי גבר שיתגלה כמאהב שלה. הוא מסיע אותה לביתה, שם היא שבה לעשות פעולות יומיות כמו הסרת איפור ואכילה לבדה במטבח. בהתחשב בהיכרות שכבר נעשתה בין הצופים לבני המשפחה ומרחב ביתם, מתעוררת תחושה מוזרה אצל הצופים בשל הבדידות והשקט בבית. המעקב אחר חיי היומיום של המשפחה יהווה את הרוב המכריע של ההתרחשויות בסרט, והוא אכן מתאר עולם קר ומנוכר, תיאור **שמתאים לשלב הראשון על פי שרדר** – השלב היומיומי. אל מול המאורעות הטריוויאליים בחיי המשפחה ניצב כאבו הפיסי של שיאו־קאנג שמחמיר לאורך הסרט, ושאינו זוכה ליחס מספק מסביבתו. הפער בין העולם הקר לבין ההזדהות שהולכת וגוברת עם הכאב והבדידות של שיאו־קאנג מתאים לשלב הבא של שרדר.

השלב השני במודל של שרדר הוא הסדק (Disparity). כפי שכבר הצגתי, שרדר רואה בהצגת היומיומי בסגנון הלא־הבעתי (Non-expressive) נטרול של המבנים הרגשיים שלרוב מנחים את הצופה בקולנוע. חוויה זו זרה לפי שרדר לסטנדרט הקולנועי, ולכן היא מתירה את הצופה מול עולם קר. לאחר שהמציאות המסודרת והקרה נלמדת, נוצרת הזדהות עם הגיבור, וזהו הסדק (97). הדבר קורה עקב ייצוג של מחלוקת, או פער, בין הגיבור לסביבתו. הסדק יוצר עניין רגשי בתוך הזמן המוארך, משום שכעת החשיבה וההרהור הקרירים של הצופה נמהלים בהזדהות. חוויית ההזדהות, שהיא הבסיסית ביותר בקולנוע, מועצמת בסרטים הללו משום שהיא סובייקטיבית יותר. בעיניי, הפער בין הגיבור שמציע גוון של רגש לבין המציאות הקרה של הסרטים המדוברים, מהווה גלגל הצלה שמחלץ את הצופה מתוך המרחב הבלתי נסבל. בכך לא רק שאנו מזהים מעט מעצמנו בגיבור (כפי שקורה כמעט בכל סרט), אלא שהוא גם הופך לדמות שאנו נאחזים בה בתוך מרחב לא הבעתי וקר. כאב הצוואר של שיאו־קאנג שמתעצם, מול עולם שאינו מביע כלפיו חום או אמפתיה וגם לא מיוצג באופן הבעתי, מדגיש את השונות בין שתי הישויות. כצופה, ההזדהות שלי לא נובעת מעלילה סוחפת, ממשחק מלא רגש או מתחבולות מדיומליות של הקולנוע; היא נובעת מהדיסוננס שבאופן כל כך בולט זקוק לטיפול, לגישור, למענה. זאת ועוד, נוצרת היאחזות ראשונית יותר בו, כהתגלמות היחידה של רגש והתפתחות בתוך עולם אטי, סטטי, שקט וקר.

הסדק יוצר אפוא הזדהות עם הגיבור, והיא תיבנה לאורך הסרט ותוביל לרגע המכריע (Decisive action) (70). הרגע המכריע מונע מרגשות ומתואר באופן סובייקטיבי, כלומר בשפה קולנועית יותר הבעתית משהייתה עד כה, בניגוד לחוסר הרגש שהסרט הרגיל אותנו אליו (74). הרגע המכריע מגיע בהפתעה, משום שלפי שרדר זה יהיה רגע שחושף משהו שהסרט הרגיל אותנו לא לצפות לו. הדיסוננס בין ההפתעה מן התוכן הרגשי הפתאומי לבין הקרירות ששכנה בסרט לפני כן, מייצרת זעזוע רגשי. שרדר היה מגדיר את הרגע המכריע

הזה כפעולה שדורשת את ההשתתפות והאישור של הצופה. עד השלב הזה, הסרט נמנע ממבנים רגשיים מדי, בשל הסגנון המינימליסטי וההתמקדות בבנאליות היומית במקום בעלילות דרמטיות. למרות זאת, הסדקים מתחילים להופיע בכיסוי הרציונלי שהסרט מציג דרכו את המתרחש. כלומר, טוען שרדר, לאורך הסרט הצופה מתחיל להרהר ולהזדהות עם המתרחש על המסך, ומתוך ההשפעה האינדיבידואלית עליו רגשותיו מתחילים להתפשט בתוך המרחב הקר של הסרט. לכן, כדי להגיע אל הרגע המכריע, נדרשת התחייבות רגשית מהצופה (107). במילים אחרות, הסרטים הרוחניים דורשים שהצופה יאפשר לרגשותיו להיחשף, כדי שהוא יוכל לחוות ולחצות את חוויית הסף שאליה הסרט הוביל. על פי המבנה של שרדר, בשלב זה נוצרת התעלות בחיבור שבין השכלתני לרגשי. **בנהר**, הרגע המכריע מתרחש כאשר האב ושיאו־קאנג נוסעים לקבל טיפול רפואי עבור צווארו בעיר רחוקה, שם השניים שוהים בבית מלון. הזרות שהורגשה לאורך הסרט מגיעה לשיא, כאשר האב הולך לבית המרחץ במלון כדי למצוא סיפוק מיני, כהרגלו. כדי להעביר את הזמן, מחליט גם שיאו־קאנג ללכת אל בית המרחץ במטרה למצוא ריגוש מיני, וזאת בלי שיהיה מודע להימצאותו של אביו במקום. באופן מקרי, שיאו־קאנג נכנס לאותו החדר בבית המרחץ שבו נמצא אביו. האור בחדר עמום, וגם כאשר השניים מתחילים לגעת זה בזה הם אינם מזהים זה את זה. בתום האקט ובהידלק האור מתגלה זהותם. הרגע המכריע מביא את הדמויות לתגובת גועל ודחייה רגעית בלבד, בעוד שאת הצופה הוא מביא לזעזוע עמוק. האב מגיב בסטירה לשיאו־קאנג, והשניים חוזרים לחדר וישנים באותה המיטה כתמול שלשום. ואכן, לפי הגדרותיו של שרדר, הסרט מספק התרחשות דרמטית ומפתיעה שמנוגדת לשאר ההתרחשויות בסרט, כאשר האב ושיאו־קאנג סוף סוף מתקרבים. עם זאת, לא ניתן להתעלם מהאופן המעוות שבו מתממשת המטרה שלה ייחל הצופה.

השלב השלישי והאחרון של שרדר הוא הקיפאון (Stasis). זוהי העצירה שאחרי ההפתעה, שנועדה לאפשר לצופים להרהר בטרנסצנדנטלי. הדבר מתאפשר הודות לסגנון הסרט, שמאט מחדש אחרי החריגה, הן הצורנית והן הרגשית, ברגע המכריע. ניתן להבין, שלפי שרדר תחושת הקיפאון נובעת משיבה לאטיות המינימליסטית שאפיינה את הסרט עד להגעת הרגע המכריע. אולם כעת, לאור השיא הרגשי שאירע, הסגנון שקדם לרגע המכריע מציע חוויה שונה לחלוטין. זה הרגע שבו נוצר איחוד בין היומיומי לבין הרוחני, השילוב הייחודי שקולנוע הטרנסנדנטלי מציע. במימוש של המבנה הזה, הצופה נדרש לפעולה ויכול להגיע, אם רק ירצה, לממד הטרנסצנדנטלי של הסרט. במקרה של **הנהר**, חוויית הזעזוע והחלחלה מתעכלות אחרי הרגע המכריע בסצנה בחדר המלון. האב והבן מתעוררים מצלצול טלפון, שבו הרופא שביקרו מודיע להם שאין ביכולתו לעזור לשיאו־קאנג. האב מעיר את בנו ומודיע שהם חוזרים העירה, שעליו להתארגן. הבן קם מהמיטה ויוצא אל המרפסת בשוט סטטי ארוך שבו הוא מתואר אוחז בצווארו הכואב. כאן באה לידי ביטוי המורכבות של המבנה הטרנסצנדנטלי בסרט. מחד גיסא, הסגנון והניצול של הנרטיב בסרט מתאימים למבנה של שרדר, אך מאידך גיסא, חוויית ההתעלות איננה רוחנית כלל, היא מצמררת ומזעזעת בנוגע למצב האנושות, ובוודאי שאינה מתממשת באופן שהצופה ייחל שתתגשם.

סרט ההמשך בסדרת הסרטים נקרא **מהו הזמן שם?** וגם הוא מיישם את המבנה התלת־שלבי של שרדר, שבסיומו נוצרת חוויית זעזוע עמוקה וגופנית. שיאו־קאנג עובד כמוכר שעונים

בדוכן ברחוב, ואליו מגיעה אישה שנראית בת גילו בשם שיאנג־צ׳י, כחלק מחיפושיה אחר שעון בעל שני מחוגים כפולים. היא מסבירה שעל אחד להיות מכוון לזמן טאיפיי והשני לזמן פריז, לשם מועדות פניה. בהמשך הסרט אנו עוקבים אחר שיאנג־צ׳י בבדידותה בפריז, ואחר שיאו־קאנג שנותר בטאיפיי. המפגש בין השניים היה כה מהותי עבור שיאו־קאנג, עד שהחל מבלה את זמנו בכיוון שעונים ברחבי העיר טאיפיי לזמן פריז. הפגישה מתבררת כמהותית עבור שיאנג־צ׳י גם בסרט ההמשך, **עננה הפכפכה**, כשהאישה חוזרת מפריז אל טאיפיי. שיאנג־צ׳י יוצאת לקנות אבטיח ובשיבתה הביתה היא רואה את שיאו־קאנג ישן על נדנדה ברחוב. היא מתיישבת על ידו, מביטה בו ארוכות ונרדמת לצידו. כשהשניים מתעוררים הם מחליפים חיוך קטן, ושיאנג־צ׳י שואלת אותו: ״אתה עדיין מוכר שעונים?״. המפגש הזה מבשר היסדקות של השיממון על פי השלב השני של שרדר, כי נוצר פוטנציאל לחיבור אישי בין השניים אל מול העולם הקר והבודד שהכרנו. בצופה מתחילה שוב להתעורר התקווה שפיעמה בו בתחילת הסרט.

אולם התקווה אינה זוכה להתממשות. בהמשך הסרט מתברר, שיאו־קאנג הוא שחקן פורנו בסרטים שמצולמים בבניין המגורים של שיאנג־צ׳י, ושיאנג־צ׳י לא יודעת על עיסוקו זה. הצופה נחשף לכך במשך הסרט, באמצעות התיאור היעיל של האינטימיות בסצנות של צילומי הסרטים הפורנוגרפיים של שיאו־קאנג עם שחקניות שונות. בסצנה בת ארבע דקות נראים שיאו־קאנג ושחקנית נטולת שם מקיימים יחסי מין באמבטיה, כאשר סביבם עומדים במישור הקדמי צלם, תאורן ואיש צוות, שמחזיק מעל ראשיהם דלי בעל תחתית מחוררת שמדמה מים זורמים. בזמן שהשחקנים נעים ברפטטיביות נטולת תשוקה, אנשי הצוות מעבירים ביניהם בקבוקי מים כדי להמשיך ולמלא את הדלי, ובנוסף לכך מחליפים מקומות באי נוחות בחדר הצפוף, כדי שהצלם יכסה את הסצנה משלל זוויות. הפסקול הנטורליסטי בשוט הארוך הופכים את הצלילים של הגוף למכניים, וכך יחסי המין הופכים לעוד פעילות רפטטיבית בפריים, לצד העברת בקבוקי המים, מילוי הדלי והחלפת העמדות של הצלם.

תחושת הניכור, שנובעת דווקא מסצנה של אנשים שמקיימים יחסי מין, מנוגדת לרצון הברור של שיאו־קאנג ושיאנג־צ׳י ליצור קשר. השניים מתחילים לבלות זמן יחד, מה שמעורר תקווה להפגת בדידותם שכבר הוצגה **במהו הזמן שם?** ושנפרסה על פני שלושה סרטים. הם מתקרבים בסצנות של בישול משותף, במשחקים במסדרונות ואף ברגע של נשיקה. עם זאת, כל ניסיונותיהם להתקרב מובעים בצורה ילדותית ומשונה. דוגמה לכך היא הסצנה שבה השניים חולקים סיגריה מתחת לשולחן האוכל. הסצנה מתחילה כאשר שיאו־קאנג מעשן סיגריה מתחת לשולחן ובשלב מסוים תופס את רגלה של שיאנג־צ׳י. זו נענית למגעו בחיוך, והיא מצטרפת אליו מתחת לשולחן. הם מביטים זה בזו בדממה, עד ששיאו־קאנג מכניס את הסיגריה בין בהונותיה ומעשן דרכן. נדמה שהדמויות עושות הכול על מנת להתקרב, אך בה בעת הכול מתרחש בצורה מוזרה. השפה הקולנועית תואמת את הסיטואציה באמצעות שימוש בעדשה רחבה ועריכה ששוברת את חוק ה־180 מעלות. מצד אחד, הרגע הזה מצביע בבהירות על הרצון של הדמויות לקרבה, חום ואינטימיות. מנגד, כל ההתרחשות קורית בצורה כה לא טבעית, עד שלא ניתן להתעלם מחוסר האורגניות שבקרבה האנושית שאליה הדמויות כמהות, וכך גם אנו הצופים.

למרות החום והתקווה שסוף סוף מתחילים להירקם **בעננה הפכפכה**, כל האינטימיות נמוגה ברגע המכריע שבסצנה האחרונה. שיאנג־צ׳י נכנסת למעלית הבניין, ובה היא מוצאת אישה המוכרת לנו כשחקנית פורנו, ספק חסרת הכרה, ספק מתה. היא מנסה לטפל בה, אך ללא הצלחה. לבסוף מוצא אותן המפיק של סרט הפורנו וגורר את גופתה לסט הצילומים. שיאנג־צ׳י, שמלווה אותה בדאגה, מתפלאת למצוא במקום את שיאו־קאנג, שעומד חצי עירום, מביט בה בתימהון. היא מזדעזעת לשמוע את החלטתו של המפיק להשלים את צילום הסרט, למרות מותה של השחקנית. בסצנה מזעזעת, צוות הצילום מחזיק את גופתה בזמן ששיאו־קאנג מתחיל לקיים איתה יחסי מין, חרף הכאב שניכר בפניו. שיאנג־צ׳י צופה במחזה בזוועה ומתחילה לבכות. כך עושה גם שיאו־קאנג שמביט בה לאורך כל המעשה, מזועזע ודומע, ושפת גופו משדרת סבל וגועל מהמתרחש. לאחר הלם שנמשך זמן רב, שיאנג־צ׳י מתחילה לגנוח. תחילה כנשימות כבדות, שמתגברות ליבבות היכולות להידמות לבכי, עד שהגניחות מקבלות צורה מינית ופראית על אף תחושת החלחלה. ניתן לפרש אקט זה כתובנה שמגלה הדמות לכמיהתה חסרת הגבולות לזכות ביחס אישי ובאינטימיות מאדם אחר, בד בבד עם מפח הנפש הנורא מהאדם היחיד, ככל הנראה, שקרוב לליבה. ברגע שהיא מבינה כמה קשה היא הבדידות של הצפייה מנגד, מתבצעת החלפה ערכית: היא בוחרת להשתתף באקט המיני ובכך להיות יחד עם שיאו־קאנג, למרות הכול. ברגע זה שיאו־קאנג מתרגש מהשתתפותה, ועל כן שפת גופו מתמלאת חיים ותשוקה בקיום היחסים עם השחקנית המתה, כאשר הוא מביט בשיאנג־צ׳י בתאווה.

באופן חריג לשפה הקולנועית של טסאי, הקאטים בסצנה זו ערוכים במהירות. הסצנה מצולמת משלל זוויות ומרחקים, למשל שוט של הפעולה עצמה, לונג־שוט של החדר ותקריב של פני המשתתפים ואיברי גוף שונים. אילולא הזוועה שמתרחשת, הקטע יכול היה לעבור כסצנת סקס סטנדרטית מבחינת הכיסוי ההבעתי שלה, לעומת השפה הלא־הבעתית שמאפיינת את הסרטים הללו. מהרגע ששיאנג־צ׳י מתחילה להשתתף בעזרת קולה באקט המיני, העריכה של הסצנה משתנה, ואיתה כמובן גם אופי המשחק. ככל שהנאת הדמויות גוברת, כך הקצב של העריכה גובר, המשחק נהיה אינטנסיבי וקולני יותר והתקריבים מתארים תנועות גוף שהולכות ומתעצמות. הקצביות של הסצנה מכוונת רגשית את הצופה לתחושת התלהבות ואקסטזה, דבר שזר ל**עננה הפכפכה**, ולסגנון של קבוצת הסרטים הזו, ולכן לדעתי ניתן להגדיר את הסצנה הזו כרגע המכריע. לאחר זמן מה שיאו־קאנג קם במפתיע, רץ לעבר שיאנג־צ׳י, תופס את ראשה ומגיע לאורגזמה בתוך פיה. השניים עומדים דוממים ודומעים בפוזיציה זו במשך ארבע דקות, המסמלות את הכרתם במשמעות המזעזעת של המעשה ובעומק הבדידות שלהם; וזהו השלב השלישי על פי שרדר, שלב הקיפאון. אחרי הרגע המכריע שנוחת על הצופים בהפתעה, אנו נותרים להתבוסס בהתלהבות הפיסית והחלחלה בתקריבי הפנים הבוכיות של השניים, כאשר איבר מינו עוד נמצא בפיה. כל הציפייה ובניית היחסים בסרט זה ובשניים שקדמו לו מתנקזת לרגע אדיר של אינטימיות, שעל פי כל קנה מידה אנושי היא פסולה ובזויה.

מההתייחסות לשלושת סרטיו של טסאי ניתן אפוא לראות, כי אף על פי שאינם מתאימים בתוכנם למאפייני הקולנוע הטרנסצנדנטלי של שרדר, מבחינת המבנה הם מתאימים להם במדויק. ביקשתי להראות באמצעות סגנון קולנועי ומבנה טרנסצנדנטלי, כיצד עובר הצופה

חוויה רוחנית. אולם בניגוד לחוויה שעליה מצביע שרדר כתהליך רוחני אל עבר הנשגב, סרטיו של טסאי מובילים את הצופה אל חוויה רוחנית מעוותת, והאכזריות המזעזעת והריקבון המוסרי המשווע מייצרים נקודת מבט אירונית, שבאמצעותה מתאבל טסאי בסרטיו על החברה האנושית המתפוררת.

הקאמפ בסרטיו של טסאי

רובד אירוני נוסף המופיע בחלק מהסרטים שלעיל, מתבטא בקטעים בסגנון **קאמפי**, שמשהים את הנרטיב והם שונים לחלוטין מהסרט המינימליסטי. לאורך הסרטים **חור**, **עננה הפכפכה** ו**פנים** שזורים קטעי מחזמר תמוהים למדי בשל זרותם הסגנונית והנרטיבית. למה הכוונה במונח **קאמפ?** במאמרה "Notes on Camp", מנסה סוזן סונטאג (Sontag) להגדיר את המונח החמקמק הזה. לדבריה, קאמפ הוא בראש ובראשונה מודוס של אסתטיקה, מפני שהוא מחולל שינויים במציאות ומכניס בה הגזמות בעזרת תחבולות חזותיות. שלושת הסרטים הללו מתאפיינים ללא ספק בשלל דוגמאות מהסוג שסונטג מונה במאמרה. אולם למרות האופי הזר של קטעי המחזמר בגוף סרטיו של טסאי, לא מדובר בחריגה תמטית. לטעמי, ההבלחים של קטעי המחזמר הקאמפיים מביעים אבל על חוסר היכולת של האמנות להשפיע על מצב האנושות.

החריגות הקאמפיות המדוברות מתרחשות לראשונה בסרט **חור**. אנו עוקבים אחר חיי היומיום של הגבר והאישה, על כל האספקטים הטריוויאליים שבשגרת יומם. כאמור, ההתרחשויות הללו מתוארות בשפה קולנועית מינימליסטית ואטית למדי. אך בניגוד מוחלט לשוט הארוך והסטטי, מופיעות הגיחות של קטעי מחזמר קאמפיים. למשל, לאחר שוט סטטי בן דקה של אישה ישובה באמבטיה, היא לפתע מתעטשת. הסאונד של ההתעטשות מגשר על הקאט, ואז כל העולם המוצג משתנה. האישה מתעטשת עתה בחדר מדרגות מקושט, בעודה לבושה שמלת פייטים לבנים עם עיטור של נוצות ורודות בקצוות השמלה. עיצוב התלבושת מתאים לאחת הדוגמאות הראשונות של סונטאג את האסתטיקה הקאמפית: שמלות נוצצות, מקושטות בעיטורים של נוצות (2–3). מסביב לשחקנית בשמלה הנוצצת מופיעים ארבעה רקדנים שלבושים בחליפות מהודרות ורוקדים סביבה בסנכרון. הודות לתלבושות המוגזמות ביחס ליתר הסרט והודות לקישוט מצועצע של המרחב, ברור כי מדובר בהשהיה של הנרטיב.

אותו מסר מתקבל גם הודות לשינוי בשפה הקולנועית, כאשר העריכה הופכת למהירה יותר. זאת ועוד, המרחב מכוסה בזוויות מצלמה רבות יותר, כדי להתאים לריקוד הקצבי של הדמויות. האישה, שלבדידותה נחשפנו לאורך הסרט, מזמרת בסצנה הזו את שירה של זמרת הפופ ההונג־קונגית משנות השישים, גרייס צ'אנג (Chang). ואמנם במאמרה סונטג מתמקדת בשימוש במוסיקת פופ ובאזכורים לעבר ולסנטימנטלי בכלל, כמאפיינים של הקאמפ (3). השיר של צ'אנג, שאותו מזמרת האישה, מספר על שלל המחזרים והמעריצים של האישה שחושבים עליה ללא הרף. הדבר כמובן עומד כניגוד מוחלט לחוסר הצלחתה לתקשר עם שכנה, שעליו היא מפנטזת בשירי המחזמר. בהקשר של הנרטיב, ברור כי השיר חושף את חוסר היכולת של בני אדם בסרט להפיג את בדידותם. אך בשל המשחק המבודח של השחקנית, התלבושות המוגזמות, הריקודים והשירה, הכאב של הדמויות מטופל בצורה

כביכול עליזה וקלילה. הבחירה הזו מהדהדת הגדרות נוספות לקאמפ על פי סונטג, כמו שינויים והגזמות אסתטיות במציאות (2) ועיסוק בנושאים רציניים בחוסר רצינות (10).

רצון הדמויות הבודדות להתקרב מורגש לאורך הסרט כולו, אך הוא נוכח ביתר עוצמה באמצעות הגיחות הקאמפיות. קטעי המחזמר **בחור** מתארים באמצעות ריקודים של הגבר והאישה את רצונם להתקרב. למשל, בסצנה מסוימת האישה מסתובבת במסדרון הבניין בקומה הנמוכה במפלס מהקומה שבה מסתובב הגבר. היא מחפשת אותו בחללים הנגטיביים שבתוך מבוכי המסדרונות, מוצאת אותו ונוצר קשר עין ביניהם. אולם למרות שברור לנו שהאישה מעוניינת להתקרב, היא מסיטה ממנו את מבטה במקום לנסות לעשות זאת, וכך אנו נותרים מאוכזבים נוכח תקריב פניה המסרבות להסתובב אל הגבר, שנמצא במישור האחורי של הפריים. בינתיים, בחלל שבין השניים מושלכות שקיות זבל לקומת הכניסה של הבניין, והדבר מזכיר ללא הרף את הריקבון והמצב העגום הכללי. לא מדובר אפוא רק בשני אנשים שאינם מצליחים לתקשר, אלא בחברה שלמה שמיוצגת על ידי התשתיות שאינן מתפקדות ועל ידי הזלזול במרחב הציבורי. הגבר מביט בה מצדו השני של הבניין, מסיים לעשן את הסיגריה שלו ויוצא מהפריים. כאשר האישה אוזרת עוז ומחליטה להסתובב ולחזור, הוא כבר לא בנמצא. מבט מאוכזב משתלט על פניה, וממנו חותכים לשוט של מסדרון ריק שאיננו מקושט במיוחד. ואז, הגשם הכבד שליווה את השוט הקודם מתחלף במפתיע במוסיקת פופ צבעונית, רגל נעולת עקב זהוב ומנצנץ נכנסת לפריים באופי קברטי, ואחריה האישה כולה, לבושה שמלה צמודה ונוצצת ועטורה חיוך גדול. היא מתנהגת באקסטרווגנטיות בעודה מזמרת "אני רוצה אותך, אני רוצה את אהבתך, למה שלא תתקרב אליי?". הניגוד הקיצוני בין התוכן, השפה, העיצוב והמשחק בקטעים לבין האטיות הקודרת והעגומה – יחריף בסרטיו הבאים של טסאי, בעיקר הודות לערכי הפקה גבוהים יותר.

עננה הפכפכה הוא הסרט הבא בפילמוגרפיה של טסאי, המכיל גם הוא גיחות קאמפיות. בסרט זה, בשל חוסר באספקת מים בטאיפיי, הדמויות משתמשות בבקבוקי מים לכל צורכיהן, כולל מקלחות. אחרי יום צילומים ארוך של סרט פורנו, שיאו־קאנג עולה לגג הבניין כדי לרחוץ במגדל המים, שם הוא מסתבן בתנועות איטיות. כאשר שיאו־קאנג צולל מתחת לפני המים בכדי להסיר את הסבון, כל התפאורה משתנה בקאט מפתיע. התאורה מחשיכה, מופיעות מנורות קטנות מנצנצות, ושיאו־קאנג זוחל על בטנו בתוך המגדל לעבר המצלמה, לבוש בתחפושת של מעין בתול ים מפלצתי. כאשר הוא מתרומם, פניו וזרועותיו נחשפות ומתברר כי כל מראהו השתנה. פלג גופו העליון התכסה איפור מנצנץ, שיניו הפכו חדות ותסרוקתו השתנתה. זהו השיר הראשון בסרט, והגיבור שר בו על ליבו הכואב, על חלומותיו ועל זיכרונותיו שרק בהם הוא מצליח למצוא "אותה". המילים הללו משקפות את רגשותיו הכלואים כפי שתוארו בסרט **מהו הזמן שם?**, שבו פגש לזמן מה את קיאנג־צ'י. אמנם הוא לא חשף שם את רגשותיו, אך את הרושם שהותירה בו ביטא באמצעות כוונון כפייתי של כל השעונים בטאיפיי לזמן פריז. כעת, לראשונה, בחסות המחזמר הקאמפי, אנו מתוודעים לרגשותיהן ורצונותיהן של הדמויות.

בתחילת **עננה הפכפכה** אותן דמויות מהסרט **מהו הזמן שם?** נפגשות שוב במקרה. לאחר המפגש המרגש, שיאו־קאנג עוזר לקיאנג־צ'י לחלץ את המפתח שאיבדה באספלט מחוץ לבניין מגוריה. מהחור שהותיר בכביש מתחילים לזרום מים, אירוע סוריאליסטי בהתחשב

בחוסר אספקת המים בעיר. הקטע המוסיקלי מתחיל בשוט שבמרכזו הזרימה, והוא נחתך בהתאמה (Match cut) לכתר של רימון מסתובב. לאחר כמה שניות מתברר שהרימון הוא מטרייה דמוית רימון שמסובבת אישה, כאשר לידה עוד שתי נשים שאוחזות במטריות זהות. הן רוקדות בסנכרון ושרות על יום פגישתם הבלתי נשכח של הזוג. ניתן כאן לראות כיצד **עננה הפכפכה** ממשיך את דרכו של **חור** באמצעות השימוש בחריגות קאמפיות, שמאפשרות לנו הצצה לרגשותיהן ולרצונותיהן של הדמויות. החשיפה הזו משמעותית, משום שבדרך כלל הדמויות מופנמות ושותקות.

בנוסף לרגשות שמתגלים, אנו נחשפים בחסות קטעי המחזמר גם לחרדות ולקשיים של הדמויות. למשל, ברגע של חוסר תפקוד מיני של שיאו־קאנג בזמן צילומי סרט, הוא נמלט לשירותים כדי לנסות לטפל בכך. ההתרחשות מלווה בדיאלוג מינימלי, עובדה שמקשה להבין את הסיבות לחוסר תפקודו. הקאט לשיר מספק את ההסבר באמצעות התלבושות והתפאורה, המתארות באופן בוטה את החרדה מהגוף הנשי שמתהווה אצל שיאו־קאנג בשל מקצועו. מהשירותים החשוכים והעגומים שבהם נמצא שיאו־קאנג הסצנה נחתכת למיקום ולזמן אחרים. נגלית בפנינו תפאורה של שירותים גדולים ומעוצבים ובהם מספר גדול מאוד של תאים וכמות מוגזמת של משתנות שממוקמות לאורך כל הקירות. שיאו־קאנג לבוש כמו איבר מין זכרי, וסביבו רוקדות עשרות רקדניות בסנכרון, הלבושות בתלבושות שמחצינות את איברי מינן. הנשים רודפות אחר שיאו־קאנג בחדר השירותים הגרוטסקי, כולאות אותו ביניהן בצורה מאיימת וקלסטרופובית, ונדמות כמתאחדות לגוף גדול ומאיים שסוגר עליו. כל הדמויות בסצנה מדומות לאיבר מין, כלומר לפונקציה שלהן בתחום הפורנוגרפיה שבו הגיבור עוסק, ובכך מתוארת בגסות קאמפית המציאות שלהן.

קטעי הקאמפ מהווים הפוגה מהחוויה המתסכלת שיוצרת הצפייה בסרטים הללו. מצד אחד, אנו מזדהים עם הדמויות, שבאופן ברור כמהות לברוח מהבדידות, מצד שני, הן אינן מסוגלות לעשות זאת משום שכמעט שכחו כיצד לנהל שיחה או להביט זה לזו בעיניים. ברגע המעבר למרחב המחזמר הקאמפי, מוצעת לצופה החוויה שלה הוא זקוק. הדמויות שרות את רגשותיהן ומצוקותיהן, ובכך הן סוף סוף מתקרבות. אך ההשהיה הזו של הנרטיב, ובכך של תחושת הבדידות, נועדה מטבעה לחלוף. ההבלחים הקאמפיים מסתיימים, האנשים חדלים מלחייך, לרקוד ולזמר באחווה ואנו שבים למרחב של העולם הריאליסטי, המנוכר והאכזרי. נדמה שהתחושה העגומה כמעט גדולה יותר משהייתה טרם ההפוגה העליזה. מבנה זה מזכיר את מה שעוברות הדמויות בניסיונן להתקרב לדמות אחרת, החלטה שדינה פגיעה ותוצאתה בדידות גדולה עוד יותר. נדמה כי אנו, הצופים, עוברים חוויה דומה לזו של הדמויות בזכות המעברים בין הסגנונות. יש מעין אשליה של חוויה חיובית עבור הדמות הכאובה, דבר שמורגש גם אצל הצופה. תחושה של לקיחת חלק בקולקטיב שצופה בסרט, נרתם למסע הדמויות וחוצה את הבדידות שכולנו נידונו לה. אך למרבה הצער, תחושת הנועם הזו פגה יחד עם קטעי הקאמפ ותחושת הבדידות הבלתי נלאית שבה ומשתלטת. האופוריה הרגעית מתפוגגת כאשר אנו מתחילים להבין את האכזבה שעתידה להגיע, וגם ההפוגות מתחילות לקבל תחושה של מתיקות מרירה.

דוגמה בולטת לכך ניתן לראות בסוף הסרט **חור**. על אף רצונם הברור של הגבר והאישה לקשר אינטימי, עד סוף הסרט הם אינם מצליחים ליישם את משאלתם. בסצנה האחרונה של

הסרט האישה נדבקה בנגיף והיא גוססת בדירתה, ושוכבת על גבה לצלילי הגשם שחזקים מתמיד. גסיסתה הבודדה, שמלווה בגשם האפוקליפטי על רקע דירתה המתפוררת, מתוארת בשוט ארוך וסטטי, עד שמהחור בתקרה יורדת יד הגבר ומושיטה כוס מים לאישה. בתנועה אטית שעולה לה בשארית כוחותיה, היא מתרוממת ונוטלת מידיו את הכוס ושותה בתאווה. ידו של הגבר נסוגה כלפי מעלה, חזרה לדירתו, והאישה מרכינה את ראשה בעצב. כאשר נדמה כי אפילו ברגע הזה השניים לא יצליחו לממש את רצונם, הגבר שוב מוריד את ידו לעברה. אחרי כמה שניות של התלבטות, בתנועה מפתיעה, האישה מושיטה את ידה בחזרה אליו. הגבר מושך אותה אל דירתו ואנו נותרים להביט בדירה החשוכה, הרעועה והריקה שבה הייתה מועדת האישה למות, לבדה.

אולם עתה מגיע המעבר לקאמפ: מוסיקת הפופ מתחילה להתנגן, ואנו רואים את האישה והגבר בדירתו שלו. כעת השניים לבושים בהידור: היא בשמלה אדומה ומעוטרת והוא בחליפה לבנה. הם רוקדים בחיבוק קרוב, מביטים זה לזו בעיניים. לא ניתן להתעלם מהסתירה שנוצרת בין השוט הצבעוני, המואר והמשותף של השניים, לבין המוות הבודד והעלוב שהיה אמור להיות מנת חלקה רגע לפני כן. עוברות כמה שניות והאישה מתחילה לשיר על כך שהיא רק רוצה שהוא יחזיק בה, מפני ששניהם בודדים ורוצים להיות ביחד. הם מתקרבים ברגע השיא, מה שמפיג את המתח המתסכל שנוצר לאורך הסרט, אך החום והאינטימיות מתחילים להתפוגג, והצופה נזכר כי זו רק פנטזיה ולא המציאות של הדמות. כאשר הסרט מסתיים והשוט מתחלף במסך שחור, מתממשת תחושת ההתפכחות הקשה שלמדנו לצפות לה עם סיום קטע המחזמר. תמיד מתגלה בסוף השיר אותה המציאות, שלא רק שלא השתפרה כלל, אלא אף הוחמרה בה תחושת הבדידות התהומית. לתחושת הבדידות הזו מתייחסת בניתוחה אלה ריידל (Raidel) במאמר "The Exhausted Narrative in Tsai Ming-liang's Films". לטענתה של ריידל, הטכניקה הקולנועית של טסאי, שכוללת שוטים ארוכים, סאונד נטורליסטי והיעדר דיאלוג, יוצרת תחושת אובדן, חוסר וריק (329). מפאת האורך של הטייק המודעות של הצופה לזמן שחולף הולכת ומתגברת, ומתעצמת גם התהייה אודות סיום השוט (331). האבל שהצופה לומד לנבא בסוף כל קטע של מחזמר קאמפי ועליז, מזכיר את תהליך החשיבה המאפיין את הטייק הארוך. לכן, אני טוענת, הסוף של **חור** איננו סוף אופטימי או משמח. יתרה מזו, אני חושבת שתחושת האבל מאפיינת גם את רגעי הקאמפ עצמם, חרף הניגוד העליז שלהם לשאר הסרט.

סיכום

במאמר זה ביקשתי לפרש את סרטיו של טסאי ככאלה שמתאבלים על מצבה העגום של האנושות, ולטעון כי האבל בסרטים בא לידי ביטוי הודות לשילוב בין סגנונות קולנועיים שונים. כפי שהראיתי, טסאי משתמש באופן אירוני בשפת הקולנוע האטי, במבנה הטרנסצנדנטלי ובקאמפ, בשונה מהשימוש הקולנועי המקובל. באמצעות השילוב בין הסגנונות והאירוניה, הצופה מודע בהדרגה לגזר דין מוות המרחף על עתיד האנושות, דווקא מתוך שפות קולנועיות שבמהותן מבקשות להציע אלטרנטיבה למציאות. בסרטים הללו השפה האטית כבר לא תרה אחר פתרון להתכלות האנושיות בעיר, והחוויה הטרנסצנדנטלית מצביעה דווקא על

אובדן הרוחניות, שנוצרת עקב שפל מוסרי של החברה. באמצעות הסגנון הקאמפי מוצעת לרגע תקוות שווא, כאשר נוצרת הפוגה מהבדידות ולו לכמה רגעים בקטעי המחזמר. אך האמירה של הסרטים היא כי האפשרות לתקשורת בין־אנושית קיימת רק במחוזות הפנטזיה, כבר לא ניתן להשפיע על מצב החברה וגם האמנות חסרת אונים ואינה יכולה להשפיע.

ביבליוגרפיה

בובר, מרטין. אני ואתה. תרגם: אהרון פלשמן, ירושלים, מוסד ביאליק, 2013.
קאמי, אלבר. הדבר. תרגמה: אילנה המרמן, עם עובד, 2001.

Huges, Darren. "Tsai Ming-liang". *Senses of Cinema*, May 2003, 2.2.2021, www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/tsai/#web.

Leong, Russell C, and Lo, Dennis. "Interview with Tsai Ming Liang." *Amerasia journal* 37.2 (2011):103–117. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.17953/amer.37.2.38747041n05n0213.

Lim, Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014. Print.

Lisiak, Agata A. "Making Sense of Absence." *City (London, England*) 19.6 (2015): 837–856. https://doi.org/10.1080/13604813.2015.1090186.

Lo, Dennis. "Marginalized Sexuality in Tsai Ming Liang's Cinema." *Amerasia journal*, vol 37. no. 2, Asian American Studies Center, 2011, pp. 96–102, https://doi.org/10.17953/amer.37.2.t512144351611023.

Raidel, Ella. "The Exhausted Narrative in Tsai Ming-liang's Films." *Frontiers of literary studies in China* 11.2 (2017): 329–351. https://doi.org/10.3868/s010-006-017-0014-2.

Rivière, Danièle "Scouting: An Interview with Tsai Ming-liang", *Tsai Ming-liang*, Paris, Dis Voir, 1999, p. 79.

Sang, Tze-lan Deborah. "Ruinscapes in Modern Chinese Literature and Visual Culture." *Frontiers of literary studies in China* 11.2 (2017): 233–238. https://doi.org/10.3868/s010-006-017-0010-4.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 2018. Print.

Sontag, Susan. *Notes on "Camp"*. Penguin UK, 2018. Print.

פילמוגרפיה

Face. Directed by Tsai Ming-liang, Taiwan, 2009.
The Hole. Directed by Tsai Ming-liang, Taiwan, 1998.
The River. Directed by Tsai Ming-liang, Taiwan, 1997.
The Wayward Cloud. Directed by Tsai Ming-liang, Taiwan, 2005.
What Time is it There?. Directed by Tsai Ming-liang, Taiwan, 2001.

דולב אמתי

על הציור והקולנוע בסרטיו של פיטר גרינווי

האם הקולנוע הוא ההמשך המודרני של אמנות הציור? כבר בסרטיו הראשונים בחן פיטר גרינווי (Greenaway) את גבולות הדימוי הקולנועי הן כשלעצמו והן לצד שאר האמנויות ובראשן הציור. לטענתי, בתחילת דרכו ניסה גרינווי, שהתחיל כצייר, להפוך את הציור עצמו לדימוי נע באמצעות המדיום הקולנועי. אולם לאורך הקריירה שלו וההתפתחויות הטכנולוגיות של הקולנוע, ביניהן המעבר לקולנוע הדיגיטלי, הוא הציג מהלך הפוך בסרטיו, והחזיר את הקולנוע למחוזות הציור. במאמר אבקש להדגים כיצד השינוי הזה מתחולל בפילמוגרפיה של גרינווי, החל בסרטיו הניסיוניים המבוססים על אמנות הציור ועד לסרטיו המאוחרים והדיגיטליים, שהובילו אותו לשלב בין אמנות הציור לקולנוע.

את השפעת מלאכת הציור אפשר לראות בכל סרטיו של גרינווי. משימוש בציורים כרפרנטים לפריימים (בעיקר של המאסטרים ההולנדיים, כמו ורמיר [Vermeer] ורמברנדט [Rembrandt]) ועד לשימוש ישיר בציורים בסרטיו, כמו ציורו של פרנס האלס (Hals), *The Banquet of the Officers of the St George Militia Company in 1616*, שנמצא במרכז המסעדה בסרט **הטבח, הגנב, אשתו והמאהב** (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*) (Pascoe 22). לאחר שסיים את לימודי האמנות, גרינווי החל לעבוד כעורך סרטים עבור מרכז המידע הבריטי[1], במחלקה שיוצרת סרטי תיירות בעלי אופי תעמולתי. תוך כדי למידת העריכה הוא החל ליצור סרטים ניסיוניים קצרים, שהשתמשו בשפה הקולנועית של אותם סרטים במטרה לחתור תחתם. באמצעות עריכה אירונית שמזכירה את סרטי התיירות, ופסקול שמספר סיפורים אבסורדיים ברקע, הסרטים האלה יוצרים פרודיה על סרטי התעמולה המקוריים, תוך שהם משתמשים באותם הדימויים (Elliott & Purdy 269–270).

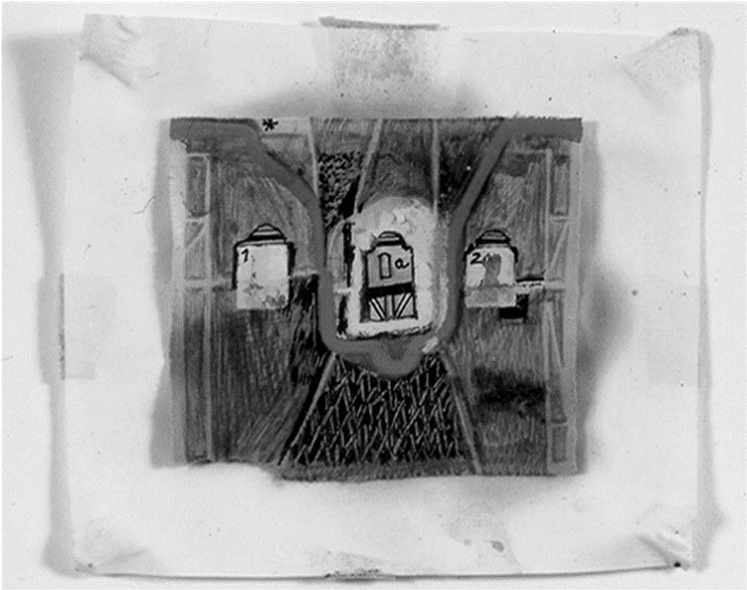
לאחר מספר שנים ביצירת הסרטים הקטנים הללו, החל גרינווי ליצור סרטים מורכבים יותר גם מבחינת העשייה וגם מבחינת התוכן, כמו *Vertical Features Remake* ו־*A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist*. הסרטים הללו מהווים, מצד אחד, מעבר מהקולנוע הניסיוני המוקדם של גרינווי לסרטי הפיצ׳ר שיגיעו אחריהם. סרטי המעבר האלו עדיין התבססו על צילומי טבע נטולי אדם ולא על דרמה עם שחקנים, אבל מצד שני מורכבות הנרטיבים ואורכם בסרטים אלה היו כבר קרובים לסרטיו הארוכים שייצר אחריהם. *A Walk Through H* מראה זאת בבירור – הסרט משתמש ב־92 ציורים של גרינווי, ובאמצעותם מציג את המסע של המספר הגוסס. מבחינת הממד החזותי אנחנו מתקדמים בזמן לאורך המסע, ברצף הכרונולוגי המחבר בין הציורים, אך בממד של הסאונד מתרחש ההפך – גיבור הסרט משחזר זיכרונות וסיפורים בוויס־אובר ברצף של זמן הפוך, כלומר סיפוריו חוזרים אחורה בזמן (Eliott & Purdy 270). הסרט משתמש ברובו בציורים כדימוי הוויזואלי המרכזי, אך שזורים בהם צילומי טבע דוקומנטריים, שמקנים ממשות למרחבים

1 Central Office of Information.

המתוארים באמצעות הוויס־אובר. על ידי המעבר מתיעוד הטבע ל־92 הציורים, גרינווי יוצר מונטאז׳ בהשראת סרגיי אייזנשטיין (Eisenstein), שאותו העריץ כבר מתחילת הקריירה שלו (Molinari 333).

ניתן לראות את העריכה בסרטו של גרינווי כתרגום ישיר למאמרו של איינזשטיין "הדיאלקטיקה של הצורה הקולנועית", שבו אייזנשטיין כותב: "האמנות [...] טבעה הוא עימות בין קיום טבעי לבין נטייה יצירתית [...] הפרזה בעקרונות ההיגיון הרציונלי מאבנת, והופכת אמנות לטכניות מתמטית (ציור נוף הופך להיות מפה טופוגרפית)" (84). הגותו של אייזנשטיין משתקפת בסרטיו של גרינווי בעיקר בעריכה בסרטים – הציור הופך למפה טופוגרפית סטטית, ובשילוב עם הדימויים הדוקומנטריים הנעים הוא יוצר את המונטאז׳, או במילותיו של איזנשטיין: "האמצעי לפרישת רעיון בעזרת שוטים נפרדים...רעיון הנובע מן ההתנגשות בין שוטים בלתי תלויים ואפילו מנוגדים זה לזה: העיקרון הדרמטי" (87). ההתנגשות שאייזנשטיין מתכוון אליה נוצרת באמצעות עריכת הציורים שמדמים תזוזה והליכה, לצד השוטים בטבע שמציגים תנועה אמיתית של בעלי החיים. ההתנגשות הזאת בין שוטים המלאים תנועות צילום של אובייקט סטטי (הציור) לבין שוטים סטטיים, המצלמים תנועה פיזית במרחב, יוצרים חיבור הבונה את העיקרון הדרמטי של הסרט – ההליכה במרחב. את ההליכה הזאת בתוך 92 המפות, הסרט יוצר תוך שימוש קפדני ובלעדי בקלוז־אפ (close-up), בפאן (pan) ובטילט (tilt). השימוש באמצעי המבע האלה יוצר אצל הצופה תחושה של הליכה אמיתית ומעבר בין מרחבים, כאשר אמצעים אלה מייצגים אפשרויות מבט אנושיות, והמעבר ביניהן בעזרת העריכה יוצר תחושת תזוזה פיזית. כפי שאדם מביט סביבו לצדדים (פאן), למטה ולמעלה (טילט) ומתמקד בנקודות ספציפיות בזמן הליכתו (קלוז־אפ), כך המצלמה והעריכה של השוטים מדמים את פעולת התנועה האנושית.

אבל האם *A Walk Through H* מצליח לצלם ולהציג על המסך את מאפייני הציור כמו שהם נראים במציאות? באזן (Bazin), במאמרו "Painting and Cinema", כותב שמהות הקולנוע נוגדת את מהות הציור. כאשר הקולנוען עושה פרגמנטציה לציור על ידי צילום חלקיו השונים וחיבורם באמצעות העריכה, הפרגמנטציה הזאת נוגדת את מהות הציור עצמו, שלפי באזן מכיל את הסינתזה שהצייר חשב עליה ביצירה המקורית. הקולנוען, לעומת זאת, מפרק את הסינתזה המקורית של הצייר דרך שפת הקולנוע, וזאת כדי ליצור סינתזה חדשה, קולנועית, שעליה הצייר המקורי לא חשב (164). באזן טוען אפוא שאי אפשר להעביר למדיום הקולנועי את כל המאפיינים הייחודיים של הציור, וזאת משום שכפי שכתב במאמרו הקנוני "הוויתה של הדמות המצולמת", ייחודיות הצילום היא היעדר הצורך במגע אדם והיכולת של המצלמה לתפוס את המציאות בצורה מכנית (באזן 252). היבט מכני זה נוגד את הייחודיות של מדיום הציור, מכיוון שהצילום אינו יכול להעביר את איכויות הציור כפי שהן במציאות – לא את הצבע המקורי שלו המשתנה בשל איכות הצבע בקולנוע, ובעיקר לא את מהות הזמן והמרחב השונים בכל אחד מאמצעי המדיה הללו. בעוד שהקולנוע מגדיר את הזמן עבור הצופה וגם מכתיב לו את נקודת התצפית שלו, הזמן בציור מוגדר על פי הצופה, דהיינו מתוך נקודת מבטו (Bazin 165).



תמונה 1. אחת מ־92 המפות בסרט *A Walk Through H*[2]

בהמשך מאמרו על הציור והקולנוע באזן בוחן את ז׳אנר הסרטים המתמקד בציורים ומתעד אותם, ולמרות דעתו השלילית על חלק גדול מסרטים אלו, בכל זאת הוא מוצא באחדים מהם מאפיינים המאפשרים לו לחוש גם אופטימיות. זאת משום שלדבריו סרטי הציור הללו יכולים להנגיש למספר גדול יותר של אנשים את הציורים והציירים הללו וכך להכיר אותם (167). כמו כן הוא מציין, שסרטי הציור הטובים ביותר הם דווקא אלה שאינם פדגוגיים (כלומר כאלה שנועדו רק למטרות הרצאות ולימוד), משום שלמעשה הם יצירות קולנועיות המשתמשות בציורים כבסיס ליצירה הקולנועית. העיבוד הקולנועי הייחודי הוא זה המעניק לציורים הללו מהות חדשה (168).

ניתן אפוא לראות שסרטו של גרינווי יוצר דיאלוג לא רק עם אייזנשטיין אלא גם עם רעיונותיו של באזן. ב־*A Walk Through H* הציורים של גרינווי הופכים באמצעות המצלמה לדימוי קולנועי, ולכן הם מקבלים ייחוס שונה – כאובייקט מצולם ולא כציור. בנוסף, כפי שכבר הסברתי, הם מקבלים בזכות הסרט ואמצעי המבע הקולנועיים הקשר חדש: לא עוד אמנות סטטית, אלא כזו היוצרת מרחבים שניתן להלך בהם. הסרט מפיח במרחבים אלה את אותו האלמנט, שבאזן טען שהקולנוע אינו מסוגל לתעד בציור – מהות הזמן והמרחב של הציור. ניתן אפוא לראות שכבר מסרטיו הניסיוניים הראשונים גרינווי ניסה לשלב בין ראשית אמנותו כצייר לבין סקרנותו לגבי הקולנוע, לזקק את שני אלה וליצור מהשילוב ביניהם סוג שונה וחדש של קולנוע.

2 *A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist*. Directed by Peter Greenaway, UK, 1979.

הקולנוע העלילתי ובחינת גבולות המדיום

הפער בין הציור לבין המציאות נהפך לדימוי העיקרי בסרטו העלילתי הראשון של גרינווי, **חוזה השרטט** (*The Draughtman's Contract*). הסרט הוא גרסתו של גרינווי לז'אנר "רצח באחוזה", והוא מתמקד במר נוויל, שרטט גאוותן שנשכר על ידי גברת וירג'יניה הרבט כדי ליצור שניים־עשר שרטוטים שונים של האחוזה בשניים עשר ימים, כמתנה עבור בעלה. מר הרבט יוצא למסע וגברת הרבט נשארת האחראית הראשית לאחוזה. מר נוויל מסכים להצעתה של גברת הרבט, אך בתנאי שהיא תספק אותו מינית. בלי רצון היא חותמת על ההסכם, והסרט מתאר את שגרת היום של נוויל, המבוססת בדיוק רב לפי לוח הזמנים שהקציב לכל חלק באחוזה שהוא משרטט. הוא מקדיש שעתיים לכל שרטוט, ועובר בקפדנות בין כל האזורים של האחוזה. השרטוטים עצמם מוצגים בסרט בצורה ייחודית שממשיכה את הניסיון לשבור ולמצוא מחדש את הפער בין הציור הסטטי לבין הדימוי הקולנועי הנע. גרינווי מציג לראשונה כל אזור באחוזה דרך הגריד (grid) שלו, שמציב בתוך הפריים הקולנועי של הסרט את הפריים שאותו נוויל ישרטט. הגריד שניצב על חצובה מאפשר לקבוע את גבולות הפריים שישורטט. הגריד בנוי על כך שהוא מייצר עבור הצייר פרספקטיבה, ומאפשר לו לחשוב ולבחור מה ייכנס ומה יישאר מחוץ למסגרת הציור. בנוסף לכך הוא מחולק לריבועים ומאפשר לו להשתמש בחוק השלישים וליצור קומפוזיציות מוצלחות יותר.

לאחר שנוויל מקבע את הפריים ואת האובייקטים שיהיו בתוך הפריים, הוא מניח את דף הנייר שלו על החצובה ומתחיל לשרטט. בדרך זו הסרט מקביל בין שלושה פריימים: הפריים של הסרט עצמו, הפריים החי בתוך הגריד והשרטוט של נוויל שנוצר מהעתקת המציאות. פריים בתוך פריים, הגריד של נוויל הופך להיות הדימוי המרכזי של הסרט ועיסוקו בראייה ובמוגבלות שלו. נוויל, שחושב את עצמו לפרפקציוניסט, מופתע להיווכח שאובייקטים שאינו זוכר שהיו בפריים מתחילים להופיע כאילו תמיד נמצאו שם. בהדרגה הסרט מתגלה כסרט מסתורין קונספירטיבי, כשגופתו של האדון הרברט מתגלה בשולי האחוזה בנסיבות לא ברורות. באמצעות כל ההתרחשויות האלה הסרט מציב שאלות לנוויל ולצופה עצמו – "Who is being directed by whom? Who is framing whom?" (Pascoe 71). השאלות הללו מהותיות גם בעולם הסרט הדיאגטי וגם מול עצם היצירה של גרינווי: האם הסרט מזדהה עם השרטט הנרקיסיסט, שחושב שהוא יכול לשלוט לחלוטין בפריימים ובדימויים שלו, או שמא דווקא עם גברת הרברט המייצגת בעצם את הבמאי, והוא זה ששולט בכולם מאחורי הקלעים?

הסרט אינו מציג את השרטוטים עצמם, שאותם גרינווי שרטט בעצמו, כהישג אמנותי או כבעל חשיבות כלשהי אחרת. הם אינם מסמלים דבר פרט להיותם סממן של העושר של מי שהזמין את התמונה עצמה או כדרך של התעשרות – האמנות כסחר חליפין. בדומה לאופן שבו ג'ון ברגר (Berger) מתאר בספרו *Ways of Seeing* כיצד ציורי השמן, בשנים 1500–1900, סימלו את החפצים המטריאליסטיים שהיו ברשות מזמיני הציור, כך גם שרטוטי האחוזה אינם אלא סממן לעושר ולכוח שיש למשפחת הרבט. ואכן כפי שכותב ברגר – ציור האובייקט על קנבס אינו שונה כל כך מקנייתו והצגתו בבית. אם אדם רוכש את הציור, הוא רוכש גם את הדימוי של האובייקט שאותו הוא מייצג (83).

תמונה 2. **חוזה השרטט**[3] – הגריד שדרכו נוויל בוחר את הפריים המיועד לציור

לטענת ברגר, כל תמונה – בין שהיא ציור ובין שהיא תצלום – מגלמת את דרך הראייה של האמן ואת בחירתו דווקא בנקודת מבט ספציפית כזו או אחרת מבין כל האפשרויות (10). את האמירה הזאת הסרט בוחן, והוא עושה זאת דרך הראייה של נוויל, המוצגת ככזו שאפשר לשבש אותה ולגרום לה לפספס היבטים מסוימים. אך הוא גם עושה זאת באמצעות מצלמת הסרט, שהיא דרך ראייה החושפת עבור הצופה את האופן שבו גברת הרברט חותרת מתחת לנוויל ומשתמשת בו לטובתה; לכן הסרט גם בוחן את דרך הראייה שלה ואת יכולתה לשקף את המציאות. בנוסף, אפשר לראות שהציורים עצמם, כיצירה, אינם מהותיים לא לגברת הרברט ולא לגרינווי (כאמן הממונה על דרך הראייה של המצלמה), אלא חשיבותם בעיקר ביכולתם להוות עדות ראייה למציאות. גברת הרברט משתמשת בציור כדי להפליל את מר נוויל, על ידי כך שהיא מתחילה להניח את האובייקטים, שנראים תחילה כאקראיים, בחלק מהפריימים שהוא משרטט. בגלל מחויבותו למציאות, נוויל מכניס את האובייקטים האלו לשרטוטים, ובכך קושר אליהם את גורלו ומפליל את עצמו. באותה המידה, ניתן לראות כיצד הסרט מדגיש את האובייקטיביות של הציור ושל הפריים, כפי שדיוויד פסקו (Pascoe) כותב על אופן השימוש של הסרט בגריד:

> "The grid, like the camera lens, is presented as a framework for the real. But once it is so arranged, there is no escaping it. The true sense of the film commences with […] the division of the field and rearranging (or not) of reality that that implies, the vision of the draughtsman, his drawing by transfer of grid to paper and so forth (Pascoe 74).

3 *The Draughtman's Contract*. Directed by Peter Greenaway, UK, 1982.

בנוסף לתיאור אופן הפעולה של הגריד, פסקו טוען שהן בד הציור והן המצלמה מתפקדים בצורה דומה. אמנם אפשר לשחק עם המוצג הניצב מול הצייר/צלם ולשנות אותו לפני שהוא מתחיל את עבודתו, אך ברגע שמתממש הצילום/ציור, אין אפשרות להימנע מהפיכת המציאות שבפריים לתיעוד שלה בציור ובתמונה. לדברי פסקו הסרט מדגיש את ההקבלה של האובייקטיביות הזאת כשהוא עובר בסופר־אימפוזיציה מהצילום הקולנועי של המרחב לתיעוד המשורטט של אותו המרחב, ובכך מדגיש את היכולת הדומה של שניהם לתעד ולהנציח את הרגע. בנוסף, הגריד נראה כמו כוונת של רובה, ובכך עונה להגדרה של סוזן סונטאג (Sontag), המדמה את המצלמה לנשק מזוין ואת הצילום לרצח סובלימטיבי, שכן עבורה יש בצילום משהו טורפני, בכך שהוא "הופך אנשים לחפצים שאפשר להכיל עליהם בעלות סמלית" (19). בעולם הסרט, הגריד והמבט דרכו מכילים את הראיות המפוברקות למותו של מר הרברט, שאותן נוויל הפך למוחשיות בעזרת השרטוטים שלו, ובכך מקנה להן לגיטימציה. לגיטימציה זאת אפשרה לגברת הרברט ובתה להפליל את מר נוויל ברצח, לצאת זכאיות ולרשת את הונו של מר הרברט. כפי ששלושת החוקרים האלה – ברגר, פסקו וסוטנג – מתארים את המבט של הצייר/במאי, אפשר לראות כיצד הסרט אכן מנכיח את המבט הזה ואת חשיבותו, אבל עם זאת אינו פוטר את האמן מהאחריות המוטלת עליו בשל בחירת נקודת המבט המסוימת והמציאות שהוא מתעד והופך לאמנות.

תמונות 3–4. **חוזה השרטט**[4] – מבטו של נוויל דרך הגריד והשרטוט של נקודת מבט זו.

אחרי **חוזה השרטט** המשיך גרינווי ליצור סרטים שעסקו בתהליך היצירה, באובססיביות המלווה אותה ובמוות. כל סרטיו, ובעיקר בתקופה זו, הציגו דמויות גבריות שמנסות באופן אובססיבי להצליח ליצור אמנות או להגיע להישג משמעותי, אך ניסיונותיהם מסתיימים לבסוף במוות, ולרוב במוות שלהם. דווקא הנשים בסרטיו של גרינווי יוצאות בסרטים כשידן על העליונה, שכן הן מסוגלות ליצור חיים חדשים, ולכן אינן עוסקות במרדף האובססיבי אחרי היצירה. הדבר בא לידי ביטוי בעיקר **בזד ושני אפסים** (*A Zed & Two Noughts*) ו**בכרס של ארכיטקט** (*Belly of an Architect*). בשני הסרטים הללו גרינווי מקביל את הדמות הגברית לדמות הנשית. הגברים בשני הסרטים האלו מנסים ליצור ולהפיח חיים, אך נכשלים ומוצאים את מותם, בניגוד לדמות האישה שמצליחה ליצור חיים אמיתיים ללא קושי. כך, למשל, האחים **בזד ושני אפסים** מנסים למצוא את רגע המעבר מהחיים למוות ולצלם אותו, וכך

4 *The Draughtman's Contract*. Directed by Peter Greenaway, UK, 1982.

הארכיטקט סטורלי קראקלייט, גיבור הסרט **כרס של ארכיקט**, מתקשה ליצור בעצמו ולכן מקדיש את חייו לארכיטקט אחר, אטיין־לואי בולה (Boullée) שנשכח ושבעצמו לא יצר דבר. קראקלייט מבקש לערוך תערוכה של אותו ארכיטקט נשכח, אך מפאת חוסר יכולתו ליצור משהו בעל ערך הוא נכשל. אפשר אפוא לראות כיצד גרינווי עובר בין דיסציפלינות שונות באמנות – שרטוט, ארכיטקטורה, צילום וציור – ובכולן הוא גורס שהפער בין המציאות לבין הניסיון של הדמות הראשית להפוך אותן לאמנות מוביל לכישלון ולמוות. לפי משנת גרינווי, זה גורלו של האמן בכל סוג של יצירה – מאבק סיזיפי אל מול המציאות.

במקביל ליצירתו של גרינווי בסוף שנות ה־80, התפתחה תעשיית האפקטים הדיגיטליים והביאה לשינויים רבים בעשייה הקולנועית. בתחילת שנות ה־90 היא התחילה להופיע בקולנוע, עם סרטים כמו **מצולות** (*The Abyss*) ו**פארק היורה** (*Jurassic Park*). סרטים אלה יצרו דמויות שלמות באמצעים דיגיטליים הנקראים דימויי מחשב Computer Generated (Imagery), ללא צורך באינדקס מציאותי – "סימן המורה על מושאו בגין קשר של סמיכות בזמן ובמרחב, או בדרך של הצבעה" (בארת 122). הקולנוע הקלאסי התבסס על יחס אינדקסיאלי לצילום הפילם, שהצביע על כך שצילומי השחקנים נערכו במרחב ובזמן הספציפי שאותו מציג הסרט. הסרטים שמשתמשים בדימויים המיוצרים במחשב אינם מתבססים על קשר שמצביע על צילום שהתרחש במציאות, כי כל הדימויים נוצרים במחשב ללא שימוש במסומן כלשהו מעולם המציאות. שינוי זה הוביל את לב מנוביץ' (Manovich) לבחון מחדש את הקולנוע העכשווי, שהחל אז ונמשך עד היום, ולהגדיר אותו כעידן "הקולנוע הדיגיטלי". עבורו ההגדרה הזו רחבה ומורכבת בהרבה מהפעילות המתרחשת בסרטים המשתמשים באפקטים ובאמצעים דיגיטליים בתוך הסרט.

במאמרו "What is Digital Cinema?" מנוביץ' מתאר את המעבר למדיה הדיגיטלית ואת האפשרות שהדיגיטיזציה פתחה עבור הקולנוע דרך חדשה לספר סיפורים (1). לדעתו, הקולנוע הדיגיטלי התנתק מהעבר האונטולוגי של הקולנוע שבו, כפי שהציע באזן, הקשר המהותי נוצר כשהמצלמה תופסת את המציאות כפי שהיא, ללא צורך במגע אדם. כל זאת כמכשיר שיכול לתעד את המציאות בלי התערבות אנושית, ובניגוד לציור שזקוק לאינטרפרטציה של האמן. עבור מנוביץ', "הקולנוע הוא אמנות האינדקס" (1) – כלומר קשר שמצביע על היחס בין המסמן לבין המסומן. לטענתו הקולנוע האונטולוגי היה מבוסס על הקשר בין האובייקט המצולם – התוצר הצילומי – שהוא המסמן, לבין פעולת הצילום של המצלמה וחשיפתה על פני רצועת הפילם, שהיא המסומן. ההטבעה של האובייקט המצולם על חומר הגלם (הפילם) היא האינדקס, שהגדיר את הקולנוע הזה עבור מנוביץ'. לעומת זאת, הקולנוע הדיגיטלי נוצר במחשב, דרך תוכנות שמסוגלות ליצור תמונה תלת ממדית בלי אינדקס או חיבור למציאות, ובכך הוא מבטל את החיבור שהיה לקולנוע האונטולוגי בין האובייקט המצולם לבין הצילום שנוצר על הפילם. כתוצאה מכך אין יותר צורך בבסיס מציאותי קיים כדי ליצור תמונה וניתן דרך העולם הדיגיטלי ליצור יש מאין.

מנוביץ' רואה במעבר מהאינדקס לתמונה הנוצרת במחשב חזרה לצעצועים הקדם־קולנועיים ולתחילת הקולנוע עצמו, כשדימויים ותמונות נוצרו והונפשו ידנית. מופעים קדם קולנועיים, כמו פנס הקסם וצעצועים וכמו הקינטוסקופ והזואיטרופ, לא רק שנוצרו ידנית אלא גם נדרשה לגביהם הנפשה ידנית כדי להניע אותם, ובכך להפיח חיים בתמונות

(23). רק בסוף המאה ה־19 הפכו אמצעי הצילום וההקרנה לאוטומטיים והולידו את הקולנוע עצמו. מצב זה איפשר לו לפעול ללא צורך במגע אנושי, ויצר אחידות וסטנדרט בצילום ובהקרנה. עם ההתפתחות וההתמסדות של הקולנוע העלילתי נזנחו הפעולות והטכניקות של ההנפשה הידנית, והן עברו לאנימציה, שבה הן המשיכו להתקיים (24). כיום, עם המעבר לעולם הדיגיטלי, הטכניקות האלה שוב מוצאות את עצמן ביצירה הקולנועית המקובלת. עבור מנוביץ׳ פירוש הדבר שהקולנוע לא יכול להיות מופרד מאנימציה, מכיוון שכבר אינו מוצג כמדיה אינדקסית אלא כתת־ז׳אנר של ציור (3).

קולנוע דיגיטלי וגבולות הקולנוע

היצירה הראשונה של גרינווי שנעשה בה שימוש מהותי בטכנולוגיה דיגיטלית הייתה העיבוד הטלוויזיוני של **הקומדיה האלוהית** של דנטה אליגיירי (Alighieri); הייתה זו סדרה קצרה בת שמונה פרקים באורך עשר דקות כל אחד, שנקראה *A TV Dante* (1990) ואוגדה מאוחר יותר לכדי סרט אחד. זה היה הראשון מסרטיו של גרינווי שהתבסס על מקור ספרותי ולא על תסריט מקורי. הסרט, שאותו יצר גרינווי ביחד עם תום פיליפס (Phillips), משתמש באמצעים הדיגיטליים כדי לשלב בין הדימויים הרבים והשונים על המסך, כשכולם מתנגשים זה בזה בכל רגע נתון במהלך הסדרה.

לאחר העיבוד לדנטה, גרינווי פנה שוב לעיבוד ספרותי: מחזהו האחרון של שייקספיר, (Shakespeare) **הסערה** (*The Tempest*), הפך **לספרים של פרוספרו** (Prospero’s Books), **וספר הכרית**, יומנה האישי של אשת־חצר הקיסרית סיי שונגון (Shōnagon) – הפך **לכתוב בעור** (The Pillow Book). ניתן לראות כיצד שני הסרטים מהווים דוגמה למה שוויליאם ורון (Verrone) מכנה עיבוד אוונגרדי. עבור ורון, סרט אוונגרדי בוחן את מהות המדיום ואת הקשרים שקיימים בין היוצרים, המדיום והצופים (2), אך יותר מכל הוא בודק את גבולות השפה הקולנועית שאותה הוא מנסה לפרק ולהרכיב מחדש (7). לפיכך עיבודים אוונגרדיים הם סרטים שבוחנים מחדש את הקשר בין הטקסט המקורי לבין הקולנוע, ומפרקים את הטקסט כדי להתאימו לקולנוע בצורה ייחודית, שאינה מחויבת למקור הספרותי (12). תפיסה זו היא שמכתיבה לורון את הגדרת **הספרים של פרוספרו** כעיבוד אוונגרדי, שעושה דקונסטרוקציה לטקסט המקורי (185).

גרינווי ראה בעיבודים אלה את ההזדמנות ליצור קולנוע שישלב בין הטקסטים הספרותיים לבין עולם הדימויים שלו עצמו, ויעסוק ביחס שבין המילה הכתובה לבין המילה המדוברת – היבט שהעסיק אותו מתחילת הקריירה שלו (Greenaway 9). **הספרים של פרוספרו** **וכתוב בעור** המשיכו את הניסיון של *A TV Dante* לעבד טקסט ספרותי באמצעות שילוב ויזואלי של דיסציפלינות אמנותיות שונות בתוך המדיום הקולנועי, בדגש על אמנות הציור. מעבר לכך, סרטים אלו מטשטשים את הגבול בין עבודות מולטימדיה לקולנוע – עבודות שמשתמשות בנרטיב הקולנועי ובוחנות מחדש אותו ואת הגבולות והיחסים בין טקסט, כתיבה, קולנוע וציור.

העיבוד של **הסערה** **להספרים של פרוספרו** איפשר לגרינווי לבחון את הפער ואת הגבולות בין המילה הכתובה של שייקספיר לבין המילה המדוברת בקולו של ג׳ון גילגוד

(Gieguld), שדיבב את כל הדמויות בסרט, וכן בינם לבין הדימויים שהוא ראה במילותיו של שייקספיר. המחזה מתאר את הנקמה שפרוספרו רוצה לנקום באלה שגירשו אותו ממלכתו, כאשר אחיו הבוגדני, אנטוניו, שהדיח אותו מכס המלכות, מגיע אל האי הבודד שבו הוא ובתו מירנדה מצאו מקלט. אלא שעיקר עניינו של גרינווי היה דווקא בשורה קצרה מתחילת המחזה. השורה מופיע במחזה לאחר שאנטוניו לא הצליח לרצוח את פרוספרו. אנטוניו שולח את פרוספרו ואת בתו לשוט אל מותם בסירת עץ רעועה, אבל אחד היועצים מרחם עליהם ומספק להם מצרכים חיוניים, וביניהם ספרים מהספרייה של פרוספרו:

…of this gentleness,
Knowing I loved my books, he furnished me
From my own library with volumes that
I prize above my dukedom. (Shakespeare 125)

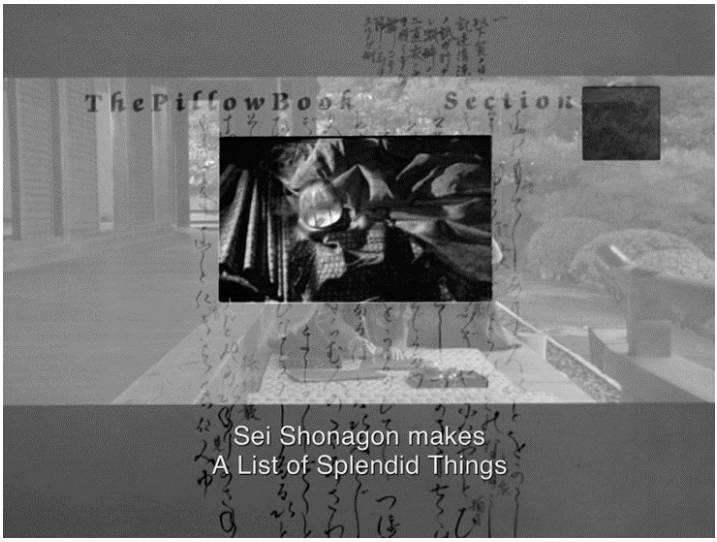
הספרים האלה מכילים את כל ידע היקום, ובעזרתם פרוספרו בורא יצורים על האי שישרתו אותו. גרינווי שם לעצמו אפוא כמטרה ראשית להציג את הספרים האלה, שדמיין שהם אלה שיהיו בספרייה של פרוספרו – עשרים וארבעה במספר. היה חשוב לו שהעלילה תעסוק דווקא בהם.

בדומה לסרט זה, גם **כתוב בעור** מתמקד במילה הכתובה. גרינווי משתמש **בספר הכרית** כבסיס ומציב במרכז הסרט את בנגיקו, יפנית שמתגוררת בהונג־קונג, שהיא מעין "סיי שונגון" מודרנית – גרסתו העכשווית של גרינווי לדמותה ההיסטורית של שונגון. לאחר שאביה נהג לכתוב על עורה בילדותה, ביום הולדתה, קליגרפיה יפנית – הפך אקט הקליגרפיה הגופנית לפטיש מיני עבורה. רוב סרטו של גרינווי מתמקד בהתחלה בחיפושה אחר מאהבים גבריים, שיוכלו לספק את הצורך המיני הזה, ולאחר מכן עובר לתאר את מסע הנקמה שלה במוציא ספרים לאור שהוביל למות אהובה ג'רום. הנקמה של נגיקו נעשית באמצעות כתיבת ספרים על גופם של גברים, שאותם היא שולחת לאותו מוציא לאור (שהיה מנצל את כוחו כדי לקיים יחסי מין גם עם אביה וגם עם ג'רום), והם גורמים לו להיות אובססיבי לגביה. בדומה ל**הספרים של פרוספרו**, גם ב**כתוב בעור** גרינווי מבסס את הסרט סביב סיפור נקמה וכתיבת ספרים.

כדי להציג את הספרים זאת המילים הכתובות ולהנפיש אותם, ניצל גרינווי את אחת הטכנולוגיות הדיגיטליות החדשות של אותה התקופה – ה־Paintbox. הטכנולוגיה הזאת מאפשרת להוסיף דימויים דיגיטליים לאחר הצילומים, על הצילומים המקוריים. ההפקה התנהלה כך: במשרדי הפוסט, הטכנאים סורקים דימויים ותמונות מכל מיני מקורות: ספרים, ציורים קלאסיים והניסיונות הפרוטו־קולנועיים המוקדמים של מויברידג' (Muybridge). לאחר מכן הם עורכים אותם דיגיטלית, משנים את גודלם ואת צבעם ומתאימים אותם להוראות הבימוי של גרינווי. לאחר שהדימוי שנוצר מוצא חן בעיניו, הוא מועבר לחדר העריכה, שם העורך מניח את התמונה על החומרים המצולמים המקוריים (שצולמו בפילם 35 מ"מ) ויוצר סופר־אימפוזיציות מורכבות (Rodman 124). גרינווי גם צייר בעצמו חלק מהדימויים בעזרת תוכנת מחשב והוסיף אותם לסרט. בעצם ניתן להגיד שהוא מצייר על המסך, ולכן אפשר להגדיר את הסרטים שלו כציורים מונפשים יותר מאשר כסרטים נרטיביים סדורים

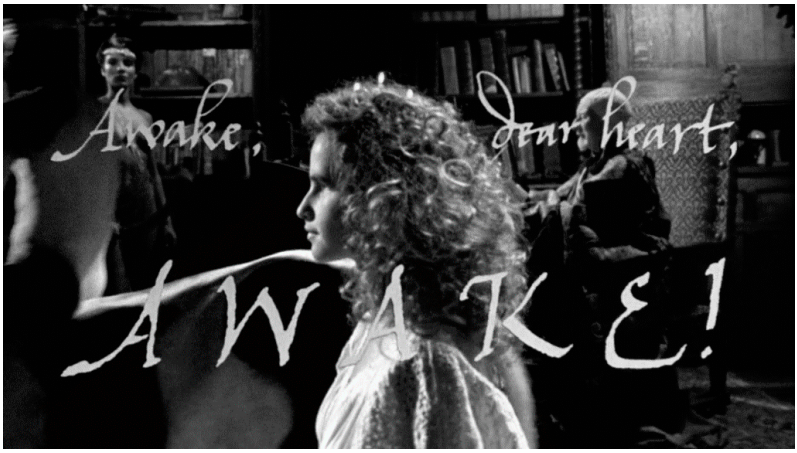
(Jones); חלקים גדולים מהסרט נוצרו באמצעיים דיגיטליים שבאמצעותם גרינווי המחיש והציג על המסך ציורים, קליגרפיה וקטעי אנימציה.

העשייה המתוארת לעיל עונה בדיוק להגדרה של מנוביץ׳, כפי שהוא מציג אותה במאמרו "אפטר־אפקטס: מממשק מבוסס סיקוונס לממשק מבוסס קומפוזיציה". תוכנת האפטר־אפקטס, שנכנסה לתעשייה בשנות ה־90, אפשרה לראשונה לשלב בין דיסציפלינות שונות, שהעיקריות שבהן הן אנימציה, עיצוב גרפי ואפקטים מיוחדים (מנוביץ׳). הממשק של התוכנה שילב אפשרויות עבודה מעולם האמנות החזותי, "כמו וידאו, תמונות, גרפיה מופשטת, דפוס וכדומה" (מנוביץ׳). כל אלמנט חזותי הוא בעל מידות, פרופורציות ותוכן השונים זה מזה. לעומת תוכנות העריכה הליניאריות של הקולנוע, שמתבססות על הפריים הקולנועי שהוא בעל יחס גובה־רוחב אחיד, תוכנת האפטר־אפקטס מתבססת על האלמנט החזותי עצמו. התוכנה מאפשרת אפוא לעבוד על כל אלמנט ספציפי באופן אינדיבידואלי – "היצירה המוגמרת היא פרי ארגון מסוים של האלמנטים האלו במרחב ובזמן" – ועבור מנוביץ׳ זו דרך חדשה ליצירת דימוי נע. מנוביץ מוסיף ומתאר כיצד תוכנת האפטר־אפקטס קירבה את האנימציה עוד יותר ללב העשייה העכשווית. לטענתו, בדומה לאנימציית ה־Cel הקלאסית, אפטקר־אפקטס מתייחסת לפרויקט כערמת שכבות, כלומר הדימוי הנע נתפס כקומפוזיציית שכבות של דימוי ולא כתמונה דוממת שטוחה, שמשתנה רק על ציר הזמן. עובדה זו מאפשרת ליוצר להוסיף כל אלמנט שיבחר להכניס לקומפוזיציה, ולשלב אותו יחד עם שאר הדימויים שאיתם הוא עובד. כך הוא יכול לעבוד עליהם יחד כשכבות שונות בתוך הקומפוזיציה, ולא רק לשנות את הדימוי עצמו בנפרד מהשאר.



תמונה 5. **ספר הכרית**[5] – ה־Paintbox מאפשר להציב פריימים בתוך פריימים לצד טקסט על המסך

The Pillow Book. Directed by Peter Greenaway, UK, 1996. 5



תמונה 6. **הספרים של פרוספרו**[6] – הפיכת מילותיו של שייקספיר לחלק מהשפה הקולנועית בסרט

ניתן אם כך לראות בשיטת ה־Paintbox, שגרינווי היה הראשון להשתמש בה בקולנוע (Rodman 127), תוכנה דומה לאפטר־אפקטס ואף מקדימה אותה. התוכנה מאפשרת לגרינווי להוסיף שלל דימויים חזותיים על גבי צילומי הסרט המקוריים, והדבר מאפשר לו שליטה מלאה ויכולת להוסיף, לשנות ואפילו לצייר ולכתוב על הפריים מילים וטקסטים הלקוחים מהספרים. בדומה לסרטיו המוקדמים, גרינווי בעצם חזר "לצייר על המסך". עשייה זאת עונה בדיוק להגדרה של מנוביץ', שבעשייה הקולנועית המסורתית החומר האינדקסיאלי אינו שונה, ואילו בקולנוע הדיגיטלי החומר הזה משמש רק כבסיס הראשוני ועליו מניחים דימויים דיגיטליים. תהליך זה מחזיר ומקרב את הקולנוע לאנימציה ולציור (Manovich 7). כאמור, גרינווי משתמש בפיינטבוקס גם כדי לשלב בסרטיו את תוכן הספרים שמהווים את בסיסם. בסרטים **הספרים של פרוספרו** ו**לכתוב בעור** גרינווי טווה את נרטיב הסרט מסביב לספרים: האחד עוסק בעשרים וארבעה הספרים של פרוספרו, המכילים בתוכם את כל הידע שבעולם, והשני בשלושה־עשר ספרי הקליגרפיה של נגיקו שנכתבים רק על עורם של גברים. כבר היו בקולנוע סרטים על סופרים ומחזאים, אך רובם לא בחרו כמו גרינווי להפוך את הטקסט לחלק מהשפה הוויזואלית של הסרט. תום קונלי (Conley) מפרש את הסיבה לכך:

> The gap between what a film would wish to say or mean and the impact of writing in the field of the image was discerned as an effect of rupture: wherever graphic traits interceded in the film (in the credits or the icons, in signboards within landscapes, in subtitles, in toponyms on maps shown in the field of the image), it was sustained that the illusion of reality seen within the frame became subject to graphic treatment that might forcibly call cinematic illusion into question. (x)

---

6 *Prospero's Books*. Directed by Peter Greenaway, UK, 1991.

קונלי טוען אפוא שהצגת טקסטים על המסך – כתוביות, כותרות ושלטים – שוברת את אשליית המציאות של עולם הסרט עבור הצופה. מכיוון שגרינווי שאף מתחילת סרטיו לשבור את אשליית המציאות הזאת, והחלק העיקרי בהם הוא בחינת הפערים בין המציאות ליצירה, מתבקשת בסרטיו הפיכת הטקסט לחלק משמעותי מהשפה הקולנועית שלהם.

גרינווי והמאה ה־21

לאחר הפקת שני הסרטים האלו פנה גרינווי ליצור סרט נוסף בסוף המאה ה־20, **שמונה וחצי נשים** (*8½ Women*). הסרט היווה מעין פרודיה על **8½** של פליני (Fellini) והמשיך את אופי עיסוקיו של גרינווי בתקופה זאת. בתחילת המאה החדשה ולנוכח התקדמות הטכנולוגיה גרינווי המשיך להתנסות באמצעים הדיגיטליים בקולנוע ולבחון אותם. המעבר לעריכה לא ליניארית ודיגיטלית ביחד עם הקידמה הטכנולוגית של עולם האפקטים אפשרו לו לזנוח כמעט לחלוטין את סגנון הקולנוע הסטנדרטי. הוא הפנה את הקולנוע העלילתי (עד כמה שסרטיו של גרינווי נחשבים עלילתיים) לכיוונים חדשים ולא מסחריים והכי קרוב שאפשר לנקודת ההשקה בין קולנוע עלילתי לבין קולנוע ניסיוני ואוונגרדי. הפרויקט השאפתני ביותר שלו, **המזוודות של טולס לופר**, כלל משחק און־ליין, תערוכות, שני ספרים וטרילוגיית הסרטים **טאלס לופר** (*Tulse Luper Trilogy*).

כל האמצעים הללו שהשתמש בהם יצרו חיבור מעמיק ורחב יותר בין הצופים/צרכנים לבין גרינווי ויצירותיו. בטרילוגיית הסרטים **טאלס לופר** הוא הפך את הניסויים שעשה עם ה־Paintbox לעיקר הסרט. הטרילוגיה מגוללת את הביוגרפיה הבדיונית שלו מתחילתה בעת גילוי האורניום ב־1928 ועד לנפילת חומת ברלין ב־1989. המטרה הסופית של הפרויקט הזה לא הייתה הסרטים עצמם, אלא השילוב שלהם עם אמצעי מדיום אחרים. המשחק האינטרנטי הזמין את המשתמשים ליצור תוכן – כמו אמנות גרפית וציורים – שאותו גרינווי שילב בסרטים עצמם (Dragan 99). טרילוגיית הסרטים הזאת היא צעד אחד קדימה מעל לקולנוע הדיגיטלי של מנוביץ׳. לא רק שהסרט צולם לחלוטין במצלמות דיגיטליות ונערך בתוכנות עריכה דיגיטליות, גם רוב הפריימים בסרט מבוססים לגמרי על אפקטים דיגיטליים ונטולים אינדקס צילומי. בנוסף לכך, החיבור למשחק המחשב והשיתוף של קהל הצופים הפך אותם ליצרכנים, צרכני אומנות שהופכים להיות גם יוצרים כחלק מהעשייה, והיצירות שלהם החליפו את מגע ידו האישי של גרינווי בדימויים שמופיעים בסרט.

אם בסרטיו הראשונים של גרינווי הציורים קיבלו ממשות והיוו חלק מהעולם הדיאגטי והאינדקסיאלי של הסרטים (כמו השרטוטים שלו **בחוזה השרטט**), ואם **בספרים של פרוספרו** גרינווי הפך להיות צייר דיגיטלי שהניח את היצירות שלו על פני הפריים, בטרילוגיה הזו הוא פתח את הקולנוע שלו בפני הצופים והזמין אותם לצייר ולתרום ליצירה. בעוד שהסרט **הספרים של פרוספרו** ערער על זהותו של היוצר האמיתי באמצעות השאלה מיהו בעצם – שקספיר או גרינווי – הפרויקט של **טולס לופר** מסמן עידן חדש שבו אין רק יוצר אחד. כפי שרולאן בארת (Barthes) הגדיר במאמרו "מות המחבר", היוצר הוא האחראי לבחירה בציטוטים וביצירות שמוגשים לו ולשילובם זה בזה (14), ואפשר לראות כיצד גרינווי שילב

בפרויקט הזה את תרומות הקהל כדי ליצור יצירה שהיא בו בזמן שלו אבל גם של כל קהל היצרכנים.

השכלולים הויזואליים של גרינווי, שהחלו בפרויקט הזה וממשיכים בסרטיו היותר חדשים, גם מורכבים יותר. התקדמות רמת הטכנולוגיה מאז שנות ה־90 אפשרה לגרינווי להפוך את הסרטים למעין מצגת העוברת בין מספר כל יודע בהווה לסצנות המתארות את המתרחש בעבר, שכן הטרילוגיה **טאלס לופר** מוצגת כביוגרפיה של לופר. במילים אחרות, הסרט מאפשר לגרינווי להמשיך לבחון את המבע הקולנועי הדיגיטלי שבו השתמש **בספרים של פרוספרו וכתוב בעור**. מהלך דיגיטלי זה כולל הנחת ריבועי קלוז־אפ קטנים על הפריים, דמויות המתארות את המתרחש בסצנה מדוברת מסוימת, הנחת טקסטים בכל מיני מקומות בפריים, הכנסת אנימציה ואובייקטים שמתקשרים עם הסצנה אך אינם דיאגטיים, ואפילו הכפלת בסיס הדימוי כדי ליצור איזון וקומפוזיציות כפולות. הפריים אינו משהו מוגבל עבור גרינווי מבחינת השימוש בתוכן שלו, ויתרה מזו – גם לא מבחינת הצורה והגבולות שלו.

במידה מסוימת גרינווי עונה לקריאה של אייזנשטיין לגבי חוסר הגמישות של הפריים הקולנועי, שבו אייזנשטיין ביקש לבחון מחדש את צורת הפריים והפרופורציות שלו (Eisenstein 49). עבור אייזנשטיין, קולנוע שמונע לפי חישובים כלכליים ולא אמנותיים אינו מעוניין לבחון את צורת הפריים האורכית עבור צורות אחרות ולשנות אותה. כדי לעשות זאת הוא הציע את "המרובע הדינמי" – פריים מרובע שיוכל להתרחב אנכית או אופקית ולאפשר לצורתו להשתנות בהתאם לצורך (52). כמו שגרינווי תיאר בעצמו, ברוב האמנויות הפריים הקבוע כובל את היצירה, ורק לעתים ניתן לשנות אותו ולשחק איתו מעט (Steinmetz 84). לכן למרות שהפריים הקולנועי עצמו לא השתנה, גרינווי בוחר בטרילוגיה כדי לבחון אותו מחדש על ידי שבירת מוסכמות הפריים. כפי שניתן לראות בסדרת הציורים של גרינווי *A Framed Life*, כמו גם בשאר עבודותיו, יש בסדרה זו משיכה לריבועים בתוך ריבועים, שכל אחד מהם שונה במעט מזה שנמצא לידו, אך כולם נוכחים יחדיו בתוך הפריים. בד בבד עם האפשרויות הרבות של הקולנוע הדיגיטלי, סרטיו של גרינווי הציגו את היכולת לשחק עם הפריים. יכולת זו אפשרה להם ליצור לא רק קולנוע שדומה לציור, אלא קולנוע **שהוא** ציור – קולנוע שבו היכולות הדיגיטליות מאפשרות יכולות יצירה חדשות לאחר הצילומים ובחינה מחדש של קנבס הפריים הקולנועי.

כפי שהצגתי במאמרי, גרינווי החל את הקריירה שלו כצייר והביא למדיום הקולנוע את כישרונו זה ואת היכרותו העמוקה עם היסטוריית האמנות. סרטיו ניסו בהתחלה לדון במהות האמנות ובמעבר בין ציור לבין הקולנוע. אלא שהעשייה הסטנדרטית של הקולנוע לא סיפקה את גרינווי, ולכן כאשר הקולנוע הדיגיטלי אפשר לו הוא פנה ליצירות מורכבות, המשלבות את היכולת של העולם הדיגיטלי לצייר על הפריים. כך סרטיו הפכו מיצירות המנסות להפוך ציורים לדימויים נעים – לסרטים שהם ציורים בעצמם.

ביבליוגרפיה

איזנשטיין, סרגיי. "הדיאלקטיקה של הצורה הקולנועית". **מבוא לתיאוריות קולנועיות: מקראה**, עריכה: ענת זנגר, תרגום: ענבל שגיב־נקדימון, האוניברסיה הפתוחה, 2016, עמ' 83-103.

באזן, אנדרה. "הוויתה של הדמות המצולמת". **עולים בדים**, עריכה: הלגה קלר, תרגום: נילי המאירי, עם עובד, 1975, עמ' 249-255.

בארת, רולאן. **הנאת הטקסט, וריאציות על הכתב**. תרגום: אבנר להב, תל אביב, רסלינג, 2005.

מנוביץ', לב. "אפטר־אפקטס: מממשק מבוסס סיקוונס לממשק מבוסס קומפוזיציה". **עיצוב: אמנות היומיום**, תרגום: מאיה שמעוני, גיליון 6, 2020.

סוזן סוטנאג. **הצילום כראי התקופה**. תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב, עם עובד, 1979.

Bazin, Andre. "Painting and Cinema." *What is Cinema? Vol. 1*, trans. Hugh Gray, University of California Press, 2004, pp. 164-172.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2008.isenstein, Sergei. "The Dynamic Square." *Film Essays and a Lecture*, Princeton University Press, 1982, pp. 48-65.

Elliott, Bridget & Anthony Purdy. "A Walk Through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscape by Numbers." *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre, Taylor & Francis Group, 2006, pp. 267-290.

Greenaway, Peter. *Prospero's Books*. Vintage Publishing, 1991.

Jones, Jonathan. "It's So Hard to Be Humble, But I Try…" *The Guardian*, October, 1998.

Manovich, Lev. "What is Digital Cinema?" *Manovich.Net*, 1995, http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema. Accessed 1 May 2021.

Molinari, Carla. "In Between the Arts: Peter Greenaway and Sergei Eisenstein." *Quarterly Review of Film & Video*, Vol. 35 issue 4, 2018, pp. 333-348.

Pascoe, David. *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. Reaktion Books, 1997.

Rodman, Howard A. "Anatomy of a Wizard." *Peter Greenaway: Interviews*, ed. Vernon Gras & Marguerite Gras, University of Mississippi Press, 2000, pp. 120-128.

Shakespeare, William. *The Tempest*. ed. David Lindley, Cambridge University Press, 2013.

Shōnagon, Sei. *The Pillow Book*. trans. Meredith McKinney, Penguin Classics, 2007.

פילמוגרפיה

8½ Women. Directed by Peter Greenaway. UK, 1999.

A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist. Directed by Peter Greenaway, UK, 1979.

A Zed & Two Noughts. Directed by Peter Greenaway, UK, 1985

Belly of an Architect. Directed by Peter Greenaway, UK, 1987

Jurassic Park. Directed by Steven Spielberg, U.S.A, 1993.

The Pillow Book. Directed by Peter Greenaway, UK, 1996.

Prospero's Books. Directed by Peter Greenaway, UK, 1991.

The Abyss. Directed by James Cameron, U.S.A, 1989.

The Cook, the Thief, His Wife & Love. Directed by Peter Greenaway, UK, 1989.

The Draughtman's Contract. Directed by Peter Greenaway, UK, 1982.

The Tulse Luper Trilogy. Directed by Peter Greenaway. UK, 2003-2004.

Vertical Features Remake. Directed by Peter Greenaway. UK, 1978.

יאיר כרמלי

נבואות זעם וגאולה בסרטים של טרקובסקי

Tarkovsky is the greatest of them all. He moves with such naturalness in the room of dreams. He doesn't explain. What should he explain anyhow? He is a spectator, capable of staging his visions in the most unwieldy but, in a way, the most willing of media. All my life I have hammered on the doors of the rooms in which he moves so naturally. Only a few times have I managed to creep inside. Most of my conscious efforts have ended in embarrassing failure...

Bergman qtd. in Ebrahimian, *The Cinematic Theater*, 78

במילים אלו בחר הבמאי השבדי אינגמר ברגמן לתאר את אנדריי טרקובסקי (Tarkovsky). וכשאחד הבמאים המדוברים, המצליחים והמשפיעים אי פעם, ברגמן, קורא לך "הגדול מכולם", כנראה אתה עושה משהו באמת מיוחד. עם זאת, מדבריו של ברגמן ניתן להבין, שסרטיו של טרקובסקי קשים לפיצוח, לעיכול ולהכלה. ברגמן מתאר חווית צפייה מורכבת בסרטיו של טרקובסקי. מצד אחד – הוא עצמו שואל את אותן שאלות שטרקובסקי שואל ודופק על אותם הדלתות. מצד שני, הוא לא מצליח לרדת לסוף דעתו על אותן השאלות. רק פעמים בודדות הצליח להיכנס פנימה, לתוך החדר, על אף הטבעיות שהרגיש מלכתחילה. ניתן אפוא להבין, שגם כשאדם מזדהה עם רעיונותיו של טרקובסקי באופן טבעי, הוא עלול ללכת לאיבוד בתוך יצירתו. במאמר זה ארצה לגעת בנקודה זו, דרך יצירתו הקולנועית של טרקובסקי ועל הסתירה הפנימית העיקרית שהוא מציע לצופיו דרכם. בדומה לברגמן, רבים מחשיבים אותו כגדול מכולם, או לפחות ככזה שיצר קולנוע שאף אחד לא יצר לפניו. בקריירה הקצרה שלו הספיק טרקובסקי, שנפטר בגיל חמישים וארבע ממחלת הסרטן, לביים בסך הכול שבעה סרטים באורך מלא. את רוב הקריירה שלו העביר במולדתו שברוסיה, שם יצר את חמשת סרטיו הראשונים מהסרט **נעורי איוון** (*Ivan's Childhood*) ועד **סטאלקר** (*Stalker*), שבזמן צילומיו הוא, וחלק מצוות הצילום, חלו במחלת הסרטן. לאחר מכן עבר לאיטליה כשדווקא שם, כשהוא מתגעגע לביתו, יצר את הסרט **נוסטלגיה** (*Nostalghia*). אחרי הביקור באיטליה – טרקובסקי השלים בשוודיה את סרטו האחרון, **הקורבן** (*The Sacrifice*), וזמן קצר לאחר מכן, באותה השנה, הוא נפטר מהמחלה הקשה.

את טביעת היד של טרקובסקי אפשר לזהות מיד. סרטיו מאופיינים בפיוטיות, באיטיות, בשוטים ארוכים מלאי דימויים ובעלילה דלה עד לא קיימת. כמעט תמיד מובאים בסרטיו

קטעי שירה שאביו, ארסני טרקובסקי (Tarkovsky), כתב, והם מושמעים בוויס־אובר במהלך הסרט. היו שכינו אותו המשורר הקולנועי, בשל הצורה שבה הוא צילם את הטבע, והקנה לו חיות אין סופית. עם זאת, למרות אותה חיות, אם נכנס עמוק לתוך סרטיו, נראה שהפיוטיות שלו, תמיד מבשרת רעות, מבשרת את המוות. במאמר זה, שבו אתעמק בשלושה מתוך סרטיו של טרקובסקי באורך מלא, ארצה לטעון כי כל אחת מיצירות אלו מתארת את הליכתה של האנושות לאבדון. בכל אחד מסרטיו הוא מראה איך בני האדם מתקרבים להרס עצמי מוחלט, וכל פעם הסיפור או הרעיון שמקרב אותם לשם הוא שונה. עם זאת, בתוך כל יצירה הוא גם מסמן דרך אפשרית לאנושות להינצל. וכך, תוך שהוא מראה לנו את המוות, אך הוא מראה לנו את הדרך לגאולה.

בסרטיו, טרקובסקי מרבה לדון בנושאים רוחניים. אך כאשר טרקובסקי מדבר על רוחניות, הוא לא מתכוון לדעתי דווקא לדת כזו או אחרת. נכון, הדת עצמה (בעיקר הנוצרית), משמשת מוטיב בכל יצירותיו, אך רוחניות היא לא רק אלוהים, היא לא רק דת מוסדית כזו או אחרת. אני חושב שלטרקובסקי רוחניות היא החיים עלי אדמות, היא החיים עצמם – האופן שבו הם מתנהלים בפשטות ובשגרה, והדרך שבה אנחנו מתנהלים בתוכם. הדרך שבה אנו חיים את חיינו, היא רוחנית לכשעצמה – בטבעיות שלה. ואכן, בכל יצירותיו שבאורך מלא, חוזרים שוב ושוב דימויים חזותיים מחיי היומיום. כמו כלבים, תפוחים, גשם, אש ורוח. לכאורה נראה שטרקובסקי בוחר בסימבולים ברורים, שחוזרים בכל סרטיו, כדי להעביר את רעיונותיו. אולם מסתבר שטרקובסקי עצמו טען שכלל אין המדובר בכלל בדימויים. ג׳רמי מארק רובינסון (Robinson), בספרו *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky* מציין שאף על פי ששום במאי קולנוע אחר לא השתמש במוטיבים הללו, בגשם, במים, באש וכדומה באופן זהה, ייחודי וכמעט בלעדי, מהפנט ומעמיק כמו טרקובסקי. ולמרות שמעולם לא נעשה שימוש כה עמוק במוטיבים הללו ובאופן ייצוגם, רובינסון טוען שבכל זאת טרקובסקי מכחיש שאלמנטים אלה הם סמלים או מטפורות לדברים אחרים, גדולים יותר. טרקובסקי ככלל, לא אהב להשתמש בסרטיו בסמלים, פנטזיות, משלים ומטפורות, ולעומת זאת, הוא מכיר בכוחם של חלומות, בהתרחשותם של ניסים, בתנועת חפצים דוממים ובקיום האל, ונותן להם מקום רב בסרטיו שלו (155–156). איך אפשר להבין זאת? לטענת טרקובסקי הדימויים החזותיים הללו הם רוחניים בעצמם, מעצם קיומם ומטבעם. אין צורך לחפש משמעות גדולה דרכם על דברים אחרים, הם לא מסמלים שום דבר, אלה את עצמם. רובינסון מביא בספרו, ביחס לנקודה זו בקולנוע של טרקובסקי, את דבריו של הבמאי הצרפתי רובר ברסון (Bresson) "to translate the invisible wind by the water it sculpts in passing" (149). מכאן, שהוא מצלם רוח דרך ההשפעה שלה על פני המים כשהיא נושבת על פניהם. הוא עושה את זה דרך מים, דרך עשב – הרוח היא אמנם בלתי נראית, אך ההשפעה שלה נראית בכול. זה בדיוק מה שאני מרגיש שטרקובסקי מנסה לעשות, הוא מתאר את הבלתי נראה, את הרוח, על ידי מראה ותנועה.

הבלתי נראה בקולנוע הפילוסופי של טרקובסקי הוא הרוחני, האלוהי, הלא נודע והבלתי ניתן להכרה. להלן נביא לכך מספר דוגמאות מתוך סרטיו. בתחילת הסרט **מראה** (*Mirror*) טרקובסקי מצלם שדה ירוק ורחב, ואז (בעזרת הליקופטרים) נושבת רוח חזקה שמרשרשת את הדשא והעשב ונותנת לו תנועה, רוחניות. בסרטים כמו **סטאלקר** ו**סולאריס** (*Solaris*),

טרקובסקי מצלם גשם. ומראה איך התנועה של הטיפות פוגעת בשלוליות ובכל האלמנטים שנמצאים בעולם, ברצפה, בקירות, ברהיטים, בפירות ומקנה להם מראה אחר, דרך התנועות של הטיפה – של הגשם – טרקובסקי חושף את הרוחניות הבלתי נראית שקיימת בכל דבר בעולם, אותה רוחניות שרובינסון מדבר עליה שנמצאת שם בטבעיות. לדעתי, בכך טרקובסקי מראה לנו איך הרוחניות נמצאת דווקא באותם דברים שאנחנו רואים בחיי היום יום, שהתרגלנו אליהם ואין אנו נוטים להתרשם מהם יתר על המידה. הוא מלמד אותנו להסתכל עליהם, לראות בהם את מה שקיים בהם מטבעם. טבעיות שנהרסה על ידינו ואיננו מזהים אותה יותר.

מירצ׳ה אליאדה (Eliade) בספרו "The Sacred and The Profane: The Nature of Religion" (1987), כותב שהמושגים ׳קדוש׳ ו׳רוחני׳ תמיד נתפסים כמציאות של סדר שונה לחלוטין מהמציאות הטבעית שאנו מורגלים בה (10). כלומר, המילים הללו מייצגות משהו מעל העולם, מעל הטבע, משהו בלתי נראה שאי אפשר לתפוס ממש. אולם לדעתי, הדרך שבה טרקובסקי מתייחס למושגים אלה, סותרת את דבריו של אליאדה. לפי טרקובסקי, הרוחניות, הקדושה, אינם מושגים גבוהים ובלתי נראים, אלא הם נמצאים בכל דבר בעולם. הדשא הקדוש או הרוח הקדושה – הם בדיוק כמו דשא רגיל או רוח רגילה. נראה שטרקובסקי בוחר בדרך מסוימת לשרטט את יצירותיו דווקא בגלל שהוא, לפי מילותיו שלו בספרו **לפסל את הזמן** (*Sculpting in Time*) – "רואה את חובתי בדחיפת הצופה למחשבה על אותו מרכיב אנושי ייחודי ונצחי שחי בנפשו של כל אחד" (235). מעבר לטבע, סרטיו של טרקובסקי גם מרבים לתאר רגעים על טבעיים, כמו ילדה שמזיזה כוס בלי לגעת בה, או בחורה ישנה מרחפת באוויר מעל מיטתה. אמנם, טרקובסקי מתייחס אל רגעי הטבע בדיוק כמו אל רגעים שהם מעל הטבע. כשאנחנו רואים בסוף הסרט **סטאלקר** את הנס הבלתי מתפשר, את הילדה מזיזה את הכוס בלי לגעת בה, מבחינת טרקובסקי מעשה זה הוא בדיוק כמו כל שאר הדברים שהוא מצלם – העשב, האש, המים וכדומה – הפועלים בטבעיות הרגילה. הרוח הנושבת על פני המים היא בדיוק כמו הילדה שמזיזה את הכוס. בני האדם אינם מתבוננים מספיק ואינם מאמינים במה שנמצא קרוב מאוד אליהם, אלא הם מחפשים את הרוחניות הזאת בשלל מקומות אחרים. למרות שהנס נמצא בכל מקום, בכל דבר פשוט, הוא בלתי נראה לבני האדם. הקולנוע צריך לחשוף אותו ובכך לקרב את האדם להיות מושלם יותר.

איך נפרש אפוא את המושג רוחני, ניסי, את הדבר שאנדרי טרקובסקי מתאר בכל סרטיו? איך אפשר לתמלל את המושג שמתאר משהו שהוא מעל המילים, מעל הטבע? אנסה לגעת בנקודה זו באמצעות האדם שנחשב לאבי תורת החסידות, רבי ישראל בן אליעזר, הידוע בכינויו הבעל שם טוב (Baal Shem Tov). אחת מההדרכות המפורסמות ביותר של הבעש״ט עסקה בגוף האדם הגשמי מול גוף האל הרוחני, הגשמיות מול הרוחניות. הבעש״ט המליץ לתלמידיו להתרחק מסגפנות, דהיינו, לא למנוע הנאות פיזיות וצרכים שונים מהגוף ולא לגרום הכאבה או פגיעה בגוף למטרות רוחניות כמצווה דתית או ככפרה על עבירות. הבעש״ט טען כי עבודת ה׳ צריכה לקחת חלק בגשמיות עצמה, דהיינו עבודת ה׳ בשיתוף הגוף. באיגרת שכתב לתלמידו המפורסם ביותר, ר׳ יעקב יוסף מפולנאה, הוא דרש את הפסוק מהתנ״ך "ומבשרך לא תתעלם" (ישעיהו, נ״ח, ז׳), וטען בו שאסור לאדם להתעלם מגופו שלו, אלא **עליו להעלות גם את הגוף לעבודת ה׳**. מכאן ש״עבודה בגשמיות״, כוללת גם

עבודת ה׳ בתחום החולין, הגוף מתחבר עם עבודת ה׳, הוא חלק ממנה ולא משהו שסותר אותה. ניתן אפוא לראות שלמעשה הבעש״ט מחבר בין הגשמיות לאלוהות, הוא אינו מפריד בין הגוף הגשמי לאלוהים, ולא טוען שצריך לסבול גופנית כדי לכפר על חטאינו מול האל. גם הגוף הוא אלוהי ואל לנו לפגוע בו ולהתייחס אליו בגשמיות, הוא אלוהי בדיוק כמו האל כי גם בגוף נמצא אלוהים. לא סתם הבעש״ט הורה לתלמידיו לטבול במקווה, הוא לא עשה זאת מהסיבה הרווחת, דהיינו כדי להכשיר או לטהר את הגוף לקראת עשיית מצווה, אלא לדידו טבילה במקווה היא דרך לדבוק באל. דברים אלה מתקשרים לטענתי עם סרטיו של טרקובסקי. שניהם, כאמור, לוקחים את האלוהי, הנשגב, הבלתי ניתן להגדרה ומשלבים אותו יחד עם החוליות, הגשמיות, היומיומיות הרגילה. וכך גם לטענתי טרקובסקי מציג את הדברים הפשוטים בחיים, הרוח, המים, האש ושאר הדימויים, כניסים אלוהיים.

לאחר שניסיתי להגדיר את מושג הרוחניות כפי שאני מבין אותה בסרטים של טרקובסקי, אתרכז בחיפוש האנושי אחר הרוחניות כפי שהוא בא לידי ביטוי בכל אחת מיצירותיו. בכל אחד מסרטיו הוא מתאר כיצד בני האדם מתעסקים במשהו כביכול גדול יותר, בעל משמעות גדולה – על מנת לנסות למצוא את הרוחניות ואת הנשגב. נתחיל בסרטו הארוך הראשון, **נעורי איוון**, בו בני האדם מחפשים את הנשגב דרך המלחמה. הסרט מבוסס על סיפור קצר של הסופר היהודי־רוסי ולדימיר בוגומולוב (Bogomolov) משנת 1957, **איוואן** (*Ivan*). הסרט, כמו הספר, עוקב אחר איוון, ילד בן 12, האוסף כשנתיים ידיעות מעבר לקווי האויב הגרמני בזמן מלחמת העולם השנייה. הוא נע ונד ממקום למקום, ומנצל את מהירותו כדי לעזור לצבא הרוסי במלחמה. המלחמה גורמת לאיוון לעשות הכול חוץ מלהיות פשוט ילד. הוא לא משחק והוא בקושי מחייך. הסרט מציג את המחיר האנושי של המלחמה ולא מאדיר את חוויית המלחמה כפי שנעשה בסרטים שהופקו באותם שנים.

בריאיון משנת 1962 הצהיר טרקובסקי, כי בעת יצירת הסרט הוא רצה להעביר את כל שנאת המלחמה שקיימת בו וכי הוא בחר בילדות ״כי זה מה שהכי מנוגד למלחמה.״ הסרט מחולק לשני קווים מקבילים: הראשון הוא הרצף העלילתי שמתאר את חייו של איוון במלחמה, והשני הוא חלומות־דמיונות־זיכרונות של איוון מהקשר עם אימו מהעבר. לכאורה נראה שאיוון הוא ילד אמיץ מאוד שמסתדר מעבר לקווי האויב ומבצע את משימות הצבא מבחירה, בצורה מדהימה. אך מקטעי החלומות־זיכרונות שבסרט, מתגלה לצופה ילד שהוצא בכוח מעולם הילדות, ללא כל יכולת להתנגד, ונזרק אל מראות המלחמה. את הסרט פותח טרקובסקי בקו השני, בסיקוונס בו רואים את איוון כשפלג גופו העליון חשוף, יחף, מסתובב בשלווה מוחלטת בין שיחים ועצים. הוא מתהלך בנינוחות כאילו הוא חלק מהטבע, למרות שהפריים הראשון בסרט הוא פרצופו של הילד כלוא בתוך קורי עכביש. אין אלו אפוא רק העצים, הרוח, הים והתום שמיוצגים בטבע וקול הקוקייה הנשמע ברקע, אלא גם קורי העכביש הלוכדים את פניו של איוון ומסמלים מלכודת, שאף היא חלק מהטבע. נראה שבזה עיקר עיסוקו של הסרט. אובדן ילדותו של איוון, שאינו אלא ילד הרוצה לחיות ככזה, בשלווה וברוגע המאפיינים ילדות. הטבע, שמתערבב עם מציאות המלחמה, לא מאפשר לו. כך נע הסרט בין רגעי חלום וזיכרונות איוון מאמו, לבין חלקי העלילה המתארים את המלחמה שהרסה את הרגעים חלומיים.

כפי שכבר נאמר לעיל, הסרט הוא אנטי־מלחמתי וכמעט אינו מציג את המלחמה. ארז דבורה במאמרו "הילד החולם: הקולנוע חולם – על נעורי איוואן של אנדריי טרקובסקי" (2011) מצביע על מספר סצנות חשובות שממחישות את הרעיונות הללו בסרט. למשל החלום האחרון שמוצג בסרט, שבו איוון משחק עם חבריו בחוף הים מחבואים, מוצג בעצם כילדות האבודה, כזיכרונות אבודים ולכן כחיים אבודים. נכון, טרקובסקי מתאר לנו את הניסי שנמצא ביום־יומי, בזיכרונות ובמציאות, אך הוא עושה זאת בעולם של מלחמה – עולם שהורג את הניסי וגורם לאובדנו. היצירה אינה יכולה להציל ואין לה די כוח. דבורה כותב על אחת הסצנות בסרט, שבה איוון מסתכל על הציור המפורסם **ארבעת פרשי האפוקליפסה** (*Four Horsemen of the Apocalypse*) של האמן הגרמני אלברכט דירר (Dürer) מ־1498. איוון משווה את הפרשים בציור לגרמנים שפגש, ואת הקטל שהם מביאים הוא משווה למראות שהוא ראה בזמן המלחמה. נאמר לאיוון שמדובר בסך הכול בציור, אך איוון לא מסכים ועונה – 'לא, אני מכיר אותם'.[1] על כך דבורה כותב: "איוון אינו אמן, אבל כמו אמן הוא מזהה באמצעות האמנות את האמת העמוקה יותר מתחת לפסאדה של המציאות" (20). מכאן ניתן להבין שאכן **נעורי איוון** הוא לא רק סרט אנטי מלחמתי, אלא מעין נבואת זעם המופנית לאנושות ששמה את מבטחה במלחמה העתידה להרוס כל דבר ערך. כך אנחנו מזהים באמצעות האמנות של טרקובסקי אמת עמוקה יותר הקשורה למציאות. לא רק הנעורים של איוון עומדים כאן על הפרק, אלא הנעורים של כל אחד ואחת מאיתנו, כולל טרקובסקי עצמו. וזו גם הסיבה שטרקובסקי עושה סרטים; לקחת את האדם אל הרוחניות הזאת שהוא מדבר עליה, רוחניות שהוא חושף דרך הקולנוע וסרטיו. רוחניות שנמצאת בכל דבר ודבר, בין הניסי לגשמי.

מסרטו הראשון של טרקובסקי, נעבור לסרטו השלישי – **סולאריס**. מדובר בסרט מדע בדיוני, שכמו הסרט הקודם שסקרנו. הסרט מבוסס על ספר בעל אותו השם, שכתב הסופר הפולני סטניסלב לם (Lem). הסרט זיכה את טרקובסקי בפרס בפסטיבל קאן. גיבור הסרט הוא כריס שמשוגר לחלל בספינת חלל החוקרת את כוכב הלכת בעל השם הבדוי סולאריס. סיבת שליחתו היא לברר אם בני האדם צריכים להפסיק בחקר כוכב הלכת שההערכות הן כי מתקיימות בו ישויות חייזריות, או להמשיך בכך. כריס מגיע אל הספינה כמדען קר המונע על ידי שיקולים ברורים ומדעיים. אולם ככל שמתארך הזמן שבו הוא מבלה על הסולאריס, כך הוא נתקל בתופעות שונות שמחזקות אותו שכוכב הלכת בעצמו מהווה ישות בעלת תודעה, שגורמת לו להתעמת עם עצמו. מעניין שתחילת הסרט מזכירה את תחילת הסרט **נעורי איוון**, לפחות מבחינת הלוקיישן. גם כאן, הסרט נפתח בבית ילדותו של הגיבור, אך הפעם בהווה ולא בעבר, כשכריס מתכונן לקראת המראתו בחללית לכוכב הלכת סולאריס. זאת לאחר שרבים מאנשי הצוות שעל חללית המחקר אינם מצליחים להתקדם ושולחים הודעות סותרות ולא ברורות אל כדור הארץ. אל בית משפחתו של כריס מגיע ברטון, טייס ותיק אשר ביקר בכוכב הלכת בעבר. הוא מציג בפניו את הבעייתיות שהצוות נקלע אליו, והוא גם מציג בפניו את הרעיון שאולי כוכב הלכת עצמו הוא בעל תבונה משלו. לפני הטיסה, כריס שורף את רוב זיכרונותיו, מעשה ששוב מקשר את הסרט ל**נעורי איוון** סביב

1 תרגום של מחבר המאמר.

נושא הזיכרונות (שכן גם שם הזיכרונות נעלמים עקב המלחמה), אלא שהפעם האדם עצמו בוחר לשרוף את זיכרונותיו, ולא המלחמה גורמת לו לאבד אותם. כריס ממריא ומגיע אל חללית המחקר ומגלה שאכן אנשי הצוות נמצאים במצב נפשי רע מאוד. יותר מכך, הוא מבין שאחד משלושת חברי הצוות, גיבריאן, שאותו כריס הכיר בעבר, התאבד עקב החוויה על כוכב הלכת. החלק הראשון של הסרט מסתיים בהופעתה של הארי, אשתו של כריס בחללית שמתה לפני עשור.

החלק השני מציג את כריס לאחר שפגש באשתו ואת הניסיונות שלו להתמודד עם ההתרחשות. כריס מנסה לשלוח את אשתו חזרה לחלל, אך היא לבסוף חוזרת לחדרו. מסתבר שכל הזמן מופיעות דמויות בתוך החללית, דמויות שלא אמורות להיות שם ולא הגיוני שיהיו שם. החוקרים האחרים מספרים לכריס שכוכב הלכת הוא זה שיצר את הדמויות מהזיכרון של אנשי הצוות שהיו בו. אחד המדענים מספר לכריס כי למרות שהדמויות האלה הן למעשה בנות אלמוות, אפשר להשמיד אותן באמצעות מכשיר מסוים. לאורך הסרט־ כריס מתקרב יותר ויותר לאשתו, ובשלב מסוים אינו מאמין שאשתו היא ישות דמיונית. הוא מתנגד נחרצות לרעיון להשמיד אותה, שהוא עצמו הציע בפתיחה. מתוך שיחה של הארי עם כריס, הוא חושף את עברם המשותף – הוא נפרד ממנה בעקבות ריב, ולפני שהספיק לחזור היא התאבדה באמצעות הזרקת כימיקלים שהוא עצמו השאיר בבית. כריס והארי מבחינים בסימנים בידיה של הארי. ככל שעובר הזמן – כריס מתחבר יותר ויותר להארי ובסופו של דבר הוא משתגע. הארי מבקשת מהמדענים האחרים להשמיד אותה, לטובתו של כריס.

תיאור העלילה המפורט הזה מוכיח שהתנהלותו של כריס מופעלת במעין מעגל. הסרט נפתח כאשר כריס שורף את הזיכרונות שלו, ולמעשה בסוף הסרט קורה דבר דומה. אך המניע של כריס בתחילת הסרט – הוא המונע ממנו לחיות את חייו, להתמודד עם חייו כפי שהיה ראוי שיעשה באמת. לכריס יש מבט מאוד קר על העולם, הוא חוקר – רוצה לדעת עוד, לפתח את הטכנולוגיה ולהבין מה קורה בכוכבי לכת אחרים לא מוכרים. הרצון לדעת עוד, אבל ממקום קר של מדע וטכנולוגיה, הוא מה שמוביל את כל המדענים לחללית הזאת. בחללית הזאת המדענים ובראשם כריס, נאלצים להתמודד עם מה שהשאירו מאחור בבואם לעסוק בקידום הטכנולוגיה והמדע – את עצמם. בדומה למלחמה בסרט **נעורי איוון**, שלמעשה הופכת את המציאות לזיכרונות, כאן המדע עושה אותו הדבר לאנושות. במקום להתמודד עם הטבע המכיל הכול, החוקרים מנסים להבין יותר ויותר. במקום להתעסק במה שיש להם, הם שוכחים מי הם – וזאת כדי לחקור דברים כביכול גדולים יותר, שאולי שם נמצא הנסתר, הרוחני, הסיבה לחיות. והסוף? ידוע מראש. בדיוק כמו שבסרט **נעורי איוון** נשארו רק הזיכרונות שהמלחמה העלימה את איוון, כך גם קורה לכריס ולבית הוריו בסרט הזה. סצנת הסיום של הסרט מתארת את פגישתו המחודשת של כריס עם אביו בבית ילדותו, אותו הבית שבו נפתח הסרט. אין לצופים מושג אם כריס חזר אל כדור הארץ. עם זאת, בשוט האחרון של הסרט, המצלמה מתרחקת מביתם וניתן לראות שלמעשה כל הסצנה מתרחשת על אי הנמצא על האוקיינוס של סולאריס. במילים אחרות, גם בית הוריו, אביו וכריס עצמו – הפכו להיות חלק מהתודעה שלו שנמצאת על סולאריס ולא הדבר עצמו שכריס עזב בתחילת הסרט. וכמו שראינו בסצנת הפתיחה של הסרט, כאשר הגשם יורד, הוא מנכיח בתוך כל העולם תנועה אחרת של טיפות ומקנה לה חיים אחרים, נסתרים. מזה

בורח כריס, מהרוחני שקיים בעולם ועיניו כבר לא מסוגלות לתפוס זאת, ומאותו הדבר המלחמה הבריחה את איוון.

מארק בולד (Bould) בספרו *Solaris*, מתאר את המתרחש בסרט ודן בו ביחס ליצירותיו הקודמות של הבמאי. בין היתר הוא טוען כי טרקובסקי ניסה בכוונה להעלים מתוך הסרט כל דבר טכנולוגי שהיה ניתן. בעוד שרבים הסרטים מתוך ז'אנר המדע הבדיוני שמתארים עולם עתידני, מכריחים את הצופה לבדוק את פרטי המבנה החומרי של העתיד – איך הוא נראה, ממה הוא עשוי וכדומה, טרקובסקי ממש לא מעוניין בכל אלה. הוא לא מעוניין שצופיו יבחינו באקזוטיות של הטכנולוגיה. לכן הוא הוריד מהסרט כמה שיותר חומרה טכנולוגית. הוא חשב, למשל, שסצנת נחיתת ירח לא צריכה להיות תצוגת אירוע מרהיבה שהצופה לא ראה מעולם, כמו בסרט **2001: אודיסאה בחלל** (*A Space Odyssey :2001*) של קובריק, אלא אירוע יומיומי, שגרתי ונפוץ (63). את טרקובסקי לא מעניינת התקדמות הטכנולוגיה וגם לא איך העתיד יראה, למעשה הוא יוצר סרט מדע בדיוני בלי המדע הבדיוני, בדיוק כפי שעשה סרט מלחמה ללא המלחמה **בנעורי איוון**. לטעמו, כמו שהמלחמה יכולה להוביל את האנושות אל סופה, כך גם ההתעסקות במדע הבדיוני. מבחינתו כריס והחוקרים הם חיילים של המדע, כמו חיילים של המלחמה. בולד מתייחס בספרו לתיאורה הפיזי של תחנת החלל, העומד בניגוד לכדור הארץ. כבלים מקושרים עוברים לאורך הקירות. על הרצפה מתגולל ציוד זרוק. רצפות וקירות מתכת איבדו את הברק. הצבעים בתחנה הם אדומים וצהובים עבים וכסף משופשף שמנוגדים בצורה חריפה לצבעים הירוקים והחומים שנמצאים בכדור הארץ. כריכות נייר תלויות מעל פתחי האוורור, כך שרעש האוויר שמרשרש אותם מזכיר רעש של עלים, עוד תזכורת עגומה לכדור הארץ שהשאירו מאחוריהם (72). טרקובסקי מתאר את הבריחה של המדענים מכדור הארץ וגורס כי האדם צריך בסופו של דבר להסתכל על מה שיש לו ולמצוא שם את הקדוש, את הבלתי נראה. לא ללכת לחפש אותו בשמיים, בעולמות אחרים, בדמיונות ובהזיות.

לאחר המלחמה והמדע, טרקובסקי עובר לנושא אחר כדי להעביר בו את תורתו. סרטו האחרון של טרקובסקי, **הקורבן**, שצולם בשוודיה, עוקב אחרי הודעה מוזרה בטלוויזיה שמתריעה בפני קטסטרופה עולמית ורעם מטוסים בשמים. הידיעה הזאת מובילה את הדמויות בסרט לתגובות נואשות. אך לאחת מן הדמויות, שמתגוררת בבית מבודד סמוך לים, ניתנת ההזדמנות להציל את העתיד באמצעות הקרבה עצמית. בסרט לא ממש ברור מה מתרחש בעולם ומאיים עליו. זו מין ידיעה שלא ברור מקורה, שמגיעה דרך הטלוויזיה ומכניסה את כולם לפאניקה. הדמויות בסרט סובלות ואין להן מושג למה, הן חשות בהיעדר ההרמוניה ומחפשות את הסיבות לכך. הגיבור הוא אלכסנדר, שחקן לשעבר ועיתונאי מבקר ספרות בהווה, המתגורר עם אשתו אדלייד(גם שחקנית לשעבר), בתם מרתה ובנם הקטן שלא יכול לדבר ולא יודעים את שמו והוא מכונה 'איש קטן'. אל המשפחה מצטרפים הדוור הקשיש, רופא המשפחה שמנהל רומן עם אדלייד ושתי משרתות.

הסרט נפתח באחת הסצנות המפורסמות ביותר של טרקובסקי, שבה אלכסנדר ובנו שותלים עץ בכניסה לבית. גם בפתיחה של שני הסרטים שכבר תיארנו, ראינו שהפתיחה קשורה בטבע. גם **בנעורי איוון** ראינו את איוון רץ ביער, כלוא בקורי עכביש ורץ בטבע כחלק ממנו, הגם שהסצנה הבאה מדגישה לנו שהמדובר בחלום, זיכרון שכבר לא ישוב. גם **בסולאריס**, כאשר

כריס נמצא בבית הוריו, הוא נמצא בתוך אחו ירוק וגדול, כשצמחים רבים מופיעים מתחת למים והגשם מתחיל לרדת ומקנה לכל מראה אלוהי. בשני המקרים, גם איוון וגם כריס יעזבו את הטבע בו נפתח הסרט, אך ב**קורבן** הפתיחה בטבע אינה רק זיכרון, אלא מדובר בפעולה. הדמויות לא רק מסתכלות על הטבע, אלא הן נוטעות בו, דואגות להמשכיות שלו, בדיוק הפוך מפתיחת הסרטים הקודמים. רק לאחר סצנה זו, העלילה מתחילה עם השידור הטלוויזיוני שמכריז על אירוע כלשהו ולא ברור, הפסקת חשמל ארוכה ורעשי מטוסים שמגיעים מדי פעם. לאחר הפתיחה הזאת והמאורע המחולל, אלכסנדר מחליט לרדת על ברכיו ולנדור נדר לאלוהים. לאלכסנדר ושאר העולם אין מושג מה קורה, אבל הוא מבטיח להקריב את חייו, כל רכושו וכל משפחתו כדי להציל את העולם מאבדון. חבר של אלכסנדר מגיע לביתו ואומר לו שכדי להחזיר את העולם לקדמותו הוא צריך לשכב עם הבת של אחת מהמשרתות שלו, כי היא מכשפה. אלכסנדר עושה זאת, ואכן – בבוקר שלאחר מכן החשמל חוזר והעולם שב לקדמותו, כאילו שום דבר לא התרחש. אלכסנדר מוציא את כל בני הבית החוצה, שורף את הבית ונוסע משם עם אמבולנס. ניתן לראות שגם בסרט הזה ישנה בריחה של הגיבור מחייו, אם כי מסיבות אחרות לחלוטין. הסרט, כשמו, עוסק בהקרבה מוחלטת של אדם, שמסכים לתת את חייו למען כל העולם. לכאורה, הוא מאוד דומה לאיוון ולכריס שגם נתנו את חייהם למען מטרה גדולה. אך בסופו של דבר, מה שקורה ב**קורבן** הוא בדיוק הפוך. אלכסנדר מוותר על חייו וביתו – אך לא לפני שהוא מותיר חותם שימשיך את דרכו. איוון מת כילד ואיבד את ביתו בעקבות המלחמה, כריס עזב את ביתו בעקבות המדע רק כדי לשקוע באשליות של הבית שהשאיר מאחור. לעומתם, אלכסנדר איבד את ביתו כדי לתת בית לשאר העולם. לכן הסרט נפתח בנטיעת העץ, הוא לא עזב לפני שהוא דאג, שלא משנה מה יקרה, תהיה המשכיות לעולם, הוא דואג שימשיך להתקיים.

במאמרו "בין מציאות להזיה: על הקורבן של אנדריי טרקובסקי", מתאר דניאל ורט (Vert) את הסרט ה**קורבן**. הוא מסביר שטרקובסקי לא נותן תשובה אם המאורע המחולל של הסרט אכן מתרחש או לא, כי זה ממש לא משנה (22). וזה לא משנה, כי העץ, מהסצנה הראשונה, כבר באדמה ומבטיח את המשך קיומו של הטבע ובכך גם קיום של האנושות כולה. זה בא לידי ביטוי ביצירת האמנות שפותחת את הסרט ומוצגת לצופים עם כתוביות הפתיחה. מדובר בציורו של ליאונרדו דה וינצ'י (Da Vinci) **הערצת חכמי קדם** (*Adoration of the Magi*, 1481) שמלווה במוזיקה של יוהן סבסטיאן באך (Bach) **מתיאוס פסיון** (*St. Matthew Passion,* 1727). שתי היצירות חוזרת שוב בשלב יותר מאוחר ומתקדם של הסרט. הציור של דה וינצ'י מהותי לעלילה, שכן הוא גם ניצב בחדרו של אלכסנדר, ולכן שב ומופיע במספר נקודות מפתח. החלק המודגש בפתיחה מתמקד באחד מחכמי קדם, במתנה, ובישו התינוק – הקשר בין תרבות פגאנית לבין הקדוש הנוצרי וגם ההערצה לצאצא הצעיר, שיכול להיות מקביל לבן הקטן של אלכסנדר בסרט. ורט מסביר שהציור הזה של דה וינצ'י, שלא הושלם מעולם, מתאר את מריה הבתולה עם ישו הקטן שזה עתה נולד, כשלצידם שלושת המלכים כורעים על ברכיהם ונותנים להם מתנות. לעומת זאת, המוזיקה מתארת דווקא את אירוע צליבתו של ישו. ורט מסביר שיש כאן גאולה והקרבה ביחד, ועל כן זה משקף נאמנה את מה שקורה בסרט של טרקובסקי. לידתו של ישו, העץ הנטוע בתחילת הסרט, הלידה והשמחה אל מול המוות והעצב – מעין גלגל החיים. בנוסף לכך, במרכז הציור של דה

וינצ׳י מצויר עץ, רמז לעץ שנשתל בתחילת הסרט. יש כאן סדר עולמי שהתערער וגאולה שצומחת מתוך משבר (22–23). לפי ורט, הנטיעה של העץ בתחילת הסרט היא אפוא תחילת הגאולה, שצומחת מתוך המשבר עצמו.

אם כך, גם בסרט **הקורבן** אנחנו רואים נבואת זעם נוספת של טרקובסקי, שבה הוא מראה את האנושות ההולכת ומתקרבת לאובדנה. אלא שהפעם הסיבה לאבדון לא ברורה כבעבר. אין מלחמה או מדע או סיבה קוהרנטית ברורה אחרת. יש אירוע וכולם בטוחים שהעולם מתקרב לקיצו. אך בשונה משני הסרטים הקודמים, הפעם, בסרטו האחרון, טרקובסקי רומז על אפשרות לגאולה עוד לפני שהאבדון מרים את ראשו בצורה ברורה. בסוף הסרט אנחנו חוזרים אל הילד הקטן שלא יכול לדבר, ולפתע הוא מוצא את קולו מחדש והסרט מסתיים במילים שלו: "בראשית הייתה המילה – מדוע זה כך אבא?"[2] והמצלמה עולה למעלה וחושפת את העץ שניטע בתחילת הסרט. זאת התשובה של טרקובסקי, בסופו של דבר. כל עוד יש המשכיות, כמו העץ או כמו הילד – הקיום ימשיך.

בסופו של מאמרי אני חוזר לפתיחת המאמר, לדרך הכללית שבה אני חושב שטרקובסקי מצלם את סרטיו. כשאני צופה בסרטיו אני מרגיש שהוא מוצא את הנסתר, האלוהי, הרוחני, בתנועה של הדברים הקטנים, השגרתיים שבחיים. בדיוק כמו הבעש"ט שכולל את הגוף בתוך המושג האלוהי, שמערבב את הגשמיות עם הרוחניות, כך טרקובסקי נותן לדברים הגשמיים, הטבעיים, ממד אלוהי. בתנועה של הרוח, הגשם, האש, בתפוח ובסוס. הקולנוע שלו לוכד את התנועות האלה וחושף את הבלתי נראה. אין צורך במלחמות כדי לראות את זה, אין צורך במטרות נשגבות ונעלות, הכול נמצא בהישג ידנו. צריך רק להשכיל לפתוח את העיניים ולהתבונן. בדיוק כמו כוס שילדה קטנה מזיזה באמצעות המחשבה או אישה מתה המופיעה שוב באמצע חללית, דברים שאינם הגיוניים והם ניסיים בצורה חד משמעית, כך גם הרוח הנושבת, האש הדולקת והטיפות המטפטפות. עבור טרקובסקי, סרטיו חושפים בפנינו נבואות זעם על עתיד האנושות, דרך מלחמות, מדע וטכנולוגיה, דרך זה שאנחנו פשוט בני אדם שעסוקים בלחפש משמעות, בלחפש רוחניות. בני האדם לא מחפשים אותם בדברים הפשוטים, השגרתיים, אלא בדברים כביכול גדולים יותר, מעל האנושות והטבע, אך החיפוש הזה רק מרחיק אותם מהרוחניות אותה הם מבקשים, שטמונה תחת אפם.

בסרטו האחרון נתן לנו טרקובסקי את התרופה האמיתית והמוזרה ביותר לאבדון המאיים עלינו – נטיעת העץ, המשכיות הטבע, המשכיות השגרה הפשוטה של חיינו. ההמשכיות שלנו משמרת את הטבע הרגיל הפשוט, בו טמון כל הקסם. בסופו של דבר כל מה שאנחנו צריכים לעשות הוא להתבונן סביבנו, וזה מה שטרקובסקי עושה בסרטיו. כל עוד נמשיך להתקיים – נמשיך את השרשרת, ונדאג שהקסם הזה, הרוחני, האלוהי ימשיך להתקיים. באופן סימבולי למדי, פחות משנה לאחר שהסרט **הקורבן** יצא לאקרנים, טרקובסקי מת מסרטן. הסרט הזה נותר מעין צוואה של במאי שכל הזמן חיפש דרך ליצור קולנוע שיקרב את האדם לרוחניות שאליה הוא שואף. הוא הרבה להפנות אלינו אצבע מאשימה, אך בה בעת הראה לנו כמה יפים יהיו חיינו החיים אם רק נשכיל להתבונן בהם. בספרו **לפסל את הזמן** הוא כתב: "נדמה לי שהשאלה היחידה והעקרונית בחשיבותה היא שאלת אחריותו

2 תרגום של כותב המאמר.

האישית של האדם, נכונותו לקורבן רוחני, שבלעדיו כל שאלה אודות היסוד הרוחני כשלעצמו מתבטלת... אני מדבר על הקרבה שהיא שירות לזולת מרצונו החופשי, כצורת הקיום היחידה, שהאדם קיבל על עצמו בטבעיות, בשם האהבה" (274). טרקובסקי למעשה, הקריב את חייו כדי שאנחנו נוכל להתקרב לרוחניות הזאת, שנמצאת בכל פינה וטרקובסקי רק שם עליה את האצבע, שנוכל לראות.

ביבליוגרפיה

דבורה, ארז. **"הילד החולם: הקולנוע חולם: על "נעורי איוואן" של אנדריי טרקובסקי"**. סינמטק, 173: 18–20, 2011.
ורט, דניאל. **"בין מציאות להזיה: על "הקורבן" של אנדריי טרקובסקי"**. סינמטק, 173: 21–23, 2011.
טרקובסקי, אנדריי. **"לפסל את הזמן"**. מרוסית: סיוון בסקין. אסיה הוצאת ספרים, ישראל 2103.
Ebrahimian, Babak A. *The Cinematic Theater*. Scarecrow Press, 2004.
Robinson, Jeremy Mark. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon, 2006.
Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*: The Nature of Religion. Trans. Willard R. Trask. New York: Harvest Book, 1957.
Bould, Mark. *Solaris*. British Film Institute – Film Classics. London, England, 2014.

פילמוגרפיה

Ivan's Childhood. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1962.
Andrei Rublev. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1966.
Solaris. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1972.
Mirror. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1975.
Stalker. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1979.
Nostalghia. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1983.
The Sacrifice. Directed by Andrei Tarkovsky, Russia, 1983.
A Space Odyssey: 2001. Directed by Stanly Kubrick, USA, 1968.

ביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש
הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל אביב