שירה מייקין

גאס ואן סנט וסטיבן סודרברג: חיל חלוץ במלחמה לטשטוש גבולות בין הגבוה לנמוך

למעלה ממאתיים שנה קיימת מלחמה בין התרבות הגבוהה לנמוכה, המכונה גם תרבות ההמונים או תרבות פופולרית. ניתן למצוא התייחסויות למלחמת התרבות בדיסציפלינות פילוסופיות שונות, כגון ניאו מרקסיזם ופוסט מודרניזם. הרברט גאנס (Gans) מתאר בספרו *Popular Culture and High Culture* את הביקורת החריפה שהשמיעו מבקריה של התרבות הפופולרית לאורך מאתיים השנים האחרונות, במסגרת מאבקים שנמשכים עד היום. במסגרת ביקורת זו עסקניה המלומדים של התרבות הגבוהה תוקפים את רוב החברה, עשירה או ענייה, שמעדיפה את התרבות הפופולרית, שאותה מספקים כיום בעיקר מדיית ההמונים, תאגידי ענק ותעשיות צרכניות אחרות. למעשה, על פי גאנס, מלחמת התרבות לא עוסקת רק בתרבות גבוהה לעומת פופולרית, אלא דנה בטבעם של החיים הטובים ומבטאת גם קונפליקט מעמדי: מתקפה של המתורבתים כנגד הלא מתורבתים, המשכילים כנגד הלא משכילים (3).

סינקדוכה למלחמת תרבות זו ניתן למצוא גם בתעשיית הקולנוע האמריקאית, כאשר את התרבות הגבוהה מייצגים סרטים אמנותיים ואוונגרדיים ואת התרבות הפופולרית מייצגים סרטים הוליוודיים עתירי תקציב. חלוקה זו נעשית בראש ובראשונה על בסיס האינטרס הכלכלי העומד מאחורי הפקת הסרטים, מתוך הנחה שאינטרס מסחרי להפקת רווחים פוגם באותנטיות וביושר של האמנות. עם זאת, בשנים האחרונות התחילו להופיע במאים פופולריים רבים, שמערבבים אלמנטים של תרבות גבוהה עם תרבות פופולרית ביצירותיהם. וכך בסרטים של במאים אמריקאים עכשוויים ומצליחים, כמו האחים כהן, דיויד פינצ׳ר, כריסטופר נולאן, דארן ארונופסקי ועוד, שנעשו במסגרת הפקות עתירות תקציב, ניתן למצוא מאפיינים אסתטיים ותמטיים הנתפסים כגבוהים מחד גיסא ואלמנטים פופולריים מאידך גיסא.

במאמר זה אבחר להתמקד בפועלם של גאס ואן סנט (Van Sant) וסטיבן סודרברג (Soderbergh), שני במאים מובילים בתעשיית הקולנוע האמריקאית. אטען כי צמד במאים זה נוקט עמדה פעילה ומהווה חיל חלוץ ב״מלחמת התרבות״, מכיוון ששניהם מטשטשים בעקיבות ובמודע גבולות בין תרבות גבוהה לפופולרית לא רק ביצירותיהם (כמו במאים פופולריים עכשוויים נוספים), אלא גם באופן שבו הם מתניידים בתעשיית הקולנוע עצמה בין סרטים עתירי תקציב לסרטים דלי תקציב. השילוב בין אלמנטים של תרבות גבוהה לפופולרית בסרטים נעשה באמצעות שתי טקטיקות מרכזיות, שאותן אפרט במהלך המאמר.

פועל יוצא של טשטוש הגבולות הזה הוא הפיכת הסרטים לנגישים לקהל מגוון יותר, הכולל גם את צרכני התרבות הגבוהה וגם את צרכני התרבות הפופולרית.

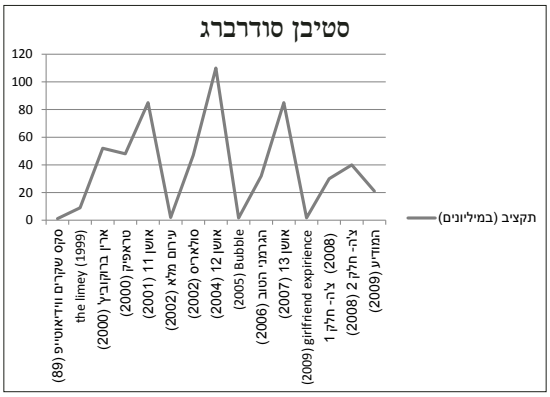
ראשית אפרט כיצד התרבות הגבוהה והתרבות הפופולרית באות לידי ביטוי בתעשיית הקולנוע האמריקאית, ואתייחס לסוגיית הסרט האמריקאי העצמאי (אינדי) וכיצד קטגוריות אלו מוכלות בו. בהמשך אסביר כיצד ואן סנט וסודרברג פועלים לטשטוש הגבולות בין תרבות גבוהה לפופולרית הן בעצם בחירת הסרטים שיביימו והן בסרטים עצמם, ואציג דוגמאות שונות לשתי הטקטיקות שהם משתמשים בהן. לבסוף אנסה להסביר מדוע לדעתי הם עושים זאת במודע.

תאגידי הענק ההוליוודיים וסרטים אמנותיים ועצמאיים

טענתה המרכזית של הביקורת על התרבות הפופולרית היא שמדובר בסטייה אמנותית, שנולדה כתוצאה מתאוות בצע ובורות של הציבור הרחב (Gans 14), וכי בניגוד לתרבות גבוהה תרבות פופולרית מיוצרת באופן המוני על ידי יזמים מוכווני רווח (29). תומאס שץ (Schatz) מתאר במאמרו, כיצד החל בשנות ה־90 חדלו האולפנים לשלוט בהוליוד ובתעשיית הבידור כולה, והשולטות היו חברות האם שלהם – תאגידי ענק כמו Time Warner או סוני, החולשים על תחומים רבים נוספים במקביל לקולנוע, לטלוויזיה ולבידור (14). תאגידי ענק אלה הם היצרנים של התרבות הפופולרית בתעשיית הסרטים האמריקאית, והם אלה הפועלים ממניעים מסחריים גרידא. על פי התפיסה המקובלת בחוגי התרבות הגבוהה, מכיוון שהקהל הפופולרי הוא הטרוגני, יוצריה של התרבות הפופולרית, דהיינו התאגידים הגדולים, חייבים להתאים את סרטיהם לסטנדרטים אסתטיים ותוכניים שבמרכז המכנה המשותף הרחב ביותר. זו הסיבה שהתרבות הפופולרית ממחזרת שוב ושוב פורמולות שהוכיחו עצמן מסחרית בעבר, ולכן אין בה מקום לחדשנות ולמקוריות (Gans 32).

לעומת התרבות הנמוכה, התרבות הגבוהה מתגאה בהיותה יוצאת דופן, מכיוון שיוצריה אינם פועלים במסגרת של תאגידי הענק, החולשים היום על רוב צורות התרבות (16). היא נתפסת כלא מסחרית, כמפיקה מוצר מגוון ומעודדת תהליך יצירתי, שבו אינדיבידואל פועל כדי להשיג את הסיפוק האישי שלו ולא כדי לרצות את הקהל (31). את התרבות הגבוהה מייצגים בקולנוע האמריקאי סרטים אוונגרדים או אמנותיים, אשר נוצרו מטעמים שאינם מסחריים וללא מטרות רווח מוצהרות.

במידה מסוימת ניתן גם לומר, שסרטים דלי תקציב המופקים באופן עצמאי (המכונים סרטי אינדי) עונים על ההגדרה של אמנות גבוהה, מכיוון שהם מיועדים לקהל יעד ספציפי ומציבים לעצמם כמטרה לאתגר את הקולנוע הפופולרי (קולנוע המיינסטרים) מבחינה סגנונית, תוכנית ובעיקר הפקתית (Newman 16). בתרבות האינדי אוטונומיה כלכלית נתפסת כערובה לאותנטיות, כאשר "התמסחרות" נתפסת כסכנה לטוהר האמנותי (19); קהל היעד של הקולנוע העצמאי משתמש בו כאמצעי להכרזה על עליונותו התרבותית. בכך שהם רואים בקולנוע העצמאי אלטרנטיבה להוליוד, הקהל האינדי הופך אותנטיות ואוטונומיה לערכים אסתטיים, שיכולים לשמש להבחנה בין התרבות הפופולרית לתרבות



גרף 1

גרף 2

מעודנת ואליטיסטית יותר. כמו אמנות גבוהה מסורתית, גם הקולנוע האינדי פונה לקהל שיש לו האמצעים להעריך אותו (22–23). עם זאת, חשוב לציין כי הקולנוע העצמאי דל התקציב אינו נקי לחלוטין משיקולים מסחריים, ולכן נתפס כפחות "טהור" מקולנוע אמנותי או אוונגרדי, שכן הוא משמש עבור צרכני תרבות צורה של ביטוי, שהיא בעצמה מסחרית (17). בכל אופן, יחסית לקולנוע ההוליוודי המיינסטרימי, הקולנוע האינדי עדיין שייך לקצה ה"גבוה" וה"אמנותי" יותר של הספקטרום בתעשיית הקולנוע האמריקאית.

ההתניידות על פי תקציב של סרטי סודברג וואן סנט

על פי שץ, בשנים האחרונות לא ניתן להגדיר סרטים עצמאיים כמופקים ומופצים על ידי גורמים עצמאיים שאינם שייכים לתאגידים הגדולים, מכיוון שחלק נרחב מחברות ההפקה העצמאיות נרכשו על ידי התאגידים שבמקביל הקימו חברות הפקה עצמאיות משל עצמם. לכן יש להגדיר סרטים עצמאיים כסרטים שתקציבם אינו עולה על 10 מיליון דולר (31).

גרף 1 וגרף 2 מתארים את הפילמוגרפיה של ואן סנט וסודרברג בתעשיית הקולנוע האמריקאית החל בשנות ה־90 ועד היום, כאשר הסרטים מסודרים באופן כרונולוגי ועל פי תקציב. ניתן לראות כיצד שני הבמאים יצרו במהלך השנים הן סרטים דלי תקציב שתקציבם אינו עולה על 10 מיליון דולר, והן סרטים עתירי תקציב שתקציבם נע בין 40 ל־100 מיליון דולר.

מכיוון שכבר הגדרנו סרטים עצמאיים כמייצגי האמנות הגבוהה וסרטים עתירי תקציב כמסמני תרבות פופולרית, ניתן לומר כי שני הבמאים "מזגזגים" בעקיבות בין הגבוה לנמוך. בכך הם לוקחים את הסיכון לאבד את הקהל שרכשו בכל אחת מהמסגרות: קהל הסרטים הפופולריים עלול להתאכזב מהסרטים הקטנים והאמנותיים יותר, ואילו שוחרי התרבות הגבוהה תופסים באופן מסורתי ניסיון למשוך קהל גדול כפשרה בלתי מתקבלת. פופולריות אמיתית מאיימת על האמינות של במאי הקולנוע ו"התמסחרות" נתפסת כחטא (Newman 20). למרות זאת, ואן סנט וסודרברג מצליחים לשמור על אמינותם כאוטרים מכובדים בקהילת האינדי, וממשיכים לקבל תקציבי ענק להפקת סרטיהם בחברות ההפקה של התאגידים. ניומן מסביר את ההצלחה הזו בכך שצרכני התרבות הגבוהה יכולים לשמור על הכבוד לאמני אינדי, אחרי שהללו השיגו הצלחה רחבה יותר, כל עוד הם יכולים לעשות רציונליזציה אסטרטגית ליצירה הפופולרית. כלומר, לבמאים "מותר" להשיג פופולריות כל עוד הם משתמשים באופן חתרני גם באלמנטים של תרבות אלטרנטיבית, וכך תוקפים למעשה את המיינסטרים מבפנים (21). בהמשך המאמר אראה כיצד ואן סנט וסודרברג ממשיכים להשתמש באלמנטים אסתטיים מורכבים גם בסרטיהם הפופולריים עתירי התקציב, כמו מילק (Milk, 2008) ואושן 12 (Ocean's 12, 2004), וכך מצליחים לשמור על נאמנותם של צרכני התרבות הגבוהה. במקביל, הם משתמשים באלמנטים של תרבות פופולרית, כגון ליהוק כוכבים הוליוודיים או שמירה על תמות קונבנציונליות, כדי לשמור על קהל הצרכנים הרחב של התרבות הפופולרית בסרטים קטנים ונסיוניים, כמו ג'רי (Gerry, 2002) ועירום מלא (Full Fronal, 2002).

שתי טקטיקות לטשטוש גבולות בסרטים בין תרבות פופולרית לגבוהה

גם בתוך הסרטים עצמם סודרברג וואן סנט מטשטשים גבולות בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה, וזאת באמצעות שתי טקטיקות: האחת היא שימוש ביצירות שמתויגות כבלעדיות לתרבות הגבוהה, כמו טקסטים של שייקספיר, סרטים קלאסיים של היצ'קוק ואורסון וולס, סרטים דוקומנטריים או יצירות של במאים זרים ומוערכים ברמה בינלאומית, כמו בלה טאר וקן לואץ'. הטקטיקה השנייה כוללת שימוש באלמנטים ויזואליים חדשנים ואפילו אקספרימנטליים, שנתפסים כמסמנים חשובים במיוחד של תרבות גבוהה, מכיוון שרוב הסטנדרטים האסתטיים הם תלויי מעמד והשכלה, שכן זהו תחום הדורש ידע אמנותי או השכלה קודמת (Gans 11). ואן סנט וסודרברג משתמשים באלמנטים פורמליסטים, השמים דגש על הצורה ומפנים את תשומת הלב לאמצעי הייצור הקולנועיים גם בסרטיהם דלי התקציב וגם בסרטיהם עתירי התקציב. הם משתמשים במודע בשני מאפיינים אלה של

תרבות גבוהה ומשלבים אותם עם אלמנטים המשויכים לתרבות פופולרית, כמו כוכבים הוליוודיים, מוסיקה עכשווית וקו עלילה רציף. כך הופכים את החדשנות הצורנית והיצירות ה"גבוהות" לנגישות עבור קהל רחב והטרוגני יותר.

אפרט להלן בקצרה מספר מקרי מבחן, שבהם אדגים את השימוש בטקטיקות לטשטוש גבולות בין תרבות גבוהה לפופולרית בכמה מיצירותיהם של ואן סנט וסודרברג.

גאס ואן סנט

שורשיו המקצועיים של ואן סנט טמונים בתעשיית הקולנוע האינדית האמריקאית, וסרטיו הראשונים דראגסטור קאובוי (Drugstore Cowboy, 1989) ואיידהו שלי (My Own Private Idaho, 1991) זכו באהדת המבקרים אך לא להכרה של הקהל הרחב. את פריצתו למיינסטרים סימן סיפורו של ויל האנטינג (Good Will Hunting, 1997), שעליו היה גם מועמד לאוסקר, ומשם המשיך בכיוון הפופולרי עם למצוא את פורסטר (Finding Forester, 2000). לאחר מכן ביים את ג'רי, אלפנט (Elephant, 2003), שעליו קיבל את פרס דקל הזהב היוקרתי בפסטיבל קאן, וימים אחרונים (Last Days, 2005).שלושת הסרטים האחרונים מכונים "טרילוגיית המוות של ואן סנט", ומותגו על ידי המבקרים כחזרתו המבורכת של ואן סנט לספירת הסרטים האמנותיים העצמאיים. כך לדוגמה, כתב מבקר הקולנוע של המגזין variety על הסרט ג'רי:

> "this rigorously formal exercise in minimalist cinema was undoubtedly designed to serve as an indie purification rite for the director after the overtly commercial aims of his last three outings" (Mccarthy 1)

איידהו שלי, סרטו השני של ואן סנט, בכיכובם של קיאנו ריבס וריבר פינקס, עוסק במערכת היחסים הסוריאליסטית בין שני זונות ממין זכר. אלמנטים מהטקסט והעלילה נלקחו ישירות ממחזותיו של ויליאם שייקספיר הנרי הרביעי (Henry IV, Part 1) והנרי החמישי (Henry V) והסרט הוא גם גרסה מחודשת לסרטו של אורסון וולס מ־1965 Chimes at midnight. בכמה מהסצנות הדיאלוג של הדמויות לקוח ישירות מהמחזות של שייקספיר. למשל, ברגע מסוים בוב מספר לחברו: "we have heard the chimes at midnight", שורה שאומר פאלסטף במחזה הנרי הרביעי. בשוט הבא רואים את קיאנו ריבס שותה בירה פאלסטף. הסרט בוחן מחדש את ההיסטוריה המוכרת של מחזותיו של שייקספיר על ידי מיקומם ברחובות פורטלנד, ומאפשר לואן סנט לבחון את הטקסטים באור מחודש. בעת שהצופים משווים בין הגרסה המקורית לזו החדשה, הם נותרים עם רושם על זונות ממין זכר המדברות בפסידו שייקספירית, בזמן שהם מנסים לנתב את מקומם מהשוליים למרכז. הגרסה של ואן סנט היא שעטנז אינטרטקסטואלי, שמערבב את שייקספיר עם אלמנטים של תרבות פופולרית, החל בשירי רוק ועד לסלנג של הרחוב (Davis 120). התוצאה היא "Van Santized Shakespeare" (116). גאנס טוען, כי מוצרים תרבותיים שכדי להבינם

נדרשים השכלה ורקע אמנותי, הם מחוץ לתחום לרוב האנשים בעלי ההשכלה הנמוכה (10). עבודתם של משוררים וסופרים רציניים כמו שייקספיר, או במאים קלאסיים כמו וולס, אינם נכללים בהון התרבותי של התרבות הפופולרית. ואן סנט הופך את השפה השייקספירית לנגישה באמצעות שילובה עם שפת הרחוב בסרט.

בצמד הסרטים ג׳רי ואלפנט ואן סנט משתמש באספקטים אחרים השייכים לתרבות הגבוהה: בשניהם הוא מדגיש אלמנטים צורניים, בדגש על שוטים ארוכים מאוד, ומשתמש ישירות במאפיינים אסתטיים הלקוחים מהקולנוע האמנותי הבינלאומי, הממקמים את הסרטים הללו מחוץ להפקות מיינסטרימיות טיפוסיות (King 75). הסרטים עתירים בהפניות ואזכורים לעבודתם של במאים כמו בלה טאר, מיקלוש יאנצ׳ו, שנטל אקרמן, אנדריי טרקובסקי ואלכסנדר סוקורוב (King 80). במקביל, ואן סנט משתמש באלמנטים פופולריים, כגון ליהוק כוכבים הוליוודיים לג׳רי (מאט דיימון וקייסי אפלק) או שימוש באירוע אקטואלי שהסעיר את אמריקה באלפנט.

אלפנט, העוקב אחר אירועי הירי בתיכון אמריקאי ומבוסס על אירוע הטבח בתיכון קולומביין, שאב את שמו ואת קווי העלילה מסרטו הקצר והמופשט של אלן קלארק מ־1989 (של ה־BBC), שתיאר מצעד רציחות אנונימי בבית ספר בצפון אירלנד. ואן סנט משתמש גם באסתטיקה של קלארק, שסרטו הקצר מאופיין בשוטים ארוכים שעוקבים אחרי הגיבורים מהגב. הסטייה הכי קיצונית באלפנט מקונבנציות מיינסטרימיות הוליוודיות, היא השלילה מהצופה של כל תחושה של פנימיות הדמות, מכיוון שרוב הסרט מצולם מגב הדמויות (78). הסרט מושפע גם מאספקטים של הניאו ריאליזם האיטלקי, שבהם השחקנים מגלמים את עצמם; כמעט כל שמות הדמויות מבוססים על שמותיהם האמיתיים של השחקנים, ומרבית הדיאלוגים מאולתרים או נכתבו על ידי השחקנים עצמם.

ג׳רי נתפס כסרט בעל אסתטיקה יותר אקספרימנטלית או אוונגרדית, איכויות שנדירות אפילו בקולנוע האינדי (76). במהלך השוטים הארוכים שבהם לא קורה משהו, על הצופה נכפית המודעות לתהליך הקולנועי. לדוגמה, הסצנה שבה שתי הדמויות הראשיות צועדות והמצלמה נצמדת אליהן ומלווה אותן למשך יותר מ־3 דקות, ללא דיאלוג או התרחשות מלבד הצעידה עצמה. צילומים כאלה גורמים לסרט לנטות יותר לכיוון האבסטרקטי, כך שהסרט מיועד בכוונה למנוע עונג קולנועי מיינסטרימי (77). דויד בורדוול (Bordwell) בוחן במאמרו כיצד השתנה אורך שוט ממוצע בסרטים הוליוודיים משנות ה־20 ועד היום, ומגיע למסקנה שהיום רוב הסרטים נחתכים במהירות רבה יותר מאשר בכל זמן אחר בהוליווד. לטענתו, קשה למצוא פיצ׳רים אמריקאים שבהם אורך השוט הממוצע עולה על 1.5 שניות (17). בסרט אלפנט אורך השוט הממוצע עומד על 49.4 שניות, ובג׳רי על 60 שניות[1]. ואן סנט סטה ללא ספק מקונבנציות העריכה ההוליוודיות, ופנה לכיוון המקובל יותר בקולנוע האמנותי הבינלאומי מאשר בהוליווד.

מילק נתפס כסרט ההוליוודי ביותר של ואן סנט. הסרט עטור כוכבים (שון פן, אמיל הירש ועוד) ופרסי אוסקר, ומתאר את הביוגרפיה והרצח הפוליטי של הארווי מילק, פעיל זכויות הלהט״ב (לסביות, הומואים, טראנסקסואלים וביסקסואלים) האמריקאי שנרצח

1 הנתונים לקוחים מהאתרים http://www.cinemetrics.lv, http://www.imdb.com

ב־1978. הסרט, הממוקם אמנם בקוטב היותר מיינסטרימי בפילמוגרפיה של ואן סנט, שואב את האסתטיקה שלו מהז'אנר הדוקומנטרי, כולל שיבוץ של קטעים דוקומנטריים מחייו של הארווי מילק עצמו, שואן סנט שאל מהסרט הדוקומנטרי חייו של הארווי מילק (The Times of Harvey Milk, 1984) שביים רוב אפשטיין (Epstein). בהקשר זה גורס גאנס, כי צרכני התרבות הפופולרית מעדיפים לצפות בסרטים שעוסקים באירועים עכשוויים או ביוגרפיות בדיוניות של דמויות ציבוריות, שמאשררות מחדש את ערכי המוסר שלהן, אך רק לעתים נדירות צופים בסרטים דוקומנטריים (Gans 112). כך ואן סנט מצליח להפוך אסתטיקה דוקומנטרית לנגישה ומקובלת בקרב צרכני התרבות הפופולרית.

את הדוגמה הניסיונית והקיצונית ביותר לטשטוש הגבולות בין תרבות פופולרית לגבוהה ניתן למצוא בגרסתו של ואן סנט לסרט פסיכו (Psycho, 1998). הסרט הוא למעשה שחזור לסרטו הקלאסי של אלפרד היצ'קוק מ־1960. הסרט שווק כהעתק מדויק של כמעט כל שוט וכל שורת דיאלוג, כאשר השינויים היחידים הם ליהוק השחקנים והצילום בצבע. בראיון טען ואן סנט, כי המניע העיקרי לשחזור הקלאסיקה של היצ'קוק, היה הפיכת הסרט לנגיש לדור הצעיר, שכנראה לא יכיר את היצ'קוק לעולם (סטייגר 12). בכך ואן סנט מיישר קו עם וולטר בנימין (Benjamin), שטען כי שחזור יצירות בעידן המודרני משמעו אמנם אובדן הילת האותנטיות והחד פעמיות המלווה את יצירת האמנות, אך אובדן זה הוא חיובי, מכיוון שכך הופכת האמנות לנגישה עבור ההמונים (פרק י). בחינה לעומק של הסרט מגלה, שואן סנט שינה פרטים מסוימים בגרסה החדשה, והכניס שינויים קלים בדיאלוג, בקצב ובסאונד כדי להפוך את הגרסה החדשה למודרנית ונגישה יותר עבור הקהל הצעיר. בגרסתו של ואן סנט, למשל, נורמן מאונן בבירור כשהוא מציץ למריון המתפשטת; כך הוא מבטא את מה שבגרסה המקורית הובע באופן מטפורי בלבד (ליץ' 269). לילה לובשת ג'ינס, מגפיים ווקמן ולא שמלה כמו בגרסה המקורית (270). במקביל, הסרט גם יכול למשוך קהל משכיל, המכיר את הגרסה המקורית, מכיוון שהבחירה של ואן סנט לשעתק את הסרט המקורי מפנה את תשומת הלב קודם כל למבע. תומס ליץ' (Leitch) טוען, שפסיכו נבחר דווקא מכיוון שכל צופה עכשווי מכיר את הסרט כדימוי ציבורי ידוע, ולכן רובו אינו נשבה במהלך העלילה, אלא עסוק בהשוואות בלתי פוסקות בין המקור לשעתוק. במקביל ואן סנט קוטע את הנרטיב הסיפורי ברגעי הרצח, בדימויים תלושים של סופה, אישה עירומה ופרה על כביש (שלא הופיעו בסרט המקורי). הפניית תשומת הלב למבע זועקת שהמדובר בטקסט שיש לנתחו – עוד מאפיין של תרבות גבוהה, שמייחסת תשומת לב להבניה של מוצרים תרבותיים, כמו היחסים בין צורה, חומר, שיטה, תוכן גלוי וסימבוליזם סמוי (גאנס 101).

הצופה המשכיל יכול ליהנות מהבחירות האירוניות שואן סנט משלב בגרסה החדשה, בעיקר בליהוק: בעוד שהליהוק של היצ'קוק את אנתוני פרקינס בעל הנטיות ההומוסקסואליות לתפקיד נורמן הפסיכופת יכול להיחשב כבחירה הומופובית, ואן סנט מתייחס לזה במודע כשהוא מלהק באופן אירוני את וינס ווהן ההטרוסקסואל לתפקיד פרקינס ואת אן הייש, לסבית מוצהרת, לתפקיד מריון (Staiger 14).

סטיבן סודרברג

סודרברג פרץ לתודעת הקהל הבינלאומי עם סרטו הראשון, סקס שקרים ווידיאוטייפ (Sex, Lies and Videotape, 1989), שאותו כתב, ביים וערך. הסרט זכה בפרס דקל הזהב בפסטיבל קאן, זכה להצלחה מסחרית עולמית ונחשב אבן יסוד בהקמת הקולנוע האינדי האמריקאי. בהמשך ביים עוד כמה סרטים דלי תקציב, שלא זכו להצלחה מסחרית. בשנת 2000 ביים את ארין ברוקוביץ׳ (Erin Brockovich) וטראפיק (Traffic) שזכו להצלחה בינלאומית מסחררת וקטפו פרסי אוסקר בקטגוריות המשחק והבימוי הטובים ביותר. בשנים האחרונות הספיק סודרברג לביים את טרילוגיית סרטי אושן (Ocean) עתירת התקציב והכוכבים, ובמקביל המשיך ליצור סרטים אמנותיים קטנים ודלי תקציב, כמו עירום מלא או Bubble (2005).

אחד מסרטיו המוקדמים של סודרברג, הקשר האנגלי (The Limey, 1999), מתאר את מסע הנקמה של אב ששכל את בתו, ומציג תמות הוליוודיות סטנדרטיות לכאורה, האופייניות לסרטי נקמה. למעשה הקשר האנגלי הוא מחווה מודעת ומורכבת יותר לקולנוע של שנות השישים. הסרט משתמש בסטטוס האיקוני של כוכביו – טראנס סטאמפ שמשחק את וילסון הפרוטגוניסט ופיטר פונדה בתפקיד האנטגוניסט – והאסוציאציות האינטרטקסטואליות שהם תורמים, שכן שניהם היו אייקונים שסימלו את התרבות הפופולרית הצעירה של שנות השישים (Carruthers 9). סודרברג משתמש בשוטים מקוריים מסרטו של קן לואץ׳ Poor Cow מ־1967, שבו שיחק סטאמפ בצעירותו, והם משמשים פלשבקים מהעבר של וילסון. באמצעות החיבור של שני רגעים שונים בקריירה של סטאמפ בהקשר נרטיבי אחד, הקשר האנגלי מחייה גם את העבר וגם את ההווה, ומאפשר לצופים לרכוש באמצעות העריכה תחושה של ניסיון חייה של הדמות כמשהו שמצטבר לאורך זמן.

Poor Cow מציג את דמותו של טראנס הצעיר כעבריין צעצוע, וסודרברג משתמש בחומרים מהסרט ושוזר אותם בסרטו, כך שהתוספות משמשות כרקע עשיר לזיכרונותיו של וילסון (16). במקביל לשימוש החדשני בחומרים מסרטו של לואץ׳, הקשר האנגלי גם מתאפיין באסתטיקה פורמליסטית הכוללת פירוק מאורעות לפרגמנטים ויצירתם מחדש, באופן שמתקשר ויזואלית לתמה המרכזית של הסרט, שהיא עיסוק בשאלת הזמן, הווה מול עבר וזיכרון. פירוק זה מתבטא בעיקר באמצעות העריכה המהירה והלא סטנדרטית, שגורמת לעיוות בתפיסת הזמן של הצופה (10). למשל, בסצנה שבה וילסון מספר לדמות אחרת על חוויותיו מהכלא באנגליה, כל משפט נקטע על ידי העריכה הקופצת מזווית לזווית. עריכה וצילום כאלה גורמים לצופה לאבד את תחושת הזמן, והיא שונה בתכלית מעריכה הוליוודית קונבנציונלית.

גם בסרטו סולאריס (Solaris, 2002) משתמש סודרברג ביצירה ספרותית וקולנועית המשויכת לספירת התרבות הגבוהה. סולאריס הוא אדפטציה לספרו של הסופר הפולני סטניסלבסקי לם מ־1961, וגרסה מחודשת לסרט בעל אותו השם של אנדריי טרקובסקי מ־1972. הספר נתפס כיצירת מופת פילוסופית ותורגם לעשרות שפות, ועוסק בחוויותיו של פסיכולוג בשם כריס קלווין בתחנת חלל המקיפה את כוכב הלכת סולאריס. סרטו של טרקובסקי הוא העיבוד הראשון שנעשה לספר, ונתפס גם הוא כיצירת מופת קולנועית

ופילוסופית באורך של כ־3 שעות. סודרברג מציג גרסה קצרה וקלה יותר לעיכול הן מהספר המקורי והן מסרטו של טרקובסקי, שניסה להיות נאמן למקור. ראשית, אורכו של הסרט 99 דקות והוא קצר משמעותית מסרטו של טרקובסקי. שנית, בסרט מככב ג'ורג' קלוני, אחד הכוכבים ההוליוודיים הפופולריים ביותר. שלישית, סודרברג הודה כי בכוונתו להתייחס לסולאריס כסיפור אהבה, והדגש התמטי מושם בעיקר על מערכת היחסים בין קלווין לאשתו ריאה, ופחות על הרעיונות הפילוסופיים המורכבים שסובבים את כוכב הלכת סולאריס. ההבדל המשמעותי ביותר הוא בסיום: בעוד שבספר ובגרסה של טרקובסקי קלווין נשאר לבד, בגרסה של סודרברג הסרט מסתיים כשקלווין וריאה מתאחדים שוב, והמסר של הסרט הוא שהאהבה אינה מתה. כך הופך סודרברג יצירה מורכבת שאינה נגישה עבור קהל רחב לקלה יותר לעיכול.

גם בסרטו עתיר התקציב אושן 11 (Ocean's 11, 2001) מציג סודרברג גרסה מחודשת לקלאסיקה ישנה, ומאפשר נגישות חדשה לצרכני התרבות הפופולרית. אושן 11 הוא גרסה מחודשת לסרט הקלאסי בעל אותו השם מ־1960 בכיכובם של פרנק סינטרה ודין מרטין. בסרטו של סודרברג מככבים שורה של כוכבים הוליוודיים, כמו ג'ורג' קלוני, בראד פיט, ג'וליה רוברטס ומאט דיימון, והסרט מתאפיין בהפקה יקרה וסצנות אקשן מושקעות. סרט ההמשך, אושן 12, גם הוא עתיר תקציב ומציג שורה של כוכבים, מציע חדשנות אסתטית שאינה מאפיינת סרטי בלוקבסטר הוליוודיים קונבנציונליים, ומעבד אלמנטים של סגנון מאתגר לחומרים תמטיים גנריים (ניומן 21). סודרברג מפנה את תשומת הלב של הצופים שוב ושוב לאמצעי המבע, בין היתר באמצעות סצנות אירוניות, כמו הרגע שבו טס, המגולמת על ידי ג'וליה רוברטס, מתחזה לג'וליה רוברטס (כלומר, הדמות מתחזה לשחקנית) כדי להצליח במזימת הגניבה של יהלום ממוזיאון.

ניתן למצוא דוגמאות רבות לטשטוש הגבולות בין תרבות פופולרית בסרטים נוספים של סודרברג כמו הגרמני הטוב (The Good German, 2006) שמשחזר אסתטיקת פילם נואר ומצולם בשחור לבן מחד גיסא, ומשבץ שורה של שחקנים מפורסמים ועלילת מתח לינארית מאידך גיסא. גם בסרט עירום מלא המתאפיין ברפלקסיביות ובציטוטים רבים של סרטים מהקולנוע האמנותי הבינלאומי ואקספרימנטליות צורנית, מככבים שחקנים הוליוודיים, כמו ג'וליה רוברטס ודיויד דוכובני, אשר מושכים קהל מגוון יותר ולא רק צרכני תרבות גבוהה.

סיכום

ואן סנט וסודרברג פועלים בשתי חזיתות לטשטוש הפערים בין תרבות גבוהה לבין תרבות פופולרית: החזית הראשונה היא בסרטים עצמם, שבהם הם משלבים אלמנטים המשויכים לתרבות הגבוהה, כמו יצירות מופת או אסתטיקה אקספרימנטלית, עם אלמנטים המשויכים לתרבות הפופולרית, כמו כוכבים הוליוודיים ותמות קונבנציונליות. החזית השנייה היא בחירת סרטיהם בתעשיית הקולנוע האמריקאית, שבה הם מזגזגים בין סרטים עתירי תקציב המתויגים כמיינסטרים לבין סרטים דלי תקציב שנתפסים כאלטרנטיבה אליטיסטית למיינסטרים. יתכן שהסיבה לכך נובעת מיצירה בעידן פוסט מודרניסטי, שאחד ממאפייניו

העיקריים הוא טשטוש גבולות בין תרבות גבוהה לפופולרית (ג׳יימסון 101), ואולי זה הניסיון של הבמאים הללו לשמור על נאמנותם של צרכני התרבות הפופולרית מחד גיסא, ולזכות בהערכת המבקרים וקהילת הקולנוע הבינלאומית מאידך גיסא. סיבה נוספת היא אולי שאיפתם לשמור על חתימת ידם הייחודית כאוטרים מכובדים, ובמקביל לקבל מהתאגידים הגדולים תקציבים גדולים להפקת סרטיהם העתידיים. ניתן לפרש את פועלם גם כאקט של מרדנות נגד השיטה ההוליוודית, שלפיה תקציבים גדולים מושקעים רק בסרטי נוסחה שהוכיחו את עצמם בעבר, ואינם מכילים חדשנות אמנותית צורנית או תמטית.

כאשר בוחנים לעומק את סרטי ואן סנט קשה להימנע מהרושם, שהוא בוחר לשלב אלמנטים גבוהים ונמוכים בסרטיו באופן מודע לחלוטין. ואן סנט מגדיר עצמו כבמאי פוסט מודרניסט (Staiger 9), ויתכן שהסיבה לכך טמונה בהגדרה זו. ניתן לראות כי ואן סנט מתייחס לטשטוש זה גם בתמות המרכזיות של כמה מסרטיו הבולטים: הסרט סיפורו של ויל האנטינג עוסק בגיבור לבן מהמעמד הנמוך שמתגלה כגאון ומחוזר על ידי האוניברסיטאות והמוסדות הנחשבים ביותר בארה״ב. גם למצוא את פורסטר עוסק בסוגיה דומה, כאשר הוא מתאר נער שחור משכונת מצוקה בניו יורק שמתקבל לפנימייה יוקרתית של בני המעמד העליון ומנסה למצוא שם את מקומו. איידהו שלי מציג קונפליקט בין זוג חברים, האחד בן מעמד הנמוך והשני בנו של ראש עיריית פורטלנד. בכל הסרטים הללו הקונפליקט המרכזי עוסק בחיפוש הזהות של הגיבור שמתלבט בין הגבוה לנמוך, בין האליטיסטי לעממי. קשה שלא למצוא בסרטיו של ואן סנט התייחסות למודוס שלו עצמו בתעשייה ולהתלבטויות שלו כיוצר, בעולם שבו עדיין קיימת הפרדה ברורה בין הגבוה לנמוך, בין האליטיסטי לפופולרי.

גם סודרברג מוגדר בקרב מבקרי הקולנוע כבמאי המגוון ביותר בהוליווד, אשר הטביע את המשפט "one for the studio, one for me" בהתייחסו לאופן עשיית הסרטים והזגזוג בין סרטים קטנים על גבול האקספרימנטלי לסרטים עתירי תקציב. בראיונות עימו סודרברג מגדיר את עצמו כפורמליסט, ומתאר את הפילמוגרפיה שלו כמסע חיפוש אחר הסרט המושלם מבחינתו, סרט שבו הצורה חשובה יותר מהעלילה או הדמויות. בינואר 2011 הודיע סודרברג על פרישה מעולם הבימוי. בראיון הפרישה אמר:

> The tyranny of narrative is starting to really weigh on me. I'm convinced that there's some other way of organizing images and ideas that can create an emotional response in an audience. (Franich 1)

סודרברג מספר בראיונות כיצד פחד מהרעיון, שיתייגו אותו כבמאי של סרטים אמנותיים בלבד, מכיוון שכך לא יקבל תקציבים לבימוי סרטיו. כאשר בוחנים את סרטיו ההוליוודיים עתירי התקציב, ניתן למצוא סטיות נרטיביות וסגנוניות מקונבנציות הוליוודיות. יתכן שזו דרכו של סודרברג למרוד בשיטת האולפנים ולהחדיר באופן חתרני את חזונו האסתטי לסרטי בלוקבסטר, כמו אושן 12. כך סודרברג מצליח לשמור על יושר אמנותי ועל מעמדו כאוטר, ולא נבלע על ידי דרישותיהם של התאגידים הגדולים.

סודרברג וואן סנט הם חיל חלוץ, העומד בראש מגמה הסוחפת את מיטב הבמאים הפופולריים האמריקאיים העכשוויים, שמטרתה טשטוש גבולות בין תרבות גבוהה לתרבות

נמוכה. סרטיהם ואופן ההתניידות שלהם בתעשיית הקולנוע האמריקאית מעודדים את קובעי הטעם ויצרני התרבות לבחון מחדש הגדרות כמו "גבוה", "נמוך" ו"פופולרי", ומוכיחים כי הסדר הישן שלפיו לא ניתן ליצור אמנות קולנועית אותנטית במסגרת הוליוודית – אינו רלוונטי יותר. כך גם לא רלוונטית יותר החלוקה בין הערך האמנותי של קולנוע עצמאי אינדי לבין קולנוע הממוסחר עתיר התקציב.

ביבליוגרפיה

בנימין, וולטר. "יצירת האומנות בעידן השעתוק הטכני". 1938. מבחר כתבים ב: הרהורים. תרגום: דוד זינגר. תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. 155–176.

ג'יימסון, פרדריק. "פוסט־מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר". New Left Review. גיליון 146. (יולי–אוגוסט 1984): 101–119. תרגום: עדי גינזבורג־הירש.

Bordwell, David. "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55.3 (Spring 2002): 16-28.

Carruthers, Lee. "Biding Our Time: Rethinking the familiar in Steven Soderbergh's The Limey". *Film Studies* 9 (Winter 2006): 9-21.

Davis, Hugh H.. "Shakespeare, He's in the Alley: *My Own Private Idaho* and Shakespeare in the Streets". *Literature/Film Quarterly* 29.2 (2001): 116-121.

Franich, Darren. "Steven Sodebergh Talks Retirement from Directing". *Entertainment Weekly*. 11 March 2011 <http://popwatch.ew.com/2011/03/11/steven-soderbergh-retirement/>

Gans, Herbert. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. Rev. and Updated Edn. New York: Basic Books, 1999.

King, Geoff. "Following in the Footsteps: Gus Van Sant's *Gerry* and *Elephant* in the American Independent Field of Cultural Production". *New Review of Film and Television Studies* 4 (2006): 75-92.

Leitch, Thomas. "101 Ways to Tell Hitchcock's *Psycho* from Gus Van Sant's". *Literature/Film Quarterly* 28.4 (2000): 269-273.

Mccarthy, Todd. "Gerry". *Variety*. 13 January 2002 <http://www.variety.com/review/VE1117916746?refcatid=31>

Newman, Michael Z. "Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative." *Cinema Journal* 48.3 (Spring 2009): 16-34.

Richardson, John H. "The Very Boring Life of Steven Soderbergh". *Esquire*. 1 August 2002.

Schatz, Thomas. "The Studio System and Conglomerate Hollywood." *The Contemporary Hollywood Film Industry*. Eds. Paul McDonald and Janet Wasko. Malden, MA: Blackwell, 2008. 13-42.

Staiger, Janet. "Authorship Studies ans Gus Van Sant". *Film Criticism* 29.1 (2004): 1-22.

פילמוגרפיה

Chimes at Midnight. Orson Wells. USA. 1965
Elephant. Gus Van Sant. USA. 2003
Elephant. Alan Clarke. UK. 1989
Gerry. Gus Van Sant. USA. 2002
Milk. Gus Van Sant. USA. 2008
My Own Private Idaho. Gus Van Sant. USA. 1991
Ocean's 11. Steven Soderbergh. USA. 2001
Ocean's 12. Steven Soderbergh. USA. 2004
Poor Cow. Ken Loach. UK. 1967
Psycho. Alfred Hitchcock. USA. 1960
Psycho. Gus Van Sant. USA. 1998
Solayris. Andrey Tarkovsky. SU. 1972
Solaris. Steven Soderbergh. USA. 2002
The Good German. Steven Soderbergh. USA.
The Limey. Steven Soderbergh. USA. 1999
The Times of Harvey Milk. Rob Epstein. USA. 1984