

כתב עת לקולנוע
טלוויזיה ומדיה חדשה

פס

ואתם

פס

פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 8, 2017

מערכת:

ד"ר בועז חגין, איל גבע, דניאל ולדמן,
עמרי לוקס, מיה קלר, יואב ארבל

עורך:

יואב ארבל

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



פס יצירה

כתב עת לקולנוע וטלוויזיה

גיליון 8, 2017

עריכת לשון: אילה בלאנדר

עיצוב ועריכה גרפית: מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי

עיצוב העטיפה: דניאל ולדמן

דפוס וכריכה: אלומגרף

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

© כל הזכויות שמורות למחברות/ים

ולבית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב

תוכן העניינים

5	פתח דבר	
7	יותר מדי טבחים: על האמביוולנטיות של אדולט סווים כלפי המדיה החדשה	דניאל ולדמן
21	'עוד שנה' ואידיאל האותנטיות בסרטי מייק לי	יואב ארבל
41	לחדור אל העוגה ולהשאיר אותה שלמה: על האופן שבו קומדיה וולגרית מייצגת את תהליך ההתבגרות ב'אמריקן פאי'	איל גבע
59	'איקירו' כהיפר רשומון: תצורות של ריבוי נרטיבים	מיה קלר
71	FEELING GUMMO	עמרי לוקס

פתח דבר

גיליון זה הוא תוצר עבודתה המשותפת של מערכת כתב עת, שפעלה במסגרת סמינר המצטיינים של בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל אביב במהלך השנה האקדמית תשע"ו (2015-2016). שאלות שונות ומגוונות העסיקו אותנו לאורך השנה: כיצד פועל ערוץ הטלוויזיה Adult Swim במתח שבין הטלוויזיוניות לבין התכונות והמאפיינים של המדיה החדשה, מדוע הפסיק מייק לי לספק לצופיו את מה שהם מצפים ממנו, מהן התשוקות האמיתיות של חברות הבחורים הבתולים בסרט אמריקן פאי, האם הסרט איקירו לקורוסאוה מציג "אפקט רשומון" שלם מזה שמוצג בסרטו המוכר יותר רשומון, וכיצד ניתן להגדיר את הרגשות הסותרים שעולים בעת צפייה בסרט גומו.

מתוך הסביבה התומכת־אך־המחייבת של מערכת כתב העת צמחו חמישה פרויקטים אישיים, שהובילו כל אחד ואחת מאתנו לעבודה מחקרית ממושכת, ולא אחת גם לתוצאות שונות למדיי מאלה שלהן ציפינו בתחילת הדרך. לכן התהליך המחקרי שעברנו לאורך השנה שחלפה חשוב עבורנו לא פחות מהמאמרים שאותם אנו מציגים בפניכם היום. כל זה לא היה קורה, כמובן, לולא הנחייתו המסורה של ד"ר בועז חגין, שליווה אותנו לאורך התהליך כולו והקפיד להסב את תשומת לבנו לכיווני חקירה חדשים, לאתגר תדיר את צורות החשיבה שלנו, ובעיקר להראות לנו שוב ושוב כיצד דברים יכולים להיות מורכבים עוד יותר, מכפי שהצלחנו אנו לחשוב עליהם.

במהלך השנה האחרונה יצא לנו גם להתנסות לראשונה ביצירת מאמרי וידאו. ברצוננו להודות ליערה עוזרי ולאריאל אבישר שהנחו אותנו ברגישות ובסבלנות בכל שלבי העבודה על מאמרי הווידאו שלנו. אנחנו גאים לשאת את הלפיד של כתב העת של בית הספר לקולנוע וטלוויזיה אל עבר גיליונו השמיני, ורוצים להודות גם לירון בלוך, ראש בית הספר, לפרופ' רז יוסף, ראש המגמה העיונית, לגל נדלר, על הייעוץ לעריכה, לאילה בלאנדר, עורכת הלשון ולמיכל סמו־קובץ על העיצוב.

יואב ארבל וחברי המערכת

יותר מדי טבחים: על האמביוולנטיות של אדולט סווים כלפי המדיה החדשה

בשנת 2002 עלה לאוויר ערוץ הטלוויזיה האמריקאי Adult Swim ושימש כ"מחליף הלילי" של הערוץ Cartoon Network. באותו הערוץ, שבמהלך שעות היום שידר סדרות מצוירות לילדים, היה אפשר למצוא בשעות הלילה שידורים של קומדיות אנרכיסטיות וסדרות אנימציה למבוגרים שפונות לבני דור ה-Y האמריקאי. במשך השנים הערוץ זכה לפופולריות אדירה אצל קהל היעד והגיע למעמד של קאלט, דומה לזה שתפס הערוץ MTV בשנות השמונים (Barnes).

במקביל לשידור הלילי בטלוויזיה, Adult Swim מיהר לאמץ את שינויי המדיה שהתרחשו בעקבות הטכנולוגיה הדיגיטלית ורשת האינטרנט, ובשל הפופולריות שלו בפלטפורמות דיגיטליות אפשר לראות בו כיום אימפריית ניו מדיה. Adult Swim מאופיין בתכנים קומיים ופרודיים וכן בתכנים בעלי גימור גס, הומור נונסנס ואנטי-הומור. הוא נחשב לערוץ שמשרד חומרים שאי אפשר למצוא בערוצים שצריכים לשמור על מראה מהוקצע ותקינות פוליטית. Adult Swim היה פורץ דרך בתחום נוסף – יצירת דינמיקה השתתפותית עם קהל הצופים שלו. לדוגמה, הוא התחיל להציג תגובות של צופים במעברונים בין התוכניות, לקדם אומנות-מעריצים (Fan Art) ולשדר קדימונים (פרומואים) שפונים לצופה בגובה העיניים ומפגינים מודעות עצמית.

עד כה, הכתיבה האקדמית על Adult Swim עוסקת בעיקר בדרכי המיתוג של הערוץ ומצביעה על מורכבויות ביחס לאופנים שבהם הוא יוצר קשר רגשי עם משתמשיו ומגדיר אותם כקהילה. איוון אלקינס הצביע על ניגוד בין העובדה שהערוץ פונה לגברים צעירים ולבנים, חתך האוכלוסייה המעורה ביותר בפלטפורמות מדיה חדשה (וכן קהל יעד פריווילגי ונחשק במיוחד על ידי מפרסמים), לבין העובדה שהערוץ מסמן את עצמו כחתרני, כאשר הוא משתמש באסתטיקה חובבנית ובסממנים של תרבויות נגד (סממנים של היפהופ וסטונר מתפקדים בערוץ כדי להעצים דווקא את זהות ה"חנון" הלבן) (Elkins 6-8).

הערוץ בונה לעצמו תדמית של שובר מוסכמות ומבטא דחייה כלפי הצורות הרווחות של הטלוויזיה, ובכך הוא מאופיין על ידי עצמו ועל ידי הקהל שלו כ"אנטי-טלוויזיה" (Elkins 11). האפיון של Adult Swim כאנטי-טלוויזיה תואם להיותו שחקן מוביל בתחום המדיה החדשה, הנוטה לסגנון צפייה השתתפותי בפלטפורמות דיגיטליות, אך ניתן למצוא בערוץ גם סממנים של געגוע לטלוויזיה ולטלוויזיוניות, בעיקר דרך ההתמקדות בז'אנר הסדרות המצוירות. גרייסון נובק (Nowak) טען, כי מקור ההצלחה של Adult Swim טמון בנוסטלגיה הקומית שהוא מספק לצופים, שגדלו מול סדרות הטלוויזיה המצוירות של שנות ה-80 וה-90 (Nowak 100). סדרות אנימציה כמו *Robot Chicken*, *Rick and Morty*, *Aqua Teen Hunger Force* ואחרות מתייחסות ישירות או בעקיפין לסדרות מצוירות ששודרו

בטלוויזיה, ומסמנות נוסטלגיה עבור קהל המשתמשים של הערוץ. דרך נוספת של Adult Swim להשתמש במדיה החדשה כדי להגיע לקהל נוסף ולעצב את קהילת המשתמשים שלו היא באמצעות מאות המשחקים הפרודיים באתר האינטרנט של הערוץ. מבחינה אסתטית מזכירים משחקים אלה את משחקי bit-8 או את משחקי הדפדפן מהתקופה של לפני המעבר למדיה השתתפותית (Gurney and Payne 4).

הספר *Convergence Culture* של הנרי ג'נקינס (Jenkins) עוסק בהצגת היחסים המשתנים של המדיה מול ההמונים בעידן עלייתה של המדיה ההשתתפותית, שבה המשתמשים הם צרכנים אקטיביים (3). ג'נקינס מתאר את הביטויים החברתיים והפרקטיים של שימוש בפלטפורמות מדיה מרובות. הוא רואה באופטימיות את השינויים הפוליטיים, היכולים לנבוע ממדיה שמאפשרת חופש ביטוי להמוני משתמשים (217). בנוסף, הוא מציין כי גופי מדיה מסחריים נדרשים להתאים את עצמם למגוון פלטפורמות. השינוי במדיה דורש מחברות להתאקלם בעולם הטכנולוגי המשתנה ולנקוט גישה השתתפותית, שמעצימה את הצרכן ואת רצונותיו. השינוי מביא איתו צורך לענות לדרישות של קהל המשתמשים ולנהל איתו משא ומתן על האופנים שבהם יצרוך את המדיה. גופים שונים הפגינו חוסר ודאות בנוגע לאופן שבו יש להשתלב בו: מצד אחד המעבר למדיה חדשה פירושו הרחבת הפוטנציאל המסחרי למגוון פלטפורמות נוספות, ומצד שני הוא יכול לסכן את מעמדה הנוכחי של חברת המדיה בשוק ולהפוך את הקהל שלה לקהל נישא (19).

יש לציין שהספר של ג'נקינס נכתב ב-2006, כשהמעבר לפלטפורמות מרובות היה עדיין חדש למדי. כיום המדיה מתקיימת כמעט כולה בפורמטים דיגיטליים, כאשר תכנים טלוויזיוניים מופקים מראש עבור פלטפורמות דיגיטליות, וניתנים לצפייה בהזמנה (on demand) מסיבית בטלוויזיה או במחשב. אולם למרות שנראה שהמעבר כבר "עבר בהצלחה", מאמר זה ידון בהסתייגויות, בקשיים ובגישה האמביוולנטית המתעוררים ביחס למעבר למדיה חדשה במספר טקסטים של Adult Swim.

כערוץ שנמצא בראש ההתקדמות אל עתיד המדיה, אפשר להניח ש-Adult Swim שואף להפוך בסופו של דבר מערוץ טלוויזיה לספק של תוכן (בדומה לנטפליקס). עם זאת, הטקסטים בהם אעסוק במאמר מראים, כי הערוץ מביע צורך גם לשמר את הסמכות שלו כמסד בעל מאפיינים של ערוץ טלוויזיה שמייצר סביבו קהילה. מתח נוסף הקיים בערוץ הוא היותו הערוץ המוביל והחדשני, זה הפונה לדור צופים צעיר ומעורכן, בעוד שדווקא הנוסטלגיה לטלוויזיה המשודרת היא הכלי המרכזי בפנייתו אל צופים אלה. אציג גם כיצד הערוץ שמוביל בפעילות במדיה החדשה, מביע בתכניו פסימיות ביחס למדיה זו. בעוד שהוא מאופיין כ"אנטי-טלוויזיה", המעבר שלו אינו רק אוהד את המדיה החדשה, אלא מבטא גם עמדה של "אנטי-מדיה חדשה". התוצאה היא אמביוולנטית ואינה מייצרת עמדה חד משמעית בעד או נגד מדיה מסוימת, אלא מעלה בעיות שונות שנובעות מהטלוויזיה המשודרת ומהמעבר למדיה חדשה ומביע פסימיות ביחס לעתיד של תרבות המדיה.

היחס האמביוולנטי של Adult Swim כלפי השינויים באופני צריכת המדיה בולט במספר טקסטים של הערוץ. אציג ואנתח ארבעה טקסטים של Adult Swim ואת יחסם למדיה החדשה לעומת המדיה הטלוויזיונית המסורתית. בפרק הראשון אתמקד בסרטון "Too Many Cooks" שהוא היצירה הפופולרית ביותר של הערוץ ב-Youtube, ואראה

שלמרות שהוא מורכב מחומרים טלוויזיוניים, הוא מבטא יחס שלילי גם כלפי פלטפורמת המדיה שבה הוא זכה לפופולריות רבה. הפרק השני עוסק בסדרת הרשת *On Cinema*, שבה מתקיים יחס אמביוולנטי לצורות מדיה שונות: האינטרנט, הטלוויזיה והקולנוע, ואתמקד באופן שבו הסדרה מדגישה קשיים במדיה המתנהלת ללא סמכות וסקלציה. בפרק השלישי אנתח את הסרטון "Un-edited Footage of a Bear", שמביע פסימיות ביחס לעתיד התרבות בעידן המדיה החדשה, והפרק הרביעי יסקור את סדרת האנתולוגיה *Off the Air*, שלמרות האסתטיקה והרטוריקה הדיגיטלית שלה פועלת לשמר מאפיינים של הטלוויזיה המשודרת. היחס של הטקסטים השונים למדיה הישנה ולמדיה החדשה אינו אחיד, והם מבטאים ניסיונות להתמודד עם הקשיים השונים שעולים במעבר מהטלוויזיה למדיה החדשה.

"Too Many Cooks" – האינטרנט כארכיון ללא אוצר

לצלילי מוזיקה שמזכירה פתיח של סיטקום משפחתי, על רקע בית אמריקאי בפרברים המקושט בדגל ארצות הברית, מופיעה כותרת הסרטון: "Too Many Cooks". בשניות הראשונות נראה שהסרטון עומד להתפתח כפרודיה על סיטקומים משנות ה-80-90, כשהפתיח ממשיך ודמויות כמו האבא, האימא, הנערה המתבגרת, הילד החנון שרוצה להיות מגניב, הילדה הקטנה והחכמה, הסבתא והבת של השכן – מביטות ומחייכות למצלמה כל אחת בתורן, בליווי כתוביות עם שמות השחקנים. לאחר מכן, כמו בפתיח של סיטקום, מופיע לקט של קטעים מצחיקים מפרקים שונים, המציגים את ההווי המשפחתי, עד לרגע שבו כל המשפחה מתיישבת לצילום משותף על הספה, והשיר המושמע ברקע מגיע לסיום.

אבל, באופן לא צפוי, השיר ממשיך לסבב נוסף, והרכב דמויות נוסף מופיע באותו האופן שהופיע הראשון. מהר מאוד מובן שהפתיח מתייחס לעצמו, כשהוא משתמש בשורה "Too Many Cooks" שחוזרת לאורך השיר שוב ושוב, כשהפתיח לא נגמר ומופיעות עוד ועוד דמויות. הפתיח ממשיך להציג דמויות אופייניות לתוכניות משטרה, לאופרות סבון ולסדרות אנימציה. ברקע הפתיח מופיעה לעתים דמות מפחידה של איש מבוגר עם זקן אפור, המביטה למצלמה בלי לקבל שם. בשלב מסוים הזקן טובח בשאר הדמויות ותופס את מקומן בפתיח, כשהתפאורה מלאה בחלקי גופות ודם. הדמות של סמארף (בהתייחסות ל'אלף") יורה לייזורים על הרוצח ומתגלה כרוכט, והפתיח משנה כיוון והופך לפתיח של סדרת מדע בדיוני. לקראת הסוף, הכותרות עם השמות מתחילות להשתלט על הדמויות כמו מחלה. ברגעיו האחרונים, סמארף מצליח לחוץ על כפתור אדום, והשיר מתחיל שוב. הדמויות שוב מתמקמות לתמונה משפחתית, שגרושה בעשרות דמויות מהפתיח האינסופי. ברגע הצילום דמותו של האב מתחלפת בדמות הזקן המפחיד. לאחר שהפתיח מסתיים מגיע פרק של שניות בודדות: האבא נכנס לבית. הפרק נגמר ומופיעות כתוביות הסיום לצלילי הפזמון החוזר.

הפתיח המקושט, האסוציאטיבי והרפטיבי של "Too Many Cooks" זכה להתייחסויות רבות, להסברים ולניתוחים מצד המשתמשים. רבים מהם משתמשים במושגים כמו אבסורד, פוסט-מודרני, וסוריאליסטי כדי לתאר אותו, ומשתמשים נלהבים במיוחד מפתחים תיאוריות בנוגע למשמעויות סימבוליות של המתרחש בו (Darius). במבט ראשון "Too Many Cooks"

נראה כפרודיה על הבנליות של הסיטקומים האמריקאיים והשדרורים החוזרים הלא נגמרים שלהם. סרטון של ערוץ היוטיוב PBS Idea Channel מסביר, שהאבסורד בסרטון הוא מאפיין של הדמויות בסיטקומים טלוויזיוניים, שחייהן לכאורה מלאי משמעות, ושהרוצח שמפגיש אותן עם המוות אמור להביא למודעותן את חוסר המשמעות של חיים אלה. במובן הזה הסרטון מביע יחס שלילי לטלוויזיה ומתאים לגישה ה"אנטי-טלוויזיה" שמאפיינת את Adult Swim. השידור הטלוויזיוני המקורי של "Too Many Cooks" היה בשעות הקטנות של הלילה, זכה לרייטינג מזערי ולא גרר התייחסות. רק כאשר Adult Swim העלו את הסרטון ל-YouTube הוא זכה לפופולריות רבה (כיום הוא עומד על 11 מיליון צפיות והן ממשיכות לעלות) ולהתייחסויות רבות. הוא אפילו זכה לכך שה-CNN יצר גרסה משלו לשיר לקראת הפריימריז של שנת 2016 כדי להגחיק את כמות המתמודדים. לאור ההצלחה שלו ב-YouTube ראוי לבחון את היחס של הסרטון כלפי המדיה החדשה ולא רק כלפי הטלוויזיה המשודרת. PBS Idea Channel רואה את "Too Many Cooks" כחלק מתרבות האינטרנט, ומתייחס לסרטון כאובייקט שמאחד בין דימויים באופן אבסורדי בדומה לממים (Meme). אבל בנוסף לכך שהוא משתלב בתרבות האינטרנט כדימוי אבסורדי, הסרטון מנכיח את הרעיון שהאבסורד הוא תופעה בלתי נמנעת במדיה החדשה.

בספר *YouTube* מתארים אנתוני ברג'ס (Burgess) וג'ושואה גרין (Green) את התופעה של "הארכיון המקרי": אחד השימושים הנפוצים באתר בידי משתמשים אזרחיים חובבניים הוא העלאת סדרות, פרסומות, קליפים וקטעים נבחרים שהקליטו מהטלוויזיה לפני שנים. משתמשים רבים גולשים ב-YouTube בחיפוש וצפייה בקטעי מדיה ישנים, שרק בזכות המדיה ההשתתפותית ניצלו מאבדון ושכחה. כשקטעים אלו עולים באופן פיראטי ל-YouTube, הם מהווים ארכיון תרבותי שמנוהל על ידי המשתמשים ללא גורם סמכותי שממייין אותם. ככל שיותר תוכן מועלה, האתר הופך לארכיון מסיבי ומגוון יותר אך גם מקרי וחסר סדר (Burgess and Green 87-88).

"Too Many Cooks" לא מתייחס רק לטלוויזיה של שנות ה-80-90, אלא גם לאופן האבסורדי שבו הדימויים שלה שבים ונראים, זה לצד זה, בארכיון התרבותי שיוצרים יחד משתמשי YouTube. הצפייה בארכיון כזה אקראית ומקוטעת, ונעשית בסרטונים שלרוב מועלים באיכות ירודה ולפעמים נמחקים ונעלמים. הטירדה ש-"Too Many Cooks" מבטא היא ביחס לריבוי הדימויים הנוסטלגיים בעידן הדיגיטלי, כשהמדיה החדשה מאפשרת חזרה מקרית ואינסופית על דימויי הטלוויזיה. הדימויים המוצגים בסרטון מזכירים לנו את הטלוויזיה, אבל האסוציאציה האבסורדית והכאוטית שעולה בקרב צופים ומבקרים שמתייחסים אל הסרטון, יכולה להתקיים רק בעידן של מדיה חדשה, שבה ריבוי הדימויים הנוסטלגיים זמינים לצפייה חוזרת בארכיונים חובבניים וחסרי קונטקסט של משתמשים פרטיים. כלומר, אם "Too Many Cooks" היה נצפה רק בטלוויזיה הוא היה יכול להתפרש כאנטי-טלוויזיה, אבל הפופולריות שזכה לה באינטרנט מדגישה את היחס השלילי שלו למדיה החדשה.

'On Cinema' – אובדן הסמכות של הטלוויזיה בעידן המדיה החדשה

כל פעם שראסל קרואו נמצא על המסך זה סרט שכדאי לראות. אני לא זוכר מה הסרט האחרון שהוא עשה, אבל זה בטח היה סרט טוב. גלדיאטור או משהו כזה, עבר זמן מאז שראינו אותו לאחרונה. כנראה הוא עבד קשה על הסרט הזה ועכשיו סוף סוף אנחנו נהנים לראות את הפירות של העבודה הקשה שלו באיש עם אגרופי הברזל.

זו היא אחת מביקורות הקולנוע שהוגשו ב-"*On Cinema*", סדרת הרשת הראשונה של Adult Swim, כלומר, הסדרה הראשונה שהערוץ הפיק ושהתקיימה רק בפלטפורמות דיגיטליות וללא שידור טלוויזיוני. הסדרה שואבת השראה מתוכנית הטלוויזיה *At the Movies* של ג'ין סיקסל ורוג'ר איברט, שבה שני מבקרי הקולנוע המכובדים הציגו ודירגו את הסרטים החדשים של השבוע.

בתוכנית הראשונה של *On Cinema* המגיש, טים היידקר, הציג את מי שיהיה אורחו הקבוע: "חובב הקולנוע" גרג טרקינגטון. ההגשה המרושלת והביקורות הסתמיות הן המוקד העיקרי של *On Cinema*, אבל לא כל כך פשוט להכריע על חשבון מי הבדיחה: על חשבון המנחים חסרי המודעות שלא הסתגלו למדיה החדשה ועושים מעצמם צחוק, או על חשבון חובבנים שמעלים תכנים לרשת ואינם מקצועיים מספיק כדי להופיע בטלוויזיה. שבוע אחרי שבוע המנחים מציגים ידע דל על הסרטים שהם מסקרים, משתמשים בביטויים פשטניים כדי להלל את השחקנים ואת בימאי הסרטים וכמעט לכל סרט הם נתנים ציון מרבי של חמישה דל"י פופקורן. הלעג של הצופה למנחים נע בין לעג להנחיה בעלת הערכים של מדיה טלוויזיונית מסורתית לבין לעג לחוסר הכישרים של מי שלא זכה להופיע בטלוויזיה, ולכן נאלץ להופיע באינטרנט.

כל שנה, במהלך טקס פרסי האוסקר, עורכים היידקר וטרקינגטון ספיישל אוסקר בשידור חי. שידור חי הוא תכונה ייחודית בולטת של הטלוויזיה¹, ואווירת הרשמיות שאופפת את תוכניות ספיישל האוסקר היא מגוחכת, משום שלא באמת מדובר בתוכנית טלוויזיה שנצפית בשידור חי על ידי אלפי צופים. אך היידקר ממשיך להתנהג כמי שמנחה תוכנית כזו; הרצינות שבה הוא רואה בעצמו ככוכב, אופן הפנייה שלו לקהל, ותחושת הסמכות שהוא מפגין מציגים אותו כדמות השוגה באשליה, כאילו אין שוני מהותי בתפקיד ובדינמיקה שעליו לנהל מול הצופה, כאשר הוא יוצר סדרת רשת.

הערוץ Adult Swim בעצמו כלל אינו מתקשה להסתגל למדיה החדשה, ובמקרה של *On Cinema* הוא נהנה להגחיק את מי שמתקשה להסתגל למצב החדש – אסטרטגיה שמתאימה לגישת האנטי-טלוויזיה ולפנייה לצופים שבעצמם נפרדו מהטלוויזיה המסורתית ועברו אל המדיה החדשה. אבל אפשר לראות ב-"*On Cinema*" גם פסימיות ביחס למדיה החדשה,

1 ההתייחסות לשידור החי היא כאל המאפיין של המדיום. לפי ג'רום בורדון (Bourdon) החיות של השידור בטלוויזיה עדיין קיימת בתפיסתו של הצופה בתוכניות טלוויזיה מסוימות, על פי הקונטקסט שבו הן משודרות (535). זאת למרות שבפועל השידור החי הופך באופן טבעי לתופעה מצומצמת יותר יחד עם המעבר לפלטפורמות מדיה דיגיטליות וליצירת תכנים הפונים לקהילות משתמשים צרות (531).

כשהסדרה מפנה את תשומת הלב לכך שקל מאוד לצרוך ברשת בכלל וב־YouTube בפרט עודף של תכנים לא איכותיים.

הרעיון שתוכן חובבני שנפוץ במדיה ההשתתפותית בכלל וב־YouTube בפרט מוריד את רמת האיכות של המדיה, הוא הרעיון המוביל בספרו של אנדרו קין (*The Cult*, (Keen), *of the Amateur*). במדיה ההשתתפותית, כל מי שמעוניין ובידיו אמצעים טכנולוגיים בסיסיים יחסית יכול להפיק סדרת רשת כמו זו שמנחה היידקר. קלות זו מאפשרת לחובבנים בתחומים רבים להעלות תכנים משל עצמם ל־YouTube ולאתרים חברתיים אחרים. YouTube לא מספק סינון תוכן על פי איכות שיאשר העלאת תוכנית מסוימת לאתר, ולכן תוכנית כמו *On Cinema* יכולה להשתתף בו כמו גם תוכניות של חובבנים רבים אחרים. בנקודה זו מפגינה הסדרה פסימיות בנוגע ליכולת של YouTube לספק תוכן איכותי ביחס למדיה המסורתית, שמבצעת סלקציה של התכנים. ביקורת נוספת שעולה מהמצב הזה יכולה להיות מופנית כלפי המשתמשים, על שכאשר התוכן המוצע ירוד הם אינם מחפשים תוכן איכותי, אלא מפיקים שימוש בידורי מהתוכן הזמין.

כדי להדגיש את חובבנותם, מנחי התוכנית מוצגים כאנשים אותנטיים ובשמם האמיתי ולא כדמויות בדיוניות. כדי להגביר את הרושם האותנטי, דמותו הווירטואלית של השחקן טים היידקר זולגת גם לפלטפורמות נוספות ומקיפה מספר פארא־טקסטים וירטואליים שונים. בין הטקסטים הללו אפליקציית *On Cinema*, סדרת מתח הפרודית *Decker*, בכיכובו של היידקר, ופעילות טוויטר ברוח אישיותו מהסדרה. את הפרקטיקה הזאת אפשר לשייך לז'אנר שנוולד במדיה ההשתתפותית בשם "מוקומנטרי־רשת"², שבו מספר טקסטים בפלטפורמות מדיה שונות מתעדות דמות פיקטיבית. לפי שאפנר, ההפיכה של המוקומנטרי לז'אנר הפועל בפלטפורמות מדיה מרובות, מגביר את היכולת שלו לבחון ולבקר גם את הנושא של אותנטיות מול בדיה וגם את פלטפורמות המדיה עצמן ואת השימוש בהן (206). למרות שהיידקר וטרקינגטון הם שחקנים בפרויקטים נוספים, השימוש בשמם האמיתי ב־*On Cinema* פועל ככלי לטשטוש הגבולות בין אותנטיות ובידור במדיה החדשה, ומקשה להבין אם הם יוצרי רשת חובבנים או אנשי טלוויזיה המגישים תוכנית רשת.

On Cinema היא סדרת רשת שמשמרת מאפיינים טלוויזיוניים מיושנים. בכך הסדרה מדגישה את קו התפר שבין הטלוויזיה לאינטרנט, את המקום שבו המיזוג בין מדיה ישנה לחדשה יכול להיכשל. היא משלבת את הרע שבטלוויזיה עם הרע שבמדיה החדשה, אך באופן מורכב ואמביוולנטי יותר מאשר שלילה מוחלטת של אחד מהם. דווקא הפרודיה של *On Cinema* מאפשרת ל־Adult Swim לשמור במעבר למדיה חדשה על אותם ערכים של

2 "מוקומנטרי רשת" הוא ז'אנר שנבחן על ידי ספנסר שאפנר (Shaffner) במאמר "Mockumentaries Meet New Media", ועל ידי כריסטינה פורמנטי (Formenti) במאמר: "Expanded Mockuworlds: Mockumentary as a Transmedial Narrative Style". תוכני מוקומנטרי רשת הם פארא־טקסטים שנעים בין פלטפורמות מדיה שונות (64 Formenti), כאשר הם סובבים סביב דמות וירטואלית (או מספר דמויות) המתועדת באופן רחבי במדיה ההשתתפותית וכן בצורות מדיה נוספות (205-203 Shaffner). במקרה של *On Cinema* היידקר מפנה לעתים קרובות את הצופים לסדרת הרשת הנוספת שלו *Decker*, שבה הוא מככב ככוכב אקשן. בנוסף הסדרה מציעה גם אפליקציית ביקורות בתשלום לטלפון הנייד, וכך הרמות הווירטואלית מתקיימת במרחב שאנו תופסים כמקביל לעולם האמיתי.

”טלוויזיוניות” שאותם הסדרה מגיחה. הטלוויזיה המשודרת יכולה להקנות סמכות למנחים כמו סיקל ואיברט, אבל אם תוכניתם *At the Movies* הייתה מופצת דרך האינטרנט, לא בטוח שמשתמשים היו בוחרים לקבל את סמכותם במדיה מוצפת משתמשים, המביעים את דעתם על סרטים. *On Cinema* מציגה את הסמכות שנובעת מהשידור הטלוויזיוני כחסרת בסיס אמיתי, ועם זאת שומרת על נוכחותם של מאפיינים טלוויזיוניים ביצירה שמופצת במדיה חדשה. השימוש שלה בז'אנר המוקומנטרי־רשת מאפשר לסדרה להעלות שאלות ביחס לשימוש במדיה חדשה ולחובבנות שמתלווה אליה.

אחרי העיסוק ביחס של *On Cinema* כלפי המדיה החדשה והטלוויזיה, חשוב להזכיר את היחס הישיר שהתוכנית מפגינה כלפי המדיה ה”קלאסית”, הקולנוע. היידקר וטרקינגטון מרבים לדון בקולנוע פופולרי, באופן שמדגיש את העובדה, שאין להם שום דבר משמעותי לומר מעבר לסופרלטיבים לכל סרט מיינסטרימי שמוקרן בקולנוע. הבחירה הזו מבטאת פסימיות בנוגע לקולנוע העכשווי, שהמבקרים בסדרה משבחים ומדרגים בציון הגבוה ביותר. קשה להכריע אם דרכי ההתבטאות הגנריות וחוסר ההבנה של היידקר וטרקינגטון בסרטים הם חלק מהיותם באי הכוח של המדיום הישן, שכמדיום סמכותי יכול לתת במה למי שלא מתאים לה, או שהם חלק מהרעיון שרמה נמוכה כמו שלהם יכולה לקבל במה רק במדיה החדשה. השימוש בסרטים החדשים שיוצאים כל שבוע כנקודת משען לתוכנית פיקטיבית מייצר מבט ציני ופסימי על כלל סוגי המדיה העכשווית: המדיה החדשה, הטלוויזיה והקולנוע.

“Un-edited Footage of a Bear”

הסרטון “Un-edited Footage of a Bear” נפתח בהתאם לכותרת בצילום חובבני ולא ערוך של דב גרזילי, כשהצלם נשמע מתפעל מגודלו של הדוב. הסרטון נקטע על ידי פרסומת ובה אם לילדים מציגה תרופה שעוזרת לה לשמור על ריכוז ומצב רוח מרומם. בדומה לפרסומות ב־YouTube, צריך לחכות מספר שניות עד שמופיע הכפתור המאפשר לדלג על הפרסומת ולחזור אל הסרטון המבוקש. לאחר הלחיצה הפרסומת לתרופה ממשיכה להתנגן, והקריין מזהיר משלל תופעות הלוואי שהתרופה יכולה להוביל אליהן. הפרסומת משתנה ומתפתחת לסרט אימה בפרברים, כשהאם סובלת מהזיות שבהן כפילה שלה חוטפת את ילדיה ורוצחת אותם. הסרטון הקצר של הדוב שהופיע בפתח לא חוזר. כאשר לוחצים על הכפתור המאפשר לדלג על הפרסומת מגיעים לאתר של התרופה, שמשבח את היתרונות שלה, אך אחרי שניות אחדות הגרפיקה של האתר יוצאת מפוקוס, חלקים ממנה מתחילים להיעלם, להבהב, לגדול לממדים עצומים, ונראה כאילו האתר בעצמו סובל מתופעות הלוואי של התרופה.

במקורו הסרטון הוא פרק בסדרה *Infomercials*, שמשודרת בערוץ Adult Swim ב־4 לפנות בוקר ומורכבת מפרודיות על פרסומות טלוויזיה ארוכות בסגנון ערוץ הקניות. “Un-edited Footage of a Bear” הוא סרטון שמראש מתייחס לחוויה של צפייה ביוטיוב. גם כאשר הוא שודר בטלוויזיה הוצג כפתור ה־Skip Ad, אך בלי שיהיה ניתן ללחוץ עליו, וכתובת האתר הופיעה בתחתית המסך. יחד עם זאת שהסרטון מעוצב כפרסומת YouTube, מבנה הסרטון ותוכנו מתייחסים למדיה הטלוויזיונית, שבה אפשר לצפות בפרסומות ארוכות בלי שאפשר

לדלג עליהן. הסרטון משלב בין הפרסומת הארוכה מדי, בסגנון הטלוויזיה המשודרת, לבין אלמנט ה"פופ אפ" של פרסומות ב"YouTube. הצפייה בפרסומת בלי שאפשר להמשיך בסרטון המבוקש היא סאטירית אבל גם נוסטלגית. היא משחזרת את החוויה של צפייה בטלוויזיה בשעות שאין מה לראות בה, אבל בכל זאת צופים בה מחוסר אפשרויות בחירה. הפרסומות הללו שודרו בשעות הקטנות של הלילה, ולמי שלא נדרם לא הייתה אפשרות להשתמש בהזמנה בכבלים, בנטפליקס או באתרי צפייה ישירה. דרך ההתמקדות בפרסומת היוצרים משחזרים את החוויה של צפייה בטלוויזיה בפרסומות מגוחכות בארבע לפנות בוקר. במקביל, אפשר לראות את הסרטון גם כהקצנה של חוויית השימוש ביוטיוב, שבו סרטונים רבים מטעים את המשתמש: תוכנם לא תואם את הכותרת או את התמונה שמוצגת בקישור לסרטון והם מופרעים על ידי פרסומות שקשה לחזות את הופעתן. לעומת ה"Infomercial הטלוויזיוני, ביוטיוב הפרסומת מופיעה לא כחלק מלוח זמנים אלא במפתיע. שתי החוויות האלה קיימות ב"Un-edited Footage of a Bear", שממזג בין פרודיה ונוסטלגיה ביחס לטלוויזיה ובין הצגה של השימוש ב"YouTube Tube כמטעה את המשתמש.

מהסרטון עולה סוגיה נוספת הנוגעת לשימוש במדיה החדשה לעומת הישנה. בתיאור הסרטון כתוב: "This is unedited raw footage of a bear I filmed with my cell phone. I'm not sure what kind of bear this is". YouTube הוא אתר שבו כל אדם בעל מצלמה וחיבור לאינטרנט יכול להעלות תכנים כדי שגולשים אחרים יצפו בהם. לכל אחד יש פוטנציאל להיראות ולהשתתף באמצעות הסרטונים שהוא מעלה. למרות פוטנציאל זה, בפועל הצפייה של משתמשים בסרטונים לא מתחלקת באופן שוויוני בין משתמשים פרטיים, והתכנים הנצפים ביותר הם של ערוצי יוטיוב מסחריים ושל יוצרים מקצועיים (Burgess and Green 38-47). הקטע הקצר שבפתיחת הסרטון עלה לאתר כביכול על ידי משתמש פרטי, והפרסומת מקבלת את המקום המרכזי והופכת גם למוקד העניין בסופו של דבר. הסרטון מראה כיצד המדיה החדשה, שנותנת במה רחבה ליוצרים חובבניים, אינה מגינה על היוצרים הפרטיים מול הכוחות המסחריים. כדוגמה למצב הפוך, הסרט גריזלי מן (Man Grizzly) של ורנר הרצוג (Herzog) נותן במה לתיעוד החובבני של טימות'י תרדוול, שצילם דובי גריזלי באופן לא מקצועי. הרצוג שילב קטעים מקוריים של תרדוול, שצילם בשמורת טבע באלסקה, והסמכות של סרט הקולנוע שלו סיפקה חסות לתיעוד היומיומי של תרדוול ואפשרה לו להיות מוצג להמוני צופים. במדיה החדשה תרדוול היה נבלע כיוצר אנונימי בין יוצרים מקצועיים ומסחריים, שיש להם הכוח הכלכלי ליצור דימויים דומיננטיים, ובין פרסומות כמו זו שמופיעה בסרטון. גורל זה קשור באופי האינטראקציה המסוים של המשתמש עם התכנים באתר, והוא נובע מאופן הארגון וההפצה של תוכן ב"YouTube.

'Off the Air' – ערוץ הטלוויזיה כאוצר

כל פרק של *Off the Air* מורכב ממספר סרטוני אנימציה וסרטונים מצולמים המצורפים תחת נושא משתנה, וערוכים בסגנון קולאז'. הסרטונים כוללים קטעים של יוצרי וידאו-ארט צעירים לצד קטעי ארכיון טלוויזיוניים וקולנועיים, ולעתים גם קטעי YouTube שנוצרו

ללא שאיפות אמנותיות. הסדרה היא אנתולוגיה שמלקטת קטעים שאת רובם עורך הסדרה מוצא באינטרנט. *Off the Air* משתמשת בחומרים שכבר הוצגו בעבר באתרים שונים באינטרנט כסרטונים העומדים בפני עצמם ומלכדת אותם יחדיו. לדוגמה, פרק שכותרתו "Transportation" כולל קטעים של גלישת סקי בפרוור מושלג, ריקוד מודרני שמדמה נזילה מהספה ובמורד המדרגות, נדידת ציפורים, אנימציה של יריד משונה שבו עובר ג'ון קנדי במכונית הנשיאותית וקוף עם רובה צלפים מתנקש בו, ובגליצ' (glitch) שנראה כמו תקלה ממוחשבת, האנימציה מתחלפת באדם לבוש בחליפת מתכת עם גלגלים, שגולש כשהוא שכוב על הבטן במורד כביש הררי. הקולאז' ממשיך עם קטעים נוספים ומסתיים בקרדיטים ליוצרי הסרטונים על רקע אלפי מכוניות שנזרקות ומרחפות ללא סדר.

בשנות ה-90 אנתולוגיה דומה ששודרה ב-MTV בשם *Liquid Television* הציגה קטעי וידאו ארט של אמנים צעירים וחשפה אותם לקהל הרחב. בהשוואה ל-*Liquid Television* שמהווה השפעה מובהקת על *Off the Air*, קיימים מספר הבדלים שמדגישים את הרצון של Adult Swim לשמר את מעמדו של המדיום הטלוויזיוני ואת ייחודו. ההבדל העיקרי בין הסדרות הוא אופן איסוף הסרטונים. בעוד ש-*Liquid Television* ביקשה מאמנים להכין סרטונים קצרים במיוחד עבור התוכנית, ב-*Off the Air* רוב הסרטונים נאספים בדיעבד. יוצר התוכנית, דייב היוז, מעיד כי בדרך כלל הוא מוצא את הסרטונים ברחבי הרשת ופונה ליוצרים הצעירים בבקשה להציג אותם בתוכנית. היוצרים שמחים להשתתף ולקבל חשיפה, והיוז מצדו רואה בכך הזדמנות לקדם אמנים צעירים ולתת להם מקום בטלוויזיה (נאמר בראיון שנתן לאתר *Kittysneezes*). הבדל נוסף ומשמעותי הוא שהקטעים חוברים זה לזה באופן שונה בשתי התוכניות. ב-*Liquid Television* הסרטונים הוצגו מתחילתם ועד סופם בזה אחר זה, כאשר מפריד ביניהם מעברון קצר. הסרטונים שזוכים להיכלל ב-*Off the Air* נערכים באופן שמטשטש את היותם קטעים נפרדים והופך אותם לקולאז'. המעבר הנפוץ והבולט מבחינה סגנונית בסדרה הוא מעבר של תקלה דיגיטלית (גליצ'ז'), שמדגישה את הטכנולוגיה המאפיינת את המדיה החדשה, באופן שמזכיר את האסתטיקה של ז'אנר ה-*YouTube Poop*. ה-*YouTube Poop* הוא שם שניתן למגוון של סרטוני *YouTube*, שבהם משתמשים חובבניים עורכים קטעי מדיה פופולרית ומביעים התלהבות מהאפשרויות שמציעות תוכנות עריכה ביתיות. הם משתמשים באפקטים ממוחשבים תוך הוצאתם מההקשר ומבטלים כל קוהרנטיות שהייתה לתוכן המקורי. ברוב המקרים התוצאה היא של סרטונים בעלי אסתטיקה ירודה וחזונית צפייה לא נעימה שמסתיימת בכאב ראש (Burgess & Green 52-53).

אבל בעוד שיוצרי ה-*YouTube Poop* אוספים לרוב חומרים טלוויזיוניים שהיה להם נרטיב ומפשיטים אותם ממשמעות, פרק בסדרה *Off the Air* פועל בכיוון הפוך: הוא אוסף סרטונים שבמקרים רבים לא הייתה להם משמעות סימבולית ברורה ומכנס אותם תחת נושא רעיוני נבחר וקו אסתטי מסוים. בעוד שסרטון *YouTube Poop* מאפשר ליוצרו לנכס טקסטים תרבותיים מסחריים ולחשוף את האובייקטים, הדימויים והמושגים שמרכיבים את התרבות הפופולרית, *Off the Air* מציגה בטלוויזיה סרטונים מהאינטרנט משייכת אותם לקונטקסט ספציפי, כביטוי ליכולת ייחודית של המדיום הטלוויזיוני לייצר שטף מתוכנן מראש. היכולת של הטלוויזיה ליצור שטף מאורגן במרחב של האינטרנט מעניקה לה תפקיד

בעידן המדיה החדשה, ומאשררת את קיומה כמדיום ייחודי. *Off the Air* מדגישה את היכולת של הטלוויזיה להיות האוצרת של ארכיון הדימויים הציבוריים שמתקיים ברשת ולעשות בו סדר. ואכן, בעוד שהסדרה מציגה תוכן ואסתטיקה ששייכים לעידן האינטרנט, היא מדגישה שני מאפיינים של הטלוויזיה שחסרים במדיה החדשה: הראשון הוא היכולת של הטלוויזיה לבצע סלקציה, והשני הוא היכולת לתכנן ולייצר חוויה של צפייה בשטף טלוויזיוני. מושג השטף (flow) הוגדר בספרו של ריימונד ויליאמס *Television: Technology and Cultural form* (Williams). לפי ויליאמס, הצפייה בטלוויזיה המשודרת היא תמיד צפייה בשטף של מספר קטעים, ואף פעם לא צפייה בתוכנית מסוימת או בקטע מסוים העומד בפני עצמו (86). לדבריו, השטף המאורגן הוא מאפיין מהותי של הטלוויזיה המשודרת, ואת המאפיין הזה לא ניתן למצוא בצורות מדיה אחרות, שמסתמכות הרבה יותר על צפייה בקטעים העומדים בפני עצמם (Williams 87-89).³

What is being offered is not, in older terms, a programme of distinct units with particular insertions, but a planned flow, in which the true series is not the published sequence of programme items but this sequence transformed by the inclusion of another kind of sequence, so that these sequences together compose the real flow, the real 'broadcasting'. (90)

וויליאמס רואה בחוויית השטף, שמאחדת בין קטעים שונים, את החוויה המהותית של הטלוויזיה המשודרת. האנתולוגיה *Off the Air* משתמשת באסתטיקה הדיגיטלית ששייכת למדיה החדשה כדי לשחזר את חוויית השטף הטלוויזיוני, שבה הצופה לא נדרש לבחור בין קטעים נפרדים אלא לצפות ברצף מאורגן מראש של תוכן שנבחר על ידי הערוץ. בניגוד לטקסטים קודמים שנבחנו במאמר, *Off the Air* לא נוקט גישה שלילית אלא מחפש דרכים לשלב באופן חיובי בין סוגי המדיה ולענות על הצורך לשמר מאפיינים של הטלוויזיה בעידן של מדיה חדשה.

3 מאפיין מסוים נוסף של חוויית השטף הטלוויזיוני, כפי שוויליאמס מתאר אותה, הוא לכידת תשומת הלב ברגעים הראשונים של התוכנית: "We can be 'into' something else before we have summoned the energy to get out of the chair, and many programmes are made with this situation in mind: the grabbing of attention in the early moments; 'the reiterated promise of exciting things to come, if we stay' (94). היום התיאור מתאים לחוויית הצפייה ביוטיוב הרבה יותר מאשר לזו שבטלוויזיה. התופעה שלפיה האובייקט פונה אלינו בבקשה שנשתמש בו, מועצם עוד יותר בעידן המדיה החדשה. יחד עם זאת, כבר לא מדובר בשטף מתוכנן ומאורגן מראש, אלא כזה שמאורגן מחדש בכל רגע על פי פרמטרים של התאמה למשתמש ומעודד בחירה אישית.

סיכום

הקיבעון של Adult Swim לטלוויזיה המשודרת של שנות ה-80-90, מוסבר על ידי גרייסון נובק (Nowak) כנוסטלגיה שמייצרת קשר רגשי בין הצופים והמותג.⁴ מרשל מקלוהן הצביע על הקשר החמקמק שבין פרודיה ונוסטלגיה לבין פסימיות ביחס לעתיד. בראיון שהעניק ל-ABC Radio National בשנת 1977, מקלוהן מסביר כיצד הוא מפרש את התרבות הנוסטלגית של הדור הצעיר של זמנו:

You see what is coming. And the rear view mirror is the foreseeable future. It is not the past at all. The title, the phrase “rear view mirror” appears to distort the situation. Most people think of it instinctively from the sound of the phrase, “It must be the past.” In terms of media, of course, the thing that occupies the foreground in terms of the rear view mirror is nostalgia [...]. Nostalgia is a kind of rear view mirror if you like, but it’s also the shape of things to come. When people have been stripped of their private identities, they develop huge nostalgia. And, nostalgia for the jeans and Levis of the young today are nostalgia for granddad’s overalls. His work clothes now become the latest costume. But this is a rather mysterious thing. The costumes worn by the young are really very old hat. Nostalgic. And someone called it “international motley,” that the costumes worn by young people today are a kind of “international motley” or “clown” costume. Paradoxically, a clown is a person with a grievance. His role in medieval society was to be the voice of grievance. The clown’s job was to tell the emperor or royalty exactly what was wrong with society. He often lost his head in the process. The clown — the international motley of our time — is trying to tell us his grievance. The beards and the hairdos and the costumes of the young are a manifestation of grievance, and anger.

הקשר שוויליאמס עושה בין אופנת צעירים נוסטלגית (מכנסי ג'ינס) ובין הליצן הימי-ביינמי שביטא את עולות החברה – הוא אותו הקשר שעולה גם מהמסקנות של החוקרים השונים, שניסו להסביר את הדרך שבה Adult Swim מייצרים קשר רגשי בין קהילת המשתמשים למותג שלהם: נוסטלגיה (Nowak), פרודיה (Gurney and Payne, Nowak) ותרבות נגד (Elkins). האבחנה של מקלוהן יכולה להסביר את השילוב שנוצר בתוכני הערוץ בין נוסטלגיה לטלוויזיה של שנות ה-80-90 ובין היחס הפסימי כלפי המדיה החדשה כשני צדדים הקשורים זה בזה.

4 פרק מתוך התזה של גרייסון נובק מוקדש לדיון באופן שבו Adult Swim מספק לבני דור ה-Y נוסטלגיה מדומה (כזו שאינה מחייבת זיהוי של אובייקט נוסטלגי ספציפי אלא מאפיינים המזוהים כנוסטלגיים או דומים לאובייקט הנוסטלגי), וכך מייצר קשר רגשי בין הצופה והמותג בלי שהצופה יצטרך לזהות אובייקט נוסטלגי מסוים (Nowak 100-112).

הטקסטים שנבחנו במאמר מבטאים יחס אמביוולנטי, שכולל יחס פרודי גם כלפי הטלוויזיה וגם כלפי המדיה החדשה. היחס האמביוולנטי הוא ביטוי של פחד מהעתיד של תרבות המדיה, שבה הגוף המשדר מאבד את סמכותו ואת השליטה שלו על התוכן במרחב שכולל ריבוי משתמשים פעילים. אם מחפשים תשובה להצלחה המיתוגית של Adult Swim, אפשר לראות את הפסימיות הזו כתורמת לקשר הרגשי שנוצר בין קהילת המשתמשים והמותג. קהילת המשתמשים משמשת ככוח יוצר של המותג וגם נהנית מהשתייכות רגשית וחברתית אליו, דבר שמתבטא בהשתתפות של הצופים במעברונים של הערוץ, ובקהילה הערה שמשתתפת בדיונים בתגובות לסרטונים ולמשחקים באתר האינטרנט. המאפיינים השליליים של המדיה החדשה הם בסופו של דבר עוד חזית של התרבות הפופולרית, אשר Adult Swim תוקף כדי להציב את עצמו יחד עם קהל המשתמשים שלו בעמדת התנגדות מוגדרת מראש. למרות שהקהל הצעיר של Adult Swim הוא זה שאימץ במהירות את המדיה החדשה, הטקסטים שנבחנו במאמר מוכיחים, שלא פחות מכך שהערוץ מכונה אנטי-טלוויזיה אפשר לננות אותו גם כאנטי-מדיה חדשה או כאנטי-YouTube. במובן זה הערוץ מספק את הדחף של צופיו לעמוד קבוצה כנגד המדיה הפופולרית בכללותה, כפי שהיא מופיעה כפלטפורמות שונות. ההתייחסות העצמית והגישה האירונית המתמדת של Adult Swim כוללת בתוכה את ההתנגדות, ומקנה לו גם מעין חסינות מול אותו קהל. הטון הפרודי והמבט בגובה העיניים מאפשרים לו לכלול מראש כל ביקורת או תלונה שיכולות לעלות נגדו. כאשר Adult Swim יוצר פרודיה על ז'אנרים טלוויזיוניים, האסטיקה החובבנית שלו מייצרת טון חתרני, ואילו במדיה החדשה נדרשים פתרונות אחרים משום שאסטיקה חובבנית וזולה רווחת בקרב משתמשים רבים. בנוסף, הפרודיה כבר לא מכוונת רק כלפי גופי מדיה הגמונים או מסחריים אלא הופכת לאמביוולנטית יותר, כמו ב-*On Cinema*, לדוגמה, שהפרודיה שלו מופנית גם כלפי יוצרי רשת כושלים. המעבר למדיה ההשתתפותית כולל שינויים בתחומים כלכליים, תרבותיים ואזרחיים. הוא מציב את המשתמש במצב של פעולה מתמדת מול המדיה, בין שהוא נדרש ליצור, לשתף, להגיב, ובין שהוא נדרש רק לפעולה של בחירה, הסכמה או דחייה.

הקושי במעבר למדיה החדשה עולה מהאופי ההשתתפותי שלה, המאפשר ריבוי של תוכן חובבני ללא סינון, וארכיון מדיה חסר סדר. שני אלה מאפשרים חיים בתרבות נוסטלגית ומחייבים מהמשתמש מידה רבה של אחריות ומודעות, כמי שמשתתף במרחב היצירה, ההפצה והצריכה של מדיה. מדובר בקושי מובן עבור ערוצי טלוויזיה שצריכים להתאקלם ולהתאים עצמם לסוג חדש של אינטראקציה עם המשתמש. מורכב אף יותר להבין את הנוסטלגיה שאליה משתוקקת קהילת המשתמשים של Adult Swim, שצורכת ומתחברת רגשית דווקא לתכנים המביעים רצון לשמר מאפיינים של הטלוויזיה המשודרת במסגרת המדיה החדשה.

ביבליוגרפיה

Bourdon, Jérôme, "Live Television is Still Alive: On Television as an Unfulfilled Promise". *Media, Culture & Society* 22.5. 2000: 531-556.

- Elkins, Evan, "Cultural Identity and Subcultural Forums: The Post-Network Politics of Adult Swim". *Television & New Media*. 2013: 272–287.
- Formenti, Cristina, "Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style". *Image*, 21. 2015: 64.
- Gurney, David, and Matthew Thomas Payne, "Parody as Brand The Case of [Adult Swim]'s Paracasual Advergimes". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 22.2 (2016): 177-198.
- Jenkins, Henry, "Convergence Culture: Where Old and New Media Collide". New York: New York University Press, cop. 2006.
- Keen, Andrew, *The Cult of the Amateur: How Blogs, MySpace, YouTube and the Rest of Today's User Generated Media are Killing Our Culture and economy*. Nicholas Brealey Publishing, 2011.
- McLuhan, Marshall in: *Monday Conference*, "The Medium is the Message". ABC Radio National. 27 June, 1997.
- Nowak, Grayson Theodore, *Absurd Parody for Nostalgic Night Owls: Understanding Adult Swim's Offensive Content*. Diss. Emory University. 2015.
- Raymond, Williams, "Programming as Sequence or Flow". *Television: Technology and Cultural Form*. Ed. Ederyn Williams. London and New York: Routledge. 1974: 86-94.
- Schaffner, Spencer, "Epiloge: Mockumentaries Meet New Media". *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*, ed. Cynthia J. Miller, Scarecrow Press. 2012: 203-205.

אינטרנט

- "What Does Too Many Cooks Say About the Meaning of Life? | Idea Channel | PBS Digital Studios". Nov 19, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=e_MOzbgUydg>
- MyungSyung and Jeremiah, Aulwurm. "Interview: Dave Hughes, Creator of *Off the Air*". *Kittysneezes*. September 27, 2012. Retrieved January 1, 2015. <<http://kittysneezes.com/2012/09/27/interview-dave-hughes-creator-of-off-the-air/>>
- Darius, Julian. "'Too Many Cooks' is a Sublime Postmodern Masterpiece". Wed, 12 November 2014. <<http://seuart.org/magazine/52159/too-many-cooks-is-a-sublime-postmodern-masterpiece>>

פילמוגרפיה

- Grizzly Man*. Verner Herzog. USA, 2005.

סדרות

- "Too Many Cooks". 28. *Infomercials*. 27 October 2014, Adult Swim
- "Transportation". 17. *Off the Air*. January 6, 2015, Adult Swim.
- "Unedited Footage of a Bear". *Infomercials*. 15 December 2014, Adult Swim.
- "The Man with the Iron Fists' and 'Flight'". *On Cinema*. 4 December 2012, Adult Swim. *Liquid Television*. March 6, 1994, MTV.

'עוד שנה' ואידיאל האותנטיות בסרטי מייק לי

בערב אביבי אחד טום וג'רי, זוג לונדוני בגיל העמידה, מארחים בביתם לארוחת ערב את מרי, חברתה של ג'רי לעבודה. זהו אירוע אחד מבין רבים אחרים בסרט *עוד שנה* (*Another Year*), שבו השניים מזמינים אל ביתם החם והנעים חברים ובני משפחה בודדים ונוזקים כמו מרי. השלושה משוחחים לאחר ארוחת הערב, כשבשלב מסוים עולה לדיון תמונת המציאות האירונית הנוגעת לאיכות הסביבה. במהלך הדיון טום וג'רי טוענים, שבעוד שהממשלה והתאגידים, האחראים הראשיים לזיהום הסביבתי, מעניקים לטיפול בבעיה מקום שולי יחסית בסדרי העדיפויות שלהם, רמת הציפיות מהאזרח הפשוט, שהיכולת שלו להשפיע על הנושא זניחה, גבוהה למדי. בעקבות זאת שואלת אותם מרי אם עליה להפסיק למחזר, וטום משיב "No" וגם מסביר מדוע – "you've got to set an example".

הבחירה של טום לנקוט עמדה אידיאליסטית, התובעת מהיחיד להמשיך בעשייה למען הכלל גם כאשר היכולת שלו להשפיע על המציאות היא מועטה, אינה מקרית. אותה תפיסת עולם תביא אותו ואת ג'רי להכריע בצהרי יום חורפי אחד, כמעט שנה מאוחר יותר ורגע לפני שהסרט מסתיים, להזמין את מרי להישאר בביתם לארוחת צהריים משפחתית. זאת אינה בחירה מובנת מאליה – בחודשים שחלפו הנוכחות התוקפנית של מרי גבתה מהשניים מחיר משפחתי ורגשי לא מבוטל, ולשניהם גם ברור כי מרי – על אף אומללותה באותו רגע – אינה צפויה להשתנות. שני הרגעים הללו, שבהם מתקבלת הכרעה לפעול למען הקהילה, גם כאשר האפשרות להביא לתיקון מוטלת בספק, מבטאים רעיון מרכזי בסרט – תפיסת העשייה הקהילתית כאידיאל אוניברסלי שאין לפקפק בו או למרוד אותו ביחס למידת הצלחתו החומרית.

התפיסה האידיאליסטית-אוניברסליסטית הזו היא, כפי שאטען, הסיבה למחלוקת שנוצרה בקרב הצופים והמבקרים בתגובה לסרט. מבקר הקולנוע פיטר בראדשוואו (Bradshaw) מעיד, כי מצא עצמו נע ונד בין הדעות המנוגדות שהעלו צופי הסרט בנוגע לטבעם של טום וג'רי: חלק מהצופים חשבו שהשניים אנשים נחמדים ושפויים, שאין אלא להעריץ אותם (Bradshaw), ועל כן ראו בסרט שיר הלל לעוצמה המתמשכת ומשנת המציאות של טוב הלב הפשוט (Robey). לעומתם, היו כאלה שטענו כי טום וג'רי אינם כאלה, להיפך: הם טיפוסים אנוכיים ויהירים (Turner), המקרינים שביעות רצון עצמית ומכורים להרגשת העליונות שמסב להם אירוח המכרים, החברים ובני המשפחה האומללים שפוקדים את ביתם (Bradshaw; *The Scotsman*). בהתאם לכך נטען כי הסרט מציג בפני הצופה עוד שנה מאושרת בחיי השניים, שמתרקמת והולכת תוך כדי שהם מסייעים בזחיות לאומללים, שנלכדים ברשת החמה והשבעה של ביתם. בהמשך לטענה בדבר הזחיות והיוהרה של טום וג'רי, נטען בביקורות כי הדמויות המאושרות בסרט מחליפות ביניהן מבטים ממתיקי סוד, ומשוחחות על חבריהן לאחר עזיבתם (White).

באופן דומה, בתגובה לניסיון של יוצר הסרט, מייק לי (Leigh), לדחות במהלך ראיון עמו ביקורות מהסוג הזה על דמויותיו, השיבה לו המראיינת, אמי טובין (Taubin), כי גם היא כמוהו חושבת שטום וג'רי מגלים אהדה כלפי אורחיהם. אבל, היא גם מוצאת שסבלנותם אינה סבירה. בהמשך לכך תיארה טובין את עולם הסרט כ"טוב בעולמות האפשריים", כלומר כעולם מושלם מדי, ותיאור זה מכיל במובלע את הביקורת השנייה שספג הסרט, בנוגע לאידיאליזם המוגזם שהוא מציג – זה הקשור ליחסים הזוגיים של טום וג'רי. מבקרים טענו, למשל, כי בעוד שהסרט מציג את בעיותיה של מרי עד לכדי כאב ובאופן אפילו עודף, הוא מותיר את הזוג המאושר לכאורה כאניגמה או כדמויות שאינן מעוצבות מספיק (Turner), לדוגמה – לא ייתכן שזוג מבוגר יתואר כאילו הוא מאושר כביום נישואיו (Putman).

מבקר אחר הציע, כי הבחירה בשמות "טום" ו"ג'רי" היא כמו הערה אירונית לטבע ההרמוני של יחסיהם (טום וג'רי לעולם לא רבים או מתוכחים), וככזו מבטאת כנראה באופן בלתי מכוון עד כמה קרטוני הפורטרט האידיאליסטי של האושר שלהם (The Scotsman). חלק מהכותבים אף מדגישים כי האלמנטים הללו אינם מאפיינים את סרטיו הקודמים של מייק לי (Putman; The Scotsman). בהמשך לכך אנסה לסרטט במאמר זה כיצד עוד שנה חורג מתפיסת העולם הערכית האופיינית לסרטים הקודמים של לי, תפיסת עולם שזניחתה העלתה את חמתם של צופים רבים. כמו כן, אבקש להציג את תפיסת העולם החלופית שהסרט מציע, על מגבלותיה הערכיות.

טענתי תהיה כי מרבית הסרטים של מייק לי מציגים אידיאל של אותנטיות (authenticity), הדומה באופיו לזה שמתאר הפילוסוף הקהילתן צ'רלס טיילור (Taylor), שלפיו בחירה בקיום אותנטי כרוכה תמיד בדיאלוג. לטענת טיילור חיים אותנטיים, היינו חיים של מקוריות אישית ומימוש עצמי, יכולים להתאפשר רק מרגע שהיחיד מצליח לממש את מקוריותו בתוך חברה כלשהי (טיילור 25–27). טענה זו של טיילור עולה בקנה אחד עם הטענה באשר לחשיבות הקבוצה לצורך עיצוב זהותו של היחיד, בנושא חוזר בסרטים של מייק לי. כך, למשל, נטען כי דמויות רבות בסרטים של לי מאופיינות באופן כפול – מצד אחד הן מציגות מחשבה ורגש ייחודיים ומקוריים, אולם בה בעת הן פועלות כחברות בקבוצה, וככאלה מעצבות את זהותן מתוך אינטראקציה עם אחרים וכחלק ממשא ומתן מתמיד עם סביבה חברתית מורכבת (Carney 203–204). אולם, כפי שאבקש לטעון במאמר זה, הסרט עוד שנה נבדל מסרטיו הקודמים של לי בדיוק בכך. בשונה מסרטיו הקודמים, שבהם הדמויות האותנטיות מנהלות זו עם זו משא ומתן אינטנסיבי ודינמי של כינון זהות (Carney), עוד שנה מציג דמויות אידיאליות, תוך שהוא מעלים מן המסך כל דיאלוג מכוון ביניהן. את החריגה הזו בעיצוב הדמויות, לצד תפיסת העולם האוניברסליסטית שלהן, אנסה להבין באמצעות הביקורת של אלסנדרו פררה (Ferrara) על מושג האותנטיות של טיילור. לפי פררה, אידיאל האותנטיות של טיילור, המעניק מקום מרכזי לקבוצה, עשוי להוביל לתפיסה מוסרית ולדרך חיים אוניברסליסטיות. במילים אחרות, לטענת פררה תפיסת האותנטיות של טיילור מותירה, לכאורה, מרחב למימוש עצמי על בסיס מאפייניו האישיותיים הייחודיים של כל פרט ופרט, אולם בפועל התפיסה הזו עלולה להוביל לכך שההתנהגות הייחודית של הפרטים תתלכד לכדי שמירה על "מרשם" אחיד של תפיסות ושל דרכי התנהגות (Ferrara 13, 19–20).

מחקר הקולנוע ממעט לעסוק באידיאל האוטנטיות, לעומת עיסוק נרחב בבחינת אספקטים קולנועיים לפי המושג היומיומי "אוטנטיות" בהוראתו כ"מקור שאין עליו עוררין", כ"נאמנות למקור", כ"מהימנות" או כ"ייצוג מדויק" (Varga 1). שון אוסליבן (O'Sullivan), למשל, טוען כי הצופים, המבקרים והכותבים מודדים איכות בסרטיו של לי לפי מידת האוטנטיות שלהם, כלומר לפי היכולת שלהם לייצר תמונת מראה של העולם האמיתי (O'Sullivan 1-3). גם כאשר פונה השיח האקדמי לעיסוק באוטנטיות בסרטיו של לי בהסתמך על כתיבה פילוסופית, כפי שעושה מארק סטנטון (Stanton) בניתוח הסרטריאני שהוא מציע, מושג האוטנטיות הנדון בו שונה במהותו ממושג האוטנטיות הנדון כאן, עד כי העיסוק בו הופך ללא רלוונטי עבור מאמר זה.¹ עיסוק באידיאל האוטנטיות במובנו הטיילוריאני, כלומר כאידיאל של מימוש המקוריות העצמית תוך הדגשת דיאלוג עם קבוצה כלשהי, אינו קיים במחקר הקולנוע. גם השיח האקדמי על הסרט עוד שנה הוא מועט מאוד. אוסליבן דן בסרט כחלק מדיון נרחב יותר במבט הקולנועי בסרטיו של לי, וסטלה הוקנהול (Hockenull) בוחנת את עוד שנה במתח שבין ריאליזם למלודרמה. בשונה מאלה, ברצוני לבחון את הדמויות בסרט באמצעות סוגיות הקשורות לזהות וליחסים חברתיים.

המאמר יתחלק לארבעה חלקים. בחלקו הראשון אדון במושג האוטנטיות של טיילור ובביקורת שמציע פררה על מושג זה. בחלקו השני אבחן את האוטנטיות של הדמויות בסרטי מייק לי ואת האופן שבו ניתן דגש להיבטים האקטיביים של הפעולה הדיאלוגית, ובמקרים מסוימים גם להשפעה החיובית שיש לאותה פעולה על יחידים החיצוניים לקבוצה. לשם כך אתמקד בסרט מותק של חיים (*Life is Sweet*) כמייצג בולט של התופעה. בחלקים השלישי והרביעי אטען כי בשונה מהסרטים האחרים, עוד שנה מציע דמויות שאינן נענות לאידיאל האוטנטיות; בחלק השלישי אציג את האופן שבו אידיאל הסולידריות הקהילתית של טום וג'רי הוא למעשה תפיסה לא אוטנטית, מכיוון שהוא נעדר דיאלוג מכונן של הקבוצה. כלומר, תפיסה לא אוטנטית זו גם מייחסת חשיבות משנית להשפעה על האחר וגם שוללת קבלה מאותו אחר ששולב בקבוצה. בחלק הרביעי אטען כי היחסים הפנימיים בין חברי האחוה הקהילתית בסרט מבוססים על שיח של אשרורים, שאינם רק נעדר דיאלוג מכונן בין חברי הקבוצה, אלא שהוא גם מבטא שמירה על "מרשם" אחיד של תפיסות ודרכי התנהגות.

צ'רלס טיילור ואידיאל האוטנטיות

הדיון הפילוסופי באידיאל האוטנטיות מתקיים כחלק מדיון פילוסופי מודרני רחב יותר באתיקה, והוא קשור בטבורו בדיון הפילוסופי במושג האוטונומיה (autonomy). צ'רלס טיילור הוא אחד מהפילוסופים הבולטים בשיח האוטנטיות בן ימינו ומהאחרים להרחבתו אל מעבר לגבולות העיסוק המוסרי, כך שיכלול גם עיסוק בשאלות אתיות רחבות יותר בדבר "החיים הטובים" ("good life") והרווחה ("well-being") של הפרט (Varga 2-3). לפי

1 סטנטון בוחן את האוטנטיות במובנה הסרטריאני בסרט עירום (*Naked*). מובן זה אינו רלוונטי למאמר זה, מכיוון שבמרכזו שלילת התפיסה שלפיה לאדם יש "טבע פנימי" מקורי, שבהתאם אליו הוא אמור לנווט את מסלול חייו, היבט מרכזי ברוב התיאוריות על אוטנטיות, כמו גם בזו של טיילור שבה אשתמש.

טיילור, אידיאל האוטנטיות, שצמח בסוף המאה השמונה עשרה, מקדם לראשונה את הרעיון שלכל אדם יש דרך מקורית להיות אנושי, ושלכל אדם יש "מידה" משלו, שבהתאם אליה הוא נקרא להיות את חייו בדרכו הייחודית. זהו אידיאל המייחס חשיבות מוסרית עליונה לקשר של האדם עם "הטבע הפנימי" שלו, שנתפס תמיד כמצוי בסכנת אבדן. בין הגורמים לסכנה זו מצויים הלחץ, או התביעה, לנהוג על פי אמות המידה המקובלות, שעלולים להסיט את היחיד מלהקשיב לאותו קול פנימי שמנחה אותו, ושמתוך נאמנות אליו עליו לכתוב את סיפור חייו (20-23).

טיילור מעלה על נס את אידיאל האוטנטיות, אך בד בבד טוען כי הבנת האוטנטיות בחברה המערבית בת זמננו מעוותת ברובה. המקור לאותו עיוות נובע, לטענתו, מבלבול של האוטנטיות עם אידיאל נוסף של אינדיבידואליזם שהתפתח גם הוא בעידן המודרני, מעט לפני האוטנטיות, שאותו הוא מכנה "חירות של הגדרה עצמית". היחסים בין אידיאל האוטנטיות לאותו אידיאל של "חירות של הגדרה עצמית" הם מורכבים ומערבבים זיקה עם מחלוקת. עדות לכך היא העובדה, כי מעת לעת ניתן למצוא אותם מופיעים זה לצד זה בכתביהם של אותם מחברים ממש. "חירות של הגדרה עצמית", לטענת טיילור, היא הרעיון שלפיו אדם חופשי, כאשר הוא מחליט עבור עצמו מהם העניינים החשובים לו, וכאשר השפעות חיצוניות אינן מעצבות אותו. לפי אידיאל זה, על האדם להשתחרר מתביעות החברה ומכללי ההליכה בתלם שלה, כדי שיוכל להחליט בעצמו ולמען עצמו. הזיקה בין שני האידיאלים – זה של האוטנטיות וזה של החירות של ההגדרה העצמית – ברורה מאליה: האוטנטיות היא בעצמה אידיאה של חירות, מכיוון שהיא כרוכה בכך שאדם יגלה את תבנית חייו בעצמו כנגד הדרישות החיצוניות לו של הליכה בתלם. אולם היא נבדלת מתפיסת החירות של ההגדרה העצמית, משום שזאת בצורתה הקיצונית ביותר אינה מכירה בשום גבולות, בשום דבר נתון שחובה על האדם לכבד בעודו מיישם את הבחירה שלו (20-22, 52). הדומיננטיות של אידיאל ה"חירות של ההגדרה העצמית" בחברה המערבית בת ימינו נתפס, בעיני טיילור, כאחד מהסימנים המעידים על "שקיעת" התרבות המודרנית. זאת משום שחירות של הגדרה עצמית מובילה לשכיחות של תפיסות נרקסיסטיות ולעליונות התבונה האינסטרומנטלית, שהיא, למעשה, סוג של רציונליות המאפשרת לנו לחשב מהו השימוש החסכוני ביותר במשאבים הדרוש לנו כדי להשיג תכלית נתונה, שימוש שהצלחתו נמדדת על ידי מקסום היחסים בין עלות לתועלת (1-6).

להבדיל מ"חירות של ההגדרה העצמית" מדגיש טיילור, האוטנטיות היא אופן של הגשמה עצמית הכרוך בשני עניינים נוספים: בקשר של אדם עם אחרים ובקיומם של אופקי משמעות הנמצאים מעבר לרצונות ולשאיפות האנושיים. לטענת טיילור, המאפיין הכללי של החיים האנושיים הוא טבעם הדיאלוגי, ולכן כל כינון של זהות כרוך במגע עם אחרים. האדם נעשה לסוכן-פועל אנושי שלם המסוגל להבין את עצמו, ולפיכך גם להגדיר את זהותו, באמצעות רכישה של שפות אנושיות שונות, הכוללות את המילים הנאמרות, אך גם למשל את האמנות, את המחוות ואת האהבה. איש אינו רוכש ככוחות עצמו את השפות הדרושות לו לשם הגדרה עצמית, אלא הן נלמדות מתוך המגע של היחיד עם אנשים אחרים החשובים לו. כלומר, התהוותה של הרוח האנושית אינה מונולוגית אלא דיאלוגית. יתר על כן, אין מדובר רק בדיאלוג ראשוני המתרחש בשלבי החיים המוקדמים של האדם, אלא

כזה המתרחש לכל אורך חייו. כך, למשל, דעתו של אדם בוגר ביחס לשאלה "מהם הדברים הטובים בחיים?" יכולה להשתנות, כאשר הוא מבלה עם האנשים האהובים עליו. טיילור טוען כי הזוהת היא "מי אנחנו", "מניין אנו באים" והיא הרקע המעניק משמעות לטעמים, לרצונות, לדעות ולשאיפות שלנו. אם כמה מן הדברים החשובים ביותר לאדם נגישים לו רק ביחס אל האדם האהוב עליו, אדם אחר זה נעשה פנימי לזוהת שלו (25-27).

בנוסף לכל אלה, טוען טיילור, כי אם אדם רוצה להגדיר את עצמו באורח משמעותי, הוא חייב להכיר באופקים שעל רקעם מקבלת ההכרעה שלו משמעות. לפי טיילור, הטענה כי עצם הבחירה בדבר מסוים כנגד דרישותיו של העולם שבחוק, היא שמעניקה משמעות לחייו של היחיד (כמו ב"חירות של הגדרה עצמית"), היא טענה שמתעלמת מן העובדה הברורה כי בחירה אישית מקבלת פשר רק מפני שדברים מסוימים הם משמעותיים יותר עבור היחיד מאשר דברים אחרים – אחרת לא הייתה יכולה להיות לה משמעות. כך, יחיד המנסה להגדיר את עצמו באופן בעל משמעות, חייב לעשות זאת כשלפניו אופק של שאלות חשובות, בעולם שבו לדבר מסוים, כמו ההיסטוריה, דרישות הטבע, צרכיהם של בני אדם אחרים, חובות האזרחות או התביעה האלוהית – יש השפעה מכרעת. רק במצב כזה הוא יכול לכוון לעצמו זוהת לא רדודה. לפיכך האותנטיות אינה מצויה בסתירה לדרישות שנמצאות מעבר לעצמי, אלא היא מניחה דרישות שכאלה (28, 31).

אם כן, לפי טיילור האותנטיות היא אידיאל המקיים בתוכו מתח מתמיד ובלתי פתור בין חירות, המתבטאת בתביעה ליצירתיות, לכינון עצמי ולגילוי מקוריות, המחייבים לא אחת התנגדות למוסר ולכללי החברה, לבין השתייכות לחברה ומחויבות כלפיה המתבטאות בדרישה להכרה באופקי משמעות חיצוניים ובתביעה להגדרה עצמית באמצעות דיאלוג (51-52).

בתגובה לעבודתו של טיילור, אלסנדרו פררה, הרואה גם הוא במושג האותנטיות מושג חשוב וחיוני, טוען כי האופן שבו כורכים טיילור ואחרים את האותנטיות בערכים קהילתיים עלול להעלים את קולו של היחיד החשוב כל כך לאידיאל האותנטיות (19-20, 13).² פררה פורס את טענתו באמצעות תיאור התפתחות אידיאל האותנטיות כמרד באידיאלים

2 פררה עושה זאת תוך סקירה של מושג התקפות (validity). תקפות (או אובייקטיביות) היא ההיגיון הבסיסי ביותר של חברה ותרבות שבשמו ההווה החברתית-תרבותית המשנית יותר – הנורמות, הערכים, האמונות ודרכי החיים – תובעת את הקונצנזוס שלנו ורותמת את ההתנהגות שלנו. פררה טוען כי בעידן הפרה-מודרני הסדר הקוסמי, לעתים לצד ההיגיון הרציונלי, סיפקו את בסיסה של התקפות או האובייקטיביות. השינוי שהחל עוד בימי הביניים והושלם בעת המודרנית הוא שהבסיס שעליו אמורים להתייצב התקפות של ידע והתנהגות הושווה באופן מלא עם רציונליות. אולם השינוי המשמעותי שעליו מצביע פררה, הוא שהדרישות האלה להיגיון רציונלי, לא נתפסו יותר כאובייקטיביות בלבד, אלא כבעלות איכות סובייקטיבית. כך למשל, נשאה של הרציונליות, לפי דקארט וקאנט, נתפס במודרנה המוקדמת כסובייקט אבסטרקטי ואידיאלי, אינהרנטי לכל אינדיבידואל קונקרטי. בהתאם לכך, טוען פררה, האופן שמתארים טיילור ואחרים את האותנטיות מציג באופן משלה את התקפות כסובייקטיבית (1-4).

מוקדמים יותר של המודרנה, שביניהם בולטת תפיסת האוטונומיה הקנטיאנית.³ לפי רעיון האוטונומיה הקנטיאני, על כל אדם לבחור (באופן רציונלי) כיצד לפעול רק בהתאם למה שהוא היה רוצה שיהפוך לחוק אוניברסלי, או בהתאם למה שהוא מבין כחוק אוניברסלי. אולם, מרגע שיצר לעצמו סט של חוקים, הוראות ומרשמים, עליו לרתק את עצמו אליהם מבלי שוב. זוהי גישה פרסקריפטיבית ("prescriptive") למוסר. כמו כן, לפי קנט, דווקא אותה אחיזה נוקשה ב"מרשם" אוניברסלי של חוקים והוראות היא זו שמגדירה את היחיד כאוטונומי וכבעל רצון חופשי, היינו – כסובייקט (Kant 37-38, 58; Johnson). לטענתו של פררה, תפיסה זו המציגה, למעשה, חוק אוניברסלי כסובייקטיבי, כלומר כנובע מהאדם, וליתר דיוק מכל אדם רציונלי, היא האשליה הגדולה ביותר של פרויקט הנאורות, או של המודרנה המוקדמת, אותן מכנה פררה "העידן של האוטונומיה". לעומת זאת, העידן שלנו הוא עידן האוטנטיות, שהוא כל כולו תגובה להעמדת פנים זו, המציגה רעיונות אוניברסליים במעטה סובייקטיבי. כך, אידיאל האוטנטיות מביא עמו מתודה המדגישה את הסובייקטיביות, היינו את הקול הפנימי של היחיד, ובאמצעותו מעלה לדיון את ההנחות האניברסליסטיות של המודרניות המוקדמת.

חשוב להבין כי העובדה שאידיאל האוטנטיות בן ימינו מאפשר ליחידים לצאת כנגד ההיצמדות המודרניסטית העיקשת למרשמים אוניברסליים, אין משמעה כניעה לרליטיביזם מוסרי. להיפך, לטענת פררה התנהגות אוטנטית ראשיתה אמנם בהנחה שכדי להיות ראויים לחיים מוסריים אל לנו להתכחש לדחף שמסיט אותנו מהמחויבות שלנו לעקרונות כלליים או להדחיקו, כי אם לאשר אותנו. אולם עלינו לעשות זאת תוך כדי שנמשיך לכוון את התנהגותנו לנקודת המבט המוסרית. זוהי, כמובן, עמדה שונה למדיי מזו שמציעה האתיקה של האוטונומיה, שלפיה כל חריגה מהכלל המוסרי מפחיתה מהיותנו ראויים, או במילים אחרות – ככל שנחרוג פחות מהכלל המוסרי כן ייטב, לא משנה עד כמה ירודים יהיו חיינו על שלל רובדיהם בשל כך (4-7).

טיילור מזהיר אפוא מפני בלבול האוטנטיות עם אידיאל החירות של ההגדרה העצמית, דבר שעלול לערער, לדירור, את המתח הדרוש לאוטנטיות בין מחויבות לקול הפנימי של היחיד או ל"שפה של הדהוד אישי" (69) (היינו לחירות) לבין מחויבות לטבעם הקהילתי של החיים האנושיים. פררה, לעומתו, מזהיר מפני הפיכת תפיסות אוטנטיות כשל טיילור, המבוססות על דרישה לדיאלוג חי ונושם עם הקהילה, למרשמים אוניברסליים, דבר המנוגד בתכלית לטבעה הסובייקטיבי של האוטנטיות.

את המתחים הללו שתיארתי סביב אידיאל האוטנטיות ניתן למצוא גם ברוב סרטי הקולנוע של מייק לי. סרטים אלה מציגים דמויות הקרובות מאוד לאידיאל האוטנטיות שמציג טיילור. כמו כן ניתן למצוא בסרטיו דמויות אנטגוניסטיות המבטאות ממדים של "חירות של הגדרה עצמית". ההתנגדות ל"חירות של הגדרה עצמית" מתקיימת גם בעוד

3 סומוגי וארגה (Varga) מדגיש, שדבריו של פררה מתייחסים ל"אוטונומיה המוסרית" ("moral autonomy") של קאנט המוגבלת לעניינים של מחויבות מוסרית ולכפייה עצמית של חוק מוסרי, ואין להתבלבל עם מושג אחר וחדש יותר שהוא "אוטונומיה אישית" ("personal autonomy") השמה במרכז את הצורך ב"רצון חופשי" ("free will") ובוחנת את היכולת להחליט עבור עצמך בהתאם להיגיון ולמניעים האישיים שלך באופן המשוחרר מהתערבויות פטרוניות, מדעות קדומות, מאובססיות כפייתיות וכו' (78, 30-33).

שנה, אך הדמויות אינן אותנטיות, מכיוון שבהתאם לביקורתו של פרה הן הפכו את התביעה ליחסים קהילתיים לפרסקריפטיבית.

אותנטיות וכינון זהות באמצעות דיאלוג ב'מותק של חיים' ובסרטי מייק לי

באופן הנענה לגישתו של טיילור, סרטיו של מייק לי נוהגים להציג דמויות אותנטיות, הבולטות בזהות הייחודית שלהן כמו גם בחלקן של הממד הדיאלוגי בכינון אותה זהות. ריי קרני (Carney) מזהה בסרטיו של מייק לי סוג מסוים של דמויות, שבאמצעות שליטה בצורות ההבעה החברתיות מצליחות לבטא את הייחודיות שלהן בעולם (204). הסרט מותק של חיים הוא ביטוי מובהק לתופעה זו (Carney).

מותק של חיים מתאר את חייה של משפחה צעירה, אב ואם בשנות השלושים המאוחרות לחייהם ושתי בנותיהם התאומות. ברקע חייה של המשפחה ניצב ההיריון המוקדם של ונדי, אם המשפחה, שהרתה בגיל 16, ושכתוצאה ממנו משתייכת המשפחה למעמד חברתי-כלכלי נמוך. הקשיים הכלכליים שהידפקו על דלתה של המשפחה לאורך השנים שללו מונדי ומבעלה, אנדי, אפשרות להגשמה עצמית במסגרת לימודית או תעסוקתית. קודם להריון ונדי הצטיינה בלימודים ואנדי למד בקולג' להסעדה וחלם להקים עסק עצמאי. בזמן שבו מתרחש הסרט ונדי מועסקת כמוכרת בחנות בגדים וכמורה לריקוד, אנדי כטבח ראשי בחברת קייטרינג תעשייתית, נטלי, אחת מהבנות התאומות, עוסקת בעבודות שרברבות, ואילו ניקולה, בתם השנייה, אינה יוצאת מהבית בשל מצב נפשי קשה הנובע משילוב של בולימיה ודיכאון. קרני טוען כי ונדי, אנדי ונטלי ניחנים בדרכי מחשבה ורגש, במחווה, בנקודות מבט, באפיוני גוף, במבועי פנים ובגווני קול שונים לחלוטין זה מזה, וכל אחד מהם מוצג כאינדיבידואל ייחודי. בו בזמן, טוען קרני, כל אחד הוא גם חלק מהקבוצה, מהמשפחה, וככאלה עליהם להסביר ולהצדיק את הפעולות ואת העמדות שלהם בפני כלל האחרים בקבוצה (205). מדבריו של קרני על סרט זה ועל סרטי מייק לי בכלל ניכרת אפוא האקטיביות הבולטת של הממד הדיאלוגי בכינון הזהויות של הדמויות.

האקטיביות של הדיאלוג בין הדמויות באה לידי ביטוי במערכת היחסים של ונדי ואנדי וכיחסים שלהם עם בתם נטלי. ונדי ואנדי נראים שמחים בחלקם, ונראה כי הם שלמים עם הקורבן שנדרשו לו בחייהם, כלומר, שהם מוצאים בכינון המשפחה מימוש עצמי המצדיק את חוסר הניצול של כישורונותיהם מבחינת קריירה ואת חוסר היכולת שלהם לחיות חיים נוחים יותר. אולם בעוד ונדי מבטאת העדפה להרחבת המשפחה ולפיתוח הבית, אנדי מעדיף להתקדם בחיים מבחינת קריירה על ידי מעבר לעבודה כעצמאי.

המתח הנובע ממאויי המימוש המנוגדים שלהם בא לידי ביטוי בסרט: למשל, כאשר ונדי מבקשת מאנדי מספר פעמים במהלך הסרט לעשות שיפורים או שיפוצים בבית, אנדי דוחה תמיד את הביצוע לעתיד. באופן דומה, כשונדי מספרת שדמינה שיש לה תינוק נוסף, אנדי מבטל את דבריה. מהאופן שבו ונדי אינה מתרגשת מתגובותיו של אנדי, נראה כי היא מודעת כבר זמן רב לחוסר ההסכמה שלו להרחבת המשפחה. הדיאלוג הזה, שמכוון את זהותם באופן הדדי במתח שבין משפחה לקריירה, יקבל כיוון חדש בהמשך הסרט סביב

קונפליקט מרכזי הנוגע לסיכון כלכלי, שאנדי מוכן לקחת על עצמו כדי שיוכל להפוך לעצמאי. הוויכוח הזה יתחיל בעימות ובאכזבה, כשאנדי ייקנה קרוון הסעדה בלי להתייעץ עם ונדי, אולם בהדרגה בהמשך הסרט, בעקבות הדגשתו של אנדי את המחיר שכבר שילמו שניהם לטובת המשפחה, תשנה ונדי את דעתה. היא תעבור לתמיכה באנדי ובהשלמה עם המחיר המשפחתי לגביה – ויתור על הרחבת המשפחה, סיכון כלכלי ובעל שעובד גם בסופי שבוע ושותף חלקי למאמץ הביתי. הדיאלוג הזה מכריע לגבי ונדי ואנדי בהקשר להיבט של מימוש עצמי, ולכן יש לו משקל רב בעיצוב הזהות של השניים. כמו כן הדיאלוג הזה מעצב ממדים מוסריים של הקבוצה-משפחה במתח שבין הזנחת הבית להזנחת הקריירה.

באופן דומה מבחינת האקטיביות הדיאלוגית, מנהלת נטלי מאבק עם הוריה על הזהות המגדרית שלה, תוך כדי שהיא מקבלת את הכללים והערכים הבסיסיים של המשפחה אך גם מובילה לעיצובם מחדש. כך, למשל, סצנה מוקדמת שבה נטלי נדרשת לתת דין וחשבון להוריה על חולצה שקנתה במחלקת הגברים, מביעה דווקא את תהליך השינוי וההסתגלות של ונדי ואנדי למגדר השונה של בתם. בהמשך, נטלי מביעה התנגדות לרצונה של ונדי בנכד, שאותה תסביר מאוחר יותר לאחותה כנובעת מחוסר הרצון שלה בקשר עם גבר. באופן דומה לדיאלוג שמקיימת ונדי עם אנדי על הרחבת המשפחה, גם כאן נראה שונדי מעלה את נושא הנכד כחלק מתהליך ההשלמה שלה עם הזהות המגדרית של בתה. נטלי מצידה, חרף היותה נתונה בעיצומו של משא ומתן לא נעים על זהותה המגדרית, ממשיכה לכבד את הכללים הנהוגים במשפחה: היא יושבת עם כולם לארוחה (לעומת ניקולה למשל), נוקטת עמדה לטובת אמה במסגרת הדיונים על התיקונים בבית שעל אביה לעשות וגם שותפה לאכזבתה של אמה מקניית הקרוון על ידי אביה. בנוסף לכך היא הולכת לעבודה בכל יום כפי שמצופה ממנה, כדי להגשים משהו שהוא בעל ערך עבורה – לטייל באמריקה. ביטוי לשינוי שמוביל הדיאלוג של נטלי עם הוריה ניתן לראות לקראת סיום הסרט, כשונדי מודה כי אמנם היה לה קשה להשלים עם המקצוע של נטלי, אך היא למדה לשמוח על כך שנטלי בוחרת בטוב עבורה. כך גם נטלי היא דמות אותנטית, שהביקורת שלה על ערכי המוסר של הקבוצה מעצבת את הזהות של כלל חברי הקבוצה.

לעומת שלוש הדמויות הללו, ניקולה מגיבה בהתנגדות מוחלטת לדרישה לשאת ולתת בנוגע לענייניה: הרזון החולני שלה, חוסר המעש שלה והעובדה שאינה יוצאת מהבית. היא מסרבת לשבת עם המשפחה לארוחת ערב או לשיחה, אומרת שהאוכל מחורבן, מדליקה סיגריה בניגוד לבקשה של הסועדים, מכנה את אנדי גבר טיפוסי ומאשימה את נטלי שהיא קפיטליסטית ושהיא פועלת תמיד כפי שמצופה ממנה. קרני מתאר את ניקולה כדמות תקועה, שבמקום לכונן את עצמה באמצעות האירועים והאינטראקציות, כלואה בדרכים נוסחתיות לאינטראקציה וכופה משמעות מגמתית על כל אירוע (221–221).

לעומת ניקולה, שמסרבת לקיים דיאלוג עם הוריה ועם אחותה, ונדי ממשיכה לנסות לשפר את היחסים עם בתה. בשלב מסוים בסרט היא אף אומרת לאנדי שהיא חייבת לנסות לשנות את היחס הנוקשה שהיא מגלה כלפיה. ואכן ונדי עושה זאת ומצליחה לעזור גם לניקולה. לפי קרני, השיחה רווית האמוציות בין ניקולה לוונדי בסוף הסרט מציגה את האפשרות של דמות אחת להתערב בחיי האחרת שלא באמצעות עימות כדי לפרק דפוסים של אותה דמות. האינטראקציה של ונדי עם ניקולה היא נדיבה, רגישה ואחראית. היא מקשיבה לפחדיה,

חרדותיה וחוסר תוכנותיה של ניקולה ומגיבה עליהם, כדי לשחרר אותה צעד אחר צעד מהמקומות שבהם היא תקועה. היא מציגה לניקולה את הכשלים ואת הסתירות של מערכת האמונות שלה, ובכך מערערת עבורה את הדימוי השלילי שלה על עצמה (223–224). התבוננות על הדיכאון והבולימיה של ניקולה כקשורות בצורך להגשמה עצמית מאפשר להבין ממד נוסף ביחס של ונדי לבתה. לטענת טיילור, מאבקים הקשורים להגשמה עצמית בחברה המודרנית אינם מאבקים בעד או נגד האותנטיות, אלא על מהות האותנטיות. לאור זאת, קורא טיילור לבקר את העמדות המעוותות ביחס לאותנטיות, תוך מאבק על משמעותה הדיאלוגית של האותנטיות – יש לנסות לשכנע אנשים שהגשמה עצמית אינה שוללת את היחסים הבלתי מותנים ואת הדרישות המוסריות החורגות מן העצמי, וכי למעשה היא תובעת אותם בצורה מסוימת (55). מהלך שכזה להצלת האותנטיות מכנה טיילור "שחזור". לאור זאת, ניתן אולי להבין את ההתנהגות של ונדי כניסיון לסייע לניקולה לשחזר את ההבנה הנכונה של האותנטיות הנעדרת מחייה – היא מראה לה שהיחסים של בני משפחתה כלפיה אינם מותנים ואינם מונעים רק מהצרכים העצמיים שלהם, כפי שניקולה תופסת זאת, אלא שהם נאבקים למענה. מוכיחה זאת העובדה שהוריה ויתרו על מעמד וקריירה בשביל לידתה, והעובדה כי המשפחה כולה ערבה לחייה שנמצאים בסכנה בגלל המחלה. המשפט המשמעותי הוא משפט הסיום של הסצנה: בתגובה לשאלתה של ניקולה מדוע לא יזרקו אותה אם הם שונאים אותה כל כך, עונה ונדי תשובה פשוטה המגלמת את פערי התפיסות ביניהן: "we don't hate you, we love you, right? You stupid girl". לעומת תפיסתה של ניקולה את יחס בני המשפחה אליה כאינסטרומנטלי, ונדי טוענת כי היחס הזה הוא אותנטי פנימי לזהותם. כלומר ונדי אינה תופסת את עצמה כמארכת של נערה חצופה ובלתי יצרנית בכיתה, אלא כאם לילדה דיכאונית ובולימית. סצנה זו מציגה את כוחו של הדיאלוג הנוצר על רקע תפיסה אותנטית של קשר בין בני אדם. אולם בניגוד להצלחה של ונדי עם ניקולה עומד הניסיון חסר הסיכוי לעזור לחבר המשפחה אוברי בערב הפתיחה של המסעדה שלו. אוברי תוקף אותה מינית בסיומו של הערב הכושל, וונדי מוותרת עליו מאותו רגע.

מותק של חיים ממחיש שלושה היבטים, שייעדרו מהסרט **עוד שנה**: ההיבט הדיאלוגי המתמיד בכינון הזהויות של הדמויות; היכולת של דמות אחת לעזור לדמות אחרת ב"שחזור" האותנטיות שלה – שזהו למעשה אופן נוסף של דיאלוג של דמות אותנטית; והוויתור על מקרה שהוא חסר סיכוי (זה של חבר המשפחה אוברי).⁴ גם ברבים מסרטי הקולנוע האחרים של מייק לי ניתן למצוא את שחזור בסרט **עוד שנה**, כלומר מהלכים דיאלוגיים מרכזיים המובילים הן ל"שחזורים" והן לווייתורים (לעומת מהלכים לא-דיאלוגיים, שאינם מובילים לא לשחזור ולא לווייתור): שירלי מצליחה לייצר שחזור עם בן זוגה סירל בתקוות גדולות

4 בחרתי במונח "ויתור" כדי לתאר את אותם מקרים שבהם דמויות אותנטיות בוחרות לנתק את יחסיהן עם דמויות אחרות, שלדעתן אין טעם לקיים עמן דיאלוג. בשונה ממושג ה"שחזור", שהוא אולי פסגת הדיאלוג האותנטי וככזה נדון אצל טיילור ארוכות – מצבים שבהם הדיאלוג נכשל בלי שתיתכן לו תקומה – לא נדונים אצל טיילור כלל. בשל כך נדרשתי לטבוע עבורם את המונח "ויתור".

(*High Hopes*)⁵, וכך גם הורטנס עם אמה סינטיה בסודות ושקרים (*Secrets and Lies*), ופיל עם אשתו פני בהכול או כלום (*All or Nothing*). בוירה דרייק (*Vera Drake*) מציעה וירה אלטרנטיבה חדשה לנשים שהרו – הפלה – כביטוי למאבק במוסר החברתי לצד העובדה שהיא שומרת באופן בולט על סולידריות בתוך אותה חברה. פופי נכשלת ומתפכחת בסוף הסרט חופשייה ומאושרת (*Happy-Go-Lucky*) לגבי ניסיון השחזור שלה עם סקוט המסתיים בתקיפה אלימה.

בחירה זו של רבים מסרטיו של מייק לי שאותה תיארת כקשורה לאידיאל האותנטיות, מוצגת לעתים כתגובה לתחושת ה"שקיעה" של התרבות המודרנית. שקיעה זו מתבטאת באמצעות הצגתן של דמויות אנטגוניסטיות שהן קריקטורות של נרקיסזם או אינסטרומנטליות, כלומר קריקטורות של "חירות של הגדרה עצמית". כאלה הם ולרי, מרטין ולטיסיה בתקוות גדולות, אוברי במוחק של חיים וליילי וג'ויסי בוירה דרייק.⁶ כפי שאטען, באמצעות מרכזיותה של ה"אנטגוניסטית" מרי, גם הסרט עוד שנה פועל כנגד אידיאל זה של "חירות של הגדרה עצמית", אלא שהפתרון שהוא מציע חורג מאידיאל האותנטיות.

'עוד שנה' ואידיאל הסולידריות הקהילתית

הסרט עוד שנה מציג שני סוגים של מערכות יחסים החורגות מאידיאל האותנטיות: הראשון, שאליו אתייחס בפרק זה, עוסק ביחס של טום וג'רי לאורחים השונים המגיעים לביתם, וממנו ניתן ללמוד על אידיאל הסולידריות הקהילתית שלהם; השני, שאליו אתייחס בפרק הבא, עוסק ביחסים הפנימיים בין הדמויות האידאליסטיות עצמן: טום, ג'רי, בנם ג'ו ובת זוגו קייטי, ואותו אגדיר כשיח של אשרורים.

הסרט עוד שנה מספר על שנה בחייהם של טום וג'רי, זוג לונדוני בגיל עמידה. ג'רי היא עובדת סוציאלית קלינית וטום הוא גיאולוג הנדסי. הסרט מחולק לארבע אפיזודות לפי ארבע עונות השנה, ומתמקד באורחים המגיעים לביתם של הזוג, רבים מהם דמויות בודדות ואבודות: מרי שעובדת כמזכירה במרפאה עם ג'רי מזה עשרים שנה, קן חברו של טום מעיר הולדתו דרבי ורוני אחיו של טום שמוזמן לביתם לאחר שהוא מתאלמן. כמו כן ידוע בסרט על פעולות של סולידריות קהילתית נוספות שעשו טום וג'רי בעבר: ביקוריה של ג'רי אצל ג'ני, אשתו החולה של ג'ק חברו של טום, והעובדה שקרל, בנו של רוני, השתכן בצעירותו לתקופה ממושכת בביתם של טום וג'רי דבר שהעניק לו הזדמנויות רבות יותר לעומת אלה שבדרבי הפריפריאלית ממנה הגיע.

5 רני טוען שכבר בסרטים הקודמים של לי, בסרטו המוקדם משנת 1971 רגעים קודרים (*Bleak Moments*) וברבים מסרטי הטלוויזיה שלו, היו ניסיונות לאינטרקציה רגשית משפיעה של דמות אחת על חברתה, אבל המהלך הגיע לבשלות ונשא פרי רק בסרטי הקולנוע מסוף שנות השמונים עם הסרט תקוות גדולות ובסרט שאחריו מותק של חיים (224).

6 לכך ניתן להוסיף סרטים שאינם מציגים אותנטיות במובנה הטיילוריאני, אבל כן מציגים דמויות נרקיסטיות ואינסטרומנטליות – למשל ג'רמי בעידום, ובאופן לא קריקטורלי ופחות מובהק אולי גם חנה ואנני בנערות קריירה (*Career Girls*).

הרעיון המרכזי העולה מכל הביקורים הללו הוא שהם לא מחוללים שום שינוי אצל האורחים של טום וג'רי. כך, למשל, קן שסובל מעודף משקל והוא בעל נטייה לאלכוהוליזם שגם אינו מרוצה מתנאי ההעסקה שלו, דן עם טום וג'רי בנוגע לחייו ולבעיותיו אך יוצא מביתם כלעומת שבו. באופן דומה גם מרי אינה משתנה בעקבות ביקוריה אצל טום וג'רי כפי שארטיב בפרק זה. באופן שונה מעט רוני, שהיה מובטל רוב חייו ונתמך לחלוטין באשתו, מגיע אמנם לקבל עזרה לאחר מותה של זו, אך אינו מוכן לעסוק בהתייעצויות לגבי חייו, והביקור שלו אף אינו מביא בחשבון אפשרות לשינוי ולו שטחי. האחייך קרל, שנראה בסרט כעשרים שנה לאחר שהשתכן אצל טום וג'רי, הוא כנראה הדמות האבודה ביותר בסרט – הוא מסוכסך עם כל משפחתו והחיבור שלו למציאות נראה מעורער. ג'ק אמנם מודה לג'רי על הביקורים שלה אצל אשתו, אך מתלונן כי אשתו ממשיכה לגלות חוסר נכונות לפעול כדי לשפר את מצבה הבריאותי. בנוסף לכך, הטיפולים שמעניקה ג'רי במסגרת עבודתה מוצגים בסרט כלא מוצלחים, אף על פי שמכריה וחבריה לעבודה תופסים אותה כאשת מקצוע מעולה. כך, מפגש ההיכרות של ג'רי עם ג'נט, אישה מבוגרת שסובלת מאינסומניה שנובעת קרוב לוודאי כתוצאה מדריכאון, מוצג ככזה שלא יוביל ככל הנראה אפילו למפגש שני. בפעם אחרת ג'רי מספרת לטום על מטופל אלכוהוליסט שהגיע למפגש שיכור, וטום עצמו מדגיש בהזדמנות נוספת את העובדה כי הטיפולים לא תמיד מצליחים. יתרה מזאת, אף טיפול מוצלח, מכל סוג שהוא, אינו מוצג בסרט.

אולם למרות כל הנאמר לעיל, בולט כי טום וג'רי אינם מפקפקים במעשיהם לרוע וממשיכים לפעול למען אחרים לאורך כל הסרט, ובהתאם לכך גם מקבלים את ההחלטה הסופית לגבי הקליטה מחדש של מרי. לאור זאת ניתן לומר, כי טום וג'רי מתייחסים לרעיון הסולידריות הקהילתית באופן אידיאליסטי, כלומר, הרעיון הזה חשוב להם ומקנה להם משמעות, גם אם המימושים שלו לא עולים יפה, אינם מביאים לאחריים תועלת ישירה ואף גובים מהם מחיר מדי פעם. אותה גישה אידיאליסטית ניכרת גם בתפיסתם את השמירה על הסביבה. בנוסף למקצועה של ג'רי גם המקצועות שבחרו טום והדמויות האידיאליסטיות האחרות הם כאלה שמשמעותם היא "מעבר לעצמי": טום שותף לפרויקט של הקמת מערכת ביוב חדשה לעיר לונדון שיסתיים רק לאחר מותו; בנם, ג'ו, מסייע למהגרים בעיסוקו כעורך דין ציבורי; וקייטי, בת זוגו של בנם, היא תרפיסטית תעסוקתית המטפלת בקשישים.

אולם האופן הבולט ביותר שבו מוצגת הגישה האידיאליסטית הזו הוא באמצעות היחסים עם מרי. אידיאל הסולידריות הקהילתית של טום וג'רי מעומת באופן הבולט ביותר במפגשים שלהם עם מרי, הן מכיוון שהסרט מתמקד במפגשים אלה, הן בשל העובדה כי היא כבר בת בית הנשארת ללון כשהיא משתכרת, אך בעיקר מפני שתפיסת החיים שלה היא הרחוקה ביותר מזו של השניים. תפיסה זו מאופיינת במכוונות-עצמית ובאינסטרומנטליות ומבוצעת בגיבוי הרעיון של "חירות של הגדרה עצמית", שלפיו לא מוטלת עליה החובה להכיר בגבולות כלשהם, ואין דבר שעליה להתחשב בו בניסיונותיה להגדיר את עצמה. וכך הביקורים של מרי אצל טום וג'רי מספקים עבורה את צרכיה בבית חם ולא מחייב, בארוחה טובה ובתמיכה ומעניקים לה את ההזדמנות לרקום קשר עם הבן, ג'ו, חרף העובדה שהוא אינו מעוניין בכך.

הופעתה של חברתו החדשה של ג'ו, קייטי נוטלת ממרי היבט חשוב שמעניקים לה הביקורים הללו – הסיכוי שלה להגדיר את עצמה כאישה צעירה ואטרקטיבית באמצעות יחסיה עם ג'ו. בשל כך מרי יוצאת למאבק בקייטי. את הקושי של מרי להתמודד עם הופעתה של קייטי מחמירה העובדה, שקייטי מסמלת עבורה את מה שהיא הייתה רוצה להיות. קייטי היא בת גילו של ג'ו, כלומר צעירה ממרי ביותר מעשרים שנה, והיא תופסת את הקריירה שלה כמשמעותית, בעוד שמרי מנסה להסתיר את העובדה שהיא עובדת כמזכירה ואת העובדה שלמדה את מקצוע המזכירות בקולג'. בנוסף, קייטי חושפת בלא כוונה את העבר של מרי שבו היא מתביישת. שתיהן גדלו באותו אזור, וככל הנראה הן בנות למשפחות ממעמד פועלים או ממעמד בינוני נמוך. אולם בעוד שניכר כי קייטי מרגישה בנוח עם המקצועות של הוריה (אביה דוור ואמה עובדת בדלפק איפור) והיא גאה בעיר הולדתה, מרי מסתייגת מהמקום ואינה מעוניינת לדבר על עברה שם. כל אלה מובילים את מרי לתקוף את קייטי, תוך שהיא מתעלמת מכללי הנימוס המחייבים את בני הבית (בין שהצופה תופס כללים אלה ככנים ובין שכצבועים) ומהכנסת האורחים שממנה היא נוהגת ליהנות. האירוע הזה מוביל לקרע ביחסים בין מרי וג'ו.

לקראת סוף הסרט מרי מופיעה שוב בביתם של טום וג'רי והפעם כדי לבקש סליחה, אולם הסימנים מראים שלא השתנתה ושגם את החזרה שלה היא עדיין תופסת באופן אינסטרומנטלי. היא חוזרת ואומרת לרוני, אחיו של טום, שמארח אותה עד שטום וג'רי יחזרו הביתה, שהיא מאוד רעבה ומנצלת זאת כדי לגשש אצלו אם ג'ו אולי כבר פנוי. היא אפילו מציעה לרוני שתצטרף אליו כשיחזור לדרבי, תוך התעלמות מצרכיו וממצבו הנפשי. היא גם עדיין מתעלמת מחוקי הבית – כאשר היא מעוניינת לעשן היא מנסה לשכנע את רוני שהם יכולים לעשן בבית החם, מכיוון שטום וג'רי לא ידעו על כך, אך רוני מסרב. אולם כשטום וג'רי חוזרים לביתם ומופתעים לראות בו את מרי, התנהגותה משתנה, וניכר שהיא הפנימה את השינוי הטכני שעליה לבצע כדי להתקבל שוב כבת בית. טום וג'רי דנים ביניהם ומחליטים להזמין את מרי לארוחה, אף על פי שברור להם שהיא לא השתנתה. לארוחה מגיעים גם ג'ו וקייטי, ונראה כי מרי מתנהגת יפה – היא אינה מעליבה אף אחד ומשתתפת בשיחה בלי להדגיש את צרכיה יתר על המידה. אולם, כאמור, זהו רק מימוש טכני-אינסטרומנטלי של התנהגויות, כי מרי מבינה שהן תנאי הכרחי שבלעדיו לא תזכה ליתרונות האחרים שניתן להפיק מביקורים בביתם של טום וג'ו.

חשוב לציין שכל הנאמר לעיל אינו סותר גם את האפשרות לראות במרי קורבן של טום וג'רי, כפי שתפסו צופים מסוימים את מערכת היחסים בין השלושה בסרט. מנקודת ראות זו נובעת, למשל, הטענה שלפיה פעולתה של מרי היא תוצר של מצבה הנפשי ושל חוסר השליטה שלה והיעדר המודעות שלה למניעה. זאת לעומת טום וג'רי ששולטים במערכת היחסים בינם לבין מרי ומנהלים אותה לצרכיהם. אך שוב, גם בהיתן פרשנות זו, התנהגותה של מרי עונה עדיין לעיקרון של מכוונות עצמית, והתנהגותם של טום וג'רי עונה לתפיסה אידיאליסטית. יתרה מזאת, לטענתי, דווקא דרך התגובה "החריגה", האידיאליסטית של טום וג'רי (בנוסף לסטטיות ההרמונית של היחסים הזוגיים שלהם כפי שאפרט בפרק הבא) היא זו שהעלתה את החשד אצל צופים רבים, כי הם זוחחים ונהנים מן המצבים הנובעים ממערכת היחסים שלהם עם מרי.

הקושי עם האידיאליזם של טום וג'רי בנוגע לרעיון הסולידריות הקהילתית בא לידי ביטוי, לטענתי, במקום שבו הוא חורג מאידיאל האותנטיות שלו ציפו הצופים על בסיס ההיכרות המוקדמת שלהם עם סרטי הקודמים של מייק לי. הבעיה אינה טמונה אפוא בעובדה שטום וג'רי מפיקים משמעות על בסיס אופקים ש"מעבר לעצמי" – גם האותנטיות בגרסתו של טיילור מניחה, כאמור, אופקים כאלה. יתרה מזאת, לדעתי דווקא ההיבט הזה הוא שמצא חן בעיני הצופים שהגדירו את טום וג'רי כטובי לב. אולם היבט אחר באידיאליזם של טום וג'רי, שאינו מתיישב באותה המידה עם רעיון האותנטיות, קשור במידת ההקשבה שלהם ל"קול פנימי". כאמור, כל תורת אותנטיות מהזרם המרכזי דורשת חיפוש של האופן שבו התנהגות האדם מבטאת את האישיות שלו (Varga 2), או כפי שטיילור מציג זאת – התנהגות אותנטית מצריכה "שפה של הדהוד אישי".

בהתייחס לדרישה זו לאותנטיות ניתן אפוא לטעון, כי טום וג'רי המארחים את מרי בביתם בעצם אינם קשובים באמת למהותם – מרי אינה החברה המתאימה להם מבחינת אופייה, מעמדה, ערכיה וטעמה, ולכן תחזוק הקשר עמה אינו אותנטי. כך, למשל, ניתן להבין את דבריו של אחד המבקרים, שתיאר את הרצון שהתעורר בו לנער את טום וג'רי ולצעוק: "dump all these friends and go find some better ones who won't vomit on your rug" (White). צופים המבינים כך את דמויותיהם של טום וג'רי, יוכלו להבין את האידיאליזם שלהם כקרוב יותר לאוטונומיה מאשר לאותנטיות – כלומר שהם פועלים בסרט בהתאם לאידיאל העזרה הקהילתית מכיוון שהם היו רוצים שאותו אידיאל יהפוך לחוק אוניברסלי, כפי שאומר טום – "you've got to set an example", ולא משום שהעזרה שהם מגישים למרי ולמכריהם וקרוביהם האחרים מהדהדת את הקול הפנימי שלהם.

לצד זאת, ניתן למצוא בסרט מאפיינים אחרים, המאפשרים גם מבט על אידיאל העזרה הקהילתית כאותנטי לדמויות. כך למשל, בסצנת המטבח המתרחשת בסמוך לסיום הסרט ומיד לאחר שמרי מתנצלת בפני ג'רי, ג'רי מחבקת אותה וסולחת לה באופן שנראה אותנטי לה. לנוכח האינטראקציה הזאת קשה לחשוב כי ג'רי אינה מזדהה עם מרי ואינה רוצה בכנות בטובתה. ה"הזדהות" של ג'רי עם מצבה של מרי חושפת שיש כנראה משהו פנימי אצל ג'רי – למשל באופיה או בשל זיכרון מסוים שלה – שמסוגל להזדהות עם הכאב של מרי וגורם לה לרצות באמת לעזור לה. יתרה מזאת, מבעי פניה המוכרים והחומלים של השחקנית רות שיין (Sheen), יכולים להתקשר אצל חלק מהצופים עם האותנטיות הכוללת במיוחד של הדמויות המרכזיות הקודמות שגילמה בסרטים של מייק לי – שירלי בתקוות גדולות ומורין בהכל או כלום.⁷

אלמנטים נוספים של "הדהוד אישי" שניתן להבין כאותנטיים אפשר למצוא בדמויותיהם של קייטי וג'רי. בשונה משאר הדמויות האידיאליסטיות בסרט, היא דמות המשדרת בעקביות ייחודיות ודיבור בשפה אישית – גון הקול שלה הוא ייחודי, הסלנג וההומור שלה שנונים וטיפוסיים לה וכך גם המחוות והבעות הפנים הגדולות שלה. כל אלה יכולים להתקשר, למשל, לאזור או לבית שבהם גדלה או לכל זהות אחרת שביקשה לכוון לעצמה

7 לעומת זאת, צופה מסוים יכול להיזכר דווקא בדמות הפחות מרכזית ששין משחקת בסרט וירה דרייק – הדמות המרושעת לילי.

במהלך השנים. כך גם ניתן להבין כביטויים ל"קול פנימי" את אותם מקרים שבהם ג'ו מתבטא ומתנהג באופן המזכיר את התנהגותם ואופן דיבורם של הוריו. כזה הוא, למשל, המקרה כאשר למרות החיזור האגרסיבי של מרי, ג'ו מצליח לתמוך בה ולעודד אותה באומרו שאף פעם לא מאוחר מדיי למצוא בן זוג. ההתנהגות הזאת שלו יכולה להיתפס כתוצר של תפיסות שהוטמעו בו בבית הוריו, ובכך מוצג ג'ו כנאמן ל"קולו הפנימי".

אולם לעומת הקושי להכריע לגבי ההרהור האישי של הדמויות האידיאליסטיות, כאשר בוחנים את אידיאל העזרה הקהילתית שלהן אל מול תפיסת האוטנטיות של טיילור, השמה דגש על הממד הדיאלוגי של האוטנטיות, לא ניתן יהיה עוד להצדיק את האידיאליזם הזה כאוטנטי. הסיבה לכך היא שאידיאל העזרה הקהילתית של אותן דמויות מגלם גיבוש של זהות לאור מצוקתו של האחר, באופן המפחית מחשיבות ההשפעה של העזרה על חייו ותוך כדי התגוננות מפני האפשרות שהאחר הנזקק יהפוך פנימי לזהות שלהם. כך, בעקבות בחירתם של טום וג'רי להכניס בעקביות את מרי לביתם, היא הופכת לחלק מהסביבה שלהם, ולכן עליהם לייצר איתה דיאלוג. אולם הדיאלוג הזה אינו מתרחש – הם אינם מקבלים ממנה דבר, ודבר אינו משתנה אצלם לאור נוכחותה, כפי שגם השעות הרבות שהשלושה מבליים יחד אינן מובילות לשום שינוי משמעותי בחייה ובהתנהגותה של מרי.

אפילו ההזדהות של ג'רי עם מרי לקראת סיום הסרט אינה מיתרגמת לדרישה לדיאלוג מתמיד ומכונן. אמנם אפשר להבין זאת כרגע שבו ההרהור העצמי של ג'רי מצדיק באופן אותנטי את העזרה למרי, אבל מרי אינה הופכת להיות פנימית לג'רי באופן מכונן ומעצב. כך, גם אם נקבע כי העזרה של טום וג'רי לאחרים נראית לעתים כנה, לא נוכל לקבוע אם הם מבקשים לאפשר לזהויותיהם להיות מושפעות מכך. זו כבר אינה יכולה להיחשב אותנטיות במובן שמתאר טיילור, שכן כדי להיות אותנטיים במובן זה יש לבחור בין דיאלוג מכונן, כמו זה שמתקיים בין ונדי לבתה ניקולה, לבין ויתור על דיאלוג כפי שבוחרת ונדי ביחסיה עם חבר המשפחה אוברי במוקד של חיים או פופי ביחסיה עם סקוט, מורה הנהיגה שלה בחופשייה ומאושרת. לעומת שתי האפשרויות הללו, בוחרים טום וג'רי לדבוק באידיאל הסולידריות הקהילתית בין שהוא מהדהד את אישיותם ובין שלא, אך בוודאי שאינם מייצרים דיאלוג המכונן אותם או את האחר. בעיה זו של חוסר דיאלוג היא המאפיין העיקרי שהוביל, לדעתי, מבקרים שונים של הסרט לראות את טום וג'רי כפטרונים וכמכורים לתחושת עליונות.

טיילור אף מרגיש את חוסר האוטנטיות שבפעולה המבוססת רק על ערך ולא על דיאלוג. הוא מדגים את טענתו באמצעות ביקורת על "הפוליטיקה של ההכרה" של גורס, שהפוליטיקה של ההכרה מבקשת למצוא שוויון בין בני אדם על ידי קבלת העובדה שאנשים בוחרים בדרכי הוויה שונות זה מזה. לטענתו, הדגש על ההכרה בהבדל בין בני אדם שמעלה גישה זו הוא ערך אינסטרומנטלי, ריק ומזויף ואינו אלא מס שפתיים להכרה שוויונית. שוויון בין בני אדם חייב לשלב גם הכרה באמצעות דיאלוג דווקא בתכונות ובערכים המשותפים והמשלימים בין קבוצות שונות של בני אדם. זאת משום שבלי קשר למינם או למוצאם, בני האדם הם יצורים המסוגלים לנהוג בתבונה, לאהוב, לזכור ולהכיר באחר דרך הדיאלוג (39-40). באופן דומה, קבלת השונה היא הבסיס שעל פיו טום וג'רי מקבלים את האורחים הבודדים שלהם, שכולם שונים מהם מאוד, אך הקבלה הזו אינה כוללת גם את הנכונות שלהם לייצר דיאלוג סביב ערכים משותפים כלשהם. לעומת כוחו של הקולנוע להראות

כיצד בני אדם ממינים ומתרבויות שונות הם למעשה יצורים דומים זה לזה, ובכך לייצר אצל הצופים הכרה באחר (ובהבדל) באופן אותנטי, הסרט עוד שנה בוחר להראות אנשים שונים זה מזה המקבלים סיוע רק על בסיס ההכרה בשונות.

אם כן, באמצעות אידיאל העזרה הקהילתית, המצוי בבסיס היחס המקבל שמעניקים טום וג'רי לאורחיהם, השניים מבטאים אופקי משמעות ש"מעבר לעצמי", וייתכן שהתנהגותם אף מביעה הרהור אישי. אולם היחס אל אותם אורחים מתאפיין בהיעדר דיאלוג, והסיוע נעשה על בסיס עיקרון של הכרה בנבדלות ביניהם ולא במשותף להם ועל כן אידיאל העזרה הקהילתית המוצג בסרט הוא אינסטרומנטלי. נוסף להימנעות של טום וג'רי מדיאלוג מכונן עם אורחיהם ניתן לראות כי גם כאשר הם מקיימים אינטראקציה בתוך הקבוצה ה"טבעית" שלהם, היינו בינם לבין עצמם ובינם לבין ג'ו ובת זוגו קייטי, הם נמנעים מדיאלוג כזה. אולם בתוך אותה הקבוצה ההימנעות מדיאלוג מופגנת באופן אקטיבי, ובאה לידי ביטוי כחלק ממה שבחזתי לכנות "שיח האשרורים" שמבוצע במטרה להגן על "מרשם" הכללים האחיד של הקבוצה.

'עוד שנה' ו"שיח האשרורים"

כדי לבחון את הדינמיקה הפנימית בין טום לבין ג'רי ובינם לבין בנם ג'ו ובת זוגו קייטי, אנסה לאפיין תחילה את הדמויות הללו בקונטקסט של אידיאל האותנטיות. לשם כך אנסה לאתר את המקוריות של כל דמות ואת הערכים המשותפים לקבוצת הדמויות האידיאליסטיות, ולבחון את המשמעויות העולות מן העובדה שהדיאלוג בין הדמויות הללו אינו קיים או אינו מוצג בסרט.

כאמור, לארבע הדמויות משותפת הגישה של תמיכה באחר, אולם לצד זאת ניכרים ביניהן הבדלים וביטויים שונים בכל הקשור למקוריות וליצירתיות. כך, טום וג'רי שניהם תומכים באורחים הנזקקים שלהם, אולם בעוד שטום מציע תמיכה לא מאיימת המאפשרת "דרכי מילוט", ג'רי מנסה לעתים לעשות מהלכים "טיפוליים" ולשקף ולאתגר את התפיסות המחשבתיות של הדמויות. על ידי כך היא מביעה למעשה מעט פחות פסימיות מטום בנוגע לאפשרות לשינוי אישי. כך, לדוגמה, כאשר מרי מקוננת על נטישת הגבר הנשוי שאתו ניהלה רומן, טום מאשים את הגבר, אולם ג'רי טוענת כי "it takes two to tango". באופן דומה, כשקן מתלונן על עבודתו המפרכת והבלתי מתגמלת, טום מציע לו לפרוש לפנסיה, ואילו ג'רי מביעה הסתייגות קלה מהצעה זו באומרה שזהו מהלך מורכב, וזאת משום שהיא מבינה שקן ינצל את כל זמנו להרס עצמי של שתייה ואכילה, כפי שהוא אכן מצהיר שיעשה מיד לאחר מכן. כמו כן, מעורבותה של ג'רי באה לידי ביטוי בכך שהיא תמיד זוכרת טוב יותר מטום פרטים בנוגע לחייהם האישיים של אנשים, גם כשמדובר באדם כמו קן שהוא חבר של טום. לעומתה, טום הוא זה שנותן את הביטוי הכולט ביותר לתפיסה האידיאליסטית, כפי שהצגתי לעיל.

גם ג'ו מקורי בדרכו. הוא מודה שלפני שהכיר את קייטי היה חלש במציאת בת זוג, ובהמשך קייטי מכנה אותו "black horse" משום שהוא שקט ומופנם במידה מסוימת, וג'רי מאמצת את הכינוי הזה. למשל, כשמרי מחזרת אחריו פעם אחר פעם, ברור למדי שאינו

מעוניין בקשר עמה, אבל הוא רואה להיות מנומס (או אולי צבוע), ובניגוד לרצונו הוא מבטיח לה הבטחות שיתקשר. אולם, כאמור, גם בעת החיזור האגרסיבי של מרי, המנצל את יכולתו המוגבלת לעמוד על שלו, מצליח ג'ו לתמוך במרי ולעודד אותה באומרו שאף פעם לא מאוחר למצוא בן זוג. קייטי, לעומתו, היא דמות אנרגטית המאופיינת, כפי שכבר ציינתי, במחוות גדולות, בהבעות פנים דרמטיות, בהומור ובסלנג ייחודיים, וזאת לצד האהדה שלה לכל הדמויות האחרות שהיא פוגשת בסרט.

ייחודיות כזו של הדמויות התקיימה גם בסרטים קודמים של לי, כמו **מותק של חיים**, אולם שם היא התקיימה לצד דיאלוג מתמיד שהדמויות ניהלו ביניהן, ובכך שיקפה את אידיאל האותנטיות באופן מלא יחסית. לעומת זאת, **עוד שנה** אינו מציג משא ומתן, ביקורת פנימית או מהלכי כינון בין חברי הקבוצה ולא מוצגת ביניהם כל מחלוקת או קונפליקט. ניתן אולי לטעון כי ההצלחה החברתית והמעמדית של טום וג'רי הסירה מלבם דאגות רבות, שיכלו להוות בסיס לעימותים. בכך הם יוצאי דופן בין כל הדמויות האחרות בסרטי מייק לי: הם הדוגמה היחידה לזוג שעבר ניוד מעמדי בלי שהפעולה הזו קעקעה את אנושיותם.⁸ לעומת ונדי ואנדי, הדמויות ההוריות ב**מותק של חיים**, הצליחו טום וג'רי לממש את עצמם גם מבחינת קריירה ומעמד. אמנם טום נולד בשכונת מצוקה בעיר דרבי ואת ג'רי הכיר בעת שלמדה במקביל אליו בקולג' שבמנצ'סטר הפריפריאלית, אולם שניהם זכו לסיים את הקולג' ולפתח את הקריירה שלהם בכיוונים שרצו. כמו כן הם זכו לנסוע לטיול חוצה עולם לאחר הקולג', להתגורר במדינה אחרת ולצאת לטיולים ולחופשות רבים. בנוסף לכך הם מבוגרים מונדי ומאנדי בעשרים שנה לערך.⁹ שתי העובדות הללו מסייעות אולי להבין את הסיבה שטום וג'רי הם זוג "רגוע" השלם עם הישגיו, ובשל כך אפשר גם לקבל את העובדה שחיהם נתונים בפחות קונפליקטים. עם זאת לא די בעובדות הללו כדי להסביר מדוע לא מתגלעת ביניהם אף מחלוקת משמעותית בנוגע לחייהם, כפי שגם לא מתגלעות מחלוקות ביניהם לבין בנם ג'ו. גם אין די בכך כדי להסביר את העובדה שלא מתגלעות שום מחלוקות בין בני הזוג הטרי ג'ו וקייטי, המוצגים ביחד בשתי תקופות שונות ביחסיהם – שלושה חודשים לאחר שהכירו וכשישה חודשים בתוך הקשר. ניתן לטעון שג'ו וקייטי הם דמויות פחות מרכזיות בסרט, ולכן היעדר המחלוקות ביניהן אינו בגדר "היעדר מובנה". אולם ההיעדר המוחלט של כל מחלוקת בין חברי הקבוצה מדגיש את אותו חוסר.

קשה למצוא הסבר להתנהגות הזו של הדמויות. כך, למשל, לא ניתן לקבל שהתנהגות זו נובעת מכניעה ללחצים המחייבים אותם לנהוג על פי המקובל וללכת בתלם. התנהגות כזו הייתה מייצרת יחידים מופלים ומדוכאים לצד מפלים ומדכאים, והייתה משאירה סימנים שהיו מבעבעים על פני השטח – תסכולים, מועקות ולחצים. אולם לא רק שסימנים כאלה אינם קיימים בסרט לגבי הדמויות הללו, אלא שלמעשה אנו רואים יחידים מאושרים במידה כזאת או אחרת. לאור כל אלה יהיה קשה לקבל שבין חבריה של קבוצת דמויות כזאת לא

8 דומה להם הוא מוריס מהסרט **סודות ושקרים**, אך בעוד שנה מדובר בשני בני הזוג שעברו את התהליך יחדיו.

9 מעבר למראה הדמויות, ניתן לשער זאת גם מכך שאבות המשפחה ב**מותק של חיים** ובעוד שנה מגולמים על ידי אותו שחקן. הפער בין הסרטים הוא עשרים שנה, ונראה כי לא נעשתה עבודת איפור משמעותית להסוות את גילו של השחקן.

יתקיים כל דיאלוג. כלומר, הבחירה הנרטיבית של הסרט היא להציג קבוצה של דמויות מאושרות, בלי להתייחס לעובדה כי חיים משותפים הם תמיד פחות ממושלמים והם כוללים מחלוקות, מאבקים והשתנות.

אך לא זו בלבד שמחלוקות וקונפליקטים אינם מוצגים, גם הדינמיקה שכן מוצגת בין הדמויות הללו היא מה שבחירתי לכנות "שיח של אשוריים", שלפיו כל דמות מאשררת את זהותן של הדמויות האחרות, ובכך היא מאשררת למעשה מחדש גם את הזהות שלה עצמה. אשור זהות ההדדי בסרט קשור להיבטים האידיאליסטיים של החיים, וליתר דיוק לאידיאל הסולידריות הקהילתית שבו מחזיקות כל הדמויות. כך קורה, למשל, בסצנה שבה קייטי מוצגת לראשונה בבית המשפחה. ג'רי מתלהבת מהמקצוע של קייטי, שבבסיסו עזרה קהילתית למי שנמצאים "מעבר לעצמי", ממש כמו המקצוע שלה עצמה. בהתלהבות שלה היא לא רק מאשררת את קייטי כבת זוג ראויה לבנה, אלא גם מאשררת את בחירות החיים שלה עצמה. קייטי מגיבה באותו האופן של אישור ואשור עצמי כשהיא מדברת בהתלהבות על העיסוק של ג'רי ואומרת לה: "it's great to come home and feel like you've made a contribution, isn't it?" באופן דומה זוכה טום לאהדה מקייטי על כך שהפריקט שבו הוא עוסק עתיד להסתיים שנים רבות לאחר מותו, כלומר על כך שזוהי עשייה שהיא "מעבר לעצמי". חילופי הדברים בין הדמויות מאשררים לא רק את החשיבות שבעשייה למען הקהילה במסגרת העבודה אלא גם את האידיאל הביתי של הכנסת אורחים – קייטי אומרת לג'רי שהמטבח שלהם נעים וגדול, ובתגובה אומרת ג'רי לקייטי שהפרחים שהביאה יפהפיים.

שיח האשוריים על הזהויות האידיאליסטיות של הדמויות ממשיך גם במסגרת ההתקפה שהחבורה חווה, כאשר מרי מגיעה לביקור בסצנה העוקבת.¹⁰ מרי מזלזלת תחילה במקצוע של קייטי. היא אומרת: "it must be really boring looking after old people" ואף מנסה להראות שהמקצוע שלה מכיל, למעשה, גם את עבודתה של קייטי כשהיא אומרת לג'רי: "we look after old people, don't we, Gerri?" בכך היא מזלזלת לא רק בקייטי אלא גם, ומבלי שהתכוונה לכך, במקצועות של האחרים. תגובת הנגד לא מאחרת לבוא. ג'רי משיבה למרי: "not in the same way", כאשר מחדש של קייטי אך כאמור גם של עצמה. ההתגייסות הקבוצתית מגיעה לשיאה כאשר מרי מרחיקה לכת ורומזת שהיו לה ולג'ו יחסים אינטימיים. הדבר נעשה הן כדי לאיים על קייטי ולרומם את עצמה לדרגת מתחרה על ג'ו והן כדי לזעזע את קייטי על ידי "זיהום" הזהות האידיאית של ג'ו. בתגובה לכך אומרת ג'רי על מרי שהיא "almost like an auntie to him", ובעקבותיה טום וג'ו מכנים את מרי "auntie Mary", וג'ו "מטוהר" מהאשמותיה של מרי וחוזר לתדמיתו האידיאלית. במהלך הסצנה מרי מגלה שלפני שהגיעה התקיימה ארוחת צהריים משפחתית, שאליה לא הוזמנה. הדבר מוביל אותה להטיל ספק בגלוי בהכנסת האורחים הביתית, שלה היא זוכה תמיד. כדי לאשר מחדש את ערך הכנסת האורחים הנהוג בבית, אומר ג'ו בהתרסה למרי שהם נפגשים לארוחת צהריים בכל יום, וג'רי אומרת בהתנצלות שלא הכינו שום דבר מיוחד. שתי הסצנות הללו מתאפיינות

10 עוד לפני שהאירועים מתחממים, הביקור של מרי בביתם של טום וג'רי מתחיל, כמו תמיד, במונולוג ארוך של מרי על הצרות היומיות שלה. מונולוג זה מראה את חוסר המודעות שלה ואת חוסר הרצון להתחשב בצרכים של אחרים כביטוי למכוונות העצמית הקיצונית שלה. כמו בפעמים הקודמות, טום וג'רי קשובים למרי ותומכים בה.

בעובדה כי במקום לקיים דיאלוג מכונן בין חברי הקבוצה על המקום של היחיד בתוכה ועל הערכים, דרכי ההתנהגות והמוסר המשותפים להם, מטרתה של הדינמיקה המשפחתית היא שמירה על הערכים האידיאליסטיים ועל הזהויות הקבועות של בני המשפחה.

חזרה לביקורת של פררה על טיילור תאפשר להבין טוב יותר את המהלך בסרט, וגם תסייע לשפוך אור על הביקורת שמעביר פררה על טיילור. פררה טוען, כאמור, כי האופן שבו כורך טיילור את האותנטיות בערכים קהילתיים עלול להעלים את קולו של היחיד, החשוב כל כך לאידיאל האותנטיות, ואף להציג באופן מתעתע את הערכים המשותפים כנובעים מבחירה אישית, היינו כסובייקטיביים. לכאורה, הדיאלוג המתמיד של כינון הזהות שמציע טיילור היה אמור למנוע מצב כזה של אחיזה נוקשה במרשם קבוע של חוקים אוניברסליים. פררה לא מפתח את הביקורת שלו על טיילור, ובכלל זה לא עוסק בשאלה כיצד אותנטיות במובנה הדיאלוגי יכולה להיחפך לתפיסה אוניברסליסטית, אולם הסרט עוד שנה דווקא מאפשר הבנה של הכשל הזה. טום וג'רי הם דמויות שמודעות לצורך בקיום אינטראקציה עם הקהילה. אולם נראה כי ברבות השנים הפכה המחויבות שלהם לאינטראקציה לפרסרפיטיבית, והדיאלוג מכונן הזהות ההדדית נעלם. אמנם ניכרת בביתם אווירה דינמית וחיה של ביקורים, ארוחות ואירועים באופן העשוי להיתפס כחיים קהילתיים רבי השתנות, וגם המפגשים במסגרת המשפחה המצומצמת הם רבים (ג'י מבקר אצל טום וג'רי כמעט בכל יום). אך מה שמוצג בפנינו הוא דווקא היעדר הדיאלוג שלהם עם האחרים, דבר המאפשר להם לקיים חיי חברה הפטורים מהצורך המאיים להפנים את קולם של אחרים ולהשתנות. את אותו הכשל מביא אתו הסרט עוד שנה ביחס ליצירה הקולנועית הקודמת של מייק לי. כלומר, היצירה הקולנועית הזאת שהעלתה על נס דמויות אותנטיות המקיימות דיאלוגים משמעותיים, הבשילה בסופו של יום להצגה של דמויות בעלות תפיסות אוניברסליסטיות.

סיכום

במאמר זה טענתי, כי הסרט עוד שנה מציג מספר דמויות מרכזיות, המביעות באופן אחיד רעיונות אוניברסליים, טענה שתקפה כנראה לסרטים רבים. מה ששוונה בסרט עוד שנה הוא העובדה כי הוא חלק מהעשייה הקולנועית של מייק לי, עשייה שבמרכזה הניסיון להדגיש את האותנטיות של הדמויות, כלומר את האופן שבו הן מצליחות לפעול בתוך המתח שבין ביטוי המקוריות הפנימית שלהן לבין קיום דיאלוג עם קבוצת השייכות שלהן. היכולת של הדמויות הללו לקבל את ערכי הקבוצה ולעתים אף להיאבק נגדם, מקבלת פעמים רבות משמעות בסרטיו של מייק לי באמצעות הצבתה כניגוד לתפיסה של "חירות של הגדרה עצמית", המבטלת את הדיאלוג עם הקבוצה. בהקשר זה נראה, כי הסרט עוד שנה מציג אמנם עמדה קיצונית יותר נגד המכוונות העצמית המאפיינת "חירות של הגדרה עצמית", וזאת באמצעות הדגשת הרעיון של "מעבר לעצמי" אצל הדמויות. אולם לעומת זאת אותן דמויות אינן מקיימות דיאלוג מכונן בנוגע לרעיונות שמטרידים אותן, דיאלוג שבכוחו היה לשפר, לבטל או להתאים את אותם רעיונות למצבים חדשים. כך, למעשה, הסרט חורג מאידיאל האותנטיות שמאפיין את סרטיו הקודמים של מייק לי. לאור זאת ברצוני להוסיף לטענתו של אוסליבן, שלפיה הצופים, המבקרים והכותבים האקדמיים על סרטיו של לי

מודדים את האיכות בסרטיו לפי מידת התאפיינותם באותנטיות במובנה היומיומי, כלומר על סמך יכולתם לשקף תמונת מראה של העולם האמיתי. לטענתי, עבור חלק ניכר מהצופים בסרטיו של מייק לי איכות הסרטים נמדדת גם בהתאם לאופן שהם משקפים את אידיאל האותנטיות במובנה הדיאלוגי.

ביבליוגרפיה

- טיילור, צ'רלס. מועקת המודרניות. 1991. תרגום: פנינה זייץ. ירושלים: שלם, 2011.
- Bradshaw, Peter, "Another Year Review". *The Guardian*. Nov 4, 2010. <<http://www.theguardian.com/film/2010/nov/04/another-year-film-review>>
- Carney, Ray and Leonard Quart. *The Films of Mike Leigh: Embracing the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Ferrara, Alessandro. *Reflective Authenticity: Rethinking the Project of Modernity*. London and New York: Routledge, 1998.
- Hockenfull, Stella. "Melodrama and Tradition in *Vera Drake* and *Another Year*". *Devised and Directed by Mike Leigh*. Ed. Bryan Cardinale-Powell and Marc DiPaolo. New York and London: Bloomsbury, 2013. 173-191.
- Johnson, Robert. "Kant's Moral Philosophy". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (summer 2014 Edition). Ed. Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/kant-moral/>
- Kant, Immanuel. *Groundwork for the Metaphysics of Morals*. Ed. and trans. Allen W. Wood. New Heaven and London: Yale University Press, 2002.
- O'sullivan, Sean. *Mike Leigh*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- Putman, Dustin. "Another Year". *Dustin's Review*. Dec 8, 2010. <http://www.dustinputman.com/reviews/a/10_anotheryear.htm>
- Robey, Tim. "Another Year, Review". *The Telegraph*. 4 Nov, 2010. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/8110846/Another-Year-review.html>>
- The Scotsman – Scotland National Newspaper*. Nov 5, 2010. "Film Review: *Another Year*". Apr 5, 2016. <http://www.scotsman.com/lifestyle/film-review-another-year-1-833537>
- Stanton, Mark. "Naked, Bad Faith and Masculinity". *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean Perspective*. Ed. Edna McCaffrey and Jean-Pierre Boulé. New York: Berghahn, 2011. 47-61.
- Taubin, Amy. "The Best of Possible Worlds: Mike Leigh's *Another Year*". *Filmcomment*. Jan/feb 2011. <<http://www.filmcomment.com/article/the-best-of-possible-worlds/>>
- Turner, Kent. "Another Year". *Film-Forward*. Jan 7, 2010. <<http://film-forward.com/anotheryear.html>>
- Varga, Somogy. *Authenticity as an Ethical Ideal*. New York and Oxon: Routledge, 2012.
- White, Dave. "Another Year Review". *Movies*. Dec 29, 2010. <<http://www.movies.com/movie-reviews/another-year-review/dave-white/m66642>>

פילמוגרפיה

- All or Nothing*. Mike Leigh. UK, 2002.
Another Year. Mike Leigh. UK, 2010.
Bleak Moments. Mike Leigh. UK, 1971.
Career Girls. Mike Leigh. UK, 1997.
Life is Sweet. Mike Leigh. UK, 1990.
Happy-Go-Lucky. Mike Leigh. UK, 2008.
High Hopes. Mike Leigh. UK, 1988.
Naked. Mike Leigh. UK, 1993.
Secrets and Lies. Mike Leigh. UK, 1996.
Vera Drake. Mike Leigh. UK and France, 2004.

לחדור אל העוגה ולהשאיר אותה שלמה: על האופן שבו קומדיה וולגרית מייצגת את תהליך ההתבגרות ב'אמריקן פאי'

"בבקשה אלוהים. תעשה שהפעם זה יקרה. בבקשה?" ג'ים לווינשטיין מסיים את תפילתו הצנועה ונכנס בחזרה לחדרו במטרה לאבד את בתוליו. מצלמת האינטרנט שנמצאת בחדרו משדרת את הנעשה לכל בית הספר; נדיה שוכבת ערומה על המיטה, לא יודעת שהיא מצולמת, ואומרת לג'ים הלחוך: "אתה ראית אותי. עכשיו תורי לראות אותך." ג'ים פוצח במופע סטרפטיו שלומיאלי כדי לרצות את נדיה, מה שגורר תגובות צחוק אדירות של תלמידי בית הספר, היושבים בכיתם וצופים בג'ים. כשנדיה מזמינה את ג'ים לשכב איתה, ג'ים הלא מנוסה סובל משפיכה מוקדמת. פעמיים. התגובות של הנערים הצופים בו מהבית הן שאגות צחוק ותדהמה קולוסאלית; "עוד פעם?!?", "זה בכלל אפשרי?", "איזה לוזר". סצנת מצלמת האינטרנט היא תמצות מושלם לכל המוטיבים שמרכיבים את אמריקן פאי (American Pie, 1999): גיבור בתול, אישה נחשקת ומאיימת, התפתחות מינית של נערים בפרברים האמריקאים, פיקוח חברתי וכמובן – כישלון מיני מהדהד. כאשר מבקשים להבין את המהות של אמריקן פאי במלואה, חשוב להתעכב גם על העובדה הבסיסית ביותר בסצנה הזאת – היא מצחיקה.

את אמריקן פאי אפשר לשייך לקבוצת סרטי קומדיה וולגריים, המציגים את השאיפות המיניות של נערים מתבגרים ופונה לקהל צעיר בגילאי בית הספר. למרות הפופולריות הגדולה של הסרטים בקרב הקהל הם זוכים להתייחסות מועטה מהביקורת ומהמחקר הקולנועי (Speed 820). הפרספקטיבה המרכזית לכתיבה מחקרית קודמת על אמריקן פאי היא השינויים בייצוגי מגדר ומיניות שמוצגים בסרט. חוקרת הקולנוע לזלי ספיד (Speed) סקרה את ההתפתחות ההיסטורית של קומדיית הנעורים הוולגרית, והציגה כיצד ייצוגי הגבריות בסרטים אלה השתנו באופן המשקף שינויים סוציו-אקונומיים במעמד הביניים הלבן בארצות הברית.

ספיד מתארת כיצד מחזור של קומדיות נעורים וולגריות בסוף שנות השבעים, שהבולט בהם הוא בית החיות (Animal House), הציג את הגברים הלבנים כהדוניסטים ואנרכיסטים, שמורדים בדמויות הסמכותיות של הקולג'. גיבורי בית החיות הם גרסה קומית של הדמויות הלא קונפורמיסטיות שאפיינו את הקולנוע האמריקאי בשנות השבעים (823). לעומת זאת, מחזור של קומדיות וולגריות שיצא בתחילת שנות השמונים, שהמרכזי שבהם הוא פורקיז (Porky's), השתמש ביתרונות החופש המיני של שנות השישים והשבעים כדי להציג תוכן וולגרי, אך עם זאת שיקף חזרה לערכים שמרניים בהתאם לתקופת רייגן. הקומדיות הוולגריות של שנות השמונים נטשו את תרבות הנגד ונשארו רק עם הגברים ההדוניסטים (6-825).

פורקי'ז חוזר לשנות החמישים (לפני המהפכה הפמיניסטית והתנועה לזכויות האזרח), ומספר על חבורת נערים שנוסעים לבורדל מחוץ לעיר כדי לקיים יחסי מין. פורקי, בעל הבורדל, לוקח את כספם ללא תמורה ומשפיל אותם. לפי ספיד, הצורך שלהם לנסוע לטריטוריה חדשה והכישלון שלהם לחיות חיים הדוניסטים משקף את היחלשות הפרייווילגיות של הגבר הלבן בשנות השמונים (829).

אמריקן פאי הוא הסרט המרכזי במחזור קומדיות הנעורים הוולגריות של סוף שנות התשעים. בניגוד לסרטים קודמים בז'אנר, שבהם קיים אלמנט קבוע של נסיעה לטריטוריה חדשה (Road Trip) כמסע הדוניסטי של בחינת גבולות והתבגרות, באמריקן פאי הנערים לא יוצאים מביתם בפרברים. ההתפתחות המינית מבויתת ונכשלת כשהיא מתרחשת בצמוד למשפחה ולבית הספר. שינוי זה מבטא אובדן נוסף בזכות הגברית להדוניזם, ואף מצביע על פמניזציה של הגבריות בסוף שנות התשעים (836).

דיוויד באצ'בינדר (Buchbinder), שחוקר את ייצוגי הגבריות בתרבות האמריקאית, ממקם את אמריקן פאי כחלק ממגמה רחבה בקולנוע והטלוויזיה האמריקנים, שבמסגרתה דמות ה"שלומיאל" נהפכה למרכזית. מגמה זאת מציגה דמות של גבר לא יוצלח, ששורשיה התרבותיים מגיעים מעולם ההומור היהודי-ידישי, אך התגלגלה לגרסאות הרלוונטיות לכלל התרבות האמריקאית בעקבות "משבר הגבריות" שהחל בשנות השמונים. משבר זה נבע מהקושי ההולך וגובר של גברים לסמן את עצמם בעשורים שאחרי המהפכה הפמיניסטית (2-231). אחרים בחנו את אמריקן פאי מפרספקטיבה של חינוך מיני, מתוך החשיבה שהתרבות הפופולרית בכלל והקולנוע ההוליוודי בפרט הם כלים מרכזיים בעיצוב התפיסות של בני נוער על מיניות ועל מגדר (5-24 McGoldrick). החוקרת שירן פירס (Pearce) טענה, שהסרט הראשון בסדרה השתמש בקומדיה הוולגרית כדי להיות מהנה לקהל צעיר ובו בזמן להיות סוג של "מדריך למשתמש" לגבריות ומיניות של המאה ה-21, עם אלמנטים חתרניים כלפי הפטריארכיה (367). למשל, הסצנה שבה קווין מעניק מין אוראלי לחברתו מעבירה מסר חיובי על חשיבות האורגזמה הנשית. אך אחרי יציאת הסרט השלישי בסדרה, **חתונה אמריקאית** (*American Wedding*), פירס שינתה את דעתה וטענה, שהסרט ניטרל את הפוטנציאל החתרני של הסדרה כולה ועודד ערכים הטרנסקסואלים ופטריארכליים. לטענתה, הסרט נוקט גישה נאו-שמרנית ודומה במסריו לקומדיות משנות החמישים, רק שבניגוד אליהן "את השנינות החליפו בדיחות קקיי" (370).

במאמר זה אני מתכוון להתעכב דווקא על "בדיחות קקיי". אני מוצא שמחקר שמתרכז בייצוגים מסביר ביעילות את הפונקציות החברתיות וההשלכות הפוליטיות של הסרט, אך נשאר מרוחק ממנו ומתבונן בו מפרספקטיבה ביקורתית בלבד ולא מעיניהם הבורקות של מתבגרים הנפגשים לראשונה עם מין ומיניות. ניתוח הייצוגים מקבל את הקומדיה שבסרט כמוכנת מאליה. באצ'בינדר, למשל, רואה בקומדיה כלי שבעזרתו יותר קל למיינסטרים להתמודד עם ייצוג של שינוי נורמות הגבריות (236), אך לא מתעכב על הייחודיות של דרך הייצוג הקומית. היו שטענו עם יציאת הסרט, שהגבריות הרגישה בסרט אינה יותר ממס שפתיים שמטרתו להמשיך להציג קומדיה וולגרית וכך למשוך את הקהל הצעיר לבתי הקולנוע (367 Pearce). אני מבקש לטעון, שהקומדיה הוולגרית היא יותר מאשר "טריק" שמושך קהל צעיר. הקומדיה הוולגרית היא דרך ייחודית להצגת תהליך ההתבגרות לקהל

של צופים מתבגרים. במאמר זה אראה כיצד קומדיית הנעורים הוולגרית מייצגת את תהליך ההתבגרות, באופן ש"מדבר בשפתו" של קהל שבעצמו עובר תהליך התבגרות, וכזאת היא גם מרככת חרדות הקשורות ב"ביצוע הגברי" (הן ביצוע כפרפורמנס מגדרי והן ביצוע כאקט מיני).

מחקר שנערך באוניברסיטת קליפורניה, בדק כיצד בני נוער מעצבים את תפיסת הגבריות שלהם לפי קומדיות הנעורים הוולגריות העכשוויות (שאמריקן פאי הוא הארכיטיפ שלהן), ומצא שבני הנוער מזדהים עם תפיסות הגבריות שמוצגות בסרטים. בחייהם החברתיים איבוד הבתולין הוא התכונה הגברית החשובה ביותר, ומי שנכשל בקיום יחסי המין לפני סוף בית הספר מסתכן בבירוד בתקופת הקולג' (McGoldrick 131-2). המחקר התבסס על שיחות עם בני נוער, ונבע מגישה הגורסת שהסטריאוטיפים החוזרים על עצמם במדיה ובקולנוע הם המעצבים העיקריים של תפיסות המיניות והמגדר של מתבגרים (4-23). אני מבקש להצביע על כך, שבלי קשר למקור הנורמות המגדריות הסרטים מציגים בעיות שהקהל הצעיר מכיר מהחיים החברתיים בבית הספר. החרדה של גיבורי אמריקן פאי מפני כישלון מיני, שיהפוך אותם ל"לא גברים", היא חרדה שחולקים איתם מתבגרים הצופים בסרט. הסרט אמנם מלמד אותם על הנורמות המגדריות, אך כפי שאראה, הוא משתמש בקומדיה הוולגרית על מנת לשכך את הפחדים הנובעים מהפיכה לגבר. זאת על ידי הגחכה של הנורמות המגדריות ובעזרת היכולת של הקומדיה לייצר גישה אל הלא-מודע.

הקומדיה היא דרך ייצוג שקשה לייצר סביבה תיאורית כוללת, וכמעט כל חיבור פילוסופי אודות הקומדיה מתחיל בהצהרה, שעד כמה שהשאלה הקומית נראית פשוטה – למעשה היא קשה וחמקמקה (ברגסון 7; Zupančič 3). במאמר זה לא אנסה לנתח את ככל מאפייני הקומדיה, אלא רק את העקרונות המרכזיים שדרכם הקומדיה פועלת בסרט.

המאמר מחולק לשלושה חלקים. החלק הראשון מתאר בקצרה את סיפור הסרט דרך הפרספקטיבה של "משבר הגבריות", שלתוכו נולדו גיבורי הסרט, ומראה כיצד הסקס הראשון משמש כטקס מעבר אל הגבריות. חלקו השני והמרכזי של המאמר דן בייצוג הקומי במונח אונטולוגי ואפיסטמולוגי וזאת דרך שאלה פשוטה לכאורה: מה אנחנו רואים כשאנחנו רואים קומדיה? באיזה אופן היא משקפת מציאות? בחלק זה אשתמש במשנתו של ברגסון על הקומדיה, ואראה כיצד הקומדיה הוולגרית באמריקן פאי מציגה את הבתול כדמות קומית, שהגבריות היא קטגוריה חברתית החיצונית לה, וכיצד הפיקוח החברתי משמש אף הוא ככלי קומי. בחלקו השלישי של המאמר ארצה להתרחק מהייצוג ולבחון את חוויית הצפייה בקומדיה הוולגרית. אשתמש בחשיבתו של פרויד על הבדיחה כדי לתאר את החוויה הזו ואטען, שהקומדיה הוולגרית באמריקן פאי מייצרת צחוק אינפנטילי, שהוא גם מהנה ומשחרר לצופים וגם מאפשר תקשורת על נושאים מיניים שעליהם קשה לדבר ישירות. בסיכום המאמר אחבר בין חלקיו תוך התייחסות לרעיונות הפילוסופיים של אלנקה זופנצ'יץ' (Zupančič) בדבר טבעה האוניברסלי של הקומדיה, ודרכה אחזור אל שאלות הייצוג: האם הקומדיה היא כלי שמטרתו ל"להחליק" סוג חדש של גבריות לתוך המיינסטרים, כפי שטוען באצ'בינדר, או להפך – הגבריות החדשה היא תירוץ כדי להמשיך ולספר בדיחות מיוזגניות ושמרניות, כפי שטענה פירס.

הסקס הראשון: טקס מעבר בתקופת משבר

אמריקן פאי מגולל את סיפורם של ארבעה חברים בתולים לקראת סוף התיכון. הסרט נפתח בהצגת ג'ים כ"מקרה אבוד" מבחינה מינית: במקום לעשות טקס הוא מאונן מול סרט פורנו בקליטה גרועה, והוריו נכנסים לחדרו ומפריעים לו. הכישלון המיני הוא גם כישלון חברתי; ג'ים לא פופולרי בבית ספר ולא מצליח לפלרטט עם בנות. בהמשך הסרט הוא וחבריו כורתים ברית, שמהווה את ציר העלילה המרכזי של הסרט – ארבעתם יקיימו יחסי מין לפני נשף הסיום של בית הספר. ג'ים הוא אמנם הגיבור המרכזי, אך הסרט עוקב אחרי כל ארבע הדמויות – ג'ים, פיניץ', קווין ואוז – בדרכן לעבר המטרה הנכספת. כל אחד מהגיבורים מציג זווית אחרת של הסקס הראשון. ג'ים ופיניץ' הם בתולים קומיים בלי יכולת להגיע לאינטימיות עם אישה, אך אוז וקווין מציגים סיפורים רומנטיים יותר. אוז צריך ללמוד להיות רגיש כלפי אהובתו, ולקווין יש חברה שכדי לקיים איתה יחסי מין הוא צריך קודם להגיד לה שהוא אוהב אותה. איבוד הבתולין הוא מרכז העלילה, אך עבור הדמויות הסקס הוא לא מטרה בפני עצמה אלא רק אמצעי. המטרה שלהם היא שינוי הסטטוס החברתי – מ"בתולים" ל"גברים". הפחד הגדול ביותר הוא לסיים את התיכון ולהגיע לקולג' כבתולים: "בטח יש מעונות מיוחדים לאנשים כמונו".

את הבעיה שאיתה מתמודדים הגיבורים באמריקן פאי אפשר להבין כשיקוף של משבר בגבריות של בני הנוער בסוף המאה ה-20: הם נואשים לקיים יחסי מין כדי להוכיח שהם גברים, מכיוון שאין להם שום דרך אחרת להוכיח זאת. באצ'בינדר טוען כי דמות השלומיאל הקומית הפכה מרכזית בקולנוע ובטלוויזיה האמריקאים כתוצאה מ"משבר הגבריות", שהחל בשנות השמונים ונוצר בעקבות מספר תופעות: הישגי התנועה הפמיניסטית, יצירת שוויון במקומות עבודה, עלייתו של שוק עבודה שאינו דורש כוח פיזי, והלגיטימיות שניתנה לזהויות מיניות שאינן הטרוסקסואליות. ברחבי החברה המערבית עלו בלבול וחרדה בקרב הגברים, והם חיפשו דרכים להבין מה מייחד אותם ובאיזה אופן לייצג את היותם גברים הטרוסקסואלים (228, 231-2). גיבורי אמריקן פאי מסיימים את התיכון בסוף שנות התשעים, כלומר, הם נולדו בתחילת שנות השמונים, וגדלו בעולם שאין בו מודל גבריות ברור ויציב שניתן לשאוף אליו.¹

אפשר להיווכח מהסרט שהדרכים הקודמות שבהן סומנה הגבריות בחברה האמריקאית כבר אינן רלוונטיות לגיבורי אמריקן פאי והקהל שלהם – ילדי שנות השמונים והתשעים. ילדים אלה גדלו לחינוך של שוויון והעצמה של האני, המשפחה והמערכת תמכו בהם ולא היו נוקשים והקשר שלהם להורים היה חברי יותר משל דורות קודמים (Arnett 70-71). לא היה אפוא מקום למרד נעורים שיכול להוות סממן בגרות. שינויים כלכליים גרמו לכך שעצמאות כלכלית, שבעבר החלה בגיל 18, כבר לא הייתה רלוונטית בסוף שנות התשעים: נערים בגילאי בית הספר החזיקו בעבודות זמניות רק כדי לממן קניות ובילויים ולא פיתחו

1 באצ'בינדר מתייחס גם לגיבורי האקשן מנופחי השרירים – שוורצנגר וסטלון כניסיון להתמודד עם החרדה מאובדן הגבריות (Buchbinder 234). סימון גבריות בעזרת ניפוח שרירים ככל הנראה אינו ריאלי לגיבורי הסרט.

קריירה או עצמאות כלכלית (144). תהליך ההתבגרות של ילדי שנות השמונים והתשעים היה ארוך מהמקובל בדורות הקודמים, ומרביתם חיכו עד סוף שנות ה-20 שלהם, כדי להקים משפחה ולהגיע לעצמאות כלכלית (3-4). עבודה, לימודים, מרד, הקמת משפחה – כל אלה כלל לא רלוונטיים כמסמני גבריות. בעולם של אמריקן פאי אך ורק יחסי מין הטרנסקסואלים מתפקדים כסמן גבריות; הסקס הראשון הוא טקס מעבר, שלפניו הם ילדים ואחריו "גברים". האתנוגרף ארנולד ואן גנפ (Van Gennep) רואה את חייו של כל אינדיבידואל במסגרת החברתית כסדרה של מעברים בין שלבי חיים שונים, מקצועות, מעמדות וכו'. המעברים הללו מסומנים בעזרת טקסים מסוימים שאותם הוא מכנה "טקסי מעבר", ותפקידם להדגיש את המעבר של האינדיבידואל בין שלבי החיים השונים בחברה מסוימת. כך, למשל, חתונה היא טקס מעבר בין רווקות לנישואין, לווייה היא טקס מעבר בין חיים למוות וכו' (2-3). גיבורי אמריקן פאי נמצאים בשלב הביניים של המעבר בין סטטוסים חברתיים, השלב הלימינלי, ובשלב זה הם מחוץ להגדרה חברתית ברורה (21). הם כבר לא ממש ילדים ועוד לא ממש גברים. ואן גנפ מדגיש שבעת העיסוק בטקסי התבגרות חשוב לזכור, שיש הבדל בין בגרות ביולוגית או פסיכולוגית לבין "בגרות חברתית", כלומר, זו שבה הילד נחשב לבוגר על ידי החברה. אמנם יכולה להתקיים חפיפה בין בגרות ביולוגית לחברתית, אך היא אינה הכרחית. בחברות שונות הבגרות החברתית מגיעה באופנים ובשלבים פסיכו-ביולוגיים שונים של תהליך ההתבגרות (66-7).

למעשה, אפשר לראות את כל אמריקן פאי כטקס מעבר אל הגבריות. במעמד כריתת הברית בתחילת הסרט, קווין אומר שיחסי המין חייבים להתרחש לפני סיום בית הספר, שיחסי מין חייבים להיות בהסכמה ושאסור לפנות לסקס בתשלום.² בכך קווין מציב באופן פורמלי את החוקים והגבולות של טקס ההתבגרות. אין זה מקרה שקווין מכפיף את הגבול הסופי לקיום יחסי המין לנשף הסיום של בית הספר – הפרום (Prom). הפרום הוא בעצמו טקס מעבר עם חשיבות מרכזית למעמד הביניים באמריקה, כזה שמסמל את המעבר לבגרות בסוף בית הספר, ובני נוער אמריקאים לחוצים לעבור את הנשף "כמו שצריך", להיראות טוב ולמצוא בן זוג כדי להגיע איתו לשם (13 Miller). גיבורי הסרט לא רואים בפרום כשלעצמו טקס מעבר, אבל הם חושבים שזה הלילה שבו הבנות יסכימו לשכב איתן. הסכנה הגדולה שלהם היא להיכשל ולהישאר בתולים גם אחרי נשף הסיום, ובכך להגיע אל החיים הבוגרים כשעדיין אינם "גברים" על פי הגדרתם.

יצוין שהסרט עוסק אמנם בנערים הרודפים אחרי סקס, אבל כמעט שאין עדות לכך שהם "נערים מלאי הורמונים". מלבד מעשי האוננות של ג'ים, הדחף המיני בסרט נובע רק מהרצון לשנות את הסטטוס החברתי שלהם, ולעבור את הטקס שיהפוך אותם מ"בתולים" ל"גברים". באצ'בינדר מאמץ את החשיבה של ג'ודית באטלר (Butler), שמתארת את המגדר כהופעה (פרפורמנס). בניגוד לחשיבה שקיימת מהות מאחורי המגדר הגברי או הנשי, באטלר טוענת שהמגדר קיים רק כאשר הוא מבוצע, וכאשר הוא מסומן על הגוף ובעזרת

2 מעבר למס שפתיים פמיניסטי, האיטור על יחסי מין בתשלום, מייצר בידול מפורקז הן עלילתית והן מגדרית. אפשר לראות בכך שינוי של הנורמה הגברית – בסוף שנות התשעים יחסי מין בתשלום כבר אינם נחשבים למעשה גברי.

הגוף דרך קודים מגדריים של שפה ותרבות. לדעתה, הופעה מגדרית אינה מבטאת מהות פנימית אלא מייצרת אותה (4-173). באצ'בינדר מתאר את השלומיאל כזכר שלא מצליח "לעבור" כגבר, כלומר, נכשל לייצר פרפורמנס גברי משכנע מול צופיו והופך למושא ללעג (230). באמריקן פאי הגבריות של הדמויות חיצונית להם ונמצאת בידי החברה, שמחליטה אם הם מתקבלים כגברים או לא. יחסי המין הראשונים הם למעשה טקס פרפורמטיבי כלפי נורמות החברה, והם אמורים להפוך את הבתול לגבר. לפי ברגסון, בכל ממד טקסי בחברה האנושית יש גם ממד קומי (33); הטקסיות כופה על האדם התנהגות מכנית, והמכניות היא לדעתו של ברגסון הבסיס לקומי ולצחוק. הסקס הראשון באמריקן פאי, כטקס מעבר, הוא בהכרח אקט חברתי-מכני, ובכך הוא גם הופך לקומי (בסיכום המאמר אתיחס לרעיונות של באטלר על הפוטנציאל הפוליטי של הפרודיה).

הייצוג הקומי: הבתול, סקס ופיקוח

כאשר ברגסון נדרש לתיאור הקומדיה והצחוק הוא מוצא שהנוקשות היא כלי מרכזי המעורר צחוק, נוקשות הגורמת לעירוב בין הפעולה המכנית והפעולה האנושית, עירוב בין החיים האורגניים לבין המכונה האוטומטית (21). ברגסון פרסם את הצחוק בשנת 1901, והחשיבה שלו על הקומדיה מושפעת עמוקות מהעולם התעשייתי של התקופה. די אם נזכיר את צ'פלין ליד פס הייצור בזמנים מודרניים (*Modern Times*, 1936) כדי להדגים את האופן שבו החיבור של הגוף החי עם העולם המכני של תחילת המאה מייצר קומדיה. עם זאת, ברגסון מכוון אל האוניברסלי שבקומדיה, ומצאתי שרעיונותיו אפקטיביים דיים גם כדי להתאימם לאמריקן פאי, שבו המכניות מתבטאת באופנים שונים ומשקפת שינויים בטכנולוגיה ובפרפורמנס המגדרי שבהם צריך לעמוד הגוף האנושי (בהמשך אדון במצלמת האינטרנט, חידוש טכנולוגי, ככלי מכני המייצר קומדיה).

ברגסון מתאר גם את הדמות הקומית כנובעת מהשילוב בין האנושי למכני: ההתנהגות שלה היא אוטומטית, בלתי נשלטת ולא מודעת למגרעת החיצונית ששולטת בהתנהגותה:

[...] המגרעת שעושה אותנו למגוחכים הריהי דוקא זו שהובאה אלינו מבחוץ, בבחינת מסגרת מוכנה שבה נקבע את עצמנו. זו מטילה עלינו את קשיותה היא תחת אשר תסתגל לגמישות שלנו. אין אנו עושים אותה מורכבת ביותר; אדרבה, היא העושה אותנו פשוטים ביותר. כאן, סבור אני, שוכן [...] ההבדל היסודי שבין הקומדיה ובין הדראמה. הדראמה, אף בתארה תאוות ומידות רעות הניתנות להיקרא בשמות, הריהי מצרפת אותן כל כך יפה אל האישיות עד שנשכחים שמותיהן ומיטשטשים אופייהן הכלליים, ושוב אין אנו מהרהרים כלל בהן, אלא באישיות הנושאת אותן; מטעם זה עצמו לא יוכל שמה של הדראמה להיות אלא שם פרטי. ולהפך, קומדיות רבות נושאות שם כללי. (15)

ברגסון רואה בדמות הקומית דמות מכנית, שטוחה שאפיון חיצוני שולט בה, וברוב המקרים התכונה החיצונית תהיה זאת שעל שמה נקראת הקומדיה. דוגמה עכשווית לרעיון הזה אפשר למצוא, למשל, בסרט בתול בן 40 (*The 40-Year-Old Virgin*). אין סיבה לקרוא

לסרט "אנדי סטיצר" לפי שם הגיבור הראשי, כי הקומדיה אינה על אנדי אלא על מהותו כ"בתול בן 40", ולא רק שגם ג'ים הוא בתול, ג'ים הוא ה"בתול בה" הידועה. לא משנה מה הוא יעשה, הוא נשאר כלוא בתוך מהות ה"בתול" שלו. מוזרות ומבוכה מינית וחברתית מאפיינת כל דבר שהוא עושה. למשל, כאשר הוא רוצה לקיים יחסי מין עם נדיה בזמן שכל בית הספר צופה בהם, הגוף הפיזי שלו מכשיל אותו ומשאיר אותו בתול. ברגסון מתאר את הקומדיה הגופנית כהתנגשות בין הנוקשות והמכניות של הגוף ובין הרצונות של הנפש, כמו נואם שמתעטט ברגע המרגש של נאומו. החוק שברגסון מסיק לגבי נושא זה הוא: "קומי יהיה כל מאורע שיפנה את תשומת ליבנו אל גשמיותו של האדם בשעה שאנו עוסקים ברוחניותו" (36). זהו אלמנט מרכזי של הייצוג בקומדיה הוולגרית, שבה רצונות של הדמויות לא מתממשים בגלל נוקשות הגוף שפועל באופן אוטומטי, והיא מתמקדת דווקא באופן שבו הפעילויות המודחקות של הגוף (מין והפרשות) מתנגשות עם הפעילות החברתית של האדם.³

דרך טובה להבין את האופן שבו הקומדיה הגופנית פועלת באמריקן פאי היא לנתח את הסיקוונס שבו סטיפלר מוסיף למשקה של פינץ' חומר משלשל, וכך הורס את המוניטין המיני שלו. האסטרטגיה של פינץ' לאבד את בתוליו היא להפיץ שמועות שהוא נהדר במיטה. בנות בית הספר לא יודעות מי זה פינץ', אבל רוצות לצאת איתו לנשף הסיום רק בגלל השמועות המתהלכות עליו שמפארות את הישגיו המיניים. סטיפלר חסר העכבות נמצא ביריבות עם פינץ', שמייצג אינטלקטואליות מתנשאת ותלושה, ומחליט לשים קץ לשמועות שמפארות את פינץ' ומכניס לקפה שלו חומר משלשל. פינץ' לרוב נגעל מחדרי השירותים בבית הספר, אבל אין לו ברירה אלא לרוץ לשירותים הקרובים – שירותי הבנות. בזמן שפינץ' נמצא בתא השירותים הוא שומע את הבנות כשירותים מרכלות עליו ומספרות, כמה הן רוצות שייקח אותן לנשף. ובעוד שהבנות מפנטזות על פינץ' החלומי והארוטי, פינץ' הפיזי יושב בשירותים ומתאפק בכל כוחו לא לשלשל. בקומדיה הגופנית הגוף המכני מנצח, וכך גם כאן: קולות השלשול הרמים והסירחון הנלווה מבריחים את הבנות מחוץ לשירותים. כשפינץ' יוצא מהשירותים קהל גדול של אנשים מחכה בחוץ כדי לצחוק עליו, וסטיפלר מרוצה שהוא חיסל את התדמית המינית של פינץ'.

באופן דומה הקומדיה הגופנית מייצגת את יחסי המין דרך הגזמה גופנית והנגדה בין החשיבות הטקסית הכבירה של הסקס הראשון ובין הפיזיות של הגוף הלא נשלט. עלילת הסרט חוזרת שוב ושוב לסיטואציות שבהן הגיבורים מקבלים הזדמנות להיעשות גברים, אך בדרך אל הגבריות קיימת סכנה של כישלון גופני והשתייכות לקטגוריות לא גבריות: ילד/אישה/הומוסקסואל. באמריקן פאי אין הבדל משמעותי בין הקטגוריות הלא גבריות, כולן דרכים להציג את הכישלון של הבתול לעבור את טקס המעבר ולהיחשב כגבר. כך הקומדיה השטוחה והמכנית מצליחה להציג את המרדף של ג'ים הבתול אחרי סקס כמרדף אחרי סימון חיזוני של גבריות ולא כהתבגרות פנימית הכרוכה באימוץ תכונות גבריות.

3 אין יציבות במעמד של האופי, הגוף והחברה בתיאוריית הקומדיה של ברגסון: לעתים הגוף הוא החי אל מול המכניות החברתית, לעתים הגוף הוא המכני אל מול הנפש החיה ששוכנת בו, לעתים האופי הוא המכני בתוך החברה החיה וכו'. העיקר הוא הניגוד בין פעולות הנובעות מרצון חופשי (חיים) לפעולות הנובעות מחוסר שליטה (מכניות).

"טורנדרו הלשון" היא דוגמה נוספת לדרך שבה הקומדיה השטוחה מציגה את הגבריות כחיצונית ולא כתכונה פנימית של הדמויות. כאשר קווין מגלה שאינו מצליח לספק מינית את ויקי, החברה שלו, הוא מבקש עצה מאחיו הגדול, והלה מספר לו על "ספר האהבה" שמוחבא בספריית בית הספר, עובר מדור לדור ומאגד ידע מיני נסתר. אחרי שקווין מוצא את הספר הוא מעניק מין אוראלי מוצלח במיוחד לויקי. היא לא שמה לב שקווין קורא מספר האהבה על טכניקת "טורנדרו הלשון" בזמן שהוא מענג אותה, ומגיעה לראשונה בחייה לאורגזמה. כפי שציינה פירס, יש בסיקוונס זה ממד חינוכי לצופה המתבגר על חשיבות האורגזמה הנשית (367); אמריקן פאי מציג את היכולת להעניק לבת הזוג עונג מיני כתכונה גברית, שיש לאמץ אותה בדרך לסקס הראשון. אבל יש לשים לב לאופן הקומי שבו קווין מצליח לענג את זוגתו, דרך עירוב פעולה ביולוגית עם פעולה מכנית. בזמן יחסי המין האוראליים (פעולה ביולוגית) הוא קורא הוראות כיצד לבצע את טכניקת "טורנדרו הלשון" (פעולה מכנית). קווין אמנם מצליח בפעולה הגברית שלו, אך הקומדיה מציגה את הגבריות כתכונה שחיצונית לו, כלומר, הוא צריך לקרוא בספר כיצד להיות גבר אפילו בעת האקט עצמו.

דמות האב המרכזית ביותר באמריקן פאי הוא אביו של ג'ים. כמסמל את דור ההורים הוא דמות חביבה ובעצמה בעלת מאפיינים מובהקים של שלומיאליות יהודית. הוא אינו מהווה מודל גבריות חזק ואינו מחנך את ג'ים בדוקטרינה התנהגותית נוקשה, נוקט גישה פתוחה ומקבלת לחינוך מיני ומנסה לדבר איתו על נושאים מיניים, בשיחות שמביכות מאוד את שניהם. מעבר למבוכה שמקשה על השיחות והופכת אותן למצחיקות, עולה מהן בעיה מרכזית – לאב אין דבר קונקרטי להגיד לבנו. בכך חוזר הרעיון, שבייצוג הקומי הגבריות היא שטוחה, אקראית וחיצונית לדמויות. אביו של ג'ים רוצה להסביר לג'ים איך להיות גבר ולתפקד באופן מיני, אבל בעצמו לא באמת יודע מה הופך אותו לגבר, ובעצמו מתבלבל כשהוא מדבר על יחסי מין. הוא קונה מגזינים ארוטיים כדי להסביר לג'ים על מיניות, אבל למראה תמונות מפורטות של איברי המין הנשיים הוא לא בטוח איך להסביר מה הם רואים: "זה כמעט נראה כמו צמח טרופי או משהו כזה. מתחת למים. אתה יודע מה זה דגדגן?". הסרט מגחיק את מעמד השיחות בין האב לבן, ובמקום לספק פיתרון הן מהוות איום: אחרי כל כישלון מיני שנחשף, מצפה לג'ים שיחה מביכה עם אביו.

כאשר הגדרת הגבריות לא יכולה לנבוע ממקור פנימי אלא מאישור חיצוני, פירושו של דבר שתמיד חייב להיות מי שצופה בה; על מנת שהופעה מגדרית תהיה אפקטיבית חייב להיות לה קהל צופים, שישפוט אם הגבר "עבר" כגבר או נכשל והופך למושא ללעג. ללא קהל, זכר לא יכול "לעבור" כגבר (Buchbinder 235). באמריקן פאי הקהל נוכח תמיד בתוך הסרט, כל דמות נמצאת תחת פיקוח מתמיד ו"כל בית ספר" שומע על כל כישלון. המרחב הבית ספרי הוא מרחב חסר פרטיות באופן מוגזם (למשל, לא יכול להיות מצב שפיניץ' ישלשל בשירותים בלי שייתפס), וגיבורי הסרט שייכים באופן מוחלט למרחב הזה. ברית יחסי המין של גיבורי הסרט מגיעה רק אחרי ששרמן היורם מספר להם שהוא איבד את בתוליו. שרמן מתאמץ להציג שהוא נהפך לגבר; הוא נפרד מהבחורה שאיתה בילה את הלילה מול הגיבורים, ולאחר מכן מספר להם שהוא הפך לגבר. מבחינתם זה הרגע שהמצב שלהם הפך לבלתי נסבל, כשכולם ידעו ששרמן הפך לגבר ורק הם לא הצליחו. הם

מחליטים לכרות את ברית יחסי המין ורק עליה לשמור בסוד. אלמנט הפיקוח הוא אלמנט מרכזי לאורך כל הסרט, אך סיקוונס מצלמת האינטרנט מדגיש אותו באופן הבולט ביותר. ג'ים זומם עם חבריו לצלם את נדיה, תלמידה שהגיעה ממזרח אירופה בחילופי סטודנטים, וצריכה להחליף בגדים בחדרו. ג'ים רץ לביתו של קווין, וכיחד הם שותים בירה וצופים בשידור חי של נדיה מתפשטת. ספיד מתייחסת לסצנה הזאת דרך הרעיון של "המבט הגברי" (Male Gaze), כפי שמנסחת אותו לורה מאלווי, וממקמת את ההתבגרות המינית במרחב הביתי. בפורקיז' סצנת ההצצה מתרחשת במקלחות הבנות, אך באמריקן פאי ג'ים חסר פרטיות בכיתו וכך הגבולות של ההדוניזם הגברי מצטמצמים. מאוחר יותר, כשהמצלמה מופנית כלפיו, רואים תגובות של בנות בית הספר, וג'ים נהפך לאובייקט בפני "המבט הנשי" (Speed). (6-835). יצוין, שלמרות שהניתוח של ספיד טוב דיו כדי לתאר את השינויים הסוציולוגיים שהסרט משקף, ניתן להגיע לניתוח מעמיק יותר של משמעות הסצנה והמבט שלמולו ג'ים חווה כישלון מיני, דרך פרספקטיבה שתבדוק את הקומדיה הברגסונית והפיקוח המיני.

ראשית אנחנו צריכים להתעכב על העונג הגדול שהסרט מציג, כאשר הם מתבוננים בנדיה מחליפה בגדים. זהו בפירוש העונג המיני המופגן ביותר של הגיבורים לאורך כל הסרט. ג'ים, קווין ופינץ' מוציאים קולות עונג והפתעה רמים עם כל בגד שנדיה מורידה, ופינץ' מוסיף "תודה לאלוהים על האינטרנט". לורה מאלווי מתארת את הקולנוע ככזה שמאפשר הנאה סקופופילית (הנאה מהסתכלות) באישה, שלא יודעת שמתבוננים בה, דרך הצבה של הצופה בעמדה מציצנית. ההנאה המציצנית היא הנאה ילדית, של התבוננות פאסיבית באישה (מאלווי, 123).⁴ ההגזמה בהנאה מן ההצצה, כאקט של הנאה פאסיבית ולא גברית, מדגישה באופן קומי את הפאסיביות של ג'ים וחבריו ועד כמה הם אינם מתנהגים כמו שאמור להתנהג מי שרוצה להפוך לגבר.

כשנדיה מתחילה לאונן, המעשה מציב את ג'ים בעמדה בעייתית. ההנאה המציצנית שלו נגמרת, והלחץ גובר כשחבריו דוחקים בו לחזור לשם ולשכב איתה ולהוכיח שהוא גבר.⁵ ג'ים רץ בחזרה לביתו ומתפלל לאלוהים להצלחה לפני שהוא נכנס לחדר, ובמקביל שרמן מתקשר לחבריו להודיע להם שכל בית הספר קיבל בטעות את הלינק לצפייה במצלמת האינטרנט. בעריכה מקבילה נצפים אנשים שונים בבית הספר המגיבים בזמן אמת לג'ים, המנסה לשכב עם נדיה. המצלמה, שעד אותו רגע הייתה כלי להנאה מציצנית של ג'ים, מופנית עכשיו כלפיו ומודדת את ההישגים שלו: האם הוא "יעבור" כגבר או יהפך למושא ללעג? ברגסון מתאר את הצחוק כאובייקט שאינו פועל ברמת האדם הבורד אלא תמיד בתוך חברה (11), מצלמת האינטרנט הופכת את הסיטואציה לקומית על ידי הפיכת חדר המיטות לפנאופטיקון שבו ג'ים חשוף למבט בעל כורחו.

הפנאופטיקון הוא מוסד כליאה שהגה הפילוסוף התועלתני ג'רמי בנת'הם, ובו מגדל מרכזי הממוקם באמצע הכלא המעגלי וניתן להתבונן ממנו על כלל תאי האסירים. מישל

4 אני לא מוצא שיש בסיקוונס הזה מהלך קולנועי-רפלקסיבי מובהק אלא מיקום הצופה והגיבורים באותו הלך רוח של הנאה אינפנטילית. רעיון זה של התבוננות אינפנטילית בגיבורים אינפנטילים נידון בהרחבה בחלקו הבא של המאמר.

5 מעניין לחשוב על המהלך הזה בהשוואה לחצי הראשון של ורטיגו (*Vertigo*), שבו הגיבור מאמץ עמדה מציצנית, וכשמגיע רגע האמת "לפעול" הוא נכשל.

פוקו ניתח את רעיון הפנאופטיקון ככלי פיקוח, שמפעיל ברציפות כוח על האסיר. רעיון הפנאופטיקון התפשט מעבר לבתי כלא ומבטא, לפי פוקו, היגיון של פיקוח. פוטנציאלית תמיד ניתן להסתכל על מפוקח, ומכיוון שאינו יודע אם אכן מסתכלים עליו ברגע נתון, התחושה התמידית של הכוח הממטר גורמת לו להפנים התנהגות של מי שרואים אותו כל הזמן: "הפנאופטיקון הוא מכונה המפרידה את הצמד לראות-להיראות: בטבעת ההיקפית נראים לחלוטין, בלי לראות לעולם; במגדל המרכזי רואים הכול, בלי להראות לעולם" (פוקו, 250). התיאור של פוקו מעורר תחושות חרדה, אבל באמריקן פאי הפיקוח הוא כלי מרכזי של קומדיה, ומצלמת האינטרנט מייצרת פיקוח מכני על המיניות הביולוגית של ג'ים. ג'ים חש בפיקוח של מצלמת האינטרנט, אבל לא יודע שכל בית הספר צופה בו. הוא מעלה פרפורמנס מגדרי משונה, מנסה לפתות את נדיה בעזרת ריקוד שלומיאלי והופך מושא לצחוק. בשל הדברים שציינתי לעיל, אני מוצא שמצלמת האינטרנט מביעה רעיון גדול יותר מאשר הפניה של "המבט הנשי" כלפי ג'ים. אנחנו רואים בנות מסתכלות על ג'ים רק כדי להדגיש את העובדה, שכל בית הספר כולו מסתכל על ג'ים; חבורת בנות, חבורת בנים, להקת רוק, סוטה שצופה לכדור וכו'. זהו המבט "הבית ספרי", כאשר בית הספר היא הסביבה החברתית הכללית. במצלמת האינטרנט יש המבט הפוטנציאלי של כולם. (חשוב לזכור שמאלווי גוזרת את "המבט הגברי" כנובע מסדר סימבולי בעולם של חוסר שוויון בין נשים וגברים [125]. המבט של מצלמת האינטרנט עדיין מסמל את הסדר הסימבולי, ולכן אינו המבט הנשי אלא הבית ספרי.)

נקודה חשובה נוספת היא שג'ים אינו מתנגד לפיקוח הפנאופטי; הקומדיה נובעת מתוך השאיפה שלו לפעול בסיטואציה שהונחתה עליו ולהיתפס כגבר. אמנם ג'ים זורק את החולצה שלו כדי להסתיר את המצלמה, אבל כשהניסיון הזה נכשל, הוא לא מנסה לכבות את המצלמה, וזאת כדי לא לחשוף לפני נדיה את העובדה שהם מצולמים. ג'ים לא יכול לכבות את המצלמה, כי היא זאת שמעניקה ליחסי המין את המשמעות החברתית ואת האפשרות להפוך לגבר.

בעולם הקומי והשטוח של אמריקן פאי אין השלכות פסיכולוגיות או פליליות של הפצה וצילום של יחסי מין של תלמידי בית ספר; המשמעות היחידה של המצלמה היא בדיקה מכנית בשידור ישיר של הגוף הביולוגי של ג'ים. כשג'ים לא עומד בלחץ היא משרדת זאת באופן מכני והופכת את הכישלון הפרטי לכישלון חברתי. הפנאופטיקון הקומי לא מגחיק רק את חוסר היכולת של ג'ים לעמוד בנורמה המגדרית אלא את עצם קיומן של נורמות מגדריות. הסטריפטיז השלומיאלי של ג'ים אמנם נלעג בעיני מי שצופה בו במצלמת האינטרנט, אבל דווקא נדיה הנמצאת איתו בחדר נהנית, צוחקת ומזמינה אותו לשכב איתה. ג'ים נכשל משום שהוא נכנס למיטה עם נדיה בלי שנפטר מהצורך בפיקוח, ומפני שהוא שומר על הנורמה המגדרית המכנית. באמריקן פאי כל יחסי מין פנאופטיים נועדו לכישלון.

לאורך כל הסרט, הפיקוח על יחסי המין של ג'ים כה אינטנסיבי, עד שאפשר לראות אותו לא רק כקהל ליחסי המין אלא גם כגורם המכונן את יחסי המין. בסיקוונס מצלמת האינטרנט המבט של המצלמה הוא הגילום האולטימטיבי של הפיקוח. ז'יז'ק טוען שהפנטזמה הבסיסית של האדם היא שיש מי שמביט בו, או במונחיו של לאקאן: "האחר הגדול" והפנטזיה על המבט החיצוני היא מה שמאפשר את יחסי המין, ויחסי המין הם מראש מחזה למען האחר

הגדול (ז'יז'ק 11-210). הייצוג הקומי בסרט לוקח רכיב פנטזמטי יחיד מגלם אותו בסיטואציה מכנית לחלוטין. מצלמת האינטרנט היא אכן מבטו של כל בית הספר, היא כלי טכנולוגי שמגלם את האחר הגדול בחדר המיטות. ג'ים מנסה להעלות מחזה למען האחר הגדול, אך הגוף הפיזי שלו לא עומד בלחץ ומונע ממנו לקיים את הפנטזיה המינית. הפרדוקס הקומי הוא שמצד אחד ג'ים חייב את הפיקוח, שהוא בעצם זה שדוחף אותו לקיום יחסי מין, ומצד שני הפיקוח הצמוד הוא גם זה שמכשיל אותו.

כשמגיע נשף הסיום החברים נראים חסרי תקווה וככאלה שאין סיכוי שיצליחו לעמוד בכרית ולקיים את יחסי המין בזמן. הפתרון מגיע אחרי שהבחורה ששרמן טוען שקיים איתה יחסי מין עולה לכמה, ואומרת לכל בית הספר ששרמן שיקר והוא עדיין בתול. היא גם מוסיפה שבמצבי לחץ שרמן מרטיב במכנסים, מה שבאופן בלתי נמנע גורם לו להרטיב את מכנסיו מול כל בית הספר ומסמן אותו בחזרה כבתול ולא כגבר. בעקבות הצהרתה הלחץ על החברים פוחת, הם מפרקים את ברית קיום יחסי המין, מפסיקים לרדוף אחרי הסקס הראשון ומפסיקים לפקח אחרי התקדמות חבריהם. התנהלותם זו מובילה לסיקוונס כמעט מיסטי, שבו החברים מקיימים יחסי מין בפעם הראשונה במקביל.

אחרי פירוק הברית כל החברים מתרחקים, נמצאים בטריטוריות נפרדות, כל אחד עם בת זוג, ללא פיקוח שמולו הם צריכים לתפקד. אוז וקווין מגלים את הצד הרגיש שבהם, פינץ' מאמץ עמדה ילדית כשהוא שוכב עם אימו של סטיפלר, וג'ים נותן למישל לנצל אותו ולשלוט בו. רק כשג'ים אינו מנסה יותר להוכיח שהוא יכול לקיים יחסי מין, הם מתרחשים באופן אורגני, ללא תכנון מראש. ג'ים לא צריך לספר שבמשחק המקדים מישל הכתה אותו וצעקה "תגיד את השם שלי כלבה", ונוכח לדעת שדי בעובדה שהוא מספר שהוא קיים יחסי מין כדי שיאמינו לו.

כאמור, בשפה הלקניאנית אפשר לראות באמריקן פאי תהליך שהנערים עוברים מול ה"אחר הגדול" (המרחב הבית ספרי והמיתולוגיה של איבוד הבתולין בנשף הסיום). הם לומדים כיצד להתרחק ממנו על מנת לקיים יחסי מין, וכיצד לשוב ולספר שהם קיימו יחסי מין ולעמוד בדרישותיו של האחר הגדול. אפשר לחזור ולומר, שבתחילת הסרט הגיבורים מסכימים שנשף הסיום הוא טקס חסר משמעות, אבל שבאופן ז'יז'קי אינם צריכים להאמין בנשף הסיום על מנת שיהיה אפקטיבי.

הסרט מציג את הגבריות כמשהו שקרה לג'ים באופן שרירותי, ובסופו הוא מציג עד כמה הגבריות הזו שקופה. החברים יושבים בדיוק כמו בתחילת הסרט, נראים בדיוק אותו דבר, מתנהגים אותו דבר, רק שעכשיו הם רואים את עצמם כגברים. אם אנחנו זוכרים שקהל היעד של הסרט הוא בעיקרו בני נוער שטרם קיימו יחסי מין, יש לקומדיה הוולגרית דרך ייחודית להציג את תהליך ההתבגרות באופן שהמסר שלו מרגיע מאוד לבני הנוער, ומוליך אותם להבנה שכדי להפוך לגברים אינם צריכים לרדוף אחרי הגבריות, אלא לתת לה להתרחש מעצמה.

צחוק: סקס, גסות ותרפיה

אחרי ניתוח של הייצוג הקומי אני מבקש לבחון את חוויית הצפייה בקומדיית הנעורים הוולגרית, מתבגרים הצוחקים יחדיו מול הכישלונות המיניים של גיבורי הסרט. ברגסון מתאר את הצחוק כאובייקט חברתי ומדמה אותו לקנוניה. הוא מדגים זאת ברעיון הבא: אם בזמן נסיעה ברכבת נשמע ממושב סמוך חבורת אנשים המספרים בדיחות, סביר להניח שלא נצחק כי אנחנו לא חלק מהחבורה, גם אם בסיטואציה אחרת אותן הבדיחות היו מצחיקות אותנו. הצחוק פועל כמסמן קשר בין אנשים (ברגסון 10). האפקט החברתי של הצחוק הוא כלי מרכזי ביצירת הברומנס (שילוב המילים ו-Romance) – הקשר החזק ושותפות הגורל בין הגברים שמאפיין קומדיות נעורים וולגריות ואת התחושה של הנערים הצופים, שהם גם חלק מהאחווה הגברית (McGoldrick 87-8). באמריקן פאי הברומנס מתבטא בשותפות גורל של ההתקדמות המינית של הגיבורים. סרטים מאוחרים יותר, דוגמת סופרבאד (*Superbad*), הביעו יותר מודעות לברומנס והציבו את הקשר בין הגברים כשיא הרגשי של הסרט במקום איבוד הבתולין. אמריקן פאי לא מתעסק באופן מעמיק בקשר בין הגברים, השימוש בו בברומנס הוא ככלי לייצר צחוק – כשיש חברתיות הדוקה קל יותר לצחוק (כמו להיות חלק מהחבורה שצוחקת יחדיו ברכבת).

הצחוק הוא גם ביטוי של תהליכים נפשיים. פרויד רואה בבדיחה מנגנון המבטא (בדומה לחלום) את הלא-מודע ומייצר אליו גישה (פרויד, 202). לפי פרויד, הנאה מן הבדיחה מגיעה מ"חיסכון בהוצאה נפשית" (149), קרי, הסרת עכבות או קיצור תהליכי חשיבה. דרך מרכזית לבדיחה לייצר הנאה היא להשיב אל המודע באופן לא מאיים תכנים מודחקים. פרויד מעמיד את הגסות כמנוגדת לבדיחה. הבדיחה מעדנת מסרים מיניים מודחקים ומעבירה אותם בלי שהתוכן המיני נאמר במפורש. בגסות אין עידון של הבדיחה, והגסות מעמתת את השומע עם ביטוי מילולי מפורש ואף תוקפני של תוכן מיני מודחק (127).⁶

פרויד קושר את הגסות גם למצב אינפנטילי; למיניות צואתית שהיא טרום גניטלית (124). בעיניו, נקודה זו חשובה במיוחד להבנת חוויית הצפייה בסרט. הגסות שמצחיקה את צופי אמריקן פאי היא ביטוי של מיניות לא בוגרת, כמו זו של גיבורי הסרט. וביחד עם הגסות אפשר לציין גם את השטות ככזאת שמייצרת צחוק אינפנטילי. לפי פרויד, השטות מתחילה בילדות המוקדמת, כאשר הילד לומד את חוקי השפה ומתחיל למצוא עונג ב"מה

6 מעניין לראות שכאשר פרויד מתאר את המערך הנפשי של ההומור הגס, מופיעה פוליטיקה מגדרית ומעמדית ברורה: איכרים גסי רוח מספרים בדיחות גסות בנוכחות אישה כאקט אלים ומערטל כלפיה, ואילו בני המעמד הגבוה מספרים בדיחות גסות רק אחרי שהנשים עזבו את הגברים לנפשם. אליבא ד'פרויד, ככל שהבדיחה מעדנת יותר את התוכן הגס, כך היא תוכל "לטפס" גבוה יותר במעמדות החברתיים (7-126). באמריקן פאי אפשר לראות שהגסות פועלת באופן שונה מזה שמתאר פרויד. הסרט משתמש בהומור גס ומשתייך לתרבות נמוכה, אך הגיבורים בסרט הם בני נוער לבנים בני המעמד הבינוני-גבוה. עוד מסמן מובהק לשוני נמצא בדמותה של ג'סיקה, חברה של גיבורי הסרט, שמדברת בגסות גם עם הבנות וגם עם הבנים, ומביעה גישה תבונית וחופשית כלפי מיניות. קשה לנסח מערך מעמדי או מגדרי יציב של שימוש בגסות בסוף המאה העשרים, כפי שעשה פרויד בתחילת המאה.

שהתבונה אוסרת", כשהוא אומר דברים חסרי משמעות (7-156). ההנאה מהשטות לא נפסקת בילדות ואף מתחזקת בתהליך ההתבגרות, כאשר הביקורת מהסביבה מתחזקת אף היא:

כוח הביקורת גדל כל כך בילדות המאוחרת ובתקופת הלמידה הנמשכת על פני ההתבגרות, עד אשר ההנאה מן "השטות המשוחררת" מעיזה להתבטא ישירות רק לעיתים רחוקות. איננו מעיזים לומר דבר אבסורד; אך הנטייה האופיינית לנערים למעשים אבסורדיים, מנוגדים למטרה, נראית לי כצאצא ישיר של ההנאה מן השטות. [...] בהשתטות העליזה של "נאומי הבירה" מנסה הסטודנט להציל לעצמו את ההנאה מחופש המחשבה, הנאה האובדת לו יותר ויותר בשל ההכשרה בלימודים. אפילו מאוחר הרבה יותר כאשר בכינוסים מדעיים הוא נפגש עם אחרים כגבר בשל ושב ומרגיש עצמו כתלמיד, בא הפרוטוקול ההיתולי בסיום הישיבה הטוחן את התובנות החדשות שנרכשו לכלל השטויות ומציע פיצוי על עכבת המחשבה שהתחדשה. (8-157)

תיאור זה יכול להסביר את המשיכה העצומה של בני נוער לקומדיות נעורים וולגריות: בזמן ההתבגרות, כשמצופה מהנער להתנהג "כראוי", הקומדיה הוולגרית מאפשרת לו שעה וחצי של הנאה ממעשי שטות. בהמשך לתיאור זה של פרויד אפשר למצוא גם הצעה לתהליך הנפשי של הצופה הבוגר, על ידי פנייה לגס ולשטותי; קומדיית הנעורים הוולגרית מייצרת צחוק המוביל לאינפנטיליזציה של הצופה. מבחינת הצופה הבוגר הצפייה מקבילה לפגישה עם חברים ותיקים מתקופת הלימודים, שאיתם הוא יכול להיזכר בבדיחות נעורים מלוכלכות. למעשה לא מופרך להגיד, שפרויד מתאר את הצחוק האינפנטילי כמייצר ברומנס ואת הברומנס כמאפשר צחוק אינפנטילי (תמיד קיימת אפשרות של צופה שאינו צוחק מהבדיחות בסרט. במאמר זה אני מתייחס רק לצופה שאכן צוחק מהסרט, באופן שבו התכוונו היוצרים. במילים אחרות, אני יוצא כאן מנקודת הנחה שכשהצופה צוחק למראהו של פינץ' המשלשל בשירותי הבנות, הוא משהה את מנגנוני הביקורת החברתיים שאימץ בתהליך ההתבגרות וצוחק מנקודת מבט אינפנטילית).

זהו האלמנט המרכזי בחוויית הצפייה בקומדיות הנעורים הוולגריות, ומה שהופך אותן לכל כך פופולריות ואהובות על ידי הקהל. קומדיית הנעורים הוולגרית מייצרת כפילות משלימה – היא מתעסקת בגיבורים אינפנטילים, ובמקביל היא פונה לצופים באופן שמייצר אינפנטיליזציה. כאשר ג'ים מאונג בעזרת הפאי זהו מעשה גס, שטותי ואינפנטילי להחריד. הצופה שצוחק ממעשה השטות בעצמו חש הנאה ממעשה המנוגד למנגנוני הביקורת החברתית. הצחוק מתגבר כאשר אביו של ג'ים נכנס לחדר ותופס אותו. בסצנה הבאה, כשג'ים ואביו מסתכלים על העוגה המעוכה, אביו של ג'ים הופך לשותף לפשע ואומר: "נגיד לאימא שלך שאכלת את כל העוגה". הסרט מתאר באופן גס ושטותי כישלונות מיניים, ובכך מאפשר התמודדות עם הפחד מהם.

הפסיכואנליטיקאי ג'וזף נירית' (Newirth) מציע שימוש טיפולי בחשיבה של פרויד (וממשיכו) על ההומור. הוא מתאר את השימוש בהומור ובבדיחה כפרקטיקה טיפולית, שמאפשרת יצירת קשר חזק יותר בין המטפל למטופל וגם מאפשרת לו לדבר ולהתמודד עם נושאים שקשה לו לשוחח עליהם ישירות (558). באמריקן פאי הקהל המתבגר זוכה

לאינקובטור אינפנטילי, שבו הוא זוכה למרחב עיסוק בנושאים כמו כישלון מיני, התפתחות מינית בחיק המשפחה, הפיקוח המיני, חוסר הפרטיות במרחב הבית ספרי וכו', והצחוק מאפשר לו לפרוק מתח ולייצר תקשורת לגביהם.

הצופים הצעירים וגיבורי הסרט ניצבים בפני אותן החרדות מפני ההתבגרות המינית, לכן הצחוק מייצר עבורם חויית צפייה אינפנטילית שמאפשרת מרחב של שטות, והגסות מאפשרת להם להתמודד עם נושאים מורחקים. כאשר בסוף הסרט הגיבורים לומדים להתבגר, להשתחרר מהברומנס האינפנטילי ולהתייחד עם בנות זוגם, גם הצופה צריך לעזוב את המקום האינפנטילי ולצאת מהסרט בחזרה אל הפיקוח החברתי. הצופה הצעיר יכול אפוא בסוף הצפייה לחוש תחושת ניצחון, של מי שהצליח להתמודד עם הגסות שבסרט בעזרת הצחוק.

סיכום: הקומדיה האוניברסלית והבתול האינסופי

אמריקן פאי הופק בתקציב נמוך יחסית להוליווד. זהו הסרט הראשון שביימו האחים וייץ, (Weitz) והשחקנים בסרט היו צעירים ולא מוכרים קודם לכן. קרייג פרי, מפיק הסרט, אמר שהם חשבו שיצא להם סרט משעשע ונועז, ויהיה נחמד אם הסרט יופץ ברחבי ארה"ב ויגיע לרווח של שלושים מיליון דולר. אמריקן פאי הרוויח כמאתיים שלושים וחמישה מיליון דולר בקופות ברחבי העולם. יצאו לו שלושה המשכים וסדרת סרטי ספין אוף בשם "אמריקן פאי מציגים", שהופצו ישירות לספריות הוידאו והצליחו לשמור על ההצלחה הכלכלית של המותג (Ortved). מעבר לרווח הכלכלי הסרט הפך לתופעה תרבותית רחבה, שבני נוער העריצו והזדהו איתה בכל העולם. השחקן אדי קיי תומאס סיפר בראיון, שלפני יציאת הסרט אף אחד לא זיהה אותו, ואילו עתה, שנים אחרי יציאתו הוא חושב שעד יום מותו אנשים יראו אותו כפינץ' (שם).

במהלך המאמר ביקשתי להראות, שהשימוש של הסרט בהומור גס אינו רק טריק זול כדי להביא קהל; זו דרך ייצוג שמצליחה להראות את תהליך ההפיכה לגבר באופן שחיצוני לאופי הדמויות ולספק לקהל הצעיר דרך לצחוק ולעבד את הנושא באופן משוחרר משיפוט חיצוני. לסיום ניתן לחזור לדיון הפותח בייצוגי הסרט, ולברוק אם הקומדיה הוולגרית באמריקן פאי והמשכי היא כלי לשינוי נורמות מגדר גבריות, או שהצגה של גבריות רגישה היא מס שפתיים כדי להמשיך להביא קהל. זופנצ'יץ' טוענת, שהחשיבה הרווחת לגבי קומדיה גורסת כי מדובר בלא יותר מ"סרטי הרגשה טובה". הוליווד מפיקה קומדיות מהנות לצפייה, והקהל שצוחק בסרטים אינו ביקורתי ותופס את האידיאולוגיה שמוצגת בהם כטבעית. אבל זופנצ'יץ' מזכירה שהקומדיה כלל לא מציגה את העולם הטבעי. בקומדיה האדם עובר רידוד כה משמעותי, עד שההתנהגות הטבעית של דמות קומית יכולה להצביע על כך שדווקא מה שאנו תופסים כ"טבעי" כבר לא שייך לטבע (Zupančič 7).

זופנצ'יץ' משלבת חשיבה לקאניאנית והגליאנית ומתארת את הקומדיה כ"האוניברסליות בפעולה" (27), כלומר, בדמות הקומית נוצרת חפיפה בין הדמות האינדיבידואלית ובין עיקרון אוניברסלי. רעיון זה דומה לרעיון של ברגסון על הדמות הקומית, כפועלת באופן המשלב בין החיים ובין מכניות בתוך "מסגרת מוכנה מראש", אבל זופנצ'יץ' הולכת צעד אחד קדימה ורואה את היווצרות הקומדיה האמיתית בהתלכדות המוחלטת בין הדמות והמסגרת. זופנצ'יץ'

מדגימה את הרעיון הזה בעזרת משל על אריסטוקרט, שהחליק על בננה ונפל לשלולית. האריסטוקרט הוא אינדיבידואל שמגלם רעיון אוניברסלי – אריסטוקרטיה, וההחלקה שלו לתוך השלולית מדגישה את השארית הגופנית של הגילום הזה. זוהי המכניקה של קומדיה גופנית שמתאר ברגסון, ואילו זופנצ'יץ' מוצאת את הקומדיה האמיתית דווקא במה שקורה בהמשך הסיפור – האריסטוקרט קם מהשלולית וממשיך ללכת ולהתנהג כאריסטוקרט, כאילו אינו בשר ודם שיכול ליפול לשלולית. הקומדיה האמיתית טמונה אפוא באמונה המתמשכת של האריסטוקרט שהוא אריסטוקרט (1-30), או לפי הפרפרזה של זופנצ'יץ' על הציטוט המפורסם של לאקאן: "קומדיה אמיתית היא לא על עני מרוד שמאמין שהוא מלך אלא על מלך שמאמין שהוא באמת מלך" (32).

כשבוחנים את אמריקן פאי לאור רעיון זה של זופנצ'יץ', אפשר להיווכח שלמרות כל הכישלונות המיניים של ג'ים וחבריו, הם עדיין מאמינים בלב שלם שקיימת גבריות קטגוריה חברתית אוביקטיבית ויציבה, ובעזרת יחסי מין הם יכללו בה. כאילו למרות כל האירועים המביכים, המנטליות הילדותית והגוף הלא נשלט שלהם, הם יכולים באורח פלא לקיים יחסי מין ולהפוך ל"גברים". רעיון האוניברסליות של הקומדיה עוזר להבין את העובדה, שסיפורם האינדיבידואלי של ארבעה נערים שמאבדים את בתוליהם מייצג סיפור של דור שלם, שסיים את התיכון וביקש להבין באיזה אופנים הוא יכול לגלם את הרעיון האוניברסלי של גבריות בעידן של שינויים בנורמות החברתיות והמיניות.

אם המודל הפסיכו־סקסואלי של פרויד תיאר את תהליך ההתפתחות לצד אב קשוח שמאיים על בנו בסירוס, אמריקן פאי מציג בסוף המילניום מודל התפתחות פסיכו־סקסואלי שונה לחלוטין: האב לא מאיים על בנו בסירוס אלא בשיחות מביכות על יחסי מין. הקומדיה הוולגרית, באמצעות שימוש בהשטחה קומית (כפי שנידון בחלק השני של המאמר), מייצרת צורת פנייה משחררת ומהנה, שדנה בתכנים שקשה לקהל לדון בהם ישירות (כפי שנדון בחלק השלישי של המאמר). היא מעלה בפני הצופה המתבגר ייצוג רלוונטי של מודל התפתחות פסיכו־סקסואלי על ידי תיאור האופן שבו "בתול" נהפך ל"גבר".

כאן אנחנו מגיעים אל הנקודה שבגללה אין דרך להכריע מה טיב הפעולה הפוליטית־חברתית של הייצוגים בסרט. בעוד שאצל ג'ים ופיניץ' מודל ההתבגרות מציג את הגבריות כחיצונית להם ושייכת רק לאופן שבו החברה תופסת אותם, אצל קווין ואוזו הסיפור הרומנטי מציג את הגבריות כשינוי פנימי. את הגבריות החיצונית אפשר לתאר כחתרנית באמצעות חשיבתה של באטלר על פרודיה ויכולתה לשנות נורמות מגדריות. לטענתה, הופעה פרודית מציגה את חוסר הטבעיות שבקודים המגדריים, וכך פוגעת ביכולות שלהם לשכפל את עצמם בחברה (7-186). באטלר מתייחסת בעיקר להופעת דראג, שבה גבר מופיע כמחופש לאישה ומוכיח בכך את חוסר הטבעיות של ההופעה הנחשבת באופן טבעי כנשית. באמריקן פאי אנחנו מרברים על בתולים שמנסים להתחפש לגברים. ג'ים עושה כל מאמץ כדי להיתפס כגבר, ובסוף הסרט מגיע אל גבריות "שקופה" שבולטת בשרירותיות שלה. זוהי הצגה פרודית של תהליך ההתבגרות הפסיכו־סקסואלי: הרחף המיני הפנימי מוחלף ברחף לרצות את המבט של האחר הגדול והקשר בין קיום יחסי המין לגבריות מוצג כשרירותי. לעומת זאת, הדמות של אוזו מציגה מודל התבגרות פסיכו־סקסואלי שנובע משינוי פנימי.

אזו הוא ספורטאי שאמנם מקסים את הבנות, אבל אינו די רגיש, ולכן אינו מצליח להגיע לקיום יחסי מין. בסופו של דבר הוא מצטרף למקהלה כדי להכיר בנות ולעשות סקס בפעם הראשונה, אך מכיר שם את הת'ר ומתאהב בה. ההתאהבות של אזו גורמת לו לגלות צדדים רגישים ונשיים באישיותו, שעומדים בניגוד לקבוצת הספורט הגברית שאליה הוא שייך. בסוף הסרט אזו לומד להיות רגיש ומעדיף לשיר בהופעה עם הת'ר על פני המשחק החשוב של הקבוצה, והשינוי הפנימי שהוא עובר מוביל אותו ואת הת'ר לקיים יחסי מין. ביום שאחרי נשף הסיום אזו לא מספר לחברים שהוא והת'ר קיימו יחסי מין, אלא רק אומר שהוא באמת מאוהב בה. הוא אינו זקוק לאישור חיצוני לגבריות שלו, משום שהיא כבר חלק ממהותו הפנימית. סיפורו של אזו מרחיב את הגדרת הגבריות ומציג את הרגישות כתכונה מהותית לגבריות החדשה של סוף המילניום, אך אינו מייצר פרודיה על עצם ההופעה הגברית. הגבריות של אזו היא טבעית ואינה תלויה באישור חברתי, אלא נובעת ממקור פנימי.

סיפורו הרומנטי של אזו יתואר כמושגיה של זופנצ'יץ' כ"קומדיה כוזבת" (30), מפני שהוא מציג את הגבריות כאימננטית ואינו מגחיק את עצם האמונה שהיא קיימת כקטגוריה יציבה. הסרט מציג אפוא שני מודלים קומיים שבהם ניתן להפוך לגבר, ג'ים ופינג' מציגים מודל קומי-ולגרי-חיצוני ואילו אזו וקרוין מציגים מודל קומי-רומנטי-פנימי, והצופה המתבגר רואה יותר מדרך אחת שבה הוא יכול להפוך לגבר. שילוב של שני סוגי הקומדיה בייצוג ההתפתחות הפסיכו-סקסואלית מייצר כפילות, שמונעת את ההכרעה על טיב הפעולה הפוליטית של הייצוג בסרט. אפשר להבין זאת גם דרך הניתוח של חוויית הצפייה בחלקו השלישי של המאמר: הניסיון של הסרט להצחיק ולשכך חרדות מיניות תואם את האופן שבו הסרט שומר על עמימות מסוימת – הוא אינו טוען שיש דרך "נכונה" יחידה להפוך לגבר, אך גם לא מבטל לחלוטין את קיום הקטגוריה הגברית.

בסרטי המשך של אמריקן פאי ניכרים מאמץ מעניין והשתדלות גדולה להידמות לסרט המקורי על ידי שחזור הבדיחות שהופיעו בו ושיבוץ בשלב מאוחר יותר של חיי המתבגרים. מעבר לרצון של האולפנים לחלוב כסף ממותג מצליח אפשר לראות בכך את היכולת של אותו מבנה עומק של בתול המנסה להפוך לגבר לחזור גם בשלבים מאוחרים יותר של החיים. הנסיבות בסרטי המשך מחזירות את ג'ים לאותו מקום אינפנטילי ו"בתול" כל פעם מחדש. לצורך המחשת הרעיון אסקור את סצנות הפתיחה של ארבעת סרטי הסדרה.

הסרט הראשון מתחיל עם הוריו של ג'ים הנכנסים לחדרו כשהוא מאונן. בסרט השני, ג'ים בקולג' ועומד לקיים יחסי מין, אך מפגין חוסר ביטחון משום שלא קיים יחסי מין מאז הפרום. הוריו של ג'ים מפתיעים אותו בביקור ומונעים ממנו לקיים יחסי מין, ואז גם ההורים של הפרטנרית של ג'ים נכנסים לחדר. בסצנת הפתיחה של הסרט השלישי ג'ים רוצה להציע למישל להתחתן במסעדה, מישל טועה בהבנת הבקשה ומעניקה לו מין אוראלי מתחת לשולחן ובמקביל אביו של ג'ים מגיע למסעדה עם טבעת הנישואין שג'ים שכח. הסצנה מסתיימת בהצעת נישואין של ג'ים למישל וכחשיפת האיבר של ג'ים בפני אביו ובפני יושבי המסעדה. בסרט הרביעי ג'ים ומישל נתקלים בבעיות מיניות אחרי תקופה של חיי הנישואין. כשג'ים רוצה לאונן בנו בן השנתיים נכנס באמצע ומפריע לו, וכשג'ים בורח לאמבטיה הוא מגלה ששם מישל מאוננת.

בסוף הסרט הראשון ג'ים מאבד את בתוליו, אך עובדה זו לא משאירה בו שום סימן ולא משנה בו שום דבר מהותי. הקומי טמון בכך שג'ים, פעם אחר פעם, עדיין מאמין שהוא יכול להפוך לגבר, וכל פעם הוא מנסה לעבור טקס מעבר שיהפוך אותו לכוזה. כמו ג'ים, גם הצופים אינם מפסיקים להזדקק לקומדיות וולגריות כדי למצוא פורקן ושחרור, בחברה שנורמות המגדר שלה משתנות. לא יהיה זה מוגזם לנחש, שכשהקהל והשחקנים יגיעו לגיל המתאים נראה גם את גיבורי אמריקן פאי בסרט המשך בבית האבות, כשהם מתמודדים עם בעיות של מיניות וגבריות כפי שהעסיקו אותם בתיכון. אפשר אולי לתמצת בשני משפטים את מהות הקומדיה הוולגרית: הנער אמנם מאבד את בתוליו, אך הוא נשאר תמיד בתול. קומדיית נעורים וולגרית שבמרכזה גבר בתול פרדוקסלית מיסודה: מצד אחד היא מפיצה בקרב הקהל הרחב את התפיסה, שלפיה יחסי המין הם טקס מעבר לגבריות, ומצד שני היא מערערת על הטבעיות של הגבריות כקטגוריה חברתית. במאמר זה לא ביקשתי להכריע לגבי שאלת הפרוגרסיביות המגדרית באמריקן פאי, אלא לבדוק כיצד הקומדיה שבו "עוברת", כאשר היא מציגה התבגרות מינית מנקודת מבט אינפנטילית. אך למרות שהקומדיה האינפנטילית מציגה עצמה כהנאה פשוטה, היא מסוככת להבנה ולתיאוריוציה. לכן ביקורת מגדרית חייבת להביא בחשבון את ההנאה והשחרור שהיא אמנם מעניקה לצופיה הצעירים, שנחשפים לשכפול סטריאוטיפים מגדריים, אך בו בזמן היא גם מערערת עליהם. קומדיה כזו מאפשרת מרחב מוגן של אינפנטיליות ומשהה את מנגנוני הביקורת, אך גם מטיפה לבגרות ואימוץ (גם אם הוא חלקי) של הנורמות החברתיות. לשעה וחצי היא מאפשרת לקהל הצעיר לחדור אל העוגה ולהשאיר אותה שלמה.

ביבליוגרפיה

- ברגסון, אנרי. הצחוק. תרגום: ד"ר יעקב לוי. ירושלים: ראובן מס, 1962.
- ז'יז'ק, סלבו. תהנו מהסימפטומים: הוליווד על ספת הפסיכולוג. תרגום: יוני ידור. תל אביב: מעריב, 2004.
- מאלורי, לורה. "עונג חזותי וקולנוע נארטיבי". ללמוד פמיניזם. עורכות: דלית באום ואחרות. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006. 118-133.
- פוקו, מישל. לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר. תרגום: דניאלה יואל. תל אביב: רסלינג, 2015.
- פריד, זיגמונד. הבדיחה ויחסה ללא מודע. תרגום: רן הכהן. תל אביב: רסלינג, 2007.
- Arnett, Jeffrey Jensen. *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens through the Twenties*. New York: Oxford UP, 2004.
- Buchbinder, David. "Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television." *Canadian Review of American Studies* 38.2 (2008): 227-245.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 2011.
- McGoldrick, Amanda. "Have you seen my gender? How Teen Sex Comedies Form and Reinforce Ideas about Masculinity in Teenage Males." M.A. dissertation. California State University, Fullerton, 2011.

- Miller, Montana. "Taking a New Spotlight to the Prom: Youth Culture and its Emerging Video Archive." *The Journal of American Culture* 33.1 (2010): 12-23.
- Newirth, Joseph. "Jokes and their Relation to the Unconscious: Humor as a Fundamental Emotional Experience." *Psychoanalytic Dialogues* 16.5 (2006): 557-571.
- Ortvad, John. "Once More with Feeling: An Oral History of 'American Pie'". *Bullett*. 29 March, 2012. <<http://bulletmedia.com/article/once-more-with-feeling-an-oral-history-of-american-pie>>
- Pearce, Sharyn. "Sex and the Cinema: What American Pie Teaches the Young." *Sex Education* 6.4 (2006): 367-376.
- Speed, Lesley. "Loose Cannons: White Masculinity and the Vulgar Teen Comedy Film." *The Journal of Popular Culture* 43.4 (2010): 820-841.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago press, 2011.
- Zupančič, Alenka, *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge and London: MIT Press, 2008.

פילמוגרפיה

- American pie*. Paul & Chris Weitz. USA, 1999.
- American pie 2*. James B. Rogers. USA, 2001.
- American Wedding*. Jesse Dylan. USA, 2003.
- American Reunion*. James B. Rogers. USA, 2012.
- Animal House*. John Landis. USA, 1987.
- Modern Times*. Charlie Chaplin. USA, 1936.
- Porky's*. Bob Clark. Canada and USA, 1981.
- Superbad*. Greg Mottola. USA, 2007.
- The 40-Year-Old Virgin*. Judd Apatow. USA, 2005.
- Vertigo*. Alfred Hitchcock. USA, 1958.

מיה קלר

'איקירו' כהיפר רשומון: תצורות של ריבוי נרטיבים

"זוהי תמונת רנטגן של קיבה, היא שייכת לפרוטגוניסט. נמצאים בה סימפטומים של סרטן, אך הוא עדיין איננו יודע זאת."

בשורות אלו פותח הקריין את הסרט איקירו (*Ikiru*), סרטו של אקירה קורוסאוה משנת 1952. הסרט מספר את סיפורו של קנג'י וואטאנאבה, פקיד עירייה בגיל העמידה, אשר נודע לו שהוא חולה בסרטן. וואטאנאבה הוא אלמן שגידל את בנו לבדו והתרחק ממנו עם השנים, ועבודתו בעירייה משעממת, מייאשת וסיזיפית. בעקבות גילוי המחלה הוא יוצא למסע של חיפוש משמעות, שנועד לנצל ביעילות את הזמן שנותר. במהלך מסע זה הוא חווה ליל הוללות עם סופר צעיר, ומנסה להתחבר עם אישה צעירה שזה עתה התפטרה מהעירייה. במשך כל התקופה הזו יחסי עם בנו מעורערים והוא לא מצליח לספר לו על המחלה המקננת בקיבתו. בסופו של התהליך וואטאנאבה מחליט להקים גן משחקים עבור הקהילה, במקום שבו שכנה בצה שהיוותה נזק תברואתי. הסרט נמשך לאחר מותו של הפרוטגוניסט, ומציג את המתאבלים המעלים בזיכרונם את מעשיו טרם מותו.

במאמר זה אחקור את האופן שבו הסרט מעגן במקביל מספר משמעויות. אעשה זאת באמצעות חקירה של המספרים (Narrators) של הסרט, אשר הולכים ומתרכבים לאורך הסרט עד לאבדן טוטאלי של סמכותם. כולם מפרשים את חייו של וואטאנאבה, חותרים זה תחת זה, מעניקים משמעויות סותרות לחייו – כולם חוץ ממנו עצמו. וואטאנאבה הוא דמות ללא קול, שלא רק חייו מופקעים ממנו, אלא גם היכולת לדברר אותם. לכסוף אתבונן בסרט איקירו לצד הסרט רשומון (*Rashomon*), שנעשה שנתיים לפניו וגם הוא מושתת על ריבוי נרטיבים ומשמעויות, ואנסה לחלץ רעיונות חדשים העולים מהתבוננות בשני הסרטים הללו זה לצד זה.

ריבוי משמעויות

איקירו הוא סרט "סנדוויץ'" שבצדדיו מצויים שלושה סרטים ענקים. בדיוק לפניו, בשנת 1950, ביים קורוסאוה את רשומון ואת האידיוט (*The Idiot*), ואחריו, בשנת 1954, הוא ביים את שבעת הסמוראים (*Seven Samurai*). שלושת הסרטים הללו זכו להתייחסות רבה בכתיבה האקדמית, אך איקירו מעט הונח. בין המעטים שכתבו על הסרט כמעט לא מצויים חוקרי קולנוע, ובאותם ניתוחים שכן נעשו התיווך הוא על פי רוב דרך דיסציפלינות, כגון סוציולוגיה, טיפול באמנות וחקר תרבות. המאמרים שנכתבו על הסרט מציעים פרשנויות שהן לכאורה הפוכות, ונעות בין תפיסת הסרט כמהלך של גאולה לתפיסתו כסרט דטרמיניסטי.

דוגמה מובהקת להבדלים אלה באה לידי ביטוי בנייתו הסצנה המצויה לקראת סיום הסרט, שבה נראה הפרוטגוניסט מתנדנד על נדנדה ערב מותו בגן המשחקים שהקים. להלן אתייחס לפרשנויות השונות שניתנו למשמעות הסרט בהדגשת הסצנה על הנדנדה. אחד המאמרים על הסרט הוא של ג'נין יאנג מייסון (Young-Mason), שכתבה עליו מנקודת מבט של טיפול באמצעות אמנות. היא רואה את הסרט כשיקוף של החיים המודרניים המנוכרים, שבהם הבדידות היא תוצאה של אפאתיות וסטגנציה ממסדית. הפרוטגוניסט נושא על גבו סבל מסוג זה, עד שההתוודעות אל מותו הקרב מובילה אותו למציאת משמעות חדשה של נתינה והענקה לזולת. את הסצנה לקראת סיום הסרט, שבה וואטאנאבה מתנדנד על נדנדה בגן המשחקים אשר הקים, מנתחת יאנג־מייסון כרגע של אושר בחייו של הגיבור, אשר מצא משמעות לחייו:

In the last scene of the movie we find Watanabe alone in the new children's park, swinging. It is late at night; snow is softly falling. His face is sufficed with joy as he sings a haunting melody. (Young-Mason51-52)

בדומה ליאנג מייסון, פראנסיס ג. לו (Lu) רואה בסרט מהלך של גאולה. הוא מציע ניתוח סוציולוגי ותרבותי, ומציג את הסרט כמסע של הבראה רוחנית. הוא טוען שהמוות הקרב הוביל את הגיבור לחולל שינוי בחייו ולהגיע להשלמה ספיריטואלית, למרות חוסר היכולת למנוע את המוות. את סצנת הסיום הוא מציג כהתגלמות של רעיון זה: גיבור הסרט מתנדנד על הנדנדה ערב מותו ושר שיר על אהבה. המוות בלתי ניתן למניעה, אך את האהבה והתשוקה לא ניתן לעצור (35).

המשורר האמריקאי A. Van Jordan (ואן ג'ורדן), אשר כתב שיר בעקבות הסרט איקירו, מציג פרשנות אחרת, אמביוולנטית יותר. מצד אחד, ההתוודעות אל המוות מוצגת גם אצלו כמאורע שמוכיל את הגיבור לנהוג אחרת, לעשות מעשה "יפה". אך מרגע שפרשנות זו מבוטאת בשיר, מיתוסף עוד צד, כזה שמצביע לא רק על מעשיו הנעלים של הגיבור, אלא גם על חוסר התוחלת שבהם נוכח הסוף הקרב, חוסר היכולת לקטוף את הפירות וההשלמה עם חוסר הברירה של החיים. כך הוא מתאר את סצנת הנדנדה:

Why not clear off his desk, push a form through the system
to build a playground with a swing that he's too old
to enjoy fully? His dilemma is either an opportunity or a
final prayer, and he realizes there's no choice there at all.
Why not sit on the swing under falling snow
and sing a song about the brevity of life
for the children making footprints behind him,
though the footprints will melt with the morning sun?

לעומת מהלך ההקמה של גן המשחקים, אשר מייצר נרטיב של השתנות, סצנת הסיום של הסרט (המופיעה לאחר סצנת הנדנדה) מבססת דווקא נרטיב סטטי – דטרמיניסטי. בתחילת

הסרט מוצג וואטאנאבה¹ במשרדו, בשלב שהוא עצמו דחה כל הצעה שהגיעה למשרדו. הוא מעלעל בדפים המונחים מולו כאשר מאחוריו ערימות של הצעות שעוד ממתינות להתייחסותו. בסיום הסרט מוצג מחליפו של וואטאנאבה² יושב מול אותו השולחן, כאשר מאחוריו מתנשאות ערימות גדולות יותר של הצעות הממתינות להתייחסות. באספקט הנרטיבי חוסר השינוי ברור ומודגש – הפקיד החדש משעתק את אדישותו של וואטאנאבה טרם התגלגלות אירועי הסרט ומייצג דמות חסרת שאפתנות ויוזמה. לא רק הנרטיב מעגלי ומייצר תחושה סטאטית, אלא גם הצילום, אשר משעתק את האסתטיקה של העבר להווה וממחיש בכך את תחושת הסטאטיות ביתר שאת. הסיפור כמו עומד במקומו והמשמעויות שיש לקרוא לתוכו לא נובעות מתוך נרטיב של השתנות, אלא מתוך כרוניקה של אי-השתנות. קשה שלא להבחין בשתי גישות שונות ואולי אף סותרות שמשמעות מהסרט. הראשונה היא גישה אופטימית, שמשקפת מעין גאולה דתית, ועל פיה המוות מאפשר לאדם למצוא משמעות ולחולל שינוי. הגישה השנייה היא פסימית, דטרמיניסטית ועל פיה המוות תוחם את החיים ובכך גם תוחם את חופש הבחירה ומדגיש את חוסר התוחלת שבניסיון לחולל שינוי. האם ייתכן ששתי משמעויות כה רחוקות זו מזו מעוגנות בסרט אחד? נראה שכן. חשוב לציין בהקשר זה שהסרט איקירו נעשה שנתיים לאחר רשומון, אשר התקבע כמושג שמשמעותו היא ריבוי פרשנויות. כמו כן, בתקופה זו נראים הניצנים הראשונים של המודרניזם המאוחר בקולנוע (להבדיל מהמודרניזם המוקדם של שנות ה-20), המאופיין במבנה אפיזודלי, פערים בעלילה, מציאות סובייקטיבית הנגזרת מתוך הסיפור, מקריות, מניפולציות על הסדר הטמפורלי של ההתרחשויות, עמימות ביחס לפרשנות הסיפור ועוד (קובאקס 61-62). במאמר זה אחקור את ריבוי המשמעויות של הסרט דרך ריבוי המספרים הקיימים בו. תחילה אתמקד במספר האקסטרה דיאגטי, שנעלם מהסרט עם מותו של הפרוטגוניסט, תוך בחינת המהימנות שלו. לאחר מכן אתאר את דמותו של וואטאנאבה כדמות שלא ניתנה לה הזדמנות למסור את סיפורה שלה עצמה, ובכך הצופה נשלח לפרש את אותה באמצעות מוסרי נרטיב אחרים. לבסוף אחקור את האופן שבו נמסר הנרטיב לאחר היעלמות המספר האקסטרה דיאגטי, דרך דמויותיהם של המתאבלים על מותו של הפרוטגוניסט. מתוך כל אלו אבחן רעיונות העולים מהאופן שבו מתנהל הסרט תוך השוואה לסרט רשומון.

המספר האקסטרה דיאגטי

הסרט איקירו נחלק לשני חלקים המופרדים זה מזה על ידי הכרזת המספר על מותו של הפרוטגוניסט. החלק הראשון מתאר את שגרת חייו המשמיהה, שנקטעת עם התוודעותו למחלת הסרטן המקננת בגופו. בחלק זה מתואר מעין מסע שהפרוטגוניסט עובר, שבסופו הוא מחליט להקים גן משחקים ובכך להיענות לבקשתה של קבוצת אמהות שהפנה לה

1 וואטאנאבה במשרדו בתחילת הסרט: <http://bit.ly/2BSy4WW>. מפאת הגנה על זכויות יוצרים, לא ניתן לשלב תמונות בגוף המאמר. בכל מקום שישנו אזכור של דימוי, מצורף לינק שניתן דרכו לצפות בתמונה.

2 מחליפו של וואטאנאבה בסיום הסרט: <http://bit.ly/2zXm18d>

עורף בתחילת הסרט. חלק זה מתווך על ידי מספר אקסטרה דיאגטי, המגיה מפעם לפעם כדי להשלים פערים עלילתיים ולפרש את הנרטיב. לאחר קבלת ההחלטה להקים את גן המשחקים ישנה קפיצת זמן; המספר מכריז שכעבור חמישה חודשים נפטר הפרוטגוניסט, ובנקודה זו מתחיל החלק השני של הסרט. בחלק זה, מכריו של וואטאנאבה יושבים בחדר האבלים ומספרים על פועלו, ובכך מגשרים על פער של חמישה חודשים שנוצר בנרטיב. וואטאנאבה נפטר, המספר האקסטרה דיאגטי נעלם מן הסרט והסיפור כמו הפקע ממנו והועבר לידיהם של האבלים. מה טיבו של מספר זה, אשר נעלם מן הסרט ברגע המכונן של הדמות? מה הפרשנות שלו לנרטיב ומהי סמכותו?

מישל שיון (Chion) מבחין בין שלושה סוגים שונים של דיבור בקולנוע: דיבור תיאטראלי, דיבור נובע ודיבור טקסטואלי. הדיבור התיאטראלי הוא דיאלוג דרמטי מקדם עלילה, שכל פרט בו חשוב. הדיבור הנובע הוא דיבור עודף, שלא תמיד ניתן להבינו ושאיננו מקדם את העלילה, אלא מהווה מעין סילואטה של הדובר המשמשת לאפיונו. הדיבור הטקסטואלי משמש כטקסט מפרשן ולרוב הוא מופיע כקריינות ב-Voice Over. לדובר יש כוח לשבור את ההמשכיות הטמפורלית והמרחבית של הסרט ויש ביכולתו להתחיל או לסיים סצנות ולזמן אליהן דמויות. הדיבור הטקסטואלי הוא בעל כוח מיתי, יש לו יכולת לשנות את העולם באמצעות השפה והוא למעשה היוצר של הסרט (171-175).

שרה קוזלוף (Kozloff) מבחינה בין קריין הסרט לבין מי שהיא מגדירה כיוצר הדימויים, מספר העל של הסרט, הנמצא היררכית מעל דמותו של הקריין. הקריין האקסטרה דיאגטי נותר בלתי נראה לאורך הסרט, והוא בונה פער מול יוצר הדימויים. הפער יכול להיות גדול, והוא יכול להצמצם עד לכדי התלכדות של שניהם. במקרה הראשון הקריין הוא כלי בידי יוצר הדימויים לצד כלים קולנועיים נוספים. במקרה השני הקריין הוא הפה של יוצר הדימויים, הוא יוצר הדימויים עצמו. כדי לקבוע את היחס שבין יוצר הדימויים ובין הקריין, צריך לבחון מספר פרמטרים, כמו הקשר בין הקריינות ובין הסיפור, תדירות הקריינות והקשר בין הטון של הקריין ובין הנראה והנשמע במקביל (74-75). נדמה שיוצר הדימויים של קוזלוף מקביל למה ששיון מכנה יוצר הסרט, אלא ששיון מדבר על התלכדות בין היוצר ובין הקריין, ואילו קוזלוף מאפשרת בחינה של פער בין השניים. מושגים אלו מסייעים להבנת המספר האקסטרה דיאגטי בסרט איקירו.

הסרט נפתח עם מילותיו של הקריין, המוסר את דבריו בטון סמכותי ומנכס לעצמו את הסיפור באמצעות המונח "Our story":

This is an X-ray picture of a stomach; it belongs to the man this story is about. Symptoms of cancer are there but he doesn't yet know anything about it. This is the main character of our story, but he's not very interesting yet. He's just passing the time, wasting it, rather. It would be difficult to say that he is really alive.³

3 התסריט נכתב על ידי אקירה קורוסאוה, שינובו האשימוטו והידאו אוגוני ותורגם מיפנית לאנגלית על ידי דונאלד ריצ'י (Richie).

בהמשך הסרט אותו הקריין מספר על עברה של הדמות, מפרש את ההווה שלה ולא מחמיץ את שעתיד לקרות, ובכך ממקם את עצמו מעל ההמשכיות הטמפורלית של הסרט ומעניק לעצמו מעמד של יוצר הסרט, על פי מונחיו של שיון. קריאה רציפה של הטקסטים של הקריין מצביעה על שני דברים המודגשים בעקביות: חייו העגמומיים והפתטיים של הפרוטגוניסט בעבר מול העתיד שטומן בחובו שינוי וגילוי משמעות. בשלושת המופעים המשמעותיים של הקריין (והיחידים מלבד ההכרזה על מותו של הפרוטגוניסט) פרשנות זו הולכת ומתחדדת עד שהיא מגיעה לשיאה:

The hero of our story has now been absent for about two weeks, and during this time, naturally, various rumors, various surmises have been repeated. All of these came to the single conclusion that Mr. Watanabe had been behaving very foolishly. Yet, to Watanabe, these same actions were the most meaningful of his entire life.

אם נקבל את פרשנותו של הקריין, נראה בוואטאנאבה אדם פתטי ואומלל שעובר שינוי המעניק לחייו משמעות. כפי שפירטתי במבוא, ישנם חוקרים שאכן פירשו את הסרט בצורה כזו, אך ראוי להעלות את השאלה: האם סמכותו של הקריין כיוצר נשמרת לאורך הסרט כולו? קולו של הקריין נשמע ארבע פעמים בלבד לפני שהסיפור מופקע ממנו, ואז הוא נעלם והשלמת המהלך הנרטיבי של הפרוטגוניסט נעשית על ידי האבלים לאחר מותו. כיצד ייתכן אפוא שקריין הנמצא במעמד היררכי של יוצר הסרט נעלם בנקודה נרטיבית כה מרכזית בחייו של הפרוטגוניסט? ייתכן שהיעלמות זו מצביעה על פער בין הקריין ובין יוצר הדימויים, ובכך מערערת את סמכותו ומגדירה אותו ככלי אחד מיני רבים בגוף הסרט למסירת פרשנות לחייו של הפרוטגוניסט. לפיכך המספר האקסטרה דיאגטי מייצר בתחילת הסרט ודאות מדומה של קריין כל יודע, שבהמשך עשויה להתפוגג.

במקביל לקריין ישנן דמויות מתוך העולם הדיאגטי של הסרט שמציעות את הנרטיב שלהן בנוגע למאורעות בחייו של וואטאנאבה. הסופר שאיתו הוא מבלה ליל הוללות מציע נרטיב דומה לזה של הקריין, ואומר לוואטאנאבה שהידיעה על המוות הקרב דווקא תקרב אותו לחיים ותובילו לחולל שינוי באורח חייו. טויו, האישה הצעירה שעמה הוא מבלה, מציעה השקפת עולם דטרמיניסטית יותר, כאשר היא מכריזה שאי אפשר לשנות דבר בעולם הזה. היא לא יודעת על מחלתו של וואטאנאבה, ומגלה באדם המשעמם שהכירה עד כה צדדים חדשים שלא הבחינה בהם קודם. כשהוא מנסה לספר לה על הדברים המעיקים עליו, היא שופטת אותו לרעה על יחסיו עם בנו. מיצואו, בנו של וואטאנאבה שלא סופר לו על המחלה, חושב שאביו מנהל רומן עם טויו, האישה הצעירה שאיתה הוא מבלה. כל הדמויות מגבשות מהר מאוד דעה ומייצרות לעצמן נרטיב בהתאם לפערים בידע שלהן. הסופר לא הכיר את וואטאנאבה לפני אותה פגישה מקרית, שבה נודע לו שהאיש האלמוני היושב מולו חולה במחלת הסרטן. כיצד הוא יכול להכריז כל כך מהר שוואטאנאבה עובר שינוי? כל דמות בדרכה מוגבלת בידע שלה אודות הפרוטגוניסט, ולמרות זאת מייצרת את הנרטיב שלה. מצב זה הולך ומקצין לאחר מותו של וואטאנאבה.

דמות אילמת כלואה בתוך סרט מדבר

עד כה ראינו שגם הקרייין וגם דמויות נוספות בסרט מפרשות את חייו של הפרוטגוניסט, אך מה לגבי פרשנותו שלו עצמו? וואטאנאבה לא מרבה לדבר במהלך הסרט. ניכר שקשה לו למצוא את המילים הנכונות להביע את כוונותיו ולעתים קרובות, כאשר הוא כבר מוצא את המילים, הוא מושתק על ידי הדמויות האחרות. קולו נעלם והוא מהלך בסרט כדמות אילמת, הכלואה בסרט מדבר.

כאשר וואטאנאבה מנסה לספר לבנו על מחלת הסרטן המקננת בגופו, בנו בטוח שהוא עומד לספר לו על רומן שהוא מנהל עם טויו, הבחורה הצעירה שאביו מבלה עימה, והוא משתיק את אביו ואומר לו שאין צורך לספר. לאחר האירוע הזה וואטאנאבה נפגש עם טויו ומספר לה שאין לו יותר בן, והיא נוזפת בו ומסבירה לו שאסור לומר דברים כאלה. בעירייה מתייחסים למילותיו בזלזול ותמיהה, ובימיו האחרונים, בניסיונותיו החוזרים ונשנים לצלוח את הצינורות הביורוקרטיים ולהקים גן משחקים, המילים היחידות שהוא מצליח לומר הן מילות תחינה מגומגמות, המבקשות לשקול מחדש את ההחלטה. הוא עובר מאדם לאדם, מחדר לחדר, ומנסה לחולל שינוי באמצעות נוכחות גופו המכופף. לאחר מותו תמונתו⁴ ניצבת בחדר האבלים,⁵ וסביבה כולם משוחחים אודותיו. התמונה, שמעצם טבעה היא דוממת, היא סימבול שמייצג את ההקצנה שעובר הפרוטגוניסט: תחילה הוא מדבר אך לא מקשיבים לו, לאחר מכן הוא אומר מילים מועטות בלבד ובעיקר נוכח באמצעות גופו, ולבסוף מגיעה שתיקתו המוחלטת, המיוצגת על ידי התמונה.

שתיקת הפרוטגוניסט והנוכחות הגוברת של גופו על פני קולו, שולחת את הצופה (במודע או שלא במודע) אל חוויה של קולנוע אילם. בקולנוע האילם, השחקן מפצה על היעדר המילים באמצעות הדגשה של מחוות הגוף והבעות הפנים (מונסטרברג 100). דמותו של וואטאנאבה, בשונה משאר הדמויות בסרט, הולכת ולובשת בהדרגה את המאפיינים הללו של השחקן בקולנוע האילם. ככל שהוא ממעט לדבר, כך הבעות פניו⁶ הופכות קיצוניות יותר וגופו מתאפיין בהליכה כפופה⁷ שהופכת למחווה המזוהה עמו. במהלך הסרט הולכת ונכפית על הצופה המטלה לפרש את הפרוטגוניסט שמילותיו התרוקנו, מתוך מבט ממושך עליו ומתוך הפרשנויות של המספר ושאר הדמויות בסרט.

פרשנים לאחר המוות

לאחר מותו של הפרוטגוניסט נעלמים כל הפרשנים שהופיעו עד לשלב זה, ונכנס אנסמבל פרשנים חדש. חלק זה של הסרט ממוקם בחדר אבלים, אשר בקצהו ניצבת תמונה של וואטאנאבה המנוח. בחדר יושבים אנשים שונים, עובדי עירייה בכל הדרגות, משפחה

4 תמונתו של וואטאנאבה בחדר האבלים: <http://bit.ly/2nBtF7P>

5 חדר האבלים: <http://bit.ly/2AkQtyK>

6 הבעות פניו של וואטאנאבה: <http://bit.ly/2k8zuVt>

7 הליכתו הכפופה של וואטאנאבה: <http://bit.ly/2BeKcEM>

ואנשים נוספים הנכנסים לחדר ויוצאים ממנו. במשך כל החלק הזה, שהוא כמו סצנה אחת ארוכה, האנשים בחדר מנסים לפענח פרטים ביחס לחייו של הגיבור ומתווכחים ללא הפסק. סגן ראש העיר מאשים את העיתונות בחוסר אמינות בהצגת וואטאנאבה כאחראי להקמת גן המשחקים, וטוען שהאחריות הייתה של ראש העיר עצמו. מאוחר יותר יאמרו הנוכחים בחדר, שהיזומה נעשתה מתוך שיקולי אינטרסים לקראת הבחירות הקרובות. קבוצת האמהות שביקשו בתחילת הסרט להקים את הגן החדש במקום הבצה נכנסת לחדר וכולן בוכות מול תמונתו של וואטאנאבה, שמצטייר ברגע זה כמעין קדוש. עוזרו האישי של וואטאנאבה מתאר את בקשותיו החוזרות ונשנות מהעירייה להקים את הגן. הדיון בחדר פונה גם לעסוק בסוגיית מותו של וואטאנאבה: האם ידע על מחלת הסרטן המקננת בגופו? האם מותו הוא אקט של התאבדות? איך הרגיש וואטאנאבה ברגעיו האחרונים בגן המשחקים, לאחר שכבר הוקם? דעת הקהל בחדר מתהפכת ושבה ומתהפכת, לזכותו של וואטאנאבה ונגדו, והסוגיות נותרות ללא פתרון חרימשמעי.

אם בחלק הראשון של הסרט היה מספר אחד אקסטרה דיאגטי ומספר מצומצם של דמויות נוספות מתוך העולם הדיאגטי, ששימשו כפרשניות לחייו של הפרוטגוניסט, הרי שעכשיו הגבולות נפרצו. החדר מלא באנשים, מדי פעם אנשים עוזבים ומגיעים במקומם מבקרים חדשים, ולכל אחד יש את נקודת המבט שלו, את התיאוריה שהוא מגבש לעצמו אודות פועלו של וואטאנאבה. תפקידם של חלק מהאנשים ידוע (לדוגמה סגן ראש העיר), אך רובם נותרים אלמוניים, ללא תפקיד ברור, ללא שם. ואם לא די בכך, הרי שבשלב מסוים לקראת הסוף כולם כבר שיכורים ומאבדים לחלוטין את צלילות דעתם. לרגעים הם חדלים לפרש את חייו של וואטאנאבה ומבכים את ההווה שלהם עצמם בעירייה המשמימה. בכך הסרט מייצר מעבר ממספר אקסטרה דיאגטי אחד, דרך דמויות מפרשות מתוך העולם הדיאגטי של הסרט, ועד לפרשנים אנונימיים שמאבדים בהדרגה את צלילות דעתם.

ערעור הסמכות של המספרים חל גם על סצנת הנדנדה⁸ שזכתה לפרשנויות שונות, שבהן דנתי בפתיחת המאמר. כאשר לקראת סיום הסרט נכנס לחדר שוטר, שראה את וואטאנאבה מתנדנד על הנדנדה בגן המשחקים בלילה, ערב מותו, ומתאר את הבעת האושר ששרתה על פניו, הצופה מתמודד עם מספר שאלות: האם לקבל את דבריו כפי שהם? אולי הם מייצגים רק אחת מנקודות המבט האפשריות? מיהו שוטר אנונימי זה המכריז על מצבו של וואטאנאבה ובכך מכתוב את משמעות הסרט? נדמה לי שחוקרים אשר ניתחו את הסרט ותיארו את סצנת הנדנדה כרגע של אושר, בחרו להקשיב לפרשנותו של השוטר (ואולי גם לפרשנות של הקריין מתחילת הסרט). מובן שקיימת האפשרות גם לא להקשיב לפרשנות זו, ולקרוא בהבעת הפנים רגשות עגמומיים יותר, כי גם אם הבעת הפנים נדמית לצופה כמאושרת, הרי שהמוזיקה המלנכולית והשלג הנופל ברקע חותרים תחת הרגע המאושר הזה, ומייצרים מרחב עמום של רגשות קשים לפענוח.⁹

8 וואטאנאבה על הנדנדה בסיום הסרט: <http://bit.ly/2AlonTS>

9 מעניין לציין שבסרט רשומון, שאליו אתייחס בהמשך, הגשם הנוכח בזמן ההווה של הסרט, שבו חוטב העצים והכומר פורשים את שלל העדויות, מייצר אירה קודרת של אי ודאות. אולי גם באיקירו השלג מהווה סממן רגשי לתחושות אי ודאיות, שלא ניתן לפרש אותן באופן חד משמעי.

הסרט איקירו מסרב בכל תוקף לקבל על עצמו משמעות אחת יחידה וברורה. ריבוי המספרים המגיע עד לכדי איבוד טוטאלי של סמכותם מייצר מגוון רחב של פרשנויות אפשריות, כולן מעוגנות בתוך הסרט. בשלב מסוים הפרשנות מועברת לידיו של הצופה, שיכול לבחור במשמעות מסוימת או להכיר בשלל המשמעויות המתקיימות זו לצד זו ומייצרות ריבוי של נקודות מבט והיעדר של אמת אחת ויחידה. למעשה, אם בסרט רשומון קורוסאוה עסק ישירות בנושא של ריבוי נקודות מבט, הרי שבסרט איקירו העיסוק בכך הוא עקיף. ברשומון, שבו כל דמות נקראת בתורה לספר את הגרסה שלה לסיפור, המבנה מצביע במהותו על העיסוק בריבוי נקודות המבט. באיקירו המבנה פחות סדור, הדמויות הנושאות על גבן את הנרטיב הן רבות, ואין חלוקה מבנית ברורה שמאפשרת להצביע עליהן בבירור. מעניין להשוות את המהלכים הנרטיביים בשני הסרטים ולבחון את הרעיונות העולים מתוך הפערים.

'רשומון' ו'איקירו'

איקירו נפתח בוודאות מדומיינת, המתבססת על דמות של מספר חיצוני, ומסתיים באי ודאות. ברשומון המהלך הפוך: הסרט נפתח עם חוטב עצים וכומר, שחוזרים שוב ושוב על המילים "אני לא מבין", שמשקפות את הבלבול שלהם נוכח חוסר היכולת להכריע בין העדויות שהוצגו במשפט הרצח.

חוטב העצים והכומר יושבים תחת שערי העיירה בסערת גשמים, כשלתע מגיע עובר אורח. הם מספרים לעובר האורח את הסיפור וכך הולכות ונחשפות העדויות של המעורבים באירוע בזו אחר זו, כאשר כל אחת מהן מציגה אפשרות אחרת לגבי סיפור הרצח והאונס שהתרחשו ביער. גם חוטב העצים הציג את עדותו שלו במשפט, שבה טען שהוא היה הראשון למצוא את הגופה, אך בסוף הסרט הוא מודה ששיקר במשפט, ושלמעשה חזה מהצד בכל התרחיש. הוא חושף את גרסתו החדשה, הגרסה היחידה בסרט שנאמרת מפי מישהו שלא היה חלק מהתקרית עצמה. חוטב העצים, מעצם היותו מתבונן מן החוץ, מקבל מעמד של מספר חיצוני נטול אינטרסים ובעל אמינות גבוהה יותר, אך מובן שהאמינות הזאת מדומיינת, שכן אותה הדמות שיקרה בתחילת הסרט ואין סיבה להאמין שעתה היא דוברת אמת. ניתן לסכם ולומר, שבניגוד לאיקירו המהלך שנוצר בסרט רשומון מתחיל באי ודאות ומסתיים בוודאות מדומיינת. ברשומון דמותו של המספר מתעצבת לקראת סיום הסרט, כאשר חוטב העצים מתבסס כמתבונן חיצוני באירוע והופך למספר, ואילו באיקירו דמותו של המספר נעקרת מתוך הסרט עם מותו של הפרוטגוניסט.

השם רשומון התקבע כמושג שמשמעותו ריבוי נקודות מבט. הסרט אכן מציג ריבוי של נקודות מבט, אך מעניק בסיומו מעמד היררכי גבוה יותר לנרטיב אחד מסוים (של חוטב העצים). לעומתו איקירו מסתיים בערבוב ועמעום של הנרטיבים ומאפשר קריאות רבות ואף הפוכות של הסרט, שבאות לידי ביטוי גם בכתיבה אודות הסרט. משום כך ניתן לראות את איקירו כהיפר רשומון, מימוש קיצוני ונועז יותר של ריבוי נרטיבים ומשמעויות.

הבדל משמעותי נוסף בין שני הסרטים מתבטא בשאלה הניצבת בבסיס הוויכוחים בין הדמויות, בעוד שבִּרְשֹׁמוֹן השאלה המרכזית שעולה היא "מי רצח ובאילו נסיבות?",

באיקירו השאלה היא "מי יצר ובאילו נסיבות?". ייתכן שהמבנה ההפוך של הסרטים תומך בהשקפת עולם המשתמעת מתוך התבוננות בשניהם: כאשר מדובר במקרה של לקיחת חיים האדם שואף לוודאות, גם אם היא מדומיינת; ואילו כאשר מדובר במקרה של יצירה, אין כל משמעות לשאלה וכל ניסיון לתת מענה ולהגדיר את היוצר האחד והיחיד עולה בתוהו. רעיון זה מזכיר בעקיפין את מאמרו המכונן של רולאן בארת אודות "מות המחבר", שנכתב 15 שנה לאחר שיצא הסרט איקירו.

יצירה והוקרה

בשנת 1967 פרסם רולאן בארת (Barthes) את מסתו המכוננת "מות המחבר". במשך שנים רבות, הוא טוען, ביקורת האמנות נתנה משקל רב למקומו של המחבר היוצר, אך למעשה כל טקסט הוא רקמה של הדהודים וציטוטים חסרי מקור. הטקסט רווי משמעויות רבות ואין חשיבות להבנת המחבר כדי לפרש אותן, להפך, מתן משקל רב למחבר יוביל לצמצום היצירה. על מנת לנתח משמעויות של טקסט יש להשיל ממנו את המחבר. מקוריות וייחודיות של יוצר אינן קיימות, המקום היחיד שבו הטקסט מתקיים באופן חד פעמי הוא מול פרשנותו של הקורא. בארת פותח את מסתו בציטוט מתוך סיפור של בלזאק ולאחריו הוא מעלה את השאלה: מי אומר את המילים הללו? הפרוטגוניסט? בלזאק האיש? בלזאק הסופר? החכמה האנושית? לעולם לא נדע, משום שהכתיבה במהותה היא ההרס של הקול, ההרס של נקודת המוצא. במקום שבו המחבר "מת" – מתחילה היצירה (Barthes 142-148).

איקירו מייצג בעקיפין רעיונות שעולים מתוך מאמר זה בשני אופנים: מותו של הפרוטגוניסט – והיעלמותו של המספר. וואטאנאבה לקח על עצמו את המשימה להקים את גן המשחקים טרם מותו, אך לאחר מותו אין יכולת להכריע מה היה חלקו בהצלחת המשימה. במובן מסוים, כל הגורמים המעורבים, החל בנשים היוזמות וכלה בראש העיר שחתם בסופו של יום על אישור ההקמה, שותפים להקמתו של הגן, וקשה להכריע מה חלקו של הפרוטגוניסט בכך. אשר להיעלמותו של המספר, הרי שאם היה ממשיך לקריין לאחר מותו של הפרוטגוניסט, החלק השני של הסרט לא היה יכול להתקיים. אילו היה גורם חיצוני שהיה מכריז את פרשנותו, הוא היה מקבל מעמד היררכי גבוה יותר ובכך מצמצם את הפרשנויות. כפי שמותו של המחבר על פי בארת מבשר את תקומתה מחדש של היצירה, כך היעלמותו של המספר מייצרת נקודת מפנה, שמגדירה מחדש את הסרט, ומותו של וואטאנאבה מאפשר את הקמתו של גן המשחקים. במילים אחרות: בכל יצירה ישנו ויתור על ההוקרה של היוצר, וכל שנותר הוא היצירה עצמה המופקעת לפרשנות הכלל.

סיכום – מתודות של ניתוח

פרשנות זו, שעל פיה הסרט איקירו מעלה רעיונות הקשורים עם "מות המחבר", היא פרשנות אחת אפשרית העולה מתוך שני מהלכים מתודיים שננקטו: ניתוח המהלך של מסירת הנרטיב – ובחינת הסרט איקירו לצד הסרט רשומון. הראשון הוביל לבחון את מסירת הנרטיב כמהלך המשתנה לאורך הסרט ולא כמצב סטטי: הוא יכול להתחיל את

דרכו עם מספר מהימן, לאבד את אמינותו לאורכו, להחליף במהלכו את מוסר הנרטיב המרכזי וכן הלאה. בחינת מהלך ההשתנות של מסירת הנרטיב והאופן שבו דמות המספר משתנה או מתחלפת – יכולה להוביל לחידוד רעיונות העולים מתוך הסרט. המהלך המתודי השני מבקש להסתכל על שני סרטים, להצמידם זה לזה ולשאול אילו רעיונות עולים מתוך היחידה החדשה, אשר זה עתה נוצרה. מעניין באותו האופן לבחון את האפוסים קגמושה (Kagemusha, 1980) לצד ראן (Ran, 1985), וכמו כן את חלומות (Dreams, 1990) לצד מדאדאיו (Maadadayo, 1993). הצמדת הסרטים איננה לצורך השוואה ומציאת הבדלים, תכלית זו אינה מעניינת דיה לטעמי. באמצעות התבוננות בשני סרטים, על כל הדמיון וההבדלים בניהם, יימצאו רעיונות חדשים שלא נמצאים ביחידה הבודדת ובכך גדול השלם החדש מסך כל איבריו בנפרד.

ביבליוגרפיה

- Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Image Music Text*. Edited and Translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977. 142-148.
- Chion, Michel. "Phantom Audio-Vision". *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited and Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1990. 123-138.
- Chion, Michel. "Toward an Audiovisual Poetics". *Audio-Vision: Sound on Screen*. Edited and Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1990. 169-184.
- Kovács, András Bálint. "Classical versus Modernist Art Films". *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. 61-64.
- Kozloff, Sarah. "Third-Person Narrators", *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. 72-101.
- Lu, Francis G. "Personal Transformation Through an Encounter with Death: A Study of Akira Kurosawa's *Ikiru* On Its Fiftieth Anniversary". *Journal of Transpersonal Psychology* 37, 2005. 34-43.
- Münsterberg, Hugo. "Emotions", *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay - a Psychological Study and Other Writings*. Edited by Allan Langdale, New York and London: Routledge, 2005. 99-108.
- Van Jordan, A. "*Ikiru*: (Akira Kurosawa, 1952)". *New England Review* 32.4. 2011-12. 105-106.
- Young-Mason, Jeanine. "Kurosawa's *Ikiru*: A Compelling Film for the Study of Suffering and Compassion". *Möbius: A Journal for Continuing Education Professionals in Health Sciences* 7.3. 1987. 49-52.

פילמוגרפיה

- Dreams*. Akira Kurosawa. JAPAN, 1990.
Ikiru. Akira Kurosawa. JAPAN, 1952.
Kagemusha. Akira Kurosawa. JAPAN, 1980.
Maadadayo. Akira Kurosawa. JAPAN, 1993.
Ran. Akira Kurosawa. JAPAN, 1985.
Rashomon. Akira Kurosawa. JAPAN, 1950.
Seven Samurai. Akira Kurosawa. JAPAN, 1954.
The Idiot. Akira Kurosawa. JAPAN, 1951.

FEELING GUMMO

הרמוני קורין (Korine) נולד ב־4 בינואר 1973 בבולינס, קליפורניה, וגדל בנאשוויל, טנסי. קורין מעולם לא למד קולנוע, ובקולג' למד מינהל עסקים. בתחילה שקל קריירה כרוכב סקייטבורד מקצועי, ובמפגש מקרי עם הצלם לארי קלארק (Clark) בסקייט פארק, התחיל להתגבש הרעיון לסרטו הראשון של קורין כתסריטאי, *Kids*, אשר בוים על ידי קלארק (Cunha 1). *Kids* מספר על פרשיות סקס ואידס בקרב חבורת ילדים בני 12 בניו יורק, ועורר ביקורות לכאן ולכאן. בין היתר זכה בארבעה פרסים ב־Independent Spirit Awards, 1995, ביניהם פרס התסריט לקורין, ולהצלחה קופתית נכבדה: הפקתו עלתה רק 1.5 מיליון דולר ואילו הוא הכניס כמעט 30 מיליון דולר (IMDB). עשיית הסרט הפגישה את קורין עם קארי וודס (Woods), אשר הפיק את סרטו הארוך הראשון של קורין ככמאי, את *Gummo*. בשנת 1997 יצא הסרט *גומו* לאקרנים, והוא עורר הדים רבים בעקבות תיאור הפורטרט הנועז של תרבות הווי־טראש האמריקאית. כאשר הוקרן *גומו* לראשונה ב־Telluride Film Festival ב־29 באוגוסט באותה השנה, חלק מהצופים עזבו את האולם במהלך ההקרנה לאחר סצנת הטבעת החתול. הסרט נחל כישלון קופתי גורף ועורר ביקורות קשות וקריירות. וולטר ו. אדיגו (Addiego) כתב, כי "קורין מנסה להציע גרסה רדיקלית לאמריקה הרקובה אך הדבר השלם נראה עשוי מדי". ג'נט מזלין (Maslin) כינתה את *גומו* "הסרט הגרוע של השנה", ואילו דייוויד דנבי (Denby) סיכם את הסרט כ"משעמם ועודף". אד שייד (Scheid) כתב, כי "הסרט איבד עניין מכיוון שקורין לעולם לא נכנס מתחת לפני השטח של דמויותיו הבעייתיות".

לעומת הביקורות הקשות, *גומו* זכה בשישה פרסים, ביניהם פרס הסרט הטוב בפסטיבל ונציה ובפסטיבל רוטרדם. הוא הפך לסרט קאלט בקרב חובבי קולנוע היפר־ריאליסטי (Sinwell 108), וכמובן גרף את שבחיהם של שלושה בימאים חשובים, אשר די היה בכוחם כדי לבסס את מעמדו של קורין כבימאי אוונגארדי צעיר ומסקרן. השלושה היו: גאס ואן סנט (Van Sant) אשר אמר כי "הסרט הוא יצירה מקורית לחלוטין"; ברנרדו ברטולוצ'י (Bertolucci) אשר כינה את הסרט "מהפכה בקולנוע" (Duncan 718); וורנר הרצוג (Herzog) אשר אמר בריאיון ל־*New York Times*, שכאשר ראה את הבייקון מרוח על הקיר בסצנת האמבטיה זה פשוט הפיל אותו מהכיסא. לדבריו, הוא הבין באותו הרגע שמדובר בדור חדש של בימאים, שמפתחים עמדה חדשה על הקולנוע.

גם בסקטור האקדמי העמדות ביחס לסרט נטו לכאן ולכאן. מאמרים שונים יצאו נגד הסרט, ביניהם מאמרה של פנסי דנקן (Duncan) "Bored and Boring: Avant-Garde" ו"Trash in Harmony Korine's *Gummo* and". במאמרה טענה כי לכאורה הסרט מחקה את מסורות האוונגרד, אך למעשה הוא נותן מצג לא מעמיק של שעמום, אשר נאחו שוב ושוב בניסיונות לעורר shock בקרב הצופים. מאמר אחר הוא של ג'יי מקרוי (Mcroy)

וגאי קרוצ'יאנלי "I Panic the World": Benevolent Exploitation in Tod (Crucianelli) Browning's Freaks and Harmony Korine's Gummo", שבו מבקרים השניים את הניצול המעמיד פני מקבל של דמויות השוליים המוזרות והמעוותות, והשימוש הפשטני בחיצוניותן למען יצירת אפקט רגשי מזעזע.

מנגד, נכתבו מאמרים כמו "Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular" של ת'ומס קארל וול (Wall), "Harmony Korin's Cinema of Poetry" של טום אוסטין אקונר (O'Connor), ומאמרה של שרה אי.ס. סינוול (Sinwell), "Written on the Child: Race, Class, Gender, and Sexuality in Gummo". מאמרים אלה ציינו את השפה החדשה שבה משתמש הסרט, ניסו לפרק את התמות שמכתיבות את גומו, ובחנו את הסרט בהקשרים של ייצוגי עוני ומעמדות נמוכים, ניתוחים מגדריים וכד'.

התגובות לסרט, כמו הסרט עצמו, נותרות בחלל סתום וקשה לפענחו. כפי שג'פרי סקונס (Sconce) כותב, גומו הוא סרט סתום הן מבחינת הנרטיבים שלו והן מבחינת צורתו הקולנועית. נראה כי הסרט עוסק בלובן (Whiteness), עוני, מיזוגיניה וחתלתולים, אך בו בזמן אין לו כל כוונה לתייג עצמו כ"אמנות" או כ"זבל" (טראש). גבוה או נמוך, אמיתי או מזויף, אתי או נצלני – גומו הוא טקסט קשה שמערער בצורה אפקטיבית על האופן שבו אנו אומדים סרטים (112).

מאמר זה ינסה להבין את שורש הביקורות – הקשות מצד אחד והאזהרות יותר מהצד השני – אשר הופנו כלפי הסרט מתוך הנחה, כי כסרט חסר מבנה דרמטי נרטיבי קונוונציונלי הוא אינו מנסה לספר סיפור ברור, אלא מנסה להעביר בעזרת חוויה קולנועית אוריו ויזואלית חוויה רגשית בלתי מנוסחת. המפתח היעיל ביותר לפיצוחו של גומו עשוי להיות ניתוח הרגשות העומדים בבסיסו של הסרט. ציטוט של קורין מתוך ראיון בתוכנית האינטרנטית *British Academy: on Film and Television* מבהיר מהו ההיגיון אשר התווה את מהלך העשייה של גומו: "בתחילת התהליך אני לא יודע לאן אני הולך, זה משהו שאני מגלה אותו תוך כדי. סרטים הם יותר כמו סוג של אנרגיה, או סוג של פראיות. משהו שהוא לא בנמצא, כמו איזה קסם, שאני לא הולך אליו מתוך ידיעה [...]".

בספרה *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensations* (Kennedy) רעיונות מכתבים שונים של דלז לכדי תיאוריה אסתטית חדשה, הבוחנת את הסרט כאוסף של דימויים המגלמים בתוכם מפגש (encounter) אינטנסיבי ואמורפי של אנרגיות, שאינו יכול להתנסח. "מפגש" זה מקדים בחוויית הצפייה שלנו את ה"משמעות" (meaning), משום שהסרט, כמופע אור-קולי, נוגע בנו פיזית ומשפיע עלינו רגשית בעזרת אורות, צבעים, צללים ותנועות (113). כל מרכיב בסרט הוא דימוי פיזי, פיגורטיבי (או מוזיקלי), כל מרכיב בסרט הוא סגנוני. התוכן והצורה כאחד ואפילו הדמויות בסרט, אומרת קנדי, עוד קודם שישמשו כפרזנטציה של דיאלוג או נרטיב, הן מהוות דימוי פיגורטיבי, סגנוני אשר מכיל "מפגש" ומעורר תחושה (114).

ברוח רעיונות אלה שצוינו לעיל ניתן גם להבין את ההיגיון שבבסיס עשייתו של הסרט. וכך מסביר אותו קורין בראיון משנת 1997, בתוכנית האירוח של לטרמן:

רציתי שזה יהיה כמו אלבום תמונות. כמו שאתה נכנס לבית של מישהו והוא מראה לך אלבום משפחתי, ואז אתה הולך לשירותים ורואה תמונה של אימא שלו, ועוד תמונה של אבא שלו תלויה על הקיר.. וזה מעין נרטיב.. משם בא הרעיון לסרט. כל הזמן רציתי לתת מצלמות ולכל מי שסביבי, שרק יצלמו. אחרי זה אני אמצא את ההיגיון. רציתי לאסוף כל מיני כימיקלים ואז לשים אותם בבקבוק ולנער

על אף העובדה שישנם שני נרטיבים מתמשכים (זה של סלמון וטומלר לצד זה שבכיכובן של האחיות), אין די בהם כדי לספק חוויה ליניארית בעת הצפייה בסרט. הכאוטיות והאסוציאטיביות הן שמבנות את חוויית הצפייה. רוב הסיטואציות בסרט עומדות בפני עצמן ומקיימות קשרים תחושתיים בלבד עם הקודמות להן והבאות אחריהן. דמויות מככבות בסיטואציה אחת בלבד ולא חוזרות יותר. במובן זה הסרט משבש את האפשרות להפיק "משמעות" ומותר אותנו בתוך קולאז' ה"מפגשים". הוא אינו מבקש הבנה והתעמקות סיפורית/פסיכולוגית בדמויותיו במטרה לייצר דמויות עגולות ומורכבות. להיפך, הוא נותן מעט מאוד מהן, וכל דמות נמצאת רק כדי לצבוע עוד פאה ביהלום הרגשי אשר טמון בשורשו של הסרט. בעקבות הנאמר לעיל אנסה לנסח את ההיגיון שמאחורי טראנס הדימויים, התמונות והרעשים המכונה גומו. אעשה זאת בעזרת שלושה "מפגשים" – או צמדים של תחושות מנוגדות – שיש בהם פערים פנימיים: פער בין זכות ותמימות לגועל וזעזוע, פער בין ריקנות ומינימליזם לעודפות מסוגנת ובין קבלה לניצול או אמפטיה לעליונות. הפרקים הבאים יבחנו סצנות מפתח בגומו במטרה לבדוק כיצד מבססים את ה"מפגשים" הללו מבחינות צורנית, מבנית ותכנית, ולהבין מה וכיצד מייצרים ה"מפגשים" בחוויית הצפייה בסרט.

הנוסטלגיה המלוכלכת: בין זכות ותמימות לגועל וזעזוע

מקור המילה נוסטלגיה הוא במילים היווניות "notos" – חזרה הביתה, ו-"algos" – כאב. הדיסוננס בין ההתרפקות על העבר המוכר (ביחס לעתיד הלא נודע) ובין הכאב על המרחק ממנו (גילומו של הזמן שעבר) הוא העומד בשורש התחושה, ובמובן זה הנוסטלגיה מתארת מצב הקשור להווה יותר מאשר לעבר (Hutcheon 20).

דרך גומו קורין חוזר למעשה לעיר ילדותו, נאשוויל, העיר שממנה ברח כשעבר לגור בגיל 16 עם סבו בניו יורק. על אף השם המסווה "קסניה, אוהיו", צילומי הסרט נעשו דווקא בנאשוויל, ברחובות שבהם העביר קורין את ילדותו ובין הפרצופים שהכיר מבית הספר והתיכון, כפי שהוא עצמו העיד בריאיון איתו (Cunha).

הסרט כולו עוסק בילדות ובנערות. כפי שאומר ת'מס קארל וול (Wall), רוב הדמויות בסרט הן של צעירים חסרי גיל, שאינם עוד ילדים אך גם לעולם לא יהיו מבוגרים. הסרט מתקיים במעין מרחב אוטונומי רווי תחושת ילדות נטולת זמן וקץ. האם ניתן לומר כי קורין חוזר דרך גיבור הסרט, סלמון (Jacob Reynolds), אל הילד אשר נשאר בנאשוויל? נראה לי שלא. בשל המרחק שנותר בין המבט לדמויות לא נוצרת תחושה של חזרה אמיתית, או היזכרות אישית, אלא תחושה של התרפקות על ילדות כמעט מופשטת. זו איננה ילדות

אמיתית אלא רק תחושת ילדות, אשר עולה מן הצילומים הרבים המתארים סיטואציות כמעט אקראיות, המצולמים במצלמות פילם, ברשלנות, כמו צילומים ביתיים שהוצאו מה"בוידם". צילומים הרוויים בהשתהויות על רגעי ילדות קטנים ויום יומיים, והתענגויות על התמימות הילדית, על הגוף הרך והבוטרי.

תחושת הילדות הזו שאליה חוזר קורין מכילה עיוות שורשי; היא ספוגה ועטופה בכלכלוך. נוצר מפגש אינטנסיבי בין ריחות נוסטלגיים, פשוטים, רכים ותמימים לבין תחושות קשות של אבדן תמימות מוחלט, עולם חסר תקווה, חסר כל סימפטיה ורוך, מעוות מן היסוד. כפי שכותבת סינוול, מיתוס הילדות התמימה מנופץ בסרט. הילדות אשר נתפסת כ"מרחב אוטופי", "מרחב עדן", נחשפת כגיהינום חסר רחמים (Sinwell 109). המתח הזה מבנה כל דימוי בסרט וטמון בשורש התחושה המלווה אותו. הוא מייצר תחושה מעורבת של התקרבות וריחוק, התענגות ורתיעה אשר מתעצמת במהלך הצפייה.

באני בוי (Jacob Sewell)

קנדי מבקשת לחשוב על הסרט כאוסף של דימויים תחושתיים, אשר מפעילים אותנו באופן רגשי ואסתטי עוד בטרם יתפקדו כפונקציות של נרטיב (123). באני בוי הוא אולי הדמות המופשטת ביותר בסרט, שמגיחה חמש פעמים לאפיוזודות החסרות הקשר נראה לעין בין האחת לאחרת או בינן לבין מהלך הסרט. התלישות הזו שבה הוא מגיע וחולף בשילוב עם אופיין הלא סיפורי של האפיוזודות עימו וכמובן עם כובע הארנב הוורוד שלראשו, חסרים הצדקה אמיתית ומצביעים על היותו של באני בוי דימוי מהלך ולא פונקציה בעלת "משמעות" נרטיבית ברורה.

כל הקטעים ככיכובו של באני בוי הם ביטוי טהור למושג הרוך הילדי שהזדהם. המצלמה מתמקדת בגופו הבוטרי של הילד העירום מחולצה, לשריריו הקטנים הרועדים בקור, לעורו הרך. כובע הארנב הוורוד יחד עם שיר הילדים ברקע *My Little Rooster* בכיצוע Almeda Riddle מקצינים את העדינות והרוך הפיזיים של הדימוי מול הלכלוך והעיוות. הדימוי בונה למעשה את מיתוס הילדות המנופץ שעליו דיברה סינוול.

באני בוי כלוא בעולם עכור. בסצנה מסוימת הוא ניצב על גשר עטוף רשת ברזל, מעל כביש ראשי סואן. המרחב מאופיין כשום מקום. השמיים אפורים. המרחב מפויח ומבורזל, והלכלוך מבחון נספג גם בגופו הרך של באני בוי. העור מפויח ומלוכלך, כפות ידיו וציפורניו שחורות, אצבעותיו מקועקעות באותיות 'FUCK'. זו התמימות הילדית שנהרסה, נוסטלגיה שמתיקתה הזדהמה. אלה הם הילדות והקסם הזכים ביותר, אשר נמהלים ברפך מן החוץ. באני בוי יורק על המכוניות הנוסעות, משתיין מהגשר אל הכביש, מעשן סיגריה במקצועיות. הוא בועט ברשת הברזל – הכלא שדרכו הוא מביט על אופק חסר תקווה.

הסצנה הבאה (אחרי סצנת הגשר) בכיכובו של באני בוי בוטה אף יותר. הוא הולך עם סקטבורד אל עבר מגרש גרוטאות נטוש שבו שני ילדים בתחפושת של בוקרים זורקים אבנים וגרוטאות באגרסיביות. שוב, זהו עולם של דימויים מהלכים. מדוע הם מחופשים לבוקרים? הסיבה לכך עלומה בדומה לסיבה להיותו של באני בוי ארנב. שני הבוקרים מקללים את באני בוי 'fucking rabbit!' ויורים בו ברובי צעצוע. הוא נוחת על הקרקע ונשכב ללא נייע.

הם ממשיכים לעמוד מעליו ולצרוח, מקללים ללא הרף, 'Queer rabbit you can kiss my ass'. הם וולגריים, אגרסיביים, מיניים. הקללות יוצרות תחושה מעיקה. זהו שימוש ציני במיתוס הקאובוי האמריקאי, מהול במשחק תמים של ילדים בחצר, שבו הם מתחפשים, מגלמים דמויות, משחקים ב"כאילו", מעבירים אחר צהריים רגיל. אלא שהילדים האלה נראים מחויבים לתפקיד יתר על המידה, והמשחק נראה אמיתי, מלוכלך ונורא. התנהגותם של הילדים בסצנה מזעזעת אותנו, בגלל המחשבה על הילדים שמופיעים בסרט, המשחקים מול המצלמות דמויות שאולי אינן רחוקות מחייהן האמיתיים. איננו יכולים שלא לתהות: האם הילדים הללו משחקים דמויות? האם אלה הם חייהם באמת? מה ביקשו מהם לעשות? עד כמה הם מודעים לפונקציה שהם משרתים בסרט? טשטוש זה בין מציאות לבדיה כמו גם הרפלקסיביות המחייבת אותנו לחשוב על המלאכה הקולנועית, שניהם אמצעים מרכזיים בגומו, שעליהם עוד ארחיב בהמשך.

סצנת המקלחת

בסצנה אחרת בסרט אנו נחשפים לרגע יום יומי, פשוט, אנושי וקטן בחייו של סלמון, אשר הכרנו עד כה כייצור אפאטי וחסר רגשות, מלא סדיזם ורוע. הילד המפחיד בעל הפנים המעוותות, שכל עיסוקו הוא רצח אכזרי של חתולים, מתגלה בפנינו כילד רך, תלותי, מסכן. מופיעה לפנינו תמונה של אם המקלחת את בנה, חופפת לו את השיער. רגע קטן ויום-יומי שמגלם את המתח בין הרוך הילדי לבין העיוות המאפיין את דמותו של סלמון. הסצנה כולה היא דימוי של הילדות המעוותת והבלתי ניתנת לעיכול שעליה מדבר הסרט. אנו רואים את סלמון צולל למחצה כשחצי פניו טבולים במי ביוב עכורים. זה מרתיע ודוחה, אך במקביל מתגלה כמו משחק קטן ומקובל של ילד במקלחת: הוא לוגם קצת מים בפיו ויורק אותם אל תוך לולאה שהוא מעצב באמצעות אצבעותיו. שוט רודף שוט קרוב יותר, וככל שאנו מתקרבים יותר, אנו נגעלים יותר. הניש (297 Hanich) כותב במאמרו, כי הגועל הקולנועי ניחן בתכונות של קרבה פולשנית – הסרט כופה עלינו להתקרב ובו בזמן מייצר דחף להתרחק, לנסות להיחלץ מהאובייקט הדוחה, מעורפות הדימויים המזעזעים. הקצב המהיר של דימוי רודף דימוי אינו מאפשר לנו להיחלץ, לא מותר לנו רגע של הפוגה. כך מייצר הסרט את המועקה שמתעצמת, ככל שהדימויים האגרסיביים ממשיכים להלוך. בהמשך הסצנה באמבטיה האם מפלסת את דרכה בין ערימות אינסופיות של כביסה ומגיעה אל סלמון עם מגש שעליו מונחות קערת ספגטי וכוס חלב. היא מניחה את המגש לפני סלמון והוא לוגם מן החלב. האם מלפפת קצת נייר טואלט ומגישה לו כדי שינקא את פיו. זה מצחיק ועצוב. סלמון מתחיל לאכול את הספגטי ופניו נמרחות ברוטב עגבניות, בזמן שהאם חופפת את ראשו. בהמשך הוא יאכל גם חטיף שוקולד תוך נגיסת הספגטי, ילגום עוד מהחלב, השוקולד ייפול למים והוא יחזיר אותו לפה. רעשי הלעיסה מעצימים את הסיטואציה חסרת המילים. קורין לא נותן לנו להיחלץ מן הגועל, אנו כלואים בו בדיוק כמו סלמון. כאמור, הניש מדבר על הגועל כאמצעי לייצר קרבה בינינו ובין האובייקט שעליו נעשית הפעולה. הגועל הוא אמצעי פרקטי ומידי שמטרתו לגרום לנו לא רק לראות או לשמוע כמו הדמות, אלא גם להרגיש כמוה (305). אולם במקרה של סלמון איננו מרגישים כמוהו,

להיפך, אנו מרגישים את כל מה שהוא אינו מרגיש, והעובדה שאנו נחרדים ונגעלים מן הזוהמה שהוא אפילו אינו מסוגל לראות, הופכת את האירוע לטרגי אף יותר.

השעמום הפסטישסטי: בין ריקנות ומינימליזם לעודפות מסוגנת

פרק זה בוחן את המתח שפנסי דנקן (Duncan) הגדירה כצורם. במאמרה דנקן ביקרה את עיסוקו של קורין בשעמום (כממשיך מסורות של מינימליזם העוסקות בשעמום) באמצעות צורה קולנועית, שחוששת לשעמם ונעזרת בכל דבר שיאפשר לה לייצר "שוק" מידי אצל הצופה. אולם המתח בין השעמום, אפס ההתרחשות והמינימליזם הסיפורי לבין העודפות הצורנית, והערכוב בין מסורות שונות (ביניהן אוונגרד וטראש שאותן הזכירה דנקן) טמון בשורש הרגשי של גומו. גומו מייצר פסטיש קולנועי המערבב בין מסורות אוונגרד, טראש, ריאליזם, סוריאליזם ומינימליזם ושוחק אותן יחד בכליל העודף. גם את ביקורותיהם של וולטר ו. אדיגו ודיויד דנבי, אשר כתבו כי הסרט "עשוי מדי" ו"משעמם ועודף", אפשר לראות כמצביעות על מתח שורשי, "מפגש" העומד בבסיס הסרט, כפי שאסביר בפרק זה. מקור המילה פסטיש (Pastiche) הוא במילה האיטלקית "Pasticcio", שנגזרה מן המילה "Pâté" במהלך תקופת הרנסנס. "Pâté" פירושו תערובת, כליל של כמה דברים מסוגים שונים (ובלשוננו – בלגן). בתקופת הרנסנס נוצרה המילה עבור עולם הציור, וזאת כדי לתאר ציירים שערכבו כמה סגנונות (Hoesterey 1). היבט נוסף בפסטיש הוא שימוש עודף ברעיונות מוכרים עד כדי שחיקה. כמו כן, אופיו של הפסטיש הוא לרוב היתולי, ססגוני ומכיל אלמנטים של גיחוך (120).

כאמור, ניתן למצוא אלמנטים פסטישטיים בבסיס ההיגיון הסגנוני של גומו. יש בו שילוב של מסורות אוונגרד, ניאו ריאליזם, ריאליזם קיצוני ופורמליזם איזונשטייני (O'Connor 10); עודפות סגנונית מעיקה שמקרינה רצינות רבה, אך בה בעת היא גם בעלת אלמנטים של מיאוס וגיחוך. הגיחוך נמצא בכל אחת מהדמויות בקולאז' – בסלומון, באימו, באחיות, בבחורה הלבקנית, וכמובן בנערה האוטיסטית. כל דמות אשר נכנסת לעולמו של גומו עוברת מעין טרנספורמציה, שתעמיד אותה בקו העיוות והגיחוך שעל פיו פועל הסרט. היא תתנהל בתוך עולם שאין בו גבול בין מינימליזם לעודפות, בין ריאליזם לסוריאליזם. כל דמות וכל סיטואציה רודפות את קודמותיהן והרצף המטלטל ימאס ויישחק כל מרכיב בתערובת האסתטית.

ניתן להבחין בטרנספורמציה זו בצורה הטובה ביותר בהמרה שעושה קורין לעצמו אל עולם הסרט, בסצנת ה"דייט" שבה הוא משחק. קורין לובש דמות אינפנטילית, מגוחכת המלווה במשחק גרוטסקי שנראה כמעט לא רציני. הסצנה מקבלת ממד הזוי – דייט לא ברור בין אדם שנראה מופרע או אוטיסט לבין גמד אפרו אמריקאי. אך גם מבעד לגרוטסקיות, למזורות העודפת, למלודרמטיות המגוחכת כמעט במשחקו ובסיפוריו של קורין על ילדותו נטולת האהבה – ניתן להבחין במינימליזם המתבטא בשוט האחד, בסטטיות שלו ושל הדמויות, בקומפוזיציה הפשוטה, ובעיקר ב"כלום" שממלא את הסיטואציה. אלה הם דיבורים רבים שלא אומרים דבר ומובילים לשום מקום, היעדר התקדמות נרטיבית, היעדר מהלך רגשי-שעמום עטוף בגרוטסקה. הדמות בעלת הסיפורים המלודרמטיים והמשחק המלודרמטי

מוקצנת עד כדי שחיקה, וזאת כשהיא מוצבת בקונטקסט אקספרימנטלי שמעמיד את כל סיפוריה באור חסר משמעות, הקשר ותוכן, אשר הופך אותם לסתומים. דנקן (Duncan) כתבה במאמרה, כי במקום להתמודד עם עומקו של השעמום ואי נסבלותו כפי שנעשה בסרטים כמו *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* של שנטל אקרמן (Ackerman), ובמקום לזעזע בדממה, קורין מציע לנו פעם אחר פעם הלם מסומן אגרסיבי ובוטה (719). דנקן אמנם מתייחסת אל טיפולו העיקש של קורין בשעמום ואל המשמעויות החברתיות והפוליטיות הטמונות בו, אך לא נותנת את דעתה על כוונתו לתת פירוש פסטישי לשעמום, להשתמש במסורות המינימליזם רק כמרכיב בתוך הבלייל הסגנוני שהוא מייצר, ולשחוק אותו עד כדי גיחוך בתוך עטיפה ססגונית ועודפת. זהו יחס אמביוולנטי מצדו של קורין שהוא רציני ולא רציני אחד, שהוא בין "אוונגרדי" ל"טראשי", כיאה לאמרתו של סקונס אשר הובאה בפתיחת המאמר ומכתיבה בעקביות את אופיו של הסרט ותוכן הסיטואציות.

סצנת המטבח

דוגמה לשילוב האונגרדיות וה"טראש" אפשר למצוא בסצנת המטבח, שבה חבורת צעירים שהתיאור שלהם הולם את קו העיוות והגיחוך שהזכרתי, מעבירים ערב במטבח רנדומלי. נראה כי אין להם דבר אחר לעשות. הסיטואציה שמפתח קורין, כמו גם הפיתוח של כל אחת מן הדמויות, היא ריקה, לא קורה בה דבר והיא גובלת באינפנטיליות, בעיוות מגוחך. הסצנה מתחילה בתחרויות הורדת ידיים ומסתיימת בהשחתה ונדליסטית של השולחן והכיסאות על ידי בחור שמנמן, ג'ינג'י שעיר ועירום מחולצה, בזמן שכולם מתלהבים מסכיבו. זוהי סצנה בת כמעט שש דקות, שהשעמום מורגש בה בצורה בוטה הן מבחינת הצופה שלא מקבל הצדקה כלשהי למפגש החברים חסר התוכן והמתמשך, והן מבחינת הדמויות שמתבוססות בשעמום. ההלם שעליו דיברה דנקן מקבל ביטוי בשלוש הדקות שבהן אנו רואים את הבחור מפרק באגרסיביות את השולחן והכיסאות ומטיח אותם לרצפה. לא קורה כלום בסצנה (אנו משתעממים) אך בו בזמן ה"כלום" רווי ברגעים מזעזעים. הדבר כמעט מגוחך, כמעט לא רציני, הסיטואציה אינפנטילית, אך בו בזמן היא מגלמת דימוי בועט (תרתי משמע) של שעמום בלתי נסבל.

קורין ממלא את הכלום בהרבה כלום. אין זו אותה שממה קיומית דוממת ומינימליסטית שממלאת סרטי איכות ריאליסטים ואיטיים. גומו הוא פסטיש של סרטים ריאליסטיים ומינימליסטיים בשילוב עם סרטי אוונגרד סוריאליסטיים, כדוגמת סרטי בונואל (Buñuel), ועם תרבות טראש לא מקצועית – יותר מאשר הוא עצמו ניתן להגדרה כאחד מהם. יש בו אינטנסיביות, יש בו מן הגרוטסקה התיאטרלית כמעט, יש בו עריכה אקספרימנטלית, קצבית, תנודתית ומסוגנת ויש בו הרבה רעש. אך הרעש אינו אומר מאום, ובסופו של דבר, תחושתית ורעיונית, אנו נותרים בלי שום ערך מוסף. בדרכו שלו, הסרט ממשיך רעיונות של נרטיבים "סתומים", סיטואציות ריקות אשר המבט על הטקסטורה של הדלת חשוב בהן כמו הסיפור, כפי שמתאר באזן (Bazin) את *אומברטו דה (Umberto D)* (14). הגופים משמשים שיקוף של זמן ומקום יותר מאשר אמצעים נרטיביים (15). כמו בגנבי האופניים,

כך גם בגומו. אולם גומו אינו מנסה להמשיך את המסורות האלה, אלא מייצר פסטיש שכולל סרטים "משעממים" ריאליסטיים יחד עם סוריאליזם ואוונגרד של גודש וזעזועים. הקולנוע של גורו הוא בעל תפיסה לא פרודוקטיבית של זמן, אשר מערערת על תפיסת המלאכה והתועלתנות התואמת לערכי המאה העשרים (158), כפי שמתארת קריסטין רוס (Ross) את קולנוע האיכות הצרפתי. גומו מכיל את הערכים הללו, אך בעצמו הוא מתקיים על ספידים. אמירה זו חלה על הצורניות שלו (החלפה של סוגי מצלמות, תנודתיות בלתי פוסקת, קצביות, קטעים מוזיקליים רבים שנקטעים ועולים בלי התרעה, וויס אובר), והיא חלה גם על כל אחת מדמויותיו; הן אינן מסוגלות להכיל את השעמום, הן משתגעות משעמום. על אף העודפות אין בסרט שום התקדמות, וזאת למרות שיש בו פעולות רבות, הן מבחינת הדמויות והן מבחינת הצורה והעריכה. אולם מכיוון שכל הפעילות העודפת הזו אינה מובילה לשום מקום – הסרט מעמיד את העודף כבעל ערך של כלום.

בדומה לאמרתה של רוס, גם קארל שונבר (Schoonover) מביע את הרעיון כי הקולנוע האיטי מציע תפיסה קווירית לזמן, אשר נותנת פירוש אלטרנטיבי למושג המלאכה והפרודוקטיביות (73-74). בהמשך לתפיסות כגון אלה, ג'ודית הלברסטם (Halberstam) מפתחת את רעיון הטמפורליות הקווירית ומנתחת אותה ככזו המספקת אלטרנטיבה וחותרת תחת הנורמליזציה והטיבעון (הפיכת הדבר לטבעי, כאילו אין עליו עוררין) של תפיסת הזמן. זוהי תפיסת זמן אחרת, אשר לא מכווננת כלפי התרבות, הקמת משפחה ומעבר בתחנות המכתיבות את שלבי חייו (85).

גם אי השאיפה להתרבות והערעור על תפיסת הפרודוקטיביות והתועלתנות הם סוגיות בעלות גוון אקזיסטנציאליסטי. ההתנגדות לעשייה מצביעה על היעדר המשמעות של העשייה באשר היא. עודפות הפעולות חסרות המשמעות והצגתן באופן מגוחך ופסטישסטי נראות במובן זה כדימוי המגחיך את כלל הפעולות האנושיות. עולם שבו לא עושים דבר בעל משמעות (גרטיבית או קיומית), עולם ששום סיפור בו לא יכול להתקיים או להוביל למסקנה כלשהי, שוויתר מרצון או בעל כורחו על כל אמונה או מוטיבציה לעשייה, והכול בו נראה דוחה בצורה קיצונית, מעוות ואף מגוחך.

האם חיייהם הקטנים, השוליים, המשעממים, המלאים באינספור צורות של כלום מכוער בקסניה מוכת הטורנדרו, מעלים תחושות דומות לאלו העולות מן המיתוס של סזיפוס וניסיונו הבלתי נלאה לגלגל את האבן במעלה ההר, כפי שדן בו אלבר קאמי (Camus) בספרו **המיתוס של סזיפוס**? האם דווקא השילוב בין המשעמם לעודף, הדימויים האגרסיביים שחובטים בנו שוב ושוב ולא מנוקזים לשום מרכז אחד ברור, עלולים להעניק למועקה גוון קיומי? האם הם יכולים להעלות בחילה דומה לזו שעלתה ברקונטיין גיבורו של ז'אן פול סארטר (Sartre) **בבחילה**? מעניין לציין שגם **בבחילה** וגם **בהזר** של קאמי ישנו אלמנט בולט של שיממון המהול בעודפות. גם רקונטיין וגם מרסו גיבור הזר מאריכים ומפרטים יתר על המידה ומרבים להשתמש בעודפות של פרטים, חשובים וזניחים, לגבי האובייקטים והאנשים שאותם הם מתארים. וכך גם בסצנת החברים המשועממים במטבח, שהופכת אלימה יותר ויותר כשהיא מלאה בהתרחשות תפלה, דיאלוגים סתומים, יצרים אלימים פראיים וחיייתיים, אנו יכולים לחוש ב"מפגש" האינטנסיבי שבין השיממון והשעמום ובין ניסיונם הכושל מראש, המעוות והגרוטסקי של החברים להתמודד עם מצבים אלה או להפריח בהם חיים.

הילידים מנאשוויל: בין קבלה לניצול, בין אמפטיה לעליונות

כפי שהזכרתי בתחילת המאמר, רעיון הדמויות כ"מפגשים" שמסרבים לקיים רמה נוספת של "משמעות", מעמיד מרחק בסיסי בין הצופה לדמויות ומשבש את יכולתנו לייצר הזדהות עמוקה עימן. איננו מכירים את הדמויות באמת. אין לנו די כלים כדי לנתח ולהבין את רצונותיהן ואת הקונפליקטים שעימן הן מתמודדות ולהתחבר אליהם ואל תחושותיהן. אזכיר את ביקורתו של אד שייין אשר אמר, כי "קורין איננו נכנס מתחת לפני השטח של דמויותיו הבעייתיות". ביקורת זו, לטענתי, מאירה את המתח הבסיסי הקיים באופי הסרט – תכונה שהיא תוצר של ה"מפגש" הבסיסי בין הקרבה והמרחק במבטו של גומו. תפיסתו של קורין את הסרט כאלבום תמונות רנדומלי או כאוסף של כימיקלים שאסף וניער, כפי שהעיד בריאיון אשר הוזכר לעיל, מבססת למעשה את האמביוולנטיות שבמבטו. מצד אחד קורין רוצה להראות את האנשים הללו ולעסוק בהם, אך מצד שני הוא איננו מבקש לחדור לתוכם ולאחד את מבטו עם מבטם – הוא מביט עליהם מבחוץ ורואה בהם רק אובייקטים. בריאיון עם מייק קיילי (Kelley) בשנת 1997 אמר קורין כי הוא רצה לתת מקום לאנשים, אשר בדרך כלל אינם נראים בסרטים. כחלק מהישענותו על מסורות הקולנוע הניאוריאליסטי (כפי שהדבר נידון בפרק הקודם) הוא רצה לדבריו להעניק פנים לאנשים האמיתיים, לבתיהם, למציאות חייהם כפי שהיא באמת. ואכן, חמישה בלבד מכלל המשתתפים בסרט היו שחקנים מקצועיים לפני צילומי הסרט הזה (Kelley 7).

אך נשאלת השאלה: האם גומו באמת נותן פנים לאנשים הללו, או שהוא משתמש בפניהם ובגופם החריגים כדי לייצר דימויים קולנועיים שאינם נוגעים כלל למציאות חיי המשתתפים בסרט אלא מולחנים כיצירה בדיונית, סובייקטיבית, כמעט פסיכדלית, בניצוחו של קורין? במאמרם "I Panic the World": Benevolent Exploitation in Tod Browning's *Freaks and Harmony Korine's Gummo*" מקרוי וקרושיאנלי דנים בניצול של "המחבק" המוסווה, אשר עומד מאחורי הפריק-שואו שבשני הסרטים. לטענתם הסרטים מעניקים רק פסבדו-במה לאותם אנשי שוליים, ולמעשה הם משתמשים בהם בצורה סטריאוטיפית, מרוחקת, כמעט כמו חלק מתפאורת הסרט.

עם זאת, מן הראוי לציין שאף על פי שהשימוש בדמויות "לא רגילות" הופך אולי לבוטה יותר את ניצולם של המראה החיצוני והתכונות הפיזיות של השחקן, צריך לזכור שהניצול הזה הוא בסופו של דבר חלק אינטגרלי מעבודתו. מן ההכרח הוא שהפיזיות והמראה של השחקן ישמשו בהעברת תחושות וסגנון של עולם בהתאם לצורכי הסרט. השחקן הוא אחד מכליה של אומנות ויוזאלית זו, ובמובן זה החיצוניות שלו היא אכן חלק מתפאורת הסרט. הדמויות בסרט מתפקדות למעשה קודם כל כדימויים פיגורטיביים המעוררים בנו תחושות בעצם הפיזיות שלהם, וזאת עוד בטרם יספקו "משמעויות" נרטיביות (קנדי 114). אך לאחר כל הנאמר לעיל, אשוב ואומר שקיים הבדל משמעותי בין *Freaks* לגומו. ב-*Freaks* השימוש בדמויות הגמדים נעשה כדי להפיל כפח את עינינו השיפוטית, שהרי שם דמויות הגמדים המוזרות, המרתיעות, ה"מפלצתיות" מוצגות בסופו של דבר בצורה עגולה ומעמיקה, אשר מגלה אותם כאנושיים יותר מדמויות האנשים "הרגילים". ואילו גומו מותיר את דמויותיו בגדר דימוי, מופעי קרקס מתחלפים בכיכובם של הפריקים.

כאמור, איננו מכירים את הדמויות, ואיננו יכולים לחוש הזדהות או אמפטיה כלפיהן. המילה אמפטיה חדרה לשפה האנגלית ב־1909 בעקבות תרגומו של אדוארד טיצינר (Titchener), שרצה לתרגם את המילה הגרמנית "Einfühlung" (בתרגום ישיר – feeling into). במאמרו *Empathy and Identification in Cinema* כותב בריס גאוס (Gaut) כי אמפטיה משמעה להיות מסוגל לדמיין את העצמי בתוך גוף של מישוהו אחר, בנסיבות של מישוהו אחר, עם רגשות של מישוהו אחר (113). אולם גומו אינו מותיר לנו היכרות כזו עם הדמויות; הן מופיעות מולנו, אך אין לנו אפשרות לדמיין מי הן.

במובן של אמפטיה גומו איננו מספר אפוא את סיפורם של אנשי העיר נאשוויל, שבה הוא מצולם. הוא מספר סיפור אמורפי אודות תחושות סובייקטיביות ופנימיות של קורין באמצעות פניהם וגופם של אנשי נאשוויל. אף כי השיטוט בין אנשיה ורחובותיה של העיר מקבל בסרט נפח רחב – שבעים וחמישה אחוזים מגרסתו הסופית למעשה מתוסרטים (Kelley 8). כמו כן, העיבוד הקולנועי, המניפולטיבי שעברו החומרים המצולמים (המבוימים יותר או פחות) מכפיף סיפור חדש, מציאות חדשה למה שעלול להתפס בעיני הצופה "שאל" מהמציאות עצמה". לא ניתן להתעלם מהאופי האגרסיבי והדוחה שמקנה הסרט לפורטרט האנושי, שאיננו ניטרלי או ריאליסטי בשום צורה. גומו אוסף את חומרי המציאות הללו, אך יוצק אותם לתוך בצה סובייקטיבית ומולחנת בהתאם לרוחו של קורין. קורין אמנם מעניק פנים לדמויות השוליים, אך מתהדר בכיעור פניהם במקביל כדי לייצר זעזוע. כיצד הוא מיטיב עימם כמעשה זה? הרי איננו כואב את כאבם או מספר על כאבם, ההיפך הוא הנכון: גומו עומד מנגד, מנוכר ומרוחק, מביט ביצורים המוזרים ונהנה ממזודותם.

כפי שכבר נאמר לעיל, הניש במאמרו כותב כי ישנן שתי פונקציות בסיסיות לגועל הקולנועי. אחת מהן היא לייצר סימפטיה, קרבה בין הצופה לבין האובייקט שעליו נעשה האקט הרוחה. כדוגמה לפונקציה זו הוא מביא את הנערה בסאלו או 120 ימי סדום (Salo, or the 120 Days of Sodom), של פזוליני (Pasolini), אשר כופים עליה לאכול צואה. הפונקציה השנייה וההפוכה היא לייצר רגשות של עליונות בקרב הצופה. במקרה זה הגועל מתפקד כפרקטיקה של הנאה (303).

אחזור אל סצנת המקלחת שהזכרתי בפרק הראשון. כפי שציינתי, המים המזוהמים שבהם רוחץ סלומון אינם מאחדים את מבטנו עם שלו; זוהי בדיוק מהות הפער בין שני המבטים. הדמויות בסרט מתהלכות בתוך זוהמה שאינן מסוגלות לראות, הן עיוורות לה. עובדה זו פוגעת באפשרותנו להזדהות עם כאב או קונפליקט שעומו הן מתמודדות, ובמובן זה מעלימה חלק מאנושיותן. הן חלק מן המופע של העולם המלוכלך הזה. אנו מסוגלים להבין קשיים שנגזרים מן החיים בעיירה הזו, אך הסרט אינו עוסק באמת בשום תשוקה פנימית או חלום שיש להן או אפילו חוויית כאב על אי יכולתן לחיות חיים נורמליים יותר. הגועל והזוהמה משמשים כאן יותר כאובייקט פוטוגני, חגיגה מזוועה-מהנה לעיניים.

מדוע גועל מהנה? ראשית כל, כפי שאומר נואל קרול (Carroll), הוא מושך ומסקרן אותנו מעצם היותו חריג; הרי איננו נפגשים איתו בתדירות גבוהה בחיי היום יום (30–31). הוא גם מושך אותנו ומסקרן בשל האמביוולנטיות שלו. ומכיוון שהוא מערבת את מה שבדרך כלל מובחן, הוא מעצים את הפרופורציות של הדבר. תחושת הדחייה היא המחיר שצריך

לשלם למען סיפוק הסקרנות שלנו. אנו רוצים לחזות בלא רגיל, בקיצוני, אנו נפעמים ובה בעת אנו נגעלים (108). תיאורים אלה נכונים, על פי קרול, גם לצורות נוספות של זעזוע. קורין אומר בריאיון: "כשאני חושב מה לעשות, אני חושב מה עוד לא נעשה, איך אני יכול להמם, להראות משהו שלא נראה לפני" (British Academy). ואכן, נראה שהיגיון זה שעליו גם דיבר קארול, הכתיב את יצירתו של קורין – הניסיון לייצר ספקטקל שרודף ספקטקל, רגעים שלא נוכל להתעלם מהם, דמויות שלא נשכח. בריאיון בתוכנית האירוח של לטרמן אמר קורין, כי מהסרט הוא זוכר בעיקר את הדמויות והסיטואציות – וזה מה שמעניין אותו. יוצא אפוא שההתקרבות לנפשן של הדמויות כלל לא עניינו אותו, גם לא מתן מקום לאנשים שלא נהוג להראות אותם במדיה. קורין מנסה לייצר ספקטקלים קולנועיים מגולמים בדמויות וסיטואציות קיצוניות ומהממות, והוא איננו מהסס לנצל את אנשי העיירה כדי להשיג את מבוקשו. עמדתו מנוכרת וליבו לא עימם אלא עם יצירתו.

מגלחת הגבות

נערה אוטיסטית במכנס גבוה ורוד וגופייה בצבע תכלת קופצת בחדרה עם פונפוני עידוד ושרה בקול עלילג. היא מסיימת וצוחקת במבוכה בצחוק שבור, מתנועעת באי נוחות כשהיא מביטה למצלמה. קאט. שוט סטטי וארוך שבו הנערה יושבת על כיסא, על ברכיה בוכת תינוק. היא צוחקת ומדברת למצלמה. "זה התינוק שלי" היא אומרת. היא ממשיכה לדבר על אהבתה לתינוק, מדי פעם שותקת, לעתים צוחקת, לעתים מוציאה קולות לא מובנים. נוכחותה של המצלמה מורגשת. היא מוצבת מול האובייקט המוזר, מביטה, לא וזה ממנו, מוצאת בו עניין, אולי הנאה. על רקע המלמולים של הנערה התמונה מתחלפת, ואנו רואים אותה רצה במגרש חנייה, מן הקיר אל העץ ומין העץ אל הקיר. שוב ושוב. מדי פעם היא מביטה למצלמה וצוחקת בבושה. גופה העגלגל מתנרנד, צעדיה מגושמים, פרצופה מעוותת. איננו מכירים אותה כלל, היא משמשת בעבורנו רק דימוי לאותה ילדות מעוותת, דימוי לשעמום המגוחך והצבעוני. קאט. אנו רואים אותה עומדת מול המראה בשירותים. היא מורחת קצף גילוח על גבותיה ומתחילה לגלח אותן. היא צוחקת. קלוז אפ פרונטלי ומתמשך עליה בעת שהיא מבצעת את האקט בעל האלמנטים המחרידים. מוזיקת אקורדיון עולה. הדוגמה שלעיל היא אחת מרבות המראה כיצד קורין מלקט ספקטקלים קולנועיים בדמות אנשי העיירה החריגים. המבט השקט עליהם מתמשך אך לא מתקרב, ונשלח מעמדה כמעט נינוחה מדי. הוא מטייל בנחת בין היצורים המוזרים, המלהיבים, העלובים, המצחיקים, המגוחכים, הרוחים. לסרט אין כל מוטיבציה לחדור פנימה, הוא נהנה מהמופע, הוא מתענג עליו. במובן מסוים התחושה היא שזהו מבט של אדם לבן המשוטט בין ילדים של המקום, ויותר מזה – כמו של ילד שמסתובב בין כלובים בגן חיות. המבט נותר תמיד ניטרלי באופן כמעט מטריד. יש בו מן ההתנשאות, אך בעיקר יש בו מן האפאטיות כלפי האובייקטים שסביבו. לא ניתן להכריע מהי כוונת היוצר, לא נשמע צחוקו אך גם לא ניתן לחוש בכאבו, הניטרליות מאפשרת לקשת התחושות שבין עליונות לאמפטיה להתקיים במקביל. גם הצופה מתנדר בין תחושת עליונות לאמפטיה. אין לו יכולת להכיר באמת את נפש הדמויות ולהתקרב

אליהן. אמנם הוא חש אמפטיה אינסטינקטיבית, כייצור אנושי אחד למשנהו, אך הוא נותר מספיק רחוק כדי לצחוק על האובייקט המצחיק, ליהנות מעילגותו ומכך שהוא שונה ממנו. הטשטוש המתמיד בין מציאות לבדיה גם הוא משחק כאן תפקיד מכריע (כפי שהוזכר בדיון אודות באני בוי והבוקרים). עולם ה"אמנות", אשר אנו רגילים להכיר כהרמטי, מתגלה כפרוץ. האפרטוס הקולנועי נחשף, המציאות חודרת אל תוך הבדיה ומעוררת מחשבות על העשייה הקולנועית עצמה. הידיעה כי הדמות איננה פיקטיבית (הדמות היא למעשה נערה אמיתית, והנערה האמיתית היא הדמות) הופכת את ההסתכלות עליה כעל דימוי קולנועי אניגמטי – למטרדה. אקט הצילום והבימוי הופכים לחלק מהסצנה, ומקצינים את המתח שבין קרבה לעליונות.

הפונקציה השנייה של הגועל הקולנועי, אשר מייצרת בצופה סימפטיה אל האובייקט שעליו נעשה האקט הזה (כפי שמסביר הניש בעזרת סאלו או 120 ימי סודם מתחילה לפעול ולעורר בנו אמפטיה כלפי הנערה האמיתית, האוטיסטית, שהצטלמה ונתבקשה לרקוד, לרוץ ולגלח את גבותיה. עד כמה הייתה מודעת למאורע בכיכובה? עד כמה הייתה שותפה ביצירת הדימוי שהיא מספקת ועד כמה למעשה נוצלה לצורך יצירת הדימוי? הסצנה המציאותית שמאחורי הסצנה המוקרנת לפנינו הופכת לחלק ממנה. וכך במקביל לרגשות האמפטיה כלפי הנערה, אנו מפתחים תחושות של סלידה מן הכוח שכופה עצמו עליה, להלן הסרט, הבימאי. תחושה זו מופנית גם כלפי עצמנו, מכיוון שאנו, כצופים, מהווים חלק מהכוח הזה.

FEELING GUMMO

גומו מולחן כטראנס חושי המדלג בין סיטואציות שונות, שברובן לא מקיימות ביניהן כל קשר נראה לעין. סצנות מבוימות שזורות בצילומים אקראיים מן המציאות, דמויות פיקטיביות מתהלכות בין אנשים אמיתיים, לגבי רבות לא ניתן לדעת מה אמיתי ומה לא, ועד כמה לא. צילומים בסוגים שונים של מצלמות (8 super, mm 16, Hi-8, VHS, mm 35, Polaroid ו-8) לצילומי הסטילס שעומדים בסרט לצד צילומי הוידאו), תעלולי עריכה אקספרימנטליים, שבירת סיטואציות באמצען, מוזיקה של רעשים ועוד. החוויה האודיו ויזואלית, החושית, מקבלת תפקיד חשוב יותר מעלילה. הדמויות ככללן, כמו הסיטואציות, מתפקדות כדימויים רגשיים, מרחב לקיום ה"מפגשים"...

ה"מפגשים" האינטנסיביים המתפתחים במהלך הסרט מקיימים מתחים פנימיים שמייצרים מועקה אצל הצופה. כך הם הופכים את הסרט לחוויה תחושתית, שיש בה מן האי-נסבלות. לא במקרה קיימת חפיפה בין ה"מפגשים" שבחנתי כמרכיבים את הבסיס הרגשי של הסרט ובין הנקודות שדווקא אליהן התייחסו הביקורות והמאמרים שיצאו כנגד הסרט. כל אחד מהם דיבר על הדבר הלא מנוסח, שהרגיש צורך לנסח כדי להסביר מדוע הסרט היה בלתי נסבל עבורו. שהרי שלושת ה"מפגשים" המקיימים מתח מטריד ופנימי, הם כמו שתי רכבות הנוסעות על מסילות מקבילות לכיוונים הפוכים כדי לייצר מועקה מתעצמת, אי נסבלות. כל רגע בסרט מכיל אנרגיות רגשיות מעולמות מנוגדים שמקשים על יכולתו של הצופה לסווג או להגדיר מה הוא רואה ומה הוא מרגיש ולהכיל את הדימויים שמסרבים להתנסח. הכימיקלים המנוגדים נוערו יחד בבקבוק, כפי שתיאר קורין, והם מבעבעים ומבקשים לפרוץ

החוצה. ערבובם מבקש כלי קיבולת גדול יותר מזה שהוכנסו לתוכו – זוהי אולי התחושה שמלווה את הצפייה בסרט.

קורין מייצר סרט שכולו משל תחושתי ואסוציאטיבי לעולם חסר תקווה, אובר דרך, שוטה ומבחיל. זוהי קינה על עולם שאיבד את טוהרו, זכותו, יופיו ותמימותו. עולם של שממה שבה שוטים צועקים לחלל וקולם לא נשמע. עולם קר ומרוחק שבו רגשות אנושיים נקברים תחת רפש וייאוש. כבר ציינתי כי גומו עוסק אמנם בילדות כביטוי לחזרה תחושתית לעבר, אך הילדות היא גם העתיד. אלא שדור המחר אשר מוצג בסרט מתואר כאבוד, מעוות וחסר יכולת להציל את עתידו של העולם. כך, דרך סיפור של ילדות דוחה ואבודה, גומו מייצר חוויה מעיקה ובלתי נסבלת רוויה בתחושה קשה של עולם שחרב.

ביבליוגרפיה

- Bazin, Andre. *What Is Cinema?*. ed. and trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, vol. 1. 1967
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Éditions Gallimard, 1942.
- Carl Wall, Thomas. "Dolce Stil Novo: Harmony Korine's Vernacular". *The New Centennial Review*. V.1. N.4. 2004, 307-321.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge. 1990.
- Cunha, Tom. "A Conversation With Harmony Korine." *IndieWire*, 6 October 1997. <http://www.harmonykorine.com/paper/int/hk/conversation.html>.
- Darke, Chris. "Hidden Treasure: Harmony Korine on *Gummo*." *Vertigo* 1.8. (Summer 1998) https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-8-summer-1998/hidden-treasure-harmony-korine-on-gummo/
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Bloomsbury, 2013.
- Duncan, Pansy. "Bored and Boringer: Avant-Garde and Trash in Harmony Korine".
- Gargett, Adrian. *The Future of Cinema: Harmony Korine*. *The Film Journal* 3, 2002. Web. 13 Feb. 2009. <http://www.thefilmjournal.com/issue3/harmonykorine.html>
- Berys, Gaut "Empathy and Identification in CinemaMidwest Studies in Philosophy". 2010.136-157.
- Hack, Jefferson. "Pure Vision: Interview with Harmony Korine". *Dazed and Confused Magazine*, May, 1999. Web. 4 Apr, 2004.
- Halligan Benjamin. "What is the Neo-Underground and What Isn't: A First Consideration of Harmony Korine Underground U.S.A". *Filmmaking Beyond the Hollywood Cannon*. Eds. Xavier Mendik and Steven Jay Schneider. London: Wallflower, 2002.
- Hanich, Julian. "Dis/liking disgust: the revulsion experience at the movies, New Review of Film and Television Studies". ISSN, Taylor & Francis, 2009.
- Herzog, Werner. *Gummo's Whammo Interview*, November 1999.
- Hutcheon Linda and J. Valdés Mario. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue". University of Toronto, 2000.

- Hoesterey, Ingeborg. *"Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature"*. Indiana Bloomington University, 2001.
- IMDB. http://www.imdb.com/title/tt0119237/?ref_=fn_al_tt_1
- Kelley, Mike. *"Mike Kelley Interviews Harmony Korine"*. FilmMaker, Fall 1997. [<http://www.harmony-korine.com/paper/int/hk/kelley.html>]
- McRoy, Jay and Crucianelli Guy. "'I Panic the World': Benevolent Exploitation in Tod Browning's *Freaks* and Harmony Korine's *Gummo*". *The Journal of Popular Culture*, Vol. 42, No. 2, 2009.
- Menninghaus, Winfried. *"Disgust. Theory and history of a strong sensation"*. Albany: University of New York. 2003.
- O'Connor Austin Tom. *"Harmony Korine's Cinema of Poetry"*. *Wide Screen*, Vol 1, ISSN: 1757-3920, Subaltern Media, 2009.
- Sato, Kuriko. *"Harmony Korine: The Anti-Dreamer"*. Project A, January 15, 2001. Web. 13 Feb. 2009. <http://www.projecta.net/harmony.html>
- Schoonover, Karl. *"Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema"*. University of Minnesota, 2012. Sconce, Jeffrey.
- Sinwell, Sarah. *"Pity the Child: Exploring Race, Class, Gender, and Sexuality in *Gummo* (1997)."* *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*. Ed. Debbie C. Olson and Andrew Scahill. Lanham: Lexington Books, 2012, 107-121.
- Sobchack, Vivian. *The address of the eye*. Princeton University, New Jersey, 1992.

פילמוגרפיה וטלוויזיה

- Freaks*. Tod Browning. USA, 1932.
- Gummo*. Harmony Korine. USA, 1997.
- Harmony Korine: On Filmmaking*. British Academy: on Film and Television Art. BAFTA Guru, 2013.
- Letterman's Show*, Interview, 1997. <https://www.youtube.com/watch?v=iWdCZ2483do&feature=youtu.be>
- Letterman's Show*, Interview, 1999. https://www.youtube.com/watch?v=_uZgJapYmEI
- Salo, or the 120 Days of Sodom*. Pier Paolo Pasolini. Italy, 1957.
- Umberto D.*. Vittorio De Sica. Italy, 1952.