

"שמענו די על המהלך על החבל; עכשיו תנו לנו גם לראות אותו!": היסטוריה וזיכרון דיגיטלי

בקולנוע של רוברט זמקיס

שי בידרמן*

בבוקרו של 7 באוגוסט 1974 השכימו תושבי המטרופולין הניו-יורקי לעוד יום חול שגרתי. דא עקא ששגרת יומם של מי שהסיטו מבטם למרום נגדעה באבחה על ידי אירוע מרעיש שהתקיים בין שמים וארץ מעל ראשיהם. פיליפ פטי (Petit), לוליין-אמן צרפתי שאמנותו בהליכה על חבל, מתח כבל פלדה בין שני המגדלים של מרכז הסחר העולמי – המגדלים שמזוהים כל כך עם קו האופק הניו-יורקי ושזכו לכינוי הפואטי-משהו "מגדלי התאומים". אחר כך חצה את המרחק ביניהם במשך 45 דקות, עקב בצד אגודל, על הכבל המתוח, ללא רשת ביטחון וללא מערכות הגנה. הקהל הרב שנאסף למרגלות המגדלים עקב בדריכות ובהשתאות אחר פטי ומעשה האמנות-לולינינות שלו, הריע לו בביצועיו, התעלם מאי-חוקיותו של המעשה והפך את פטי למושא הערצה. פטי נעצר בתום האירוע, נשלח לאבחון פסיכיאטרי ובלחץ הערצת ההמונים שוחרר. הוא זכה לשבחים ולהערכה של הציבור הרחב (כמו גם של רשויות העיר), וסופו שהוענקה לו זכות כניסה חינם לכל חייו למצפה שבראש המגדלים. אירוע ההליכה כאקט אמנותי, כמו גם פטי עצמו (שתיאר את חוויותיו מהאירוע בספר פרי עטו¹), הפכו מאז לאייקון תרבותי בהיסטוריה הפופולרית של העיר ניו יורק.²

הליכתו של פטי על החבל המתוח בין המגדלים לא הונצחה בדימוי נע קולנועי או טלוויזיוני. בכוונת מכוון, נכח במקום רק צלם הסטילס ג'ים מור (Moore), שהנציח את ההכנות להליכה, את המאסר שאחריה ורגעים דוממים של פטי במהלך ההליכה עצמה. הדימויים נטולי התנועה של מור התקבעו בתודעה ההיסטורית כדימוי החזותי היחיד של

* שי בידרמן הוא מרצה בכיר לפילוסופיה וקולנוע במכללה האקדמית בית ברל ובאוניברסיטת תל אביב. בין פרסומיו: Shai Biderman and William Devlin, eds., *The Philosophy of David Lynch* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2011); Shai Biderman and Ido Lewit, eds., *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image* (New York: Columbia University Press, 2016); Shai Biderman and Michael Wienman, eds., *Plato and the Moving Image* (upcoming, 2019).

¹ ראו: Philippe Petit, *On the High Wire* (New York: Random House, 1985).

² Kurt Wurml, "Theater in the Sky: Philippe Petit's Unique Art of Theatrical Highwire Performance", *Journal of American Culture* 20(1) (1997): 117-123.

האירוע ושימשו בשנת 2008 חומר גלם הכרחי בסרטו התיעודי של ג'יימס מארש (Marsh) **אדם על חבל**,³ שעסק בהליכה של פטי ובמורשתו ההיסטורית-תרבותית של האירוע. ב-2015, שבע שנים לאחר סרטו של מארש וארבעה עשורים לאחר האירוע, יצא לאקרנים סרטו העלילתי של רוברט זמקיס (Zemeckis) **על חבל דק**.⁴ התמונות של מור, כמו גם התיעוד של מארש, שימשו לזמקיס מקור השראה דימוי ופרשני לעיצוב רגעים נבחרים בסרטו. הוא נעזר בהם להשלמת התמונה, הלכה למעשה, ולשחזור דיגיטלי של ההליכה כולה – שכאמור, לא צולמה בתנועה בזמן אמת. בעשותו כן השתמש זמקיס באמצעים המוכרים מתוך ארסנל הקולנוע העלילתי. אלה כללו, ראש וראשית, את ליהוקן של ג'וזף גורדון לויט (Gordon-Levitt) לתפקיד פטי – ליהוק שהתברר כמוצלח לאור הדמיון החזותי שבין השניים, אבל לא פחות מכך לאור התמסרותו הטוטאלית של לויט לתפקיד ולדמות.⁵ נוסף על האמצעים הקולנועיים המסורתיים השתמש זמקיס במגוון האמצעים הטכנולוגיים של הקולנוע העכשווי. הסרט כולו, ולא רק אירוע ההליכה, צולם בטכנולוגיה דיגיטלית (CGI), והוקרן לצד בתי הקולנוע הרגילים גם בהקרנות מיוחדות של גרסאות 3D ו-IMAX.

בין האירוע ההיסטורי של ההליכה (1974) לבין האירוע הקולנועי-תיעודי (2008) והאירוע הקולנועי-עלילתי (2015) ידעה העיר ניו יורק, ועמה התודעה ההיסטורית של תרבות המערב, אירוע חשוב נוסף. בבוקרו של 11 בספטמבר 2001 נחשפו צופי הטלוויזיה בארצות הברית ובעולם כולו למציאות מבעיתה שבה שני מטוסי נוסעים שנחטפו בפעולת טרור פגעו במגדלי התאומים. אירוע זה, שהתרחש במציאות, התמזג באירוע הטלוויזיוני-דימוי אשר תיעד, בזמן אמת, את ההתרחשויות באופן שיצר אירוע חדש – מה שניתן להגדיר כ"מגה-אירוע", ושתמציתו בהשתלטות האירוע הטלוויזיוני על האירוע ההיסטורי והכלתו המלאה של האחרון בראשון. כלומר, הדומיננטיות של האירוע הטלוויזיוני גברה על זו של האירוע ההיסטורי ולמעשה העלימה אותו בתוכה. הבנה זו, על שלל משמעויותיה, עולה למשל ממאמרו של רוברט סולומון (Solomon), שמתאר את האימה שפקדה אותו בעודו צופה בדימוי הטלוויזיוני של ה-11 בספטמבר, אשר לדבריו עוצמתו המושגית לא נפלה מעוצמתו החווייתית. אימה זו הביאה אותו להמשיג מחדש את האירוע ההיסטורי-האמיתי במונחי הדימוי הטלוויזיוני-הבדיוני שייצג אותו, ואת הז'אנר הדימוי

³ *Man on Wire* (UK/USA, 2008).

⁴ *The Walk* (USA, 2015).

⁵ התמסרותו באה לידי ביטוי בין היתר באימונים מפרכים בהליכה על חבל ובאימוץ הדיקציה והמבטא המקוריים של פטי. ראו למשל בריאיון כאן: <https://ew.com/article/2015/09/27/joseph-gordon-levitt-the-walk-philippe-petit-nyff/> (אוחזר ב-24 בנובמבר 2018).

(אימה) במונחי ההיסטוריה שהתקמה בו.⁶ צווחות האימה של המון האדם ברחובות מנהטן באותו יום נבלעו ונטמעו בטון המבוהל של מגישי תוכניות הטלוויזיה האמורות, ואלו האחרונות הפכו לפס הקול הנלווה לדימוי הטלוויזיוני שקיבל את השם "אסון התאומים" או, בפשטות, "ה-11 בספטמבר".

אירוע ה-11 בספטמבר – זה ההיסטורי-האמיתי וזה הטלוויזיוני-דימויי, אבל חשוב מכך: זה המאחד את השניים לכלל התרחשות "היסטורית-קולנועית" אחת – הוא אפוא גשר הכרחי, כרונולוגי ותמטי כאחד, בין אירוע ההליכה של פטי והאירועים הקולנועיים של מארש וזמקיס. בהיות "ה-11 בספטמבר" שילוב של אירוע היסטורי טראומטי ומכונן ואירוע טלוויזיוני, קולנועי ותקשורתי, הוא הופך לקטליזטור הכרחי ונקודת ציר מבנית בכל ניסיון מתודי להבין את תפקידו של הדימוי הנע בעיצובם התודעתי והתרבותי של אירועים היסטוריים.



Robert Solomon, "Real Horror", in *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*, eds. Steven⁶ Schneider and Daniel Shaw (London: Scarecrow Press, 2003), 290-297.



תמונות של פטי באירוע ההליכה משנת 1974.
צילם: ג'ים מור

ברשימה זו אנסה, אם כן, להעיר כמה הערות על טיבו ותפקידו של הדימוי הוויזואלי – הקולנועי או הטלוויזיוני – בעידן קריסת הנבדלות המסורתית בין אירועים שהם במובהק "היסטוריים" לבין אלו שהם במובהק "דימויים". תחילה אציג את הארגומנטציה המקובלת שהובילה לקריסת הנבדלות האמורה ולהיווצרותה של מתודולוגיה חדשה התורמת להבנת אפיוניו ותפקידו של הדימוי ההיסטורי כאירוע. לאחר מכן אציג את הקולנוע של רוברט זמקיס כמקרה מבחן לאפיון תכונותיו הארכיטיפיות של דימוי חדש זה.

הקולנוע של זמקיס יוצג כאן דרך שלוש יצירות מרכזיות – טרילוגיית הסרטים **בחזרה לעתיד**,⁷ הסרט **פורסט גאמפ**⁸ והסרט **על חבל דק**. אלו יוצגו דרך עינם הבוחנת של שלושה מישורי התייחסות מרכזיים, המשמשים שלושה היבטים מרכזיים באפיונו של הדימוי החדש. ראשית, אציג את המישור הטכנולוגי, המשמש את זמקיס בסרטיו באופן ניכר. שימוש זה, כך אטען, הוא אינדיקטיבי למעמדו האמור של הדימוי ההיסטורי, וזמקיס מודע לכך היטב. שנית, אציג את המישור הז'אנרי, המהווה רקע ומסגרת חשובה להבנת מקומם ומעמדם של הסרטים ה"היסטוריים" של זמקיס. במישור זה אצביע על ריבוי הסרטים ה"מבוססים על מקרה אמיתי", או "סרטים היסטוריים" בהגדרתם המקובלת, בתקופה שבה יצאו סרטיו של זמקיס ובעיקר סרטו האחרון, **על חבל דק**. אטען שריבוי זה אף הוא אינדיקטיבי לאפשרויות החדשות המגולמות במדיום בהקשר ההיסטורי. בד בבד אצביע בקצרה על כמה תמורות חשובות עכשוויות בטיפולוגיה הז'אנרית המסורתית, למשל הענקת בכורה לז'אנר הדוקו-דרמה או לז'אנר הטלוויזיוני החדש המכונה "פשע אמיתי". אטען כי תמורות אלו נובעות מאותה תשתית טכנולוגית המשמשת גם את זמקיס. לסיום, אציג את המישור

⁷ *Back to The Future* (USA, 1985, 1989, 1990).

⁸ *Forrest Gump* (USA, 1994).

הרטורי בסרטיו, בדגש על המטפורה ככלי הרטורי המועדף עליו, ואטען כי גם הוא מעיד על איכויותיו ואפיוניו של הדימוי החדש ומשמש לפיכך להבנה טובה יותר של סרטי זמקיס.

המדיום הוא המסר: אירוע. דימוי. היסטוריה

קריסת הנבדלות ויחסי הייצוג בין התיעוד הקולנועי-דימויי של אירוע היסטורי-אקטואלי לבין האירוע עצמו אינה עניין של מה בכך. זו מגולמת באירוע ה-11 בספטמבר ומוצגת במאמר זה כציר הכרחי להבנת הקשר שבין אירוע ההליכה של פטי לבין שני הסרטים, העלילתי והתיעודי, שנעשו בעקבותיו. קדמה לקריסה זו מסורת ארוכה של דווקנות דיסציפלינרית, אשר קידשה את הנבדלות הקטגורית שבין היסטוריה – כמדע שיטתי שתפקידו לא רק לתאר ולתעד אירועי עבר, אלא גם, ובעיקר, לנתחם ולבארם – ובין זיכרון אישי, שמטבעו הוא גחמני, פסיכולוגי ומוטה. דווקנות זו התייחסה גם לרפרטואר יכולות התיעוד והייצוג של שניים אלו. ההנחה המסורתית בזכות הנבדלות האמורה קידשה את מעמדה העובדתי והאובייקטיבי כביכול של "האמת ההיסטורית", וראתה את התיעוד והייצוג שלה כפרוסים על פני סקאלה איכותנית. זו מסמנת את הזיכרון לסוגיו, כגון זיכרון בדוי או זיכרון אותנטי, וכן את אופני הדיווח השונים – המתודולוגיים, הנרטיביים וכו' – כמנעד הקשר שבין האירוע ההיסטורי וייצוגיו. ברם, כבר מעת שההיסטוריון היידן ווייט (White) כרך את תפקידה התמטי של ההיסטוריה עם הרפרטואר האמנותי והתיאורי של המנגנון הנרטיבי כ"צורת שיח" היסטורית,⁹ וכבר מאז שחוקר התרבות והמדיה מרשל מקלוהן (McLuhan) הציע בתחילת שנות השישים של המאה ה-20 להבין את המסר במונחי המדיום המכונן אותו¹⁰ – הלכה והתעצמה ההבנה שנרטיביות, לרבות זו המוכלת בדימוי בתנועה (הקולנועי והטלוויזיוני), אינה מנוגדת באופייה למהלך האינטלקטואלי-פרשני של ההיסטוריון. נהפוך הוא: הנרטיביות, ובעיקר זו הדימוית, היא המשך ישיר ורציף, שלוחה ותוספת (Extension) של האופן שבו הזיכרון האנושי ממשיג את תכניו. הדימוי הוא בבחינת "שלוחה תותבת" (Prosthetic Extension) של מרחב החישה האנושי (The Human Sensorium), מה שאליסון לנדסברג ואחרים מכנים "זיכרון תותב"

⁹ Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23(1) (1984):

1-33; Hayden White, *The Practical Past* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014).

¹⁰ מרשל מקלוהן, **להבין את המדיה**, תרגמה עידית שורר (תל אביב: בבל, 2003).

(Prosthetic Memory).¹¹ לפיכך עליו להיבחן כשווה בין שווים בבואנו לכתוב את מהלכה ותובנותיה של ההיסטוריה.

תיוג זה של האירוע הדימויי אינו נעשה בעלמא. אפיונו כ"זיכרון" מגדיר מחדש את מרחב הפעולה של אותו עולם משמעויות אישי וקולקטיבי שאנו מכנים זיכרון. זיכרון אינו נדרש עוד לאמינות או לאותנטיות, ואינו יכול עוד להידרש לאמת ולמציאות כאבן בוחן. המהפכנות שבחשיבה מסוג זה אך מודגשת בהיותו של האירוע הדימויי זיכרון "תותב" – כלומר חלופי, סרוגטי, כזה המערער בעצם קיומו את הדיכטומיות ואת המסגרות המבדילות בין הטבעי והמלאכותי, בין האמיתי והבדוי. חשיבה זו בולטת אצל דגלאס רושקוף (Rushkoff), שרואה את העיוורון כלפי מידת האותנטיות של הזיכרון ה"ניבט" ממסך הקולנוע, ואת אובדן הרלוונטיות של האירוע ה"אמיתי" להערכת משמעויותיו של הזיכרון הקולנועי, כתכונותיו הבולטות של הזיכרון החברתי בעידן השתלטות הדימויי על ההיסטוריה הנכתבת באמצעותו.¹² בדומה לרושקוף, גם ראסל קילבורן (Kilbourn) מדגיש את האופן שבו הופך האירוע הקולנועי – בעיקר זה המשלב אסטרטגיות נרטיביות ודרמטיות עם טכנולוגיות חדשות ואסתטיקה של סגנונות וז'אנרים קולנועיים שונים, כפי שמבטאים היטב הסרטים של מארש וזמקיס – לדיאלקטיקה חדשה בין הצופה לבין המציאות, בין הצופה לבין זיכרונו. לפיכך הוא הופך גם לפתרון הלכה למעשה של משבר הזיכרון שבו מצויה תרבות המצג הוויזואלי.¹³ רושקוף, קילבורן ואחרים¹⁴ מדגישים כי אין זה שינוי קוסמטי גרידא. לפנינו שינוי טיפולוגי מן היסוד של אמנות הזיכרון (*The Art of Memory, Mnemotechnics*), קרי, שינוי מובנה של מה שנתפס כ"זיכרון", ושינוי יסודי לא פחות של כלי הקיבול, הדברור והמימוש של הזיכרון ונגזרותיו.¹⁵ האירוע הדימויי-קולנועי, ולא רק זה שמשקיף רטרואקטיבית על אירועי עבר ומדברר אותם כתיאור ייצוגי של היסטוריה, הוא עצמו "אירוע היסטורי" בעל נוכחות

¹¹ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).

¹² Douglas Rushkoff, *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture* (New York: Ballantine Books, 1996).

¹³ Russell Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema* (New York, Routledge: 2010), 41, 228.

¹⁴ Paul Grainge, *Memory and Popular Film* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2003). למשל:

¹⁵ Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity*, 45.

מובחנת שיש לה תוקף אוטונומי בתוך המרחב הפרשני והנרטיבי של יוצרי האתוס ההיסטורי וצרכניו, שהם בה בעת גם צרכני הדימוי והאירוע הדימויי עצמו.¹⁶

תכונה זו של האירוע הדימויי והשלכותיה על פיתוחה וטיפוחה של תודעה תרבותית-היסטורית הן, כאמור, מציאות מתודולוגית מוכרת בחקר הדימוי הנע בכללו. מחקר זה מתנהל זה שנים בזירות אקדמיות שונות ונפרש על פני מרחב מגוון של תובנות. ויואן סובצ'ק (Sobchack), למשל, מגדירה מחדש את האירוע ההיסטורי במונחיו של "האירוע הקולנועי".¹⁷ גרי אדגרטון (Edgerton) ופיטר רולינס (Rollins) מזהים את האינהרנטיות של התודעה ההיסטורית לאירוע המדיומאלי,¹⁸ ורוברט טופלין (Toplin) מדייק את טענת האינהרנטיות של המדיום למשמע ההיסטורי, ורואה לפיכך את הדימוי עצמו כ"ז'אנר" של כתיבת היסטוריה.¹⁹ כך גם רוברט ניימי (Niemi)²⁰ ומיה טרייסי (Treacey),²¹ המזהים בדימוי המדיומאלי את פעולת ה"מסגור", או ה"מסגור מחדש", של הנרטיב, הזיכרון והתודעה ההיסטוריים, כפעילות המזוהה מסורתית עם קיומו ופועלו הדיסציפלינרי של ההיסטוריון.

היטיב לנסח תמורות אלו חוקר הקולנוע אנטון קייס, בכותבו: "בעידן השעתוק וההפצה האלקטרוניים נעשה הזיכרון לחוויה אודיו-ויזואלית קולקטיבית. דימויים המוטבעים על גבי הצלולויד יוצרים בנק טכנולוגי של זיכרונות המעצבים בהדרגה את תפישת העבר שלנו. הדימויים המוצגים בקולנוע ועל מרקעי הטלוויזיה משתלטים על החוויה האישית והייחודית; הטכנולוגיה מחברת את הזיכרון".²² ממשיך מגמה זו שלמה זנד,²³ שמתייחס אל "אולמות

Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (New York: Pearson, 2012), 4-17. ¹⁶

Vivian Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (New York: Routledge, 1996). ¹⁷

Gary Edgerton and Peter Rollins, *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2001). ¹⁸

Robert Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood* (Lawrence: University Press of Kansas, 2002). ¹⁹

Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television* (Santa Barbara: Calif.: ABC-Clio, 2006). ²⁰

Mia Treacey, *Reframing the Past: History, Film and Television* (Oxon and New York: Routledge, 2016). ²¹

²² אנטון קייס, "היסטוריה וקולנוע: זיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית", **זמנים** 39-40 (1991): 28-37.

²³ שלמה זנד, **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים** (תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, 2002); שלמה זנד, "הטוב, הרע וההיסטוריון: הרהורים על זמן וזיכרון בקולנוע", בתוך **קולנוע וזיכרון, יחסים מסוכנים?**, ערכו חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן (ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשס"ד), 33-54.

הקולנוע, אותן קתדרלות מודרניות שבהן מתכנס ההמון שוב ושוב כדי לסגוד לגיבורי הצלולואיד שלו" כאל
"[ה]מקומות [ה]מועדפים שבהם עובד חלקו הגדול של הזיכרון הקולקטיבי במאה ה-20".²⁴

קייס וזנד רואים התפתחות זו על מכלול בעיותיה. המשמעות ההיסטורית, אליבא דקייס, נודדת "מתחום
הזיכרון האישי אל תחום ההדמיה, אל תוך מעגל שכפול אין-סופי של קלישאות הוליוודיות", וככזו מאיימת להפוך
ל"הונאה ענקית", למקסם שווא של סימולציה ויזואלית "המכנה עצמה היסטוריה", אף שלמעשה היא חוטאת באופן
עמוק לרציונל ולשליחות של המבט ההיסטורי. אליבא דזנד, זהו על פניו ה"פגם" המובנה בפיקציות קולנועיות,
שלגביהן "פטור הבימאי מכפיפות לאיזה שהוא קריטריון של אבחון האמת משום שבבואו לשקול את העדפותיו
השיקולים האסתטיים הם הרבה יותר מכריעים".²⁵ ברם – ובכך עוצמתו של המהלך המתודולוגי שלפנינו – ה"הונאה"
על פי קייס וה"פטור" על פי זנד, כמו גם העובדה שהדימוי הקולנועי מנכס את המעמד ההיסטורי, אינם תיאור גנאי של
הזיכרון ההיסטורי בעידן המדיה. נהפוך הוא, יתרונה המובהק של המדיה הדימויית נעוץ לא רק בחשיפת ה"הונאה"
אלא גם, ובעיקר, בעיקורה מכל גנאי, ולמעשה – בהשלמה עמה. ה"פטור" שהיא לוקחת לעצמה אינו עניין של רפיון,
חדלות אישים ועצלות, אלא הוא מבטא הבנה חדשה של מושגו ומשמעותו של הזיכרון בכלל, וההיסטורי בפרט, והבנה
מקבילה של תפקידו הקרדינלי של המדיום ביצירת מושג זה. כלומר, זיכרון היסטורי מקדמת דנא הוא "הונאה", ולו רק
עקב היותו מלכתחילה ספיה מאוחר ומבודל של האירוע ההיסטורי "עצמו". החיים בעידן הדימוי הם שחושפים את היות
האירוע ההיסטורי טפל, משני לדימוי המכונן אותו. הדימוי ההיסטורי – ולא האירוע ההיסטורי – הוא חומר הגלם של
הזיכרון האישי והתרבותי, והקולנוע הוא נושא הדגל של דימויי ההיסטוריה בעידן הזיכרון התותב.

עתה, משהגדרנו את ראשית הצירים של קריסת הנבדלות בין ההיסטוריה ודימוייה המדיומאליים, ויצרנו בכך
תשתית מתודולוגית לדיון בדימוי ובאיכויותיו, נשוב ונפנה לקולנוע של זמקיס. יצירותיו הקולנועיות של זמקיס ייבחנו
לאור המתודולוגיה האמורה וכמקרה מבחן שלה, וזאת מתוך עיון בשלושה מישורים נושאים. במישור הראשון אבחן
כיצד הושפע הדימוי החדש מן השינויים שחלו במרחב האפשרויות הטכנולוגי של המדיום. המישור השני יציג היבט
נוסף של קריסת הנבדלות בסרט של זמקיס, מתוך עיון בהתפתחויות עכשוויות בתחום הז'אנר המדיומאלי. המישור

²⁴ זנד, "הטוב, הרע וההיסטוריון", 46.

²⁵ שם.

האחרון יחזיר את הדיון אל הדימוי המסורתי ואל ארסנל האסטרטגיות הרטריות המאפשר אותו והמגולם בו. בכך אני מקווה להשלים מהלך טיעון המנסה להתחקות אחר טיבו וסוד קסמו האמיתי של הקולנוע ההיסטורי העכשווי בכלל, וזה של זמקיס בפרט: מתן דרור קולנועי לסוג חדש של דימוי היסטורי, או דימוי של היסטוריה. דימוי זה מפרך בקיומו את הדיכטומיה שבין אמיתי ובדוי, על סמך הקריסה – הן המדיומאלית והן המושגית – של הנבדלות הקטגורית בין היסטוריה ודימויה, ויוצר בקיומו תודעה היסטורית חדשה שאפיוניה הטכנולוגיים והרטוריים הופכים אותה למוצקה ואיתנה מתמיד.

המישור הטכנולוגי: אמת דיגיטלית. בדיה בתלת-ממד

לזכותו של זמקיס רפרטואר עשיר של יצירות שבהן גייס את הזיכרון התותב הקולנועי לגיבושן של תודעות ותובנות היסטוריות. הוא עשה זאת בשנות השמונים של המאה ה-20 בטרילוגיה שוברת הקופות של סרטי **בחזרה לעתיד**, באופן שבו הם בחנו וחיזקו דפוסי חשיבה פרוטו-היסטוריים שעניינם נוסטלגיה, ערכים וזהות אמריקאית. הוא שב ועשה זאת בשנות התשעים של אותה מאה, בשולחו את גיבור העם האמריקאי להתעמת עם ההיסטוריה האמריקאית ועם התיעוד הקולנועי של היסטוריה זו בסרטו **פורסט גאמפ**. את הגיבור, פורסט גאמפ, גילם טום הנקס, שהיה עוד ליהוק מצוין של זמקיס. רפרטואר קולנועי זה מעיד שזמקיס מודע היטב להיקפה ולמשמעותה של המשימה המוטלת לפתחו, היא כריכת האירוע ההיסטורי באירוע הקולנועי ושינוי מבני של דפוס היחסים ביניהם. בה בעת, רפרטואר זה משמש לו זירת התנסות אינטנסיבית לשימוש קולנועי בטכנולוגיה עכשווית שמטרתה להביא את האפקט ההיסטורי של הדימוי הקולנועי לכדי דיוק.

השימושים הטכנולוגיים ברפרטואר שהוזכר כאן היו בשעתם סוג של חידוש קולנועי, והם נוכחים באופן דומיננטי ומשפיע בכל אחד מהסרטים האמורים. בסרטי **בחזרה לעתיד** – שהתקבעו כקאלט-היסטורי וכנוסטלגיה קנונית של צופי הקולנוע האמריקאים – הטכנולוגיה האמורה היא "חשיפה כפולה" (Double Exposure), קרי, צילום כפול על אותו סרט צילום ויצירת דימוי של מציאות מרובדת. בסרט **פורסט גאמפ**, שהתקבע אף הוא כמסע על-

זמני של הגיבור בעקבות נקודות ציון חיוניות בהיסטוריה ובמיתולוגיה האמריקאית – טכנולוגיית ה-CGI²⁶ היא המשמשת את זמקיס שימוש מיטבי. שימושים אלו, כך אטען, הם אינדיקטיביים למעמדו וכוחו של הדימוי ההיסטורי ולהיטמעות האירוע הקולנועי באירוע ההיסטורי, ולפיכך משמשים כלי מרכזי בידי זמקיס לקיבועה של התודעה ההיסטורית.

לשם ביסוסה של הנחה זו נחזור ונבחן את הסרטים האמורים. טרילוגיית **בחזרה לעתיד** מציגה את מרטי מקפליי (מייקל ג'יי פוקס), צעיר אמריקאי מתוסכל בשנות השמונים של המאה ה-20, שמקבל הזדמנות פז לנטוש את משפחתו הכושלת כדי לנסוע בזמן אל עבר טוב יותר – שנות החמישים של אותה מאה – שם יוכל למצוא את הסיבות הראשוניות לקלקול המשפחתי ולתקן את המצב. עיקר עלילת הסרט הראשון בטרילוגיה נסב על המפגש של מרטי עם הוריו הצעירים, ג'ורג' (קריספין גלובר) ולוריין (ליאה תומפסון), ועל הניסיון להצית – אולי מחדש? – את אהבתם, להושיע אותם מעתידם ה"מקולקל" – ואת עצמו, מאותו עתיד/הווה בדיוק. בשני סרטי ההמשך, שעלילותיהם מתרחשות, בהתאמה, בעבר הרחוק של שלהי המאה ה-19 ובעתיד המדומיין של ראשית שנות האלפיים, מזומנים למרטי שני מפגשים נוספים: האחד עם בנו העתידי, מרטי מקפליי ג'וניור, נער מבולבל שיש להצילו מנתיב הפשע וההידרדרות הערכית שהוא צועד בו, והשני עם אביו הקדמון, שיימוס מקפליי, הראשון להגיע לארץ האפשרויות הבלתי-מוגבלות ולכונן בה את מה שנראה בשעתו כעתיד חדש ומבטיח. גולת הכותרת נעוצה, כמובן, בכך שגם את שני אלו מגלם פוקס. ליהוק משולש זה חייב את זמקיס להשתמש בטכניקה הקולנועית של חשיפה כפולה, כדי לאפשר לדמויות השונות שמגלם אותו שחקן להיפגש זו עם זו על גבי אותו מסך ובאותו פריים, לנהל שיחות, להתעמת זו עם זו, ולקבע בכך את המשמעויות הנוסטלגיות וההיסטוריות של הפער הבין-דורי והערגה הכמוסה לעבר, המכוננים תפיסת הווה וציפיות לעתיד.

בעצם השימוש בטכנולוגיית החשיפה הכפולה כאסטרטגיה נרטיבית אין משום חידוש. נהפוך הוא: ימיה כימי הקולנוע, וניתן למצוא אותה כבר באקספרימנטים הטרומ-קולנועיים של ז'ורז' מלייס (Méliès), הקוסם שאפיין את ה"קסם" שב"פנס הקסם". מובן שהטכנולוגיה שעומדת לרשותו של זמקיס מדויקת יותר ומתקדמת יותר מזו שהמציא

²⁶ Computer-generated Imagery; דימוי הנוצר באמצעות קוד מחשב, ולא מתוך העמדה של מצלמה אל נוכח המציאות.

מלייס בשלהי המאה ה-19; ברם, לא בשדרוג הטכנולוגי גרידא נעוץ העניין שלנו בשימוש של זמקיס באסטרטגיה חבוטה זו. העניין שלנו מתגלה מתוך הליהוק של מייקל ג'יי פוקס לשלושת התפקידים שלעיל.

פוקס לוהק לסרטי **בחזרה לעתיד** כשהוא עטור בתהילה הטלוויזיונית שזכה לה בתפקידו כאלכס קיטון, בנה האמצעי של משפחת פרוורים בורגנית באמריקה הרייגניסטית, בקומדיה המשפחתית **קשרי משפחה**.²⁷ קיטון הוא תמונת ראי מוצלחת של מרטי מקפליי: צעיר כל-אמריקאי מעונב, אחראי, מוסרי, בעל שאיפות, נטול יומרות ובעל אופי לתפארת. כבכיר בניה של הערכיות האמריקאית, הפרסונה הקולנועית שפוקס הביא איתו **מקשרי משפחה** הפכה לליהוק מצוין לדמותו של מרטי מקפליי, שנוסע בזמן כדי לתקן את כל מה שהתקלקל עם השנים במשפחתו ובאמריקה. בליהוק מייקל ג'יי פוקס לתפקיד זה זמקיס עודד אותנו להניח כי יש סיכוי שתכונותיו החיוביות ומעוררות ההשראה של אלכס קיטון יחלחלו למסעו של מרטי מקפליי וישפיעו על סיכויי הצלחתו, כמו גם על זהות הנוסעים בו. ליהוק זה הוא, לפיכך, מוצדק וראוי, שכן הוא נושא עמו כוונות ונועד להעניק משמעות לדמותו של מרטי.

אך לעומת הליהוק המוצדק והראוי של פוקס כמרטי מקפליי, אין כל הכרח בליהוקו לשני התפקידים האחרים – של מרטי ג'וניור ושל שיימוס. נראה כי המידה הרצויה של "סבירות דיאגטית" – קרי, ההיגיון הפנימי של הסרט – הייתה נשמרת גם אילו לוהקו לתפקידים אלו שחקנים אחרים. מקרה דומה מוכר לנו מהחלטתו של סטנלי קובריק לנצל את יכולותיו הדרמטיות והקומיות של פיטר סלרס ולהעמיס עליו שלושה תפקידים שונים (במקור ארבעה) בקומדיה המקאברית **ד"ר סטריינג'ל'אב**.²⁸ גם בסרט זה, מעבר להנאה הכרוכה בוורסטטיליות הקומית של סלרס, הליהוק מרובה הדמויות אינו מחויב המציאות; מהבחינה הדיאגטית אין בו כל הכרח. יוצא אפוא כי הן **בחזרה לעתיד** הן **בד"ר סטריינג'ל'אב** אנו נדרשים לתרץ, או לכל הפחות להבין, בחירה של במאי שאינה הכרחית כשלעצמה לקיומו וקידומו של מתווה דיאגטי, ואף ניתן לטעון עליה שיישומה יוצר קושי אופרטיבי וטכני.

ניתן כמובן להניח כי גם זמקיס וגם קובריק הונעו בבחירתם משיקולים שיווקיים-מסחריים, ומשום כך ליהקו לסרטיהם פרסונות קולנועיות שהפוטנציאל המסחרי שלהן גבוה. ברם, אין בהסבר זה כדי להניח את דעתנו, ובוודאי שאין בו כדי לענות על שאלתנו הראשונית, הנוגעת לשימוש של זמקיס בחשיפה הכפולה – טכניקה שקובריק נמנע

²⁷ *Family Ties*, Gary David Goldberg, 1982-1989, NBC.
²⁸ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (USA/UK, 1964).

ממנה – ועל הנחתנו אשר למעמדם של הסרטים כפרשני היסטוריה בעידן הזיכרון התותב. מהו, אם כן, הטעם בעימות דמויותיו השונות של מייקל ג'יי פוקס עם עצמן בחשיפה כפולה, מעבר לטעם (הראוי כשלעצמו) של הגדלת הפוטנציאל המסחרי של הסרט? התשובה לכך נרמזת מתוך המעמד שקנה לו הסרט בתודעה ההיסטורית ובזיכרון הקולקטיבי של צופיו. מעמד זה נגזר מיכולת הצופים לדורותיהם לראות את עצמם בנעליו של הגיבור, לחוות את מסעו כמסעם, ולמעשה להכיל בדמותו שני רבדים סותרים ומשלימים: הרובד האינדיבידואלי והרובד הקולקטיבי. מרטי מקפליי הוא, ראש וראשית, דמות ספציפית במסע ספציפי לתיקון מורשת ספציפית של משפחה ספציפית. ברם, וחשוב לא פחות, מרטי מקפליי הוא גם מרטי מקפליי ג'וניור, שהוא גם שיימוס מקפליי. כלומר, מרטי מקפליי הוא דמות גנרית, ארכיטיפ קולקטיבי כל-אמריקאי – כמו אלכס קיטון **מקשרי משפחה** – בדיוק במובן זה שהצופה יכול למצוא בו את עצמו, הפרטי והקולקטיבי כאחד. הליהוק המשולש של פוקס יוצר, אפוא, דימוי קולנועי פרדוקסלי כמעט המכיל בתוכו, מיניה וביה, את האחדות והריבוי גם יחד, את הפרטי והקולקטיבי, את הקלקול והתיקון, וכל זאת במחי דמותו של אלכס קיטון **מקשרי משפחה**.

העובדה שמדובר באותו שחקן, באותה פרסונה קולנועית ובאותו "דימוי" קולנועי, שהוא, בה בעת, דימויים שונים ונבדלים, אפקט שמושג על ידי שימוש טכנולוגי מבוקר ומוצדק – היא מורשתו של הסרט. כלומר, באותה חוויה קולנועית עצמה של התבוננות בפריים "אחד" שבו מופיעים "שניים" שהם "אחד" – יש משום הנכחה קולנועית, הלכה למעשה, הן של הפער שבין דמות לרעותה, שבין תקופה היסטורית אחת לאחרת ושבין דור אחד למשנהו, והן של סגירת הפער, או לכל הפחות צמצומו או תיקונו, לכדי נוכחות אחת.²⁹ הצופה חווה, לפיכך, את מצג הדימוי שלפניו בשני אופנים מקבילים ומשלימים: באחד קיימות שתי דמויות, ובשני קיים מייקל ג'יי פוקס אחד. דיסוננס אחדותי זה נדרש ל"קסם" של מלייס, משודרג טכנולוגית ברוח התקופה, כדי להתקיים. מה שלא מתקיים אצל קובריק³⁰ – נדרש

²⁹ מעניין לציין כאן כי דמותו של הנבל בסרט משוכפלת באופן דומה: אותו שחקן (תומס פ' ווילסון) מלוהק כביף טאגן, הבריון הכיתתי שמתעלל באביו של מרטי מקפליי הן בצעירותו והן בבגרותו; כבנו של ביף (בעתיד המדומיין, ותוך שימור אותן תכונות נלוות של האב); ובעבר הרחוק כנבל מערבוני טיפוס – "כלב משוגע" טאגן – שבמסורת המערבון הקולנועי מטיל מוראו על אנשי העיריה השלווה, ומתעמת עם איש העתיד מרטי, תוך שימוש במיטב הקלישאות הקולנועיות שמכוננות עימותים מסוג זה בזיכרון הדימויי של צופי הקולנוע.

³⁰ אגב כך ניתן לציין כי בד"ר **סטריינג'לאב** אין לליהוק המרובה של סלרס אותה מטרה. נהפוך הוא. סלרס מלוהק לתפקיד הנשיא האמריקאי המבוהל (שנדרש להתמודד עם האפוקליפסה הגרעינית הממשמשת ובאה ועם תפקידו ההיסטורי לעניין זה), לתפקיד קצין בריטי אחראי (שמנסה למנוע את מחול הטירוף של האנושות בדרך להשמדתה) ולתפקיד ד"ר סטריינג'לאב (מדען גרמני פרוטו-נאצי שמיעץ לסובבים אותו

והכרחי אצל זמקיס, ומשהוא מתקיים, הוא נושא את עיקר המעמסה של הפרשנות ההיסטורית שזמקיס מנסה לקדם בסרטו.³¹

מהלך דומה, משודרג אף יותר ומכיוון טכנולוגי משלים, מבצע זמקיס בפורסט גאמפ. גם סרט זה מלהק "גיבור עם" וכוכב קולנוע כל-אמריקאי – טום הנקס – כדמות מרכזית במסע על-תקופתי ונוסטלגי אל לב המאפליה של ההיסטוריה האמריקאית. גם כאן, לפנינו ליהוק שאפשר להצדיק באותן סיבות שיווקיות-מסחריות שהוזכרו לעיל, וגם כאן, הסבר זה אינו מניח את דעתנו. האסטרטגיה הטכנולוגית בפורסט גאמפ אינה שדרוג עכשווי של החשיפה הכפולה, אלא שימוש מתקדם בטכנולוגיית ה-CGI. מטרתה לנטוע את דמותו ודימויו של האימבציל גאמפ – קרי, הנקס שמגלם אותו – בשלל אירועים מכוננים בתרבות ובהיסטוריה האמריקאיות. באופן זה מוצא את עצמו גאמפ חושף את עכוזו בפני הנשיא האמריקאי ג'ונסון, מודיע לנשיא קנדי על כוונתו לעשות את צרכיו, מסייע לג'ון לנון לחבר את שירו

כיצד לנהוג בנסיבות האמורות); ניתן לטעון כי ריבוי הדמויות השונות כל כך זו מזו, המייצגות את האוניברסליות האקלקטית של תרבות המערב, כמעט מחייב שלא להשתמש בטכנולוגיה מאחדת (דוגמת החשיפה הכפולה). רוצה לומר: הדגש אצל קובריק, בשונה מזמקיס, הוא הטירוף האנושי הנעוץ בכך שפיצול הזהות האקלקטי גובר אימננטית על כל ניסיון לגשר על השונה ולמצוא את המשותף בגורם אחדותי כלשהו. האופטימיזם הנוסטלגי של זמקיס מחייב שימוש בטכנולוגיה קולנועית שבעודה מציגה ניגודים היא גם מאחדת אותם; ולעומתו, הפסימיות המקאברית של קובריק דוחה שימוש כזה מכול וכול. ראו: Jerold Abrams, ed., *The Philosophy of Stanley Kubrick* (Lexington: University Press of Kentucky, 2007); Thomas Nelson, *Kubrick, Inside a Film Artist's Maze* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

³¹ להרחבת הדיון בעניין זה ראו:

Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (London and New York: Arnold; Oxford University Press, 2002): 220-248; Randy Laist, *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s* (New York: Bloomsbury Academic, 2015); Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity*, 147; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 214; William Bechtel and Robert McCauley, "Heuristic Identity Theory (or Back to the Future): The Mind-Body Problem Against the Background of Research Strategies in Cognitive Neuroscience", in *Proceedings of the Twenty-First Meeting of the Cognitive Science Society*, eds. Martin Hahn and Scott Stones (Mahway, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1999), 67-72; Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (London and New York: Routledge, 2007), 43, 64; W. Bryan Rommel-Ruiz, *American History Goes to the Movies: Hollywood and the American Experience* (New York: Routledge, 2011); Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films (AFI Film Readers)* (New York: Routledge, 2014), 150-163, 205-212.

המפורסם "דמיין", חותר תחת הסגרגציה של מושל אלבמה ג'ורג' וואלס בשערי האוניברסיטה של אלבמה, וכיוצא באלו.³²

ההטמעה הדיגיטלית של גאמפ/הנקס בתוך הדימוי המוכר – שבהיותו מוכר כבר מצוי בתוך פנתיאון השיח של דימויים ש"עשו" היסטוריה, תרתי-משמע – אינה מעשה מונטאז' סטטי. גאמפ אינו בגדר "נמצא" בלבד בתמונה דוממת התופסת וממשיגה "רגע" היסטורי; הוא "נוכח" באופן פעיל ואינטראקטיבי בתמונה נעה שהיא, בה בעת, היסטורית ומוכרת ועכשווית ולפיכך, חדשה. כלומר נוכחותו ה"חיה" של גאמפ בעכשוויות הקולנועית של האירוע ההיסטורי לא רק מתארת את האירוע או מתמודדת איתו פרשנית, אלא למעשה משנה אותו, בעצם ההתערבות של גאמפ בתכנון של האירוע. למשל, באירוע עמידתו הסימבולית של המושל וואלס בשערי האוניברסיטה של אלבמה, כדי להתנגד לצו הנשיאותי שהורה על ביטול הסגרגציה ולמנוע באופן מידי כניסתם של שני סטודנטים כהי עור בשערי הקמפוס, אנו מוצאים את גאמפ ניצב בקהל המשקיף – לכאורה באופן חיצוני, ניטרלי ובלתי-מעורב; זאת בדומה לקהל באולם הקולנוע, או לקהל ה"היסטורי" לדורותיו, שמשקיף על הנעשה ממרחק הפרשנות ההיסטורית. ברם, משגאמפ מזהה כי אחת הסטודנטיות (שכניסתה לקמפוס נאסרה ברוח האפליה הגזעית, ועתה היא מוכנסת אליו ברוח הטרנספורמציה של הצו הנשיאותי) שמטה את ספר הלימוד שלה מידיה, הוא מפלס את דרכו האינדיבידואלית אליה. הוא מרים את הספר, מחזיר אותו לסטודנטית ואז מביט אל עבר הקהל – כלומר, אל עבר המצלמה, לעברנו, קהל הצופים – מנופף בחביבות של כסיל ונכנס גם הוא בשערי הקמפוס. אקט התערבותי זה, שמאפשר השימוש המושכל בטכנולוגיה הדיגיטלית, הופך

³² לעיון בקולנוע דיגיטלי ראו:

John Belton, "Digital Cinema: A False Revolution", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York and Oxford: Oxford University Press, 2004), 901-913; William Brown, *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age* (New York: Berghahn, 2013); Thomas Elsaesser, "Pushing the Contradictions of the Digital: 'Virtual Reality' and 'Interactive Narrative' as Oxymorons between Narrative and Gaming", *New Review of Film and Television Studies* 12(3) (2014): 295-311; Martin Fradley, "Digital Time: Recent Work in Film Theory", *Film Quarterly* 64(1) (2010): 70-74; Berys Gaut, "Digital Cinema", in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London and New York: Routledge, 2009), 75-85; D. L. LeMahieu, "Digital Memory, Moving Images, and the Absorption of Historical Experience", *Film and History* 41(1) (2011): 82-106; Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (Stanford, California: Stanford University Press, 2012).

את היוזמה הדיגיטלית של זמקיס להכרחית ומעניק משנה תוקף גם לבחירתו הליהוקית בהנקס לתפקיד גאמפ. כך משיג זמקיס את אותה תוצאה שאליה כיוון בסרטי **בחזרה לעתיד**, היא שילוב דומיננטי של פרשנות קולנועית באירוע היסטורי באופן שמקריס את הנבדלות בין השניים והופך אותם, הלכה למעשה, לאירוע אחד של זיכרון תותב.

מן הראוי לציין כי בפורסט גאמפ לא רק התוצאה של **בחזרה לעתיד** משוחזרת, אלא גם אופן השימוש, בסצנה מעניינת במיוחד שבה מלוהק הנקס, ולו לרגע קולנועי אחד, לתפקיד נוסף: אביו ההיסטורי של פורסט גאמפ, הגנרל נייתן בדפורד פורסט. האב הוא גיבור מלחמת האזרחים שמעמדו ההיסטורי נקנה לו לא רק בזכות צאצאו הנושא את שמו, אלא בעיקר כיוון שהקים את ארגוני האחוה הידועים לשמצה הקו קלוקס קלן. נתון זה, שיש לו משמעות ביוגרפית עבור גאמפ והיסטורית עבור הצופים, מוצג בעזרת טכנולוגיית ה-CGI האמורה, ולכאורה רק מצטרף לרשימת הדוגמאות שהצגנו לעיל. אבל צילום זה של הליהוק הכפול מכיל חידוש נוסף הנחשף ויזואלית בשני שלבים. בשלב הראשון נחשף עצם הליהוק הכפול: פורסט גאמפ, בדמותו ובקולו של טום הנקס, מספר לנו על אביו הקדמון, ואנו רואים את האב – כלומר את הנקס בתפקיד האב – בצילום שחור-לבן תקופתי שמבדיל ויזואלית בין שני תפקידיו של הנקס. בשלב השני המצלמה נסוגה לאחור כדי לחשוף את היות צילום הפורטרט של האב קיטוע מתוך צילום היסטורי מפורט יותר שבו נראים פרשי הקו קלוקס קלן דוהרים אל עבר המצלמה. ברם, הצילום ההיסטורי הנזכר כאן אינו רק היסטורי – הוא גם, ובעיקר, צילום קולנועי, או "היסטורי-קולנועי", שכן הוא לקוח מסרטו ההיסטורי (תרת-משמע) של ד' ו' גריפית (Griffith) **הולדת אומה**.³³ בשני השלבים האמורים נחשפות עוצמתו ונחיצותו של החידוש שלפנינו; שכן אין מדובר רק בליהוק כפול שמטרתו, כמו ב**בחזרה לעתיד**, למקד את הזדהות הצופה עם הדמות בכפילות האימננטית המובנית באחדותה, אלא גם בשימוש כפול בעצם מעמדו של הדימוי הקולנועי. כלומר, הדימוי הקולנועי הכפול – של הנקס בתפקיד גאמפ ובתפקיד הגנרל פורסט – מוטבע טכנולוגית בתוך דימוי של פרשי הקו קלוקס קלן שהוא כשלעצמו דימוי קולנועי מארסנל הדימויים ההיסטוריים הן של התרבות האמריקאית והן של תולדות הקולנוע. שימוש מרובד זה בטכנולוגיית ה-CGI כדי לקבע "דימוי של דימוי כדימוי היסטורי" הוא, ללא ספק, מהלך ייחודי המאפיין את הקולנוע של זמקיס. עוצמתו של המהלך נעוצה במה שמוכל בו, מיניה וביה, דהיינו קריסה מוחלטת של הנבדלות שבין אירוע היסטורי ואירוע קולנועי, שבין אירוע קולנועי מסדר ראשון לאירוע קולנועי מסדר שני

The Birth of a Nation (USA, 1915).³³

(כלומר אירוע קולנועי של אירוע קולנועי), שבין טום הנקס כגאמפ לטום הנקס כפורסט, וכן הלאה. עוצמה זו מושגת, מונכחת, על ידי הטכנולוגיה האמורה, ומשמשת מרכז כובד ויזואלי של הפרשנות הקולנועית שמציע זמקיס לביוגרפיה של גאמפ – ולהיסטוריה של הצופים בה.³⁴

ניתן לראות, אפוא, את הרפרטואר הקולנועי של זמקיס כמעבדה קולנועית לאופן השימוש בטכנולוגיה לעיצובן והנכחתן של משמעויות היסטוריות. בסרט **על חבל דק**, שאינו אלא מסע קולנועי נוסף – משכתב, מתעד ומכיל – של אירוע איקוני משנת 1974, משכלל זמקיס את מה שלמד בעבודותיו הקודמות. הוא עושה זאת ממרום שנת 2015, דרך שדה המוקשים ההיסטורי/דימויי של אירועי ה-11 בספטמבר שנת 2001. הטכנולוגיה העכשווית מצויה באופן מובהק בכל היבט – קולנועי והפקתי – של הסרט, וראשיתה בעצם הצורך לשחזר באופן דיגיטלי דימוי-בתנועה שמקורותיו קיימים בצילומי סטילס בלבד. אבל שחזור זה מתגמד מפני השחזור הטעון יותר: זה של מציאות היסטורית שהיעדרה בהווה כרוך בטראומה קולקטיבית. הכוונה, כמובן, להיעדרם המובהק של מגדלי התאומים מקו הרקיע הדימויי של העיר ניו יורק בשנת 2015. ההתגברות על היעדר זה, והטיפול בטראומה הנגזרת ממנו, היא בעליל ממטרותיו המובהקות של הסרט, ובכך יש כדי להצדיק וכמעט לחייב את השימוש המאסיבי באותן יכולות טכנולוגיות שבאפשרותן לחולל את הנס ולהתגבר על ההיעדר האמור. מכאן נובע גם הצידוק להחלטה שבמבט ראשון נתפסת כתמוהה, להוציא את הסרט לאקרנים בגרסאות 3D ו-IMAX. החלטה זו אינה תמוהה כלל ועיקר אם נזכור שטכנולוגיות אלו מצטיינות בהפיכת הצפייה הקולנועית לאירוע רב-חושי, באופן שלא רק מעצים את האטרקטיביות של החוויה אלא למעשה משנה את כללי המשחק של מושג הצפייה, והופך את ה"צפייה" למרחב תופעתי אינטראקטיבי ורב-ממדי.³⁵

³⁴ לעיון נוסף ראו: Timothy Corrigan, *American Cinema of the 2000s: Themes and Variations* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012), 33, 181.

³⁵ כמעט משעשע להזכיר כאן שהסרט המדובר מופיע בראש רשימת הסרטים שקהל נצפה נוטש אותם לפני סיומם. זו כמובן אינה ביקורת איכות של "קהל שמצביע בגלויים", אלא תיעוד של חוויית צפייה שהשיגה (באופן כמעט פרדוקסלי) מטרה הפוכה מזו המגדירה אותה מלכתחילה. הסיבה לעזיבתם של הצופים, כך נטען, היא שרבים מהם נתקפו בחילה עקב האפקט החזותי והחווייתי המסחרר והעוצמתי של ההליכה על פי תהום בתלת-ממד, ונדרשו לעזוב את אולם הקולנוע כדי להירגע ולהתעשת.

<https://www.youtube.com/watch?v=682pOPYLueQ&t=85s> (אוחזר ב-1 באוגוסט 2018).



מימין: תמונה מהסרט **על חבל דק**; משמאל: תמונה מהפקת הסרט

המישור הז'אנרי: תעודה. בדיה. זקן-דרמה

אירוע ההליכה של פטי הניב, כזכור, שני סרטים: סרטו התיעודי של מארש (2008) וסרטו העלילתי של זמקיס (2015). השוואה ביניהם, כמו גם השוואה בין שני מערכי הקונבנציות והמנעד הנרטיבי המפרנס את הז'אנר התיעודי והז'אנר הפיקטיבי בהתאמה, נראית מיותרת. זמקיס הוא במאי של סרטי פיקציה, ואין בבחירה מקצועית זו משום סיבה מספקת להאשימו בכך שבסרטיו ההיסטוריים שנדונו כאן – **בחזרה לעתיד ופורסט גאמפ** – נעדר הממד המצופה לכאורה מדיון היסטורי: ממד הנאמנות למקור, האותנטיות והשאיפה לדיוק עובדתי. אבל בסרט **על חבל דק** משנה זמקיס את המגמה שעוצבה בסרטיו הקודמים, בכך שהוא מבסס אותו על אירוע אמיתי. בכך הוא חורג, לכאורה, ממרחב המחיה הנוח יחסית של סרטי בדיון מובהקים, שקיומם מבוסס על ההנחה שהצופים מודעים לעצם הבדיון. כך הוא מסייע לצופים בהשעיית הספק (Suspension of Disbelief)³⁶ כדי שיתענגו על חוויית הצפייה, ומשעה את הצורך הבולמוסי ב"בדיקת עובדות" של מציאות הסרט. עריכת בדיקה שכזו בסרט בדיון לא רק שאינה הכרחית אלא היא אף עשויה להתפרש כמיותרת, כפי שניתן לראות גם בעלילות הסרטים **בחזרה לעתיד ופורסט גאמפ**.

יוצא אפוא כי בהיותו סרט עלילתי ותוצר מובהק של תעשיית הדימויים ההוליוודיים, **על חבל דק** אינו כבול לאותן יומרות ז'אנריות המאפיינות את הסרט התיעודי של מארש. אותנטיות, נאמנות לאמת אובייקטיבית ולמציאות

³⁶ ראו למשל: Anthony Ferri, *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film* (Lanham: Lexington Books, 2007); Michael Tomko, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien* (London: Bloomsbury Academic, 2016).

היסטורית ושמירה מתודית על נורמות סמי-מדעיות של "תיעוד" ודיווח היסטוריים אינן נחלתו המידית וההכרחית – לא באותו אופן שמזוהה, מסורתית לכל הפחות, עם הז'אנר ה"תיעודי". במילים אחרות, הסרט העלילתי שעלילתו מתרחשת בתקופה היסטורית מובחנת או לחלופין עוסקת באירוע היסטורי מסוים נהנה, לכאורה, ממרחב אפשרויות אמנותי רחב יותר מזה השמור כביכול מסורתית לסרט התיעודי, בכל הנוגע למהימנות היסטורית, דיוק עובדתי ועקביותם של הפרשנות והאנליזה המתודולוגיים.³⁷ **על חבל דק** אכן מהווה דוגמה מובהקת למנעד אפשרויות זה של הסרט העלילתי, ובה בעת מתכתב באינטנסיביות ובאופן חוצה-ז'אנרים עם מנעד היכולות התיעודי. הוא מראה לנו כיצד סרט עלילתי המטשטש בקיומו את ההבחנה הז'אנרית בין הבדיוני לבין התיעודי יכול לעסוק באירוע היסטורי, לנסח את תכניו ולהעניק משמעות לתודעות ולתובנות ה"היסטוריות" הנגזרות ממנו.

ניסיון זה של זמקיס אינו פועל בחלל הריק. הוא חלק מהמגמה המתפתחת שעיקרה טשטוש הבחנות ז'אנריות ויצירת דימוי קולנועי אקלקטי והיברידי. ראשיתה של מגמה זו בשינוי מתפתח בהרגלי הצריכה של הקולנוע התיעודי. שינוי זה מתבטא, לענייננו, בפופולריות הגואה דווקא של סרטים עלילתיים העוסקים – באופן המחקה את הסגנון התיעודי – באירועים היסטוריים, בביוגרפיות של דמויות היסטוריות או באירועים המבוססים על "מקרה אמיתי" (תחת הכותרת *Based on a True Story*). מאז ומעולם ידע הקולנוע סרטים מסוג זה, אך דומה כי סרטים עלילתיים כאלה הולכים ומתרבים בשנים האחרונות וצוברים פופולריות בקרב הקהל.³⁸

הסיבה לפופולריות של דימויי היסטוריה עלילתיים מהסוג שמטשטש הבחנות ז'אנריות בין תעודה ובדיון נעוצה, לדעתי, באותה הבנה שמשרתת את זמקיס בעקיפין בשני סרטיו המוקדמים, ובמישרין בסרטו האחרון. **בבחזרה לעתיד ובפורסט גאמפ** זמקיס נראה כמתחמק מהצורך להתעמת ישירות עם המשוכה הז'אנרית, וזאת כיוון שאין

Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2000); Dirk Eitzen,³⁷ "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception", *Cinema Journal* 35(1) (1995): 81-102; Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010); Michael Renov, ed., *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993); Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality* (London and New York: Wallflower, 2005).

³⁸ מדגם מייצג משנת 2015 (השנה שבה עלה **על חבל דק** לאקרנים) ועד 2018 מלמד על יותר מ-100 סרטים עלילתיים שסוגו תעשייתי כסרטי "דרמה" עלילתיים שעוסקים ב"היסטוריה" באופנים אלו ואחרים. אלו זכו לקהל צופים רב, גרפו סכומים גדולים וזיכו את יוצריהם בפרסים המרכזיים של התעשייה.

בסרטים אלו טענה היסטורית קונקרטי, וייעודם מופנה, לכאורה, ליצירת דימוי אלגורי עם משמעויות היסטוריות. לכך תורם היותן של מרטי מקפליי ופורסט גאמפ דמויות פיקטיביות הנעדרות הקשר היסטורי "אמיתי", מה שמאפשר לזמקיס לעמעם את הצורך לדון באופן המחויב לכאורה בז'אנר ההיסטורי ב"ביוגרפיה" שלהם. ברם, בעל חבל דק זמקיס אינו יכול עוד להתעלם מהמחויבות הז'אנרית הנעוצה בהצהרה "מבוסס על סיפור אמיתי". האירוע הנדון בסרט הוא אמיתי, פטי המהלך על חבל הוא בעל ביוגרפיה אמיתית, והז'אנר שראוי "לטפל" במקרים כגון זה הוא הז'אנר התיעודי. דווקא משום כך בוחר זמקיס בז'אנר העלילתי, ומנצל את המגמה העכשווית של קריסת המובחנות הז'אנרית ויצירתה של טיפולוגיה ז'אנרית חדשה מתוך מגמות שינוי של הרגלי צריכה דימויים וקולנועיים. זמקיס מעניק לנו דימוי היסטורי שהוא, בה בעת, תיעודי (במובן זה שהוא עלילתי) ובדיוני (במובן זה שהוא תיעודי).

מהלך רדיקלי זה של טשטוש גבולות הוא תכונה מובהקת של חדשנות ז'אנרית, וככזה הוא רקע מובהק והכרחי להבנת הקורפוס הקולנועי-היסטורי של זמקיס. משמעותו והשלכותיו של המהלך המקופל בחדשנות זו הן, אפוא, קרדינליות להבנת המסר שהסרט מנסה להעביר לצופיו. היטיבו להבין זאת האחים ג'ואל ואית'ן כהן, שעוד בשלהי שנות התשעים של המאה ה-20 הקדימו לסרטם העלילתי-בדיוני פארגו³⁹ כתובית המבשרת לצופים כי האירועים המתוארים בו "התרחשו באמת", ושבוצעו לכאורה אי-אלו מהלכי עיבוד והפקה כדי לשמור על זכרם ועל כבודם של קורבנות האירוע המתואר. דא עקא, האירועים המתוארים בפארגו לא התרחשו "באמת" בשום צורה ואופן הניתנים לזיהוי היסטורי. כך דברי הפתיחה של האחים כהן בסרט, שעיקרם במשפט העוצמתי "This is a true story" – ורסיה מובהקת של המנגנון הז'אנרי המגולם במשפט Based on a true story – לא נועדו לכרוך את הדיאגסיס הפיקטיבי עם המציאות החיצונית לו, אלא נועדו לתעתע בצופה, פשוטו כמשמעו, על ידי הקרסת עצם ההבחנה בין הדיאגסיס לבין היפוכו הקטגורי.

דוגמה מעניינת להבנה הז'אנרית המחודשת של התבססות על סיפור אמיתי ניתן למצוא בהתייחסות הקולנועית והטלוויזיונית העכשווית לאירוע ההיסטורי של משפט הרצח הכפול והמתקשר של או.ג'יי סימפסון משנת 1994. הזיכרון ההיסטורי של המשפט, על כל הקונטרברסליות המגולמת בו, כגון מתחים של גזע ומגדר, תרבות העם ותרבות הוליווד, תרבות מותגי הספורט והקולנוע והערכים האמריקאים – הזיכרון הזה קיבל תיווך דרמטי מיטבי בנאום הסיכום

³⁹ Fargo (USA/UK, 1996).

של ההגנה, עת הגה הסנגור הממולה ג'וני קוקרן (Cochran) את המשפט "If the glove doesn't fit, you must acquit", כתמצית טענת ההגנה. המשפט והמשפט (the trial and the sentence) התקבעו בתודעה וביזכרון התרבותי-היסטורי לא רק של המושבעים במשפט – שאכן זיכו את הנאשם, באחת מהפעולות המשפטיות הקונטרוברסליות ביותר של העשורים האחרונים – אלא גם ובעיקר של המושבעים הטלוויזיוניים, צרכני הדימוי הטלוויזיוני. אולם באילו צופי טלוויזיה מדובר? ומהו האירוע הטלוויזיוני שבו צפו? ובכן, מדובר בשלושה אירועים טלוויזיוניים שונים היוצרים דיאלוג מורכב, טרנס-היסטורי והקשרי ביניהם, והמתפנחים מתוך משולש יחסים זה. האירוע הראשון הוא אוסף שידורי החדשות המקוריים ("השידור החי בזמן אמת") של משפט סימפסון ושל כל מה שקדם לו ובא בעקבותיו: המרדף המפורסם "בשידור חי", שככזה "התפרץ" לתוך שידור של אירוע ספורט רב רייטינג ושודר "בזמן אמת", בעוד שבפינת המסך, בשידור מקביל, ממשיך האירוע הספורטיבי להתנהל כדרכו; מהלכי המשפט עצמו; ההפגנות בעד הנאשם ונגדו; השסעים העדתיים והתרבותיים שסבבו את המשפט ונבעו משידורי החדשות בני התקופה, ועוד. האירוע הטלוויזיוני השני הוא הסדרה הדוקומנטרית מ-2016, *O.J.: Made in America*,⁴⁰ שגייסה יומרות וקונבנציות של ז'אנר התעודה כדי לבחון מחדש ובראי הזמן את המשפט ומורשתו (המשפטית והתרבותית-היסטורית). האירוע השלישי, גם הוא משנת 2016, הוא סדרת הדוקו-דרמה/"פשע אמיתי" *American Crime Story: The People Vs. O.J. Simpson*,⁴¹ שבאמצעות ליהוק מיטבי וגיוס משובח של ארגז הכלים הדרמטי השתתפה גם היא בדיאלוג ההיסטורי-משפטי עם מורשת הפרשה.

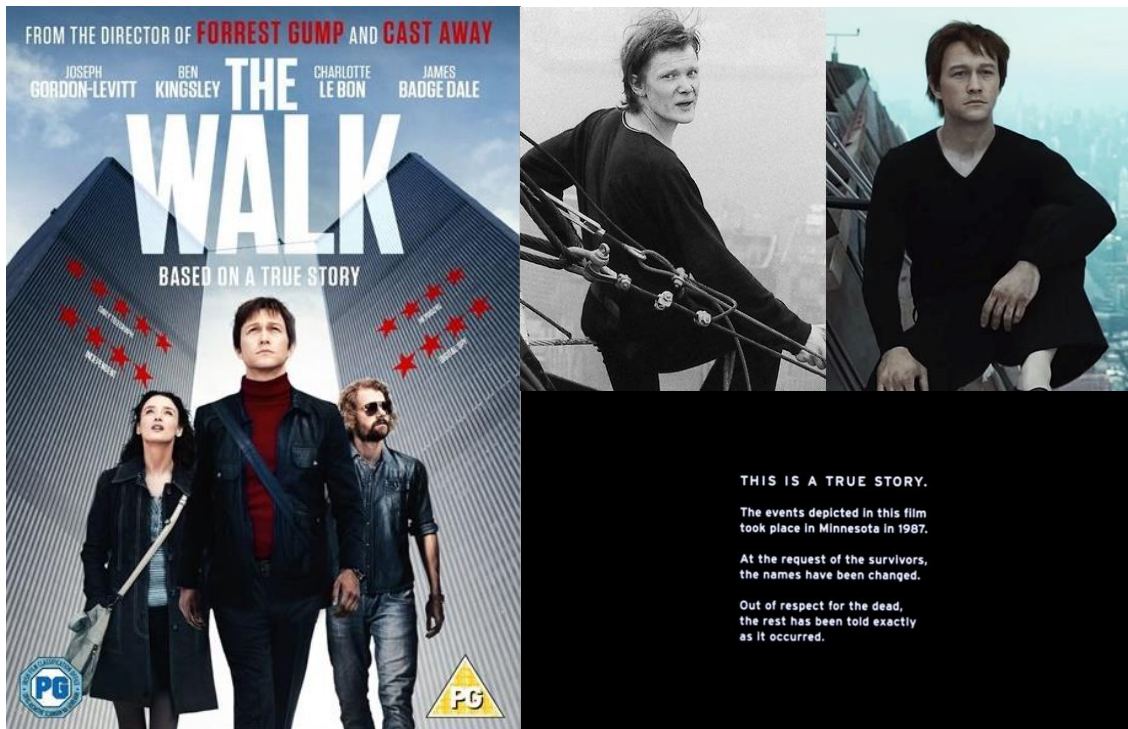
מתוך אירועים טלוויזיוניים אלו בולטת, כמובן, סדרת ה"פשע אמיתי", היא האירוע השלישי לעיל. כסדרת דוקו-דרמה, חורג האירוע ממערך הציפיות והקונבנציות הנתון באירועים המוגדרים כ"שידור חי/אמיתי" מחד, או כתעודה מאידך. על היעדרה הלכאורי של נאמנות זו או אחרת למציאות החוץ-טלוויזיונית ה"אמיתית" מפצה הסדרה בשימוש מיומן בכל אותן אסטרטגיות ואפשרויות מדיומאליות שמעמיד לרשותה הז'אנר החדש: הבניה דרמטית של מודעות עצמית לסאב-טקסט הפוליטי והבין-גזעי של האירועים המתועדים; הבניה נרטיבית הממשעת את האירוע כמרקם של שיאים דרמטיים; יצירת דיאלקטיקה מתמדת בין הדמויות לבין עצמן – ובין הדמויות לצופי הטלוויזיה;

⁴⁰ *O.J.: Made in America*, Ezra Edelman, 2016, ESPN.

⁴¹ *American Crime Story: The People Vs. O.J. Simpson*, Scott Alexander, Larry Karaszewski and Tom Rob Smith, 2016, FX.

שימוש באסטרטגיות צילום והבניה של טקסט טלוויזיוני; ולא פחות חשוב מכל אלו: סדרה של ליהוקים מבריקים – מג'ון טרבולטה ונייתן ליינ ועד קובה גודינג ג'וניור (בתפקיד סימפסון) – שמעניקה לאירוע הטלוויזיוני הן את ההילה הכוכבנית-קולנועית והן את ממד ההזדהות וההערצה, החשובים כל כך לפיתוח אפקטיבי של מהלך מדיומאלי-דרמטי.

מקרה הבוחן המשולש שלפנינו חושף את מה שמגולם באירוע טלוויזיוני (מסוג זה של הז'אנר החדש), קרי: טשטוש ההבחנות המובנה בו בכל הנוגע לפער שבין אירוע היסטורי ואירוע דימוי, בין תעודה ובדיון וכיוצא באלו. עוד מדגיש משולש היחסים האמור את ההכרח המובנה של האינטראקטיביות שבין הצופה והאירוע הדימוי-היסטורי, בין הדמויות לבין עצמן, בין הדמויות לבין ליהוקן וכו', בכינונו ועיצובו של הדימוי המדיומאלי החדש. מקרה הבוחן הלה הוא אפוא הקשר מעניין לעבודתו הקולנועית של זמקיס ומישור חשוב להבנת ייחודו של הדימוי ההיסטורי בסרטיו.



משמאל, בכיוון השעון: כרזת הפרסומת לסרט **על חבל דק**; פיליפ פטי; ג'וזף גורדון-לויט בתפקיד פטי בסרט **על חבל דק**; תמונת הפתיחה של הסרט **פארגו**

המישור הרטורי: על מעמדה של המטפורה כמכוננת תודעה היסטורית

שני המישורים שהוצגו לעיל – הטכנולוגי והז'אנרי – מציגים תמונה מרתקת של הדימוי הקולנועי-היסטורי בעת הזו, ומשמשים להבנת עוצמתו ואיכויותיו של הקולנוע "ההיסטורי" של זמקיס. לשם השלמת התמונה, ומתוך הדגשת סרטו

האחרון על פני שני קודמיו, אסיים רשימה זו בהצגה תמציתית של מישור התייחסות נוסף לאפשרויות העומדות בפני קולנוען בבואו לכוון תודעה היסטורית באמצעות סרטיו. מישור זה, שכונה לעיל המישור הרטורי, יתמקד בכלי ההבעה המרכזי של ארגו הכלים הרטורי: המטפורה.

המטפורה, בהגדרתה הפילוסופית, היא כלי עבודה ספרותי החורג כמעט באופן הכרחי מן הגבולות הברורים והמוכרים של ספרות (או ספרותיות) גרידא.⁴² בעצם הרעיון של מטפורה נעוצה הטרנספורמציה המתבקשת של המשמעות ממדיום אחד למשנהו. כך המטפורה, ככלי ביטוי, פועלת להעברת מרחב הביטוי – והדימוי – משדה התייחסות אחד למשנהו וליצירת משמעות מתוך העברה זו. הדעת נותנת כי יש לראות את תפקידה של המטפורה כאילוסטרטיבי גרידא, ולפיכך, כתחום לגבולות המבע הספרותי-אמנותי ותו לא. ברם, ומאז שפרידריך ניטשה הגדיר את האמת כ"צבא נייד של מטפורות"⁴³, הוחלפה נטייה זו בהבנה כי יש לראות את המטפורה לא כקונסטרוקט לשוני-פואטי בעל תפקידים אילוסטרטיביים של סגנון בלבד, אלא דווקא כמתווך נאמן של צורת חשיבה, של תפיסת מציאות ושל מושג האמת. הצורך לראות "משמעות מטפורית" כנושאת בחובה אמיתות מסדר גודל אחר – להבין את המציאות כמטפורה, ואת המטפורה כיוצרת מציאות – הפך לטון התיאורטי המוביל בחקר השפה המטפורית. בכך התפתחה

⁴² לדיון מקיף בפילוסופיה של המטפורה, ראו למשל: Ted Cohen, "Metaphor", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 366-376; Garry Hagberg, "Metaphors", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. Berys Gaut and Dominic Lopes (London and New York: Routledge, 2001), 285-296; S. G. Pulman, "Metaphor", in *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, eds. Peter Childs and Roger Fowler (New York and London: Routledge, 2006), 138-140; David Punter, *Metaphor* (London and New York: Routledge, 2007); Elisabeth Camp, "Metaphor in the Mind: The Cognition of Metaphor", *Philosophy Compass* 1(2) (2006): 154-170; Clive Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: from Kant to Derrida* (New York and London: Routledge, 2007); Zdravko Radman, *Metaphors: Figures of the Mind* (Boston: Kluwer Academic, 1997); Martin Gannon, *Cultural Metaphors: Readings, Research Translations and Commentary* (Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2001); Valentin González, *On Human Attitudes: Root Metaphors in Theoretical Conceptions* (Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1992); Mordechai Gordon, *Existential Philosophy and the Promise of Education: Learning from Myths and Metaphors* (New York: Peter Lang, 2016); Loizos Heracleous and Claus Jacobs, *Crafting Strategy: Embodied Metaphors in Practice* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2011); Gregory Murphy, "On Metaphoric Representation", *Cognition* 60 (1996): 173-204.

⁴³ פרידריך ניטשה, *דיוניסוס ואפולו* (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1990), 58.

העמדה ולפיה המטפורה, יותר משהיא "קישוט" ספרותי-פואטי של האמת, הרי שהיא אמת מסדר גודל חדש, או שיקוף של צורת חשיבה, פרספקטיבה וצורת חיים נגזרת המתכוננת מתוך ההבנה המטפורית של המציאות.⁴⁴

מכל אלו נגזר הדיון במטפורה הדימויית-פיגורטיבית, בערכה הלקסיקאלי ובתכונות האסתטיות המוכלות

בה.⁴⁵ הדיון באסתטיקה של המטפורה חב חוב של כבוד לאלי רוזיק,⁴⁶ שרואה בטרנספורמציה של המטפורה מהזירה

⁴⁴ מעמדה זה של המטפורה נבחן בעקביות ובהרחבה בכתיבה, והתפתח לתשתית תיאורטית בין-תחומית, שככזו מגשרת בין מתודולוגיות קלאסיות (נוסח זו המעצבת את הפילוסופיה של הלשון לדורותיה) לבין מתודולוגיות חדשות (העוסקות בעיקר בהבנת התמורות וההתפתחויות של המדיה). למרות קיומה של כתיבה ענפה במסגרת הפילוסופיה של הלשון (למשל: Black 1962; Schneider 1997), פול ריקר (Ricoeur) הוא שהניח את ראש הגשר המתודולוגי לטרנספורמציה הבין-מדיומאלית של המטפורה. בספרו *The Rule of Metaphor* (1977) מדגיש ריקר מחד את חשיבותה של היחידה הלשונית להבנת כוחה הרטורי של המטפורה (עמ' 7-2) ומאידך את הטרנספורמציה שעל יחידה זו לעבור בהופכה לאייקון דימויי (עמ' 254-245). במקביל (ובהמשך למהלך של ריקר), לאקוף (Lakoff) וג'ונסון (Johnson) בכתביהם השונים (1980) הגדירו את מרכזיותה של המטפורה בכינון מציאות, זיהו מרכזיות זו עם תמורות מדיומאליות ויצרו טיפולוגיה חדשה של הבנת העולם המטפורי הרב-מדיומאלי. עמדה משולבת זו אומצה על ידי כותבים רבים, שכל אחד מהם מדגיש פן אחר במתודולוגיה ובטיפולוגיה האמורות. למשל, מודגשת המורשת הלשונית של המטפורה ומשמעותה של זו בהסתכלות המחודשת על הכלי הרטורי (Gentner, et al. 2001), מודגש המעמד של המטפורה כאוגדן של ידע (Maasen, S. and Weingart, P. 2000; Brown, T. L. 2003), ומודגשות התמורות הקוגניטיביות הנובעות ממעמדה החדש של המטפורה (Camp, E. 2006; Goschler, J. 2007).

Max Black, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962); Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1977); Hans Julius Schneider, "Metaphorically Created Objects: 'Real' or 'Only Linguistic'?", In *Metaphor and Rational Discourse*, eds. Bernhard Debatin, Timothy Jackson and Daniel Steuer (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997), 91-100; George Lakoff and Mark Johnson, "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy* 77 (8) (1980): 453-486; George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980); Dedre Gentner, Brian Bowdle, Phillippe Wolff and Consuelo Boronat, "Metaphor is Like Analogy", In *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, eds. Dedre Gentner, Keith Holyoak and Boicho Kokinov (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 199-253; Theodore Brown, *Making Truth: Metaphor in Science* (Urbana: University of Illinois Press, 2003); Sabine Maasen and Peter Weingart, *Metaphors and the Dynamics of Knowledge* (London and New York: Routledge, 2000); Juliana Goschler, "Metaphors in Cognitive and Neurosciences: Which Impact have Metaphors on Scientific Theories and Models?", *metaphorik.de* 12 (2007): 7-20; Elisabeth Camp, "Metaphor in the Mind: The Cognition of Metaphor", *Philosophy Compass* 1(2) (2006): 154-170.

Nick Trakakis, "Doing Philosophy in Style: A New Look at the Analytic/Continental Divide", *Philosophy Compass* 7(12) (2012): 919-942; Stefán Snævarr, *Metaphors, Narratives, Emotions: Their Interplay and Impact* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2010); Vyvyan Evans, "Metaphors, Lexical Concepts and Figurative Meaning Construction", *Cognitive Linguistics* 17(4) (2006): 491-534.

הלשונית-מילולית לזירה הדימויית-אסתטית אפשרות לדבר ברצינות על חשיבה מטפורית מסדר גודל חדש, שהוא מכנה חשיבה דימויית (Imagistic Thinking) או חשיבה במונחי איקוניות (Iconicity). אומנם רוזיק מתייחס בכתביו בעיקר לאסתטיקה של הדימוי התיאטרלי, אולם האפשרות לגזור מתוך הבנה זו של הדימוי התיאטרלי את תכונותיה של המטפורה כדימוי קולנועי מתגלה כאפקטיבית ורלוונטית אף היא. לגזירה זו אחראי בעיקר נואל קרול (Carroll),⁴⁷ שבעקבות ספרו של טרבור וויטוק⁴⁸ (Whitlock) מציע תשתית תיאורטית למושג המטפורה הפואטית, בהציגו את האפשרות (וההכרח) בכינונה של תיאוריה של מטפורות קולנועיות (בהשפעת ראשוני התיאורטיקנים של הקולנוע, כמו סרגיי אייזנשטיין, נ' רוי קליפטון וכריסטיאן מין).

במעמדו החדש כמטפורה דימויית-אסתטית הופך הדימוי הקולנועי לאופן הבעה עשיר ומגוון המכיל, בעת ובעונה אחת, הן את תכונותיה הרטוריות של המטפורה המסורתית והן את היסודות התמטיים של חשיבה מסדר גודל חדש. ארגז הכלים המטפורי, עבור הדימוי הקולנועי וכאוסף של דימויים קולנועיים, הוא לטענת נואל קרול ארסנל חדש ואפקטיבי של אפשרויות מבע קולנועיות.⁴⁹ חשיבותו של ארסנל זה, כתוספת מעשירה לקולנועיות בכלל ולרטוריקה הקולנועית בפרט, מוצאת את ביטויה בעיקר בכינונה של אונטולוגיה חדשה של הדימוי עצמו ואפיסטמולוגיה קולנועית חדשה של המסרים המגולמים בו.⁵⁰

Eli Rozik, *Metaphoric Thinking: A Study of Nonverbal Metaphor in the Arts and Its Archaic Roots* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 2008); Eli Rozik, *Fictional Thinking: A Poetics and Rhetoric of Fictional Creativity in Theatre* (Brighton, England and Portland, Or.: Sussex Academic Press, 2009).

Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 212-223; Noel Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 178-190.

Trevor Whitlock, *Metaphor and Film* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1990).

Carroll, *Theorizing*, 212.

George Wilson, *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2011); David Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007), 180; Fradley, "Digital Time", 70-74.

Anne Bartsch, "Vivid Abstractions: On the Role of Emotion in Film Viewers' Search for Deeper Insight and Meaning", *Midwest Studies in Philosophy XXXIV* (Film and the Emotions, 2010): 240-260; Kathrin Fahlenbrach, ed., *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video*

מתוך הבנה זו, ודרך עין המבחנה של מישור התייחסות זה, נשוב ונבחן את הקולנוע של זמקיס, ובפרט את השימוש שלו במטפורות קולנועיות. ניתן למצוא אזכורים מטפוריים אלו ואחרים כבר בסרטי **בחזרה לעתיד** וגם ב**פורסט גאמפ**. למשל, אופן עיצוב דמויותיהם של מרטי מקפליי ופורסט גאמפ הוא שימוש מושכל ביכולות המבע של המטפורה הקולנועית. מרטי מוצג כמי שנכשל בהשגת מטרותיו ומיצוי כישרונו – מטפורה מובהקת למצב הפוליטי באמריקה של שנות השמונים, שלפיכך חייבת למצוא מפלט והסבר לכישלון זה בנוסטלגיה גורפת לשנות החמישים. הנסיעה של מרטי בזמן לשנות החמישים מעוצבת כחזויית תיקון קולקטיבית, וברוח המטפוריות המגולמת בדמותו של הנוסע בזמן. המטפוריות המגולמת בדמותו של פורסט גאמפ מובהקת אף יותר: פורסט הוא בעל לקויות קוגניטיביות ואישיותיות, וככזה הוא משמש מטפורה מובהקת להתדלדלות הרוח ולמשבר התפיסתי של אמריקה בשנות התשעים. ודווקא הוא, "הנוסע המתמיד" בהווה/עבר האמריקאי, מגלה מחדש לאמריקה את ה"אמריקאיות", ממציא ומכונן את מיטב התוצרת האמריקאית של המאה העשרים, ולפיכך דמותו היא מטפורה חיה לא רק להתדלדלות הרוח אלא אף לניסיונות השיקום – ובוודאי שיקום התדמית – של אמריקה בעיני עצמה.

אולם לעיקר השימוש המטפורי מגיע זמקיס דווקא בסרטו האחרון, **על חבל דק**. בשונה מהסרטים הקודמים, כאן **הסרט עצמו** הוא בעל מעמד מטפורי מובהק ואפקטיבי, שהרי מה מטפורי יותר מהשימוש ברעיון של הליכה על חבל דק המתוח על פי תהום? המהלך על חבל תלוי לו בין שמים וארץ ועוסק בפעולה מסוכנת אך לא בלתי-אפשרית, המחייבת דיוק וקפדנות, שכן כל מעידה תחרוץ את גורלו. המהלך על החבל מפלרטט עם התווך המעורפל שבין חיים ומוות בחוסר אחריות שהוא גם, בה בעת, הרואי, ומצוי רובו ככולו באירוע מגדיר שהוא בה בעת הצהרת כוונות פוליטית וקריאת תיגר אמנותית על גבולותיה של האינדיבידואליות. העובדה שלפנינו יצירת קולנוע שעוסקת ב"מקרה האמיתי" של הליכתו של פטי על החבל ב-1974 אינה מעלה ואינה מערערת את מעמדה הסימבולי-מטפורי של ההליכה. נהפוך הוא: כבר עמדנו על כך שבעצם הטענה שמדובר ב"מקרה אמיתי" מתגלים ניצניה של חשיבה סימבולית, ולכן אל לנו להקל ראש במעמד הרטורי-מטפורי של הסרט כולו. אפילו פטי עצמו, כמתועד בספרו, היה מודע בזמן אמת לאיכויות המטפוריות של פעולתו, ולו משום כך פותח בן דמותו בסרט של זמקיס את האירוע והסרט

Games: Cognitive Approaches (New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016); Christian Quendler, *The Camera-Eye Metaphor in Cinema* (New York: Routledge, 2017).

כולו במילים: "People ask me 'why do you risk death' – for me this is life". אם נזכר גם בעיתוי צאת הסרט ובכוכבים האמיתיים שלו – מגדלי התאומים, שהיו ואינם עוד – הרי שנקל לטעון כי הסרט כולו הוא מטפורה לאמריקה הפוסט-טראומטית, המגדירה את עצמה מחדש בעומדה על פי תהום ובהביטה על החלל (תרת-משמע) שיצרה נוכחותם הנפקדת של המגדלים.⁵¹

מה שקוסם לזמקיס במעשה ההליכה של פטי אינו, אפוא, אירוע ההליכה ההיסטורי עצמו, אלא בעיקר ההזדמנות הקולנועית להשתמש במעמד המטפורי הנגזר מהאירוע הלה כדי לכונן דימוי קולנועי חדש שלו.⁵² כאירוע היסטורי גרידא, ההליכה של פטי על חבל בשלהי שנת 1974 אינה אלא קוריוז (וככזה, ספק אם יוכל "לפרנס" סרט עלילתי באורך מלא). ברם, כאירוע היסטורי שהוא גם – ואולי בעיקר – התרחשות בעלת מעמד מטפורי מובהק, יכולה ההליכה של פטי על חבל מתוח בין שני המגדלים שהיעדרם הטראומטי בולט כל כך בקו הרקיע של ניו יורק ב-2015 לשמש מסר ויזואלי חד, מובהק ועוצמתי, המעצב מחדש תודעה היסטורית ומשפיע נכוחה על הזיכרון ההיסטורי של הצופים בו.⁵³

⁵¹ לעניין זה, כדאי לשים לב לשימושים קולנועיים נוספים בארסנל המטפורות בהקשר של ייצוגים מטפוריים של טראומת "אסון התאומים". שימושים אלו מנצלים בעיקר את המרחב הז'אנרי של ז'אנר האימה כדי להעניק לאסון מעמד מטפורי בכל הנוגע לאיומים הקיומיים והמושגיים על מרקם החיים האמריקאי. ראו למשל: Victoria McCollum, *Post-9/11 Heartland Horror: Rural Horror Films in an Age of Urban Terrorism* (London and New York: Routledge, 2017), 3; Aviva Briefel and Sam Miller, eds., *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (Austin: University of Texas Press, 2012), 3-7; P. Palladino and T. Young, "Fight Club and the World Trade Center: On Metaphor, Scale, and the Spatio-temporal (Dis)location of Violence", *Journal of Cultural Research* 7(2) (2003): 195-218; Niall Scott, ed., *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2007).
⁵² Severin Schroeder, "The Tightrope Walker", *Ratio: An International Journal of Analytic Philosophy* XX(4) (2007): 442-463.

⁵³ ברוח זו, בולט השימוש של במאים אחדים – שמהם, כך אטען מיד, מושפע זמקיס בסרטו **על חבל דק** – במטפורה המרתקת של לולין המהלך על חבל מתוח על פי תהום. למשל, צ'רלי צ'פלין משתמש במטפורה זו בסרטו **הקרקס** (*The Circus*, USA, 1928), בשולחו את בן דמותו הנווד להתענות על חבל מתוח במרומי זירת קרקס, ולהגדיר בכך את עצמו ואת משמעות חייו. פדריקו פליני משתמש באופן דומה במטפורת הלולין כאשר הוא מעמיד את גיבורת סרטו **לה סטרדה** (*La Strada*, Italy, 1954), גלסומינה (ג'ולייטה מזינה), כצופה משתאה בסניגריה שבין מעשה הלוליינות הלה לבין תהלוכת האיקונות הדתיות שבה חזתה קודם לכן. זמקיס ממשיך כאן, אפוא, מסורת מכובדת של הכרה בדימוי של הליכה על חבל כמטפורה – ומגייס מעמד זה של הדימוי כדי לבסס את המסר של סרטו. ראו: Luis Antunes, "Identity as a Walking Experience: Multisensory and Experiential Metaphor in Film", in *Embodied Metaphors in Film*,

בחירה זו של זמקיס, והבנתו את המטען המטפורי של פעולת המהלך על חבל, מחזירות אותנו, לסיוס ומעשה שטן, אל מי שהגה ראשונה את הקשר שבין תפיסת מציאות, אמת ו"צבא המטפורות" המכונן אותן – פרידריך ניטשה. בהקדמה לספרו המונומנטלי **כה אמר זרתוסטרא** – ספר שכל עיסוקו בצורך להתגבר על מוראות האנושיות ולהמציא מחדש את הפילוסופיה של העל-אדם – מפגיש ניטשה את גיבורו הספרותי עם קהלו בסיטואציה ייחודית. כותב ניטשה: "בהגיע זרתוסטרא אל העיר הקרובה אשר לשפת היערות, פגש בהמון-עם מתאסף בשוק: הובטח להם כי יחזו במרקד על חבל. וכה אמר זרתוסטרא לעם: אני מלמדכם את העל-אדם, האדם הוא דבר שיש להתגבר עליו. מה עשיתם כדי להתגבר עליו?"⁵⁴ תוכחה זו מופנית לקהל שכאמור התאסף כדי להתענג על הוויית הצפייה בלוליין המהלך על חבל. אולם הקהל אינו שועה לדברי התוכחה של זרתוסטרא, ובעוד זה מדבר קורא אחד מן העם: "עכשיו שמענו די על המהלך על החבל; עכשיו תנו לנו גם לראות אותו!". קריאה זו מעוררת את לעגו של הקהל, "אבל המהלך על החבל סבר שאליו הדברים מכוונים וניגש למלאכתו". תקוותו של זמקיס כי פטי הקולנועי יצליח להשיג בשנת 2015 תגובה מוצלחת יותר מקהלו.



תמונה מהסרט **על חבל דק**

Television, and Video Games: Cognitive Approaches, ed. Kathrin Fahlenbrach (New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), 234-250.

⁵⁴ פרידריך ניטשה, **כה אמר זרתוסטרא**, תרגם ישראל אלדד (ירושלים ותל אביב: שוקן, 1997), 11.