

פס יצירה

כתב עת לקולנוע ולטלוויזיה



פס יצירה

כתב עת לקולנוע ולטלוויזיה

גיליון 6, 2014

מערכת:

ד"ר בועז חגין, ניר ברגר, מריאנה קרילוב, עידן ויניצקי,
רן כהנא, ברק יפת, אלעד שלו, טל שפר, דניאל לוי,
איליה ליטמנוביץ', עידו רוזן וזוהר אבני

עריכה:

איליה ליטמנוביץ', עידו רוזן וזוהר אבני



אוניברסיטת תל-אביב

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
החוג לקולנוע ולטלוויזיה

פס יצירה
כתב עת לקולנוע וטלוויזיה
גיליון 6, 2014

עריכת לשון: ניר שגב
עיצוב ועריכה גרפית: מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי
צילום העטיפה: לרה אבני
דפוס וכריכה: אליניר

תמונות מהסרט Dogtooth באדיבות סרטי אורלנדרו
תמונות מהסרט עץ החיים באדיבות יונייטד קינג
תמונות מהסרט Rushmore באדיבות פורום פילם

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

© כל הזכויות שמורות למחברות/ים
ולחוג לקולנוע ולטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

תוכן העניינים

5	פתח דבר	העורכים
7	”It’s Not Reality TV“: משחקי הכס כנקודת מפגש בטלוויזיה האמריקאית של תחילת המאה העשרים ואחת	ניר ברגר
25	גבולות ומציאות בסרט Dogtooth	מריאנה קרילוב
37	שתיקת הצברים: איך ומדוע הפסיק הקולנוע הישראלי לפחד מסרטי אימה	עידו רוזן
55	מאניבול: קלף פוליטי חדש	עידן ויניצקי
67	שיקוף והתנגדות בעידן הביזור הטלוויזיוני	זוהר אבני
77	שבילי הזעם מובילים לעץ החיים: התפתחות של ריבוי משמעויות בסרטיו של טרנס מאליק	איליה ליטמנוביץ'
95	M. ק. 22: בין סניפי צה"ל לבסיסי מקדונלד'ס	רן כהנא
105	סובייקט ומחבר בסרט סינקדוכה, ניו יורק	ברק יפת
115	ראליטי סינמה	אלעד שלו
127	משפחת אנדרסון: "הומניזם חדש" בנרטיבים של ווס אנדרסון	טל שפר
149	דוגמה 95: שוני ודמיון ביחס לז'אנר המלודרמה	דניאל לוי

פתח דבר

זו המערכה האחרונה. רגע לפני שעולות כותרות הסיום על תקופת התואר הראשון שלנו בחוג לקולנוע, הגיע הזמן ליישם את מה שלמדנו וליצור משהו משלנו. בעוד חלק מאתנו עורכים את סרט הגמר, ולאחרים יש תסריט לפיצ'ר שמונח במגירה, השקענו לא פחות מאמצים בכתיבתה של חוברת זו.

אין זה סוד שרובם המוחלט של הסטודנטים לקולנוע ולטלוויזיה מגיעים לאוניברסיטה מתוך תשוקה לכתוב סרטים ולא דווקא מהלהט לכתוב על סרטים. אך גם מי שבוחר לרכז את מאמציו בתחומים אחרים של העשייה הקולנועית, כשנדרש במהלך לימודיו לכתביהם של יוצרים מהיכל התהילה הקולנועי בהם סרגי אייזנשטיין, צ'ז'רה זוואטיני, פרנסואה טריפו, פול שרדר, לארס פון טרייר ומרטין סקורסזה, לא יכול שלא להסיק את המסקנה המתבקשת: מאחורי כל עשייה איכותית ומהותית עומדת תאוריה. החשיבה הקולנועית מצטרפת לארגו הכלים שלנו ומוצבת מעל הפורמט הנכון לסטורי בורד, או היכולת להבדיל בין סוגי עדשות. כעת, הגיע הזמן להתחיל להשמיע את הדעות והמחשבות שלנו.

חוברת זו היא המקום שבו אנו קובעים את התוכן, ואליה ניקזנו את כל החומרים שמעסיקים אותנו ושנותרו מחוץ לסילבוסים בחוג. בה אנו מעמיקים בתחומים שביקשנו להמשיך לחפור ולחדש בהם ולהציע זווית אחרת שאולי, במחילה, אפילו גדולים ומלומדים מאתנו טרם ראו.

המאמרים במהדורה זו של "פס יצירה" עוסקים, בין היתר, בנושאים כגון השפעת תכניות המציאות על דרמת האיכות הטלוויזיונית; הומניזם מול פוסט מודרניזם בסרטיו של ווס אנדרסון; שאלות של מיתוג והגדרה עצמית בטלוויזיה האיכותית; מקומו של ז'אנר האימה בתולדות הקולנוע הישראלי; סמיוטיקה, שפה קולנועית והבניית המציאות; אבולוציה פוליטית בגוף העבודות של טרנס מאליק; קווי הדמיון המפתיעים בין זרם הדוגמה לזרם המלודרמה; טלוויזיית ריאליטי כגורם חרדה בקולנוע העכשווי; הפוליטיזציה של סרטי הספורט האמריקניים; קריאה ניטשיאנית ובחינת הסובייקט ביצירה של צ'רלי קאופמן; גלובליזציה וזהות לאומית בסדרת אנימציה מקומית.

ההפקה הזו, ברומה להפקות אחרות בחוג, הייתה מפרכת ומהנה כאחד. לאורך השנה האחרונה ניהלנו בינינו דיונים רבים שחרגו מגבולות הכיתה והמשיכו להתכתבויות באי-מיילים ובפייסבוק. ניסחנו וגרסנו דראפט אחר דראפט, התייעצנו זה עם זה, ביקרנו זה את זה, דרשנו, חקרנו, ערכנו, שכתבנו, נברנו בארכיונים, הפכנו את הספרייה, נזרקנו מהספרייה, נדנרנו לאנשי ארכיון הסרטים, התווכחנו, השלמנו, חזרנו לספרייה ונזרקנו ממנה שוב בגלל דיונים קולניים מדי. אז עשינו הפסקה והלכנו לראות סרט. בסוף באנו על סיפוקנו.

ברצוננו להביע את תודתנו הגדולה לד"ר בועז חגין, המרצה שלנו בסמינר למצטיינים בחוג לקולנוע ולטלוויזיה, שהעשיר אותנו במתודולוגיות מחקר שונות, עודד בהתלהבות, סייע לנו להפוך את הרעיונות לתזה מנוסחת היטב, הנחה אותנו במחקר ובכתיבה, אתגר אותנו, העיר, תיקן, שיפץ, ואף פסיק סדרר לא חמק מעיניו, ותמיד בחיוך, בנועם ובסבלנות אין קץ. תודות נוספות נתונות גם לירון בלוך, ראש החוג; לד"ר רוז יוסף, ראש המגמה העיונית; לזוהר אבני ואיליה ליטמנוביץ', שותפיי לעריכת הגיליון; לניר שגב עורך הלשון וכמובן לכל תלמידי הסמינר שעמלו לאורך השנה על כתב העת ונושאים בתפקיד החשוב ביותר – חברים.

אנו מאחלים לכם קריאה מהנה,

עידו רוזן,

בשם מערכת "פס יצירה"

”It’s Not Reality TV”: משחקי הכס כנקודת מפגש בטלוויזיה האמריקאית של תחילת המאה העשרים ואחת

באפריל 2011 ביצעה רשת הטלוויזיה האמריקאית HBO צעד חריג, כאשר השיקה בתור “ספינת הדגל” החדשה שלה סדרת פנטזיה פוליטית בשם משחקי הכס (Game of Thrones), המבוססת על סדרת הספרים של ג'ורג' ר' ר' מרטין (Martin).¹ התכנית הייתה עתירת תקציב במידה שאינה שכיחה בטלוויזיה, כשתקציב העונה הראשונה מוערך בין חמישים לשישים מיליון דולר. נוסף על הסיכון הכלכלי, הציגה התכנית עולם פנטסטי קודר, שבו הושם דגש על אינטריגות פוליטיות מורכבות – תכנים שאינם פונים דווקא למכנה המשותף הרחב ביותר. כמו כן היא הציגה עירום, אלימות ואף גילוי עריות באופן שאמנם מוכר מתכניות הרשת הקודמות, אך אינו שכיח בדרך כלל בז'אנר הפנטזיה.² מול ההשקעה הכלכלית הגדולה,³ עמדה למבחן תכנית שלא ברור לחלוטין מי הוא קהל היעד שלה.

משחקי הכס הפכה מהר מאוד לעסק כלכלי משתלם ביותר עבור HBO. בכל פרק צפו בממוצע כ־10.3 מיליון צופים, והיא נחשבת כעת לתכנית השלישית הנצפית ביותר בהיסטוריה של הרשת (O'Connell). מכירות ה־DVD וההורדות הדיגיטליות שברו את השיאים הקודמים של תכניות HBO, והתכנית הוכתרה לתכנית שהורדה באינטרנט באופן פיראטי יותר מכל תכנית אחרת בשנת 2012 (Greenberg). סינדיקציה בין־לאומית, לצד מגוון של מרצ'נדייז, פריטי לבוש, מדריכי צפייה ומשחקי מחשב משלימים את הניצחון הכלכלי שהוא משחקי הכס.

נדמה אפוא ש־HBO ביצעה הימור מוצלח. נוסף על משיכת הקהל (מה שמתבטא עבור HBO במנויים נוספים, שכן מדובר בערוץ בתשלום), גם הביקורת ברובה הייתה אוהדת כלפי התכנית, חוץ מטרוניה ששבה ועולה בנוגע לשימוש העודף והבלתי מוצדק במיניות בוטה (Anders, Holmes). בהיותה תכנית של HBO, היא נחשבת כבררת מחדל למה שנקרא

1 סדרת הספרים, שכוללת חמישה ספרים נכון לזמן כתיבת המאמר, נקראת A Song of Ice and Fire, ושם התכנית לקוח משם הספר הראשון בסדרה, A Game of Thrones. אעמוד על משמעות הבחירה הזו בהמשך המאמר.

2 אשתמש לצורך המאמר בהגדרה של קתרין פאוקס (Fowkes) לפנטזיה, דהיינו סיפור שמכיל “קרע אונטולוגי” בבסיסו שהוא מהותי לסיפור (3-6). פאוקס מציינת שבניגוד לז'אנרים קרובים כמו מדע בדיוני או אימה, ז'אנר הפנטזיה נוטה באופן מסורתי להעדיף סופים שמחים על פני טרגדיות, תקווה על פני ציניות (6) – מצב דברים הפוך לחלוטין מזה המצוי במשחקי הכס.

3 השוואה מתבקשת מבחינת התקציב היא לרומא (Rome), אך יש לזכור שתכנית זו הייתה הפקה משותפת של שתי רשתות (HBO וה־BBC), וכן שרומא היא תכנית היסטורית־ריאליסטית, בניגוד למשחקי הכס הפנטסטית.

"טלוויזיית איכות" – ז'אנר שמזוהה עם הרשת, ואותו נגדיר בהמשך. המחקר האקדמי שכבר התפרסם בנוגע לתכנית הזו אמנם עוסק בנושא המגדר (Jones) – נושא ראוי למחקר בהקשר של תכנית המכילה כל כך הרבה עירום נשי ומיניות אלימה – אך טרם עלתה התייחסות לשאלות רבות אחרות, למשל: האם משחקי הכס היא למעשה תכנית "איכות"? ואם כן, האם התכנית הזו, שעל פני השטח נדמה שהיא חריגה בנוף התכניות של HBO, דומה לקודמותיה, או שמא היא מחדשת דבר מה?

במאמר זה אבקש להראות כי משחקי הכס מציגה תמהיל של תכונות טקסטואליות השייכות לשני ז'אנרים שלא נהוג לקשור ביניהם, ובכך היא יכולה לשמש מקרה בוחן מעניין של התפתחות הטלוויזיה האמריקאית בעשור וחצי האחרונים. למענת, משחקי הכס היא תכנית איכות בעלת מבנה של שעשועון ריאליטי, כלומר דרמה מורכבת, שבה מספר גדול של משתתפים המתחרים ביניהם על מטרה משותפת תוך ניסיון לשרוד סבכים של הדחה. כלומר, התכנית היא ביטוי מובהק לתוכן שמתאם לקהל עכשווי שהתרגל לריכוז תכניות איכות מצד אחד ולתכניות הריאליטי מן הצד האחר. מכך נובע כי ההימור של HBO הוא הימור מתבקש.

על מנת לתחום את הדיון, ההתייחסות שלי תהיה לעונה הראשונה של התכנית.⁴ העיסוק יהיה בהיבט התאורטי ובניתוח טקסטואלי ופחות בחקר שיח ה"איכות" הרחב. יש להדגיש כי אין לי כוונה לנקוב בסיבות להצלחת התכנית אלא להצביע על מגמות ונקודות דמיון שנראות לי ראויות למחקר. כמו כן מפאת היקף המאמר, לא אעמיק בספרי המקור עליהם מתבססת התכנית.

לפני שאתייחס באופן פרטני למשחקי הכס, אבקש להתעכב על שני הז'אנרים המדוברים, על מקורותיהם ומאפייניהם. לאחר מכן אבחן את משחקי הכס לאור מאפיינים אלה, ואז אציע מספר הסברים אפשריים לנקודות הדמיון שיעלו – הסברים שנובעים לא רק מהאקלים התרבותי אלא גם מהאקלים הסוציאקונומי של השוק הנאוליברלי.

גלים של איכות, גאות של ריאליטי

עוד במהלך שנות השבעים של המאה הקודמת החל להופיע מושג "טלוויזיית האיכות" (Quality TV), כדי לתאר גל של תכניות שנראו חריגות בנוף הטלוויזיוני. מאז ומעולם היה המושג בעייתי בשל התייחסותו לשיפוט של ערך – מי קובע מהי "איכות"? – ובשל הקושי להגדיר את קבוצת התכניות שמושג זה כולל. עד היום מספקים חוקרים ומבקרים הגדרות שונות בנוגע לשאלה מהי טלוויזיית איכות, חלקן שיחניות וחלקן טקסטואליות. ג'יין פויר (Feuer) למשל מציינת כי עבור תעשיית הטלוויזיה האמריקאית המונח "איכות" אינו מתאר את טיב המוצר אלא את הדמוגרפיה המבוקשת של הקהל (Feuer 147). רוברט תומפסון (Thompson), לעומת זאת, כתב טקסט מכונן בנושא בשלהי שנות התשעים, ובו הוא מסביר כי טלוויזיית איכות מוגדרת לפי מה שהיא לא – היא לא טלוויזיה "רגילה"

4 החלטה זו נועדה על מנת להגביל את היקף הדיון בלבד. ניתן לראות שבעונות הבאות ששודרו עד כה נמצאות לא מעט דוגמאות תומכות לדברים שאציג כאן.

(Thompson, From Hill St. 13). בכך הוא מדגיש את הקושי הטמון בהגדרה של תכניות שנתפסות כשונות מהותית ממכלול הז'אנרים הטלוויזיוניים האחרים, אך הן עצמן שונות זו מזו באופן ניכר, ולפיכך קיים קושי לקבצן יחד בלי לבצע הכללות גסות או להיקלע לשיח אליטיסטי.

תומפסון מספק הגדרה שימושית, שבה הוא מתייחס ל"טלוויזיית האיכות", לא במונחים של ערך אלא כז'אנר בעל תכונות טקסטואליות מובחנות. ההגדרה הז'אנרית היא שימושית משום שהיא מאפשרת לנו לדבר גם על "טלוויזיית איכות רעה" (Brundson 108). מלבד ההגדרה על דרך השלילה, תומפסון מספק אחד־עשר מאפיינים נוספים שמייחדים את תכניות האיכות ובהם הייחוס האיכותי של היוצרים, הפנייה אל קהל צעיר ומשכיל וריבוי עלילות ומאפיינים נוספים שבהם ניגע בהמשך (Thompson, From Hill St. 13-16).

מאין צמחה טלוויזיית האיכות? הטלוויזיה האמריקאית חוותה מספר "תורי זהב" לאורך התפתחותה. בכל אחת מתקופות אלו היה ניתן למצוא זן מסוים של תכניות שהיו שונות מהאחרות בנוף הטלוויזיוני, ובמידה רבה הוגדרו כנגדן. תור הזהב הראשון, בראשית חייה של הטלוויזיה בשנות הארבעים והחמישים של המאה הקודמת מתייחס למחזות מצולמים בשידור חי שכתבו מחזאים ניו־יורקים. כשעזבה הטלוויזיה את ניו־יורק ואת השורשים התאטרליים לטובת הוליווד והאולפנים הגדולים, החל לוח השידורים להשתנות לטובת תכניות מוסרטות מראש. ואמנם בסוף שנות החמישים החלו התכניות האפיוודיות להשתלט על המסך – טלוויזיה שהופקה בשיטת "פס ייצור" (Thompson, From Hill St. 20-22).

השלב הבא הגיע בשנות השבעים של המאה הקודמת, כאשר תכניות כמו המופע של מארי טיילר מור (The Mary Tyler Moore Show), הכול נשאר במשפחה (All in the Family) ו-M*A*S*H היו את מה שנחשב לתור הזהב של הסיטקום האמריקאי והציגו רמת כתיבה גבוהה ממה שהיה מוכר עד אז. אך אלו היו תכנית בודדות בתוך מבול של טלוויזיה "רגילה" (כפי שתומפסון היה מכנה אותה), ולכן לא נהוג לכנות תקופה זו כ"תור זהב" נוסף. הזינוק הבא התרחש בשנת 1981, כשעלתה לאוויר בלוז לכחולי המדים (Hill Street Blues) של סטיבן בוצ'קו (Bochco). תכנית זו שינתה את פני טלוויזיית ה"איכות" וסללה את הדרך עבור תכניות רבות שבאו בעקבותיה, כמו בלשים בלילה (Moonlighting), פרקליטי אל איי (L.A. Law), שלושים ומשהו (thirtysomething) וטווין פיקס (Twin Peaks). תקופה זו הוגדרה על פי תומפסון כ"תור הזהב השני" של הטלוויזיה, שנמשך לטענתו עד לעת כתיבת ספרו ב־1997. תכניות אלו הציגו מבנה המשכי (בניגוד לאפיוודי), דמויות ונרטיבים מורכבים ושפה אסתטית קולנועית שלא נראו עד אז במדיום זה (Thompson, From Hill St. 30-31). מאפיינים אלה ילוו את הז'אנר גם בגלגולו הבא.

הופעת הז'אנר בשנות השמונים של המאה הקודמת היא תוצר של הבשלה מתמשכת, והיא נובעת ממספר סיבות עיקריות: (1) הופעת הכבלים והערוצים בתשלום (כגון HBO ו־Showtime) המאיימים על הגמוניית "שלוש הגדולות" (הרשתות ABC, NBC ו־CBS), שעד אז חילקו ביניהן את עוגת הרייטינג שווה בשווה. (2) התפתחות ז'אנר אופרות הסכון הליליות ("nighttime soaps"), כגון דאלאס (Dallas), שהרגילו את הצופים לסוגים חדשים של נרטיבים (עוד על כך בהמשך). (3) השפעת הקיפאון היצירתי אחרי עשרות שנים של שימוש באותן הנוסחאות הדרמטיות וכן השפעתה של קבוצת יוצרים צעירים שנכנסה לתעשייה עם

רעיונות חדשים. 4) הופעת הווידאו הביתי, ששינה את הרגלי הצפייה ואפשר סדרות בעלות "זיכרון" (מפני שהקהל היה יכול להשלים את ההחמיק), והיווה יחד עם הכבלים איום על הרשתות הגדולות שנאלצו להתחדש. 5) פילוח הרייטינג שהחל לראשונה באותה תקופה, ובעקבותיו הניסיון לייצר תוכן שמכוון לדמוגרפיה הנחשקת ביותר על ידי מפרסמים – צופים צעירים ומשכילים בני המעמד הגבוה, בעלי "כושר צריכה" גדול. לראשונה החל להתערער עיקרון ה-LOP (Least Objectionable Programming), שקבע כי קהל מזפזפ מחפש לא את מה שהוא אוהב אלא את מה שהוא הכי פחות לא אוהב (Thompson, From Hill St. 30, 34-39, 46).

בשנת 1997, רגע אחרי פרסום ספרו של תומפסון ומספר שנים אחרי דעיכת הגל הקודם של טלוויזיית האיכות (עם ירידתה מהאוויר של טוויין פיקס), עלתה ב-HBO דרמת בית הכלא Oz) והזניקה גל חדש של טלוויזיית איכות, גל שלישי וגדול בהיקפו שממשיך למעשה עד היום. תחת הסלוגן "It's Not TV. It's HBO", השיקה הרשת מספר תכניות שזכו להצלחה מסחרית ולתשואות הביקורת, בהן סקס והעיר הגדולה (Sex and the City), הסופרנוס (The Sopranos), עמוק באדמה (Six Feet Under) והסמויה (The Wire). במקביל אימצו ערוצים אחרים בתשלום ורשתות כבלים את "נוסחת האיכות" והחלו להתחרות ב-HBO עם תכניות, כגון המגן (The Shield), נים/טאק (Nip/Tuck), העשב של השכן (Weeds), מד מן (Mad Men), שובר שורות (Breaking Bad) ואחרות. בשנים אלו קשה מאוד למצוא דרמה טלוויזיונית שלא תענה להגדרה כלשהי של טלוויזיית איכות, גם אם מדובר רק באיכות הטכנית או בהשפעות סגנוניות. הטלוויזיה שכנגדה הוגדרה ה"איכות" החלה להיעלם (Thompson, Quality TV).

במקביל לגל השלישי של טלוויזיית האיכות, החל להתמלא לוח השידורים בסוג אחר של טלוויזיה לא-בדיונית – טלוויזיית מציאות, או "ריאליטי" (Reality TV). סיפור עלייתה של טלוויזיית הריאליטי מוזכר את זה של טלוויזיית האיכות: בשנות השמונים של המאה הקודמת נעשה ארגון מחדש של תעשיית הטלוויזיה האמריקאית. עקב הופעת הווידאו והכבלים חלה התפלגות של הקהלים וחלוקה רחבה יותר של עוגת הפרסום, וצמצום זה בהכנסות יצר לחץ לחסוך בעלויות ההפקה של כל תכנית. תופעה זו, לצד חובות כבדים של התאגידים שהחזיקו ב"שלוש הגדולות", הולידה את תכניות המציאות הראשונות כפתרון לקיצוץ בעלויות. תכניות אלו התאפיינו בשימוש נרחב בצילום "טבעי" של מושאי הצילום לצד שחזורים מבוזבזים, העדפת צילום בלוקיישן על פני אולפן, יומרה לספונטניות וניסיון לייצר תחושת "חיות" (Raphael 124-126). לאורך שנות התשעים של אותה מאה היו תכניות המציאות בדרך כלל "מקצועיות" באופיין – החל מתכניות המתעדות שוטרים בעבודתם (Cops, 1989) וכלה בהדמיה של בית משפט לתביעות קטנות (Judge Judy, 1996).⁵

בשנת 2000 החל "הגל החדש" של הריאליטי האמריקאי, כאשר רשת CBS ניסתה לפנות לקהלים צעירים בעזרת שני פורמטים חדשניים שרכשה מאירופה: הישרדות (Survivor) ו-האח הגדול (The Big Brother). תכניות אלו הפכו להצלחה מסחררת עבור הרשת – הן

5 בתכניות כגון Judge Judy אמנם ניכרה ההשפעה של תכניות ה-Talk Show, אך נהוג לסווגן כגלגול מוקדם של תכניות הריאליטי. להרחבה ראו Oullette.

הכפילו את שיעורי הצפייה וצמצמו באופן ניכר את עלויות ההפקה. מרגע זה החל מכול של פורמטים בז'אנר הריאליטי, חלקם קנויים וחלקם מקוריים. בשנת 2006 כבר העבירו כל הרשתות הגדולות את עיקר משאביהן לפיתוח של ריאליטי והקדישו את שעות הפריים טיים האיכותיות ביותר לתכניות אלה (Magder 141-142).

בין הסיבות להצלחת הפורמטים החדשים הללו ניתן למנות את העלות הנמוכה של ההפקה, שהיא חצי ואף רבע מעלות ההפקה של שעת דרמה מתוסרטת; את הנטייה הגוברת לשימוש בפורמטים כבסיס להפקת תכניות, בין היתר כדי להקל על המכירה בשווקים בין-לאומיים (Raphael 134) ואת התחזקותן של ספקיות התוכן האירופיות בשווקים האמריקאיים והבין-לאומיים (חברות כגון Endemol ההולנדית, שמחזיקה בין היתר בזכויות של האח הגדול) (Magder 147-149).

גם את ז'אנר הריאליטי, שמהווה מעין ז'אנר "מטרייה", וכולל בתוכו תת-ז'אנרים רבים, קיים קושי מסוים להגדיר. עם זאת המאפיין הקבוע והמרכזי לכל התכניות הוא המיזוג בין ה"מבדר" ל"אמיתי" – ניסיון להציג מבט בלתי-מתווך, "אותנטי" ומצינני למה שניתן לכנות ה-"Entertaining Real" (Murray & Oullette 3-5). תת-ז'אנר הספציפי שבו אבקש להתמקד, וזה שהזניק את הגל החדש של הריאליטי, הוא זה של ה-"Gamedocs", או ה-"Reality Games", שבו קבוצת משתתפים מתחרה על מטרה מוגדרת תוך כדי עמידה בסבבים של "הדחה" (כמו האח הגדול, הישרדות, המרוץ למיליון (The Amazing Race) ואחרות). למעשה, מדובר בהכלאה בין מספר ז'אנרים, והעיקריים שבהם הם הדוקומנטרי והשעשועון (Corner 44). בז'אנרים מסוג זה ההתמקדות היא בתיעוד רציף ובתחרות בין המשתתפים, כאשר ה"מציאות" מתרחשת בתוך סביבה מלאכותית שנשלטת לחלוטין על ידי יוצריה, וישנה יומרה מסוימת לניסוי חברתי (Corner 45-51).⁶

שני הז'אנרים הנזכרים לעיל, כלומר האיכות והריאליטי, לא רק שהם מהווים שיעור ניכר מההיצע הטלוויזיוני הקיים אלא משמשים אירועי תרבות בולטים שמסוקרים בכלי התקשורת ונצפים על ידי אוכלוסיות מגוונות. נדמה לעתים, במיוחד בסקירה של השיח הביקורתי, שמדובר בשני קצוות מנוגדים של עשייה טלוויזיונית; מצד אחד תכניות האיכות שמתימרות להיות התשובה הטלוויזיונית ל"סרט האמנותי" (Thompson, From Hill St. 16; Nelson 46), ומן הצד האחר תכניות המציאות שמציעות בידור "נמוך" ואף מתוארות בתור הסטייה המינית של המסורת הדוקומנטרית (Nichols 393). עם זאת טרם נעשתה עבודה מהותית שמנסה למפות את נקודות ההשקה ואת הזיקות ההדדיות שבין שני הז'אנרים. לפיכך אנסה לעשות זאת כעת, תוך שימוש במשחקי הכס כמקרה מייצג שמביא לשיא את המשותף בין שתי הצורות הטלוויזיוניות הללו. אין בכך כדי לטעון שקיימת בהכרח השפעה הדדית ישירה בין הז'אנרים אלא כי ייתכן שהקשרים נובעים משורשים משותפים וממענה לאותן מגמות חברתיות, תרבותיות וכלכליות.

6 מכאן ואילך, כל התייחסויותי לז'אנר הריאליטי מכוונות לתת-ז'אנר של ה-"Gamedocs", לפי הגדרתו של בורדון שבה איעזר גם בהמשך (Bourdon 66-68).

פנטזיה הופכת למציאות

הקשר בין טלוויזיית האיכות לטלוויזיית הריאליטי קיים עוד מתקופת התגבשותם של שני הז'אנרים בשנות השמונים של המאה הקודמת. לשניהם שורשים בז'אנר שהיה פופולרי באותה תקופה, זה של אופרת הסבון הלילית (סדרות כגון דאלאס ושושלת (Dynasty), שמכונות גם "Prime Time Serials"). דאלאס הכניסה את אופרת הסבון לפרוייקט טיים והביאה איתה מספר תכונות של אופרת הסבון היומית – סיפור מתמשך (סריאלי ולא אפיזודי), ריבוי גדול של דמויות ושימוש ב-"Cliffhanger" וסיום מותח שמייצר ציפייה לקראת הפרק הבא. דאלאס העניקה זיכרון למדיום כולו, ומאותו הרגע החלו גם תכניות דרמה וסיטקומים להשתמש בקווי עלילה מתמשכים (Thompson, From Hill St. 33-35).

לטענת פויר המקורות של טלוויזיית האיכות נמצאים בקולנוע האמנותי האירופי, אך המבנה שלה לקוח מאופרת הסבון, ובעיקר השימוש בסיפור מתמשך ובטוויית סיפוריהן של מספר דמויות יחד (Feuer 145-149). לעומת זאת פויר מכנה את טלוויזיית הריאליטי "האחר הגדול" של דרמת האיכות. לטענתה תכניות הריאליטי משלבות גם תכונות של אופרות הסבון וגם תכונות אחרות המאפיינות בעיקר את הקולנוע הדוקומנטרי והשעשועון הטלוויזיוני (151-157). גם ביל ניקולס (Nichols) מזכיר את הדמיון בין טלוויזיית ריאליטי לאופרות סבון, לא רק בריבוי קווי העלילה והדמויות אלא גם באיכות ה"השתתפותית" שבהן, בתחושה שהשחקנים הם "כמוני" ובמשמעות המיוחדת של תכניות עבור קהל היעד שלהן (397).

השורשים של ז'אנר האיכות באופרת הסבון הלילית מורגשים אמנם כמעט בכל תכנית איכות, אך הם בולטים על אחת כמה וכמה במשחקי הכס דווקא משום שנדמה שהם אינם שייכים למסורת הפנטזיה ממנה יונקת התכנית.⁷ הביקורת מתארת את התכנית כקשורה בטריולוגיית שר הטבעות (Lord of the Rings) מצד אחד ובאופרות הסבון מן הצד האחר. ניתן לומר כי משחקי הכס עשתה לאבירים ולדרקונים את מה שהסופרנוס עשתה למשפחת קורליאונה. קרי, בעיות שנפתרו ב"שר הטבעות" באבחת חרב, מגיעות לרוב לפתרון ב"משחקי הכס" דווקא באמצעות אינטראקציה חברתית, כלומר רומנטיקה, בגידות ובריתות. למשל, עתידו של צבא הפראים של הדות/דקי קם ונופל על התבגרותה המינית של דינריס טארגריין בתוך נישואיה, וגורל המלוכה כרוך בסיפורים "סבוניים", כגון השלכתו המסתורית של בראן סטארק מחלון גבוה, וכן באהבתה הילדותית של סאנסה סטארק לנסיך ג'ופרי ובגידותיו של המלך רוברט בראת'יון באשתו. ניתן לטעון כי עיקרון זה מציב את התכנית קרוב יותר לתכניות הריאליטי, שבהן מקובל כי המשתתפים מקדמים עצמם באמצעות קשירת קשרים ונאמנויות, מאשר למקורותיה של התכנית בז'אנר האיכות או הפנטזיה.

7 מאפיינים אלה פחות זרים לתכניות כמו דם אמיתי (True Blood), תכנית שאינה מסתירה את מקורותיה ה"סבוניים" בז'אנר ספרי המסתורין והרומנטיקה (יוצר התכנית אלן בול [Ball] אף נוהג לתאר אותה כ-"Popcorn for smart people" [Piccalo]). בנוגע לאי-התאמתם של המאפיינים לז'אנר הפנטזיה – ראו הערת שוליים (2) בפתחת המאמר.

רעיון זה אמנם אינו זר לז'אנר האיכות, ובא לידי ביטוי במידה מסוימת בתכניות כמו הסמויה, אך אין תכנית בז'אנר האיכות שבה תפסו הפוליטיקה והאינטראקציה החברתית את הבמה העיקרית כמו במשחקי הכס. על אף שגורלם של תושבי בולטימור ב־הסמויה נקבע בסופו של דבר לפי כללי המשחק הפוליטי, קו העלילה העיקרי בכל עונה היה עדיין מאבקם של פרטים ("גיבורים") שמנסים להשיג מטרה אידאולוגית נגד מערכת שמונעת זאת, אם בלש שמחפש להפליל ברוך סמים ואם בכיר במטרה שמבקש למגר את רמת האלימות במחוז שלו. במשחקי הכס קשה למצוא "גיבורים" שכאלה – הפוליטיקה היא המוקד, והכס הוא המטרה של רובן המכריע של הדמויות (דמויות שאינן מעוניינות בכס לרוב מנסות לתמוך באלו שכן, או להימלט מהן). בכל הנוגע לז'אנר הפנטזיה, הדבר בולט עוד יותר – ציפה שציפה לראות מסעות אפיים, כגון זה של פרוורו וחבריו בשר הטבעות, או קרבות מרשימים נוסח 300, צפוי להתאכזב עד מאוד ממשחקי הכס. ריבוי הסיפורים והתנגשות בין האינטרסים הרבים הם ה"אקשן" של התכנית, בדומה כאמור לתכניות הריאליטי. אבל הדמיון הצורני בין הפורמט של משחקי הכס לבין ז'אנר משחקי הריאליטי גדול מסך התכונות שירשו שני הז'אנרים מאופרות הסבון. מאחר שהגדרות הז'אנרים הן כאמור שנויות במחלוקת, אתמקד בשתי הגדרות טקסטואליות – זו של תומפסון שכבר פירטתי וזו של בורדון (Bourdon) לתת-ז'אנר של "משחקי הריאליטי". נתחיל מבחינה של משחקי הכס אל מול שנים עשר המאפיינים שהציע תומפסון בנוגע לתכניות האיכות של הגל השני (טרום או), שמרביתם רלוונטיים גם כעת (Thompson, From Hill St. 13-16): ההגדרה כלא־טלוויזיה (מעצם שידורה ברשת HBO – עוד על כך בהמשך); ייחוס איכותי של היוצרים (דייוויד בניוף, למשל, היה תסריטאי קולנוע מצליח); פנייה לקהל משכיל; אנסמבל שחקנים רחב ומספר רב של עלילות; זיכרון וקווי עלילה מתמשכים; ערבוב ז'אנרים ישנים (במקרה זה פנטזיה, אופרת סבון ודרמה פוליטית); כתיבה מורכבת וספרותית (כמובן שפרמטר זה הוא פתוח לשיפוט ולוויכוח); נטייה לתוכן חתרני (אלימות, מיניות, גילוי עריות); אהדת הביקורת וזכייה בפרסים.⁸ מאפיינים רלוונטיים נוספים ששרה קארדוול מציעה הם משחק נטורליסטי, ערכי הפקה גבוהים, כתוביות פתיחה מורכבות וסגנון אודיו-ויזואלי מורכב (Cardwell 26-29). מאפיינים אלה הם סממנים של ז'אנר, שהקשר בינם לבין "איכות" אינו מחויב המציאות, אך הפכו לסטנדרט בתכניות של HBO ואחר כך גם אצל מתחרותיה. אם כך, לפחות מבחינה טקסטואלית, משחקי הכס שייכת לז'אנר האיכות. אך באילו אופנים היא מזכירה גם את ז'אנר "משחקי הריאליטי"? מספר אלמנטים בהגדרה של בורדון (Bourdon 66-68) נראים הולמים את משחקי הכס: התבססות על קבוצת משתתפים שמתחרים

8 המאפיינים האחרים של תומפסון פחות רלוונטיים כיום, למשל: המאבק בין היוצרים למפיקים כדי להשאיר את התכנית באוויר, שאיבד מעט מהרלוונטיות שלו בתור הזהב של תכניות האיכות; היותה של התכנית נטולת מודעות עצמית (אתיחס בהמשך לכך שתכונה זו כבר נפוצה פחות כיום בתכניות האיכות); ולבסוף העובדה שהיא אינה שואפת לריאליזם (ומן הצד האחר גם תכניות איכות אחרות הולכות ומתרחקות בשנים האחרונות מהריאליזם, לדוגמה דם אמיתי. משחקי הכס עצמה כן שואפת לנטורליזם, לפחות בסגנון המשחק).

על פרס על פני סדרת פרקים, עד לסיום שבו מוכרז הזוכה; "חיסול" המשתתפים בסבבים; ולבסוף הפעלת קשרים בין-אישיים כדי לשרוד, ולא רק כשירות או ידע (למעשה, דווקא הלוחמים הגדולים בתכנית הם אלה שאינם שורדים בה, לעומת אלה שאימצו את כללי ההתנהלות הפוליטית והחברתית). מאחר שמשחקי הכס אינה תכנית ריאליטי דה פקטו, תכונות טקסטואליות מסוימות אינן באות בה כלל לידי ביטוי, למשל: אלמנט ה"חיות" שאודותיו מוקדש דיון אקדמי ער. לעתים קרובות בריאליטי המשתתפים אמנם צריכים גם לחיות יחד זמן ממושך, אך תכונה זו אינה הכרחית ואינה באה לידי ביטוי בתכנית, כגון המרוץ למיליון (ובמידה מסוימת גם מתקיימת במשחקי הכס כאשר לקיחה בשבי או ברית חדשה מצוותות בין דמויות שבאות מ"עולמות שונים"). זאת ועוד, כדאי להתייחס לנושא מעורבות הקהל, שלכאורה אינו יכול להתקיים בהקשר של תכנית בדיונית. עם זאת בעידן הנוכחי הבחנה זו מלאכותית במידה מסוימת. הנרי ג'נקינס (Jenkins) למשל מדבר על מגמה של התכנסות, של תנועה לעבר תרבות השתתפותית, שבה הגבולות בין מפיקי התכנים לקהל מיטשטשים. באופן מעניין הוא בוחר לעסוק בהקשר זה בשני תחומים – טלוויזיית ריאליטי ותכניות בדיוניות עם קהל מעריצים (Fandom) דומיננטי, כפי שאופייני לתכניות ז'אנריות (כמו משחקי הכס) (Jenkins 3-5, 15-16, 23). קשה להתעלם למשל מהצורך של יוצרי התכנית לפנות לקהל מעריצים שמכיר בחלקו את עלילת הספרים, או להתחשב במידת ההתחכבות של שחקנים מסוימים על הצופים, מה שעשוי להכתיב שינויים עלילתיים.⁹

נקודות דמיון נוספות בין משחקי הכס לריאליטי, שחורגות מהגדרתו של בורדון, עשויות לכלול את האופי ה"משחקי" – המאבק של דמויות רבות על מטרה אחת (בניגוד לדרמה שמתאפיינת בדרך כלל ברצונות שונים וספציפיים עבור הדמויות המרכזיות), כלומר הצורך לנצח את האחרים שחושקים באותו הפרס; את הרקע של הדמויות שמכיל בריאליטי לעתים קרובות טרגדיה בעבר המשתתף או עוול שנעשה לו (Mccarthy 2007, 17), ובמשחקי הכס מכיל את העוול היסודי של הנישול מהמלוכה, לצד טראומות וקוריוזים אחרים (משתתף שהוא גמד, משתתף שהוא ממזר, משתתפים שמקיימים יחסים של גילוי עריות, משתתפים שמתגלים בהמשך כאב ובן, וכיוצא בזאת). ניתן גם לומר שמבחינת מדרג החשיבות, גם בתחרויות הריאליטי וגם במשחקי הכס התחרות היא המרכז, בעוד הדמויות או המתמודדים הם ברי החלפה (זאת בניגוד למרבית הדרמות ותכניות האיכות). לעומת זאת כמעט אין סדרות דרמטיות שמתאפיינות בתכונות אלו. גם תכניות שעוסקות בנושא המרדף אחר הכוח, כגון דאלס, עוסקות בעיקר במרדף אחר כסף, ולא במעמד ספציפי וסמלי שאינו בעל יתרונות מובהקים עבור המחזיק בו (כפי שאראה בהמשך חלק זה).

9 במקרה של ריאליטי מדובר בהצבעה על ידי צופים, משתתפים אחרים, או שופטים מקצועיים – במקרה של משחקי הכס מדובר בחיסול פשוטו כמשמעו. לטענתי, יש מאחורי החיסול גם היגיון הקשור לכללי המשחק – אתיחס לכך עוד מעט.

10 זו סוגיה שקשה להכריע בה משום שלא ידוע לנו אילו שינויים נעשו משיקולי התאמה לפורמט הטלוויזיוני ואילו נעשו משיקולים אחרים. אך ניתן לציין את דמותו של ת'און גרייג'וי (מהעונה השנייה והשלישית), שנעלמה כמעט לחלוטין במספר ספרים, או את דמותו האהודה של טיריון לאניסטר שמקבלת נוכחות רבה יותר בסדרה מאשר בספרים.

גם ברמת המבנה הנרטיבי ניתן למצוא חפיפה בין משחקי הכס לבין הריאליטי. במשחקי הריאליטי הנרטיב מורכב בעיקר משני חלקים: זה של מעקב תיעודי אחר האינטראקציות הבינ-אישיות בין המתמודדים (תככים, פיתוח קשרים רומנטיים ותחרויות משחקיות לצורך שיפור הסיכויים לשרוד) וזה של הפוגות לוודוי מול המצלמה (חשיפת סיפור אישי, מניעים ורגשות). במשחקי הכס הנרטיב מורכב גם הוא משני חלקים שאינם מובחנים במוצהר אך שונים בפועל: אחד של מעקב דרמטי אחר האינטראקציות הבינ-אישיות בין הדמויות (לרוב תככים, פיתוח קשרים רומנטיים וקרבות אישיים או המוניים), והשני של הפוגות אקספוזיציונליות (חשיפת סיפור אישי, מניעים ורגשות). על מנת לאפשר את הפוגות האקספוזיציה הבלתי-דרמטיות הללו, משחקי הכס שיכללה לכדי אמנות כלי שהופיע גם בתכניות כמו *Deadwood* או *הסופרנוס* – דמויות המדברות עם אחרים או עם עצמן על רקע פעולות מיניות שאין להן הצדקה עלילתית של ממש. סצנות אלו, שקיבלו את הכינוי "Sexposition" בקרב מבקרים ומעריצים (Hann), בולטות במשחקי הכס במיוחד במקרים כמו זה שבו חושף לורד בייליש את מניעיו בשעה שהוא מדרוך שתי זונות שעובדות עבורו כיצד לענג זו את זו (וזה כאמור דוגמה אחת מיני רבות). גם מסגרת הזמן של התכנית מכילה דמיון מסוים לריאליטי בכך שהיא נבנית לקראת יום הדין – אך במקום "הגמר הגדול" שאליו חותרות תכניות ריאליטי, במשחקי הכס העיסוק הוא בחורף האימנטי שמתקרב. יש להדגיש בהקשר זה גם את בחירת השם עבור התכנית, כלומר ההחלטה להשתמש בשמו של הספר הראשון עבור סדרת הטלוויזיה כולה. השימוש במילה "משחק" בכותרת אינה סתמית אלא מכתובה את הטון התמטי של התכנית כולה.

חלק מה"משחק" הזה קשור ביעד המבוקש שמשותף לכל המשתתפים, שהוא יותר מסתם גורם מארגן של הנרטיב. ניק קולדרי (Couldry) דן בתהליך החברתי שמשחקי המציאות מייצרים, תוך דגש על השימוש בטקסים. הוא מסביר שהרעיון הבסיסי של תכנית כמו האח הגדול מבוסס על ההיררכיה שבין "אדם רגיל" ל"אדם מדיה" ושמתרת התכנית היא הפיכת המשתתפים ל"אנשי מדיה", כלומר לסלבריטאים. לפי קולדרי בבסיס תהליך ה"סלבריטיקציה" מונחת התפישה שהשהייה בבית האח הגדול היא בעלת משמעות גדולה יותר מהשהייה מחוצה לו. דהיינו, המציאות המתורכת היא "גבוהה" יותר מבוכן כלשהו ממצאות בלתי-מתווכת. שיא עלילת התכנית הוא ביציאה אל האורות הבוהקים, התקשורת, החסויות, וכל הכרוך במעמד הסלבריטאי (Couldry, *Big Brother* 288-289; 2009, 83-86). בורדון מוסיף שההתרגשות ממעמד סיום התכנית נובעת לא רק מהפרס אלא מכך שהמנצח או המנצחת עומדים להיות "מוכתרים", כלומר להתחיל את המעבר המיחול לסלבריטאות (Bourdon 76). הדמיון לטקס הכתרה יכול לרמז על הקשר שאבקש להדגיש כאן; גם במשחקי הכס המאבק הוא על שדרוג מעמדי, כאשר במקום לחפש את מעמד הסלבריטי, המתמודדים חושקים במעמד המלוכה. שני אלה דומים במובנים רבים, במיוחד בממלכת ווסטרוס שבה נדמה שלמלך אין כוח אינסופי כפי שמשתמע אלא כי מדובר במעמד של כבוד ויוקרה בלבד וכי העיסוק המרכזי עבור המחזיקים בו הוא להתאמץ על מנת להמשיך להחזיק בו לאורך זמן אל מול מתחרים אכזריים ויועצים בוגדניים. למעשה, המלכים במשחקי הכס – רוברט בראת'ון ויורשו – נראים אומללים למדי בתפקידם, שמצטייר כחסר ערך בפני עצמו. המלוכה אף מתוארת בשלב מסוים על ידי המלכה סרסי בתור שכיבה על מיטה של עשבים

ותלישתם בזה אחר זה לפני שיחנקו אותך בשנתך. ועדיין, הדמויות במשחקי הכס, כמו האנשים שמתדפקים על דלתות המלהקים והמלהקות של עולם הריאליטי, אינן יכולות לסבול את היותן "רגילות", "נחותות" או "אנונימיות", והן שואפות למוביליות חברתית. במובן הזה, משחקי הכס שקולה לעונת "VIP" של תכנית ריאליטי, של מי שהחזיקו פעם במעמד המיוחל ויעשו הכול על מנת לשוב אליו.¹¹ בעוד בדרמה רגילה, מוטיבציה כה חזקה של דמות לעבר יעד שאינו משרת את מטרותיה הייתה עלולה להיתפס כשגיאה תסריטאית, האופי המשחקי של עלילת התכנית מכיל את הפער הזה בהצלחה.

כמובן שהדמיון של משחקי הכס לתכניות הריאליטי אינו חסר תקדים אלא הוא חולייה נוספת בשרשרת. כבר באזז היה ניתן לראות מלחמת הישרדות בין מתמודדים רבים ומבנה עלילתי שמזכיר מעט תכניות ריאליטי. עם זאת למתמודדים בה עדיין היו מטרות אינדיווידואליות ולא חתירה תחרותית לעבר מטרה אחת. אותו הדבר נכון גם לגבי הסמויה, שהתייחסה אף היא לעצמה במידה מסוימת כ"משחק", שמי שאינו מתאקלם לכלליו מודח ממנו; גם את אבודים (Lost, 2004), שאפשר לשייכה להגדרה הרחבה יותר של ז'אנר האיכות, ניתן לתאר בסינופסיס שמזכיר מאוד את זה של הישרדות, אך התכנית סתה מהר לפסים של שילוב כוחות נגד גורמים מסתוריים ועל-טבעיים ולבסוף הפסליה (Entourage, 2004) המזכירה פורמטים מסוימים של תכניות ריאליטי (בסגנון "דג מחוץ למים", או תכניות לשיפור עצמי). אך פחות את הז'אנר המשחקי שבו אנו עוסקים. קשה לקבוע או להוכיח אם מקור הדמיונות הללו נמצא בהשפעות חיצוניות על המדיום הטלוויזיוני כולו, או בהשפעה הדדית בין הז'אנרים. לטענתי, דמיון זה מגיע לשיא במשחקי הכס, תוך דגש על היעד היחיד שאליו חותרים המתמודדים, תוך חיסול של מי שאינו לומד לשחק לפי "הכללים" והשימוש שנדרש בכישורים בין-אישיים על מנת לשרוד.

"מי שחורץ את הדין, צריך להניף גם את החרב"

אילו הדמיון של משחקי הכס למשחקי הריאליטי היה מסתכם בכך, היה ניתן לפטור זאת כמקורות או כתוצר של אותם שורשים משותפים באופרות הסבון. כדי שנמצא משמעות בדמיון הזה, על נקודות הדמיון להכיל משמעות נוספת ורחבה יותר, שייתכן וגם נוגעת להקשר התרבותי והחברתי שבתוכו נולדה התכנית. לפיכך בנקודה זו אבקש להרחיב את הדיון לנושא תפישת השוק הנאוליברלי ולקשר שלו (שכבר נדון בהרחבה בשיח האקדמי) לטלוויזיית הריאליטי.

מספר הוגים, בהם לורי אולט (Oullette), טוענים כי תכניות הריאליטי מטבעות את התפישה הנאוליברלית – תפישה הנפוצה מאז שנות השמונים של המאה הקודמת ולפיה השוק החופשי הוא הדרך הטובה ביותר לארגן כל ממד בחיים החברתיים. תפישה זו מבקשת

11 הבדל אחד בעניין זה הוא שבעוד את המלך המוכתר אנו ממשיכים ללוות עד למותו הבלתי נמנע, את משתתפי הריאליטי אנו זונחים לכאורה בסוף התכנית. אך גם בריאליטי הליווי התקשורתית אינו נפסק – אם בראיונות לתקשורת, אם במסגרת אותה תכנית (תכניות איחוד) או בתכניות טלוויזיה אחרות בהנחיית זוכי ריאליטי לשעבר.

לקדם מגמות, כגון שלטון השוק, קיצוצים בשירותי רווחה, הפרטת שירותי המדינה, דה-רגולציה ודגש על אחריות אינדיווידואלית על פני קהילתית. במקום מטרות משותפות ומחויבות לאומית, הנאוליברליזם מייצר אזרחים שמחפשים לשרוד מבחינה כלכלית ובמידת האפשר "להגשים" את עצמם (Oullette 225-226). לטענת אולט בדור הקודם של הריאליטי שיקפו תכניות כמו השופטת ג'די תפישות נאוליברליות בכך שהן ביצעו מיקור חוץ של פונקציות המשויות למדינה (224). קולדרי מרחיב רעיון זה לדור החדש של הריאליטי בכלל ולמשחקי הריאליטי בפרט ומגדיר אותם כטקסים שנועדו לתרגם ולאפשר קבלה של האמיתות האכזריות של הנאוליברליזם. הוא טוען שמשחקי הריאליטי משקפים את שוק העבודה הנאוליברלי ושהתכונות הנדרשות מהמשתתפים דומות לאלו שנדרשות מעובדים שכירים בשוק שאחד ממאפייניו המרכזיים הוא הקלות שבה ניתן לפטר אותם (Couldry, Neoliberalism 3-11). מהעובדים בשוק הנאוליברלי נדרש סוג של הצגה (Performance), שמתאפיינת בין השאר בכניעה לשליטה חיצונית מוחלטת, בעבודת צוות מאולצת, בהקרנת "אותנטיות", "חיוביות" ו"תשוקה" ובעובדה שבסוף היום ולמרות כל זאת, יימדד כל עובד כאינדיווידואל על בסיס ערכו היחסי. עובדים יעשו הכול כדי שלא להיות מודחים בהצבעה הבאה, או בסבב הקיצוצים המתקרב (Couldry 10-11). בורדון מוסיף לדרישות אלו את היכולת להשתנות ולהשתפר, את היכולת לפתות ולעמוד בפני פיתוי וכן יכולות אחרות הקשורות ליצירת קשרים בין-אישיים ולשיווק עצמי – כל מה שכלכלת השירות של הקפיטליזם דורשת מפרט שמוכרח להסתגל לשוק לא-יציב ולא-בטוח (Bourdon 73-75). בשוק הנאוליברלי, מי שלא מסתגל לדרישות אלו מפוטר, ובמשחקי הריאליטי – מודח. גם במשחקי הכס קיימים כללי משחק דומים, שנאמרים במפורש ובמובלע. הפוליטיקה האכזרית של ווסטרס דוחה באופן כמעט דארוויניסטי את מי שאינו מסוגל להסתגל אליה ולשחק לפי הכללים שלה – למשל הלוחם הברברי חאל דרוגו שאינו מסוגל לבצע את התמרונים הפוליטיים הנדרשים ממנו כשייכנס אל התרבות ונהרג עקב פצע זניח בקרב, או לחילופין ויסריס טארגריין המצטייר כחסר חוליות, בזוי ונטול יכולות בין-אישיות, שנהרג באופן אכזרי במיוחד על ידי שותפו למטרה. דוגמה נוספת – המלך רוברט בראת'יון, שלא יכל להסתגל לעומק התככים בבירת הממלכה ולא הבחין במזימות שנירקמו מתחת לאפו. בדוגמאות אלה, גם אם המוות אינו תמיד נגרם ישירות מהפגם הפטאלי, הוא תמיד פוקד את אלה שאינם מסוגלים להסתגל לכללי המשחק הפוליטיים.

הדוגמה הבולטת ביותר בהקשר זה היא מותו של מי שהוצג לאורך מרבית העונה הראשונה כגיבור התכנית – אדארד (נד) סטארק. מותו, שהגיע לקראת סוף העונה והכה בתדהמה רבים ממעריצי התכנית, היה לא רק פתאומי אלא בלתי צודק באופן צורם. זאת משום שמותו הוא הצהרת כוונות באותה מידה שהוא תפנית עלילתית. ההוצאה להורג הברוטאלית של הדמות שמייצגת מעל הכול את הערכים ואת השמרנות של "העולם הישן", שמתרחשת על לא עוול בכפו ומול עיניה של בתו הצעירה, כאילו מבקשת לומר לנו – אנשים מסוגו אינם שורדים בעולם הזה. מוסר אינו בעל ערך, למעשיך ולהישגיך אין משמעות, והמשמעות היחידה נובעת מהיכולת של הפרט לתווך את דרכו במאזן כוחות סבוך של תככים וחנופה. זו אולי הנקודה שבה התכנית מתקרבת יותר מכל לתמאטיקה הנאוליברלית שמאפיינת גם את הריאליטי.

גם מבחינה צורנית, סצנת ההוצאה להורג מזכירה את סצנות ההדחה של משחקי הריאליטי: הסצנה נפתחת בהוצאתו בכוח של נד מתוך הטירה אל החוץ, לקול שאגות ההמון, בדומה לאופן בו עוזבים המתמודדים את בית האח הגדול. לאחר מכן עולים הטיעונים בעד ונגד ההדחה ומתקבלת גם התשובה לשאלה האם נד ינהג כפי שהבטיח כאשר יעמוד ברגע האמת של ההדחה – בדומה להדחה בהישרדות. ואז מתרחשת תפנית דרמטית, החלטה שמתקבלת על ידי המלך כדי לרצות את קהל הצופים במקום. רגע ההוצאה להורג, ההדחה עצמה, מעוצב בפאתוס שבוולט בשונותו משאר הפרק ואף משאר פרקי התכנית. נוכחותה של בתו הצעירה משמשת עוגן רגשי עבור הצופים בסצנה, כמו בני המשפחה של המתמודדים בתכניות, כגון The Voice, שנעזרות בתגובות הרגשיות של המקורבים למתמודד ברגע האמת. המוזיקה נפסקת. ציפורים מתעופפות. הדממה מזכירה שוב את הרגע שבו מכבה המנחה את הלפיד של המתמודד, כפי שמקובל בתכנית הישרדות. אם הדמיון מקרי או לא, אין ספק שסצנה זו בולטת בסגנונה, ודבר זה אינו מקרי – כאן מוצג הקריטריון להישרדות במטפיזיקה של התכנית, כאשר המתמודד החביב על הקהל מודח. נד סטארק נכשל במשחק וישלים על כך בראשו. התחרות וכללי המשחק הם מעל הכול – המשתתפים הם ברי החלפה (במקרה של ה"הדחות" של נד ושל ויסריס, מדובר גם בסצנה האחרונה בפרק, באופן שאולי מתבקש דרמטית אך מזכיר שוב את המבנה של תכניות הריאליטי).

ניתן לקשור רעיון זה גם להקשר סוציאקונומי ספציפי יותר. משחקי הכס נולדה אל תוך האקלים התרבותי של ארצות הברית שלאחר המשבר הכלכלי מהחמורים בתולדותיה. במהלך המשבר איבדו אמריקאים רבים את עבודתם, את חסכוניותיהם ואת בתיים עקב פעולת כוחות שאינם בשליטתם. תחושה זו של אי צדק ושל חוסר אונים, התחושה שהשוק חסר הרחמים מונע כל זיקה בין פעולות האדם בעולם לבין תוצאותיהן בחייו, משתקפת במשחקי הכס בכלל ובמותו של נד סטארק בפרט, ובז'אנר הריאליטי כולו שמגיב לאותן מגמות כלכליות עוד מלפני המשבר.

האינטרנט מגיע

עד כה סקרנו את הדמיון שמתקיים בין משחקי הכס לבין משחקי הריאליטי, וכן עסקנו בגורמים שייתכן שהשפיעו עליו – שורשים משותפים באופרת הסבון ושיקוף מציאות השוק הנאוליברלי. גורם נוסף שקשה יותר לבחון ולכמת הוא גורם ההשפעה ההדדית שבין הז'אנרים. לצד כל זאת, אבקש לדרון בהשפעת התמורות בשוק הטלוויזיה האמריקאית בעשור וחצי האחרון.

מגמה אחת בולטת בתקופה זו היא השינוי בהרגלי הצפייה. בתקופה זו נוכחותו המוגברת של הריאליטי גרמה לו להפוך לחלק מהותי מהשיח התרבותי ולמשוך קהלים איכותיים שמפיקים חושקים בהם במיוחד – קהלים בעלי כוח קנייה שמעלים את ערך זמן הפרסומות. במקביל, ואולי גם בעקבות זאת, מתהווה מגמה פוסטמודרנית של ערעור ההפרדה בין תרבות גבוהה ובין תרבות נמוכה, בין "איכות" לבין "טראש" (שוב ניתן לציין בהקשר זה את ם ך אמיתי הסבונית במיוחד). כמו כן הגבולות של מה שמותר להראות בתכניות ריאליטי בפרט ובטלוויזיה בכלל הולכים ונמתחים משנה לשנה ככל שהרגולציה נהפכת לפחות רלוונטית,

מה שפוגע באקסקלוסיביות היחסית ש-HBO פעם נהנתה ממנה בהצגת תכנים חתרניים על המסך הקטן בכלל, ואלים ומיניות בפרט (McCabe & Akass, *Courting Controversy*). הלגיטימציה הגוברת עבור אלה שנהנים מצפייה בהסמויה "לחטוא" גם בצפייה בהאח הגדול מצד אחד והחשיפה המוגברת של צופי הריאליטי לתכני "איכות" מן הצד האחר, גוזרות השתמעויות על שני הז'אנרים. על כך ניתן להוסיף כי הטבע התאגידי של תעשיית הבידור האמריקאית מייצר מצב שבו חברות משחקות את שני הצדדים במשחק (Jaramillo), למשל: HBO שייכת לתאגיד טיים-וורנר שמפעיל גם את רשת CW, שמשדרת בין השאר תכניות ריאליטי. כאשר איכות היא פקטור של מותג כלכלי, ולא של אידאולוגיה אמנותית, טבעי הוא שגבולות יטושטשו בהתאם לצרכי השוק.

בינתיים התחרות הגוברת שמגיעה מכיוון ערוצי הכבלים נגד HBO מביאה לערעור מעמדה. אחרי שפעם הייתה המובילה הבלעדית בתחום האיכות, הרשת מתקשה לשחזר את הלהיטים שהביאו אותה למעמדה הנוכחי, בזמן שערוצים כמו AMC, F/X ו-Showtime הופכים את נוסחת האיכות ליינסטרים ואף מתעלים במקרים מסוימים על "המקור". או כפי שנאמר בנושא זה – "זו עדיין HBO, אבל הטלוויזיה הרביקה את הפער" (McCabe & Akass, *Producing Quality TV* 92).

נוסף על כל אלה, השינוי הטקטוני הגדול של המדיום כבר בשיאו; אם בשנות השמונים של המאה הקודמת האיום הגדול היה כניסת הווידאו, ריבוי הפלטפורמות שהביא עמו האינטרנט, לצד שירותי VOD למיניהם, מתחילים לשנות שוב את המפה. לאחרונה אפילו שירותי צפייה מקוונים כמו Netflix מייצרים תכני איכות מקוריים ומפייצים אותם בשלמותם היישר אל הרשת. עידן זה, המכונה גם עידן ה-TV (Rogers, Epstein & Reeves), מחייב היערכות מחדשת של כל יצרני התוכן הטלוויזיוני.

מה הן ההשפעות של השינויים האלה? אבי סאנטו (Santo) טוען כי העובדה שהטלוויזיה כולה נעשית יותר כמו HBO, גורמת ללחצים על הערוץ לעמוד בקצב ולנסות להמשיך לפרוץ טריטוריות חדשות, כלומר לנסות לעשות כל דבר שהרשתות האחרות אינן עושות (39). HBO ודומותיה צריכות להיאבק על מקומן, לשמר קהלים ולהגיע אל קהלים חדשים, וניתן להבחין בהקשר זה במספר מגמות בז'אנר תכניות האיכות לאורך העשור האחרון שרלוונטיות גם למשחקי הכס. מגמה אחת היא המעבר לנרטיבים מודרניסטיים פחות ו"פשוטים" יותר. טכניקות נרטיביות שהיו נפוצות בתכניות האיכות המוקדמות של הגל השלישי (הסופרנוס, עמוק באדמה, אז), כמו פנייה ישירה אל הקהל, שינוי נקודת המבט, ערכוב של חלום ומציאות – כעת כמעט אינן נמצאות. כמו כן הערוצים המסוגלים לכך מבחינה כלכלית פונים להפיק תכניות "קולנועיות" יותר עם ערכי הפקה גבוהים, כגון אימפריית הפשע (2010 Boardwalk Empire) של HBO והמתים המהלכים (The Walking Dead, 2010) של AMC. תכניות אלו נדרשות במיוחד לפנות לקהל רחב ככל האפשר על מנת להחזיר את ההשקעה הגדולה בהן (באמצעות מנויים או שיעורי רייטינג גבוהים, כתלות במודל הכלכלי של הרשת המפיקה). נוסף על כך ישנה הקצנה מסוימת באלימות ובמיניות, כפי שכבר הוזכר בהקשר של משחקי הכס וסצנות הסקספוזיציה, שייכתן שקשורה בניסיון להתמודד בתחרות מול האינטרנט והריאליטי. תכניות ז'אנר נוטות להופיע יותר גם כן משום שהן נגישות יותר לקהל בין-לאומי (דורשות פחות הבנה של ניואנסים תרבותיים מקומיים)

ומתאימות יותר לעידן ההורדות באינטרנט וה־VOD, למשל: בתכנית ז'אנר (אימה, פנטזיה, מדע בדיוני וכיוצא בזאת) סביר פחות שצופים יחמיצו פרק וסביר יותר שיצפו בפרקים פעם שנייה ושלישית. למעשה, תכניות כמו דם אמיתי, אבודים ואחרות, זוכות לעלייה ניכרת יותר ברייטינג כאשר הן מוצעות להורדה באינטרנט, בהשוואה לתכניות שאינן ז'אנריות (Pearson 251-253). ולבסוף, כפי שכניסת הווידאו הולידה מגמה של ערבוב ז'אנרים במטרה לחדש, השפעה נוספת של עידן ה־TVIII היא מבנים נרטיביים דרמטיים שמעורבים ביסודם עם די.אן.איי של ריאליטי – החל מאבודים ועד למשחקי הכס, מבנים המציעים נגישות גבוהה יותר לקהלים מגוונים ואף צעירים מאלה האופייניים לז'אנר האיכות ומאפשרים התמודדות עם המגמות שהוזכרו לעיל.

סיכום

במאמר זה ניסיתי להתחיל לשרטט את הקשר שבין שני ז'אנרים שנראים מנוגדים לא רק מבחינה תכנית אלא מבחינה עקרונית. הנחת היסוד הייתה שבמצב כמו זה הנוכחי, שבו הפכו שני ז'אנרים לדומיננטיים כל כך בנוף הטלוויזיוני, סביר כי יש להם משהו מן המשותף. כולי תקווה שהצלחתי להראות כי חלק מהמשותף הזה בא לידי ביטוי במשחקי הכס וכי במובן זה היא עוד חולייה מקשרת מעניינת בהתפתחות ז'אנר האיכות.

בתחילת המאמר הזכרתי כי אין בכוונתי לטעון שהמתאם מעיד על סיבתיות, ולכן השתדלתי שלא להניח כי קיימת השפעה הדדית בין הז'אנרים אלא נקודות דמיון ואנלוגיה בלבד. כמו כן ניסיתי להציע גורמים אפשריים לדמיון הזה, שייתכן שנובע ממקורות משותפים או מתגובות דומות למגמות עכשוויות, אם חיצוניות ואם פנים־תעשייתיות.

ישנם כיוונים נוספים רבים להמשך המחקר בנושא, שהם מעבר להיקף המאמר הזה. למשל, במאמר זה לא התייחסתי לספרי המקור, מתוך הנחת יסוד שהבחירה בספרים מסוימים מתוך מגוון רחב של סיפורת שקולה לצורך העניין להמצאת תוכן חדש. אולם ייתכן שמתוך ההשוואה בין חומר המקור לבין התוצר הטלוויזיוני ניתן להסיק מסקנות נוספות, בעיקר בנושא ז'אנר הפנטזיה. למשל, ניתן לשים לב כי ההתבססות על סדרת ספרים קיימת בכלל ועל ז'אנר הפנטזיה בפרט היא ברת משמעות הן מבחינת משיכת קהלים מוכנים־מראש (בדומה לסדרת סרטי הארי פוטר [Harry Potter]) והן מבחינת אופיים של קהלים אלה. למעשה, קוראים מסורים של ספרי פנטזיה אינם בהכרח משתייכים לקהל הצופים המסורתי של HBO והם עשויים להיות מגזר נחשק מבחינת כוח הקנייה שלהם והמסירות שלהם למוטג (7 Joyrich).

תובנות אחרות אולי יעלו מניתוח נקודות ההשקה בין הז'אנרים, כפי שהן באות לידי ביטוי בסדרות איכות ותכניות ריאליטי אחרות. לחילופין ניתן לצאת מתחומי המחקר הטקסטואלי ולבצע ניתוח של השיח סביב שני הז'אנרים. ייתכן גם כי מחקר טקסטואלי השוואתי בין תכניות בשני הז'אנרים, על גבי ציר זמן, יצליח להוכיח את קיומן של השפעות הדדיות, אם יש כאלו.

ביבליוגרפיה

- Anders, Charlie Jane. "Is Game of Thrones' gratuitous sex worse than the gratuitous violence?". 02 May 2012. io9. 18 May 2013. <<http://io9.com/5906540/is-game-of-thrones-gratuitous-sex-worse-than-the-gratuitous-violence>>
- Bourdon, Jérôme. "Self-Despotism: Reality Television and the New Subject of Politics". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49.1 (Spring 2008): 66-82.
- Brundson, Charlotte. *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. London: Routledge: 1997.
- Cardwell, Sarah. "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. 19-34.
- Corner, John. "Performing the Real: Documentary Diversions". *Reality TV: Remaking Television Culture*. Eds. Murray and Oullette. New York: New York U P, 2009. 44-64.
- Couldry, Nick. "Playing for Celebrity: Big Brother as Ritual Event". *Television New Media* 3.3 (2002): 283-293.
- Couldry, Nick. "Reality TV, or The Secret Theater of Neoliberalism". *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 30.1 (2008): 3-13.
- Feuer, Jane. "HBO and the Concept of Quality TV". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. 145-157.
- Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*. W. Sussex: John Wiley & Sons, 2010.
- Greenberg, Andy. "HBO's 'Game Of Thrones' On Track To Be Crowned Most Pirated Show Of 2012". 9 May 2012. *Forbes*. 19 Feb 2013. <<http://www.forbes.com/sites/andygreenberg/2012/05/09/hbos-game-of-thrones-on-track-to-be-crowned-most-pirated-show-of-2012/>>
- Hann, Michael. "How 'sexposition' fleshes out the story". 11 March 2012. *The Guardian*. 19 Feb 2013. <<http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/mar/11/sexposition-story-tv-drama>>
- Holmes, Anna. "Skin is wearing thin on HBO's 'Game of Thrones'". 26 Apr 2012. *Washington Post*. 19 Feb 2013. <http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/skin-is-wearing-thin-on-hbos-game-of-thrones/2012/04/26/gIQA4hd6jT_story_1.html>
- Jaramillo, Deborah L. "The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos, and the Construction of a Quality Brand". *Journal of Communication Inquiry* 26.1 (2002): 59-75.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU P, 2006.
- Jones, Rebecca. "A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones novel and Television Series." *Journal of Student Research [Online]*, 1.3 (2012): 14-21. 19 Feb. 2013 <<http://www.jofsr.com/index.php/path/article/view/100/54>>

- Joyrich, Lynne. "The magic of television: Thinking through magical realism in recent TV". *Transformative Works and Cultures* 3 (2009). 18 May 2013. <<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/165/109>>
- Pearson, Roberta. "Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. 239-256.
- Piccalo, Gina. "'True Blood' runs through Alan Ball". 18 Jul 2010. *Los Angeles Times*. 18 May 2013. <<http://articles.latimes.com/2010/jul/18/entertainment/la-ca-true-blood-20100718>>
- Magder, Ted. "Television 2.0: The Business of American Television in Transition". *Reality TV: Remaking Television Culture*. Eds. Murray and Oullette. New York: New York U P, 2009. 141-164.
- Mccabe, Janet and Kim Akass. "Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. 62-76.
- Mccabe, Janet and Kim Akass. "It's Not TV, It's HBO's Original Programming: Producing Quality TV". *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Eds. Leverette M., Ott B. and Buckley C. New York: Routledge, 2008. 83-93.
- Mccarthy, Anna. "Reality Television: a Neoliberal Theater of Suffering". *Social Text* 93, 25.4 (2007): 17-41.
- Murray, Susan and Laurie Oullette. Introduction. *Reality TV: Remaking Television Culture*. Eds. Murray and Oullette. New York: New York U P, 2009. 1-20.
- Nelson, Robin. "Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. 38-51.
- Nichols, Bill. "Reality TV and Social Perversion". *Media Studies: A Reader*. Eds. Marris and Thornham. New York: New York U P, 2000.
- O'Connell, Michael. "'Game of Thrones' Season Finale Pulls Record 4.2 Million Viewers". 4 Jun 2012. *The Hollywood Reporter*. 9 Feb 2013. <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-season-2-finale-ratings-332646>>
- Oullette, Laurie. "'Take Responsibility for Yourself': Judge Judy and the Neoliberal Citizen". *Reality TV: Remaking Television Culture*. Eds. Murray and Oullette. New York: New York U P, 2009. 223-242.
- Raphael, Chad. "The Political Economic Origins of Reali-TV". *Reality TV: Remaking Television Culture*. Eds. Murray and Oullette. New York: New York U P, 2009. 123-140.
- Rogers, Mark, Epstein, Michael and Reeves, Jimmie L. "'The Sopranos as HBO brand equity: the art of commerce in the age of digital reproduction'". *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*. Edited by: Lavery, D. London: Wallflower Press, 2002. 42-57.
- Santo, Avi. "Para-Television and Discourses of Distinction". *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Eds. Leverette M., Ott B. and Buckley C. New York: Routledge, 2008. 19-45.
- Thompson, Robert J. *From Hill Street Blues to ER: Television's Second Golden Age*. New York: Syracuse U P, 1996.

Thompson, Robert J. Preface. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Akass K. and McCabe J. New York: I. B. Tauris, 2007. xvii-xx.

פילמוגרפיה

300. Zack Snyder. USA, 2006.
 All in the Family. 1971-1979, Lear/Tandem Prod.
 The Amazing Race. 2001-, CBS.
 Big Brother. 2000-, CBS.
 Boardwalk Empire. 2010-, HBO.
 Breaking Bad. 2008-2013, AMC.
 Cops. 1989-, FOX.
 Dallas. 1978-1991, Lorimar Prod.
 Deadwood. 2004-2006, HBO.
 Dynasty. 1981-1989, ABC.
 Entourage. 2004-2011, HBO.
 Game of Thrones. 2011-, HBO.
 Harry Potter (film series). Warner Bros. USA, 2001-2011.
 Hill Street Blues. 1981-1987, NBC.
 Judge Judy. 1996-, CBS.
 L.A. Law. 1986-1994, NBC.
 The Lord of the Rings (film series). Peter Jackson. New Zealand/USA, 2001-2003.
 Lost. 2004-2010, ABC.
 Mad Men. 2007-, AMC.
 The Mary Tyler Moore Show. 1970-1977, MTM.
 M.A.S.H. 1972-1983, FOX.
 Moonlighting. 1985-1989, ABC.
 Nip/Tuck. 2003-2010, FX.
 Oz. 1997-2003, HBO.
 Rome. 2005-2007, BBC / HBO.
 Sex and the City. 1998-2004, HBO.
 The Shield. 2002-2008, FX.
 Six Feet Under. 2001-2005, HBO.
 The Sopranos. 1999-2007, HBO.
 Survivor. 2000-, CBS.
 thirtysomething. 1987-1991, ABC.
 True Blood. 2008-, HBO.
 Twin Peaks. 1990-1991, ABC.
 The Voice. 2011-, NBC.
 The Walking Dead. 2010-, AMC.
 Weeds. 2005-2012, Showtime.
 The Wire. 2002-2008, HBO.

גבולות ומציאות בסרט Dogtooth

הסרט Dogtooth (Kuvóδovtac, 2009) עורר הדים רבים עם יציאתו – הביקורות המקומיות השווו את חשיבות הסרט לסרטים של אנג'לופולוס,¹ הוא זכה בפרס הנחשק בפסטיבל קאן ואף היה הסרט היווני החמישי בהיסטוריה שהיה מועמד לאוסקר (IMDB).

הסרט מציג משפחה – זוג הורים ושלושה ילדים, שגרים בוויולה מבודדת לחלוטין. הילדים לא יצאו מעולם משטח הבית ולא פגשו דבר ואדם מהעולם החיצון, פרט לכריסטינה (Anna Kalaitzidou) – אישה אשר מובאת על ידי האב (Christos Stergioglou) לסיפוק צרכיו המיניים של הבן (Hristos Passalis). כל מה שהילדים מכירים ויודעים מונחל להם על ידי ההורים, מוסבר על ידם ומעבר לכך – הם מכירים רק מה שנמצא בשטח הבית ולא מעבר לו. עלילת הסרט מראה את רגעי המשבר ב"שיטה" של ההורים ואת ניסיון ההתבגרות והבריחה של האחות הבכורה (Aggeliki Papoulia) מהבית.

עד כה נעשה מחקר מצומצם על הסרט. נושא מחקר אחד שעלה הוא משפחה – כיצד הסרט מתקשר ל"משפחה הפתוגנית" (משפחה שיוצרת או מעוררת התפתחות של הפרעה נפשית לנמצאים בה) וכיצד מרכיב המשפחה בסרט הוא ביקורת על יוון כיום (Fisher). תחום אחר הוא השימוש בשפה שבולט כבר מתחילת הסרט (Brinkma). בהמשך נחקר נושא המשלב בין שני הקודמים – הקשר בין המשפחה לשפה, דרך גישה לקניאנית (הקשר בין האב והסדר הסימבולי) (Brinkma). מכיוון אחר נחקרה העלילה בסרט Dogtooth דרך ההיבט הפיזי – התקדמות העלילה דרך התפתחות הפגיעה של הדמויות בגופן (Koutsourakis). במאמר זה אנסה להמשיך ולהעמיק כמה מהנושאים שעלו במאמרים קודמים על הסרט, כמו הסגירות במשפחה ואלמנט השפה, אך מכיוונים שונים מאלה שנחקרו עד היום.

ברצוני לחקור נושא שבולט בסרט ועדיין לא נדון במחקר והוא נושא הגבולות בסרט ביחס למציאות ולקולנוע. במאמר זה אציג את הדרכים שבהן הסרט Dogtooth עוסק בנושא גבולות – גבולות האדם וגבולות המציאות שלו. אטען כי הסרט דן בשאלות אלה דרך אלמנטים מבניים וצורניים, החל מהבחירה בסיטואציה הספציפית שמציג הסרט וכלה בסגנון הוויזואלי שנבחר. אטען כי הסרט מעלה שאלות על האופציה של שבירת גבולות אלה דרך האמנות, או ליתר דיוק דרך הקולנוע ואציג כיצד הסרט דן בכל אלה במספר רבדים: דרך אלמנט השפה, שמופיע בסרט מהרגע הראשון, דרך הבחירה בפריימינג ספציפי, שמעורר דיון בגבול מוגדר מול מה שנמצא מעבר לו, דרך ההתפתחות של תפקיד הקולנוע בחיי הילדים במהלך הסרט ודרך הצגת הקולנוע כמאפשר אלטרנטיבה למגבלות חיי הדמויות. בעזרת אלמנטים אלו אנסה לבחון את עמדת הסרט והשאלה שנשאלת במהלכו – האם יכול אדם לצאת ממגבלות המציאות שלו? על ידי בחינה זו אנסה להציג תשובה אפשרית

1 לפי ביקורת של דימיטריוס דניקס (Danikas) באתר העיתון Tanea היווני.

לשאלה, כפי שעולה בסוף הסרט; על אף שבתום הסרט הכול חוזר למסגרת הגבולות, עצם הדיון בשבירת הגבול מציג יחס אמביוולנטי לנושא הגבולות עצמו.

מציאות ושפה – השפה כמשפיעה, משנה ויוצרת מציאות

הסרט Dogtooth מתחיל בצורה אניגמטית. הדבר הדיאגטי הראשון שהצופה רואה ושומע הוא הסבר שיוצא מטייפ, הסבר שמאוחר יותר יובן שהוא בקולה של אם המשפחה (Michele Valley), על "המילים החדשות להיום". לפי ההסבר "ים הוא כיסא עם ידידות מעץ כמו שיש לנו בסלון. דוגמה: אל תעמוד, שב על הים ונהל עמי שיחה שקטה". אלמנט זה, שבו ההורים מסבירים ומפרשים לילדים מילים באופן שונה מהנורמה המקובלת, משייך ומאפיין את הסרט לכל אורכו. בכל פעם שההורים מסבירים לילדים מילה מסוימת הם נותנים דוגמה, וכל המילים שהילדים לומדים מוסברות להם כבעלות משמעות שונה מזו המוכרת לצופה. השפה מופיעה כבר ברגע הראשון של הסרט, ומכאן ואילך היא תהיה מרכיב עיקרי בעלילה, וכפי שאוכיח, גם במסריו ובמסקנותיו. על מנת להבין את השימוש בשפה בסרט אשתמש בתאוריה של חוקר ופילוסוף הלשון, האנתרופולוגיה והבלשנות בנג'מין לי וורף (Whorf). וורף הוא אבי תורת היחסות הבלשנית, "הרעיון כי כל שפה מבליעה מודל של עולם, שהדוברים והדוברות בשפה אינם יכולים לתפוש את המציאות שלא באמצעותו"² (7-8). כמו בתורה הפיזיקאלית של אלברט איינשטיין (Einstein), לפיה אנו תופסים את העולם ביחס לאלמנטים שונים שסביבנו, בתפיסה של וורף העולם סביבנו נתפס באופן שונה ביחס לשפה שאדם דובר.³ הסיבה לכך היא שהתפיסה שלנו את העולם נובעת מהשפה שהיא אלמנט משתנה – השפות שונות בין תרבויות, ואוצר המילים והשימוש בשפה שונה מאדם לאדם ומתרבות לתרבות (וורף 198). לפי וורף הדרך שבה השפה בנויה (המילים שבה, הדקדוק, היחס לזמנים וכדומה) משפיעה ישירות על הדרך שבה אנשים חיים, תופסים את העולם וחושבים על העולם שבו הם חיים.

במאמרה על אופן השימוש בשפה בסרט, טוענת ברינקמה כי השינויים בין המסמן למסומן יוצרים מעין אלגוריה – המילים אינן אומרות את מה שהן אמורות לומר (2). ברינקמה מקשרת זאת למרחק – לפיה הוא נושא הסרט (2-3). אך לטענתי, ובהתבסס על התאוריה של וורף, השינויים אינם יוצרים אפקט שבו כל דבר יכול למשמע כל דבר (Brinkema 2) אלא יוצרים פיצול, יוצרים שתי שפות – השפה היוונית בשימוש המקובל שלה, ומעין שפה אלטרנטיבית, שמעתי אקרא לה "שפת הילדים". לצופה שאינו מבין הזרה זו בסרט, יראו סצנות רבות לא קוהרנטיות, לא ברורות, ורק מי שמבין את השפה יוכל להבין את

2 אצל וורף הרעיון שהשפה שדובר אדם מגדירה את גבולות המציאות שלו לא נבעה מרעיון פילוסופי טהור – כמו אצל ויטגנשטיין (Wittgenstein), למשל, אלא נבעה מתוך מחקר בלשני ואנתרופולוגי מקיף. וורף חזן שפות שונות בתרבויות שונות (מאיה, שפת ההופי, אינדיאנית ועוד) ומאמריו המחקריים מציגים מסקנות שהובילו להיפותזה הנ"ל – שהפכה להיות מרכזית בפילוסופיה של הבלשנות.

3 התאוריה של וורף אמנם שנויה במחלוקת וזכתה לביקורת במהלך השנים, אך בשנים האחרונות זכתה להיפותזה לפריחה מחדש בתחומי המחקר וחשיבותה אינה ניתנת לערעור (9 א.ו.פ).

ההתפתחויות העלילתיות והסצנות בסרט. לפי וורף "האופן שבו אנו מחלקים את הטבע לחתיכות, מארגנים אותו למושגים ומייחסים לו משמעויות [...] מקורד בדפוס השפה שלנו" (87). מכאן ש"שפת הילדים", שהיא השפה אשר מוטמעת בדיירי הבית באופן מוקפד ומדויק, אינה יכולה למשמע כל דבר, אינה יוצרת רק הזרה ולא משמשת שפה משעשעת נוספת אלא יוצרת מציאות, כלומר דרך מסוימת לתפוס את העולם. דרך ההסתכלות על העולם שנובעת מהשימוש ב"שפת הילדים" שונה מדרך ההסתכלות של דוברי היוונית; המציאות, כפי שהיא נתפסת על ידי הילדים והצופה (שמבין את עולמם/שפתם), שונה מהמציאות המוכרת לכלל. קיום מציאות אלטרנטיבית זו אינו נשאר ברמה התאורטית אלא משפיע ישירות על פעולות ועל הבנה של סיטואציות, ומשחק המילים הופך להיות עולם, קרי מציאות שמוכנת למי שמבין את השפה.

הסרט מדגיש את הפער הבולט בין תפיסת העולם (שנובעת מהשפה) של הצופים בסרט ושל ההורים מול תפיסת העולם של הילדים. לדוגמה, ניתן לראות אלמנטים טכנולוגיים הנידונים בסרט, כגון מכשיר הטלפון המופיע מספר פעמים במהלך הסרט – האם מחביאה טלפון בחדרה ומדברת עם האב כשהילדים אינם רואים. בשפת הילדים, הרעיון של שיח מרחוק בעזרת טכנולוגיה אינו קיים – כל האינטראקציה שלהם היא פנים מול פנים. מסיבה זו מתייחסות הבנות למה שהאם עושה כ"מדברת לעצמה" – זהו המינוח היחיד שהן מכירות לאדם המדבר כשאין אדם שני העונה לו או נמצא עמו בחדר. המילה "טלפון" מופיעה בסצנת ארוחת הערב הראשונה שבה מבקשת האחות הקטנה את ה"טלפון" ומתכוונת ל"מלחיה". אך אנקדוטה זו מובנת רק לצופים ולהורים – הילדים אינם יכולים לעלות בדעתם את משמעותה המקורית של המילה משום שהקונצפט שמיוחס אליה במקור אינו קיים בשפתם או בתפיסת עולמם.

מהסתכלות זו על השפה בסרט, ניתן לומר שהסרט לא רק בוחר ליצור מעין מציאות אלטרנטיבית אלא מדגיש, על ידי השפה, את גבולות המציאות של הדמויות. במילים אחרות, ההגבלה על חיי הדמויות מועברת ומודגשת על ידי השפה שמוצגת בתור המרכיב העיקרי והדומיננטי ביותר של שליטת ההורים בחיי הילדים. ההורים מגבילים על ידי השפה את עולם הילדים לגבולות הבית, כאשר לכל מילה – כל מסמן, ישנו מסומן שניתן לזיהוי בסביבה המוכרת והיחידה שהם מכירים. נוסף על כך, ההורים מגבילים במילותיהם את הילדים לבית הגבלה שהיא נצחית – בשיחה בארוחת ערב האפשרות של הילדים לצאת מהבית מתבטלת. בארוחה זו נאמר לילדים שהם יכולים לצאת רק כששן הכלב נופלת ורק על ידי נסיעה ברכב (כלומר בלתי אפשרי לצאת בהליכה), ושהם מוכנים ללמוד לנהוג רק כששן הכלב צומחת בחזרה. הילדים אינם יודעים ששן הכלב אינה יכולה לצמוח בחזרה כשהיא אובדת, ומבחינתם הגדרה מילולית זו של שן הכלב (כמשהו שנופל וצומח) היא המציאות ותשאיר אותם בגבולות הבית לנצח, על אף שהילדים אינם מבינים זאת. כפי שמציג וורף, השפה נראית לאלה שאינם עוסקים במשמעותה (או שרואים אותה באופן לוגי פורמאלי) כרקע לתאר את המציאות, אך לא כך הדבר. מעצם האפשרויות בשפה קיימות אפשרויות הפעולה שלנו וההבנה שלנו סיטואציות מסוימות (83-85). כך נוצר פער בין ההורים המבינים את השפה המדוברת והרחבה, ובין הילדים שעולמם אמנם מוגבל בשל השפה אך הם רואים בעולם זה ובתפיסתם אותו את היומיום הטבעי ביותר.

הפריימינג – מקבע את הגבול או פורץ גבולות?

לסרט סגנון ויזואלי דיסטינקטיבי ובוולט. הסרט מאופיין בשוטים סטטיים של פריימים סלקטיביים. רוב השוטים בסרט ארוכים יחסית – ממוצע של 17.8 שניות לשוט (Cinematic Database). נוסף על כך תנועות המצלמה בסרט מוגבלות למספר מצומצם של סצנות, כאשר בסצנות רבות השוט אינו רק סטטי אלא גם "אינו מתחשב" באובייקט המצולם. הפריימינג בנוי כך שהדמויות אינן במרכז, והוא נשאר סטטי גם כאשר הדמויות זזות בפריים וקוטע את הדמויות המצולמות. ניתן לראות את הבחירה בפריימינג ספציפי זה והדגשתו על ידי שוטים ארוכים (יש זמן רב לצפות בכל פריים) כשמה דגש על המסגרת, או במילים אחרות – כשמה דגש על הגבולות והמגבלות.

שתי גישות עיקריות בנוגע לפריים הנדונות בתאוריה הקולנועית הקלאסית מוצגות במאמרו של צ'ארלס אלטמן (Altman). העיסוק בנושא המסגרת היה סביב שתי מטאפורות עיקריות – מטאפורת המסגרת (Frame) של ז'אן מיטרי (Mitry) ומטאפורת החלון של אנדרה באזין (Bazin). מטאפורת המסגרת מתייחסת לאלמנטים שנמצאים בתוך הפריים עצמו. מיטרי, כמייצג לפי המאמר את הגישה הפורמליסטית (Altman 521) רואה את הצד הצנטרפטלי של המסגרת, כלומר את מה שהצופה רואה בתוך מסגרת הפריים ולא מעבר לזה (Altman 521). מטאפורה זו מתייחסת למסגור הפריים בתוך מקבע של האלמנטים שבתמונה לתוך מסגרת, כאשר הדגש מושם על מה שנמצא בתוך המסגרת (Altman 521). כפי שתיאר זאת תומאס דין טאקר (Tucker) – "The question of framing is always a question of borders, limitations, margins, and divisibility." כלומר, ברגע שמדברים על מסגרת/מסגור מדברים על גבולות, הגבלות וחלוקה. לפי תפיסה זו ניתן לראות את הבחירה בפריימינג הספציפי של הסרט Dogtooth, ששם דגש על המסגור והמסגרת, כביטוי נוסף לאלמנט ההגבלה והקיבוע של מציאות הילדים בסרט.

מן הצד האחר מתייחס באזין לקולנוע כחלון וטוען כי "We don't see the space which extends on all sides of the screen but we never doubt the existence of the space" (Altman 521). באזין מאמין במציאותיות של התמונה הקולנועית ורואה בה חלון למציאות – החלל נמצא שם על אף שלא רואים אותו מחוץ לפריים. בעקבות מטאפורה זו ניתן לשאול האם אלמנט המסגור בסרט Dogtooth מייצג קיבוע גבולות באופן חד משמעי? התפיסה הראליסטית של באזין יכולה להאיר את המסגור בסרט באופן אחר: ברגע שיש מסגרת יחשוב הצופה על מה שמחוץ לה. אצל במאים מודרניסטים שונים נותח הפריים והיחס בין מה שנבחר להציג ובין מה שנסתר מן העין, וברומה לכך אנסה להציג את השימוש של Dogtooth בפריימינג הייחודי כדרך לדון הן בנושא הגבול והן במה שמחוץ לו.

לקראת ארוחת הערב הראשונה בסרט האחות הגדולה מתלבשת ומתארגנת בחדר. בתחילה רואים את פניה של האחות בזמן שהיא מדברת עם אחותה הצעירה, כאשר בגדיה אינם נראים (דוגמה 1). היא שואלת את אחותה הקטנה איך היא נראית, וברגע זה השוט משתנה כך שרואים רק חלק מגופה של האחות הגדולה (דוגמה 2).⁴ האחות הקטנה עונה לאחותה

4 שוטים מסוג זה נפוצים בסרט, ופעמים רבות נראים רק חלקי גוף, גפיים, או דמויות חתוכות.

שהיא נראית בסדר, והאחות הגדולה מסתובבת ושואלת שוב איך היא נראית ומקבלת תשובה זהה. לאחר מכן היא אומרת שהיא אינה בטוחה שהחולצה מתאימה לחצאית. השוט הנראה ברגע הדיון בנוגע ללבושה של האחות הבכורה מסתיר מהצופה את נושא הדיון – מעבר לכך שגופה של האחות חתוך ולא ניתן לראות במלואו את היחס בין החולצה לחצאית, ישנם גם כיסא ושולחן בקדמת הפריים שמפריעים לראות את הלבוש הנדון. בפריים שנבחר, מה שנמצא "בתוך המסגרת", מציג מגבלה – לא ניתן לראות את התמונה השלמה ואלמנט זה בולט במיוחד בשל הדיון העולה בסצנה. מן הצד האחר, על אף שהצופה רואה פריים סלקטיבי וחתוך, התהייה שעולה מהסצנה היא איך האחות נראית בלבוש מלא. הפריים אמנם ממוסגר באופן שמגביל את ראיית הצופה את הסיטואציה, אך באופן דיאגטי עולה השאלה מה נמצא מעבר לפריים המוצג, מה נמצא מחוץ למסגרת.



דוגמה 2



דוגמה 1

התמונות באדיבות סרטי אורלנדר

ניתן לראות סצנה זו בפרט ואת הסרט בכלל כמשתמשת בפריימינג ספציפי להעלאת נושא המסגרת והמסגור גם מבחינה סגנונית וצורנית. בניית הפריימים המוקדפת מעלה שאלות בנוגע לקשר בין המציאות ובין מה שנבחר לייצג מתוכה. במהלך הסרט הפריימינג ספק מגדיר גבולות שהצופה צריך לקבל, ספק מדגיש שיש מעבר לגבולות אלו; ספק מגביר את התחושה שיש מציאות מחוץ למסגרת, ספק מסביר לנו שהמציאות היא מה שנמצא במסגרת של חיי הדמויות. כך ניתן להציג מבחינה ויזואלית את השאלה העיקרית בסרט – האם המציאות של הילדים היא כמו המסגרת או שניתן להסתכל עליה גם כחלוץ? כלומר, האם חיייהם הם אלמנטים מתוכננים מקובעים בתוך חלל כאשר ניתן לדון רק במה שבפנים, בהבניית חיי הילדים ובקיבוע הבלתי מעורער של מציאותם, או שיש משהו מחוץ למסגרת וקיימת אופציה לצאת מהקיבוע ומההבניה של המציאות שלהם?

הקולנוע כשפה – שימור הגבול על ידי מדיום טכנולוגי

כפי שהצגתי, ההורים בסרט שולטים ומגבילים את חיי הילדים בעזרת השפה. הם מרחיקים אותם ומתווכים ביניהם ובין טכנולוגיה שיכולה לקשר אותם לעולם החיצוני. כפי שהדגמתי דרך מכשיר הטלפון, ההורים מחביאים את הטלפון מעיני הילדים, כך שהבנות חושבות שהאם מדברת לעצמה. דוגמה נוספת עולה כאשר מתרגם האב שיר של פרנק סינטרה (Sinatra) ליוונית; פרשנות האב את מילות השיר מדברות על משפחה ותמות שקרובות לילדים (בניגוד

לשיר המקורי שמדבר על נסיעה לחלל, בריחה מהעולם לשם אהבה).⁵ נוסף על כך מילים כגון "מקלדת" מתייחסות לאיברים בגוף, שהם כמובן גם חלק מהעולם המוכר של הילדים. ההורים עושים שימוש דומה במדיום הקולנועי, לפחות בתחילת הסרט. ההורים אינם מרחיקים את הצפייה בסרטים מהילדים אלא מקרבים אותה ומשתמשים בה לצרכיהם. רעיון זה מוצג בסיקוונס ארוחת הערב הראשונה. בארוחה זו הילד שקיבל הכי הרבה מדבקות על הישיגים זוכה לבחור מה יהיה הבידור בערב, והאח הגדול שזכה בוחר בצפייה בווידאו. בסצנה הבאה רואים הילדים סרט בטלוויזיה הביתית. האב מפעיל את הסרט, ובתחילה לא ברור מה מוקרן. בשוט הבא מדובבת האחות הצעירה את הסרט. למעשה, אנו מבינים שבעצם המשפחה צופה בסרט ביתי, ושהאחות חוזרת על הטקסט שלה ושל משפחתה שנאמר בסרט. ניתן לראות את הקולנוע בסצנה המדוברת כאפרטוס מעגלי. כפי שהצגתי, המציאות של הילדים מובנית על ידי השפה, ובסצנה המדוברת רואים שמציאות זו מתועדת, ואז מוקרנת שוב ושוב לילדים במדיום נוסף שבו יש להורים שליטה.⁶ כמו מנטרה, הילדים חוזרים על המציאות שלהם והאמיתות השקריות שנשמעו במציאות זו מתחזקות עבורם, וכל זאת ללא הבנתם את הכוח העצום שיש לאימג'ים המוקרנים על תפיסותיהם.⁷ בסרט הביתי ניתן לראות אלמנט שמחזק וממשמע שוב ושוב את השפה והמציאות שההורים הבנו,⁸ למשל: מוטיב המטוס. המטוס מלווה את הסרט Dogtooth לכל אורכו; בעולמם של הילדים מטוסים שעפים בשמים לעתים נופלים והילדים יכולים לאסוף אותם.⁹ בסרט הביתי נראה מטוס הטס בשמים, ובשוט הבא רואים את האחות הקטנה שמופיעה בסרט הביתי ומציינת שאם ייפול המטוס היא זו שתיקח אותו. כאמור, להורים שליטה במדיום הקולנועי, וישנם אלמנטים של השפה הקולנועית שנסותרים מעיני הילדים; האב הוא זה שבחר לצלם ברגע נתון גם את המטוס וגם את האחות המגיבה למטוס, ולכן לקשר בין השוטים עלולות

5 "Fly me to the moon, and let me play among the stars [...] In other words – hold my hand. In other words – Baby kiss me."

6 הקול שנשמע בסרט הוא קולו של האב וניתן להסיק שהוא הצלם של הסרט הביתי.

7 הקשר בין הטקסט הקולנועי להאידאולוגיה נחקר רבות, בין השאר בעקבות התעניינות בתחום ייצור/הבניית התרבות (Klinger 30). אחת הדרכים שקשר זה נחקר היא בעזרת מתודה סמיוטית וסטרוקטורלית (Klinger 30). ברמת הפריים הבוודד הושפע הקשר בין המסרים הגלויים למסרים הסמויים מהניתוח הסמיוטי של התמונה המצולמת שהציע רולאן בארת (Barthes). בתיאוריה הקולנועית העכשווית נחקרו הקולנוע, צורתו והקשר שלו לאידאולוגיה בדרכים רבות, למשל, דרך מרכיבים בסיסיים שייחודיים למדיום, כגון עריכה והיחס בין שוט לשוט (Dayan) או דרך האפראטוס הקולנועי עצמו (Baudry).

8 נוסף על כך בין אם הקולנוע הוא שפה בדומה לשפה המדוברת בין אם שפה כמובן אחר, כפי שנבחן בהרחבה על ידי חוקרים כגון כריסטיאן מץ (Metz), הקשר בין קולנוע ושפה והיחס לקולנוע כשפה עלה לא פעם במחקר.

9 בפעמים אלו המטוסים הם מטוסי צעצוע מפלסטיק שההורים מעיפים, אך מבחינת הילדים כל המטוסים קטנים ובעלי פוטנציאל ליפול לחיקם.

להיות השלכות אידאולוגיות,¹⁰ על אף שהן נסתרת מעיני הילדים. המטוס נראה שולי בסרט הביתי, אך הוא חוזר בו מספר פעמים וניתן לראות שהסרט הביתי מחזק את התפיסה של הילדים בנוגע לשאלה מהו מטוס, ללא ידיעתם. על ידי ניתוח זה ניתן לראות את הסרט הביתי (שמייצג את הקולנוע בבית המשפחה) כמשמש לקיבוע הגבולות המוגדרים, גבולות המציאות שהובנתה לילדים על ידי השפה.

לכן ניתן לראות את הסרט הביתי המוקרן לילדים, או במילים אחרות את האפארטוס הקולנועי בסרט, כמערכת סימנים נוספת שבה ההורים משתמשים כדי לקבע ולשמר את המציאות שהם רוצים להבנות לילדים. ניכר כי הילדים אינם רואים בכך רגע חינוכי, לימודי אלא רגע של הנאה וכיף. הבחירה לצפות בסרט באה מהאח, שבחר בצפייה כפרס. בזמן הצפייה בסרט הביתי חוזרת האחות הקטנה על הטקסט של "הרמויות" בסרט. נראה כי החזרה מתייחסת להתנהגות מוכרת שבה חוזרים צופי קולנוע וטלוויזיה על טקסט בסרטים אהובים, בסדרות אהובות ובאירועים אודיו-ויזואליים מוכרים שראו מספר פעמים (Austin 45-46). שלושת הילדים נהנים מהסרט – כצופים אנו רואים את כל הילדים ולא רק את האחות הצעירה (שחוזרת על הטקסט), וההנאה מודגשת בעזרת החיוך הנסוך על פני האח והאחות הבכורה בזמן הצפייה בו. בדומה לשפה, שלגביה ציינתי שמי שלא מתעסק במשמעותה רואה בה רקע גרידא והשפעתה אינה גלויה לו (וורף 83-85), הילדים רואים בסרט הנאה גרידא ואינם מבינים את ההשפעה האידאולוגית המכוונת של המדיום שבו הם צופים. כך האידאולוגיה מסווית מהילדים, וההורים מחזקים ומשמרים את העולם שהבנו לילדיהם.

ברינקמה מדברת על השפה בסרט כמנסה להקטין את המרחק בין השפה ובין העולם המוכר של הילדים, כחלק מתהליך של ביות (2), כפי שהקולנוע עושה בסצנה המתוארת לעיל. אולם ניתן להסתכל על הסצנה מנקודת מבט נוספת, הקודמת לתהליך שיתפתח במהלך הסרט – הקולנוע כמשטש גבולות. ההגדרה של מציאות בסצנה זו אמביוולנטית משום שהגבול בין מציאות לנרטיב אינו ברור. מצד אחד האחות שמדובבת את עצמה ואת משפחתה לוקחת טקסט יומיומי, מאולתר ואמתי (כביכול) והופכת אותו לנרטיב, בעודה מתייחסת אליו כטקסט של סרט קולנוע. מן הצד האחר, מציאות היומיום של הילדים היא מציאות מובנית, והצופים ב־Dogtooth יודעים זאת. מכאן שבסצנה זו עולה השאלה האם הילדים צופים במציאות או בדיה, ואיך אנו אמורים להבין את יחסה של האחות הקטנה למה שהיא רואה? בכך שהאחות חוזרת אחרי משפטי המשפחה היא מצד אחד מקבעת את השפה שההורים הטמיעו בה – את "מציאות הילדים", ומן הצד האחר כאשר הצופה רואה את הסרט הביתי ואינו שומע את הקולות בו (אלא רק את קול האחות הצעירה המדובבת את הסרט) עולה התהייה בנוגע להיבט הנרטיבי של חיי הילדים. כך נוצרת ההקבלה הראשונה בין המציאות המובנית של הילדים לבין הקולנוע, וניתן לראות בשוט זה ניצנים לרעיון

10 ניתן לראות את הקשר בין השוטים, כפי שהציג אותם דיין (Dayan) במאמרו. לפי דיין ה־"Absent one" של השוט הראשון ממושמע על ידי השוט שבא אחריו, וכך הקוד הקולנועי נעלם והאפקט האידאולוגי של הסרט נשמר ולא מתגלה לצופה (30). בסרט הביתי, כאשר מופיע שוט של המטוס ולאחריו תגובת האחות למטוס זה, האחות תופסת את מקום ה־Absent one, המרחב ברור ובזמן הצפייה האחות הקטנה אינה שמה לב למערכת המובנית. כך האידאולוגיה שההורים רוצים לחזק אינה מתגלה ואף מתחזקת.

שיתפתח במהלך הסרט – הקולנוע כמייצג מציאות נוספת, מציאות שעלולה לחרוג מעבר לגבולות המציאות המובנית של הילדים והשפה שלהם.

מפני השטח למה שתחתם – הקולנוע כמערער על הגבול

הדמות היחידה שמגיעה מן החוץ, שלא חיה את המציאות של בני הבית, היא כריסטינה. לכריסטינה תפקיד חשוב בהבניית העולם של הילדים – מטרתה לספק את דחפיו המיניים של האח. על אף מקומה החשוב במניעה של שבירת הגבולות ב"עולם הילדים" היא מהווה את הגורם החיצוני – שפתה אחרת (היוונית המדוברת ולא שפת הילדים), ולכן מציאותה אחרת. ניתן לומר ששפתה של כריסטינה מוגבלת פחות – הלקסיקון אינו מוגבל לשפה שבה מדברים בבית הילדים; היא מסוגלת לתפוס מבחינת השפה יותר אלמנטים בעולם, ומכאן שתפיסת המציאות שלה רחבה יותר משל הילדים.

כריסטינה היא חלק מהעולם המובנה של הילדים, אבל עבורה זהו רק תפקיד (היא מקבלת כסף על מעשיה), ולא תפיסת עולם כמו עבור שאר בני הבית. מסיבה זו כריסטינה, אשר ייעודה המקורי הוא למנוע ערעור ב"עולם הילדים", מהווה גורם שיכול להציג אופציות להרחבת הגבולות של הילדים, או במילים אחרות – לשבירתם. ניתן לראות אמנם שהיא פותחת מספר אפשרויות למרידה ומציגה לילדים מספר דברים שאינם נכללים בתחום המגבולות שלהם, אך האם זה מאפשר לפרוץ גבולות אלה?

בסצנה האחרונה שבה מבלה כריסטינה עם האח היא קוראת לו "זומבי". זוהי מילה שאינה קיימת בלקסיקון של הילדים בשל הסלידה של ההורים מדברים פנטסטיים, טכנולוגיים, או כל דבר שנמצא מחוץ למסגרת הווילה. בשלב זה נראה שיש לאח אופציה "לצאת מחוץ לגבולות השפה", כלומר להרחיב את תפיסתו את העולם על ידי הכרת גורמים שאינם נמצאים בתחום ההכרה הקיים שלו. המילה "זומבי" מקשרת בין האופציה של האח לפרוץ את גבולות המציאות שלו ובין הקולנוע משום שמילה זו מקושרת לתחום הקולנוע בשנים שבהן יצא הסרט.¹¹ האח מוותר על האופציה הזו – הוא אומר לכריסטינה שהוא יודע מה המילה אומרת, ולאחר מכן שואל את אמו לפירושה, כאשר האם כמוכנ עונה לו דרך מגבולות השפה והמציאות שלו, שזהו פרח קטן וצהוב. הפעם הבאה שבה מזכיר האח את המילה "זומבי", בהתאם לפרשנות שהציגה לו אמו, מדגישה את העובדה שלא הצליח לשבור את גבולותיו. נוסף על כך אזכור המילה ממוקמת בשיא ניסיון שבירת הגבול של האחות – בשוט שלפני כן מצטטת האחות מתוך רוקי (Rocky, 1976), ובשוט הבא מגלה האחות את הטלפון החבוי בחדר ההורים. בכך ניתן לראות כיצד האח, בניגוד לאחותו, מפספס את

11 ניתן לראות את הבחירה במילה זומבי כאקט שרירותי, אך לטענתי הבחירה מכוונת ומקשרת לתחום הקולנוע. התופעה של סרטים שעוסקים בזומבים התפשטה והתרחבה בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת. בארצות הברית עלתה דרישת הקהל לסרטים בז'אנר (Dendle 2) והתופעה התפשטה הרבה מעבר לגבולות ארצות הברית וזכתה לפופולריות רבה ברחבי העולם בשנים אלו (Dendlel 2-3). התופעה הגיעה גם ליוון וגם שם ניתן לראות הופעה של הז'אנר (Dendle 91). בשל התופעה הרחבה שנפוצה בשנות הפקת והפצת הסרט ניתן לומר שהבחירה במילה הספציפית הזו אינה מקרית.

ההזדמנות הוורבלית/קולנועית להרחיב ולשבור את השפה, המציאות והגבולות שבהם הוא נתון ולהם הוא כפוף.

הסרט מקשר את כניסתה ויציאתה של כריסטינה מעולם המשפחה לעולם הקולנועי. בפעם הראשונה שבה אנו רואים את כריסטינה מבקרת בבית המשפחה, מצלם אותה האב יחד עם בני הבית. מלבד זאת כאשר מגלה האב את המקור למרד של האחות הבכורה (סרטים שהאחות קיבלה מכריסטינה) העונש שכריסטינה מקבלת הוא מכה עזה בראשה עם מכשיר וידאו ביתי. לאחר מכן דמותה של כריסטינה אינה מוצגת שוב. התפנית העיקרית בסרט מתרחשת בקשר שבין כריסטינה לאחות הבכורה המנסה לנצל את נוכחותה של כריסטינה כפוטנציאל לשבירת המסגרות והמגבלות. תפנית זו נובעת ישירות מהקולנוע, שכאמור הולך יד ביד עם דמותה של כריסטינה. לאחר איום קל על כריסטינה, האחות הבכורה מקבלת ממנה קלטות וידאו עם סרטים פופולריים, שמאוחר יותר מובן שאלו הסרטים רוקי ומלתעות (Jaws, 1975). בסצנה הבאה אנו רואים את האחות הבכורה מדברת בחדר ריק. היא אומרת "אבא, אני רוצה ללמוד להילחם. מה אמרת? אני לא יכולה לשמוע אותך. מתי אלמד להילחם?" בשלב זה מנסה הצופה להבין את ההקשר בין הסצנה לשאר הסרט – הבת אומרת מילים שהצופה אינו מבין את משמעותן, ולכן בתחילה נדמה שהאחות מדברת ב"שפת הילדים". לא ברור אם אביה בחדר או לא, עם מי היא מדברת ומה היא רוצה לומר. בשלב זה בסרט מתחילה האחות לפתח סממנים מרדניים (לדוגמה, היא מאיימת על כריסטינה, רואה סרטים שאסור לה לראות), אך בהתאם להתניה שהסרט יצר אצל הצופה, הטקסט האלים נשמע חלק משפת הילדים ומתאים באופן זה או אחר לשאר העלילה. בסופו של דבר מבין הצופה שהאחות הבכורה מצטטת מתוך הסרט רוקי שאותו ראתה, כנראה, דרך קלטת שקיבלה מכריסטינה. טשטוש הגבול בולט כאן גם בעזרת ההקשר לסצנה קודמת שהצגתי; אם בסצנה שבה ראו הילדים את הסרט הביתי צוטטה "מציאות" מצולמת אך ראינו אותה כמציאות של הדמויות, בשלב זה מצוטט טקסט קולנועי שנראה בתחילה כמציאות של הדמויות.

ניתן לראות את השימוש של האחות הבכורה בסרטים שראתה בסצנות נוספות. בסצנה הבאה היא מצטטת טקסט מהסרט מלתעות בבריכה, כאשר הטקסט הופך מהר מאוד למשחק מעוות שבו תוקפת האחות את אחיה כמדמה כריש. אך המשמעות של הסרטים בחיי האחות הבכורה היא מעבר לאופציית בידור ומשחק משום שהם מציגים כניסה של שפה נוספת לחיי האחות, ובכך מתרחשת שבירה של השפה והמציאות המוגבלת שהכירה עד כה. ניתן לראות זאת בסצנה שבה מבקשת האחות הבכורה מאחותה הצעירה לקרוא לה "ברוס". האחות הצעירה אינה מבינה את משמעות המילה ואחותה מסבירה לה שזה שם. לילדים בסרט מתייחסים כ"אחות בכורה", "אחות צעירה" ו"אח", ורק לכריסטינה יש שם, ומכאן ששם בסרט הוא אלמנט חיצוני. אי הבנתה של האחות הצעירה את הקונצפט של "שם" באה לידי ביטוי כאשר היא מבקשת מאחותה הגדולה לקרוא לה "גב" – מילה מוכרת ומוסכמת בשפתם.¹² הכניסה של העולם הקולנוע לעולמה של האחות מגיע לשיאו כאשר האחות

12 השם "ברוס" מופיע פעמים בודדות בסצנה נידחת בסרט רוקי. מכאן ניתן לראות קשר ישיר בין הכנסה של המושג "שם", מושג שאינו קיים בעולם המובנה של הילדים ובין הצפייה של האחות בקולנוע. סרט הקולנוע מעשיר את הטרמינולוגיה של האחות, ולכן גם את המציאות שלה.

רוקדות להורים – האחות הבכורה מתחילה לרקוד בפראיות, וריקודה הוא כוריאוגרפיה מוכרת של הריקוד האייקוני מפלאשדאנס (Flashdance, 1983) (Brinkema 11). את הסיבה לשימוש בריקוד מסרט זה ניתן להסביר דרך דבריו של הבמאי עצמו בריאיון על הסרט "It's about her flipping out and doing it in front of her parents and going a step further" (Adams). על ידי השימוש בריקוד מודגשת כניסתו של העולם הקולנועי לחיי האחות הבכורה, ככזה השובר את הגבולות, כמוביל ומחזק את המרידה וכגורם העיקרי שמאפשר את הפתח לעמוד מנגד להורים ולמציאות שהובנתה לה דרך השפה.

החזרה למוכר, הבחירה בידוע

הסרטים שהאחות הבכורה רואה מציגים מילים שאינן ממושטעות באותה צורה בשפתה, למשל: ה"ים" שקיים בסרט מתלעות מוסבר בתחילת הסרט Dogtooth בתור "כיסא". ניתן לומר שברגע שהסרט מכיר לאחות הבכורה שפה חדשה, ודרכה מציאות חדשה, יכולה להתפתח אצלה מודעות לקיום של מקום כמו ים. הסרטים גם מציגים מונחים, מושגים ואף תפיסות עולם שלא קיימים במציאות של האחות הבכורה – שמות לאנשים, מלחמה, כריש בתור החיה המסוכנת ביותר ומרד. ניתן לראות שהאחות לוקחת חלק מהאלמנטים הזרים הללו ומכניסה אותם לחייה, לשפתה ולמציאות שלה. הסרט בונה את הקולנוע כאופציה לשבירת גבולות ומציג את הקולנוע כמקום מפלט אמתי לאחות הבכורה, שהיא היחידה שמזהה אופציה זו. אך כפי שהצגתי עד כה, הסרט נוקט בגישה אמביוולנטית בנוגע לגבולות והאופציה לפריצתם. כמו בבחירות הוויזואליות – המסגרת מדגישה את הגבול, אך מעלה שאלות בנוגע למה שמחוצה לה. אך בהקשר זה ניתן לומר כי העלאת שאלות על מה שמחוץ למסגרת אינה שוברת את המסגרת בפועל, והדמויות עדיין נשארות חתוכות, חצויות ומקובעות בתוכה. על מנת לבחון האם הסרט, בסופו של דבר, מציג את שבירת גבולות המציאות כמשהו אפשרי או היפותטי בלבד יש לקרוא קריאה נוספת של מרד האחות. לקראת סוף הסרט שוברת האחות לעצמה את שן הכלב. כביכול, ניתן לראות בסצנה זו את שיא שבירת הגבולות של האחות – מצד אחד שבירת שן הכלב תאפשר לה לצאת מהבית, מגבולות החיים והמציאות שלה ואולי אף להיחשף ל"עולם האמיתי". מן הצד האחר ישנו קשר ישיר בין סצנה זו לסצנה שבה מחקה האחות קרבות מהסרט רוקי. בשתי הסצנות מוצג רעיון של פגיעה באזור הפה וישנו גם דמיון ויזואלי – יורד דם רב מפיה (בין אם דם אמתי או מיץ פטל). לפי וורף דיבור שוטף בשפה מסוימת אין משמעותו הבנה של משמעותה (86), ובנקודת מבט זו מסתיים הסרט. ההקבלה בין הסצנות מציגה את הטמעת האחות הבכורה את השפה/העולם שהוצג לה בקולנוע לעולמה שלה. האופציה של פגיעה עצמית, דימום וכאבים בדרך להשגת מטרות הוצגה לה בקולנוע. אך בשבילה זה לשחק במיץ פטל ולשבור את שן הכלב.

אחרי שבירת השן האחות הבכורה בורחת ומסתתרת בתא המטען של אביה. אולי אופציית הבריחה הוצגה לה כאלטרנטיבה למציאות שלה, אך אלטרנטיבה זו הוכנסה לתנאי השפה המוכרים והמקובלים שלה. שלב אחר שלב, הולכת האחות הבכורה אחרי הנחיות ההורים ואינה סוטה מהן. לפי ההורים אחרי ששן הכלב נופלת ניתן לצאת מהבית רק על ידי רכב,

ולכן קודם כול שוברת האחות את שן הכלב ואחר כך מתחבאת בתא המטען. בשלב זה, כנראה, גורלה נחרץ. במבחן האחרון לקראת שבירתה את הגבולות היא נכנסת בחזרה לתוך הגבול, לוקחת את השפה החדשה, כלומר האופציה החדשה שהוצגה לה ומכניסה אותה לתוך השפה המוכרת שלה. למעשה, האחות הבכורה אינה מיישמת שום תוכנה עצמית אלא רק מקבעת דפוסים שהכתיבו ההורים. בראיה רטרופקטיבית ניתן לראות כך גם את הסצנה שבה היא "מחקה" כריש. בסרט אמנם לא הוצגה אופציה של "ים", אבל האחים יודעים שיכולים להיכנס דגים לבריכה הביתית,¹³ ואין סיבה שהאחות תחשוב שלא יכול להיכנס לשם גם כריש. כך הים חוזר להיות בריכה ביתית ומוכרת, הבריחה היא רק לתוך תא מטען, והשפה – המציאות המוגבלת – היא החותם האחרון שמשאיר את האחות הבכורה בגבולותיה. השוט האחרון בסרט אינו נתן תשובה חד משמעית לשאלות ולטענות שעלו במהלכו. זהו שוט סטטי וארוך, שבו רואים את תא המטען של הרכב. הסרט נגמר בקאט פתאומי, כאשר לא ברור אם האחות חיה או מתה. זהו מעין דימוי של חתול שרדינגר שבו האחות, עבור הצופה, חיה ומתה בו זמנית. עד הרגע האחרון ממשיך הסרט לשחק עם תודעת הצופה ולבחון את גבול ההבנה שלו אל מול גבול המציאות המוצגת לו. אך השארת תא המטען סגור היא בחירה קולנועית שלא ניתן להתעלם ממנה. בסופו של דבר הסרט נגמר בתא מטען סגור ושקט, שכנראה מסמל את הגבול הסופי, ובהבנה שגבולות המציאות שלנו הם המגבלה הסופית.

סיכום

הסרט Dogtooth מציג תמונת עולם ברורה – מציאות מוכנית ומוגבלת של שלוש דמויות. הסרט, דרך בחירתו להשתמש בתפיסה מודרנית את השפה ובסגנון הצילום הייחודי שמדגיש מסגור, מציג עולם אטום, מציאות דלה וחיים בתוך מסגרת קיצונית של שליטה חיצונית. גם הקולנוע בסרט, בתחילתו לפחות, נראה על פני השטח כמשמר את הקיבעון, את ההגבלות וכמעין מחנך נוסף מטעם ההורים שהם הכוח השולט בעולם המוכנה. אך ניתן לראות כבר מתחילת הסרט רמזים לאופציות בריחה ויציאה ממצב זה. האופציה הופכת לאפשרית וקיימת עם האחות הגדולה, וזאת דרך הקולנוע, אך כפי שהצגתי האפשרות מתורגמת בחזרה לשפה המוכרת והמוגבלת שלה עצמה. עם זאת יחד עם האווירה העכורה שאופפת את החיים בסרט, בסופו נותר טון אופטימי קל מעצם השאלה והאמביוולנטיות שמוצגת במהלך הסרט בנוגע ליכולתו של האדם לצאת מגבולותיו, מהגבולותיו ומהמציאות שלו עצמו.

ביבליוגרפיה

- בארת, רולאן. "הרטוריקה של הדימוי". 1964. תקשורת כתרבות, כרך א. עורכות: תמר ליבס, מירי טלמון. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה. 2003. 271-259.
- וורף, בנג'מין לי. שפה, מחשבה, מציאות. 1956. תרגום: איתמר אוסטרייכר, דניאלה אייזנברג, מורן טבת, עמרי פולק. תל אביב: אוב – ז.ע.פ, 2004.

13 כאחת הסצנות מכניס האב דגים לבריכה הביתית והאחות הצעירה מוצאת אותם, ומבחינתה הם הגיעו יש מאין.

- Adams, Sam. "Interview: Dogtooth Director Giorgos Lanthimos". June 25, 2010. <<http://www.avclub.com/articles/dogtooth-director-giorgos-lanthimos,42525/>>
- Altman, Charles F. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". Movies and Methods. Ed: Bill Nichols. University of California Press, Berkeley, 1985. 517-531.
- Austin, Bruce A. "Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show". Journal of Communication, Vol. 31, Spring, 1981. 43-54.
- Baudry, Jean-Luis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Film Quarterly, Vol. 28, No. 2, Winter, 1974-1975. 39-47.
- Brinkema, Eugenie. "e.g., Dogtooth". World Picture, Vol 7. Autumn 2012. <http://www.worldpicturejournal.com/WP_7/TOC.html>
- Cinematics Database. May 11, 2011. 25 February, 2013. <<http://www.cinematics.lv/database.php>>
- Danikas, Dimitris. "Greek Leadership". TA NEA Online. 22 October, 2009. <<http://www.tanea.gr/news/culture/article/4542444/?iid=2>>
- Dayan, Daniel. "The Tutor-Code of Classical Cinema". Film Quarterly, Vol. 28, No. 1, Autumn, 1974. 22-31.
- Dendle, Peter. "Introduction". The Zombie Movie Encyclopedia, Volume 2: 2000-2010. North Carolina: Mcfarland and Company. 2012. 1-16.
- Fisher, Mark. "The Family Syndrome". Film Quarterly, Vol. 64, No. 4, Summer, 2011. 22-27.
- Klinger, Barbara. "'Cinema/ Ideology/ Criticism' Revisited: The Progressive Text". Screen, Vol. 25, No.1, Winter, 1984. 30-44.
- Koutsourakis, Angelos. "Cinema of the Body: the Politics of Performativity in Lars von Trier's Dogville and Yorgos Lanthimos's Dogtooth". Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image, Vol. 3. Ed: Patricia Silverinha Castello Branco. 2012. <<http://cjmp.iful.pt/storage/3/3%20Koutsourakis.pdf>>
- Metz, Christian. Language and Cinema: Approach to Semiotics. The Hague: Mouton & Co. N.V. 1974.
- Tucker, Thomas Deane. "Frames of Reference: Peter Greenaway, Derrida, and the Restitution of Film-Making". Enculturation, Vol. 2, No. 1, 1998. <http://enculturation.gmu.edu/2_1/tucker.html#2>

פילמוגרפיה

- Dogtooth, Giorgos Lanthimos. Greece, Feelgood Entertainment, 2009.
- Jaws, Steven Spielberg. USA, Universal Pictures, 1975.
- Rocky, John G. Avildsen. USA, United Artists, 1976.
- Flashdance. Lyne, Adrian. USA, Paramount Pictures, 1983.

שתיקת הצברים: איך ומדוע הפסיק הקולנוע הישראלי לפחד מסרטי אימה

הקולנוע הישראלי עשה דרך ארוכה בשישים וחמש שנותיו. אף על פי כן, רק בתחילת המאה העשרים ואחת החלו קולנועני ארצנו לטפל בז'אנרים שכמעט לא היה להם זכר במקומותינו, למרות שהיו ותיקים מאוד בקולנוע העולמי: פרודיות נונסנס כמו זוהי ז'אנר, מותחני פאזל פסיכולוגיים דוגמת ימים קפואים, מדע בדיוני כגון אנדנטה ועוד. אולם ז'אנר האימה הוא הז'אנר החדש הבולט ביותר שתפס את מרב השיח הן בקרב המבקרים והן בקרב היוצרים, והוא התעלה פי כמה וכמה על מלאי הסרטים שרשמו כל אחד מהז'אנרים האלה באותו פרק זמן. אמנם חלק נכבד מהפרויקטים מסוגו טרם יצאו להקרנות סדירות בבתי הקולנוע, אך גם המעט שכבר נראה על המסכים החל להצטבר למספר נאה המאפשר דיון. כמו כן הגל עדיין בעיצומו ובינתיים לא מסתמנת בו דעיכה – בקרוב צפויים לצאת למסכים מגוון פרויקטים חדשים מסוג זה. מבט על רשימת המועמדים לפרס אופיר 2013 מגלה לא פחות מארבעה סרטים מז'אנר האימה – בשר תותחים, גולדברג ואייזנברג, מי מפחד מהזאב הרע, עולם אחר – כ־13% מהרשימה! (אתר האקדמיה הישראלית לקולנוע).

פה ושם היו ניסיונות בודדים להפקת סרטי אימה ישראלים עוד במאה העשרים וכולם סיימו את חייהם מהר מאוד, כשנחלו כישלון קופתי וביקורתי. הם חלפו כלעומת שבאו ונותרו מהם בעיקר אנקדוטות ל"פילם-גיקס" חובבי טריוויה. אולם הגל הנוכחי מגובש יותר, ולכן מאפשר, לדעתי, להתחיל במחקר אודותיו. מרגע שסימן את בואו של ז'אנר האימה לישראל וביסס נישה שיוצרים שונים פועלים במסגרתה, הוא אף הביא לעניין מחדש בניסיונות המעטים שקדמו לו והעניק להם הקשר חדש ומסקרן (לדוגמה, עם צאת הסרט התיעודי לאן נעלם משה גז, או במגוון מאמרים ודיוני ביקורת, שחלקם יאוזכרו בהמשך). לפיכך יעסוק מאמר זה הן בסרטי המאה העשרים והן בסרטי המאה העשרים ואחת.

סרטי ז'אנר בכלל וסרטי אימה בפרט בולטים בשונותם מהז'אנרים הדומיננטיים של הקולנוע הישראלי, הנוטים להיות מקומיים מאוד, ראליסטיים, תלויי זמן ומקום ולרוב גם חמורי סבר. מבט על הסרטים הישראליים המצליחים והמוערכים ביותר של השנים האחרונות יחשוף את המבחר הרגיל של לוחמים מהורהרים ומשפחות במשבר, בסרטים כמו חתונה מאוחרת, כנפיים שבורות, כופור, ואלס עם באשיר, לכבון ולמלא את החלל.

סרטי האימים, לעומתם, נדמים כאלטרנטיבה אסקפיסטית המתבטאת לא רק בבחירה במסורות סיפור ועשייה קולנועית שמגיעות מחו"ל אלא גם במאפיינים העלילתיים. לעתים, במקרים המאוחרים יותר, יוצריהם אף מעידים על כוונותיהם בפה מלא (דובדבני, "הכלב נובח, לא נושך"). מובן כי ישנם סרטים שמבקשים לחדש דווקא בזיווג המוזר שבין מאפייני המציאות הישראלית לקונבנציות של הז'אנר, אך גם בבני הכלאים המתקבלים מתקיימים

מאפיינים ייחודיים המסיטים את הסרטים מחיבוקו של הסרט הישראלי "הקלאסי", עד כמה שניתן להשתמש בהגדרה כזו.

אולם האם ניתן לפטור את הסרטים הללו כאסקפיזם מתריס, או שמא הם טומנים בחובם עיסוק, אפילו ביקורת, על מציאות חיינו? על פי ספרות המחקר, סרטי אימה הם מצד אחד אמצעי ומדד לשיקוף החרדות של החברה שבה הם נוצרים (From Caligari to Hitler של זיגפריד קרקאוואר [Kracauer], דבר שעלול לגנוז מראש כל שאיפות בורחניות שמביעים היוצרים. מן הצד האחר, כפי שיפורט בהמשך המאמר, התעשייה והקהל בארץ לא אימצו פרשנות שכזו וסרטים מז'אנר האימה נתפסו כמנותקים.

שנים רבות, ממש עד העשור האחרון, רווחה בתעשייה המקומית ההנחה שסרט אימה ישראלי אינו יכול לעבוד, הסביר אהרון קשלס, שהיה מבקר קולנוע עד שהתמסר ליצירת סרטים וביים את סרט האימה כלבת יחד עם נבות פפושדו. הלך הרוח קבע כי מדינת ישראל מוכת מלחמות, שכול וכאב והדבר האחרון שהקהל רוצה או צריך זה סרטים שמציגים דם ואלימות (Rosen 31). עם זאת, על אף הרתיעה הרווחת מזוועות בעברית כבידור, במאמר זה אסביר כי בסופו של דבר ככל שסרטי האימה הישראליים קשורים יותר למקום, כך הם מתקבלים טוב יותר.

לכאורה, ההישג הגדול של הגל הנוכחי הוא בכך שלאחר שנים של ניסיונות הצליחה לרחוף את גבולות הקולנוע הישראלי וסיפח אליו כחלק לגיטימי את ז'אנר האימה, שעד כה הודר מהעשייה בארץ. עם כל ההערכה לתופעה, במאמרי אבקש לטעון כי מהלך זה מתרחש באופן המקיים את מטרות היוצרים העכשוויים רק באופן חלקי בלבד. לשם כך אציג סקירה מלאה של סרטי האימה שנוצרו בקולנוע הישראלי עד לרגע כתיבת שורות אלו ואבצע ניתוח של הסרטים עצמם וגם של השיח סביבם. כל זאת כדי לברר איך ומדוע הפסיק הקולנוע הישראלי לפחד מסרטי אימה.

לטענתי, הקולנוע הישראלי חדל לחשוש מהיצירות הללו וניאות לאמצן ולהכיר בהן כלגיטימיות רק ברגע שהפסיקו להתנגד לו והוכפפו למסורות הדומיננטיות שלו. מסורות אלו, יש להדגיש, פועלות בצילו הכבד של נרטיב העל הציוני, שהקולנוע הישראלי מתכתב עמו ללא הרף. גם אם זה בניסיונות לשנותו, לבקרו או להתכחש לו, הדברים נעשים ביחס אליו ולא במנותק ממנו. עניין זה הופך מהותי במיוחד לאור היומרות של יוצרי ז'אנר האימה העכשוויים.

פרה־היסטוריה: סרטי האימה הישראליים במאה העשרים

סרטי אימה מלווים את הקולנוע עוד מימיו הראשונים. חלוץ הקולנוע ג'ורג' מלייס (Méliès), למשל, עשה את סרט הבלהות הקצר Le Manoir du diable כבר בשנת 1896. אולם לקולנוע הישראלי נדרשו שנים רבות עד שהרשה לעצמו לזנוח את תיעוד האיומים המציאותיים ולהתפנות להשתעשע באלו המומצאים.

בספרה הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה סוקרת אלה שוחט את התפתחותו של הקולנוע בארץ ישראל. טרם הקמת המדינה הקדיש עצמו הסרט העברי בעיקר לקידום ערכים ציוניים ותיעוד של הפרחת השממה. על פי שוחט עם קום המדינה:

אנו מוצאים עדיין את אותה הבנייה של אימאג'ים, המעוצבת על ידי האידיאולוגיה הציונית [...] עד לאמצע־סוף שנות השישים התמקדו רוב הסרטים הישראליים בגיבורים הישראליים הכמעט מיתיים: צברים, קיבוצניקים וחיללים, לעתים קרובות בתוך ההקשר של הסכסוך הישראלי-ערבי (61).

גם נורית גרץ מתארת את התפתחותו של הקולנוע הישראלי לאורך השנים בספרה סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, ועומדת על מיעוט הנושאים והסגנונות בעשורים הראשונים למדינה:

במחצית הראשונה של שנות השישים היו הסרטים המועדפים אלה שנעשו על-פי מה שיכונה כאן 'הדגם הלאומי' [...] אי אפשר לתאר אותם כדגם מרכזי, שכן למעשה היו כמעט היחיד. מלבדם מילאו את אולמות הקולנוע סרטים שנעשו בחו"ל והם שסיפקו את רוב צרכיו של הקהל בישראל (15).

מי שחפץ בסרטי ז'אנר ובסרטי אימה מצא אותם ביבוא מן הניכר, ואכן, סרטיו של אמן המתח והאימה אלפרד היצ'קוק (Hitchcock) הופצו בישראל וזכו להצלחה רבה (קליין, במאמר "פחד גבהים בצמרת", אף מכנה אותו "אחד הבמאים הפופולריים ביותר בישראל") כמו גם קלאסיקות אחרות בז'אנר, כגון *Rosemary's Baby* (גפן 144).

אילו ביקש קולנוען אינדוידואל באותה תקופה לחרוג מהנורמה, ודאי היה חוזר בו מהר מאוד, לכשיגלה אילו קשיים יכבידו על ההפקה בגלל החלטה זו. הממסד ראה בסרטי הקולנוע "מכשירי תעמולה", ועל פי אמת־המידה הזו קבע אילו סרטים יזכו לעזרה ולהפצה ואילו סרטים ייגנזו (גרץ 20). אילו סרטים נקבעו כראויים לעידוד? "סרט חינוכי, קונסטרוקטיבי, ומשקף את המנטליות הישראלית" (גרץ 21). כמוכן סרטי אימה, בהכללה, אינם עונים להגדרה זו. זאת ועוד, אפילו אם הסיכון שבוויתור על סיוע כספי התחלתי היה נסבל, בכל זאת הפקת סרט שאינו עונה לקריטריונים הנ"ל, כמו סרט אימה, נתפסה כהתאבדות כלכלית. הסברה הרווחת דאז הייתה כי על מנת להבטיח חוזרים כספיים נאים יש לתכנן את הסרט במבט החוצה – תוך חיזור אחר הקהל הבין־לאומי, שנתפס כמחפש לחזות בנושאים ישראלים ייחודיים (גרץ 22).

התאורטיקנים וקובעי הטעם לא חשו אף הם בחסרונם של הסגנונות הרווחים מעבר לים. גרץ מתארת את ראשית השיח הביקורתי, שהתעורר בשנות השישים של המאה הקודמת, ככזה המיישר קו עם הממסד ושופט את הסרטים על פי קריטריונים שבהם מידת השירות שהסרט עושה למדינה בבוחנו בעיניים זרות, ועל פי יחסו של הסרט למטרות לאומיות (18-19).

כאמצע שנות השישים של אותה מאה החל הקולנוע הישראלי להינתק משליחותו הלאומית לטובת סיפורים אישיים. גרץ מזהה תהליך מעבר לשני דגמים, שאותם היא מכנה: המעמדי והאישי. אל הקולנוע המעמדי שייכים סרטי ה"בורקס", קומדיות ומלודרמות שנואות מבקרים

וחביבות הקהל. אל הקולנוע האישי שייכים סרטים אמנותיים, בהשראת המודרניזם ו"הגל החדש" בקולנוע האירופי, שזכו להערכה אמנותית אך לרוב נשארו כתרגיל אינטלקטואלי ליודעי ח"ן (15-16). תהליך זה הוביל בסופו של דבר לסדקים שבתוכם התאפשרו התנסויות ראשונות ובוטרויות בסרטי ז'אנר המתח, המסתורין והאימה. הפרוטוגוניסטים בסרט הישראלי השתנו. במקום צעירים נחושים, יפי בלורית וחדורי אידאלים, החלו להופיע טיפוסים אחרים, שונים ואינדיווידואלים (שוהט 209-210).

במקביל, גם הסרטים עצמם פנו לעסוק בנושאים חדשים, אוניברסליים, הדנים בבעיות פרטיות ומינוריות בהשוואה לסרטים הלאומיים. על פי שוהט "בתקופה זו קיבלה המילה 'אידאולוגיה' משמעי-לוואי שליליים והפכה כמעט למילת גנאי; אקטואליה פוליטית ורלבאנטית של השעה נתפסו על-ידי קולנוענים אלה כפרובינציאליים וכאנטיתזה במידה מסוימת ל"אוניברסאליות", כלומר, לתרבות המערבית" (204).

בשלהי שנות השישים של המאה הקודמת חל שינוי בקריטריונים לתמיכה ממסדית, שפוגגו את השיקולים הלאומיים והותירו רק שיקולים מסחריים. ליוצרי הסרטים הוצעו מלוות והחזרי מס ביחס לכמות הכרטיסים שנמכרו (גרץ 35). במקביל, עלה מספר הסרטים המופקים מדי שנה והקהל המקומי גילה עניין רב. ניתן לומר שענף הקולנוע הפך מאמנות לתעשייה, למוצר (36). השיטה החדשה ממליכה ומטפחת את חביבי הקהל ובעקבות זאת התערער מעמד הביקורת. פתאום קביעותיהם וסמכותם של מי שהיו מובילי השיח החווירו עד כדי קול ענות חלושה (37). הקהל, היוצרים והממשלה (הרגולציה) הפנו להם עורף. לכאורה, נסיבות אלו עשויות היו להביא להזרמת דם חדש במערכת ולדחוף את המפיקים והבמאים אל עבר יוזמות חדשניות והרפתקאות עסקיות. אולם גרץ מסבירה כי התלות בקהל העממי הובילה דווקא לשמרנות. הקולנוענים שחשבו שהצליחו לפצח את טעם ההמון העדיפו להיצמד לנוסחאות המוכרות והבטוחות. חלון ההזדמנויות של השחרור מאוטוריטה נסגר בסופו של דבר בטרם נוצל (37).

המלאך היה שטן

יהיה זה מאולץ ושגוי לשייך את הסרט המלאך היה שטן שהוכתר כסרט האימה הישראלי הראשון (שניצר, "המתת חסד" והקולנוע הישראלי 168), לאחד משני הזרמים הדומיננטיים של התקופה. חריגותו הגדולה אינה תואמת את התבניות המקובלות והוא נוצר בשולי העשייה הקולנועית, כיוזמה עצמאית לחלוטין. עם זאת לא מן הנמנע שהשינויים בטעמו של הקהל ובסגנונו של הסרט הישראלי הם שסימנו לו שעת כושר לפעול ואפשרו לחזונו להתממש ובסופו של דבר אף להגיע אל מסכי הקולנוע.

הסרט, שצולם ב־1971, יצא לאקרנים ב־1976, נחל כישלון מידי¹ וספג עלבונות מהמבקרים (שמגר). הוא מגולל באופן לא מאוד קוהרנטי את סיפורה של אדית (אופליה שטראהל), סטודנטית הנרדפת בידי זר מאיים. במנוסתה היא מתגלגלת לחוותו של צדוק (משה גז, שגם ביים, כתב, הפיק, צילם, ערך, הקליט, ובעצם מילא את רוב תפקידי צוות הסרט), המתאהב בה ומשאינה נענית לחיזוריו, כולא אותה ומתעלל בה. ברקע ההתרחשויות מובאת פרשה מסתורית של רוצח ילדים סדרתי.

בביקורות מאוחרות יותר, יש המציעים ניתוח של הסרט כאלגוריה המבטאת את המתחים הלאומיים לנוכח מלחמת ההתשה (דובדבני, "לא על הבורקס לבדו"). אולם בראיונות עמו גז מעולם לא הביע כוונות מתוחכמות שכאלו (ברכה, והריאיון בסרט לאן נעלם משה גז) ואפילו כותב הביקורת הנ"ל מסכים שספק אם מניעיו ותכנוניו של גז היו כה עמוקים. אולם בעת הצפייה בדמותו של צדוק, עובד האדמה שגר בחווה מבודדת בלב חורשה ומנהל משק הכולל תרנגולים, פרות וכלבה המניקה חתלתול, ניתן אולי לזהות הדהוד לדמותו השכיחה של החלוץ מהסרטים העבריים, המפגיין בגאווה "מומחיות חקלאית". השחיקה והשינוי בדמות הגיבור שהוזכרה קודם לכן, שוב נדמית כמחזקת את הנסיבות שאפשרו את הגייתו של התסריט. עם זאת הסרט ברובו המוחלט אכן מתרחק מהקולנוע העברי ומהמציאות הישראלית לטובת מסורות ז'אנריות מהקולנוע הפופולרי.

דוגמה טובה נמצאת בעלילת המשנה העוסקת בדמותה של מירי, חברתה של אדית. כשמירי תופסת טרמפ עם ידיד, הוא מרכיב אותה על האופנוע והיא מבקשת שיסיע אותה ל"ווימפי" (שם לוועזי בעליל, של רשת מסעדות גלובלית). בדרך היא מספרת שהייתה עדה לרוצח של ילד במרכז המסחרי: "מישהו תקע בו סכין... בטח איזה משוגע", ובשיחה בין השניים לא עולה האפשרות לפעילות טרור על רקע לאומני. אחרי שמירי חוזרת לביתה היא עולה במדרגות. זווית הצילום מציגה את גרם המדרגות כספירלה. יד מסתורית מכבה את האור ומירי מדליקה גפרור. בסרט רואים את אמצעי התאורה, ופנסו של התוקף האורב מכוון אליה. הסצנה שואבת בבירור ממסורת סרטי האימה האקספרסיוניסטיים ומהפילם נואר. לאחר המפגש עם התוקף, מירי בורחת החוצה ועוצרת טרמפ. "סע! רוצים להרוג אותי", היא זועקת. "מה זה פה, שיקגו?" עונה הנהג המשועשע. שוב, החשד הראשוני נופל על גורם פלילי ולא לאומני. האפשרות של איום הנובע ממצב ביטחוני מעורער נדמית לנהג כה מופרכת, שהוא מתייחס לרעיון בביטול. השניים מחליטים לצאת יחד לבילוי במועדון

1 באמצע שנות התשעים התעורר עניין מחודש בסרט. בעקבות יציאת ספרו של שניצר הקולנוע הישראלי נחשפו קוראים חדשים לפנינה הנשכחת של גז, והעובדה שהמחבר הצמיד לו את התואר המפוקפק "אחד האירועים היותר תמוהים בקולנוע הישראלי" עוררה את סקרנותם. אחת מקוראות הספר, העיתונאית ליסה פריץ, פרסמה בעיתון "העיר" כתבה גדולה על סיפור הסרט, שהכתירה את גז בתור "אד ווד הישראלי" (ווד הוכתר בספרו של מבקר הקולנוע Michael Medved, The Golden Turkey Awards, בתור הבמאי הגרוע ביותר בכל הזמנים). העיתון אף ארגן הקרנה חגיגת ל"סרט הישראלי הגרוע בכל הזמנים" בסנימטקת "א וההמולה התקשורתית הכירה את גז ופועלו לדור חדש של צופים, שהפך את הצפייה בסרט לפולחן. אולם יש לציין שמדובר בקהל תל אביבי צעיר וכי לרובה המוחלט של האוכלוסייה הסרט נותר בגדר נעלם.

לילה, וההופעה בו נדמית תחילה כמבטאת תרבות מזרחית זרה. אולם בהמשך הופכת הסצנה לשעטנו של מזרח ומערב, כשבכל מקרה הסממנים נשארים זרים. למעשה, ההתייחסות היחידה בדיאלוג שקושרת בין האירועים לישראל נמצאת בשלושה אזכורים אגביים של מקומות: הכרזה על יציאת הרכבת לחיפה, שייתכן שבכלל נקלטה במקרה בעת צילום הסצנה, שהרי יד המקרה לא זרה להפקת הסרט; דו"ח משטרתי המציין נסיעה לתל אביב וגם בדיאלוג בין צדוק לאדית. כשהוא מתעניין כיצד איבדה את הכרתה עונה אדית: "יצאתי לטיול". "לאן?" "לדימונה". "שמך סימונה?" זהו רפרנס ללהיטו של ישראל יצחקי, שזר לא יבין, אך הבריחה משרתת את חיזוק המתח בסצנה וצדוק המאיים אינו קונה את הסיפור המפוברק שאדית מנסה "למכור" לו. מלבד אלה, כאמור, הסרט יכול היה להתרחש באותה מידה בכל מדינה אחרת וודאי שאינו קשור לשאלות ציוניות-לאומיות-פוליטיות.

שוחט טוענת כי "את הפתיחות כלפי התרבות המערב-אירופית", שאפיינה את סרטי האיכות של הרגישות החדשה בשנים ההן, "עלינו להבין בהקשר 'יחסיות' זה של הטרוגלוסיה מאיימת [...] היא גם תגובה נגד [...] היהודים המזרחים, המהווים עתה נוכחות עקשנית ומביכה בצורת אלפי מהגרים חדשים המוכרים רשמית כאזרחים ישראלים". הרצון של האליטה התרבותית להרחיק את התרבות המזרח תיכונית, לבצע דחייה של ה"ולגאריות" של המעמד הנמוך, הוביל להתנשאות על סרטי הבורקס, שכוננו בעוינות "לבנטיניים". שוחט מסתמכת על ההגדרה של פייר בורדייה (Bourdieu) למושג ה"טעם", המקשרת את הטעם ליוקרה ואבחנות מעמדיות. אימוץ השפעות קולנוע האיכות המודרניסטי נעשו מתוך שאיפה להגדרה עצמית המזוהה עם האינטלקטואליזם האירופי (207). ייתכן שהדבר מעניק ממד נוסף לנסיבות ההיסטוריות ומסביר מדוע הניסיון הראשון לעיסוק בז'אנר שנחשב "נחות" מגיע דווקא מיוצר יוצא עדות המזרח, משה גז, יליד תוניסיה, שהתגורר בפריפריה.

אדם

הניסיון הבא, לעומת זאת, יונק ישירות מהמודרניזם האירופי, מתאים יותר לאופי הקולנוע האישי ומגיע מיוצר שגדל בארץ כצבר והיווה חלק מהבוהמה התל אביבית – יונה דאי, בעליו של בית הקפה "נגה", שהיה מקום המפגש המועדף על מוזיקאים ואנשי חיי הלילה (לוקאץ'). האוניברסליות בסרט אדם (1974) נובעת מהיותו, לכאורה, מופשט לחלוטין. אף על פי שהוא מצולם בחלקו באוניברסיטת תל אביב ומאזכר את הקשר למקום, העיצוב הכמעט "סטנלי קובריקי" מבצע הזרה. דאי והצלם אמיל קנבל מגלים חיבה ללונג שוטים המבליטים ארכיטקטורה ייחודית, חושפים קומפוזיציות מתוחכמות ומדגישים סימטריות וצבעים עזים, שיוצרים אובר-אסתטיזציה המנתקת את הסרט מהזמן והמקום וכמעט יוצרת יקום מקביל ודמיוני.

מעבר לסגנון, גם התכנים מבקשים, לכאורה, עיסוק בנושאים קיומיים של טבע האדם. הגיבור, ד"ר דן אדם (שמוליק קראוס), מבקש להוכיח לד"ר אבישר (אילן דר) שאכן "האדם יהרוג בכדי לפתור בעיות", ולכן יורד לחייו. כשאדם מאזין בתחילת הסרט לתזה הפסיכולוגית של ד"ר אבישר היא כוללת התייחסות לקין והבל, כלומר, שאלות מוסריות מעידן בראשית

הרלוונטיות לימינו. הסרט אף מתייחס לעניין בקריצה רפלקסיבית כשבאחת הסצנות, שבה אבישר מדבר עם אדם בטלפון, הוא עצמו מעיד שהשם 'אדם' נשמע לו "סמלי משהו". גם כאן, כבסרטי התקופה, דמויות הסמכות הגבריות זוכות לייצוג חדש, והן נדמות מבולבלות ופחות בטוחות בעצמן. שוטרים ובלש (שלמה וישניסקי) כושלים בתפקידם, מאבדים את אדם במהלך מרדף, מאחרים להגיע ומוצאים את מכוניתו הנטושה של אבישר. שני הדוקטורים המלומדים בסרט, מנתח מהולל ואקדמאי בכיר, נחשפים בהדרגה כמטורפים ומסוכנים.

כמו בהמלאך היה שטן, הכולל סצנות נצלניות של עירום בלתי רלוונטי ואונס גרפי, גם אדם מציג גישה נועזת ביחסו למין. הסרט מציג עירום פרונטאלי מלא והיצרים החייתיים מתבטאים גם במונטאז' הזכור לשמצה, שבו עריכה מקבילה משלבת בין סצנת המין של ד"ר אדם והאחות במשרדו, לבין תיעוד משגל של סוסים בשדה. נוסף על כך רגעי האימה האפקטיביים בסרט מקורם בתמונות זוועה של התעללות אמתית בחיות (עכבר, חזיר בר, צפרדע).

אף על פי שאדם נתפס כמעניין ו"ראוי" יותר (רב נוף, גם שניצר בהקולנוע הישראלי 138) בעיני כותבי הביקורת הקרירות, גם סרט מפוספס זה אינו חף מבעיות, דוגמת דיאלוגים מליציים ותסריט לוקה בחסר, כך שאין זו הפתעה ששרד בסך הכול שלושה שבועות על האקרנים, לפני שהושלך אל תהום הנשייה. אך ההתנגדות לו לא נבעה רק מאיכויותיו אלא בפירוש גם מהז'אנר, ורב נוף חותם את הביקורת בהמלצה ליוצר הצעיר לפנות לעיסוק בנושאים ראיסטיים יותר.

חייל הלילה

בסוף שנות השבעים של המאה הקודמת חברו אוסף במאים צעירים לקבוצה המכונה קי"ץ (קולנוע ישראלי צעיר) ופרסמו מניפסט הקורא ליצירת קולנוע ישראלי חדש ושונה (קולנוע 63). בין חברי הקבוצה נמנה דן וולמן.

הניסיון היחידי, מבין סרטי האימה הישראליים שהופקו במהלך המאה העשרים, שזכה ללגיטימציה, נכלל בקורפוס הקולנוע הישראלי וזכה לקומץ) התייחסות בכתיבה האקדמית, הוא חייל הלילה שביים וולמן ב-1984. בניגוד לניסיונות הקודמים, שביקשו להתרחק מהתוואי המוכר של הקולנוע המקומי לטובת צעידה בשבילים חדשים, סרט זה הוא חלק בלתי נפרד מהלך הרוח המיינסטרימי בקולנוע של שנות השמונים של אותה מאה, המתכתב ישירות עם יצירות מדור הקולנוע הלאומי.

בעשור זה התפתח בארץ זרם קולנועי חדש, שמהר מאוד הפך לדומיננטי. גרץ מכנה את הסגנון בשם "קולנוע של הזר והחריג", המנסה לבטא מצוקות זהות שהתפתחו עקב רצף אירועים מדיניים מטלטלים, כמו מלחמת ששת הימים, מלחמת יום כיפור, המהפך הפוליטי ב-77 ומלחמת לבנון (179, 181). יוצרי הקולנוע, שהשתייכו ברובם לצד השמאלי של המפה הפוליטית, ביקשו לבטא את תחושת "משבר הערכים" ואימצו נקודת מבט ביקורתית, שבאמצעותה התבוננו בשאלות פוליטיות-חברתיות בוערות. דמויות חדשות, שעד כה הושקו קולן מעל מסך הקולנוע, החלו תופסות את קדמת הבמה, ובהן הערבי, ניצול

השוואה, הנכה ושאר דחויי החברה שלא נתפסו כייצוגיים בימי סרטי התעמולה הציונית. כך נוצרה דואליות מעניינת בין ניסיון למרוד במסורת הקולנוע הישראלי ובין הצורך להמשיך אותו ולפעול בתוכו על מנת לעשות זאת.

התפתחות סרטי הזר והחריג במהלך שנות השמונים של המאה הקודמת והצורך לייצג באופן שונה וחדש נושאים שהקולנוע חפר לעומקם בעבר, הובילו את יוצרי הסרטים לאמץ, לחקור ולפעול בתוך מגוון סגנונות חדשים, כמו פילם נואר (מגש הכסף), סרטי בתי סוהר (מאחורי הסורגים), פנטסיה (חיוך הגדי), פארסה סוריאליסטית (אוונטי פופולו) (שוחט 244-245). אפשר אולי גם לציין ניסיונות חלוציים נוספים, כגון שדר מן העתיד, סרט מדע בדיוני כושל של המשורר דוד אבידן ומתחת לאף שעברת בהצלחה את תבנית סרטי השוד. גם גרץ מזהה תבניות ז'אנריות, כגון המערבון, סרט בית הסוהר והקולנוע האפל, ומציינת שהם שימשו תחבולה שנועדה לרכך ולהסתיר את נושאי הדיון שנותרו כפופים לז'אנר הלאומי ההרואי (239). סימפטומים של התופעות האלה בולטים גם בחייל הלילה. הגיבור, זאב (זאב שמשוני), הוא בחור שנדחה משירות קרבי בצה"ל עקב בעיה בריאותית והופך לרוצח סדרתי המחסל חיילים. במהלך הסרט חווה זאב פלאשבקים של "הלם קרב", אך מאחר שלא השתתף במלחמה, ועל אף שצרך באמצעות המסך שפע דימויים מדממים, מה שמופיע לנגד עיניו הוא דווקא החיילים במדי צה"ל, בלשכת הגיוס, הגופים החסונים וחשופי החזה, מולם הוא עובר בכיוון הנגדי, מסולק מהבדיקות הרפואיות. זהו המיליטריזם הישראלי ודימויו. גם אביו מופיע בפלאשבקים, אף על פי שבהמשך הסרט מכנה זאב את אביו, שהוא איש צבא, "אפס שכולם צוחקים עליו" ו"אפסנאי", כלומר ג'ובניק (אם כי לא ברור אם זה אחד מהשקרים הרבים של זאב), כך שלמרות דרגתו הוא אינו הירואי.

אף על פי שיש בסרט התכתבות שמכילה חזרה לקולנוע הישראלי הקלאסי ולתמות לוקאליות, מבע הסרט מבקש לברוח לחיקו של הדוד סם. פתיחת הסרט נראית בעיני כאלו נשלפה מאחד הפרקים בסדרת Friday the 13th, רק שבמקום מדריכי קייטנה פוחזים, זו חבורת חיילים היושבת סביב מדורת השבט. הדחוי והמנודה מביט עליהם מבחוץ, אורב בין שיחי החורשה. הסצנה כולה מוצגת מנקודת המבט של הרוצח, בעת שהוא זומם ומבצע רצח, ממש כמו בפתיחה של הסלאשר המכונן Halloween. אכן, כותבת שוחט כי בשנות השמונים של המאה הקודמת החליפה ההערצה לתרבות האמריקנית את הנהייה אחר אירופה שרווחה בשלהי שנות השישים (200). גם יגאל בורשטיין, בספרו פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים מתייחס לסגנונו האפל של הסרט וכותב "הצללים העמוקים שמכסים חלקים מפניהם של גיבורים, התאורה האקספרסיבית והסיפור האלים הם ניסיון ליישם [...] את נוסח "הקולנוע האפל" האמריקאי. סרטי האימה של היצ'קוק היו מפסגותיו של נוסח זה" (129).

במאמר "מחייל הלילה ועד הכהניזם: הזאב והאיריס" עומדת אושרה שוורץ על היבטיו השונים של "חייל הלילה" כעונה לז'אנר האקספרסיוניסטי, לדידה במיוחד נוסח סרטי האקספרסיוניזם הגרמני הקלאסי דווקא, דוגמת M Doctor Mabuse der Spieler ב־From Caligari to Hitler, קרקאוואר התייחס לסרטיו של פריץ לאנג (Lang) כאלגוריה לחרדות לאומיות, אולם שוורץ מעדיפה להתמקד בחיבור האסתטי. באשר למסריו ולהיבטיו האידיאולוגיים של הסרט, היא מנעת מהניסיון לקבוע מהן החרדות הלאומיות שאותן משקף

חייל הלילה ומביעה ספק בשימוש שלה עצמה במאמר של קרקאואר וביסוד המציאות של האימה בסרט (20). עם זאת בסיכום המאמר מציינת שוורץ את תחושת אובדן הערכים של החברה הישראלית בעשור שקדם לצאת הסרט ומרחיבה על החרדות והפחדים בעקבות התחזקות הכהניזם והימין הקיצוני.

תחושת הניתוק מהאקטואליה מתחזקת כאן משום שעל אף העיסוק הרב בצבא, אין כמעט התייחסות לפעילותו ולמטרותיו של צה"ל. כשזאב וחברתו צופים בטלוויזיה, שבה מנסה מראינת לחלץ פרטים על חקירת הרציחות משוטר מבובל, הוא מציע שפע תירוצים שנבחנו ככיווני חקירה: מחתרת בסגנון 'באדר מיינהוף', קבוצה קיצונית דתית, או עולם תחתון ש"כידוע משיג את הנשק שלו מחיילים". האימונים שנבחנו הם פנימיים. כמו בסרטים הקודמים, חרדות שכיחות בישראל הקשורות בנושאים מדיניים-ביטחוניים נותרו מחוץ לדיאגזיס, שבו הפחדים טמונים במרחב האורבני או באינדיבידואל שיצא מדעתו. פתרון לניתוק הזה ניתן אולי למצוא בדבריה של גרץ, המאבחנת את חייל הלילה כקרוב יותר לקולנוע האישי מבין שאר סרטי 'הזר והחריג', ומציינת שיוצרו, וולמן, מגיע מסוג עשייה זה (278).

אף על פי שסרט זה הצליח לתפוס את מקומו בקאנון, בהתחשב בטענתי שסרטי האימה מתקבלים טוב יותר כאשר הם מאמצים תמות מהדיון הפוליטי-חברתי-ישראלי – ניתן אולי לתהות מדוע חייל הלילה, שדווקא משתמש באופן גלוי יחסית במאפיינים לאומיים, לא זכה לקבלת פנים חמה יותר גם מצד הקהל הישראלי. אולם יש לזכור שהסרט יצא בעידן של נחשול סרטים טעוני ביקורת פוליטית ישירה ובוטה, שבמידה רבה המאיסו עצמם מהר מאוד על הקהל הישראלי (Avisar 138).

היסטריה: סרטי האימה הישראליים במאה העשרים ואחת

בתחילת שנות האלפיים, כאמור, חלה תנופת עשייה בפרויקטים עצמאיים ובהתנסויות ז'אנריות שונות שמצאו את דרכם לפסטיבלי קולנוע ולהקרנות סדירות בסנימטקים (אוטין ופרחומובסקי). לקראת סוף העשור הראשון של המאה הנוכחית, החלו שוב ניסיונות מסוגת האימה.² יוצרי גל הסרטים החדש ביקשו הן לצאת נגד התפיסה שתוארה קודם לכן במאמר מפיו של קשלס, לפיה הקהל הישראלי ששגרת חייו נתונה במצב כמעט תמידי של מציאות ביטחונית אלימה ומטרידה אינו מעוניין לצפות בסרטי אימה מקומיים והן להוכיח שחוויות הצפייה בסרטי אימה היא דווקא התרופה האידאלית לחרדה היומיומית, חוויה המאפשרת פרוקן והנאה (Rosen 31).

2 כאשר לפרק הזמן שבין חייל הלילה ועד כלבת, לא חלו בו תמורות המשמעותיות לסקירה זו. אולי הניסיון שהתקרב ביותר למחזות האפלים של הז'אנר הוא הסרט אהבה אסורה (1997), המתבסס על המחזה הדיבוק ועל אף שאינו סרט אימה משלב מוטיבים על-טבעיים קודרים. דווקא רשות השידור הפיקה ניסיון מוצלח יחסית בסדרת הטלוויזיה סיפורים לשעת לילה מאוחרת, שזכתה לתגובות נאות ושמור לה מקום של כבוד בתרבות הפופ (שביט). לכל אורך הזמן הזה להיטי אימה אמריקאים דוגמת סרטי Saw ו־Scream ממשיכים להגיע, על כל המשכוניהם המרובים, לבתי הקולנוע בארץ באופן סדיר (עמיר).

אל הרצון הבווער להתריס נגד מי שאמרו שאי אפשר מצטרפים תנאים אובייקטיביים שהוכיחו שאפשר. במאמר "הקולנוע העצמאי העכשווי: מקורות, היסטוריה ועתיד" כתבו אוטין ופרחומובסקי: "ארבעה תנאים הובילו לצמיחתו של הקולנוע העצמאי העכשווי בצורתו הנוכחית: התבססות והתייצבות של מערכת הפקה/תמיכה; הצפה יתרה של בוגרי בתי ספר לקולנוע; המצאתן של טכנולוגיות חדשות; ותחילת היווצרותם של ערוצי הפצה אלטרנטיביים" (4).

סקירה של השיח הביקורתי סביב סרט האימה כלכת עשוי לרמוז גם כן על אקלים חדש בשיח הישראלי ועל פתיחות ונכונות כלפי הז'אנר. החלוקה בין מקלסי למהללי הסרט משרטטת "קו פרשת מים" המפלא מבקרים ותיקים וצעירים לשני מחנות הדוחים ומאמצים את הסרט, בהתאמה.

הגדיל לעשות מאיר שניצר בביקורתו במעריב. אותו שניצר שביקורתו גרמה להכתרתו של סרט האימה המלאך היה שטן בתואר "הסרט הישראלי הגרוע בכל הזמנים" העביר בביקורת זו את כתר הפח לכלבת ונימק "הבעיה היא שאין בו סיפור, הציילום מחריד, העריכה אינה מוסיפה לו נקודות בסולם השנינות, והמשחק אי ויי", כתב, "למעשה, המשפט החותם את הסרט כולו, שקובע כי ישראל היא 'מדינה של חארות', תקף גם לגבי הסרט עצמו". לצד שניצר נמצאים במחנה המתנגדים, שפרסמו ביקורות שליליות, גם גידי אורשר מגל"צ, יהודה סתיו מידיעות אחרונות, חנה בראון מג'רולזם פוסט וכן שמוליק דוברבני מ־YNET. דוברבני אמנם משתייך לדור ביניים וצעיר משאר המבקרים הנ"ל, אך הוא מזוהה עם האסכולה (המידרג). כמוהם, גם הוא פקפק הן באיכותיו של כלבת והן בכותרת "סרט האימה הישראלי הראשון". בביקורתו כתב: "לעתים, גם סרט שמניעה אותו תשוקה אמיתית יכול להפוך לאכזבה. 'כלבת' [...] ומתהדר בתואר 'סרט האימה הישראלי הראשון', הוא דוגמה לכך. השורה התחתונה היא כזאת: 'כלבת' אינו אלא גימיק, שמתמצה בארבע המילים שמוזכרות לעיל".

בתווך עומד מבקר בולט נוסף, גם הוא בעל ותק רב ומוניטין מוכח, אורי קליין מהארץ, שפרסם ביקורת מסתייגת, המונה שורה של מגרעות בסרט, אך מנגד מדגיש שאינן פוגמות בהנאה בעת הצפייה בו. בסופו של דבר העניק לסרט שלושה כוכבים מתוך חמישה.

מנגד, במחנה המבקרים התומכים, נמצאים מבקרים בני דורו של דוברבני ומטה: יאיר רוה, ממגזין פנאי פלוס ומפעיל בלוג הקולנוע סינמסקופ, שפסק בביקורתו ש"כלבת הוא תענוג", וצעירים יותר, שעיקר פעילותם במדיה החדשה. בין מפרסמי הביקורות החיוביות נמנים גם הבלוגר דורון פישלר והכותבים באתרי החדשות האינטרנטיים וואלה, נענע ועכבר העיר אונליין. בביקורתיהם ציינו לשבח את האדפטציה המקומית של כלבת לז'אנר האימה, ובניגוד לקולגות הוותיקים, הם אינם מערערים על הכותרת הקושרת לסרט מהפכנות וראשוניות אלא מאמצים ומקבעים אותה. בעכבר העיר אונליין כתב אורון שמיר: "ראוי לפתוח בפרגונים ל'כלבת', משום שמעבר להיותו חלוץ, מדובר קורם כל באחלה של סרט, שגורם לקולנוע הישראלי להיראות סוף סוף גם מגניב".

מבקרים מבוגרים יותר, כפי שחלקם אכן עושים בביקורתיהם, יאשימו את אלו שבוחרים לראות בכלבת סרט האימה הישראלי הראשון בהעדר פרספקטיבה וידע היסטורי. אך לא מן הנמנע כי המבקרים הצעירים, שחשו בצורך אמיתי לקולנוע ז'אנרי והובילו קו עריכה

המעורר אותו, התלהבו מהאפשרות לחולל מהפכה אמיתית בקולנוע הישראלי וביקשו ללבות את המרד המוצהר של יוצרי כלבת בדעות הקדומות של הממסד הקולנועי המקומי. כעת נעמיק בכלבת ובסרטי אימה חדשים נוספים על מנת לנסות להכריע בשאלה האם אכן מדובר בגימיק, או שמא הצלחתם היחסית והפיכתם לתופעה הולכת ומתרחבת נובעת מקול חדש המטפטף לקולנוע הישראלי בזרם הולך וגובר.

סקפטיות דומה נכונה גם לדיון רחב יותר בקולנוע העצמאי הישראלי של השנים האחרונות. בהקדמה לגיליון שהקדיש כתב העת סינמטק לתופעה, כתבה עדנה פיינרו: "השאלה היא, מה משמעות העצמאות – שיש הבוחרים בה מראש ויש שהיא נכפית עליהם בשל סירוב הקרנות להשתתף בהפקותיהם. האם יש באמת משהו שמייחד את כל הסרטים האלה מעבר לשיקולי התקציב והצורה שבה הם מופקים?" (3)

יש להדגיש כי על אף ההילה המרדנית, חלק מהסרטים העצמאיים, בהם מספר הפקות אימה, ובכללם גם כלבת וחולמים על סירת פדלים, זכו למענקים שונים מקרנות הקולנוע הגדולות, לרוב בשלבי הסיום של ההפקה, לאחר שכבר התאפשר להם להציג "ראף קאט" ולהוכיח את כושרם לעמוד במשימה.

את ההאשמה בגימיק מחזקים מספר אלמנטים נוספים. כך, נדמה שכל אחד מפרויקטי האימה החדשים מבקש להתהדר בראשוניות כלשהי. משיוצרי כלבת הקדימו בקטיפת תואר "סרט האימה הישראלי הראשון", פנו שאר היוצרים לנישות צרות יותר, במה שנדמה כמרוץ לעבר יעדים חדשים ונעיצת דגלון עם שמם, שיאפשר להתהדר בתואר כלשהו. יוצרי חתולים על סירת פדלים, שצילמו את סרטם בעת שכלבת היה בשלבי פוסט-פרודקשן, בידלו עצמם על ידי הבהרה שהם פועלים במסורת ה-"B-movies", ויהיו לזוועתון הישראלי הראשון (בריאיון לתכנית חדשות הבידור). שני סרטים שונים, בשר תותחים ועולם אחר, אמנם ביקשו להתהדר בתואר "סרט הזומבים הישראלי הראשון", תואר שלכאורה קטף כבר מורעלים (Rosen 32), אך העובדה שמורעלים הוא סרט קצר ובעל אופי קומי, גוררת ויכוח בשאלה איך להגדיר סרט אימה ומאפשרת להם למחות. על כל פנים, עולם אחר, שהושלם כבר בקיץ שעבר, והקרנות מבחן ספורות שלו אף הוצגו בקולנוע סינמה סיטי גלילות, נשלח חזרה לחדרי העריכה במטרה להתהדר בראשוניות נוספת ולהפוך לסרט הישראלי הראשון בתלת ממד.

כאמור, הקושי לקבוע את גבולותיו של ז'אנר מעורר דיון ער, ובמטרה להשיג ראשוניות נשמעות הכחשות נמרצות מצד יוצרים ומבקרים התומכים בגל החדש בנוגע להתאמתם של סרטי האימה מהמאה העשרים לתואר. לטענתם ניסיונות אלו אינם סרטי אימה למהדרין אלא קרובים יותר למתח ומסתורין, זאת על אף שבמספר מקרים יוצרי הסרטים המוקדמים התבטאו בעצמם כמבקשים להתהדר בתואר המחייב. במקריות או שלא, בנובמבר 2008, בעת שאנשי כלבת כבר היו בצילומים, התייחס וולמן בריאיון לסרטו חייל הלילה ואמר "אם אני לא טועה, זה היה סרט האימה הראשון שיוצר כאן" (שטרן).

עם צאתו של כלבת, בכל מקרה, העיתונות פערה פיה ובלעה בשקיקה את המנה החדשה והחמה. התברר כי חל שינוי בשיח סביב סרטים מסוגו, וצאתו לאקרנים נתפסה כתופעה חשובה הראויה לתשומת לב, לניתוח ולהתייחסות. מן הסתם, סייעו אנסמבל הכוכבים, שבו אניה בוקשטיין, רן דנקר ועפר שכטר לצד שחקנים מוערכים כמנשה נוי והגרי דוד, לעניין

התקשורת, ולעובדה שכמעט לכל עיתון התאפשר להתהדר בכתבה בלעדית משלו עם נציג מצוות הסרט. במדור ביקורת התקשורת של אתר וואלה נכתב עם צאת הסרט לאקרנים: "עלייתו של 'כלבת', סרט האימה החדש, לוותה בסוף השבוע במתקפת יחסי ציבור השמורה בשגרה לתוכניות גמר ראיטי מבית קשת" (הרמן).

כעת כבר ברור כי אם אוהבים אותם או לא, ואם רואים בהם בעלי ערך או לא, כבר לא ניתן יותר להתעלם מסרטי האימה. גם אם הדעות חלוקות בשאלה אם כלבת הוא סרט האימה הישראלי הראשון, ניתן כנראה לקבוע ביתר ודאות שהוא סרט האימה הישראלי החשוב הראשון. הראשון שזכה ללגיטימציה, ששערי הממסד נפתחו בפניו ושהקהל שמע עליו ואף יצא מהבית כדי לצפות בו. הסרט זכה להצלחה יחסית בארץ והכנסותיו, לפי הצהרת הבמאים ונתוני המפיצים, כיסו את ההשקעה (רוה, "מה היה הסרט הישראלי הכי נצפה השנה?"). נוסף על כך עשה הסרט סבב פסטיבלים ארוך בחו"ל, שבו גרף מספר פרסים ותארים. אולם מלבד דריסת הרגל שהשיג הסרט בשם ז'אנר האימה והקולנוע העצמאי החדש, נותרה השאלה האם אכן יש בו, ובסרטי האימה החדשים שהצלחתו היחסית עודדה, בשורה חדשה? האם הרטוריקה המרדנית אכן מתממשת בסרטים עצמם? האם הסרטים שמתיימרים למרוד ולחדש אכן מותחים את גבולות הקולנוע הישראלי, או שמא הם נותרים בתחומים המקובלים? האם זו שבירה של החוקים, שלב חדש בהתפתחות, או המשך טבעי של מסורות הקולנוע הישראלי?

כלבת

כלבת, למשל, שואב את השראתו מהקונבנציות של סרטי הסלאשר האמריקניים. עלילתו מספרת על מספר דמויות הנקלעות ליער שבו רוצח מטורף משחר לטרף. אולם מהר מאוד מתגלה כי הסרט משחק בכללי הז'אנר ויוצר שלב חדש ומתוחכם יותר, המנוגד לציפיות הצופים. הדמות שהוצגה בתחילת הסרט בתור הרוצח אינה רוצחת אף כן אדם במהלכו. הסיטואציה המלחיצה ושורת תקלות ומפגשים מקריים מביאות לתוצאות אלימות וטרגיות, וכך יוצא שהדמויות השונות, גם אלו שעונות לטייפקאסט "נורמטיבי", מחסלות זו את זו. הכלבת שבשם הסרט, אם כך, יכולה להתפרש כאלגוריה לאלימות בחברה הישראלית, כמחלה אלימה המתפשטת בקצב מהיר בקרב טיפוסים שונים הנקלעים לאותה סביבה ומפתחים תחושת מצור. אולם אם פירוש זה נכון, אזי עולה אי נוחות מסוימת, שכן הפזילה לתעשיות אחרות והאקט המציג עצמו כמרדני של אימוץ תבניות נרטיביות ואסתטיקה השאובה מהקולנוע האמריקני, מסתיימים בסופו של דבר בחזרה אל הכאן ועכשיו הישראלי. על פני השטח, כלבת אכן משדר תחושה אוניברסלית. הדמויות, למשל, כוללות ארבעה שחקני טנים צעירים, לא בדיוק הענף הראשון שעולה כמוחו של חובב הספורט הישראלי. דמויות הטניסאים עונות לסטריאוטיפים של סרטי נעורים מארה"ב, בין היתר לאור האובססיה של הזכרים למין. גם דמותה של הטניסאית הבלונדינית המצודדת כמו נבנתה בהתאם למודל ה-"Scream queens" מסרטי המשפיים. דמותו של שומר היערות אף היא אינה עוסקת במקצוע עברי שכיח, אך מדיו ואופן התנהגותו, כמו של צמד השוטרים בסרט, מתאימה היטב למאצ'איוז הצברי. יתר על כן, כפי שמבחיין רוח בביקורתו על הסרט, הדמויות לבושות

מדים או בגדי ייצוג – בגדי טניס לבנים, מדי משטרה, מדי קק"ל ואפילו אח ואחות בבגדי ערב – עוד רמז למיליטריזם ולמאצ'ואיזם הישראלי.

נוסף על כך אתר ההתרחשות, ששכיח בסרטי אימה אמריקניים, דוגמת The Evil Dead או The Cabin in the Woods, נדמה חריג בקולנוע הישראלי, ודאי בהשוואה לנופים הצחיחים מסרטי הז'אנר הלאומי-הרואי, שהפכו למזוהים כל כך עם האסתטיקה של הקולנוע הישראלי. הציולם המשווה מראה סגרירי מעצים את תחושת הזרות. אך שוב, מה שלכאורה נראה כמכשיר שמטרתו לנתק אותנו מהמיקום הגאוגרפי שבו מצולם הסרט, משמש גם לחיזוק המסר הביקורתי על ניואנסים בתרבות הישראלית. קליין טוען בביקורתו כי "הבדיחה העיקרית המניעה את 'כלבת' [...] קשורה בנוף הישראלי. איך אנחנו מתרפקים על אתרי הנוף הלא מדבריים המעטים שיש לנו [...] בסרטם של קשלוס ופפושדו, הנוף הישראלי עצמו נהפך למקור של אימה – מי שנכנסים לתוכו כנראה גם לא ייצאו".

שניצר מביע בביקורתו דברים נחרצים באשר לביקורת העצמית הטמונה בסרט: "משתדלים השניים לעבות את פארסת האימים שלהם במסרים פוסט ציוניים חמורי סבר", הוא אומר באופן המהדהד את קביעתו של אילן אבישר (Avisar 140) בנוגע למגמה החתרנית של במאים משנות התשעים ואילך, "כאן הם מפזרים דגל ישראל, שם הם מצמידים תליון מגן דוד לצווארו של אחד הגיבורים, וגם מוסיפים לסמלים הטעונים הללו מספר נציגים של המדינה והחוק וגם הסדר – שוטרים ופקחים – האמורים לייצג את התערערות התוקף הציוני על אדמת המריבה הג'ונגלית". קליין, מצדו, אינו מפנה את המחאה בסרט למציאות הישראלית אלא דווקא לייצוגה על מסך הקולנוע, כולל סרטי האיכות של שני העשורים האחרונים: "הממד האלטרנטיבי ב'כלבת' טמון בניסיונם [...] ללכת אל מעבר לטוב ולרע (בכל מה שנוגע לאיכות אמנותית, ולמלה 'איכות' יש תפקיד כה חשוב בתולדות הקולנוע המקומי), מעבר למותר ולאסור ומעבר לטעם הטוב ולטעם הרע".

למרב הפדרוקס, באותה ביקורת מסייג שניצר בזלזול ניסיון להעמיק בסרט ולייחס לו מסרים ומשלים מתוחכמים, ובכך מבטל גם את נחיצותן של הפסקאות האחרונות במאמר זה, שכן הוא כותב: "למען האמת, אין זו בעיה כזו גדולה להתיישב מול מקלדת ולהדביק לסרט הירוד הזה כוונות מופרכות כאלה ואחרות". אך אם עלינו להימנע מניתוח של הסרט, האם זה אומר שכלבת אכן מצליח, באופן כה נדיר, לחמוק מהפוליטיזציה הטמונה ברובם ככולם של הסרטים הישראליים (שוחט 12) ולתפקד כבידור נטו? אם כן, הרי שזהו בכל זאת הישג חלוצי.

מורעלים

לעומת כלבת, סרט אימה ישראלי אחר הקושר עצמו באופן בולט למציאות המקומית הוא מורעלים. אף על פי שזהו סרט באורך כשעה בלבד, אני בוחר להתייחס אליו משום שזכה להפצה מסחרית בסנימטקים ולהתייחסות תקשורתית נדירה ביחס לסרטים שאינם באורך מלא. מורעלים עוסק בסיפורו של עובד תחזוקה רכרכי בבסיס צה"לי מרוחק, שנשאר לתורנות שמירה במהלך חג הפסח. לרוע מזלו, חיסון פג תוקף נגד – (האם זה מקרי?) – כלבת, הופך את שאר חיילי הבסיס ליצורים זומבים רעבים, שאינם בוחלים בחמץ ובכשר

אדם. לא קשה לראות כי קומדיית אימה זו מבקשת להגחך את המיליטריזם ולהציג גרסה פארודית ומוקצנת של "הזר והחריג".

על אף שהסרט מתרחש כולו בתוך הצבא לא נמסר מידע על הבעיות הביטחוניות האמתיות של מדינת ישראל, והתחושה שעולה מפעילות החיילים בבסיס מזכירה יותר את המילואימניקים בקומדיה גבעת חלפון אינה עונה מאשר את יחידת הפלמ"ח הנועזת בהוא הלך בשדות. אולם בכל זאת בלתי אפשרי לייחס לסרט משמעות אוניברסלית, בניגוד, אגב, לתקוותיו של היוצר דידי לובצקי. הוא מעיד כי בעת כתיבת התסריט יצא מנקודת הנחה שכל מי שצפה בסרטי זומבים או אפילו בסרטי תיכון אמריקניים, שגם בהם ניתן למצוא דמויות סטריאוטיפיות של "החנון", "היפה", "הבריון" וכו', יצליח להזדהות עם מורעלים ללא תלות במוצאו ובתרבותו. כמוכן שהניח שגגים ספציפיים, למשל כזה המתייחס לראש הממשלה יצחק רבין ז"ל או לחג הפסח, יעברו מעל לראשו של צופה זר (Rosen 32). אך לובצקי מעיד כי כישלוננו של מורעלים לעלות על המסלול הבינלאומי של כלבת הוכיח לו אחרת, והתוצאה היא בסופו של דבר סרט מקומי מאוד.

חתולים על סירת פדלים

סרט אימה ישראלי נוסף שהצליח לרתום כוכבים צעירים ואטרקטיביים כמיכאל מושנוב ודנה פרידר לצד שחקנים מוערכים כשמואל וילו'ני, ולזכות בסופו של דבר בהפצה מסחרית בבתי הקולנוע, הוא חתולים על סירת פדלים. הסיפור נדמה כחיקוי עלוב במתכוון, המערבב קלישאות של סרטי נעורים ו-"B-movies" אמריקניים. בניסיונותיו האובססיביים לאבד את בתוליו, מזמין בחור צעיר את זוגתו לשייט רומנטי בירקון. אולם השלווה הפסטורלית מופרת כשהחתול שלה נופל מהסירה אל הנהר המזוהם בחומרים רדיואקטיביים, מה שמובייל לתוצאות מפלצתיות.

הסרט אכן מצליח לשוות לעצמו ייחודיות אסתטית מסוימת הודות לאמצעי ההפקה הדלים במכוון, הבולטים בעיקר באפקטים המיוחדים הפרימיטיביים. הוא מבקש לייבא לקולנוע הישראלי את מסורת סרטי האימה מז'אנר ה-"Splatter" ("השפצות"), דוגמת סרטיו של Herschell Gordon Lewis, במיוחד Blood Feast שבלט בשימוש שלו ב-Gore – הצגה גרפית במיוחד של הגעלות, נוזלי גוף ואברים שנמצאים במקום שהם לא אמורים להימצא בו (Phillips 85).

עם זאת גם סרט זה אינו מצליח להינתק מחומרי המציאות הישראלית. הדבר בולט במיוחד בדמויותיהם של ארבעת צופי הים. לכולם כינויים חברה'מנים שהם פרפראזה ארכאית על השם דב. כולם לבושים במדים. גם אם חלקם חנונים ותימהוניים, הם משדרים (כמיטב יכולתם) מאצ'ואיזם ונקראים לטפל באיום. אחת הבדיחות המקוריות והחריפות בסרט היא הסצנה הפארודית; לאחר שאחד מגיבורי המשנה מוצא את מותו, אירוע שקורה על ימין ועל שמאל בכל סרט אימה, העלילה עוצרת לרגע לטובת סצנת פלאשבק הרואית המצדיעה לפועלו הצלילי שיר הנצחה ולועגת בציניות לייצוג הנופלים גם בקולנוע וגם בחברה הישראלית.

אפילוג

במבט כולל, לטעמי, כפי שעשיתי קודם לכן במאמר, כאשר בוחנים את סרטי האימה הישראליים המודרניים עלינו לבחון גם את ה"העדר", כלומר מה שאינו מוצג על המסך ואינו חלק מהסיפור. למעשה, גורם החרדה הראשי במציאות הישראלית, האויב הערבי, שאינו חדל מלהופיע בכותרות העיתונים ובאמצעי התקשורת ושהשפיע רבות על התמות שאפיינו את הקולנוע הישראלי עד כה, אינו נוכח בהם כלל.

הדבר בולט במיוחד בסרט כמו מורעלים, שמצד אחד מאמץ מאפיינים לוקאליים מובהקים, מעבירים לחזית הבמה ומשתמש בהם כחלק בלתי נפרד מהנרטיב וההתרחשויות, ומן הצד האחר האיומים שנגדם נאלץ הגיבור לצאת הם אויבים בדיוניים לחלוטין – זומבים, שגם הם היו פעם חיילי צה"ל, דהיינו מכוחותינו. כאמור, גם בכלכת וחתולים על סירת פדלים מופיעות דמויות המנותקות מהזמן והמקום (אדמירל, טניסאים), לצד דמויות עם מאפיינים מאצ'ואיסטיים צבריים מובהקים המוצגות בטון הביקורתי שנהוג בסרטים המודרניים. הזרים והחריגים, לעומת זאת, שעד היום ממשיכים להטריד את שלוותם של הגיבורים הישראליים בדרמות מיינסטרים ובז'אנר הדומיננטי של סרטי מלחמה – מהגרים, טרוריסטים ערבים וכו' – נעלמים כליל בסרטי האימה.

אם אכן, כפי שטוענים קרקאואר ופיליפס, סרטי האימה משמשים ברומטר לצינה ולצמרמורת האוחזות בחברה שבה נוצרו, המסקנה העולה מהגל החדש של סרטי האימה הישראליים היא שהפחדים הגדולים של הישראלים הם מפני "האויב שבפנים", אנו עצמנו, מדינת ישראל ואולי אף הרעיון הציוני, כפי שמאבחן Avisar ביצירות משני העשורים האחרונים (140).

העדר נוסף שמבדיל בין סרטי האימה הישראליים של המאה הזו ובין הניסיונות במאה העשרים הוא פחות עירום וקטעי מין מפורשים המוצגים על המסך בסרטים העכשוויים. לאור הליהוק של כוכבי נוער, סביר להסיק כי הדבר נעשה במטרה לחמוק מהגבלת גיל ולהגיע לקהל יעד צעיר יותר, כלומר לדור חדש של צופים הנכונים לקבל את ז'אנר האימה. על פי מבט ברוב סרטי האימה הישראלים העתידיים לצאת בשנה הקרובה נדמה שהם, על פני השטח, מתיימרים להחריף את ההתנגדות והניכור למסורות הקולנוע הישראלי. הבולט הוא עולם אחר, שכבר הוזכר, אשר הופק "עם הפנים החוצה", במטרה לצאת להפצה מסחרית עולמית, ולפיכך הוא דובר אנגלית לחלוטין ונעדר סממנים ישראלים (Rosen 32). וכל זאת האם הם אכן יצליחו לעמוד בזכות עצמם וליצור אלטרנטיבה ראויה למבחר ההפקות השגור? ממה שנראה עד כה, בניגוד לרטוריקה שמלווה אותו, גל האימה העצמאי החדש אינו מורד במסורות הקולנוע הישראלי אלא מזין אותן. הטריטוריות הז'אנריות החדשות שנכבשות מסופחות לשליטתם של הנושאים הדומיננטיים הנושנים והלוקאליים.

בסופו של דבר, זהו המשכו של התהליך העובר על הקולנוע הישראלי כבר כמעט חמישים שנה – מקולנוע "מיתי" העושה אידאליזציה של שלבי בניית האומה אל תעשיית סרטים "נורמאלית" ומגוננת ביצירותיה (שוחט 10-11).

מסתמן אפוא כי היו אלה דווקא הניסיונות הראשונים והבלתי בשלים של המלאך היה שטן ואדם שהצליחו להתרחק בצורה השלמה ביותר, גם אם לא בכוונה מוצהרת למרוד

ולהתריס, מאופני העשייה של הקולנוע הישראלי ולשוות הילה אוניברסלית ליצירתם. נשאלת השאלה באיזו מידה חרץ הדבר את גורלם, כך שסופם היה שנחלו כישלון צורב, נודו, הוגלו, נמחקו מהזיכרון הקולקטיבי ונותרו מחוץ לקאנון של הקולנוע הישראלי. אילו היו מופקים בימינו, האם היו זוכים לגורל אחר? האם היו נשפטים כמלאך או שטן?

ביבליוגרפיה

- אוטין, פבלו ומרט פרחומובסקי. "הקולנוע העצמאי העכשווי: מקורות, היסטוריה ועתיד". סינמטק 171 (2011): 4-7.
- בורשטיין, יגאל. פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990.
- ברכה, דוד. המלאך היה שטן. 1.2.13. <<http://theangelwasadevil.com>> גפן, יהונתן. חומר טוב. תל אביב: דביר, 2002.
- גרץ, נורית. סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993.
- דוברבני, שמוליק. "לא על הבורקס לבדו". Ynet. 20.5.13.
- דוברבני, שמוליק. "הכלב נובח, לא נושך". Ynet. 1.2.13.
- "המידרג". גלי צה"ל אונליין. 30.6.13 <<http://glz.co.il/1455-HE/Galatz.aspx>>
- "המתמודדים על פרס אופיר 2013". האקדמיה הישראלית לקולנוע וטלוויזיה. 10.5.13 <<http://www.israelifilmacademy.co.il>>
- הרמן, עמית. "מדור סוף". וואלה! 1.2.13 <<http://b.walla.co.il/?w=/3059/1760445>>
- לוקאץ, אילן. "צפו: פליטי 'קפה נגה' באיחוד מרגש". Mako. 20.5.13. <<http://www.mako.co.il/news-channel2/Friday-News/Article-3808166959ffd31004.htm>>
- "מנשר של במאים צעירים". קולנוע 14 (1977): 63.
- עמיר, דרור. "ניסור אחרון ופרידה". Ynet. 20.5.13. <<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4016413,00.html>>
- פיינרו, עדנה. "דבר המערכת". סינמטק 171 (2011): 3.
- פרץ, ליסה. "משה גז ניסה לעשות סרט זוועה". העיר. 11.8.95.
- קליין, אורי. "סרט האימה הישראלי הראשון, 'כלבת', בעיקר משעשע". 3.12.10. הארץ. 1.2.13. <<http://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/movie-reviews/1.1233155>>
- קליין, אורי. "פחד גבהים בצמרת". 25.9.12. הארץ. 20.5.13. <<http://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/1.1830672>>
- רב נוף, זאב. "אדם לאדם - חיה". דבר. 8.9.1974: 11.
- רוה, יאיר. "כלבת, ביקורת". סינמסקופ. 20.5.13. <<http://cinemascope.co.il/archives/5539>>
- רוה, יאיר. "מה היה הסרט הישראלי הכי נצפה השנה?". סינמסקופ. 20.5.13. <<http://cinemascope.co.il/archives/8030>>
- שביט, אבנר. "דיסק און קינג: מארו הדי.וי.די של 'סיפורים לשעת לילה מאוחרת'". וואלה! 20.5.13. <<http://e.walla.co.il/?w=/267/2559751>>
- שוורץ, אושרה. "מחייל הלילה ועד הכהניזם - הזאב והאיריס: הסרט 'חייל הלילה' - דן וולמן 1984". סרטים: כתב-עת לקולנוע וטלוויזיה, 1 (1985): 14-20.
- שוהט, אלה. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה. תל אביב: ברירות, 1991.
- שטרן, איתי. "החיים על פי דן וולמן". NRG. 1.2.13. <<http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/817/182.html>>

- שמגר, שלמה. "למטה מכל ביקורת". ידיעות אחרונות. 9.3.76: 27.
- שמיר, אורון. "כלבת: סרט האימה שגורם לקולנוע הישראלי להיראות מגניב". עכבר העיר אונליין. <http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,519,209,57188,.aspx> 1.2.13
- שניצר, מאיר. "המתת חסד: על הסרט 'כלבת'". 2.12.10. מעריב. 1.2.13. <<http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/184/552.html>>
- שניצר, מאיר. הקולנוע הישראלי: כל העובדות, כל העלילות, כל הבמאים וגם ביקורת. תל אביב: כנרת, 1994.
- Avisar, Ilan. "The National and the Popular in Israeli Cinema." *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24.1 (2005): 125–143.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton U P, 1947.
- Medved, Michael and Harry Medved. *The Golden Turkey Awards*. New York: Putnam, 1980.
- Phillips, Kendall R. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport: Praeger, 2005.
- Rosen, Ido. "The Birth of Hebrew Horror". *Rue Morgue* 122 (2012): 30-32.

פילמוגרפיה

- אדם. יונה דאי. ישראל, 1974.
- אהבה אסורה. יוסי זומר. ישראל, 1997.
- אוונטי פופולו. רפי בוקאי. ישראל, 1986.
- אנדנטה. אסף תג'ר. ישראל, 2010.
- בופור. יוסף סידר. ישראל, 2007.
- בשר תותחים. איתן גפני. ישראל, 2013.
- גבעת חלפון אינה עונה. אסי דיין. ישראל, 1976.
- גולדברג ואייזנברג. אורן כרמי. ישראל, 2012.
- הוא הלך בשדות. יוסף מילוא. ישראל, 1967.
- המלאך היה שטן. משה גז. ישראל, 1976.
- ואלס עם באשיר. ארי פולמן. ישראל, 2008.
- זוהי סדום. אדם סנדרסון, מולי שגב. ישראל, 2010.
- חיוך הגדי. שמעון דותן. ישראל, 1986.
- חייל הלילה. דן וולמן. ישראל, 1984.
- חתולים על סירת פדלים. נדב הולנדר, יובל מנדלסון. ישראל, 2012.
- חתונה מאוחרת. דובר קוסאשווילי. ישראל, 2001.
- ימים קפואים. דני לרנר. ישראל, 2006.
- כלבת. נבות פפושדו, אהרון קשלו. ישראל, 2010.
- כנפיים שבורות. ניר ברגמן. ישראל, 2002.
- לאן נעלם משה גז. אבידע לבני. ישראל, 2011.
- לבנון. שמוליק מעוז. ישראל, 2009.
- למלא את החלל. רמה בורשטיין. ישראל, 2012.
- מאחורי הסורגים. אורי ברבש. ישראל, 1985.
- מגש הכסף. יהודה נאמן. ישראל, 1983.
- מורעלים. דידי לובצקי. ישראל, 2011.

מי מפחד מהזאב הרע. נבות פפושדו, אהרון קשלס. ישראל, 2013.
מתחת לאף. יעקב גולדווטר. ישראל, 1982.
עולם אחר. איתן ראובן. ישראל, 2013.
שדר מן העתיד. דוד אבידן. ישראל, 1981.

Blood Feast. Herschell Gordon Lewis. USA, 1963.
Doctor Mabuse der Spieler. Fritz Lang. Germany, 1922.
Friday the 13th. Sean S. Cunningham. USA, 1980.
Halloween. John Carpenter. USA, 1978.
Le Manoir du diable. Georges Méliès. France, 1896.
M. Fritz Lang. Germany, 1931.
Rosemary's Baby. Roman Polanski. USA, 1968.
Saw. James Wan. USA, Australia, 2004.
Scream. Wes Craven. USA, 1996.
The Cabin in the Woods. Drew Goddard. USA, 2011.
The Evil Dead. Sam Raimi. USA, 1981.

פילמוגרפיה – טלוויזיה

סיפורים לשעת לילה מאוחרת. 1988-1989. הערוץ הראשון.

מאניבול: קלף פוליטי חדש

מערכות בחירות ברחבי העולם מוכרעות בשלל חזיתות, חלקן גלויות וחלקן סמויות מן העין. המרוץ לנשיאות ארצות הברית בשנת 2012 היה מרתק והניצחון של המפלגה הדמוקרטית והעומד בראשה, הנשיא המכהן ברק אובמה, נבע בין היתר מיכולתם להטות את הכף לטובתם בנקודות קריטיות באותן חזיתות. הסרט מאניבול (Moneyball, 2011), כך אבקש לטעון במאמר זה, הוא אחד מאותם גורמים משפיעים, שסייעו למפלגה הדמוקרטית להגיע אל ציבור הבוחרים ולבסס את תפיסותיה בקרבם בדרכה אל הניצחון. אבקש לבחון כיצד תרם הסרט את חלקו למערכת הבחירות, לא רק סביב גישתה של המפלגה הדמוקרטית למרוץ אלא גם בכל הנוגע לדרך החיזוי של מערכת הבחירות ולאופן שאותה הדרך תשפיע על מערכות בחירות עתידיות. ברצוני לבחון גם את השאלה האם מדובר במקרה נקודתי, כמו שאירע לקבוצה שעליה מבוסס הסרט, או שמא הגישה החדשנית יכולה להצליח באופן קבוע בתחום הפוליטיקה?

הסרט מאניבול, המבוסס על ספר הנושא אותו שם, עוקב אחר קבוצת אוקלנד אתלטיקס, השוכנת במדינת קליפורניה ומציג את האירועים לכל אורך עונת 2002 של ליגת הבייסבול המקצוענית בארצות הברית, ה-MLB. אוקלנד סיימה את העונה ההיא במאזן של 103 ניצחונות לעומת 59 הפסדים, מה שהציב אותה בצמרת הליגה. האירועים סובכים בעיקר סביב מנהלה המקצועי של הקבוצה בילי בין (Beane), שחקן עבר כושל שהפך לדמות הבולטת באוקלנד. בשל העובדה שהקבוצה סובלת לאורך שנים מנחיתות תקציבית מול היריבות, בין מוביל מהלך, בסיוע עוזרו בוגר מכללת הארוורד, פול דפודסטה (Depodesta), מוצג בסרט בשם פיטר ברנד), שבמסגרתו אוקלנד בוחרת את שחקניה על ידי נתונים וחישובים מתקדמים, הנשענים על עקרונותיה של שיטת ניתוח אנליטית בשם "סייברמטריקס" (Sabermetrics), וכן מנסים למצוא את הסטטיסטיקות הנסתרות המשפיעות על משחק הבייסבול, בניגוד למאפיינים האינטואטיביים שבעזרתם רוב הקבוצות בוחרות את שחקניהם. בעזרת שיטה זו אוקלנד מניחה את ידה על שחקנים זולים במקום אלו אשר "נגזלו" ממנה על ידי הקבוצות העשירות יותר, והם סוחפים את הקבוצה להצלחה גדולה ומפתיעה.

במהלך מערכת הבחירות (ואפילו מעט לפניה), נוצר קשר בולט בתקשורת האמריקנית בין שיטת המאניבול המוצגת בסרט והאידיאולוגיה שהיא מייצגת לבין דרכיה של המפלגה הדמוקרטית, כמו גם בין דמותו של הגיבור בילי לזו של הנשיא ברק אובמה (Obama). החיבור הזה נעשה בעזרת שיווק נכון של אובמה מצד המפלגה.

מאניבול ואובמה

דמותו של ברק אובמה, שהגיע למערכת הבחירות האחרונה בתור הנשיא המכהן של ארצות הברית, הוצגה לציבור הבוחרים בדרך מסוימת, שאליה ביקשה המפלגה הדמוקרטית להיות מיוחסת. אברהם שאמה (Shama) ניתח את האופן בו מועמד פוליטי משווק לציבור, שיווק המקביל לזה של כל מוצר אחר. בשלב השלישי של השיווק, שבו מצביע שאמה על ניסיון ליצור קשר ארוך טווח בין המועמד והמפלגה למצביעים (764-777), ביצעו הדמוקרטים מחקרי עומק במטרה למצוא, מעבר למצביעים המסורתיים שלהם, גם את אלה הנסתרים, שייטו את הכף לטובתם. אובמה הוצג כמנצח על המהלך, איש המאניבול שחושב מחוץ לקופסה ומשיג את מטרתו בעזרת שליטה בעולם החדש, עולם שבו המספרים אינם משקרים. כחלק מאותו מחקר, הוצג אובמה כמי שגייס לקמפיין שלו מדענים וחוקרי מידע הרבה יותר מזה של יריבו מיט רומני (Romney). בכתבה שפרסם רוברט ל. מיצ'ל (Mitchell) ביום הבחירות ושזכתה לשם "Election 2012: Obama for America's 'Moneyball' moment", טען אחד המדענים שעבדו למען אובמה כי למחנה רומני אין אותן איכויות. מיצ'ל טען כי הקמפיין של אובמה משתמש באותן טקטיקות של אוקלנד אתלטיקס וכי ניצחון שלו, מה שאכן התממש בדיעבד, ישנה לעד את הדרך שבה מתנהל קמפיין פוליטי. במאמר מערכת באתר האינטרנט US Political Newswire נכתב כי חלק גדול מהקריטיקה לניצחון הדמוקרטים מגיע לשימוש המתוחכם שנעשה בניחוח מאגר הנתונים, לא רק במציאת המצביעים אלא גם ביכולת לגרום להם לצאת ולהצביע. אנשי הקמפיין קיימו שישים ושישה אלף תרחישים יומיים על מנת ללמוד היכן כדאי להשקיע זמן וכסף והצליחו לאתר את התומכים באובמה, שלא הצביעו ברוב מערכות הבחירות, אך עשו זאת הפעם.

בלוגר נוסף, ריאן דסרוסיירי (Desrosiers) ערך השוואה בין השליטה של מחנה אובמה ברשתות החברתיות לשליטה של בילי בין בשוק שחקני הבייסבול הלא מוערכים. הוא טען ששני השווקים הם "לא יעילים", בהם המידע עדיין אינו חשוף בפני כול, מה שמאפשר למי שמגלה אותו לשלוט בשוק. זאת בניגוד לשווקים "יעילים", שבהם התחרות חריפה ושוויונית יותר. בעזרת אותן רשתות חברתיות, הנפוצות כל כך בעולם כיום, הגיעה המפלגה הדמוקרטית למצביעים פוטנציאליים חדשים. גם העובדה כי ארון סורקין (Sorkin), שכתב את התסריט למאניבול, מזוהה עם המפלגה הדמוקרטית ועל פי מגזין פורבס תרם לה לאורך השנים קרוב למאה וחמישים אלף דולר, עשויה לרמוז על האידיאולוגיה הסמויה בסרט. יש להדגיש כי כל הרעיונות הללו אינם אמפיריים או מוחלטים ויש מקום להאמין כי לפחות חלקם המכריע נכתבו על ידי דמוקרטים, החפצים בהצלחת המפלגה, ולכן נוטים לציין בחיוב את הפעולות שנעשו בדרך לניצחון בבחירות. אולם לא ניתן להתעלם מכך שהשיח בארצות הברית יצר קשר בין הרעיון, הסרט מאניבול ובין מערכת הבחירות. אובמה הוצג ככזה ששיחק מאניבול פוליטי, בעוד מיט רומני ומטהו התבססו על "התלהבות" ו"מומנטום", מונחים שלא ניתן לכמת. מארק א. ת'ייסן (Thiessen), פרשן של הושינגטון פוסט, סיפר כי אובמה הרכיב נבחרת חלומות של מדענים מתחום מדעי החברה, שעזרו לאנשי הקמפיין שלו לבנות מסרים, להגיב על התקפות של יריבים ולהכניס מוטיבציה בבוחרים. כל קמפיין הבחירות תוכנן ויושם דרך שימוש באלגוריתמים. הנשיא לא הוצג

לרגע כאחד מאנשי המספרים אלא ככזה המנצח על החגיגה מלמעלה, כפי שעושה בילי בין במאניבול. האידיאולוגיה הדמוקרטית-חדשנית והאנטי קפיטליסטית, המוצגת כמנצחת עבור האתלטיקס בסרט, ניצחה עבור הדמוקרטים ואובמה את מערכת הבחירות של 2012.

מאניבול ואידיאולוגיה דמוקרטית

בארצות הברית מתקיימת מערכת פוליטית של שתי מפלגות דומיננטיות, הדמוקרטית והרפובליקנית. מעצם טבעה של מערכת כזו, כל אחת משתי המפלגות מייצגת צד אחר של המפה הפוליטית. ג'ון גרינג (Gerring), בספרו Party Ideologies in America 1828-1996, מציג את המפלגה הדמוקרטית ככזו שלא עברה שינוי מאז ימי הנשיא פרנקלין רוזוולט (Roosevelt) בימי מלחמת העולם השנייה ועד לעידן המודרני. ערכיה של המפלגה שהציגה את הניו דיל של רוזוולט ולאחר מכן את תכנית "החברה הגדולה" של הנשיא לינדון ג'ונסון (Johnson) נותרו זהים ברובם. גרינג מביא ציטוט מדבריו של הנשיא הדמוקרטי הארי טרומן (Truman), שטען שהציבור האמריקני יודע שמאז ומתמיד המפלגה הדמוקרטית היא מפלגת העם, ואילו המפלגה הרפובליקנית היא מפלגתם של בעלי האינטרסים המיוחדים. טרומן אף אמר שהרפובליקנים מסייעים לעשירים ותוקעים סכין בגב העניים. גרינג אף מוסיף שאנשי העסקים הפכו לאויב עבור הדמוקרטים, שביקשו לקדם את כוח העבודה למען הכלל ושהמפלגה התנגדה שנים רבות למונופולים ועסקים גדולים. דוגמה לתפיסה דמוקרטית זו ניתן למצוא במאניבול, שם אוקלנד, הקבוצה המדוברת, מתקשה לעמוד מבחינה כלכלית מול היריבות העשירות, אשר בתחילתם של האירועים המוצגים לוקחות ממנה את שלושת כוכביה הגדולים ביותר. הסיפור מהלל את יכולתם של האתלטיקס להתמודד באופן שווה על המגרש ולהיות בצמרת הליגה, ולמעשה לעמוד כשווים מול בעלי ההון הנהנים מהקפיטליזם הכוחני. רעיונות אלה מוטמעים אפוא בספר, אולם מוצגים לראווה בעיקר בסרט, שבו מושלם התהליך הפרו-דמוקרטי. כיצד קורה התהליך?

שלמה זנד מביא מדבריו של החוקר רוברט רוזנסטון (Rosenstone), שטוען כי התשובה לשאלה מדוע "אמת" ספרותית עלולה להיתפס כחלשה יותר מאמת שמציג היסטוריון נעוצה בעובדה כי בעוד האחרון מחויב לבסס את דבריו, הסופר יכול לסטות מייצוג האמת. עם זאת מדובר בדיון שונה כאשר נבחנת ה"אמת" המוצגת בקולנוע. בשל תהליך היצירה הקולנועי והדרך שבה הוא פונה אל הקולקטיב, הפך הקולנוע, החל מהמאה העשרים, למספר הסיפורים הפופולארי ביותר בתרבות. למעשה, הסרטים ההיסטוריים מתחרים בקלות עם ספרי הלימוד והרומנים ההיסטוריים. ייתכן שבשל סיבה זו הפך מאניבול לפופולארי¹ וקהל הצופים רואה אותה כשוות ערך לספרי ההיסטוריה וכמייצגת שלה. כל זאת חרף העובדה שכחלק מהדרמטיזציה הקולנועית בתסריט שונו או הוחסרו אי אילו פרטים המופיעים בספר שכתב מייקל לואיס (Lewis), או אירועים שאכן התחוללו במציאות. כלומר, הצופה עלול

1 על פי אתר Box Office Mojo הסרט הכניס נכון ליולי 2013 יותר משבעים וחמישה מיליון דולר רק בארצות הברית, כלומר יותר מפי שניים מאשר בשאר העולם, מה שמוסיף לטענה לפיה הסרט פונה בעיקר אל המערכת האמריקנית.

להאמין שהאידיאולוגיה הדמוקרטית שבסרט כבר השפיעה על רצף האירועים שהתרחש ושעל בסיסו נבנה הסרט, זאת בעוד אותה אידיאולוגיה הוכנסה רק כאשר הסיפור אוגד, והוא חוזק ממש רק לאחר שעבר אל הקולנוע. אם ייווצר מצב כזה, הרי שעבור הצופה תיתפס האידיאולוגיה הדמוקרטית הזו כחלק מהמציאות ומהצלחתה של אוקלנד. במהלך מערכת הבחירות ביקשה המפלגה הדמוקרטית לקשור עצמה אל אותה הצלחה. לכך סייע החיבור שנוצר בין הסרט לבין השיטות שבהן נקטה המפלגה, כמו גם הדרכים לחיזוי תוצאות הבחירות (שאציג בהמשך), אשר ניבאו ניצחון לדמוקרטים מבעוד מועד.

בסרט עצמו אפשר למצוא מספר דוגמאות בולטות, דרך התוכן או הצורה, שבהן מוצגת האידיאולוגיה הדמוקרטית. בילי מוצג כשחקן צעיר שאמור היה להיות כוכב, אך קרס בתוך השיטה הקיימת והבעייתית ונפלט ממנה. הנושא מוצג אמנם גם בספר, אולם באופן שולי הרבה יותר, בעוד בסרט הוא תופס מקום מרכזי בעיצוב הדמות של בילי ומניעיה. בסרט, בילי הבוגר רוצה להיאבק במערכת שפלטתה אותו בעזרת הכלי חדש העומד לרשותו, הלוא הוא המאניבול. על פי תפיסתו הבסיסית של הכלי הזה, ההצלחה אינה נבנית סביב כוכבים אלא דווקא בעזרת איוון ושימוש נכון בשחקנים שנראים, גם בעיני עצמם כחסרי ערך, (כמו השחקן בסרט המשוכנע שבשל הפציעה שלו הוא אינו יכול לשחק יותר. אך בילי משנה לו את העמדה על המגרש ומחתיים אותו), אולם מתגלים כמהותיים בעזרת המאניבול. מלבד המאבק של בילי מול היריבות העשירות, הוא נאלץ להילחם גם בתוך קבוצתו. הסצנה שבה יושבים בילי ופיטר בחדר עם הסקאוטים של הקבוצה ומנסים להחליט מי הם השחקנים שייבחרו בדראפט הקרוב מציגה היטב את שני עברי המתרס. מצד אחד פיטר איש המספרים, שזוכה להגנתו ועידודו של בילי בכל צעד שהוא עושה, ומן העבר האחר חבורת הזקנים והמיושנים, שהשיטות שלה חלפו מן העולם. בהבדלים הבולטים הללו, בין שני העולמות והדורות, השתמשה המפלגה הדמוקרטית על מנת להציג עצמה כחדשנית מול הרפובליקנים המיושנים.

בסרט מוצגת "אובססיה מספרים", שוטים ארוכים של מסך מחשב הפולט עוד ועוד נתונים, שנראים חסרי פשר עד שמישהו דוגמת פיטר מייצר מהם משמעות ולמעשה, שפה חדשה. זה הצד שבו בחרה המפלגה הדמוקרטית לנכס אליה. הצד החדשני הזה מפיק תועלת מדברים שבמבט ראשון נראים שרירותיים וכאלה שלא ניתן להשתמש בהם. כך הם המספרים שעל גבי מסך המחשב של פיטר, כך הם השחקנים שרק אוקלנד רוצה וכך, בהקבלה לפוליטיקה, הם חלקי האומה האמריקנית שאינם משתייכים למעמד העליון. בעזרת שימוש נכון בהם, ניתן לייצר סיטואציה שתשרת גם את האומה כולה וגם כל פרט בנפרד. הדמוקרטים מבקשים להציג עמדה שלפיה אין צורך בטייקונים ובעשירים על מנת להוביל את העם להצלחה אלא העם עצמו. הבסיס הנרחב שלו הוא זה שצריך לעמוד במרכז וממנו יש להפיק את מרב התועלת. הקפיטליזם לתפיסתם אפשרי רק בחברה שיוצרת איוונים ואינה מאפשרת לבעלי ההון להשתלט עליה.

כשנה לפני הבחירות בחר הנשיא אובמה להביע את הזדהותו עם תנועת "Occupy Wall Street", שסומנה כמקבילה האמריקנית למהפכה במדינות ערב ובחרה בתור הסיסמה שלה את המשפט "We are the 99%". התנועה טוענת כי הבעיה בכלכלה ובחברה האמריקנית

נעוצה בעובדה שמקור הכוח והכסף נמצא אצל שיעורים בודדים מכלל האוכלוסייה², בדומה לקבוצות הגדולות המוצגות במאניבול, אשר שואבות מאוקלנד את מיטב הכוכבים שלהם ללא מאבק אמתי ובזכות הונג. את האתלטיקס, המייצגים את המאבק בשיטה, ניתן לזהות דרך קריאה זו עם המאבק לשוויון ומכאן, עם המפלגה הדמוקרטית. ניצחונם (לפחות ביחס לציפיות הראשוניות) עשוי לבשר על ניצחונה העתידי של המפלגה.

הבעת התמיכה בתנועת המחאה מצד אובמה וסגנו ג'ו ביידן (Biden) התבטאה בין היתר ב"חוק באפט" (על שמו של המולטי-מיליארדר וורן באפט, Buffett), שנועד להטיל מיסוי כבד יותר על העשירים ומיתג את אובמה ומפלגתו בצד הנאבק בהם, ממש כמו ביילי בין בסרט (Memoli, Silver 2). לאורך מערכת הבחירות בחרו הדמוקרטים להפיק את כוחם מהקשת הרחבה של האוכלוסייה, בדומה לדרך שבה עובד רעיון המאניבול. דוגמה בולטת להבדלים בין שתי המפלגות ניתן למצוא בכתבה של דייוויד גרדנר (Gardner) בד"ל ס"ל (Daily Mail), אשר פורסמה שבוע לפני הבחירות. מחנה אובמה הצליח לגייס יותר כספי תרומות מאשר מחנה רומני (1.06 מיליארד דולר מול 954 מיליון), זאת חרף העובדה שהתורמים של אובמה הורכבו ברובם מקבוצות דלות אמצעים (כגון פנסיונרים, אחיות או נשים), לעומת אלה של רומני, שנסמך בעיקר על רופאים, עסקי ביטוח ואנשי וול סטריט. על פי הפרסומים, רק עשרים ושניים אחוזים מהכספים שנאספו על ידי המחנה הרפובליקני הגיעו מאלה שתרמו פחות ממאתיים דולר, בעוד ארבעים וחמישה אחוזים הגיעו מתרומות של אלפיים וחמש מאות דולר ומעלה. הדמוקרטים, לעומת זאת, זכו לתרומות מכ-4.2 מיליון אמריקנים, מיליון יותר מאשר בבחירות הקודמות והרבה יותר מאשר הרפובליקנים. כאמור, הדמוקרטים פנו אל הציבור הרחב ולא אל מוקדי הכוח, כפי שעשו הרפובליקנים, ולמרות זאת גייסו יותר כספים.

מאניבול ובחירות 2012

לאחר שבחנו את הקישור האידיאולוגי האפשרי שנולד בין מאניבול למפלגה הדמוקרטית, נעבור לעסוק בתזמון שבו נעשה הסרט ולקשר הישיר יותר בינו לבין מערכת הבחירות של 2012. אנטון קייס (Kaes) כותב שהסרטים העלילתיים מתקיימים בתוך דינאמיקה חברתית כלכלית מסוימת. הם אינם מציגים רק את החברה שבה הם נעשים אלא גם מגיבים עליה, מתערבים במחלוקות ומשפיעים על השיח (51). כאשר מאניבול מציג באור חיובי את הרעיונות הפרו-דמוקרטיים, המובילים את ביילי בין ואוקלנד לניצחון על "כוחות הרשע", כאשר התפיסות הללו מוצגות כחדשניות ומודרניות – אבל גם ככאלה שכל אחד, אפילו שחקן עבר כושל כמו ביילי, יכול להוביל אותן ולהיות חלק מהן וכאשר הסרט נעשה בימים שבהם המפלגה הדמוקרטית בשלטון והבחירות בפתח – הרי שהשיח מושפע, גם אם במידה

2 לעומת תשעים ותשעת האחוזים שאותם מייצגת התנועה, שמפגינה באופן קבוע ברחוב העסקים המפורסם וול סטריט במנהטן ומכאן שמה. וול סטריט, כמו ניו יורק יאנקיז שגודלת מאוקלנד את אחד הכוכבים בתחילת הסרט, הן סמלים לניו יורק, העיר הכוחנית, שמולה ומול דומותיה מתנהל מאבקם של החלשים. זוהי נקודה נוספת המקשרת בין הפוליטיקה לסרט.

המוגבלת ליכולותיו של סרט בודד להשפיע ולא מעבר לכך. קייס קורא לבחון מדוע נוצר כל סרט ומה הוא נועד לשרת (55), בחינה זו נחוצה במקרה של מאניבול. לטענתי, הסרט מבקש לנצל את השיח סביבו ולכוון את ציבור הבוחרים אל האידיאולוגיה של המפלגה הדמוקרטית. לקולנוע, כאמנות קולקטיבית, הרבה יותר קל להפיץ מסרים מאשר לספרות, ולכן המעבר בין הספר לסרט משמעותי במקרה זה.

בספרו המפורסם From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, טוען זיגפריד קרקאוואר (Kracauer) כי הקולנוע פונה אל ההמון האנונימי ומספק את תשוקותיו ורצונותיו. על פי קרקאוואר, סרטים אינם מבטאים אמת ברורה אלא נטיות פסיכולוגיות (5-6). זנד טוען כי הקולנוע מבטא את דעותיהם של יוצריו וכי חשיבותו ההיסטורית מוענתת לו בשל כך שמדובר בקולקטיב של יוצרים ולא באדם בודד. הצריכה ההמונית גורמת לסרט להיות מעצב חשוב של אידיאולוגיית ההמונים (19). כזהו כאמור מאניבול שאינו מתיימר להציג באופן מובהק רעיונות פוליטיים אלא מחביאם מתחת לפני השטח. הסרט, שהיה מועמד לשישה פרסי אוסקר ולעשרות פרסים נוספים, נצפה על ידי מיליוני אמריקנים והרעיון העומד בבסיסו הפך לבסוף לחלק אינטגרלי ממערכת הבחירות של 2012, כפי שיוצג בהמשך המאמר. הצלחתו של הסרט הובילה אותו להיות מעצב אידיאולוגי בעל גישה פוליטית ברורה מאוד, ובבואנו לבחון את היכולת של הקולנוע להשפיע על החברה, זו נקודה מהותית שיש לשים עליה דגש. הסרט מאניבול דיבר אל האמריקנים. הוא עוסק בענף ספורט הקרוב ללבם ומציג בפניהם אירועים שהם מכירים היטב. בשל כך הייתה ליוצרי הסרט אפשרות להשתמש בו על מנת להפיק ממנו פירות חדשים. במאמר "The Influence and Effects of Mass Media" טוען דניס מקוואיל (McQuail) כי תקשורת ההמונים, כגון הקולנוע או האינטרנט, משפיעה לא רק על הדעות הפוליטיות של היחיד והחברה אלא גם על הדרך שבה הפוליטיקה נצרכת. הוא מאמין כי השינויים בדעות הפוליטיות מינוריים ביחס לדרך החדשה שבה אנו רואים את הפוליטיקאים עצמם (8-9). מקוואיל מוסיף כי אם הדמויות ביצירה כלשהי פיקטיביות או מציאותיות, תקשורת ההמונים מלמדת את האינדיבידואל על הסביבה שבה הוא חי, מה חשוב בה ולמה כדאי לשים לב. לפיכך, בעזרת גישה זו, אנסה כעת לבחון כיצד פעל רעיון המאניבול בשיח האמריקני, כאשר מלבד הקישור שבו עסקתי בין המפלגה עצמה לסיפור, נוצר יחס ישיר גם בין מאניבול לשיטות החיזוי החדשניות ולסטטיסטיקאי נייט סילבר (Silver), אחד הסמלים הגדולים שלהן. לטענתי, השיח סייע לשפר את מעמדו של אובמה בעיני הציבור ועזר לו לזכות בכהונה שנייה.

במהלך מערכת הבחירות ולאחר סיומה, היה ניסיון בשיח הפוליטי להבין מה ייחד את האירועים ומדוע השתנתה כל כך הגישה בנוגע לסקרים ולניבוי תוצאות בחברה האמריקנית. פרשן בשם ג'ונתן וואלי (Vally) כתב בבלוג שלו כי התקשורת מאמינה שככל שתטען שמישהו עומד לנצח, כך יהפוך הניצחון הזה לבלתי נמנע בקרב הבוחרים, מה שאכן יוביל בסופו של דבר לניצחונם של אותו מועמד. על פי וואלי, לתקשורת בפרט (ולקולנוע ולאינטרנט בכלל) יש כוח להזיז דעות פוליטיות ולו של קבוצה מסוימת של אנשים ולהשפיע על תוצאותיה של מערכת פוליטית. למאמר שלו קרא וואלי, "Electoral Moneyball: The Rise of Nate Silver, The Death of Karl Rove" והוא מקשר את הרעיונות העומדים בבסיס סיפור המאניבול

להצלחתם של אנשים מסוימים – המיוצגים במקרה זה על ידי סילבר – לניכוי תוצאות הבחירות. סילבר, סטטיסטיקאי צעיר אשר התפרסם במהלך מערכת הבחירות בבלוג בשם "Five Thirty Eight" (538), על שם מספר האלקטורים בקונגרס האמריקאי, לפיהם נקבע הזוכה בבחירות), פרסם את רעיונותיו באתר האינטרנט של ניו יורק טיימס (New York Times), אחד מגופי התקשורת המפורסמים בעולם, מה שהביא לחשיפה גדולה לרעיונותיו. בבלוג שלו, מסביר סילבר כי הוא עצמו אינו עורך סקרים אלא רק משקלל את תוצאותיהם של סקרים הנערכים ברחבי ארצות הברית, על פי שבעה שלבי פעולה ונוסחאות מתמטיות. מכאן נולד הקישור לשיטת המאניבול, המתבססת על מספרים ונוסחאות ולא על המספרים היששים שמציגים הסקרים, כפי שעשו אי אילו סוקרים, שרובם תומכים במפלגה הרפובליקנית (קארל רוב, עליו נכתב המאמר של וואלי, הוא איש המפלגה הרפובליקנית שהציג לאורך מערכת הבחירות את אותם סקרים שלכאורה ניבאו ניצחון למפלגתו) ואשר טעויותיהם הוצגו לראווה לאחר הבחירות. סילבר חזה באופן מדויק את המנצח בכל אחת מחמישים המדינות הבחורות ובמחוז קולומביה העצמאי שבו שוכנת הבירה וושינגטון, מה שהקנה לו תהילה גדולה בארצות הברית בתום הבחירות. אולם טענתי היא כי עיקר העניין וחשיבותו נולדו בכלל לפני יום הבחירות. הסרט מאניבול מגולל את הצלחת השיטה ומציג אותה, כמו גם את מצע המפלגה הדמוקרטית, באור חיובי. הוא נוצר לאחר שהאירועים התחוללו במציאות ומכאן, החל להיווצר שיקוף. כאשר התפרסמו סילבר וחבריו, נוצר הקשר בין רעיון המאניבול אליהם. למשל, בכתבה של ריאן וויט (Witt) מתוך ה-Examiner למחרת יום הבחירות נטען כי אובמה הוא המנצח הגדול, אך סילבר נמצא ממש מעט מאחוריו בזכות העובדה שהביא את המאניבול לפוליטיקה. הקשר שנוצר אצל נמעני התקשורת היה של הצלחת השיטה, מסקנה שנבעה מהמוצג בסרט ומכאן, ייתכן כי רבים האמינו שאותו רעיון יצליח גם במלאכת הניבוי. לכל אורך מערכת הבחירות חזה סילבר כי הנשיא המכהן ברק אובמה ישמור על תפקידו, זאת בניגוד לסקרים כאלה ואחרים. בפברואר 2012, תשעה חודשים לפני הבחירות, הוא כתב בניו יורק טיימס כי מעמדו של הנשיא המכהן התחזק באופן ניכר לקראת מועד הבחירות והוא המשיך לשמור על עמדתו לפיה אובמה ינצח. אם האמין הציבור בהצלחתו העתידית של סילבר בזכות שיטותיו ועל סמך הצלחת העבר של אוקלנד אתלטיקס והמאניבול, הוא עשוי היה לנטות לכיוונו של אובמה. כפי שטענו מקוואיל ויואלי, רעיון שיועבר לבוחרים לאורך זמן רב, צפוי להתממש.

קבוצת חוקרים (Blais, Gidengil, Nevitte) בחנה כיצד השפיעו הסקרים על תוצאות מרוץ הבחירות בקנדה בשנת 1988. בין השאר טענו החוקרים כי הסקרים השפיעו על הצבעות הציבור, שנטה ללכת לכיוונה של המפלגה שהייתה ביתרון בסקרים ושנראה שסיכוייה לנצח היו גבוהים יותר. עוד הוסיפו כי הסקרים לא שינו את דעת הקהל על המפלגה ועל אנשיה, רק הובילו ליותר הצבעות (10). מחקר אחר מצא כי תוצאות סקרים מובילות את הציבור דרך שני מנגנונים: הראשון הוא הלמידה מ"חוכמת הקהל", כלומר בוחרים המאמינים כי הרוב צודק. השני הוא רצון להיכלל בנורמות החברתיות, כלומר לא להיות חלק מקבוצת המיעוט (Rothschild, Malhotra, 18). מחקרים אלה עשויים להעלות טענה לפיה הדרך שבה פירש סילבר את הסקרים והעובדה כי רעיונותיו זכו לתהודה גדולה לפני הבחירות, השפיעו בהחלט על התוצאות הסופיות והטו את הכף לעבר אובמה, עליו כאמור הכריז סילבר כמנצח

כמעט ודאי עוד לפני יום הבחירות. כמובן שיש לזכור כי קארל רוב וחבריו, למשל, חזו לכל אורך הדרך הפסד לאובמה והציבור נחשף גם לסקרים אלה. לכן אם לפני הבחירות הייתה הטענה הזו בגדר היפותזה בלבד, הרי שהתוצאות, שהציגו צד אחד וגישה אחת מוצלחים (סילבר והמתמטיקה) וצד אחר עם גישה הפוכה, שכשל (רוב והסקרים ה"רגילים"), חיזקו אותה טענה. ואלי טען כי ניצחונם של אנשי המתמטיקה הוא הסיפור החשוב ביותר של מערכת הבחירות של 2012. הוא אמנם מייצר את ההשוואה למאניבול, אולם מזכיר כיצד שינתה הוליווד לא מעט את פרטי האירועים אשר התרחשו במציאות. הוא מצהיר כי לאור ההצלחה כל מערכת הסקרים האמריקנית צפויה להשתנות, בהתאם לשינוי שחל בעולם הבייסבול, אשר התאים את עצמו למאניבול ולחדשנות.

במאמר נוסף שהתפרסם באתר האינטרנט של ניו יורקר (New Yorker) ביום הבחירות, כותב העיתונאי אדם גופניק (Gopnik) כי הבחירות הללו הן "true moneyball moment" והמאבק איננו רק בין שני מועמדים לנשיאות אלא גם בין שתי דרכים לחיזוי העתיד: האנליטית והאימפרסיוניסטית, כלומר דרך המספרים או דרך תחושות הבטן לדבריו. גופניק מאמין כי סילבר וחבריו לדרך בונים תורת הכרה חדשה לגמרי לניבוי העתיד והם עושים זאת סביב עקרונות המאניבול וסביב המתמטיקה. הוא מצהיר כי גם אם יתברר שסילבר צדק, אין זה אומר שהוא חכם יותר מכולנו אלא מוכיח שוב כי אנחנו חלק מערימת מספרים ענקית וכי לא ניתן לברוח ממנה כאשר שני גופי תקשורת כה גדולים כמו ניו יורק טיימס וניו יורקר ורבים אחרים עוסקים בסרט מאניבול, מקשרים אותו אל מערכת הבחירות ומהללים את הרעיונות המוצגים בו. למעשה, המסר עובר אל הבוחרים ומשפיע על אי אילו מתוכם. במקרה של מאניבול, כך על פי הטענה, עבד הדבר לטובת המפלגה הדמוקרטית שהבינה את כוחו של הסרט. כעת אבקש להראות כיצד היא ניצלה זאת בדרך כפולה, הן בשימוש ברעיונות המאניבול והן בהצגתו של הנשיא ברק אובמה כממשיך דמותו הקולנועית של בילי בין. ניתן להאמין כי הסרט (או למעשה רעיון המאניבול כולו) נבחר על ידי המפלגה הדמוקרטית ככלי שרת משתי סיבות: הראשונה, הוא פונה אל האוכלוסייה שבה הם מבקשים לבסס את שליטתם. על פי מיטב המסורת במאה השנים האחרונות בארצות הברית הבחירות תוצאות הבחירות של 2012 כי הדמוקרטים שולטים בחוף המערבי ובחוף הצפון מזרח (ניצחו בין היתר בקליפורניה, במסצ'וסטס, בניו יורק וכו'), בעוד מרבית כוחם של הרפובליקנים מבוסס בצפון ובדרום המדינה. בתוך אותן מדינות הנמצאות תחת שליטתם הבלתי מעורערת של הדמוקרטים, פועלות רובן המכריע של האוניברסיטאות הטובות ביותר במדינה (כך על פי סקר מתוך US News & World Report). רעיון המאניבול, אשר בכיסו ניצבת החשיבה האנליטית ואשר הדמות המייצגת שלו בסרט, פיטר ברנד, הוא בוגר אחת מאותן אוניברסיטאות נחשבות (ייל, Yale), פונה באופן מדויק אל אותם משכילים. הם אלה המהווים את בסיס כוחה של המפלגה ומסייעים לה לשמר את אחיזתה במדינות ה"ל", שלחלקן משקל כבד בחלוקת האלקטורים בבחירות (קליפורניה מספקת חמישים וחמישה אלקטורים, הכי הרבה מבין כל המדינות. ניו יורק שלישית ומעניקה עשרים ותשעה אלקטורים למנצח). בעצם הבחירה במאניבול, עשתה המפלגה הדמוקרטית צעד נוסף בניסיון להתאים את עצמה לבוחריה. סיבה שנייה וחשובה לא פחות היא הניסיון לכבוש את ה"מדינות המתנדנדות" (Swing-States). לקראת הבחירות סומנו מספר מדינות מפתח, שבהן לא הצליח איש מהמועמדים

לבסס את יתרונו מראש. על פי CNN המדינות הללו היו אוהיו, ניו המפשייר, פלורידה, נבאדה, ויסקונסין, איווה, וירג'יניה וקולורדו. לבסוף ניצח אובמה בכולן וגרף תשעים וחמישה אלקטורים מכריעים. המפלגה הצליחה לבסס את מעמדה באותן מדינות, כך שהניצחון שלה בהן היה מובהק לסטטיסטיקאים, כגון נייט סילבר, שטען במאמר שהזכרתי כי אובמה מחזק את כוחו באותן מדינות בכך שהוא מציג עצמו כאדם שנאבק בעשירים ופונה אל מעמד הפועלים. למעשה, ויתר הנשיא על מוקדי הכוח הברורים לטובת הכוח המפוזר, כמו במאניבול. על מנת שהגישה הזו אכן תעבוד, נדרשו הדמוקרטים לשווק נכון את המועמד שלהם, הנשיא המכהן אובמה. הנה כי כן, נוצר כאן משחק כפול. הסרט הליל את רעיונות המפלגה הדמוקרטית והפך לחלק מן השיח החיובי בנוגע למסקנות של נייט סילבר ודומיו, ובמקביל הוא נוצל על ידי המפלגה עצמה, שהאדירה אותו תוך שימוש באותו שיח ממש כדי להגדיל את מספר המצביעים שלה ולהציג את המועמד שלה, בדרך שבה רצה הציבור לראותו.

מאניבול והעתיד הפוליטי

נקודה נוספת שבה אבקש לדון היא העתיד. ההצלחה של סילבר ואובמה, כפי שהוצגה, הובילה לכך שהמאניבול נראה בימינו באור חיובי במיוחד. נוסף על כך חודשים בלבד לפני הבחירות העפילה אוקלנד אתלטיקס לפלייאוף ליגת הבייסבול באופן דרמטי לאחר חמש עונות שחוננות, מה שסייע להתלהבות המחודשת של הציבור מהשיטה. ממשעות הבייסבול לאמריקנים, להתנהלותם האישית ולהתנהלות החברה כולה היא חשובה ביותר וההתרחשויות על המגרש עשויות בהחלט להשפיע על אורח חייה של האומה כולה. למשל, כריסטופר אוונס (Evans) ויוויליאם הרצוג (Herzog) טוענים בספרם *The Faith of 50: Million: Baseball, Religion, and American Culture* כי האמריקנים רואים במשחק משהו "אמריקני", אשר מייצג את הערכים של האומה ואת הייחודיות שלה, משחק הפועל כמעין דת אזרחית המאגדת את כלל האמריקנים (13-17).

עם זאת מאז התרחשו האירועים בשנת 2002, התקשתה אוקלנד לספק את הסחורה. לקראת סיום הספר, לאחר שהקבוצה מודחת בשלב הפלייאוף, בין עצמו מודה שהשיטה שלו אינה עובדת בפלייאוף וטוען כי נתונים סטטיסטיים יכולים וחיוביים להיבחן רק לטווח ארוך. בדומה לכך, ההצלחה במערכת הבחירות האחרונה עלולה להתגלות כסטייה סטטיסטית. סביר להניח כי לאחר שתתפוגג השפעת הסרט לחלוטין, במערכת הבחירות של 2016, יצטרכו הדוגלים בגישת המאניבול להיות שוב יצירתיים.

במאמר דעה שפרסם רוב לבר (Lever) ב־AFP מיד לאחר הבחירות, מדגיש הכותב את דבריו של חוקר הפוליטיקה הנרי פארל (Farrell) מאוניברסיטת ג'ורג' וושינגטון, שטוען כי יש להיזהר מאמונה מוחלטת ברעיונותיהם של סילבר ודומיו, שכן אלו מתבססים על איסוף סקרים בודדים וניתוחם ולא על עריכתם. פארל מסביר כי אם יוענק קרדיט גדול מדי לתחזיות ולמודלים, ייפגע הדבר בחשיבותו של הסקר הבודד הנערך בשוק, מה שיוביל לפגיעה במודלים של סילבר. ג'ונתן וואלי כתב כי מדובר במצב מסוכן לדמוקרטיה, שכן אם תוכח השיטה כמדויקת לאורך זמן והתוצאה הסופית תהיה ידועה מראש, הרי שהמועמד

שיהיה בפיגור, קטן או גדול, בסקרים עלול להרים ידיים זמן רב לפני הבחירות, וזה עלול למנוע מרוץ פוליטי אמתי.

לסיכום, מטרת המאמר הייתה להראות כיצד ניהל הסרט מאניבול מערכת יחסים ארוכה עם הבחירות האחרונות לנשיאות ארצות הברית וכיצד הפך הסרט עצמו מאוסף אירועים שחוברו יחד, דרך מה שנראה ככתבה ארוכה בספרו של מייקל לואיס, לכלי קולנועי התומך באידיאולוגיה של המפלגה הדמוקרטית. לאחר מכן ניסיתי להראות כיצד נעזרה המפלגה הדמוקרטית בסרט, הן דרך גורם שלישי בדמות ניבוי תוצאות הבחירות של נייט סילבר והן באופן ישיר, דרך קמפיין שנוהל בשיטת המאניבול והצגתו של ברק אובמה, כמי שמוכיל את הקמפיין החדשני. ייתכן כי הצלחתו של הסרט ואמונת הציבור במסרים שבו היו אחד הגורמים להצלחת המפלגה הדמוקרטית שביקשה לסחוף אחריה את כל אותם המצביעים אשר חיפשו דרך ייחודית ואולי גם אמינה יותר לבחון את המציאות שסביבם. העידן המודרני שבו אנו חיים הוא זה שהכתיב את השתלשלות האירועים, החל מ־2002. למעשה, רעיון המאניבול החל להתעורר עוד הרבה קודם לכן, אצל אלה שביקשו למצוא תוכנות ותשובות רציונאליות ומדויקות לשאלות שלמראית עין נראו פשוטות, אך התגלו כעמוקות הרבה יותר. כך, לפחות על פי תוצאות הבחירות, חשו גם רבים מהמצביעים ב־2012 ואת התשובות הם קיבלו מאופן ההתנהלות של המפלגה הדמוקרטית, אשר באה בסופו של דבר על שכרה. כעת עלינו להמתין ולראות מה יקרה במערכת הבחירות הבאה.

ביבליוגרפיה

זנר, שלמה, 2002. הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולבנים את המאה העשרים, תל־אביב: עם עובד. 67-13

Bercovici, Jeff. "Aaron Sorkin Claims he has 'No Political Agenda'. His Campaign Donations Show Otherwise". *Forbes*. 6 June, 2012. <<http://www.forbes.com/sites/jeffbercovici/2012/06/06/aaron-sorkin-claims-he-has-no-political-agenda-his-campaign-donations-show-otherwise/>>

Blais, Andre, Elisabeth Gidendil, and Neil Nevitte. "Do Polls Influence the Vote". *Capturing Campaign Effects*. Ed. Brady, Henry E. and Richard Johnston. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.263-279.

Box Office Mojo – Moneyball. <<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=moneyball.htm>>

Desrosiers, Ryan. "Barack Obama: The Moneyball President". *Therefore I AM*.19 February, 2012. <<http://bcryand.wordpress.com/2012/02/19/barack-obama-the-moneyball-president/>>

Evans, H. Christopher and William R. Herzog II. "Baseball as Civil Religion": The Genesis of an American Creation Story". 2002. *The Faith of 50 Million: Baseball, Religion, and American Culture*. Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky.13-35.

Gardner, David. "The most expensive election campaign in history: 2012 election fundraising sails past \$2BILLION mark". *Daily Mail*. 26 October, 2012. <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2223409/US-election-2012-fundraising-sails-past-2BILLION-mark.html>>

- Gerring, John. "The Universalist Epoch (1952-1992). 1998. Party Ideologies in America 1828-1996. Cambridge UP. UK. 232-253.
- Gopnik, Adam. "Our Moneyball Election". The New Yorker. 6 November, 2012. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2012/11/our-money-ball-election.html>>
- James, Frank. "Obama's Political Moneyball Could be the Shape of Campaigns to Come". US Political Newswire. 14 November, 2012. <<http://www.uspoliticalnewswire.com/politics/obamas-political-moneyball-could-be-the-shape-of-campaigns-to-come/>>
- Kaes, Anton. "German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript". New German Critique (2001): 47-58.
- Kracauer, Siegfried. "Introduction". 1946. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton University Press. 3-11.
- Kuhnenn, Jim. "Obama Unveils Deficit Reduction Plan, 'Buffett Rule' Tax On Millionaires. Huffington Post. 19 September, 2011. <http://www.huffingtonpost.com/2011/09/19/obama-deficit-plan-buffet-rule-taxes-medicare_n_969403.html>.
- Lever, Rob. "2012 Us Election a 'Moneyball' Win for Geeks". AFP. 7 November, 2012. <<http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5iapv7WKEmvJodm7hl2Oww8iC40Q?docId=CNG.bc12cd2859a9b80182d14e69692ca4c5.7b1>>
- McQuail, Denis. "The Influence and Effects of Mass Media". 1979. Mass Communication and Society. Ed. Curran, J., M. Gurevitch, and J. Woolacott. Sage Publications Inc. 7-23.
- Memoli, Michael A. "Obama: Occupy Wall Street protests show Americans' frustration". Los Angeles Times. 6 October, 2011. <<http://articles.latimes.com/2011/oct/06/news/la-pn-obama-occupy-wall-street-20111006>>
- Mitchell, Robert L. "Election 2012: Obama for America's "Moneyball" Moment". Computer World. 6 November, 2012. <<http://blogs.computerworld.com/business-intelligenceanalytics/21282/election-2012-obamas-moneyball-moment>>
- Rothschild, David and Neil Malhorta. "Why are Polls Self-Fulfilling Prophecies? A Test of Three Mechanisms". 24 October 2012 <http://researchdmr.com/Why_Are_Polls_Self_Fulfilling_Prophecies>
- Shama, Avraham. "The Marketing of Political Candidates". Journal of the Academy of Marketing Science. Vol. 4 (1976): 764-777.
- Silver, Nate (1). "Methodology". Fivethirtyeight. <<http://fivethirtyeight.blogs.nytimes.com/methodology/>>
- Silver, Nate (2). "Why Obama Will Embrace the 99 Percent". New York Times. 15 February, 2012. <http://www.nytimes.com/2012/02/19/magazine/nate-silver-obama-reelection-chances.html?_r=0>
- Stark, Caitlin and Amy Roberts. "By the Numbers: Swing States". CNN. 26 October, 2012. <<http://www.cnn.com/2012/10/11/politics/btn-swing-states/>>
- Thiessen, Marc A. "Obama's 'Moneyball' Campaign". The Washington Post. 12 November, 2012. <http://articles.washingtonpost.com/2012-11-12/opinions/35505532_1_obama-campaign-obama-strategist-obama-team>
- U.S. News & World Report. "National University Rankings". 2013. <<http://colleges.usnews.rankingsandreviews.com/best-colleges/rankings/national-universities>>

Vally, Jonathan. "Electoral Moneyball: The Rise of Nate Silver, The Death of Karl Rove". A Semiliterate take on Life, Science and Politics. 12 November, 2012. <<http://jonathonvally.wordpress.com/2012/11/12/electoral-moneyball-the-rise-of-nate-silver-the-death-of-karl-rove/>>

Witt, Ryan. "Nate Silver brings Moneyball to the world of politics". Examiner. 7 November, 2012. <<http://www.examiner.com/article/nate-silver-brings-moneyball-to-the-politics>>

פילמוגרפיה

Moneyball. Bennett Miller. USA, 2011.

שיקוף והתנגדות בעידן הביזור הטלוויזיוני

מבוא

מטרת מאמר זה היא להתרחק מהשיח האקדמי הדומיננטי שנוגע לטלוויזיית איכות, שעוסק, על פי רוב, בשני תחומים – בהגדרה של המונח הבעייתי "טלוויזיית איכות" ובשאלות של ייצוג העולות מן הטקסטים שנהוג לשייך לקטגוריה זו. במאמר זה אציע ניתוח סטרוקטורלי של הטקסטים עצמם ואנסה לבדוק היכן הם נפגשים ומה מאחד ביניהם. לשם כך אציע חלוקה של הסדרות הטלוויזיוניות לשני תת-ז'אנרים עיקריים – סדרות מבוססות אנסמבל וסדרות שבמרכזן עומד נבל – וכן אנסה לעמוד על נקודות הדמיון והשוני ביניהן. אעשה זאת על מנת לטעון, בסופו של דבר, כי המכנה המשותף של סדרות האיכות העכשוויות הוא בעצם התייחסותן לביזור הטלוויזיוני שמציע העידן הנוכחי, כאשר התייחסות זו עשויה להתממש על ידי שיקוף הביזור, או על ידי התנגדות אליו.

אפתח את הדיון בסיכום השיח הקיים הנוגע לטלוויזיית איכות, אציג מגוון גישות לחקר טלוויזיית איכות ואבדוק כיצד נהוג להתייחס למונח – כז'אנר, סגנון או עידן. בהמשך אתאר את הנוף הטלוויזיוני העכשווי וכיצד הביזור מתבטא הן במספר ההולך וגדל של הערוצים והפלטפורמות השונות שבהם ניתן לצרוך את התוכן והן באותן סדרות איכות המבוססות על אנסמבל. לבסוף אציג את הסדרות המתמקדות בפרוטגוניסט יחיד ואטען כי העניין שהן מעוררות משקף התנגדות לשני סדרים קיימים שונים – לסטטוס קוו הדיאגטי ולביזור הטלוויזיוני, שמהווה מעין סטטוס קוו לתעשיית הטלוויזיה האמריקנית. חלק זה יכול להשוואה למדיום הקומיקס – וספציפית לז'אנר גיבורי-העל – מתוך הנחה כי הקווים המקבילים שניתן למתוח בעיסוק בדמות הנבל וניסיונותיו של המדיום להבדיל את עצמו (על ידי מיתוג מחדש בדמות "הרומן הגרפי", בדומה ל"טלוויזיית איכות"), עשויים לשפוך אור על הסוגיה. עם זאת אני מאמין כי אלה ההבדלים בין שני הניסיונות למיתוג מחדש שמסבירים את הצורך של טלוויזיית האיכות להתייחס לעצמה ולנוף הטלוויזיוני שבו היא מתקיימת.

טלוויזיית איכות

"טלוויזיית איכות" הוא מושג חמקמק. הוא אמנם מתייחס למהפכה שעברה הדרמה הטלוויזיונית האמריקנית בשנים האחרונות, אבל קיים ויכוח גדול בנוגע למהותו, ויכוח שמתחיל מהשימוש הבעייתי במילה "איכות" ומסתיים בשאלה האם מדובר בז'אנר, בסגנון או בעידן. רוברט תומפסון (Thompson), מראשוני החוקרים שעסקו בטלוויזיית האיכות, טען כי מדובר בז'אנר בעל מאפיינים ספציפיים, כאשר המאפיין החשוב ביותר הוא כי "Quality TV is

”best defined by what it is not. It is not ‘regular’ TV” (13) – הגדרה בעייתית כשלעצמה. זה היה ניסיון ראשוני להתמודד עם הבעייתיות של המילה “איכות” בהקשר אקדמי, כאשר המהלך של תומפסון למעשה מוציא את העוקץ מהמילה והופך את שמה של הקטגוריה לשרירותי לחלוטין – לז’אנר ככל הז’אנרים.

גייסון מיטל (Mittell) תקף את הנושא מכיוון אחר, כאשר דיבר על אותה סוגיה, אך בחר לסווג את הסדרות הרלוונטיות באחידות סגנונית ולא ז’אנרית. את הסגנון כינה “Narrative Complexity”, והוא הגדיר אותו כסדרות המציעות אלטרנטיבה לנרטיב הטלוויזיוני הקונוונציונלי המורכב בעיקר מקומדיות מצבים, מתחרויות ריאליטי ומסדרות משטרה פרוצדורליות (29). הבעיה הייתה שעל אף ההתחמקות מהשם המקובל והניסיון ליצור מונח חדש וניטרלי יותר, נשארה ההגדרה מעורפלת באותה מידה.

רובין נלסון (Nelson), לעומתם, ניסתה להתמודד עם הסוגיה באופן ישיר. מאמרה, שנקרא בשם הלא-אקדמי בעליל, “The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion”, מציג את הבעייתיות הקיימת בשיח האקדמי העכשווי בכל מה שנוגע להערכה ולטעם אישי. היא טוענת כי ייתכן שהזמנים הרלטיביסטיים שבהם אנו חיים דורשים מחוקרים להפעיל שיקולים של טעם אישי, לא מתוך ניסיון לכפות אותם על אחרים אלא מתוך מודעות מלאה לכך שטעמם האישי מושפע מחינוכם וממעמדם החברתי (66).

הגישה שמציגה נלסון מאפשרת לשים את סוגיית ה”איכות” בצד ולפתוח את השיח להתייחסות לטקסטים עצמם. ג’רלדין האריס (Harris) נקטה אף היא בעמדה דומה לזו של נלסון, כאשר טענה כי התפישה המקובלת של המדיום הטלוויזיוני כנחות הגבילה את הביקורת (460). מאמרה של האריס מתמקד בבחינת הייצוג הגברי בסדרות הטלוויזיה העכשוויות, כאשר היא מציינת את הסופרנוס (The Sopranos, 1999-2007), הסמויה (The Wire, 2002-2008), דודד (Deadwood, 2004-2006) ודמ מן (Mad Men, 2007-) כדוגמאות לסדרות פוסט-גבריות, כלומר סדרות העוסקות במשבר הגבריות והביזור של הגבר הלבן הנורמטיבי (44). מאמרה הוא דוגמה מובהקת לעיקר המחקר הטלוויזיוני העכשווי שעוסק בתכנים ומזהה את המכנה המשותף של הסדרות הללו בייצוג רפלקסיבי של הגבר הלבן.

לעומת זאת מארק רוג’רס (Rogers), מייקל אפשטיין (Epstein) וג’ימי ריבס (Reeves) נקטו בגישה שונה לחלוטין. במקום לדבר על ז’אנר חדש או מפנה בסגנון הטלוויזיוני, הם מחלקים את ההיסטוריה הטלוויזיונית לשלוש תקופות ומקטלגים את העידן הנוכחי – שלטענתם, התחיל ב-1995 – כ”TVIII” (43). גיימי מדהרסט (Medhurst) הרחיב את הגדרת המונח שטבעו וקבע כי TVIII הוא עידן המאופיין בשפע, בכיזור, בכחירה, באינטראקטיביות ובדיגיטליות (123). אף על פי שיש ערך להבחנה היסטורית, היא עדיין אינה נוקטת עמדה בשאלת ה”איכות”, ולמעשה אינה מתייחסת כלל לתכנים אלא רק לאופן שבו הם מועברים.

מודל האנסמבל כשיקוף הביזור הטלוויזיוני

הביזור הטלוויזיוני של העידן הנוכחי מתבטא בארבע רמות שונות: הרמה הראשונה, גידול ניכר במספר הערוצים מאז תחילת שידורי הטלוויזיה. הרמה השנייה, כמות התוכן – מגוון גדול יותר של תכניות עקב ריבוי ערוצים. הרמה השלישית, צריכת התוכן – כיום ניתן

לראות טלוויזיה בשידור חי, להקליט, לקנות או לשכור DVD או Blu-ray ולהזרים תוכן באמצעות מגוון שירותים ואתרי אינטרנט – חוקיים ולא חוקיים – מה שמאפשר צפייה במגוון פלטפורמות נוספות, החל מהמחשב הביתי ועד לטלפון הנייד (Medhurst 122-123). לבסוף, הרמה הרביעית ושעליה ברצוני להרחיב – שינוי מהותי באופי הסדרות מאז תחילת שידורי הטלוויזיה, ובייחוד בעשור וחצי האחרון.

ב־1997 עלתה לאוויר אוז (Oz, 1997-2003), הסדרה שבישרה את בואה של המהפכה הטלוויזיונית שתגיע עם הסופרנוס (Sepinwall 20). כבר בפרק הראשון ביצע יוצר הסדרה, טום פונטנה (Fontana), מהלך דומה לזה שעשה אלפרד היצ'קוק (Hitchcock) בפסיכו (Psycho, 1960), שלושים ושבע שנים קודם לכן. הפרק הראשון, "The Routine", אמנם מציג אנסמבל רחב של דמויות, אבל העלילה העיקרית מתמקדת בדמותו של דינו אורטולני, באופן כזה שהצופה עלול להניח שהוא הדמות הראשית של הסדרה. בסוף הפרק, דינו נרצח, והסדרה ממשיכה בלעדיו. האמירה הייתה ברורה וחד־משמעית: אף אחת מהדמויות אינה בטוחה – אפילו לא מי שנתפשה על ידי הקהל כדמות הראשית – וכל אחת מהדמויות עלולה למות בפרק הבא.

תחלופת הדמויות הייתה מהירה מאוד וקשה לספור אותן. למעשה, בחמישים ושישה הפרקים של אוז, מתו תשעים ושמונה דמויות (Oz TV Wiki) – חלקן ראשיות וחלקן משניות. אולם מה שחשוב הוא לא מספר מקרי המוות בסדרה, אלא שאוז פתחה את האפשרות לכך שסדרת טלוויזיה אינה חייבת בהכרח להתמקד בדמות מסוימת. כאשר מתה הדמות הראשית של פסיכו היא הוחלפה בדמות אחרת שנכנסה לנעלי הפרוטגוניסט שלה. כאשר הדמות הראשית – או אפילו דמות משנה דומיננטית מתה באוז – זה היה חלק מהצהרת כוונות: באוז, הקונבנציה הנרטיבית שקובעת שהדמות הראשית תשרוד עד הסוף הסיפור אינה קיימת. אמירה זו תואמת את הנוף הטלוויזיוני שהבשיל בדיוק באותה תקופה משום שהמגוון הגדול של הדמויות והתחושה שהכול יכול לקרות להן משקפים את ריבוי האפשרויות ההולך וגדל בכל הנוגע לצפייה בטלוויזיה. אך המהלך לא הסתיים שם. גם הסמויה לא אפשרה לאף אחת מהדמויות לבלוט יותר מדי על פני האחרות, וגם היא הצהירה על כך באופן בוטה. לדוגמה, לאחר שדמותו של ג'ימי מקנולטי שיחקה תפקיד מרכזי בעלילת העונה הראשונה, הוא הפך לדמות משנית למדי בעונה השנייה. דמותו של באני קולווין, לעומתו, שמופיעה לסצנה אחת בסוף העונה השנייה, תופסת תפקיד עיקרי למדי בעונה השלישית והרביעית ונעלמת שוב כמעט לחלוטין בעונה החמישית והאחרונה. ההבדל בין הסמויה לאוז הוא שבעוד אוז הרגה את הדמויות שלה והחליפה אותן באחרות, הניחה הסמויה לדמויות שלה במקרים רבים להמשיך לחיות את חייהן מחוץ למרקע. התוצאה הייתה שבסיום הסדרה היה ניתן למצוא בסמויה יותר מארבעים דמויות ראשיות. השפע והעושר הזה יצר חוויית צפייה שונה לחלוטין מאשר סדרה כמו הסופרנוס משום שלא הייתה קיימת דמות אחת שהיה ניתן להתייחס אליה כפרוטגוניסט. במקום זאת, הדמות הראשית הייתה העיר עצמה (Rose, Sepinwall 86-87).

סדרה נוספת שניתן להתייחס בהקשר זה היא אבודים (Lost, 2004-2010). הסדרה, שהרעיון להפקתה החל מגרסה בדיונית להישרדות (Survivor, 2000) (Sepinwall 154) – עוד דוגמה להשפעות הביזור הטלוויזיוני – נפתחת ונסגרת בשוט של עין באקסטרים קלוז־אפ.

הבחירה בעין רומזת לכך שאחת התמות העיקריות של הסדרה היא נקודות מבט והקונפליקט שמתרחש כאשר נקודות מבט שונות מתנגשות. עניין זה מתגלם בפורמט הפרקים שנשמר ברובם: אנסמבל גדול של דמויות, כאשר כל פרק מתמקד בדמות אחת. באמצעות פורמט זה, הייתה יכולה כל אחת מהדמויות לתפוס את הבמה המרכזית בפרק אחד ולהיות ברקע בפרק שלאחר מכן. הצופה היה יכול לבחור את מי הוא אוהב, עם מי הוא הכי מזדהה ובעד מי הוא. בהתאם, דמות אחת שמעשייה היו יכולים להיתפש כלא מובנים או לא סימפטיים, זכתה בדרך כלל לפרק שיסביר מה היה המניע שבעקבותיו פעלה באופן שפעלה. פערי הידע שנוצרו עקב המרחק בין נקודות המבט השונות הם שהובילו את התעלומה שעמדה במרכזה של אבודים.

במבט ראשון, גם דודו היא סדרה המשקפת את הביזור הטלוויזיוני. היה לה אנסמבל רחב, ומההתחלה היה נראה שהדגש הוא על העיירה עצמה ופחות על תושב כזה או אחר; אחרי הכול היא נקראת על שם העיירה. הסדרה נפתחת בסצנה ארוכה שבה אנו מתוודעים לסת' בולוק, רגעים ספורים לפני שנפרד מתפקידו כאיש חוק במונטנה ויוצא לעבר דדווד. עיירה זו נמצאת בטריטוריה שאינה שייכת לארצות הברית, ולכן אין בה חוק. כלומר, בעיירה שורר כאוס. הגעתו של בולוק איש הצדק, הגבוה והכריזמטי מסמלת עבור תושבי העיירה את כניסת החוק לחייהם. אך בולוק לא תפקד מעולם בתור הדמות הראשית בסדרה – סיפורו היה בתחילה סיפור משנה אחד מיני רבים, ובהדרגה אף נדחק לשוליים יותר ויותר לטובת דמויות אחרות. כאשר העיירה מתחילה להתארגן, זהו אל סורנג'ן – סרסור, נוכל ורוצח – שמוצא עצמו כמנהיג הלא רשמי של העיירה. כאשר פורצת בה מגפה של אבעבועות שחורות, סורנג'ן דואג לחיסון. בנוסף, הוא זה שמוביל את הקמתה של העיירה הראשונה של דדווד ומתנהל מול איומים חיצוניים על העיירה, אם זה פקירי הממשל האמריקני המושחתים בעונה השנייה, או איל ההון ג'ורג' הרסט בעונה השלישית. סורנג'ן לא חווה הארה או גאולה – הוא עדיין אדם מסוכן ורצחני – אך הדומיננטיות ההדרגתית שלו מעלה שאלות. התמה המרכזית של דודו היא המעבר מכאוס לסדר (Sepinwall 110). מאחר שהיא מתחילה את דרכה כסדרת אנסמבל ומסיימת עם דמות אחת דומיננטית (שמסביבה, כמוכן, עדיין נמצא האנסמבל), ניתן לטעון כי היא מסמנת את הריבוי ככאוס ואת היחיד כסדר. מעבר לכך, היא מסמנת את היחיד כרע, אכזרי ונצלן, ובכך מסמנת את היחיד בתור הנבל. אלה רק מספר דוגמאות לאופן שבו התוכן עשוי לשקף את הביזור הטלוויזיוני; אם על ידי ביטול הדמות הראשית כקונספט (אז), אם על ידי עיסוק בנקודת מבט (אבודים) ואם בהצבת מקום מסוים במרכז הנרטיב, בניגוד לדמות כזאת או אחרת (הסמויה והעונה הראשונה של דודו). למעשה, כל הסדרות הללו מממשות את אותן עיקרון: אין מרכז, רק ביזור ושפע.

מודל הפרוטגוניסט הנבל כהתנגדות לביזור הטלוויזיוני

בפרק שעסק בהגדרת המונח "טלוויזיית איכות" התייחסתי למאמרה של האריס, שמאגר מספר סדרות – הסופרנוס, הסמויה, דודו ומדמן – תחת הכותרת של "פוסט-גבריות". האריס טוענת כי אוסף הסדרות הללו צמחו מהסופרנוס (444). אך על אף שיש טעם בבחינה של הייצוגים המגדריים באותן הסדרות, הקטגוריזציה שהאריס מבצעת מאלצת אותנו לוותר

על סדרות כמו העשב של השכן (Weeds, 2005-2012) והאחות ג'קי (Nurse Jackie, 2009-2012) משום שבמרכזן עומדות נשים, לפני ומאחורי המצלמה. אם נתרחק לרגע מהסיווג המגדרי, ניווכח כי אותן סדרות הממקמות במרכזן דמות נשית, שואלות מהסופרנוס לא פחות מאשר מד מן.

בחינה מדוקדקת מראה שתחת המעטה של עיסוק בדמות אחת ויחידה, קיים מספר רב של סדרות הנופלות לאותה הנוסחה: פרוטגוניסט החי חיים כפולים – בדרך כלל חיי משפחה בורגניים מצד אחד וחיי פשע מן הצד האחר, כאשר שני הצדדים הללו מספקים לו אינטראקציה יחד עם מגוון רחב של דמויות משנה. מעבר לכך, אותו פרוטגוניסט נכנס בדרך כלל למשבצת של דמויות שנהוג לראותן כלא סימפטיות, או אפילו בתור נבלים – גנגסטרים, מאפיונרים, רוצחים וסוחרי סמים. על מנת ליישב את הבעייתיות שבצד הלא לגיטימי שבחיייו של הגיבור, קיימת הצדקה למעשיו, או איזה פגם שמאפשר יצירת הזדהות מצד הקהל. בין הסדרות אשר עושות שימוש בנוסחה זו ניתן למצוא את הסופרנוס, העשב של השכן, מד מן, האחות ג'קי, דקסטר (Dexter, 2006-2013), שובר שורות (Breaking Bad, 2008-2013), ואימפריית הפשע (Boardwalk Empire, 2010-).

אולם יש לסייג אמירה זו, שכן חלק מהסדרות הללו חורגות במקצת מהמאפיינים שפירטתי לעיל. עם זאת מתוך אמונה שאותן חריגות התבצעו כדרך לברל עצמן מהנוסחה, וכי רוב הסדרות שהזכרתי נצמדות לרוב המאפיינים באופן עיקש למדי, אני נוטה לשייך את אותן יוצאות הדופן לדיון. לצורך העניין, האנסמבל של דקסטר מצומצם יחסית לשאר הסדרות, אבל במרכז הסדרה עדיין עומד נבל שחי חיים כפולים ושיש הצדקה למעשיו הרעים; הרי דקסטר מורגן אמור לרצוח רק רוצחים ואנשים רעים אחרים. לעומת זאת במד מן לדמות הראשית חיים משולשים: מצד אחד איש פרסום, מן הצד האחר איש משפחה ומן הצד השלישי גנב זהות. עם זאת, על אף שלסדרה פרוטגוניסט מרכזי בעל אופי שלילי, המקצוע שלו אינו מקצוע של נבל קלאסי (כלומר, הוא לא רוצח או מאפיונר), גם אם עיסוקו מטיל בספק את רמת המוסר שלו. גם באחות ג'קי אין לדמות מקצוע קלאסי של נבל (היא אחות), אך התנהלותה במסגרת התפקיד מעמידה אותה באור שלילי למדי. הסופרנוס, העשב של השכן, שובר שורות ואימפריית הפשע, לעומתן, נאמנות לנוסחה לחלוטין. ניתן כמובן לשייך את ההצלחה של הפורמט הספציפי הזה ליוקרה שנוטים לייחס לסופרנוס, אך לטענתי, לא כאן תם הסיפור. ברצוני לבחון את אותם המאפיינים שהזכרתי לעיל ולנסות לברוק אם ניתן למצוא הסבר מעניין ומאתגר יותר לעניין שמעורר אותנו פורמט.

בפרק השביעי של העונה השלישית של הסופרנוס, "Second Opinion", כרמלה סופרנו – אשתו של הדמות הראשית – הולכת לטיפול פסיכולוגי. היא מתוודה בפני המטפל שלה שבעלה, טוני, הוא מאפיונר. היא מנסה לתרץ; היא טוענת שהוא אדם טוב ואבא טוב, אבל הפסיכולוג אינו מאמין לה. בצעד שאינו אופייני למטפל פסיכולוגי, הוא מודיע לה שלא יגבה ממנה כל שכר ומפציר בה לעזוב את טוני כמה שיותר מהר, אחרת לא תוכל לעולם להיות מאושרת. הסצנה מסתיימת כאשר הוא מודיע לה שכעת אף פעם לא תוכל לומר שאיש לא אמר לה זאת. הסצנה הזו אינה מיוחדת. היא תזכורת אחת מיני רבות – גם לדמויות אך בעיקר לצופים – שטוני סופרנו אינו אדם טוב. הוא לא מאפיונר בעל לב זהב

שסובל מדיכאון ומהתקפי חרדה אלא פסיכופת אלים שמתפרנס וניזון מסבלם של אחרים, ולמעשה, הוא נבל.

כאמור, טוני סופרנו אינו לבד. גם נאקי תומפסון באימפריית הפשע הוא מאפיונר, שעוסק בשוחד, במרמה וברצח; ננסי בוטווין (העשב של השכן) היא סוחרת סמים, גם אם בעלה נפטר בפתאומיות ולא השאיר לה שום אופציה אחרת לפרנס את משפחתה; וולטר ווייט (שובר שורות) רוקח וסוחר בקריסטל מת' אשר רוצח את כל מי שעומד בדרכו, ומצדיק זאת בעזרת התגלית שהוא חולה בסרטן ושהוא מוכרח לחסוך כסף במהירות על מנת שמשפחתו לא תיקלע לקשיים כלכליים; דקסטר מורגן (דקסטר) הוא רוצח סדרתי, גם אם הוא משתדל לרצוח רק רוצחים ופושעים אחרים.

למען האמת, אם נעצור ונתמקד בדקסטר, נגלה שהיא נבדלת במידה מסוימת משאר הסדרות שהזכרתי לעיל. ראשית, בעוד הסדרות האחרות הן סדרות עם יוצר אחד קבוע, ולכן ניתן להתייחס לאירועי הסדרה כמייצגים חזון הומוגני של אוטר, דקסטר היא עיבוד לסדרת ספרים, ובמהלך תקופת שידורה, עברה תחלופה של שלושה (Andreeva) Showrunners – עובדה שעשויה להסביר את חוסר אחידותה. שנית, בעוד רוב הסדרות האחרות עוסקות באמביוולנטיות של פרוטגוניסט שהוא נבל מהרגע הראשון, נקודת הפתיחה של דקסטר בעונות הראשונות היא קבלה מלאה של ההצדקה הקלושה למעשיו – את ההתמקדות של מעשיו המזוויעים באנשים, שכביכול, מגיע להם. הפרק האחרון של העונה הראשונה של דקסטר, "Born Free", מסתיים בפנטזיה שלו, שבה הוא מתפתה לחשוב שאילו היה הציבור יודע על מעשיו, הוא היה מודה לו. בראשו של דקסטר – ובגלל שהסדרה מסופרת מנקודת מבטו ובאמצעות קריינות, ייתכן שגם במוחם של הצופים – הוא הטוב, הוא הגיבור, הוא האדם שמוכן לעשות את מה שאחרים אינם יכולים, על מנת להגן על הציבור מפני כוחות הרשע. במובן מסוים, אפשר אפילו להתייחס אליו כסוג של גיבור על, ולכן אין זה מפתיע שחברת מארוול – המפורסמת בזכות ספיידרמן, האקסמן והאוונג'רס – בחרה להוציא לאור סדרת קומיקס בכיכובה של הדמות (Wilding).

דקסטר מורגן הוא לא הדמות היחידה מבין הדמויות בסדרות הללו שניתן לקרוא במידה מסוימת כגיבור על. העונה הראשונה של שובר שורות בנויה כמו סיפור מקור המקובל בז'אנר, כאשר היא מספרת איך הפכה הדמות הראשית מאדם רגיל לחלוטין למישהו מיוחד, שונה וחזק יותר. כמו גיבורי על רבים, וולטר ווייט מתחיל בתור האנדרדוג – מורה לכימיה שבקושי גומר את החודש – ולאחר אירוע טראומטי (ההודעה על כך שיש לו סרטן), חל בו שינוי שהופך אותו לאדם אחר. יש לו הן זהות סודית שבה הוא משתמש על מנת להגן על אהוביו (הוא קורא לעצמו "הייזנברג" בפני פושעים אחרים), הן תלבושת ייעודית (כשהוא הייזנברג, הוא הולך עם מעיל שחור וכובע), הן מטרה נעלה (ביטחון כלכלי למשפחתו) ואפילו סיידקיק (ג'סי פינקמן, תלמיד לשעבר שעוזר לו להיכנס לעסקי הסמים). כל העונה הראשונה משחקת הסדרה על פי כל הקונבנציות של הז'אנר. עם זאת ככל שהסדרה מתקדמת, ברור יותר ויותר שוולט הוא האיש הרע בסיפור; הוא זה שגורם, גם אם בעקיפין, להתרסקות המטוס בסוף העונה השנייה ("ABQ"), שמכריח את ג'סי להפוך מילד עוזב לרוצח בסוף העונה השלישית ("Full Measure") ושבסוף העונה הרביעית רואה בהרעלת ילד מהלך לגיטימי במלחמתו בברון סמים אחר ("Face Off"). באותו הפרק, מנסה אשתו לגרום לו

להודות שיכול להיות שהוא נמצא בסכנה. וולט נעלב עד עמקי נשמתו ושואל אותה עם מי לעזאזל היא חושבת שהיא מדברת. הוא לא בסכנה, הוא מסביר לה, הוא הסכנה. האלמנטים שדקסטר ושובר שורות שואלים מז'אנר גיבורי העל נראים תמוהים, אם לא נותנים את הדעת על כך שאחד המאפיינים הבסיסיים ביותר של ז'אנר גיבורי העל הוא מלחמתו של הגיבור בנבל (Cawelti qtd. in Bongco 90). במובן מסוים, דמות הנבל הינה מהותית לחוקי הז'אנר כמעט כמו הגיבור. הנבל, ברבים מהסיפורים הללו, נמצא שם על מנת להראות את הצד השני של המטבע – מה היה קורה אילו היה מישוהו חווה אותו מהפך שעבר הגיבור, אבל היה מחזיק בערכים שונים? מה היה קורה אילו לא היה הגיבור אציל נפש וטוב לב אלא פסיכופת אנוכי? תפקידו של הנבל בסיפור הוא להראות שמה שחשוב – ומה שהופך את הגיבור לגיבור – אינו הכוח שקיבל באופן פתאומי אלא האופן שבו הוא פועל לאחר שנתינו לו הכוח לפעול. מכאן נשאל, מה הם אותם ערכים שהופכים דמות מסוימת לגיבור ולא לנבל? לשם כך ברצוני לסטות לרגע למדיום אחר – קומיקס – משום שהדומיננטיות של ז'אנר גיבורי העל גדולה בו בהרבה מאשר בטלוויזיה, ואפילו מאשר בקולנוע. מסיבה זו, התעוררה שאלה זו בקומיקס יותר מפעם אחת.

Watchmen, מיני-סדרת קומיקס שיצאה לאור ב-1986, היא דוגמה ליצירה שעוסקת בקו הדק שבין גיבור לנבל. באופן מעניין, אלאן מור (Moore), שכתב את הסדרה, נמנע משימוש במונח "גיבור על" במסגרת הדיאגזיס. הדמויות מתייחסות לעצמן כ"הרפתקנים מחופשים" (במקור: "Costumed Adventurers"), על אף שעל פני השטח הן עונות לכל הקונבנציות הנהוגות בז'אנר. הסבר לכך ניתן למצוא על ידי שיוך Watchmen לחלק מהתנועה הרוויזיוניסטית שפעלה בקומיקס בשנות השמונים של המאה הקודמת ושאפה להציג פן ראיסטי יותר במסגרת הז'אנר. זו הסיבה שאחת התמות העיקריות ב-Watchmen היא שבמציאות, אדם שבוחר להתחפש וללכת מכות עם פושעים אינו שפוי לגמרי בנפשו ואינו בהכרח מייצג את הצדק (Darius "Warren"). בסוף הסיפור, אחת הדמויות – שהוצגה עד כה כאחת מ"הטובים" – מתגלה בתור האדם שעומד מאחורי המזימה הנוראית, נגדה נלחמו שאר הדמויות. אך הפואנטה של הגילוי לא הייתה בהפתעה, אלא באופן שבו הוא שם מונחים כמו "טוב" ו"רע" תחת מיקרוסקופ, מונחים שעד כה היו בז'אנר מובנים מאליהם. למעשה, Watchmen נשארת אמביוולנטית, כאשר היא שואלת: במידה וכוונותיה של אותה הדמות היו למען מה שתפשה כטובת הכלל, האם מעשיה מצדיקים את כל הסבל שגרמה (Brousseau)?

אך הדיון לא תם שם. הקפיצה הבאה בשיח נעשתה ב-1999, עם יציאתה לאור של The Authority. הסדרה – שנכתבה במקור על ידי וורן אליס (Ellis) ואוירה על ידי בריאן היץ' (Hitch) – הציגה קבוצה של גיבורי על שאינה שואפת להגן על העולם אלא לשנותו. לטענת מנהיגת הקבוצה, ג'ני ספארקס, כל מה שגיבורי על עושים הוא להנציח את הסטטוס קוו ("Exposing" Darius). הם אינם נוקטים עמדה – כמו שאולי היו צריכים לעשות – מול שחיתות ומשטרים חשוכים, שהם חלק מהסדר הקיים, אלא רק נגד מי שמנסה להפר את אותו סדר קיים, כלומר הנבל. עם זאת אם The Authority, כקבוצה, מצהירה שמטרתה הוא לשנות את הסדר הקיים, ייתכן שהדבר הופך אותם לנבלים של הסיפור. למעשה, שנתיים לאחר שסיים אליס את תפקידו ככותב הסדרה, הוא טרח להעלים כל חשד לאמביוולנטיות

מוסרית בסיפור, כאשר טען כי גיבורי הסדרה הם ללא שום ספק "The Bad Guys". ברשימת החטאים של גיבורי העל לכאורה הוא מנה את העיר שהשמידו, את הארץ שהחריבו, את התרבות שמחקו, את הכוכב ששחטו ואת רצח האלוהים שביצעו ("Exposing" qtd. in Darius). אם כן, מדוע נדרשה הזדהות מקוראי הסדרה עם מי שבדיעבד נחשפו בתור הנבלים? אדם קוטסקו (Kotsko) מנסה להסביר:

Encouraging identification with evil characters is, of course, a standard move in upstart art forms eager to reach "high-brow" status in bourgeois society. The transition from comic books to "graphic novels" (such as [...] Alan Moore's *Watchmen*), for example, was the introduction of the "gritty realism" of the anti-hero in place of the clear divide between good and evil. In that perspective it makes sense that the most successful attempt to establish television as a high-brow art form was HBO's mafia drama *The Sopranos*. (Kotsko 32, הטיה במקור)

בהמשך, טוען קוטסקו כי רמות בעלת מורכבות פסיכולוגית – כמו טוני סופרנו – מעמידה במבחן את האמפתיה הליברלית, כאשר היא מבקשת מהצופה לשים בצד את שיפוטו המוסרי ולהכיר בכך שאפילו רוצח אכזרי הוא אדם בסופו של דבר. לטענתו צופה שעומד במבחן יכול לומר לעצמו שהוא מחזיק בתפישה מוסרית מתוחכמת יותר מאשר אדם שנוהג לצפות, לצורך העניין, בהיאבקות (32). אך הקו שקוטסקו מותח בין עלייתו של האנטי-גיבור במסגרת ז'אנר גיבורי העל לבין המיתוג מחדש של חוברות הקומיקס כ"רומנים גרפיים" הוא הנקודה המעניינת בעיניי, והיא זו המאפשרת לקשר את הדיון בחזרה לטלוויזיה.

רוג'רס, אפשטיין וריבס הגדירו את TVIII כעידן של שיווק המבוסס על מיתוג (48). לפני שניגשים להגדרו ולשייך לו מאפיינים טקסטואליים, המונח "טלוויזיית איכות" הוא בראש ובראשונה מותג, שמאפשר לתכנים המקוטלגים תחתיו להבדיל עצמם משאר התוכן הטלוויזיוני, שנתפש כנחות. זהו תהליך כמעט זהה לאופן שבו שיווק חוברות הקומיקס את הרומן הגרפי – כתוכן שונה, בוגר ומתוחכם יותר – בניגוד לחוברות הקומיקס הרגילות, כביכול. זאת על אף שבמקרים רבים, אותו רומן גרפי הוא פשוט הדפסה מחדש ואיגוד של מספר חוברות קומיקס תחת כריכה אחת (*Watchmen* היא דוגמה בולטת לכך).

זהו ההבדל בין המיתוג מחדש שעשתה תעשיית הקומיקס ובין תעשיית הטלוויזיה: כאשר מתייחסים ל"טלוויזיית איכות", מדברים בהכרח על תוכן חדש ושונה, ולא על אריזה מחדש. ההבדל הזה מאפשר לסדרות האיכות להיות מודעות לחיץ שנוצר ביניהן לבין מה שנוהג להתייחס אליו כאל "טלוויזיה רגילה". חלק מאותן סדרות בוחרות לאמץ את המודעות ולשקף את הביזור הטלוויזיוני, בעוד אחרות ובראשן הסופרנוס מתנגדות לביזור. הן עושות זאת על ידי הצבת היחיד במרכז, במקום הקבוצה. בכך הן מציעות התנגדות לסטטוס קוו בשני רבדים שונים: ראשית, ברמה הדיאגטית, על ידי התמקדות בנבל, המערער על תפישותיו המוסריות של הצופה באמצעות ההצדקה הקלושה שניתנת למעשיו; שנית, על ידי הצבת אינדיווידואל במרכזן, בניגוד לנוף הטלוויזיוני העכשווי שמאופיין בריבוי ובביזור.

סיכום

הפרק הראשון של מאמר זה נפתח בציטוט של תומפסון, על פיו המאפיין החשוב ביותר של טלוויזיית איכות הוא שהיא אינה כביכול טלוויזיה רגילה. תומפסון כתב את המאמר ב-1997, ועל אף שנעשו ניסיונות לעדכן ולחדד את הגדרתו המעורפלת, הערפול שלה הוא מה שמשאיר אותה רלוונטית, אף על פי שנטבעה לפני המהפכה שחוללה הסופרנוס. במאמר זה ניסיתי להציג כיצד שני הפלגים העיקריים – סדרות האנסמבל וסדרות הפרוטגוניסט – הן למעשה שני צדדים של אותו מטבע, כאשר הראשונה משקפת את הביזור הטלוויזיוני של העידן הנוכחי, בעוד השנייה מציעה התנגדות לאותו ביזור. המשותף לשני הזרמים הללו הוא ששניהם מתייחסים לנוף הטלוויזיוני העכשווי ברמת התוכן. גורם משותף זה מביא אותי להסיק כי ייתכן ש"טלוויזיית איכות" כמונח, בניגוד לרומן הגרפי, אינה רק דרך למתג מחדש טקסטים ספציפיים – אמנותיים יותר, כביכול – בתוך המדיום, אלא מונח המגדיר טקסט טלוויזיוני שמתייחס למדיום ולמצבו הנוכחי.

זהו כמובן כיוון ראשוני ביותר בנושא ויש טעם בבחינת הרעיון על מגוון רחב יותר של טקסטים. מעבר לכך, השוואה בין הטלוויזיה ובין אמצעי מדיה נוספים ולאופן שבו כל אחד מהם חתר לקבל לגיטימציה אמנותית, יכולה להניב מסקנות נוספות. לבסוף ייתכן שבחינת התמורות החברתיות, הכלכליות והפוליטיות העכשוויות והעתידיות עשויה לשפוך אור נוסף על הנושאים שבהם דנתי במאמר זה.

ביבליוגרפיה

- Andreeva, Nellie. "Scott Buck Tapped As 'Dexter' Showrunner. 16 December 2010. Deadline. 1 June 2013. <<http://www.deadline.com/2010/12/scott-buck-tapped-as-dexter-showrunner>>
- Bongco, Mila. Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books. New York: Garland, 2000.
- Brousseau, Page W. H. "Who Watches the Watchmen?" 2005. The Michigan Partisan. 25 June 2013. <<http://www.oocities.org/pageiv71/watchmen.html>>
- Darius, Julian. "Warren Ellis, Revisionism, and Reconstructionism". 25 March 2013. Sequart Research & Literacy Organization. 3 June 2013. <<http://sequart.org/magazine/19954/warren-ellis-revisionism-and-reconstructionism>>
- Darius, Julian. "Exposing Status Quo Super-Heroics in Mark Millar's The Authority". 12 February 2003. Sequart Research & Literacy Organization. 17 February 2013. <<http://sequart.org/magazine/3440/exposing-status-quo-super-heroics-in-mark-millars-the-authority>>
- Harris, Geraldine. "A Return to Form? Postmasculinist Television Drama and Tragic Heroes in the Wake of The Sopranos". New Review of Film and Television Studies 10.4 (2012): 443-463.
- Kotsko, Adam. Why We Love Sociopaths: A Guide to Late Capitalist Television. Winchester: Zero, 2012.

- List of Deaths in Oz. Oz TV Wiki. 17 February 2013. <http://oztv.wikia.com/wiki/List_of_deaths_in_Oz>
- Medhurst, Jamie. "A (Very) Brief History of Television". Tele-Vision: An Introduction to Studying Television. Ed. Glen Creeber. London: BFI, 2006. 115-123.
- Mittell, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". Velvet Light Trap 58 (2006): 29-40.
- Nelson, Robin. "Quality Television: The Sopranos is the Best Television Drama Ever... in my Humble Opinion...". Critical Studies in Television 1.1 (2006): 58-71.
- Rogers, Mark, Michael C. Epstein and Jimmie Reeves. "The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Representation". This Thing of Ours: Investigating The Sopranos. Ed. David Lavery. New York: Columbia U P, 2002: 42-57.
- Rose, Steve. "Great Town for a Shootout". 16 July 2008. The Guardian. 26 June 2013. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/jul/16/architecture.art>>
- Sepinwall, Alan. The Revolution was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers who Changed TV Drama Forever. New Jersey, 2012.
- Thompson, Robert J. "Preface". Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks. Syracuse: Syracuse U P, 1997. 11-17.
- Wilding, Josh. "Marvel And Jeff Lindsay's DEXTER Series Will FINALLY Debut This July". 11 April 2013. Comic Book Movie. 1 June 2013. <<http://www.comicbookmovie.com/fansites/JoshWildingNewsAndReviews/news/?a=77408>>

פילמוגרפיה – טלוויזיה

Boardwalk Empire. 2010-, HBO.
 Breaking Bad. 2008-2013, AMC.
 Deadwood. 2004-2006, HBO.
 Dexter. 2006-2013, Showtime.
 Lost. 2004-2010, ABC.
 Mad Men. 2007-, AMC.
 Nurse Jackie. 2009-, Showtime.
 Oz. 1997-2003, HBO.
 Survivor. 2000-, CBS.
 The Sopranos. 1999-2007, HBO.
 The Wire. 2002-2008.
 Weeds. 2005-2012, Showtime.

פילמוגרפיה

Psycho. Alfred Hitchcock. USA, 1960.

יצירות אחרות

The Authority #1-12. 1999-2000, Wildstorm.
 Watchmen #1-12. 1986-1987, DC Comics.

שבילי הזעם מובילים לעץ החיים: התפתחות של ריבוי משמעויות בסרטיו של טרנס מאליק

הקדמה

אין זמן נוח ומרתק יותר מכתובה על טרנס מאליק (Malick). מצד אחד, במבט לאחור, השלים הבמאי קורפוס מצומצם אך בולט של יצירות קולנועיות במשך כמעט ארבעים שנה. קורפוס שמכיל את שבילי הזעם (Badlands, 1973), ימים ברקיע (Days of Heaven, 1978), הקו האדום (The Thin Red Line, 1998), העולם החדש (The New World, 2005) ועץ החיים (The Tree of Life, 2011), אשר אופיינו כפורצי דרך כל אחד בדרוכו, זכו בפרסים רבים והוסיפו אל דמותו האוטורית והמסתורית של מאליק עצמו. ארבעים שנה שבהן הספיק לא רק ליצור שבר בין מבקריו למעריציו אלא גם להיעלם מהסצנה ההוליוודית לחלוטין לאחר יציאת סרטו השני. היעלמות חסרת תקדים של שני עשורים שתיפסק במפתיע עם יציאתו של הקו האדום והצלחתו והשתלבותו בזירה הקולנועית ובשיח הסובב אותו בהתאמה – שבעה מועמדויות לפרסי האוסקר (כולל הראשונה של מאליק על הבימוי הטוב ביותר) וויכוחים רבים על מהותו התמטית של הסרט (Davies 570). חזרתו התאפיינה לא רק בפנייה למחוזות חדשים של סרטים עתירי תקציב וכוכבים אלא גם במעטפת פרטיות מוחלטת ולא שגרתית שבתוכה נבלע מאליק מפני שאר העולם.

במבט אל העתיד ניתן לזהות פרץ יצירתי מפתיע מצדו של מאליק. בעת כתיבת שורות אלו, יוצא ברחבי העולם סרטו החדש אל הפלא (To The Wonder, 2012). ברקע נראים עוד שני פרויקטים, שצולמו במקביל, אשר נמצאים בתהליכי עריכה ואמורים לצאת לאקרנים במהלך השנה (אמנם אף פעם אין לסמוך על תאריך היציאה של סרט של מאליק, שידוע בתהליך עריכה מתודי ואטי). נוסף על כך הבמאי מביים ומפקח על סרט דוקומנטרי על מקורות היקום, שנועד ככל הנראה להרחיב את העיסוק בנושא זה בעץ החיים.¹

פרץ היצירתיות הזה עומד בניגוד מוחלט לפריסת הזמנים בקורפוס הסרטים של היוצר עד כה. עד הבכורה של אל הפלא ההפרש הקטן ביותר בין יציאת שניים מסרטיו היה חמש שנים (שבילי הזעם וימים ברקיע). מאחר שהחריגה הזמנית הבולטת הזו נראית כמו תפנית חשובה בקריירה של הבמאי, אני מאמין שחשוב לבצע סקירה מחודשת לסרטיו,

1 Voyage of Time מסומן ב־IMDb כיוצא לאקרנים ב־2014, אך השלמתו של הסרט כרגע עומדת בספק. הסרטים Knight of Cups ו־Untitled Terrence Malick Project מסומנים גם הם לצאת לאקרנים ב־2014.

סקירה כרונולוגית (ואבולוציונית) משבילי הזעם² עד עץ החיים - אשר תוסיף הן להבנתם ולהערכתם של סרטיו הקודמים של הבמאי והן תאפשר מבט חדש על יצירותיו העתידיות. ככוונתי לבצע סקירה כזו תוך הסתמכות על מחקרים קודמים על הבמאי נוסף על ניתוח יכולותיו של הצופה לפרש את סרטיו הייחודיים.

במקביל ללידתו מחדש של מאליק מסוף שנות התשעים של המאה העשרים ואילך, התפתחה מסורת מחקרית מרשימה על היוצר. יציאתם של הקו האדום והעולם החדש גררה ניסיונות רבים לפרש רטרואקטיבית את הסרטים הבודדים (בדרישות מרובות מצד הצופים) ואת מכלול יצירתו של הבמאי. ניתן להצביע על מחקרם של גיימס מוריסון (Morrison) ותומס שור (Schur), כמכונן בכתובה על היוצר משום שהיה הראשון שאיגד מחקרים על כל שלושת הסרטים של הבמאי עד אז. עבודת המחקר המקיפה ביותר על היוצר עד כה, היא אוסף מאמרים בעריכתה של האנה פטרסן (Patterson) שעוסקים בשאלות של זהות, בהנגדתו של מאליק לקולנוע ההוליוודי, בשימוש בפסיקול, במחקר פמיניסטי על גיבורותיו וכו'. עם זאת מרבית המאמרים הכלולים באוסף זה מתמקדים בסרטים ספציפיים ולא בפילמוגרפיה המלאה של הבמאי. בהמשך יצאו לאור שני מונוגרפים הכוללים מחקר כרונולוגי של יצירותיו. לוייד מייקלס (Michaels) מציג מבט היסטורי בעל הקשרים אינטרטקסטואליים על כל סרט. סטיבן רייבין (Rybin) מצדו מנסה לייצר מבט שונה - דרך אסכולות פילוסופיות - על סרטיו של מאליק. שניהם אמנם מחלקים את ספריהם דרך התמקדות נפרדת על כל סרט, אך הם אינם מתמקדים בשינויים ובהתפתחויות החזותיים והנרטיביים של הבמאי מסרט לסרט. נוסף על אלו ראו עוד שני ספרים המתמקדים באופן פרטני בקו האדום, אוסף מאמרים בעל מבט פילוסופי ומאמרים רבים במגזינים ובכתבי עת שונים. היוצא דופן בין אלה הוא מאמרו של דייוויד דייוויס (Davies),³ אשר מבצע סקירה קצרה של סרטיו - עד העולם החדש - ומצביע, בין היתר, על האופי הפוליטמי של סרטיו של מאליק. בעוד מאמר זה מציג מאפיינים העוזרים להבין את הקולנוע של היוצר (ולכן אבחר להישען עליו רבות), הוא נמנע מלבצע סקירה כרונולוגית ברורה, אשר תצביע על תהליך התפתחות של מאפיינים אלה בסרטיו של מאליק.

בעיה נוספת היא שמחקרים אלו פורסמו ברובם לפני יציאת עץ החיים, אולי סרטו החשוב ביותר של מאליק,⁴ סרט שעל פי פול מאהר (Maher) מציג ממד אוטוביוגרפי מובהק של היוצר עצמו - המבנה המשפחתי, התאבדות אחיו ויחסיו המעורערים עם אביו (9). יש

2 המאמר לא יתייחס לסרטו הקצר הראשון של הבמאי, לנטון מילס (Lanton Mills, 1969), משום שהוא אינו נגיש לציבור.

3 המאמר מופיע כחלק מן האוסף של רוטלדג' על הקשרים בין קולנוע לפילוסופיה, ולכן כמחציתו עוסקת בהקשרים פילוסופיים של מאליק, אשר אינם רלוונטיים בהכרח למטרתו. דבר נוסף שניתן לקחת משיוכו של המאמר כפרק בספר זה הוא עצם ההקצעה שלו עבור מאליק. יש להדגיש כי שני היוצרים האחרים שמנותחים בנפרד בספר הם אנדריי טרקובסקי (Tarkovsky) ואינגמר ברגמן (Bergman), שניים מגדולי הבמאים בתולדות הקולנוע, אשר סגנונו המיוחד של מאליק מושווה לא פעם אל סגנונם. עובדה זו מחזקת טעמי את חשיבותו של מאליק כיוצר משפיע בתעשייה ואף מגבירה את הצורך לניתוח מעמיק של אופיים המשותף של סרטיו.

4 רייבין מספיק להקדיש לסרט פסקת סיום.

להדגיש כי זהו סרטו המדובר ביותר של מאליק בשיח הציבורי. נוסף על מועמדויות לפרסים החשובים באוסקר (סרט, בימוי וצילום) יש להדגיש, בהקשר זה, את הקבלה החצויה שבה זכה הסרט בבכורתו בפסטיבל קאן ב־2011 – כאשר חצי מהקהל עמד והריע, בעוד החצי האחר שרק בוז.⁵ קבלה זו, זכיייתו של הסרט בפרס דקל הזהב והעובדה שמאליק לא הגיע כהרגלו לאסוף את הפרס הזה, החזירו (בפעם השנייה) את הבמאי לאור הזרקות התקשורתיות (Rybin 174-175). למעשה, הדיון האקדמי בסרט נמצא בעיקר בכתבי עת נפרדים שממעטים לחברו אל סרטיו הקודמים של מאליק, ודיון זה עדיין מצומצם יחסית, וזו סיבה נוספת לביצוע סקירה פילמוגרפית חדשה עבורו, סקירה שתכלול הפעם גם את סרטו האחרון, אשר יסמן את שיא התפתחותו של הבמאי.

המחקרים שפורטו קודם לכן התמקדו ברובם בביצוע משמוע ופרשנות ביקורתית ליצירתו של הבמאי. אך מעטים, אם בכלל, התמקדו בתהליך שמאפשר הפקת משמעויות אלו ובשאלה כיצד מפעיל מאליק את כליו הקולנועיים כדי לאפשר הפקה כה מרובה של משמעויות. ברצוני אפוא לנתח תהליך זה ולהתייחס לשאלה האם ישנה התקדמות כרונולוגית במסגרת התפתחות תהליכים כאלה בין סרטיו? לשם כך אבקש להשתמש בניתוחו של דייוויד בורדוול (Bordwell) בנושאי נרטיב ומשמעות, על מנת להציג כיצד הראשון מבנה את השני בסרטים המדוברים. נוסף על כך אציג כיצד תפיסות של נושאים אלו משתנות – ולטענתי מתפתחות לכיוון של הבניית משמעויות מרובות – בין סרט לסרט (עד שיגיעו לשיאן בעץ החיים). בנושא המשמעות, אבקש לראות אילו סוגים של משמעויות יכולים להיווצר בקריאת הנרטיב של סרטים אלו. בהתמקדותי על הנרטיב אבקש לדון בהבניה כרונולוגית של העלילה ולבחון כיצד מסייעת לכך קריינות הגיבורים (אשר מופיעה בכל סרטיו של הבמאי). כמו כן אתמקד באמצעי המבע הקולנועי של כל סרט – נושא נוסף שלעיתים רחוקות זכה לניתוח מעמיק במחקרים על הבמאי. יתר על כן אנסה לשלב אל תוך הדיון את נושא היעלמותו המסתורית של היוצר. יש להדגיש כי מחקרים קודמים בנושא אמנם התייחסו רבות להתרחקותו של מאליק מן הסצנה התקשורתית, אך התייחסות זו הייתה בעיקר קוריוז מיסטי, או תירוץ למחסור בפרטים ביוגרפיים על הבמאי. לכן אבקש להשתמש בנושא זה באופן פרקטי עבור טענתי. לשם כך אתייחס למאמרם של רולאן בארת (Barthes) ומישל פוקו (Foucault) העוסקים בתפקידו של המחבר. בעזרת מאמרים אלה אבסס את היעדרותו של מאליק מהשיח כמסייע להפקת משמעויות מרובות עבור הצופה.

נרטיב ומשמעות

הפקת משמעות מהסרט היא מרכזית ביחסים בין הצופה לסרט. פר פרוסון (Persson) משווה בין השאיפה להפקת משמעויות מן הטקסט לשאיפה להפקתן מהמציאות של הצופה, וכן מדגיש את אופיו הפסיכולוגי של תהליך מתן המשמעות כצורך בסיסי למשמע את הנצפה (ספציפית הטקסט הקולנועי), תהליך אשר נובע ישירות מהבנת הטקסט הנתון (22-24).

5 תגובות קיצוניות מן הסוג הזה אמנם לא חדשות לפסטיבל, אך בדרך כלל שמורות לסרטים שחשיבותם בעיני הקהל גוברת עם הזמן.

בורדוול מצדו פותח את מחקרו על הנרטיב בקולנוע בהגדרת האקטיביות של הצופה. הוא מבקש לבחון אקטיביות זו דרך פעולות משמוע שהצופה מבצע על נרטיבים קולנועיים, תהליך שכולל ייצור סכמות שונות של הנרטיב ושימוש בידע קודם על מנת למשמע אותן. הוא מציג את הרצון של הצופה להגיע למשמעות כרצון של אחדות משום שהבנה של נרטיב מצריכה זיהוי ברור שלו (Bordwell, Narration 34).

במחקר מאוחר יותר מבחין בורדוול בין סוגים שונים של משמעות שיכולים להיווצר אצל הצופה. הראשונה והבסיסית ביותר היא משמעות רפרנציאלית. משמעות זו כרוכה בזיהוי בסיסי של חלל, זמן, סיבתיות ומידע ספציפי. המשמעות השנייה היא זיהוי של הנקודה המרכזית של הסרט ושל סימני דרך ספציפיים בעלילה (או אף אובייקטים ויזואליים) אשר מדברים על איך הסרט צריך להתקבל – כלומר משמעות מפורשת. שתי המשמעויות הללו הן משמעויות ליטרליות – וכפי שנראה הן פחות ניכרות ומשמעותיות בקריאת סרטיו של מאליק. הסוג השלישי הוא משמעות עקיפה – משמעות המורכבת מתמות, מנושאים ומשאלות שנמצאים בסרט מעבר לעלילה ולדיאגזיס או מהמשמעויות הרפרנציאליות שלו. סוג כזה של משמעויות הוא הסוג המרכזי בסרטיו של מאליק. לבסוף, הסוג הרביעי הוא המשמעויות המורדחות או הסימפטומטיות. משמעויות אלו יתבססו על זיהוי כוחות חברתיים, פוליטיים ואידאולוגיים, אך הן ביטוי אינדיווידואלי ואינן מועברות לצופה באותה קלות כמו שאר המשמעויות (Bordwell, Making 8-9). בעוד בורדוול מזהה את השימוש בשני הסוגים הראשונים כחלק מתהליך ההבנה ואת שני האחרים כחלק מהפירוש של הסרט, הוא מקבל את קיומם המשותף אצל סוגים שונים של צופים. לכן על אף שבורדוול מציין שתהליך הפירוש הוא העומד במרכז המחקר שלו (כמתבצע בעיקר על ידי מבקרים שמהווים צופים מיומנים יותר), הוא מקבל את הרעיון שכל צופה יכול לחפש פרשנויות מורכבות יחד עם הבנות בסיסיות יותר (10).

לפני זיהוי פרטני של קיום משמעויות מסוגים אלו ביצירותיו של מאליק, צריך לבסס את שיטת הפקתן מהנרטיבים שמציע הבמאי. חשוב אפוא להבחין אילו גורמים מובילים להבניית הנרטיב הקולנועי על ידי הצופה. בורדוול מזהה מושגים שימושיים עבור ניתוח נרטיבים כאלה: פאבולה, סוז'ט, חלל וזמן קולנועי. הפאבולה מהווה את כלל העלילה או הסיפור של הסרט, והיא משוחזרת ומיוצרת על ידי הצופה לפי פרשנות שלו וארגונו את הייצוג של הפאבולה בסרט, כלומר הסוז'ט (Narration 50). למעשה, היחסים בין הפאבולה לסוז'ט (מידת התאמתו של ייצוג הסוז'ט בסרט להבניית הפאבולה על ידי הצופה) ולסגנון של הסרט – שכולל הבנייה של חלל וזמן, הם אלו שמבנים את היכולת של הצופה להבין ולפרש נרטיב מסוים. במקרה של מאליק, ארצה להתמקד ביחסים של הפאבולה והסוז'ט וכיצד, אם בכלל, יחסים אלו מייצרים סיפור קוהרנטי עבור הצופה. כמו כן ארצה לבחון אם הקריינות של הגיבורים תורמת ליצור של סיפור כזה. לבסוף ארצה לדון בדרכים שבהן סגנון הצילום והעריכה ממקדים את הצופה בחלל הקולנועי.⁶

6 דייוויס אמנם מייצר מיפוי דומה של התפתחות הקריינות אצל מאליק, אך נושא זה חייב להגיע לטעמי יחד עם ניתוח מעמיק של הצד הוויזואלי של הסרטים על מנת לבסס ולהוכיח את קיומה של התפתחות בין סרטיו.

שבילי הזעם

בסרטו המלא הראשון – שבילי הזעם – מתאר מאליק את סיפורם של קיט והולי, זוג צעיר מדרום דקוטה שמעורב בשרשרת מעשי רצח, ואת מסע הבריחה שלהם מן הרשויות בעקבות מעשים אלו. הסיפור מוצג ללא מניפולציות בכרונולוגיה שלו, ולכן הסוּז'ט שמוצג על המסך נהפך באופן כמעט אוטומטי להבניית הפאבולה שמבצע הצופה. בורדוול מציין שכל הצגה של סוּז'ט מייצרת פערים מסוימים בהצגת הפאבולה, פערים שנחוצים לעתים כדי ליצור תהליך פרשני פתוח יותר (54). אך שבילי הזעם אינו מציג פערים מסוג זה כאשר כל סצנה היא המשך טבעי למתרחש בסצנה הקודמת. לכן הבניית הפאבולה על ידי הצופה נעשית באופן אחיד ואינה נקטעת על ידי גורמים שמצריכים את הצופה לארגנה מחדש (כגון פלאשבקים). הסרט מלווה בקריינות של הולי, שמתארת את ההתרחשות ולמעשה מסבירה אותה לצופה. הקריינות שלה אינה חורגת מתפקיד זה – בניגוד לסרטים הבאים של מאליק שבהם לקריינות יהיה תפקיד מעורפל יותר, והיא כבר לא תסייע לסיפור בלבד אלא תצא למישורים רחבים יותר. הולי מסבירה לקהל את פעולותיו של קיט, כמו ההסבר מדוע הוא שורף את ביתה של הולי יחד עם גופתו של אביה שרצח ומשאיר תקליט לרשויות כמעין מכתב התאבדות כדי לתת לזוג זמן לברוח. הקריינות מקשרת בין הסוּז'ט לפאבולה ומנסה כביכול ליצור מערכת פעולות סיבתית. ניתן לראות אפוא בקריינות פונקציה מסייעת להבניית הנרטיב והיא אינה פועלת במקביל אליו או נגדו.

נוסף על כך, בניגוד לסרטיו הבאים של מאליק, יש בסרט מעט מאוד נוכחות אוטונומית של נופים וצילומי טבע אחרים,⁷ כאשר הדמויות הראשיות יאכלסו לרוב שוטים המתמקדים בטבע במוקדם או במאוחר, או שנוכחותם תבלוט בעקיפין (דרך עריכה הדוקה). בסרטים מאוחרים יותר של הבמאי, יפרידו צילומים כאלה את השוטים שכוללים את הדמויות וכמותם תגדל מסרט לסרט. שוטים מן הסוג הזה ידרשו מהקהל לחפש סיבתיות להימצאותם ולהקשרם לסצנות הסמוכות להם, מכיוון שעל אף שאלו הן עצירות מזעריות בהתקדמות הנרטיבית הן עדיין חלק בלתי נפרד מהדיאגזיס (Davies 573). הקשרים הללו בוצעו על ידי מבקרים רבים, כמו בן מקאן (McCann) שמציין כי נוכחותו הכוללת של הטבע מורגשת בחלקו האמצעי של הסרט דרך נוכחותם של קיט והולי ביער, שם הם בנו מחסה (80), בעוד בהתייחסות לימים ברקיע, מדבר מקאן דווקא על שוטים נפרדים של שדות החיטה בסרט שמייצגים את הניסיונות העקרים של האדם לשנות את הטבע (81).

מעבר לניתוח של האובייקטים המצולמים נבחין בטכניקות מסוימות של הצילום עצמו. הצילום בשבילי הזעם הוא ניח ברובו, כאשר התנועות של השחקנים במרחב נתפסות בעזרת תנועות פן עדינות של המצלמה שנשארת עצמה במקום.⁸ טכניקה כזו מאפשרת הבניית

7 באחד הראיונות הבודדים עם הבמאי (שפורסם בספרו של מייקלס), המראיין מישל סימנט (Ciment) אף נותן הגדרה מתאימה ביותר לסצנות כאלה: “You introduce pauses in the forward progression of the narrative: the house in flames, shots of nature, images from (Michaels 111) the stereopticon, the newsreel”

8 מאליק עצמו ציין בריאיון שערך עם סימנט שהעדיף לא להשתמש במצלמה ניידת, וזאת כדי לשמור על מרחק מסוים מגיבוריו (Michaels 112).

חלל פשוטה יחסית, והעמדה ברורה מאוד של הדמויות במרחב. בורדוול טוען כי הבנייה חלה בעזרת שוט אינה נשלטת בדרך כלל על ידי הצופה ונעשית באופן אוטומטי (113). תנועות המצלמה הן בעלות כוח לשמר את אחידות כיוונו, ולכן גורמות לצופה לא לבחון מחדש את הימצאותם של אובייקטים בחלל ואת יחסם לאובייקטים אחרים (115). כאמור, בסרט המדובר ניתן לראות שהעמדות המצלמה ותנועותיה המעטות רק מחזקות הבנייה מסודרת של החלל ושל הימצאות הגיבורים בו. כל זה מוביל לחוסר הבטחה של משמעותיות רפרנציאליות משום שהן נעשות אוטומטית על ידי הצופה באמצעות הבנייה חלל פשוטה למדי. במהלך הקריירה שלו נראה שמאליק יפתח שיטות צילום מנוגדות לחלוטין לאלו שבחר בשבילי הזעם, שיטות שיידרשו פרשנות רחבה יותר ויימשכו את תשומת הלב של הצופה מהבנייה הפאכולה אל הסגנון עצמו.

אם כך, ניתן לראות בסרטו הראשון של מאליק מעין נקודת מוצא לגיבוש סגנונו של הבמאי,⁹ כאשר הטכניקות המדוברות לעיצוב הנרטיב – הבנייה כרונולוגית לסוז'ט, קריינות, הבנייה חלל ועריכה – עדיין אינן משיפות עבור ייצור ריבוי משמעותיות.¹⁰

ימים ברקיע

ימים ברקיע עוקב אחר ביל, אחותו לינדה ואהובתו אבי שנמלטים משיקגו משום שביל הורג בטעות את מנהלו בעבודה. הם מגיעים לאזורי חקלאות מבודדים בטקסס ושם מוצאים עבודה כאוספי קציר החיטה של חקלאי עשיר. הסרט ממשיך ועוסק ביחסים של השלושה עם החקלאי, בעוד הם מתגוררים בביתו. בדומה לשבילי הזעם, הסרט אינו שובר את הנרטיב הכרונולוגי, והוא גם מלווה בקריינות יחידה (של לינדה). אך בזמן סרטו הראשון מאופיין באחדות עלילתית שהקריינות של הולי מדגישה, הקריינות בימים ברקיע מאופיינת באופן שונה. אדריאן מרטין (Martin) מציין את ההתפתחות באופייה של הקריינות בין שני הסרטים:

Above all, the radical strangeness and newness of Days of Heaven were signaled to its first viewers by its most fragmented, inconclusive, “decentered” feature: the voice-over narration of young Linda Manz as Linda, Bill’s actual sister, who is along for the ride, often disengaged from the main action but always hovering somewhere near. It might have seemed, at first twang, like a reprise Spacek’s “naive” viewpoint from

9 דייוויס מכנה אותו בסרט קונבנציונלי יותר מהאחרים (Davies 575).

10 אציין שבבילי הזעם בכל זאת מבצע חתירה אל משמעותיות מרובות על אף מה שהוצג עד כה, אך ריבוי זה מגיע ממקור אחר. האנה פטרסן טוענת כי למרות שלדמויות הראשיות בעלילה אין מוטיבציות ברורות לפעולותיהן, עובדה זו דווקא מעוררת עניין רב יותר לצופה בסרט, וזאת בגלל ניסיונותיו לפענח מוטיבציות אלו (28). לכן ניתן לומר שעיקר המשמעותיות שנוצרות בסרט יהיו עקיפות משום שהן אינן נמצאות בהכרח בעלילת הסרט אלא נכפות עליו על ידי הצופה המנסה ליצור משמעות כלשהי בעצמו. מאחר שההבניות העלילתיות והוויזואליות בסרט זה עוד לא הגיעו למצב שבו ידרשו נתינת משמעות נפרדת בשבילן, המשמעותיות הרפרנציאליות נעשות באופן אוטומטי על ידי הצופה, ולכן לא יבלטו בהכרח בסרט זה.

Badlands, but Manz's thought-track goes far beyond a literary conceit. It flits in and out of the tale unpredictably, sometimes knowing nothing and at other times everything, veering from banalities about the weather to profundities about human existence. Sometimes her sentences even go unfinished, hang in midair. In process of struggling toward sense, meaning, insight (Martin, On Earth 8-9)¹¹

מרטין מוסיף שבעוד סרטו הקודם של מאליק נצמד באופן הדוק לתסריט, ימים ברקיע פתוח מבחינה מבנית ככוננת תחילה ולכן הוא המבשר האמתי על סגנונו הייחודי של מאליק (9).¹² הנרטיב של הסרט נתמך על ידי קריינות שלעתים מוציאה את המיקוד מן העלילה, ולכן אינה מסייעת בהכרח להבניית הפאבולה. בניגוד לתפקידה המקובל בקולנוע היא מוציאה את הצופה אל משמעות חיצונית לדיאגוסיס. בשל כך ניתן לזהות דרכה משמעות עקיפה אך במקביל גם רפרנציאלית, משום שהיא עדיין מתייחסת להבנה הבסיסית של המתרחש בסרט. נוסף על כך נראה כיצד הייצוג הוויזואלי של הסרט מתפתח מקודמו. בעוד הבניית החלל של הסרט נשארת קונוונציונלית וברורה יחסית, מגדיל מאליק את מספר השוטים המתארים את הטבע שסובב את הדמויות. הפעם הקשרם הישיר של הגיבורים, מבחינה עלילתית, אל שוטים אלו אינו תמיד ניכר. כמו כן המעבר בין שוטים כאלה נעשה לעתים קרובות בעריכת דיזולב, מה שיוצר חיבור רגעי בין הדמויות לשוטים סמוכים. בעזרת טכניקה זו שוט בו מוצגים החקלאים מתמזג ישירות אל שוט של שדות החיטה. נוסף על כך טכניקת הצילום עוברת שינוי חשוב – הוספת הצילום הידני ותנועות המצלמה ממקומה. צלם הסרט נסטור אלמנדרוס מתאר בביוגרפיה שלו את צילום ה־Panaglide, גרסה של ה־Steadicam, כנוכחות ממשית בתוך הסרט (26). ניתן לראות זאת בעת כניסתם של אבי ובייל אל בית החקלאי, לאחר שחזרו מטיוולם הסודי. הצילום הופך להיות בולט יותר מההתרחשות העלילתית, וכבר אינו משרת בהכרח את המשכיות הנרטיב בלבד אלא מתחיל את תהליך הבלטת הסגנון בנפרד מן הסיפור.¹³ שיטה זו תבלוט בעיקר בעולם החדש ובעץ החיים. צעדים אלו מקרבים את הצופה לחובת משמוע של הבלטה סגנונית במקומו של הנרטיב.

-
- 11 המאמר "On Earth as It Is in Heaven" מצורף אל מהדורת הבלוריי של הסרט מחברת Criterion. במקורות תופיע הגרסה האינטרנטית ללא מספור עמודים. העמודים כאן נלקחים מהחוברת שמגיעה עם המהדורה עצמה, ומספרי העמודים מוזכרים מטעמי אחידות לאורך המאמר. ברומה לכך אפעל גם עם מאמרו של נסטור אלמנדרוס (Almendros) בהמשך.
- 12 נראה שבעוד שבילי הזעם יוצר ריבוי משמעויות דווקא על ידי מחסור ביחסי סיבתיות (במוטיבציית הדמויות), ימים ברקיע ניחן בדמויות שרצונם פשוט (ביל ואבי רוצים להימלט מן העוני השורר אותם, החוואי רוצה להיות עם אבי).
- 13 בריאיון להוצאת Criterion של הסרט מצביע עוזר הצלם ג'ון ביילי (Bailey) על מספר השוטים הידניים כהתקרבות אל הגל החדש הצרפתי.

מאליק – מחבר ושיח

לאחר יציאת ימים ברקיע לאקרנים נעלם מאליק כמעט לחלוטין מהשיח שסובב את יצירותיו. הוא ידוע היום בעיקר בשל הימנעות מתודית מהופעות בציבור. פול מהאר טוען בספרו כי עד היום קיימים חמישה ראיונות בלבד עם היוצר, אשר התקיימו בתקופה שבין יציאת שני סרטיו הראשונים. נוסף על כך השתמש מהאר בתעתיקים של הרצאות ומפגשים שבהם נכח מאליק, ולכן גם על סרטיו המאוחרים ניתן למצוא בספר מעט הערות של הבמאי עצמו. לפני כן המקור העיקרי למידע על מאליק הייתה כתבתו של פיטר ביסקינד (Biskind), "The Runaway Genius", שבה ניסה הכותב לתת הסברים על היעלמותו של הבמאי מהתעשייה כשני עשורים. המאמר מתאר בקצרה את עבודתו המקצועית ואת חייו האישיים בתקופה הזו (חלק ניכר מהעובדות שהוצגו במאמר נסתרו על ידי מרואיינים שונים בספרו של מהאר). ניתן להסיק ממקורות אלו שבמשך כעשרים שנה עסק מאליק בפיתוח פרויקטים שונים – כתב תסריטים ועיבודים למחזות – אך כל אלה לא זכו למימוש. למעשה, מה שנוצר בתקופה זו היא האניגמה סביב היוצר המבטיח, שנעלם לחלוטין מהזירה הקולנועית דווקא לאחר שני סרטים מצליחים למדי. מצב זה הוביל לכך שלאחר החלטתו של הבמאי לממש את אחד מהפרויקטים הרבים שבהם עסק בגלותו – הקו האדום – נהרו אליו הכישרונות ההוליוודיים מכל כיוון, אם מדובר בכוכבים או באולפנים (Biskind, Nordine). בכך ניתן להסביר את החופש הגדול שקיבל בהפקת סרטו המדובר, חופש שחוזק על ידי אולפנים שרצו להיות אלו ש'יחזירו' את מאליק לעשייה קולנועית. את השקט הנפשי של אולפנים אלו ניתן להסביר על ידי ריבוי הכוכבים שנמשכו לסרט בגלל המוניטין של הבמאי האניגמטי.¹⁴ אך כיצד מידע זה על המחבר משפיע על היצירות עצמן או על הפקת המשמעויות מהן? בהרצאתו "מהו מחבר?" מבקש פוקו לבחון את הפונקציות השונות של מחבר והיכן הן פועלות (19). הוא מציין שבמסגרת מעמדו האידאולוגי של המחבר תפקידו יהיה להגביל את יצירת הריבוי המסוכן של משמעויות (118-120), מוצג בהערות השוליים, כתוספת של הנוסח האנגלי של ההרצאה). דוגמה מובהקת לכך ניתן לראות ביכולת של המבקר לגבות את טענתו על סרט מסוים באמצעות חומר חיצוני לטקסט, כמו ראיונות עם הבמאי (Bordwell, Making 12). בארת מבטא צד שונה של יכולתו של המחבר, על אף שהוא מדבר על כוחו של המחבר ברמה של הגבלת משמעות: "להעניק מחבר לטקסט, פירושו לכפות על הטקסט הזה נקודת גבול, לספק לו מסומן אחרון[...]" (15). למעשה, בארת טוען כי סירוב להעניק לטקסט אוטוריטה אחידה מהווה סירוב לעצור את המשמעות (16). בהתאם לדברים אלו, ניתן לראות במאליק כמבצע בפועל של טענתו של בארת על ידי סירובו להימצא בשיח – שבו היה יכול לקבע משמעות אחידה על פי פוקו – ובכך מקבע גבולות ליצירותיו דרך אמצעים חיצוניים לטקסט. הוא משאיר את קריאת הטקסט וגזירת המשמעויות ממנו לצופה בלבד (16-17). בסירובו להימצא בשיח על יצירותיו מאפשר מאליק לצופים לחצות את הגבול של משמעות אחידה ולהביא את היצירה אל משמעויות שונות.

14 בין אם אלו הן הסיבות לחופש הפעולה של הבמאי על הסרט, ביטוי סגנונו של מאליק היה מובהק הרבה יותר בסרטו הראשון לאחר חזרתו, מאשר בסרטיו הקודמים.

ביטוי לתהליך זה שמבצע מאליק נאמר על ידי המעצב הקבוע שלו (מהבודדים שעבדו עם מאליק על כל סרטיו) ג'ק פיסק (Fisk) שמציין, בריאיון שמסביר על היעלמותו של מאליק מהשיח הציבורי (חלק מהסרט הדוקומנטרי Absence of Malick), שכל יצירה של אמן מפורשת באופן שונה על ידי האדם שצופה בה. אדם כזה מביא משהו לתוך היצירה, והוספה של אמירה מצדו של היוצר רק מפחיתה את ערכה של יצירה זו.

גם בשתיקתו הרועמת ניתן לראות מעין התפתחות מצדו של מאליק לאורך הקריירה שלו. כפי שכבר נאמר, בזמן שני סרטיו הראשונים התראיין מאליק מספר פעמים וניסה להסביר ולקבע את הסרטים הללו במשמעות כלשהי. את זאת ניתן לראות באמצעות בחינת הפרקים בספרו של מהאר. בעוד הפרקים שמדברים על שני סרטיו הראשונים מלאים בציטוטים ישירים ורבים של היוצר, החל מהפרק העוסק בקו האדום מספר הציטוטים של הבמאי מתחיל לרדת (כאשר ציטוטים כאלה מופיעים, הם בדרך כלל נלקחו מתעתיקים של דיאלוגים נדירים של היוצר עם הקהל שלא נועדו מלכתחילה לפרסום). לבסוף, בפרק האחרון שעוסק בעץ החיים, הציטוט היחיד של מאליק הוא גם האחרון בספר – זהו מכתב תודה קצר על קבלת פרס לסרטו, שבו הוא אינו מזכיר כלל את הסרט עצמו (242). נוסף על כך רייבין מציין בספרו כי על אף האופי האוטוביוגרפי של סיפור הסרט, נמנע מאליק מלכוון את המשמעות לעצמו (179). מאליק אפוא מתפתח לא רק כבמאי אלא כיוצר שמקנה ריבוי משמעויות גם בתפקודו המיוחד כאוטר (מחבר).

הקו האדום

מלבד הקפיצה הזמנית הגדולה ביותר בין סרטיו, הקו האדום מבטא גם את הקפיצה הכוללת ביותר בהבדלים בכלל האלמנטים המרכיבים את הנרטיבים של מאליק. הסרט מביא מבט על מלחמת העולם השנייה דרך יחידת חיילים אמריקנים הכובשים את האי גוודלקנל. הסרט לא רק גדול מקודמו בהיקפו אלא גם מסמן שבירה טוטאלית של הנרטיב הקלאסי המכוון מסיבתיות. מרטין פלאנגן (Flanagan) מציע השוואה מפורטת בין ההצלחה הביקורתית והקופתית של הסרט להצלחתו של להציל את הטוראי ריאן (Saving Private Ryan, 1998) של סטיבן ספילברג (Spielberg) שיצא באותה השנה. פלאנגן טוען כי בעוד סרטו של ספילברג מציע את המוכר במסגרת נרטיב, סגנון וז'אנר, מוסיף מאליק לכל אלה את השילוב של הלא נודע – ומכאן נוצר כוחו הדו משמעי (136-137). ברומה לימים ברקיע, גם הקו האדום מציע קריינות שאינה מכוונת בהכרח להסביר ישירות את העלילה. רק שבמקרה זה, מוסיף מאליק לפצל את הקריינות למספר דוברים נפרדים. הקריינות השונה לא רק מפרקת את הסרט מבחינת אחדות העלילה אלא גם מציעה בעיקר שאלות פילוסופיות, שעליהן אין תשובה ברורה. הסרט נפתח בצילומי טבע, כאשר ברקע נשמעת השאלה: "What is this war in the heart of nature?". אם להשתמש בטרמינולוגיה של נואל קרול (Carroll), שנותן כדוגמה לכוחם של סרטי המיינסטרים על הקהל את המבנה של נרטיב של שאלות ותשובות (97), אז הקריינות של הקו האדום יוצרת למעשה נרטיב של שאלות ללא תשובות ברורות. נוסף על כך לא רק התוכן של הקריינות אינו תמיד ניתן לפיענוח מידי אלא אף מקור הקריינות עצמו. מאליק יצר בסרט ריבוי דמויות שניכר בכירור לעומת

סרטיו הקודמים.¹⁵ לכן הקריינות אינה תמיד מזוהה אל מקורה הנכון. בעוד טוראי וויט עומד במרכז הסרט, קטעי קריינות מסוימים שויכו אליו בשגוי (בין היתר על ידי דייוויס). מאהר מודה בהקדמה לספרו שכמו רבים אחרים שייך בטעות מונולוגים שלמים וחשובים לוויט, בעוד אלו שייכים למעשה לטוראי טריין – דמות שמופיעה לזמן קצר מאוד על המסך (5). לבסוף, מיקומה של הקריינות במהלך הסרט אינו מתקשר ישירות למה שנראה על המסך (Davies 578), מה שמצריך פעולת משמעות נוספת. כל זאת מצביע על כך שריבוי הדמויות והקרייניות (כמו גם אופיין) מוסיף אל הממד הלא קוהרנטי והפתוח של הסרט ותורם לתחושת סיבתיות רופפת לחלוטין בנרטיב שלו.

ברמת היחסים בין הפאבולה לסוֹז'ט ניתן לראות התקדמות ברורה משבילי הזעם וימים ברקיע, אל נרטיב שאינו רציף כרונולוגית. לראשונה שובר מאליק בברור את הייצוג הכרונולוגי של הפאבולה על המסך ומציע סצנות פלאשבק של דמויות, כמו וויט וטוראי בל (אשר נזכר בחלקו הראשון של הסרט במפגשים עם אשתו, לפני שנלקח לצבא). בפלאשבקים אלו ניתן לראות אלמנט נוסף שהוא פיתוח סגנון הצילום והעריכה של הסרט. בסצנה שבה נזכר וויט באמו הגוססת המצלמה נודדת אל תקרת הבית רק כדי לגלות במקומה שמים בהירים שמתמזגים ישירות (ברזולב) עם שמי גוודלקנל, כאשר מקום ההתרחשות חוזר מזיכרונו של החייל אל ההווה בו הוא יושב בחוף. שילוב מתוחכם זה של תנועת מצלמה ואפקט של עריכה יוצר מיזוג סוריאליסטי בין מקומות וזמנים שונים ומטשטש את ההבניה החללית של הצופה. הצילום בסרט ממשיך אפוא את המגמה של ימים ברקיע ומרבה להשתמש במצלמה ניידת. רק שהפעם ההבחנות של החלל הקולנועי אינן נעשות בקלות, כפי שפלנגאן מציין על סיקוונס הלחימה המרכזי בסרט:

[T]he withholding from us of a master shot of the objective means that the spatial relationships of the scene are never fully clarified for the audience, a strategy that mirrors Malick's more general refusal to map out the territory of his narrative according to the codes of the war movie. (Flanagan 133)

ניתן לראות קושי במיפוי חללי גם בסצנות הפלאשבקים של כל שהוזכרו. בל ואשתו מתוארים דרך ידיהם, בתקריבים אליהם ובתנועות מצלמה ידניות. המסגור ההדוק של הפריים אינו מאפשר הבנייה פשוטה של מקום ההתרחשות. בנוסף לכך מקום ההתרחשות מתחלף במהירות אל סביבה שונה לחלוטין, בה נראית האישה, כאשר היא מזמינה את בל להיכנס לים. כאן באים לידי ביטוי ג'אמפ קאטים ברורים אשר מערערים עוד יותר את הבנתו החללית של הצופה. מיקום הטבע בסרט הופך גם הוא לכולט יותר משום שהסרט נפתח ומסתיים בשוטים של הטבע הפראי (Davies 573). במהלך הסרט השוטים מופיעים כקאטים נפרדים, לרוב ללא דיזולב שמקשר אותם אל הדמויות וללא סמיכות חללית אליהן.

15 כ-126 תפקידים בעלי דיאלוג על פי המלהקת של הסרט דיאן קריטנדן (Crittenden) בריאיון למהדורת ה-Criterion של הסרט.

ניתן לומר שהסרט שובר את כלל המוסכמות הנרטיביות של סיבתיות ומחייב את הצופה ליצור משמעויות מסוגים שונים. המשמעויות הרפרנציאליות נבחנות מחדש, כמו בדוגמה של זיהוי נכון של דובר הקריינות או הבנייה פשוטה של זמן וחלל בין סצנות ובתוכן. משמעויות עקיפות נוצרות בעיקר מן הקריינות הלא חד משמעית, שברובה שואלת שאלות במקום לענות עליהן. בשל מחסור נוסף במשמעויות מפורשות, שבגלל קושי בניווט אל נקודות מרכזיות ספציפיות אינן מתקיימות בנרטיב הזה, אפשר להדגיש את הצורך הקיומי של משמעויות מורחקות. הצופה נאלץ לחפש משמעויות בעלות הקשרים רחבים יותר, כמו שמדגים הניתוח הפילוסופי של מרק פורסטנאו (Furstenau) ולסלי מקבוי (MacAvoy), הטוען שסרטו של מאליק מבקש מהצופה תגובה ביקורתית ובכך מקיים את הדרישה הפילוסופית ליצירת דיאלוג בין הסרט לקהל (181).

העולם החדש

העולם החדש הוא מכשול מסוים בהתקדמות הלינארית של התפתחות ריבוי המשמעויות אצל מאליק. בעוד הסרט עדיין מהווה התפתחות של כמה מהאמצעים שנתחו, הגיעו אמצעים אחרים לשיאם בקו האדום. מצב זה של ריבוי דמויות ומקורות קריינות לא יחזור בשני סרטיו האחרונים, אך עם זאת ניתן גם לשייך את העובדות הללו אל הצורך של סרטי המלחמה בקולקטיב רב של נקודות מבט. העלילה של העולם החדש משחזרת את סיפורם של פוקהונטס ושל ג'ון סמית', כאשר מרביתם מתרחשת במהלך יסודה של קהילת ג'יימסטאון וההתיישבות האנגלית באמריקה במאה השבע-עשרה. העלילה מתמקדת בדמותם של סמית', פוקהונטס, וג'ון רולף – כאשר במרכזה נמצא סיפור האהבה בין פוקהונטס לשני האחרים – על רקע חיכוכים תרבותיים בין המחנה האנגלי לילידים. הקריינות נחלקת גם היא בין שלושתם – עם דגש על סמית' ופוקהונטס (שנקראת כך במאמר לשם נוחות משום ששמה אינו נאמר בסרט עצמו על אף הקונצנזוס הקיים בנוגע לזהותה). הנרטיב עצמו אמנם מאבד את המתח הכרונולוגי שהיה קיים בקו האדום, שכלל פלאשבקים שונים, אך הסרט מציע פירוק נרטיבי שונה על ידי חלוקה של הסיפור לפרקים.¹⁶ נוסף על כך הסרט ממשיך את המגמה של הצבת תוכן רב משמעי, שאינו בהכרח קוהרנטי תמיד, בקריינות התוהה של הדמויות – שניתן לכנותה שוב: נרטיב של שאלות ללא תשובות (בעיקר בקריינותה של פוקהונטס).¹⁷

הסרט משמש בכל זאת מעבר ויזואלי מסוים שכנראה יאפיין את מאליק גם במכלול היצירות הקרובות שלו. החל מהסרט הזה החל לעבוד עם הצלם עמנואל לובזקי (Lubezki), כאשר בשיתופם ניתקו את הרוב המוחלט של השוטמים בסרט מהסטטיות של המצלמה, שמעכשיו תהיה לרוב בתנועה. למעשה, יותר מאשר בסרטיו הקודמים של הבמאי, הסגנון

16 יש להדגיש כי אני מתייחס במאמר אל הגרסה המורחבת של הסרט שיצאה להפצה בדי.וי.די. ובלורדיי לאחר ירדת הגרסה התאטרלית מהאקרנים. גרסה זו ארוכה כמעט בארבעים דקות מקודמתה שאינה כוללת את החלוקה המדוברת.

17 על פי מרטין — הדמויות בסרט מיוצגות (כמו גם בשבילי הזעם) ללא מוטיבציות ורצונות קוהרנטיים ואינן מצליחות לאסוף זהות אחידה במהלך העלילה (Approaching, 213).

הקולנועי מפנה אליו את תשומת הלב ששמורה לרוב לנרטיב. סגנון הצילום המדובר הוא מעין פיתוח של טכניקת Panaglide, שנראתה לראשונה בימים בריקע. התנועה מקנה לרוב השוטים את הקושי של הבניית חלל מסודרת וברורה, מה שבלט בסרטו הקודם אך לא באופן כל כך מובהק. יש לשים לב שהשוטים ה'חופשיים' הללו, שמתמקדים בדמויות בקומפוזיציות סגורות ותקריבים, בולטים יותר לעין מהצילום הפתוח והמחושב יחסית של הקו האדום (כאשר רק בסצנות הפלאשבקים ניתן היה לזהות טכניקות צילום דומות). סצנות שמתארות את סמית' ופוקהונטס בתחילת היכרותם בולטות במיוחד בשל השימוש בסגנון הצילום המדובר.

אולי אף יותר מאשר בסרט הקודם, נוכחותו של הטבע מתבררת כמרכזית ביצירה. השוטים שמתמקדים בטבע בלבד מרובים אף יותר מאשר בסרט הקודם. שוטים אלו נצמדים בדרך כלל אל השוטים של הדמויות, שנעשים בזוויות קיצוניות ובולטות ביותר, כמו בשוט הפתיחה, בו מצולמת פוקהונטס כמעט מרגליה בזווית נמוכה ביותר. השוט הבולט מתחלף במהרה לשוט סטטי של גשם שנופל על מי האגם. ג'יימס מוריסון מתאר כיצד התמזגות הדמויות עם הטבע עולה מדרגה בהשוואה ליצירות קודמות. בסרטיו הראשונים הטבע מתואר בדרך כלל בצילום סטטי. אך כאן, לראשונה בסרטיו של מאליק, הגיבורים מוצגים כמצליחים להתמזג עם הטבע בעזרת תנועות מצלמה אטיות וחלקות. תנועות אשר נותנות לדמות לצאת ולהיכנס בחופשיות מהפריים, בעוד בקו האדום המצלמה בדרך כלל הייתה עוקפת אותם בתנועות חדות כדי להציג את הטבע כסופג אגרסיבי של האדם הלוהם (Morrison, Making Worlds 202-203). אם כך, בעוד יש רגרסיה מסוימת בהתפתחות רציפה בין הסרט לקודמו, עדיין ניתן לזהות מגמות ברורות של אבולוציה סגנונית. למעשה, ניתן לומר שהעולם החדש משמש מעבר אל נרטיב הנשלט יותר באמצעים ויזואליים מאשר באמצעים עלילתיים.

עץ החיים

מרבית המאפיינים שבאמצעותם נותחו היווצרותן של ריבויי המשמעויות, שמאליק מייצר, מגיעות לשיאן בעץ החיים. הסרט מציג את חייהם של משפחת אובראיין בשנות החמישים של המאה הקודמת ומתמקד בכך הבכור ג'ק, דמות שנראית במהלך הסרט בהווה, כאדם בוגר, בעודו מתמודד עם התאבדותו של אחיו הצעיר. תמצות העלילה הוא בעייתי משום שהיא כוללת קפיצות בין זמנים, שילוב סצנות פרה-היסטוריות על הולדת היקום, ובעיקר מחסור בסיבתיות ברורה לעין. כבר בתחילת הסרט, מוצג רצף עלילתי מסובך – שוטים המציגים את דמותה של גב' אובראיין בצעירותה. לאחר מכן היא נראית יחד עם בעלה ובניה. ההקשר נעשה בעיקר דרך הקריינות שלה, שנמצאת ברקע כבר לאורך הפתיחה. בהתאם למאליק, הקריינות אינה מתארת את הנראה על המסך אלא עוסקת בעיקר בשאלות פילוסופיות של הקשר בין החיים לדת, אהבה וחסד. בהמשך, בקריינותו של ג'ק הצעיר לא תמיד ברור אל מי הוא פונה (אל הטבע, לאמו, לאלוהים). הסטינג המשפחתי נקטע לאורכו על ידי נופים שונים, עד שלבסוף עובר אל סביבה שונה לחלוטין. בסביבה זו אמו של ג'ק נראית שוב, מבוגרת יותר, כאשר היא מקבלת מכתב על מות בנה (אחיו של ג'ק). לאחר הודעה לאב

המשפחה ותיאור קצר של התמודדות ראשונית עם האובדן, ההתרחשות עוברת לג'ק המבוגר בהווה, המקיץ מחלום. העלילה אפוא עוברת ארבע תקופות שונות בזמן בתוך רבע שעה (לא כולל את החלום של ג'ק שבמהלך הסרט מוצג כמעין התרחשות נפרדת שמלווה את כלל העלילה). כך הסרט פועל ברוב אורכו – הסדר הכרונולוגי של העלילה אינו נשמר, והסו'ט מתערער לחלוטין מבחינה לינארית. במהלך הסרט הצופה נאלץ להבנות את הסו'ט המוצג לו, לפאבולה אחידה בלי סימני דרך ברורים.

עוד קיטוע בולט מתרחש לאחר סיום הצגת תקופת האבל לאחיו של ג'ק. העלילה עוברת להצגה ליטרלית של הולדת היקום – סיקוונס לא שולי מבחינת אורכו (כרבע שעה), שקישורו אינו מוסבר בפירושו בעלילה. לכן לא רק שהסרט מקשה על הצופה ליצור קשר בין הסו'ט לפאבולה אלא הוא גם מציג אלמנטים שאינם בהכרח ניתנים להצבה בשניהם. סיקוונס זה נותר לקישור רק על ידי הצופה עצמו. כלומר, הסרט מעביר, באופן ישיר וכולט למדי, את תהליך מציאת המשמעות לקהל במקום להציעה בעצמו. סוג כזה של בניית נרטיב אינו נמצא באף אחד מסרטיו הקודמים של הבמאי. כלל הסצנות שאינן נקשרות כביכול להבניית עלילה לינארית היו בכל זאת בעלות קשר סיבתי רופף ככל שיהיה לשאר ההתרחשות בסרטים הקודמים. בעוד במקרים כאלה הקריינות בדרך כלל הייתה מסייעת לביצוע קשר כזה, הקריינות בעץ החיים היא אבסטרקטית ברובה המוחלט. במקום לנסות לקבע את הדמויות בתוך ההתרחשות היא עוסקת בתהיות של אותן דמויות על מצבן בעולם. נוסף על כל אלה גם מספר הדיאלוגים של הדמויות פוחת, ומרבית הקול האנושי בסרט נשמע בקריינות.

נוסף על קאטים אל שוטים שאינם מתקשרים בהכרח לפאבולה, העריכה עצמה מודגשת פה יותר מאשר בסרטים הקודמים דרך שימוש מרובה בג'אמפ קאטים והצילום עצמו ממשיך את השתחררותו מכבליו שהכניס לובזקי. מצד אחד הוא בולט ברגעים מסוימים אף יותר בהקצנת זוויות ותנועותיו, ומן הצד האחר הוא מהודק יותר אל דמויותיו מאשר בעולם החדש (דוגמות 5-1). כל אלה, יחד עם העריכה המתמידה אל סצנות טבע ונוף (גם אם לא לכלול את סיקוונס בריאת היקום), שוכרים באופן אופטימלי את החלל הקוהרנטי שהצופה יכול לייצר. לפיכך ניתן לומר שעץ החיים הוא יצירתו השלמה ביותר של מאליק – ביחס לאמצעים הוויזואליים שבהם משתמש, על מנת להפעיל את הצופה לכדי יצירה של משמעות מרוכבת עבור הפערים שיוצר סגנונו הוויזואלי.

דייוויד הציג את הקו האדום כסרטו המורכב ביותר של מאליק מבחינת איכויותיו הפוליסמיות. הוא הציג ארבע פרמטרים, אשר בחיבורם בסרט, תומכים בקביעה זו: משחק בקונבנציות של ז'אנר המלחמה, קריינות המעלה תהיות פילוסופיות פתוחות וחיבור פלאשבקים לנרטיב, הצגה נפרדת וכולטת ביופייה של הטבע ושימוש רחב ועשיר בפס"קול.¹⁸ ניתן לומר בכיורר שאופי הקריינות, ייצוגי הטבע ואופן עריכתן בסרט מופיעות באופן בולט יותר בעץ החיים. כמו כן אופי הצילום, כנאמר, מתפתח בכיורר (דרך העולם החדש) אל עבר קריאה פוליסמית יותר של הסרט.

18 גם דייוויד אינו מתייחס רבות למאפיין זה של מאליק, אך אם בכל זאת להתייחס אליו לגבי שני הסרטים, אז ניתן להצביע על שימוש רב יותר במוסיקה קלאסית בעץ החיים מאשר בקו האדום על פי IMDb.



דוגמה 2



דוגמה 1



דוגמה 4



דוגמה 3

צילום ידני שמלווה את הדמויות בתנועה, ממסגר אותן בפריים (1-2, 3-4). זויות צילום קיצוניות וכולטות אף יותר מאשר בשיתוף הפעולה הקודם עם לובזקי (5). התמונות באדיבות יונייטד קינג



דוגמה 5

עץ החיים אף משתמש בשתי המשמעויות הליטרליות, בניגוד לקודמיו. מעבר לצורך של הצופה למשמע את האובייקטים הרפרנציאליים בסרט, בגלל חוסר קשר ישיר שלהם אל הפאבולה והבלטתם הסגנונית, מופיעות כאן גם נקודות מרכזיות ברורות. בעוד בסרטים הקודמים היה מחסור בסיומת אבסולוטית בעלת תחושת קטרוזיס,¹⁹ כאן החלום של ג'ק הבוגר – שבסופו הוא פוגש את כל משפחתו, כולל אחיו – הוא סיומת כזו. נוסף על כך גם רגע מותו של אחיו יכול להיחשב כנקודת ההזנקה של העלילה – גם אם היא יכולה להוביל לכיוונים פרשניים שונים. כלומר, לראשונה ניתן לומר שכלל סוגי הפרשנויות שמציע בורדוול פועלות בסרט הזה, בניגוד לחלקן בסרטים הקודמים.

אם כך, נסתכל על התמונה הכללית של התפתחות זו של מאליק. בורדוול מדבר, במחקרו על הצופה האקטיבי, על כך שצופים מבצעים פעולות מסוימות על הסיפור שמוצג בפניהם, כאשר חלקים ממנו חסרים או אינם נהירים מספיק הוא נאלץ לבצע תהליך של פרשנות ולהעלות היפותזות בנוגע למה שהנרטיב רוצה לומר. כל זאת כדי לחלץ סיפור

19 ארבעת הסרטים הקודמים הסתיימו עם מות הגיבור, כאשר שאר הדמויות אינן נראות כמוארות באור חדש עקב ההתרחשות.

בעל משמעות כלשהי (Bordwell, Narration 34). צופים לומדים להתמודד עם טקסטים ללא יחסי סיבתיות ברורים על ידי קבלה של דו משמעויות (35). עץ החיים הוא פסגת התפתחות של מאליק אל הבניית נרטיב שאינו בהכרח נהיר, אך בו בזמן מזמין (ואף מכריח) את הצופה להפקת משמעויות שונות ומרובות.

אחרית דבר

ביצירת מחקר על מכלול יצירתו של מאליק, ברצוני היה להצביע גם על סגנונו המיוחד וגם על אופי ההתפתחות של סגנון זה בין סרטיו. חשיבותו של יוצר נמדדת לטעמי לא רק בשימור איכות סרטיו לאורך זמן אלא גם בטרנספורמציה שהוא מסוגל לבצע. אופי הקולנוע של מאליק עובר שינוי לכיוונו של הצופה האקטיבי, כאשר, כפי שנראה בסקירת, צופה זה מקבל יותר ויותר אמצעים לקריאה רב-משמעית. לכן בעוד מאליק עצמו מתרחק מצופיו עם הזמן, הוא מקרב את הסרטים שלו לעברם בצורה סכמטית ולינארית. בניתוח בסיסי של אמצעי הבניית הנרטיב של סרטיו, ברצוני היה ליצור מיפוי חד וברור של תופעה זו, שאת חלקיה השונים אמנם ניתן לזהות אצל אוטרים אחרים,²⁰ אך היא נשארת במלואה ייחודית לטרנס מאליק. מהלך זה מאפשר הסבר, שלא ניתן ביסודו עד כה, לשמות תואר, כמו "אבסטרקטי", "דו משמעי" ו"טרנסנדנטי" אשר נצמדים אל הבמאי באופן קבוע. כמו כן הוא מבסס סימני דרך ברורים להמשך מחקר עתידי בנושא; בעוד מספר שנים ניתן יהיה להשוות בין קורפוס חדש של סרטיו של מאליק למכלול שהוצג עד כה. השוואה זו תוכל להמשיך את הטיעון שהוצג, או לחלופין, להשתמש בו כדי להאיר את הדרך החדשה שבה יבחר מאליק. כהצצה אל עתיד מחקרי זה, ניתן לבחון בקצרה את סרטו החדש אל הפלא. בסרט, שבוחן את מושג האהבה דרך התמקדות ביחסיו של הגיבור עם שתי נשים, בוחר מאליק להשתמש בפחות דיאלוג מסרטו הקודם ועובר כמעט במלואו לשימוש בקריינות כמקור יחידי לקול האנושי. ההסכמה הגורפת של המבקרים על הסרט היא שהוא מקצין אף יותר מקודמו במסגרת הבניה נרטיבית מינימלית וחופשית, בעוד וירטואוזיות הצילום של לובזקי מקבלת דגש גדול יותר מאשר בקודמיו (Ebert, Freer, Phillips).²¹ בעוד יש לבחון את הסרט בקפידה רבה יותר, ניתן לזהות סביבו מראית עין להמשך מגמתי של התפתחותו של הסגנון הנרטיבי של מאליק. נראה כי הרחבת מאגר המשמעויות שהבמאי מאפשר לצופים לבצע על סרטיו אינה עוצרת כאן.

20 נוסף על השוואות לטרקובסקי וברגמן יש להדגיש את סטנלי קובריק (Kubrick) שגם מיעט לדון בסרטיו.

21 מטפורה חוזרת בתיאור הסרט היא אמירתו של הכוכב בן אפלק (Affleck) על כך שאל הפלא גורם לעץ החיים להראות כמו סרט רובוטריקים.

ביבליוגרפיה

- בארת, רולאן. "מות המחבר". תרגום: דרור משעני. רסלינג, 2005. 7-18.
פוקו, מישל. "מהו מחבר?". תרגום: דרור משעני. רסלינג, 2005. 19-77.
- Almendros, Nestor. "Shooting Days of Heaven". *A Man with a Camera*. trans. Rachel Phillips Belash. Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- Biskind, Peter. "The Runaway Genius". *Vanity Fair*, December-460, 116-125, 1998.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard U P, 1991.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Carroll, Noël. "The Power of Movies". *Daedalus* 114.4 (1985): 79-103.
- Davies, David. "Terrence Malick". *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga. New York: Routledge, 2009, 569-580.
- Ebert, Roger. "To the Wonder". *RogerEbert.com*. 6 April, 2013. <<http://www.rogerebert.com/reviews/to-the-wonder-2013>>
- Flanagan, Martin. "'Everything a Lie': The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 125-140.
- Freer, Ian. "To The Wonder: Malick goes modern". *Empire*. 22 February, 2013. <<http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=137997>>
- Furstenau, Marc and Leslie MacAvoy. "Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 179-191.
- Maher, Paul. *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick*. Peterborough, N.H. 2012.
- Martin, Adrian. "On Earth as It Is in Heaven". *The Criterion Collection*, Posted on March 23, 2010. <<http://www.criterion.com/current/posts/555-days-of-heaven-on-earth-as-it-is-in-heaven>>
- Martin, Adrian. "Approaching The New World". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 212-221.
- McCann, Ben. "'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 77-87.
- Michaels, Lloyd. *Terrence Malick*. Urbana & Chicago: U of Illinois P, 2009.
- Morrison, James. "Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 199-211.
- Morrison, James and Thomas Schur. *The Films of Terrence Malick*. Westport, CT: Praeger, 2003.
- Mottram, Ron. "All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 14-26.

- Nordine, Michael. "Hollywood Bigfoot: Terrence Malick and the Twenty-Year Hiatus That Wasn't". Posted on May 12, 2013. <<http://lareviewofbooks.org/article.php?type&id=1660&fulltext=1&media#article-text-cutpoint>>
- Patterson, Hannah. "Two Characters in Search of a Direction: Motivation and the Construction of Identity in Badlands". *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, Second edition. Ed. Hannah Patterson. New York: Columbia U P, 2007, 27-39.
- Persson, Per. *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge U P, 2003.
- Phillips, Michael. "Terrence Malick's 'To the Wonder' lost in a beautifully shot fog". *Chicago Tribune*. 17 April, 2013. 18 April, 2013. <<http://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/sc-mov-0416-to-the-wonder-20130418,0,2700753.column>>
- Rybin, Steven. *Terrence Malick and the Thought of Film*. Maryland: Lexington Books, 2013.

פילמוגרפיה

- Absence of Malick. David Gregory. USA, 2003
- Badlands. Terrence Malick. USA, 1973.
- Days of Heaven. Terrence Malick. USA, 1978.
- Lanton Mills. Terrence Malick. USA, 1969.
- Saving Private Ryan. Steven Spielberg. USA, 1998.
- To the Wonder. Terrence Malick. USA, 2012.
- The New World. Terrence Malick. USA, 2005.
- The Thin Red Line. Terrence Malick. USA, 1998.
- The Tree of Life. Terrence Malick. USA, 2011.

ד.פ.ק. 22: בין סניפי צה"ל לבסיסי מקדונלד'ס

מבוא

ד.פ.ק. 22 (2004) היא סדרת הסאטירה-מונפשת הישראלית הראשונה. על אף ביקורות אוהדות (כהן, קופפר, שקד) בכלל וזכייתה בפרס אופיר לסדרת הטלוויזיה הקומית הטובה ביותר לשנת 2004 בפרט, הופקה לה אך עונה אחת בת עשרה פרקים. הסדרה נעשתה במקור עבור ערוץ ביפ, מה שהשפיע על עיצוב אופייה. לטענת אסף הראל, אחד היוצרים, "מאחר והבית שלנו הוא ערוץ ביפ ולא ערוץ ברודקאסט בפריים טיים, זה מאפשר לנו ללכת על הומור יותר קיצוני" (נון נוח). אמרה זו התגלתה כנכונה במיוחד: כאשר הוקרנה הסדרה בהמשך על ידי קשת בערוץ 2, פסלה הזכיינית את אחד הפרקים לשידור ("רובורבי"), כנראה משום שהייתה זו שנת מכרז וקשת העדיפה להימנע מלקחת סיכונים מיותרים.

במרכז הסדרה עומד זוג אפסנאים – איתי שולמן ושלומי חנוכה – המשרתים בבסיס טילים גרעיניים סודי בדרום הארץ. כלל הדמויות הן אסופה של סטריאוטיפים הלועגים לפלחים שונים של החברה הישראלית: האשכנזי חנוך, המזרחי ערס, הרוסי רופא, האתיאיטי ש.ג., הערבי מחבל, הומואים נשיים וכן הלאה. הקו החזותי המנחה של הסדרה הוא עולם מרובע של קווים ישרים, חוץ מקסדות וגלגלים, "הכול נראה זוויתי בסדרה שחושפת באור סנוורים את כל המעוות, הדוחה, הגזעני והמגוחך בצבא, כמיקרוקוסמוס של המדינה כולה" (קופפר).

נכון לכתיבת שורות אלה עדיין לא נערך דיון אודות הסדרה במחקר האקדמי. הביקורות המובאות במאמר זה מקורן מעיתונים ומאתרי אינטרנט. השיח על ד.פ.ק. 22 ממקם אותה לעתים ביחס לסדרות אנימציה אמריקניות ובוחרן אותה לעומת הדגמים האמריקנים. בכך מאשרר השיח תפיסה הרואה בתרבות האמריקנית מודל לחיקוי, קרי אבן בוחרן שעל פיה נשפטה התרבות המקומית. רותה קופפר מהארץ כותבת, למשל, כי "ההשוואה לסדרות אנימציה סאטיריות אמריקאיות כמו 'סאותפרק' ו'משפחת סימפסון' היא בלתי נמנעת" (קופפר). גם היוצרים משקפים בדבריהם את הראייה הזו:

אם ניקח את הסימפסונס מול סאות'פארק, אנחנו במקום מסויים באמצע. מהבחנה הטכנית לפחות. הסימפסונים מייצגים קצה אחד, שהכל מצוייר ביד, פריים אחרי פריים, באיכות תלת מימד, ומצד שני סאות'פארק שהכל מצוייר ברו ממד והדמויות זזות כמו בובות. אנחנו באמצע – יש אצלנו הרבה שימוש בדריימימד, אבל לא בהקצנה של סאות'פארק, כי יהיה אצלנו שימוש בתלת מימד וגם רקעים יותר מושקעים (נון נוח).

בדומה לאותן תכניות שמהן *D.P.* 22 שואבת את מקורותיה, גם היא עושה שימוש נרחב בטכניקות אינטרטקסטואליות מגוונות, החל מציטוטים ישירים של דמויות, סיקוונסים, פסי-קול ומיזנסצנות, דרך מחוות לז'אנרים, קלישאות קולנועיות וטלוויזיוניות וסטריאוטיפים וכלה בהתייחסות סאטירית לאירועים אקטואליים בישראל ובייצוג שלהם בטלוויזיה, בעיקר במהדורות החדשות.

במאמר זה אבקש להציג שתי אפשרויות קריאה ל*D.P.* 22: הראשונה, הקונוונציונלית יותר, יוצאת משיח הרואה בתרבות המערבית ככלל והאמריקנית בפרט מושא שיש לשאוף אליו ולחקותו, ובכך היא מסבירה את ההשפעה האמריקנית והקשרים האינטרטקסטואליים שהסדרה מקיימת עם תכנים זרים. הקריאה השנייה תציג את הקשרים הללו באופן אמביוולנטי-משהו, מורכב יותר ותבקש לראות את החיקוי כאפשרות להתנגדות ולערעור על העליונות של התוכן האמריקני בשיח הפופולרי בישראל, תוך התמודדות עם השינויים החלים בישראל בעקבות עידן הגלובליזציה.

אמריקניזציה

אמריקניזציה היא השלכה עולמית של מאפיינים חברתיים, כלכליים, תרבותיים ופוליטיים אמריקניים, שכן אמריקה היא המעצמה העומדת במרכז תהליכי הגלובליזציה (בוודאי מבחינת ישראל) (רם 12). במאמרו כותב עזריהו כי ההערצה והביקורת שאמריקה מעוררת כלפיה אינם אלא שני צדדים של אותו מטבע. הוא מציג את התפיסה הרואה באמריקה גורם המציג לעולם את דגם הקדמה והעתיד – חיקוייה פירושו הזדהות עם אותו מודל:

האמריקניזציה של ישראל פירושה שילובה בתהליך הגלובליזציה. מקדונלד'ס, פרסומות בטלוויזיה וקניונים הם חלק בלתי נפרד מה'כפר הגלובלי', ובתור שכאלה הם ביטוי לקדמה והתפתחות. האמריקניזציה נתפסת כחלק מתהליך המודרניזציה של ישראל ויש להתגאות בה (עזריהו).

אף כי אין בכוונתי לייחס כוונה זו או אחרת ליוצרים, נראה מאוד הולם שהסיפור הפותח את הפרק הראשון של הסדרה ("מים כבדים"), הוא כתבת טלוויזיה על אסטרונואוטית ישראלית ש"תופסת טרמפ" על ההצלחה האמריקנית, מעבורת החלל, על מנת להגיע אל הכוכבים. ייתכן שבאקט של רפלקסיביות מצד היוצרים, מי שצופה בכתבה הזו הוא אחד הגיבורים, איתי שולמן, שיושב על הספה מול הטלוויזיה במיזנסצנה קלאסית המאפיינת את ז'אנר הסיטקום האמריקני (חשבו לדוגמה על אל באנדי שיושב על הספה בסלון ב" Married... with Children (1987–1997)). ניתן לקרוא את הפתיחה כהכרה מצד היוצרים בתחום התרבותי שבו הם פועלים, ניר ראש לתרבות האמריקנית שלה חכה *D.P.* 22 את מקור השראתה. פתיחה זו היא ביטוי מובהק לתפיסה הישראלית של אמריקה. על פי אורי רם, "אמריקה היא החלום הישראלי, והמושג 'לתפוס אמריקה' פירושו בשפה המדוברת להגיע לעושר ואושר. מילון סלנג מגדיר את המושג 'אמריקה' כמציין 'התפעלות מאיכותו, מיופיו, מעושרו וכד' של דבר מה" (רם 130). הפופולריות של התרבות האמריקנית בישראל

אינה נתונה בספק. רם כותב כי "הישראלים חשופים היום [2004] יותר מאי-פעם לתקשורת מחו"ל ובעיקר לתוכניות טלוויזיה אמריקניות ו\או לחיקויים ישראליים שלהן" (רם 44). קופפר מכנה את האנימציה "התאבדות כלכלית" (קופפר). התקציב הגבוה הדרוש לאנימציה מסייע ל.D.p. 22 להתבדל צורנית מקומדיות ישראליות אחרות ולהעניק לעצמה מראה שעד כה היה נחלתן של סדרות זרות בלבד. השימוש הרב באינטרסקטואליות, שהפכה להיות אחד המאפיינים המזוהים ביותר עם סדרות אנימציה לקהל בוגר, כגון Family Guy (1999-2002, 2005-) ו-The Simpsons (1989-), פועל אף הוא להגברת הדמיון בין המוצר המקומי לזה הזר. לבסוף, הסדרה מעשירה עצמה על ידי ציטטות של טקסטים אמריקנים ובכך קושרת עצמה אליהם ומבקשת להשתייך אל אותו מרחב תרבותי זר. כתוצאה מכך הביקורות שנכתבו על D.p. 22 מתייחסות אל אותם שורשים מעבר לים; "למרות שלא ישבתי מול 'מ.ק.' נדהם, מזועזע ושנוק מצחוק פרוע כפי שקרה מול פרקיה הבראשיתיים של 'סאות'פארק', יש כאן קורת-רוח גדולה וצפייה שהיא, ברובה, פאן טהור" (רענן שקד). דווקא בגלל המודעות שהסדרה מפגינה כלפי עצמה ועולמה התרבותי, מעניינת הבחירה של היוצרים למקם את הסדרה בבסיס צבאי צה"לי, המוסד בעל הצביון "הכי ישראלי" (כור ההיתוך של החברה). לא רק זאת, את הבסיס מאכלסים קלישאות וסטריאוטיפים הכי שחוקים בארסנל הישראלי. שלא כמו מקבילותיה האמריקניות שמתאימות לצריכה בין-לאומית, ההומור, המנטליות ועולם המושגים של D.p. 22 הם צה"ליים ואזוטריים מאוד. ראייה לכך ניתן למצוא ב־Security 7, סדרת הספין-אוף מבית אותם יוצרים שנועדה לקהל אמריקני. בריאיון הם סיפרו: "זאת סדרה אחרת לגמרי [...] הלכנו הפעם על הומור צבאי אמריקאי, בתוכן שהותאם מראש לשידור בארצות הברית ובמדינות נוספות שאינן ישראל" (קוטלר). מלכתחילה הקו שבחרה הסדרה הוא כזה הנאחז ביסודות הכי יציבים של התרבות המקומית, כמה שעשוי להיתפש כהגנה על זהות התוכן.

הסבר אפשרי למפגש בין הגלובלי ללוקלי מציע עזריהו שטוען כי במובן מה האמריקניזציה של ישראל היא תהליך של סיגול דגמים אמריקניים להווייה המקומית. רשתות מזון אמריקניות, כגון מקדונלד'ס, נאלצו להסתגל לחך הישראלי. לעתים אנו מגלים כי אפילו אם הצורה היא אמריקנית, התוכן הוא ישראלי בחלקו (עזריהו). על פי תפיסה זו, D.p. 22, אפילו שבית היוצר שלה הוא מקומי ועל אף התוכן ההיפרי-ישראלי שבה, אינה אלא התאמה של צורה אמריקנית מוכרת לתוכן הנועד לקלוע לטעמים של הצרכנים הישראליים.

רם כותב אף הוא על המפגש בין הגלובלי ללוקלי ומסיק כי ברמה הסמלית המקומי מנצח. למשל, בעקבות המחאה על הקמת סניף מקדונלד'ס בצומת גולני, הוחלף סמל רשת המזון בנס החטיבה. לעומת זאת "ברמה המבנית משתרר עד מאוד הזהה, המשווה את כל המקומות ומצרף אותם למרחב חברתי אחד, אף אם לא שוויוני" (רם 136). כדוגמה מביא רם את דגל הלאום. ברמה הסמלית כל דגל לאומי הוא בעל תוכן ייחודי – בצבעיו, בסמליו, בצורתו. אך ברמה המבנית עצם ה"דגליות" הופך את כל הדגלים דומים במשמעותם ומתרגם את הזהויות לאותה שפה, "שפת הדגליות". אלא שלא רק ברמה המבנית מצייתת D.p. 22 למסגרת המוכתבת לה על ידי הז'אנר האמריקני, הרי שגם ברמה הסמלית (התוכן), מתרחש מהלך דומה מאוד. באמצעות משחקים אינטרסקטואליים הסדרה מתייחסת לעתים לתכנים אמריקנים כמבנים, אותם היא מאכלסת בתכנים מקומיים. למשל, בפרק "המשפט" לוקחת

הסדרה את סצנת הרולטה הרוסית המפורסמת מ־The Deer Hunter (1978) ומאכלסת אותה בדמויות ישראליות. לאחר שנשפטו לעונש במחבוש, פונה שולמן אל קב"ן כמוצא אחרון. הקב"ן מתגלה כלא שפוי וכאשר מאיים שולמן להתאבד, שולף הקב"ן אקדח תופי ומציע לשולמן לשחק "משחק קטן". זוג תאילנדים שעד אותו רגע עמדו ברקע וניקו מהקיר את כתמי הדם שהותיר אחריו המטופל הקודם, ממלאים עתה את תפקיד הצפון־וויאטנמים ופונים לעודד ולדרבן את השחקנים לסחוט את ההדק. רם מעלה את השאלה האם הגלובלי מאחד את כל הלוקלים תחת תרבות עולמית אחת או שהתרבויות המקומיות מעכלות ומעברות את הגלובלי, ובכך יוצרות גרסאות מקומיות ייחודיות (112). התשובה במקרה זה של D. p. 22 מעורפלת משהו משום שהאופן בו האינטרסקטואליות פועלת בסצנה היא מבנית וסמלית בעת ובעונה אחת. התוצאה מזכירה את רעיון ה"דגליות". אף כי השפה המדוברת היא עברית והקונטקסט ישראלי, כל צופה בעל הכרה מוקדמת עם The Deer Hunter, גם אם אינו דובר עברית, יוכל לזהות את המבנה של המחווה. מצד אחד ניתן לטעון כי התוצר הסופי הוא בכל זאת עיבוד לוקלי מאוד של מבנה הלקוח מתוכן אמריקני. מן הצד האחר, כיוון שהסצנה מעוצבת על פי מבנה אינטרסקטואלי אמריקני, הרי שישנה חדירה של התוכן הזר לרמה הסמלית – משרד הקב"ן הופך לסצנה מסרט אמריקני – ולכן הגלובלי מצליח לשנות גם ברמה הסמלית את האופן שהתרבות המקומית "מדברת".

התנגדות והתמודדות

בפרק זה בכוונתי להציג טקטיקות קריאה שונות אשר יבקשו לערער על עליונות התוכן האמריקני בשיח הישראלי ולהתמודד עם השפעות תהליך הגלובליזציה, כפי שהוא בא לידי ביטוי בטקסט של D. p. 22. בכוונתי להדגים טקטיקות שונות, כגון חיקוי המבקר את הכשלים באמריקניזציה, פוליסימיות המעצימה את הקורא המקומי, ביקורת כנגד תהליך הגלובליזציה, וכן האופן שהסדרה מייצרת קרניבלסק אינטרסקטואלי המשהה היררכיה תרבותית. כמו כן אדגים נקודות שבהן D. p. 22 מעלה שאלות זהות בעידן הגלובליזציה. ראשית, מעצם היותה סדרת הסיטקום המצוירת הישראלית הראשונה, פותחת D. p. 22 פתח להזרה ולמרחק ביקורתי כלפי הז'אנר. באופן פרדוקסלי, התוכן המקומי הופך זר, דבר שהצופים אינם רגילים לו, שכן עד כה נשלט התחום בישראל על ידי סדרות אמריקניות. ייתכן שבעקבות זאת D. p. 22 נבחנה לעתים על פי יכולתה לחקות הפקות אלו, כחלק משכפול יחסי הכוח בין המקומי לזר. מקגרי (McGarry), בהתבסס על כתיבתו של הומי באבא (Bhabha), טוען כי החיקוי מאיים לערער את יסודות האחר הקולוניאלי, שכן חיקוי מדויק יטשטש את מהות הזהות שעליה נשענת הסמכות הקולוניאלית. לא עוד יהיה כוח שולט, טהור, מקורי ואותנטי אלא הכול יהיה "מזוהם" (ובו בעת מועצם) על ידי כוחה החתרני של החקיינות. התוצאה היא תהליך חניכה בלתי־נגמר של האחר, שלעולם אינו יכול לזכות במעמד שווה זכויות (McGarry). החיקוי אפוא הוא פשרה אירונית, הדומה אך אינו זהה, אשר מחזק ומערער בעת ובעונה אחת את העמדה השולטת וחושף את אי־השלמות של השיח השולט הטוען להגמוניה (מוצפי־האלר 343). טענות אלה שימושיות לקריאה חתרנית של יחסי הכוחות בין המקומי לזר D. p. 22. אמנם אמריקה העומדת

במרכז תהליכי הגלובליזציה מפיצה את תרבותה וערכיה, מסתמנת כמודל לחיקוי ולקדמה, אך חיקוי מדויק מדי יטשטש את כוחה, ולכן הוא בלתי מושג. למשל, אם לחזור לדוגמה מהפרק הראשון על האסטרונוטית הישראלית: במהלך כתיבת הטלוויזיה מתברר שהיא לא הראשונה, אף לא השנייה או השלישית, אלא מספר שש-עשרה ברשימה של אסטרונוטים שנשלחו לחלל ולא שבו בחתיכה אחת. גורלה, בסוף הפרק, זהה. ניתן לקרוא זאת כביטוי לכישלון ההכרחי הטמון בכל חיקוי.

בסיום הפרק "זאב זאב" מבצעת *p. 22* חיקוי של סיקוונס גשם הצפרדעים מהסרט *Magnolia* (1999). מהלך זה שבו סדרה ישראלית מצטטת סרט אמריקני שבעצמו שואל את מכת צפרדע מתוך סיפור יציאת מצרים, מערער על רעיונות של דיכטומיה או אותנטיות תרבותית ומציג לצופים את האופן שרעיונות חוצים תרבויות ומזינים זה את זה. השימוש התדיר שעושה *p. 22* במחוות ובחיקויים אינטרטקסטואלים מפנה את הצופה באופן קבוע לתרבות הפופולרית ומזמין אותו לשקול מחדש את עמדתו ביחס אליהם. באופן זה, מייצרת הסדרה מרחב פוטנציאלי לביקורתיות מצד הצופה.

כמו כן ניתן לטעון כי הסדרה משקפת תהליך קריאה פוליסימי של טקסטים זרים בעיניים ישראליות המנכסות חלקים מסוימים ושוללות אספקטים אחרים. דוגמה לטרנספורמציה שהסדרה מחוללת אפשר למצוא כבר בשם הסדרה, שמרפרר לספרו של ג'וזף הלר (Heller) *מלכוד 22*, אך בריזומנית מעקר משהו מזרותו על ידי הטמעתו בתוך קונטקסט ישראלי. לפי טענה זו הסדרה אינה מתייחסת אל הצופה/קורא כפסיכי ואל הטקסטים כחתומים בפני קריאות חתרניות אלא ממקמת את תהליך הפקת המשמעות בידי צופה ישראלי אקטיבי אשר פועל במידה רבה על הטקסטים הזרים ומפרש אותם על פי תפיסת עולמו. בשונה מתפיסת סיגול הדגמים, שבה מוצרים/תכנים מתאימים עצמם לטעם קהל מקומי פסיכי, בקריאה פוליסימית קהל מקומי אקטיבי מפרק ומפענח טקסט זר בהתאם לתפיסתו. לפי כך עשוי להשתמע שאף טקסט אינו זר לחלוטין, שכן מטען המשמעות שהוא נושא, נוצר במידה רבה על ידי פרשנות הקורא.

ניתן להיעזר במושג ה"עולמקומיות" (*glocalization*) שמגדיר רם, כנקודת מוצא לקריאה ביקורתית של *p. 22*:

המושג 'עולמקומיות' [...] זהו כינוי למצב הפוסט-מודרני החדש המתהווה בשלהי המאה העשרים ובתחילת המאה העשרים ואחת, שבו מגמות עולמיות ומגמות מקומיות בשילובן הניגודי, מחלישות את יחידת הארגון והזהות המרכזית של המצב המודרני הקודם, היינו מדינת-הלאום, ויוצרות זירה גלוקלית – גלובלית-לוקלית חדשה. המגמות הגלובליות הן מגמות העל השוחקות את מדינת הלאום מ'למעלה', מצד מערכות על-לאומיות טכנולוגיות, פיננסיות, תקשורתיות, מסחריות [...] המגמות הלוקליות הן מגמות-הנגד השוחקות את מדינת הלאום מ'למטה', מצד הזדהויות תת-לאומיות אתניות, דתיות, גזעיות, לאומניות אזוריות ותרבותיות אחרות (13).

בפרק האחרון של *p. 22*, "אחת משלנו", מגיעים החיילים להתארח בתכניתו של יאיר לפיד, לצד שרי אריסון ומוחמד בכרי, לאחר שהצילו לכאורה אנשים מהתרסקות מטוס

שהתרחשה ליד הבסיס. לאורך הפרק שב ועולה הנושא – מה מגדיר את אופייה של ישראל. באחת הסצנות, אומרת בטעות עוזרת הפקה בתכנית של לפיד כי חיילים הם הדבר "הכי ישראלי", מה שמוביל את לפיד להתקף זעם, במהלכו הוא מכה נמרצות את הבחורה חסרת המזל תוך שהוא צועק "אני הכי ישראלי! כמה פעמים אני צריך להסביר לך את זה, אה? לא הצבא! לא החומס! לא פלאפל! לא אילן רמון! אני! [...] לא חידון התנ"ך! אני... הכי... ישראלי!" בהמשך הפרק מתארח מוחמד בכרי, שחושף בתום הצגת "חמש עובדות שלא ידעתם על מוחמד בכרי" עובדה ישית – הוא נושא חגורת נפץ ומאיים להוציא להורג את כל מי שבאולפן אלא אם ימלאו דרישותיו, שבהן קבלת זכות השיבה, פינוי ההתנחלויות ואישור הצנזורה את סרטו החדש "חברון, חברון". בטוויסט אבסורדי, חוברת שרי אריסון אל בכרי בשם "גדודי השחרור של האלפיון העליון" ומציגה דרישות משלה: שכולם יבינו שהאויש מתחיל מבפנים ושיאהבו אותה.

רגע זה הוא ביטוי עוצמתי לתפיסת העולמקומיות. תכניתו של לפיד, שמסמלת בסדרה את הדיון במהות הזהות והלאום הישראלי, נחטפת ומאוימת על ידי שני גורמים סותרים. מצד אחד מוחמד בכרי, המייצג את השחיקה של מדינת הלאום מלמטה על ידי זהות אתנית, דתית ותרבותית מנוגדת. מן הצד האחר שרי אריסון (עם המבטא האמריקני המובהק המאפיין אותה) המזוהה עם הון וקפיטליזם ומסמלת את שחיקת הלאום מלמעלה על ידי מערכות על-לאומיות המונעות על ידי גלובליזציה.

לוחמי סירת מטכ"ל וימ"מ נקראים לזירת האירוע. לאחר ויכוח – שמדרדר לחילופי אש – בנוגע לשאלה מי ישחרר את החטופים, הכוחות נזכרים באויב המשותף המאחד ביניהם – השייטת (והחוטפים), ומסתערים יחד פנימה. התוצאה העגומה של מבצע החילוץ היא שכולם נהרגים, חוטפים, חטופים ומחלצים כאחד, כולל הדמויות הראשיות של הסדרה. אם בכוונה ואם לא, *p. 22* מציגה קריסה מוחלטת של הלאום עקב מכש הלחצים הגלוקלי. ניתן לאתר *p. 22* עיסוק בשאלות נוספות של זהות וניסיון להתמודד עם השינויים שחלים בהשפעת תהליכים גלובליים. רם משרטט שלושה ממדים בהם הזהויות הקולקטיביות בישראל נבדלות זו מזו בעידן הגלובליזציה: (א) ממד הזמן הקולקטיבי – האם האוריינטציה היא לעבר, להווה או לעתיד, זיכרון מול שכחה; (ב) ממד המרחב הקולקטיבי – האם האוריינטציה היא למקום קדוש, קרי ארץ ישראל התנ"כית או למסגרת פרגמטית, כלומר למדינת ישראל כישות חוקתית ו-(ג) ממד החברות בקולקטיב – האם חברות זו מבוססת על עקרון הדם, מוצא משותף (כביכול), או האם על עקרון הטריטוריה, כלומר חיים משותפים תחת משטר אחד (רם 165). אין בכוונתי להציע תשובה (בשם הסדרה) לשאלות אלו אלא להצביע על מספר נקודות שבהן היא מעלה אותן לעצמה ולצופים. איני חושב שהדיון על הזהות הישראלית כשלעצמו מערער או מחזק אותה בהכרח, אך אני כן מייחס חשיבות לעצם הדיון כנקודת מוצא לביקורת על הגלובליזציה.

בפרק "שבת בסיס" יוצאת היחידה לטיול בירושלים. רס"ר שוקרון יורד מהאוטובוס ומוצא עצמו משתיץ על "פסל יפה" (מנורת הכנסת), שאותו הוא "מעמיס" על האוטובוס חזרה לבסיס, ואף צובע אותו מחדש כדי להסוות את הגניבה. מנורת הכנסת מסמלת את הזהות הלאומית אשר, לטענת רם, ימי זוהרה מאחוריה (165). זהות זו היא בעלת אוריינטציה המבקשת לקשר את מדינת ישראל לעבר מיתי מקראי ולצייר את הקמתה כתחיית העם.

מעשיו של שוקרון מעמידים בספק את הממד הזה של המנורה, מפשיטים אותה ממשמעות והופכים את הפסל לאובייקט אסתטי. הסדרה מציבה סימן שאלה על סמליה של מדינת ישראל ומאפשרת לצופה להתייחס אליהם ברפלקסיביות.

בפרק אחר, "יזכור", מוצג הרמטכ"ל, בן דמותו של שאול מופז, כסובל מבעיית זיכרון ומתמודד איתה, כמו גיבור הסרט Memento (2000), באמצעות קעקועים עם אמרות שפר ("באתי לחזק ויצאתי מחוזק", "קיצוץ בתקציב פירושו קיצוץ בביטחון") ועם תמונות המזכירות לו מי בעלי בריתו ומי אויביו ("שר הביטחון מנסה לקצץ בתקציב, לא להאמין לשקרים שלו", "אימא, עושה אחלה קוסקוס, לא להאמין לשקרים שלה"). בין התמונות שבידיו, נמצאת גם תמונה שלו בצעירותו, אשר מובילה לפלאשבק מהרצאה שבה התבקש לנאום בפני קהל מתיישבים יהודים בחברון בנושא העם הפלסטיני. הרמטכ"ל המבולבל יוצא בהצהרה: "אני לא זוכר ששמעתי על העם הפלסטיני" לשביעות רצונם של הנוכחים אשר מגיבים בצהלות. השכחה של הרמטכ"ל, אשר נובעת מבעיה אורגנית, מתקבלת כהצהרה אידאולוגית על ידי המתיישבים שמעצבים זיכרון קולקטיבי משלהם של המקום והארץ, זיכרון ממנו נפקד העם הפלסטיני. באמצעות סצנה אירונית זו, מ.ק. 22 מסבה את תשומת לב הצופים לאופן שאידאולוגיה מעורבת בהבניית הזיכרון הקולקטיבי והזהות הצומחת ממנו. עם זאת גם האמנזיה של הרמטכ"ל ניתנת לקריאה אידאולוגית, אך בשונה מן המתיישבים; השכחה שלו היא פוסט-ציונית המאופיינת, בין היתר, על ידי אוניברסליות זהותית (זיקתו של הרמטכ"ל לגיבור סרט אמריקני) ואוריינטציה טמפורלית מוכוונת הווה ועתיד קרוב, כלומר שכחה (158). בקריאה זו, הסצנה מציגה למעשה קונפליקט בין פוסט-ציונות לנאור-ציונות המיוצגת על ידי המתיישבים.

בפרק "יזכור" ישנו גם עיסוק בממד החברות הקולקטיבית דרך התייחסות לפרשת השמדת מנות הדם של עולי אתיופיה. לבסיס מגיעה נידת התרומות של בנק הדם, וחנוכה ואדיסו הש"ג הולכים לתרום כדי לקבל ימי גימל. בהמשך מתברר שמנות הדם של אדיסו הושלכו לזבל; קאט אל מזבלה מראה מה עלה בגורלן – טרקטור מגלגל גוש פסולת אדום, חולף על פני הר אשפה ומגיע לגבעה אדמדמה שכל הנראה מורכבת כולה ממנות דם שהושמדו. שלט בקדמת הפריים מעיד על ההפרדה בין זבל רגיל ל"זבל אתיופי". הפרק אינו מציג את הסיבות הרפואיות בגינן הוחלט בסתר לפסול את תרומות הדם ומנתב את הפרשה לקווים אתניים-עדתיים הנוגעים לממד החברות הקולקטיבית המבוססת על עקרון הדם. נקודה זו מתבטאת בראש ובראשונה דרך דימוי הפרדת הדם במזבלה.

דורית נעמן (Naaman) עוסקת במאמרה בייצוגים של יהודים מזרחים ופלסטינים בקולנוע הישראלי של שנות השבעים והשמונים של המאה הקודמת, ובעיקר בתופעה של Passing (להלן – התקבלות) בסרטי בורקס, שבהם אתניות וגזע הופכים ברי חילוף במישור הליהוק והעלילה. התקבלות מוגדרת כניסיון של אדם ממעמד או אתניות "נמוכים" להתקבל (to pass) כשייך למעמד גבוה יותר במטרה להשיג מוביליות חברתית (43). כמו כן נעזרת נעמן ברעיון הקרניבלסק של מיכאיל בכטין (Bakhtin), ועל פיו הקרניבל הוא חגיגה של שחרור מן הסדר החברתי, והוא מסמל את ההשהיה של כלל ההיררכיות, הפריוילגיות, הנורמות והאיסורים. היא טוענת כי ניתן להיעזר בקרניבלסק בעת ניתוח סרטי הבורקס, הן משום שמדובר בקומדיות והן בגלל החשיבות של ההתקבלות בסרטים. הקרנבל מאפשר

לעני להיות עשיר, לגבר להיות אישה ולפרוצה להפוך לנזירה ליום אחד, "Although the carnival is doomed to end and the hierarchical order restored, the carnival still offers the marginalized (as well as the mainstream) a view of the other from within the other's shoes" (44 Naaman). ניתן לטעון כי D.ק. 22, בגלל היותה קומדיה והחשיבות של התקבלות בה כחלק מחיקוי טקסטים אמריקנים, מציעה גם היא אפשרות לקריאה קרניבלסקית. D.ק. הישראלית הענייה "מתחפשת" לטקסטים אמריקנים עשירים, שאליהם היא מתייחסת כזהויות, שאותן היא מרוקנת מתוכנן המקורי ומחליפה בדימויים מקומיים. נוסף על כך הקרניבלסק בD.ק. 22 מתבטא בהצבת ציטטות ממקורות לוקליים וזרים הנפגשות במישור אחד ובכך מנוטרלים ההבדלים ההיררכיים ביניהן.

לדוגמה, פרק "הרובורבי" עוסק במזימה חרדית להשתלט על הבסיס כדי לשגר טיל גרעיני שימחק את תל־אביב מהמפה וימנע את קיום מצעד הגאווה. הפרק מכיל עודף מסחרר של אלמנטים אינטרטקסטואלים מ־"The Transformers (1984–1987), 'Mighty Morphin', Power Rangers (1993–1995), 'יוסי וג'אגר (2002) ו־"A Space Odyssey (2001: 1968), לצד תרבות יהודית גלוטית והסיפור המיתולוגי על הגולם מפראג. במהלך הפרק חוברים שולמן וחנוכה אל מוטי ובאבר (בני דמותם של יוסי וג'אגר) כדי להיאבק בתכנית החרדית ששואפת לבצע שטיפת מוח בקרב חיילי הבסיס על מנת שיבצעו את זממם. בתגובה מזמן רב הישיבה החרדית רובוט ענק, "מגה רייבה", שיחסל את ההתנגדות בבסיס וימנע מסוד התכנית לדלוף החוצה.

סוף הפרק הוא קרניבל אינטרטקסטואלי, נפרד לחלוטין מעולם הסדרה. מוטי חודר אל תוך המגה רייבה ומוצא עצמו במרחב הלקוח מהסצנה ב־"A Space Odyssey (2001: 1) בה מנטרל פרנק באומן את HAL. אלא שכאן מדובר ב־"HAL LELUYA", בן דודו היהודי־פולני דובר היידיש. הטירוף הפסיכוטי של HAL, הופך לטירוף דתי. פרק הרובורבי מהדהד חרדות מפני פונדמנטליזם, אותו הוא מזהה עם נסיגה לעבר, אל הגלות, אך יוצר מפגש אירוני כאשר הוא יוצר קשר בין הדת ובין סממנים של אמריקניזציה המזוהה עם הצד הנגדי, המודרני, החילוני והטכנולוגי. בראייה אחת, המהלך דומה לחיבור בין שרי אריסון למוחמד בכרי ועשוי באותה מידה לשקף תהליכים גלוקליים.

דרך נוספת לקרוא את ייצור הכלאיים הנ"ל היא שהסדרה מציגה את התפיסה כי המציאות החברתית שיוצרת הגלובליזציה היא הסיבה לתגובה הג'יהאדית (לאו דווקא איסלמית), והג'יהאד עצמו מתפשט דווקא באמצעות ערוצי הביטוי וההפצה שמקימה הגלובליזציה (רם 28). כך או אחרת, ההצבה של טקסטים אמריקנים ולוקלים באותו מרחב קרניבלסקי מנטרלת כל היררכיה ביניהם, לועגת לטקסט האמריקני, מתנגדת לשיח הפופולרי בישראל ומערערת על העליונות של זה כלפי זה.

סיכום

במהלך המאמר סקרתי שתי גישות לקריאת D.ק. 22. האחת, הרווחת יותר, מזדהה עם התרבות האמריקנית וערכיה ומבקשת להידמות להם. קריאה זו שמה דגש על ההשפעה, הן המבנית והן הסמלית, של התכנים האמריקנים על הטקסטים המקומיים. התגובה המקומית

באה לידי ביטוי בעיקר ב"ריכוך" או בסיגול של ההשפעה הזרה ומאשררת את העליונות של התכנים האמריקנים בשיח הישראלי.

הקריאה השנייה ביקשה לערער על עליונות זו באמצעות טקטיקות, כגון חיקוי החותר תחת האמריקניזציה ופוליסמיות המעצימה את הקורא המקומי. טקטיקה אחרת שהוצעה היא הקרניבלסק אשר משהה את ההיררכיה הטקסטואלית על ידי יצירת מרחב שוויוני. קריאה זו שמה דגש על היכולת של מ.ק. 22 לבצע דקונסטרוקציה של התכנים האמריקנים בהתאם לראיית עולמה. כמו כן הצעתי נקודות בהן ניתן לאתר במ.ק. 22 עיסוק בשאלות זהות ישראלית, בניסיון להתמודד עם השינויים החלים בהשפעת התהליכים הגלובליים. כדאי לקחת את הקריאה השנייה עם קורטוב של סקפטיזם; בעידן הפוסט-מודרני המשקף את תרבות הצריכה והייצור הנוכחיים, ריבוי קולות וזהויות הוא חלק אינטגרלי. כל התנגדות או ערעור מוכלים מלכתחילה בתהליך הגלובליזציה. עם זאת בתחום השיח הישראלי, ישנה חשיבות לקריאות המעצימות את התוכן המקומי. על רקע הפופולריות של התרבות האמריקנית בישראל מעניין לגשת לנושא זה מזווית קונוונציונלית פחות. במאמר זה פירטתי רק טקטיקות ספורות ויש מקום להרחיב ולפתח את תחום המחקר זה גם בעתיד.

ביבליוגרפיה

- הלר, ג'וזף. מילכוד 22. תרגום: בני לנדאו. תל אביב: ביתן, 1971.
- כהן, עידו. "צה"ל פארק". המסך המפוצל. 21 מרץ, 2004 <<http://www.tve.co.il/story/1925>>
- מוצפי-האלר, פנינה. "רתיות, מגדר ומעמד בעיירה מדברית". מערבולת הזהויות: דיון ביקורתי בדתיות ובחילוניות בישראל. עריכה: יוסי יונה, יהודה גורמן. ת"א: הקבוץ המאוחד, 2004. 316-345.
- נון, נוח, ניר. "צה"ל שכולנו אהבנו לשנוא". נענע 10. 03 יוני, 2003 <<http://bidur.nana10.co.il/Article/?ArticleID=67401>>
- עזריהו, מעוז. "קשתות הזהב של מקדונלד'ס – על תופעת 'האמריקניזציה' בתרבות הישראלית". פנים, 5 אפריל, 1998. גליון 5.
- <<http://www.itu.org.il/Index.asp?ArticleID=1140&CategoryID=498&Page=2>>
- קוטלר, עמית. "איך אומרים רס"ר שוקרון באנגלית?". Ynet. 14 לפברואר, 2010 <<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3848904,00.html>>
- קופפר, רותה. "נקמת הג'ובניקים". הארץ. 16 מרץ, 2004 <<http://www.haaretz.co.il/misc/1.952588>>
- רם, אורי. הגלובליזציה של ישראל: מקוורלד בתל-אביב, ג'יהאד בירושלים. תל אביב: רסלינג, 2005.
- שקר, רענן. "אנחנו באמת רוצים להתקדם". Ynet. 22 מרץ, 2004 <<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2892444,00.html>>
- McGarry, Gavin. "Bhabha's Mimicry and Man: Destabilizing the Colonial Paradigm". The Imperial Archive. 17 June 2007 <<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/carib/Bhabha-mimicry.html>>
- Naaman, Dorit. "Orientalism as Alterity in Israeli Cinema". Cinema Journal 40.4 (summer 2001): 36-54.

פילמוגרפיה

יוסי וג'אגר. איתן פוקס. ישראל, 2002.

2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick. USA, 1969.

The Deer Hunter. Michael Cimino. USA, 1978.

Magnolia. Paul Thomas Anderson. USA, 1999.

Memento. Christopher Nolan. USA, 2000.

פילמוגרפיה – טלוויזיה

מ.ק. 22. 2004. ערוץ ביפ.

Family Guy. 1999-2002, 2005- . Fox.

Married... with Children. 1987-1997. Fox.

Mighty Morphin Power Rangers. 1993-1995. Fox.

The Simpsons. 1989- . Fox.

The Transformers. 1984-1987. Sky One.

סובייקט ומחבר בסרט סינקדוכה, ניו יורק

הקדמה

לאחר שנים שבהן כתב תסריטים לסרטים ולסדרות, בשנת 2008 ביים צ'רלי קאופמן (Kaufman) את סרטו הראשון, סינקדוכה, ניו יורק (Synecdoche, New York). הסרט מגולל את סיפורו של במאי תאטרון בשם קיידין קוטארד, שזוכה במענק כספי מכובד על סך חצי מיליון דולר, כדי ליצור "משהו אמתי ויפה ממעמקי הלב". קוטארד מנסה להיענות לאתגר ובוחר ליצור שכפול של חייו במחסן ענק בלב העיר ניו יורק אלא שארבעה עשורים לאחר מכן ההצגה עדיין אינה מוצגת בפני קהל והסרט מסתיים במותו.

ההתייחסות המחקרית לסינקדוכה, ניו יורק כוללת את ריצ'רד דמינג (Deming), שבוחן את מצבו של האדם בחברה כפי שהוא מוצג בסרט, תוך דגש על האמביוולנטיות של סמלים ומטאפורות בכינון האינדיווידואליות מצד אחד וביחסים החברתיים מן הצד האחר. דרק היל (Hill) מוצא בסרט הצעה ולפיה נחמתה ומשמעותה של האמנות אינן מצויות בה עצמה אלא ביחסים האנושיים שהיא מאפשרת ובחלוקתה עם אחרים. באופן דומה, דייוויד ל' סמית (Smith) סוקר את כישלון הניסיון להגיע לאמת ולכוליות מצדו של קיידין קוטארד, ומנגד עומד על ערכו של הרצון כשלעצמו ועל השפעת אותו 'טמפרמנט' על תפיסתנו את העולם ואת יחסינו עם בני אדם בו. דניאל שאו (Shaw), שכתב מאמר על ההיבטים הניטשאניים בסרטי של צ'רלי קאופמן, רואה בקיידין קוטארד – הדמות הראשית בסינקדוכה, ניו יורק – ביטוי לניהיליזם פאסיבי, פסימיזם שופנהאוארי, וגם לסכנה שבמודעות היתר עבור האדם. ככלל, החוקרים מסכימים כי מדובר בסרטו הפסימי ביותר של קאופמן. למשל, היל כותב כי הסרט אפל וצורב יותר מסרטי הקודמים של התסריטאי המוערך (213), ושאו מגדיר את הסרט כיצירה המתישה ביותר של קאופמן, שמעוררת געגועים לסרטי הקודמים והחיוביים יותר (264). היבט נוסף שאליו מתייחסים כולם הוא כישלון הייצוג שמובע בסרט ומגולם בניסיון הסיזיפי של קיידין לייצג את חייו באופן טוטלי. דמינג מציין כי ההצגה היא ניסיון כושל לבטא הן את המציאות והעולם והן את העצמי, כשהטרגדיה מקורה בעובדה שקיידין נכלא ככל שהוא מנסה לברוח (203). סמית' גורס כי כפי שנרמז כבר בשמו של הסרט, הוא עוסק בניסיון הכושל לייצוג טוטלי, שהוא תמיד סינקדוכי וחלקי בלבד (244). מובן שהעיסוק בייצוג הופך את היצירה במידה רבה לארס-פואטית, עד כי היל רואה בה כאחת הבחינות החריפות והקפדניות אודות השאלה 'מה זה אומר ליצור אמנות' בכלל (221). בעבודה זו אבקש לקחת את האינטרפרטציות הפסימיות של הסרט צעד אחד נוסף, החורג מכישלון הייצוג של אמן ביצירתו. אטען כי סינקדוכה, ניו יורק מציג תהליך רדיקלי יותר, זה של התפרקות האמן מיומרות הבעלות על היצירה, תהליך שמגיע לשיאו בסיומו של הסרט וכן אראה כיצד התפיסה האסתטית שנשללת בסרט היא התפיסה הרומנטית, ולפיה

האמן כסובייקט אוטונומי הוא המקור הבלעדי של יצירתו. תחת זאת, הסרט מקדם רעיון של פירוק הסובייקט בכלל והאמן בפרט, עד כי קשה לטעון שהוא הוא הבעלים של יצירת האמנות שהוא חתום עליה. לסיום אציג כיצד אותו היגיון, השולל כל בעלות על היצירה, חל גם על הבמאי של הסרט והצופה בו, שאינם יכולים לשמש מקור מוחלט לייצור הפרשנות אודותיו, שכן הפוליסימיות של הסרט אינה מאפשרת זאת. בסיוע תוכנות אלו, אנסה לחתום את קריאתי בסרט בנימה אופטימית למרות הכול.

האמן והאמנות

בהיסטוריה של המחשבה האסתטית נוסחו תפיסות רבות אודות היחס שבין היצירה לבין היוצר, הנוגעות במקורה של יצירת האמנות. לשם הדגמת מרחב התשובות שהוענקו בסוגיה, טען הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר (Heidegger) כי היצירה מגיעה למעשה מן ה"אין" (52). למרות זאת נדמה שהשקפה הדומיננטית והאינטואיטיבית ביותר היא זו שמצדדת בריבונותו של היוצר על היצירה ורואה באמן את המקור המובהק של יצירתו. להשקפה הזו מספר גרסאות, השקפה שהגיעה לשיאה בתקופה הרומנטית. לכן אבקש להתמקד ברומנטיקה כמפתח להבנת תפיסת האמן כמקור המוחלט של היצירה.

הרומנטיקה היא תנועה אינטלקטואלית ואמנותית שמוצאה בעיקר בגרמניה של השליש השני של המאה השמונה־עשרה, והיא הוקמה כראקציה לשלטון התבונה והרציונליות בצרפת של אותה תקופה (ברלין 22). הפילוסוף וההיסטוריון ישעיהו ברלין (Berlin) מגדיר את הרומנטיקה כ"שינוי האחד הגדול ביותר שהתרחש בתודעת המערב" (17). המהפכנות של הרומנטיקה טמונה בדחייתה את שלוש הטענות שעליהן נשענת המסורת המערבית הרציונליסטית: הראשונה, לכל השאלות יש תשובות; השנייה, התשובות הללו ברורות ידיעה עקרונית והשלישית, התשובות הללו מתיישבות זו עם זו לכדי יקום אידאלי (ברלין 40-41). במילים אחרות, הרומנטיקה יוצאת נגד ההשקפה, לפיה המידה הטובה היא הדעת, והיא דוגלת למעשה בשני עקרונות: ראשית, בחיי האדם אין העתקה והתאמה למבנה חיצוני כלשהו אלא המצאה, בריאה ויצירת השקפות וערכים, כלומר העולם הוא כפי שאתה בוחר ליצור אותו. שנית, אין מבנה של דברים אלא זרימה מתמדת, ולפיכך יצירה עצמית מתמדת. כך, הרומנטיקה, בניגוד לתפיסה האוניברסלית שקנתה אחיזה בלבם של אירופים רבים באותן שנים, שמה דגש דווקא על החד פעמי והאותנטי, בכל אדם באשר הוא (ברלין 149-150). מאחר שברומנטיקה הפקולטה של הרמיון עולה על נס במקום זו של התבונה, הרי האמן הוא זה שמחליף את הפילוסוף כדמות הנערצת. האמן מגיע להבנה, ללא סילוף של העמדת מערכת טיעונים המתיימרת לאובייקטיביות אלא בעזרת מיתוסים וסמלים (ברלין 151-152). הרומנטיקה מעריצה את היוצר ורואה בו גאון שפעולת היצירה שלו היא מקורית לחלוטין ואינה ניתנת להסבר באמצעות המוסכמות האסתטיות, התרבותיות והחברתיות שקדמו לה. האמן הרומנטי זוכה אפוא לבעלות מוחלטת על יצירתו ולחירות אסתטית מובהקת בקביעת חוקיה ומהלכה (קלי 11).

כדי להעמיק את הבנת היחס בין הסובייקט היוצר לבין יצירתו לפי הרומנטיקה, אשתמש באחד הביטויים המובהקים לעמדה זו, כפי שהיא מוצגת בשירו של חיים נחמן ביאליק, לא

זכיתי באור מן ההפקר (232-233). בשיר זה דן ביאליק בשאלת מקורות היצירה שלו, והוא רווי בתשובות שנשללות בזו אחר זו: "לא זכיתי באור מן ההפקר", "אף לא בא לי בירושה מאבי", "לא שאלתיו מאיש", "לא גנבתיו". כל מקור חיצוני לאדם נפסל כמקור ליצירת האמנות, והתשובה של ביאליק לשאלה מביעה את האיראל הרומנטי של האמן הגאון כמעייין הנובע של היצירה: "כי מסלעי וצורי נקרתיו וחצבתיו מלבכי", "ניצוץ אחד בצור לבי מסתתר, ניצוץ קטן – אך כולו שלי הוא", "כי ממני ובי הוא". שירו של ביאליק מדגים היטב את התפיסה הרומנטית, לפיה האמן פונה לפנימיותו־הוא, שמזוהה עם העצמיות שלו, והיא המקור היחיד ליצירותיו האמנותיות.

אמביציה רומנטית חלולה

קידן קוטארד הוא במאי תאטרון שפעל בשנות הארבעים של חייו ומתגורר בסקנקטדי שבניו יורק. הוא נשוי לאדל, אמנית מיניאטורות ויש לו בת בשם אוליב, אך שתיהן עוזבות אותו בשלב מוקדם של הסרט ועוברות לברלין. קידן סובל מהתדרדרות מתמדת במצבו הבריאותי, והקריסה הגופנית שלו מעוררת בו חרדת מוות שמתבטאת, למשל, הן בדברים שהוא חולק עם הפסיכולוגית שמטפלת בו ("אני פוחד שאני עומד למות") והן בנאום שהוא נושא בפני שחקניו, שבו הוא מתוודה על מחשבות רבות בדבר המוות שטורדות את מנוחתו. האירוע המחולל בסרט הוא ללא ספק מענק מק'ארתור לשנת 2009, בסכום של חצי מיליון דולרים, שבו זוכה קידן. במכתב שמקבל קידן ממעניקי הפרס הם מציינים כי תקוותם היא שהוא "ישתמש בחופש הכספי החדש שלו לטובת יצירת משהו אמתי ויפה ממעמקי הלב ומתוך מחויבות גדולה לקהילתו כפרט ולעולם ככלל". החל מרגע קבלת המענק נכנס הבמאי המרוכך לאובססיה, כשמטרתו היא להוציא לפועל את יצירת האמנות הגדולה של חייו. כבר בסצנה העוקבת לקבלת המכתב שבישר על קבלת המענק, ניצב קידן בפני הפסיכולוגית שלו ומספר לה על תכניותיו לעתיד. כשהיא שואלת אותו מה הוא מתכוון לעשות עם הכסף הרב לו זכה, הוא עונה: "יצירת אמנות, משהו גדול ואמתי ועוצמתי. סוף סוף אכניס את העצמי האמתי שלי לתוך משהו". הטרמינולוגיה שבה משתמש קידן – ביטוי של ה"עצמי האמתי" – מביעה את שאיפת ה"כנות" הרומנטית, שמעלה על נס את האינדיווידואל וחירותו. בשלב זה של הסרט, בטרם ניגש קידן למלאכת היצירה, הוא מונע בידי דחף רומנטי ורואה בפנימיותו את המקור המוחלט ליצירתו העתידית.

השאיפה הרומנטית של קידן מתעצמת גם כראקציה ליצירתו הקודמת המוצגת בסרט ולתגובה שקיבל עליה. בתאטרון של סקנקטדי מעלה הבמאי עיבוד למחזה הנודע מותו של *Death of a Salesman* (Miller), שנכתב במקור בידי המחזאי האמריקני ארתור מילר (Miller). בערב השני שבו מוצג המחזה שעליו עמל קידן, מגיעה אשתו אדל לצפות בו בצוותא עם חברתה מריה והוריו של קידן. לאחר ההצגה שואל קידן את אדל לדעתה, והיא עונה לו: "זה לא מרגש אותי שאתה מחדש מחזה של מישהו אחר, אין בזה שום דבר אישי". לאחר מכן בשיחה עם הפסיכולוגית טוען קידן כי הוא חושב שאדל למעשה צודקת. הרצון לחרוג מיצירה שתלויה במקור חיצוני מעצים את הכמיהה הרומנטית של קידן כשהוא ניגש להציג

את המחזה מכספי המענק שקיבל. המחזה הבא אמור לשמש אלטרנטיבה לעיבוד יצירה של מישהו אחר, כלומר להיות תוצר של האני האמתי שלו, של הניצוץ המסתתר בצור לכו. אלא שעל פי מבט מעמיק על התהליך שעבר קיידן לפני שהחל בבימוי היצירה היומרתית שלו, ניתן להסיק כי שאיפותיו הרומנטיות מוצגות כחלולות עוד בטרם הן נבחנות בבימוי המחזה עצמו. כל אחד מן השלבים שעובר קיידן אינו נובע כלל מתוך פנימיותו־הוא ואינו מלוכה בזכות ה"ניצוץ הקטן שכולו שלו". להפך, אוסף השפעות חיצוניות בלבד הוא שמוכיל את קיידן לניסוי המונומנטלי במחזו התאטרון של מנהטן שבניו יורק.

באופן מפתיע למדי, הדברים אמורים כבר בנוגע לחרדת המוות של קיידן, שמשמשת אחד המנועים ליצירתו. בסצנה הראשונה של הסרט נתון קיידן במיטתו, כשהוא פסיבי לחלוטין. הוא מאזין לרדיו המקומי של סקנקטרי, שבו מתארכת מורה לספרות במכללת יוניון, כדי לדבר על הסתיו בשירה ובספרות. היא מציינת כי העיסוק בעונה המלנכולית הזו דומיננטי משום שבה "הפרחים מתחילים למות" והיא מייצגת את הסוף. יתרה מזו, היא מקריאה שיר של המשורר הגרמני ריינר מריה רילקה (Rilke) בשם יום סתיו (Autumn Day), העוסק בכרידות הקיומית. אמנם תודעת הסופיות של האדם היא בלתי נמנעת, אך מאחר שהיה ניתן להציגה גם באופן אחר, המדגיש את ההרהור העצמי של קיידן ונמנע מהיותו גורם פסיבי הנחשף לתמה זו מבחוץ, אני בוחר להעניק לכך חשיבות. לטעמי, קאופמן מתחיל כבר כאן הצגה של שרשרת השפעות חיצוניות על קיידן, השוללות כל אפשרות לראותו כסובייקט שמחשבתו ומעשיו נובעים ממהות פנימית כלשהי.

חיוזק לרעיון כי בעיסוק במוות ישנה מעין סחרור מיותר שיצא מכלל שליטה מצדו של קיידן, ניתן למצוא בעובדה שלמעשה הוא אינו מת עד לסיום הסרט. כבר בשלבים המוקדמים של סינקדוכה, ניו יורק ממהר הבמאי החרדתי לפסוק כי הוא עומד למות אלא שבפועל כולם מסיימים את חייהם לפניו: אשתו אדל מסרטן ריאות, בתו אוליב מזיהום גופני, אהובתו הייזל משאיפת עשן, סמי, שגילם אותו במחזה, התאבד וסיום הסרט מעמיד את חרדת המוות של הבמאי המקשיש באור אירוני למדי, שכן אינספור גופות מוטלות בשטח המחזה, ואילו הוא עדיין חי. לא ניתן לחלוק על כך שקיידן אכן סובל מהתדרדרות במצבו הגופני אלא שחיייו ההולכים ומתארכים מייצרים תחושה כי יותר מאשר קיידן הוא יוצר גאון המתחבט בתודעת הסופיות, הוא רק מגלם אחד כזה.

גם שתי המוטיבציות הגלויות של קיידן, שאותן ציינתי ככאלו שהובילו אותו ליצירת חייו, אינן עולות בקנה אחד עם התפיסה הרומנטית בדבר מקורות היצירה. תחילה, הביקורת של אדל על העובדה שקיידן רק השתמש במחזה של מישהו אחר, כשעיבד את מותו של סוֹן, גורמת לו להוכיח לה כי הוא מסוגל ליצור משהו אמתי ו"להשאיר משהו אחריו", כפי שהיא מתריסה כלפיו. בכך ניתן לראות כי ה"אחר" החיצוני לקיידן הוא שמניע את גלגלי היצירה שלו, ולא הוא עצמו. שאיפתו של קיידן מתחזקת לנוכח הצלחתה של אדל בכרלין שאודותיה הוא קורא באחד המגזינים המונחים לשירות הממתנים בתור למרפאה שבה הוא נבדק לאחר התקף שעבר. כפי שמציין דמינג, לא רק העלבון שהטיחה בו אשתו מעיד על כך שהיא הגורם שמניע את יצירתו אלא גם הנטייה ההפוכה משלה. בעוד אדל מציגה ציורים מיניאטוריים המצריכים משקפיים מיוחדות על מנת לראותם, פונה קיידן לקוטב המנוגד והמקסימליסטי ומנסה ליצור שכפול של חייו, כולל העיר שבה הוא חי (201). ואכן,

כשקידן מרגל אחר אדל בשלב מאוחר יותר של הסרט, הוא ממחר להודיע לה על זכייתו במענק מק'ארתור ובסכום הכספי הגדול הנלווה לכך. אותו חוסר התאמה עם האידאל הרומנטי תקף בנוגע למענק עצמו. לכאורה, העובדה שמענק מק'ארתור מכונה "מענק גאונות", מחזקת את מעמדו של קידן כיוצר חד פעמי בנוסח הרומנטיקה. אלא שעל פי התגובות שלו לזכייה מצטיירת תמונה מעט שונה. לאחר שהתבשר על קבלת המענק מסביר קידן לפסיכולוגית את המניעים שלו כך: "מענק מק'ארתור נקרא מענק גאונות, ואני רוצה להצדיק את הזכייה שלי בו". הניסוח של קידן מחדד את ההשתעבדות שלו להגדרה החיצונית שבה הוא תלוי, אנטייתזה מוחלטת לתפיסה הנאיבית של הרומנטיקה את היוצר, לפיה גאונותו נובעת מפנימיותו ואין לו כל צורך להצדיקה. יתרה מזו, הסרט מייצר לעג כלפי שאיפותיו של קידן לביטוי העצמי האמתי שלו, שעליהן הוא מכריז בפני הפסיכולוגית. כשהיא שואלת אותו "מה יהיה אמתי?" הוא עונה, "אני לא יודע". לאחר מכן היא מעירה בלעג, "אני מניחה שתהיה מוכרח לגלות את האני האמתי שלך". קידן נראה חסר אונים לנוכח דבריה של המטפלת שלו, שמצדה מאמצת מבט ציני ויושבת בשיכול רגליים שנראה זלזלני למדי. קידן מביע חוסר ידיעה לא רק כלפי הפסיכולוגית; פעמיים במהלך הסרט הוא טוען שהוא "כלל לא יודע מה הוא עושה" במחזה שהוא מביים. אם נצרף את הודאותיו לכל האמור עד כה, נקבל תמונת מצב של אדם שנלכד ברשת של כוחות חזקים ממנו, אשר הציב לעצמו מטרה הגדולה ממידותיו.

המחבר נכנס אל מותו

במישור המעשי, בתחילת העבודה על המחזה נדמה שקידן דווקא מצליח לבטא את בעלותו וסמכותו ביחס ליצירה, למשל: הוא נושא נאומים בפני השחקנים תוך ניסיון להחדיר בהם מוטיבציות עם משפטים רבי רושם, כגון "אנחנו צריכים לחקור את המהות האמתית של כל אחד". ההיררכיה בינו לבין שחקניו נראית ברורה; הוא היוצר הגאון שאליו הם נושאים את פניהם. יתרה מזו, קידן עובר במחסן החזרות של ההצגה ומעיר הערות למשתתפי המחזה בביטחון של יוצר המנווט את ספינת יצירתו למחוז חפצה, למשל: הוא מזכיר לצמד שחקנים שהם מנהלים רומן ודורש מאחד הצלמים להיות "בתוך הסצנה" ולא רק לצלם אותה. אלא שאט אט מאבד קידן שליטה על המחזה. תחילה מדובר בזוטות, באופן יחסי לפחות. קלייר, אשתו השנייה של קידן, עוזבת משום שנמאס לה; סמי, השחקן שמגלם את קידן, מנחה את קידן עצמו ללכת לתערוכה של אדל בעיר, ובכך מייצר שבירה ראשונה של ההיררכיה בין היוצר ליצירתו; ותמי, השחקנית שמגלמת את היילז, מכניסה להצגה רעיון מומצא, שמקורו אינו בחייו של קידן עצמו. התהליך שמתרחש הוא אוטונומיזציה של היצירה ביחס ליוצר, ויש לדייק: אין מדובר באובדן שליטה של היוצר רק משעה שהיצירה פורסמה וניתנת לה אינטרפרטציות החורגות מכוונתו אלא באובדן סמכותו כמקור היצירה עוד במהלך העבודה עליה.

נדמה שבניגוד לתפיסה הרומנטית שהביע ביאליק בשירו, ההשקפה המיוצגת בסינקדוכה, ניו יורק אודות היחס בין היוצר ליצירתו היא זו המכונה מות המחבר ונוסחה בידי הפילוסוף הצרפתי רולאן בארת (Barthes) במסה הנושאת אותו שם. בארת כותב במסתו כי "הכתיבה

היא הרס של כל קול, של כל מקור [...] היא אותו מקום נייטרלי, הטרוגני, עמום, שבו הסובייקט שלנו נעלם, השחור-לבן הזה שבו אובדת כל זהות, ובראש ובראשונה – זו של הגוף הכותב" (8). באחרית הדבר של הספר מסכם דרור משעני את המסה של בארת כך: "היא אינה רק מרחיקה מן הטקסט את מחברו ושוללת ממנו את הבעלות עליו אלא גם מבני(נ)ה את הטקסט הספרותי כאובייקט שמעצם טיבו מתנגד לכל סמכות ולכל בעלות, כאובייקט החותר בתכונותיו תחת עצם עיקרון הבעלות ותפישת המשמעות של התרבות המערבית ושל האידיאולוגיה הקפיטליסטית" (96, הסוגריים במקור).

החתרנות של הטקסט כנגד המחבר – שאינו מובן עוד כמקור וכסמכות של היצירה – מגיעה לאחד משיאיה בסינקדוכה, ניו יורק כאשר סמי, שמגלם כזכור את קיידן, מחליט להתאבד. בחלק הראשון של הסרט, קיידן מחליט לעשות זאת כשהוא רואה את הייזל מקיימת חיי משפחה תקינים עם גבר אחר בשם דרק אלא שקיידן לא מת לבסוף אלא עולה על מעקה של גג באטיות וברשלנות, ומישהו מספיק למנוע ממנו לקפוץ. מנגד, סמי מממש את רצון ההתאבדות, קופץ מאחד הגגות במחסן הענק שהוקם לצרכי המחזה ומת מיד. הרגע שבו קיידן עומד מעל גופתו של סמי וזועק "אני לא קפצתי, סמי! אני לא קפצתי" מבטא את אובדן הסמכות של המחבר על יצירתו, בניגוד מוחלט ליומנטיות שבהן היה קיידן מצויד בתחילת המסע היצירתי שלו.

בו בזמן, בחייו האישיים של קיידן מתרחשים תהליכים מקבילים של התערעורת הסמכות שלו ביחס לאחרים. במהלך הסרט הוא טס לברלין כדי להשיב לחייו את בתו אוליב, ללא הצלחה. להפתעתו אוליב מקועקעת בחלקים רבים של גופה, והיא עובדת כרקדנית ארוטית. קיידן אינו מצליח לתקשר עמה, עד שאוליב עומדת למות בשל זיהום שנגרם מהקעקועים שעל גופה, והיא מזמנת אותו לשיחת פרידה מרגשת. במהלך השיחה "מביימת" אוליב את קיידן וגורמת לו לרקלם התנצלות שהוא אינו מסכים לה משום שהיא כוללת הודאה בזניחתו את אוליב בשל יחסים הומוסקסואליים עם בחור בשם אריק, מה שאינו עולה בקנה אחד עם האמת. אך קיידן מסכים לעשות זאת, והיותו מבויס באותה סצנה הופכת אותה למטאפורה על ירידתו מכס הסמכות היצירתית הבלעדית בהצגה שעליה הוא שוקד.

תהליך הטשטוש בין קיידן ליצירתו תופס תאוצה לקראת סוף הסרט. הבמאי המצליח, שזכה ב"מענק גאונות" ושאף להעלות יצירת אמנות אולטימטיבית, מחליף תפקידים עם שחקנית זוטרת שהגיעה לגלם את המנקה בדירה של אדל – אלן. בשלב ראשון, אלן מביימת את המחזה במקומו ואף עושה דברים אחרת ממנו, כפי שמזהים סובביו של קיידן באחת הסצנות. אלא שהשלב השני הוא המשמעותי יותר – קיידן מתפרק לחלוטין מסמכותו ומגלם את אלן המנקה, ולשיא אובדן מעמדו כמקור היצירה הוא מגיע בקבלת הנחיות פעולה באוזנייה מפיה של אלן. קיידן אומר מה שאומרים לו לומר ועושה את מה שאומרים לו לעשות. היצירה שולטת ביוצר באופן מוחלט, והטשטוש בין קיידן לאלן בא לידי ביטוי גם בכך שבאותו שלב של הסרט מתמזגים זיכרונות העבר של שניהם אלו באלו.

מעניין לראות כי גם הניסוח הקרוב ביותר למצבו של קיידן נמסר לו מפיה של אותה אלן. בסצנות האחרונות של הסרט, שבהן היא מדברת אליו באוזניה, היא אומרת לו כי "אתה מבין שאינך מיוחד [...] כולם הם כולם. הפרטים אינם חשובים". זוהי מסקנה המתחייבת מתהליך

אובדן השליטה של הבמאי היומרני על יצירתו. הנקודה המהותית היא שקאופמן אינו מעניק לקיידן אפילו את חסד ההבנה אודות מעמדו המעורער, מה גם שהיא נמסרת לו רק מבחוץ. אם כל זה אינו מספיק, אזי הסצנה האחרונה בסרט הופכת לגילום כמעט ליטראלי של תזת מות המחבר. קיידן יושב עם אמה של אלן – שהוצגה קודם לכן בזיכרונות הילדות של בתה – לאחר שכל שאר השחקנים כבר מתו וחלל ההצגה נראה כמו מחזה אפוקליפטי מזוויע במיוחד. לאחר שקיידן חווה חוויה מתקנת בגילומו את אלן עם אמה, הוא לוחש "אני יודע איך לעשות את המחזה עכשיו. יש לי רעיון. אני חושב..." בתגובה לכך נשמעת הנחיה מן האזנייה: "תמות!" קיידן אכן מת והסרט מסתיים. כלומר, ברגע שבו קיידן מכריז על כניסתו לעמדה של "מחבר", אלן – דהיינו ה"יצירה" שלו – ממיתה אותו. זהו ביטוי מובהק לתפיסתו של בארת, שכותב כי "מרגע שדבר מסופר [...] הקול מאבד את מקורו, המחבר נכנס אל תוך מותו שלו" (8, הדגשה שלי). במובן זה, גם את המוות של אוליב ניתן להבין באותו אופן; היצירה האמנותית שמגולמת בקעקועים שעל גופה היא שהובילה באופן הכרחי למותה. העדר השליטה של קיידן על יצירתו ואובדן מעמדו כמקורה המוחלט באים לידי ביטוי בסינקדוכה, ניו יורק גם בקושי של הבמאי להעניק ליצירה שם. במהלך הסרט מתקשה קיידן לספק הגדרה למחזה שהוא מבקש ליצור: בתחילה הוא חושב לקרוא לו "סימולקרום" ולאחר מכן הוא מבקש לשמוע את דעתה של הייזל בנוגע לשם "לא ידוע, לא נושק, אבוד". בהמשך הוא תוהה בפניה אם יהלום השם "הירח האפל מאיר עולם אפל" את ההצגה ולבסוף נדמה שהסרט מגחיק את הקושי של קיידן בשיום יצירתו, כשהשם האחרון שעולה בראשו הוא "מחלות זיהומיות בבקר" הגרוטסקי. אם השיום מבטא את יכולתו של הסובייקט להגדיר את האובייקט שמולו ובכך לייצר מידה מסוימת של שליטה בו, שכן בכך הוא "מגדר" אותו, הרי שחוסר היכולת של קיידן "לסגור" את המחזה ולהעניק לו שם מצביע על הדבר ההפוך. הוא מלמד על החמיקה העקרונית של היצירה מידי של המחבר, כך שהיא עצמה הפכה לסוג של "סובייקט".

הסובייקט והשפה

מעמדו של קיידן כסובייקט הוא מפוקפק למדי לכל אורכו של הסרט, והדברים באים לידי ביטוי במספר אופנים: ראשית, מצבו הפיזי איננו יציב כלל: יש לו שינויים בפעולת המעיים, הוא מספר לאשתו על דם בצואתו, הוא עובר מרופא לרופא ושומע דיאגנוזות שונות על קריסתו הגופנית. כמו כן הוא מסביר לבתו את הפצעים שעל פניו בכך שהוא לוקה ב"דלקת זקיקי השיער". הוא עובר ניתוח בחניכיים, הוא חווה התקף בביתו שגורם לו לאבד את יכולתו להפריש ריר ולבכות, ועוד. הטרנספורמציה הגופנית המתמדת היא אחת הראיות היסודיות כנגד אשליית הסובייקט הרציף והמתמיד, ובסינקדוכה, ניו יורק היא מוצגת ביתר שאת. העדר הסובייקטיביות של קיידן בא לידי ביטוי בחלק הראשון של הסרט גם בזלזול של הפסיכולוגית על רצונו לבטא את "העצמי האמתי" שלו ביצירה, וכן בסצנה רומנטית מחיי

1 מושג הלכות מהגותו של הפילוסוף הצרפתי ז'אן בודריאר (Baudrillard), ופירושו חיקוי נטול מקור.

האישיים. כשקיידין משוחח עם הייזל, שמאוהבת בו, הוא נאלם דום והיא נאלצת לביים אותו באומרה "ואז אתה אומר: למעשה הייזל, את מאוד חכמה, ואני אוהב את עינייך". קיידין חוזר על דבריה ולאחר מכן שואל "ואז מה אני אומר?" שוב מוצג קיידין ככזה התלוי בהנחיות חיצוניות שהוא מקבל ולפיהן הוא פועל, כאשר האופי דמוי-הבימיו של דברי הייזל הופכים את הסצנה הזו להטרמה של טשטוש ההיררכיה בין היוצר ליצירתו, שיוקצן בחלק השני של הסרט.

מבחינת המסורת האינטלקטואלית, כבר בסוף המאה התשע-עשרה כתב הפילוסוף הגרמני פרידריך ניטשה (Nietzsche) כי "הסובייקט איננו נתון, כי אם איזו תוספת בדויה, השתלה שבדיעבד" (12), וכן כי "סובייקט הוא ההנחה הבדויה, כאילו מצבים רבים ו"שוויים" בתוכנו הם תוצאותיה של תשתית אחת" (13). אליבא דניטשה, ההנחה הבדויה הזו מקורה בהכרה הרקדוקי להעמיד "נושא" למשפט שיצר אשליה מטאפיזית אודות "אני" יציב ואחדותי (12-13). לתפיסה אודות פירוק הסובייקט היו גרסאות רבות מאז שניסח אותה ניטשה. אחת הגרסאות הללו קשורה לשליטה של השפה באדם משום שהחל מהתבססות התאוריה של דה סוסיר (Saussure), מובן האדם כתוצר של המערכת הלשונית: "הלשון איננה פונקציה של הדובר, היא התוצר שהיחיד רושם בתוכו באופן סביל" (דה סוסיר 51). לפיכך כאשר השפה מובנת כמערכת נזילה ולא יציבה, יש לכך השלכות ניכרות על הסובייקט.

בסינקדוכה, ניו יורק השפה היא אחת הגיבורות בשליש הראשון של הסרט. היא מוצגת כתווך בעייתי החוצץ בין בני האדם, ולא כאמצעי לתקשורת שוטפת ביניהם. למשל, קיידין מתקשה להבין את דברי רופאיו, והוא נוטה לפרשם באופן אחר לגמרי. כשהרופא הראשון מבקש ממנו להיבדק אצל אופתלמולוג, הוא חושב שהתבקש ללכת לנזירולוג. ואילו בשיחה עם האופתלמולוג, שרוויה בכלבול ובחוסר הבנה הדדי, טוען קיידין בפני הרופא כי שמע ממנו שהוא צריך ללכת לאורולוג, אף שדווקא הפעם הוא נדרש להיבדק אצל נזירולוג. יתרה מזו, הסרט עושה שימוש רב במילים דו-משמעיות, כגון "turkey" (תרנגול הודו/טורקיה), "pipes" (צינורות ביתיים/צינורות עישון), ו-"stool" (שרפרף/צואה), הזורעות בלבול רב וקצרים בתקשורת בין הדמויות שלו. את ההשלכות של אופייה הבלתי יציב של השפה על הסובייקט מסכם תאורטיקן הספרות הבריטי טרי איגלטון (Eagleton):

זוהי אשליה להאמין שאי-פעם אוכל להיות נוכח לגמרי לדידו של האחר, בדברי או בכתיבתי, מפני שעצם השימוש בסימנים פירושו שהמשמעות של דברי תהיה תמיד מפוזרת, מפוצלת, ואף פעם לא זהה לעצמה. למעשה, לא מדובר רק במשמעות דברי אלא בי עצמי: הלשון אינה רק מכשיר שאני משתמש בו לצרכי אלא דבר שממנו אני עשוי, ולפיכך גם הרעיון שהנני בגדר ישות אחדותית ויציבה הוא אשליה (איגלטון 12).

חוסר היציבות של סימני השפה, שמודגם בסינקדוכה, ניו יורק, מבסס אף יותר את קיידין כסובייקט מפורק ששאיפתיו הרומנטיות הן חסרות שחר. לא רק שהוא תוצר של המערכת הלשונית – מה ששם ללעג את היומרה שלו לאינדיווידואליות יצירתית – אלא שנוסף על כך הוא חסר כל קוהרנטיות לנוכח נזילותם של סימני השפה, כפי שמודגם בסרט.

אם לקשור את שני חלקי העבודה זה לזה, הרי שניתן לראות בפירוקו של קיידן כסובייקט, המטרים את מותו הצפוי כמחבר, כביסוס נוסף לטענה של דמינג ולפיה המשפט "הסוף מובנה בהתחלה", שאומרת הייזל לקיידן בערב האחרון שלהם יחד, לפני מותה, הוא אחד המוטיבים החוזרים של הסרט (199).² חיזוק לכך ניתן למצוא בזהות השעה בין הסצנה הראשונה של הסרט לזו האחרונה. השעה 7:45 מופיעה על שעון הרדיו של קיידן בתחילת הסרט ומופיעה גם כשרטוט של שעון מחוגים על קיר, ברקע שיחתו עם אמה של אלן, זו החותמת את הסרט. בכך מתפשט טון דטרמיניסטי בסינקדוכה, ניו יורק, שתורם גם הוא לתחושת הפגיעה במעמדו של הסובייקט האוטונומי שבכוחו לקבוע את גורלו.

בין הבמאי לצופה

הדבר האחרון שנותר לבדוק הוא היחס בין מה שסינקדוכה, ניו יורק מנסה לומר לבין מה שנאמר עליו, שהרי מפתח לבחון כיצד אמירה ארס־פואטית אודות האמנות מצידה של יצירה מסוימת חלה על אותה יצירה עצמה. אם נעמיד את האנלוגיה בין המחזה המוצג בסרט לבין הסרט עצמו, קיידן כבמאי המחזה מקביל לצ'רלי קאופמן כבמאי הסרט. השאלה היא האם הטקסט של קאופמן מקבל סמכות פרשנית אחת – למשל זו ששורטטה בעבודה זו – או שגם הוא מתפרק לפרספקטיבות פרשניות רבות, כיאה לחתירת הטקסט כנגד כל בעלות שעליה דיבר בארת במסתו.

דומה שהאפשרות השנייה היא הנכונה. העמימות הפוליטית של הסרט, השילוב של ראיזם ופנטסיה המגולם בו והמשמעויות הסימבוליות הרבות שניתן למצוא בו, הופכים גם אותו לטקסט שמסרב לקבלת כל סמכות של פרשן יחידאי וכן את הבעלות המדומה של קאופמן עליו. מעבר לניהיליזם הפאסיבי של ניטשה, לפסימיזם של שופנהאואר ולשאר העמדות שהוצגו עד כה בנוגע לסרט, הוענקו לו אוסף פרשנויות, או אלמנטים המצויים בו לפי קריאות שונות: סכיזופרניה לפי הגדרתו של קורט שניידר (Schneider), פסיכיאטר גרמני שהתמחה בתחום; קיידן בעצם הומו (Ott); הסרט מציג מתקפת זומבים על כדור הארץ (Battcher); הסרט מציג ניסיון לבניית אינדיווידואל לפי המודל של קרל יונג (Jung), הפסיכיאטר והפסיכואנליטיקאי השווייצרי (Grant); הסרט הוא ביטוי לרעיון החזרה הנצחית של ניטשה (Bradnock), וזו רק רשימה חלקית. בכך מגשים סינקדוכה, ניו יורק באופן השלם ביותר את התיאור של בארת אודות "הסירוב לכפות על הטקסט משמעות אחרונה" אשר "משחרר פעילות שאפשר לכנותה אנטי תאולוגית, מהפכנית ממש משום שלסרב לעצור את המשמעות, פירושו בסופו של דבר לסרב לאלוהים ולנגזרותיו: לתבונה, למדע, לחוק" (16). ייתכן שבכוחן של מילותיו אלו של בארת הוא מנסה להסביר את הקורטוב הדק של תחושת ההשלמה והנחמה המסוימת שמשתררת בסיומה של הצפייה בסרט. אמנם קיידן אינו הסובייקט שמכונן את עצמו מתוך עצמו, ושאפותיו הרומנטיות מתפרקות לחלוטין במהלך הסרט; ואמנם גם הפרשן עובר תהליך מקביל, כך שהוא נאלץ לוותר על מעמדו

2 דמינג מדגים טענה זו, למשל, בכך שאדל מתה מסרטן ריאות. הוא מזכיר כי כבר בסצנה הראשונה בסרט שבה היא לוקחת חלק, היא משתעלת שיעול מאסיבי במיוחד (200).

כמקור מוחלט להנהרת משמעותה של היצירה, אבל יש משהו קטרטי בצפייה באדם בעל יומרה להיות מיוחד, נבדל, יוצא דופן, גאון, כשהוא מקבל הנחיות משחקנית זוטרתית ששכר כדי לגלם תפקיד של מנקה, והיא לוחשת לו באוזן שכל העצבויות הזוטרות והבדידות שלה הן גם שלו. ויש משהו קטרטי באותו זיהוי בין קאופמן לקיידן. התפרקות הסמכות מאפשרת הצעה לאחווה כלל-אנושית, ואנחנו כמרומוזמנים ללחוש באוזנו של קאופמן שההבדל בינינו לבינו קטן ממה שנדמה.

ביבליוגרפיה

- איגלטון, טרי. "פוסט-סטרוקטורליזם". תורת הספרות והתרבות: אסכולות בנות זמננו. תרגום: חנה הרציג. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2005. 9-38.
- ביאליק, חיים נחמן. השירים. עריכה: אבנר הולצמן. תל אביב: דביר, 2004.
- בארת, רולאן. מות המחבר. תרגום: דרור משעני. תל אביב: רסלינג, 2005.
- ברלין, ישעיהו. שורשי הרומנטיקה. תרגום: עתליה זילבר. תל אביב: עם עובד, 2001.
- דה סוסיר, פרדינן. קורס בבשנות כללית. תרגום: אבנר להב. תל אביב: רסלינג, 2005.
- היידגר, מרטין. מקורו של מעשה האמנות. תרגום: שלמה צמח. תל אביב: דביר, 1968.
- משעני, דרור. "בפעם האחרונה שהסטרוקטורות ירדו לרחוב: אחרית דבר". מות המחבר. תרגום: דרור משעני. תל אביב: רסלינג, 2005. 81-108.
- ניטשה, פרידריך. הרצון לעוצמה: כרך ב'. תרגום: אריה אלדר. ירושלים ותל אביב: שוקן, 1978.
- קלי, רועי. סארטר: אקזיסטנציאליזם ורומנטיקה. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2013.
- Battcher, Max. "Synecdoche, New York: A Great Film About the Upcoming Zombie Apocalypse?". World Maker: The Blog. 18 May 2009. <<http://blog.worldmaker.net/2009/may/18/synecdoche-new-york-great-film-about-upcoming-zomb/>>
- Bradnock, Philippa. "Retrospective - Charlie Kaufman". Close-Up Film. 18 May 2009. <http://www.closeupfilm.com/features/retrospectivearchive/charlie_kaufman_synecdoche.html>
- Deming, Richard. "Living a Part: Synecdoche, New York, Metaphor, and the Problem of Skepticism". The philosophy of Charlie Kaufman. Ed. David LaRocca. Kentucky: U of Kentucky P, 2011. 193-207.
- Grant, Andrew. "The Life of the Mined: On Synecdoche, New York, Part 2". Filmbrain. 25 Nov 2008. <<http://www.filmbrain.com/filmbrain/2008/11/the-life-of-t-1.html>>
- Hill, Derek. "There's No More Watching": Artifice and Meaning in Synecdoche, New York and Adaptation". The philosophy of Charlie Kaufman. Ed. David LaRocca. Kentucky: U of Kentucky P, 2011. 208-223.
- Ott, John. "Synecdoche, New York Explained". Making the Movie. 2 Nov 2008. <<http://makingthemovie.info/2008/11/synecdoche-new-york-explained.html>>
- Shaw, Daniel. "Nietzschean Themes in the Films of Charlie Kaufman". The philosophy of Charlie Kaufman. Ed. David LaRocca. Kentucky: U of Kentucky P, 2011. 254-268.
- Smith, David L. "Synecdoche, in Part". The philosophy of Charlie Kaufman. Ed. David LaRocca. Kentucky: U of Kentucky P, 2011. 239-253.

פילמוגרפיה

Kaufman, Charlie. Synecdoche, New York. USA, 2008.

אלעד שלו

ראליטי סינמה

מבוא

החל מסוף שנות התשעים של המאה הקודמת, עם עלייתן למרכז הבמה של תכניות המציאות (Reality TV) מז'אנר ה־Game Docs ותת הנגזרת שלהן ברמות תכניות הכישרונות (דוגמת American Idol), נוצרו קבוצת סרטים העוסקים באופן ישיר בתכניות אלו ובהשלכותיהן על החברה. קבוצת סרטים זו, לה אקרא במאמר זה ראליטי סינמה,¹ זכתה ברובה להצלחה מסחרית וביקורתית מרשימה.² במאמר זה אעסוק בניתוח מספר סרטים מקבוצה זו החל מאחד הראשונים והעיקריים שבהם הנחשב לחוזה גל תכניות המציאות שבאו בעקבותיו – המופע של טרומן (The Truman Show, 1998) וכלה במספר סרטים נוספים מקבוצה זו, דוגמת החיים בשידור חי (EDtv, 1999), משחקי הרעב (The Hunger Games, 2012) ואמריקן דרימז (American Dreamz, 2006). ניתוח זה יוביל לבחינה הנוגעת לשאלה האם ישנה השקפת עולם ספציפית שסרטים אלו מנסים להעביר, והאם השקפת עולם זו יש בה משום ביקורת על הסדר החברתי הקיים או אולי היא כלי המאשר ומשמר אותו?

חוקר הטלוויזיה ג'ון קורנר (Corner) מבחין בשלושה שלבים עיקריים בהתפתחות ז'אנר תכניות המציאות – תכניות הצלה, ו־Docu-Soap ו־Game Docs (256-257). לטענתו בשנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת עסקו תכניות המציאות בעיקר בתכניות הצלה ובשירותי חירום. תכניות אלו כללו הצגת אירוע מסעיר שצולם על ידי צלם מצוות התכנית או צוות ההצלה עצמו, הסבר על ידי קריין, צילומי אולפן שבו משחזרים הגיבורים את האירוע, והצגת הרעיון שהכול שב למקומו בשלום. בשנות התשעים עלה ה־Docu-Soap (שילוב של המילים דוקומנטרי ואופרת סבון), המספר סיפור של דמויות אמיתיות באמצעי מבע טלוויזיוניים של עריכה ובניית נרטיב ברור, תוך בחירת, ולעיתים תכופות אף יצירת, האירועים והקונפליקטים המעניינים ביותר על ידי ההפקה. השלב הבא של תכניות המציאות היה יצירת מציאות חדשה באמצעות הוצאת אנשים ממציאות חיהם הרגילה. שלב זה נקרא, לפי קורנר, Game Docs. איננו עוקבים אחר מציאות אלא ממציאים מציאות בעלת מסגרת וחוקיות של משחק (Survivor, The Big Brother וכד'). מאז עלייתן

1 יש להבדיל מ־Reality Film – סרטים המהווים הרחבה של תכניות מציאות למסך הגדול דוגמת סדרת סרטי Jackass.

2 המופע של טרומן הגיע להכנסה של 264 מיליון דולר, זכה בשלוש מועמדויות לאוסקר וזכה בשלושה פרסים בגלובוס הזהב. משחקי רעב – 686 מיליון דולר, 84% ביקורות חיוביות. בקתת הפחד – 66 מיליון דולר, 92% ביקורות חיוביות. ראליטי – הפרס הגדול של חבר השופטים בפסטיבל קאן 2012. מראה שחורה – מיני סדרה הטובה ביותר באמי הבין־לאומי (הנתונים לקוחים מ־Box Office Mojo, IMDb ו־Rotten Tomatoes).

של ה־Game Docs בשנות התשעים עם שידור התכנית העולם האמתי (The Real World, 1991) ברשת MTV, תכניות אלו זוכות לשיעורי רייטינג גבוהים ברחבי העולם וצפייה בהן נחשבת לאירוע מדיה חוצה קהלים.³

נגזרת של תכניות אלו הן תכניות הכישרונות שבהן המתמודדים מוצאים ממצאות חייהם למסגרת תחרותית שבה הם נבחנים על פי כישרונותיהם השונים (בישול, שירה, ריקוד וכד') ומודחים באופן שבועי על ידי השופטים והקהל בבית על סמך רמת ביצועיהם בתחום התמחותם.

מאמרים רבים נכתבו על תכניות המציאות, על הנסיבות להיווצרותן ועל הצלחתן והשפעותיהן על החברה. אחד הספרים העוסקים בנושא הוא ספרו של מארק אנדרג'ביץ' *Reality TV: The Work of Being Watched* (Andrejevic), העוסק בחקר תכניות המציאות כחלק מהמהפכה הדיגיטלית, באופן שיקוף המציאות בהן, באלמנט המציאות הנלווה אליהן ובאופן שמדיום זה מכונן את המתמודדים בו כאובייקטים לצפייה עבור הקהל ועבור ה"האח הגדול". עם זאת עד כה לא היה עיסוק כולל בקבוצת הסרטים העוסקת בתכניות המציאות כמכלול אחד. ההתייחסות המחקרית לנושא זה כוללת ניתוח של סרט ספציפי וגישתו ביחס לתכניות המציאות, כגון מאמרה של מרי לורה ראיין (Ryan) המבצעת השוואה נרטיבית בין הסרט המופע של טרומן לבין הנרטיב הבלתי מעובד לכאורה של תכניות המציאות. ניתוח מקיף מעט יותר מבצעת מולי קימל במאמרה "עשו מזה סרט" בו היא משווה בין המופע של טרומן ובין החיים בשידור חי כסרטים המשתמשים במודוס הקולנועי של סרט בתוך סרט כדי להעביר ביקורת נוקבת על אשליית האמת שעומדת בבסיס טלוויזיית הראליטי כמשקפת את המציאות (403).

במאמר זה אציג התייחסות כוללת למרבית הסרטים העיקריים העוסקים בתכניות המציאות מסוגות ה־Game Docs ובסוגת תכניות הכישרונות. בגוף העבודה אתייחס לעלייתם של סרטי הראליטי סינמה למרכז הבמה וכן לאופן שהם נוקטים גישה אמביוולנטית כלפי האפשרות לשינוי חברתי ומעמדי, כפי שהיא מוצגת בתכניות המציאות: מצד אחד סרטים אלו יוצרים תגובת נגד, המנסה לשנות את הסדר הקיים, להציב מראה ביקורתית בפני קהל הצופים בתכניות המציאות ולעמתם עם השלכותיהן של תכניות אלו על חייהם, פרטיותם ומידת עצמאותם. בכך מהווים הסרטים דוגמה להליך החשיפה ולאובדן הפרטיות המתעצם בחברה המערבית-מודרנית ולתחושה כי החיים עצמם הפכו לסוג של תכנית מציאות. מן הצד האחר רבים מסרטים אלו מציגים את חוסר אפשרותו של האדם לשנות את המציאות הקיימת ומנציחים את חוסר התוחלת במרד נגד הכוחות השולטים בחברה; חלקם מעלים באצטלה של משל טכנולוגי עדכני את התמות ההוליוודיות הקלאסיות של האמונה בכוחו של האינדיווידואל להגשים את עצמו אל מול מכשולים העומדים בפניו וכן כוחה של האהבה להתגבר על כל המכשולים. במהלך המאמר אראה כיצד באמצעות ניגודים אלו מציגים הסרטים תפיסה דו ערכית, הגורסת כי תכניות המציאות מייצגות רבדים עמוקים יותר

3 לדוגמה, בפתיחת העונה הרביעית של האח הגדול ישראל נרשמו נתוני רייטינג הגבוהים ביותר לתכנית טלוויזיה עד לנקודת צפיית שיא של חמישים אחוזי רייטינג במהלך המשדר (סויה).

בחברה עצמה וכי הן לא הגורם למציאות זו אלא סממן בלבד לפחד ולרצון הבו זמני ב"אח גדול", המשגיה ומנהל את חיינו, ולכוחות הסמויים השולטים בחברה בכלל ובאזרח בפרט.

סרטי ראליטי סינמה העוסקים בסוגת ה־Game Docs

אחד המאפיינים של סרטי הראליטי סינמה שמדגישים מבקרי קולנוע הוא הצד הטכנופובי והביקורתי שבהם כלפי תכניות המציאות, והקבלת תכניהם ומסריהם לביקורת על המציאות הטכנולוגית והטלוויזיונית העכשווית. רוג'ר איברט (Ebert), שהיה אחד ממבקרי הסרטים המובילים בארה"ב, כתב על הסרט המופע של טרומן עם יציאתו: "It brings into focus the new values that technology is forcing on humanity והשווה את המתרחש בסרט כמקביל אל המציאות בת ימינו: "If you think The Truman Show is an exaggeration, reflect that Princess Diana lived under similar conditions". בעוד דורון פישלר מאתר "עין הדג" משווה את הסרט משחקי הרעב לתכניות מציאות אחרות מהמסך הטלוויזיוני:

משחקי הרעב מגיע בתקופה שבה המציאות שהוא מתאר כבר כמעט אינה מדע בדיוני. כמו ב־"The Voice", אתה מקבל מנטור. כמו בהישרדות, כדאי להיצמד לבריאות. [...] כמו בכל תכנית ריאליטי אי פעם, הדמות שאתה מציג חשובה לא פחות, ואולי יותר, מהיכולת שלך, [...] וכמו תמיד, הבעיה הגדולה ביותר במשחק היא התערבותה הבלתי פוסקת של ההפקה.

מבקר התרבות רוג'ר אלפר רואה בסרט משחקי הרעב, כהגשמת פנטזיה תרבותית של ראליטי עד מוות וכעדות לחוליי תכניות הראליטי, המובילות לדעתו להידרדרות החברה האנושית:

נורמות משתנות. די מהר. מה שקורה בתכניות הראליטי של ימינו היה נחשב מרעיש רק לפני עשר שנים. סף הריגוש עולה כל הזמן. הציבור רוצה את הראליטי שלו ורוצה את הריגוש שלו, ומוכן לשנות נורמות כדי לקבל את זה. זו הדינמיקה עד היום, ואין שום סיבה להאמין שזה ייעצר ברצח.

לצד ביקורות אלו הרואות בסרטים את הרובד הנגיש והפשטני במקצת שלהם, ניתן למצוא בסרטים רבדים נוספים המשתמשים בראליטי כדוגמה מייצגת לחוליים עמוקים יותר המושרים בחברה ואף רואים בראליטי כאופציית גאולה עבור האינדיווידואל חסר האונים. חוקר הטלוויזיה ג'ייסון מיטל (Mittel) מגדיר ביקורת זו כיוצאת נגד גישת הדטרמיניזם הטכנולוגי, הרואה בטכנולוגיה כלי הקובע את פני האנושות והחברה באופן מוחלט ובתהליך בלתי נמנע.⁴ מיטל, לעומת זאת, טוען כי הטכנולוגיה יכולה להיות גורם משפיע בחברה, אך היא צומחת מתוך כוחות חברתיים. לכן אם נטען שהטלוויזיה גורמת לשינויים בחברה, יש

4 גישת הדטרמיניזם הטכנולוגי באה לידי ביטוי בספר בידור עד מוות של מבקר תקשורת ההמונים, ניל פוסטמן (Postman), שטוען כי הטלוויזיה מתפקדת כסם להמונים והופכת אותם באמצעות בידור זול לאדישים לסביבה. "לא נדרש אח גדול שישלול מהאנשים את עצמאותם [...] אנשים בסופו של דבר יאהבו את דיכויים, יסגדו לטכנולוגיות המקפחות את יכולותיהם לחשוב" (פוסטמן 7).

להביא בחשבון כי הטלוויזיה עוצבה על ידי אותה החברה שיצרה אותה (Mittel 24). באופן אנלוגי לגישה זו, ניתן לטעון כי הראליטי בסרטים אלו הוא סממן בלבד לחוליי החברה המודרנית בעולם המערבי וכי כל ביקורת שנשמעת כלפיו צריכה להיחשב גם כביקורת המופנית כלפי החברה שמעצבת וצופה בו. לכן יש למצוא דרך ביניים בהתייחסות לסרטים אלו, דרך המוצאת איזון בין אפיון סרטים אלו כביקורתיים כלפי תכניות מציאות, לבין היותם בעלי נופך חברתי-פוליטי רחב יותר.

דוגמה מאפיינת לגישה ביניים מסוג זה מציגה מולי קימל במאמרה "עשו מזה סרט", שבו היא טוענת כי הסרטים שעוסקים בטלוויזיית המציאות "נעים בין הרצון לשבור את הקיים לבין הצורך המיינסטרימי לאשרר אותו" (קימל 413). קימל טוענת כי לנקודת הפתיחה של העיסוק בראליטי בסרטים אלו אין משמעות רבה – מטרתם היא בקטרזיס שהם מעניקים לצופים בסיפור האמריקני על האינדיוידואל שמנצח לבדו את המערכת, עלילה המאשררת את המסר של הגיבור הטמון בכל אחד מאתנו וביכולתנו להתקדם בתוך המערכת החברתית-כלכלית בכוחות עצמנו (413). למשל, הסרט המופע של טרומן, הנחשב בעיני רבים למבשר את עליית הראליטי ואת השתלטות תכניות המציאות על המרחב הפרטי, עוסק באדם המגלה כי העולם שבו הוא חי מזויף לחלוטין. כל חייו הם פיקציה, משפחתו ומכריו הם שחקנים בתשלום ומיום היוולדו הוא מהווה את הכוכב הראשי בתכנית מציאות המשודרת ברחבי ארה"ב ומתעדת את מהלך חייו מסביב לשעון. במהלך הסרט מגלה טרומן את הפיקטיביות של קיומו ומנסה לצאת למאבק נגד יוצרי התכנית, על מנת לצאת לדרך עצמאית, אשר אינה מוכתבת על ידי כוחות עליונים השולטים בו. ביקורתו של סרט זה על תכניות המציאות היא למעשה מעטפת ביקורתית הבוחנת את חייהם של הצופים עצמם בעולםם הם ודורשת מהצופה להטיל ספק במציאות שהוא מקבל כמוכנת מאליה ולשאול שאלות בנוגע לנסיבות היוצרות אותה ולכוחות הנעלמים השולטים בה.⁵

ניתן למצוא בעלילת הסרט דוגמאות אנלוגיות רבות לסיפור קדום יותר – משל המערה של אפלטון (Plato). המשל מהמאה השישית לפני הספירה מספר על קבוצת אסירים השוכנים מילדותם במערה ולה מבוי כניסה ארוך הפתוח כלפי האור. אסירים אלו רואים כל חייהם אך ורק את צלליהם וצללי חבריהם הנופלים על קיר המערה המואר באש שמולם ואת צללי האנשים העוברים מעל החומה, והם סבורים כי הצללים המופיעים בקיר הם האנשים עצמם וההדים הם קולותיהם – "מכל הבחינות אפוא [...] יראו אנשים אלה את צללי החפצים כאמת שאין בלתה" (אפלטון 422). סרטי הראליטי סינמה יוצאים נגד הנחות אלו וקוראים לאנשים להיות מודעים לכוחות השולטים בהם מבחוץ ולראות את המציאות כפי שהיא ולא כפי שהיא מתווכת לנו. טרומן ברבנק, גיבור הסרט המופע של טרומן, הוא דוגמה לגיבור תכנית מציאות החי במערה הכובלת את חושיו. טרומן מקביל לאדם היוצא מן המערה אל אור השמש; אם עד כה כיושב המערה ראה טרומן את המציאות באופן מעוות, במהלך הסרט

5 מעניין יהיה להשוות סרט זה לסרט נוסף שיצא באותה תקופת זמן, זכה להצלחה קופתית וביקורתית מרשימה – המטריקס (The Matrix, 1999). הבסיס הפילוסופי של הסרט עוסק ביכולתנו להטיל ספק במציאות שבה אנו חיים ומחקרים רבים התעסקו בהשוואתו לפילוסופיה המטפיזית ולמשל המערה.

הוא מגלה כי ישנם סדקים בעולם המושלם של תכנית המציאות שבה הוא חי ולומד להבחין בעובדה כי העולם אשר תפס בחושיו הוא מוגבל ומזויף ובכך מתחיל את דרכו לעבר אור השמש, שאותו מסמלים בסרט השמים המזויפים, שגם הם תוצר מלאכותי של ההפקה. לעומת המופע של טרומן, שבו הגיבור אינו יודע כי הוא כוכב בתכנית ראליטי, גיבור הסרט החיים בשידור חי, מודע לכך, משתמש במצלמה לצרכיו ומנסה להיאבק על עצמיותו מול השיטה ההוליוודית המנסה להפוך אותו לשחקן. הסרט עוסק בערוץ דגל של חברת כבלים הסובל מירידה חדה בשיעורי הצפייה. בניסיון נואש לשפר את הרייטינג מחליט לשרד את חייו של אד, אדם מן השורה, עשרים וארבע שעות ביממה ללא תסריט, שחקנים או עריכה. באחת הסצנות בסרט, כאשר מראיינים את אד לקראת כניסתו לתכנית המציאות, עוזרי ההפקה אינם מסתכלים עליו אלא במסך הטלוויזיה שבו הוא מצולם. במאמרה, טוענת קימל כי יש בכך אמירה ברורה של היוצר: "בעולם הזה האמתי הוא מה שמופיע על המסך; הדמות עצמה, בשר ודם, אינה אמיתית. זוהי אמירה רפלקסיבית על כוחה של הטלוויזיה ליצור לנו את המציאות" (קימל 418). ביקורת זו מדגישה את הצד האנטי־טכנולוגי והפחד מכוחה של הטלוויזיה, כפי שבא לידי ביטוי בסרטים ההוליוודיים ואת השקריות הטמונה במציאות כביכול דוקומנטרית שהטלוויזיה מתעדת. אולם ניתן לטעון כי עיסוקם של שני סרטים אלו זהה; השימוש בפונקציות רפלקסיביות והביקורת על טלוויזיית הראליטי הם לא יותר ממעטפת חיצונית, שנועדה להציג את המסרים הנושנים של הקולנוע האמריקני הקלאסי תוך התאמתם לעידן הטכנולוגי־טלוויזיוני החדש. באמצעות שימוש במנגנון הביקורתי כלפי טלוויזיית הראליטי מעבירים למעשה סרטים אלו את המסר הקלאסי של האיש הקטן שהוא ארון לעצמו, בעל חופש בחירה, שמנצח את השיטה וגואל את עצמו ואת החברה יחד עמו. טרומן ואד מסיימים את הסרט, בכריחה מן העולם המזויף שבו הם חיים אל עבר אהבה אמיתית שהם מצאו, אהבה אשר ביכולתה לנצח את הזיוף של העולם הסובב אותנו. באמצעות מסרים אלו מיישרים סרטים אלו קו עם שני מסרים הוליוודיים קלאסיים – המסר הרומנטי הקלאסי העוסק בכוחה של אהבה להתגבר על מכשולי החיים והמסר האמריקני על כוחו של האינדיווידואל למרוד נגד הסביבה, להצליח בכוחות עצמו ולמצוא אמת וצדק בעולם הסובב אותו.

סרט נוסף שבו ניתן למצוא ממד מובהק של ביקורת חברתית, המאמינה בכוחו של האינדיווידואל לצאת נגד הכוחות השולטים בחברה הוא הסרט משחקי הרעב. הסרט מתרחש בעתיד פוסט־אפוקליפטי שבו מרבית המחוזות באמריקה חיים בעוני מחפיר, לעומת מחוז אחד חזק ועשיר שבו שוכן הממשל, שנקרא הקפיטול. הקפיטול יוזם תכנית מציאות שנתית בשם "משחקי הרעב", המשודרת בשידור חי ברחבי המדינה ובה נבחרים נער ונערה מכל מחוז בהגרלה ונדרשים להילחם זה בזה עד מוות בתוך זירה. עולם זה הוא דוגמה מייצגת למשל חברתי הלקוח מעקרונות המרקסיזם. החלוקה הבסיסית שמבצע הסרט היא של עולם שבו ישנו רוב עני אל מול מיעוט עשיר וממשל מושחת המנצל את כוחו כדי לזרוע פחד בציבור, למנוע כל אפשרות של מרד ולהכפיף אותו לאידאולוגיה השלטת. שמו של המחוז הראשי "הקפיטול" מזכיר את הקפיטל בכתביו של קרל מרקס (Marx) שבו תיאר את התפתחות החברה הקפיטליסטית ואת האופן שחברה זו עתידה ליפול. ביקורת חברתית מן העבר שמהדהדת בסרט זה ומהווה אות אזהרה לעתיד לקרות לחברה המתוארת בו. החברה

המחוזית במשחקי הרעב מקבילה לטענתם של מרקס ואנגלס (Engels) ב"מניפסט המפלגה הקומוניסטית" כי הבורגנות כמעמד השליט בחברה שולטת ברוב המשאבים ומנצלת את המיעוט הפרולטריוני, תוך כדי שהיא מתרחבת על פני הגלובוס וסוחפת את שאר העולם באמצעות מכשירי הייצור הטכנולוגיים. "החברה הבורגנית המודרנית [...] לא ביטלה את הניגודים המעמדיים. היא אך העלתה מעמדות חדשים, תנאי דיכוי חדשים, צורות מאבק חדשות, במקום הישנים" (מרקס 40). הסרט מציב את קטניס, אנדרדוג מובהק, במרכז – אישה, ענייה וצעירה בעולם גברי ואלים, שמצליחה לא רק לנצח בתוך חוקי עולם זה שנקבעו על ידי המעמד השליט, אלא אף לקבוע אותם מחדש בסיום הסרט. היא מצליחה להתמרד נגד המשחק ולהשאיר אותה ואת חברה פיטה בחיים בסיומו, אף על פי שהתקנון מאפשר מנצח אחד בלבד שנתור בחיים. הדרך למיגור שלטון הבורגנות לפי סרט זה אינה רק להצליח לשרוד בצל חוקיו אלא אף לסרב להיכנע לכללי המשחק שלו ולשנות את המנגנון מבפנים. עם זאת הראליטי מהווה בסרט זה לא רק כלי שרת מדכא של המנגנון השליט להכתבת האידאולוגיה השלטת אלא אף כלי למוביליות חברתית ומעמדית שמאפשר ליחיד סגולה לצאת מהמסגרת הכובלת שבה הם חיים, כלי שבלעדיו קטניס לא הייתה יכולה כלל להתחיל מהפך אישי זה, שיהפוך בסרטי ההמשך למאבק חברתי כולל.

דוגמה נוספת לסרט אשר, בדומה למשחקי הרעב, מתאר כיצד במצב כלכלי וחברתי קשה, נכנסות תכניות המציאות לתמונה וסוחפות את הצופים בהן אחר עולם אשלייתי, שכל קשר בינו לבין המציאות עצמה שבה הגיבורים חיים הוא מקרי בהחלט הוא הסרט ראליטי (Reality, 2012) – הזוכה בפרס חבר השופטים בפסטיבל קאן לשנת 2012. העלילה מספרת על מוכר דגים נפוליטני בשם לוצ'אנו, שעובר מבחן בד ונמצא מתאים להשתלב בגרסה האיטלקית לתכנית האח הגדול. מהרגע שבו מתבשר המוכר כי הוא מועמד לתכנית, משתנה התודעה שלו. הוא הופך לאובססיבי משוכנע כי אנשי הפקה עוקבים אחריו בכל מקום, מכריז על עצמו כגיבור עממי ומחלק את רכושו לעניים. כך תחושת המציאות שלו מתחילה להתערער עד אשר בסופו של הסרט אין ביכולתו להבדיל בין דמיון למציאות. כפי שמנתח זאת שמוליק דובדבני בביקורתו, "ראליטי מספק נקודת מבט הפוכה לזו שנחווה במופע של טרומן, שגיבורו חי את המציאות הטלוויזיונית כאילו הייתה המציאות עצמה. כאן, לעומת זאת, הגיבור חי את המציאות עצמה כאילו הייתה המציאות הטלוויזיונית".

הבמאי מתיאו גארונה (Garrone) ממקם את הסרט ברחובותיה האחוריים של נאפולי, עיר הממוקמת בדרום איטליה אשר ידועה כעיר מרובת פשע ועוני, כפי שהונצחה בסרטו הקודם של גארונה, גומורה (Gomorra, 2008). בסרט זה ניתן לראות את הביקורת על תכניות הראליטי כביקורת על הפוליטיקה האיטלקית אשר מספקת לאזרחיה תכניות "מציאות" המציגות עולם אשלייתי וזוהר, ובכך מסתירות את המצב הכלכלי-חברתי שאילו הידרדרה איטליה בשנים האחרונות, ובה הגיע שיעור האבטלה בשנת 2012 לשיא של שלושים ושש שנים (The Marker), וארגוני הפשע המאורגן והשחיתות השלטונית מייצרים בה בעיות חמורות. לצד אלמנטים עלילתיים אלו מעניין לבחון את ההיבטים מאחורי הקלעים של הפקת הסרט. השחקן הראשי, אניילו ארנה (Arena), הוא רוצח שכיר של המאפיה האיטלקית, שמרצה מאסר עולם ללא אפשרות חנינה והשתתף בצילומים במהלך חופשות מאסר. הבחירה הבלתי שגרתית בשחקן מסוג זה המגלם גיבור שכל תשוקתו היא להיות כלוא

בכית ללא אפשרות יציאה, מבצעת הקבלה מעניינת בין ההערצה לכוכבי תכניות מציאות לבין ההאדרה שלה זוכים פושעים בכלל והמאפיה בפרט באמצעי התקשורת והקולנוע ויש בה משום אמצעי נוסף בביקורת הסמויה נגד השתלטות ארגוני הפשיעה האיטלקיים על מנגנוני הממשל והתרבות במדינה.

סרט שנוקט בקו הפוך ממשחקי הרעב בנוגע ליכולת האינדיווידואל ליצור שינוי בחברה הוא סרט האימה האמריקני בקתת הפחד (The Cabin in the Woods, 2012). כפי שמנתח מבקר הקולנוע אבנר שביט בביקורתו על הסרט באתר "וואלה":

במשחקי הרעב, הפואנטה הייתה כי למשתתפים במשחק, אם רק יגלו מספיק אומץ ותושייה, יש יכולת להתחיל לנסות לשנות אותו למען רווחת הכלל. בבקתת הפחד, הגישה הפוכה: כאן [...] האמונה היא שאין דרך לשנות את השיטה בלי למוטט את מגדל הקלפים לחלוטין ולהביא את החורבן.

עלילת סרטם של הבמאי דרו גודארד (Goddard) והתסריטאי ג'וס ווידון (Whedon) נשמעת גנרית למדי. חמישה צעירים נוסעים לנופש בבקתה מבודדת ביער ונקלעים למתקפה רצחנית. למעשה, הם מפוקחים מסביב לשעון במצלמות במעגל סגור על ידי צוות טכנאים, כחלק מפולחן שמטרתו להקריב קורבנות לאלים כדי להשביע את רעבונם. בסרט זה ניתן לראות שתי ביקורות שעומדות זו לצד זו. הראשונה מופיעה נגד הטכנאים הציניים, אשר מוכנים להקריב את חיי המשתתפים בדרכים אכזריות ביותר על מנת לרצות את האלים. זאת בדומה למפיקי תכניות המציאות ולקהל צמא הדם, אשר זקוק להדחת המתמודד השבועית (בדומה למות המשתתפים בסרט) ולהשפלתו הפומבית כדי לקבל את סיפוקו ולאפשר לתכנית לזכות ברייטינג גבוה. הביקורת השנייה היא נגד מנגנון ההקרבה של ז'אנר האימה במסגרתו נהנים הצופים מצפייה בהקרבת קורבן אדם. קורבן זה מתרחש בממד פיקטיבי ובכך מאפשר לצופים ליהנות מזירת גלדיאטורים עכשווית ללא רגשות אשם. הסרט יוצר ביקורת רפלקסיבית כלפי ז'אנר זה, כאשר עם סיומו, בניגוד למקובל בז'אנר, לא רק שאיש מהגיבורים אינו שורד אלא גם העולם עצמו מושמד לחלוטין. אמירתו של הסרט אפוא היא כפולה – על פני השטח ביקורת כלפי טלוויזיית הראליטי, אך במנגנון העומק, זו ביקורת נגד תאוות הדם של הצופה, תאוה שהומרה מהקרבת קורבנות לאלים או הריגת כופרים ובני דתות אחרות, להריגת דמויות מקבילות אליהן בסרטים עצמם. בניגוד למשחקי הרעב ולמניפסט הקומוניסטי של מרקס, כאן לא ניתן למוטט את המערכת ולבצע שינוי מבפנים, ולכן עולם כזה אינו ראוי כלל להתקיים, ורק השמדתו היא בגדר פתרון. בכך מעקר הסרט את האפשרות לשינוי חברתי. כאשר החלופה היחידה לשינוי זה היא בגדר כיליון המין האנושי, הרצון לבצע שינוי או להילחם נגד המערכת הופך לכלי מסוכן ובלתי אפשרי לביצוע.

מוות בשידור חי בתכניות כישרונות

אלמנט המוות בשידור חי כפי שעולה בסרטים משחקי הרעב ובקתת הפחד הוא אלמנט חוזר בסרטים ההוליוודיים והוא המשך לאיום שרואה המערכת ההוליוודית מצד המדיום הטלוויזיוני. אלמנט השידור החי הוא שמסייע לתכניות מציאות (לצד משחקי ספורט)

להפוך לחלק מהתכנים הטלוויזיוניים היחידים שמיועדים בעיקרם לצפייה מידית של הצופה ומאיימים בכך על הקולנוע שאינו יכול להציע תחרות ממשית בתחום זה. החל מהסרט הראשון שהציג את מסך הטלוויזיה Murder by Television (1935), שבו הוצגה טלוויזיה המשדרת בשידור חי לרחבי העולם ובערב ההקרנה הראשון יורה קרן לייזר קטלנית לעבר הצופים בה – ודרך סרטים נוספים דוגמת רשת שידור (Network, 1976) ומשחקי הרעב, מסתיימים שידורים חיים רבים בקולנוע ההוליוודי במוות, בסכנת חיים או באסון. מרי לורה רייין (Ryan) טוענת כי כוחו של השידור החי מתבטא בעיקר בריטואלים בעלי נפח רגשי ודרמטי:

The favorite topics of live coverage are not ongoing wars or time-consuming rescue efforts, but well scripted and dramatically engrossing rituals of strictly delimited temporal extension. (Ryan 2)

תכניות המציאות מציעות אירועים בשידור חי מסוג זה שעמם הקולנוע אינו מסוגל להתחרות בשל הבדלי המדיה, כפי שמנסח זאת נועם פיינהולץ:

הקולנוע אמנם הציע מסך גדול יותר, תלת ממד, סאונד איכותי ובעיקר כוכבים, במאים ותסריטאים גדולים יותר, אבל דבר אחד הוא לא הצליח לעשות – לשדר לייב. [...] זה בדיוק מה שהקולנוע עושה בעשורים האחרונים – לוקח את היתרון הטכנולוגי של השידור החי ומציג אותו כחיסרון מוסרי חריף. השידור החי ממית ומשחית, ולכן הקולנוע בעצם איכותי ובטוח יותר. (פיינהולץ)

טענתו של פיינהולץ בנוגע לאלמנט המוות בשידור החי, באה לידי ביטוי מובהק בסרט אמריקן דרימז ובסדרה מראה שחורה העוסקים בתכניות המציאות מסוגת תכניות הכישרונות. לטענתי, השימוש באלמנט זה אמנם טומן במבנה השטח שלו ביקורת על תכניות המציאות והמנגנון הטלוויזיוני, אולם למעשה מציג ראייה ביקורתית רחבה יותר, המשתמשת בשידור החי כבמה לביקורת חברתית ופוליטית נוקבת בנוגע לחוסר היכולת לשנות את הסדר הקיים. הסרט אמריקן דרימז עוסק בתכנית כישרונות מוזיקליים דמוית אמריקן איידול בעלת מנחה כריזמטי ונכלולי, המארחת כשופט אורח את נשיא ארה"ב על מנת לסייע בשיקום תדמיתו הציבורית. הצגת הביקורת של הסרט כפוליטית יותר מאשר כטלוויזיונית מתבטאת כבר בסלוגן המופיע בכרזת הסרט: "Imagine a country where the president never reads the newspaper, where the government goes to war from all the wrong reasons, and where more people vote for a pop idol than for their next president". כבר בהצהרת כוונות זו ניתן לראות כיצד גם בסרט זה הביקורת כלפי הראליטי יש בה משום נרבה קטן מתוך ביקורת פוליטית רחבה יותר כלפי אדישותו של הציבור האמריקני ואופן פעילותו הרשלני והמסוכן של הממשל האמריקני לטענת יוצרי הסרט. עלילת הסרט מגיעה לשיא בגמר התכנית, אליו מגיעים שני מתמודדים – סאלי קנדרו, הבחורה הטיפוסית מדרום ארצות הברית שהצלחה מסנוורת אותה, ועומר, טרוריסט שגויס על ידי ארגון ג'יהאד ומאיים להתפוצץ בגמר בשידור חי. הסרט מסתיים כאשר למרבה ההפתעה וויליאם, חייל פצוע ששב מעיראק וחברה לשעבר של סאלי שממנו נפרדה בעקבות פרסומה, הוא זה שמפוצץ את הפצצה לאחר ששר בגמר

והורג את עצמו ואת מנחה התכנית בשידור חי. לאחר מותו הוא מוכרז כמנצח המפתיע של התכנית. הסדר שב על כנו; על אף הניסיון לפגום בסדר הדברים, החייל זוכה בתהילת עולם בזכות ניצחוננו בתכנית, נשיא ארצות הברית זוכה לאהדה מחודשת של הציבור בזכות השתתפותו בצוות השופטים ומדיניות החוץ של ארצות הברית יכולה שוב לשלוח חיילים נוספים אל מותם בארצות רחוקות, תוך סימוא עיני הציבור בתכניות מציאות וכישרונות. סרט זה עושה שימוש כפול במנגנון הביקורת על תכניות המציאות – המתמודדים שעושים הכול עבור ההצלחה, המנחה וההפקה שתאוות בצע מניעה אותם ולא אמנות – כדי לבסס סאטירה פוליטית התוקפת את הממשל האמריקני הנשלט על ידי נשיא לא מבריק בלשון המעטה,⁶ סאטירה המצביעה על הטענה כי עצם קיומן של תכניות הראליטי מהווה אמצעי להסתת דעת הציבור מהמציאות היומיומית וכהסתת דעת בידורית להמון. עם זאת הצבת סאטירה זו כחלק מפארסה קומית מאפשרת לצופה לקבל אותה באופן מרוכך ונוח יותר לעיכול, כפי שמסביר זאת מבקר הקולנוע, קולין סות'ר (Souter): “It has the good sense to hold up a mirror to ourselves, only instead of making us feel guilty and stupid, it makes us feel inclusive and in on the big joke.”

דוגמה נוספת לאיום במוות בשידור חי מוצגת בסדרת הטלוויזיה מראה שחורה (Black Mirror, 2011) של מבקר הטלוויזיה צ'רלי ברוקר (Brooker)⁷. מבנה התכנית הוא של מיני-סדרה, הנחלקת לשלושה פרקים בעלי קשר תמאטי אך לא ליניארי ביניהם, מברל אותה מתכנים טלוויזיוניים מסחריים דוגמת תכניות המציאות ובכך מעניק לסדרה השקפת עולם ביקורתית הנבדלת מן המנגנון הטלוויזיוני הרגיל. הפרק השני בעונה הראשונה של הסדרה, “Fifteen Million Merits”, משתמש אף הוא בביקורת על תכניות המציאות כמעטפת לביקורת עמוקה יותר על האופן שהטכנולוגיה והכוחות השולטים בחברה משעבדים והופכים אותנו לצרכנים ולצופים פסיביים. הוא מתאר את העולם כפי שהוא עשוי להיות בעתיד הלא רחוק, עולם שבו האופן היחידי להתנגד למערכת הוא להפוך לחלק ממנה. הפרק מציג חזון דיסטופי של חברה שבה בני האדם שבויים בעולם וירטואלי, שבו הם מדווחים על אופני כושר במטרה לייצר אנרגיה המפעילה את עולם תכניות המציאות הטלוויזיוניות, שמאפשרות לתושבים בריחה יחידה מהמציאות הטכנוקרטית האפרורית. בשיאו של הפרק, הוגה גיבור הפרק בינג תכנית קבלה לתכנית ראליטי הכישרונות המצליחה Hot Shot, שבה יצמיד את שבר הזכוכית לגרונו על הבמה ויטיח בשופטים את אשר על לבו בנוגע לעולם האשליות שהם מוכרים לציבור. להפתעתו נאום תוכחה זה זוכה לאהדת השופטים, אשר מציעים לו משבצת שידור שבה יוכל לחזור על נאומים מסוג זה מדי שבוע באמצעות הצמדת שבר הזכוכית כגימיק לצווארו. בינג נעתר ונשאב אף הוא לתוך המערכת ובכך מעקר את התנגדותו

6 התואם במראהו ובאפיונו את נשיא ארה"ב בעת יציאת הסרט ג'ורג' בוש (Bush), כנשיא המשתמש בתקשורת ההמונים ובתכניות המציאות כשביל לזכות באהדת הציבור ולהעלים את המציאות האמיתית (המלחמה בעיראק, פיגועי ה-11/9).

7 ברוקר יצר טרם מראה שחורה מיני סדרת טלוויזיה נוספת בשם Dead Set העוסקת בביקורת על חוליי החברה הבריטית באמצעות הצגה ביקורתית של תכניות ריאליטי. הסדרה עוסקת בהשתלטות זומבים על בריטניה ומתמקדת במתמודדים שנותרו כלואים בעת המתקפה בבית האח הגדול ובזומבים המקיפים כמהופנטים את בית האח ומנסים להיכנס אליו.

והופך לאמצעי נוסף המשרת את צרכי המערכת. הוא כפוף למדיום ואינו יכול לנצח אותו, ולפיכך הוא חייב להיחפך לחלק ממנו, להטמיע את הביקורת בתוך המנגנון השולט ולנטרל ממנו כל עוקץ ומשמעות כלשהי. גם כאן שיאו של השידור החי בא לידי ביטוי במוות או באיום למוות – שבר הזכוכית, שהיה הדבר היחידי האמתי, המוחשי בעולם, הופך לגימיק, לכלי ריק שמשרת את תעשיית הרייטינג. השבר משמש כלי למשיכת צופים למרקע לעוד זמן מה ולא ככלי לחיתוך צווארו של בינג בצעד נואש של הבעת מחאה אותנטית. בכך פרק זה מביע השקפת עולם שבה תכניות המציאות אינן מקור החולי של החברה אלא רק אמצעי המשקף את פגמי החברה ואת חוסר האפשרות מלברוח מן המערכת השולטת בנו.

סיכום ומסקנות

לאחר בחינת מאפיינים אלו של הראליטי סינמה והתקדימים ההיסטוריים הקודמים להם, ניתן להסיק כי האופן שמבקרים וצופים רבים תופסים סרטים אלו כמותחים ביקורת ישירה נגד תעשיית הראליטי הוא רובד אחד מיני רבים שניתן לשייך להם. סרטים אלו משתמשים בביקורת על תכניות מציאות כחלק ממנגנון רחב יותר הנועד להביע ביקורת חברתיות, פוליטיות והומניות עתיקות יומין שראשיתן עוד מימי משל המערה, דרך הביקורת המרקסיסטית ועד לביקורת פוליטיות-חברתיות של ימינו. יתר על כן, בכל אחד מהסרטים ניתן למצוא ממדים ביקורתיים נוספים, לצד הביקורת על טלוויזיית הראליטי. כך בקתת הפחד מבקר את ז'אנר האימה ואת תרבות הסגידה הרתית, ראליטי את התמכרות הציבור האיטלקי לאשליות ככריחה מחיי היום יום הקשים, משחקי הרעב את פערי המעמדות בחברה ואמריקן דרימז את חוליי הממשל האמריקני. הסרטים השונים אמנם מציגים עמדות שונות בנוגע לאפשרות לבצע שינוי בעולם ובחברה שבו אנו חיים, אך כולם דנים באפשרות זו בממד רחב יותר מזה של טלוויזיית המציאות: באילו תנאים היא יכולה להתגשם ובאילו תנאים היא נדונה לכישלון. לצד זאת ניתן לומר כי סרטים אלו משתמשים במנגנון תכניות המציאות על מנת לבקר ולחשוף סוגיות חברתיות עמוקות יותר ומביעים בעמדתם האמביוולנטית כלפי הז'אנר גם את עמדתם של הצופים בהם.

הרצון הגדול מאי פעם בחשיפת האני עצמי לקהל הרחב, אל מול החשש מההתפתחות הטכנולוגית לכדי עולם ללא פרטיות יש בו משום חשש בסיסי בטיב החשיבה האנושית, שאינו מוגבל לתכניות מציאות אלא משיק לאקלים החברתי ופוליטי המשתנה תמידית ורלוונטי מתמיד בחברה הטכנולוגית בת זמננו. סרטי הראליטי סינמה הם נדבך חשוב בעיסוק זה ובהשלכות הרחבות הנגזרות ממנו. גם אם מהותם האידאולוגית ושאלת האפשרות לשינוי חברתי שסרטי הראליטי סינמה עוסקים בו משתנה בין סרט לסרט בתוך קבוצה זו, עצם עשייתם והצלחתם של סרטים אלו מהווים אשרור לחשיבותן של תכניות המציאות במאה העשרים ואחת ולהיותן כר פורה לדיון קולנועי-חברתי רחב היקף, החורג מערכם הבידורי של סרטי הראליטי סינמה. מאמר זה הוא ניסיון לצלול אל דיון רחב היקף יותר במהותם האידאולוגית של סרטים אלו, וכולי תקווה כי מאמרים נוספים ילכו בעקבותיו ויעניקו ממד מוסף לדיון המרתק הטמון בסרטים אלו.

ביבליוגרפיה

- אלפר, רוגל. "מתים מרעב". Mako. 29.3.2012. <www.mako.co.il/video-blogs-rogel-alpher/Article-fb237091fb45631006.htm>
- אפלטון. "משל המערה" (מתוך פוליטאה ז'). כתבי אפלטון. כרך שני. תרגום: יוסף ג. ליבס. ירושלים ותל אביב: שוקן, 1979. 427-421.
- דוברבני, שמוליק. "ריאליטי": האח הגדול על מסך ענק". YNET. 24.7.2013. <<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4408015,00.htm>>
- מרקס, קרל ופרידריך אנגלס. מניפסט של המפלגה הקומוניסטית. תרגום: מנחם דורמן. בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1964. 64-39.
- סויסה, ערן. "השקת האח הגדול - 45.5 אחוז רייטינג". ישראל היום. 3.1.2012. <www.israelhayom.co.il/site/newsletter_article.php?id=14476&newsletter>
- סוכנויות הידיעות. "האבטלה באיטליה הגיעה לשיא של 13 שנה". The Marker. 2012.7.31. <<http://www.themarker.com/wallstreet/1.1790133>>
- פוסטמן, ניל. בידור עד מוות: השיח הציבורי בעידן עסקי השעשועים. תרגום: אמיר צוקרמן. תל אביב: ספרית הפועלים, 2000. 15-7, 143-136.
- פיינהולץ, נועם. "זה ייגמר בדם: למה בקולנוע שידור חי נגמר תמיד במוות". עכבר העיר, 2013.2.23. <http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,72384,.aspx>
- קימל מולי. "עשו מזה סרט: טלוויזיית הריאליטי והשתקפותה בקולנוע ההוליוודי". סים מדליו. תשס"ז, 403-405.
- פישלר, דורון. "ביקורת: משחקי הרעב". עין הדג. 22.3.2012. <www.fisheye.co.il/hunger_games>
- שביט, אבנר. "בקתת הפחד: ג'וס וידון מטלטל את ז'אנר האימה". וואלה. 21.4.2012. <<http://e.walla.co.il/?w=/267/2524916>>
- Andrejevic, Mark. Reality TV: The Work of Being Watched. Lanham, Md.; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2004. PP 1-229.
- Box office Mojo. Reality TV.1982-Present. 9.7.2013. <<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=realitytv.htm>>
- Corner, John. "Performing the Real: Documentary Diversions". Television and New Media. 3.3 (2002): 255-269.
- Gorman, Bill. "MTV's 'The Real World' Is Turning 25", 17.9.2010. <tvbythenumbers.zap2it.com/2010/09/17/mtvs-the-real-world-is-turning-25-and-returning-to-sin-city-as-seven-roommates-take-over-hard-rock-hotel-casino-in-march-2011/63925>
- Mittel, Jason. "Television Genres as Cultural Categories". Genre and Television From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London Routledge: 2004, 1-28.
- Ryan, Marie-Laure, "From The Truman Show to Survivor: Narrative versus Reality in Fake and Real Reality TV", Intensities: The Journal of Cult Media, No. 2. (2001). 1-12.
- Rotten Tomatoes. The Cabin in the Woods. 9.7.2013. <http://www.rottentomatoes.com/m/the_cabin_in_the_woods/>
- Rotten Tomatoes. The Hunger Games. 9.7.2013. <http://www.rottentomatoes.com/m/the_hunger_games/>
- Souter, Collin. "American Dreamz". Efilmcritic. 21.4.2006. <<http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=13928&reviewer=233>>

פילמוגרפיה

American Dream. Paul Weitz. Universal Pictures, 2006.
EDtv. Ron Howard. Universal Pictures, 1999.
Gomorra. Matteo Garrone. 01 Distribuzione, 2008.
Jackass: The Movie. Jeff Tremaine. Paramount Pictures. 2002.
Murder by Television. Clifford Sanforth. Imperial Distributing Corp, 1935.
Network. Sidney Lumet. United Artists, 1976.
Reality. Matteo Garrone. Distribution 01, 2012.
The Cabin in the Woods. Drew Goddard. Lionsgate Films, 2012.
The Hunger Games. Gary Ross. Lionsgate Films, 2012.
The Matrix. Andy and Larry Wachowski. Warner bros pictures, 1999.
The Truman Show. Peter Weir. Paramount Pictures, 1998.

פילמוגרפיה – טלוויזיה

האח הגדול. 2008-, ערוץ 2.

American Idol. 2002-, FOX.
Big Brother. 1999-, CBS.
Black Mirror. "15 Million Merits". 1.02. December 2011. Channel 4.
Dead Set. October 2008, E4.
Survivor. 2000-, CBS.
The Voice Israel. 2012-, Channel 2.

משפחת אנדרסון: "הומניזם חדש" בנרטיבים של ווס אנדרסון

הקדמה

וסלי ויילס אנדרסון (Anderson) הוא אחד הבמאים החשובים הפועלים היום. אף על פי שסרטיו פועלים בשולי התעשייה (זכו בשנים האחרונות לכינוי "Indiewood"¹) – הם זוכים להכרה של הקהל, הביקורת והאקדמיה. הוא יוצר שמשפיע על קולנוענים רבים, ועם זאת סגנונו נשאר מיוחד ומובחן והופך אותו לאוטר2 מובהק. ישנן סצנות רבות שבהן ניכרת טביעת אצבעותיו הייחודית, כפי שהיטיב לתאר מרק בראונינג (Browning): "The only movies Wes Anderson films look like are other Wes Anderson films." (Browning ix)

השיח האקדמי והציבורי סביב אנדרסון ער ועשיר. כותבים רבים מתמקדים בסגנון הוויזואלי היחודי שלו: צילום בעדשות רחבות, זוויות צילום לא שגרתיות, קומפוזיציות סימטריות, שוטים מיוחדים ושימוש יוצא דופן בתאורה, בארט וב"Slow Motion". כותבים אחרים מתמקדים בשימושים יוצאי הדופן שיש לאנדרסון בפסקול בכלל ובמוסיקה בפרט. כמעט כל הכותבים מתייחסים לסגנון המשחק האופייני לסרטיו של אנדרסון: משחק נטול-הבעה ("Deadpan") שמסתיר את רגשות הדמויות ומקשה על הצופים לפענח את העולם הפנימי שלהן.

מעניין במיוחד הוא הדיון סביב הטון (tone) בסרטיו של אנדרסון. המשתתפים בדיון מתייחסים לעובדה שמדובר בטון מורכב ומלא סתירות, שיוצר תחושה של אירוניה מחד ואוטנטיות מאידך. הם מצהירים, על פי רוב, על הסכמתם לאבחנה זו, ואז מתפנים להראות כיצד מגיע אנדרסון לטון הרצוי. הם מפרקים את הקסם האנדרסוני למרכיביו – אותם אלמנטים אודיו-ויזואליים שהוזכרו בפסקה הקודמת – ומנתחים אותם בפרטי פרטים. התוצאה היא ניתוח מרתק של כלים רטוריים חדשים ורבי עוצמה, שמבליטים את ייחודו של אנדרסון ואת שליטתו באמצעי המבע הקולנועיים (Gibbs, Thomas, ובעיקר MacDowell).

1 כינוי שמתייחס לסרטים שמנסים, בו זמנית, להתקיים בתוך הוליווד ומחוצה לה (MacDowell 8).
 2 יש להדגיש כי על אף שאני מתייחס אל אנדרסון כאוטר יחיד, מדובר במערכת שלמה של יוצרים שעובדת יחד בכל או ברוב הסרטים "של אנדרסון". בדיון שנוגע בתסריטים של סרטים אלה, חשוב להזכיר את אוון וילסון (Wilson), שותפו לכתיבה של אנדרסון בשלושת סרטיו הראשונים, את נוח באומבך (Baumbach), שכתב עם אנדרסון את *The Life Aquatic* ואת רומן קופולה (Coppola) וג'ייסון שוורצמן (Schwartzman) שותפיו לכתיבה בסרט *The Darjeeling Limited* (וילסון ושוורצמן הם גם שחקנים קבועים באנסמבל של אנדרסון). נוסף על כך חשוב להזכיר גם את הצלם הוותיק רוברט יומן (Yoeman), שצילם את כל הסרטים של אנדרסון ואחראי גם הוא לסגנון הוויזואלי הייחודי שלהם.

על אף השיח העשיר, טרם עלו לדיון מספר אלמנטים חשובים. באופן כללי ניתן לומר כי ההתייחסות אל אנדרסון, הן בשיח הביקורתי והן בשיח הפופולרי, מתמקדת בעיקר במישור הצורני של הסרט ופחות במישור הנרטיבי שמקורו בתסריט. מדובר בעניין טבעי ומתבקש משתי סיבות: ראשית, האלמנטים הצורניים בסרטיו של אנדרסון הם מיוחדים ובולטים, ולכן תשומת הלב של הצופים, המבקרים והחוקרים פונה קודם כול אליהם. שנית, אחד הרעיונות החדשים שבהם עוסק השיח של השנים האחרונות, הוא הקונספט שלפיו סרט בעל נרטיב מסורתי יכול לקבל משמעות חדשה – לעתים הפוכה – באמצעות אלמנטים אי-נרטיביים. הרעיון המרתק הזה הפך את הדיון בתסריט ובנרטיב למיושן מעט וללא-אופנתי. לדעתי, האלמנטים הנרטיביים בסרטיו של אנדרסון חדשניים ומעניינים לא פחות מהמאפיינים הצורניים שלהם, וראויים גם הם לתשומת לב. אלמנטים נרטיביים אלה יוצרים תמהיל שכמותו ניתן למצוא רק בסרטים של אנדרסון, ואשר מהווה חלק מטביעת האצבע הייחודית של הבמאי. מאחורי התמהיל הזה עומדת תפישת עולם מגובשת ומדויקת. במאמר זה אציג מספר אלמנטים ייחודיים בתסריטיו של אנדרסון, אדגים כיצד הם מגובים ומחוזקים בעזרת אמצעים קולנועיים אחרים (ליהוק, משחק, קומפוזיציה) ואסביר כיצד אותם אלמנטים מתקשרים לטון ולתפישת העולם ההומניסטית של הסרטים וכנראה גם של הבמאי. כמו כן אנסה לשכנע שסרטיו של אנדרסון הם סרטים הומניסטיים "יותר" בשל השימוש של אנדרסון באותם אלמנטים ייחודיים. כדי להדגים את טענותי, אשתמש בדוגמאות מתוך חמשת סרטיו הראשונים של אנדרסון (מ־Bottle Rocket ועד The Darjeeling Limited), סרטים שבהם אלמנטים אלה באים לידי ביטוי בצורה החדה ביותר.³

על הומניזם, אחווה ואמנות

מאחר שבכוונתי לקשר בין סגנונו של אנדרסון להומניזם, אתאר בקצרה מספר עקרונות יסודיים העומדים בבסיס הרעיון ההומניסטי ואת הקשר בין ההומניזם ובין יצירות אמנות. לשאלה "מהו הומניזם?" תשובות רבות. המושג החמקמק ממילא תלוי, בין היתר, בזמן ובהקשר, והגדרתו השתנתה לאורך השנים. שורשיו של המושג הם בתקופת הרנסנס באיטליה, שבה פנו אנשי מדע ורוח לספרות הקלאסית של יוון ורומא ושאלו ממנה רעיונות שאותם ניסו להחיות ולהתאים לתקופתם. אף על פי שההומניסטים של הרנסנס היו דתיים, הם דגלו בתפישתה שבמרכזה עומד אדם חופשי, בעל יכולת בחירה ואחראי למעשיו (Norman 8). אחד מאותם הומניסטים היה ג'ובאני פיקו (Pico), שבחיבור שלו מ־1486 על כבוד האדם, תיאר את דבריו של האל לאדם הראשון, מיד לאחר בריאתו:

3 לדעתי, הטון של שני סרטיו האחרונים של אנדרסון: Moonrise Kingdom ו־Fantastic Mr. Fox שונה מעט. מאחר שהיריעה קצרה מכדי שאוכל להתייחס להבדלים אלה ומכיוון שחמישה סרטים הם חומר מספק על מנת להגיע למסקנות מעניינות בחרתי להתמקד בחמשת הסרטים הראשונים של הבמאי. חשוב גם להדגיש שסרט הביכורים של אנדרסון Bottle Rocket הוא סרט ראשוני יחסית – גם מבחינת תקציב וגם מבחינת השליטה של הבמאי באמצעי המבצע הקולנועיים. עם זאת האלמנטים הנרטיביים שאני הולך לתאר מופיעים כבר בסרט זה, גם אם באופן פחות ברור ועקבי.

We have given to thee, Adam, no fixed seat, no form of thy very own [...] A limited nature in other creatures is confined within the laws written down by us [...] thou art confined by no bounds; and thou wilt fix limits of nature for thyself. [...] Neither heavenly nor earthly, neither mortal nor immortal have we made thee. Thou [...] art the molder and maker of thyself; thou mayest sculpt thyself into whatever shape thou dost prefer. Thou canst grow downward into the lower natures which are brutes. Thou canst again grow upward from thy soul's reason into the higher natures which are divine. (Pico, trans: Glen Wallis, qtd. in Norman 3).

כפי שניתן לראות, כבר במאה החמש־עשרה ניסח פיקו את העקרונות שעומדים בבסיס ההומניזם: האדם הוא מיוחד ונבדל משאר החיות. יש לו חופש לבחור ולעצב את עצמו. הוא יכול להפוך את עצמו למה שהוא רוצה להיות. אך עם החופש באה גם אחריות: האדם יכול לרומם את עצמו לגבהים שמימיים, אבל גם לדרדר את עצמו לתהומות אפלים. הפילוסופים ההומניסטיים מתקופת הרנסנס לא ראו עצמם מהפכנים ולא הגדירו את עצמם כ"הומניסטים" או את משנתם כ"הומניזם". הם היו דתיים וניסו ליישב את תפישתם החדשה עם רעיונות הנצרות. עם זאת הרעיונות שהם העלו היו מהפכניים והחלו לסדוק את התפישה הנוצרית, כשהעמידו במרכז את מעשיו והישגיו של האדם בעולם הזה, במקום את הגאולה בעולם הבא. רק במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה החלו פילוסופים להשתמש במושג "הומניזם" כתפישה מגובשת שמעמידה במרכז אדם חופשי ותבוני בעל חופש בחירה ואחראי למעשיו. חוקרים כמו יעקב בורקהרדט (Burekhardt) וג'ון אדינגטון (Addington) הגדירו, בדיעבד, את הפילוסופים מהרנסנס כ"הומניסטים" ותיארו, בהשפעתה החזקה של תנועת הנאורות, את ההומניזם כתפישה מנוגדת בתכלית לתפישה הדתית. בכך, הם העמיקו את השבר בין ההומניזם לבין הנצרות והניחו את הבסיס לתפישת ההומניזם החילונית המודרנית, כפי שהוא מוכר לנו כיום (9-10).

במהלך השנים היו (ועדיין ישנן) להומניזם גירסאות רבות: הומניזם דתי והומניזם חילוני, הומניזם עם כללי מוסר מוחלטים והומניזם שדוגל במוסר יחסי. מרקס (Marx) טען שהקומוניזם הוא הומניזם. סארטר (Sartre) טען שהאקזיסטנציאליזם הוא הומניזם. עם זאת כל הזרמים של ההומניזם האמינו ומאמינים ביחודיותו של האדם וביכולותיו. לאדם, בניגוד לחיות האחרות, יש חופש בחירה. הוא יכול (וצריך) לקבוע את גורלו ואת גורל סביבתו (1-24). בימינו, השם "הומניזם" הוא כמעט שם נרדף ל"הומניזם חילוני": רוב ההומניסטים הם אתאיסטיים או אגנוסטיקנים; רובם מאמינים כי אין מי שיתערב בחייהם של בני האדם, ינחה אותם, יסלח להם, יעניש אותם ויגרום להם להרגיש מאושרים או אומללים. בהעדר האל, תופש את מקומו האדם: הוא חופשי לעשות בחייו מה שהוא רוצה. הוא יכול להפוך את חייו למאושרים או לאומללים. כל זאת, כמובן, בכפוף למגבלות שלו. ההומניסטים אינם תופשים את האדם כיצור כל יכול. הוא בן־תמותה וזמנו קצוב. במהלך חייו הוא נתקל במחלות, בכאב ובצער, שאיתם הוא צריך להתמודד. לכן ההומניזם אינו מציע גאולה דתית־גורפת אלא נחמה ארצית־אנושית: חיים מאושרים ומלאים יותר (Herrick 1-3, Norman 1-24). ג'ים

הריק (Herrick) הגדיר זאת היטב: "Humanists do not believe in miracles [...] but the smile of child who has been cured by antibiotics can seem miraculous." (Herrick 2)

אובדן האמונה באלוהים יכול להוביל לניהיליזם, לאדישות, לאכזריות ולאנרכיה. על פי ההומניזם שום גורם אלוהי אינו מפקח על בני האדם, ורק הם עצמם – מצוידים בתבונה ובאינטואיציה אנושית – יכולים להפוך את העולם הזה למקום טוב יותר. באופן דומה, גם הרוע אינו כוח חיצוני דמוני (שטן למשל) אלא יכולת אנושית אפשרית. ההומניזם מתעקש – בייחוד אחרי זוועות המאה העשרים – להעמיד מערכת אלטרנטיבית של ערכים ומוסר מול מערכות המוסר של הדתות השונות. בבסיס מערכת זו, עומדת אהבת-אדם כנה ואחוה בין בני האדם. לצד הצורך הבסיסי בחירות לבני האדם, באים לידי ביטוי בהומניזם ערכים כמו דאגה וכבוד לבני אדם אחרים, סולידריות כלפי החלשים והסובלים, סובלנות כלפי דעות אחרות ודאגה לבעלי החיים ולסביבה. ערכים אלה ניתן למצוא בכל ספר או מניפסט הומניסטי בן זמננו (Herrick 21-27, Norman 86-131).

העדר אמונה באל מערער גם את המשמעות של חיי האדם. ההומניסטים מאמינים כי אין משמעות א־פריורית לקיום האנושי, כפי שהיטיב לתאר סארטר: "האדם בפשטות קיים" (סארטר 13). עם זאת לאדם יש את החופש לקבוע באופן שרירותי את משמעות החיים בעיניו: "האדם אינו אלא מה שהוא עושה מעצמו" (13). חלק מהמהות של ההומניזם הוא חיפוש אחר משמעות החיים, חיפוש שלעולם לא יימצא את עצמו. יצירות הומניסטיות רבות עוסקות בחיפוש הזה.

לעתים השאלה "מהי משמעות החיים?" מוחלפת בשאלה צנועה יותר: איך נכון להיות את החיים על מנת להיות מאושרים יותר? במקרים רבים, תשובה לשאלה הזו מוצגת כתחליף – לא מספק אך מנחם – למחסור במשמעות ברורה לחיים האנושיים. לדוגמה, ריצ'רד נורמן הראה כיצד בספרה של וירג'יניה וולף *To the Lighthouse* היכולת של מיסיס רמזי לאחד בין אנשים ולגרום להם ליהנות ולחוות רגעים מיוחדים מוצגת כסוג של התעלות אנושית. אותם רגעים אנושיים ומרגשים מוצגים בספר כבעלי משמעות, שנשארת גם שנים לאחר מותה של מיסיס רמזי. נורמן הסביר שבשביל הקוראים, הרומן של וולף הוא מעשה של התעלות אנושית שמעניק להם (ולא) משמעות לחיים. ואכן, בעיני ההומניסטיים, האמנות (ההומניסטית) היא חשובה מאוד: מצד אחד היא משמשת תחליף ערכי לסיפורי-הדתות המוראליים כשהיא מדגימה לצרכניה את עקרונות ההומניזם ומצד שני היא מעניקה רגעים של התעלות ושל אושר לבני האדם, ובכך תורמת ליצירת עולם טוב יותר (Norman 140-152, Herrick 50).

4 ראה, למשל, את הצהרת אמסטרדם (2002, <http://iheu.org/content/amsterdam-declaration-2002>), או את המניפסט ההומניסטי השלישי (1973, <http://americanhumanist.org/Humanism/>), (Humanist_Manifesto_III).

על סרטים חכמים, רגישות, הקוירקי והכנות החדשה

לפני שאכנס לניתוח מפורט של הסרטים של אנדרסון, אסקור בקצרה כמה אבחנות שנעשו בשנים האחרונות בנוגע לטון של סרטים בני זמננו בכלל והסרטים של אנדרסון בפרט. בשנת 2002 פרסם ג'פרי סקונס (Sconce) מאמר חשוב שהתייחס לקבוצה של סרטים שנעשו בשנות התשעים ובתחילת המילניום על ידי במאים, כמו קונטין טרנטינו (Tarantino), טוד סולונדז (Solondz), ניל לביוט (LaBute) ויוס אנדרסון. אף על פי שהיו שונים מאוד זה מזה, שידרו סרטים אלה משהו אחר, שונה: הם הפגינו מידות גדושות של אירוניה, הומור שחור, פאטליזם, רלטביזם ואפילו ניהיליזם. סקונס קרא לסרטים אלה "קולנוע חכם" (Smart Film). הוא בחר לא להגדיר את הקבוצה כז'אנר אלא העדיף את המונח "רגישות" (Sensibility): הוא טען שאלה סרטים שיש להם רגישות משותפת, לה הוא קרא "Smart Sensibility" (Sconce 349-351). ג'יימס מקדואל (MacDowell) הסביר שבניגוד ל"ז'אנר", מושג מוחשי שמתייחס לקונוונציות ברורות יחסית, "רגישות" הוא מושג מעורפל יותר שמתייחס לדרך מסוימת שבה הסרט רואה את העולם (MacDowell 7)⁵. על פי סקונס הדרך שבה תופסים סרטי "הרגישות החכמה" את העולם היא באמצעות ציניות ואירוניה חריפה. סקונס טען שלא ניתן להבין את הסרטים האלה במנותק מהקונטקסט ההיסטורי שלהם ושהם משקפים אוסף תחושות של "being at the world at a particular historical moment" (Sconce 351)⁶. הוא הצביע על כך שיוצרי הסרטים האלה הם כולם בני דור ה-X שנולדו בין 1959 ל-1970 ותיאר דור ציני של יוצרים שמשקפים עולם פוסט-מודרני מנוכר באמצעות ציניות ואירוניה (Sconce 357).

בשנים 2010 ו-2012 פרסם מקדואל שני מאמרים על הקוירקי (Quirky). הקוירקי הוא מושג נפוץ בשיח הפופולרי והאקדמי בשנים האחרונות (לדעת מקדואל, נפוץ מדי) ונראה כי אין לו הגדרה אחת ברורה ומוסכמת. לפי מקדואל גם הקוירקי היא רגישות, כמו הסרטים החכמים של סקונס. מקדואל טען שהקבוצה שאבחן סקונס נחלקת לשתי קבוצות שונות של סרטים, שקשורות לשתי רגישויות הפוכות. את הסרטים של יוצרים כמו טרנטינו, סולנדז ולביוט הוא השאיר בצד של הרגישות החכמה – סרטים אירונים שמתייחסים לדמויות שלהם בריחוק ולעתים קרובות גם בכזו ובהתנשאות. סרטים אלה מציגים את העולם התרבותי כפי שהוא: ציני ומנוכר, אין בו מקום לרגש או לאמפתיה, עולם א-מוראלי שתחושה הולכת וגוברת של ניהיליזם משתלטת עליו. עם זאת הוא הגדיר קבוצה אחרת של סרטים, של יוצרים כמו מישל גונדררי (Gondry), צ'רלי קאופמן (Kaufman) ויוס אנדרסון, כמייצגת רגישות הפוכה. הוא קרא לרגישות הזו "קוירקי" וטען שהיא יוצאת נגד "דיקטטורת האירוניה" בתרבות בכלל ובקולנוע בפרט. על פי מקדואל הקוירקי הוא ביטוי קולנועי

5 מקדואל ציטט את אנדרו ספיסר (Spicer) שהגדיר את קבוצת סרטי הפילם נואר כרגישות ולא כז'אנר (2002).

6 סקונס ציטט את ריימונד ויליאמס (Williams) שטבע בשנות השישים של המאה הקודמת מושג בשם "Structure of Feeling", מונח פרדוקסלי שמטרתו לתאר מבנה סדור (Structure), שמבוסס על רגשות חמקמקים בלתי ניתנים לתפישה (Feeling). המבנה הוא אוסף של תחושות שנטועות בזמן ובמקום מסוים.

לגישות חדשות, מהפכניות, שנקראות בין היתר פוסט-פוסטמודרניזם, פוסט-אירוניה או מטה-מודרניזם (MacDowell 12).

מקדואל קשר את הקווירקי לזרם שמכונה "הכנות החדשה" (The New Sincerity). הכינוי ניתן לקבוצה של סופרים ומשוררים שיצאו נגד האירוניה והציניות בתרבות המערבית. מקדואל ציטט את אחד הדוברים הבולטים של הקבוצה, הסופר דייוויד פוסטר ואלאס (Wallace) שטען (בשנת 1993) שכנות ותשוקה הם עכשיו "אאוט", שהאירוניה שולטת בנו בעריצות ושהתנועה המשמעותית הבאה בספרות תעז להימנע ממודעות עצמית ומ"מגניבות" מעייפת. בניגוד להצהרות שלו, פוסטר ואלאס לא נמנע לגמרי מאירוניה אלא מצא דרך לשלב אותה עם כנות (MacDowell 12). בעיני מקדואל וגם בעיניי, הקווירקי הוא הייצוג של זרם הכנות החדשה בקולנוע.⁷ הוא שם נרדף לסרטים שמבטאים טון קונפליקטואלי של אירוניה, ניכור ושיפוט מצד אחד וכנות, אמפתיה וחמלה מצד שני (MacDowell 13-14).

מקדואל תיאר את אנדרסון כמייצג הטהור ביותר של רגישות הקווירקי. באמצעות השוואה מרתקת בין סרטיו לסרטים קווירקים אחרים, כמו *Little Miss, Bunny and the Bull* ו-*Napoleon Dynamite* הראה מקדואל שסרטיו של אנדרסון שומרים על האיזון בין כנות לאירוניה באופן מדויק ומורכב יותר מסרטים קווירקים אחרים: הוא הראה שלכל אורך הסרט משודרים לצופים גם אלמנטים אירוניים וגם אלמנטים אותנטיים. השילוב המדויק בין האלמנטים האלה יוצר את הטון המיוחד שעולה מסרטיו של אנדרסון.

האם רויאל טננבאום עומד למות?

The Royal Tenenbaums הוא סרט על משפחה מפורקת ולא מתפקדת: ההורים רויאל ואת'ל טננבאום חיים בנפרד, והילדים הבוגרים צ'אז, מרגו וריצ'י אומללים כל אחד מסיבותיו שלו. בגלל מספר אירועים, שאינם קשורים זה בזה, חוזרים כולם לבית המשפחה ועוברים תהליך שבסופו של דבר הופך את חייהם למאושרים יותר. מי שמניע את התהליך הזה הוא רויאל, אבי המשפחה, שמצהיר בפני את'ל שהוא עומד למות. בקשתו האחרונה היא לחזור לבית המשפחה ולהתאחד עם את'ל ועם ילדיו, שכועסים עליו ואינם מדברים עמו כבר שלוש שנים. האם רויאל טננבאום עומד למות? האם הוא באמת רוצה להתאחד עם משפחתו לפני מותו? הצופים, כמו הדמויות בסרט, מנסים לענות לשאלה זו על מנת להבין את רצף האירועים המתרחשים בסרט ולהפיק מהם משמעות. אלא שהתשובה לשאלה הפשוטה הזו איננה טריוויאלית. זו אינה תקלה או מקרה: הטקסט של הסרט The Royal Tenenbaums מציג את השאלה הזו כשאלה חשובה להבנת הסרט, ואז עושה הכול כדי לחבל ביכולת של הצופים לקבל עליה מענה.

7 הראשון שניסה למצוא מקבילה קולנועית ל"כנות החדשה" היה ג'ים קולנס (Collins), אשר במאמר מ-1993 בישר על תנועה קולנועית חדשה שיצאה נגד האירוניה בתרבות הפוסט-מודרנית. אלא שבאותו זמן לא היו סרטים שהקבילו לכתיבה של פוסטר ואלאס (שילוב בין אירוניה לכנות) והדוגמאות שקולנס הביא, כמו גם הצורה שבה תיאר את התופעה, התאימו יותר לכנות "הישנה" – כזאת שמתעלמת מהאירוניה ואינה מכילה אותה. (Buckland 1-2). (Gibbs 134-135).

הסרט נפתח באקספוזיציה שמתארת את רויאל כדמות אינפנטילית, חסרת אחריות, מרוכזת בעצמה, בלתי מהימנה ובוגדנית. מאותו רגע ואילך הצופים מפקפקים בכל מה שהוא אומר ועושה. בתחילת הסרט הטקסט מספק לצופים שלוש סיבות אפשריות לרצון של רויאל לחזור הביתה: ראשית, אין לו היכן לגור. בשל חוב מצטבר הוא מגורש מהמלון שבו הוא מתגורר כבר שנים. אין לו כסף ואין לו לאן ללכת. שנית, הוא נחרד לשמוע שהנרי שרמן, רואה החשבון של המשפחה, הציע לאת'ל נישואין. אף על פי שרויאל נפרד מאת'ל לפני שנים ולמרות שבגד בה ללא הפסקה, הוא עדיין אוהב אותה ואינו מוכן לוותר עליה בקלות. ניתן ללמוד על כך, בין היתר, מהעובדה שהוא לא חתם עדיין על מסמכי הגירושין שלהם, מהפלירטוטים התכופים שלו עם את'ל ומהעוינות שהוא מגלה כלפי הנרי שרמן. במקביל, הסרט מספק לצופים הסבר אחר לחלוטין. בביקור של רויאל בקליניקה של רופא, נערכת ביניהם שיחה על איזו מחלה שממנה סובל רויאל. הסרט אינו חושף מהי אותה מחלה ואם היא רצינית. הנתונים שכן נחשפים בפני הצופים יוצרים תחושה אמביוולנטית: מצד אחד הרופא ורויאל משוחחים ביניהם בטון יומיומי ולא דרמטי, אלמנט שנוטע בצופים את התחושה שמדובר בבדיקה שגרתית. מצד שני מבשר הרופא לרויאל שייתכן שהוא יסבול מהתקפים בקרוב. בהתחשב בקונבנציית ה-"Deadpan" שבה משתמש אנדרסון בכל סרטיו, קונבנציה שבה מועברים גם הרגעים הדרמטיים ביותר באופן יבש, מוסתר, יומיומי ולא דרמטי, הצופים חשים כי ייתכן שהיו עדים לרגע דרמטי כזה, שבו מקבל רויאל בשורות רעות במיוחד.⁸ גם ההיכרות עם סצנות דומות מסרטים אחרים משחקת כאן תפקיד: סצנות שבהן מבשר רופא לחולה על שפעת הן לא דרמטיות ואינן שכיחות בסרטים. לכן האסוציאציה הראשונה שעולה במוחם של הצופים היא של מחלה קשה, דרמטית.

הסצנה החידתית הזו נשארת בלתי פתורה: לא ברור מהי המחלה המסתורית שממנה סובל רויאל, וחשוב מכך: לא ברורה המטרה של הכללת הסצנה בסרט. לסצנה אין קשר לסצנות האחרות בסרט ולפחות למראית עין היא איננה מקדמת את העלילה או את איפיון הדמויות. מאחר שלא ניתן להאשים את אנדרסון ברשלנות – מדובר בכמאי שאין חולק על ההקפדה שלו על פרטים – ישנה רק אפשרות אחת לסיבת הכללת הסצנה בסרט: להיות מה שהיא, או במילים אחרות לסבך את התשובה לשאלת בריאות הרופפת – אולי – של רויאל. הסצנה היא חלק ממערך של אלמנטים בטקסט של הסרט, שמטרתם להעלות שאלה שמוצגת כחשובה לפרשנות של הסרט, ואז לספק מידע סותר-במכוון שמטרתו לחתור תחת כל משמעות פרשנית לשאלה הזו. הסתירות בטקסט מובנות בין הסצנות השונות ובחלק מהמקרים – כמו במקרה הזה – גם בתוך הסצנה עצמה.

בעקבות אחד משלושת האירועים המחוללים שתוארו לעיל (או שילוב שלהם) מתרחש המפגש בין רויאל לאת'ל. במפגש זה מספר רויאל לאת'ל שהוא עומד למות ושהוא רוצה להיפגש עם בני המשפחה לפני מותו, ואז הוא אומר לה שהוא בכלל לא עומד למות ושהוא רוצה את המשפחה שלו בחזרה. הנרטיבים הסותרים מבלבלים את הצופים (ואת את'ל): אין

8 לשם השוואה, למשל, ניתן לבחון את המוות של נד בסרט The Life Aquatic. על אף האירוע הדרמטי, המוות מתואר באיפק, כשהרגשות של הדמויות מוסתרים מאחורי משפטים יומיומיים או מצולמים מרחוק. ראה גם MacDowell 16.

להם שום כלי כדי להחליט איזה נרטיב אמתי ואיזה לא. ניתן לראות בכירור איך הדרי־משמעויות של הסצנה תורמת לתחושת הטון הקונפליקטואלי שמאפיין את סרטיו של אנדרסון ואשר הוגדר על ידי מקדואל. מצד אחד אם רויאל גוסס באמת, הסצנה היא מרגשת ועצובה: הוא מנסה להיפגש עם משפחתו לפני מותו, ויתרה מזאת הוא מגלה רגישות כלפי את'ל, כשהוא מנסה להסתיר ממנה את דבר המחלה שלו. מצד שני ישנה אפשרות שרויאל בריא לגמרי. במקרה הזה הסצנה היא ממוזרית, צינית, אירונית ומצחיקה: רויאל מנצל באופן ציני את גילו המתקדם ואת רגשותיה של את'ל כלפיו כדי להשיג קורת גג ולמנוע את נישואיה להנרי שרמן. האמביוולנטיות הנרטיבית שמקורה בתסריט מקבלת כאן חיזוק מהאופן שבו מגולמת דמותו של רויאל. המשחק של ג'ין הקמן (Hackman) משרד אמביוולנטיות: לרגע נראה שהוא רציני ונרגש, ולרגע – ציני ואירוני. את'ל מגיבה בהתאם: תחילה היא בוכה ואומרת שהיא מצטערת, מיד לאחר מכן היא מכה את רויאל וכועסת עליו. התגובה שלנו, הצופים, גם היא מבולבלת: האם עלינו לצחוק או לבכות? להתרגש או להרגיש אירוניה חריפה?

בעקבות המפגש הזה חוזר רויאל לבית משפחת טננבאום. מאותו רגע ועד לחלק האחרון של הסרט הטון הופך לאירוני. רויאל מוצג כילד שובב ומלא חיים, שמתחזה לחולה על מנת להשיג את מטרתו: אמנם הוא מקבל "התקף", אבל רגע לאחר מכן הוא נראה כמו ילד קטן, שובב ובריא כשהוא שוכב ושותה מילק־שייק במיטה; אמנם הוא מטופל על ידי צוות רפואי, אך הצופים מזהים את הצוות: ה"רופא" הוא דאסטי, נער המעלית של המלון שבו התגורר רויאל, והעוזר שלו הוא פאגודה, המשרת של המשפחה שנאמן לרויאל לגמרי. כשה"רופא" דאסטי מקבל קריאה "דחופה" באיתורית שלו להגיע למשמרת במעלית של המלון, האירוניה חוגגת. רויאל מעשן, רץ, שותה אלכוהול וחוגג את החיים.

בעוד שלושת ילדיו של רויאל נמצאים במצב של "מוות קליני" מטאפורי (צ'או הוא מת־חי שלא התגבר על מותה של אשתו ומאמלל את חייו ואת חיי שני ילדיו; מרגו דיכאונית על סף התאבדות וכמעט אינה יוצאת מחדר האמבטיה; ריצי־י שבור לב ומנסה להתאבד) התיאור של רויאל כפרח מלא־חיים מגיע לשיא. בסיקונס החניכה של עוזי וארי, הוא מלמד את הנכדים שלו לרוץ בבריכה (ליד השלט שאוסר זאת), לעבור ככיש באור אדום (בריצה), לרכב על גבו של סוס במסלול מכשולים, לנהוג בפראות ולגנוב מחנויות. כשבני המשפחה מגלים שהרופא ש"מטפל" ברויאל אינו קיים ושהכדורים שהוא לוקח הם סוכריות "טיק טאק", הפענוח של הסיטואציה נראה מושלם. בני משפחת טננבאום, כמו גם הצופים, איבדו בו אמון לגמרי.

גם בשלב זה, יש רמזים דקים בטקסט של הסרט שחותרים תחת פרשנות קוהרנטית. למשל, בסצנת החתונה/תאונה נראה דאסטי, נער המעלית במלון של רויאל, כשהוא נותן לריצי־י אבחנה של רופא מיומן ("יש לך נזק קל לרשתית"), וכשהוא מבקש ממנו להתקשר לאיתורית שלו אם המצב יחמיר. התנהגות זו מערערת שוב את התפישה שרואה ברויאל חולה־מתחזה ובדאסטי רופא־מתחזה. עם זאת העובדה שמדובר במחווה קצרה שנבלעת בתוך סצנה ארוכה ומלאה בהתרחשויות גורמת לאירוע הזה להראות שולי. התחושה הכללית של הצופים אינה נפגעת: רויאל לא עמד למות מעולם. להפך, הוא מעולם לא היה מלא חיים יותר. ואז רויאל מת. מהתקף לב. המספר מזכיר לצופים שהוא היה בן שישים ושמונה – כבר לא צעיר. אין לדעת אם רויאל ידע או הרגיש שהוא עומד למות, אבל אין עוררין על כך

שמעשיו היו מעשים אחרונים של אדם לפני מותו. רויאל הספיק להיפגש עם בני משפחתו, להשיג מחילה, להציל אותם מעצמם – ואז נפטר.

נרטיב אמביוולנטי

ברוגמה שהובאה לעיל ניתן לראות שני אלמנטים שמאפיינים את התסריטים והסרטים של אנדרסון. לאחד מהם אקרא "נרטיב אמביוולנטי" ולשני – "דמויות ללא־תכונות". ראשית, ארון בכל אחד מהאלמנטים בנפרד ואז אראה את הקשר התמתי ביניהם. דיוויד בורדוול תיאר חוויה של צפייה בסרט, כההליך שבו הצופים הם אקטיביים: תוך כדי צפייה, הם אוספים מידע ומנסים להרכיב ממנו סיפור.⁹ הרכבת הסיפור מתבצעת באמצעות פרטי מידע שנקלטים על ידי החושים ומעובדים במישור הקוגניטיבי. כדי להרכיב את הסיפור, הצופים משתמשים בתבניות, להם קרא בורדוול "סכמות". סכמות אלו מבוססות על חוויות קודמות של הצופים מחיי היומיום שלהם, על יצירות אמנות שהם מכירים ועל סרטים אחרים שראו. במקרה שהנרטיב של הסרט הוא בפורמט מוכר (בורדוול קרא לו "פורמט הסיפור הקאנוני"), הצופים יודעים למה לצפות ואינם נדרשים למאמץ מיוחד. במקרה שהפורמט מסתבך, הצופים מנסים להשלים בעצמם את התמונה – לרוב באמצעות הסכמות שעומדות לרשותם. מדי פעם הצופים בוחנים את ההיפותזות שלהם בנוגע לסיפור ומאוששים או מפריכים אותן. במקרה וההיפותזות מופרכות, הצופים חוזרים למידע שכבר עובד ומתבנתים אותו מחדש. בורדוול הראה שהרכבת פרטי המידע לכדי סיפור קוהרנטי היא צורך אנושי, ובמקרים שבהם חסרים פרטי מידע חשובים, הצופים עשויים להשלים את החסר באופן שרירותי (Bordwell, Narration 31-37).

הסרט *The Royal Tenenbaums* מחבל ביכולת של הצופים להרכיב מהפרטים המוצגים בו סיפור קוהרנטי אחד. הטון הקונפליקטואלי שנשמר לאורך כל הסרט, מציע לצופים שני סיפורים אפשריים – שניהם תקפים, שניהם הפוכים. מצד אחד הסרט תומך בקריאה אירונית וצינית של הטקסט. על פי קריאה זו יש כאן סיפור על אדם חסר ערכים שפוגע ללא הרף באשתו ובילדיו. הוא חסר אחריות, מרוכז בעצמו, בוגדני, משקר כדי להשיג את מטרתו ומנצל באופן ציני את העובדה שיש לבני משפחתו רגשות כלפיו. המעשים שלו נתפשים כאגואיסטיים ואינפנטיליים. מצד שני הסרט תומך גם בקריאה אחרת: יש כאן סיפור על אדם בודד שמשפחתו לא דיברה איתו כבר שלוש שנים. לפני מותו הוא רוצה להתפייס איתם, ולהציל אותם מעצמם. בדיעבד ניתן לתפוס את מעשיו של רויאל כמעשים חכמים, אחרונים, של אדם מבוגר לפני מותו. אדם שיוודע מה חשוב בחיים, שמכפר על חטאי העבר שלו ושמציל את משפחתו ממצב "המוות הקליני" שבו הייתה שרויה: הוא מציל את ארי ועוזי ממוות ודאי תוך כדי סיכון חייו שלו; הוא עוזר לצ'אז להבין שהוא נמצא במצב של פוסט־טראומה ושהוא צריך עזרה; הוא נותן לאת'ל גט כדי שתוכל להתחתן עם הנרי שרמן; הוא מלמד את נכדיו איך להיות נכון ובכך משחרר אותם מהטראומה של מות אמם ועוזר

9 הוא ביסס את טיעונו על הגישה הקונסטרוקטיביסטית לחינוך, שמתמקדת במנגנוני־הלמידה של בני אדם.

לריצ'י ולמרגו עם עצות אבהיות. על פי קריאה זו מוצג רויאל (בקריצה, כרגיל) כגיבור טרגי שמקריב את חייו למען משפחתו ומראה להם שצריך ליהנות מהחיים, גם אם ההמבורגרים והסיגריות יהרגו אותך בסופו של דבר. בסצנת הסיום של הסרט (הלוויה של רויאל) יש התייחסות מפורשת לקריאה הזו. על מצבתו של רויאל כתוב: "רויאל טננבאום מת בצורה טרגית כשהוא מציל את המשפחה שלו משרידי אוניית מלחמה מושמדת וטובעת". אלא שגם כאן, כמו בשאר הסרט, יש ריח חריף של אירוניה באוויר ואי אפשר שלא לחייך כשחושבים על רויאל ועל התיאור המופרז הזה.

עוד דוגמה לחתירה תחת נרטיב קוהרנטי ניתן למצוא בסרט The Life Aquatic. הסרט מתאר את המרדף של סטיב זיסו, חוקר אוקיינוסים הרפתקן, אחרי כריש היגואר, יצור מפלצתי שהרג את חברו הטוב אסטבאן. לצוות הספינה של סטיב מצטרף נד, בחור צעיר שמציג את עצמו כ"כנראה בנו של סטיב". המרדף המשותף מאפשר לסרט להעלות שאלות שקשורות ליחסים בין הורים לילדיהם, אלא שהקשר הלא-ברור בין סטיב לנד מסבך את הפרשנות של הסרט. כדי להבין את הסרט מנסים הצופים, יחד עם הדמויות בסרט, לענות לשאלה שמוצגת על ידי הטקסט של הסרט כשאלה חשובה מאוד: האם סטיב זיסו הוא אביו של נד? גם במקרה זה, התשובה אינה טריוויאלית. מרגע המפגש הראשון שלהם ועד לסיומו של הסרט סטיב ונד אינם יודעים בוודאות אם הם אב ובנו. מיד לאחר המפגש ביניהם מציג סטיב את נד כ"זה כנראה הבן שלי, נד", ומאותו רגע ואילך מוצב סימן שאלה קבוע בנוגע לקשר בין שתי הדמויות. ככל שמתקדמת עלילת הסרט מאמינים סטיב ונד יותר ויותר כי הם אב ובנו ומתנהגים בהתאם: הם מנסים להתקרב זה לזה ולהתגבר על טראומות העבר. הצופים בסרט חווים תהליך דומה. על אף סימן השאלה הקבוע שמרחף מעל שאלת האבהות של סטיב, יש יותר ויותר אלמנטים שמקנים את התחושה שסטיב הוא אכן אביו של נד. ראשית, האמונה של הדמויות בקשר הדם ביניהן גורמת להן להציג לעתים את הקשר הזה כעובדה. למשל, כשג'יין (עיתונאית שנשלחה לעשות כתבה על סטיב) שואלת את נד מתי נודע לו שסטיב הוא אבא שלו, נד אינו מסייג את הקביעה שלה ועונה שהוא ציף פרט לפרט במהלך השנים. נוסף על כך החשיבות של הנושא בחייו של נד והמאמצים שהוא מפגין כדי להתקרב לסטיב מחזקים את ההנחה שהוא עשה כל מה שאפשר כדי לברר אם סטיב הוא אביו ושהוא הגיע למסקנה חיובית. גם מקורות חיצוניים שמתגלים במהלך הסרט מחזקים את ההנחה של קשר דם בין הדמויות, למשל: חשיפה של הקשר ביניהן שנעשתה בכתבה שהתפרסמה חמש שנים קודם לכן.¹⁰

ככל שמערכת היחסים הרגשית ביניהם מתפתחת, הופך סטיב, מבחינה דרמטית, לאביו של נד. היחסים בין שני הגיבורים, הרגשות שהם מפגינים זה כלפי זה והקונפליקטים שלהם, מזכירים יותר ויותר קשר בין אב לבנו. כפי שאבחנו בורדוול, צופים משתמשים, בין היתר, בתבניות שמוכרות להם מחיי היום-יום שלהם על מנת להבין את האירועים שמוצגים בפניהם

10 נד שואל את סטיב: "האמת למה שכתבו?" וסטיב עונה: "זה היה בעיתון, הנחתי שהם בדקו את העובדות" – תשובה אמביוולנטית שמתאימה לאנדרסון: מצד אחד משפט בעל טון קומי-אירוני שמתייחס לחוסר היכולת להגיע לאמת, ומצד שני עוד נתון שמחזק את התחושה שסטיב הוא אביו של נד.

(Bordwell, Narration 32, 34). מאחר שסביר להניח שאין ולו צופה אחד שאינו מכיר את התבנית של קשר בין הורים לילדים, העובדה שסטיב מתפקד קולנועית בתור אביו של נד מחזקת את התחושה שיש ביניהם קשר דם, גם אם מבחינה רציונלית-אונטולוגית היא אינה תורמת לביזור העניין. בסצנת הקונפליקט הגדול בין נד לסטיב התחושה הזו מגיעה לשיא. כשנד מטיח בסטיב: "אתה לא מכיר אותי. אף פעם לא רצית להכיר אותי..." וסטיב אומר לו: "אתה קורא לעצמך הבן שלי... אבל אני פשוט לא רואה את זה..." האותנטיות של הקונפליקט ביניהם והאמוציות הדרמטיות בסצנה גורמות לצופים להרגיש שמדובר באב ובנו. כשסטיב מתוודה שהוא ידע על קיומו של נד מאז שנולד, הצופים מפענחים את הסיטואציה – נד הוא בנו של סטיב, וסטיב התכחש לו מהיום שבו הוא נולד.

אולם מיד לאחר מכן מתרחשת סצנה שחותרת תחת הפרשנות הזו. בשיחה אינטימית במטבח הספינה, מגלה אלינור (אשתו של סטיב) לג'יין שסטיב הוא עקר, כנראה משום שבילה מחצית מחייו מתחת למים. היא מבהירה לג'יין (וגם לצופים) שסטיב אינו יודע את העובדה הזו. כמו סצנת הביקור של רויאל אצל הרופא ב־"The Royal Tenenbaums", הסצנה הזו אינה תורמת מאום להתפחות העלילה: לצופים אין באמת יכולת לדעת אם הקביעה של אלינור נכונה, ואילו שאר הדמויות בסרט אינן יודעות את הפרט שנחשף ומתנהגות כאילו הוא איננו קיים. גם כאן נשאלת השאלה מדוע נכללה הסצנה בסרט. גם במקרה זה, התשובה היחידה שמתקבלת על הדעת היא שהסצנה נכללה כדי לחתור תחת פרשנות קוהרנטית לסרט ולסבך את התשובה לשאלת האבהות של סטיב.

הסצנה מוסיפה לסרט ממד אירוני, שנובע מפערי הידע בין הצופים לדמויות. היא טוענת משמעויות נוספות לאירועים שכבר הוצגו בסרט (למשל: האמירה של סטיב שהוא אינו רואה את זה שנד הוא הבן שלו, נשמעת קצת פחות מחרידה). היא מרככת את עוצמות הרגש, הדרמה והאותנטיות שעולות מהסצנה שהוצגה לפנייה (העימות המשפחתי בין סטיב לנד) ומסצנות שיוצגו אחריה (מותו של נד, מציאת כריש היגואר).

באופן מוזר אך לא מפתיע, הגילוי הזה אינו מפריע לסרט, שחוזר למסלולו מהר מאוד. סטיב ונד ממשיכים להתנהג כאב ובנו, משלימים ביניהם, והעלילה ממשיכה אל עבר שני השיאים הדרמטיים של הסרט. בשני השיאים מתוארים מאורעות מרגשים מאוד. בראשון – המסוק של סטיב ונד מתרסק עקב תקלה ונד מת בידיים של סטיב. בשני – צוות זיסו מגיע סוף סוף אל כריש היגואר שהרג את אסטבאן ואשר המרדף אחריו גרם גם למותו של נד. במקום לנקום בכריש, סטיב מביט בו בעיניים דומעות וחברי הצוות שלו מניחים עליו את ידם לאות סולידריות. כפי שאובחן היטב בידי מקדואל וגייבס, שתי הסצנות הדרמטיות משוככות באמצעות אלמנטים שמטרתם להוריד את מפלס המלודרמה: בסצנת המוות של נד, יש משחק "Deadpan" מינורי של שתי הדמויות, וצילום באקסטרים לונג שוט שמסתיר את תחושותיו של סטיב. במקרה של כריש היגואר, כל ההתרחסות מחוץ לצוללת מומחשת באמצעות גרפיקה מרהיבה אך ילדותית ולא ריאליסטית. בתוך הצוללת, מסודר הצוות בסידור פורמלי, שנראה כאילו הוכן בשביל צלם (MacDowell 16-17, Gibbs 147-149). לטענתי, האמביוולנטיות הנרטיבית שהצגתי כאן היא אמצעי חשוב נוסף שתורם לשיכון הרגשות שהצופים מרגישים בסוף הסרט ולתחושה המוזרה שיש בטון הקונפליקטואלי של אנדרסון.

אם כך, ניתן לומר שהסרט *The Life Aquatic* מספק שתי תשובות נכונות (וסותרות) לשאלת אבהותו של סטיב. בהתאמה, הסרט כולו מספק שני נרטיבים סותרים, שניהם "אמתיים": נרטיב אחד מרגש ואותנטי, שבו נפגשים אב נוטש ובנו לאחר שנים של פרידה ולומדים להתגבר יחד על טראומות העבר שלהם והשני – נרטיב ציני וממזרי שבו שני אנשים זרים ומוזרים משוכנעים בטעות כי מצאו את קרובי משפחתם ומתנהגים בהתאם. הצופים נשארים נבוכים ומבולבלים, ללא יכולת להכריע בין הנרטיבים.

דמויות ללא "תכונות"

בורדוול תיאר את הדמויות הקולנועיות כקונסטרוקטים בעלי חשיבות רבה. הוא טען כי על אף שניתן היה לבחור בכל סכמה שרירותית אפשרית כדי להעביר את המשמעות מהיוצר לצופים, לסכמה של הדמויות הקולנועיות יש עדיפות על פני סכמות אחרות. הוא הסביר כי הדמויות הקולנועיות הן קונסטרוקט המבוסס על האנשה והדגים כיצד האנשה משמשת מנגנון "טבעי"¹¹ לבני אדם ולצורה שבה הם מתבנתים את העולם שסביבם. הדמויות הקולנועיות נתפשות על ידי הצופים בתור בני אדם, וככאלה יש להם גוף, מחשבות, אמונות ורגשות. בין יתר המאפיינים של הסכמה של הדמות, ציין בורדוול מאפיין חשוב במיוחד: תכונות אופי קבועות לאורך זמן. הוא הביא דוגמאות לא מעטות שבהן הראה איך המיפוי שבין דמות לתכונות אופי הוא השלב הראשון במסלול הקוגניטיבי שבו הצופים מפיקים משמעות מהקטסט¹² (Bordwell, Making Meaning 151-157).

הדמויות החשובות בסרטים של ווס אנדרסון בנויות באופן שחותר תחת הסכמה "הטבעית" הזו. בכל סרטיו של אנדרסון ישנן דמויות שאינן ניתנות לקטלוג. לא מדובר בדמויות שסובלות מחוסר אפיון – להפך, לכל דמות עולם עשיר משלה – אלא שהתכונות הרבות שיש לכל דמות אינן מצטרפות לכדי קטגוריות קשיחות שהצופים יכולים להכיר ולפענח. חשוב להבהיר שלא מדובר בדמויות בעלות תכונות "ממוצעות" (למשל, דמות שהיא לא ממש טובה ולא ממש רעה) אלא בדמויות שמייצגות את שני הקצוות של הסקאלה בו זמנית, ובכך מונעות מהצופים המתוסכלים לבנות פרשנות קוהרנטית של אפיון הדמות.

רויאל הוא הדוגמה הבולטת ביותר לדמות כזו ב־*The Royal Tenenbaums*. כפי שכבר ציינתי, במיקום שלו על הסקאלה בקטגוריה של צעיר/מבוגר, מוצג רויאל כאינפנטיל מלא חיים מצד אחד, וגם כאדם זקן לפני מותו מצד שני (ואף פעם לא כאדם בוגר־מחושב־ממוצע). במיקום שלו על הסקאלה בקטגוריה של עני/עשיר, מוצג רויאל קודם כול כעשיר נהנתן, שגר בסוויטת ענק במלון מפואר ומקבל מסג'ים וטיפולי פנים. מיד לאחר מכן הצופים מגלים שיש לו חוב בלתי־אפשרי למלון, שהוא לא עבד במשך עשרים שנה ושאינו לו אפילו כסף לשיחה מטלפון ציבורי. בכל הזמן הזה הוא ממשיך להיות מוצג כנהנתן ומפונק; תמיד עם

11 הסיבה שהמילה "טבעי" מובאת במרכאות היא שבורדוול אינו מכריע אם מדובר במנגנון טבעי־ביולוגי או מנגנון חברתי שנראה טבעי.

12 בורדוול התייחס בספר זה ל"מבקר" ולא ל"צופה". עם זאת הוא ציין במפורש שהכללים שתפקים לגבי מבקרים, רלוונטיים גם לגבי צופים "פשוטים" (Bordwell, Making Meaning 9-10).

משקה ביד, תמיד נראה טוב, ללא אף סימן של מצוקה אמיתית. בסקאלה של נאמן/בוגדני מוצג רויאל כאדם בוגדני באופן קיצוני. הוא תמיד חושב על עצמו, תמיד מאכזב את הסובבים אותו ומשפחתו לא דיברה איתו כבר שלוש שנים. עם זאת יש בסכיבתו אנשים שנאמנים לו באופן עיוור ויעשו הכול בשבילו (דאסטי, נער המעלית/ הרופא ופאגודה, שעל הנאמנות המזורה שלו עוד ארחיב בהמשך).

דוגמה מאלפת במיוחד לצורה שבה התסריטים האנדרסוניים חותרים תחת סכמת איפיון הדמויות היא דמותו של מקס פיישר, גיבור הסרט Rushmore. מקס פיישר הוא סטודנט על מלגה בבית הספר הפרטי והיוקרתי ראשמור. הוא מתאהב במיס קרוס, מורה בבית הספר, וכדי להשיג אותה הוא מוכן לעשות כמעט הכול. התכניות שלו משתבשות וגורמות לו, בין היתר, לשקר, להיות מגורש מבית הספר, להילחם בחבריו הטובים ביותר ולתכנן רצח. תוך כדי השתלשלות האירועים הוא מפתח יחסים של חברות ויריבות עם תעשיין מריד בגיל העמידה בשם הרמן בלום.

אחת השאלות ששואלים את עצמם הצופים שמנסים לפענח את דמותו של מקס היא האם הוא חכם, מוכשר ו"מוצלח" במיוחד, או טיפש, חסר יכולת ולא ייצלח באופן חסר תקדים? גם כאן הסרט אינו מציג לנו "תכונות ממוצעות" אלא תכונות קיצוניות משני הצדדים של הסקאלה. בסצנת הפתיחה הצופים פוגשים את מקס בשיעור מתמטיקה, כשהוא פותר בעיה שמוגדרת על ידי המורה שלו כבלתי פתירה. הוא עושה זאת ללא מאמץ, ביד אחת, בזמן שהוא שותה קפה. ההתנהגות הזו מתאימה למראה ה"יורמי" של מקס, עם מדי ה-Ivy League שלו והמשקפיים בעלי המסגרת השחורה והעבה. כשנראה לצופים שמדובר בסרט על גאון, מקס מתעורר והצופים מבינים שהוא חלם את הסיטואציה.

אופן הדיבור בעל הטון הבוגר של מקס מציג חזות אינטליגנטית של בחור חכם בצורה יוצאת דופן, ועם זאת השגיאות שהוא עושה מעידות על יומרה חסרת כיוון. הסתירה הזו באה לידי ביטוי בשיחה קצרה בין הרמן בלום למנהל בית הספר, דוקטור גוגנהיים. לאחר שהתרשם מאופן הביטוי הייחודי של מקס מביע הרמן את התפעלותו: "בחור צעיר ומבריק". גוגנהיים נאנח בייאוש ועונה כשהבעת יסורים על פניו: "הוא אחד התלמידים הכי גרועים שלנו".

מיד לאחר מכן מוצגת רשימת הפעילויות החוץ-לימודיות והתפקידים של מקס בראשמור. כל התפקידים שהוא ממלא מראים שהוא מגלה יוזמה ויצירתיות, אולם חלקם איזוטרי עד כדי גיחוך (נשיא איגוד הכוורנים של ראשמור), חלקם בנאלי (חגורה צהובה בקונג-פו) ובמספר מקרים הוא אינו ממלא תפקיד שדורש כישרון אלא פשוט משמש סוג של פוליטיקאי/עסקן (מנהל קבוצת הקרוס). כך שגם כאן ההערכה של הצופים למקס מתערבבת עם גיחוך.

בשיחה בין מקס לגוגנהיים, מציג המנהל אולטימטום למקס: אם הוא יכשל בעוד קורס, הוא יסולק מראשמור. הצופים נחשפים לתעודה האיומה של מקס: ציונים שנעים בין 41 ל-59. עם זאת הטון שעולה מהשיחה מעביר את התחושה שמדובר בשיחה בין שווים ושדוקטור גוגנהיים מתייחס למקס באופן מיוחד. מקס מזכיר לגוגנהיים איך התקבל לבית הספר: הוא קיבל מלגה אחרי שכתב מחזה על ווטרגייט בכיתה ב - מעשה של גאון יוצא דופן.

כך מתעתע הסרט בצפיפות של הצופים ממקס. בכל פעם שבה יש תחושה שהדמות של מקס פוענחה, הטקסט נותן לו מאפיין קיצוני נוסף מהצד האחר של הסקאלה. הצופים

מתקשים להצמיד למקס תכונות אופי קבועות ולגבש עמדה ברורה כלפיו. האם עליהם ללעוג למקס הטיפש והמפסידן שאינו מכיר במגבלותיו, או לתמוך במקס הגאון הלא־מובן שאינו מצליח למצות את יכולותיו?

בחלק מהמקרים השינוי הקיצוני מתבצע בתוך הסצנה עצמה. כשמקס פוגש את המורה מיס קרוס, הוא מנסה להרשים אותה בחכמתו. הוא משקר ואומר לה שהוא מתכוון ללמוד מתמטיקה ורפואה באוקספורד או בסורבון. הצופים יודעים שהוא משקר, אבל עצם הידיעה על קיומו של הסורבון, מוסד אקדמי פריסאי, מעידה שאין מדובר בנער אמריקני ממוצע אלא בנער חכם למדי. עם זאת כשמיס קרוס אומרת לו שהתזה שלה הייתה על כלכלה באמריקה הלטינית, מגיב מקס במשפט: "או, זה מעניין. שמעת שהם לא הולכים ללמד לטינית כאן יותר?" כלומר, מקס חושב שיש קשר בין אמריקה הלטינית לבין השפה הלטינית, מחשבה שמעידה שלא מדובר בנער אמריקני ממוצע אלא בנער טיפש למדי. מיס קרוס, שהיחס של מקס לשפה הלטינית נוגע ללבה אומרת לו משפט בלטינית: "Nihilum sanctum estne?" (שום דבר אינו קדוש?), שאליו מגיב מקס באמצעות המשפט: "מה זה? אה, זה לטינית, לא?" מקס מביט במיס קרוס במבט אטום, והאירוניה מגיעה לשיאה – התחושה היא שמקס הוא טיפש ומזויף. ואז עובר מקס לשבת ליד מיס קרוס, מביט לה בעיניים ואומר בנון־שאלאנט: "Sic transit gloria. Glory fades". האם מקס יודע לטינית או לא? האם הוא חכם או לא? האם המשפט הזה הוא המשפט היחידי שהוא מכיר? האם ניסה לומר "Sic transit gloria mundi" והתבלבל? גם כאן הטקסט בנוי באופן שנועד לבלבל את הצופים, ולא לאפשר להם להגיע להכרעה חד משמעית.

נוסף על האמביולנטיות באפיון של דמות אחת, סרטיו של אנדרסון מסבכים גם מערכות של תכונות בין דמויות. בורדוול הראה כיצד סרטים מצמידים תכונות אופי שמייצגות שני ערכים מנוגדים לשתי דמויות שונות. אחת הדוגמאות שהציג היא הסרט *Bringing up Baby*. שתי הדמויות הנשיות בסרט מייצגות שני ערכים מנוגדים: בעוד סוזן ואנס מייצגת את החופש, אליס סואלו מייצגת את הריסון והאיפוק. בעקבות מעשיהן של הדמויות והאירועים שקורים להן, הצופים מפיקים משמעות שקשורה לשני הערכים שהן מייצגות (Bordwell, Making Meaning 153-154). דוגמה לאופן שבו אנדרסון מחבל במנגנון הזה ניתן למצוא בסצנת הפתיחה של *Bottle Rocket*. הסרט נפתח בסצנה שבה מגיע דיגנאן לשחרר את חברו אנת'וני ממוסד לחולי נפש שבו הוא (אנת'וני) אושפז. כבר בסצנה זו, שבה מסומן אנת'וני כ"משוגע" ודיגנאן כ"שפוי" הפעולות שלהם מראות את ההפך הגמור. דיגנאן מתנהג כמשוגע ומנסה "לחלץ" את אנת'וני מהמוסד, אף על פי שאנת'וני לא אושפז בכפיה ושתקופת האשפוז שלו כבר הסתיימה. אנת'וני, לעומת זאת, מדבר בהיגיון ובחום עם הרופא המטפל שלו ומבקש את רשותו לביים בריחה מהמוסד, כדי לא לפגוע ברגשות של דיגנאן. לאורך כל הסרט, שבו אנת'וני מציג את עצמו שוב ושוב כלא שפוי, הוא מסתמן בתור הצלע השפויה יותר בין שני החברים. אלמנט זה מגובה על ידי המשחק האימפולסיבי והקופצני של אוון וילסון (דיגנן), לעומת הדיבור הרגוע והמחושב של לוק וילסון (אנת'וני).

גיבורים חסרי גיל

אחד המאפיינים המטושטשים ביותר בדמויות של אנדרסון הוא הגיל שלהן. כל הדמויות החשובות בסרטיו הן ביוזמנית ילדותיות מאוד וגם בוגרות מאוד: כל הדמויות בסרט Bottle Rocket הן דמויות אינפנטיליות, שמדי פעם עושות מעשים נדיבים ובוגרים באופן יוצא דופן (הדמות הבוגרת ביותר בסרט היא דמותה של גרייס, אחותו בת השתיים-עשרה של אנתוני שמדברת אתו כאילו הייתה אמא שלו); בסרט The Royal Tenenbaums – כפי שהראתי קודם – רויאל מתנהג כילד חסר אחריות מצד אחד, וכמבוגר מנוסה לפני מותו מצד שני – תלוי בפרשנות של מעשיו; שלושת האחים בסרט The Darjeeling Limited מתנהגים במקרים רבים כילדים קטנים, ייצוג שמגיע לשיא בסצנה שבה אמא שלהם משכיבה אותם לישון. אימם מפגינה בסצנה הזו אימהות בוגרת ובריאה, אולם מיד לאחר מכן היא נוטשת אותם ובורחת (לא לפני שהיא מכינה להם ארוחת בוקר) – מעשה אינפנטילי וחסר אחריות. הטשטוש של גילאי הדמויות מסיר את המחיצות בין עולם הילדים ובין עולם המבוגרים ויוצר עולם חדש, שבו ילדים-מבוגרים ומבוגרים-ילדים מתנהלים זה לצד זה.

הסרט שבו עושה אנדרסון את השימוש המעניין ביותר בעולם שכזה הוא Rushmore. ראשית, דמותו של מקס היא בגיל לא ברור. על פי התסריט הוא בן חמש-עשרה, אבל אנדרסון בחר בג'ייסון שוורצמן בן השבע-עשרה, שנראה גדול ומבוגר מבני כיתתו האחרים. גם התלבושת של מקס, שכוללת מקטורן ועניבה, מבגרת אותו ומבדילה אותו משאר הנערים. למקס יש תכונות רבות של מבוגר: הוא מדבר באופן בוגר, מתעניין בנושאים רבים ומנהל מערך שלם של פעילויות חוץ-לימודיות. הוא גם "עובד" בראשמור: הוא מתנהג כאילו הוא חלק מהסגל של המקום, יש לו צוות קבוע, כרטיס ביקור וגם שלוחה (מספר 23). עם זאת יש באישיות שלו אלמנטים אינפנטיליים: הוא אינו יכול לקבל תשובה שלילית (כולל ממיס קרוס שאינה נענית לחיזוריו), הוא נקמני מאוד (כפי שמגלה הרמן בלום) וחסר נימוס כילד קטן (למשל, כלפי פיטר הרופא שמגיע עם מיס קרוס להצגה שלו).

בעולם של הסרט יש למקס שלושה חברים קרובים:¹³ דירק קאלווי, מיס קרוס והרמן בלום. ארבע הדמויות (כולל מקס) שייכות לקבוצות גיל שונות: דירק קאלווי הוא ילד בכיתה ד', מקס הוא נער מתבגר בכיתה י', מיס קרוס היא אישה צעירה והרמן בלום הוא גבר בגיל העמידה. למרות זאת הטקסט של הסרט מתייחס אליהם כשווים.

דירק קאלווי הוא החבר הטוב ביותר של מקס. על אף ההבדל ביניהם (בגיל ומבחינה פיזית) הם תופשים את עצמם כשווים. ישנם מקרים שבהם דירק הוא הדמות הבוגרת יותר ביניהם. לדוגמה, הוא זה שיוזם את הפיוס בינו ובין מקס, תוך כדי שהוא מלמד את מקס שיעור חשוב במחילה לחברים.

הרמן בלום מבוגר ממקס ביותר משלושים שנה, אך גם במקרה הזה הטקסט מטשטש את הפרש הגילים ביניהם. למשל, כשהרמן פוגש את מקס בראשמור הוא מתייחס אליו כאל מבוגר בעל נסיון, שמבין איך צריך לחיות את החיים. "מה הסוד?" שואל בלום ומקס עונה מ"נסיונו": "אני חושב שאתה צריך למצוא משהו שאתה אוהב לעשות ואז לעשות אותו

בשארית חיך". מאחר ששניהם הם דמויות חסרות גיל, אין זה פלא ששניהם מתאהבים באותה אישה. כשהם רבים ביניהם, הסרט מתאר את המלחמה שלהם באופן שיויוני – בלום נלחם במקס באותה צורה שמקס נלחם בו (ומפסיד). כשהם משלימים הסרט מציג אותם כשני חברים שווים: הם רוקדים יחד ריקוד מטופש במפעל של בלום, משחקים בחיילים ורוכבים בצוותא על אופניים. הקומפוזיציות באותן סצנות תומכות בתסריט – המיקום של הדמויות מול המצלמה הוא סימטרי והתנועות שלהן מסנוכרנות באופן שמחזק את התחושה, שמדובר בשני חברים בני אותו גיל. באחת השיחות בין מקס למיס קרוס היא אומרת לו: "אתה יודע, אתה והרמן מגיע לכם אחד את השני – אתם שניכם ילדים קטנים".

היחסים בין מקס למיס קרוס מורכבים יותר. הטקסט של הסרט מתעתע בצופים, כשהוא עובר בין טשטוש להבלטה של פערי הגילים ביניהם. מצד אחד מקס מאוהב במיס קרוס והיא מוצאת בו את אותו קסם שראתה בבעלה שנפטר. מצד שני ישנם רגעים שבהם מוצגת מיס קרוס כמבוגרת ומקס – כילד. לאורך כל הסרט יש מתח בין שני הטונים הקוטביים הללו, ולצופים לא ברור כלל אם האהבה בין מקס למיס קרוס יכולה להתממש או לא.

דוגמה טובה למורכבות הזו ניתן למצוא בסצנת המפגש בין מיס קרוס למקס. בסצנה זו, שנותחה קודם בהקשר לאפיון הדמות של מקס, משתמש אנדרסון בשילוב בין אלמנטים בתסריט ובקומפוזיציה של הפריים על מנת לטשטש או להבליט את פער הגילים בין הדמויות. בתחילת הסצנה מיס קרוס יושבת על המושבים ליד איצטדיון הבייסבול של ראשמור ומחפשת מצית. מקס מגיע אליה ובלוי לומר מילה מצית את הסיגריה שלה. פרט למחווה הבוגרת בעלת הקונוטציה המינית, אנדרסון מעמיד את מקס ליד מיס קרוס היושבת, ובכך מגדיל אותו.¹⁴ כך הוא מצמצם את הפער של הגיל ביניהם ומדגיש את הפעולה הגברית שמקס עושה.



התמונות באדיבות פורום פילם

בשיחה המביכה שמתפתחת בין שתי הדמויות, פער הגילים ביניהן ניכר באופן ברור (מקס אינו מבין את ההבדל בין השפה הלטינית לאמריקה הלטינית). כדי להדגיש את הפער מבחינה ויזואלית, מסדר אנדרסון את הדמויות כך שמיס קרוס יושבת בחזית התמונה ונראית גדולה, ומקס יושב מאחור ונראה קטן. לקראת סוף השיחה, כשמקס שולף את המשפט שלו בלטינית, הוא מתקדם במפתיע ונראה "גדול" כמו מיס קרוס. השילוב בין המשפט של מקס ובין העובדה שהוא גדל במפתיע יוצר פתאום טון אחר, שגורם לפער ביניהם להראות כמעט בלתי קיים.

14 אנדרסון בחר לתפקיד מיס קרוס את אוליביה ויליאמס (Williams), שחקנית גבוהה במיוחד. לכן בסצנות ששתי הדמויות עומדות זו לצד זו ניכר ביניהן הבדל משמעותי בגובה, שחושף את פער הגילים ביניהן. כשמיס קרוס יושבת ומקס עומד, הפער בולט פחות.



התמונות באדיבות פורום פילם

אהבה ללא תנאים

הדיון בנוגע לאפיון הדמויות האמביוולנטי אצל אנדרסון נעשה מעניין יותר כשבוחנו את הדמויות מהיבט מוסרי. כל הגיבורים בסרטיו של אנדרסון עושים מעשים אימים: כמעט כולם משקרים כדי להשיג את מטרתיהם, הם בוגדים בבני משפחתם ובחבריהם הקרובים ביותר, נוקמים זה בזה ופוגעים אחד בשני, פיזית ונפשית. הם עושים זאת בקלילות ובחינניות, ללא היסוס, ללא חרטות וללא נקיפות מצפון. דוגמאות לא חסרות: מקס פִּישר ורויאל טננבאום משקרים באופן קבוע; הרמן בלום מנהל רומן עם מיס קרוס מתחת לאפו של מקס; בתגובה, מקס דואג למוטט את נישואיו של הרמן וכמעט הורג אותו כשהוא מחבל בכלמים של המכונית שלו; רויאל יורה בכוונה על הבן שלו, צ'אז, ופוצע אותו; צ'אז תובע את רויאל פעמיים וגורם לו לאבד את מקור הפרנסה שלו; סטיב זיסו מסתיר מנד כי ידע על קיומו מהיום שבו נולד; ונד מסתיר מסטיב את העובדה כי הוא שוכב עם ג'יין, האישה שבה סטיב חושק.

עם זאת אנדרסון אינו שופט את הדמויות שלו. להפך, באופן שיטתי הוא מציג דמויות שעושות מעשים אימים ואז מעודד את הצופים לסלוח להן ולקבל אותן כמו שהן. מדובר באתגר כפול: מצד אחד על הסרטים שלו לשכך את יכולת השיפוט של הצופים, ומצד שני לא מדובר בסרטים אירוניים שבהם יש ניכור כלפי הדמויות אלא בסרטים שאמורים לעורר רגשות חזקים של אמפתיה, כפי שאֶבְחַן פִּלְנְטִינגָה ביחס ל-"The Royal Tenenbaums": "[T]he emotive success of The Royal Tenenbaums depends on the film's ability to elicit spectator sympathy for Royal, despite his rather questionable behavior." (Plantinga 88).

כדי להשיג אמפתיה לדמויות שלו, משתמש אנדרסון במגוון רחב של אמצעים. ראשית, באותה הקלילות והטבעיות שבה הדמויות שלו פוגעות זו בזו, הן גם יוצאות מגדרן כדי לעשות מעשים אציליים: מקס, קצת לאחר שניסה להרוג את הרמן, עושה הכול כדי לאחד בין הרמן לבין מיס קרוס, שבה מקס עצמו מאוהב; הרמן משקיע את כל הכסף שיש לו באקווריום שמקס בונה; רויאל מציל את ארי ועוזי ממוות ודאי, תוך כדי שהוא מסכן את חייו שלו; שלושת האחים בסרט The Darjeeling Limited, שנראים מרוכזים בעצמם ובוגדים זה באמונו של זה, מסכנים את חייהם בלי לחשוב פעמיים ומצילים חבורה של ילדים הודים שנמצאת במצוקה. משעשעים במיוחד הם המקרים שבהם ישנו מעבר מידי ממעשה איום למחווה אצילית, למשל: האירוע שבו פאגודה דוקר את רויאל באכזריות ובקור רוח ואז מציל את חייו באהבה גדולה. המעבר החד הזה, בין מעשים אימים לאציליים, מקשה (שוב) על

הצופים לקטלג את הדמויות בקטגוריות של "טובים" ו"רעים" ולגבש עמדה חד-משמעית כלפיהן. העובדה שהמעשים הרעים מתבצעים בדרך כלל בתחילת הסרט והמעשים הטובים לקראת סופו, מטה את הכף לכיוון החיובי וגורמת לתחושה חיובית יותר כלפי הדמויות, בבחינת "סוף טוב הכול טוב".

שנית, שני המנגנונים שתוארו בפרקים הקודמים תורמים באופן מכריע לטון הלא-שיפוטי של הסרט. הנרטיב האמביוולנטי מרכז את מעשיהן האימים של הדמויות: המעשים של רויאל נראים גרועים פחות אם הוא באמת עומד למות, והמעשים של סטיב נראים גרועים פחות אם הוא איננו אביו של נד. העובדה שלדמויות אין תכונות קבועות מקשה על הצופים להפיק משמעות מהאירועים שאליהם הם נחשפים ולהיות שיפוטיים כלפי הסיטואציות הללו. עוד גורם שמשכך את הביקורת כלפי הדמויות הוא ההיכרות האינטימית של הצופים עם עולמם הפנימי של גיבורי הסרט. במקרים רבים, הצופים נחשפים לסיבות למעשים האימים של הדמויות, סיבות שיכולות להיחשב כמוצדקות בעולם המיוחד של הסרטים של אנדרסון. למשל, הצורה שבה מוצג עולמו הפנימי של מקס ואהבתו העוצמתית למיס קרוס משככת במעט את הביקורת על הניסיון שלו לרצוח את הרמן. אמנם היכרות אינטימית כאמצעי לשיכוך ביקורת היא אמצעי רטורי שגרתי בקולנוע אלא שאנדרסון מחזק את האינטימיות בין הצופים לבין הדמויות שלו באמצעות מספר אמצעים שגרתיים פחות: התמהיל הייחודי של התכונות המוזרות, החפצים הרבים ופרטי הלבוש הייחודיים שמשויך לכל דמות גורם לצופים להכיר את עולמן של הדמויות באופן פרטני במיוחד. גם השימוש בריבוי נרטיבים (שמגיע לשיא ב-"The Royal Tenenbaums"), בסצנות אקספוזיציה ובמונטאז'ים שמציגים את הדמויות, את עברן ואת העולם הפנימי שלהן, תורם להיכרות העמוקה של הצופים עם הדמויות ולקרבה שהם חשים אליהן.

אנדרסון משתמש בארסנל כמעט אין-סופי של אמצעים רטוריים כדי לייצר את הטון הקונפליקטואלי שהוזכר כאן רבות. הטון הזה, שמאזן בין אירוניה לכנות, מתוזמן על ידי אנדרסון בהתאם לאירועים בתסריט כדי לייצר את התחושה החיובית כלפי הדמויות בסרט. קצרה היריעה מלהכיל אפילו רשימה חלקית של אמצעים אלו, מה גם שהם מתוארים בפירוט במאמרים אחרים (אם כי לא בקונטקסט זה), אבל אציין רק בכלליות שבמקרים רבים שבהם הדמויות מבצעות מעשה שלילי, מגביר אנדרסון את מפלס האירוניה כדי להרחיק את הצופים מההתרחשות ולשכך את יכולת השיפוט שלהם. דוגמה טובה לכך היא פס הקול הנשמע ברקע בזמן שמקס מחבל בבלמים של הרמן – שיר עליז שמילותיו הן "You are forgiven... You are forgiven...". עם זאת כדי להשיג את האמפתיה הדרושה לדמויות שלו, אנדרסון צריך להפחית את מינון האירוניה ולשדר אותנטיות בסצנות שבהן הדמויות עושות מעשים חיוביים ושיש בהן תחושה טובה והרמונית. במקרים אלה, שמרוכזים, כאמור, בעיקר לקראת סופם של הסרטים, משתמש אנדרסון באמצעים שמטרתם להוריד את מפלס האירוניה, ואציין כאן רק את אבחנתה של תומאס בדבר המעבר של אנדרסון משימוש בעדשה רחבה ומעוותת לעדשה רגילה בטו-שוט המרגש שבו רוקד מקס עם מרגרט יאנג (Thomas 113-114).

התוצאה המתקבלת היא שאין בסרטים של אנדרסון שום דמות, שהסרט מציג אותה כ"רעה"¹⁵. הסרטים שלו מקבלים את כל הדמויות, על הצדדים הטובים והרעים שלהן, ומחבקים אותן באהבה ללא תנאים.

"הומניזם חדש"

העובדה שהסרטים של אנדרסון אינם שופטים את הדמויות המאכלסות אותם, היא מרכיב חשוב בתפישת העולם שלהם. בחינה מעמיקה של תפישת עולם זו חושפת מערכת קוהרנטית, מגובשת ומדויקת של ערכים, שאותה מעביר אנדרסון בכל אמצעי המבע העומדים לרשותו, מסורתיים כחדשים. תפישת עולם זו מתאימה למניפסטים ההומניסטים ככפפה ליד ומעבירה באופן אופטימלי את רוח ההומניזם בימינו.

ראשית, הנושאים שבהם דנים הסרטים של אנדרסון הם נושאים הומניסטיים. הם עוסקים בשאלות, כמו איך אדם יכול להתמודד עם החולשות שלו? איך ניתן להתגבר על טראומת-אברן של אדם אהוב? איך ילדים צריכים להתייחס להוריהם הלא-מתפקדים? מה אדם צריך לעשות כשמישהו פוגע בו? בסופו של דבר, מדובר בוואריאציות שונות של השאלה איך ראוי לאדם לחיות את חייו כדי להגיע לחיים מאושרים יותר? התשובות שמספקים הסרטים של אנדרסון משתמשות במושגים מארגז-הכלים ההומניסטי: אהבת אדם, קבלה עצמית, קבלת האחר (כולל מגרעותיו), חמלה ומחילה.

בכל הסרטים, פרט ל-"Bottle Rocket"¹⁶, הגיבורים מוצגים בפתיחת הסרט במצב של אומללות. בכל המקרים, החיים שלהם משתפרים באופן ניכר בסופו של הסרט. השינוי במצבם מתרחש כתוצאה משיעור חשוב שהם לומדים על החיים ומבחירה שלהם להשתנות. רוח ההומניזם, שמקנה לאדם את החופש לאמלל את עצמו ואת הסובבים אותו או לגאול את עצמו ולהגיע לחיים מאושרים יותר, שורה על הסרטים האלה.

בפתיחת הסרט Rushmore מוצג מקס כנער בודד. הוא מתכחש לייחוסו המשפחתי, משקר ללא הרף, בוגד בחבריו ונוקם בהם כשהם מאכזבים אותו. אלא שעקב התנהגותו, מצבו מתדרדר והוא מאבד את מעט-החברים שהיו לו. דווקא כשהוא בנקודת שפל, מחווה אנושית של מחילה מצד חברו הצעיר דירק מלמדת אותו שיעור באנושיות. הוא סולח להרמן, משדך-מחדש בינו ובין מיס קרוס, לומד לקבל את עצמו ואת המגבלות שלו, והחיים שלו הופכים לטובים יותר. בסרט The Royal Tenenbaums עובר רויאל טננבאום תהליך דומה. בזכות מספר ימים בחברת משפחתו והחום האנושי שהוא מקבל מהם (על אף משקעי העבר), הוא מבין עד כמה הם חשובים לו ומשנה את חייו ואת חייהם. במשך כל עלילת הסרט The Life Aquatic סטיב זיסו לעצמו¹⁷ ולבנו נד. את עיקר האנרגיה שלו הוא

15 יוצאת דופן אחת היא דמותו של Future Man, אחיו המרושע של בוב בסרט Bottle Rocket. מאחר שסרט זה הוא סרטו הראשון של אנדרסון (והמאפיינים ה"אנדרסוניים" שבו עדיין אינם מובהקים) ומאחר שמדובר בדמות שולית מאוד בסרט, ניתן לדעתי להתעלם ממקרה חריג זה.

16 כאמור, Bottle Rocket הוא סרט פחות מדויק, לטעמי, מסרטיו המאוחרים יותר של אנדרסון. ראה גם הערות 3 ו-15.

17 סטיב יוצא מגדרו כדי לשנות את התדמית שלו בכתבה שנכתבה עליו ובסרטים שהוא מביים.

משקיע במרדף אחרי כריש היגואר שטרף את חברו הטוב אסטבאן. רק כשהוא לומד לקבל את עצמו, לוקח אחריות לקשר עם נד ובוחר להתפעל מהכריש ולא להרוג אותו – הוא מגיע לסוג של נחמה שבאה לידי ביטוי במחווה האנושית שעושים כלפיו חברי הצוות שלו. בסרט The Darjeeling Limited, בעקבות מעשה אצילי שעושים יחד שלושת האחים, הם מצליחים להשאיר מאחור את טראומות העבר (שמסומנות בסרט באמצעות המזוודות של אביהם) וליצור אחווה ואמון ביניהם.

חשוב להבהיר כי הגאולה שמציעים הסרטים של אנדרסון אינה גאולה מוחלטת, רתית או נאיבית: רויאל מת בסיום הסרט The Royal Tenenbaums, נד מת בסיום של The Aquatic ושללושת האחים בסרט The Darjeeling Limited ננטשים (שוב) על ידי אמם. הסרטים של אנדרסון לא מבטיחים לפתור את כל הבעיות של הגיבורים שלהם, אך הם מציעים להם חיים טובים יותר ונחמה מסוימת.

מבחינה סגנונית, סרטיו של אנדרסון מחזקים את התזה, לה הם מטיפים. כפי שהראתי בפרק הקודם, אנדרסון משתמש באמצעי מבע רבים כדי ליצור אווירה של אהבת אדם, על אף מעשיהן האיומים של רוב הדמויות שמאכלסות את סרטיו. כפי שהדגמתי, לשני המנגנונים שתוארו במאמר זה יש אפקט טכני חשוב בשיכוך הביקורת כלפי הדמויות. עם זאת למנגנונים אלה יש חשיבות גדולה נוספת, מהותית: הנרטיב האמביוולנטי ממחיש לצופים את העובדה שלכל סיפור יש כמה זוויות ואל להם למהר לשפוט את הסיטואציות שהם רואים. אפיון הדמויות המיוחד של אנדרסון מעביר את המורכבות של בני האדם, על צדדיהם החיוביים והשליליים, ומפציר בצופים להכיר את העולם הפנימי והעשיר של בני האדם במקום למהר לקטלג אותם ולשפוט אותם.

ג'יימס מקדואל טוען כי השילוב בין אירוניה ובין אותנטיות בסרטיו של אנדרסון נובע מחשש להיחשב סנטימנטלי בעידן ציני וניהיליסטי. הוא אומר, בנוגע לסרטים הקווירקיים בכלל ובנוגע לאנדרסון בפרט, כי "[T]he anxiety that sentimentality is somehow 'risk' is not often merely disregarded, but rather is implicitly embedded in the work itself." (MacDowell 22). אף על פי שאני מסכים עם קביעתו של מקדואל, אני חושב שלשילוב שעושה אנדרסון בין אירוניה לאותנטיות יש משמעות עמוקה יותר. האירוניה שטבועה בתוך הטקסטים של אנדרסון אינה משמשת ליצירת מרחק מהמציאות. להפך, היא חלק מהאותנטיות של הסרטים האלה; היא מעבירה את המורכבות של המציאות בת־זמננו באופן הנאמן ביותר. האם יש מישהו שעדיין מאמין היום שיש בעולם נרטיב קוהרנטי אחד? שאירועים מתרחשים עקב סיבה מובחנת אחת? שלאנשים יש תכונות קבועות שאינן משתנות? שאנשים מבוגרים מתנהגים בכגרות? שיש מעשים טובים או רעים? באמצעות הרטוריקה הייחודית שלו – זו שתוארה כאן כמו גם בחיבורים אחרים – חושף אנדרסון אמיתות בנוגע לחיים שלנו ובנוגע ליחס שלנו לאנשים אחרים. באופן זה הוא מצליח לשלב בין המורכבות של החיים בעידן של ריבוי־נרטיבים ובין אהבת־אדם כנה. השאלות שבהן עוסקים הסרטים של אנדרסון הן שאלות הומניסטיות ברורות אלא שבכל סצנה שבה יש נרטיב מסוים, מזכיר לנו אנדרסון שיש גם נרטיב אחר, זווית אחרת להסתכל על הדברים. הפרספקטיבה הזו, היכולת לראות את העולם מעיניו של האחר, היא זו שעומדת בבסיסו של ההומניזם. ברוח המושג "הכנות החדשה", אני רוצה לקרוא לרוח הנושבת בסרטיו של

אנדרסון בשם "הומניזם חדש". אינני מתכוון לכך שבסרטיו של אנדרסון מובעים עקרונות חדשים להומניזם אלא לכך שסרטים אלה ממחישים את עקרונות ההומניזם באופן עדכני יותר, מורכב יותר, מפוכח יותר, אותנטי יותר ומדויק יותר מסרטים הומניסטים "ישנים". זו הסיבה שבעיניי הסרטים של ווס אנדרסון הם לא רק חכמים, מענייניים ומיוחדים, הם בראש ובראשונה מרגשים.

את הרעיונות שהעלתי במאמר זה מתמצתת סצנה פשוטה ואגבית בסרט *The Life Aquatic*. באותה סצנה, סטיב ויסו מוטרד מאוד מהגעתו של ביל, נציג של המשקיעים שנשלח לפקח על הפקת הסרט האחרון שלו. יש לסטיב את כל הסיבות לפקפק בביל. הוא נראה כמו ארכיטיפ של איש כספים מרובע וחסר רגשות: קטן, שמנמן, קרח, מרכיב משקפיים ולבוש בכבדים מחיוטים, מכוערים ושמרנים. כשהם נכנסים למעלית, מיד לאחר שנפגשו, סטיב מסנן לעבר ביל: "אני מקווה שלא תעשה לנו בעיות, ביל". ביל מביט בסטיב בתימהון: "למה שאעשה משהו כזה?" הוא שואל. סטיב משיב לו במבט קר: "כי אתה ליצן מחברת השקעות", וביל עונה בשילוב של תימהון ועלבון: "אבל אני גם בן אדם..." סטיב מהנהן ושם את ידו על הכתף של ביל בתנועה של סולידריות.

ביבליוגרפיה

- סארטר, ז'אן-פול. האקסיסטנציאליזם הוא הומניזם. תרגום: יעקב גולומב. מהדורה שנייה. ירושלים: כרמל, 1990.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard U P, 1991.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Browning, Mark. *Wes Anderson: Why his Movies Matter*. London: Praeger, 2011.
- Buckland, Warren. "Wes Anderson: a 'smart' director of the new sincerity?". *New Review of Film and Television Studies* 10.1 (2012) 1-5.
- Gibbs, John. "Balancing Act: Exploring the Tone of *The Life Aquatic with Steve Zissou*". *New Review of Film and Television Studies* 10.1 (2012): 132-151.
- Herrick, Jim. *Humanism: an Introduction*. Amherst: Prometheus, 2005.
- MacDowell, James. "Wes Anderson, Tone and the Quirky Sensibility". *New Review of Film and Television Studies* 10.1 (2012) 6-27.
- Norman, Richard. *On Humanism*. 2nd Edition. London/New York: Routledge, 2012.
- Plantinga, Carl. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley & LA, CA/London: U of California P, 2009.
- Sconce, Jeffrey. "Irony, Nihilism and the New American 'smart' Film". *Screen* 43.4 (2002): 349-369.
- Thomas, Deborah J. "Framing the 'Melancomie': Character, Aesthetics and Affect in Wes Anderson's *Rushmore*". *New Review of Film and Television Studies* 10.1 (2012) 97-117.

פילמוגרפיה

- Anderson, Wes. Bottle Rocket. USA: Columbia, 1996.
- Anderson, Wes. The Darjeeling Limited. USA: Fox Searchlight, 2007.
- Anderson, Wes. Fantastic Mr. Fox. USA: 20th century Fox, 2009.
- Anderson, Wes. The Life Aquatic with Steve Zissou. USA: Touchstone, 2004.
- Anderson, Wes. Moonrise Kingdom. USA: Indian Paintbrush, 2012.
- Anderson, Wes. The Royal Tenenbaums. USA: Touchstone, 2001.
- Anderson, Wes. Rushmore. USA: Touchstone, 1998.
- Dayton, Jonathan and Valerie Faris. Little Miss Sunshine. USA: Fox Searchlight, 2006.
- Hawks, Howard. Bringing up Baby. USA: RKO, 1938.
- Hess, Jared. Napoleon Dynamite. USA: Fox Searchlight, 2004.
- King, Paul. Bunny and the Bull. UK: Warp X/Screen Yorkshire, 2009.

דניאל לוי

דוגמה 95: שוני ודמיון ביחס לז'אנר המלודרמה

בשנת 1995 הכריזה קבוצת במאים דנים, בהם לארס פון טרייר (von Trier), תומאס וינטרברג (Vinterberg), סורן קראה־יעקובסן (Jacobsen) וקריסטיאן לאוורינג (Levring) על מניפסט ובו סט חוקים שנקרא "שבועת הצניעות". המניפסט יצא נגד הקולנוע ההוליוודי המסחרי והסרטים האשלייתיים אשר מופקים במסגרתו. הוא הוצג ככסיס החדש לעתידו של הקולנוע והיווה את הצעד הראשון להיווצרותו של זרם קולנועי חדש – "דוגמה 95". הזרם הכריז על עצמו כקולקטיבי ופתוח לכל יוצר המוכן להכפיף עצמו ל"שבועת הצניעות". הזרם והמניפסט חרגו מגבולות דנמרק למדינות אחרות והופיעו בפסטיבלים ובמגזינים מסביב לעולם (Yalgin 1). בשנת 1998 הוצגו סרטי הזרם הראשונים וכבר בתחילת שנות האלפיים זנחו אותו ארבעת היוצרים המרכזיים של הזרם. עם זאת הזרם עדיין קיים ומאפשר לכל יוצר המציית ל"שבועת הצניעות" לעשות סרט דוגמה (Yalgin 11).

עד כה נחקר זרם הדוגמה באופן נרחב ומעמיק ככל הקשור למניפסט אשר עליו הוא נשען (Hjort, Yalgin, Walters), לתרבות הפסטיבלים, להשפעות גלובליות (Hjort, Yalgin) ולהיבט הראליסטי שבו (Yalgin, Jerslev). במאמר זה ברצוני להציג את זרם הדוגמה באור שונה ולטעון כי קיים דמיון מפתיע בין זרם הדוגמה, המתנגד להוליווד ומחויב לאמת, לבין ז'אנר המלודרמה ההוליוודי. כדי לבצע את החיבור בין קצוות הפוכים אלו, אבהיר תחילה מהו זרם הדוגמה ומהו ז'אנר המלודרמה ואחר כך אבחן סרטי דוגמה ספציפיים בהתאם לסממנים מז'אנר המלודרמה. ברצוני לטעון כי על אף השוני בין הזרם לז'אנר קיימות נקודות דמיון בולטות מבחינה תמטית, צורנית ונרטיבית, דמיון אשר מציג את הזרם, בדומה לז'אנר, כאמביוולנטי ולא חד משמעי ביחס לייצוגים שהוא עצמו מעלה.

במאמר זה אבחן בהרחבה את שלושת סרטי הדוגמה הראשונים, ונוסף על כך אאזכר כמה מהסרטים המוכרים יותר בזרם. סרטים אלו ישמשו מוקד מייצג לזרם הדוגמה, עד כמה שיומרה כזו אפשרית לאור המגבלות.¹

1 עקרונות הזרם והמניפסט מאפשרים לכל יוצר לעשות סרט שייכלל בזרם. מפאת זאת לא כל הסרטים ברי השגה, ולכן ייתכן שישנם סרטי דוגמה שאינם תואמים באופן מושלם לתבניות שאציג לאורך המאמר. אף על פי כן, הדמיון בין הזרם לז'אנר המלודרמה בולט, לכל הפחות בסרטים המוכרים ביותר שנעשו במסגרת הזרם.

הזרם דוגמה 95

זרם הדוגמה שאף למרוד נגד התעשייה הקולנועית המסחרית. הוא הציע פתרון למעמד של תעשיית הקולנוע בזמן גיבושו (Yalgin 8), ומטרת המניפסט הייתה לתקן את הקולנוע שהיה קיים בזמנו (Walters 40). בראש ובראשונה התנגד הזרם לקולנוע המסחרי ההוליוודי ולשימוש בטכנולוגיה כדי ליצור אשליה קולנועית (Yalgin 10). טיעונים אלו עולים מהמניפסט עצמו, שבו נאמר כי זרם הדוגמה מציב את "שבועת הצניעות" כתגובה וכהתנגדות לסרטים האשלייתיים (von Trier, Vinterberg 274). לפי המניפסט המטרה של יוצר הפועל תחת "שבועת הצניעות" היא לחלץ את האמת מהדמויות והתפאורה דרך כל האמצעים האפשריים ועל חשבון הטעם הטוב וכל שיקול אסתטי (von Trier, Vinterberg 275). דרישה זו לאמת היא התרסה נגד הסרט המסחרי, אשר זוכה לכל השבחים, על אף שתוצאותיו עקרות. בזרם הדוגמה, לעומת הסרט השטחי, סרט אינו אשליה (von Trier, Vinterberg 274). את ההצהרות והכוונות הבוטות האלו ניתן לראות כפרובוקציה וחתרנות במובן של התגרות, חתירה נגד ומעשה הנועד לעורר תגובה קוטבית לתפיסה המקובלת. אכן, כפי שעולה מהמניפסט, במאי הפועל במסגרת "שבועת הצניעות" מייצר תגובת נגד מתריסה ומכוונת שמטרתה להתנגח בקולנוע המסחרי, האשלייתי והשטחי.

מהמניפסט גם עולה כי זרם הדוגמה היבט אסתטי־ראליסטי בולט. מהות הראליזם של הזרם מתבטאת בשאיפה לתמונה ולסאונד אינדקסיאליים (Jerslev 48). השאיפה לתחושת ראליזם אינדקסיאלי עולה במניפסט אשר דורש ומחייב צילום בלוקיישן ללא תפאורה ואבזרים חיצוניים, איסור על הפקת סאונד בנפרד מהוויז'ואל, איסור על תאורה חיצונית, איסור על פילטרים ושיופים אופטיים, אחדות זמן ומקום, ועוד (von Trier, Vinterberg 274-275). מטרת האיסורים, האסתטיים ברובם, העולים ב"שבועת הצניעות" היא התנגדות לקולנוע המסחרי הקיים (von Trier, Vinterberg). במובן זה האסתטיקה עצמה היא פרובוקטיבית וחתרנית. לכן השאיפה לעורר פרובוקציה ולחתור נגד הקולנוע המסחרי הקיים חלה בעיקר דרך כלים אסתטיים, אשר כפי שהצגתי לפני כן, יש בהם היבט ראליסטי במובן האינדקסיאלי. אם כן, זרם הדוגמה צידד בראליזם אינדקסיאלי במטרה לחלץ את האמת מהסרטים ובכך לחתור תחת הקולנוע המקובל וכיחוד זה ההוליוודי. לאור הטענות האלו אבחן כעת את ז'אנר המלודרמה ששגשג באותם אולפנים הוליוודיים, שמהם זרם הדוגמה סולד כל כך, על פי המניפסט.

ז'אנר המלודרמה

מלודרמה היא ז'אנר שקיים עוד מהמאה השמונה־עשרה (Shingler, Mercer 7), ואחד הז'אנרים שקיימים עוד מראשית הקולנוע ועדיין פופולריים בימינו. מתוך ז'אנר המלודרמה רחב היריעה, אתמקד במאמר זה במלודרמה המשפחתית/ביתית אשר עוסקת במעגל המשפחתי הבורגני. מלודרמה זו מציגה קונפליקטים וטראומות משפחתיות, חברתיות ומגדריות, אשר הדרך לגבור עליהן לרוב היא על ידי הקרבה מתוך אותו מעגל משפחתי (Shingler, Mercer)

25). למלודרמה אסתטיקה וצורה ייחודית שאיננה אינדקסאלית אלא דווקא עודפת ביחס למציאות. לרוב, בסופן של מלודרמות אלו, יוצגו פתרונות אופטימיים התלושים מהקונפליקטים שעלו לאורכן (Neupert 72). המלודרמה נתפסת מצד אחד כשמרנית מפאת הייצוגים שבה, ואת זאת ניתן לייחס לתעשייה שאליה שייכים רוב סרטי המלודרמה – הוליווד. מן הצד האחר יש בז'אנר היבט חתרני וסמוי במידת מה, אשר מערער על אמינות התוכן השמרני. המחקר האקדמי בנוגע לז'אנר נפרש לאורך עשורים ותקופות שונות ובהתאם לכך השתנו גם הגישות הביקורתיות כלפיו. על פי המחקר, הטקסט המלודרמתי לא היה מעולם שמרני לגמרי או חתרני לגמרי (Rodowick 279). המלודרמה יכולה לתפקד גם באופן חתרני וגם כבידור אסקפיסטי בהתאם לצרכי האידאולוגיה השלטת (Rodowick 275). הצד השמרני של הז'אנר מאופיין באידאולוגיה פטריארכלית ששכיחה בסרטים.² הצד החתרני של הז'אנר מאופיין בעודפות אסתטיות וצורניות ובאופן שהפתרונות לקונפליקטים מוצגים בחוסר אמינות.³ ניתן לומר כי יש בז'אנר מעט מן הכול – לצד ייצוגים שמרניים ישנה גם חתירה תחת ייצוגים אלו הנובעת מעודפות אסתטיות וצורניות, מאי אמינות ומתלישות ביחס למוצג. מראשית הקולנוע ועד ימינו למלודרמה צורה אסתטית ייחודית. ברגעי השיא והדרמה המיונסצנה מייצגת ישירות את הרגשות והקונפליקטים שהנרטיב והדמויות אינם מסוגלים לבטא (Shingler, Mercer 23). האסתטיקה מבטאת באופן מטפורי דרך מיונסצנה ומוזיקה את המודחק, את הבלתי ניתן להעלות על הדעת ואת הסמוי (Shingler, Mercer 79). הבמאי, אשר מדגים את השימוש הקיצוני ביותר באסתטיקה באופן הסותר את העלילה, הוא דאגלס סירק (Sirk). סירק זוהה כבמאי שרתם את המיונסצנה כדי לחתור תחת המשמעות הישירה של הסרטים, וכדי לבקר את האידאולוגיה הבורגנית, הוא רתם את המבנה השמרני של הז'אנר ונעזר בו למטרותיו החתרניות (Shingler, Mercer 48).

מלבד ההיבט החתרני הסמוי שקיים בז'אנר, המחקר האקדמי עוסק בקשר בין הז'אנר לבין תפיסות ייצוג ראליסטיות. אחת הדעות השכיחות היא כי מלודרמה היא אופן ייצוג השונה לחלוטין מהטקסט הראליסטי הקלאסי (Shingler, Mercer 79). זאת בהתאם לעודפות האסתטיות והמוזיקליות הקיימת בסרטים, אשר מציגה את המציאות באופן בלתי ראליסטי. עודפות זו חלה בעיקר ברגעי השיא בסרטי המלודרמה משום שברגעים אלו המלודרמה “[L]iterally exceeds the limits of what can be considered realistic; it goes ‘over the top’” (Shingler, Mercer 23)

2 חוקרי קולנוע רבים טענו והציגו שוב ושוב כי אידאולוגיה פטריארכלית מוטמעת עמוקות בסרטי הז'אנר (Shingler, Mercer 24-25).

3 לינדה ויליאמס (Williams) טוענת כי חלק ניכר מהעניין האקדמי שחג סביב ז'אנר המלודרמה, קשור לצורה העודפת שישנה בז'אנר (3). ויליאמס מציגה את הטיעון כי “Unmotivated events [O]verlong spectacles – these are the excesses [T]hat alert us to the existence of a competing logic, a second voice” (Altman, qtd. In Williams 3) אסתטית, ניתן לבחון את הבמאי דאגלס סירק (Sirk) שלגביו נאמר כי “The settings, décor, lighting, music, and camera framing [S]eem to contradict or place an alternative emphasis on what is taking place within the narrative” (Shingler, Mercer 56)

המלודרמה אפוא היא ז'אנר קולנועי פופולרי המגיע היישר מהאולפנים ההוליוודיים ומציג עולם פטריארכלי, בורגני ושמרני. מנגד, האסתטיקה העורפת שהיא הפוכה לייצוג הראליסטי הקולנועי, אפשרה לכמאים הפועלים בתוך הז'אנר להתבטא באופן חתרני שאינו נובע ישירות מהטקסט הקולנועי שהם מציגים.

ז'אנר המלודרמה – קווי דמיון אפשריים לזרם הדוגמה

על סמך הסקירה שביצעתי לזרם ולז'אנר, ניתן לכאורה לזהות פער בין זרם הדוגמה לז'אנר המלודרמה. מצד אחד הזרם שהוא לכאורה חתרני, מחייב שימוש בראליזם אינדקסיאלי. מן הצד האחר הז'אנר, שהוא לכאורה שמרני, נעזר בעודפות אסתטית שהיא הפוכה לראליזם אינדקסיאלי. למעשה, ישנו שוני בין הזרם לז'אנר מבחינה אסתטית וצורנית, מבחינת הצהרת כוונות (כאשר הזרם הצהיר על התנגדות לקולנוע ההוליוודי המסחרי, והז'אנר פעל בשם המסגרת ההוליוודית המסחרית) ומבחינת דרכי הפקה, תעשייה ואופן עשיית הסרטים. עם זאת ניתן למצוא סממנים בולטים אחרים המאפיינים את ז'אנר המלודרמה שקיימים גם בזרם הדוגמה. במאמר זה אתרכז במספר סממנים עיקריים של הז'אנר שאותם ניתן למצוא גם בסרטי הדוגמה: העיסוק בטראומה, מעמד המשפחה ואופן הסיום של הסרטים.

אן קפלן (Kaplan) עומדת על החיבור בין טראומה למלודרמה וטוענת כי המלודרמה ההוליוודית חזרה והציגה טראומות משפחתיות (202). בז'אנר המלודרמה מוצגות טראומות כאשר בסופם של הסרטים ישנה סגירה וריפוי לטראומות אלו (Kaplan 204). למעשה, ניתן לראות כי בז'אנר זה הטראומות נוכחות שוב ושוב, והן זוכות תמיד לריפוי ולפתרון. מוסד המשפחה יש בו משום סממן תוכני ואידאולוגי הצף בסרטי המלודרמה, והמחקר האקדמי מזהה סרטי מלודרמה רבים כסרטים הממקמים את המשפחה במרכז הנרטיב והעלילה (Shingler, Mercer 2). מבחינת העיסוק במשפחה ניתן לראות כי ברוב המלודרמות “[W]hen family has been examined and found wanting, Family comes to the rescue, and remains intact” (MacKinnon 36). בסרטי המלודרמה המשפחה מתערערת, אך גם ניצלת ומשתמרת דרך הקרבה עצמית של אחד מבני המשפחה (Shingler, Mercer 25). למעשה, כוחה של המשפחה מוצג ומונצח בסרטי המלודרמה שהם שמרנים ופטריארכליים. אף על פי כן, תוך כדי השימור, המוסד המשפחתי גם מתערער דרך סרטים אלו. ההתערערות מתרחשת הן באמצעות חשיפת המנגנון המשפחתי שהוא סמוי לרוב (Mackinnon 33), הן באמצעות אסתטיקה עורפת (Shingler, Mercer 56) והן דרך סיומים בלתי צפויים ובלתי אמינים (MacKinnon 31). בהתאם לכך את ייצוג המשפחה ניתן לראות באופן דואלי: מצד אחד כייצוג המשמר את המשפחה ומן הצד האחר כייצוג המערער על המוסד המשפחתי ומעורר ספק וביקורת לגביו (MacKinnon 33).

מאפייני נוסף של סרטי המלודרמה הוא השאיפה להגשמה והבאת הדרמה לסיום באמצעות סוף שמח (Shingler, Mercer 13). סופם של הסרטים הוא במידת מה מלאכותי ומודבק. ניתן להסיק זאת מדבריו של ג'ון ניופורט (Neupert) אשר טוען בנוגע לסרטי מלודרמה כי “[T]he potential for a ‘disappointing’ ending is suddenly followed by an unexpected and tacked-on happy epilogue, which was unmotivated by either the story or its telling”

(72). לסופים מלאכותיים אלו יש תכלית משום שהנקודה בעלת הכוח הכי מערער וחתרני בסרטים היא "הסוף המאולץ", שבו הסגירה נראית מספיק פתאומית עד שהיא הופכת לבלתי אמינה עבור הצופה (MacKinnon 31). לכן גם הסוף המאולץ מציג דואליות מסוימת: הסיום הוא שמח ואופטימי ולמעשה מנציח את המשפחה, אם כי בו בזמן הוא פתאומי ותלוש באופן המערער על הנצחת המשפחה.

על סמך הסממנים שהצגתי, המלודרמה משתקפת כז'אנר דואלי ואמביוולנטי שמצד אחד משמר ומנציח באופן עקבי את המשפחה ומאפשר ריפוי לטראומה, ומן הצד האחר הוא נוקט במהלכים נרטיביים, צורניים ואסתטיים באופן שהופך את התוכן המוצג לעודף, למלאכותי ולבלתי אמיץ וכך מערער וחותר תחתיו.

הצגת סממני המלודרמה בסרטים מז'אנר המלודרמה המשפחתית

כדי לחזק את הקשר האפשרי בין סרטי הזרם לסרטי הז'אנר אציג את סממני המלודרמה בשלושה סרטים מסוג המלודרמה המשפחתית של שנות החמישים של המאה הקודמת.⁴ סממנים אלה, כפי שאציג בהמשך, משותפים לזרם ולז'אנר – נוכחות הטראומה, חשיבות מעמד המשפחה וסיומים בלתי צפויים. נוסף על כך אציג סממנים אשר הוצגו קודם לכן כשונים בזרם ובז'אנר, כגון האסתטיקה. בהמשך המאמר, כשאבחן את סרטי הדוגמה עצמם, ניתן יהיה להבחין בדמיון ממשי בין סרטי הז'אנר שאציג לסרטי הזרם שבהם אני עוסק.

סרטו של סירק, *All That Heaven Allows* (1955), מדגים היטב את השימוש של הז'אנר באסתטיקה עודפת ברגעי השיא והדרמה. בסרט מוצג סיפור אהבה חוצה מעמדות, בין אישה שבעלה נפטר לגבר שאיבד את אביו (טראומת השכול עולה ברגעים הראשונים בסרט וחוזרת בווריאציות שונות לאורכו). לאורך הסרט מוצגים כל התנאים שאינם מאפשרים את התממשות האהבה הזו – התנגדות הסביבה, מחזורים, רכילות ובעיקר התנגדות מצד ילדי הגיבורה. הסרט מסתיים בסצנה שבה מחליטה הגיבורה להקריב מעצמה בשם האהבה ולהתעלם מהבעיות שיצרה הזוגיות, והגיבורים מסיימים יחד בתמונה של הרמוניה זוגית. סצנת הסיום (אשר בה נפתרים הקונפליקטים באופן חיובי), בהתאם למסורת המלודרמטית העודפת ובהתאם לסגנונו של סירק, מלווה במוזיקה מלאת פאתוס, במיזנסצנה עשירה ובמשחק עתיר רגש.

דרך סרטו של איליה קאזאן *East Of Eden* (Kazan, 1955), אתמקד במעמד המשפחה ובעיסוק בטראומה, כפי שאלו מיוצגים בז'אנר. הסרט עוסק באב המגדל את שני בניו, כאשר האם נטשה את המשפחה – אקט טראומתי ובעל השפעה ניכרת על הגרעין המשפחתי. בסרט זה המשפחה מתפרקת לחלוטין. אחד הבנים אינו זוכה לחיבת אביו, לה הוא משתוקק, ועקב כך מתנגח עם אביו, מסבך את עצמו ואף שולח במידת מה את אחיו אל מותו (האח בוחר להתגייס ומת עקב גילויים אפלים על משפחתו שנחשפו ביוזמת אחיו). הסרט מסתיים גם הוא בסצנה המאופיינת במוזיקה מלאת פאתוס ובמשחק עודף מבחינה רגשית. מלבד זאת

4 המחקר האקדמי אשר עליו אני מתבסס במאמר זה בוחן גם הוא בעיקר את סרטי המלודרמה של שנות החמישים.

בסצנה האחרונה זוכה הבן סוף סוף לחיבה ולקבלה מצד אביו. למעשה, חוסר הקבלה מצד המשפחה הוא הגורם לחורבן המשפחה (יחסי אב ובן שהובילו לגילויים טראומטיים על העבר, שהיו בעלי השלכות הרות אסון בהווה). נוסף על כך ובמקביל, הקבלה מצד המשפחה היא הגורם אשר שיקם את המשפחה ואפשרה ריפוי לטראומה מהעבר (בסיום מקבל האב את בנו ונוצרת הרמוניה משפחתית לראשונה).

נוסף על העודפות האסתטית, כפי שהוצגה בסרטו של סירק ולחשיבות המשפחה והטראומה, כפי שהוצגה בסרטו של קאזאן, אתייחס לחשיבות הסיום בז'אנר דרך סרטו של ניקולס ריי (Ray), *Bigger Than Life* (1956). הסרט מציג משפחה החווה משבר טראומתי, ובו מגלה אבי המשפחה המוערך שלקה במחלה סופנית ונאלץ לקחת תרופות הגורמות לו לאבד את שפיותו. האב האהוב הופך למסוכן ואלים, פוגע באשתו ובכנו, מעליבם, מזהיר בפני אשתו על רצונו להתגרש ואף מנסה לרצוח את בנו כאשר סכין בידו. בשניות האחרונות של הסרט, בעודו מאושפז, מבקש האב להישאר לבר עם משפחתו, הוא מחבק אותם כאשר חיוך רחב על פניו ואומר שהוא רק רוצה שיהיו יותר ויותר קרובים אליו. הסרט תם בתמונה של הרמוניה משפחתית המלווה במוזיקה עוצמתית. סיום הסרט מדגים את הפתאומיות האופיינית שבה מסתיימים סרטי המלודרמה ואת הפתאומיות שבה נוצרים התיקון המשפחתי והריפוי לטראומה. למעשה, בסרט זה הצופה עובר מניסיון רצח להרמוניה משפחתית בתוך דקות בודדות, כאשר ההרמוניה המוצגת נמשכת שניות מעטות בלבד.

הצגת סממני המלודרמה בסרטים מזרם הדוגמה

בחלק הקודם של המאמר הדגמתי דרך סרטי מלודרמה נבחרים את השימוש באסתטיקה עודפת, את נוכחות הטראומה ואופן הריפוי שלה, את העיסוק הבלתי נדלה במשפחה אשר מתערערת ואז מצילה את עצמה ואת אופן סיום הסרטים שהפוך לכל ייצוג שקדם לו ותמיד יש בו עודפות שאינה ראליסטית. כעת ברצוני לקשר סממנים אלו לסרטי הדוגמה שאנתח. בחלק זה אראה כי גם בסרטי הדוגמה קיימים סממנים הדומים לז'אנר המלודרמה. גם בזרם הדוגמה הטראומה נוכחת וזוכה לריפוי, ישנו עיסוק בלתי נדלה במשפחה וגם סיומות פתאומיות ובלתי אמינות. בדומה למלודרמה, גם בזרם הדוגמה, הסיום פועל באופן אמביוולנטי משום שמוצגת תמונה שאינה חד משמעית הנעה בין שימור המשפחה לפירוק וערעור שלה.⁵ נוסף על כך אציג כי גם סממנים שהוצגו כשונים והופכיים בין הזרם לז'אנר (כגון האסתטיקה והצורה העודפת) מופיעים לעתים בסרטי הדוגמה באופן שאינו שונה מאוד מז'אנר המלודרמה.

ברצוני להציג זאת דרך שלושת סרטי הדוגמה הראשונים. כל אחד משלושת הסרטים מציג למעשה "פתרון אחר" למעמד המשפחה, לטראומות ולמצוקות המשפחתיות, וכל

5 את האמביוולנטיות הזו, אשר מאפיינת את סרטי המלודרמה, אתאים לשני סוגים של סרטי דוגמה שבהם הבחנתי: מצד אחד סרטים המציגים את שימור המשפחה (דהיינו, איחוד המעגל המשפחתי או יצירת מעגל משפחתי חדש) ומן הצד האחר סרטים המציגים את פירוק המשפחה (דהיינו, שבירת המעגל המשפחתי הקיים).

פתרון שכזה מאפיין במידת מה סרטי דוגמה נוספים. לכן ארחיב את הדיון דרך הדגמות קצרות מסרטים נוספים ודרך הצגת קווי דמיון בין הסרטים. בסרט הדוגמה הראשון שאציג, המשפחה מתפרקת אך בו בזמן בונה עצמה מחדש. בסרט השני מורדת הגיבורה במוסד הפטריארכלי ומגורשת ממנו, אך אופיו האסתטי והנרטיבי של הסיום מערער על התוכן המוצג. בסרט השלישי מוצגים תיקון והצלה של נפשות במצוקה דרך המעגל המשפחתי, אך התיקון מופיע במעטפת בדיונית, מלאכותית ומנותקת מהמציאות.

דוגמה 1 – The Celebration (Thomas Vinterberg, 1998)

הסרט מתאר את מאבקו של כריסטיאן להוכיח כי אביו התעלל בו ובאחותו מבחינה מינית בצעירותם, בעוד אמם עמדה מנגד ושתקה. מאבק זה מתרחש בחגיגת יום הולדת המונית של האב. כריסטיאן מציג מאבק בלתי אפשרי נגד המשפחה במטרה לזכות בהכרה בנוגע להתעללות מינית טראומטית שהתרחשה על ידי המשפחה ואף גרמה להתאבדות אחותו. לאורך הסרט, הסביבה ובני המשפחה מסרבים לקבל את דבריו של כריסטיאן ונוקטים בצעדים אלימים כלפיו. בסיום מוצג ניצחוננו של כריסטיאן לאחר מאבק שערער לחלוטין את יסודות המשפחה הפטריארכלית.

המשפחה מוצגת בסרט כמקור לצרות – הטראומה נובעת מהתעללות מינית של אב כלפי ילדיו שהובילה להתאבדות בגלל חוסר יכולת של הקורבן להתגבר על הטראומה (האחות פיה מעידה במכתב שהשאירה שהאב היה חוזר אליה בחלומות ושלא יכלה לשאת זאת). המשפחה והסובבים עושים כל שביכולתם להדחיק את הטראומה, כדי לשמור על המבנה המשפחתי הקיים. מוסבר לצופה שהאם ידעה על המתרחש ולאחר מכן נרמז ששני האחים, הלנה ומיכאל ידעו גם הם. המשפחה מציגה את כריסטיאן כבלתי שפוי ומנסה להשתקו. אך על אף הניסיונות העיקשים לשמור על הגרעין המשפחתי, מעמד המשפחה מתערער לחלוטין. ניתן לראות זאת סצנה אחת לפני הסיום שבה מיכאל, שכה נאמן לאביו, מכה ותוקף אותו, אומר לו שהמשפחה "הלכה קפוט" ואף נראה כי הוא עומד לאנוס אותו. לעומת הדימוי הקיצוני העולה סצנה לפני הסיום, הסצנה המסיימת את הסרט שונה מכל ייצוג קודם אשר ערער על מוסד המשפחה (בכך שהציג את נלוזות המשפחה, צביעותה והבעייתיות המוסרית שבמוסד זה). הסוף שמח וחיובי ומציג תיקון של המוסד המשפחתי שהתערער. המשפחה בראה עצמה מחדש דרך ההקרבה הנועזת של כריסטיאן שגם פירק את המשפחה וגם עזר לשמרה ולהנציחה. כך גם למד כריסטיאן להתגבר על הטראומה שאינתה התמודד בתחילת הסרט. כלומר, בדומה לז'אנר המלודרמה, מתקיימים ריפוי של המצב הטראומתי ושימור של המעגל המשפחתי דרך הקרבה הנובעת מאותו מעגל משפחתי. ניתן להבחין זאת באמצעות מספר רבדים: מיכאל למד להעריך יותר את משפחתו שבה זלזל (בתחילת הסרט הוא נוטש את אשתו ובנותיו באמצע הכביש ובסוף הסרט הוא דואג לביתו). הלנה יושבת יחד עם בן זוגה האפרו אמריקני בשולחן ואין התנגדות לנוכחותו בשום צורה (זמן לא רב קודם לכן כלל הסועדים שרו שירים גזעניים בצהלה לכבוד האורח הזר). התיקון הבולט ביותר עולה דרך כריסטיאן, אשר בסיום הסרט מסוגל ואף מוכן להציע

למלצרית שהוא מחבב לעבור להתגורר איתו בפריז. ניתן להניח שמטרת ההצעה היא חיי זוגיות ומשפחה מהם נמנע כריסטיאן קודם לכן, ייתכן שבגלל עברו הטראומתי. כל התיקונים האלו מוצגים תוך כדי גירוש האב מהמשפחה – אקט אשר מתרחש אף הוא בסצנת הסיום ודווקא בידי הנאמנים ביותר לאב (מיכאל והאם). למעשה, הסרט משמר את התבנית המלודרמטית המשפחתית הקלאסית; הוא מציג משפחה לוקה בחסר ומערער על המוסד עצמו, אך בזכות הקרבה מצד המשפחה, המעגל המשפחתי משתמר (MacKinnon 36). ניתן לראות בסצנה המסיימת, שבה מודח הפטריארך ובו בזמן משתמרת המשפחה, דואליות מסוימת בנוגע למוסד המשפחתי שהוא המקור לצרות כמו גם המקור לתיקון – הסמיכות בין סצנת התיקון (סצנת הסיום) לסצנה המעיידה על חורבן מוחלט של המשפחה (סצנה לפני האחרונה, אשר בה מתקיימים חזרה על הטראומה ואונס האב בידי בנו לעיני האם) מחזקת את תחושת הפתאומיות והתלישות של הפתרון האופטימי. תלישות זו תואמת לתבנית הנרטיבית, בעלת ההיבט החתרני, של ז'אנר המלודרמה.

אם כן, סרט זה, בדומה לז'אנר המלודרמה, מערער על מוסד המשפחה ובו בזמן מנציחו ומשמרו. דוגמאות נוספות מזרם הדוגמה המציגות הן את פירוק המוסד המשפחתי והן את האיחוד הבילתי צפוי שלו ניתן למצוא בסרטים, כגון (Mona J. Hoel, 2000) Cabin Fever. בסרט זה משפחה יוצאת לחופשה ולאורכה עולות בעיות משפחתיות רבות. בני המשפחה מסכנים את חיי האב כשהם זורקים אותו מהבקתה אל השלג הקר וגם דורשים מהאם לעזוב. בסצנה האחרונה, לאחר ששני ההורים ננטשו לחלוטין, קורא האב בייאוש לאם, בעוד זו פונה לכיוונו על אף כל התככים והריבים. דוגמה נוספת ניתן למצוא בסרט Kira's Reason: A Love Story (Ole Christian Madsen, 2001), שבו זוג ההורים מכריז, סצנה לפני הסיום, על פרידה מוחלטת והאב אף שואף לרקום משפחתיות חדשה עם אחותה של אשתו. מנגד, ובאופן מפתיע, בסצנה האחרונה הזוג מתאחד שוב והתמונה המסיימת את הסרט היא של זוג הורים וילדיהם יחד, דימוי הסותר כל ייצוג שקדם לו.

דוגמה 2 – The Idiots (Lars von Trier, 1998)

סרט זה מציג גיבורה בשם קארן שנקלעת במקרה למפגש עם קומונה של אנשים שמציגים עצמם כדלי יכולות ומפגרים בציבור. בשלב מסוים חברי הקומונה נדרשים להציג את "האידיוט הפנימי" שלהם (כל מיני צורות של התנהגות פרובוקטיבית שאינה מקובלת בפרהסיה) בפני אלו שחשובים להם ובסיטואציות בעלות משמעות לחייהם. הגיבורים נכשלים והקבוצה מתחילה להתפורר. כשמגיע תורה של קארן להציג את "האידיוט הפנימי", היא הולכת למשפחתה ולבעלה, אותם נטשה בגלל מות בנה וחוסר יכולתה להיות נוכחת בלוויית הבן. פרטים משפחתיים אלו נסתרים בפני הצופה עד לרגע המפגש, ולמעשה עד לסצנת הסיום. קארן, בעודה ניצבת מול משפחתה, מציגה את "האידיוט הפנימי" שבה בהצלחה, זאת בניגוד לחבריה לקבוצה. בהמשך הסצנה מגיב בעלה להתנהגותה בסטירת לחי ואחר כך עוזבת קארן את הבית.

סרט זה, בדומה לקודמו ובדומה לז'אנר המלודרמה, עוסק בטראומה משפחתית (מות ילד). קארן בורחת מהטראומה וממשפחתה לאורך הסרט, ובסיום היא מתמודדת עם הגורם

לטרואמה שהוא המשפחה. בעלה, אותו ניתן לראות כמייצג המוסד הפטריארכלי, מגרש אותה בעודו סותר לה. אך הסרט אינו מציג רק את פירוק המשפחה (דרך הגירוש) אלא גם מציב אלטרנטיבה למשפחה, ומעצם כך גם ריפוי לטרואמה שקארן נושאת עמה. האלטרנטיבה היא קומונת האידיוטים, ועל אף שגם האלטרנטיבה מתפרקת הסרט עדיין מציג ניסיון לחתור תחת המשפחה דרך אלטרנטיבה ממשית שהגיבורה עצמה לומדת להפנים. זאת משום שכאשר מצליחה קארן לבטא את "האידיוט הפנימי" שבה היא למעשה רותמת את פילוסופיית האידיוטים ככלי להתמודדות עם המשפחה והטרואמה המשפחתית. ברגע שעשתה זאת נפתחות בפניה אפשרויות שאינן קשורות בהכרח למעגל המשפחתי הפטריארכלי.

על אף טיעונים אלו, שיש בהם פן אנטי פטריארכלי ואנטי בורגני שהוא חתרני באופן מובהק (פן אשר עלה גם בסרט הדוגמה הקודם, אם כי לא בנחרצות שכזו), אופן הסיום (האסתטי) של הסרט גורם לכך שהייצוג החתרני והפרובוקטיבי מאבד מכוחו ומנחרצותו. זאת משום שבדומה לסרטי המלודרמה, גם בסרט זה ברגע השיא האסתטיקה משתנה באופן בולט. השינוי המדובר שונה מאופן הייצוג האינדקסיאלי המאפיין את שאר הסרטים: לאורך הסרט, פון טרייר משלב קטעי ראיונות בסגנון דוקומנטרי, שבהם הדמויות פונות ישירות למצלמה. הסרט והראיונות שמוצגים בו מעודדים אותנו לצפות בקטעים אלו כאינדקסיאליים למציאות (Bainbridge 393). נוסף על כך הסרט לכל אורכו מוצג בגימור אמנותי דל היוצר תחושה של מציאות בלתי מעובדת. הצילומים נעשו בלוקיישן, ודמויות ארעיות הוכנסו לסרט כאילו במקרה. אקטים אלו מחזקים את תחושת התיעוד הספונטני והארעי.

לצד כל האינדקסיאליות והספונטניות הזו, בסיקוונס הסיום התמונה המוצגת שונה לחלוטין כאשר לפתע נזנחת האסתטיקה הדוקומנטרית לטובת אופן צפייה פיקטיבי יותר ומוכר יותר (Bainbridge 397). ניתן לראות כיצד פון טרייר נעזר בסרטו בעודפות אסתטיות (עודפות ביחס לפן האינדקסיאלי של הסרט ושל זרם הדוגמה בכלל) דווקא בסיום שבו המשפחה והטרואמה עומדים במבחן והגיבורה מציבה אלטרנטיבה למעגל המשפחתי (בעודה נוקטת באידאולוגיית האידיוטים מול המשפחה). לפיכך בדומה לסרטי המלודרמה, אשר נוקטים בעודפות אסתטיות ברגעי השיא והדרמה וברגעי הגיבוש, הריפוי והאיחוד (Shingler, Mercer 23), פון טרייר בוחר גם הוא לנקוט בעודפות שכזו ברגע השיא והדרמה. אם כי הוא, בניגוד למתרחש בז'אנר המלודרמה, נוקט בה דווקא ברגע שבו המשפחה מתערערת ומולה עומדת אלטרנטיבה ממשית.

מלבד השינוי האסתטי הקיצוני העולה בסיום, גם מבחינה עלילתית הסוף אינו קוהרנטי ביחס לשאר הסרט. רק בסוף הסרט עולות לראשונה הבעיות בחייה האישיים של הגיבורה, הטרואמה שלה נגלית לצופה וכן מוצגת הסיבה לחבירתה לקומונת האידיוטים ובריחתה ממשפחתה. כך מכניס פון טרייר את הצופה לתבנית חדשה ובלתי צפויה לא רק אסתטית אלא גם נרטיבית, משום שלפני כן לא ידע הצופה על המשפחה או הטרואמה. הבחירה בסוף בלתי צפוי מבחינה עלילתית ושילובו עם שינוי אסתטי פתאומי קיצוני, מציבה את החתירה נגד המשפחה בתבנית בלתי אמינה (באופן התואם לז'אנר המלודרמה רק בצורה הופכית תמטית). חוסר האמינות מתבטא בשתי צורות, הן בשינוי האסתטי שבו הייצוג האינדקסיאלי הפך במפתיע לבדיוני והן מבחינה עלילתית כשהסיום הוא פתאומי ביחס

לשאר העלילה. בכך, הסיום שנראה על פניו נחרץ וחרטני, הופך לאמביוולנטי ובלתי אמין באופן המזכיר את ז'אנר המלודרמה.

דוגמאות נוספות מהזרם המציגות סיומים פסימיים (במובן של פירוק המעגל המשפחתי/ווגי באופן אשר מערער תחת מעגל זה), אמביוולנטיים ולא חד משמעיים, ניתן למצוא גם בסרטים, כגון *Open Hearts* (Susanne Bier, 2001). בסרט זה, מצד אחד הגיבורה שאינה מסוגלת להתנתק ממאהביה בוחרת בסצנות הסיום לעזוב את שניהם ומסיימת את הסרט לבדה. מן הצד האחר בסצנה האחרונה שבה יוצאת הגיבורה לחירות ממשית לאחר תלאות רבות, היא גם חוזרת להאזין לשירי הפופ הקיטשיים שכה אהובים עליה ושעוסקים בצורך בזוגיות. דוגמה נוספת עולה בסרט *Gypo* (Jan Dunn, 2005), שבו מצד אחד בורחת הגיבורה מבעלה הרודן ומצליחה להתחמק ממנו, בעודה מפנה מבט לכיוון האובתה החדשה והמבוגרת. ומן הצד האחר הפריים שבו מסתיים הסרט מוקפא בעודו מציג את הגיבורה לבדה על פני הים. למעשה, הגיבורה נמצאת בין המוסד הפטריארכלי (בעלה) ובין האובתה (שעולה לחתור נגד מוסד זה) אבל לא עם איש מהם.

דוגמה 3 – *Mifune's Last Song* (Søren Kragh-Jacobsen, 1999)

הסרט נפתח בטקס נישואין של הגיבור קרסטן וממשיך אל ליל כלולותיו שבו מתבשר קרסטן שאביו נפטר. לאחר מכן נוסע קרסטן לחוות האב שבה נמצא אחיו האוטיסט רוד. יש להדגיש כי קרסטן התכחש למשפחתו ולא סיפר עליה לאשתו הטרייה עד למות האב והנסיעה לחווה. הגיבורה השנייה בסרט, ליווה, היא זונה אשר נרדפת בעבודתה, מוטרדת בטלפון, נמצאת תחת מעקב, והמעסיק שלה מאיים עליה ואף מכה אותה. ליווה מנסה לברוח ולפתוח בחיים חדשים ומגיעה לאותה חווה כמנהלת משק בית. בשלב מסוים מצטרף גם אחיה הצעיר ביארקה לחווה ושני זוגות האחים חיים שם יחד. הסרט מציג כיצד הגיבורים שחווים מצוקות ומנסים לברוח מעבר או הווה לו התכחשו לומדים לחיות יחד וגם מסתכסכים, רבים ונפרדים. בסצנה המסיימת את הסרט, אשר מוצגת לאחר ההחלטה של ליווה ואחיה לברוח מהבית, רואים את אחדות והתגבשות הארבעה למשפחה אחת.

הסרט מציג טראומה משפחתית דרך קרסטן ובני משפחתו – אמו התאבדה ותלתה עצמה על עץ ביער וקרסטן עצמו הוריד אותה משם. השפעות אקט ההתאבדות נגלות לצופה ומוסבר כי מאז אותו הרגע הפך האב למתבודד תימהוני, רוד ביקר לעתים במקום שבו התאבדה האם וקרסטן ברח והתכחש לעברו ולמשפחתו. רק כאשר מת האב, נאלץ קרסטן להתמודד עם הטראומה, עם משפחתו ועם אחיו האוטיסט שמהווה מטרד בעיניו והוא מנסה להתנער מהטיפול בו. דרך הגיבורה השנייה, ליווה, עולה מצוקה נוספת. לכאורה, זו אינה מצוקה משפחתית משום שהיא נרדפת ומוטרדת מעצם עבודתה כזונה. היא אינה מסוגלת לנהל אורח חיים נורמלי והמטריד העיקש מוצא אותה על אף ניסיונותיה להתחמק ממנו. בהמשך הסרט ביארקה, אחיה הצעיר של ליווה, מתוודה בפניה שהוא המטריד וכך למעשה מתברר כי המצוקה שרדפה אותה אכן נובעת מהמעגל המשפחתי.

גם בסרט זה הסיום שונה באופן קיצוני מהייצוגים שקדמו לו – לקראת הסיום קרסטן וליווה מסתכסכים ורבים פיזית. ליווה מקבלת את ההחלטה לעזוב עם אחיה, ביראקה מודה

שהוא המטריר והיחסים בינו ובין אחרות מתערערים; קרסטן רב עם רוד וצועק עליו שעכשיו הם "כמו משפחה אמיתית שיכולה להירקב כאן" ומבקר בדבריו את המוסד המשפחתי. מנגד, סצנות הסיום מציגות את ההשלמה של קרסטן וליווה, של קרסטן ורוד, של ליווה וביראקה ושל ביאקה ורוד. בסצנה האחרונה רואים את כל הארבעה יחד, כמשפחה מגובשת, באופן הסותר ייצוגים קודמים.

מעבר לסיום המפתיע, לריפוי ולאחדות המתקתקה המוצגת בסצנת הסיום הקצרה, הסצנה עצמה מוצגת מבעד לעדשת מצלמה (רוד אוחו במצלמה ויחד עם ביאקה מצלם את הזוג המאוהב). ייתכן שהבחירה להציג את הסיום האופטימי מבעד לעדשת המצלמה נועדה להזכיר לצופה בדיוק את זה – הסוף האופטימי שמוצג הוא סוף בדיוני מהסרטים, סוף תלוש שהקשר שלו למציאות הקשה ומלאת המצוקות של הגיבורים אינו אמין. בצורה זו, גם סרט זה, בדומה לז'אנר המלודרמה, נוקט בעודפות מסוימת שאינה אינדקסיאלית למציאות. דוגמאות נוספות מהזרם המציאות את גיבוש ואחדות המשפחה כפתרון למצוקת הגיבורים, אך מציגות אותו במעטפת בדיונית, מלאכותית ומנותקת מהמציאות (ולעתים אפילו עודפת צורנית) ניתן למצוא בסרטים, כגון *Italian For Beginners* (Lone Scherfig, 2000). בסופו של סרט זה בורחים הגיבורים מהמציאות המנוכרת והקודרת שבה הם חיים בטיסה לאיטליה. רק שם הרחק מהמציאות הממשית של הסרט ושל הגיבורים הם מוצאים זוגיות ואף ישנה הצעת נישואין. דוגמה נוספת עולה בסרט *Truly Human* (Åke Sandgren, 2001), שבו ההורים מתנכרים ושונאים זה את זה, שנאה הנובעת ממות ילדיהם. מנגד, בסצנת הסיום אחד מבניהם מקריב עצמו למען אחרות וכך מחזיר אותה לחיים. הפתרון המוצג הוא בדיוני, פנטסטי ותלוש מהמציאות והסרט תם בתמונה משפחתית מאושרת עד מאור.⁶

מסקנות וממצאים לאחר בחינת סרטי זרם הדוגמה

דרך שלושת סרטי הדוגמה הראשונים הצגתי שלוש תבניות שונות, אשר חוזרות גם בסרטי דוגמה נוספים. בכלם ישנה טראומה משפחתית, עיסוק במעגל המשפחתי וסוף פתאומי שמכיל לעתים עודפות מסוימת. בסופם של שלושת הסרטים חל שינוי רדיקלי ותלוש ביחס לייצוגים קודמים (ולכן גם אמביוולנטי). למעשה, ישנו דמיון בינם לשלושת סרטי המלודרמה שהצגתי, המתמקדים במוסד המשפחתי ובטראומות הפוקדות אותו. הטראומות והקונפליקטים העולים בסרטים אלו נפתרים דרך הקרבה מצד המשפחה, והפתרון המוצג בסיום פתאומי, תלוש ומוצג במעטפת אסתטית וצורנית עודפת.

אם כן, ניתן לבחון גם את סרטי הדוגמה באופן דומה לז'אנר המלודרמה. בסרט *The Celebration* מוצג כיצד המשפחה מתערערת לחלוטין אך מוצאת כוח לבנות עצמה מחדש, דרך הקרבה מתוך המשפחה. השיקום המוצג תלוש מעלילת הסרט ומתרחש רק בסצנה האחרונה. בסרט *The Idiots* מוצג גירוש של הגיבורה מהמוסד הפטריארכלי ומציאת אלטרנטיבה

6 למעשה, המבנה הצורני של הסרט והעריכה נרתמים לתחושת התלישות והבריה – הסצנה האחרונה היא חזרה וחיקוי מדויק של סצנה שכבר הוצגה. אם כי בעוד בסצנה הראשונה הבת נהרגה, בסצנה החוזרת הבת שורדת והמשפחה הופכת פתאום למאושרת.

למשפחה. הסיום (בו עומד למבחן המוסד המשפחתי) מוצג במעטפת אסתטית ועלילתית עודפת, בלתי צפויה ונוגדת לייצוגים קודמים, וכך אמינות הפתרון המוצג מתערערת גם היא. בסרט Mifune's Last Song מוצג גיבוש משפחתי, התגברות על מכשולים ומצוקות. אך גם בסרט זה הפתרונות העולים לקראת הסיום תלושים מייצוגים קודמים ואף מוצגים דרך ערשת מצלמה – אקט המערער את אמינות הפתרון האופטימי ומחזק את תחושת הברידה והמלאכותיות.

כפי שהצגתי לאורך מאמר זה, זרם הדוגמה הוא זרם שונה מז'אנר המלודרמה מבחינה אסתטית, מבחינת הכוונות המוצהרות שעומדות מאחורי הזרם והז'אנר ומבחינת אלמנטים של הפקה ותעשייה. על אף השוני הניכר, ישנם סממנים תמטיים המאפיינים הן את הזרם והן את הז'אנר, כגון מעמד המשפחה והעיסוק בטראומה. כמו כן קיים דמיון דרך הסיומים הנרטיביים הייחודיים של הסרטים, ולעתים אפילו האסתטיקה שלכאורה נראית הפוכה לחלוטין בין הזרם לז'אנר נהיית דומה למדי. מלבד קווי דמיון אלו, קיים גם דמיון אידאולוגי מסוים בכך שבדומה לז'אנר המלודרמה שהוא אמביוולנטי ולא חד משמעי, גם התוכן שסרטי הדוגמה מציגים אינו חד משמעי ומכיל בתוכו סתירות. למעשה, בין אם סרט דוגמה מסוים מציג טיעונים שמרניים המקדשים ומנציחים את מוסד המשפחה ובין אם סרט אחר מציג טיעונים חתרניים המפרקים ומערערים את מוסד המשפחה, המסקנות העולות אינן חד משמעיות. נראה כי בדומה לז'אנר המלודרמה, אשר נתפס כשמרני – אך השיח האקדמי סביב הסרטים נמנע מהכרעה בנוגע לפן האידאולוגי כך גם בזרם הדוגמה, אשר נתפס כחתרני – הסרטים נמנעים מהכרעה אידאולוגית מוחלטת וחד משמעית.

ביבליוגרפיה

- Bainbridge, Caroline. "The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier". Screen 45 (2004): 391-400.
- Hjort, Mette. Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Jerslev, Anne. "Dogma 95, Lars von Trier's The Idiots and the 'Idiot Project'". Realism and 'Reality' in Film and Media. Ed. Jerslev Anne. Gylling: Museum Tusulanum P, 2002. 41-66.
- Kaplan, Ann E. "Melodrama, Cinema and Trauma". Screen 42 (2001): 201-205.
- MacKinnon, Kenneth. "The Family in Hollywood Melodrama: Actual or Ideal?" Journal of Gender Studies 13 (2004): 29-36.
- Neupert, Richard John, The End: Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State UP, 1995.
- Rodowick N. David. "Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950's". Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film. Ed. Christine Gledhill. London: U of Michigan, 1987. 268-280.
- Shingler, Martin and John Mercer. Melodrama: Genre, Style, Sensibility. London: Wallflower P, 2004.

- von Trier, Lars and Thomas Vinterberg. "Dogma 95 Manifesto and Dogma Films". Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema. By Mette Hjort. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005. 273-277.
- Walters, Tim. "Reconsidering The Idiots: Dogme 95, Lars von Trier, and the Cinema of Subversion?" The Velvet Light Trap A Critical Journal of Film & Television 53 (2004): 40-54.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". Film Quarterly 44 (1991): 2-13.
- Yalgin, Emre. "Dogma/Dogme 95: Manifesto for Contemporary Cinema and Realism". MA Thesis. Bilkent University, Ankara, 2003.

פילמוגרפיה

- All That Heaven Allows. Douglas Sirk. USA, Universal International Pictures, 1955.
- Bigger Than Life. Nicholas Ray. USA, 20th Century Fox, 1956.
- Cabin Fever. Mona J. Hoel. Norway, Dis Film, 2000.
- The Celebration. Thomas Vinterberg. Denmark, Scanbox Entertainment, 1998.
- East of Eden. Eila Kazan. USA, Warner Bros, 1955.
- Gypo. Jan Dunn. UK, Medb Films, 2005.
- The Idiots. Lars von Trier. Denmark, Scanbox Entertainment, 1998.
- Italian for Beginners. Lone Scherfig. Denmark/Sweden, Zentropa Entertainments, 2000.
- Kira's Reason: A Love Story. Ole Christian Madsen. Denmark, Nimbus Film, 2001.
- Mifune's Last Song. Søren Kragh-Jacobsen. Denmark\Sweden, Nimbus Film, 1999.
- Open Hearts. Susanne Bier. Denmark, Nordisk Film, 2002.
- Truly Human. Åke Sandgren. Denmark, Zentropa Entertainments, 2001.

