

תיאוריה

יואב דודזון, בעז דודזון

יודעת אני אמרי נוי למקביר,

מליצות בלי סוף,

ההולכות הלך וטפוף,

מבטן יהיר.

אך לבי לניב התמים פתינוק

וענו פעפר.

נדעתי מלים אין מספר –

על כן אשתק.

(רחל)

השפה, הרי את מגורשת

פרו

במרכז הדיון התיאורטי של מאמר זה שכותרתו "תיאוריה" עומד סרט בשם "אדפטציה" (Adaptation) אשר הינו אדפטציה קולנועית לספר בשם "גנב הסחלבים", המבוסס על סיפורו האמיתי של גנב סחלבים בשם ג'ון לארוק.

פרול

במרכז הדיון ה"תיאורטי" של מאמר זה שכותרתו תיאוריה עומד סרט בשם אדפטציה (Adaptation) אשר הינו "אדפטציה" קולנועית לספר בשם גנב הסחלבים, המבוסס על סיפורו האמיתי של "גנב סחלבים" בשם ג'ון לארוק.

פרולוג

"במרכז" "הדיון" "התיאורטי" "שלי" "מאמר" "זה" "שכותרתו" "תיאוריה" "עומד" "סרט" "בשם" "אדפטציה" " ("Adaptation") "אשר" "הינו" "אדפטציה" "קולנועית" "לספר" "בשם" "גנב" "הסחלבים" "המבוסס" "על" "סיפורו" "האמיתי" "שלי" "גנב" "סחלבים" "בשם" "ג'ון" "לארוק".

יש ימים – העולם מסביבך

רק סמלים לא תדע שחרם.

(רחל)

עיבוד תמילים

בפתח הדברים אני רוצה להודות לאחי התאום בעז, שעל-אף חילוקי הדעות הרבים היה שותף מלא בכתיבת המאמר ועזר לי להבין, איך אני רוצה שייראה המאמר (וגם איך אני לא רוצה שייראה). על אף שאין לבעז השכלה פורמלית בתחום, הוא חובב נלהב של תרבות עכשווית, מנוי על מספר רב של כתבי עת אלקטרוניים בנושאי קולנוע, גלובליזציה

ומשחקי מחשב והשתתף לאחרונה במפגש "בודריאר והמטריקס", שנערך בסינמטק תל-אביב בהנחיית מרצה בכיר מהאוניברסיטה.

במקומות שבהם לא הצלחנו בעז' ואני להגיע להסכמה, או שנוצר דיאלוג שלא היה ניתן לעבדו לכדי אמירה אחידה, מופרדים דבריו של בעז' משאר הטקסט. לצורך כך נעשה שימוש בפעולתה של האות **B** בפניה השמאלית העליונה של מעבד התמלילים: **B=BOLD=BROTHER=BOAZ**. במקומות אחרים נעשה שימוש בכללי ציטוט מקובלים יותר (כלומר, בעז': **בלה בלה בלה**, יואב: בלה בלה בלה וכד').

שילובו של מעבד התמלילים בדיון משרת מטרה נוספת, שם הסרט Adaptation עושה שימוש במשמעויות השונות של מילה זו, אדפטציה קולנועית, ספרותית מצד אחד, ואדפטציה במובן הסתגלות (דרוויניסטית ובכלל). באופן דומה, התרגום העברי של המילה – עיבוד, נושא גם הוא משמעויות שונות (אם כי כל המשמעויות של המילה העברית, או של המילה האנגלית הן בעלות מטען ומקור משותף). המילה "עיבוד" מתייחסת גם לאותה אדפטציה אומנותית, או כל סוג של העברת תכנים או חוויות "שוות ערך" בין מדיומים שונים. מצד שני קיימת למילה העברית משמעות של יחסים בין ערכים שאינם שווי ערך, כלומר בין חומר גלם נחות, או חסר תועלת ומובן לכשעצמו והפיכתו בתהליך העיבוד לדבר שימושי, משמעותי. סוג זה של משמעות מתאים למושג "עיבוד תמלילים" כמו גם למושגים "עיבוד אדמה" ו"עיבוד עורות". אפשר לראות שבשפה העברית, עוד יותר מאשר באנגלית, יוצר כפל המשמעויות דיכוטומיה בין השימושים ה"מודרניסטיים" של העיבוד – קידמה, טכנולוגיה, כיבוש והפרדה בין הגולמי והפרימיטיבי לציוויליזציוני והנשגב, לבין השימושים ה"פוסטמודרניים" של העיבוד – יחסים בין מקור להעתק, ריבוי משמעויות, נדידה בין מדיומים וז'אנרים שונים ושוויון ערכים בין החומרים שלפני ואחרי תהליך העיבוד.

העובדה שיוצרי הסרט אינם דוברי עברית (על אף יהדותם), לא מעלה ולא מורידה מהלגיטימציה שיש לתיאוריה זו, שהיא עיבוד של חוויית הסרט, ושל חוויית הקריאה בטקסטים אחרים למדיום של התיאוריה האקדמית הנכתבת בשפה העברית. כוונת המאמר להיות נאמן לסרט עצמו ולטקסטים נלווים, לא על-ידי תיאור הברור מאליו, אלא באופן הדומה לצורה שבה מצליח הסרט, לדעתי, להישאר נאמן לטקסטים שבהם הוא עוסק ושאותם הוא מעבד.

בעז': בסדר, אבל מה התזה שלנו? חייבת להיות תזה למאמר.
יואב: ?, תן לי לחשוב על זה קצת. אולי תציג בינתיים איזו סקירה כללית על הסרט?

אם אצלצל אליך
 אשקיע שקל
 ותאמרי שאת שייכת לי
 ותרגיעי את רוחי
 דמייני איך העולם יהיה
 כל כך נפלא
 כל כך מאושרים ביחד

(הצבים, 'מאושרים ביחד', מתוך פסקול הסרט)

להיות צ'ארלי קאופמן

Adaptation, מ-2002 הוא סרטם המשותף השני של ספייק ג'ונז' (בימוי) וצ'ארלי קאופמן (תסריט) לאחר להיות ג'ון מלקוביץ' שהצלחתו המסחרית והשבחים שקצר ממבקרי הקולנוע עוררו גל של התעניינות ותסיסה בקהילה ההוליוודית ובקהילה הקולנועית בכלל. אם ב"מלקוביץ'" שימשה דמותו האמיתית של השחקן את הנרטיב הקפקאי בגלגולו הפוסטמודרני הרי שבאדפטיישן בחר התסריטאי צ'ארלי קאופמן להתעלל בדמותו שלו עצמו (בגילומו של ניקולס קייג').

צ'ארלי קאופמן של הסרט הוא תסריטאי נירוטי, חרדתי וחסר ביטחון. על הסט של מלקוביץ'. אף אחד לא טורח לשים לב לקיומו, הוא מרגיש לא נחוץ, לא כשיר ולא "בריא" בהשוואה לדמות הבדיונית שלצדו, אח תאום בשם דונלד, טיפוס קליל, שטחי ונלהב שיודע להסתדר בחברה ולהקסים את הנשים בעוד צ'ארלי נידון להזיות מיניות ואוננות בלבד.

דונלד חי על חשבוננו של צ'ארלי ובנוסף לכל חושק גם הוא בקריירה של תסריטאי, למרות שתפישתו את העשייה הקולנועית שונה לחלוטין מזו של אחיו. צ'ארלי מקבל על עצמו לעבד את ספרה של העיתונאית סוזן אורלין "גנג האורכידיאות" (מה שאכן קרה במציאות כאשר המו"לים של הספר חיפשו אחר תסריטאי ובחרו לבסוף בקאופמן). "גנג האורכידיאות" מספר את סיפורו האמיתי של ג'ון לארוש, צייד סחלבים מפלורידה, אך הוא אינו ספר עלילתי, אלא שילוב של ניו-ז'ורנליזם, פיוט והגות. לארוש של הסרט מוצג כוויט-טראש כל אמריקאי, עם חיבה מיוחדת למדע פופולרי ואספנות אובססיבית חסרת הבחנה. צ'ארלי נאבק עם התסריט ללא הצלחה, שוב ושוב הוא מתחיל מחדש, בוחר כיוונים חדשים, ותוך כדי רואה הצופה את התהליך שלכאורה הוביל לכל הסצנות שקדמו לו.

לעומתו התסריט שכותב דונלד (ששמו 3) הוא תסריט הוליוודי בנאלי שממצה את כל הקלישאות הפוסטמודרניות הקיימות, סכיזופרניה בביטוייה החדש ביותר של פיצול האישיות, משחקי מראות, הנחש שאוכל את זנבו של עצמו ודמותו של מרצה לדקונסטרוקציה בשם "המפרק" כאותו סובייקט פוסטמודרני הרסני ומפוצל (דימוי שהוא קיבל מצ'ארלי מבלי לשים לב לאירוניה המכוונת של צ'ארלי בהצעה זו).

דונלד נעזר בספרו של רוברק מקי, "Story", ספר ואיש אמיתיים, (מעין מקבילה הוליוודית לקובי ניב שלנו). הוא שואב עידוד מחברתו ומאמו ובסופו של דבר נמכר התסריט דרך סוכנו של צ'ארלי במיליוני דולרים. צ'ארלי בייאוש, כנגד כל אמונותיו ושאיפותיו, פונה גם הוא לספר ולסמינר של רוברט מקי וסופו של הסרט הוא שהגישה ההוליוודית של דונלד ומקי משתלטת על העלילה והסרט הופך להיות כל מה שצ'ארלי הכריז במפורש שאינו רוצה שיהיה, "סרט עם סקס, סמים ומרדפי מכוניות, עם דמויות שמתפתחות ולומדות להכיר אחת את השנייה ולהתגבר על מכשולים".

צ'ארלי, שקיווה ליצור סרט על פרחים, על הטבע, על היופי ה"אמיתי" והפיוטי שהוא מצא בספרה של אורלין, או לכל הפחות ליצור סרט על "התשוקה להשתוקק למשהו באופן מוחלט" כפי שהיא מופיעה בספר המקורי, נכשל לכאורה וסופו שהממסד ההוליוודי, ה"תעשייה", החברה הצרכנית ככלל, ניצחו את רוחו ותשוקותיו. היה זה ניצחון בלתי נמנע מעצם חולשתם של הרוח והתשוקה של צ'ארלי ומחוסר יכולתם לממש את תהליך היצירה אליו שאף. סיבה נוספת לניצחון בלתי נמנע זה יכולה להיות שהשאיפות של קאופמן הקולנועי אינן השאיפות של צ'ארלי קאופמן האמיתי, שמלכתחילה לא היה מעוניין באמת ליצור סרט על פרחים או על "התשוקה להשתוקק למשהו באופן מוחלט" אלא סרט פוסטמודרני, על כל המשתמע מכך.

יואב: אני לא מסכים איתך, מה זאת אומרת "על כל המשתמע מכך"? זה חסר כל מובן. אתה מתעלם מהעובדה שה"ניצחון" הבלתי נמנע הזה הוא בעצמו ניצחון בגוף הסרט, מה שנוצח הוא הסרט אדפטיישן של קאופמן הקולנועי, לא הסרט אדפטיישן של קאופמן וגיונו שהוצאנו מהווידאוט (העובדה שלקיומו של גיונו עצמו אין כל הד בסרט, אפילו לא בסצינה המוקדמת של המתרחשת על הסט של "גיון מלקוביץ'", מחזקת את ההפרדה הזאת בין שני ה"אדפטיישנים", הבדיוני והמציאותי).

אני מאמין בכנות ובזהות הזו בין קאופמן הקולנועי והאמיתי, ברצון ליצור משהו שהוא גם חדש וגם פיוטי ואני חושב שהסרט הוא בדיוק על התשוקה הזו "להשתוקק למשהו באופן מוחלט", על החסך הזה שהוא אולי ההבדל המהותי היחיד בין מי שמכונים כיום "בעלי רגישות פוסטמודרנית" לבין קודמיהם מכל התקופות והזמנים שהתחבטו, שאפו וקיוו לאותם הדברים בדיוק ועמדו מול ממסדים ודומיננטות שלא היו שונות באופן מהותי מאלו הקיימות כיום.

השימוש של הסרט ב"אסתטיקה פוסטמודרנית" הוא לא רק מודע לעצמו באופן שאסתטיקה זו מתוארת תמיד, אלא מודע למודעות הזאת, לעובדה שמנסחיה של אסתטיקה זו היו לרוב מהצד שהעמיד את עצמו כאופוזיציה בדיוק לאותה "רגישות פוסטמודרנית" או כאלו שניכסו וסילפו אותה כדי שתתאים לצרכיהם, בין אם אלו צרכים כלכליים, פוליטיים או אקדמיים.

בעז: מה עם התזה שהבטחת לי?

יואב: בסדר.

בעז: מה בסדר?

יואב : אתה יודע, אותו "בסדר" שמשמש כתחליף מינימליסטי להתרצות או לחיוב ואישור, "הכל בסדר" או "יהיה בסדר", מעין אמירה לא מחייבת לשמירת הסדר הקיים, אולי הסדר הסימבולי. או אם להתייחס בהקשר של אדפטיישן אפשר לתרגם את זה חזרה לאנגלית בשלושת המילים:

Organism – Organize – Organization

בעז: בסדר. אז מה התזה?

ובכן – הדרור. האזקים הללו,

אשר עמדו בפני גרזן-המשטמה –

משור השעמום נסר קמעה קמעה...

(רחל)

בסדר... תזה

המאמר יציע גישה שאפשר לכוונת בשם אקזיסטנציאליזם פוסטמודרני (לא כלבלב עם המונח פוסט-אקזיסטנציאליזם שהוא משהו שונה ואפל בהרבה). עד כמה שידוע לי, המושג אקזיסטנציאליזם פוסטמודרני לא קיים נכון להיום, אבל לא אתפלא אם יאמרו לי שכן.

בכל מקרה אם קיים מושג כזה המאמר לא מתיימר לדבר בשמו. המאמר גם לא מתחייב להיות נאמן לשום זרם אקזיסטנציאליסטי ספציפי, או בכל צורה שהיא לסקור, להסביר או להתייחס לתנועה האקזיסטנציאליסטית לגוניה השונים. את המילה פוסטמודרני שבאה אחרי המילה אקזיסטנציאליזם אין לייחס בשום אופן לתקופה, זרם ביקורתי, או כל רגישות שהיא המוצעת בשיח הנרחב שמתחולל סביבה. הדרך הטובה ביותר להסביר את הימצאותה של המילה פוסטמודרני היא לחשוב על אינדיאני (למשל האינדיאנים המיוצגים בסרט "אדפטיישן"), הקורא לעצמו אינדיאני על אף שאין כל קשר בינו לבין תת היבשת ההודית ולמרות ששם זה ניתן לו על-ידי מדכאיו וסוחר אחריו עבר עשיר של סילופים והשמצות. למה אינדיאני יקרא לעצמו אינדיאני? מפני שהסילוף והעוול הם חלק מזהותו העכשווית והוא אינו מעוניין למחוק או לאפשר לאחרים למחוק אותה, מפני שהוא מעוניין לשחק במשחק שבמקור נכפה עליו וגאוותו כוללת בין השאר את הניכוס של השם המסולף לעצמו והפקעתו מידי הגוף שטבע אותו והשתמש בו לצרכיו. (דוגמה פוסטקולוניאליסטית זו ניתנה רק לצרכי המחשה ואין הכוונה לרמוז כי הפוסטמודרניסטים הם מיעוט נרדף השייך בצורה כלשהי לשיח הפוסטקולוניאלי).

בין מקורותיו הרוחניים של האקזיסטנציאליזם הפוסטמודרני ניתן למצוא את הדקונסטרוקטיביזם הדרדיאני, את כתבי ליוטאר ובודריאר וצרפתים בכלל, את ספר קהלת ואת שירת רחל. אבל אולי קדימותם של הראשונים (הצרפתים) על פני האחרים (היהודים/עברים) בעיצוב הגישה מונחת ביסוד שאקרא לו בשם "שעשועי". (כמובן שגם חלוקה זו, כמו כל ניסיון לתיחום בתרבות ובשפה, היא בעייתית. למשל- מקומה של היהדות ביצירתו של דרידה,

ולעניין זה כדאי לעיין בספרו של גדעון אפרת, "דרידה היהודי", אבל זוהי כבר הרחבה שמעבר למגבלותיו של מאמר זה).

האם יש מקום לשעשוע בגוף התיאורטי? האם חוסר הרצינות המתבטא בטקסט המשעשע (ואני בכוונה לא משתמש בהבדלים דיאלקטיים בין הומור, אירוניה או סרקזם) יש ביכולתו לתרום תרומה ממשית לשיח או שהוא בבחינת מזהם השולל מכל טקסט המקושר אליו תוקף אקדמי אמיתי.

מקריאה בכתביהם של הוגים "פוסטמודרניים" הרגשתי שככל שהטקסט היה משעשע יותר (והם משעשעים למדי) היה בו ערך רב יותר, הוא היה רלוונטי ונוגע יותר. הכוונה בשעשוע כאן היא לא בערך הבידורי ובטח לא בערך המסחרי של המילה (בכל זאת לא מדובר ברבי-מכר), גם לא באיזה ערך "משחרר" של ההומור, על משקל "הצחוק טוב לבריאות" או "אכול ושתה כי מחר נמות". השעשוע כאן בא כנגד רצינות ומכובדות כנותני תוקף מעצם הצגתם – מתיאוריה אקדמית שמקבלת את תוקפה מעצם שפתה וניסוחה, מתכנים עיתונאיים או דוקומנטריים שמקבלים תוקף מציאותי או לכל הפחות אמין באופן אוטומטי, מיהירות מדעית, או מצווי אפנה.

אבל השעשוע לא מסתכם בכך, אחרת היה מדובר בפרודיה או סאטירה בלבד, כי מתחת לתענועי השפה (בתוכם ומעליהם) מתחבאות אמיתות, לא אמת אחת, לא אמת ודאית או מוחלטת, אלא אמיתות קטנות, מרובות, שלפעמים מתנגשות זו בזו ולפעמים משלימות, ברור שנוצר פרדוקס, אבל למי שיגיד שמכיוון שישנו פרדוקס אין מדובר באמיתות אפשר להשיב שאם לא היו אלה אמיתות לא היה זה פרדוקס.

גם היופי משחק משחק דומה בשעשוע הזה, וגם הביטוי האנושי, הטבע והאלוהים. השעשוע הזה הוא לא "נחמת עניים", נחמת העניים היא במבנים המלאכותיים שיצרו או שנוצרו עבורם, אלא נחמתם של מי שמכירים בעושר, עושר שלא בהכרח שייך להם, שאין בו הבטחה של כוח על פני האחר, עושר שלא ניתן למימוש במגבלות החושים או המחשבה ובכל זאת עצם קיומו הוא הצידוק לקיומם. התואר "משעשע" יכול לשמש אם כן כתחליף לתארים כמו "המאמר החשוב, המעמיק, רב ההשפעה" וכד'.

במאמר משעשע למדי של סימון וורת'האם בשם "הנעליים של ואן גוך, או, האם לאוניברסיטה יש שתי רגליים שמאליות?" שמתבסס על כתיבתו ומספר מאמרים משעשעים אף יותר של ז'אק דרידה, מועברת באופן חד ובהיר תחושת אובדן הדרך של הממסד האקדמי המודרני ושל התיאוריות שהוא מייצר. דרידה מזהה את היסודות המכוננים של האקדמיה המודרנית במאמרו של עמנואל קאנט "The conflict of the faculties", שם הציע קאנט את רעיון ה"פרלמנט האקדמי", את הצורך של האוניברסיטאות ללכת על שתי רגליים, כחיקוי של ההליכה האנושית שבה רגל אחת מיוצבת על הקרקע ומאפשרת לרגל השנייה להתקדם. הרגל היציבה יכולה להיקרא ימין או שמרנות או קלאסיקה אם תרצו, והשנייה תיקרא שמאל, או ספקנות, או חדשנות או מודרניות. אין הכוונה, גם לא במאמרו המקורי של קאנט, להתייחס לשמאל וימין כמונחים פוליטיים, הרגליים הרי כל הזמן מחליפות תפקידים (בצורה דומה אפשר לפשט ולומר שהרגל המודרנית שבעבר הייתה הרגל שבאוויר היא היום הרגל שבקרקע ואילו הרגל המונפת היא הרגל הפוסטמודרנית).

דרידה לעומת הביקורת הפשטנית של מתנגדיו לא מעוניין כלל להיות הרגל הפוסטמודרנית הזו, הוא מגחיק את כל העניין של הרגליים בטענתו שלא רק שה"פרלמנט" האקדמי של קאנט הולך על שתי רגליים, הוא גם הולך בהכרח על שתי רגליים הנעולות בנעליים, כשהנעליים מהדהדות, כמובן, למבנה התרבותי המלאכותי של דיכטומיית הרגליים. דברים אלו מובילים את דרידה "להיזכר" ב"דיון מסויים... עם קולגה מכובד, מאיר שפירו, בעניין איזה שהו נעליים של ואן גוך", דרידה מתייחס כאן לוויכוח שנוצר בין אותו פרופסור שפירו לבין פרדריק גיימסון הידוע ומאמרו "ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" (מאמר לא משעשע בעליל, שתרם רבות לברברת, או scribble, כפי שמתאר דרידה את "כוח הכתיבה" במקום אחר, מסביב למושג פוסטמודרניזם). במאמר זה מנתח גיימסון את ציורו

של ואן גוך "זוג נעליים" (בקוראו לציור בשם מוטעה ומטעה "נעלי האיכר") ויוצר השוואה בין ציור זה לציור של וורהול בשם "נעלי אבק היהלומים".

כדי לבסס את התזה שלו בדבר השבר בין המודרניזם העילי והפוסטמודרניזם, בין העומק של ייצוג סבלו של האיכר בעולם פרימיטיבי ואכזרי אצל ואן גוך מול ה"שטחיות" של יצירתו של וורהול והטענה שאינה מייצגת דבר מלבד את עצמה. פרופסור שפירו שבודאי התחלחל לנוכח פשטנותו המעוותת של גיימסון, ניסה לתקוף את טענותיו דרך ערעור פרשנותו של גיימסון את ואן גוך (וזו של הידיגר המובאת גם על-ידי גיימסון), הוא ציין את העובדה כי ואן גוך היה עירוני שוכן כרך ורחוק מרחק רב מעולמם של האיכרים, שהציור הוא חלק מקבוצת ציורים היוצרים "תנועה" בהצבתם זה מול זה ושכלל הנראה היו אלה נעליו של ואן גוך עצמו.

ניסיונו הנאצל של שפירו לערער על הדיכוטומיה הפשטנית בין מודרניזם לפוסטמודרניזם אצל גיימסון, לא זוכה להערכה רבה אצל דרידה. מבחינת דרידה שפירו הוא בדיוק אותו אדם שמסכים להיות ה"רגל הפוסטמודרנית" בפרלמנט של קאנט, עצם ההתמקדות בנעל זו או אחרת חוטא מבחינתו למטרה, דרידה לא מחפש מאבק, כל כולו נתון לפירוק כל אפשרות של מאבק, התנגדות והתנגדות שכנגד. מבחינה זאת למד ממנו רבות האקזיסטנציאליזם הפוסטמודרני, שמייסדו חש תחילה צורך עז להציב ניתוח דומה לזה של שפירו למול טיעונו של גיימסון.

בעז: נראה לי שהתרחקנו מהנושא של המאמר, איך זה קשור ל"אדפטיישן", ואיפה טענות המשנה?

או יש כי תעמדי בינות ימין ושמאל

על פֶּרֶשֶׁת דְּרָכִים בְּמַחֲקָה לְאוֹת,

וְהַבְּלָתִי צְפוּי מְאַחֲרֵי קִרְנוֹת

יִלְעַג בְּקוֹל.

(רחל)

דונלד וצ'ארלי

שניהם חיים באותו "פוסטמודרניזם כמונח תקופתי, תרבותי או כלכלי", לשניהם אותו D.N.A, שניהם דמויות בדיוניות (למרות שדונלד יותר) ועם זאת ריאליסטיות למדי: שניהם תסריטאים, שניהם גברים לבנים אמריקאים מהמעמד הבינוני, את שניהם משחק אותו השחקן, את שניהם כתב אותו הכותב – "האם אפשר להיות בודד יותר מזה?"

למרות זאת מכל בחינה אחרת הם נראים כשני הפכים – דיכוטומיה בינארית מושלמת – אבל דיכוטומיה זו מנותקת מכל מימד לוגי, של זמן (הם בני אותה תקופה), חלל (דירה אחת, אמריקה אחת, עולם אחד), ביולוגיה, סוציולוגיה, וכיולוגיה, אין כל לוגוס שיכול להסביר את השונות הזאת, גם שימוש בסובייקט הסכיזופרני של לאקאן לא יצליח כאן, שכן הסרט מחסל כל אפשרות לניתוח מסוג זה דרך השימוש שנעשה בו בתסריט הנדוש והמגוחך שכותב דונלד.

אם כן, למרות הנראות אין כל אפשרות ליצור דיכוטומיה או לייצר מאבק. גם לא מדובר באיזו שונות יוצאת דופן, "סימבולית" שניתן לייחס לטקסט האומנותי, אפשר למצוא אותה בכל מקום (גם אצל תאומים זהים, ובודריאר יכול להירגע מעט מהחרדה העצומה שמעורר בו השכפול הגנטי) אז מאין נובעת השונות? איך ייתכן ששניהם מאותו הכפר אבל לא אותה קומה ולא אותה בלורית שיער? קומתו של צ'רלי שפופה (ממבוכה ומביישנות) ובלוריתו דלילה (כתוצאה מחרדה) בעוד דונלד זקוף קומה (כשאין לו כאבי גב) ושערו שופע חיוניות וברק.

צ'רלי מהרהר באפשרות להסבר כימי (האיזון הכימי במוחו לקוי) הסבר פופולרי ביותר בתקופה המאופיינת בצריכה המונית של פרוזאק ונוגדי חרדה למיניהם, הבעיה היא ששום כדור, ויהיו סגולותיו אשר יהיו, לא היה מבטל את השוני המהותי בין צ'רלי ודונלד (אילו גיימסון היה נותן מעט דרור לדמיון ומתאר לעצמו את דמות הצעקה של מונק מטופלת בפרוזאק היה מבטל את קביעתו שהחרדה של המודרניזם העילי לא מתקיימת בסובייקט הפוסטמודרני ומגלה שכל ההבדל נעוץ בהשפעת הכדור).

ובכל זאת מהי השונות הזאת? דרידה מגדיר את המושג *differance* (עם a בשונה מהמילה difference עם e) כ- "sameness which is not identical" ביאדפטיישן לעומת זאת יש לנו "identical (twins) which are not the same" ובין אם מדובר במשחק מכוון של קאופמן, שמרפרר במהלך הסרט באופן גלוי לדקונסטרוקטיביזם הדרידיאני, או בהזייה משחקית שלי, מתקיים כאן משחק בין קאופמן לדרידה, ומי שמשחק עם דרידה הוא שותף של דרידה, מכיוון שאם יש משהו שדרידה מחפש לו (ועד כמה שאפשר להאמין בכנותו, הוא לא מחפש חסידים), זה שותפים למשחק. אני לא יודע אם נעשה ניסיון לתרגם את *differance* לעברית, אבל אני שונא לכתוב באותיות לטיניות לצד עברית במחשב, זה מבלגן את הטקסט ויוצר דקונסטרוקציה מכאנית במקומות שאני מעוניין לזרום ולא להתפרק, אני יכול כמובן לכתוב *דיפראנס* ולסיים כבר עם המאמר הזה (לעזאזל!), אבל מכיוון שאני מי שאני, אני אנסה להציע תרגום.

דרידה היה מעדיף שלא יתרגמו אותו כלל, במאמר בשם "מגדלי בבל" הוא מתייחס לסוגיית התרגום והתסכול שהיא גורמת לו, כמובן, ברגע שאני לא משתמש במושג *differance*, אני הופך חלקים רבים ממאמרו באותו שם ללא רלוונטיים (למשל כל החלק בו הוא משחק עם האלפבית ועם האות e-a), אבל מכיוון שדרידה הוא לא נושא המאמר, ואולי הוא לא צריך לשמש כינושא לשום מאמר, אין סיבה שאני אדייק במשחק שלו ולא אשחק משחק משלי, שכמובן חב לו את קיומו.

אולי אפשר לתרגם את ה *דיפראנס* ל- שוניות (עם חולם בו הראשונה ושורוק בו השנייה), שמשלבת בין המילים שונות ושניות (דואליות). מצד אחד זה תוקע אותי עם המספר שתיים שמהדהד יותר מדי לדיכוטומיה ובינאריזם, מצד שני נוצר ניגוד נחמד בין שונות, הישנות (חזרה), משנה (כמו במשנה תוקף) ומשניות, מצד שלישי אולי כבר יש מילה כזאת בעברית, מצד רביעי זה מוצא חן בעיני ולא אכפת לי מכלום.

אז מעכשיו אגדיר את היחס בין דונלד לצ'רלי לא כשונות אלא כשוניות. השוניות היא שונות שאינה בינארית, אלא מרובת פנים. היא "נקודת מפגש" של אלמנטים 'מהותניים' ושל אלמנטים 'חברתיים', היא מהותנית כמו ההסבר הכימי (או נוירולוגי) של צ'רלי (ושל הפסיכולוגיה הנוירולוגית בכללותה), היא תלוית תרבות כדוגמת ה"עיקרון של השוני הסמיוולוגי של דה סוסייר" או פרדוקסלית כמו השוני בין הכוחות הפועלים אצל ניטשה. בכל מקרה קיומה הוא בלתי נמנע, בלתי פתיר ובלתי מוגבל, היא חלק אינהרנטי מטבע האדם, מהפסיכולוגיה שלו, מהתרבות ומהשפה שלו, בלי כל יכולת ליצור הפרדה בין מושגים כמו טבע, תרבות, פסיכולוגיה או פילוסופיה שכולם חלק מאותו משחק הנקרא שוניות, ויכול גם להיקרא הקיום האנושי.

הניסיון לצמצם את השוני (או את הדימיון) בין דונלד לצ'רלי הוא חסר טעם ותוחלת ואדפטיישן מציג את חוסר הטעם הזה בסיום הסרט, בכניעה של התסריט לנוסחה ההוליוודית כאשר דמותו של צ'רלי "מתפתחת, משתנה ומתגברת על מכשולים" ובכך נהיית דומה יותר לדמותו של דונלד, שמצדו מת בסוף הסרט (ובכך מתקרב באופן מסוים לדמותו של צ'רלי). רק גורם מלאכותי, מגמתי או עיוור יכול לבטל את השוניות וליצור מתוכה טוטאליזציה או האחדה של המשמעויות, חוקיות או עקרונות (התחליף הליברלי לחוקיות). הדקונסטרוקטיביזם (ואדפטיישן כסרט דקונסטרוקטיביסטי) ניגש אל המבנים המלאכותיים האלה של האחדה וחוקיות ומחפש את השוניות המוטבעות בתוכם, המודחקת או נדחקת על ידם.

כלבים וגנבים

"אדפטיישן הוא סיפורו של התסריטאי צ'רלי קאופמן, תסריטאי מבולבל מ L.A המוצף ברגשות של חוסר התאמה, תסכול מיני ותיעוב עצמי... בעודו נאבק לעבד את ספרה של סוזן אורלין 'גנג האורכיזדות', קאופמן, בעצת אחיו, פונה לספרו רב המכר של רוברט מקי 'Story' ובסופו של דבר מגיע לסמינר של רוברט מקי. בתמונה(1): צ'רלי קאופמן מחפש עצה אצל מקי. בתמונה(2): שימו לב לספר על הזהו של קייג' - 'Story' מאת רוברט מקי!"

(מתוך אתר האינטרנט של רוברט מקי - <http://mckeestory.com/adaptation.html>)

המילה ציניקן מקורה במילה היוונית *kynikos*, "כמו כלב", בין אם היה זה ביטוי של אירוניה עצמית של הציניקנים הקדומים, גידוף שהדביקו להם מתנגדיהם או שמדובר בחוסר הבנה בסיסי שלנו את מושג הכלביות ביוון העתיקה (סביר להניח שהכלבים שוטטו והיו בני בלי בית ומכאן תאמו את נטייתם של הציניקנים המקוריים אל עבר הבלתי-מתורבת וה"טבעי").

מה שבטוח הוא שמאז גארפילד (החתול) נוצר צורך לשנות את הכינוי שהרי להווה ידוע שהכלב הוא יצור ממושמע, צייתן וסתום, בעל מודעות עצמית של פרולטר טרום מארקס, בעוד החתול הוא הציניקן האמיתי, גם בהיותו מבוית (והרי כל הציניקנים של ימינו "מבויתים" מבחינה זו בעוד "ילדי הטבע" הם סמל לתמימות פותה).

אבל מי הוא הציניקן האמיתי של ימינו – זה שמנצל את החוקים או "העקרונות", שמדחיק לכאורה את מודעותו ומעמיד פני תם כדוגמת מקי – המתוסרט והאמיתי? או זה שמתנגד להם ומפרק אותם (גם אם נראה כי הוא עושה זאת בהנאה סדיסטית ו/או מזוכיסטית כדוגמת צ'רלי קאופמן – המתוסרט והאמיתי). מי הכלב, מי החתול ומי טורף את מי?

כדי לשמור על כבודם המקורי של הציניקנים כדאי להתעלם לרגע מהמשמעויות המודרניות של המילה – הציניקן האמיתי בדמות קאופמן אינו מפגין שמחה לאיד אלא צוחק צחוק מר, שבו זמנית חומל אך אינו מתפשר עם מושאו (שהוא לרוב הוא עצמו), בעוד רוברט מקי, תקראו לו "חברת הצריכה", "הקפיטליזם המאוחר" או כל שם אחר, אינו אלא נוכל ו"גנב", הוא גונב מהטקסט את משמעותו האירונית, הביקורתית, וגונב על-ידי כך את דעתם של תלמידיו. למעשה אין הוא פועל מול קהל תלמידים, אלא מול קהל צרכנים, קהל שברובו מודע ואינטליגנטי דיו כדי לזהות את השקר בעצמו, ועם זאת בוחר להתעלם ממנו ולקנות את הסחורה מתוך שאיפה להיות חלק מ"התעשייה", לזכות בכוח שיש למקי על מוצרי התרבות שלה ולהתאים את משמעותם לצרכיהם.

האם זוהי הדומיננטה החברתית שהצמיחה את הפוסטמודרניזם? שנתנה לו לגיטימציה? הלגיטימציה שנותן הקפיטליזם המאוחר לתרבות ה'פוסטמודרנית', היא לגיטימציה על תנאי – התנאי הוא שתאפשר לו להפשיט אותה מכל משמעות (מלבד המשמעות הצרכנית), מה שנראה לעיתים כשיתוף פעולה מרצון של ביטויי התרבות הפוסטמודרנית עם תרבות הצריכה אינו אלא תוצאה של אופייה הפתוח, של הבסיס הפרגמטי, האירוני והפלורליסטי שלה. כל זה אין משמעו שביטויי התרבות הפוסטמודרנית הם אכן "חסרי עומק" כפי שמתאר אותם גיימסון או שהאינטראקציה בין התרבות לדומיננטה הכלכלית-חברתית היא מרצון ומהסכמה הדדית. אפשר להסתכל על כך מנקודה הפוכה, הדומיננטה החברתית כפי שמתאר אותה גיימסון, שבחרת להיות פורסט-גאמפית או וודי (הכלב מגארפילד), משתמשת ב"בוקיות" כציפוי טפלוני המגן עליה מביקורת ומנכסת את מתנגדיה לפריק שואו ספקטקולרי מניב רווחים. במובן זה האמרה של הקפיטליזם המאוחר היא לא "אם אתה לא יכול להילחם בהם הצטרף אליהם" אלא: "לא משתלם להילחם בהם, עדיף לסרס אותם ולצרף אותם לקרקס".

לעומתם מבטאיה האמיתיים של מה שמכונה 'הרגישות הפוסטמודרנית' הם לא הפורסט-גאמפים, אלא אלה שבחרים בדמותו של האדם האבסורדי של קאמי, אם כי בגרסה פחות חמורת סבר, אפילו משועשעת (עניין של אדפטציה), הם יודעים שהמשא הכבד שהם נושאים, סופו להתגלגל חזרה לשוק הצרכני ועם זאת שבים פעם אחרי

פעם להרימו, לא מתוך תקווה שאי פעם המצב ישתנה (למרות שסופו שישתנה וישוב וישתנה בין כה) ולא מתוך מלחמה עם הבלתי נמנע, אלא מתוך דבקות בקיום האנושי, באינסופיות של התופעות, הגוונים והפירושים שקיום זה מכיל, בידיעה שהשמש עולה ולאחר מכן שוקעת ואחרי כן שוב תעלה ושוב תשקע, בידיעה שאין עליות או ירידות, אלא רק שיפועים ושאים תלך על פני הארץ בקו ישר, בהתמדה ולאורך זמן, תגיע לאותו מקום ממנו יצאת – ובמקום לראות בכך סיבה לייאוש ימצאו כאן עניין לנחמה, הרי אחרי מסע כה ארוך ומפרך, איפה תרצה להיות אם לא שוב בביתך.

ויותר מהמה בני

הזהר עשות ספרים הרבה

אין קץ

ולהג הרבה

יגיעת בשר

(קהלת)

Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." in: *Jean Baudrillard, Selected Writings*, ed Mark Poster, Stanford University Press, 1998, pp.166-184.

Derrida, Jacques. "Differance" in: Jacques Derrida, *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs*, Evanston: Northwestern University Press, 1979, pp. 129-160.

Jameson, Frederic. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University press, 1991.

Liotard, Jean Francois. *The Postmodern Condition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Neel, Jasper. *Plato, Derrida, and Writing*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

Wolfreys, Julian (Ed.), *The Derrida Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

Simon Wortham, "Van Gogh's shoes, or, does the university have two left feet?" in: *Culture Machine 1*, (1999), Eds Dave Boothroyd and Gary Hall. (online).

Available: http://culturemachine.tees.ac.uk/Cmach/Backissues/j001/articles/art_wort.htm

- שירת רחל, בתוך "פרויקט בן-יהודה", (מקוון).

Available: <http://benyehuda.org/rachel>