



פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 7, 2016

מערכת:

ד"ר בועז חגין, אופיר רזניק, אפרת קריב,
אלון שדה, מאיה דרנל, נועה תודר,
מירה אציל, אמיר מיכלוביץ' וגל נדלר

עורך:

גל נדלר

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



פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 7, 2016

עריכת לשון: אילה בלאנדר

עיצוב ועריכה גרפית: מיכל סמו קובץ, המשרד לעיצוב גרפי

עיצוב עטיפה: מאיה דרנל

דפוס וכריכה: אליניר

תמונות מהסרט *Stalker* באדיבות Mosfilm

תמונות מהתוכנית *חדשות השבת* באדיבות הערוץ הראשון

<http://arts.tau.ac.il/film-tv/periodical>

© כל הזכויות שמורות למחברות/ים

ולביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב

תוכן העניינים

5	פתח דבר	גל נדלר
7	דיאלקטיקה מגדרית בסרטי מלחמת הכוכבים	אופיר רזניק
23	3...2...1...מלנכוליה!: פיצוץ מבוקר של הסכמות החברתיות אשר מגדירות אושר בחברה המערבית בת זמננו	אפרת קריב
35	"קריירות" – ניתוח דלזיאני של פעולת מערכת "כיפת ברזל"	אלון שדה
53	הלו קינו: השפעות סלולריות בסרט קבור	גל נדלר
65	הכפיל בעידן הפוסט מודרני והטכנולוגיה הדיגיטלית	מאיה דרנל
79	תחילה נכבוש את רוטשילד, ואז ניקח את ברלין: מנטליות מחאה חברתית בקולנוע הישראלי העכשווי	נועה תודר
93	קולנוע מהפנט – מבט על ורטיגו מבעד למסך היפנוזה	מירה אציל
113	למידה מן החוויה הקולנועית: הסרט סטאלקר כמקרה בוחן	אמיר מיכלוביץ'

פתח דבר

אל סמינר המצטיינים תשע"ה הגענו רובנו בחשש. לא היה זה הקושי הצפוי או כובד האחריות שבכתיבת מאמר ופרסומו כחלק מהתואר הראשון. הייתה זו כותרת הסמינר: "לא באנו להנות – גועל, עצב ושעמום בקולנוע", שגרמה לעננה הקודרת שריחפה מעל ראשינו. אולם מהר מאוד גילינו, שדווקא כן באנו להנות, ושגועל, עצב ושעמום יכולים להיות קרקע פורייה לכתיבה אקדמית ועוד יותר לדיון בכתיבה אקדמית. לא רק שקראנו, ניתחנו, ביקרנו וקטלנו מאמרים של בכירי הכותבים העוסקים בנושאים הללו, אלא אפילו קיבלנו יד חופשית לא לעסוק בנושאים הללו בכתיבה שלנו, ומצאנו את עצמנו נודדים הלאה והלאה ומוצאים כל אחד את הנישה הפרטית, הפנימית והמעניינת שלו: אפרת ניתחה את ייצוג האושר אצל לארס פור טרייר, אופיר סקר מגדר דיאלקטי בסאגת מלחמת הכוכבים, אלון מצא את דלז ביירוט של מערכת כיפת ברזל, אני דנתי בהשפעות תרבות הסלולר על המבצע הקולנועי, מאיה חקרה את הכפיל המודרני, מירה הביטה על ורטיגו דרך משקפי ההיפנוזה ונועה מצאה את הקשר בין מחאות הדיור והקוטג' לתמורות בקולנוע הישראלי. בגליון זה מצטרף אלינו פליט של תשע"ד, אמיר, שלמד ולימד מהחוויה שהיא הצפייה בסטאלקר.

למרות שנושאי הכתיבה של כל אחת ואחד מאתנו שונים ורחוקים זה מזה, מצאנו מיד שפה משותפת, שנעה בין הסכמה שקטה לדיונים קולניים, בין הגנה נמרצת לתקיפה בוטה, כאשר שני הקטבים הובילו בסוף לתוצאה אחת: מתן ביקורת בונה ומקדמת וקבלת משוב מעצים ומפתח, כולם למען אחד ואחד למען כולם. חרקנו שיניים כשקראנו משפטים ארוכים הכוללים עשרות פסיקים, אך חייכנו כשראינו איך הערותינו לגבי הללו הובילו את הכותב לפסקה חדשה יעילה וממצה. הזלנו דמעה כשהבסיס לדיון שלנו נקטל על ידי חברי המערכת בזה אחר זה, אך מחינו את הדמעה, הסקנו מסקנות והגענו לרעיון החדש, הנכון והרלוונטי יותר לנושא שלנו. שכתבנו ושכתבנו ושכתבנו (ושכתבנו) והגענו לתוצאות המשמחות אותנו, שאנו גאים בהן ומלאי התרגשות לראותן מפורסמות כמאמר הראשון שלנו בכתב עת זה.

הדיון הסוער במפגשי המערכת לא היה אפיק התמיכה והעזרה ההדרית היחיד שלנו. במסדרונות לפני הסמינר, בכניסה לפקולטה אחריו, בכל סוגי המדיה הדיגיטלית והסלולרית שיתפנו רעיונות, סרטים חדשים המתאימים לנושא של חבר מערכת אחר, מאמרים רלוונטיים שמצאנו בשיטוטנו בספרייה או בגוגל סקולאר, אך גם עזרה במציאת שם מגניב למאמר או סתם תמיכה בהכנת מצגות ועניינים טכנולוגיים אחרים. דרך שיתופי פעולה אלה מצאנו חבורה של אנשים שונים אך דומים, יחודיים אך בעלי מכנה משותף, להם מהר מאוד קראנו חברים. דיברנו על הסרטים והסדרות שאנו אוהבים וממליצים, וכמובן (ובעיקר) על הסרטים

והסדרות שכולנו מתעבים, מזלזלים, אך אולי עדיין רואים בסתר. צחקנו, בכינו, התרגשנו, התפרחנו, הסכמנו, הופתענו ונהנינו בכל רגע, ובעיקר באנו על סיפוקנו. כאן ועכשיו הם המקום והזמן להודות לד"ר בועז חגין, מנחה הסמינר, שלא רק לימד, כיוון ועזר לנו, ולא רק העשיר, הנחה, אתגר וחשף אותנו לעולמות חדשים ומרתקים, אלא גם עשה זאת בדרך האופיינית לו כל כך: עם חיוך גדול על שפתיו, קריצה תמידית בעינו, וסבלנות, נועם וחקן בליבו. הערותיו והכוונותיו הפכו את מאמרינו לטובים ביותר שאפשר, שכן לא הייתה נקודה, אות או רווח כפול שלא נתפסו בעיניו, או מחקר או סרט שאיננו מכיר. הנחייתו סייעה לכולנו להגיע למקומות הנכונים במחקר שלנו, לניסוחים הטובים ביותר לרעיונות שלנו, ולשיטות העבודה המתאימות ביותר לנו כיחידים וכקבוצה. תודות נוספות נתונות גם לירון בלוך, ראש ביה"ס; לפרופ' רז יוסף, ראש המגמה העיונית; ולאילה בלאנדר העורכת הלשונית שלנו. וכמובן – לכל חברי המערכת, תלמידי הסמינר, שעמלו לאורך כל השנה על המאמרים שלהם ושל שאר חברי המערכת, מה שהוביל לתוצאה שבה אתם אווזים (או גוללים) כרגע, ושלהם כולנו שמחים לקרוא חברים.

גל נדלר,

בשם מערכת "פס יצירה"

דיאלקטיקה מגדרית בסרטי מלחמת הכוכבים

בראשית

המפץ הגדול שהתרחש בשנת 1977, עם עלייתו לאקרנים של הסרט מלחמת הכוכבים (Star Wars) בכימויו של ג'ורג' לוקאס (Lucas), הוליד יקום שלם – דיאגטי וחוץ-דיאגטי, קולנועי וחוץ קולנועי. גם בימים אלו הוא ממשיך להתפשט, תוך התחדשות בשלל תוצרים ומוצרים, לרבות סרטים חדשים, סדרות טלוויזיה, ספרים, צעצועים ועוד.

סרטי מלחמת הכוכבים עוסקים במיתוסים הקשורים במבנה החברה כולה, טוען קונראד קויפר (Kuiper) במאמרו "Star Wars: An Imperial Myth" (77), שנכתב בשנת 1988 לאחר הופעת הטריילוגיה הראשונה של הסאגה.¹ לכל אורכו של המאמר מתחקה קויפר אחר מיתוסים שונים מתרבות המערב, אשר מקודדים לטענתו בנרטיב ובעלילה של סרטי הטריילוגיה הראשונה. למעשה, הקריאה הצמודה של קויפר בעלילת סרטי מלחמת הכוכבים משקפת במובנים רבים את טענותיה של לורה מאלווי (Mulvey), במאמרה המכונן, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי".

מאלווי טוענת, כי הסדר השליט בחברה המערבית הוא הסדר הפאלוצנטרי, וככזה הוא מפריד באופן מהותני בין זכר לנקבה ובין גבר לאישה, ומבסס את הדיכוטומיה הזו על חוסר שוויון מובנה, שלפיו האישה מסמנת את ה"אחר" של הזכר, ועל כן היא כבולה למקומה כנושאת משמעות ולא כמייצרת משמעות (119–121). לטענתה, הקולנוע הנרטיבי ובכלל זה גם סרטי מלחמת הכוכבים, מגלמים את הלא מודע הפטריארכלי ומשתקים את הנחות היסוד הבינאריות והדכאניות שלו (121). מאלווי מוסיפה וטוענת, כי "הקודים הקולנועיים, בשחקם על המתח שבין הסרט כשולט על ממד הזמן (עריכה, נרטיב), ובין הסרט כשולט על ממד החלל (שינויי מרחק, עריכה) [...] הם הדברים שיש למוטט לפני שניתן יהיה לקרוא תיגר על הקולנוע מן הזרם המרכזי ועל העונג שהוא מספק" (מאלווי 132).

בעניין זה כותבת גם תרזה דה לורטיס (De Lauretis), הטוענת כי הקולנוע הנרטיבי משדל את הצופה לאשרר את עצם הסובייקטיביות שלו עצמו דרך הקוהרנטיות של הנרטיב,

1 "הסאגה" של מלחמת הכוכבים החלה עם הסרט הראשון שנוצר ב־1977, והמשיכה עם שני המשכונים (Sequels) שהשלימו את הסדרה לטריילוגיה – הסרט השני עלה לאקרנים ב־1980, והשלישי ב־1983. בשנת 1999 עלה לאקרנים סרט נוסף בסדרה, שמתרחש לפני תחילת הטריילוגיה "הישנה" מבחינת הכרונולוגיה העלילתית (Prequel), וגם הוא היווה חוליה אחת מתוך טריילוגיה שלמה של פריקוולים. הסרט השני לטריילוגיה "החדשה" עלה לאקרנים בשנת 2002 והשלישי בשנת 2005.

אך מציעה חלופות שעשויות לערער את הסדר הזה ולהציף מתוכן את הפרדוקסליות של אותה סובייקטיביות (281).

במאמר זה אטען, כי במה שנדמה ככליל השלמות של התגלמות הסדר החברתי המערבי בדמות סרטי הסאגה הקרויים *מלחמת הכוכבים*, כפי שמצייר זאת קויפר במאמרו,² ניכרת דווקא חתרנות אידיאולוגית מובנית – דיאלקטיקה פנימית השזורה בקוד הגנטי של הטקסטים המתרבים כל העת. על פני ציר הזמן מנכיחה אבולוציה מעין זו את הפרדוקס הפאלוצנטרי שעליו מושתת הסדר החברתי הפטריארכלי, ואולי אף מנבאת באופטימיות את היתכנותו של "איזון" כשוויון.³

מבחינה קולנועית רחבה ומהתבוננות ספציפית בסרטי הסאגה דעסקינן, סבורני כי בנוסף לתוכנם ולעלילתם מהותיות גם הצורה והאסתטיקה שלהם וכן האופן שבו הם מסופרים על פני רצף הזמן מבחינה נרטולוגית. בהינתן המצב הנוכחי, שלפיו נכונה לסאגה התפתחות עלילתית נוספת בטריולוגיה חדשה ובמספר סרטים נוספים שלא נכללים בטריולוגיות (סרטי Spin-off, המתנתקים מן הקו העלילתי המרכזי) (Bukspan), ככוונתי לשים דגש על בחינת צורתם הסדרתית וההמשכית של הסרטים. הדגש יהיה על טריולוגיות של סיקוולים ופריקוולים – צורה המזמנת סתירות נרטיביות בלתי ניתנות להתרה, הפוצעות את הטקסטים וסודקות את האחדותיות המדומיינת של הסדר הפטריארכלי שהבנה אותם.

המחקר הקולנועי אודות צורה זו של סדרתיות ניסה להרחיב את הדעת מעבר ל"עקרונות הרווחיות". כדוגמה ניתן לראות את מאמרה של קלייר פרקינס (Perkins), שבו היא סוקרת את הדמיון וההבדל שבין הסיקוול לרימייק (Remake), וטוענת כי חוקרים וחוקרות אשר בחנו טריולוגיות וסדרות סרטים, נתנו את הדעת בעיקר לשיח האוטר, הז'אנר והאינטרטקסטואליות (15-17). דוגמה נוספת היא התזה של ג'ניפר ביי (Bay), שבה היא מתארת סוגים שונים של "Sequel Sets" (4) ומדגישה מגמות הקשורות בהפקת סרטים ובאופני צריכתם (10). קרולין ג'ס-קוק (Jess-Cooke) אף מתייחסת באופן ספציפי לסאגה של *מלחמת הכוכבים* בספרה *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. היא טוענת כי הסאגה נכללת תחת הקטגוריה שהיא מכנה "Genre-driven series", אשר להגדרתה:

[...] are less character-driven than they are interested in extrapolating characters and narratives across a number of films that contribute to the unfolding of particular genre codes and ideologies. This kind of series is strictly devoted to the playing out of a 'narrative scheme that remains constant'. (5)

2 דוגמה נוספת למאמר המעלה טענות דומות היא מאמרו של רוברט ג. קולינס (Collins), "Star Wars: The Pastiche of Myth and the Yearning for a Past Future".

3 המונח "איזון" שאול כאן מן הסרטים עצמם, אשר מציגים אותו כיעוד נכסף שאליו ההתפתחות העלילתית חותרת. האיזון בסרטים מתייחס למהות מטאפיזית השולטת ביקום הדיאגטי של *מלחמת הכוכבים* ונקראת בפשטות הכוח ("The Force"). מהות זו היא למעשה מערכת בינארית, המכילה שני אספקטים מנוגדים ומשלימים שעליהם מושתת הקיום כולו. בהקשר העלילתי, האספקטים הללו קשורים לדיכוטומיה המוסרית שמחלקת את הדמויות ואת פעולותיהן לשני כוחות קוסמיים הנלחמים זה בזה – הצד המואר והצד האפל (Kuiper 77-78).

היא מוסיפה וטוענת, כי הסיבות לסדרתיות נעוצות ברשת מורכבת של מערכים סוציו-פוליטיים, פרקטיקות משתנות של קבלה (קהלים), טכנולוגיות חדשות ודיאלוג חוצה תרבויות (5). יחד עם זאת, היא מציינת גם את הפוליטיקה המגדרית כאבן בוחן במחקר הסדרתיות (6). בדומה למאלווי, ג'ס קוק רומזת כי סרטי מלחמת הכוכבים משעתקים את הלא מודע הקולקטיבי של החברה שבה הם נוצרו, באמצעות סכמות נרטיביות קבועות שחוזרות על עצמן בסדרת הסרטים (5).

אני רואה אפוא לנכון להאיר באופן שונה את המחקר בנושא הסדרתיות, וזאת לא מתוך שאיפה לחלץ את הסיבה התרבותית לקיומה של התופעה, כי אם מתוך ניסיון לבחון את תוצאותיה של הפרקטיקה הקולנועית הנפוצה בפריזמה מגדרית. את הפריזמה הזו אני רואה כאבן בוחן בסיסית להבנת התפיסה של זהות החברה המערבית, כפי שהיא מייצגת את עצמה, וזאת מתוך כוונה לפרק את אותה סובייקטיביות שאולי מתיימרת ושואפת להיות אחרותית והומוגנית. לצורך כך אתחקה אחר ייצוגים וביטויים של יחסי כוח מגדריים בששת הסרטים הקיימים, נכון לקיץ 2015, טרם יציאת הסרט השביעי. אעשה זאת תוך עיון בתיאוריות ביקורתיות ואף לוחמניות בנוגע ליחס לאחרות, מנקודת מבטי, לרבות הגותה של ז'וליה קריסטבה (Kristeva) ורעיונותיהן של החוקרות לורה מאלווי, תרזה דה לורטיס, ג'ואן קופג'ק (Copjec) ואחרות/ים. בפריזמות אלו, ותוך הישענות על עובדות חוץ-טקסטואליות נוספות, אראה כי מבחינה דיאלקטית הסרטים מציגים שינויים הדרגתיים בפוליטיקה המגדרית, באופן שמשתקף ברבדים נרטיביים שונים.

האפקט הנרטיבי של המבט הגברי

כמו מאלווי לפנייה, גם החוקרת הפמיניסטית תרזה דה לורטיס טוענת, כי הנרטיב ההוליוודי הקלאסי מייצג את התשוקה הגברית, ובכך מציג את התגלגלותו של הסצנריו האדיפלי כדרמה (108). בעשותו כן מוציא הנרטיב את קולה של האישה מן הסדר החברתי, ברמה הלא מודעת של השפה, ומותירה כאופוזיציה בינארית לגבר (מאלווי 120-121). בנוסף לכך טוענת דה לורטיס, כי העלילה, הנרטיב והנרטיביות (הפונקציה היעילה של הנרטיב בעיצוב דמות הקורא/צופה), הם כולם מנגנונים של קוהרנטיות, להגדרתה: "[...] mechanisms of closure, traps in which the subject is totally and necessarily contained [...]" (108). אפקט ה־closure נוצר לדבריה כתוצאה משימוש באסטרטגיות נרטיביות שונות, שניתן לראות בסרטים נרטיביים ההוליוודיים קלאסיים למכביר (108).

מהתייחסותה הנרחבת של מאלווי לנושא במאמרה ניתן לומר, כי אחת האסטרטגיות הנרטיביות הבסיסיות לעניין זה היא נקודת המבט – Point-of-view. כמובן, אין המדובר רק בנקודת מבט בלעדית של דמות, אלא גם בזו של המצלמה ה'ממקרת' והבחירות הקשורות במיקומה של מצלמה זו – בחירת ה'מיקוד' שדרכו נפרש הנרטיב בפנינו – יחד עם שלל ההיבטים הנרטיביים הדיאלקטיים והחוץ-דיאלקטיים. כל אלה מייצגים את הלא מודע הפטריארכלי (מאלווי 122-125).

נקודת מבטו של המספר החוץ-דיאלקטי בסרטי הסאגה מציגה בתחילת כל אחד מן הסרטים את השורה המפורסמת: "A long time ago in a galaxy far, far away..." בפריים

מינימליסטי, מבחינה אסתטית ותוכנית כאחד. כל מטרתו היא למסגר את היקום הדיאגטי, למשול בו נרטיבית ולהמשיל אותו ליקום המקביל לו, זה המכיל אותו ואשר בו הוא נולד – הוליווד, שבמדינת קליפורניה, שבארצות הברית, שבכדור הארץ... אם נמשיך לצפות בכל אחד מהסרטים ונעבור את אותה כותרת מיתולוגית, נשים לב שכאשר מתחילה להתנגן נעימת הנושא בהלחנת ג'ון ויליאמס (Williams), מופיע גם השוט שנמצא ברקע שלה. השוט מראה חלל שחור ואינסופי, שרק הכוכבים הזרועים בו מצביעים על קיומו של מרחב-זמן הקודם לדיאגטי, שלכאורה יתחיל רק לאחר מכן. בנוסף לכך, בסינרון מושלם עם תחילתו של פס הקול החוץ-דיאגטי, מופיעה הכותרת הצהובה – *Star Wars*, בגופן הייחודי, והנרציה החוץ-דיאגטית מגוללת בפני הצופה את סיפור הרקע לעלילה בצורת כתוביות צהובות, שנעות מקדמת התמונה אל עבר הרקע. בסיומן של הכותרות, הדועכות אל נקודת המגוז, מבצעת המצלמה תנועה שמראה, כי באותו מרחב-זמן שהיווה עד לא מכבר פונקציה נרטיבית חוץ דיאגטית, מתממש גם הדיאגטי עצמו. ספינות חלל (לעתים משולשות או בצורה המזכירה פירמידה), חודרות את הפריים הסופי והאינסופי בו-זמנית, במה שניתן לפרש סטרוקטורלית כדימוי לתרבות, המופרדת והנבדלת, החודרת אל הטבע האינסופי. אך הסרט מעורר כאן פרדוקס, הטמון בעצם קיומו כאחדות הומוגנית, ונשאלת השאלה: מה טיבה של הנוכחות הסובייקטיבית שכתבה את סיפור הרקע הנגלל לפנינו – האם הוא אותו 'אני' אשר מספר (ומראה ומשמיע) לנו את הסרט? האם הוא משפיע על האופן שבו הסרט נקלט על ידי הצופה? וכיצד?

בעניין זה כותבת ג'ואן קופג'ק במאמרה "More! From Melodrama to Magnitude", כי מאפייני ז'אנר המלודרמה, לרבות, "the grandiose gesture, the schematic tableau, [...] the grandiose gesture, the schematic tableau, [...] the expressive mise en scène, music, the inarticulate cry [...]" (250), והעודפות באופן כללי, נובעים מחוסר היכולת של היצור המדבר להגיד הכול על העולם (250). בנסותה לתאר את ז'אנר המלודרמה כז'אנר המוכוון לנשים, היא מראה באמצעות כלים של הפסיכואנליזה הלאקאניאנית כי בכל אחד מאתנו, זכר או נקבה, ישנו פרדוקס, וכי הפרדוקס הנקבי הוא זה שמניע את ההיגיון המלודרמטי (253-255). הפרדוקסים הללו מבטאים למעשה את השאיפה הזכרית לכוליות (ללא יוצא מן הכלל) ואת השאיפה הנקבית להוציא את היחיד/ה מן הכלל האוניברסלי (254). בהקשר הנרטיבי הנ"ל, קופג'ק טוענת כי המספר הכול-יודע מתיימר להראות עולם הומוגני וסגור הרמטית ללא יוצא מן הכלל, אך בעשותו כן הוא כבר מוציא את עצמו מן הכלל הזה (256-255). נראה אפוא כי גם סרטי הסאגה של לוקאס אינם "יוצאים מן הכלל" בהקשר הנרטיבי-פרדוקסלי שמתארת קופג'ק.

הדיכוטומיה המגדרית-נרטיבית

לכד מהנרציה של הכותרות הצהובות והמוזיקה החוץ-דיאגטית אשר מלווה את הסרטים כמעט לכל אורכם, יומרת הכוליות ניכרת גם ברובד נוסף – כפי שהם מתחילים, כך הם גם מסתיימים. הסרטים מתחילים בחלל ומסתיימים בחלל (שעליו מופיעים הקרדיטים), ובין שני דימויי החלל מתרחשת כל עלילתם. אם אשטח עלילות אלה לייצוג דו-ממדי, ניתן לצייר את מהלכן הנרטיבי כגרף ליניארי, שתחילתו במאורע מחולל, המשכו בסיבון

ונקודות מפנה שונות, עד לשיא שמוביל להתרה. דייויד בורדוול (Bordwell) מציג זאת כאופן הסיפור הקאנוני בתרבותנו (157). לעומתו, ז'וליה קריסטבה (Kristeva) מתארת זאת בהכללה כתפיסת הזמן בתרבות המערב: "Time as departure, progression and arrival – 'Women's Time' (17) in other words the time of history." על פי קביעות אלה, בצירופן עם טענותיהן של מאלווי ודה לורטיס, ניתן לומר כי כל נרטיב קלאסי באשר הוא מהווה מימוש טקסטואלי של אידיאולוגיה פטריארכלית יציבה ואחדותית (מאלווי 120-122, De Lauretis 108-109).

אף על פי כן, דווקא הנטייה הדיסקורסיבית-תיאורטית למגדר מפריד ומקטלג, מאפשרת התחקות אחר הדיאלקטיקה והדינמיקה של הפוליטיקה המגדרית על רצף הזמן. אם כן, נוסף על התיאוריה של קופג'ק בעניין זה, ראוי בעיניי להבחין בדוגמה תיאורטית שכזו, פרי עטו של ג'ון פיסק (Fiske), שמניחה כי נרטיבים בכלל, ואלו שבסדרות טלוויזיה בפרט, ניתנים לחלוקה מגדרית (179-223). בהישענו על טענותיה של הסוציולוגית ננסי חודורוב (Chodorow), פיסק כותב:

[T]he way that males and females are brought up in our society teaches males to find their identity in goals and achievements and females to find theirs in relationships with other people. Goals are more singular than people and tend to be more clearly prioritized, thus males develop a more centered subjectivity than do females. [...] [T]he singular or clearly prioritized plot structure of masculine narratives is characteristic of a masculine subjectivity and productive of a masculine pleasure. (Fiske 213)

בהמשך ההשוואה בין נרטיב גברי לנרטיב נשי, פיסק טוען כי הנרטיב הנשי (בגילום המלודרמה ואופרת הסבון בפרט) יכול דמויות ועלילות רבות, בעוד שנרטיב גברי יכול עלילה אחת או לכל הפחות היררכיה ברורה בין עלילה מרכזית לעלילות משנה. כמו כן הוא יכול גיבור אחד או צמד/ צוות גיבורים הכרוכים יחדיו מבחינה עלילתית (217).

לאור השוואה זו, ניתן לומר בביטחון שסרטי הסאגה, ובפרט הסרט הראשון שעלה לאקרנים, עונים על מאפייני הנרטיב הגברי שמציין פיסק. המאורע המחולל הטרגי שמוציא את לוק סקייוקר למסע, קורה למעשה בעקבות כניסת הנסיכה ליאה לחייו,⁴ כאשר היא שולחת שני דרואידים (רובוטים), שאחד מהם מחזיק בתוכניות של כוכב המוות של האימפריה ("הרעים"), לאובי וואן קנובי המתגורר על אותה פלנטה שבה גר גם לוק.

דמותה של ליאה ניצבת בעמדה הנרטיבית שמכונה על ידי מאלווי, "הצלה של האובייקט האשם [...]" – אחד מאופני המילוט של תת המודע הגברי מחרדת הסירוס (128). ניתן אף לומר כי דמותה מזוהה עם סיבוך העלילה, בפריזמה מיוזוגינית זו, שכן היא מהווה מעין חוליה מקשרת בין ההתחלה, שבה הגיבור מצוי במצב של שגרה מאוזנת, לבין הסוף המאוזן גם כן.

4 בשלב זה לוק עוד לא מודע לכך שהנסיכה היא אחותו, וכך גם הצופה, שכן עובדה עלילתית זו נחשפת רק בסרט השני בטריולוגיה.

ההתרה החזקה מגיעה בסיומו של הסרט, לאחר שדארת' ויידר הרשע נעלם עם החללית שלו בנקודת המגוז של החלל האינסופי שבפריים, ולוק הצעיר מצליח בעזרתו של האן סולו, הגבר המנוסה, להחדיר את הפצצות אל החרך הצר בעובי שני מטרים בלבד. החרך מוביל אל ליבתו של כוכב המוות, מה שגורם לפיצוץ הקטקליזמי ולהשמדתו, והרי לנו סוף טוב, שמהווה גם טקס חניכה עבור לוק וגם אורגזמה משותפת לכל הצופים והצופות בסרט, בלי לחסוך בדימויים כאמור.

לא טוב היות הפיצ'ר לכרו

הסרט הראשון של *מלחמת הכוכבים* יכול היה אפוא לתחום את הדיאגזיס כולו, אך אז ראו האולפנים כי טוב, והקהל רצה שהיקום, שנברא בשנת 1977 על המרקע ומחוצה לו (בצורת Merchandise), ימשיך לגדול. מסיבות מטאפיזיות וקפיטליסטיות כאחד, שני סיקוולים נוספים נכתבו ובוימו כהמשך ישיר למה שהוגדר כעת כטרילוגיה. מבנה המשולש האריסטוטלי של הנרטיב של הסרט הראשון עבר אקסטרפולציה לכדי טרילוגיה קולנועית אחת שלמה עם התחלה, אמצע וסוף – כלומר ליחידה נרטיבית רחבה יותר.

The Empire Strikes Back (Kershner, 1980) הוא הסיקוול הראשון שנוצר לטרילוגיה הראשונה של *Star Wars*. תוספת נרטיבית זו גרמה לשינוי שמו של הסרט המקורי ל-*New Hope* (Lucas, 1977) ולהפיכת שמו הקודם של הסרט הראשון לשמה של הטרילוגיה, ולימים גם של הסאגה כולה. הסרט המשיך את עלילת הגיבורים כמו גם את העלילה האפית של ברית המורדים כנגד האימפריה, והעצים את ההקבלה בין שתי עלילות אלה, כפי שמודגם בסצנה מהמפורסמות בסרט, שבה דארת' ויידר מבשר ללוק שהוא אביו. הקבלה זו מחזקת את הטענה, שסיפור *מלחמת הכוכבים* הוא סיפורה של עליונות המשפחה הגרעינית והיותה המקור והבסיס למבנה החברתי כולו (Kuiper 79). בנוסף, הסרט מבליט ביתר שאת את מערכות היחסים בין דארת' ויידר ללוק, לליאה ולאובי וואן קנובי,⁵ באופן שקושר את קווי העלילה של הדמויות בסרטים למיתוסים המכוננים את החברה שמחוץ להם, ובייחוד לתיאוריות רצח האב הפרוידיאניות שהולידו, לטענת קריסטבה, את מבנה החברה הפטריארכלית (כוחות האימה 47).

יתרה מזאת, הסיקוול הראשון הוא אחד משני סיקוולים שיוצרים ביחד עם הסרט הראשון טרילוגיה, ועל כן הוא גם משרת את המבנה הנרטיבי המשולש שתיארת, בהיותו חוליה המקשרת בין שתי הנקודות הסינגולריות של הבריאה – והאחרית. במובן זה הוא גם עונה על תפקידו הנרטיבי כ"שלב הסיבוך", כשהסרט מסתיים למעשה במצב שבו ידם של "הרעים" על העליונה, והאן סולו נשלח לג'אבה (דמות גנגסטר שנראית כמו תולעת ענקית). אך מעבר לתפקידו בעלילת הטרילוגיה, מעלה הסרט הבדל מהותי נוסף בינו לבין קודמו (הסרט הראשון) – הבדל במשך הזמן הדיאגטי של העלילות. לאחר הקרב שמופיע

5 אובי וואן קנובי היה מאמנו האישי של אנאקין סקיייווקר (לימים, דארת' ויידר – שמו של אנאקין לאחר שעבר לצד האפל) עוד מילדותו. מערכת היחסים האדיפלית הזו היא הבסיס העלילתי לטרילוגיית הפריקוולים.

בתחילת הסרט, מתפצלת העלילה לשתי עלילות נפרדות: האחת עוקבת אחר לוק והאחרת עוקבת אחר האן וליאה. בעלילה העוקבת אחר לוק הוא טס לפגוש ג'דיי מאסטר בשם יודה, שידריך אותו בהשלמת האימונים במטרה להפוך לאביר ג'דיי. בעלילה של האן וליאה הם מנסים לחבור למורדים בבסיס החדש, אך נתקלים בכוחות האימפריה לאחר שספינת החלל של האן, המילניום פאלקון, לא מצליחה לעבור למצב טיסה במהירות האור.

בעוד שהסרט הראשון התיימר להציג אחדות עלילה ואחדות זמן, שאותן מסגיר המשפט של דארט' ויידר: "This will be a day long remembered. It has seen the end of Kenobi... and will soon see the end of the rebellion." הסרט השני מציג את האימונים של לוק כתהליך ממושך יותר. על אף עריכתו המקבילה עם עלילת הגיבורים האחרים, שנדמית כמתרחשת במשך זמן קצר יחסית, מובן כי משך הזמן כאן הוא ארוך ולא מתפרס על יממה אחת (לא של כדור הארץ לפחות). ניתן לומר, אם כן, כי חל שינוי מסוים בתפיסת הזמן – מתפיסה אחדותית לתפיסה ממושכת יותר, הדומה יותר לזמן הטבעי, שגם מקושר סטראוטיפית לסובייקטיביות נקבית. כל זאת הן לפי טענתה של קריסטבה (Women's Time 16), הן לפי טענתה של קופג'ק המתייחסת לאופיו ההמשכי של ז'אנר המלודרמה בהיבט הפסיכואנליטי והמגדרי (258), והן לפי טענת בורדוול בריון באותו הז'אנר: "The Melodrama's syuzhet will inform us of initiation of a chain of action and then skip over some time or move (71) to another line of action; we will then wonder what happened in the interval."

ועם זאת, שינוי זה בתפיסת הזמן בין הסרט הראשון לשני אינו מהווה "בעיה" ממשית עבור העלילה המרכזית של הטריילוגיה (והנרטיב הגברי שמבנה אותה), ולא ניתן עדיין לומר כי חלה התפתחות דיאלקטית מגדרית משמעותית ברובדי הנרטיב השונים, על אף שיש גרילה מסוימת בייצוג נשים בסרט השני. אף על פי כן, בחינת מושג הזמן מן הפריזמה המגדרית, כפי שעולה מן החוקרות/ים הנ"ל, מזמנת תהייה נוספת, שכן הסרט בעצמו מנכיח ברובד הדיאלוג את טבעו המגדרי של הזמן, לגרסתו. בהמשך העלילה של האן וליאה, האן מבין שהמערה שהם נחתו בתוכה על גבי האסטרואיד במטרה להתחמק מהאימפריה, היא למעשה לוע של תולעת ענקית. הוא מחליט לטוס משם במהרה, וליאה מתנגדת בתוקף, בטענה שיחידות האימפריה עדיין מחפשות אותם בחוץ. הוא עונה לה שאין זמן עכשיו לדיון בוועדה. במשפט זה מנכיח הסרט את ההקבלה הסטראוטיפית בין סובייקטיביות נשית לבין תפיסת זמן איטית ותהליכית, הקשורה גם בתפיסת השלטון הדמוקרטי ככזה העשוי להיתפס כתואם את ה־Magnitude על פי הפסיכואנליזה הלאקאניאנית, כפי שקופג'ק מסבירה (264). האופוזיציה הבינארית השנייה במקרה הזה היא מבנה השלטון הדיקטטורי, ה־"ממורחב" פחות (והדומה יותר לפירמידה) והמתקשר סטראוטיפית יותר לסובייקטיביות גברית או למה שמכונה Might (264).

האן סולו הוא אפוא היחיד, שיכול להציל את כולם מהמצב שנקלעו אליו, שכן כגבר חשיבתו היא מהירה והגיבית, בעוד שתפיסת הזמן הנשית ששמה דגש על תהליכים ופחות על סוף והחלטה, תביא עליהם לכאורה, לטענתו, כליה. במוכן הזה, האן סולו מנסה להפוך ל: "all-powerful agent of his own life." (Copjec 264).

ואכן, ההכרעה הגברית מגיעה לכדי מימוש בסרט השלישי בטריילוגיה, *Return of the Jedi* (Marquand, 1983), אשר מספק את השיא הנכסף לשלושת הסרטים גם יחד. הוא

מתבטא בהשמדת "כוכב המוות מספר 2" ובהיפוך מוסרי בדמותו של דארט' ויידר, שבוחר באהבה שלו לבנו, לוק, על פני דבקות בצד האפל. הוא מציל אותו מידי הקיסר המרושע של האימפריה, ובה בעת גם מפיל את הדיקטטור חסר הרחמים אל לבו של כוכב המוות ומביא את הקץ לשלטונו הברוטלי. השושלת הפטרילינארית נשמרת, אך עוברת לצד של "הטובים" דרך דמותו של הגיבור לוק סקייוקר.

אולם אם לדבוק בקריאה הנרטיבית הבינארית, נראה כי ממד הזמן מעלה שוב את היסוד הנקבי החתרני ברמה הנרטיבית, כאשר עלילת הסרט כבר מאורגנת על פני סוויט הרבה פחות אחדות. הסרט מתחיל כאמור בסיקוונס שעלילתו עוסקת בהצלת האן סולו מידי ג'אבה. בסימו של הסיקוונס "הטובים" מנצחים, וג'אבה מחוסל יחד עם דמות נבל חשובה נוספת – בובה פט. לאחר שעלילה זו מסתיימת מתחילה עלילה אחרת, ולא ברור כמה זמן עבר בין שני הסיקוונסים מבחינה דיאגטית, אך ניכר שחלף זמן רב יחסית, שכן האן סולו כבר מסוגל לראות היטב, לאחר שבסיקוונס הקודם הוא היה עיוור, כשהופשר מהקפאת הפחמן שהחזיקה אותו עצור אצל ג'אבה בין הסרט הקודם לזה הנוכחי.

אף על פי שדרכו מתפתלת מעט יותר ביחס לסרטים הקודמים, הנרטיב הגברי מגיע אל סופו ה"סגור" של הסרט השלישי ושל הטריילוגיה כולה בהתרה חזקה עם מותם של הפטריארכים הרשעים פלפטין (הקיסר) ודארט' ויידר ו"אינטגרציה" בין האן לבין ליאה. אך ממש כשם שנולד הרצון ליצור סיקוולים לסרט הראשון, כך גם נולד הרצון ליצור את הפריקוולים.

בחזרה לעבר

בחירת היוצר לחזור אחורה בזמן הדיאגטי בטריילוגיית הפריקוולים מהווה ניסיון לשמר את ההומוגניות והאחדותיות המיתית של הטריילוגיה הראשונה, על ידי הותרת הקונפליקט המרכזי והתרתו על כנם, שכן המשכיות "סיקוולית" תהווה למעשה פתיחה מחדשת של אותו קונפליקט, ובכך תערער על הפתרון שהוצע לו בטריילוגיה המקורית. הימנעות זו מפתיחתו של ה-closure, כפי שמגדירה זאת דה לורטיס, מותירה את הקוהרנטיות על כנה, כך שנשמר גם הנרטיב הגברי-פטריארכלי (108). היא נדמית כהימנעות (מודעת או בלתי מודעת) מנרטיב של סובייקטיביות נשית, שמכיל אמצע שנמתח ללא גבול (Copjec 258). על פי דימויו המרחבי של הנרטיב המערבי הקלאסי, נדמית אפוא בחירה זו כהגבהת הפירמידה מבסיסה תוך שמירה על קודקודה, או הארכה של תחילתו של הגרף הליניארי המשולש לכיוון ראשית הצירים – נקודת האפס. מבחינת עלילת הסרטים מתקבלת למעשה העמקה של הסיפור ("המיתוס") והרחבתו כמעט עד רמת קוסמוגנייה (מיתוס מקור ובריאה), שבמרכזה ניצבת דמות הגיבור/אנטי גיבור החדש/ישן – אנאקין סקייוקר, שיתבגר להיות דארט' ויידר מהטריילוגיה "הישנה".

התוספת הנרטיבית בדמות הסרט הראשון בטריילוגיה "החדשה", *The Phantom Menace* (Lucas, 1999), גרמה בהמשך להוספת מספור הצמוד למילה "Episode" ככותרת ראשית מעל שמות כלל סרטי העלילה המרכזית של הסאגה. פריקוול זה, בבימויו של ג'ורג' לוקאס עצמו, מתאר את סיפור לידתו של הגיבור החדש/ישן באופן שמעלה שוב הרמזים מיתולוגיים.

אנאקין נולד לאם שהתעברה ללא אב ביולוגי גשמי, אלא מהכוח עצמו. הנבואה הנשמעת במסדרונות מקדש הג'דיי מספרת, שהוא עתיד להביא את האיזון לאותו כוח מטאפיזי-אלוהי. ההיקש המתבקש מבחירות עלילתיות אלה הוא כי סיפור מלחמת הכוכבים מתיימר להכריע את פרדוקס הביצה והתרנגולת מן הבחינה המגדרית שלו, באופן שבו הביצה מכילה בן זכר (בעדיפות הפטריארכיה), או כפי שמתארת זאת מאלווי בהסברה על תפקוד האישה ביצירת הלא מודע הפטריארכלי: "משהושגה מטרה זו [גידול הילדים] המשמעות שלה הגיעה לקיצה". (מאלווי 120). הלכה למעשה, לאחר שהאלוהות בדמות הכוח המטאפיזי משתמשת ברחם הנקבי ככלי קיבול וכתחנת מעבר בשושלת הפטריליניארית, כזו שניתן לסלק מן הנרטיב לאחר מימוש תפקידה, אותה אלוהות זכרית מתגלמת בדמות הגיבור – הנבחר/ המשיח/ הבן – זה שיביא את האיזון לכוח ולגלקסיה.⁶

הייצוג הזה מהווה מימוש טקסטואלי למה שמתארת קריסטבה כפחד זכרי קמאי מפני יכולת ההולדה הבלעדית של הנקבה, שמהווה גם בסיס לגינופוביה באופן כללי (כוחות האימה 62). הבעת הזה, שמקצין בבואו לידי ביטוי בדמות הסובייקט הנקבי המפרה את עצמו, מונצח כאמור במיתולוגיה המערבית בדמות מריה היולדת את ישו ללא כל זכר שמעורב בתהליך. בסרטי מלחמת הכוכבים הוא בא לידי ביטוי בדמות אמו של אנאקין, שילדת אותו באותו אופן, כלומר ללא התערבות זכרית לכאורה. אלא שמוניזם נקבי "מסוכן" שכזה, אשר עלול לייתר את הזכר מהקיום, מוכל באמצעות המיתוס של האל הטרנסצנדנטי והאינסופי כסובייקט זכרי אבסולוטי ואולטימטיבי, שמתגלם בשילוש הקדוש שמחוץ לטקסט ובאנאקין סקייוקר/ הכוח ובמספר הכל-יודע המושל בדיאגזיס בתוך הטקסט.

על אף בחירה זו של היוצר, שכאמור משמרת את התרת הקונפליקטים המרכזיים של הטרילוגיה "הישנה", ואף מעצימה את ההתרה הזו במיקומה ה"קודקודי" שממוספר כעת כסרט השישי בסדרה, ניכרים הבדלים רבים בין הסרטים הישנים לחדשים. הראשון שבהם, *The Phantom Menace*, שאמנם בנוי שוב כנרטיב קלאסי, מורכב מסו'ט הרבה פחות אחדותי מקודמיו, עד כי בשלב מסוים כבר לא ניתן לאמור את משך הזמן הדיאגטי שעובר לכל אורכו. הבדל נוסף הוא הריבוי המסוים בייצוגי הנשים בסרט, ביחס לקודמיו. ועם זאת, הנרטיב של הסרט מגיע אל ה-closure הנכסף, ומסתיים במותה של דמות משנית בצד של "הרעים", שנקראת דארט' מול. ניצחון "הטובים" מביא להתרה חזקה של הפריקוול, שאף על פי כן לא עומד בפני עצמו מבחינת העלילה המרכזית של הסאגה, מה שמותיר אותנו בציפייה לסיקוול האמצעי של הטרילוגיה הזו – "סיקוול הסיבוך".

6 אמו של אנאקין אכן עוזבת את הנרטיב של הפריקוול הראשון, כאשר אנאקין עוזב את כוכב הולדתו. בפריקוול השני (דהיינו הסיקוול הראשון של טרילוגיית הפריקוולים) אמו של אנאקין נהרגת בידי חוטפים, ודמותה מוצאת מהנרטיב לחלוטין, תוך הותרת צלקת עמוקה בנפשו של אנאקין, שבעקבות זאת מתקרב עוד יותר למהפך המוסרי בדמותו.

הארוס הזה שמותח לנו את האמצע

הסיקוול הראשון של טרילוגיית הפריקוולים, *Attack of the Clones* (Lucas, 2002), אשר עוקב באדיקות יתר אחר עלילתם הרומנטית של אנאקין ופאדמה באופן שלא משתווה בשום צורה לעלילה הרומנטית בין ליאה והאן בטריילוגיה הישנה, מתרחש כעשר שנים לאחר *The Phantom Menace*. משך הזמן שעובר בין הסרט הראשון לשני מועלה בתחילת הסרט בדבריו של אנאקין לאובי וואן, המספר שעברו עשר שנים מאז פגש לאחרונה את פאדמה, כשעוד היה ילד בסרט הקודם – מה שמדגיש את הפרש הגילאים ביניהם (פאדמה מבוגרת מאנאקין במספר שנים). מרווח הזמן הזה יתברר כמשמעותי גם מבחינת משך העלילה של הטרילוגיה כולה, שהוא ארוך בהרבה מזה שבטרילוגיה הקודמת ומכיל תהליכים ממושכים, ולא רק דרמות מוכוונות יעד ברור.

יתרה מזאת, הסרט מציג מהלכים שונים שמבהירים, כי סצנות עוקבות רבות מופיעות בין מרווחי זמן ארוכים למדי, שאינם מכוסים מבחינת הסוויט, לדוגמה הסצנה שבה אנאקין מדבר עם פאדמה בחדרה. ברור מיד שהסצנה מתרחשת ביום שלמחרת ניסיון ההתנקשות בחייה של פאדמה, שכן רואים רובוטים שמרכיבים חלון חדש בחדר, לאחר שהקודם נשבר בלילה קודם לכן כחלק מניסיון ההתנקשות בה.

אך, כאמור, יותר מכל בולטת עודפות הסצנות, אשר מציגות את תהליך ההתאהבות הארוך של אנאקין ופאדמה. סצנות אלו ערוכות במקביל לסצנות של עלילת המשנה של אובי וואן קנובי, באופן שמייצר תחושה של אחדות זמן מסוימת, אך מובן שעובר זמן רב ביניהן, ושהעלילות ארוכות יותר מכפי שהסרט מציגן. בעלילה זו מחפש אובי וואן אחר פלנטה בשם קאמינו, שממנה הגיע הרוצח השכיר שניסה להתנקש בפאדמה בתחילת הסרט – דמות בשם ג'נגו פט. ג'נגו פט מחזיר את עולם הטרילוגיה "הישנה" אל תוך העולם החדש של הפריקוולים, וזאת משום שהוא מופיע בסרטים הישנים בדמות השיבוט המדויק שלו, בובה פט, שהוא הרוצח השכיר שהביא את האן סולו לג'אבה בסרט *The Empire Strikes Back*. ניכר כאן שוב ניסיון מכוון של הסרטים ליצור עולם תחום הרמטית ובו מספר סגור של דמויות, המוגדרות בעיקר לפי הקשרים שלהן עם הדמויות האחרות, וזאת כדי להימנע מהנרטיביות המוגדרת כ"נשית", שאותה מתארת קופג'ק כהפוכה מהבחינה הזאת – בנרטיב מלודרמטי הדמויות השונות אינן חולקות בהכרח עולם אחדותי ומשותף, ואינן ניתנות לצמצום לכדי מערכות היחסים ביניהן (259).

דמותו של בובה פט, ובפרט דמותו של המקור הגנטי שלו ג'נגו פט מסרטי הפריקוולים, מהווה אפוא מכשיר עלילתי ואף נרטיבי ברובד נוסף, שכן ג'נגו פט משמש גם כמקור הגנטי לצבא ענק של משובטים בדמותו, שהוא לכאורה צבא האימפריה מהטרילוגיה הישנה של הסיקוולים. ועם זאת, בחירה זו לא ממש עולה בקנה אחד עם המציאות, שכן בטריילוגיה הישנה קולותיהם של חיילי הסער של האימפריה לא זהים לקולות המשובטים מהסרט החדש, ואף שונים ביניהם, מה שמצביע על כך שהם אינם שיבוטים. "פרט שולי" זה סודק גם הוא את היומרה של הסרטים ליצור אחדותיות הומוגנית.

יתר מזה – נושא השיבוטים בקולנוע היווה כר פורה לדיונים פילוסופיים, ובהקשר הנוכחי בולט במיוחד הדיון שסובב את סרטו של ז'אן פייר ז'ונה (Jeunet), הנסע השמיני:

התחייה (1997, *Alien: Resurrection*), שהוא סיקוול הממוספר כסרט הרביעי בסדרת סרטי הנוסע השמיני; ככזה הוא למעשה חורג ממבנה הטריילוגיה המפורסמת, שבה יכולת ההולדה הנקבית היא תמה בולטת במיוחד. סטיבן מולהול (Mulhall) טוען בספרו, כי בסרט הסוגר את הטריילוגיה של הנוסע השמיני, זה הקרוי *Alien³*, הבמאי דייוויד פינצ'ר (Fincher) התאמץ לסגור את הנרטיב של הטריילוגיה באופן הרמטי ככל האפשר, עד כדי הרג גיבורת הסרטים (ריפלי) יחד עם החיזור האחרון ששרר והיה מצוי בכטנה (119). ועם זאת, ז'נה מתגבר על ה־closure הנרטיבי ההרמטי הזה באמצעות שיבוט של הגיבורה, שמופיע בסרטו. מולהול משווה את השיבוט ליכולת ההולדה הנקבית ומקשר אותו גם לעניין ההמשכיות של סדרת הסרטים. טענתו היא שהסרט הרביעי איננו עומד כסיקוול מובהק מבחינה נרטיבית, וכי הוא מהווה הכלאה בין רבייה טבעית, הנובעת מיכולת ההולדה הנקבית, לבין השיבוט שמרמז על שעתוק (120-121). ניתן לומר אפוא כי השיבוט הוא תוצר של סינתזה מגדרית, שלפיה היכולת הגברית מנסה ליתר באמצעותו את זו הנקבית. בהקשר דומה *Attack of the Clones*, שאף נושא את השיבוטים בשמו, עשוי לרמוז באופן רפלקסיבי על אחד המאפיינים הבולטים ביותר של הטריילוגיה החדשה, ובייחוד של הסיקוולים שלה (הסרטים הממוספרים II ו-III) – והוא הטכנולוגיה שאפשרה את עצם קיומם של סרטים אלו ממש כמו גם את פעולת השיבוט שלהם.

הטכנולוגיה החדשה של סוף שנות ה־90 ותחילת שנות האלפיים – המצלמות הדיגיטליות, כרטיסי הזיכרון, המקרנות הדיגיטליות בבתי הקולנוע וכו' – חסכו להפקה מיליוני דולרים והגדילו בעשרות מונים את יכולת השעתוק וההפצה של הסרטים (Alexander and Blakely).⁷ יחד עם זאת, הטכנולוגיה בסרטי מלחמת הכוכבים היא אחת המכשלות הגדולות ביותר מבחינת ההיגיון ההמשכי והתחימה הנרטיבית של הסאגה. הפריקוולים, שהופקו כאמור בתנאים של סוף שנות ה־90 ותחילת שנות האלפיים, מציגים ויזואליה מרשימה ונוכחות בולטת במיוחד של אפקטים ממוחשבים בטכנולוגיית CGI. טכנולוגיה זו העמיקה את הניגוד, שהחל להירקם כבר בסרט הראשון של טריילוגיה זו – הפער בין האסתטיקה ה"עתידינית" לבין האפקטים המיושנים שהוצגו בטריילוגיה הישנה. היפוך זה בתחושת הזמניות שהסרטים הציגו בהשוואה לעולם שמחוץ לסרטים, יצר דיסוננס שהפר את הקוהרנטיות הנרטיבית, שהסרטים ביקשו ליצור. דיסוננס זה לא חמק מעיני היוצרים, והסרטים הישנים הופצו בגרסאות מחודשות, שכללו גם אפקטים דיגיטליים שהחליפו את הדגמים המיושנים (Kirby). אך נדמה שמלבד הניסיון להמציא מחדש את הטריילוגיה "הישנה", לא נותר לנרטיב פתרון אחר להתמודדות עם אתגר הדיסוננס הזמני, מלבד פשוט להמשיך ולהתפשט אל עבר העתיד. ואכן, עלילתו המרכזית של הסרט האמצעי בטריילוגיית הפריקוולים מגיעה אל סיומה בהתרה חזקה, המגולמת בחתונתם הצנועה והחשאית של אנאקין ופאדמה – מערכת יחסים אסורה שהסיקוול הבא ימשיך לעסוק בה באופן משמעותי כבר מהמאורע המחולל שלו.

7 “[...] the first major movie to be shot entirely on digital video [...]” (Alexander and Blakely)

שתי שמשות, תשעה ירחים

המאורע המחולל של *Revenge of the Sith* (Lucas, 2005) ובמידה רבה גם של אלה שיבואו לאחריה מבחינה כרונולוגית-דיאגטית, קרי הטריילוגיה "הישנה", מתרחש בסצנה שבה פאדמה נפגשת עם אנאקין לאחר הקרבות של סיקוונס הפתיחה, ומספרת לו שהיא בהיריון ממנו. סצנה זו היא למעשה הטריגר לתחילת הסיבוך הגדול של העלילה. הבשורה על ההיריון מעוצבת בשוטים אקספרסיביים, שבהם הדמויות מוצלות באופן בולט והמוזיקה נשמעת קודרת בכיורור. גם תגובתו של אנאקין לא מעלימה את מורת רוחו מהבשורה, בלשון המעטה. בספק הפתעה ספק סלידה מוחלטת מהרעיון, מתעכב אנאקין בתגובתו, שאף על פי כן סותרת את מה שמועבר בסצנה – הוא אומר לה שההיריון הוא דבר נפלא.

ההיריון הזה הוא בעל חשיבות עלילתית גדולה מאוד, כי הוא יביא להולדת התאומים לוק וליאה – גיבורי הטריילוגיה "הישנה". אך מעבר לכך, הבשורה עליו מהווה ציווי מרחב-זמני על הסרט כולו, בכך שהיא יוצרת למעשה "ספירה לאחור" אל סופו, שבו נולדים התאומים, ופאדמה מתה לאחר לידתם. אמנם אין ודאות לגבי העובדה שההיריון אנושי בדיאגזיס של הסאגה אכן אורך תשעה חודשי ארץ, כמו במציאות החוץ-טקסטואלית, שכן הם בכל זאת "חוצנים" מגלקסיה רחוקה, אך מובן שהמרחק בין משך עלילת הסרט משנת 1977 לבין סרט זה הוא שנות אור ממש. יתרה מזאת, מעבר לעובדה שמדובר כמובן בזמן רב שנחתך מן הסוּז' ונתחם על פני קצת יותר משעתיים, מדובר כמובן בזמן הבריאה הנקבית במלוא מובנו של הביטוי.

ואם בכל אלה לא די, הבשורה הזו, שמכתיבה כאמור מסגרת זמן לסרט, מהווה גם סיבה מכרעת למהפך המוסרי בדמותו של אנאקין סקיווקר. וכך בתום הסרט, שלכל אורכו הוא מנסה להציל את פאדמה ממוות בלידה, מוות שאותו חזה לכאורה בחלומות הבלהה הנבואיים שלו, הוא למעשה מביא בעצמו למותה בפרץ אגרסיביות. בכך הוא משלים סופית את בחירתו בצד האפל של הכוח ומעברו לצד של "הרעים" בדיכטומיית המוסר הגלקטית. לגרסתם של הסרטים, הפרדה זו משתיתה את הדיכטומיה המוסרית-מטאפיזית גם על המהויות של זכר ונקבה, כפי שהן משתקפות מהניגודים שבין אנאקין לבין פאדמה בסרט זה. פאדמה מייצגת את הדמוקרטיה ואת השאיפה לשיתוף פעולה, שלום ואחוה בעוד שאנאקין, שבוגד בצד המואר של הכוח וחובר לצד האפל, מייצג את הדיקטטורה, את הכוחניות, את העריצות ואת דרך האלימות, האגו והמלחמה. ניתן לומר שהסרט, שמציף את מבנה העומק הזה בכיורור, למעשה נוקט עמדה חיובית כלפי נקביות-נשיות, על אף שתצוגתו נרטיבית קוהרנטית, בינארית ופטריארכלית.

תצוגה בינארית זו ממשיכה אפוא גם ברובד המוסרי של העלילה עם הפיכתו של אנאקין ל"דארת" ויידר, הנבל המרכזי של הטריילוגיה "הישנה", בחזרתו לצד המואר ובאחורו הטרגי עם בנו בסרט השישי, תוך השבת הסדר הפטריארכלי על כנו. ניתן לומר, כי הטקסט מציף ברמיזה (ואולי בלא-מודע) למהפך הראשון בדמותו של אנאקין ולהשחתתו המוסרית בטריילוגיה "החדשה", בשל הפחד שלו מפני יכולת ההולדה הנקבית, ואולי אף מפני העתיד וההמשכיות באופן כללי, שכן באופן אדיפלי מובהק יהיה זה סופו שלו שיגרם בעקבות חזרת בנו, לוק, לחייו.

של מי הילדים האלה?

ניכר כי האדיפליות לא מתמצית ברובד הטקסטואלי בלבד, אלא חורגת ממנו לרמת היוצר – האוטר – בורא הסאגה בכבודו ובעצמו. ג'ורג' לוקאס הוצג בסרט הדוקומנטרי *The People vs. George Lucas*, בבימוי אלכסנדר פיליפה (Alexander O. Philippe), כמי שבגד בקהל המעריצים הוותיק של הטריילוגיה "הישנה" וגידל דורות חדשים של מעריצים באמצעות פעולות ה-CGI של טרילוגיית הפריקוולים. לבסוף הוא אף מכר את מפעל חייו לגוף חזק יותר, כוחני ובעל הון רב יותר – תאגיד Walt Disney, ממש כפי שאנאקין מכר את נשמתו לפלפטין ולצד האפל על מנת לחבור לכוחות חזקים ממנו, שיאפשרו לו להציל את פאדמה ממוות בלידה, על מנת שתהיה המשכיות לשושלתו המשיחית משהו. מכירת הזיכיון אכן אפשרה את המשכיות הסדרה ואת "הולדתם" של סרטים נוספים, והידיעה כי בעתיד תצא לפחות עוד טרילוגיה אחת לא אחרה לבוא (נוימן).

לאור הקדימונים והפוסטרים לסרט, שממוספר כעת כשביעי בסדרה, *Star Wars Episode IV: The Force Awakens* (J.J. Abrams, 2015), ומציגים אישה אחת כגיבורת הסרט וגבר אפרו-אמריקאי אחד לצדה, ניתן אולי לצפות באופטימיות להמשך הדיאלקטיקה שתוארה לעיל, וליחס חיובי הולך וגובר אל שלל השונות בחברה האנושית. כמו כן היפרדות האב, לוקאס, מילדיו המוצלחים עשויה להצביע על המשך המגמה הפמיניסטית הזו גם תחת קורת הגג של האולפנים המאמצים. זאת במיוחד נוכח השינויים שסרטי Walt Disney הציגו בתחום זה, כפי שמתואר לדוגמה במאמרה של פאלין לי (Lee), "Pretty Powerful: Princesses: Disney's Progression towards Female Empowerment", וכפי שניתן לראות בכירור מהסרטים עצמם.

בנוסף, הסרט השביעי שעתיד לצאת בדצמבר הקרוב וסרטי הטריילוגיה העתידית כולה הם סיקוולים, שממשיכים את הטריילוגיה "הישנה" מבחינה כרונולוגית. בחירה זו מערערת כאמור על אחדותיות הסאגה דרך ערעור ההתרה, שהשתמרה זמן רב למדי בשתי טרילוגיות. יתרה מזאת, הופעתו המפתיעה של סרט החורג מן העלילה המרכזית עשויה לשרת עוד יותר את האופטימיות שציינתי, שכן נדמה כי התרחקות זו מן העלילה המרכזית עשויה לבשר אף על התרחקות נוספת מן הערכים הפטריארכליים הישנים, כפי שאכן עולה בהקשר החוץ-קולנועי של הסאגה – הופעתה של דמות לסבית מוצהרת ראשונה במסגרת הקאנון של *מלחמת הכוכבים*, ברומן שפורסם ב-23 באפריל 2015 (Flood). אחרי הרברים הללו לא ניתן אלא לאשר את אמירתו של הבכיר מביין אבירי מסדר הג'דיי, "זקן השבט" – מאסטר יודה: "Always in motion is the future."

אחרית ללא סוף

לסיכום, הראיתי במאמר זה כיצד הפוליטיקה המגדרית באה לידי ביטוי בקונפליקט אינהרנטי באופרת החלל המתהווה כל העת – *מלחמת הכוכבים*. קונפליקט זה מתגלם בעיקר במאמץ הקולנועי המתמשך לתחום ולסגור את הנרטיב, ובכך לשמר את ההומוגניות והקוהרנטיות שכופה הלא מודע הקולקטיבי בחברה המערבית הפטריארכלית. הרעיון של קשר מהותני

בין "ההבדל המגדרי" לבין תפיסות זמן ונרציה שונות עולה משילובן של מספר קריאות: התבוננות בצורתם הסדרתית של הסרטים באופן דיאכרוני ביחס לסדר עלייתם לאקרנים, ניתוח אסתטי וצורני של האיקונוגרפיה המאחדת אותם, התחקות אחר הארגון הנרטיבי של הכרונולוגיה הפנים-דיאגטית שלהם ובחינת התייחסותם הישירה והעקיפה לשיח המגדרי ברובדי הדיאלוג ובמארג הסיפור של הסאגה בכללותה. כפי שניסיתי להראות בניתוח זה, אותו קשר מהותני לכאורה הוא הבניה תרבותית נזילה יותר מאשר סובייקטיביות אחרות יציבה וקבועה. ואכן, בקריאת הסרטים בסדר הופעתם הכרונולוגי, אני סבור כי ניתן להבחין בשינויים ובנזילות בייצוגו של אותו "הבדל מגדרי", ואולי אף ניתן לראות שינויים אלו כניצנים של פמיניזציה הנובעים לכאורה מעצם המשכיותם.

על פי כל האמור לעיל, אני סבור כי יהיה נכון לראות בעתידה הפוטנציאלי לאינסוף של הסדרה את מה שקריסטבה מכנה "יתרה" ו"שארית", שהן לרבריה גם "התחלה מחדש", ובמילותיה: "דומה שהשארית תואמת את כל הארכיטקטורה של חשיבה בלתי מכללת זו. בחשיבה זו, דבר אינו מכיל הכול, דבר אינו ממצה, ישנה יתרה בכל מערכת: בקוסמוגוניה, בטקס המזון [...] " (כוחות האימה 62), וככל הנראה – גם בקולנוע.

ביבליוגרפיה

- מאלווי, לורה. "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי." תרגום: רועי רוזן. ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית. עריכה: דלית באום, דלילה אמיר, רוני ברירי-גארב, יפה ברבלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביזאווי. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, 2006. 118-133.
- נוימן, נרב. "דיסני רוכשת את Star Wars תמורת כ-4 מיליארד דולר." מאקו. 31 באוקטובר 2012. <<http://www.mako.co.il/special-mako-news/Article-c23c262e06ba31006.htm>>
- קריסטבה, ז'וליה. כוחות האימה: מסה על הכוזות. תרגום: נועם ברון. תל אביב: רסלינג, 2005.
- Alexander, Helen and Rhys Blakely. "The Triumph of Digital Will Be the Death of Many Movies: The 35mm Reel is Slowly Shuffling Off This Mortal Coil." *New Republic*. 12 Sept. 2014 <<http://www.newrepublic.com/article/119431/how-digital-cinema-took-over-35mm-film>>.
- Bay, Jessica. "The New Blockbuster Film Sequel: Changing Cultural and Economic Conditions within the Film Industry." St. Catharines, Ontario: Brock U 2010.
- Bukszpan, Daniel. "These Are the 'Star Wars' Spinoffs, Sequels and Re-releases in the Works." *Fortune*. 13 July 2015. <<http://fortune.com/2015/07/13/star-wars-movies-disney/>>.
- Collins, Robert G. "Star Wars: The Pastiche of Myth and the Yearning for a Past Future." *The Journal of Popular Culture* 11.1 (1977): 1-10.
- Copjec, Joan. "More! From Melodrama to Magnitude." *Endless Nights: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Ed. Janet Bergstrom. Berkeley: California U P, 1999. 249-272.
- De Lauretis, Teresa. "Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer." *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana U P, 1987. 107-126.

- Fiske, John. *Television Culture*. London; New York: Methuen, 1987. 179-223.
- Flood, Alison. "New Star Wars Novel to Feature First Lesbian Character." *The Guardian*. 10 March 2015. <<http://www.theguardian.com/books/2015/mar/10/star-wars-lesbian-character-lords-of-the-sith-moff-mors-paul-s-kemp>>.
- Jess-Cooke, Carolyn. *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh U P, 2009.
- Kirby, Ben. "Who Shot First? The Complete List of Star Wars Changes." *Empire*. <<http://www.empireonline.com/features/star-wars-changes>>.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." Trans Alice Jardine and Harry Blake. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7.1 (1981): 13-35.
- Kuiper, Koenraad. "Star Wars: An Imperial Myth." *The Journal of Popular Culture* 21.4 (1988). 77-86.
- Lee, Fallyn. "Pretty Powerful Princesses: Disney's Progression towards Female Empowerment." *Gentwenty*. 7 Feb. 2014 <<http://gentwenty.com/pretty-powerful-princesses-disneys-progression-towards-female-empowerment/>>.
- Mulhall, Stephen, "The Monster's Mother: Jean-Pierre Jeunet's *Alien Resurrection*." *On Film*. Ed. Simon Critchley and Richard Kearney. London, New York: Routledge, 2001.
- Perkins, Claire. "Remaking and the Film Trilogy: Whit Stillman's Authorial Triptych." *The Velvet Light Trap*. 61 (2008): 14-25.

פילמוגרפיה

- Alien*³. David Fincher. USA, 1992.
- Alien: Resurrection*. Jean-Pierre Jeunet. USA, 1997.
- The People vs. George Lucas*. Alexander O. Philippe. USA, UK, 2010.
- Star Wars Episode I: The Phantom Menace*. George Lucas. USA, 1999.
- Star Wars Episode II: Attack of the Clones*. George Lucas. USA, 2002.
- Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*. George Lucas. USA, 2005.
- Star Wars Episode IV: A New Hope*. George Lucas. USA, 1977.
- Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back*. Irvin Kershner. USA, 1980.
- Star Wars Episode VI: Return of the Jedi*. Richard Marquand. USA, 1983.
- Star Wars Episode VII: The Force Awakens*. J.J. Abrams. USA, 2015.

3...2...1...מלנכוליה!: פיצוץ מבוקר של הסכמות החברתיות אשר מגדירות אושר בחברה המערבית בת זמננו

מבוא

מגוון של גישות פילוסופיות, פסיכולוגיות, ביולוגיות, אנתרופולוגיות ודתיות מנסה להגדיר מהו אושר, מהיכן הוא מגיע וכיצד משיגים אותו. בתרבות המערבית רבים החוקרים העוסקים בכך עד היום, ונראה שימשיכו עוד שנים רבות. במאמר זה לא אנסה להגדיר את מושג האושר, אלא אבקש לטעון כי הסרט *מלנכוליה* (Lars von Trier, 2011), אשר עורך הדים רבים עם יציאתו לאקרנים, מבקש לפרק את סכמות האושר המקובלות בחברה המערבית ולחסל אותן עד היסוד.

מלנכוליה הוא הסרט השני בטריילוגיית הדיכאון של פון טרייר, שכללה גם את *אנטיכריסט* (von Trier, 2009) (*Antichrist*) ואת *נימפומנית* (von Trier, 2013) (*Nymphomaniac*). הטריילוגיה בוחנת את מושג הדיכאון מזוויות שונות של קולנוע, ובכל המקרים הגיבורות הן נשים. פון טרייר העיד על עצמו, כי סבל מדיכאון קליני בעברו מספר פעמים, וניתן להניח כי זו אחת הסיבות שבגללן הוא פונה לחקור את הנושא הזה ביצירותיו.¹ אולם לדעתי בסרט הזה, בנוסף להתייחסות לדיכאון במובן הפסיכולוגי של המילה, יש גם אמירה חברתית על נורמות חברתיות, המבנות סכמות של אושר בתרבות המערבית.

במאמר זה אנסה לבדוק, כיצד הסרט *מלנכוליה* שובר את הסכמות הקולנועיות של מבע ונרציה קלאסיים, ובאמצעות שבירה זו בונה עולם דיאגטי, שבו מתפרקות לחלוטין התפיסות הרווחות המבנות את הגדרת האושר בחברה המערבית. כדי לבדוק אילו סכמות נשברות בסרט וכיצד, אשתמש ברעיונותיו של דייוויד בורדוול (Bordwell) בדבר הנרציה הקולנועית, כפי שהתפרסמו בספרו *Narration in the Fiction Film*. בנוסף, אסקור רעיונות מרכזיים במחקר מהשנים האחרונות המתייחסים למושג האושר, כדי לבדוק כיצד הוא נתפס בתרבות המערבית כיום. זאת, לפי טענתי, במטרה להגדיר את הסכמות שהסרט רוצה לפרק. על מנת להראות זאת אנתח את הסצנות המרכזיות בסרט המדגימות טענה זו.

1 בראיון למגזין GQ סיפר פון טרייר שמלבד ילדותו הקשה, גם בחייו הבוגרים סבל מבעיות נפשיות ומדיכאון חמור (Heath).

אנמנזה קולנועית – מחקר קודם על מלנכוליה

הסרט *מלנכוליה*, של היוצר השנוי במחלוקת לארס פון טרייר, מגולל את סיפורן של שתי אחיות, ג'סטין (קירסטין דאנסט) וקלייר (שרלוט גינזבורג), המתמודדות עם מצבה הנפשי הרעוע של ג'סטין והדיכאון שלה. הזמן הוא ליל חתונתה של ג'סטין, והסרט מתמקד בדרך שבה האחיות מתמודדות עם הדיכאון לנוכח התגלות של כוכב לכת בשם "מלנכוליה", אשר מאיים לפגוע בכדור הארץ ולהשמידו. ג'סטין וקלייר נבדלות זו מזו בדרך שבה הן מתמודדות עם איום ההשמדה.

הסרט נפתח בפרולוג בן שמונה דקות המוקרן בהילוך איטי, שבו נראים דימויים שונים תלושים לכאורה. דימויים אלה יחזרו בהמשך הסרט ויתברר, שאלה הם הרגעים האחרונים של העולם לפני השמדתו כתוצאה מהתנגשות עם כוכב הלכת "מלנכוליה". בהמשך הסרט מחולק לשני חלקים, הקרויים על שם קלייר וג'סטין.

החלק הראשון, ג'סטין, מגולל את ליל חתונתם של ג'סטין ומייקל, והוא מתרחש באחווה הרומנטית והמפוארת שבה גרים קלייר ובעלה ג'ון. במהלך אותו ערב ג'סטין מצליחה להרוס את החתונה ואת הזוגיות שלה. החלק השני, הקרוי על שם קלייר, מתרחש לאחר החתונה, עדיין באחווה, ובו קלייר מטפלת בג'סטין, שהגיעה למצב של חוסר תפקוד ועוברת ניסיון שיקום מצד אחותה ובעלה. במקביל לתהליך זה כוכב הלכת "מלנכוליה" מתקרב במהירות לכדור הארץ והאיום להשמדה מתגבר.

בעבר נכתב רבות על הסרט *מלנכוליה*, והוא נבחן מפריזמות שונות ומגוונות. הניסיון להגדיר אותו נע בין סרט אסונות ומדע בדיוני לבין דרמה משפחתית המספרת את סיפורן של שתי אחיות בעלות מערכת יחסים מורכבת ובני משפחותיהן. ריצ'רד ליפ (Lippe) התייחס לסרט כמלודרמה משפחתית, שבמרכזה ניצבת משפחה בלתי מתפקדת, המתמודדת בנוסף לבעיות המשפחתיות המוכרות גם עם יום ההכחדה של כדור הארץ (Lippe 62). ג'ודית פינטר (Pinter) טענה, כי *מלנכוליה* הוא עוד אחד מסדרת הסרטים של לארס פון-טרייר, שבהם הוא מקריב את הגיבורות שלו. הסרט הוא תוצאת הדחף העז של פון-טרייר להקריב, וכאן הוא מתבטא בהקרבת כל העולם יחד עם הגיבורות שלו (Pinter).

האלמנט הבולט ביותר במחקר הסרט ובביקורת עליו הוא השימוש במטפורה של כוכב המאיים על כדור הארץ כאלגוריה למצב נפשי של דיכאון. המטפורה הזו כל כך בולטת עד שהיא בעצמה זכתה להתייחסות דרך פריזמות שונות. בריוני דויל (Doyel), למשל, כתבה שהסרט משתמש באלמנט הזה לאו דווקא כמטפורה לשיגעון אלא להפך, כאפיון חיובי של אלה הנחשבים למושגים – דווקא כנביאים בעלי כוחות מיוחדים ורגישות ומודעות לעתיד (Doyel 20). מזווית אחרת מתייחס למטפורה הזו כריסטופר פיטרוסון, שהציע במאמרו לבחון את הדרך שבה הצופים מקבלים את המטפורה האלגורית. הוא טוען כי באמצעות השימוש במטפורה זו הסרט מזמין את הצופה להתעלם מדבר שאינו יכול להתמודד איתו, והוא הסוף הבלתי נמנע של החיים (Peterson 402). בהתייחסותו לסצנה האחרונה בסרט, שבה האחיות ובנה של קלייר יושבים במתקן שבנו ממקלות ושלו קראו המערה הקסומה, הוא כותב כך: "Consider the film's final line of dialog, 'close your eyes,' an imperative that Justine issues to Leo but also directs the spectator to deny by proxy the imminent threat of

”total destruction” (Peterson 418). המחקר על הסרט רחב ומגוון ובכל זאת, ואולי אפילו בעקבות זאת, ברצוני להציע גישה חדשה לקריאתו, הגורסת כי הסרט פועל כדי להשיג מטרה מסוימת, והיא – השמדת הסכמות החברתיות המגדירות אושר בתרבות המערבית.

מדד האושר – בעייתיות במחקר על אושר

בירחונים שבחדר ההמתנה לקוסמטיקאית, במאמרים המופיעים בכתבי עת מדעיים ופילוסופיים ובדרשות של אנשי דת – נוצרים, יהודים, בודהיסטים, מוסלמים ועוד, נגלה שלכולם משותפת ההצהרה, שהם מכירים את הדרך אל האושר או לפחות מנסים לגלות אותה. בחברה מערבית קפיטליסטית של היום ושל העשורים האחרונים ישנן תפיסות רבות בנוגע לאושר. אך הדומיננטיות שמביניהן מבנות בסופו של דבר סכמה או נורמה, שעל פיה האדם צריך לפעול כדי להגיע אל האושר הנכסף.

אפרת נוימן במאמרה ”8 בסולם האושר”, שבו כתבה על הפופולריות של מחקר האושר ועל הבעייתיות שלו, ציינה כי אחת הבעיות במחקר זה היא כיצד ניתן למדוד אושר או להגדיר אותו. שהרי המדובר בחוויה סובייקטיבית המושפעת מגורמים שונים המושפעים גם הם מגורמים אחרים – החל בנתונים ביולוגיים וגנטיים וכלה במצב כלכלי או במצב משפחתי (נוימן, 2008). בניסיון לענות על השאלה כיצד ניתן למדוד אושר, היא כותבת: ”הפסיכולוגיה המסורתית עסקה לאורך שנים דווקא בצדדים השליליים של החיים: דיכאון, הפרעות התנהגותיות, פרוניות, אובססיות והדרך לתיקונם” (נוימן). דווקא בשנים האחרונות, מסבירה נוימן, בעקבות תנועת המחקר ’פסיכולוגיה חיובית’,² גדלה כמות המחקרים על נושאים כמו אושר וסיפוק ואיתה גם השאלה, כיצד מודדים אותם.

ישנן שיטות רבות ושונות למדידת אושר ולכולן יתרונות וחסרונות, וכל אחת מהן יכולה להניב תוצאות שונות. מלבד הבעייתיות שברכיבי השיטות, מסבירה נוימן, ישנה בעיה של הסקת מסקנות בהקשר של סיבה ותוצאה. ”לפי שיטות המדידה השונות³ נמצא קשר בין אושר לגורמים אחרים, כמו בריאות, עושר, דת, מין ומצב משפחתי, אם כי לא מדובר בקשר של סיבתיות. למשל, נמצא קשר חיובי בין אושר לבריאות, אבל לא ברור אם אנשים הם בריאים כי הם מאושרים או שהם מאושרים כי הם בריאים” (נוימן). על אף הבעייתיות הרבה הכרוכה במחקר על האושר, הוא צובר תאוצה ומסקנות שונות, לעתים סותרות, אך כולן סימפטום של העובדה שהנושא הזה מעסיק אותנו, ומעניין אותנו כחוקרים, כרופאים וכחברה אנושית. ולראיה – כבר מהעת העתיקה⁴ אפלטון, אריסטו ואחרים החלו לחקור אותו. אד דיינר (Diener), פסיכולוג אמריקאי שעסק בתחום המחקר של הרווחה הסובייקטיבית (Subjective Well-Being – SWB), מגדיר אותה כדרך הרגשית והקוגניטיבית של אנשים

2 הגדרתה של פסיכולוגיה חיובית: positive “A science of positive subjective experience, positive individual traits, and positive institutions promises to improve quality of life and prevent the pathologies that arise when life is barren and meaningless” (Seligman and Csikszentmihalyi 5).

3 שיטות המדידה שהוזכרו לעיל.

4 סוקרטס, אפלטון ואריסטו עסקו כולם בהגותם באושר, כמטרה שניתן וראוי להשיג.

להעריך את חייהם במונחים שמתקשרים לאושר (happiness), לשלווה (peace), להגשמה עצמית (fulfillment) ולסיפוק (life satisfaction) (Diener, Oishi and Lucas 403). מחקר שנערך בהשתתפותו של דינר הגיע למסקנה הבאה: "when a person's personality matches the prevalent personalities of other people in a culture, culture functions as an important amplifier of the positive effect of personality on self-esteem and subjective well-being at the individual level" (Fulmer and C. Ashley 563). כלומר, קיימת קורלציה בין קבלת האנשים את הנורמה התרבותית של חברתם לבין ההערכה העצמית שלהם. לכן הנורמות החברתיות המגדירות מהו אושר מתקיימות בזכות העובדה, שהמקבל אותן מרגיש טוב יותר ולכן גם מאושר יותר.

מנגד, נוימן מזכירה את פרופסור דניאל גילברט (Gilbert) מאוניברסיטת הארוורד ומצטטת אותו: "כשיש לנו ניסיון עם אירוע מוצלח, אנחנו מתרגלים אליו מהר. פסיכולוגים קוראים לזה הסתגלות, כלכלנים קוראים לזה 'תועלת שולית פוחתת', והשאר קוראים לזה 'נישואים' (נוימן). מסקנותיו של גילברט הן ש'בני אדם לא רוצים את הדברים שיעשו אותם מאושרים, אבל כן רוצים דברים כמו עוד כסף, מכונית יקרה ובית גדול, אף שאלה בכלל לא יעשו אותנו מאושרים יותר" (נוימן). גילברט מנסה להעביר בספרו את הרעיון, שעל פי רוב בני האדם אינם יכולים לחזות מה ייסב להם אושר, ולכן הוא קורא לא להיכנע לתכתיבים חברתיים, אשר קובעים מה יהפוך אותנו למאושרים (נוימן). טענתי היא שגם הסרט מלנכוליה מגיע מאותה עמדה כמו זו של גילברט, והוא גורס כי אותן נורמות חברתיות המגלמות תפיסה מסוימת לגבי הדברים ההופכים אותנו למאושרים – אינן רלוונטיות והן אף מזיקות.

עד החתונה זה יעבור – בין ריטואלים לפרפורמנס חברתי

כחלק מאותן נורמות חברתיות מתקיימים טקסים וריטואלים, שהם חלק בלתי נפרד מהחברה. בטקסים שונים, כמו טקסי חניכה, התבגרות, חתונה או טקסי מוות ומלחמה, אפילו אין הבחנה בין פולחן דתי למסורת חילונית. לדוגמה, בישראל חילונים מתחתנים בטקסי חתונה דתיים ועורכים טקסי ברית מילה לילדיהם בלי לקשר עצמם לדת האורתודוקסית, וזאת בשל העובדה שזו המסורת והמורשת שלהם. גם כשאינם מקיימים את מצוות הדת האחרות ואינם רואים עצמם אורתודוקסים.

כדי לנסות להבין מדוע הטקסים הללו מהווים חלק אינטגרלי מהחברה, ניתן להיעזר בג'פרי סי אלכסנדר (Alexander), סוציולוג אמריקאי אשר מסביר זאת כך: "Rituals are episodes of repeated and simplified cultural communication in which the direct partners to a social interaction, and those observing it, share a mutual belief in the descriptive and prescriptive validity of the communication's symbolic contents and accept the authenticity of one another's intentions" (Alexander 29).

במובן מסוים הפונקציה של הריטואל החברתי מסבירה, מדוע קבלת אותן נורמות והשתייכות לקהילה מסוימת באמצעות אותם טקסים, גורמת לאדם להרגיש מאושר יותר כשהוא חלק מהקהילה, חלק מקולקטיב. טקסיות של תקשורת סימבולית הייתה מרכזית בצורות מוקדמות יותר של תהליכים חברתיים, וחברות ותרבויות מוקדמות מאופיינות לרוב

בטקסים כדרך תקשורת. לעומת זאת כיום, בתרבויות ובחברות עכשוויות, שהן מורכבות וגדולות יותר ובעלות ארגונים חברתיים מורכבים, דעכה מרכזיות הטקסים (Alexander 30). החברה כיום מתפצלת בין אמונות ודעות פוליטיות וחברתיות, שלרוב אינן מגיעות לכדי הסכמה (Alexander 30). “contemporary societies have opened themselves to processes of negotiations and reflexivity about means and ends, with the result that conflict, disappointment, and feelings of bad faith are at least as common as integration, affirmation, and the energizing of the collective spirit” (Alexander 30). ובכל זאת גם בחברה המערבית בת זמננו, שהיא רפלקסיבית ופרגמטית יותר, חברות ממשיכות להיתלות במבנים פשטניים של צורות תקשורת סמליות, כמו טקסים וריטואלים (Alexander 30-31). הניסיון ליישב בין דיינר, הגורס כי שיתוף פעולה עם נורמות האושר המקובלות גורם לאדם להיות מאושר, לבין גילברט שטוען שלא ניתן לחזות מה יסב לאדם אושר (ולכן קורא להימנע מקבלת הנורמות הללו) – מדגים כיצד השיח המחקרי והפילוסופי מסתחרר סביב הנושאים הללו. אולם מטרתי כאן אינה לנסות להראות זאת, אלא להדגים כיצד הסרט מלנכוליה מציג את אותן התבניות שמתגבשות באותם ריטואלים – במטרה לשבור אותן.

חייכי! אכלת אותה! – חשיפת האבסורד בסכמיזציה של האושר

ערב החתונה של ג'סטין מתחיל בסצנה שבה היא ובעלה הטרי מייקל נוסעים בלימוזינה במעלה שביל צר אך אינם מצליחים לעבור אותו. ג'סטין ומייקל נראים מאושרים כיאה לזוג שזה עתה נישא. אך ככל שהערב יתקדם, הצופה יגלה שג'סטין מעמידה פני מאושרת לפני בני משפחתה אך אינה מאושרת באמת. סלבוז'יץ' (Žižek), פילוסוף מרקסיסט ומבקר תרבות ידוע, כתב באחד מספריו משפט שמשקף בעיני את מצבה של ג'סטין: “In our daily lives, we (pretend to) desire things which we do not really desire, so that, ultimately, the worst thing that can happen is for us to get what we ‘officially’ desire. Happiness is thus inherently hypocritical: it is the happiness of dreaming about things we do not really want” (Žižek 59-60). את החתונה של ג'סטין מימן ג'ון, בעלה של קלייר אחותה. באחת מהסצנות במהלך ליל חתונתה של ג'סטין שבו היא נאבקת בדיכאון המשתלט עליה, מתנהלת שיחה בינה ובין ג'ון. ג'ון מרגיש צורך להסביר לג'סטין, שהחתונה עלתה לו כסף רב ושהיא צריכה לדעת את זה. ג'סטין בתגובה אומרת לו, שהיא מקווה שהוא מרגיש שההוצאה הכספית הזו הייתה טובה בעיניו. ג'ון עושה עסק עם ג'סטין אומר לה שבתמורה לחתונה המפוארת שהעניק לה, היא צריכה להיות מאושרת. ג'סטין מסכימה והשיחה מתנהלת ממש כמו שיחת בין אנשי עסקים, בה ג'סטין מתבקשת להיות מאושרת על פי דרישתו של ג'ון. השיחה הזו מדגישה את חוסר האונים של הפרט לנוכח סכמות האושר המקובלות. ג'סטין, שקיבלה חתונה גדולה, בעל “חתיך” וקריירה משגשגת, אמורה להיות מאושרת על פי כל הקריטריונים שג'ון מציין, ובכל זאת הדבר בלתי אפשרי מבחינתה.

החתונה עצמה תוכננה בקפידה על ידי קלייר על פי המסורת האמריקאית: הזוג יגיע אל האחוזה בלימוזינה לבנה, תוגש ארוחה ולאחריה ברכות, חיתוך העוגה, ריקודים איטיים, מוזיקת ג'אז, תוכנית אמנותית ואטרקציות לאורחים. ג'סטין אמורה לעמוד בכל השלבים

האלו. נראה כי הסרט משתדל להגחיק את אותם טקסים קטנים בכך שהוא מראה כמה קשה לג'סטין להתמודד איתם. לדוגמה, המנהג של משחק ההימורים, שבו משתתפים כל אורחי החתונה ושבו הם צריכים לנחש את מספר החרוזים בצנצנת בסוף הערב. ג'סטין לא משתתפת במשחק. ההימור חסר כל משמעות בעיניה, ומסתבר בהמשך הערב שגם בעיני אחותה, ולכן היא נמנעת מלהשתתף בו, על אף שיתברר בהמשך שהיא יודעת את התשובה. אורחי החתונה, על כל פנים, משתפים פעולה בצייתנות עם מנהגי החתונה.

היחידה שרואה כמה זיוף יש במנהגים האלה היא אמן של קלייר וג'סטין, שמתאמצת להזכיר לכולם עד כמה היא מתעבת חתונות. ואמנם היא משתדלת להעכיר את האווירה בכל כוחה, מה שלא מונע מאורחי החתונה להמשיך בערב על פי כללי הנורמה. אמה היחידה שאינה מאמינה לג'סטין, והיא קוראת לה להתעורר ולברוח. יש תחושה שהיא הקול השפוי היחיד בתוך האבסורד התבניתי שמסמלת החתונה. נוצר אפוא הרושם שלא הדיכאון שחוה ג'סטין הוא המכשול שלה בדרך אל האושר, אלא האבסורד שביחסי הגומלין בין הנורמה החברתית לבין הפרט, נורמה שעל פיה מצופה מג'סטין להיות מאושרת.

במשך כל החלק הראשון מורגשת תחושת חוסר האונים של ג'סטין, וחוסר היכולת שלה להיות מאושרת עם אותם הדברים שלכאורה אמורים לשמח אותה. בשלב מסוים של הערב ג'סטין נמצאת בחדר הספרייה, ובה מוצגים לראווה ספרי אמנות המתארים יצירות מינימליסטיות תבניות בעלות צורות וצבעים מוגדרים. לפתע היא נתקפת מצוקה ורצון עז להחליף את הספרים שבתצוגה. במקום הספרים המונחים שם היא מניחה ספרי אמנות המציגים ציורים של הפרה-רפאליטים, אשר ציירו דימויים פואטיים ומורכביים ומורכבים יותר. סצנה זו מבהירה גם היא את הרצון העז של ג'סטין לצאת מהגבולות האנאליים של הנורמה.

ג'סטין, כגיבורת הסרט, מובילה אפוא את הצופים ואת הסרט לשינוי. כבר בתחילת הסרט היא זו שמבחינה בכוכב אדום במערכת סקורפיו, שבהמשך הערב נעלם, משום שהוא מסתתר מאחורי כוכב הלכת "מלנכוליה" המתקרב לכדור הארץ. ליאו, בנם של קלייר וג'ון מכנה את ג'סטין דודה סטילברייקר (שוברת הפלדה), ולדעתו זהו רמז נוסף לרצונה של ג'סטין לשבור את יסודות הברזל של הסכמות החברתיות שלאורן היא לא מסוגלת לחיות.

מחוץ לנורמה – מלנכוליה כסרט שאינו מציית לקונבנציות קולנועיות

אחד האספקטים המאפיין את שבירת המוסכמות בסרט הוא השייך הז'אנרי של הסרט. בשנת 1995 כתב לארס פון טרייר מניפסט יחד עם תומס וינטרברג (Vinterberg), המונה את עקרונותיה של תנועה קולנועית אוונגרדית בשם 'דוגמה '95', שניסתה לצאת נגד התעשייה הקולנועית המסחרית בעלת תקציבי הענק של הוליווד.⁵ המניפסט דוגל בהפקת סרטים שאינה כרוכה בשימוש באמצעים מלאכותיים, כגון אפקטים מיוחדים, תאורה מלאכותית,

5 דוגמה 95 היא התנועה שהקימו פון טרייר ווינטרברג. למניפסט שהוציאו הוסיפו גם את "הצהרת הטוהרה" שמנתה מספר חוקים, שעל קיומם צריך להקפיד במאי השייך לקבוצה זו (Dogme). (95)

תפאורה וכדומה. בסרט *מלנכוליה*, האלמנט היחיד שנשאר מאותה תנועה קולנועית הוא הצילום התזזיתי, שגם הוא מלאכותי.

הסרטים שהפיקו חסידי התנועה היו בעיקר סרטים עצמאיים, שהתרחקו מאוד מהמיינסטרים (Dogme 95). לעומת זאת, ניתן לראות שמלנכוליה הוא סרט עשיר באפקטים מיוחדים הן מבחינת סגנון הצילום והן מבחינת הצבעים, התאורה ותיאורי ההילוך האיטי והכוכבים המתנגשים. המלאכותיות של המבע בסרט מודגשת. כסרט שנשלח לפסטיבלים, הוא אינו עונה בדיוק על דרישות הז'אנר של סרטי הפסטיבלים אך גם לא על אלו של סרטי דוגמה 95, וזאת אף על פי שיוצרו הוא אחד ההוגים והיוזמים של אותה תנועה. עם זאת, מלנכוליה גם אינו יכול להיחשב כסרט הוליוודי קלאסי, וזאת על אף שהוא פונה לקהל רחב מאוד, כולל האמריקאי, מלוהק בשחקנית האהובה קירסטין דאנסט ועושה שימוש בערך הפקתי (production value) גדול. אפשר להבין משמו של הסרט שאין המדובר בסרט קליל ומהנה במובן ה'מיינסטרימי' של הסוגה ההוליוודית, וגם לא בדיוק בשובר הקופות של קיץ 2011.⁶ יש יגידו שהסרט איטי מאוד ואף קשה לצפייה. קשה לבחור סוגה שתגדיר באופן מושלם את הסרט, ולכן כדאי לתהות דווקא על הצורה הייחודית שלו.

דיוויד בורדוול כתב בספרו *Narration in the Fiction Film* את המשפט הבא: "In fictional filmmaking, one mode of narration has achieved predominance. Whether we call it mainstream, dominant, or classical cinema, we intuitively recognize an Bordwell, "Narration and ordinary, easily comprehensible movie when we see it" (Space" 156). כפי שאנחנו יכולים לזהות סרט מיינסטרים רגיל, אנחנו גם יכולים להצביע על סרטים שאינם כאלה. מלנכוליה אינו סרט קלאסי. להפך, הוא שובר את הנרציה הקולנועית הקלאסית.

אם נבחן את המבנה הקלאסי של מלנכוליה כפי שמתאר בורדוול, נראה שאינו מתיישב עם הקריטריונים הטיפוסיים להגדרת הנרציה הקלאסית. גם ג'סטין אינה גיבורה טיפוסית של נרציה כזו ולכן גם אינה נופלת לקטגוריה הזו (Bordwell, "Narration and Space" 157). רוב הסרט היא נשאר פסיבית, אינה פעילה במובן של קידום העלילה וגם אינה חותרת אל מטרה קונקרטית במהלך הסרט. אנו רואים אפוא שהמבנה הקלאסי של גיבורה-מטרה-מכשול-שיא, שבסופו הדמות משיגה או לא משיגה את המטרה – אינו חל על מלנכוליה (Bordwell, "Narration and Space" 157). הסרט כולו מתאר את התמודדותן של האחיות זו עם זו ועם האירועים המתרחשים סביבן ומחוץ לאטמוספירה. בלתי אפשרי אפוא לשייך אותו לז'אנרים ספציפיים ולפרש אותו לפיהם. אך לא רק תוכני הנרציה הקולנועית סוטים מהמקובל. גם המרחב הדיאגטי ותפיסת הזמן והחלל מעוותים בו. במובן מסוים הסרט מכריח את הצופה לזרוק את סט הכלים שאתו הגיע לקולנוע, ולנסות להתמודד בלעדיו עם מה שהוא רואה.

6 הסרט מלנכוליה הרוויח בשנה הראשונה מרגע יציאתו לאקרנים פחות ממחצית הסכום שהושקע בו (IMDB).

אזור זמן אחר – תפיסת החלל והזמן בסרט

גיא אסל, במאמרו על הקוסמונוע' של ז'יל דלז (Deleuze), מספר כיצד דלז מפרש את הקולנוע כ"מכונה שבכוחה לעקם את עקרונות המרחב-זמן של חיי היומיום שלנו, לחשוב את ההבדל, להרחיק את הקרוב, לכזב את עקרונות הסיבתיות ולשחרר אותנו מהמחשבה הדוגמטית והמצמצמת של חיי היומיום" (אסל). כותב אסל:

עבור דלז הצפייה בקולנוע היא חוויה קוסמית במלוא מובן המילה. בצפייה בסרטים, הצופה הופך לאחד עם הקוסמוס ומאמץ את נקודת מבטו הכאוטית של היקום החומרי. הצופה מקבל תובנות קוגניטיביות חדשות על מרחב, תנועה וזמן, אשר מצד אחד חושפות עבורו את המציאות של חיי היומיום כאשליה קלישאתית [...] ומהצד השני מאפשרות לו ליצור המשגות פילוסופיות חדשות, שבעזרתן הוא יכול לשחרר את עצמו מהמציאות הדוגמטית. ניתן לומר כי עבור דלז, הקולנוע הוא התשובה הפרקטית לשאלה הפילוסופית האם וכיצד בכלל ניתן לחשוב מבחוץ (אסל).

אם נבחן את הסרט מנקודת מבטו של דלז על מקור כוחו של הקולנוע, נוכל לראות כי לדעתו אוסף תכונותיו הייחודיות של הקולנוע, אשר מערערות תפיסות מציאות מקובלות, מקנה לו את אותו כוח שמאפשר לגרום לצופה לחרוג מתבניות החשיבה הקבועות, ולנסות לגבש רעיונות אחרים בדבר המציאות שבה אנו חיים. כותב דיוויד בורדוול: "In watching a film, the spectator submits to a programed temporal form [...] in cinema many processes of narration depend upon the manipulation of time" (Bordwell, "Narration and Time" 74). הן חוויית הצפייה והן חילוף המשמעות מן הטקסט הקולנועי מושפעים מהמניפולציות על הזמן שהסרט עושה. תחושת הזמן בצפייה בסרט מלנכוליה בולטת בחוסר האחידות שלה, שמתוך החוויה האישית שלי גורם לתחושה של דריכות במובן של חילוף המשמעות. ובורדוול ממשיך ומציין "The programing of duration and order affects the viewer's experience [...] the spectator continues to scan the image in search of meaning" (Bordwell, "Narration and Time" 74).

בדקות הראשונות של הסרט מלנכוליה ישנה מעין הזרה של תפיסת הזמן באמצעות פרולוג בן שמונה דקות של דימויים בהילוך אולטרה איטי. כוכבי לכת מתקרבים זה לזה, סוס כורע ונופל אל הקרקע, קירסטין דאנסט במבט אטום למצלמה ומאחוריה בזים נופלים באיטיות מהשמיים. הדימויים נראים תלושים תחילה, אך מתבררים כמעין נקודות ציון של התרחשויות לאורך הסרט. התנועה בפריים כל כך איטית שהיא משאירה לצופה זמן ממושך לסריקת הדימויים על המסך בחיפוש אחר משמעות. אמנם המניפולציה של ההילוך האיטי

7 הקוסמונוע הזן מכונה שמשרטט דלז בעזרת כתביו בשילוב עם הגותו של אנרי ברגסון: "הקוסמונוע הוא מכונת זמן ייחודית, שבכוחה להוביל אותנו אל אותו רגע גנטי שבו נפרשת ההכרה מתוך היקום החומרי – רגע לידתו של הסובייקט" (אסל).

אינה המצאה של פון טרייר, אך כבחירה אמנותית מתוך סט של בחירות, היא מכוונת לדעתי ליצירת התחושה של עיוות בתפיסת הזמן.

כאמור, המשך הסרט כפי שתואר לעיל מתחלק לשני פרקים הקרויים על שם כל אחת מהאחיות, כאשר כל פרק הוא בעל קצב שונה. שני הפרקים שווים באורכם כמעט במדויק אך מתארים זמנים שונים. הפרק הראשון של ג'סטין מתאר ערב בלבד, וזהו ערב חתונתה. לעומתו הפרק העוקב, זה של קלייר, מתאר את התקופה הממושכת שבה היא מטפלת בג'סטין, בעת שהאיום הפלנטרי הופך מוחשי יותר מרגע לרגע. הפער בין התקופות השונות, המתוארות בשני פרקים זהים באורכם, גורם לנרציית זמן לא אחידה, שמתווספת למניפולציות שהסרט עושה על משך הזמן של הסרט. בשונה מתחבולות נרטיביות של זמן לא לינארי, יש כאן דווקא תיאור של רצף זמן לינארי אך לא אחיד, דבר שמערער את תפיסת הזמן של הצופה.

במקביל לערעור תפיסת הזמן של הצופה, מלנכוליה מנסה לערער גם את תפיסת החלל שלו. חוויית הצפייה בקולנוע שואפת בדרך כלל ליצור את השעיית הספק (The willing suspension of disbelief), שהוא סוג של שיתוף פעולה תת הכרתי של הצופה עם הסרט. הוא נעשה על ידי כך שהצופה משעה את שיפוט המציאות הרגיל שלו ומקבל את הנרטיב של הסרט.⁸ אך בסרט הזה נדמה שנעשה מאמץ לעוות את עולם הסרט ולמנוע מהצופה להיכנס לאותו אזור נחות.

מלנכוליה מתרחש כולו באחוזה גדולה בעלת טירה גדולה מרהיבה ביופייה, אשר בנויה בסגנון האדריכלות מהתקופה הרומנטית, ובה גרים קלייר, בעלה ג'ון וילדס ליאו. את הטירה הגרנדיוזית מקיפים גנים ירוקים ומעוצבים שמזכירים את גני ארמון ורסאי בפריז. משפחה בת שלוש נפשות שגרה באחוזה כל כך גדולה ומפוארת מייצרת תחושה מלאכותית של המיקום שבו מתרחש הסרט. את האחוזה מקיף גם מגרש גולף גדול. כידוע, במגרש גולף סטנדרטי יש שמונה עשרה גומות הנפרשות על כל המגרש במרחקים שונים זו מזו, ובכל גומה יש דגל שעליו כתוב מספר הגומה. ברצף הדימויים של הפרולוג ניתן לראות פריים שבו קלייר נושאת את בנה ליאו במורד גבעה הנמצאת במגרש הגולף, לצד גומה מספר תשע עשרה. בהמשך, במהלך חתונתה של ג'סטין, יזכיר לה ג'ון שהיא צריכה להיות אסירת תודה על כך שמימן לה את החתונה ועל כך שהיא מתקיימת באחוזה גדולה בעלת שמונה עשרה גומות. מכיוון שסצנה זו עשויה לחמוק מהעין בצפייה הראשונה, מוסיף הבמאי לקראת סוף הסרט עוד התייחסות לכך: כאשר קלייר נתקפת פאניקה כשהיא מבינה שהכוכב "מלנכוליה" מתקרב לכדור הארץ ועומד להתנגש בו בכל רגע והיא מנסה לברוח עם בנה לכפר, היא עוברת שוב ליד אותה גומה מספר תשע עשרה.

כדי לנסות להבין מהו האפקט של הגומה התשע עשרה במלנכוליה יש לשאול מהי המשמעות של המונח 'הגומה התשע עשרה'. בדרך כלל זהו כינוי לבר, למסעדה או למועדון של מגרש הגולף, שאליה מגיעים אחרי שמסיימים את הגומה האחרונה, מספר שמונה עשרה. אותו פאב או מסעדה אינם חלק ממגרש הגולף, הם מחוצה לו, ומגיעים אליהם כשנגמר

8 מונח שהגה המשורר והמבקר סמואל טיילור קולרידג' (Coleridge) בהקשר של שירה, אך הוכל לאחר מכן גם על קולנוע ומדיה אחרות (Ferri 1-12).

המשחק. באמצעות המונח הזה אומר לנו לארס פון טרייר שמשחק החיים נגמר, ועכשיו איננו נמצאים יותר בעולם שהכרנו עד כה. עכשיו זה הסוף. בעזרת הדימוי של הגומה התשע עשרה העולם של הסרט נבנה כעולם שאינו בדיוק חלק מהעולם הרגיל שאנחנו מכירים, הוא נמצא מחוצה לו.

רגע לפני שהקרע נשמטת מתחת לרגלי הגיבורות והצופים, העולם מתאפיין ככזה שלא ניתן לצאת ממנו. באחווה ישנו גשר קטן מעץ שמוביל אל מחוצה לה, אולם שלושת הניסיונות לעבור אותו במהלך הסרט נכשלים בזה אחר זה מסיבות לא מוסברות. בפעמים הראשונה והשנייה קלייר וג'סטין יוצאות לרכב על סוסיהן כחלק מתהליך טיפול במצבה הנפשי של ג'סטין. ג'סטין מנסה לעבור את הגשר כאשר היא רוכבת אל סוסה, והסוס עוצר לפני הגשר ומסרב לעבור. וכדי שלא נטעה ונחשוב שסתם קפריזה מנעה מסוסה של ג'סטין לחצות את הגשר בפעם הראשונה, מופיעה בהמשך הסרט פעם נוספת עם סוסים: כאשר האחיות רוכבות שוב על סוסיהן, סוסה של ג'סטין עוצר לפני הגשר, ולמרות מכות השוט החזקות שג'סטין מצליפה בו, הסוס עדיין מסרב לעבור אותו.

היה ניתן לחשוב, שחוסר היכולת של ג'סטין לעבור את הגשר הוא מעין אלגוריה למצבה הנפשי, שממנו היא אינה מסוגלת להיחלץ. אך מתקיים ניסיון שלישי לעבור את הגשר, שהוא של קלייר, וגם היא נכשלת. לקראת סוף הסרט קלייר מנסה לברוח לכפר לאחר שהיא מבינה שהעולם עומד להיחרב. היא רוכבת על עגלת הגולף החשמלית אל עבר הכפר באקט נואש וחסר היגיון לחלוטין, שהרי אם כדור הארץ ייחרב, גם הכפר ייחרב. אך גם הפעם הניסיון נכשל, שכן עגלת הגולף החשמלית כובה לפני הגשר, ובפעם השלישית בסרט לא ניתן לחצות אותו.

חוסר היכולת של האחיות לחצות את הגשר יוצר תחושה חזקה של גורל שאין דרך להימלט ממנו. האמירה כאן היא שלא ניתן לברוח ממה שעתיד לבוא, ולאט לאט מתפוגגת תקוות הדמויות, ונכפית עליהן קבלת הסוף המתקרב. ניתן אפוא לומר שגם על הצופה נכפית קבלה כלשהי של גורל, שאין כל דרך לברוח ממנו, והגורל הזה הוא השמדת העולם. בזמן שג'סטין, קלייר וליאו יושבים על הדשא במעגל בתוך מבנה שעשוי מקלות, "מלנכוליה" מתנגשת בכדור הארץ ומשמידה אותו כליל.

סיכום

בחברה המערבית הפוסט מודרנית, המורכבת והפרגמטית, אנו עדיין נשלטים על ידי נרטיבים קולקטיביים ונורמות חברתיות, אשר מכתובות לא רק תפיסה פוליטית או דתית אלא גם מכתובות דרך חיים. צריך לבחון את המבנים האלו ולתהות על משמעותם. אביא דוגמה מישראל: בחברה שבה דור נולד, גדל, מתגייס לצבא, טס לטיול אחרי הצבא, לומד במכללה או באוניברסיטה תואר ראשון, מוצא עבודה, מתחתן (עד כאן גם חברתכם הנאמנה), קונה דירה, קונה רכב, מביא שניים או שלושה ילדים, שגדלים ומתגייסים לצבא וחוזר חלילה – האם אין צורך לעצור רגע ולהסתכל מבחוץ על התבנית? לשאול את עצמנו האם אנחנו בוחרים את הבחירות שלנו? האם אנחנו חופשיים? האם אנחנו מאושרים? ועדיין אחרי ששאלנו

את עצמנו את השאלות האלו, האם הן בעצם אינן חלק מאותן תבניות – אינדוידואליזם, חירות, אושר?

לדעת, בלי לשאול שאלות שלא נשאלו לפני כן על מציאות מובנת מאליה שנקבעה כאקסיומה, לא ניתן להתנער מאף נורמה. רק כשמפסיקים לקבל את התבנית של המובן מאליו, אפשר להתחיל לבנות משקפיים חדשים שדרכם ניתן להסתכל על העולם ועל עצמנו. אך גם אם ננסה לעשות זאת, תמיד נסתכן בכך שגם המשקפיים החדשים שלנו הם חלק מהסכמה, מהתבנית שמכתיבה לנו מציאות.

הסרט מלנכוליה משתמש בכוחות הטמונים בחוויית הצפייה שלו, בעזרת שבירת הקונבנציות הקולנועיות של נרציה וייצוג של חלל וזמן של העולם הדיאגטי. הוא הורס לצופה את התבנית שעל פיה הוא חי, את העולם שאותו הוא מכיר ומכריח אותו להתחיל מחדש. הסרט לברו לא יגרום למהפכה כמו זו שהתחוללה במחצית השנייה של המאה השמונה עשרה, אבל זו התחלה. ואולי המהפכה כבר מתרחשת.

ביבליוגרפיה

- אסל, גיא. "קוסמונוע וחוויות ראשוניות". גיליון 23 – אין, אינפורמציה ואיזודאנות. היחידה להיסטוריה ותיאוריה, בצלאל. פברואר 2012. <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/<he/1328560844/1328561707>
- נוימן, אפרת. "8 בסולם האושר". 19 ינואר 2008. הארץ. 7 אוקטובר 2015. <http://www.haaretz.<co.il/news/health/1.1301590>
- Alexander, Jeffrey C. "Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy." *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual* (2006): 29-90.
- Bordwell, David. "Narration and Space". *Narration in the Fiction Film*. Routledge, 2013. (99-146).
- Bordwell, David. "Narration and Time". *Narration in the Fiction Film*. Routledge, 2013. (74-98).
- Diener, Ed, Shigehiro Oishi, and Richard E. Lucas. "Personality, Culture, and Subjective Well-Being: Emotional and Cognitive Evaluations of Life." *Annual Review of Psychology* 54.1 (2003): 403-425.
- Dogme95.dk – A Tribute to the Official Dogme95. October 7, 2015. <http://www.dogme95.dk/>>
- Doyle, Briohny. "Prognosis End-Time: Madness and Prophecy in Melancholia and Take Shelter." *Altre Modernità* 9 (2013): 19-37.
- Ferri, Anthony J. "The Willing Suspension of Disbelief." *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film* (2007). (1-12)
- Fulmer, C. Ashley, et al. "On "Feeling Right" in Cultural Contexts How Person-Culture Match Affects Self-Esteem and Subjective Well-Being." *Psychological Science* (2010). 1563-1569.
- Heat, Chris. "Lars Attack!". September 19, 2011. *GQ*. October 7, 2015. <http://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-october-2011>>

- IMDB – Melancholia – Box office/ business. February 25, 2016. < http://www.imdb.com/title/tt1527186/business?ref_=tt_dt_bus>
- Lippe, Richard. "Lars Von Trier and Melancholia." *CineAction* 86 (2012): 62-64.
- Peterson, Christopher. "The Magic Cave of Allegory: Lars von Trier's Melancholia". *Discourse* 35.3 (2013): 400-422.
- Pinter, Judit. "The Lonely Planet: Lars von Trier's Melancholia". December 2011. *Senses of Cinema*, Issue 61. October 10, 2015. <<http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-lonely-planet-lars-von-triers-melancholia/>>
- Seligman, Martin EP, and Mihaly Csikszentmihalyi. "Positive Psychology: An Introduction". *American Psychologist*, Issue 55. (2000). (5-14).
- Žižek, Slavoj. "Happiness after September 11". *Welcome to the Desert of the Real!: Five Essays on September 11 and Related Dates*. London, 2002. 58-82.

פילמוגרפיה

- אנטיכריסט. לארס פון טרייר. דנמרק, 2009.
- מלנכוליה. לארס פון טרייר. דנמרק, 2011.
- נימפומנית חלק א'. לארס פון טרייר. דנמרק, 2013.
- נימפומנית חלק ב'. לארס פון טרייר. דנמרק, 2013.

אלון שדה

”קו-יירוט” – ניתוח דלזיאני של פעולת מערכת ”כיפת ברזל”

מבוא

אדם יושב בביתו בשעת מלחמה וצופה בשידורי החדשות בטלוויזיה. לפתע, נשמעת בחוץ אזעקה המתריעה מפני איום מתקרב: על המסך הוא רואה עצמים פולטי אש ועשן חוצים בטיסה את השמיים ונעלמים בהבזק פיצוץ. לעת עתה, הוא יודע, האיום הוסר. תרחיש זה, שעד לפני שנים אחדות יכול היה להישמע כלקוח מתוך סרט מדע-בדיוני, הפך לחלק בלתי נפרד משגרת יומם של ישראלים רבים במהלך העימות הצבאי שהתנהל בין הצבא הישראלי לתנועת חמאס בקיץ 2014, במסגרתו העבירו ערוצי המדיה השונים בשידורי-י ובלתי פוסק את יירוט הרקטות שביצעה בשמי ישראל מערכת ”כיפת ברזל”.¹ אופיה של ”כיפת ברזל” כמערכת נשק הגנתית, אשר אינה גורמת לפגיעה בנפש וברכוש, הביא למיעוט העיסוק הביקורתי בהיבטים התרבותיים הנוגעים למערכת בכלל, ולשילוב הזרועות ההדוק שלה עם המדיה, בפרט. ביקורת נדירה שהושמעה בהקשר זה, התמקדה באפקט החברתי-פוליטי של מערכת ”כיפת ברזל”, וגרסה כי מעטפת ההגנה שהיא מספקת לציבור הישראלי, מאפשרת לו להמשיך ולהכיל בנוחות יחסית את אי-הפתרון שמספקת הנהגת המדינה לסכסוך הישראלי-פלסטיני (משגב, אתר הארץ). ביקורת זו משתייכת לניתוח ייצוגיים מסורתי, המניח במובלע את ההבחנה האונטולוגית בין מושא הייצוג המתקיים בממשי לבין ייצוגו על המסך ועל אף חשיבותה, היא מתעלמת לחלוטין מן התפקוד הספציפי של פעולת ”כיפת ברזל” כדימוי מדיה, המועבר אל הצופה בשידורי-י ומקיים אינטרקציה ייחודית עם אופני הקליטה שלו.

הניסיון לכונן את הדיון בשידורי-י של יירוטי ”כיפת ברזל” סביב הדימוי עצמו, דורש בראש ובראשונה לאפיין מחדש את היחסים שבין היירוט הממשי המתרחש בשמיים, לבין דימוי היירוט המופיע על המסך. הפעם, לא מתוך שיפוט אונטולוגי מופשט ומוכן מראש, אלא מן הזווית הקונקרטית של רשמי החושים. נדמה כי ברמה האמפירית תניב בחינה שכזו תשובה פשוטה: ההבדל היחיד הנראה לעין בין השניים הוא בתנועתם – התנועה האמיתית

1 ”כיפת ברזל” היא מערכת נשק הגנתית, שפותחה על ידי חברת רפא”ל בשיתוף פעולה ישראלי-אמריקני ותכליתה יירוט של רקטות קרקע-קרקע לטווח קצר. המערכת מכילה סוללת שיגור הממוקמת בסמוך לריכוזי אוכלוסיה ועושה שימוש במכ”ם לאיתור רקטות ובטילי יירוט הנורים לעברן, במטרה להשמידן באוויר בטרם גרמו לנזק. במהלך מבצע ”צוק איתן” שנערך ביולי-אוגוסט 2014, רשמה ”כיפת ברזל” 735 יירוטים מוצלחים (אתר משרד הביטחון).

שמבצעים הגופים בשמיים, אל מול התנועה המדומה שמבצעים הגופים על המסך. מכאן מקבלת השאלה שלפתחנו ניסוח חסכוני בהרבה: מהו היחס בין תנועה לבין קולנוע? עם שאלה ראשונית זו, יוצא ז'יל דלז (Deleuze) אל הפרויקט הפילוסופי העומד במרכזו של ספרי הקולנוע שלו *The Movement-Image* (1983) ו-*The Time-Image* (1985), אך במהרה מתחיל לפורר אותה מבפנים: ראשית, דלז מבקש להרחיב את מושג הדימוי אל מעבר למה שנמצא על גבי מסך, ולהכיל אותו על כל מה שעובר במוחנו (מחשבה, זיכרון, קלטי החושים). שנית, הוא מבקש לחשוב את הקולנוע כאתר שבו, מחד גיסא, הופכת תנועה בעולם החומרי לדימויים (בתהליך הצפייה בסרט), ומאידך גיסא, דימויים מתממשים כתנועה בעולם החומרי (בתהליך עשיית הסרט). במילים אחרות, דלז ממחיש לנו באמצעות הקולנוע את הטראנספורמציה ההדדית שבין תנועה לדימוי, ואת האופן שבו היא חוצה את העולם החומרי דרך התודעה (Deleuze, *Cinema 1* 4). האם ישנה אפוא הבחנה בין דימוי לבין תנועה, בין התודעה לבין העולם החומרי?

עבור אנרי ברגסון (Bergson), שעבודתו שימשה לדלז כתשתית הרעיונית של ספרי הקולנוע, התשובה לשתי השאלות הללו היא שלילית. ברגסון טוען כי היקום כולו הוא 'כוליות רוטטת' – אוסף של תנועות אור נטולות קורדינטות, הנמצאות בהשפעה מתמדת זו על זו ומהוות שלם אחד. תנועה אנרגטית אינסופית זו מקיפה אותנו מכל עבר, נמצאת בכל דבר ואינה משתנה באופן כמותי (כזה שניתן למדוד במרחק או בזמן) אלא באופן איכותי בלבד (כמו שינוי במצב הרוח). החומר, טוען ברגסון, הוא בעצם אור בתנועה, והקשרים המתקיימים בין כל התנועות המרכיבות את השלם מביאים לכך שעם כל שינוי שמחוללת תנועה בודדת, משתנה השלם (החומר) כולו (שם 8).

תודעתנו אינה שונה בשום מובן: בניגוד לפנומנולוגיה שמניחה את התודעה האנושית כמרכז מוגדר, שדרך תיווכו מוענקים סדר וצורה לעולם הסובב אותנו, ברגסון אינו מעניק לתודעה קדימות על פני מה שמחוצה לה, ולמעשה אין לה קיום כשלעצמה: כל מה שמכילה התפיסה הטבעית שלנו מהווה חלק בלתי נפרד מן 'הוואריאציה האוניברסלית' של התנועה האינסופית ביקום (שם 58). הדימוי הוא כל מה שמופיע – הוא החומר שמובחן מהחלל העוטף אותו, מה שאנו תופסים בתוך התנועה שאנו עצמנו לוקחים בה חלק. כך, עבור ברגסון, הדימוי הוא למעשה מה שמחליף את תוכן התודעה לאחר ההכרזה על אי-קיומה – זהו התוכן הטמפורלי שאנו תופסים ברגע נתון ושקיומו אינו תלוי בתפיסתנו. כל הדימויים קיימים כשלעצמם כתנועה טהורה ומרכיבים יחדיו את 'מישור האימננטיות' (plane of immanence) – השלם שבו הם משפיעים אחד על משנהו ללא הרף (שם 59). אולם, אם גופנו ומוחנו הם בעצמם דימוי, כיצד אנו תופסים את העולם הסובב אותנו?

'הדימוי-החי' הוא סוג מסוים של דימוי, שאליו משתייכים כל היצורים החיים. בניגוד לכל שאר סוגי הדימויים, שבמסגרת האינטרקציה שלהם עם תנועות אחרות הם מושפעים ומשפיעים בו-זמנית, דימוי זה מתייחד ביכולתו ליצור השהיה בין התנועה הנקלטת על ידו, לבין תנועת התגובה שהוא מחולל כתוצאה ממנה (נחשוב על הרטט שנוצר בשריר כתוצאה מעקיפת דבורה, למשל). אחד התפקודים המרכזיים של השהיה זו בדימוי-החי הוא פעולתה כמסך שחור: אם נזכור כי אור בתנועה שווה לחומר, נוכל להבין כי כאשר הדימוי-החי פוגש בדימוי אחר, הוא מבצע עצירה והחזרה של האור שממנו עשוי אותו דימוי, מפריד אותו מן

התנועה השלמה, ועל ידי כך מסוגל לתפוס את אותו דימוי כחומר הנבדל מן החלל המקיף אותו (שם 62). מתוך כך עולה כי הדימוי־החי מסוגל להבחין – ולתפוס – רק באספקטים מסוימים של האור הנע, פרגמנטים מוגבלים מתוך העושר האינסופי שמכילה התנועה של השלם. הספקטרום שבתוכו מסוגל הדימוי־החי האנושי להחיל את אותה מובחנות של הדימוי הבודד – לתפוס אותו, לחוש בו ולהגיב אליו – מכונה על ידי ברגסון 'הסכמה הסנסורית-מוטורית' (sensory-motor schema). סכמה זו, המכילה מבנה פנימי וצורת פעולה סדורה, היא שמכתיבה את חוויית המרחב־זמן האנושית, ומגבילה אותה לחלק היחסי שהיא תופסת בשלם (שם 64). לכן, טוען ברגסון, כל תפיסת התנועה שלנו במרחב היא אשליה – הפרדה מדומה בין הדבר שזו לבין החלל שבתוכו הוא נע (שם 1-2).

דווקא מתוך מוגבלות זו של התפיסה הטבעית, מנסח דלז את הפוטנציאל הגדול שהוא מוצא בקולנוע: האפרטוס הקולנועי מחולל גם הוא תנועה כוזבת, הנוצרת מחיבור מהיר בין רגעים סטטיים (פריימים). אך בניגוד לתפיסה הטבעית של הדימוי־החי, הכרוכה במהותה בבידוד של הדימוי מתנועת השלם, הקולנוע מושגת ברמתו היסודית ביותר על דימויים שהתנועה היא חלק אינהרנטי מהם: כל פריים שאנו רואים בסרט מגיע אלינו יחד עם התנועה שלו – הם מתפקדים כאחדות. לכן, טוען דלז, הקולנוע מסוגל להמחיש לנו כיצד פועלת תנועה אמיתית שבה הדימוי משתנה באופן איכותי הכרוך בתמורה בשלם כולו. במילים אחרות, הוא מסוגל להציג לנו דימוי־תנועה (שם 2).

בספר הקולנוע הראשון מגדיר דלז שלושה סוגים של דימוי־תנועה התואמים את שלבי תפקודה של הסכמה הסנסורית־מוטורית: תפיסה (Perception), תחושה (Affection) ופעולה (Action) (שם 63-65), שבאמצעותם הוא מבקש להמחיש את כל סוגי האינטראקציה שמקיים הדימוי־החי עם דימויים אחרים.

בספר הקולנוע השני הוא יוצר מתוך מושגים אלו את דימוי־הזמן, הממחיש את פעולתו של הזמן, את האופן שבו הוא מעצב מבחון, את תפיסתו של הדימוי־החי האנושי ואף את האפשרות שהוא נותן לחרוג ממנו אל עבר צורות קיום אחרות.

במאמר זה נעשה שימוש בספרי הקולנוע של דלז לניתוחו של קטע חדשותי, ובו נראה את שידור־החי של יירוט שביצעה מערכת "כיפת ברזל". מטרת הניתוח שיתבצע תהיה לאפשר לנו "לגעת" ברכיבים שמהם מורכבת החוויה החושית־אסתטית, שעובר הצופה במפגש עם הדימויים שבקטע, הנקלטים על ידו כתפיסות ותחושות. מתוך בחינה זו של תנאי הניסיון עצמם, נבקש לנסות ולהראות כיצד יכול שידור היירוט לספק לנו חוויות מסוג חדש, שמקורן אינו בחושים, אלא במחשבה. החיבור בין מושג דלזיאני ודימוי קונקרטי מתוך הקטע החדשותי, לא ישמש כאן כמהלך פרשני, המבקש לבאר דבר־מה קיים או לחשוף עיוותים בייצוג המציאות, אלא כאקט יצירתי שבו מולידה הפילוסופיה שפה לצורות הבלתי מומשגות של הניסיון.

הקטע שבו נעסוק הועבר בשידור־חי בתאריך 23.8.14 במסגרת חדשות השבת של הערוץ הראשון. בקטע נראה הכתב הצבאי של הערוץ (אמיר בר־שלום) כשהוא באתר של סוללת "כיפת ברזל" באזור גושי־דן. הכתב פותח בפני המצלמה בסקירה אודות שיגורי הרקטות, שביצע חמאס לעבר ישראל, ומציג תיעוד של שיגור שצולם על ידי מל"ט (מטוס

ללא טייס) צה"לי. במהלך דבריו של הכתב מופיעה לפתע התרעת "צבע אדום", והמצלמה עוברת לתעד בזמן-אמת את פעולת יירוט הרקטה שמבצעת הסוללה.

בחלק הראשון של המאמר נבחן את הקטע החדשותי כמכלול של דימויי-תנועה המתפקדים כשלם, ונבין כיצד הם מכוננים את נקודת מבטו של הצופה כסובייקט של הלחימה בכלל ושל אירוע היירוט בפרט, באמצעות אפיון היחסים בין פריים ומונטאז'. כמו כן נציג את האופן שבו הוא מבנה את תחושת האיום הרקטי ומבטא את דחף היירוט, ולבסוף נראה כיצד מספק לנו הקטע דימוי של תפיסה לא-אנושית של היירוט.

בחלק השני נדגים כיצד מתפקד הקטע החדשותי כדימוי-זמן, המבטא את תפיסת הזמן של ברגסון, וכיצד, באמצעות המשגתה של פעולת הזמן, נוכל לתפוס אותו כתוצר של 'מחשבת המדיה' – פעולת המחשבה של ישות בלתי-אנושית שנוכחותה חודרת באופן אקטיבי אל הדימוי עצמו.

בחלק השלישי נבחן את הנרטיב של הקטע החדשותי לאורה של 'ביקורת האמת' הניטשיאנית, כפי שהוטמעה אל תוך הקולנוע בידי דלז, ונבקש לאתר בו את האפשרות ליצירה של דבר-מה חדש החומק מקטגוריות מובנות.

תפיסות, דחפים, תחושות – היירוט בראי הסכמה הסנסורית-מוטורית ומחוצה לה

הקטע החדשותי נפתח בחמישה דימויים עוקבים: א. אולפן חדשות ובמרכזו מגישת המהדורה. ב. אתר סוללת "כיפת-ברזל", שבמרכזו אנו רואים את הכתב המדבר אל המצלמה. ג. צילום המל"ט בשחור-לבן ובו נראה תיעוד של שיגור רקטות, שבוצע מרצועת עזה אל עבר שטח ישראל. ד. חזרה אל אתר הסוללה בעקבות התרעת "צבע אדום", כאשר הפעם הסוללה העומדת לשגר טילי יירוט, היא זו שעומדת במרכז הפריים. ה. צילום פנורמי של אזור תל-אביב המופיע במסך מפוצל לצדה של סוללת היירוט.

את חמשת הדימויים הללו נגדיר כחלקים המתפקדים יחדיו בתור סדרת מונטאז' (Montage). דלז רואה בקולנוע תת-מערכת של מישור האימננטיות, המתפקדת בעצמה כשלם המכיל אינספור דימויים ומורכב מקבוצות סגורות, הולכות וקטנות, המנהלות ביניהן יחס מתמיד של השפעות ותגובות. את המונטאז' מגדיר דלז כקבוצה סגורה, המתפרסת לכל אורך הסצנה שאותה היא מרכיבה, ושמיילה ביטוי כלשהו של הסרט שבתוכו היא ממוקמת. בהתאמה, כל חלק במונטאז' ממוסגר ומעוצב באופן שמבטא משהו בסדרה כשלם, ולכן ממזער לתוכו ביטוי של הסצנה שבה הוא מופיע. בקיצור נמרץ ניתן לומר, כפי שכותב דלז, כי המונטאז' הוא ההליך שמחייב את דימוי-התנועה לבטא בתוכו את השלם (Deleuze, Cinema I 29-30).

נבחן את היחס בין חמשת הדימויים הפותחים את הקטע. בעוד שהמעבר הראשון (מן המגישה אל הכתב) הוא לא יותר משעתוק, החלפה בין שני פריימים בעלי מבנה זהה, המעברים הבאים נושאים בחובם מטען משמעותי יותר. דלז כותב כי המונטאז' הצולב המבקש לייצג שתי התרחשויות המתנהלות במקומות שונים, מבטא בין היתר את הניגודים הבינאריים שעליו מושתת הסרט כשלם, וכן את העימות ההולך ומתקרב בין שתי פעולות

מנוגדות, הדורשות להגיע להכרעה ביניהן (שם 30). המעברים המתבצעים מסוללת היירוט אל אתר השיגור ובחזרה, מייצרים עימות ישיר בין שני מוקדים, המקיימים ביניהם מתח מובנה וכן מעמידים סקירה של הצדדים היריבים הלוקחים חלק בקונפליקט של הקטע החדשותי כשלם (ישראל/צה"ל – עזה/חמאס). החלק החמישי שהוזכר ובו נראית תמונה פנורמית של אזור תל-אביב, מתפקד כמאיץ של התכנסות החלקים הנעים זה לקראת זה בעימות, זאת על ידי סימון של "קו המגע", האזור שבו יגשו הצדדים היריבים – הרקטה והמייירים – לדו-קרב מכריע.

אלמנט נוסף החוצה את המונטאז' כשלם, תוך שהוא משפיע על מבנהו של כל אחד מן החלקים בו, הוא של הבניית נקודת מבט. יצוין כאן כי כל הדימויים הנ"ל הם דימויי-תפיסה – תנועות נכנסות הנתפסות על ידנו כקלט ויזואלי. בעבור דלז, מבטה של המצלמה אף פעם אינו אובייקטיבי לחלוטין, משום שתמיד הוא יכול בתוכו נגזרת (מורגשת יותר או פחות) הנובעת מתוך הדבר (כל אובייקט באשר-הוא) שמביטים עליו (שם 72). בעבור דלז, המעבר המוכר ממדיום-שוט על דמות ללונג-שוט של נקודת המבט שלה, כלל אינו עניין של שפה קולנועית, אלא האופן שבו הסצנה השלמה באה לידי ביטוי בכל אחד מן החלקים שמרכיבים אותה (שם 31). לכן, כשאנו מביטים על הכתב במדיום-שוט, אנו לא רק רואים אותו, אלא גם מתחילים לאמץ במובלע את נקודת המבט שלו, שאליה ייוחסו הדימויים הבאים. זו בדיוק הסיבה שעל אף שמבחינה דיאגטית אין הלימה בין מיקומו של הכתב לבין המבט על אתר השיגור בעזה, המתבצע ממעוף הציפור, אנו מייחסים את האחרון לנקודת המבט של הראשון, המתפקד כמספר (narrator) של החלק המופיע אחריו. לעומת זאת, הלונג-שוט הפנורמי על העיר, המופיע מספר שניות לאחר הדימוי שבו נראית סוללת היירוט במרכז הפריים, נתפס על ידנו כנקודת המבט של הסוללה עצמה, הסוקרת את השמיים לקראת היירוט (על אף שכפי שנראה בהמשך, לא כך תופס אובייקט לא-אנושי את סביבתו). זוהי התנועה של חלקי המונטאז' זה אל תוך זה, השפעתם ההדדית המולידה מתוכה את השלם ומוכתבת על ידו.

מעבר זה בין דימויים המשפיעים זה על זה ללא תנועה של המצלמה, מוגדר על ידי דלז כיסוד הגנטי של התנועה האמיתית בקולנוע, המחברת בין רגעים באופן איכותי וללא תלות במרחב (שם 35). כך, מדרגים לנו הקטע החדשותי כיצד ההשפעה ההדרדית שבין פריים בודד וסדרת מונטאז', מתורגמת לחוויה חושית-אסתטית הממקמת את הצופה בצד ספציפי במסגרת העימות הכולל (ההזדהות עם נקודת המבט של הכתב המתפקד כמספר "מביט" על עזה), ובמסגרת האירוע הספציפי של היירוט שההיגיון המרחבי שלו מוכתב בידי המונטאז' (המעבר מן הסוללה אל השמיים, המציב את הצופה בעמדת המותקף). כעת נבחן מקטעים של הקטע המכילים תנועת מצלמה, ונראה כיצד הם פועלים כסוגים שונים של דימויי-תנועה המתפקדים במסגרת הסכמה הסנסורית-מוטורית של הדימוי-החי.

נשוב אל הקטע החדשותי בעת רגעי ההשתהות של המצלמה על הסוללה, העומדת לפלוט מתוכה את טילי היירוט. אנו חשים בדריכות הרבה הטמונה ברגעים אלו, בהשתוקקות להופעתם של המייירים הניכרת, בין היתר, בקולו של הכתב ובאמירותיו החזרותיות (הוא מציין פעמיים כי הסוללה "עומדת לשגר" ושב על הדיווח שמסר בתחילת הקטע), וכן

ברטט הקל של מבט המצלמה שהסוללה ניצבת במרכזו. את הדימוי הזה ניתן להבין כסוג דימוי-התנועה הרביעי שמנסח דלז – דימוי-הדחף (Impulse-Image). הדימוי הרביעי אינו מהווה שלב עצמאי בסכמה הסנסורית-מוטורית אלא מתפקד במסגרת יחסים ספציפיים שבין תחושה ופעולה: כאשר האפקט שיצרה תנועה נכנסת הוא כה עוצמתי, עד כי אין ביכולתו של הדימוי-החי לבצע פעולה שתפרוק אותו, הכוח העומד לפרוץ מתוכו בפעולה נותר בשלב ההשהיה ומשפיע עליו מבפנים (שם 123). לתפיסתו של דלז, דימוי-הדחף הוא הכלי המשמעותי ביותר של הקולנוען הנטורליסטי,² מאחר שהוא מביא לידי ביטוי 'סביבה אמיתית' (Real Milieu) – גיאוגרפית, מעמדית, היסטורית – שאת דחפיה ותשוקותיה האפלים הוא מממש בתוך 'עולם ראשוני' (Ordinary World). זהו העולם כפי שהוא ניבט מבעד לדחף: שלם פרגמנטרי שהיחסים בינו לבין חלקיו בלתי קוהרנטיים וחלופיים.³ הוא מכיל בתוכו סוג של כוח עליון, נוכחות של עוצמה שמקורה אינו נראה לעין ונמצא מחומה לו, אך הוא מטעין עצמו בו ובחלקיו. דימוי-הדחף הוא למעשה ההשתוקקות החייתית אל אחד מחלקיו הטעונים בכוח של 'העולם הראשוני' (פרגמנט), ההופך לאובייקט בעל מעמד פטישיסטי ומחולל סביבו התנהגות סימפטומטית כלשהי מצד בני-אדם ואובייקטים המשתייכים ל'סביבה האמיתית', שמתוכה נובע הדחף (שם 126).⁴

בדימוי שלפנינו מתפקדת סוללת היירוט כפרגמנט הנטען בכוח עליון שמקורו מצוי מחוצה לו, ברקטה שטרם נראתה, המתקרבת מכיוון רצועת עזה. הסוללה עצמה הופכת לאובייקט פטישיסטי המחולל סביבו התנהגות סימפטומטית שמקורה בכוח האצור, המאיים להתפרץ, של "דחף היירוט". דחף זה שמבטא הדימוי נובע מתוך 'הסביבה האמיתית' של החברה הישראלית: את ביטוי פגשנו פעמים רבות במהלך סבב הלחימה, בצורת תיעודים בלתי פוסקים של יירוטי "כיפת ברזל", הן בידי אמצעי התקשורת והן בידי אזרחים פרטיים. דלז כותב כי דימוי-הדחף מכיל בתוכו יצרים אלימים, התנהגויות פרברטיות ואימפולסיביות חייתית המתקיימת ביחסי טורף-נטרף (שם 128). נדמה כי הדחף הנובע לחזות בהופעת המיירטים המגיחים מן הסוללה למרדף אווירי אחר רקטות האויב, מתיישב יפה עם הגדרות אלו. רגעים ספורים לפני הופעת הטילים המיירטים, נחצה המסך לשניים: בחצי הימני אנו ממשיכים לחזות בצילום שבו חזינו עד כה, ובו נראית סוללת היירוט מגובה הקרקע, ובחצי השמאלי אנו חוזים בצילום פנורמי של אזור תל-אביב, המתקבל ממצלמה אחרת הממוקמת בנקודה כלשהי במרחב. הסוללה מצולמת בקלוז-אפ וגודלה ביחס למרחב העירוני עצום, בלתי פרופורציונלי.⁵ עיוות זה של יחסי גדלים תואם את אבחנתו של דלז אודות יחסי

2 'הנטורליסטים הגדולים' על פי דלז הם לואי בונואל (Buñuel) ואריך פון-שטרוהיים (von Stroheim) שהיטיבו להראות בסרטיהם דחפים ותשוקות אפלים של 'סביבות אמיתיות'. למשל, האלימות הנחבאת של החברה הבורגנית בסרט (Buñuel, 1972) *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (Deleuze, *Cinema I* 125).

3 אחת הדוגמאות שמביא דלז לשלם פרגמנטרי, המהווה 'עולם ראשוני', היא הביצה (swamp) בסרט *Queen Kelly* (von Stroheim, 1929).

4 הפטיש הוא הביטוי של קריעת פרגמנט מתוך 'סביבה אמיתית' בידי הדחף, והכפפתו לחוקיות המתהפכת של 'העולם הראשוני' (Deleuze, *Cinema I* 218).

5 ראו דימוי 1 בנספח.

המסגור שבין הפרגמנט והעולם הראשוני, שאליו הוא משתייך (שם 128). בדימוי זה מתפקד המרחב העירוני כולו כ'עולם ראשוני', וסוללת היירוט כפרגמנט הפטישיסטי שמתקיים בתוכו, אך מיקומו היחסי המדויק אינו ברור. כך, מחליפים השניים תפקידים זה עם זה, ועל אף שמבחינה גיאוגרפית מהווה סוללת היירוט נקודה בודדת בנוף הפנורמי, נדמה כי בדימוי שמולנו מחזיק החלק בכוחו של השלם ומחליף אותו בתפקידו – סוללת היירוט הופכת לשמש כמעטפת של הנוף הפנורמי כולו ונטענת בכוח של מרחב רחב היקף, כאילו מכילה לתוכה את העיר כולה.

ביטוי נוסף ל-"דחף היירוט" שהוצג זה עתה, ניתן למצוא בתוך דימוי־תפיסה המופיע רגעים ספורים לאחר השלמת היירוט: אנו רואים את מבט המצלמה משוטט ללא פשר, הלוך וחזור, לאורכו של הנוף הפנורמי שהאיום מעליו הוסר. דימוי־תפיסה זה הוא מה שמכנה דלזו Dicisign או 'דיבור חופשי־עקיף' (free indirect discourse). זוהי תפיסה הממוסגרת בתוך תפיסה אחרת: האחת מקורה בהתנהגות אנושית והשנייה שייכת לתודעת המצלמה הנושאת אותה ומנתקת אותה ממרכז מוגדר. זהו איחוד של שני סוגי סובייקטיביות, המוליד מתוכו סוג חדש (שם 73). דימוי זה מאפשר לנו לראות כיצד "דחף היירוט" מתנתק מן הגופים האחרים בו, ונעשה אחד עם מבטה הטהור של המצלמה. שניהם מוכלים במבט התזזיתי וחסר הפשר על הנוף.

נעבור אל השיגור: נסיקת המיירטים על רקע השמיים הריקים הוא מפגש עם מה שמכנה דלזו 'כל־מרחב־באשר־הוא' (any-space-whatever): זהו סוג של דימוי־תחושה המציג אפקט ממשי קונקרטי, הנע בתוך מרחב הומוגני ונטול קורדינטות, שבתוכו יכול להתממש אותו אפקט ספציפי בכל מקום ובכל רגע (שם 109-110). 'האיכות', או הפוטנציאל הטהור של התממשות בכל עת ובכל נקודה בשמיים הפתוחים, חל כאן לא רק על טילי היירוט, אלא גם על הרקטות המאיימות, שעצם נוכחותם של המיירטים מסמן תמיד גם את אפשרות קיומן. השמיים כמשטח נושא רקטות, מנתק את יחסיו עם המרחב הפיזי של הנוף העירוני וכך גורם לאיבוד האוריינטציה הגיאוגרפית המגבילה את פריסתו לשטח תחום.⁶ כך הופכות כאן הרקטות לאיום פוטנציאלי חובק־כל שעשוי להתממש בכל נקודה ונקודה תחת השמיים – זהו הכל־מרחב־באשר־הוא של האיום הרקטי.

זה עתה ראינו כיצד נוצרת 'האיכות' של האיום הרקטי בתוך דימוי־תחושה שנותנים לנו המיירטים על רקע השמיים הריקים. אולם נסיקת המיירטים היא בראש ובראשונה דימוי־תפיסה: אנו רואים כיצד המצלמה "רודפת" אחר מעופם של המיירטים ומנסה לעקוב אחר מסלולם הבלתי צפוי. בתנועתה הרציפה, המצלמה מחברת בין כל חלקיק בדימוי לבין כל חלקיק אחר שנמצא בו – בין חלקיקי הקרקע בתחילת התנועה לבין חלקיקי השמיים בסופה, כשגבולות הפריים נעשים גמישים לחלוטין.

עד כה פגשנו מה שמכנה דלזו דימוי־תפיסה מוצקים (Solid) המתפקדים כפרספקטיבה השייכת למרכז כלשהו, ומכילים סובייקטיביות שניתן לעגנה בדמות ספציפית במרחב. מה שניצב בפנינו כעת הוא דימוי־תפיסה גזי (Gaseous) – זהו מבט טהור של עין בלתי אנושית, עין שנמצאת בדברים עצמם, בחומר, ולא בסובייקט קולט כלשהו. בעוד שתפיסתו

של הדימוי החי מחייבת אותו, בשל מוגבלותה, להחסיר מן הסביבה אלמנטים שלא מעניינים אותו, שאר סוגי הדימויים תופסים באופן שלם וטוטאלי את כל שאר הדימויים, משפיעים עליהם ומושפעים מהם כל הזמן (שם 81).

כפי שניתן לראות בשילוב שבין תנועת המצלמה לאובייקט שאחריו היא עוקבת, התפיסה הגזית מכילה מרכיבים של דינאמיקה בלתי־אנושיות כגון ניידות, רטט, הבהוב ותאוצה (שם 217). דימוי־תפיסה זה מאפשר לנו לחוות את האופן שבו המרחב החומרי כולו תופס את היירוט, המהווה חלק מהשלם שכתוכו הוא מתרחש. אנו רואים כיצד המרחב מושפע מן התנועה ומשפיע עליה בחזרה באופנים שונים ומגוונים (השמיים המוכתמים בהבזקי האש ובשוכל העשן שמפיצים המיירטים, האוויר המתחכך בהם ומסיט את מעופם ולבסוף הפיצוץ). ההבדל המהותי שאנו מזהים בתפיסה הגזית בדימוי שלפנינו, הוא אדישותה לנקודות מבט סובייקטיביות המכתיבות ניוודים וגבולות (המדיום־שוט של הכתב, הלונג־שוט של אתר השיגור). התפיסה הגזית לא מטשטשת את האבחנות בין הצדדים היריבים, ואף מבטאת באופן חושי את השטח הרחב שמכסה הלחימה, אך על ידי החיבור יחדיו של כל הנקודות במרחב, מקרקע הסוללה ועד לאופק הנעלם, היא מאפשרת לנו לתפוס את תל־אביב ואת עזה כחלק משלם חומרי אחד ולנתק לרגע את הקשרים הטבעיים כביכול שבין המלחמה והגבול הטריטוריאלי.

הארכיון הנע אל העתיד – פיצול ההתרעה בקריסטל והמדיה כמוחב

נביט שוב במיירטים הנוסקים מעלה אל עבר הרקטה – מה נמצא לפנינו? אנו רואים את הדבר שזו, את גוף המיירט, המפיץ בוחק ומותיר אחריו שובל עשן, ואת השמיים, החלל שבתוכו עובר הגוף. כבר הבנו כי ההפרדה שמבצעת תפיסת התנועה שלנו בין היירוט לבין השמיים, היא מלאכותית: למעשה, המיירט, הרקטה והשמיים מהווים חלקים של דימוי שלם שכולו מצוי בתנועה, ומה שאנו חווים כשינוי המיקום הכמותי של הגופים בשמיים (המרחק שעברו) הוא בעצם שינוי איכותי המתחולל בדימוי כולו. אולם, בעבור דלז, כל דימוי־תנועה מכיל בתוכו אלמנט נוסף, המהווה חלק בלתי נפרד מן התנועה עצמה, בדיוק כמו הגוף הנע והחלל שבתוכו הוא עובר – וזהו הזמן (שם 59).

זמן המלווה תנועה משחק תפקיד בולט בקטע החדשוני שלפנינו, במרכזו עומדת הדרמה של ניירות גופים מנקודה לנקודה בתזמון קריטי עם המרחב: הזמן החולף במהלך מעוף המיירטים בשמיים עד לפגישתם ברקטה, הזמן החולף מרגע השיגור של רקטה מעזה ועד הגעתה אל שמי גוש־דן, הזמן החולף בין שיגור להתרעה והזמן החולף בין התרעה ליירוט. אולם, מבחינת דלז, ההולך בעקבות ברגסון, בכל הדוגמאות הללו (כמו בכל דימוי־התנועה) הזמן אינו בא לידי ביטוי בצורתו הטהורה; הוא מתפקד בתור 'זמן־שעון' (Clocked-Time) – המודל של תפיסת הזמן הכרונולוגית הניתנת למדידה כמותית וכפופה לסכמה הסנסורית־מוטורית, דהיינו ליחסי התלות הפיקטיביים שאנו קושרים בין זמן ובין תנועה במרחב. כשאנו חווים 'זמן־שעון', כל רגע הווה הוא בעבורנו בדיוק מה שמתקיים כ'אקטואלי' (Actual) – מה שנרמזה לנו כ"כאן ועכשיו", כמפגש המידי עם העולם הסובב

אותנו. על כן, כל רגע הווה נתפס כמתקיים אוטונומית, ונפרד מרגע העבר שהיה לפניו ומרגע העתיד שיהיה אחריו. כך, הקשרים היחידים בין הרגעים הם הקשרים הסיבתיים שמייצרת התנועה הכוזבת שתופסת תודעתנו.

מושג 'המשך' (Duration) שיצר ברגסון, מבקש לתאר את הזמן בצורתו הטהורה, כאשר הוא אינו כפוף לתנועה. לפי ברגסון, תנועת הזמן קדימה אינה מתרחשת בצורה כרונולוגית של מעבר בין רגעים, אלא בצורה של צבירה: העבר כולו מתקיים כמצבור אינסופי, הולך וגדל, של רגעים הנעים יחדיו אל תוך ההווה, שבתורו הופך לעבר ונאסף אליהם בתנועתם קדימה, אל העתיד. בנוסף לכל רגעי העבר שחלפו והתרחשו בממשי (האקטואלי), מכיל אותו מצבור מתהווה – שברגסון מכנה 'הווירטואלי' (Virtual) – גם את אינסוף האפשרויות (הפוטנציאל) שעשויות 'לנבט' מתוך אותם רגעים ולעבור אקטואליזציה בעתיד (Deleuze, *Cinema 2* 82-83). כאן יש לחדד ולומר, כי אצל ברגסון עצם המושג 'הווה' מתפקד בצורה ערמומית: כאשר הווירטואלי נושק להווה שבדרך, האחרון הופך לעבר בו־ברגע שנולד. מה שנובע מכך הוא שהווה טהור אינו קיים: ההווה, כבר ברגע הופעתו, מהווה אך ורק את רגע הפיצול של הווירטואלי בין שני כיוונים מנוגדים. האחד ממשיך לנוע קדימה, לברוא הווה חדש ובריבועת לפצלו. השני הוא שאוגר את אותו 'עבר טרי' אל תוך השלם הווירטואלי, שם הוא מצטרף אל כל רגעי העבר שקדמו לו אי פעם ומצויים במשך. זוהי האופרציה היסודית ביותר והבלתי פוסקת של הזמן בצורתו הטהורה (שם 81).

אם נזכור כי כל דבר הוא דימוי, וכי כל הדימויים קשורים זה בזה ברמות שונות ומהווים חלק משלם אינסופי (מישור האימננטיות), קל יהיה להבין כי כל דימוי נושא זיקה וירטואלית כלפי כל דימוי אחר, ולו זה הנדמה כשונה ממנו ביותר, בכל מקום ובכל זמן. לעומת זאת, אנו מבינים כי לכל דימוי אקטואלי בהווה ישנו תאום וירטואלי זהה, תוצר הפיצול, המצוי במשך. כך למשל, כשאנו מביטים בחפץ כלשהו הנקלט על ידנו כדימוי־תפיסה אקטואלי, הוא הופך בו־ברגע לוורטואלי וממשיך לשמשנו כדימוי־זיכרון (Recollection-Image) (שם 50).⁷ אם כן, הווירטואלי נוכח בכל דבר שנפגוש – בתוך דימוי יחיד או בתוך סדרת דימויים, ושני המקרים הללו מהווים את מצבי הקיצון של יחס נתפס בין האקטואלי לוורטואלי, מה שנכנה כאן 'מעגל קונצנטרי' (Circuit, אצל דלז). בעוד שבמקרה הראשון הווירטואלי חומק מאיתנו, מאחר שאין ביכולתנו לתפוס את הזיקות בינו לבין האקטואלי, במקרה השני נוכל לתפוס את הווירטואלי ככפילו של האקטואלי – זהו המעגל הקונצנטרי המצומצם ביותר של חליפין בין השניים, שהופכים במסגרתו לשני צדדיו הזוהים של הדימוי. לכן תופס ברגסון את היחס שבין אובייקט ממשי לבין השתקפותו בראי, כזה המתקיים גם בליבתה של תנועת הזמן (שם 68-69). כעת, לאחר שעמדנו על טבעו של הזמן הברגסוניאני, ניגש להבין כיצד

7 דלז עוסק בהרחבה בדימוי־הזיכרון כאחד מאבני היסוד המוקדמות של דימוי־הזמן בקולנוע ובבסיסו עומדת הזיכרון בעבר של דמות מן ההווה, המופיעה בעיקר בצורת פלאש-בק. לפי דלז, דימוי־הזיכרון איננו דימוי־זמן משום שהוא פועל בגבולות התודעה האנושית, המושתת על הסכמה הסנסורית־מוטורית, ומתפקד במסגרת 'זמן־שעון' כרונולוגי. עם זאת, דלז מציין כי קולנוענים שונים השתמשו בדימוי־הזיכרון כעוגן ליצירת מבנים מורכבים יותר, שאותם הוא מחשיב כדימוי־זמן (Deleuze, *Cinema 2* xii).

מאפשר לנו דימויי-הזמן הקולנועי "לגעת" במשך ולקלוט אותו כחוויה חושית-אסתטית במסגרת הקטע החדשותי.

'דימויי-הקריסטל' (Crystal-Image) הוא היסוד הגנטי של כל דימויי-הזמן. דימוי זה מתמחה ביצירתם של מעגלים קונצנטריים מצומצמים המחוללים חליפין בין האקטואלי והווירטואלי, ההווה והעבר, הממשי והדמיוני, במסגרתם מתבצע היפוך תפקידים בין שני הצדדים: היפוך זה אינו משבש את ההפרדה הברורה בין השניים, אלא מתבטא באי-היכולת לקבוע מהם יחסי ההשפעה בין הצדדים המצויים בסחרור מתמיד, ולכן מערפל את האפשרות לדעת מהו כל צד – מיהו האקטואלי ומיהו הווירטואלי. דימויי-הקריסטל מאפשר לנו לעמוד על ההשפעה ההרדית המתמדת שבין הווירטואלי והאקטואלי, ההדהוד הבלתי פוסק שלהם זה בזה: העבר מוליד את ההווה, וברבעת משפיע ההווה על העבר, מצטרף אליו ומשנה אותו כשלם. דלז מנסח חמישה סוגים של דימויי-קריסטל הנבדלים זה מזה באופן שבו הם מחוללים סוגים שונים של דיפוזיה בין עבר והווה, מגמות שונות של תנועה אל העתיד וצורות מגוונות של היטמעות הרגע החולף במצבור העבר הווירטואלי (שם 69-70).

אנו מתחילים ברגע של עבר מובחן: צילום השיגורים בשחור-לבן שמציג לנו הכתב. זהו אינו דימויי-זמן. נבין את תפקודו כזהה לזה של דימויי-הזיכרון הכרונולוגי הבסיסי שאנו רואים בפלאש-בק, המקיים יחס ברור עם ההווה האקטואלי. אולם, עם הופעתו של סימן ההתרעה על גבי המסך, משהו מהותי משתנה במעמדו של השיגור בשחור-לבן: כמו במונטאז' קולנועי, תופסת תודעתנו קשר סיבתי פוטנציאלי בין ההתרעה בהווה לבין צילום השיגור מן העבר, המחולל מעגל קונצנטרי בין שני החלקים שמתחילים לנהל יחסי חליפין זה עם זה. כעת, השיגור בשחור-לבן הוא כבר אינו זיכרון בודד, רגע שניתק מעבר כרונולוגי מתוארך, אלא מתפקד כדימוי המהווה חלק ממצבור העבר הווירטואלי בשלמותו, ומייצג את הפוטנציאל הטהור שיש לכל שיגור בעבר להפוך לכל התרעה/רקטה בהווה. זהו המקום להבהיר את ההבחנה שמבצע דלז בין 'דימויי-זיכרון' ובין 'דימויי-זיכרון טהור': כפי שכבר הבנו, הווירטואלי הוא תמיד יחסי. לכן, גם כשאנו נזכרים בדבר-מה, הדימוי שעולה בתודעתנו אמנם וירטואלי ביחס למציאות החומרית הסובבת אותנו, אך למעשה, מבחינת דלז, הוא אקטואלי לחלוטין בתוך תודעתנו. לעומת זאת, דימויי-זיכרון טהור אינו מצוי בתודעתנו כלל והוא אינו פרסונלי. דימוי זה, שהוא וירטואלי לחלוטין, מתקיים בתוך הזמן עצמו, במשך, במצבור האינסופי של כל רגעי העבר. כאשר אנו נזכרים, תודעתנו פונה אל המצבור הווירטואלי, ומתוכו מבצעת אקטואליזציה של דימויי-זיכרון ספציפי (שם 80). לאור הבחנה זו, חשוב שנבין כי השיגור בשחור-לבן מתפקד למעשה כשני דימויים נפרדים, האחד מחליף את האחר ברגע שבו מופיעה ההתרעה וכתוצאה ממנה. עוד ברור לנו כעת, כי כשמדובר בדימויי-זיכרון טהור, שאלת הקשר האמפירי בין השיגור בשחור-לבן לבין הרקטה שעל בואה מבשרת ההתרעה, אינה רלוונטית – מה שמשנה הוא הפוטנציאל שאנו מזהים כדימוי וירטואלי להשפיע על דימוי אקטואלי ולהפך.

מה שניצב מולנו עתה הוא דימויי-קריסטל: בצדו האחד ההווה האקטואלי – ההתרעה הממשית, ובצדו האחר העבר הווירטואלי – השיגור בשחור-לבן המכיל בתוכו את סימן ההתרעה. לפני שניגש להבין את פעולתו המהותית, יש להבהיר דבר נוסף: במרכזו של דימויי-הקריסטל עומדת "דמות" – המדיה. אין הכוונה לכתב ולצוותו, אלא למערכת המדיה

עצמה המתפקדת כאן כתודעה אימפרסונלית שבתיווכה נוצר דימוי הקריסטל. הקולנוע תמיד הציג בפנינו דמויות אנושיות שחושבות, הראה לנו כיצד הן מעבדות ומבינות את העולם הסובב אותן בסרט. אך הקולנוע, טוען דלז, מסוגל ליצור גם 'מוחות' לא-אנושיים ולהראות לנו כיצד הם חושבים. כאשר הדימוי עצמו מתפקד כמבנה דיפוזי של פנים והוץ המדמה את היחסים שבין המוח והעולם, אנו מקבלים את מה שדלז מכנה "Noosign". דלז מביא כדוגמה את המחשב "האל" (HAL) בסרט (HAL) (Kubrick, 1968) *2001: A Space Odyssey* המתפקד כגרעין הפנימי של דימוי שלם, שחלקיו החיצוניים הם ספינת-החלל והחלל-החיצון שבו היא משייטת. אנו רואים כיצד הספינה והחלל מתפקדים כתוכן תודעתו, כמחשבותיו של האל, המשמש כמוח שבתוכו מופיע הדימוי. לכן, כאשר האל קורס ומושמד, נמוג גם הדימוי העוטף אותו (שם 206).

אם ננסה לחשוב על הקטע החדשותי כ־Noosign ועל המדיה כישות, כמוח חושב, נוכל לתפוס את "זכרונותיה" – העבר הווירטואלי שלה – כסך כל הדימויים שנאגרו אי-פעם בכל אמצעי המדיה השונים, אשר כל אחד מהם עשוי לעבור אקטואליזציה ולהיות מוצג ברגע נתון בהווה שבו יופיע על מסך. את צורתה האקטואלית של המדיה, את ההווה שלה, הנע קדימה אל העתיד, נוכל לתפוס (לפחות בהקשר למדיום הטלוויזיוני) כצורת השידור-החי – זוהי האפשרות של המדיה לקלוט דבר חדש שלא היה קיים בה קודם בתור זיכרון אגור. לכן, שקיעה בחלום או זיכרון עמוק הם הדרך ההולמת ביותר להבין את מצבה של המדיה ברגע שלפני הופעת ההתרעה, כשעל המסך מופיע השיגור בשחור-לבן (דימוי-זיכרון). כפי שאמרנו, המדיה תמיד מציגה לנו 'זכרונות', אולם כעת, הזיכרון מופיע בפנינו במקביל לנוכחות ההווה האקטואלי של השידור-החי. כמו באדם השקוע בזיכרון, תודעתה של המדיה נוברת בעבר וירטואלי, אך במקביל תופסים "חושיה" תנועות נכנסות בהווה הממשי, מוכנים להסיט את תודעתה אל המציאות עם בואו של גירוי מתאים. רגע הופעת ההתרעה הממשית משמש כגירוי שכזה, אך במקביל, כפי שכבר הבהרנו, זהו גם רגע היווצרות הקריסטל.

נבחן את שני האספקטים של פיצול ההווה בקריסטל ביחס לתודעת המדיה: במסגרת האחר, זה של תנועת רגע ההתרעה אל העתיד – אנו רואים את המדיה מבצעת מעקב אחר תהליך היירוט ומלווה אותו במבטה בתזזיתיות לכל אורכו. במסגרת האחר, זה של קליטת רגע ההווה החולף אל תוך מצבור העבר הווירטואלי – אנו רואים זיכרון של שיגור בשחור-לבן ולתוכו חודרת תפיסת ההתרעה הממשית, מתורגמת לצורה של כתובית על רקע אדום. דימוי קצרצר זה הוא למעשה זיכרון, שבשל מפגש עם ההווה מתנתק מהעבר הספציפי שבו התרחש ועובר התמרה לקראת תנועה אל העתיד (דימוי-זיכרון טהור) – הוא כבר אינו רק זיכרון אלא גם פוטנציאל. מה ניתן ללמוד, אם כן, מן הדינמיקה של תודעת המדיה על היחסים בין הווירטואלי והאקטואלי ועל האופרציה הפנימית של הזמן?

במצב של 'קריסטל-מושלם' (Perfect-Crystal),⁸ כותב דלז, הזמן "מעגל" את עצמו: ההצטרות של העבר הווירטואלי אינה מתפתחת לכדי עתיד חדש, אלא פועלת במעגל קטן לצד רגע ההווה המתפצל שאותו היא משכפלת אל תוך רגע העתיד, ומותרה אותו קפוא, זהה

8 'הקריסטל המושלם' הוא הסוג הראשון של דימוי-קריסטל שמנסח דלז. הנציג המובהק של הקריסטל המושלם הוא הבמאי מקס אופולוס (Max Ophüls).

לעצמו. כל מה שאנו רואים בקריסטל הוא את הכפילות של רגע ההווה, אקטואלי ווירטואלי בו זמנית. את המצב הזה, שבו הכפילות גלויה בפנינו ומקבלת בדימוי צורה מוחשית, מכנה דלז 'תיאטרליות-קולנועית' (Cinematographic-Theatricality) – כל דבר הוא הרהוד מתמיד בין מה שהוא באמת (אקטואלי) לבין התפקיד שהוא מגלם, הייצוג שלו, מה שהעתיק העבר אל תוך ההווה (וירטואלי). כדי שייוצר עתיד חדש, הוירטואלי חייב להוליד מתוכו דבר ששונה ממנו, לסדוק את הקריסטל, אך במקום זאת הוא מוליד רק שכפולים של עצמו. על כן, פיצול ההווה קורס תמיד אחורה, אל תוך זיכרון ראשוני אחד ואינו מחולל כל שינוי בתנועתו קדימה (שם 83). בדיוק באותו אופן מעגלי מתפקדים העבר וההווה בקטע החדשותי: המפגש שבו מתאחדים התנועה הנקלטת של ההתרעה וזיכרון השיגור שתועד, מוליד מתוכו בעתיד הקרוב פעולת תיעוד נוספת, הפעם של יירוט – זיקתו של היירוט העתיד לבוא, לשיגור שכבר קרה, היא כה גדולה עד כי נדמה שדבר לא משתנה, שמדובר בשכפול של ההווה עצמו. הרגע שבו נראים יחדיו השיגור בשחור-לבן והכתובית על רקע אדום, מאפשר לנו "לגעת" ברגע פיצול ההווה לשני כיוונים שונים המולידים תוצאה זהה.⁹ דימוי זה כשלעצמו מהווה דימוי-קריסטל שדלו מכנה 'קריסטל מסתובב' (Turning-Crystal) – זהו דימוי בודד, שצורתו מבטאת את מבנהו הפורמלי של הזמן העוטף את סדרת הדימויים הנמצאים לפניו ולאחריו (שם 75). במקרה שלפנינו מדובר בביטוי לתנועתו של הארכיון החדשותי אל תוך העתיד.¹⁰ תנועה זו מן העבר שכבר תועד אל העתיד שטרם תועד, דרך ההווה המצביע על איום ממשי, מאפשרת לנו לתפוס לא רק את צורתו הטהורה של הזמן, אלא גם את הפיכתה של המלחמה לספקטל בזמן-אמת: הרקטות המתקרבות מכיוון עזה, המיירטים המטפסים מעלה לעברן, הפיצוץ המבזיק בשמיים, כולם אקטואליים ווירטואליים בו-זמנית, כלומר, דבר ממשי והייצוג שלו במדיה בעת ובעונה אחת. נקודה זו מגיעה לשיאה בעת נסיקת המיירטים, המצולמת משתי נקודות שונות במרחב ומופיעה על גבי מסך מפוצל: ברגעים אלו אנו חוזים במעין היכל מראות שבו כל דימוי הוא וירטואלי לא רק ביחס לעצמו כייצוג במדיה, אלא גם ביחס לכפילו בחציו האחר של המסך.

במאמרו (1994) "Cinema, Capital of the Twentieth Century" מבקש ג'ונתן בלר (Beller) להבין באמצעות ספרי הקולנוע של דלז את אופן התפקוד של ההון בעידן ההיפר-קפיטליסטי. הוא טוען כי לדימויים יש תפקיד קריטי בהכפפת התפיסה לתכתיב הקפיטליסטי של הפקת ערך (Value-Production), מה שמביא להתפשטות ההון אל תוך הגוף האנושי עצמו. את הביטוי המובהק לכך מוצא בלר באופן שבו מועברים לנו דימויים באמצעי המדיה: תנועתם של הדימויים בתוך רשת המדיה מכפיפה את תוכנו של האובייקט הוויוואלי לצורת התיווך שלו, למדיום שבתוכו הוא מוצג. האובייקט כבר אינו מסמן את עצמו, אלא הופך לסימולקרה שמצביעה אך ורק על הגודש והמהירות של מערכת המדיה, שלמעשה "מגדילה את הונה" וגוזרת רווח מתשומת-הלב, שמופקת על ידי תפיסת הצופה שבה היא אוזנת (Beller 23). בלר מזהה בקולנוע וביכולתו להכריח אותנו לחשוב, את הפוטנציאל

9 ראו דימוי 3 בנספח.

10 'הקריסטל המסתובב' הוא הסוג החמישי של דימוי-קריסטל שמנסח דלז. הוא מדגים את נוכחותו בסרטו של אנדריי טרקובסקי, *The Mirror*. (Tarkovsky, 1975)

למאבק בתכתיב זה של המודוס הקפיטליסטי, על ידי חשיפת נוכחותו בדימוי. התגלות זו של המדיום הטהור ללא הכסות של התוכן שהוא מעביר, מתרחשת כאשר הקולנוע מראה לנו תפיסה הממוסגרת אל תוך האפרטוס של ההון/מדיה הנעשה לחלק אינהרנטי ממנה (שם 45). מה שאנו מקבלים במצב זה, לפי בלר, הוא סוג חדש של דימוי – 'דימוי־הכסף' (Money-Image)¹¹. לאור רעיון זה של בלר, נוכל להבין את ניכוסו של היירוט על ידי הארכיון החדשותי הנע אל תוך העתיד, כתהליך התהוותו בזמן־אמת של דימוי־כסף: ישות־המדיה כמדיום הבולע את התוכן שלו לנגד עינינו.

אי־האמת, הזיפן ואיום הרסיסים – הנרטיב החדשותי וכוחות הכוזב

עד כה ראינו כיצד המושגים הדלזיאנים של דימוי־התנועה ודימוי־הזמן משמשים לטובת חשיפת תנאי הניסיון החושיים־אסתטיים, העומדים ביסוד המפגש של הצופה עם מרכיביו של הדימוי החדשותי: המיירט על רקע השמיים כביטוי ל"איכות" של האיום הרקטי רחב־היקף (כל־מרחב־באשר־הוא), טעינתה של הסוללה בכוח המעניק לה מעמד פטישיסטי שהוא ביטוי של "דחף היירוט" (דימוי־הדחף), המפגש המקרי שבין השיגור הארכיוני וההתרעה בהווה כביטוי לחוויית המשך (דימוי־הקריסטל) ועוד.

כעת, בעקבות דלז, נמשיך ונבחן את הקטע החדשותי מזווית נוספת, שתתבסס על הנדבך השלישי של ספרי הקולנוע, ובו עוסק דלז בדימויים המאפשרים לנו מחשבה מסוג שונה. בחלק זה ננטש העיסוק בקולנוע כמצע לחשיפת תנאי הניסיון האנושי, והוא נקרא מחדש כמצע אמנותי ליצירתם של ניסיונות מקוריים, המאפשרים בחינה מחודשת של גבולות המחשבה עצמם. כך, מתוך המושגים שניסח עד כה, מתקדם דלז שלב נוסף ועובר לעסוק בקולנוע מסוג חדש: גם כאן נתפס הזמן מנקודת מבט בגרסוניאנית, אך הוא אינו נבחן מן הפרספקטיבה של התודעה האנושית, אלא מזו של המפגש עם מושג האמת, (Deleuze, Cinema 2 131).

נשוב אל הקטע החדשותי ברגע שלאחר הופעת ההתרעה, כאשר מבט המצלמה מתמקד בסוללה: הכתב, המצוי מחוץ לפריים, מוסר לצופים כי הוא ממתין למיירטים העתידים להגיח ממנה. רגע אחר כך, בטרם נראים המיירטים, מוסיף הכתב: "לפי החישוב שלי כבר היינו צריכים לראות את אחד המיירטים". במקטע קצר זה אנו עדים למעשה לטענה של הכתב אודות העתיד, או במילים אחרות, לנרציה המספרת לנו על הופעתו הצפויה של אירוע שטרם התרחש. אם הסוגיה החדשה העומדת לפתחנו היא משבר האמת שחוללו כוחות הזמן, עולה השאלה: מהו ערך האמת של טענת הכתב אודות העתיד, בדיוק ברגע ההוא, שבו טרם הופיעו המיירטים?

11 בלר מדגים את דימוי־הכסף בסרטו של וינסנט ונדרס (Wenders, 1991) *Until the End of the World* שבו מוצגת בגוף ראשון תפיסה שמקורה במכשיר טכנולוגי המסוגל לתעד חלומות ו"להקריין" אותם לאחר מכן אל תוך התודעה. הדימוי שבו נראית התפיסה שמנפק המכשיר, צבוע כולו בצבעים דיגיטליים לא־טבעיים החושפים את תפקוד המכשיר כמדיום של התפיסה עצמה.

שאלות מסוג זה (פרדוקס של 'עתידות קונטינגנטיים') ודומות לה העסיקו את המחשבה המערבית עוד מראשיתה, וזכו לפתרונות לוגים שונים שמטרת כולם הייתה לשמר את מושג האמת. הראשון שבחר לזנוח לחלוטין את האמת ואף לתפוס את החיפוש אחריה כגורם שלילי של ההווה, כותב דלוז, היה פרדריק ניטשה (Nietzsche). ניטשה טען כי 'אישה-האמת', זה הרודף תמיד אחר האמת, רואה בחיים עצמם אשמה ועל כן הוא אחוז בסופו של יום ברחף אחד ויחיד: לשפוט את החיים בשם ערך עליון שאותו הוא תופס כאמת העליונה, כמקור המוסר. 'אישה-האמת', כותב דלוז בעקבות ניטשה, הוא גם 'איש הנקמה' – הוא פועל בעולם מתוך קיבעון על דבר אחד ויחיד (הערך העליון) ואינו מסוגל להשתנות ולהמיר את הכוחות שבהם הוא משפיע על סביבתו ושמהם הוא מושפע (שם 137).

לתפיסתו של דלוז, הקולנוען הניטשיאני ביותר, זה שהתיר את הקולנוע באופן מהפכני מכבלי האמת, היה אורסון וולס (Welles) שסרטיו המובהקים הושתתו על נרציה כוזבת המשנה את מסלולה (ואת ערך האמת שלה) שוב ושוב לאורך חלקי הסרט. את הנרציה הכוזבת אצל וולס מוציא לפועל סוג חדש של דמות קולנועית, שדלוז מכנה 'הזייפן' (The Forger). 'הזייפן' מתגלם בסרט כסדרה של דמויות שונות המהוות פרטים בשרשרת של שינויי צורה, שכל מופיעה בסרט מתפקדים ככוחות עצמאיים המשפיעים זה על זה. כאשר במסגרת ההשפעות ההדדיות שבתוך סדרת הכוחות מתרחשת תחלופה מתמדת של דמויות 'זייפן' בעמדת המספר, מה שהופך את הנרציה לשקרית מיסודה, משתחררים בסרט מה שדלוז מכנה 'כוחות הכזב' (The powers of the false) (שם 145).

בעוד שנרטיב המושתת על צורה של אמת יטה לקיבועה של דמות סביב מרכז יחיד וקבוע, כותב דלוז, 'כוחות הכזב' יכילו בתוכם תמיד את האפשרות לשינוי וליצירה של דבר מה חדש. למעשה, לסדרת הכוחות הפועלים בסרט שבו שולטים 'כוחות הכזב' עשויה להשתייך גם דמותו של 'אישה-האמת', המבקש לדעת את העולם ולשפוט אותו על פי ערכיו, אך גם הוא יתגלה לבסוף כעוד אחד מגלגוליו הרבים של 'הזייפן' וכמי שלרגע לא הפסיק לשקר (שם 133-134).

כבר ראינו כי הנרציה העומדת במרכזו של הקטע החדשותי מכילה בתוכה מקטע טמפורלי, שבו מבצעה אינו מתפקד ככתב צבאי (בהגדרתו הנורמטיבית), אלא כמספר סיפורים: כמו וולס המגלם את עצמו בסרטו *F For Fake* (Welles, 1974)¹², מספר לנו הכתב סיפור, שהזמן עצמו הוא שמכניס למשבר את ערך האמת שלו (היירוט עשוי להגיע ועשוי שלא להגיע, באותו רגע שתי האפשרויות אמיתיות ושקריות ב־זמנית ובאותה המידה). פתח זה אל עבר העתיד, הוא שמוליד מתוכו את הפוטנציאל לשינוי נתיב האמת של הנרציה. אם כך, האם ניתן לאתר בקטע החדשותי סימנים נוספים לנוכחות 'כוחות הכזב' ולזו של סדרת הזייפנים המשנים את צורתם?

אם נשוב אל תחילת הקטע החדשותי ונבחן את הנרטיב הטמפורלי שמגולל הכתב, נוכל ללא ספק לומר כי מדובר בנרציה של 'אישה-האמת': הכתב מספר לנו עובדות – מתאר

12 *F For Fake* הוא לפי דלוז סרט הנרציה הכוזבת המובהק ביותר, ובמסגרתו יצר וולס נרטיב עמוס זייפנים, תרמיות וסתירות שאינן ניתנות ליישוב. הוא מופיע בסרט בתור עצמו, כאחד המספרים הכוזבים המשנים את ערך האמת של הנרציה (שם 145).

אירועים שהתרחשו בעבר (השיגורים מרצועת עזה) ובמקביל לקולו מוצגים לנו דימויים ויזואליים מתוך אותם אירועי עבר (צילומי המל"ט), המקנים לדבריו ערך אמת גבוה יותר. הכתב גם פורש בפנינו את תמונת ההווה המתמשך של הלחימה – שני כוחות מוגדרים, מנוגדים, נאבקים זה בזה (ישראל מול חמאס). הוא מוסר לנו טענה שמאחוריה עומד (באופן מובלע) שיפוט ערכי-מוסרי – הדיווח: "ישראל מסירה כפפות בכל מה שנוגע לתקיפה של מטרות בתוך הרצועה, בתוך אוכלוסיה אזרחית" מגיע בצמוד להצגתו של הירי הרקטי אל עבר ישראל, ויחדיו הם מונחים לפנינו כטיעון המבקש לשאת תוקף מוסרי. מכאן אנו עוברים אל מקטע נרציה נוסף, זה שיכול להיות מובן כנקודת הפיתול של האמת ומתרחש בתום היירוט, לאחר שאנו חוזים בפיצוץ הרקטה בשמיים: הכתב, אשר אינו נראה בפריים, מדבר לפתע בלשון רבים. הוא מביע חשש מן הרסיסים העשויים ליפול מטה לאחר היירוט ומכריז: "אנחנו נוריד פרופיל". לאחר מכן הוא מבקש מן הצלם שנמצא עימו, "אורן", אשר טרם הוזכר עד כה, לבצע אחר הנוהל הדרוש ולהישכב לצדו על הקרקע.

כיצד ניתן להבין את רגע השכיבה על הקרקע תחת איום הרסיסים – רגע נרטיבי טהור המועבר אלינו במילים בלבד – ביחס לתמונת העולם שסורטה בפנינו עד כה? כפי שכבר ראינו, הנרטיב שלתוכו יצק הכתב את אירוע היירוט עצמו הושתת על מודל האמת הבינארי, שבמסגרתו ה"איום" מתפקד ככוח מוגדר, אחדותי הנע לעברנו מכיוון ספציפי ומתמודד מול כוח נגדי, מוגדר ואחדותי במידה זהה: רקטה – מיירט. תיאור זה של אירוע היירוט ממשיך באופן קונסיסטנטי את מקטע הנרציה שקדם לו וסרטט בפנינו את "תמונת האמת" של הלחימה על צדדיה: חמאס – ישראל, והלוגיקה הפנימית שלה: צד מתקיף – צד מתגונן. אולם, באותם רגעים של שכיבה על הקרקע, מה שמאיים על הכתב וצוותו אינה הרקטה ששיגר חמאס מרצועת עזה. אלה הם "הרסיסים" – תוצר המפגש בין הרקטה והמיירט. במונחים דלזיאניים, רגע זה ניתן להבנה כרגע של 'היעשות' (Becoming), שבו מפגש בין שני כוחות, המתפרקים מזוהותם היציבה ומן הקטגוריות הקשיחות שבתוכן הם ממקומים, מוליד מתוכו דבר-מה חדש לחלוטין. "הרסיסים", תוצר ההיעשות, הם כוח מאיים חדש אשר אינו ניתן למיקום במסגרת תמונת העולם האחדותית שבראה עבורנו הנרציה המוקדמת – הם אינם משתייכים לרקטה או למיירט, הם אינם ישראלים או פלסטיניים¹³. בסוגיות אלו, של זהות לאומית וצדדים לוחמים, הרסיסים בדימוי אינם לוקחים עוד חלק בשאלת האמת, אלא עוברים לתפקד בתצורת כוחות הריבוי (Multiplicity), אשר אינם ניתנים לחלוקה כמותית-סכמתית (שם 133). במובן זה, במסגרת המציאות הטמפורלית של הקטע החדשותי, מכזבת נרציית "איום הרסיסים" את תמונת המציאות שקדמה לה וממוטטת את מושג האמת עצמו, ההופך בלתי רלוונטי ביחס לשאלה 'מי מאיים עליו עכשיו?' את דמותו של הכתב ניתן להבין עתה כסדרה של 'זייפנים' משני צורה – זוהי לא צורת הופעתם החיצונית, אלא זו של הנרציה

13 'היעשות' היא מושג בתיאוריה של דלז וגואטרי, מושג המתאר תהליך של התהוות שמתחיל עם מפגש בין שני "ישים" זרים ושונים זה מזה באופן רדיקלי, במהלכו נוצר דבר חדש לחלוטין שאינו דומה לאף אחד מה"ישים" שהחלו את התהליך. הדבר החדש אינו ניתן לתיאור ונמצא בהשתנות מתמדת שכיוונה אינו ידוע. דוגמאות נוספות להיעשות במרחב הלחימה הישראלי-פלסטיני ראו אצל: פייגיס, עידית כ"ץ. 2007. "מרחבים נמתחים אל תוך עצמם: הצטלבויות בין ארכיטקטורה ליצירה מינורית", תיאוריה וביקורת 30, עמ' 231-236.

המופקת על ידם: מ'אישה' האמת' המוסר לנו עובדות ושיפוטיות, אל 'מספר הסיפורים' של וולס המדווח לנו על העתיד שטרם הגיע, אל הכוזב, זה שעם קריסת האמת שלאורה פעל, מגלה כי לרגע לא הפסיק לשקר. רגע היירוט עצמו, או הפיצוץ, כשינוי המהווה את תוצר ההשפעה ההדרית בין שני כוחות, מבטא גם את השינוי שעובר הכתב 'אישה' האמת', המוחלף בעמדת המספר על ידי הכתב הכוזב. זהו הרגע שבו משתחררים בדימוי 'כוחות הכוזב'. לקראת סופו של הקטע, מחליט הכתב כי הסכנה חלפה וחוזר בהליכה אל תוך הפריים. להפתעתנו, אנו מגלים כי הוא לבוש במכנסיים קצרים. הוא פונה בדיבור אל איש צוות נוסף שנמצא עימו, "התאורן", ומבקש ממנו להרים פנס תאורה שנפל על הקרקע. אדם נוסף, שטרם ראינו עד כה, נכנס אל הפריים, מרים את הפנס ונעלם.¹⁴

את השיפת נוכחותם בדימוי של הצלם, התאורן ומכנסיו הקצרים של הכתב, אנו יכולים להבין כסוג נוסף של Noosign שמנסח דלז: כבר ראינו כי הקולנוע יכול להראות לנו 'מוחות חושבים' וליצור בתוך הסרט מערכת מחשבה אוטונומית. אך בנוסף, טוען דלז, יכול הקולנוע לחשוף אותנו לתהליך המחשבה של עצמנו, ולאפשר לנו לתפוס מבחון את האופן שבו אנו מבינים דימויים. לפי דלז, המחשבה מושתתת על סדרות שבאמצעותן אנו מארגנים את העולם ומבינים את מה שנמצא מולנו ברגע נתון. כך למשל אנו מבינים אובייקט או דמות המופיעים בסרט, לאור השתייכותם לקטגוריה של ז'אנר קולנועי מסוים, אך השתייכות זו היא לרוב שקופה עבורנו. כאשר הקולנוע מעלה אל מודעתנו את שייכותו של דימוי לקטגוריה, כותב דלז, תהליך המחשבה עצמו נעשה גלוי בפנינו ומה שהיה עד כה שקוף הופך לחלק מהסרט עצמו, למשל סצינת הפתיחה של *Contempt* (Godard, 1963) שבה מצלמת הקולנוע הופכת לחלק מהסרט, וחושפת את עצם הקולנועיות כקטגוריה שבה הסרט לוקח חלק (שם 186).

כך, הפיכתו של צוות החדשות (והאזורים בו שאנו לא אמורים לראות) לחלק מהאירוע שעליו הוא מדווח, חושף בפנינו את החדשותיות כקטגוריה שלאורה אנו מבינים את הקטע. הניטרליות השקופה של הנרטיב החדשותי נסדקת והופכת את עצם המבט האובייקטיבי של המצלמה להעמדת פנים, חלק ממעשי הכוזב של ה'זיפן'.

סיכום

במרכזו של מאמר זה עמד הניסיון לבחון את השירור-החי של פעולת "כיפת ברזל" כדימוי קולנועי שאינו נענה לגישה המסורתית, הרואה בדימוי ייצוג של מציאות חיצונית, אלא מהווה דבר הקיים כשלעצמו, מה שמופיע בפני הצופה אך גם אינו תלוי במבטו. הקטע החדשותי נותח דרך המושגים שמספקים לנו ספרי הקולנוע של דלז, אשר שימשו כאן כצד אחד באירוע המפגש עם הצורות המרכיבות את הדימוי. במפגש זה, שבין הפילוסופי והחושני, ביקשנו לתת שפה לתנאים הבלתי מילוליים, שמהם נוצרת החוויה במרחב-זמן האנושי של הצפייה בירוט, ואף לנסות ולחרוג ממנה אל עבר הזמן בצורתו הטהורה של המשך, אל המוח הבלתי-אנושי ואל הנרטיב הזונח את האמת לטובת כוחות הריבוי.

בחיבור הקצר "תשוקה והנאה" (1994) שפורסם כשנה לפני מותו, כותב דלז כי הניסיון ליצירתו של 'קו־מילוט' (Line of flight) מתוך המערכות המקבעות של החברה בה אנו חיים, ניסיון הטומן בחובו את הפוטנציאל להתחדשות ולהופעתן של אפשרויות קיום אחרות, אינו יכול להסתכם בהצבעה על דיכוי, בהקמת מפלגה פוליטית או ברפורמות של המדינה. קו־המילוט תלוי בראש ובראשונה בהמצאת צורות חדשות של התנסות חושית-מחשבתית-קהילתית (דלז, 166-167).

בעקבות דברים אלו של דלז נוכל רק לקוות כי אל מול המרדף אחר הספקטקל האלים של המלחמה והפיכתו של העתיד לארכיון קפוא, מה שנעשה במאמר זה הוא צעד קטן בכיוון חדש.

ביבליוגרפיה

דלז, ז'יל. "תשוקה והנאה". תרגום: אריאלה אזולאי. *תיאוריה וביקורת* 22 (2003): 163-170.
 כ"ץ-פייגיס, עידית. "מרחבים נמתחים אל תוך עצמם: הצטלבויות בין ארכיטקטורה ליצירה מינורית". *תיאוריה וביקורת* 30 (2007): 231-236.
 משגב, אורי. "נזקי כיפת ברזל" (11.7.2014). אתר "הארץ":

<http://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.2372842>

Beller, Jonathan. "Cinema, Capital of the Twentieth Century". *Postmodern Culture* 4 (1994).

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. Print.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Print.

פילמוגרפיה

2001: *A Space Odyssey*. Stanley Kubrick. UK, 1968.

Contempt. Jean-Luc Godard. Italy, 1963.

The Discreet Charm of the Bourgeoisie. Luis Buñuel. France, 1972.

F For Fake. Orson Welles. France, 1973.

The Mirror. Andrei Tarkovsky. Soviet Union, 1975.

Queen Kelly. Erich von Stroheim. USA, 1929.

Until the End of the World. Wim Wenders. Germany, 1991.

פילמוגרפיה טלוויזיה

חדשות השבת. 23 באוגוסט 2014, ערוץ 1.

<https://www.youtube.com/watch?v=jcU6mn8yzCo>

נספח דימויים

דימוי 1: 'דימוי-דחף' – הפרגמנט מקבל מעמד פטישיסטי ומתחלף עם השלם: הסוללה אל מול הנוף הפנורמי ברגעים שלפני היירוט.



דימוי 2: א. 'דימוי-תפיסה גזי' – האופן שבו עיין לא-אנושית של חומר תופסת את המרחב כולו בהעדר מרכז. ב. 'כל-מרחב' באשר-הוא' – מרחב הומוגני ונטול קורדינטות המהווה מצע שבתוכו יכול להתממש אפקט ספציפי בכל מקום ובכל רגע: המיירטים על רקע השמיים הריקים.



דימוי 3: 'דימוי-קריסטל מסתובב' – הפיצול של רגע ההווה אל שני כיוונים מנוגדים מתגלם בהיותו וירטואלי ואקטואלי בעת ובעונה אחת: רגע ההתרעה המתפצל בין השיגור שכבר חלף לבין היירוט שטרם הגיע.



דימוי 4: 'Noosign' – העלאה אל המודע של שייכות הדימוי לסדרת דימויים המרכיבה קטגוריה שבה הוא לוקח חלק: אנשי הצוות הופכים לחלק מן האירוע שעליו הם מדווחים וחושפים את ה"חדשותיות" השקופה של הקטע.



הלו קינו: השפעות סלולריות בסרט קבור

מבוא

במאמרו "Heard Over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology" ("Heard"), מצביע טום גאנינג (Gunning), על ההשפעה שיש לטכנולוגיה חדשה על קולנוע. גאנינג מתייחס ספציפית לטכנולוגיית התקשורת החדשה מתחילת המאה העשרים, הטלפון, והשפעותיה על המבנה הנרטיבי, הוויזואלי והתמטי של סרטים מאותה תקופה. הוא מנתח כיצד רשימה ארוכה של סרטים, המבוססים כולם על המחזה הטלפון,¹ משתמשים בטכנולוגיה זו במגוון דרכים, שכולן מעלות תחושות אימה וכן אין אונות גברית (בדרך כלל באמצעות חוסר היכולת להציל אישה במצוקה), אשר לפעמים נפתרות ולעתים לאו.

במאמרו "Systematizing the Electric Message: Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator*" ("Systematizing") עושה זאת גאנינג שוב, כאשר הפעם הטכנולוגיה המדוברת היא הטלגרף. השאלות לגבי איך-אונות גברית שהוא מעלה הן שונות ומתמקדות במקומה של האישה בחברה הטכנולוגית המודרנית. במאמר זה אבחן, דרך פריזמות דומות לאלו של גאנינג, את ההשפעה שהייתה לטכנולוגיית התקשורת החדשה של תחילת המאה העשרים ואחת על המבנה הנרטיבי, הצורני והתמטי של הסרט קבור (Rodrigo Cortés, 2010) (*Buried*). קבור, כמייצג של "סרטי לכודים" (מונח שהמצאתי ושלחלן אסבירו), הושפע בצורה מובהקת, כמו כל קבוצת סרטים אלו, מטכנולוגיית תקשורת חדשה הקשורה ישירות לטכנולוגיה שגאנינג כותב עליה: הטלפון הסלולרי.

המונח "סרטי לכודים" מקבץ מבחינתי סרטים מז'אנרים רבים, אשר להם מכנה משותף אחד מובהק: הם מציגים דמות בודדת הלכודה בלוקיישן אחד.² יצוין שסרטים הכוללים דמות בודדת (אך לא דווקא לכודה) אינם תופעה חדשה, וניתן למצוא אותה בז'אנרים קולנועיים שונים כבר בשנות השישים. אנדי וורהול (Warhol), למשל, צילם את ג'ון ג'ורנו (Giorno) ישן במשך חמש שעות ב־*Sleep* (Andy Warhol, 1964), ובאותה שנה יצא לאקרנים גם Robert G. *Memories (Yaadein)* (Sunil Dutt, 1964). ארבע שנים לאחריו יצא Robert G. *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), ובמשך השנים ניתן למצוא עוד סרטים הכוללים דמות בודדת, כמו *Gray's Anatomy* (Steven Soderbergh, 1996), אך לקראת שנות העשרה של המאה העשרים ואחת הופיע גל של סרטים הכוללים

1 המחזה Au téléphone (1901) מאת André de Lorde על פי סיפור קצר של Charles Foley.
2 ישנן כמובן חריגות שונות בחלק מהסרטים, אך הן שוליות מבחינת זמן מסך או מרכזיותן בעלילה.

דמות בודדת ולכודה. גל זה התחיל עם הגלים של *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2000) המוקדם יחסית לתקופה שאני חוקר, אך הוא ממשיך עם רצף סרטים, שבהם הדמות הבודדת לכודה באופן דומה: *Moon* (Duncan Jones, 2009), *Symbol* (Hitoshi Matsumoto, 2009), *Wrecked* (Michael Greenspan, 2010), *127 Hours* (Danny Boyle, 2010), *Swindled* (Jared Johnson, 2011), *Brake* (Gabe Torres, 2012), *Life of Pi* (Ang Lee, 2012), *All Is Lost* (J.C. Chandor, 2013), *Locke* (Steven Knight, 2013) *Gravity*, (Alfonso Cuarón, 2013) וכמובן קבוד מ-2010, שבו אעסוק בהרחבה. בכל הסרטים הללו לכוד הגיבור לבדו, בכפייה או מבחירה, בלוקיישן בודד לאורך רוב הסרט. מתוך רשימה זו מעניינים במיוחד הסרטים שבהם יש גיבור אמצעי תקשורת שאינו תורם לשינוי במצבו, כמו ב-*Locke*, *Brake* ובקבוד. בשלושת הסרטים הללו נמצא ברשות הגיבור הלכוד טלפון סלולרי תקין, אך השימוש בו אינו מוביל לשיפור מצבו.

סרטים אלה מעידים, לטענתי, על השפעתו של מכשיר הסלולר, או ליתר דיוק – על השפעת תרבות הסלולר על הקולנוע, והם אף כוללים ביקורת על תרבות זו. מעבר לנראות ולפונקציונליות (אשר כאמור, אינן תורמות למצבו של הפרוטגוניסט) של מכשיר הסלולר בסרטים אלו, ובקולנוע בכלל, נשאלת השאלה, אם למכשיר הסלולר ולתרבות הסלולר יש השפעה על אספקטים אחרים בקולנוע. האם כמו הטלגרף והטלפון בזמנם גם הסלולר השפיע על מבנה הנרטיב, על הצורה ועל הסגנון של סרטים או על תוכנם, ואם כן – כיצד? טענתי המרכזית תהיה, כי מכשיר הסלולר ותרבות הסלולר השפיעו רבות על קבוצת "סרטי הלכודים" בכלל וקבוד בפרט, כאשר לרוב ההשפעה תהיה צמצום אמצעי המבע השונים, צמצום המהווה בסיס לביקורת של קבוד והסרטים האחרים בקבוצה העוסקת בתרבות הסלולר.

הדרה סלולרית

הופעתו של מכשיר הסלולר כמוצר תקשורת מיינסטרים ומוצר תרבות פופולרי העסיקה ככול הנראה תסריטאים רבים, ולא מהסיבות הנכונות: למכשיר הסלולרי, וברבות הימים לטלפון החכם, תכונות מחריבות דרמה. בעידן שבו כולנו מחוברים וזמינים בכל זמן ובכל מקום, קשה להפתיע אותנו, קשה להסתיר מאתנו מידע וקשה להטעות אותנו. חשבו על כל אותם רגעים שבהם גיבור סרט לא יכול להזעיק עזרה, לא יכול להתריע על סכנה קרבה, לא יכול לדעת אם להאמין לאנטגוניסט המשקר לו. רוברט מקי (McKee) מזכיר לנו בספרו *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screen Writing* כי "לתסריטאי לא שומר על עניין הצופים על ידי מתן אינפורמציה, אלא על ידי הסתרתה" (McKee 336). הסתרת המידע איננה רק מפני הצופים, אלא גם מפני הדמויות הפועלות עם מידע חלקי. אין זה מפתיע, כי בשנים הראשונות לכניסת מכשיר הסלולר הוא הודר כמעט לחלוטין ממסכי הקולנוע,³ וכאשר לא הייתה כבר ברירה, והיוצרים לא רצו להסתכן באנכרוניזם,

3 על פי אתר IMDB, הסרט הראשון שהציג טלפון סלולרי נייד היה וול סטריט (Wall Street) (IMDB) (Oliver Stone, 1987).

שטף גל של בעיות קליטה וסוללות ריקות את המסכים.⁴ עם השנים התגברו התסריטאים והיוצרים על המגבלה – הם למדו לבנות דרמה מסביב ליכולות הסלולריות של גיבוריה (למשל *Speed* [Jan de Bont, 1994]), ומכשיר הסלולר הפך, כמו במציאות, לחלק בלתי נפרד מהעולמות הדיאגטיים המתרחשים ב"הווה". האסתטיקה הקולנועית של שיחות טלפון הושפעה כמובן מכניסתו של הטלפון הסלולרי לעולמות הדיאגטיים, גם אם בצורה הומוריסטית (למשל, *Clueless* [Amy Heckerling, 1995] או *Zoolander*, [Ben Stiller, 2001]). הנרטיב הקולנועי הושפע מכך אף הוא, וסרטים רבים – מ-*Denise Calls Up* (Hal Salwen, 1995) ועד סולר (*Cellular*) (David R. Ellis, 2004) – עסקו ישירות בתרבות הסלולר. בקבור הסלולרי ותרבותו הם תמה מרכזית, האמצעי להעברת הדרמה, והשפעתם על האסתטיקה והנרטיב ברורה, כפי שאדגים כעת.

ניידות במלכודת

כיצד משפיעה תרבות הסלולר על הנרטיב הקולנועי בסרטי הלכודים? המצאת הטלפון אפשרה לבימאים כמו גריפית' לטבען עבור הקהל עריכה מקבילה בין שני מיקומים שונים, והוא עושה זאת על ידי הקלה על המעבר החד בין הלוקיישנים, מעבר שבזמנו עדיין לא היה מוכר, בעזרת דמות המשוחחח בטלפון. דמות זו מספקת תירוץ דיאגטי, ובאמצעות שימוש בטכנולוגיה המוכרת לצופים היא מקלה על הבנת הנרטיב ("Heard", Gunning, 187). היה אפשר לצפות, כי הטלפון הסלולרי ימשיך מגמה זו ביתר שאת. ברם, לא רק שבסרטי הלכודים אין מעבר מלוקיישן ללוקיישן, אלא שמצבו של גיבור הסרט הלכוד (תמיד גבר – כפי שאפרט בהמשך) מבטל כל אפשרות של ניידות עבורו.

חוסר זה בעריכה מקבילה, הנובע משימוש בלוקיישן בודד בסרטי הלכודים, שולל את הבסיס להצלחתו של הטלפון הסלולרי והחידוש הטכנולוגי העיקרי שלו: ניידות. כפי שהפרוטוגוניסט לכוד במרחב מוגבל ואינו יכול לנוע, כך גם המצלמה שאינה משה מהלוקיישן היחיד בסרט (גם כאשר הגיבור מדבר עם דמויות הנמצאות במקומות אחרים דרך הסלולר) מגבילה את הצופה לאותו המרחב המצומצם של הפרוטוגוניסט. כך, כפי שגאנינג מציין, הדרמה מועצמת (בעזרת הזדהות פיזית), מאחר שבדומה לחוסר יכולתו של הפרוטוגוניסט לנוע או לפעול, גם הצופה מרותק למקום מושבו באולם הקולנוע (192 "Heard", Gunning). אין בכך כדי לומר, כי תכונת הניידות של המכשיר הסלולרי אינה מנוצלת בסרטים אלו: רבים מסרטי הלכודים הגיבור נע על פני מרחקים גדולים, כאשר הסלולר מספק אמצעי המאפשר תקשורת רציפה לאורך הדרך.⁵ אולם ניידות זו היא של גיבור כלוא ומוגבל (למשל, בתוך תא מטען), אנטי תזה לחופש שאותו אמור מכשיר הסלולר לספק למשתמש. הקיבעון של הגיבור בסרטים אלה מייצג, לטעמי, את הביקורת הנפוצה כל כך בימינו על חיבוריות

4 למשל: *House on Haunted Hill* (William Malone, 1999), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), *The Way of the Gun* (Christopher McQuarrie, 2000), *Panic Room* (David Fincher, 2002), *Gwoemul* (Joon-ho Bong, 2006), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008).

5 למשל: *Locke* (Steven Knight, 2013) או *Brake* (Gabe Torres, 2012)

בכלל ותרבות הסלולר בפרט: הסתירה הפנימית במוצר האמור לייצר תקשורת ולמעשה מעורר בדידות, בכך שהוא מספק תחליף למגע אנושי או שיחות חולין באירועים חברתיים, ארוחות חג או נסיעות בתחבורה ציבורית.⁶ הוא דוחק הצידה פגישות אינטימיות פנים אל פנים ובמקומן מציב את השיחה הטקסטואלית הבלתי מחייבת כאמצעי התקשורת המועדף על דור המילניום, או כפי ששרי טורקל (Turkle) טוענת בפשטות בספרה *Alone Together*: "בני עשרה בורחים מןשיחות) הטלפון" (Turkle 255). סרטי הלכודים מדגישים את בדידותו של משתמש הסלולר, את הריקנות המלווה את החוסר במגע אנושי ואת חוסר האונים שלו מול עולם, כאשר רוב התקשורת הבין אישית נעשית דרך אנטנות.

קבור עוסק אף הוא בביקורת הזאת, והוא מציג מתחילתו ועד סופו את ניסיונותיו הכושלים של פול ליצור קשר עם אשתו.⁷ השיחה השנייה שפול מבצע, לאחר שהתקשר למוקד החירום המשטרתי, היא לביתו, אך שם עונה המשיכון האלקטרוני בקולו של בנו. מיד לאחר שהוא משאיר שם הודעה, מנתק פול ומחייג לסלולרי של לינדה אשתו, וגם שם נענה על ידי משיכון. חוסר היכולת של פול ליצור קשר עם לינדה ותסכולו בשל כך חוזרים ושבים לאורך כל הסרט. ברגעיו האחרונים (של הסרט ושל פול), כאשר חול ממלא את הארון שבו הוא קבור (כשעון חול לא מטפורי), מצליחה לינדה לחזור אליו, וסוף סוף הם מדברים ומביעים את אהבתם זה לזה. לינדה מתנצלת בככי על כך שהשאירה את הסלולרי בבית, ואנו נותרים להרהר בכך, שהמכשיר האמור לעודד תקשורת מכל מקום אל כל מקום תרם למעשה לנתק המוחלט בין בעל לאשתו במשך הסרט. נדמה כי אפשרויות הניידות הבלתי מוגבלות של הסלולר השיגו כאן תוצאה הפוכה: במקום חופש מרחבי מקסימלי, שהיה קל מאוד להציג ולהסביר בעזרת טכנולוגיה סלולרית, מוצג לנו מרחב דיאגטי מהמזומצמים שנראו בקולנוע, ונרטיב לינארי ומצומצם כמעט כמו המרחב שבו הוא מתרחש.

עם היפות שלי בארון קבורה

ברומה לצמצום שהצגתי בהשפעת הסלולר על הנרטיב הקולנועי בסרטי הלכודים, בבחינה צורנית ניתן להבחין בקבור במה שניתן להגדיר כאסתטיקה סלולרית, שגם היא מוגבלת ודלה. השוט הראשון של קבור מציג אקסטרים קלזו אפ מזווית נמוכה על פניו של פול הפרוטגוניסט, כאשר אפו ועיניו (אם כי אחת מעיניו מוחשכת) הם הפרטים היחידים בפריים. גודל השוט והזווית שלו מזכירים את הצורה שבה מצלמת מכשיר הסלולר תקלוט את פני המשתמש, כאשר הוא אוזח במכשירו ובוהה במסך (או השתקפות פניו במסך כבוי). הלוקיישן היחיד שבו הסרט מתרחש הינו ארון קבורה חשוך ומלבני, ברומה למסך הסלולר. הפיידים הרבים לשחור וחזרה במהלך הסרט מזכירים את כיבויו והדלקתו של מסך זה.

6 למשל: (Henry Alex Rubin, 2012) *Disconnect*

7 פול הפרוטגוניסט מגולם על ידי ראיין ריינולדס (Reynolds), שליהוקו יכול להעיד על ניסיון לצמצם פן נוסף של המבע הקולנועי בסרט: המשחק. בביקורת על הסרט ב-*The New York Times* כותב סטפן הולדן (Holden) כי "מר ריינולדס לא היה מעולם שחקן בעל עומק, והדרישות הרגשיות של דמותו הן מעבר למנעד שלו" (Holden C16).

השפעתו של הסלולר על הסגנון והצורה הקולנועית בקבור מקיפה יותר מזוויות צילום, גודל שוט או דמיון הלוקיישן למסך הסלולרי, והיא ניכרת במיוחד בתאורה בסרט. בחינה של השימוש בתאורה תגלה, שמסך הסלולר מהווה מרכיב עיקרי בה. בקבור נעשה שימוש במקורות תאורה דיאגטים בלבד: מצית הזיפו של פול (אור צהוב מרצד), מסך מכשיר הסלולר (אור כחול קבוע), פנס (אור צהוב-לבן או אדום קבוע) ושני סטיקלייטים (אור ירוק קבוע). השימוש (אם כשילוב ואם כניגוד ביניהם) באמצעי תאורה בעלי גוון שונה מחזיר אותנו לניתוחו של גאנינג את השימוש של גריפית' בגוני האדום-כחול-שחור לכן ב-*The Lonedale Operator* (Griffith, 1911) (Gunning, "Systematizing" 21); שם נצבעו שוטים מסוימים בצבעים שונים כקודיפיקציה צבעים פרה טכניקולור. אדום סימן את חומו של קטר הרכבת, כחול את שעות החשיכה ושחור לכן לא צבוע ניתן לסצנות מוארות (אור יום או מנורה). הפנס בקבור מציג לנו יותר מכל אמצעי התאורה אחר את קיומה של קודיפיקציה צבעים, כאשר הוא יכול להחליף צבעים מצהוב (כמעט לבן) לאדום, ואכן הוא עושה זאת כמה פעמים במהלך הסרט, ללא תירוץ דיאגטי. הפשטות והנטורליזם של תאורה דיאגטית בשילוב עם מנעד מצומצם של גוני תאורה (הצובעים כל פריים בצבע אחיד לפי גוון האור המופק בכל רגע), מחזירים אותנו סגנונית לתקופה המקבילה במאה הקודמת, שבה פריימים נצבעו (בפוסט פרודקשיון) בגוון אחיד בשל מגבלות טכנולוגיות. מבחינה זו קבור מספק מראה מוגבל יחסית לאמצעים הטכנולוגים הזמינים להפקה בסדר גודל שלו (כשלושה מיליון דולר) ולתקופה שבה הופק.

כפי שטענתי בניתוח הנרטיב המוגבל, יש לבדוק את מוגבלות התאורה בסרט כאמצעי מבע, מעצם היותה חריגה ובלתי מוסברת מבחינה הפקתית או דיאגטית. יוצרי הסרט לא התפשרו על חמישה גוונים בלבד, אלא בחרו לעצב כך את הסרט. הבחירה בהצגת עולם דיאגטי כמעט מונוכרומטי (ברוב הסרט לא מופעל יותר מאמצעי תאורה אחד בכל רגע נתון) רומזת לצופה על המונוטוניות של תרבות הסלולר. בעידן הסלולרי, ובמיוחד בעידן הטלפון החכם, החוויה שלנו בנסיעות, בטיסות, בישיבה בשירותים, בהמתנה בתור, בארוחות חג ובאירועים חברתיים אחרים הופכת להיות אחידה יותר ויותר, כאשר היא מתרכזת בפריים המופיע על מסך הסלולר שלנו. הדרך שבה אנו מתקשרים עם חברים, משפחה ומוקדי שירות כמו גם הצורה שבה אנו קוראים, צופים, גולשים או מתקשרים טקסטואלית – הופכות לחוויה פנומנולוגית אחידה דרך מכשיר אחד. ג'ף קופר (Cooper) מציע כי "הנייד יכול להיתפס, במילים פשוטות, כטכנולוגיה לא בררנית [...] כתוצאה מהיכולת שלו לטשטש הבחנות בין תחומים וקטגוריות אשר לכאורה יש ביניהם הבחנה". כדוגמה הוא נותן הבחנות בין פרטי לציבורי, בין מרחקים שונים ובין עבודה לפנאי (Cooper 24). כאשר מצרפים את דלות הגוונים לדלות המרחב בקבור, הביקורת על דלות חיינו בעידן הסלולרי הופכת מובהקת. לעומת זאת, הפופולריות של צילום ושיתוף תמונות וסרטונים מזוויות רבות, אישיות ומגוונות בעזרת מכשיר הסלולר (למשל הסלפי),⁸ השפיעה לדעתי על סייג חריג בדלות שאני מוצא בקבור, סייג המתכתב גם הוא עם מאמרו של גאנינג. גאנינג מציין את דלות

8 סלפי (Selfie) מוגדר במילון וובסטר כ-"An image of oneself taken by oneself using a digital camera especially for posting on social networks". (Selfie – Definition)

השוטים (לא כמותית, אלא מבחינת הצבות המצלמה) בסרטים בתקופה שעליה הוא כותב, כתוצאה של המערכת הכלכלית הקולנועית שהייתה מקובלת אז. הדרישה לכמות סרטים גדולה כל שבוע קיצרה את זמן ההפקה של כל סרט. ימי הצילום הבודדים מול הדרישה לנרטיב מורכב יותר הכולל יותר שוטים, יצרו צורך ביעילות, שהתבטאה בשימוש בכל הצבת מצלמה (Camera Setup) להפקת שוטים רבים, דבר היוצר מערכת חזרה על שוטים לאורך הסרטים, שאותה ואת האנטי תזה שלה חוקר גאנינג ("Systematizing", Gunning, 23). בניגוד גמור לכל אלה, בקבור, סרט מינימליסטי (במתכוון) שצילמו בלוקיישן אחד כמעט דורש חזרה על שוטים, אין בנמצא אף לא שוט אחד החוזר על עצמו.⁹ הניגוד בין דלות הגוונים, הרמויות והלוקיישנים לבין המגוון העצום והמכוון של השוטים יכול אומנם להצביע על חשש מהשתעממות הצופים בשל דלות היתר, אך לא על כך בלבד.¹⁰ הוא יכול גם לרמוז על כמות ה"שוטים" האין סופית שמולה אנו ניצבים בעידן, שבו "העלמות המצלמה אל תוך הטלפון איחדה בין צילום למכשיר החשוב ביותר לתקשורת אישית שהיה קיים אי פעם – הטלפון הסלולרי" (Rubinstein & Sluis 15).

מכשירי הוא מבצרי

בשני הסרטים שגאנינג מנתח, מופיעה בעולם הדיאגטי טכנולוגיית התקשורת החדשה שממנה, לטענתו, הסרטים מושפעים. בין שזה הטלגרף ב-*The Lonedale Operator* ובין שזה הטלפון ב-*The Lonely Villa* (Griffith, 1909), לטכנולוגיית התקשורת מקום מרכזי בעלילה ובפריים. מרכזיותו של המכשיר הסלולרי בקבור, ויזואלית ונרטיבית, מציגה גישה דומה. מכשיר הסלולר "מככב" ברבים מסרטי הלכודים כהכרח תסריטי, אך חשוב לזכור שזאת לא הופעת הביכורים שלו. כבר בסלולר כיכב המכשיר כאובייקט מרכזי, אשר סביבו נבנה הנרטיב, וכמו מכשיר הטלגרף או מפתח הראנץ' ב-*The Lonedale Operator* (Gunning, 29 "Systematizing"), גם הוא קיבל קלוז-אפים רבים בסרט. זה כולל סצנת מוות איטית המלווה במוזיקה דרמטית כאשר מכשיר הסלולר מתרסק לרסיסים, ובאופן רפלקסיבי כאשר כותרות הסיום מוצגות על גבי מסכי סלולר המופיעים בקטעים שונים בסרט. בסלולר, כמו ב-*The Lonedale Operator* וב-*The Lonely Villa*, החידוש הטכנולוגי הוא המאפשר תקשורת דו כיוונית בין הקורבן למושיע, עד לרגע הפגישה שבו התקשורת האלקטרונית מומרת בתקשורת אנושית פנים מול פנים.

בקבור, מרכזיותו של מכשיר הסלולר עולה מדרגה, והוא משמש את פול כאמצעי התקשורת היחיד הזמין לרשותו. מלבד לשימוש במכשיר לשיחה או להקלטה/צפייה בסרטונים, אין לפול שום דרך ליצור קשר עם העולם החיצון – אם ליריד ואם לאויב. מכשיר הסלולר הופך, כמו בחברה המערבית, מאביזר להכרח, מאחת מהדרכים לתקשר לדרך הבלעדית לתקשר,

9 על פי במאי הסרט, בערוץ הערות הבמאי (Commentary) המצורף להוצאת ה-DVD של הסרט.
10 חשש שהופך כמעט במקביל על ידי הצלחתו של *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) שצולם ב-2007 ויצא לאקרנים רק לקראת סוף 2009, והוא כולל מעט דמויות, שוטים, תנועות מצלמה וגוני צבע.

או כפי שג'ון אגאר (Agar) מתאר בהקדמה לספרו *Constant Touch: A Global History of the Mobile Phone*: "כאשר אני רכשתי את מכשיר הסלולר הראשון שלי [מאוחר יחסית לחבריו], זו לא הייתה הצהרת אופנה או אהבה לטכנולוגיה חדשה ונוצצת כמו שזה היה הכרח: אם רציתי חיי חברה, הייתי חייב לאחוז בסלולר" (Agar 7). בנוסף למרכזיותו של מכשיר הסלולר בעלילת הסרט יש לו גם נוכחות אודיו-ויזואלית מרכזית, והוא נראה ונשמע ברוב השוטים. מכשיר הסלולר מהווה או לפחות מייצג את כל עולמו של פול בקבור, גם עבורו אך גם עבור הצופים, מוטיב החוזר בסרטי לכוידים אחרים, כמו *Locke* או *Brake*.¹¹ מרכזיותו של מכשיר הסלולר עבור הפרוטגוניסט ממשיכה את הביקורת של הסרט על מרכזיותו של מכשיר הסלולר בחיינו ועל התלות החברתית שלנו בו. ג'יני גורדון (Gordon) טוענת, כי לא רק ששיעור המשתמשים בטלפון סלולרי בקרב בני חמש עשרה עד שלושים וחמש הוא מעל לתשעים אחוזים במקרים מסוימים, אלא גם ש"אנשים אשר אינם בעלי טלפון סלולרי נתפסים כאקסצנטריים" (Gordon 46). המכשיר הסלולרי הוא חלק מרכזי בחייהם של הפרוטגוניסטים השונים בסרטים אלו, כפי שהוא מרכזי בחייהם של הצופים בהם. חוסר התועלת במכשירים סלולרים דיאגטיים אלה הוא גם ביקורת על חוסר התועלת במרכזיותו של הטלפון הסלולרי בחייהם של הצופים.

חרדת סימוס

גאנינג לא מסתפק במאמריו בניתוח טקסטואלי של הסרטים שהוא חוקר, שבהם הוא בודק את השפעת הטלפון והטלגרף וכותב על הסוגיות המגדריות העולות מהם. הוא מתייחס גם לחרדת הסירוס והאינ-אונות הגברית כאשר הוא מנתח את *The Lonely Villa*. לטענתו, למרות שברוב הווריאציות (כולל הקולנועיות) של המחזה המקורי, הגבר הנמצא מחוץ לביתו כאשר אשתו וילדיו (או יותר מדויק: ילדותיו) מותקפים מספיק להגיע ולהצילם ברגע האחרון, עדיין הוא חווה סוג של אין אונות. אם במחזה המקורי הגבר נותר עומד מול שתיקה רועמת בקו הטלפון, המסמלת את רציחתה של משפחתו,¹² בגרסאות מאוחרות השתיקה נגרמת מחיתוך קו הטלפון, המדגיש את החרדה מפני חוסר מידע ולא מפני מידע טרגי. המשותף לכל הגרסאות הוא האינ-אונות, הזמנית או הסופנית, של הגבר בהגשת העזרה לאישה במצוקה, שאותה מגדיר גאנינג כ"סיוט של אין-אונות גברית" (Gunning, "Heard" 191).

11 ב-*Locke* הגיבור נוהג ברכב כל הסרט (חוץ מהדקה הראשונה), ולמרות שאנו נחשפים לסביבה שלו, הדרמה בסרט מועברת בעזרת שיחות טלפון בלבד (ומונולוג עם "רוחו" של אביו המיוצגת ויזואלית על ידי מושב ריק). ב-*Brake* לגיבור יש חור הצצה קטן לעולם החיצוני, המדגיש את עולמו המצומצם. אמנם הוא "מחולק" בסצנת הסיום מתא המטען שבתוכו הוא לכוד לכל אורך הסרט, כך שעולמו ועולם הסרט מורחבים, אך זאת רק כדי לחזור תוך ארבע דקות למצב דומה ברכב אחר.

12 *Au téléphone* (1901) מאת André de Lorde, על פי סיפור קצר של Charles Foley.

מעבר לתחושת הקלסטרופוביה המאפיינת את רוב סרטי הלכודים,¹³ חוסר או אין אונים הם הרגש העיקרי המוצג על ידי הגיבור. ברם, בהיפוך מוחלט מהסרטים המדוברים מתחילת המאה העשרים, בסרטי הלכודים הגבר חסר האונים הוא עצמו הקורבן. גיבורי סרטי הלכודים, ופול בקנור במיוחד, הם הקורבן שאותו הגיבור חסר כל יכולת להציל. רגעי השתיקה הטלפוניים, בין שהם מייצגים מידע טרגי (למשל, ההמתנה הארוכה לפני שהאחראי על ניסיון החילוץ מודה שאזלו כל הסיכויים) ובין שהם מייצגים חוסר מידע (ניתוקי השיחות הרבים בשל חוסר קליטה), מסמלים את אין האונות של הגיבור הגברי להציל את עצמו, ולא את הקורבן הנשי הקלאסי. בקנור האספקט המגדרי של הקורבן מודגש עוד יותר, כאשר פול (כפי שתיארתי בפרק מוקדם יותר) מנסה שוב ושוב ליצור קשר עם אשתו, ובאחד מרגעי הייאוש הרבים מתקשר להיפרד מאימו, חולת אלצהיימר שלא זוכרת אותו (ולכן לא יכולה לעזור או לתמוך בו) או את העובדה שאביו כבר נפטר (גבר נוסף הלכוד בארון קבורה). במצב הזה של אין אונים מנסה פול אנושות לתקשר עם הדמויות הנשיות בחייו, ככול הנראה על מנת שיתמכו בו רגשית (שהרי אין ביכולתן להגיש לו עזרה פיזית).

אותו "סיוט של אין אונות גברית" (Gunning, "Heard" 191) חוזר בקנור, אך תוצאותיו מופנות כלפי הגבר הסובל ממנו. הכשל הגברי המאצ'ואיסטי מוצג כאן במלוא עליבותו, וקורבנו הוא הוא עצמו. מכשיר הטלפון של פול לא רק שאינו תורם להצלחתו, אלא אף אינו מצליח לחבר בינו לבין מקורות התמיכה רגשית במצבו הקשה, ושיחת הטלפון ממנהל כוח האדם בחברה שבה הוא עובד, המפטר אותו על מנת שלא לשלם ביטוח חיים למשפחתו, מדגישה את חולשתו של הגבר מול העולם המערבי התאגיד. מכשיר הסלולר של פול חסר אונים אפוא כמו פול עצמו.

בניתוחו של גאנינג את *The Lonedale Operator* הוא טוען, כי למרות שגיוס נשים לתפקיד מפעילות טלגרף התחיל כדרך התמודדות של חברת Western Union עם שכיחות של מפעילי טלגרף וכאמצעי לצמצום משכורות (Gunning, "Systematizing" 36), הסרט מציג את המפעילה הנשית כשוות ערך למפעיל הגברי, לפחות ביכולות השימוש שלה בטלגרף (Gunning, "Systematizing" 37). כמו הטלגרף בזמנו, הטלפון הסלולרי מעלים מהעין הבדלי מגדר, שכן ההתקשרות הניתנת לביצוע בעזרתו זהה ללא תלות במגדר של מפעילו או בגורם שאיתו הוא מתקשר. ההצגה של הגבר כקורבן חסר אונים בסרטי הלכודים, כמו בקנור, יכולה להתפס כמטפורה לשוויון המגדרי, שאותו מייצג הטלפון הסלולרי, ולחרדה הגברית משוויון זה.

ג'ודי וכמן (Wajcman), למשל, מציינת, כי למרות שבמערב אירופה אחוז הגברים בעלי הטלפונים הסלולרי גבוה מזה של הנשים, ההפרשים לא גדולים ובארה"ב אחוז הנשים אף עולה על זה של הגברים. "במדינות עשירות" היא כותבת, "בהן רמת החדירה גבוהה, הפער המגדרי הולך ונעלם" (Wajcman 291).¹⁴ מיצובם של גברים כקורבנות בסרטי הלכודים מציג כשילית (עבור גברים) את העובדה, כי בעידן הסלולרי אין לגברים שליטה

13 *Locke* הוא דוגמה מצוינת לסרט לכודים שאינו מעורר דווקא תחושת קלסטרופוביה, ומצבו המוגבל של הגיבור בו אינו פיזי. אייבן לוק יכול לבחור לאן לנסוע או לעצור בכל רגע בסרט, אך הוא לכוד פסיכולוגית במוסריותו וברצונו העז להיות שונה מאביו, שנשש אותו ואת אימו.

14 למידע סטטיסטי מקיף ראו Castells et al עמודים 49-55.

גדולה יותר על טכנולוגיית התקשורת. זאת בהיפוך מהצגתה של מפעילת הטלגרף ב־*The Lonedale Operator* כגיבורה, היפוך המציב את השוויון המגדרי (החלקי), שיצר הטלגרף בשוק העבודה בזמנו, כחיובי לנשים וגברים (ובכך להגמוניה) כאחד. הצגה שלילית זו של שוויון מגדרי בקבור יכולה להיתפס כחרדת סירוס.

נחש מכנסיים

סצנות רבות בסרט מסמנות לעתים קרובות את חרדת הסירוס והאי־אונות של פול באמצעות סמלים פאליים כושלים, למשל בסצנה שבה פול מכופף ושובר סטיקלייט, או בזאת שבה סטיקלייט אחר נשרף, מתרוקן מתוכו וכבה. לרשימה מצטרפת הסצנה שבה פול אומר למפקד כוחות החילוץ ש"יש לי חרדה", והסצנה שבה פול חותך את אחת מאצבעותיו בהוראת חוטפו. בראש הרשימה נמצא את הסצנה המשמעותית ביותר המייצגת את חרדת הסירוס של פול, סצנת "נחש המכנסיים". הסצנה מזכירה לנו ברגע הראשון קומדיה, והיא נפתחת בפייד משחור אל פול המתעורר משינה או עלפון ומציג סמני חרדה, כאשר בליטה מוארכת מתפשטת ממורד מכנסיו. ההנחה שעלולה לעלות אצל הצופים כי המדובר בזקפה לא רצונית, נעלמת (או ממומשת) כאשר מתברר שנחש (שחור) יוצא מתחתית מכנסיו ומתכרבל למרגלותיו. פול, באחת הפעמים היחידות שבהן הוא פועל בהצלחה בסרט ומשיג את רצונו, שופך על הנחש אלכוהול ומצית אותו, עד שהנחש חומק מארון הקבורה דרך חריץ בין הקרשים. היש מטפורה ברורה יותר לחרדת סירוס מאשר גיבור חסר אונים, שהצלחתו היחידה בסרט היא לסלק את ייצוג הפאלוס ממכנסיו, העלאתו באש וסילוקו מהמרחב הדיאגטי?

סיכום

מאמר זה, בדומה למאמריו של טום גאנינג המצוטטים לאורכו, מעלה את הטענה, כי לטכנולוגיית תקשורת חדשה ישנה השפעה על הקולנוע המופק בתקופתה. אולם בניגוד לגאנינג, המציג במאמריו את הדרכים שבהן טכנולוגיות התקשורת החדשות של תחילת המאה העשרים תרמו להרחבה של הפקות הקולנוע מבחינה נרטיבית, צורנית ותמטית, אני טוען, כי ההשפעה של הטלפון הסלולרי על סרטי הלכודים הייתה הפוכה, קרי צמצום של האספקטים הללו. אם גריפית' הגדיל את המרחב הדיאגטי בעזרת מכשיר הטלפון, סרטי הלכודים מצמצמים אותו בעזרת הסלולר. אם ב־*The Lonedale Operator* הורחב מגוון הצבעים מהקיים בפילם עצמו, בקבור צומצם השימוש בצבעים. אם מכשירי הטלגרף והטלפון נוצלו להרחבה של כמות הדמויות והלוקיישנים, הסלולרי מנוצל לצמצום המקסימלי. היפוך זה בא לידי ביטוי גם בנייתוח ייצוגים מגדריים בסרטים האלה. למרות שחוסר אונות גברית היא תמה משותפת לסרטיו של גריפית' ולסרטי הלכודים, הקורבן הנשי של חוסר אונות אצל גריפית' מתחלף לקורבן גברי בסרטי הלכודים. ההאדרה של מפעילת הטלגרף הנשית כגיבורה המייצגת שוויון מגדרי אצל גריפית', מוחלפת בחרדה משוויון מגדרי בקבור. מכשיר הסלולר, המכבב בחלק גדול מסרטי הלכודים, אינו מייצג את הטכנולוגיה בלבד אלא גם את תרבות השימוש בה, או ליתר דיוק – את הביקורת על תרבות זו. הצמצום

באספקטים הרבים של סרטי הלכודים מעיד, לטענתי, על הביקורת שסרטי הלכודים בכלל, וקבוד בפרט, מותחים על המונטוניות והמחסור בקשר אנושי בעידן הסלולרי ועל האירוניה הכרוכה בכך. מכשיר קטן המאפשר תקשורת מכל מקום אל כל מקום בשלל דרכים, הוביל לתרבות שימוש הדוחקת את התקשורת האנושית למסגרת שחורה אחידה ומרחיקה בין אנשים. זוהי אומנם ביקורת נפוצה על תרבות הסלולר, אך מנגד ניתן למצוא סרטים העוסקים בתרבות הסלולר מנקודות מבט אחרות, חיוביות או לפחות אמביוולנטיות יותר. בסרט *Her* (Spike Jonze, 2013) לדוגמה, מוצגת אפשרות של הרחבת תחום הרגשות האנושיים באמצעות תיאור תהליך ההתאהבות של דמות אנושית במכשיר הסלולר שלה, או ליתר דיוק – בייצוג הקולי של מכשיר הסלולר. מחקר עתידי על מגמות שונות בייצוג של מכשיר הסלולר והתרבות הכרוכה בו בקולנוע יניב בוודאי מנעד עצום של ייצוגים ושל פרשנויות שונות, חיוביות או שליליות, להופעתו של טלפון סלולרי בידי דמויות. מחקר נוסף יוכל להתייחס למרכזיותו של המכשיר הסלולרי בסרטי הלכודים, ולתאר כיצד בהיעדר דמויות נוספות מחוץ לזו של הפרוטגוניסט, ישמש מכשיר הסלולר כייצוג של שאר הדמויות בסרט, ואולי יהפוך בעצמו לדמות תומכת או אפילו לאנטגוניסט.

ביבליוגרפיה

- Agar, Jon. *Constant Touch: A global History of the Mobile Phone*. London: Icon Books, 2013.
- Castells, Manuel et al. *Mobile Communication and Society: A Global Perspective*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Cooper, Geoff. "The Mutable Mobile: Social Theory in the Wireless World." *Wireless World: Social and Interactional Aspects of the Mobile Age*. Eds. Brown, Barry and Nicola Green, Richard Harper. London: Springer, 2012. 19-31.
- Gordon, Janey. "The Cell Phone: An Artifact of Popular Culture and a Tool of the Public Sphere". *The Cell Phone Reader: Essays in Social Transformation*. Ed. A. Kavaori, N. Arcenau. New York: Peter Lang Publishing, 2006. 45-60.
- Gunning, Tom. "Heard Over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology". *Screen* 32.2 (1991): 184-196.
- Gunning, Tom. "Systematizing the Electric Message: Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator*". *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. Eds. Charlie Keil, Shelley Stamp. Berkeley: University of California Press, 2004. 15-50.
- Holden, Stephen. "Captive in Iraq, Stymied by Voice Mail." 23 Sept 2010. *The New York Times*. 16 July 2015. <<http://www.nytimes.com/2010/09/24/movies/24buried.html>>
- IMDB - Wall Street (1987), Trivia. *IMDB*. 16 July 2015. <<http://www.imdb.com/title/tt0094291/trivia>>
- McKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: HarperCollins, 1997.
- Rubinstein, Daniel and Katrina Sluis. "A Life More Photographic: Mapping the Networked Image." *Photographies* 1.1 (2008): 9-28.

- Selfie – Definition*. Merriam-Webster Dictionary. 16 July 2015. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/selfie>>
- Turkle, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books, 2012.
- Wajcman, Judy. "From Women and Technology to Gendered Technoscience". *Information, Community and Society* 10.3 (2007): 287-298.

פילמוגרפיה

- 127 Hours*. Danny Boyle. Fox Searchlight Pictures, 2010.
- 2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- All Is Lost*. J.C. Chandor. Before The Door Pictures, 2013.
- Brake*. Gabe Torres. Walking West Entertainment, 2012.
- Buried*. Rodrigo Cortés. Versus Entertainment, 2010.
- Cast Away*. Robert Zemeckis. Twentieth Century Fox, 2000.
- Cellular*. David R. Ellis. New Line Cinema, 2004.
- Cloverfield*. Matt Reeves. Paramount Pictures, 2008.
- Chueless*. Amy Heckerling. Paramount Pictures, 1995.
- Denise Calls Up*. Hal Salwen. Dark Matter Productions, 1995.
- Disconnect*. Henry Alex Rubin. LD Entertainment, 2012.
- Erin Brockovich*. Steven Soderbergh. Universal Pictures, 2000.
- Gravity*. Alfonso Cuarón. Warner Bros, 2013.
- Gray's Anatomy*. Steven Soderbergh. British Broadcasting Corporation, 1996.
- Gwoemul*. Joon-ho Bong. Showbox Entertainment, 2006.
- Her*. Spike Jonze. Annapurna Pictures, 2013.
- House on Haunted Hill*. William Malone. Dark Castle Entertainment, 1999.
- Life of Pi*. Ang Lee. Fox 2000 Pictures, 2012.
- Locke*. Steven Knight. Shoebox Films, 2013.
- The Lonedale Operator*. D.W. Griffith. Biograph Company, 1911.
- The Lonely Villa*. D.W. Griffith. Biograph Company, 1909.
- Memories (Yaadein)*. Sunil Dutt. India, 1964.
- Moon*. Duncan Jones. Liberty Films, 2009.
- Panic Room*. David Fincher. Columbia Pictures, 2002.
- Paranormal Activity*. Oren Peli. Solana Films, 2007.
- Sofi*. Robert G. Carlisle. Golden Bear Films, 1968.
- Sleep*. Andy Warhol. USA, 1964.
- Speed*. Jan de Bont. Twentieth Century Fox, 1994.
- Symbol*. Hitoshi Matsumoto. Phantom Film, 2009.
- The Way of the Gun*. Christopher McQuarrie. Artisan Entertainment, 2000.
- Wrecked*. Michael Greenspan. Independent Edge Films, 2010.
- Zoolander*. Ben Stiller. Paramount Pictures, 2001.

הכפיל בעידן הפוסט מודרני והטכנולוגיה הדיגיטלית

מבוא

בעולמנו הטכנולוגי והמתחדש, נדמה שאנו פוגשים את הכפיל בכל פינה. תרבות הסלפי מתפשטת כמו מחלה מדבקת,¹ רובנו מחזיקים זהויות שונות ומרובות ברשת, ואפילו יש יום דופלגנגר בפייסבוק?² יום שבו אנו מחליפים את תמונת הפרופיל לתמונת הכפיל שלנו. הכפיל מתפקד כמוטיב מרכזי בעידן האינטרנט והמדיה הדיגיטלית, לכן אין זה מפתיע, שבעשור האחרון יש יותר ויותר סרטים, שבהם מופיע מוטיב זה.

מוטיב הכפיל הוא בעל משמעויות היסטוריות רבות ושונות; בתחילת המאה ה-20 הוא היה פופולרי, ורבים חקרו את מקומו בתרבות. אך דווקא מכיוון שאיננו חדש, נשאלת השאלה, אם להופעתו הנוכחית יש משמעות אחרת מזו שהייתה לו בעבר, ואם נוכל ללמוד משהו מן הייצוג הקולנועי של הכפיל העכשווי.

בעבודה זו אבקש לבחון את התשובות האפשריות לשאלות אלו. אתמקד בשאלת התפתחותו של מוטיב הכפיל וההבדלים הניכרים בייצוגו לאורך ההיסטוריה ועד היום. אבקש להראות כיצד משמעויותיו של הכפיל משתנות, יחד עם תפיסת הסובייקטיביות, בהתאם לתמורות התרבותיות. אתחיל מתיאורו של הכפיל במחקר הפסיכואנליטי של תחילת המאה ה-20, ואבקש להראות כיצד הכפיל, כמוטיב מרכזי בתרבות באותה תקופה, משקף את תפיסת הסובייקטיביות המתאימה עם מודלים של עומק, השייכים למודרניזם. לאחר מכן אבקש להראות כיצד מוטיב הכפיל הקלאסי עדיין מופיע עד היום בתרבות ובאילה אופנים. לצד תיאור זה אבקש להציג את הכפיל העכשווי, כפי שאני רואה אותו בתרבות הנוכחית, ולבחון במה הוא שונה מהכפיל הקלאסי. בנוסף, ארחיב על תיאוריה פוסט-מודרנית העוסקת בשינוי בתפיסת הסובייקט, ממודל של עומק, למודל של ריבוי מעטפות. ולבסוף אבקש להראות כיצד הכפיל מייצג אנלוגיה לחוויית הסובייקטיביות המתעוררת, לאור הפיתוחים הטכנולוגיים העכשוויים.

1 סלפי – פורטרט עצמי מהיר, המצולם באמצעות מצלמת הסמארטפון, אשר מופץ באופן מידתי לרשת (Saltz).

2 יום הדופלגנגר בפייסבוק – יום שבו מחליפים את תמונת הפרופיל לתמונה של מפורסם הדומה לבעל הפרופיל (Bunz).

הכפיל הפסיכואנליטי

אפתח את הדיון בנושא הכפיל בסקירת משמעויותיו השונות במהלך ההיסטוריה, ובעיקר במשמעויותיו הפסיכואנליטיות. חשיבותו של המחקר הפסיכואנליטי בעבודה זו היא בשני מישורים עיקריים: האחד – העיסוק האובססיבי של הפסיכואנליזה במוטיב הכפיל, והשני – המחקר הפסיכואנליטי כדוגמה למודל של עומק המשוך לעידן המודרני, המעורב בחלקו בעיצוב הסובייקטיביות בסביבה תרבותית מסוימת.

הכפיל היה נושא פופולרי במחקר הפסיכואנליטי של המאה ה-20. בולט במיוחד מחקר המעמיק של אוטו רנק (Rank), בספרו הכפיל (*The Double*, 1914). בספר זה רנק מציג ניתוח ספרותי, אנתרופולוגי ופסיכואנליטי של המוטיב, ומוצא קשר בינו לבין המוות. כך מצא את השלב הראשון של התפתחות מוטיב הכפיל בתרבויות "פרימיטיביות", באמונות טפלות ובמסורות הקושרות בין דמות הראי או הצל לבין המוות (Schweigert 17). כאחת הדוגמאות הוא מביא אמונה צפון אירופית עתיקה, שלפיה אם אדם אינו מטיל צל לאור הנר בערב חג המולד – הוא ימצא את מותו תוך שנה (Schweigert 17).

בחלקו האחרון של הספר רנק מספק ניתוח פסיכואנליטי מפורט וטוען, כי מוטיב הכפיל והקשר שלו למוות קשורים בקיבעון נרקסיסטי³. על מנת להוכיח את טענתו, רנק פונה לספרות ולקולנוע. הניתוח נפתח במיתוס על נרקיס, אשר בשל אהבתו הרבה לדמותו המשתקפת באגם, נפל למים ואל מותו (Rank 69). בהמשך רנק פונה לניתוח של ספרות מודרנית וליצירתו של אוסקר ויילד (*Wilde*) *תמונתו של דוריאן גריי* (*The Picture of Dorian Gray*, 1891), המתארת את סיפורו של בחור צעיר ויפה תואר החובר אל צייר מוכשר, המוצא בדוריאן מקור להשראה. הצייר מצייר את דיוקנו של גריי בנאמנות מופלאה למקור החי, המשקפת את הערצתו לדוריאן גריי. גריי מתאהב בדמותו המצוירת, אך גם נעשה קנאי לה על שהיא נשארת לנצח צעירה. הוא מביע משאלה שתמיד ימשיך להיראות צעיר ויפה כמו בתמונה, בעוד שהיא תזדקן ותתכער במקומו – וכך קורה. הדמות בתמונה מזדקנת ומתעוותת ורודפת את דוריאן, כך שההתאהבות הנרקסיסטית בדמותו המצוירת גורמת לו להזדעזע ממנה ולתעב אותה (Rank 71).

יצירה נוספת שרנק מזכיר היא סרט הקולנוע הסטודנט מפראג, סרט אימה מ-1913 המספר את סיפורו של סטודנט עני, שכורת ברית עם השטן, ומחליף את השתקפותו בראי בשק זהב שאין לו תחתית. יום אחד השתקפותו יוצאת מן המראה ומבצעת פשעים איומים, והסטודנט מואשם בביצועם.

ביצירות אלו, ורבות אחרות, הכפיל רודף את הגיבור ומוכיל לרוב להתאבדותו. רנק מסביר, בעקבות פרויד, כי זהו ביטוי לפרנויה. לפי פרויד, הפרנואידי עובר גרסיה אל שלב התפתחותי של נרקסיזם ראשוני, ומגן על עצמו באמצעות השלכה, כאשר הוא משייך את

3 נרקסיזם – אהבה עצמית מופרזת. בפסיכואנליזה מדברים על נרקסיזם כעל תופעה שבה כל האנרגיה של הליבידו, שקודם לכן הושקעה ב"אני" ובזולת, מועברת מהם אליו כדי להתמסר אך ורק ל"אני". השלב הנרקסיסטי בהתפתחות האישיות הוא פרימיטיבי; זה השלב שבו הילד הצעיר עדיין לא מבדיל בכירור בינו לבין העולם החיצוני (נרקסיסטיים ראשונית) (Silmi 246).

מחשבות הרדיפה שלו לאגו אחר. הייצוג הספרותי מחזק את טענתו של פרויד, שהרודף העיקרי הוא האגו עצמו. הכפיל הרודף (הרע) מקורו באדם האהוב יותר מכל (האגו – האני), כאשר מופעלת הגנה מפניו (Rank 74).

מדוע אפוא מופנה הדחף התוקפני כלפי הכפיל, אם מקורו הוא באגו? רנק מסביר כי ניתן לחשוב על הכפיל כאח תאום, ולכן כמו שיש בין אחים תחרות ויריבות על אהבת האם (Rank 76), המובילה לתוקפנות ולדחף לרצח, כך הכפיל הוא יריבו של הפרוטוטיפ לכל דבר ועניין (ובעיקר באהבתו לנשים) (Rank 75). כמו שאחים מתחרים על אהבת האם, הכפיל והפרוטוטיפ מתחרים על אהבתה של אישה.

לאחר תיאור תחושות הרדיפה והיריבות הקשורות בנרקסיזם – רנק פונה לעיקר ומסביר את הקשר העמוק בין הנרקסיזם למוות. ראשית הוא מסביר, כי הרצון להישאר צעיר לנצח הוא מקורו של פרדוקס הרסני, כפי שמביע דוריאן גריי: "כשאני אזדקן אני אהרוג את עצמי". מצד אחד האדם מטבעו פוחד מהמוות ומונע מהדחף לשימור העצמי, ומצד שני הנרקסיסט, המפחד מהמוות, מבקש למנוע הזדקנות על-ידי התאבדות. נוצר פרדוקס שנפתר על ידי הגיבור, שהורג את הכפיל על מנת להגן על עצמו מפניו. אך מכיוון שהריגתו של הכפיל היא למעשה התאבדות (Rank 79) של הנרקסיסט, יוצא שהאהבה העצמית מובילה למוות. לעתים הכפיל משמש כהגנה מפני אשמה, כאשר הוא מאפשר לגיבור להטיל את האחריות למעשיו על אגו אחר – הכפיל (Rank, 77). הגיבור הנרקסיסט אינו מסוגל להרוס את עצמו (בשל האהבה העצמית הרבה), אך לעומת זאת את הכפיל הנושא באחריות ניתן להרוג, ללא כאב וללא פחד (Rank 80).

לקראת סוף הספר רנק מזכיר קשר נוסף בין המוות לכפיל הנרקסיסטי, המופיע בתרבות לעתים כהתגלמות הנפש. פרויד ראה באמונתו של האדם "הפרימיטיבי" בעולם אנימיסטי הקבלה לתינוק נרקסיסטי (Rank 81). תיאוריות נרקסיסטיות אודות בריאת העולם מרמזות, כי האדם רואה את המציאות מסביבו כהשתקפות האגו שלו. לטענתו, הקונספט הפרימיטיבי ביותר של הנפש הוא זה של הצל. האדם הפרימיטיבי, כמו הילד, חושב על צלו כדמות אמתית המחוברת לגופו, והוא נוכח באמיתות זו בעובדה שהאדם המת (השוכב) הוא חסר צל (Rank 82). גם הדימויים של הכפיל קשורים בנפש, למשל במצרים העתיקה יצירת דימויים של המתים (כפילים) נועדה להגן עליהם מפני כיליון נצחי (Rank 84). הכפיל נעשה כלי לשימור העצמי גם לאחר המוות (Rank 85). ולבסוף רנק מסכם: הכפיל מגלם את האהבה העצמית הנרקסיסטית ונעשה ליריב חד משמעי באהבה מינית. הוא נוצר כמשאלה הגנתית מפני המוות והכיליון הנצחי ומופיע באמונות תפלות כמבשר המוות (Rank 86).

גם זיגמונד פרויד (Freud) במאמרו "האלבית" 1919 ("The Uncanny"), מקשר בין חרדה והדחקה לבין הכפיל. פרויד מנסה להסביר את אותו מושג חמקמק, ומוצא קשר בין חזרתיות לבין האל-בית⁴ (Freud 11). הוא מדגים זאת באמצעות סיפור אישי: בעיירה איטלקית כפרית שהייתה זרה לו, טייל והגיע לאזור מפוקפק. בפנייה הקרובה הוא מיהר לצאת ממנו, אך לאחר שוטטות חסרת כיוון בעיירה הלא מוכרת מצא עצמו שוב ושוב

4 האל-ביתי – תחושת הזרות השורה בתוך האינטימי עצמו, הצמרמורת ואי הנוחות במפגש עם הביתי שהוא בה בעת מסתורי וכמוס, מאיים ומפתה (יצחק בנימיני 7-8).

באותו רחוב. התחושה שהתעוררה בו היא תחושת האל ביתי וחוסר אונים (Freud 11). מקור האל ביתי הוא בתוכן חוזר ורודף שאיננו זר, אלא דווקא דבר מה מוכר וקרוב אשר הודחק (Freud 14): “For the uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old- established in the mind that has been estranged only by the process of repression.”⁵ (Freud 13). זאת למעשה מהותו של הכפיל – אותו דבר מוכר שהודחק ושבו לרדוף את הנפש (Freud 13).

ממחקרים אלה עולה תמונה של הכפיל כביטוי לחרדה. הפסיכואנליזה רואה את הסובייקט כמבנה נפש בעל עומק ולא מודע, ולכן גם הכפיל, כאשר נחקר על ידי הפסיכואנליזה, מייצג את החרדה הקשורה במבנה נפש זה. לצורך החיבור הנוכחי אתיחס מעתה לכפיל הפסיכואנליטי בשם “הכפיל הקלאסי”, ובפרק הבא אבקש להראות כיצד הוא בא לידי ביטוי בקולנוע העכשווי.

הכפיל הקלאסי ביצירות עכשוויות

כאמור, בפרק זה אבקש להראות כיצד מופיע הכפיל הקלאסי בתוצרי התרבות של ימינו, ואטען כי משמעויותיו לא נעלמו מן העולם התרבותי העכשווי. הדוגמאות בפרק זה יתרמו גם להשוואה שאערוך בפרק הבא, אשר תידון בהבדלים בין הכפיל הקלאסי לכפיל העכשווי. מעניין לראות כי חלק מן הסיפורים המציגים את הכפיל הקלאסי בתרבות העכשווית הם למעשה גרסאות עכשוויות ליצירות מתקופתו של רנק ומהתקופות שלפניה. למשל, הסרט דוריאן גריי (Oliver Parker, 2009) (Dorian Gray) מבוסס על הרומן מאת אוסקר וויילד שהתפרסם במאה ה-19, ואילו גרסתו הקולנועית הראשונה נוצרה ב-1945. בהקשר זה מובן המשכו של מוטיב הכפיל הקלאסי.

דוגמה נוספת היא הסרט אויב (Denis Villeneuve, 2013) (*Enemy*), המבוסס על הרומן הכפיל מאת ג'וז'ה סרמגו (Saramago) (*The Double*, 2002). עלילת הסרט מספרת על איש בשם אדם, פרופסור להיסטוריה, החי חיים שגרתיים למדי. יום אחד, בזמן שצפה בסרט שכור, הוא מזהה שחקן בסרט שנראה בדיוק כמוהו. הוא נעשה אובססיבי לגבי הכפיל, ומגלה כי השחקן, הנקרא אנתוני קלייר, נשוי לאישה שנמצאת בהריון מתקדם. אדם ואנתוני נפגשים במלון ומגלים כי הם זהים לחלוטין, כולל צלקת זהה בבטן. אדם מאופק בעוד שאנתוני מיני יותר וחמום מוח. אנתוני מאשים את אדם ששכב עם אשתו, ודורש ממנו את בגדיו ומכוניתו על מנת לפגוש את חברתו של אדם ולבלות אתה את הלילה.

ניתן להבין את הסרט אויב כמונחים שטבעו רנק ופרויד: הכפיל הוא יריבו של הגיבור, כאשר שניהם נמצאים בקונפליקט והם גם הפכים בהתנהגותם. את הפיצול שלהם ניתן להבין כפיצול של אגו אחד לשני מבני נפש, המפעילים לחץ על האגו, כאשר אנתוני מייצג את

5 הדחקה – מנגנון הגנה פסיכולוגי לא מודע של ה"אני", שבאמצעותו הרגשות, הזיכרונות והדחפים המכאיבים או אלה שאינם מתיישבים עם האישיות החברתית, מוחזקים (מודחקים) מחוץ למודעות (Silmi 110).

האיד⁶ ואדם מייצג את הסופר אגו⁷. בנוסף ניתן להבין את הפיצול כמנגנון הגנה, המונעת מאשמה של אדם הבוגד באשתו ההרה. האשמה דוחפת אותו לעבר פיצול, שמאפשר לו לא לקבל אחריות על מעשיו אלא להטיל אותה על אגו אחר, רע – על אנתוני.

גם הסרט הכפיל (*The Double*) (Richard Ayoade, 2013), המושפע מאוד מן האקספרסיוניזם הגרמני, עוסק בנושא הכפיל ומתחקה אחר הרומן הכפיל של פיודור דוסטויבסקי (*The Double*, 1866) (Dostoyevsky). הסרט מספר את סיפורו של סיימון ג'יימס העובד במשרד כבר 7 שנים, אך כולם מתעלמים ממנו. הוא מאוהב בקולגה יפהפייה שגרה ממולו. יום אחד מופיע במשרד עובד חדש בשם ג'יימס סיימון, הנראה בדיוק כמו סיימון. ג'יימס אסרטיבי ומקסים, ההפך הגמור מסיימון. העובדים האחרים נותנים כבוד לג'יימס, ולא שמים לב לדמיון ביניהם. עד מהרה הם נעשים יריבים, כאשר ג'יימס הורס את חייו של סיימון. בסוף הסרט סיימון מגלה שהם חולקים פציעות – כשאפו של ג'יימס מדמם, גם אפו של סיימון מדמם.

גם כאן ניתן להבין את הכפיל כפיצול של אגו אחר. הסרט מלווה בתחושת מועקה ובהשפעות אקספרסיוניסטיות היוצרות תחושות חרדה. הכפיל משרד איום שאפשר לפרשו כחזרתו של המודחק. הוא רודף את סיימון, ולבסוף מביא לכך שסיימון הורג אותו, כלומר למעשה הורג את עצמו.

הכפיל הקלאסי חי וקיים בתרבותנו, וכפי שרנק טען כנראה היה שם מאז ומתמיד. אך לצד שימוש זה במוטיב הכפיל, ניתן למצוא סרטים נוספים מתקופתנו המציבים את הכפיל באור אחר, וטענתי היא שייצוג הכפיל החדש מבטא שינוי בתפיסת הסובייקטיביות.

סובייקטיביות בעידן הפוסט-מודרני

בפרק זה אבקש להראות כיצד שינויים טכנולוגיים וכלכליים מובילים לשינוי בתפיסת הסובייקט. לשם כך אגייס חוקרים שונים, אשר דנו בנושא זה לפניי. פרדריק ג'יימסון (Jameson) בספרו *פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר* – מבקש לאפיין את השינוי התרבותי שחל עם בואו של העידן הפוסט-מודרני. הוא מסביר, כי התמורות הטכנולוגיות והכלכליות שחלו הובילו לשינוי תרבותי (Jameson 21) ולהתפתחות חויית הסובייקט בעולם המשתנה. לדבריו, אחד המאפיינים העיקריים של הפוסטמודרניזם, כתנועה הרוחה ומבקר את המודרניזם, הוא מעבר ממודלים של עומק (למשל פסיכואנליזה) לשטחיות חדשה, ולמעטפת או לריבוי מעטפות (Jameson 28). לצד זה, הוא טוען, התפתחה סובייקטיביות חדשה, אשר בהתאמה אינה מבוססת על מודל עומק. הסובייקטיביות החדשה איננה מאופיינת בסגנון אישי והבעה סובייקטיבית, המניחה קיום של פנים וחוקן, אלא שמה

6 איד – ה"סתם", מה שאיננו מובדל. לפי פרויד, זהו החלק הפרימיטיבי ביותר באישיותו של אדם. הוא נושא את מכלול הרחפים הראשוניים, האינסטינקטים, כל התורשת והבלתי מודע שבו, האנרגיה שמניעה אותנו ומכוונת את מעשינו (Silmi 25).

7 סופר אגו – ה"אני העליון", מכלול האיסורים המוסריים המוטלים פנימה. הוא נוצר על ידי הפנמת דמויות ההורים, ומתפקד כסמכות וצנזורה מוסרית המאלצת את ה"אני" להיבך ברחפים אינסטינקטיביים מסוימים תוך איום שיגרמו תחושות מכאיבות, בעיקר אשמה (Silmi 252).

דגש על ביזור הסובייקט הממורכז⁸, שהיה קיים בזמן הקפיטליזם הקלאסי והתא המשפחתי (Jameson 30-31). קץ המונאדה (ישות אחת בלתי ניתנת לחלוקה) והאני הבורגני מביא עמו גם קץ לפסיכו-פתולוגיות של אותו אני (ג'יימסון מכנה זאת דעיכת הרגש), ואת מקומו של הניכור (שהיה נושא מרכזי בעידן התיעוש והעירור) תופסת התפוררות הסובייקט (Jameson 30). על כן, סובייקטיביות חדשה זו מאופיינת בעיקר על ידי שטיחות וריבוי.

תומאס אלזסר (Elsaesser) במאמרו "Mind Game Films" עוסק גם בייצוג סובייקטיביות חדשה, הקשורה בטכנולוגיה מתפתחת. הוא תוחם את מחקרו לסרטים שאותם הוא מכנה Mind Game Films, שהמשותף להם הוא העיסוק ב"מיינד" (שכל, דעת). גיבורי סרטים אלו, לטענתו, משקפים ומתארים סובייקטיביות חדשה באמצעות "פתולוגיות פרודוקטיביות": הפרעות נפשיות, המעניקות לדמות יתרון על אחרים (Elsaesser 24). פתולוגיות אלו מתבטאות בחוסר היכולת של הגיבורים להבדיל בין הדמיון למציאות או בין ממדים שונים של אמת (Elsaesser 17), ולמרות זאת הם חשופים לאמת שאחרים אינם יכולים לראות (Elsaesser 24). הסרטים מתאפיינים בריבוי נקודות מבט, החלפת מודעות במערכות אוטומטיות (מחלות נפשיות), המובילות לשיבוש הזהות של הדמות ולדיסוציאציה. העובדה שהם חולים אבל בעלי נקודת מבט בעלת יתרון, מערערת על קטגוריות של שפוי-לא-שפוי (Elsaesser 24). ניתן לחשוב על גיבורים אלו כעל סובייקטים בלתי ממורכזים במילותיו של ג'יימסון, או כביטוי להתפוררות הסובייקט התופסת את מקומו של הניכור (Jameson 30). אלזסר מוצא קשר בין סרטי ה-"Mind Game Films" לטכנולוגיה המתפתחת, ובין סוג הנרטיב לאופן האחסון ושליפת המידע. הוא מסביר, שכאשר אחסון ושליפה נעשים באופן ליניארי, כמו חיפוש מידע בספר, גם סגנון הנרטיב השולט הוא ליניארי. אך האינטרנט, שהביא אתו מקורות מידע רבים, כלומר, ריבוי של מקורות דרך פורטלים שונים ודרישה לפידבק דינמי בזמן אמת מוביל לסגנון אחסון ושליפת מידע שאיננו ליניארי, ולכן מוביל גם לנרטיב שאיננו ליניארי (Elsaesser 23). בדומה לגיבורי הסרטים, גם המבנה הנרטיבי של סרטים אלו מפורר ודיסוציאטיבי.

ולבסוף, אלזסר טוען כי סרטים אלה מהווים מבחן, שמשקף את ערכי העולם הפוסט מודרני ומכין את הצופה להתמודדות בעולם פוסט מודרני, כסובייקט "פוסט בורגני", עולם שבו ייאלץ להישאר גמיש, אדפטיבי ואינטראקטיבי (Elsaesser 32). במילים אחרות, מטרת הסרטים לפרש את חוויית הסובייקטיביות החדשה.

לפני שאמשיך לפרק הבא, אתעכב רגע נוסף על השימוש בפתולוגיות בהקשר זה. ג'יימסון טען כי קץ האני וקץ המונאדה גוררים עימם את קץ הפתולוגיות של אותו אני (Jameson 31). אלזסר מסביר, כי דווקא הפתולוגיות הן אלו המתארות את הסובייקטיביות החדשה הזו. עם זאת, יש רמיזה בדבריו של אלזסר כי הפתולוגיות האלו, בהיותן פרודוקטיביות, מייצגות דבר מה אחר, ובכל זאת מופיעות עקב היעדר ביטוי הולם יותר. בנוסף, הפתולוגיות

8 הסובייקט הממורכז – תפיסת הסובייקט כישות אחת המתאימה לתפיסה הכלכלית ולתפיסת התא המשפחתי של המודרניזם, אשר מתפרקות בתקופת הפוסטמודרניזם ובעקבותיהם גם הסובייקט הממורכז (Jameson 15).

הפרודוקטיביות בסרטי ה־mind games דומות יותר לסכיזופרניה והתפוררות האני, שג'יימסון מקשר לפוסט־מודרניות, מאשר לחרדה ונוירוזה הקשורות במודרניות. בפרק הבא אערוך השוואה בין הכפיל הקלאסי לבין הכפיל העכשווי, במטרה למצוא מאפיינים המייחדים את הכפיל העכשווי והמעמידים אותו כביטוי לחוויית הסובייקט בעידן המדיה הדיגיטלית.

הכפיל הקלאסי מול הכפיל החדש

אין ספק שמוטיב הכפיל, אשר השתרש באופן כה עמוק בתרבות, עדיין מייצג את אותן החרדות מפני המוות ומפני המורחק. טענתי המרכזית בחיבור זה היא שלצד אותן משמעויות של הכפיל הקלאסי, ניתן למצוא ניצנים של כפיל חדש. הכפיל החדש אינו רוך, אלא נתפס כחיובי ומהווה יתרון לגיבור. את הכפיל החדש אני מזהה ביצירות רבות, ולהלן היצירות שאליהן אתייחס בעבודה זו:

The One I Love (Charlie McDowell, 2014), *Another Earth* (Mike Cahill, 2011), "Be Right Back" (*Black Mirror*) (Channel 4, 2013), "White Christmas" (*Black Mirror*) (Channel 4, 2014), *The Island* (Michael Bay, 2005), *Orphan Black* (Graeme Manson, 2013).

על מנת להבין את הכפיל החדש אערוך השוואה בין מאפייניו של הכפיל הקלאסי למאפייניו של הכפיל החדש. ראשית, כפי שהוזכר לעיל, הכפיל הקלאסי הוא יריבו של הגיבור לכל דבר ועניין, וכמיוחד באהבתו לנשים (Rank, 75). בסרטי הכפיל החדש הכפילים אינם יריבים או הפכים, אלא מתקיימים כישות וכזהות נפרדות. יתר על כן, הם דורשים את זכות קיומם כישות נפרדת ונבדלת מהגיבור. לעתים אף נעשה היפוך מושלם לנרטיב שתיאר רנק, כאשר בסרטים אלה הכפיל הוא הנרדף על ידי הפרוטוטיפ.

"חג מולד לבן" ("White Christmas"), פרק מיוחד בסדרה הטלוויזיונית מראה שחורה (*Black Mirror*), מספר את סיפורו של ג'ו, המתעורר בבוקר חג המולד בבקתה מבודדת עם שותף בשם מאט. מאט מזמין את ג'ו לשבת אתו במטבח, מציג את עצמו ומספר לג'ו את סיפור הקריירה שלו. הוא מספר כי בעבודתו הקודמת עסק ביצירת העתקים דיגיטליים של בני אדם למכשיר רובוטי קטנטן – שמכונה בסרט תמצית. התמצית משמשת לשליטה בגאדג'טים, שמאפשרים לשלוט על ניהול הבית (בסרט התמצית מכוננת את מיזוג האוויר לטמפרטורה מושלמת, מכינה ארוחת בוקר ועוד). מאט היה יכול לשלוט באורך חייהם של התמציות באמצעות שלט ולעוות את חוויית הזמן שלהם.

בחלק זה בסרט מסופר על אישה העוברת ניתוח להוצאת תמצית, שתשמש לניהול משק הבית. בתחילה הכפילה אינה מודעת להיותה כזו וחושבת שהיא הגיבורה. לאחר מכן היא דורשת שיתייחסו אליה כאל שווה. אך למעשה היא רק תמצית של הגיבורה, ולכן אין לה גוף או זכויות. מאט מבחיר לה זאת על ידי לחיצה על כפתור להרצה קדימה, המותיר אותה בריק במשך זמן שנחווה עבודה כמספר חודשים ועבורו נחווה כדקה.

כדור הארץ האחר (*Another Earth*) מספר על רודה, בחורה צעירה שיצאה לחגוג עם חברותיה את קבלתה ל-MIT. באותו הלילה כדור לכת הדומה לכדור הארץ התגלה ונקרא כדור הארץ 2. רודה מסתכלת על כדור הארץ 2 תוך כדי נהיגה ומתנגשת במכוניתו של ג'ון. בתאונה נהרגים אשתו והרהר ובנם התינוק. היא נכנסת לכלא ל-4 שנים, ולאחר מכן חוזרת לגור עם הוריה. רודה משתתפת בתחרות חיבורים, שהפרס בה הוא כרטיס טיסה לביקור בכדור הארץ 2. מדענים מגלים שכדור הארץ 2 הוא מראה לכדור הארץ, כל התושבים זהים וכל ההתרחשויות זהות – אך בפעם הראשונה שצפו זה בזה הסינכרוניות הופרה, ומאותו רגע חדלו להיות מראה זה לזה. יום אחד רודה מחליטה לבקר את ג'ון שחייו נהרסו, ולהזדהות כאחראית למותם של משפחתו. היא אינה מסוגלת להתוודות, ומשקרת שהוא זכה בשירות ניקיון חינוכי. היא מנקה את ביתו והם מתאהבים. בסרט זה כדור הארץ הנוסף מכיל בתוכו את כל תושבי כדור הארץ; זהו למעשה כוכב לכת שלם של כפילים. אך המפגש ביניהם הורס את הסנכרון, ומאותו הרגע התושבים של שני כוכבי הלכת הם בעלי קיום נפרד ועצמאי.

הסרט האי (*The Island*) מספר על לינקולן, תושב בחברה אוטופית אך מוכלת בתוך מבנה סגור ומבודד, החי בשנת 2019. כמו כל התושבים בחברה הנשלטת הזו, לינקולן מקווה להיבחר להישלח אל האי, המקום האחרון בכדור הארץ שאיננו מזוהם. אך במהרה הוא מגלה, שהכול שקר – הוא וכל שאר התושבים של המבנה הסגור הם למעשה שיבוטים של בני אדם, המיוצרים על מנת לאפשר השתלת איברים לפרוטוטיפים שלהם. לינקולן מנסה לברוח יחד עם ג'ורדן היפהפייה כשרודפים אחריהם מנהלי המוסד. גם בסרט הזה ניכר, כי הכפילים אינם מודעים להיותם כפילים ורואים עצמם כישויות נפרדות ובעלות זכות קיום, והם יוצאים למסע להגן על זכותם. בדוגמאות הללו ניתן לראות, שהכפילים אינם מהווים יריבים או הפכים לפרוטוטיפים שלהם, אלא מתקיימים כישויות נפרדות ועצמאיות.

מאפיין נוסף של הכפיל הקלאסי הוא היותו חלק בלתי נפרד מהגיבור, כאשר שניהם שייכים לאגו אחד והם חולקים חיים (מותו של אחד מוביל למותו של האחר) (רנק, 17). הכפיל החדש אינו תלוי בחייו בגיבור. כך לדוגמה בכדור הארץ האחר, מהרגע ששני כדורי הארץ יצאו מסנכרון, על כדור הארץ 2 נמצאו בני אדם שנהרגו בכדור הארץ 1, כלומר הכפילים אינם תלויים בחייהם זה בזה. גם בסדרה יתומת האופל (*Orphan Black*) הכפילות אינן תלויות בחייהן.

הכפיל הקלאסי מתאפיין גם בקושי לעקוב אחריו, כאשר כל ניסיון לגלות את זהותו האמתית ואת מקומו הם חסרי תועלת (רנק, 26). לעומתו הכפיל החדש חי את חייו ללא הפרעה. הוא אדם ככל אדם בעל זכות קיום עצמאי ונפרד, ולכן ניתן לחפש אותו וגם למצוא. יתומת האופל (*Orphan Black*) היא סדרה טלוויזיונית המספרת את סיפורה של שרה היתומה. לאחר שהיא נחשפת להתאבדותה של אישה שנראית בדיוק כמוה, שרה גונבת את זהותה על מנת להשיג גישה לכספה. עד מהרה שרה נשאבת לפרשייה מסתורית, ומגלה שהיא והאישה שהתאבדה הם למעשה שיבוטים. ככל שהיא חוקרת יותר היא מגלה, שיש עוד ועוד שיבוטים כמוה. היא יוצרת קשר עם כמה מהנשים המשובטות, והן מתאגדות על מנת לפתור את התעלומה. בסדרה, שרה מוצאת את הכפילות שלה בקלות או שהן מוצאות אותה. הן נגישות זו לזו כמו כל אדם אחר. גם בכדור הארץ האחר (*Another Earth*), מרגע שכדור הלכת מתקרב באופן מספק, אין בעיה ליצור קשר עם הכפילים הנמצאים עליו.

באופן כללי, קיומו של הכפיל החדש וגילוייו אינם מאיימים על הגיבור, וייתכן אפילו שהגיבור הוא הכפיל עצמו. הכפיל כבר לא מגלם את המודחק המאיים. הסרט *The One I Love* מספר על זוג החווה קשיים בחיי הנישואין. הם מוצאים עצמם על סף פרידה ומחליטים לבלות סוף שבוע בבית מושכר, בהמלצת המטפל הזוגי. כשהם מגיעים לשם, כל אחד מהם פוגש את הכפיל של בן זוגו, כאשר הכפיל הוא הגרסה המשופרת של בן הזוג. בסרט יש אמנם מעט בהלה ברגע שהזוג מבין שהם נפגשו עם כפיליהם, אך הגישה הכללית שלהם היא של סקרנות ועניין, ולכן הם חוזרים לבלות זמן נוסף עם הכפילים, בתקווה שהדבר יעזור לתקן את נישואיהם. גם בכדור הארץ האחר (*Another Earth*) היחס כלפי הכדור האחר הוא יחס של סקרנות ולא יחס של איום.

לבסוף, וכפי שהוזכר קודם, הכפיל הקלאסי מתואר על ידי דמות הראי או הצל, ואילו הכפיל העכשווי מתואר לרוב על ידי מסך (מסך הטלפון, המחשב או הקולנוע). תקשורת עם הכפיל מתאפשרת פעמים רבות באמצעות המדיה הדיגיטלית. בכדור הארץ האחר (*Another Earth*), התקשורת נעשית באמצעות שיחות וידאו. ניתן למצוא בסרט גם סצנות של סיקור תקשורת בטלוויזיה. "מיד אשוב" (*Be Right Back*), פרק נוסף בסדרה מראה שחורה (*Black Mirror*), מספר על אישה שבן זוגה נפטר, והיא יוצרת את זהותו מחדש באמצעות שירות הלוקח את עזבונו הדיגיטלי (מיילים, הודעות קוליות, תמונות, פרופילים ברשתות חברתיות). היא צופה במסך המחשב ורואה את התמונות שלו, והיא שומעת את קולו דרך מכשירים אלקטרוניים (אתיחס לנושא העיזבון הדיגיטלי בהרחבה בהמשך). גם ביתומת האופל (*Orphan Black*), חלק גדול מהתקשורת בין הכפילות נעשה באמצעות שיחות וידאו. בהקשר זה יש גם לציין, שהכפיל העכשווי נוטה לריבוי, בעוד שהכפיל הקלאסי הוא תמיד יחיד והפוך מהמקור. דוגמה מובהקת לכך היא הסדרה יתומת האופל (*Orphan Black*), אך גם בסרטים אחרים שהזכרתי, כמו האי (*The Island*), "חג מולד לבן" (*White Christmas*) מראה שחורה (*Black Mirror*) – הכפיל הוא בעל פוטנציאל לריבוי ולהעתקה. הכפיל החדש אינו מאיים: הוא אינו חלק מהאגו, אלא ישות נפרדת. באופן המהדהד את הפתולוגיות הפרודוקטיביות של אלזסר, הכפילות בסרטים אלו אינה מוצבת במקומה של הפתולוגיה, אלא מזכירה יותר את רעיון ריבוי המעטפות של ג'יימסון. בפרק הבא אציג את האופנים השונים שבהם הכפילות היא למעשה אנלוגית לצורת קיום חדשה, לסובייקטיביות חדשה בעידן המדיה הדיגיטלית.

כפילות דיגיטלית

ניתן למצוא קשר מסוים בין הכפיל לטכנולוגיה בשל הופעתו התדירה ביצירות האקספרסיוניזם הגרמני, המושפע במידת מה מתהליכי התיעוש והעיוור של תחילת המאה ה-20 (בארי, 2). אף על פי כן, בפרק זה אבקש להתעכב על הקשר של הכפיל העכשווי לטכנולוגיה המתפתחת בימינו. אמנה את האופנים שבהם הטכנולוגיות של ימינו יוצרות כפילות וחוויה סובייקטיבית מפוצלת, ומעבר לכך – אדגים כיצד פיצול, שלרוב מקושר עם פתולוגיה, מהווה יתרון במקרים אלה.

1. ריבוי זהויות

כניסת המדיה הדיגיטלית והרשתות החברתיות לחיי היום יום מוביל ליצירת זהויות אינטרנטיות מרובות. אדם עשוי להחזיק במספר פרופילים ברשתות חברתיות שונות. כאלה למשל הם בעלי עסקים קטנים, אשר מחזיקים בפרופיל אחד עבור עצמם וחייהם הפרטיים ובפרופיל נוסף בפרופיל העסקי שלהם. לכל פרופיל מטרה שונה, ולכן ניהולו וגיבוש הזהות סביבו נעשה באופן אחר. כך נוצרות מספר זהויות מבוקרות, אשר כולן שייכות לאותו סובייקט ולכולן קיום עצמאי במפגשים השונים של האדם עם אנשים שונים. שרי טורקל (Turkle), בספרה *Alone Together*, טובעת את המונח "Life Mix", ומסבירה אותו כשילוב של החיים "און ליין" ו"אוף ליין" (של החיים ברשת והחיים מחוץ לרשת). היא טוענת כי: "We have" (Turkle 220) moved from multitasking to multi-lifing".

דוגמה למרחב שניתן ליצור בו זהות אחרת הוא *Second Life*, עולם וירטואלי תלת ממדי חינוכי, שבו המשתמשים יכולים ליצור קשרים חברתיים. כל משתתף מתחיל ביצירת האוואטר שלו, הדמות שדרכה יחווה את העולם. טורקל מראינת את פית הנשוי ואב לשניים, בעל אוואטר במשחק, אשר התחתן עם דמות בעולם הווירטואלי. הוא מתאר את החיים הכפולים שהוא חי, ומסביר כיצד מערכת היחסים שלו בעולם הווירטואלי עוזרת לו בהתמודדות השונות בחיי היום יום (טורקל, 219). למרות שריבוי נתפס פעמים רבות כפתולוגי (בהקשר של דיסוציאציה למשל), הפיצול המתואר כאן על ידי ריבוי זהויות מהווה דווקא יתרון וכלי מאפשר. הזהויות השונות האלו מתפקדות באופן דומה אצל הכפיל העכשווי, שהוא נפרד ועצמאי.

2. הימצאות בכל מקום/ ריבוי הפורטלים

הימצאות בכל מקום היא תכונה שיוחסה לטכנולוגיה בעבר, בשל יכולתה הבסיסית לאפשר תקשורת מידית בין אנשים הרחוקים (מאוד) זה מזה. אך היום תחושה זו מועצמת על ידי טכנולוגיות מתקדמות, כמו ה-*Telepresence* שמאפשרת קיום פגישה, כאשר המשתתפים נמצאים במקומות שונים בעולם; בחדר ממוקמים מסך, רמקול וחצי שולחן, כך שהדמות מוקרנת בגודל אמיתי ונוצרת אשליה שהיא יושבת בצדו השני של שולחן מדומה.

הפורטלים השונים שדרכם אנו מבטאים את עצמנו ברשת, מאפשרים סוג נוסף של כפילות. המחשב, הטלפון, הטבלט והיום אפילו השעון והמשקפיים, מאפשרים לנו נקודות כניסה אל תוך הזהויות השונות שלנו. גם הנגישות אליהם גדולה בהרבה מהעבר, וניתן להיכנס לפורטלים השונים בכל מקום ובכל זמן באמצעות הרשת הסלולרית. בספרה, שרי טורקל מסבירה שעל מנת להבין את משמעות ה-*Life Mix* במלואה, יש צורך בתקשורת סלולרית. לדבריה, עד לא מזמן, על מנת שיתאפשר לו להיכנס למרחב וירטואלי, נדרש מן המשתמש לשבת מול מחשב. אבל היום, בניגוד לגישה המוגבלת של אז, כאשר הטלפון הסלולרי מהווה פורטל, ניתן לעבור למרחב הווירטואלי באופן נזיל בכל זמן ובכל מקום (Turkle 220). הכפיל העכשווי לרוב אינו מוגבל בזמן ובמקום, בניגוד לכפיל הקלאסי שנחשף רק לפרוטוטיפ ובעיקר דרך המראה או הצל. ריבוי הפורטלים והנגישות מגולמים בקולנוע באמצעות הכפיל החדש וקיומו הבלתי תלוי.

3. גלובליזציה וביטול האחרות

תהליכי הגלובליזציה מייצרים מצב, שבו אנשים נעשים דומים זה לזה. הייחודיות של התרבות נדחקת הצידה על מנת לתת מקום לתהליכים כלכליים גלובליים, שדורשים סטנדרטיזציה. העולם העסקי חוצה גבולות ותרבויות, ולכן נעדר הבדלים אלה.

ג'יימסון תיאר תהליך זה כחיסול העצמי המתרחש בעידן הפוסט-מודרני. כמו שכבר הזכרתי קודם, ג'יימסון טוען כי העידן הפוסט-מודרני מביא עמו תהליכים של אבדן מבני עומק ואבדן ה"אני", ועקב כך אבדן הסגנון האישי. הוא אינו טוען שהתוצרים התרבותיים של העידן הפוסט-מודרני משוללים רגש וסגנון לחלוטין, אלא שהם "בלתי מעוגנים ולא אישיים" (Jameson 31-32).

גם הצרכנות המוגברת מביאה למצב פרדוקסלי של ניסיון לאפשר יותר שונות בקרב צרכנים, אך לבסוף מייצרת מעין שונות זהה בכל מקום. דוגמה טובה לכך היא חברות הבגדים הגדולות, אשר מייצרות בזול מאוד (פעמים רבות על חשבון פועלים עבדים) מבחר רחב ותחלופה מהירה, אך לבסוף ניתן לראות חזרה על אופנות וצריכה ההמונית של אותם מוצרים על ידי קהל רחב ממדינות שונות. בנוסף, מעמדו של האינדיווידואליזם כערך עליון מתערער בתרבות המערבית. דוגמה לכך היא תנועת הנורמקור Normcore, אשר מתרחקת מביטוי אינדיווידואלי דרך האופנה (אולי בגלל הפרדוקס שהוזכר לעיל) וקוראת לחסידיה להתלבש "רגיל"⁹.

בעולם שבו אין אחרות וכולם זהים, כולם הם למעשה כפילים. הכפיל העכשווי נותן ביטוי לחוויה זו של ביטול האחרות.

4. הזהות האינטרנטית כישות עצמאית

סוג נוסף של כפילות מתרחש סביב הזיכרון ברשת. לאחרונה עולה דיון סביב הזכות למחוק פרטים מן הרשת. ב-2014 בית המשפט של האיחוד האירופי הורה למנוע החיפוש גוגל (Google) לאפשר למשתמשים למחוק לינקים שמקשרים לפרטים אישיים, בטענה שפרטים המופיעים באינטרנט עשויים לרדוף את המשתמש ושיש לאדם את הזכות לשכוח ולהישכח. הפסיקה קבעה, שיש להסיר את הלינק במנוע החיפוש אך לא את האתר עצמו ("European Court Lets Users Erase Records on Web"). פסיקה זו רומזת בעקיפין על חוויית הזהות האינטרנטית ככפיל עצמאי, ועל הצורך העולה להתנער מזהויות שונות.

דיון נוסף העולה בהקשר של אינטרנט וזיכרון הוא הנושא של עיזבון דיגיטלי – ובעיקר סביב השאלה מה קורה לנכסים הווירטואליים שאדם מותיר לאחר מותו. פרופיל הפייסבוק, חשבון הבנק, סרטונים, תמונות, אימיילים ועוד, הנותרים לאחר מותו של אדם, אינם מתים יחד אתו, כך שהזהות באינטרנט נותרת אחריו. יש גם מקרים שבהם עמוד הפייסבוק נעשה למעין אתר זיכרון, שאליו החברים והמשפחה מעלים תמונות ומכתבים ("פוסט, טראומה"). חלק מהסרטים שבהם מופיע הכפיל החדש, עוסקים בדיוק בנושא זה. כך למשל ב"מיד אשוב"

9 נורמקור (Normcore) – תת תרבות המבוססת על אימוץ מודע ומלאכותי של חפצים הנמצאים בשימוש נרחב, ושהוכחו כקבילים ובלתי פוגעניים. אולטרה – קונפורמיסטים (Urban Dictionary).

”Be Right Back”) אישה יוצרת את דמות אהובה המנוח באמצעות העיזבון הדיגיטלי שהותיר אחריו – מיילים, הודעות קוליות, פרופילים שונים ברשתות. הזהות האינטרנטית ממשיכה לחיות לאחר המוות, ולכן מהווה מעין זהות נפרדת ובלתי תלויה, כמו הכפיל העכשווי. סבורני כי ניתן למצוא עוד אנלוגיות רבות לחוויית הכפילות, המושפעת מן המדיה הדיגיטלית ומהעידן הפוסט-מודרני. אולם במאמר הנוכחי ביקשתי להדגים זאת על ידי המאפיינים הבולטים ביותר.

סיכום

בעבודה זו ביקשתי להראות, כיצד השתנה מוטיב הכפיל בהתאם לשינוי בתפיסת הסובייקטיביות. פתחתי את המאמר בסקירת משמעויותיו הפסיכואנליטיות של הכפיל, בתוכן החרדה מהמוות כמרכיב עיקרי. לאחר מכן הדגמתי את הופעתו של הכפיל הקלאסי בקולנוע העכשווי, והצגתי את היחס המורכב שבו ייצוגו של הכפיל לטכנולוגיה. לאחר מכן הצגתי את רעיונותיהם של חוקרים אחרים בקשר לתפיסת הסובייקטיביות בעידן הפוסט-מודרני. ערכתי השוואה בין הכפיל הקלאסי לכפיל העכשווי, ומצאתי מאפיינים המאפשרים חלוקה זו. בהקשר זה בולט בעיקר קיומו של הכפיל החדש כישות עצמאית ונפרדת.

לצד הגדרותיהם של ג'יימסון ואלזסר, המנסים לתאר סובייקטיביות חדשה שלטענתם באה לידי ביטוי באסתטיקה הפוסט-מודרנית, הכפיל החדש עושה דבר דומה. הוא מרחיב את אפשרויות הייצוג של סובייקטיביות פוסט-מודרנית ואת תיאוריהם של ג'יימסון ואלזסר, והוא עושה זאת למרות שאינו חף מפתולוגיזציה הקשורה בפיצול; הוא מגלם אדם חי ונושם בעל זכות קיום נפרד ועצמאי. הוא כבר אינו הזיה של הגיבור או קולות בראשו, כמו שקורה אצל גיבורי Mind Game Films, אלא ישות נפרדת, זהות נוספת ולגיטימית עבור הגיבור. ולבסוף, הדגמתי כיצד הכפיל מסמן את חוויות הכפילות שאנו חווים בעידן פוסט-מודרני, בעידן של מדיה דיגיטלית ואינטרנט.

עבודה זו מוגבלת בגודלה ולכן לא יכולתי להרחיב יותר, אך יהיה מעניין לחקור נושא זה של טכנולוגיה וסובייקטיביות בהקשר רחב יותר ולהתייחס למוטיבים נוספים, כמו בינה מלאכותית ואבדן הגוף. חשיבותה של עבודה זו היא בזיהוי צורה נוספת של ביטוי סובייקטיביות חדשה בעידן הפוסט-מודרני, באופן הממשיך ומרחיב ייצוגים אחרים.

ביבליוגרפיה

- בארי, דוד. "תנועת האקספרסיוניזם: כיצד באה לידי ביטוי בקולנוע הגרמני של תקופת ווימאר בין השנים 1919-1931". סליל 3 (קיץ 2009): 98-116.
- בנימיני, יצחק. "הקדמה לאלבית". האלבית. תל אביב: רסלינג, 2013. 7-8.
- ג'יימסון, פרדריק. פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר. 1984. תרגום: עדי גינצבורג-הירש. תל-אביב: רסלינג, 2002. 5-32.
- סילמי, נורבר. לקסיקון פסיכולוגי. עורכת המהדורה העברית: דורית לנדס. תל-אביב: ידיעות אחרונות וספרי חמד, 1997.
- רונאל, אורית. "פוסט, טראומה". 7 פברואר 2013. מאקו. 1 יוני 2015.

<http://www.mako.co.il/nexter-weekend/Article-1a6dce1bcd4bc31006.html>

- Bunz, Mercedes. "It's Celebrity Doppelganger Week on Facebook". 11 June 2014. *The Guardian*. 1 June 2015. <<http://www.theguardian.com/media/pda/2010/feb/03/digital-media-facebook-doppelganger-week>>
- Dostoyevsky, Fyodor. *The Double*. Courier Corporation, 2012. Print.
- Elsaesser, Thomas. "The Mind-Game Film." *Puzzle films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Ed. Warren Buckland. Oxford: Blackwell, 2008. 13-41.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny (1919)". *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud*. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1971. 219-252.
- Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Ed. & Trans. Harry Tucker, Jr. Chapel Hill: UNC Press Books, 1971. Print.
- Saltz, Jerry. "Art at Arm's Length: A History of the Selfie". 26 January 2014. *Vulture*. 1 June 2015. <http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html>
- Schweigert, Juraj. "The Uncanny: The Double as a Literary Convention." 2010. 1 June 2015. https://is.muni.cz/th/329523/ff_m/The_Double_-_Diploma_Thesis_Finished.txt
- Streitfeld, David. "European Court Lets Users Erase Records on Web". 13 May 2014. *The New York Times*. 1 June 2015. <<http://www.nytimes.com/2014/05/14/technology/google-should-erase-web-links-to-some-personal-data-europes-highest-court-says.html>>
- Wilde, Oscar, and Bristow. *The Picture of Dorian Gray*. OUP Oxford, 2006. Print.

פילמוגרפיה

- Another Earth*, Mike Cahill. France, 2011.
- "Be Right Back." 2.1. *Black Mirror*. 11 February 2013, Channel 4.
- Dorian Gray*. Oliver Parker. UK, 2009.
- The Double*. Richard Ayoade. UK, 2013.
- Enemy*. Denis Villeneuve. Canada, 2013.
- The Island*. Michael Bay. USA, 2005.
- The One I love*. Charlie McDowell. USA, 2014.
- Orphan Black*. Graeme Manson, John Fawcett. Canada, 2013.
- The Student of Prague*. Stellan Rye. Germany, 1913.
- "White Christmas." 3.1. *Black Mirror*. 16 December 2014, Channel 4.

תחילה נכבוש את רוטשילד, ואז ניקח את ברלין: מנטליות מחאה חברתית בקולנוע הישראלי העכשווי

מבוא

סרטים רבים, ובמיוחד המצליחים ביותר מבחינה כלכלית, מושפעים עמוקות מתנאים חיצוניים חברתיים-פוליטיים (Christensen & Haas 4), ובכלל חברה, בכל צורת משטר ובכל מבנה כלכלי ודמוגרפי סרטים ופוליטיקה מזינים זה את זה (Gianos). הסרטים חושפים בפני צופיהם את המערכת החברתית-פוליטית המאפינת חברה מסוימת (לרבות הפעילות המוסדית, השחקנים המרכזיים בזירה הציבורית, הסטטוס-קוו החברתי-פוליטי וכיוצ"ב), האם היא מתפקדת כיאור והאם היא מאפשרת את שיפור מצבם של האינדיבידואלים בהווה או בעתיד. במקביל, לעתים קרובות מצביעים סרטים אלה על כשלים במערכת (Christensen & Haas 13).

הקולנוע משמש אפוא אינדיקציה למנטליות הציבורית, מאפיין את החברה במסגרתה נוצר, וניתן לחשוף דרכו את ההנחות האידיאולוגיות, האמונות והאקסיומות השולטות בחברה שעמה הוא מזוהה באמצעות ניתוח הדפוסים והתמות העולים ממנו (Ben-Shaul, *Mythical Expressions* 17). רעיון זה מתכתב עם הגותו של לוסיין גולדמן (Goldmann), אשר הציע במאמרו "Marxism et Sciences Humaines" את המונח "הממד החברתי של תודעת היוצר", במטרה לדון ברעיון שהיוצר הוא למעשה סוכן מתווך, המפיק תוצרים שאינם פרי חזונו והשקפתו גרידא, אלא שהם מבטאים את "התודעה הפוטנציאלית" של הקבוצה כולה (Goldmann אצל: Ben-Shaul, *Fellow Traveler* 94).

עקרונות אלה באים לביטוי מובהק גם בקורפוס המחקרי הקיים אודות הקולנוע הישראלי, קורפוס המציע חלוקה לתקופות מסוימות בתולדות הציונות ומדינת ישראל בעלות הקשרים חברתיים, מדיניים ופוליטיים, המתגבשים לתוצרי תרבות בעלי אופי פרטיקולרי. חוקרים כמו אלה שוחט,¹

1 במאמרה מ-1991 מציעה שוחט פרשנות לצביונו הייחודי של הקולנוע הישראלי לאחר 1948, שאותו היא מכנה "הז'אנר הלאומי-הרואי", ומבדילה בין מאפייני הז'אנר בתקופה של טרום מלחמת ששת הימים ולאחריה, על רקע התמורות הפוליטיות והחברתיות שפעפו בחברה הישראלית דאז.

נורית גרץ,² ניצן בן-שאול³ ואחרים, הראו כיצד הגנטיקה הייחודית של הזירה הציבורית הישראלית בעת נתונה משתלבת באופן הדוק בסרטי הקולנוע הנעשים בה, ואיזה מידע ניתן לדלות על החברה מקריאת הטקסטים הקולנועיים הללו.

במאמרי אבקש להחיל גישה מחקרית זו על התקופה הנוכחית, העשור השני של המאה ה-21, שאותה אבקש להגדיר כ"עידן המחאה החברתית" בעולם בכלל וכישראל בפרט. לטענתי, המחאה החברתית שהכתה גלים בעוצמה בעולם שנים אלו, מתבטאת כדפוס נרטיבי בסרטים הישראליים אשר הופקו לאחר "מחאת האוהלים" ב-2011. את ההנחה אבקש לבסס באמצעות ניתוח הנרטיב בשלושה סרטים בולטים, עטורי שבחים ופרסים, אשר נהנו מהצלחה כלכלית בקופות: *גט – המשפט של ויואן אמסלם ("גט")* (שלומי ורונית אלקבץ, 2014) *מיתה טובה* (טל גרניט ושרון מימון, 2014) ו*אפס ביחסי אנושי* (טליה לביא, 2014). שלושת הסרטים המהווים את מושא המחקר מציגים סיפורים שונים, עוסקים בסוגיות שונות, מתרחשים במקומות ובתקופות שונים, והדמויות נבדלות זו מזו בגילן, מעמדן ומאפייניהן הכלליים, אך חרף ההבדלים הבולטים ביניהם ניתן לדעתי לאתר בהם נרטיב משותף. דפוס נרטיבי זה מקיף את גלי המחאה החברתית אשר ניצתו בחברה הישראלית בשנים האחרונות, שאותם אבקש לתחום בין "מחאת האוהלים" של קיץ 2011⁴ לבין "מחאת המילקי" בסתיו 2014.⁵

- 2 גרץ טוענת במאמרה מ-1993, כי הקולנוע הישראלי שהופק בשנות ה-80 הושפע עמוקות מהזהות המשועת של החברה הישראלית לאחר מלחמת ששת-הימים ויום כיפור. לטענתה, לאחר עליית "הליכוד" לשלטון ב-1977 האליטה ההגמונית איבדה מכוחה, ונחשפה תחושת הקיפוח הערתי והמעמדי של השכבות הנמוכות. הקולנוע בתקופה זו הוא לדבריה קולנוע שהעמיד את המציאות הפוליטית בישראל בקדמת הבמה, ובעיקר את שאלת הזהות החברתית-ישראלית ואת יחסיה עם העולם הסובב אותה. קולנוע זה, אשר מכונה בפיה "הקולנוע של הזר והחריג", מקדש את נקודת המבט של האחר שנדחק לשוליים והודר מזירת הקונצנזוס עד כה (האישה, המזרחי, הג'ובניק, ההומוסקסואל, הפלשתינאי וכד').
- 3 במאמרו טוען בן-שאול, כי הסרטים אשר הופקו בישראל במהלך שנות ה-80 מבטאים מנטליות האופיינת ל"מנטליות המצור". לדידו, עלייתו של הימין לשלטון ב-1977 עוררה באופן אקטיבי את הסימפטומים של תסמונת זו, אותה הוא מגדיר בהסתמך על מאמרו של דניאל בר-טל (Bar-Tal). לדבריו, המצור הוא מצב תודעתי, שבו לעם יש אמונה שהוא בורד, שלקבוצות אחרות באזור יש כוונות זדוןנגדו, שאותן יוציאו לפועל בשעת הכושר הראשונה, וכי בשעת צרה אף קבוצה או עם אחרים לא יסייעו לו.
- 4 תנועת המחאה החברתית החלה לצבור תאוצה ב-14 ביולי 2011, כאשר דפני ליף הקימה יחד עם חבריה מאהל מחאה בשררות רוטשילד בתל-אביב, לאחר שקיבלה הוראת פינוי מהרירה השכורה שבה התגוררה. פעולה זו התרחשה על רקע משבר הדיור המחריף בארץ, ופעולות מחאה שונות נגד יוקר המחיה בישראל, כגון המחאה נגד מחירי הדלק והקוטג' (המחאה חזרה-/רקן אלפים באו 16, מתוך: קשב).
- 5 בכתבה שפרסם עדי בן ישראל בגלובס ב-5.10.2014, מתוארת המחאה שהחלה באוקטובר 2014 בעקבות עמוד הפייסבוק "עולים לברלין", ששם לו למטרה לגרום למאות אלפי ישראלים להגר לברלין בשל יוקר המחיה. מנהל הקבוצה פרסם בדף הפייסבוק חשבונית מקנייה, שערך בסופרמרקט, והציב לישראלים אתגר: למצוא אותו סל מוצרים במחיר דומה או זול יותר. הסטטוס הצית מחדש את הזעם הציבורי על יוקר המחיה בישראל.

בחלקו הראשון של המאמר אדון במהלך המחאות החברתיות ששטפו את העולם בשנים האחרונות, תוך שימת דגש על אופיה, מהלכה ותוצאותיה. בשלב השני אציג את הסרטים הניצבים במרכז הדיון ואסרטט את המהלך הנרטיבי המשותף להם. לבסוף, אציג השוואה בין הנרטיב הקולנועי־תרבותי לנרטיב המחאה, ואציע כי הן ליסודות המשותפים והן לאלה המבדילים בין הסיפורים השונים ישנה משמעות וחשיבות עמוקה בהבנת הלך הרוח החברתי בישראל ב"עידן המחאה החברתית". את המאמר אחתום בטענה, שלפיה הקולנוע הישראלי העכשווי, המושפע מרוח המחאה החברתית, מציע ביטוי פנטסטי לרחשי ליבו של העם, שנתאכזב מתוצאות המחאה הקונקרטיות.

מהאוהל ועד למילקי: "העם רוצה כל מיני דברים"

הנרטיב הוא תיעוד – או דיווח – של רצף אירועים בעלי קשר המתרחש לאורך זמן. הנרטיב מהווה את אחת מזורות היסוד העומדות לרשותם של בני האדם בניסיונם ליצור משמעות, להבין ולפרש את חוויותיהם (Bal; Riessman), כאשר בחינת הנרטיב היא פעילות תפיסתית, המארגנת מידע בתבניות המייצגות ומסבירות חוויות וניסיון (Branigan). הסיפור שבני האדם מספרים על עצמם, על האחרים ועל החברה כמכלול מבנה ומשקף את תפיסתם לגבי העבר, ההווה והעתיד (הפרטיים והקולקטיביים כאחד), ומראה כיצד כרונולוגיה זו באה לידי ביטוי בקשרים ביניהם ובין האחרים שעמם הם באים במגע (Bruner). בחלק זה של המאמר אציג את המודל הנרטיבי המזוהה עם כרונולוגיית המחאה החברתית בישראל.

גל המחאה החברתית ששטף את ישראל פרץ ביולי 2011, ובמשך חודשים צעדו בהפגנות עשרות ואף מאות אלפים כמעט בכל מוצאי שבת והכריזו בקול גדול כי "העם דורש צדק חברתי". המחאה סימנה תקדימים בלתי־צפויים הן בהיבט המספרי, שכן ההזדהות, ההירתמות וההשתתפות של המון רב כל כך באירועי מחאה לא נראתה בעבר בישראל, והן בהיבט התקשורתי, לפי הסיקור הנרחב והאוהד של המחאה בכותרות הראשיות של העיתונות הכתובה, המשודרת והמקוונת. כל זה גרם לתחושה עזה בקרב אוהדי המחאה, ואף בקרב המסתייגים ממנה, כי משהו אכן עומד להשתנות בישראל.

הגורם הישיר לפרוץ המחאה היה מחירי הדירור, שהאמירו והביאו לעלייה ניכרת בשכר הדירה, בפרט במרכז הארץ, ובתגובה הוקם מאהל המחאה הרשמי בשדרת רוטשילד בתל־אביב. תוך זמן קצר קמו עשרות מאהלים נוספים ברחבי הארץ. רחשי המחאה בישראל הסתמנו עוד קודם לכן, בגל המחאות של גילדות וגופים מקצועיים שטענו נגד תנאי תעסוקה דרקוניים ושכר מביש: מחאות של ציבור הצרכנים נגד יצרני המזון ורשתות השיווק המייקרים את סל המוצרים, ומחאות אזרחיות כנגד הטייקונים ואילי הון המרכזים בידיהם עוצמה כלכלית ודורשים בעלות מלאה על משאבי הטבע של המדינה (גז ונפט).

התסיסה הציבורית ורוח המחאה לא פרצו בישראל בלבד, וקדם להן גל מחאות עממיות כנגד משטרים אוטוריטריים ומושחתים במדינות צפון אפריקה והמזרח התיכון (לרבות לוב, תוניסיה, מצרים, תימן וכו'), קרי אירועי "האביב הערבי". גם בכל רחבי העולם גאה גל של מחאות דומות בעקבות המשבר הפיננסי שפרץ ב־2008 (לרבות ארצות הברית, אמריקה

הלטינית ואירופה). השילוב בין ההתמרמרות הגואה מבית לבין האווירה הנושבת מבחוץ הניע אפוא בישראל את גל המחאה העצום.

לפי ג'ון רולס (Rawls), חברה מתוקנת מנותבת על ידי תפיסה ציבורית של צדק, המבטיחה שאותה חברה תתנהל כמערכת שיתוף פעולה תקינה והוגנת (xv). ניתן לטעון כי המחאה החברתית ביטאה את הפער בין תפיסה זו לבין המצב דה-פקטו, הועיל והציבור הישראלי קבע כי התנהלות החברה הישראלית מפלה ולוקה בחסר, והמדיניות החברתית-כלכלית של ממשלת ישראל אינה צודקת ויוצרת עיוותים חברתיים בלתי נסבלים. עוד הכריע הציבור, כי לא ניתן להשלים עם המשך העמקת הפערים הכלכליים, עם הפגיעה המתמשכת בשירותים הציבוריים, עם רמיסתן המחריפה של זכויות העובדים, עם צמיחה תמידית, מהירה ומטרידה של מדדי העוני ועם חוסר יכולתו של הדור הצעיר להבטיח את עתידו בארצו (יונה וספיבק 17). המחאה סחפה אחריה רבים, שהאמינו שניתן לעקור מן השורש את סדרי העדיפויות החברתיות-כלכליות המעוותים של הרשויות הריבוניות, והחריפה בנפשם של רבים את האמונה שניתן להפוך את החברה הישראלית להומנית והוגנת יותר.

במידה רבה התבססה המחאה על "החווה הרפובליקני" הסמוי בין העם למדינתו, שלפיו העם מפגין את חובתו ונאמנותו למדינה באמצעות סיוע לפריחתה הכלכלית והדמוגרפית, שירות צבאי ותשלום מסים, ובתמורה על המדינה לדאוג לרווחתו וביטחונו. אולם חרף ההסכמה התיאורטית "העם", ובעיקר חלקו הצעיר והמשכיל, נוכח לגלות כי בעוד שהוא ממשיך למלא את חלקו ב"חווה הרפובליקני" – הרפובליקה אינה מקיימת את חלקה.

אל קבוצות המוחים, שזוהו בתחילה כקבוצות מן המעמד הבינוני המשתייכות למגזר האשכנזי, החילונית והסוציאליסטי, הצטרפו במהרה קבוצות נוספות, ובהן כאלה המזוהות עם הפריפריות החברתיות והגיאוגרפיות של ישראל ועם המעמדות הנמוכים, לרבות מנהיגים ופעילים של קבוצות בעלות הזדהות והגדרה עצמית מזרחית. כל הקבוצות המוחות התאחדו לשעה תחת הכינוי "העם", והייתה זו הפעם הראשונה בהיסטוריה של מדינת ישראל שהמונח "עם" שימש במשמעות כה נרחבת, כסובייקט הדמוקרטיה המנוגד לאליטות הכולל גם משמעות שמעבר לאתני וללאומי (פילק ורם 3); ואכן התמיכה במחאה הייתה עממית.⁶ באוגוסט 2011 מינה ראש הממשלה בנימין נתניהו את פרופ' מנואל טרכטנברג, יו"ר הוועדה לתכנון ותקצוב של המועצה להשכלה גבוהה, לעמוד בראש הוועדה לשינוי חברתי-כלכלי, שמטרתה לבחון ולהציע פתרונות למצוקת יוקר המחיה במדינת ישראל בעקבות המחאה הגדולה. הצעד המבטיח עורר תקווה בציבור, שציפה לראות בעקבות המלצות הוועדה שינויים של ממש, אך לפי דו"ח המרכז לצדק חברתי ודמוקרטיה במכון ון-ליר, המלצותיה ייושמו בפועל חלקית בלבד, ורבות מהן אף לא זכו להתייחסות רצינית מצד הממשלה (בן-צור ופורטוגלי).

אף על פי שהיה צפוי שהמהלים יפוגו, המפגינים יתפזרו ושלב מחאת הרחוב ימצה את עצמו, ואף היה צפוי שזה יקרה לקראת בוא החורף ופתיחת שנת הלימודים האקדמית,

6 מסקר שערכה ד"ר מינה צמח עבור ארגון "שתיל" עולה, כי 89% מהישראלים חשים שהמדינה אינה מספקת מענה הולם לבעיות החברתיות, וכי יש צורך בפעילות אזרחית ישירה כדי לשנות את המצב: <<http://news.walla.co.il/item/2643238>>

המהירות שבה נעלם ציבור המוחים מן הרחובות הייתה מפתיעה. לפי רם ופילק, "בתום קיץ 2011, כאשר פורקו מאהלי המחאה והמפגינים התפזרו, ניחמו עצמם אוהדי המחאה בכך שזוהו רק הסוף של ההתחלה (...). אך המחאה לא הצליחה להתחדש (...) לגבש מנהיגות ארצית, לסחוף שוב המונים לרחוב או לקבוע את סדר היום הפוליטי" (שם 38).

באוקטובר 2014 ניצת הזעם הציבורי מחדש בעקבות עמוד הפייסבוק "עולים לברלין", ששם לו למטרה לגרום למאות אלפי ישראלים להגר לברלין בשל יוקר המחיה המקומי. מנהל הקבוצה פרסם בדף הפייסבוק חשבונית מקנייה שערך בסופרמרקט והציב לישראלים אתגר: למצוא את אותו סל מוצרים במחיר דומה או זול יותר. מחאה זו זכתה לכינוי "מחאת המילקי", לאחר שזה הפך לסמל הפערים הכלכליים בין המדינות ה"מתוקנות" לבין מדינת ישראל עושקת תושביה. המחאה, שניצתה מחדש ב־2014, הצמיחה אף היא הפגנות והתבטאויות מקטרגות רבות ברחובות וברשתות החברתיות. עם זאת, לדעת רבים היא אכזבה בהיקפה, באופייה ובתוצאותיה, במיוחד בהשוואה לגל המחאה הסוחף והטוטאלי שהצמיחה ההתקוממות החברתית שלוש שנים קודם לכן, וכפי שמתאר כתב "הארץ": "זה (הפגנת "עולים לברלין") הזכיר קצת את המחאה של קיץ 2011, אם תורידו ממנה את התקווה. ואת המספרים" (ארד). לא רק הציבור המוחה "הרים ידיים" וזנח את זירת המחאה המתרופפת, אלא גם מנהיגי החברתיים, מובילי המהפכה שבהם נתלו תקוותיו. נאור נרקיס, שנחשב כמנהל עמוד הפייסבוק "עולים לברלין" והוכתר ל"רפני ל"ף של 2014", פעל במשך שבועות במרץ כדי להביא לשינוי כלכלי-חברתי בישראל. במיוחד פעל נרקיס במטרה לעודד הגירה המונית של ישראלים לברלין באמצעות פרסום ושיתוף פוסטים בפייסבוק אודות דירות להשכרה בברלין, משרות פנויות, שיעורי גרמנית וכיוצ"ב, אולם כעבור פרק זמן קצר יחסית החליט "לנטוש את המערכה", וביום חמישי, ה־23 באוקטובר 2014, פרסם בעמוד הפייסבוק הודעת פרישה רשמית (נרקיס).

ניתן אפוא לנסח את מתווה הנרטיב המלווה את עידן המחאה החברתית, על סמך השתלשלות האירועים המוצגת לעיל באופן הבא: האכזבה והייאוש ממדיניותה של ממשלת ישראל לצד אווירת המחאה הגועשת מבחוץ מניע את גל המחאה העצום, שבמרכז ניצב הציבור הישראלי, המצהיר כי המדיניות החברתית-כלכלית של ממשלת ישראל אינה צודקת ויוצרת עיוותים חברתיים בלתי נסבלים. אותו ציבור רחב והטרונגי מחליט כי לא ניתן להשלים עם המשך ההתנהלות המפלה הזו, ומחליט לצאת לפעולה במטרה להביא לשינוי המיחול. במסגרת מאבקו הוא יוצא לרחובות, מקים מאהלים, מכונן הפגנות, יוצר חזית מחאה פעילה ברשתות החברתיות ובמרחב הציבורי-הפיזי, ומנסה לקדם את השינוי המיחול בכל אמצעי העומד לרשותו. רבים מצטרפים לזירת המחאה באמונה שניתן לעקור מן השורש את סדרי העדיפויות החברתיות-כלכליות המעוותים של הרשויות הריבוניות, ולהפוך את החברה הישראלית להומנית והוגנת יותר. התקווה מתנפצת בסופו הטרנזיטורי של הנרטיב, החושף כי מאבק הציבור לא נשא פרי ואכזב בתוצאותיו, ומנהיגי המחאה נכשלו במטרתם, הרימו ידיים ולא הובילו את עם ישראל אל "הארץ המובטחת". חרף האמור, ראוי לציין בהקשר זה שמדידת תוצאות המהפכה אינה אמפירית או סופית, ויש להביא בחשבון שמדובר בהליכים מורכבים בעלי אבולוציה התפתחות איטית.

איש היה בארץ עוץ: קורבן מול המערכת

סרטם של האחים אלקבץ מ־2014, מגולל את סיפורה של וויאן אמסלם (רונית אלקבץ), מסורבת גט מידי בעלה אלישע (סימון אבקריין). הסרט מובנה כסדרת דיונים מתישים וקפקאיים, החוזרים על עצמם פעם אחר פעם במסגרת שנות ההמתנה הארוכות של וויאן. דייני בית הדין הרבני דוחים את טענתה של וויאן, וסבורים כי אי-התאמה בין בני זוג או חוסר-אהבה אינם מהווים עילה ממשית לגט, ולכן גם אינם ממהרים להפעיל את סמכויותיהם נגד הבעל הסרבן. הפתרון למחלוקת נעוץ לדידם בחזרתה של וויאן לבית בעלה וב"תיקון" יחסיהם, כאשר באופן אבסורדי היחיד שמתבקש לתת את הסכמתו למהלך זה הוא אלישע. ההליך הסיזיפי כמו חוזר ומזכיר, שללא הסכמה עקרונית של אלישע וויאן לעולם לא תקבל את הגט ותהיה כבולה במערכת הנישואין.

בית הדין הרבני מולו ניצבת וויאן בחוסר אונים, נגלה במלוא אטימותו ונוקשותו הן במישור הצורה והן במישור התוכן. האסתטיקה השלטת בטקסט ניזונה מצילומי פנים סגורים, גוונים אפורים וקרים, גבולות דיאגטיים התוחמים את הפריים בגסות (חלקי גוף של דמויות אחרות, רהיטים וכד') ושטים חסרי עומק, היוצרים תחושת קלסטרופוביה ומחנק המדמה כלא פיזי ונפשי. המערכת מוצגת בעליבוּתה כאשר הכלים המצויים בידה, שבעזרתם תוכל לאלץ את אלישע להתייצב לדיונים, מתגלים זה אחר זה כבלתי-יעילים ("אין לו רשיון נהיגה", "אין לו כרטיס אשראי", "לזוג חשבון בנק משותף"). בנוסף, בית הדין נצפה כמוסד שוביניסטי ("דעי את מקומך, אישה") ובלתי הוגן, לדוגמה: לאחר שהובטח לוויאן שבית הדין יפעיל את כל הכלים העומדים לרשותו, מתנערים ממנה הדיינים באומרם "חזרו לכאן עם פתרון, או אל תחזרו כלל". יתרה מכך, נתפס בית הדין כמוסד מנותק, הזוי ומגוחך. לדוגמא, בסצינה בה נערך טקס הגירושין, הדיינים סבורים שאלישע לא חוזר אחר המשפט "והרי את מותרת לכל אדם" משום שלא שמע טוב את דבריהם, ולא מבינים שמשמעותו דרקונית ובלתי נתפסת בעיניו. אחיו שהבין נכונה את מקור הקושי מתערב, אך השופטים משתיקים אותו במהרה. כמו כן, באותה הסצינה, מתארים הדיינים באוזני אלישע וויאן את טקס מתן הגט, המלווה בטקס כוריאוגרפי תמוה וכמעט-פגאני באופיו.

מאבק מייאש לא פחות מזין את עלילת הסרט מיתה טובה, המתאר את סיפורם של קבוצת חברים בדיוור מוגן בירושלים, ובראשם יחזקאל (זאב רווח) ולבנה אשתו (לבנה פינקלשטיין), הנחשפים בעל כורחם לסבל ולכאב הרב שהזיקנה כרוכה בהם לעתים קרובות, ולמגבלות הרבות הניצבות בפני החולים המבקשים לשים קץ לסבלם. חברים הטוב, מקס (שמואל וולף), מתענה במחלתו הקשה, אך נתקל ברפיון ידה של המערכת, אשר פוסלת באופן גורף כל סיוע למותו של אדם, לרבות אדם המואס בחייו ומבקש להיגאל מייסוריו. אשתו יאנה (עליזה רוזן) מנסחת את האבסורד המזעזע הזה באומרה: "הוא רוצה למות, וכל מה שהם רוצים זה לחבר אותו למכשירים ולהוציא לו את הנשמה לאט לאט". עליבותם של הזקנים החולים והמיואשים בסרט חוזרת כמוטיב: הדגשת איטיותם, התלותיות הרבה שהם מפתחים במכשור רפואי, בצידוד עזר ובאנשים אחרים, שבריריות הגוף (הכאב הפיזי המייסר אותו חש מקס) והנפש (הדימנציה ממנה סובלת לבנה, שמופעיה הולכים והופכים

תכופים וחמורים יותר עם התקדמות העלילה), העירום החוזר בסרט המבליט את הפגיעות והחולשה מחד גיסא ואת הגוף הזקן והעייף מאידך גיסא וכיוצ"ב.

המערכת ונציגיה מוצגים במלוא אטימותם גם בסרט זה, ושליחיה מוצגים כאנשים קרים וחסרי חמלה. אפילו רפאל השוטר, הפועל במסגרת המחנה ה"טוב" – לצד חבורת הפרוטוגוניסטים – נתפס כטיפוס אדיש ומנותק־רגשית. לדוגמה: בסצנה שבה מבקש ד"ר דניאל להעביר את מכשיר מדידת הדופק של מקס לאדם אחר כדי להסוות את רגע מותו מעיני הצוות הרפואי, הוא מעביר בתחילה את המכשיר ליאנה וליחזקאל, אך שניהם עצבניים ואמוציונליים מדי כך שהדופק שלהם לא סדיר. רק כשהוא ממקם את המכשיר על אצבעו של רפאל – הדופק נשמע סדיר ומדוד כרגיל, כלומר, למעמד הקשה הזה אין כל השפעה קונקרטי עליו.

גם השוטר השני הפועל במסגרת הדיאגזיס בסרט (קובי מימון), אשר עוצר את בני החבורה פעמיים בגין עבירות תנועה שונות, מוצג כחסר התחשבות הגזול בלא רחמים את כספי הביטוח הלאומי המעטים שלהם (כפי שמסבירה לו יאנה בככי), ומתרץ זאת בכך ש"כבר התחלתי לכתוב". מייצגת נוספת של המערכת היא זיוה (עידית טפרסון), מנהלת הדיוור המוגן שבו שוהים בני החבורה, אשר מנסה לשכנע את לבנה לעבור לבית סיעודי המתמחה בטיפול בחולי דמנציה, גם במחיר עזיבת בעלה. זיוה קרה ונוקשה בעצמה, והיא נוזפת תכופות ביחזקאל ובחבריו בטענה שאינם עוזרים ללבנה ולא יודעים מה טוב עבורה. לבנה משמיעה בתגובה טענה משלה – "אני פה, את יכולה לדבר אליי", או במילים אחרות: המערכת לא באמת רואה את האינדיבידואל הניצב מולה.

אטימות המערכת מעוררת לא אחת את זעמם ויאושם של בני החבורה. דוגמה לכך ניתן למצוא כבר באחת הסצנות הראשונות בסרט, כאשר יאנה, אשתו של מקס, משוחחת עם האחות האמונה על הטיפול בבעלה ומבקשת ממנה מדבקת מורפיום חדשה להקלת סבלו. האחות מסרבת, ויאנה פורצת בצעקות שבר ומטיחה בה האשמות בדבר קמצנותה וחוסר ההיגיון שבסירוב הקר שלה ("מה, זה עולה לך? זה עולה לאמא שלך?"). את התפרצותה היא חותמת בטענה ש"אי אפשר לסבול דבר כזה, מתעללים ככה בכך אדם". בסצנה נוספת, המבטאת ביתר עוצמה את האומללות הרבה שנכפית דווקא על בני הזוג ובנות הזוג המבקשים להקל על סבלם של אהוביהם – מוצגת שיחה שעורכים בני החבורה עם דייר נוסף בדיוור המוגן, דובק (יוסף כרמון). דובק מתאר ביאוש עמוק כיצד ניסה לשים סוף לייסוריה של אשתו הגוססת, אך לא היה מסוגל לפגוע בה ("זה הורג אותי איך שהמחלה אוכלת אותה ואני לא מסוגל לעזור לה, איזה מן בנאדם אני שאני לא מסוגל לעזור לה?") והוא מתחנן בפני בני החבורה לעזרה.

הסרט השלישי, אפס ביחסי אנוש, מורכב משלושה סיפורים עוקבים, המגוללים את קורותיו של משרד שלישות בבסיס צבאי בדרום הארץ במשך שנה אחת. בלב הסרט ניצבת דפי (נלי תגר), מש"קית נייר וגריסה, ששונאת את הבסיס שבו היא משרתת, את תפקידה, את מפקדיה ואת מרבית הבנות שעמן היא משרתת. ייאושה מובלט על-ידי ייצוגי מבע ותוכן, המדגישים את השממה שבה ממוקם הבסיס (ריבוי צילומי נוף מדברי שומם, גמל בודד), את השיממון שבו כרוך התפקיד האפור שלה (על-ידי שימוש ברעש מונוטוני של מכונת הגריסה), את חוסר יכולתה לתפקד ("אני לא מסוגלת לעשות עוד צעד אחד"), את

כאבה הנפשי (קוראת לבסיס "שבזון", מאחלת לחיילת החדשה שהוצבה בבסיס "שלא תדעי עוד צער") ואף את נטיותיה האובדניות בשל מצוקתה ("בא לי למות", "גם אני אתאבד, רק ככה ישימו אליי לב פה").

מצבה כה מייאש אותה עד שתפקודה היומיומי נפגע, אך מאמציה להיחלץ מהשיבוץ הנוכחי ולעבור לקריה, משאת נפשה, עולים בתוהו במפגשה במערכת הצבאית האטומה, העיוורת למצוקתה. את המערכת הזו מייצגת רמה (שני קליין), קצינת השלישות, המתוארת כ"קצרה", צינית, אגרסיבית (היא מתנהגת ב'אלימות' מתונה כלפי פקודותיה ומרבה להענישן) ופוגענית ("את חיילת מפונקת שהמציאו לה תפקיד כי היא לא יודעת לעשות שום דבר אחר והמדבר עושה לך יובש בשיער"). עליבותה מודגשת כשהיא יורקת תוך כדי דיבור, מתוארת כלא-מאופסת (בניגוד לפקודותיה, היא לא יודעת שלכל שלישות קוראים "שלישוק") ונתפסת כבורה ("זה כבר יוצא 21, את לא יודעת לספור?").

הסרט גם מתאר את "החוזה הרפובליקני", הניצב בלב היחסים בין העם למדינתו, כמערכת נצלנית ובלתי-הוגנת, על ידי תיאור המערכת הצה"לית כזירה "לוקחת" ו"דורשת", שאינה "נותנת" ו"מציעה" בתמורה כפי שהיה ניתן לצפות. רמה מזכירה לדפי זוהר פעמים מספר לאורך הסרט כי "יש חיילים שנותנים את החיים שלהם", וכי אף עליהן מוטלת החובה לתרום לצה"ל, והן ננזפות בתואנה שטובתן האישית חשובה להן יותר מתפקידן לשרת בנאמנות את צבא ההגנה לישראל. יש אפוא ציפייה שהאינדיבידואל יתרום למערכת, אך המערכת נותרת אטומה ואדישה לצרכיו.

ניתן בהקשר זה לומר שדפי נשלחת לקורס קצינים, מכיוון שכקצינה היא תתרום יותר למערכת מאשר כחיילת מן המניין, וזאת ללא כל מחשבה על טובתה או על הסיבות שבגינן יצאה לקורס (ולראייה, בתום הקורס היא מוחזרת אל הבסיס שממנו נמלטה כל עוד נפשה בה). יתרה מכך, השיבוץ המיוחל בקריה בתום הסרט לא ניתן לה עקב התחשבות מצד המערכת, אלא כתגובת ענישה על פגיעה במערכת. במילים אחרות, החוזה הרפובליקני במקרה זה לא מבטא יחסים של שוויון, אלא קשר חד כיווני, סזיפי ומענה, שבו מצופה מאחד הצדדים לשרת את הצד האחר בלי לצפות לתמורה. בחדר ההמתנה לחקירת מצ"ח זוהר שואלת את דפי, איך היה בקורס קצינות. "סיוט" עונה לה דפי ושואלת אותה: "איך היה בכלא?", "לא נורא, היה דווקא בסדר" עונה זוהר. כלומר, הסרט מכריז במוצהר כי עדיפה המחאה וההתנגדות על פני הזנת המערכת ותרומה לה.

בשלושת הסרטים מוצגות אפוא דמות או מספר דמויות אשר חשות כלואות במציאות מכאיבה ולא-הוגנת ובמצב של חוסר אונים. בגט מבקשת ויויאן להשתחרר מנישואיה המאכזבים לאלישע ועוברת מסכת דיונים ארוכה ומתישה, שנדמה שאין לה סוף, ובמיתה טובה נכפים על יחזקאל, אינה (עליזה רוזן) וחבריהם בדיור המוגן, חיים בצל זקנה בידיעה שהם ואהוביהם לא יוכלו להכריע לגבי גורלם. ואילו דפי באפס ביחסי אנוש כלואה בתפקיד שאותו היא שונאת, בבסיס צבאי מנותק שאליו אינה מצליחה להתרגל. בכל המקרים, חוסר האונים נכפה על הדמויות מצד גורם ממסדי עליון ואטום, וכך ויויאן נאלצת להתמודד עם קשיות העורף של בית הדין הרבני, נלי נאבכת במערכת הצבאית האטומה, ויחזקאל ניצב אל מול מערכת החוק והמשפט במדינת ישראל, אשר מכריעה באופן גורף כי חל איסור להביא למותו של כל אדם, לרבות אדם סובל ומיואש המבקש בכל לשון של בקשה למות.

לאחר הצגת סבלן של הדמויות, אופי הסבל ומקורותיו – נחשפים ניסיונותיהן האקטיביים להשתחרר מכלאן ולהיחלץ ממצב זה של חוסר אונים. ויואן נצפית לאורך הסרט עוברת מדיון לדיון בניסיונות עיקשים בעזרת מילותיה, הטוען שלה (מנשה נוי) ועדים מטעמה – לשכנע את בית הדין ואת בעלה הסרבן להעניק לה גט. היא פעילה מאוד במאבקה, ועירנותה, נחישותה ומאמציה ניכרים תדירות, כשהיא מורה לטוען שלה לסדר את החולצה בטרם הכניסה לדיון, משכנעת את הדיין להבטיח לה שיראג להביא את אלישע לדיון, ומשתמשת בקלף הזה כשהוא מתכוון לסגת מהתחייבותו. היא נוקטת מגוון טקטיקות אל מול אלישע במטרה לשכנעו להעניק לה גט (לרבות איומים, תחנונים ולבסוף – משא ומתן מילולי). מוטיב נוסף הנקשר במחאתה האקטיבית הוא הליך ה"חילון", שעוברת ויואן לנוכה עיני הרבנים, המתבטא בהופעתה החיצונית. לדוגמא: את שמלתה השחורה והפשוטה בעלת השרוולים הארוכים מחליפים בגדים חושפניים יותר, צבעוניים יותר, ובאקט מחאה פתאומי היא אף מפזרת את שיערה הארוך בהפגנתיות. ניתן לקרוא פעולה זו כמהלך מחושב של ויואן, שמטרתו להצהיר שהיא מפסיקה לרקוד לצלילי חליליהם של זרים ועוברת לפעול לפי כללי המשחק שלה.

ברומה לוייאן, דפי הנואשת כותבת מכתבים ונמצאת "במגעים" כדבריה עם כל גורם צבאי רלוונטי ולא רלוונטי (לרבות הרמטכ"ל) במטרה לקבל שיבוץ חדש. היא אף מתחילה בהליך החפיפה של תהילה (יונית טובי), החיילת שלדעתה שלחו להחליפה. כשניסיונותיה עולים בתוהו, היא יוצאת לקורס קצינים בתקווה לקבל שיבוץ חדש. מעניין לציין בהקשר זה, כי שם הסרט אפס ביחסי אנוש מתייחס במודע לסרט האנרכיסטי אפס בהתנהגות (*Zéro de Conduite*) של ז'אן ויגו (Jean Vigo, 1933), המציג את מאבקם של ילדי פנימייה בצרפת בממסד המדכא באמצעות מרד.

במיתה טובה מחליטה יאנה לסייע לבעלה לעבור אל העולם הבא, ויחזקאל נחלץ לעזרתה וממציא מכונה להמתת חסד עצמית. תחילה הוא משתמש במכונה על חברו, וכאשר מתפשטת השמועה על פועלו, דיירים נוספים מבקשים אף הם לשים קץ לסבלם, כשרעש גלגלי המכונה המופעלת מספר פעמים במהלך הסרט כמו מצביע על פעולה והתקדמות. במטרה לייעל את מערך השירותים שהוא מציע, יחזקאל מגייס אחדים מדיירי המוסד, ביניהם את ד"ר מאיר דניאל (אילן דר), וטרינר בדימוס שמספק את הרעל המשמש במקור להמתת כלבים, ואת רפאל סגל (רפי תבור), שוטר לשעבר שמסייע בעניינים המבצעיים.

גישת ההתקוממות המאפיינת את הטקסט מתבטאת כבר בסצנת הפתיחה, כשיחזקאל מתחזה לאלוהים המתקשר לזלדה (רות גלר), דיירת בריוור המוגן הסובלת מסרטן. זלדה מספרת ל"אלוהים" שהמחלה חזרה ושהיא כבר התייאשה והתעייפה מהמאבק, אך "אלוהים" מצווה עליה לא להרים ידיים ולהמשיך בטיפולים. יחזקאל מוצג אפוא כבר בשלב זה כיוצר הבז לכניעה וחותר לפעולה, שתתרגם בהמשך הסרט לפעולת מחאה. הצורך בעשייה ובשליטה, המשחק תפקיד מפתח בטקסט מוצג בצורה בולטת בסצנת ההגעה של יחזקאל לדירתם של דובק ואשתו עם מכשיר המתת החסד, ובעת שהוא מצלם את מילותיה האחרונות והמרגשות, היא מסתובבת אליו ומורה לו לצלם אותה מהצד השני, ה"מחמיא יותר" לדבריה.

מאמצייהן וניסיונותיהן של הדמויות להיחלץ מהכלא הפיזי או הנפשי שבו הן מצויות נושאים פרי, ומאבקן מסתיים כשידן על העליונה, כשלתפיסתן, הן מצליחות לגרום לשינוי

חיובי בחייהן ולשפר את גורלן. כך ויויאן מצליחה לבסוף לקבל את הגט מאלישע והופכת לאישה משוחררת העשויה לממש את הרומן שנרקם בינה לבין הטוען שלה (חרף הבטחתה לבעלה), דפי נענשת בעקבות חלקה בתגרה עם זוהר (ראנה איבגי) ובשל השמדת מידע צבאי ממחשבי היחידה, ומקבלת שיבוץ חדש ו"נחשב" פחות בקריה, ויחזקאל וחבריו ממשיכים במפעלם ומסייעים לחבריהם וקרובי משפחתם להגיע אל המנוחה והנחלה הסופיות בלי להיתפס.

מיפוי המהלך הנרטיבי המשותף לשלושת הסרטים יחשוף, כי שלושת הטקסטים עוסקים בדמות או במספר דמויות החשות כלואות במציאות מכאיבה ולא-הוגנת, ומצויות בגינה במצב חוסר אונים, שתמיד מתרחש בשל גורם ממסדי עליון ואטום. מצוקתן וייאושן דוחפים את הדמויות לניסיון אקטיבי להשתחרר מכלאן, ובכך ולהביא לשיפור של ממש בגורלן – מאבק שנגמר בניצחונן ויציאתן לחופשי.

התפצלות דרכים

השוואה בין הנרטיב השולט בסרטים שהוגדרו כמושא המחקר לבין נרטיב המחאה שהוצג בפרק הראשון, תחשוף דפוסים משותפים וחופפים, אשר יהוו את הבסיס לטענה המרכזית במאמר זה. הנרטיב השולט בטקסטים הקולנועיים כולל, כאמור, דמות או מספר דמויות החשות כלואות במציאות מכאיבה ולא-הוגנת ומצויות בגינה במצב חסר אונים. באופן דומה כך קרה גם במחאה, כאשר הציבור הישראלי קבע, כי המדיניות החברתית-כלכלית הקיימת אינה צודקת, מפלה ויוצרת עיוותים חברתיים בלתי נסבלים. חוסר האונים ותחושת הכליאה הפיזית/רגשית נגרמים הן בסרטים והן במסגרת המחאה על ידי גורם ממסדי עליון ואטום, הפועל מאינטרסים ארגוניים, מבצע כסף ומצורכי הביורוקרטיה, ולא משיקולי רווחה-חברתיים או מקידום מעמד האינדיבידואל. כתוצאה מהמתואר לעיל, מפגינות הדמות או הדמויות בקולנוע ניסיונות אקטיביים להשתחרר מכלאן ולהיחלץ מחוסר האונים שנכפה עליהן, וזאת בדומה למתרחש בזירת המחאה הציבורית, שאליה הצטרפו רבים באמונה שניתן להביא לשינוי של ממש במצב.

מן הראוי להדגיש, כי בשלושת הסרטים מוצגות מצוקות פרטיות, אשר המאבק הנגזר מהן והניסיון לספק להן סעד אף הם פרטיים. הדמויות הניצבות בלב הסרטים אינן מורדות באופיין ואינן יוצאות במופגן נגד הסדר החברתי; אפילו בסרט מיתה טובה, שבו הדמויות עוברות על החוק, הן מגייסות לצידן את נציגי המערכת (רופא ושוטר) ופועלות בהנחייתם. באופן דומה, ויויאן אינה משקרת כדי לזכות בגט ביתר קלות (לו הייתה טוענת כי נשקפת לה סכנה מצד בעלה, הייתה מספקת לבית הדין עילה להורות על מתן הגט מלכתחילה) ודפי אינה משתמטת משירות צבאי, כך שניתן אפוא להגדיר את דפוס הפעולה שלהן כמחאה פרטית נגד גזרה פרטיקולרית, במסגרת יחסי הכוח הקיימים, המוליכה לניסיון להביא לשינוי אישי ולא דווקא לשינוי גורף ברמה הציבורית.

בהצגת הנרטיב הקולנועי, טענתי כי הדמויות בסרטים הנדונים מצליחות לבסוף להשיג את מטרתיהן ומשפרות את גורלן באופן שייחלו לעצמן, ובמילים אחרות – המחאה מסתמנת ככלי יעיל לכיבוש יעדים ולכינון רפורמות ותוצאותיה מתגלות כחיוביות ורצויות. מנגד,

המחאה החברתית בישראל נקטעה "טרם זמנה" בלי שהצליחה להתחדש, ובלי שהצליחה להביא לשינוי המיוחל. המחאה החברתית נתפסת אפוא כמנגנון קצר מועד, בלתי-אפקטיבי ומאכזב ביסודו.

חרף האמור, יש לחדד טענה זו ולציין, כי הניצחון המזוהה עם הנרטיב הקולנועי הוא חלקי בלבד, וכמצוין לעיל תוצאותיהם החיוביות של המאבקים הנדונים מספקות סעדים פרטיים ואינן משפרות או משנות את המערכת, קרי, העוולות ימשיכו להתקיים גם לאחר שווייזאן, דפי ויחזקאל יבואו על סיפוקם. בנוסף, הניצחונות טבולים בטעם מתוק-חמוץ, מאחר שווייזאן קיבלה את הגט בתנאי שלעולם לא תהיה שייכת לגבר אחר, דפי מגלה שגם השיבוץ החדש אינו לגמרי לטעמה, ויחזקאל יאלץ להמשיך לכלכל את צעדיו בזהירות ולהסתיר את מעשיו ביעילות ממערכת החוק והמשפט.

אבקש לחלק את הנרטיב הקולנועי ונרטיב המחאה לשלושה חלקים. המישור הראשון, שאותו אכנה "מישור העוול", מציג את תחושת חוסר האונים והמצוקה של הרמויות בסרטים מחד גיסא, ואת תושבי ישראל העתידים לקחת חלק במחאה מאידך גיסא. הסבל והייסורים הנגזרים על השחקנים הפועלים בזירות האמורות גורמים להתקוממותם ולניסיון אקטיבי שלהם לשפר את גורלם. בכך נעים השחקנים אל המישור השני, שאותו אכנה "מישור המחאה", ובו יפעלו כמיטב יכולתם במטרה להביא לשינוי המיוחל. מכאן אבקש לטעון, כי הנרטיב הטמון בסרטים הנדונים והנרטיב המפרה את המחאה החברתית – אחד הם, לפי שהנרטיב הקולנועי שואב את יסודותיו מהמציאות הנתונה בעת הפקת הטקסטים – עידן המחאה החברתית.

חלקו האחרון של הנרטיב הוא "מישור התוצאה", ובו נחשפות תוצאות המאבק ועתיד הרמויות והעם מתבהר. בעוד ששני המישורים הראשונים חופפים במהותם הן במסגרת הקולנוע הישראלי והן במסגרת המחאה החברתית, המישור האחרון מפצל את השניים לשני סיפורים נבדלים, שהרי כאמור הקולנוע הישראלי מציג סוף מבורך ורצוי (גם אם לא מושלם) להתקוממות, בעוד שהמחאה הממשית נגמרה באופן מאכזב ובלתי מספק.

הסרטים הניצבים בלב המחקר חושפים אפוא את המערכת החברתית-פוליטית המאפיינת את החברה הישראלית וצביונה בשנים האחרונות, וכפי שהציעו כריסטנסן והאס (Christensen & Haas), הם מצביעים על לקויות בתפקודה ועל כשליה. עם זאת, הם טוענים כי לאינדיבידואל פוטנציאל התמודדות עם המערכת וביכולתו להתאימה לצרכיו ורצונותיו, פרדיגמה חסרת אחיזה במציאות המחאה. ניתן אף להרחיב ולטעון, כי בתשתית מערך הטקסטים הנדון ניצב המסר המשתק, שלפיו אין למחאה עממית סיכוי של-ממש לשאת פירות, ואילו הפוטנציאל לשינוי ולשיפור טמון בלבם של מאבקים פרטיים בלבד.

ראוי לסייג ולהכיר במודל נרטיבי בעל מרכיבים דומים, שהופיע בסרטים הישראליים שנעשו גם טרם עידן המחאה החברתית. בספרה טוענת נורית גרץ, כי גיבורי "הקולנוע של הזר והחריג"⁷ מזוהים אף הם עם תחושות מחנק וחוסר מוצא, הנכפים עליהם מצד גורם חיצוני, ומצוקתם היא המניעה אותם לפעולה המבטאת אופטימיות ולתקווה הנגזרת מהסיכוי לשינוי ממשי. סרטים כמו מאחורי הסורגים (אורי ברבש, 1984), מסע אלונקות (ג'אד נאמן,

(1977) וגשר צר מאוד (ניסים דיין, 1985) מכילים אף הם את מישורי התוכן המוצעים לעיל (מישור העוול, מישור המחאה ומישור התוצאה), אך חרף הדמיון ניתן להבחין בהבדל ביניהם לבין הסרטים שבמאמרי, לפי ש"בסרטי הקולנוע של הזר והחרוג) האופטימיות היא מדומה בלבד. הגיבורים בסרטים הללו מתרוצצים ולוחמים ופועלים ואינם מגיעים לשום מקום, אם מפני שאין מקום שאליו הם יכולים להגיע ואם מפני שהם רצים בכיוונים הלא-נכונים" (גרץ 227).⁸ עוד ראוי לציין, כי המאבק בסרטי הקולנוע הקודמים לעידן המחאה החברתית מופנה לרוב כלפי הקולקטיב וכנגד הקבוצה ההגמונית (גרץ), ולא נגד המערכת הממסדית כמו בסרטים המתאפיינים במנטליות של מחאה חברתית.

מכאן, אבקש לטעון שמנטליות המחאה החברתית מתבטאת כדפוס נרטיבי בקולנוע הישראלי העכשווי, ודרכו מוארת הפנטזיה הקולקטיבית להגשמת יעדי המחאה וליצירת שינוי חברתי אמיתי. בהישען על דברי ניצן בן-שאול, הגורס כי הקולנוע משמש אינדיקציה למנטליות הציבורית (Ben-Shaul, *Mythical Expressions* 17), אטען כי המנטליות הציבורית העכשווית נוטפת אכזבה מהמחאה שלא באה על סיפוקה, וכי הקולנוע מבטא משאלה לאומית שלא נתמשה בפועל, ועל כן מקבלת ייצוג בממד הפנטסטי. מצבם של ויויאן, דפי ויחזקאל משתפר, מפני שהם מצליחים לכבוש את יעדיהם ולהביא לשינוי ולשיפור במצבם, כביטוי לרחשי לבו של העם אשר עשה זאת בהצלחה פחותה משלהם.

סיכום

במאמר זה ביקשתי לשאול מעקרונותיה של מסורת מחקרית קיימת, שבלבה ניצב הרעיון שתוצרי התרבות בחברה מסוימת הם תולדה של מהלכים ותופעות חברתיות-פוליטיות, הקורמים עור וגידים לכדי מניפסטציה חומרית – ולהחיל אותם על העת הנוכחית שאותה הגדרתי כ"עידן המחאה החברתית". תקופה זו תחמתי בין שתי מחאות ישראליות: "מחאת האוהלים" ב-2011 ו"מחאת המילקי" ב-2014. השוואת הדפוס הנרטיבי שאיתרתי בסרטים ישראליים שהופקו בתקופה זו – גט, מיתה טובה ואפס ביחסי אנוש – עם נרטיב ההתפתחות והדעיכה של המחאה החברתית, חשפה שלושה שלבים המשותפים הן לטקסטים והן לכרונולוגית המחאה. את השלבים האלה כיניתי מישור העוול (החושף את חוסר האונים של הדמויות), מישור המחאה (העוסק בהתקוממות ובניסיון להביא לשינוי במצבן) ומישור התוצאה (המציג את תוצאות המאבק). בעוד ששני השלבים הראשונים חופפים במהותם הנרטיבית בשתי הזירות הנבחנות, השלב השלישי מבדיל בין הנרטיבים השונים לסיפור הצלחה ותקווה מחד גיסא לבין סיפור אכזבה וייאוש מאידך גיסא. מכאן, שטענתי היא שמנטליות המחאה החברתית מתבטאת כדפוס נרטיבי בקולנוע הישראלי העכשווי, ודרכו מתוארת הפנטזיה הקולקטיבית להגשמת יעדי המחאה ויצירת שינוי חיובי ומהותי, פנטזיה שלא אירעה בפועל.

8 לעניין זה ראו גם את עבודתו של בן שאול (1989), שבה הוא מציע כי מרכיבים שונים של הסרט מאחורי הסודגים סותרים את הניצחון המוסרי, שלכאורה זכו בו הגיבורים כתוצאה ממאבקם.

ביבליוגרפיה

- ארד, רועי צ'יקי. (14.12.2014) "הפגנת 'עולים לברלין': הדרכוך לא משך את ההמונים לכיכר". הארץ. נדלה ב־5.1.2015 מ: <<http://www.haaretz.co.il/news/education/.premium-1.2459601>>
- בן ישראל, עדי. (5.10.2014) "ישראלים בברלין: זה מה שמשלמים בסופר". גלובס. נדלה ב־20.12.2014 מ: <<http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000976221>>
- בן־צור, עמית ואמנון פורטוגלי. דוח מעקב אחר יישום המלצות ועדת טרכטנברג. המרכז לצדק חברתי ודמוקרטיה ע"ש יעקב חזן במכון ון ליר בירושלים. 2014.
- בן שאול, ניצן. "מצור", סרטים 4, (חורף, 1989) 2-9.
- בלומנטל, איתי. (24.10.2014) "יוזם מחאת המילקי: סוגר את עמוד הפיסבוק וחוזר לישראל". Ynet. נדלה ב־5.1.2015 מ: <<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4583681,00.html>>
- גרץ, נורית. "הקולנוע של הזר והחריג". סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993. 175-288.
- המחאה חזרה - (רק) אלפים באו: סיקור המחאה החברתית בעיתונות בישראל. המרכז להגנת הדמוקרטיה בישראל: קשב, 2012.
- ווילר־פולק, דנה. (19.5.2013) "סקר 'שתיל': 89% מהציבור תומכים במחאה החברתית". וואלה!. נדלה בתאריך ה־23.2.2015 מ: <<http://news.walla.co.il/item/2643238>>
- יונה, יוסי ואביה ספיבק. אפשר גם אחרת - מתווה לכינונה של חברה מתוקנת. תל-אביב: קו־ארום, הוצאת הקיבוץ המאוחד (2012) 17-24.
- נרקיס, נאור. (23.10.2014). "עולים לברלין". פייסבוק. נדלה בתאריך 18.2.2015 מ: <<http://tinyurl.com/pt4bjhd>>
- רם, אורי ודני פילק. "ה־14 ביולי של דפני ליף: עלייתה ונפילתה של המחאה החברתית". תיאוריה וביקורת 41 (2013): 17-43.
- שוחט, אלה. "לאחר 1948: הז'אנר הלאומי-הירואי", הקולנוע הישראלי: הסטוריה ואידיאולוגיה. תרגום: ענת גליקמן. תל אביב: ברירות, 1991. 61-118.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press. 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London; New York: Routledge, 2013.
- Bar-Tal, Daniel. *The Masada Syndrome: A Case of Central Belief*. Tel-Aviv: International Center for Peace in the Middle East, 1983.
- Ben-Shaul, Nitzan. "Fellow Traveler: The Cinematic-Political Consciousness of Judd Ne'eman." *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24.1 (2005): 94-106.
- Ben-Shaul, Nitzan. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1997.
- Bruner, Jerome. *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Christensen, Terry and Peter J. Haas. *Projecting Politics: Political Messages in American Film*. New York: ME Sharpe, 2005.
- Gianos, Phillip L. *Politics and Politicians in American Film*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- Goldmann, Lucien. *Marxisme et sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1970.
- Rawls, John. *A Theory of Justice*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Riessman, Catherine Kohler. *Narrative Methods for the Human Sciences*. New York: SAGE Publications, 2008.

פילמוגרפיה סרטים

- אפס ביחסי אנוש. טליה לביא. ישראל, 2014.
גט - המשפט של ויואן אמסלם. שלומי ורונית אלקבץ. ישראל, 2014.
גשר צד מאוד. ניסים דיין. ישראל, 1985.
מאחורי הסורגים. אורי ברבש. ישראל, 1984.
מיתה טובה. טל גרניט ושרון מימון. ישראל, 2014.
מסע אלונקות. יהודה (ג'אד) נאמן. ישראל, 1977.
Zéro de conduite. Jean Vigo. France, 1933.

קולנוע מהפנט – מבט על ורטיגו מבעד למסך היפנוזה

מבוא

סרטי הקולנוע וכוחם להשפיע מעסיקים את המחקר הקולנועי שנים רבות. נואל קרול (Carroll), במאמרו "The Power of Movies", מתייחס לכוח ההשפעה של הסרטים בשני מובנים מרכזיים. האחד – התפוצה העצומה שיש לסרטי קולנוע ברחבי העולם ובתרבויות שונות ומגוונות; והשני הוא התופעה של מעורבות רגשית עזה שמעוררת הצפייה בסרטי קולנוע (82).

השאלות מהו כוחו של הקולנוע ומהם האמצעים שבהם הוא יוצר היענות גורפת ועוצמתית לתוצריו, זכו במשך השנים להסברים מגוונים. חלק מההסברים עוסקים בניחות האפרטוס הקולנועי והיכולות הטכניות שלו, אחרים נוקטים גישות פרשניות, המנתחות את הטקסט. יש גישות המתייחסות אל הקולנוע כמכשיר אידיאולוגי, ואחרות המתמקדות בחוויית הצופה בעת החשיפה לסרט. ההשקפה האישית של החוקר והשיח התרבותי המקובל בעת הכתיבה, מכתיבים את המתודה המחקרית, ומתבטאים באופן בלתי נמנע בהסברים השונים. הדבר מזכיר את המשל ההודי על 5 עיוורים המהלכים ביער ונתקלים בפיל. האחד ממשש את החדק ואומר זהו צינור גמיש, האחר נוגע ברגל וטוען שנתקלו בעמוד מסיבי, עוד אחד מגיע אל שן הפיל ומגיע למסקנה שזוהי חרב חלקה ומושחזת. אלא שכולם יחד עוסקים בשלם, והוא הרי יותר מסך חלקיו. ההתייחסות אל השלם מחייבת אפוא התבוננות ביותר מפריזמה אחת, ואמנם ניתן לראות כי חלק מן הגישות מערבות בהכרח התייחסות לכמה מנקודות המבט הללו בו זמנית. החיבור הנוכחי יציע התבוננות רב ממדית, שתתייחס לאספקטים שונים של הקולנוע באמצעות השוואתם לתהליכים היפנוטיים. השימוש בהמשגה של תהליכים בחוויית הצפייה בסרט ככאלה הדומים לתהליך היפנוטי, מאפשרת להרחיב את המחקר הקולנועי אודות כוחם של הסרטים ולעסוק בהשפעה ובאמצעים להשיגה, תוך התייחסות לעולם הפנימי והפסיכולוגיה של הדמויות והצופים וגם תוך התייחסות למרכיבים של העשייה הקולנועית המשמשים ליצירת ההיענות.

הקולנוע בראשיתו ייחס חשיבות מרכזית ליכולת הטכנית החדשה של הצילום הקולנועי לייצג את המציאות באופן חי מאוד, ובאזין (Bazin), למשל, ייחס לה את החוויה העצמתית של הקולנוע. מן, שחקר את השאלה מהם התנאים שמאפשרים את קבלת השרר הקולנועי וההיענות לו, טען כי ההשפעה מבוססת על אפיונים מהותניים של האפרטוס, ובראשם

המשחק בין נוכחות המסמנים על המסך להיעדרות האובייקטים הממשיים. הוא הציע פרשנות המבוססת על מושגים פסיכואנליטיים כמו הזדהות, מציצנות, פטישיזם והכחשה (Metz in Carroll, *Mystifying Movies* 37), כבסיס להבנת כוחם של סרטים. בודרי, (Baudry) במאמר "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", גורס שמקור ההשפעה באפקטים אידיאולוגיים של האפרטוס הקולנועי, והוא מציע פרשנות פסיכואנליטית לחוויה (בלי להתייחס לתוכן) המבוססת על "תיאוריית המראה" של לאקאן. גם חוקרי תרבות וחברה דיברו על מנגנונים אידיאולוגיים, כמו השקפות פמיניסטיות או מרקסיסטיות, כבסיס לכוחם של סרטים ליצור היענות בקהל הצופים על ידי שימוש בקונבנציות תרבותיות, הבנייתן וחיווקן. אלתוסר (Althusser 104) השתמש בשיח מרקסיסטי-לאקאני כדי להסביר כיצד הקולנוע עושה אינטרפולציה ובאמצעות מנגנונים אידיאולוגיים מבנה את הצופה כסובייקט: מצד אחד סובייקט פירושו להיות בעל רצון חופשי וזה שמחליט במה לבחור, אך מצד שני משמעו להיות כפוף להשפעה של מישהו או משהו אחר. לטענתו, הפנייה אל הצופה כסובייקט מסוים מכוננת אותו ומשווה אותו ל"סובייקט האידיאלי" של האידיאולוגיה והשיח התרבותי של אותה חברה. מנגנונים אידיאולוגיים, לפי אלתוסר, משמרים את כוחה של האידיאולוגיה באמצעות "שכנוע" ויצירת אשליה של חופש בחירה. סוגיה זו חוזרת ומופיעה תדיר גם בדיון, אם היפנוזה מנשלת את האדם מרצון חופשי ומשכנעת אותו להכפיף עצמו להוראות המהפנט. שהרי התהליך ההיפנוטי הוא מצב שבו משיגים היענות מוגברת לסוגסטיות שנמסרות על די המהפנט, כאשר בבסיסן "אידיאולוגיה" של שיפור ברווחתו של המטופל. בשני המצבים מדובר על תקשורת משוכללת ולא לגמרי מודעת, היוצרת אפקט של היענות. הגישות הקוגניטיביות להבנת כוחם של סרטים ביקרו תיאוריות שהתבססו על פרשנות פסיכואנליטית ואידיאולוגית, העדיפו הסברים ברוח המחקר המדעי העכשווי והתמקדו בחוויית הצפייה ופענוח פעילותו המנטאלית של הצופה-החווה בקולנוע. בורדוול (Bordwell, "The Viewer's Activity") התנגד לרעיון, שהצופה פסיבי בקליטת הגירויים המוצגים לפניו בקולנוע, וטען שהוא מבצע פעילות קוגניטיבית ענפה בעת הצפייה. הוא גרס שהמוצר הקולנועי מפעיל מניפולציה (32) על הפעילות הקוגניטיבית המשפיעה על התפיסה ועל עיבוד המידע הנקלט, וזאת כדי לספק את הצורך והחתירה של הצופה למציאת פשר קוהרנטי. קרול הצביע אף הוא על יכולות קוגניטיביות, כמו תפיסה ויזואלית מיידית שהיא יכולת בסיסית של מוח האדם לתפיסת התמונות הנעות כייצוגים טעוני משמעות. יכולת קוגניטיבית יסודית זאת יחד עם שימוש באמצעי מבע ייחודיים למדיום הקולנועי, בעיקר טכניקות עריכה ושימוש בשוטים משתנים – הם להבנתו הבסיס ללכידת שימת הלב, הכוונת הקשב ועירור רגשי, התורמים ליצירת מעורבות עוצמתית המגבירה את כוחו של הסרט להשפיע.

ניתן אפוא לראות, כי בגישות השונות יש תערובת של הסברים פרשניים לכוחם של סרטים והסברים אודות המנגנונים המשמשים ליצירת ההשפעה. נדרשת התייחסות לסיטואציה של צפייה בקולנוע, שיכולה לשלב את מגוון הגורמים הפעילים בה – מנגנונים ומשמעויות גם יחד. אלטמן (Altman), מץ ובודרי דווקא השוו את הקולנוע לחלום, והתייחסו למרכיבים הטכניים כמו חושך ותמונות מוקרנות על מסך כמו גם לחוויה ולתגובות אליה, ככאלה הדומים לתופעות נפשיות ולצרכים פסיכולוגיים. השימוש במתודה של אנלוגיה הייתה אמורה לדעתם לאפשר הבנה של חוויית הצפייה וההיענות לסרט קולנוע, באותו אופן שמבינים

חוויות ותופעות נפשיות (חלום, רגרסיה לנרקיסוזם פרימיטיבי, מציצנות ועוד) ולהשתמש בהסברים המסתמכים על תיאוריות פסיכולוגיות.

סקירת התחום מעלה, שמדובר על יחסי השפעה המערבים את הפעלת הדמיון, גרייה חושית, פעילות קוגניטיבית ועוררות רגשית, וגורמים למעורבות עוצמתית, למשיכה לצפייה בסרטים ולהיענות להם. אך יש עוד תחום שבו מעורבים חושים, קוגניציות ורגשות, וגם הוא עוסק ביחסי השפעה – ההיפנוזה.² בארת (Barthes) במאמרו "Leaving the Movie Theatre" כבר תיאר את החוויה של כניסה לסיטואציה של צפייה בסרט קולנוע כדומה לכניסה לטרנס היפנוטי, ואת היציאה מן הקולנוע כהתעוררות מהטרנס הזה. במאמרו הוא מתייחס הן למרכיבים של האפרטוס והן למרכיבים אידיאולוגיים הפועלים על הצופה. הוא מייחס משקל לאלומת האור הממקדת את הקשב אל מה שהיא מאירה, וגם ליכולת ההשפעה של מה שהוא מכנה "רפרטואר דימויים", שלדבריו הוא תמיד תוצר של תקופה או תרבות של חברה. בכך הוא מכפיף את הצופה לאידיאולוגיה של החברה הזו (348).

להבנתי, המשגה של השפעת סרטים במונחים של תהליכים היפנוטיים, מעבר למטפורה שבארת השתמש בה, יכולה להרחיב ולהעמיק את הבנת כוח ההשפעה של סרטים, ולהיות נקודת מפגש שמאפשרת אינטגרציה בין גורמים פרשניים להשפעת הסרט לבין חקירת המנגנונים המייצרים את המשמעות ואת ההשפעה.

בחיבור אטען כי בקולנוע כמדיום, כטקסט ובחווית הצפייה שהוא יוצר, מתקיימים תהליכים דומים למה שמוגדר כ"היפנוזה". אנתח כיצד תהליכים היפנוטיים משמשים לייצור השפעה, ואשווה ביניהם לבין תכנים נרטיביים, אמצעי מבע ותהליכים בחוויית הצפייה בסרט קולנוע. אסקור ואסביר בקצרה כמה מרכיבים יסודיים בתהליך ההיפנוטי ואדגים כיצד הם מתרחשים בקולנוע. לשם כך אשתמש בסרטו של אלפרד היצ'קוק ורטיגו (*Vertigo*) (Hitchcock, 1958), שבו אראה כיצד הסרט, הנרטיב ואמצעי המבע שלו, כמו גם חוויית הצפייה בו, מצייתים להמשגות של היפנוזה.³ כמו כן אציע ניתוח של הנרטיב ומרכיבים אחרים בעשייה הקולנועית, אתייחס ליחסי היוצר עם הקהל כמקבילים ליחסי מהפנט-מהופנט ואדגים שימוש בתופעות היפנוטיות בסרט ובחוויית הצופה.

מהופנטים למסך: בין סרטים להיפנוזה

היפנוזה בהקשר של פסיכותרפיה נחקרת ומיושמת קלינית בגישות טיפוליות ומחקריות שונות, למשל פסיכואנליטיות וקוגניטיביות. גישות אלה עומדות גם במרכז השדה המחקרי של תיאוריה קולנועית. היפנוזה היא חוויה תקשורתית (Yapko 16), וכמו קולנוע היא כוללת מסרים העוברים בקונסטלציה בינאישית ומערבים את החושים, הדמיון, קוגניציות ורגשות – פרמטרים הפעילים גם בחוויית הצפייה בקולנוע. אמנם בקולנוע מדובר על תקשורת המונים,

2 בעבודה זו אתייחס להיפנוזה בקונטקסט קליני ומחקרי ולא לסוגים אחרים של היפנוזה.

3 אין ספק כי בורטיגו יש שימוש בטכניקות היפנוטיות, אך הן אינן מוצגות כך במפורש אלא במשתמע, ולכן הדיון איננו בוחן כיצד נראית הפרוצדורה ההיפנוטית בסרטים, אלא מנתח את השלכותיה על הדמויות ועל הצופים.

אבל מתקיים קשר בין הצופה לסרט וליוצרו, וחווית הצפייה בסרט יוצרת מרחב (מדומיין, זמני), שבו מתקיימת אינטראקציה עם דמויות משמעותיות גם אם פיקטיביות. העבודה הנוכחית מבקשת להוסיף למחקר על כוחם של סרטים וליחס את הכוח הזה להשפעה דמוית היפנוזה. הן היפנוזה (שעצם שמה נגזר משמו של אל השינה היפנוס) והן קולנוע וחלום הם מצבים תודעתיים שונים משינה ומערות. עבודה זו ממשיכה בהתבוננות בתופעות הללו כמצבים שבהם אנחנו מבודלים מהמצב המציאותי הרגיל. מתרחשת בנו פעילות מנטלית חושית ורגשית עשירה, ואנו נחשפים למראות ולצלילים היוצרים בנו חוויות ומעוררים רגשות, בהתאם לעולם התוכן שבו אנו שרויים – חלום, סגן היפנוטי או צפייה בסרט. אנסה לאפיין מצב תודעה שאיננו ערות רגילה וגם איננו שינה, שבה מתרחשת חלימה רגילה, אך הוא שונה גם מחלום בהקיץ. אטען, כי מצב היפנוטי הוא מצב מודעות מיוחד שאיננו מציית לאבחנה בינארית בין שינה לערות, והוא מאופיין בהשתקעות בחוויה בעלת ממד תקשורתי חזק, המלווה בעוררות חושית, רגשית וקוגניטיבית ומערב בו זמנית אלמנטים ממצבי התודעה האחרים, כמו ערות וחלום.

מץ, במאמר "Imaginary Signifier", הציע אנלוגיה בין קולנוע לחלום (ובהמשך תידון הביקורת של קרול על כך), והצביע על הדמיון בין חלום לצפייה בסרט: בשניהם מוקרנים בתודעתנו ייצוגים של דברים שנתפסים כמוחשיים, למרות שהם נעדרים ממשות פיזית. גם הצפייה בחושך ממקדת את שימת הלב למסך המואר ומחלישה את הקשב לגירויים הנמצאים מחוצה לו (741). דבר דומה⁴ קורה בתהליך היפנוטי. התהליך מתרחש לרוב בעיניים עצומות, הקשב ממוקד בדברי המהפנט ומזניח גירויים אחרים, והסובייקט מסוגל לחוות דברים כמוחשיים, למרות שהם נעדרים ממשות. מץ, בפרק "Film and Dream", טען כי מידת ההשתקעות בעולם הסרט היא מדד לכוחו להשפיע וליצור היענות, והציע מתאם בין המידה שבה הצופה בסרט "ער" או "חולם" לבין מידת ההשתקעות וההיענות לסרט. לטענתו, ככל שהאדם שקוע יותר בעלילה הוא פחות ערני וקרוב יותר לחוויה הרגשית במצב חלימה, ולכן גם נתון להשפעה עזה יותר (101). גם בהיפנוזה ישנם סולמות המודדים את עומק ההיפנוזה, כמו סולם הרווארד (HGSHS: Harvard Group Scale of Hypnotic Susceptibility, 1963) או סולם סטנפורד (SHSS: Stanford Hypnotic Susceptibility Scale, 1962). הסולמות מבחינים בין היפנוזה קלה לעמוקה, כשהנחת העבודה היא כי עומק ההיפנוזה קובע את מידת המשוקעות של הסובייקט בתהליך, וככל שההיפנוזה עמוקה יותר – כך גוברת ההשפעה, שמתבטאת בהיענות רבה יותר לסוגסטיות הנמסרות לו מצד המהפנט (בונשטיין 51).

מץ טוען עוד, כי צפייה בסרט שמצליח לגעת בנו עמוקות, יכולה ליצור מעורבות עזה עד כדי היספנות מלאה בדיאגזיס כאילו הוא מציאות ממשית, וכאשר הסרט מסתיים תופיע תחושה הדומה להתעוררות משינה וחלום (102). תחושה זו דומה לתחושה נפוצה שעליה מדווחים סובייקטים, היוצאים מטרנס היפנוטי שבו היו נתונים. מץ דימה את התופעה

4 זאת למרות שבקולנוע יש חשיפה לקליטת גירויים ויזואליים ואודיטוריים, בעוד שבהיפנוזה הערוץ העיקרי של הגרייה החושית הוא אודיטורי, ועצימת העיניים מאפשרת ויזואליזציה רק באמצעות הפעלת הדמיון.

להלוציניציה⁵, וטבע את המונח "הלוציניציה פרדוקסלית: הלוציניציה – במובן שמדובר בחוויה המתעתעת בין רמות מציאות שונות ומעידה, לדבריו, על "אי יציבות זמנית בביקורת המציאות" (104); פרדוקסלית – מכיוון שבניגוד להלוציניציה במשמעותה הפסיכולוגית, היא איננה לגמרי אנדרוגנית, כלומר, הסובייקט השוגה בהלוציניציה בקולנוע חשוף לאינפוט תפיסתי מפורש – המראות והקולות של הסרט – וכמוהו חשופים לכך גם צופים אחרים. לפיכך הסיק מן, כי מידת האילוזה של מציאותיות עומדת ביחס הפוך למידת הערנות של הסובייקט. בהיפנוזה התוצרים אמנם מתרחשים במוחו ונפשו של מי שמצוי בתהליך, אך גם כאן הם מושפעים מגרייה חושית ורגשית, שבדרך כלל נמסרת מבחוץ על ידי המהפנט כדי ליצור את התגובות המבוקשות ואת ההיענות לסוגסטייתו.

ויצנהופר (73 Weitzenhoffer) טוען, שהגברת ההיפנוטיביליות מתאפשרת ככל שמתקיימת דיסוציאציה רבה יותר מהאוריינטציה למציאות החיצונית, וגוברת ההשתקעות במה שהמהפנט מציע לדמיין ולהרגיש. ואילו קרול, בפרק "Psychoanalysis-Metz and Baudry" (9-52), מבקר לא רק את התיאוריות הפסיכואנליטיות והסמיוטיות, אלא גם את עצם המתודה המשתמשת באנלוגיה בין חוויית הצפייה בסרט לבין תופעות נפשיות אחרות, כמו מצבים פסיכולוגיים מוקדמים ופנטזיות. קרול עורך ניתוח מתודולוגי מפורט של המאמרים הקנוניים של מן ובודרי, המבוססים על התיאוריה הפסיכו-סמיוטית, ומצביע על חולשות האנלוגיה והפרשנות הנובעת מתיאוריה זו. מן התבסס בעיקר על פרשנות של "תיאוריית המראה" על פי לאקאן (Lacan), וטען שצפייה בסרט מעירה תופעות אנלוגיות לדחפים ומנגנונים נפשיים כמו מציצנות, פטישיזם והכחשה. בודרי טען שצפייה בסרט כמוה כצפייה בחלום, וביסס זאת בין השאר על העובדות ששניהם מתרחשים בחדר חשוך, מציגים תמונות ומוקרנים מול עיני הצופה. מכאן הסיק, ששניהם יוצרים מצב של רגרסיה לנרקסיזם פרימיטיבי שמאופיין בכמיהה לאיחוד הוליסטי עם האם. קרול דחה את טענותיהם והביא טיעונים המדגימים את הדיס-אנלוגיה. בנוסף הוא דחה את המסקנה, כי הידע על תהליכים נפשיים כמו "חלום" ו"רגרסיה", למשל, והמנגנונים העומדים בבסיסם לפי הפסיכואנליזה, מאפשר לבצע אקסטרפולציה ולהסיק שאותם מנגנונים פועלים גם בצפייה בסרט.

לטענתו של קרול, מן ובודרי התמקדו בעיקר בהשפעה האידיאולוגית שמאפשר האפרטוס הקולנועי, אבל התעלמו מהתוכן הספציפי של הסרט ומהתהליכים הקוגניטיביים, הלוקחים חלק בצפייה. הביקורת שלו מדגישה, כי הקשר בין קולנוע לתופעות הנפשיות שאליהן התייחסו מן ובודרי איננו נהיר מספיק, והוא מתבסס על קונסטרוקטים ספקולטיביים שלא ניתנים לבדיקה אמפירית. קרול מעדיף את הגישות הקוגניטיביות, מכיוון שלטענתו ניתן לחקור דרכן את השאלות הללו בכלים רציונליים, הניתנים לביסוס במחקר אמפירי. ואכן הוא מציע גישה קוגניטיבית, המסבירה מה לדעתו הופך את הסרטים לתוצר הבידור הנפוץ בעולם ובעל היכולת ליצור מעורבות רגשית עזה ועוצמתית יותר מתוצרי תרבות ויזואליים אחרים, כמו תיאטרון או אופרה (80).

5 הלוציניציה היא למעשה הזיה, והיא מוגדרת כתפיסה שגויה ומעוותת של המציאות, אמונה בדבר שאינו קיים. הלוציניציה יכולה להתבטא בכל אחד מחמשת החושים.

לפי קרול, הבסיס למשיכה הגורפת של סרטים הוא היכולות הקוגניטיביות האוניברסליות ואמצעי המבע המכוונים את הקשב ומגבירים את בהירות הגירויים. יכולות אלה ואמצעי המבע מתמקדים בארבעה מרכיבים עיקריים: 1. תפיסת פשוטה ואוטומטית של ייצוגים תמונתיים בתנועה (82). 2. נגישות ובהירות קוגניטיבית – סרטים פופולריים מציגים נרטיב דמיוני, שבו נראות פעולות אנושיות ברורות המצייתות לתהליכי הסקת מסקנות על פי היגיון ושכל ישר (83). 3. מיקוד הקשב בצורה מכוונת ובאמצעים ייחודיים שאין לשום מדיה פיקטוריאלית אחרת, הגורמים לצופה להתמקד במה שהם רוצים שהוא יראה ולהתעלם מכל מה שלא נראה בפריים. עריכה ופריימים משתנים (variable framing) מצביעים על מה להתבונן (indexing), מארגנים את המרחק מהגירוי, מדרגים את גודלו וחשיבותו (scaling, bracketing, reframing) וממקמים אותו במסגרת ובסדר הכולל (90). בכך הם עונים על הצורך האנושי בסדר וקוהרנטיות. 4. בנוסף הציע קרול מבנה שהוא מכנה "מודל אירוטטי" (94), וטוען כי הסרט אמנם מעורר שאלות, אך הוא גם מבטיח תשובות מספקות לכל שאלה שהתעוררה. הסיפוק הזה הוא גורם משיכה, מכיוון שבניגוד לחיים – הסרט עונה על כל השאלות שעורר.

גם הוכברג וברוקס (Hochberg and Brooks 32) טוענים, כי האופן שבו מצולמים סרטים, ובעיקר האופן שבו הם ערוכים, מתבסס על תיאוריות פסיכולוגיות וקוגניטיביות, שלפיהן ניתן לעורר בצופה עניין ותחושת אימרסיה⁶ היוצאת מכלל שליטתו. צילום הסצנה מזווית מסוימת ובתאורה מסוימת והתחלתה והפסקתה בנקודות ספציפיות של זמן והתרחשות, גורמים ל"מעורבות רבה" יותר במהלך הסרט, כפי שכינה זאת טאן (Tan, "Engaged and Detached Film" 110). תופעה זו יוצרת זרימה של תהליכים קוגניטיביים ורגשיים, הממשיכים בהקצאת משאבים מנטליים להמשך הצפייה, הקליטה והתפיסה של האירועים המוצגים על המסך. הגישות הקוגניטיביות מכירות אפוא באמצעי ההשפעה הגורמים להיספגות בחוויית הצפייה בסרט ומדגישות הן את אמצעי המבע והן את המנגנונים המנטליים-רגשיים של הצופה (קשב, שכנוע, היענות) ויחסי הגומלין ביניהם.

ניתן לראות כי גם היפנוזה היא תחום העוסק בנושאים של השפעה והאמצעים להשיגה, והיא מתייחסת ליכולת להפיק תופעות מיוחדות וליצור מעורבות רגשית ושינויים גופניים, רגשיים, קוגניטיביים והתנהגותיים רבי עוצמה. גם ההיפנוזה עושה זאת בעזרת מיקוד הקשב לסוגסטיות ועמעותם בקליטת מידע שמחוץ לתהליך ההיפנוטי. המהפנט מזמין את תשומת הלב של הסובייקט להשתקע בדימויים שמציע הטקסט ההיפנוטי, מצמצם במכוון את הקשב רק למה ששייך למסגרת התהליך ומשאיר מ"חוץ לתמונה" את כל השאר. הוא חותר ליצור בסובייקט השתקעות עזה בחווייה, ממקד את הקשב של הסובייקט בתיאוריו והוראותיו ומספק גירויים מנטליים המגרים את הסובייקט לדמיין אותם כאילו היו ממשיים. לטענת ברת, הקולנוע מפעיל עלינו כוח שקשה להתנגד לו, שאותו הוא מכנה "פיתוי" (348). כוח זה גורם לנו, לדבריו, להתמזג עם הדימויים המוצגים בפנינו. זוהי התמזגות טוטלית ש"מדביקה" אותנו אל המסך עד כדי קושי להינתק או להיפרד מהייצוגים המופיעים

6 אימרסיה היא אפיפות, מצב של השתקעות בחווייה שבו גירוי או גירויים מסוימים מרתקים את כל תשומת הלב וגורמים לריכוז וחוויה טוטלית.

עליו. כך הופכת הסצנה הקולנועית ל"פסיאודו טבעית", ומעניקה לדימויים המוצגים בה כוח לעורר "דהרוד של ריאליות" (שם). קרול, במאמרו "The Paradox of Suspense", טוען כי אין צורך שהצופה יאמין בוודאות שמה שהוא רואה הוא אכן מציאות אמיתית כדי לגרום לו להגיב רגשית (לחוש מתח, למשל); מספיק אם יחשוב או ידמיין את האפשרות להתרחשות הסיטואציה המוצגת בסרט, כדי שתתעורר תגובה הדומה לזו שהייתה מתעוררת לו היא הייתה אמיתית (85). אבל גם הוא מדגיש, כי אין זה מצב של דמיון חופשי אלא דמיון מודרך המכוון על ידי היוצר והתוצרים הקולנועיים. בכל תהליך היפנוטי נעשה שימוש בדמיון מודרך, המכוון את המהופנט לחשוב, לראות ולחוש את מה שמציע המהפנט. היפנוזה מבוססת על כך שהמהופנט נענה לסוגסטיות, ופעולת הדמיון יכולה לגרום לשינויים גופניים, קוגניטיביים ורגשיים כגון אלה שהיו מתעוררים לו היו ממשיים.

החוויה בקולנוע מבוססת על אינטראקציה בין תודעת הצופה לבין הגירויים והאמצעים שהאפרטוס הקולנועי מפעיל על חושיו, רגשותיו, מחשבותיו ותגובותיו. לטענתי ניתן לראות תהליכים דומים גם בהיפנוזה. מדובר על אינטראקציה שבה המהפנט משתמש בכישורים מקצועיים כדי לעורר את הסובייקט לדמיין סיטואציות בחיות רבה עד כדי היספגות במדומיין. דבר זה מעמיק את הטרנס ההיפנוטי וגורם לסובייקט להיענות לסוגסטיות ולהראות תגובות רגשיות וגופניות קוגניטיביות והתנהגותיות מותאמות לסיטואציה המדומינת, למטרות שלשמן נערך ההפנט. וייצנהופר מבהיר כי תופעות היפנוטיות גופניות ורגשיות אינן פונקציה של סוגסטיה ישירה, כמו "הבטן שלך תתחיל לקרקר כעת", אלא תופעת לוואי בלתי נמנעת של ההיענות ההיפנוטית (118): אם מעודדים השתקעות בחוויה של רעב, ומכוונים את המהופנט לדמיין מאכלים מעוררי תיאבון, תופיע תגובה ממשית של בטן "מקרקרת", שהיא התגובה הטבעית והבלתי נמנעת לחוויה של רעב גם אם היא מדומינת.

בעבודה הנוכחית אבקש אפוא להצביע על קווי הדמיון בין היפנוזה לחוויית הצפייה, ובמיוחד על היכולת ליצור השתקעות (אימרסיה) והיענות למה שמוצג בפנינו בעת הצפייה בסרט. אציע שהידע מתחום ההיפנוזה – בלי להרחיק לכת ולטעון כי זוהי אנלוגיה מלאה – יכול להוסיף להבנת כוחם של הסרטים והשפעתם העזה.

היפנוזה

החוק הישראלי לשימוש בהיפנוזה (חוק ההיפנוזה תשמ"ד-1984) מגדיר היפנוט כך: "פעולה או תהליך המיועדים או עשויים לגרום באמצעות סוגסטיות, לשינויים בגופו, תחושותיו, ברגשותיו, בחשיבתו בזיכרונו או בהתנהגותו של אדם" (סעיף 1).

במצב היפנוטי ניתן לראות תופעות הנראות שונות וחורגות מהתנהגות נורמלית, וניתן להבחין בתופעות שבהן מוגברת או מוחלשת יכולת התפקוד הרגילה, למשל זו של הזיכרון. התופעות החריגות שנצפות במצב היפנוטי מסווגות על פי בראון (Brown) אצל וייצנהופר (119), לפי התחומים שבהן הן מתרחשות: בתחום המוטורי, בתחום הקוגניטיבי ובתחום הרגשי. ניתן לראות שינויים בטונוס השרירים, שיתבטאו בהרפייה בקטלפסיה, או במצבי דיסוציאציה, כאשר הקשב מופנה לחלק מהחוויה וממוקד בו בעודו מנותק מגירויים אחרים. יש ויפיעו זיכרון מוגבר (היפרמגזיה) או שכחה ספונטנית (אמנזיה). שינויים בתפיסה

יכולים לגרום לעיוות בתפיסת הזמן ולהלוצינציות, ושינויים תחושתיים יכולים להתבטא, למשל, באנלגזיה ללא שימוש בחומרי אלחוש. בתחום הרגשי ניתן לראות גרסיה לתהליכים ראשוניים, ולעתים תופיע אבריאקציה רגשית ספונטנית (בונשטיין 54-61).

היפנוזה יכולה להתרחש בנסיבות שונות ומגוונות, אך לצורך הדיון כאן אתאר תהליך היפנוטי פורמלי מקובל כדי להכיר את מרכיביו. אציג מספר מונחי יסוד בתהליך ההיפנוטי: רפורט, אינדוקציה, טרנס, סוגסטיה, היפנוטיביליות, העלילה (הנרטיב) הטיפולית ודה-היפנוטיזציה. לאחר מכן אדגים את אופן השימוש בהם כדי לתאר התרחשויות בסרט ובחווית הצופה, כי הדבר מוסיף להבנה של המנגנונים התורמים לכוחו של הסרט להשפיע. המרכיב הראשוני ורב החשיבות הוא "רפורט" – הקשר בין המהפנט למהופנט (כמו בין מטפל למטופל). זהו קשר בעל איכות מיוחדת המושתת על בניית אמון, שמאפשר התמסרות והסכמה להיענות להשפעה. כאשר נוצר קשר כזה, המהופנט מפתח קשב הממוקד בקולו של המהפנט ובתכנים שהוא מציע לו, בעוד שכל שאר הגירויים מתעממים. לאחר ביסוס האמון מפעיל המהפנט "אינדוקציה", כלומר שימוש באמצעים שונים כדי להשרות על המטופל את המצב ההיפנוטי. קיימות טכניקות רבות ומגוונות לאינדוקציה למצב היפנוטי; המוכרת שבהן היא השימוש במטוטלת או הנעת ספירלה מול עיני המהופנט, דבר היוצר גם התעייפות פיזיולוגית של העיניים ומכוון לעצימתן. מצב זה מביא להפחתת החשיפה לגירויים חיצוניים ולהתרכזות בדברי המהפנט. אינדוקציה ידועה נוספת היא Eye Fixation, שמופעלת על ידי מבט (Gaze) עז ומתמשך המקובע בעיני הסובייקט. עוד מוכרות אינדוקציות נוספות של הרפיה, דמיון מודרך, מיקוד הקשב וגם טכניקות עקיפות כמו סיפור סיפורים, בלבול והצפה. מטרת האינדוקציה היא יצירת המצב ההיפנוטי המכונה "טרנס".

למצב טרנס יש אפיונים סובייקטיביים, הנמסרים על ידי המהופנט לאחר סיום התהליך, כמו תחושת ערפול מודעות, עמעום הקשב לגירויים חיצוניים והיחלשות היכולת לביקורת המציאות וכן שינויים בתחושות הגוף ובתפיסת זמן ומרחב. אך נראים גם אפיונים חיצוניים, כמו פסיביות תנועתית, פרפור עפעפיים, טונוס שרירים רפוי וחריג ואף יכולת לפקוח עיניים ולהתהלך בלי לצאת מהטרנס, – תופעה המכונה סומנבוליזם, כלומר סהרוריות. נהוג לומר שככל שהטרנס עמוק יותר כך גוברת ההיענות לסוגסטיית. העמקת הטרנס משמשת בדרך כלל להגברת ההיפנוטיביליות, שהיא מעין תכונה או כישרון להיכנס להיפנוזה ולהגיב להצעות היפנוטיות (סוגסטיית). היא תלויה באישיות המהופנט, כישורי המהפנט, ביחסים ביניהם, בציפיות ובגורמים תלויי-מצב, כמו עייפות, חרדה ומצבים רגשיים בלתי יציבים (Weitzenhoffer 69). "סוגסטיה" – ובעברית "השאה"⁷, היא תהליך פסיכולוגי המביא לקבלה בלתי מבוקרת של אידיאה, שיכולה לגרום לשינויים בהתנהגות של האדם הנענה לה, במחשבתו וברגשותיו וכן בתגובותיו הגופניות. סיום התהליך ההיפנוטי מחייב יציאה ממצב הטרנס וחזרה לתפקוד רגיל. לשם כך מופעלת פרוצדורה של "דה-היפנוטיזציה", שנחווית פעמים רבות כ"התעוררות" וחזרה מחודשת אל המציאות.

7 מילון אבן שושן מגדיר השאה כפיתוי או הסתה או השפעה רוחנית על מישהו כדי להפעילו או לשכנעו.

ורטיגו

הסרט מספר על חוקר משטרה בכיר בשם סקוטי, שחווה טראומה כאשר פחד הגבהים שלו שיתק אותו בעת מרדף אחרי פושע, וכתוצאה מכך עמיתו השוטר שמנסה להצילו צונח מגובה רב אל מותו. רדוף אשמה וחרדה הוא מתפטר מהמשטרה ומבלה את זמנו במה שהוא מכנה "Wandering" או "Drifting". חברו מהקולג', גווין אלסטר, מציע להעסיקו כבלש שיעקוב אחרי אשתו מדלן וישמור עליה, מכיוון שלדבריו היא מגלה סימנים מדאיגים של נטיות התאבדות. הוא מתאר את רעייתו כמי שנתונה להשפעה היפנוטית עזה של רוח הרפאים של סבתה קרלוטה, הכופה עליה להזדהות איתה ומשיאה אותה להתאבד, כפי שעשתה הסבתא עצמה. סקוטי מסרב להצעה תחילה, אך נענה להצעתו (סוגסטיה) של אלסטר לבוא ולהעיד בה מבט. "המבט" ישמש נקודת מפנה שמשכנעת את סקוטי לקחת על עצמו את המשימה ובכך ניתן לראות אינדוקציה המכניסה אותו לטרנס היפנוטי. שבו יפעל כמובל על ידי הסוגסטיית ששותלים בתודעתו אלסטר ו"מדלן". הוא וגם הצופים משוכנעים לחלוטין שהיא אכן נתונה להשפעה של סוגסטיה הדוחפת אותה להתאבד. סקוטי נכנס לתפקיד של המושיע שמבקש להצילה מהסכנה, אולי בגלל ההתאהבות בה ואולי כי נפשו המיוסרת זקוקה להצלה בעצמה, ובתפקיד המושיע הוא מבקש גאולה גם לעצמו.

אין ספק שהיצ'קוק ואלסטר שניהם מיומנים ביותר, ביכולתם להדגים כיצד נראה מי שנמצא תחת השפעה היפנוטית: "מדלן" מראה את כל הסממנים המוכרים של כניסה למצבי טרנס – הכרה מעורפלת, דיסוציאציה מהמציאות והשתקעות במציאות מדומיינת, נסיגה לזמן עבר בלתי מציאותי ואמנזיה ספונטנית, כלומר, שיכחת כל מה שהתרחש בזמן הטרנס, לאחר היציאה ממנו. חלק מהטיפול שסקוטי מבקש להעניק ל"מדלן" הוא שחזור העבר המסוּיט הרדוף אותה, ניסיון לשחרר אותה ממנו ול"העיר" אותה מהטרנס השלילי, ובמקום זאת להציע לה סוגסטיה חיובית שתעורר בה את האמונה, שיש לה "זכות להיות ולאהוב" (ובכך הוא מקווה שגם יזכה בהן). אלא שלתדהמתו הוא רואה את מדלן מטפסת אל מגדל גבוה בהשפעת הסוגסטיה של המהפנט מן העבר. סקוטי מנסה למנוע ממנה להתאבד, אך פחד הגבהים שלו מונע ממנו לטפס בעקבותיה. הוא ניגף בפני מהפנט חזק ממנו – מדלן מצייתת לסוגסטיה השלילית, והוא יחד עם הצופים רואים את גופתה צונחת ממרומי המגדל אל מותה.

סקוטי שבור הלב על אוכדן האהובה ורדוף רגשי אשמה שחולשתו היא שגרמה שוב למותו של אדם קרוב, מתמוטט נפשית ומאושפז בבי"ח לחולי נפש לתקופה ארוכה. גם בצאתו מביה"ח לתפקוד תקין לכאורה נראה כי הוא עדיין נתון תחת ההשפעה ההיפנוטית, שהייתה ל"מדלן" עליו. הוא מדמה לראותה בכל מקום, וכל צלילית בעלת אפיונים דומים לשלה נדמית לו כאילו היא שבה מעולם המתים – בלונדינית, לבושה באפור או ירוק, נוהגת במכונית ירוקה, מבקרת במסעדה שבה ראה אותה לראשונה. הגבול בין מציאות לדמיון מטושטשים אצלו כמו אצל מי שנתון עדיין בטרנס, והקשב שלו ממוקד אך ורק בדמות האהובה ובתקווה להחזיר אותה מעולם המתים.

באחד השיטוטים שלו רואה סקוטי נערה בשם ג'ודי, לבושה בירוק ומזכירה מאוד את מדלן. הוא מבקש את קרבתה ומתנהג כאילו זכה – כמו אורפיאוס – שמשאלתו להשיב

את אהובתו מעולם המתים התקבלה. אך כאן עושה היצ'קוק תפנית בעלילה וחושף הפתעה מסעירה. בפלשבק המחזיר אותנו לעבר, הצופים לומדים לדעת שאלסטר שביקש להיפטר מאשתו ולרשת את הונה, שכר את ג'ודי, הנערה הפשוטה מקנזס, ועיצב אותה לפרטי פרטים כ"מדלן" רדופת הרוח של סבתה הנתונה בטרנס היפנוטי פתולוגי שמביא ל"התאבדותה". אלסטר רוצח את אשתו ונושא את גופתה למרומי המגדל. מכיוון שהכיר את חולשתו של סקוטי הוא מחליט לפתות אותו להתאהב ב"מדלן" ולגרור אותו בעקבותיה אל המגדל, וזאת משום שידע שסקוטי לא יטפס למגדל ולכן לא יוכל לראותו משליך את גופת אשתו. וכך יצר עד לרושם הכוזב שביקש ליצור, כאילו מותה של אשתו נגרם מהתאבדות בשל הפרעה נפשית, אלסטר יורש את עושרה של אשתו ונעלם עם כל כספה.

הפלשבק המפתיע הזה הולם בצופים ומעיר אותם מהטרנס שבו היו שרויים. הוא משמש עבורם כדהי־היפנוטיזציה חלקית: הוא מכריח את הצופה להכיר עובדות מהמציאות שאינן גלויות לסקוטי עצמו – שג'ודי היא "מדלן". הוא לא יודע זאת, כי הוא עדיין שרוי תחת השפעתה המהפנטת של מדלן המדומיינת החקוקה בליבו. עד לפלשבק, התודעות של סקוטי והצופה היו בהלימה מלאה – הצופים עקבו אחר העלילה שהיצ'קוק פורס מנקודת מבטו של סקוטי. אולם המידע החדש גורם לפיצול ולכורח להתבונן במתרחש גם מנקודות מבט נוספות. בכך מושלמת היציאה של הצופה מההיפנוזה, והיא מחייבת אותו להפעיל תהליכים קוגניטיביים מפוכחים יותר, מעתה מוטל עליו להעריך מחדש את כל מה שראה וחשב והבין עד כה. יש לו מידע עודף שאין לסקוטי, ולפי דולר (Dolar) במאמרו "The Spectator Who Knew Too Much", הדבר מגביר את המתח, למרות שנגלתה לנו המזימה, כי כעת אנחנו ממתנינים לראות מתי יתעורר סקוטי ויצא מהטרנס שלו ומה יעלה בגורלה של האהבה. סופו של הסרט הוא אכן התעוררות בבת אחת של סקוטי מההיפנוזה שבה היה שרוי – הוא אמנם מתגבר על פחד הגבהים שלו, אך יש לכך מחיר טרגי.

ניתוח הסרט במונחים היפנוטיים

הסרט ורטיגו זכה לפרשנויות רבות, כמו זו של מאלווי, שכתבה כי הרדיפה אחרי מדלן היא "אובססיה ארוטית שמבוססת על אימת הסיורס" (מצוטט אצל Berman 66), של ווד (המצוטט אצל Berman 77), שפירש כי "סקוטי נרפא מהורטיגו רק כאשר ראה את האמת כולה", או של מודלסקי, שכותבת ש"..."(הסרט) תומך בהזדהות ב־סקסואלית של הגבר, משום שדמותו נעה בין פסינציה היפנוטית ומזוכיסטית המערבת תשוקה אל האישה, והניסיון הסדיסטי לשלוט בה..." (מצוטטת אצל Berman 99). רבות מהפרשנויות מבוססות על התיאוריה הפסיכואנליטית, אך יש לזכור כי גם פרשנויות הן סוגסטיות, ולכן הן ראוות את הדברים באור מסוים כזה ולא אחר. הצעתי להבין את הסרט במונחים היפנוטיים מכילה התבוננות בתהליכים היכולים להבהיר הן את המנגנונים והן את עושר הפרשנויות האפשרי, שיכול לשפוך אור על הבנת העלילה כמו גם על תגובות הצופים והחוקרים, שעם השנים בחרו בו כסרט הטוב ביותר בכל הזמנים (IMDB).

כעת משאנו מכירים את ורטיגו ויודעים מעט על מושגי יסוד בהיפנוזה, ננסה לראות כיצד הם מתבטאים בסרט ובחווית הצופה. טענתי היא כי בסרט מתקיימים תהליכים המצייתים להמשגה של היפנוזה בכמה רמות בו זמנית, כלהלן.

ברמה הנרטיבית

1. **המופע של אישה בהיפנוזה.** ברמת הנרטיב ג'ודי עוצבה על ידי אלסטר כ"מדלן" רדופת הדיבוק, המהופנטת על ידי רוח הרפאים של סבתה. ג'ודי "אולפה" לשחק כאילו היא בהיפנוזה. היא ביצעה בדייקנות את הוראות ההפעלה שקיבלה, המפרטות איך נראית ומדברת אישה בטרנס, וכך שכנעה את סקוטי ואת הצופים שהיא אכן הדמות שהוצגה בפנינו. אלסטר עיצב את ג'ודי כמדלן המהופנטת, והיצ'קוק הוא שהדריך את קים נובק ששיחקה בתפקיד מדלן כיצד להתנהג כדי להשיג את מראית העין של אישה מהופנטת.
2. **סקוטי נענה לכל הצעותיו והשאותיו של אלסטר ונוהג בדיוק על פי הסוגסטיית שלו:** הוא מתאהב ב"מדלן" כפי שתכנן אלסטר, והוא כושל בניסיונו לטפס לגובה כפי שצפה אלסטר. בכך הוא מאפשר לו להוציא לפועל את רצח אשתו וליצור מראית עין של התאבדות, הפוטרת אותו מאשמה. סקוטי משוכנע שהוא צופה באישה ה"מהופנטת" על ידי סוגסטיית מרוח הרפאים של סבתה, ומאמין שזו הסיבה למשאלת המוות שלה. לעומת זאת הוא בטוח שהוא עצמו ער ורואה את המציאות נכוחה. בהמשך יתברר לצופים ולו, כי בעוד ש"מדלן" רק נראית כמהופנטת, סקוטי עצמו מובל לחלוטין על ידי הסוגסטיית ששותל אלסטר בתודעתו. סקוטי הוא מתהפנט מוצלח במיוחד, וזאת כיוון שהוא במצב נפשי מעורער שמגביר את ההיפנוטיביליות שלו. המהפנט שלו, אלסטר, מכיר אותו ומתאים את הסוגסטיית שלו במיומנות, כך שהמאורעות שהוא מתזמר מתכתבים בתואם מלא עם מצבו הנפשי של סקוטי, חולשותיו וצרכיו העמוקים. ג'יימס סטיוארט משחק את סקוטי ומתנהג כפי שהתפקיד מכתוב לו.

ברמת העשייה הקולנועית ויחסי היוצר עם גיבורי הסרט וקהל הצופים

1. **הצגת תפקיד (Role Play).** כל דמות בסרט "מציגה" באמצעות אמנות המשחק מופע של התפקיד שהיוצר ייעד לה. תפקידה של קים נובק הוא ליצור מראית עין של מדלן/ג'ודי. אנו מאמינים לה כשהיא משחקת אישה מהופנטת וגם כשהיא משחקת נערה מאוהבת. במובן זה אין הדבר שונה מאמונתנו, שג'יימס סטיוארט הוא סקוטי החרד מגבהים. הצפייה ב ורטיגו ובכל סרט שגורם להשתקעות בדיאגזיס גורמת למעורבות, עד שהדמויות והמאורעות נדמים "אמיתיים" למרות הידיעה שאנו צופים בסרט ושהם למעשה פיקציה.
2. **עיצוב הדמות והדרכתה.** קים נובק המשחקת את מדלן/ג'ודי עוצבה על ידי היצ'קוק. כשהיא משחקת את מדלן, הצופה רואה לנגד עיניו לא רק אישה ממעמד גבוה (לבוש, תכשיטים, מגורים), אלא גם אישה הסובלת מהפרעה דיסוציאטיבית: דיבורה והתנהגותה מוזרים, היא סובלת מאמנוזיה ולא זוכרת היכן הייתה וכיצד הגיעה לשם. היצ'קוק הדריך את השחקנית שלו – בדייקנות מקצועית יש לומר – כיצד נראית ונשמעת אישה מהופנטת. אותה אישה עצמה כשהיא מעוצבת כג'ודי משכנעת אותנו שהיא נערה

פשוטה מקנזס, ולא רק בגלל שהיא מציגה תעודות המאשרות שזוהי זהותה האמיתית או הצהרתה שהיא דוברת אמת, הצהרה המלווה בקריאה "honestly!". הצופה עדיין אינו מודע לכך, אבל ברובד העמוק של הסרט עוסק היצ'קוק בנושא של גניבת זהות ורדת הן של גיבוריו והן של הצופים.

3. **כל במאי הוא מהפנט?** האם במאי מהפנט את השחקן שלו ומעצב אותו כך, שיאמץ זהות שתהפוך אותו לדמות בעלילת הסרט? גרעון בכמן (Bachman) כותב על הבמאי ורנר הרצוג, כי נהג להפנט לפני תחילת הצילומים את השחקנים שהופיעו בסרטיו, ונטע בהם סוגסטיית שעזרו לו להשיג את המשחק והאווירה שביקש ליצור. האם כל שחקן מהופנט כשהוא משחק דמות, וכך בעצם מבצע "גניבת זהות" כדי לגנוב את דעתם של הצופים בשירות אמנות הקולנוע וההנאה ממנה? זהו נושא למחקר נוסף שיש להרחיבו מעבר למאמר זה.

4. **"החווה הבסיסי".** החווה המנטלי הבסיסי בין היוצר לצופה הוא הסכמה מצד הצופה להשעות את החשיבה הרגילה שלו, ובתמורה מעניק לו היוצר זמן קצוב של חוויה. במשך למעלה משעה הצופים מתבוננים בעלילה מנקודת מבטו של סקוטי, והחווה נשמר. די היה במוטיבציה שלהם לבוא אל הקולנוע ולדמיין את הסיטואציה שהציג להם, כדי להכניסם למצב דמוי היפנוזה. הצופים "מהופנטים" מסיפור העלילה כפי שהיצ'קוק פורס אותה לפנייהם, מאמינים למה שרואות עיניהם ולמה שנאמר בתמונות ובמילים, ומשוכנעים שהם צופים ב"אישה מהופנטת" ובגבר המאוהב בה, המנסה לשחרר אותה מהיפנוזה שלילית שבה היא שרויה. אלא שבאמצע הסרט היצ'קוק מפר את החווה בינו לבין צופיו: במחי פלשבק הם נחשפים למידע שמשנה את הבנתם לגבי מה שראו ומבהיר, כי ההבנה הקודמת נגרמה על ידי הסוגסטיית האפקטיביות שהפעיל היצ'קוק.

5. **סוגסטיית.** היצ'קוק מלעיט את הצופים לא רק בנרטיב מושך, במתח ובגירויים חושיים מפתים ומסעירים, אלא גם בסוגסטיית חוזרות ונשנות, הרומזות מילולית ועל-מילולית שמדובר בסיפור אהבה מהפנט והרה גורל הכרוך במוות. הוא מנחה את יוצר כותרות הפתיחה, סול באס, לשזור בכתוביות הפתיחה את הספיראלה – סימבול ידוע של אמצעי להשראת טרנס היפנוטי. הסוגסטיית מייצרות היענות והסכמה לדמיין את העלילה הנפרסת ולהגיב בהתאם.

שימוש בתופעות היפנוטיות בסרט ובחווית הצופה

רפור(ט)

1. **בסרט.** היחסים בין המהפנט אלסטר למהפנט סקוטי הם יחסי אמן, על בסיס ההיכרות המוקדמת ביניהם. סקוטי אינו מטיל ספק בסיפור הפנטסטי שמספר לו חברו מנוער, במיוחד כאשר הוא חוזר ב"מדלן" המתנהגת בהתאמה מלאה לסיפור של אלסטר. התיקוף לכאורה של הסיפור מאשש את אמינותו של אלסטר בעיני סקוטי, ומשפיע על הגברת ההיענות שלו (ושל הצופים). ההיקשרות של סקוטי ל"מדלן" מחזקת את הרפור(ט) בינו

- לבינה, ובכך מאפשרת לדמותה להפנט אותו באמצעות שני גורמים עיקריים – ההתאהבות בה, וההזדהות שלו עם תפקיד המושיע בפנטזיית הצלה.
2. התאהבות היא צורה עוצמתית ביותר של רפור(ט), הממקדת את הקשב באהוב תוך התעלמות מגירויים אחרים וגורמת לווייתור על בקרה מציאותית של עובדות ולהתעלמות משיקולים לוגיים. סקוטי אכן נראה ומתנהג כמו מהופנט ההולך אחר אהובתו בעיניים עצומות. פנטזיית ההצלה (שיש האומרים שהיא זו העומדת בבסיס כל יחסי טיפול, Berman 93) מתעוררת, כאשר אנו חשים חמלה ואמפטיה כלפי דמות שסובלת ממצוקה. דמותה של "מדלן" המתייסרת בשל הדיבוק הרודף אותה מעוררת בליבו של סקוטי חמלה וחרדה לגורלה. הוא נקשר אליה בתפקיד המושיע, עם מוטיבציה חזקה להצילה, הן בגלל שהתאהב בה והן בניסיון לכפר על הכישלון להציל ממות את עמיתו השוטר, ובכך לרפא את הטראומה שחוהה.
3. בחוויית הצפייה, הרפור(ט) של הצופים עם הסרט ודמויותיו נוצר באמצעות אמפטיה ואכפתיות לגורל הדמויות. במאמרו "The Paradox of Suspense" קרול כותב, שאכפתיות ודאגה לדמות בסרט גורמת למעורבות הצופה (77) ולעלייה בתחושת המתח שלו. תחילה אנחנו נקשרים לסקוטי הסובל מפחד גבהים, שעבר טראומה מייסרת והפך לדריפטור המסתובב בעולם חסר מטרה. הוא נאלץ לעזוב את משרתו כשוטר בכיר עקב הטראומה, וכעת הוא מובטל מעבודה, רדוף אשמה ואין אהבה בחייו. ההתאהבות ב"מדלן" מספקת לחייו משמעות, שנוגעת גם במשאלה שלנו כצופים לתוצאה מועדפת – המשאלה שבעייתו תיפתר. כמו סקוטי גם אנחנו חרדים לגורלה של "מדלן", חומלים עליה ומקווים שיושיע אותה

אינדוקציה

1. בסרט. לתהליך ההיפנוטי של סקוטי משמש "המבט". מרגע שראה את "מדלן", מתמוססת התנגדותו והוא לא רק משתכנע לעקוב אחריה, אלא נראה שאינו יכול להסיר ממנה את מבטו. בטבע מבט ממושך מעבר ל-3 שניות נחשב כסיגנל אבולוציוני: הוא תמיד מבשר הזדווגות או יריבות, המחייב גיוס מיוחד של הקשב. בקולנוע מבט ממושך נחשב כסיגנל דומה. איבלי-אייבספלדט (Eibl-Eibesfeldt) כינה זאת "Copulatory Gaze" (Eibl-Eibesfeldt in Barrett 79), שמתפרש כאומר: "מישהו ייפול לטרנס עמוק של אהבה ויהיה נשלט על ידי האחר". סצנת המבט בוורטיגו טעונה במשמעויות ויזואליות, אודיטוריות ובינ-טקסטואליות הנובעות מהתכתבותה עם המיתוס המפורסם של אורפיאוס ואוירידיקה, סיפור על אהב שזכה לרדת אל השאול ולהשיב מארץ המתים את אהובתו, המסתיים בסוף טרגי בגלל המבט (המיתוס שימש בסיס לאופרה באותו שם שכתב גלוק ב-1762). הסצנה מעוטרת במוטיבים מוזיקליים מאופרה נוספת העוסקת באוהבים ובמוות – "טריסטן ואיזולדה" מאת וגנר. ברנרד הרמן שזר אותם בפסקול הסרט, ובמוטיב "מות האוהבים" למשל הוא השתמש שוב ושוב כרגעי השיא בסרט. נעשה גם שימוש בעריכה, בזוויות צילום, בהשתקפויות ובקומפוזיציות המבנות את הקשר העז שנוצר בין המשפיע למהופנט.

2. **בחוויית הצפייה.** האינדוקציה בצופים מבוצעת במלאכת המחשבת של סיקוונס כותרות הפתיחה, שעוצבו על ידי סול באס. הוא מתחיל במסך מוצף באדום עז ומתמקד באישון פעור, ונמשך אל סדרה של ספיראלות המתגלגלות במהירות ובצבעים שונים אל מול עיני הצופה. זהו דימוי המוכר כאמצעי לאינדוקציה היפנוטית, וכך כבר מתחילת הצפייה בסרט הצופה מסוחרר פיזית ורגשית ושקוע במעקב אחר תנועה רפטטיבית, המתרחקת וקרבה לסירוגין ומשמשת כהכוונה ורמז סוגסטיבי, שאנו עומדים להיכנס לטרנס היפנוטי מסחרר.

היפנוטיביליות

מחקר רב הוקדש לשאלה, מה מאפיין את היכולת להתהפנט ולהיענות לסוגסטיות. נבדקו תכונות אישיות והשפעות מצביות, ונמצא קשר בין היפנוטיביליות לאנשים שתיארו עצמם כאחראיים, צייתניים ומשתפי פעולה. לפי מודל הכישורים הקוגניטיביים של ספנוס (Spanos), היענות היפנוטית מושפעת מיכולת היספגות, ציפיות חיוביות ואימון. ג'וזפין הילגרד (Hilgard) ניתחה את סגנון ההיקשרות המוקדם בחייו של הסובייקט, ומצאה שחוויות מוקדמות של הורה סמכותני ופעילות המערכת דמיון בילדות (כמו קריאה) משפרים היפנוטיביליות. טלגן וטקינסון (Tellegen and Atkinson) למשל זיהו יכולת היספגות – Absorption – כיכולת לשקוע לחלוטין בחוויה החושית הנתפסת, תוך מיקוד הקשב וגיוס מערכת החושים התנועתית, החשיבתית והדמיונית לייצוג משותף של האובייקט. וויצנהופר (82) מצטט את ברנמן (Brenman) ורייכרד (Reichard), שמצאו במחקר אמפירי כי ההיפנוטיביליות מוגברת במצבים של חרדה ומצב רגשי בלתי יציב.

1. **בסרט.** נראה כי הסובייקט העיקרי הנתון להיפנוזה הוא סקוטי. "מדלן" רק מעמידה פני מהופנטת, וג'ודי, שסקוטי מבקש לעצבה כ"מדלן", בוחרת להסתכן ולהיענות מרצונה למאמציו. לכן נתמקד בהיפנוטיביליות הגבוהה של סקוטי, הקשורה לגורמים הידועים כמגבירי היפנוטיביליות (ויצנהופר 80-88): מצב נפשי רגיש, מענה על צרכים נפשיים ובחירה בגירויים שטבעי להיענות להם. הסרט מציע באמצעות הנרטיב ואמצעי המבע, מידע המלמד על מוטיבציה גבוהה של סקוטי להשתקע בעלילה שטווה אלסטר: סקוטי נמצא מבחינה נפשית במצב של פוסט טראומה, הרצפטיביות שלו גבוהה מכיוון שאין לו מחויבות רעיונית או רגשית, ובחייו שוררת ריקנות המבקשת משמעות. המראה המושך של "מדלן" מגביר את המוטיבציה שלו לעסוק בנושא, שגם מספק מענה רגשי לצרכים הפסיכולוגיים שלו, כלומר, לשמש בתפקיד המושיע שלה ובו בזמן לתקן את חוויית הכישלון בהצלחת עמיתו השוטר.

2. **בחוויית הצפייה.** ההיפנוטיביליות של הצופים מתאפשרת ומתעצמת על ידי אספקת זרם בלתי פוסק של דימויים, המתקף לכאורה את הנמסר בנרטיב ומראה לנו, את מה שמבקש היצ'קוק שנאמין בו. זאת למרות שבעוד זמן קצר יפתיע את הצופה במידע, שיבהיר שבעצם ראינו תעותע בלבד.

דה-היפנוטיזציה

1. **בחוויית הצפייה.** הצופים עוברים דה-היפנוטיזציה חלקית, כאשר היצ'קוק מציג סצנה שלמה בפלשבק, המבהירה מה קרה באמת בעלילה, ומאותו רגע לא ניתן להמשיך להאמין בעובדות כפי שהבנו אותן עד כה. אנו נאלצים להתעורר חלקית ולהפעיל אופרציה קוגניטיבית של חשיבה משנית, הרואה את הדברים מנקודות מבט נוספות, ולבנות השערות חדשות, כיצד ניתן לפענח את הסיפור. מוכרים מצבים שבהם המהפנט משיב את המהפנט לערות חלקית, מורה לו לפקוח עיניים ולהיות מסוגל לדבר, אבל לא מפעיל את הסוגסטיה הסופית של סיום התהליך ההיפנוטי (יפקו 50). דולר, החוקר את יצירותיו של היצ'קוק, כותב במאמרו "הצופה שידע יותר מדי" על מידת הידע העודף, כגורם המגביר מתח והיענות לסרט. כלומר, למרות ה"ערות" החלקית הצופה עדיין מרותק לעלילה, כי כעת הוא נמשך לפענח, כיצד תשפיע התפנית על התפתחותה. הדבר מודגם טוב במיוחד בורטיגו, כאשר במשך זמן רב הצופים והגיבור יודעים אותו הדבר, עד שלב מסוים שבו לנו כצופים יש מידע עודף, שמשנה את מצבנו המנטלי, ובמושגים היפנוטיים גורם לנו דה-היפנוטיזציה חלקית ולהתבוננות מפוכחת יותר בעובדות שחשבנו שאנו יודעים.
2. **בסרט-דה-היפנוטיזציה של סקוטי מתרחשת הרבה יותר מאוחר,** כאשר הוא מבחין בתכשיט שירשה "מרלן" מסבתה קרלוטה, על צווארה של ג'ודי. זהו האות המעיר אותו מהטרנס החלומי שבו היה שקוע, ומאפשר לו לשוב ולהשתמש בתהליכי חשיבה נורמליים, להפעיל מחדש את כישוריו האנליטיים ככלש שבהם לא השתמש עד כה, ולהבין שכל מה שחשב וראה דורש פענוח מחדש.
3. **דה-היפנוטיזציה סופית מתרחשת,** כמו בכל סרט, כאשר עולות כותרות הסיום והאולם החשוך שב ומואר. אנו שבים ומתוודעים לעובדה שלא מדובר בכלוב בין מדלן לג'ודי אלא בקים נובק המשחקת את שתי הדמויות, ושלמרות הפשע המתועב שביצע אלסטר – השחקן בן דמותו לא יישפט על רצח.

סיכום

המאמר מבקש לתרום לתחום המחקר הבודק את השפעת הקולנוע והסרטים הפופולריים על הצופים. מחקרים קודמים הציעו גישות פרשניות מבוססות תיאוריה ואידיאולוגיה או לחלופין חקירה של מנגנונים קוגניטיביים וביולוגיים, כעומדים בבסיס החוויה. העבודה הנוכחית מציעה את ניתוח ההשפעה של סרט קולנוע במונחים של תהליכים היפנוטיים, ומאפשרת התבוננות המהווה אינטגרציה של גישות קודמות וגישור בין גישות אמפיריות ופרשניות. העבודה בחנה מספר תופעות בסיסיות, שהן חלק מתהליך היפנוטי והדגימה כיצד הן מתבטאות בסרט ורטיגו, הן ברמת הסרט – נרטיב, דמויות ואמצעי מבע, והן בחוויית הצפייה ויחסי היוצר והסרט עם הצופה.

אין כאן ניסיון לטעון, שכל צופה בסרט מצוי בטרנס היפנוטי (שגם על הגדרתו קיימות מחלוקות), אלא להצביע על מאפיינים המצויים הן בחוויה של היענות לסרט קולנוע והן בהיענות

היפנוטית לסוגסטיות. בשני המצבים מדובר על הימצאות במצב תודעה שונה מהותית משינה ומערות רגילה, והוא מושג על ידי אמצעים טכניים, פרוצדורליים, אסתטיים ופסיכולוגיים. בשניהם נעשה שימוש בגרייה חושית, יצירת מציאות מדומיינת כמו-הלוצינטורית, ושניהם תוצרים של פעולה המתרחשת בנפשו של הסובייקט באינטראקציה עם אחר משמעותי – המהפנט או יוצר הסרט וגיבוריו; הם מספקים לו גירויים שמכנים את תפיסותיו ומאפשרים לו לעבור מסע רגשי. מושגים כמו אימרסיה ומעורבות עד כדי היספגות בעולם פיקטיבי, הסכמה לדמיין ולהיענות למה שמוצע, היקשרות רגשית, אכפתיות ואמפטיה אל דמויות ואירועים פיקטיביים – כולם יחד מאפיינים גם קולנוע וגם תהליכים היפנוטיים.

ברור שיש הבדל ניכר בין היפנוזה רפואית למטרות טיפול נפשי לבין חוויה אמנותית של צפייה בסרט. אבל ראשית יש לזכור, כי טיפול נפשי בהיפנוזה או בפרקטיקות אחרות איננו מוגבל רק לטיפול בבעיות, אלא משמש גם לצמיחה אישית ולהרחבת המודעות; במובן זה צפייה בסרט דומה לפונקציה הזאת של היפנוזה. יש לזכור, כי בניגוד להיפנוזה שפעמים רבות מכוננת לפעולה, הן במהלך התהליך והן ליצירת שינוי לאחר סיומו, צפייה בסרט פופולרי דווקא מגבילה פעולה וגורמת לאינהיביציה של התנהגויות, שיכולות להיתפס כהגינות לוו התרחש הסיפור במציאות. למשל, אם צופים בסכנה להתרחשות אסון וחשים שהיא אמיתית, התנהגות אדוקוטית תהיה להזהיר את הדמות מהסכנה הצפויה לה ולפעול מיד כדי להזעיק עזרה. תופעות אלה נדירות ביותר בעת צפייה בסרט בחברה המערבית. כלומר, הצופים יכולים לחוות סכנה ויחד עם זאת קיימת אבחנה שמדובר בארטיפקט, שזהו "רק סרט", וכמו שאומר טאן (Tan, "Film-Induced Affect"), הצופה הוא רק עד למתרחש ואיננו גיבור פעיל בו. אמנם לעתים נוכל לראות שינויים בעמדות, והתנהגויות שהתפתחו לאחר צפייה בסרטים (כמו השפעה אופנתית, שינוי עמדות פוליטיות ומחאה חברתית), אבל לשם ביסוס טענה כזו נדרשת סקירה של השפעתם של אמצעי תקשורת שונים, כגון סרטי פרסום ותעמולה שחיבור זה אינו עוסק בהם.

היפנוזה בהקשר של פסיכותרפיה מאפשרת שימוש בגישות טיפוליות ומחקריות שונות, כמו גישות פסיכואנליטיות וגישות קוגניטיביות, שעומדות גם במרכז השדה המחקרי של תיאוריה קולנועית. היפנוזה היא חוויה תקשורתית שכוללת תקשורת משוכללת, והיא מערבת את החושים, הדמיון, קוגניציות ורגשות – פרמטרים הפעילים גם בחוויית הצפייה בקולנוע. השימוש בהמשגה של תהליכים בחוויית הצפייה בסרט כדומים לאלה של התהליך היפנוטי, מאפשר להרחיב את המחקר הקולנועי אודות כוחם של סרטים. ומאפשר לעסוק בהשפעה ובאמצעים להשיגה, תוך התייחסות הן לעולם הפנימי והפסיכולוגיה של הדמויות והצופים, והן למרכיבים של העשייה הקולנועית המשמשים ליצירת היענות.

רות נצר, פסיכולוגית יונגיאנית, מתארת בספרה הקולנוע מטפל בנו את הקולנוע כפנטזיה ארכיטיפאלית ליחסי טיפול איריאליים, ואת הצפייה בקולנוע כמדמה תהליך טיפולי. גם עמנואל ברמן מפרש את ורטיגו כהשתקפות של יחסי מטפל-מטופל, בין הדמויות וגם בין הצופה לסרט ולגיבורים. הוא מציע שהמשגת היחסים הטיפוליים כטרנספרנס מצדו של המטופל-וקואנטר-טרנספרנס מצדו של המטפל, אינם קטגוריות נפרדות אלא הם מתארים יחסים אינטר-סובייקטיביים (1990). גם חוויית הצפייה בסרט היא תמיד מרחב אינטר-סובייקטיבי בין היוצר והטקסט לבין הצופה-חווה. לפי גישה זו אין פרשנות אובייקטיבית כתכונה של

הטקסט, כפי שניתחו גישות סמיוולוגיות, או השלכה של עולמו הפנימי של הצופה בלבד – כפי שגרסו גישות פסיכואנליטיות. ברוח זאת אני מציעה, כי גם לגבי היפנוזה וחוריית הצפייה אין להניח כי מדובר בתהליך שהוא לגמרי אינטרא-פסיכי (יפקו 16), ובמקום זאת אני מציעה לראות בו מערך יחסים בין שני סובייקטים המצויים בתהליך תקשורת הדדי. למרות שקולנוע הוא תוצר של תקשורת המונים, ולמרות שהצופה הוא אנונימי והיוצרים אינם נוכחים בעת צפייתו ואינם חוזים בתגובותיו – בכל זאת ניתן לדבר על חלקו בהשפעה ההדדית. היענותו של הצופה לסרט וליוצרים ותגובותיו לנרטיב, לדמויות, כמו גם לשחקנים, מחוללות מעגל אינטר סובייקטיבי של השפעה. הצופה יכול להשפיע על היוצרים – במאי, תסריטאים, שחקנים, צלמים, מעצבים אמנותיים ועוד – באמצעות בחירותיו, שייקבעו את הצלחת הסרט. הדבר יכול להתבטא בצפיות חוזרות, רכישת מוצרים מסחריים הקשורים בו, ציפייה להמשכונים ותרומה כללית להגברת המוניטין וההערכה לעבודתם של השותפים ליצירה.

גם הגישה שלי להבנת יחסי ההשפעה בין הקולנוע לצופיו, מוטה מהעניין המקצועי שיש לי ביחסים אינטר-סובייקטיביים הן בפסיכותרפיה והן בין יוצרים לקהל. אני מציעה לראות בקולנוע תהליך המוסיף ומשכלל את אמצעיו, כדי ליצור חוויה עזה שמטרתו המרכזית היא תקשורת אפקטיבית. עבודה זו הציעה המשגה של קולנוע בתהליך כמו היפנוטי, שתאפשר ללמוד מכך על הקולנוע ככר פורה לבחינת אופני ההשפעה והתקשורת בפסיכותרפיה ובקולנוע, כשני מצבים המשמשים "מרחב מעבר" (Transitional Space), מושג אותו טבע דונלד ויניקוט (Winnicott 58). ויניקוט תיאר "מרחב פוטנציאלי", שבו אין סתירה בין מציאות חיצונית ופנימית, ויש בו מרחב מחיה הן לגירויים מבחוץ והן לאשליה וסובייקטיביות. הוא גרס שזוויה התשתית להתפתחות עולם פנימי, שמשמשת כקרקע לצמיחת משחק ויצירה. יחסי הגומלין בין פיקציה לחוויות אמיתיות הם הנושא העומד בבסיס המאמץ לפענח את כוחו של הקולנוע.

העבודה הנוכחית עסקה רק בסרטים פופולריים הנצפים בבתי קולנוע. כיום, עם ההתפתחות הטכנולוגית ואמצעי המדיה המגוונים שבהם ניתן לצפות בסרטים, יש להרחיב את המחקר ולברוק אם הכוח ההיפנוטי של סרטים תקף גם בתנאי הצפייה והמדיה האחרים. האם היפנוזה תוכל לשמש כמנגנון, שיוכל להסביר את כוחם של סרטים, בלי שחושך, מסך ומקרן אחורי יהיו תנאי הכרחי ליצירת השפעה?

ביבליוגרפיה

בונשטיין, אודי. *היפנוזה: דרכה של הנפש ליצור את הגוף*. חיפה ותל אביב: אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2014.

נצר, רות. *הקולנוע מטפל בנו יחסי מטפל מטופל בסרטים*. תל אביב: רסלינג 2013

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatus (Notes towards an investigation)". *The anthropology of the state: A reader* 9 (2006): 86.

Altman, Charles F. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". *Quarterly Review of Film & Video* 2.3 (1977): 257-272.

- Barrett, Deirdre. "Hypnosis in Film and Television". *American Journal of Clinical Hypnosis* 49.1 (2006): 13-30.
- Barthes, Roland. "Leaving the Movie Theatre". *The Rustle of Language*. New York: Hill and Yang, 1986. 345-349.
- Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Trans. Alan Williams. *Film Quarterly* (1974): 39-47.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image". *What is Cinema? Vol. I*. Ed. and trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Bachmann, Gideon. "The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog". *Film Quarterly* 31.1 (1977): 2-10.
- Berman, Emanuel. "Hitchcock's "Vertigo": the collapse of a rescue fantasy." *The International journal of psycho-analysis* 78.5 (1997): 975-996
- Bordwell, David. "The Viewer's Activity". *Narration in the Fiction Film*. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1985. 29-47.
- Carroll, Noël. "The Power of Movies". *Daedalus* 114.4 (1985): 79-103.
- Carroll, Noël. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Carroll, Noël. "The Paradox of Suspense". *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Eds. Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, and Mike Friedrichsen. New York: Routledge, 1996. 71-91.
- Dolar, Malden, "The Spectator Who Knew Too Much". *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Ed. Slavoj Žižek. London, New York: Verso, 1992. 129-136.
- Hilgard, Josephine Rohrs. *Personality and Hypnosis: A Study of Imaginative Involvement*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Hochberg, Julian, and Virginia Brooks. "Movies in the Mind's Eye". *In the Mind's Eye: Julian Hochberg on the Perception of Pictures, Films, and the World*. Eds. David Bordwell and Noel Carroll. New York: Oxford University Press, 2006.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton & Company, 1977. 1-7.
- Metz, Christian. "The Imaginary Signifier". *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
- Tan, E. S. "Film-Induced Affect as a Witness Emotion". *Poetics* 23 (1994): 7-32.
- Tan, E. S. "Engaged and Detached Film Viewing: Exploring Film Viewers' Emotional Action Readiness". *Cognitive Media Theory* (2014): 106-123.
- Tellegen, Auke, and Gilbert Atkinson. "Openness to Absorbing and Self-altering Experiences ("Absorption"): A Trait Related to Hypnotic Susceptibility". *Journal of Abnormal Psychology* 83.3 (1974): 268-277
- Winnicott, Donald Woods. *Playing and Reality*. Psychology Press, 1971.
- Weitzenhoffer, M.A. *Hypnotism an Objective Study in Suggestibility*. New York: John Wiley, 1953.
- Yapko, Michael D. *Trancework: An introduction to the practice of clinical hypnosis*. Psychology Press, 2003.

פילמוגרפיה

ורטיגו. אלפרד היצ'קוק. ארצות הברית, 1958.

אופרות

גלוק, ווילהלם. אוידידיקה ואיזיפוט. אופרה, 1762.
וגנר, ריכרד. טריסטן ואיזולדה. אופרה, 1865.

אמיר מיכלוביץ'

למידה מן החוויה הקולנועית: הסרט סטאלקר כמקרה בוחן

All my life I have been imprisoned, frustrated, dogged by common-sense, reason, memories, desires and – greatest bug-bear of all – understanding and being understood. (Bion, *A Memoir of the Future* 578)

כיצד אדע מה המילה הנכונה עבור מה שאני רוצה? כיצד אדע שאני למעשה לא רוצה את מה שאני רוצה? או שאני בעצם לא רוצה את מה שאני לא רוצה? אלה דברים חמקמקים, ברגע שאנו מכנים אותם בשם, המשמעות שלהם נעלמת, נמסה, מתמוססת כמו מדוזה בשמש (הסופר, סטאלקר).

מבוא

בספרו *Sculpting in Time*, הבמאי המנוח אנדריי טרקובסקי (Tarkovsky) מדגיש כמעט בכל פרק את הרתיעה שלו מסימבוליזם ומסיגניפיקציה (מתן משמעות) בהיבטיה השונים של אמנות הקולנוע.¹ כך, למשל, בפרק על עריכה הוא מציב את תפיסת העולם הקולנועית שלו כהפוכה לזו של גדולי התיאוריה והפרקטיקה הקולנועיות הסובייטיות – קוליישוב (Kuleshov) ואייזנשטיין (Eisenstein) (Tarkovsky 114): אם האחרונים, כמייצגי תיאוריית המונטאז', מסתמכים על ההיבט הסימבולי של האובייקט המצולם,² טרקובסקי מבקש לקעקע היבט זה; אם האחרונים מייחסים לקולנוע, במשתמע או במישרין, איכויות של שפה על הדינמיקות הסמיוולוגיות של מסמן ומסומן הקשורות בה, טרקובסקי מבקש לנתן ייחוס זה; כך, לשיטתו: “Art can never have the interplay of concepts as its ultimate goal. The image is tied to the concrete and the material, yet reaches out along mysterious paths to regions beyond the spirit” (Tarkovsky 114-155).

1 אתיחס כאן למושג “סימבול” באותו אופן שנעשה בו שימוש במחקרם על טרקובסקי של ג'ונסון (Johnson) ופטרי (Petrie). בספרם, הם מגדירים את המונח כ”סימן קונוונציונלי או איקוני, כזה שיש לו משמעות מוגבלת וקבועה” (Johnson & Petrie 37).

2 בבסיס תיאוריית המונטאז' עומדת התפיסה, כי עריכת שוטים המייצגים כל אחד רעיון כך שהנחתם זה לצד זה תיצור באופן דיאלקטי רעיון חדש, היא ההיבט המייחד את הקולנוע כאמנות (בן שאול 37).

יחס פולמי זה כלפי האבות המייסדים של הקולנוע הסובייטי, כמו גם רעיונותיו הייחודיים של טרקובסקי בדבר מטרתו של הקולנוע כאמנות, נידונו במסגרת מחקרים רבים אודותיו, ובפרט במחקרם המקיף של וידה ט. ג'ונסון (Johnson) וגרהם פטרי (Petrie, *Andrei Tarkovsky – A Visual Fugue*). במחקרם הם מציינים, בין השאר, כי לשיטתו לדימוי הקולנועי יש שתי איכויות מרכזיות: האחת היא הקונקרטיזציה הנטועה בדמיון המוחלט כמעט של הצילום ל"מציאות" (או לאופן שבו אנו תופסים אותה דרך עינינו); והשנייה נטועה באופן מסירתה של "מציאות" זו על ידי האמן כך שהיא סופחת נופך של התגלות, שהקהל חווה בלי להבין או לפרש אותה באופן מודע (38). נטייה זו, לנוע מן הקונקרטיזציה של הדימוי הקולנועי אל מרחב רב-משמעי, מנוגדת לא רק לתיאוריות ולפרקטיקות של גדולי הקולנוע הסובייטי המוקדם, אשר הוזכרו לעיל; היא בולטת בניגודה גם לנטייה של הקולנוע הקלאסי למשמע ולקשרי סיבה ותוצאה ברורים, כמו גם לתיאוריות ההגמוניות במחקר הקולנועי, התופסות את המדיום כשפה (בן שאול 58). כמו כן, שורשיה של נטייה זו נעוצים בשאלה הבסיסית על תכליתה של האמנות, הנתפסת תדירות כשייכת לתחום של ידע לא-ורבלי ולא-קונספטואלי (שאינו מבוסס רעיון) (Dorter 37)³, כזה המנוגד, למשל, לידע מתחום הפילוסופיה, אשר עוסקת בקונספטים ובהגדרות מובחנות ומדויקות, הניתנות בהכרח לביטוי מילולי בשפה (שם). זאת ועוד, כך אטען, נטייה מעין זו מופיעה באנלוגיה בתיאוריה הפסיכואנליטית של וילפרד ביון (Bion), פסיכיאטר ופסיכואנליטיקאי בריטי שפעל באופן דומיננטי בעיקר בשנות ה-50 וה-60. את ביון, כך נראה, העסיקה שאלה לכאורה שונה לחלוטין, בתחום לגמרי אחר: כיצד התרחקות מהצורך במשמעות (פרשנות) בטיפול כמו גם התרחקות מדעות קודמות (קונספציות קודמות) ביחס למטופל ובכלל – מאפשרת צמיחה מנטלית? (פלד 193). ובמילים אחרות, כיצד התרחקות מסינפיקציה מאפשרת להשיג ידע, ומהו אופיו של ידע זה.

דומה כי שאלות אלו העסיקו את טרקובסקי במלוא עוזן בסרטו מ-1979, *סטאלקר* (Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979). בעמודים הבאים אנסה להראות כיצד סרט זה מייצר מטפורה לשאיפתו של ביון ללמידה מן החוויה או לצמיחה מנטלית, ולא פחות מזה – כיצד הסרט, באמצעות סגנונו, מזמין את הצופה ליישם שאיפה זו באמצעות דימויים שאכנה "אפוכליים". כפי שנראה, הגותו של ביון תאפשר להאיר את יצירתו של טרקובסקי באופן המנסח שוב את שאלת תכליתה של האמנות, ובפרט את שאלת תכליתה של אמנות הקולנוע. בנוסף, היא עשויה להציע דרכים ייחודיות לתשובה.

בשלב זה יש לציין, כפי שעושה זאת גם קארל פלנטינגה (Plantinga) בכתיבתו על האופן שבו יצירות קולנועיות מייצרות מצבי רוח ורגשות אצל צופים, כי כוחו של הסיווג המתבצע במחקרים מסוג זה הוא מוגבל (457). כך, הוא כותב, תיאורטיקנים של ביקורת כוימשאט (Wimsatt) וביירדסלי (Beardsley) טוענים, כי המבקר הספרותי מוכרח להבדיל בין הפואמה לכיין תוצאותיה, בעוד שטענות על תוצאותיה – במקרה זה תגובות קוגניטיביות – אינן

3 דווקא הקולנוע כמדיום אמנותי נתפס כפחות נטוע בשאלה זו, מפאת היותו כה קשור בשפה ובמשמע, בין שדרך הקולנוע הקלאסי ובין שדרך התיאוריות הקולנועיות המושפעות מתחום הסמילוגיה. מכאן נובעת, לשיטתי, חשיבותה של נטייתו של טרקובסקי, המבקש לקשור את הקולנוע עם מדיה כמו מוזיקה ושירה.

מעניינו (שם). אולם, הוא ממשיך, על פרשנות וניתוח מוטל דווקא הכרח לחפש אחר אותם אלמנטים גורמי השפעה. זאת בניסיון להסביר מדוע סרטים מעוצבים כפי שהם מעוצבים, כלומר מה הניע את בחירותיהם של יוצרי הסרטים כשניסו לייצר השפעות קוגניטיביות אצל הצופים. כמו כן, מציין פלנטינגה, סוג זה של מחקר הולך ומתבסס עתה בלימודי קולנוע וספרות (456). אמנם, כאמור, למהלך שכזה ישנן מגבלות רבות, שכן במהותו הוא ספקולטיבי ומוגבל על ידי כוחה המובן של סובייקטיביות הצופה, אך כמוהו גם כל המהלך הפרשני של ניתוח ופירושו טקסטים. על כן עדיף להצביע היכן וכיצד המהלך הזה קרוב לגבול האפשרות להכללה, בלי לזנוח לחלוטין את כל המחקר. מודעות זו תתחום את מלאכת הסיווג והניתוח במאמר זה.

בנוסף, מאחר שנעשה במאמר זה שימוש במושגים רבים מתחומי הידע של הקולנוע, הפסיכואנליזה והפילוסופיה, מומלץ להיעזר במודל המושגי-השוואתי (נספח א'), אשר עשוי להוות מעין מפת התמצאות לשימוש שנעשה במושגים, על אזורי החפיפה, הדמיון והשוני ביניהם.

סטאלקר: על היכולת האנושית לדעת

הסרט סטאלקר מגולל את סיפורו של איש המתגורר בקרבת ה"אזור", תחום סגור ושמור על ידי צבא אשר נטען כי יש בו נוכחות חוצנית קטלנית, אך מי שצולח אותו ומגיע אל ה"חדר" שבו, משאלותיו העמוקות ביותר מתגשמות. שמו של האיש, סטאלקר, הינו כינוי השמור לאנשים המסוגלים להגיע אל מעמקי ה"אזור" בכטחה, תוך הסתכנות במאסר במקרה הטוב ובמוות במקרה הרע. בניגוד לרצונה של אשתו, סטאלקר יוצא שוב למסע ב"אזור" ומוביל אל ה"חדר" סופר ומדען (זיהוים בסרט נצמד למקצועות שלהם), תוך שהם נתקלים בסכנות מוחשיות ופחות מוחשיות. ניתן לחלק את הסרט לשלושה חלקים. בחלק הראשון, לפני היציאה למסע, אנו מכירים את סטאלקר לראשונה, בביתו עם אשתו וילדתם, לאחר מכן מתוודעים לסופר ולמדען המחכים לסטאלקר בפאב, ולבסוף חוזים בניסיונם לפרוץ את הגדרות המשטריות שהוצבו מסביב ל"אזור"; החלק השני, אשר מתחיל בהגעתם של השלושה ל"אזור", ממשיך בוויכוחיהם של המדען והסופר זה עם זה ועם הסטאלקר, דרך רגעי מנוחתם הייחודיים בשלוליות, הליכתם בדרכים מסוכנות כגון מנהרת "מטחנת הבשר", ולבסוף – הגעתם אל סף ה"חדר" שבו ניתן, לכאורה, להגשים משאלות כמוסות. החלק השלישי מתאר את השלושה לאחר שובם מן המסע, ובו הסטאלקר נחרד מרוחם חסרת האמונה של המדען והסופר ומבכה זאת בפני אשתו.

לאורך כל הסרט שזורים ויכוחים פילוסופיים בין השלושה בנושאים של תכלית האמנות, השראה, מהות הידיעה, קיבעון מול גמישות, נסים, אמונה מול מדע, ביקורת אמנות, מוסר האדם ומושג האושר (נספח ב'). את כל אלו ניתן, בהינתן ההיקף המתאים, לקשור במסגרת תיאוריה אחת על מבנה תמטי אחיד לסרט, אולם אין זאת כוונתי במאמר זה, כפי שנראה בהמשך. עם זאת, חלק מן הדיונים יהיו רלוונטיים על מנת להראות כיצד ניתן לפרש את הסרט כמטפורה לשאיפתו של וילפרד ביון ללמידה מן החוויה. בכך הם יעזרו להדגים את רעיונותיו כמו גם את שאיפתו האמנותית של טרקובסקי, כחלק מהבנת הפרקטיקה הסגנונית

הייחודית שלו (החלוקה בין צורה לתוכן היא בוודאי אנליטית ולצורך המחקר בלבד). אחד מן הדיונים הללו, מרכזי במיוחד (כך אטען בהמשך), הוא הדיון על היכולת האנושית לדעת. הדיון הזה מתנהל החל בכתובית הפתיחה, הפוצחת בשאלה "מה זה היה? מטאור? ביקור של דיירי התהום הקוסמי?", דרך ויכוחיהם התכופים של הסופר, המדען והסטאלקר על גישתם לאמת אבסולוטית ולאמונה, וכלה בסקרנות ובמסתורין הניכרים שמייצר "האזור". השאלות אודות יכולת האדם לדעת משהו והימצאותו בחוסר ודאות מתמדת אל מול המסתורין של הקיום, שבות וצפות על פני השטח התמיים של הסרט.

וילפרד ביון: למידה מן החוויה וצמיחה מנטלית

שאלות דומות לאלו שהוזכרו לעיל העסיקו את וילפרד ביון במחקריו. עבורו השאלות הבסיסיות על הפסיכואנליזה והחיים בכלל הן: "מה אנו יודעים", "כיצד קרה שאנו יודעים זאת" (Levine 678), ובעיקר – "מהם התנאים הבסיסיים הנדרשים לצמיחה מנטלית על מנת שתתרחש" (Pelled 1508). תשובתו מתחילה עם ההכרה בכך שכל פסיכואנליזה היא למעשה דינמיקה של מאבקים פנימיים בכאב ובאימה, המלווים את מחשבותיהם ורגשותיהם של שני אנשים, בינם לבין עצמם וזה עם זה (Levine 678). היכולת להכיל תסכול (במפגש הטיפולי ובכלל) מהווה תנאי הכרחי, לשיטתו של ביון, לצמיחה מנטלית (פלד 100). אך כיצד בדיוק? הגותו של ביון מתבססת על מורשתם התיאורטית של זיגמונד פרויד ומלאני קליין, אולם נבדלת ממנה ביחסה לעקרון העונג. פרויד טוען כי האדם מונע על ידי עקרון העונג מתוך הרצון להפחית את סבלו (למצוא סיפוק לצרכיו, ליצר), ונמצא במתח עם עקרון המציאות (הגבלת הסביבה על מימוש היצר) (פלד 31). לשיטתו, כתוצאה מהצורך לממש את היצר בהתאם לתנאים שאותם מתירה הסביבה, התפתחה החשיבה (שם). לעומת זאת, ביון טוען כי החשיבה המהותית מתפתחת בניגוד לעקרון העונג ועל אף קיומו, כפי שנראה בהמשך. מלאני קליין נשענת על עקרון העונג, אך מרחיבה את ההתייחסות שלה מהסובייקט (מרכז הכובד של פרויד) לתיאוריית יחסי האובייקט, כשהבסיס לתיאוריה שלה הם היחסים אס־תינוק (יחידת האס־תינוק) (פלד 66). לשיטתה, האם היא האובייקט הראשון של התינוק לאהבה ולשנאה, כאשר ההשתוקקות לחלב ולמילוי הצרכים על ידי השד הופכים אותה למוקד של חוויות סיפוק ותסכול (שם). ביון משתמש ביחידה אס־תינוק, שעליה כתבה קליין, ומייצר באנלוגיה את המושגים מכל ומוכל. הוא טוען שהאם (מכל) מכילה את התינוק, את צרכיו, רגשותיו, דחפיו, חרדותיו וכו' (מוכל). בהתאם למידת ההכלה של האם, לומד התינוק, כחלק מתהליך התפתחותו, לייצר את הכושר להכיל את הרגשות והדחפים שלו בעצמו – לייצר בתוכו מערכת של מכל־מוכל (פלד 123-124). בהמשך, מבצע ביון מהלך נוסף של הפשטה לרעיון של מכל־מוכל ומסביר באמצעותו את פעולת החשיבה האנושית. הוא מתבסס, כחלק ממהלך זה, על האינסטינקט האפיסטמופילי שעליו כתבה קליין – הדחף של התינוק לתור

את גוף האם, או במילים אחרות – הרחף המולד לידע (פלד 71).⁴ פעולת החשיבה נוצרת ממצב של צורך מולד בידע, כחלק מהציוד המנטלי של האדם, ובהתאם לאנלוגיה – מכל ריק ששואף להגיע לרוויה. כלומר, המוטיבציה לרכוש ידע נובעת, כביכול, ממכל בלתי-רווי ומרצון למלא אותו. ניתן לעשות זאת בידע, בתכנים, ברעיונות, בתיאוריות וכו'.

עד כאן נדמה כי ניתן לשלב זאת בקלות עם עקרון העונג של פרויד. אולם ביון מציע נקודת מבט שונה על תהליך החשיבה ועל המכל המבקש להתמלא, כביכול, אשר שונה מנקודת המבט על פי עקרון העונג, המושך להתרוקנות ממתח לשם השגת רוויה או סיפוק (השגת ידע מידי על מנת למלא את המכל). הוא טוען שדווקא השהייה במצב של מכל בלתי-רווי, כלומר ברגע שלפני צבירת הידע, שאותו הוא מכנה פרה-קונספציה, מהווה פתח ללמידה איכותית יותר. ביון טוען כי הרגע שבו המכל בלתי-רווי – רגע של אינסוף אפשרויות (אינסוף קונספציות, ממד O) – הוא אמנם רגע שבו האדם חווה את מירב התסכול לאור רצונו להתגבר על תחושת חוסר הידיעה, אך זהו רגע קריטי הקובע את איכותה של הידיעה שלבסוף תמלא את המכל (וגם אז, ראוי שיוותר במכל חלל בלתי-רווי, כביכול, מרחב פרה-קונספטואלי שיוכל ללמידה נוספת, וכן הלאה). הטענה שלו היא שחיפוש אחר מילוי המכל, המלווה בחוסר סבלנות וברצון בלתי נשלט להרווייתו, מוביל לצבירת ידע פחות איכותי (שקרי לעתים, מבוסס על הלוצינציות, ראשוני פחות) מזה של ידע הנרכש כתוצאה משהייה שלכאורה אינה מחפשת תכלית, שהייה במצב של פרה-קונספציה והכלה של התסכול הכרוך בכך (פלד 131).

את אוסף הקונספציות שלבסוף מתגבשות ומאוכסנות בזיכרון (בין שהושגו מתהליך הלמידה מהחוויה ובין שהושגו מתוך דחף בלתי נשלט להרוות את הצורך בהבנה ובידע) הוא מכנה ממד K, ואת המרחב הפרה-קונספטואלי המוחלט, אשר מפגש עמו מוליד את הקונספציות (בתהליך חשיבה בריא, לדידו), הוא מכנה ממד O. את הפונקציה של האם המיטיבה להכיל ולעבד את רגשותיו של התינוק, פונקציה אשר הוא מאמץ לבסוף בעצמו בתהליך התפתחות ראוי, ביון מכנה פונקציית אלפא, והיא מבוססת על סובלנות לתסכול ויכולת הכלה – Reverie.⁵ את המונח Reverie מבארת דנה אמיר באורח משלים, כמצבה הנפשי של האם המכילה, אשר כרוך ב"חלימה בהקיץ או הרהור" (אמיר 10). ביון כמובן משליך דינמיקה זו גם על חדר הטיפולים ועל התהליך המוביל ליצירת פרשנות על המטופל. לשיטתו, כפי שמטיבה לתאר זאת אסתר פלד, על המטפל "להיות בעל סובלנות לספק ולאינסוף, רצפטיבי אל הלא-ידוע, בלי שיניח לצרכיו, היינו לעקרון העונג ולהגיע לפרשנות ולרפא במהרה את המטופל להנחתו" (168, סוגריים מרובעים שלי). במובן מסוים על

4 האינסטינקט האפיסטמופילי קשור בוודאי עם הצורך של התינוק בהשגת שליטה על אמצעי ההזנה שלו (פלד 71). עם זאת, מדגישה פלד, הוא מובחן כתפנית מן התיאוריה הפרוידיאנית, ומהווה תשתית שעליה בנה מאוחר יותר ביון את התיאוריה שלו על היכולת ללמוד מן החוויה. יכולת זו מהווה, כפי שנראה, הסתעפות נפרדת מעקרון העונג (שם), אל מה שביון מכנה עקרון האמת (193).

5 ישנם כמובן עוד משתנים ומושגים שיצר ביון כחלק מניסיונו לפשט את התיאוריה שלו. זאת ועוד, התיאור שלי אותם כאן לוקה בהפשטה לא מעטה. לקריאה מורחבת ומלאה יותר איאלץ להפנות את הקורא/ת לכיביליוגרפיה.

המטפל לזנוח את התשוקה להגיע למשמעות ולתכלית (או לפרשנות שתאפשר לו להבין את המטופל). כמו כן עליו לזנוח את הזיכרון – הדעות הקדומות שלפיהן הוא תופס את המטופל (מפגשים קודמים, דוגמאות מן המחקר וכד') על מנת לשהות בהווה של המפגש, בחוויה עצמה (פלד 192). מן המקום הזה, טוען ביון, יכול לנבוע בהקשר הפסיכואנליטי הפירוש ה"אמיתי, הלא שרירותי, הלא מקרי" (שם). ניתן לפרש את ההוראה הזו של ביון כפשוטה, כמעין סיגוף כוללני,⁶ אך ניכר כי הכוונה היא לשאיפה ולא לעצם השגת היעד, שבבירור נדמה כבלתי אפשרי. את התיאוריה שלו בנה וילפרד ביון מתוך תחום הפסיכואנליזה ובמסגרתו. אולם במאמר זה אבקש להראות כיצד השאלה על היכולת האנושית לדעת משהו, כפי שמנוסחת אצל ביון, קשורה קשר הדוק עם תפקידה של האמנות.

למידה מן החוויה בסטאלקר: מטפורה ומשבר סמנטי

במאמרו החשוב של קנת דורטר (Dorter) על ההבדל בין אמת קונספטואלית (ידע המורכב מרעיונות) לבין אמת אסתטית (ידע חושי, רגשי וכדומה), הוא כותב כי הקונפליקט בין אמנות (באופן ספציפי, שירה) לבין פילוסופיה, אשר בא לידי ביטוי כבר בחיבורו של אפלטון המדינה, מציב אותן זו מול זו על הדיכוטומיה שבין ידע הנרכש כתוצאה מפעולה ותגובה של רעיונות, לבין ידע הנרכש כתוצאה מחוויה חושית, רגשית וכד' (37).⁷ במדיה כמו שירה ומוזיקה, למשל, ניתן בנקל לראות את האופי האסתטי של הידע שהן מניבות. אולם במדיום כה קונקרטי כמו קולנוע, קשה לראות קשר לידע מסוג זה; להיפך, ניתן לכאורה לסווג אותו כאחד מהמקרים יוצאי הדופן לדיכוטומיה שמציע דורטר. עם זאת, כפי שכבר ראינו, דומה כי לכמאי אנדריי טרקובסקי תפיסה שונה לחלוטין של תכלית המדיום הקולנועי.

נרימן סקוב (Skakov), בפרק הפותח את ספרו המעמיק על טרקובסקי, מציין כי גולת הכותרת של סגנונו של הבמאי היא החתירה לנוכחות מתמשכת של הצופה בזמן, תוך הזמנתו לזנוח בצד את המסגרת העלילתית ולתהות על הזמן כשלעצמו, על ידי עריכה של שוטים רוויים בזמן ולא במשמעויות (2–3): "This shift of accent from narrative to duration culminates in the semblance of a semantic crisis – the meaning is not imposed on the viewer, but is hidden away or scattered in time" (7). משבר סמנטי מעין זה מתרחש בסצנות רבות בסטאלקר, כפי שנראה בהמשך, אולם הוא מתבסס כתמה כבר במסותרוין הרב ששורר סביב ה"אזור".

באחת הסצנות הראשונות שבהן אנו נחשפים למרחב של ה"אזור", כאשר הסופר, המדען והסטאלקר רואים לראשונה מקרוב את המבנה ששוכן בו ה"חדר", מנסה הסופר ללכת אליו ישירות. הסטאלקר עוצר אותו מיד, וויכוח עז מתלהט ביניהם תוך שניות ספורות:

6 בכך ניתן אולי למצוא הרהור למושג האיווי אצל לאקאן, שלפיו ככל שאדם מתרחק מסיפוק וחווה תסכול, כך הוא בעל יכולת לחשיבה יותר מופשטת, אולם קישור אפשרי זה הוא מחוץ להיקפו של המאמר.

7 עם זאת מציין דורטר, כי בוודאי שניתן להעלות על הדעת פילוסופיה המשתמשת באמצעים אסתטיים וכן אמנות המשתמשת בידע קונספטואלי, אך הדיכוטומיה הבסיסית נוחה לצורך הטיעון, ואינה מטעה באורח של ממש, כל עוד סייג זה נלקח בחשבון (37). (Dorter)

הסטאלקר טוען כי ב"אזור" "ככל שהדרך ארוכה יותר, ככה הסיכון פוחת", וכן כי עליהם לכבד את ה"אזור" פן ייפגעו. הסופר מטיל בכך ספק, ולבסוף אף הולך לכיוון המבנה, בעוד שהסטאלקר והמדען עומדים במרחק. עד מהרה הסופר חוזר, לאחר שקול (אשר מתברר כי לא יצא מפיחה של אף אחת מהדמויות) קורא לו להתרחק מהמבנה. מהלך עלילתי חשוב זה (החוזר על עצמו בוואריאציות כאלה ואחרות גם ברגעים אחרים בסרט)⁸ נועד, בליווי תסריט צילומים מדויק ומעניין,⁹ להכשיר את היחס של הדמויות כמו גם את היחס של הצופה כלפי ה"אזור". אולם הוא מהווה גם קישור תמטי, לשיטתי, לאופן שבו סטאלקר מבקש לייצר התרחקות מסיגניפיקציה אל עבר מסתורין וריבוי משמעויות, ולפיכך גם לטענה שלפיה הסרט הוא מטפורה לאופן שבו תופס ביון את תהליך החשיבה הראוי.

אם לפתח את פרשנותי הלאה, ניתן להמשיל את ה"אזור", שמהווה מוקד של מסתורין עבור הדמויות והצופה, לאותו נעלם בלתי ידוע אשר נוכח תמיד בחוויה האנושית של הקיום – ממד O. ניתן לתאר את הרצון של הסופר להגיע ליעד בדרך המהירה ביותר כאותו צורך עז, התואם את עקרון העונג, למלא את המכל הבלתי-רווי בידע ובהבנה, על מנת לחוש סיפוק. אפשר גם לתפוס את הסכנה הנשקפת למי שבוחר בדרך הישירה והקלה, כאותה סכנה שמזהה ביון, הנשקפת לאדם אשר ממחר להסיק מסקנות בשל חוויית התסכול בתהליך החשיבה – ההתמודדות עם הבלתי ידוע (עם המכל הבלתי רווי). ניתן להשוות בין היכולת של הסטאלקר להתמודד עם התסכול ולשאת בחוסר ההבנה לבין מצב הרוח המהרהר של ה-Reverie, המאפשר להמיר באורח אידילי חוויית חושיות, רגשיות וכד' למחשבות – פעולתה של פונקציית האלפא, אליבא דביון.¹⁰

את הרצון של הסטאלקר לשהות ב"אזור" (ולבסוף אף אולי לעבור לגור בו) ניתן לתרגם כמשאלה לשהות במרחב פרה-קונספטואלי, כאשר השהייה במסתורין היא למעשה שהייה בחוויה. ישנם דיונים פילוסופיים רבים בסרט אשר עשויים להשתלב במטפורה מעין זו. למשל, הטרוניה של הסופר, בפעם הראשונה שהוא מופיע בסרט, על כך שהמדע, עם כל הקונספציות שלו, מנסה לצמצם את כל מרחבי המסתורין עד כדי חניקתם, יכולה בהחלט להשתמע כנטייה בריאה על-פי ביון, להכיר ולהודות בגבולות הידיעה האנושית (כלומר, היכן הם לבסוף פוגשים את הממד המסתורי, הבלתי ידוע, ממד O).¹¹ זאת ועוד, משאלתו של הסטאלקר, לקראת אמצע הסרט, שהסופר והמדען יהפכו לגמישים יותר שכן קיבעון ונוקשות משמעם מוות, מתקשרת בבירור לטענתו של ביון על קיבעון כמכשול משמעותי

8 מפאת היקפו של חיבור זה, לא אעמוד על רגעים אלו כולם ועל הקשר האפשרי שלהם לטענת על המטפורה שמייצר הסרט.

9 רגע לא ראשון ולא אחרון שבו המצלמה תופסת נקודת מבט של דמות לא ידועה, למשל השוט שמתקרב אל הטנק וכן השוט שבסופו נופל דבר מה מהתקרה של הבית ואנו רואים זאת כביכול מנקודת מבט של מישהו מבפנים. ניתן לטעון, כי מדובר במבע משולב של הבמאי עם ה"אזור", אך היבט זה הוא מעבר להיקפו של חיבור זה.

10 כמו כן, ניתן להשוות בין האמונה שבה מחזיק הסטאלקר לאלמנט F (Faith) שעליו כותב ביון, אולם מקומו של מושג זה הינו מעבר להיקפו של החיבור.

11 זוהי טרוניה אשר תפתח בסרט לקונפליקט של ממש בין הסופר למדען, כפי שניתן להיווכח בנספח ב'.

בדרך אל השגת ידע קרוב יותר לאמת. ולבסוף, ניתן לדמות את מסעם של השלושה כמסע מטפורי, המדמה את תהליך החשיבה האנושי, על המחסומים והדילמות המאפיינים אותו ועל הטרדות והספקות המתלווים אליו.

אולם, ניתן לחלוק על כל פרשנות (כמעט), וכך גם במקרה של סטאלקר כפי שנראה, ולהציב נגדה פרשנויות אחרות של הסרט, או להמשיך ולעמוד על חשיבותה ולזקוף לתמיכתה מניפולציות קולנועיות ומהלכים עלילתיים כמו גם היבטים תמטיים כאלה ואחרים התומכים בה. אלא שהמטרה כאן בהצגת הסרט כמטפורה אינה לטעון על מרכזיותה כפרשנות, כמו כדי להמחיש ולחדד את התיאוריה של ביון, ובעיקר כדי להכין את הקרקע למהלך שהוא לב לבו של מאמר זה – סטאלקר כטקסט קולנועי המזמין שהייה בפרה-קונספציה, קרי – למידה מן החוויה. ברצוני דווקא לדבוק באותו פתח של ספק ביחס למרכזיותה של פרשנות (או משמעות) אחת, ולצאת ממנו בהתאם אל לב המהלך שברצוני להדגים.¹² כלומר, ברצוני להראות כיצד סטאלקר, במעין משבר סמנטי, מזמין את הצופה לשהות במצב פרה-קונספטואלי ולפיכך לתרגל את מה שביון מכנה למידה מן החוויה, וזאת על-ידי הפגשתו עם דימויים מופשטים ומידיים, החורגים בחלקם מהממד הסיגניפיקטיבי (כלומר, הסמיוולוגי – שבו דימויים הם סימנים נושאי משמעות), כמו גם באמצעות משך שוטים עודף.

התרחקות מסיגניפיקציה: דימויים ייחודיים בסטאלקר

סטאלקר, כאמור, כנראה בהתאם לתמות שבהן הוא עוסק ולסביבה שאותה הוא מתאר, רווי דימויים המעוררים מסתורין ובלבול יותר מאשר בהירות ומשמעויות ברורות. זאת ועוד, כפי שמציין סקוב, גם ברגעים שבהם טרקובסקי משתמש ביצירות אמנות בעלות הקשרים סיגניפיקטיביים או בטקסטים מילוליים קאנוניים או בעלי משמעות סמלית ב־Voice Over, כמו ציטוטים מספר ההתגלות בברית החדשה, הוא עושה זאת תוך השמטת פרטים העשויים לעזור להבנת המשמעות (Skakov 154). הוא משתמש מלכתחילה בטקסטים הידועים במחקר כרב־משמעיים (Skakov 149), ומנכיח אלמנטים אלו בסיטואציות חריגות המעקרות אותם מחשיבותם הסמלית (Skakov 152). אמנם סקוב מרחיב על האופנים שבהם הסרט מוביל להתרחקות מסיגניפיקציה, ומזכיר בדיוק את אותם דימויים אשר אבחן כאן בהמשך, אך הוא נמנע מלהתייחס לעומק לתכלית שלהם, פרט לכך שהם משבשים את הזמן, המרחב,¹³ העלילה ומערכת המשמוע של הסרט. לעומת זאת, מטרתי במאמר זה היא לטווג דימויים אלה כאלמנטים סגנוניים, המזמינים את הצופה לחוויית צפייה ייחודית, המקבילה לשאיפתו של ביון ללמידה מן החוויה.

האופן שבו דימויים אלו מופיעים בסרט הוא הדרגתי, כפי שנראה, והוא מצוי במידה משתנה כמעט בכל שוט של הסרט ברמת העיצוב האמנותי והמשך העודף של השוטים.

12 מהלך שגם הוא, בוודאי, אקט פרשני.

13 ספרו של סקוב מתמקד באופן שבו המושג מרחב מהווה בסרטיו של טרקובסקי חלק ניכר ממה שהבמאי כינה "פיסול בזמן", ולמרות חסרונו הניכר של המושג בספרו התיאורטי של הבמאי *Sculpting in Time*, הוא מהווה תשתית לטנטית לרבים מהשינויים והמעברים החשובים בזמן.

אולם לצורך מאמר זה אתייחס בעיקר לשוטים הבולטים ביותר בשימוש שלהם בהפשטה, אשר מהווים חלק ממבנה עריכה ייחודי, שבו ערכם הופך למזוקק. הופעתם מتركוזת בעיקר באמצע הסרט (נספח ב'), ונדמה כי הם משמשים מעין נקודת שבר בין העולם כפי שהדמויות והצופה הכירו אותו במחצית הראשונה של הסרט – עולם סיגניפיקטיבי בעל רצף קוהרנטי של זמן, מרחב, סיבה ותוצאה, לבין העולם כפי שהם יחוו אותו בחלק השני – כאוטי, מבלבל, רב-משמעי ורווי בהפשטה. זאת ועוד, נדמה כי תפקידם במסגרת המבנה העלילתי ליצור את הזעזוע המשמעותי הראשון, אשר יוביל לבסוף לשינויים בעמדותיהם של הסופר ושל המדען כלפי ה"אזור" (המדען יחליט לא לפוצץ אותו והסופר, כך ניתן לטעון, יכבד את הסטאלקר וישנה את גישתו הצינית והמזלזלת כלפיו וכלפי ה"אזור").

לראשונה מופיע דימוי מהסוג שנידון לעיל בעוצמה שלא ניתן להתעלם ממנה, בתחילת החלק השני של הסרט. בשלב זה הסופר והמדען הסכימו כבר ללכת עם הסטאלקר בדרכי התמוהות, כולל לוותר על הדרך הישירה והקצרה אל ה"חדר". אנו רואים את הסופר והמדען ב-LS, כשברקע שלהם קיר אבנים – המדען הולך לימין פריים, יוצא ממנו, והסופר השעון על הקיר עוקב אחריו במבטו, בעוד שנשמע קול חזק למדי של התזה והשוט מתחלף בקאט בשוט הבא: בריכה בצורת עיגול מושלם, ב-CU, מוארת באור חזק למדי וסביב לה חשיכה כמעט טוטלית, סופגת פגיעה של עצם לא ברור (הקאט הוא לזמן שמגיע מיד אחרי הנפילה), המתפשט בה כצבע שחור ומשנה את מרקמה (תמונה A). ברקע מתחיל להישמע מונולוג של הסטאלקר, המבקש שהמתלווים אליו יצליחו לחוות את המסע שלהם כילדים, חלשים וחסרי צורה מוגמרת, משום ש"כאשר אדם נולד הוא חלש וגמיש, אך כשהוא מת הוא קשה וחסר רגישות. כאשר עץ גדל, הוא עדין וגמיש, אך כשהוא יבש וקשה – הוא מת [...] מה שהפך נוקשה לא ינצח" (סטאלקר). האם ניתן לראות בטקסט זה הזמנה להתרחקות מקיבעוונות מחשבתיים ואולי אף להתרחקות מסיגניפיקציה בכלל, כמו בחווייתם הראשונית של ילדים את העולם?

ושוב, לאחר 48 שניות – קאט, לשוט הבא: הסטאלקר יוצא מחלון, ב-FS, והמצלמה עוקבת אחריו בתנועת Tracking איטית (ספק הילוך איטי), שבסופה הוא פוגש את המדען והסופר. עוד באותו שוט: כשהם מסיימים להחליף כמה משפטים, הסטאלקר שולח את הסופר להמשיך במסע, והמצלמה עוקבת אחריו בתנועת Tracking בעוד שגם הוא מתחיל ללכת, צמוד אל הקיר. בסוף התנועה מופיע קאט המחליף את השוט ב-LS, שבו המצלמה עולה ב-Tilt-up וחושפת בריכת מים גדולה, אשר מימיה גועשים ומעלים קצף, ומעליה ערפל סמיך אשר הופך את קווי המתאר של האובייקטים בשוט למטושטשים עד מאוד (תמונה B). בתום 10 שניות, קאט מחליף את השוט ב-CU של הסטאלקר.

מבנה עריכתי זה, שבו CU של הסטאלקר מחליף שוט ובו דימוי מסתורי (ולעתים גם קודם לו), הופך סוג זה של שוט לנקודת המבט שלו. מספר דקות מאוחר יותר, השלושה עוצרים למנוחה ושוכבים על הקרקע, בין שלוליות מים, וויכוח מתלהט בין הסופר לבין המדען, אשר טוענים כל אחד לעליונותה של שיטתו (המדעית או האמנותית) להשגת ידע.

במקביל למילות הזלזול שלהם זה כלפי זה, מופיע לפתע כלב שחור,¹⁴ אשר נדמה כמשמש קישור בין המציאות שאותה אנו רואים בצבע לבין זרם התודעה העתיד להגיע בצבעי ספיה (הכלב יופיע גם שם).¹⁵ לאחר LS שבו נראה הכלב מתבונן, מופיע FS של הסטאלקד שוכב עם הגב אלינו, ו-8 שניות לאחר מכן – ECU על השתקפות מופשטת בשלולית, תוך מעבר פתאומי לצבעי ספיה. בפריים נעים אובייקטים שקשה להבחין מה הם (תמונה C); ההשתקפות במים אינה ברורה וכן גם מה שנמצא מתחת למים, אולם אף על פי שהם נראים, הם אינם ברורים. המצלמה עולה בוהירות בתנועת Tilt-up איטית אשר מגלה לבסוף את ידו של הסטאלקד על הקרקע וראשו שעון עליה. הסופר, אשר עונה למדען כי לא בא למסע כדי "לקנות השראה" שתהווה ברכה לאנושות, אלא הגיע ממניעים אנוכיים בלבד, קורא לפתע לסטאלקד (מרים את ראשו ב-CU) ושואל אותו מדוע אנשים בדרך-כלל באים ל"חדר". רגע זה מפנה את מקומו, לאחר 33 שניות של הפשטה, לקאט חזרה ל-MCU של הסטאלקד בצבע. שוב, ניכר כי מופיעה כאן, בשוט ארוך של הפשטה, נקודת המבט של הסטאלקד. מאפיין זה של נקודת מבט מצטרף לשורה של מאפיינים נוספים, אשר כפי שנראה בהמשך, חוזרים במבנה דומה (לא תמיד דרך נקודת המבט של דמות אחת בלבד). אולם לפני כן יש לבחון, מהו תפקידם של דימויים מעין אלו של הפשטה.

בתולדות המחשבה התיאורטית על הקולנוע שמור מקום נרחב לענף אשר ביקש לראותו כשפה – סמיוולוגיה. חוקרים כמץ (Metz), טיניאנוב (Tynyanov), בארת (Barthes) ועוד, ביקשו להניח את הקשר שבין תורת הסימנים, כפי שהתפתחה בתיאוריות של דה סוסור (de Saussure) ופירס (Pierce), לבין הקולנוע, וראו באחרון מדיום המתפקד כשפה (בן שאול 58). בדרך כזו מתאר טיניאנוב את ה"אדם-כפי-שנצפה" ואת ה"דבר-כפי-שנצפה" כאלמנטים של אמנות-קולנוע, וזאת רק בתנאי שהם מוצגים כסימנים נושאי משמעות (37 Tynyanov). רולאן בארת, לעומת זאת, מציין במאמרו "הרטוריקה של הדימוי", כי קיימות דעות שלפיהן אין בכוחו של המשמוע (סיגניפיקציה) "למצות את עושרו הלא יתואר של הדימוי", והוא מציע מיון מושגי משלו של האופנים שבהם משמעות נכנסת לדימוי, משתנה, מתרכה או נעצרת (259). בתארו את הממד הסיגניפיקטיבי של מודעת פרסומת, למשל, הוא מחלק את אופני המשמוע של הדימוי לשני סוגי מסרים: המסר הדנוטטיבי – הדימוי כפשוטו, "ככתבו וכלשונו, מהווה 'תקציר' של רמת הבנה ראשונית (שמתחיה הקורא תופס רק שורות, צורות וצבעים)" (266); והמסר הקונוטטיבי – המסר הסמלי, רב משמעי בטבעו, אשר מייצר מעין "מחרוזת צפה" של מסומנים (משמעויות) הקשורים בכמות הידע התרבותי (שבמהותו הוא נרכש), אשר יש לקרוא או לצופה (264).

בכתבו על המסר הלשוני כנפרד מהשניים הקודמים, מציין בארת כי אחד מתפקידיו הוא לצמצם או לעגן את ריבוי המשמעויות הסמליות (הקונוטציות) של דימוי נתון (למשל, כותרת

14 ניתן לקשרו בהחלט למימוש הסמלי של אותה נקודת מבט חוזרת של ה"אזור", אולם אין זה מעניינו של חיבור זה.

15 השימוש של טרקובסקי בצבעים, שחור-לבן וספיה בסרט סטאלקד ובכלל, הינו נושא מרתק בפני עצמו, שכוסה כבר באופן נרחב על-ידי ג'ונסון וגראהם במחקרם המקיף, ומפאת היקפו של חיבור זה, לא יובא כאן בפירוט. ניתן לקרוא על כך בפרק "Imprinted Time" בספרם

ספציפית הצמודה לתמונה בעיתון), כלומר מעין הכוונה של מחשבתנו לאוסף משמעויות ספציפי ביחס לדימוי (שם). זהו, בין השאר, תפקידו של הדיאלוג בקולנוע הקלאסי (בעיקר), לשיטתו (שם). אך נשאלת השאלה, בהקשר של סטאלקר – מה מתרחש כאשר הטקסט המילולי נמנע מלעגן במדויק את מחרוזת המשמעויות של הדימוי ואף מבקש להרחיב אותה, במסגרת שאלות ודימויים פילוסופיים? זאת ועוד, מה מתרחש כאשר הדימוי הופך כה מופשט, עד שלא ניתן עוד לזהות את הדנוטציה שלו? דימויים רבים בסרט מקשים על פענוחם ברמה הדנוטטיבית. בכך הם עשויים מצד אחד לייצר ריבוי הולך וגדל של קונוטציות (כיוון אשר אבחן בהמשך), ומצד שני נדמה כי הם מבקשים לחרוג אל מעבר לממד הסיגניפיקטיבי (או הסמילוגי). האם בכך הם מזמינים את הצופה להשהות את חיפוש המתמיד אחר תכלית או משמעות סיגניפיקטיבית? כדי לנסות לענות על כך נפנה למקורות תיאורטיים נוספים.

דימויים אפוקליפיים ודימויים מגבירי קונוטציות: מיידיות, הפשטה ומשך ארוך בסטאלקר

בספרו על הבמאי קז'ישטוף קישלובסקי (Kieślowski), מציע ג'וזף ג. קיקסולה (Kickasola) קונסטרוקט תיאורטי ייחודי, על מנת להסביר את האופן שבו סגנונו של הבמאי מכוון את הצופה למחשבה על העל-גשמי (41). קיקסולה מתאר את פרשנותו כמעין מטוטלת הנעה בין הגישה הסמילוגית, אשר רואה בקולנוע שפה המשתמשת בדימויים כמסמנים בעלי משמעות, לבין הגישה הפנומנולוגית, הרואה בקולנוע כלי הבעה ממוקד חוויה, אשר מעביר ידע שמעבר לשפה (כגון חוויה חושית, רגשית ועוד) (xi-xii). את סגנונו של קישלובסקי קיקסולה מתאר כתחום לימינלי, שנמצא בין סימן לחוויה (177). גישה דואלית זו אאמץ כאן ביחס לסטאלקר,¹⁶ תוך שימוש סלקטיבי בשלבים המבנים את הקונסטרוקט התיאורטי של קיקסולה.

קיקסולה פותח את ספרו בהצהרה, כי מחקרו יעסוק בצורה יותר מאשר בתוכן. הוא טוען כי קיימת מגמה במחקר הקולנועי של העשורים האחרונים להעדיף דימויים על ייצוגים בקולנוע (ייצוג מגדרי, ענייני גזע, מיניות, פוליטיקה, חברה וכו') על פני עיסוק בצורה (xi). זאת ועוד, קיימת מגמה להתייחס אל הקולנוע בעיקר כשפה, המכילה סימנים נושאי משמעות, תחביר וכדומה, כפי שכבר ביססנו. אמנם לגישה זו יתרונות רבים בניחות טקסטואלי של סרטים, והיא נמצאת בשימוש גם במאמר זה, אך לעת עתה אצמד לגישה הפנומנולוגית, שתאיר תחומים שהגישה הראשונה מחמיצה.

על פי הפנומנולוגיה הקלאסית, סיגניפיקציה (מתן משמעות) היא דרך מצמצמת להתייחס למהותו של דימוי (xii). קיקסולה טוען כי נקודה זו נכונה במיוחד אצל קישלובסקי, אשר נשען על סגנון המבקש לחוות את הדימוי (ולא להתייחס אליו רק כמסמן של משמעות), כאשר הוא נטוע בנרטיב בתוך הקשר כלשהו של משמעות (כחלק ממהלך נרטיבי מסוים וכדומה).

16 בכך אין מהלך חדש: בספרו קיקסולה כותב, כי לשיטתו הקונסטרוקט התיאורטי שלו יכול בהחלט להתאים גם לקולנוע של טרקובסקי (29). אולם, האופן שבו קונסטרוקט זה מתפקד במסגרת הסגנון של הסרט שונה באופן ניכר מזה שמציע קיקסולה, כפי שיתברר בהמשך.

שני מושגים מרכזיים לניתוח הסגנון של קישלובסקי, אליבא דקיסולה, הם מיידיות והפשטה: מיידיות, כפי שמתייחס אליה קיסולה, היא איכות הדימויים שבאמצעותה הם מוסרים מידע חורג מקטגוריות של שפה, ובזכותה הם בעלי כוח ביטוי חזק (43). זאת ועוד, כוחם של דימויים אלה רב ביכולתם לתפוס איכויות מציאות שהן מעבר להגיה. כך, חוויות אמנותיות רבות שאמנם ניתן לראותן כידע, אינן ניתנות לביטוי מדויק באמצעות סכמה קוגניטיבית כזו או אחרת, מה שמשאיר רק את האפשרות להצביע עליהן (46). חוויה בל-תואר זו (ומיידיות, לצורך העניין) מכנה קיסולה ידע לא-ורבלי (שם). מיידיות נוצרת מהאופן שבו יצירת אמנות מתפקדת כדגימה – "שלב קונקרטי" של דבר – בניגוד לתווית (כמו מילה). מפאת הקונקרטיות של היצירה, היא יכולה למסור ידע מסוים כאשר צופים בה. זאת ועוד, הישירות של הקולנוע, המיידיות הטבעה באופן פעולתו, אינה נובעת משיקופו את המציאות ללא רבב, אלא מכך שטבעו הקונקרטי מזכיר את אופן תפיסתנו את המציאות (42). למונח הפשטה קיסולה מתייחס בהקשר רחב מאוד, כמתייחס להעדפה ויזואלית של צורה על פני תוכן. זהו אמצעי הפועל נגד אופן הייצוג המוכר ביחס לדימוי ולרפרנטים שלו במציאות, תוך העדפה של היבטים צורניים. במילים אחרות: הוא מכנה "מופשט" כל פריים אשר מעניק חשיבות יתר לצורה ומעדיפה על פני האינדקסאליות הריאליסטית ביחס לכל היבט קולנועי – בין שמדובר בתנועה, בבניית המרחב או בזמן (44). להפשטה, הוא טוען, יש חשיבות שלא נידונה מספיק במחקר הקולנועי, כזאת שאי אפשר להתעלם ממנה בהתייחסות לבמאים מסוימים. קישלובסקי, למשל, משתמש בייחודיות הפנומנולוגית של ההפשטה על מנת לעודד תהייה מטפיסית, שמורכבת בחלקה מהיבט סמילוגי (מטפורות של רעיונות מטפיסיים) ומהיבט פנומנולוגי (תחושה של משהו גדול יותר מהדנטוציה המיידית של הדימוי, אך חסר קווי מתאר ברורים) (36).

ההבנה של קיסולה את הסגנון של קישלובסקי היא כהליך הדרגתי, שמתחיל במיידיות של הדימוי הצילומי, עובר בהזרתו הייחודית במופשט ומגיע לשיא בחשיבות של העל-גשמי, הנוצרת תוך התערות בתמות והקשרים מטפיסיים (39). את השלב השלישי במודל של קיסולה אבקש לשים בצד בחיבור זה, על מנת להציע במקומו שלב גמיש יותר במהותו, הפתוח לכל הקשר תכני (בין שעל-גשמי ובין שגשמי) התואם לשלב השלישי במערכת השימה-בסוגריים של הפילוסוף אדמונד הוסרל (Husserl), כפי שנראה בהמשך, על מנת לתאר את האופן שבו פועלים דימויי ההפשטה בסטאלקר.

קיסולה משווה את האופן שבו פועלת ההפשטה בקולנוע – למושג האפוכה (Epoché) של הוסרל, אבי הפנומנולוגיה (Kickasola 48). מושג האפוכה הוא מערכת של שימה-בסוגריים (bracketing), שבה הוסרל מבקש להשהות קטגוריות קוגניטיביות שאיתן אנו רגילים לתפוס את העולם, על מנת שהוא יוכל לבודד את הנתפס במצבו הפנומנולוגי ה"טהור" (שם). מבין שלבי השימה-בסוגריים שהוסרל מפתח בכתיבתו, בוחר קיסולה שלושה, ואלו ינחו את הטיעון גם במאמר זה.

בשלב הראשון, הוסרל שם בסוגריים את התפיסה ה"טבעית" והמדעית שלנו את הנתפס, המניחה את קיומו באופן עצמאי מאיתנו. כלומר, בחינת הנתפס כחלק מאקט התכוונותי (intentional) שמכיל בתוכו תמיד גם את המתכוונן. ההשלכה של שלב זה היא לכל הדברים הנתפסים ובוודאי גם לכל יצירות האמנות, כך שבחינתם איננה בחינה של עובדות, אלא בחינה

של חוויה. בשלב השני הוסרל שם בסוגריים את המכנים התיאורטיים אשר יוצרים אובייקטים, בין שמדובר באלו שמכנים אותם בשמות ובין שבאלו שמכניסים אותם לקטגוריות מופשטות. השלב השלישי הוא שלב של "ואריאציה חופשית", כאשר השימה-בסוגריים שנעשתה עד כה מאפשרת לתפוס את הנתפס בצורתו הגולמית, תוך בחינת כל הוואריאציות האפשריות שלו, ככל העולה בדמיון (48). אמנם לתהליך שאותו מתאר מושג האפוכה של הוסרל ישנם שלבים נוספים, ולכן שימוש במושג באופן חלקי עשוי להיות מטעה, אך אשתמש בו כאן בכל זאת, באופן התואם בחלקו את המבנה של הוסרל, אולם ככזה הנאמן גם להגדרתו המילונית כמושג מהפילוסופיה היוונית העתיקה: בסקפטיציזם העתיק פירושו של מושג האפוכה הוא בפשטות – "the act of refraining from any conclusion for or against anything as the – decisive step for the attainment of ataraxy" (Merriam Webster).

האם ראוי, לפיכך, לכנות את דימויי ההפשטה בסטאלקר דימויים אפוכליים? נבחן שוב כיצד פועל דימוי מעין זה בסרט. בעודם נחים עדיין על יד השלוליות, שואל המדען את הסופר, אם האחרון מתכוון ללמד אותו על משמעות החיים וכיצד לחשוב, בעוד שהמצלמה תופסת את המדען ב-CU, ועיניו עצומות בשוכבו לנוח. בשלב זה, הוויכוח בין המדען לסופר התפתח לכדי קונפליקט יוקד בין תפיסת העולם המדעית לאמנותית: המדען טוען כי עבודתו האמפירית (הקשורה בשפה, משמוע, לוגיקה וכד', כלומר – ממד סמילוגי-סיגניפיקטיבי – ממד K) היא בעלת חשיבות רבה יותר מעבודתו של האמן (הקשורה ברשמי החושים, ברב-משמעות, ברגשות וכד' – ממד פנומנולוגי-חוייתי, או-ממד O). ברגע זה מתבצע קאט אל LS סביבתי, המראה אדמה בוצית הנעה כבריכה, בעוד שרוח מעיפה גרגרי אבק באוויר (תמונה D). המצלמה נעה בתנועת Pan Left ומגלה פתיחי חומר כלשהו מסתובבים באוויר עוד ועוד. השוט אורך 30 שניות ומחליף אותו בקאט MCU של הסטאלקר, עיניו פקוחות בבהלה. שוב, נדמה כי הדימוי המופשט מוצג לנו כחלק מתודעת הדמות (או נקודת המבט שלה), ובמקרה זה נדמה שאלה הן תודעותיהם של המדען והסטאלקר. תוך כדי ה-MCU של הסטאלקר, מתחיל להישמע קול של אישה,¹⁷ הקוראת פסוקים מספר ההתגלות בברית החדשה. השוט של הסטאלקר מתחלף ב-ECU בצבעי ספיה של דבר מה מופשט המתגלה, בתנועת Tilt-up של המצלמה, כמקום שעליו שוכב הסטאלקר, הנראה עתה ב-CU ומסביבו שלולית. המצלמה חולפת על ראשו בתנועת רחף ארוכה אל אלמנטים מופשטים נוספים בשלולית (תמונה E), וגם אל אלמנטים שניתן לזהותם – מזרק למשל, וציור איקוני מתחת למים. היא מתעכבת על חלקם – אבן מכוסה ירוקת, למשל, ולבסוף, לאחר 3 דקות ו-19 שניות, מגיעה חזרה אל ידו של הסטאלקר (תנועה מעגלית זו אופיינית מאוד לטרקובסקי).¹⁸ סקוב מכנה את הסיקוונס שתואר לעיל "סיקוונס ההתגלות", בשל התוכן הסיגניפיקטיבי שמצוטט בו מספר ההתגלות, אולם גם הוא טוען, בצדק, כי הטכניקות הקולנועיות (אם כי הוא אינו מסווג אותן ואינו מעמיק אודותיהן) מרחיבות אל מעבר למסר הברור של הציטוט, כך שהאופן שבו הטקסט מוצג נותר חוויה קולנועית מתעתעת (Skakov 147). כך, הוא טוען,

17 או שמא זאת הילדה של הסטאלקר?

18 חוזרת למשל בסרטו נוסטלגיה (Nostalgia) (Andrei Tarkovsky, 1983), כאשר פוגש לראשונה המשורר את שוטה הכפר.

בתיאוריה של טרקובסקי ישנה דיכוטומיה ברורה בין הסימבול לבין הדימוי, כאשר הסימבול מסמן דבר מה (משמעות כלשהי), והדימוי לעולם אינו מוגדר, מכיוון שהוא קשור באינסוף אפשרויות ולא בליניאריות של מסמן-מסומן (148). כפי שכבר נכתב כאן, הנטייה של טרקובסקי גם בסרטיו היא בבירור בכיוון של שימוש בדימוי ולא בסימבול, אם להשתמש במונחיו, על אף טענותיהם (המוצדקות בחלקן) של חוקרים כמו מאיה טורובסקאיה (Turovskaya), כי בקולנוע שלו יש בהחלט ערב רב של סימבוליזם (84 Turovskaya). כך, כותב סקוב, בסיוונס ההתגלות פריטים יום יומיים, כמו דפי יומן ומכניזם של שעון, מאבדים את ערכם התועלתני במים, אם בכלל הצופה מצליח לזהותם ככאלה (151, Skakov). הטקסט מתוך ספר ההתגלות, הוא מציין, הוא טקסט כה רב-משמעי ומעורפל, שהניסיון לפרשו באופן ספציפי דומה לניסיון לפרש את סטאלקד כחזון נבואי על האסון הגרעיני, שהתרחש בצ'רנוביל הרבה אחרי יציאת הסרט (149). ולבסוף, ציור של יאן ואן אייק (Eyck) המופיע בשולית, והוא לכאורה "מיקרו-קוסמוס סמיוטי" בפני עצמו, מאבד את ערכו הסימבולי מאחר שהוא מוטל במים, מכוסה בבוץ ומטבעות ובכך מתרחק מתפקידו הסמנטי-טקסי. קישוט-מזבח (תמונה F) (152).

ההתרחקות מסיגניפיקציה של הטקסטים – המילוליים והויזואליים – מעבירה אותם אפוא מתחום הסמנטיקה לתחום הטקסטורה, כך שנוכחותם הקונקרטית הופכת חשובה לאין ערוך מהכוח הסיגניפיקטיבי שלהם (שם). באותו אופן, תנועת המצלמה המשייטת לאיטה על פני השולית מדמה, לשיטתי, תנועת תודעה של דמות אשר מתרחקת מן ההקשר הסיגניפיקטיבי (לעתים פחות, לעתים יותר) ומבקשת להתבונן באובייקטים לפני שהם הופכים לכאלה. היא מפשטת ומפרקת אותם לאיכויותיהם המיידיות – צבע, צורה, מרקם, נפח, קווי מתאר וכדומה, ובכך היא מבקשת להתבונן בנתפס לפני שהוא לובש משמעות ספציפית ומתעקשת להשהות את הרגע, שבו הוא יכול להיות הכול ואף לא כלום.

כחלק ממהלך של שימה-בסוגריים, הצופה (התופס) מקבל לידי הזדמנות לראות את הנתפס באינסוף התגלמויותיו ובו בזמן אף לא באחת מהן. הדימוי מעוגן רק בעקיפין או במידה מועטה בהקשר הסיגניפיקטיבי שהיה לפניו (במסגרת סיפור העלילה וכו'), ולעתים ב-Voiceover שמולבש במהלכו; הוא מזמין את הצופה לחשיבה אסוציאטיבית חופשית, משוחזרת במוכנים רבים מהתכלית של משמוע וממטען סיגניפיקטיבי קודם (למשל, של סיבה ותוצאה). במוכן זה, בבירור, הדימויים האפוקליפיים מזמינים את הצופה להתחבר יותר לממד הפנומנולוגי-חוויתי של מה שהוא צופה בו, ופחות לממד הסמילוגי-סיגניפיקטיבי, או במונחיו של ביון: לשהות במרחב הפרה-קונספטואלי, בממד O (במקום בממד K), על מאפייניו הקדם-שפתיים, על הידע הלא-ורבלי שהוא מניב ועל היותו רובד פנומנולוגי של חוויה. לפיכך נדמה כי סטאלקד מזמין את הצופה, באמצעות דימויים אלו, ללמידה מן החוויה, כפי שמתאר אותה ביון.

אולם, הדימויים כשלעצמם אינם מספיקים בשביל לאפשר את אותה גישה לחוויה; הם אמנם מייצרים את החוויה, על האלמנטים המופשטים והמיידיים שבהם, אך הם נדרשים לממד נוסף המקנה להם את כוחם – הזמן. זאת ועוד, כפי שראינו עד כה בכל אזכורי הקטעים מהסרט, סטאלקד מתאפיין בשוטים ארוכים (long-takes). ההתייחסות לזמן בכלל והשימוש בשוטים ארוכים הם מאבני הבניין של התיאוריה והפרקטיקה הקולנועיות של

טרקובסקי. הוא אף כינה את ספרו החשוב בשם *Sculpting in Time*, כלומר פיסול בזמן, ומייעד להיבט זה יותר מפרק שלם ואינספור התייחסויות. מביין הציטוטים החשובים ביותר המופיעים שוב ושוב אצל כל חוקריו המובאים במאמר זה, ישנו הציטוט הבא: "I think that what a person normally goes to the cinema for is *time*: for time lost or spent or not yet had" (Tarkovsky 63, הטיה במקור). בהתאם לזאת, טרקובסקי תופס את העריכה כשילוב של "גושי זמן", תוך שהוא מנסח מושגים כגון לחץ-זמן (דחיסות) וקצב, אשר מהווים כשהם מגולמים בשוטים המונחים זה לצד זה על שולחן העריכה ולאחר מכן נחווים על-ידי הקהל בקולנוע – את ההיבט הייחודי של המדיום כאמנות (62–63). באשר לשוטים ארוכים, אשר המאפיין הטמפורלי הכולל שלהם הוא משך ארוך, סטאלקר מהווה נקודת תפנית חשובה בקריירה של הבמאי: בסרט זה כמעט כל שוט אורך בסביבות ה-2 דקות, שוטים רבים אורכים 4 דקות והשוט הארוך ביותר מגיע ל-6 דקות ו-50 שניות (הסצנה עם צלצול הטלפון) – המשך הארוך ביותר בסרטיו של הבמאי עד אז (Johnson & Petrie 195). המשך הארוך מאפיין לא רק את רגעי ההפשטה בסרט, אלא גם סצנות בעלות סיגניפיקציה וקשרי סיבה ותוצאה נרטיביים ברורים. כך למשל סצנת הפתיחה, המתארת את ביתו של הסטאלקר, מורכבת משוטים ארוכים אשר המיזנסצנה שלהם מתוזמרת לעילא ולעילא, כמו השוט הבא, שמופיע בתחילת הסרט ומתאר לנו את הסטאלקר במיטה עם בתו ואשתו: Topshot סטטי, CU על שולחן עם פריטים ובמיוחד כוס מים הנעה כתוצאה מהאנרגיה שמפעילה הרכבת הנשמעת במרחק. השוט מתחיל לנוע בתנועת Tracking-Left, חושף מיטה ובה אשתו של הסטאלקר וילדתם, ולבסוף נראה הסטאלקר כשהוא ער (המצלמה נעצרת עליו). לאחר השתהות על פניו, המצלמה נעה חזרה בתנועת Tracking-Right, חושפת שוב את פניהן של הילדה והאישה, ונעצרת שוב בשולחן. ניתן כמובן לטעון למעגליות ברבים מהשוטים של טרקובסקי, כפי שציינתי קודם לכן, אולם הדבר הרלוונטי לענייננו הוא העובדה, כי הבמאי מעדיף בדרך כלל שוטים ארוכים על פני עריכה הוליוודית קלאסית. הוא עושה זאת או תוך שימוש במיזנסצנה מורכבת ומתוזמרת ברמה גבוהה או באמצעות שימוש במשך ארוך על אותו פריים סטטי (היעדר תנועת מצלמה ומינימום תנועת עצמים בחלל), כפי שניתן לראות למשל בשוט שבו הסטאלקר, המדען והסופר יושבים סוף סוף על ספו של ה"חדר" (הסצנה עם צלצול הטלפון). משך ארוך זה, כך אטען, מיותר מצד אחד, עבור השוטים שבהם יש סיגניפיקציה ברורה, כלומר, אובייקטים מצולמים שהדנוטציה המיידית שלהם ברורה מקבלים זמן מסך עודף, אשר עשוי להעלות בדעתו של הצופה קונוטציות רבות יותר (מאשר היה נדרש להעלות אילו זמן השוט היה קצר יותר).¹⁹ מצד שני, המשך הארוך אמנם איננו עוזר להבין אובייקטים מופשטים, כאשר הם מופיעים, אך הוא מקנה להם את הזמן הנדרש כדי לתפקד כדימויים אפוכליים, כלומר מאפשר די זמן לשהות בחוויה (על היבטיה ההיפעלותיים, כפי שנראה בהמשך).²⁰

19 אין ספק כי לכך שותף גם העיצוב האמנותי בסרט, אשר מפאת היותו דורש עיסוק נרחב ומעמיק, הינו מחוץ להיקפו של חיבור זה.

20 האופן שבו אתרגם כאן את הביטוי affective הינו "היפעלותי".

בהקשר של אותו היבט ראשון של תפקוד המשך כמגביר-קונוטציות, ניתן לטעון בנקל, באמצעות שימוש במושגיו של בארת, כי הוא מאפשר לצופה לחשוב על קונוטציות רבות יותר לדימוי הנצפה. כדוגמה אתיחס כאן למשך הארוך של השוט, שבו שלוש הדמויות ממוסגרות על ידי משקוף הדלת של חדר הסמוך ל"חדר", לאחר ששרדו את הדרך הארוכה והעקיפה אל המבנה ובפרט את המנהרה הקרויה "מטחנת הבשר". הסופר כועס על כך שהוא זה שהיה צריך להסתכן ולעבור במנהרה ראשון, ותוך כדי שהוא רודה בסטאלקר נשמע צלצול טלפון (שוט של 6 דקות ו-50 שניות, המורכב בעיקר מ-LS של השלושה כשהמצלמה מחוץ לדלת, ושתי התקרבויות ל-MS של המדען והסופר, באמצעות Zoom). שוט זה מאפשר לצופה להרבות בקונוטציות הקשורות להתפתחויות העלילתיות (הטלפון המצלצל כאירוע יוצא דופן במקום שכזה), כמו גם לדיוניהם הפילוסופיים של השלושה (במקרה זה דיון בשאלה על האופן שבו בני אדם עשויים או עלולים להשתמש באיכויות הנסיות של ה"חדר"). כל אלה בעידוד העיצוב האמנותי, הרווי בהפשטה (אם כי בהכפפה ובשליטת המהלך העלילתי הסינפיטיבי ולא כחריגה ממנו, כפי שקורה בדימויים האפוקליפטיים).

זאת ועוד, נדמה כי ככל שהפעילות העלילתית מעטה יותר, ברגע זה או אחר, כך מתאפשר אותו ריבוי קונוטציות. כך, המשך מייצר תחושה של חשיבות יתרה לדימוי, והצופה מוזמן לחשוב על משמעויות נוספות, מעבר לאלו העולות מיד בראשו. נדמה כי הפעולה של ריבוי קונוטציות בשוטים בעלי משך ארוך מהסוג שנידון לעיל דומה בכל השוטים הללו בין שהדימוי הנצפה הוא מוכן ברמה הדנוטטיבית ובין שהוא מופשט מדי לשם כך. עם זאת, ההבדל היחיד והמשמעותי הוא שבמקרה האחרון הצופה מוזמן להתרחק בהרבה מהממד הסינפיטיבי ומתבקש, לכאורה, לבצע את שלושת שלבי האפוקה, אליבא דהוסרל, בעוד שבמקרה הראשון מדובר בשיטוט בממד שעודנו סינפיטיבי במובהק, ממד K, אם להשתמש במונחיו של ביון.

בשלב זה יש לציין, כי כאשר עוסקים בשוט הארוך, יש להביא בחשבון את מושג הזמן הסובייטיבי, כפי שהוא מתבטא במאמרו של ג'יימס ראטי (Rattee). בהתבססו על מחקרים קודמים, ראטי טוען כי בניגוד לתפיסה הרווחת את השוט הארוך כמוגדר בעיקר על ידי זמן מטרי, יש להביא בחשבון כי בצפייה בשוט כזה יש חשיבות רבה גם לזמן הסובייטיבי, הקשור במידת הריכוז של הצופה, היכולת שלו למשוקעות בהליך הצפייה וכן למצב רוחו (218). כלומר, שוט ארוך במיוחד עשוי לרתק צופה ולחלוף על פניו כאילו היה שוט קצר. החוויה של הצופה את אורך השוט אינה קשורה בהכרח לאורך המטרי של השוט אלא דווקא לכל האמור בזמן סובייטיבי: האינטנסיביות הנרטיבית של האירוע, רחיסותו (כמות ההתרחשויות בתוך הפריים) והאינטנסיביות של החוויה – מידת החשיבות של כל אלה עבור הצופה הספציפי (Rattee 217). בקווים כלליים, הוא טוען, כאשר ישנה התפתחות עלילתית דחוסה או כאשר השוט מתאר נקודת מפנה או שיא של קונפליקט מהותי, יש לכך חשיבות רבה בחוויית הצופה את הזמן. עם זאת, תמיד נותרים אלמנטים הקשורים לאופיו של הצופה ולמצבו הנתון בזמן הצפייה (Rattee 218).

מושג הזמן הסובייטיבי חשוב אפוא בחיבור זה, משום שהוא מגביל את גבולות הדיון באותו מקום שבו הצופה מכריע במידת העניין שהוא מוצא – מצד אחד בשוטים הארוכים שהם עדיין במרחב הסינפיטיבי (התפתחויות בעלילה, דיאלוגים קוהרנטיים בין שלוש

הדמויות וכדומה), ומצד שני ברגעים שבהם מופיעים הדימויים האפוקליפיים (המבקשים שהייה בממד הפנומנולוגי של הצפייה). כלומר, כאשר מדובר במשך המסווג כאן כמגביר קונוטציות, ניתן לטעון כי באותה מידה שהצופה בסטאלקר עשוי לחשוב על קונוטציות מרובות במקרה של משך ארוך ללא דימויים אפוקליפיים, הוא עשוי גם לוותר על כל קונוטציה כאשר היא, ולחשוב כי האובייקטים הם פשוט "סתומים" בממד הסמלי שלהם. אם כך, הצופה יכול לבחור לשהות בממד הפנומנולוגי של התהוותם של האובייקטים (הברורים ברמה הדנוטטיבית) על המסך, בדיוק כפי שלשיטתי קורה דווקא בהופעתם של הדימויים האפוקליפיים.²¹

מהאמור לעיל, במידה מסוימת, עולה השאלה: מדוע יש בכלל להבחין בין שני סוגי המבע כמשרתים השפעות שונות על הצופה? התשובה לכך טמונה לשיטתי בעצם קיומם של שני הסוגים בסרט: המשך העודף כאמצעי מבע אשר מופיע לכל אורך הסרט, והדימויים האפוקליפיים כרגעים ספציפיים בעיקר בלבו (נספח ב'); במילים אחרות, הודות לעצם קיומם המובהק של הדימויים האפוקליפיים בסרט, אני מוצא הכרח לטעון על ההבדל בין תכליתם של שני סוגי האירועים הנבחנים כאן כמייצרי השפעה על הצופה: אם לא היו מופיעים דימויים אפוקליפיים בסרט (או אם הסרט היה כולו דימויים שכאלו ללא ממד נרטיבי קוהרנטי וסיגניפיקטיבי במובהק), ניתן היה לטעון כי המשך הארוך כשלעצמו מכוון להשפעה דומה לשלהם. אך מאחר שאין זה המצב – יש להבחין בכל זאת בין המקרה של המשך הארוך כחלק מהקצב של הסרט (על עלילתו הסיגניפיקטיבית) לבין המקרה של צירופם של הדימויים האפוקליפיים אליו כרגעים מיוחדים, ולהשאיר את האפשרות שהועלתה לגבי עירובם של שתי ההשפעות, כאפשרות הררירה תמיד כחלק מהכוח הרב שיש לחוויית הזמן הסובייקטיבי של הצופה.

זאת ועוד, לא ניתן לתאר, לשיטתי, את הסגנון כאן של טרקובסקי כקפיצה הלוך ושוב בין שני קטבים של מניפולציה, אלא כשימוש בטווח אפשרויות רחב, אשר שני אופני המשך הללו הינם קצותיה בלבד. כך, למשל, כאשר אנו צופים במשך 3 דקות ו־22 שניות ב־CU של פדחותיהם של הסטאלקר, המדען והסופר, בעת שהם ישובים על העגלה המובילה אותם לאט לאט אל ה"אזור" בתחילת המסע (תמונה G), קשה להכריע אם ההכוונה של הסגנון היא לריבוי קונוטציות או לזניחתן לטובת שהייה בממד הפנומנולוגי (תוך התמקדות למשל, באופי החושי של ראשיהן של הדמויות ובתחושה שאופן הייצוג שלהם מייצר עבור הצופה). על אחת כמה וכמה שקשה להכריע, בכמה מהזמן המוקדש לשוט זה בסרט עסוק הצופה באופן זה או אחר של צפייה.²² כך, קושי זה בהכרעה נדמה כנוכח לעתים קרובות גם כאשר טרקובסקי משתהה על רגעים בעלי פעילות דרמטית מועטה עד לא־קיימת, כמו כאשר הסטאלקר שולח את העגלה הריקה בחזרה למקום שממנו באה, לאחר הגעתם לראשונה ל"אזור". ברגע מעין זה, שבו טרקובסקי משהה את מבט המצלמה על העגלה המתרחקת

21 יש לזכור בוודאי כי הוא גם עלול פשוט להפסיק לצפות בסרט.

22 ברור, עם זאת, כי לפחות בחלק מזמן הסיקוונס הארוך הסרט מזמין את הצופה לשוטט בין אסוציאציות של פחד מן הלא־ידוע. בתחילת הנסיעה הסופר שואל אם השומרים יוכלו להשיג אותם ולעצור אותם. הסטאלקר עונה שהם מפחדים מ"זה" כמו מפני מגפה, ואז הסופר שואל – "מפחדים מפני מה?" – ללא תשובה. חוסר התשובה טוען לפיכך לפחות חלק מזמן הצפייה בסיקוונס באסוציאציות הקשורות בחרדה ובפחד מן הלא־ידוע, אולם המשך הארוך עשוי להוביל גם לשהייה בממד הפנומנולוגי, תוך העצמה של אפיוני ההיפעלותיים, כפי שנראה בהמשך.

לזמן יחסית ארוך (20 שניות), נדמה לכאורה כי הוא מבקש להרגיש דבר מה (ניתן לדמיין, למשל, כי מדובר ברעיון שלפיו השלושה עלולים שלא לחזור לעולם). אולם למעשה נדמה, כי במשך הארוך שהוא מקנה לרגע זה, הוא מבקש להשאיר פתח למשמעויות נוספות או לחוסר משמעות בכלל (פרה קונספציה), כפי שהוא מצהיר בספרו התיאורטי, *Sculpting in Time*: "When less than everything has been said about a subject, you can still think on further. The alternative is for the audience to be presented with a final deduction, for no effort on their part, and that is not what they need. What can it mean to them when they have not shared with the author the misery and joy of bringing an image .into life?" (Tarkovsky 20)

נדמה אפוא כי שני אופני המשך אינם תמיד ברורים ביחס לשוטים ספציפיים, והם תלויים לעתים באופן משמעותי ומכריע בתפיסתו הסובייקטיבית של הצופה את הזמן. אולם מעבר להבחנתם זה מזה ברמת המבע הקולנועי, ניכר כי שניהם גם יחד מזמינים את הצופה ללמידה מן החוויה ולצמיחה מנטלית, כפי ששואף אליהן וילפרד ביון: האחת מובילה לריבוי קונוטציות (ריבוי קונספציות אפשריות בניגוד להיקבעות על אחת), והשנייה מובילה למפגש ממושך עם החוויה (מפגש עם ההיבט הפנומנולוגי של הנצפה, ממד O), שאותו ביון מתאר כהכרחי על מנת לאפשר חשיבה איכותית. אולם, כיצד ניתן לתפוס מפגש אחרון זה כשהוא מופיע כאפיוודות בודדות בתוך מהלך נרטיבי שלם (כפי שניתן להתרשם מנספח ב')?

הדימויים על ציר הזמן: השהיה "אנכית" של מהלך עלילתי "אופקי"

בסימפוזיון בנושא השירה והקולנוע אשר ערך "סינמה 16" בשנת 1953, ניסו מאיה דרן (Dern), ארתור מילר (Miller), דילאן תומס (Thomas) ואחרים לעמוד על העקרונות העומדים ביסוד הקולנוע הפואטי (קלר 274). במסגרת הדיון, העלתה דרן תיאוריה על מהות השירה והמבדיל בינה לבין כל מדיום אחר, ולפיה השירה מתמקדת ב"חקירה אנכית" של אירוע מסוים, שלל גוונים ונקודות המבט האפשריות ביחס לו (276-277). זאת בניגוד להתפתחות "אופקית", הנעה בין פעולה לפעולה, ועיקרה בהיגיון העלילתי שנובע מההתפתחות ומסך כל האירועים, ללא התעכבות על סיטואציה כזו או אחרת (288).

דרן מוסיפה עוד, כי למרות שבסרטיה שלה היא אינה עושה כך, היא רואה זאת כראוי לצרף או לשזור את המבנים אלה באלה. ארתור מילר, אשר יוצא בשצף קצף נגד חלוקה כזאת "גסה", רק תומך, אליבא דדרן, בטענתה בדבר השזירה הראויה בין שני המבנים הללו, שניסתה בסך-הכול לסרטט בנפרד לצורכי האנליזה התיאורטית שלה (קלר 288). אמנם לא ברור אם, בסופו של דבר, השיגה דרן את מבוקשה בדיון, קרי – הגדרת מהות השירה ובידולה מצורות אחרות, אך המבנים התיאורטיים שהציעה עשויים לשמש אותי כאן בדיון על האופן שבו מתפקדים הדימויים האפוקליים בזמן וכן על המשך הארוך כמייצר ריבוי קונוטציות, בעיקר כאשר קיימת השתהות על רגעים, שבהם יש פעילות דרמטית מעטה מאוד עד לא קיימת.

הבחנתה של דרן בין מבנים "אופקיים", שעניינם בהתקדמות מנקודה סיגניפיקטיבית אחת לאחרת, לבין מבנים "אנכיים" אשר עניינם בהשתהות על אמוציה אחת והעמקתה, או

בפרשנות שלי – ברגע סיגניפיקטיבי או פנומנולוגי אחד (תלוי כאמור במידה ובמרכזיות ההפשטה כמו גם בצופה), יכולה להסביר במידה רבה את הופעתם של הדימויים האפוקליים בסטאלקר וכן את הרגעים של ריבוי קונוטציות. אמנם הסרט הזה מורכב ברובו משוטים ארוכים, כך שניתן לטעות ולחשוב שכולו "אנכיות" לשמה, אך ניכר כי הרגעים שבהם מופיעים דימויים אפוקליים או דימויים מגבירי קונוטציות הם רגעים המודגשים בשונותם הטמפורלית ביחס לרגעים "רגילים" בשאר הסרט. באלה האחרונים אמנם מתפקדים המשך הארוך והעיצוב האמנותי כגורמים מייצרי הפשטה, אך זאת ברמה מצומצמת הרבה יותר, המותירה את הממד האופקי של הזמן – התקדמות העלילה – כגורם בעל חשיבות גבוהה יותר. כך, למשל, מיזנסצנה כמו זו שניתחתי מפתחת הסרט (השוט של הסטאלקר במיתו עם אשתו ובתו), מכילה אמנם משך ארוך ועיצוב אמנותי המייצרים הפשטה מסוימת (הדגשה על הממד הצורני), אך הם אינם מתפקדים במובהק כדימויים אפוקליים או כמגבירי קונוטציה. לעומת זאת, רגעים אשר כן מייצרים דימויים אפוקליים או דימויים מגבירי קונוטציה, מתפקדים לשיטתי כרגעים אנכיים, אשר לפי תיאורה של דרן מהווים מעין עצירה בזמן והשתתות על רגע אחד. כך הדבר בין שמדובר ברגע סיגניפיקטיבי בעל ערך דרמטי נמוך, כמו הנסיעה של שלוש הדמויות בעגלה הקטנה, ובין שמדובר ברגע של הפשטה מרובה, כמו בעת הופעתם של הדימויים האפוקליים, אז מוזמן הצופה לשהות בממד הפנומנולוגי של הצפייה. בשני המקרים, עם זאת, אין מדובר במהלך נרטיבי אופקי שעניינו התקדמות או התפתחות עלילתית.

סטאלקר, בכללותו, נדמה כבנוי ממהלך נרטיבי אופקי ברור, גם אם אינו תואם את המבנה העלילתי הקלאסי (אירוע מחולל, סיבה ותוצאה, נקודות מפנה, שיא, התרה וכד.). ניתן להבין חלק ניכר מן האירועים המתרחשים בעלילה, כמו גם את רצף הזמן שעל גביו הם פרוסים, וכן – ניתן להבין ולעקוב, במידה רבה, אחר מניעיהן של הדמויות בפעולות שהן מבצעות. אולם ככל שמתקרבים לאמצע הסרט, כך ניתן לזהות רגעים המבקשים להשהות את המהלך העלילתי האופקי, ולאפשר מקום לפעילות אחרת, אשר מתרחקת מן הממד הסיגניפיקטיבי של סיבה ותוצאה, אירועים קוהרנטיים ומניעים ברורים – לעבר מחוזות פנומנולוגיים הקשורים בהפשטה ומיידיות. נטייה זו להשהיה של רצף העלילה מלווה כמעט כל שוט באמצעות המשך העודף שהיא מקנה לו, כפי שכבר צוין, ובליווי העיצוב האמנותי רווי ההפשטה. אולם היא מקבלת יכולת להכפיף לטובתה לחלוטין את מהלך העלילה האופקי, כך נדמה, בעיקר כדימויים האפוקליים ובדימויים מגבירי הקונוטציות, כפי שהובאו כאן.

הדימויים על ציר החוויה: מאפיינים היפעלותיים (affective)

מעבר לממד החזותי והטמפורלי שלהם, לרגעי הופעתם של הדימויים האפוקליים והדימויים מגבירי הקונוטציות מאפיינים היפעלותיים (affective) מובהקים בעלי חשיבות רבה. אם רגעי ההפשטה או ריבוי הקונוטציות בסרט מתפקדים כרגעים אנכיים, המאפשרים מצד אחד התרחקות אל ממד פנומנולוגי של חוויה ומצד שני צלילה אל תוך "מחרוזת צפה" של קונוטציות, ניתן גם לאפיין אותם כרגעים המאפשרים לצופה לחוש, מחד גיסא, את מצבי הרוח (moods) העולים מהדימויים האפוקליים, ומאידך גיסא את הרגשות (emotions) העולים

מהממד הסיגניפיקטיבי. השימוש במושגים רגשות ומצבי רוח הוא בהתאם למאמרו של קרל פלנטינגה – *Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema* – שם הוא מאפיין אותם ומבחין אותם זה מזה: רגשות, הוא כותב, הם "הבניות מבוססות עניין" (concern-based construals), המופיעים בדרך-כלל כשאנחנו מבנים או מעריכים מצב בהתאם לעניין שלנו בו (459). זאת ועוד, לרגשות בדרך כלל יש אובייקטים וסיבות – למשל, אנו מפחדים מאובייקט כזה או אחר (ממשי, דמיוני, רעיוני או מכל צורה שהיא) ומרגישים זאת מסיבה כזאת או אחרת. לעומת זאת, הוא מצייץ, מצבי רוח הם בדרך כלל יותר דיפוזיים מאשר רגשות, ולעתים קרובות הם נתפסים כבעלי גורמים ולא סיבות, כלומר מי שחוה מצב רוח עלול להתקשות להסביר מדוע הוא חווה זאת, למרות שבוודאי יש למצב הרוח הזה גורמים. לעומת זאת, חוויה של רגש מלווה בדרך כלל בסיבה ברורה (למשל, שמחה על זכייה בלוטו), ובדרך כלל היא תהיה חוויה ממוקדת ולא דיפוזית (459-460). בנוסף, הוא ממשיך, מצבי רוח נתפסים לעתים קרובות כחסרי אובייקטים: אם זכייה בלוטו מלווה בשמחה על זכייה בכסף (אובייקט), מצב רוח טוב נדמה כחסר אובייקט (שם). ולבסוף, הוא טוען, מצב רוח יכול להופיע כשארית של רגש אשר שיאו עבר כבר, וכן רגש יכול להופיע כמצב רוח אשר עבר זיקוק מסוים כתוצאה מסיטואציה כזו או אחרת (464).

בהמשך דבריו מבחין פלנטינגה את שני המושגים הללו מהשפעות פיזיולוגיות (460). הוא מוסיף הבחנה בין מצבי הרוח והרגשות שהסרט מכוון אליהם לבין מצבי הרוח והרגשות הממשיים של הצופה, ומסתייג מקשר מוחלט ביניהם (461). ובכל זאת, אין ספק כי יש למניפולציות קולנועיות, המכוונות לרגשות ולמצבי רוח מסוימים, כוח בלתי מבטל להשפיע על ההיבטים התואמים בתודעתו של הצופה (458). לפיכך, אם ניתן לתפוס את רגעי ההפשטה כרגעים אנכיים של שהייה מרובת משך בחוויה, ניתן בהחלט לחשוב עליהם כעל רגעים שבהם הצופה חווה לעומק רגשות ומצבי רוח. אם רגשות עולים כתוצאה מהבניה (או הערכה) מבוססת עניין, הם בוודאי נוצרים בממד סיגניפיקטיבי (שבו ישנם קשרי סיבה ותוצאה וכד'). לכן, כאשר מופיע רגע של דימוי אפוקלי בסמוך להקשר סיגניפיקטיבי כלשהו, שבו נוצרים רגשות מסוימים, ניתן לטעון כי אותם רגשות זולגים אל הדימוי ונחווים בו באריכות.

זאת ועוד, אם מצבי רוח עולים כתוצאה מאספקטים ויזואליים (צבע, קווים, צורה וכדומה) וקוליים (תדרים של צליל, עוצמתו וכדומה), הם אמנם יכולים להיווצר גם בהקשר סיגניפיקטיבי "רגיל" (קולנוע נרטיבי, כפי שטוען פלנטינגה) אך בוודאי ובוודאי שהם יכולים להיווצר בעיצומם של דימויים אפוקליים, תוך שהם נחווים באריכות. במילים אחרות, אופיים של הדימויים האפוקליים אינו נובע רק מהעובדה שהם מזמינים את הצופה לשהות בממד פנומנולוגי, חווייתי במהותו של הסרט המוקרן על המסך, אלא נדמה כי הם עושים זאת במטרה לאפשר לו לחוות את הרגשות שבסביבה של הופעת הדימוי האפוקלי ואת מצבי הרוח העולים מתוכו. בנוסף ניתן לטעון, שהשפעתו של המשך במקרים אלו עשויה להיות השפעה מחזקת, כלומר העצמה של חוויית הרגש או מצב הרוח הרלוונטיים.

אם נקשר עתה את הנאמר לעיל לשאיפתו של וילפרד בין ללמידה מבוססת חוויה, נדמה כי הדימויים האפוקליים מזמינים את הצופה לחוש את האספקט ההיפעלותי של הסרט באופן מזוקק, ובכך להפגיש אותו, בעוצמה גבוהה יותר, עם החוויה עצמה. דוגמה לכך יכולה לשמש הסצנה שבה הסטאלקר מדבר בוויסאובר, בזמן המנוחה של השלושה,

על יופייה של המוזיקה כמפעיל את לב השומע באורח אפקטיבי ובררך נס. בזמן שהוא מדבר, המצלמה בוחנת ב־ECU את מה שנדמה כקרקע (לתמונה H), ובהמשך היא עולה אל ערפל, הצובע את הפריים בצבע אחד ויחיד (כלומר, הפשטה טוטאלית). לאור כל אלה ניתן לטעון, כי הפליאה השורה על הסטאלקר היא גם הזמנה לפליאה והיפעלות בתודעת הצופה, באופן המגדיר, כפי שראינו, את הצפייה כמכוננת חוויה.

ללמוד מן החוויה האמנותית: דימויים אפוקליפיים ודימויים מגבירי קונוטציות כמחוללי צמיחה מנטלית

בתיאוריה שלו, וילפרד ביון מפריד בין ידע אמפירי (K) לבין התהוות (ממד O); לדירו, הראשון הוא תמיד ידוע, והאחרון הוא תמיד בלתי ידוע, אפל וחסר־צורה אך עשוי לעבור התמרה ולהיכנס אל תוך ממד K, כאשר הוא עובר ניסוח במונחים הנגזרים מחוויות חושיות (Attention and Interpretation 26). אותו שלב מקדים שעובר אדם אשר יש בו סובלנות לתסכול ויכולת הכלה של חוסר הוודאות בעמידה מול הבלתי ידוע הנטוע בחוויה, הוא שלב שהסרט סטאלקר מזמין את הצופה לשהות בו, כפי שראינו. שהייה זו כרוכה, מחד גיסא, בשיטוט אסוציאטיבי באותה "מחרוזת צפה" של קונוטציות אליבא דבארת, על הרגשות המתעוררים ממנה ומן ההקשר הסיגניפיקטיבי שממנו היא צומחת, ומאידך גיסא היא כרוכה בהתרחקות מסוימת מאותו הקשר לטובת היבלעות בחוויית הסרט, על כל האמור בידע הלא־ורבלי שנובע ממנה (מצבי רוח, תחושות פיזיות וכדומה).

ניתן לכאורה לתפוס את כל האספקטים הללו, במידת מה, כמעין נטייה לטנטית של הבמאי לסובייקטיביות המתבטאת כ"לשון של שירה", המתנהגת מתחת לפני הקרקע כחופשייה ומשוחזרת מהשימושיות של ה"מימזיס החזותי" (או ההיבטים הנרטולוגיים הקלאסיים של הסרט), אם להשתמש במונחיו של פייר פאולו פזוליני (Pasolini) (פזוליני 43). אולם לעשות כך יהיה בעיני התפשרות על תפיסה חלקית ביותר ומצומצמת למדי של סגנונו של במאי, שכפי שראינו היה בעל שאיפה נחרצת לבחינת השאלות על היכולת האנושית לדעת ותפקידה של האמנות בכך. במאמרו מחדד קנת דורתר את תפקידה של האמנות ביחס לפילוסופיה בדיוק בהקשר זה. הוא טוען כי האמנות לוכדת דבר מה מן העושר והרב משמעיות של החוויה, אך בכך מאבדת מהבהירות ומהקשר בין החשיבות הרבה שהיא מייצרת (היבט כללי) לבין הפריטים שממנה היא שואבת את כוחה (ההיבט הפרטני). לעומתה, הפילוסופיה מאפשרת בהירות קונספטואלית ומתודולוגית ניכרת, כמו גם קשר ברור וחזק בין הכלל לפרט, אך היא עושה זאת תוך בחירה (שרירותית במובנים רבים) של היבטים מסוימים של החוויה. במובן זה, האמנות מביעה כביכול מודעות ניכרת יותר לגבולות הניתן לידיעה בכך שאינה טוענת לאמת, בעוד שהפילוסופיה טוענת לאמת, אך לעולם אינה יכולה להגיע אליה מפאת השרירותיות שבה היא ממפה את המציאות (למושגים, תיאוריות וכן הלאה) (Dorter 48). במילים אחרות, ייחודה של האמנות, על פי דורתר, בכך שהיא שומרת על טבעה המעורפל של החוויה תוך הדגשה של גבול יכולותיה (ויכולותינו, כמובן) בכל האמור בהשגת ידע, לעומת הפילוסופיה אשר מטשטשת מגבלה זו (השרירותיות שבבחירת האספקטים המסוימים לניתוח) במסגרת חיפוש אחר בהירות. במונחיו של ביון ניתן אולי לתאר את

יצירת האמנות המזוקקת, בהתאם לדיכוטומיה של דורתר, ככזו אשר לבטח איננה טוענת לתקפותם האבסולוטית של קונספטים כאלה או אחרים של ידע, אך בראש ובראשונה ככזו אשר בלב לבה שוכנת השאיפה לשהייה בחוויה, על האספקטים הריגושיים שלה, בלי למהר לנסות לצמצם אותה לקונספטים סופיים. בכך נדמה כי סטאלקד מתפקד בהצלחה יתרה. ראוי לבחון סרטים אחרים של טרקובסקי לאור נטייה זו, ולראות כיצד הם מתפקדים ביחס אליה, כמו גם סרטים של במאים אחרים אשר משתמשים בכלי מבע מסוגים אלו שנידונו במאמר זה (ניתן להעלות על הדעת למשל את טרנס מאליק [Malick] ובלה טאר [Tarr] ועוד). עד כה, מרבית המחקרים על הקולנוע הופנו כלפי הממד הסיגניפיקטיבי שלו, והאופן שבו הוא מייצר פעולה ותגובה בין קונספטים. מחקר זה מבקש לשים במרכז את כיוון הניתוח הפנומנולוגי לקולנוע, מתוך מחשבה כי במהותו הקולנוע איננו מדיום של שפה, אלא כלי הבעה פועם אשר טומן בחובו את היכולת להרחיק את הצופה ממחוזות של דפוסים מחשבה והרגשה מקובעים, אל עבר הפשטה, שמזמינה חוויה היפעלותית (רגשית, חושית, אסוציאטיבית ועוד) המובילה לצמיחה מנטלית. אין ספק, לפיכך, כי משתמע ממאמר זה קישור בין עקרון העונג, המוביל את האדם לרצות למלא מהר ככל הניתן אותם חללים בלתי ידועים ובלתי מובנים בהוויה האנושית במשמעות ובהבנה, לבין הקולנוע הנרטיבי הקלאסי, אשר מקפיד להוביל את הצופה במהלך עלילה אופקית באופייה, מנקודה סיגניפיקטיבית אחת לאחרת.²³ כלומר, לשיטתי, הקולנוע הנרטיבי הקלאסי, בעל ההקשרים הענפים של סיבה ותוצאה, שבו ניתן לפענח משמעויות ברורות לאירועים ולמניעים של דמויות, למעשה נמצא בשירותו של עקרון העונג. בכך, כפי שראינו, הוא עשוי להוביל לקיבעונות מחשבתיים, לידע שגוי ולהתרחקות מן הממד החווייתי של ההוויה האנושית. מהו, אם כן, תפקידו של קולנוע כמו זה שביקש טרקובסקי לייצר? האם ניתן לתפוס את השאיפה לחוויה היפעלותית בעלת פוטנציאל לצמיחה מנטלית כהליך תרפויטי? האם חוויית צפייה שכזו עשויה להוביל צופה אל עבר הכלה של הממד הפנומנולוגי של חוויות קשות לעיכול או טראומות עבר, בדרך להכרה מודעת בעלת אופי סיגניפיקטיבי של חוויות אלו, בהתאם לתוואי של למידה מן החוויה? האם אין זאת תכליתה של האמנות? האם אין הקולנוע, בשל הגישה שלו לקהלים כה גדולים ובשל כלי המבע המגוונים שלו, מועמד טבעי להגשמת תכלית זו?

ביבליוגרפיה

אמיר, דנה. על הלידיות של הנפש. הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה והוצאת מאגנס, 2008. בארת, רולאן. "הרטוריקה של הדימוי". תקשורת כתובות. כרך א. עריכה: תמר ליבס ומירי טלמון, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003. 259-271.

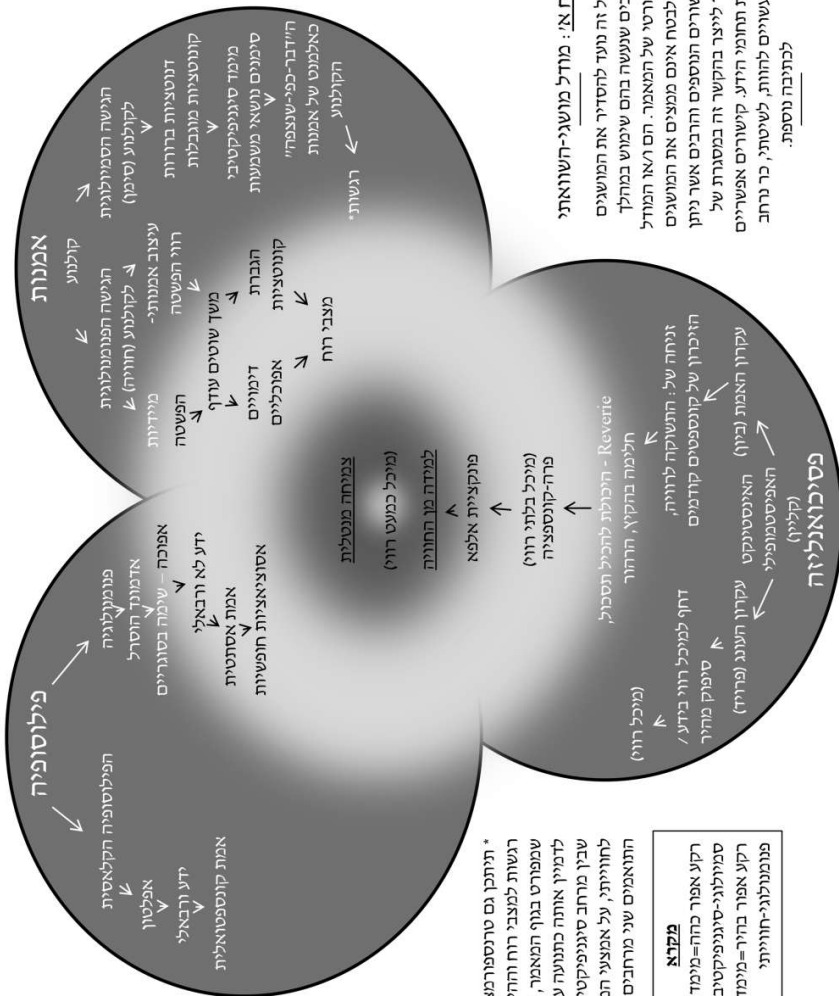
²³ ניתן כמובן לתפוס את הקולנוע הנרטיבי הקלאסי כמורכב גם מרגעים שכונו במאמר זה אנכיים, למשל, ברגעי השיא או השפל של העלילה. למעשה, יוצרים רבים בוודאי נעים על הציר שבין היצמדות למהלך עלילתי אופקי ברובו, לבין יוצרים המבקשים לשלב במהלך עלילתי אופקי רגעים אנכיים. כלומר, קיים בוודאי טווח ביניים רחב, שדורש מחקרים נוספים. אולם כאן אבקש, מפאת היקפו של החיבור, לבסס בעיקר את הקצוות ואת הפוטנציאל שלהן, בהתאמה, ליכולת של הקולנוע להזמין את הצופה לצמיחה מנטלית.

- בן-שאול, ניצן. "פרק רביעי: סמיולוגיה וקולנוע". *מבוא לתיאוריות קולנועיות*. תל אביב: הוצאת דיונון, אוניברסיטת תל אביב, 2000. 57-69.
- פזוליני, פייר פאולו. *קולנוע של שירה*. תל אביב: הוצאת רסלינג, 2009.
- פלד, אסתר. *פסיכואנליזה וכודהיזם*. תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005.
- קלר, הלגה (עורכת). "סימפוזיון: השירה והקולנוע" מתוך: *עולם בדים*. עריכה לשונית: איתן גרין, אורי קליין. תל אביב: עם עובד, 2000. 274-289.
- Bion, W. R. *Attention and Interpretation*. New York: Basic Books, 1970.
- Bion, W. R. *A Memoir of The Future*. London: Karnac Books, 1991.
- Dorter, Kenneth. "Conceptual Truth and Aesthetic Truth." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48.1 (1990): 37-52.
- Johnson, Vita T. and Petrie, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Kickasola, Joseph G. *Krzysztof Kieślowski: The Liminal Image*. New York: Continuum, 2004.
- Levine, H. B. "Truth, Growth, and Deception: the Late Seminars of Wilfred Bion." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 55(2) (2007): 677-685.
- Merriam Webster. Aug 16, 2014. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/epoche>>
- Pelled, Esther. "Learning from experience: Bion's concept of reverie and Buddhist meditation - A comparative study." *International Journal of Psychoanalysis* 88 (2007): 1507-1526.
- Plantinga, Carl R. "Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 43(3) (2012): 455-475.
- Rattee, James. "In Your Own Time: How the Long Take Expresses Personal Experiences of Time On-Screen." *Journal of Media Practice* 13(3) (2012): 215-225.
- Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B. Tauris, 2012.
- Tarkovsky, Andrei. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- Tynyanov, Yuri. "The Fundamentals of Cinema." Trans. L. M. O'Toole. *Russian Poetics in Translation* 9 (1982): 32-54.
- Turovskaya, Maya. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. London: Faber and Faber, 1989.

פילמוגרפיה

- Nostalgia*. Tarkovsky, Andrei. Soviet Union, 1983.
- Stalker*. Tarkovsky, Andrei. Soviet Union, 1979.

נספח א'



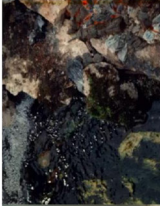
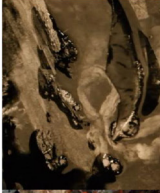





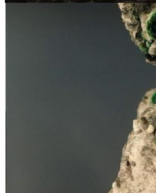
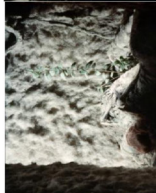



נספח א': מודל מושגי-חשוואתי

מודל זה נועד להסדיר את המושגים הרבים שנעשה בהם שימוש במהלך החיאוורטי של המאמר. הם גאו המודל המיל לבטח אינם ממצים את המושגים והקישורים הנוספים והרבים אשר ניתן עוד לייצר בחקשר זה במסגרת של שלושות תחומי הדע. קישורים אפשריים אלו עשויים להיות, לטענתו, כר הרחב לכתובת נוספת.

מציא
 רקע אפור כהה=מימד K /
 סמולנוג-סינטיטיבי
 רקע אפור בהיר=מימד O /
 פנומנולוגי-חוויוני

נספח ב' חלק 1

																				
תמונה A	תמונה B	תמונה I	תמונה C	תמונה J	תמונה D															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
נספח ב' חלק 1																				
00:00:00	G		A B I C J D E F H		L		M													
00:00:00	ויכוח בין הסטאלקר לאשתו - האם לצאת למסע	יציאה למסע	הגעה ל'אזור'	מספרים-משונוככים לפרוט צינוי דרך ביוניהם הפלסטיים של הדמויות. סקסטס צביס על גור הזמן-צינוי דרך בעליה	הסופר מבנה לגשת ל'חדר' ומתחרט	המדען נמצא	הסופר נבחר ללכת ראשון במנהרת "מטוחנת הבשר"	המדען מפרק את הפצצה	המדען חושף את הפצצה	השלושה יושבים שבים על סף מהמסע החוזר										
<p>מספרים-משונוככים לפרוט צינוי דרך ביוניהם הפלסטיים של הדמויות. סקסטס צביס על גור הזמן-צינוי דרך בעליה</p> <p>אוזניות בלוענית-תמונות מחרט עבור ברוי= זמנויים אנכיים עבור כחה-שאר הסרט</p>																				
																				
תמונה G	תמונה E	תמונה F	תמונה H	תמונה L	תמונה M															

נספח ב' חלק 2

- פירוט ציוני דרך בדיוניהן הפילוסופיים של הדמויות לאורך ציר הזמן בסרט:
1. שאלה הקשורה בידע (כתובית על רקע שחור) – מהו ה"אזור"? כיצד נוצר? מהו אופיו?
 2. מפגש ראשון עם הסופר, שטוען כי העולם כיום משעמם, משום שהמדע עשה דה-מיסטיפיקציה לאמונה באמצעות חוקי טבע, נוסחאות וכד'.
 3. היכרות ראשונה בין הסופר למדען – הסופר טוען כי הוא יוצא למסע כדי למצוא השראה, והמדען מתוקף היותו מדען בא כחוקר המבקש להבין את התופעה.
 4. הסופר מתקן את טענתו ממקודם – הוא אינו מעוניין בהשראה, שכן איננו יודע בכלל במה הוא מעוניין (הציטוט מפתחת המאמר) – אלו דברים חמקמקים מדי להמשגה במילים.
 5. עולה השאלה: מדוע נוצר ה"אזור"? הסטאלקר עונה – על מנת לשמח את בני האדם.
 6. הסופר רוצה להגיע ל"חדר" בדרך הקצרה והסטאלקר אומר לו כי זה מסוכן. ב"אזור" צריך ללכת בדרכים הארוכות. הסופר מנסה ללכת בדרך הקצרה אך משתכנע מהר מאוד.
 7. הסטאלקר מביע משאלה, כי המדען והסופר יוכלו להפוך גמישים יותר, שכן קיבעון וניקשות משמען מוות.
 8. הסופר מזמין את המדען לוותר על האמפיריציזם שלו – "נסים הם מחוץ לאמפיריציזם".
 9. הסופר מאשים את המדען כי הגיע על מנת לצמצם את הנס שב"אזור" לכדי נוסחאות מתמטיות, על מנת לזכות בפרס נובל. הסופר עונה לו בחזרה כי הוא אמן עלוב, שהגיע לכאן על מנת לקנות השראה. עוד, אומר הפרופסור כנגד האמנות – "אמת נולדת מתוך ויכוח, לעזאזל".
 10. מדוע אנשים מבקשים להגיע ל"אזור" שואל הסופר. הסטאלקר עונה – "כדי להשיג אושר, כנראה". הסופר עונה לו כי מעולם לא ראה אדם מאושר.
 11. הסופר תוהה אם רצונו בכלל להשיג את ההשראה, שכן אם יידע שהוא גאון הוא יהיה מאושר, ועל כן – מדוע ירצה לכתוב עוד? עוד הוא מוסיף, בני אדם קיימים בשביל ליצור אמנות, שהיא מעשה לא אנוכי, בעוד שהמדע שואף רק לאפשר לאדם לצרוך יותר ולעבוד פחות, כלומר מכוון לאגוצנטריות. המדען עונה לו כי המדע דווקא עוזר לצמצם את החולי והרעב בעולם. הסופר טוען כי מדענים עוסקים רק בעבודות ואינם מסוגלים לחשיבה מופשטת. המדען תוהה בקול אם הסופר מבקש ללמד אותו לחשוב.
 12. הציטוט מפרק ההתגלות בברית החדשה. סיקוונס ההתגלות.
 13. הסטאלקר מציע את דעתו על הדיון באופייה של האמנות: הוא טוען כי חשיבותה בכך שהיא מצליחה לגעת באנשים ולהשפיע עליהם בדרכים שהן מעבר לשפה – כמו המוזיקה, אשר באמצעות שימוש בצליל בלבד, שהוא ריק מאסוציאציות, מצליחה לגעת בלבבות של אנשים.
 14. הסופר מבטא את הסבל שלשיטתו גרמו לו המבקרים, העיתונאים וכל הסובבים אותו, אשר שינו את האופן שבו הוא יוצר על ידי כך שהלחיצו אותו לייצר עוד ועוד, בעוד שהאמנות בשבילו היא דבר-מה שנוצר מתוך צורך פנימי. ככל שהתבקש ליצור עוד

- מכורח חיצוני – הכתיבה הפכה בשבילו סבל, עד כדי כך שהוא תוהה, האם בכלל הוא ראוי להיקרא סופר.
15. ציטוט משיר של ארסניי טרקובסקי (אביו של הבמאי), אשר מדגיש את האלמנט החסר בתודעתו של אדם – אותו רצון שהוא אינו יודע לנסח לעצמו במילים (Skakov 160).
16. המדען טוען כי טבע האדם יוביל לשימוש ב"אזור" לרעה, ולכן יש להשמיר אותו. הסופר עונה לו כי לשיטתו האדם אינו מסוגל למעשים שכאלה, כפי שאינו מסוגל למעשים חיוביים כמו אהבה בסדר גודל שכזה. הסטאלקר נכנס לדיון עם כיוון אחר – אושר איננו אפשרי כשהוא מושג על חשבון האחר.
17. על סף הכניסה ל"חדר", הסטאלקר אומר כי הדבר הכי חשוב בעת הכניסה אליו הוא היכולת להאמין.
18. לאחר העימות ביניהם על הפצצה, הסופר טוען כי ה"חדר", המגשים משאלות כמוסות, חושף את טבעו האמיתי של האדם – יצור אגוצנטרי הדומה לכל חיה אחרת, שאמנם סרטט לעצמו כל מיני תיאוריות על מוסר וכדומה, אך הן כולן אשליה.
19. הסטאלקר מבכה בפני אשתו את חוסר האמונה של המדען, של הסופר ושל אנשים בכלל.
20. אשתו של הסטאלקר מדברת על הבחירה שלה בחיים מלאי "אושר מריר" עם הסטאלקר, על פני חיים "אפורים ומשממים" בלעדיו.
21. בתו של הסטאלקר מקריאה שיר אהבה אשר מאבד מפשטותו בכך שהוא מוקרא מפי ילדה ומושם בהקשר של סצנה עם טלקיניזיס (Skakov 164). סקקוב מתאר סצנה זאת כשיאו של ניסיונו של טרקובסקי לייצר אניגמה, או סוד, אשר יעורר קונוטציות וקישורים בין תחומי המיסטיקה לאהבה (שם).

