יסמין שרייר עוזרי

בעולם טוב יותר?

מאז ומתמיד סקרנה אותי יכולתו של המדיום הקולנועי לעסוק בנושאים פילוסופיים ולהנחיל ערכים נשגבים. הקולנוע יכול לשמש ככלי המשנה הלכי רוח ותפיסות מקובלות בחברה (Dick 8-12), והוא עשוי לחנך לערכים ולהוביל את העולם למקום טוב יותר. במאמר זה אבחן את השימוש במדיום הקולנועי להעברת מסרים פציפיסטיים. בהיסטוריה האנושית קיימות דוגמאות לאישים שאימצו את הפציפיזם ופעלו על פיו, כגון מרטין לותר קינג (Martin Luther King) ומוהנדס גנדי (Mohandas Gandhi). הוגים, אנשי רוח ודמויות מפתח בהיסטוריה, במדינות שונות בעולם, האמינו בפציפיזם. אולם כאשר פניתי לחפש סרטים בעלי תמות פציפיסטיות, גיליתי שלעומת סרטי המלחמה הרבים שנוצרו, סרטים בעלי מסר פציפיסטי מובהק הם מצרך נדיר יותר. בהתאם לכך, הכתיבה האקדמית על סרטים פציפיסטיים היא דלה למדי.

ייתכן שהכמות המועטה של הסרטים מעידה על הקשיים הניצבים בפני יוצרי הסרטים הפציפיסטיים, שהמרכזי בהם הוא נקיטת מסר שאינו תואם את המצב הקיים, מסר אוטופי הנתפס לעתים כתמים ולא מחובר למציאות. גם סרט כמו בעולם טוב יותר, שזכה לאחרונה באוסקר ובגלובוס הזהב כסרט הזר הטוב ביותר, שבו מסרים מקובלים יותר כמו מלחמה צודקת והגשת הלחי השנייה, זכה לביקורות צוננות מצד המבקרים והקהל[1].

ההגדרה הכללית לפציפיזם היא "commitment to peace and opposition to war" (Fiala), אך מושג זה כולל מגוון של סוגי התחייבות, הנעים בין מחויבות מלאה לנקיטת אי אלימות בכל תחומי החיים לבין מחויבות ממוקדת נגד המלחמה. ניתן לחלק את האנשים המכנים עצמם פציפיסטים לקטגוריות שונות, שכולן מאוגדות תחת אותו רעיון: המלחמה והאלימות הן בלתי מוסריות. כך לדוגמה, מטרת הזרם "Transformational Pacifism" היא שינוי כולל בכל תחומי החיים - תרבותי, פסיכולוגי וחברתי - שאמור להביא לכך שמלחמה ואלימות יתפסו על ידי הכלל כבלתי מוסריים, וזאת בעזרת יצירת עולם שבו "war and violence appear to be archaic remnants of less civilized past" (Fiala).

ההגדרה הכללית לאלימות היא "פציעה או נזק בלתי מוצדק", אך הגדרה זו טומנת בחובה את האפשרות לאלימות מוצדקת ומתחברת לרעיון של "מלחמה צודקת" - רעיון שאנשים מסוימים המכנים עצמם פציפיסטים מאמינים בו. הם סבורים שיש מלחמות שמטרתן נעלה, משום שהן עשויות להוביל לשלום הנכסף ולכן הן מוצדקות בניגוד למלחמות שאינן מוצדקות (Fiala).

---

1 Who does not imagine, or wish for, a better world? [...] But everything about "In a Better World" feels just a little too easy. It takes you to some disturbing places and leaves you comfortably more or less where you started, but feeling just a little better about yourself. (Scott).

בין הזרמים הפציפיסטיים יש כאלה המציעים פתרונות מעשיים, שמטרתם להוביל למצב של שלום בדרכי שלום. פציפיסטים אלה דוגלים ב"אי־אלימות אקטיבית", כלומר, מצב שבו אי־האלימות משמשת ככלי חברתי חיובי ליצירת פתרונות לא אלימים. אחרים מרחיקים עוד יותר, ומציעים ליצור מצב שבו החברה תשקיע משאבים באימון חבריה להתנגדות לא אלימה, כלומר תייצר מעין "צבא לא־אלים".

> "One of the important contributions of this approach is the idea that there should be a co-ordination between means and ends. Peaceful means should be employed in pursuit of the end of peace and justice" (Fiala).

נראה לי שאותה גישה אידיאולוגית בפציפיזם, הדוגלת בכך שהאמצעים צריכים לשרת את המטרה צריכה להיות מיושמת גם בסרטים פציפיסטים, כלומר, אמצעי המבע ותוכן הסרטים הפציפיסטיים צריכים להתאים למטרה – העברת המסר הפציפיסטי. אתמקד בסרטים אותם אכנה "סרטים פציפיסטים אוטופיים" המעוניינים להעביר מסרים של פציפיזם מוחלט, מקסימלי, אוניברסלי ומסרים של "Transformational Pacifism" (Fiala); סרטים המנסים ליצור חזון של עולם ששוררים בו שלום ואחדות, המתנגדים למלחמה באשר היא.[2]

אני יוצאת מנקודת הנחה, שתכונותיו הבסיסיות של המדיום הקולנועי כמעט שאינן מאפשרות יצירת סרטים המסוגלים להתמודד עם מכלול העקרונות האידיאליים המשרתים את העברת המסר הפציפיסטי – ולהתקבל על ידי הקהל. מראשיתו גויס המדיום הקולנועי לתיאור המלחמה (Knecht 12). ז'אנר סרטי המלחמה קיים כמעט מתחילת הקולנוע, ונראה כי קיים קשר בלתי ניתן להפרדה בין המדיום הקולנועי לבין המלחמה וייצוגיה. יוצרים המעוניינים ליצור סרטים פציפיסטיים נתקלים אפוא בקשיים רבים: הם צריכים לגשר בין הצורך ליצור הזדהות בקרב הקהל לבין הצורך להיות נאמנים למסר שהם רוצים להעביר, בין הצורך לעסוק במלחמה כדי להציג את זוועותיה לבין הצורך להעלים את דימויי המלחמה. נוכח התמודדויות אלה טענתי היא שקשה מאוד ליצור "סרטים פציפיסטיים אוטופיים", כלומר סרטים שבהם אמצעי המבע והתוכן משרתים את העברת המסר הפציפיסטי. יחד עם זאת, אנסה להציע מערכת כללים, שישמשו מעין נקודת אחיזה ליצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים", ואבדוק את הפתרונות האפשריים שבהם נוקטים היוצרים.

אלמנטים מיליטנטיים בקולנוע

כאמור, יצירת סרטים פציפיסטיים המעוניינים לשלול את המיליטריזם – וזאת במדיום הרווי כל כך בעיסוק המיליטנטי – היא משימה לא פשוטה עבור היוצרים. האלמנטים המיליטריסטים מושרשים במדיום הקולנועי: אם מבחינת המושגים הסמנטיים המשמשים לתיאור פרקטיקת הצילום העומדת בבסיס המדיום הקולנועי, אם מבחינת מבנה הסרטים ותוכנם, ואם מבחינת השפעת האפראטוס הקולנועי על הקהל.

---

2 שלא כמו לסרטים המתנגדים למלחמה ספציפית, אך אינם שוללים לחלוטין את המלחמה.

מבחינת פרקטיקת הצילום, מושגים המשמשים לתיאור הצילום בסרטים קשורים, בין היתר, בעולם המלחמה, לדוגמה, הביטויים shooting[3] ו־loading film. באופן דומה, מושגים אלו משמשים גם לתיאור צילום סטילס. ההקבלה בין עולם הצילום לעולם המלחמה עשויה גם לשמש לצורך שיווק המצלמה עצמה, כמו בדוגמה הבאה:

> “now you simply pop in the film and shoot — as fast as you can load a gun” (Hering 112).

אין זה מפתיע שמושגים דומים משמשים לתיאור פעולת האקדח ולתיאור פעולת המצלמה, שכן קיים דמיון במכניקה שעליה הם מבוססים. הצלם צופה באובייקט הצילום מבעד לעדשה, כפי שהצלף מתבונן בקורבנו מבעד לכוונת. הדיוק והמהירות הם אלמנטים חשובים עבור הצלם המעוניין לתפוס את הרגע, כמו גם עבור הצלף המעוניין להצליח לפגוע בקורבנו. אפשר לראות את הצלם כגורם סוג של מוות לאובייקט המצולם: האדם המצולם מפסיק לחיות בתוך התמונה הקפואה, הוא הופך לדימוי דומם. גם רולאן בארת (Barthes) מתייחס לאובייקט המצולם כמטרה, אך טוען שכל צילום מכיל את שובו של המת (9). ניתן גם לראות את הצילום כמשמר ומנציח את החיים שטבעם להסתיים (Bazin, “Ontology”) ואף להקביל את חיי הנצח שהמצלמה מעניקה לאובייקט המצולם לחיי הנצח שמעניקים לעתים לגיבורי מלחמה שנפלו בשדה הקרב, על ידי שימורם בזיכרוננו.

מבחינת מבנה הסרטים ותוכנם, התסריט הקלאסי המבוסס על המודל של אריסטו, המהווה תשתית למרבית הסרטים, מורכב ממאורע מחולל, פרוטגוניסט, אנטגוניסט וקונפליקט שצריך להגיע להתרה בסיום הסרט.

> “In fictional film making, one mode of narration has achieved predominance [...] the classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem [...] In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances” (Bordwell 156-157).

כלומר, בבסיס הדרמה בסרטים נמצא לרוב סיפור, בו שורר מאבק בין שני כוחות הצריך להגיע לידי פתרון.

מבחינת השפעת האפארטוס הקולנועי על הקהל, ניתן להקביל את הצפייה של ההמון היושב בחשכה, כשהוא סטטי ופסיבי אל מול המסך המואר האומר את דברו, להמון של חיילים הניצבים מול "האמת" שבמנגנון הצבאי ומצייתים בעיוורון לפקודות מפקדיהם. דוגמאות לכך אפשר לראות בסרטי תעמולה, המנצלים את יכולתו של המדיום להשפיע על מטרות פוליטיות. במקרים קיצוניים המדיום אף יכול לשמש לשטיפת מוח, ואכן מנהיגים

3 הסרט *שלושה מלכים* (Three Kings) נפתח בחייל האוחז ברובה ושואל: “are we shooting?”. דו המשמעות שבאמירה זו מעידה על הרפלקסיביות שלה, כאשר ניתן לפרש את המשפט בשתי דרכים: "האם אנחנו יורים?" או לחלופין: "האם אנחנו מצלמים?".

טוטליטריים כגון סטלין, היטלר ופרנקו, רתמו אותו למטרותיהם (Dick 9). יכולתו של המדיום להשפיע על קהל רחב עשויה לשמש גם למטרות חיוביות, אך טמונה בו סכנה, ועל כן על היוצרים מוטלת האחריות לנצל תכונה זו בתבונה.

האם קיימים "סרטים פציפיסטיים אוטופיים"?

מעבר לקשיים העקרוניים הקשורים במדיום עצמו, ארצה לבחון לאורך המאמר סרטים ספציפיים. אדגים את טענותי באמצעות סרטים עלילתיים אמריקאים, שנתפסים כמשקפים מסרים פציפיסטיים: במערב אין כל חדש (All Quiet on the Western Front), 1930, בבימויו של לואיס מיילסטון (Milestone); שבילי התהילה (Paths of Glory), 1957, בבימויו של סטנלי קובריק (Kubrick); שיער (Hair), 1979, בבימויו של מילוש פורמן (Forman); נולד ב־4 ביולי (Born on the Fourth of July), 1989, בבימויו של אוליבר סטון (Stone).

הסרט במערב אין כל חדש מבוסס על ספרו האנטי מלחמתי של אריך מריה רימארק Remarque (Erich Maria). במהלך הסרט, בשיחה בין החיילים לבין מפקדם קת, עולה מסר פציפיסטי, כאשר החיילים מדברים על הסיבות למלחמה ומציינים שאף אחד אינו מעוניין באמת במלחמה הזו. קת אף מציע באירוניה דרך חדשה ליישוב סכסוכים בין מדינות – שליחת הגנרלים ומלכי המדינות השונות לשדה להילחם זה בזה באלות. בביקורות הסרט תואר כמתנגד למלחמה[4]: "Here exhibited is a war as it is, butchery" (Variety).

שבילי התהילה הוא סרט המבוסס על רומן שכתב המפרי קוב. הסרט מציג יחידת חיל רגלים צרפתית בחפירות מלחמת העולם הראשונה, שחדלה להיות נאמנה לחייליה שלה בשל רצון המפקדים להתחמק מביקורת העיתונות על כישלונות בשדה הקרב. הסרט תואר בגארדיאן כ־"one of the darkest anti-war films ever made" (Thomso).

הסרט שיער, המבוסס על מחזמר הנושא אותו שם, מציג את המהפכה המתחוללת בסוף שנות השישים, כאשר "ילדי הפרחים" מבטאים את התנגדותם למלחמה ומפגינים נגדה. הסרט מנסה להעביר מסרים פציפיסטיים, השוללים את המלחמה ומבטאים שאיפה לשלום, שוויון, אהבה, חופש ואחווה בין בני האדם. בביקורת על הסרט נאמר:

> "there can be no doubt that it is as important an anti-war and pro-peace film as any of the highly acclaimed dramas." (DVD Review).

הסרט נולד ב־4 ביולי מגולל עלילה המבוססת על סיפורו האמיתי של רון קוביק, שהיה פטריוט, התנדב למרינס ונשלח לוייטנאם. בסרט כמו גם בחייו האמיתיים, קוביק הפך לנכה בעקבות פציעתו במלחמה, התפכח, הבין שהמלחמה היא טעות ונלחם למען הפצת מסר זה. בדבריו על הסרט, אוליבר סטון מתייחס להשקפותיו על המלחמה:

---

4 ארתור גרדנר, היחידי שנשאר בחיים מצוות הסרט, מספר על הסרט בגיל 93, שבעים וחמש שנים לאחר שנוצר: "'We all felt that we weren't just working on another movie' [...] 'We all had the feeling that it was an anti-war film [...] Everybody threw his heart and soul into it. It was a wonderful experience'." (Campbell , The Guardian).

> “There is nothing wrong with giving two years of your life to your country in some cause, even a pacifist cause, as long as your country is doing the right thing. Unfortunately in Vietnam we were not doing the right thing”.

למרות שניתן למצוא בדבריו של סטון ביטוי להשקפה פציפיסטית, היא מנוסחת ככזו המתנגדת אמנם למלחמה הספציפית בווייטנאם, אך עשויה להצדיק מלחמה בנסיבות אחרות. על כל פנים, בין שסטון התכוון לכך ובין שלאו, עולים מהסרט מסרים פציפיסטיים השוללים את המלחמה באשר היא, כפי שאדגים בהמשך.

הבעייתיות ביצירת סרטים פציפיסטיים

יוצרי הסרטים הפציפיסטיים צריכים לגשר על בעיות שונות הניצבות בדרכם, בעת שהם מנסים להתקרב לאידיאל של יצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים". ביטוי לכך ניתן למצוא, לדוגמה, בשקופית המופיעה בתחילת הסרט במערב אין כל חדש:

> “this story is neither an accusation nor a confession and least of all adventure, for death is not an adventure to those who stand face to face with it. It will try simply to tell about a generation of men who even though they may have escaped its shells, were destroyed by the war”.

מעבר לכך שהשקופית מעט אפולוגטית (אולי מכיוון שמסרי הסרט חתרנים מדי ביחס לתקופה שבה נוצר הסרט), נראה שהיוצרים היו מודעים לבעייתיות הסרט ואופן קבלתו על ידי הצופים, ולכן הרגישו צורך להסביר מראש מהו המסר שהם מעוניינים להעביר.

כאמור, הקשיים ביצירת סרטים פציפיסטיים נובעים מאלמנטים המושרשים במדיום הקולנועי עצמו. הצורך ביצירת הזדהות שתבטיח את התחברותו הרגשית של הצופה לסרט הוא מאבני היסוד של המדיום. טורבן גורדל מציין את ההזדהות כמרכיב חשוב בסרטים (Gordal, Moving Pictures, 81) ובכלל זה בתהליך עיבוד המידע של הצופה בסרטים הקאנונים:

> “we cognitively assess the film in terms of its characters and events. Significantly, this process requires us to cognitively identify with a character” (Gordal, PECMA, 5).

הצורך ביצירת הזדהות מבליט את הבעייתיות הכרוכה ביצירת סרטים פציפיסטיים, משום שהזדהות הצופה עם זמן, מקום, היסטוריה, תרבות ולאום ועם דמויי המלחמה בסרט, מעיבה ומונעת לעתים העברה של המסר הפציפיסטי (כפי שיורחב בהמשך).

כפי שכבר ציינתי, בסכמה הקולנועית הבסיסית מובנה מאבק בין שני כוחות וצורך בקונפליקט שייצור את הדרמה, מה שעשוי להוביל ליצירת קונפליקטים אלימים בין אינדיבידואלים ובין מדינות בסרטים. דבר זה עומד בניגוד למסר הפציפיסטי שסרטים

אלו מעוניינים להעביר. אין זה אומר שסרטים אינם יכולים להכיל קונפליקט ויחד עם זאת להיות נאמנים למסר הפציפיסטי, אך לשם כך הקונפליקטים צריכים להגיע לפתרונם ללא אלימות. נראה לי שיש טעם לפגם, כאשר יוצר המעוניין להעביר מסר מסוים נוקט באמצעים הסותרים מסר זה. קונפליקט המיושב על ידי אלימות בעולם הסרט מספק לגיטימציה לפתרון קונפליקטים בצורה אלימה גם בעולם האמיתי. אם איננו יכולים לדמיין פתרונות מוצלחים שאינם כרוכים באלימות בעולם הסרט, כיצד נוכל ליישם פתרונות כגון אלו בחיים האמיתיים?

ייצוג דימויי האלימות והמלחמה בסרטים

בעיה נוספת הניצבת בפני יוצרי הסרטים הפציפיסטיים היא אם וכיצד להציג את דימויי האלימות והמלחמה בסרטים. מחד גיסא, הסרטים הללו מעוניינים לחתור תחת דימויי המלחמה, להציג את הזוועה הכרוכה בה ובהשלכותיה ולפרק את התפיסות המצדיקות אותה. מאידך גיסא, עצם ההצגה של דימויי המלחמה עשויה להסית את הצופה לכיוון הפוך ולעורר אותו דווקא לרצות במלחמה.

פול גודמן (Goodman) טוען, שיש מספר סיבות לכך שדימויי המלחמה בסרטים עשויים להסית למלחמה:

1. בתנאי הקולנוע דימויי האימה ינתקו עצמם מהמסגרות האתיות שבהן הם בדרך כלל מוצגים ויתחברו לרעיונות תת מודעים שונים.
2. תגובת קהל גדול בקולנוע תהיה שונה מתגובתו האתית של יחיד ביקורתי. הקהל חווה יחד באופן אנונימי שבירה של טאבו, צפייה במזעזע ובאסור. דבר זה גורם לרציונליזציה של האסור.
3. היחיד חש אשם, מכיוון שהצנזורה מתרופפת בעת הצפייה האנונימית וההמונית בתמריץ אסור, שאינו מתקבל על ידי האתיקה האישית שלו. אפקט האשמה לא יוצר תיקון, שינוי או לבסוף הרתעה, אלא מעורר כעס של היחיד על כך שגרמו לו לחוש אשמה.
4. פסיביות בקולנוע מול דימויי האימה. תחושות של גועל מול דימויי האימה מעוררות בצופים רחמים ורגשות פורנוגרפיים במקום לעורר בהם חמלה אקטיבית או זעקה פוליטית.
5. פרשנות הקהל. הקהל עשוי שלא להתייחס ליצירה כמכלול, אלא לבחור חלקים ממנה שאיתם יזדהה. דבר זה יכול להוביל לכך שיוצר המעוניין להעביר מסר פציפיסטי ביצירתו (המכילה גם דימויי אלימות) עשוי להעביר לצופיו מסרים שונים מאלו שכיוון אליהם. הצופים עשויים להזדהות עם המסרים המלחמתיים המשתקפים בדימויי האלימות ואף להזדהות עם דמות הנבל בסרט.

שאלה שיש לתת את הדעת עליה, היא אם כדי להעביר מסר השולל את המלחמה ומעוניין לקדם רעיון של יצירת עולם שבו כבר אינה קיימת, צריך להציג את המצב הקיים, לשלול אותו ולהציג את חסרונותיו. האם לא עדיף להציג את האפשרות האוטופית על מנת שלא להמשיך ולשמר את המצב הקיים דרך שכפולו בדימויים המשתקפים בסרטים? האם צריך להעלים את דימויי המלחמה והאלימות וכך להדגים לצופה אפשרות של יישום הפציפיזם, או שמוטב להציג את הדימויים הללו על מנת לפרקם מהיסוד?

כאשר צופים בסרט שבו מזדהים עם גיבור המעורב בקונפליקט, מתרחשת תופעה שכיחה: הקהל רוצה שהגיבור ינצח בו. לא רק שהצופים חשים שותפות גורל עם גיבור הסרט, אלא שההזדהות עמו גורמת להם לבצע סימולציה מוטורית בעת הצפייה בקולנוע, כך שהם מפעילים בגופם שרירים בהתאם לפעולות הדמויות (Grodal, PECMA, 6). לדוגמה, בסרט נולד ב־4 ביולי אנו מזדהים עם רון קוביק, בגילומו של טום קרוז, ומעוניינים שינצח בתחרות ההיאבקות. כאשר קוביק נכשל, אנו חווים יחד איתו את מפח הנפש. בדומה לכך, בסצנות הלחימה בסרטים נולד ב־4 ביולי, שבילי התהילה ובמערב אין כל חדש, אנו מזדהים עם גיבור הסרט, ולכן גם אם אנו מחזיקים באמונה פציפיסטית עמוקה, בכל זאת כשגיבור הסרט מכוון את כלי הנשק שלו אל האויב, אנו חשים ממש בגופנו את הרצון שיפגע באויב וינצל. סרטים פציפיסטיים הבוחרים להציג את דימויי המלחמה אינם יכולים להתחמק מאפקט זה, העומד בניגוד למסר הפציפיסטי שהם מנסים להעביר.

סרטים פציפיסטיים רבים הבוחרים להציג את המלחמה, פונים להתמקדות בדיבורים במקום בקרבות, על מנת לגשר על הבעייתיות שבייצוגה. למשל, על אף שדימויי מלחמה קיימים בסרט שבילי התהילה, נראה כי בתיאור המלחמה קובריק מנסה להתמקד בשיחות בין החיילים ומפקדיהם במקום בתיאור הקרבות העקובים מדם, דבר שבא לידי ביטוי בזמן המסך המוקדש לכל אחד מאלמנטים אלו בסרט. נראה שהיוצרים מודעים לבעייתיות שבייצוג המלחמה בסרטים שמטרתם שלילת המלחמה, ולכן בחלק מסרטים אלו הם מנסים לפתור את הבעייתיות הכרוכה בכך על ידי ניסיון לפרק את דימויי המלחמה ממטענם ההרואי. כך, למשל, בסרט במערב אין כל חדש אנו רואים כיצד שוטפים את מוחם של נערים צעירים, מחדירים בהם פטריוטיות, שוברים ומפרקים את זהותם, מלבישים אותם בבגדים אחידים והופכים אותם לחיילים.

דרך אחרת היא להציג את הצדדים האפלים של המלחמה. למשל, בסרט נולד ב4 ביולי סטון בוחר להתמודד עם הבעייתיות שבייצוג המלחמה על ידי הצגת זוועותיה, ובין השאר הוא מתאר כיצד קוביק הורג אזרחים חפים מפשע, נשים, ילדים ואף תינוקות. סטון מציג תופעה שכיחה נוספת המאפיינת את המלחמה: חיילים הנהרגים "מאש כוחותינו" (קוביק הורג בשוגג את חברו מהגדוד). גם ייצוג החיילים במצעד בסרט אינו מבטא הרואיות כפי שאולי היינו מצפים, אלא את ההשלכות הנוראות של המלחמה: תהלוכה עלובה של נכים, קטועי ידיים. ולמרות כל האמור לעיל חשוב לציין, שעל ידי פתרונות אלו היוצרים אינם מצליחים להתחמק מהבעיות שגודמן חושף בייצוג דימויי האלימות והמלחמה בסרטים.

דילמה נוספת שהיוצרים צריכים לתת עליה את הדעת, היא השימוש באמצעי מבע שמאדירים את הדמויות, כגון תקריבים קיצוניים (שיש בהם סיכון כפי שיודגם בהמשך) וצילום מזווית נמוכה. הבעיה היא שגלוריפיקציה של לוחמים צעירים ושל מנהיגים עשויה לעורר הזדהות רגשית איתם, משום שבשל האדרתם אנחנו תופסים אותם כגיבורים. אנו עשויים לראות בהם מגשימי אידיאלים נעלים, כגון הקרבה, גבריות[5] ושאיפה לשפר את

5 "masculinity is clearly an important element in the war film, just as the war film is clearly important in the formation and dissemination of images and versions of masculinity itself" (Neale 55).

המצב באמצעות המלחמה. לכן, על מנת לשרת את המסר הפציפיסטי, יש צורך בפירוק תדמית הגיבור המודבקת לדמויות ובהצגתן במקרה הטוב כקורבנות של המערכת, שאילצה אותן לצאת למלחמה (אם על ידי גיוס חובה ואם על ידי סוג של שטיפת מוח). במקרה הטוב יותר הן מוצגות כבעלות עמדה ערכית איתנה, המעומתת עם האידיאלים שאנשים אחרים רואים במלחמה. בסרט *במערב אין כל חדש*, למשל, יש שימוש בתקריבים קיצוניים בסצנה שבה המורה משכנע את תלמידיו להתגייס. התקריבים יוצרים תחושה של אימה ומיליטנטיות, כאשר הנערים הצעירים מריעים בהתלהבות בלהיטותם לצאת למלחמה. סביר להניח שהסצנה נועדה להדגיש את האימה והאבסורד שבמלחמה, אולם בסופו של דבר היא מחטיאה בהעברת המסר הפציפיסטי האוטופי, מכיוון שיש בה משהו כוחני (Bazin, "Evolution," 96); התקריב הקיצוני מאלץ את הצופה "להתקרב" להתרחשות ואינו מותיר לו מרחב בחירה אובייקטיבי.

ייצוגי הזמן, המקום, הלאום והדת בסרטים

יוצרים רבים בוחרים לעגן את סרטיהם בזמן ובמקום: על פי רוב העיסוק במלחמה בסרטים הפציפיסטיים מתמקד במלחמה מסוימת, כאשר אנו יוצאים למסע יחד עם דמות המשויכת למדינה, ללאום, לדת ולתרבות מסוימים. סרטים שאינם מעוגנים בזמן ומקום אינם שכיחים; לרוב, הסרטים משקפים את העולם שבו אנו חיים. יתרה מכך, כדי ליצור הזדהות עם דמות רצוי להעניק לה עומק וזהות, ואלה מורכבים בין היתר מהשתייכותה למדינה, ללאום ולתרבות מסוימים. *בנולד ב־4 ביולי* רון קוביק הוא גבר לבן, אמריקאי וקתולי, הנלחם במלחמת וייטנאם. הסרט *במערב אין כל חדש*, מציג את החיילים הגרמנים הנלחמים בחיילים הצרפתים במלחמת העולם הראשונה. הסרט *שבילי התהילה* מציג יחידת חיל רגלים צרפתית, הנלחמת בחיילים הגרמנים במלחמת העולם הראשונה. בדומה לכך, גם *שיער* מעוגן בזמן ובמקום: התקופה היא סוף שנות השישים באמריקה. יחד עם זאת, כפי שהדגמתי בתחילת דבריי, בסרטים אלה משתקפים מסרים פציפיסטיים, השוללים את המלחמה באשר היא. אמנם ייתכן שמסרים העולים מסרט פציפיסטי השולל טוטלית את המלחמה באמצעות תיאור זוועותיה של מלחמה ספציפית – עשויים להתפרש כמכוונים אך ורק לאותה מלחמה. אך נראה שהם בוחרים להציג סיפור ספציפי, בין שהוא מבוסס על מקרים אמיתיים ובין שלאו, על מנת ליצור עניין, הזדהות ולעתים אף כדי להציג דוגמאות היסטוריות, וזאת רק על מנת להעביר דרך הסיפור מסר אוניברסלי.

בסרטים הפציפיסטיים היוצרים עשויים להיתקל בדילמה הנוגעת לייצוג הדת. מחד גיסא, ניתן למצוא את הפציפיזם בבסיסן של דתות שונות (Fiala), וצליבת ישו אף נתפסת כדוגמה ליישומו. מאידך גיסא, דתות הן גורם מפלג שבגינו פורצות מלחמות (Huntington 22-49). *בנולד ב־4 ביולי* מוצגות שתי פניה של הדת: הן כמקור לערכים מיליטנטים שליליים והן כביטוי לפציפיזם. קוביק גדל והתחנך כקתולי, ואמו בעלת האמונה הדתית העמוקה דוחפת אותו לצאת למלחמה. בשלב מאוחר יותר בסרט, קוביק מאשים את אמו שלחצה עליו לצאת

למלחמה, ואומר שאלוהים מת כמו רגליו. בסרט מהדהד רעיון ההקרבה, כשקוביק מתייחס לישו הצלוב במילים: "הוא סבל רק שלושה ימים ואני צריך לבזבז את כל חיי בכיסא הזה...".

הדרך הנבחרת לייצוג בני עמים שונים בסרטים מתקשרת להתמודדות של היוצרים עם רעיון האחדות האוניברסלית בסרטים הפציפיסטיים. מצד אחד, על מנת להישאר נאמנים למסר של יצירת עולם הרמוני, היינו מצפים לייצוג שוויוני של בני לאומים ועמים שונים, שאינם מפולגים על ידי מדינות, לאומים, תרבויות ודתות. מצד שני, יוצרי הסרטים הפציפיסטיים בוחרים להציג בדרך כלל מדינה אחת, אליה שייך גיבור הסרט המאופיין באמצעות הלאום המסוים, בשל הצורך ליצור הזדהות, ולפעמים גם על מנת לפרק את הייצוגים הלאומיים ולחתור לרעיון האחדות בין אנשים ממדינות שונות. הדבר בא לידי ביטוי גם באמצעות זמן המסך שזוכות לו הדמויות וגם על ידי גודל השוטים שבהם הן ממוסגרות.

כיצד מתמודדים היוצרים עם הבעייתיות שבייצוג הלאום בסרטיהם הפציפיסטיים? בשיער ובנולד ב־4 ביולי קיימים ייצוגים לאומיים, המבדלים את ארה"ב ממדינות ועמים שונים בעולם. הדגל הוא מוטיב מרכזי בנולד ב־4 ביולי, וגם בשבילי התהילה ובבמערב אין כל חדש קיימים ייצוגים לאומיים, כגון דגלי המדינות, מדי הצבא או ההמנון הלאומי. בנולד ב־4 ביולי מוצגת גם שריפת הדגל האמריקאי על ידי המפגינים נגד המלחמה. גיבור הסרט, רון קוביק, אמנם אינו מוכן להרחיק לכת עד כדי כך, גם כאשר הוא מבין שהמלחמה היא טעות איומה, אך עצם הייצוג של דגל בוער מעיד על הניסיון להשמיד את הסמלים הלאומיים המפלגים את האנשים.

לזכותו של הסרט במערב אין כל חדש אפשר לזקוף את השימוש בשחקנים אמריקאים דוברי אנגלית לייצוג חיילים גרמנים. למרות שניתן לראות זאת כהעלמת הדימוי של הלאום הגרמני, אי אפשר לדעתי להתעלם מהשלכה נוספת של בחירה זו. בין שבחירה זו נבעה משיקולי הפקה פרקטיים ובין שנבעה משיקולים אומנותיים, התוצאה המתקבלת היא שילוב של אמריקאים וגרמנים בגוף אחד, והדבר מעיד על טשטוש הגבולות הלאומיים. באמצעות הגוף המכיל שני לאומים בו זמנית אנו חווים פירוק של המושג לאום, העשוי להוביל להבנה שהלאום הוא שרירותי ותלוי במקריות שבהיוולדך במולדת מסוימת. המסר בעקבות זאת הוא אפוא, מסר של אחדות.

יוצרי הסרטים נוקטים דרכים שונות ליצירת רעיון האחדות בסרטים. על אף שהסרט במערב אין כל חדש אינו מציג באופן שוויוני בני לאומים שונים והוא מתמקד בעיקר בייצוג החיילים הגרמנים, ניתן למצוא בו ביטוי לאחווה ולאחדות. כאשר פול, גיבור הסרט, והחייל הצרפתי שוהים יחד בשוחה לאחר שפול פגע בחייל הצרפתי, פול מתחרט על כך שפגע בו. לפתע הוא רואה אותו כאינדיבידואל, בעל פנים, ולא כאויב, והוא חש שותפות גורל איתו. כפי שפול אומר, שניהם לא רצו במלחמה זו ושניהם קורבנותיה. בסרט שבילי התהילה אידיאל האחווה בא לידי ביטוי בסצנה האחרונה בסרט, שבה מופיע לראשונה ייצוג של הלאום הגרמני באמצעות הזמרת הגרמניה. גיבור הסרט, החווה ייאוש גדול נוכח התנהלות המלחמה, מתקרב לכנסייה ושומע את חייליו הצרפתים שרים יחד עם הזמרת הגרמניה שיר גרמני וכולם דומעים. לרגע הוא מתמלא תקווה לנוכח גילוי האחווה, שעד אז חשב שכבר חלפה מן העולם.

בחירת הסאונד בסרטים הפציפיסטיים היא בעיה נוספת שהיוצרים מתמודדים איתה. שימוש במוסיקה הרואית, לאומית ולעתים אף מיליטריסטית מחזקת את רעיון ההשתייכות הלאומית ואת תפיסת העולם כמפולג, אך מצד שני, קיים אילוץ להשתמש בה כדי לשרת את רעיון ההזדהות או על מנת להציג באור אירוני את הלאומיות ואת המלחמות. כך לדוגמה, המוסיקה ההרואית המלווה את התהלוכה הצבאית בתחילת הסרט נולד ב־4 ביולי, מציגה באור אירוני את הגיבורים השבורים המשתתפים בה. דוגמה אחרת היא המוסיקה ההרואית הנשמעת ברקע כותרות הפתיחה בסרט במערב אין כל חדש. היא מכילה אלמנטים המזכירים מרש מלחמתי (כגון התיפוף והשימוש בחצוצרות) ויוצרת הזדהות ראשונית עם הגיבורים שבהם נצפה בסרט. דוגמה נוספת אפשר למצוא בסרט ד״ר סטריינג׳לאב, שבו מוסיקה מלחמתית, המלווה סצנה של מטוס קרב[6] היוצא למשימה, מציגה את הסיטואציה באור אירוני, מכיוון שאין מדובר במשימה מלחמתית ״הכרחית״, אלא במשימה שהיא פרי שיגעון של גנרל, שהחליט לפתוח במתקפה גרעינית.

כיצד ניתן לגשר על הבעייתיות שביצירת סרטים פציפיסטיים?

גודמן (Goodman) מציע מספר דרכים לשכנוע פציפיסטי, שראוי להשתמש בהן בסרטים פציפיסטיים: חינוך עובדתי; התמקדות בניתוח נוירוטיות של דמות או של חברה התומכת באידיאולוגיה מלחמתית במקום התעסקות בסיבות שמובילות למלחמה; התמקדות באפשרויות לפעולה חיובית ודוגמאות של פציפיזם בהיסטוריה. בהתאם למשנתו, הסרט הפציפיסטי האידיאלי הוא דוקומנטרי, הנמנע מיצירת הזדהות עם גיבורים והמביא את הסיטואציה האמיתית לקדמת הבמה. מטרת סרט כזה היא לסמן לקהל את האפשרויות הקיימות בחיים האמיתיים (215).

סאטירות ופרודיות מספקות אף הן קרקע פורייה להעברת מסרים ביקורתיים בצורה משעשעת. יוצרים כמו צ׳פלין והאחים מרקס מעבירים ביקורת על דרך התנהלות העולם באמצעות הומור. עם זאת, יש לציין שקיימת בעייתיות בהעברת מסרים באמצעות פרודיות וסאטירות, משום שניתן לתפוס את הסרט כמשעשע ותו לא. המצב המוצג בסרטים נראה כמנותק מהמציאות, ובגלל אלמנט השעשוע אנו עשויים להתייחס בחוסר רצינות אל מסריו הרציניים. להלן מספר דוגמאות של שימוש בהומור בסרטים.

בסרט מרק ברווז של האחים מרקס, הקונפליקטים המוצגים נתפסים כשעשוע, והם נפתרים על ידי אלימות כביכול שלמעשה אינה אלימה (הניצחון במלחמה בין פרידוניה לסילבניה מושג כאשר מושל פרידוניה מכניע את מושל סילבניה על ידי זריקת כדורים על ראשו). בעולם הסרט קיימות מלחמות, אך הן נתפסות כטיפשיות וכדרך לחיזוק האגו של מנהיגי המדינות. הסרט מסתיים במצב של רגיעה, שלום שמגיע אחרי המלחמה הטיפשית בין המדינות. הסרט אינו מעגן את גיבוריו במקום ובזמן אמיתיים בהיסטוריה, אלא משרטט ממלכה בדיונית בשם ״פרידוניה״, שהתנהלותה שופכת אור אירוני על דרך התנהלותן של

6 "When Johnny Comes Marching Home" (1863) (uncredited) Music by the Union Army bandmaster, Louis Lambert.

מדינות בעולם האמיתי. הממלכה הדמיונית בסרט מאפשרת לבחון באופן ביקורתי, אך גם משעשע, את התנהלות העולם, ולהציע אופציות אחרות, טובות יותר, למשל ניהול עולם שבו קיימת אחדות והקונפליקטים מגיעים לידי התרה בצורה לא אלימה.

גם קובריק מעביר בסרטו ד״ר סטריינג׳לאב[7] ביקורת על דרך התנהלות העולם באמצעות סטירה נוקבת על המלחמות. יחסי הכוחות בין הגברים הנמצאים בעמדות כוח ובין המדינות מוצגים כאבסורדים. אמנם הסרט מכיל סמלים לאומיים, מדי צבא ומוסיקה הרואית, אך מכיוון שהסרט פרודי, הסמלים הללו נתפסים כמגוחכים.

> “Artificial images of heroism and glory can be usefully contrasted with blatantly satirical perspectives on war. For example ,Kubrick’s *Dr. Strangelove* memorably lampoons the fallibility of political and military leaders, […] that links war and masculine identity.” (Lieberfeld 2)

קובריק מציג בד״ר סטריינג׳לאב פתרון חלקי לבעייתיות של הייצוג המלחמתי. בדומה לטקטיקה שבה נקט בסרט שבילי התהילה, גם כאן ההתמקדות היא בדיבורים (כמעט כל הסרט מורכב מ״נאומים״ שנושאות הדמויות) במקום בקרבות. קובריק אף משכלל את ההתמודדות עם ייצוג המלחמה על ידי תיאורה בדרך שאינה מעוררת הזדהות. אנו צופים בתמונה מרוחקת של חיילים, שאיננו מכירים, המצולמים ב*.l.s*. המלחמה אינה נראית אמיתית אלא כהמצאה של אחד הגנרלים (גנרל ריפר המפקד על בסיס חיל האוויר ברפלסון) והלחימה אינה בין מדינות שונות, אלא בין החיילים האמריקאים שמחוץ לבסיס ובין החיילים האמריקאים שבתוכו. לא ברור מיהו האויב, והתוצאות ההרסניות והאלימות של המלחמה נעדרות כמעט לחלוטין מהסרט. בנוסף לכך, הסרט נוקט סגנון ריאליסטי הבא לידי ביטוי בשוטים הרחבים והארוכים, היוצרים תחושה של מציאות שאינה נקטעת על ידי עריכה (Bazin, *“Evolution”*). הסגנון הזה תורם לכך, שהסרט משמש כתמרור אזהרה בזכות הריאליזם שלו, הממחיש את האפשרות להתממשות המצב האבסורדי המוצג בסרט.

דרך נוספת להתגברות על הקשיים שביצירת ״סרט פציפיסטי אוטופי״ היא באמצעות מיקום גיבורי הסרט במרחב שאינו שדה הקרב. כך לדוגמה הסרט שטח הפקר (No Man’s Land), סטירה אנטי מלחמתית[8], מתמקד בשני גיבורים מצבאות אויבים הנקלעים לשטח ההפקר, כפי ששם הסרט מרמז. כמעט כל הסרט מתרחש בשטח הזה שבין קווי המלחמה של הצבא הבוסני לבין קווי המלחמה של הצבא הסרבי, כאשר טיטו הסרבי וצ׳יקי הבוסני נאלצים לשתף פעולה בעת ניסיונם להיחלץ ממנו ולחזור לצבאם בלי להיהרג. שטח ההפקר מתפקד כמעין עולם חלופי המכיל חוקים אחרים, ובו אף ניתן להתחבר לחייל מצבא אויב. ההזדהות עם גיבורי הסרט גורמת לנו להתעניין יותר בהתרחשות במרחב שבו הם נמצאים

7 “there are parts of this satire that are almost beyond compare” (Crowther).

8 “No Man’s Land” has been compared to “Catch-22,” “MASH” and “Waiting for Godot” – which means, I suppose, that it contains equal parts of irony and futility. (Ebert)

ופחות במה שמחוצה לו. אף על פי שהסרט אינו מתמקד אך ורק במרחב שמחוץ לשדה הקרב, כפי שמצופה מ״סרט פציפיסטי אוטופי״, אפשרות זו בהחלט נרמזת בו.[9]

כאמור, שטח הפקר אמנם ״חוטא״ בכך שאינו מעלים לחלוטין את ייצוגי המלחמה והאלימות או את הייצוגים הלאומיים, אך הוא חותר לרעיונות של אחדות, אחווה והשלת הסמלים הלאומיים. הסרט פושט מעליו את הדימויים הלאומיים, כפי שהחיילים בשטח ההפקר פושטים את מדיהם, כדי שהצבאות השונים לא יוכלו לזהות לאיזה צבא הם שייכים (כתוצאה מכך הצבאות נאלצים לנצור את נשקם). צ׳יקי וטיטו מנופפים בבד לבן כשלגופם בגדים אזרחיים; המשמעות של דימוי זה היא שהשלת הסמלים הלאומיים והמטונימיים למלחמה עשויה להוביל לשלום ולהגנה על האינדיבידואלים. הסרט גם מנסה להציג את הדמיון הבסיסי הקיים בין טיטו לבין צ׳יקי ובין הצבא הבוסני לבין הצבא הסרבי, הבא לידי ביטוי בסצנה שבה שני הצדדים מנסים להבין מי הם האנשים שנקלעו לשטח ההפקר. חיילי הצבא הבוסני וחיילי הצבא הסרבי משורטטים בסצנה באופן הממחיש את הדמיון ביניהם, הן מבחינת זמן המסך שלו הם זוכים והן מבחינת גודל הפריימים הממסגרים אותם. גם התגובה של שני הצדדים למחזה יוצא הדופן בשטח ההפקר דומה מילולית בשני הצדדים: ״לא יאמן״, ״אני לא מאמין״, וכמו כן שני הצדדים פונים לאו״ם. כאשר האו״ם מגיע לשטח ההפקר, אנו מבחינים בנקודת דמיון בולטת נוספת בין צ׳יקי לטיטו – השפה. צ׳יקי אינו מבין אנגלית ונאלץ להיעזר בטיטו, המתרגם עבורו את הנאמר. לעומת קשיי התקשורת שמתגלים בין נציגי האו״ם לבין צ׳יקי וטיטו, שני האחרונים חולקים שפה משותפת.

גם בסרט אחים (Brothers), העוסק בקשיי ההתמודדות של החיילים בעולם האזרחי לאחר שיבתם משדה הקרב[10], קיימת התמקדות במרחב שמחוץ לשדה הקרב, אך הפעם זה המרחב אזרחי. מתוך 105 הדקות שבהן נמשך הסרט, רק קצת פחות מ־19 דקות אינן מתרחשות במרחב זה, ורק קצת פחות מ־16 דקות מתרחשות בשדה הקרב (3 הדקות הנותרות מתרחשות בבסיס הצבאי). הסרט עוסק בשני אחים, שאחד מהם שב הביתה מהכלא בתחילת הסרט, והאחר יוצא למלחמה. גיבורת הסרט היא דווקא מי שעומדת בין השניים, גרייס אשתו של סם היוצא למלחמה. בהמשך הסרט מסוקו של סם מופל באפגניסטן ונציגי הצבא מודיעים לגרייס שהוא נהרג. חלק גדול מהסרט עוסק בתהליך ההתאבלות של גרייס על מותו של סם. טומי, אחיו של סם, מסייע לה בהתמודדות עם האבל ועם גידול שתי בנותיה, ולאט

9 כמו גם בסרט ד״ר *סטריינג׳לאב*, שכמעט כולו מתמקד בהצגת גיבוריו במרחב שמחוץ לשדה הקרב, בין שזה הבסיס הצבאי או הבית של הגנרל באק ובין שזה חדר הישיבות של הממשלה. גם כאשר הסרט מציג את החיילים במילוי משימה צבאית, איננו רואים את המלחמה באופן ממשי. החיילים במטוס פועלים על מנת להגיע ליעדם, ורק בסוף הסרט אנו רואים את הפצצה הגרעינית המוטלת מהמטוס, וזאת בלי לראות את תוצאותיה ההרסניות והאלימות. גם כאשר המלחמה מוצגת בבסיס הצבאי (בחלק קטן מאוד מהסרט) הדבר נעשה על ידי שוטים רחבים, שאינם כוללים את גיבורי הסרט, דבר המסייע למניעת ההזדהות עם הלוחמים.

10 בדומה לסרטו הקלאסי של ויליאם ויילר מ־1946, The Best Years of Our Lives, שעוסק בקשיי הלוחמים עם שיבתם הביתה מהמלחמה. הסרט מציג את התמודדותם עם הפער הבלתי נתפס בין הזוועות שחוו במלחמה לבין הקיום היומיומי בחיים האזרחיים.

לאט תופס את תפקידו של סם בבית. כאשר סם שב מן המתים, לאחר הזוועות שחווה בשבי באפגניסטן, הוא מתקשה לחזור ולתפקד ונאלץ להתמודד עם הנסיבות החדשות של חייו.

ייתכן שאחד הפתרונות שיוצרים פציפיסטיים צריכים לאמץ בסרטיהם על מנת לגשר על הבעייתיות שביצירת "סרטים פציפיסטים אוטופיים", הוא העדפת קונפליקטים פנימיים על פני קונפליקטים חיצוניים. הסרט אחים מסמן אפשרות כזו. הוא אמנם מכיל קונפליקטים חיצוניים, אך רובם אינם אלימים ובדרך כלל הם מאופיינים בכך שאחת הדמויות כובשת את כעסה ואינה נכנעת ליצריה (במסורות מסוימות הפציפיזם נתפס כחלק מתהליך ההתגברות על היצר הרע ואימוץ ערכים של סובלנות והימנעות מאלימות [Fiala]). אלמנט נוסף שמסייע לעידון הקונפליקטים בסרט הוא נוכחותן של מגי ואיזבל, שתי בנותיה של גרייס. כך, לדוגמה, כאשר מגי שופכת על אחד מחבריו של טומי צבע טרי, הוא מתמלא זעם, אך נאלץ לכבוש אותו. בסצנה אחרת בסרט מגי מערבבת בלילה של פנקייק בעוד שטומי מנסה לישון. הוא מבקש ממנה להפסיק והיא מסרבת. טומי אינו מסוגל לעמוד בפני קסמה של מגי והוא נכנע. נראה כי יותר משהסרט מכיל כעס הוא מכיל עצב של הדמויות המתמודדות עם אובדן סם.

לעומת דמויות אחרות בסרט גרייס, גיבורת הסרט, מתמודדת בעיקר עם קונפליקטים פנימיים. ניתן לפרש את יחסה האמביוולנטי לטומי כביטוי להתלבטותה אם להיכנע לרצונה להיות איתו. קונפליקט פנימי נוסף של גרייס כרוך בהתמודדויותיה עם האבל (האם לבכות לפני בנותיה כאשר היא מבינה שאביהן מת, האם לקרוא את המכתב שסם ביקש למסור לה במקרה שימות וכדומה) ולאחר מכן, עם סם ששב הביתה. גם כאשר גרייס נתקלת באלימות פיזית או מילולית היא אינה משתפת איתה פעולה (היא אינה עונה, בוכה או מדברת בשקט). כך לדוגמה בסצנה שבה סם לוקה בהתקף זעם ומחריב את המטבח שטומי בנה לגרייס. סם צועק על גרייס, אך היא אינה עונה ובמקום זאת בוכה. נראה כי המקרה היחידי בסרט שבו גרייס משתפת פעולה עם קונפליקט חיצוני, מתרחש כאשר היא כועסת על התנהגותה הפרועה של איזבל, בתה, בעת ארוחה משפחתית.

דוגמה נוספת לסרט שאמנם אינו שייך לז'אנר סרטי המלחמה, אך מצליח לגשר על הבעייתיות הנובעת מהצורך ביצירת קונפליקט בסרטים, הוא סרטו של קז'ישטוף קישלובסקי (Krzyszto Kieslowski) שלושת הצבעים: כחול (Three Colors: Blue). כחול הוא הסרט הראשון בטרילוגיית שלושת הצבעים, שמסמלים לא רק את צבעי דגל צרפת, אלא גם את שלושת ערכי המהפכה: חירות, שוויון ואחווה. אף על פי שכל סרט מציג רק ערך אחד מתוך ערכים אלה, ניתן לראות הדהוד של הצבעים האחרים והערכים שהם מייצגים בכל אחד מסרטי הטרילוגיה. גם בסרט כחול, שהערך המרכזי שהוא עוסק בו הוא החירות, באים לידי ביטוי אידיאלים של אחווה. בדומה לסרט אחים, גם כחול מעדיף להציג דווקא קונפליקטים פנימיים, והוא מממש בצורה כמעט אידיאלית יצירת "סרט פציפיסטי אוטופי". אף על פי שהסרט אינו עוסק ישירות במלחמה ובשלילתה, משתקפים בו מסרים פציפיסטיים, המתבטאים בין היתר באמצעות המוסיקה המלווה את הסרט – הסימפוניה לאיחוד אירופה. זאת משום שהמוסיקה, שהיא איחוד צלילים וכלים בודדים ליצירת הרמוניה ואחדות, יוצרת אנלוגיה לפרויקט איחוד אירופה – הפרויקט העל־מדינתי בעל השאיפות הפציפיסטיות ביותר עד כה (כפי שניתן לראות בעקרון האזרחות האירופית הבא לידי ביטוי בסעיף 8(1) לאמנת

Maastrsht מ־1992). הסרט אינו מציג דימויי אלימות או מלחמה ואינו מכיל קונפליקטים בין דמויות, אף שהדמויות בו עוברות תהליכים רגשיים אינטנסיביים המלווים בקונפליקטים פנימיים. קישלובסקי יוצר כאן סרט מעניין שבו האמצעים משרתים את המטרה, סרט שבו אמצעי המבע והתוכן נאמנים להעברת המסר הפציפיסטי.

הצעה לכללים המשמשים כנקודת אחיזה ליצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים"

היוצרים נתקלים בדילמות ובקשיים שונים ביצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים". על מנת שסרט יתקרב להיותו "סרט פציפיסטי אוטופי", עליו לעמוד במספר כללים הנחלקים למספר תחומים, כדלהלן.

* תוכן:
1. העברת מסר פציפיסטי;
2. השמטת ייצוגי אלימות בכלל ומלחמה בפרט;
3. השמטת ייצוגים לאומיים המגדירים מדינות ועמים;
4. השמטת ייצוגי הדת;
5. הענקת ייצוג שוויוני לבני עמים שונים בסרט;
6. השמטת התייחסויות המעגנות את הסרט בזמן או במקום ספציפי.

* אמצעי מבע:
1. השמטת ייצוגים היוצרים גלוריפיקציה של לוחמים צעירים, לדוגמה, צילום מזווית נמוכה כלפי מעלה, היוצר האדרה של דמויות ומנהיגים;
2. שוויוניות מבחינת גודל הצילום וזמן המסך המוענקים לדמויות בסרט;
3. שימוש זהיר בתקריבים ובתקריבים קיצוניים, ובדימויים כוחניים ואינטנסיביים העשויים ליצור האדרה של דמויות;
4. השמטת מוסיקה מיליטריסטית, הרואית או לאומית.

בסרטים הפציפיסטיים הקונפליקטים צריכים להגיע לידי התרה בצורה לא אלימה, בדרכי שלום וללא התנגדות עד לניצחון הטוב בסיום הסרט. ייצוגים של בני מינים שונים צריכים להיות שוויוניים, והסרט צריך ליצור תחושה שהמולדת – היא העולם, והעם – הוא בני כל המינים. ייתכן שהסרט יציג בעיות המאחדות את כל האנושות סביבן, הנפתרות בסרט על ידי פתרון לא אלים. הסרט הפציפיסטי בצורתו האוטופית יציג מצב אוטופי שבו שורר שלום בעולם, שאינו מפולג על ידי לאומים, דתות, עמים ומדינות.

בשל ההנחה שהתכונות המושרשות במדיום עצמו מאלצות את הסרטים הפציפיסטיים לוותר על יתרונות מסוימים ביישום כללים אלו (כגון יצירת הזדהות ועניין בסרטים) ומתוך ההנחה שיש מעלות ומגרעות הן בבחירה להציג מצב קיים על מנת לפרקו מהיסוד והן בבחירה

להעלים את ייצוגו מהמסך, ניתן להבין שסרטים פציפיסטיים מתקשים לעמוד במערכת כללים כזו שנתפסת, בעיני לפחות, כאידיאל ליצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים".

סיכום

נראה כי הסרטים הפציפיסטיים נדונו לכישלון ידוע מראש במימוש האמצעים הנאותים להעברת המסר הפציפיסטי. עם זאת, אין זה אומר שהמדיום אינו מאפשר העברת מסרים פציפיסטים, וקיימות דרכים נוספות בהן משתמשים היוצרים כאשר ברצונם לממש את האידיאל של יצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים". למשל: שימוש בסאטירות ופארודיות, מיקום גיבורי הסרט במרחב שאינו שדה הקרב או יצירת סרטים עלילתיים שבהם הקונפליקטים המרכזיים הם פנימיים. קיימים קשרים בין

> "war and masculinity, and, thus, between masculinity and the dehumanizing and killing of the enemy". (Lieberfeld 1)

ולכן אין זה מפתיע שגיבורות הסרטים Blue ו־Brothers, הממשים בצורה כמעט אידיאלית את האפשרות ליצור "סרט פציפיסטי אוטופי", הן נשים. ייתכן שאלמנט נוסף העשוי לסייע ביצירת "סרטים פציפיסטיים אוטופיים" הוא הצבת גיבורות נשיות במרכז הסרטים.

ביבליוגרפיה

ברגמן, הוגו והנס כהן. *עם־אדם: דברי המצפון האנושי; קובץ נאומים ומאמרים*. ירושלים: עם־אדם, [תר"ץ].

Aristotle. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Bazin, Andre. "The Evolution of the Language of Cinema." *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy. 4th ed. New York and Oxford: Oxford U P, 1992. 123-139.

Bazin, Andre. "The Ontology of the Photographic Image". *Film Quarterly* 13.4 (Summer 1960): 4-9.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Reading, Berkshire: Cox & Wyman Limited, 2000.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.

Campbell, Duncan. *The Guardian*. "The unknown soldier." 3/11/2003 <http://www.guardian.co.uk/film/2003/nov/03/1>

Crowther, Bosley. "Kubrick Film Presents Sellers in 3 Roles." *New York Times*. 1964 <http://www.nytimes.com/1964/01/30/movies/013064strangelove.html>

Dick, R. "A Kubrick Trilogy: Notes on Some Political Dimensions of Film". *Southeastern Political Review* 17 (1989): 43–60.

DVD Review. 1999. 19/03/2011. "Hair." <http://www.dvdreview.com/html/hair.html>

Ebert, Roger. “No Man’s Land” *Chicago Sun-Times*. 2001. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011221/REVIEWS/112210306/1023>
Fiala Andrew. “Pacifism” *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 20 May 2011. Stanford University. <http://plato.stanford.edu/entries/pacifism/>
Goodman, Paul. “Designing Pacifist Films”. 1961. *The Paul Goodman Reader.* Ed. Taylor Stoehr. Oakland: PM Press, 2011. 209-215.
Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings and Cognitions.* Oxford: Clarendon Press, 1997.
Grodal, Torben. “The PECMA Flow: A General Model of Visual Aesthetics”. *Film Studies* 8 (2006): 3-11.
Hering, Bob. “Cameras You Load Like a Gun”. *Popular Science* 182.5 (1963): 112-113.
Huntington, Samuel. “The Clash of Civilizations?” *Foreign Affairs*. 72 (1992-1993): 22-49.
Knecht, James. “War in Film, Television, and History: Introduction”. *Film & History* 36.1 (2006): 12-13.
Lieberfeld, Daniel “Teaching about War through Film and Literature”. *PS: Political Science and Politics* 40.3 (Jul, 2007): 571-574.
Neale, Steve. “Aspects of Ideology and Narrative Form in the American War Film”. *Screen* 32.1 (1991): 35-37.
Scott, A. O. “A Do-Gooder Vision Clouded by Blind Spots.” *New York Times*. 31/03/2001. <http://movies.nytimes.com/2011/04/01/movies/in-a-better-world-directed-by-susanne-bier-review.html>
Treaty on European Union (adopted 7 February 1992, entered into force 1 November 1993) OJ C325/5.

פילמוגרפיה

Bier, Susanne. *In a Better World*. Denmark, Sweden, 2010.
Forman, Milos. *Hair*. USA, West Germany, 1979.
Kieslowski, Krzysztof. *Three Colors: Blue*. France, Poland, Switzerland, 1993.
Kieslowski, Krzysztof. *Three Colors: Red*. France, Poland, Switzerland, 1994.
Kieslowski, Krzysztof. *Three Colors: White*. France, Poland, Switzerland, 1994.
Kubrick, Stanley. *Dr. Strangelove.* UK. 1964.
Kubrick, Stanley . *Paths of Glory*. USA, 1957.
Milestone, Lewis . *All Quiet on the Western Front*. USA, 1930.
McCarey, Leo.. *Duck Soup.* USA, 1933.
Sheridan, Jim. *Brothers*. USA. 2009.
Stone , Oliver. *Born on the Fourth of July.* USA,1989.
Tanovic, Danis. *No Man’s Land.* Bosnia and Herzegovina, France, Slovenia, Italy, UK, Belgium. 2001.
Russell, David O. *Three Kings*. USA. 1999.
Wyler, William. *The Best Years of Our Lives*. USA. 1946.