אלכס סקליאר

מבוא לתיאוריות קולנועיות עם כריסטופר נולאן

מראשיתו של המדיום הקולנועי תהו תיאורטיקנים, חוקרים והוגים על קנקנו. כתבי עת, מחקרים ומאמרים ניסו לענות על השאלה, מהי מהות הקולנוע: האם הוא משקף את המציאות? האם הוא אמנות? או שמא זהו מופע בידורי? למעשה כבר מראשיתו החלו ללוות אותו תפיסות תיאורטיות שונות.

התרבות הפופולרית והתעצמות תעשיית הסרטים במאה ה־21 מביאות לעתים להתעלמות מבמאי קולנוע היוצרים סרטים שוברי קופות. אנו נוטים לייחס לסרטים אלה הצלחות כלכליות בלבד, ומתעלמים מהאפשרות לקריאה מעמיקה יותר של היצירות, כזו שתשקף את התפיסה התיאורטית של יוצריהן את הקולנוע. במאמר זה ארצה לבחון ארבעה מסרטיו של כריסטופר נולאן (Nolan), שאותם ביים וכתב: Following **(1998)**, Memento **(2000)**, Inception **(2006)**,, The Prestige **(2010)**.

אטען שבסרטים האלה מציג נולאן את תפיסתו התיאורטית לגבי העשייה הקולנועית, כשבכל אחד מהם מוצגת תיאוריה קולנועית מסוימת, והסרט מביע את עמדתו כלפיה. לאחר שאנתח כל סרט, אציג כיצד בכל אחד מהם נולאן מציג את תפיסתו, שהקולנוע מעצב את תפיסת המציאות, משפיע עליה ויכול לעוות אותה. אין כאן ניסיון לומר שסרטיו עוסקים אך ורק בתפיסותיו קולנועיות, אך עם זאת ארצה להציע ניתוח אחר, שלא נעשה עד כה, לסרטיו אלה.

אני טוען שנולאן מבצע למעשה מהלך פילוסופי בעשייתו הקולנועית. בכך הוא ממשיך למעשה במסורת ארוכה יותר של גישה פילוסופית לקולנוע. גישה זו מופיעה כבר אצל אלכסנדר אסטרוק (Astruc), אשר טבע את המושג "מצלמת עט". על פי תפיסתו של אסטרוק המצלמה היא כמו עט, וכל במאי חורט את טביעת ידו הייחודית בסרטיו (17–23). אסטרוק טוען, שאילו דקארט היה חי היום, הוא היה מסתובב עם מצלמת 16 מילימטר ויוצר סרטים, שהיו משקפים את הרעיונות התיאורטיים של משנתו הפילוסופית (17). לטענתי, כך עושה זאת נולאן, כשהתחום הפילוסופי שמעניין אותו הוא הקולנוע עצמו.

אינדקסיאליות ריאליסטית: *ממנטו*

ממנטו זכה לפרשנות רבה אצל התיאורטיקנים למיניהם, אשר ניסו לבחון את המשמעויות ואת הקשרים של הסרט לנושאים כמו זיכרון, תפיסת זמן, אמת, מציאות וצדק (Clarke; Parker; Little; Lyons; Bragues). אך אף אחד מהם לא בחן את המשמעויות התיאורטיות ואת האמירה הקולנועית של נולאן על הקולנוע עצמו בסרט זה. בפרק זה אבחן אילו

תיאוריות קולנועיות משתקפות ב*ממנטו*, ואילו שאלות בדבר התיאוריות הקולנועיות שואל נולאן באמצעותו.

ב*ממנטו* בוחן נולאן הנחות יסוד בתפיסה הריאליסטית של הקולנוע, הרואה את הקולנוע כמדיום שמציג דימוי מדויק של מציאות. על פי תפיסה זו, למצלמת הקולנוע יש יכולת ייחודית, בניגוד לשאר האמנויות הפלסטיות, ללכוד ולשעתק את המציאות הנראית והנשמעת (Mast & Cohen 1). היכולת הזו נובעת מיכולתה הטכנית של המצלמה לשעתק במדויק את המציאות. זהו העיקרון בבסיס תפיסתו הריאליסטית של באזין את הקולנוע. על פי באזין, האינדקסיאליות של הקולנוע טמונה בתצלום, שהוא זה ששחרר את האמנות הפלסטית מהצורך לנסות לשעתק את המציאות (שם). אותו עיקרון עומד גם בבסיס התיאוריה של זיגפריד קראקוור (Kracauer), אשר ייחס חשיבות לקשר בין הקולנוע לבין רצף התמונות הנעות והצביע על הקשר שבין אופיו האינדקסיאלי של התצלום לממד הריאליסטי של הקולנוע (7–8). לטענתו, היכולת של התמונה להעתיק את הטבע ואת המציאות, באופן מדעי ולא מתערב על ידי המצלמה, היא זו שהופכת את מדיום הקולנוע למדיום ריאליסטי (שם).

במרכז עלילת הסרט *ממנטו* עומד הצילום. סצנת הפתיחה מתחילה בפעולת צילום, והגיבור הראשי מוביל את מהלכיו בהסתמכות על תצלומים. לגיבור, לאונרד שלבי Leonard Shelby, בעיית זיכרון שבגללה יש לו רק זיכרונות לטווח הקצר: אחרי מספר דקות זכרונו נמחק והוא אינו זוכר מה שאירע קודם לכן. לנורד שלבי בונה את זיכרונותיו ואת ידיעתו על העולם לפי התצלומים שהוא מצלם. הוא חושב את התצלומים לאמינים, כאלו שמציגים בפניו את המציאות ואת היכולת לזכור. התצלומים עוזרים לו לנהל את חקירתו, הקשורה בחיפוש אחר הרוצח של אשתו. לני מקעקע על גופו מידע חשוב, ומסתובב עם מצלמת פולארויד תוך שהוא מקפיד לצלם באופן אובססיבי דמויות מפתח חשובות בחקירתו.

ההסבר של לאונרד לאובססיביות שלו לצילום הוא הרצון להתגבר על קושי שבו נתקל אדם אחר, שסבל מבעיה דומה. המדובר במקרה של סמי ג׳נקיס, שאותו לני חקר במסגרת עבודתו בחברת הביטוח, לפני השוד שגרם לו לאבד את זיכרונו. הכול חשבו שלסמי הייתה בעיית זיכרון, אך לני הוכיח על סמך ניסויים חוזרים ונשנים, שסמי לא ייצר התניות פיזיות ולכן בעייתו הייתה פסיכולוגית ולא פיזית, ואם כך לא מגיעים לו פיצויים מחברת הביטוח.

> “Sammy Jankis wrote himself endless notes. But he’d get mixed up. I’ve got a more graceful solution to the memory problem. I’m disciplined and organized. I use habit and routine to make my life possible.”

הגיבור לא סומך אפוא רק על הפתקים כפי שסמך עליהם ג׳נקיס, אלא נעזר בשיטה שלמה, הכוללת תצלומים. התצלומים עוזרים לו להתמודד עם הבעיה הפסיכולוגית, ובאמצעותם הוא משרטט לעצמו את המציאות, כפי שניתן לראות ביותר מסצנה אחת בסרט. את האובססיה לריאליזם מסביר באזין במאמרו *״הווייתה של הדמות המצולמת״*, אשר מתאר כיצד הצילום פותר את האובססיה לריאליזם ״הצילום והקולנוע מאידך גיסא הם המצאות שנועדו לספק אחת ולתמיד ובמלוא תמציתה את האובססיה שלנו לריאליזם״

(252). כך גם לאונרד שזיכרונותיו נמחקים משמר את הזיכרונות באמצעות המצלמה, ה"מכונה הריאליסטית" שעליה הוא סומך.

את העיסוק בריאליזם ניתן לקשר גם לשם הסרט Memento, שנגזר משמו של הסיפור הקצר שעליו הסרט מבוסס *Memento Mori*. מושג זה לקוח מהשפה הלטינית, ומטרתו להזכיר לבני האדם שהם עתידים למות. המצלמה והצילום, על פי באזין, הם תוצר רצונו של האדם להנציח את החיים או להתחמק מאמירה זו (שם).

קולנוע האטרקציות: יוקרה

יוקרה מחזיר אותנו לתקופה שבה הומצא הקולנוע, והוא עוסק בקוסם ובמהות מופע הקסמים. הסרט מחזיר אותנו לתקופה שבה הקולנוע היה בחיתוליו, ונולאן אף מזכיר לנו בסרט את התאריך: פברואר 1899. בתקופה זו הקולנוע היה על פי ההיסטוריונים "קולנוע של אטרקציות", כלומר, הקהל הגיע בעיקר כדי לצפות ב"אטרקציות" (Gunning 57). הוא בא לחזות ביכולות הקסומות של הקולנוע לייצר אשליה, בין שזו אשליה ריאליסטית כפי שהציעו האחים לומייר, ובין שזו אשליה קסומה כפי שהציע מלייס (שם). המכשיר שהצליח לשעתק במדויק את המציאות, הצליח להביא את הקהל; היו אלה המדיום והיכולות הטכנולוגיות שלו שמשכו את הקהל בהתחלה, ולא העלילה (Kracauer 14-17; Gunning 57).

גם סרטו של נולאן עוסק בחיפוש אחר האטרקציה שתמשוך את הקהל לסרט. הסרט עוסק בתחרות תחרות בין שני קוסמים: אלפרד בורדון (Borden) ורוברט אנג'ייר (Angier). לאורך כל העלילה אנו עדים לניסיון שלהם להתחרות זה בזה במציאת הקסם שיהיה ייחודי ובלעדי. בסוף הסרט בריאלוג בין הקוסמים מציג לנו נולאן את התפיסה של הקוסמים לגבי ה"קסם". תפיסה זו זהה להגדרת קולנוע האטרקציות:

> "You never understood why we did this. The audience knows the truth. The world is simple, miserable, solid all the way through. But if you can fool them, even for a second, then you can make them wonder. And you get to see something very special. You really don't know. It was the look on their faces".

כלומר, בדומה לקולנוע האטרקציות, הצופים מודעים לאשליה, והם מגיעים לקחת בה חלק באופן מודע. זו מהות הקסם על פי הסרט וזוהי המהות של קולנוע האטרקציות, או כפי שהציג זאת מלייס:

> "I can state that the scenario constructed in this manner has no importance since I use merely as a pretext for the 'stage effects' the 'tricks' or for a nicely arranged tableau" (Gunning 57).

אבי הבדיה, האשליה והתחבולות של קולנוע האטרקציות הוא מלייס, שנחשב על ידי היסטוריונים כאבי הגישה הבדיונית בקולנוע, אשר שאף לחיזוק תפיסת האשליה (Bear 17-18). גם הוא, כמו הגיבורים בסרט, הגיע מעולם הקסמים ונחשב לאמן האשליה. הוא

השתמש בטכסיסים קולנועיים, כמו הפסקת צילום או הנחת תמונות זו על גבי זו, ששימשו בתחילה סרטים בידוריים שנראו קסומים ולא מציאותיים. ההשראה לטכניקות אלו הגיעה במקרים רבים ממופעי הקסמים (Chanan 117). בהמשך, צלמים ביומני החדשות החלו להשתמש בטכסיסים ששימשו את תחום הבידור, וזייפו באמצעותם אירועים שנחשבו לדוקומנטריים (Chanan 120-121).

באמצעות נרטיב הסרט מציג נולאן לקהל את היכולות של הטריקים הקולנועים לעוות את תפיסת המציאות. וכך באמצעות ההקבלה לקולנוע האטרקציות אנו חוזרים לתזה של גאנינג לגבי הקולנוע שלפני 1907. לטענתו, קולנוע האטרקציות מעורר ישירות את תשומת לב הצופים, מראה מוזרויות ויזואליות ומספק עונג באמצעות מראות מרגשים, דהיינו מאורע ייחודי דמיוני או דוקומנטרי שהוא מעניין בפני עצמו. האטרקציה היא בעלת טבע קולנועי מניפולטיבי: הילוך איטי, הילוך לאחור, תחליף, חשיפה – כל אלה סיפקו בסרטים את החידוש (60-61).

הקולנוע כחלום: התחלה Inception

בסרטו Inception עוסק נולאן בחלום, בתעשיית החלומות, ביכולת הטכנולוגית לשלוט בחלומות ובהחדרת הרעיונות לתת המודע. ניתן לראות בסרט אזכור לתפיסות פרוידיאניות לגבי פירוש החלום. הסרט מספר את סיפורו של דום קוב, אדם המסוגל להיכנס לתוך חלומותיהם של בני אדם באמצעות טכנולוגיה חדישה, ולגנוב מתוכם את הידע לגבי סודותיהם, וזאת על מנת לעצב תודעה אצל אחרים כמו בחלום. קוב משתמש בשירותיהן של דמויות אשר מעצבות בשבילו את הסביבה הטבעית של החולם, האדריכלים. הגיבור בסרט מתבקש לבצע "השתלה", הטמעת רעיון במוחו של בנו הצעיר של מנהל החברה המתחרה, אשר עתיד לרשת את החברה עם מותו הצפוי של אביו. כדי לבצע את ההשתלה המדוברת, קוב צריך לחדור מתחת לשלוש שכבות מודעות על מנת להגיע לליבה הרגשית של היורש ולשתול בה את הזרע, אשר ינבוט לרעיון שיוביל אותו להחלטה על פירוקה המידי של החברה.

השוואה בין הקולנוע לחלום ניתן לראות במאמרו של אלטמן (Altman). אלטמן טוען כי המטאפורות השונות לתפיסת הקולנוע, זו של הריאליזם, הקולנוע כחלון, וזו של הפורמליזם (החלון כמסגרת), מתייחסות שתיהן רק רק למסומן ולתכנים ולא למדיום ולמסמן, ומתעלמות לגמרי מתהליכי הצפייה (521). הוא טוען שהמבנה של הסרט דומה לתופעת החולם, שכאשר הוא מתעורר הוא רוצה לפענח את מה שקרה בחלום. בחלום יש רושם של מציאות, רצף של דימויים ומשמעויות, ופעמים רבות הוא אינו מובן, ולכן רוצים לפרש אותו (524-526). יש אפוא בחלום טקסט חזותי, שאנו מפענחים אותו כמו שאנו מפענחים סרטים (שם). נולאן, בדומה לאלטמן, אחרי שעסק בסרטיו הקודמים בתפיסות ריאליסטיות מול תפיסות פורמליסטיות של הקולנוע, מציג עיסוק בחלום, כלומר עיסוק במכונה שמאפשרת להיכנס לחלומות של אנשים. המכונה מאפשרת לקבוצת אנשים לקחת חלק יחדיו בחוויית החלום, באופן דומה מאוד לחוויית הצפייה הקבוצתית בסרט קולנוע

אזכור נוסף בסרט לטענתו של אלטמן ניתן לראות בעיסוק בסאונד. אלטמן טוען כי התיאוריות הקולנועיות מתעסקות בעיקר בפס התמונה, בצד החזותי ובקליטה של חוש הראייה, אך בקולנוע יש עוד ערוץ אחד לפחות, הסאונד, ערוץ השמיעה (528–529). לסאונד יש תפקיד משמעותי בסרטו של נולאן: הוא עוזר לצוותו של קוב להבין שהחלום קרב לקיצו. כלומר, נולאן מראה שהסאונד משמעותי לתהליך הצפייה.

במאמרו המשווה בין הקולנוע לחלום מסביר אלטמן, שהסצנה הפותחת בסרטים מכילה בתוכה כבקליפת אגוז את תמצית הסרט כולו, הנרטיבית והסמנטית, את עיקר הרעיון הסיפורי ואת עיקר המשמעויות המופשטות (525). ואמנם בשלושת הסרטים שהוזכרו לעיל הסצנה הראשונה היא הסצנה האחרונה, והיא זו שנותנת את הפרשנות למשמעות הסרט.

מציצנות: *מעקבים*

הבחירה לנתח את התפיסות התיאורטיות של נולאן בסרטו הראשון, סמוך לניתוח של סרטו האחרון, אינה סתמית. *מעקבים* ו*התחלה* עוסקים בתמות דומות ובתיאוריות קולנועיות חופפות, ששואבות מתורת פרויד. הקבלה זו מעניינת, משום שסרטו הראשון נעשה בתקציב זעום ביותר, ואילו סרטו האחרון זכה לחופש יצירתי ללא הגבלות תקציב. בשני הסרטים הללו נולאן מביע את עמדתו ואמירתו הקולנועית. הוא גם רומז לנו על הקשר בין שני הסרטים באמצעות בחירת שם זהה בשניהם לגיבור הראשי.

מעקבים עוסק בסופר שנוהג לעקוב באופן אקראי אחר אנשים רנדומאליים ברחוב. מבחינת הסופר התנהגות זו היא נורמטיבית, ועם זאת ניתן לראות אקט זה כמציצני. המצב מחמיר כאשר יום אחד הגבר שאחריו הוא עוקב מגלה אותו, ונשברת ביניהם המחיצה. השניים מתחברים וקוב, הגבר שאחריו נעשה המעקב, מלמד את הסופר לפרוץ לבתים של אנשים. הסופר מתחיל לחקות את התנהגותו של קוב ולפרוץ לבתי זרים, ובדרך זו לומד כיצד ניתן לעמוד על התנהגותם של בעלי הבית באמצעות חפציהם.

אחת התיאוריות שמקשרות בין קולנוע לבין מציצנות היא זו של מץ (Metz). טענתו היא שאנו כצופים נמצאים במצבם של מציצנים[1]: הן הדמויות במציאות והן אלה שבסרט אינן יודעות שצופים בהן – המציצן פולש לתחום הפרטי (Metz 91-92). מץ מבחין בין סובייקט לאובייקט: הצופה הוא הסובייקט, השולט, הרואה והדמויות – הרואיות ופעילות ככל שיהיו – הן מושא הצפייה וחומרי הגלם שבהם מתבוננים (שם 93). לטענת מץ, בעקבות העובדה שהמצלמה מטשטשת את נוכחותה ואת תפקידה בייצור הסרט, הצופה הופך למציצן (שם).

סרטו של נולאן אינו הראשון כמובן שעוסק במציצנות ובמעקב. יחד עם זאת נולאן מנסה, באמצעות האסתטיקה של הצילום הדוקומנטרי, להזדהות עם המציצן. וכך הוא מסביר זאת:

1 voyeurism. מושג מהפסיכו־אנליזה שקשור לארוטיקה ולהתבוננות של המציצן בפעילות מינית של האחר. מאקט ההתבוננות והמציצנות שנעשה בהסתר הוא שואב את הנאתו (Ben-Shaul 114).

> "I saw the hand-held, black-and-white 16mm cinematography as a way of tapping into the cinematic feel of film noir, whilst giving it a different spin by shooting the scenes in a more modern documentary style" (Duncker 2006).

הבחירה באסתטיקה דוקומנטרית נובעת מהרצון להעניק משמעות נוספת לסרט מעבר לבחירה הז'אנרית שלו. כלומר, נקודת מבט זו מחזקת את תחושת ההזדהות עם המציצן במקביל להיותה טרנסצנדנטלית.

ב*מעקבים* בונה נולאן שלב נוסף בתיאוריה של מן. הוא יוצר מפגש בין הצופה לנצפה, הוא שובר את המראה. כמו בסרטו הקודם, שבו הכניס את יוצר החלום לחלומו של החולם, כאן הוא מכניס את הצופה למציאותו של הנצפה. בשני המקרים היוצר הוא מר קוב. בסרט הנוכחי מר קוב מוביל את הצופה להתחקות אחרי בתים של אנשים זרים, על ידי פריצה לדירותיהם. באמצעות בחינת רכושם בניסיון להסביר את התנהגותם וחייהם, נולאן מציג לנו בעצם מצב, שבו הצופה מחקה את התנהגותו השלילית של הנצפה. בסוף הסרט אנו מגלים שמר קוב ידע שהצופה עוקב אחריו. המפגש עם המציצן היה מתוכנן על מנת להפיל את הסופר בפח. גם כאן נולאן משתמש בעריכה על מנת לשבור את ההבנה הליניארית של הצופה את מציאות הסרט, ומראה כיצד היוצר מפתח במודע התנהגות מסוימת אצל הצופה.

התפיסה הקולנועית של נולאן: השתלה וחיקוי

אחרי שבחנו את התפיסות התיאורטיות לגבי מהות הקולנוע, כפי שבאו לידי ביטוי בארבעה מסרטיו של נולאן, ננסה להבין את תפיסתו הקולנועית ואת אמירתו. מהלכו של נולאן דומה למהלך של טיעון אקדמי. ראשית הוא מציג תפיסות קודמות, ואז באמצעותן הוא מציג את הבעייתיות שלהן ובמקביל את טיעונו. כלומר, הוא משתמש בקולנוע כמו בעט וסרטיו הם מאמריו.

בארבעת סרטיו דורש נולאן, שנהיה צופים מודעים וביקורתיים, נדע שהאשליה של הצילומים הקולנועים אינה הדבר עצמו, ותמיד נשאל מה הוסתר ומה הובלט. הוא מבקר אותנו כצופים, מציג באמצעות סרטיו את היכולת לשתול רעיונות במוח הצופה באמצעות הקולנוע, ומזהיר אותנו מפני סכנות החיקוי. לטענתו, ברגע שקיימת המודעות שהטקסט הקולנועי מתחזה לריאליסטי ושהוא למעשה פרי יצירה מלאכותית, ניתן להבין שבוחשת בו יד מניפולטיבית מתכננת, שרוקחת את האלמנטים ומחברת אותם מחדש. תפיסה זו מבוטאת בצורה ליטרלית בסרטו האחרון באמצעות משפט מפתח, שבא לידי ביטוי בכל סרטיו עד כה:

> "What is the most resilient parasite? ... Once an idea has taken hold of the brain it's almost impossible to eradicate. An idea that is fully formed – fully understood – that sticks; right in there somewhere."

הטפיל שהכי מסוכן וקשה להיפטר ממנו הוא הרעיון, וזאת משום שניתן לשתול אותו באמצעות הקולנוע. באמירה זו מעביר לנו נולאן את המסר של סרטו ושל הפילוסופיה הקולנועית שלו, שבא לידי ביטוי בכל סרטיו האחרים – מהראשון ועד האחרון.

ב*ממנטו* סצנת הפתיחה היא התמונה והכיתוב של הסיפור, שהגיבור שותל בעצמו על ידי "Jenkis". ג'נקיס הוא הדמות שאותה מחקה הגיבור. סיפורו של ג'נקינס יחזור במהלך כל הסרט, סיפור שמנסה להתיימר להיות, על פי הגיבור, סיפור אמיתי; סיפור שאיננו יודעים אם הומצא אם לאו. בסוף הסרט נבין, שבאמצעות עיוות המשמעות של התמונה שתל הגיבור בראשו את כל רעיונותיו, וזאת באמצעות האמונה שהתמונה היא אינדקסואלית ולא פרי היצירה. במקביל נולאן שותל קטעים בסוף הסרט, על מנת לבסס את ההיגיון של סיומו ושל ההסבר שסיפורו של ג'נקיס מושתל, וזאת באמצעות שוטים שמראים כיצד שלבי הזריק אינסולין לאשתו. כלומר, נולאן מציג את השיטה שבאמצעותה ניתן לרמות את הצופה ולשתול במוחו רעיון מסוים, והוא גם עושה זאת בעצמו, בלי שהצופה יהיה מודע לתחבולה.

הסרט מאפשר לנו כמעט עד סופו לפרש בצורה מסוימת אחת את האירועים, וזאת מנקודת מבטו של לאונרד. קו העלילה הליניארי של הסרט עוזר לנו להבין את ההתרחשויות הלא כרונולוגיות שלו. במשך הסרט אנו מקבלים כגרסה הנכונה את סיפורו של לאונרד ואת נקודת התצפית שלו, אך בסוף הסרט אנו מבינים כי המציאות הרבה יותר מורכבת. כך נולאן מאפשר לנו לבחור מספר פרשנויות לאותו הסיפור. באמצעות בחירתו בעריכה לשבור את הקו הליניארי, הוא מציב את הצופה במצב דומה לזה של גיבור הסרט, כלומר, כמי שאין ברשותו מידע אמיתי על התרחשויות קודמות מבחינה כרונולוגית, והוא למעשה נטול זיכרון (Lyons 127).

נולאן מראה אפוא כיצד באמצעות העריכה הוא מאפשר לצופה לפרש את המציאות בכל דרך שבה יבחר. למשל, ביוקרה אנג'יר מתחקה אחרי בורדון, ועוקב אחר היומן שלו על מנת לגלות את הקסם המושלם. אולם הוא אינו יודע שבורדון שתל למעשה את היומן הזה באמצעות העוזרת שלו אצל אנג'יר, וזאת דווקא על מנת להרחיק את אנג'יר מגילוי האמת. שוב אנו רואים כיצד ניתן לשתול במישהו רעיון ואמונה. היומן של בורדון שאנג'יר עוקב אחריו הוא אפוא שקר מכוון, והוא נוטע בו רעיונות מוטעים המובילים בסופו של דבר את שניהם לאבדון. נולאן מציג לנו שוב, בעזרת המבנה הנרטיבי השבור, כיצד קובע הנרטיב את נקודת המבט של הצופה ומוביל אותו להבנה מסוימת של המציאות. גם ב־Following נולאן מציג את עמדת יוצר הסרט באמצעות העריכה, וחושף בפני הצופה את הסכנות הנלוות לחיקוי וליכולת ההשתלה. הוא מראה כיצד יוצר הסרט מודע ליצר המציצני של הצופה, ובאמצעות ידע זה יכול להשפיע על עמדותיו ותפיסותיו של זה האחרון.

בכל סרטיו של נולאן הוא מציג את חולשתו של הצופה לעומת יוצר הסרט, ודורש מהצופה לקרוא את הסרט בצורה ביקורתית יותר המודעת למדיום. מצד אחד הוא מציג את יכולת הקולנוע להידמות למציאות, ומצד שני הוא דורש מהצופה לא להאמין שהיא אכן כזו.

סיכום

בניתוח ארבעת הסרטים של נולאן אנו עדים לשימוש באלמנטים ותמות מתיאוריות קולנועיות. ניתן לראות כי נולאן בסרטיו מציג לנו תפיסות בולטות, מוקדמות ומאוחרות, של התיאוריה הקולנועית. במקביל להצגה התיאוריות הוא מציג לנו את עמדתו. מסרטיו ניתן לפענח את אמירתו הקולנועית לגבי המדיום עצמו. כך התיאוריות של הקולנוע באות לידי ביטוי ב*ממנטו* וב*יוקרה*. ב*ממנטו* בוחן נולאן את האינדקסיאליות של התמונה, ומפרק את הממד הליניארי של סדר הצגת האירועים, כפי שנהוג בתפיסה הריאליסטית הקלאסית. בכך הוא מציג את הסכנות הטמונות בתפיסה את הקולנוע כמציאות. במקביל הוא שותל בצופה במהלך העלילה, באמצעות המדיום, תפיסות ורעיונות שונים לגבי הבנת תמת הסרט, ועל ידי כך ממחיש את אמירתו המרכזית בדבר יכולתו של הקולנוע להשפיע.

ב*יוקרה* בוחן נולאן את התיאוריה על "קולנוע האטרקציות". בסרט זה הוא מראה כיצד הקולנוע ויוצר הקולנוע מצליחים למשוך קהל, בין שמאחורי הסרט מסתתרים חומרי מציאות ובין שאלו חומרים המעוותים את המציאות. ב*יוקרה*, באמצעות תחבולת הסרט השותלת בצופה רעיונות, מוכיח נולאן שהקהל שבוי במדיום הקולנועי בכל מקרה, וימשיך להגיע לסרטים בלי לנסות לבחון מה עומד מאחוריהם.

בסרטו הראשון *מעקבים* ובסרטו האחרון *התחלה*, עוסק נולאן בתיאוריות מתקדמות המבוססות על תפיסות פרוידיאניות. ב*מעקבים* מותח נולאן עד לקיצוניות את התיאוריה של מץ, ומראה לנו את המפגש המדומה בין הצופה לנצפה. לטענתו, המפגש הזה מוביל לחיקוי של הצופה את הנצפה. בסרטו האחרון *התחלה* מציג לנו נולאן את תפיסת הקולנוע כחלום, ומותח גם אותה למקומות קיצוניים. נראה כי בחר את הדימוי הזה בסרטו זה, כי בו היה יכול לממש את החופש היצירתי שלו.

גם סרטיו האחרים של נולאן, שלא נדונו במאמר זה, עוסקים בתיאוריות דומות וניתן למצוא בהם עיסוק בתיאוריה קולנועית וניסיון להשתלת רעיונות וקריאה לצופה להסתכלות ביקורתית יותר. אך הסרטים האחרים היו אדפטציות ליצירות של אחרים, שהתסריט שלהם שוכתב על ידי נולאן, וזאת בניגוד לסרטים שנותחו במאמר זה.

ביבליוגרפיה

באזין, אנדרה. "הוויתה של הדמות המצולמת". *עולם בדים*. עריכה הלגה קלר. תל אביב: ספרית אופקים־עם עובד, 1974. 249–255.

מקדונלד, דוייט. "אייזנשטיין פודובקין ואחרים". *עולם בדים*. עריכה הלגה קלר. תל אביב: ספרית אופקים־עם עובד, 1974. 85–105.

Astruc, Alexander. "The Birth of a New Avant-garde: La Caméra Stylo". Ed. Peter Graham. *The New Wave: Critical Landmarks Selected.* New York: Doubleday, 1968. 17-23.

Altman, Charles.” Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”. *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. II. Ed. Bill Nichols Berkeley: University of California Press, 1985. 517-530.

Bazin, Andre. “What is Cinema? The Myth of Total Cinema.” *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy. 4th ed. New York and Oxford: Oxford U P, 1992. 22-27.

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

Bear, Jordan. “From Magician to Metal Brain: The Embodiment of Illusion in Early European Film Theory.” *Studies in European Cinema* 5.1 (2008): 17-29.

Ben-Shaul, Nitzan. *Film: The Key Concepts*. Oxford: Berg, 2007.

Bragues, George. “Memory and Morals in *Memento:* Hume at the Movies.” *Film-Philosophy* 12.2 (2008): 62-82. <http://www.film-philosophy.comQ2008V12n2/bragues.pdf>

Chanan, Michael. “The Treats of Trickery.” *Cinema: The Beginnings and The Future*. Ed. Christopher Williams. London: University of Westminster Press, 1996. 117-122.

Clarke, Melissa “The Space-Time Image: The Case of Bergson, Deleuze, and *Memento*”. *The Journal of Speculative Philosophy* 16.3 (2002): 167-181.

Cohen, Marshall & Gerald Mast. “Film and Reality.” *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy. 4th ed. New York and Oxford: Oxford U P, 1992.1-5.

Duncker, Johannes. “The Making of *Following*”. *The Unofficial Christopher Nolan Website*. 6 June 2002. <http://www.christophernolan.net/following_making.php>.

Ezra, Elizabeth. *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Gunning, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde.” *Early Cinema: Space, Frame Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser. London: BFI, 1990. 56-62.

Kracauer, Siegfried. “Theory of Film Basic Concepts”. *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy. 4th ed. New York and Oxford: Oxford U P, 1992. 7-22.

Little, William. “Surviving *Memento*.” *Narrative* 13.1 (2005): 67-83.

Lyons, Diran. “Vengeance, the Powers of the False, and the Time-Image in Christopher Nolan`s *Memento*.” *angelaki* 2.1 (2006): 127-135.

Metz, Christian. “Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. II. Ed. Bill Nichols Berkeley: University of California Press, 1985. 517-530.

Parker, Jo Alyson. “Remembering the Future: *Memento*, the Reverse of Time`s Arrow, and the Defects of Memory” *Kronoscope* 4.2 (2004): 245-257.

פילמוגרפיה

Inception. Christopher Nolan, USA: Warner Bros. Pictures 2010.
Following. Christopher Nolan, UK: Next Wave Films.1998.
Memento. Christopher Nolan, USA: Newmarket Capital Group. 2000.
The Prestige. Christopher Nolan, USA: Warner Bros. Pictures 2006.