

ברכה אלחסיד - גרומר

הסיפור של סאראמאגו אודות **האדם המשוכפל** (2002) מתגולל קדימה ואחורה בזמן, ואף עובר עריכה לנגד עיני הקורא, משל היה סרט וידיאו.

הפרספקטיבה של סאראמאגו ברומן זה היא של מי שמשתעשע ברעיון שהוא יוצר סרט באמצעות מילים; של מי שמתבונן בהשתלשלותו של סיפור־חיים כמו בסרט; סרט אשר אותו ניתן לגלגל לאחור, להריץ קדימה ואף לבצע בו עריכה. התבוננות זו חלה הן על הסטוריה קולקטיבית של בני־אנוש, והן על סיפור־חיו של אדם יחיד.

אטען כי באמצעות הדימוי של גלגול הסיפור קדימה ואחורה, כמו שמריצים סרט וידיאו, מעביר סאראמאגו את השקפת עולמו האקסיסטנציאליסטית. גיבור הרומן שהוא מורה להסטוריה, מיטיב להשמיע רעיון זה כשהוא מציע ללמד הסטוריה מהסוף להתחלה, או במילותיו:

להפליג בנהר ההיסטוריה בכיוון ההפוך עד למקורות, ..., להתאמץ להבין יותר ויותר את

שרשרת האירועים שהביאה אותנו אל המקום שאנו נמצאים בו כעת, ... (עמ' 74).

בידיו הבחירה בין חיים בעצימת־עיניים והיות **אובייקט** נסחף בזרם אירועים דטרמיניסטי, לבין חיים תוך התבוננות מפוכחת, והיות **סובייקט** בעל זהות ייחודית הבוחר את מהלכיו ומתערב בעריכת "הסרט" של חיו.

זהו סיפור אודות מה שחולל סרט וידיאו; סיפור שאף מזכיר בצורתו סרט וידיאו.

אציג תחילה את תפקידו המשמעותי של סרט הוידאו ב"מבנה השטח" של הסיפור, היינו בעלילה ובמבנה הצורני. אדגים כיצד משבץ סאראמאגו בלשונו המיוחדת דפוסים, השאולים מתחום הטכנולוגיה של עריכת הסרטים, והופך בכך את הספר ל"סרט ורבלי", המתגלגל ונערך לנגד עיני הקהל. לבסוף אציג את תפקידו של סרט הוידאו ב"מבנה העומק" של הסיפור, ואראה כיצד נרתמו הצורה והתוכן יחדיו, להעברת התמטיקה של הסופר, אשר אותה השמיע בראיון עימו*** ועיקרה: אל לנו להפנות גב אל עברנו, ועל העתיד להיות מהול בזכרונות - במילים אחרות: "דע מאין באת ולאן אתה הולך" (מסכת אבות).

תפקידו של סרט הוידאו ברומן האדם המשוכפל

שלושה הם ה"משלֵטֵטים" מול המסך הקטן ברומן שלפנינו:

- הגיבור **טרטוליאנו מאסימו אפונסו** אווזו בשלֵט הוידאו באופן קונקרטי. הוא מחפש בקדחתנות בקלטות הוידאו תשובה לתעלומה הטורדת, כיצד זה הפך הוא־עצמו לאדם משוכפל.

* "מבנה השטח" - המבנה הצורני של הטקסט והעלילה.

** "מבנה העומק" של הסיפור מעביר את התמטיקה שלו. המינוח הוא של **מנחם פרי**, בתוך **תמו מרין**, עמ' 108.

*** בראיון עם Katherine Vaz בעִר BOMB Magazine בִּ12.7.06 - www.bombsite.com/saramago/saramago.htm

- מי שמניע את העלילה קדימה ואחורה בזמן, כמי שאוחז בידו את שלט הוידאו; מי שמחליט מתי לגדוע את מחשבותיו של טרטוליאנו ומתי לאפשר לו לפעול כרצונו - הוא המספר, המאפשר לקוראים הצצה אל שולחן העריכה שלו.

- אך מי שטוֹנה את הסיפור כולו ובדה ממוחו הקודח את הדמויות הללו, המשלטטות, בין באופן ממשי ובין באופן מטאפורי, הלוא הוא הסופר ז'וזפה סאראמאגו, שכתב את האדם המשוכפל מפרספקטיבה של מי שמדמה את עצמו לעורך, המשלטט בסרט וידאו, ובשפה סינמאטית ייחודית, הפורצת את מסורת הרומן הקלאסי. הסופר, אותו מכנה מנחם פרי "אלוהי הספר"*⁹, הוא זה המפעיל את באי־כוחו, את המספר ואת הדמויות.

הסיפור מתחיל בקלטת וידאו, "לא איזו יצירת מופת קולנועית, אלא רק בידור של שעה וחצי" (עמ' 9), מעין כמסה להעברת־זמן ולהסחת־הדעת. אלא שאותה קלטת וידאו, שנועדה רק לשמש מפלט אסקפיסטי מפני הדכדוך, היא גם זו המתניעה את העלילה, והיא למעשה ראשיתו של מסע לחיפוש עצמי. בין שני הקטבים הללו - נתק רגשי או התבוננות פקוחת־עיניים - מתנווד הגיבור במשך כל הרומן. ניתן לומר כי סרט הוידאו, גם באופן מילולי וגם באופן מטאפורי, הוא זה שבא להעיר אותו מתרדמתו הקיומית.

המורה להסטוריה טרטוליאנו מאסימו אפונסו נאה דורש: הוא דוגל בהתבוננות בהסטוריה כדי לנסות להבין את ההווה, אבל בהסטוריה הפרטית שלו הוא מסרב להתבונן. "די לומר שהיה נשוי ואינו זוכר מה הביא אותו לחיי הנישואים" (עמ' 9). הוא אף אינו רוצה להיזכר באותה "צחיחות רגשית" עליה התלוננה אשתו טרם עזבה.

בצד דחפים אובססיביים אי־רציונליים, הסוחפים את הגיבור מבלי־דעת לעיוורון מנטלי, מזמן לו הסיפור גם שליחים מטעם הפיכחון: אימו של הגיבור מנסה לטלטל את בנה, שיפקח את עיניו לראות את היד האנושית הממשית המושטת אליו, ידה של חברתו האוהבת מריה דה פאש, ושיחדל מהמרדף חסר התוחלת אחר אותו כפיל קולנועי זיקיתי, הלובש ופושט דמויות ותפקידי־משנה מסרט לסרט.

המוטיב של התבוננות על החיים כסרט בר־עריכה, מתהדהד גם בצורתו של הספר. כמי שמכיר באטרקטיביות של הקולנוע, סאראמאגו - שספרו זה ראה אור בפורטוגל, בהיותו בן 80 - מנכס לשפתו, בלא מעט אירוניה, אספקטים משפת הקולנוע, בבחינת "אם אינך יכול להם - הצטרף אליהם".

להלן אדגים את האופן בו הוא מגולל מילים ומשתמש בתחביר קולנועי בחברו משפטים אלה לאלה.

סאראמאגו מנכס אספקטים מתחום הטכנולוגיה של עריכת הסרטים

"המילים זה כל מה שיש לנו" אומר סאראמאגו (עמ' 297). מילים הן חומר הגלם של הסופר. תאור של ארוע ויזואלי במילים - בכוחו לחולל תמונות ויזואליות במוחו של הקולט. זאת עושה הספרות

* פרי, מנחם, רפסודה של אבן, בתוך: סאראמאגו, ז'וזפה, רפסודת האבן, הספריה החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, עמ' 251

מקדמת דנא. סאראמאגו מרחיק לכת; שפתו המיוחדת מחוללת בעיני-רוחו של הקורא רצף של תמונות נעות כמו סרט.

חנה שקולניקוב מציינת את שפתו הויזואלית של סאראמאגו ואת השימוש שהוא עושה במונחים השאולים משפת הציור, כשהוא מתאר את חדרו של גיבור הרומאן **"האדם המשוכפל"**:

In the small room that serves as both study and living room is a two-seater sofa and a coffee table, a rather welcoming armchair, with the television directly in front of it, at the vanishing point, and, placed at an angle to catch the light from the window... (*The Double*, p. 10)

(...) Especially redolent of painting are the references to the vanishing point and to the light coming in from the window. (*Scolnicov*, p. 431)

"נקודת המגוז" ומשחקי האור שאולים מתחום האמנויות החזותיות. להלן אדגים כיצד שואל סאראמאגו גם אספקטים מתחום עריכת הסרטים וטכנולוגיית הוידאו, ומגולל מילים כ"סרט".

זרימה ללא הפוגה

סרט קולנוע עשוי 'פריימים', הזורמים בזה-אחרי-זה ללא הפוגה. כל 'פריימים' הינו תמונה דרמימדית סטאטית. רצף ה'פריימים' הוא היוצר במוחו של הצופה את השליית התנועה. ממבט אינטואיטיבי ראשוני בדפי הספר של סאראמאגו עולה תחושה של זרימה מתמדת. הטקסט זורם ללא הפוגה בין משפט למשפט; אך מסתיים משפט, משנהו כבר נדחק "לקבל את רשות הדיבור". אין פסקאות. אין משבצות ריקות. אין מרכאות לסמן **התחלה וסיום** של דיאלוג. אין סימני שאלה, שמטבעם באים לסמן סוף של משפט, שמשמעו עצירה. רק פסיקים חוצצים בין המשפטים, ועד תום הפרק אין עצירה.

טיפוגרפית, הטקסט ערוך כבלוק, בלי "פתחי אוויר". הכל זורם, כאותו נהר הרקליטיאני. כדי לרדת לעומקו של הטקסט, יש לי תחושה כי הקורא נדרש "ללכת נגד כיוון הזרימה" של הטקסט, לעצור לפעמים את ה"סרט", ופעמים אף "לגלגל אותו לאחור", כדי לברר מי אמר מה למי, ומה נרמז.

זמן נמדד ב'פריימים' מילוליים

עורך סרטים מודד את זמן ההקרנה באמצעות פריימים ושוטים ממוספרים (פעולה הקרויה **logging*). ברומן של סאראמאגו מילים זורמות כמו 'פריימים'. כאן נמדד הזמן באמצעות מילים, שורות ועמודים:

למשל: הזמן בו התרחש ארוע מסוים (עמ' 11) הוא "לפני חמש שורות", או:

בניגוד לקביעה המוטעית שנרשמה ארבע שורות לעיל, שבכל-זאת לא טרחנו לתקנה שם,

מאחר שסיפורנו הוא לפחות מדרגה אחת מעל סתם תרגיל כתיבה בבית-הספר, האיש לא

השתנה, האיש היה אותו אדם... (עמ' 41)

כך למשל, כשאצה הדרך לגיבור, הלהוט לטלפן אל הכפיל שלו - הצעד הבא שהוא אמור לעשות -

"הצעד שעוד חסר, אינו יכול לחכות אפילו עוד עמוד אחד...", (עמ' 166)

אין 'פריימים' ריקים

בֶּסֶרְט, גם כשלא קורה דבר, ממשיכים ה'פריימים' לקלוח. כשטרטוליאנו בוהה ומשתהה בהכנסת סרט למכשיר הווידאו, דואג המספֶּר - העורך למלא את הזמן ב"חומר מילוי":
כפי שכנראה אומרים על הטבע, גם רצף הסיפור בוחל בחלל ריק, ועל כן, כיוון שבפסק-הזמן הזה לא עשה טרטוליאנו מאסימו אֶפּוֹנְסוֹ משהו שיש טעם לספר עליו, לא נותר לנו אלא לאלתר חומר מילוי שיתאים, פחות או יותר, לזמן של ההתרחשות. עכשיו, אחרי שהחליט להוציא את הקלטת מאריזתה ולהכניס אותה למכשיר, נוכל לנוח. (עמ' 82)

בספרו "אמנות הסרט - הפואטיקה והטכניקה של המבע הקולנועי" מזכיר אילן אבישר את ההקבלה התחבירית שבין השפה המילולית ובין שפת הקולנוע. כך למשל:
Shot - היחידה הבסיסית של הטקסט הקולנועי - מקביל במידת-מה למשפט בלשון. (...)
המבע הקולנועי מורכב מצירוף של "שוטים", כשם שהמבע המילולי מורכב ממשפטים.
(אבישר, עמ' 17).

וכך *sequence*, שהוא רצף של "שוטים", משול לפיסקה (עמ' 18). יש טכניקות שונות של מעברים מ'שוט' ל'שוט', בהן משתמשים "בעיקר כדי להקנות אופי הדרגתי ומתון למעבר מסצינה לסצינה או משלב לשלב בעלילה, והם נחשבים למין סימני פיסוק של השפה הקולנועית". (עמ' 46)

להלן אציג דוגמאות אחדות של שימוש בטכניקות השונות של מעברים בין 'שוט' ל'שוט'. לצידן אראה כיצד סאראמאגו מנכס את האפקטים הללו, בדרך וורבלית.

● טכניקת ה- *dissolve*

בטכניקה זו - 'שוט' אחד מתמוסס אל ה'שוט' הבא אחריו. (אבישר, עמ' 47)
המשפטים הסראמאגואיים מתמוססים זה אל זה, בדרך המזכירה את טכניקת ה-*dissolve* הקולנועית. דיאלוגים מתמוססים לתוך תיאורים, הנמהלים עם המונולוגים. מחשבות ברומו של עולם נמהלות עם פעולות בנאליות ופרוזאיות: טכניקה זו שלטת בתחביר הסראמאגואי. דוגמא למעבר בין 'שוט' יומימי המתרחש בביתו של המורה להסטוריה ל'שוט' הגיגני אודות טיבה של הוראה:
אחרי שהתרחץ והתנגב, והסתרק בלי עזרת הראי, נכנס ל... התלבש ועבר למטבח להכין ארוחת-בוקר, שהורכבה כרגיל, ממיץ תפוזים, לחם קלוי, קפה עם חלב, יוגורט, שכן מורים צריכים ללכת לבית-הספר אחרי ארוחה מזינה, כדי שיוכלו להתמודד עם המלאכה המפרכת של נטיעת עצים של דעת, או אפילו שיחים, בשטחים שברובם נוטים להיות אדמת בור ולא דווקא קרקע פורייה. עדיין מוקדם מאוד, השעור שלו לא יתחיל לפני... (עמ' 34).

● טכניקת ה- *wipe*

זוהי טכניקת חיבור בין 'שוטים', ובה תמונה אחת "מנגבת" את רעותה כמו במגב. "'שוט' אחד דוחק את קודמו החוצה וממלא את המסך כולו" (אבישר, עמ' 47)

סאראמאגו מרבה להשתמש במעבר מנושא לנושא על-ידי דחיקה:

בדיוק באותו רגע נדחקה פתאום לראש התור מחשבה שכבר ניסתה לזקוף את ראשה פעמים אחדות מאחורי מחשבות אחרות, בנות-מזל יותר ממנה, אבל טרטוליאנו מאסימו אָפּוֹנסוֹ לא שם לב אליה, ... (עמ' 105)

● טכניקת החיתוך החד - cut

חיתוך חד של סצינה מאפשר לצופה לדמות אותה נמשכת בעיני רוחו. סאראמאגו משתמש בחיתוך כזה באופן אירוני, למשל, אחרי ביקור הבכורה המביך של טרטוליאנו בביתו של הכפיל. אחרי שנסגרה הדלת - "לא יספרו לנו אם טרטוליאנו מאסימו אָפּוֹנסוֹ ישב על אחת המדרגות וחיכה." (עמ' 176). הדלת ואיתה גם הסצינה נסגרות באופן סינכרוני. כדי לשעשע באחת את השתלשלות העניינים, משתמש סאראמאגו גם בצלצול הטלפון, המסיט מיידית את העלילה לדיאלוג עם דמות נוספת הנמצאת במקום אחר.

ודוגמא נוספת לחיתוך חד, הנסמך לדימוי של סגירת דלת: מחשבות טורדניות קודחות במוחו של הגיבור. הוא נטל גלולת שינה. מחשבותיו מתערפלות. "עלינו לסלוח לו, הגלולה היא שמדברת מתוך גרונו, לא האיש שבלע אותה." (...) והנה בחיתוך חד - "התרדמה סגרה את הדלת. טרטוליאנו מאסימו אָפּוֹנסוֹ ישן." (עמ' 84) וזה גם המקום בו חותך סאראמאגו בהתאמה וחותר את הפרק. זרם המחשבות נחתך באיבחה. זרם המילים נפסק. השימוש בטכניקת החיתוך החד אינו מרובה אצל סאראמאגו והוא שמור בדרך-כלל לסוף פרק.

● טכניקת ה- mixing

ערבול פס-הקול בקולנוע ביחד עם התמונות נקרא *mixing* (אבישר, עמ' 92). סאראמאגו כאמור, מערבב ובוכל תיאורים עם דיאלוגים ומוהל אותם בהגיגים פילוסופיים. כך מאפיינת סמדר שיפמן את "כתב היד" הייחודי לסאראמאגו: המגמה השלטת ב'מבני השטח' של כמה מן הרומאנים המרכזיים מאת סאראמאגו היא מגמה של פריצת גבולות וערעור מסגרות בכל רובד ובכל אספקט של הטקסט: החל מרמת הפיסקה הבודדת, המכילה משפטים שאינם יוצרים אבחנות דיקדוקיות בין תיאור לדיאלוג או מונולוג, דרך המסירה הפוליפונית ואיפיונו הגמיש של המספר, הנע בין 'היבלעות' בתודעות לבין התבוננות מבחוץ, וכלה בתנודה בין זמנים כרונולוגיים ובין מודוסים שונים של 'מציאות'. (שיפמן, סמדר, טביעת אצבעו של המחבר, בתוך ת. מרין, עמ' 94).

החוקר ריצ'רד פְּרֵטוֹ-רודאס מאפיין את ה"טכניקה שהפכה לסימן ההיכר" של סאראמאגו: ...נעלמות כל ההבחנות השגורות בין נראטיב, תיאור ודיאלוג, כאשר כל השלושה נארגים לתוך רשת אחת, בלתי מופרדת, שמועצמת על ידי הקול הפרסונלי של טווה הסיפורים... התוצאה היא עוכרת שלוה... הקורא עשוי לאבד את דרכו..

(Preto-Rodas, Richard A., "Jose Saramago: Art for Reason's Sake", *World Literature Today*, (1999) 73, pp. 11-18

בתוך ת. מרין ובתרגומה, עמ' 95)

● טכניקת ה- voice over (קול-על)

בטכניקה זו מושמע מונולוג על גבי הפס-קול, בעוד התמונה לא מראה את הדובר, אלא תמונה אחרת. משתמשים בטכניקה זו כשרוצים להזכיר לצופים שהם צופים בסרט.

וודי אלן עושה שימוש בטכניקה זו, בדרך המערפלת את ההבחנה בין הדמות שהוא מגלם בסרט לבין דמותו כיוצר. כך מעניק פס-הקול מימד נוסף לדמות הבדויה, ובר-זמן נותן ביטוי לוורטואוזיות המילולית של אלן האמן, הפונה לקהל הצופים במישרין, 'מאחורי גבה' של הדמות שיצר. (אבישר, עמ' 98)

אצל סאראמאגו, בשעה שאנו מלווים את המורה להסטוריה בדרכו לשיבת המורים, ו"רואים" אותו תקוע בפקק תנועה, אנו יכולים "לשמוע" לאן נדדו מחשבותיו. או למשל, בשעה שמתקיימת ישיבת המורים, אחרי שכבר "שמענו" את דבריו המגומגמים של טרטוליאנו, יכול העורך "לכבות את הווליום", להמשיך להראות את הדוברים המתלהמים, ללא קול, ובה-בעת "להשמיע", כמו *voice over* - דיון פילוסופי אודות מה שמסתתר מאחורי המילים והמחוות האנושיות:

בינתיים ניתנה רשות-הדיבור למורה אחר, ובעוד זה, בניגוד לטרטוליאנו מאסימו אפונסו, נואם ברהיטות, בבקיאות ולעניין, ננצל את ההזדמנות כדי לפתח קצת, מעט מזער ממה שמחייבת מורכבות הנושא, את סוגיית התת-מחוות, ... (עמ' 44)

יש אירוניה בהדבקת ה"סרט האילים", העוקב אחר המורים הבקיאים - ל"פס-הקול" ה"משמיע" דיון ממושך בנושא מדע הסמיוטיקה. ["המורה שקיבל את רשות הדיבור סיכם ברגע זה את נאומו, המנהל מתכוון להמשיך בסבב הדוברים, אבל..." (עמ' 45)]. למי שטוֹנה את הסיפור שלפנינו אין עניין בלהג הרהוט עד גיחוך של המורים. לעומת זאת, את דבריו המהוססים של טרטוליאנו, אודות הוראת ההסטוריה במהופך, הוא בחר להשמיע ללא הפרעה, ואף נותן לו הזדמנויות אחדות לחזור עליהם.

סקס וכוח ידועים כמתכון מבטיח פופולאריות, וסאראמאגו לא בוחל בהם לתיבול יצירתו. הוא עושה שימוש אירוני בטכניקת ה- *voice over* בשילוב עם אפקטים הוליוודיים. כאשר הגיבור מתנה אהבים לראשונה עם הלנה, אשת הכפיל, אפשר "לשמוע בפס-הקול" קולות וגניחות. ה"מצלמה" לא מראה את הנאהבים, אלא ממריאה ב"קרשצ'נדו" רווי קיטש אל נופים דרמטיים הזויים: הים הכה בזעף כנגד הצוקים, ואם למעלה נשמעו צעקות, הן יצאו מפי בתולות הים שרכבו על הגלים, אם נשמעו גניחות, אף-אחת מהן לא היתה של כאב, אם ביקש מישהו סליחה, שייסלח לו, עתה ולעדי עד. הם נחו מעט זה בזרועות זה, אחר-כך, בנשיקה אחרונה, היא חמקה מהמיטה, אל תקום, תישן עוד קצת, אני הולכת להכין ארוחת בוקר. (עמ' 277).

סאראמאגו מאמץ טכניקות שונות של גלילת הסרט קדימה ואחורה:

● flash back / flash forward

- סטיות אל העבר או אל העתיד. "עצם המונח 'flash' (הבזק) מבטא את יכולתו המיוחדת של הקולנוע להראות זכרונות מהעבר או חלומות והזיות על העתיד במוחשיות רבה, כאילו הם

מתרחשים בפועל ממש. (אבישר, עמ' 45)

כך, בעוד טרטוליאנו שוקד בחדרו על הפרוגרמה החינוכית הידועה שלו, אורב לו במקום אחר, כאילו בחציו השני של המסך, הכפיל. ברגע זה, כשהמתח גואה, מפתיע המספר ומבצע "הבזק אל העתיד"; הוא מגלה לקהלו, מאחורי גבו של השחקן, שהמורה להסטוריה, לא יהיה עוד מורה להסטוריה: וכאן אנחנו בהחלט יכולים להקדים את המאוחר, שהמורה טרטוליאנו מאסימו אפונסו לא ייכנס עוד לכיתה כל ימי חייו, לא בבית-הספר שאליו היה עלינו ללוותו פעמים אחדות, ולא בשום בית-ספר אחר. בבוא העת ייודע מדוע. (עמ' 180)

● הקרנת הסרט ב-loop

בסיום הרומן של סאראמאגו, כשפוננו מן הזירה השחקנים המיותרים, וכשהזוג הנותר עומד "על שפת הזמן" ו"נדמה שהיא עומדת לנשק אותו" ורק המספר עוצר בעדם, "כדי לתת לזמן זמן להגיע" - כשהכל כבר בא על מקומו בשלום, חומד סאראמאגו לצון ומחזיר את ה"סרט" לנקודת ההתחלה: הטלפון צלצל. בלי לחשוב שזה יכול להיות ... הרים טרטוליאנו מאסימו אפונסו את השפופרת ואמר, האלו. מן העבר האחר קרא קול זהה לשלו, יופי, סוף-סוף. טרטוליאנו מאסימו אפונסו נרעד, בדיוק בכיסא הזה היה אמור לשבת אנטוניו קלארו בערב שבו טילפן אליו. עכשיו תחזור השיחה על עצמה, הזמן התחרט ושב לאחור. (עמ' 299)

● העריכה מתבצעת לנגד עיני הקהל

את הדילמה בין הגררות ובין הובלה אקטיבית, הניצבת בפני הגיבור במשך כל הרומן, לא חוסך סאראמאגו גם מהמספר. הלה מתחבט מתי להגרר אחרי גחמותיו של טרטוליאנו, ולהתיר לו לנהוג כרצונו, ומתי לשים לו גבול. הוא משתף את קהלו בתחבולותיו הנראטיביות. למשל: מחשבות צצו מאליהן במוחו של טרטוליאנו. המספר חושב שהן מעניינות וראויות להיכלל בספר. אלא שמחשבות אלה לא מתאימות להיות מחשבותיה של הדמות שהתהוותה במשך "למעלה מארבעים עמודים דחוסים ומפרכים שכבר צלחנו", (עמ' 50). אי לכך מחליט העורך לוותר עליהן ולהשאירן מחוץ לסיפור.

● בחינת תסריטים אפשריים

בכל רגע נתון יכול העורך לבחור לאן להוביל את העלילה, להתלבט בין תסריטים אפשריים ואף להתחרט. כמו שנעשה בסרט "דלתות מסתובבות", (Peter Howitt, 1998), גם כאן: מכתב נשמט מכיסו של הגיבור. מרגע זה נבחנים תסריטים חלופיים אפשריים, מה היה קורה אילו נשאר המכתב לגורלו על הריצפה. חלקם נפסלים, והתסריט המועדף מתחיל להתרחש לנגד עינינו (עמ' 132-133).

● תחבולות עריכה להעצמת הדרמה

בסצינה פרוזאית מקשיב טרטוליאנו להודעות במשיבון. סאראמאגו מציין באירוניה מהו המתכון הקולנועי להגברת מתח וחרדה, אשר בו לא יעשה הפעם שימוש... :

ההודעה... היתה ממישהו שלא רצה לדבר, ההתקשרות נמשכה נצח של שלושים שניות, אבל מן העבר האחר לא יצאה אפילו לחישה, שום מוסיקה לא נשמעה ברקע, גם לא נשימה קלילה שהוקלטה בהיסח-הדעת, ועל אחת כמה וכמה בכוונה, כפי שרגילים לעשות בקולנוע כשרוצים להעלות עד כדי חרדה את המתח הדרמטי. (עמ' 251)

כדי להעצים את מפח-הנפש הממתין לטרטוליאנו בסוף הסצינה, דואג המספר להכניס אותו תחילה למערכה שמח וטוב-לב; הוא "...כמעט נכנס הביתה בצעדי מחול", והקוראים עדים לפח שנטמן לו: התיאור העליז הזה, ... שבמתכוון לא הרשינו לשלב... אף לא אלמנט אחד שנימתו שלילית, נמצא כאן כתחבולה כדי להכין מהפך, שלפי מטרותיו של המחבר, עשוי להיות דרמטי, כשם שהוא עשוי להיות אכזרי או מבעית... (עמ' 248)

● קצב העריכה

אף הוא משפיע על הדרמטיות בסיפור. טל ניצן קרן מציינת את הניגוד בין הקצב האיטי בתחילת הסיפור לעומת האסקלציה של האירועים והקצב המואץ בהמשך:

חלקו הראשון של הספר שבו מתוארים חייו האפרוריים של מורה בתיכון, וחיפושו הקדחתני אחר כפילו (או המקור שלו), ממחיש היטב בכובדו ובאיטיותו את המועקה הסיוטית של מי שנגזלה ממנו ההכרה המובנת מאליה, שהוא אחד ואין שני לו. מרגע שהשניים נפגשים, מפגש טעון עוינות וחשדנות, הקצב מואץ ואירוע רודף אירוע: תיבת פנדורה נפתחה, ואין לכך תקנה. (ידיעות אחרונות, המוסף לשבת - ספרות, 4.10.2005 עמ' 28)

אימוץ שפת הקולנוע לספרות אינו חדש; הסופרת אירן נמירובסקי*, כתבה ברשימותיה כי היתה רוצה להשיג אפקט של קצב קולנועי לרומן שלה סוויטה צרפתית, שיתחיל באיטיות ויואץ בהמשך: (...) אני צריכה למסור בעיקר את הקצב: קצב במובן הקולנועי... (...) הכי חשוב - היחסים בין חלקים שונים של היצירה... בהעדר מוסיקה, מה שנקרא בקולנוע "קצב". בקיצור, מחשבה על גיוון מצד אחד והרמוניה מצד שני. סרט קולנוע חייב שיהיו לו אחדות, ... זה סוג הקצב שהייתי רוצה להגיע אליו. (סוויטה צרפתית, עמ' 405)

לסיכום, השפה הסינמטית של סאראמאגו, בשילוב עם סיפורו של המורה להסטוריה, זה אשר דוגל בהתבוננות בהסטוריה, אך בהבעת מפנה גב לעברה - כל אלה נרתמים יחדיו בשירות התמטיקה של סאראמאגו בספר האדם המשוכפל.

תפקידו של סרט הוידאו ב"מבנה העומק" של הסיפור

האמנויות עסקו בהתבוננות פנימית ובשאלות בנושא זהות עוד "מאז גילה את עצמו לראשונה פרצוף אדם על פניה החלקים של שלולית וחשב, זה אני" (עמ' 231). התבוננות על החיים כסרט, המתהווה בהווה ועובר בכל רגע התחבטויות של עריכה, סרט שבו הכל צפוי לקרות, ועם זאת "הרשות נתונה"*** בידי העורך להכניס שינויים - היא הפרספקטיבה האירונית של סאראמאגו והיא גם הדרך אותה הוא מציע למי שיבחר להמנע מהיות אדם משוכפל, נטול זהות ועצמיות.

טרטוליאו מאסימו אפונסו יכול לבחור באחת משתי הדרכים שמזמן לו הסיפור: להיות כמו הכפיל המשובט - שחקן-משנה פסיבי, המשחק על-פי תסריט שמישהו אחר כתב עבורו, מחליף כזיקית לבוש, מכונית, אביזרים, מסכות חיצוניות ואף בת-זוג, אך להוות חסר מהות פנימית, חסר פנים, קליפה אנושית ריקה - או לבחור באלטרנטיבה המוסרית שמציע לו סאראמאגו - היינו, לקחת את גורלו בידיו, ולהיות העורך האקטיבי של "סרט" חיו.



* * *

* **אירן נמירובסקי**, סופרת יהודייה ממוצא רוסי שחיה בפרז, השאירה לצד הרומן האחרון שלה "סוויטה צרפתית" (1942) רשימות והערות.

** (פרקי אבות ג:טו)

סאראמאגו, ז'וזה, האדם המשוכפל, 2002, מפורטוגזית: מרים טבעון, הקבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, ת"א 2005

סאראמאגו, ז'וזה, הבשורה על פי ישו, 1993, מפורטוגזית: מרים טבעון, הקבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, ת"א 1993

סאראמאגו, ז'וזה, כל השמות, 1997, מפורטוגזית: מרים טבעון, הקבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, ת"א 2002

סאראמאגו, ז'וזה, המערה, 2000, מפורטוגזית: מרים טבעון, הקבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, ת"א 2003

אבישר, אילן, אמנות הסרט: הפואטיקה והטכניקה של המבצע הקולנועי, האוניברסיטה הפתוחה, 1994

בנימין, וולטר, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, ספרית פועלים, הוצ' הקבוץ המאוחד

טברסקי, יוחנן, ספרות העולם - לכסיקון - סופרים, חייהם ומובאות מיצירותיהם, כרך שני, הוצאת דביר ועם עובד ת"א

ירון, תמר, עריכת סרטים, משרד החינוך והתרבות והספורט - מינהל למדע וטכנולוגיה, 1998

מדין, תמר, המבט על פי סראמאגו, דיון בתיאוריות פמיניסטיות של מבט לאור "על העיוורון" לז'וזה סראמאגו ויצירות נוספות,

עבודת גמר לקראת התואר "מוסמך במדעי הרוח", בהדרכת אורלי לובין, ספטמבר 2003

ניצן-קרון, טל, אומרים שאני אינני אני - הלם הידיעה שאינך חד-פעמי, ידיעות אחרונות, המוסף לשבת - ספרות, 4.10.2005

עמ' 28

נמירובסקי אירן, סוויטה צרפתית, (1942), מצרפתית: ניר רצ'קובסקי, הוצאת כתר, ירושלים, 2006

פרי, מנחם, רפסודה של אבן, בתוך: סאראמאגו, ז'וזה, רפסודת האבן, הספרייה החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, 1992

צוקרמן, משה, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, (1942), הוצ' משרד הבטחון, 1996

שיפמן, סמדר, טביעת אצבעו של המחבר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ישראל

Scolnicov, Hanna, "The Art of Theatre and the Materials of life: Pinter vs. Stoppard",

in: **Pictorial Languages and their Meanings**, Liber Amicorum in Honor of Nurit Kenaan-Kedar,

Edited by C.B Verzar & G. Fishhof, Tel-Aviv University, 2006

Vaz, Katherine, Jose Saramago, www.bombsite.com/saramago/saramago.html

על Video logging :

<https://www.adita.com/07-capture-and-log.htm>