

**פס יצירה**

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה



## פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 5, 2014

מערכת:

ד"ר בועז חגין, דקל ניצן, עדי אליספור קלינטון, שירה ציפריס, ג'ני צייטלין, עידן סטמקר, ירון ברוך, רועי מסינגר, אדוה לנציאנו, עמית זלמן, זהר אלמקייס, שגיא אזולאי, סיגל יונה, הילי ברק, איתי נייגר, הדס גור זאב.

עריכה והפקה:

זהר אלמקייס ואדוה לנציאנו



אוניברסיטת תל-אביב

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ

החוג לקולנוע וטלוויזיה

## תוכן העניינים

6	עוד פעם אחת, עם חוצפה – דבר העורכות / <b>זהר אלמקייס ואדוה לנציאנו</b>
8	מורכבות וספקטקל בקולנוע של כריסטופר נולן / <b>ירון ברוך</b>
28	טכנופוביה טכנופילית: ייצוג הטכנולוגיה בגל החדש של סרטי קומיקס וגיבורי-על / <b>גיני צייטלין</b>
46	בין פוליטיקה לצורה: "ציה" ו"מציתה" כביטוי לחיפוש אחר אסתטיקה אלטרנטיבית / <b>סיגל יונה</b>
63	נרמול של הקוורירי: המעבר של "הכי גאים שיש" מבריטניה לארה"ב / <b>אדוה לנציאנו</b>
63	<b>ניצן דקל</b> / We are still Men! Aren't We?
103	מוזיקה כפריזמה להבנת תפיסת זמן מערבית ולא-מערבית בקולנוע של ספייק לי / <b>זהר אלמקייס</b>
132	יחי הפציפוזם: על מלחמות וגבריות בסרט "ביג לבובסקיי" /

---

### פס יצירה

עריכת לשון: איילה בלאנדר

עיצוב ועריכה גרפית: [www.dropouts.me](http://www.dropouts.me)

עיצוב העטיפה: [www.dropouts.me](http://www.dropouts.me)

© כל הזכויות שמורות למחברות/ים

ולחוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

151	<b>שגיח אזולאי</b>
	"דרייב": בדרך לשום מקום / <b>איתי נייגר</b>
164	ביקורת גורלית: הנשגב הקנטיאני בקולנוע ההוליוודי / <b>רועי מסינגר</b>
183	מ"מ ר ציפס" ל"פני צלקת": הסדרה "שובר שורות" כמעצבת מחדש את החלום האמריקאי / <b>עדי קלינטון</b>
197	בין המשכיות נרטיבית לסיגור קולנועי: הדרמה הטלוויזיונית האמריקאית מתמודדת עם הסוף / <b>הדס גור-זאב</b>
221	בודד ברשת החברתית: פייסבוק בדמותו של צוקרברג כביקורת חברתית / <b>עידן סטמקר</b>
236	טכניקות קולנועיות בעיבוד טראומת קולומביין / <b>הילי ברק</b>
249	הומור כביטוי של הומוסוציאליות ב"בתול בן 40" / <b>עמית זלמן</b>
266	<b>אדפטיישן / שירה ציפריס</b>

---

## עוד פעם אחת, עם חוצפה

המחשבה לכתוב על קולנוע היא כמעט חצופה בעידן בו מספר כתבי העת ואתרי האינטרנט העוסקים בקולנוע כה גדול, שהוא אולי אף עולה על מספר הסרטים שיוצאים לאקרנים מדי יום. איזו תעוזה צריכה להיות לה, לכותבת, לחשוב שתצליח להוציא תחת ידה טקסט שיצליח להעניק נקודת מבט חדשה, מרעננת, או אפילו כנה, על סרט. יותר מכך, מעל הכותב-על-הקולנוע מרחפת כל העת רוחו של הסרט עליו הוא כותב, שלא לומר רוחם של כל הסרטים בהיסטוריה האנושית ועלי אדמות, ואימתו של הדימוי הויזואלי-אודיאלי המורכב ורב-הפנים. איך יוכל הטקסט להתחרות עמו? האם זו בכלל תחרות?

כנראה שמעט חוצפה נדרשת. הנה לפנינו כאן שורה של סטודנטים, חלקם קולנוענים בתחילת דרכם, שאינם מפחדים משטף האינפורמציה המתואר לעיל ומנסים, בכנות פקוחת עיניים, לייצר אמירה מקורית וחדשה על קולנוע. מדובר במחזור השני של סמינר המצטיינים בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב, שהמאמרים המופיעים בגיליון זה הנם פרי עבודתו.

בתוך גוף היצירות העצום של הקולנוע והטלוויזיה האמריקאיים העכשוויים מנסים המאמרים המובאים כאן למפות תנועות מגוונות ומובחנות, בעלות אופי, ולאחר מאפיינים אסתטיים ותמטיים המצביעים על זרמי עומק. הם צוללים לים של דמויות, במאים, ז'אנרים ועולמות תרבותיים ועולים כשבידם אבחנות, הבחנות, הצטלבויות של רעיונות ואולי בעיקר - שאלות.

אנו תקווה כי גיליון זה מצליח להציג לקורא ולו משהו מן האפשרויות התאורטיות והמחקריות הפרושות לפנינו החוקרות והחוקרים, ולחלוק עמו שתיים או שלוש שאלות על סרטים וסדרות, טורדות מנוחה כל כך שהיינו מוכרחים לכתוב עליהן.

לבסוף, נבקש להודות לכל מי שלקחו חלק בהוצאת הגיליון, בפרט לד"ר בועז חגין, מנחה סמינר המצטיינים, שליווה את התהליך לכל אורכו, תמך, הכוין וסייע; לראש החוג לקולנוע וטלוויזיה ירון בלוך ולקודמו בתפקיד - ראובן הקר; לד"ר רז יוסף, ראש המגמה העיונית; ולכותבים ולכותבות ללא מורא.

עורכות הגיליון,

זהר אלמקייס ואדוה לנציאנו

## מורכבות וספקטקל בקולנוע של כריסטופר נולן

ירון ברוך

הדימוי הוויזואלי מול הנרטיב או התמונה מול הסיפור - שני האלמנטים הנמצאים בבסיסו של הקולנוע - מקיימים ביניהם מתחילת דרכם מערכת יחסים סבוכה ומורכבת. ניתן אף להגדירה כעימות, שביטוייו רלוונטיים גם לקולנוע של ימינו. במאמר אנסה לבחון אותם ביטויים עכשוויים של הקונפליקט תוך התמקדות בהוליווד, ואבדוק אם הוליווד של היום מציעה פתרון חדש לדו קיום בין התמונה לסיפור, להרמוניה כלשהי בין הדימוי הוויזואלי לנרטיב.

כדי לנסות ולאתר מגמות בולטות כיום בהוליווד ביחס לדימוי הוויזואלי והנרטיב, בחרתי לנתח את הפילמוגרפיה של אחד מהבמאים ההוליוודיים המצליחים של התקופה, כריסטופר נולן (Nolan). סרטיו של נולן, כפי שאטען, מייצגים מצד אחד מגמות פופולריות ומקובלות בטיפול בתמונת הראווה הקולנועית, ומצד שני מגמות חדשניות בטיפול בנרטיב כפי שהתפתחו בשני העשורים האחרונים. אראה שבסרטיו של נולן ניתן למצוא ביטוי לשתי מגמות מרכזיות הקיימות כיום בהוליווד, שביחסים ביניהן אבקש לדון: הספקטקל הוויזואלי מצד אחד - והמורכבות הנרטיבית מהצד השני. כל אחת מן המגמות מהווה מצע פורה למחקר בשנים האחרונות, אך אני אבקש להתמקד בנקודת ההשקה בין השתיים, נקודה שהמחקר כרגע עדיין אינו עוסק בה.

בשלב הראשון אבקש לנתח את סרטיו המוקדמים של נולן, **ממנטו** (Memento, 2000) ו**באטמן מתחיל** (Batman Begins, 2005), להציג אותם כדוגמאות למגמות רחבות יותר בהוליווד, ודרכם להגדיר מורכבות נרטיבית בקולנוע העכשווי מצד אחד וספקטקל ויזואלי מהצד השני. תוך כדי ניתוח אטען, כי שתי מגמות אלה המיוצגות האחת על ידי **ממנטו** והשנייה על ידי **באטמן מתחיל**, פועלות בהוליווד של היום כאופוזיציות, ומהוות גלגול קולנועי מודרני של הקונפליקט בין הנרטיב לדימוי הוויזואלי. בשלב השני אציג את היוקרה (The Prestige, 2006) ואטען, שבסרט זה מעמת נולן את שתי התפיסות **שממנטו** ו**באטמן מתחיל** מייצגים.

נולן ער לבעיה הקיימת בשילוב נרטיב מורכב עם ספקטקל ויזואלי, ויוצר ביוקרה דיון רפלקסיבי ומטא קולנועי סביב קונפליקט זה. לשם הדיון נולן רותם לעזרתו את ז'אנר



הסטימפאנק שכפי שאציגו מכיל מטען אידאולוגי רחב, הנוגע לאסתטיקה ולנרטיב בצורה רלוונטית ביותר לדין. בשלב האחרון אטען למצב חדש. לאחר שהוגדרו שני הצדדים בקונפליקט, ולאחר שהביא את בעיית השילוב של ספקטקל ויזואלי עם נרטיב מורכב לקדמת המסך בסרטו **היוקרה**, נולן מתקדם עוד שלב ומציג פתרונות. הסרט **התחלה** (Inception, 2010), אטען, הוא מההניסיונות היחידים בהוליווד לנסות ולייצר נרטיב מורכב ומאתגר לצד ספקטקל מרהיב. ניתוח הדרך שבה הסרט מבקש לבנות אלמנטים אלה תאפשר לנו לחלץ את הפתרונות לבעיות שהעלה נולן ב**היוקרה**, כאשר הציב את הנרטיב בעימות עם הספקטקל הוויזואלי, ובעצם לבעיות כלל הוליוודיות רחבות הנוגעות לשילוב שני האלמנטים האלה. בניתוח לא אכלול את סרטו המסחרי השני של נולאן, **אינסומניה** (Insomnia, 2002), מפני שניתוחו תורם מעט ומכיל בעיקר חזרה והדגשה על נקודות קודמות, בלי לחדש הרבה.

## חלק א: "ממנטו" מול "באטמן מתחיל"

את הדיון אפתח עם ממנטו, סרטו הראשון המסחרי של כריסטופר נולן, ועם **באטמן מתחיל**, סרטו השלישי. אנסה לבצע אנלוגיה הפוכה בין הסרטים, ובמקום לחפש חתימה סגנונית ותמטית משותפת אבקש דווקא לחפש את השונה, הן מבחינת הסגנון הנרטיבי והן מבחינת הסגנון הוויזואלי, עד כדי הגדרת הסרטים כאופוזיציות.

אפתח בחוקר וורן באקלנד (Buckland), העוסק במגמה נרטיבית חדשה בקולנוע ומכנה את הסרטים המשתייכים למגמה זו בשם סרטי פאזל. הוא מגדיר אותם כמחזור פופולרי של סרטים שהחל בשנות ה-90, דוחה צורות סיפור קלאסיות ומחליף אותן בצורות סיפור מורכבות (1). את **ממנטו** מציג באקלנד כדוגמה בולטת לכך, ובספר שערך העוסק בסרטי פאזל אף מוקדש לו פרק שלם. באקלנד יוצא נגד חוקרים, המנסים לחזור ולארגן את הנרטיב של סרטי הפאזל בתוך מסגרת קלאסית על מנת לשמר את יציבותם. הוא מציין באופן ספציפי את דיוויד בורדוול (88-140 Bordwell), וטוען שארגון כמו שבורדוול מציג, פוגע במורכבות ובסיבוכן. לדבריו, אם נכניס את ממנטו לתוך מסגרת קלאסית, נאבד את החוויה הייחודית שחווה הצופה, הנגרמת בזכות הנרטיב המורכב (5).

בניגוד לחוקרים אחרים, באקלנד אינו מציג מסגרת ברורה לאפיון סרטי פאזל, אך הגדרתו היא נקודת פתיחה טובה לדעתי ואבקש לאמצה. הוא כותב,

שסרטי פאזל מאמצים חוסר ליניאריות, לולאות זמן ומציאות בעלת זמן ומרחב פרגמנטריים. סרטים אלה מטשטשים את הגבולות בין רמות מציאות שונות, חדורים בפערים, הטעיות, מבנים דמויי מבוך, ריבוי משמעויות וצירופי מקרים מכוונים. הם מאוכלסים בדמויות סכיזופרניות, ללא זיכרון, לא אמינות כמספרים ו/או מתים (בלי ידיעתם או ידיעתנו) (6). בממנטו אנו מזהים בנקל מאפיינים רבים מההגדרה שלעיל: הסרט אינו ליניארי, ומכיל פערי מידע גדולים מאוד (שמהווים את בסיסו) והטעיות רבות של הדמות הראשית ושלנו הצופים, הרואים את הסרט מנקודת מבטו. המספר שלנו נמצא מנקודה מסוימת בחייו כמעט ללא זיכרונות חדשים (וגם חלק מן הדברים שהוא זוכר, כפי שנגלה, אינם נכונים) ואינו אמין כמספר. בנוסף ניתן לטעון, שמדובר במעין לולאת זמן, מפני שעלילת הסרט מתרחשת שוב ושוב, כשהדמות הראשית אינה מודעת לכך, ואנו הצופים נחשפים אליה בסופו של הסרט. מכיוון שאיננו יודעים מהו משקלו של כל מרכיב בהגדרה של באקלנד, או כמה מן המרכיבים הכרחיים לסרט כדי שניתן יהיה להגדירו כמורכב נרטיבית, ניתן להסיק שסרטים שונים הם בעלי רמות שונות של מורכבות נרטיבית. אפשר להתווכח לגבי כל סרט אם הוא שייך למגמה הנרטיבית הזו או שאינו שייך לה, וההגדרה של באקלנד תאפשר נקודת פתיחה לויכוח. באקלנד מונה סרטים רבים שהופקו מאז שנות ה-90 שלטעמו עונים על ההגדרה, לדוגמה: דלתות מסתובבות (Sliding Doors, 1998), להיות ג'ון מלקוביץ (Being John Malkovitz, 1999), מטריקס (The Matrix, 1999), טיים קוד (Timecode, 1999), דוני דארקו (Donnie Darko, 2001), פריימר (Primer, 2004) ואינלנד אמפייר (Inland Empire, 2006). ניתן לראות מדוגמאות אלה שהמגמה של סרטי הפאזל מגוונת מאוד הן מבחינת אופי הסרטים, הן מבחינת קהל היעד והן מבחינת המרכיבים הנרטיביים שמציין באקלנד ושילובם. אך למרות הגיוון הרב, הגדרתו של באקלנד (והגדרות של חוקרים נוספים) מצליחה לאגד סרטים אלה תחת כותרת אחת שאפשר לכנותה מורכבות נרטיבית, ולמצוא בהם מאפיינים נרטיביים משותפים.

שאלה אחרת שאבקש לשאול (שהחוקרים לא נתנו עליה את הדעת) היא האם ניתן למצוא גם מאפיינים ויזואליים משותפים בקבוצת סרטים אלה. לא אתיימר להוכיח מגמה ויזואלית רחבה משותפת ולשכנע בקיומה, אך אחפש אפשרות לשיח משותף, המתקיים סביב קבוצה זו של סרטים בנוגע לתכונותיהם הויזואליות.

כהתחלה ניתן לנסות ולהכליל את רוב הסרטים ההוליוודיים המשתייכים לקבוצת סרטי הפאזל כסרטים עצמאיים, שאינם מופצים במסגרת אולפני הענק ומוגבלים בתקציבים צנועים. מבין הדוגמאות שמנתי, ניתן להוציא מן הכלל רק את מטריקס. פי.אר. צימרמן (Zimmermann) כותבת, שקולנוע מסוג זה מהווה מעין אפוזיציה לשוברי הקופות ההוליוודיים, המתהדרים באפקטים מיוחדים רבים. הקולנוע העצמאי מנפנף בפיתוח הנרטיב שלו על חשבון התמונה הדיגיטלית המאפיינת את הקולנוע העכשווי, שאותה הוא מדחיק (216). אין בכך כדי להעיד שסרטים עצמאיים אינם יכולים להיות מפותחים אסתטית מבחינה ויזואלית, אלא שבין הנרטיב לבין הדימוי הוויזואלי - הראשון הוא זה שמושך את תשומת הלב ומגיע אל מרכז השיח הסובב אותם.

בין סרטי הפאזל ניתן למצוא דוגמאות לסרטים מפותחים ומסוגננים מאוד מבחינה ויזואלית, למשל **שמש נצחית בראש צלול (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004)** או **אינלנד אמפייר**, שלאורכם ניצבים פעמים רבות במרכז הפוקוס דימויים ויזואליים מורכבים, אך גם במקרים כאלה הנרטיב ימשוך את מירב תשומת הלב, אם לשפוט מן השיח הביקורתי או האקדמי. בכל מקרה, הם אינם עונים על ההגדרה של ספקטקל ויזואלי (כפי שאגדיר בהמשך) או על הגדרה של מורכבות ויזואלית, שאציג בהמשך בהקשר לסרט התחלה. באותם הסרטים שהפן הוויזואלי שלהם כן מושך תשומת לב רבה, הדבר קורה בעיקר דווקא בשל המינימליזם שלהם בתחום זה. לדוגמה: **אינלנד אמפייר** או **פריימר** נעשו שניהם בתקציבים זעומים, המתבטאים בעיקר בתוצאה הוויזואלית הסופית. **ממנטו**, שהופק מחוץ לאולפנים הגדולים, בתקציב צנוע של 5 מיליון דולר, מהווה דוגמה טובה למגמות הוויזואליות האלה. התקציב אינו זעום ולא מדובר בהפקה שדלותה מושכת תשומת לב אל עצמה. אמנם קיים בסרט סגנון ויזואלי ייחודי, למשל ההבדל בין הסצנות הנעות אחורה על ציר הזמן לבין הסצנות שנעות קדימה (שימוש בצבע מול שימוש בשחור-לבן), אך נראה שמוקד המשיכה הבולט של הסרט הוא דווקא האלמנטים הנרטיביים הייחודיים שלו. הסיבה לצפות בסרט, כותב א.א. סקוט (Scott) בניו יורק טיימס, היא העונג מהדיס-אוריניטציה, שגורמת הטכניקה הנרטיבית הייחודית. גם ג'יי הוברמן (Hoberman) עוסק בביקורתו כמעט באופן בלעדי בטכניקות הנרטיביות של הסרט, וכותב שהוא מהווה הפגנת כוח מול הסטייה של הוליווד לעבר החד-כיוונית הנרטיבית. גם הביקורת של דסון האו (Howe) עוסקת בעיקר בנרטיב של הסרט; הוא מציין שהדבר הטוב ביותר בו הוא האופן שבו הנרטיב מפרק את הזמן בצורה לא שרירותית.

ניתן להבחין שלצד אלמנטים נרטיבים המשותפים לקבוצת הסרטים שהחוקרים מכנים סרטי פאזל או סרטי מורכבות נרטיבית, קיימת מגמה לרכז את תשומת הלב של הסרטים אל הנרטיב, להגדיר כמוקד המשיכה אל הסרט ולהמעית בחשיבותו של הדימוי הוויזואלי גם מצידו של השיח (ופעמים רבות) גם מצידם של היוצרים בין אם שהתקציב הנמוך אינו מאפשר יצירת ספקטקל מושך עין בצורה ייחודית ובין אם זו בחירה מכוונת שמבקשת להדגיש את הנרטיב כאלמנט החשוב בסרט.

ניתוח באמצעות אותם כלים את סרטו של נולן **באטמן מתחיל**, שנעשה כ-4 שנים לאחר **ממנטו**, מגלה תמונה שונה. אתחיל עם בחינת הפן הוויזואלי של הסרט. ברוס אייסקס (Issacs) כותב, שכמו שהוליווד הישנה הוקירה את חותמם של היצ'קוק או פורד, הוליווד החדשה מזוהה עם האסתטיקה הספקטקולרית של ג'יימס קמרון. על בסיסה של אסתטיקה זו יצרו כריסטופר נולן **בהאביר האפל** (The Dark Knight, 2008) והתחלה, האחים ואקובסקי **במטרקס**, מייקל ביי **ברובוטריקים** (Transformers, 2007) ורונלד אמריך ב-2012 - אופנים חדשים של ספקטקל וחוויות אסתטיות חדשניות (90). אייסקס מתייחס אמנם ל**האביר האפל** ולא ל**באטמן מתחיל**, אך אני חושב שהמרחק ביניהם אינו כה גדול, ואף מאפשר דיון משותף בשניהם כמקשה אחת. אייסקס מדבר כאן על קולנוע של אטרקציות, כאשר האטרקציה היא בראש ובראשונה ספקטקולרית ויזואלית.

קולנוע של אטרקציות הוא מושג שטבע תום גאנינג (Gunning), שחקר את הקולנוע מימיו הראשונים והוא מבדיל בין שני סוגים של קולנוע: קולנוע של אטרקציות מול קולנוע נרטיבי. קולנוע של אטרקציות איננו משולל נרטיב, וקולנוע של נרטיב אינו בהכרח משולל אטרקציה. ההבדל הוא בפנייה לצופה: קולנוע של אטרקציות מבקש בראש ובראשונה להדהים ולהמם את הצופה. קולנוע נרטיבי מבקש מהצופה להתרכז ולעקוב אחר הדרמה (70-63). אם בממנטו טענתי שמוקד המשיכה (גם לפי השיח) הוא הנרטיב, בסרטי באטמן מסתמן מוקד משיכה אחר. כפי שניסיתי לשייך את ממנטו למגמה הוליוודית בולטת של העשורים האחרונים, אנסה לעשות זאת גם עם באטמן מתחיל. ארחיב את ההגדרה של גאנינג לקולנוע של אטרקציות ואנסה לקרב אותה לימינו.

תומאס שץ (Schatz) כותב בתחילת שנות ה-90, שהסרטים הופכים קינטיים, קצביים, מסתמכים יותר ויותר על אפקטים מיוחדים, פנטסטיים יותר ויותר וגם קהל היעד הופך

צעיר יותר ויותר (8). ג'ף קינג (King), שקורא לתופעה ספקטקל ויזואלי, טוען כי מקובל לחשוב שזו הנטייה הדומיננטית של שובר הקופות המודרני. מדובר בהעברת הפוקוס מההתפתחות הנרטיבית אל יצירת התפעלות מהעושר החושי של החוויה האודיו ויזואלית (179). ניקולס רומבס (Rombes) משתמש במונח *film High Concept*, שטבע ג'סטין וויאט (Wyatt), וכותב שהמדובר בקולנוע הבנוי על טכנולוגיות של תמונה ולא על טכנולוגיות של סיפור. מבנה זה פותח אופציות חדשות, גם כאשר סיפורים ישנים הופכים גנריים, נוסחתיים ושמרנים (148). גם אייסקס משתמש באותו מונח (*High Concept Film*) וטוען, שהמדובר בסרטים השואפים לקדם באופן אקספוננציאלי את הספקטקל הטכנולוגי, ובו בזמן להגדיל אקספוננציאלי את ההכנסות בקופות (93). רוברט סיקלס (Sickels) משתמש במונח *Tent Pole Film*, כדי להגדיר סרטים העומדים במרכז התוכנית הכלכלית של אולפן מסוים למספר שנים ויכולים להנפיק המשכים, מתקנים בפארקי שעשועים וסחורה אחרת (79). לדבריו, רוב הסרטים האלה מבוססים על קניין קיים, כלומר טקסט, צעצוע או אייקון שמספר גדול של אנשים מכיר. הטרנד שהתחיל עם **מלתעות ומלחמת הכוכבים** הפך לדומיננטי כיום (79-80).

סדרת באטמן של כריסטופר נולן היא חלק מתופעת *Tent Pole Films* שעליה מדבר סיקלס, ובין 2005 ל-2012 הופקו שלושה סרטים בסדרה זו, שהכניסו מעל למיליארד דולר מסביב לעולם רק בקופות. הסרטים שהופקו באולפני האחים וורנר, מהאולפנים הגדולים בהוליווד, מתפארים בתקציבי ענק שמוצאים ביטוי בספקטקל ויזואלי רב-רושם על המסך. בספקטקל כזה בולטים תפאורות ענק, פעלולים רבים ומורכבים, סצנות אקשן, מרדפים קצביים, שימוש בלוקיישנים רבים מסביב לעולם (בעיקר **בבטמן מתחיל**) וכוכבים גדולים (יש המחשיבים זאת למרכיב של ספקטקל ויזואלי). **באביר האפל** אף השתמשו לראשונה במצלמות איימקס בצילום ארבע מסצנות האקשן העיקריות של הסרט, וזאת בניסיון לקדם את הספקטקל הוויזואלי ואת הטכנולוגיה ולהגביה את הסף.

אנדרו דארלי (Darley) כותב, שהוחלפה התפיסה ששלטה בהוליווד הקלאסית, שלפיה סרט שווה נרטיב. האפקטים הפכו למאפיין הדומיננטי של סרטים אלה. אמנם הסרטים האלה עדיין נרטיביים בבסיסם, אך הסיפור כבר אינו הסיבה ללכת לראותם (106). סרטי באטמן של נולן מאתגרים במידה מסוימת את הסברה הזו, וניתן לראות שהתקיים סביבם שיח העוסק בפסיכולוגיה עמוקה יותר של הדמויות ועלילה בוגרת ומעניינת, אך זאת לדעתי בעיקר בהשוואה לסרטי באטמן הקודמים **באטמן לנצח** (*Batman Forever*),

1995) ובאטמן ורובין (Batman & Robin, 1997). הסרטים הללו התאפיינו במעין אינפנטיליות, ולכן זוהי משימה פשוטה למדי לאתגר אותם מחדש. כמו כן יש לזכור, שכמקובל ב-Tent Pole Films הסדרה של נולאן מבוססת על קניין קיים מוכר, שכבר היווה בעבר בסיס לארבעה סרטים, רובם מצליחים מאוד, וכן לסדרות מצוירות ולספרי קומיקס, והדמויות וחלק מצירי העלילה מוכרים. בהשוואה לסרטיו הקודמים של נולן ולסרטים שעשה בין סרטי באטמן השונים (היוקרה והתחלה שעליהם ארחיב בהמשך), סדרת באטמן מתגלה כחסרת מקוריות ומורכבות נרטיבית, וככל שזה נוגע להגדרתו של באקלנד שבה עסקנו קודם לכן, אין כאן אף אלמנט נרטיבי. זאת בניגוד לכל אחד מסרטיו האחרים של נולן, העשירים בהם.

החוקר מייק לאסאל (LaSalle), המתרכזו בפן הוויזואלי של הסרט, כותב שאמנם קל לקבל את האפקטים הוויזואליים כמובנים מאליהם, אך הם בכל זאת ברמה גבוהה ואלמנט הפעולה מושך מאוד את הצופים. הוא מוסיף, שלצד כל זה קיים ממד רגשי מסוים התורם לסרט. על הנרטיב אין לו מה להוסיף מלבד ציון השימוש במספר פלשבקים. מייקל אטקינסון (Atkinson) כותב, שבתוך המסגרת הנתונה יש גבול גם למה שגולן יכול לעשות, ושהסרט עדיין משתייך לאסכולה ישנה של סרטי גיבורי-העל, העלילה סבוכה (לא בהקשר החיובי) הדמויות אינן יכולות להפגין יותר מרגש אחד לסצנה, והאקשן הדיגיטלי הוא עירוב בלתי פוסק של מרדפים וקרבות אחד על אחד.

אבקש, אם כך, לטעון כי סרטי באטמן וממנטו מהווים מעין אפוזיציות, הן מבחינה ויזואלית והן מבחינה נרטיבית. אמנם סרטי באטמן משתייכים לתרבות ההוליוודית הפופולרית, המפיקה סרטים בעלי אוריינטציה ברורה לעשיית רווחים ושבירת קופות, הפונים לקהל רחב ושמרנים מבחינת מבנה הסיפור והנרטיב, אך הם נוטים לחדשנות מבחינת הספקטקל הוויזואלי הטכנולוגי. ממנטו, לעומת זאת, משתייך למגמה הנמצאת לרוב במקום שולי יותר, בתעשייה העצמאית בהוליווד, היכן שניתנת חשיבות רבה יותר לחדשנות נרטיבית ולנטיילת סיכונים. אולם הסרטים היותר שוליים הללו אינם מכילים אלמנטים ויזואליים המהווים מקור משיכה לקהל רחב, ואינם עוסקים בפיתוח טכנולוגיות חדשות אם מסיבות כלכליות ואם מחוסר עניין. נולן מראה שליטה בבנייה מורכבת של נרטיב מצד אחד וביצירת שובר קופות ספקטקולרי ואף חלוצי מצד שני, אך מתברר ששליטה בשתי הנישות הללו לא סיפקה אותו, והוא המשיך וסלל לעצמו את הדרך שהביאה לכדי עימות מרתק בין השתיים.

## חלק ב: "היוקרה"

היוקרה, סרטו של נולן מ-2006, אינו משתבץ בקלות במסגרות שהצגתי בחלק הקודם. אין בכך כדי לומר שהוא אינו מורכב נרטיבית או חסר בספקטקל ויזואלי, אלא שכפי שאטען מדובר בניסיון ראשון של נולן לעמת את המגמות ההוליוודיות, שבהן התנסה בממנטו ובאטמן מתחיל. התוצאה היא אמנם פשרה מסוימת, אך עם זאת נוצר מצע לדיון רפלקסיבי ומטא קולנועי ייחודי במערכת היחסים של הנרטיב מול הספקטקל הטכנולוגי, כאשר נולן רותם לעזרתו את האסתטיקה והאידיאולוגיה המאפיינות את ז'אנר הסטימפאנק, והמתגלות כרלוונטיות מאוד לדיון מסוג זה.

את הסטימפאנק (Steampunk) ניתן להגדיר כאסתטיקה מולטי מדיומאלית, שהחלה להתגבש בסוף שנות ה-80, והמציגה כעולם בדיוני את הימים המוקדמים של התקופה הויקטוריאנית, כאשר קיטור היה הכוח המניע של המכונות של (Rebecca Onion 138). נקודת המוצא של הז'אנר היא של סופרי סוף המאה ה-19, כגון ז'ול ורן והג. וולס, סופרים שהמדע בספריהם בלתי אפשרי מנקודת מבט מודרנית (Cohen 163). הז'אנר מכיל בעיקר טקסטים העוסקים במד"ב ומתרחשים במאה ה-19 - כמעט תמיד בלונדון - כאשר הטכנולוגיות המניעות את הטקסטים הן גרסאות פנטסטיות של מכשירים הקיימים בתקופה הויקטוריאנית (Cohen 159). הז'אנר אמנם חדש יחסית, אך כבר מגובש דיו כדי לאפשר התייחסות לאידיאולוגיה משותפת ההולכת ומתפתחת.

נועם כהן כותב, שהמטרה של פרויקט הסטימפאנק היא מחאה נגד הקבלה של התרבות המודרנית את הרעיונות המרכזיים של הטכנולוגיה - אופטימליות, פרקטיות, יעילות, ייצור המוני וקומודיפיקציה - רעיונות שהסטימפאנק מאמין, שהן גזלו מהתרבות את המטרות האמיתיות של המכונה: יופי, אמנותיות, חן, דמיון (170). מבחינה אסתטית, כותבת אוניון (Onion), הסטימפאנק רואה את הטכנולוגיה המודרנית כבלתי חדירה בצורה פוגענית לאדם הפשוט, והוא מבקש לחזור לתקופה שבה המכונות היו נגישות לאדם (145).

אנסה להראות שהרעיונות הללו - מציאת המטרות האמנותיות של הטכנולוגיה תוך כדי שקיפות מלאה של דרך הפעולה, חשיפה של המנגנון והפיכתו נגיש ואנושי - מרכזיים להיוקרה ולדיון במערכת היחסים בין הטכנולוגיה (הקשורה כאן בספקטקל) לנרטיב. הסרט מציב במרכזו יריבות בין שני קוסמים בני התקופה הויקטוריאנית, אלפרד בורדן

ורוברט אנג'יר. בנרטיב מורכב ולא ליניארי הסרט פורש את סיפור היריבות בין השניים, כאשר מרכז הכובד של הסרט סובב להטוט הנקרא The Transported Man. בלהטוט זה, שמפתח בורדן, הוא מצליח לעבור מול עיני הצופים מארון אחד לארון אחר המרוחק ממנו מספר מטרים, בזמן בלתי אפשרי. אנג'יר, יריבו, הופך אובססיבי לפיצוח הדרך שבה מבצע בורדן את הלהטוט, אובססיה שמובילה אותו לאמריקה ולמדען ניקולא טסלה. זה האחרון מפתח עבורו מכונה, שלטענתו אנג'יר יוכל באמצעותה לשחזר את הטריק של בורדן. הקוסמים מעלים בסופו של דבר שתי גרסאות לאותו להטוט, כל אחד בדרכו שלו, כאשר כל קוסם עדיין להוט לפצח את סודו של האחר. סודו של בורדן נעוץ בכך שהוא חי חיים של הקרבה, והטריק שלו קשור לתאומים זהים. סודו של אנג'יר הוא טכנולוגי: המכונה אינה מעבירה אותו ממקום למקום אלא משכפלת אותו, מה שמאלץ אותו לרצוח לאחר כל שכפול גרסה של עצמו.

המשיכה של אנג'יר לטכנולוגיה וההזדהות עמה קיימת לכל אורך המסע שעורכת הדמות. בתחילה אנו צופים בו בעת שהוא מתעסק עם מגנונים פשוטים, כמו מנעול מתוחכם, לאחר מכן עם מכשירים מסובכים יותר - כמו המכשיר שהוא עוטה על גופו כדי להעלים ציפור במהלך מופע קסמים. עם המכשיר הזה ההזדהות של אנג'יר עם הטכנולוגיה עולה שלב, והמכשיר הופך מבחינה ויזואלית לחלק מגופו של אנג'יר. בניתוח יצירות מז'אנר הסטימפאנק, כותבת סטפניה פורליני (Forlini) שההקבלה בין חלקי מכונה ובני אדם בז'אנר זה בולטת ומרשימה (78). רעיון מרכזי בסטימפאנק הוא לבצע שיח אישי עם המכונה, לפתוח אותה, לבנות אותה מחדש ולאכלס אותה כדי להגיע לרמה גבוהה יותר של הבנה את החומר וההנאה שבו (Onion 144-145). אנג'יר מייצר את עצמו מחדש באמצעות המכונה, ממציא עצמו מחדש כל ערב על ידי שכפולו, ועם זאת הוא הופך את עצמו תוך כדי התהליך לפסולת, שהולכת ומצטברת במרתף התיאטרון. אנג'יר המקורי כבר מזמן לא נמצא, הוא הומצא מחדש עשרות פעמים באמצעות הטכנולוגיה, וגורלו קשור קשר הדוק עם מכונה.

ההזדהות של אנג'יר עם הטכנולוגיה והאידיאולוגיה של הסטימפאנק נראית כמעט מושלמת, אך לסרט יש צד שני, המגולם בדמותו של בורדן, שלה משקל שווה בנרטיב של הסרט. דמותו מהווה לפחות מחצית מהסרט, ולכן גם אם לא נבחין בקלות כיצד היא משתלבת בז'אנר הסטימפאנק, לא נוכל בלעדיה להבין את הדיון הרחב שמציע הסטימפאנק ובעקבותיו נולאן. טוד מקגואן (McGowan) טוען, ששני הקוסמים מייצגים אפוזיציות



לא רק של הקוסם אלא של האמן בכלל, כאשר הכישרון של בורדן מתבטא ביצירת האשליה באמצעות הקרבה ועבודה קשה, ואילו זה של אנג'יר נובע מכישרון תיאטרלי, המקנה לו את הידע איך למכור את החבילה לקהל (3).

אן היילמאן (Heilman), הדנה אף היא בנושא, מוסיפה שבעוד שבורדן מייצג את המחנה של הקוסמים הויקטוריאניים המתמחים ב-Sleight of Hand, אנג'יר מייצג את הקוסמים המסתמכים על מכונות. בורדן מאשים את אנג'יר בחוסר הבנה של הטכניקה שמאחורי הקסם ושל העובדה שהפלא אינו טמון בסוד הטכני, אלא בכישרון של הקוסם. לעומת זאת, מרכז הכובד של המופע של אנג'יר נשען על טכנולוגיה ועל הכסף הרב שהוא השקיע בה (20). מקגואן טוען שבורדן רואה בדגש ששם אנג'יר על הספקטקל הוויזואלי - בגידה באמנות וסירוב לקבל את ההקרבה שהאמנות דורשת. אנג'יר, טוען בורדן, רוצה להשיג את הספקטקל בלי לשלם את המחיר (3-4). האופוזיציות האלה (בורדן מול אנג'יר) מקבלות בידי של נולן ממד מטא-קולנועי ומצע רחב לדיון במקומה של הטכנולוגיה בקולנוע. הסרט אינו מקבל כמובן מאליו את מקום הטכנולוגיה באמנות בכלל ובקולנוע בפרט, ומעלה דיון מרתק סביב שאלה זו, שהיא גם מרכזית בז'אנר הסטימפאנק.

כהן כותב, שתרבות הסטימפאנק מתנגדת לערכים הטכנולוגיים, שהפכו את המכונות לאנונימיות ולא-אמנותיות, וזאת על ידי הסתרת המנגנונים הפנימיים שלהם היוצרת ניכור בין האינדיבידואל לבין המכשירים המתווכים את חוויית עולמו. כהן מקביל זאת למדיום הרומן וטוען, שהסטימפאנק רומז שגם הרומן עבר תהליך של צמצום וניכור. במקרה של זה האחרון הדבר קרה, משום שעברנו להוקיר את השקיפות המאפיינת את הרומן הריאליסטי, שאינו מפנה את תשומת לב למדיום, לצורה או לעובדת היותו בדיוני. הסטימפאנק מציע שניתן להחיות את הרומן על ידי החייאה של אסטרטגיות מטא-בדיוניות, שהיו מרכיבים הכרחיים של הצורה בתחילת דרכה, אך עם הזמן היא איבדה אותם (185). נולן נוטל את האידיאלוגיה המטא-בדיונית הזו של הסטימפאנק, ומיישם אותה במדיום הקולנועי.

נולן מבצע את המהלך שלעיל באמצעות מיזוג של מספר שלבים, וזאת בעזרת הצגת האנלוגיה הקיימת בין אמנות הקסם לאמנות הקולנוע. בשלב הראשון והבולט יותר הוא חושף את מלאכת הבנייה של האשליה הנרטיבית המורכבת המשותפת לקסם ולסרט. בשלב השני הוא מציב את הטכנולוגיה והספקטקל הוויזואלי במעין עימות מול הנרטיב,

ושואל מה מקומם בתוכו. הסרט היוקרה, כותבת היילמן, מציע הזמנה מפורשת למחשבה על אופן בנייתו, אך בו בזמן מצליח להערים עלינו, בדיוק כמו הלהטוטנים הוויקטוריאניים שנהגו להציג את כל האביזרים שלהם על הבמה. באמצעות מבנה מוקפד - התחלה עם רמזים מבלבלים וטוויסט מפתיע באמצע הנרטיב המכין לקראת קליימקס חושפני - המטא-נרטיב של הסרט משתמש באותן טכניקות ביצוע, שאפיינו מופעי קסמים ויקטוריאניים. הסרט נבדל ממופע בימתי בכך שהוא מקנה לנו את התובנה כיצד האשליה נוצרת, אם רק נתבונן בה מספיק מקרוב (39).

הסרט נפתח ונסגר עם הצגה מפורטת של שלבי בניית האשליה, המקבילים לשלבים שבתוך הנרטיב התסריטאי: The Pledge אחריו The Turn, ובסוף The Prestige. ההצגה של האלמנטים האלה בתחילת הסרט עדיין לא מונעת ממנו מלהערים עלינו ולהפתיע אותנו בסופו. החזרה על שלושת האלמנטים הללו בסוף הסרט בד בבד עם חשיפת הסודות הגדולים (התאום של בורדן, השכפולים של אנג'יר), עלולה להחזיר אותנו לתחילת הסרט ולגרות אותנו לגלות את ההקבלה בין הלהטוט הבימתי לבין הלהטוט הנרטיבי שחזינו בו בשעתיים שחלפו ולבחון כיצד נבנה.

ניתן להרחיב ולנתח שלב אחר שלב את הלהטוט הנרטיבי של נולד ולהקבילו למופע הקסמים, אך ענייני כאן הוא אחר. אחרי שהבנו שהאשליה הקולנועית מקבילה במישורים רבים למעשה קסמים, ניתן להקביל את הקוסם לבמאי הקולנוע ולהציג את האופוזיציות של בורדן ואנג'יר כשתי אסכולות קולנועיות, ספק מנוגדות ספק משלימות. את בורדן ניתן להקביל לאמן הנרטיב; הוא מבין שתכנון הקסם כרוך בעבודה קשה ובהקרבה. אם נחזור להגדרה של באקלנד לנרטיב מורכב, נראה שאלמנטים רבים ממנה קיימים באופן שבו בורדן נאלץ לחיות על מנת לאפשר את הלהטוט שלו: הרבה מאוד פערי מידע, הטעיות, פיצול אישיות, חוסר זיכרון (הנובע מן העובדה שמדובר בשני אחים שמחליפים תפקידים לאורך כל חייהם), מספר בלתי אמין או מת בלי ידיעתו או ידיעתנו (במקרה של בורדן הוא חי בלי לגלות זאת לקהל - לפחות בלהטוט האחרון שלו בסוף הסרט). לפי אנג'יר, בורדן חסר יכולות הצגה ואינו מבין את הריגוש, שחווה הצופה המתבונן. אנג'יר, לעומת זאת, הוא אמן הספקטקל הוויזואלי, הוא מאמין שמאחורי הקסם צריך להסתתר טריק מכני במקום עבודת תכנון קשה. הסרט מציג אותו כאמן ויזואלי (טכנולוגי), שמתמחה בריגוש הקהל וביצירת מופע מרהיב לעין. יש לחזור ולציין שהוא עושה זאת באמצעות השקעה כלכלית גדולה.

מקגואן כותב שהסרט מסרב נחרצות לצדד בצד מסוים בעימות. הפתרון אינו טמון בפשרה, אלא במשימת חשיבה קשה המוטלת על שני הצדדים גם יחד (9). ברמה הדיאגטית הקוסמים בוחרים לשמור על היריבות במקום לשתף פעולה, העימות אינו נפתר והוא מסתיים בטרגדיה כפולה, אך ברמת הלהטוטנות הקולנועית נולך עומד במשימה הקשה. אין בסרט פשרה בין נרטיב לטכנולוגיה, אלא שילוב בין הנרטיב לספקטקל ויזואלי. מצד אחד הנרטיב מקבל את מרכז הבמה והלהטוטנות הנרטיבית עומדת במרכז הסרט כפי שהצגתי, אך מצד שני הסרט פועל גם כספקטקל מרהיב לעין: השחזור של לונדון הויקטוריאנית, הקומפוזיציות והמיזנסצנות המורכבות והצילום המרשים גם טכנית וגם אמנותית. בנוסף, ניתן להבחין בעבודת CGI לא מעטה. ואם אין די בדעתי הסובייקטיבית, אפשר לציין ששתי המועמדויות היחידות של הסרט לאוסקר היו עבור עיצוב אמנותי וצילום.

בסופו של דבר אנו מקבלים סיפור על הקרבה הקשורה בתכנון וביצירת נרטיב (בורדן), כאשר סיפור זה נשען במידה מסוימת על ספקטקל ויזואלי (ההכפלה של כריסטיאן בייל לתאומים זהים, למשל). יחד עם זאת, אנו מקבלים סיפור על הקרבה הקשורה בבניית ספקטקל טכנולוגי מרגש לקהל (אנג'יר), סיפור הנשען על נרטיב מורכב ומסועף. בנוסף, אם נזכור את האידאולוגיה המטא-בדיונית של הסטימפאנק, נראה שהנרטיב עצמו משול למכונה המורכבת מחלקים רבים ומחוברת ביד אמן, מכונה שתפקיד הסטימפאנק לחשוף לעיני כול. כלומר, ההפרדה בין נרטיב למנגנון המכני מטשטשת: מצד אחד הנרטיב הוא כמו מנגנון מכני, מצד שני מנגנון מכני מסוג אחר משמש ליצירת ספקטקל, שיאפשר את פעולת המנגנון הראשון בצורה מרגשת ומלהיבה לקהל. אם קיים ערבוב כלשהו בין הנרטיב לספקטקל גם אצלי בדיון, זה לא בכדי.

## חלק ג': התחלה

אני טוען שהסרט התחלה מהווה פריצת דרך בפילמוגרפיה של נולך בפרט ויתכן שבהוליווד בכלל. שלא כמו בהיוקרה שהיה תוצר של פשרה כלשהי, כאן נולך אינו בוחל באמצעים, ולאחר שהביע את עמדותיו לגבי מערכת היחסים בין הספקטקל הטכנולוגי לנרטיב המורכב הוא מיישם אותה בהתחלה במלוא העוצמה. בנייתו את התחלה אשאל, אם הסרט הוא אכן חלוצי בביצוע השילוב שלעיל, כיצד הוא עושה זאת ובמה הוא נבדל מסרטים קודמים שניסו לעשות זאת לפניו.

ברוס אייסקס (Issacs) המחפש במאמרו את ההתפתחויות האחרונות בספקטקל הוויזואלי על מסך הקולנוע, מציין את התחלה כהתפתחות כזו וכותב, שהצופים בסרט נדהמים מרגעי הספקטקל הוויזואליים. כדוגמה לכך הוא מציין את הסצנה שבה פאריז מתקפלת לתוך עצמה. (95). אי אפשר שלא להתפעל מההישג הוויזואלי שמוצג לנו לכל אורכו של הסרט. החלום שבו מתרחש רוב הסרט מאפשר לנון אופציות אדירות למניפולציות דיגטליות של המרחב, המושכות אליהן תשומת לב רבה. הסרט מתקצב ב-160 מיליון דולר, וניתן להניח שהאולפנים מצפים לקבל את כספם חזרה וממתגים את הסרט כשובר קופות. בכך הסרט דומה לסדרת סרטי באטמן של נולן, אך בהבדל אחד מהותי: הוא אינו מתבסס על קניין קיים. כבר נאמר במאמר זה, שסרטים הממותגים כשוברי קופות נוטים להתבסס על קניין קיים, על דמויות מוכרות או לפחות על סכמות עלילתיות שכבר הוכיחו את עצמן. התחלה רחוק מהגדרה כזו. לא זו בלבד שאינו מבוסס על קניין קיים, אי אפשר לשבץ אותו בקלות באף ז'אנר הוליוודי מוכר, והוא מכיל סכמות עלילתיות מקוריות ומאתגרות. מובן שאם נתאמץ לחפש נמצא השפעות מסרטי או ספרי מד"ב שונים כמו גם שילובים של אלמנטים מז'אנרים שונים, אך ביחס לתוצרת שהוליווד נוטה להפיק ניתן להגדיר את התחלה כסרט מקורי (בשתי הסתייגויות: ניתן למכור אותו, וכך גם היה, תחת הכותרת "מהבמאי של באטמן מתחיל והאביר האפל", וגם כוכביו ובראשם לאונרדו די קפריו מהווים מוקד משיכה).

אם נבחן את ההגדרה של באקלנד לסרט פאזל נגלה, שהתחלה הוא אחד הסרטים המכילים את המספר הגדול ביותר של אלמנטים נרטיביים שונים, שבאקלנד מציג כמאפיינים את המורכבות הנרטיבית: הסרט אינו ליניארי, הוא מציג מציאות של חלום בעלת זמן ומרחב לא אחידים, הוא מטשטש את הגבול בין רמות מציאות שונות, הוא מלא בפערים, הטעיות, מבני מבוך, ריבוי משמעויות ודמויות בעלות בעיות זהות או ליקוי באמינותן כמספרות. ניתוח הנרטיב של התחלה יגלה לנו, שמדובר באחד הנרטיבים המורכבים והמסופעים ביותר שנכתבו בהוליווד כחלק מתופעת סרטי הפאזל. וויליאם אנסלמי (Anselmi) ושינה ווילסון (Wilson) כותבים במאמרם על התחלה, שנולן מציג לנו באמצעות הנרטיב והצורה את ביקורתו על הרדיקליות של עבודת הקולנוע, שמעדיפה את הפלא הטכנולוגי על פני פיתוח מקורי של נרטיבים מורכבים.

המגמות הקולנועיות השונות שבהן התנסה נולן בממנטו ובסרטי באטמן מגיעות לידי סינתזה, והדיון הרפלקסיבי שהחל מתגבש בהיזקרה מקבל כאן תשובה. וויליאם ווילסון

כותבים, שהתחלה הוא בראש ובראשונה סרט שחושף בפני הצופה את תהליך היצירה הקולנועית. אם ביוקרה עסקנו באנלוגיה בין קסם לקולנוע, כאן אנו עוסקים באנלוגיה המוכרת בין חלום לקולנוע. כמו ביוקרה גם כאן ניתן לקשור את הדמויות השונות העוסקות בבניית עולם החלום לעוסקים בבניית העולם הקולנועית. האדריכל כמעצב החלום למעשה מעצב את הספקטקל שאנו חווים על המסך, והדמויות שמתכננות את המעבר בין שכבות החלום השונות בסרט, למעשה מעצבות את הנרטיב המורכב שלפנינו. ההבדל המהותי בין התחלה לביוקרה הוא שכאן אנו לא עוסקים יותר בקונפליקט, אין כלל מתח בין עיצוב התמונה לבין עיצוב הנרטיב, והדמויות העוסקות במלאכה משתפות פעולה באופן מלא.

כיצד משלב נולד בין הספקטקל הוויזואלי, נחלתו של שובר הקופות, ובין הנרטיב המורכב הנוטה להתקיים בשולי התעשייה ולא תאגר קהל מצומצם בהרבה? השילוב הזה הוא כמעט חד פעמי בתעשייה ההוליוודית, והסתירה נמצאת כבר בהגדרה. שובר קופות דורש קהל רחב, ולכן, כפי שג'ף קינג כותב, העלילה תפנה למכנה משותף נמוך (179), בעוד שסרטי פאזל יחפשו את הקהל המצומצם, שאוהב להתמודד עם חידושים ואתגרים נרטיביים. בחלקו האחרון של המאמר אנסה לבחון באילו דרכים נולד ממש שילוב כזה, למעשה הפתרונות לקונפליקט שהצגתי כמעצב את הפילמוגרפיה שלו עד לנקודה זו.

בסרט התחלה ניתן לראות יצירת זיקה חזקה בין האלמנטים הוויזואליים לאלמנטים הנרטיביים שלו. הסרט משלב, לטענתי, מערך ויזואלי מורכב (מושג חדש שעליו ארחיב בהמשך) לצד הנרטיב המורכב (שכבר הגדרנו) ומנסה ליצור ספקטקל נרטיבי (מושג חדש נוסף שאגדיר בהמשך) לצד הספקטקל הוויזואלי (שכבר הוגדר). אנסה להדגים כיצד נולד עושה זאת.

מורכבות ויזואלית בקולנוע אינה נושא שנדון רבות במחקר. בכל זאת אבקש להבליט שני אלמנטים בהתחלה, שלדעתי יכולים לענות על הגדרה כזו. אדגיש, שבמורכבות ויזואלית אינני מתכוון לדימויים וקודים ויזואליים קשים לפענוח, כפי שניתן למשל למצוא באינלנד אמפייר. הכוונה היא למעין ביטוי ויזואלי לנרטיב של סרטי המורכבות. אנסה להדגים: ברוס אייסקס כותב, שההתפעלות מהספקטקל הוויזואלי בהתחלה נובעת ממערך ויזואלי המזכיר את ציוריו של אשר (93). ציורים אלה הם מקור המייצר פרדוקסים ויזואליים ומערכים המאתגרים את הצופה, ונולד מושפע מהם בסרט במפורש.

מלבד שחזור של ציור המדרגות המפורסם של אשר ואזכור מילולי לדמותו של הצייר באחת הסצנות, ניתן גם לזהות סצנות רבות שמזכירות את החללים והמרחבים המאפיינים את אשר. אייסקס נותן שוב את הדוגמה של העיר פאריז המתקפלת לתוך עצמה, ואני רוצה להוסיף כדוגמה את סצנת המאבק במסדרון של המלון, המתחולל ללא כוח משיכה תוך ערבוב מוחלט של המושגים למטה, למעלה, ימינה ושמאלה. כפי שהנרטיב מכיל פרדוקסים, חוסר יציבות, כיוונים מתהפכים, לולאות וכד' - כך גם מכיל המרחב הוויזואלי, שאני קורא לו מורכב.

אלמנט שני של מורכבות ויזואלית שאני מוצא בהתחלה, נלקח ממאמרו של איירה ליבינגסטון (Livingstone). ליבינגסטון כותב כי מורכבות ויזואלית יכולה להיות מיוחסת תמונות רבות נעות ומשתנות כמו בווידאו קליפים. התביעה הכי טובה למורכבות במצב כזה היא כנראה הג'אגלינג והקיבוץ הקוגניטיבי והפרספטואלי הבלתי פוסק שהמטר של התמונות דורש מהצופה (248). אלמנט זה מקבל ביטוי בולט בהתחלה. ברגעי השיא הארוכים שלו הסרט מתרחש בלא פחות מחמישה מרחבי חלום שונים, כאשר רוב הדמויות מאכלסות סימולטנית את רוב המרחבים, כלומר, לכל דמות יש בין 3 ל-5 גרסאות שונות במרחבים השונים. המרחבים במשך השעה האחרונה של הסרט ערוכים במקביל, בצפיפות ההולכת וגוברת ככל שהסרט מתקדם לקראת סופו. אמנם לא מדובר ברצף תמונות מהיר כפי שניתן למצוא בדוגמאות קיצוניות לקליפים, אך לאורך דקות רבות קצב המעבר בין רמות החלום השונות הוא בין 3 ל-10 שניות, וההגדרה המתאימה לתיאור העובר על הצופה ברגעים אלה היא ג'אגלינג פרספוטאלי. לא נראה לי שהעובדה שהצופה מצליח לעקוב אחרי הרמות השונות יש בה כדי להפחית מהמורכבות, ויש לזקוף אותה לזכותו של נולן, שמסגל אותנו בהדרגה לאורך הסרט להתמודדות עם המורכבות הזו.

נולן גם עוסק ביצירת ספקטקל נרטיבי - מונח שאני מבקש להשאיל מתחום הטלוויזיה ובעיקר ממאמרו של ג'ייסון מיטל (Mittel). מיטל כותב שסדרות מורכבות נרטיבית מציעות אופן חדש של אטרקציה - אפקט נרטיבי מיוחד, כלומר, רגעים המפנים את תשומת ליבנו לדרך שבה נבנה הנרטיב, ומבקשים מאיתנו להתפעל מההישג של הכותבים. המטרה המרכזית של סרטי פאזל וסדרות מורכבות נרטיבית, הוא כותב, היא הרצון להשאיר את הצופה מרותק ומופתע מהסיפור באמצעות מניפולציות נרטיביות (35). אינני טוען שהתחלה הוא הסרט הראשון שמפנה את תשומת ליבו של הצופה למנגנון הנרטיבי המפואר, אך הוא ודאי אחד הבולטים שעשו זאת בשנים האחרונות. המנגנון

העלילתי המופעל כאן היה במרכז השיח סביב הסרט, והוא בולט בייחודו גם בין סרטי פאזל האחרים של השנים האחרונות. בנוסף אני רוצה להציע, שסרטים רבים המושכים את תשומת לבנו להישג של הכותבים, עושים זאת ברגעים מסוימים של הסרט, במקרים רבים בטוויסט בסופו של הסרט, למשל, או ברגעי השיא שלו. ואילו **התחלה** בונה את המנגנון העלילתי המשוכלל שלו לאורך כל הסרט, ומבקש מאיתנו להתפעל בכל פעם מצעד נוסף במבוך ההולך ומסתבך, עד כדי כך שנראה לנו הצופים שהוא מורכב מכדי שיהיה פתיר.

יצירת מורכבות ויזואלית לצד מורכבות נרטיבית מצד אחד וספקטקל נרטיבי לצד ספקטקל ויזואלי מצד שני - היא תופעה ייחודית ל**התחלה**, וכדאי להתעכב לרגע כדי להבין את המשמעות של זה. עסקתי מוקדם יותר בהגדרה של תום גאנינג לקולנוע של אטרקציות, שבה הוא מפריד בין קולנוע המבקש להמם ולהדהים ובין קולנוע שמבקש מאיתנו לעקוב מקרוב אחר הסיפור. **התחלה**, לדעתי, מרסק את הקטגוריות הללו. הספקטקל (הן הנרטיבי והן הוויזואלי) גורם לנו להתפעל ולהתפלא, ואילו המורכבות (הן הנרטיבית והן הוויזואלית) מספקת לנו אתגר קוגניטיבי שמבקש מאיתנו לעקוב מקרוב אחר המתרחש ולהישאר מרוכזים לאורך כל הסרט.

**התחלה** איננו הסרט הראשון המספק חוויה ויזואלית מרשימה לצד סיפור מורכב. החידוש הוא, לטעמי, בהוספת מורכבות ויזואלית וספקטקל נרטיבי לתרכובת, אך לא רק זאת. נולן הולך צעד נוסף קדימה ומשלב באותן סצנות גם ספקטקל וגם מידע נרטיבי חשוב. אם לשפוט לפי שוברי קופות רבים המשופעים בספקטקל, קיימת הפרדה כמעט גסה בין סצנות הספקטקל לסצנות המקדמות את הנרטיב. כדי להדגיש נקודה זו ארצה לערוך השוואה קצרה עם הסרט מטריקס, המזכיר מאוד את **התחלה** בניסיונו לשלב ספקטקל ויזואלי עם נרטיב מקורי ומורכב.

בשני הסרטים יש סצנה כמעט זהה: **במטריקס** ניאו ומורפיאוס הולכים ברחובות המעוצבים בתוך תוכנת המחשב, תוך הסברים אכספוזיציונליים של מורפיאוס לניאו אודות המטריקס. ב**התחלה** קוב לוקח את אדריאנה לסיור בחלום המעוצב כמו רחובות פאריז, ותוך כדי הליכה מעביר לה ולנו מידע אקספוזיציונאלי רב, על הדרך שבה מעצבים חלום וכיצד פועלים בתוכו. הסצנה **במטריקס** דלה מאוד בספקטקל, בוודאי בהשוואה לשאר הסרט, בעוד שהסצנה ב**התחלה** משלבת רגעי ספקטקל רבים ומרכזיים המתרחשים

מולנו תוך כדי העברת המידע. בנוסף, אם נחפש במטריקס סצנות מרכזיות נוספות שבהן מועבר מידע רב וחשוב, נגלה את הסצנה שבה ניאו ומורפיאוס נמצאים בחדר לבן לחלוטין ומנהלים שיחה ארוכה. בסרט ההמשך, **מטריקס רילודד** (**The Matrix: Reloaded**), בסצנה הנמשכת לא פחות מ-8 דקות, עומד ניאו מול האדריכל של המטריקס, ובסצנה סטטית כמעט ונטולת התפתחות ויזואלית מקבל אינפורמציה רבה, שגם לנו הצופים יש עניין רב בה. בהתחלה לא רק שהמידע החשוב מועבר לנו תוך כדי הצגה של ספקטקל ויזואלי על המסך, אלא רגעי השיא של הסרט הדורשים את מירב הקשב והריכוז של הצופה כדי לעשות סדר בעלילה (הקרובה לצאת משליטה בשל העומס הרב והסיבוך נרטיבי), הם מהרגעים העשירים ביותר בספקטקל, במרחבים מורכבים ובעריכה צולבת בלתי פוסקת ביניהם.

כריסטופר נולן מגיע אל התחלה אחרי פילמוגרפיה ארוכה של התנסות במגמות שונות ובצורות הסיפור השונות שהוליווד מאפשרת, וזאת תוך דיונים רפלקסיביים בקונפליקט ארוך השנים המתחולל בין הנרטיב והדימוי הוויזואלי. בהתחלה הוא מגיע עם פתרון חדש לקונפליקט, פתרון שאינו פשוט כלל. מלבד שילוב סימולטני של ספקטקל ויזואלי ומורכבות נרטיבית, הוא מבקש למוטט את הקטגוריות שהפרידו בין ההשפעות הקוגניטיביות של נרטיב מול הדימוי הוויזואלי. אם בעבר הסיפור אתגר אותנו כדי שנוכל להבינו ולעקוב אחריו ואילו הפן הוויזואלי הימם אותנו, הרי שאצל נולן גם התמונה מאתגרת וגם הסיפור מהמם (מורכבות ויזואלית וספקטל נרטיבי). יותר מכך, כל ההשפעות הקוגניטיביות האלה מתרחשות בו זמנית. אפשר היה לחשוב שיש בכך כדי להקשות על הצופה, אך אני רוצה להציע, שיתכן שדווקא כאן מתגלה החידוש: ייתכן שיש בכך כדי להקל על ספיגת כל האינפורמציה בו זמנית..

בחינה של הביקורות סביב התחלה מגלה נטייה של מבקרים רבים לטעון, שהספקטקל הוויזואלי מסיח את הדעת מן הנרטיב המורכב. לעומת זאת קיימת מגמה הפוכה בקרב מבקרים אחרים, הטוענים שהנרטיב התובעני מסיח את תשומת הלב מההישג הוויזואלי. אביא לדוגמה את דעתו של ברוס אייסקס, שאינו מצליח להחליט מה הסיח את דעתו ממה. הוא טוען, שבסרט התחלה דעתו הוסחה מהעובדה שמדובר בספקטקל ויזואלי - בגלל המורכבות הנרטיבית (93), ולעומת זאת הסצנה שבה פריז עוברת מניפולציות ויזואליות גרמה לו לזנוח את הנרטיב, כאשר עומת עם הוירטואוזיות של הספקטקל (95). אני רוצה להאמין, שמבלי משים אייסקס ומבקרים אחרים ספגו בו זמנית הן את הנרטיב והן את



הספקטקל, גם אם לא תמיד היו מודעים לכך, ויחד איתם אנחנו הצופים היינו חלק מחוויה חדשה, שייכתן שיהיה לה המשך שיאפשר לנו להעמיק את הדיון בנושא זה עוד יותר.

## ביבליוגרפיה

- Anselmi, William, Wilson, Shenna. "When We Dream, Do We Accumulate Capital?" **Bright Lights Magazine** 74. November 2011 <[http://www.brightlightsfilm.com/74/74inception\\_anselmiwilson.php](http://www.brightlightsfilm.com/74/74inception_anselmiwilson.php)>
- Atkinson, Michael. "Cape and Scowl". **Village Voice**. 7 Jun 2005 <<http://www.villagevoice.com/2005-06-07/film/cape-and-scowl/>>
- Bordwell, David. "Film Futures". **SubStance** 31.1 (2002): 88-104.
- Buckland, Warren. "Introduction: Puzzle Plots". **Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema**. Ed. Warren Buckland. Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2009. 1-13.
- Cohen, Noam. S. **Speculative Nostalgias: Metafiction, Science Fiction and the Putative Death of the Novel**. PhD diss. California: Stanford University, 2008.
- Darley, Andrew. **Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres**. NY: Routledge, 2000.
- Forlini, Stefania. "Technology and Morality: The Stuff of Steampunk". **Journal of Neo-Victorian Studies** 3.1 (2010): 72-98.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant- Garde". **Wide Angle** 8.3-4 (1986): 63-70.
- Heilman, Ann. "Doing It With Mirrors: Neo-Victorian Metatextual Magic in Affinity, The Prestige and The Illusionist". **Journal of Neo-Victorian Studies** 2.2 (2009): 18-26.
- Hoberman, J. "Persistence of Memory". **Village Voice**. 12 March 2001 [www.villagevoice.com/2001-03-13/film/persistence-of-memory](http://www.villagevoice.com/2001-03-13/film/persistence-of-memory)
- Howe, Desson. "Memento: You Won't Forget It". **Washington Post**. 30 March 2001

- <<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/mementohowe.htm>>
- Issacs, Bruce. "Art, Image and Spectacle in High Concept Cinema". **The Films of James Cameron: Critical Essays**. Ed. Matthew Wilhelm Kappell and Stephen Mcveigh. Jefferson: McFarland & Company 2011. 90-108.
- King, Geoff. "Narrative vs. Spectacle in the Contemporary Blockbuster". **New Hollywood Cinema: An Introduction**. London: I.B Tauris & Co., 2002. 178-223.
- Lasalle, Mick. "Batman". **San Francisco Chronicle**. 14 June 2005 <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/06/14/DDGQ4D73TK1.DTL>>
- Livingstone, Ira. "Complex Visuality: The Radical Middleground". **Emergence and Embodiment: New Essays in Second-Order System Theory**. Ed. Bruce Clarke and Mark B. N. Hansen. Durham: Duke University Press, 2009. 246-262.
- McGowan, Todd. "The Violence of Creation in The Prestige". **International Journal of Zizek Studies** 1.3 (2007): 1-28.
- Mittell, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". **The Velvet Light Trap** 58.1 (2006): 29-40.
- Onion, Rebecca. "Reclaiming the Machine: An introductory Look at Steampunk in Everyday Practice". **Journal of Neo-Victorian Studies** 1.1 (2008): 138-163.
- Rombes, Nicholas. **Cinema in the Digital Age**. London: Wallflower Publishing, 2009.
- Schatz, Thomas. "The New Hollywood". **Film Theory Goes to the Movies**. Ed. Jim Collins, Hilary Radner and Ava Collins Preacher. London: Routledge, 1993. 23.
- Scott, A.O. "Backward Reel the Grisly Memories". **The New York Times**. 16 March, 2001 <<http://www.nytimes.com/2001/03/16/arts/16MEME.html>>

- Sickels, Robert. **American Film in the Digital Age**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011.
  - Wyatt, Justin. **High Concept: Movies and Marketing in Hollywood**. Dallas: University of Texas Press, 1994.
  - Zimmermann, PR. "Digital Deployments". **Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream**. Ed. Chris Holmund and Justin Wyatt. NY: Routledge, 213-230.
- 

## פילמוגרפיה

- **2012**. Ronald Emmerich. USA, 2009.
- **Batman Begins**. Christopher Nolan. USA, 2005.
- **Batman & Robin**. Joel Schumacher. USA, 1997.
- **Batman Forever**. Joel Schumacher. USA, 1995.
- **Being John Malkovitz**. Spike Jones. USA, 1999.
- **The Dark Knight**. Christopher Nolan. USA, 2008.
- **Donnie Darko**. Richard Kelly. USA, 2001.
- **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**. Michel Gondry. USA, 2004.
- **Inception**. Christopher Nolan. USA, 2010.
- **Inland Empire**. David Lynch. USA, 2006.
- **Insomnia**. Christopher Nolan. USA, 2002.
- **The Matrix**. Andy and Lana Wachoeski. USA 1999.
- **The Matrix: Reloaded**. Andy and Lana Wachowski. USA, 2003.
- **Memento**. Christopher Noaln. USA, 2000.
- **The Prestige**. Christopher Nolan. USA, 2006.
- **Primer**. Shane Carruth. USA, 2004.
- **Sliding Doors**. Peter Howitt. UK, 1998.
- **Timecode**. Mike Figgis. USA, 2000.

## טכנופוביה טכנופילית: ייצוג הטכנולוגיה בגל החדש של סרטי קומיקס וגיבורי-על

ג'ני צייטלין

בעשור האחרון הציף את האקרנים בעולם גל של סרטים הנמנים עם תת-הז'אנר של סרטי מדע בדיוני/פנטזיה-גיבורי-על. על פי נתוני האתר [boxofficemojo](http://boxofficemojo.com), מאז שנת 1978, השנה שבה יצא הסרט הראשון בסדרת סרטי סופרמן Superman, Richard (Donner, 1978), יותר ממחצית הסרטים העוסקים בגיבורי על יצאו בשנות ה-2000. מדובר בסרטים המהווים אדפטציות לספרי קומיקס או המבוססים על דמויות וגיבורים מאותם ספרים. גיבורים אלה הם בעלי כוחות-על מיוחדים והם נלחמים ברשעים שונים. הגל החדש הזה התחיל עם הסרט הראשון בסדרת X-מן (X-Men, Bryan Singer, 2000) (Rauscher 23-24), ומאז לא עברה שנה שלא יצא בה לפחות סרט אחד על גיבורי-על ([boxofficemojo](http://boxofficemojo.com)).

אחד הנושאים המרכזיים החוזרים בסרטים אלו הוא העיסוק בטכנולוגיה. הנושא הזה מלווה את הקולנוע במשך כל שנות קיומו, ומופיע בסרטים רבים המשתייכים לז'אנר המדע הבדיוני. החברה המערבית רואה את הטכנולוגיה באור אמביוולנטי מאוד, וחידושים טכנולוגיים רבים מלווים לעתים קרובות בחשש. זה החל כבר במהפכה התעשייתית, אשר מחד גיסא הביאה איתה קידמה ויעילות, ומאידך גיסא גרמה לא מעט סבל, ניצול, עוני ומחלות למעמד הפרולטריון. על בניית מסילות הרכבת כתב המשורר האמריקאי אמרסון (Emerson), כי המסילה הנבנית מלווה אמנם בפחד, אך היא גם תהיה מקור לכוח אמריקני ויפוי בתום הבנייה (Emerson, qtd in Wilson 206). דבר דומה מתרחש גם בקולנוע. למרות השיהי האופטימי הסובב במקרים רבים פיתוחים טכנולוגיים ומדעיים, ישנם לא מעט סרטים המציגים את הטכנולוגיה כדבר שלילי, כאיום על קיום האנושות. בין שהיא מגיעה מהחלל החיצון ובין שהיא מעשה ידי אדם - היא מאיימת על האנושות ועל המשך קיומה, והשמדתה או הניצחון עליה מביאים תחושת הקלה הן לדמויות בסרט והן לצופים (Goldman, 288).

לפי גולדמן (Goldman), המנתח ייצוגים של טכנולוגיה בסרט *Goldman* האנרים, החששות המוצגים בקולנוע מתחלקים לשלושה סוגים עיקריים. הראשון הוא החשש שהדחף האנושי לידע וקידמה עובר את הגבול הרצוי והמועיל לאנושות, וגורם לתוצאות הרסניות לחברה ולחוקרים עצמם. החשש השני הוא מפני השליטה של הממסד בטכנולוגיה ובמדע, והשימוש בהם על מנת לקדם אינטרסים של כוח וכסף, לאו דווקא לטובת החברה והאנושות. החשש השלישי הוא מפני הנוק שגורמת הטכנולוגיה לאנושות בשל העדפת תנאי חיים נוחים יותר בהווה על חשבון מחשבה על העתיד (למשל, אסונות אקולוגיים הצפויים כתוצאה מהמצאות אנושיות בהווה) (Goldman 288-289).

אולם לדעתי בתקופה המיוחדת שבה אנו חיים, כאשר החידושים הטכנולוגיים נערכים זה על גבי זה, אפשר לעסוק בנושא זה מנקודת מבט שונה מזו, שעסקו בה מרבית הסרטים עד היום. היחסים בין האנושות והטכנולוגיה הופכים למורכבים יותר ויותר עם השנים, ומתפתחת ביניהם תלות הדדית, הניכרת גם בתעשייה ההוליוודית. הסרטים משתמשים יותר ויותר באפקטים מיוחדים, בפעלולים, בשינויים דיגיטליים וכו', והדבר מעמיד באור בעייתי את היחס השלילי והעוין לטכנולוגיה בקולנוע. נדרש אפוא פתרון לבעייתיות הזו.

במאמר אבקש לטעון, כי גל סרטי גיבורי העל החדשים, הנמצא בעיצומו בשנים האחרונות ואולי אף ילך ויתגבר, מציע פתרון לסתירה הזו. ביחס המורכב והאמביוולנטי כלפי הטכנולוגיה שמציגים סרטים אלו משתקפת אמנם החרדה ההוליוודית מפני הטכנולוגיה ומפני העשייה הדיגיטלית, שהיא ביטוייה העכשווי, אך חרדה זו נפתרת באמצעות "שילוב פעולה" בין האדם לטכנולוגיה. בהעמידים במרכז גיבורים הנשענים על טכנולוגיה או החיבים לה את כוחם, סרטים אלו מציעים להשתמש בטכנולוגיה, כדי לנצל את האפשרויות שהיא מציעה על מנת ליצור עולם טוב יותר. אמנם העולם אינו טוב יותר בתצורתו הטבעית, אך באמצעות שימוש נכון וחכם בטכנולוגיה ניתן לעשותו כזה.

## קצת על סרטי גיבורי-העל

סרטים ותוכניות טלוויזיה על גיבורי-על נעשו עוד בשנות ה-40, כמעט במקביל להופעתם של ספרי הקומיקס. במשך השנים נעשו לסיפורים אלה אדפטציות רבות הן לקולנוע והן לטלוויזיה, וזאת הן על ידי אנימציה והן בכיכובם של שחקנים אמיתיים, אולם רק

סרטים ספורים זכו לפופולריות והערכה בקרב מעריצי הקומיקס (Rauscher 22-23). לפי ראושר (Rauscher), לגל החדש של סרטי גיבורי העל יש שני מאפיינים, המבדילים אותו מהסרטים המבוססים על ספרי קומיקס שקדמו לו. האחד הוא השימוש הנרחב באפקטים דיגיטליים (CGI), המטשטש את הגבולות בין התמונה המצולמת לבין התמונה המעובדת במחשב. המאפיין השני הוא סגנונם האמנותי הייחודי של במאי הסרטים הללו, והעובדה שיצרו קווי עלילה דומים בסרטים, גם בסרטי ההמשך; בכך הם שומרים על עקביות סגנונית בין הסרטים (23-26).

סרטים על גיבורי על מאופיינים לרוב בעלילה פשוטה למדי, הדומה לעלילות בספרי הקומיקס. גיבור הסרט הוא גיבור העל, אשר לרוב מסתיר את זהותו האמתית, ומולו ניצב נבל רשע המערער את עולמו ועל הגיבור לנצח אותו כדי להחזיר את הסדר על כנו. הנבלים בסרטים אלו הם ברוב המקרים מדענים מטורפים, יצרני נשק וטכנולוגיות אחרות, או עשירים מושחתים אשר פועלים על מנת להשיג את מטרותיהם: לשלוט על העולם, לצבור כמה שיותר כסף וכוח וכן לנקום בגיבור או לחסל אותו (בקומבינציות שונות בין השלוש). לנבלים ברוב סרטי הגל החדש של גיבורי העל יש זיקה חזקה ביותר לטכנולוגיה, בעוד שבספרי הקומיקס שעליהם מבוססים סרטים אלו יש מגוון רחב של אויבים ונבלים, שלא כולם בעלי מאפיינים טכנולוגיים מובהקים - מחיזרים מעולמות אחרים ועד רוצחים פסיכופתיים ומאפיונרים מהעולם התחתון.

החיבור שעושים הסרטים בין הנבלים לטכנולוגיה מזכיר נושא שמופיע בסרטי הקולנוע כבר מימיו הראשונים, והוא החשש מפני הטכנולוגיה. חשש זה עולה לעתים קרובות בסרטים בז'אנר המדע הבדיוני, שאליו משתייכים גם סרטי הגל החדש של גיבורי העל כתת-ז'אנר. יחד עם זאת, סרטי המדע הבדיוני והפנטזיה משתמשים בדרך כלל הרבה יותר מסרטי הז'אנרים האחרים בטכנולוגיות האפקטים החדשניות, משום שהם זקוקים לאמצעים העדכניים ביותר על מנת ליצור עולמות עתידניים בצורה ריאליסטית. בנוסף לזאת, הם גם דוחפים קדימה את תעשיות האפקטים, הנדרשות בסרטים אלה ליצור את אותם עולמות עתידניים ומדומיינים (Abbott 89-90).

העיסוק בטכנולוגיה הוא אפוא נושא מרכזי בסרטים שבהם עוסק המאמר. אבחן כעת באיזה אופן סרטים אלה עוסקים בה, וכיצד היא מיוצגת בהם.

## הטכנולוגיה כאויב

לאור הזיקה החזקה לטכנולוגיה של הנבלים בסרטי הגל, ניתן לומר כי רבים מסרטים אלה מתייחסים לטכנולוגיה כאל אויב שיש להשמידו. לכן האויב בסרט, הנבל, מזוהה עם המדע ועם חידושים טכנולוגיים - הגובלין הירוק, ד"ר אוקטופוס, קולונל סטרייקר, ד"ר דום, ראש הידרה - הגולגולת האדומה ועוד<sup>2</sup>. אלה נבלים שהכוח שלהם נובע מאמצעים טכנולוגיים - חלק מהם ניכסו לעצמם כוחות מיוחדים באמצעות המצאות חדשניות, חלק קיבלו את כוחותיהם לאחר תאונה, וחלק מפתח טכנולוגיות נשקים חדשות.

המשותף לכל הנבלים הללו הוא מסירותם לרוע, להרס ולהשגת מטרתם. כל האמצעים כשרים לשם כך, וההרג, ההרס והחורבן שבדרך גורמים להם להנאה יתרה. הן לצופים והן לגיבור אין צל של ספק שמדובר ברשע שצריך לעצור אותו, לפני שימיט אסון על העולם. על מנת לעשות זאת, משתמשים הגיבורים בכוחות הפיסיים שלהם - הם נלחמים באגרופים (או בטלפיים), ונשענים על החוזק שלהם, על זריזותם, חמקנותם ועל יכולות נוספות, אך יכולות הנובעות מהפיסיות שלהם בלבד.

רוב הנבלים מודעים לכוח שמעניקה להם הטכנולוגיה ואף מתייחסים לכך בדבריהם בסרטים. כך, למשל, מכריז לקס לות'ור בסרט *סופרמן חוזר* (*Superman Returns*), (Bryan Singer, 2006): "Whoever controls technology, controls the world".

נבחן לדוגמה שני מקרים: ד"ר אוקטופוס, בסרט *ספיידרמן 2* (*Spiderman 2*, Sam Raimi, 2004), ואובדאייה סטיין באירון מן (*Iron Man*, Jon Favreau, 2008). ד"ר אוקטופוס, או בשמו האמתי אוטו אוקטביוס, הוא מדען שגילה טכנולוגיה המאפשרת לייצר אנרגיה בקנה מידה של אנרגיה סולרית. ככלי עבודה הוא מפתח לעצמו זרועות מכניות בעלות אינטליגנציה מלאכותית, המתחברות לעמוד השדרה שלו ונשלטות דרך מערכת העצבים שלו. במהלך הדגמה של התגלית שלו נשבר אמצעי ההגנה שפיתח כנגד הזרועות, וכתוצאה מכך האינטליגנציה המלאכותית שלהן

2 האויבים בסרטים: ספיידרמן (*Spiderman*, Sam Raimi, 2002), ספיידרמן 2 (*Spiderman 2*, Sam Raimi, 2004), *מקס-2*, מן, *ארבעת המופלאים* (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005), *קפטן אמריקה* (*Captain America: The First Avenger*, Joe Johnston, 2011) - בהתאמה.

השתלטה על פעילותו המוחית, והוא נאלץ לפעול כרצונן. הזרועות הן כמובן יצורים מרושעים, שגרמו לו לשחזר את המצאתו על מנת להשמיד את העיר ניו יורק כולה.

זהו אפוא מדען שהטכנולוגיה משתלטת עליו לחלוטין וגורמת לו לעשות מעשים מרושעים על מנת להשיג את מטרתה: הוא משמיד בניינים, הורג אנשים, ונלחם בספיידרמן המנסה לעצור אותו. בנוסף לכך ההמצאה שלו, שהייתה אמורה להועיל לעולם ולייצר מקור אנרגיה חלופי - מתבררת כלא שמישה, מסוכנת ואף מאיימת להשמיד את כל ניו-יורק. הסרט אינו מציג הסבר לרצונן של הזרועות להשמיד את העולם, והצופה נותר עם התחושה שאינטליגנציה מלאכותית ללא מנגנון בקרה היא דבר רע ומסוכן. בכך מאשר הסרט את הייצוג של הטכנולוגיה כמקור הרוע.

ספיידרמן, שהוא תלמיד חכם ומוכשר, היה יכול לנצל את היכולות השכליות שלו על מנת לפתח כלים טכנולוגיים שיעצימו את יכולותיו, אך הוא לא עושה זאת, וכל ניסיונותיו לעצור את ד"ר אוקטופוס מסתכמים במרדפים ובקרבות אגרופים. הוא נשען על היכולות העל-אנושיות שלו על מנת לנצח את הרשע הטכנולוגי.

אובדאיה סטיין, הנבל באיירון מן, הוא שותפו לעסקים של טוני סטארק, גיבור הסרט. הוא מנהל בפועל את תעשיות סטארק וסוחר בנשק הן עם ממשלת ארה"ב והן עם ארגוני טרור ברחבי העולם (מאחורי הגב של טוני). לאחר שנחשף עורו האמיתי והמושחת, הוא משכפל את חליפת האיירון מן של טוני, מאבזר אותה בנשקים מתקדמים והרסניים יותר ויוצא להילחם באיירון מן. מטרת מלחמתו היא למנוע מאיירון מן להפריע לו לייצר את החליפות האלה ולמכרן כנשק לכל המרבה במחיר. החליפה של איירון מן היא בגודל של אדם, בעוד שחליפתו של אובדאיה מפלצתית וגדולה פי כמה וכמה. אובדאיה בחליפתו הופך למכונת השמדה - הוא מוותר על אנושיותו (אפילו קולו משתנה ונשמע רבוטי ומכני יותר), מתמזג עם הטכנולוגיה שייצר, מתמסר לה ומפסיד.

בהתבוננות נוספת בסרט איירון מן ובדמותו של איירון מן עצמו, אנחנו רואים ייצוג מורכב יותר של הטכנולוגיה. מצד אחד, הטכנולוגיה בסרט מזוהה עם ה"רעים", למשל הנשק הקטלני שנמכר לטרוריסטים ומכונת ההרג שמפתח אובדאיה סטיין - האויבים של איירון מן משתמשים בטכנולוגיות המתקדמות ביותר על מנת להשמידו. מצד שני - גם איירון מן משתמש באמצעים טכנולוגיים על מנת לעצור את הרשע. נשאלת השאלה: האומנם בסרטים אלה יש לטכנולוגיה מקום גם במחנה ה"טובים"?



## הטכנולוגיה כעזר

אף על פי שמרבית גיבורי העל נלחמים בכוחות הרשע באמצעות כוחותיהם הפיסיים, חלקם פונה גם לטכנולוגיה על מנת לחזק, לחדד ולהעצים את כוחותיהם. לא פעם נאמר על באטמן, שהוא הגיבור היחיד ללא כוחות על, ולכאורה זה נכון. באטמן, ברוס וויין, הוא בן אנוש. הוא פגיע לקליעים ואינו יכול לעוף, לשלוח כורים או לשנות את צורתו. אך לא יהיה זה מדויק לומר, כי הוא נטול כוחות על. כוח העל של באטמן הוא הטכנולוגיה. למעשה, המצאותיו המשוכללות של ברוס וויין (ושל תעשיות וויין הנמצאות בבעלותו) הן המקנות לו את האפשרות להפוך לבאטמן בלילות. בגרסאותיו המוקדמות יותר, ובין השאר גם בגרסה בספרי הקומיקס, חגורתו הייתה מלאה באביזרים, והוא תמיד הציל את המצב כאשר שלף את האביזר הנכון ברגע הנכון.

באטמן בסרטיו של כריסטופר נולן (Nolan) תלוי בטכנולוגיה באופן משמעותי בהרבה. הוא נשען על טכנולוגיות צבאיות ברכבו ועל טכנולוגיה המדמה סונאר לראיית לילה, ומבקש מלוציוס פוקס, חבר לשעבר במועצת המנהלים של תעשיות וויין, לפתח עבורו מערכת שתאפשר לו לעקוב אחר המתרחש בגות'הם סיטי. כוחות העל שלו נובעים מהיותו חכם, ערמומי, חסר רחמים כשצריך, ובעיקר בעל אמצעים כספיים המאפשרים לו לפתח בעצמו את ה"צעצועים" הדרושים.

הנבלים שעמם באטמן מתמודד שולטים פחות בטכנולוגיה, אך הם מתוחכמים לא פחות ממנו. לעומת הנבלים שהזכרנו קודם לכן, הם מתקיפים את הצד האנושי שבגות'הם ובבאטמן. גם כאן אין ספק שמדובר ברשעים גמורים, אך הפעם אין זה רוע מושחת כפי שהוא מוכר לנו מסרטים כה רבים. המטרה כאן אינה לשם הכסף או לשם הרוע עצמו - אלא עבור מטרה "נעלה" יותר. הן ראס אל גול והן הג'וקר מנסים לתקוף את טבע האדם: האחד באמצעות החדרת סמי הזיה למערכת המים של העיר, והאחר באמצעות הפרת סדר שיטתית וניסיונות חוזרים ונשנים להשליט אנרכיה מוחלטת.

גם איירון מן, כפי שציינו קודם, נשען לא מעט על טכנולוגיה. איירון מן הוא טוני (אנתוני) סטארק, מיליונר וגאון טכנולוגי אשר פיתח את מערכות הנשק המתקדמות ביותר בעולם, ואשר הבית שלו מופעל על ידי מערכת ממוחשבת אינטליגנטית בשם ג'ארויס (שמו של המשרת של טוני בספרי הקומיקס). לאחר שטוני נפצע במהלך ביקור באפגניסטן, הוא

מרכיב בחזהו גרסה מוקטנת של כור חדשני שפיתח, המשמשת כמעין סוללה שמחזיקה אותו בחיים. סוללה זו גם מהווה ספק כוח לחליפה שהוא בונה ובאמצעותה הוא נלחם באויביו. אנחנו רואים אפוא שגם לאירון יש זיקה טכנולוגית חזקה, ולא רק לאויביו.

הן לבאטמן והן לאירון מן יש מאפיינים משותפים: שניהם חכמים, מבריקים ועשירים דיים כדי לממן את הרפתקאותיהם. אך בעיקר - ובשונה ממרבית גיבורי העל האחרים - יש להם צדדים שליליים. הם אינם מייצגים את הטוב הטהור, את ניצחון האומץ והמסוגלות האישית. קיים בהם צד אפל, שבא לידי ביטוי באופן מובהק בסרטים. באטמן, למשל, לוקח את החוק לידיים ופועל מחוצה לו - ובכך מאבד את אהדתם הן של תושבי העיר והן של שוטריה, שרואים בו פושע. עם זאת, מבחינתו זהו מחיר שהוא מוכן לשלם. איירון מן הוא פלייבוי עשיר, יהיר ואלכוהוליסט, שאינו מתייחס לחייו ברצינות יתרה ועושה ככל העולה על רוחו, אך בסופו של דבר מתגייס תמיד לקרב נגד כוחות הרשע.

אנו מוצאים, אם כך, כי הייצוג של הטכנולוגיה בסרטי גיבורי העל מורכב יותר משנדמה במבט ראשון. לטכנולוגיה פנים שונות. היא אינה רק מקור כל הרוע, מקור כוחם של הנבלים והמפלצות, אלא פעמים רבות משמשת גם ככלי עזר של הגיבורים במלחמתם נגד כוחות הרשע. עם זאת, ככל שהסרטים מציגים את הטכנולוגיה באור מורכב ואמביוולנטי יותר, כך גם מטשטש הגבול בין הטוב לרע ונחשפים הצדדים השליליים, האפלים והשנויים במחלוקת של גיבורי העל.

## הצד האחר של הטכנולוגיה: היצירה

היחס האמביוולנטי כלפי הטכנולוגיה בסרטי הגל החדש של גיבורי העל בא לידי ביטוי בהיבט נוסף, שבעטיו היחס שלהם אליה הופך למורכב אף יותר: מצד אחד הטכנולוגיה מוצגת כמקור הרוע ומזוהה עם הנבלים. מצד שני, במקרים לא מעטים אותה הטכנולוגיה המוצגת כמקור הרוע או כזו הדומה לה - היא זו שמעניקה לגיבור העל את כוחותיו, אותם כוחות "פיסיים" (כוח, מהירות, יכולת להחלים וכו') שבאמצעותם הוא גובר על הנבל ה"טכנולוגי". ולראיה: ספיידרמן המטפס על הקירות והיורה כורים מפרקי כף ידו, קיבל את כוחותיו מנשיכה של עכביש מהונדס גנטית במהלך ביקור כיתתי במעבדת מחקר.

דוגמה נוספת ליחס המורכב לטכנולוגיה בסרטים הללו היא קפטן אמריקה החזק, השרירי והמהיר, שלכאורה אין לכוחותיו היבט טכנולוגי, והוא נשען על הפיסיות שלו בלבד. אלא שמתברר שקפטן אמריקה, שהיה חייל כחוש, צנום וקטן קומה, קיבל את כוחותיו במסגרת ניסוי צבאי ליצירת "סופר-חייל" (Super-Soldier), וזאת באמצעות הזרקת נסיוב המעצים את יכולותיו הפיסיות ומפציץ את גופו בקרינה. אותו נסיוב ממש, אמנם בגרסתו הפגומה, הוא זה שהעניק לשמידט (הנבל בסרט) את כוחותיו המיוחדים והשחית את מראהו החיצוני.

דוגמה אחרת היא של ברוס באנר, הענק הירוק. בסרט הקרוי על שמו (**The Incredible Hulk**, Louis Leterrier, 2008), באנר הוא מדען שעבד גם הוא על פיתוח נסיוב ליצירת "סופר-חייל", אך כאשר ניסה אותו על עצמו, הניסוי השתבש: הוא נחשף לקרינת גמא מסוכנת, ומאז כאשר הוא מתעצבן הוא הופך לענק הירוק - יצור ענק, מאסיבי, חזק ובלתי פגיע. אותה מוטציה שעובר באנר עובר גם יריבו בסרט, בלונסקי. בתחילה הוא עובר זאת באמצעות הזרקה של אותו הנסיוב, המעצים את יכולותיו הפיסיות, ולאחר מכן באמצעות שימוש בנוסחה שבודדה מתוך דגימת הדם של באנר עצמו.<sup>3</sup>

אפילו וולברין, גיבור סדרת סרטי **אקס-מן (X-Men)**, אשר נולד עם כוחותיו המיוחדים, "שודרג" כחלק מניסויי מדעי-צבאי. מתכת בלתי ניתנת להשמדה הוזרקה לעמוד השדרה שלו, והיא הפכה את כל מערכת העצמות שלו לעשויה מאותה מתכת. כתוצאה מהניסוי הפך גם הוא לבלתי ניתן להשמדה, וטלפיו הפכו לטלפי מתכת.<sup>4</sup>

---

3 הניסויים שנערכו בסרט הענק הירוק הם ניסיונות לשחזר את הנסיוב, אשר העניק לקפטן אמריקה את כוחותיו וכתוצאה מכך גם חידוש תוכנית ה-super-soldier שנוצרה בשנות ה-40. קשר זה בין הסרטים מתברר בסצנה קצרה, המופיעה לאחר סיום הסרט, וכן בסרט הנוקמים (**The Avengers**, Joss Whedon, 2012). קשר מעניין אפשרי נוסף הוא לסרט הראשון בסדרת ספיידרמן, שבו נורמן אוסבורן הופך לגובלין הירוק, לאחר שהוא מנסה על עצמו נסיוב להעצמת יכולות, שהוא מפתח במעבדתו עבור תוכנית צבאית בשם super-soldier.

4 כפי שמסופר בסרט **X-מן המקור: וולברין (X-Men Origins: Wolverine)**, Gavin Hood, 2009, לפני הניסוי, הייתה לוולברין מערכת עצמות רגילה. הטלפיים שנשלפו מבין פרקי ידיו היו עצמות גם הם. רק לאחר שעבר את הניסוי, הפכו טלפיו לטלפיים חדות.

דונה הארווי (Haraway, qtd. in Abbot 99), במאמרה הידוע, הגדירה את המונח **סייבורג** (cyborg) כיצור כלאיים של מכונה ואורגניזם חי, יצור בדיוני אך גם בעל השפעה על המציאות החברתית. צ'ארלס לוקלין (Laughlin) משתמש במאמרה כנקודת מוצא, ומוסיף על הדיון במונח. הוא טוען כי הארווי צודקת בהגדרה, שלפיה האדם הוא ישות טכנולוגית, כי לאורך השנים כושר ההסתגלות שפיתח האדם הוא טכנולוגי בבסיסו, ומהותו של האדם משתנה תוך כדי כך (Laughlin 150).

לוקלין מציע מודל להתפתחות הסייבורג בארבעה שלבים, כאשר בכל אחד מהם איבר חשוב או מערכת שלמה בגוף האדם מוחלפים או מחוזקים באמצעים טכנולוגיים. בשלב הראשון זוהי חלופה פשוטה, כגון רגל מעץ, שריון וכד' (הרחבה של השלד האנושי). ההתפתחות ממשיכה בהופעת חלופה לפעולתם של שרירים (כגון יד מכנית, שסתום לב מכני וכד'), או על ידי חיזוק מערכות עצבים פריפריאליות (גפיים ביוניות, קוצבי לב וכד'). השלב המתקדם ביותר הוא חלופה או חיזוק של מערכת העצבים המרכזית (השקולים להחלפת המח האנושי בטכנולוגיה ממוחשבת, משום שישנה השפעה משמעותית על היכולת הקוגניטיבית של האדם) (שם, 152-154).

אני רוצה להציע שלב נוסף למודל של לוקלין, שבו ישתלבו הדמויות הראשיות בסרטים שבהם דן המאמר. בעוד שהשלבים שמציע לוקלין מתייחסים לחלופה טכנולוגית לאיברים שונים, כאשר השלב האחרון הוא לדעתו איבוד התודעה האנושית לטובת התודעה הטכנולוגית, בשלב המוצע אין המדובר בחלופה. מדובר בו בטרנספורמציה כללית באמצעים טכנולוגיים, מעין מוטציה שעובר אדם כתוצאה ממפגש עם טכנולוגיה, ונוצר מחדש כסייבורג, שבו ההתמזגות בין האנושי לטכנולוגי היא מושלמת, ואף ניתן לומר טבעית. הזרקת נסיון המשנה את הדנ"א של אדם, למשל, אינה יכולה להיחשב כ"השתלטות" של הטכנולוגי על מערכת העצבים המרכזית ועל התודעה. ניתן לדמות זאת יותר ל"התמזגות"; האנושי והטכנולוגי הופכים להיות אחד ופועלים יחד. ניתן לראות זאת בדוגמאות שצינתי קודם (ספיידרמן, קפטן אמריקה ושות'), ועוד ארחיב על כך בהמשך.

מונח הסייבורג יישמש אותנו גם בשלב הבא של בחינת היחס האמביוולנטי כלפי הטכנולוגיה הקיים בסרטי גיבורי העל. הדואליות שבאה לידי ביטוי בסרטים אלה

(הטכנולוגיה היא מקור הרוע/מקור כוחות העל) מתבטאת גם באופן עשייתם. סרטים היוצאים נגד טכנולוגיה ושהם הטכנולוגיה מזוהה עם הרוע המוחלט, הם דווקא אותם הסרטים שנעשו באמצעות הטכנולוגיות המתקדמות ביותר הקיימות בתעשייה ההוליוודית - סרטי ראויה שמכילים אלפי אפקטים מיוחדים, וחלקם אף צולם בטכנולוגית תלת הממד החדשה.

לב מנוביץ' (Manovich), בספרו על שפת הניו-מדיה ועל טכנולוגיות המחשב, טוען כי עם התפתחות המחשבים וטכנולוגיות ה-CGI, הריאליזם בקולנוע מאבד מערכו האינדקסיאלי, ובמצב שבו כמעט כל שוט מעובד בצורה דיגיטלית הקולנוע הופך למדיום הדומה יותר במהותו לציור ואנימציה (Manovich 252-253). עוד הוא טוען, כי הריאליזם המושג בצורה כזו בסרטים הוא סינטיטי; השאיפה לריאליזם צילומי התפתחה והפכה לשאיפה ליצור ריאליזם באמצעות גרפיקה ממוחשבת, אבל כזה שייראה כאילו צולם במצלמה "אמתית" (שם, 186-193).

סטייסי אבוט (Abbott) מרחיבה את רעיונותיו אלה וטוענת, כי למעשה האדם הנראה על המסך בסרטים מעובדים דיגיטלית "דומה-אבל-יותר" - מהמסומן האינדקסיאלי שלו. לטענתה, אדם הנראה בתמונה מצולמת המשולבת באלמנטים דיגיטליים הוא סייבורג. האופן שבו הקולנוע משתמש בטכנולוגיות האפקטים מגדיר מחדש, לדעתה, את תפיסת הגוף האנושי, משום שהסייבורג מייצג את התלות ההדדית בין האדם לטכנולוגיה, ובאמצעותו ניתן לחקור ולהבין את התלות הזו (Abbott 99).

אם נשליך את ההגדרה הזו על דיונונו בגיבורי העל, ניתן לומר כי באופן דומה גיבורי העל הם סייבורגים לא רק בתוך עולם הסרט אלא גם על גבי מסך הקולנוע עצמו. מצד אחד, כפי שראינו, הם בעלי מאפיינים סייבורגיים במציאות שלהם, והם מגלמים את שדה הקרב המתחולל בין האדם לטכנולוגיה. מצד שני, אלה גיבורים שיצירתם על המסך לא הייתה אפשרית ללא אפקטים מיוחדים. דוגמאות לכך קיימות בכל סרט - החל בסדרת סרטי ספיידרמן, שבה סיקוונסים שלמים של ספיידרמן המתעופף מעל גגות ניו יורק נוצרו במחשב, ועד קפטן אמריקה, שבו בחלק הראשון של הסרט גופו של הכוכב כריס אוונס (Evans) הוקטן באופן דיגיטלי, וזאת על מנת ליצור את הדמות הרזה והכחושה של סטיב רוג'רס בתחילת דרכו.

## הוליווד וטכנולוגיה

סייבורגיות "כפולה" זו המתוארת לעיל מבטאת את האמביוולנטיות הקיימת בהוליווד כלפי טכנולוגיה בכלל וכלפי הטכנולוגיה הדיגיטלית בפרט. האפקטים המיוחדים הפכו לחובה כמעט בכל סרט בשנות ה-2000. לפי ג'ף אוקון (Okun), מומחה לאפקטים מיוחדים, כמות השוטים המעובדים דיגיטלית בסרט הנחשב לעתיר אפקטים גדלה פי 5 מ-1997 עד 2007 (Cohen), וכיום כבר כמעט שלא ניתן למצוא סרט שלא מכיל שוטים מעובדים דיגיטלית. אך כמו כל התקדמות טכנולוגית, הפופולריות של האפקטים המיוחדים והיצירה הממוחשבת בקולנוע הייתה מלווה בחשש לא קטן מצד התעשייה. זאת למרות העובדה שהעלויות של יצירה דיגיטלית, אם בעריכה ואם בצילום ובאפקטים מיוחדים, זולות בהרבה מאלו של העשייה המסורתית בפילם, ובמקרים רבים הדיגיטליזציה אף הופכת את העבודה לפשוטה יותר. הפרדוקס הוא שדווקא משום כך מתגבר החשש מפני שינוי התעשייה, שינוי תהליכי עבודה מוכרים, שינויים בכוח העבודה ועוד (Messaris 3-7).

ג'יי דייוויד בולטר (Bolter) דן במאמרו בתופעת ה"סייברפוביה" (Cyberphobia), שהתחילה בקולנוע ההוליוודי של שנות ה-90 ועוסקת בחשש המתגבר לגבי מקומו ועתידו של הקולנוע בעולם לאור התחזקות המדיה הדיגיטלית. לפי בולטר, חשש זה לא פחת גם בשנות ה-2000. כיום, תעשיית הקולנוע אמביוולנטית מאוד כלפי הטכנולוגיה הדיגיטלית, שכן היא חוששת ממנה ובה בעת מחפשת דרך לאמץ אותה ולהשתמש בה לסרטיה (Bolter 15).

ניסיונות ההתמודדות של הוליווד עם שינויים טכנולוגיים וטכנולוגיות חדשות והחששות מפניהם מוצאים את דרכם לסרטים שהיא מייצרת. נבחן לדוגמה את תגובתה לפופולריות הגוברת של המחשבים האישיים והאינטרנט ולכניסת הטכנולוגיות הללו לתעשייה בשנות ה-90. בשנים אלה, במרווחים של מספר חודשים זה מזה, יצאה קבוצת סרטים בנושא מחשבים, אינטרנט, האקרים וכיו"ב, בכיכובם של שחקנים מהשורה הראשונה<sup>5</sup>. לא רק שסרטים אלה עסקו בטכנולוגיה המתקדמת (ולעתים אף עתידינית) והציגו אותה כטומנת בחובה איום כלפי החברה או כלפי האנושות, אלא הם גם השתמשו באפקטים המיוחדים המתקדמים ביותר באותה תקופה, וזאת כמעין ניסיון של הוליווד לנכס לעצמה מיד את

5 סרטים כדוגמת מרדף ממוחשב (Hackers, Iain Softley, 1995), ג'וני נמוניק (Johnny

Mnemonic, Robert Longo, 1995) וימים משונים (Strange Days, Kathryn Bigelow, 1995).

הטכנולוגיות החדשות בשוק. בסרטים אלה משתקפת הסייברפוביה של הוליווד במלוא עוצמתה (Faden 77-78; Bolter 17-20).

דבר דומה קורה בגל הסרטים שבו עוסק המאמר, במיוחד בשנים המאוחרות יותר של התקופה הרלוונטית (המחצית השנייה של שנות ה-2000). המדובר בקבוצת סרטים עם כוכבים מהשורה הראשונה, אשר עוסקת בטכנולוגיות מתקדמות ואף עתידניות ובה בעת עושה שימוש בהן. הדבר ניכר ביותר בטכנולוגיית תלת הממד: רוב סרטי גיבורי העל שנעשו מאז שהסרט **ΑΥΤΑΝΤΡΟΝ** (Avatar, James Cameron, 2009) הציג את הטכנולוגיה המתקדמת - נעשו בתלת ממד.

סוג סרטים נוסף שבו מתבטאת החרדה של הוליווד מטכנולוגיות מתקדמות הוא הסרטים ה"טכנופוביים". סרטים אלה עוסקים ישירות בפרדוקסון מהשתלטות הטכנולוגיה על העולם, ונמנים עמם בין השאר סדרת סרטי **שליחות קטלנית** (The Terminator, James Cameron, 1984), הסרט **לכודים ברשת** (Eagle Eye, D.J. Caruso, 2008), סדרת סרטי **מטריקס** (The Matrix, Larry and Andy Wachowski, 1999) ועוד רבים (לרוב מדובר בסרטים מז'אנר המדע הבדיוני, כפי שנאמר בתחילת המאמר).

ישנם מספר קווי דמיון בין סרטים אלה לגל סרטי גיבורי העל החדש. ראשית, גם אלו הראשונים הם עתירי תקציב ואפקטים מיוחדים, ובמקרים רבים היו גם חלוצים בתחומם והביאו חידושים בתחום האפקטים הדיגיטליים בקולנוע. לכן גם בהם קיימת הסתירה הפנימית בין התוכן שהם מציגים לבין אמצעי הייצור שלהם. בסרטים האלה הטכנולוגיה מזוהה עם הצד ה"רע", ותמיד פועלת נגד בני האדם. בשליחות קטלנית מדובר במחשב-על שמפתח אינטליגנציה מלאכותית, משתלט על העולם ומבקש להשמיד את בני האנוש. דבר דומה קורה גם במטריקס - המכונות משתלטות על העולם, משעבדות את בני האדם, וגורמות להם להאמין שהם חיים במציאות אחרת. גם בסרט לכודים ברשת, בדומה לשניים האחרים, מחשב-על שפותח על מנת לאסוף ולנתח נתונים מודיעיניים מחליט לחסל את ראשי המדינה, ומפעיל אנשים שאינם קשורים אלה לאלה ברחבי ארה"ב, על מנת לבצע את המשימה הזו. ניתן למצוא אלמנטים דומים לאלה בסרטים רבים השייכים לז'אנר.

מי שנלחם בטכנולוגיה בסרטים הללו, מי שמייצג את הצד ה"טוב", מי שנועד להציל את העולם - הוא גיבור הסרט. לרוב מדובר בגיבור יחיד (ניאו, ג'ון קונור ודומיהם), הנושא על כתפיו את גורל האנושות כולה. גיבור זה אינו בעל אלמנטים טכנולוגיים, ישנה הפרדה

מוחלטת בינו ובין הטכנולוגיה, ורק כך אפשר לנצח אותה ולהשמידה, בטרם תגרום עוד רוע בעולם. (לדוגמה: ניאו נאלץ להשתמש בכוחות על-טבעיים הן בתוך המטריקס והן ב"מציאות", ובאמצעותם - ולא בעזרת אמצעי הטכנולוגיה העומדים לרשותו - הוא מצליח לגבור על המכונות המרושעות). גם בסרטים על גיבורי העל נמצא לכאורה במרכז גיבור אחד בעל כוחות מיוחדים, שבאמצעותם הוא גובר על הטכנולוגיה. אך כפי שראינו המצב מורכב יותר, שכן גיבורי העל הם גם בעלי אלמנטים טכנולוגיים.

הסייבורג, השילוב בין האנושי לטכנולוגי, הוא אלמנט נוסף המשותף לסרטים הטכנופוביים ולסרטי גיבורי העל: גם בסרטים הטכנופוביים ישנם יצורי כלאיים בין האנושי לטכנולוגי, חצי-רובוטים, סייבורגים הן בעולם הסרט והן באופן יצירתם. אך בכל זאת, ישנם הבדלים מהותיים בין הסייבורגים המוצגים בשני סוגי הסרטים הללו.

כדוגמה להבדל זה אפשר להביא, למשל, שני סייבורגים קלאסיים - המחסל מהסרט **שליחות קטלנית** ודארט' ויידר מסרטי **מלחמת הכוכבים** (Star Wars, George Lucas, 1977). שניהם נוצרו מחיבור בין אדם למכונה. במקרה של דארט' ויידר, מדובר בהחלפה הדרגתית של איבריו באיברים מכניים, עד למצב שבו החלקים המכניים שלו החליפו איברים חיוניים בגופו, והם אלו שמחזיקים אותו בחיים (התהליך ההדרגתי שבאמצעותו הוא הופך למכונה תואם את שלבי המודל של לוקלין). לעומת זאת, המחסל הוא סייבורג מרגע היווצרו. מבפנים הוא מכונה משוכללת ומתקדמת, ומבחוזן הוא מכוסה בחומר אורגני שנראה כמו העור האנושי, ומדמה את פעילות העור והשרירים (Wikipedia, Terminator). הדבר ממקם אותו בשלבים המתקדמים של המודל של לוקלין. מדובר בחצי-אדם-חצי-מכונה, אשר מערכת העצבים שלו היא תוכנה מתוחכמת ומורכבת עם יכולת ללמוד - אבל היא בכל זאת תוכנה.

כאמור, הטכנולוגיה בסרטים הטכנופוביים מזוהה עם ה"רע", השלילי והמרושע - ולכן כל דבר הקשור בה יהיה שייך גם הוא לצד האפל. שניהם תופסים את משבצת הנבל המרכזי, האנטגוניסט, בעוד שהגיבור הניצב מולם הוא "הנבחר", זה שיציל את העולם, האדם שיעשה זאת באמצעות אמצעים טבעיים ואנושיים.<sup>6</sup> אם כך, ניתן לומר כי השלב

6 בסרטים מאוחרים יותר בסדרת מלחמת הכוכבים עולות שאלות דומות לשאלות שאני מעלה במאמר. דוגמה לכך היא המקרה שבו לוק מאבד את ידו ומקבל יד מכנית במקומה. במיוחד הדבר בולט בסוף הסרט השלישי, שבו הצד האנושי שבדארט' ויידר מתגבר על הצד האפל והוא מתחרט על מעשיו. עם זאת, הפתרון הוא אותו פתרון שבסרטים הטכנופוביים - דארט' ויידר הוא חצי מכונה - הוא רשע - ועל כן הוא חייב למוות.



הרביעי במודל של לוקלין - ההשתלטות של התודעה הטכנולוגית על האנושי - מביאה לתוצאות שליליות, אפלות והרסניות.

נבחן אמירה זו בסרטי גיבורי העל החדשים. במקרה של גיבורי העל, המצב שונה. הם נמצאים מחוץ למודל, ומהווים שלב אחר, חדש יותר בהתפתחות הסייבורג, כפי שכבר הצעתי קודם. מדובר בישות שמתקיימים בה יחדיו אלמנטים אנושיים ואלמנטים טכנולוגיים, בלי מאבקי שליטה אלא בהתמזגות מוחלטת, בסימביוזה. המשותף לגיבורים אלה (שקיבלו את כוחותיהם מהזרקת נסיוב, נשיכת עכביש, קרינה רדיואקטיבית וכו'), שהוא גם המבדיל אותם מהסייבורגים הנמצאים בשלבים המוקדמים יותר של המודל, מתבטא בעובדה שכעת הטכנולוגיה היא חלק בלתי נפרד מגופם; היא איננה תוסף חיצוני או חלופה מלאכותית. גופם עובר אמנם שינוי מהותי, אך שינוי זה אינו משפיע באותה מידה גם על התודעה שלהם, הנותרת אנושית במהותה.

אך כפי שראינו קודם לכן, רבים מהנבלים בסרטים אלה קיבלו את כוחותיהם באופן דומה לגיבורים, לעתים אף באמצעות אותם האמצעים הטכנולוגיים, דבר הממקם גם אותם בשלב החמישי של המודל; זה ייחודו הנוסף של שלב זה. נאמר לעיל כי ה"רע" של הסייבורגים השייכים לשלב הרביעי נובע מהדומיננטיות של האלמנטים הטכנולוגיים, כלומר התודעה הטכנולוגית משתלטת על האנושית, ואילו כאן ישנם גם "טובים" וגם "רעים" באותו שלב התפתחותי. הדבר מחזק את הטענה, כי סרטי גיבורי העל החדשים אינם מנסים לשייך את הטכנולוגיה לאחד הצדדים, ל"טוב" או ל"רע" - אלא מעבירים את הדיון לתחום המוסרי. כאשר לגיבור ולנבל יש נקודת התחלה משותפת והם בעלי אותם כוחות, מה שיעשו איתם בהמשך הוא עניין של בחירה מוסרית: האם "עם כוח גדול באה אחריות גדולה", כפי שגורס הציטוט המפורסם של דודו של ספיידרמן, ולכן על הגיבור להשתמש בכוחותיו לטובת האנושות, או שמא הוא ינצל את כוחותיו לטובתו האישית.

אם כן, הסייבורגים הנמצאים בשלב החמישי של המודל, בין שמדובר בגיבורי העל ובין שבנבלי העל, אחראים בעצמם לגורלם וחייהם. אמנם ההתערבות הטכנולוגית משנה את חייהם באופן מהותי, אך הבחירה כיצד להתייחס לשינוי זה נתונה בידיהם. היכולות הטכנולוגיות הניתנות לסייבורגים אלה מעצימות את יכולותיהם הטבעיות ואף מקצינות אותם - ואולי גם את ליבתם המוסרית. כך, למשל, טוני סטארק, אשר יושרו המוסרי מוטל בספק, בוחר להשתמש בכוחותיו החדשים ובחליפה שבנה לטובת האנושות, עד כדי

כך שהוא מסרב להעבירה לידי הצבא, מחשש שיהפכוה לכלי נשק. טוני חש ומקבל על עצמו את האחריות המגיעה עם ה"תפקיד". ומנגד, אמיל בלוסקי, שמתמכר לכוח שנותן לו הנסיוב ומשתחרר מעכבות מוסריות, יוצא נגד מפקדיו ומוכן לפגוע בכל מי שעומד בדרכו, כדי לא לוותר על הכוח והיכולות החדשות שלו ואף להעצימן.

## "Avengers, assemble!" א: סיוכום

ישנו הבדל מהותי בין גל סרטי גיבורי העל החדשים לבין הסרטים האחרים שהוזכרו במאמר. הקבלה של הטכנולוגיה, ההכרה בצדדיה החיוביים, הקישור של גיבורי העל לטכנולוגיה והפיכתם של גיבורי סרטים אלו לסייבורגים לא רק בתהליך היצירה הקולנועית אלא גם במציאות הסרט - כל אלה הם החידוש שמביאים איתם סרטים אלו.

גל הסרטים החדש של גיבורי העל, בהעמידו במרכז את הגיבור הסייבורג - מציע פתרון לסתירה הפנימית הקיימת בהוליווד זה שנים, לרוב בסרטי ז'אנר המדע הבדיוני אך לא רק בהם. הסרטים שקדמו לגל זה השתמשו בטכנולוגיות האפקטים המתקדמות ביותר, אך בה בעת הציגו את הטכנולוגיה כדבר שלילי, כאויב, כאיום שהדרך היחידה להתמודד איתו ולנצח היא על ידי השמדתו באמצעים אנושיים ובהפרדה מוחלטת בין אדם לטכנולוגיה. בגל הסרטים החדש של גיבורי העל, הגיבור שבמרכזו הגל מגלם סימולטנית את האנושיות ואת הטכנולוגיה, ורק על ידי התמזגות של השניים ושימוש באמצעים הטכנולוגיים תוך כדי שמירה על האנושיות - ניתן לגבור על האיום. כך, כאשר המדען ד"ר ארסקין דורש מסטיב רוג'רס בסרט **קפטן אמריקה** להישאר אדם טוב, הוא בעצם דורש ממנו לא להיכנע לצד האפל של הטכנולוגיה ולכוח שהיא מאפשרת, אלא לשמור על טוב ליבו - שהוא זה שהופך אותו לאנושי.

במאי 2012 יצא לאקרנים הסרט **הנוקמים**, ספקטקל עתיר תקציב, כוכבים ואפקטים, המאגד בתוכו מספר גיבורי על שהופיעו בסרטים משלהם: איירון מן, קפטן אמריקה, ת'ור והענק הירוק. בשלבו מספר גיבורי על מסרטים אחרים, הסרט מכיל את הרעיונות שמבטא כל אחד מסרטים אלה, וכן מחזק את טענתי כי סרטי גיבורי העל החדשים מתייחסים בצורה שונה לטכנולוגיה, ורואים בה גם מקור לתועלת ולטוב, ולא רק איום שיש להשמידו.

במרכזו **הנוקמים** נמצאת ה"טסרקט" - קובייה על-טבעית בעלת פוטנציאל אנרגיה בלתי נדלה (כפי הנראה). קובייה זו נראתה לראשונה בסרט **ת'ור** (Thor, Kenneth Branagh).

(2011), שם היא היוותה מקור לכוחות העל טבעיים של ענקי הקרח, ולאחר מכן הופיעה גם בסרט **קפטן אמריקה**, שבו היא מקור האנרגיה שהיחידה הידרה משתמשת בה על מנת לייצר נשקים חדישים וחזקים במיוחד. הקובייה נגנבת בתחילת הסרט במהלך ניסוי מדעי, שערך עליה לוקי, אחיו הרשע של ת'ור והנבל העיקרי בסרט, והיא מקור כוח ואנרגיה לכלי נשק רבים. כלומר, במרכז הסרט עומד העיסוק בטכנולוגיה והאפשרויות שהיא פותחת בפני האדם.

האמצעים הטכנולוגיים העומדים לשירות הנוקמים הם מהמתקדמים ביותר. סוכנות הריגול הנקראת SHIELD, שבראשה ניצב הסוכן ניק פיורי, מאובזרת באמצעי לחימה, הסוואה, תקשורת, ניווט וכד' מהמתקדמים ביותר, ואף עתידניים, כיאה לסרט מדע בדיוני. בנוסף לזאת, לניק פיורי תוכניות סודיות העוסקות בכלי נשק הרסניים, אשר ישתמשו בסטרקט כמקור לכוחם, תוכניות שהוא מסתיר מהנוקמים. דמותו של פיורי מבטאת את טשטוש הגבולות בין ה"טוב" ל"רע" ואת יצירתה של דמות אמביוולנטית ואפלה יותר.

את אלמנט הסייבורג הקיים בגיבורי העל המופיעים בסרט בחנו קודם לכן, אך הסרט מדגיש את האלמנט הזה בכל אחד מהגיבורים, כאשר הדגש העיקרי הוא על הענק הירוק. ברוס באנר, המדען העדין והרגוע, נהפך למפלצת אימתנית כאשר העניינים יוצאים מכלל שליטה. אך בניגוד למתרחש בסרט, הענק הירוק כאן מצליח למצוא את החיבור בין הצד האנושי שבו לבין המפלצת שיצרה הקרינה, ולשתף פעולה עם שאר הנוקמים בקרב האחרון והמכריע. בלעדיו, קרוב לוודאי שהנוקמים היו מפסידים את הקרב וכתוצאה מכך את העולם שלהם.

אלמנטים רבים נוספים בסרט מצביעים על יחסו האמביוולנטי והמורכב לטכנולוגיה: הבניין שמקים טוני סטארק פועל על אנרגיה המזינה את עצמה (בדומה לטסרקט), כלי הנשק של לוקי ובני בריתו, הצי'טאורי, שואבים את מקור כוחם מהטסרקט, הוקאיי (Hawkeye), שלכאורה אינו בעל כוחות על כשלעצמו, מסתמך בדומה לבטאמן על העוזרים הטכנולוגיים שלו - היצים משוכללים שהוא יורה בדייקנות מרשימה, ועוד.

הנוקמים הוא סרט המשלב רעיונות רבים מ'ז'אנר המדע הבדיוני לדורותיו, וכן את ההתקדמות שמציעים סרטי גיבורי העל החדשים. גיבוריו מתגברים על האיום באמצעות שימוש בכלי נשק טכנולוגיים, ובאמצעות כוחותיהם הפיסיים (שגם אותם קיבלו לרוב באמצעים טכנולוגיים) ואיכויותיהם האנושיות. ללא שילוב בין השלושה, לא היה מתאפשר הניצחון על הצי'טאורי, ובשילוב זה הסרט, והסרטים שקדמו לו, מציעים את

הפתרון ליחס הבעייתי לטכנולוגיה, שהיה קיים בז'אנר המדע הבדיוני שקדם להם. הוליווד מוצאת כך את הדרך לשלב בין החששות שלה מפני הטכנולוגיה לבין הרצון לאמץ אותה, להשתמש בה ולהגיע באמצעותה למחזות חדשים.

---

## ביבליוגרפיה

- Abbott, Stacey. "Final Frontiers: Computer-Generated Imagery and the Science Fiction Film." **Science Fiction Studies** 33.1 (2006): 89-108.
- Bolter, Jay David. "Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema." **Intermédialités** 6 (2005): 13-23.
- **BoxOfficeMojo**. <<http://boxofficemojo.com>>
- Cohen, David. S. "Blockbusters take toll on f/x shops." 25 May 2007. **Variety**. 16 Feb 2012  
<<http://www.variety.com/article/VR1117965871?refCatId=2520>>
- Faden, Eric. S. "The Cyberfilm: Hollywood and Computer Technology." **Strategies** 14.1 (2001): 77-90.
- Goldman, Steven L. "Images of Technology in Popular Films: Discussion and Filmography." **Science, Technology, & Human Values** 14.3 (1989): 275-301.
- Laughlin, Charles D. "The Evolution of Cyborg Consciousness." **Anthropology of Consciousness** 8.4 (1997): 144-159.
- Manovich, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Messaris, Paul. "Digital Hollywood: Technology, Economics, Aesthetics." 2009. Retrieved from The Annenberg School for Communication, U of Pennsylvania <<http://www.asc.upenn.edu/centers/Docs/MESSARIS-Digital-Hollywood.pdf>>
- Rauscher, Andreas. "The Marvel Universe on Screen: A New Wave of Superhero Movies?" **Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives**. Ed. Mark Berninger. Jefferson: McFarland, 2010. 21-32.

- **Wikipedia.** "Terminator (character)" 25 June, 2012  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Terminator\\_\(character\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Terminator_(character))>
  - Wilson, Rob. "Techno-Euphoria and the Discourse of the American Sublime." **Boundary 2** 19.1 (1992): 205-229.
- 

## פילמוגרפיה

- **Avatar.** James Cameron. USA, 2009.
- **The Avengers.** Joss Whedon. USA, 2012.
- **Batman Begins.** Christopher Nolan. USA, 2005.
- **Captain America: The First Avenger.** Joe Johnston. USA, 2011.
- **The Dark Knight.** Christopher Nolan. USA, 2010.
- **Eagle Eye.** D.J. Caruso. USA, 2008.
- **Fantastic Four.** Tim Story. USA, 2005.
- **The Incredible Hulk.** Louis Leterrier. USA, 2008.
- **Iron Man.** Jon Favreau. USA, 2008.
- **Iron Man 2.** Jon Favreau. USA, 2010.
- **The Matrix.** Andy and Larry Wachowski. USA, 1999.
- **Spiderman 1.** Sam Raimi. USA, 2002.
- **Spiderman 2.** Sam Raimi. USA, 2004.
- **Spiderman 3.** Sam Raimi. USA, 2007.
- **Star Wars.** George Lucas. USA, 1977.
- **Superman Returns.** Brian Singer. USA, 2006.
- **The Terminator.** James Cameron. USA, 1984.
- **Thor.** Kenneth Branagh. USA, 2011.
- **X2.** Bryan Singer. USA, 2003.
- **X-Men.** Bryan Singer. USA, 2000.
- **X-Men: First Class.** Matthew Vaughn. USA, 2011.
- **X-Men: The Last Stand.** Brett Ratner. USA, 2006.
- **X-Men Origins: Wolverine.** Gavin Hood. USA, 2009.

## בין פוליטיקה לצורה: "ציה" ו"מציטה" כביטוי לחיפוש אחר אסתטיקה אלטרנטיבית

סיגל יונה

החוקרים רוברט סטאם (Stam) ואלה שוחט (Shohat) מיפו במחקרם שיטות שונות של אסתטיקה אלטרנטיבית בקולנוע מודע-פוליטי. לידם, משנות השמונים ואילך הדינמיקה ה"פוסט-מודרנית", המתוארת כמעין שלב נוסף בקפיטליזם, הפכה גם את התרבות והידע לסחורה בשוק הגלובלי (338). גם צבי טל, במחקרו העוסק בקולנוע פוליטי באמריקה הלטינית, מביע תפיסות דומות: "הגלובליזציה והפוסט-מודרניות העכשוויות מקטינות את המרחב להבעה אסתטית מגויסת" (17).

לפי סטאם ושוחט, רפלקסיביות ומרחק אירוני הופיעו במקום התקוות האוטופיות שאפיינו את העשורים הקודמים. הרטוריקה המהפכנית שהייתה אופיינית להן התחלפה ברעיון ההתנגדות להגמוניה המזוהה עם הגותו של התיאורטיקן האיטלקי אנטוניו גראמשי (Gramsci). עתה, השיח מתעניין במאבקים ממוקדים בלבד ולא בנרטיב העל, ותארים כ"חתרני" מחליפים את "משחרר" או "מהפכני" (338).

אווירה זו השתנתה בארה"ב בתקופת קמפיין המירוץ לנשיאות של המועמד הליברלי ברק אובאמה (Obama), שהסתיים בניצחונו ב-4 בנובמבר 2008. מחקרים שונים ניסו לתאר את השינוי שחל בציבור האמריקאי ולעמוד על טיבו. כך לדוגמה נפתח מאמרו של לסלי הוקס (Hawkes): "The United States has embraced the hopeful message of Barack Obama. For many years 'hope' has been a word that has been lost, forgotten, and banished to the margins of romantic longing and wishful thinking" (3).

הרטוריקה של אובאמה תוארה כרטוריקה של פוליטיקה חדשה: רטוריקה שמביעה ביטחון בהשפעה חיובית אפשרית מעבר לגבולותיה של ארה"ב, אופטימיות, ידידותיות כלפי מהגרים ופתיחות וקבלה של האחר (Atwater 126-128). כך לדוגמה קמפיין הבחירות "Yes We Can" לווה בקמפיין מקביל בספרדית:

דניאל רוסי קין (Keen) מצביע במחקרו על כך, שבמובנים רבים אובמה הופיע כמעט בן-לילה; הופעה אופיינית יותר לאייקון פופ ולא לפוליטיקאי. קין מציע כי אחת הסיבות להצלחתו, שהפתיעה רבים, היא נוכחות מושג התקווה בקמפיין של אובמה ביותר ממוכן אחד. לפיו, חזון התקווה של אובמה לא הסתכם במסרים שנשא, אלא גם הופעתו היוותה פרפורמנס של הנרטיב שהציע (178-193).

בארי לויןסון (Levinson) הביע בסרטו התיעודי פוליווד (PoliWood, 2009) את הרעיון, כי לא זו בלבד שהוליווד והמערכת הפוליטית זלגו זו לתוך זו, אלא שההבחנה בין "סלבריטאי הוליוודי" ל"סלבריטאי פוליטי" הפכה ללא-ברורה. יתכן כי העדות הטובה ביותר לכך היא הקמפיין הנגדי של המועמד הרפובליקני ג'ון מקיין (McCain): "He is the biggest celebrity in the world, but is he ready to lead?"

מחקרו של ברוס באום (Baum) ביקש לנסח את האופן, שבו תעשיית הסרטים הגיבה למערכת הפוליטית בתקופה זו באמצעות שלושה סרטים הוליוודיים מצליחים. לטענתו, סרטים אלו עוררו זיחיות דעת ותקוות שווא בכך שהעמידו פנים כי "post-racial America" כבר הושגה. אם ברצוננו לחיות במציאות כזו, מציין באום, יש לדמיין לא רק את אפשרות קיומה; נדרש קולנוע מודע-פוליטי שעשוי לסמן גם את הדרך אליה (636).

מחקרו של ברוס באום (Baum) ביקש לנסח את האופן, שבו תעשיית הסרטים הגיבה למערכת הפוליטית בתקופה זו באמצעות שלושה סרטים הוליוודיים מצליחים. לטענתו, סרטים אלו עוררו זיחיות דעת ותקוות שווא בכך שהעמידו פנים כי "post-racial America" כבר הושגה. אם ברצוננו לחיות במציאות כזו, מציין באום, יש לדמיין לא רק את אפשרות קיומה; נדרש קולנוע מודע-פוליטי שעשוי לסמן גם את הדרך אליה (636).

עבודה זו תתמקד בשני סרטים שניתן לשייכם לסוג הסרטים השני שמתאר באום, והם עוסקים בסוגיות פוליטיות הקשורות בציבור הלטיני בתקופה זו: צ'ה (Che, 2008) לסטיבן סודברג (Soderbergh) מצד אחד, ומצ'טה (Machete, 2010) לרוברט רודריגו (Rodriguez) מצד שני. לא ידוע לי על מחקר אקדמי קודם שעסק בצ'ה; על מצ'טה נכתב מחקר אחד, ובו אעסוק בהרחבה בהמשך.

לדידם של סטאם ושוחט, קולנוע מודע-פוליטי חקר ספקטרום רחב של אסתטיקות אלטרנטיביות בחיפושו אחר אסטרטגיות לעקיפת הקונוונציות הצורניות האופייניות לקולנוע מן הזרם המרכזי (292). צ'ה מתאפיין, בהשפעת הקולנוע האירופי, באסתטיקה

מוקפדת ומרוחקת, ואילו מצ'טה עשוי באופן זול לכאורה ווולגרי במתכוון בהשפעת סרטי ניצול; שני הסרטים מבטאים אפוא את חיפוש האסטרטגיות הללו על ידי בחירתם באסתטיקה "קיצונית".

עבודה זו תחולק לשניים: חלקה הראשון יוקדש לטענה, כי סרטים אלה אינם מחפשים מקורות השפעה חדשים, אלא מקצינים את אלה המוכרים להם - ומכאן נובעת מוגבלותם. חלק זה יכלול ניתוח של שני הסרטים תוך התייחסות לשיח הביקורתי סביבם. בחלקה השני והקצר יותר של העבודה, אבקש להציע דרך אפשרית להתמודדות עם הבעיה שהצגתי בחלקה הראשון.

## "צ'ה" כקולנוע מופשט

צ'ה הוקרן לראשונה בפסטיבל קאן ב- 2008 כמועמד בתחרות ה - Palme d'Or היוקרתית. מבקר עיתון הארץ אורי קליין דיווח מן התחרות: יש משהו מרתק בעובדה שברגע ההיסטורי המסוים הזה, סמוך לסוף העידן של ג'ורג' בוש, בתקופה שבה אמריקה נמצאת במשבר מתמשך בכל מה שנוגע למקומה בעולם וליחסה אל האחר, בחר סודרברג לעשות סרט שעוסק בדמותו של צ'ה גווארה [...], ונוגע באחד ממקורות הפרנויה האמריקאית הגדולים ביותר. קובה, מבחינת ארצות הברית, היא סמל של איום קרוב לבית; היא האחר הבלעדי שמאיים עליה [...]. "צ'ה" איננו סרט על צ'ה גווארה; או, ליתר דיוק, הוא איננו אך ורק סרט על צ'ה גווארה. הוא עוסק במהפכה, נושא שהקולנוע האמריקאי חשש לעסוק בו עד כה. (קליין)

סרטו של סודרברג הוא סרט עצמאי, אפוס בן ארבע וחצי שעות, המחולק לשני חלקים שונים זה מזה בסגנונם ובתוכנם. הראשון עוסק במהפכה הקובנית, ואילו השני עוסק בניסיון המהפכה הכושל בבוליביה. הסרט מתאפיין באסתטיקה מרוחקת, תוך התעלמות מוחלטת מן הדימויים ההוליוודיים המוכרים, וניכרת בו הקפדה רבה ביותר על דיוק בפרטים היסטוריים, ביוגרפיים וגיאוגרפיים.

שוחט וסטאם טוענים בספרם, כי השיח ה"מתקן", העוסק בהדגמה כיצד סרטים טועים באופני הייצוג שבהם, היה ועודנו חלק ניכר מן השיח הנוגע לייצוג אתני במדיה (178). צ'ה, כך נראה, הפנים את השיח הזה: הסרט דובר ספרדית, וסודרברג אף מקפיד להשתמש



בניב הקובני ובסלנג המאפיין אותו, ולהבחין את אופן דיבורו של צ'ה הארגנטינאי מזה של חייליו. מלווים את הסרט ציוני מקום ותאריך, ציטוטים מתוך ראיונות ומן הנאום בעצרת האו"ם, ו- Voice over המקריא מיומניו של צ'ה.

ניתן לייחס בחירה זו להשפעה שספג צ'ה מקולנוע הארט (Art Cinema), קטגוריה שאותה דיוויד בורדוול (Bordwell) מתאר במאמרו כנפרדת ונבדלת בתוך הממסד הקולנועי, בעלת קיום היסטורי ומערך של קונוונציות צורניות משלה. אחת האפשרויות שמציע הריאליזם המאפיין קולנוע הארט, לפיו, היא העובדתיות הדוקומנטרית (documentary factuality) (94-97), שלפיה נעשה הסרט.

בורדוול טוען כי קולנוע הארט נוקט באמצעים סגנוניים מסוימים על מנת לייצג רצף ריאליסטי של חלל וזמן: deep-focus, deep space, long take (97). בשלושתם עושה סודרברג שימוש בסרטו: הוא בוחר לצלם את גיבורו בעיקר בשוטים פתוחים ורחבים, כאשר טכניקות ה-deep-focus ו-deep space משמשות אותו ליצירת אסתטיקה ה-long take. לעתים קרובות הפרוטגוניסט צ'ה אף אינו האלמנט המרכזי בפריים.

כך לדוגמה, המפגש בין צ'ה לפידל קסטרו במקסיקו סיטי מצולם ב-long take אחד, כאשר שניהם יושבים במרפסת ומתכננים את המרד. המרפסת מצולמת מתוך מבנה, תופסת פחות מרבע הפריים, ומוארת פחות מפנים המבנה. סודרברג מוותר לחלוטין על טכניקת ה-shot reverse shot ההוליוודית, ולא חותך את השיחה לכל אורכה: קסטרו מוצג בחזית, כדמות בפרופיל, כאשר איננו רואים את פניו - בעוד שהגיבור צ'ה ממוקם בחלק האחורי של הפריים.

מאפיין נוסף שבורדוול מונה הוא נרטיבי: קולנוע הארט מאופיין בנרטיב שאינו ליניארי קלאסי, וקשרי סיבה ותוצאה בו נוטים להיות רופפים למדי. בחירה סגנונית זו מאפיינת גם את הסרט צ'ה, בו נעשה שימוש בנרטיב לא-ליניארי, "משובש" וקופצני. בורדוול מקשר בין הבחירה בנרטיב המפוצל לבין רעיון האקספרסיביות של האוטר: "art cinema uses a concept of authorship to unify the text" (97) באופן דומה, לשיטתו של בורדוול חתימת האוטר הסגנונית היא גם הסיבה ליצירת "mlif-itlum" (79), רעיון התואם את בחירתו של סודרברג ליצור את צ'ה כאפוס בן שני חלקים. בורדוול מציין בהקשר זה כי

Over this hovers a notion that the art-film director has a creative freedom“  
 “denied to her- his Hollywood counterpart” (97). סטיב ניל (Neale) מתאר במא-  
 מרו “Art Cinema as Institution” את קולנוע הארט כתרבות קולנוע הרואה  
 את עצמה כקטגוריה אמנותית מובחנת. לפיו, “Art cinema also, in its cultural and  
 aesthetic aspirations, relies heavily upon an appeal to the ‘universal’ values  
 (35) “of culture and art

מאמר ביקורת שכתב ז'אן-פיליפ גראבל (Gravel) מגלה, כי המשכה אל “ערכים  
 אוניברסליים” שמאפיינת את בחירותיו הצורניות של סודרברג, למעשה מרחיקה את  
 סרטו מדימויים שניתן לקשרם אל מציאות פוליטית ממשית. גראבל מתאר את צ'יה כסרט  
 שנע על הגבול בין הקונקרטי למופשט, על-סף האגדה המטאפיסית: סרט על הגרילה  
 כ”מצב קיומי”, דרך חיים של דחיפת הגבולות (17).

גראבל כותב כי לפי דבריו של סודרברג בראיון, הוא לא הכיר את הנושא מעבר  
 לאיקונוגרפיה המוכרת, כאשר ניגש לעבודה על צ'יה; ההבחנות הצורניות הן שהלהיבו  
 אותו. וכך, גראבל מתאר את החלק השני כ”כפיל הפוך” מוקפד של הראשון: התמונה  
 הפנורמית לעומת הסינמסקופ; מצלמת הכתף לעומת מצלמה על חצובה; הפסקול  
 האלקטרוני לעומת האקוסטי; פלטת הירוק והחום הכרומטיים לעומת פלטת הצבעים  
 בגוני טורקיז (14-15).

ישנו מרכז חזק בסרט, שלא משתנה בין שני חלקיו: הדימוי של צ'יה כאדם המחויב  
 כולו למהפכה, מיתוס של מהפכה. ולעומת זאת, באמצעות ההבחנות הצורניות והממד  
 המופשט שמתאר גראבל, הסרט מדמה את ההצלחה או הכישלון של המאמץ המהפכני  
 כשתי אופציות אפשריות בדיוק באותה מידה, ממש כמו הטלת מטבע (15-17). וכך,  
 ניתן לומר כי הסרט אמנם “נוגע באחד ממקורות הפרנויה האמריקאית הגדולים ביותר”,  
 כפי שכתב קליין, אך זו נגיעה-לא נגיעה, הנותרת מנוכרת במידה רבה לקונפליקטים  
 הקונקרטיים שמחוץ למסך.

לפי מאמרו של מייקל ניומן (Newman), תכונות אסתטיות מסוימות מתפקדות  
 כאמצעי שדרכו ניתן להבדיל בין תרבות ההמונים לבין תרבות מעודנת ואליטיסטית  
 יותר. הוא מתאר במאמרו את הקולנוע האמריקאי העצמאי, כקולנוע שמצד אחד מאתגר

או מעמיד בסימן שאלה את הסטטוס-קוו התרבותי, ומצד שני מתפקד כצורת ביטוי שמשרתת את האינטרסים של מעמד אליטיסטי באמצעות אשורר טעמו הטוב (23-17).

סרטו של סודברג זכה להערכה רבה, הוקרן בהמשך גם בפסטיבל ניו יורק ובפסטיבל טורונטו, ונחשב לאחד הסרטים המדוברים ביותר (Howell). המבקר רוג'ר איברט (Ebert) הכתיר את צ'ה כאחד הסרטים הטובים שנעשו ב-2008 (Ebert), וכך עשה גם המבקר ג'יימס רושי (Rocchi). האחרון אף שיבח את סודברג על אי-ההתפשרות שלו: "With the fiercely independent Che -- shot on location, in Spanish, on digital video -- Steven Soderbergh made precisely what he wanted to make. Studio heads would have demanded he add a love story to make Che Guevara (a brilliant Benicio Del Toro) more 'likable,' or add exposition to fill in the blanks; he didn't, and the movie's better for it (Rocchi)." .

באופן מסורתי, כותב ניומן, תרבות נגד ביקשה תמיד לצייר את התרבות המיינסטרימית ככוח של קונפורמיות. וכך, הוא כותב, גם תעשייה זו מבוססת על רטוריקה של טוהר (Purity), המגולם בהיבדלותה, מול סכנה (Danger) המגולמת בקונפורמיות ובמסחריות המזוהות עם הקולנוע ההוליוודי (19). רטוריקה זו, לפיו, מבוססת על הבחנה בינארית בין צורה חיובית של תרבות לצורה שלילית. בקולנוע העצמאי, מציין ניומן, אידיאל ההפרדה בא לידי ביטוי באמצעות רעיון האוטונומיה, המשותף לחתימת האוטר הסגנונית בקולנוע הארט: כוחו של האמן לשלוט בתהליך היצירתי. אוטונומיה זו, הוא כותב, היא שמבטיחה את האוטנטיות היצירתית. בצד השני של מטבע האוטונומיה והאוטנטיות עומדת סכנת ההתמסחרות (19).

שרי לינדן (Linden), מבקרת הקולנוע ב-Los Angeles Times, תיארה את צ'ה כך: "The predominantly Spanish-language feature is about as far from Soderbergh's fizzy celeb-o-rama 'Ocean's Eleven' and its sequels as the filmmaker could get."

אותה הבחנה בינארית שימשה גם את מנולה דרגיס (Dargis), מבקרת קולנוע ב-New York Times, בעת שסיקרה את פסטיבל ניו יורק. לעומת לינדן, דרגיס מיקמה את הסרט דווקא בצד ה"שלילי" של המטבע: "Ocean's Eleven' with better cigars" (Dragis).

אם כן, בחירתו של סודרברג ברטוריקת ה"טוהר" הביאה לתוצאה בעלת ממד מופשט, שקשה לקשרה אל מציאות פוליטית ממשית או לחלופין אל דימויים קולנועיים המוכרים לנו בקשר ליחסה של תעשיית הסרטים האמריקאית לאמריקה הלטינית. רודריגו, לעומתו, בחר בחירה מודעת להעמיד את סרטו בקוטב ההפוך של הסקאלה שמתאר ניומן ושמשרטות לינדן ודרגיס.

## "מציטה" כבידור מסחרי

כשנה לפני יציאת צ'יה לאקרנים שוחרר פרויקט גרינדהאוס (Grindhouse 2007) שנעשה כמחווה משותפת של הבמאים רוברט רודריגו וקוונטין טרנטינו (Tarantino) לסרטי הניצול (exploitation). במסגרת הפרויקט הופיעו ארבעה טריילרים פיקטיביים, וביניהם היה הטריילר Machete שביים רודריגו, והוא כלל קריינות דרמטית, כותרות גדולות באדום ושחור ואפקט של עותק פילם דהוי ומלא שריטות וקפיצות.

המונח סרטי ניצול מתייחס לסרטים מסחריים שהציגו מין, אלימות או צורות אחרות של ספקטקל על מנת למשוך קהל. סרטים אלה נעשו במהירות ובתקציב נמוך מאוד, ועקב כך התאפיינו בסגנון צילום דל, עלילות מבולבלות ולא-קוהרנטיות, בעיות המשכיות ומראה מרושל באופן כללי. המילה ניצול התייחסה לפרסום בעיתונות ובאמצעות פוסטרים וטריילרים, שהקדימו את הופעתם של הסרטים (Schaefer).

הסרט מציטה נעשה בעקבות אותו טריילר והושפע ישירות מהאסתטיקה שאפיינה פרויקט מחווה זה. זהו סרט הפיצ'ר ה-13 של רודריגו כבמאי, והראשון מבניהם שעוסק בסוגיה פוליטית באופן בוטה ותקיף: את הטריילר המעודכן וה"אמיתי" לסרטו בחר רודריגו לפתוח בפנייה של גיבורו אל המצלמה במילים: This is machete, on a special Cinco de Mayo message. To Arizona פנייה זו מתייחסת, כמוכן, לתקנת Arizona SB 1070 הריאקציונרית שחוללה סערה תקשורתית בארה"ב ומחוצה לה בתקופה שבה נעשה הסרט, ולפיה ניתן לעצור כל אדם שעשוי להיראות כמהגר לא-חוקי, גם אם אינו חשוד בביצוע פשע (State of Arizona Senate). רודריגו הסביר בראיון שנערך עם יציאת הסרט לאקרנים, כי ראה את הבחירה באסתטיקת סרטי הניצול עבור העיסוק בנושא פוליטי עכשווי כבחירה מיידית הקשורה במסורת מסוימת: When you make an exploitation film, you always want to have a real issue.

That's how they were always done [...] Exploitation films were famous for taking an issue and exploiting it because they could move much faster than a studio could. If there was any hot topic, they would run out and make a quick (Radish) .movie

בהתאם, רודריגו בחר לפתוח את סרטו בכותרת "An overnight production" ולעשות שימוש אינטנסיבי באלימות גרפית בוטה, אפיון דמויות סטריאוטיפי ומשחק מוקצן. הסרט לווה באותן כותרות, שריטות וקפיצות הזכורות מן הטריילר, הוקלט עבורו פסקול ריף גיטרות קצבי וקליט על בסיס אותה המוזיקה, וכמוהו הוא אופייני בשימוש בזוויות נמוכות, קלוז-אפים דרמטיים, הילוכים איטיים ועריכה גסה.

באחת הסצנות הראשונות נראים מהגרים מקסיקניים חוצים את הגבול בלילה, כאשר מתפרץ ג'יפ שרודף אחריהם ויורה לעברם. נשמעת מוזיקה דרמטית כאשר יוצאת מתוכו דמות לבושה מדים, חבושה כובע קאובוי ומשקפי שמש. הסיטואציה האלימה והפאתוס המוגזם שבאפיון דמותו מגחכים את המונולוג שהוא נושא לגבי החשיבות שבשמירה על הגבולות, ומסתכם במילים "Otherwise, Texas will become Mexico. Once again".

התייחסות לא-מרומזת דומה חוזרת בהמשך הסרט בדמותה של סוכנת רשות ההגירה סרטנה ריביירה. סרטנה מתחילה לשתף פעולה עם מצ'טה ומחליטה לבחור ב"צדק" על פני ה"חוק", לאחר שהיא מתוודעת לשחיתות השלטונית. גם סרטנה נושאת מונולוג לקראת סופו של הסרט, אולם כאן אין הגחכה - להיפך: המוני המהגרים שנרדפו על ידי קודם לכן מריעים לה ונסחפים אחר המיילים: "We didn't cross the border - the border crossed us"

המסרים הבוטים והאלימות הגרפית הובילו לכך שבעקבות הטריילר, ועוד לפני יציאת הסרט לאקרנים, התעורר זעם רב בקרב חוגים מסוימים שראו בסרט הסתה (FOXNews.com). בניגוד אליהם, ועל אף העיסוק בסוגיה כה מרכזית ושנויה במחלוקת בשיח האמריקאי של אותם ימים, בחירתו הצורנית של רודריגו גרמה לחלק ניכר מן הקהל והמבקרים לראות בסרטו בדיחה מהנה וחסרת חשיבות (Holden). אחרים אף ראו בפן הפוליטי בסרט סרח עודף שפוגם בהנאה ממנו (Munro).

למרות החיבור בין סרטי ניצול ונושא "אמיתי" שנראה לרודריגז כמידי, נראה כי בחירה זו גררה איתה ציפיות מוגבלות מאוד, ואף הפוכות, לגבי מטרתו של סרט כזה או איכויותיו. כך לדוגמה עולה מדבריו של מבקר ממגזין Reelviews: I went to Machete expecting an exploitation film and got a socio-political lecture instead [...] I have nothing against films that take political stances, but (Berardinelli) "an exploitation flick

שון ברייטון (Brayton) טוען, כי הביקורת המעיטה בערכה של הביקורת החברתית שמביע הסרט; הוא מבקש לתאר במאמרו כיצד בזכות ההשפעות המגוונות שספג ממקורות שונים, מצ'טה מצליח להעביר ביקורת חריפה שלא הייתה מתאפשרת בסרט הוליוודי "מכובד" יותר. בנוסף להשפעת סרטי הניצול על סרטו של רודריגז, ברייטון מתייחס גם לפרודיה ולדיאלוג עם הדיון הליברלי סביב תקנת Arizona SB 1070 וסוגיית זכויות המהגרים (275-277).

לצד שלושת אלה, ברייטון ממקם את מצ'טה בתוך מסורת עשירה של סרטים מקסיקניים העוסקים בהגירת עבודה (labour films). סרטים אלה מתמקדים בניצול של מהגרי עבודה מקסיקניים בארה"ב ובהפרת זכויותיהם, תוך שימוש בספקטרום רחב של טכניקות, החל בדיאלוגים מלודרמטיים ועד למדע בדיוני (282-283). ברייטון גורס כי בדומה לסרטי ה-labour המקסיקניים ובשונה מסרטי הניצול, מצ'טה מעניק משמעות רבה יותר למאבק הקולקטיבי על פני האינדיווידואליזם ההירואי של הדמות עצמה. דמותו של מצ'טה מתייחסת בביטול אל הסטטוס האיקוני שמיוחס לה, וכך גם ידידתו לוז, המתייחסת אל האלטר-אגו שלה "Shé" (על משקל Ché) כגיבורה מומצאת, שכל תכליתה להביא תקווה למדוכאים (282-283).

לפי קריאתו של ברייטון, הדמויות בסרט אינן מחפשות דמות של גיבור או מנהיג; להיפך. כוחם של המהגרים מדומיין כמפוזר באמצעות "רשת" ("The Network") סמויה, שתפקידה לספק תמיכה ולשמור על בטיחותם. רשת זו כוללת ספקטרום רחב של דמויות: עובדי בניין, גננים, שוטפי כלים, עורכי דין, צוות בית חולים סודי ואפילו כומר קתולי. כפי שלוז מסבירה: the [Anglo] system is broken and doesn't work [...] so we created (283) 'our own

בהקשר זה, ברייטון מדגיש כי לעתים קרובות נרמז ש"‘Machete’ is everywhere", ובמובן זה גם אותן דמויות שלעתים קרובות מוצגות כקריקטורות, הפכות לסובייקטים פוליטיים אקטיביים (283). אולם אותו רעיון בדיוק ("‘Machete’ is everywhere") ניתן גם לקריאה שונה, הפוכה: הוא מעיד על המיתיות והאיקוניות שבדמותו של מצ'טה.

בעוד שרוב הדמויות המשתייכות לקהילת המהגרים בסרט נראות פעמים ספורות בלבד, ואף נותרות חסרות שם, מצ'טה הוא הדמות היחידה כמעט שמניעה את העלילה; האופן שבו הוא נלחם לאורך כל הסרט מוצג כעל סף העל-טבעי, מלווה בצילום מזוויות שמאדירות את דמותו ופסקול שמאפיין אותו בלבד. אמנם לקראת המערכה המיליטנטית והאחרונה קהילת המהגרים מושיטה עזרה למצ'טה במלחמתו - המהגרים מתכוננים אליה במסך הקרוי על שמו, נוהגים אחריו בשיירה, ואף מצדיעים לו בסופו של הקרב האחרון.

הסרט מסתיים כאשר הסוכנת סרטנה שואלת אותו - "Where would you go?" והוא משיב לה - "everywhere". היא מציעה לו אישורי שהייה שהשיגה עבורו, והוא מסרב להם בשאלה הרטורית: "Why would I want to be a real person when I'm already a myth?". קריאתו של ברייטון, אם כן, לא מדויקת בעיני, אולם דווקא משום כך היא חושפת ומציעה אפשרות שלא מומשה.

אילו אכן הייתה בסרט השפעה חיצונית נוספת, כדוגמת השפעת סרטי ה-labour המקסיקניים שמציע ברייטון, אפשר שזו הייתה תורמת ליצירת דימויים שיאירו את המציאות הפוליטית באור חדש. יתרה מזו, יתכן כי הסרט היה מתקבל בקלות רבה יותר כבעל מסר פוליטי, שכן היה נתפס כמורכב יותר ולא מנותב מראש לסיווג הבידור המסחרי הזול.

אפשרות לא ממומשת זו מהווה אפוא נקודת מוצא לדיון בהשפעה חיצונית כאופציה להתמודדות עם הבעיה שהוצגה לעיל. לשם כך אפנה אל תנועת הקולנוע הפוליטי הלטינו-אמריקאי. אף כי במבט ראשון הרעיונות שאפיינו תנועה זו עשויים להיראות זרים לעיסוק בקולנוע אמריקאי עכשווי, הם מסייעים להאיר את הנאמר בשל הכרתם של הבמאים הלטינו-אמריקאים באפשרות של יצירת דיאלוג עם הדגמים ההוליוודיים והאירופיים והפתיחות שאפיינה אותם.

## אפשרות לביטוי אסתטי אחר

במהלך שנות השישים והשבעים התגבשה באמריקה הלטינית תנועה של במאים שהציגה אפיונים אסתטיים דומים רבים בסרטיה. לא מדובר בתנועה מאורגנת בעלת אמירה מנוסחת ואחידות אסתטית, אלא בגל של סרטים שהמשותף להם הוא הרצון לשנות את תודעת הצופה באמצעות פנייה אל ביטויים אסתטיים חדשים (טל 962). פרק זה יסקור בקצרה את הרעיונות שהנחו את הקולנוענים הפוליטיים, על מנת לערוך שימוש מחודש במושגים המיוחסים להם ולבחון באמצעותם את טענתי ביחס לשני הסרטים והאופציה המוצעת כפיתרון.

במניפסט "אסתטיקה של רעב" (1965), הבמאי הברזילאי גלאובר רושה (Rocha) ביקש לתאר את האופן שבו "אמריקה הלטינית נותרה מושבה קולוניאלית, אלא שהכובש הנוכחי מפעיל אסטרטגיות סמויות יותר" (41). האסתטיקה המהפכנית, לפיו, "הכרחית כדי שהכובש יכיר בקיומו של הנכבש" (43).

רושה הושפע ממורשת המודרניזם הברזילאי של שנות העשרים, אז דגלו אינטלקטואלים ואמנים ב"קניבליזם תרבותי": במקום לחקות את התנועות התרבותיות האירופאיות בנות הזמן, עליהם לבלוע ולעכל את ההשפעות החיצוניות כדי לברוא קולנוע מקומי מקורי. בהמשך פרסם רושה מניפסטים נוספים: "האסתטיקה של החלום" (1971) ו"המהפכה היא אסתטיקה" (1981), ובהם טען כי הקולנוע הוא תעשיית תרבות: בעיית הקולנוענים היא לכבוש את הצופים בלי להעתיק את הדגמים ההוליוודיים והאירופיים, להתייחס לקהל בכבוד וליצור שפה חדשה (טל 99).

רעיונותיו של רושה הושפעו בין השאר מן הקולנוע הקובני שלאחר המהפכה (טל 91). אחד הקולנוענים הבולטים בתנועה זו היה חוליו אספינוסה (Espinosa), שהביע גם הוא את רעיונותיו בכתב במניפסט "לקראת קולנוע בלתי מושלם" (1969). המניפסט נפתח במילים הבאות: "בימינו הקולנוע 'המושלם', בעל הנאותות הטכנית והאמנותית, הוא לרוב הקולנוע הריאקציונרי" (99). אספינוסה בחר לתקוף את תפיסתה של האמנות כפעילות אליטיסטית. לפיו, "הטרגדיה האמיתית של האמן העכשווי טבועה בחוסר יכולתו לעסוק באמנות שלא כפעילות המיועדת למיעוט" (101). הקולנוע הבלתי מושלם "מוצא קהל חדש באלה הנאבקים" - ויחד עם זאת "משוכנעים שביכולתם לחולל שינוי מהפכני של ממש" (105).



אספינוסה אינו מעוניין, אם כן, בקולנוע בידורי ואסקפיסטי, ובמילותיו: "אף פחות מכך מעוניין ב'טוב טעם'" (106). האפשרות שהוא מציע (Dodge): קולנוע שנוצר כחלק בלתי נפרד מן החיים החברתיים עצמם, מציג את התפתחותן של בעיות, אופטימי, אינו ראוותני ומבטא את "רוח היצירה של העם". לשם יצירתו של קולנוע כזה, מדגיש אספינוסה, יש לפרוץ את "המחסום שמציב הקהל התרבותי-אליטיסטי שקבע עד עכשיו את טיב העבודה" (106).

גם הקולנוענים הפוליטיים הארגנטינאיים פרננדו סולאנס (Solanas) ואוקטביו חטינו (Getino) עסקו בניסיון ליצור אלטרנטיבה לקולנוע ההוליוודי ולקולנוע האירופי כאחד - רעיון שטבעו בו את השם "קולנוע שלישי" (טל 135,118). בהשפעת תפיסות של ברטולט ברכט (Brecht), סולאנס וחטינו ייחסו פחות חשיבות למורכבות או לתחכום של העבודות האמנותיות, ויותר לייצוג האסתטי של עמדות פוליטיות (טל 103).

כך לדוגמה, סרטם **שעת הכבשנים** (La hora de los hornos, 1968) היה מונטאז' של כתוביות, קטעי יומן, כתבות טלוויזיה, ראינות וצילומים מבוימים. באמצעות שימוש מקורי בדימויים היוצרים הביעו פירושים מנוגדים להיסטוריה ה"רשמית" ועיצבו גיאוגרפיה מהפכנית של אמריקה הלטינית (טל 110,158). באופן דומה, כאשר ההתפתחויות הובילו לתפיסה דיכוטומית של הקונפליקטים החברתיים והתרבותיים, הם השכילו לבנות דימויים חדשים של המעמדות החברתיים (טל 203).

רושה סיכם את המניפסט "אסתטיקה של רעב" בהבהרה, כי הקולנוע החדש "איננו מוזרות ברזילאית מקומית. בכל מקום שיש בו קולנוען שמצלם את האמת החברתית ונחוש להתמודד עם הנורמות הציניות [...] שם יצמח 'קולנוע חדש'" (43).

מייקל ווין (Wayne) מבקש לבחון במאמרו את קונספט הקולנוע ה"שלישי" לאור התפתחויות תיאורטיות עדכניות. הוא מדגיש כי אף על פי שתנועה זו מבוססת על כתיבה תיאורטית, התיאוריות הוזנחו, קפאו על שמריהן ולא התפתחו ברבות השנים. ראשית, הוא מבהיר: קולנוע "שלישי" אינו מוגבל ל"קולנוע מן העולם השלישי", יש להבחין בין שני המונחים (53). המונחים קולנוע "ראשון" וקולנוע "שני" אינם מתייחסים למוצא גיאוגרפי, אלא לאופני ייצור, אסטרטגיות אסתטיות והפוליטיקה המיוחסת להן. לכן, כפי שקולנוע "שלישי" ניתן להפיק בכל מדינה כך גם קולנוע

“ראשון”. הקולנוע “השלישי”, ווין מדגיש, מושפע באופן דיאלקטי מן השניים האחרים. לא מדובר בדחייה פשטנית של הקולנוע ה-“ראשון” וה-“שני”, אלא בדיאלוג תוך התנגדות לכוח הכבידה שלהם (54-55).

## סיכום

דבריו של ווין מזהדהים במאמר שכתבה סמנתה הולנד (Holland) ופורסם במגזין התרבות “Latineos: From ‘Third Cinema’ to ‘Latin American Film’”. הולנד מביעה דאגה מהמעבר מן המונח הראשון אל זה השני: בהתחשב באופן שבו תוכן וסגנון מוכתבים לתעשיות הלטיניות, באיזה אופן אפשר עוד לדבר על קולנוע לטינו-אמריקאי? (Holland)

בהשאלה מהמונחים של ווין, ניתן לומר כי רודריגו מקציץ את הקולנוע המסחרי ה-“ראשון” והסטריאוטיפים הנלווים אליו, בעוד שסודרברג מקציץ את הסגנון האירופי ה-“שני” עד כדי הפשטה. שניהם אינם מחפשים דרך נוספת, פתוחה יותר: קולנוע “שלישי”, שיושפע הן משני הסוגים הראשונים והן ממקורות נוספים - לדוגמה, קולנוע לטינו-אמריקאי.

שוחט וסטאם מציינים בספרם, כי לעתים קרובות המקורות שמהם קולנוע מודע-פוליטית שאב השראה היו נטועים במסורות תרבותיות, שאינן חלק מן התרבות השלטת. הם מדגישים את הכרח ההדדיות: אין לצמצם פרקטיקות אסתטיות מן ה-“עולם השלישי” לתוך קטגוריה צרה, שכן חילופי רעיונות וגישות אסתטיות באמנות נעו תמיד בשני כיוונים (292-294).

בעוד שבחירתו של רודריגו גרמה לסרטו להיתפס בעיני רבים כבידור חסר חשיבות, בחירתו של סודרברג הביאה לתוצאה המיועדת לקהל מצומצם, ונותרת מנותקת ממצייאות פוליטית ממשית בשל הממד המופשט שבה. מחקרו של ניומן מלמד, כי שני הסרטים משויכים אל קטבים הפוכים בתעשיית הסרטים האמריקאית ו-“מנותבים” למקומם באופן ידוע מראש.

מושג הקולנוע ה-“שלישי” המתואר מעלה על נס את חשיבות יצירתם של דימויים חדשים, ומאפשר מודעות לכוח הכבידה של הקולנוע ה-“ראשון” וה-“שני”; במובן זה,

אופציה של השפעות חיצוניות, דוגמת זו שעלתה מפרשנותו של ברייטון, עשויה הייתה להסיט את הסרטים מנתיב מוכר זה.

## ביבליוגרפיה

- אספינוסה, חוליו גרסיה. "לקראת קולנוע בלתי מושלם". 1969. תרגום: עדי הנדל גלזר. **מערבון** 6 (2010): 99-106.
- טל, צבי. **תלות תרבותית ומחאה: הקולנוע הפוליטי בארגנטינה ובברזיל**. תל אביב: הוצאת רמות - אוניברסיטת תל אביב, 2004.
- רושה, גלאובר. "האסתטיקה של הרעב". 1965. תרגום: צבי טל. **מערבון** 1 (2005): 41-44.
- Atwater, Deborah F. "Senator Barack Obama: The Rhetoric of Hope and the American Dream". **Journal of Black Studies** 38. 2 (2007): 121-129.
- Baum, Bruce. "Hollywood on Race in the Age of Obama: Invictus, Precious, and Avatar". **New Political Science** 32.4 (2010): 627-636.
- Berardinelli, James. "Machte". **Reelviews**. September 5, 2010 < [http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifier=2164](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=2164)>
- Bordwell, David. "Art Cinema as a Mode of Film Practice". **Film Criticism** 4.1 (1979): 94-102.
- Brayton, Sean. "Razing Arizona: Migrant Labour and the 'Mexican Avenger' of Machete". **International Journal of Media and Cultural Politics** 7.3 (2011): 275-292.
- Dargis, Manohla. "Revolutionary Hero, Relentless Heroine". **The New York Times**. October 2, 2008. <[http://www.nytimes.com/2008/10/03/movies/03fest.html?\\_r=1&em&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2008/10/03/movies/03fest.html?_r=1&em&oref=slogin)>
- Ebert, Robert. "The Best Film of 2008". **Chicago Sun-Times**. December 5, 2008. <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20081205/COMMENTARY/812059997/1023>>
- FOXNnews.com. "Violent movie declares war on Arizona for immigration law". **New York Post**. May 6, 2010.

- <[http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/violent\\_movie\\_declares\\_war\\_on\\_arizona\\_y5BFDytc06scpsGQ2PiOWL](http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/violent_movie_declares_war_on_arizona_y5BFDytc06scpsGQ2PiOWL)>
- Gravel, Jean-Philippe. "L'énigme Guevara". **Ciné-Bulles** 27.2 (2009): 14-17.
  - Hawkes, Lesley. "'And one fine morning': Gatsby, Obama, and the Resurrection of Hope". **Social Alternatives** 28.3 (2009): 20-24.
  - Holland, Samantha. "From 'Third Cinema' to 'Latin American Film'". **Latineos**. May 16, 2010. <<http://latineos.com/en/articles/film/item/29-from-third-cinema-to-latin-american-film.html#itemCommentsAnchor>>
  - Howell, Peter. "TIFF's Most-See Films". **Toronto Star**. August 30, 2008. <<http://www.thestar.com/entertainment/FilmFest/article/487329>>
  - Holden, Stephen. "Growl, and Let the Severed Heads Fall Where They May". **The New York Times**. September 2, 2010. <<http://www.nytimes.com/2010/09/03/movies/03machete.html>>
  - Keen, Daniel E. Rossi. "Hope in America: Lyotard and Rorty, Dobson and Obama, and the Struggle to Maintain Hope in Postmodern Times". (Doctoral Dissertation). Ohio: Ohio University, 2008. 178-193.
  - Linden, Sheri. "Review: 'Che'". **Los Angeles Times**. December 12, 2008. <<http://www.latimes.com/news/local/orange/la-et-che122008dec12,0,7638945.story>>
  - Minushkin, Susan and Mark Hugo Lopez. The Hispanic Vote in the 2008 Democratic Presidential Primaries. Washington, DC: Pew Hispanic Center, 2008.
  - Munro, Shaun. "Shaun Says F\*ck with MACHETE when Fully Intoxicated!". **Whatculture!**. November 27, 2010. <<http://whatculture.com/film/shaun-says-only-fck-with-machete-when-fully-intoxicated.php>>
  - Neale, Steve. "Art Cinema as institution". **Screen** 22.1 (1981). 11-39.
  - Newman, Michael Z. "Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative". **Cinema Journal** 48.3 (2009). 16-34.

- Radish, Christina. "Robert Rodriguez and Danny Trejo Interview MACHETE". **Collider**. August 29, 2010.  
<<http://collider.com/machete-interview-robert-rodriguez-danny-trejo/46291/>>
  - Rocci, James. "James Rocci's Picks for 2008". **AMC**. December 17, 2008.  
<<http://www.filmcritic.com/features/2008/12/top-ten-movies-of-2008/>>
  - Schaefer, Eric. "Exploitation Films." **Schirmer Encyclopedia of Film**. Ed. Barry Keith Grant. Vol. 2. New York: Schirmer Reference, 2007. 163-169.
  - State of Arizona Senate, Forty-ninth Legislature, Second Regular Session, 2010.
  - "Senate Bill 1070" [www.azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/sb1070s.pdf](http://www.azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/sb1070s.pdf)
  - Shohat, Ella and Stam, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. London and New York: Routledge, 1994.
  - Smith, Ben. "Podemos con Obama". **Politico**. May 30, 2008.  
[www.politico.com/blogs/bensmith/0508/Podemos\\_con\\_Obama.html](http://www.politico.com/blogs/bensmith/0508/Podemos_con_Obama.html).
  - Wayne, Michael. "The Critical Practice and Dialectics of Third Cinema". **Third Text** 14.52 (2000): 53-66.
- 

## פילמוגרפיה

- Levinson, Barry. **PoliWood**. USA, 2009.
- Rodriguez, Robert. Maniquis, Ethan. **Machete**. USA, 2010.
- Soderbergh, Steven. **Che**. France, Spain, USA, 2008.
- Solanas, Fernando E. Getino, Octavio. **La hora de los hornos**. Argentina, 1968.

## נרמול של הקווירי: המעבר של "הכי גאים שיש" מבריטניה לארה"ב

אדוה לנציאנו

"You are not homosexual; you're a straight man who  
fucks men"

(סטיארט, הכי גאים שיש הבריטית)

הכי גאים שיש (Queer as Folk) היא סדרת טלוויזיה בריטית מז'אנר הדרמדי (dramedy), העוקבת אחר חייהם של קבוצת חברים, הומוסקסואלים ולסביות, במנצ'סטר. הסדרה נרכשה על ידי ערוץ Showtime האמריקאי וקיבלה רימייק בערוץ. במאמר זה אבחן את האופן שבו הסדרה הבריטית עברה אדפטציה לכדי סדרה אמריקנית, ואנסה לעמוד על שינויים מגמתיים שהיה עליה לעבור על מנת לעצב לעצמה זהות אמריקאית.

אחד המאפיינים של הטלוויזיה כיום הוא הפקה מחדש של סדרות מצליחות במדינות שונות. הביות הזה מאפשר אמנם מעבר של רעיונות ממדינה אחת לאחרת, אולם ההבדלים התרבותיים דורשים אדפטציה לקהל המקומי, כזו שיוצרת שינויים בתוכן, לרוב באופן שעוטה על הסדרה מסווה מקומי עמוק ומקיף (Griffin 155). אלברט מורן (Moran) ומייקל קין (Keane) משווים אדפטציה של פורמטים למודל תקשורת, שבו מערכת לאומית אחת משמשת כמקודד שמעביר שדר, והמערכת הלאומית הזרה מעבירה את השדר דה-קודיפיקציה שמאפשרת לו להיות קריא (202). ההשוואה הזאת היא גלובלית, ואילו על בריטניה כותבת ג'נט סטימס (Steemers), כי המדינה הפכה מיצרנית של תוכניות המשמרות ומשכפלות את המסורת הספרותית והתרבותית הבריטית, ליצואנית של תכנים אוניברסליים שמקורותיהם הבריטיים ממוסכים (211).

ניתן למצוא במחקר התייחסות למעבר של תכנים טלוויזיוניים ממדינה אחת לאחרת בתהליך של ביות. כך לדוגמה, ג'פרי גריפין (Griffin) חקר את המעבר של הסדרה הבריטית **המשרד (The Office)** לארה"ב, אולם מחקרו לא מתרכז בשינויים האידיאולוגיים שעברה הסדרה, אלא באבחנות הקשורות בתרבות הפופולרית. קיים גם

מחקר אודות הסדרה הכי גאים שיש, הן בגרסתה הבריטית והן בזו האמריקאית, הבוחן אספקטים אידיאולוגיים שלהן, בעיקר בדגש על התרומה שלהן לנראות של הקהילה הגאה בתרבות הפופולרית (Cramer 413). אולם טרם נערכה השוואה בין שתי הגרסאות, הבוחנת את השינוי שהסדרה עברה לצורך ביות אמריקאי (ולמעשה גם לצורך גלובליזציה, שכן הגרסה האמריקאית הגיעה לקהלים מחוץ לארה"ב הרבה יותר מזו הבריטית).

**הכי גאים שיש** בגרסתה הבריטית שודרה בשנים 1999-2000 בערוץ 4, כמיני סדרה של 8 פרקים. הסדרה עוררה תגובות רבות עם הקנתה, היות שהייתה זו בכורה טלוויזיונית שבה הומוסקסואל אינו דמות משנה. הצלחתה של הסדרה הובילה ללחץ על היוצר ראסל ט. דייוויס (Davies) ליצור עונה נוספת, מה שהביא לכך ששודרה "עונה שנייה", שכללה שני פרקים של 45 דקות כל אחד (בניגוד ל-30 דקות של פרקי העונה הראשונה). הסדרה עוקבת אחר שלוש דמויות ראשיות הומוסקסואליות ועוד מספר דמויות משנה וממוקמת ברחוב קנאל (חלק מהגיי ווילג' במנצ'סטר). הדמויות המרכזיות בסדרה הן סטיוארט (המקביל האמריקאי-בריאן) הנאה, הכריזמטי והמניפולטיבי, שמוצא בחור חדש מדי לילה; וינסנט (המקביל האמריקאי-מייקל), חבר הילדות של סטיוארט, שמשותף אחריו, מופנם יותר וחסר מזל באהבה ובמיניות; וניית'ן (המקביל האמריקאי-ג'סטין), בן העשרה שמתחיל בחקירת המיניות שלו דרך מערכת היחסים עם סטיוארט.

בגרסתה האמריקאית, הכי גאים שיש שהחלה את שידוריה בשנת 2000, נאמנה למקור באופן חלקי ביותר. המבנה שלה ללא ספק תורם לכך - היא מתפרסת על פני חמש עונות, מספר הפרקים לעונה רב יותר מאשר במקור הבריטי (+20 בעונות הראשונות, 12 במאוחרות), והפרקים הם באורך של סדרת דרמה (45 דקות). מובן אפוא שלא ניתן היה להיצמד למקור מבחינת הנרטיב והתפתחות הדמויות. בפרקיה הראשונים של הגרסה האמריקאית הנרטיב עדיין דומה למקור, ולאחר מכן מתפצל ממנו. עם זאת, הדמויות הראשיות מקבלות מאפיינים דומים למקור, ועל אף ששמותיהם שונים, קל מאוד לזהות מי הוא מי ולערוך השוואה ביניהן. אולם מעבר לשינוי הנובע מהמבנה, שהוא הכרח המציאות, מטרתי במאמר זה היא לאתר את השינוי הפוליטי הבסיסי, שהסדרה עברה תוך כדי האמריקניזציה שלה.

במאמר זה אטען, כי לשתי הגרסאות של הכי גאים שיש מטרה אידיאולוגית משותפת - יצירת נראות של הקהילה הגאה ושליטת ייצוגים טלוויזיוניים קודמים (לא-

מיניים) שלה. אולם שתי הסדרות משתמשות בפרקטיקות שונות לצורך ביסוס אותה האידיאולוגיה: הסדרה הבריטית מראה את הקהילה הלהט"בית ללא ניסיון להטמיע אותה בתוך ההגמוניה; והסדרה האמריקאית מייצרת ייצוג מתון יותר של הקהילה, באופן שמנרמל אותה ומכפיפה לזרם המרכזי. לשתי הפרקטיקות הללו יתרונות וחסרונות, ובמהלך המאמר אנסה לעמוד על הסיבות שבעטיין המעבר שז הכי גאים שיש לארה"ב דרש שינוי בפרקטיקה של הצגת הקהילה.

אפתח את המאמר בהתייחסות לאידאולוגיה של שתי הסדרות והכלי הפוליטי המשותף להן - הפרובוקציה. אמשך בפירוט שתי הפרקטיקות השונות של שתי הסדרות, וכיצד הן מתבטאות בנרמול או בהיעדרו. אראה כי אין די בנרמול, ויש צורך בתחימת הקהילה הגאה בתוך גבולות ברורים על מנת לנטרל את האיום שבה. אסביר כיצד קיומו של האל בסדרה האמריקאית משמש לנרמול הקהילה בעיני החברה האמריקאית, ואסיים בהדגמה של כל אלה באמצעות השוואה בין הפרק הראשון של הסדרה הבריטית לפרק הראשון של זו האמריקאית.

## "אני לא מאמין שהם מראים את זה בטלוויזיה": על אידיאולוגיה של נראות ופרובוקטיביות ככלי פוליטי

מושג משמעותי בפוליטיקה הלהט"בית הוא נראות של הקהילה, והשיח על כך מתייחס לטלוויזיה באופן ספציפי ככלי מרכזי ליצירת נראות (Beirne 43). הכי גאים שיש הבריטית והעיבוד האמריקאי שלה מנסים ליצור מקום אקסקלוסיבי של ייצוג טלוויזיוני לקהילה הגאה בספקטרום הסטרייטי של הטלוויזיה (Peeren 63). ויותר מכך, הן עושות זאת באופן שלא נעשה עד אז, תוך כדי הבעת עמדה פוליטית ואידיאולוגית שאפרט בפרק זה.

גם כשניתן ייצוג טלוויזיוני לקהילה הגאה, קיים מאמץ למחוק את המיניות מהדימוי הציבורי של הומוסקסואליות. בסדרות ובסרטים שבהם ישנן דמויות להט"ביות, לרוב חי המין שלהן לא מדוברים ולא נראים (דבר שהשתנה מעט רק בשנים האחרונות). הכי גאים שיש, על שתי גרסאותיה, לא רק שמייצרת נראות של להט"בים, היא אף נלחמת בייצוג הא-מיני של הקהילה בטלוויזיה. הסדרה מבקרת את הניסיון להפוך הומוסקסואליות ליותר "נסבלת" עבור התרבות השלטת, דרך ההכחשה של זהות מינית ומיניות (Beirne 44, 46), שהרי בתפיסה הרווחת, ה"אחרות" של הומוסקסואלים ולסביות נובעת בראש



ובראשונה מכך שהם מקיימים יחסי מין עם בני אותו המין. מובן שקיימים גם מאפיינים נוספים לאחרות הזאת, אולם אם מתקיימת מחיקה של המרכיב המיני מייצוגם, מה שנותן קל יותר לעיכול.

ואכן, בשתי הסדרות מוצגים מהרגע הראשון ולכל אורכן חיי מין הומוסקסואליים. מושם על כך דגש, ובכל פרק ופרק של הכי גאים שיש ניתן למצוא סצנות סקס הומוסקסואליות וגרפיות מאוד, כאלה שלא נראו עד אז בטלוויזיה. ניתן לומר שזו המלחמה של הכי גאים שיש, והעמדה הפוליטית שהיא נוקטת בה. לא זו בלבד שהיא מציגה לראשונה עולם של דמויות להט"ביות, היא לא מוכנה "לרכך את המכה" עבור הצופה מבחינת קיומם כאנשים מיניים, ולאפשר לו עיכול קל יותר של האחר המוצג בפניו. הדבר נעשה מתוך מודעות ובאופן מתריס. כך, דניאל ליפמן (Lipman), אחד מיוצרי הכי גאים שיש בגרסתה האמריקאית, מסביר כי הכוונה מאחורי יצירת הסדרה הייתה ליצור אפקט של "אני לא מאמין שהם מראים את זה בטלוויזיה", שהפך את המקור הבריטי לסנסציה (Hensley).

אם כן, שאיפתה של הסדרה על שתי גרסאותיה היא כדבריה של אסתר פירן (Peerne):  
*de-marginalization of queerness [in mainstream television...] by colonizing a space at the center from where it becomes possible to question both the presumed naturalness of dominant television and the abjection of the queer [...]. (65)*

## רואים, אבל את מי?: על אידיאולוגיה אחת ושתי פרקטיקות

כאמור נראות, ונראות טלוויזיונית בפרט, היא עמדה פוליטית שיש הסכמה כללית על חשיבותה בקהילה הגאה. הוויכוח הקיים הוא לגבי הפרקטיקה של האידיאולוגיה - את מי יש להראות על מנת ליצור את השינוי הראוי ביחס החברה להומוסקסואליות. יש המצדדים בכך שמוטב להראות את חברי הקהילה ה"מתונים", אלה שמתיישרים כמה שיותר עם דרישות החברה ההגמונית כפי שהן כיום, וכך ליצור קונפורמיות; ויש שמאמינים שהחברה צריכה להשתנות, ולקבל מגוון רחב יותר - ועל כן אין להראות רק את מה שמיישר קו עם החברה או את מה שנוח יותר לקבל (Beirne 43). כלומר, הוויכוח עוסק בביטול ומחיקה של מה שמרתיע לעומת האמירה כי "מה שמרתיע אתכם לא אמור להרתיע".

לשתי הפרקטיקות יתרונות וחסרונות. הפרקטיקה הראשונה (להלן "ההומונורמטיבית") יעילה יותר בכך שהיא מעודדת חלקים גדולים יותר של החברה לקבל את הקהילה הלהט"בית ומקלה עליהם בכך. אולם האפקט שלה מינורי יותר, מכיוון שהוא בהכרח ידיר קבוצות שלא מתיישבות עם הנורמטיביות ההגמונית. בנוסף, קיימת בה הסכנה שהמיינסטרים יכיל בחיבוק דוב את ה"אחר", וינטרל את האחרות שלו כדי להפוך אותו לבלתי-מזיק. הפרקטיקה השנייה פחות יעילה בכך שהיא מובילה פחות לקבלת הקהילה, ואף לעתים מעוררת ביקורת קשה כלפיה. אולם בהתאמה, הסיכון שקיים בפרקטיקה ההומונורמטיבית קיים כאן במידה פחותה משמעותית.

רבקה ברן (Beirne) טוענת, כי הכי גאים שיש על שתי גרסאותיה מתנגדת למודיפיקציה של התנהגות, בתגובה לאפשרות שהתנהגות "מופקרת" תוביל לתפיסה שלילית של החברה את הקהילה הלהט"בית; היא נלחמת בתפיסה שזכויות שוות אינן זכויות אלא פרסים על התנהגות טובה (6-45). בראייתו, הדבר נכון לשתי הסדרות מבחינת ייצוג לא-מתנצל של חיי מין הומוסקסואליים, אולם לא בהכרח מכל הבחינות. בהמשך המאמר אבקש להוכיח, כי על אף שנראות היא אידיאולוגיה שמאפיינת את שתי הסדרות, הגרסה האמריקאית בוחרת בפרקטיקה הראשונה, ההומונורמטיבית, וזו הבריטית נוטה יותר לפרקטיקה השנייה; זאת אולי באופן שמותאם לקהל היעד השונה. כפי שטענה פירן בנוגע לסדרה האמריקאית, ברמה המטא-דייגטית של טלוויזיה ודיאלוג תרבותי, הקהילה הלהט"בית עדיין מתפקדת בסדרה כסובייקט של ההגמוניה ההטרסקסואלית (63).

## רואים, אבל איך?: על הומוסקסואליות כמוצר צריכה

בפרק 4.2 של הכי גאים שיש האמריקאית, בריאן שעובד כקופירייטר מקבל את התקציב של מר פול, שהמשקה "pool-side" שמייצרת החברה שלו כמעט שלא נמכר. זהו חשבון שזכייה בו תעלה את מעמדו של בריאן בחברת הפרסום שבה הוא עובד, אולם חבריו מבקרים אותו על כך שהוא עובד עבור מר פול, שידוע כהומופוב קיצוני. על מנת להעצים את הפופולריות של המשקה, בריאן מעניק לו שם חדש, "pool-boy", מוסיף לתווית תמונה ארוטית של גבר בבגד ים מינימלי, ומשווק אותו בשבוע הגאווה. מר פול מתרעם על ההיבט ההומוסקסואלי של הקמפיין החדש, אולם לנוכח הזינוק במכירות של המשקה, הוא מוכן לקבל אותו. כך, באמצעות חבירה להומופוב, בריאן מצליח לנטרל את ההומופוביה שלו, לפחות למעשה אם לא להלכה. זוהי שיטה שבריאן נוקט בה מספר פעמים במהלך

הסדרה, והיא מצליחה להגיע לקהל רחב - יותר מהפגנות או שיח פוליטי, שהצלחתן בסדרה גם היא קיימת, אך מוגבלת. זאת, ככל הנראה, השיטה שמתאימה יותר לחברה האמריקאית: A cynical, individuadis, and profit-based societ, requires cynical, individually targete, and profit-based political strategie , and in this (Beirne 49). context, idealism and principals are not going to cut it

לדבריה של ברן, על פי הסדרה האמריקאית השיטה הטובה ביותר לייצור נראות היא דרך טקסט. השימוש של בריאן בהיפר-סקס ואלמנטים הומוסקסואליים בפרסום זוהר, מקבילה למה שהסדרה עצמה עושה (49). סגנון הצילום מלא בברק ובזוהר, והוא ידוע גם בתור "אסתטיקה של פרסומות" (Grindstaff 150). ההומוסקסואליות מוצגת כמוצר צריכה, ובאופן הזה מאפשרת נראות פוליטית בארה"ב. כך, על פי מאנט (Munt), ההומוסקסואליות מוצגת באופן תרבותי וסימבולי כאטרקטיבית, ודרך הפיכתה למוצר היא גם הפכה למכובדת (539).

לעומת זאת, המקור הבריטי נוקט סגנון ויזואלי ראיסטי, מגורען ו"לא יפה", אסתטיקה שנפוצה יותר בדרמה הטלוויזיונית הבריטית (Peeren 67). הוא לא עושה שימוש רטורי באידיאל היופי, כפי שעושה העיבוד האמריקאי, שכדי לסמן שדמות היא שלילית הוא בוחר בשחקן לא נאה, ולהפך (Beirne 52). כך, בעוד שהגרסה האמריקאית של הכי גאים שיש מנסה "למכור" הומוסקסואליות כמשהו יפה ונחשק, הגרסה הבריטית, כיאה למסורת כיור המטבח, עושה ניסיון סגנוני "להציג את החיים כפי שהם" (ובפרט - את הקהילה הגאה כפי שהיא), בלי האדרה או אידיאליזציה. הדבר מתחבר למה שאני טוענת כפרקטיקה של הסדרה הבריטית ככלל - הצגת חלקי המציאות שאינם בהכרח מתיישבים עם הזרם המרכזי או נטמעים בו; אותם לא ניתן למצוא בפרקטיקה של הסדרה האמריקאית.

## "וואו, הם בדיוק כמונו!": על הומונורמטיביות והפנמת הדיכוי

אם כן, הפרקטיקה הבריטית ליצירת נראות של הקהילה הגאה אינה עושה ניסיון לנרמל את הקהילה או להציג רק את "הצדדים היפים" שלה. אולם המעבר של הכי גאים שיש לארה"ב הוביל להופעה של ערכים הומונורמטיביים בסדרה, כאלה שיוצרים נרמול ומעודדים התיישרות עם דרישות החברה. בטרם אדרש למושג "הומונורמטיביות" ולאופנים שבהם הוא מופיע בסדרה האמריקאית, אתחיל בביאור המונח הקודם לו - "הטרונורמטיביות".

"הטרונורמטיביות" הוא מונח שמתייחס למערכת של נורמות חברתיות, הגורסות כי אנשים מתחלקים לשתי קטגוריות מגדריות משלימות, אשר מהן נגזרים תפקידיהם בחברה. נורמות אלו מגדירות את הטרנסקסואליות כנטייה המינית הנורמלית ומתייחסות למערכת יחסים זוגית/מינית כראויה יותר (או אך ורק), אם היא מתקיימת בין גבר ואישה (Lovaas 13).

גייל רובין (Rubin) מציגה את גבולות "המיניות הטובה" לעומת גבולות "המיניות הרעה" בשיח הרווח. היא מציינת שני מעגלים, כשבמעגל הפנימי מופיעה המיניות הטובה, הנסבלת, הטבעית והשפויה, ובמעגל החיצוני המיניות הרעה, הבלתי נתפסת, הסוטה והפסיכוטית. לפי תפיסתה של רובין, הטרונורמטיביות כוללת את כל האספקטים של המעגל הפנימי, ומדירה בהאשמות סטייה ואי שפיות את כל מה שלא מתיישב עם הנחות אלו - דהיינו המעגל החיצוני (13).

גם סובייקט שמזדהה כהומוסקסואל הוא חלק מחברה, שלצערנו לוקה פעמים רבות בהומופוביה, ועלול לקבל עליו את ערכיה. לפיכך המרכיבים של הומופוביה וביטוייהם החיצוניים האלימים יכולים להגיע גם מבפנים - הפנמת הדיכוי. לעתים, גם כשהפרט מבין כי קיימת בו משיכה הומו-ארוטית או הומו-רומנטית, נקודת המוצא שלו לבחינת מיניות ויחסים רומנטיים עשויה להיות הטרנסקסואלית. לכן, לפי רובין, הקהילה הלהט"בית שואפת לא פחות להטרונורמטיביות משאר החברה, ונדמה כי אינה מזדהה או "מאשרת" את כל הנקודות ה"קיצוניות" של הספקטרום המיני. ההטמעה של הערכים והמבנים הטרונורמטיביים בתוך התרבות הלהט"בית ומבנה הזהות הלהט"בי האינדיבידואלי, מכונה בשיח הקוירי "הומונורמטיביות". ליסה דוגאן מסבירה, כי ההומונורמטיביות יוצרת היררכיה המדרגת את הקהילות הלהט"ביות על פי ערכן. להט"בים אשר מצליחים לחקות בצורה הקרובה ביותר את הסטנדרטים הטרונורמטיביים, נחשבים הראויים ביותר לזכות בזכויות שוות להטרנסקסואלים (14-15).

מייקל ורנר (Warner) מסביר הומונורמטיביות (בלי להשתמש במונח) כהיררכיה של בושה (hierarchy of shame). לדבריו, כל קבוצה של מיעוט מיני מראשית תנועת gay liberation מנסה לגלגל את הבושה ממנה הלאה. עד כה, הבושה הייתה מופנית כלפי הומוסקסואלים. אבל קבוצות הומוסקסואליות ניסו לגלגל אותה מהן והלאה, בטענה שחבריהן הם ה"הומוסקסואלים הטובים": הם במערכת יחסים מונוגמית וארוכה והם מאמצים ילד (כלומר, הומונורמטיביות). זאת לעומת ה"הומוסקסואלים

הרעים" - אלו שהולכים למסיבות וצורכים סמים ומין מזדמן, ואליהם מתגלגלת הבושה. גלגול הבושה נעשה לדבריהם מתוך כך ש"ההומוסקסואלים הרעים" הם אלו שמוציאים לקהילה שם רע, ומונעים מקבוצת האליטה של להט"בים הומונורמטיביים לקבל זכויות שוות (24-25). קיימות אפוא היררכיות גם בתוך המיניות האלטרנטיבית - בין ה"טובה" (ההומונורמטיבית) לזו ה"רעה". מכאן שהשאיפה להומונורמטיביות (שמוגדרת גם כהפנמת הדיכוי) היא בין היתר אקט פוליטי, שנועד להקל על החברה לעכל את ההומוסקסואליות ולקבל אותה ("אנחנו בדיוק כמוכם"), אבל על מנת שזה יקרה עליה להקיא מתוכה צורות אחרות של מיניות אלטרנטיבית.

בבואי לדבר על הומונורמטיביות כפי שהיא מתבטאת בהכי גאים שיש, עלי לערוך הפרדה בין האידיאולוגיה של דמויות בסדרה לבין האידיאולוגיה של הסדרה עצמה, שכן בעיבוד האמריקאי של הכי גאים שיש ניתן למצוא בדברי הדמויות ובפעולותיהן התנגדות להומונורמטיביות (ואף הטרופוביה). אולם אשאל כאן את השאלה הבאה: מהי האידיאולוגיה הכוללת של הסדרה, או במלים אחרות: מהו "קול האלוהים" שהיא משמיעה?

אפתח את הדברים בשיח המטא-נראטיבי על הכי גאים שיש האמריקאית. לשאלה "על מה הסדרה?" ענה אחד מיוצרי הסדרה האמריקאית, דניאל ליפמן, כי הכי גאים שיש עוסקת בילדים שהופכים לגברים ומקבלים אחריות. מישל קלוני (Clunie), שמגלמת את מלאני, זוגתה של לינדזי, טוענת כי הצגת הלסביות בסדרה היא מהפכנית, כי הן לא מוצגות כקשוחות ולוחמניות אלא כנשים "רגילות", מדבירות. לדברי האל ספארקס (Sparks), שמגלם את מייקל, הסדרה עוסקת בהומוסקסואלים כאנשים רגילים, הרוצים אותם הדברים ועומדים באותם האתגרים כמו כל אדם אחר (Hensley).

בניתוח טקסטואלי של הסדרה, מקרה מבחן מעניין הוא דמותו של בריאן. בגרסה הבריטית, סטיוארט הוא בעל מיניות אקטיבית ובלתי-מתנצלת, אגוצנטרי ומתנגד לערכי נישואין ומשפחה. גם מקבילו האמריקני בריאן מקבל את אותם האפיונים ממש, אך בעוד שבריאן מנוכר ממשפחתו באופן קיצוני ובני משפחתו מוצגים כקרים, לא-אוהבים והומופובים באופן קריקטוריסטי, יחסו של סטיוארט למשפחתו קרוב וחס בהרבה, ועל אף בעיות שצצות ביניהם, הם מוצגים כאנשים נורמטיביים למדי. כלומר, האמריקניזציה של דמותו של סטיוארט חייבה לתת סיבה להיותו אנרכיסט של מערכות יחסים, להתנגדותו להומונורמטיביות: כדי להיות כזה עליו להתנער מכל הערכים,

להיות קריקטורה, כזו הרחוקה מאוד מהמציאות יחסית לדמותו של סטיוארט, שהיא אמנם חריגה אך פחות בהרבה.

אולם הגרסה האמריקאית של הכי גאים שיש לא הסתפקה בהענקת סיבה לערכיו של בריאן: כאנרכיסט של מערכות יחסים המתנגד להומונורמטיביות, הוא מוכרח היה גם להיענש - ולהיענש בהיעדר אהבה. לאחר שבריאן נוכח שהוא אוהב את ג'סטין ומעוניין בו כבן זוגו בכל מחיר, וגם הבין שג'סטין סובל ממערכת היחסים הלא-נורמטיבית להם (שמאפשרת קיום יחסי מין מחוץ למערכת היחסים ולא קיימת בה מחויבות רגשית), הוא היה מוכן להתיישר עם הנורמות ההטרוסקסואליות השנואות עליו ואף להינשא לג'סטין. אולם דווקא ג'סטין הוא זה שביטל את החתונה (ואת הזוגיות שלהם), מכיוון שלדבריו בריאן ההומונורמטיבי אינו הבריאן ה"אמיתי", זה שהוא אוהב. מכאן שההתנגדות של בריאן לערכים ההומונורמטיביים גזרה עליו היעדר אהבה.

על פני השטח, הכי גאים שיש מציגה התנגדות להומונורמטיביות בעלילה הסובבת סביב הסדרה-בתוך סדרה, שבה צופים הגיבורים - **Gay as Blazes**. בסדרה פיקטיבית זו מוצג זוג הומוסקסואלי שמקיים מערכת יחסים מונוגמית ארוכת טווח, לא צורך סמים, מתנדב בקהילה ומנהל אורח חיים נורמטיבי עד גיחוך. בריאן לועג לסדרה בטענה שאינה מציגה חיים מציאותיים, אבל אמט רואה בחיים אלו אידיאל, הגם שאינו עומד בו. במסגרת עבודתו כעוזר-בית-בעירום, הוא מגיע לעבוד אצל זוג הומוסקסואלי זהה לזוג המוצג ב-**Gay as Blazes**. אמט מתרגש מהמחשבה שחיים כאלה אכן אפשריים, אולם בהמשך העלילה מתברר שזוהי פיקציה, וכל אחד מבני הזוג מקיים יחסי מין עם אמט. ניתן, אם כן, לראות זאת כהגחכה של ההומונורמטיביות והצגתה כבלתי אפשרית, אך בעיני המצב מורכב יותר: כאשר אמט מגלה את האמת לגבי בני הזוג הוא מתאכזב מרה, ומאכזבתו זו ניתן אולי להסיק, שלמרות שהסדרה טוענת שהדבר כנראה אינו אפשרי, היא רואה אותו כרצוי.

## “תתנצל או שאני יורה”: על סוגי המלחמה נגד הומופוביה

לעומת הגרסה הבריטית של הכי גאים שיש, שמראה מספר פעמים במהלכה ניצחון על הומופוביה באמצעות אלימות, בגרסה האמריקנית חוזרת ונשנית האידיאולוגיה שקובעת, כי אין להילחם בהומופוביה באמצעות אלימות אלא באמצעים פוליטיים, דבר המתכתב עם ההומונורמטיביות.

אלימות נגד הומופוביה היא ההתנהלות היחידה שהסדרה הבריטית מציגה כמותרת להומוסקסואל: כשוינסנט מסרב לפוצץ את מכוניתה של אמו של אלכסנדר, שנישלה אותו מהירושה בגלל נטייתו המינית, סטיוארט מטיח בו: "You are not homosexual; you're a straight man who fucks men". וינסנט מפנים את החוק, וכאשר הוא ואמו ממהרים להשיג את סטיוארט לפני עזיבתו ללונדון, כדי להגיע בזמן הם נוהגים לתוך קבוצת בני נוער ומפעילים אלימות נגד שוטר הומופוב, כשזה מנסה לעצור אותם. ואכן עולה בידו של וינסנט להצטרף לסטיוארט, כלומר, אין ענישה במקרה של הפעלת אלימות נגד הומופוביה. זאת ועוד, בפרק האחרון של העונה השנייה, וינסנט וסטיוארט נקלעים לעימות על בסיס הומופובי ומנצחים באמצעות איומי נשק.

בגרסה האמריקאית, בפרקים 16-17 של העונה הראשונה, ג'סטין, שסובל מהומופוביה בתיכון שבו הוא לומד, מנסה להקים מועדון לקידום ההבנה והסובלנות כלפי הומוסקסואליות. הניסיון שלו נקטע באיבו על ידי הנהלת בית הספר, אולם במפגש עם סנטורית הוא מגייס אותה לתמיכה במטרה. נערכת הפגנה בבית הספר, שאליה מגיעה הסנטורית ונואמת אודות חשיבות חופש הדיבור ושוויון הזכויות לקהילה הגאה, ודרך פעולה זו מביסה, גם אם זמנית, את גילוי ההומופוביה של הנהלת בית הספר. גם ההתייחסויות הפוליטיות לאורך המשך הסדרה מתיישרות עם סדר העניינים החברתי ה"ראוי". השיח התדיר בקרב הדמויות קובע, כי אין לנצח הומופוביה באמצעות אלימות, והסדרה עצמה מצדדת באמירות אלו, לדוגמה: ג'סטין נענש כשהוא מנסה לפעול באלימות כנגד אלימות.

כך, בשתי הגרסאות של הסדרה מופיעה סצנת "תתנצל או שאני יורה". בגרסה הבריטית מדובר בסצנה שצוינה לעיל, שבמהלכה וינסנט וסטיוארט מגיעים למדינה בדרום ארה"ב, שם הם נתקלים במקומי שמפטיי לעברם "faggots". הם דורשים שיחזור בו מדבריו, הוא מסרב וסטיוארט מאיים עליו באקדח עד שהוא נכנע ומתנצל. הסצנה הזו קומית מאוד ולא לוקחת את עצמה ברצינות, וזאת לעומת הסצנה המקבילה בסדרה האמריקאית. בסצנה האמריקאית, לאור גילויי הומופוביה ו-gay bashing בליברטי אוניו, ג'סטין מצטרף ל-Pink Posse, קבוצה שמטרתה למגר הומופוביה באמצעות אלימות. במסגרת זו הוא מאיים באקדח על בן כיתתו כריס הובס, שהפגין כלפיו אלימות קיצונית בעבר, ודורש שיתנצל על כך. כריס מתנצל, וחבר Pink Posse נוסף שנמצא שם עם ג'סטין, מעודד אותו לירות בכריס על אף התנצלותו. ג'סטין מסרב ועוזב את המקום ואת ה-Pink Posse.

הסצנה דרמטית מאוד, גם בהשוואה לסדרה כולה, ונראה שבסופה ג'סטין מגיע למסקנה, שהשימוש באלים נגד הומופוביה היא שלילית.

בפרק זה הראיתי אפוא כי בגרסה הבריטית אין שאיפה לחקות מערכת יחסים ואורח חיים הטרוסקסואלי ונורמטיבי, או להציג את הקהילה הגאה באופן שאיננו מרתיע ומאיים. זאת לעומת הגרסה האמריקאית, שמשכפלת מוסכמות של החברה ההטרונורמטיבית וההגמוניה, ובכך מציגה את הקהילה הגאה באופן קל לעיכול יותר, ככזו שבאפשרותה להיטמע בזרם המרכזי.

## “אנחנו והם”: על מסגור הקהילה הגאה

נטרול היסודות המאיימים או המרתיעים ב“אחרות” של הקהילה הלהט“בית, קיים בגרסה האמריקאית של הכי גאים שיש באופן נוסף: תיחום הקהילה בתוך גבולות ברורים. תיחום כזה לא מאפשר נזילות בין העולם ההומוסקסואלי לעולם ההטרונורמטיבי, וכך למעשה “מגן” על הצופה ההטרונורמטיבי ונוסך בו תחושת ביטחון – הוא אמנם צופה ב“הם”, אבל הסיכוי שייכנסו לחייו וישפיעו עליו הוא נמוך.

התחושה של כניסה לעולם אחר מועצמת בשתי גרסאותיה של הסדרה באמצעות העובדה שהן קושרות את אורח החיים הלהט“בי ליקום להט“בי אחר ותיחום בגבולות, דבר הבא לידי ביטוי בלוקיישנים – קנאל סטריט וליברטי אווניו – שמופרדים היטב מהעולם ההטרונורמטיבי (Peeren 63). אולם בגרסה הבריטית קיימות זליגות משמעותיות אל מחוץ לתחומי קנאל סטריט, שמתבטאות בראש ובראשונה בכך שהדמויות לא גרות או עובדות שם. זאת, לעומת הגרסה האמריקאית, בה רוב הדמויות הראשיות גרות בליברטי אווניו (וחלקן אף עובדות שם), מה שיוצר סגירה הרמטית יותר שלהן בתוך גבולות.

ההבדל קיים גם מבחינת השימוש בשפה. פירן עומדת על ההבדלים הלשוניים בין ה-Voice Over- בשתי גרסאות הסדרה ומשמעותם. היא טוענת כי ה-V.O. בסדרה האמריקאית יוצר הפרדה ומרחק בין הדובר (מייקל) לבין הצופה, ובכך גם בין העולם ההומוסקסואלי לזה ההטרונורמטיבי. לעומתו, ה-V.O. בסדרה הבריטית ממצב את הדובר (וינסנט) והשומע באותה העמדה, ואינו משאיר אותנו כצופים מבחוץ, אלא מזמין אותנו להיכנס פנימה (61).



מעבר לכך, העולם שקיים במקור הבריטי נוטה להיות סובייקטיבי ונטול חוקים. יוצר הסדרה הבריטית ראסל ט. דייוויס (Davies) אמר, כי מעולם לא ניסה ליצור ייצוג של הקהילה הגאה כולה, אלא לספר את סיפורם של שלושה אנשים ספציפיים (Hensley). כמו כן, כפי שכבר ציינתי בפרק 4.1, החוק היחיד בסדרה הבריטית הנחשב כקריטי לשיוך של אדם כהומוסקסואל (ולא כגבר ששוכב עם גברים), הוא הנכונות להתגונן מפני הומופוביה בכל דרך. זאת לעומת העיבוד האמריקאי ששופע חוקים ברורים, היוצרים עולם מקביל וממסגרים אותו ומשרטטים סביבו גבולות באמצעות כללים נוקשים הרלוונטיים במוצהר לכלל הקהילה הגאה (ועל כך ר' דוגמאות בהמשך). ההפרדה הברורה בין שני העולמות, בין "אנחנו" ל"הם", מעמידה את העולם ההומוסקסואלי אל מול העולם ההטרוסקסואלי (ובכך ממצבת אותו כ"אחר"), ולא מאפשרת נזילות בין שניהם או נוכחות בשניהם באותו הזמן.

אם כן, הסדרה האמריקאית מייצרת עבור הצופה הגנה דו-שלבית: בשלב הראשון, כפי שהראיתי בפרקים הקודמים, הקהילה הגאה מוצגת כלא מאיימת, כאנשים שהם "בדיוק כמוני וכמוך". ואם אין זה מספיק, השלב השני תוחם אותה בתוך גבולות בלתי-עבירים, כך שבמקרה שהצופה עדיין חש מאוים, הוא ירגיש בטוח יותר אם ייווכח, שהקהילה לא תזלוג אל תוך חייו שלו.

## "אלוהים אוהב אותך כמו שאתה": על נוכחותם של אלוהים והנצרות

בארה"ב האוריינטציה של התושבים לדת, ולנצרות בפרט, משמעותית יותר מזו של תושבי בריטניה. 76%-80 מהאמריקאים הבוגרים מזהים עצמם כנוצרים, ורק כ-15% מזדהים כחסרי דת. בבריטניה, אחוז התושבים שמזדהים כחסרי דת מגיע ל-40% (Kosmin, 13). ולמרות זאת, הסדרה האמריקאית, שכאמור מציגה ישירות מיניות הומוסקסואלית, הייתה פופולרית לא פחות בארה"ב מזו הבריטית - בבריטניה (במונחים של רייטינג). טענתי קודם כי הגרסה האמריקאית מציגה את הדברים באופן קל יותר לעיכול ("אנחנו בדיוק כמוכם"), דבר שאולי נדרש על מנת שחברה דתית ושמרנית במידה מסוימת תוכל לקבל את "הכי גאים שיש" לפרויים טיים. בפרק זה אראה כיצד הטקטיקה הפוליטית של הסדרה האמריקאית אף מעניקה את התחושה, כי גם בעולם הלהט"בי יש מקום וקיום לאלוהים ולנצרות. כך נוצר עולם מוכר יותר ומאיים פחות, כשניתנים מושגים חדשים בעטיפות המוכרות לצופים (Miller 139).

בעוד שבגרסה הבריטית אין כלל התייחסות לאלוהים (ולנצרות), הגרסה האמריקאית מאזכרת אותו ומתייחסת לחשיבותו עבור הגיבורים. דוגמה מייצגת לכך היא ניסיונו של אמט להפוך להטרסקסואל. העלילה סביב האמט מתחילה להתרכז בפרקים 12-14 של העונה הראשונה; לפני כן דמותו הייתה משנית יחסית (המקביל הבריטי שלו, אלכסנדר, נותר משני לאורך כל הפרקים). אולם אף על פי שהוא משמש כייצוג מסוים של אחת הקלישאות ההומוסקסואליות, ה-*"larger than life fabulous, loud and proud queer"*, המעניין בדמותו, כפי שהגדיר השחקן פיטר פיג' (Paige) הוא שאמט *"hates himself less than anybody in the piece. Somewhere along the way he just got it that he's OK, and if you don't like it, fuck off. I think that's revolutionary"*. (Hensley)

מתוך דמות זו מתפתח המהלך העלילתי הבא: אמט החושש כי נדבק ב-HIV, עורך הסכם עם אלוהים, שבמסגרתו הוא מתחייב לא לקיים יחסי מין עם גברים, אם תוצאות הבדיקה יהיו שליליות. לאחר שאכן קיבל תוצאות שליליות, הוא פוגש באדם שמזמין אותו לקבוצת תמיכה בשם *See the Light*, שמטרתה לעזור להומוסקסואלים להפוך להטרסקסואלים. בעקבות המפגש אמט מתייסר בשאלה, אם החיים ההומוסקסואליים הם החיים שהוא רוצה עבור עצמו ושאלוהים רוצה עבורו. בהמשך העלילה הוא "רואה את האור", או לכל הפחות מעוניין לראות אותו, ומתחייב לערכי הקבוצה עד כדי כך, שהוא יוצא לפגישה עם אישה מהקבוצה. אולם הניסיון נכשל, והשניים מצליחים לקיים יחסי מין רק באמצעות פנטזיות הומוסקסואליות. אמט מתחיל כבר לחוש תיעוב עצמי, כאשר במהלך התערבות בין חבריו טד ומייקל, טד נושא בפניו נאום נרגש ונטול ציניות, על כך ש"כולנו נבראנו בצלם אלוהים והוא אוהב את כולנו כפי שאנחנו". דברים אלה דוחפים את אמט סופית לשוב לחייו הישנים. הסדרה האמריקאית מכילה אפוא את הערך "אלוהים", ואף עושה בו שימוש לשם "הצדקה" של הומוסקסואליות, דבר שלא קיים בסדרה הבריטית.

בסדרה האמריקאית גם קיים ייצוג של הנצרות. במהלך הסדרה בריאן מוצג כקדוש מעונה נוצרי, הן באיקונוגרפיית ישו שהוא מקבל והן בשל מעשיו הקשורים פעמים רבות בהקרבת טובתו האישית למען חבריו, הקרבה שהוא מסתיר ולא מקבל הכרת תודה עליה. כך לדוגמה, כשבריאן מבין שהקשר שלו עם מייקל מעכב את מייקל מהתמסרות למערכת

היחסים שלו עם קמרון, הוא מארגן הוצאה פומבית של מייקל מהארון על מנת לגרום לו לשנוא אותו ולהתרחק ממנו, דבר שגם מסית נגדו את שאר החברים. ככלל, רעיון הנתניה ללא גמול וההקרבה העצמית, מוטיב נוצרי מעיקרו, מקבל ביטוי פעמים רבות במהלך הגרסה האמריקאית של הסדרה, וכמעט שאינו קיים בגרסה הבריטית. איקונוגרפיית הקדוש המעונה מתבטאת פעמים רבות על ידי צילום של בריאן כשאור שוטף את פניו (והדמויות האחרות שסביבו חשוכות) או מופיע מעל ראשו, או בהעמדות האופייניות לדמותו של ישו (ר' פרק 7). בנוסף, לאורך הסדרה בריאן מכונה שוב ושוב בפי הדמויות האחרות "אלוהים" או "אלוהי", ונראה כי במקרים רבים יש לו היכולת לחזות את אירועי העתיד (השלייליים לרוב), שאליהם מתכחשות הדמויות האחרות; בכך הוא משמש כעין נביא זעם.

## "I just saw the face of God" | השוואה בין הפרק הראשון הבריטי לזה האמריקאי

בפרק זה של המאמר אתח את הפרק הראשון לעונה הראשונה של הסדרה הבריטית מול אותו הפרק בגרסה האמריקאית. בחרתי להשוות בין שתי הגרסאות של פרק זה, מכיוון שביחס ליתר הפרקים שבהמשך הסדרה המהלך העלילתי המרכזי של שתי גרסאותיו זהה כמעט לחלוטין. מכיוון שכך, פרק זה מאפשר לי את ההשוואה ה"נקייה", הלא-מתווכת ביותר שאוכל להגיע אליה, וכך להתרכז ברזולוציות גבוהות. שהרי אם העלילה זהה, ההבדלים בין הגרסאות אינם מחויבי המציאות, ולכן בעיני אפילו ההבדלים המזעריים הם בעלי משמעות. באמצעות ההבדלים שעליהם אעמוד, אוכיח את טענותיי בנוגע לשינוי שעברה הסדרה כולה בארה"ב.

פרק זה נפתח ביציאה לילית למועדון של קבוצת החברים. היא נראית כיציאה רגילה, אחת מני רבות, אלא שבסופה פוגש סטיוארט/בריאן לראשונה את ניית'ן/ג'סטין בן העשרה, שזו לו הפעם הראשונה שבה הוא יוצא כהומוסקסואל לרחוב המועדונים. למרות מחאות החברים, סטיוארט לוקח את ניית'ן אל ביתו וחווה איתו את חוייתו המינית הראשונה. חוויה זו נקטעת, כאשר סטיוארט מקבל שיחת טלפון המבשרת לו על הולדת בנו. סטיוארט ממחר לבית החולים ואיתו ניית'ן ווינסנט/מייקל, שם לומד הצופה לדעת כי התינוק נולד בהפריה מלאכותית לרומי/לינדזי, שתגדל אותו עם זוגתה לחיים. סטיוארט חוזר עם ניית'ן אל ביתו, והם מבלים יחד את הלילה. בבוקר הוא ווינסנט

מסיעים את ניית'ן לבית הספר, ומכיוון שבמהלך הלילה ילדים ריססו את הכתובת  
Queers (בגרסה האמריקנית Faggots) על מכוניתו של סטיוארט, האירוע מוציא את  
ניית'ן מהארון לעיני כל התלמידים האחרים.

שתי הגרסאות של הפרק נפתחות ב-Voice over של דמותו של וינסנט/מייקל,  
אולם הם בעלי אופי שונה. בעוד שה-V.O של וינסנט בגרסה הבריטית (שבחלקו כלל  
אינו V.O אלא talking head) הוא סובייקטיבי, עוסק בחיים הספציפיים של החברים  
ובדמויות השונות ומתאר את ההתרחשות, ה-V.O של מייקל בגרסה האמריקאית פורש  
בפני הצופה את כללי העולם. כך, וינסנט מספר: "this Thursday was mental [...]"  
וממשיך לספר על הלילה שלהם. מייקל לעומת זאת פוצח בהסבר: "I spent all night chasing after a bloke who turned out to be mad  
the thing you" need to know is - it's all about sex [...] in fact, they say men think  
about sex every 28 seconds [...] gay men it's every 9". מעבר לכך, בגרסה  
הבריטית מופיעים בפרק talking heads נוספים - סטיוארט וניית'ן. כך שלא זו בלבד  
שהגרסה האמריקנית מתחילה בפריסת חוקי העולם ה"אובייקטיביים" בפני הצופה  
לעומת הגרסה הבריטית הסובייקטיבית, האמריקאית גם משמיעה קול אחד בלבד, כלומר  
סמכות אחת אוניברסלית, לעומת הבריטית שמאפשרת ריבוי קולות, ובכך מעצימה את  
התחושה שאין סמכות נרטיבית בודדת.

אבל קביעת הכללים הברורים וה"אובייקטיביים" אינה מתבטאת רק שם. הגרסה  
האמריקאית של הפרק מתחילה, עוד לפני ה-V.O, בסצנה מרובת ניצבים של  
מסיבה במועדון, שכמו אומרת "זהו העולם", כשה-V.O של מייקל מדבר מעליה  
כ"קול האלוהים", בטרם יתוודע הצופה אל המדבר. זאת, לעומת הגרסה הבריטית  
שנפתחת בפניו של סטיוארט talking head, וממנו עוברת לרחוב בתום המסיבה  
בלי להראות אותה (כלומר, בלי לחוש צורך להראות את ה"עולם"). בנוסף, כשניית'ן  
מגיע לקנאל סטריט ושואל אדם ברחוב לאן כדאי לו ללכת, הוא מקבל את התשובה  
הסרקסטית "if you want bastards go in here, if you want wankers go  
in there, and if you want selfish dickheads then pick a building,  
any building, it's full of them". לעומת זאת, כשג'סטין מגיע לליברטי אווניו  
ושואל את אותה השאלה, האדם מסביר לו במדויק את חוקי הרחוב - "if you want  
Twinkies go to Boy Toy, if you want leather go to the Meathole,

שבו הם חיים, וישנה נכונות להצהיר עליהם ולשטוח אותם בפני ג'סטין והצופים. "if you want assholes, try Pistol". כלומר, קיימים חוקים ברורים בעולם.

מאוחר יותר, כשג'סטין ובריאן מגיעים לביתו של האחרון, מודגשת מאוד ההתלבטות של ג'סטין: הוא נכנס בהיסוס רב, וכשבריאן מורה לו לסגור את הדלת, הוא מתלבט, נושם עמוק, ורק אז סוגר אותה. זאת לעומת ניית'ן, שאמנם לחוץ מהסיטואציה, אולם הכניסה שלו אינה כה מודגשת. כלומר, בגרסה האמריקאית חציית הסף אל עולם ההומוסקסואלי (או ליתר דיוק, לעולם ההומו-ארוטי) שמתבטאת בכניסה לביתו של בריאן, מקבלת חשיבות גדולה. בראייתו, הדבר מעיד על ההפרדה הברורה שנעשית בגרסה האמריקאית בין העולם ההטרוסקסואלי לעולם ההומוסקסואלי. הדבר מתבטא גם בהמשך הסצנה: כשבריאן ממתין לג'סטין שיתקרב אליו - הוא עומד מולו בעירום ופורש את ידיו לצדדים (תנוחה שאינה מופיעה בגרסה הבריטית), כמו מאתגר אותו להצטרף לעולמו. פרישת הידיים לצדדים מקבלת משמעות נוספת - היא מצולמת במגוון זוויות האדרה ונמשכת זמן לא מציאותי, ולמעשה דומה מאוד לאיקונוגרפיה הנוצרית של ישו הצלוב, דבר שמתיישב עם הצגתו של בריאן כקדוש מעונה במהלך הסדרה. ואם התלבטנו לרגע בקשר לזה או שכחנו מהמטפורה כשהתקדמה העלילה, נקבל תזכורת לכך בסיום הפרק, במילותיו של ג'סטין: "I just saw the face of God. His name is Brian Kinney"

לבסוף, ההפרדה בין שני העולמות וההדגשה כי יש שניים מהם, מתבטאת גם בסצנה בין בריאן ללינדזי, שאין לה מקבילה בגרסה הבריטית של הפרק. במהלך הסצנה בריאן יושב עם לינדזי בבית החולים, והם משוחחים על האופן שבו הביאו את ילדם המשותף. לינדזי מזכירה שלמרות שהייתה זו הפרייה מלאכותית, בעברם המשותף היו להם יחסים בעלי אופי מיני, ומוסיפה "it wasn't half bad". בתגובה לכך בריאן אומר "now you tell me? You mean I could have been straight this whole time?". ולינדזי עונה "I wouldn't say that". כלומר, קיימת כאן הפרדה בין התנהגות מינית לזוהות מינית - ההתנהגות המינית נזילה, אבל הזוהות המינית איננה כזו - יש בה יותר מרכיבים מאשר התנהגות מינית. גם אם ההתנהגות המינית שלך היא הטרו-ארוטית, כדי לקבל על עצמך זהות של הטרוסקסואל, עליך לעמוד במאפיינים נוספים (שאותם לינדזי אינה מפרטת).

1 לכינויים שמופיעים בגרסה האמריקאית יש משמעות ספציפית בתרבות ההומוסקסואלית, הם מתארים סוגים מסוימים של פרפורמנס. בגרסה הבריטית אין לכינויים משמעות ספציפית תרבותית, שלושם מתארים אכזבה מאופיים של האנשים המבקרים במועדונים השונים.

## סיבות ותוצאות

הראיתי, אם כן, כי שתי הגרסאות של הכי גאים שיש עושות שימוש בשתי טקטיקות פוליטיות שונות על מנת לחשוף אידיאולוגיה דומה. בעיני, בחצייתה אל מעבר לים הסדרה לא עברה שינוי אידיאולוגי, אלא שינוי תרבותי-פוליטי שאיפשר לה להעביר את אותה האידיאולוגיה: נראות של הקהילה הלה"טבית תוך יציאה נגד הא-מיניות שאיפיינה ייצוגים טלוויזיוניים קודמים של הקהילה.

אין ברצוני לטעון, כי הטקטיקה והכלים הפוליטיים השונים שבהם נקטו הסדרות הם תוצר של "מזימה סודית מאורגנת עם מפות ותרשימים", אלא שסביר יותר שמדובר בתוצר לא-בהכרח מודע של אווירה רווחת, של אקלים תרבותי ושל חרדות ספציפיות, מקומיות. הכי גאים שיש האמריקאית מעתיקה את האווירה התרבותית הרווחת אל הסדרה, לאו דווקא כתוכנית סדורה אלא כתוצר של התפיסות שנוצרו בהשפעת אותה האווירה. קצרה היריעה מלנתח את היחס לקהילה הלה"טבית באקלים התרבותי בבריטניה בתחילת שנות ה-2000, לעומת זה ששרר בארה"ב באותן השנים. אולם אביע כאן את הטענה האפשרית, כי החברה האמריקאית הדתית והשמרנית יותר הייתה זקוקה להצגה קלה יותר לעיכול של הקהילה הגאה, על מנת שתוכל להכיל זאת. היותה מוכוונת קפיטליזם ותרבות צריכה הקלה עליה לקבל הומוסקסואליות, כשהיא מוגשת בעטיפה נוצצת כמוצר צריכה.

כפי שהראיתי בפרק 2, לכל אחת מהטקטיקות הפוליטיות יתרונות וחסרונות משלה, וניתן להניח כי השימוש בהן הוא בין היתר תוצר של ההבדלים התרבותיים בין ארה"ב לבריטניה. קשה לקבוע איזו מן הגישות יעילה יותר לצורך השגת המטרה המשותפת, אולם אנסה להתייחס לכך כאן דרך ניתוחה של פירן, שמציגה את הטענה כי הכי גאים שיש האמריקאית לא עמדה באופן מיטבי במטרה להעניק ייצוג חיובי למיניות קווירית. לפחות מהבחינה החוץ-דייגטית, היא אומרת, הגרסה האמריקאית הצליחה בכך פחות מהמקור הבריטי. כך, בארה"ב, הכי גאים שיש ספגה תגובות עוינות בתקשורת, בעיות במשיכת מפרסמים (על אף ששודרה בפריים טיים) ומאבקי צנזורה. יתרה מכך, בארה"ב נתקלה ההפקה בבעיות ליהוק; השחקנים קיבלו עצות שלא יגלמו דמויות הומוסקסואליות מחשש שהדבר יהרוס את הקריירה שלהם.

ואכן, בעוד שהקאסט הבריטי הורכב משחקנים שהשתתפו עד אז, ואף מאז, בסדרות

פופולריות נוספות, בגרסה האמריקאית הופיעו שחקנים אלמוניים, שעל אף הפופולריות שזכתה לה הסדרה, לא המשיכו הלאה לתפקידים גדולים נוספים לאחר שנסתיימה. ביקורת אפשרית לטענה זו היא כי הסדרה האמריקאית שודרה במשך 5 עונות, מה שאולי הפך את השחקנים למוזוהים מדי עם התפקיד, כפי שקורה פעמים רבות לשחקנים המופיעים בסדרות המשודרות זמן רב. אולם פירן מציינת כמטרידה יותר את העובדה, שרבים מהשחקנים בקאסט האמריקאי הרגישו מחויבים להצהיר חזר-והצהר כי בחייהם הפרטיים הם הטרוסקסואלים (72).

בהתחשב בביות ההומונורמטיבי שעברה הסדרה האמריקאית, היינו אולי יכולים לצפות שההשלכות הללו יופיעו יותר דווקא בבריטניה. ניתן לחשוב על מגוון סיבות אפשריות לעניין; בעיניי, האפשרות הסבירה היא כי הנוף החברתי בעל האוריינטציה הדתית והשמרנית בארה"ב, זה שלמעשה דרש את הביות ההומונורמטיבי, איפשר לקהל לקבל את הסדרה וליהנות ממנה לאחר הביות, אך העביר את הגבול אחרי ההנאה שבמבט, ולפני קבלה והטמעה של ערכי העומק שמציגה הסדרה.

אולם על אף השלכות אלו, חשוב להדגיש לסיום שלמרות שהערכים שמציגה הסדרה האמריקאית הם אולי נורמטיביים בסופו של דבר, היא עדיין מעלה נושאים כמו הומונורמטיביות ומיניות אלטרנטיבית לדיון, ואפשרה ייצוג ונראות של הקהילה הלהט"בית בפריים טיים האמריקאי, דבר חשוב כשלעצמו. מחקר עתידי יוכל להתייחס ביתר פירוט לסיבות שבעטיין אמריקניזציה של סדרה דורשת את השינויים המסוימים הללו, אולי באמצעות השוואה לאדפטציות נוספות ובחינה של מאפייני השינוי החוזרים בסדרות על עצמם.

## ביבליוגרפיה

- Beirne, Rebecca Clare. "Embattled Sex: Rise of the Right and Victory of the Queer in Queer as Folk." **The New Queer Aesthetic on Television**. Eds. James R. Keller and Leslie Stratyner. North Carolina: McFarland&Company, 2006. 43-58.
- Cramer, Janet M. "Discourses of Sexual Morality in Sex and the

City and Queer as Folk". **The Journal of Popular Culture** 40.3 (2007): 409-432.

- Griffin, Jeffrey. "The Americanization of The Office: A Comparison of the Offbeat NBC Sitcom and Its British Predecessor". **Journal of Popular Film and Television** 35. 3 (2008): 154-63.
- Grindstaff, Laura. "A Pygmalion Tale Retold: Remaking La Femme Nikita." **Camera Obscura** 16.2 (2001): 133-175.
- Hensley, Dennis. "Inside Queer as Folk". **The Advocate**. November 2000 <<http://pda.diary.ru/~RHinterviews/p150597296.htm?oam>>
- Kosmin, Barry A. and Ariela Keysar. **American Religious Identification Survey** [ARIS 2008]. Hartford, CT: Institute for the Study of Secularism in Society & Culture, Trinity College: March 2009 <<http://www.scribd.com/doc/17136871/American-Religious-Identification-Survey-ARIS-2008-Summary-Report>>
- Lovaas, Karen and Mercilee M. Jenkins. **Sexualities and Communication in Everyday Life: a Reader**. New York: Sage Publications, 2008.
- Miller, Jeffrey S. **Something Completely Different: British Television and American Culture**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.
- Moran, Albert and Michael Keane. "Joining the Circle". **Television Across Asia: Television Industries, Programme Formats and Globalization**. London: Routledge, 2004. 197-204.
- Munt, Sally. "Shame/Pride Dichotomies in Queer as Folk." **Textual Practice** 14.3 (2000): 531-546.
- Peerne, Esther. "Queering the Straight World: The Politics of Resignification in Queer as Folk." **The New Queer Aesthetic on Television**. Eds. James R. Keller and Leslie Stratyner. North Carolina: McFarland&Company, 2006. 60-72.
- Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". **The Lesbian and Gay Studies Reader**. Eds.



Henry Abelove, Michele Aina Barale and David M. Halperin. New York and London: Routledge, 1993. 3-44.

- Steemers, Jeanette. **Selling Television: British Television in Global Marketplace**. London: British Film Inst., 2004.
  - Warner, Michael. **The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- 

## פילמוגרפיה

- **The Office**. Ricky Gervais and Stephan Merchant. UK, 2001-2003.
- **Queer as Folk**. Russel T. Davies. UK, 1999-2000.
- **Queer as Folk**. Ron Cowen and Daniel Lipman. USA, 2000-2005.

## We are still Men! Aren't We?

דקל ניצן

### "קדימה פרוחת, תעשה לי את היום" - פתיחה ובחינת המאמרים של מאלווי וניל

כאשר לורה מאלווי (Mulvey) כתבה בשנת 1975 את המאמר "Visual Pleasure and Narrative Cinema", היא ביקשה להציג תפיסות חדשות על אופן הייצוג הנשי והגברי בקולנוע של הזרם המרכזי. אך מלבד רעיונות מקוריים, יש למאמר של מאלווי ערך נוסף - מתקפה אגרסיבית על הוליווד והקולנוע של הזרם המרכזי ועל האופן שבו מוסדות אלה מעצבים ייצוגים מגדריים: The satisfaction and reinforcement of the ego that represent the high point of film history hitherto must be attacked. Not in favour of a reconstructed new pleasure, which cannot exist in the abstract, nor of intellectualized unpleasure, but to make way (16) for total negation of the ease and plenitude of the narrative film.

במאמר מנסה מאלווי לבחון בעזרת כלים פסיכואנליטיים, כיצד ה"לא מודע הפטריארכאלי" מעצב את צורת הסרטים ואת הייצוג הנשי. לפי דבריה, תפקיד האישה לפי אותו לא מודע מחולק לשניים: סמל לאיום הסירוס - וביטוי התשוקה לשליטה בפאלוס באמצעות הולדת התינוק (14).

מאלווי מגדירה לאורך המאמר מושגים הנוגעים למבט ולהזדהות, ומקשרת אותם לאופן שבו פועל הקולנוע של הזרם המרכזי. למושג, היא מתייחסת לסקופופילה כתענוג שהקולנוע מציע, ולתחושת המציצנות הקיימת במהלך הצפייה. היא מדגימה כיצד תהליכי הצפייה והעונג שבהתבוננות, הקיימים בעולם המושתת על חוסר שוויון מיני, מחולקים כך שהגבר הוא נושא ההסתכלות והאישה משמשת כאובייקט הנצפה. כמו כן, בשל העובדה שהדימוי הנשי (פאסיבי) קיים עבור המבט הגברי (אקטיבי), מלאווי טוענת שחייב להיווצר דיון מתקדם יותר על התוכן והצורה של הייצוג. במקרה הנוכחי הוא מונע

על ידי שכבה אידיאולוגית הנדרשת על ידי הסדר הפטריארכלי, המאפיין את תצורת הקולנוע הנרטיבי האשלייתי (25). כמו כן היא מקשרת בין איום הסירוס לבין אופייה של הצפייה. קיימים לטענתה שני סוגי צפייה, המהווים הגנה ודרך התמודדות של הגבר עם איום הסירוס שמעוררת אצלו האישה: צפייה מצינית (Voyeurism), שמתקשרת לסדיום ובאמצעותה ניתן לשעבד את האישה או לשלוט בה, וצפייה פטישיסטית (Fetishism) - אשר הופכת את האישה לאובייקט פטישיסטי וכך היא ממששת כדימוי מרגיע ולא מאיים (22).

עשר שנים לאחר שמאלווי פרסמה את המאמר שלה, כתב סטיב ניל (Neal) את המאמר "Masculinity as spectacle: Reflections on men and mainstream cinema", ובו הוא התייחס ישירות למאמרה של מאלווי והשתמש במושגיה. ניל לא מבקש לפרק את התזה של מאלווי, אלא להשתמש בבסיס עבודתה על מנת לחקור את הקשר שבין ייצוג הגבריות לבין המאפיינים הבסיסיים של הקולנוע השייך לזרם המרכזי. גם ניל מביא עימו קריאה לשינוי - לטענתו הדיון באופני הייצוג הגברי ההטרסקסואלי לא קיבל די תוקף, וחסרות בקולנוע דוגמאות לניתוח של הייצוגים הגבריים ההטרסקסואלים. זאת לעומת הדוגמאות הרבות הנוגעות לאופן הייצוג הנשי (אשר רובם, כפי שמציין ניל, נשענים על מאלווי) ולגברים הומוסקסואלים. הוא מתייחס למושגיה של מאלווי על הזדהות וסוגי המבט, ומדגים כיצד ההצצה והפטישיזם מקבלים תוקף גם בייצוג הגבריות. בנוסף מציין ניל את ייצוג הגבריות כספקטקל, כאשר מתקיימת פרגמנטציה של הגוף הגברי: "We see male bodies stylized and fragmented by close - ups, [...] And those looks are marked not by desire, but rather by fear, or hatred, or aggression" (18).

כיום, כמעט ארבעה עשורים אחרי קריאתה של מאלווי לפרק את אופן הייצוג של הזרם המרכזי, כאשר גבולות המדיום והעשייה הקולנועית נפרצים מחדש ללא הפסקה, ברצוני להעלות שאלה הנוגעות לשני מאמרים אלו: האם בעידן שבו קיימת נוכחות משמעותית יותר לקולנוע שאינו שייך לזרם המרכזי והמאופיין כעצמאי, מאמריהם של מאלווי וניל עדיין בתוקף? הרי ייתכן שקיימים סרטים המתייחסים לטענות השניים ישירות בגוף הטקסט הקולנועי עצמו, וכתוצאה מכך אין צורך בפרשנות התיאורטית, מכיוון שהיא כבר קיימת בטקסט? לאורך המאמר התייחס בעיקר לאופן הייצוג הקולנועי של דמויות גבריות בעלות כשל תפקודי, הנקשר לאורחות החיים הנוכחיים בעידן המודרני של ימינו (משמע קשרים חברתיים, תפקוד תעסוקתי, קיום זוגיות, תא משפחתי ועוד), או כפי שאבקש להגדיר באופן

מזומצם יותר - לגבריות במשבר. אטען שכיום יש סרטים העוסקים בנושא הגבריות במשבר, ומערערים על היכולת לפרשם באמצעות התיאוריות של לורה מאלווי וסטיב ניל.

בחרתי לכתוב על גבריות במשבר, משום שקיימים לגבי נושא זה דוגמאות וטקסטים קולנועיים עכשוויים יחסית, השייכים לקולנוע של הזרם המרכזי, וניתן להכיל עליהם ישירות את הביקורת של מאלווי וניל. בנוסף ניתן למצוא דוגמאות בולטות של טקסטים קולנועיים, העוסקים בנושא עצמו במפורש, וניתן לזהות דרכם בצורה זאת או אחרת התייחסות לטענות של מאלווי וניל, דבר אשר מהווה אתגר מאמריהם. אפתח בהצגת קריאתה של מאלווי לשינוי בייצוגים הקלאסיים ובאופן התייחסותה של הוליווד, ולאחר מכן אבחן דוגמאות שבהן קיים הייצוג שמאלווי וניל מתנגדים לו במאמריהם. לבסוף אבקש להתייחס לעומק לארבעה טקסטים קולנועיים, ובאמצעות ניתוח משולב של טקסטים אלה ושימוש במושגי מאלווי וניל לבחון כיצד הם מהווים אתגר לתיאוריות של השניים.

## **"האם זה אקרה בכיס שלך?" דיון על טקסטים קולנועיים העוסקים במשבר הגבריות ונתונים תחת מתקפה תיאורטית**

מאלווי יוצאת במאמרה בקריאה לוחמנית להרוס את העונג אשר נובע מאופן הייצוג של הקולנוע השייך לזרם המרכזי. היא מציינת שאמנם הוליווד הצליחה עם הזמן להיות אירונית ומודעת לעצמה, אך עדיין היא מוגבלת לצורת בימוי המשקפת עמדה אידיאולוגית רשמית לגבי מושג הקולנוע (15). באותה קריאה מתייחסת מאלווי גם לקולנוע חלופי, כלומר אלטרנטיבי, שיוכל להביא תפיסה רדיקלית גם מבחינה פוליטית וגם מבחינה צורנית. היא מקווה שקולנוע מסוג זה יוכל לנפץ את הנחות היסוד, שעליהן מתבסס הקולנוע של הזרם המרכזי (15). במאמר זה אתמקד בטקסטים העוסקים בגבריות הנתונה במשבר שנעשו בעשרים שנה האחרונות.

ייצוגים מהסוג שמאלווי וניל תוקפים קיימים במיוחד בטקסטים בעלי אופני ייצוג השייכים לזרם המרכזי. הדוגמה הבולטת ביותר שאליה ניתן להתייחס היא ז'אנר סרטי הפעולה של שנות התשעים, שבו מופיעות דמויות גבריות אומניפוטנטיות המסוגלות לכול. מארק גאלגר (Gallagher) מצוין, שסרטי האקשן של שנות התשעים הציגו אפשרות לבריחה עבור הגבר הלבן, שהיה שבו במערכת כלכלית קפיטליסטית ואורח חיים בורגני. משבר הגבריות נוצר, לטענתו, משום שהחברה הקפיטליסטית העכשווית

מגבילה באופן חמור את יכולתו של הגבר הבורגני להתבטא באופן גופני (45). גאלגר מבקש לבחון את האופן שבו סרטי הפעולה מבטאים את הסתירה הקיימת בין רצונו של הגבר למימוש גבריות אידאלית זו - לבין אחריות משפחתית ולחצים חברתיים הנקשרים לקפיטליזם ומדכאים את האקטיביות הגברית (45-46). לטענתו, סרטי האקשן של שנות התשעים מצליחים לשמש כפשרה, משום שהם מהללים מצד אחד את הכוח הפיזי המתפרץ ואת הגיבור האינדיבידואל, ומצד שני הם מציגים את הגיבורים האלה כבעלי שליטה ונערצים על ידי נשים, ילדים והמערכת הקפיטליסטית עצמה (46).

כדוגמה מציג גאלגר את הסרט **שקררים אמיתיים (True Lies)**, שבו מנהל ארנולד שוורצנגר (Schwarzenegger) חיים כפולים: בשעות היום הוא איש משפחה משעמם, העובד כסוכן מכירות. ואילו בשעות הלילה הוא מתפקד כסוכן ביון שרמנטי בעל יכולות קטלניות. השלווה מופרת כאשר אשתו מגלה את זהותו האמתית. הפתרון נמצא, כאשר הגבר שנאלץ להסתיר את גבריותו מצליח לתת לה ביטוי: "When the understanding wife tells her super spy husband to 'go to work', ceding to him the provider/protector role, the film sets aside its domestic plot in favor of an extended action sequence" (Gallagher 48). הדוגמה ממחישה את הטענות של ניל ומאלווי ביחס לגיבור אומניפוטנט, שרירי ואקטיבי, שאיתו הצופה מסוגל להזדהות. אותה דמות גברית כל יכולה אמורה, לפי גאלגר, להסוות את המשבר הקיים בקרב גברים לבנים בורגנים בעידן שהכלכלה והחברה מבייטת אותם.

סרטים נוספים בעלי מאפיינים דומים לאלה של **שקררים אמיתיים** בוחנת איבון טאסקר (Tasker). במאמרה "Dumb Movies for Dumb People" היא טוענת, שסרט הפעולה ההוליוודי בעל הכוכבים הגבריים מציג את הגוף הגברי ואת הגבריות כמופע ראווה (230). היא מצטטת את ברברה קריד (Creed), אשר כותבת על השימוש בשחקנים שריריים כגון סילבסטר סטאלון (Stallone) וארנולד שוורצנגר את הדברים הבאים: "Both actors often resemble an 'anthropomorphized phallus, a phallus with muscles, if you like...They are simulacra of an 'exaggerated masculinity' (232 Creed), qtd. in Tasker

סרטים מסוג זה מבקשים להחזיר יציבות לגבריות המעורערת באמצעות השימוש באופני מבט שונים. מעבר לשימוש בכוכבים שריריים כל יכולים שאיתם מזדהה הצופה

הגברי, לאורך הנרטיב משתלבים מאפיינים הנוגעים לאופן הייצוג הגברי המייצרים את המבט הפטישיסטי ומציגים את הגבריות ואת הגוף הגברי כספקטקל. סרטים אלה עונים בדיוק לטענתה של מאלווי, על היכולת של הוליווד להיות מודעת לעצמה ואירונית. מדובר בסופר-גיבורים, שהם כביכול אנשים מהשורה, אך ברור לצופים וברור ליוצרים שמדובר בפיקציה ובדמויות מוקצנות, ובכל זאת אופן הבימוי והאסתטיקה מייצרים אצל הצופים הזדהות והמשך של עונג ויזואלי. בסרטים מסוג זה מאומתת ביקורתם של מאלווי וניל על הייצוג של הפרוטגוניסט הגברי, וקיימים בהם הייצוגים שמאלווי מבקשת להרוס.

## “מה אתה, זאב או כבשה?” - הצגה והגדרה של טקסטים קולנועיים המבקשים לאתגר את התיאוריה

בשונה מסרטי הפעולה, המבטאים את מגמת הקולנוע של הזרם המרכזי, ברצוני כעת להתייחס לטקסטים מסוג אחר, כאלה אשר עוסקים גם הם בתוכן של גבריות במשבר, אך שהייצוגים שלהם שונים מאלה שמאלווי וניל תוקפים. סרטים אלה מעלים שאלות ישירות על הייצוג של גבריות במשבר, שמתוכן ניתן להסיק מסקנות לגבי יכולתן של תיאוריות השניים להבנת סרטים אלה. אבקש להתייחס לארבעה סרטים: מועדון קרב (**Fight Club**) של דייוויד פינצ'ר (Fincher), כלבי אשמורת (**Reservoir Dogs**) של קוונטין טרנטינו (Tarantino), אני אוהב את האקביז (**I Heart Huckabees**) של דייוויד או ראסל (Russell) וג'רי (Gerry) של גאס ואן סאנט (Van Sant). ארבעת הסרטים עוסקים במשבר גבריות, ולא דווקא בדרך של הוליווד והזרם המרכזי. מועדון קרב עוסק בדמותו של ג'ק, רווק בורגני אשר עובד בחברה לייצור רכבים וסובל מנדודי שינה. ג'ק חי בתחושת חוסר תכלית, אך לאחר ביקור במפגשי תמיכה לחולים סופניים, הוא מקבל את הטעם לחייו בחזרה. במהלך הסרט פוגש ג'ק את טיילר, אשר משכנע אותו להקים ביחד מועדון שחבריו הם רק גברים, ובלילות חברי המועדון מכים זה את זה לפי התור עד זוב דם ואובדן הכרה. ג'ק מוצא מחדש את עצמו ואת גבריותו, אך לבסוף כל מה שבנה מתפרק, כאשר הוא מגלה שלמעשה טיילר הוא צד נוסף באישיותו שלו והוא מובל על ידי טירוף.

כלבי אשמורת מתמקד בדמותו של שוטר סמוי, החודר אל קבוצת פושעים הפועלים ביחד ומתכננים לשדוד בנק. לאחר שהשוד משתבש ושוטר אחר, שנקלע למקום, נורה,

מתאספים בהדרגה כל הפושעים במחסן נטוש, ומנסים לברר מי האדם אשר בגד בהם. הסרט ג'רי עוסק בשני חברים, שיוצאים לטיול רגלי במדבר, ומאבדים את דרכם בשלב מסוים בלב המדבר. השניים, שמכנים זה את זה באותו השם - ג'רי - מנהלים דו שיח חסר תכלית ומוצאים את עצמם במצבים אבסורדיים ומאיימים בו זמנית. בסרט **אני אוהב את האקביז** מוצגת דמותו של אלברט, לוחם סביבתי הפועל לשימור אתרי הטבע. אלברט כושל בעבודתו, ומנהל צעיר בחברת כולבו גדולה מצליח להשתלט על תפקידו. הוא פונה לזוג בלשים אקזיסטנציאליסטים על מנת שיעזרו לו לפענח צירוף מקרים משונה שאירע לו, ובמהלך החקירה הוא מגלה בעצמו תכונות שונות הנוגעות לתפקודו בחברה, בזוגיות ובקשרים עם גברים אחרים.

כאשר בוחנים את ההפקה של ארבעת הסרטים הללו ואת הביקורות והיחס שקיבלו - לא ניתן לומר בוודאות שמדובר בסרטים ניסיוניים. אך מצד שני גם לא מדובר בסרטים הנמנים באופן ישיר וגורף עם המערכת ההוליוודית והקולנוע של הזרם המרכזי. למשל, **מועדון קרב** לא התקבל כסרט הוליוודי מן המניין וגם לא הרוויח כפי שצפו ממנו, ובתחילת הדרך הוא גם נתפס כשערוורייתי ופרובוקטיבי (Wikipedia). **כלבי אשמורת** הוא סרטו הראשון של קוונטין טרנטינו, והמימון לסרט הגיע ממקורות פרטיים שטרנטינו הצליח לגייס בעזרתו של השחקן הארווי קייטל (IMDB) (Keitel). הסרט מזכיר סרטי אקספלווייטיישן (Exploitation) - סרטים בעלי תקציבים נמוכים אשר מציגים תכנים אלימים וגרוטסקיים (Wikipedia). בנוסף לכך ניתן לראות שהשימוש בלוקיישן אחד ברובו של הסרט, מעיד על תקציב נמוך. ואן סאנט, הבמאי של ג'רי, מזוגזג במשך כל תקופת עשייתו הקולנועית בין קולנוע עצמאי, ששייך לשוליים ומיועד פסטיבלים, לבין קולנוע הוליוודי בעל תקציבי ענק שפונה לקהל הרחב (IMDB). על ג'רי כותב ג'ף קינג (King):

"Aspects of international art cinema are drawn upon to situate such "films within particular regions of the independent spectrum" (75).

אני אוהב את האקביז צולם בתקציב גדול בהרבה מזה של ג'רי וכלבי אשמורת, אך הופק במסגרת Fox Searchlight - חטיבה האחראית להפקת סרטים בעלי זיקה לקולנוע עצמאי, ואינם מיועדים להיות שוברי קופות (Wikipedia).

מבחינת נרטיב, להבדיל מסרטי האקשן שמציגים גבריות אומניפוטנטית שמטרתה לחפות על תפקוד כושל, כאן מדובר בדמויות יחסית חלשות, הנמצאות במשבר קיומי או במצוקה המהווים איום ולחץ. בנוסף לכך בארבעת הסרטים הסביבה החברתית מכילה

גברים נוספים. בכלבי **אשמורת** מדובר בעיקר בחבורה של גברים, ורוב הסרט עוסק במערכות היחסים המתנהלות ביניהם. בשלושה מהסרטים מדובר בקשר בין זוג גברים. **במועדון קרב ואני אוהב את האקביז** מוצגים שני זוגות גברים, החיים בתחושת חוסר ודאות וסימני שאלה לגבי חייהם וגבריותם - ההצלחה שלהם עם נשים והתפקוד בעבודה ובתא המשפחתי. בדומה לשני סרטים אלו גם **ג'די** מעמיד זוג גברים במבחן, רק שבג'די מדובר בהתמודדות הגבריות מול הטבע (לעומת עבודה ומשפחה), כאשר שני החברים אובדים במדבר. בכלבי **אשמורת** אלמנט המשבר פחות ישיר, כי סיפור המסגרת לא עוסק בגבריות המפורקת, אך קיים שיח מתמיד אודותיה: האיום הנשי, ההערכה לגיבורים גבריים והקשר בין הדמויות בסרט. בדומה ל**כלבי אשמורת**, הרבה מהדיאלוגים בסרט מועדון קרב נוגעים למשבר הגברי. למשל, טיילר (הנתפס כדמות אומניפוטנטית) מציין במהלך שיחה עם גיבור הסרט ג'ק, כי "אנחנו דור של גברים אשר גודל על ידי נשים, אני לא בטוח שאישה נוספת היא מה שאנחנו צריכים". כך גם באני **אוהב את האקביז**, כאשר הגיבור פונה בבקשת עזרה לזוג בלשים אקזיסטנציאליים, והשיח בסרט עוסק בחוסר המשמעות בחיי הגיבור ובחוסר היכולת שלו לתפקד.

מבחינת האסתטיקה קיים קשר הדוק בין תוכנם של הסרטים הללו להיבט הוויזואלי שלהם. האופי האסתטי שלהם שונה מהמקובל בזרם המרכזי: הזמן משובש וסגנונות העריכה והצילום מייצרים תחושת מלאכותיות והתבוננות עצמית על תהליך היצירה הקולנועי. ניתן לראות בכך שימוש ב"אסתטיקה מפורקת", המעניקה תוקף ויזואלי למשבר הגבריות. **במועדון קרב**, למשל, נעשה שימוש בקצב מהיר של עריכה ובאלמנטים גרפיים. לדוגמה, דירתו של ג'ק הופכת למגזין איקאה, כאשר בפריים מופיע באופן מלאכותי גודש של רהיטי איקאה ביחד עם טקסט המעיד על מחיר המוצר. גם דמותו של טיילר מוכנסת באופן מלאכותי, כאשר הוא חודר למרחב של ג'ק ומופיע על המסך באקראי וללא קשר לסצנה המוצגת. אמצעי מבע אלו עוזרים לעצב באופן ויזואלי תודעה של גיבור מבולבל וחסר יציבות.

**באני אוהב את האקביז**, ברגעים מסוימים שבהם אלברט שרוי בלחץ חיזוני, דמותו מתחילה להתפרק. הפריים מתחלק לחלקיקים קטנים המופיעים על גבי המסך, והדימוי הגברי מתפרק תרתי משמע. ואילו בכלבי **אשמורת** בוחר טרנטינו בשיבוש הזמן על מנת לפרק את הנרטיב ולשבור את הליניאריות. בשל העריכה המקפיצה את העלילה "השבורה" בין רצף האירועים ובין הזמנים השונים, הסרט אינה מתנהל באופן כרונולוגי



וחסרים בו פרטי מידע. ולבסוף, בג'רי צילומי הנוף המתמשכים, מעברי הזמן והשוטים הארוכים מוציאים את הצופה מרצף אירועים אחד וברור. לאורך כל הסרט קיימת אווירה - או תחושה - מיוחדת הנוגעת לסיטואציה המורכבת שעיימה הדמויות נאלצות להתמודד, והאווירה הזאת מאפילה על הרצף הנרטיבי האחד והברור.

אף על פי שמדובר בסרטים שבכולם משתתפים כוכבים מוכרים הפועלים במסגרת ההוליוודית, ולמרות שחלק מסרטים אלה בעלי תקציבים גדולים, עדיין ניתן לראות כי כל אחד מהם אינו שייך במובהק לזרם המרכזי של הקולנוע האמריקאי, והוא מקיים קשר עם קולנוע עצמאי או עם קולנוע השוליים.

## **"בוא וניקח את זה החוצה": ניתוח משולב של ארבעת הסרטים ביחס למושגיהם של מאלווי וניל**

לאחר שבחנתי את הסרטים ואת מאפייניהם, אנסה לעבור על מספר מושגים, הגדרות וטענות הנוגעים למאמריהם של מאלווי וניל, ולבדוק אם הם מופיעים בסרטים בגלוי או בעקיפין ואיזה תוקף נותנים הסרטים למושגים אלו.

### **איום הסירוס**

מאלווי טוענת שהפסיכולוגיה סבורה, שמשמעותה של האישה נובעת מהשוני שלה. חסרון הפין מהווה עדות פיזית לאפשרות של הסירוס הגברי. לכן, היא טוענת, האישה המוצגת לראווה בפני הגברים מאיימת באופן תמידי לעורר בהם חרדת סירוס (21). כפי שכבר ציינתי קודם, מאלווי מדגימה את האופן שבו הלא מודע הגברי מצליח להגן על עצמו באמצעות אופני הצפייה הגבריים (21). לטענה זאת ניתן לראות התייחסות ישירה במועדון קרב וכלבי אשמורת. לין.מ. טה (M. Ta) מציינת במאמרה "Hurt So Good: Fight Club, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism" מספר דוגמאות הנוגעות לאיום הסירוס במועדון קרב אשר נשענות על טענותיה של מאלווי. למשל כאשר טיילר וג'ק מנהלים שיחה בפאב לאחר שדירתו של ג'ק נהרסה, טיילר אומר לג'ק ש"יכול להיות יותר גרוע, לפחות אישה לא חתכה לך את הזין בזמן שישנת ואז זרקת אותו מחלון מכונית נוסעת". טה כותבת שעבור טיילר הדבר היחיד הגרוע יותר מאובדן הרכוש האישי הוא אובדן הגבריות על ידי אישה (270). נשאלת השאלה:

האם הסצנה הזאת מהווה בעייתיות לטענה של מאלווי? מוצגים בפני הצופים שני גברים המנהלים שיחה, שהמסקנה הנובעת ממנה חד משמעית היא שהדבר המפחיד בעולם עבור גבר הוא שאישה תסרס אותו. באופן זה, כאשר הדמות הראשית בסרט חושפת במפורשות את פחדיה מסירוס, מקבלת הטענה של מאלווי גיבוי. אך בו בזמן חשיפה זאת גם תופסת את מקומה של הטענה ומבטלת את הבחינה שניתן לבצע על הסרט באמצעות המאמר.

דוגמה אחרת לסירוס לפי טה היא עבודתו של טיילר כמקריין המאפשרת לו להחזיר במהלך ההקרנה פריימים של איברי מין - סמל לסירוס עצמי ולהחדרה של הפאלוס אל תוך התא המשפחתי. דוגמה נוספת היא כאשר ג'ק נמצא עם שלושת השוטרים בחדר החקירות והם מאיימים לחתוך את אשכיו, אקט שלמעשה מהווה רמיזה לכך שג'ק דאג לסירוסו בעוד מועד, למקרה שיחליט לדחות את גישתו של טיילר. עבור ג'ק ביטוי גבריות הוא אפוא דרך העולם ההיפר-גברי של טיילר, והתכחשות לעולם זה כרוכה בסירוס עצמי (M.Ta 270).

שתי דרכי ההתגוננות מסירוס לפי מאלווי קשורות או בהכחשת הסירוס על ידי הפיכת האישה לאובייקט פטישיסטי או בשעבודה באמצעות ענישה או מחילה (21). אך במועדון קרב כלל אין צורך בסוגי התבוננות אלה, מכיוון שנראה כי הסרט מציע אפשרות של רצון לסירוס עצמי. כך לא דמות האישה היא זו שקשורה בחרדת הסירוס ולכן אין צורך בשעבודה או בהפיכתה לאובייקט פטישיסטי. ההפיכה לאובייקט פטישיסטי, אם בכלל, היא של הגבר את עצמו ולמעשה הוא דוחק הצידה את הדיון בדמות האישה. דוגמה נוספת לבחינה של הגבר את עצמו כאחראי על סירוסו קיימת בסצנת הסיום של הסרט, כאשר ג'ק ומרלה עומדים ביחד שלובי ידיים ומביטים בבניינים הקורסים, המזכירים בצורתם סמליות פאלית מתפוררת (Nelles 275). ניתן לפרש סצנה זאת כחזרתו של ג'ק אל צידו הנשי וויתור על עולמו הגברי של טיילר, אך לעומת זאת מיד לאחר מכן מופיע על המסך איבר מין גברי, מהסוג שטיילר מחזיר להקרנות הסרטים, משמע שהסרט מציג דיון על האמביוולנטיות הגברית בכל הנוגע לאיום הסירוס, אמביוולנטיות הנובעת מפנימיותו של הגבר ללא קשר לאישה.

מעבר להצהרה הישירה על הפחד מסירוס וההתייחסות לסירוס עצמי, מציג מועדון קרב בצורה מוגזמת ואף אבסורדית את הטענה של מאלווי אודות הצפייה המציגנית כשיטת הגנה מפני האיום בסירוס הנשי. לאורך כל הסרט מתעלל ג'ק/טיילר במרלה ומתייחס אליה באופן נצלני ופוגע וכתוצאה מכך תחושת השעבוד והשליטה בדמות

הנשית אמורה לעבור לצופה. אולם למעשה נוצר היפוך באופן האיום של מרלה על ג'ק. היא כלל לא מאיימת בסירוס אלא דווקא בחשיפתו כלא-מסורס (כאשר היא מופיעה בקבוצת התמיכה עבור גברים אשר איבדו את אשכיהם). המסקנה: במקום שבו כולם גברים מסורסים, האישה עדיין מהווה איום. למעשה נוצרת התחושה, שמנגנון ההגנה שמציעה מאלווי אינו פועל כל כך בסרט, מכיוון שמרלה מהווה תזכורת לגבריותו של ג'ק ולא איום לסירוסו, כשהיא חושפת את השקר שלו ואומרת "לפחות לג'ק עדיין יש את האשכים שלו".

בדומה למועדון קרב גם בכלבי אשמורת איום הסירוס הנשי מופיע באופן ישיר וגלוי, למשל בסיפור שמספר אדי על מלצרית בשם אי לוייס. לוייס הייתה האישה הכי מושכת שהסתובבה במועדון שבבעלות אביו, והיא הדביקה את איבר המין של בעלה לבטנו, לאחר שהכה אותה. הסיפור הזה חושף ישירות את הפחד מנשים כאיום מסרס. לעומת זאת באופן פחות ישיר אך עדיין משפיע, הפעם היחידה שבה מופיעה אישה בסרט היא כאשר גיבור הסרט מיסטר אורנג' ושותפו מיסטר וויט חוטפים מכונית ובה נמצאת אישה. האישה מוציאה אקדח ויורה באורנג', והוא יורה בחזרה והורג אותה. כך באופן סמלי הוא מתקבל לחבורה הגברית, ומוכיח את נאמנותו כביכול לוויט, שלאחר מכן מגן עליו ומודיע שאין סיכוי שאורנג' הוא שוטר החרש, מכיוון שירה באישה ונורה על ידה. למעשה, באופן אירוני, האישה היא זו המביאה בעקיפין לחשיפתו ולאחר מכן למותו. סיטואציה זו אקט קיימת התעלמות מניסיונות הגנה גבריים עקיפים על ידי שעבוד או פטישיזציה ובמקום זאת קיימת קריאה ישירה להתגוננות דרך חיסול האיום הנשי. השוטר ש"גבריותו" נמצאת בסכנה וזהותו עלולה להיחשף, מצב העלול לגרום למותו, מחליט באופן אינסטינקטיבי לחסל את האיום. מדובר באקט די מקומם כשלעצמו. האם כלבי אשמורת מציע פתרון מתגרה? אין צורך בהתגוננות של צפייה מצינית כשאפשר פשוט להרוג את האישה שמאיימת לסרס

## האגו האידאלי

אלמנט נוסף במאמר של מאלווי הוא ההזדהות עם הגיבור הגברי. על פי מאלווי, "שלב המראה" בתורתו של ז'אק לאקאן מתרחש, כאשר האמביציות הגופניות עולות על היכולות המוטוריות, מה שיוצר הנאה מהסתכלות ה"עצמי" במראה יותר מהתייחסות לאני העצמי במציאות (17). דרך השימוש בשלב המראה היא מתייחסת לאופן שבו מזדהה הסובייקט הגברי הצופה

בסרט עם דמות הפרוטגוניסט הגברי, ומסבירה כיצד כוכב הסרט משמש עבורו אגו אידיאלי:  
 As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence (20).

בהמשך לדבריה של מאלווי, ניל כותב שההזדהות הזו היא תהליך הכרוך בסתירות. מצד אחד מדובר אמנם ב"מודל" של גבריות שהסובייקט מבקש לשאוף אליו, אך מצד שני הוא מהווה איום על הגבריות, מכיוון שלעולם הסובייקט לא יוכל להיות כמוהו (13). בסרטים עצמם כל הרעיון של האגו האידיאלי מקבל תוקף ישיר וממשי בעקבות השימוש בזוגות של דמויות גבריות או בקבוצה. בג'י, למשל, אלמנט זה בולט מאוד, מכיוון שאין אובייקט הזדהות אחד, אלא יש שני גיבורים בסרט (והם כמעט השחקנים היחידים) ולשניהם קוראים ג'י. תופעת האגו האידיאלי מתמסמסת, מכיוון שהסרט מציג יחסים של אובייקט וסובייקט ולא ברור מיהו מי. לכל אורכו של הסרט מופיעים השניים ביחד, ואין יכולת להזדהות רק עם אחד מהם. בסופו של הסרט השניים נאבקים זה בזה, החזק יותר שורד והורג את האחר. באותו רגע ממש נגלה לפניו רכב נוסע, והוא מבין שלא רחוק ממנו נמצא כביש. אף אל פי שברגע זה מתממש האגו האידיאלי, קיים קושי להזדהות איתו בשל האקט הלא מוסרי של הרצח ובשל תחושת האבסורד הנובעת מהעובדה, שהרצח התרחש מטרים ספורים מהכביש. כשואן סנט כבר מאפשר לזהות את דמות האגו האידיאלי - הוא מונע מהצופה את האפשרות להזדהות עימה ומבטל את השאיפה לאותו מודל גברי אידיאלי.

גם עלילת הסרט מועדון קרב בנויה על קיומם של שני גברים, שהם למעשה אחד. הראשון איבד את גבריותו בעקבות השינויים הכלכליים והחברתיים, והשני מראה לו כיצד להחזיר את אותה גבריות אבודה. האבסורד הוא שטיילר עצמו משתמש במונחים של מאלווי וניל, והוא ממחיש לג'ק את הצורך שלו בקיום של טיילר, על ידי כך שהוא אומר: "אני לא המצאתי איזה אלטר אגו של לוזר", או לחלופין מסביר לג'ק, כאשר זה מבין שהם למעשה אותו אדם: "All the ways you wish you could be, that's me. I look like you want to look, I fuck like you want to fuck, I am smart, capable, and most importantly, I am free in all the ways that you are not ניל, בהתייחסו למערבונים ולנוסטלגיה שהם מעוררים לא רק אל העבר אלא גם אל הגבריות הנרקסיסטית (15), מציין שכמו הדמויות במערבונים גם טיילר מהווה

נוסטלגיה לגבריות של פעם. למשל, אחרי התאונה טיילר יושב מעל ג'ק הפצוע, נראה כצלילית ומספר שבדמיונו הוא רואה עולם הרוס שבו ג'ק ממלא תפקיד של גבר קדמוני, של צייד. טיילר מהווה מעין קריאה רוחנית לגבריות של פעם. מ. טה מצביעה על האופן שבו נוצר טיילר בסרט: בסצנה שבה עומד ג'ק בחדר השכפול ליד מכונת הצילום, מופיעים פלאשים בדמותו של טיילר, בדיוק כמו אלומות האור של מכונת הצילום. כך למעשה תהליך היווצרותו של טיילר מסמן אותו כתוצר של חרדה בעקבות ייצוג. גם טיילר הוא למעשה שכפול של שכפול של ג'ק המקורי (272). הליך הבניית האגו האידיאלי נחשף, וג'ק אומר זאת בעצמו: קיים צורך בשעתוק שיסתיר את המקור. יש כאן אפוא עיסוק באופן הייצוג כפי שמ. טה טוענת.

גם בסרט **אני אוהב את האקביז** ניתן לאתר ולאמת את השימוש ברעיון האגו האידיאלי, למשל כשזוג הבלשים המטפלים באלברט מפגישים בינו לבין טומי הכבאי, על מנת שהשניים יתמכו זה בזה בזמן הטיפול במשברים שלהם. הבלשים משתמשים במילה ה"אחר" עבור טומי, ואכן מדובר בניגוד - אלברט הוא משורר צנום וטומי הוא כבאי שרירי. קשר נוסף המתייחס ישירות לאגו האידיאלי מוצג בסצנה, שבה ביתו של בראד נשרף, ובראד בוכה על האובדן. בתמונה הנראית על פני המסך (מנקודת מבטו של אלברט), מתרכזים במרכז הפריים חלקיקים המרכיבים את פניו של אלברט על גבי פניו של בראד, ולאחר מכן מופיע שוט קצר שבו נראים השניים רוקדים יחד ביער (אלברט מבין כאן שהוא אוהב את אויבו המושבע). החיבור הישיר שנוצר בין הדמויות באופן גרפי מקבל ביטוי מילולי, כאשר אלברט טוען, כי הוא מבין שהוא בדיוק כמו בראד, וכי הם למעשה אותו אדם.

גם בכלבי **אשמורת** קיימת התייחסות ישירה לאגו האידיאלי. במהלך הסרט מזכירים הגיבורים דמויות גבריות בעלות עוצמה וכוח, כגון צ'ארלס ברונסון (Bronson) ולי מארוין (Marvin): כאשר מתייחסים למישהו בעל איבר מין גדול קוראים לו צ'ארלס ברונסון, וכאשר מתפתחת מריבה בין שתי דמויות בסרט, שואל האחד את השני בהתגרות, אם הוא מעריך את לי מארוין. באמצעות האיזכור של גיבורי הסרט עצמם את הדמויות הללו, המייצגות גבריות חזקה ואומניפוטנטית, נחשפת למעשה במודע העובדה, שהסרט אינו מנסה להתחמק מייצוג של גבריות השייך לזרם המרכזי, אלא להפך. דמויות הסרט מאשרות ישירות שהן נשענות על שחקנים כמו ברונסון ומארוין כמודלים לחיקוי והזדהות, וכך למעשה חושף הסרט בעצמו את הטענה על חיפוש של הצופה אחר אגו אידיאלי, ומעלה שאלה לגבי הצורך בטענות של מאלווי וניל.

## הספקטקל והמבט הפטישיסטי

ניל משתמש במושגיה של מאלווי על מציצנות ופטישיזם וטוען, שהצפייה הפטישיסטית המבקשת לקטוע את התהליך הנרטיבי של הסרט ומציגה את האובייקט הנצפה כספקטקל (הטענה של מאלווי לגבי האישה), נעשית גם לגבי דמויות גבריות. הוא מתייחס לסצנות של קרבות ועימותים בסרטים, כגון בסרטי סרג'ו ליאונה (Leone), ומדגים כיצד הגוף הגברי המופיע בהם הוא מושא לתצוגה (17-19). **במועדון קרב** קיימת התייחסות ישירה לטענה, שהמבט הפטישיסטי הזה נחשף באמצעות הקרבות והאופן שבו הם מוצגים. לדוגמה, כאשר ג'ק וטיילר נוסעים באוטובוס ומבחינים בפרסומת של ג'וצי, שבה מופיע דוגמן חטוב בתחתונים, טיילר מציין ש "Self improvement is masturbation, Now Self distraction ...". מיד לאחר מכן אנו רואים את טיילר נלחם בקרב, שבסופו מופיע שוט החושף את חלק גופו העליון, ושריריו מוצגים בדיוק באופן שבו מוצג הגבר בפרסומת. המבט הפטישיסטי מתקיים שם, אם כן, באותו האופן שאליו מתייחס ניל. עם זאת, בשל הנחת שני קטעים אלה זה לצד זה כפי שתואר לעיל, ניתן לטעון שהסרט נעזר בטענה של ניל (בשל התייחסותו של טיילר לפרסומת ולגוף הגברי כספקטקל) רק כדי שהגוף השרירי של טיילר יוכל לקבל תוקף כבעל משמעות ולא כספקטקל. הרי אם מוצהר בסרט שהגוף הגברי הוא ספקטקל כמו זה המוצג לראווה בפרסומת, הגוף הגברי המיוזע והחבוט המופיע בקרב מתקבל כנחוץ להמשך הנרטיב של הסרט, וזאת להבדיל מטענתו של ניל על קטיעת התהליך העלילתי. ובכל זאת אפשר לומר שהסרט נעזר בטענתו של ניל, וכך גם מתחמק מביקורת הנובעת מתוך אותה טענה בדיוק.

גם בסרט ג'רי יש דוגמה לספקטקל גברי. מכיוון שעלילת הסרט כמעט חסרת חשיבות (את סיפור העלילה ניתן לספר בשורה וחצי), למעשה המרכיב המשמעותי של הסרט הוא הפן הוויזואלי שלו. לכך מתייחס ג'ף קינג, הכותב על המאפיינים הוויזואליים של ג'רי הנקשרים לזרם ה"ארט האוס" (זרם קולנועי שנתפס כבעל איכות אומנותית להבדיל מקולנוע מסחרי ובידורי) הוא מזכיר שוט ארוך אחד הנמשך כשלוש דקות, ובו ממוסגרים הגיבורים בפריים בזמן הליכה כשפניהם נראים בקלוז אפ (77). השימוש בשוטים אלו ממחיש, שהסרט אינו מנסה לייצר נרטיב ברור או מבט מציצני, אלא מציג לראווה את הספקטקל הגברי, אלמנט אשר אמור לחזק את טענתו של ניל אך למעשה לכל אורכו של הסרט מופיעים שוטים המציגים את פניהם של הגיבורים ואת גופם ללא הקשר נרטיבי.

ניתן לומר שהסרט שנושען כמעט ברובו על שוטים כאלו אינו מייצר ספקטקל אשר קוטע את הרצף הנרטיבי אלא מהווה כולו ספקטקל גברי אשר עומד בפני עצמו ולמעשה מחליש את טענתו של ניל אודות מבט מציצני הקוטע רצף נרטיבי. שוב, התחמקות מביקורת דרך שימוש בטענה.

חזיון לטענת ניל אפשר למצוא בכלבי אשמורת. הסרט נפתח במבט פטישיסטי, שוטים ארוכים ומתמשכים בתנועה הנראים על גבי המסך תוך כדי שיחה גברית על השיר "כמו בתולה" של מדונה. הבמאי עצמו מופיע ומסביר את השיר. מדובר בנערה מנוסה מינית שפוגשת גבר עם איבר מין גדול, ובמפגש עימו היא חווה את אותן תחושות אשר חוותה כאשר איבדה את בתוליה. פיטר להמן המתייחס במאמרו לסצנה זאת כותב, כי במהלך השיחה אודות ה"פין הזכרי" נראה, כי הגנגסטרים עצמם מפריעים למהלך התקין של השיחה באמצעות סיפורים ואיזכורים של "הפין" (Lehman 126-127). הפרעות אלו מחזקות את הטענה של ניל על שבירת הנרטיב וקיום של מבט פטישיסטי על הדמויות. אכן מוצגת שיחה שאין לה שום קשר לנרטיב ותכליתה הצגה של קבוצת גברים הקוטעים את הרצף הנרטיבי על ידי התייחסות לאיבר המין הגברי. למעשה, כאשר בוחנים לעומק את הסיטואציה, ניתן לפרש את הסצנה כביטוי ישיר ומכוון לטענת ניל. הסרט נפתח כאשר קולו של הבמאי נשמע, ומבקש לספר סיפור. לאחר מכן אותו הסיפור נקטע על ידי הדמויות האחרות, והסצנה מוקדשת לספקטקל גברי. אך המבט הפטישיסטי אינו מופיע כאן כסוכן סמוי שיש לחלצו מתוך הטקסט. להיפך, הבמאי עצמו מתייחס במודע ובגלוי להפרעה בנרטיב, שהוא עצמו אפשר ולספקטקל הגברי שיצר ותוך כדי חותר תחת טענתו של ניל.

**באני אוהב את האקביזי** מציג הסרט ישירות מבט פטישיסטי גברי, כאשר ברגעים מסוימים בסרט דמותו של אלברט מתפרקת על גבי המסך. רגעי התובנה שאלברט זוכה בהם, כאשר הוא נפגש עם אחד הבלשים המטפלים בו, מבטאים בעצם את טענתו של ניל. אלברט והמטפל שלו מביטים זה בזה, ובהדרגה הפריים מתפרק לחלקיקי פנים גבריים. עלילת הסרט נעצרת אפוא והגוף הגברי מתפרק, רק שבמקרה זה כלל אין צורך לפרש את השימוש באמצעי המבע או לחלץ את נוכחותו של המבט הפטישיסטי, מכיוון שהסרט בעצמו מציג לראווה את הספקטקל הגברי ומבטלת את טענתו של ניל.

## העימות הגברי כתירוץ לאקט הומואירוטי

ניל מתייחס לפול וילמן (Willemen) ולמחקרו על סרטיו של אנטוני מן (Mann), ומקשר בין תענוג שנוצר בעקבות הצפייה בדמות הגבר העובר התעללות והשחתה לבין צפייה מציצנית הומוסקסואלית מודחקת: "The male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed" (14). בריאן בייקר (Baker) מתייחס למאמרו של ניל, ומראה כיצד טענתו משתלבת בסרט **מועדון קרב**. למשל, כאשר ג'ק משחית את פניו היפות של הגבר הבלונדיני, אקט האלימות מתקיים כמעט כאקט מיני, כאשר ג'ק מניע את חלק גופו העליון בזמן שהוא שוכב מעל גופו של הגבר השני. כמו כן בייקר מציין, שהסיבה להשחתה זו נובעת מרצונו של ג'ק להרוס משהו יפה (ובמקרה זה מדובר בגבר בלונדיני צעיר). כדוגמה נוספת מביא בייקר את הרגע שבו טיילר שופך בורית על ידו של ג'ק וגורם לו לכוויה כימית. בייקר מציין שצורתה של הכוויה שנוצרה בידו של ג'ק מזכירה את צורתו של האיבר המין הנשי (Baker 79).

האם פרשנותו של בייקר מוכיחה את עצמה? מצד אחד, קריאה של הסרט באופן זה לכאורה מתבקשת. אך מצד שני **מועדון קרב** גם מציב קושי לפרשנות זו (המבוססת על ניל), מכיוון שההשחתה הגופנית הגברית הקיימת בסרט נוגעת ישירות לגבריות האבודה, המחפשת להשיב את הפעלתנות הפיזית, הטענה של ניל אודות הדחקה מתמסמסת. כאשר ג'ק מקשר באופן ישיר בין הצורך להרוס יופי לבין האקט האלים כלפי הגבר הבלונדיני הצעיר מתבטלת קיומה של הדחקה. היופי, הגופניות וההשחתה נקשרים בגלוי ואינם מוסתרים על ידי נרטיב חיצוני, הם אינם מודחקים. כך גם לגבי הקרבות במועדון קרב באופן כללי. הרי לא מדובר בסרט פעולה. לא קיים מניע חיצוני כמו הצלת העולם, מאבק על כסף או אלמנטים אחרים ליצירת הקרבות האלימים. באופן הפשוט ביותר המדובר בשני גברים ש'רוצים ללכת מכות זה עם זה', לגעת זה ובוזה ולחוות את החוויה הגופנית, והם אינם מסתירים זאת. יכולתו של הסרט לחשוף את קיומו של הקשר ההומואירוטי, מראש אינה משאירה מקום לפרש את הסיטואציה כאקט מוסתר.

דיוויד מקיני (McKinney) כותב על ג'די, כי צלם של ההומוסקסואליות והנשיות מוטל על הגיבורים לכל אורך הסרט. למשל, כאשר השניים רצים ביחד בצורה ילדותית



וצונחים מתנשפים בסיום הריצה, האחד מפנה לשני את גבו וזורק הערה הנוגעת לשביל שבו הם הולכים במילים: "Fuck the thing". מקיני מקשר זאת לאקט מיני. דוגמה אחרת הנתפסת בעיני מקיני כאינטימיות המעידה על הומואירוטית, היא כאשר האחד נתקע על סלע ונאלץ לקפוץ, והאחר מכין עבורו מיטת חול (45-46). לדעתי הפרשנות של מקיני בעייתית וברצוני להסביר כיצד אקט הרצח אשר בסוף הסרט חושף את הסיבה לכך. לכל אורכו של הסרט מוצגים בפני הצופה שוטים ויזואליים המתארים את הנוף המדברי ואת השניים אבודים בשממה, והסרט רווי באווירה מסוימת ערטילאית. כאשר אחד מהגברים מתרומם ומתקרב לחברו ללא שום סיבה או הסבר, הסרט עדיין נשאר במישור תחושתני חמקמק, ומקרין חוסר ודאות לגבי המתרחש. אמנם כאשר האחד מטפס על האחר וחונק אותו, ניתן לרגע לתהות האם מדובר ברצח או באקט של התקרבות מינית, אך השוטים המציגים את אקט הרצח אינם מדגישים במיוחד את איברי הגוף; השניים נראים מרחוק או שנראות רגליהם. יותר מזה: ואן סנט חותך ברגעים המשמעותיים לצילום של תנועת עננים, כך שעולה תחושה שהשימוש המרומז בארוטיקה נועד למטרה מסוימת - אולי להצגת בליל של תחושות, אולי להראות שניים שהם אחד, שאוהבים זה את זה או רוצים להרוג זה את זה, ולכך נוספת גם תחושת הזמן והאין סופיות שאותה מסמלת תנועת העננים. מהאווירה השולטת בסרט מסתמן, שהוא מעלה שאלות על מורכבות היחסים בין השניים ועל מורכבות המצב שבו הם נמצאים.

**בכלבי אשמורת אפשר לאתר התייחסות ישירה לטענתו של ניל, ונחשפים בו קשרים בין הומואירוטיות לאלים והשחתה גופנית. למשל, כאשר אדי וויק נפגשים לאחר זמן רב שלא התראו, מתחילים השניים להיאבק זה בזה במשרד של ג'ו, אביו של אדי, עד שבסופו של דבר ג'ו מפסיק אותם. בסוף ההתגפפות החברית בין השניים אומר אדי באופן גלוי ומפורש, כי "ויק ניסה לזיין אותי בתחת". אמירה זאת חושפת למעשה את העובדה, שהסרט אינו מתכוון להסתיר משהו לא מודע, אלא הוא מבקש להתייחס בגלוי לקשר שבין אלימות הומואירוטיות. במקומות אחרים בסרט מקשר טרנטינו באופן גלוי ובוטה בין האלימות הגברית המזוכיסטית והשחתת הגוף לקיום אקט הומואירוטי. למשל, כאשר ויק חותך את אוזנו של השוטר שהחבורה חטפה, הוא שואל אותו בציניות: "האם נהנית מזה כמו שאני נהנית?" הסרט גדוש ברגעים של השחתה גופנית, אך האופן שבו הדמויות עצמן חושפות את הקשר המיני/הומואירוטי ממעיט בחשיבותה של פרשנות חיזונית אשר נשענת על טענה כמו של ניל.**

גם באני אוהב את האקביז קיים חיבור בין אלימות לקשר אינטימי גברי. אמנם אין הצגה ישירה של יחסים הומוסקסואליים, אך הקשרים הנוצרים בין הדמויות הגבריות בסרט מתגבשים דרך השימוש באלימות. האופן הקומי והמודע שהסרט מציג חיבור זה, מצטרף לאותה רפלקסיביות שמציגים גם הסרטים האחרים. למשל, במהלך הסרט אלברט וטומי האמורים לתת תמיכה זה לזה, מתנסים בטיפול שמטרתו להעניק להם שלוה - כל אחד מכה בתורו את חברו באמצעות כדור גומי גדול. השניים עושים זאת ומתארים זה לזה את התחושות החיוביות המתעוררות בהם בעקבות המכות. במהלך הסרט השניים אמנם מתרחקים, אך בסופו הם מתאחדים שוב וחותמים את הקשר שלהם במכות נוספות. החיבור בין מכות הכדור לבין התקרבות השניים באופן כה מודע ורפלקסיבי אינו מאפשר פרשנות בנוגע ליחסים הומוארוטיים.

באותו הסרט מוצגים היחסים של אלברט ובראד כיחסי שנאה-אהבה. לכל אורך הסרט בראד מאיים על אלברט. אך כאשר אלברט מופיע בחלומו של בראד, הוא מופיע כדמות אימהית שאלברט יונק משדיה. באמצעות שימוש בגרוטסקה והומור נחשף הקשר האינטימי שקיים בין השניים. בהמשך הסרט מבין זאת אלברט ואף אומר זאת לבראד. השניים רבים באופן מגוחך במעלית, ואלברט חוזר בפני בראד על כך ששניהם למעשה אחד. תובנה זאת של הגיבור חושפת צד אחר במערכת היחסים. אלברט מתרגם את יחס האינטימיות שהוא חווה כלפי בראד באופן ישיר וברור.

לאחר השימוש בדוגמאות אלו הנוגעות לחיבור מודע בין אלימות לקשר הומוסקסואלי ארצה לסכם ולטעון שכאשר הסרט מציג קשר ברור בין אלימות ליחסים הומוארוטיים, אין צורך בפרשנות חיצונית, כמו זו של ניל, ולמעשה היא חשובה רק בסרטים שבהם הקשר סמוי, כמו בסרטי הזרם המרכזי ההוליוודי.

## **The Final Showdown: בוואו ונטיים את זה כמו גברים**

הסרטים המוצגים במאמר זה מעלים בעצמם שאלות הנוגעות לייצוג והזדהות, ולמעשה מקבלים על עצמם את טענות המאמרים של מאלווי וניל. ברגעים מסוימים אף ניתן לראות שטענותיהם של מאלווי וניל מוצגות באופן אבסורדי ומגוחך וקשה להתייחס אליהן ברצינות. לדוגמה, הדמויות בסרט מציגות בגיחוך או בביטול טענות, אשר נדמה כי נשלפו ישירות מהמאמרים של השניים. כפי שטענתי בתחילת המאמר, סרטים אלה

מהווים אתגר לטענותיהם של מאלווי וניל, והניסיון לפרשם באמצעות התיאוריות שלהם לא תמיד מצליח במלואו. ארבעת הסרטים המובאים במאמר זה מתייחסים באופן שונה (הן ישיר והן עקיף) לנושא הייצוג המגדרי ולמקום שהוא תופס בסרט, אבל לצורך הדיון כאן השימוש בהם לשם בחינת התיאוריות, מאפשר להכיל את טענותי על מגוון רחב יותר של סרטים הנעשים כיום. מכיוון שגם היום קיימים אותם ייצוגים קולנועיים של הזרם המרכזי, עולה השאלה מתי ישתנו הייצוגים הללו והאם שינוי כזה בכלל אפשרי. כיום, מתקפה מהסוג שמאלווי נוקטת בו במאמרה כבר זוכה להתייחסות ותגובה מצד הקולנוע עצמו. ישנם סרטים שמקבלים על עצמם את תפקידה של מאלווי. אלה הם טקסטים קולנועיים המתייחסים ישירות לטענות שהיא מעלה, ולעתים אף מפגינים יחס של גיחוך עד כדי ביטול הנחיצות של טענותיה. אם כך, כיום יש לשים לב באיזה אופן אנו בוחרים לתקוף את הקולנוע, מכיוון שיש קולנוע שכבר תוקף בחזרה.

---

## ביבליוגרפיה

- Baker, Brain. "The Psycho in the Grey Flannel Suit". **Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in popular Genres 1945 – 2000**. London: Continuum International Publishing Group, 2008. 65 - 85.
- Gallagher, Mark. "'I Married Rambo': Action, Spectacle, and Melodrama". **Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives**. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 45 -80.
- **Internet Movie Database**. July 17, 2012.  
<<http://www.imdb.com/title/tt0105236/trivia>>  
<<http://www.imdb.com/name/nm0001814/>>
- King, Geoff. "Following in the Footsteps: Gus Van Sant's Gerry and Elephant in the American independent field of cultural Production". **New Review of Film and Television Studies** 4:2 (2006): 75 – 92.
- Lehman, Peter. "In an Imperfect World, Men with Small Penises

are unforgiven: The Representation of the Penis/ Phallus in American Films of the 1990s". **Men and Masculinities** Vol. 1 (1998): 123 – 137.

- McKinney, Devin. "Gerry". **Film Quarterly**. 57: 2 (2004): 43- 47.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". **Visual and Other Pleasures**. Bloomington: Indiana UP, 1989. 14 – 28.
- Neale, Steve. Prologue. "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema". **Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema**. Ed. Steven Cohan & Ina Rae Hark. London: Routledge, 1993. 9 – 20.
- Nelmes, Jill. "Gender and Film". **Introduction to Film Studies**. London: Routledge, 1996. 265 – 277.
- Ta, Lynn M. "Hurt So Good: Fight Club, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism". **The Journal American Culture**. 29:3 (2006): 265 – 277.
- Tasker, Yvonne. "Dumb Movies for Dumb People: Masculinity, the Body, and the Voice in Contemporary Action Cinema". **Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema**. Ed. Steven Cohan & Ina Rae Hark. London: Routledge, 1993. 230 – 244.
- **Wikipedia**, the free encyclopedia. June 10, 2012  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Fight\\_club](http://en.wikipedia.org/wiki/Fight_club)>  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)>  
 <[http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Heart\\_Huckabees](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Heart_Huckabees)>

---

## פילמוגרפיה

- **Fight Club.** David Fincher. USA: FOX 2000 Pictures, 1999.
- **Gerry.** Gus Van Sant. USA: MY Cactus, 2002.
- **I Heart Huckabees.** David O. Russell. USA: Fox Searchlight Pictures, 2004.
- **Reservoir Dogs.** Quentin Tarantino. USA: Live Entertainment, 1992.
- **True Lies.** James Cameron. USA: Twentieth Century Fox, 1994.

## מוזיקה כפריזמה לזמן מערבי ולא-מערבי בקולנוע של ספייק לי

זהר אלמקיים

מבוא: על הזמן כפוליטי, והזמן בקולנוע מערבי

הזמן הוא פוליטי: המשך שלו, הקצב שלו, המחשבה באשר לקיומו או אי קיומו של יעד שהזמן שועט או זוחל לעברו. הרעיון באשר לצורתו, באשר לאפשרות להסבירו או לשרטטו, באשר לאובייקטיביות או לסובייקטיביות שלו. ההתלבטות בין שני קצוות של תפיסות זמן - זמן ליניארי, רציונלי ויעיל אל מול זמן שבור, מעגלי ומחזורי - או הבחירה באחת מהן, נושאת עמה בהכרח, כפי שאראה כאן, משמעויות פוליטיות.

אני מבקשת, דרך הקולנוע של ספייק לי (Lee), להראות את המימוש, או התרגול, של שתי תפיסות הזמן הללו ספציפית באמצעות סוגיית המוזיקה. בחירותיו המוזיקליות של לי בסרטיו נושאות עמן השלכות שהן מעבר למוזיקה עצמה. הן מתפרסות לעבר הנרטיב, אל אמצעי המבע, ובכך - אל היחס לזמן עצמו. לתפיסתי, לי מנהל דיאלוג, מפלרטט עם תפיסות זמן שאינן מערביות או דומיננטיות מבחינה אידיאולוגית, באופן המציע תפיסת זמן מורכבת יותר, המכילה את שני הקצוות שאותם אציג כאן. המוזיקליות אצלו היא סימפטום לקולנוע שהוא יוצר, והקולנוע - סימפטום לאותה תפיסת זמן מורכבת.

בחרתי לעסוק בסוגיה של תפיסות זמן בסרטיו של לי דווקא דרך הפריזמה של מוזיקה בגלל האלמנטים המשותפים הרבים בשילוש הזה של קולנוע-מוזיקה-זמן. בשלושת אלה משחקים המשך, הקצב והסיפור תפקיד מהותי, ומשפיעים באופן קריטי על האופן שבו אנו חווים את ההווה שלנו.

לצורך כך אפתח בביסוס האופן שבו ליניאריות וקצב מכתבים תחושה של זמניות, וכן בביסוס יחסם של שני האלמנטים הללו לתפיסות זמן מערביות או לא מערביות. אציג הצעה

באשר למשמעויות הפוליטיות והאידיאולוגיות שתפיסות זמן כאלו נושאות עמן, בעיקר בהקשר לקיומו של נרטיב (היסטורי או אחר). לאחר מכן אסקור את ההתגלמויות האפשריות של תפיסת זמן ליניארית ותפיסת זמן לא-ליניארית באמנויות נרטיביות - המוזיקה והקולנוע - ואת האנלוגיות האפשריות בין שתי האמנויות, תוך שימת דגש על התפקיד שמוזיקה יכולה למלא בקולנוע. מכאן אעבור לגוף עבודותיו של ספייק לי באופן כללי בהקשר זה, ואז לניתוח של שלושה מסרטיו שבהם סוגיות הזמן והמוזיקה בולטות במיוחד.

סוגיית מפתח בעניין הזמן הליניארי קשורה בניסיון של האדם או החברה לשלוט בזמן. רוברט חסן (Hassan) ורונלד א. פרסר (Purser) כותבים על האופן שבו המערב בעידן המודרני רותם את השעון למטרת רציונליזציה של הזמן, מגמה שהלכה והתחזקה עם התיעוש. זהו תהליך שבמסגרתו הזמן הפך להיות משאב כלכלי, שניתן למדוד במונחים של כסף. חסן ופרסר טוענים, כי כל שהיה עלינו כבני אדם לעשות הוא להסתנכרן על פי הקצב של השעון, בלי להיות מודעים למגוון המשכים השונים שהזמן יכול להכיל (7-8).

ההסתנכרנות שלנו לשעון קשורה להפיכתנו לפועלים במנגנון מסיבי של ייצור המוני. אנרי לפבר (Lefebvre) מדבר על האופן שבו הקפיטליזם רותם את הזמן לשירותו ומוסיף למשך את אלמנט הקצב. הוא מתמקד בקצב הייצור (Lefebvre 55). הקצב הוא מונוטוני, והרפטיבייות המונוטונית שלו מייצרות בסופו של דבר ליניאריות - הן ממוקדות מטרה. לפס הייצור, שעליו נעשות שוב ושוב אותן פעולות בריתמוס קצוב, יש תוצר, מוצר שניתן לצרוך ולכמת בכסף. הזמן מתקדם בקצב קבוע לעבר מטרה. הרפטיבייות הזו נובעת מפרקטיקות חברתיות, בניגוד לחזרה מעגלית שמקורה בקוסמוס ובטבע: ימים ולילות, עונות השנה, גאות ושפל. הזמן המעגלי נתפס כמפריע לזה הליניארי, המבקש להתקדם (בלילה למשל הייצור נפסק), והיחס בין שני אלה הוא שמאפשר את מדידת הזמן, את הקצב (8 Lefebvre).

לחשיבות שהקפיטליזם מעניק לזמן, למשמעות שלו עבורו, יש חלק קריטי באופן שבו הוא משמר את כוחו הפוליטי (Harvey 227). הניסיון לשלוט בזמן נעשה באמצעות פס הייצור שאותו הזכרתי קודם, או באמצעות הנדסה גנטית המאיצה תהליכים פיזיקליים. החשוב הוא שפרקטיקות טמפוראליות לעולם אינן ניטרליות בהקשרן החברתי. הן תמיד מבטאות מעמד או אלמנט חברתי אחר כלשהו, והזמן עצמו מוגדר, במיוחד כאשר קושרים אותו לכסף, דרך הארגון של פרקטיקות חברתיות שנועדו לייצור. החיים החברתיים עצמם, כמו גם הסדר החברתי, מתארגנים סביב עקרונות משתנים של זמן (Harvey 239).

מרי אן דואן (Doane) מצביעה גם היא על תהליך התייעוש כבעל תפקיד קריטי בניסיון של המודרניזם לשלוט בזמן, לעשות לו סטנדרטיזציה ורציונליזציה. שעון הכיס שהפך כה פופולרי בתקופה ההיא, היה לסממן של הניסיון לייצג את הזמן באופן ויזואלי (Doane 5). הניסיון לשלוט כך בזמן נובע מאיזו חרדה, או מתח, באשר לסוגיה אם הזמן הוא ליניארי או קטוע ומן הפער בין הרצון לשלוט בזמן לבין התשוקה אל רגעים של מקריות או הפתעה. טכנולוגיות הייצוג החדשות, כמו הצילום והקולנוע, מאפשרות הנצחה טכנולוגית כביכול של רגעים שאנחנו מפספסים.

הליניאריות טוענת את הזמן במשמעויות פוליטיות גם בהקשר של יצירת נרטיב הגמוני. ההגמוניה, טוען באבא (Bhabha), משתמשת בנרטיב ליניארי, סיבתי כאמצעי אידיאולוגי. היא יוצרת נרטיב שבבסיסו תהליך התקדמות האומה לאורך הזמן (Bhabha 4-292). ההתקדמות הופכת למרכזית באופן שבו אנו תופסים את ההיסטוריה שלנו. היידן ווייט (White) מנסחים הבחנה מעניינת בהקשר זה בין לספר סיפור מנקודת המבט שלנו על העולם (to narrate) לבין לכפות על העולם צורה של סיפור (to narrativize). בעוד שהפעולה הראשונה היא פעולה של שיח הכולל סובייקטים מרובים בהכרח, הפעולה השנייה מתיימרת להיות אמת אבסולוטית, רישום של האירועים כפי שהיו במטרה להעלים את קולו של הדובר (White 2-3).

הניסיון להציג את הזמן כנרטיב ליניארי בא לידי ביטוי גם בקולנוע המערבי, ובצורה שבה הוא מבקש לספר סיפור. הסרט הוא מוצר, ויש קהל הצורך אותו. הזמן הוא בעל ערך - כספי או אמנותי. אסור שהקהל ישתעמם, עליו להיות מסופק מהמוצר המוצג לפניו, ולכן הקולנוע המערבי עושה מאמץ לרמות את הזמן הטבעי באמצעות עריכה. האלמנטים הלא-דרמטיים נחשבים עודפים ומוצאים החוצה, מאחר שאינם משרתים את השאיפה לאחדות (Gabriel 44).

כיצד תפיסות הזמן הללו באות לידי ביטוי באמנויות נרטיביות, כמו השתיים שבהן אעסוק, זו בצד זו וזו בשירות זו - הקולנוע והמוזיקה?

נפנה אל ז'יל דלז (Deleuze), הבוחן את הקולנוע כמציג דימוי של הזמן. דלז מגדיר שני מושגים בבואו לנתח את ההבדל בין פעולתו של הקולנוע המוקדם לבין זו של הקולנוע המודרני. המונח המתאר את פעולתו של הקולנוע הקלאסי הוא movement-image. הכוונה היא



לאופן שבו הקולנוע תופס תנועה כמעבר מתמונה אחת לאחרת. האפשרות שנפתחה בפניו של הקולנוע הקלאסי לטייל באופן ויזואלי מזוויות שונות על פני מרחב, כמו מתארת לנו הצופים את הדינמיות של החיים עצמם. הרעיון של תנועה כמעבר מנקודה לנקודה מקפל בתוכו תפיסה מכניסטית או סיבתית של הפעולה. ההתמקדות במכניזם תואמת, כפי שהראינו קודם, תפיסה הגמונית של זמן ונרטיב. לעומת זאת, המונח המתאר את הקולנוע המודרני הוא *time-image*, מאחר שהוא אינו משתמש בזמן רק כמעבר, כתנועה מדימוי דומם למשנהו, אלא מייצג את הזמן עצמו. זהו קולנוע המציג בפני הצופה שלו חוויה של זמן שאינה כבולה לפעולה סיבתית, כלומר, אינה מכוונת מנקודה לנקודה באופן טלאולוגי (Rodowick 7-8).

בנרטיב ההוליוודי הקלאסי הפועל על פי עקרון הסיבתיות, הסיודור הטמפוראלי של ההתרחשויות בסרט יכול להיקרא גם כחיפוש אחר משמעות. משך האירועים המתוארים בסרט יוצר תחושה אצל הצופה באשר למה שחשוב ומרכזי בסיפור, ופעמים רבות נעשה גם שימוש באלמנט הדדליין, המגביל את אורך הזמן שבו יכולה להתרחש שרשרת הסיבות והתוצאות, והוא מעניק לגיבור מטרה (Bordwell, Staiger, Janet and Thompsom, 44-5). המניפולציות הקלאסיות בסדר הסיפור שנעשות בקולנוע כזה, מספר בורדוול, מערבות תהליך פסיכולוגי בשם "אינטגרציה טמפוראלית" - יצירת תחושה של אחדות בין זיכרון העבר, התפיסה של ההווה והציפיות באשר לעתיד (43). אחדות זו היא חלק מהניסיון למצוא משמעות ולהפוך את שטף האינפורמציה על המסך לקוהרנטי. מהו תפקידה של המוזיקה בסרט ההוליוודי הקלאסי? על פי בורדוול תפקידה לשמש אמצעי עזר ליצירת המשכיות בנרטיב, ולעזור ליצור מתח וקצב בלי להפריע לדיאלוג ולסיפור (33-34). התפקיד שהמוזיקה נועדה למלא מכתיב גם את אופי המוזיקה הנבחרת ואת תפיסת הזמן שהיא נועדה לייצג. זהו תפקיד שישמש אותנו כנקודת פתיחה לבחינתה של אנלוגיה אפשרית בין מוזיקה לקולנוע.

## האנלוגיה המוזיקלית-קולנועית

על מנת להניח את היסודות לאנלוגיה הקולנועית-מוזיקלית אשתמש במאמרו של בורדוול, "ygoLANA lacisuM ehT", שבו הוא מנתח את האנלוגיה בין סרט לבין יצירה מוזיקלית. עם זאת, חשוב לציין כי הניתוח שאעשה כאן של יחסי מוזיקה-קולנוע בסרטיו של לי הוא מעבר לאנלוגיה ישירה בין סרט ליצירה מולחנת, וקשור לאלמנטים של קודים מוזיקליים ותרבותיים שאותם אציג בהמשך.

בורדוול מציין כי האנלוגיה המוזיקלית שימשה על מנת להעביר את מאפייניו הלא-ייצוגיים של קולנוע מסוג מסוים, ולהמחיש כיצד אחדות פורמלית יכולה לשלוט בייצוג או לבטלו. ראשית, הן יצירה מוזיקלית והן קולנוע מתקיימים גם בזמן וגם במרחב. מישל שיון (Chion) אף יוסיף ויטען, כי כניסתו של הסאונד הסינכרוני לקולנוע היא זו שייצבה אותו וביססה אותו כאמנות של זמן, מאחר שמהירות ההקדנה נאלצה להתייצב, והשוטים הפכו לבעלי אורך קבוע (Bordwell, "Musical Analogy" 16-17). מלבד זאת, המוזיקה מתאימה כמודל לבחינת הקולנוע בשל מאפייניה הארכיטקטוניים. היא בעלת צורה ברמות שונות: החל בקצב או במלודיה, דרך צורה כללית יותר ועד למבנה של סימפוניה שלמה. המוזיקה היא מערכת המכילה בתוכה מערכות שונות: טקסט ולחן, מלודיה והרמוניה, קול ראשון וקולות שניים. באנלוגיה, גם הסרט הוא מערכת המכילה בתוכה מספר מערכות בעלות יחסים משתנים. השימוש באנלוגיה מעניק לנו תפיסה באשר לשליטת המבנה הרחב של הסרט במערכות הקטנות שהוא מכיל.

החשיבה על קולנוע כיחסים בין מבנים מרובים מוליכה אותנו לשאלה מהו המבנה המוביל, החשוב ביותר. לפי ואגנר (Wagner), מספר לנו בורדוול, האלמנט שהוא מרכזו של הספקטקל הוא הדרמה, והמערכת המוזיקלית כולה משרתת אותה בתהליך טמפוראלי מתמשך (3-142 "Musical Analogy"). הקאנון האימפרסיוניסטי שם דגש דווקא על קצב מהיר, באמצעים כמו עריכה מואצת או תנועה מרובה בפריים, ובכך מתמקד אף הוא בתהליך הטמפוראלי (145 "Musical Analogy" Bordwell).

סרגיי אייזנשטיין (Eisenstein) בכתביו ובסרטיו ממשיך את התפיסה הואגנריאנית, ומבקש גם הוא ליצור טוטאליות אודיו-ויזואלית אחידה. נוכחותו של הסאונד בקולנוע, על פי אייזנשטיין, דורשת יותר מאשר קצב בלבד על מנת להדגיש זמן וטמפוראליות בחוויית הצופה. זהו תפקידו של המונטאז' האנכי היוצר ניגודים בין הסאונד לתמונה, וכך הוא מוציא את הצופה ממצב סטטי (7-146 "Musical Analogy" Bordwell).

## תפיסות זמן במוזיקה

על מנת לבחון את היחס בין מוזיקה לתפיסות זמן שונות, נתמקד בתפקיד שליניאריות וקצב משחקים במוזיקה מערבית ומוזיקה לא-מערבית, ובפרט במוזיקה אפריקאית (מושג שעל מטענו הבעייתי עוד נעמוד בהמשך).

מונח הליניאריות מעוגן בעיקר בפילוסופיה ובמדע המערביים, ומתאר תהליך של הפיכה למשהו או becoming. אל מול הליניאריות עומדת, כמבנה בפני עצמה, האי-ליניאריות, המזוהה יותר עם תפיסות לא מערביות ולא מודרניות (כגון זן), ומתארת לא תהליך מתמשך אלא מצב של היות, being (Kramer 16). עבור המאזין המערבי זהו קונספט קשה יותר להבנה, בין היתר משום שהשפה האנגלית עצמה, למשל, היא שפה ליניארית. ביצירה מוזיקלית שאינה ליניארית יכולים להופיע אלמנטים חדשים, שלא היו נוכחים מתחילת היצירה, אך הם אינם נובעים או מתפתחים מתוך אלמנטים קודמים (Kramer 21). אי-הליניאריות אינה נענית לציפיות של המאזין. היצירה הבנויה בצורה ליניארית, לעומת זאת, עונה על ציפיות - המאזין מצפה לאלמנטים עתידיים על סמך אלמנטים או הבניות קודמות ששמע ביצירה עד כה, וציפיותיו נענות.

היסטורית, השאיפה לנרטיב המגולמת בליניאריות התקיימה בעיקר במוזיקה הטונאלית, שהיוותה את הקאנון האירופאי בשנים 1700-1900. סוזאן מקלארי (McClary) מגדירה מוזיקה טונאלית כמוזיקה שמארגנת את הזמן במונחים של התחלה, אמצע וסוף. היצירה הטונאלית מבקשת להציג בתחילתה, באופן ברור, את הנושאים שעמם היצירה תתמודד, לעבור באמצעה שלב של אינטראקציה או קונפליקט, ובסופה - להגיע לפתרון המגולם בשיבה לתו הפותח של היצירה. כמו האמנות, ההיסטוריה והפילוסופיה של התקופה, טוענת מקלארי, גם המוזיקה שאפה אל הנרטיב (24-22). השאיפה לנרטיב, גם אם אינה ממומשת באותו אופן קאנוני האופייני לתקופה שמקלארי מתארת, נותרה הדומיננטה במוזיקה מערבית עד היום. שאיפה זו אינה מקרית או אקראית אלא הולכת יד ביד עם אופן הייצור הקפיטליסטי של יצירות מוזיקליות פופולריות. עם זאת, כיום קיימת גם מוזיקה אחרת, כגון זו של פיליפ גלאס (Glass) או של סנופ דוגי דוג (Snoop Doggy Dogg), המבקשת לפרק את התחביר המוכר של הזמן על ידי מצב מעגלי של חזרה על יחידות קטנטנות, באופן המושפע ממוזיקה לא מערבית (McClary 22).

אם נצא לרגע מהמוזיקה אל הקולנוע על מנת למצוא מקבילה למוזיקה הטונאלית, נמצא את ההשוואה שבורדוול עושה בין מוזיקה זו לבין הנרטיב ההוליוודי הקלאסי. הבסיס להשוואה הוא האשליה של אחידות ששניהם יוצרים, עם דגש על ליניאריות, תנועה נרטיבית קדימה לאורך זמן ותשומת הלב וההתמסרות המלאה של הצופה לסיפור שהם מקבלים (Bordwell, "Musical Analogy" 150). השוואה דומה עושה באזין (Bazin) בין צורה מוזיקלית מלודית לבין עריכה אנליטית: בשני המקרים ישנו קו מנחה

יחיד, שמוביל אותנו בבטחה לאורך ההתרחשויות הדרמטיות, באופן שאינו מערער או מפרק את העולם כפי שאנו מכירים אותו (Bruns 196).

לצד המקום שמשחקת הליניאריות בניסיון למפות מוזיקה על פי אתניות, גזע וגיאוגרפיה, קיים אלמנט הקצב, שהוא בעל תפקיד משמעותי בהפרדה המקובלת בין מוזיקה אפריקאית למוזיקה אירופאית או בין מוזיקה "שחורה" למוזיקה "לבנה". בעוד שמוזיקה אפריקאית נתפסת כקצבית, מאולתרת, כרוכה בהגעה לפורקן של המנגן והמאזינים, מוזיקה אירופאית נתפסת כמאופקת, מתוכננת ומולחנת. אבקש להבהיר כאן את המטען הבעייתי של ההפרדה הדיכוטומית הזו, שבחלקים שלה אני עושה שימוש במאמר זה.

ראשית, טמונה בעייתיות במונח "מוזיקה אפריקאית", שהוא מונח כוללני. אפריקה היא יבשת שבה נוגנו ונוצרו לאורך השנים מוזיקות שונות מאוד זו מזו, הנושאות עמן מטענים תרבותיים, גיאוגרפיים או דתיים מגוונים והן בעלות פונקציות חברתיות משתנות. ישנם הבדלים רבים בין מוזיקה מגאנה, למשל, למוזיקה מאוגנדה, והבדלים גם בין המוזיקה שיוצרות קהילות שונות בתוך אותה מדינה. קופי אגאו (Agawu) טוען, שהשימוש הרווח במושג זה נובע מבורות מרצון, סירוב ללמוד על אודות המורכבויות של העמים השונים ביבשת המרוחקת, ופנייה נוחה אל הכותרת הכוללנית "אפריקה" (384). בעיניו, "מוזיקה אפריקאית" אינה אלא המצאה. מעבר לכך, התפיסה הרווחת כי ייחודה של אותה "מוזיקה אפריקאית" טמון בקצב המורכב, הבלתי מובן והנעלה שלה, נובעת במידה רבה מתפיסות גזעניות, שהחלו ביחסם של תיאורטיקנים לבנים (אך גם אפריקאים) למוזיקה שפגשו באפריקה, והמשיכו ביחסם למוזיקאים אפרו-אמריקאים.

פיליפ טאג (Tagg) קורא גם הוא תיגר על ההפרדה בין מוזיקה אפריקאית לאירופאית, ומציין את הבעייתיות שלה בהקשר הסוציולוגי והמוזיקלי. בהקשר הסוציולוגי, בעיניו הקישור המובן מאליו כביכול בין אפרו-אמריקנים לבין אפריקאים הוא בעייתי, והקריאה של מוזיקה שחורה כמוזיקה שנעשית על ידי שחורים באמריקה היא יהירה (Tagg 287). בהקשר המוזיקלי, טאג מערער על הבינאריות של ההפרדה הזו תוך בדיקת אלמנטים כגון קצב ואלתור ומציאותם גם במוזיקה, שבדרך כלל אינם מיוחסים לה. מבחינתו של טאג, לסירוב להפרדה זו יש מקור אידיאולוגי: הוא מעדיף להתייחס למוזיקה פופולרית, שמקורה במוזיקה של מעמדות נמוכים, ללא הדיכוטומיה הגזעית שבעיניו מהוות תמונת

מראה של האפרטהייד, שאנו מתיימרים לשנוא, העומד בבסיס המערכת המשתמשת בגזענות על מנת לשמר את המכניזם המעמדי (295).

במאמר זה אשתמש במושגים כמו "מוזיקה אפריקאית" ו"מוזיקה שחורה" תדיר. עם זאת, חשוב להבהיר כי שימוש זה אינו נובע מהתפיסה שזהו מושג יציב וקיים בעל תוכן ברור. אין מקור אחד ויחיד שהוא-הוא השראתו או מושא התייחסותו של לי, למשל מוזיקה גאנאית. לי בעצמו משתמש באלמנטים הנשאבים מתוך איזו הגדרה כוללנית ולא ברורה של "מוזיקה אפריקאית". ובשל היותו חלק לא רק ממדיום שנולד במערב אלא מתעשייה מערבית בארץ מערבית (גם אם מעורבת מבחינה אתנית) - הוא בהכרח פועל בעצמו, בין שבמודע ובין שבלא מודע, מתוך התפיסה המערבית. לי מתייחס לאפרו-אמריקאים כקהילה הנמצאת בתהליך של חיפוש אחר הזהות והמקורות שלה, ושאינה מכירה באמת את אפריקה אלא דרך פריזמה אמריקאית. בטרם אשוב לקולנוע של ספייק לי וליחסו ל"מוזיקה אפריקאית", אבקש לבסס באופן כללי את אופני התפקוד השונים של המוזיקה במדיום הקולנוע.

## תפקיד המוזיקה בקולנוע

מישל שיון מדבר על שלוש דרכים, שבהן הסאונד בקולנוע עושה טמפוראליזציה של הדימוי הקולנועי ומשפיע על תפיסת הזמן בו. דרך אחת היא הנפשה טמפוראלית של הדימוי - הפיכת תפיסת הזמן בדימוי למפורטת וקונקרטית, או לחלופין - למעורפלת ורחבה. דרך שנייה היא הוספה של ליניאריות לשוט באמצעות סאונד. דרך שלישית היא הפיכתם של שוטים לדרמטיים יותר ויצירת תחושה של ציפייה אצל הצופה. זהו אמצעי שממקם את השוט בזמן ומכוון אותו לעבר מטרה (41-31 noihC).

קלאודיה גורבמן (Gorbman) מתייחסת בהמשך לשיון לטמפוראליזציה שהסאונד עושה, אך מתמקדת במוזיקה ובתפקידה כאלמנט המתווך בין הצופה לבין ההקרנה. היא מצטטת את ז'אן מיטרי (Mitry), הטוען כי הקצב של המוזיקה הנשמעת במהלך הסרט מתווך בין הזמן האמיתי שאותו חווים הצופים לבין הזמן הדיאגטי או הפסיכולוגי של הסרט. כך למשל הצירוף של מוזיקה לסרטים אילמים נעשה על מנת להעניק לצופה גם תחושה (ולא רק הבנה) של מקצב, של משך ושל טמפוראליות (Gorbman 186). היחס בין המוזיקה הנשמעת לבין הסיקוונס הנצפה נקבע, בין היתר, על ידי המבנה הטמפוראלי

של היצירה המוזיקלית, שיכול להתאים למבנה הטמפוראלי של הסיקוונס או להתנגש אתו (Gorbman 201).

מה שמבדיל את המוזיקה בקולנוע מאמצעי מבע אחרים, כמו צילום או עריכה, הוא העובדה שאנו חווים אותה באמצעות השמיעה ולא באמצעות הראייה. המדיום המוזיקלי נתפס כפחות, או כלא רפרנציאלי, לעומת המדיום הקולנועי. צלילו של כלי מוזיקלי קיים רק בעולם המוזיקה, והתו הוא סמל בעל משמעות רק בתוך מערכת סגורה של תיווי. לכן המוזיקה, לעומת הדימוי החזותי, נחשבה באופן מסורתי לאלמנט שאינו נרטיבי ואינו ייצוגי. אנו נוטים להתמקד בוויזואלי ולא באודיאלי מאחר שאנחנו חיים בתרבות ויזואלית, שבה הראייה נתפסת כדרך העיקרית שלנו לצבור אינפורמציה מסביבתנו. המוזיקה נתפסת כרקע שאמור להלום את מה שאנחנו רואים, והאפקטיביות שלה נקבעת על פי היחס בינה לבין מערכת הסרט בכללותה. גורבמן ממפה שלוש רמות שבהן ניתן להבין מוזיקה כבעלת משמעות. הרמה הראשונה היא זו של המוזיקה כשלעצמה - קודים מוזיקליים טהורים, שהם חלק משיח מוזיקלי. הרמה השנייה היא הקודים התרבותיים שאותם מוזיקה זו מפעילה - למשל, המוזיקה המתנגנת בפתיחתו של סרט, המפעילה אצלנו קודים המרמזים על הסגנון והנרטיב העתידיים להופיע בסרט. הרמה השלישית שבאמצעותה ניתן למשמע מוזיקה היא היחסים בין המוזיקה לבין אלמנטים אחרים בסרט, המפעילים קודים קולנועיים-מוזיקליים (Gorbman 184-5).

ניתוחי את סרטיו של לי יפעלו בעיקר בשתי הרמות הראשונות: הסקירה והניתוח של סוגי המוזיקה השונים שבהם הוא משתמש כשלעצמם, לצד מיפוי של הקונוטציות והמטענים התרבותיים שנושאים עמם הסוגים הללו, כלומר, התרבויות השונות שהם מייצגים. נגיעתי ברמה השלישית מופשטת יותר ממה שגורבמן מציעה, והיא תתקיים בעיקר באופן שבו אבצע אנלוגיה מפעם לפעם בין המוזיקה לאמצעי המבע האחרים.

## הקדמה לקולנוע של ספייק לי

כאמור, המוזיקה תשמש אותי כדימוי שבאמצעותו אנסה להבין או למפות באופן רחב את גוף עבודותיו של לי. זאת לאור התפיסה שיצירתו הקולנועית של לי היא בעלת רבדים, נפח ואפקט חברתי ותרבותי המתכתבים באופן עמוק עם מוזיקה אפרו-אמריקאית על שורשיה המפוצלים, ושהן המוזיקה והן הקולנוע מהווים, מטבעם, התגלמויות של תפיסות זמן.

מאחר שלי עושה שימוש בשני ז'אנרים מוזיקליים קוטביים (מוזיקה מולחנת כמעט קלאסית אל מול היפ-הופ ומוזיקה שחורה), ובז'אנר אחד המערב מאפיינים של שני הקטבים הללו (ג'אז), עבודתו מתכתבת עם תפיסות זמן קוטביות, ולפרקים מציעה את האפשרות של קיומן יחד זו לצד זו. הקוטביות מהדהדת גם בצילום, בנרטיב ובתמות הכלליות של הסרטים. אבקש להדגים כי בכל האלמנטים הללו משתקפות אותן תנועות בין הלך הרוח ותפיסות הזמן של המוזיקה האפריקאית לבין אלו של המוזיקה האירופאית. עבודתו של לי למעשה מתכתבת ומאזנת בין שתי מסורות שהן אינהרנטיות לאמריקה של היום ולזהותו של לי, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בקולנוע שלו. ניתן לראות זאת, למשל, באופן שבו הוא נע בין צילום רועד, כמו-דוקומנטרי, לבין צילום אפי, לונג-שוטי ובעל מראה מוקפד. ניתן גם לראות זאת בתסריטיו, היכולים לכלול מהלך לינארי דרך קונפליקט של גיבור אל עבר הפתרון (הפרדיגמה ההוליוודית הקלאסית שאותה הצגנו קודם באמצעות בורדוול), או חזרה מעגלית כמעט על התרחשויות שונות בשכונה, בקהילה או במשפחה מרובת-גיבורים, או את שניהם גם יחד בסרט אחד.

אדון בשני סרטים מוקדמים של לי ובאחד מאוחר יותר, המבטאים לטעמי באופן המובהק ביותר את שני קצוות הקונפליקט ואת השילוב ביניהם. אלו הם **עשה את הדבר הנכון (Do the Right Thing)** משנת 1989, **בלוז (Mo' Better Blues)** משנת 1990 וה**שעה ה-25 (25th Hour)** משנת 2002. בזמן שעושה את הדבר הנכון מכיל אלמנטים אופייניים למוזיקה אפריקאית באופן שגולש ממרחב אסתטי להשלכות פוליטיות ואתיות של תפיסות זמן וקצב, השעה ה-25 מתמסר בפסקול שלו ובמבעו לתפיסת זמן של היסטוריה לינארית ולמקומו של האינדיבידואל (ולא הקהילה) בזמן כזה. הסרט השלישי שאבחן, **בלוז**, מעניין מאחר והוא סובב עלילתית, פסקולית וסגנונית סביב ז'אנר מוזיקלי, שמקורותיו מעורבים ומורכבים ואינם נכנעים לדיכוטומיה של מוזיקה אפריקאית מול מוזיקה אירופאית או מערבית.

## “עשה את הדבר הנכון”

כשאנחנו מדברים על **עשה את הדבר הנכון** אנחנו מדברים קודם כל על היפ-הופ. יותר מז'אנרים אחרים, ההיפ-הופ משחק תפקיד מרכזי בסרט זה. הסרט נעשה בתקופת מעבר שבה הוא הפך ממוזיקה חתרנית לפופולרית, ועשה את דרכו מהגטאות העניים אל המיינסטרים המוזיקלי של אמריקה. הבנה של מוזיקת ההיפ-הופ, בעיקר בהקשרה

למוזיקה אפריקאית, היא קריטית להבנת נקודת מבטו של לי בסרט זה. נקודת הפתיחה להבנה טמונה בעיניי בפתיחת הסרט, המצולמת וערוכה כמו וידאו קליפ, ומתארת ריקוד ארוך, זועם ומתריס של הרקדנית והכוריאוגרפית רוזי פרז (Perez) לצלילי שיר ההיפ-הופ "Fight the Power" של ההרכב פאבליק אנמי (Public Enemy). מעבר לטקסט של השיר המתכתב עם תוכן הסרט, העוסק בקונפליקטים גזעיים בשכונה אחת בניו יורק ביום חם במיוחד, הקצב של מוזיקת ההיפ-הופ ושל הריקוד של פרז מבטאים זעם שחור ומיניות נשית עוצמתית, שני נושאים שלי מרבה לעסוק בהם. השיר חוזר בסרט פעמים רבות ומשמש כצליל המזהה של דמותו של רדיו ראהים, אך בפתיחה תפקידו אינו רק ללוות או להוות תו מוזיקלי אופייני לדמות (כמו בסרטים רבים אחרים), אלא לבטא במילים ובתנועה את לבו של הסרט. הבחירה לפתוח בשיר זה היא כעין הצהרת כוונות לסרט כולו, ומילות השיר מקבלות מעמד של קול חנוק, חבוי, מושקע שחייב למצוא ביטוי: "Our freedom of speech is freedom or death". זהו רגע מזוקק שבו מבטא לי זעם כלפי אמריקה, שהולך ותופס בסרט את מקום הזעם של קהילות מוחלשות רבות הפונות זו נגד זו בגזענות ובאלימות.

ננסה להבין מה מרכיב את המוזיקה של פאבליק אנמי כמקרה מייצג של מוזיקת היפ-הופ, ומתוך כך להקיש על התוכן והמבע של לי בסרט. רוברט וואלסר (Walser) בניתוחו את הקצב, החריזה והרטוריקה במוזיקה של פאבליק אנמי, מתייחס לתיאוריות קודמות על ראפ ו היפ-הופ ומלכד אותן לכדי הבנה משמעותית על ההרכב הספציפי הזה. הוא מתמקד בתיאוריות המקשרות את הז'אנר המוזיקלי הזה למוזיקה אפריקאית מסורתית. היסטוריון מרכזי של הראפ, דיוויד טופ (Toop), מקשר את הסגנון המוזיקלי והוורבלי של ראפ למוזיקה אפריקאית. הוא מעגן זאת בסאונדים של התיפוף, במרקם הפוליריתמי, בעושר הטונאלי ובדפוסי השאלה-תשובה של הז'אנר. תיאורטיקן אחר, קורנל ווסט (West), טוען כי הראפ משלב שני אלמנטים חשובים של התרבות השחורה או החוויה השחורה הקולקטיבית באמריקה: האחד הוא הרטוריקה של מטיפים שחורים, והאחר הוא המקצבים של מוזיקה שחורה (Walser 208). בשניהם נעשה שימוש בסרט **עשה את הדבר הנכון**.

דוגמה לרטוריקה של הטפה בסרט ניתן למצוא בדמותו של מוכר התמונות המגמגם, המצולם מזווית נמוכה כשהוא נואם אל הרחוב. דוגמה מובהקת אף יותר מצויה בדמותו של רדיו ראהים, המסתובב ברחבי השכונה עם הבום-בוקס שלו (המשמיע כל העת את



שיר הפתיחה של הסרט) כמפיץ של בשורה. לקראת אמצע הסרט הוא אף נואם ישירות למצלמה, במהלך שיחה שלו עם מוקי, על ידו השמאלית המייצגת שנאה והימנית המייצגת אהבה. הוא משתמש ברפרנסים תנ"כיים (קין והבל) ובסיפור דרמטי, המדמה את המאבק בין היצר הרע וליצר הטוב לאגרוף, כשהטוב לבסוף מנצח. שדרן הרדיו שקולו נישא מעל כולם אינו רק מגיש מוזיקה, אלא גם דן בעניינים ערכיים, בשנאת חינוך ובגזענות.

אך וואלסר מבקש להבין את כוחו של ההיפ-הופ העכשווי לא רק כפונקציה של האלמנטים שאותם הוא שואב ממוזיקה אפריקאית. מאחר שהאלמנט העיקרי שאותו ההיפ-הופ שואב ממוזיקה אפריקאית הוא הפוליריתמיה - ריבוי המקצבים - וואלסר שואל מהי הפונקציה או ההשפעה החברתית של מבנה מקצבי כזה כיום. בתור התחלה, מי שאינו מחזיק בכשירות התרבותית ואינו יכול להבחין במערכות היחסים בין המתווים של המקצבים השונים - חווה משהו שדומה למונוטוניות או קקופוניות (Walser 208). לטענה זו השלכה חשובה במיוחד במקרה שלנו, מאחר שהיא הופכת את הבחירה של לי להשתמש במוזיקה הזו להצהרה באשר לקהל שאליו הוא פונה. כפי שנראה מאוחר יותר, הבחירה להשתמש במוזיקה, במקצבי עריכה משתנים ובריבוי של דמויות היא בחירה שמנגישה את הסרט לקהל מסוים (המזוהה עם תרבות ההיפ-הופ) ומקשה על ההבנה עבור קהל אחר (הרגיל לצרוך מוזיקה קלאסית או קולנוע הוליוודי שמרני יותר). אלה אלמנטים "מבלגנים" אך גם מארגנים: וואלסר משאיל ממוזיקה אפריקאית את הרעיון שפוליריתמיה נועדה להוות כלי לסידור וארגון, אופן התמודדות עם עולם משתנה ועם דיסאוריינטציה. באופן דומה, הקונפליקט המקצבי בראפ מאפשר התרוממות רוח, מאחר שהמאזין חווה כוח ומגוון בדרכים מחזקות ולא ממוטטות.

מלבד בפסקול עצמו, ברמה הפשוטה של איתור קודים מוזיקליים ישנן פוליריתמיה ופוליפוניה (ריבוי קולות) מובנות בסרט, והפסקול כולל גם מוזיקת ג'אז ומוזיקה מקורית מולחנת הקרובה באופייה למוזיקה קלאסית. לפי הגדרתו של ג'ון ברונס (Bruns), הסרט עונה להגדרה של סרט פוליפוני. במוזיקה, פוליפוניה היא ארגונום של קולות מרובים והטרוגניים, הנותרים עצמאיים למרות בו-זמניותם (Bruns 189). אלו קולות שווים בחשיבותם, לא מנותקים זה מזה אך עצמאיים לאורך כל הדרך. חוסר ההיררכיה במוזיקה פוליפונית מנוגד לאופן שבו מוזיקה הרמונית מערבית בדרך כלל מאורגנת, כך שישנו קו אחד מוביל. בהשאלה לקולנוע, ברונס מגדיר את הפוליפוניה כאלמנט מארגן נרטיבי. זהו לא רק סרט שבו יש גיבורים מרובים, או קווי עלילה מרובים, אלא סרט השואף לדמות או

לסרטט תודעות אינדיבידואליות, בלי לכופף אותן לתודעתו של דובר או יוצר יודע-כל (Bruns 190). זו הגדרה התואמת במקרה זה, מאחר שבסרט יש דמויות מרובות וסיפורים קטנים שונים, והדמויות אינן משתנות או הופכות אחידות בהתאם לתפיסותיו של איזשהו דובר או מספר, אלא להיפך - נותרות דבקות בתודעתן ובאופן שבו הן תופסות את העולם עד כדי התנגשות.

ויקטוריה א. ג'ונסון (Johnson) טוענת במאמרה על הסרט, כי הוא בעל גישה פוליפונית לתוכנו השמיעתי, המתואם עם הסגנון הוויזואלי, ובאמצעות ניתוח של גישה זו מסבירה מדוע זה הסרט הפוליטי ביותר של לי, כפי שהוא עצמו טען (55). זאת היא עושה בהתבסס על ההנחה שמוצרי תרבות פופולרית המיוצרים על ידי שחורים הם פוליטיים באופן אינהרנטי, מאחר שהם נובעים מהשוליים של ההון והתקשורת.

מבחינת פסקול, ג'ונסון טוענת כי לי בוחר בנתיב הפוך מזה של הנרטיב הקולנועי הקלאסי, העושה שימוש במוזיקה על מנת להרגיע את הצופה ולהנהיר לו את המהלך הדרמטי. כאן המוזיקה משמשת על מנת לתת קול לאלה שאין להם קול. באופן המהדהד את טענתו של וואלסר, המוזיקה מחלקת באופן מתריס את קהל הצופים לשניים: הקהל המודע לשיח, המכיר את המוזיקה ואת התרבות שממנה היא מגיעה, וקהל שנאלץ להפוך להיות מודע, קהל שאותו לי מאתגר להכיר את שאינו מכיר, את הקולות המושקקים של אמריקה (Johnson 54).

אם נעקוב אחרי רמות הניתוח של גורבמן, נראה כי ברמה התרבותית המוזיקה למעשה מהווה טקסט נוסף בתוך הטקסט שהוא הסרט. לאורך הסרט כולו לי משלב שתי מסורות מוזיקליות שחורות: ההיפ-הופ והג'אז. ההיפ-הופ, או הראפ, עושה עבודה כפולה: במילותיו ובאופן שבו הוא מציג את עצמו הוא אגרסיבי ומבטא התנגדות, אך במקצביו הרפטיביים, בלופים ובדפוסים החוזרים שלו, הוא מרגיע ואף מתווך. יותר ממוזיקת הג'אז או ממסורות מוזיקליות אחרות המבטאות את המדוכא, הראפ הוא באופן הליטראלי ביותר ביטוי של קולו של המדוכא, מאחר שהוא מעגן את עצמו במילה המדוברת (Johnson 62). הראפ מערער את הקיטוב הבינארי המערבי בין דיבור לבין שירה, מייצר מבנה ריתמי, דיאלוגי ולינגוויסטי ייחודי ומסמפל מהתרבות שקדמה לו - טלוויזיה ושירי פופ. ג'ונסון מצטט את ווילר ווינסטון דיקסון (Dixon), שטוען כי הראפ הוא מעין מזמר (Chant), ואריאציה על שאלות של כוח, גזע ומעמד.

את ז'אנר הג'אז או הפולק-ג'אז בפסקול מייצגות יצירותיו המולחנות של הקונטרבססט ביל לי (Lee), אביו של ספייק לי. אלו יצירות המשתייכות למסורת היסטורית, נוסטלגית המשלבת שני ז'אנרים: הפולק הנוסטלגי (של אותו דור שאליו שייכות הדמויות Mother Sister או Da Mayor) והג'אז המבולבל, המורכב, מרובה הקולות והמלבת (שמייצג דמויות כמו מוקי וסאל). התפיסה של המסורת הזו כהיסטורית באה לידי ביטוי גם בסרט, מאחר שהסרט מלווה דמויות המוטרדות בסוגיות של עבר והווה, של מסורת משתנה ושל משפחה ומקורות. אם נקשר זאת לתפיסות הזמן שבהן אנו עוסקים, ניתן לומר כי הג'אז הנוסטלגי מחזיק בתפיסה ברורה יותר של ההיסטוריה, או של הסיפור ההיסטורי, ושל מהו העבר. הג'אז מרובה הקולות לעומת זאת הוא גם מרובה נרטיבים, ועל כן בעל יחס ברור פחות. באשר להתקדמות לאורך הזמן, באשר לסיפור ההיסטורי הנכון, ובאשר למה הוא סדר הדברים. בשני המקרים ההתנגנות של המוזיקה הזו כתמה לאורך הסרט מרמזת על אפשרות של קהילה, של חיבור. אמנם הניגון משתנה וכאילו-מאולתר, אך הוא נמשך - האלתור הופך למצב הסטנדרטי, ובכך מציע אחדות וקרבה בקהילה (Johnson 58-59).

ריבוי הדמויות בסרט מכיל בתוכם הן פוליפוניה והן פוליריתמיה. לכל דמות בסרט יש צליל המלווה אותה, מאפיינים וקצב משלה. כל אחת מבטאת קול אחר ומנוגד. על אף שמוקי הוא הדבר הכי קרוב לגיבור בסרט, הוא אינו צודק יותר או פחות או שווה יותר או פחות מהדמויות האחרות: רדיו ראהים, השדרן, הבטלנים, אם ילדו של מוקי או בעל הפיצרייה. הפוליריתמיות של הדמויות באה לידי ביטוי ברובד העלילתי - הסיפור הוא רב-שכבתי, וכל שכבה מתקדמת בקצב אחר. לצד הסיפור הפרטי של מוקי מופיעים סיפורים של דמויות אחרות בשכונה והסיפור של השכונה כולה. זה האחרון המתרחש במשך היום המתואר בסרט הוא אמנם מהיר ומתלקח, אך עבור חלק מן הדמויות המרכיבות את השכונה הקצב איטי יותר.

נתחיל בסיפורו של מוקי. יחסיו עם מעבידיו האיטלקים הולכים ומסלימים לאורך הסרט. בתחילת הסרט הוא מסייע לסאל לסלק לקוח שחור שהתלונן בקולנויות על הגזענות בפיצרייה. אך עם הלחץ הגובר לפרנס את בת הזוג שלו והילד שלו והאווירה המתלהטת בין הקבוצות השונות בשכונה, דווקא הוא, המתון, מצטרף למהומות הגזעיות ויוזם בעצמו את הריסת הפיצרייה בסוף הסרט. על אף הסימנים הקודמים ללחץ ולמתח, ההסלמה העיקרית מתרחשת במהירות לאורך יום אחד, והוא הופך מאדם שרק רוצה שיעזבו אותו בשקט, למעורב פוליטית עד כדי אלימות.

לעומת המהלך הקיצוני והברור יותר בדמותו של מוקי ישנן דמויות שאינן משתנות, או אולי משתנות בקצב איטי יותר, כמו שלישיית הבטלנים היושבים כל היום ליד הקיר האדום. הם צופים במתרחש, מדברים על עניינים חסרי תכלית, מתגרים זה בזה ומקללים. גם הם מתלהטים עם הזמן, ומביעים דעות נחרצות נגד המשטרה והקוריאנים בשכונה, אבל הם נשארים במקומם ולא פועלים. המריבה בין Mother Sister לבין Da Mayor, שבתחילת הסרט נראית כאילו היא נמשכת כבר שנים, לא נפסקת או מגיעה לפתרון, אך היא כן מתרככת מעט עד לאפשרות של קרבה ביניהם, אפשרות שבאה לידי ביטוי במבטים המצולמים ובמוזיקה שבה לי בוחר ללוות את הדמויות שלהם.

הסרט כולל אפוא ריבוי מקצבים - פוליריתמיה - הקשור באופן הדוק לתפיסת הזמן במוזיקה האפריקאית. סיימון פריט' (Frith) טוען, כי במוזיקה פוליריתמית הן המאזינים והן המופיעים חייבים להתנגד לרצונם להתיך את חלקיה השונים של המוזיקה להיגד אחד. המוזיקה נשמעת בו זמנית מהירה ואיטית, ותשומת ליבו של המאזין נעה מדבר לדבר. המוזיקה הזו אינה כוללת "זמן פנימי" אחד ויחיד, אלא "זמנים פנימיים" מרובים (Frith 147). כמו במוזיקה, הסרט משדר בו זמנית התקדמות והישארות במקום, ואינו נכנע לפתרון קונפליקט ולנרטיב ליניארי. אפרט על כך כשאדון בסוף הסרט.

היחס השוויוני לכל הדמויות באמצעי המבע של הסרט הוא אמצעי לארגן את הקולות המרובים וקצבי ההתקדמות השונים ולמפותם. כל הדמויות מצולמות מזוויות דומות, והצלילים המזהים שלהן אינם מסמנים אותן כפרוטגוניסט ואנטגוניסט או כטוב ורע. אחדות הזמן (יום אחד) והמקום (השכונה), והמעקב לסירוגין אחרי כל הדמויות לאורך כל הסרט הם אמצעים נרטיביים המארגנים את האווירה הכאוטית (גזעים שונים, יריבויות, והחום המעיק מעל הכול) ונותנים לנו כלים להבין אותה, ואת יחסי הכוחות השוררים בעולם זה שאליו אנו נחשפים. אך עשה את הדבר הנכון הוא לא רק סרט בעל מאפיינים פוליוניים ופוליריתמיים, אלא גם בעל מאפיינים של סרט מוזאיק. פטרישיה פיסטרס (Pisters) מגדירה את סרט המוזאיק העכשווי (בניגוד לזה המוקדם, הסובב בעיקר סביב העבר) כסרט המתייחס לזמן ומקום משותפים בהווה, כשהסיפורים המרובים בו מצטלבים בצורות מגוונות ושונות. באופן הרלוונטי במיוחד לעשה את הדבר הנכון, סרט המוזאיק

---

1 "הזמן הפנימי" הוא תחושת הזמן של היצירה, שאינה הולמת בהכרח את הזמן ה"אמיתי" כפי שאנו מודדים אותו באמצעות שניות ודקות.

העכשווי מתאר במקרים רבים נקודת מפגש רב-תרבותית של אוכלוסיות שונות במרחב אורבני, ואת הקשיים הנובעים מהקיום המשותף הזה: בורות בנוגע להבדלים תרבותיים, גזענות ועוד (Pisters 179). גם בסרט זה, בדומה לסרט הפוליפוני, כל הדמויות הן בעלות חשיבות דומה, פחות או יותר. יותר מכך, הסרט אינו שיפוטי כלפי הדמויות שלו כטובות או רעות, אלא מראה באמצעות אקטים קטנים של התנגדות פוליטית תמונת עולם רגשית מורכבת (Pisters 188). ניתן למצוא סממנים לתמונה כזו במעשיהן המורכבים של הדמויות. סאל, למשל, אמנם מסרב לתלות בפיצרייה שלו תמונות של גיבורי תרבות שחורים לצד אלו האיטלקים, אך הוא מעסיק את מוקי השחור ואף מאוהב קלות באחותו, ומגן על המוזר השכונתי, צעיר שחור גמגמן שמוכר גליות עם ציורים שלו.

חוסר השיפוטיות בסרט מוביל אותנו לאספקט האתי, שניתן להקיש מאופיו של הסרט הפוליפוני ומזה של סרט המוזאיק. כאשר ברונס מנסה לנסח מהו אלמנט מוזיקלי שיהיה אנלוגי לריאליזם באזיני, הוא מסיק כי על אותו אלמנט לענות לשלושה אספקטים מהותיים אצל באזין: האמביוולנטיות של חיי היומיום, אחדות הדימוי בזמן ובמרחב, וחופש יחסי של הצופה להבין משמעות מתוך הדימוי. האלמנט שמתאים לשלושת אלו הוא הפוליפניה בעלת האופי הדיאלוגי המורכבת מסובייקטים מרובים, שהם בו-זמנית דוברים ומאזינים (Bruns 196-7). את האופי הדיאלוגי של סרטי המוזאיק וסרטים פוליפוניים ניתן לקרוא כשאוב מתפיסתו של לוינס (Levinas) באשר לאופיו הדיאלוגי של הזמן, שאינו סובייקטיבי ואינו אובייקטיבי, אלא מתקיים בין הסובייקט לבין האחר שלו. על פי לוינס, הזמן הוא עצמו יחס אינטר-סובייקטיבי בין שניים. המודעות לזמן או למשך, כמו גם תחושת האחריות או המחויבות, עולה רק במפגש של העצמי עם האחר, ואותו מפגש פנים אל פנים הוא מימוש הזמן עצמו (Levinas 77).

גם ברונס מציין את מושג הסמיכות של לוינס כמקור לתחושת המחויבות של הסובייקט אל האחר המאתגר אותו, שהיא הבסיס למרחב האתי של הסרט הפוליפוני (Bruns 202). בעשה את הדבר הנכון יש אמנם אינטראקציה בין 'אחרים' שונים, אך זהו קונפליקט שאינו מסתיים בניצחון של הגיבור או של אחת מן הדמויות. ככלל, אין ממש ניצחון חד משמעי. הסוף הוא בו זמנית ניצחון והפסד של הקהילה, של השכונה כולה. לאחר ההתלקחות ה'אחרים' המרכיבים את המוזאיק השכונתי אינם הופכים לאויבים, אלא נאלצים להמשיך ולהתמודד זה עם זה. הם עדיין אחראיים ומחויבים זה לזה. כאן טמון בסיסה של התפיסה האתית שניתן לגזור מן הסרט.

## "השעה ה-25"

בהשעה ה-52 נעשית עבודה מעניינת מבחינת נרטיב. כמו עשה את הדבר הנכון הוא תחום בזמן, וכמו בלז הוא סובב סביב גיבור יחיד עם קונפליקט מובהק. הסיפור הוא פחות על שכונה או על קהילה ופרוס על זמן קצר יותר. אך המבנה הנרטיבי הזה דווקא מאפשר ללי לעסוק בתמונה רחבה וגדולה של אמריקה של אחרי נפילת מגדלי התאומים. מבנה הסרט קרוב יותר באופיו למבנה של מוזיקה מערבית, וכך החיבור בסרט בין העיסוק המובהק במערב (גיבור לבן, פטריוטיזם אמריקאי) למוזיקה הנוטה לכיוון המערב, נראה אך טבעי.

גיבור הסרט הוא מונטי, גבר לבן, סוחר סמים מדרגה בינונית, שעומד להיכנס לכלא לשבע שנים. הסרט מתרחש בעשרים וארבע השעות הקודמות לכניסתו לכלא, ומדי פעם הוא מדלג באמצעות פלאשבקים לנקודות מכריעות בעברו של מונטי. נדמה כי הסרט מתכוונן אל תחושת הרע הממשמש ובא, ה-pending doom. גם שם הסרט מרמז להתכוונות זו, מאחר שאינו מדבר על העבר או על ההווה של הסרט אלא על העתיד הקרוב שלא יופיע בסרט - השעה הקריטית והמפחידה שמגיעה במציאות הסרט מיד בתומו.

על פני השטח, זהו סיפור אישי ודרמטי הרבה יותר מזה המתואר בסרטים האחרים שבהם אני דנה כאן. השעון המתקתק אינו חברתי או קהילתי, כמו המהומות על רקע גזעי הרוחשות מתחת לפני השטח בעשה את הדבר הנכון. הקונפליקט של הגיבור גם קריטי מזה שבסרט בלז שבו אדון מאוחר יותר. אין זמן להתלבטויות והתמהמהות, אלא גורל מצופה, תעלומות וכאבים הקשורים לגורל זה, וגיבור שזמנו אוזל.

משמעות קיומו של הגיבור היחיד בסרט היא בעלת השלכה חשובה בהקשר של הפוליריתמיה והפוליפונייה שאותן איתרנו קודם בעשה את הדבר הנכון. בניגוד לריבוי הקולות והמקצבים שבו נתקלנו קודם, בהשעה ה-25 ישנו גיבור יחיד שהוא הקול המוביל, המספר ובאופן רלוונטי במיוחד לכאן - האיש ששייך לזמן, ולו הזמן שייך. הזמן כאן אינו רב-משמעויות או משתנה. הוא תחום ומוגדר מראש ובמרכזו עומד אינדיבידואל, שעבורו הזמן חשוב במיוחד. יש חשיבות לבחירה של לי בעשה את הדבר הנכון, סרט שסובב שכונה רב-תרבותית, לתת קולות מרובים לדמויות ממוצאים אתניים מרובים.

מול בחירה זו מתבלטת עוד יותר הבחירה לשייך את הקול היחיד, המספר סיפור ליניארי, דווקא לגיבור לבן. נדמה כי הצבת שני הסרטים זה מול זה מציגה בפנינו עולם שבו קולו של המיעוט הלא-לבן או הלא-מערבי חייב להתקיים בצדם של קולות אחרים, בתמונת עולם המייצגת נרטיבים מרובים ובו-זמניים.

ניתן לראות באופן מובהק ביותר את ההבדל בין הקולות המרובים לקול היחיד, כאשר בוחנים שני סיקוונסים דומים משני הסרטים הללו. אלה שני סיקוונסים הכוללים מונולוג או מונולוגים של דמויות מגזעים שונים. בעשה את הדבר הנכון המצלמה מתקרבת שוב ושוב במהירות לדמויות המביטות ישירות במצלמה. כל דמות נואמת נאום גזעני רצוף כינויי גנאי כנגד קבוצה אתנית אחרת. מלבד קולם של הדוברים השונים לא נשמעת כל מוזיקה. לכל דובר מבטא וסלנג משלו, חיתוך דיבור, ווליום משלו. הנואם האחרון הוא שדרן הרדיו שמבקש מכולם להירגע ולקחת פסק זמן.

הסיקוונס הדומה בהשעה ה-25 מספר סיפור אחר לגמרי. מונטי עומד מול הראי בשירותי הבר של אביו. הוא מביט במראה והשתקפותו מדברת אליו. זהו נאום של אדם אחד המתייחס לכל האנשים והקבוצות שהוא שונא בעיר ניו יורק: החרדים, נהגי המוניות הפקיסטנים, האיטלקים, ההומואים, הקוריאנים, המאפיונרים הרוסים, שחקני הכדורסל השחורים, הברוקרים מוול סטריט, הפורטוריקנים, השוטרים, העשירים, הכמרים. תוך כדי שמונטי מדבר בסטריאוטיפים מכוערים, אנו רואים דימויים שתואמים במידה זו או אחרת את הסטריאוטיפ הנשמע. דבריו של מונטי הופכים לבסוף לתקפה על בן לאדן ואל-קאעידה, על חבריו שלו, על ניו יורק ולבסוף - עליו עצמו, האשם היחיד במצבו. שלא כמו בדוגמה הקודמת, אין כאן מציאויות מרובות, נרטיבים שונים, אלא תיווך אחד ויחיד בינינו לבין העיר ניו יורק, והמתווך הוא מונטי. כאן דווקא נשמע סאונד שאינו קולו של מונטי: מוזיקה שמעצימה את המשמעויות הדרמטיות של הסצנה.

ההבדל בין הקולות המרובים לקול היחיד מהדהד באופן עמוק יותר גם באופן הצילום והעריכה של שני הסיקוונסים. הסיקוונס הראשון קרוב יותר לאדמה, מצולם כמו מצלמת חובבים תזזיתית. המשחק אינו דרמטי, וכל הדמויות מצולמות באופן דומה, ללא שיפוט של המצלמה. לכל משתתף בריטואל הזה יש מקום להביע את עצמו. באופן פרדוקסלי דווקא מתוך השנאה והגזענות עולה תחושה של קהילה - כולם נמצאים באותו המקום ובאותו הזמן וחולקים תחושות דומות (גם אם שליליות).

הצילום בסיקוונס השני שונה בתכלית. ניכר כי הדמויות נמצאות באזורים שונים לחלוטין של העיר, מצולמות באופן שונה. זוויות המצלמה מגוונות הרבה יותר ויוצרות שיפוט מסוים של הדמויות (למשל, באופן שבו הצל נופל על פניהן מזוויות מסוימות), וישנם גם תיקוני צבעים שבשלהם כל סצנה וכל דמות מצולמת מוארת באור אחר.

הממד ההיסטורי המשייט בין הרקע של העלילה שמרכזה הוא מונטי לבין העלילה עצמה מהווה נקודת מפתח בהבנה של ההשלכה האידיאולוגית של תפיסת הזמן בסרט. מעבר לליניאריות הברורה והמובהקת של הסיפור, למעקב אחר גיבור יחיד בעל קונפליקט ולתפקיד שאותו משחקות דמויות המשנה בהארת אופיו של הגיבור והקונפליקט שלו, הסרט מייצג תפיסת זמן גממונית גם בהדגשת הזמן והתקופה של העיר ושל האומה, לא רק של הגיבור. הוא קושר את הנרטיב הפרטי עם נרטיב היסטורי ולאומי, והוא עושה זאת באמצעות אלמנט מכריע, המרחף מעל ההתרחשות ומעניק לה נופך של סיפור גדול יותר, אפי יותר. הסרט מתרחש בניו יורק, מיד לאחר נפילת מגדלי התאומים. הסרט כולו שזור באלמנטים הקשורים להתרחשות דרמטית זו: החל בדגלים המתנופפים, דרך אביו הכבאי-לשעבר של מונטי, ועד הצילום של כל שכונה ושכונה בניו יורק. מעבר לרמזים ולהקשרים הללו, ישנם שני רגעים חשובים בסרט המתייחסים להתרחשות: פתיחת הסרט, וסצנת השיחה ליד החלון.

פתיחת הסרט כוללת אפיזודה קטנה: מונטי והבריון שלו, קוסטה, מוצאים את הכלב שמלווה את מונטי לאורך כל הסרט. בדיעבד אנו מבינים שזהו פלאשבק מן העבר ולא מזמן ההווה של הסרט. לאחר מכן מתחיל הפתיח של הסרט, והוא למעשה זמן ההווה שלו. אנו רואים סדרה של דימויים עירוניים ליליים, כמעט מופשטים, על רקע של מוזיקה קלאסית מתוזמרת. רק לקראת סוף הפתיח אנו מבינים כי העיר היא ניו יורק, וכי אלומות האור המופשטות המלוות את הדימויים הם שני זרקורי האור המזדקרים מן האדמה במקומם של מגדלים התאומים. המוזיקה הופכת דרמטית יותר ויותר, ואליה מצטרפים גם קולות אנושיים, זעקות דרמטיות. על רקע התופים המוזיקה הופכת לאתנית יותר, והפסקול הופך דומה יותר למוזיקת עולם.

בסצנת השיחה ליד החלון פוגש הנרטיב האישי, סיפורו של הגיבור והסובבים אותו, בנרטיב הגדול יותר, של החברה שבה הדמויות של הסרט חיות. בסצנה זו שני חברים הטובים של מונטי, ג'ק ופרנק, נפגשים בביתו של פרנק. פרנק נותן לג'ק בקבוק בירה,



ושניהם הולכים לעבר החלון. בזמן ההליכה מתחילה מוזיקה דרמטית המלווה בקול אנושי, והמצלמה מלווה את השניים מגבם בתנועת דולי. תוך כדי ההליכה זווית המצלמה משתנה ללואו-אנגל, ונחשף בפנינו הנוף שהשניים רואים מהחלון. זהו האתר שבו היו מגדלי התאומים, גראונד זירו, ממש מתחת לחלון של פרנק. השניים מרותקים במבטם לשם וזהו הדבר הראשון שהם מדברים עליו. יותר מכך - הפוקוס מכוון על הנוף, ורק במהלך השיחה הוא משתנה כך שהנוף יוצא מפוקוס, ובמקומו נמצאים בו השניים. אזור האסון נמצא ברקע של השוט כולו והמוזיקה נמשכת. השורה התחתונה של שיחת השניים היא שיחסייהם עם מונטי משתנים, ושמונטי ישתנה לנצח - דבר לא יהיה כשהיה. ישנה הקבלה ברורה בין השיחה האישית כביכול לבין המקום שבו ניו יורק ואמריקה נמצאות: דבר לא יהיה כשהיה.

בתום השיחה ג'ק נותר לבדו ליד החלון, המצלמה מתקרבת אליו ונשמעות ברקע הלמות תופים גוברות. ג'ק מביט שוב מבעד לחלון, הפוקוס משתנה שוב אל גראונד זירו. לאחר מכן מופיע רצף שוטים קרובים יותר של אתר העבודה, המכונות והפועלים העובדים בו באישון לילה. בין השוטים מופיע שוט אחד של דגל אמריקה מתנופף ברוח. כך, דווקא על רקע הסיפור הכול כך אישי המובא בסרט, מקבלת ההתייחסות לנפילת מגדלי התאומים ממד של אמירה חברתית רחבה. לי משחק משחק נרטיבי בין הסיפור הפרטי של מונטי, הסיפור העירוני של ניו יורק והסיפור הלאומי של אמריקה.

סיום הסרט אמנם אינו תואם לחלוטין את המבנה של מוזיקה טונאלית, אך במובן הרחב יותר, מעבר לסיפור האישי, הסיקוונס המסיים את הסרט - הפנטזיה על אודות מה שיכול היה להיות - משקף ומהדהד את הסיקוונס הפותח, שבו אנו חוזים באתר האסון של מגדלי התאומים, אך גם בגדולתה ההרואית של העיר ניו יורק. הפנטזיה המסיימת מאוששת עוד יותר את הזמן הליניארי, החד-כיווני, מאחר שהיא נותרת בדיוק כזאת - פנטזיה. המציאות העתידית האלטרנטיבית שאביו של מונטי בורא עבורו בסיפורו במהלך הנסיעה במכונית - אינו מבשיל לכדי דבר מה שאינו רק פנטזיה. האב מקריין את הסיפור כל העת, לא נותן לדמויות הסיפור קול משל עצמן, שאולי היה הופך את התרחיש הזה לדמיוני פחות ומציאותי יותר, ובסופו של הסיפור ישנה חזרה לשוט הנסיעה, לאב ולבן במכונית. כך זמן אחר, זמן מקביל או עתידי, תחום ומוגבל, מוגדר כדבר שאינו יותר מפרי הדמיון, וישנה שיבה לזמן הרציף, המוכר. הסיפור אינו יכול לנוע באף כיוון מלבד קדימה. תפיסת הזמן הליניארית המבוטאת בנרטיב כזה תואמת את התיאוריה של בורדוול שאותה סקרנו

קודם, באשר לאופן שבו נוצרת אחדות אצל הצופה בין העבר (הפלאשבקים מחייו של מונטי), ההווה (העונש שנגזר עליו וההתמודדות עם המציאות לאור העונש הזה) והעתיד (ההשלכה של מעשי העבר - הכניסה לכלא). המוזיקה המולחנת הדרמטית הנשמעת בסצנת הסיום, הכוללת שיאים וסיגור המקבילים לאלה של הנרטיב הקולנועי, מסייעת לקבע ולאושש את תפיסת הזמן ואחדותו.

## “בלוז”

פתיחת הסרט בלוז מכילה מספר אלמנטים מוזיקליים מנוגדים בזה אחר זה, באופן שמבטא את המורכבות הזהותית של מוזיקאי ג'אז שחורים בתקופה שבה הסרט מתרחש (שנות ה-80-90). הסרט נפתח במשפט של הראפר פלייבור פלייב (Flavor Flav) על רקע הכתובית של אולפני יוניברסל. לאחר מכן נשמעת מוזיקה קלאסית הכוללת את נעימת הנושא של הסרט, שמתחלפת במוזיקת ג'אז. על רקע מוזיקת הג'אז ישנם קלז-אפים של חלקי גוף שונים צבועים בצבעים שונים (באמצעות תאורה), בעלי אופי מיני, שעליהם המצלמה משייטת באיטיות. בתוך מספר דקות לי משמיע לנו מספר התייחסויות מוזיקליות שונות, והמעבר החד בין מוזיקה שחורה שהיא היפ-הופ למוזיקה מולחנת - מרוכך על ידי הג'אז, שמופיע אחר כך. כפי שאטען מאוחר יותר, הג'אז הוא ז'אנר ייחודי, מאחר שהוא בו זמנית מוזיקה אינסטרומנטלית מורכבת ואמצעי ביטוי של המוחלש.

כיצד משמש הג'אז אמצעי ביטוי - ויותר מכך, אמצעי התמודדות - של המוחלש? אם הפוליריטמיה של המוזיקה האפריקאית משמשת, כפי שהודגם קודם, אמצעי לארגונו והבנתו של העולם הכאוטי, אזי האלתור והחופשיות המקצבית של מוזיקת הג'אז עושה פעולה הפוכה: היא מספקת הפוגה משוחררת מהרפטטיביות והמונוטוניות של חיי היומיום.

על מנת להבין באופן מעמיק יותר את הז'אנר המוזיקלי שעומד במרכז הסרט, ננסה למפות את הקונטקסט החברתי והתרבותי שלו. ג'ון מקלנדון (McClendon) קורא את מוזיקת הג'אז בקונטקסט של לאומיות אפרו-אמריקאית. תפיסת האפריקאים-אמריקאים בארצות הברית כבעלי לאומיות משל עצמם קשורה לכך שהם נמצאים בארצות הברית, אך אינם מארצות הברית. הג'אז הוא התוצר התרבותי של אותה לאומיות מדוכאת, ולכן יש להבינו כתוצר שצמח מהחוויה של מעמד הפועלים השחור ולהעריכו תוך התייחסות לגזע, לאומיות ומעמד. במעבר של השחורים מהעבדות אל הערים, הג'אז סיפק הפוגה,

זמן של הקלה. הוא הציע אלתור כהתנגדות למונוטוניות של עבודת הכפיים, וסינקופה - הטעמה של פעמה שאינה אמורה להיות מוטעמת - כתגובה עליצה לשהות בתחתית הסדר החברתי. מקצב הג'אז הוא אתגר תרבותי המוצב בפני הרפטיטיביות של חיי היומיום המדודים. הוא מצטט את מתופף ומבקר הג'אז מקס רואץ' (Roach), שרואה בג'אז אקסטנציה של המזמורים והשירים האפריקאים, ותוצר של הדיכוי שעבר האדם השחור אצל האמריקאים, מספינות העבדים ועד מאבקם של השחורים העירוניים העניים. רואץ' למעשה מציע מענה לשאלת המורכבות של הג'אז, הן המולחן ובעל מבנה והן המאולתר והחופשי. זו אמנם מוזיקה שקשורה בעבותות למקור האתני של יוצריה (אפריקה), אך היא נוצרה באמריקה ועל כן היא מכילה בתוכה לא רק את הדיכוי והעוול שסבלו אותם יוצרים ואבותיהם, אלא גם את ההפנמה של אלמנטים מוזיקליים דומיננטיים שנכפים מאותה סביבה דכאנית - הכלים המוזיקליים והתיאוריות ההרמוניות.

בספרו על הג'אז כותב אריק פורטר (Porter) על מעמדו הפרדוקסלי של הג'אז, שכבר מתחילתו נתפס כהתנגשות והתכה יחדיו של האפריקאי והאירופאי, המולחן והמאולתר, הספונטני והמכוון, הפופולרי והרציני, הגבוה והנמוך. למעשה זו מוזיקה צמחה מתוך הקונפליקט בין לבנים ושחורים, או ליתר דיוק מהמקום שבו בניהם של עבדים משוחררים פגשו בעולם המודרני הלבן בעקבות ההגירה מהכפר אל העיר ומהדרום אל הצפון בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. מוזיקאים מרקעים שונים נפגשו ועשו טרנספורמציה לצורות המוזיקליות המקומיות השורשיות באמצעות כלים של המוזיקה המערבית (Porter 6). מורכבות זו של הג'אז השפיעה גם על יחסם של הלבנים אליו, יחס אמביוולנטי שכלל גינוי ואימוץ באותה מידה. מעבר לנראות הבולטת של הג'אז בתרבות הפופולרית, מקצביו סימלו בעיני רבים את הקצב המתגבר של החיים המודרניים. ליחס האמביוולנטי לג'אז יש גם שורשים מיניים. הקצב, ההופעות הסוחפות והריקודים הנלווים אליהן, יצרו תחושה של אנרגיות מיניות חזקות, שייחסו אירופאים ואמריקאים לבנים לאנשים שחורים, או לגוף השחור, וייצגו את האפקט השלילי האפשרי של התרבות השחורה על צעירים לבנים (Porter 8-9).

גם לי טוען דווקא את הג'אז, מבין כל הז'אנרים המוזיקליים שבהם הוא משתמש, במיניות סוערת. מרכז חייו של מוזיקאי הג'אז הוא הקונפליקט המיני, המוזיקה כרוכה בהכרח במין ומתנהלת בקצב ובאופן דומה לו, ואפילו שם הסרט מרמז לסלנג המופיע בו, הקשור ב"סטוצים". בדומה לתיאוריה של ניל (Neale), בבלוז משמש הגבר הסטרייט

כמושא למבטן של הנשים ולמבטו של הצופה. המופע שלו משמש כמעין ספקטקל שעוצר את העלילה. המופע מהווה - בפרט בסצנה שבה הוא מחקה שירי אהבה סטנדרטיים וצוחק עליהם - הפגנה של גבריות סטרייטית ומינית. העלילה אינה מתקדמת, ישנה מעין לולאה בזמן שמשמשת, כמו שטענה מאלווי (Mulvey), לקטיעת הרצף לטובת פטישיזציה, אך הפעם - של הגבר (Neale 260-262).

האמביוולנטיות של הג'אז קשורה באופן הדוק בתפיסת הזמן, ובאופן ספציפי יותר - בתפיסת הזמן המשתנה בתקופה שבה הג'אז נולד, במעבר אל המודרנה. פורטר מצטט את ג'ואל רוג'רס (Rogers), שכתב עוד ב-1925 על הזמן בג'אז. אמנם הג'אז הגיע ממסורות אפריקאיות, אך הוא היה מורכב יותר מהן. זמן-ג'אז, בעיניו של רוג'רס, מהיר ומורכב יותר ממוזיקה אפריקאית. הג'ונגלים שאליהם הוא שייך הם מודרניים, מעשה ידי-אדם (Porter 16). במובן זה הג'אז מבטא תפיסה משתנה של זמן.

את השילוב בין הלבן והשחור שקיים בג'אז ניתן לאתר גם במבנה התסריט של הסרט, שיכול להיקרא במקביל כליניארי וכלא-ליניארי. הליניאריות של הנרטיב טמונה באופן שבו בנוי הסרט. בחלקו הראשון מתגלמים הקונפליקטים המקבילים בשני מוקדי חייו המרכזיים של בליק: האהבה והמוזיקה. בתחום האהבה, בליק נקרע בין שתי נשים, קלארק ואינדיגו. בתחום המוזיקלי, הוא נקרע בין רצונו להתקדם כמוזיקאי לבין נאמנותו למנהל האישי שלו, ג'יאנט. אנו ניצבים בפני גיבור יחיד, בעל קונפליקט. חוסר הליניאריות של הסרט יכול להימצא באופן שבו שני הקונפליקטים האלה מתפתחים. האלתורים, ההתפתחויות וההסתעפויות האופייניים לג'אז מקבילים לאופן שבו הגיבור חיי את חייו, מתלבט, מנסה ונכשל. המחשה טובה לכך היא השוט שבו בליק המבוגר מתאמן בביתו, עד שקלארק מגיעה ומפריעה לו. בשוט הזה לי עושה שימוש באלמנט שחוזר ברבים מסרטיו: הדולי-שוט. זהו שוט שבו לי מציב את השחקן על הדולי ונע יחד עמו, בקו ישר או במעגלים. נוצרת תנועה מלאכותית המדגישה לרוב את מצבו הנפשי של הגיבור. הרקע זו מסביבו ואנו מביטים בפניו. כאן אנו מביטים בבליק כשחצוצרה בידו ושפתיו נעות ומשמיעות קולות שקטים בסגנון ביבופ. בהמשך של אותו סיקוונס ניתן למצוא הוכחה לכך שהסגנון שהשוט הזה מצולם בו והפסקול שלו, אינם קשורים רק לתוכן הסצנה (האימונים של בליק) אלא גם להצהרת כוונות רחבה יותר. לאחר הוויכוח בין בליק לקלארק על כך שהיא הפריעה לו בשגרת האימונים האדוקה, הם מקיימים יחסי מין. חלק נרחב מן הסצנה הזו מצולם בעזרת אותו דולי-שוט ממש, עם אלתורי ג'אז ברקע, באופן

שמהדהד את השוט הקודם שתיארתי. הגיבור לא רק מתאמן בנגינתו, אלא גם חי את חייו באינטנסיביות ובקצב של הג'אז, והסרט - במבעו - נענה לו ומתנהל בקצב דומה.

למעשה, הסרט כולו מתנהל בקצב האלתור הזה. גם כשלא מדובר בסצנת הופעה, מוזיקת ג'אז נשמעת ברקע של כמעט כל סצנה. לעתים זו מוזיקה בעלת מהלכים רציפים וברורים הנשמעת בווליום גבוה, ולעתים אלה אלתורים ארוכים ושקטים. את כוחו של האלתור ככוח המתנגד לתפיסת הזמן ההגמונית ניתן להבין באמצעות השימוש הלא-שגרתי, שמוזיקאי הג'אז המאלתר עושה בקדנצות, שימוש השולל מהמאזין תחושה של סוף. היצירה המאולתרת בג'אז, על פי ג'ון קורבט (Corbett), היא כזו שאינה נכנעת לליניאריות ולהיררכיות ושוברת את המבנה המקובל, שהוא: הקדמה, אקספוזיציה, התפתחות, סיכום וסגירה (Corbett 387). הקדנצה הקונבנציונלית היא מהלך הרמוני החותם חלק ביצירה ומשמש כמעין סימן פיסוק מוזיקלי, וכאשר היא בנויה באופן המקובל, היא מסיחה את תשומת לבו של המאזין מכל שקדם לה. המאלתר, לעומת זאת, יוצר מוזיקה שכולה אמצע, ללא סוף. הוא אינו נכנע לרעיון של רצף או המשכיות, ובכך חותר תחת הפונקציה הפורמלית והאידיאולוגית של הקדנצה. במקרה של קדנצה רגילה, המאזין שומע מעין סימן בטרם הגעתה וכך יודע שהסוף קרוב ומתכוונן לסיגור היצירה, לשכחה של מה שהיה עד כה ולסילוק של החלקים השבריריים והברורים פחות של היצירה (Corbett 289). אך באלתור ישנו סוף, שמגיע כמו משום מקום והוא אינו דרמטי. קורבט מציג את האפשרות שכל אלתור יכול להימשך לנצח, בלי להגיע לכל מסקנה (392). זוהי הצעה מהפכנית, מאחר שבמהותה היא מטלטלת את המהות הטמפוראלית-נרטיבית של מוזיקה מערבית הרמונית, כפי שהיא בנויה כעת. האפשרות של נצחיות היצירה המוזיקלית מעקרת אותה בהכרח מהיכולת לשרת איזשהו מכניזם או רעיון של סיבתיות או תנועה לעבר מטרה מוגדרת. מבחינה פוליטית ההתמקדות באמצע היצירה (ולא בסוף שאליו היא מיועדת להגיע), בשלב המשבר של המהלך הדרמטי, מהווה שימת דגש לא על יצרנות או על תוצר או מסקנה, אלא על תהליך של קונפליקט ודיאלוג.

## סיכום

במאמר זה ביקשתי למפות את האופן בו יצירתו הקולנועית של ספייק לי מכילה ומייצגת תפיסות זמן שונות, בעיקר על הקוטב בין המערבי, הליניארי והסיבתי, לבין הבו-זמניות והנרטיבים המרובים וחסרי הסיבתיות שיכולים להתקיים בזמן. עשיתי זאת בעיקר

באמצעות השימוש במוזיקה שהיא, כמו הקולנוע, מדיום שהזמן הוא מחומרי הגלם העיקריים שלו. ניסיתי לגזור את ההשלכות הפוליטיות והאסתטיות של סרטיו מהאופן שבו מהדהדות תפיסות הזמן הללו בבחירות הקולנועיות של לי, בפסקולים שהוא בוחר לסרטיו ובקשר בין שני אלה.

הגיוון שבגוף עבודתו של לי שירת אותי במאמרי, מאחר שהוא אינו מנסה ליצור סרטים הממשיכים ישירות זה את זה, או המהווים שכלול של אותו הרעיון ממש. כל אחד משלושת הסרטים שניתחתי במאמר מקפל בתוכו יחס שונה לחלוטין לסוגיות של מוזיקה וזמן, קצב וטמפראליות, כמו גם לסוגיות של נרטיב. עשה את הדבר הנכון מקיים בתוכו אלמנטים מערביים פחות בהקשר לסוגיות אלה. השעה ה-25 הוא במידה רבה התגלמות של המערב והאופן שבו הוא תופס את הזמן הנרטיבי. למרות השימוש התדיר שלי במונח קוטביות, ישנה סקאלה של מורכבויות אפשריות המצויה בין שני הקטבים הראשוניים שהצגתי. הסרט האחרון שניתחתי, בלוז, מציג הצעה מעניינת באשר לקיומה של מורכבות כזו, בשל השימוש שלו במוזיקת הג'אז וההשפעה העמוקה שיש למוזיקה זו על מבנהו ועלילתו (ולא רק על פסקולו).

אף כי הממד האתי והפוליטי לא פורק לגורמים ונחקר לעומקו במאמר זה, אני רואה דווקא בו את התחום החשוב ביותר שעולה כאן, ולו ברמת ההצעה למחקר עתידי. אם יש ערך להמשך השימוש במונחים כמו מוזיקה אפריקאית או נרטיב ליניארי קלאסי (מונחים שכיום חקר התרבות לומד להכיר את הניואנסים שלהם, תוך שהוא מבקר את אופן פעולתו ומניעיו עד כה, את הפילטרים דרכם ניתח את העולם), הרי הוא טמון באפשרות לפרק את המונחים הללו לגורמים ולחשוף את הקונפליקטים הפנימיים שלהם ואת אלו שהם מעוררים. כל זאת על מנת לייצר, בסופו של דבר, תמונת עולם אתית, אסתטית ופוליטית המערערת, במובן העמוק והחיובי ביותר, את הדיכוטומיות שעל פיהן אנו פועלים, ועל פיהן אנו צורכים ומייצרים תרבות.

ספייק לי, ביחסו המורכב לסוגיות של גזע ולאום, בחוסר ההתנצלות שלו על הכפילויות העומדות בבסיס הבימוי של סרטים מלאי זעם על אמריקה ושל סרטים שהם שיר אהבה וקינה פטריוטי לאותה אמריקה ממש (ובה בעת של יצירת סרטים אישיים לחלוטין, נקיים מהקשרים פוליטיים על פני השטח), מייצג עבורי את הערעור הכה-מבוקש הזה.

תודה לגל חרמוני, נטע וינר ועמית הכת על עזרתם

- Agawu, Kofi. "The Invention of 'African Rhythm'". **Journal of the American Musicological Society** 48 (1995): 380-395.
- Bhabha, Homi K. "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990. 291-323.
- Bordwell, David, Staiger, Janet and Thompson, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Bordwell, David. "The Musical Analogy". **Yale French Studies** 60 (1980): 141-156.
- Bruns, John. "The Polyphonic Film". **New Review of Film and Television Studies** 6 (2008): 189-212.
- Chion, Michel. "Projections of Sound on Image". **Audio-Vision: Sound on Screen**. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. 3-24.
- Corbett, John. "Out of Nowhere: Meditations on Deleuzian Music, Anti-Cadential Strategies, and Endpoints in Improvisation". **The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue**. Ed. Daniel Fischlin and Ajai Heble. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. 387-396.
- Doane, Mary Ann. "The Representability of Time". **The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive**. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 1-33.
- Frith, Simon. "Time, Sex and the Mind". **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 147-158.
- Gabriel, Teshome H. "Towards a Critical Theory of Third World Films." **Questions of Third Cinema**. Ed. Jim Pines and Paul Willemen. London: British Film Institute, 1989. 30-52.

- Gorbman, Claudia. "Narrative Film Music". **Yale French Studies** 60 (1980): 183-203.
- Hassan, Robert and Purser, Ronald E. "Introduction". 24/7: **Time and Temporality in the Network Society**. Stanford: Stanford University Press, 2007. 1-24.
- Harvey, David. "Time and Space as Sources of Social Power". **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1990. 226-240.
- Johnson, Victoria. "Polyphony and Cultural Expression: Interpreting Musical Traditions in Do the Right Thing". **Spike Lee's Do the Right Thing**. Ed. Mark A. Reid. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 50-73.
- Kramer, Jonathan D. "Music and Time". **The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies**. New York: Schirmer Books, 1988. 1-20.
- Lefebvre, Henri. **Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life**. Trans. Stuart Elden and Gerald Moore. London: Continuum, 2004.
- Levinas, Emmanuel. **Time and the Other**. Trans. R.A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985.
- McClary, Susan. "The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories". **Narrative** 5 (1997): 20-35.
- McClendon, John. "Jazz, African American Nationality, and the Myth of the Nation-State". **Socialism and Democracy** 18.2 (2004). July-Dec. 2004. <<http://sdonline.org/36/jazz-african-american-nationality-and-the-myth-of-the-nation-state/>>
- Neale, Steve. "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema". **Feminism and Film**. Ed. E. Ann Kaplan. New York: Oxford University Press, 2000. 253-265.
- Pisters, Patricia. "The Mosaic Film: Nomadic Style and Politics in Transnational Media Culture". **Thamyris Intersecting** 23 (2011): 175-190.



- Porter, Eric. "'A Marvel of Paradox': Jazz and African American Modernity". **What is This Thing Called Jazz? : African American Musicians as Artists, Critics and Activists**. Berkeley: University of California Press, 2002. 1-54.
- Rodowick, D.N.. "Movement and Image". **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham: Duke University Press, 1997. 18-38.
- Tagg, Phillip. "Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'". **Popular Music** 8 (1989): 285-298.
- Walser, Robert. "Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy". **Ethnomusicology** 39 (1995): 193-217.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". **The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. 1-25.

---

## פילמוגרפיה

- **25th Hour**. Spike Lee. USA, 2002.
- **Do The Right Thing**. Spike Lee. USA, 1989.
- **Mo' Better Blues**. Spike Lee. USA, 1990.

## יחי הפציפיזם: על מלחמות וגבריות בסרט ביג לבובסקי

שגי'א אזול'אי

ביג לבובסקי, סרטם השביעי של האחים כהן (The Big Lebowski, 1998). קיבל ביקורות פשוטות בזמן יציאתו לאקרנים. הטענה שחזרה על עצמה הייתה, שהסרט הוא קומדיה קלילה ולא רצינית, שאינה ממשיכה בקו שהאחים כהן החלו לאמץ בסרטיהם הקודמים. במיוחד צוין סרטם פארגו (Fargo, 1996) שקדם לו, זכה בפרס הבימוי בפסטיבל קאן והיה מועמד לאוסקר. בביקורת שנכתבה באתר ה-CNN, לדוגמה, נטען כי יחסית לעבודות הקודמות של האחים כהן, ביג לבובסקי מהווה אכזבה נטולת עומק, וכלל אין בו ניסיון לספר סיפור. הסרט תואר כמוזר מעט ואפילו מצחיק, אבל: "After I write this review, I'll probably never think about the movie again. And I spend way too much time thinking about movies." (Tataru). גם המבקר רוג'ר איברט מתאר באכזבה את הסרט, ככזה שאינו עומד בצפיות של סרטם הקודם של האחים מילר וכסרט גטול עלייה. בנוסף, הוא ממליץ לצרף לסרט אזהרה: "Persons attempting to find a plot in it will be shot" (Ebert 1998). במגזין Toronto Star - נכתב, כי קשה להאמין שהסרט נעשה על ידי זוכי אוסקר, ושהגסויות בסרט מכסות על "חורים" בדיאלוגים (Howell 1998), ואילו בעיתון ה-USA Today נכתב, כי ה'דוד' פסיבי מדי כגיבור מכדי ליצור בסרט עניין (Wloszczyna). בעיתון ה-Variety נכתב, כי נדמה שהסרט אינו עוסק בדבר פרט לתחכום של עצמו (Mccarthy), ומגזין ה-Guardian תיאר אותו כמקבץ של מספר רעיונות, שנדחפו לשק ונשפכו לתוכו בצורה רנדומאלית (Guardian). מספר כותבים אף טענו, כי מיקום הסרט בזמן מלחמת המפרץ הוא חסר משמעות (Jones 203). גם הצופים הלכו בעקבותיהם של המבקרים, ואף על פי שהסרט לא נכשל מסחרית, הוא גם לא הפך להצלחה גדולה במיוחד בקופות, עם הכנסה של 17.5 מליון דולר בארה"ב - קצת יותר מתקציב ה-15 מיליון דולר שלו ("The Numbers").

כחולשה העיקרית של הסרט נחשבת העלילה המפותלת, שנובעת מהיעדר גיבור פעיל, שיחזיק אותה על כתפיו. הסרט מספר על ג'פרי לבובסקי, היפי מזדקן שקורא לעצמו ה'דוד'. בעקבות זיהויו בטעות כמיליונר בעל אותו שם, ה'דוד' נשאב לתוך תעלומת

חטיפתה של אשתו של המיליונר על ידי חבורת גרמנים ניהיליסטים. הוא נשכר על ידי המיליונר לשמש בלדר להעברת הכופר לידי החוטפים, אך חברו לקבוצת הבאולינג, וולטר סובצ'ק, זומם לשמור את הכסף לעצמו. בינתיים ה'דוד' מסתבך עם מפיק פורנו שלו חייבת הנחטפת כספים, עם מוד לבובסקי בתו של המיליונר שחושדת שאת כספי הכופר אביה גנב מקרן למען ילדים מחוננים, ועם תלמיד תיכון שגנב לו את המכונית.

'דוד' הסטלן, הציני והעצלן המובל על ידי שאר הדמויות בסרט, נתפס בעיני הביקורת כדמות קומית שטחית, פרודיה על דמות הבלש של סרטי הפילם נואר. אך כפי שנראה בהמשך, הבחירה של היוצרים להציב גיבור פסיבי שכזה במרכז הסרט היא מכוונת, ונובעת מהתמה המרכזית שבה עוסק הסרט - השינויים בתפיסת הגבריות בחברה האמריקאית שלאחר המהפכות החברתיות של שנות השישים. מלחמת וייטנאם הובילה לשינוי בתפיסת הגבריות בחברה האמריקאית, כאשר התייחסה אל המאצ'ואיזם המיליטנטי כאל ברבריות ואל הפציפיזם והגבריות המעודנת והמרוככת כאל גבורה. אחרי המלחמה נעשו ניסיונות להחזיר את תפיסת הגבריות המסורתית ולהתנגד לשינוי, ניסיונות שהגיעו לשיאם בשנות השמונים, ומצאו ביטוי בסרטים שנעשו באותה תקופה ועסקו במישרין או בעקיפין במלחמת וייטנאם, כגון רמבו: משחק הדמים 2 (Rambo: First Blood Part 2), (Ted Post, 1978) Good Guys Wear Black, (II, George P. Cosmatos, 1985) Lethal שנת הדרקון (Year of the Dragon, Michel Chimino, 1985) ונשק קטלני (Weapon, Richard Donner, 1987). הסרט ביג לבובסקי מתנגד לניסיונות הקולנועיים להלל את המאצ'ואיזם, והוא עושה זאת בין השאר באמצעות שתי דמויות: גיבור הסרט, ה'דוד', גבר עדין ופציפיסט שמוכן לספוג אגרסיביות ולהתייחס אליה בציניות קלילה. והדמות השנייה היא של וולטר, הקצנה כמעט פרודית על דמות החייל המשוחרר ממלחמת וייטנאם, שבאמצעותה ניסה הקולנוע לשקם את הגבריות המאצ'ואיסטית. על ידי מיקום העלילה בזמן מלחמת המפרץ מעתיק הסרט את הדיון על הגבריות אל הפוליטיקה, והביקורת הקומית על האגרסיביות של וולטר, כמו גם זו על לבובסקי הגדול נכה המלחמה תאב הבצע, הופכת לביקורת עוקצנית על מדיניות החוץ של הממשל האמריקאי.

המבקרים שפספסו את נושאי הרציניים של הסרט בזמן צאתו לאקרנים נאלצו לחזור ולהתייחס אליו שוב, מאחר שעם השנים הסרט הפך לקאלט, וצופים רבים יותר ויותר נחשפו אליו והתאהבו בו. במספר פסטיבלים חוגגים עד היום את הסרט ודמויותיו, כאשר המשתתפים מתחפשים ומשחקים כדורת. יש אפילו מוסד דתי אינטרנטי

בשם דודאיזם, שמפיץ את משנת חייו הבודהיסטית במשהו של גיבור הסרט - ה'דוד' (Dudeism). תשומת הלב הגוברת לה זכה הסרט סחפה אחריה את המבקרים והאקדמיה, שניסו למסד את תרבות הקאלט שהתפתחה סביבו. הם עשו זאת בשורה של מאמרים וביקורות חוזרות, שנכתבו לעתים על ידי אותם מבקרים, שקטלו את הסרט בזמן יציאתו (Klinger 1-5, Ebert 2010, Howell 2011).

רבים מן המאמרים העוסקים בסרט בוחנים אותו בהקשר הו'אנרי, כוואריאציה קומית על סרטי הבלש בסגנון הפילם נואר, ובמיוחד על סרטו הקלאסי של הווארד הוקס (Hawks) מ-1946, **The Big Sleep**, שהיווה השראה ל-**The Big Lebowski** (Hoefler, Ashe). מאמרים אחרים עוסקים בו כסרט קאלט (Klinger, Comentale, Jaffe). למרות שנושאים אלה בהחלט ראויים ומעניינים, מאמר זה לא יעסוק בהם כלל. בדומה למאמרים אחרים, הוא יתייחס לבחינת הגבריות, כפי שהסרט עוסק בה. הוא ינסה להתמקד בהשפעותיה הפוליטיות-מדיניות, כפי שהן מוצגות בו, ולחשוף את הקישור שהסרט עושה בין גבריות וטראומה לאגרסיביות ופוליטיקה. כוונתי לטעון כי זהו סרט פוליטי, והפוליטיקה שלו אינה קוריוז קומי אלא אמירה של היוצרים על מדיניות החוץ והפטריוטיות האמריקאית וקישורה לתפיסת הגבריות באותה חברה.

## What makes a man?

בסצנה שבה לבובסקי הגדול, המיליונר הנכה, מספר לדוד על חטיפתה של אשתו ההוללת באני, הוא מעלה את השאלה המרכזית שבה עוסק הסרט: "מה עושה גבר לכהן? האם זו הנכונות לעשות את הדבר הנכון בלי קשר למחיר שיש לשלם?". התשובה שמציע לבובסקי הגדול לשאלה מתייחסת לגבריות המאצ'ואיסטית הקלאסית, שלפיה גבר הוא מי שיעשה הכול, כולל הקרבה עצמית ואולי אף במיוחד, למען אידיאלים נעלים - יעשה מה שצריך בלי קשר למחיר שיש לשלם.

על תפיסה זו של הגבריות ערערה בזמן המהפכות החברתיות של שנות השישים התנועה האנטי מלחמתית, שקמה בעקבות מלחמת וייטנאם כמו גם בעקבות המהפכה הפמיניסטית. זו האחרונה ערערה את החלוקה המגדרית, ויצרה דמות של אישה חופשית מינית ושווה זכויות. קטרינה שמיגרו (Szmigiero) מתארת את השינוי שחל בתפיסת הגבריות בחברה, על ידי השוואה בין ההתייחסות החברתית לחיילים ולמשתמטים בזמן

מלחמת העולם הראשונה לבין זו שהייתה בוויטנאם. לטענתה, בזמן מלחמת העולם הראשונה החיילים הפצועים ביקשו להתייצב בחזרה בקרבות מיד עם החלמתם, כדי להוכיח לעצמם ולסביבה כי הם אינם מפחדים, מכיוון שחשו כי גבריותם מוטלת בספק. המיעוט הפציפיסטי בחברה היה דחוי, והתופעה נתפסה כתוצאה של פחדנות ורפיסות, ואפילו כסוג של מחלת נפש. בזמן במלחמת וייטנאם המצב היה שונה. ככל שהתמיכה במלחמה הלכה ופחתה, החייל האמריקאי נתפס בעיני העורף כפסיכופט רוצח ילדים ונשים. דווקא הפציפיסטים שהתנגדו לגיוסם לצבא על ידי שריפת הצווים או עריקה לקנדה והסתכנו במאסר, נתפסו בחברה האמריקאית כגברים האמיתיים, כגיבורים (46-47).

בדומה לכך מיכאל קימל (Kimmel) טוען, כי באמצע שנות השישים המציאות ערערה את אלו שחיפשו להפגין את הגבריות שלהם על ידי פעולות הרואיות במלחמה. ככל שמלחמת וייטנאם הלכה והסתבכה והתמונות מן המלחמה הגיעו למסכי הטלוויזיה בארה"ב, החברה האמריקאית הבינה כי לשאיפות האימפריאליסטיות יש מחיר, ודמותו של החייל המגן כסמל לגבריות הלכה והתערערה. עד היום דמות החייל האמריקאי בוויטנאם מסמלת עבור רבים מימוש מוגזם, אלים ומעוות של גבריות. דמותו של החייל שהיוותה מופת לגבריות, התקבלה מאז כגבריות כושלת (173-174).

הגבריות המאצ'ואיסטית שבאה לידי ביטוי בצורה המזוקקת ביותר בזמן מלחמה, זכתה בחברה האמריקאית של שנות השישים לגינוי, מאחר שעלו תהיות לגבי צדקתה של מלחמת וייטנאם, וזאת למרות שזו הייתה מלחמה אידיאולוגית נגד הקומוניזם. החיילים שחזרו מן המלחמה חזרו לחברה שלא העריכה את ההקרבה שלהם. מצד אחד המחנה הפוליטי השמאלי שהתנגד למלחמה ראה בהם שליחים של כוחניות פוליטית עיוורת שהתגובה הרצויה לה היא פציפוזם, ומצד שני הם נאלצו לסחוב על גבם את האשמה להפסד של ארצות הברית במלחמה, הפסד שחקוק עמוק בתודעה של החברה האמריקאית. פתאום הוכחת הגבריות על ידי "לעשות מה שצריך בלי קשר למחיר שיש לשלם" מקבלת משמעויות נוספות. האם הכוונה היא להלחם עבור המדינה? או לשבת בכלא בתקווה למנוע את אותה המלחמה?

בהמשך המאמר אבחן, כיצד הסרט מתייחס אל הצומת שערער את הגדרת הגבריות, ואעשה זאת על ידי אפיון הדמויות הראשיות כבוגרות התקופה, כאשר כל אחת מהן מייצגת גבריות שונה. ה'דוד' הוא היפי ששמר על המראה הזרוק עם השיער הארוך והשרוואלים

ורואה את גבריותו כמובנת מאליה ולא כנרכשת על ידי פעולה. חברו הטוב ושותפו לקבוצת הכדורת, וולטר סובצ'ק, ששירת כחייל במלחמת וייטנאם, רואה באגרסיביות ובכוחניות את ההוכחה לגבריות. גם הלבובסקי הגדול מאמין בפעולה ובהישגיות כהוכחה לגבריות, אך מאחר שהוא נכה בכיסא גלגלים, הגבריות נרכשת בעיניו על ידי השגת מעמד חברתי וכלכלי. על ידי בחינה זו נראה כיצד הסרט מציג את גבריותו הפסיבית של ה'דוד', כנכונה יותר לתקופה שבה מתרחש הסרט, תקופת מלחמת המפרץ הראשונה.

## וולטר והתמודדותו עם טראומת המלחמה

נדמה שהטראומה העיקרית של וולטר ממלחמת וייטנאם אינה קשורה למלחמה עצמה אלא לשינוי החברתי שהיא הובילה. וולטר מאמין בערכים הישנים שמאפיינים גבר, בלחימה והקרבה עבור אידיאלים, ורואה באגרסיביות ובכוח הפיסי בלחימת פנים מול פנים, גבר מול גבר, תמצית להגשמת הגבריות. וולטר לא רואה את מלחמת וייטנאם ככישלון. הוא דווקא נוטה להלל אותה בנוסטלגיה, את האופן שבה נוהלה ואפילו את האויב האסייתי, ובכך להתנגד לשינוי החברתי והפוליטי שהיא הובילה. נדמה כי וולטר מבקש לקבל את ההערכה שאותה לא קיבל בשובו מוייטנאם, על ידי כך שהוא מזכיר בכל הזדמנות את ההקרבה של הדור שלו במלחמה, בין שזה במהלך ויכוח מטופש עם בעלת מזנון ובין שזה בהספד לחברו דוני, שהקשר שלו למלחמה לא ברור. האגרסיביות והכוחנות שהוא מפגין בכל עימות כמו גם הניסיון שלו לחוות מחדש סיטואציות של מלחמה, מביעים התנגדות לירידה בערכה של אותה גבריות מסורתית, שנולדה בעקבותיה, ושאיפה לזכייה בה מחדש. הסצנה שבה הוא וה'דוד' נוסעים למסור את הכופר היא דוגמה טובה לכך. וולטר מתכנן להתעמת עם החוטפים, ומביא רובה עוזי לשם כך. למרות שהתוכנית משתבשת, ואין מפגש עם החוטפים כפי שתכנן, וולטר מזנק עם העוזי מהאוטו הנוסע תוך כדי שהוא צועק "כבשו את הגבעה!". ללא ספק ניסיון לחוות מחדש סיטואציה ממלחמת וייטנאם שבה יוכל לתפקד בגבורה.

מהלך דרמתי זה, שבו חייל משוחרר ממלחמת וייטנאם משקם את גבריותו המאצ'ואיסטית על ידי נרטיב שמעניק לו אשליית ניצחון, מזכיר סרטים רבים שעוסקים במלחמת וייטנאם. רעיה מורג (Morag) טוענת, כי הטראומה מהמלחמה שהובילה לאובדן הפאלוס וערעור הגבריות, ערערה עבור החיילים והחברה כולה גם את הסדר הסימבולי והפטריארכאלי (23). הסרטים שמשחזרים את המלחמה בצורה פנטסטית כמו

**רמבו: משחק הדמים 2 ופורסט גאמפ** (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994), מבנים את הגבריות באמצעות סצנות גבורה, שמערבות הצלה של חייל אחר, בדרך כלל של דמות אב או אח. למרות שסיטואציות כאלו היו נדירות ביותר בזמן הלחימה, סצנות אלו באות לסמל את הצלתם והשבתם של אלה שמתו במלחמה, ואת הבניית הגבריות ושיקום הפאלוס מחדש על ידי אשליית הניצחון (190).

גם בסרטים שאינם מתרחשים פיסית בווייטנאם ניתן למצוא מהלך דומה. דוגמה לכך היא המהלך הדרמטי של גיבור הסרט הראשון בסדרת הסרטים **נשק קטלני**. מרטין ריגס (המגולם על ידי מל גיבסון [Gibson]) הוא שוטר השקוע בדיכאון ואובדני בעקבות מות אשתו. הסרט מתאר חקירה סביב ארגון פשע, שמברייח סמים מהמזרח הרחוק. ריגס ושותפו מגלים, כי הארגון בנוי מיחידת צבא עילית, שהתחילה את הסחר בהוראת המדינה עוד בזמן מלחמת וייטנאם והפכה בכך את המלחמה מאידיאולוגית לתאוות בצע. עבור מרטין שלחם בווייטנאם, חקירה הופכת לעניין אישי. בסצנת הסיום הוא "סוגר עניין" עם אחד מהעבריינים החיילים המשוחררים בקרב אגרופים "פנים מול פנים", כשכל יחידת המשטרה עומדת מסביב וצופה. הניצחון של מרטין בקרב מאפשר לו להתמודד עם אובדן אשתו, לשקם את עצמו פסיכולוגית ולצאת מהדיכאון שהיה שרוי בו. מאחר שאין קשר הגיוני בין הניצחון בקרב לאובדן אשתו, ניתן להסיק כי את השבר הפסיכולוגי הוא "סוחב" עוד ממלחמת וייטנאם (דבר שבא לביטוי עוד במהלך הסרט), ולכן הניצחון הסימבולי על משחית המלחמה ריפא אותו.

אחד מהמאפיינים של גיבורי סרטים כמו **רמבו: משחק הדמים 2 ונשק קטלני** הוא סבל מהפרעת דחק פוסט טראומטית מן המלחמה (PTSD), ושם גם נעוץ השוני המשמעותי בין גיבורי סרטים אלה לבין וולטר, שכנראה אינו לוקה בה. ההפרעה שבאה בעקבות חוויה של אירוע טראומטי, כגון קרב (היחשפות למראות קשים, פחד, חוסר אונים, הרג) מתבטאת בחוויות חוזרות של הטראומה שעולה שוב על ידי טריגרים כמו חלום, סאונד, ריח וכדומה. לכן הלוקים בטראומה נוטים להתרחק מכל מה שמזכיר להם את החוויה ועלול לעורר אותה שוב. אחד מהטיפולים בהפרעה היא שחזור מבוקר של חוויית הטראומה, מה שמייצר חוויה מתקנת, מאחר שהמטופל חווה את האירועים בשליטה (Szmigiero, 39-40, Bentall 478, Price). עבור רמבו וריגס החוויה הטראומטית מהמלחמה מתרצת את האגרסיביות שלהם ומעניקה להם בסיס מוצדק לנקמתם האלימה, שמתרחשת מחוץ לחוק, וזאת מאחר שהיא חלק מתהליך הטיפול שלהם. לעומתם וולטר

עושה כל שביכולתו לשחזר את חוויית המלחמה, ועושה זאת בשמחה נוסטלגית מופגנת ולא מתוך חוסר ברירה שמונעת ממצב פסיכולוגי. נדמה כי יוצרי הסרט מסרבים לדבוק בגישה של "יורים ובוכים" שמציגה את החייל כקורבן, גישה שרווחת בסרטים המאוחרים על וייטנאם. הם לא נותנים לוולטר שום תירוץ, שיצדיק את הלוחמנות האלימה שלו, לא מאפיינים אותו בשום תסמונת שתסתיר את הגבריות המאצ'ואיסטית כמקור לאגרסיביות שלו, ולא מאפשרים לו לעבור תהליך טיפולי באמצעות האלימות.

בדומה לריגס, וולטר שחיפש את רגע הגבורה שלו לאורך הסרט על ידי כך שדחף את עצמו לכל עימות שנקרה בדרכו, זוכה בו לבסוף בסצנת העימות הסופי עם הגרמנים הניהיליסטים. הניהיליסטים דורשים מוולטר, ה'דוד' ודוני את הכסף שנמצא בכיסיהם, כפיצוי על כך שלא קיבלו את הכופר של מיליון הדולרים. במקום לפתור את הסכסוך בעזרת סכום פעוט, וולטר אינו מוכן לוותר על עקרון הרכוש הפרטי - "מה ששלי שלי", ומזמין עימות - "רוצים את הכסף שלי? בואו קחו אותו". במהלך הקרב, כאשר הוא נושך את אוזנו של אחד מהניהיליסטים ויורק אותה לאוויר, אנו מבינים למה התכוון, כשהאדיר בסצנה מוקדמת יותר את הלחימה החשופה "פנים מול פנים" והעדיפה על זו המודרנית שבטנקים. הגבריות החייתית והאגרסיבית שאותה נאלץ וולטר לדכא בחי היום יום, משום שאינה מתאימה לחיים בחברה האזרחית, פורצת החוצה בגאון ומנצחת עבורו את "הקרב". בסיום הסצנה וולטר אומר בקור רוח ל'דוד', שיעיק עזרה מאחר שהוא כנראה מדמם, ושהמסוקים בדרך.

האזכור של המסוקים מבהיר כי המדובר למעשה בחוויה מתקנת לחימה בוייטנאם, ומשמש כרפרנס לסצנות ההצלה המאפיינות סרטים העוסקים במלחמת וייטנאם, כגון **הכומות הירוקות** (The Green Berets, R.Kellogg, J.Wayne, 1968) ורבים אחרים (Morag 168). אך בניגוד לסצנות הגבורה בסרטים אלו שמחפות על הכישלון במלחמה ומסמלות את השבתם של הנספים בה על ידי הניצחון בקרב, התוצאה של סצנת הגבורה של וולטר היא טרגית: חברו לקבוצת הכדורת דוני, שאין לו שום קשר למלחמה, מת מהתקף לב במהלך אותו עימות. הרצון של וולטר להיכנס לעימות בכל הזדמנות אפשרית עבור מה שנתפס בעיניו כ"נכון" וצודק, אפילו אם הוא חסר משמעות, עולה ביוקר. זה מתחיל בנוק שנגרם למכוניתו של ה'דוד' ונגמר במותו הטרגי של דוני. האידיאולוגיה הפטריוטית שהוא מפגין בכל מצב, גדולה בכמה רמות על הסיטואציות שהסרט מספק לו, וכל יוכח או אי הסכמה הופכים לקרב אלים מילולית ופיסית, שנגמר תמיד בכישלון ובטרגדיה.



בניגוד לסרטים שמנסים להבנות מחדש גבריות מאצ'ואיסטית, בניגוד לבובסקי ההקרבה היא לשווא. אין נרטיב הרואי שעוטף את האלימות ומצדיק אותה. הניסיון להבנות גבריות באמצעות סימולציה של סצנות קרב שנועדו לחפות על אלו שהסתיימו בעבר בהפסד - מושמת כאן ללעג. כל ניסיון של וולטר לנהוג כמו רמבו או ריגס מוביל לאסון, החל בהריסת מכוננית לאדם תמים ועד להשפלתו של נכה מלחמה, פעולה שגם הורסת ל'דוד' את הקתרוזים שלו בסרט, כאשר הוא מוכיח את הלבובסקי הגדול על פשעיו ופותר את תעלומת הפשע. הסרט מציג את המניע לאלימות ואת תוצאותיה בצורה ברורה ולא מתחסדת. האלימות מוסתרת מאחורי טראומות העבר ואידיאולוגיה, ובכך מתנגד להחזרת המאצ'ואיזם כהגדרה המועדפת לגבריות.

## מאצ'ואיזם כלכלי

בדומה לוולטר, גם הלבובסקי הגדול הוא בוגר מלחמה - מלחמת קוריאה שהקדימה את זו של וייטנאם בעשור והותירה אותו נכה בכיסא גלגלים. למרות שבדומה לוולטר גם הוא בז לגבריות החדשה והרופסת שמייצג ה'דוד' ההיפי הפציפיסט, נכותו אינה מאפשרת לו לבטא את הגבריות המסורתית בפיסיות כוחנית. לכן עבור לבובסקי הגדול הגבר הוא כזה בזכות הישגים חברתיים כלכליים (Kazecki 11). מאחר שהמלחמה הותירה אותו משותק, "חצי גבר", הוא מציג את מעמדו הכלכלי והחברתי לעיני כל כתחליף לגבריות שאיבד במלחמה. הוא מתרברב שהצליח כלכלית למרות נכותו, ודואג שכולם יראו את ההצלחה הזאת. הוא חי באחווה מפוארת עם משרת ונהג, תולה עשרות תמונות של הישגיו החברתיים והכלכליים מחוץ למשרדו, נשוי לבאני, "trophy wife" - בחורה צעירה וסקסית שהתחתנה איתו בשל כוחו החברתי וכספו. למרות שבאני היא בסך הכול שפנפנה להשכרה, הלבובסקי הגדול משתמש בה ובמראה החיצוני שלה כנערת חלומות כל אמריקאית, כדי להוכיח לסביבה שיש לו מספיק פאלוס להשיג בחורה כמוה למרות שהוא נכה.

אולם מהר מאוד אנו מגלים, שהלבובסקי הגדול אסף סביבו סממנים להצלחה חומרית ומעמדית, למרות שלמעשה הוא כשל בעסקים וחי מקצבה שהוא מקבל מהבת שלו, ושבעצם התעשר בזכות נישואיו לאישה עשירה ולא בזכות מעשה ידיו. אנו מגלים שאת אשתו הצעירה ניתן לקנות בכסף, ושאת מעמדו החברתי הוא מנצל כדי לגנוב כספים. כל אלה משרטטים גבריות שבורה ופגועה של חייל נכה, שהמאמץ להוכיח את אוננו הוביל

אותו לסחרור ואבדון מוסרי. כאשר הוא שואל את ה'דוד', האם גבר הוא מי שמוכן לעשות כל מה שצריך בלי קשר למחיר שעליו לשלם, הוא למעשה מתכוון לכך שכדי לשמור על החזות המצליחנית שלו הוא יהיה חייב לעשות מעשה נבזי ולגנוב כסף מעמותה למען ילדים מחוננים. לשם כך הוא גם צריך להקריב את חייה של אשתו ואולי אף את חייו של ה'דוד'. אחרי הכול, ל'דוד' אין שום משמעות עבורו, מאחר שאין לו מעמד חברתי, ונשים כמו באני ניתן לקנות בכסף. תאוות הבצע מכסה על כישלוננו כגבר בזמן מלחמת קוריאה ועל נכותו שמציגה את הכישלון לעיני כל.

## פציפיזם שמתאים לפמיניזם

מבחינת ה'דוד', התשובה לשאלת הגבריות שמעלה בפניו לבובסקי הגדול היא פיזיולוגית. הוא אינו מתנגד להגדרתה על ידי לבובסקי הגדול כעשיית הדבר הנכון, למרות המחיר שיש לשלם, אלא אומר בציניות האופיינית לו: "זה וזוג אשכים". מאחר שהוא מרגיש נוח עם הגבריות שלו, שבעיניו היא מובנת מאליה, הוא אינו מרגיש צורך להוכיח אותה במלחמות עבור אידיאלים או בצבירת מעמד חברתי וכלכלי. הוא מרשה לעצמו לנהוג בגבריות עדינה והפוכה מהמאצ'ואיזם של החיילים המשוחררים. ה'דוד' שמעיד על עצמו כי הוא פציפיסט, נמנע מעימותים לאורך הסרט, ולכן דרך חייו מושווית במקרים רבים לבודהיזם (Lynch, Dudeism). הוא בוחר שלא להתעמת פיסית עם הבריונים שמבלבלים אותו עם הלבובסקי הגדול, ובמקום זה הוא מעיר הערות ציניות על חשבון תוקפיו, שמובילות לכך שראשו נדחף אל תוך מי האסלה. ההשפלה לא נוגעת בו, מאחר שהוא נטול אגו מאצ'ואיסטי העלול להיפגע. גם במשחק טורניר הבאולינג ה'דוד' מעדיף לסלוח לשחקן יריב שעבר עבירת משחק זניחה, וזאת בניגוד לוולטר ששולף לעברו אקדח. למרות שמשחק הכדורת הוא הדבר החשוב בחייו, הוא מוכן "לעקם" את חוקיו כדי למנוע עימות.

ה'דוד' שלם עם עצמו, ואין לו בעיה להודות בפני לבובסקי הגדול כי הוא בטלן חסר כל מעמד חברתי. הוא מובטל ולא כל כך ברור ממה הוא חי, אך עם זאת מסתדר ולא מתלונן על מחסור. למרות שהוא רודף אחרי כספי הכופר, אין לו עניין אמיתי בחומריות, לדוגמה - הוא משאיר מזוודה עם מיליון דולר במכונית בזמן שהוא משחק באולינג. גם כאשר ה'דוד' חורג מאופיו הפסיבי ודורש פיצוי מלבובסקי הגדול, על כך שבריון שטעה בזיהויו השתין לו על השטיח, וולטר הוא שדוחף אותו לכך, ואולי הדבר גם נעשה בהשפעת הנאום

המיליטנטי של הנשיא בוש האב (Bush), שהאזין לו לפני זמן מה. ברגע הכרה באמצע הסרט הוא אף מתחרט על כך ואומר: "יכולתי לשבת פה עכשיו עם בסך הכול כתמי שתן על השטיח".

דמות המספר בסרט מתאר את ה'דוד' כגבר הנכון לזמנו. בניגוד לחיילים המצ'ואיסטיים הנאבקים בגבריותם השבורה, ה'דוד' מצליח באותו מקום שוולטר והלבובסקי הגדול נכשלו - הוא מצליח לקיים יחסים עם אישה. החיילים המשוחררים מתקשים ביצירת יחסי זוגיות בריאים. וולטר המיליטנט, שמפגין אגרסיביות חסרת רסן במלחמתו עבור אידיאלים של חופש ודמוקרטיה, אינו מסוגל לעמוד מול גרושתו, שמשתמשת בו כבייביסיטר לכלבה, בזמן שהיא מבלה עם מאהב. ולבובסקי הגדול, שמשתמש באשתו הצעירה כדי להוכיח לכולם כי אינו מסורס, מנוצל למעשה כלכלית על ידי כוחה המיני ומסתבך בגללה בחובות למפיק פורנו ובריוניו. שזמיגרו טוענת כי אחרי המסלול המאצ'ואיסטי ושוביניסטי שעברו החיילים במהלך האימונים והקרבות, הם נאלצו להתמודד עם חזרה לאמריקה של אחרי המהפכה הפמיניסטית, שהתרחשה לצד זו האנטי מלחמתית. קשיי ההתמודדות של אותם חיילים ביצירת יחסי זוגיות נורמליים עם נשים מתוארים בלא מעט סרטים, שעוסקים בחיילים שחזרו מוייטנאם, למשל גיבור הסרט **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976) שלוקח את הדייט שלו לראות בקולנוע סרט פורנו, או נכה המלחמה מהסרט *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) שעובר להתגורר בבית זונות מקסיקני (Szmigiero 44-45). כפי שראינו, גם בלבובסקי הגדול ניתן למצוא אפיון זהה לדמויות החיילים המשוחררים.

לעומת חיילים אלה, דווקא ה'דוד' ותפיסת הגבריות הלא מתיימרת שלו מוכיחה עצמה כיעילה. ה'דוד', שה'ג'ונסון' שלו הוא כל גבריותו, מכניס את מוד לבובסקי להיריון, ומראה שאכן לא צריך יותר מזוג אשכים כדי להוכיח גבריות, גם אם במובן הרדוד ביותר של המילה. הפסיביות של ה'דוד' והעובדה כי הוא "זורם" עם כל סיטואציה באדישות - מביאות לכך שהוא מתאים ליחסי זוגיות עם מוד הפמיניסטית. מוד מקצינה את הגדרתו של ה'דוד' לגבריות כלא יותר מזוג אשכים, ומתייחסת אליו ממש כאל בנק זרע מהלך. היא שולחת אותו לרופא שמוודע עבורה כי הוא פורה, ובסוף היחסים המיניים ביניהם היא מודיעה לו בדרך אגב שהיא רוצה להיכנס ממנו להיריון. בסרט שבו העולם הגברי כמעט מנותק לחלוטין מהעולם הנשי, עצם יכולתם של מוד וה'דוד' להסכים על מבנה יחסים שיתאים לשניהם הוא הישג. ה'דוד' אינו "משיג" את

הבחורה במובן ההוליוודי הקלאסי, כלומר אחרי שגרם לה להתאהב בו או שהצליח לגשר על הפער המעמדי ביניהם, אלא משום שאופיו מתאים לדרישותיה של האישה העצמאית והחזקה של אחרי המהפכה הפמיניסטית של שנות השישים. זו אחת הסיבות לכך שבתחילת הסרט המספר מגדיר אותו כגבר הנכון לזמנו. הוא לא הגבר הטוב ביותר או המוצלח ביותר, אלא הגבר המתאים ביותר.

## השלכותיו הפוליטיות של הדיון על הגבריות

הגבריות הפגועה של החיילים המשוחררים גרמה להם להתנהג באגרסיביות ומתוך תאוות בצע ראוותנית בניסיון להבנות אותה מחדש. הטראומה שמשמשת תירוץ למלחמות מושמת בביג לבובסקי ללעג פרודי, שחושף ביתר בהירות את מה שמסתתר מאחוריה - אגרסיביות אלימה, מיליטנטית, שמובילה להרג והרס מוסרי ופיסי, שהמניע האמיתי שלה הוא גבריות מאצ'ואיסטית. הדיון על מהות הגבריות והתגובה הנכונה לאגרסיביות מתקשר בסרט לדיון הפוליטי ברמה המדינית סביב הקונפליקט בין פציפיזם למיליטריזם, וזאת בשל מיקומו הלא מקרי בעליל של הסרט בזמן מלחמת המפרץ הראשונה. הסרט מבקש להעלות מחדש את הדיון האנטי מלחמתי שפרץ בשנות השישים בעקבות מלחמת וייטנאם ולהציב אותו בהקשר של המלחמה בעיראק.

מישל קנדריק (Kendrick) מצביע על כך שבוש האב טען בנאומיו, שהוא שואף לסיים את המלחמה בעיראק בניצחון קצר ומוחץ, שימחק את רוח הרפאים הטורדנית, שמרחת מעל גאוותה של אמריקה מאז כישלונה במלחמת וייטנאם. בוש וגנרלים אמריקאים הצהירו שהמלחמה בעיראק לא תהיה וייטנאם נוספת, והצביעו על כך שהמלחמה הנוכחית, בניגוד לזו שבוייטנאם, לא הביאה ללידת מחאה אנטי מלחמתית בקרב הציבור האמריקאי. כמו כן הם הצהירו בפירוש, שידי החיילים לא יהיו ככולות על ידי המחאה כמו במלחמה ההיא. בסיום המלחמה, כאחת מן הסיבות לניצחון, הצביע בוש שוב על כך שהחיילים לא נלחמו בידיים קשורות מאחורי הגב (60-59). בוש מטיל חלק מהאחריות על ההפסד בוייטנאם דווקא על המחאה, שלא אפשרה לחיילים להילחם בחופשיות, מחאה שנעדרה ממלחמת המפרץ הראשונה. אם כן, המלחמה בעיראק איננה סתם מלחמה; היא נועדה לרפא את הפצע הפתוח ממלחמת וייטנאם ולמחוק סופית מתודעת החברה האמריקאית את המסורת של התנועה האנטי מלחמתית שנולדה בה אז.

כאשר בוש מדבר על מחיקת אותה מהפכה חברתית מהתודעה, הוא שואף גם למחוק את אותו סוג הגבריות שהתנועה האנטי מלחמתית רוממה על חשבון זו המאצ'ואיסטית המסורתית. על ידי שאיפה משותפת זו מקביל הסרט בין בוש האב לבין דמויותיהם של החיילים המשוחררים וולטר ולבוסקי הגדול. באמצעות דמויות אלו מציע הסרט שני מניעים שונים לגישה לוחמנית זו: הפוסט טראומה של וולטר ממלחמת וייטנאם, ותאבת הבצע ואבדן הגבריות של לבוסקי הגדול.

בתחילת הסרט נראה בוש האב נואם מעל מסך הטלוויזיה: "האגרסיביות הזו (של עיראק) לא תעבור בשקט". דבריו מזכירים את נאומו של וולטר בדבר "האגרסיביות חסרת הריסון" של מחללי השטח, שמניעה את ה'דוד' לנסות להשיג פיצוי מלבוסקי הגדול. בדומה לבוש גם וולטר בז לפציפזם. בסצנה שבה הוא וה'דוד' יוצאים מאולם הבאולינג, אחרי שוולטר שלף אקדח מול חבר בקבוצה יריבה, וולטר טוען ש"פציפזם זה לא משהו להתחבא מאחוריו", ומתייחס לפציפזם כאל בעיה נפשית. הקישור בין בוש לוולטר מעיד, כי הטראומה האישית מתקשרת לזו הלאומית. בדומה לניסיונותיהם של רמבו, ריגס ווולטר לשחזר לעצמם סצנות קרב כדי לתפקד בהן בגבורה, המלחמה הלאומית בעיראק באה גם היא להחיות מחדש את טראומת העבר ולמחוק אותה. כפי שראינו, הסרט מציג את האגרסיביות הלוחמנית של וולטר באור שלילי, מראה את מחירה הכבד, את קטנוניותה ואת אוילותה. הביקורת על וולטר בסרט מופנית למעשה לעבר בוש ומדיניות החוץ האמריקאית.

גם לבוסקי הגדול שותף לכוז שרוחשים וולטר ובוש להיפים. כאשר הוא קורא אחרי ה'דוד': "המהפכה שלכם נגמרה! הבטלנים הפסידו!", הוא עושה זאת בדומה לנאומיו של בוש האב, שהקשר ביניהם גם מוצג באמצעות תמונה משותפת שתלויה במשרדו. הקשר שלו להגמוניה החברתית כלכלית מוצג על ידי ההערכה וההוקרה שלהן הוא זוכה מהממסד. הוא פגש את הנשיא לעתיד, קיבל את המפתח לעיר פסדינה ותעודות כבוד אחרות, ואפילו קיבל פרס שקרי על הצלחתו כאיש עסקים. כל אלה מאחר שנישא לעושר ולמעמד, ולמרות שלמעשה כשל כאיש עסקים. בדומה לוולטר, גם הלבוסקי הגדול חושב, שמלחמה על אידיאלים היא מה שעושה גבר, אך בפועל הוא קרוב יותר לניהיליסטים שאינם מאמינים בדבר - מלבד בהשגה של כסף והכרה חברתית בכל האמצעים (על ידי ניסיונותיהם להתפרסם כלהקת טכנו). למען מיליון דולר הם מקריבים את האצבע של החברה שלהם והוא מקריב את אשתו. לא פלא אם כך שאחד הניהיליסטים

אף מתארח באחוזתו. הניהילים בסרט לא מתפקד כאידיאולוגיה עצמאית וראויה, אלא מסמל את הוואקום האידיאולוגי שמשאיר אחריו הקפיטליזם הראוותני.

תאוות הבצע של הלבובסקי הגדול מסמלת את אובדן האתוס בממשל האמריקאי, אובדן שוולטר מבכה. באחת הסצנות וולטר מזלזל במלחמה בעיראק, בצינון שהיא אינה מלחמה אמיתית: טנקים מול חיילים, במקום מלחמת פנים מול פנים כפי שהיה בווייטנאם. המניע האמיתי שלה הוא כסף - נפט, לא אידיאולוגיה. מלחמה אמיתית היא אידיאולוגית. הסרט מספק לוולטר יריב ראוי למלחמה שלו - גרמנים, ובכך משחזר את מלחמת העולם השנייה, המלחמה האחרונה של ארה"ב שחפה כמעט באופן מוחלט מביקורת אידיאולוגית. במלחמה הזו, שבה הטוב והרע היו מובחנים זה מזה באופן מוחלט, גישתו של וולטר הופכת פתאום להגיונית ומתאימה. ההתקה שלה למציאות נטולת האתוס של החברה האמריקאית בהווה מייצרת פער קומי, שמשמש ככלי להשוואה בין המלחמות ורוחות התקופה.

וולטר מאוכזב מכך שהגרמנים שניצבים מולו הם ניהיליסטים ולא נאצים - לפחות להם היה אתוס. הגרמנים החדשים עסוקים ברדיפה אחרי כסף קל ומוכנים להילחם עבורו, ווולטר אמנם שמח להילחם איתם, אך לא עבור כסף אלא עבור אידיאולוגיה - "מה ששלי שלי". הגעגוע שלו לאידיאולוגיה זכה מכוון לא רק לגרמנים אלא גם לארצות הברית עצמה, שכל מלחמותיה מאז מלחמת העולם השנייה בוקרו על כך שנבעו מסיבות כלכליות (Jones 207). במלחמת המפרץ, שפרצה בעקבות השתלטות עיראק על שדות הנפט של כווית, הביקורת הייתה על כך שלמרות שהמלחמה הוצגה בכלי התקשורת כאמיתית, למעשה לא הייתה כזו, מאחר שלצבא עיראק לא היה שום סיכוי מול ארה"ב. למרות פערי הכוחות והניצחון המובן מאליו, הטיל צבא ארה"ב בעיראק יותר פצצות מסך הפצצות שהוטלו במלחמת העולם השנייה. בהפצצות אלו נהרגו יותר ממאה אלף איש (Baudrillard 2, 59).

האגרסיביות חסרת הפרופורציה שנועדה להבטיח ניצחון, שירפא את הפאולוס האמריקאי הפגוע, היא הדבר המרכזי שהסרט יוצא נגדו. האגרסיביות והצדקנות החלולה של וולטר הן התכונות היחידות המוציאות את 'דוד' האדיש מכליו. אחרי שוולטר שולף אקדח באמצע משחק הכדורת, ה'דוד' מתפרץ לעברו ודורש ממנו שיירגע ו"ייקח את זה בקלות". כשוולטר מתווכח עם בעלת המזנון ומעלה שוב את הקרבתם של החיילים

המתים מווייטנאם כתירוץ להתלהמות שלו, ה'דוד' עוזב בזעם. ל'דוד' ברור שלולטר אין סיבה ראויה לפעול באלימות שהוא נוהג בה.

הציניות האירונית של ה'דוד' לא נועדה רק לשמש סממן קומי או ביקורת פוסט מודרנית על חיים נטולי משמעות. היא מסומנת על ידי יוצרי הסרט כגישה הנכונה להתמודדות עם זמנים שבהם אין מקום לאתוס, זמנים שבהם המלחמות אינן נובעות מאידיאולוגיה אלא מתאוות בצע, שמשטטשת את המוסר והצדק. בזמנים אלה צריך מישהו ש"ייקח בקלות" את האגרסיביות של עיראק, יהיה חף מטראומות עבר או משאיפה להוכיח גבריות מאצ'ואיסטית וימנע את המלחמה. אפילו הקאובוי, שדמותו מייצגת גבריות מאצ'ואיסטית שמיישבת קונפליקטים באמצעות אלימות (Schatz 34), מעריך את דרכו שוחרת השלום של ה'דוד'. וולטר התאים אמנם לשמש כגיבור בזמן מלחמת העולם השנייה רוויית האתוס, אך בזמן מלחמת המפרץ הגיבור הנכון הוא 'דוד' הפציפיסט. לא משום שגישתו תוביל לניצחון או להאדרתה של ארה"ב, אלא משום שהיא מבחינה בתפלות ובריקנות של הסכסוכים הפוליטיים העכשוויים.

התנועה הפציפיסטית שבשנות השישים היוותה אופוזיציה אמיתית, שהצליחה לסחוף אחריה המוני אמריקאים שלא היו מוכנים לשלם את מחיר המלחמה, ובעזרתם הצליחה להוציא את ארה"ב מווייטנאם, איבדה מאז כל כוח פוליטי וחברתי. במלחמת המפרץ קולה כלל לא נשמע. הסרט קורא לתנועה הפציפיסטית לחזור ולצאת נגד יציאת ארצות הברית למלחמות, להיות שוב קול רלוונטי. ברגע מסוים בסצנה שבה ה'דוד' עומד מחוץ למשרדו של לבובסקי הגדול, הוא מתבונן בהשתקפותו במראה המעוצבת כשער של המגזין Time ועליה הכותרת: "איש השנה". ה'דוד' מהמהם לרגע וחושב לעצמו "למה לא בעצם?". זהו אמנם רגע קומי, אך נדמה כי הוא משמש כקריאה של יוצרי הסרט להיפם המקוריים והחדשים, להיות שוב קול משמעותי בפוליטיקה, לקום ולהביע מחאה פציפיסטית ולהיות לאנשי השנה.

## סיכום

אם לפני שנות השישים הייתה אינטגרציה בין החלום אמריקאי הכלכלי, ההומני והאידיאולוגי (לפחות לגברים לבנים), באו מלחמת וייטנאם ושאר אירועי העשור ופיצלו אותו. העשור האלים הציג בפני החברה האמריקאית את המושג קונספירציה, שערער

את האמונה השלמה באידיאולוגיה ובאינטרסים של הממשל. הקונספירציה הכלכלית סביב מלחמת וייטנאם מופיעה בלא מעט סרטים, למשל ב-JFK (Oliver Stone, ב-1991), שהאשימו את ההחלטה לצאת למלחמה כנגועה באינטרסים הכלכליים של חברות הנשק על חשבון חייהם של החיילים. מלחמת המפרץ פרצה אחרי עשור, שבו החברה האמריקאית חזרה להאמין בממשל האמריקני ובקיומו של האתוס הדמוקרטי-אמריקני, ולכן גם נעדרה מחאה משמעותית נגד הממשל. המחאה הייתה עתידה לחזור אחרי אסון התאומים ומלחמת עיראק השנייה.

כפי שראינו, הסרט מבקש לבקר את מדיניות החוץ האגרסיבית של ארה"ב. בנוסף להצגה הביקורתית של הכוחניות המאצ'ואיסטית של וולטר ובוש ושל אובדן האתוס האמריקאי והחלפתו בתאוות בצע, הסרט מציג את דמותו של 'דוד', הפציפיסט ההיפי והחלש מבחינה פוליטית, כגיבור האמריקאי שמתאים לזמנו. בסיום הסרט המספר מודיע לנו, של'דוד' ולמוד יוולד ילד. לזרע שלו יש עתיד. הוא כנראה הזן הנכון של גברים בעולם בו שולטות פמיניסטיות משוחררות מינית וגברים אגרסיביים שמובילים למלחמות ולמוות. הגבורה של ה'דוד' מתבטאת בכך שהוא מוכן לספוג את התוקפנות של האחר ולהתמקד בדברים החשובים יותר בחיים, כמו באולינג - כל אחד והבאולינג שלו.

ייתכן שאחת הסיבות לקבלתו הקרירה של הסרט בבתי הקולנוע היא המסר האנטי מלחמתי שלו. הקהל האמריקאי, שבזמן יציאת הסרט ב-1998 שלטה בו עדיין הרוח הפטריוטית, לא התחבר לדמותו הפציפיסטית של ה'דוד' וללעג של הסרט למיליטריזם האגרסיבי של וולטר. אך עם השנים, כאשר התרוממות הרוח התפוגגה בעקבות הפיגוע במגדל התאומים ומלחמת עיראק השנייה, הקהל האמריקאי החל משווע למנהיג כמו ה'דוד', שייקח את ההתרחשויות ביתר קלות, ולא ישיש לצאת למלחמות, שיהוו פיצוי פסיכולוגי לגבריות מובסת.

## ביבליוגרפיה

- Ashe, Fred. "The Really Big Sleep: Jeffrey Lebowski as the Second Coming of Rip Van Winkle". **The Year's Work in Lebowski Studies**. Ed. Edward P. Comentale and Aaron Jaffe. Bloomington: Indiana



University Press, 2009. 41-59.

- Baudrillard, Jean. **The Gulf War Did Not Take Place**. Trans. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Bental, R.P. **Madness Explained. Psychosis and Human Nature**. London: Penguin Books, 2004.
- Comentale, Edward P., Jaffe, Aaron. Introduction. **The Year's Work in Lebowski Studies**. Ed. Edward P. Comentale and Aaron Jaffe, Bloomington: Indiana University Press, 2009. 1-39.
- **Dudeism**. 20 May 2012 <<http://dudeism.com/>>
- Ebert, Roger. **The Big Lebowski**. 6 March 1998. **Sun times**. 20 May 2012 <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19980306/REVIEWS/803060301/1023>>
- Ebert, Roger. "The Big Lebowski". 10 March 2010. **Sun times**. 20 May 2012 <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100310/REVIEWS08/100319989/1023>>
- **The Guardian**, "The Big Lebowski". 24 April 1998. 20 May 2012 <[http://film.guardian.co.uk/News\\_Story/Critic\\_Review/Guardian\\_review/0,,558593,00.html](http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,558593,00.html)>
- Hoefler, Anthony. "Like tumbleweed drifting across a vacant lot: The Mythic Landscape of Los Angeles in Chandler's The Big Sleep and the Coen Brothers' **The Big Lebowski**". **Clues** 26.3 (2008): 42-55.
- Howell, Peter. "Coens' latest doesn't hold together, The Big Lebowski is more sprawling than large". 19 January 1998. **Toronto Star**. 20 May 2012.
- Howell, Peter. "I love The Big Lebowski — even though the Wikipedia says I don't". 7 January 2011. **Toronto Star**. 20 May 2012 <<http://www.thestar.com/entertainment/article/1020896--howell-i-love-the-big-lebowski-even-though-the-wikipedia-says-i-don-t>>
- Jones- Martin, David. "No Literal Connection: Mass Commodification, U.S. Militarism, and the Oil Industry in The Big

Lebowski". **The Year's Work in Lebowski Studies**. Ed. Edward P. Comentale and Aaron Jaffe. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 203-228.

- Kazecki, Jakub „What Makes a Man, Mr. Lebowski?“ - **Masculinity Under (Friendly) Fire in Ethan and Joel Coen's The Big Lebowski** (1998), University of British Columbia, <[http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/user\\_upload/CENES/cenes/research/GLM/bronnbach/WS1\\_Kazecki\\_Web.pdf](http://www.cenes.ubc.ca/fileadmin/user_upload/CENES/cenes/research/GLM/bronnbach/WS1_Kazecki_Web.pdf)> 20.3.12
- Kendrick, Michelle. "Kicking the Vietnam Syndrome: CNN's and CBS's Video Narratives of the Persian Gulf War". **Seeing Through the Media: The Persian Gulf War**. Ed. Susan Jeffords and Lauren Rabinovitz. New Brunswick: Rutgers UP, 1994. 59-76.
- Kimmel, S.Michael. **Manhood in America: a Cultural History**. New York: Oxford University Press, 2006. 173 - 201.
- Klinger, Barbara. "Becoming Cult: The Big Lebowski, Replay Culture and Male Fans". **Screen** 51.1(2010): 1-20.
- Lynch, Joseph L. "Buddhism, Daoism, and Dudeism". **The Big Lebowski and Philosophy: Keeping Your Mind Limber with Abiding Wisdom**. Ed. William Irwin and Peter S. Fosl. New Jersey: John Wiley & Sons, 2012. 79-92.
- Morag, Raya. **Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War**. Brussels: P.I.E. - Peter Lang, 2008.
- Mccarthy, Todd. "The Big Lobowski", 20 January 1998. **Variety**. 20 May 2012 <<http://www.variety.com/review/VE1117906660?refcatid=31>>
- Price, Jennifer L. „Findings from the National Vietnam Veterans' Readjustment Study". 20 May 2012 <<http://www.ptsd.va.gov/professional/pages/vietnam-vets-study.asp>>
- Schatz, Thomas. "Film Genres and the Genre Film". **Hollywood Genres**. Philadelphia: Temple U P, 1981. 14-41.
- Szmigiero, Katarzyna. "The Changing Face of War Neurosis:

Shell-Shock and Vietnam War Syndrome". **Participations and Assessments**. 4 (2009): 39-49.

- **The Numbers**. 20 May 2012 <<http://www.the-numbers.com/movies/1998/BGLEB.php>>
  - Tataru, Paul. „Review: Big Lebowski Is Fun, But Won't Bowl You Over". 5 March 1998. **CNN**. 20 May 2012 <<http://www-cgi.cnn.com/SHOWBIZ/9803/05/review.big.lebowski/>>
  - Wloszczyna, Susan. „**The Big Lebowski: Humor to Spare**". 6 March 1998, USA Today. 20 May 2012 <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Big\\_Lebowski](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Lebowski)>
- 

## פילמוגרפיה

- **Fargo**, Joel Coen (and Ethan Coen – uncredited), USA, UK, 1996
- **Forrest Gump**, Robert Zemeckis, USA, 1994.
- **Good Guys Wear Black**, Ted Post, USA, 1978.
- **JFK**, Oliver stone, USA, France, 1991.
- **Lethal weapon**, Richard Donner, USA, 1987.
- **Rambo: First Blood Part II**, George P. Cosmatos, USA, 1985.
- **The Big Lebowski**, Joel Coen (and Ethan Coen – uncredited), USA, UK, 1998.
- **The Big Sleep**, Howard Hawks, USA, 1946.
- **The Green Berets**, Ray Kellogg, John Wayne, USA, 1968.
- **Year of the Dragon**, Michel Chimino, USA, 1985.

## “דרייב”: בדרך לשום מקום

איתי נייגר

“Let’s have some new clichés”

(מפיק הקולנוע האמריקאי, סמואל גולדווין, 1879-1974)

### הקדמה

לקראת סוף הסרט דרייב (Drive) של ניקולאס וינדינג רפן (Winding-Refn), מוצגת סצנה מוכרת מסרטי האקשן של הקולנוע האמריקאי: הגיבור, במקרה זה נהג, נפצע בקרב יריות וכעת מוצאים הכדורים מזרועו בזה אחת זה באמצעות פינצטה. ברקע ההתרחשות ניצב ספר שבכריכתו רשומה הכותרת: “Road to Nowhere”, הדרך לשום מקום. במאמר זה אבקש לטעון, כי הכותרת הזו אינה מקרית. בהיותו סרט רפלקסיבי במידה רבה, עיקר המשמעות של דרייב נובעת מהשימוש שהוא עושה בז’אנרים קלאסיים, קלישאות וקונבנציות הוליוודיות. הסרט מציג את הקלישאות שהז’אנרים ההוליוודיים ייצרו במהלך השנים, אך במקום שהקהל ייסחף אחר הנרטיב, הוא מוצא את עצמו מרוחק במידת מה מהיצירה, כשהוא תוהה על קנקנן של אותן קלישאות ומידת הרלוונטיות שלהן כיום. ואכן, במשך המאמר אבקש לטעון, כי דרייב מעיד שהקולנוע האמריקאי תקוע בתבניות וקלישאות, וככזה הוא אינו מצליח לחדש. הוא בדרך לשום מקום.

הסרט דרייב יצא לאקרנים בשנת 2011, ווינדינג-רפן זכה באותה שנה בפרס הבימוי בפסטיבל קאן על סרטו. לאחר צאתו זכה הסרט לתגובות חיוביות (Hornaday; Hartlaub) יחד עם ביקורות מעורבות (Berardinelli; שניצר) של אלה שהופתעו לגלות, כיצד במסווה של סרט פעולה המציג בפתחתו מרדף מכוניות עוצר נשימה, הסרט מתגלה כיצירה איטית ומהורהרת, הנשענת על מבע קולנועי מוקפד והתייחסות רפלקסיבית מעמיקה. דרייב מעיד למעשה על מצבו של הקולנוע האמריקאי ומבקש לבקר את הקלות שבה הקולנוע ההוליוודי מנצל את מערכת הדימויים שהוא בעצמו יצר. בכך הוא מהווה מעין תמרור אזהרה למבוי הסתום שהוליווד, המשחזרת את הקלישאות של עצמה, עלולה להגיע.

דרייב מגולל את סיפורו של נהג ללא שם, בזמן לא ברור, בעיר לוס-אנג'לס. הגיבור, הנהג, בגילומו של ריאן גוסלינג, הוא מוסכניק המתקן מכונות, פעלולן הוליוודי וגם נהג מילוט במעשי שוד. עולמו של הנהג משתנה כשהוא מתאהב בשכנתו, איירין (קארי מאלגן). כשבעלה של איירין, סטנדרט, משתחרר מהכלא ונסחט בידי המאפיה המקומית, נחלץ הנהג לעזרתו ומסתבך, כאשר נופלת לידי מזוודה מלאת כסף ששייך למשפחת המאפיה השולטת בעיר. למען הגנתה של איירין יוצא הנהג למסע, שבסופו הוא עתיד לחסל את ברני, ראש המאפיה המקומית ולהציל את איירין מידיו.

על מנת לבסס את חשיבותו של הממד הרפלקסיבי בסרט אדגים כיצד ניתח את הסרט רוברט קוהלר (Koehler). קוהלר כותב על האיות המיתית-פנטסטית של הדמויות בדרייב, כאשר לידידו הדמויות הן יותר הקרנות של דימוי מאשר ניסיון ליצור דמויות מציאותיות (6). האיות הרפלקסיבי של דרייב, העובדה שהוא מייצר דמויות ועלילה שהן בבחינת דיאלוג עם קונבנציות קולנועיות מוכרות, תורמת לתחושה שהממד הרפלקסיבי שלו אינו מקרי. ואכן, ההתייחסות הביקורתית לדרייב כללה בדרך כלל גם התייחסות לממד הרפלקסיבי בסרט: כותבת מבקרת הקולנוע של עיתון **TIME**, ג'סיקה וינטר (Winter). ניתן אפוא להסיק שההתייחסות הזו חשובה.

נוסף על הממד הרפלקסיבי דרייב מכיל ממד אינטר טקסטואלי, המרפרר ליצירות תרבות אחרות. אחד הרפרנסים שעליהם מבוסס הסרט הוא הסרט האוונגרדי **Scorpio Rising** של קנת' אנגר (Anger) מ-1964: "The first visual reference I showed: Ryan in regards to Drive was Scorpio Rising" - אמר וינדינג-רפן בראיון שנערך עמו (Witmer, 28). הסרט **Scorpio Rising** גדוש מוטיבים מכניים המסמלים גבריות ופטישיזם. הפעולה המונוטונית המוצגת לאורכו יחד עם עריכת מונטאז' ופסקול של להיטי שנות ה-60, מציגים אלמנטים פוסט-מודרניים של ערבוב בין תרבות גבוהה, נמוכה ורפלקסיביות (קידר). ניתן לקשר בין הגישה הפוסט-מודרניסטית המוצגת ב-**Scorpio Rising** והגיחון שבייצוגי הגבריות שבו, לבין דמות הגיבור בדרייב. בדומה ל-**Scorpio Rising**, דרייב מציג שימוש בקלישאות המתייחסות לדמות הגיבור, דמות הגבר, על מנת ליצור ריחוק בינו לבין הצופה. המהלך הזה בדרייב דומה לזה שבסרטו של אנגר, אם כי הראשון מעודן יותר. ההזרה של דמות הגיבור ההוליוודי לא נגלית לצופה מיד, אלא רק לאחר שימוש ברצף של קלישאות, דימויים וכללי ז'אנר, שבסופו של דבר

אינם פועלים על הצופה ולא מצליחים לעורר בו אהדה, אלא תחושה מהורהרת ומרוחקת שמאלצת אותו לתהות על התוצר והמערכת שייצרה אותו.

עיסוק בדמות הגיבור בדרייב, אך מנקודת מבט שונה, אפשר למצוא במאמר של קתלין בנסון אלוט (Benson-Allott), הטוענת שגיבור הסרט *less a hero than* אלוט ממשכה ומנתחת את הדרך שבה מביע רפן את מודעותו לקולנוע המיינסטרים האמריקאי, אך בה-בעת מסמן את הריחוק שלו ממנו. בכך ויידינג-רפן מסמן את האופן שבו אנו מזהים גיבור הוליוודי - לא לפי פעולותיו אלא לפי הדרך שבה הקונבנציות ההוליוודיות מציגות אותו (12). *"the"* expression of the generic imperative of heroism. בנסון-אלוט ממשכה ומנתחת את הדרך שבה הקונבנציות ההוליוודיות מציגות אותו (12). מוטיב נוסף העולה ממאמרה של בנסון-אלוט, הוא הקשר בין האדם למכונה בסרט. את הקשר בין הנהג למכונית ניתן להמשיל לדעתה לקשר בין תעשיית הרכב לתעשיית הסרטים ההוליוודית: שניהם מוכרים תחושה של חופש, אך למעשה כפופים לחוקיות קבועה מראש (13). ברצוני להשתמש במשמעות שמעלה בנסון-אלוט כבסיס למאמר זה. על מנת לחזק את האמירה שמצאה בסרט בנסון-אלוט אודות מערכת הכללים ההוליוודית, אבקש להדגים כיצד הסרט משתמש באותם כללים, קלישאות הז'אנר כפי שאתייחס אליהם, כדי ליצור דמות גיבור מרוחקת וסרט מעורר מחשבה, המעיד על מקומם של אותם חוקים-קלישאות במערכת ההוליוודית.

תחילה אבקש להציג את היחס בין דרייב לבין המערכת ההוליוודית, ובחלקו הראשון של המאמר אבקש להדגים כיצד דרייב מתייחס לתמות של דימוי כמו גם כיצד מוצגת התייחסותו הרפלקסיבית למערכת ההוליוודית ולז'אנרים השונים, שעזרו לבסס את דמות הגיבור ואת קלישאות מותחני הפעולה שאליהן הוא מכוון. בחלק השני של המאמר אבקש להדגים את הדרך, שבה דרייב מבטא את האמירה שאני מבקש לייחס לו על המערכת ההוליוודית. אעשה זאת באמצעות ניתוח סצנות מפתח בסרט, שבהן בולטת ההתייחסות למהות הקולנועית של דרייב. לשם כך אתייחס למאמרו של מורי פומרנס (Pomerance) *"Hitchcock and the Dramaturgy of Screen Violence"*, המנתח את הדרכים השונות שבהן סרטים המכילים סצנות אלימות עשויים להשפיע על הצופים. בהקשר זה אבקש לטעון, כי דרייב מייצר אצל הצופה תחושת אירוניה, המאפשרת לו התייחסות לסרט כחלק מהמערכת הקולנועית וכמכיל אמירה על אותה מערכת חוקים, שהוליווד עזרה לבסס. לסיכום אבקש לבחון את דרייב כסרט המבקש לבטא את מיצוי התקופה הפוסט-מודרניסטית, וככזה הקורא לסוג חדש של קולנוע בכלל וגיבור קולנועי בפרט.

## חלק ראשון: "דרייב" בראי הקולנוע ההוליוודי

באחת הסצנות בדרייב, כשהנהג צופה בסרט מצויר עם בניסיון, בנה של איירין, הוא שואל אותו אם דמות הכריש המצויר בסרט היא רעה. בניסיון עונה שכן - די להסתכל בו כדי להבין שהוא רע, משום שהוא כריש וככזה הוא חייב להיות רע. הדיאלוג הקצר הזה אינו תורם אמנם להתרחשות הנרטיבית, אך הוא מצליח להדהד את האמירה שברצוני לטעון, כי דרייב מתייחס לקולנוע ההוליוודי כאל מערכת המייצרת דימויים שנשחקו וקלישאות וקונבנציות שאבד עליהן הקלח. "הרע" הוא מי שאנו מזהים כמכיל את הדימוי המאפייני, הסטריאוטיפי, של דמות הרע (לדוגמה כריש בסרטי ילדים). הסצנה מדגימה כיצד אנו מורגלים כצופים במקרה זה הילד (בניסיון), לזהות את מאפייני הגיבורים ומהותם לפי הקלישאות שאליהן המערכת ההוליוודית הרגילה אותנו ובעצמה עזרה לבסס. בחלק זה אבקש להדגים כיצד הסרט עושה שימוש במוטיבים של דימוי על מנת להעיד על הקלות שבה המערכת ההוליוודית משתמשת באותם דימויים, ובו בזמן הוא מציג את הדימויים הללו כקלישאות שעל הצופה להיעשות מודע להן. בהמשך אדגים כיצד דמות הגיבור של דרייב מתבססת על דמות הגיבור ההוליוודי, כפי שהתעצבה בז'אנרים דוגמת הפילם-נואר, המערבון, גיבור סרטי הפעולה וגיבור העל. אלא שבניגוד לגיבורים השכיחים בז'אנרים הללו, דרייב אינו פועל בדרך המצופה, וגיבורו מבקש לסמן עידן שונה ולא להישען על העבר.

אתייחס כדוגמה לאחת הסצנות המוקדמות בסרט, שבה מוצג הנהג בעת שהוא מתאפר לקראת תפקידו כפעלולן בסרט הוליוודי, אחד ממשלחי היד השונים שלו. עצם העיסוק בעשיית סרטים בתוך דרייב הופך אותו לסרט רפלקסיבי, ועשוי לעורר בצופים את המחשבה שהסרט מנסה לנסח אמירה על מצבה של הוליווד. בטראק שוט תופסת מראת האיפור את רוב הפריים. מוצגות בה פנים של ניצב כלשהו, כנראה שחקן נוסף בסרט, ובאמצעות הטראק שוט הפרצוף שבמראה מתחלף לזה של הנהג, כשהוא עטוי מסכה ובוחר את דמותו המשתקפת במראה. אנו רואים למעשה את הפעלולן, כלומר את זה המבצע פעולות בסרט במקום השחקן - דימוי לשחקן, תחליף למקור - מתאפר עטוי מסכה, כלומר לובש על עצמו דימוי, וכל זאת נעשה מול מראה שמציגה גם כן דימוי. יתרה מזאת, הנהג לובש כשוטר כשהוא למעשה פורע חוק (חמק מהמשטרה בפתחת הסרט). מיד לאחר מכן אנו עדים לסצנה המציגה צילומי סרט, כלומר סצנה של סרט בתוך סרט. הנהג עטוי במסכה, בדמות שוטר, מבצע סצנת מרדף שבה הוא מתנגש בעץ ובכך יוצא מופסד. זהו היפוך של הסצנה הראשונה בסרט, שבה הנהג מסיים מרדף עם המשטרה

כשידו על העליונה. מה שרגע לפני כן שבה את הצופה כחלק מהנרטיב - מרדף מכוניות מותח - מוצג עתה כחלק מהפקה הוליוודית.

הסרט מציג לצופים את גם את הסצנות שאינן עוסקות בצילומי סרטים, כהעתקים של סצנות הוליוודיות, שצילומן מוצג בסרט כמבוך של דימויים - דמות מראה שמציגה כפיל פורע חוק, שמתחפש לשחקן שמחופש כשוטר. כך המהות של הוליווד כמנגנון ליצירת אשליות נחשפת בפני הצופה, והרפלקסיביות של היצירה עשויה לעורר בו את המחשבה על דרייב כעל סרט קולנוע, המכיל אמירה על קולנוע ובפרט על אופן השימוש בדימויים בקולנוע האמריקאי שבמסגרתו נעשה. אבקש עתה להדגים כיצד השימוש של דרייב בז'אנרים השונים שהוליווד יצרה, מחדד את האמירה של הסרט על הוליווד כמערכת היוצרת תבניות וקלישאות.

אחת הדרכים בסרט לחשיפת השימוש בקלישאות מז'אנרים מוכרים היא באמצעות ציטוט של קונבנציות הפילם נואר, שהוא אחד מהז'אנרים המוכרים ביותר מבחינה ויזואלית (Langford 211). סטיבן מ. סנדרס (Sanders) מתאר את המאפיינים הוויזואליים של סרטי הז'אנר ככאלה התואמים את התמות הרעיוניות שבו: "When we think of the typical film noir outlook, we may think first of a bewildering admixture of alienation, betrayal, desperation, and fear underscored by odd angles, chiaroscuro visuals, and voice-over narrations" (94).

התמות שאותן מציין סנדרס - ייאוש, בגידה ופחד, כולן מייצגות את העולם הקולנועי שבו מתרחש דרייב. כל הדמויות, מלבד איירין ובנה, קשורות בעולם הפשע וסובלות, מסיאוב מוסרי ורדיפה אחר בצע כסף. העולם של דרייב נשלט בידי משפחת מאפיה, שחולשת על כל המרחב העירוני, מהמוסך דרך חנות הפיצה ועד למועדוני החשפנות.

רפן עושה שימוש בולט בחוקים הוויזואליים של הפילם-נואר: זוויות יוצאות דופן, דגש על מסדרונות צרים וארוכים שבהם מתהלך הגיבור, מעליות קלאוסטרופוביות, אזורים סגורים, חניונים במעמקי האדמה. למשל, כשהגיבור מתהלך בסופר המקומי ופוגש את איירין, הוא מרגיש שהוא מתהלך בפרוזדור צר ומוקף במוצרים בצפיפות ודחיסה כה גבוהות, עד שלא ניתן לזהות את שמות המוצרים. תחושת הנוכחות האינסופית של מוצרי



צריכה המייצרת קלאוסטרופוביה מתחזקת בשל צילום מבחוץ של המכולת, המבהיר שלמעשה המכולת קטנה למדי. רפן משתמש מספר פעמים במהלך הסרט בזווית נמוכה, החושפת את הממד החד והמרוחק של הקומפוזיציה של הפריים. כאן הוא עושה זאת על ידי הצבה של הנהג שוב ושוב בפינת הקומפוזיציה הזו, כך שעולה ממנה הרגשת המחנק - התחושה הכלואה שהנהג חש - והיא מועברת אל הצופה לא באמצעות מלל אלא בעזרת הקומפוזיציה הדוחסת אותו לפינה. צילום של פינות חדרים מהווה אחד המוטיבים החוזרים בסרט. לדוגמה, בסצנה שבה הנהג צופה בחדשות בחדר המוטל, לאחר השוד, אנו רואים את החדר מזווית נמוכה ואת ראשו של הנהג בפינת התקרה, בנקודת המפגש של הקירות. מכאן עולה תחושת המבוי הסתום, המלכודת שבה הוא נמצא.

כמו דמות הגיבור במערבון בסרטים כמו הטוב הרע והמכוער (*The Good, The Bad and the Ugly*, 1966) ובעבור חופן דולרים (*A Fistful of Dollars*, 1968) של סרג'ו ליאונה בגילומו של קלינט איסטווד, גם הנהג בדרייב הוא נטול שם, בעל תכונות הרואיות ויכולת שליטה בכלי נשק. ביקורות רבות משוות בין דמותו של הנהג לבין דמותו של איסטווד במערבונים של ליאונה (Orr; Mannarino): הוא מורכב מבחינה מוסרית, מגיע מרקע לא ידוע ומסיים את הסרט כשהוא יוצא אל הלא-נודע. הקיסם הנעוץ בפיו של הנהג בסצנה הראשונה ובסצנה שבה הוא מבקר בביתה של איירין, מעיד על הרצון ליצור אצל הצופה מודעות לקלישאה של דמות הקאובוי ההוליוודית, מחווה קטנה אך רבת משמעות לקיסם של הגיבור חסר השם שאיסטווד היטיב לגלם בסרט הטוב, הרע והמכוער.

דוגמה נוספת לגיבור קולנועי שעליו מבוסס הנהג היא דמותו של הנהג מסרטו של רוברט היל מ-1978 (*The Driver*). בביקורת על הסרט דרייב שהתפרסמה במוסף גלריה של עיתון הארץ בנובמבר 2011, כותב המבקר, אורי קליין: "שמו-כינויו הוא ללא ספק הצדעה להנהג, סרטו של הבמאי האמריקאי וולטר היל מ-1978, שבו לכל הדמויות היו רק כינויים". ואכן, העלילה של הנהג כמעט וזה לעלילה המוצגת בדרייב וניכרת זיקה אינטר-טקסטואלית בין שני הסרטים. דרייב מתייחס לא רק לסרטי פעולה משנות ה-70 כמו הנהג, אלא גם לתמורה שהתחוללה בדמות הגיבור ההוליוודי בשנות התשעים. סוזאן ג'ורדס (*Jeffords*) מציגה תהליך, שלפיו גיבור הפעולה חסר הרגש של שנות השמונים מקבל בסרטי הפעולה של שנות התשעים הנמקה להתנהלות הפסיכולוגית-רגשית שלו (200).

ג'פורדס משתמשת כדוגמה לכך בסרט שוטר בגן ילדים (Kindergarten Cop) של איוון רייטמן משנת 1990, המבטא את הנימוק הרגשי שממנו פועל גיבור הפעולה - הרצון להפוך לאב, הרצון במשפחה: "The message? The emotionally whole and physically healed man of the eighties wants nothing more than to be a father" (200).

דרייב משתמש בתמורה שג'פורדס מדברת עליה ומקצין אותה כך שהיא נותרת כאמירה תמטית יותר מאשר כתהליך נרטיבי כבד משקל; כלומר, הוא מקצין אותה כקלישאה ריקה. הנהג בדרייב, מרגע שנתקל באיירין ובנה, מזהה בהם את כל מה שחסר לו בחיים. כל חלקו הראשון של הסרט נועד למעשה לבסס את המשיכה והכמיהה של הנהג להיות אביו של בניסיו. נדמה כי הסרט מסרטט מהלך דומה לזה של סרטי שנות התשעים, שבהם הגיבור מוצא את ייעודו בחיק המשפחה. כפי שג'ופרס מגדירה זאת: "In these films, families provide both the motivation for and the resolution of changing masculine heroisms" (201). אנו עדים אפוא לעוד דרך שבה הנרטיב הוא קלישאה שהתקבעה במסורת ההוליוודית.

דימוי נוסף שרפן משתמש בו בסרט הוא זה של גיבור העל. הסיקוונס לקראת סוף הסרט, שבו הנהג רוצח את נינו, מראשי המאפיה המקומית, כשהוא עטוי במסכה יוצר קשר בינו לבין דמות גיבור העל, הלוחם בפשע חבוש במסכה. בדמותו מהדהדים המאפיינים של גיבור העל המוכר לצופים מסרטי הז'אנר (כמו סדרת סרטי באטמן וספיידרמן): פעולה למען הטוב, שליטה כמעט על-טבעית בנשק וביכולת להילחם בידיו, אהבה שלא מתממשת, אויב מושבע. אך ככל שהקלישאות מתאספות ומציירות לכאורה את דמותו של הנהג כגיבור פעולה ואף כגיבור על, כך הדיסוננס שחשים הצופים אל מול דמותו גובר, שכן הסרט מנוגד מבחינת המבע שלו לסרטי פעולה. במישור הנרטיבי זהו לכאורה סרט פעולה לכל דבר, והעלילה כמעט מיתית מבחינת הייצוגים שלה - גיבור, אהובה, רוע מוחלט העומד מנגד. אך כפי שאבקש להדגים בחלק הבא, הצופה אינו חווה את היצירה כפי שהוא מורגל לחוות סרט פעולה, וכך נוצר דיסוננס המותיר אותו לתהות על המאפיינים השכיחים שהוליווד שחקה עד זרא. בחלק הבא ארחיב על האופן שבו דרייב יוצר אצל הצופה תחושת ריחוק ואירוניה, וכך הקלישאות שעליהן עמדת בחלק הזה, למעשה אינן פועלות על הצופה ומותירות אותו לתהות על קנקנו.

## חלק שני: "דרייב" והצופה המרוחק

אלימות מוקצנת היא מאפיין נוסף של סרט פעולה, ולכן משמשת כדרך נוספת להתייחסות הסרט למערכת ההוליוודית. מורי פומרנס מתאר את הדרכים השונות שבהן יגיב צופה הקולנוע לאלימות קולנועית, לפי מידת הסבירות והאירוניה שבה היא מוצגת (38). בהשאלת האופן שבו פומרנס מבחין בין סוגי אלימות שונים, והחלת דרך הניתוח שלו על דרייב, אטען כי התגובה שמבקש דרייב לייצר אצל הצופים היא מורכבת ובלתי שגרתית. לפי ניתוחו של פומרנס, האלימות הקולנועית המסוכנת ביותר לפענוח עבור הצופה היא "אלימות דרמטורגיקלית" (dramaturgical violence), אלימות המתאפיינת במידת סבירות ואירוניה גבוהה (40). לטענתו, "אלימות דרמטורגיקלית" מצליחה לרתק ולזעזע את הצופה, משום שבאופן אירוני הדמויות שלוקחות בה חלק מצטיינות דווקא בהופעה מעודנת (51).

בחלק זה ברצוני לנתח כיצד סצנות שונות בסרט המציגות אלימות קיצונית, יוצרות אירוניה המותירה את הצופה בתחושת חוסר נוחות, תוהה על המשמעות הנרחבת יותר של השימוש בה. באמצעות השימוש בדרך הניתוח של פומרנס, אדגים כיצד האלימות בדרייב היא "דרמטורגיקלית", כלומר כוללת מידה רבה של אירוניה המייצרת אפקט של שוק אצל הצופה. במשך פרק זמן מסוים בסרט הצופה נהנה לזהות את הקלישאות הרבות שדרייב משתמש בהן, ולפתע הוא ניצב לפני שינוי לא צפוי: הסרט מתחיל להשתמש באופן קיצוני באלימות, שאופן מימושה אינו עולה בקנה אחד עם ציפיותיו של הצופה, שכן הן מכילות מבע קולנועי שאינו מורגל אליו. בכך הן מייצרות אצלו תחושת ריחוק, והוא נותר לתהות על משמעות השימוש האירוני הזה. אפקט השוק מעורר אצל הצופים את השאלה, מדוע סרט הפשע הנוסחתי לא "פועל עליהם" בצורה המקובלת. מבחינה נרטיבית העלילה מתקדמת לכאורה במישור הצפוי, האלימות מגיעה בזמן ובמועד הסבירים, ובכל זאת הצופה נותר כל הזמן בדיסוננס, והוא נובע מהמבע הקולנועי ומהשימוש השכלתני שהסרט עושה בקלישאות ההוליוודיות.

הדוגמה הראשונה לאופן שבו דרייב מייצר אירוניה באמצעות השימוש באלימות היא הדרך שבה מאופיין הגיבור, הנהג: הוא ממעט במלל ובהבעות פנים ובכל פעולותיו הוא נראה שליו, כמעט סטואי וקולו נותר תמיד שקט ורגוע. משלח ידו כסייען למעשי שוד וקרבתו לאנשי המאפיה מייצרים זיקה בינו לבין עולם הפשע, ולכן רמת הסבירות שיפעל באלימות היא גבוהה. אך האיכות המעודנת של הופעתו של הנהג היא זו שמייצרת את אפקט השוק

אצל הצופה, אפקט שעליו כתב פומרנס. היא גורמת לצופה לתהות על קנקנו ולשאול, מיהו אותו נהג? גיבור רומנטי שהשקיע את כל מרצו בניסיון למצוא חן בעיני איירין או גיבור על בעל כוחות בלתי מוגבלים, המסוגל להכניע את אויביו באלימות קיצונית מופרזת?

משלב מסוים בסרט, לאחר שוד חנות המשכון שמשתבש, מתחיל השימוש באלימות להיעשות תכוף ומוגזם יותר ויותר וכך האירוניה מתחדדת. הצופה, שבשעתו הראשונה של הסרט הורגל ליצירה מהורהרת ואיטית, שרוב הסצנות שבה שירתו את סיפור האהבה המתפתח בין הגיבורים, ער לפתע לשינוי הקצב הקיצוני וכן למעשי האלימות התכופים, ההולכים ומקצינים. למעשה, ניתן לומר כי מהרגע ששוד חנות המשכון משתבש, משהו בדרך שבה הסרט עונה על ציפיות הצופה מתחיל להשתבש. כך מיד לאחר ניסיון השוד, בסצנה שבה מוצאים עצמם הנהג ובלאנש במרדף מכוניות בניסיון להינצל, מופיע לראשונה בסרט הילוך איטי, והוא מתרחש דווקא כשהמצלמה מתמקדת בבלאנש הישובה במכונית. בניגוד לנהוג בסרטי אקשן קלאסיים, כמו **בעימות חזיתי (Face/Off)**, ג'ון וו, (1997) וה**מטריקס (The Matrix)**, אנדי ולאנה ווצ'ובסקי, (1999), ההילוך האיטי אינו מעצים את ההתרחשות הספקטקולרית. בעוד שהבחירה המתבקשת מסרט פעולה הוליוודי היא להדגיש את מעוף המכונית הרודפת המתרוממת באוויר בהילוך איטי, ההילוך האיטי כאן מוקדש לפרצופה ההמום של בלאנש. סיום הסצנה "בקול ענות חלושה", כלומר בנחיתה רכה של המכונית הרודפת, מהווה את הפתיחה לשרשרת סצנות אקשן, שכולן מותירות את הצופה בתהייה. מבחינת הנרטיב העלילה מתקדמת כצפוי, אך המבע הקולנועי לא מאפשר לצופים להיסחף אחרי האקשן, ותחושת הריחוק נשמרת שוב באמצעות שבירה של הקלישאות ההוליוודיות.

דוגמה נוספת היא הסצנה שבה בלאנש, שותפתו של הנהג לשוד חנות המשכון, נורית בראשה בידי אחד מממתקשי המאפיה. בעודה עומדת מול המראה בחדר האמבטיה, ראשה מתרסק בהילוך איטי, בין תריסים ונציאניים, מיריית מתנקש. גם כאן השימוש בהילוך איטי אינו מעצים את ההתרחשות הספקטקולרית ברגעים שבהם האלימות מתגברת, אלא מופיע דווקא כשהמצלמה מתמקדת בפניו של הנהג. לכך מתווסף השימוש בפסקול המורכב מצלילים מתכתיים, העולים ויורדים לאו דווקא בהתאם למתרחש בסצנה. הצליל הרועם ביותר, הדרמטי ביותר, מושמע בסיום הסצנה, כשהמצלמה מתמקדת בפניו של הגיבור ולא בשיא הפעילות.

הדוגמה הבולטת מכולן היא סצנת המעלית. בסצנה זו הנהג ואיירין עומדים יחד במעלית, והנהג מבין כי האדם השלישי הנמצא במעלית מחזיק אקדח על מנת להרגם. בהילוך איטי מודגש הנהג נושק ארוכות לאיירין, וכשהסרט חוזר להילוך רגיל, אנו עדים לאקט מזוויע של אלימות קיצונית, כאשר הנהג מכה את האדם השלישי ומוחץ את ראשו כשהוא דורך עליו בקצב מתגבר. הצלם הראשי של דרייב, תומאס סיגל (Sigel), התייחס לסצנת המעלית, ואמר: "It's the ultimate irony, going into this act of violence from his one good moment of love" (Witmer 36). אך לא רק במישור הנרטיבי זוהי התרחשות אירונית, אלא גם מבחינת המבע הקולנועי. פעם נוספת לא רק שהשימוש בהילוך איטי מסב את תשומת לב הצופים לאמצעי המבע, אלא הוא אף מעמיק את האירוניה שהסצנה מבקשת לייצר. דווקא הנשיקה, אקט האהבה, היא זו שמופיעה בהילוך איטי, והאלימות והמאבק מוקרנים בקצב רגיל. ניתן אם כן לבסס קשר בין האלימות כפי שהיא מופיעה בדרייב, לבין הדרך שבה הסרט מתייחס לקלישאות ההוליוודיות. בכל סצנה שבה יש אלימות, המדובר לכאורה ב"אלימות מכנית" לפי פומרנס, כלומר כזו הנובעת מהנרטיב ובעצם מתבקשת (40). אך הדרכים שבהן וידנינג-רפן מעצב את הסצנות האלה יוצרות אצל הצופה תחושת אירוניה, הנובעת מהאופן שבו הן מנוגדות לקלישאות ההוליוודיות המאפיינות סרטי פעולה קלאסיים.

דוגמה אחרת מופיעה בסיום הסרט, כשהנהג מתעמת עם ראש המאפיה, ברני. והקרב בין השניים מצולם באמצעות צלליות. זה אמור להיות המפגש האולטימטיבי בין הטוב, המיוצג על-ידי הנהג, והרע האבסולוטי שברני מייצג. אך אף על פי שזהו רגע השיא - ניצחון הנהג - הוא מוצג לצופה באמצעות שימוש בצלליות. השימוש בסאונד הנשימות של הנהג תוך כדי זום-אין לצלליתו, מייצר תחושה שהצל והנהג אחד הם. לטענתי, פירוש הדבר הוא ששניהם דימוי של משהו, שניהם "לא אמיתיים", לא יותר מצל. יותר מזה, אף על פי שזהו כאמור רגע השיא - העימות האחרון - אופן הצילום נוגד את הדרך הקונבנציונלית שבה הורגלנו לצפות ברגע כזה במותחן פעולה הוליוודי. וכך שוב נוצרת סיטואציה שבה הצופה מנוכר לנרטיב ותוהה, מדוע הקלישאה ההוליוודית אינה פועלת עליו, מדוע הקתרזיס המיוחל לא מגיע. התשובה שהמאמר הזה מבקש לתת היא שזהו ניסיון מכוון, המהווה בקשה לקולנוע חדש; הקלישאות ההוליוודיות כבר מיצו את עצמן ואין בהן יותר עניין.

## סיכום

במאמר הזה ביקשתי להציג את השימוש שדרייב עושה בקלישאות ובקונבנציות, שהתבססו במערכת הקולנוע ההוליוודית. דרייב הוא סרט המעניק לצופה בו חוויית צפייה מיוחדת. הוא מציע נרטיב פשטני הבנוי ממיטב הקלישאות, המערבב בין סוגים שונים של קולנוע ובכך מהווה פוסט-מודרניזם במיטבו. סביר להניח שצופים רבים יהיו מודעים לאותן קלישאות הוליוודיות והיו מסוגלים לזהות אותן. הצופה נתקל בהן ברצף, הן בנרטיב והן בממד הוויזואלי, אך הוא לא נסחף אחריהן אלא מוצא עצמו מהרהר בהן ובמקומן בנרטיב. בכך השימוש בהן נעשה מובלט ותלוש. לטענתי, זהו סרט רפלקסיבי ביקורתי המסמן את המבוי הסתום, שאליו הוליווד עשויה להגיע אם לא תחדש.

רפן הוא יוצר קולנוע אירופאי, יליד דנמרק, וייתכן ש"האירופאיות" שלו היא בעלת משקל בביקורת שהוא מבקש להעלות. במאמר זה ביקשתי לזקק את האמירה, שדרייב מייצג לדידי לגבי הקלישאות שהקולנוע ההוליוודי משתמש בהן. בחינה של יצירות נוספות של במאים אירופאים הפועלים בתוך מערכת הקולנוע האמריקאית, תאפשר אולי למצוא דפוס ביקורתי חוזר ולשאול, אם כל במאי אירופאי שעושה שימוש בקלישאות הוליוודיות מבקר אותן ומה הגבול בין ביקורת למחווה. במאמר זה, הגבול הוא הנקודה שבה הצופה נעשה מודע למהות הקלישאה כקלישאה. המהלך נתפס בעיניי כביקורתי, כאשר התבנית לא עובדת ואנו נעשים מודעים למהותה כתבנית. במאמר זה יצאתי מתוך נקודת הנחה, שהצופה מכיר את מערכת החוקים של הקולנוע ההוליוודי ומודע לשימוש שהיא עושה בקלישאות. אך אני מודע לכך שמאמרים נוספים עלולים להתייחס לדרייב כאל סרט קאלט, המבקש להוות מחווה לסרטים ולז'אנרים שציינתי. בכל מקרה, בעיני, הנימה המהורהרת והמרוחקת היא זו החושפת את המשמעות הקיימת ביצירה. מחקר נוסף שמאמר זה יכול לתרום לו, הוא על השימוש בקלישאות ומודעות הצופים להם, האם קיימות גם קלישאות של קולנוע אירופאי? האם המהלך יכול לפעול גם הפוך - יוצר אמריקאי שפועל +בתוך המערכת האירופאית תוך שימוש בקלישאות הקולנוע האירופאי? אם דרייב אכן מבקש ליצור צופה התוהה על מהות הקלישאה ההוליוודית, מאמר זה מבקש להיות הוכחה להצלחתו.

בסצנת הסיום מופיע בפסקול הסרט הטקסט הבא: "You, have proved to be a real human being, and a real hero" , כשהחלק האחרון - אדם אמיתי וגיבור אמיתי - חוזר על עצמו עד לכתוביות הסיום. כאמירה המסיימת את הסרט, נדמה שזוהי

הבקשה האמיתית של דרייב: ליצור קולנוע מסוג חדש. בראייה רחבה יותר יכול להיות שהוא מבקש לסמן את סוף עידן הפוסט-מודרניזם, אף על פי שלמעשה הוא משתמש במאפיינים פוסט-מודרניסטיים כמו ערבוב תמות, זמנים וסגנונות. הוא יוצר צופה מודע יותר ובכך כוחו. ניתן אולי לומר שדרייב מסמן את סופו של עידן חוסר הודאות וחוסר האמת, וכמאמר השיר הוא מבקש אנשים וגיבורים אמיתיים, או לפחות כפי שאמר סם גולדווין בציטוט הפותח - קלישאות חדשות.

## ביבליוגרפיה

- קידר, ערן. "יש גברים נסתרים". **YNET** 17 ינואר 2008.  
<<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3495355,00.html>>
- קליין, אורי. "דרייב: הרבה יותר מעוד סרט אמריקאי בסגנון אירופי". **הארץ**, 7 נובמבר 2011, גלריה.  
<<http://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/1.1559879>>
- שניצר, מאיר. "מהירות מופרות: על הסרט 'דרייב'". **הארץ** 4 נובמבר 2011.  
<<http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/301/715.html>>
- Berardinelli, James. "Drive", **reelviews**. September 16, 2011.  
<[http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifier=2349](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=2349)>
- Benson-Allot, Caetlin. "Generic Imperative". **Film Quarterly** 65.3 (Spring 2012): 12-13.
- Hartlaub, Peter. "'Drive Review: Buckle Up for Gritty Ride". **San Francisco Gate**. September 16, 2011.  
<<http://www.sfgate.com/movies/article/Drive-review-Buckle-up-for-gritty-ride-2309494.php>>
- Hornaday, Ann. "Drive". **Washington Post**. September 16, 2011.  
<<http://www.washingtonpost.com/gog/movies/drive,1111797/critic-review.html>>
- Jeffords, Susan. "The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties". **Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Film**. Eds. Jim Collins, Ava Preacher Collins, and

- Hilary Radner. New York: Routledge, 1993. 196-211
- Koehler, Robert. "Nicolas Winding Refn and the Search for a Real Hero". **Cinema Scope** 48 (Fall 2011): 6-10.
  - Langford, Barry. "Film Noir". **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.(210-23).
  - Mannarino, Mike. "Drive is a Western in Disguise". **Excalibur**. <<http://www.excal.on.ca/arts/drive-is-a-western-in-disguise/>>
  - Orr, Christopher. "A High-Octane Drive". **The Atlantic**. September 16, 2011. <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/09/a-high-octane-drive/245180/>>
  - Pomerance, Murray. "Hitchcock and the Dramaturgy of Screen Violence". **New Hollywood Violence**. E . Steven Jay Schneider. Manchester: Manchester University Press, 2004.(34-5).
  - Sanders, Steven M. "Film Noir and the Meaning of Lif ". **The Philosophy of Film Noir**. Ed. Mark T. Conar . Lexington: The University Press of Kentucky, 200 :{91-10}.
  - Witmer, Jon D. "Road Warriors". **American Cinematographe** (October 2011):{28-4}.
  - Winter, Jessica. "Review: 'Drive'". **Time**. 15rSeptember 2011 <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,2093404,00.html>>.
- 

## פילמוגרפיה

- **Drive**, Nicolas Winding Refn, USA, 2011.
- **The Driver**, Walter Hill, USA, 1978.
- **Face/Off**, John Woo, USA, 1990.
- **A Fistful of Dollars**, Sergio Leone, Italy, Spain, West Germany, 1966.
- **The Good, the Bad and the Ugly**, Sergio Leone, Italy, Spain, West Germany, 1966.
- **The Matrix**, Andy and Lana Wachowski, USA, 1999.
- **Scorpio Rising**, Kenneth Anger, USA, 1964.



## ביקורת גורלית: הנשגב הקנטיאני בקולנוע ההוליוודי

דו"ע מסינגר

### הקדמה

בטיול בדרום ארגנטינה ניצבתי פעם בפני קרחון עתיר ממדים, שנראה היה לי כמו ים אינסופי של קרח. למרות שעמדתי מרחוק, עיניי לא היו מסוגלות להכיל את כל הקרחון בבת אחת. ברגע מסוים חלק עצום מהקרחון ניתק ונפל לי. קול הבקע שנוצר בקרח הדהד למרחקים, המים מתחתיי והאוויר סביבי רעדו, והקרחון שגם כך היה עצום מכדי שאהיה מסוגל לתפוס את כולו במבט אחד, הפך בן רגע לחסר צורה. כאשר אני מנסה לשחזר את החוויה, אני מסוגל להיזכר ברגש של חרדה מלווה בהתרגשות קתרטית והתעלות נפשית עזות, אך אינני מסוגל לשחזר בעיני רוחי דימוי חושי מדויק ומלוכד של מה שראיתי ושמעתי.

מושג הנשגב קיים באסתטיקה המערבית מאז תחילת הספירה הנוצרית. הוא מיוחס לראשונה לסופר היווני מהמאה הראשונה לונגינוס, שכתב חיבור בשם על הנשגב (De Mul 2011). מאז לונגינוס ועד המאה ה-18 שימש מושג הנשגב לתיאור של יופי יוצא דופן; יופי כזה שלא די בעצם המילה כדי לתארו. לכן מקובל לחשוב על מושג הנשגב עד המאה ה-18 כמושג עמום וחסר הגדרה, שכן מה הוא בעצם יופי יוצא דופן?

עם פרסום הביקורת השלישית של עמנואל קאנט (Kant), ביקורת כח השיפוט, סיפק הפילוסוף הגרמני הגדרה מושלמת למושג הנשגב, אשר ניתן להחיל אותה גם על חוויות מהסוג שאיתה פתחתי את מאמר זה. הנשגב אליבא דקאנט הוא חוויית עונג, שנוצרת בהכרה האנושית דרך הכישלון של הדמיון ליצור סינתזה בין רשמי ההכרה לכדי דימוי מלוכד (על הגדרת הנשגב אדון בהרחבה בהמשך). ההגדרה של קאנט היא ללא ספק מורכבת ואף קשה לתפיסה, ויחד עם זאת היא הגדרה מדויקת, ששחררה את מושג הנשגב מהאמורפיות והעמימות שבה היה שרוי במשך כ-1700 שנה.

בכתיבתו על הנשגב קאנט התייחס באופן כמעט אקסקלוסיבי לנשגב בטבע. למעשה קאנט נותן מספר דוגמאות אמנותיות כדי להסביר אספקטים מסוימים בחוויית הנשגב, אבל מיד מסייג ואומר, כי התכליתיות שקיימת באמנות שהיא מעשה ידי אדם, אינה מאפשרת חוויה נשגבת אמנותית (גם על כך בהמשך). למרות ההסתייגות לעיל, עבודתו הפילוסופית של קאנט עוררה דיון תוסס עם עליית התנועה הרומנטית בסוף המאה ה-18 סביב האפשרות של יצירה אמנותית, שתאפשר את אותה חוויה נשגבת, שלטענת קאנט נוצרת על ידי הטבע. ניתן אף לטעון שמושג הנשגב הקנטיאני השפיע על יוצרים במדיומים שונים, ששאפו לגלם דרך אמנותם את חוויית הנשגב.<sup>1</sup>

עם דעיכתה של התנועה הרומנטית בסוף המאה ה-19, מושג הנשגב הפך לשולי באסתטיקה המערבית, ושב למרכז הדיון האסתטי רק בחצי השני של המאה ה-20, עם פרסום ספרו של ז'אן-פרנסואה ליוטאר *Lessons on the Analytic of the Sublime* (Lyotard). עבודתו של ליוטאר היא קריאה מחדש של הפרק בביקורת השלישית של קאנט העוסק בנשגב, ובניגוד להוגים הרומנטיים הבולטים שקראו את קאנט בתחילת המאה ה-19, כגון שילר (Schiller), גתה (Goethe) והופמן (Hoffmann), ליוטאר מציע קריאה פוסט-מודרנית של הנשגב הקאנטיאני.

מכיוון שהקולנוע רק הומצא בשלהי התקופה הרומנטית וחקר הקולנוע באופן כללי הוא דבר יחסית חדש, אין זה פלא שרוב השיח האקדמי על הנשגב בקולנוע איננו שיח רומנטי כי אם שיח פוסט-מודרני, שבו ניתן לטעון כי מושג הנשגב הפך לגמיש יותר.

במאמר זה אבקש להדגים, כי ישנו שימוש רווח במושג הנשגב בשיח האקדמי הקולנועי, אשר באופן טבעי מתרחק מרחק רב מהמושג הרומנטי של הנשגב, שהתבסס בתחילת המאה ה-19 (ואף ניתן לטעון כי הוא מתרחק מרחק מזה מההגדרה הקאנטיאנית, שעליה מתבסס המושג הרומנטי), וברצוני להציע כאן כי ניתן להחיל את מושג הנשגב של התנועה הרומנטית על הקולנוע בן זמננו. אטען כי ישנו נשגב קאנטיאני קולנועי בדומה לאופן שבו טענו הוגים ואמנים רומנטיים, כי ישנו נשגב ציורי או מוזיקלי. באופן זה יינתן הסבר נאות לחלק מאותם רגעים קסומים בקולנוע, שבהם הוא מצליח לגלם את מה שאיננו ניתן לגילום.

1 כאן ניתן להזכיר את עבודותיהם של ציירים כגון פרידריך טרנר, או את המוזיקה הסימפונית של מלחינים כגון בטהובן ומאהלה. במסגרת הדיון על הנשגב באמנות הושמעה הטענה, כי הנשגב ניתן לגילום גם באופן נרטיבי, ועל כל אלה ארחיב בהמשך המאמר.

כדי לבסס את טענותי אערוך סקירה קצרה של השיטה הקאנטיאנית באופן כללי ושל האסתטיקה הקאנטיאנית בפרט. אדון בקצרה בהבדלים בין היפה והנשגב לפי קאנט ולאחר מכן אציג את הגדרתו של קאנט לנשגב בעזרתם של מספר פרשנים של קאנט ופילוסופים בני זמננו.

לאחר שתובהר עמדת הנשגב בפרספקטיבה הרחבה של מקומו של השיפוט האסתטי בשיטה הביקורתית הקאנטיאנית ובאספקלריה הספציפית של ההבדל בין תופעת היפה ותופעת הנשגב, אגש לדון באופן שבו התקבל המושג הזה על ידי ההגות הרומנטית, וכיצד ניסו אמנים והוגים רומנטיים להחיל את המושג הקאנטיאני על האמנות בת זמנם. לצורך שלב זה במהלך הטיעון שלי אבקש להתמקד בציוריו של פרידריך (Friedrich), בביקורת המוזיקלית של הופמן, ואף אתיחס בקצרה לאפשרות של נשגב נרטיבי בפרנקנשטיין למרי שלי (Shelley), כפי שכותבת עליו ננסי פרדריקס (Fredricks).

בהמשך אבקש לבחון, אם ניתן ליישם את מושג הנשגב הקאנטיאני בקולנוע, כפי שפרידריך, הופמן ופרדריקס עושים באמנותם, וזאת אנסה לעשות על שלושת מרכיביו העיקריים של הקולנוע (התמונה, הפסקול והנרטיב) על מנת לייצר הגדרה של נשגב קולנועי. משגדרתי את הנשגב הקולנועי, אערוך סקירה קצרה של ההתייחסות למושג הנשגב בשיח האקדמי בן זמננו, כדי לבחון כיצד ניתן למקם את ההגדרה שאני מציע במסגרת הדיון. ההגדרה שלי לנשגב קולנועי (אשר מתבססת על הגות רומנטית ולא על הגות עכשווית) איננה חופפת באופן מלא את מושגי הנשגב הרווחים בדיון האקדמי בן זמננו, ואבקש להציב אותה כאפשרות נוספת לדיון על הנשגב גם בקולנוע בן זמננו.

## השיטה הביקורתית הקאנטיאנית: מושגי יסוד ותפקידו של כוח השיפוט כמגשר בין השכל לתבונה

על מנת להציע הגדרה ברורה לנשגב הקולנועי, יש ראשית כל לבאר את משמעות המושג הנשגב הקאנטיאני. לפי קאנט, אנו מסוגלים לקלוט דימוי באמצעות ארבעה כשרים שונים. ראשית, דימוי נקלט בהסתכלות פסיבית שמאפשרת לנו לקבל רשמים חושיים גולמיים. הדמיון יוצר מהרשמים דימוי מלוכד, בעוד שהשכל ממשיג לנו את הדימוי, והתבונה מאפשרת לנו לאחר מכן לפעול על פי עיקרים

וחוקים.<sup>2</sup> לדוגמה, כאשר אנו נתקלים בפרח, ההסתכלות מספקת לנו את הרשמים החושיים לגביו, צבע עלי הכותרת, ריחו, גודלו וכו'. הכוח המדמה מלכד את כל אותם רשמים לידי דימוי אחד, השכל משייך אותו למושג הפרח, והתבונה היא זו אשר תגרום לנו להתכופף ולהריחו מקרוב או לקטפו.

על פי שיטתו של קאנט, ההכרה האנושית פועלת בשני תחומים עיקריים: התחום העיוני והתחום המעשי. בתחום העיוני ההכרה פועלת כדי להכיר את הטבע, ואילו בתחום המעשי היא פועלת כדי לגבש עמדה מוסרית לגבי פעולה שהאדם פועל. בתוך ההכרה האנושית הכושר ההכרתי האמון על התחום העיוני הוא השכל, בעוד שהכושר ההכרתי האמון על התחום המעשי הוא כושר התבונה.

קאנט מאמין כי בין שני התחומים שלעיל קיים פער, שכן במסגרת התחום העיוני ההכרה האנושית שואפת להכיר את הבלתי מותנה, כאשר היא לכודה בתוך עצמה ומסוגלת להתנסות אך ורק דרך הקטגוריות של השכל (כלומר, ידע עיוני איננו יכול לנבוע ממגע ישיר עם העולם, הוא חייב בהכרח להיות מתווך לנו על ידי הקטגוריות של השכל). מנגד, בתחום המעשי ישנה האפשרות להגיע לבלתי מותנה, אבל ללא התנסות. כלומר, אנחנו יכולים לדעת מהו טוב ומהו צודק, אבל אין לנו התנסות חושית בטוב או בצודק.

השכל והתבונה מקבילים לשני מושגים עיקריים בשיטה הקאנטיאנית. השכל האחראי לתחום העיוני של ההכרה מקביל למושג הטבע של קאנט, ואילו התבונה האחראית לתחום המעשי מקבילה למושג החירות של קאנט. במילים אחרות, כפי שקאנט אומר, האדם הוא יש של שני העולמות (הטבע והחירות), ובמידה רבה הוא נקרע ביניהם. פרידלנדר וסנדרוביץ' מסבירים זאת באופן הבא: על מנת להגשים את חירותו האדם צריך לחוקק לעצמו את חוקי המוסר (ועל כך אמונה התבונה), שכן אם לא יחוקק לעצמו את חוקי המוסר ויפעל על פי דחפיו הטבעיים יהיה האדם עבד ליצריו. לעומת זאת, האופן שבו האדם חווה את העולם אינו דרך אידיאות התבונה, אלא דרך מושגי השכל (לדוגמה חום וקור). מהסיבה הזו השאלה המתבקשת שעולה משתי הביקורות הראשונות של קאנט, היא כיצד האדם יכול לקוות לאושר (פרידלנדר וסנדרוביץ' 9-22). השיפוט האסתטי אליבא דקאנט, מסבירים

2 בהזדמנות זו חשוב להבהיר, כי לתבונה אצל קאנט יש תפקידים שונים (כלומר יש לה גם תפקיד עיוני), וגם לדמיון ולשכל יכולים להיות תפקידים שונים בהקשרים שונים. ראו ביקורת התבונה הטהורה וביקורת התבונה המעשית (קאנט).

פרידלנדר וסנדרוביץ', מגשר על הפער הזה מכיוון שהוא מאפשר לכל הכשרים של ההכרה לפעול בהרמוניה, בלי שיתקיימו יחסים של כפיפות בין השכל לתבונה. ההרמוניה הזו היא שמאפשרת לאדם לקוות שיזכה לאושר, למרות האופן שהוא נקרע בין שני העולמות שבהם הוא חי.

## על היפה ועל הנשגב

כאשר אני ניצב מול פרח וחורץ משפט טעם (כלומר שופט שיפוט אסתטי), אני מגיע דרך חיפוש שכלי של תכליתיות לאידיאה על חושית שהיא מושא של התבונה, וכך השיפוט האסתטי מגשר בין התחומים השכלי והתבונה של ההכרה.

את מושג התכליתיות של כוח השיפוט האסתטי מסביר הוגו ברגמן (אחד ממתרגמיו של קאנט לעברית) כ"התאמת הקשר של התופעות לאופני הכרתנו ולמגמות אשר אנו שמים לפנינו, במילים אחרות: היא תכליתיות כלפי עצמנו" (128). כלומר, כאשר אנו מבצעים שיפוט אסתטי השכל שלנו מחפש תכליתיות, כפי שהוא עושה לגבי מושאי שיפוט שכלי (למשל, כאשר אני מתבונן בפטיש ומוצא במבנה הפטיש את התכלית שלו), אבל במושא היפה יש מה שקאנט מכנה תכליתיות ללא תכלית.

במילים אחרות, כאשר אנחנו מתבוננים באובייקט לצורך שיפוט אסתטי, אנו ניגשים אליו מתוך הנחה שיש בו אחדותיות או חוקיות שמנהלת אותו. וכאשר אנו שופטים את היצירה, אנו עוברים מהממד החושי למה שקאנט מכנה ממד על חושי - מה שלא ניתן לגלם אותו בניסיון. יצירת האמנות או היפה היא אופן הקשירה בין החושי לעל חושי, בין הדימוי לבין האידיאה. כדי שנוכל לראות את האמנות כדבר שמגשים מושג מוסרי (דהיינו מושג של התבונה), אנו חייבים להניח שהצורה של הדימוי תתאים למטרה הזו, וזו בדיוק התכליתיות. מתוך הנחה שלדימוי החושי יש תכלית, אנו אפריריות מחפשים בדימוי חוקיות או אחדות, שאפשרו את הקומוניקציה של אותה תכלית.

מושג התכליתיות מוטל על האובייקט היפה בלי שנאמין בהכרח, שהתכלית נמצאת בו. לומר על דבר מה שהוא יפה, פירושו לייחס לאובייקט סוג של חוקיות שלא בהכרח נמצא בו. במילים אחרות, תכליתיות ללא תכלית היא הנחה של חוק, שחל על המושא גם כשהחוקיות איננה ידועה, וייחוס חוקיות למושא השיפוט גם אם אין שום דבר במושא עצמו, שמצדיק

או מאשש את החוקיות שמצאנו בו. יש יסוד קונטינגנטי בשיפוט האסתטי. חשוב לומר שהתכליתיות האסתטית מיובאת מהתכליתיות של הטבע. ההבדל הוא שבטבע אנו מניחים, שהחוקיות חלה על המושא שלה בהכרח. כדוגמה פשוטה לכך ניתן לחשוב על האופן שבו אנו מעריכים זרם של נחל. הזרם יוצר צורות במים, וכחובבי טבע אנו נביט בצורות המפכפכות ונעקוב אחריהן, כך שהשכל שלנו יחפש חוקיות בתנועת המים. המעקב אחרי החוקיות (בין שתימצא ובין שלא) תביא אותנו לגלם בעיני תבונתנו אידיאה על-חושית של הרמוניה או שלוה. זו כוונתו של קאנט לתכליתיות ללא תכלית.

הנשגב, מסביר ברגמן, דומה ליפה במספר מובנים (שעליהם לא דובר כאן, כגון האופן שבו השיפוט נעשה ללא חפץ עניין), אבל ישנו הבדל משמעותי בין השיפוט של הנשגב לשיפוט של היפה. ברגמן מסביר כי "הנשגב נבדל מן היפה בכך שאין בו ההתאמה הפנימית שקאנט כינה בשם תכליתיות בלי תכלית. אדרבה, הנשגב פורץ לתוך כוח דמיונו; בין הדמיון הבלתי מוגבל והשכל המגביל אותו... על כן אומר קאנט על הנשגב, שהוא לפי צורתו מנוגד לתכלית" (73).

כאשר אנחנו מדברים על השיפוט האסתטי של היפה, פועלים כל כושרי ההכרה בהרמוניה. כל כושר ממלא את תפקידו בהצלחה וכך אנו מגיעים מההסתכלות, דרך הדמיון והשכל, לאידיאות על חושיות שהן מושאי התבונה. כאשר בנשגב עסקינן מסביר לנו ברגמן, קורה משהו אחר.

רגש הנשגב מתעורר בנו, כאשר המושא של ההכרה הוא כזה שהדמיון לא מסוגל ליצור דימוי מלוכד שלו. ישנם שני סוגים של נשגב: הנשגב המתמטי והנשגב הדינמי. הנשגב המתמטי מתייחס לדברים שהם עצומים באופן אבסולוטי, כך שהדמיון אינו מסוגל להכיל אותם במלואם, ואילו הנשגב הדינמי מאופיין בעוצמה אלימה ומאיימת.<sup>3</sup> קאנט מגדיר את הנשגב כ"מושא (של הטבע), אשר דימויו מביא את הנפש לידי כך, שתחשוב

3 בסופו של דבר מבחינת התהליך ההכרתי אין הבדל משמעותי בין שני סוגי הנשגב, ויתרה מכך, דומני שיהיה זה סביר לטעון שרוב הדוגמאות הברורות של חוויית הנשגב בטבע (צונאמי, התפרצות הר געש, שמיים סוערים) מתאימות לשני סוגי הנשגבים. לכן לצורך מאמר זה, כפי שמקובל גם בספרות המשנית שהצגתי, אני מעדיף שלא להתייחס לכל סוג נשגב בנפרד. יחד עם זאת, יש מספר הבדלים בין שני סוגי הנשגב. כדי לעמוד על הבדלים אלו ראו את הספר השני של ביקורת כוח השיפוט על האנליטיקה של הנשגב (קאנט 150-72).

את רוממות הטבע לגבי השגתנו כגילום של אידיאות" (קאנט 92). לפי קאנט, כאשר אנו חווים את רגש הנשגב, אנו עוברים תהליך הכרתי מסוים. הכוח המדמה מנסה בעת ובעונה אחת לתפוס את כלל מרכיבי המושא וללכד את כולם לידי דימוי אחד, שלאחר מכן יהיה השכל מסוגל להחיל על המושג. כאשר מדובר בנשגב, משהו בתהליך משתבש. זאת מכיוון שאין בידי הכוח המדמה ללכוד את המושא שמייצר את רגש הנשגב. כושר הליכוד מגיע למכסתו, בעוד שהתפיסה ההסתכלותית שאיננה מוגבלת, ממשיכה לספק מרכיבים נוספים של המושא, שרק מחליפים את המרכיבים האחרים (זאת מפני שכאמור יכולת הליכוד הגיעה למכסתה). לדוגמה, כאשר אדם נמצא במדבר בלילה ומסתכל בשמיים המכוכבים, הוא יכול לתפוס בנפרד אינספור פיסות רקיע, אך לעולם לא יהיה מסוגל ללכד בהכרתו את כל הרקיע על כל כוכביו. ובכל זאת למרות הכישלון של הכוח המדמה (כישלון שבו טמונה מגבלה של ההכרה האנושית), הסיטואציה המתוארת לעיל גורמת לנו להפיק נחת.

חשוב להדגיש כי השכל איננו רלוונטי לתהליך הזה, מפני שאינו מסוגל להתמודד עם תפיסות לא מלוכדות. אמנם ברור שבהביטנו לשמיים, המושג כוכב חל על כל כוכב שרואים, ומושג השמיים חל על כל פיסת שמיים שאנו רואים, כך שברור שהשכל פועל, אבל הוא פועל במקביל לתהליך ואיננו חלק ממנו. במקום הזה נשמע קולה של התבונה. הכושר הכרתי היחיד שיכול ליצור עבורנו משהו מלוכד במצב זה הוא התבונה, והיא עושה זאת בכוח האידיאות שלה. במילים אחרות, ההכרה מתרוממת מתוך הכישלון של עצמה ומוצאת את הבלתי מותנה והעל חושי באותו מושא, שהיא לא הצליחה ללכד. אם ניעזר שוב באותו אדם שמתבונן ברקיע המכוכב, מתוך ההכרה בעובדה שהוא לא מסוגל ללכד את הרקיע ואת הכוכבים כפי שהיה עושה עם פרח למשל, הוא מוצא את עצמו ניצב בפני אידיאת האינסוף. האידיאה (שהיא בהגדרה בלתי ניתנת לגילום) מגולמת באותו רגע באינטראקציה שבינו ובין הרקיע. ההתרוממות הזו של ההכרה מתוך כישלונה עצמה היא מה שגורם לידו של קאנט, להפקת הנחת האסתטית הכבירה מול הנשגב.

למעשה ברגש של הנשגב האדם מתוודע למגבלות ההכרה שלו, ולמרות שהמחשבה שלו מגיעה לקצה הגבול שלה, לא זו בלבד שהוא ממשיך לתפוס וממשיך לנסות ללכד (כנגד כל סיכוי), אלא הוא אף מפיץ נחת מהכישלון, מכיוון שדרך הכישלון הוא נוכח בגילום של מה שאיננו ניתן לגילום. אפשר לומר, שהאבסולוטי נוכח בהיעדרו. לא ניתן לראות את האינסופיות של השמיים, ובכל זאת כשאני מביט ברקיע נוצרת בי אידיאה של אינסוף.

## הנשגב ברומנטיקה

באנליטיקה של הנשגב קאנט נותן שתי דוגמאות ארכיטקטוניות לחוויית הנשגב (הפירמידות במצרים וכנסיית פטרוס הקדוש ברומא), ומיד מסתייג ומסביר, כי אמנות איננה יכולה להיות נשגבת לפחות לא במלוא מובן המילה, מפני שביצירתה קיימת בהכרח תכליתיות מצד היוצר, שמגולמת ביצירה עצמה (קאנט 87-97). לעומת קאנט, פרידלנדר וסנדרוביץ' מבהירים באופן חד משמעי, כי "הנשגב בניגוד ליפה אינו מצוי באמנות, שכן האמנות תמיד מבוססת על צורה תכליתית ללא תכלית. אין אמנות נשגבת" (פרידלנדר וסנדרוביץ' 91).

למרות ההסתייגות של קאנט, ועל אף האמירה החוצצת של פרידלנדר וסנדרוביץ', הדיון של קאנט בנשגב בטבע פתח דיון פורה מאוד בפוטנציאל הנשגב של האמנות. מכיוון שההסתייגות של קאנט לגבי הנשגב באמנות הייתה לגבי קיומה ההכרחי של תכליתיות ללא תכלית באובייקט האמנותי, האמנים וההוגים שניסו לקרוא תיגר על ההסתייגות הקאנטיאנית ניסו לעשות זאת על ידי יצירה אמנותית או ביקורת אמנותית, שמבליטה חוסר גבולות וחוסר צורה באובייקט האמנותי.

הדוגמה המוחשית והידועה ביותר לניסיון מהסוג המתואר לעיל היא יצירתו של הצייר הגרמני הרומנטי קספר דוד פרידריך. קרנר מסביר את המתודה של פרידריך ואת האופן שבו היא ממחישה את הנשגב (Koerner 97-100). אליבא דקרנר ציורי הנוף של פרידריך יוצאים נגד המסורת של ציורי הנוף שקדמו להם, בכך שבניגוד למסורת הניאו-קלאסית, ציורי הנוף שלו אינם נבנים על בסיס מישור נמוך, שנמשך לתוך עומק התמונה לעבר האופק. בציורי הנוף של פרידריך יש מה שקרנר מכנה "מסה אנכית" במרכז התמונה, שחוסמת בפנינו את הגישה למרחב התמונתי. במובן זה פרידריך מערבב בין המתודות של ציור נוף וציור דמות.

קרנר ממשיך ומסביר, כי בציורו של פרידריך מעבר בהרים, למשל, פרידריך יוצר נקודת מבט בלתי ברורה על ידי שימוש לא ריאליסטי באור וצל, ביחס לנקודת המבט של הצופה. לטענתו של קרנר, פרידריך משתמש כאן ברעיון של הנשגב הקאנטיאני כדי ליצור כישלון של הכוח המדמה. לפי קרנר, מהמצב שבו הצופה איננו מסוגל ליצור דימוי מלוכד של התמונה ביחס לנקודת המבט שלו, תבונתו של הצופה מביאה אותו להתנסות במקומו של האדם בעולם.



באופן דומה, טוען קרנר, פרידריך שאף להגשים את הנשגב בציוריו על ידי משחקים באור וערפל, ששברו את צורות הדימויים שהופיעו בציוריו (181). ציורי הנופים של פרידריך לעתים תכופות לוטים בערפל, אשר מחד גיסא משווה להר או לאוקיאנוס ממדים עצומים יותר, ומאידיך גיסא שובר את הצורה של ההר או האוקיאנוס, בכך שהוא מטשטש את הגבולות שבין חלקי הנוף השונים. לא ברור היכן האוקיאנוס או ההר נגמרים והיכן השמים מתחילים. באופן זה פרידריך מנסה למעשה ליצור תמונה, שבה לא ניתן לחפש תכליתיות, וגם על ידי כך לגרום לכישלון של הכוח המדמה של הצופה.

בתחום המוזיקה, הדוגמה המפורסמת ביותר של הנשגב היא המסה של הופמן (Hoffmann 103-96) על הנשגב במוזיקה האינסטרומנטלית של בטהובן. הופמן מגדיר את המוזיקה כרומנטית ביותר מבין כל האמנויות, או אולי היחידה שהיא רומנטית באמת, מפני שלגבי דידו המוזיקה עוסקת באינסוף. כל עוד המוזיקה מתנגנת היא חסרת צורה וחסרת גבולות. אם נרצה להשתמש במונחים קאנטיאניים, נאמר על המוזיקה באשר היא מוזיקה, שהאבסטרקטיות האינהרנטית שלה הופכת אותה בהגדרה לאמנות שהיא תבונית ולא שכלית.

את בטהובן הופמן מהלל כפסגת ההלחנה הנשגבת. בניתוח שהוא עושה לסימפוניה החמישית של בטהובן, הופמן מתאר את האופן שבו המלחין ממקם את המאזין במישור של העוצמתי המוחלט וחסר המידות. התיאור של הופמן מקביל כמעט לחלוטין לתיאור של קאנט את הנשגב הדינמי והנשגב המתמטי. הוא מדבר מחד גיסא על הפחד והחרדה השוכנים במוזיקה במקביל לתקווה ואנושיות, ועל עוצמה מתפרצת חסרת מעצורים שמשליטה טרור על המאזין. מאידך גיסא הוא מדבר על חוסר הצורה והיעדר הגבולות של המוזיקה. הופמן טוען שלאורך היצירה ישנו טשטוש של הסולם הטוני של כל תנועה (דבר שניתן במידה רבה מאוד להקביל לטשטוש נקודת המבט בציור של פרידריך), ובה בעת ישנו שימוש בכלים המלווים (דהיינו הכלים שברגע נתון אינם אמונים על המלודיה), שיוצרים לפי הופמן טשטוש של המלודיה ושל הקצב, בדומה מאוד לאופן שבו משתמש פרידריך בערפל כדי לטשטש את גבולות ההר. על ידי כך, טוען הופמן, יוצר בטהובן מוזיקה שהיא נשגבת.

תחום נוסף שבו ניתן לזהות ניסיון להגשים את הנשגב באמנות הוא הספרות, שבה השאיפה היא ליצור נשגב נרטיבי. הנשגב הנרטיבי הוא המורכב ביותר, משום שקשה מאוד לחשוב כיצד ניתן ליצור דימוי מילולי שיהיה חף מתכליתיות. בתחילת מאמר זה תיארתי באופן מילולי חוויה שבעיני היא חוויה נשגבת, אך ברור שהתיאור שלי לא היה נשגב, וקשה מאוד

לחשוב כיצד ניתן לגלם באופן מילולי, את מה שלא ניתן לגילום. למרות הקושי הזה, הספרות הרומנטית לא נרתעה מהניסיון ליצור נשגב נרטיבי, ודוגמה לכך לפי פרדריקס (Fredricks) (178-187) ניתן למצוא ברומן **פרנקנשטיין (Frankenstein)** למרי שלי (Shelley).

הניסיון להגשים את הנשגב באופן ספרותי תלוי בחפיפה המסוימת שקיימת אצל קאנט בין השיפוט האסתטי של הנשגב ובין השיפוט המוסרי. כזכור, בשיפוט המוסרי ישנה הגמוניה של התבונה, כך שכל כושרי ההכרה כפופים לה. בשיפוט של הנשגב (בניגוד לשיפוט של היפה) התבונה היא הכושר ההכרתי היחיד שמתפקד. פרידלנדר מזכיר לנו שאת הקשר הזה בין הנשגב ובין המוסר ניתן למצוא אצל קאנט עצמו, שטען כי אין פסוק יותר נשגב בחוק היהודי מאשר הדיבר: "לא-תעשה לך פסל וְכַל-תִּמְוָנָה" (71 Friedlander). הקשר הזה בין הנשגב ובין המוסר כפוף ליכולת של התבונה, גם בתחום השיפוט המוסרי, להמחיש את מה שאיננו ניתן להמחשה (אלוהים במקרה דלעיל).

בפרנקנשטיין למרי שלי, טוענת פרדריקס, המחברת משתמשת בחפיפה שעליה מצביע קאנט בין הנשגב ובין התבונה המעשית כדי ליצור נשגב נרטיבי. פרדריקס טוענת כי התפאורה לחלקים הנשגבים בפרנקנשטיין היא נשגבת (האלפים השוויצרים, הקוטב הצפוני, החוף הערפילי של סקוטלנד וכו'). ברור שהאפקט של תיאורי הנוף של שלי אינו זהה לאפקט שיש לציוריו של פרידריך, ותיאור הרוח בפסגות ההרים אינו משאיר את חותמו על הקורא, כפי שעושה הסימפוגיה החמישית של בטהובן. עם זאת ניתן בהחלט לטעון, כי הלך הרוח של הנשגב הקיים ברקע של הסיפור בהחלט מעצים את חוויית הנשגב, שמיד אתאר את האופן שבו היא מושגת.

פרדריקס אף נותנת כדוגמה מופתית את האופן שבו שלי יוצרת סמיכות בין מלכודה של הספינה של פרנקנשטיין בערפל והקרח הארקטי למרד שמתכנן צוות הסיפון, כדי להדגיש את החפיפה שבין חוויית הנשגב לבין התחום המוסרי. עם זאת, את חוויית הנשגב עצמה יוצרת שלי אצל הקורא על ידי טיפול בנושאים שעבור ההכרה כבדים מנשוא, כגון מוות ובריאה. חרדת המוות שרובנו מכירים, נוצרת בנו כאשר אנו משווים בנפשנו את האפשרות של אי קיומנו. החוויה הזו היא חוויה נשגבת, במובן זה שהכוח המדמה שלנו איננו מסוגל להתמודד עם הרעיון של אי הקיום. לכן כאשר שלי שוזרת את אידיאת האלמוות, המוות והבריאה לאורך הטקסט, היא מצליחה ליצור בקורא חוויה של הנשגב. מובן שאין זה אומר, שכל מי שכותב את המילה מוות או כותב על מוות - יוצר חוויה נשגבת אצל הקורא. השאלה

היא אם המחבר מצליח לשזור נושא נשגב באופן כזה, שיצור את החוויה הנשגבת אצל הקורא. אליבא דפרדריקס, את חוויית הנשגב יוצרת אצל הקורא התפאורה וכן הטיפול של שלי בנושאים שלעיל, שמוציג את פרנקשטיין כמי שאיננו מסוגל לשאת בעול בן התמותה, מגיע למעמד של אל בכך שהוא יוצר חיים, ובאופן טרגי נופל חזרה למעמדו הראוי בגלל אנושיותו הפגומה בהגדרתה.

## הגדרת הנשגב הקולנועי

שלושת האופנים שבהם הרומנטיקה התמודדה עם שאלת הנשגב מקבילים לשלושת המרכיבים העיקריים של הקולנוע: התמונה, הפסקול והסיפור. לכאורה ניתן לטעון, שכל שוט או סצנה בסרט שיש בהם ייצוג של אחד משלושת הייצוגים האפשריים של הנשגב באמנות, מהווה ייצוג של הנשגב. אם סצנה של סרט תכלול קטע מהסימפוניה החמישית של בטהובן, או תייצר טשטוש גבולות ויזואלי, או תייצר דיון נרטיבי נשגב כפי שעושה מרי שלי בפרנקשטיין, הרי שניתן יהיה לומר שאותו קטע באותו סרט יוצר חוויה של הנשגב, ולכן מדובר בשוט או בסצנה קולנועית נשגבים.

אני מבקש ליצור הגדרה של נשגב קולנועי, שתהיה מושתתת על שלושת מרכיביו העיקריים של הקולנוע. אם הסימפוניה התשיעית של בטהובן היא נשגבת (כפי שניתן לטעון על בסיס המסה של הופמן) הרי שסצנה קולנועית שתכלול קטע מהסימפוניה בפסקול, כמו **התפוז המכני (A Clockwork Orange)**, עשויה לגרום לצופה חוויה נשגבת. אבל אם החוויה הנשגבת נגרמת אך ורק על ידי הפסקול ולא על ידי שילוב של שאר אמצעי המבע הקולנועי, הרי שהנשגב נותר נשגב מוזיקלי ולא דווקא קולנועי.

מהסיבה הזו אבקש להגדיר את הנשגב הקולנועי כשוט או סצנה, שבהם הנשגב נוכח בשלושת מרכיביו העיקריים של הקולנוע: הדימוי הוויזואלי - שצריך להיות פורץ גבולות וחסר צורה כפי שקורה בציוריו של פרידריך; הפסקול - שצריך להיות עוצמתי ומאיים כפי שהופמן מתאר את המוזיקה של בטהובן; ונרטיב - שבאותו רגע צריך לעסוק בתמטיקה נשגבת כפי שמודגם בפרנקשטיין למרי שלי.

לפני שאגש לדון בנשגב בשיח האקדמי העכשווי, אבקש לדון בקצרה בשני אלמנטים מהותיים של הקולנוע, הפריים והעריכה, על מנת לחדד את ההגדרה המוצעת לעיל. כמו

הציורים של פרידריך גם בתמונה הקולנועית יש מסגרת מגבילה, והיא הפריים. בניגוד לחוויית הנשגב בטבע שבה האובייקט הנשגב תופס את כל הפריים, גם בשוט קולנועי נשגב וגם בנשגב הציורי עינינו רואות את הגבול של הדימוי הנשגב (מובן שאת תחושת הנשגב מאפשרת העובדה, שהדימוי ממשיך מעבר למסגרת של הציור או הפריים). ההבדל שבין הנשגב הוויזואלי בקולנוע לבין זה שבציור הוא התנועה שקיימת בפריים הקולנועי, וקיימת רק במרומז במסגרת של הציור. מהסיבה הזו ברצוני להוסיף להגדרה לעיל קריטריון של תנועה לנשגב הוויזואלי, על מנת שזה יחשב לקולנועי.

האלמנט השני שאליו ברצוני להתייחס הוא העריכה, שגם היא נותנת לקולנוע פוטנציאל נרחב מאוד של דינמיות, שכן היא מאפשרת להראות רצף של דימויים, ויחד עם זאת גם יוצרת בעיה. הדוגמאות של קאנט לנשגב בטבע הן כולן דוגמאות שהדינמיות ניכרת בהן (ים שוצף וקוצף, התפרצות הר געש וכדומה), וגם הדוגמאות האמנותיות הנפוצות של המאה ה-19 בציור ובמוזיקה הן דוגמאות דינמיות (המוזיקה דינמית מטבעה והציור הנשגב שאף ליצור אשליה של דינמיות על הברד). האפשרות לתפוס תנועה ולהחליף דימויים באמצעות העריכה מעצימה באופן משמעותי את האפשרות לחוויה נשגבת. לעומת זאת, גם קאנט וגם פרשניו מתייחסים לנשגב בעקביות כאל רגע חמקמק. לכן יש לתהות, אם רק שוט יכול להיות נשגב או שמה סצנה שמורכבת ממספר שוטים או סרט שלם עשויים להיות נשגבים במכלול. מחד גיסא ניתן לטעון, כי העריכה קובעת גבולות לשוט ועל ידי כך נותנת צורה מוגמרת, מאידך גיסא ניתן לטעון שעומס של שוטים בעריכה מהירה, למשל, יכול להוסיף לאי הספיקה של הכוח המדמה. לצורך מאמר זה אבקש להשאיר את השאלה הזו פתוחה, ולכן אתייחס בהקשר ההגדרה המוצעת לעיל לשוטים נשגבים או לסצנות המורכבות מרצף של שוטים נשגבים בלבד.

## הנשגב בשיח הקולנועי בן זמננו

ההגדרה המוצעת לעיל איננה זו הרווחת בימינו בשיח על הנשגב הקולנועי, שמתחלק באופן כללי לשתי קטגוריות. קטגוריה אחת מתייחסת לנשגב באופן שאיננו קאנטיאני; השימוש במושג הנשגב בשיח הזה הוא שימוש לא מוגדר ועמום, כפי שהיה נהוג בשיח על הנשגב לפני קאנט. לצד שימוש מסוג זה קיימת גם התייחסות קאנטיאנית לנשגב בקולנוע, אבל היא איננה עונה לדרישה שלי לנשגב קולנועי, ובנוסף לכך ראוי לציין בהקשר זה, כי ההתייחסות לנשגב מסוג זה פחות שכיחה באופן משמעותי.

דוגמאות למושג הנשגב מהסוג הראשון ניתן למצוא במאמרו של קולין "Sublime Moments" (Coughlin) שבו מציע קולין להשתמש במושג נשגב כדי לתאר את כל אותם רגעים בלתי נשכחים שחוינו בקולנוע. קולין טוען שהוגים שונים, ביניהם וולטר בנימין (Benjamin), ז'אן אפשטיין (Epstein) ופול וילמן (Willeman) ניסחו הגדרות שונות למושגים פרי עטם, שאמורים היו לעשות תיאורטיזציה של החוויה הקולנועית הבלתי נשכחת, ושלמרות שכל הוגה בתורו ניסח הגדרה שונה למושג אחר, למעשה כל אותם הוגים דיברו על אותה תופעה, שהיא לטענתו של קולין הנשגב הקולנועי.

בדומה לקולין, הופפל במאמרה "Hitchcock's Vertigo and the Tragic Sublime" Coughlin משתמשת במושג הנשגב כדי לתאר דבר מה שאיננו בר השגה, או דבר פנטסטי שאליו אנחנו שואפים. כך סקוטי, גיבור הסרט *Vertigo*, בונה אישה נשגבת, והנפילה הטרגית שלה בסוף הסרט היא דימוי לנפילה הטרגית של האדם מן הנשגב, שהוא אותו אידיאל נחשק שאיננו בר השגה. גם כאן אנו עדים לשימוש במילה נשגב שאיננו עולה בקנה אחד עם הנשגב הקאנטיאני. מובן שאין כל פסול בשימוש שלהם במילה נשגב, שמילולית באמת מתאימה לאפיון התופעות הקולנועיות שקולין והופפל חוקרים, אבל ברור שקולין והופפל אינם מדברים על אותה התופעה שאליה אני מכוון.

לצד שימושים במושג הנשגב מהסוג המתואר לעיל, ישנן גם התייחסויות לנשגב במובנו הקאנטיאני, כמו מאמרה של ג'ואן קופצ'ק "More! From Melodrama to magnitude" (Copjec 249-272), שבו היא משווה בין חריגה מהסימבולי של לאקאן לבין הנשגב הקאנטיאני, ומביאה כדוגמה את החוויה של סטלה, גיבורת הסרט *Stella Dallas*, הרואה סופו של הסרט את חתונתה של בתה מבעד לחלון - וממשיכה הלאה לבדה. בעיני קופצ'ק זהו ייצוג של הנשגב הקאנטיאני, שהוא בעצם חוויה אופורית שחודרת עד עמקי נשמתו של האדם.

באופן דומה, מאמרה של רני סלסט "Love and Catastrophe: Filming the sublime in Hiroshima Mon Amour" (Celeste 173-184) גורס, שישנן שתי סצנות בסרטו של אלן רנה (Resnais) הירושימה אהובתי (*Hiroshima Mon Amour*), שבהן קיים ייצוג של הנשגב הקאנטיאני. כדי לתמוך בטענתה מגייסת סלסט את תפיסתו של לבינס (Levinas) לגבי האהבה כדבר חסר גבולות ואינסופי. אליבא דסלסט, רוב הקולנוע מונע על ידי רצון וכך גם הגיבורים שלו, והמכשולים העומדים בפני הגשמת רצונם הם מהות הדרמה. בשלב מסוים הרצון מוגשם או איננו מוגשם, ויש התרה. קולנוע שמבוסס על אהבה,

גורסת סלסט, הוא קולנוע שמנסה למסגר את האינסופי, מפני שהאהבה בניגוד לרצון לא מגיעה אף פעם לפתרון; היא מצב מתמשך ואינסופי. מכיוון שסלסט רואה את הירושימה אהובתי כסרט שמונע על ידי אהבה ולא על ידי רצון, היא טוענת שהוא מצליח לגרום לנו לחוויית הנשגב, על ידי כך שהוא מייצג אידיאה אינסופית.

בשני המקרים הללו ישנה התייחסות לאספקט אחד של הנשגב הקאנטיאני, והוא האופן שבו יש גילום של מה שאיננו ניתן לגילום, ופחות התמקדות בתהליך ההכרתי שעליו מתבססת התפיסה הרומנטית של הנשגב. מהסיבה הזו אין הדוגמאות של קופצ'ק וסלסט מתאימות להגדרה שאני מציע.<sup>4</sup>

לעומתן, אריקה קרט (Carter 127-132) טוענת כי בקולנוע הוואיאמארי היו סצנות, שניתן להתייחס אליהן כייצוגים של הנשגב, והן למעשה חיקוי של האופן שבו ייצג פרידריך את הנשגב עשרות שנים קודם לכן. לטענתה, בסרטם של ארנולד פרנק (Franck) ווילהלם גיאורג פאבסט *Die weiße Hölle der Piz Palü* (Pabst), המספר את סיפורם הטרגי של מטפסי הרים הנקלעים למפולת שלגים קטלנית, יש שימוש בתאורה שמטשטש את הגבולות בין העננים, השמיים, ההר והתהום. על ידי כך משיגים פרנק ופאבסט את חוסר הצורה וחוסר הגבולות, שבסופו של דבר גורמים לכישלוננו של הכוח המדמה של הצופה, כפי שעשה פרידריך בציריו. כמעט מיותר לציין, שהשוטים של האדם הבודד הניצב מול איתני הטבע מחקים גם הם במידה רבה את ציריו של פרידריך, וכמובן מקבילים לחלוטין לתפיסה הרומנטית של הנשגב.

לאור טענתה של קרט, השאלה המתבקשת היא אם מדובר בנשגב שהוא קולנועי, שכן קרט בעצמה כותבת, שפיץ פאלו הוא ניסיון מכוון של הבמאים פרנק ופאבסט לחזור בקולנוע את הנשגב של פרידריך. אילו היה מדובר בתמונות חסרות תוויה, שבאמת היו חיקוי צילומי של הנשגב של פרידריך, היה קשה לטעון שמדובר בנשגב קולנועי. לכן ברצוני להסב

4 בנקודה זו ראוי לתהות אם קופצ'ק וסלסט (תוך שימוש בלאקאן ובלבינס) אינן מחטיאות במידת מה את מהות הנשגב הקאנטיאני, בכך שהן אינן מתייחסות למערכת היחסים בין כושרי ההכרה. כפי שהראיתי בתחילת הדיון לגבי היפה והנשגב, ברגמן מבהיר כי גם היפה וגם הנשגב בסופו של דבר מגלמים אידיאה על חושיית (כמו אהבה לצורך העניין). ההבדל ביניהם טמון באופן שבו התבונה מגיעה לידי גילום אותה אידיאה: אם דרך שיתוף פעולה הרמוני של כושרי ההכרה כפי שמתרחש בשיפוט של היפה, ואם דרך כישלון של כושרי ההכרה כפי שמתרחש בשיפוט של הנשגב.

את תשומת הלב לסצנת המפולת. מדובר בעיניי באחד הרגעים הנשגבים ביותר בסרט, בדיוק מכיוון שמדובר ברצף של שוטים שהנשגבות הוויזואלית שלהם היא קולנועית. כמו בציורים של פרידריך גם שם ישנו האדם הבודד, הניצב מול איתני הטבע ואיננו יכול להם, וגם שם ישנו אותו טשטוש של גבולות בין הר לשמיים. ההבדל הוא שיש בשוטים הללו תנועה. ישנה מפולת שלגים שאיננה נגמרת, שאין אנו יכולים לראות את תחילתה בראש ההר או את תחתיתה בתהום, ותנועת השלג תורמת לחוסר הצורה ולטשטוש הגבולות של ההר.

הנשגב שעליו מדברת קרטור הוא נשגב מצולם, והוא נוצר מהאפקט של שימוש מסוים בתאורה או ניצול מסוים של אור טבעי, תוך כדי צילום מניפולטיבי של הטבע. נוכל עתה לבחון גם את שני המרכיבים הנוספים של ההגדרה שלי: הפסקול והנרטיב. את המוזיקה לסרט כתב המלחין הגרמני שמידט גנטר (Rentschler 276) (Schmidt-Gentner). לצערי לא עלה בידי להאזין למוזיקה של גנטר, גם לא נכתב הרבה על יצירתו של המלחין הגרמני, והיא איננה מוכרת דיה כדי שיהיה ניתן לנהל לגביה דיון ללא ספרות משנית. לכן גם לא אוכל להכריע באופן משכנע, אם המוזיקה שכתב לסרט היא אכן נשגבת. לעומת זאת, בהקשר הנרטיבי דומני כי בהחלט ניתן לטעון, שישנו שימוש בתמטיקה נשגבת על רקע של תפאורה נשגבת, כפי שקורה בפרנקנשטיין. המטפסים נקלעים למלכודת מוות וניצבים מול איתני הטבע שאין הם יכולים להם, ובאמצעות הסיפור עולה מספר אידיאות תבוניות (מוות, רעות, תקווה ועוד) על רקע תפאורה של סופת שלגים ומפולת באלפים. חרדת המוות אכן נגמרת לצופה בסרט, אבל הבדיה מספקת את טווח הבטיחות שקאנט דורש, כדי שהחרדה תהפוך לחוויה נשגבת ולא לפחד מסכנה ממשית.

## הנשגב בקולנוע

יהיה זה מעניין לבחון את ההגדרה שלי - שמתבססת על ההבנה הרומנטית של הנשגב - על דוגמה עכשווית יותר מאשר הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני, שכן כפי שקרטור טוענת, פאבסט וארנולד ביימו את הסרט, כאשר מושג הנשגב הרומנטי של פרידריך עמד לנגד עיניהם.

הדוגמה שאני מבקש להציע היא סצנת המסוקים וההפצצה של הכפר הוייטנאמי בסרטו של קופולה (Coppola) **אפוקליפסה עכשיו (Apocalypse Now)**. הסצנה המפורסמת משלבת את שלושת המרכיבים של הנשגב הקולנועי. המרכיב הראשון, הדימוי הוויזואלי, מופיע כאשר המסוקים טסים לכיוון הכפר וישנו טשטוש גבול בין הים לשמיים.

בהפגזה עצמה האש, העשן והפיצוצים יוצרים תמונה נשגבת בשל טשטוש הגבולות שבין האובייקטים השונים בתמונה (כמו בציורים של פרדריך). התנועה המהירה של הגורמים המטושטשים גורמת לכך שמועמסים על הדמיון אינספור דימויים, שמשתנים באופן מתמיד, ולכן מלכתחילה אין שום סיכוי ללכד אותם (כמו בסצנת המפולת של פיץ פאלו).

מבחינת המרכיב השני, הפסקול, המוזיקה שמלווה את הסצנה היא מעוף הוואלקיריות של וגנר (Wagner) מתוך האופרה **Die Walküre**. בנוסף לעובדה שהמוזיקה של וגנר היא פסגת הרומנטיקה הגרמנית המוזיקלית, ושהגרנדיוזיות של המוזיקה האינסטרומנטלית באופרות שלו משתווה עם המוזיקה של בטהובן (אליבא דהופמן) אם לא עולה עליה, ישנו עוד היבט. ניתן לטעון כי המוזיקה של וגנר במלודיית הנושא של הוואלקיריות, אשר מתארת את מות הגיבורים בקרב, פועלת במידה רבה לא רק כנשגב מוזיקלי אלא גם כנשגב נרטיבי. על כל פנים, גם בלי שנקבל את הטענה שלעיל, דומני שיהיה קשה לטעון, כי דבריו של הופמן לגבי המוזיקה של בטהובן אינם תקפים גם לגבי היצירה הזו של וגנר. לצד המלודיה הברורה, מלוכדת ומובחנת של כלי הנשיפה - כלי הקשת יוצרים בדיוק את אותה תחושה אמורפית, מהדהדת וחסרת גבולות שעליה דיבר הופמן בניתוח של הסימפוניה החמישית של בטהובן. בנוסף לכך גודלה העצום של התזמורת והתהודה שהיא יוצרת, גורמת לאותו אפקט של טרור והתעלות נפש שעליהם דיברו קאנט והופמן. יתרה מזו, אחת המהפכות של וגנר במוזיקה מתבטאת במעבר ממלודיה למוטיב, מעבר שהוא התחיל בו והוא מהווה במוזיקה שבירה של הדבר הקרוב ביותר לצורה. האלמנט הכי צורני במוזיקה הוא המלודיה, שכמו סיפור יש לה התחלה, אמצע וסוף. המוטיב המוזיקלי של וגנר שובר את הצורניות הזו בכך שהוא מקצר את המלודיה למוטיבים קצרצרים, אשר מפאת אורכם הם חסרי מבנה. בכך וגנר מפחית את התכליתיות ללא תכלית במוזיקה שלו ומעצים את תחושת השגב שהיא יוצרת. דאווריו אף טוען, שהמוזיקה האופראית של וגנר היא יישום של המניפסט הרומנטי של שלגל (Schlegel), אשר מבוסס בחלקו על ביקורת כח השיפוט של קאנט והאנליטיקה של הנשגב (Daverio 155-160).

לגבי השגב של הנרטיב - חרדת המוות, השיגעון והאבסורד של המלחמה וההרס הבלתי מרוסן הם רק אחדים מהמושאים של התבונה, שמושלכים לחלל ההכרה ברקע התפאורה הנשגבת של השמיים והים האינסופיים והג'ונגל הוייטנאמי העולה בלהבות. כולם יחד תורמים לאי יכולתו של הכוח המדמה ליצור בעבורנו דימוי מלוכד של כלל החוויה של הסצנה או של כל שוט בנפרד.



## סיכום

מושג הנשגב קיים בדין האסטטי המערבי מאז לונגיניוס במאה הראשונה לספירה הנוצרית, ובמשך מאות שנים נותר המושג עמום עד ביאורו התיאורטי והמדויק על ידי קאנט בפרק על האנליטיקה של הנשגב בביקורת השלישית. אליבא דקאנט, הנשגב הוא מצב פנימי שבו שרוי האדם, כאשר הוא ניצב בפני דימוי שהכרתו איננה מסוגלת להכיל. הכישלון של הכוח המדמה במצב זה, טוען קאנט, מביא לידי כך שתיווצר בתבונתנו אידיאה על חושית, וכך החוויה הנשגבת גורמת לנו להתנסות במה שלא ניתן להתנסות בו, או במילים אחרות - נחזה בגילום של מה שאין ניתן לגלמו.

לאורך המאה ה-19 התנועה הרומנטית אימצה את התיאוריה של קאנט לגבי הנשגב, וראתה בו גילום שאיפותיו "הנשגבות" ביותר של האמן, לתפוס את הנשגב בטבע ביצירת אמנות. עם דעיכתה של התנועה הרומנטית בסוף המאה ה-19 ומאוחר יותר עם עלייתה של התנועה הפוסט-מודרנית, ובעיקר עקב פרשנותו של ליוטאר את קאנט, הדין בנשגב התרחק מהעמדות הרומנטיות של הוגים ויוצרים כגון פרידריך, הופמן ושלי.

לעומת רוב השיח העכשווי על הנשגב בקולנוע, ספרה של קרט *Dietrich's Ghosts*, מתעמת עם הנשגב הקאנטיאני באופן דומה לגישה הרומנטית, ואף מצאתי שתיאורה של קרט את סצנת המפולת בפיץ פאלו עשוי להתאים להגדרה שהצעתי לנשגב הקולנועי. הגדרה זו מתבססת על שלושת מרכיביו העיקריים של הקולנוע: דימוי ויזואלי דינמי, פסקול ונרטיב. מכיוון שהיבט הפסקול נעדר מהניתוח של קרט, נתתי דוגמה נוספת מהסרט אפוקליפסה עכשיו, אשר בעיני מספקת את ההגדרה שהצעתי.

משהוגדר הנשגב הקולנועי ומשנמצאה דוגמה שמספקת את אותה ההגדרה, נפתח בפנינו מרחב לדיון. ראשית יש מקום לתהות, אם הנשגב הקולנועי ייחודי לקולנוע. האם ניתן להגשים את הנשגב בתיאטרון או באופרה, למשל, באופן דומה? שנית, הסצנות האלימות שבהן מצאתי שקיים נשגב קולנועי, מעלות את השאלה לגבי ההכרח בקיומה של אלימות ליצירת הנשגב. קאנט בעצמו מדבר על הנשגב במלחמה (קאנט 88), ולכן גם על כך יש לתת את הדעת.

כיוון נוסף שניתן להמשיך ממנו את המחקר על הנשגב הקולנועי הוא מחקר השוואתי בין תעשיות קולנוע שונות. נתתי דוגמאות מהקולנוע ההוליוודי מתוך אינטואיציה, שהנשגב

הקולנועי הוא יקר להפקה, ולכן יהיה קל יותר למצוא עבורו דוגמאות הוליוודיות. ומכיוון שנתתי כבר הגדרה לנשגב הקולנועי, יש בהחלט מקום לערוך השוואה בין תעשיות הקולנוע השונות כדי לבחון אם האינטואיציה הזו שלי אכן מבוססת. בהנחה כי אכן ישנם יותר רגעים נשגבים בקולנוע ההוליוודי מאשר בתעשיות אחרות, ראוי לבחון אם ישנן סיבות נוספות, מעבר לתקציבי הענק של הוליווד, שבגללן הקולנוע ההוליוודי מפיק כמויות רבות של רגעים נשגבים. בין השאר כדאי לבחון אם מדובר ברגעים רבים באופן אבסולוטי (שכן בהוליווד באופן כללי מפיקים יותר סרטים מאשר ברוב התעשיות בעולם, ואז אין הרבה עניין בטענה), או שמא הם רבים גם באופן יחסי. שאלה אחרת הראויה למחקר בתחום זה היא אם הוליווד יותר רומנטית מתעשיות אחרות, ולכן יש לה נטייה לחפש את הנשגב. וגם יהיה מעניין לבדוק, כיצד הוליווד משתווה בהיבט זה לתעשיית הקולנוע ההודית, למשל, שגם לה יש זיקה רומנטית (מסוג שונה) אבל היא שואבת כמוזן ממסורת פילוסופית ואסתטית שונה.

## ביבליוגרפיה

- ברגמן, הוגו. הפילוסופיה של עמנואל קאנט. ירושלים: מגנס, 2003.
- פרידלנדר, אלי וירון סנדרוביץ'. "מבוא". מלאכת השיפוט. עריכה: אלי פרידלנדר וירון סנדרוביץ', תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1999. 11-22
- קאנט, עמנואל. ביקורת התבונה הטהורה. תרגום: ש.ה. ברגמן ונתן רוטנשטרייך. ירושלים: מוסד ביאליק, 1993.
- קאנט, עמנואל. ביקורת התבונה המעשית. תרגום: ש.ה. ברגמן ונתן רוטנשטרייך. ירושלים: מוסד ביאליק, 1973.
- קאנט, עמנואל. ביקורת כח השיפוט. תרגום: ש.ה. ברגמן ונתן רוטנשטרייך. ירושלים: מוסד ביאליק, 2001.
- Carter, Erica. **Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Films**. London: British Film Institute, 2004.
- Celeste, Reni. "Love and Catastrophe: Filming the Sublime in Hiroshima Mon Amour." **Studies in French Cinema** 3.3 (2003): 173-184.
- Copjec, Joan. "More! From Melodrama to Magnitude." **Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories**. Ed. Janet Bergstorm.

Los Angeles: University of California Press, 1999. 249-272.

- Coughlin, Paul. "Sublime Moments". *Philosophy, Criticism & Film* 11. 17 December, 2000 <<http://sensesofcinema.com/2000/11/sublime/>>
- Daverio, John. **Nineteenth Century Music and the German Romantic Ideology**. New York: Schirmer Books, 1993.
- De Mul, Jos. "The Technological Sublime". **NextNature**. July 2011 <<http://www.nextnature.net/2011/07/the-technological-sublime/>>
- Fredricks, Nancy. "On the Sublime and the Beautiful in Shelley's *Frankenstein*". **Essays in Literature** 23.2 (1996): 178-187.
- Friedlander, Eli. "Kant and the Critique of False Sublimity". Iyyun: **The Jerusalem Philosophical Quarterly** 48 (1999): 69-93.
- Hoffmann, E.T.A. "Beethoven's Instrumental music". **Musical Writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 96-103.
- Höpfl, Heather. "Hitchcock's *Vertigo* and the Tragic Sublime". **Journal of Organizational Change Management** 15.1 (2002): 21-33.
- Koerner, Joseph Leo. **Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape**. Singapore: Yale University Press, 1995.
- Lyotard, Jean-François. **Lesson on the Analytic of the Sublime**. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Rentschler, Eric. **The Films of G.W. Pabst**. London: Rutgers University Press, 1990.

---

## פילמוגרפיה

- **A Clockwork Orange**. Stanley Kubrick. USA, 1971.
- **Apocalypse Now**. Francis Ford Coppola. USA, 1979.
- **Die weisse Hölle der Piz Palü**. Arnold Franck & G.W. Pabst. Germany, 1929.
- **Hiroshima Mon Amour**. Alan Resnais. France, 1959.
- **Stella Dallas**. King Vidor. USA, 1937.
- **Vertigo**. Alfred Hitchcock. USA, 1958.

## מ"מר צ'יפס" ל"פני צלקת": הסדרה "שובר שורות" כמעצבת מחדש את החלום האמריקאי

עדי קלינטון

את הסדרה שובר שורות (**Breaking Bad**) שיווק יוצרה, וינס גיליגן (Gilligan), כמי שבמרכזה ניצב גיבור, המגלם מעבר ממר צ'יפס לפני צלקת: "From Mr. Chips to Scarface".<sup>1</sup> תיאור זה הוזכר רבות בראיונות עם גיליגן ועם כוכבי הסדרה, והוא עלה מחדש בתקשורת עם יציאתה של העונה הרביעית בארה"ב בקיץ 2011. במאמר של דייוויד סגל (Segal) מהניו יורק טיימס ביולי 2011, מצוין כי הסדרה שובר שורות שוברת את החוק מספר אחת של סדרות טלוויזיה - אסור לשנות את אופייה של הדמות הראשית. את השינוי הזה, שהוא מהותי לסדרה, ארצה לבחון כעת. בעזרת ההשוואה המתבקשת להיה שלום מר צ'יפס (**Goodbye, Mr. Chips**) ופני צלקת (**Scarface**), אטען כי בשובר שורות נבנית דמות חדשה של גנגסטר בורגני, המגלמת גרסה עדכנית יותר של החלום האמריקאי.

שובר שורות מתרחשת באלבקורקי, ניו מקסיקו ועוקבת אחר וולטר (וולט) וויט, מורה לכימיה בתיכון מקומי. כבר בפרק הראשון של הסדרה וולט מאובחן כחולה בסרטן ריאות סופני, ונאמר לו כי לא נותר לו זמן רב לחיות. בהתחשב במצבה הכלכלי של משפחתו והעובדה כי הוא המפרנס היחיד שלה, הוא פונה ל"חיי פשע", ומשתמש בידע האקדמי שלו כדי ליצור את הסם מת'אמפדמין ("קריסטל מת"). הוא חובר לג'סי פינקמן, תלמיד לשעבר אשר התמכר לסם ובעל קשרי הפצה מתאימים, ויחד השניים "מבשלים" את החומר. וולט מקווה שמכירת הסם תאפשר לו להרוויח מספיק כסף כדי לדאוג למשפחתו לאחר מותו. הסדרה עוקבת אחר יחסי העבודה של וולט וג'סי ומעורבותם עם סוחרי סמים

1 פרנס לספר (**Goodbye Mr. Chips** 1934) ולאדפטציות הקולנועיות בעלות אותו השם (1939, 1969) אשר מספרות על מורה מוערך בפנימיית בנים בשם מר צ'יפינג, שקיבל את שם הכינוי "מר צ'יפס", וכן פרנס לגיבור סרט הרימייק פני צלקת (**Scarface**, בריאן דה פלמה 1983). זה האחרון הוא סרט פשע המגולל את סיפורו של פליט קובני המגיע לארה"ב בשנות השמונים והופך לדמות מרכזית באימפריית הקוקאין במיאמי.

שונים, התמודדותו של וולטר עם המחלה ועם משפחתו, שממנה הוא נאלץ להסתיר את עיסוקו, וכן אחר הקשרים בין בני המשפחה. הסדרה שודרה ברשת הכבלים האמריקאית AMC, ועונתה החמישית והאחרונה עלתה לשידור בארה"ב ביולי, 2012.<sup>2</sup>

את התמה של הסדרה מרבים להגדיר ברשת (TV Rage-ו Perich) כ"מחירו של החלום האמריקאי" - מסעו הבלתי נשלט של וולטר בניסיון להגשים את החלום האמריקאי עבורו ועבור משפחתו. נדמה כי בימים אלו, לאחר המשבר הכלכלי בארה"ב (שאליו אתייחס בהמשך), יש חשיבות לסדרות טלוויזיה שמתכתבות בצורה מובהקת עם משמעות החלום האמריקאי. עם זאת, תחילה יש להבהיר מה בדיוק מגדיר מושג זה. בספר **Facing Up to the American Dream**, ג'ניפר הוכשילד (Hochschild) מגדירה את החלום האמריקאי כמושג מעט אמורפי, שיכול להתקשר לכל דבר, מחופש רוחני ועד לבית בפרברים. עם זאת, היא מציינת שההגדרה הרווחת יוצרת קשר הדוק בין החלום האמריקאי להשגת הצלחה, כאשר הכוונה היא בדרך כלל להצלחה שמביאה לרווחה כלכלית (15). בהתבסס על הגדרה זו, הסדרה אכן מציגה את וולטר במאמציו להרוויח סכומים אדירים של כסף על מנת לדאוג לטיפוליו הרפואיים, להוצאותיה של משפחתו ולעתידי בנו ובתו העתידה להיוולד. וולטר בעצם חותר להשיג את תחושת הרווחה הכלכלית המיוחלת. אך לא המסע להגשמת החלום האמריקאי ניצב במרכז מאמר זה, אלא השינוי שוולטר עובר כדי להגשימו. בראיון שערך דיויד סיגל (Segal, 2011) מהניו יורק טיימס עם יוצר הסדרה וינס גיליגן (Gilligan), גיליגן מספר כי רצה ליצור סדרה שתהפוך את הפרוטוגוניסט לאנטגוניסט. בכך, סיגל טוען, הסדרה עוברת על החוק מספר אחת בטלוויזיה, שלפיו אסור לדמות הראשית להשתנות.<sup>3</sup> גיליגן מגדיר את השינוי כמעבר "ממר צ'יפס לפני צלקת". אך מה בעצם מייצג השינוי בדמותו של וולטר, הגיבור הראשי? כיצד הוא משליך על האופן שבו ניתן להגשים את החלום האמריקאי? כדי לענות על השאלות האלו, אעמוד תחילה על מהות השינוי שעובר וולטר. אעשה זאת באמצעות בחינה של שני קצות המתרחס - השוואת וולטר לגיבורי הסרטים להתראות, מר צ'יפס לפני צלקת - צ'ארלס צ'יפינגס

2 לא אתייחס במאמר זה לעונה החמישית של שובר שורות שעלתה לשידור לאחר כתיבת המאמר.

3 יש לציין, כי לא לגמרי אני מסכימה עם הצהרה זו של דיויד סיגל, בנוגע לקיומו של חוק בטלוויזיה האוסר על הדמות הראשית להשתנות. ישנן כיום מספר סדרות טלוויזיה שעונות בעיני על הגדרה זו. עם זאת, לשם הדיון ארצה לעסוק במאמרי דווקא במהות השינוי הזה, הנחשב לקיצוני כל כך בשל המעבר של הגיבור ממעמד של פרוטוגוניסט לזה של אנטגוניסט.

וטוני מונטנה, בהתאמה. באמצעות הכלאת מאפיינים של גיבורי הסרטים הללו אגדיר את המושג "גנגסטר בורגני", ואיישם אותו על וולט. לסיום אבהיר כיצד דמות הגנגסטר הבורגני מעידה על שינוי במהות החלום האמריקאי וברלוונטיות שלו כיום.

## להתראות, מר וויט: השוואת דמותו של וולטר למר צ'יפס, גיבור הסרט "להתראות, מר צ'יפס"

הסרט **להתראות, מר צ'יפס** מגולל את סיפורו של צ'ארלס אדוארד צ'יפינגס, מורה בפנימיית בנים בבריטניה, מרגע הגעתו לתפקיד בסוף המאה ה-19 ועד לפרישתו ולמותו בגיל 83, שנים מעטות לאחר תום מלחמת העולם הראשונה. במהלך הסרט מתוארים מאמציו של צ'יפינגס, שזוכה לכינוי "מר צ'יפס", להתחבב על התלמידים ולהעניק להם ידע רחב ובעל משמעות. מאמצים אלו עולים על שרטון בשל חוסר רצונם של התלמידים להיכנע למרותו, וצ'יפס נאלץ לעבור כברת דרך עד להשגת הכבוד המיוחל שלו ציפה מתלמידיו. מעימותיו השונים עם תלמידים ומורים אחרים בצוות ההנהלה מצטייר צ'יפס כדמות חלשה, רכרוכית קמעה, שלא עומדת על שלה. עם זאת, במאמר על ייצוג מורים בקולנוע (Raimo, Devlin, Scherer and Zinicola, 315) מצוינות גם תכונות חיוביות של צ'יפס. הוא מתואר כאדם סימפטי וטוב לב וכמייצג ערכים של תרבות, אמת וידע. ההסבר לחוסר הצלחתו הראשונית של צ'יפס עם תלמידיו הוא שצ'יפס "דבק בעבר" - הוא דוגל במסורות ישנות ושם דגש על ערכים של חן וכבוד הדדי. בתגובה על האשמה זו צ'יפס משיב, כי בית הספר הוא כמו מפעל המייצר "סנובים שנועדו להרוויח כסף" (316). צ'יפס מייצג אפוא את החשיבות שיש לבית הספר בהקניית ערכים אנושיים, אשר בעיניו חשובים יותר מעיצובם של התלמידים כעובדים מוצלחים שמטרתם להרוויח כסף.

הסדרה **שובר שורות** נפתחת בפרק, שמעיד על אופיו של וולט כמורה. אנחנו פוגשים אותו בעת שהוא מעביר שיעור, בעוד שתלמידיו מתלחשים ביניהם ומגלים חוסר כבוד מוחלט כלפיו. אולם ניכר, כי וולט משלים עם המצב ואינו מתעקש להשליט משמעת בכיתה. בעוד שברור כי הוא מלא תשוקה למקצוע ומנסה להקנות את אותה התשוקה והידע לתלמידיו, דבריו נופלים על אוזניים ערלות. תלמידיו מקניטים אותו ולועגים לו, כאשר הם רואים אותו בעבודתו השנייה כשוטף מכוניות, מה שמדגיש את חוסר ההערכה שלהם לוולט. פתיחת הסדרה ממקמת אפוא את וולט על הסקאלה כאדם שנכשל בתפקידו ללמד ולעצב את הדור הצעיר, והוא מגלה חולשה ופשרנות.

השוואתו של וולט למר צ'יפס בולטת במיוחד בפרק 1.5, שבו וולט מוזמן למסיבת יום ההולדת של חבר ותיק מתקופת לימודיהם המשותפת, הנשוי לחברתו לשעבר של וולט. המסיבה נערכת בביתם המפואר של השניים, ובמהלך הפרק נרמז לא פעם כי הצלחתם הכלכלית נובעת בין היתר מפיתוחים שנעשו בזמן הלימודים, שבהם לקח חלק גם וולט. השונות של וולט מחברי העבר שלו מתבטאת לא רק בלבוש שלו ושל אשתו סקיילר, אלא גם בבחירות שעשה במהלך חייו. בעוד שחבריו השתמשו בידע שלהם כדי להיכנס לעולם העסקים ולהתעשר, וולט בחר להעביר את הידע שלו הלאה וללמד צעירים ממנו, אף על פי שגם הוא היה יכול ללכת בדרכם. אמנם אורחי המסיבה מציינים את בחירתו זו כמעלה, אולם במחמאותיהם חבויה נימה מתנשאת, ואין מנוס מלהסיק כי הם רואים אותו כנכשל.

בסצנה נוספת באותו פרק, חתן יום ההולדת פותח את המתנות הרבות שקיבל. וולט מתבייש במתנה הקטנה והצנועה שלו לנוכח המתנות הראוותניות האחרות (למשל, גיטרה חתומה על ידי כוכב רוק), אך דווקא אותה מתנה היא שמאפיינת את וולט כאדם ערכי. וולט מעניק לחברו חבילת אטריות לבישול אינסטנט, ששווייה לא עולה על כמה דולרים, כזכר לימי העבר שבהם שקדו על לימודיהם שעות רבות, ולא היו להם הזמן והכסף לארוחה עשירה יותר. ניכר כי המחווה מרגשת את חברו ומסמלת עבורו את המקום שממנו התחיל, הרבה לפני שהצליח והתעשר. מכאן שעל אף הצגתו של וולט כאדם "מיושן", הדבקות שלו בערכי העבר ושימת הדגש על המשמעות ולא דווקא על הערך הכספי - מציגים אותו באור חיובי לעומת חבריו הסנובים.

בחירתו של וולט בדרך לא שגרתית לפרנס את משפחתו, בהמשך העונה, מעידה על שינוי מהותי שחל באופיו: בעוד שכמורה עליו לשמש דוגמה ומופת, הוא בוחר עתה במודע לעבור על החוק למען טובתו האישית. אך לא רק בחירה זו מאפיינת את השינוי שחל בוולט; גם התנהלותו מול אחרים מעידה על הופעתן של תכונות אופי חדשות. במקרה אחד (פרק 1.1) וולט מגן על בנו הנכה מפני נערים המקניטים אותו במהלך רכישה בחנות בגדים. בעוד שניכר כי זהו עניין שבשגרה, ובנו ואשתו בוחרים להתעלם מהמקרה, הם והצופים מופתעים מתגובתו של וולט, שמחליט לתקוף פיזית את הנערים ולסלקם מהמקום. במקרה אחר (פרק 1.6) וולט מתערב לראשונה באופן פיזי בתהליך מכירת הסם, שאותו הוא רוקח. בעוד שעד כה הוא השאיר את המכירה לשותפו ג'סי, כעת הוא בוחר להתעמת פיזית עם סוחר סמים אליים ומסוכן. וולט מגיע למשכנו ללא

הודעה מוקדמת ודורש ממנו, בעודו נמצא תחת איומי אקדה, שישלם לו את חובו ויפצה את ג'סי על הפציעה שגרם לו. מעשים אלו מעידים על התקשחות מסוימת בדמותו של וולט, שלראשונה בחייו בוחר לא לקחת את הצד של הקורבן.

## שלום, מר הייזנברג: השוואת דמותו של וולט לטוני מונטנה, גיבור הסרט "פני צלקת"

שינוי זה בדמותו של וולט, שהולך ומתעצם במהלך הסדרה, מקרב אותו לצד האחר של הסקאלה - לטוני מונטנה גיבור הסרט **פני צלקת**. הסרט הוא עיבוד לסרט המקורי של הווארד הוקס (Hawks), בעל אותו שם (**Scarface**, 1932), והוא מספר את סיפור עלייתו לגדולה של טוני מונטנה באימפריית הקוקאין במיאמי. טוני הוגלה לארה"ב מקובה בתחילת שנות ה-80, ופיתח קשרים בעולם התחתון תוך ביצוע משימות אלימות ביותר. בהדרגה הוא רכש את כבוד מתחריו ומיסד את מעמדו כגנגסטר אימתני וחסר תקנה. למרות נפילתו הטרגית בסוף הסרט, טוני מונטנה (המכונה "פני צלקת") הפך לדמות מיתולוגית נערצת בתרבות האמריקאית, ולטענתי דמותו מהווה השראה לעיצוב דמותו של וולט בסדרה ולתכונות שאותן הוא מאמץ במהלכה.

בעבודת הדוקטורט שלו, רוב פרינס (Prince) מתאר את ההשפעה המידית כמעט שהייתה לסרט על החברה האמריקאית. דוגמה לכך הוא הסרט **שליחות קטלנית (The Terminator)**, שהפקתו החלה כמה חודשים בלבד לאחר יציאתו של **פני צלקת** לאקרנים, שהעלה את האלימות שהוצגה ב**פני צלקת** לדרגות חדשות. ניתן לראות את אמירתו של המחסל (ארנולד שוורצנגר), שאיתה נפתחת סצנה אלימה של טבח בתחנת המשטרה, כמושפעת ישירות מהמשפט שאומר טוני מונטנה בסצנת הסיום ב**פני צלקת** ("I'll be back" ו-"Say Hello to my little Friend", בהתאמה), וזאת בשל ההעמדה האיקונית של הדמויות (94-95). גם דרמת הפשע האמריקאית **מיאמי וייס (Miami Vice)** היא מחווה טלוויזיונית ל**פני צלקת**, והיא אף השתמשה מספר פעמים בשחקנים בולטים מהסרט כדמויות אורחות. פרינס מתאר את הצלחתו הרבה של הסרט גם במכירות שלאחר ההקרנה, למשל של קלטות הוידאו. הסרט ובעיקר גיבורו זכו לקהל מעריצים נרחב, בין היתר בשל העובדה שטוני תואר כמהגר עני ומובטל, שהצליח למרות הכול לעלות לגדולה והפך לסמל של הצלחה אמריקאית קפיטליסטית (96).



תכונה בולטת של טוני מונטנה שאליה ארצה להתייחס, נחשפת בספרו של תומס ליטץ' (Leitch), שבו הוא מתייחס לסיבת ההצלחה הגדולה של סרטי הגנגסטרים בקרב הקהל. בספר הוא מתאר את דמות הגנגסטר כ"חולם אמריקאי טיפוסית", המגלם את הדחף של אנשי החברה האמריקאית להתקדם. הוא רואה זאת כפרדוקס, מכיוון שדווקא אותו דחף להצלחה הוא זה שבסוף יביא לנפילתו של הגנגסטר, ולא הכישלון שממנו הוא כה חושש. מכיוון שהגנגסטרים והסרטים המציגים אותם אינם מצליחים למצוא תחליף מכובד לאופן שבו יש לחיות את החיים באמריקה, הם נוהגים להציג את הצד הקיצוני - החיים האוטופיים והנהנתנים (67-68). מכאן שניתן לבחון את התנהלותו של טוני בפני צלקת מייצגת את החלום האמריקאי האולטימטיבי (לפי הגדרתה של הוכשילד) - חיי רווחה ושפע. ליטץ' עומד על הבדל מהותי בין הגיבור בסרטו המקורי של הווארד הוקס לבין גיבורו של דה פלמה: בעוד שטוני קומוטה (הגיבור בסרט הראשון) התעשר בזכות מכירה לא חוקית של משקאות חריפים, ועם זאת הסרט מציגו כמי שמעולם לא שתה, טוני מונטנה לא רק מוכר קוקאין אלא גם צורך אותו בכמויות גדולות. בעוד שהזוהר של השימוש בסמים מעיד במידה רבה על עושרו ומהווה סמל להצלחתו הכלכלית של טוני, הוא זה שגם תורם לנפילתו בסיום הסרט (45).

ניתן לקשר את צריכת היתר הפיזית של טוני לתופעת הצרכנות הראוותנית (Conspicuous Consumption) והקשריה הפסיכולוגיים. במאמרה, ננסי וונג (Wong) חוקרת את הקשר בין מטריאליזם לבין צרכנות ראוותנית. היא מוצאת שיש לבחון מטריאליזם באמצעות שתי קטגוריות: מטריאליזם כערך (אמונה שצבירת רכוש היא המפתח לאושר) - ומטריאליזם כתכונת אופי. במטריאליזם כתכונת אופי הכוונה לאדם הרואה ברכושו גורם המגדיר ומשקף את אופיו. וונג מקשרת תכונת אופי זו לתכונות כגון רכושנות, חוסר נדיבות וקנאה, תכונות שסוללות את הדרך לצרכנות ראוותנית. האדם רוצה לזכות בהערכתם והערצתם של אחרים, ולכן עליו להיות רכושני כלפי כוחו והונו וגם להציגם לראווה. כלומר, לא די שהאדם יצבור רכוש; כדי שיהנה ממנו הרכוש צריך להיות גם מקור לקנאה בסביבתו (197-198). וונג מתארת זאת כתהליך דו כיווני - לא רק שאנו מקרינים את הזהות העצמית שלנו על מה שבחזקתנו, אנו גם משלבים את חזקתנו בזהות העצמית שלנו (198).

טוני מונטנה הוא הגילום האולטימטיבי של תופעת הצרכנות הראוותנית. הוא מקיף עצמו בצעצועים מנקרי עיניים - רכב משוכלל, מצלמות אבטחה, טלוויזיה בחדר האמבטיה

ובית מפואר - ומתרברב בהונו לא פעם במהלך הסרט. כך למשל הוא מצפה "להשיג" את אלווירה, אשת הבוס שלו, באמצעות נפנוף בכוח הרכישה של כספו; מכאן שבעיניו רכושו מקרין על זהותו. אלווירה היא דוגמה לרכושנות העזה של טוני - מרגע שהשיג אותה ונישא לה - הוא נתקף בקנאה ובחרדה פרנואידית שמא גבר אחר יגזול אותה ממנו. גם באחותו הקטנה הוא רואה את רכושו, והאובססיביות שלו כלפיה מתבטאת בכך שהוא אינו מאפשר לה לקיים קשר עם גברים. מקור גאוותו של טוני ומה שבעיניו מעיד על חוזקו הוא אפוא ההון שלו. בזכות הבזבזנות והרכוש שבאמתחתו (רכוש פיזי או אנושי) הוא משדר לסביבה, שיש להיזהר מפניו.

ניתן לראות כי עם בחירתו של וולט בעיסוקו החדש הוא מאמץ תכונות אופי שמדמות אותו לטוני מונטנה, גיבור פני צלקת. תכונות אלה באות לידי ביטוי באלטר אגו של וולט - הייזנברג, כפי שהוא מכנה אותו. לא רק שהוא מפגין אלימות שמבטאת רכושנות (אם כלפי בנו בעת המקרה בחנות הבגדים, ואם כלפי שותפו לעסק וכספו במקרה של העימות עם סוחר הסמים), הוא גם מתרברב ביכולותיו בצורה שמספקת לו הנאה. הייזנברג מאפשר לוולט להתגאות, נוכח הפחד שאויביו מפגינים בקרבתו. העובדה שהוא "מציג" עצמו לראשונה כהייזנברג בעת שהוא מסיר את משקפי הראייה, מרכיב משקפי שמש כהות וחובש כובע ציילינדר - מחזקת את העובדה שהוא נכנס לנעליה של דמות אחרת. כפי שפרינס מסביר, משקפי השמש הפכו למחווה איקונית, שמאפיינת הן את נפילתו של טוני מונטנה והן את המחסל בשליחות קטלנית (94). יתכן שהבחירה של וולט באביזרים מעידה על רצון לנכס תכונות אופי, אשר יציגו אותו בפני הסביבה כמחסל או לחלופין כנגסטר.

גם תופעת הצרכנות הראוותנית מתבטאת במובן מסוים אצל וולט. מכיוון שמקור כספו הוא ייצור סמים וסחר בהם, וולט לא יכול להתהדר בחפצים נוצצים או אפילו לחשוף בפני משפחתו כי הוא זה שמממן את טיפוליו. עם זאת, מתחוללת התנגשות בין הצורך שלו להסתיר את עיסוקו האמיתי מהסביבה (ובכך לשרוד) לבין הרצון שלו להפגין את יכולותיו ולהעיד על הצלחתו בפיתוח מוצר שנחשב ל"טוב וטהור ביותר". בתחילת הסדרה מסתמן, כי על אף העובדה שוולט שואב גאוה רבה מהצלחתו להרוויח את כספו, הוא נוהג באיפוק מול הסביבה, ואיפוק זה מקשה עליו מאוד. לדוגמה: כאשר בנו מקים אתר אינטרנט לאיסוף תרומות עבור טיפולים לאביו (פרק 2.12), האתר לא מניב תרומות משמעותיות ומעכיר את הרגשתו של וולט, שחש כי עליו לפנות לצדקה. כאשר עורך דינו של וולט מייעץ לו, כי הדרך היחידה להלבין את הכסף הרב שהרוויח היא על ידי הכנסת

רשימה של תורמים פיקטיביים באמצעות אותו אתר, וולט מסרב בכעס. אמנם לבסוף הוא מתרצה, אך ברור כי סירובו הראשוני נובע מהתסכול שחש לאור העובדה, שאינו יכול להתגאות בפרי עמלו. עם התקדמות הסדרה והתפתחות האלטר אגו של וולט, ניתן לראות כי הוא מפגין את יכולותיו בצורה רברבנית יותר. מקרה כזה, לדוגמה, הוא הרכב החדש והנוצץ שרכש עבור בנו לכבוד יום הולדתו (פרק 4.6). כאשר אשתו, שעמה הוא נמצא בהליך גירושים, הפצירה בו להחזיר את הרכב מכיוון שהוא מהווה עדות להונם, וולט התרתח ויצא אחוז טירוף לנסיעה, שבמהלכה הרס לחלוטין, במכוון, את הרכב. קודם לכן באותה העונה (פרק 4.5) וולט רומז לגיסו, איש הרשות לאכיפת הסמים (DEA), כי ייתכן שלא תפס את האדם הנכון, וכי "הייונברג עדיין מסתובב חופשי". זאת בתגובה למחמאותיו של גיסו על כך שהאדם שתפסו (ואותו טעה לחשוב כהייונברג האמיתי) הוא גאון. בעוד שהריסת הרכב המפואר מנעה גילוי העשוי להעיד על מצבו הכלכלי החדש, מעשה זה הוא אקט מתגרה של וולט שרומז על זהותו הכפולה ובכך עומד בסכנת התגלות בפני הרשויות. לא די אפוא לוולט שיש ברשותו כוח וכסף, אלא גם יש לו צורך להפגין זאת בסביבתו כדי לחוש סיפוק.

## "תגידו שלום לחבר הקטן שלי": הגנגסטר הבורגני

השינוי שעובר וולט מוביל להכלאה מסוימת בין מר צ'יפס לטוני מונטנה. בעוד שבתפקידו הרשמי כמורה בבית ספר תיכון הוא מתואר כאדם חסר חוט שדרה אך בעל ערכים, החי בצנעה תוך דאגה למשפחתו, המפנה שחל בו לקראת עיסוקו החדש ביצור וסחר בסמים מוליד תכונות חדשות ושונות לגמרי: רברבנות, אלימות וקנאה. וולט בעצם מבנה סוג חדש של גיבור בעל מאפיינים של גנגסטר מסוג אחר - גנגסטר בורגני, כזה שמנהל חיים בורגניים למראית עין ותדמיתו הציבורית אינה מזוהה עם מעשים פליליים<sup>4</sup>. בעוד שגנגסטרים דוגמת טוני מונטנה הם מהגרים, שמנסים לעשות קיצורי דרך כדי להתעשר והם עסוקים בחלוקת הוראות והפגנת כוחם, וולט עושה את העבודה הקשה בעצמו תוך שהוא נאלץ לשקר לסביבה שוב ושוב. אך בעוד שטוני מונטנה המוצא את מותו בסוף הסרט נוחל כישלון כבד, וולט רק משגשג ומעמדו מתחזק. הגנגסטר הבורגני מנהל, אם כן, חיים שגרתיים כביכול בעודו מסתיר את עיסוקו הבלתי חוקי. הדואליות היא חלק מההגדרה. אך כיצד הבניית דמות הגנגסטר הבורגני משליכה על החלום האמריקאי?

---

4 ישנן סדרות טלוויזיה נוספות המציגות גיבור העונה על הגדרתי "גנגסטר בורגני", למשל העשב של השכן (Weeds).

שובר שורות מדגישה בחלום האמריקאי פן אחר מהמקובל: העובדה שצריך להתאמץ ולעבוד קשה כדי להגשים את החלום. הוכשילד בספרה מציגה תוצאות מחקרים שנעשו בקרב אוכלוסייה לבנה ושחורה בארה"ב, שלפיהם רוב האנשים תמימי דעים שעבודה קשה היא מרכיב חשוב בהשגת ההצלחה, וכי לא מדובר בעניין של מזל או עזרה חיצונית (הוכשילד, 64). לכן, למשל, לא מדובר בעוד דמות של מהגר המתעשר "בין לילה" תוך שימוש באלימות והרתעה (כמו בסרטי גנגסטרים דוגמת פני צלקת, שמתאר את עלייתו המטאורית של טוני הפסיכופט באמצעות קולאז' קצר של שוטים). שובר שורות בוחר במכוון להראות אדם לבן בעל ערכים, ממעמד הביניים, שנקלע לקשיים לא צפויים ובכל זאת מצליח לשגשג מבחינה כלכלית. אין זה מקרי שהסדרה עלתה בארה"ב בתקופה של משבר הסאב-פריים<sup>5</sup>, משבר שהחל בארה"ב בקיץ 2007 והתפתח לשפל כלכלי חמור ביותר.

ניתן לטעון כי הסדרה שובר שורות מביאה בשורה אופטימית לתושבי ארה"ב בנוגע לאפשרות לממש את החלום האמריקאי. לכאורה כל אחד יכול "להתאושש" בזכות עבודה קשה והתמדה. העובדה שוולט מחלים מסרטן כנגד כל הסיכויים בזכות הטיפולים היקרים שהצליח להרשות לעצמו היא הוכחה לכך (עבודה קשה < כסף < בריאות ואושר). גם במאמר "Achievement American Style", ג'נט ספנס (Spence) מחזקת את דבריה של הוכשילד וטוענת, כי "החלום האמריקאי" מתייחס לארץ האפשרויות, שהדרך להגשימן היא בעבודה קשה והתמדה. היא מצטטת את דבריו של מקס וובר (Weber), הגורס שרק צלילות דעת ודבקות בעבודה קשה יתוגמלו ברווח חומרי (1288). לפיכך לא סתם מושם דגש ויוזאלי על מהלך עבודתו של וולט. בישול הסמים מופיע כחלק מתהליך יצירה, שמאפשר לו לבטא את עצמו. קטעי הבישול מוצגים בצורה אסתטית עם צילומים מרהיבים ומוסיקה קלאסית ברקע, שמדמים את העיסוק בסמים לעבודת אמנות. וולט אמנם משקיע בבישול הסמים שבהתאם לאופן הצגתו מדובר בתחביב שלו, אך בו בזמן זהו עדיין מקצועו שעליו עמל שנים

5 משבר הסאב-פריים הוא משבר פיננסי נדל"ני שפרץ בארה"ב ביולי 2007 ונקרא על שם

"משכנתאות הסאב-פריים" (Subprime Mortgage), שניתנו לרוכשי בתים בארה"ב. משכנתאות אלו ניתנו בריבית גבוהה משווי הנכס. הלווים היו לעתים בעלי יכולת כלכלית מוטלת בספק (מחוסרי עבודה או אנשים בעלי משכורת חודשית נמוכה יחסית), ועל כן הם נחשבו ללווים המוערכים פחות מה"פריים" (ולכן השם "סאב-פריים"). מבקרים רבים טוענים, שמדיניות הקצאת הלוואות הייתה לא הגיונית, מכיוון שלאותם לווים לא הייתה אפשרות לעמוד בהלוואות, ואכן מהר מאוד עשרות מהחברות שהלוו כספים בשוק ה"סאבפריים" פשטו רגל. אותה פשיטת רגל הביאה לקריסת שוק המניות הקשור במשכנתאות ולאיום על הכלכלה האמריקאית (Krinzman).

רבות. העבודה הקשה היא אפוא המרכיב העיקרי במתכון להגשמת החלום האמריקאי.

אך למרות המסר האופטימי לכאורה, השינוי בדמותו של וולט והצגתו כגנגסטר בורגני מעידים לא רק על מניע נוסף בהתנהגותו אלא גם על שינוי במהותו של החלום האמריקאי. שינוי זה בא לידי ביטוי גם בסקר של מייקל פ. פורד (Ford) מה-**Washington Post** בנוגע למיתוסים של החלום האמריקאי. הסקר נערך במשך שלוש שנים בקרב אוכלוסיות שונות בארה"ב, וניסה לבחון את מושג החלום האמריקאי, המקושר כל כך לזהות המדינה. בחלקו הראשון של הסקר הנשאלים הפריכו את אמיתותה של האמרה, הגורסת כי החלום האמריקאי משמעו התעשרות. הם קישרו את החלום האמריקאי דווקא עם "דאגה למשפחה" והשגת "ביטחון פיננסי". מיעוט בסקר אף העיד על כך שהחלום האמריקאי בעיניהם משמעו מרדף אחר האושר הרוחני. אפשר אפוא לומר, שכבר לא מדובר בהצלחה כלכלית גרידא (הצלחה שתניב עושר או גדולה). אין יותר מקום לשאיפות חסרות שחר על התעשרות מהירה, והסקר אף מציין כי אנשים כבר אינם שואפים ל"נחוחות כלכלית ברמה של ביל גייטס".

מכיוון שוולט יוצא ל"מסע להגשמת החלום האמריקאי" כדי לדאוג למשפחתו ולנסות להציל את חייו, ניתן לומר שהסדרה רומזת על ניפוץ החלום האמריקאי בצורתו הקלאסית. העובדה שוולט נוקט בפעולות חריגות שאינן מאפיינות אותו (עיסוק בסמים, איומים מילוליים, אלימות פיזית וכו') רק מחזקת את האמרה השגורה, כי "זמנים נואשים קוראים לפעולות נואשות" (*Desperate times call for desperate measures*). מכאן שרק הגנגסטר הבורגני יצליח לשרוד את הזמנים החדשים, ולכן לא רק שהחלום האמריקאי הפך לצנוע בהרבה והוא אינו מבטיח עוד התעשרות והצלחה אדירה, אלא שגם הגשמתו כרוכה באלימות ובפעילות בלתי חוקית.

לפי פרשנות זו, העובדה שכל מתחריו של וולט בעסקי הסמים הם בני מיעוטים (מקסיקנים) הוא ושותפו ג'סי הם ה"לבנים" היחידים, מתפרשת כאמרה חתרנית על הרלוונטיות של החלום האמריקאי. המושג בהקשרו המקורי בא לייצג את ארה"ב כמקום שבו "כל אחד יכול להצליח", ללא הבדל במוצאו או במינו, בדגש על שוויון הזדמנויות בחברה של מהגרים. וולט, כמורה וכמייצג אדם בעל ערכים, פונה למקצוע שכביכול "לא יאה" לאדם במעמדו. הוא שובר את ההיררכיה הקודמת, ובכך רומז על כיבוש טריטוריה חדשה.

הופעתן בסדרה של שתי דמויות מהסרט **פני צלקת** כדמויות משניות תורמת גם היא להנחה, שייטכן שהחלום האמריקאי פונה כעת רק ללבנים ה"וואספים". חברו לפשע של טוני מונטנה (מני ריברה) מופיע בסדרה כחברו לשעבר של גאס, יריב של וולט וקעת ראש קרטל הסמים המקסיקני בשם דון אלדיו. השחקן שגילם את אלברטו "הצל" בפני **צלקת** (שומר ראשו של הבוס של טוני מונטנה) מופיע כאן כהקטור סלמנקה, שבעברו היה דמות מרכזית ואכזרית למדי בקרטל המקסיקני, וקעת הוא יושב בכיסא גלגלים ללא יכולת דיבור בשל שבץ. מדובר בשני אנשים מרכזיים שמאיימים על המשך התקדמותו של וולט ושרידותו. העובדה ששניהם מוצאים את מותם מרמזת על שרידותו של הגנגסטר החדש לעומת זו של הגנגסטר הקלאסי (כפי שמצטיירות הדמויות בפני **צלקת**); יותר מזה - היא מרמזת על שרידותו של האדם הלבן. גם גאס, יריבו המושבע של וולט, הוא מהגר צ'יליאני שהגיע למקסיקו והפך לאיל סמים במסווה של בעל רשת מזון מהיר. סיום העונה הרביעית, שבו וולט מצליח להביס את גאס ולהישאר בחיים למרות הכול, מעיד על ניצחוננו. בכך הסדרה מרמזת, כי בתקופה כה קשה החלום האמריקאי העדכני כבר לא פונה אל המהגרים החדשים אלא לוואספים, ללאיטה הלבנה, והם אלו שעדיין מסוגלים להגשימו בכל מחיר.

לסיכום, הגדרתו של יוצר הסדרה את גיבורה הראשי אינה מקרית: **שובר שורות** יוצרת דמות חדשה המשלבת בין המורה הרכרוכי והמיושן לבין גנגסטר אלים וחסר תקנה. הגדרת הסדרה כ"מסע להגשמת החלום האמריקאי" מרמזת, כי אותה הכלאה בדמות הגיבור הכרחית ומשמעותית להגשמת החלום המדובר, שמהותו משתנה על רקע המשברים הכלכליים הפוקדים את ארה"ב. הגנגסטר הבורגני לא רק מעיד על כך שהחלום האמריקאי מעמיד במרכז שרידות ולא דווקא שגשוג כלכלי, הוא גם מרמז על כך שארה"ב, בתקופה קשה זו, חדלה להיות מדינה שמזמינה ומחבבת מהגרים מכל קצות העולם. הסיכוי של מהגריה להגשים את החלום האמריקאי, אפילו במחיר עיסוק בפשע, הוא כיום אפסי. אך גם האליטה האמריקאית האולטימטיבית - הוואספים, נאלצת לפנות לדרכים בעייתיות כדי לממש את אותו החלום, דרכים המובילות ללאימות והפרת חוק, ובכך הופכים הוואספים למעין גנגסטרים בארצם, שווי ערך לאותם מהגרי עבר.

מעניין לבחון כיצד התקדמות הסדרה משליכה על התקדמות החברה האמריקאית. וולט מרוויח סכומי עתק שמצליחים לשלם את טיפוליו ולדאוג לרווחת משפחתו. לא רק שחיי נעשים עשירים יותר - גם מחלתו נרפאת כנגד כל הסיכויים, וזאת בזכות הטיפולים היקרים שרכש לעצמו. ניתן לראות בכך ביקורת על הרפואה הפרטית בארה"ב, שרלוונטית רק לבעלי האמצעים, דבר שאולי עתיד להשתנות עם מימוש רפורמת הבריאות של אובמה<sup>7</sup>. חייו של וולט נעשים בעצם טובים יותר בכל המובנים. עם זאת הוא ממשיך בעיסוקו הלא חוקי, תוך שהוא מסכן את חייו לא פעם מול אנשים שרוצים ברעתו. בעונה השלישית, לאחר שהחלים והרוויח את כל הכסף כדי לשלם את חובותיו ואף יותר מכך, הוא מקבל על עצמו עבודה נוספת של בישול סמים אינטנסיבי, שתזכה אותו ב-3 מיליון דולר. בכך הוא מוכיח כי הוא רוצה יותר ממה שהוא זקוק לו. במעשיו בפרק החותם את העונה הרביעית (4.13) - תכנון הרצח של גאס וסיכון חייו של ילד חף מפשע ללא שמץ חרטה - וולט מוחק כל זכר לדמות בעלת הערכים שהייתה בעבר. גם העובדה שהעונה הרביעית מסתיימת בניצחון גורף שלו על מתחריו (המהגרים), מעידה כי הוא נשאר לבד במערכה ועתיד גם להתקדם באותו אופן, כאשר כבר אין גורמים שימנעו זאת ממנו. המסקנה המתבקשת: הזמנים הנואשים הפוקדים כעת את אמריקה, בסופו של דבר יובילו את אזרחיה למעשים נואשים במאמץ לשרוד, לאובדן ערכים ואף להידרדרות מוסרית.

## ביבליוגרפיה

- Chozick, Amy. "From Sitcom Dad to Scarface". **The Wall Street Journal Online**. 15 July, 2011 ><http://online.wsj.com/article/SB10001424052702303678704576441972367495688.html><
- Ford, Michael F. "Five Myths about the American Dream". **The Washington Post Online**. 6 January, 2012 <[http://www.washingtonpost.com/opinions/five-myths-about-the-american-dream/2011/11/10/gIQA4t0eP\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/opinions/five-myths-about-the-american-dream/2011/11/10/gIQA4t0eP_story.html)>

7 הרפורמה של אובמה בשירותי הבריאות, או בכינוי שהוצמד לה - "Obamacare", מציעה שכל אזרח אמריקני יחויב ברכישת ביטוח בריאות. מטרתה של הרפורמה להגן על החולים ולאפשר טיפול בר השגה. הרפורמה אמורה למנוע מצב שאנשים יהיו ללא ביטוח, למנוע מאלו שכן מבוססים לאבד את ביטוח הבריאות בשל שינויי מקום עבודה, וכו' (ר. Wikipedia).

- Hochschild, Jennifer L. "What Is the American Dream?". **Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation**. New Jersey: Princeton University Press, 1995. 15-38.
- Krinsman, Allan N. "Subprime Mortgage Meltdown: How Did It Happen and How Will It End?". **The Journal of Structured Finance** 13.2 (2007): 13-19.
- Leitch, Thomas M. "Critical Overview". **Crime Films**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 52-78.
- Perich, John. "Breaking Bad Season 4: Labor Relations in America". **Overthinking It**. 12 October, 2011  
< <http://Overthinkingit.com/2011/10/12/breaking-bad-season-4/>>
- Prince, Rob. Say Hello to My Little Friend: De Palma's Scarface, Cinema Spectatorship, and the Hip Hop Gangsta as Urban Superhero. Diss. Bowling Green State University, 2009.
- Raimo, Angela, Roberta Devlin-Scherer and Debra Zinicola. "Learning about Teachers through Film". **The Educational Forum** 64.4 (2002): 314-323.
- Segal, David. "The Dark Art of 'Breaking Bad'". **The New York Times**. 6 July, 2011 <[http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html?\\_r=2&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2011/07/10/magazine/the-dark-art-of-breaking-bad.html?_r=2&pagewanted=all)>
- Spence, Janet T. "Achievement American Style: The Rewards and Costs of Individualism". **American Psychologist** 40.12 (1985): 1285-1295.
- **The Internet Movie Database**. 19 February, 2012 <<http://www.imdb.com>>
- **TV Rage**. 4 April, 2012 <[http://tvrage.com/Breaking\\_Bad](http://tvrage.com/Breaking_Bad)>
- **Wikipedia**. 31 July, 2012 <<http://en.wikipedia.org>>
- Wong, Nancy Y.C. "Suppose You Own the World and No One Knows? Conspicuous Consumption, Materialism and Self". **Advances in Consumer Research** 24 (1997): 197-203.



---

## פילמוגרפיה סרטים

- **Scarface.** Howard Hawks. USA, 1932.
  - **Scarface.** Brian De Palma. USA, 1983.
  - **Goodbye, Mr. Chips.** Sam Wood. UK, 1939.
  - **The Terminator.** James Cameron. UK- USA, 1984.
- 

## פילמוגרפיה טלוויזיה

- **Breaking Bad.** Vince Gilligan. USA, 2008-2012.
- **Miami Vice.** Anthony Yerkovich. USA, 1984-1990.
- **Weeds.** Jenji Kohan. USA, 2005-2012.

## בין המשכיות נרטיבית לסיגור קולנועי: הדרמה הטלוויזיונית האמריקאית מתמודדת עם הסוף

הדס גור-ZANB

“במשך 120 שעות הפרושות על פני שש השנים בהן צפיתי באבודים הייתי יותר ממודאג שהסיום, כשיגיע לבסוף, יגרום לי לחשוב - 'וואו, איזה כבוזו זמן עצום זה היה'. לכן אני רוצה להודות בזאת לאלוהים, או בכל מקרה למפיקים של אבודים קארלטון קיוו ודיימון לינדלוף, על כך שוידאו שזה לא יקרה”.

בביקורת טלוויזיה זו שהתפרסמה בגרסה האינטרנטית של העיתון הבריטי The Telegraph, התייחסותו של הכותב, מייקל דיקון (Deacon), אל הפרק האחרון של הסדרה **אבודים (Lost)** מגלה עד כמה אופן בנייתו של פרק זה גורלי בחוויית הצפייה ובהערכה לסדרה כולה. הוא כה גורלי, עד שהוא מוצג כמי שיצליח להטות את המשמעות של כל 120 הפרקים הקודמים שבהם כבר צפה הכותב, וסביר להניח שגיבש עליהם דעה. פרק הסיום גרם לכותב להיפרד מהסדרה בתחושה של סיפוק, השלמה והערכה ליוצרים, בעוד שסיום אחר היה עשוי לגרום לו לפרש אותה ככבוזו זמן. לעומת כותב זה, הסיום של **אבודים** גרם לצופים רבים דווקא חוסר סיפוק.<sup>1</sup> דעות כאלה, המגיעות משני הקצוות, מעידות על החשיבות הרבה שהצופים מייחסים לפרק הסיום. במקרה של **אבודים** משכה של הפינאלה הוא פחות מאחוז אחד מזמן השידור הכולל של הסדרה, אך מדעות הצופים אפשר להסיק, כי הם רואים בה את האחרית לערכה של הסדרה כולה.

תפקידו של הסיום ברצף הסדרה אינו מעניין רק מבחינת התגובות השונות, המנוגדות, שהוא עשוי לעורר בצופיו ביחס לצפייה השלמה. המאמר יתייחס אליו דווקא מן ההיבט של אפשרויות שונות, שמעניק המדיום הטלוויזיוני ליוצרי מבחינת ארגון המשמעות של היצירה באמצעות הסיום שלה. במאמר זה אבקש לבחון את הדרמה הטלוויזיונית האמריקאית בשלב התפתחותי מסוים, מגמה שניתן לזהות משנות ה-90, ואשר ממשיכה ומתפתחת בסדרות החדשות שנרכשות לשידור על-ידי הכבלים והרשתות האמריקאיות.

1 לדוגמה, ראו את הכותרת “זה היה הסיום של אבודים? אתם צוחקים עלי?” של ביקורת

אבקש גם לעמוד על מקומה של טלוויזיה חדשה, שמתבטאת בניסיונות יצירתיים להתמודד עם הבעיות שמייצרות התנגשויות בין המדיום לבין השאיפות מרחיקות הלכת של הסדרות החדשות. מקורן של התנגשויות אלה בעקרון הסדרתיות של הדרמה הטלוויזיונית. הנרטיב של סדרה אחת מחולק לרצף של פרקים המשודרים בהפרש זה מזה, ללא סיום שמועדו קבוע מראש. למרות שאופי הסיפור הזה נבדל מזה הקולנועי, סדרת הדרמה מתקרבת בשנים האחרונות, צורנית ונרטיבית, אל הסגנון הקולנועי.

בניגוד לסדרות הדרמה ששודרו בטלוויזיה מאז הקמתה ופעלו במסגרות תת-ז'אנריות מקובלות, התפתחויות שונות הובילו לסדרות דרמה שלא מתמיינות כסדרות פשע, משטרה או בתי-חולים. במאמרו על טלוויזיה אמריקאית עכשווית מזהה ג'יסון מיטל (Mittell) סוג חדש של דרמה טלוויזיונית, שהתחילה להופיע בשנות ה-90, השונה במבנה הנרטיבי מסדרות אפיוזיות. סדרות כמו **אבודים**, **ורניקה מארס (Veronica Mars)**, **פירפליי (Firefly)** או להיטי HBO הסדרות **הסופרנוס (The Sopranos)** ו**עמוק באדמה (Six Feet Under)** מוגדרות אצלו כשייכות לסוג חדש של טלוויזיה. לצד סדרות דרמה קונבנציונליות, מספר גדול של סדרות בעלות מאפיינים צורניים ונרטיביים שונים החל לתפוס משבצות שידור מרכזיות (29).

חוקרים מציעים לראות את המקור לשינוי בשני העשורים האחרונים כנובע משילוב גורמים שונים. רובין נלסון (Nelson), למשל, מתאר את השינוי שחל בהתייחסות לקהל הצופים: משיטת הרייטינג שייצרה טלוויזיה "מנומסת" ותפלה של **LOP (Least Objectionable Programming)** אל הטקסטים הנועזים יותר שמציעים הכבלים וערוצי הנישה והאפשרות לרווחים עם קהל קטן יותר אך איכותי (Quality TV 42). הישג התכנים המקוריים של HBO השפיע גם על ערוצים אחרים בתשלום - Showtime לדוגמה - כמו גם על סדרות מסוימות של הרשתות עצמן (HBO 28). נוסף על הבית הלבן **(The West Wing)** של NBC ועקרונות בית נואשות **(Desperate Housewives)** של ABC שאותן מציין נלסון, גם **אבודים**, **ורניקה מארס** ופירפליי שהזכיר מיטל הן הפקות של הרשתות - ABC, CBS ו-FOX בהתאמה. יותר מזה, למרות הסיווג האליטיסטי המנוגד לטלוויזיה ה"רגילה" ("It's not TV, it's HBO"), המסורת האיכותית כביכול שיצרה HBO מראשיתה לא הייתה מנותקת מהרשתות.<sup>2</sup>

הפרק הראשון יעסוק באפיון הסדרות החדשות האלה. ההתייחסות אליהן כ"סדרות חדשות" אינה מעידה רק על היותן תוצר של השנים האחרונות; הן מעידות בעיקר על מגמות חדשות שהן מביאות - אופנים חדשים של התפתחות נרטיבית לאורך הסדרה - אשר הביאו לעניין גובר בקרב חוקרי טלוויזיה ולניסיונות רבים לאפיין את התופעה.<sup>3</sup> בניסיון להפוך את הסדרה כולה ליצירה שלמה, אחידה המקיימת סיגור נרטיבי, כמו זה שמתקיים בסרט. הניגוד בין המשכיותו של המדיום הפתוח לבין הניסיון לסיגור קולנועי יעמוד במרכז הדיון במאמר. בדיון זה לא רק אטען כי הסדרות החדשות מציעות דרכים להתמודדות איתן, כפי שאראה בפרק השני, אלא אף אציג בהמשך, בפרק השלישי, את **אבודים ועמוק באדמה** כסדרות, שעושות זאת בצורה טובה ומנצלות את כל היתרונות העומדים לרשותן כדי לייצר אמירה משמעותית, שתהדהד גם אחרי סיום הסדרה. כפי שאטען, הן מנסות לעשות זאת על-ידי יצירת סיום משמעותי, סמלי או מטפורי, שקשור באופן עמוק למשמעות שבבסיס הסדרה. סיום זה נשען על חומרים שנאספו על-ידי הצופה בתהליך הפרשנות הקוגניטיבי, אך נוטה שלא להתייחס לכלל ההתפתחות הנרטיבית שמציגה הסדרה לאורך העונות. לשם כך קיימת ההפרדה בין סיגור עונתי, המשרת את הצורך בפתרון מסוים ובעיקר את ייצור המשכיות - ובין הסיגור של הסדרה, הממוקם אחרון ברצף ומנסה לייצר לאורו את המשמעות הכללית, הרחבה יותר של הסדרה.

## "Guys... where are we?": נרטיב קולנועי והמשכיות

פרק זה יתחיל בהצגת הבעייתיות הנלווית לרצונן של הסדרות החדשות להשתמש בנטיות קולנועיות, תוך כדי שהן משכללות ומדגישות מאפיין טלוויזיוני - המשכיות ורציפות של הנרטיב לאורך כל פרקי הסדרה. ארצה לאפיין את אותן סדרות שבהן יעסוק המאמר כמקרה ייחודי, השונה מאופי הסיפור הסדרתי או האפיוזודי, וזאת בשל פנייתו לדרך סיפור קולנועית יותר. אראה כי בניסיון לדמות לנרטיב הקולנועי ולא לזה האפיוזודי או הסדרתי, התנועה היא לקראת נקודת הסיום. תהליך הפרשנות הקוגניטיבי דורש מהצופים לעקוב אחר נרטיב שנמשך לאורכה של הסדרה, ועשוי להוות את הבעיה ביחסן של סדרות אלה אל הסיום, אשר בניגוד לקולנוע אינו מתוכנן מראש.

לתכנים מקוריים הייתה קשורה באופן הדוק להתפתחותן. ראו Santo, 22-23

בין שמדובר בתוצאה של תהליכים טכנולוגיים, כלכליים פנימיים לתעשיית הטלוויזיה ובין שמדובר בשינויים בתפיסה התרבותית, בהשפעה ישירה של טקסטים מכוננים או בשילוב מורכב של כל אלה, התוצאה נראית בלוח השידור האמריקאי. מובן שניתן להבחין בהבדלים מסוימים בין סדרות שמתהדרות בהצגת סקס ואלימות בכבלים לבין סדרות מצונזרות המכוונות אל קהל משפחתי, כמו רשת FOX. אולם התמונה הרחבה של הטלוויזיה האמריקאית בשנים האחרונות מציגה עלייה במספרן של סדרות בעלות מאפיינים חדשים - הן בכבלים והן ברשתות המסחריות. בין אותם מאפיינים מציינים החוקרים את הצד האסתטי של סדרות: צמיחת כתיבה אקדמית רצינית (Nelson, Quality TV 42; Mittell 30) וערכי הפקה גדולים<sup>4</sup> שמתאימים לאפשרויות צפייה חדשות - מסכים מתאימים יותר וטכנולוגיות התומכות בהן (Nelson, HBO 27).

ההתייחסות לסדרות החדשות מקשרת אותן למסורות קולנועיות יותר מאשר למסורות טלוויזיוניות מוקדמות. "Quasi-cinema", כינה אותן גלסון והמשיך לתארן אפילו כשואפות לכיוון קולנוע מודרניסטי אירופי (HBO 25). במאמר אחר הוא מציין את הסכמת החוקרים על כך, שהשיפורים בדימוי הטלוויזיוני הופכים את הממד האסתטי שלו לקולנועי כמעט ומשתווה לאסתטיקה הוויזואלית הקולנועית (Quality TV 43). השילוב של תקציבים גדולים ועיסוק חדש בצד הוויזואלי ניכר בסדרה אבודים, שאת הממד הקולנועי המכוון שלה מציינת רוברטה פירסון (Pearson). היא מציגה התייחסות של איש הפקה לפיילוט, שאותו הוא תיאר כדומה ל"one hundred million dollars feature" (qtd. in Pearson 245) לדברים אלה מוסיף מיטל (Mittell), הכותב כי יוצרים של רבות מסדרות אלה, ביניהם ג'וס ווידון (פיינפליי), אלן בול (עמוק באדמה) וג'יי ג'יי אברמס (אבודים), התחילו את הקריירה שלהם כתסריטאים בקולנוע (30).

הנרטיבים בסדרות אלה הם טלוויזיוניים, לטוב ולרע. במקביל לנטייה להפוך לקולנועיים יותר, הנרטיב הטלוויזיוני שומר על מאפיינים ייחודיים, ועם הזמן למד לשכלל את השימוש בהם. כך, למרות שמיטל מתייחס במאמרו להשפעה של נורמות מהקולנוע האמנותי על כמה סדרות ואף מכיר בכך, הוא רואה בנרטיב המורכב את המאפיין החשוב ביותר בסדרות החדשות, וכזה שמוכיח דווקא את ייחודיות המדיום הטלוויזיוני ואת יכולותיו.

4 גלסון מביא כדוגמה את הבית הלבן של NBC כדוגמה לסדרה בעלת ערכי הפקה גבוהים, עובדה המייחדת אותה למרות שאינה מתהדרת באטרסטייות או אינדיווידואליות ייחודית. ר' Nelson, Quality TV 47.

הוא מדגיש כי המורכבות הנרטיבית שונה בתכלית מהקולנוע, אשר לטענתו עדיין מעדיף ספקטקל ונוסחאות (31). חופש הפעולה שמעניקה הטלוויזיה ליוצרים מאפשר, לפיו, בחירות אמנותיות נרחבות, שהודות לפרק הזמן שבו נפרשת הסדרה עולות על אלה הקולנועיות. וכך הוא מסביר את האפשרויות: "Extended character depth, ongoing plotting, and episodic variations are simply unavailable options within a two-hour film - note how Whedon's film *Serenity*, which extended the narrative of *Firefly*, compressed an entire season's plot into two hours" (31).

יתרונות אלה של הנרטיב שמיטל מדגיש, מתייחסים בבסיסם לסדרות המורכבות החדשות ולנרטיבים המתפתחים ברצף לאורך הסדרה. אלה שונים באופיים ממבנים אחרים של סדרות הדרמה, הסדרה האפיוזודית והסדרה ההמשכית.<sup>5</sup> מיטל מסביר את המפנה שחל בסדרות ואת הניתוק מהאופי האפיוזודי והסדרתי המוקדם שלהן, באפשרויות החדשות להכלת טקסטים מורכבים: ערוצים שמציעים צפייה חוזרת, וידאו ו-DVD (Mittel 31). זאת בניגוד לעבר שבו היה מקובל להניח, כי הקהל אינו מסוגל לעקוב אחרי נרטיבים המשכיים משבוע לשבוע. הסדרות בשנות ה-90 ממשיכות את החידוש שהעלו בשנות ה-80, ומרחיבות את תפקיד הקשת הסיפורית לאורך פרקים ועונות (Mittel 33). עקיבה אדוקה של הצופים מאפשרת את קיומם של סיפורים המשכיים לאורך הסדרה, כחוט המקשר את הפרקים הנפרדים ליצירה אחת. בעוד שסדרות אפיוזודיות משתמשות במסגרת של כל פרק כדי להעלות סיפור נפרד, הסדרות המורכבות מנסות להעלות, כמו הקולנוע, נרטיב המתפתח לכיוון הסיום.

ההשוואה שעולה מדברי מיטל מעידה, למרות שהוא עצמו ניתק את הנרטיב של הדרמה הטלוויזיונית מזה הקולנועי, על דמיון של ההתקדמות הנרטיבית של הסדרה לסרט. הנרטיב של פיינרפליי, סדרת מדע-בדיוני שעוסקת בצוות חללית עצמאית עם קפטן מצפוני, שנאבקת על הישרדות בעולם עתידי שבו שולטת בגלקסיה "ברית" מושחתת, נמשך בסרט הקולנוע סרניטי (*Serenity*). פיינרפליי העלתה שאלה מרכזית לאורך הסדרה: מה עשה האויב, ה"ברית", לריבר - אחת הדמויות שמצטרפת לצוות. הנרטיב של

---

5 סדרות המשכיות כמו אופרות סבון, אשר נמנעות במכוון מהגעה לנקודת סיום ומסתמכות על רציפות מתמשכת של הנרטיב.

המתח נקטע, כאשר רשת FOX ביטלה את הסדרה ב-2003, באמצע עונתה הראשונה. את הסרט מתאר מיטל כעונה שלמה דחוסה לשעתיים, ובכך הוא מדגים את ההקבלה בין שתי צורת הסיפור. הסדרות ההמשכיות מנסות לקיים, לאורכן, אותו מבנה עלילה הפרוס בסרט הקולנועי; כמוהו, המטרה היא לייצר שינוי רציף במצב הדמויות וההתרחשויות בחייהן - לקראת סגירה בסיום מובחן. סרט ההמשך, כפי שכתב מיטל, דחס את הקצוות הנרטיביים הפתוחים, המשיך אותם ויצר בסיום מענה לשאלה. כך ניתן לראות שאמנם הבדלים מהותיים מתקיימים - הן מבחינת עומק הדמויות שמתאפשר לאורך הסדרה, הן מבחינת עלילות משנה קטנות שמקבלות סיום בכל פרק מול נרטיב יחיד בסרט - אולם הרצף המרכזי נשמר בשני המקרים.

תהליך הפרשנות שעובר הצופה בסדרה זהה לזה שמתואר בתיאוריות הקוגניטיביסטיות. דייוויד בורדוול (Bordwell) מסביר, כי המבנה של הסרט מארגן את האינפורמציה באופן מסוים, הדורש מהצופה פעולות הרכבה ומעודד אותו לחלץ את הסיפור (33). אותו סיפור מורכב על-ידי הצופה ברמות שונות של תפיסת הדימויים, של קישור הסצנות השונות ושל הבנה רחבה של הנרטיב והמסקנות העולות ממנו. הדבר שונה בפעולת הצופה בסדרות ההמשכיות; שם הרצף הפרשני נקטע וממשיך לאורך תקופת השידור, שמתפרסת על פני תקופות ממושכות. **עקרונות בית נאשיות**, למשל, נמשכה שמונה עונות במשך תשע שנים, והסדרה **באפי** נמשכה שבע עונות במשך שמונה שנים. הקישור גם נקטע לעתים עם הפסקות ממושכות בין הפרקים או הפוגות ממושכות שלא בשליטת הצופה, העשויות לקטוע את הרצף. **מד מן (Mad Men)** יצאה להפסקה ב-17 באוקטובר 2010 וחזרה לשידור רק ב-25 במרץ 2012 - עם דרישה מהצופים להמשיך לעקוב אחרי הנרטיבים השונים של הדמויות מאותה נקודה שנפסקה העונה הקודמת, יותר משנה קודם לכן.

הסדרות האפיוזודיות, לעומת זאת, לא דורשות מידה רבה של רציפות בתהליך הפענוח של הסיפור. למעשה, הסדרה האפיוזודית מורכבת מתבנית חוזרת, כאשר כל פרק מציג את אופי הסיפור הקנוני המורכב מהקדמה, הצגת מצב הדברים, סיבוך, פעולה, תוצאה וסיום; זהו המבנה המקובל ביותר בהבנת תבנית סיפורית (Bordwell 35). מבנה מסוג זה, קיים בכל פרק של סדרה אפיוזודית, גם בסדרות מהשנים האחרונות שפועלות במסגרת הקונבנציונלית - למשל סדרות המשטרה/בלש - וביניהן **בונזו (Bones)**, **קאסל (Castle)** או **המנטליסט (The Mentalist)**. כל פרק נפתח בהצגת מקרה מוות, הצגת ראיות, סיבוך בחקירה, מסקנות שמשנות את התפיסה הראשונית ומובילות לפתרון

תעלומת הרצח ולכידת הפושע בסיום. סדרות אלה, הבנויות על-פי הנרטיב הבלשי של החקירה, מדגימות בצורה טובה את מקומו של הצופה כפרשן, כשותף בחשיפת העלילה. הניסיון של הצופה לגלות, על פי הרמזים שבמציאות הבדיונית, את הפתרון לתעלומת הרצח מקביל לתהליך הפרשני שלו של היצירה טלוויזיונית או הקולנועית.

בעוד שהרמזים נמצאים ביחידה הסגורה של הפרק בסדרה האפיוודית, סדרות המשכיות עושות שימוש ביכולות הקוגניטיביות של הצופה, מפזרות את הרמזים לאורך הפרקים, דורשות מהצופה להעלות היפותזות בהתאם לאותם רמזים ולאמת או להפריך אותן. פעולות אלה מתבצעות לא במסגרת הזמן של חוויית צפייה בודדת של הפרק היחיד, אלא על פני תקופה ממושכת שמופרעת על ידי פעולות שגרתיות של הצופים, שאינן קשורות לשעות הצפייה. בסיועם של המבנה המוכר של הפרק בסדרה אפיוודית, בניית המתח המוגבלת בגלל הזמן הקצר שבו מתפרסת העלילה והתהליך שחוזר על עצמו בכל פרק - הנרטיב בסדרות אלה אינו מקשה על הצופה. המשמעות הקוהרנטית המתגבשת נגישה לצופה, בתנאי שהוא עוקב אחרי התפתחות העלילה במשך הפרק.

במקרה של הסיום האפיוודי, הסגור בכל פרק, ההיפותזות יקבלו תשובה חד משמעית בסיום - הנרטיב מצביע על הרוצח האמיתי והסיפור מוסבר כולו, בדרך-כלל כשחוזר על-ידי הרוצח. לעומת זאת הסדרות המשכיות, הנחווות על-ידי הצופה לאורך זמן ממושך, מעניקות לו יותר פרטים ויותר מידע. הן מאפשרות לו פיתוח מחויבות רגשית לדמויות ומספקות גם יותר עלילות, יותר מידע שעליו לשלב ויותר שאלות. סביב סדרות אלה נוצר שיח הקשור לפרשנות ופענוח מבנה העלילה: שיח זה אינו דיון חיצוני על כלל היצירה, בדומה לניתוח סרט לאחר סיום הצפייה בו, אלא השתתפות בזמן התרחשות התהליך. קבוצות דיון, פורומים באינטרנט והתעניינות בקרב קבוצות קהל גדולות מעודדים ומצמיחים עוד יותר שאלות, תהיות והיפותזות.

לבחינת ההיפותזות יש, לדבריו של בורדוול, רמות שונות: יש המשמשות להבנה השוטפת של הרצף, יש כאלה שמקשרות בין סצנות ויש אף מה שהוא מכנה "Macroexpectation" - היפותזות הנמשכות לאורך הסרט השלם (37). כל אלה הן הבסיס להבנת המעורבות של הצופים בפרשנות לסדרה בהמשכים. בסדרה כזו, לצד שאלות שמקבלות תשובה מקומית במהלך הפרק, הנרטיב מעורר היפותזות וסקרנות, שנמשכות מפרק לפרק ולעתים אף מעונה לעונה. אותן מאקר-ציפיות הן הבסיס



להבנת הבעייתיות שמתעוררת בשל המבנה של הסדרות ההמשכיות החדשות. הפתרון שמעניקות הסדרות האפיוודיות גורם לאחדות הפרק כיצירה שלמה, סגורה המפצה את הצופים על המתח ואי-הוודאות שהמקרה יצר. מאקרו-ציפיות, שאותן ניתן להעתיק למבנה המשכי ולהבין כאותו רצף נרטיבי שמערב את סקרנותם של הצופים לאורך הסדרה, עשויות להישאר תלויות באוויר למשך פרק זמן ארוך, לא ידוע מראש, עד לסיומה הסופי של הסדרה.

ניתן לראות, אם כן, שגם על סדרת הטלוויזיה המשכית ניתן להחיל תיאוריות קוגניטיביות של הקולנוע; לא רק על מבנה העלילה בכל פרק בנפרד, אלא גם על היקשרות רעיונות לאורך הסדרה. כמו בקולנוע, הסדרה מקנה תחושה של המשכיות לקראת נקודת פתרון, שבה מותר המתח שבונות ההיפותזות והציפיות. חילוץ המבנה של הסיפור מראה על הצורך לסדר, לתחום ולהגדיר את הרצף - כאשר הסיום הוא חלק חשוב. כאן מתבטא ההבדל המהותי שיוצר המדיום הטלוויזיוני, כאשר הוא מציג יצירה שנעה באופן המשכי לקראת הסיום, אך זה האחרון אינו מתוכנן מראש ואין לו נקודה קבועה ברצף. בעוד שהסדרה האפיוודית מתקיימת במרחב נוח מבחינת תהליך הפרשנות והסדרתיות, הדרמה האמריקאית החדשה צריכה לבסס את עצמה מתוך הקונפליקט: מצד אחד, האופי הטלוויזיוני שדורש המשכיות והתפרסות לאורך זמן, ומצד שני השאיפה ליצור סיגור כמו-קולנועי יסיים את היצירה באופן הנכון.

## “I’m not quite ready to leave yet”: בעיית הסיגור

אופיין של הסדרות החדשות יוצר יחס בעייתי אל מושג הסיגור, שבו יתרכז פרק זה. מחד גיסא, נראה כי הסדרות מצביעות עליו כבעל משמעות ליצירה כולה, באותו אופן שגם בסרט הוא מאגד את משמעותו. מאידך גיסא, מקומו של סיגור זה עצמו אינו מובטח וניתן לתכנן כתוצאה מאופיו השונה של המדיום הטלוויזיוני. בפרק זה אבחן את התמודדותן של הסדרות עם מתחים אלה, אשר באים לידי ביטוי במקרים רבים של אילוצי המדיום: סדרות שמתבטלות בשלבים שונים של התפתחות העלילה, או לחלופין כאלה שמתמשכות כל עוד הן ממשיכות להיות רווחיות, גם אם זה בא על חשבון מבנים עלילתיים מאורגנים. למרות זאת, אנסה להראות כיצד הסדרות מנסות לאפשר לצופיהן את החוויה הראויה באמצעות סיגור יחסי, עונתי.

המונח 'סיגור' (מאנגלית: Closure) מתייחס, לפי ההקדמה לדיון בספר Poetic Closure של ברברה הרנשטיין סמית' (Smith) לא אל נקודת הסיום ברצף הזמן, כי אם לתחושת הסיכום שהיא מביאה ליצירה: The occurrence of the terminal event is a confirmation of expectations that have been established by the structure of the sequence, and is usually distinctly gratifying. The sense of stable conclusiveness, finality, or "clinch" which we experience at that point is what is referred here as closure (2).

המטרה של היצירה - בין שמדובר בתחום השירה שעליו מדברת סמית', בסיפורת שאליה מתייחסת מריאנה טורגובניק (Torgovnick) ובין שבקולנוע או בטלוויזיה - היא לאפשר לצופה לייצר מסקנה רפלקטיבית, לאחד את החלקים הנרטיביים וליצור מהם מסגרת אחידה בעלת משמעות. הסיגור אינו סיום בלבד; המשמעות שלו אינה מתקבלת מהמיקום הטמפורלי שלו ברצף הנרטיבי כ"נקודה שאחריה אין דבר", אלא מתוך מקום זה - הנקודה האחרונה ביצירה - הוא מפעיל את הפרספקטיבה של הצופה אל הטקסט ומשלים את תהליך הפרשנות. נואל קרול (Carroll) מתמקד בסיגור הנרטיבי בשונה, למשל, מזה שאליה מתייחסת סמית' בכתיבתה אודות המבנה הפורמלי של השיר. אמנם הסיגור אינו מרכיב הכרחי, אך קרול מתאר אותו כחשוב להיסטוריה, ליצירה, לתיאוריה של הנרטיב - והוא בעל אפקט חזק ומשמעותי (2).

כפי שמסביר ה. פורטר אבוט (Abbott), הסיגור הוא משהו שמצפים לקיומו בנרטיב, שאיפה שהיוצרים מודעים לה ומשקיעים מאמצים נרחבים כדי למלא אותה או לתסכל (53). מדברים אלה ניתן לראות שני אופנים של התייחסות אל הסיגור: כסיום פתוח, במידה שהיוצר בחר לתסכל את ציפיית הקהל לפתרון השאלות שהעלה הטקסט, או כסיום סגור שמעניק תשובה. בכל אופן, כפי שעולה מהגדרתה של סמית' - "There is a distinction between concluding and merely stopping or ceasing" (1) - הספר, הסרט או הסדרה פועלים כדי לייצר תחושה מסוימת אצל הצופה עם סיומם, ואינם מפסיקים מיד להתקיים. סרטים שמסתיימים בהתעלמות משאלות או מציפיות הקהל, במיוחד כאלה שלא מביאים ליצירת מסקנה קוהרנטית, שנבעה מהצפייה בסרט, נראים רחוקים מכל תפיסה של מושג ה"סיגור" או הסגירות הנרטיבית. אך מכיוון שהמושג, לפי הגדרתה של סמית', מקושר למונחים פסיכולוגים העוסקים יותר ביצירת תחושת השלמות, אפשר יהיה לראות סיגור מסוים, גם בסרטים ששוכרים כוונה את

המבנה הנרטיבי הקלאסי של הסוף הסגור. הסרט, כיצירה שתוכננה מראש להסתיים באופן המייצר תחושה כזו או אחרת אצל הצופה, יכול להתפרש כאינטגרלי ושלם, ומנוגד לרנדומליות (Smith 2) עם הגיעו לסיום.<sup>6</sup>

לנקודת הסיגור יש חשיבות בתהליך הקוגניטיבי. תיאוריית הגשטאלט ומספר מחקרים פסיכולוגים<sup>7</sup> מצביעים על הצורך הקוגניטיבי ביצירת מהות שלמה, אחידה וקוהרנטית. חשוב מכך לעניין, אבות מתרכזו בסיגור ברמת הטקסט ומסביר, כי הוא אינו רק סגירת הקונפליקט של הסיפור - או לחלופין תשובה לשאלות ספציפיות שהעלה - אלא הוא קשור לקשת רחבה של ציפיות ותהיות שמעלה הנרטיב (53). הקשר החזק של הסיגור אל הפרשנות וההרכבה שמפעיל הצופה על הרצף ניכר גם בגישתם של בורדוול וקרול. האחרון מסביר כי התשובות של הצופים לשאלות שמעלה הטקסט קושרות ומחברות אותו לקו דמיוני של האפשרויות השונות (8). השאלות שמרכיבות לפי קרול את התהליך הקוגניטיבי, מובילות להנחה, או לציפייה, שהנרטיב יגיע לכדי פתרון שיתייחס אליהן. באופן דומה, התיאוריה של בורדוול מצביעה אף היא על חשיבותו של הסיגור: השיפוט ובדיקת ההיפותוזות וההשערות שיוצר הצופה, מסתיימים בנקודה זו, שהיא גם הסיום הטמפורלי אך בעיקר סיום הניתוח הפרשני.

השאיפה של סדרות הטלוויזיה ההמשכיות, בדומה לקולנוע, היא להגיע אל מה שסמית' כינתה "Termination point". היא עשויה להסביר את ההעדפה של סדרות אלה לבחור, בשלב היסטורי שבו זה ניתן, באפשרות הדומה לקולנוע יותר מזו שיש לסדרות האפיוודיות שלא מציגות התקדמות: החוויות שמשביעות את רצוננו ביותר לא נטות להיות האינסופיות, כי אם אלה ש"מסיקות מסקנה" (1). השאיפה הזו עומדת בניגוד למטרה של הסדרות האפיוודיות, שמשחזרות את אותו סוג של סיגור, או של הסדרות ההמשכיות שמבטלות לחלוטין את הציפייה לסיום. בחינה של שני סוגי הנרטיב האלה בתוך המסגרת הרחבה של הסדרה מראה, כפי שצוין גם אצל ג'יין פויר (Feuer), כי הם שונים באופן מהותי מהנרטיב הקלאסי בקולנוע. עוד היא מוסיפה לגבי נרטיבים סדרתיים,<sup>8</sup> כי הסיגור נחוה בהם

6 טורגובניק מחדדת את ההגדרה שלה לסיגור כדי לכלול גם את הנטיות המודרניסטיות לסיום פתוח: לפיה, הסיגור נמדד לפי יחס מתאים ונכון להתחלה ולאמצע של הטקסט - ולא למידת ה"סימויות" שלו (6).

7 ראו למשל Snodgrass and Kingo 7

8 מתייחסת בעיקר לאופרות סבון ולמלודרמות יומיות.

בדרך שונה מאוד מהדרך שהוא שנחווה בסרט בעל נרטיב קלאסי (558). הסדרות החדשות, המאמצות המשכיות ומורכבות נרטיבית תוך כדי שאיפה להגיע לכדי נקודת סיכום, הן הקרובות ביותר למבנה זה של הסרט: מסגרת בעלת התחלה וסיום, שבתוכה מוצג הניסיון לשלב את כל חלקי היצירה ולהביא, בסיום, לכדי אמירה.

קרול מגדיר את הסיגור כבחירה להגיע לסיום בדיוק ברגע הנכון (2). במסגרת הקולנוע ניתנת ליוצר ההזדמנות להרכיב את היצירה שלו באותו רגע נכון, ומתאפשר לו להעניק דרך הסיום את המשמעות שאליה כיוון את היצירה - בין שהבחירה היא בסיום סגור ובין שבפתוח. טורגובניק, למשל, מציגה את הסיגור כנקודה שבה מתארגנת הפואנטה - הכוונה של הטקסט - והיא יכולה להיות אסתטית, ערכית, חברתית, פוליטית או אפיסטמולוגית. הבחירה גם יכולה להיות באפשרות שלא להציע פואנטה כלל (19). אך במקרה של סדרת הטלוויזיה המצב הוא אחר. המדיום, שנתון להחלטות ושינויים חיצוניים כחלק מתהליך היצירה השוטף, מביא לתהליך עבודה שונה, שבו נקודת הסיום לא ידועה מראש. ב**אפי Buffy the Vampire Slayer** קיבלה מ-WB הודעה על ביטולה בסוף העונה החמישית, עובדה אשר השפיעה - לפי ראיון עם היוצר והמפיק ג'וס ווידון, - על האופי שבו הסתיים הפרק. כדי להציל את אחותה דון ואת העולם באפי מקריבה את עצמה, והפרק מסתיים במוותה ובכיתוב מסכם על המצבה. הדרמטיזציה שבפינאלה הושפעה, כפי שטען ווידון, מהרגשות הקשים של הצוות כלפי הביטול: "We put a lot of that heartbreak into the script [...] I would not" have been as brutal about the ending - had we had another season" (19). וכפי שטען ווידון, "אכן, כחצי שנה אחר-כך, באוקטובר 2001, נקנתה ב**אפי** לשידור על-ידי UPN לשתי עונות נוספות - ובסיום הפרק הראשון של העונה השישית חוזרת באפי לחיים.

"הסיום הראשון" בסוף העונה החמישית תוכנן כדי ליצור סוג מסוים של סיגור בהתחשב בתנאים הנתונים. בסוף העונה השביעית הסדרה קיבלה סיום "אמיתי", בקרב גדול ומרשים שבו נהרסה סאנדייל כליל ודמויות רבות מתו. השאלה איזה מהמקרים הוא הסיגור המתאים לסדרה לא יכולה לקבל רק תשובה אחת במדיום הטלוויזיוני. התכנון מושפע מגורמים משתנים בזמן תהליך ההפקה, בעוד שהסרט, לאחר יצירתו, מוגש כיחידה סגורה שלא נתונה לשינויים. הניסיון של יוצרים להגיע אל סיגור מסוים אשר יבטא כוונה ספציפית של היוצר, כפי שטענה טורגובניק, בעייתית הרבה יותר. המקרה של **אפי** הוא חריג, והודעות על ביטול מגיעות, בדרך כלל, במהלך צילומי עונות של סדרות רבות, בלי לתת ליוצרים את התנאים שיאפשרו להם להגיע לסיום הנכון מבחינתם.

הסיגור קשור לתהליכים הנרטיביים במהלך היצירה - הרמזים העלילתיים שמציעים שלבי האמצע אמורים להשתלב בפרשנות לקראת אותו סיום. המהלך הנרטיבי צריך להיות מתוכנן לקראת רגע הסיגור, אך לא תמיד היוצר זוכה במספיק זמן להכנה כזו.

הביטול של פיירפליי באמצע העונה הראשונה לא איפשר התייחסות לאף אחת מהשאלות שהעלתה הסדרה; הדמויות לא פתרו את היחסים ביניהן, לא הספיקה להיווצר התקדמות במאבק המתבקש בין העצמאיים לברית, ושאלות חשובות בנוגע לריבר לא קיבלו תשובה. לא מדובר בסוג של סיום פתוח מתוכנן, כי אם בפגיעה בתהליך הקוגניטיבי. בהסבר שלו על תהליך הפרשנות הקוגניטיבי אצל הצופים, קארל פלטינגה (Platinga) מגדיר אותו ככזה המתרחש באמצעות רגשות שמקורם בנרטיב ("Narrative emotions"), ביניהם סקרנות, מתח וציפייה (22). בבסיסם של רגשות אלה כבר טמונה משמעות עתידית, ובכך למעשה הם מכוונים לנקודת סיום כלשהי. בפרשנות על ספרו של רפאל ברוני, הכותבת אמה קפלנוס (Kafalenos) מתייחסת למושג "מתח נרטיבי" כתופעה שבה הטקסט מעודד את הצופה להמתין לפתרון, המתנה שמאופיינת בתחושה של ציפייה (378). גם הסקרנות והמתח תלויים בהגעה לפתרון: הסקרנות כלפי אירוע שקרה והמתח כלפי מה שעתיד לקרות נענים על-ידי הנרטיב בסיגור, נקודה שאמורה להעניק את ההקלה ברגש ואת ההנאה מהטקסט. אך זה אינו המצב בפיירפליי. המתח שבנתה הסדרה אצל הצופים - הסקרנות כלפי המקום שבו נכלאה ריבר והציפייה לתוצאות במאבק הצודק של הצוות - לא הותר. קפלנוס מסבירה, שנרטיבים המייצרים במתכוון בצופה רגשות מסוג זה, מציעים הבטחה להשלמת הפערים (378). סדרות המשכיות זורעות במהלכן את היסודות לקראת הסיום באמצעות השאלות והסקרנות שהן מעוררות בצופה. לכן הפסקה שלהן ללא רגע של סיגור מאורגן פוגעת בצורך של הצופה לבנות מבנה קוהרנטי ושלם.

ההתמודדות של פיירפליי עם הפסקתה הייתה דרך הקולנוע; החיים על פי נד (Pushing Daisies) שבוטלה אחרי העונה השנייה סיכמה בעריכה מהירה את ההתפתחויות השונות של הדמויות בקטע של כשתי דקות, אולם עדיין רוב השאלות נשארו פתוחות. אך גם האופציה ההפוכה, של המשכיות ארוכה שמותחת שוב ושוב את הגבולות, עשויה להוות בעיה. שיטת הרייטינג פיתחה את התפיסה הכלכלית, שלפיה משתלם ליצור סדרות ממושכות. כבר משנות ה-50 ניווטו את הטלוויזיה לכיוון של המשכיות: "The newly articulated First Rule of Scheduling: "if It works, do more of it (Buchman 48). יותר מזה, הרווחים של המפיקים

תלויים באפשרות לקנות את הסדרות לשידורים חוזרים, וכדי להתאים ללוח השידורים יש עדיפות לסדרות בעלות יותר מארבע עונות (38-36 Reel). התפיסות האלה אמנם פחות רלוונטיות לערוצים בתשלום, אולם עדיין סיבות כלכליות משפיעות על חידוש סדרות קיימות, למשל נאמנות קהל צופים לערוץ או מיתוג.

במקרים רבים הצופים מזהים את הנטייה הזו של הסדרות להמשכיות עם בעיה אמנותית: היגררות מעבר לרגע של סיום "בנקודה הנכונה", שאליו מתייחס קרול. בדיון בסרטים או בספרים שהיו צריכים להסתיים מוקדם יותר, באתר האינטרנט A.V Club, הופיעו תגובות רבות, שמתייחסות בעיקר לדרמות חדשות וביניהן הבית הלבן, עמוק באדמה, גיבורים (Heroes) ו-24. נלסון מסביר כי הנרטיבים הארוכים ("Long-form") מאתגרים את המחויבות של הצופה המתמיד, מפני שהוא נדרש לעקוב לא רק אחרי חוויה יחידה באורך של סרט, כי אם פרק אחר פרק, שבוע אחר שבוע (38 HBO). בטקסטים הארוכים ניצבת מול השאיפה להמשיך ולפתח את העלילות ולייצר עוד ועוד פרקים ועונות - השאיפה להשאיר את כולם במסגרת מקושרת אחת, בתנועה ליניארית ומאוחדת לקראת נקודת הסיום המשמעותית. נקודה זו, לדעת צופים, לא מתממשת לעתים במדיום הטלוויזיוני. סיתניה האן (Hahn) מסבירה, כי לסיום תפקיד חשוב בעיצוב תפיסת הטקסט כולו, עד לשיאו בסוף - והיא מדגישה את חשיבות היחסים הפורמליים המתקיימים בינו לבין שאר חלקי הטקסט (280). אולם השאיפה לייצר עוד ועוד פרקים עשויה לנתק את היחס בין שלבי האמצע והרמזים העלילתיים שהם מניחים, לבין נקודת פתרון שאליה ייקשרו יחד כל אותם רמזים.

דרך ההתמודדות עם מצב זה שבה בוחרות סדרות רבות היא הסיגור העונתי. סיום זה מאפשר ליצור נקודת סיכום, שקושרת את העלילות הנרטיביות השונות שנמשכו במהלך העונה. היא מכינה את הקרקע לעונה הבאה, אך גם מאפשרת הקלה במתח שנבנה עד נקודה זו. הסיגור של כל עונה יכול להיות מתוכנן כך מראש, להתייחס לשאלות ולציפיות הצופים שבנה הנרטיב העונתי ויחד עם זאת לפנות קדימה אל סיום חדש, גדול יותר, בנקודה לא קבועה בהמשך. מבדיקת הסיומים מהסוג הזה עולה, כי הנרטיב של הסדרה עובר חלוקה לשני רבדים מקבילים: עלילות עונתיות ועלילות עמוקות יותר, שקשורות למהות הלא-מוצהרת של הסדרה, הנמשכות לאורך כל העונות וממשיכות להתפתח. הסדרה דקסטר (Dexter), שגיבורה הראשי הוא רוצח סדרתי החי חיים כפולים בעודו עובד במחלקת הרצח של משטרת מיאמי, מדגישה במבנה שלה את החלוקה הזו. הסדרה

מקיימת הפרדה ברורה בין עלילות עונתיות - נושא, רוצח מסוים או תמה שמתחילה ומסתיימת באותה עונה - ובין עלילות המשכיות הקשורות יותר להתפתחות הדמויות לאורך הסדרה.

העלילות העונתיות קשורות בדרך כלל לרוב קטעי האקשן בסדרה ולתנועה העלילתית. בדקסטר הן אפילו מוגדרות על-פי הרוצח הסדרתי שפועל במהלך כל העונה: "Ice truck killer" בעונה הראשונה, "bay area butcher" בשנייה, מיגל בשלישית, "Trinity killer" ברביעית, ג'ורדן צ'ייס בחמישית וטראוויס בשישית. הרציחות והתיקים שבהם עוסקת התחנה קשורים לאותו רוצח - שהקשר של דקסטר אליו במהלך העונה נבנה בהדרגה עד לשיא בסיום, שבו הרוצח מחוסל. הסיגור העונתי מאגד את כל הרמזים, מעלה את המתח והסקרנות שנבנו עד לרגע הדרמטי שבו ההיפתחות נענות, והפרק מציע פתרון. דקסטר, לרוב עם קליפהאנגר בסיום העונות, מצליחה לאפשר את ההמשכיות והרצף של הסדרה: לאתר בעיות חדשות, ליצור מתח חדש ולייצר אצל הצופים ציפיות חדשות, שיובילו אותם להמשיך לצפות בעונה הבאה. הקליפהאנגר משמש בכך גם נקודה של השקה בין שני סוגי העלילות. המעבר בין סגירה של קצוות עלילתיים מסוימים ויצירתם של חדשים מלווה בתנועה אחרת, המשכית ורציפה, שקשורה בהתפתחות דמותו של דקסטר - כזו שלא תגיע לידי סיום או סגירה עד לסופה של הסדרה, כאשר זה יגיע.

הסוג השני של העלילות מתאפיין, אם כן, ברציפות והתפתחות ואינו נתחם בגבולות המוגדרים של העונה. מדובר, במקרה של דקסטר, בשאלות יותר פסיכולוגיות ותיאורטיות ופחות נרטיביות בנוגע ל"נוסע האפל": האם יוכל להיפטר ממנו, האם הוא צריך להיאבק כדי להיפטר ממנו, איזה סוג של חיים יכול דקסטר לחיות איתו. השאלות האלה מלוות את ההתקדמות העלילתית העונתית ומשפיעות עליה, אך לרוב אינן מתורגמות למהלכים פעילים בנרטיב. בעונה החמישית, למשל, דקסטר עסוק בשאלות על אבהות, לאחר שנשאר לגדל לבדו את האריסון - שאלות שמגיעות דרך ה-Voice Over שלו, בקטעים נקיים מהתפתחות עלילתית ובעיקר ברגעי הסיכום של הפרק. לאורך העונה מודגשות האינטראקציות שלו עם האריסון התינוק, בעיקר בצמוד לפעולות מחייו הסודיים כרוצח. בנוסף ל-Voice Over הוא גם מעלה, ברגעים האינטימיים של האב ובנו, את התהיות שמבנות את דמותו ואת הסדרה. הרגעים המשמעותיים האלה לא נכללים בתקצירי הפרקים, והפרומואים לסדרה כוללים רק את הרגעים העוצמתיים של הגילויים העלילתיים; אלה מתרכזים בסיפור, בפעולות החיצוניות, בשיחות של הדמויות. הקול הפנימי של דקסטר,

שמבנה את הרעיונות המוסריים שמציעה הסדרה, אינו חלק מנרטיב זה, אך הוא זה שהתחיל את התפתחותו עם הפיילוט ומוביל אותה לאורך העונות השונות.

כך, כפי שניתן היה לראות באמצעות דמותו של דקסטר, הסדרות המשכיות החדשות מנסות ליישב את הפער בין המשכיות לסיגור דרך סיכומי-ביניים במסגרת עונתית. זוהי מסגרת שהתחלתה וסופה מוגדרים ומאפשרים תכנון ובניה הדרגתית של הפרטים האמורים לשמש את הצופים. עם זאת, כדי להתאים לסטנדרטים הקולנועיים מבחינת האפשרות להשפעה חזקה יותר של הסיום, נראה כי יש צורך ביותר מאוסף סיפורים סגורים המקיימים ביניהם סוג של קשר התפתחותי, בדרך-כלל רק ליניארי, כאשר כל עונה ממשיכה את הסיפור מהנקודה שהקודמת הפסיקה. גם עם סיגור מסוים שמייצרת כל עונה בנפרד ישנה תנועה חזקה יותר קדימה, חלקים רבים יותר נשארים פתוחים והמתח רק הולך ונבנה, מחזק ציפיה להתרה ולסיגור משמעותי. **דקסטר**, שחודשה לשתי עונות נוספות, משאירה פתוחה את השאלה בדבר הצלחתה לייצר סיגור מתוכנן, אך מספר סדרות אחרות שהסתיימו בשנים האחרונות, דווקא מצביעות על פתרון טוב, שמצאו היוצרים על מנת להתמודד עם הפער הזה.

## We've been waiting for you: הסוף

אלמנטים כמו טווחים לא ידועים של אורך הסדרה, כותבים רבים לחלקים השונים וניסיון לעמוד בתכתיבים של המפיקים מצד אחד ושל הצופים מצד שני - מגבילים את האפשרות של הדרמה האמריקאית החדשה לבנות מראש סיום, שיהיה קשור באופן הדוק לכל אחד מחלקיה הקודמים של היצירה. הסיום של **אבודים**, כפי שמצביעות האשמות רבות מצד צופים בסדרה, לא קשר באופן מוחלט את כל השאלות וההיפותוזות העלילתיות שהסדרה העלתה לאורכה. פרק זה יפנה להסתכל דווקא על הרובד האחר, זה של רעיונות העומק שמציעות הסדרות כסיגור. אטען כי יוצרי **אבודים** בחרו לפנות אל סיגור מסוג זה, וכמוהם גם יוצרי הסדרה **עמוק באדמה**, אשר פונה בסיום הרחק מהמישור העלילתי של הפעולה, לעבר משמעות יותר כללית ופילוסופית שהייתה חלק מהסדרה הטלוויזיונית לכל אורכה.

קרול, כאמור, רואה את הסיום כנקודה הפותרת את השאלות שמעלה הטקסט. הוא מפריד בין סוגים שונים של שאלות ותשובות, על-פי החלק מהיצירה שאליה הן מתייחסות: חלקן מתייחסות לפרטים קטנים, מסוימים, חלקן מארגנות חלקים גדולים יותר מהסיפור וחלקן ממקדות את תשומת הלב שלנו בסיפור כולו, מקצה אחד לאחר (5). קרול מתייחס



בכתיבתו לנרטיב השלם, היחיד, כמו זה שמציע סרט או פרק בסדרה אפיזודית. ההפרדה הזו עשויה לסייע בבחינת המצב בסדרות ההמשכיות המורכבות: השאלות שמארגנות חלקים גדולים מהסיפור לכדי מסגרת עלילתית-עונתית, לצד השאלות שמקיפות את כלל היצירה; הסדרה מקצה אחד שלה - הפיילוט - עד לסיומה. מתגובות של צופים רבים נדמה כי **מבודים** לא הצליחה לשכנע אותם בקשירה מוצלחת של הסוג האחרון. "היוצרים הוכיחו, לי לפחות, שמעולם לא היה להם מושג אמיתי לאן הם הולכים", כותב צופה באחד הטוקבקים לביקורת, שהתפרסמה בעכבר העיר לאחר שידור הפינאלה. גם לאחר סיום הסדרה והפיכתה לטקסט שלם אכן נראה, כי נקודות שונות במהלך העונות אינן מצביעות על הסיום, שכנראה נכתב והופק רק מאוחר יותר.

באיזה אופן, אם כן, ניתן להתייחס לשאלות שמעלה **מבודים** בפרספקטיבה הרחבה, הכוללת שאליה התייחס קרול? בחינה של העלילה גרידא מקשה על זיהוי שאלות מרכזיות כאלה, שנמצאות בסדרה מראשית ונשארות משמעותיות גם לפרק הסיום. דמותו של וולט, למשל, נעלמה לחלוטין בשלב מסוים והמסתורין לגבי החושים העל-טבעיים שלו לא נפתר. כמו כן, שאלות מסוימות שהעלה קיומו של האי הוחלפו בשאלות אחרות, רבות מהן בעלות אופי שונה ומיקום שונה ברצף העלילתי: יחסו של האי למציאות, מאבקי הכוח בין וידמור ובן, העולם העתיק של ראשוני האי - ג'ייקוב ואחיו, או מקומם של הגיבורים בתוך כל אחד ממעגלי השאלות האלה. המעברים בזמנים - על האי בתוך הרצף הליניארי מחד גיסא והתנועה מחוץ לרצף הטקסט לעולם נפרד, פיזית וטמפורלית, מאידך גיסא - יצרו בלבול שהקשה על הצופים לאחד את העלילה לרצף אחד מתפתח, שאותו ניתן לסכם כשאלה המובילה את הטקסט. אם זהו המקרה, כיצד ניתן להגדיר מהן השאלות שמבנות את הטקסט לכל אורכו, החל מהפיילוט ועד לפינאלה?

טורגובניק מדגישה את מקומו של הסיגור כמפעיל "Retrospective patterning" (5). הוא קשור למבנה שנמצא בבסיס היצירה כולה ואינו מתייחס רק לפתרון העלילתי הרגעי. בעונתה האחרונה, **מבודים** העניקה פתרון רק לחלק עלילתי קטן מאוד, חלק שאליו אפשר להתייחס כעלילה העונתית השישית. ההתפתחות שנוצרה מפרק לפרק הייתה קשורה למאבק בין ג'ייקוב ואחיו לצד מעברים לעולם חיצוני לאי. "האיש בשחור" הופיע לראשונה רק בסוף העונה החמישית, כך שקשה להגדיר קו עלילה זה כמרכזי של הסדרה - למרות שהוא זה שהגיע לשיא וקיבל פתרון. אך הפעלת המבט הרטרוספקטיבי מראה תמונה שונה - ניסיון של **מבודים** לקשור בסיום רעיון מופשט, תמה מסוימת ולא קו עלילתי זה או אחר.

אותו רעיון, הנרטיב ההמשכי המקשר את הסדרה לכל אורכה למרות השינויים בהתפתחות העלילות העונתיות - הוא שאלת המאקרו של הסדרה ההמשכית בדומה להתפתחות דמותו של דקסטר. כפי שהגדיר קרול, מדובר בגורם שמתזמר ומארגן את תשומת-הלב של הצופים לסיפור מקצה אל קצה. הסדרות המורכבות, שמתוכננות לפנות אל קהל בעל אפשרויות חדשות של צפייה, מחשבה פעילה ודיון, עשויות להציע להם רבדים שונים של משמעות. למרות סגירה מוצלחת - או כושלת - של העלילות העונתיות, הסיום יכול להפנות את המבט הרטרופקטיבי אל היצירה כולה - ולשאול מה נמצא שם במשך כל הזמן.

הראייה הרטרופקטיבית של היצירה מתחילה, לפי טורגובניק, בסיום. הדיון בסיגור מתייחס גם לחלקים רחבים יותר, אסתטיים או מטפוריים, והוא כולל חקירה ובחינה של התמות והרעיונות המוטמעים בטקסט (6). **מבזדים** הסתיימה בפרק כפול, שעיקרו הצגת הפגישה הסופית של כל הגיבורים, שהתארגנה במהלך העונה האחרונה בעולם שהם בנו לעצמם למטרה זו. הטוויסט שיוצר הסיום גורם להבנה, כי המעברים לעולם שמחוץ לאי היו למקום שאינו קיים במציאות. כל תפקידו הוא לייצר את האיחוד הנצחי - שכן מדובר במקום שהוא אינו עולם החיים ואינו גן-עדן או גיהנום. הוא לא קיים במציאות הריאלית, אך שומר דימוי אחרון של כל הקאסט הרחב של הסדרה. החיבורים בין העולמות ובין הגיבורים ברבדים נפרדים שלהם היו קיימים לכל אורך הסדרה; החל במפגש הראשון בהתרסקות, דרך שחזור המפגש שקדם להיכרות הזו עוד בשדה התעופה ועד ליחסים, בריתות ומפגשים אקראיים, שרק הצופים היו מודעים להם. כמו שאר השאלות שהעלתה הסדרה, גם מהות המפגשים הזו נותרה בלתי מוסברת מפורשות - אך אל רעיונות לא מפורשים אלה מוזמנים הצופים לחזור, לפרש ולהציע משמעות בזכות הסיגור.

לפי טורגובניק, הרושם והתחושה שיוצר הסיום עשויים להצביע על איכות מסוימת שלו, כמי שמסוגל לחשוף את המהות האמיתית של הטקסט (7). ייתכן שעלילות המרכיבות חלקים רחבים מהסיפור, על פי הגדרתו של קרול, נשארו ללא פתרון מספק; הסגירה העונתית שמציעה הטלוויזיה עונה על הצרכים הקוגניטיביים השוטפים, בעוד שהסיום המשמעותי ששואף כמו בקולנוע לאגור בתוכו גרעין משמעות של היצירה כולה - עשוי להיות מגותק מחלקים מסוימים בנרטיב. אבזדים מסתיימת במעבר מההלוויה המשותפת אל השוט האחרון, שבו נראה ג'ק שוכב בדיוק כפי שנפתחה הסדרה. המעגליות היא סוג של סיגור היוצר מודעות לטקסט כולו, צורה מטפורית שאותה טורגובניק מגדירה כרגע שמזכיר את הפתיחה בשפה, בסיטואציה או באיחוד של דמויות (13). השוט האחרון

מאחד באופן מעגלי את הסדרה כולה, כאשר הוא משתמש בשפה - אמנם לא מילולית אך קולנועית - ובסיטואציה זהה לזו הראשון בסדרה. הפסקול, זווית הצילום ותנועת המצלמה מחקים את הרגע הראשון שבו נחשפו הצופים לג'ק - דרך העין שלו. ממנו פונה המצלמה ויוצאת לסקור את האי בפתחת הסדרה ואליו היא חוזרת בסיום, בתנועה הפוכה שאותה משלימה גם סגירת העין. באופן זה, גם אם לא ניתן פתרון ממשי לשאלות ולציפיות, הסדרה לא נתפסת כ"מפסיקה" - אלא כנסגרת באקורד סיום מובחן, המאגד את כל חלקיה. הסיגור המעגלי, המלאכותי אולי, אינו יוצק משמעות לסדרה; אך המסגור שלה כאחת, כשלמה מזמין להציע קריאות שונות לחוויה ולאופן שבו הסתיימה.

העיסוק בדמויות, בעברן, במסע שהן עברו - היה המרכז של הסדרה לכל אורכה בכל שש עונותיה. המשמעות שלהן, שעליהן תהו הצופים במהלך הסדרה, מוצגת ישירות לצופה בסיום, וניתן אף לראות זאת כמשקף את החוויה של הצופה עצמו ויחסו לסדרה בכל שש עונותיה. בסיום נותרות הדמויות לא עם הישגיהם - באי או בעולם המציאותי - אלא עם עולם בדיוני שאותו מאכלסים רק הקשרים, ההיכרות העמוקה שלהם זה עם זה והחוויות שעברו. בדומה לכך, בחוויית הצפייה הטלוויזיונית החדשה בסדרות סוג זה, העיקר הוא לא הסיום אלא דווקא המאפיין הבולט של הסדרתיות, שאליו התייחס אחד המבקרים כאמצע שניתן להרחבה אינסופית (qtd in Feuer, 558). אמנם הסדרות שואפות לייצר סיום משמעותי, אך זה אינו מובטח לצופים מראש. נוסף על כך, האורך של הסדרות מאפשר קרבה עמוקה יותר לגיבורים. העיקר, כפי שיכול להצביע הסיום של **אבודים**, הוא בהיקשרות אל הדמויות ועולמן - ואל החוויה הרגעית, ההמשכית שאינה מסמנת כמטרה מענה על החידה או הגעה לפתרון.

גם **בעמוק באדמה** ניתן לייצר מתוך הסיגור משמעות דומה לסדרה. כמו ב**אבודים**, הסצנה האחרונה לא מדגישה תנועה נרטיבית, אלא מייצרת חיבורים מופשטים, סמליים דרך הנושאים שבהם עסקה הסדרה. הפרק נסגר במעין וידאו-קליפ, שמציג את רגעי המוות של גיבורי הסדרה בזה אחר זה. הקטעים לא מופיעים כחלק מרצף נרטיבי; אלה אירועים שונים בעתיד של הסדרה, מנותקים מקשר ישיר זה אל זה - כשם שהמוות באבודים היה הגורם המשותף היחיד שיצר בסיום את המקום המשותף בזמן. הצירוף שלהם יחד מדגיש את הסיום ויוצר את המשמעות, במיוחד בשילוב חוזר של שוטים מהנסיעה של קלייר, הבת הצעירה במשפחה, במקום רחוק טמפורלית מהרגעים המשמעותיים הסופיים. דווקא הנסיעה של קלייר או המפגשים של הדמויות לאורך הסדרה **אבודים** הם אלה שהמסגרת, הסיום, מפנה אליהם את תשומת הלב. בין ההתפתחויות העלילתיות,

השאלות המקומיות או העונתיות, הצופים עדים לדמויות ולהצגת עולם מסוים שאותו מעצבת הסדרה. החוויה הארוכה, לעתים על פני שנים, מעמיקה את הקשר של הדמויות זו אל זו או אל עצמן - אך גם את הקשר של הצופים אל הדמויות ואל חוויית הצפייה.

חוויית הצפייה בטלוויזיה פועלת בדומה לרגעים של צפייה בנסיעתה של קלייר בפרק הסיום של **עמוק באדמה**: ההתמקדות בדמות והגישה לעולמה הפנימי דרך ההבעות שלה, ההשתתפות בתהליך באמצעות המצלמה שעוקבת אחרי המכונית. ההיצמדות הזו לפעולות שבאמצע התהליך, מדמה את הקשר שנוצר בין הצופה לסיפור הטלוויזיוני. אותו אמצע - נסיעה ללא גבולות במרחבים הפתוחים במקרה של **עמוק באדמה**, המרחב על-זמני במקרה של **אבודים** - הוא עיקר הצפייה בסדרות הטלוויזיה. הסיגור שלא עוסק בסגירת קצוות עלילתיים או פתרונות נרטיביים מחזיר, כך ניתן לראות, את הפוקוס לכל אותם רבדים שנמצאו בסדרות כל הזמן: הן עצמן. **עמוק באדמה** מסתיימת במות הדמויות שטיפחה, ובכך מתבוננת בחייהן כמטרתה לאורך כל הדרך. **אבודים** מסתיימת במוות של גיבוריה, ובכך מאחדת אותן באופן נצחי, כשם שניסתה להוכיח על האי ומחוצה לו. שתי הסדרות, כפי שניסיתי להראות, הצליחו באמצעות הסיגור להפנות חזרה את ההתייחסות אל הנרטיב העמוק שאותו התחילו מראשיתן. זהו נרטיב של הדמויות והקשרים, החוויה והתהליך המשותפים לדמויות הבדיוניות ולצופים בהן. אמנם הסדרות פונות בסיומן להסתכלות אחורה על התהליך - אך ללא הגעה לכדי סיגור משמעותם של אותם רגעים תהיה דלה בהרבה.

## “The End”: סיכום

מובן שאין הכרח להבין את הסיום של **אבודים** ו**עמוק באדמה** בדרך זו. אופיו של הסיגור כתהליך קוגניטיבי מקשר אותו באופן הדוק לפרשנות הסובייקטיבית. סמית' מתייחסת אליו כהשלמת החוויה של הקורא או הצופה (36), ומכך ניתן לראות את האפשרות לחוויות שונות הנובעות מאותו סיגור. הסיום המעגלי ב**אבודים** מצביע על קיומה של אותה נקודה, המאפשרת “לחוות מחדש את היצירה” (7 Torgovnick) ומציעה את האפשרות לפרשנות ביקורתית עליה כטקסט שלם, בעל אמירה. מכיוון שנסתיימה באופן מכוון, ניתנת לצופים ההזדמנות להשליט על הטקסט את פרשנותם הרטרופספקטיבית. פרשנות זו יכולה להיות חיפוש אחר הסברים רציונליים מלאים לעולם הבדיוני, והיא יכולה להיות ניתוח הדמויות ורגשותיהן. הפרשנות יכולה לפנות כלפי חייו של הצופה ומסקנות לגבי עצמו, וזה יכול להיות המבט הרפלקטיבי כלפי החוויה שהצליחה הסדרה לעורר בצופה.

התייחסותו של קרול אל הסיגור כחוויה של "סיומיות" ("Finality") מבחינה פנומנולוגית (4, Carroll), מזמינה אפשרות לבחון את המושג לאור הדרך שבה בחרו מספר סדרות ליישם אותו, גם מעבר לשימושו באמנות. הכוונה היא לסיגור באופן כללי ורחב יותר, כנטייה של המוח האנושי לחיפוש מסגרות - בהשלכה, בעיקר, על תפיסה של חיים ומוות. תפיסה זו באה לידי ביטוי אצל פראנק קרמוד (Kermode), והיא מוצגת באופן מודגש בסיום של כמה סדרות בולטות, ביניהן **אבודים** ו**עמוק באדמה**, אשר אף בחרו להפוך אותו לנושא המרכזי שלהן בסיום. קרמוד מתייחס לצורך לאגד את חוויית הרגע בתוך מסגרת של התחלה וסיום, כדי לאפשר לאותו רגע את משמעותו. העניין שלנו במוות מדגיש, לטענתו, את הצורך העמוק בסופיות ברורה "we project ourselves - a small, humble elect, perhaps - past the End, so as to see the structure .whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle" (8) הוא מציע לראות במסגרות של התחלה וסיום כגורם המייצר עבורנו את המשמעות, שאנחנו מבקשים למצוא ברצף המתמשך, חסר הגבולות של הקיום.

לעומת הסרט, שמוצג תמיד כיחידה שלמה ומאורגנת, בעל התחלה וסוף, הדרמה הטלוויזיונית החדשה נאבקת למען יצירת מבנה, אשר יאפשר את ההסתכלות הרטרוספקטיבית ויעניק לכולה את המשמעות. תפקידו של המוות שבו בחרו **אבודים** ו**עמוק באדמה** לסיים את הסדרה, מקביל לתפקידו של הסיגור עצמו: הנרטיבי והקיומי, שניהם מעניקים נקודה סופית שממנה אפשרית ההתבוננות המסכמת אחורה, על מה שקדם להם. **עמוק באדמה** היא סדרה שהפכה רעיון זה ואת המוות לנושא המרכזי, המוצהר והעלילתי של הסדרה כולה. המוות משמש בה כמסגרת שדרכה ניתן לבחון את החיים - כמו גם את הסדרה עצמה, שכן כל פרק פותח במקרה מוות ומארגן אותו בתבנית המוכרת. אל התבנית הזאת חוזרת הסדרה בפרק האחרון, כאשר כל אחת מהדמויות מקבלת גם היא כיתוב כמו מצבה: שמה ומסגרת הזמן שחיה נקובה בשנים. קרמוד רואה חשיבות במבנים האלה שיוצר האדם, שדרכם הוא משליט סדר בעולמו. ההתחלה אל מול הסיום, המשמשי אל מול הסיומי, בולטים מאוד בניגוד שבין הנסיעה של קלייר לבין הפרידה מבני המשפחה. ניתן אף לומר שהסדרות בוחרות ברגע זה של המוות - במשמעות של הפסקת קיומן כמו גם המוות הפיזי של הדמויות - כדי לייצר משמעות לחייהן. הפיקציה משתמשת בסיגור ובמוות כמקרה כללי והופכת אותו למוות אישי של גיבור אחד, שבו היא עוסקת. עם זאת, הסיום של **אבודים** ושל **עמוק באדמה** גם מצליח להחזיר לתפיסת המוות את האוניברסליות שלה.

סוג זה של סדרות חדשות מנצל את איכויותיו ויתרונותיו של המדיום הטלוויזיוני ההמשכי: הן מציעות סיפורים מורכבים ודמויות בעלות עומק, ומעודדות שותפות חזקה יותר של קהל הצופים. עם זאת, הן מראות נטייה לפנות דווקא אל מאפיינים נרטיביים קולנועיים, אשר יאפשרו את הסיגור ההולם ואת הפיכת הסדרה לטקסט שלם ובעל משמעות. חלק גדול מהסדרות לא מצליחות לממש את השאיפה הזאת: בין שזה בעקבות הפסקתן באמצע התהליך, בין שזה בעקבות הניסיון לייצר המשכיות רבה ככל הניתן על חשבון הסיגור ובין שזה חוסר יכולת של היוצרים לבנות - או של הקהל לפרש - את הסיום בצורה שתעניק תחושה של סיכום ראוי.

---

## ביבליוגרפיה

- A.V Club Staff. "Should Have Ended Sooner". **A.V. Club**. 22 April, 2011 <<http://www.avclub.com/articles/should-have-ended-sooner,54961/>>
- Abbott, H. Porter. "Closure." **The Cambridge Introduction to Narrative**. Cambridge: Cambridge U P, 2002. 51-61.
- Bordwell, David. "The Viewer's Activity." **Narration in the Fiction Film**. Madison: U of Wisconsin P, 1985. 30-47.
- Buchman, Ginjer. "Who Killed Firefly?". **Finding Serenity: Anti-heroes, Lost Shepherds and Space Hookers in Joss Whedon's Firefly**. Ed. Jane Espenson and Glenn Jeffeth. Dallas: BenBella Books, 2004. 47-53.
- Deacon, Michael. "Lost, the final episode: review". **The Telegraph**. 24 may, 2010 <<http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/7758309/Lost-the-final-episode-review.html>>
- Feuer, Jane. "Melodrama, Serial Form, and Television Today." **Television: The Critical View**. Ed. Horace Newcomb. NY: Oxford U P, 2007. 551-562.
- Hahn, Cynthia. "Disappearing Horizons: Closures Strategies in Gabrielle Roy's Short-story Sequences." **The French Review** 70.2 (1995): 280-291.

- Kafalenos, Emma. "Emotions Induced by Narratives". **Poetics Today** 29.2 (2008): 377-384.
- Kermode, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**. London: Oxford U P, 1967.
- Mittell, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television." **The Velvet Light Trap** 58.1 (2006): 29-40.
- Nelson, Robin. "HBO Premium: Channeling Distinction Through TVIII." **New Review of Film and Television Studies** 5.1 (2007): 25-40.
- Nelson, Robin. "Quality TV Drama: Estimations and Influences through Time and Space". **Quality TV**. Ed. Janet McCabe and Kim Akass. London: I.B Tauris, 2007. 38-51.
- Pearson, Roberta. "Lost in Transition: From Post Network to Post Television." **Quality TV**. Ed. Janet McCabe and Kim Akass. London: I.B Tauris, 2007. 239-256.
- Reel, Frank A. **The Networks: How They Stole the Show**. NY: Charles Scribner's Sons, 1979.
- Santo, Avi. "Para-Television and Discourses of Distinction: The Culture of Production at HBO". **It's not TV**. Ed. Marc Leverette, Brian L. Ott, and Carla Louise Buckley. NY: Routledge, 2008. 19-45.
- Smith, Hernstein Barbara. **Poetic Closure: A Study of How Poems End**. Chicago: U of Chicago P, 1968.
- Snodgrass, J. G and H. Kinjo. "On the Generality of the Perceptual Closure Effect". **Journal of Experimental Psychology, Learning, Memory and Cognition** 24.3 (1998): 645-658.
- Thompson, Robert J. "Preface". **Quality TV**. Ed. Janet McCabe and Kim Akass. London: I.B Tauris, 2007. xvii-xx.
- Torgovnick, Marianna. **Closure in the Novel**. NJ: Princeton U P, 1981.
- Vine, Richard. "Lost ending: the final episode reviewed". **The Guardian**. 24 May, 2010 <<http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/tvandradioblog/2010/may/24/lost-ending-final-episode-reviewed>>

---

## פילמוגרפיה

- **Serenity.** Joss Whedon. USA, 2005.

## פילמוגרפיה טלוויזיה

- **24.** 2001-2010, FOX.
- **Bones.** 2005-2012, FOX.
- **Buffy the Vampire Slayer.** 1997-2001, WB ; 2001-2003, UPN.
- **Castle.** 2009-2012, ABC.
- **Desperate Housewives.** 2004-2012, ABC.
- **Dexter.** 2006-2012, Showtime.
- **Firefly.** 2002-2003, FOX.
- **Heroes.** 2006-2010, NBC.
- **Lost.** 2004-2010, ABC.
- **Mad Men.** 2007-2012, AMC.
- **Pushing Daisies.** 2007-2009, ABC.
- **Six Feet Under.** 2001-2005, HBO.
- **The Mentalist.** 2008 -2012, CBS.
- **The Sopranos.** 1999-2007, HBO.
- **The West Wing.** 1999-2006, NBC.
- **Veronica Mars.** 2004-2007, CBS.



## בודד ברשת החברתית: פייסבוק בדמותו של צוקרברג כביקורת חברתית

עידן סטמקור

הרשת החברתית הפופולרית ביותר, נכון לשנת 2012 היא הפייסבוק, שבה יש קרוב ל-955 מיליון משתמשים, ש-552 מיליון מהם נכנסים לפייסבוק כל יום. בשנת 2010 יצא לאקרנים הסרט הרשת החברתית (**The Social Networks**), שביים דייוויד פינצ'ר (Fincher), והוא סיפר את סיפור ייסודו של האתר פייסבוק. הסרט מעמיד במרכז את דמותו של מארק צוקרברג, שאותו מגולם ג'סי איזנברג (Eisenberg), ומציג את היחסים בין הדמויות הפועלות בתחילת דרכה של חברת הפייסבוק. מאמר זה בוחן את הסרט מהפריזמה החברתית של צוקרברג, וכן מדגים כיצד יוצרי הסרט מאפיינים את צוקרברג כבעל יכולות חברתיות לקויות, וזאת כדי להביע ביקורת על הפייסבוק בפרט ועל החברה המודרנית בכלל.

מבקרים שונים הבינו את הבעיה החברתית הטמונה בדמותו של צוקרברג ותיארו אותה, כמו שכתבה מריאן ג'ונסון (Johanson) באתר שלה FlickFilosopher, *But as Jesse Eisenberg portrays him in the The Social Network - the story of the founding of Facebook that either is or isn't wildly fictionalized, depending upon whom you ask -- there is no doubt that he simply is not a dude for whom social skills are a top priority*

גם הביקורת של ג'יימס בררדינלי (Berardinelli) באתר Reelviews מתארת בהבנה את החברתיות המוזרה של צוקרברג: *"Like many highly intelligent people" Zuckerberg is often uncommunicative, intellectually arrogant, and socially awkward. He does not have many close friends and invests "himself entirely in the Facebook project*

מייק לאסל (LaSalle) מציין בביקורתו ב-San Francisco Chronicle את התיאור

בסרט של צוקרברג הבעייתי, כמישהו שבקושי ניתן לראות אותו כבן אנוש: "Zuckerberg emerges in the film as a kind of 'tragic hero', which is exactly what you would say if you'd just portrayed a billionaire as barely a human being."

הסרט מתאר שני שימועים משפטיים, שמטרתם להבהיר איך הפייסבוק נוצר, ומי היה שותף לרעיון הכללי וכן להקמתו. נרטיב זה משלב סיפורים מתקופות זמן שונות, שחושפים את האנשים המקושרים להקמה של האתר ואת מארק צוקרברג "המוזר חברתי" בראשם. במאמר זה אנסה להסביר כיצד הסרט מאפיין את הבעיה החברתית של צוקרברג מבחינה אסתטית ותמטית, וכן אטען שבסרט הרשת החברתית מנסים להבין את הגורמים שהשפיעו על צוקרברג לייסד את הרשת הזו. הסרט מציג את צוקרברג כמודע לבעיות החברתיות שלו, אלמנט שיוביל אותו לבנות את הפייסבוק כדי לפתור אותן, וכן הוא מצטייר כאדם המעוניין להגשים חלום ולהתפרסם כדי להצליח מבחינה חברתית.

ניתן לסכם ולומר, שהסרט מתאר את ניסיונו של צוקרברג לבנות את עצמו מחדש כאדם חברתי ומפורסם בעזרת הפייסבוק. אך המהלך הזה מוצג כבעייתי, והדבר מומחש בצורה מיטבית בסצנה עם פסל שלושת השקרים. בסצנה זו אדוארדו סארין עומד ליד פסל בשם זה באוניברסיטת הרווארד, ועליו להגיד מהם אותם 3 שקרים כחלק ממבחן התקבלות למועדון החברתי "הפיניקס". שלושת השקרים הם: אוניברסיטת הרווארד נוסדה ב-1636 ולא ב-1638, הרווארד לא הקים את האוניברסיטה, והשקר השלישי מדהים - הפסל הוא לא של ג'ון הרווארד אלא של חבר של הפסל. בסצנה זו פינצ'ר ממחיש את הקונפליקט בשני מישורים. מצד אחד, עולה השאלה מי המציא והקים את הפייסבוק, מי שרשום עליו או מישהו אחר (כדיוק כמו השאלה מי הקים את הרווארד)? מצד שני, כשבוחנים את הסצנה לעומק, ניתן להגיד שהיא מייצגת את רעיון הפרופיל בפייסבוק, כפי שהוא מומחש באופן ביקורתי בסרט הרשת החברתית. כמו שהפסל בהרוורד מכיל שלושה שקרים, כל פרופיל של משתמש יכול להכיל אותם. הפייסבוק אמנם פותר זאת על ידי הצמדה של שם, תמונה ותאריך לידה ליד כל פרופיל משתמש, כמעין פסל דיגיטלי לאדם. אך האם הפסל הדיגיטלי הוא אכן האדם בלי שקרים?

## החברתיות של צוקרברג

לפני שאתחיל לבחון ולנתח את האספקטים השונים בסרט, ברצוני להדגיש שאבחן את הדמויות השונות רק על פי סרטו של פינצ'ר, הרשת החברתית, ללא קשר לדמויות

הקיימות מחוץ למסגרת הסרט. אני מתייחס אל הסרט כטקסט, שאמנם בנוי על דמויות אמיתיות אך ההפניות במאמר הן לדמויות כפי שהן מוצגות בסרט זה בלבד. כמו כן, אעשה שימוש ביצירה האינטרנטית, הפייסבוק, כמקור למאמר וכן כמקור שעליו נבנה הסרט.

כאמור, הסרט בוחן את היחסים החברתיים של מארק צוקרברג, שואל מי הוא ובונה פרופיל מסוים שלו. מארק צוקרברג מוצג בסרט כחונן, בעל אינטליגנציה גבוהה ושאיפות גדולות, הרוצה להתבלט במישור החברתי. אפשר לומר שמארק צוקרברג אינו מנותק לגמרי מבחינת היחסים הבין אישיים שלו, הוא מבין את הסביבה היטב ואף מתמרן אותה לטובתו האישית. הוא גורם לשני האחים וינקלווס ולדיוויה נרנדרה להאמין, שהוא עובד על האתר שלהם בזמן שהוא עובד על אתר אחר. הוא מתמרן את אדוארדו סאברין כדי שיבוא לקליפורניה, וזאת על מנת שיוכל לנשל אותו מהחברה. הוא מכניס את שון פארקר לחברה ואף מצליח לגייס כספים רבים לחברה שלו. צוקרברג הוא אדם שממקסם את הכוחות המנטליים שלו למימוש קפיטליסטי מקסימלי, שכן הרוויח כסף רב בזכות יצירתו. אך כמו שנטען כמה פעמים בסרט, הוא לא מעוניין בכסף, הוא מעוניין במבניים חברתיים.

במהלך הסרט צוקרברג מוצג כאדם הלוקה בתקשורת הבין אישית שלו, הכוללת מעבר של מסרים מילוליים ובלתי מילוליים. אבהיר את המושג באמצעות הספר *The Interpersonal Communication Book* שכתב ג'וזף דה-ויטו (DeVito), העוסק בין השאר בפירוק התקשורת הבין אישית לערוצים ומסרים. לפי דה-ויטו, המסרים כוללים את המילים שבהן אנו משתמשים, את הבעות הפנים, קשר העין ותנוחת הגוף. כן כוללת התקשורת הבין אישית את חוש השמיעה והחושים האחרים, בדגש על הראייה והמגע, ואפילו שקט הוא אלמנט המשרה ומעביר תקשורת. התקשורת הבין אישית משלבת את כל המסרים המילוליים והבלתי מילוליים העוברים דרך מספר ערוצים, והם: הערוץ הקולי-אודיטורי, שבו אנו שומעים ומעבירים את המסר בעזרת דיבור, הערוץ הוויזואלי, שבו מקבלים ומעבירים סימנים בעזרת שפת הגוף והבעות פנים, הערוץ הכימיקלי הקשור בחוש הריח, ולעתים גם ערוץ שקשור למגע (7).

התקשורת הבין אישית הלקויה של מארק צוקרברג מוצגת היטב על ידי הערוץ הוויזואלי, שפת הגוף. שפת הגוף שלו אנטי חברתית ומתבטאת בכך שהוא אינו מרבה להסתכל ישירות בעיניהם של האנשים שאיתם הוא מדבר. הוא גם אינו מרבה להשתמש בתנועות ידיים כדי להסביר את דבריו או לתמוך בהם; גם כשהוא מדבר, הבעות פניו בסרט

מוצגות מעט אם בכלל. בנוסף, כמעט שאיננו רואים אותו משתמש בערוץ המגע, שהוא חלק מהתקשורת הבין אישית - לאורך כל הסרט אין כמעט מגע פיזי של צוקרברג עם אדם אחר. למשל, כאשר במשרדים של פייסבוק חוגגים את המשתמש המיליון שנרשם לאתר ומתחבקים, ושון פארקר ניגש אל צוקרברג ואומר לו "ואתה לא מהמחבקים". אפילו כאשר מארק צוקרברג מצליח ליצור קשר מיני עם בחורה בשירותים של המועדון, היוצרים בוחרים להראות לנו את עיסוקיו הדומים של אדוארדו ולא של צוקרברג. ניתן לטעון אפוא שהסרט מדגיש בפני הצופים את חוסר המגע של מארק צוקרברג עם האנשים שמסביבו, גם כאשר הוא כביכול יוצר מגע.

הסרט גם מציג את הלכות של מארק בערוץ האודיטורי, אמנם הוא שולט באנגלית ורצף הדיבור שלו מהיר, אך הוא מדבר מהר מדי לעתים קרובות, ותוכן דבריו גורם לאנשים להתרחק ממנו ואף לעזוב אותו. כבר בסצנת הפתיחה, במפגש שלו עם חברתו אריקה אלברייט, השיחה מתאפיינת בחוסר ההבנה שלו את האינטראקציה החברתית. בשיחה הזו מארק מרבה לקטוע את אריקה כאשר היא מדברת, מכניס לשיחה נושאים חדשים והיא אינה מבינה אותו. היא אף מציינת, שלפעמים הוא אומר שני דברים שונים בו זמנית וקשה לדעת על מה הוא מדבר. מארק גם אינו מקשיב לסביבתו ואפילו עוין כלפיה. למשל, כאשר אריקה שואלת אותו אם הוא רוצה לאכול משהו, הוא מתעלם ממנה ורק לאחר שהספיק לריב איתה ולהעליב אותה בדרכים שונות, הוא שואל אותה אם היא רוצה לאכול משהו. בכך הוא מעליב אותה פעם נוספת, כי שאלתו מוכיחה שכלל לא היה קשוב אליה.

חוסר ההבנה של צוקרברג את היחסים החברתיים מתבטא גם בכך שהוא תופס את הידיד של אריקה, שהוא זה שהכניס אותם למועדון, כמישהו שקיים עימה יחסי מין, למרות טענתה של אריקה שלא כל אחד שהיא מכירה שכב איתה. גם באמירה זו הוא מעליב אותה ומוכיח התנשאות, וזאת תוך כדי כך שהוא מייחס לעצמו יכולת לפתוח כביכול לפניו דלתות ולהכיר לה אנשים משכבה חברתית גבוהה יותר. כל אלה מביאים לעזיבתה אותו בפאב, וכך מתפוצצת בפניו אינטראקציה שהיה מעוניין להמשיך בה.

אחרי הפגיעה באריקה אלברייט פורץ צוקרברג למאגר הנתונים של מעונות הסטודנטים, ובונה אתר אינטרנט בשם פייסמאש, שבו הוא משווה בין תמונות של בנות שונות באוניברסיטה כדי לבחון מי יותר אטרקטיבית. ניתן להגיד שצוקרברג מוסיף על הפגיעה באריקה פגיעה נוספת, והפעם בכל הנשים בקמפוס, על ידי יצירת אתר הפייסמאש. האתר

מעורר עוינות כלפיו מצד כל הנשים ברחבי הקמפוס, ואדוארדו סאברין מציין זאת מפורשות, כאשר הוא שואל אותו "כיצד אתה מצליח לגרום לכל הבנות לשנוא אותך?". יחס השנאה כלפיו מצד בנות הקמפוס נראה היטב, כאשר הוא מקבל פתק באמצע שיעור ועליו כתוב " u dick", משפט המציג את הדעה הרווחת עליו ואף גורם לו לעזוב את השיעור.

הסרט גם מדגיש את החסך ביכולות החברתיות של צוקרברג, על ידי מיקום דמותו של שון פארקר כאנטייתזה שלו. בעוד שצוקרברג אינו מצליח ליצור קשרים בין אישיים מספקים, שון פארקר מתבסס כמומחה בתקשורת כזו והוא שולט בכל ערוציה. כבר בפעם הראשונה שאנחנו פוגשים את דמותו של שון פארקר הוא נמצא עם בחורה במיטה, והסצנה מציגה אותו כבחור היודע לקשור קשר אינטימי עם אישה. הוא מקשיב לה, יודע את שמה, את המקצוע שהיא בחרה להתמקד בו בלימודים וכן פרטים שונים על משפחתה. הוא יודע איך להשתמש בהומור, בשפת הגוף ובקשר עין כדי להעביר את מסריו. סצנה זו עומדת בניגוד למפגש של מארק צוקרברג עם אריקה אלברייט, שהסתיים בכישלון חרוץ.

אלמנט נוסף שהסרט מרבה להשתמש בו כדי להדגיש את קיומם או היעדרם של קשרים חברתיים הוא האלכוהול, ובעיקר הבירה. בירה ידועה כמפחיתת חרדה חברתית וכמשקה פופולרי באירועים חברתיים שונים, כפי שנכתב עליה בויקיפדיה: Various social traditions and activities are associated with beer drinking, such as playing cards, darts, or other pub games; attending beer festivals [...] Drinking games as beer pong, are also popular

בסרטי התבגרות רבים, בעיקר בכאלה המתרחשים בקולג', יש עיסוק אינטנסיבי סביב אלכוהול בדגש על בירה. בסרטים הללו, שתיית הבירה משולבת בסצנות רבות מחיי הסטודנטים. לדוגמה, הסרט 'קולג' (College) מתאר שלושה תיכונים סטים המגיעים לקולג' קהילתי כדי לבחון אותו ומוצאים עצמם שותים אלכוהול זה מגופו של זה, כמשימה שהטילו עליהם חברי הקולג'. בסרט אחר, אמריקן פאי: ביתא האוס (American Pie Presents Beta House), סטודנטים של השנה הראשונה נכנסים למועדון אחווה תוך כדי שתיית בירה ואלכוהול, ובסוף הסרט מתקיימת תחרות בין שני מועדוני אחווה, החנונים וביתא האוס, כשאחת המשימות הסופיות היא לסיים חבית בירה שלמה. ובסרט רוד-טריפ ביר פונג (Road Trip: Beer Pong) השילוב בין סיפור התבגרות ובירה

מגיע לשיא, כאשר הסרט כולו מתבסס על מסע שיוצאים אליו שלושה חברי קולג' יחד עם בנות כדי לשחק את משחק הביר-פונג.<sup>2</sup>

הסרט הרשת החברתית, תוך שהוא נעזר במטען התרבותי שמסמלת שתיית בירה והקשר שלה לחברתיות ולתרבות הקולג', משתמש בבירה כלייטמוטיב לתקשורת, כלומר, הוא מקביל את השתייה של הבירה למצבי תקשורת בין אנשים. המצבים השונים שבהם הבירה מוצגת בסרט מדגימים את האינטראקציה שמתרחשת בסצנה בצורה הברורה ביותר. ניתן לראות זאת כבר בתחילת הסרט, כאשר צוקרברג נאלץ לצאת מהפאב לאחר שאריקה עזבה אותו באמצע השיחה, ושתי כוסות הבירות ששתו נותרו על השולחן כשהן חצי מלאות. הבירות המלאות למחצה מייצגות ניסיון של תקשורת שלא צלח. אולם כאשר הוא חוזר למעונות באותו ערב ושותה לבד בירה בעת שהוא יושב מול המחשב שלו, הוא מסיים לשתות את כל הבירה. שתיית הבירה מול המחשב מייצגת אפוא את הצלחת תקשורת - צוקרברג מול המחשב הוא הרי סיפור הצלחה. בהמשך הסרט, לאחר ההרצאה של ביל גייטס, שתי בנות מזמינות את מארק צוקרברג ואדוארדו סאברין לשתות. כשהם מגיעים למעונות, אדוארדו מוציא שתי בירות, אחת לו ואחת לצוקרברג. לעומתו צוקרברג מוציא בירה אחת בלבד, רק לעצמו. אלמנט זה מדגים את חוסר האמפתיה החברתית של מארק צוקרברג: בעוד שאדוארדו דואג גם לצוקרברג - צוקרברג דואג רק לעצמו.

דוגמה נוספת: כאשר שון פארקר מגיע לבית שצוקרברג שכר בפאלו אלטו, צוקרברג זורק לו פחית בירה ופארקר תופס אותה, ואילו כאשר הוא זורק בירה אל חברתו של פארקר, פעמיים היא אינה מצליחה לתפוס אותה והבירה מתנפצת אל הקיר. אלמנט זה מבהיר איך פארקר קולט את התקשורת שצוקרברג מעביר, למרות הקושי בכך, אך אנשים אחרים ובעיקר בנות אינם מצליחים לתקשר איתו למרות ניסיונותיו. גם חוסר התקשורת עם אדוארדו סאברין נחשף באמצעות טקס שתיית הבירה: כאשר סאברין מגיע אל צוקרברג כדי לחתום על חוזה בחברה החדשה, צוקרברג מותיר אותו לשתות את הבירה לבדו. אקט זה מעיד על בגידתו של צוקרברג בו, כי שתיית הבירה מסמלת תקשורת חד צדדית - סאברין שותה לבד וצוקרברג אינו משתתף; זו הפעם האחרונה שהם יתקשרו כחברים.

חוסר ההבנה החברתית של צוקרברג מודגם היטב גם בסצנות הרבות בסרט שמוצגות בהן מסיבות. המסיבות מייצגות אירועים חברתיים גדולים, שבהם אנשים יוצרים אינטראקציות עם אנשים אחרים. אולם אירועים כאלה אינם מושכים את מארק צוקרברג, כי חסרה לו הזרימה החברתית והיכולת להתחבר עם הסובבים אותו. ניתן להדגים זאת היטב בראיון עבודה לפייסבוק שהוא עורך למתמחים. הראיון בנוי על תחרות, שבה יזכה זה שיפרוץ ראשון את המחשב. במשך התחרות המתמודדים שותים אלכוהול, ושוררת בחדר אווירה של מסיבה. אולם אפילו במעין מסיבה זו שהוא עצמו הפיק, צוקרברג יושב בצד ואינו מתערבב עם הסטודנטים השותים, צועקים ונהנים. מדוע הוא עורך את ראיון עבודה דווקא בסגנון של מסיבה, כאשר אינו נהנה ואינו משתתף בדרך כלל במסיבות? - אולי גם הפעם בגלל רצונו להיתפס כמצליח מבחינה חברתית.

## הרשת החברתית בדמותו של צוקרברג

יובל דרור טוען בספרו הפוליטיקה של הטכנולוגיה, ש"גם אם חלק מהגיבורים בסיפור שלנו ינסו למתן את ההצהרה הזאת, רובם מאמינים שטכנולוגיה היא לכל הפחות, מוטה. היא מסייעת לצד אחד במשוואה לקדם אג'נדה ומשום כך היא תמיד תהיה לטובתו. [...] זירת המאבק סובבת אפוא סביב השאלה מי ישלוט בסדר היום, מי יטה את הטכנולוגיה לכיוונו, לטובתו" (21).

הסרט מציג את צוקרברג כמי שהטה את הטכנולוגיה לטובתו כך שתשטשטש ואף תבטל את מגבלותיו. המגבלות הבולטות של צוקרברג כפי שהן מוצגות בסרט הן חוסר היכולת לשלוט על זמן התגובה שלו בתקשורת פנים אל פנים, וכן חוסר היכולת לשלוט בתקשורת הלא-מילולית שהוא משדר לסביבתו. יצירת פייסבוק מספקת לו פתרון המאפשר לו שליטה בעיצוב העצמי: הוא יכול לשלוט במסרים שהוא מעביר לסביבתו והוא יכול לעשות זאת בזמנו הוא וכפי שהוא רוצה. אסביר זאת להלן בעזרת דוגמה כללית.

בספרו של ג'וזף דה-ויטו (DeVito) הוא עורך השוואה בין תקשורת בין אישית פנים אל פנים לבין תקשורת בין אישית שמתווכת על ידי מחשב (CMC - Computer Mediated Communication), כשלטענתו ההבדלים הניכרים בין שני סוגי התקשורת מתרחשים בעקבות הרושם שנוצר על ידי שולח המסר. בתקשורת שמתווכת על ידי מחשב שולח המסר יכול לשלוט באופן שבו יציג את עצמו; הוא יכול לחשוף את תכונותיו לחלוטין או

בהדרגה, וההסוואה במקרה הזה קלה מאוד. הוא גם יכול לשלוח את הודעותיו ללא הפרעה. לעומת זאת, בתקשורת בין אישית פנים אל פנים הנראות הוויזואלית מעבירה לזולת מי אתה מבחינת מין, גיל בקירוב, צבע עור ועוד. ההסוואה במקרה הזה קשה מאוד, ובנוסף לכך מעביר המסר יכול להיתקל בהפרעה בהעברת המסר (6).

יתרה מזו, הקונטקסט בתקשורת מתווכת מחשב הוא כזה, שבו מקבל המסר ושולח המסר בדרך כלל מופרדים במרחב. המשתמש יכול לבחור ביתר קלות את התזמון שלו להגיב. התקשורת יכולה להיות סינכרונית, כאשר נמצאים בצ'אט, או א-סינכרונית כאשר זוהי הודעה, פוסט או דואר אלקטרוני. לעומת זאת, בתקשורת פנים אל פנים מקבל המסר ושולח המסר נמצאים באותו מרחב. יש שליטה מצומצמת על הקונטקסט כאשר נמצאים בשיחה, שכן יש מעט זמן כדי להגיב, ומה שחשוב ביותר בתקשורת סינכרונית - היא מועברת לשני הצדדים באותו זמן. צוקרברג בנה את הרשת החברתית כך שתכיל את שתי האופציות של תגובת המשתמש, סינכרונית, צ'אט וא-סינכרונית, הודעות ופוסטים ובכך המשתמש יכול לבחור מתי לענות, אם בכלל. הפייסבוק מקנה את השליטה המלאה למשתמש בשיחה. ניתן לומר שהוא מותאם לתקשורת א-סינכרונית, כי תקשורת סינכרונית מצפה לתגובה מהירה, ואלמנט זה משחק לרעת צוקרברג פעמים רבות בסרט.

הבדל נוסף בין שני סוגי התקשורת נובע מכך שהאחת מילולית והשנייה מכילה גם היבטים לא מילוליים. בתקשורת המתקיימת פנים אל פנים ההודעות מועברות על ידי דיבור, קשר עין, מבטא, מרחב, ריח, מגע, בגדים, שיער וסימנים בלתי מילוליים אחרים. כמו כן ההודעות והסימנים נעלמים, אם אינם מוקלטים. לעומת זאת, בתקשורת מתווכת מחשב ההודעות עוברות אך ורק על ידי טקסט, ולמרות שישנה תקשורת בלתי מילולית שעוברת דרך אמוטיקונים<sup>3</sup>, סימני ניקוד והטיית האותיות בצורה שונה, היא מוגבלת שכן ריח ומגע אינם אפשריים בה. פרי יצירתו של צוקרברג, הפייסבוק, מבוסס על תקשורת מתווכת מחשב ואינו מכיל את התקשורת הלא-מילולית, שכן היא זו שפוגעת ברושם שמשאיר צוקרברג על סביבתו. בפייסבוק, צוקרברג נשפט על פי התוכן המתווך על ידי מחשב, שכן במקרה הזה הוא שולט היטב, הוא איש של טקסט שהדבר גם מתבטא במקצוע שלו, הוא מתכנת, כותב תוכנה. הוא יכול להשתמש בכישרון שלו לפגוע, כפי

3 אמוטיקונים - מייצגים סדרת רגשות ומצבים כגון עצב, קריצה, הלם שעשוע, עייפות, חשדנות וכדומה. סימנים אלו זכו לכינוי 'אמוטיקון', הכלאה אטימולוגית של המילים emotion (רגש) ו'צלמית' (icon). כפי שנכתב בספרם של כרמל וייסמן ואילן גונן, עברית אינטרנטית (131-132).



שעשה בפייסמאש, והוא יכול להשתמש בכישרון שלו כדי לפתח תקשורת בין אישית מוצלחת באמצעות תוכנה המאפשרת זאת, כמו הפייסבוק.

בסכמת ההשוואה בין שני סוגי האינטראקציות, דה-ויטו מציין קטגוריה של מטרות ואפקטים ומראה שעל ידי שתי צורות התקשורת, פנים אל פנים וכזו המתווכת על ידי מחשב, ניתן להשיג אותם אפקטים ואותן מטרות, אך הוא מציין דוגמה אידיאלית לכל צורת תקשורת. ניתן להשיג מידע ביתר קלות בתקשורת המועברת על ידי מחשב, ואילו בתקשורת פנים אל פנים ניתן להשיג חיבה ותמיכה ביתר קלות (6). דבר זה ניתן גם להגיד על הפייסבוק: הוא הוקם כך שנוכל לקרוא את האדם המשתמש בתוכנה כמו טקסט, כמו מידע, אך יהיה קשה להשיג תמיכה וחיבה ברשת החברתית, בדיוק כפי שקשה לצוקרברג להשיג אותה בסרט. אמנם ניתן להשיג חיבה ואהבה בפייסבוק, ואנו רואים לכך דוגמאות בפרופילים שונים של אנשים, אך ניתן להשיג ביתר קלות תמיכה וחיבה בתקשורת פנים אל פנים, שכן היא משלבת אמצעים שלא ניתן להשיג בתקשורת מתווכת מחשב, כמו מגע, ריח, קשר עין ושפת גוף אשר מהווים חלק גדול מיצירת אינטימיות וחיבור בין אנשים.

בספרה **Making Connections**, טוענת קתלין גאלוין (Galvin) שתקשורת אפקטיבית מבוססת על הרפרטואר התקשורתי. לדבריה כל תקשורת נבחנת על פי האסטרטגיה של המתקשר. המתקשר שוקל בזהירות את כל הגורמים של הסיטואציה: עם מי הוא מתקשר - מה יודעים עליו, למשל מה גורם לו לצחוק או להגן על עצמו; איפה מתקשרים - איך המקום, הזמן, הפרטיות והנוכחות של אנשים אחרים משפיעים על האינטראקציה; על מה הם מתקשרים - כמה חשוב הנושא לשני צדדי התקשורת. והדבר האחרון שגאלוין מציינת הוא המשימה - מה המטרה של האינטראקציה, לפתור בעיה, להוריד מתח חברתי או סתם להנעים את הזמן (47-48)?

בהתייחס להגדרות של גאלוין, ניתן לטעון שהפייסבוק כפי שאנחנו מכירים אותו משמש בסיס תקשורתי. המרחב האינטראקציה בו מכיל מקור לכוח בעיקר בשתי החזיות שהיא מציינת: איפה מתקשרים ועם מי. האדם המתקשר נמצא במקום הכי בטוח ופרטי שלו, בבית. אפילו אם הוא משתמש באפליקציה של הפייסבוק בטלפון הסלולרי שלו, הוא עדיין נמצא במקום פרטי משלו, שמאפשר לו את הביטחון לתקשר כפי שהוא רוצה. בנוסף, הפייסבוק מאפשר להבין באופן טוב יותר את האדם שמתקשרים מולו, את המי, שכן לכאורה כל המאפיינים עליו נמצאים ברשת: תחביבים, חברים משותפים, סדרות

אהובות, תמונות מאירועים שונים וכן מידע על מקום עבודה ומגורים. כל אלה ועוד עוזרים למתקשר להבין יותר טוב אל מי הוא מתקשר. הרגשת הפרטיות והביטחון של המתקשרים וההבנה מול מי מתנהלת האינטראקציה, מהוות מוקד נוסף שבו צוקרברג מחפה על המגבלות שלו באמצעות טקסט, שכן יש לו יכולת לקרוא את המאפיינים של האדם השני ובכך לבחור את הדרך הנכונה ביותר לתקשר איתו.

במילים אחרות, נראה שפייסבוק מותאם לדמותו ולמגבלותיו של צוקרברג כפי שהוא מוצג בסרט. מרילין דלפי, אחת מצוות עורכי הדין של צוקרברג בסרט, מציעה לו להתפשר עם המתדיינים איתו במשפט ולשלם להם, משום שהוא עלול להפסיד במשפט לפני מושבעים. היא מספרת לו מה בדיוק המושבעים רואים בנאשם, ומתארת לו את התכונות שאליהן הם מתייחסים: בגדים, שיער, סגנון דיבור וחביבות - הכול תכונות שעוברות בצורה מיטבית בתקשורת בין אישית פנים אל פנים.<sup>4</sup> למותר לציין שהמסרים שצוקרברג משדר מעידים על היותו אדם לא חביב, ולכן היא גם מציעה לו מה שהיא מציעה. בניגוד לרושם שצוקרברג עשוי ליצור במפגש פנים אל פנים בבית משפט, נראה שהפייסבוק תוכנן באופן שיאפשר לו תקשורת מוצלחת יותר. התקשורת הלא-מילולית, שמהווה נקודת חולשה אצל צוקרברג, תופסת מקום מועט בפייסבוק. כמו כן, פייסבוק מאפשר ביטחון והבנה של הצד השני עמו מתקשרים ובכך מגדיל את הסיכויים לתקשורת מוצלחת - דבר שבו צוקרברג מתקשה בחייו על פי הסרט.

הסרט הרשת החברתית מציג כאמור את צוקרברג כאדם שאינו מתחבר עם סביבתו. למעשה הוא מציג את הניכור שלו מסביבת חייו; הוא אדם קטן בחברה ענקית, תופעה נפוצה בחברה העירונית. צוקרברג, שהוא במהותו אדם בודד ומודע למציאות זו, מפתח בהדרגה את הפתרון הטכנולוגי לבעיית התקשורת והניכור בעיר הגדולה. הוא מודע לכך שהקולג' אמור לספק גם חוויה חברתית, ובשלב שלפני פיתוח הפייסבוק הוא מביע את רצונו "לקחת את כל החוויה של הקולג' ולהכניס אותה לאינטרנט". מכיוון שהוא אינו מסוגל לחוות את אותה חוויה חברתית, ומכיוון שהבנות בקמפוס שונאות אותו בגלל הפייסמאש ויש לו רק שלושה חברים, הוא מעוניין להרחיב את המעגל החברתי הזה. וכך באמצעות הפייסבוק הוא מתפרסם מצד אחד ומצד שני מגדיל את מספר החברים שלו.

4 עם זאת, הסכנה בבית המשפט אינה כרוכה רק בתקשורת הלא-מילולית, אלא גם במעשים שלו, שעשויים ליצור רושם של אדם לא חביב. היא למשל שואלת אותו למה הוא לא היה נוכח במסיבה שבה נעצר שון פארקר - ולאור השתיקה שלו מבהירה שהמושבעים עשויים לחשוב שהוא הפליל את פארקר.

מרשל מקלוהן (McLuhan) טוען בספרו **להבין את המדיה**, שהמדיה היא המסר. על פי מקלוהן "...המדיום, אמצעי התקשורת, הוא שקובע את קנה המידה ואת הצורות של ההתקשוריות והפעולות האנושיות" (15). לטענתו, כל צורת תקשורת מכילה דרכי התקשוריות ספציפיות, למשל, הטלגרף מתקשר באמצעות המילה הכתובה (-14) (15). אם מתייחסים להגדרה זו של מקלוהן, אפשר אולי לומר שהפייסבוק הוא חידוש ושיפור של הדואר האלקטרוני. הוא מאפשר להעביר הודעות וכן להתעדכן במסרים מאנשים שונים מרחבי העולם. הוא גם משלב אמצעים אחרים כמו צ'ט, משחקים, תמונות, הצגת מידע, אפליקציות בילוי ועוד, אשר מאפשרים לאדם לקיים חיים וירטואליים שלמים באמצעות המחשב. צוקרברג יצר מדיום שבו המשתמש מבסס עצמו כמפורסם בקרב חבריו. משתמשים אחרים יכולים לעקוב אחרי פעולותיו, וכל זה מתאפשר רק אם המפורסם עצמו מפרסם זאת. המפרסם הוא המפורסם, גם הפעיל וגם הסביל, המפורסם דואג לפרסומו. הוא השליט המוחלט של המדיום.

הפייסבוק יצר עולם שבו כל אחד מקים לעצמו מועדון אחווה משל עצמו, על ידי זה שהוא מאשר את החברים בו, משתף אותם ועוקב אחרי מה שהם עושים ביום-יום. אפשר לומר שלמועדון האחווה הגדול הזה אחראי מארק צוקרברג, שיצר באמצעותו הווי תרבותי חדש. צוקרברג מוצג בסרט כמנסה לכונן עצמו מחדש כנשיא מועדון אליטה משלו, הפייסבוק, והוא אומר זאת בגלוי לאדוארדו: "זה כמו להיות הנשיאים של מועדון אליטה". אבל צוקרברג עשה דבר גדול יותר: הוא גרם לכל אדם לכונן עצמו כמפורסם. אדם בונה עצמו כפורטרט על ידי רשימת רזומה הכוללת סדרות אהובות, ספרים שקרא, עניינים שהוא רוצה לעסוק בהם, תמונות ועוד פרטים שונים על חייו. המשתמש מקיים עצמו כמעין סלבריטאי, אשר משתף את החברה היכן היה ומה עשה. אפשר לעדכן ולהתעדכן כל הזמן ומכל מקום, ובמיוחד בתקופה זו של טלפונים סלולריים חכמים הכוללים אפשרויות גלישה באינטרנט. רמת הפרסום, היקפה ועומקה שלכל אדם תלויה אך ורק בו. נוצר מצב שהאדם הפשוט הוא סלבריטאי בין חבריו, וממש כמו שפפארצי מתפקד או תוכניות טלוויזיה, חבריו עוקבים אחריו ומודעים לפעילותיו בחיי היום-יום על גבי המסך. וכך הוא זוכה להתנוסס מעל מסכי המחשב והטלפונים, שבעבר הופיעו בהם רק מפורסמים, ולחיות כמפורסם בעצמו.

האבסורד הוא שכמות החברים שיש למארק צוקרברג בפייסבוק, כפי שהדבר מוצג בסרט, אינה נמצאת בקורלציה עם מספר האנשים שאיתם הוא מתראה. ואכן ניתן לומר

שהפייסבוק הופך להיות חלק מתרבות הצריכה, שבה המשתמש יוצר עוד ועוד חברים רק כדי להגדיל את הכמות המספרית, ולא דווקא כדי להישאר בקשר עם חלק גדול מהם. הרי בסופו של דבר אדם אינו צריך כמות חברים כזאת, ובלתי אפשרי לשמור על קשר עדכני עם בני אדם רבים כל כך. בכל אופן, בעקבות הכניסה של פייסבוק להרווארד, צוקרברג נהפך לדבר החם בקמפוס, הוא עצמו התפרסם, ואפשר לומר שטמן את פוטנציאל הפרסום בכל אחד מהמשתמשים.

הסרט מציג עמדה נוספת כלפי הפייסבוק, חיובית פחות. אמנם, הסרט רואה במדיום שצוקרברג בנה יתרונות רבים, למשל לשמור על קשר עם אנשים, להיות אדם חברתי וכן לשתף אנשים מכל מקום בעולם, אך יש לו גם חסרונות. אריקה אולברייט טוענת בפני צוקרברג שהוא כותב את דעותיו מתוך חדר חשון, וחושב שהוא צריך לשתף את כולם בכל הרהור שחולף בראשו. לדבריה, זה צורת ההתנהלות של המדוכאים. צוקרברג אמנם גרם לעולם לאמץ לחיקו מדיום, המאפשר לבחור בדרך של שיתוף בכל מחשבה או פעולה הכי קטנה בחיינו. אך הסרט גורם לצופים לתהות על מהות השימוש הזה במדיום: האם גם אנחנו הפכנו לאותם מדוכאים שאריקה מדברת עליהם?

## ביקורת חברתית

בביקורת שלה ב- **Washington Post** טוענת אן הורנדי (Hornaday) כי What ensues is a narrative that hews closely to classic American tales of ambition, ingenuity, competition and betrayal; "The Social Network" has understandably been compared to "Citizen Kane" in its depiction of a man who changes society through bending an emergent technology to his will.

הפרספקטיבה לבחינת הסרט באמצעות היכולות החברתיות של צוקרברג (או יותר נכון חוסר היכולות הללו) מעניינת מאוד ומאפשרת לדבריה למצוא אנלוגיה בינו לבין הסרט האזרח קיין (Citizen Kane). בשני הסרטים מוצגים אנשים שהיו ראשים של ארגוני תקשורת גדולים, ושינו את הטכנולוגיה כדי להשיג יתרון לעצמם, אך הם אינם מתקשרים עם סביבתם. שני הגיבורים, צוקרברג וקיין, הם אילי תקשורת, שבסוף הנרטיבי של הסרטים מוצגים כבודדים לאחר שהרסו כל קשר אנושי שיצרו במהלך נסיקתם. שני הסרטים מהווים

למעשה ביקורת חברתית על האנשים ששולטים במדיום. אדוארדו סאברין מסמל באופן אירוני את הכישלון של צוקרברג בהגשמת שאיפותיו החברתיות: צוקרברג אמנם מעוניין בקשרים חברתיים, אך הוא הצליח ליצור קשר רק עם חבר יחיד, וגם את החברות הזאת הוא הרס. מצד אחד הוא מוצג כאדם בודד חברתית, שלא נותרו לו חברים והוא מתכה לתשובת אריקה לבקשת החברות שלו, אבל מצד שני יש לו חברים רבים ברשת החברתית, שהוא ראשה. נוצרת כאן נוסחה אנושית פרדוקסלית, של אדם בודד שהוא מרובה חברים. הסרט בונה נרטיב מעגלי, שבו צוקרברג נשאר בודד כפי שהיה בהתחלה, וכך שב ומדגיש את האנטי חברתיות שלו. כישלוננו בבניית הפרופיל האישי שלו כחברתי ומפורסם מתבטא בסצנות האחרונות בבהירות. הוא מוצג בשתי סצנות שונות כשהוא יושב לבד במשרד ומולו מונח מחשב. בשתי הסצנות הללו צוקרברג כבר עשיר ובנה את עצמו מחדש. אך הוא נותר בודד במשרד שלו, לאחר שכל העובדים הלכו לחגוג במסיבה. בסצנה השנייה הוא נותר לבד, לאחר שעורכי-הדין שלו ושל אדוארדו סאברין עוזבים את המשרד. הוא אדם עשיר אך גלמוד, שמחפש קשר אנושי ולא יודע איך להשיג אותו. בסוף הסרט הוא יושב במשרד ומתכה, שאותה בחורה שברחה ממנו בתחילת הסרט, תאשר את בקשת החברות שלו. הנרטיב המעגלי של הסרט המציג את בדידותו של צוקרברג חושף את האמת שמאחורי המסכה של הפרופיל החברתי שלו.

הכישלון של צוקרברג לבנות את עצמו מחדש כמצליח מבחינה חברתית מהווה ביקורת על התקשורת החדשה באמצעות הפייסבוק. הצגת בדידותו של צוקרברג מצד אחד והצלחה בעולם המחשבים החברתי מצד שני מעידות על התדרדרות התקשורת בין אישית. העובדה שהאיש שיצר את הרשת החברתית הגדולה בעולם מוצג כאדם שאינו חברתי כלל, מעוררת תהיות לגבי המהות החברתית של התקשורת עצמה והאנשים שעושים בה שימוש.

## סיכום

הסרט הרשת החברתית מציג לצופים את צוקרברג, אדם אשר מנסה לבנות עצמו באופן אידיאלי, שכן הוא בוחר מה לפרסם. הפייסבוק בונה את חיי המשתמש כמפורסם, שכן קבוצה אנשים עוקבת אחרי מעשיו, איפה היה ועם מי, מה עשה ומה יש לו להגיד על כך. צוקרברג מוצג כמי שבנה את המדיום בדמותו על ידי רידוד הערוצים של התקשורת הבלתי מילולית שבה הוא חלש. הסרט מציג את ניסיונו לכונן את עצמו מחדש כראש

מבנה חברתי, המצפה להגשים שאיפות חברתיות, אך נותר ללא חברים. הוא מוצג כאדם שבנה את עצמו מחדש מבחינה חברתית על ידי המצאת טכנולוגיה שתתאים לו, אך נכשל כישלון גדול בהשגת יעד זה.

יובל דרור מצטט בספרו את דברי מרשל מקלוהן: "הטכנולוגיה מקרבת את המין האנושי להגשמת מטרותיו היא מסייעת לו להגביר את כוחותיו הטבעיים, היא משמשת כהארכה של הגוף, [...] "(9). הפייסבוק גרם לכולנו להרחיב את ערוצי התקשורת שלנו וגרם לנו לשמור על קשר עם חברים בכל מקום בעולם ומכל מקום בעולם, והוא בהחלט הארכה של הגוף. אך הטכנולוגיה לא קרבה את צוקרברג להגשמת החלום החברתי שלו ולכן הסוף פסימי.

לסיום, הסרט הרשת החברתית מציג תהיות רבות על המדיום החדש שצובר תאוצה בעולמנו. הוא מעלה שאלות לגבי האופן שבו משתמש האדם במדיום, והאם הוא מכיל אותו באופן מלא. ניתן להגיד שהפייסבוק ממשיך לצבור משתמשים ובונה אנשים באופן חדש, בנייה גם של אנשים פרטיים וגם של חברות, מוצרים, מפלגות ועוד. אך בסופו של דבר הסרט גורם לנו לתהות, האם האדם שלפני מהפכת הפייסבוק תפס עצמו באותה דרך, והאם החברתיות שלנו אכן השתנתה או השתפרה.

---

## ביבליוגרפיה

- דרור, יובל. הפוליטיקה של הטכנולוגיה. תל אביב: מפה, 2006.
- וייסמן, כרמל וגונן אילן. עברית אינטרנטית. ירושלים: כתר, 2011.
- מקלוהן, מרשל. להבין את המדיה. תרגום: עידית שורר. תל- אביב: בבל, 2003.
- Berardinelli, James. "The Social Network". **Reelviews**. 1 October, 2010 <[http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifier=2186](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=2186)>
- DeVito, Joseph A. **The Interpersonal Communication Book**, 12th edition. Pearson. 2008.
- Galvin, Kathleen M. **Making Connections**. 5th edition. New York: Oxford University Press, 2011.

- Hornaday, Ann. "A Universal Story That's Hard Not to Like". **The Washington Post**. 1 October 2010. <<http://www.washingtonpost.com/gog/movies/the-social-network,1159821/critic-review.html>>
- Johanson, MaryAnn. "The Social Network (Review) Unfriend". **FlickFilosopher**. 1 October 2010. <[http://www.flickfilosopher.com/blog/2010/10/100110the\\_social\\_network\\_review.html](http://www.flickfilosopher.com/blog/2010/10/100110the_social_network_review.html)>
- LaSalle, Mick. "Review: 'The Social Network'", **San Francisco Chronicle**. 1 October 2010. <<http://www.sfgate.com/movies/article/Review-The-Social-Network-3172465.php>>
- Taylor, Chris. "Facebook Has 955 Million Active Users — Still Shy of a Billion", **Mashable**. 26 July 2012. <<http://mashable.com/2012/07/26/facebook-955-million-users/>>
- **Wikipedia**-beer. 17 July 2012. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Beer>>

---

## פילמוגרפיה

- **American Pie Presents Beta House**. Waller, Andrew. USA. 2007.
- **Citizen Kane**. Welles, Orson. USA. 1941.
- **College**. Hagen, dab. USA. 2008.
- **Road Trip: Beer Pong**. Rash, Steve. USA. 2009.
- **The Social Network**. Fincher, David. USA. 2010

## טכניקות קולנועיות בעיבוד טראומת קולומביין

הילי ברק

...in the realm of fiction we discover that plurality of lives for which we crave. We die in the person of the hero, yet we survive him, and are ready to die again for the next hero just as safely.

(Sigmund Freud, "Thoughts on War and Death", 1915)

הצורך של הקולנוע לייצר שוב ושוב דימויים של האסונות שפקדו את האנושות, מעורר שאלות על אופני הייצוג הקולנועיים של טראומות קולקטיביות. ג'פרי אלכסנדר (Alexander) מסביר בהקדמה לספרו, כי טראומה קולקטיבית היא מונח סוציולוגי, שלפיו מדובר לא רק במשבר חברתי, אלא גם במשבר תרבותי; אירוע המעורר אי נוחות ומערער את הזהות הקולקטיבית של החברה (16). בהתאם להגדרה זו ניתן לטעון, כי הטבח שהתרחש בתיכון קולומביין באפריל 1999 בעיירה קטנה בקולורדו, מייצג משבר זהות בחברה האמריקנית: הוא קרה בעיירה קטנה בפרברים, בוצע בידי בני-טובים, לבנים, מסיבה שנראית סתמית ובלתי מובנת, ובעיקר הוא מצביע על ליקוי חמור בסביבה המוגנת לכאורה שבה גדלים ילדים באמריקה (The Cult of Columbine). התחושה הזו ניכרת בדבריו הבאים של נשיא ארה"ב, ג'ורג' וו. בוש (Bush): "Columbine spoke to a larger issue and it's really a matter of culture [...]. This society has got to do a better job of teaching children right from wrong." (Presidential Debate at Wake Forest University Oct 11, 2000)

ביום הרצח יצאו שני נערים, אריק האריס (Harris) ודילן קלבודל (Kelbold), למסע ירי המוני בכותלי בית הספר וגרמו למותם של שניים-עשר תלמידים ומורה אחד. לאחר מכן התאבדו. אירועי-הירי עוררו פולמוס ציבורי בארצות הברית בנוגע לחוקי הפיקוח על נשק, זמינותם של רובים ואקדחים, התהוות של קליקות חברתיות ובריונות בבתי ספר התיכוניים, כמו גם בנוגע להשפעתם של סרטים אלימים ושל משחקי וידאו על תרבות הנוער (Reasons for Columbine). הפולמוס הציבורי הזה מאפיין את הצורך של החברה לבצע רציונליזציה של הקטסטרופות הפוקדות אותה ולכפות עליהן היגיון כלשהו,



הסברים וסיבות. צורך זה מעיד על חוסר אונים, בלבול וקושי בעיבוד האירוע, שמאפיינים את חוויית הטראומה.

אחד התחומים שבהם עוסקת תיאוריית הטראומה מתייחס למאפיינים החווייתיים המופיעים אצל הסובייקט לאחר אירוע טראומטי: הרצון האובססיבי והפטישיסטי לשחזר את האירוע שוב ושוב, החללים בזיכרון, הפערים במידע וחוסר היכולת לייצר נרטיב קוהרנטי והמשכי המכיל את האירוע. ג'אנט ווקר (Walker) מכנה את התופעה הזו "הפרדוקס הטראומטי", שלפיו התגובה להתרחשות טראומטית מתבטאת בפנטזיה, כלומר, בעיוותים בזיכרון שאינם תואמים את הקונבנציות התרבותיות של חתירה לאמת. כתוצאה מכך עלול להיווצר זיכרון 'פרוסתטי' (חלופי), לעתים אף מסולף ומעוות, שאותו מייצר הסובייקט לעצמו, ובו ניתן לראות ביטוי להשלכות הפסיכולוגיות של האירוע (809 Walker, Traumatic Paradox). ווקר ממשיכה לטעון, שהסרטים האפקטיביים ביותר מבחינה פוליטית הם אלו שמייצגים את העבר הטראומטי על-ידי פרגמנטציה של הנרטיב, המשקפת וממחישה את טבעה של החוויה הפוסט-טראומטית.

המונח "קולנוע הטראומה", לפי ווקר, מתייחס לקבוצת סרטים שהחלה להופיע בשנות השמונים והתשעים, המתייחסת לכתובה הפסיכולוגית על טראומה וזיכרון ולדיונים ציבוריים על ההיסטוריה והמשמעות של הקטסטרופות השונות שקרו במאה העשרים מתאפיין בהיעדר ליניאריות נרטיבית, בפרגמנטציה, בסאונד א-סינכרוני, בחזרות, בעריכה מהירה ובזוויות צילום עקומות. סגנון זה מעורר תחושה של חוסר אוריינטציה ושל ערפל מוסרי, שנועדו להדהד את חוויית הטראומה. לטענתה של ווקר, סרטים אלו מייצגים אירוע שקרה בעבר דרך פילטר של אפקטים רגשיים, והם מבטאים את הפלונטר האפיסטמולוגי שמאפיין את הגות המאה העשרים, ושלפיו אין לנו גישה ל"אמת".

במאמרי ארחיב את הגדרתה של ווקר לעבר המשמעויות הפוליטיות של קולנוע הטראומה: טענתי היא שסרטים אלו פוטרם את הצופים (ואת החברה) מהצורך למצוא

1 פוסט-טראומה: הפרעה פסיכיאטרית מתחום הפרעות החרדה, המתפתחת לאחר חוויית אירוע טראומטי. אירוע טראומטי הוא אירוע עוצמתי בחיי סובייקט, שמתאפיין בחוסר היכולת להגיב עליו, והוא מותיר השפעות פסיכולוגיות חמורות וארוכות טווח (Walker, Trauma Cinema 211).

סיבות ומניעים לאסון, בכך שהם משננים את המנטרה הגורסת, שלא ניתן היה למנעו. בקולנוע הטראומה המוות הוא סתמי וחסר משמעות, מייצג את התרוקנותם של ערכים רוחניים ומלווה בתחושה ניהיליסטית של אובדן משמעות וסיבתיות.

במאמר הפותח בספרם של קפלן וואנג (Kaplan & Wang), הכותבים מנסים להתמודד עם בעיית הייצוג של הטראומה ולבחון, כיצד הקולנוע מייצג את הבלתי-ניתן-לייצוג. הם טוענים שלרוב הוא מציב את הצופה לפחות באחת מארבע עמדות: מלודרמה, אימה, מציצנות ועדות. במלודרמה הוא חווה סיגור (Closure) וקתרזיס, בסרטי אימה הוא זוכה לחוות את האירוע מחדש, תיעוד של מקרים גורם לו להנאה שמקורה במציצנות, ולעיתים הקולנוע גורם לו לתחושה של הימצאות במקום, כאילו היה עד נוכח באירוע (8). חשוב להדגיש שקפלן וואנג מתמקדים בקטגוריות הללו לא כצורות קולנועיות (ז'אנרים), אלא כעמדות שונות שבהן הצופה ניצב. אף על פי שקולנוע הטראומה מתמודד עם נושאים "קשים", ולחלוטין אינו מספק לצופה תחושה אופורית, הם טוענים שהקטגוריות הללו מבצעות אסתטיזציה של הפוליטי, כאשר הן משמשות לייפוי המשמעות של האירוע הטראומטי על-ידי הכנסתו לתבנית אסתטית.

מאמר זה יישען על המודל שאותו מציעים קפלן וואנג, ויישם אותו על סרטים שנעשו בהשראת אירועי-הירי בקולומביין, במטרה להבין כיצד כל קטגוריה משככת (באופן זמני) את האשמה הקולקטיבית. טענתי היא שהתפקיד החברתי של ייצוג קולנועי של קטסטרופות הוא חזרה רפטיבית ופטישיסטית על השאלות: "האם לרוע יש מניע", "האם האסון יכול היה להימנע", ועל התשובה הניצחת שאין סיבה אמיתית לאירועים, אלא אקראיות אכזרית המייצרת אפקט חזק וכואב. מכאן גם חזרה על המסקנה שקטסטרופות מתרחשות ללא סיבה ברורה ואי אפשר למנען.

## **פרק 1: טראומה כמלודרמה / "נעורים במבחן"**

הסרט **נעורים במבחן** (Home Room) הוא דרמת נעורים בהשראת מקרה קולומביין (Holden), העוסקת בחוויה הפוסט-טראומטית של שתי נערות שנמצאו בסמיכות לאירוע-ירי בתיכון שבו למדו. ההשלכות הפסיכולוגיות של האירוע מתבטאות בסמפטומים שונים: דיאנה שנורתה בראשה מלווה בהתקפי חרדה וסיוטים, ואלישיה מפתחת אדישות ומדחיקה תגובות רגשיות.

בפרק זה אנתח את אופני ההשתקפות של הטראומה מבעד לממד המלודרמטי בסרט. קפלן במאמרה "Melodrama, Cinema and Trauma" טוענת, כי המלודרמה מסמנת את צורך התרבות לייצר סיפורים ודימויים יציבים ומרגיעים של טראומות אישיות וקולקטיביות. על כן ברגעים היסטוריים מסוימים מופיעות צורות אסתטיות שמתאימות לפחדים ולפנטזיות באשר לאירועים היסטוריים שהודחקו. המלודרמה מתאפיינת על ידי זיקה חזקה לנרטיב אחיד ולתחושת סיגור, השואפת לתחום את האירוע ולאחות את הסדקים והשבירים הטראומטיים. לטענתה, על אף זיקתה של המלודרמה לריאליזם, כז'אנר כקולנועי היא סימפטום תרבותי של טראומה (203).

בסצנת הסיום **בנעורים במבחן**, השריף מכנס את כל התלמידים עדי הראייה ומחזירם לכיתה שבה התרחשה הזוועה, כדי להבין יחד מה משמעות הרצח. הכיתה כבר עברה שיפוץ, כתמי הדם נשטפו ממנה, פגיעת כדורי הרובה על הקירות נסתמו וגם התיק המשטרתי נסגר. מטרת המפגש היא אפוא ערכית: לנסות להבין ביחד את המשמעות הפילוסופית שניתן להסיק מהאירוע. בזירת הזוועות התלמידים מוצפים רגשות, וזהו שיא הסרט. הסצנה סוערת ומלווה בהתפרצויות בכי, ובמהלכה הנערים שנרצחו מושווים לתינוקת של אחת הדמויות שמתה בלידתה. המסקנה: מוות הוא אקראי, כוח עליון: לא ניתן למנוע אותו ואין כאן אשמים. אין צורך להמשיך ולחקור מחדלים וקולקולים, כמו זמינות כלי הנשק באמריקה, ההשפעות של התרבות הגותית על הנוער, השעמום הבורגני או אדישות מערכת החינוך, אלא לקבל את מה שקרה ולעבור הלאה. ועם זאת, אף על פי שהמסקנה היא שלא ניתן להבין את הסיבות לאירוע, הסרט מספק פתרון, סגירת מעגל והזדככות, משום שבעקבות ההתמודדות עם הטראומה נוצרת חברות נפש בין שתי נערות המשתייכות לקליקות שונות בבית הספר. הבעיה החברתית נפתרה אפוא בסרט: אם הרצח חשף את הפערים התהומיים בין הקליקות השונות בתרבות בני הנוער, אנו מבינים כעת כי זהו פער שניתן לגישור.

בהתאם לטענתי, אם כן, אף על פי שהסרט מספק תחושת סיגור והשלמה עם האירוע הטראומטי, הוא מחויב לעורר את השאלה מהי הסיבה לטבח, האם היו מניעים לאירוע והאם אפשר היה למנועו. התשובה לשאלות הללו בסרט ברורה: הוא אינו מתאמץ לפתור את המקור לאימה שהתרחשה או לסייע בהבנתה, אלא מתמקד בכוח החיים שמחייב את הדמויות להמשיך הלאה למרות הכאב. המלודרמה היא אפוא כלי תרפויטי מזכך בהצגת טראומות, ובכך נתפסת כייצוג מיינסטרימי: "Such mainstream works posit trauma".

(against its reality) as a discrete past event, locatable, representable, and curable." (Kaplan, 204) היא אינה מנסה להיות חתרנית או לגרום להתעוררות פוליטית, אלא שואפת לשמר את הסדר הקיים, לשכך את הפחדים התרבותיים ולעורר בצופה תחושה שעולמו בטוח ומוגן (204).

## פרק 2: טראומה כאימה / "חייבים לדבר על קווין"

על פי קפלן ו-ואנג, לחוות את האירוע כאימה משמע לשחזר את החוויה הטראומטית מפרספקטיבת הקורבן (9). הסרט **חייבים לדבר על קווין (We Need to Talk About Kevin)** הוא הפקה סקוטית, המבוססת על ספרה של ליונל שרייבר (Sriver) האמריקנית, שמרפרר לתופעת "נערי קולומביין" בארה"ב (Prendergast). הטראומה בסרט מתבטאת בחייה המסויטים של אם, שילדה בן פסיכופת וסדיסט, שרק רוצה להרע לה. העלילה מקפצת בין זמנים שונים, ומביאה פרגמנטים ממערכת היחסים הבעייתית השוררת בין האם - אווה - לבנה, שעוד בהיותו עובר סימן לו כמטרה להתנכל לאימו ללא רחם. האימה בסרט לא נובעת מהצגת הזוועה והאלימות, אלא מהתפרקות הזהות שחווה האם: התהליך מתחיל מלידתו של בנה, ונמשך עד שהיא הופכת לקורבן של הילד, המתנכל לה באופן זדוני. אווה מאבדת לחלוטין את תחושת היציבות, והדבר מתבטא בין היתר בדמיון החזותי המטריד בינה לבין בנה, עובדה המודגשת לאורך כל הסרט. למשל, כאשר אווה רוחצת את הפנים, מצולמת השתקפותן המטושטשת בתוך שלולית המים בכיור, וקאט מעביר אותנו לפניו הדומות לשלה של קווין, שמצולמות מזווית זהה.

שמיטת הקרקע מתחת לרגליה של אווה באה לידי ביטוי גם בנרטיב הקטוע בסרט. **חייבים לדבר על קווין** הנרטיב אינו ליניארי ואינו כרונולוגי, אלא מבולבל ומקפץ בזמן, ובהתאם לכך ניתן לומר שהיעדר הליניאריות מרמז על היעדר יחסי סיבה ותוצאה: לא ברור מה מקור האימה, ונדמה שפרי בטנה מתנכל לה ללא סיבה. תומאס אלססר (Elsaesser 195) טוען, כי בטראומה יש פוטנציאל לחדשנות נרטיבית, משום שהיא נמצאת בדיוק בפערים בזיכרון ברגעים שבהם הליניאריות נשמטת: *Trauma is the name for an impossible history, or the name for the "impossibility of history as narrative, as an ordered sequence of events, of agents as subjects, as chronology, as cause and effect, as rationality or purposiveness of actions* (Caruth, qtd. in Elsaesser 200).

הנרטיב הקטוע ממחיש, אם כן, באופן פנומנולוגי את חוויית הטראומה: הטראומה היא חוסר היכולת לייצר נרטיב קוהרנטי ואחיד, המסדיר את רצף האירועים על ציר זמן כרונולוגי (Elsaesser 196). היא מבוססת על הדחקות, פערים במידע ורצון אובססיבי ופטישיסטי לחזור לדימויי הזוועות. לדוגמה, בחיבים לדבר עם קווין מופיע הלייטמוטיב של נהרות הדם שניתזים לכל עבר ומהם אווה לא יכולה להתנקות, וכן של קלזו-אפים על חלקי גוף לא מזוהים שגבולותיהם לא ברורים (שכן הדמיון החזותי בין אווה לבנה מסמל בלבול בזהויות), והם ממחישים את נוכחותו התמידית והמתמשכת של אירוע הטבח. לא האירוע הנקודתי אלא ייצוגי החוזרים ונשנים הם אלה שרודפים את אווה ואת הצופה בכל שלבי העלילה. הנרטיב הקטוע מפעיל על הצופה בזמן אמת חוסר אוריינטציה במרחב הנרטיבי, שמאפיין את החוויה הטראומטית, ועל כן מוטיב זה בא בהתאמה להגדרתם של קפלן ו-ואנג את תפקיד האימה בייצוג הטראומה: "The spectator is vicariously traumatized".<sup>9</sup> במובן זה, הסרט מספק לצופה חוויה רב-חושית, הממחישה לו מה זה אומר להיות נתון לאימה. מדובר ברוע שאין לו מקור או סיבה, והוא מתפרץ באופן ספורדי. קטגוריית האימה בייצוג הטראומה הקולקטיבית מבוססת אפוא על אקראיות אכזרית ועל בחירה שרירותית של קורבנות.

### פרק 3: טראומה כמציצנות / "זירו דיי"

פרק זה יתמקד בסגנון האסתטי של הסרט זירו דיי (Zero Day). הסרט מביא את יומן הווידיאו שצילמו לכאורה שני נערים, ה"מתעד" את תהליך ההתחמשות והאימונים שלהם לקראת מסע קטל בין כתלי בית ספר, ובהמשך מציג את תיעוד מצלמות האבטחה בזמן אירועי הירי. השחקנים בסרט אינם מקצועיים, חלקים רבים ממנו הם קטעי אימפרוביזציה, הצילום מקוטע ומגורען והדמויות פונות ישירות למצלמה. הסרט מבקש להציג את עצמו כמסמך נדיר, המספק הצצה למוחם הקודח של רוצחים, אך למעשה הוא פיקטיבי לחלוטין, אם כי נעשה בהשראת האירועים בתיכון קולומביין (Mitchell). כיצד ההיברידיות הזו בין הסגנון הוויזואלי התיעודי-ביתי לבין הבדיה שעליה מבוסס הסרט יוצרת אפקט ייצוגי חזק של האירוע הטראומטי? מהי הפונקציה של השימוש באסתטיקת סרטי חובבים והצבת הצופה בעמדת המציצן? קפלן ו-ואנג מתארים את קטגוריית המציצנות (voyeurism) בייצוגי הטראומה, כקטעי תיעוד של אסון כפי שהם מוצגים במדיה המשודרת (9), אך בפרק זה ניווכח כי המציצנות קיימת גם בסרטים עלילתיים, כאשר האלמנטים הסגנוניים בסרט מייצרים מראית-עין של אותנטיות, שמתנפצת באופן אירוני.

טימות"י רקובר (Recuber), המנסה להסביר את הקסם שבדימויים חזותיים קטסטרופליים שצולמו בידי חובבים ושל עדויות ויוזאליות שהגיעו מזירת האסון ותועדו בידי אנשים פרטיים שאינם המדיה הממוסדת, טוען שהמציצנות גורמת לתחושה שאנחנו מתקרבים לאמת. לדבריו, ניתן למצוא בהם "הילה" (Aura)<sup>2</sup>, משום שדימויים חזותיים של אסונות ושל טראומות קולקטיביות הם השיירים מהאירוע שנותרו מאחור. יש להם את היכולת להכיל רוחות רפאים, אנשים שמתו, רגעים שלא יחזרו עוד, או להאיר רמזים מטרימים שקדמו לקטסטרופה (66).

ההילה המלווה את המציצנות מתקשרת לתחושה, שהיצר האפל של הרוצחים בזירדו דיי רחש מתחת לפני השטח, בלי שהיינו מודעים אליו, עד שהתפרצו תוצאותיו הטררגיות והבלתי נמנעות. בלילה שלפני היום הגדול יושבים שני הנערים במרתף, מול המצלמה, ומבהירים כמה דברים לאלה שימצאו את הקלטות: ההורים שלהם לא ידעו על המתרחש, הם לא היו זקוקים לטיפול פסיכולוגי, לא היה ניתן לעצור אותם, כולנו חיות, ובימי הביניים היו הורגים על העלבה. זוהי בעצם הצוואה שלהם, הם משאירים מאחוריהם מורשת, חותם שילמדו לקח את מי שאמלל אותם. מבחינתם, 'זירדו דיי' הוא מיום יפה ובעל משמעות רוחנית. היומן המתועד בזירדו דיי מוצג בפני הצופה באופן בלתי-מתווך לכאורה, ישיר, בסגנון כמו-תיעודי. כאילו הרוצחים מגיחים מהקבר ומדברים אלינו, מבקשים מאיתנו להבין את הסיבה למעשים ואת המשמעות. לרוצחים ניתנת כאן הזדמנות חד-פעמית לספר את סיפורם ואת מניעיהם, אך האם הצופה מבין כעת טוב יותר את הסיבות שהביאו אותם להוציא לפועל מבצע זדוני כזה?

אוהד לנדסמן (Landesman) טוען, כי היברידיות של סגנונות תיעודיים ובדיוניים היא אסטרטגיה פורמליסטית, המצביעה על ההנחות שלפיהן אנו מגדירים אמת ואתנטיות, ויש לה ממד חתרני-פוליטי המעלה סוגיות אפיסטמולוגיות: היא מנסה להציג באופן אירוני את מאמצי הבדיוניים של הסרט לתעד נושא שאינו קיים בעולם החיצוני לסרט, כדי לאתגר את הגבולות השבירים של הקטגוריה הדוקומנטרית (36). כלומר, במקום להפנות את תשומת הלב לטקסט עצמו, תשומת הלב מופנית לעיסוק של הצופה בו. בהתאם לטענתו של לנדסמן,

2 - Aura - מונח שטבע וולטר בנימין (Benjamin) בהקשר ליצירת האמנות שאיבדה את הילתה לנוכח שעתוקים טכנולוגיים שלה. אותם העתקים מודרניים לא מצליחים לספק את התחושה הרוחנית שקשורה להימצאות צרכן האמנות בקרבת היצירה, כאשר הוא חולק איתה חלל זמן. לפי רקובר, אין פירושו של הדבר שהמדיה המודרנית משוללת בהכרח הילה - הוא טוען לאסוציאציות יותר כלליות של המונח, שמחילות אותו על החוויה המיסטית של צריכת טקסט תרבותי-אמנותי. (Recuber 20).

זירו דיי מעורר סתירה אפיסטמולוגית - הוא מדגיש את האירוניה הקיימת ברצון האנושי לחתור אל האמת. הסרט מטיח בנו את הסיבות לכאורה שגרמו לטבח, אך בו בזמן אנו מבינים שזוהי למעשה פיקציה. טענה דומה טען אלביס מיטשל (Mitchell) בביקורת על הסרט: "The film is determined to prove that no one really knows Cal and Andre" אם כן, גם בזירו דיי הצופה אינו מקבל תשובות לשאלה הקרדינלית המלווה את קולנוע הטראומה - מה היו הסיבות לאסון.

## פרק 4: טראומה כעדות / "אלפנט"

הסרט **אלפנט (Elephant)** של גאס ואן-סנט (Van Sant) הושפע גם הוא מהטבח בתיכון קולומביין (Edelstein). הסרט מציג שוב ושוב את עשר הדקות שלפני אירועי-הירי בתיכון, משבע פרספקטיבות של תלמידים שונים. האנטי-נרטיב 33 גורם לחוות את הזמן כנמתח ונמתח, והדבר בא לידי ביטוי גם ברטוריקה של הסרט: שוטים ארוכים, תנועות דולי איטיות והיעדר התרחשות דרמטית. למרות שהצופה מכיר את הזוועה העומדת להתרחש, האווירה בסרט רדומה ואיטית ומייצרת תחושת אדישות. יותר מזה, הסגנון האנטי-דרמטי מבליט במיוחד את תחושת האקראיות של הרציחות, את הרנדומליות של הרוע.

בפרק זה אטען, כי **אלפנט** מייצג את מה שקפלן התכוונה אליו, כשהגדירה את חוויית הצפייה בטראומה כ"עדות", שבה היא מתמקדת במאמרה "Trauma, Cinema, Witnessing". כינון הצופה כעד מעוררת בו הזדהות אמפטית מרוחקת. לרוב מדובר בסרטים הבנויים כאנטי-נרטיב, ואופן ארגון זה של הטקסט הקולנועי מזמין אמנם את הצופה להיות נוכח מבחינה רגשית, אך עם זאת גם לחוות מרחק קוגניטיבי מהחוויה הטראומטית, שכן יש לו לצופה פרספקטיבה רחבה יותר מאשר לפרוטוגוניסט הקורבן (114). לטענתה, סרטים אלו אפקטיביים במיוחד מבחינה פוליטית, משום שהם מעוררים אמפטיה לצד מודעות קוגניטיבית לחוסר צדק.

בהתאם להגדרותיה של קפלן, רועי ברנד (Brand) מנתח את הסרט **אלפנט** מפרספקטיבה של הצבת הצופה בעמדה של עד. הוא טוען כי הצופה בסרט עד לא רק

לאירוע, אלא בעיקר לאווירה בבית הספר, לתחושת הזרות, הניכור והאדישות (195). המבע הרדום שבסרט זורק את הצופה לתוך לימבו ומרוקן כל תחושה של חוויה קולנועית ונרטיבית. למעשה, הסרט כולו הוא ביטוי קולנועי לריקנות, והמצלמה מאלצת את הצופה-העד לחוות גם את הרגעים הריקים מכל התרחשות, רגעים מתים ויומיומיים.

בנסיבות כאלה יש לצופה לכאורה אחריות אתית ומוסרית, משום שביכולתו לשים לב לכתובת שהייתה על הקיר. אך המצלמה אדישה לרמזים המבשרים על הזוועה, וכופה גם עלינו להיות אדישים להם. ניתן לראות זאת, למשל, בסצנה שבה אחד הרוצחים מנגן בפסנתר. המצלמה מסתובבת על צירה וסוקרת את החדר ב-360 מעלות. החדר עמוס החפצים כאילו גדוש רמזים מטרימים, שהמצלמה נותרת אדישה להם: על השמיכה הדפס של פיל ענק, על הקיר ציור מאולתר של פיל. כל אלה מורפררים לשמו של הסרט ולביטוי שממנו הוא נגזר, המספר על פיל ענק שנמצא בחדר ואין איש מבחין בו (Edelstein). כשהסיבוב מסתיים ואנו חוזרים לנער על הפסנתר, אנו מגלים כי המצלמה ממשיכה לסיבוב נוסף, לא נעצרת שוב לנוכח הרמזים ונותרת אדישה.

**אלפנט מייצג**, אם כן, את טראומת קולומביין על ידי השמת דגש על הפרפורמטיביות (הביצועיות) שלה: הטראומה היא לא האירוע עצמו, אלא התגובה הפסיכולוגית עליו - קרי הערפול המוסרי, הפערים בזיכרון והרצון לשחזר את האירוע שוב ושוב (Brand 200). לכן, לפי קפלן, ייצוג הטראומה כעדות היא הטכניקה הכי אפקטיבית מבחינה פוליטית: היא מפנה את תשומת הלב לייצוג ולזיכרון של הטראומה, ולא למקרה עצמו.

במשך הסרט מובאים כל ה"הסברים" שניתנו במדיה בנוגע למניעיהם של הרוצחים: זיקתם לנאציזם, היותם הומוסקסואלים, חיבתם למשחקי מחשב אלימים, שוטטות באתרי אינטרנט לרכישת רובים, ועוד. אולם למרות שכל הסיבות והמניעים נמצאים שם לכאורה, בכל זאת יש תחושה שהם מאולצים, מומצאים, נטולי היגיון, ולמרות היותם שם בולטת במיוחד הסתמיות של המוות (Edelstein).

## הרנדומליות של הרוע

במאמר זה נסקרו ארבעה סרטים העוסקים באירועי-ירי בתיכון, שהופקו בהשראת הטבח בקולומביין, לפי המודל שמציעים קפלן ו-וואנג לטכניקות הקולנועיות לייצוג



טראומה: מלודרמה, אימה, מציצנות ועדות. עמידה על ארבע הגישות הללו אפשרה בחינה של אופני הייצוג של טראומות קולקטיביות ומנגד את בחינת המפגש עימן של הצופה. התמטיקה בסרטים הללו עוסקת בתהיות על הזהות התרבותית, תוך התמודדות עם הרגעים שבהם היא מתערערת. התמודדות זו מתבטאת במסקנה הניצחת של ארבעת הסרטים שסקרתי במאמר: אירועים טראומטיים מתרחשים ללא סיבה ברורה ואי אפשר למנעם; התוצאה - היעדר משמעות רוחנית ותלישות קוסמית.

ווקר מתייחסת לסרטי "קולנוע הטראומה" ככאלה שבמרכזם ניצב אירוע טראומטי שקרה בעבר, וסגנונם אינו ריאליסטי אלא נועד להדהד את חוויית הטראומה. במסגרת זו הרחבתי את הגדרתה של ווקר לעבר המשמעויות הפוליטיות של קולנוע הטראומה. במרכז הדיון עמדו ארבעה סרטים בלבד, אך אולי יש כאן התחלה של מענה לשאלה, שקפלן ו-ואנג מציגים במאמרם: באילו אופנים הקטגוריזציה של הטראומה לפי ז'אנרים או עמדות צפייה יוצרת אסתטיזציה (וטריטואליזציה) של ההיסטוריה? טענתי היא שבסרטים אלו המוות הוא סתמי וחסר משמעות, מייצג את התרוקנות של ערכים רוחניים ומלווה בתחושה ניהיליסטית של אובדן משמעות וסיביות, של אסונות שתוקפים בצורה מקרית. אבחנה זו, שמאפיינת את קולנוע הטראומה העכשווי, מרמזת על תפקודם של סרטים אלו כמשככי טראומות, ותפקוד זה מעורר את השאלה, באילו מובנים הוא קשור להשקטת המצפון הקולקטיבי ולפטירת החברה מאחריות. תקוותי היא שהרעיונות שהצעתי במסגרת זו יהוו בסיס לחקירת קולנוע הטראומה, תוך עמידה על המשמעויות הפוליטיות שמאחוריו.

## ביבליוגרפיה

- Alexander, Jeffrey C. "Towards A Theory of Cultural Trauma". **Cultural Trauma and Collective Identity**. Ed. Jeffrey C. Alexander. Oakland: University of California Press, 2004. 1-28.
- Brand, Roy. "Witnessing Trauma on Film". **Media Witnessing : Testimony in the Age of Mass Communication**. Ed. Paul Frosh and Amit Pinchevski. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. 192-209.
- Edelstein, David. "The Kids in the Hall: Gus Van Sant

Deconstructs Columbine in Elephant.” **Slate**. 24 October, 2003  
 <[http://www.slate.com/articles/arts/movies/2003/10/the\\_kids\\_in\\_the\\_hall.html](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2003/10/the_kids_in_the_hall.html)>

- Elsaesser, Thomas. “Postmodernism as Mourning Work”. **Screen** 42 (2001): 193-201.
- Freud, Sigmund. “Thoughts on war and Death”. **Collected Papers IV**. Ed. Joan Riviere. London: Hogarth Press, 1948. 307.
- Hari, Johann. “The Cult of Columbine.” **The Age**. 27 April, 2004  
 <<http://www.theage.com.au/articles/2004/04/26/1082831495882.html>>
- Holden, Stephen. “Home Room (2003) FILM REVIEW; Girls From Opposite Cliques Bond After a Shared Horror.” **The New York Times**. 5 September, 2003  
 <<http://www.nytimes.com/2003/09/05/movies/film-review-girls-from-opposite-cliques-bond-after-a-shared-horror.html>>
- Kaplan, E. Ann and Wang, Ban. “Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity”. **Cinema and Trauma: Cross-Cultural Explorations**. Ed. E. Ann Kaplan. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. 1-23.
- Kaplan, E. Ann. “Melodrama, Cinema and Trauma”. **Screen** 42 (2001): 201-205.
- Kaplan, E. Ann. “Trauma, Cinema, Witnessing: Freud’s Moses and Monotheism and Tracey Moffatt’s Night Cries”. **Between the Psyche and the Social: Psychoanalytic Social Theory**. Ed. Kelly Oliver, Steve Edwin. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002. 99-121.
- Landesman, Ohad. “In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetic of Realism in the New Hybrid Documentary”. **Studies in Documentary Film** 2 (2008): 33-45.
- Mitchell, Elvis. “Zero Day (2003) FILM REVIEW; Disaffected Teenagers and Looming Calamity.” **The New York Times**. 3 September, 2003 <<http://movies.nytimes.com/movie/review?re>

s=9A07E1DC1238F930A3575AC0A9659C8B63>

- Prendergast, Alan. "We Need to Talk About Kevin may be the most revealing Columbine-related film." **WestWord**. 21 March, 2012 <[http://blogs.westword.com/latestword/2012/03/columbine\\_we\\_need\\_to\\_talk\\_about\\_kevin.php](http://blogs.westword.com/latestword/2012/03/columbine_we_need_to_talk_about_kevin.php)>
- Recuber, Timothy. **Consuming Catastrophe: Authenticity and Emotion in Mass-Mediated Disaster**. New York: City University of New York, 2011.
- "Reasons for Columbine: A Reporter's Reflection." **HubPages**. 20 April, 2009 <<http://focoguy.hubpages.com/hub/Reasons-for-Columbine-A-reporters-reflection>>
- Walker, Janet. "The Traumatic Paradox: Documentary Films, Historical Fictions, and Cataclysmic Past Events". **Signs** 22.4 (1997): 803-825.
- Walker, Janet. "Trauma Cinema: False Memories and True Experience". **Screen** 42 (2001): 211-216.

---

## פילמוגרפיה

- **Elephant**. Gus Van Sant. USA, 2003.
- **Home Room**. Paul F. Ryan. USA, 2002.
- **The Brady Bunch**. Sherwood Schwartz. USA, 1969-1974.
- **We Need to Talk About Kevin**. Lynne Ramsay. UK/USA, 2011.
- **Zero Day**. Ben Coccio. USA, 2003.

## הומור כביטוי של הומוסוציאליות ב"בתול בן 40"

עמית זלמן

כאשר יצא הסרט בתול בן 40 (*The 40 Year Old Virgin*), שיבחו ביקורות רבות את הסרט ואת היחס המורכב שהסרט מצליח לגרום לצופיו לחוש כלפי הגיבור. בעוד שבמרבית הקומדיות ההומור הוא נמוך וההנאה נובעת מהרגשת העליונות של הצופה כלפי דמות השוטה, בקומדיה זו, כך נכתב אנו יכולים לחוש אמפתיה וסימפטיה כלפי הגיבור (אנדי - סטיב קארל) ובו בזמן לצחוק עליו. לדוגמה, בביקורתו על הסרט כותב אוון גילברמן (Gilberman): "Andy may be a light caricature of a clueless, repressed loser, [...] but" Carell plays him in the funniest and most surprising way possible: as "a credible human being

הכתיבה האקדמית על הסרט מדגישה גם היא את האמביוולנטיות של הסרט. סלסטינו דלייטו (Deleyto) כותב על היחס הדו משמעי בסרט כלפי אבדן הבתולין בגיל מאוחר. מצד אחד, הבדיחה המרכזית בסרט היא הבתולין המאוחרים של אנדי, ומצד שני הסרט חוגג את הבתולין הללו: הבתולין הם גם קללה וגם ברכה (259). לטענתו, התכונות החיוביות שאנו רואים אצל אנדי, כמו הנימוס שלו, ההומור והכבוד כלפי נשים, מקושרים לבתולין שלו. הבתולין והאיפוק מובילים בסופו של דבר לחוויה הסקסואלית האולטימטיבית, כאשר אנדי זוכה לבסוף לאבד את בתוליו עם אהובתו טריש (קתרין קינר).

לטענת דלייטו, הסרט מפריד בין האלמנטים הילדותיים לבין הרומנטיים (266). הוא טוען שבמאבק בין קומדיית ה-Gross-out לקומדיה הרומנטית, מנצחת הקומדיה הרומנטית - האלמנטים האינפנטיליים המצויים בה הם תירוץ כדי להעביר את המסר השמרני. אנדי הרומנטי אמנם מגוחך, אך חבריו הבוטים מגוחכים יותר, ולכן בסופו של דבר אנחנו מתמקמים לצדו ולצד השקפותיו ואורח חייו.

טענה זו נראית לי בעייתית, וניתן היה לצפות לפיה לחוויית צפייה שבבסיסה דיסוננס. אולם דבר זה לא הוזכר בביקורות, שהדגישו שהצד האנושי לא ביטל את הצד האינפנטילי אלא להפך. בעיני ראוי להתעכב דווקא על המקום

שבו דלייטו סוטה מעט מהקו הדיכוטומי שלו ומגיע לתובנה מעניינת: הפחד של אנדי מנשים (והניכור שלו כלפי גוף האישה) והאובייקטיפיקציה שחבריו עושים לנשים, שניהם מקורם בחרדה הגברית מפני המיניות הנשית: "The gross out comedy attitude of the other men towards women [...] and" Andy's respect are comically constructed as part of the same continuum, classically articulated by the Freudian theory of (male) sexuality". (263). כלומר, שתי דרכי החיים המוצגות הן סימפטום לעכבה גברית מסוימת.

במאמר זה ארצה להמשיך את הטענה, שהאלמנטים האינפנטיליים והרומנטיים בסרט אמנם סותרים, אבל נובעים מאותו מקום של חוויה הומוסוציאלית. לטענתי, החוויה ההומוסוציאלית (ההנאה הגברית מאחווה גברית הנובעת בו-בזמן גם מהזדהות וגם מריחוק) איננה רק תמטית בסרט, אלא היא חלק מחוויית הצפייה ונוצרת באמצעות ההומור, אשר יוצר יחס אמביוולנטי כלפי הגיבור.

ראשית אסקור את הקיטלוג הז'אנרי של הסרט: הום קום (Homme Com) - קומדיה רומנטית לגברים - יחד עם ה-Lad flick (סרטים מהתקופה האחרונה שבהם גיבור אינפנטילי עובר תהליך התבגרות), ומרכיביהם בסרט זה. לאור פניית הסרט לקהל הגברי, אראה איך אחוות הגבריות במציאות מבוססת בה-בעת על ריחוק ועל הזדהות - על קבלה של הקודים של האחווה ועל הסלידה מהם. לאחר מכן אראה מהן הטקטיקות שבהן הסרט משתמש כדי ליצור את אותה הנאה גברית אמביוולנטית: הטקטיקה הראשונה היא ההומור, המאפשר בו-בזמן גם תחושת עליונות וגם אמפתיה כלפי הגיבור; הטקטיקה השנייה, המשתלבת בראשונה, היא הומור הצוחק על הקודים הגבריים ויחד עם זה צוחק על אלו שאינם מתאימים להם; הטקטיקה השלישית, המשלבת את עניין הריחוק וההזדהות ואת הקבלה והדחייה של הקודים התרבותיים - היא מרכיב ההופעה של קארל כקומיקאי. ההופעה שלו מכילה מרכיבים חתרניים, אך בסרט זה הם משולבים במרכיבי השליטה בסובייקט של החברה.

## ההום קום: קומדיה רומנטית לגברים

תמר ג'פרס מקדונלד (McDonald) מבחינה בפיצול בתוך ז'אנר הקומדיות הרומנטיות, שהחל בתקופה השמרנית של הוליווד בשנות ה-80. לאחר הקומדיות הרומנטיות הרדיקליות

של שנות ה-70, שבהן דובר בפתחות על מין בצורה שוויונית והיו מיועדות לקהל נשי וגברי כאחד (150), סוג מסוים של קומדיות רומנטיות החל לצבור תאוצה. את סוג הסרטים הזה מקדונלד מכנה ה-Ephronesque, על שם הבמאית הבולטת של הז'אנר - נורה אפרון. הקומדיות הרומנטיות הללו הציבו במרכזן פרוטגוניסטית אישה, והיו מיועדות לקהל נשי. סרטים אלו היו שמרנים, לא כללו סצנות מיניות, והמסר שלהם גרס שיצר מיני הוא יצר גברי, שאינו הולם את האישה. יתרה מזו, הם טענו שסקס ואהבה הם שני דברים סותרים. (McDonald 151) "love and stability are associated with not having sex"

מאחר שנוצר ואקום בייצוג המין בקומדיות הרומנטיות, עלה ז'אנר חדש ומקביל ל-Ephronesque: ה-Homme com. כל המרכבים בז'אנר הקומדיה הרומנטית נשמרו: meet-cute, ריטואל הדייטים, המונטאז' שמדגים את ההתפתחות של הקשר, אבל המרכיבים הללו קיבלו איפיון חדש בשל נקודת המבט הגברית (147). סרטים אלו היו גם פיזיים מאוד, ובנוסף לייצוג המסיבי של סקס, יש בהם גם סצנות גועל רבות (McDonald 153). מקדונלד טוענת, בעקבות פול בונילה (Bonilla), שהדגש על הפיזיות בסרטים אלה הוא שאיפה פילוסופית לקשור מחדש את הסובייקט האורבני המנוכר אל גופו (148). ההכנסה הזו של אלמנטים של גועל לקומדיות הרומנטיות, וההצבה של גבר במרכז הסרט, ניתבו סרטים אלה לקהל יעד גברי. לטענת מקדונלד, עצם הפנייה לקהל גברי בסרטים מלאי מיניות וגופניות אלה מאשררת את המסר, שיצר מיני הוא יצר גברי (159).

מקדונלד כוללת את **בתול בן 40** כאחד מסרטי הז'אנר. ואכן, הסרט מציב במרכזו גיבור גבר, ששואף לחוויה רומנטית ועובר את כל החוויות הנדרשות עם בת זוגתו המיועדת, על כל המשתמע מכך: דייטים, מריבה, פיוס ולבסוף חתונה. כמו כן מקדונלד סוקרת את הרגעים הפיזיים בסרט, אשר נמצאים שם בשפע: הקאות, מכות, זקפות בוקר, רגעי סלפסטיק, ועוד.

אלמנט נוסף מסרטי ה-Homme Com הקיים ב**בתול בן 40** הוא הדגשת החברות הגברית של הגיבור עם דמויות המשנה. לטענתי, בסרט זה החברים של הגיבור תופסים מקום כה נכבד בעלילה ובזמן המסך, עד שהדגש על האחוה הגברית עולה בחשיבותו על היחסים הרומנטיים בין אנדי וטריש. ניתן לראות שהסרט שם את הדגש על היחסים הבין-גבריים ועל ההומוסקסואליות המודחקת באחוה זו, בכך שהוא מעביר חלק מהאלמנטים בקומדיות הרומנטיות הנהוגות ביחסים בין גברים לנשים אל היחסים הבין-גבריים.

האלמנט הראשון בסרטים אלה הוא המשחקיות, שבקומדיות רומנטיות כמו **צער גידול** חיות (**Bringing Up Baby**) נועד להראות את האופי המשחרר של הרומנטיקה (בן דוד 90). בסרט זה הוא עובר למישור הבין גברי, כאשר החברים מוצגים כשהם משחקים פוקר ומשחקי וידאו. זוגתו של אנדי, טריש, היא זו שגורמת לו לוותר על המשחקיות ולהפוך את אוסף הצעצועים שלו לעסק.

האלמנט השני הוא האנטגוניזם ההתחלתי השורר בין בני הזוג. בריאן הנדרסון (Henderson) כותב, שכדי שהקומדיה הרומנטית תתקיים מוכרח להיות מצב של מתח בין בני הזוג, מתח שהוא למעשה מטפורה של הסקס שלא יכול להיות מוצג על המסך. לדידו, ברגע שקומדיות רומנטיות יתחילו להציג סקס בצורה בוטה (הוא נותן כדוגמה את הקומדיה **Semi Tough** משנות ה-70), המתח המיני ייעקר, וההצדקה לקיום הקומדיה הרומנטית תתבטל. הסרט **בתול בן 40** שופע, מצד אחד, משפטים על סקס (וכך מאבד את היווצרות המתח המיני), ומצד שני האנטגוניזם ההתחלתי בין בני הזוג אינו קיים. מהרגע הראשון הקשר בין אנדי וטריש לא נתקל בבעיות. גם על ההחלטה לא לקיים יחסי מין הם מסכימים (הסכמה שלא תיתכן בשום קומדיה רומנטית אחרת), למעט עשר הדקות האחרונות בסרט.

המתח בין גבר לאישה עובר למישור הבין גברי. השאלה הרומנטית מצטמצמת, ולעומתה עולה השאלה: מתי אנדי יזכה בכבוד ויהפוך ל"אחד מהחברה"? יש מתח בין אורח החיים של אנדי לבין אורח החיים הנהנתני של חברי הקבוצה, שמנסים לכפות עליו את מנהגייהם: אם זה ספיד דייטינג, הורדת שיער בשעווה או הדרכה איך להתחיל עם בחורות. בנוסף, בין חברי הקבוצה מוחלפות עקיצות הדדיות, לדוגמה בסצנה שבה קאל (סת' רוגן) ודיוויד (פול ראד) משחקים משחק וידאו ומחליפים האשמות הדדיות בהומוסקסואליות.

כל המהלך הרומנטי בין אנדי לטריש הוא תוצאה של המהלך בין החברים הגברים, והם גם אלה שיוצרים את המפגש הראשוני בין שניהם בחנות האלקטרוניקה. אנדי מזמין את טריש לארוחה כדי להוכיח לחבריו את אומץ לבו, וגם בסוף, כאשר הוא נמצא בבית של אישה זרה ומתגעגע לטריש, החברים פורצים לבית של האישה ומשכנעים אותו לעזוב את המקום. כך השאלה המרכזית הופכת להיות לא שאלה רומנטית כי אם שאלת כבוד, ומשמעות מעשיו של אנדי עבור הקבוצה הגברית חשובה לצופה יותר מאשר המשמעות הרומנטית שלהם.

לכאורה נראה שהסרט בסופו חוזר למתכונת הקומדיה הרומנטית הקלאסית, כאשר פורצת מריבה בין אנדי לטריש ונוצר מתח בין בני הזוג. במהלך המריבה אף נעלם המתח בין החברים הגברים, כאשר הם מצדיקים את אורח חייו השמרני של אנדי. אך גם המהלך הזה למעשה משועבד למהלך הבין גברי: אנדי עדיין זקוק ל"אישור" האחוה הגברית, אשר מצדיקה את הוויתור שלו על "סטוץ" עם אישה אחרת. כמו כן, לאחר שאנדי מצא את בת זוגתו לחיים, גם שאר הגברים מוצאים בנות זוג (בסצנת החתונה כל חבר באחוה הגברית מופיע יחד עם בת זוגו), וכך החיבור בין הזוגות מסווג כתופעה חברתית ולא כאישית. בסוף הסרט אקט איבוד הבתולין של אנדי נחגג בצורה חברתית, בשירה ובריקודים יחד עם כל חבריו הגברים.

ניתן לראות, אם כן, שבסרט הזה העיסוק המרכזי הוא לא היחסים בין המינים, אלא היחסים בין הפרטים בתוך האחוה הגברית. בפרק הבא אבדוק את היסודות שעליהם מושתתת האחוה הגברית, על מנת לראות איזה סוג של חוויה חווה הפרט בתוך אחווה כזו.

## אחוה גברית ותשוקה הומוסוציאלית

בירד (Bird) מעלה את הטענה, שאחוה גברית בנויה על בסיס שלושה היבטים עיקריים: 1. מרחק רגשי, כלומר הדחקה של הבעת אינטימיות הנחשבת לחשיפת חולשה ופגיעות: "emotional detachment is viewed not only as desirable but as imperative" (Bird 125). 2) תחרותיות, לדוגמה במשחקי ספורט; ו-3. החפצה של נשים - אשר מאפשרת את הגדרת ה"עצמי" של הגבר בחבורה כניגוד של הנשי (Bird 121). בתול בן 40 מכניס אותנו לתוך העולם הגברי, ומבנה אותנו כחברים עדים בחבורה גברית, שיש בתוכה תחרותיות ומרחק רגשי. הדבר נעשה באמצעות הקטלוג הז'אנרי (Homme Com), משחקי תחרות ספורטיביים בין גברים והחפצה של נשים, לדוגמה סצנות המסיבות, שבהן הנשים מוצגות כאובייקטים מיניים.

ניתן לראות את הפרדוקס שבבסיס האחוה הגברית: קרבה שבנויה על מרחק רגשי. איב סדג'וויק (Sedgwick) מרחיבה על הנושא הזה ומקשרת אותו להומוסקסואליות מודחקת. "לטענתה של איב סדג'וויק, הקונצפט הומוסוציאלי נטבע כדי להבחין אותו מן ההומוסקסואלי. ההומוסוציאלי מכון לקשר ולפעילות בין גברים, לרעות, לתשוקה - שמצביעים על הפוטנציאל הארוטי אבל מכחישים ומדחיקים אותו, מדכאים כל אפשרות להופעתו" (רון אל, 3).



רוזלינד גיל (Gill) ודיוויד הנסון-מילר (Hanson-Miller), במאמרם על ה- Lad Flicks - סרטים מהתקופה האחרונה שבהם גיבור אינפנטילי עובר תהליך התבגרות - מדגימים את האמביוולנטיות לגבי הומוסקסואליות בסרט **בתול בן 40**, דרך הומור הומופובי: One of the striking features of lad flicks is their dependence upon dynamics of intense heterosexual male bonding, paired with explicit homophobic humor (Gill and Hansen-Miller 44).

דוגמה לגילום ודחייה סימולטניים של הומופוביה אפשר לראות בסצנה שבה דיוויד וקאל משחקים במשחק וידאו. בסצנה זו שני החברים מחליפים ביניהם עקיצות, כאשר ה-Catch phrase המנחה את העקיצות הללו הוא "you know how I know that you're gay?". תוך כדי חילופי הדברים מוצגים לנו אינטר-קאטים של משחק הידיאו, שבו נראים שני גברים ערומים למחצה נלחמים זה בזה. על כך אומרים גיל והנסון-מילר: In this way, lad flicks acknowledge the idea that men who are homophobic harbor unconscious fears about being gay, while nonetheless leaving the denigrated status of homosexuality completely intact (45).

זאת ועוד: סיום הסרט, שבו מוצג קטע מוזיקלי של שיר מתוך המיוזיקל **שיעור** (שבו אנדי חוגג את איבוד בתוליו בשירה וריקוד יחד עם חבריו הגברים), משמר רגישויות הומוסקסואליות, ובו בזמן מביע את חוסר הסיפוק מהסיגור ההטרסקסואלי.

גיל והנסון-מילר מציגים את האמביוולנטיות התמטית שבסרט גם כלפי דרך החיים הנהנתנית (laddism). בסרט זה, כמו בסרטים רבים מהתקופה המציגים גיבור אינפנטילי, הסיגור הנרטיבי וההתבגרות של הגיבור מוצגים במונחים הטרונומטיביים: בגרות משמעה מונוגמיות הטרוסקסואלית (חתונה ולעתים הורות). מנגד, הסרט עצמו חוגג את רדיפת התענוגות הגברית, במיוחד את השימוש בנשים כמטרה לתענוגות מיניים. האמביוולנטיות כלפי האחוה הגברית מוצגת אפוא בצורה תמטית באמצעות העלילה והמתח בין הדמויות. אך לפי גיל והנסון-מילר, חלק מן הטכניקות הללו אינן רק תמטיות, אלא גם מתקשרות ישירות עם הצופה: "Homophobic humor consistently serves to disavow and deflect the homoerotic potential among the characters or between male audiences and those on screen" (44), ההדגשה שלי).

כעת אנסה להראות, כיצד ההומור בסרט הופך את האמביוולנטיות כלפי האחוזה הגברית בכללותה (ולא רק את האספקטים ההומופוביים הקיימים בה) לעניין חווייתי.

## הומור כאקט אמביוולנטי

בשדה המחקר של תופעת ההומור שכיחות שתי תיאוריות מקובלות להסברתה: תיאוריית אי ההתאמה ותיאוריית העליונות. בעוד שתיאוריית אי ההתאמה עוסקת בצד הקוגניטיבי של ההומור, תיאוריית העליונות מדגישה את הצדדים הסוציאליים שלו (Vandaele 225). תיאוריית אי ההתאמה גורסת, כי הומור נוצר כקונפליקט בין מה שמצופה לבין מה שמתרחש בבדיחה. ויקטור רסקין (Raskin, אצל ונדל) בדק את הממד הבלשני של ההומור, והוא גורס שעירוב של שני קונספטים מנוגדים הוא האחראי הבלעדי לתופעה. הדוגמה שניתנת לכך היא הבדיחה הבאה: "An English bishop received the following note from the vicar of a village in his diocese: "Milord, I regret to inform you of my wife's death. Can you possibly send me a "substitute for the weekend

העירוב של שתי האפשרויות לפירוש המילה substitute, כאשר אחת מהמשמעויות היא מינית (wife's substitute) והשנייה א-מינית (vicar's substitute), יוצר את ההומור. כמו כן, אי ההתאמה אינה חייבת להיות קונצפטואלית - כל חוק שאינו מתממש הוא סוג של אי התאמה, לדוגמה כאשר מעוותים מילים (227).

לעומת תיאוריה זו, תיאוריית העליונות גורסת, שהומור נוצר מתחושה של "הגברת ההערכה העצמית" (225). מירב הדוגמאות לכך הן של הומור אגריסיבי, כאשר יש קרבן לבדיחה ואנו חשים עליונים עליו (למשל, שימוש בסטריאוטיפים). סיבה נוספת להומור עליונות היא מה שמכונה "מצב רוח מרומם", אשר נבנה באמצעות אותות (cues). גם פתירת בעיות יוצרת מצב של אי התאמה הגורם לתחושת עליונות.

ונדל (Vandaele) במאמרו טוען, כי שני היבטים אלה המסבירים את ההומור - הסבר העליונות והסבר אי ההתאמה - אינם סותרים זה את זה ויכולים להתרחש במקביל. במאמר אחר, ג'רי פרבר (Farber) עושה צעד נוסף, ומראה כיצד שתי התיאוריות משולבות זו בזו. פרבר מוצא מספר בעיות במחקר הבלעדי של תיאוריית אי ההתאמה,

ובין השאר הוא טוען, כי היא אינה יכולה להסביר את ההשפעה של ההומור על הנמען; היא לא מסבירה את ההבדלים בדרך המסוימת שכל אדם מגיב להומור, ואינה מתמודדת היטב עם הבעיה של אי התאמות שאינן מצחיקות, כמו פאזלים וחדות היגיון. התיאוריה של פרבר משלבת ניתוח של הסיטואציה ההומוריסטית (כפי שאנו תופסים אותה) וניתוח של מה שקורה אצל הנמען (החוויה ההומוריסטית). לדידו, באי ההתאמה ההומוריסטית עצמה יש אלמנטים סוציאליים, שמתכתבים עם הטיות הפסיכולוגיות שיש לכל אדם.

על פי פרבר, בסיטואציה ההומוריסטית ישנם שני אלמנטים שאינם מתאימים. אלמנט אחד (A) הוא הקרוב מבין השניים לנורמה הסוציאלית. האלמנט השני, האלמנט שגורם לנמען סיפוק (B), נוטה להיות משהו שמנוגד ל-A, מסכל אותו או ממעיט בחשיבותו. ההעדפה של B בסיטואציה ההומוריסטית יוצרת סיפוק. הדוגמה שנותן פרבר היא הקריקטורה המפורסמת של המונרך לואי פיליפ (A) בדמות אגס (B).

על מנת שהסיטואציה תישאר הומוריסטית, חייב להיות בה אלמנט של משחק. הנמען חייב לדעת, שהמאבק בין שני האלמנטים אינו רציני. לפיכך, אי ההתאמה לא יכולה להיעלם. B לא יכול להחליף ולהעלים את האלמנט המדכא A, אלא חייב לסתור אותו: "The A must somehow remain in place so that, in the perceiver, the restrictive or blocking counterposition continues to be evoked" (Farber 71).

פרבר נותן לכך דוגמה מתוך **מרק ברזו (Duck Soup)**, כאשר צ'יקו מגנה בפני מוכר לימונדה את הרפו, שהתחיל מריבה, ותוך כדי הסיפור מדגים בתמימות את האלימות על מוכר הלימונדה ("What do you think he do? He make-a fight. He goes" like this). האלמנט המצחיק פה הוא שהתמימות של צ'יקו, התואמת את הנורמה הסוציאלית האוסרת על אלימות (A), נשארת כל העת ובו בזמן האלימות (B) מושגת.

האלמנטים A ו-B בסיטואציה ההומוריסטית מתקשרים לשתי נטיות פסיכולוגיות סותרות בנמען, [a] ו-[b] בהתאמה, כאשר [b] היא הנטייה הרצויה והמודחקת ו-[a] הוא המכשול המופנם (Internalized constraint) שעוצר בעדה. פרבר טוען ש-[a] הוא ההרגשה שלנו שאנו נחותים: התחושה שלנו לגבי העליונות של האחרים, תחושה שאנו נושאים עמנו מאז הילדות (73). הרגשה זו מדכאת שני צרכים חזקים [b] שיש לנו: 1. היא סותרת את הצורך שלנו להרגיש עליונים; ו-2. היא סותרת את הצורך שלנו להשתייך לקבוצה, לקהילה.

הומור לגלגני (Derisive Humor) מתרחש, כאשר ה-B תואם את הצורך שלנו להרגיש עליונים, לחוש תחושה של Sudden Glory. במקרים אלו ה-A יכול להיות גם מרומז: למשל, כאשר אנו צוחקים על טיפשותם של אנשים, וה-A העומד לנגד עינינו הוא ההתנהגות הנורמלית האלטרנטיבית. ה-A יכול להיות גם מסופק על ידי דמות הקרבן, כאשר הוא מתנהג בטיפשות אך רואה עצמו כחכם. יש לציין שהקרבנות של סוג הומור כזה אינם בהכרח אנשים; לעתים, במקרים של סאטירה, המטרות יכולות להיות דוקטרינה, מוסד או רעיון.

הומור אמפתי מתרחש, כאשר אנו חולקים את טיפשותנו, את הגיחוך שבנו, עם דמות מסוימת שיכולה לעורר בנו אמפתיה. בהומור מסוג זה ה-[b] הוא הצורך שלנו להשתייך, אשר גובר על [a]. תחושת עליונות האחרים על פנינו. "with empathic humor we experience the relief of discovering that our individual failings are shared and therefore less shameful." (77). ההבדל בין הומור לגלגני להומור אמפתי הוא ההבדל בין "לצחוק על" לבין "לצחוק עם". אין בכך משום הנחה, שמושא ההומור האמפתי צריך להיות מודע למצבו, אלא רק שהוא מחזיק בתכונות חיוביות, המאפשרות לנו להזדהות עמו. פרבר נותן כדוגמה מערכון של **אני אוהב את לואסי (I Love Lucy)**, שבו לואסי כעובדת אינה מצליחה לעמוד בקצב של פס הייצור של ממתקי השוקולד [מערכון המזכיר את **זמנים מודרניים (Modern Times)** של צ'פלין]. אנו צוחקים מכישלונה, אך זהו מקרה שבו כל אדם היה נכשל - זוהי מלחמת האדם במכונה. האהדה שדמותה של לואסי מעוררת בנו מאפשרת לנו לצחוק איתה.

הומור אמפתי והומור לגלגני יכולים להתרחש סימולטנית בהקשר לאותו המושא. "we're not required to make a flat choice between the two modes: our laughter at certain characters may be fueled by two simultaneous, though not necessarily conscious, recognitions (1) 'oh my god that's me!' and (2) 'At least I'm not That bad!' " (78). שני סוגי ההומור יכולים להתרחש באותו זמן גם בהקשר למושאים שונים: כאשר אנו חווים הומור לגלגני, אנו חווים אמפתיה עם שאר המלגלים (77), וכאשר אנו חווים הומור אמפתי אנו ממעיטים בחשיבותם (אך לא בערכם) של אלו העליונים עלינו. בשילוב של שני סוגי ההומור הללו נעשה שימוש נרחב **בבתול בן 40**.

## הומור כביטוי הומוסוציאלי

ניתן לראות שהשילוב בין הומור אמפתי לבין הומור לגלגני תואם את החוויה ההומוסוציאלית. בבתול בן 40 הדבר מתבטא בראש ובראשונה ברגשותינו המעורבים כלפי הגיבור, ועל מנת ליצור זאת הסרט מערב שתי נקודות מבט - של ריחוק מהגיבור ושל הזדהות איתו. הסתירה בין נקודות המבט נעשית בצורה סינכרונית (כאשר הגיבור מהווה מושא לגלגול ואמפתיה בו זמנית) ובצורה דיאכרונית (כאשר התנהגות שהוצגה כראויה לגלגול מוצגת לאחר מכן כנורמלית ורצויה, ולהפך).

דוגמה לסתירה סינכרונית בין נקודות המבט אפשר לראות בסצנה הומוריסטית בתחילת הסרט, כאשר אנדי נפגש עם חבריו לעבודה למשחק פוקר. במהלך המשחק מתחילים החברים להעלות חוויות מיניות, ודוחקים באנדי לספר כמה משלו. אנדי, שבתוליו ידועים לצופים, מנסה להמציא כל מיני סיפורים המציגים אותו כמאצ'ו, אך מופרכותם של הסיפורים הללו חושפת את שקריותם. מצד אחד, קיים פה בבירור הומור לגלגני. אנדי מציג את עצמו כגבר בעל ניסיון מיני עשיר (A), אך הדרך שבה הוא עושה זאת (משווה שדיים לשקי חול) סותרת את טיעונו (B). במקרה זה אנדי, הפרט האינדיבידואלי שעליו אנו מלגלים, מגלם גם את ה-A וגם את ה-B, ועל כן הקונטקסט החברתי של האחוה הגברית אינו הכרחי עבור ההומור, אך הוא יכול ליצור תחושת שיתוף עם הדמויות המלגלות האחרות.

עם זאת, הקונטקסט החברתי הוא היוצר את ההומור האמפתי עם הגיבור. במקרה זה, ההתרברבות בחוויות מיניות (A) נתפסת כמערכת קודים מדכאת. נוצר פה מצב פרדוקסלי, שבו אנו מלגלים ביחד עם דמויות אחרות על אנדי, אך אותן הדמויות מייצגות עבורנו את החוק המדכא. העובדה שאנו כצופים, לעומת הגברים האחרים, שותפים עם אנדי לסוד שהוא מחזיק, מציבה אותנו מיד לצדו. וכך, כצופים גברים אנו יכולים להזדהות עם נחיתותו אל מול גברים אחרים ולחוות הומור אמפתי. בנוסף, התחושה האמפתית שרוחשים לאנדי מאפשרת הומור לגלגני כלפי מערכת החוקים הגברית. אם איננו מזוהים את הנורמות הגבריות כנורמה חברתית הכרחית, אנחנו נראה דווקא את הדומות שבין דבריו של אנדי לבין דבריהם של חבריו, וכך מושא הבדיחה יהיה הנורמות שאינן מתאימות עצמן לסובייקטים, ולא הסובייקט שאינו מתאים עצמו לנורמות. הדברים אינם מוקצנים ומגוחכים דווקא בפיו של הדובר, אלא הם כאלה כשלעצמם, לכן העמדת הפנים של אנדי תחשוף את העמדת הפנים של שאר חברי הקבוצה.

ניתן לראות שהאמפטיה והלגלוג הסימולטניים מקבילים לתחושת הדחייה והקבלה הסימולטנית של הקודים הגבריים. דוגמה נוספת לכך היא הסצנה שבה אנדי מנסה לפנטז על כוכבת פורנוגרפיה: התמונה הנראית על המסך היא תמונה של כוכבת פורנוגרפיה חשופת חזה שמדברת אל אנדי, אך קולה מתחלף בקולו של אנדי. בפנטזיה הזו אנדי מנסה לדמיין את האישה הסקסית האולטימטיבית, אבל כל המשפטים שאנדי מייחס לה אינם תואמים באמת את הקלישאות שאנו מייחסים לדיבור פורנוגרפי - הן הקצנה מגוחכת שלהן. מצד אחד, אפשר לצחוק על אנדי שלא מצליח להבין את הנורמות, אך מצד שני ניתן לפרש את אנדי כגורם הנורמלי בסיטואציה, ולצחוק על אותן הקלישאות שנחשפו כלא טבעיות. בנוסף, ניתן לראות את אנדי כגורם הלא נורמלי בסיטואציה, אך להזדהות עמו דווקא בשל כך.

השילוב בין נקודות המבט נעשה גם בצורה דיאכרונית. במקרים מסוימים אנו נדרשים לפרש את התנהגותו הזהה של אנדי בצורה תלוית הקשר. לדוגמה, אנדי מנסה להתחזות למאצ'ו בשתי הזדמנויות שונות. בראשונה, בסצנת הפוקר, הוא נכשל בניסונו זה, ואנו יכולים לצחוק על כישלונו. בשנייה, אנדי מנסה לסגל לעצמו את ההליכות של ג'יי, כדי לקחת על עצמו את הבגידות של חברו וכך לחפות עליו בפני אשתו. במקרה הזה, הוא מצליח "לסדר" את אשתו של ג'יי. וכך, בעוד שככל הנראה נצחק מאי ההתאמה שמתרחשת ברגע זה בין תוכן דבריו האגרסיבי לבין חזותו הילדותית (בין שנראה את תוכן הדברים כנורמלי ובין שנראה אותו כסטייה מגוחכת) - לא נצחק מעצם ההתחזות הכושלת. דבר זה גורם לנו לפרש מחדש רטרופקטיבית את ההתבוננות שלנו בסצנה הקודמת.

הדבר חוזר פעם נוספת, כאשר אנדי מנסה להתחיל עם נשים, באופן שחברו קאל לימד אותו: לחזור על דברי האישה שעמה הוא מתחיל. בעוד שבפעם הראשונה שהוא עושה כך הוא זוכה להצלחה מרובה, בפעם השנייה הוא זוכה לגידופים. בין שהסיטואציה גורמת לנו לצחוק על אנדי, על הנורמות הגבריות או על נשים, התגובה השונה לה זוכה להתנהגות שלו הזהה בשני המקרים, גורמת לנו להסתכל מחדש על מושא הבדיחה הקודם.

## "בתול בן 40" כקומדיית קומיקאי

סטיב סיידמן (Seidman) מנסה בספרו למצוא את הקשר בין הסרטים השונים שבהם מופיע קומיקאי בתפקיד ראשי. סרטים כאלה קיימים מראשית ימי הקולנוע, וביניהם גם

הסרטים של צ'פלין וקייטון. לפי סיידמן, בקומדיית הקומיקאי מופיעים אלמנטים בדייתיים ברורים ועמם נמנים מאפייני דמותו של הקומיקאי: הוא מאופיין כבעל תכונות חייתיות (65), וככה אשר תמיד נמצא מחוץ לחברה אם כעברין (צ'פלין) ואם כדחוי (ג'רי לואיס) (69). מעמדה כזו, לדמות הקומיקאי יש אפשרות לערער על החברה. לטענת סיידמן, בקומדיות קומיקאי אין דיכוטומיה ברורה בין הקומיקאי לחברה, והקונפליקט קיים גם באינדיבידואל עצמו. קודם כל הקומיקאי צריך להתגבר על צדו הילדותי, ופתרון הקונפליקט הוא כפול: the disparate poles of the individual personality [...] must first of all" (Siedman 64) "be merged before his social integration can be effected

בסרטים אלה גם מצויים תמיד אלמנטים חוץ-בדייתיים (Extrfictional), הקשורים להופעה ולצורת הביטוי. לעומת הקולנוע ההוליוודי הקלאסי שהעלים את סימני הביטוי (העלים את "המספר"), בקומדיות הקומיקאי ישנה הבלטה של תנאי ההפקה של הסרט ושל הצורה החומרית שלו. הטכניקה דומה לטכניקה ברכטיאנית בסרטים מודרניסטיים, אך בעוד שבסרטים אלו, כמו אצל גודאר, הבמאי-האוטר הוא המספר, בקומדיות-קומיקאי הקומיקאי עצמו יכול לשמש בתפקיד המוען-המספר: "both the comedian's awareness of the spectator's presence and the assertion of his own presence" (30) "are factors which work toward described enunciation

אחת הדוגמאות לכך היא המבט הישיר למצלמה, אקט הנחשב לאסור בקולנוע הקלאסי והוא שכיח בקומדיות הקומיקאי. הוא הדין גם לגבי ההופעה האקסצנטרית של הקומיקאי והשימוש האנרגטי שלו בגופו. כך מתערערת העמדה הנוחה של הצופה בסרט (40), והקומיקאי נתפס כשולט בעולם הבדיוני: הוא זה שמודע לעמדת הצופה, ויכול להסתיר ממנו מידע או לפנות אליו ישירות.

לולי הרבידג' (Harbidge) מראה, כיצד הסרטים שמש נצחית בראש צלול **Punch Drunk** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind) ומוכה אהבה (Love) עשו שימוש אירוני במאפיינים אלו של הקומיקאי: סרטים אלו מעמידים את דמותו של הקומיקאי בעמדה כנועה וביישנית, הנוגדת את הטייפ-קאסט שלו. לעומת סרטי הקומיקאים שבהם הפרסונה של הקומיקאי מאפשרת לו לצאת מן הבדיה ולשלוט בעולם הבדייתי (Harbidge 178), הבמאים של שמש נצחית ומוכה אהבה, גונדרי ואנדרסון, נוטלים מהקומיקאים המוכרים את האנרגיות וכך יוצרים דמויות כנועות,

ביישניות ובהחלט לא מצחיקות. בסרטים אלה האנרגטיות עברה לסגנון הצילומי ולטכניקה הקולנועית המרשימה. זהו מהלך רפלקסיבי שמדגיש, שהדמויות נשלטות גם בידי סביבתן אך גם, ובעיקר, בידי ה"אוטר" – הבמאי. מהלך זה מערער על הקונבנציות של הקומדיה הרומנטית וכן על הקונבנציות של קומדיות הקומיקאי: מחד גיסא, המהלך חותר תחת הקונבנציה של האהבה הספונטנית בקומדיה הרומנטית, מאידך גיסא הוא חותר תחת האפשרות של הקומיקאי לערער על ערכי החברה.

דוגמה לכך היא השימוש בפרסונה של ג'ים קארי. בסרטיו המוקדמים, כ**איים ונטורה (Ace Ventura: Pet Detective)** ו**טיפשים בלי הפסקה (Dumb and Dumber)**, השימוש שלו בגופו סימן שליטה עצמית מוחלטת, וייצג אפשרויות רבות לשימוש בגוף שהחברה מדכאת, או כפי שכותרת ויויאן סובצ'אק (Sobchack) במאמרה על ההופעה של קארי: "He brings to the fore" and refines our general attention to the incredibly nuanced expression of our own incorporation and behavior to seriously Sobchack) "point out and explore how we are all 'real actors (294). לעומת זאת, בשמש נצחית, בתהליך מחיקת הזיכרון, קארי שוכב חסר תנועה במיטתו, גופו משותק, נתון באופן מוחלט לחסדי המדענים השיכורים ומלאי החיים.

השימוש בגוף של סטיב קארל ב**בתול בן 40** הוא דרך ביניים בין השימוש המקורי והשימוש האירוני בדמות הקומיקאי. בתחילת הסרט קארל משתמש בעיוותי גוף וקול, אשר מדגישים את החומריות של הגוף, אך הרגעים הללו נדחקים למישור הפרטי שלו: בחדרו הוא רוקד, שר ומנגן בטרומבון, אך במישור החברתי מוצגת דמות שונה, כנועה ומאופקת, המדכאת את האנרגיות הקומיות-ליבידיאניות שלה. בפער הזה בין שני העולמות אובדת היכולת החתרנית של הגופניות הקומית.

במהלך הסרט קארל משחרר אמנם את האנרגיות הקומיות שלו גם במישור החברתי, אך הדבר קורה רק כאשר הדמות שלו נתונה בלחץ החברה, והוא אינו נעשה בצורה אוטונומית כמו בסרטים המוקדמים של ג'ים קארי. התוצאה היא שהאנרגיות של הקומיקאי אינן נעקרות, אך הוא משתמש בחברה כ"צינור" שדרכו הוא יכול לשחרר אותן. דוגמה לכך יכולה לשמש הסצנה שבה קארל נתון לחסדיה של הקוסמטיקאית, המורטת את שערות החזה שלו. התוצאה אינה עצובה כמו שאנו חשים כאשר אנו צופים בגופו המשותק של



קארי בשמש נצחית; במקרה של קארל אנו צוחקים למשמע זעקות הכאב והקללות שלו. העימות עם הסביבה דוחק אותו לשחרר את האנרגיות האינפנטיליות החבויות שלו. בעובדה שבאמצעות האינטגרציה של הפרוטוגוניסט עם סביבה סוציאלית יכול הקומיקאי לשחרר את האנרגיות הקומיות-ליבידיאניות שלו, יש משום אשרור של אותה חברה הגמונית (הומוסוציאלית). שתי המשמעויות של העוויתות - המשמעות האקסטרא דיאגטית (השליטה המוחלטת של הכוכב בגופו) והמשמעות הדיאגטית (השליטה של החברה בגופו של היחיד) - מתנגשות.

הסרט מראה, שהתהליך שעובר הגיבור בדרך לגבריות ולשחרור האנרגיות המיניות מקביל ללמידתו לשחרר את האנרגיות הקומיות שלו כקומיקאי. הדבר מודגם למשל לקראת הסוף, בסצנת השכרות, כאשר עוויתות הפנים והקול שלו מתעצמות. גם בסיום, כאשר אנדי רודף אחרי טריש, ישנו גג (Gag) שבו הוא רוכב על אופניו ומתנגש במשאית - גג נפוץ בקומדיות - ואנדי מתעופף דרך שלט פרסומת, שעליו מופיעה המילה Bruption. בסצנת הסיום, האנרגיות הקומיות-ליבידיאניות של אנדי משתחררות בעזרת הכניסה לסדר הסימבולי: אקט איבוד הבתולין נחגג בצורה חברתית, ומתחיל קטע מוזיקלי בכיכובם של (בעיקר) ארבעת החברים-הגברים. בסצנה זו אנדי "זוכה" ביכולת להביט לעבר המצלמה - ובכך מחזיר את המרכיבים הגופניים והחומרניים לכאלה הנתונים בשליטת הקומיקאי. כך נוצר מצב פרדוקסלי, שבו הדמות זוכה במאפיינים חתרניים דווקא דרך היטמעות בחברה.

## סיכום

האחווה הגברית בסרט, הבנויה על מרחק רגשי, מאפשרת הן את רגשות העליונות והן את רגשות האמפתיה כלפי הגיבור. האחווה שלנו כלפי הפרוטוגוניסט מאפשרת לנו לצחוק עליו, שכן אנו חשים בתחרות עמו, תחרות שבה אנו מנצחים. אנו שותפים לנורמות שמייצגים שאר חברי הקבוצה, ורואים את אנדי כסובייקט שאינו תואם את הנורמות. אבל זה גם יוצר אחווה גברית איתו, ושמחה כאשר הוא מצטרף לנורמות. ההזדהות עם הגיבור בתוך האחווה הגברית מאפשרת לחוות את הרגשות האמביוולנטיים כלפי האחווה הגברית עצמה. ניתן לראות שבאמצעות פרקטיקות של הומור, אנו חווים את תחושת ה"ביחד" שבאחווה זו: אנו דוחים את הנורמה ובה בעת מקבלים אותה, מזדהים עם האחר ובאותו זמן מרוחקים ממנו.

במאמר זה הדגמתי קשר בין חוויית צפייה אמביוולנטית לבין חוויה סוציולוגית של אחווה גברית. יש לציין שאינני בא לשלול את האפשרות של חוויית צפייה אחרות, אשר אין להן היבטים סוציולוגיים. מטרת המאמר העיקרית בעיניי הייתה להצביע על אפשרות מסוימת, שאם היא אכן נכונה תוכל להרחיב את הבנתנו לגבי החוויה הקולנועית. וכך, הקשר בין החוויה הסוציולוגית ונושא הסרט אינו חייב להיות קשר אחדותי, כפי שזה קורה בבתול בן 40; הקשר יכול להיות מנותק או מנוגד. לדוגמה, בסרט מסיבת רווקות (Bridesmaids), העוסק באחווה נשית, נעשה שימוש בסוג הומור דומה לבתול בן 40. האם המשמעות של הדבר היא שהחוויה הסוציולוגית של היקשרויות בין-נשיות ובין-גבריות היא זהה, או שמא הסרט משעתק דפוסים של חוויה בין גברית לתוך סרט זה?

## ביבליוגרפיה

- בן דוד, בני. הקומדיה הרומנטית ההוליוודית, 1934-2000: מבט היסטורי אודות יחסי הכוח בין המינים. תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב' 2004.
- רון אל, יניב. "ג'בל ברוקבק: הומואיית, גבריות ולאומיות על המסך", (הרצאה). כנס סקס אחר 06 - הכנס השישי ללימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית בישראל, אוניברסיטת תל-אביב, 6 ביוני 2006. <<http://www2.mta.ac.il/~rwagner/sexacher/proceedings/proceedings.html>>
- Bird, Sharon R. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity". **Gender & Society** 10.2 (1996): 120-132.
- Deleyto, Celestino. "The New Road to Sexual Ecstasy: Virginity and Genre in The 40-Year-Old Virgin". **Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film**. Ed. Tamar Jeffers McDonald. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 255-267.
- Farber, Jerry. "Toward a Theoretical Framework for the Study of Humor in Literature and the Other Arts." **The Journal of Aesthetic Education** 41.4 (2007): 67-86.
- Gilberman, Owen. "The 40-Year-Old Virgin". **EW.com**. 17 August 2005 <<http://www.ew.com/ew/article/0,,1094992,00.html>>.

- Gill, Rosalind and David Hansen-Miller. "'Lad Flicks': Discursive Reconstruction of Masculinity in Popular Film". **Feminism at the Movies**. Ed. Hilary Radner and Rebecca Stringer. New York: Routledge, 2011. 36-50.
- Harbidge, Leslie. "A New Direction in Comedian Comedy? Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Punch Drunk Love and the Post Comedian Rom Com". **Falling in Love Again**. Ed. Stacey Abbott and Deborah Jermyn. London: I.B. Tauris, 2009. 176-190.
- Henderson, Brian. "Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?". **Film Quarterly** 31.4 (1978): 11-23.
- McDonald, Tamar Jeffers. "Homme-Com: Engendering Change in Contemporary Romantic Comedy". **Falling in Love Again**. Ed. Stacey Abbott and Deborah Jermyn. London: I. B. Tauris, 2009. 146-159.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. **Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire**. New York: Columbia University Press, 1985.
- Seidman, Steve. **Comedian Comedy: A Tradition in Hollywood Film**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
- Sobchack, Vivian. "Thinking through Jim Carrey". **More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance**. Ed. Cynthia A. Baron, Diane Carson and Frank P. Tomasulo. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 275- 297.
- Vandaele, Jeroene. "Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority". **Poetics Today** 23.2 (2002): 29-57.

---

## פילמוגרפיה

- **Ace Ventura: Pet Detective**. Tom Shadyac. USA, 1994.
- **Bringing Up Baby**. Howard Hawks. USA, 1938.
- **Duck Soup**. Leo McCarey. USA, 1933.

- **Dumb and Dumber.** Peter and Bobby Farrelly. USA, 1994.
  - **Eternal Sunshine of the Spotless Mind.** Michel Gondry. USA, 2004.
  - **Modern Times.** Charles Chaplin. USA, 1936.
  - **Punch Drunk Love.** Paul Thomas Anderson. USA, 2002.
  - **Semi Tough.** Michael Ritchie. USA, 1977.
  - **The 40 Year Old Virgin.** Judd Apatow. USA, 2005.
- 

## פילמוגרפיה טלוויזיה

- "Job Switching." 2.1. **I Love Lucy.** 15 September 1952. CBS.

## ”אדפטיישן”

### שירה ציפריס

**אדפטיישן (Adaptation, 2002)** הוא סרטו הארס פואטי של התסריטאי צ'רלי קאופמן (Kaufman), על התהליך היצירתי שבעיבוד ספר לסרט. הסרט מציג את ניסיונו של הפרוטגוניסט, צ'רלי קאופמן, לעבד את ספרה חסר העלילה של סוון אורלין (*The Orchid Thief* (Orlean), לסרט הוליוודי. ניסיון זה מתהווה תוך מאבק מתמשך של דמותו של צ'רלי שלא לאבד את שאיפותיו האומנותיות בתוך מערכת נוסחתית כמו הוליווד. צ'רלי מתואר בסרט כעוף מוזר בתעשייה, והוא נע באמביוולנטיות מתמדת בין הרצון להתמזג עם ההגמוניה ההוליוודית לבין שמירת הגבולות ממנה. כיוון שהגבול בין צ'רלי קאופמן התסריטאי הממשי של הסרט לבין צ'רלי קאופמן הדמות הינו חמקמק ועדין, אבהיר כי במאמר זה השם צ'רלי יתייחס לדמות בסרט וקאופמן לתסריטאי הסרט.

מאמרים קודמים התמקדו באופן בו הסרט מטפל במהות האדפטציה של טקסטים ספרותיים לטקסטים קולנועיים, אשר הולך יד ביד עם תהליך האדפטציה של צ'רלי למוסכמות המערכת ההוליוודית (Harner, 2010; Marks, 2008). פיטר מרקס לדוגמא, בחן את הקשר בין הסרט לבין אדפטציה במונחה האבולוציוני-דרוויסטי. על פי מרקס, ההתאמה של צ'רלי לקודים ההוליוודיים נבחן דרך מהלך אדפטיבי, כפי שהוא נגזר מכתביו של צ'רלס דרווין (Darwin) על התפתחות המינים.

אם כן, מחקר קודם בחן את דמותו של צ'רלי דרך תפקידו כתסריטאי אשר מקיים יחסים מורכבים עם הוליווד. אך בבחינת תהליך האדפטציה של צ'רלי למערכת ההוליוודית, ראוי להדגיש כי דמותו אינה פועלת רק מתוך מערכת תסריטאית, אלא גם מתוך מערכת תרבותית, היסטורית ודתית. רובד בדמותו של צ'רלי אשר טרם נבחן הינו עובדת היותו יהודי וחלק מהקהילה היהודית בארצות הברית. בדומה לדמותו של צ'רלי, המסורת התרבותית היהודית נשענת במידה רבה על אופיו הזר של היהודי בתרבויות שונות ועל ניסיונות האסימילציה (התבוללות) שלו בהן. האמביוולנטיות השוכנת בתהליך הכתיבה של צ'רלי נשענת על האמביוולנטיות של היהודי, בין השאיפה להתבולל בתוך הקבוצה השלטת לבין

הרצון לשמור על הדיסימילציה (היבדלות) שלו ממנה. כך גם צ'רלי מתחבט בין השאיפה להשתלב כתסריטאי במערכת ההוליוודית, לבין הרצון להיבדל ממנה.

במאמרי אטען, כי המהלך האדפטיבי של צ'רלי קאופמן אל תוך הממסד ההוליוודי, גלום בהתאמת הקודים וההיסטוריה היהודית שלו לתוך חברה אמריקאית וואספית<sup>1</sup> במאה העשרים ואחת. במאמרי אערוך הקבלה בין ההשתלבות של צ'רלי כתסריטאי בהוליווד, לבין השילוב של היהודי בתרבות וואספית. אין להניח מכך כי הוליווד היא וואספית בהכרח, שכן הוליווד מכילה אנשי מפתח יהודים רבים. עם זאת, כפי שאראה בנייתו זה של אדפטיישן, הוליווד אכן מיוצגת בסרט כמי שמבטאת ערכים ותרבות וואספים.

ראשית, אעמוד על האופן בו אדפטיישן מאמץ קודים וביטויים של הומור יהודי-יידיש, המבטאים את תהליך האסימילציה של יהודים במערכת זרה, דרך תהליך האסימילציה של צ'רלי קאופמן למערכת ההוליוודית. שנית, אראה כיצד האמביוולנטיות העומדת בבסיס התהליך האדפטיבי של צ'רלי, מועצמת דרך דמויות משניות המהוות אלטר אגו לדמותו. לבסוף, אנתח את הסיקוונס האחרון של הסרט כמבטא את האמביוולנטיות בהתבוללות מול ההיבדלות של היהודי בתרבות אמריקאית- וואספית.

אציין מראש כי מאמרי מתייחס לנרטיב כמרכזי בסרט וכמהותי לנושא מאמר זה. על כן, דגש יינתן לבחירותיו של קאופמן התסריטאי בנרטיב בלבד ולא לבחירות האסתטיות שלו או של במאי הסרט, ספייק ג'ונז (Jonze).

## התבוללות והיבדלות בהומור היהודי - יידיש

בחינתו של הומור ביהדות הינה עניין מורכב שכן מדובר בזרמים רבים המתפרשים על תקופות זמן ותרבויות שונות בתוך היהדות. עם זאת, שם המשפחה קאופמן והחזות הפיסית הכללית של דמותו של צ'רלי מצביעים על מוצאו האירופאי. על כן, בבואי להתייחס להומור יהודי במאמר זה, אני מראש מוכוונת להומור שהתעצב והתפתח בקרב יהודי אירופה של המאה ה-19, משמע הומור של תרבות היידיש.

ההומור היהודי-יידיש, התעצב דרך היסטוריה של עם שנאלץ להתאקלם לסביבות והגמוניות משתנות. סופרים כמו שלום עליכם וס. י. אברמוביץ כתבו על חייו של היהודי באירופה במאה ה-19, כמי שתמיד נרדף על ידי קבוצות אחרות ונאלץ להתמודד באופן יומיומי מול דילמות וקונפליקטים של התבוללות מול היבדלות (Gillota 154). לפיכך, ההומור היהודי נובע קודם כל מסבל והוא אינו כזה שגורם להתגלגל מצחוק, אלא תמיד מהול בטרגדיה. הומור זה נע על הפער בין התחושה של היהודי שהעם היהודי הוא העם הנבחר לבין העובדה שהוא נרדף בפועל. כתוצאה מכך, היהודי מבטא מגלומניה כלפי העמים בקרבם הוא חי, אך מודע לנחיתות שלו מולם. זוהי האירוניה שבוחנת את המרחק בין מה שהיהודי מציג על עצמו, לבין המציאות עצמה (Blacher- Cohen 1-15).

דמותו של צ'רלי כפי שמאופיינת בסרט, מייצגת בדיוק את האירוניה הזו ואת הפער בין החשיבות העצמית שלו לבין חוסר ההצלחה החברתית וקשייו המקצועיים. צ'רלי רגיש לסביבתו האנושית אך אינו מוצא את הדרכים לתקשר עמה. מחד, הוא מודע להיותו משכיל ויצירתי ומאיך הוא מתמלא בחוסר ביטחון במפגשים חברתיים. הוא בונה סביבו חומה מנטלית שבתוכה ודרכה הוא מבין ומנתח את עצמו ואת התפישה של אנשים אותו. הבדידות שבתוך החומה שבנה, מייצרת אצל צ'רלי פקפוק עצמי ותחושת חוסר אונים. ניתן להבחין כי גינוני התרבות הוואספים נעדרים מצ'רלי; הוא מתקשה לנהל שיחות חולין או לעשות לעצמו יחסי ציבור והצגה עצמית אשר יכולים לשרת אותו מקצועית וחברתית. במפגש שלו עם אנשים שאימצו תרבות וואספית, הוא מביע התנשאות ולגלוג בדרך החיים שלהם אך גם מפגין קטנות וחוסר ביטחון מולם (התייחסות בהמשך). בתחילת הסרט אנו עדים לתחושת הניכור שצ'רלי חווה מאנשי הסט להיות ג'ון מלקוביץ' (Being John Malkovich, 1999), אותו סרט שבמציאות הביא את קאופמן התסריטאי להכרה והוקרה מקצועית. העובדה כי צ'רלי חווה התעלמות מוחלטת משותפיו לעבודה על אף שנחשב כוכב עולה בתעשייה ההוליוודית, הינה דוגמא ניכרת לפער הנוכח לעיל.

אם הומור המערבונים האמריקאי של המאה התשע עשרה נשען על תמות הבחנות "למי יש גדול יותר", ההומור היהודי הביא למאה העשרים תמות של הקטנה עצמית. ההגירה היהודית לארה"ב הביאה עמה אנשים שהתעקשו שהם קטנים, חלשים ורגישים יותר מכולם (Pinsker). מאפיין זה של ההומור היהודי נובע מאותו פער בין תחושת העליונות של היהודי לקטנותו במבחן התוצאה. ביטוי של הקטנה עצמית על ידי צ'רלי,

הינו מוטיב-על בסרט ומהווה גם חזרה תמטית לבסיס הרגשי הראשוני שלו; לאחר כל ניסיון שלו להיות יצרני או חברתי, הוא נשאב חזרה לחרדה מהיותו קטן וחסר משמעות. לאורכו של הסרט הוא מבטא מגלומניה בעבור האינטלקט, המקוריות והיצירתיות שלו, אך גם תיעוב עצמי כלפי המאפיינים האישיים והפיזיים שלו. לדוגמא, רגע לאחר שהאמין כי ההחלטה להכניס את דמותו לתסריט שלו הייתה מבריקה, צ'רלי מתבוסס שוב ברחמים עצמיים ועל הכיוון הלא ברור שלוקח התסריט שלו. כך הוא נע בין תחושה מגלומנית של מסוגלות להקטנה עצמית: "I've written myself into the screenplay... Its self-indulgent, it's narcissistic, it's solipsistic, it's pathetic, I'm ..."pathetic. I'm fat and pathetic

לצ'רלי ישנה חרדה מאובדן האחרות שלו, אך גם רצון לשמור על הפריבילגיות שמגיעות עם החיים האמריקאים. הוא מחד נהנה מיתרונותיה, אך גם סולד מהחומרניות והשטחיות בה. ניתן לראות קווי דמיון רבים בין האמביוולנטיות בהיבדלות או התבוללות של צ'רלי, לבין מה שפסיכולוגים רבים רואים כמצב של חרדה. קרל רוג'רס (Rogers), פסיכולוג ותיאורטיקן באסכולת הפסיכולוגיה ההומניסטית, תיאר חרדה כמצב של חוסר הלימה בין האני האמיתי-השאיפה האישית של בן אדם לבין האני האידיאלי- אותן רצונות ושאיפות שהחברה מגדירה לאדם (Hjelle & Zingler 498-499). חרדה זו, הנובעת מהפער בין רצון לשמור על עצמי אמיתי לבין הרצון להשתלב חברתית, היא האפיון הראשון שהסרט מגיש לצופה על דמותו של צ'רלי: "Do I have an original thought in my head, my bald head? Maybe if I were happier my hair wouldn't be fallen out. Life is short; I need to make the most of it. Today is the first day of the rest of my life. I'm a walking cliché... If I stopped putting things off, I would be happier.... I need to have a girlfriend. I need to read more, improve myself... how pathetic is that? Just be real, confident. Isn't that what women are attracted to?... ..?" "Why should I be made to feel I have to apologize for my existence

במונולוג הפתיחה של הסרט, צ'רלי מבטא את התמרון בין קלישאות אמריקאיות וואספיות- ספורטיביות, אהבה, ביטחון עצמי, מיצוי הרגע- לבין החרדה שמתעוררת במפגש מולם. במפגש מול ואלרי תומס המפיקה ההוליוודית, צ'רלי מבטא את החזון הקולנועי שלו והרצון לשמור את הסרט נאמן למקור הספרותי. כאשר ואלרי לא מבינה בדיוק את כוונותיו, הוא טוען בפניה בצחקוק נבוך שהוא בעצמו לא מבין אותן.



המפגש מול אני מאמין הוליוודי, מערער לו את האני מאמין שלו. מונולוגים בעלי חרדה דומה יופיעו פעמים נוספות במהלך הסרט, כולם במפגש מול דמויות ומצבים בעלי ארכיטיפים וואספים. מונולוגים אלו, משקפים את ההומור היהודי ככזה שמבקר את היהודי עצמו, אך גם ניחן בהצדקה עצמית של היהודי וביקורת על הסביבה שלו (Blacher- Cohen 1-15).

האמביוולנטיות של צ'רלי, בין הצורך להגן על עצמו מאבדן הזהות לבין הצורך לאמץ את חוקי המסגרת, מבטאים את מה שוינסנט ברוק (Brook) מתאר כמתיחות המאפיינת את ההומור היהודי- בין הצורך בשימור עצמי לבין שנאה עצמית. ברוק מראה כיצד שנאה עצמית מובילה לאפנים שונים של אסימילציה. סגנון אסימילציה אשר ייחודי ליהודים, הוא זה המתבטא בקבלה של ההגמוניה, אך בד בבד בחוויה מתמשכת של צרות עין ורדיפה (298-317). אם נחזור למונולוג הפתיחה של צ'רלי, נבחין כי שנאה עצמית או תיעוב עצמי הינם אפיון מהותי בדמותו. קשה להבחין באם שנאה עצמית זו הינה התגובה או שמא הגורם לכישלון שלו להיטמע באופן מוחלט במערכת ההוליוודית. עם זאת, ניתן לראות כי צ'רלי מפעיל מעגל משוב שלילי בו הרדיפה שלו את עצמו מובילה לכישלון לעבור אדפטציה, והתוצאה היא שנאה עצמית וחוזר חלילה.

לסרט מימד רפלקסיבי מהותי ובצפייה בו יש תחושה של היפר-מודעות לעובדת החיבור המתמיד בין צ'רלי הדמות לקאופמן התסריטאי, כמו גם לעובדה שהסרט מדבר אל ועל עצמו. ניכר כי קאופמן עשה שימוש במנגנון ההוליוודי, בכדי לתאר באדפטיישן את קשייו מול אותו מנגנון. נראה כי התסריט של קאופמן הוא דרכו לעבד את תחושת תיעוב העצמי, הנרקיסטיסיות והסלידה שלו עצמו מהמסד ההוליוודי. דוגמא מובהקת לכך היא בסצנה בה צ'רלי נמצא בסמינר התסריטאות של רוברט מקי (McKee). צ'רלי מבטא דרך וויסאובר את התיעוב העצמי שהוא חש מהנוכחות שלו בסמינר אשר מבטלת את כל עקרונותיו. באותו רגע מקי מתלהם בפני הקהל וקורא להם שלא לשים וויסאובר בתסריט שכן זוהי כתיבה קלה ומרושלת. מרקס ציין כי רגע זה בסרט הוא בעצם ביקורת: לא על צ'רלי הדמות, אלא על קאופמן התסריטאי עצמו, משמע הסרט מבקר את עצמו בזמן אמת (Marks 32-33). עובדת החיבור בין צ'רלי הדמות לבין קאופמן התסריטאי, מעצימה ומדגישה את הקשיים והלבטים הנוכחים בתהליך האדפטציה לתוך מערכת הגמונית. הן ברמה האנושית של השתלבות בחברה וואספית והן ברמה הטקסטואלית שבעיבוד יצירה לתוך מערכת ההוליוודית.

כאמור, צ'רלי נע במהלך הסרט בין אימוץ הדפוסים ההוליוודיים לבין שמירת נאמנות לחזון והערכים האמנותיים שלו. במילים אחרות, צ'רלי לא יודע היכן למקם את הגבולות שלו ולהפריד לפי ראות עיניו בין העצמי שלו לבין הממסד ההוליוודי. בשטח ההפקר הזה, נעמד צ'רלי שוב ושוב מול היותו זר ושונה ומחוץ לתרבות ההגמונית. בדומה לעמדתו הלא ברורה של צ'רלי במערכת ההוליוודית, מסורת הומור היידיש מבססת דמויות רבות שלה על התפקיד שהיהודי לוקח בקהילה בה חי ובעיקר בזרות אותה הוא מייצג עבורה. דמויות כמו השלומיאל והשלימזל, ביטאו את החולשה והכישלון של היהודי להשתלב בסביבתו, בעיקר על בסיס השוני שלו. אך למרות שדמויות בעלות מוטיבים של שלומיאל מפגינות גיחוך כלפי עצמן, תפקידן הוא בסופו של דבר בעל מוטיב חתרני- ככישלון להיטמע בחברה הזרה, הן מאתגרות את הסטטוס-קוו ומצליחות לפרק אקסיומות תרבותיות (Gillota 154).

גם בתקופתנו אנו, ניתן להבחין במסורת דמות השלומיאל בתרבות האמריקאית. דיוויד גילוטה (Gillota) מתייחס לסדרה תרגיע<sup>2</sup> ומאפיין את דמותו של לארי דיוויד בסדרה כמי ששואבת ממסורת דמותו של השלומיאל (161-152). כמו השלומיאל, לארי מנסה להשתלב בחברה הוליוודית אך פעולותיו תמיד מובילות לכישלון שלו. לארי נע בין הרצון להתרחק מהיהדות שלו אך במקביל לשמור על האחרות שלו ולא להיטמע בחברה וואספית. הבחירה של לארי דיוויד האדם, ליצור סדרה על דמותו האמתית ועל קשיי האסימילציה בתוך הוליווד, מתכתבת עם הבחירה של צ'רלי קאופמן לכתוב את אדפטיישן. כמו היוצרים עצמם, גם דמותו של צ'רלי וזו של לארי מייצגות את היהודי המבוסס אשר כבר רחש הצלחה מסוימת בהוליווד אך עדיין מתקשה להתקבל בצורה מלאה לקהילה. בדומה לדמותו של לארי, דמותו של צ'רלי שואבת מאפיינייה מדמותו של השלומיאל, ככזה שניסיון השתלבותו בקהילה הזרה מסתיים בכישלון ובהתאם גם מבסס את צ'רלי כזר.

היכולת של השלומיאל לערער על תבניות תרבותיות מתאימה גם לסביבה האמריקאית שופעת המיתוסים וההבניות החברתיות. בהתאם לכך, ניתן להבחין שכישלונותיו של צ'רלי נושאים ביקורת על החברה הוואספית ומעוררים שאלות החותרות בחוקים החברתיים הבסיסיים שלה. באדפטיישן, צ'רלי חש מושפל מול דמויות אשר מייצגות את התרבות הוואספית, אך גם חושף את התבניות דרכן הם מנהלות את חייהן. במפגש

מול ואלרי תומס צ'רלי מזיע ומגמגם, אך כשחושף את משנתו ואת חזונו לעיבוד הסרט, הוא חושף במקביל את אי יכולתה להבין מונחים של מקוריות ויצירתיות. במפגש של צ'רלי עם הסוכן שלו, מרטי בוואן, אנו נחשפים לדמות שטחית אשר עניינה בלבד הוא במפגשים המיניים שלו. בעוד צ'רלי חושף בפניו קשיים אמנותיים, מרטי מצידו מגלה אי יכולת להכיל ולהבין מורכבויות אלו. גם דרך הקשיים של צ'רלי מול המין הנשי, נחשפת תרבות וואספית של גינונים ריקים מתוכן; המלצרית בבית הקפה הקבוע בו יושב, מספרת לו על אהבתה לסחלבים, מפנקת אותו בחתיכה גדולה במיוחד של עוגה ומציינת בפניו שהוא לקוח מועדף. אך כשצ'רלי מציע לה להצטרף אליו לתערוכת סחלבים, היא מביטה בו באופן מזלזל, לכאורה כיוון שעבר את הגבול עמה. דרך אי היכולת של צ'רלי להבין את הגינונים הנימוסיים של המלצרית, נחשפת הריקנות בהם.

לסיכום, האמביוולנטיות החוזרת ונשנית בין מגלומניה לקטנות, בין דמיון לשוני, בין אסימילציה לדיסימילציה, הינם מנת חלקם של הומור יידיש ושל דמותו של צ'רלי, שניהם פועלים בתוך מסגרת זרה אך גם אטרקטיבית. דמותו של צ'רלי הינה בעלת מוטיבים שלומיאליים המבטאים את ניסיונות השתלבותו של הזר בחברה מהוקצעת לכאורה. בדומה לדמותו של השלומיאל, ביש המזל המשווע של צ'רלי והכישלון שלו להיטמע בחברה ההגמונית, חושפים ביקורת כלפי מערכת הגינונים וההצגה העצמית הוואספיים.

## האני האחר של צ'רלי כמראה לתרבות הוואספית

דמותו של צ'רלי קאופמן נמצאת באמביוולנטיות מתמדת בדבר הדרך הראויה והנכונה לו לאדפטציה; אם זה בניסיונו לעשות אדפטציה מהטקסט הספרותי של סוון אורלין לטקסט קולנועי הוליוודי, או באופן בו הוא עצמו אמור להשתלב במערכת ההוליוודית. כאמור, מסעו הפתלתל של צ'רלי מועצם לנוכח מיקומו כזר ושונה בתוך הסביבה שלו וכמי שמתקשה לאמץ חוקים תרבותיים וואספיים. שוני זה נוכח ומוגדר בעיקרו, על ידי דמויות המשנה הסובבות את צ'רלי המהוות אלטר אגו (אני אחר) לדמותו. לאורך הסרט מוצגות דמויות רבות המשרתות כאלטר אגו לצ'רלי, אך במאמר זה אתמקד בדמותם של דונלד קאופמן וג'ון לרוש, שכן הן תופסות באופן רחב את משמעות האני האחר לדמותו של צ'רלי. דמויות מנוגדות אלו, הצליחו לאמץ את הדפוסים ההוליוודיים ולהיטמע במערכת החברתית הוואספית והן משקפות מראה לאחרות של צ'רלי. הן מבטאות מחד את מה שצ'רלי מנסה להימנע ממנו ומאידך את שאיפותו והתשוקות שלו.

## דונלד קאופמן

הדמות המשרתת יותר מכל כאלטר אגו לצ'רלי הינו אחיו התאום, דונלד קאופמן. במראם החיצוני צ'רלי ודונלד זהים לחלוטין אך אורח החיים, התקשורת הבין אישית והדרך בה הם רואים וחושבים על העולם, שונה בתכלית. בניתוח התהליך האדפטיבי של צ'רלי למערכת ההוליוודית, עולות אופוזיציות בינאריות של מקור ושעתוק, יצירתיות מול תבניות (Marks 20). אופוזיציות אלה תורמות בהבנת האינטראקציה בין צ'רלי לאחיו התאום דונלד, כמי שנוצרו מאותו מטען גנטי אך מבטאים תהליך אדפטיבי שונה לחלוטין בתוך הסביבה שלהם.

צ'רלי מייצג בעיני עצמו את השונה והמקורי. תסריטאות במילותיו, היא הרדיפה אחר משהו חדש שלא נעשה בעבר. התעשייה ההוליוודית סביבו כמו גם הגינונים האמריקאים ככלל, נחווים על ידו כשעתוק, תבניות בעלות אותן קודים. דונלד, התאום הזהה של צ'רלי, פועל בעולמו על פי אותם קודים הוליוודיים ובניגוד לצ'רלי, הוא מייצג את היהודי שעבר אסימילציה מוחלטת לתרבות הוואספית. דוגמא פשוטה לכך היא התעקשותו של דונלד לקרוא לאחיו - צ'ארלס, שהוא שם וואספי בניגוד לצ'רלי, שנחשב לשם "מהגר" יותר. דונלד אוחו בביטחון העצמי שנדרש במשחק ההוליוודי וכן מאמץ בחום את התכתיבים התסריטאים של הוליווד. דונלד מבקש להיכנס לתעשייה, אך בניגוד לצ'רלי הוא הולך צעד אחר צעד בהתאם לחוקי הגילדה המפורשים והמרומוזים שלה.

מוטיב הטמעתו הבולט ביותר של דונלד, היא בחירתו לכתוב תסריט המאמץ את עקרונותיו של גורו התסריטאים באמריקה רוברט מקי (McKee) וספרו Story אשר הפך לתנ"ך של התסריטאים. דונלד כותב תסריט על רוצח סדרתי ושוטר המנסה לתפוס אותו, אשר בסופו של דבר מתגלים כאותו אדם בעל אישיות מפוצלת. צ'רלי, כמי ששואף לחתור תחת העקרונות התבניתיים של מקי, טוען בפני דונלד כי פיצול אישיות והתמה ששוטר ופושע הם בעצם שני צדדים של אותו אדם, הם הנושאים השחוקים ביותר בתולדות הקולנוע. העובדה שדונלד עושה שימוש בתמות שחוקות אלו, מעוררת את תחושות הלגלוג וההתנשאות של צ'רלי כלפיו. עם זאת, המבט של צ'רלי כלפי דונלד הוא מבט קנאי ומעמדת נחיתות. הרגע בו דונלד מסיים לכתוב את התסריט שלו "The 3 בעוד צ'רלי עוד לא סיים טיוטה ראשונה, הוא מהרגעים הרבים בסרט בהם צ'רלי מוצג בעליבותו, נוכח כישלונותיו לכתוב את התסריט שלו.

באחת נקודות השפל שלו בתהליך הכתיבה, אומר צ'רלי לדונלד: "You and I share the same DNA. Is there anything more lonely than that?" באמרה זו צ'רלי מכיר בהיות עצמו שעתוק, בחוסר המקוריות שלו. רגע זה חושף את ההכרח של צ'רלי לעבור אדפטציה למסגרת בה הוא חי. צ'רלי מבין כי ללא התאמתו שלו לדרישות הסביבה, טמון לו כישלון מקצועי כמו גם כיליון אישי.

כאמור, במראה החיצוני צ'רלי ודונלד הינם זהים, אך קיים הבדל ניכר ביניהם בתפישת הגוף שלהם כמו גם בתפישת וביטוי המיניות שלהם. בעוד דונלד אוהו בביטחון עצמי בדבר חיצוניותו ומיניותו, אלה האחרונים מהווים גורם משמעותי לתיעוב העצמי של צ'רלי. עובדת היותו קירח ושמן לטענתו, חוזרת שוב ושוב, אך לעולם לא בפיהם של אחרים אלא בפיו שלו בלבד. צ'רלי אינו מפריד בין הכישלונות המקצועיים שלו לבין זהותו הפיסית. ברגעי השפל שלו כאשר הוא נכשל מלעבד את הספר לסרט, הוא מבטא תיעוב עצמי נוכח גופו השמן ושיערו המידלדל.

בשילוב עם אופיו הנוירוטי וחסר הביטחון בסיטואציות חברתיות, מראהו הפיסי של צ'רלי מוביל לחוסר הצלחתו עם המין הנשי. ישנו דמיון רב בין ייצוג דמותו של צ'רלי כלוקה בתפקוד מיני ובתפקיד גברי, לבין ייצוג דמותו של היהודי במניפסטים אנטישמיים מהמאה ה-19. מניפסטים אלו הפחיתו מהיהודי את גבריותו, כפי שהיא נתפשה בעיניים מערביות. תפישה זו את היהודי כלא גברי, המשיכה גם למאה העשרים וגם לתרבות האמריקאית הפופולרית (Itzkovitz 243). בנוסף, הגבריות שדונלד מבטא מעצימה את הגבריות הלוקה בחסר של צ'רלי. בעוד שצ'רלי מוצג כחסר אונים במפגשים מול נשים, דונלד אשר אימץ זהות וואספית מוחלטת, חש נינוח באינטראקציה עם בנות המין השני ונוחל הצלחה בקרבן. נוסף על הפחתת הגבריות, שיוך של נשיות ומאפיינים הומוסקסואלים הייתה אחת הפתולוגיות הידועות לשמצה ששויכו ליהודים באופן של גזענות "מבוססת מדעית" (243). בהתאם לכך, לצ'רלי מיוחסת חרדת ביצוע שמקבלת מימד של נשיות מול הפוטנטיות של דונלד. לעומת מפגשים מיניים ווגיים של דונלד, כל המפגשים המיניים של צ'רלי מתרחשים בפנטזיות שלו, לרוב מלווים בעינוג עצמי. הנוירוזה של צ'רלי בהתמודדות עם נושאים מיניים והרופסות הפיסית שלו, משקפת את הפער הערכי שלו מסממנים תרבותיים של הגבר המודרני הוואספי.

על אף שלאורך הסרט הווייתו של צ'רלי עומדת כנגד הווייתו של דונלד, בסיקוונס האחרון של הסרט צ'רלי עובר טרנספורמציה לקודים ההוליוודיים והוואספים ומתמזג

עם זהותו של דונלד. כפי שאעמוד על כך בפרק הבא, בסיקוונס האחרון צ'רלי מאמץ את תכתיביה של הוליווד כמו גם את הביטחון העצמי והיכולת לעמוד באינטראקציות מול המין הנשי. טרנספורמציה זו הולכת יד ביד עם העובדה שדונלד נהרג בסוף הסרט. ניתן להניח שברגע שצ'רלי מתמסר לקודים ההוליוודיים ובכך גם עובר אדפטציה שלמה למערכת ההגמונית, אין צורך יותר בדונלד כאלטר אגו. דונלד רק היווה עבור צ'רלי מקור להשוואה ומראה ליופי והעליצות שבהתמסרות זו. דונלד יכול לחדול מלהתקיים בעת שצ'רלי עובר מהלך אדפטיבי זה לזה שעבר דונלד לפניו.

## ג'ון לרוש

לאורך הסרט עומדת בניגוד לצ'רלי דמותו של ג'ון לרוש (Laroche). בדומה לדמותם של צ'רלי וסוזן אורלין, גם דמותו של לרוש מבוססת על אישיות אמיתית ועליו נכתב ספרה של אורלין, הן בסרט והן במציאות. לרוש הוא אמריקאי דרומי שמקדיש את חייו בנחישות מלאה וללא חת, למציאת סחלב נדיר בשם Ghost Orchid. אל מול חוסר הביטחון והגמגום של צ'רלי, מתייצב לרוש שמצהיר על עצמו כי הוא "האדם החכם ביותר שהוא מכיר". בעוד שצ'רלי נע ונד בין שני עולמות של יצירה ומסחריות וחש צורך להצדיק בפני עצמו את הבחירות שלו, לרוש מחליף שאיפות ומטרות באופן תדיר ללא כל מטען רגשי או חרטה. התשוקה של לרוש לא מוטלת בספק בעיניו והוא צועד לעבר מטרותיו בביטחון מלא. עבודתו של לרוש, כמו גם הלוקיישנים בהם דמותו ממוקמת, מקשרים את לרוש לטבע ולחופש שטמון בו. בניגוד אליו, צ'רלי חי בבית נטול רהיטים וצבע, סגפני כמעט, אשר מעורר תחושה של ניכור ובידוד.

ואלרי תומס המפיקה מגדירה פעמיים בסרט את לרוש כ"fun character". העניין שמביא עמו לרוש, מעצים את ההקטנה העצמית של צ'רלי. במובן הרפלקסיבי של הסרט, קאופמן התסריטאי מדגיש מי הן הדמויות שאנו כצופים רוצים לראות על המסך ומי הן הדמויות שאנו לא רוצים. לרוש הוא דמות המתאימה לסרט הוליוודי- הוא ניהן בביטחון והומוור עצמי במידה שהופכים אותו לכיפי, בעוד שצ'רלי הוא דמות א-הוליוודית-מתבוסס ברחמים עצמיים, חסר כל כישורים חברתיים ומטיל ספק ברעיונות הבסיסיים של קיומו ושל התרבות הוואספית.

לרוש אמנם שונה במהותו ובאופיו מדונלד ומייצג אמריקאיות אחרת מזו של דונלד. אך בדומה לו, הוא מייצג אני אחר לצ'רלי ומעמיד מולו את מה שהוא סולד ממנו ובד

בבד שואף אליו. דמות נוספת משמעותית המהווה כאלטר אגו הינה דמותו של רוברט מקי. עם זאת, ברובו של הסרט, מקי נוכח רק כרעיון או כהלך רוח אשר בא לידי ביטוי דרך דמותו של דונלד. כאשר מקי מופיע באופן מוחשי בסרט לקראת סופו, הוא מהווה זרו לנקודת התפנית בעלילה. על כן, אתייחס אליו בהרחבה בפרק הבא המתייחס לסיקוונס האחרון של הסרט.

כאמור, דמויות הוליוודיות וואספיות במהותן מעוררות בצ'רלי חרדה רבה עקב תחושה של אובדן זהות. במידה ולא היה נוכח הרצון שלו לספוג את תכונות הזהות הזרה לו, הוא לא היה חרד במפגש מול דמויות אלו. לרוש ודונלד מתפקדים כמראה המזכירה לצ'רלי את היותו מחוץ למסגרת החיים האמריקאים - וואספים. כשיקוף נגדי של המציאות, הן תורמות לצ'רלי במהלך האדפטיבי שלו והן בעלות תפקיד מרכזי בהובלתו לבסוף לאסימילציה מוחלטת לתרבות הוואספית.

## הסיקוונס האחרון כמבט אירוני על תהליך האסימילציה

דמותו של רוברט מקי מאגדת את הקודים והתמות ההוליוודיים עם צ'רלי מתעמת לאורכו של הסרט. בעקבות היחסים המורכבים של צ'רלי עם הפרסונה של מקי ומה שהיא מייצגת, מקי הופך לדמות מרכזית בסרט ומהווה את נקודת המפנה בהתפתחות האמנותית והאישית של צ'רלי. נקודת המפגש בין צ'רלי ומקי היא גם הרגע בו הסרט משנה את צביונו ועל ידי כך "מעלה הילוך" להיפר רפלקסיביות עד לסופו האירוני במיוחד.

עד למפגש עם מקי, עומד צ'רלי בעמדתו שעל העיבוד הקולנועי להתרחק מפורמולות הוליוודיות ולשמור נאמנות לרוח הספר. לאחר שואלרי תומס מציעה שבין סוזן אורלין לג'ון לרוש יתרחש רומן, צ'רלי מוחה בצורה סרקסטית על כל גילוי של דפוסים הוליוודיים בסרט: "I just don't want to ruin it by making it in to a Hollywood thing, you know? Like an orchid heist movie or something, you know? Or changing the orchids into poppies and making it about drug running... I don't want to cram in sex, or guns or car chases, or characters learning profound life lessons, or growing or coming to like each other, or overcoming obstacles to succeed in the end. The ..."book isn't like that, life isn't like that

מונולוג זה הופך גם למונולוג הפנימי של צ'רלי המלווה אותו בייסורים לכל אורך הסרט. הוא נאבק על ייצוג נאמן למקורות שלו ונמנע מלהפוך את יצירתו ואת עצמו במובן הזה, ל"דבר" של הוליווד. אך המפגש עם רוברט מקי, מוביל לרצף אירועים שהופכים את החיים של צ'רלי בדיוק לאלו שהוליווד הייתה מייצגת. בסמינר של מקי מתפתחת בצ'רלי ההבנה כי הניסיון לשמור על המקוריות שלו, גם לו לאבד את החיבור לדרמה ולנרטיב שנמצא בבסיס הסיפור ההוליוודי.

מקי מייעץ לצ'רלי כי כל מה שנעשה במהלך הסרט הוא לא רלוונטי, שכן מה שחשוב הוא להדהים את הקהל בסוף הסרט: "You can have flaws, problems, but wow them in the end". האמרה של מקי מסמנת לכאורה לצופה, שמה שהיה עד עכשיו בסרט עצמו הינו טעות או פגם. עוד היא מרמזת על כך שהשתלשלות האירועים העתידה להגיע בסיקוונס האחרון של הסרט, נעשתה במטרה לתקן את ה"עוול" שנעשה לצופה עד כה.

מנקודה זו, קאופמן התסריטאי, במהלך אירוני במיוחד, משנה את עורו של הסרט והופך אותו למבוסס על תבניות ההוליוודיות. האירועים המתרחשים בסרט מכאן והלאה מגשימים את הנבואה ההוליוודית ממנה ניסה צ'רלי להתרחק; צ'רלי ודונלד מגלים שסוזן אורלין מקיימת יחסים רומנטיים עם ג'ון לרוש ויחד הם הקימו מפעל קטן לייצור סם מסחלבים. בזמן המעקב אחריהם, צ'רלי ודונלד נתפסים על ידי אורלין ולרוש ואורלין מאיימת על צ'רלי באקדח. העלייה ממשכה במרדף מכוניות, תנין שטורף למוות את לרוש ובמותו של דונלד שנהרג בזמן מרדף המכוניות. במהלך האירועים הדרמטיים הללו, דונלד וצ'רלי מוצאים עצמם בדי שיח משמעותי על הקנאה אך גם הסימפטיה שהם חשים אחד כלפי השני.

סיקוונס זה הופך את חייו של צ'רלי מחיים אפורים נטולי מגע רגשי לחיים מלאי דרמה ורגש. שינוי זה מוביל את צ'רלי להכניס את הדרמה מחייו, גם לתסריט שלו. החיבור לדרמה הן בחייו הדיאגטיים והן בתסריט שלו, מתקשר למשנתו של מקי המצריכה את זניחת הערך הזר של צ'רלי ואימוץ מוחלט של הערכים השלטים בהוליווד. מהלך אדפטיבי זה מתכתב עם הצורך של צ'רלי לזנוח גם את הסממנים והערכים היהודיים שלו, לתוך מערכת אמריקאית וואספית.

אך הסיקוונס האחרון של הסרט מהול במסרים כפולים - ברמת ניתוח הטקסט במבנה השטח הוא מסיק דבר אחד אך ברמת הפרשנות של הטקסט הוא אומר את היפוכו. מחד צ'רלי עובר אסימילציה מלאה לקודים התרבותיים עמם התנגש במהלך הסרט וכך מניח



את הממד החיובי בהתמזגות עם ההגמוניה. עם זאת, המעבר התמטי החד של הסיקוונס האחרון וההקצנה בה נעשה, מבטא מהלך אירוני וביקורתי כלפי אסימילציה זו ורואה בה כהכרח ולא כדבר חיובי. ניכר כי הטקסט מבקש לעורר תחושה חזקה של חוסר נינוחות לאור השינוי החד בדמותו של צ'רלי ובאופי הסרט. המהלך שלוקח הסרט, מחייב את הצופה לתפוס מרחק ממנו ובהתאם לעורר את תחושת האירוניה ששוכן במהלך זה. הסיקוונס האחרון מעמיד את התהליך האסימילטיבי כהכרח, שכן ללא מהלך זה טמון חידלון. האופן המפתיע והמוקצן בו הוא נעשה, מסמן כורח מציאות זה באופן ביקורתי.

**אדפטיישן** לא עוסק רק באופן בו טקסט קולנועי נוצר, הוא עוסק גם באופן בו צ'רלי מבסס עצמו כשונה או דומה - כמתבדל או מתבולל בחברה ההוליוודית וואספית. כאמור, הסרט הינו רפלקסיבי על עבודתו של קאופמן התסריטאי בתוך המערכת ההוליוודית והוא קושר קשרים בינו לבין דמותו של צ'רלי. צ'רלי קאופמן, הן התסריטאי והן הדמות, פועל מתוך אירוניה יהודית שמאדירה אותו בפני עצמו אך מקטינה אותו במפגש מול הגמוניה זרה. מחקר עתידי יוכל לבחון את המוטיבציות וההקשר התרבותי שהובילו לבחירה של קאופמן לשים דמות בצלמו, בפרט כדמות חריגה לתרבות השלטת.

הקשר האמביוולנטי אשר מנהל צ'רלי עם המערכת ההוליוודית, מתכתב עם היחס האמביוולנטי של תרבות יהודית בתוך מערכת זרה וניסיונות ההשתלבות בה. סופו של הסרט מצביע על כך שבמבחן המציאות, אסימילציה לזהות ההגמונית היא האפשרות היחידה המגנה מכיליון מקצועי ואישי. מעבר לשאלת הזהות היהודית בתוך תרבות וואספית או זהות התסריטאי בתוך הוליווד, הסרט מעורר שאלה מהותית כללית בדבר אפשרות קיומה של זהות יהודית בתוך הזהות האמריקאית- וואספית.

## ביבליוגרפיה

- Blacher- Cohen, Sarah. "The Varieties of Jewish Humor". **Jewish Wry: Essays of Jewish Humor**. Ed. Sarah Blacher- Cohen. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 1-15.
- Brook, Vincent. "'Y'all Killed Him, We Didn't!" Jewish Self Hatred and the Larry Sanders Show". **You Should See Yourself: Jewish**

**Identity in Postmodern American Culture.** Ed. Vincent Brook. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2006. 298-318.

- Gillota, David. "Negotiating Jewishness: Curb Your Enthusiasm and the Schlemiel Tradition". **Journal of Popular Film & Television**, 38(4) 2010. 152-161.
- Hjelle, Larry. A., & Ziegler, Daniel. J. "The Phenomenological Perspective in Personality Theory: Carl Rogers". **Personality theories: Basic Assumptions, Research, and Applications (3rd ed.)**. New York: McGraw-Hill, 1992. 487-532.
- Harner, Devin. "Adaptation, the Orchid Thief, and the Subversion of Hollywood Conventions". **Beyond Adaptations: Essays on Radical Transformations of Original Works**. Eds. Frus, P and William, C, eds. McFarland and Company, Jefferson, 2010. 31-41.
- Itzkovitz, Daniel. "They All Are Jews." **You Should See Yourself: Jewish Identity in Postmodern American Culture**. Ed. Vincent Brook. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2006. 230-252.
- Marks, Peter. "Adaptation from Charles Darwin to Charlie Kaufman". **Sydney Studies in English**, 34 (2008). 19-40.
- McKee, Robert. **Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting**. New York :Reganbook, 1997.
- Pinsker, Sanford . "Future of Jewish Humor". **Myjewishlearning**. [http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Humor/History/In\\_America/The\\_Future.shtml](http://www.myjewishlearning.com/culture/2/Humor/History/In_America/The_Future.shtml)

## פילמוגרפיה

- **Adaptation**. Spike Jonze. USA. 2002
- **Being John Malkovich**. Spike Jonze. USA. 1999
- **Curb Your Enthusiasm**. 2000- . HBO



