

נוסטלגיה היא כבר לא כלפי מה שהיה: נוסטלגיה ורטרו בסדרת ההיסטוריה החלופית

האיש במצודה הרמה

איציק רוזן*

מבוא

האם ניתן לחוש נוסטלגיה כלפי עבר שלא התרחש במציאות ההיסטורית? מאמר זה מבקש לשאול שאלה זו באמצעות דיון מעמיק בפרקטיקה קולנוענית/טלוויזיונית של עיצוב חוויית נוסטלגיה עבור הצופים באמצעות שימוש באסתטיקה של רטרו המשיבה לחיים, כביכול, עבר היסטורי בדיוני. במרכז הדיון תעמוד סדרת הטלוויזיה **האיש במצודה הרמה**, המבוססת על ספר באותו שם משנת 1962, והמשיכה לז'אנר המכונה "ההיסטוריה אלטרנטיבית" (Alternative History).¹ העלילה של הסדרה מתרחשת בארצות הברית של תחילת שנות השישים ומתארת מציאות שבה במלחמת העולם השנייה ניצחו כוחות הציר (גרמניה, יפן ואיטליה) את בעלות הברית (ארצות הברית, בריטניה, צרפת וברית המועצות), ובעקבות זאת המשטר הנאצינל-סוציאליסטי בגרמניה והמשטר הקיסרי של יפן הפכו למעצמות השליטות

* איציק רוזן הוא דוקטורנט לקולנוע באוניברסיטת תל אביב, מרצה, חוקר ותסריטאי-במאי.

* מחבר המאמר מבקש להודות לד"ר מירי טלמון; על ההנחיה, העזרה, ההשראה והחדווה שבצ'ייס.

¹ *The Man in the High Castle*, Frank Spotnitz, Jan. 2015 – Nov. 2019, Prime Video. הספר: פיליפ ק' דיק, **האיש במצודה הרמה**, תרגם שמעון אדף (תל אביב: עם עובד, 2011).

ז'אנר ההיסטוריה האלטרנטיבית מבקש לתאר מציאות בדיונית שבה אירועים היסטוריים התפתחו בכיוונים שונים לעומת המציאות ההיסטורית, ובכך עיצבו את העולם באופן שונה ממה שאנו מכירים. ז'אנר זה מכונה לעיתים גם "כתיבה ספקולטיבית", מכיוון שזו מעלה השערות המרחיבות את הדיון ההיסטוריוגרפי ביחס לאירועים שהתרחשו במציאות ההיסטורית. כמה מהספרים הידועים שמשיכים לז'אנר: Koshun Takami, *Battle Royale* (Osaka: Ohta Publishing, 1999); מייקל שייבון, **איגוד השוטרים היידיים**, תרגם משה רון (עם עובד: תל אביב, 2007). מהספרים והסדרות הידועים בז'אנר זה: *Vaterland* (Christopher Menaul, Germany, 1994); **השומרים** (זאק סניידר, ארצות הברית, 2009); וסדרות הטלוויזיה *SS-GB* (Len Deighton, February-March 2017, BBC) ו- *The Plot Against America* (David Simon and Ed Burns, March-April 2020, HBO).

עוד בנושא ז'אנר ההיסטוריה האלטרנטיבית, כפי שהוא בא לידי ביטוי ביצירה הקולנועית, ראו לדוגמה במאמרים: טוד הרצוג, "מה יקראו בספרי ההיסטוריה?", **סליל** 7 (סתיו 2013); Lutz Koepnick, "Cinema Plays History: National Socialism and the Holocaust in Counterfactual Historical Films of the Twenty-first Century", *New German Critique* 87 (Autumn 2002): 47-82.

היחידות. אבקש לבחון כיצד עיצבו יוצרי הסדרה גרסה בדיונית של העבר בעקבות אירועים אלו, ואילו אסטרטגיות אודיו-ויזואליות נקטו כדי לעצב חוויות של "זיכרון" ו"היזכרות" בקרב הצופים, תוך הדגשה של מוטיבים הנקשרים בזיכרון קיבוצי וזיכרון אישי. בהמשך לכך אתמקד במושג "נוסטלגיה" ובאופני הביטוי שלו במדיום האודיו-ויזואלי בכלל ובטלוויזיה בראשית המאה ה-21 בפרט. אבחן כיצד יוצרי האיש במצודה הרמה הצליחו לייצר עבור הצופים בסדרה תחושה של נוסטלגיה וגעגוע ביחס לעבר, שבמקרה זה הוא פיקטיבי.

פרד דיוויס (Davis), שבחן את הנוסטלגיה כתופעה תרבותית, טבע את המונח "נוסטלגיה פרשנית", שמשמעותו נוסטלגיה מודעת, רפלקסיבית, אינטרוספקטיבית ואנליטית – כזו התוהה על עצם מהותה, השפעתה ואופני פעולתה. דיוויס ניסח למעשה את יסודות השיח המחקרי על נוסטלגיה, והצביע על פרקטיקות ליצירת רגש שניתן להגדיר כנוסטלגיה.² בהמשך להגדרה זו, אגדיר אמצעים אודיו-ויזואליים שנועדו ליצירת רגשי נוסטלגיה כ"פרקטיקות של נוסטלגיה ורטרו". בסדרה הנדונה, פרקטיקות אלו מתמקדות בשימוש אינטנסיבי ומתוחכם באיקונוגרפיה ייחודית לתקופה המתוארת, בשימוש בחומרי ארכיון אמיתיים ופיקטיביים וכן בשיטות צילום ועריכה שאפיינו את התקופה, בדגש על תרבות ה"אמריקנה".³ אטען בהמשך לכך שהנוסטלגיה לעבר הפיקטיבי המעוצבת בסדרה, והמאופיינת גם ברומנטיזציה פטישיסטית של תקופה ספציפית בהיסטוריה האמריקאית, היא למעשה מעין סימולקרה – כלומר חיקוי חסר מקור אותנטי. מסיבה זו מנגנוני הזיכרון שמפעילה הסדרה בקרב הצופים מבוססים למעשה על זיכרונות פרוסתטיים – תותבים.

מציאות, נוסטלגיה וטלוויזיה

ג'ייסון מיתל (Mittel) הציב את היצירה הטלוויזיונית העלילתית במפנה המילניום תחת ההגדרה "מודל הטלוויזיה המורכבת" (Complex TV). לדבריו, לצד מסורת של ייבוא נורמות אסתטיות מהקולנוע ליצירה הטלוויזיונית, מאופיינת טלוויזיה זו לרוב גם במבנה אפיזודיאל ונון-ליניארי ועל כן ניתן להגדירה ככזו שגיבשה "פואטיקה טלוויזיונית

² Fred Davis, *Yearning for Yesterday: Sociology of Nostalgia* (New York: Simon & Schuster-Free Press Publishing, 1979), 16-25.

³ אמריקנה היא מושג כולל המתייחס להיבטים המאפיינים תרבות צפון-אמריקאית: מנהגים, אומנות, תרבות חומרית, עיצוב, מדיה וכו'. המושג גמיש מבחינת התקופה שהוא מתאר, וכולל את ההיסטוריה האמריקאית ממלחמת האזרחים ועד אמצע המאה ה-20.

ייחודית".⁴ הפואטיקה הטלוויזיונית החדשה מבוססת על רגישויות נרטיביות, אסתטיות ופסיכולוגיות הייחודיות לעידן הפוסטמודרני ומאפיינות את יוצרי הסדרות בטלוויזיה ואת הצרכנים שלהן כאחד; ובו-זמנית היא גם משפיעה על אותן רגישויות ומעצבת אותן. כך ניתן לראות גם בסדרה **האיש במצודה הרמה** פועל יוצא של רוח התקופה – הן מהבחינה הפואטית, הן מבחינת ההקשרים החברתיים, הפוליטיים והתקשורתיים שבהם הופקה ושאליהם היא מתייחסת בממד המטאפורי. הסדרה משקפת במיוחד מרכיב דומיננטי בשיח התקשורת הפוליטית האמריקאית של עידן טראמפ, הוא שילובן של "עובדות אלטרנטיביות" בשיח על העבר, אשר משפיעות לבסוף על אופני הפרשנות של אותו עבר.⁵ אך מעבר לכך, יוצרי הסדרה השתמשו גם בפרקטיקות קולנועיות וטלוויזיוניות ספציפיות שנועדו ליצירת נוסטלגיה בקרב הצופים ביחס ל"עבר אלטרנטיבי" – כזה שמעולם לא התרחש.

בהקשר זה ניתן למנות סדרות נוספות שהופקו בשנים האחרונות ושמשתמשות בסגנון רטרו ומבנה נרטיבי המבוססים על היסטוריה אלטרנטיבית ומציעות בחינה נוסטלגית של עבר דיסטופי במהותו: למשל הסדרה *SS-GB*,⁶ המתרחשת בבריטניה של 1941 הנמצאת תחת הכיבוש הנאצי, או הסדרה **מקביל**,⁷ המציגה שני עולמות מקבילים שבאחד מהם רוסיה הסובייטית והגוש הקומוניסטי ממשיכים להתקיים והמלחמה הקרה הולכת ומתעצמת אל תוך המאה ה-21. שתי סדרות אלו, שהופקו קצת אחרי עלייתן למסכים של העונות הראשונות של **האיש במצודה הרמה**, ממחישות שהאסתטיקה והנרטיב המאפיינים את **האיש במצודה הרמה** אינן מקרה חד-פעמי אלא תופעה קולנועית-טלוויזיונית-

⁴ Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York: New York University Press, 2015), 18-19. בהקדמה לספר זה מיתל מתייחס לכמה סדרות שהחלו בשידוריהן במפנה האלף, ושמביעות חדשנות פורצת דרך בפואטיקה הטלוויזיונית שלהן בכל הנוגע למבנה הנרטיבי והאסתטיקה שמאפיינים אותן – חדשנות המהווה פקטור מכונן למה שהוא מגדיר כ"טלוויזיה מורכבת". בין הסדרות המוזכרות: **טוויין פיקס** (דיוויד לינץ' ומארק פרוסט, 1990–1991, ABC), **תיקים באפלה** (כריס קרטר, 1993–2002, Fox), **הסופרנוס** (דיוויד צ'ייס, 1999–2007, HBO) ו-24 (ג'ואל סאנרואו, 2001–2010, Fox).

⁵ את המונח עובדות אלטרנטיביות (Alternative Facts) הציגה ככל הנראה לראשונה לציבור הרחב קלי-אן קונוויי (Conway), ששימשה יועצת אישית לנשיא ארצות הברית דונלד טראמפ. קונוויי השתתפה בריאיון טלוויזיוני לתוכנית "פגוש את העיתונות" של רשת NBC ב-22 בינואר 2017, שם ציינה שלצוות הנשיאותי יש "עובדות אלטרנטיביות" בנוגע לטענה שבטקס כניסתו הרשמית של טראמפ לתפקיד נכח קהל מצומצם במיוחד. השימוש במונח זה הוביל לגל עצום של ביקורת-נגד ולטענות נוקבות לגבי חוסר הכנות של הממשל האמריקאי הנוכחי והנטייה שלו להתעלם מעובדות מוכחות ולהעדיף, באופן בוטה ואף רשמי, להציג גרסאות מיופות שלהן.

⁶ ראו הערה 1.

⁷ *Counterpart*, Justin Marks, December 2017 – February 2019, Starz.

תרבותית בקנה מידה רחב יותר ולה מטרה ביקורתית: לבטא את רוח התקופה, בכל הנוגע לפופולריות של ספקולציות היסטוריות-ספרותיות לגבי ההיסטוריות האפשריות של העולם המערבי ולנוסטלגיה של אותן היסטוריות מדומיינות. בסרטים שעלילתם מבוססת על אירועים שאכן התרחשו במציאות ההיסטורית, ניתן לזהות במקרים רבים כי היוצרים נעזרו במה שניתן להגדיר כפרקטיקות קולנועיות של נוסטלגיה. לטענתה של יעל מונק, פרקטיקות אלו נועדו לחזק את התחושה שהאירועים המיוצגים על המסך אכן התרחשו במציאות ההיסטורית, ועל כן יש בהם מרכיב של "אמת היסטורית". כך, לדבריה, משמשות פרקטיקות אלו כאמצעי עוצמתי להבניית תחושת סדר, זהות והזדהות בקרב הצופים.⁸ אפשר לקשור טענה זו לטענותיהם של היסטוריונים מרכזיים שהתייחסו לסוגיית תוקפם של ייצוגים אודיו-ויזואליים של ההיסטוריה בתוך השיח ההיסטוריוגרפי. היידן ווייט (White) גרס, לדוגמה, כי לייצוג ההיסטורי ביצירות קולנוע וטלוויזיה יש משמעות וחשיבות החורגות מגבולות הממד האומנותי והאסתטי, וניתן להמשילן להשתתפות ב"כתיבת ההיסטוריה" – כלומר יש לראות בהן חלק מהשיח ההיסטוריוגרפי.⁹ עם זאת, בניגוד להיסטוריון רוברט רוזנסטון (Rosenstone) – שלדיו יש למרכיבים צורניים ונרטיביים מדומיינים (בדיוניים) בסרטים היסטוריים תוקף שווה ערך למחקר היסטורי המבוסס על ניתוח טקסטים היסטוריים – ווייט הציע לראות את הערך ההיסטורי האינהרנטי שיש לסרטי קולנוע ודרמות טלוויזיה בעצם המימזיס שמאפיין אותן. מימזיס זה, לדבריו, מציע שחזור של התקופה והאירועים באופן הנאמן למציאות ההיסטורית המקורית, לעיתים באופן "אפקטיבי" אף יותר מההיסטוריה הכתובה.¹⁰ אכן מרכיבי המימזיס הקולנועית בסרטים היסטוריים הם לרוב פועל יוצא של מחקר עומק וניכרת בהם הקפדה על פרטים קטנים כחלק מהניסיון לייצר תמונת מציאות אותנטית ואמינה.

⁸ יעל מונק, **גולים בגבול – הקולנוע הישראלי במפנה האלף** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012): 77.

⁹ Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23, no. 1 (1984): 5.

¹⁰ המונח מימזיס מתייחס לתפקידן של האומנויות בכלל ואומנות הקולנוע בפרט בהצעת חיקוי אותנטי ומשכנע של המציאות. מקורותיו של מונק זה הם ביוון העתיקה, בהתייחס לתפקידו של המחזאי להידרש לענייני היומיום דרך המימזיס שלהם.

ראו את טענתו של רוזנסטון: Robert Rosenstone, "History in images/History in words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1173–1185; וכן את גישתו של ווייט: Hayden White, "Historiography and Historiophoty", *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1194.

בניגוד להיסטוריונים, ליוצרי קולנוע וטלוויזיה ישנה הלגיטימציה לאמץ חירויות אומנותיות שאינן מאפיינות את ההיסטוריה כדיסציפלינה אקדמית. ווייט (כמו רוזנסטון) הפנה את תשומת הלב של היסטוריונים לכך שסרטים עלילתיים, כמו ספרי ההיסטוריה עצמם, מכילים הבניה מחדש ו/או פרשנות על העבר. יוצרי קולנוע, כהיסטוריונים אודיו-ויזואליים, מתארים את העבר ביצירותיהם בתהליך הכולל בחירות אומנותיות, שחזור ומימזיס. כל אלה משקפים עמדה שהיוצרים הקולנועיים מביעים ביחס לעבר המתואר. במובן זה ניתן לראות ביצירות קולנוע וטלוויזיה חלק משיח היסטורי.

חשוב לציין כי לדידו של ווייט גם היסטוריונים מציבים את האירועים שעליהם הם כותבים במסגרת עלילתית נסיבתית, ליניארית ואפילו דטרמיניסטית שהוא מכנה Emplotment (העללה). אך מסגרת זו, לדבריו, אפקטיבית פחות למטרת יצירת תגובה רגשית בקרב הקוראים, כמו רגשי נוסטלגיה.¹¹ ווייט, על כן, מצביע על זיקה בין כתיבת היסטוריה ליצירת רגשי נוסטלגיה, ומתייחס לכך כאל פרקטיקה שאינה אינהרנטית לכתיבה ההיסטורית המחקרית המסורתית. אם נמשיך את ההנחה של ווייט שלפיה טקסטים אודיו-ויזואליים אכן יכולים להיחשב חלק מההיסטוריוגרפיה, נידרש להביא בחשבון את השימוש של יוצרי קולנוע – לעומת היסטוריונים – בפרקטיקות ליצירת נוסטלגיה, בין השאר משום שסרטים וסדרות דרמה הם חלק מרכזי בתרבות הפופולרית; יוצריהם אינם חוששים מהגדרתם כמוצר צריכה, וזהו חלק מהצדקתם הקיומית. אם כן, האם וכיצד ניתן להתייחס לכתיבה של היסטוריה חלופית כאל סוכן של זיכרונות המייצרים נוסטלגיה? והאם ניתן להעריך את הפוטנציאל הנוסטלגי של יצירות אודיו-ויזואליות המציגות היסטוריה אלטרנטיבית זו?

כדי לדון בשאלות אלו, ראשית נתמקד ברומן **האיש במצודה הרמה** של פיליפ ק' דיק (Dick) שפורסם בשנת 1962, ובעיבודו הטלוויזיוני ששודר לראשונה בתחילת שנת 2015. פרדריק ג'יימסון (Jameson), לדוגמה, הגדיר את הספר כאחת היצירות המרכזיות והמכוננות בז'אנר ההיסטוריה האלטרנטיבית, וגם ראה בו אחד הספרים החשובים שנכתבו בז'אנר הספרות הדיסטופית.¹² ספרו זה של דיק לא היה היצירה הדיסטופית הראשונה שכתב. לאורך השנים הוא פרסם כמה וכמה רומנים דיסטופיים שזכו למעמד קנוני ואחדים מהם אף עובדו למסך הגדול. ניתן לציין כאן בין השאר

¹¹ White, "Historiography", 1195.

¹² Frederick Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London-NYC: Verso Publishers Press, 2005), 21.

את בלייד ראנר, סרט שהוא אדפטציה לספר **האם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות**¹³; זיכרון גורלי, סרט שנוצר על פי הסיפור של פיליפ ק' דיק *We Can Remember It for You Wholesale*¹⁴; דו"ח מיוחד, סרט שמבוסס על הסיפור *The Minority Report*¹⁵; וסורק אפלה, סרט המבוסס על ספר הנושא את אותו שם.¹⁶ האיש במצודה הרמה נכתב ופורסם בתקופת המלחמה הקרה סביב כמה אירועים דרמטיים במיוחד שהעסיקו את התקשורת העולמית, בהם הפלישה למפרץ החזירים (17 באפריל 1962) ומשבר הטילים בקובה (16–28 באוקטובר 1962). ניתן לאפיין את האווירה הציבורית בארצות הברית בשנים אלה כאפוקליפטית ודטרמיניסטית, והיא שימשה רקע פורה לכתיבה ספרותית שהציעה היסטוריה אלטרנטיבית.¹⁷ כך גם הרומן של דיק, שעלילתו מתרחשת בהווה של שנת 1962, מספק גרסת מציאות חלופית לאירועים שהתרחשו בעקבות מלחמת העולם השנייה.

עלילת הספר מתארת מציאות שבה הנאצים ניצחו במלחמה באירופה, ובעקבות זאת הייתה היבשת כולה נתונה לשליטתה של גרמניה הנאצית. התבוסה האמריקאית מוסברת בספר על ידי ניצחונם של הנאצים במרוץ החימוש הגרעיני. כך עולה שב-1944 הטילה גרמניה הנאצית פצצות אטום על ארצות הברית והחריבה לחלוטין חלק רב משטחה, והוא הפך לשימון עצום וחסר חיים, מוכה חורף גרעיני שדינו להימשך עשרות שנים. שטחי המחיה שנותרו בארצות הברית הם בעיקר אזורי החוף. בהווה המדומיין של 1962, גרמניה הנאצית שולטת בחוף המזרחי ובמה שנשאר מהמערב התיכון של ארצות הברית – שטחים המכונים בספר (ובסדרה) "הרייך הגרמני המורחב" (The Greater German Reich). בחוף המערבי שולטת יפן – בת הברית של גרמניה הנאצית – שכפי שמתואר בספר כבשה את סין בשנות השלושים, ולבסוף גם את כל שטחי אוקיאניה. החוף המערבי של ארצות הברית מוגדר על ידי הקיסרות היפנית כ-JPSA:

¹³ בלייד ראנר, רידלי סקוט (ארצות הברית, 1982); פיליפ ק' דיק, **האם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות?**, תרגם עמנואל לוטם (ירושלים: כתר, 1995).

¹⁴ זיכרון גורלי, פול ורהובן (ארצות הברית, 1990); הסיפור פורסם לראשונה במסגרת המגזין *Fantasy & Science Fiction* באפריל 1966. ראו עוד: Philip K. Dick, "We Can Remember It for You Wholesale", in *The Philip K. Dick Reader* (Secaucus: Citadel: Twilight/Carol Publishing Group, 1997), 305-322.

¹⁵ דו"ח מיוחד, סטיבן ספילברג (ארצות הברית, 2002); Phillip K. Dick, "The Minority Report", *The Fantastic Universe Magazine* (1956).

¹⁶ סורק אפלה, ריצ'רד לינקלייטר (ארצות הברית, 2006); פיליפ ק' דיק, **סורק אפלה**, תרגם בועז וייס (תל אביב: גוונים, 1997).
¹⁷ Matthew Schneider-Mayerson, "What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel", *American Studies Journal* 30, Issues 3-4 (2009): 63.

Japanese Pacific States of America, ואילו אזור פנים היבשת הצפון-אמריקאית בצד המערבי של המפה נותר שטח ניטרלי ומפורז, המתואר כמרחב המאופיין בחברה שבה המוסר ירוד, החוק אינו קיים והכאוס שולט. בין שטחי המזרח של ארצות הברית שתחת השלטון הנאצי ושטחי המערב שתחת השלטון היפני נוצר מתח מדיני שמוביל גם למתח צבאי משמעותי, העומד במרכזו של ציר עלילה המאופיין כמותחן פוליטי.

ציר עלילתי מרכזי נוסף בספרו של דיק מתמקד בקיומו של ספר מחתרת בשם "החגב עומד יציב" (The Grasshopper Lies Heavy), המכיל טקסט אסור שנכתב כביכול על ידי סופר מסתורי בשם הוט'ורן אבנדסון (Hawthorne Abendsen). לאורך העלילה נחשפות כמה דמויות מרכזיות לטקסט זה, שאסור למעשה לקריאה ולהפצה בטריטוריות הנאציות, אך נותר חוקי-למחצה באלו היפניות. "החגב עומד יציב" מכיל תיאור מפורט של "היסטוריה אלטרנטיבית" לעולם הדיאגטי – המתואר בספרו של דיק עצמו – וחווה כיצד העולם היה נראה אילו הפסידו הנאצים והיפנים במלחמה; כך שעלילת "החגב עומד יציב" מציגה למעשה את האירועים שאכן התרחשו במציאות ההיסטורית של ארצות הברית בתקופת המלחמה הקרה. באמצעות התחבולה הספרותית של רומן בתוך רומן, ההיסטוריה כפי שהיא מוכרת לנו נעשית להיסטוריה אלטרנטיבית. הספר "החגב עומד יציב", המוצב בלב העלילה הבדיונית, הוא נקודת חיבור חשובה לדיון באדפטציה הטלוויזיונית של הספר **האיש במצודה הרמה**, מכיוון שזו כוללת בתוכה גם עיבוד אודיו-ויזואלי לטקסט המחתרתי.

בדומה לספר, גם סדרת הטלוויזיה **האיש במצודה הרמה** פועלת במסגרת ז'אנר ההיסטוריה האלטרנטיבית והדיסטופית ומציירת מציאות שבה החברות המרכזיות ב"מדינות הציר" – גרמניה ויפן – ניצחו את בעלות הברית במלחמת העולם השנייה. ארצות הברית, שבה מתרחש רובה המוחלט של עלילת הסדרה (חלקים אחרים מתרחשים בגרמניה האימפריאליסטית, ששולטת באירופה ובטריטוריות נוספות), מתוארת כמחולקת בין שלטון גרמניה הנאצית ושלטון האימפריאליזם של הקיסרות היפנית. מרכז העלילה עוקב אחר נאמני שני המשטרים, הגרמני-נאצי והקיסרי-יפני, כשהם רודפים אחרי מתנגדי משטר בניסיון לצוד אותם בכל אחד מהמרחבים הנשלטים. הדמויות האמריקאיות המרכזיות בסדרה, על כן, הם אנשי מחתרת, סוכנים כפולים, מתנגדי משטר ו"לוחמי חופש", והדמויות הנוספות הם אנשי שלטון גרמנים ויפנים, בהם פוליטיקאים, גנרלים, אנשי המשטרה החשאית היפנית (ה-Kenpeitai), קציני רמאכט ואס-אס וצמרת שלטונית הכיבוש של המפלגה הנאצית והקיסרות היפנית.

יוצרי הסדרה השתמשו באסתטיקה שמאפיינת את הקולנוע הדיסטופי של העשורים האחרונים בכך שעיצבו את שתי הערים המרכזיות שבהן מתרחשת העלילה – ניו יורק בחוף המזרחי וסן פרנסיסקו בחוף המערבי – כמרחבים אורבניים מתפוררים בצבעים קודרים המשרים תחושה של ניכור ועגמומיות. דמויות הפרוטגוניסטים מאופיינות כמי שחיים בתחושת דיכוי ורדיפה, והדמויות האנטגוניסטיות מאופיינות בעקרות רגשית כמעט מוחלטת.¹⁸ כבר בסצנת הפתיחה של הפרק הראשון מתברר הטון הנרטיבי והצורני של הסדרה כולה: ניו יורק הבדיונית של 1962, הנשלטת כזכור על ידי גרמניה הנאצית, מתגלה כמרחב חורפי, אפל, עגום ואפור, הרחוק מאוד מהדימוי המוכר והנוסטלגי מסרטים רבים של ניו יורק הצבעונית והסוערת של תחילת שנות השישים.¹⁹

לאורך הפרק הראשון של הסדרה ניתן לזהות את מה שהתיאורטיקן פרד דיוויס הגדיר כאמור כ"מהות הנוסטלגית הפרשנית". הסצנה הפותחת את הפרק הראשון מתרחשת באולם קולנוע המעוצב כמיושן, כביכול קיים עוד מתקופת היכלי הקולנוע המונומנטליים של תחילת המאה ה-20, ועל מסך הקולנוע המלבני שלו מרצדים דימויים מוכרים כביכול של ארצות הברית, המדגישים משפחתיות ביתית-פרברית מסורתית ומעוררים רגשי נוסטלגיה לתקופה כביכול תמימה יותר. אלו דימויים של אמריקה בשנות השישים כפי שאנו – הצופים – מכירים מדימויים שתועדו במציאות ההיסטורית, ומרחב בית הקולנוע – המקום שאליו הולכים כאשר רוצים לברוח מהמציאות – מעוצב בסדרה בסגנון "רטרו" גם ביחס לתקופה המתועדת בסדרה.

על המסך מופיע פתיח של "יומן חדשות" (Newsreel) שעליו כתוב "זהו יום חדש" (It's a New Day) על רקע דימויים של אמריקה הכפרית. קריינות בקולו של גבר המדבר במבטא אמריקאי מובהק נשמעת בעוד רצף דימויים מציג את ארצות הברית כביכול בהווה של שלהי שנות החמישים ותחילת שנות השישים. ככל שהרצף ממשיך, ניתן לזהות כי התוכן הוויזואלי מכיל פרטים המייצרים הזרה בעלת השפעה מערערת על הצופה. אם מדובר בתיעוד כביכול של פס ייצור אמריקאי של כלי רכב – ניתן לראות עליו הרכבה של רכב פולקסווגן גרמני, ולא הפלימות' המיתולוגי או המוסטנג

¹⁸ ראו עוד על מוטיבים המאפיינים את הז'אנר הדיסטופי אצל שניידר-מאירסון: Ibid., Preface, xii.

¹⁹ סדרות טלוויזיה פופולריות בנות זמננו כמו **מד מן** (מתיו וינר, יולי 2007 – מאי 2015, AMC) ו**גברת מיזל המופלאה** (איימי שרמן-פלדינו, נובמבר 2017 – היום, אמזון פריים וידאו), מיטיבות לבטא נוסטלגיה מתקתקה, ויטאלית, ססגונית ולעיתים אף קאמפית כלפי ניו יורק של שנות החמישים והשישים, ייצוג שמבחינות רבות ממש הופכי לזה הקודר והמאיים שבאיש **במצודה הרמה**.

הקלישאתי; כך גם דימוי של המשפחה הכול-אמריקאית עורכת קניות בסופרמרקט הפרברי ומתאספת לאחריו ליד המכונית המשפחתית, אך על המוצרים שקנו מופיע כעת כיתוב בגרמנית והקריין מציין בקולו כי "לכולם יש תפקיד למלא". היבטים אלה מבהירים בשלב זה כי מדובר במעין סרטון תעמולה, ואכן רצף זה מסתיים בדימוי של דגל: על הפסים הכחולים-לבנים של הדגל האמריקאי מתנוסס בגאון צלב הקרס הנאצי. הקריין מסכם את הסרטון בברכת "זיג הייל"²⁰.



ג'ו בלייק צופה בסרטון התעמולה באולם הקולנוע



פריים הפתיחה של הסדרה



הפריים שמסיים את סרטון התעמולה

בסצנת פתיחה זו נחשף בפני הצופים גם אחד הפרוטגוניסטים המרכזיים של הסדרה, צעיר בשם ג'ו בלייק (בגילומו של לוק קליינטנק [Kleintank]), אמריקאי ממוצא גרמני "ארי" ("תוצר" של פרויקט לבנסבורן²¹). בלייק מתפקד כסוכן כפול שתפקידו לחשוף פעילות מחתרתית אנטי-נאצית, אך מהר מאוד הוא מתחיל לפקפק בצדקת דרכו. בהמשך הסצנה

²⁰ Sieg Heil, ברכת ההצדעה הנאצית.

²¹ פרויקט לבנסבורן (Lebensborn) היה פרויקט ילודה ביוזמת ממשלת גרמניה הנאצית, שבמסגרתו נעשו ניסיונות מכוונים ל"השבחת" הגזע הארי והעם הגרמני דרך זיווגם של זוגות אריים מרחבי אירופה, בעיקר גרמניה וסקנדינביה.

המצלמה מלווה את בלייק כשהוא יוצא אל הרחוב הניו-יורקי, ואז נגלית טיימס סקוור לעיניו – ולעיני הצופים – כשהיא מעוטרת סמלים נאציים. בין השאר מופיעות גם פניו של הפיהרר בגודל עצום על אחד המסכים המכסים את המרחב של הכיכר הידועה – כפי שגם במציאות העובדתית; כך נחשפת בפני הצופים המציאות הדיסטופית שאליה הובילה ההיסטוריה החלופית שהעלילה מציעה.

האלמנטים הדיסטופיים שמאפיינים את פתיחת הסדרה ממשיכים להתגלות לאורך כל הפרק הראשון דרך מעקב העלילה אחר דמותו של ג'ו, הממשיך לשוטט בעיר הנחשפת בחיצוניותה העלובה והכעורה: הרחובות נראים מתפוררים ואדים מאיימים עולים מהכבישים. באותה עת משוטטים בעיר גם אנשי המשטר הנאצי במדי אס-אס כשהם אווזים אלות בידיהם ומדברים אנגלית במבטא אמריקאי, מבטם מזרה אימה והם מטילים מורא על העוברים ושבים. זוהי ניו יורק המצטיירת כחשוכה, קודרת וכאנית, שרוחו הרומסת של המשטר הנאצי-פשיסטי שורה עליה. יעדו של ג'ו הוא מקום העבודה שלו – מפעל מתכות ישן ומוזנח הפעיל עוד מימי מלחמת העולם השנייה, שהולאם על ידי המשטר הנאצי באמריקה. אותו מפעל מתגלה כחזית המכסה על פעילות מחתרית אנטי-נאצית, כלומר משמש כמקום מפגש של פעילי מחתרת. בשלב זה מתחיל להתעצב הקונפליקט המאפיין את הנרטיב הדיסטופי באופן מסורתי: מאבקם של מתנגדי המשטר, המבקשים להפיל את הרודנות הברוטלית שמאמלת את חייהם, באנשי המשטר הרודפים אותם.²² ג'ו מוצג בסצנה זו בפני הצופים כמתנגד משטר, אבל לאחר שלפתע פורצים כוחות הגסטפו האמריקאי למפעל ומחסלים את הנוכחים, מתגלה ג'ו כבוגד, מלשן ושתול מטעם השלטון האמריקו-נאצי, שכחלק מתפקידו הוא מחפש פעילי מחתרת במטרה להסגירם ולהוביל למעצרים או לחיסולם.

כך משתלבים כבר בסיקוונס ראשון זה אלמנטים נוספים המאפיינים את המשטר הדיסטופי, לפי המודל האורוליאני: מדובר במשטר המבוסס על יצירת פחד ועל דיכוי מתנגדיו בעזרתם של מלשינים ומרגלים, ובמסגרתו מתרחשת הפרה מוחלטת של זכויות פרט ואדם תוך הנפה מתמדת של ה"מגף דורס פני אדם".²³ הסצנה המתוארת לעיל, שהתרחשה בין השאר במפעל, מסיימת גם בהצגת דמות קצין אס-אס אימנני ששמו ג'ון סמית (בגילומו של רופוס סואל

²² Schneider-Mayerson, "What Almost Was", 65.

²³ ג'ורג' אורוול, 1984, תרגמה ג' ארייך (תל אביב: עם עובד, 1971).

[Sewell]), שבמסגרת תפקידו אחראי ללכידת מתנגדי משטר בצד המזרחי של אמריקה הכבושה. סמית הוא אחת הדמויות הראשיות בסדרה, ואופן עיצוב דמותו ודמויות בני משפחתו תוך שימוש באסתטיקה שנועדה לייצר נוסטלגיה הוא מפתח להבנת ה"שיבוש" הדיסטופי שמופיע לאורך הסדרה, המדגיש דימויים אופייניים לארצות הברית של שנות השישים כפי שהתקיימה במציאות ההיסטורית. דווקא דמותו של סמית היא שתציג בעולם הדיסטופי הקודר ממד של "אמריקנה". בכך נענית הסדרה למודל "הטלוויזיה המורכבת" של מיתל, וסמית משמש את היוצרים כמכשיר לשרטוט הפואטיקה הייחודית של הסדרה, המשלבת אסתטיקה דיסטופית עם אלמנטים המייצרים רגשי נוסטלגיה לעבר שלא התקיים.

לאחר הצגתה של המציאות הדיסטופית של ניו יורק תחת השלטון הנאצי, מוקד ההתרחשות של הסדרה עובר לסן פרנסיסקו שברובונות הקיסרות היפנית. גם שם שולטת אסתטיקה ה"רטרו" שאפיינה את החלק המזרחי של ארצות הברית – אך כאן דווקא זו המכוונת לתרבות היפנית. ברחובות סן פרנסיסקו נראות דמויות של יפנים הלבושים בחליפות שלושה חלקים כשהן משוטטות במרחב המשובץ סממנים רבים של תרבות יפנית מודרנית כמו מסבאות שמוכרות סאקי והזמנות למופעי קבוקי, אך אלו שלובים באובייקטים אורבניים, כארכיטקטורה ואופנה, שנועדו להעלות באוב מסורות יפניות עתיקות. ניתן לחזות במרחב העיר בדגלי יפן התלויים בכל מקום, וכן בדמויות של גיישות – רובן אמריקאיות "לבנות" ולא בעלות חזות יפנית – כשהן מסתובבות ברחובות בחלוקי קימונו בשלל צבעים.

בסיקוונס זה נחשפת דמות מרכזית נוספת בסדרה – צעירה בשם ג'וליאנה קריין (בגילומה של אלכסה דבלוס [Davalos]), כשהיא נראית בעיצומו של שיעור אייקידו – אומנות לחימה יפנית קלאסית. מתברר לצופים כי כאזרחית של הטריטוריות היפניות בחוף המערבי היא מחויבת להשתתף בשיעורים אלו. סצנה זו, המתמקדת בג'וליאנה, ממחישה כיצד אסתטיקת הרטרו המאפיינת את הסדרה כולה היא כזו המשלבת מאפיינים של התרבות המערבית האמריקאית כפי שבאמת התקיימו בתקופת המלחמה הקרה במציאות ההיסטורית, עם מאפייני תרבות יפנית מסורתית – לדוגמה – תוך הדגשה של הכפייה התרבותית שהייתה כרוכה בכך. ההיברידיות הסגנונית הייחודית הזו בין אסתטיקת רטרו של ארצות הברית בשנות השישים ובין אימפריאליזם תרבותי גרמני/יפני משולבת בכל אחד מהיבטים של הסדרה, בדגש על עיצוב המיזנסצנות, לרבות תלבושות ואביזרים, מבנים ארכיטקטוניים, איקונוגרפיה ועיצוב המראה הכללי של המרחבים

האורבניים. זהו המראה של ההיסטוריה האלטרנטיבית שמציעה הסדרה בעקבות הספר, וההיבט של הרטרו הוא המרכיב הראשון במסגרת הפרקטיקות שנוקטים היוצרים ליצירת רגשי נוסטלגיה לאותו עבר בדיוני.



טיימס סקוור תחת כיבוש הרייך הנאצי המורחב



סן פרנסיסקו הכבושה על ידי האימפריאליזם היפני הקיסרי



ג'וליאנה קריין בשיעור חובה של אייקידו, במסגרת פרויקט החינוך מחדש של תושבי האמריקאים של ה-JPSA



ג'ו בלייק חולף על פני שוטר גסטפו בניו יורק נאצית אלטרנטיבית

חומרי ארכיון אודיו-ויזואליים וקטעי צילום ביתי כסוכני זיכרון היסטוריים-נוסטלגיים

השימוש באסתטיקת רטרו ככלי ליצירת רגשי נוסטלגיה, בשילוב המהלכים העלילתיים השונים הנחשפים בסדרה, מבנים יחדיו עולם מוכר לכאורה אך שונה במופגן. אחד האלמנטים שבהם נעזרים יוצרי הסדרה הוא אסתטיקה המאפיינת את התיעוד האודיו-ויזואלי הביתי (Home Movies) והתיעוד האודיו-ויזואלי של צלמים חובבים, המוצגים בסרט כחומרים אודיו-ויזואליים שצולמו כביכול במציאות ומצטיירים כחומרי ארכיון. בשימוש זה מקנים היוצרים לחומרים אלו מראית עין של סוכן זיכרון אמין ואמיתי לאירועי העבר המתועדים, כפי שחוו אותם בסדרה אינדיבידואלים ואף ציבורים שלמים. בהמשך לטענתו של ז'אן פרנסואה ליוטר (Lyotard) על כך שלנרטיבים בעידן הפוסטמודרני, בין אם אותנטיים או בדיוניים, יש תוקף מטא-נרטיבי, אבקש להתייחס באותו אופן גם לחומרי ארכיון אודיו-ויזואליים – לרבות משוחזרים או בדיוניים שנוצרו עבור יצירה המבוססת על סיפור בדיוני – כבעלי תוקף מטא-נרטיבי מהבחינה ההיסטורית.²⁴ אציג את טענתי זו כפי שהיא באה לידי ביטוי בסדרה **האיש במצודה הרמה**.

הסדרה מאופיינת לכל אורכה כאמור באסתטיקה המדגישה שימוש בטכנולוגיות צילום קולנועי מוקדמות ואף ארכאיות – כגון מצלמת 8 מ"מ או 16 מ"מ – לתיעוד אירועים שלא התרחשו במציאות ההיסטורית. התיעוד הנגלה בקטעי צילום אלו מציג בין השאר היסטוריה אלטרנטיבית לזו הקיימת במציאות הנגלית בסדרה – שכאמור היא עצמה בבחינת היסטוריה אלטרנטיבית. כלומר, מוקרנים בה קטעי סרטים שנדמים כצילום ביתי, ואלו מציגים דימויים המוכרים לצופים כאיקונוגרפיה של מלחמת העולם השנייה כפי שבאמת התרחשה במציאות ההיסטורית, שבה הנאצים הפסידו לבעלות הברית והרייך השלישי "בן אלף השנים" קרס לאחר 12 שנים בלבד; זו היסטוריה שבה בעלות הברית הכניעו גם את יפן הקיסרית. קטעים אלו מהווים אלטרנטיבה למציאות הדיסטופית המוצגת בסדרה. האפקט של הסרטים האלו, מבוססי האיקונוגרפיה המוכרת, נועד לייצר תחושה של נוסטלגיה בקרב הצופים – גם בשל טכנולוגיות הצילום שמאפיינות תיעוד אישי, וגם בשל ההיבט הנרטיבי המדגיש את תמונת העבר המוכרת לצופים, תמונה הנחשפת דרך חומרי ארכיון אודיו-ויזואליים. כך הופכת הסדרה לפלטפורמה שבה טקסט היסטורי אלטרנטיבי הופך לסימולקרה של

²⁴ ז'אן-פרנסואה ליוטר, **המצב הפוסטמודרני**, תרגמו גבריאל אש ואריאלה אזולאי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999), הקדמה, iii-xvi.

העבר, בהמשך לאופן שבו מתאר ג'יימסון את הייצוג הסימולקרי כ"מהלך אירוני הנעזר ביסודות משבריים, ואף מעצים אותם, לשם קידום ושיווק של מוצרי רטרן".²⁵

התפקיד המרכזי שמשחקות טכנולוגיות מדיה אנלוגיות ודיגיטליות – לרבות תמונות סטילס וסרטי ארכיון בפורמט 8 מ"מ ו-16 מ"מ, שהיו נפוצים מאמצע המאה ה-20 – בתהליכים היסטוריוגרפיים נדון בספרה של קתרין ניימאייר (Niemeyer). לדבריה, טכנולוגיות אלו פועלות באופן ה"מפעיל", "ממסגר" ולבסוף "מבנה" זיכרון בקרב הצופים.²⁶ ניימאייר מדגישה כיצד פרקטיקות תיעוד בעלות אופי נוסטלגי אינהרנטי – כמו האסתטיקה של הצילום הביתי – אשר יש שימוש רב בהן, לטענתה, במדיה הדיגיטלית במאה ה-21 – הן בסופו של דבר תהליך יצירתי בפני עצמו, המשמש גם כן כטריגר המעורר תחושות נוסטלגיה, ולכן נתון גם הוא למניפולציה.²⁷

מדוע שימוש באסתטיקה של טכנולוגיות מדיה חזותית, ובפרט אלו המשתייכות לעידן האנלוגי-פוטוכימי, הוא כלי שבאמצעותו ניתן לעורר תחושות נוסטלגיות בצופים? ההסבר לכך כרוך בין השאר בעובדה שהאיקונוגרפיה המובהקת של דימויים ממלחמת העולם השנייה נוצרה, התפתחה והוטמעה כמעט לחלוטין באמצעות חומר ויזואלי שצולם בפילם, בעיקר בפורמט ביתי (8 מ"מ) או סמי-מקצועי (16 מ"מ). איקונוגרפיה זו היא מרכיב במכניזם נוסטלגי המשופעל בקרב הצופים בעצם פעולת הצפייה בצילומי הארכיון המלחמתיים. דימויים חזותיים מוכרים אלו צולמו על ידי מגוון גורמים, ובהם מנגנוני התיעוד של הכוחות הלוחמים עצמם, כתבים וצלמים צבאיים וכן צלמים חובבים. הם הופצו על ידי סוכנויות החדשות והתעמולה של כוחות הציר ובעלות הברית. ראוי לציין כי גם קולנוענים מקצועיים גויסו ליחידות הסרטה מיוחדות של בעלות הברית ופעלו בחסות סוכנות אמריקאית ממשלתית.²⁸

²⁵ Fredric Jameson, "On Raymond Chandler", in *The Poetics of Murder*, eds. Glenn W. Most and William W. Stowe (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 137.

²⁶ Katharina Niemeyer, ed., *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (London: Palgrave Macmillan Memory Studies Series, 2014), 4.
²⁷ Ibid., 11.

²⁸ הסוכנות הממשלתית United States Office of War Information (OWI), שהוקמה בארצות הברית. הסוכנות הייתה פעילה בין 1942 ל-1945 והייתה אמונה, בין היתר, על הכשרת דעת הקהל בארצות הברית ובארצות שבהן פעלו הכוחות האמריקאיים. גם בין סוכנויות התעמולה של השלטון הנאצי פעלו גדודי תעמולה (PK) שסיפקו תיעוד אודיו-ויזואלי במהלך המלחמה – תיעוד שמוחזר והופץ בתקשורת וביומני החדשות הגרמניים. ראו: Daniel Uziel, *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front* (Bern: Peter Lang, 2008).

פעילות תיעוד נרחבת זו יצרה מאגר עצום של חומר ארכיוני, במיוחד מ-1942 (שנת כניסתה הרשמית של ארצות הברית למלחמת העולם השנייה) עד אוגוסט-ספטמבר 1945 (ימיה האחרונים של המלחמה – שאומנם באירופה הסתיימה במאי אותה שנה, אבל באוקיינוס השקט נמשכה עד אוגוסט, מועד ההפצצות הגרעיניות בהירושימה ונגסקי). חומרים ארכיוניים אלו משמשים זה דורות את יוצרי הקולנוע והמדיה כמסמכים לאומיים-היסטוריים בעלי פוטנציאל לעורר רגשי נוסטלגיה הטמונים בדימויים אלו כביכול באופן אינהרנטי.

בבואנו לדון בחומרי ארכיון כמנגנונים ליצירת נוסטלגיה, ניתן לבחון אותם במסגרת המודל של "זיכרונות פרוסטיים" שהציעה אליסון לנדסברג (Landsberg). לנדסברג הגדירה דימויים קולנועיים כ"זיכרונות ציבוריים המורגשים באופן פרטי", בכך שהם משלבים את חוויית המלחמה בזיכרון הקולקטיבי-תרבותי ואף אינדיבידואלי של מאות מיליוני אנשים.²⁹ צילומים היסטוריים שהפכו לקנוניים – כמו אלו שתיעדו את הנפת דגל ארצות הברית באי איוו-ג'ימה, או פיצוץ צלב הקרס מעל האצטדיון בנירנברג – יכולים להוות עבור המתבוננים חוויות אודיו-ויזואליות שאף הפכו לחלק ממצבור החוויות האישיות שלהם, בעקבות תהליך של הפנמה שהתרחש לאורך שנים של חשיפה חוזרת ונשנית לדימויים "ממוחזרים" אלו.³⁰ כך הפכו זיכרונות אלה ל"זיכרונות תותבים", פרוסטיים, של אירועים היסטוריים שאליהם נחשפו רבים דרך הדימויים האודיו-ויזואליים שלהם, אף שלא חוו אותם בעצמם באופן ישיר.

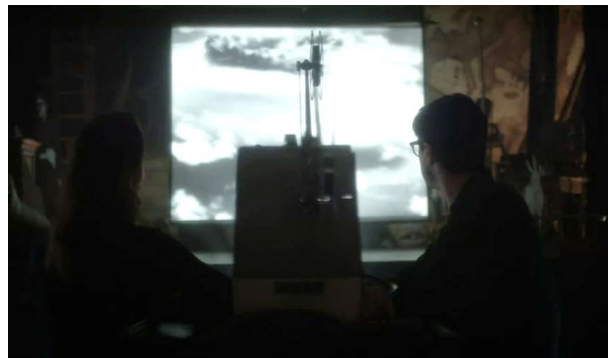
אם נשוב לסדרה **האיש במצודה הרמה**, בסצנות רבות משולב תיעוד חדשותי המבוסס על חומרי תיעוד אודיו-ויזואליים ארכיוניים כביכול של אירועים שונים. חומרים אלו, ובהם סרטונים מחתרתיים האסורים על פי חוק בשטח הרייך המורחב ושדין האוהז בהם הוא מוות, הם למעשה האופן שבו בחרו יוצרי הסדרה ליצור אדפטציה ויזואלית לטקסט הספרותי "החגב עומד יציב" המופיע ברומן של דיק: הטקסט מקבל ביטוי כאסופה של יומני חדשות (Newsreels). ביומנים אלה שילבו היוצרים דימויים היסטוריים מקוריים ואותנטיים (מהמציאות ההיסטורית) של כוחות הברית מנצחים את כוחות הציר, לצד יומני חדשות בדיוניים שנוצרו בשביל הסדרה. ניתן בבירור להבחין בין יומני החדשות הבדיוניים לבין היומנים ההיסטוריים המקוריים, שכן בראשונים מצולמות גם דמויות מרכזיות בסדרה, אך גם יומני החדשות

²⁹ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).

³⁰ חשוב לציין שתמונות היסטוריות אלו מבוססות למעשה גם הן על מיזנסצנות מבויות.

הבדיוניים מעוצבים באותה אסתטיקה המאפיינת סרטי תיעוד ביתיים-אישיים. למעשה, בכך משתמשים יוצרי הסדרה במוסכמות של "הסרטה העבר" שהעין הצופה בת המאה ה-21 רגילה לראות ולשייך לאסתטיקה הירודה והמשובשת של סרטי ארכיון: מבע קולנועי מסורבל, מצלמת כתף חובבנית, חומר גלם פגום ובשחור-לבן, קפיצות פוקוס, תנועות מצלמה לא מחושבות, חומר גלם ירוד – 8 או 16 מ"מ, ותפעול מצלמה לא מקצועי, שמנכיח את העובדה שהמסריט היה צלם חובבן.

אם כן, חלק מחומרי הארכיון שמופיעים בסדרה הם תיעוד היסטורי מוכר ו"לגיטימי" של אישים ואירועים משנות מלחמת העולם השנייה; ולצידם מופיעים קטעי סרטי ארכיון פיקטיביים בעלי "נראות" היסטורית שהכינו יוצרי הסדרה, על מנת להציג בפני הצופה סיטואציות הממוקדות יותר בנרטיב האלטרנטיבי הספציפי שהסדרה מציעה, המשלב כאמור כמה מהדמויות המרכזיות.



יומן חדשות ובו תיעוד תוצאות הפצצה גרעינית של סן פרנסיסקו.

תיעוד היסטורי "אותנטי" של מאורע שלא התרחש

בודריאר (Baudrillard) טען שיש ערך לאותנטיות בעידן הפוסטמודרני - עידן הסימולקרות.³¹ לדבריו, בעידן שבו להעתקים אין מקור מובחן, ל"תבניות" אין רצף ליניארי של התפתחות והחיקוי הופך לתחליף מועדף למקור שאיננו קיים – "קדימות הדגם שמביאה קץ על הממשי" – לתחושת האותנטיות יש היכולת להעניק אמינות היסטורית לחומר הגלם שמוצג בפני הצופים.³² האמינות ההיסטורית שיוצרי הסדרה ניסו להקנות לחומרי הארכיון שהם עצמם ייצרו עבורה מבוססת על "נראות" של אמינות – לפי המוסכמות החברתיות שהבנו את היחס לחומרי ארכיון אודיו-ויזואליים, ועל כן הם נחווים על ידי הצופים כהיסטוריים ואותנטיים. במסגרת המוסכמות לגבי צילום חובבים, ה"היסטוריה" נתפסת כאותנטית במיוחד כאשר מנגנון התייעוד שמאחורי יצירת החומרים אינו מוסתר אלא מודגש – לדוגמה, ניתן לחוש בנוכחותו של הצלם בעודו מתעד עם מצלמתו את האירועים. אותה אותנטיות היא הרכיב מעורר הזיקה בין צילומי הארכיון בסדרה כסימולקרה של היסטוריה לבין היותה מייצגת זיכרון ומעוררת נוסטלגיה.

אם כן, השימוש בסרטים ובסדרות דרמה בחומרי ארכיון – בין אם אותנטיים ובין אם פיקטיביים – נועד להפעיל את הצופים ברמה הקוגניטיבית-רגשית ליצירת זיכרון ורגשי נוסטלגיה. דינמיקה זו שנוצרת בחוויית הצפייה נבחנה על ידי חוקרים שונים. סוזנה ראדסטון (Radstone), לדוגמה, השוותה במחקריה בין האפרטוס הקולנועי למנגנון הזיכרון האנושי, ובחנה בין השאר את האופן שבו הקולנוע מנסה לחקות את תהליך ההיזכרות המתרחש במוח האנושי באמצעות טכניקות שונות כגון העריכה הנרטיבית והאסתטית של הפלשבק.³³ לטענתה, בעת הצפייה הקולנועית מתרחש תהליך שהגדירה כסינפסיכוואנליזה (Cine-psychoanalysis), המוביל לתפיסה רפלקסיבית של הצופים את הרגשות שעולים בקרבם.³⁴ אך האם תהליך זה של יצירת זיכרונות כחלק מתהליך הצפייה רלוונטי גם להיסטוריה אלטרנטיבית?

³¹ ז'אן בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), 79.

³² שם, 80.

³³ Susannah Radstone, "Screening Trauma: Forrest Gump, Film and Theory", in *Memory and Methodology*, ed.

Susannah Radstone (London: Bloomsbury, 2000), 81.

³⁴ Ibid., 82.

רוברט ברגוין (Burgoyne), שעסק בסרטי קולנוע כסוכני הטמעה של זיכרונות פרוסטטיים, גרס כי כחלק מחוייית הצפייה הקולנוע מעביר – או אולי משדר – זיכרונות אל הצופה. אף שאינם זיכרונות שהצופה חווה בעצמו – מכיוון שאלו למעשה "זיכרונות פרוסטטיים" – הם עדיין מתקבלים בחוויה שלו כ"אמיתיים".³⁵ ברגוין מתאר את היחסים החויייתיים (experiential relationship) שהצופה מקיים עם ההיסטוריה, כך שבצפייה בסרטים היסטוריים טמון הפוטנציאל לאפשר לו לחוות את האירועים המיוצגים כאילו נכה בהם באופן ממשי. כדוגמה לאסטרטגיות קולנועיות שמעודדת את חוייית הצפייה הזו מצביע ברגוין על השימוש בטכנולוגיות שעושות מניפולציות על חומרי ארכיון אודיו-ויזואליים בסרט ההוליוודי **פורסט גאמפ**.³⁶ לאורך הסרט דמותו של פורסט גאמפ משולבת בתיעוד אותנטי של דמויות היסטוריות ושל סיטואציות היסטוריות, מה שמחזק את הטשטוש בין בדיון למציאות בחוייית הצפייה. כך מעוררים הדימויים תגובה נוסטלגית בצופה, שחווה את ההיסטוריה בתיווך דמותו של פורסט גאמפ.³⁷

בסדרה **האיש במצודה הרמה** אין ניסיון לשלב דמויות בדיוניות בחומרי ארכיון אותנטיים, משום שכל העלילה מבוססת על היסטוריה אלטרנטיבית. עם זאת יושמו בה כמה טכניקות קולנועיות שנועדו ליצור ייצוג לזיכרון היסטורי (גם אם בדוי), בדגש על תיעוד היסטורי ארכיוני: כאמור, סצנות רבות בסדרה משלבות קטעים שהאסטיקה שלהם מזוהה עם סגנון צילום של סרטי חובבים, כפרקטיקה קולנועית ליצירת רגשות נוסטלגיים באופן אינהרנטי למוסכמות החברתיות הכרוכות בצפייה בתיעוד ארכיוני. כמו כן יש שימוש נרחב, כאמור, בחומרי ארכיון פיקטיביים – פרי הדמיון וצוות הצילומים של יוצרי הסדרה – המעוצבים כחומרים אודיו-ויזואליים היסטוריים אותנטיים באופן המקנה להם אמינות ויזואלית בעידן הסימולקרות. פרקטיקות אלו מקנות ל**האיש במצודה הרמה** נראות היסטורית אותנטית, וטוענות את חומרי הארכיון הפיקטיביים המוצגים בה ביכולת לעורר בצופה תגובה נוסטלגית כלפי הדימויים שבהם הוא צופה, אף על פי שהם מציגים היסטוריה שמעולם לא התרחשה.

Robert Burgoyne, "Prosthetic Memory/Traumatic Memory: Forrest Gump (1994)", in *Film Nation: Hollywood Looks at US History* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997), 110.³⁵

³⁶ **פורסט גאמפ**, רוברט זמקיס (ארצות הברית, 1994).

³⁷ Burgoyne, "Prosthetic Memory", 110; ראו בהמשך לכך גם את טענתה של אליסון לנדסברג על כך שסרטי קולנוע היסטוריים – ובפרט כאלה המשלבים בתוכם חומרי ארכיון – מבטאים את "התשוקה לחוות את ההיסטוריה בתצורה אישית וגופנית", בין אם מדובר בזיכרון אותנטי או פרוסתטי: Landsberg, *Prosthetic Memory*, 31.

אמריקנה, נוסטלגיה וסימולקרה כמנגנונים היסטוריים

חוקר הקולנוע אלן בטרוק (Betrock) ביקש להסביר את הצלחתן המתמשכת של יצירות פופולריות בכלל וסרטי קולנוע שנוצרו בין 1954 ל-1969 בפרט, וטען שתהליך ההיזכרות בשנים אלו מעורר בצופים עונג נוסטלגי מיוחד.³⁸ בטרוק מתאר את ההנאה הקאמפית שבצפייה בסרטים אלה כמשקפת את ההיקסמות של צופים מתרבות הנוער הייחודית שאפיינה תקופה זו ומוצגת בהם – בעיקר בקרב צופים שהיו בעצמם בגיל הנעורים בשנים שבהן סרטים אלה עלו לאקרנים.³⁹ בהמשך לדבריו אלו עולה כי ישנה איכות נוסטלגית מובנית בייצוג התרבות האמריקאית של שנות החמישים והשישים בסרטים מאותה תקופה וכן בסרטים המתעדים או מייצגים אותה רטרופקטיבית. ואכן תרבות זו, המכונה "אמריקנה", הייתה מורכבת מטרנדים דומיננטיים באותה תקופה, לרבות אופנה, סגנון דיבור אופייני (Lingo) ונופים מסוימים במרחב של ארצות הברית, כפי שארחיב להלן. בהמשך לכך אפשר להגדיר סדרה כמו **האיש במצודה הרמה**, שמהבחינה הכרונוטופית ממוקמת בארצות הברית של שנת 1962, כיצירה בעלת פוטנציאל למטען נוסטלגי עבור הצופים מעצם מהותם של מאפייני התקופה והמקום שבהם מתרחשת עלילתה.

אלא שהסיקסטיו המוצגות בסדרה הן פיקטיביות: אין בהן את הביטלס או הביץ' בויז, אד סאליבן מעולם לא הציג את אלביס מנענע את אגן ירכיו על מסך הטלוויזיה, ותרבות הביט הניו-יורקית שבה מצא בוב דילן את קולו מעולם לא התגבשה. למעשה, בוב דילן לא נולד: הוריו היהודים נרצחו, ככל יחדות ארצות הברית, ברגע שמכונת ההשמדה הנאצית נחתה בצפון אמריקה. תקופת הסיקסטיו נראית בסדרה אחרת לגמרי ממה שהצופים יודעים עליה, אבל היא עדיין מוכרת להם הודות לאופן עיצובה. היוצרים שילבו בייצוג הסיקסטיו אלמנטים מהותיים שאפיינו שנים אלה כפי שתועדו

Alan Betrock, *I was a Teenage Juvenile Delinquent: Rock'n'Roll-Horror-Beach Party Movie Book* (London: Plexus³⁸ Publ. Limited, 1986), ix.

³⁹ Ibid., 46. בין הסרטים הרבים שבטרוק מזכיר בספרו, סרטים שמועדי עלייתם לאקרנים מתפרשים על פני 15 שנה (1954 עד 1969), ניתן להביא כדוגמה כותרים כמו *The Blackboard Jungle* (ריצ'רד ברוקס, 1955) בכיכובו של ויק מורו (*Morrow*), *Dangerous Youth* (הרברט ווילקוקס, 1958) בכיכובו של פרנקי ווהן (Vaughan) והרפתקאות בחוף (וויליאם אשר, 1964) בכיכובו של פרנקי אוואלון (Avalon). שלושת השחקנים האלה היו כוכבי נוער שסימלו יותר מכול את פסגת הייצוג הקולנועי של הנוער העברייני והפרוע (ה-Delinquent), איקון נוסטלגי של התקופה.

במציאות ההיסטורית וכפי שהצופים "זוכרים" אותן מאותם דימויים אותנטיים – אלמנטים שנועדו לעורר בקרבם געגועים לתקופה זו.

כפי שצינתי, אחד ההיבטים המרכזיים בתרבות הסיקסטיז האמריקאית הוא היותה תרבות הנוער והצעירים. כך גם כל הדמויות המרכזיות בסדרה הן צעירות, פרט לדמותו של אוברסט-גרופניהרר (גנרל) ג'ון סמית, אדם בשנות ה-40 לחייו. דמויות אחרות – ג'וליאנה קריין (27), פרנק פרינק (30), ג'ו בלייק (27), תומס סמית (18) ועוד – כולן בטווח הגילים של חתך האוכלוסייה שאפיין את תרבות הנוער, על מעצביה, מנהיגיה וצרכניה. כחלק מהמאפיינים של בני גילם, הדמויות מעוצבות כנושאות אידיאולוגיה רדיקלית-דיסידנטית מצד אחד או קונפורמית מצד שני. בהמשך לכך, ניתן לזהות כיצד הסדרה מעצבת גרסה מקורית לאותה תרבות נוער אמריקאית מרדנית ידועה מהעשורים הללו: במקרה זה מדובר ב"גריזרים" (Greasers), חברי ארגוני מחתרת טרוריסטיים אנטי-נאציים, ולעומתם הצעירים המכונים "קלין קאט" (Clean Cut), שמבלים את זמנם הפנוי בשלוחה הצפון-אמריקאית של ההיטלר-יוגנד.

ניתן גם לראות כיצד הסדרה משתמשת בקונוונציות של ייצוגי התקופה בבואה לתאר את חיי היומיום של הצעירים: באחד מפרקי הסדרה, לדוגמה, ג'ו בלייק מוזמן למסיבת בית של צעירים שהם ילדי צמרת המפלגה הנאצית. במהלך ההתכנסות חולקת אחת הנוכחות עם בלייק את משנתה הסביבתית הטרנסצנדנטית, בעודה מפגינה כלפיו מתירנות מינית גלויה ומשקפת בכך את גישתה ביחס לאהבה גופנית חופשית. בן זוגה מביע במפגש זה באוזני ג'ו את רעיונותיו הסוציאליסטיים האסורים. כל אלה הם ביטויים של רוח צעירה וחתרנית שמאפיינת את הנוכחים. בהמשך הסצנה ניגשת לג'ו ניקול דורמר, בתו הצעירה והנאה של בכיר במפלגה הנאצית, ומשכנעת אותו, חרף היסוסיו, להיכנס לבית שבו מתקיימת המסיבה. המרחב הפנימי של הבית מעוצב כשילוב בין מרתפי הבירה של מינכן בשנות העשרים מחד, ובין ערב הקראת שירה ביטניקית בקומנה ניו-יורקית מאידך. מוזיקת ג'אז פרועה מתנגנת ברקע,⁴⁰ ולפתע החבר שהתגלה

⁴⁰ ראוי לציין שהאידיאולוגיה הנאצית החשיבה את הג'אז למוזיקה מנוונת ואסרה על השמעתה בכל רחבי הרייך השלישי – עובדה היסטורית המושמטת מפרק זה של הסדרה.

כסוציאליסט שולף טבלית LSD ומגישה לג'ו. סיטואציה זו היא מחווה או שימוש בקונוונציה נרטיבית קלאסית שהופיעה בסרטי "העבריינים הצעירים" שהיו פופולריים מסוף שנות החמישים ולאורך שנות השישים.⁴¹

ג'ו מסרב להצעה לקחת את הסם, אך ניקול משכנעת אותו לבסוף ליטול אותו וטוענת שהוא יסייע לו לחוות ולחקור את עולמו הפנימי. כאשר ג'ו מתרצה ונוטל את טבלית ה-LSD, אוירת טריפ פסיכדלי פושה במסיבה, באופן המזכיר סצנות מסרטים פסיכדליים אמריקאיים שהופקו בשנות השישים.⁴² סצנה זו ממחישה כיצד סדרה שעלילתה מתרחשת בשנות השישים מכילה מוטיבים ואלמנטים האופייניים למוסכמות הייצוג המסורתיות של שנים אלה, אף על פי שהיא מתארת היסטוריה אלטרנטיבית. לפי בטרק, וכפי שהצגתי, מוטיבים אלה הם מרכיבי היסוד של האיכויות הנוסטלגיות של יצירות קולנועיות בנות התקופה, ולעניין זה – גם של יצירות העוסקות בה.

למוטיבים אלו ניתן להוסיף את השימוש של יוצרי הסדרה בדימויים הנקשרים לסגנון המאפיין את תרבות ה"אמריקנה", באופן המשרת את הניסיון ליצור בקרב הצופים תגובה רגשית המתענגת על הנוסטלגיה. תרבות זו משתקפת במיוחד בדמויותיהם של אוברסט-גרופנפיהרר ג'ון סמית ובני משפחתו הכול-אמריקאית. "אמריקנה" מוגדרת כאיכות אמריקאית ספציפית – מעין טון, צבע, קומפוזיציה או אנרגיה – שיש לחפצים, מקומות, אנשים ומילים שמזוהים באופן מיידי עם צפון אמריקה – ארצות הברית בפרט – ותרבותה.⁴³ אף שהמרחב הפרברי, כפי שהוא מוגדר כקהילה או כמנגנון חברות, אינו תופעה אמריקאית בלעדית, המושג "הפרבר האמריקאי" טומן בחובו איכות המזוהה מידית בקרב הצופים מהבחינה הוויזואלית. היא מאופיינת כמרחב נקי לכדי סטריליות – לעומת מרחבים אורבניים עמוסים, שוקקים ולרוב מלוכלכים – המחולק באופן ברור ומובחן: בתים בעלי גגות אדומים, גדרות לבנות, מדשאות, מכוניות משפחתיות וברביקיו בימי ראשון בחצר האחורית. נוסף לאלו, הפרבריות האמריקאית מורכבת ממכלול אובייקטים ופרקטיקות

⁴¹ Betrock, *I was a Teenage Juvenile Delinquent*, 71. להמחשה ניתן להוסיף לסרטים שמניתי בהערת שוליים 39 דוגמאות בולטות כמו *Crime in the Streets* (דון סיגל, 1956) ו-*Dino* (תומס קאר, 1959), שניהם בכיכובו של אחד מסמלי הז'אנר, השחקן סאל מינאו (Mineo), והקלאסיקות **מרד הנעורים** (ניקולס ריי, 1955) בכיכובו של ג'יימס דין וכמובן **רוק בבית הסוהר** (ריצ'רד ת'ורפ, 1957) בכיכובו של אלביס פרסלי.

⁴² לדוגמה סרטים כמו *The Trip* (רוג'ר קורמן, 1967), *Psych-out* (ריצ'רד ראש, 1968) וכמובן **אדם בעקבות גורלו** (דניס הופר, 1969), המגה-להיט ההוליוודי שהציג טריפ LSD באופן הריאליסטי ביותר עד אז.

⁴³ Wade Hampton Sides, *Americana: Dispatches from the New Frontier* (New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2007), 43.

חברתיות-תרבותיות המאפיינים את המשפחה האמריקאית ה"מושלמת", לבנת העור, צהובת השיער, החושפת באופן תכוף את צחור שיניה. הצבת דמויות סמית ומשפחתו כשוכניו של פרבר כול-אמריקאי בפאתי העיר ניו יורק של שנת 1962 מפעילה בצופים מנגנון שמעורר ערגה לרטר-אמריקנה, ומעלה בהם תחושה עזה שהם חווים משהו מוכר, תחושה שמעוררת כמיהה ל"ביתיות" הכלולה כביכול בדימוי הפרברי שהם מתגעגעים אליו. הצפת הדימויים המעוצבים כרטר של תרבות האמריקנה מעוגנת במנגנון של נוסטלגיה.

כדי לנסות להבין את האופן שבו תהליך יצירתו של מטען נוסטלגי מעצב את ייצוג העבר בסדרה, וכיצד אסתטיקה קולנועית של רטר תורמת לתהליך, כדאי לבחון את טענתם של לזיה קאפר (Kapper) וכריסטיאן מורטנסן (Mortensen) שלפיה תרבות הרטר לרוב מבוקרת על המהלך הא-היסטורי שהיא מביאה לידי ביטוי. כמו כן, מעשה האסתטיזציה – שאינהרנטי לפרקטיקה של הרטר – הכרוך בעצם "יצירת העבר" בסרטים, מגלם יחס המבסס נוסטלגיה ומוביל לגישה המייצרת רומנטיזציה לאותו עבר.⁴⁴ דוגמה לכך יהיה ניתוח הסרט הישראלי **ביקור התזמורת**⁴⁵ שמציעה מירי טלמון, המתייחסת גם היא לגישה רומנטית הנפוצה בסרטים העוסקים בעבר, בדגש על המרחב הגיאוגרפי המיוצג בהם. בניתוחה היא מדגישה כיצד מיקום של עלילה ריאליסטית-מאגית במרחב הגיאוגרפי הספציפי של המדבר הישראלי, מאופיין בטון נוסטלגי כבר מעצם התייחסותו למקורות פולקלוריסטיים ולמעשיות עממיות שיש בהם ממד נוסטלגי אינהרנטי.⁴⁶ בהמשך לכך, ניתן להסיק שעיצוב הרטר של קצין האס-אס ג'ון סמית, משפחתו הארית-אמריקאית והמרחב הפרברי והביתי שבו הם חיים מבוסס על כוונות היוצרים לייצר נוסטלגיה ואכן מכיל רומנטיזציה מסוימת. למרות היותו קצין אס-אס בכיר ברייך הנאצי המורחב, סמית מיוצג כדמות אמריקאית אותנטית כביכול במסורת תרבות האמריקנה,

⁴⁴ Lise Kapper and Christian Mortensen, "Beyond Simple Nostalgia: Transforming Visitors' Experience of Retro-gaming and Vintage Computing in the Museum", in *Aktuel forskning-Institut fur Kulturvidenskab* (Copenhagen, 2015), 63.

⁴⁵ **ביקור התזמורת**, ערן קולירין (ישראל, 2007).

⁴⁶ ריאליזם מאגי משלב עיצוב ריאליסטי מוקפד ומדוקדק עם יסודות פנטסטיים ולא מציאותיים. להתייחסותה של טלמון לסוגיות של נוסטלגיה ורומנטיזציה, ראו: מירי טלמון, "שפה אחת ודברים אבודים: תקשורת בין-תרבותית במרחב הגלובלי לפי 'אבודים בטוקיו' של סופיה קופולה ו'ביקור התזמורת' של ערן קולירין", בתוך **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית**, ערכו סנדרה מאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-לבני (רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2013), 146.

וכך גם בני משפחתו. עולם הערכים שבו סמית ומשפחתו נטועים על פי מוסכמות התרבות והייצוג הקולנועי שלה, נועד גם הוא לעורר בצופים געגוע נוסטלגי – למרות האלמנט הנאצי הכרוך בהם.

המחשה למקורותיו האמריקאים-אותנטיים של סמית מופיעה בקדימון מיוחד שהופק לקראת עלייתה למסכים של העונה השלישית בסדרה.⁴⁷ בסרטון זה אנו רואים את ג'ון סמית בזמן מלחמת העולם השנייה, לפני פלישת כוחות הציר הנאציים-יפניים למרחבה של ארצות הברית. בסצנה קצרצרה ניתן לראות סיטואציה המתרחשת ערב הכיבוש: כתובית ממקמת את האירוע ב-11 בדצמבר 1945, כאשר המלחמה עוד בעיצומה. על המסך מופיעים ג'ון ואשתו ההרה⁴⁸ הנכנסים לחדר במלון נידח בפאתי וושינגטון הברית. ג'ון לבוש במדי הצבא האמריקאי, הנראים מכוסים בעיטורי גבורה. לפתע מרעיד את החדר פיצוץ עז ודרך החלון נראית באופק הרחוק פטרייה ענקית המעידה על הפצצה גרעינית. ג'ון מבועת, פניו מביעות אימה טהורה, והוא לוחש לאשתו בקול רועד, "אני חושב שהנאצים פגעו הרגע בווינגטון".

סצנה זו נועדה להציג בפנינו את ג'ון סמית "האמיתי", המקורי, שהיה למעשה גיבור מלחמה אמריקאי. בעוד ג'ון ה"אמיתי" לחם בנאצים עד התבוסה, ג'ון של שנת 1962 מתברר כדמות פגומה, חדל אישים מוכה אימה, ששילוב של אינטרסנטיות, יצר הישרדות וחרדה קיומית לעצמו ולמשפחתו הוביל אותו להפוך למשתף פעולה עם המשטר הנאצי. אך בהמשך למוטיבים שמאפיינים את תרבות האמריקנה, כפי שתיאר סידס בספרו, הפרבר שבו גרים ג'ון ומשפחתו הוא אחד המרחבים האופייניים של "האמריקאי האותנטי" בחצייה השני של המאה ה-20.⁴⁹ זהו מרחב המעורר בצופים היזכרות משולבת ברגשי נוסטלגיה וערגה, מרחב שבו הם מצפים גם למצוא אמריקאים אותנטיים, טיפוסיים. כך שהמסקנה המתבקשת היא שהפרקטיקות שבהן משתמשים יוצרי הסדרה מייצרות ממד של רומנטיזציה נוסטלגית לדמות שבסופו של דבר מזוהה בהווה של הסדרה עם המשטר הנאצי.

⁴⁷ העונה עלתה לשידור באמזון בקיץ 2018.

⁴⁸ היא נושאת ברחמה את בנם בכורם תומס, שב-1962 יהיה אידיאליסט נאצי צעיר נלהב וחבר גאה בנוער ההיטלראי האמריקאי.

⁴⁹ Sides, *Americana*, 45.



ג'ו בלייק (האב החלופי) ותומס סמית משחקים מסירות (Catch)



משפחת סמית מארחת בחצר האחורית של ביתה בפבררים

הפסטרליה האמריקאנית: כרזת תעמולה מהעונה השלישית של MHC המבטאת את הטמעתה של האמריקנה כתרבות והיסטוריה באתוס של הרייך השלישי



סיכום ומסקנות

האיש במצודה הרמה היא סדרה שניתן להגדירה כנוסטלגית-פרשנית. הנוסטלגיה הפרשנית, מעבר לכך שהיא במהותה רפלקסיבית-אינטרוספקטיבית ומודעת לעצמה, מאופיינת בעיקר במתן ביקורת אינטרפרטיבית – ביקורת המפרקת את חוויית הנוסטלגיה אך גם מאפשרת בחינה אנליטית-ביקורתית של יצירת האפקט הנוסטלגי עצמו, על מרכיביו, מופעיו, השפעותיו ואופני הפעלתו ושפעולו. סרטים וסדרות המציגים תקופות היסטוריות בעלות איכות נוסטלגית אינהרנטית – במיוחד כשזו מגובה בחומרי ארכיון, אותנטיים או מפוברקים, כאלמנט אסתטי-תוכני קרדינלי לחוויית הצפייה המאפשר לצופים לחיות מחדש את ההיסטוריה – תמיד יאופיינו במבט משבש ואף מוטה על ההיסטוריה המיוצגת. בהתאמה,

הנוסטלגיה המופנית כלפי ייצוג משובש ומוטה זה של העבר תמיד תהיה נוסטלגיה כלפי עבר שמעולם לא התקיים באמת, אלא נרקם לראשונה לנגד עיני הצופה.

ארבע העונות של **האיש במצודה הרמה** ששודרו עד כתיבת שורות אלה מאופיינות ברומנטיזציה פטישיסטית רווית געגוע נוסטלגי לשנות השישים המוקדמות במציאות ההיסטורית – תקופת התרחשות העלילה – המבוססת למעשה על היסטוריה אלטרנטיבית, פיקטיבית. במובנים רבים גישה נוסטלגית זו עשויה להיות ביקורתית, אך, כפי שהראיתי לאורך המאמר, הפרקטיקה ששימשה את יוצרי הסדרה ליצירת נוסטלגיה הולידה בעצם סימולקרה של נוסטלגיה – כלומר, כל מרכיבי הנוסטלגיה שמוצגים בפני הצופים בסדרה הם "עותקים חסרי מקור". סימולקרות אלו מתגבשות נוכח החיבור בין היצירה כתיאור היסטורי פיקטיבי מודע, כחלק מהמוסכמות הז'אנריות (דיסטופיה היסטורית אלטרנטיבית) של מציאות סוציו-פוליטית קיצונית ספציפית, לבין פרקטיקות נוסטלגיה מסורתיות כגון אלו שבחנתי:

כרונופיט הסדרה בארצות הברית של שנת 1962: העיצוב התקופתי רווי הסימולקרות מציע מנה גדושה של נוסטלגיה פשוטה כביכול ל-1962 אלטרנטיבית, שבאה לידי ביטוי אך ורק מהבחינה הצורנית-אסתטית; כך שהתקופה האלטרנטיבית המיוצגת הופכת את הנוסטלגיה הפשוטה כלפיה לנוסטלגיה פרשנית.

עיצוב הדמויות המרכזיות בסדרה: עיצוב הדמויות מתכתב עם הערכים וקוויי האישיות שאפיינו ייצוגים פופולריים של דמויות שפעלו במציאות ההיסטורית. 1962 הייתה שנה של שינויים היסטוריים גדולים, ואת השינויים הללו הובילו אנשים צעירים, כמו הדמויות בסדרה; נוצרת האדרה של פולחן הנעורים, שבמקרה של **האיש במצודה הרמה** בחלקה נקשרת להיסטוריה האמריקאית ובחלקה מבוססת על מודלים שאפיינו את האידאולוגיה הנאצית.

חומרי ארכיון בסגנון סרטי חובבים אותנטיים: בפרקים מסוימים של הסדרה מוצגים חומרי ארכיון היסטוריים אותנטיים (מהמציאות ההיסטורית) לצד חומרים פיקטיביים שנוצרו בשביל הסדרה. אלה גם אלה מאופיינים בשפה ויזואלית המבקשת ליצור מצג של אותנטיות היסטורית. גם בשימוש בסרטים אלו מופעלת פרקטיקה של נוסטלגיה פרשנית, היות שמדובר בסימולקרות של חומרי ארכיון. זהו "ארכיב מקורי" (אוקסימורון למעשה) שנוצר בעבור הסדרה.

תרבות הנער האלטרנטיבית: הסדרה מציעה גרסה אלטרנטיבית לתרבות הנער של שנות השישים, אולם יוצריה ראו לנכון להציג תקופה זו בראי מוטיבים ואלמנטים האופייניים לייצוגים מסורתיים שלה בתרבות הפופולרית,

ובעיקר בסרטי הקולנוע שהופקו באותה תקופה. כלומר, אף על פי שהסדרה מציגה היסטוריה אלטרנטיבית ובדימוית של שנות השישים, עשור זה עודנו מיוצג באמצעות קונוונציות מסורתיות ששימשו לייצוגו במציאות ההיסטורית.

הפרבר באמריקנה הנאצית: הפרבר האמריקאי הוא מסמן של אמריקנה. דמויותיהם של ג'ון סמית, הנאצי-

אמריקאי האולטימטיבי, ובני משפחתו הן ששוכנות בפרבר שכזה. עיצוב הדמויות והמרחב שבו הן חיות בפרבר מעיד כי היו כוונות לייצר נוסטלגיה תוך רומנטיזציה שלהם – על הצופים לתפוס את ג'ון ומשפחתו כביטוי לאמריקה שיש להתגעגע אליה – וכן לעורר כמיהה אל הערכים שהם מייצגים. אך כמובן, זוהי נוסטלגיה אל עבר שלא התרחש מעולם, מכיוון שאמריקה מעולם לא נכבשה על ידי הנאצים והיפנים, הפרבר האמריקאי מעולם לא הניף את דגל הפסים כשצלב הקרס מעטר אותו בגאון, וג'ון סמית מעולם לא שמר על האותנטיות האמריקאית שלו אפילו לאחר שהצטרף לכוחות הרשע של המשטר הנאצי.

הסדרה **האיש במצודה הרמה** מציעה לצופיה נוסטלגיה כלפי הלא-קיים, געגוע אל המלאכותי, כמיהה לאלטרנטיבה – דיסטופית ככל שתהיה. ניתן לראות בסדרה יצירה המבטאת נוסטלגיה אל מה שהיה קיים במציאות ההיסטורית באמצעות דיון היפותטי במה שעשוי היה לקרות (כלומר דרך ז'אנר ההיסטוריה האלטרנטיבית). אולם חשוב גם להבין את הסדרה בהקשר התקופתי שבו הופקה. הסדרה היא יצירה טלוויזיונית אמריקאית של תחילת המאה ה-21 לאחר אסון התאומים. אומנם שתי עונותיה הראשונות הופקו ושודרו לפני כניסתו הרשמית של דונלד טראמפ לבית הלבן (20 בינואר 2017), אך שתי עונותיה האחרונות הופקו ועלו לאקרנים כשטראמפ כבר היה נשיא ה-45 של ארצות הברית, במציאות שבה הדיסטופיה איננה עניין של העתיד שממנו אנשים יראים אלא של הווה רווי חדשות כוזבות (פייק ניוז), סימולקרות של מנהיגים עולמיים והצגתן של עובדות אלטרנטיביות מימין ומשמאל. כך שניתן לראות בהפקת הסדרה מהלך הגיוני לשיקוף מציאות זו באמצעות המדיום הטלוויזיוני – מדיום שמראשיתו נטל חלק בתופעת שיבוש תפיסת המציאות של החברה (לדוגמה בייצור סדרות שמציעות חיקוי של הנוסטלגיה ויצירת שלל מציאויות אלטרנטיביות, סדרות שמקצתן הזכרתי לאורך המאמר). כמו כן, הסדרה מרפררת במובהק לחרדות קיומיות שנותרו בזיכרון הקולקטיבי המערבי, כמלחמה הקרה ועימה חרדת השואה הגרעינית. על כן אך טבעי להסיק שנוסטלגיה – אשר נועדה לפנות אל העבר, אל מה שכבר קרה – הפסיקה בעידן הפוסטמודרני לשמש בתפקידה המסורתי, ולא תופנה עוד בהכרח למציאות העבר, אלא למציאות היסטורית שבעצם מעולם לא התרחשה.