

## גלדיאטור אמריקאי

דור יעקובי

### מבוא - תרבות הגלדיאטורים מרומא ועד ימינו

הגלדיאטור הוא אחד הגיבורים הרומיים המזוהים ביותר עם סרטי "הסנדל והחרב" (Sword and Sandal films)<sup>1</sup>, זאת מכיוון שהעבדים אשר הוכשרו למות כדי לשעשע את אזרחיה של רומא הציתו את דמיונם של יוצרי הקולנוע והפכו לבסוף לגיבורי תרבות. יותר מכל תופעה אחרת בסרטי "הסנדל והחרב" או "סרטי הגלימה", מבטאת תרבות הגלדיאטורים את מורכבותו של הקשר בין העולם הרומי לעולם האמריקאי. נראה כי תרבות הגלדיאטורים שנולדה ברומא העתיקה עדיין שרירה וקיימת גם בעת הזאת, ומה שהיא מייצגת יתכן ורלבנטי יותר מתמיד למציאות המודרנית, הודות לעליונותו הטכנולוגית של העולם המערבי על פני העולם העתיק.

במרכזו של דיון זה יעמדו שלוש דמויות של גלדיאטורים, כמסע בתקופות קולנועיות שונות: מסע זה יתחיל באימפריה הרומית הבנויה מתפאורות קרטון, זאת בגרסה הקולנועית מ-1960 של סטנלי קיובריק (Kubric) *ספרטקוס (Spartacus)* בכיכובו של קירק דאגלאס (Douglas). הוא ימשך בשנת 2001 ברומא המעוצבת באמצעות טכנולוגיה דיגיטלית אותה עיצב רידלי סקוט (Scott) בסרט *גלדיאטור (Gladiator)*, ויסתיים בחזון הפוסט-אפוקליפטי של הסרט *משחקי הרעב (The Hunger Game)* שעלה לאקרנים ב-2012. ניתוח גלגולה של דמות הגלדיאטור האמריקאי חושף את הקשרים ההדוקים הקיימים בין המורשת הרומית ותרבותה העתיקה לבין

<sup>1</sup> M.G.Cornelius, "Introduction - Of Muscles and Man: The Forms and Functions of The Sword and Sandal Films", edited by Michael.G.Cornelius, *Of Muscles And Man Essays on The Sword & Sandal Movies*, North Carolina, 2011, p. 1-15.

אותם סרטים מכונים לעיתים גם "סרטי הגלימה והפגיון", על כן במאמר זה אכנה אותם "סרטי הגלימה". ראו: ר. פייג ושיניא, "על ראוה ודעה קדומה: רומא העתיקה בקולנוע – מ"כבירה" ועד "גלדיאטור" בתוך: זמנים, גיליון 75, קיץ 2001, תל אביב, עמ' 40-46.

תרבות הראווה האמריקאית העכשווית, בין האימפריה הגדולה של העת העתיקה לבין האימפריה החשובה ביותר בעת המודרנית.

טענתי המרכזית במאמר זה היא שהגלדיאטור בקולנוע ההוליוודי מייצג תמיד את ה"אמריקאי", בלי קשר למוצאו הרשמי, מעמדו החברתי ועיסוקו המקורי. גם אם יוצרי הקולנוע מרחיקים עד רומא העתיקה או מציגים עולם עתידני פוסט אפוקליפטי כדי להביא את הגלדיאטור אל המסך, הם משרטטים גיבור אמריקאי, המגיע עם מטען עמוס לעיפה של ערכים אמריקאים ומייצג את דרך החיים האמריקאית. שרטוט זה של הגיבור נושא בחובו טראומות ומכאובים של האומה האמריקאית תוך שהוא שב ומצביע על בעיות בוערות בהווה הפוליטית-חברתית של זמננו. כדי ליצור את ההקשר ההיסטורי-תמטי, אתחיל ברקע היסטורי קצר לתפקיד הגלדיאטורים בחברה הרומית העתיקה.

#### א. גלדיאטורים ברומא העתיקה - רקע היסטורי

היסטוריונים וסופרים בני העת העתיקה ייחסו את מלחמות הגלדיאטורים למורשת האטרוסקית והציגו אותן כאקט פולחני בדומה להקרבת קורבנות אדם. חוקרים בעלי תפיסת עולם גזענית כדוגמת אלפרד רוזנברג (Rosenberg), תפסו את תרבות הגלדיאטורים על כן כ"מזרחית" ו"ברברית". אך מרבית העדויות מהעת העתיקה מעלות כי מופעי הגלדיאטורים היוו פרקטיקה מרכזית ומכובדת. המשחקים תועדו ברומא מאז המחצית הראשונה של המאה ה-3 לפנה"ס, נערכו בעיקר בלוויות ובאזכרות של אישים חשובים ועשירים ונשאו אופי דתי, ובהמשך לכך גם הונצחו על גבי כדים ספלים וכתובות על קירות עתיקים.<sup>2</sup> מופעי הגלדיאטורים נחשבו כמתנות לרבי מעלה וכשירות חובה (munera), ובכך גם נבדלו ממשחקים אחרים כמרוצי מרכבות, תחרויות אגרוף והצגות תיאטרון (ludi). במשך השנים הפכו מופעי הגלדיאטורים לאלימים יותר וכללו גם שפיכות דמים. המופעים זכו להצלחה כבירה בקרב ההמונים, ומומנו על ידי אנשי אצולה, סנאטורים ופוליטיקאים אשר ניצלו את ההזדמנות לכבוש את לב הציבור ולמנף את הקריירה הפוליטית שלהם.

<sup>2</sup> י.שצמן, "היבטים ותופעות של אלימות ואכזריות ברומא", *היסטוריה, ירושלים*, 2002, עמ' 46-47.

הקיסר אוגוסטוס (Augustus) השכיל לעמוד על הפוטנציאל הגלום בפופולאריות של המשחקים ולזהות את הקשר בין תרבות המונים להון פוליטי. הוא מיסד את מופעי הגלדיאטורים, עיגן אותם בחקיקה, הגביל את מספרם ואת מספר המשתתפים בהם וקבע שימומנו מכספי המדינה, כך שרק הקיסר בני משפחתו או נציגיו יכלו להציגם. בחסותו של אוגוסטוס הוקמו מאות אמפיתיאטראות בכל רחבי האימפריה, ותפוצתם הרחבה העידה על הלהיטות של ההמונים לצפות במופעים.<sup>3</sup> נראה כי הפופולאריות של מופעי הגלדיאטורים הפגישה שלוש תאוות אנושיות קטלניות: הלהיטות האכזרית של ההמון צמא הדם, תאוות הבצע של עורכי המשחקים ותאוות השלטון והשררה של הקיסרים. בשלושת התאוות הללו אפשר לראות את התשתית של "תרבות הראווה" עליה ארחיב בהמשך.

המשורר יובנאליס (Luvenalis) כינה את בני רומא "אספסוף רמוס" וטען שכל מעיניהם נתונים ל"לחם ושעשועים" (panem et circenses). יותר מן הזלזול בתרבות ההמונים, משקפים דבריו ביקורת נוקבת כלפי הממסד הקיסרי, ואכן, אם ברומא הרפובליקנית נחוגו כ-59 ימי חג שציינו אירועים דתיים והיסטוריים, בתקופת הקיסרות גדל מספר ימי החג והגיע ל-150.<sup>4</sup> החגיגות היו הזדמנות למפגש בין המשפחה הקיסרית לבין האזרחים ויצרו אפשרות לדו-שיח בין השליט לבין הציבור. השליטים מצדם השתמשו במופעים כדי להאדיר את שמם, להיטיב את הקשר שלהם עם העם ולבסס את שלטונם, ומשחקי הגלדיאטורים נערכו במסגרת חגיגות שציינו את הישגיו של הקיסר, כרקע למצעדי ניצחון, או לציון אירועים הנוגעים לו ולבני משפחתו. באופן זה, תיעלו הקיסרים הרומאים את הרוע והתוקפנות של ההמון לטובתם כדי לבסס את שליטתם בו.

בקרוב הגלדיאטורים, כוכבי המופע, ניתן היה למצוא שבויי מלחמה או עבדים, אך גם בני טובים שמשפחתם נקלעה לחובות. בנוסף היו ביניהם גם פושעים שנידונו למוות, ולעיתים נדירות גם אזרחים מן השורה שבחרו בעיסוק המפוקפק וראו בו אמצעי להשגת תהילה מבלי לסכן את מעמדם. המקצוע עצמו נחשב למקצוע מבזה וחסר כבוד (infamia) ממש כמו עיסוקם של פרוצה או סרסור, ומסיבה זו לא הורשו הגלדיאטורים להשתמש בנשק הרשמי של חיילי הלגיון הרומי ותחת זאת הם צוידו בסכינים קצרות, פגיונות או קלשונים. ניתן רק לשער מה רב היה הזעזוע של המשפחות הקיסריות כאשר נירון (Nero) וקומודוס (Commodus) בחרו לקחת חלק במשחקי הגלדיאטורים והמיטו קלון על עצמם ועל משפחתם. לרוב הגלדיאטורים לא היה סיכוי לעזוב את

<sup>3</sup> שם, עמוד 47.

<sup>4</sup> ז'. קארקופינו, "לחם ושעשועים", בתוך: *חיי היום יום ברומא*, תל אביב, 1967 עמוד 322.

הזירה בחיים, להפוך לאזרחים או להתחתן עם אחת מבנות רומא, אך יחד עם זאת הם זכו למזון משובח, התאמנו במוסדות מסודרים וניחנו בנתונים פיזיים מעוררי קנאה. חלקם אף קיבלו מגורים פרטיים, נשים ללא הגבלה, ואת הזכות לצאת ולבוא כרצונם. אם השביעו את רצון הממונים עליהם, הייתה להם גם אפשרות להתחתן, וגלדיאטורים נערצים שהפכו ל"כוכבים" קיבלו כסף ומתנות יקרות ערך ממעריצים ויכלו להתעשר ואף להפוך לבני חורין.<sup>5</sup>

הכרזות שהזמינו את ההמונים לקולוסאום שבו נערכו המופעים נכתבו על קירות העיר, והמופעים עצמם נפתחו בשעות הבוקר בתצוגה ביזארית של חיות טרף נדירות: אריות פנתרים דובים וקרנפים שנלחמו זה בזה או בגלדיאטורים עצמם. בשעות הצהריים הייתה אתנחתא קלה באמצעות הוצאה להורג של נידונים למוות ואחר הצהריים החלו מופעי הגלדיאטורים שנחשבו לגולת הכותרת של היום. כך שהמופעים נמשכו לאורך כל שעות היממה ולעיתים גם ימים שלמים.<sup>6</sup> חלק ממופעי הגלדיאטורים כללו קרבות ימיים שבמסגרתם הוצגו מרדפים בעקבות שודדי ים, קרבות יבשתיים המבוססים על אירועים היסטוריים, השלכת פושעים וכופרים (נוצרים) אל בין מלתעותיהן של חיות טרף מורעבות, וכן מופעים שהתבססו על סיפורים מן המיתולוגיה וכללו הזדווגויות של נשים עם בעלי חיים, קרבות של נשים לוחמות וגמדים, הלקאות, העלאה באש ודקירות. גילויי האכזריות היו אינסופיים, ונראה היה שאין ערך מוסרי הקשור ביחס לבני אדם או לבעלי חיים שלא חולל ונרמס בזירה הרומאית וחוקרים רבים עסקו בניסיון ליישב את הסתירה בין התרבות הרומית הגבוהה שכללה ערכים של הומאניות ואהבת טבע לבין התשוקה הקמאית והאכסטטיית לרצח ועינויים של יצורים חיים.

ישראל שצמן מנסה ליישב את הסתירה בהציגו את המשחקים כמנגנון מתוחכם המאפשר לקיסרים שליטה בהמון ובה בעת להתחרות על עמדות כוח והשפעה. נראה כי כולם יצאו נשכרים ממופעי הראווה העתיקים: השליטים הפיקו תועלת פוליטית, מארגני המשחקים שבאו מקרב האליטה הרוויחו כסף רב, וההמונים הפיקו בידור והנאה. בעלי החיים, הפושעים הכופרים והגלדיאטורים נחשבו לנחותים מטבעם, ולכן גם אנשי רוח רמי מעלה כדוגמת קיקרו (Cicero) וסנקה (Seneca) לא גינו את האכזריות של המשחקים ולא ראו בהם תופעה יוצאת דופן.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> L. Jacobly, *Gladiators in Pompeii*, Los Angeles, 2003, p. 5-28.

<sup>6</sup> קארקופינו, *חיי היום יום ברומא*, עמוד 322.

<sup>7</sup> שצמן, *היסטוריה*, עמ' 55-56.

**ב. ההקשר המודרני - משחקי גלדיאטורים כייצוג של חברת הראווה**

אפשר לראות בחברה הרומית, על משחקי הגלדיאטורים שלה, את שורשיה של "חברת הראווה" (The Society Of Spectacle). על פי המושג אותו טבע הפילוסוף הצרפתי גי דבור (Guy Debord) בספרו הנושא את אותו שם<sup>8</sup>. גי דבור היה עצמו גם קולנוען, מהפכן וסופר, ופחות משנה לאחר שספרו ראה אור קיבלה הרוח המהפכנית שאפיינה אותו ביטוי פומבי באווירה של מרד הסטודנטים בהתחיל במאי 1968 בצרפת, ולרעיונותיו נודעה השפעה עצומה על השמאל החדש באירופה. התפיסות העולות בספר ממשיכות להשפיע עד היום וממשות כמצע הרעיוני שעליו צמחו תנועות המחאה נגד הגלובליזציה והצרכנות. בספרו הוא מתאר את האופן שבו כופה ההגמוניה את רצונה על ההמונים באמצעות הספקטקל (Spectacle), הוא "מחזה הראווה": "הראווה המוכלת בתוך כוליותה, היא בעת ובעונה אחת התוצאה והפרויקט של אופן הייצור הקיים. היא אינה תוספת לעולם הממשי [...] היא גרעין האי ממשות של החברה הממשית. מתחת לכל צורותיה הייחודיות – מידע או תעמולה, פרסום או צריכה ישירה של שעשועים – הראווה מכוננת את הדגם הנוכחי של החיים החברתיים השליטים"<sup>9</sup>.

בהמשך לדבריו של דבור, ניתן לומר שבעת העתיקה או בעת המודרנית, ברומא או בארה"ב, מופיע מחזה הראווה כהתגלמות ה"שיטה", כלומר הראווה מאפשרת להגמוניה השלטת לשמר את השיטה הקיימת ממנה היא שואבת את כוחה ואת מעמדה. מחזה הראווה מייצר תחושה של אכסטזה דתית המזוהה עם תכנים מסוימים: חדשות, תעמולה פרסומית, ספורט או בידור, כך שהתוכן הופך לחסר חשיבות וכל שנוותר הוא דימויים פטישיסטיים המוכפלים עד אינסוף. משחקי האולימפיאדה, תצוגות אופנה של מעצבי-על, משדרי חדשות ותוכניות ריאליטי, כל אלו מספקים תחושת אחדות קהילתית בכך שהם מחקים פרקטיקות פולחניות ודתיות. זו הייתה גם הפונקציה של מופעי הגלדיאטורים בעת העתיקה.

את אחד הביטויים האולטימטיביים של חברת הראווה ניתן לראות בתוכנית הריאליטי האמריקאית<sup>10</sup>, המשמשת כגלגול מודרני של מופעי הגלדיאטורים הרומיים, וגיבוריה - גלדיאטורים אמריקאים. בדומה לבן דמותו

<sup>8</sup> א. ג. דבור, חברת הראווה, הוצאת בבל, תל אביב, 2002 (1967).

<sup>9</sup> שם, תזה מספר 6.

<sup>10</sup> ג. וימן, י.כהן, ע. בר – סיני, "כוכב מושפל": בחינת הקשר בין השפלה בתוכניות מציאות ובין הנאת הצופים מהן, בתוך: *מסגרות*

מדיה: כתב עת ישראלי לתקשורת, גיליון 3, ירושלים, מרץ 2009, עמ' 26-1.

הרומאי, מופיע הגלדיאטור האמריקאי בזירה הציבורית, מציב את עצמו במרכזה כדי לקבל את דקות התהילה שלו שבהן הוא מנהל מאבק לחיים ולמות, ונעלם בסוף המופע כדי לפנות את מקומו לגלדיאטור אחר. הגלדיאטור האמריקאי הוא אדם שהמימוש העצמי שלו כרוך במוות פומבי, אמיתי או מטפורי (שקיעה בתהום הנשייה כסוג של מוות), וכל חייו הם הכנה למוות הזה, על כן ניתן לראות כגלדיאטורים בני זמננו גם נהגי המרוצים, ספורטאים, דוגמניות וכוכבי הטלוויזיה והקולנוע.

בשנת 1986 יצא הפילוסוף ז'אן בודריאר (Baudrillard) למסע במרחבים העצומים של ארה"ב, והספר שנולד בעקבות מסע זה מתאר בלשון ציורית ואימפרסיוניסטית את התרבות האמריקאית מנקודת מבטו של תייר אירופאי. בספרו הוא טוען שלאמריקאים אין ולא הייתה מורשת היסטורית רחבה שעליה הם יכולים להישען ולחלץ ממנה הצדקה לקיומם, ועל כן הם מנסים לנכס לעצמם היסטוריה אקלקטית באמצעות שימור ושחזור פיסות של העבר. כתוצאה מכך, מתערער ההבדל בין המייצג למיוצג ובין הממשי למדומיין. דבריו בהקשר זה אודות הקולנוע האמריקאי כמו גם ביחס כוכבי הקולנוע, מעניינים במיוחד לעניינו: "פולחן הכוכבים אינו תופעה משנית, אלא הצורה הנשגבת של הקולנוע, הטרנספיגורציה המיתית שלו, המיתוס הגדול האחרון של המודרניות שלנו. בדיוק מהסיבה שהאליל אינו אלא דימוי מדבק, אידיאל שהוגשם באלימות [...] כוכבי הקולנוע הם מהותיים להשתלשלותם של החיים בדימויים. הם מהווים שיטה מפוארת של תיעוש, סינתזות מבריקות של סטריאוטיפים על חיים ועל אהבה. הם מגלמים תשוקה אחת בלבד: זו של הדימוי, ואת האימננטיות של התשוקה לדימוי. הם לא גורמים לך לחלום, הם החלום"<sup>11</sup>.

בודריאר ראה את הקולנוע האמריקאי כמקור המייצר מציאות ולא כדימוי, ואת התרבות האמריקאית כתוצר של מציאות הזו. הוא התייחס לפולחן כוכבי הקולנוע כתופעה אמריקאית מרכזית המשליכה על תופעות אחרות כ: פולחן הנראות והיופי, הסגידה לממון, אידיאליזציה של הנעורים, עיסוק אובססיבי בגוף ובצרכיו והתנהגות מזויפת היוצרת תחושה אורוליאנית של נוכחות מתמדת של מצלמה. ברוח הדברים של בודריאר ניתן להסיק שבעולם פוסט-מודרני, בו ההבדלים בין שדות לפונקציות הולכים ומיטשטשים, דמות הגלדיאטור הופכת שכיחה יותר ויותר גם בתחומים שלכאורה אינם קשורים לתרבות. נייחד את הדיון במאמר זה לגלדיאטורים קולנועיים.

### ג. ספרטקוס (Spartacus) - הגלדיאטור האמריקאי בעידן הספקטקל ההוליוודי

<sup>11</sup> ז'. בודריאר, אמריקה, תל אביב, 2000, עמ' 77-78.

סרטו של סטנלי קיובריק, *ספרטקוס* (1960), מבוסס על דמותו האמיתית של הגלדיאטור ספרטקוס בן תראקיה. ספרטקוס היה חייל בצבא הרומי, שנמכר לעבדות והתחנך בבית הספר לגלדיאטורים בקפואה (Capua). בשנת 73 לספירה הוא ברח מן המוסד ושכנע כ-70 גלדיאטורים נוספים להצטרף אליו, במה שהפך למרד המפורסם ביותר בתולדות רפובליקה הרומית.<sup>12</sup> ההיסטוריון זאב רובינזון בוחן את האירוע ותוהה אם אכן היה זה מרד עבדים<sup>13</sup>, ובמאמר המוקדש לסוגיה הזו הוא מעמת את עמדותיהם של חוקרים בני העת העתיקה<sup>14</sup> שנקטו בגישה עוינת כלפי המורדים וראו בהם אספסוף בעל נטיות רצחניות, אל מול החוקרים המודרניים<sup>15</sup> הרואים במלחמת ספרטקוס מרד עבדים ונוקטים בגישה אוהדת יותר כלפי מנהיגיו.

רובינזון בוחר לאמץ את קביעתם של ההיסטוריונים מהעת העתיקה, ומציע שלא לראות באירוע מרד עבדים כיוון שהגלדיאטורים השתייכו למעמד העבדים ולבני חורין כאחת, וחלקם אפילו שימשו כמדריכים בצבא הרומי. הוא טוען שספרטקוס ואנשיו לא היו מחזיקים מעמד ללא תמיכתה של האוכלוסייה המקומית, ושיש לראות באירוע חלק ממסכת כוללת שליוותה את שקיעתה של הרפובליקה הרומית, ולא פרי הצלחתו של מנהיג גאוני יחיד.<sup>16</sup> ישראל שצמן מחזק את עמדתו של רובינזון, וטוען שמרד ספרטקוס נשא אופי של התקוממות לאומית, כלומר הוא לא נגע במצבם של העבדים ולא שינה אותו במאום, ואולי אפילו הרע אותו. הוא אומנם רואה בספרטקוס מצביא גדול ומנהיג מוכשר, אולם סבור שהצלחתו נבעה מחולשתם של יריביו.<sup>17</sup>

למרות המחלוקות הנוגעות למעמדו ההיסטורי של האירוע ולדמותו השנויה במחלוקת של ספארטקוס, השאלה - כיצד הצליח לפקד על "עבדים, עריקים ואספסוף"<sup>18</sup> ולנחול הצלחות צבאיות מרשימות מול צבא האימפריה - נותרה בעינה, ותרמה לא מעט למסתורין האופף את דמותו. בניגוד להיסטוריונים בני העת העתיקה,

<sup>12</sup> B.Strauss, *The Spartacus War*, New York, 2009, P. 13-29

<sup>13</sup> ז. רובינזון, "האומנם היתה מלחמת ספארטקוס מרד עבדים": בתוך: צ. יעבץ, ז. רובינזון, *מרידות עבדים ברומי*, תל אביב, 1983, עמ' 203-217.

<sup>14</sup> וביניהם: פלורוס, אפיאנוס, תמיסטיוס, קיקרו – אצל רובינזון, שם, עמ' 247-250.

<sup>15</sup> קארקופינו, פראוברז'נסקי, מישולין, מאשקין – אצל רובינזון, שם, עמ' 258-259.

<sup>16</sup> שם, עמוד 260-261

<sup>17</sup> י. שצמן, תולדות הרפובליקה הרומית, ירושלים, 1990, עמ' 406-409.

<sup>18</sup> מתוך דבריו של אפיאנוס המצוטט אצל רובינזון: רובינזון, *מרידות עבדים ברומי*, עמ' 207.

עיצבו אמנים מודרניים מתחומים שונים תפישה "רומנטית" יותר של ספרטקוס.<sup>19</sup> קרל מארקס ראה בו מנהיג של תנועה מהפכנית, והיסטוריונים מרקסיסטיים<sup>20</sup> ביקשו לראות במרד עצמו מהפכה מעמדית של עבדים נגד אדוניהם. אבל יותר מכל, היה זה סרטו של סטנלי קיובריק (1960) שקיבע את דמותו של ספרטקוס מחדש בזיכרון הקולקטיבי בצורה שתאמה את הצרכים של החברה האמריקאית של אותה תקופה.

הסרט *ספרטקוס* של סטנלי קיובריק יצא לאקרנים ב-1960, אבל הוא מהדהד את האירועים ההיסטוריים והמגמות הפוליטיות שעיצבו את המציאות האמריקנית בשנים שקדמו לו. הייתה זו הפקה עתירת תקציב וכוכבים שזכתה להצלחה מסחררת וגרפה ארבעה פרסי אוסקר. ג'רלדין מרפי (Murphy) מתארת את תהליך התקבלותו של הסרט בארה"ב בקונטקסט ההיסטורי המורכב של אותה תקופה: אחרי מלחמת העולם השנייה ועם דעיכת המעצמות הקולוניאליות הגדולות בריטניה וצרפת, נוצרו שני גושי השפעה עיקריים: הגוש הקומוניסטי בראשות ברית המועצות, והגוש הליברלי מערבי בראשותה של ארה"ב. בארה"ב עקבו בדאגה רבה אחרי התפשטותה של ברית המועצות ואחרי הקומוניזם, אשר אומץ בידי מדינות מספר מדינות במזרח הרחוק. ארצות הברית אימצה את דוקטרינת טרומן (Truman Doctrine)<sup>21</sup> שראתה את הפוטנציאל העסקי הטמון במלחמה, לטענתה, ומתוך כך ייצרה את אוירת המשבר ביחסים עם הגוש הסובייטי, אווירה אשר הובילה למלחמה הקרה. הממשל האמריקאי בחר לראות בהתאוששות הכלכלית המהירה של בריה"מ, איום ממשי ומיידי. בסדרת צעדים מבית ומחוץ יצרו האמריקאים אקלים של פחד היסטרי מפני הקומוניזם שכונה: "הפחד האדום". באווירה הזו יכול היה הסנטור ג'וזף מקארתי (McCarthy) לפתוח בציד המכשפות אחרי מתנגדי המשטר והאויבים מבית,

<sup>19</sup> זאב ז'בוטינסקי, ארתור קסטלר והווארד פאסט הקדישו רומנים לדמותו של ספרטקוס ומציגים אותו כלוחם חירות נועז ומעורר השראה. אראם חצ'טוריאן כתב את המוזיקה למופע מחול על שמו, ודמותו עמדה במרכזם של חמישה עיבודים שונים לקולנוע ולטלוויזיה.

<sup>20</sup> פראזובינסקי, מישולין, מאשקין ודיאקוב, המוזכרים ומצוטטים במאמרו של רובינזון, כולם חוקרים סובייטים מרקסיסטיים. רובינזון, מרידות עבדים ברומי, 215-214.

<sup>21</sup> מדיניות אמריקאית של סיוע כספי שהונהגה בימי הנשיא טרומן. הכוונה המוצהרת הייתה לתמוך במדינות שונות באירופה ובאסיה כדי לשמור על חירותן, והכוונה הנסתרת הייתה לבלום את הקומוניזם ואת השפעתה של ברה"מ באותן מדינות.



אנשי המפלגה הקומוניסטית ואנשי השמאל הרדיקלי. אזרחים אמריקאים שנחשדו בקומוניזם נחקרו ונעצרו בלא משפט ואף התבקשו למסור שמות של פעילים קומוניסטים אחרים, גם אם היו אלה בני משפחה או חברים.<sup>22</sup>

לטענתה של מרפי, בשונה מ"סרטי גלימה" אחרים בהם רווח אקלים דתי ויודו-נוצרי ושגיבוריהם עוצבו בהתאם<sup>23</sup>, דמותו של ספרטקוס עוצבה קודם כל על-ידי ההיסטוריונים המודרניים כמהפכן, מורד ומנהיג של התקוממות פרולטרית, ו בשל כך הפך לדמות נערצת בחוגים המרקסיסטיים.<sup>24</sup> לאור הדברים האמורים ובהתחשב באקלים הפוליטי האנטי-קומוניסטי ששרר בארה"ב באותה תקופה, התקבלותו של הסרט וההצלחה העצומה אותה נחל בארה"ב עלולים להיראות מעט תמוהים, אך ניתן להסביר זאת בשינוי המשמעותי שנעשה בעיבוד הרומן המקורי של הווארד פאסט (H. M. Fast) לעלילת הסרט. אם ברומן עוצב ספרטקוס כמורד וכמהפכן, זאת בהתאם לתפיסותיו הפוליטיות של הסופר, בסרטו של סטנלי קיבריק הוא עוצב כמנהיג יודו-נוצרי כמו שאר "סרטי הגלימה", זאת על פי תפיסתו של קירק דאגלאס, שגילם את דמותו ושמעמדו והשפעתו בהוליווד באותה תקופה היו בלתי מעורערים.

הסופר הווארד פאסט היה חבר המפלגה הקומוניסטית ואחז בדעות שמאליות רדיקליות, בגללן גם נחקר בוועדת מקארתי ונשלח לכלא בעוון ביזוי הקונגרס. את ספרטקוס, שהתמה המרכזית שלו היא הכמיהה הטבועה בכל אדם לשוויון ולחופש, חיבר בשבתו במאסר.<sup>25</sup> פאסט זיהה את הקשר בין העריצות הרומית, עריצות הנאציזם וציד המכשפות של מקארתי, וכינה בהתאם את ה"פחד האדום" האמריקאי בשם 'טרור קטן' ואת העריצות הרומית והנאציזם הנאצי 'טרור גדול'. אך הביקורת שלו על עריצותה של האימפריה הרומית הפכה באופן אירוני כמה שנים מאוחר יותר, ובלחץ של גורמים שונים בתעשיית הקולנוע, למופע ראויה קולנועי שמהלל ומפאר את

<sup>22</sup> G.Murphy, "ugly American in Togas": Imperial Anxiety in the cold war Hollywood Epic", *Journal of Film and Video*. Fall 2004, 56:3 p.3-19.

<sup>23</sup> קוו וואדיס (Qou Vadis) של מנקייביץ מ-1951 ו בן חור (Ben-Hur) של וויליאם ויילר מ-1959 מעצבים דמויות של גיבורים שנצרותם ויהדותם מהוות רכיב עלילתי מרכזי. הסרטים מציגים את האימפריה הרומית כפגאנית וכאנית.

<sup>24</sup> ספרטקוס שימש כמושא מחקרם של מספר חוקרים סובייטים מרקסיסטיים, ורובינזון מציין את מישולין (Mischolin) כמי שפרסם לא פחות משש גרסאות שונות למאמרו על ספארטקוס. ראו גם הערה מספר 22.

<sup>25</sup> H. M. Fast, *Spartacus*, Blue Heron Press, New York, 1951, United States.

האימפריה האמריקאית. דלטון טרמבו (Trumbo), אחד מאנשי "העשירייה של הוליווד"<sup>26</sup> אשר נשכר על מנת לכתוב את התסריט לסרט, הזדהה מאוד עם הרוח המהפכנית ומרדנית של הרומן והסכים לקבל על עצמו את כתיבת התסריט בשם בדוי. שרביט הבימוי הופקד בידי סטנלי קיובריק הצעיר. בניגוד לרוח המהפכנית האופטימית ששלטה ברומן של פאסט ובתסריט של טרמבו, קיובריק הציניקן ביקש להדגיש את חדלונה של המהפכה ואת קורבנות השווא שהיא גובה. לעומתו ביקש קירק דאגלאס, שהפיק את הסרט וכיכב בתפקיד הראשי, לצקת לעיבוד הקולנועי את רוח הפטריוטיזם האמריקאי. כך קרה שכל אחד מיוצרי הסרט ניסה להוביל אותו לכיוון אידיאולוגי שונה, ובאורח לא מפתיע תיאר טרמבו את העבודה על התסריט כ"אינקוויזיציה", וטען שעבר מסכת עינויים שהשתוו בעוצמתם לכל מה שוועדת הקונגרס שחקרה אותו יכולה הייתה להמציא.<sup>27</sup>

באחד הרגעים היפים בסרט שזכה לכינוי "Spartacus moment", ישנה התייחסות ברורה לציד המכשפות של מקארתי. בסצנה זו, קראסוס (Crassus) הקולנועי, הוא האנטגוניסט בעלילה בגילומו של סר לורנס אוליבייה (Olivier), ניצב מול צבא המורדים הקטן ודורש את הסגרתו של מנהיגם, סמל המאבק. "מי מכם הוא ספרטקוס?" שואל קראסוס, ובתשובה לשאלתו יוצאים המורדים מן השורות בזה אחר זה וקוראים: "אני הוא ספרטקוס". טרמבו מתייחס כאן במפורש לדרישה של חברי וועדת הקונגרס "לנקוב בשמות" (to name names), כחלק מהחקירה של ועדת מקארתי. אנשי תעשיית הקולנוע ההוליוודית שהופיעו בפני הוועדה, התבקשו להסגיר את חבריהם שנחשדו בקומוניזם, וחלקם אף עשו זאת. טרמבו עצמו, תסריטאי הסרט, סירב בעברו להסגיר את חבריו בעומדו מול הוועדה, ועל כן הורשע בביזוי הקונגרס ונידון לאחד עשר חודשי מאסר בכלא. כמו יוצרים אחרים שנמנו על ה"רשימה השחורה", נאלץ טרמבו לגלות מארצו, לרדת למחתרת, ולכתוב במשך שנים תסריטים בשם בדוי. קירק דאגלאס הכוכב והמפיק של *ספרטקוס*, שהיה בעל השפעה וכוח רב בהוליווד, התעקש שטרמבו יחתום על התסריט בשמו המלא ולא בשם העט שלו. על כן טרמבו עשה זאת בפעם הראשונה אחרי עשור, שלוש שנים אחרי מותו של ג'וזף מקארתי ואחרי שפעילות הוועדה שלו הפכה ללא רלוונטית.

את ההתלהבות הרבה שבה התקבל הסרט בארה"ב ומחוצה לה ניתן להסביר גם באירועים שהתרחשו בברה"מ עצמה, כשרוחות חדשות החלו לנשב בה עת נחשפו על-ידי ניקיטה חרושצ'וב (Khrushchev) מסמכים סודיים

<sup>26</sup> קבוצה של יוצרי קולנוע אשר נחקרה ע"י "ועדת בית הנבחרים לפעילות אנטי אמריקנית" ונחשדה במעורבות קומוניסטית.

<sup>27</sup> Murphy, *Journal of Film and Video*, p. 13

מימי השלטון הסטליניסטי והוא הוקיע אותו בפומבי. ואם לא די בכך, בגילומו של דאגלאס הפך ספרטקוס, האל הקומוניסטי, לאל אכזב, כך כישלון המרד מרמז על כישלון הקומוניזם ומותיר בתודעה הקולקטיבית את ספרטקוס בעיקר כמנהיג רוחני-דתי, מעין משה-ישו.

כדי להפוך את הפרוטגוניסט למנהיג רוחני-דתי, נוקט הסרט בכמה אמצעים עלילתיים. המרכזית היא באקספוזיציה, המשעתקת את מקום ההתרחשות מהמדבר הנובי (ברומן של פאסט) אל "הארץ המובטחת", היא ארץ ישראל. בפתחת הסרט מתאר הקריין ב-voice over את הולדתו הקרבה של ישו ואת ייסודה של הנצרות, העתידה ליצור חברה חדשה ונאורה ולבער את נגע העבדות. מדובר בעיוות היסטורי מכוון מהמרד של ספרטקוס התרחש במציאות כ-70 שנה לפני הולדת ישו, והעבדות המשיכה לשגשג גם כאשר הנצרות פרחת וגם בעת החדשה. באופן אירוני, חשוב לציין, שהעבדות שגשג בהמשך דווקא בארה"ב. הסצנה האחרונה בסרט מחזקת גם היא את ההקבלה בין ספרטקוס לישו, בכך שואריניה, אשתו של ספרטקוס, נראית עומדת בוכה עם בנם המשותף מתחת לצלב ולוחשת לבעלה: "זהו בנך, ספרטקוס, והוא חופשי". האיקונוגרפיה מהדהדת בברור את דימויי המדונה והתינוק כפי שמופיע רבות באמנות בתקופת הרנסאנס, והמעמד המשולש מתקשר לשילוש הקדוש של האב, הבן ורוח הקודש.

מרפי טוענת ש"מעמד הצליבה" הופך בסרט לסמל רוחני שנראה כאילו נכפה על הטקסט לשם קידום אידיאולוגיה יודו-נוצרית-משיחית. לטענתה, זוהי אותה תפישה דתית-משיחית העומדת בבסיס מדיניות החוץ האמריקאית מ-1945 ואילך ושבמסגרתה נוטשת ארצות הברית את המדיניות הבדלנית שלה ומתערבת בסכסוכים ברחבי הגלובוס תחת האצטלה של מגינת החירות והדמוקרטיה.<sup>28</sup> בסוף שנות הארבעים, בעקבות התחזקותה של ברית המועצות ותחילת המלחמה הקרה, לא עלה בידה של ארצות הברית לטשטש את שאיפותיה האימפריאליסטיות והיא החלה להתערב באופן פעיל בסכסוכים אזוריים: יוון (1948), קוריאה (1950), איראן (1953), גואטמלה (1954), אינדונזיה (1958), קובה (1961), הרפובליקה הדומיניקנית (1965) וויטנאם (1964-1975). בשם החירות, הדמוקרטיה שלטון החוק ורצון האל פלשה ארה"ב למדינות נוספות ברחבי הגלובוס. אותה רוח המשיחית שעיצבה את מדיניות החוץ האמריקאית, כותבת מרפי, מפעמת גם בלבו של הפרוטגוניסט ספרטקוס, הגלדיאטור האולטימטיבי משנות ה-50. סצנת הפתיחה של הסרט מסמנת את ספרטקוס כמנהיג שטרם הוכתר, כשאחד הרומאים מכה איש זקן וספרטקוס עוזב את עמדתו וניגש לעזור לו. כעונש על כך מצליפים בו החיילים הרומאים, ובתגובה הוא נושך אחד מהם ברגלו ופוצע אותו אנושות. אירוע זה מתקשר לסיפור תנ"כי

<sup>28</sup> Ibid, p. 13.

ידוע, ולא במקרה. משה, מנהיג העם היהודי ואחד ממקורות ההשראה של דאגלאס, גילה את ייעודו דרך אירוע דומה<sup>29</sup>. ההקבלה הזו שעורך דאגלאס בין ספרטקוס לבין משה, כמו גם סצנת הפתיחה הנקשרת לישו, מסמנות שתיהן את המעבר והשינוי בעיצוב דמותו של ספרטקוס באדפטציה מהרומן לסרט, ממנהיג של מרד העבדים הפרולטרני-קומוניסטי אצל פאסט וטרמבו, למנהיג מרד עבדים בנוסח המשיחי והיודו-נוצרי אצל דאגלאס.<sup>30</sup>

חטיפתה של ואריניה, אשת ספרטקוס, בידי קראסוס, המצביא הרומי, משמשת כנקודת מפנה בסרט ומסמנת את יריית הפתיחה של ההתקוממות. בעקבות החטיפה, ספרטקוס ואנשיו מפילים את חומות המוסד ויוצאים לחופשי. כבני חורין הם מקימים צבא קטן ועוסקים בעיקר בביזה ובשוד אך עדיין ספרטקוס הקולנועי מצטייר כאדם מוסרי הרבה יותר מכפי שמצטייר בן דמותו ההיסטורי. בעלילת הסרט נראה כי הוא מתנגד להתעללות באצילים הרומאים, מביע חום אנושי כלפי זקנות וילדים, ועם שוך הקרבות הוא אף מתגלה כרומנטיקן, בסצנה המתארת את פגישתו באחו עם ואריניה כששניהם נופלים אחד לזרועות השני באושר. בשלב הזה מאפיל סיפור האהבה של ואריניה וספרטקוס על סיפור המהפכה והופך את הזירה הפוליטית לקרנבל קולנועי ססגוני: גברים, נשים, וילדים, זוגות אוהבים, קשישים, כולם יושבים בצוותא, מיטיבים ליבם במאכל ובמשקה, שרים ורוקדים. ברגע השיא של הסצנה, מבשרת ואריניה לאהובה כי עתיד הוא להפוך לאב, והמהפכן ההיסטורי הזועם הופך באחת לאב מאושר. כך שבגרסה האמריקאית, סיפור המרד האלים הופך לחלום פרברים מתקתק בנוסח שנות החמישים, ומחנה הגלדיאטורים הקשוח נראה לפתע כמו אתר נופש המארח פיקניק רב משתתפים.

סצנות אלו מציירות את ספרטקוס הקולנועי כגיבור עממי אמריקאי, לוחם חופש הצועד לפני המחנה הנושא את דגל הקונצנזוס, אך גם מנהיג דתי-משיחי, שילוב בין דמויותיהם המיתיות של משה לישו. זהו האבטיפוס של המנהיג שיאפיין גם את גלדיאטורים הקולנועיים שיבואו בעקבותיו. הדרך אליה מכוון המנהיג, כפי שמציע סרט זה, היא כמובן דרך החיים האמריקאית, כשבראש סולם הערכים שלה ניצבת המשפחה. ואכן ספרטקוס מיוצג בראש ובראשונה כאיש משפחה. אך במקביל לכך, כגיבור אמריקאי, מעוצב גלדיאטור זה כאדם נעלה ומוסרי אשר לא יוכל לנוח בשלווה בביתו עד שלא ימגר את הרוע מן העולם.<sup>31</sup>

לעומת הפרוטוגוניסט ההוליוודי המיוצג כ"גיבור אמריקאי", דמויות הנבלים בהיסטוריה של הקולנוע

<sup>29</sup> באוטוביוגרפיה שלו, מדבר דאגלאס על שורשיו היהודיים ועל דמותו של משה והשפעתה עליו. משה גדל כנסיך מצרי, ובמהלך שיטוטיו היה עד להכאתו של עבד יהודי מידי נוגש מצרי. האירוע נחרת בנפשו וגרם לו לוותר על חייו בארמון, לברוח ממצריים ולמצוא את ייעודו כמנהיג העם הנבחר. K. Douglas. The Ragman's son. New York, 1990.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>31</sup> ת. אלזסר.ב. חגין, זיכרון טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקאי, רעננה, 2012, עמ' 291-300.

האמריקאי מייצגים בכל תקופה את אויביה של ארה"ב בזירה הפוליטית ההיסטורית או העכשווית. בשנות החמישים ועד תום המלחמה הקרה היו אלה הסובייטים, בשנות השמונים והתשעים תפשו את מקומם טרוריסטים ערבים ובשנות האלפיים עבר ציר הרשע אל המזרח התיכון ואל אפגניסטן ושכנותיה, כשהנאצים משמשים בסרטים תקופתיים מאז שנות הארבעים כ"אויב האולטימטיבי". ה"טרוריסט" או ה"אויב" הוא לרוב ישות מופשטת ונעדרת עומק, נטול מאפיינים אינדיבידואלים שתיאורו יהיה מגמתי וסטריאוטיפי.<sup>32</sup> דווקא מול ספרטקוס הקולנועי ניצב אנטגוניסט מורכב ומעניין, הוא מרקוס לוקיניוס קראסוס, בגילומו של סר לורנס אוליבייה. הרדיפה העיקשת והאובססיבית של קראסוס אחרי ספרטקוס, קושרת אותו לרדיפה המקרתיסטית באותה תקופה, רעיון שהונצח באמצעות המעמד הידוע בסרט עליו כתבתי, הוא *Spartacus moment*. אך במקביל לכך, נקשרת העריצות של קראסוס גם לקומוניזם הסטליניסטי. חשוב להזכיר שהסרט "ספרטקוס" ראה אור בתקופה מאוד נוחה לרעיונות השונים שהוא מקדם, כך בעוד הפרוטגוניסט מייצג מנהיג יודו-נוצרי כמעט משיחי המגלם את רעיון הבחירה, היא הרוח האמריקאית המקדמת דמוקרטיה וערכי המשפחה, קראסוס האנטגוניסט מייצג את הדיכוי, העריצות הדיקטטורה, ומאפיין ב"מיניות פרוורטית", עליה שמים יוצרי הסרט דגש מיוחד.

קראסוס, שעל בימת ההיסטוריה הופיע כאחד מחברי הטריאומוירט הראשון,<sup>33</sup> מוצג בסרט כהומוסקסואל<sup>34</sup> עריץ ונהנתן, רוצח הרודף אחר תענוגות ומושחת. הוא מצטייר בעיקר כמי שלא מהסס לפגוע במי שמעז לעמוד בדרכו ובעיקר בחלשים ממנו. הקישור בין רוע להומוסקסואליות מבטא את הלך הרוח ששרר בארה"ב בשנות החמישים וששים, עת ההומופוביה הייתה מעוגנת בחוק ויחסים הומוסקסואליים בין אנשים

<sup>32</sup> המחשה של הרעיון ניתן למצוא לדוגמה בסדרת סרטי אינדיאנה ג'ונס (Indiana Jones) של סטיבן שפילברג. (Spielberg) אינדיאנה, הגיבור האמריקאי המובהק, משלב בדמותו אלמנטים של אינטלקטואל והרפתקן. הוא נלחם בנאצים: אינדיאנה ג'ונס ושוודי התיבה האבודה (1981) בסוחרי ילדים מהמזרח הרחוק: אינדיאנה ג'ונס והמקדש הארוך (1984) ובגורמים סובייטיים עוינים: אינדיאנה ג'ונס וממלכת גולגולת הבדולח (2008), ויוצא מכל הקרבות כשידו על העליונה. עיסוקו כארכאולוג וכהיסטוריון הם מטונימיים לאובססיה האמריקאית הנוגעת לשימור ושיחזור פיסות זיכרון שאליה מתייחס בודריאר. (ראו הערה מספר 7).

<sup>33</sup> הטריאומוירט היא ברית שנכרתה בשנת 60 לפנה"ס בין קראסוס פומפיוס ויוליוס קיסר, שסיכמו ביניהם שלא יעשה דבר ברומא ללא הסכמתם. הם שלטו במדינה בלי מהפכה צבאית והשיגו את מטרותיהם באמצעות תמיכה של כנופיות מזוינות. השלושה החלישו את כוחו של הסנאט, פגעו במדינה ובמסורת הקונסטיטוציונית שלה ויצרו עריצות מזן חדש לחלוטין. ראו י. שצמן, *תולדות הרפובליקה הרומית*, ירושלים, 2002, עמ' 437-438.

<sup>34</sup> כפי שעולה בסצנה בה מפתה קראסוס משורר צעיר בשם אנטונינוס, המגולם על ידי טוני קרטיס (Curtis).

בוגרים, גם אם נעשו בהסכמה, נחשבו לעברה חמורה וגררו עונשים כבדים.<sup>35</sup> אויבו המר הוא הסנאטור גראקוס, מורו ומדריכו של יוליוס קיסר, המתואר גם הוא כנהנתן, הדוניסט ורודף תענוגות, שלא מהסס לשלוח אנשים אל מותם כשהדבר משרת את מטרותיו. השניים, כיריבים פוליטיים מרים, מנהלים מאבק ממושך שאת מחירו משלמים האנשים הנתונים למרותם. עולמם המפואר והמסואב על ארמונות הפאר, האוכל המשובח, המשתאות והמרחצאות, ניצב כניגוד גמור לעליבות שבה חיים המוני העם, לאומללות של העבדים והשפחות ולמצוקה של ההמונים שאליה הם אטומים לחלוטין.

דמות היסטורית נוספת המופיעה בשולי הסרט היא יוליוס קיסר (Julius Caesar), שברומן של פאסט אינו מופיע כלל מכיוון שלא שהה ברומא בזמן מרד ספרטקוס. קראסוס הקולנועי מנסה לשכנע את קיסר להצטרף אליו ונענה בשלילה, אך לאחר שקיסר מגלה שגראקוס פטרונו הוא בוגדני ומושחת, הוא מחליט להצטרף לקראסוס בקרב נגד המורדים ונוכח בהוצאתו להורג של ספרטקוס. למרות נצחונו המזהיר על צבא ספרטקוס, קראסוס לא נראה שמח ומבהיר ליוליוס קיסר שהוא אמנם חשש מספרטקוס, אבל ממנו, קיסר, הוא ירא הרבה יותר. דבריו אלו של קראסוס עשויים להישמע כנבואת זעם או כאקורד סיום צורם באזני הצופים, כיוון שהם מרמזים על נקודת זמן היסטורית שבה הופכת ארה"ב מרפובליקה למעצמה: יוליוס קיסר הוא הקיסר הרומי המוכר ביותר לצופי הקולנוע, והקהל האמריקאי שראה את הסרט ידע שקיסר הוא זה שהביא את הקץ על המשטר הרפובליקני ברומא. על-פי מרפי, למרות שהופעתו של קיסר היא תולדה של סילוף ההיסטוריה, יש בה אמירה משמעותית על מצבה של ארה"ב כאימפריה באותה התקופה.<sup>36</sup>

למרות שהמרד של פרטקוס כשל, במציאות ובקולנוע, רוחו המהפכנית, כפי שעולה בסרט, ממשיכה לחיות. האיקונוגרפיה המתארת את ספרטקוס כישו, כפי שעולה בסצנה האחרונה, מייצרת קשר תמטי עם האקספוזיציה שבישרה על הנצרות כאוטופיה. כך ספרטקוס הפך באחת מסמל קומוניסטי במקור הספרותי של פאבסט, לסמל דתי-משיחי, ומתקבע בזיכרון הקולקטיבי כמרטיר נוצרי. הגלדיאטור האמריקאי של קיובריק ודאגלאס מסמל את מקומה של ארה"ב על במת ההיסטוריה ואת תפקידה בהפצת ערכי הנצרות ברחבי העולם. בספרטקוס הופכים

<sup>35</sup> מהומות סטיונוול שפרצו בניו יורק ב-1969 היוו את יריית הפתיחה של גל פעולות המחאה של הקהילה הגאה. הווארד זין טוען שילדי הפרחים, התנועה לזכויות האזרח, והמהפכה השחורה היוו זרז גם לגל המחאה הזה שחשף צד אפל של החברה האמריקאית. ראו ה.זין, *היסטוריה עממית של ארה"ב מ-1492 ועד ימינו*, תל אביב, 2007, עמ' 824.

<sup>36</sup> G. Murphy, *Journal of Film and Video*, p. 16.

ערכים נוצריים אלה, שהאימפריה הרומית ניסתה בעברה למגר, לחוד החנית במסעו של הצלבן האמריקני עוטה הגלימה הרומאית.

לסיכום אדגיש כי ספרטקוס הקולנועי מייצג נאמנה את הערכים האמריקאים, במרכזם ערכי המשפחה והאינדיבידואליזם. הסרט מהדהד את האקלים הפוליטי והחברתי בארה"ב של שנות ה-50 דרך אירועים מרכזיים ומאפיינים נוספים כגון: המלחמה הקרה, המקרתזם וההומופוביה ומתעלם מעובדות היסטוריות הקשורות ברומא העתיקה. כך הופך הסרט לחלק משמעותי מהשיח ההוליוודי של אמריקה על עצמה, וספרטקוס הופך להיות לנצר הראשון בשושלת של גלדיאטורים קולנועיים אמריקאיים.

#### ד. הסרט גלדיאטור - הגלדיאטור האמריקאי במילניום החדש

הסרט גלדיאטור (*Gladiator*, 2000) של הבמאי רידלי סקוט (Scott), מתאר את האירועים שהתרחשו בשנת 180 לספירה עם מותו של מרקוס אורליוס (Aurelius) ועלייתו לשלטון של בנו קומודוס (Commodus). תקופת שלטונו של אורליוס, הקיסר הפילוסוף, נחשבת לאחת מתקופות השיא של האימפריה הרומית, מכיוון שהוא נלחם בשבטים הגרמניים ה"ברברים" והפך את רומא לאימפריה שגבולותיה השתרעו מהמדבריות של אפריקה ועד גבולותיה הצפוניים של אנגליה. למעשה למעלה משליש מאוכלוסיית העולם חיה תחת השלטון הקיסרי. אורליוס היה אחד מבני השושלת האנטונונית ואחרון 'הקיסרים הטובים'<sup>37</sup>, אשר מלבד הרחבת האימפריה הוא ביסס גם את כלכלתה, התמודד עם מגיפות ואף עסק בדיכוי מרידות. אולם אהבתו האמתית הייתה נתונה לפילוסופיה ובחיבורו הרהורים<sup>38</sup> (Meditations), מתגלה הקיסר כאדם נאור, אידיאליסט ושומר שלום. אורליוס שאף להגשים את חזונו של ההיסטוריון הרומאי פליניוס הצעיר, שראה את רומא כבחירת האלים וכאימפריה שתאחד סביבה את האימפריות האחרות ואת העמים הברבריים, זאת על מנת לייצר אחדות לשונית ורעיונית.<sup>39</sup> ארבעת 'הקיסרים הטובים' הראשונים הקפידו לבחור את יורשיהם על פי כישוריהם ולא על פי

<sup>37</sup> המונח בעקבות מקיאווולי: נ.מקיאווולי, *דיונים*, ירושלים, 2010, עמודים 33-34.

<sup>38</sup> לאחרונה תורגם מיוונית ע"י אברהם ארואטי. מ. אורליוס, *מחשבות לעצמי*, בנימינה, 2012.

<sup>39</sup> מזכר אצל נ.ליבוביץ, 2004, עמ' 254.

קרבת דם, וכך שמרו על יציבות האימפריה, אך אאורליוס קטע את הנוהג הזה והוריש את האימפריה שלו לבנו קומודוס. מעשה זה הביא בסופו של דבר לניווה ולשקיעתה ההדרגתית של האימפריה הרומית המפוארת.<sup>40</sup>

קומודוס נחשב לצעיר נטול כשרונות וחסר ניסיון, אך מתואר כגבר היפה והחזק ביותר של תקופתו. הוא חי חיי הוללות, החזיק הרמון מרובה גברים ונשים והיה מכור למסיבות חשק ולקרבות גלדיאטורים. למעשה הוא היה גלדיאטור נודע בעצמו ורשם לזכותו שלל נצחונות בקרבות ראוה. כמו נירון וקליגולה בזמנם, גם קומודוס נתפס כמי שעיסוקו כגלדיאטור מבייש את מוסד הקיסרות, וכמותם גם הוא לקה בשיגעון גדלות. קומודוס היה תאב כוח וניהל יחסים מתוחים מאוד עם הסנאט, עד בשלב מסוים נעשה ניסיון לקשור קשר ולרצוח אותו. ניסיון זה נכשל וקושרי הקשר, ביניהם אחותו הבכורה, הוצאו להורג. בסופו של דבר, קומודוס הורעל ע"י פילגשו וגלדיאטור אחר.<sup>41</sup>

הסרט *ספרטקוס*, שעמד במרכז הדיון הקודם, התבסס אמנם על אירועים היסטוריים אך השתמש בהם כמצע לדיון בנושאים פוליטיים וחברתיים שניצבו על סדר היום בארצות הברית של שנות החמישים, כמו גם לקידום האידיאולוגיה האמריקאית ההגמונית. גם הסרט "גלדיאטור" משקף את השיח החברתי הפוליטי האמריקאי של זמנו, אך בניגוד לספרטקוס, הוא נוקט עמדה חתרנית. בעוד הגלדיאטור בגילומו של קירק דאגלאס ייצג נאמנה את החברה האמריקאית, הגלדיאטור של רידלי סקוט אמנם אוהב את האימפריה בה הוא חי ולמענה נלחם, אבל נגזר עליו להתבונן בה מבחוץ ולהבחין בסיאוב שפשה בה. בניגוד לספרטקוס שהחל את דרכו כעבד ועלה לגדולה כמנהיג המורדים, מאקסימוס מרידיוס, גיבור *גלדיאטור*, החל את דרכו כמצביא והפך לעבד. אבל ההבדל המשמעותי ביניהם נעוץ בתהליך: אם ספרטקוס מוצג כאידיאליסט חסר פשרות מתחילת הסרט ועד סופו, הרי שמאקסימוס מתחיל את דרכו כאידיאליסט צעיר ומסיים אותה כגלדיאטור ציני ומפוכח, ובדרך אף מפתח כישורים פוליטיים. נראה כי גם רידלי סקוט אינו מתיימר להציג אמת היסטורית בסרטו, מכיוון שכמו *ספרטקוס*, גם הוא גדוש בטעויות ואי דיוקים היסטוריים אשר גרמו ליועצת האקדמית של הסרט, פרופסור קטלין קולמן (Coleman), לבקש שלא להיכלל ברשימת הקרדיטים של יוצריו.<sup>42</sup> יחד עם זאת, כמו *ספרטקוס* בשעתו, *גלדיאטור*

<sup>40</sup> מקיאווולי, *דיניס*, ירושלים, עמ' 33-34.

<sup>41</sup> G. Macdonald Fraser, *The Hollywood History of the world*, New York, 1989, p. 32

<sup>42</sup> קולמן סיפרה על הטראומה שנגרמה לה כתוצאה ממעורבותה ביצירתו וערכה הבחנה בין עבודת ההיסטוריון שאותה היא רואה כחשיפת האמת על העבר, לבין עבודת הקולנוען היוצר סרטים על מנת לשעשע את ההמון. ראו אצל:



מספק כר פורה לדיון בנושאים פוליטיים חברתיים ואידיאולוגיים אשר עמדו במרכז השיח האמריקאי בתקופה בה נוצר על סף המילניום החדש.

*גלדיאטור* יצא לאקרנים בשנת 2000 וגרף חמישה פרסי אוסקר כולל פרס הסרט הטוב ביותר, כשהתלהבות העצומה סביבו גררה אחריו שובל של הפקות קולנועיות וטלוויזיוניות ששחזרו את תפארת העולם העתיק. ההכנסות מהסרט הלמו את תקציבי הענק שלו ואת העולם הראוותני אותו הוא מייצג, הישג שאינו מובן מאליו כלל, מכיוון שהבחירה לצלם על סף האלף החדש עלילת סרט המתרחש ברומא העתיקה, זאת ארבעים שנה לאחר מותם לכאורה של "סרטי הגלימה" ההוליוודיים, נראית מוזרה ואפילו יומרנית. הסרט *גלדיאטור* הוא עיבוד מחודש לסרט *נפילת האימפריה הרומית* (*Fall of The Roman Empire*) של אנתוני מאן (Mann) מ-1964, והוא מתכתב עם שתי יצירות קולנועיות גדולות אחרות: *בן חור* של ויליאם ויילר (1969) וכמובן *ספרטקוס* של סטנלי קיוריק (1960).

עלילת הסרט המתרחשת בימיו האחרונים של מרקוס אאורליוס ואת עלייתו לשלטון של קומודוס בנו, מציבה במרכזו את דמותו הפיקטיבית של הגנרל מקסימוס מרידיוס, מפקד בכיר בצבא הרומי הממונה על הכוחות שהכניעו את השבטים הגרמאנים אשר היוו את המכשול האחרון בדרך להפיכתה של רומא למעצמת על. כותרות הפתיחה מתארות את רומא כך: "בשיא כוחה האימפריה הרומית הייתה רחבה. היא התפרשה בין המדבריות של אפריקה לגבולות הצפוניים של אנגליה. למעלה משליש מאוכלוסיית העולם חיה ומתה תחת שלטון הקיסרים. בחורף של שנת 180 עמד להסתיים מסעו של הקיסר מרקוס אאורליוס נגד השבטים הברברים של גרמניה. רק מאחז אחד נותר בדרך לניצחון הרומאי ולהבטחת השלום בכל האימפריה". כותרות אלו מייצרות, לטענתי, קשר אנלוגי בין מצבה של האימפריה הרומית של ה-180 לספירה לבין ארה"ב על סף המילניום החדש, תקופה בו מצאה עצמה ארה"ב כשחקנית ראשית ויחידה בזירה העולמית. הגוש הסובייטי קרס, ברית המועצות התפוררה וארה"ב נותרה מעצמת-על יחידה. "אין לנו במי להילחם יותר", אומר הגנרל מאקסימוס לקיסר שלו בסרט, ואפשר לראות בדברים אלה פרפראזה על דבריו של דיק צ'ייני (Cheney), שר ההגנה האמריקאי בממשל בוש, אשר ב-1989 לאחר נפילת הגוש הסובייטי, אמר ברוח הזו: "האימים הפכו כל כך מרוחקים, כל כך מרוחקים שקשה להבחין בהם". באותה הרוח, הגנרל קולין פאוול (Powell), ראש המטות המשולבים האמריקאיים, אמר שנתיים לאחר מכן:

"נגמרים לי השדים. נגמרים לי הרעים. נשארו לי רק קאסטרו (Castro) וקים איל סונג" (Kim il-sung)<sup>43</sup>. דבריהם של הגנרלים משקפים חרדה עצומה מפני העתיד הלא ברור, כזו שבאה לידי ביטוי גם ב"גלדיאטור" של סקוט.

מרקוס אאורליוס ביקש למנות את הגנרל מאקסימוס, בנו המאומץ, ליורשו, ובכך להשיב את הכוח אל העם. "לא הבאתי דבר מלבד החרב", הוא אומר למאקסימוס ומבכה את כישלונו: "עד כאן לתפארתה של רומא". אמירה זו, שאין בה שמחת מנצחים אלא רוחק ראות פילוסופי, מעמתת את צופי הקולנוע האמריקאים של האלף השני עם השאלה הנוקבת: האם הרחבת האימפריה וגבולותיה היא אכן מטרה ראויה? לארה"ב היו מאז ומתמיד חלומות רפובליקניים על שלום עולמי ועל עולם טוב יותר, אולם בשנת 2000 נראים החלומות הללו שבריריים מתמיד. הווארד זין מתאר בספרו את מערכות הבחירות של 1992 ושל 1996, וטוען שביל קלינטון ניצח בשתייהן בקושי, לא בזכות הכריזמה או הכישורים שלו, אלא בשל אדישותו של העם<sup>44</sup>. כיאה לטובים שבקיסרי רומא, השתמש קלינטון במהלך כהונתו ברטוריקה של שלום, אבל בה בעת עסק בשמירה על גבולות האימפריה ולשם כך שיגר את חייליה לכל רחבי העולם, למרות שכאמור שום אויב לא נראה במובהק באופק.

בניגוד למשגה ההיסטורי שנעשה ע"י מרקוס אאורליוס אשר מינה את בנו קומודוס תחתיו, בן דמותו הקולנועי מעדיף את הגנרל מאקסימוס, בנו המאומץ, ובוחר בו כיוורשו. והסרט מתייצב מאחורי בחירתו של אאורליוס בכך שהוא מציג את קומודוס כנסיך נהנתן, מפונק, גנדרן ותככן, הלהוט להבליט את גבריותו במשחקי חרבות במקום בשדה הקרב. יתכן ובכך הסרט מצביע על זיקה בין ג'ורג' בוש הבן (G. W. Bush), שנתפס כ"ילד המפונק" של הבית הלבן, נצר לשושלת אליטיסטית לבנה ושמרנית, לבין קומודוס, יורש העצר נטול הכישורים הזוכה למעמדו הרם אך ורק הודות לייחוס המשפחתי. אני רואה את הזיקה שסקוט יוצר דווקא בין קומודוס לביל קלינטון (Clinton). קלינטון, שסבל מתדמית ה"משתמט" שדבקה בו מכיוון שהתנגד למלחמת וייטנאם (כמו רבים מבני דורו), עשה הכול כדי להתנער ממנה ומרגע שנבחר התייצב מאחורי הממסד הצבאי. כפי שעולה במחקרו של

<sup>43</sup> פאווק מתייחס בדבריו לפידל קאסטרו, מנהיגה של קובה, וקים איל-סונג, מנהיגה של קוריאה הצפונית. מצוטט אצל: הווארד זין, היסטוריה עממית של ארה"ב מ-1492 ועד ימינו, עמ' 869.

<sup>44</sup> שם, עמ' 858.

זין, בתקופת כהונתו של קלינטון, שהתאפיינה ברטוריקה של שלום, הצבא האמריקאי היה מעורב בתקריות צבאיות הרות אסון, והממשל האמריקאי תמך גם במדינות שהנהיגו מעשי טבח באזרחים.<sup>45</sup>

מקום מרכזי מוקדש בלדזיאטור לתרבות הראווה המשגשגת בחברה אימפריאליסטית שיכורת הכוח של רומא העתיקה. לאחר שרצח את אביו, מנסה קומודוס להיפטר מהגנרל מאקסימוס, אותו הוא מזהה כסכנה פוטנציאלית, וחוזר לרומא בראש טריומף (Triumphus), הוא מצעד ניצחון מסורתי וראוותני. סקוט מעצב את הטריומף באופן שמזכיר את האסתטיקה הפאשיסטית<sup>46</sup>, רק שכעת אירוע זה מעוצב באמצעות אמצעים טכנולוגיים מתקדמים, ומצליח לייצר תחושת עוצמה אדירה העולה מנחילי האדם שמקבלים את פני הקיסר בשורות ובטורים ישרים, המשתלבת ביופי הארכיטקטוני של המבנים המונומנטאליים של הסנאט והקולוסאום. אסתטיקה זו מחברת בין העריצות הרומית לבין האימפריאליזם האמריקאי, ומבטאת את החשש האמריקאי מפני דיכוי הרוח הרפובליקנית ועליית דיקטטורה.

מוניקה קירינו (Cyrino) משווה בין זירת הגלדיאטורים הרומאית לזירת הספורט האמריקאית, כשני מרחבים המייצגים עוצמה לאומנית המאפשרים הפגנת כוח ומספקים ספקטקל צבעוני ומרהיב של עושר ועוצמה כלכלית.<sup>47</sup> באורח דומה, הסרט קושר בין זירת הגלדיאטורים והזירה הפוליטית, כשכל אחת מהן עומדת בפני עצמה כמרחב של כוח וראווה, ויחד הן מאפשרות לשליט, קומודוס, לבסס את שלטונו ולכונן קשר בלתי אמצעי עם העם. קומודוס נכנס לתפקידו החדש כקיסר רומא ובוחר להתעלם מהבעיות הבערות שמעלה בפניו הסנאט בנוגע למצבם הקשה של עניי העיר. כצעד ראשון בתפקיד, הוא מחדש את משחקי הגלדיאטורים שבוטלו ע"י אביו. מולו ניצב הסנטור גראקוס (Gracchus), שדמותו עוצבה בהשראת דמותו ההיסטורית של הרפורמאטור הנודע, אשר מתעב את הקיסר הצעיר ואת דרכו ובז לתרבות ההמונים. בניגוד למאקסימוס, גיבור הסרט, הרואה ברומא את התגלמות האור, סבור גראקוס שהיא התגלמות האספסוף, וכשהוא מביט בבוז בהמונים הנהנים ממראה הדם השפוך הוא מפטיר: "קח מהם את החופש שלהם והם עדיין ישאגו".

<sup>45</sup> שם, עמ' 873.

<sup>46</sup> אסתטיקה המאפיינת לדוגמה את הסרט "ניצחון הרצון" (Triumph Of The Will) שיצרה לני ריפנשטאל (Riefenstahl) עבור היטלר ב-1935.

<sup>47</sup> M. Silveria Cyrino. *Big screen Rome*. Oxford, 2005, p. 178

האופן בו מיוצגת העריצות של קומודוס בסרט, נקשרת על-ידי ריצ'רד רסטון (Ruston) לתרבות ה"בלוקבאסטרים" (Blockbusters), המבטאת בעינינו את עריצותה של הוליווד והאימפריאליזם התרבותי שהיא משליטה. את גלדיאטור הוא מגדיר לפיכך כ: "ספקטקל ביקורתי".<sup>48</sup> האימפריאליזם התרבותי האמריקאי הוגדר לא פעם כניסיון להאחדה של העולם על בסיס של תרבות הומוגנית אחת, היא התרבות האמריקאית, המתקיימת בכפר גלובלי שבו רוב האנשים ניזונים ממקדונלד'ס שותים קוקה קולה ורואים סרטים הוליוודיים.<sup>49</sup> ברוח זו ניתן לראות את תקופת השגשוג של האימפריה הרומית כעידן של גלובליזציה, מכיוון שרוב תושבי העולם העתיק חיו ומתו תחת שלטון הקיסרים הרומי. את מופעי הגלדיאטורים כתרבות ראוה, ניתן לראות כאמצעי שבעזרתו השליט מבסס את מעמדו ואת שליטתו בהמונים.

רסטון, המתייחס לסרט כאמור כספקטקל, טוען שגלדיאטור מייצר אסתטיקה של אלימות. הראשים הערופים, הדם הניגר, הפציעות, החתכים וצחצוח החרבות, דוחפים את הצופה למצב של הלם קיצוני ופליאה ומייצרים גירוי מקסימאלי של החושים עד למצב של קהות. באמצעות אמצעי מבע הכוללים צבעים חזקים, תאורה אחורית, תנועות מצלמה מהירות ועריכה קצבית, יוצר הסרט אצל הצופים דיס-אוריינטציה מוחלטת לצד חוויה רגשית-גופנית מטלטלת. רסטון מוסיף ואומר שהספקטקל הוא גם כלי ביקורתי, בכך שהוא ממכר, מפתה ומעורר התפעלות אבל באותה נשימה מאפשר לנו להטיל ספק בתרבות שהוא מייצג. הספקטקל בגלדיאטור קושר בין תרבות הראווה להשחתה מוסרית, ומבהיר לנו שבהתפעלותנו מן הסרט אין אנו שונים בהרבה מהקהל צמא הדם שבו אנו מתבוננים. ה"נאורות" המודרנית מאפשרת לבוז להמונים הנבערים צמאי הדם ברומא העתיקה, אבל הודות לרטוריקה קולנועית המבוססת על טכנולוגיה מתקדמת, מצליח סקוט לשאוב אותנו אל תוך הזירה ולהפוך אותנו לחלק מן ההתרחשות. דווקא החוויה הטוטאלית של האסתטיקה האכזרית והאלימה היא זו שמעוררת אותנו לחשוב על האופן שבו שליטי העידן המודרני רותמים את הספקטקל כדי להלהיב את ההמונים ולבסס את שלטונם ואת כוחם, כפי שעשו בעבר הקיסרים של העולם העתיק.<sup>50</sup>

בדומה לקודמיו, מרידיוס מאקסימוס הוא גלדיאטור אמריקאי ולא רומאי. מאמרים רבים אשר דנו בסרט של סקוט הצביעו על אי דיוקים היסטוריים משעשעים המופיעים בו, אבל באורח מעניין באף אחד מהם אין

<sup>48</sup> R. Ruston, "Narrative and spectacle in *Gladiator*", *CineAction* 56, summer, 2001, p 34-43.

<sup>49</sup> ת. אלזר, ב. חגין, *זיכרון טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקאי העכשווי*, רענה, 2010, עמ' 271.

<sup>50</sup> Ruston, *Cineaction*, p. 35-36

התייחסות לעובדה שמאקסימוס מרידיוס נושא בתואר גנרל (General), תואר שאין לו זכר בשפה הלטינית ובטרמינולוגיה הצבאית הרומית. זהו תואר שהשימוש בו החל רק במאה ה-17 עם התהוות צבאות הקבע בעדן המודרני, ובצבא האמריקאי התואר גנרל הוא תואר של כבוד המתייחס לבעל הדרגה הבכירה ביותר בצבא. נראה כי מדובר בטעות משמעותית, מכיוון שבשונה מדמויותיהם של מרקוס אאורליוס, וקומודוס, הגנרל מאקסימוס, גיבור "גלדיאטור" הוא דמות פיקטיבית. נראה על כן, כי בחירתו של סקוט בדמות בדויה של גנרל מאפשרת לו "לתקן" את המשגה ההיסטורית של מרקוס אאורליוס.

כזכור, מרקוס אאורליוס ההיסטורי היה הקיסר היחיד מבין "הקיסרים הטובים" אשר מינה את בנו הביולוגי ליורש, בצעד שתרם לערעור יציבותה ובסופו של דבר להתמוטטותה של האימפריה הרומית.<sup>51</sup> באורח מעניין, בגרסה הקולנועית של רידלי סקוט הקיסר כלל לא מתכוון למנות את בנו, אותו הוא מזהה אותו כחסר כישורים, ומבקש מהגנרל מאקסימוס שיהיה "הפטרון של רומא" עד שהשלטון יעבור לידי הסנאט ולעם. כך ניתן לומר שהקיסר הרומאי בוחר כירש ב"גנרל אמריקאי" ומסביר לו שהאימפריה צריכה "גיבור". הקונבנציה הקולנועית שאותה אכנה לצורך הדיון "דרוש גיבור",<sup>52</sup> נוכחת בז'אנרים קולנועיים שונים כגון: מערבונים, פנטסיה ומדע בדיוני. הגיבור האמריקאי הוא מטבעו איש תם וישר, אדם צנוע המבקש לנהל את חייו בשקט ובשלווה, אך בשל איום המרחף מעל המשפחה, העיירה, המדינה או האומה, הוא נאלץ לעזוב הכול ולהירתם לטובת אלה המבקשים את עזרתו. בתחילה נראית המשימה גדולה ממידותיו, אך העלילה הופכת למסע שבמסגרתו הוא מוכיח את מה שהצופים ידעו מלכתחילה: הוא היחיד שיכול לבצע את המשימה.

מלדיאטור מוענק התפקיד הגיבור ל"גנרל האמריקאי". מאקסימוס הוא שועל קרבות וותיק, איש צנוע וישר שכל רצונו הוא לחזור הביתה אל אשתו ובנו. הוא מתייחס אל הקרבות בצפון כאל משימה אחרונה לפני הפרישה, אבל הקיסר מבקש ממנו את לדחות את תוכניותיו האישיות לטובת הצלת האימפריה, ולבסוף מאקסימוס מוכן לקחת על עצמו את המשימה מכיוון שהוא פטריוט השבוי ברעיון הנצחיות של רומא. "רומא היא האור", עונה מאקסימוס לאאורליוס השואל אותו: "מהי רומא?". השאלה הזו עולה מספר פעמים במהלך הסרט, והאדם היחיד מבין הנשאלים השבוי בתפישה אידיאליסטית של רומא הוא תמיד ה"גנרל האמריקאי". סיבה נוספת להטלת המשימה על כתפיו הרחבות של מאקסימוס היא ענוותו הרבה המבטיחה לשליט ולצופים שהוא לא ינצל את כוחו לרעה ויהפוך לדיקטטור.

<sup>51</sup> ראו הערה מספר 4 42.

<sup>52</sup> ג'. קמפבל. הגיבור בעל אלף הפנים, תל אביב, 2008, עמ' 65-57.

רעיון הבחירה הוא רעיון חשוב בתרבות האמריקאית, כך הגיבור אינו בוחר את עצמו למשימה אלא תמיד 'נבחר', מכיוון שבנוסף למידותיו התרומיות האחרות הוא נתפש כעניו. רעיון הבחירה מהדהד מיתוסים מרכזיים ביהדות ובנצרות (דוד, משה, ישו) ומופיע גם בסרטי קולנוע אמריקאיים עכשוויים כדוגמת *המאטריקס* (*Matrix*, 1999) של האחים וואשובסקי או *שר הטבעות* (*The Lord of the Rings*, 2001) של פיטר ג'קסון. התרבות האמריקאית זקוקה לגיבורים המשקפים את בבואתה, כך הקולנוע ההוליוודי יוצר זיקה בין גיבור שנבחר על-ידי כוחות גדולים ממנו, לבין המעצמה האמריקאית המאופיינת בנטייה משיחית ומאמינה שהיא מגשימה תוכנית אלוהית וגורל היסטורי.<sup>53</sup> אפשר לומר שרעיון הבחירה קושר בין הייחודיות של הגיבור לבין ייחודה של האומה האמריקאית, כך נחיצות הגיבור והצדקת פעולתו נתפסות כאנלוגיות לנחיצותה של האימפריה האמריקאית והצדקת פעילותה בזירה הבינלאומית.

בעלילת הסרט, הקיסר אאורליוס בחר את הגנרל מאקסימוס ליורשו, אבל קומודוס, בנו של אאורליוס, לא מרוצה מן הבחירה, מה שמוביל לרצף פעולות אלימות: הוא רוצח את אביו, מכתיר את עצמו לקיסר, רוצח את אשתו ואת בנו של מאקסימוס ושורף את ביתו. הדבר מוביל למה שצ'רלס קורקוקס (Courcoux) מזהה ככישלון משולש של הגנרל: מאקסימוס מאבד את אביו המאמץ, את אשתו ובנו ואת האימפריה שהופקדה בידי, ועל-כן הוא נכשל כבן, כאב וכיורש. כאשר חוזר מאקסימוס להילחם בקומודוס בקולוסאום (Coliseum), הוא מציג את עצמו כ: "גלדיאטור, גנרל ומשרת נאמן של הקיסר האמיתי: מרקוס אאורליוס, שמבקש נקם על מות אשתו ובנו". ההצהרה הזו מעניקה לאירועים המתרחשים בהמשך משמעות של מסע, שתכליתו להשיב את הסדר על כנו ברוח צוואתו של מרקוס אאורליוס.<sup>54</sup>

בדומה לגיבורי המערבון ולחלוצים האמריקאים המיתולוגיים כפי שהם מיוצגים בקולנוע, מאקסימוס הוא איש של מעשים. כבר בסצנת הפתיחה הוא מזוהה עם ה"טבע הפראי", כאשר הוא עוטה על עצמו מעיל פרווה שמעניק לו מראה חיייתי, מחליף מבטים עם כלבו אליו הוא קשור מאד, וזורה על עצמו עפר בכל פעם שהוא יוצא

<sup>53</sup> אלזסר, חגין, זיכרון טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקאי העכשווי, עמ' 269.

<sup>54</sup> A.C. Courcoux, "From Here to Antiquity: "Mythical Setting and Contemporary Hollywood's Historical Epics,

לקרב חשוב. הוא מכונה "הספרדי", כינוי המדגיש את זרותו ואת היותו חייל נודד שנאלץ לחיות הרחק מביתו. בסצנת הפתיחה של הסרט, המתארת את חלומו השבור והמקוטע של מאקסימוס, מתמקדת המצלמה בכף ידו העוברת בתוך שדה ומלטפת שיבולים הנעות ברוח. סצנת זו של חלום, בה נראה מאקסימוס מהלך מאושר באותו שדה, חוזרת מספר פעמים בסרט. לעומת זאת, כאשר הוא מוזמן למשתה שנערך לכבוד נצחוננו על הגרמאנים, שם הוא משוחח עם הסנאטורים הרומאים, הוא נראה מגושם ונבוך, ובאופן זה מדגיש הסרט את שייכותו לטבע הפראי ולא לרומא התרבותית. עברו של מאקסימוס כאיכר מדגיש את ענוותו ואת הקשר המיוחד שלו לאדמה באופן המייצר אנאלוגיה בינו ובין החלוצים והאבות המייסדים של האומה האמריקאית כדוגמת תומאס ג'פרסון (Jefferson).

כפי שניתן לזהות גם בסרטי מערבוניים קלאסיים, מאפיין נוסף של עיצוב הגיבור כ"גיבור אמריקאי" הוא ההזרה המכוונת שנוצרת בין הגיבור "פורע החוק" ל"עיירה המסואבת", ובמקרה הזה, בין הגלדיאטור לבין רומא שסרחה. ההזרה הזו משקפת את השבר החברתי, את אובדן הדרך האידיאולוגי ואת הקריסה המדינית, ומטרתה להציג את הגיבור כאינדיבידואליסט הפועל על פי צו מצפוננו ומחויבויותיו. רעיון האינדיבידואליזם הוא מרכזי בתרבות האמריקאית והוא קשור לרעיונות רפובליקניים מסורתיים אחרים כמו רוח החירות ורעיון החריצות המתגמלת. הקלות שבה הופך הגנרל המהולל לעבד ולאחר מכן לגלדיאטור, מבטאת את הרוח הזאת: הכול אפשרי ונתון לבחירה. כגיבור מערבון שלא פעם נאלץ לעזוב את העיירה שהשחיתות פשתה בה, גם מאקסימוס עובר תקופת חניכה במרחב פראי, כשבסרט זה מדובר במרחב הסיפי של המדבר. במרחב זה הוא פוגש גלדיאטור אחר בשם פרוקסימו, המשמש לו כחונך וכמנטור, והמייצע לו לקנות את אהבת ההמונים ולהשתמש בה כדי להשיג את חירותו: "זכה באהבת הקהל וזכה בחירותך".

בעזרתו ובהנחייתו של פרוקסימו, לומד מאקסימוס לחיות עם הטראומה של מות אשתו ובנו, וחוזר לרומא בוגר ומפוכח יותר. הוא אמנם מגלה ש"החלום הרומאי" שלו נופץ לרסיסים, אבל כעת, לאחר שהתפקח מהתמימות האידיאליסטית שלו ומתוך נכונות לשתף פעולה עם כללי המשחק החדשים, הוא יכול לטפל בנגע השחיתות שפשה ב"עיירה", קרי, בקיסר קומודוס ובאנשי החצר. והמודל הגברי שמייצג הגנרל מאקסימוס הוא מודל של גבריות במשבר, אותו קורקוס מזהה כביטוי למשבר הפוקד את "הגבריות הלבנה" לנוכח האיום הטכנולוגי בפניו היא ניצבת. העידן הטרורם טכנולוגי, הוא טוען, הציג מודל גברי עוצמתי פראי ובלתי נשלט,

ולעומתו, הגבר המודרני, הטכנולוגי, מבלה את רוב זמנו בסביבה אורבאנית נגישה וממוחשבת. במובן הזה, "גלדיאטור" מתרפק על הגבריות הישנה, המועצמת והפראית שלא דוכאה ע"י הניוון והציביליזציה.<sup>55</sup>

האופן בו הסרט מעמת את מאקסימוס מול קומודוס משרת היטב את הדרמה, אבל גם ובעיקר מעמת שתי השקפות עולם, אשר את אחת מהן מייצג קומודוס כרוע האולטימטיבי, כשהעריצות שלו מצטיירת כתוצר של תרבות הראווה. קומודוס נכנס לרומא במפגן ראווה מפואר כמו יוליוס קיסר בשעתו, ומחדש את המסורת של מופעי הגלדיאטורים שבוטלה על ידי אביו, ומצטייר כנסיך מפונק ונהנתן השקוע בפולחן אישיות עצמי ומכור לספקטקל. הסרט שם דגש מיוחד על התסביך האדיפאלי שלו, הבא לידי ביטוי ברצח אביו וביחסים הפרוורטיים שלו עם אחותו לוסילה, שאפשר לראות בה מעין תחליף ליוקסטא (Yokasta) אמו של אדיפוס (Oedipus). קומודוס מקיים יחסי מין עם אחותו על בסיס קבוע, ובאחד מרגעי השיא בסרט הוא דורש ממנה להעמיד לו יורש בן זכר "טהור דם וגזע". כזכור, בקולנוע האמריקאי, ובאופן מיוחד ב"סרטי הגלימה", מיניות פרוורטית מקושרת עם רוע.<sup>56</sup>

לעומת קומודוס הדחוי, הגנרל מאקסימוס נערץ על הכול, ובעיקר על-ידי הקיסר המאמץ אותו לבן ועל-ידי לוסילה. כמו ספרטקוס, מאקסימוס מקדם ערכים אמריקאים "נכונים" בכך שהוא איש משפחה הנאמן לאשתו ולבנו, לעמו ומולדתו. כמו ספרטקוס, גם מאקסימוס זוכה במותו למעמד של מרטיר, וכשהוא עושה את דרכו האחרונה אל הקבר, הוא נישא בזרועותיהם של חייליו ועל גלי ההערכה של ההמון. מאקסימוס זוכה גם למעריצים מקרב הסנאטורים, כיוון שבסופו של דבר, הוא משיב את הכוח לסנאט ולעם. ניתן לומר, אם כן, שקומודוס מקושר עם עריצות, רוע, ראווה ומיניות פרוורטית, ומאקסימוס עם דמוקרטיה, ערכי משפחה, אינדיבידואליזם ואהבת העם והמולדת.<sup>57</sup>

הפחדים שקיבלו ביטוי בגלדיאטור בשנת 2000 הנוגעים למעמדה השברירי של האימפריה, הפכו לממשות כעבור שנה עם הפיגוע במגדלי התאומים כשלארשונה בתולדותיה נחשפה ארה"ב לפיגוע טרור בתוך גבולותיה שאיימו על סמלי העוצמה והכוח שלה. ניתן על כן לראות את גלדיאטור כתמרור אזהרה וכאלגוריה על אימפריה

<sup>55</sup> *Ibid*, pp. 37-38.

<sup>56</sup> ניתן לראות כיצד בסרט "ספרטקוס" של קיובריק, הרוע של קראסוס מקושר למיניות הומוסקסואלית, ובגלדיאטור, קומודוס מאופיין כאדם רע ומושחת, גם דרך המשיכה המינית שלו לאחותו. התופעות הללו עומדות בניגוד מוחלט למיניות ה"ברירה" וההטרסקסואלית של ספרטקוס ומאקסימוס, ולערכי המשפחה המוצגים כערך עליון בקולנוע האמריקאי.

<sup>57</sup> אותה דיכטומיה ערכית גסה נעשתה גם בין ספרטקוס (הפרוטוגוניסט) לקראסוס (האנטגוניסט).



שיכורת כוח ומושחתת מבפנים שאיבדה את דרכה ואת ערכיה, אך יחד עם היותו סרט ביקורתי ובמידה רבה אף חתרני, לא ניתן שלא לראות בו תוצר נוסף של תרבות הבלוק באסטרים ושל הוליווד התאגידית, שרבים רואים בה כלי אימפריאליסטי להפצת התרבות האמריקאית בעולם. הרי לא ניתן לשכוח שמדובר בסרט מסחרי הנחשב לאחד משוברי הקופות הגדולים של העשורים האחרונים.<sup>58</sup>

### ה. משחקי הרעב (*The Hunger Games*) - הגלדיאטור האמריקאי בעידן האפוקליפטי

ב-2012 יצא לאקרנים הסרט *משחקי הרעב* אשר ביסס את מחדש הקשר בין התרבות האמריקאית לרומאית. הסרט, בבימויו של גארי רוס (Ross), מבוסס על טרילוגיה ספרותית הנושאת את אותו שם פרי עטה של הסופרת סוזן קולינס (Collins),<sup>59</sup> שיועדה במקור לבני נוער אך כתה להצלחה עולמית גם בקרב הקהל המבוגר. זהו חזון אפוקליפטי המציג את ארצות הברית של העתיד ומשופע בסממנים של התרבות הרומית העתיקה, באופן המאשש את הקשר הנצחי בין שתי התרבויות.

האירועים המתוארים בסרט מתרחשים במדינת Panem<sup>60</sup> אי שם בעתיד הפוסט אפוקליפטי. "מדינת רשע" זו יושבת על חורבותיה של אמריקה הצפונית ומקיימת חברה מעמדית שבתוכה פערים בלתי נסבלים בה המונים הסובלים מחרפת רעב מול שכבה אליטיסטית שבעה ומדושנת. המדינה מחולקת ל-13 מחוזות, כשהמחוז הראשון והשני קרובים יותר לקפיטול (Capitol), עיר הבירה של Panem, ומעמדם טוב יותר משל תושבי המחוזות האחרים. תושביהם של שני מחוזות אלו חיים בנוחות יחסית ובשפע חומרי מכיוון שהם מייצרים חפצי מותרות וכלי נשק, ולעומתם במחוזות המרוחקים יותר, שתושביהם מתפרנסים מענפי ייצור נחשלים יותר כמו חקלאות ודיג, שורר עוני מחפיר.

<sup>58</sup> עד שנת 2007 הגיעו הכנסותיו לסכום מרשים של 500 מיליון דולר.

<sup>59</sup> S. Collins, *The Hunger Games*, New York, 2008.

<sup>60</sup> שמה של המדינה העתידנית מקשר ישירות בין ארה"ב לרומא. "Panem and et circenses" פירושו כזכור "לחם ושעשועים",

ובה בעת אפשר לראות בו רמיזה לתפישה פוליטית כלל אמריקאית – pan America.

מדינת panem נשלטת ע"י רודן אכזרי ותאב דם בשם Snow, ומידי שנה מתקיים בה טקס שנתי המכונה משחקי הרעב (The Hunger Games) במסגרתו נבחרים נער ונערה מכל מחוז הנלחמים זה בזה עד מוות. על קרבות אלו מושתתת תרבותה של המדינה העתידנית, והם נערכים על פי המסורת של קרבות הגלדיאטורים אכזריים בנוסח הרומי העתיק בעוד הם משודרים בכל רחבי המדינה בפורמט טלוויזיוני זהה לזה של תכניות ריאליטי המאפיינות את התרבות האמריקאית. המשחקים נערכים ב-Capitol ומייצגים פן אכזרי במיוחד של תרבות הראווה, מכיוון שדמם השפוך של ילדי המחוזות, המוקרן על מסכי טלוויזיה ענקיים, כבר לא מרגש איש (מלבד בני משפחתם), ובעוד שרוב תושבי המחוזות ממשיכים לסבול מחרפת רעב, תושבי ה-Capitol מנהלים אורח חיים ראוותני ומנקר עיניים.

הגלדיאטורים הצעירים מפגינים את כישוריהם הייחודיים בזירה תוך הבנה ברורה של תפקידם: לספק את ההצגה הטובה ביותר ולמות. רק אחד מהם אמור להיוותר בחיים לאחר שינצח את כל האחרים, ועל פי מיטב המסורת של תוכניות הריאליטי ומשחקי הגלדיאטורים הרומיים, הוא יהיה הזוכה היחיד ויקבל במתנה את חיו, כסף רב ואת הערצת ההמונים. הסרט קושר ישירות בין תרבות הראווה המודרנית שתוכניות הריאליטי הן אחד הביטויים האגרסיביים שלה, למשחקי הגלדיאטורים האכזריים של רומא העתיקה. "משחקי הרעב" מעלה באוב מסורות עתיקות מתרבות הגלדיאטורים הרומית, כמו שימוש בנשים לוחמות והתערבות פעילה של מנהלי המשחק ביצירת שריפות מכוונת, הצפת הזירה במים, שימוש בחיות טרף מהונדסות גנטית תוך השתתפות פעילה של הקהל, וכל זאת בעידוד "נותני חסות" המעניקים מתנות למשתתפים.

בסצנת הפתיחה מתאר סנקה (Seneca), מנהל המשחקים, את הרציונל העומד מאחורי הטקס השנתי ואומר: "זה קשור למקום כאוב מאוד בהיסטוריה שלנו". ואמנם, המסורת של משחקי הרעב האכזריים קשורה בטראומה קולקטיבית המונצחת במסמך המכונה "אמנת הבגידה" המתאר כי 75 שנה לפני האירועים המתרחשים בסרט, התחוללה התקוממות של המחוזות כנגד השלטון המרכזי שבעקבותיה התפתחה מלחמת אזרחים עקובה מדם. מוסדות השלטון דיכאו את המרד בברוטאליות וכוננו את המסורת השנתית של המשחקים כתזכורת למה שעלול לקרות במידה ואחד המחוזות יחליט לשוב ולמרוד. לפי מיטב המסורת של "סרטי הגלימה", מתקיימת בסרט דיכוטומיה מוחלטת בין "טובים" ל"רעים", כשה"רעים" הם אנשי הקפיטול העשירים והנהנתנים הנושאים גם כן שמות של דמויות רומאיות מפורסמות כ: סנקה מנהל המשחקים, סיזר (Caesar) וקלאודיוס (Claudius) המנחים של המופע הטלוויזיוני, וקאטו (Cato) ה"קרייסט", אויבה המר של קטניס הפרוטוגוניסטית, המאופיין

כגלדיאטור קטלני שאומן כל חייו להרוג את יריביו. על החוק והסדר במדינה אחראים ה-peace keepers, אלו שוטרים חסרי פנים המצויים בכל מקום במדינה בעודם לבושים בחליפות ממוגנות בצבע לבן ומצוידים בנשק קטלני, אשר בחזותם הם נדמים יותר לאנדרואידים או רובוטים. האופן בו הם עוצבו ניתן לקריאה כאלגוריה על מדיניות החוץ האמריקאית, הרואה את אמריקה peace keepers עולמית השולחת כוחות התערבות לכל רחבי הגלובוס במטרה לשמור על השלום או על ה"שקט התעשייתי", נושא שכמובן נתון לביקורת רבה.

במעמד הבחירה של המועמדים לאירוע השנתי של משחקי הרעב במחוז 12, עומדים הילדים בטורים ארוכים ומסודרים כשהם לבושים בבגדים אפורים המעניקים להם מראה עלוב וקורבני. מול תושבי מחוז 12 עומדת אפי טרינקט (Trinket) נציגת ה-Capitol, הלבושה באופן מהודר ומצועצע עד גרוטסקיות ונושאת נאומים נמלצים וריקים מתוכן בשבחי הטקס השנתי של משחקי הרעב. זוהי הנכחה ויזואלית של הפער הבלתי נסבל בין החיים במחוזות השונים והנתק בינם לבין תושבי הקפיטול העשירים והמפונקים המצטיירים כחיים בבעה המנותקת מהמציאות. ואכן, הסביבה הפיזית בקפיטול מעוצבת באופן קר וסטרילי כחללים סגורים המאופיינים בהידור קפדני ללא מגע ישיר בין בני האדם לבין הטבע.

קטניס (Katniss) אוורדין בת ה-17, המתגוררת במחוז 12 המחוז של כורי הפחם, מתוארת בסרט כפורעת חוק, המפרנסת לבדה את משפחתה הקטנה באמצעות ציד לא חוקי לאחר שאביה נהרג בפיצוץ במכרות שבהם עבד. המשפחה חיה בצל הטראומה ובפחד מתמיד, ואחרי מות האב לוקה האם בדיכאון קליני ואינה מתפקדת עוד כאם. שתי האחיות, קטניס ואחותה הצעירה, סובלות דרך קבע מביעותי לילה, חיות בעוני מחפיר וסובלות מחרפת רעב. בצעד אמיץ ויוצא דופן מתנדבת קטניס להשתתף במשחקים במקום אחותה הצעירה והעדינה פרימרוז (Primrose), שסיכויי הישרדותה אפסיים. כך יוצאת קטניס אל המשחקים בידיעה ברורה שהיא הולכת לקראת מותה, אך במהלכם הופכת לכוכבת ולמתחרה הנערצת ביותר.

סרט זה מתכתב בביורר עם סרטי הגלדיאטורים שנידונו כאן: *מספרטקוס* הוא שואל את רוח המרד ומטיל בספק את היכולת לקיים חברה הסובלת מפערים מעמדיים ומגלדיאטור הוא שואל את הדיון בתרבות הראווה על חשיבותה, עריצותה, והאופן בו היא מעצבת את החברה שלנו. כמו ספרטקוס, גיבורו של קובריק, גם קטניס היא גיבורה אמריקאית אינדיבידואליסטית, אימפולסיבית ומרדנית. דוגמא לכך עולה כבר באימונים למשחקי הרעב, שם היא מחוללת מיני שערורייה כאשר היא מיידה חץ לעבר הגלריה בה יושבים מנהלי המשחק כדי לעורר את

תשומת ליבם אליה. החץ השלוח מחטיא בסנטימטרים ספורים את ראשו של סנקה, מנהל האירוע, ומיד מוענקת לקטניס הילה של "כוכבת" בזכות האומץ והכישורים שלה. כמו הגלדיאטורים הקולנועיים שקדמו לה, גם היא לומדת לרכוש את אהבת הקהל והערצתו ולרתום אותן למלחמתה ברודן המרושע, שליטה של חברה מסואבת ומושחתת. ניתן לומר שמורשת סרטי הגלדיאטורים, אשר הפכו את זירת המשחקים לזירת דיון בבעיות חברתיות ופוליטיות, נולדה מחדש ב"משחקי הרעב".

הנשיא סנואו, מנהיגה המושחת והאכזר של panem המגולם על ידי השחקן הוותיק דונאלד סאת'רלנד (Sutherland), מתואר כאויבה המר של קטניס. לאחר השערורייה שמתחוללת במחנה האימונים הוא מזהה אותה כסכנה ברורה ומיידית לשלטונו ומזמן אליו את סנקה מנהל המשחקים לבירור הפרשה. בשיחה עמו הוא פורש את משנתו המדינית ומסביר את הקשר בין תרבות הראווה לשליטה בהמון, וטוען שקטניס עלולה להעניק תקווה להמונים, אשר מהווה, לטענתו, את "הנשק המסוכן ביותר". בדמותו של הנשיא סנואו ניתן למצוא מאפיינים של קיסר רומאי מושחת, בכך שהוא מוצג כדיקטטור המנותק מן העם, מכור למשחקי ראווה ולתאוות השלטון, נוהג באכזריות במתנגדיו או במקורבים שלא השביעו את רצונו, ולא מהסס להוציאם להורג בלי להניד עפעף. סנקה, מנהל המשחקים ואחד ממקורביו של הנשיא, מתואר כמי שכשל בהבנת המציאות השלטונית והפוליטית, ממש כמו בן דמותו ההיסטורי. הוא בוחר להתעלם מן האזהרות של מנהיגו ומהתנהגותה הבוטה של קטניס ומשלם על כך בחייו בסוף הסרט. לאחר ניצחונה המזהיר של הגלדיאטורית הצעירה במשחקים, סנקה מזומן לארמון הנשיאות, שם הוא ננעל באחד החדרים כשבמרכזו ממתינה לו קערה ובה גרגרים סגולים מצמח רוש הלילה. כך בלי אזהרה מוקדמת, סנואו "מצווה" בעצם על סנקה להתאבד, בסצנה המרפררת סצנה דומה בסרט אחר השייך ל"סרטי הגלימה", בו מתוארת באותה דרך ההוצאה להורג של סנקה בידי נירון.<sup>61</sup>

תרבות הראווה הופכת במשחקי הרעב לתמה מרכזית, כשהסרט מעמיד במרכזו את תכניות הריאליטי כביטוי האולטימטיבי של תרבות הראווה בת זמננו. הסרט מבקר את תכניות אלו ומראה כיצד הן יכולות להפוך לכלי שרת בידי ההגמוניה, ומקופלת בו אזהרה לגבי הממדים השטחיים והאכזריים שלעיתים הם חלק בלתי נפרד מאופיו ומתכניו של פורמט טלוויזיוני זה. מצד שני, בהיותו שובר קופות הוליוודי, הסרט עצמו הוא חלק מאותו

<sup>61</sup> מדובר בסרט קוו-וואדיס (Quo Vadis, 1951) בבימויו של מרווין לרוי (Leroy). לוקיס אנאוס סנקה – פילוסוף מדינאי ומחזאי.

עבד בשירותם של הקיסרים קליגולה קלאודיוס ונירון, עד שנירון ציווה עליו להתאבד. באורח מעניין, ולא אופייני בהכרח ל"סרטי הגלימה", במקרה הזה ישנה קרבה משמעותית בין האירועים ההיסטוריים לאופן הייצוג הקולנועי שלהם.

מרחב תרבותי-כלכלי אליו משתייכות תכניות הריאליטי, ומי שמחמיץ את הממד האלגורי שבו יכול לקרוא אותו כסרט פנטזיה לנוער. ובמובן הזה, הסרט משתייך במובהק לתרבות הפופולארית ולקוח חלק בעיצובה של תרבות הראווה.

התמה של 'הלחם והשעשועים' נוכחת גם היא באופן בולט בסרט, כבמדינה ששמה panem (לחם), החוויה המשותפת לרוב התושבים היא חוויה של רעב ומחסור. זוהי גם חווית היסוד המגדירה את זהותה של קטניס, אשר רוב זיכרונותיה וחלומותיה קשורים בתקופה בה רעבה ללחם ובסיטואציה ספציפית בה בן זוגה לתחרות, פיטה (Peeta)<sup>62</sup>, בן למשפחת אופים, הציל את חייה כאשר השליך לעברה לחם שרוף. זהו אותו לחם שהושלך כמתת הקיסר לעבר הצופים הרומאים אשר צפו במופע הגלדיאטורים. צידה השני של התמה, 'השעשועים', מיוצג באמצעות תוכנית טלוויזיה שהיא שילוב מפלצתי בין משחקי גלדיאטורים ותוכניות ריאליטי המוכרות מן המציאות של זמננו.

זירת הגלדיאטורים של *משחקי הרעב* מקיימת את מכלול החוקים החברתיים והקודים התרבותיים המאפיינים את זירת הגלדיאטורים ההיסטורית: משחקים אכזריים המתקיימים על פי תכנית ידועה וקבועה מראש וכפופים לחוקים בני אלפי שנים שהם מורשת התרבות הרומית. בה בעת מדובר בתוכנית ריאליטי המתקיימת במרחב טלוויזיוני בן זמננו, לפיכך זהו מרחב שהוא ממשי ומדומיין כאחד, "מרחב מראה" המאפשר לנו להתבונן במציאות אך גם לחתור תחתיה, בדומה לאופן שבו פועלות תוכניות הריאליטי בתרבות האמריקאית. כך הופכת זירת הגלדיאטורים *במשחקי הרעב* להטרופיה, ברוח הגדרתו של מישל פוקו (Foucault)<sup>63</sup>.

*משחקי הרעב* מתאר מציאות פוסט אפוקליפטית ומקפל בתוכו אזהרות מפני העתיד לבוא, ככאלו שהופיעו בחלקן גם בסרטי הגלדיאטורים הקודמים בהם דנתי. משחקי הרעב מזהיר מפני היווצרותה של חברה מעמדית ואדישה לפערים חברתיים, חברה מסואבת ודקדנטית השקועה בתאוות ובסיפוקים מידיים של לחם ושעשועים, חברה צינית ומושחתת בעלת סף גירוי גבוה שאפילו מראה דם שפוך של ילדים לא מרגש אותה יותר. ההצלחה

<sup>62</sup> שמו של פיטה מרמז כנראה לאופיו הרחום (pity) או להיותו בן למשפחת אופים (pita bread).

<sup>63</sup> מ. פוקו, *הטרופיה*, רסלינג, תל אביב, 2003, עמ' 11-12.

המסחרית של *משחקי הרעב* (הספרים והסרטים כאחד), מעידה על כך שהתמות שהועלו ב"סרטי הגלימה" הן רלוונטיות יותר מתמיד גם כאשר הן מופיעות בלבוש מעט שונה ועכשווי יותר.<sup>64</sup>

## סיכום

נראה כי סיפורה של רומא עדיין לא תם, כמו גם העיסוק האובססיבי של הקולנוע ההוליוודי באימפריה הרומית, וניתן לראות כי הסוגיות המרכזיות שנידונו בעבר ב"סרטי הגלימה" רלוונטיות גם בעת הנוכחית. חשיבותם של הסרטים בסדרת *משחקי הרעב* נעוצה ביכולתם למשוך קהלים צעירים ולעמת אותם עם התרבות האמריקאית בת זמננו, חרף היותם תוצר מובהק של אותה תרבות. בבחינת "סרטי הגלימה" השונים המתרכזים בדמויותיהם של גלדיאטורים קולנועיים, ביקשתי לעמוד על הקשר האמיץ בין התרבות הרומאית העתיקה לבין התרבות האמריקאית העכשווית וניסיתי להצביע על החוטים המקשרים בין שתי התרבויות ומתגלמים בדמותו של הגלדיאטור הקולנועי. דמויות הגלדיאטורים אותם בחנתי מייצגים תקופות שונות, סגנונות קולנועיים שונים, ואפילו סוגות קולנועיות שונות, אך יחד עם זאת כולם מייצגים **גלדיאטורים אמריקאים**, הנטועים היטב בקרקע אמריקאית מבחינה פוליטית וחברתית, גם אם סיפורם נטוע ברומא העתיקה או בעתיד פוסט-אפוקליפטי. כולם מהווים תוצרים מובהקים של תרבות אמריקאית ונושאים איתם מטען כבד ומשמעותי של ערכים אמריקאיים: ערכי המשפחה, אינדיבידואליזם, רוח מרד ותחושת שליחות.

אני סבורה שלמרות אי הדיוקים ההיסטוריים, ואולי דווקא בגללם, "סרטי הגלימה" מהווים פונקציה תרבותית חשובה ומשמעותית. כמו ברומא העתיקה, גם היום זירת הגלדיאטורים היא עודנה זירה תרבותית בוערת המשמשת ערוץ תקשורת חשוב בין השליטים להמונים, הנותנת ביטוי לבעיות חברתיות ופוליטיות הניצבות במרכזו של סדר היום הציבורי. ניתן לומר שהגלדיאטורים הקולנועיים הם גשר חשוב ומשמעותי בין עבר לעתיד, המחבר בין שתי האימפריות החשובות של העולם המערבי, אשר כל אחת מהן, בתורה ובדרכה, הפכה את העולם לכפר גלובלי.

<sup>64</sup> ספרטקוס של סטנלי קיבוריק מציג פערים חברתיים בלתי נסבלים, ואילו "גלדיאטור" של רידלי סקוט מתאר שלטון עריץ

ומסואב בחברה אימפריאלית שיכורת כוח.