

דבר המערכת

"כך, מבלי משים, אנו מתרגלים לאימה, שחודרת אט-אט לשגרת החיים ועד מהרה תהיה לחלק בלתי נפרד מהנוף המנטלי של האדם המודרני. מי יוכל להגיב בפעם הבאה בתדהמה או באי-נוחות אל מול מה שבפועל יחדל מלהיות מזעזע?"¹

כך כתב ז'אק ריווט (Rivette) ב"על הגועל", דברי הביקורת והתוכחה כנגד הסרט קאפו² וכלפי יוצרו ג'ילו פונטקורבו (Pontecorvo). קצפו של ריווט יצא כנגד שוט בודד שהופיע בקאפו, אך במילותיו הנוקבות נגע בסוגיה מורכבת החורגת מאותו שוט בודד, והיא סוגיית הייצוג של מחנה הריכוז בקולנוע. במתח שבין אתיקה לאסתטיקה, טוען ריווט, במאי כפונטקורבו מבכר את הייצוג היפה, אולי אף המענג, על פני ייצוג שיבחן את המורכבות ההיסטורית והאתית של המציאות שהוא מתיימר לתאר.

60 שנים חלפו מפרסום הדברים, אך יוצרי קולנוע וטלוויזיה, חוקרי קולנוע והיסטוריונים עודם מתמודדים עם אתגרי הייצוג, ובפרט "ריכוך המציאות" לכדי מוצר קל לעיכול או מסחרי. נדמה שאתגרים אלה חורגים מהעיסוק הספציפי במחנות הריכוז, בשואה ובמלחמה ובמעשי אלימות המוני, שכן קריאתו של ריווט לענווה מצד היוצר, להנכחת התהיות ולהצפת הספקות ביחס למציאות – כל מציאות – מהדהדת ורלוונטית.³ עמדה זו עולה גם ממגוון המאמרים המופיעים בגיליון זה של "ליל". לתיווך מציאות העבר על ידי התמונה הנעה יש היבט נוסף שריווט מתייחס אליו, הוא המניפולציות – או האופן שבו היוצרים מפעילים את הצופים ואת עולמם הרגשי, והשאלות הערכיות הנגזרות מכך.

אילן היוחסין החדש לקולנוע הישראלי שמציעה נעמי רולף במאמרה מבוסס על התחקותה אחר תפיסת הסובייקט בקולנוע הישראלי בראי ייצוגם של מין ויחסים אינטימיים על המסך. זאת היא עושה על ידי התמקדות בשני סרטים ישראליים מראשית שנות השישים. "המין", לפי רולף, "פורש לעיני הצופה את התרבות התרבותית שבמסגרתה המעשה המיני ומשמעותו עבור הסובייקט מוטמעים". לדבריה, הצופה חווה על כן לא רק את הפעולה המינית עצמה, אלא גם את

¹ ז'אק ריווט. "על הגועל", מצרפתית: רוני ישראלי.

מאמרו של ריווט, שהופיע בכתב העת **מחברות הקולנוע** ב-1961, זוכה כאן לראשונה לתרגום עברי לצד **מבוא** מאת ד"ר אריאל שוייצר.

² *Kapo*, Gillo Pontecorvo (Italy, 1960).

³ ראו, ריווט, שם.

כל ההשלכות התרבותיות שכרוכות בה, ובאופן זה תפיסתו החברתית נבנית גם ברמה החושית.⁴ בכך נוגעת רולף בחוויית הצופה ובאופן שבו התמונה הנעה מפעילה את הצופים ברבדים הקוגניטיבי והרגשי. הדיון מעלה סוגיות של אתיקה ואסתטיקה שיימצאו להן הדים במאמרי הגיליון. ניתוחה של רולף והמתודולוגיה המיושמת במחקרה מאפשרים לה להדגיש את הנוכח על פני הנעדר, וליצור הבחנה בין המרחב הפרטי לציבורי. אלו מניחים תשתית להיסטוריוגרפיה חלופית של הקולנוע המקומי – כזו המבוססת על המשכיות ולא על שבר.

[קריאתה הביקורתית של דור יעקובי](#) בספרה של מיכל פיק חמו על ייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי מספקת עיון מעמיק בהיסטוריוגרפיה המקומית של הקולנוע הישראלי ובתיקופו המקובל. יעקובי מתחקה אחר המודל ה"פוסט-טראומטי" שמציעה פיק חמו בספרה וביטוייו המשתנים בקולנוע הישראלי במגוון יצירות משנות השישים ועד השנים האחרונות. במאמרה יעקובי דנה ביצירה הקולנועית המקומית מבעד לפריזמה הפוסט-טראומטית-קורבנית, ומנסה לבחון אם ביצירה זו מתפתחת בשנים האחרונות התבוננות ביקורתית-רפלקסיבית, שעשויה לסמן שינוי מגמה מן העמדה האתית הקורבנית לכדי הפניית מבט אמפתי וחומל כלפי האחר.

עמדתו המוסרית של המתבונן, המבט אל האחר, הבנייתו ואפיונו הדרמטי על המסך עומדים במוקד הדיון [במאמרו של דניאל וילדמן על יהודים בדרמות פשע גרמניות עכשוויות](#), המנתח בהרחבה פרקים בשתי דרמות פשע טלוויזיוניות שבמרכזם ניצבים יהודים בתפקיד ה"חשודים". המחבר בוחן בשניהם כמה רבדים, ומדגיש את האופן שבו רגשות הצופים מופעלים בהקשר של המתרחש על המסך (יחסים, אפיון הדמויות וכו') ושל ביטויי רגשות של הדמויות. ניתוח זה מאפשר לו וילדמן לדון בסדר החברתי העכשווי בגרמניה של ימינו, ובתפיסות חברתיות ותרבותיות רווחות של יהודים ושל יהדות במסגרתו. מאמרו של וילדמן מתמקד גם באופן שבו רגשות מבטאים את תפיסותיהם של היוצרים ביחס לסוגיות היסטוריות ולהשלכותיהן התרבותיות והאתיות, ואלו הופכים לשפה משותפת בינם לבין הצופים.

שפה משותפת, קודים תרבותיים ואמצעים אסתטיים מעסיקים גם את איציק רוזן, [במאמרו על הנוסטלגיה בסדרת הטלוויזיה הדיסטופית האיש במצודה הרמה](#). רוזן חושף כיצד היבטים רגשיים הנקשרים במושג נוסטלגיה, כגון כמיהה וגעגוע, משמשים את היוצרים כמניע לתיווך ייצוג של עבר חלופי – כזה שלא התרחש במציאות ההיסטורית. רוזן בוחן

⁴ נעמי רולף, "סצנת המין בקולנוע העלילתי הישראלי – אילן יוחסין חדש".

כיצד ניתן לעורר רגשות אלו כחלק מעיצוב של מהלך "נוסטלגיה" כלפי מציאות דרמטית שבה גרמניה הנאצית והקיסרות היפנית שולטות בארצות הברית לאחר תבוסתה במלחמת העולם השנייה. במאמרו הוא מעלה מגוון "פרקטיקות של נוסטלגיה ורטרו" – כפי שהוא מגדירן – המטלטלות ומעצבות מחדש את האוריינטציה של הצופים למול ידיעותיהם על העבר, המבוססות כביכול על עובדות. הוא מציע על כן את הניתוח הביקורתי של "הנוסטלגיה" כפי שהיא באה לידי ביטוי במדיה הטלוויזיונית כמצפן שעשוי לסייע לנו להתמצא בעולם רווי דימויים וגירוים המערערים על מעמדה של העובדה.

קריאה נעימה,

מערכת "סליל"

עורך ראשי: פרופ' עופר אשכנזי

עורכת: ד"ר הילה לביא

עורך משנה: אסף טל

עורכת לשונית:

חווה לוסטיג-מלימובקה

עורך אנגלית:

ד"ר שמואל טרופ

ועדה אקדמית:

פרופ' משה צימרמן

פרופ' נעמה שפי

ד"ר טוביאס הרטמן-אברקט

ד"ר קובי קבלק

עורכים מייסדים:

פרופ' עופר אשכנזי

חגי ברנע

הקדמה לתרגום: ז'אק ריווט – המוסר והטרולנג

אריאל שוייצר*

אחד המאפיינים של הכתיבה הביקורתית בכתב העת **מחברות הקולנוע** (Cahiers du Cinéma) – שבו פרסם ז'אק ריווט (Rivette) ב-1961 את "על הגועל" ("De l'abjection")¹ ושבו שימש עורך ראשי בשנים 1963–1965, לאחר שהדיח מהתפקיד את אריק רוהמר (Rohmer) – הייתה היכולת להתייחס לסרט ספציפי שעליו נסבה הביקורת, ובה בעת לנסות לנסח תפיסה כוללת של קולנוע; כלומר, אידיאה קולנועית החורגת מהסרט שבו מתמקד הטקסט והנוגעת בשאלות תיאורטיות מהותיות המגדירות את המדיום. כזהו אכן "על הגועל", טקסט קצרצר המתייחס לסרטו של הבמאי האיטלקי ג'ילו פונטקורבו (Pontecorvo) **קאפו**,² שהפך עם השנים לאחד הטקסטים המכוננים על אודות היחס בין אסתטיקה ואתיקה בקולנוע, ובאומנות בכלל.

ז'אק ריווט נולד ב-1925 בעיר רואן (Rouen) בצרפת, שם עשה את צעדיו הראשונים בתחום הקולנוע כבמאי של סרטים קצרים. ב-1949 עבר לפריז וב-1953 החל לכתוב ב**מחברות הקולנוע**, כתב העת החשוב שייסד אנדרי באזן (Bazin) שנתיים קודם לכן. הוא עבד לצידם של פרנסואה טריפו (Truffaut), ז'אן-לוק גודאר (Godard), אריק רוהמר וקלוד שברול (Chabrol), המבקרים הצעירים של כתב העת, אשר יחד הכינו את התשתית הביקורתית והתיאורטית לפריצת הגל החדש הצרפתי בסוף שנות החמישים, שכונתה "הפוליטיקה של המחברים". ריווט יכתוב בכתב העת עד 1969, ורק אז יתמסר כולו לבימוי ויהפוך לאחד הבמאים המובילים בקולנוע הצרפתי עד מותו ב-2016.

כבר ב-1955 פרסם ריווט טקסט חשוב, "מכתב לרוסליני"³, שבו החל לפתח כמה מרעיונותיו ביחס לאתיקה הקולנועית – נושא שיהפוך לאחד המרכזיים בכתיבתו בשנים הבאות. הסרט **קאפו**, שעלילתו מתרחשת במחנה ריכוז

* ד"ר אריאל שוייצר הוא מרצה, אוצר ומבקר קולנוע בכתב העת הצרפתי **מחברות הקולנוע**.

¹ בחרנו ב"גועל" כתרגום למושג בצרפתית – ולא ב"בוזי" – לנוכח השימוש של ג'וליה קריסטבה (Kristeva) במושג "הבוזי" בהקשר של התיאוריה שלה, שם הוא מקבל משמעות אחרת לגמרי.

² *Kapo*, Gillo Pontecorvo (Italy, 1960).

³ Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini", *Cahiers du Cinéma* 46, April 1955, 14-24.

נאצי ומתרכזת ברובה בקורותיהן של כמה נשים אסירות, אפשר לריווט לחדד את רעיונותיו ולהפוך את השאלות הנובעות מן הסרט למרכזיות בדיון הביקורתי במחברות הקולנוע במשך שנים – ולמעשה עד היום. הטקסט של ריווט התמקד בסצנה אחת שבעיניו חושפת את השיח האמיתי של הסרט ואת עמדתו (בלתי) מוסרית של הבמאי פונטקורבו. זוהי הסצנה שבה אחת האסירות – המגולמת על ידי עמנואל ריבה (Riva), שהתגלתה בסרטו של אלן רנה (Resnais) **הירושימה אהובתי**⁴ – קצה בחייה ובוחרת להתאבד בהשליכה את עצמה על חוטי התיל החשמליים המקיפים את המחנה. לא אקט ההתאבדות עצמו הוא שהעלה את חמתו של ריווט, אלא הדרך שבה הוא צולם – אותה תנועת טרוולינג (Traveling Shot) בת כמה השניות של המצלמה המתקדמת לעבר גופתה של ריבה עד שהיא מתמקדת בפניה המתות ובידה התלויה על הגדר. ריווט כתב: "ראו ב'קאפו' את השוט שבו ריבה מתאבדת בהטלת עצמה על גדר התיל החשמלית; אדם שמחליט, ברגע כזה, להשתמש בטרולינג שוט על מנת למקם את הגופה כך שתצולם מזווית נמוכה, ותוך הקפדה על כך שהיד המורמת תמוקם בדיוק בפינת הפריים הסופי, הוא אדם שאינו ראוי אלא לכוז העמוק ביותר". זעמו יצא על כך שבמאי משתמש ברגע כל כך טרגי – התאבדות של אסירה במחנה ריכוז – על מנת לבנות פריים יפה. כלומר, מדובר באסתטיזציה של המוות המעידה על כך שהבמאי היה מעוניין בעיקר להפגין את הווירטואוזיות הקולנועית שלו. ריווט משתמש במילים "מציצנות" ו"פורנוגרפיה" ביחס לסרטו של פונטקורבו, מילים קשות שיהפכו למרכזיות בדיון על "קולנוע מחנות הריכוז" בעשורים הבאים. ההשראה לבחירתן נבעה מכמה רעיונות בסיסיים שניסח תיאורטיקן הקולנוע באזן כבר בשנות החמישים על אודות "המוות" ו"המין" כגבולות הייצוג הקולנועי שמחייבים את הבמאי במחשבה מקדימה ובזהירות יתרה, ושביחס אליהם הוא מחויב לפתח תפיסה אתית.

יתרה מכך, מה שנובע מהטקסט של ריווט הוא שעל האתיקה (או לחלופין היעדרה של תפיסה אתית) לבוא לידי ביטוי לא רק בתוכן הסרט, אלא קודם כול בצורה, כלומר בתפיסה האסתטית. האסתטיקה היא המעידה על ה"תת-מודע" של היצירה. במקרה של **קאפו**, מדובר בסרט של יוצר הומניסט ומחויב פוליטית, איש שמאל ופעיל חברתי שכמה שנים לאחר מכן אף יביים את הסרט החשוב **הקרוב על אלג'יריה**,⁵ על המאבק בקולוניאליזם הצרפתי. האסתטיקה שבחר פונטקורבו מעידה על כך שלעומת התפיסה המחויבת פוליטית העולה מתוכנו של **קאפו**, ההיבט האסתטי מסגיר עמדה

⁴ *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais (France/Japan, 1959).

⁵ *La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo (Italy/Algeria, 1966).

שונה לחלוטין – ואפילו הפוכה. בכך משתלב "על הגועל" באותה "פוליטיקה של המחברים" שראתה במיזנסצנה (בימוי החלל הקולנועי) ובאופן השימוש של הבמאי במצלמה או בכלים מעצבי אסתטיקה אחרים – את לב העשייה הקולנועית, המרכיב המרכזי העומד לרשות הבמאי כדי לבטא את תפיסת עולמו שהיא אסתטית ואתית כאחת.

מאז פרסום הטקסט הוסטה נקודת הכובד של החשיבה הביקורתית הקולנועית, קודם כול בצרפת ולאחר מכן גם בארצות אנגלו-סקסיות, מעיסוק בתכנים לעיסוק בצורה. בהדרגה התפתחה התפיסה על אודות החשיבות של הניתוח הצורני בכל קריאה תוכנית של יצירה קולנועית, ועל כך שלמעשה התוכן והצורה בלתי ניתנים להפרדה – התוכן נמצא בצורה והצורה בתוכן. הביטוי "טרוולינג הוא עניין מוסרי" שטבע גודאר – ביטוי המצוטט בטקסט של ריווט והמבוסס למעשה על מטבע לשון של מבקר אחר של **מחברות הקולנוע**, לוק מולה (Moulet), "המוסר הוא שאלה של טרוולינג שוט" – הפך עם השנים למזוהה עם הדיון על היחס בין אסתטיקה ואתיקה ולאחד הסלוגנים המפורסמים ביותר בתחום הביקורת והתיאוריה הקולנועיות.

כשלושה עשורים לאחר "על הגועל" כתב סרז' דאנה (Daney), גם הוא עורך **מחברות הקולנוע** לשעבר, טקסט המשך לזה של ריווט בשם "הטרוולינג של קאפו",⁶ שבו הוא עומד על החשיבות שהייתה לטקסט של ריווט בעיצוב תפיסת העולם הקולנועית שלו ושל בני דורו. דאנה מכריז בתחילת הטקסט שאף על פי שמעולם לא צפה ב**קאפו**, מישוהו "כבר ראה את הסרט בשבילו", ובכך מצביע על חדות התפיסה של ריווט, שבכמה מילים פולמוסיות הצליח לנסח את אחת השאלות המרכזיות בתחום הביקורת הקולנועית – זאת של "האתיקה של המבט הקולנועי". החשיבות של "הטרוולינג של קאפו" נעוצה גם בדרך שבה לוקח דאנה את הרעיונות הבסיסיים של ריווט ומיישם אותם בכתבתו על סרטים מרכזיים שעיצבו את חייו. לא במקרה, מדובר לעיתים קרובות בסרטים העוסקים גם הם בעולם מחנות הריכוז ובאותה "נקודת גבול של הקולנוע" – ייצוג הסבל והמוות. כך מחבר דאנה את **קאפו** של פונטקורבו עם הסדרה האמריקאית **הולוקאסט**⁷ של מרווין חומסקי (Chomsky), הסובלת מאותן הבעיות האתיות שאליהן מתייחס הדיון על ייצוג מחנות הריכוז וההשמדה ושהופכת את השואה ל"חיזיון של בדיון". מול סדרה זו הוא מציב את אחד הסרטים

⁶ Serge Daney, "Le travelling de Kapò", *Trafic* 4, Fall 1992: 5-19.

⁷ *Holocaust*, Marvin J. Chomsky, 1978, NBC.

המכוננים של חייו, **לילה וערפל**⁸ של אלן רנה, שעליו הוא כותב באופן נחרץ: "האם 'לילה וערפל' היה סרט 'יפה'? לא, אבל הוא היה סרט נכון. 'קאפו' הוא שרצה כל כך להיות סרט יפה, מה שבסופו של דבר הוא לא [...] מכאן גם ההבנה שבסרטו של רנה מחנות הריכוז הם אמיתיים והסרט עצמו נכון, ושיש הבדל עצום בין היפה והנכון".⁹

⁸ *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais (France, 1956).

⁹ בצרפתית המילה "Juste" משמעה גם נכון וגם צודק. כפל המשמעות הזה חשוב מאוד להבנת כוונת הטקסט של סרז' דאנה.

על הגועל*

ז'אק ריווט

תרגום מצרפתית: רוני ישראלי

קאפו, סרט איטלקי מאת ג'ילו פונטקורבו. תסריט: פרנקו סולינאס וג'ילו פונטקורבו. צילום: אלכסנדר סקולוביץ'. מוזיקה: קרלו רוסטיצ'לי. משחק: דידי פרגו, ג'אני גרקו, סוזן סטרסברג, לורן טרזיף, עמנואל ריבה. הפקה: Vides, Zebro, francinex. הפצה: Cinedis 1960.

המעט שניתן לומר הוא שכאשר אדם מקבל על עצמו ליצור סרט בנושא שכזה (מחנות הריכוז) קשה שלא יציב בפני עצמו כמה שאלות מקדימות; אלא שבמקרה זה נוצר הרושם שחוסר עקביות, טיפשות או פחדנות מנעו מפונטקורבו לעשות זאת.

שאלת הריאליזם למשל: מסיבות רבות שקל להבינן, ריאליזם מוחלט, או לפחות מה שנחשב לריאליזם בקולנוע, אינו אפשרי כאן. כל מאמץ בכיוון זה בהכרח נידון לכישלון (ומכאן שאינו מוסרי). כל ניסיון לשחזור המציאות, שימוש באיפור מגוחך וגרוטסקי, כל גישה מסורתית של "ספקטקל" תהיה נגועה במציצנות ופורנוגרפיה. הבמאי נאלץ לרכך את מה שהוא מעז להציג כ"מציאות" באופן שהופך אותו קל לעיכול, עד כדי כך שלצופה לא נותר אלא להסיק, גם אם באופן בלתי מודע, שבוודאי, זה היה מצב מאוד לא נעים, הגרמנים האלה, אילו פראים, אך בסך הכול גם לא לחלוטין בלתי נסבל, ועם קצת חוכמה, ערמומיות או סבלנות ניתן היה לצאת ממנו בשלום. כך, מבלי משים, אנו מתרגלים לאימה, שחודרת אט-אט לשגרת החיים ועד מהרה תהיה לחלק בלתי נפרד מהנוף המנטלי של האדם המודרני. מי יוכל להגיב בפעם הבאה בתדהמה או באי-נוחות אל מול מה שבפועל יחדל מלהיות מזעזע? בנקודה זו אנו מבינים שכוחו של **לילה**

* Jacques Rivette, "De l'abjection", *Cahiers du cinema* 120 (June 1961): 54-55. ראו הערה 1 בטקסט המבוא של אריאל שוייצר על הבחירה במושג "גועל" (על פני "בוז") לכותרת המאמר בעברית.

וערפל¹ נובע פחות מקטעי הארכיון שבו, ויותר מעבודת העריכה שבאמצעותה העובדות כהוייתן – **מציאותיות**, למרבה הצער! – מובאות לנגד עינינו בתנועה התואמת את זו של התודעה הצלולה והכמעט בלתי אישית, המסרבת להבין ולקבל את המתרחש. ניתן בוודאי לראות קטעי ארכיון זוועתיים יותר מאלו שבחר רנה; וכי למה אין האדם מסוגל להתרגל? אלא שאל **לילה וערפל** איננו מתרגלים משום שהקולנוען שופט את שהוא מציג בפנינו, ונשפט על פי האופן שבו הוא מציג לנו אותו.

דבר נוסף: רבות צוטט משמאל ומימין, ולרוב די בטיפשות, משפט של מולה:² המוסר הוא שאלה של טרוולינג שוט (או בגרסתו של גודאר: טרוולינג שוטס הם שאלה של מוסר); רצינו לראות בכך את שיא הפורמליזם, בעוד שהיינו יכולים דווקא לבקר את העודף ה"טרוריסטי" שבהם, אם להשתמש במינוח הפולאני.³ ראו **בקאפו** את השוט שבו ריבה מתאבדת בהטלת עצמה על גדר התיל החשמלית; אדם שמחליט, ברגע כזה, להשתמש בטררוולינג שוט על מנת למקם את הגופה כך שתצולם מזווית נמוכה, ותוך הקפדה על כך שהיד המורמת תמוקם בדיוק בפינת הפריים הסופי, הוא אדם שאינו ראוי אלא לבזו העמוק ביותר.

נשבר לנו כבר מהדיונים בחודשים האחרונים על בעיות מדומיינות של צורה ותוכן, של ריאליזם ובדיון, של תסריט ו"מיזנסצנה", של השחקן החופשי מול הנשלט ועוד מיני ניגודים. נניח שייתכן כי כל הנושאים והתמות נולדו חופשיים ושווי זכויות; במקרה זה העיקר הוא הטון, או ההדגש, הניואנס, או כל מונח אחר שבו נרצה להשתמש – הכוונה היא לנקודת המבט של האדם, היוצר – רע הכרחי – והיחס של אותו אדם כלפי מושא הצילום שלו ומכאן שגם כלפי העולם ומכלול הדברים שבו: יחס זה מתגלם באופן בחירת הסיטואציות, בבניית המתח, בדיאלוג, במשחק, או בטכניקה פשוטה וטהורה, "ללא הבחנה ובאותה מידה".⁴ ישנם נושאים שיש לגשת אליהם בחיל ורעדה, והמוות הוא ללא עוררין

¹ *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais (France, 1956) – סרטו התייעודי-אקספרימנטלי של אלן רנה שעסק במערכת ההשמדה הנאצית, ושילב חומרי ארכיון מתקופת השואה עם חומרי תיעוד שצילמו צבאות בנות הברית בזמן שחרור מחנות ההשמדה אושוויץ ומיידנק ותייעוד של אתרי המחנה בשנות החמישים. [כל הערות השוליים הן משל המתרגמת]

² לוק מולה (Moullet) – במאי ומבקר קולנוע שהיה הראשון לדון בקשר שבין טרוולינג שוט (Traveling Shot), המבוסס על מצלמה בתנועה (כשהיא לרוב על מסילה או כלי רכב), לבין מוסר, במאמר שפרסם ב-1959 בכתב העת **מחברות הקולנוע**.

³ הכוונה לסופר ומבקר הספרות הצרפתי ז'אן פולאן (Paulhan).

⁴ ציטוט מתוך השיר "Un coup de dés" של סטפאן מלארמה (Mallarmé).

אחד מהם; איך אפשר, בשעת צילומו של דבר מסתורי כל כך, שלא לחוש כמתחזה? כדאי לכל הפחות להרהר בכך, ולכלול את התהיות הללו, בדרך כלשהי, ביצירה הקולנועית; אולם הספק הוא בדיוק הדבר שחקרים פונטקורבו ודומיו. לעשות סרט משמעו להראות דברים מסוימים, ובה בעת, ובאותה פעולה, להראות אותם מתוך זווית ראייה מסוימת, שכן האחד קשור באחר באופן בלתי ניתן להפרדה. כשם שהאבסולוטי לא מתקיים במיזנסצנה, כיוון שאין מיזנסצנה באבסולוטי, כך הקולנוע לעולם לא יהיה "שפה": יחסי המסמן-מסומן אינם משחקים תפקיד כאן, ומסתכמים לבסוף באותן כפירות עצובות כמו אלו של **זאזי** הקטנה.⁵ כל גישה קולנועית המחליפה את הסינתזה בחיבור ואת האחדות באנליזה שולחת אותנו באחת אל רטוריקת דימויים חזותיים שהקשר בינה לבין היצירה הקולנועית רופף כקשר בין הציור התעשייתי לזה האומנותי.

מדוע אם כן רטוריקה זו נשארת קרובה כל כך לליבותיהם של אלו המכנים את עצמם "מבקרי השמאל"? ייתכן שבסופו של דבר, אלה הם לפני הכול פרופסורים נצחיים אשר לעד יישארו בעמדותיהם; אולם אם מאז ומתמיד תיעבנו למשל את פודובקין, דה סיקה, ווילר, ליזאני וותיקי הלוחמים של ה-IDHEC,⁶ הלא זה משום שהתוצר המתבקש של הפורמליזם הזה נקרא פונטקורבו.

יחשבו אשר יחשבו עיתונאי היומונים, אין ההיסטוריה של הקולנוע עוברת מהפכה כל שבוע. גישתו המכנית של מישהו כמו לוס⁷ אינה נרעשת מהאקספרימנטליות הניו-יורקית כשם ששלוות המעמקים אינה מופרת בידי הגלים שעל החוף. מדוע? משום שצד אחד מציב שאלות פורמליות בלבד, והצד השני פותר את הבעיה מראש בכך שאינו מציב אף שאלה כלל. ומה יאמרו לעומת זאת אלו אשר יוצרים את ההיסטוריה אמת לאמיתה, ואשר מכונים בפנינו גם "אנשי אומנות"? רנה יודה כי בעוד ש"סרט השבוע" כלשהו אכן מדבר אל הצופה שבו, רק מול אנטוניוני הוא חש שאינו אלא חובבן. באותו אופן יתייחס לבטח טריפו לרנאר, גודאר לרוסליני, דמי לוויסקונטי; וכפי שסזאן, על אפם וחמתם של כל העיתונאים וכותבי הטורים למיניהם, הלך ונכפה בהדרגה על ידי הציירים, כך כופים אנשי הקולנוע על ההיסטוריה את מורנו או מיזוגוצ'י...

⁵ הכוונה לסרט **זאזי במטרו** – *Zazie dans le Metro*, Louis Malle (France, 1960).

⁶ המוסד ללימודי קולנוע גבוהים בפריז Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.

⁷ הכוונה לג'וזף לוס (Looney), במאי קולנוע ותיאטרון אמריקאי שפעל בצרפת.

סצנת המין בקולנוע העלילתי הישראלי – אילן יוחסין חדש

נעמי רולף*

במאמר זה אעסוק בסצנות המין הראשונות בהיסטוריה של הקולנוע העלילתי הישראלי, שהופיעו בשני סרטים משנת 1963: **אלדורדו**¹ ו**אשת הגיבור**². בהסתמך על כתביו של מישל פוקו ועל מחקריה של לינדה ויליאמס, אבחן את סצנות המין כאירוע מחולל ומרכזי שחושף טפח מן ההבניה התרבותית שבמסגרתה מעוצבות הדמויות הקולנועיות. בזאת אציג אלטרנטיבה לגישה המתייחסת למיניות בקולנוע הישראלי כאל חידה הצפונה בממד הסימבולי, ואיישיר מבט אל הזירה הבלתי אמצעית שבה מתגלם המפגש המיני על המסך.

בקריאה שאציע מצוי המפתח לא רק לשאלת ייצוג המין בתרבות הישראלית, אלא גם לקווי מתאר של היסטוריוגרפיה חדשה של הקולנוע הישראלי. שני הסרטים שאנתח מייצגים בהיסטוריוגרפיה השגורה שני זרמים מנוגדים בתעשיית הקולנוע המקומית: הראשון נתפס כסרט מסחרי, בעוד השני נתפס כסרט אידיאולוגי. הראשון מתרחש במרחב העירוני ומככב בו גבר, בעוד השני מתרחש בקיבוץ ברמת הגולן ומככבת בו אישה. ניתוח סצנות המין בסרטים אלו ידגיש את החוקיות המשותפת לתפיסת הסובייקט בשניהם. מאמרי יחשוף קידוד תרבותי שמשותף לשני הסרטים הללו, ויתרה מכך – שחולש על היצירה הקולנועית העלילתית הישראלית מתחילת דרכה ועד ימינו. זהו קידוד הסובב סביב תפיסה דיסהרמונית של הגבולות בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי, וכן סביב תפיסה המחברת בין קורבנות, מימוש עצמי וארוטיקה. באלמנטים אלו תימצא התשתית להיסטוריוגרפיה המבוססת לא על שבר אלא על המשכיות – וכן לא רק על ניגודים, אלא בעיקר על תמונת עולם משותפת.

* ד"ר (Des) נעמי רולף למדה קולנוע וספרות באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטה החופשית בברלין (Freie Universität Berlin). ספרה על סצנת המין בקולנוע הישראלי בשנות השישים והשבעים יצא לאור בקיץ 2020 באנגלית בהוצאת הספרים De Gruyter.

¹ **אלדורדו**, מנחם גולן (ישראל, 1963).

² **אשת הגיבור**, פיטר פריי (ישראל, 1963).

אילן היוחסין של תיאוריית הקולנוע הישראלי

במאמרו הידוע "דרגה אפס בקולנוע", אשר פורסם ב-1979 בכתב העת הישראלי **קולנוע**, שרטט ג'אד נאמן את "קווי המתאר לגנאלוגיית הקולנוע העלילתי הישראלי". הוא קבע שהקולנוע הישראלי נולד בשנת 1964 ב"לידת תאומים" עם יציאתם לאקרנים של הסרטים **סאלח שבתי**³ של אפרים קישון ו**חור בלבנה**⁴ של אורי זוהר.⁵ על אף אופיו הפולמוסי של המאמר, ואף שעמדתו האידיאולוגית של נאמן לא אומצה בסופו של דבר על ידי מרבית חוקרי הקולנוע הישראלי שבאו אחריו, הוא כלל בתוכו את עקרון המפתח שהנחה את מחקר הקולנוע הישראלי בשנים שחלפו מאז פרסומו – עקרון החלוקה הבינארית. מאמרו של נאמן הציב משוואה שמרכיביה הוגדרו בעצם הנגדתם זה לזה: תרבות גבוהה הונגדה לתרבות הנמוכה, קולנוע "המחבר" הוצג כאנטיתזה לקולנוע מסחרי;⁶ ישראל ה"ראשונה" הוצבה אל מול ישראל ה"שנייה", וחלוקה סוציו-אקונומית זו היוותה בסיס להפרדה וההנגדה בין הצופים שנתפסו כ"אשכנזים" ובין אלו שנתפסו כ"מזרחים", וכן לייצוגן של שתי אוכלוסיות אלו על מסך הקולנוע. כל מה שאפיין לדעתו של הכותב את המציאות ה"חדשה" ב-1979, כגון קפיטליזם, תרבות עדות המזרח ומה שהוא הגדיר כ"ביצועיזם", תואר על ידו כאנטיתזה ל"עבר האידיאליסטי" שהתקיים עד קום המדינה ושבה לידי ביטוי במה שהוא מכנה "סוצ-ריאליזם" בכל תחומי התרבות. מנקודת מבטו של נאמן, הזהות הישראלית ה"חדשה" לאחר הקמת המדינה היוותה ניגוד לפאתוס הציוני ה"ישן".⁷

"דיאלקטיקת השלילה" שבאה לידי ביטוי במאמרו של נאמן מאפיינת את רובה המוחלט של הספרות האקדמית על הקולנוע הישראלי שנכתבה עד היום. כל המרכיבים המוזכרים למעלה, בהם ההנגדה בין קולנוע מסחרי ואומנותי, בין "אשכנזים" ו"מזרחים" ובין הרוח הציונית בימיה הראשונים של המדינה ומה שבא לאחר מכן – כולם שבו ועלו מאז ועד היום בקונסטלציות שונות. לצד אלו נוספו הנגדות אחרות: של הישראלי מול הזר, הנשי מול הגברי, הקוירי מול ההטרו-

³ **סאלח שבתי**, אפרים קישון (ישראל, 1964).

⁴ **חור בלבנה**, אורי זוהר (ישראל, 1964).

⁵ יהודה (ג'אד) נאמן, "דרגה אפס בקולנוע", **קולנוע** מס' 5 (ספטמבר 1979): 21.

⁶ תיאוריית "המחבר" או "האוטר" (auteur) גורסת שטביעת אצבעו הייחודית של הבמאי ניכרת בסרט ומבטאת את חזונו האומנותי.

⁷ נאמן, "דרגה אפס בקולנוע", 20–23.

נורמטיבי, וכיוצא באלה.⁸ שדה המחקר של הקולנוע הישראלי, שהתפתח ב-40 השנים שחלפו מאז כתיבת מאמרו של נאמן, הוא רבגוני וכולל חוקרים וחוקרות בעלי תפיסות שונות ואף סותרות. למרות זאת, חלק ניכר מהספרות העוסקת בהיסטוריה של קולנוע זה מאופיינת בהתמקדות בשאלת "הניגודיות" הבאה לידי ביטוי בעיקר באופן שבו מעוצבים הפרוטגוניסטים השונים בסרטים. זהו העיקרון המאחד את מחקריהם של החוקרים הבולטים בקולנוע הישראלי.⁹

החיפוש הארכיאולוגי אחר ההיסטוריוגרפיה חדשה

ניתן לשאול אם פרדיגמת מחקר זו אכן משקפת נאמנה את התפתחות הקולנוע הישראלי, ואם כל נרטיב שמתעד ומפרש התפתחות זו יכול להתמקד אך ורק ב"שבריו ההיסטוריים"¹⁰ ובניגודיות שבאה לידי ביטוי בסגנון הקולנועי ובעיצוב הדמויות, העלילות והעולם הבדיוני. דומה שתפיסה אלטרנטיבית להיסטוריוגרפיה זו מוצעת במספר גדל של מחקרים המתמקדים בהיסטוריית הפקות הקולנוע הישראלי. דוגמה מרכזית לכך הוא פרויקט מאגר העדויות של הקולנוע הישראלי שהושק לפני יותר מעשור. גישה היסטורית-תיעודית זו עוסקת בהתחקות אחר הפרוטגוניסטים השונים של התעשייה הקולנועית ובהתמקדות בחוויותיהם האישיות לאורך תהליך היצירה. במידה רבה קיימת זיקה בין גישה זו, המתמקדת ביוצרים, לבין הכתבים הראשונים שפורסמו על הקולנוע הישראלי, כמו אלו של יהודה הראל ומרגוט קלאוזנר, שמטרתם הייתה תיעוד סובייקטיבי של צעדי החלוצים בתעשיית הקולנוע.¹¹ הטקסטים העוסקים בתיעוד "אחורי הקלעים" של עולם הפקת הקולנוע הישראלי אינם מתמקדים כלל באיתור הניגודים שעומדים לרוב במרכזם של המחקרים המוזכרים למעלה, אלא שמים דגש על ההמשכיות, השילוב ושיתוף הפעולה בין היוצרים. אולם הדיון ההיסטורי המתמקד ביוצרי

⁸ יוצא דופן מהבחינה הזו הוא ספרו של ניצן בן-שאול מ-1997, שבו הוא משתמש לצורך חלוקה היסטורית בקולנוע הישראלי בטקסונומיה שאינה מבוססת על ניגודים, אלא על התגברות והיחלשות של תחושת המצור. ראו Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege* in Israeli Films (Lewiston, Queenston and Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1997).

⁹ מדובר בחוקרים מן הדור הראשון, כגון אלה שוחט, יגאל בורשטיין, מיכל פרידמן, מאיר שניצר ואורלי לובין, וכן בחוקרים בני דורות ההמשך, כמו איימי קרונניש, מירי טלמון, משה צימרמן, ענת זנגר, אריאל שוייצר, רז יוסף ויעל מונק.

¹⁰ הכוונה ב"שברים היסטוריים" היא לפערים שנפערו לכאורה בין תקופות היסטוריות במציאות ובקולנוע, וגם לחוויה הטראומטית שמיוחסת להיווצרות אותם פערים.

¹¹ ראו יהודה הראל, *הקולנוע מראשיתו ועד היום* (תל אביב: הוצאת יבנה, 1956); מרגוט קלאוזנר, *תעשיית החלומות: זכרונות ועובדות* (תל אביב: הוצאת אולפני הסרטה בישראל, 1974).

הקולנוע אינו תחליף לשאלה האסתטית והתמטית הנוגעת לתמונת העולם וייצוג הסובייקט המעוצבים בסרטי עלילה ישראלים.

בבואי לדון בסצנת המין בקולנוע העלילתי הישראלי אני מבקשת להתחקות אחר תמונת העולם וייצוג הסובייקט הבאים לידי ביטוי בסרטים. אני תרה אחר סצנות המין בקולנוע הישראלי בחיפוש אחר נקודת מוצא אחרת ופרספקטיבה מחודשת לבחינת ייצוג הסובייקט, בלי להתמקד שוב בסוגיית הדואליות של ה"אני" וה"אחר". במאמר זה אבקש לבצע "חפירה ארכיאולוגית" במובנה הפוקואני, הווה אומר: ניתוח קולנועי המתמקד ברמת השיח שעומד מאחורי תמונת העולם המשתקפת ומתעצבת באחת ביצירה המדוברת. מחקר זה מטרתו, כדבריו של הפילוסוף מישל פוקו: "לגלות זיקות הרבה פחות 'מיידיות' מהביטוי, אבל ישירות בהרבה מאלה של סיבתיות המתווכת על ידי תודעתם של הסובייקטים הדוברים".¹²

על פי פוקו, אותם הקשרים לא-מודעים עמוקים יותר מן הניגודים והשברים המצויים על פני השטח. ההמשכיות מהותית לארכיאולוגיה ההיסטורית של פוקו, העוסקת בסתירות הפנימיות בשיח עצמו ולא בסתירות חיצוניות לו.¹³ בהקשר פנימי זה, שבר היסטורי מוחלט וניגודיות מהותית אינם אפשריים: "הרעיון של נתק אחד ויחיד המפריד באחת וברגע נתון את כל תצורות השיח, תוך כדי שהוא מפסיק אותן בתנועה אחת ויחידה ומכונן אותן מחדש לפי אותם כללים – רעיון זה אינו יכול להתקבל על הדעת".¹⁴ פוקו מדגים תפיסה היסטוריוגרפית זאת בספרו **הרצון לדעת: תולדות המיניות**, כאשר הוא מתייחס להיסטוריה המערבית המודרנית של המיניות. הוא גורס שבניגוד לתפיסה הרווחת, שיח זה בנוי על מסורת המשכית של העצמת הסובייקט המיני, ולא על השבירה הכרוכה בהדחקתו.¹⁵ אני מבססת את גישתי על תפיסתו ההיסטורית של פוקו, וקובעת שקיימת המשכיות בקולנוע הישראלי ושהיא מבוססת על הקשרים שאינם תמיד נהירים ליוצרי הקולנוע וחוקריו. כמו כן אני מאמצת את התמקדותו של פוקו במיניות, ומשתמשת בה כבסיס לדיוני על תפיסת הסובייקט בהקשר התרבותי הישראלי.

¹² מישל פוקו, **הארכיאולוגיה של הידע**, תרגם אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005), 159.

¹³ שם, 148–149.

¹⁴ שם, 169.

¹⁵ מישל פוקו, **הרצון לדעת: תולדות המיניות**, כרך ראשון, תרגום גבריאל אש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997), 7–14.

Qu'est que c'est la sexualité?

על פי פוקו, אף שהמין נתפס במערב ככוח טבע נסתר, הוא למעשה שדה שיח תרבותי מובנה אשר זכה בעידן המודרני למעמד מרכזי. המין נקשר לא רק להנאה או לאיסור, אלא לשאלות מהותיות יותר של אמת ושקר. לדבריו, "המין כונן כמושא של מאבק במגרש של אמת".¹⁶ בעוד שהמיניות נהפכה לנושא האמת, הדחקתה והשתקתה הפכו למקור הסכנה שאורבת לה.¹⁷ שיח המיניות, אם כן, התהווה כסמן הסובייקטיביות במובן החיובי של המילה. "מינון" (סקסואליזציה) של הסובייקט האנושי "הוא ההסדרה הפוליטית של החיים, לא דרך הטלת עול על הזולת אלא באמצעות אישור עצמי".¹⁸ כפועל יוצא מכך, המיניות הייתה לסממן של מעמד חברתי, כלומר, "מפעל הרחבתם חסרת הגבולות של החוסן, של החיוניות, של הבריאות ושל החיים" היה מצוי בקשר ישיר עם התבססותה של ההגמוניה הבורגנית. העצמתו של הגוף המיני נתנה ביטוי ותוכן לסובייקט מהמעמד הבינוני.¹⁹

פוקו טוען ששיח המיניות שימש את הבורגנות לחיזוקה ולהכפפת המעמדות האחרים לה. עם זאת, במקביל עולה מתיאורו שעצם ייחוס המיניות למעמדות נמוכים יותר סימנה את עלייתם. המיניות שימשה למעשה כאות הכרה בקיומם של סובייקטים ושירתה בכך את נראותם החברתית.²⁰ המיניות מרכזית, אם כן, לא רק בתפיסת הסובייקט היחיד אלא גם בזהות הקבוצתית שהוא נושא איתו. לפיכך, כפי שאדגים בהמשך, ניתוח של האופן שבו מעוצבת סצנת המין בקולנוע, בהקשר התמטי והעלילתי שבו היא מופיעה, ויחסי היחיד וסביבתו שנבנים בה, יחשוף אלמנטים מרכזיים בהבניית זהות החברה הישראלית בסרטים.

נשאלת השאלה, איזה חידוש יהיה גלום בניתוח כזה, ומהו "הממד הנסתר" שהוא יגלה? הרי מושג "המיניות" שגור בקרב חוקרי הקולנוע הישראלי זה יותר משני עשורים. התשובה לכך נעוצה באופן שבו תפיסת המיניות של פוקו

¹⁶ שם, 41.

¹⁷ שם, 89.

¹⁸ שם, 85.

¹⁹ שם, 86.

²⁰ שם, 84, 88–87.

מפורשת. גישתה של הפילוסופית ג'ודית באטלר (Butler) אופיינית לרבים מחוקרי הקולנוע הישראלי;²¹ היא משתמשת באופן נרחב בכתביו של פוקו לתפיסה שהיא לעומתית ביסודה ומונחה על ידי שני עקרונות מרכזיים: המיניות מוגדרת כקטגוריה של זהות, ודיכוי וחתרנותו של הסובייקט הופכים לנושא מרכזי. היא מאמצת את התפיסה הפוקיאנית שמיניות אינה מודחקת, אלא מתקיימת כשדה של כוח, ומסיקה מכך שכוח זה הוא בעל פוטנציאל חתרני. לתפיסתה, הכוח ההגמוני פועל באופן דכאני על היחיד בעיצוב זהותו. היחיד, מצידו, משתמש בכוח ההגמוני שמופעל עליו על מנת להתנגד לסוג האינדיבידואליות שנכפה עליו. כך נוצרת זהות מינית לעומת וכנגד איסורה. הכוח המיועד לדיכוי משמש באופן חתרני לפעולת השחרור.²²

חוקרת הקולנוע לינדה ויליאמס (Williams) דנה בסצנות המין במסגרת התרבות האמריקאית, האירופית והעולמית.²³ תפיסתה, שאותה אני מבקשת לאמץ, שונה בתכלית מזו של באטלר. מיניות אינה נתפסת על ידי ויליאמס כקטגוריית זהות, אלא כביטוי לפעולה המינית. בהקשר זה היא מציגה פרשנות אחרת גם לאמירה של פוקו, שמין אינו קיים ככוח טבע המודחק על ידי התרבות אלא מתקיים כקטגוריה תרבותית. לטענתה, אם מין איננו כוח ליבידיאני אלא צורת כוח שנוצרה בשיח, אזי הקריאה לשחרור במהפכה המינית של שנות השישים מרוקנת מתוכן. ה"שחרור" והמרד החותר ל"אמת" מתבררים כשינוי רטורי בשיח המשכי שהוא מינני ביסודו;²⁴ כך שבמקום שבו באטלר קוראת את דבריו של פוקו כמניפסט מהפכני – ויליאמס מוצאת בהם ספקנות עמוקה.

כאשר אני דנה בחוויית הסובייקט הנבנית בסרט, אני מתייחסת לפעולה המינית כאל נוסחה תרבותית הנותנת ביטוי לתפיסה חברתית משותפת. השיח שאני מבקשת לחלץ אינו משמש יחיד או קבוצה לדיכוי האחר; תחת זאת הוא משמש כאבן היסוד שדרכה באות לידי ביטוי מכלול ההוויות האפשריות במסגרת החברתית. עקרונות היסוד בבסיס

²¹ חוקרים אחדים, בהם אורלי לובין ורז יוסף, מתייחסים ישירות לבאטלר בכתביהם. שני העקרונות המנחים את גישתה, שיפורטו להלן, מופיעים גם בפרסומים שאינם מזכירים אותה.

²² Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Palo Alto, California: Stanford University Press, 1997), 97-101.
²³ ראו למשל: Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989); Linda Williams, *Screening Sex* (Durham – London: Duke University Press, 2008).

²⁴ Williams, *Screening Sex*, 12-13.

סצנות המין שאדון בהן בהמשך אינם ייחודיים לשרמן הפושע מיפו, או רחל ניצולת השואה מן הקיבוץ. במידה רבה עקרונות אלו נשמרים בשיח מתמשך בשושלת סצנות המין שהופיעו בקולנוע הישראלי עד ימינו. הם משמשים שלל דמויות קולנועיות מכל מגדר, מוצא אתני ומעמד חברתי.

ההבניה התרבותית של המעשה המיני מודגשת במסורת הייצוג של הפעולה המינית בקולנוע העולמי, מפני שזו לעולם לא תופיע ללא תיווך. בניגוד לסרטים פורנוגרפיים, שבהם מין מוצג באופן גרפי, בסרטי המיינסטרים הפעולה המינית לרוב נסתרת מן העין. הסרט מנחה את הצופה לידיעה שיחסי מין אכן מתקיימים במרחב הקולנועי, אך אלה אינם נגלים לעיניה. בהבניית פעולה שאינה מופיעה על המסך מתעצם הממד המימיטי הקיים בסרט מלכתחילה. סוגסטיביות ממלאת בכך תפקיד חשוב. כפי שוויליאמס מציינת, המין אינו אמת יציבה שנקלטת על ידי המצלמות והמיקרופונים. הוא מובנה, מתווך ומגולם באמצעים הקולנועיים. כל גילוי של פעולה מינית הוא בו זמנית גם חיפוי שמותיר משהו לדמיון.²⁵ המין פורס לעיני הצופה את התרכובת התרבותית שבמסגרתה המעשה המיני ומשמעותו עבור הסובייקט מוטמעים. הצופה חווה לא רק את הפעולה המינית עצמה, אלא גם את כל ההשלכות התרבותיות שכרוכות בה. באופן זה התפיסה החברתית נבנית ברמה החושית.

יש לשים לב שבבחירתה של וויליאמס לעסוק בסצנת המין בכתביה, היא למעשה מבדילה עצמה מן הזרם הפסיכואנליטי שבו צמחה ואשר עליו נסמכת מסורת ניתוח סרטים ארוכת שנים. זוהי המסורת שבמסגרתה בין השאר הניחה חוקרת הקולנוע לורה מלווי (Mulvey) את אבני היסוד לקריאה פמיניסטית של סרטים. ניתוח במסורת זו מכפיף את הסרט לעולם המושגים הפסיכואנליטי. הוא מבוסס פעמים רבות על "חילוץ" הסמלים הפאליים המופיעים על המסך או על "גילוי" של תופעות פתולוגיות השזורות בעלילת הסרט או במבנה האסתטי שלו, כביכול אלו היו חבויים מתחת לפני השטח.²⁶ בקריאות שכאלו הממד הסימבולי עולה על זה החושי ומכריע אותו. עצם שילובה או היעדרה של סצנת המין בסרט הוא חסר חשיבות, משום שכל סרט נתפס כביטוי לתרחיש מיני זה או אחר. וויליאמס, שנודעה ביחסה לממד

²⁵ Ibid., 2

²⁶ בזו מסתכמת תמצית ביקורתו של נואל קרול על הזרם הקרוי בפיו "פסיכוסמיטי". ראו: Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988).

החושני של הסרט,²⁷ מתייחסת בעיקר לאופן שבו הוא מפעיל את הצופה כ"מכונת רגשות". היא מתייחסת לממד הגלוי שלו, ואינה מנסה לייחס לו ממדים נסתרים. היא אינה סוקרת את הופעת ה"פאלוס", "חוק האב" או שלל תופעות פתולוגיות מן הארסנל הטיפולי. היא מפנה את המבט אל האופן שבו המין נבנה לעיני הצופה.

בהמשך לווייליאמס, אני קוראת את המין המופיע בממד הגלוי בסרט כמגלה רבות על ההקשר התרבותי שבו הוא נוצר. מאחר שבתרבות המערבית למין מוענק מעמד מכונן בתפיסת הסובייקט, הייצוג הקולנועי של המעשה המיני משמש כזירה מרכזית שמבטאת את ה"אמת" התרבותית לגבי אותו סובייקט ויחסיו עם הסביבה.

אילן יוחסין חדש לקולנוע הישראלי

חמושה בכלים התיאורטיים הללו, בהיסטוריוגרפיה שמתמקדת בהמשכיות ובהתמקדות בתפקידה של סצנת המין בעיצוב הסובייקט הקולנועי, אני מבקשת להגדיר נקודת מוצא חדשה לחקירה גנאולוגית של הקולנוע הישראלי. מטרתי היא במידה מסוימת שאפתנית יותר משהייתה זו של ג'אד נאמן בשנת 1979. בעוד שהוא ביקש להגדיר את הקולנוע הישראלי נכון לתקופה שמאמצע שנות השישים ועד סוף שנות השבעים, אני מבקשת לחלץ משני סרטים משנות השישים עקרונות שמנחים את הקולנוע הישראלי כבר משנות השלושים ועד היום. כך אני גם בוחנת את סצנות המין הקולנועיות המוקדמות כזירות שבהן מוגדרים הסובייקט וסביבתו בשיח תרבותי מתמשך.

חוגת הזמן מוסטת לאחור ל-1963, שנה לפני **שסאלח שבתי וחור בלבנה** הופיעו על מסכי הקולנוע. זוהי השנה שבה פרצה סצנת המין לאקרנים הישראליים. "לידת תאומים" זו – על פי הגישה שאני מציעה – התרחשה בשתי יצירות קולנועיות חלוציות: **אלדורדו**, סרטו הראשון של מנחם גולן, ו**אשת הגיבור**, סרטו השני והאחרון של פיטר פריי.²⁸ **אלדורדו** הוא סרט פעולה העוקב אחר ניסיון השיקום של בנימין שרמן הפושע, ומתרחש ברחובות יפו ותל אביב. **אשת**

²⁷ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly* 44, Number 4 (Summer 1991): 2-13.

²⁸ למעשה ניתן לדבר בשנת 1963 על לידת שלישייה של סצנת המין הישראלית, שכן בסרטו של יורם גרוס **רק בלילה** (ישראל, 1963) הופיעה סצנת מין קומית, שבה דמות האישה כושלת בניסיון לפתות גבר מזדמן. הסצנה הזו מכילה מרכיבים ספציפיים לתרבות הישראלית, שאופייניים לסצנות המין הקומיות שיופיעו בשנים שאחריה. למרות זאת בחרתי במאמר זה להתמקד בשני הסרטים האמורים, שכן בהם יש שימוש בארוטיקה וסצנת המין בהם באה לידי מימוש.

הגיבור הוא סרט בסגנון הגל החדש הצרפתי העוקב אחר משבר הזהות של רחל, ניצולת שואה ואלמנת מלחמה בחברה הקיבוצית בגולן.

שני הסרטים יכולים להיתפס כהפכים מבחינות רבות. הצביון החלוצי **באשת הגיבור** מודגש. היחסים בין היחיד והחברה נבחנים לאורך העלילה תוך שילוב של דיון אידיאולוגי מובהק בין הדמויות על שיתופיות ואינדיבידואליזם. **אלדורדו**, לעומתו, מתרכז בחברת השוליים העירונית ומעגן את האירועים המתרחשים בעלילה בנסיבות "אישית" שמנותקת מכל שיח אידיאולוגי גלוי. הסרטים שונים זה מזה לחלוטין גם מבחינת המבנה: **אלדורדו** מושך את הצופה בשורה של סיבות ותוצאות קוהרנטיות. המתח בסרט הולך ומתעצם, ובמקביל מתגלים פרטים, בהם הפללתו של שרמן בפשע שלא ביצע בעבר, והסכנה המאיימת עליו ועל הדמויות האחרות בהווה, ובסוף העלילה מגיעה ההצלה, שמלווה בתחושת רווחה. המבנה של **אשת הגיבור** לעומת זאת מאתגר את הצופה בכך שהוא מציף אותו בשלל דמויות ואירועים שמהותם אינה תמיד מובנת, ומשלב סצנות שנקטעות בפתאומיות ומעבר חד בין התרחשויות אשר הקשר בינן אינו מוסבר וברור. סיפורה של רחל נבנה בסצנות ארוכות מלוות בדיאלוגים פנימיים, תוך בידוד מהדמויות האחרות שנעות סביבה והנגדה אליהן. הסרט נע במעגליות, ובסופו הדמויות נותרות לא רחוק מנקודת המוצא שלהן. שני הסרטים מובילים את הצופה דרך גאות ושפל רגשיים הבאים לידי ביטוי באווירתם ובפס הקול שמלווה אותם, כמו גם באקספרסיביות של הדמויות השונות. אך **אלדורדו** מעצב תמונת מציאות שאינה משתמעת לשתי פנים, ואילו **אשת הגיבור**, על מכלול סתירותיו, מוביל לאמביוולנטיות שמעמעמת את תחושת ההקלה בסיומו של הסרט.

למרות כל ההבדלים ביניהם, **אלדורדו ואשת הגיבור** חולקים תמונת עולם זהה, העומדת ביסוד הסרטים וצובעת את יחסי היחיד והחברה המתוארים בהם. הממד הארוטי ששני הסרטים מכילים וסצנות המין המשולבות בהם מהווים את שיאם המשותף. התחקות אחר "הרציונל המיני" בשני הסרטים תחשוף טפח מן המרחב התרבותי הישראלי והאופן שבו מיניות שלובה בו ומעצבת אותו. היא תחשוף תמונת עולם שבה המרחב הפרטי נפלש תמידית על ידי המרחב הציבורי, תמונת עולם שבה קורבנות היא עוגן של זהות וארוטיקה. הגם שבחינת שני הסרטים אינה ממצה את פוטנציאל שרטוט

"הקרטוגרפיה המינית"²⁹ של החברה בישראל, עלילותיהם בכל זאת נוגעות בכמה מאבני היסוד שלה – כאלו שנותרו רלוונטיות להבנת החברה הישראלית גם בבחינת חמשת עשורי היצירה שבאו לאחריהם.

באין מחבוא – דילמת החלל הפרטי והציבורי

הן באלדורדו והן באשת הגיבור הצופה מעומת עם הגבולות בין החלל הפרטי לציבורי, מכיוון שבשני הסרטים היחסים בין היחיד וסביבתו מוצבים במרכז הבמה כזירת עימות דיסהרמונית. בשני הסרטים זוהי הזירה שבצילה מכונן הסובייקט בסצנת המין. באלדורדו, פעולות כגון התחקות, היתקלות והתעמתות הן חלק ניכר מהכוריאוגרפיה של תנועת הדמויות. חורבות השטח הגדול ביפו שהן המרחב הציבורי המרכזי בסרט, משמשות כמבוך שבו מתרחשים מעקבים, מארבים והתעמתויות. לדוגמה, זמן קצר לאחר תחילת הסרט מרגו, בת זוגו לשעבר של שרמן, נראית עוקבת אחריו במרחב בשעה שהוא הולך עם בת זוגו הנוכחית, נעמי בנימיני, בין החורבות. כשהמעקב מסתיים ומרגו סבה על עקבותיה, היא נתקלת בזה אחר זה בשני גברים המאוהבים בה ועוקבים אחריה, קהלת הקבצן מחד ושניידר הפושע מאידך.

שרמן, גיבור הסרט, משמש באופן מודגש כמושא למעקב עבור דמויות שונות במהלך הסרט. במפעל, מקום עבודתו, מחפשים אותו לסירוגין שותפו לשעבר שניידר הפושע וכהן השוטר, שמעוניין לבקש ממנו מידע. גם בביתו הוא לא מוצא מנוח. בשובו למרחב הביתי, דמויות שונות מחכות לו ומפרות את מנוחתו, בהן בנות זוג, פושעים, שליחים ושוטרים. הנעשה בתוך הבית גם הוא מושא לריגול. קהלת הקבצן צופה בו מתנשק עם נעמי, ועורך דינו, בנימיני – אביה של נעמי בת זוגו – מאזין לעימות הקולני שלו עם מרגו. מחוץ לזירה ביפו, גם בעיר תל אביב לא מוצאות הדמויות מנוח. הוריה של נעמי, לדוגמה, עוקבים אחריה בעיניהם כשהיא נכנסת לביתם בתל אביב מלאת עוז או תוגה. את מה שהיא לא מספרת להם הם קוראים בכותרות העיתונים. כמו כן, כשרמן ונעמי מבלים לראשונה בתל אביב, הם נתקלים שם במכריו של שרמן מיפו ונעצרים על ידי השוטרים, ובמסיבה עם מכריה של נעמי הופך שרמן מושא להתבוננות, רכילות

²⁹ אני משתמשת במושג כפי שהוא מופיע במאמרה של אדריאן אנג'לו: Adrienne Angelo, "Sexual Cartographies: Mapping Subjectivity in the Cinema of Catherine Breillat", *Journal for Cultural Research* 14:1 (2010): 43-55.

ולבסוף עימות. אם כן, התעמתות היחיד עם הסביבה והחדירה הבלתי פוסקת למרחב הפרטי הם חלק דומיננטי מההתרחשות באלדורדו.

גם באשת הגיבור יש סצנות שבהן הקהילה חודרת לתחום הפרטיות של היחיד. בכמה סצנות המתרחשות במרחב הציבורי נראים חברי קיבוץ כשהם צופים במהלכיהם של גיבורת הסרט, רחל, ושני מחזריה – חבר הקיבוץ יוסף ותלמיד האולפן ג'רי. הם דנים במעשיהם של השלושה ומלווים אותם בהערות שחלקן סרקסטיות. בסופה של הסצנה הראשונה בסרט המתרחשת במרחב הפרטי – חדרה של רחל – מתברר לצופה שגם מרחב זה חשוף כלפי חוץ: השכנה, רבקה, נראית מאזינה לסופה של המריבה בין רחל ויוסף, וכאשר זה עוזב את החדר בטריקה היא קוראת לרחל ומציעה לה כוס תה. לאורך הסרט דנים זוג השכנים ללא מעצור בחיי האהבה של רחל ונוקטים פעולות התערבות. כמו באלדורדו, כך גם באשת הגיבור החוסר בפרטיות מוצג כבעיה כרונית.

באלדורדו המרחב הציבורי משמש בראש ובראשונה כרקע לסיפורן של הדמויות, ואילו אשת הגיבור מקדיש סצנות אחדות לחיי הקהילה בקיבוץ, לחגיגות וטקסים, מפגשי מועצה ומוסדות משותפים. כפועל יוצא מכך, באלדורדו מעשה הפלישה שמוצג לצופים הוא חד-כיווני – מהסביבה כלפי היחיד – ואילו באשת הגיבור הפלישה היא דו-כיוונית. לדוגמה, בתחילת הסרט, בעת מסיבת פורים, מנצל ג'רי ריקוד משותף של חברי המשק על מנת לחבוק ולנשק את רחל בניגוד לרצונה. האולם כולו משתתק למראה המעשה והחגיגה החברתית נעצרת. לקראת סוף הסרט רחל יוצרת מהומה רבתי באספת החברים כאשר היא מכריזה על התפטרותה מהוראת האולפן, לקול מחאות חלק ניכר מחברי הקיבוץ.

מעבר לדיסוננס המוצג בין היחיד לחברה, אשת הגיבור מדגיש במבנהו את הדיסוננס בין היחידים המרכיבים את הקבוצה. בעוד שבאלדורדו חלק מתחושת הקוהרנטיות מאופיין בכך שהדמויות חולקות אווירה ומצב רוח, באשת הגיבור המעברים מדמות אחת למשנתה הם חדים ומדגישים את הניגודים ביניהן. באלדורדו אווירת הנכאים מלווה את מרגו הזנוחה ונודדת לשרמן המובס על ידי אויביו, ואחר כך לנעמי שמאמינה שהיא נבגדת. לעומת זאת, באשת הגיבור הצופה חווה מעבר פתאומי מרוממות הרוח של רחל לאחר שבילתה בנעימים עם ג'רי, לאווירת הנכאים שמלווה את יוסף כשהוא מאבד את עיסוקו כרועה כבשים. הצופה שומעת צלילי ג'אז שמלווים בו זמנית התנהגות הרסנית של ג'רי השיכור וכמיהה חושנית של רחל הצמאה למגע. חוסר המתאם בין הדמויות חותר לא רק תחת החוויות הקוהרנטיות של הצופה,

אלא גם תחת הרעיון של חברה מאוחדת. היחידים בחברה השיתופית מצויים בדיסהרמוניה מעצם נבדלותם זה מזה. עובדה זו מחזקת את המתח הטמון בייצוג המרחב המשותף שבו נפגשים בני הקיבוץ, סותרים זה את זה, מתדיינים ארוכות ומקיימים הצבעות.

לפי חנה ארנדט, הגבול המפריד בין המרחב הפרטי לזה הציבורי מהווה את העיקרון הראשון ויסוד החוק בעת העתיקה.³⁰ היא גורסת שהחלוקה בין המרחבים מעידה על הצורך הבסיסי להפריד בין פעולות המיועדות לעין הציבור ואלו שנועדו להיות מוסתרות ממנו, אך אנו זקוקים במידה שווה לשני המרחבים:³¹ תחושת המציאות שלנו תלויה בהופעה בתחום הפומבי, זהו המרחב שבו נוצרת הקהילה;³² מאידך, לא כל הפעולות יכולות להתקיים בציבור, והמרחב הפרטי החבוני מעין הציבור מהווה את מיקומו של היחיד בעולם.³³ חיים ללא מרחב ציבורי הם חיי דיכוי, טוענת ארנדט, וחיים ללא מרחב פרטי הם רדודים.³⁴ לדבריה, החיים המודרניים מאופיינים בטשטוש הגבול בין המרחב הפומבי לזה הפרטי, וטשטוש זה מאיים לפוגג את שני המרחבים החיוניים לקיום האדם.³⁵ דומה שהסרטים **אלדורדו ואשת הגיבור** משקפים שניהם את הטשטוש הזה ואת האיום שכרוך בו, כאשר הם מעצבים באמצעים קולנועיים מרחב ציבורי מעורער ודיסהרמוני, ומרחב פרטי מאוים ונפלש.

למעשה שני הסרטים אינם ייחודיים בכך בתעשייה הקולנועית שבמסגרתה נוצרו; ערעור הגבול בין המרחב הפרטי והמרחב הציבורי ודיסהרמוניה הנוצרת בעקבותיו מופיעים כמוטיבים מרכזיים בסרטים רבים בקולנוע הישראלי מראשיתו. מוטיב זה, שחולש על הקולנוע הישראלי בכללו, מעיד על מרכזיות העיסוק בגבולות בין הפרט והכלל בתרבות הישראלית לאורך כל תקופת קיומה.³⁶ החברה הישראלית, שנולדה בעידן המודרני, נוצרה כחברה "מהונדסת", ודיונים

³⁰ חנה ארנדט, **המצב האנושי**, תרגמו אריאלה אזולאי ועדי אופיר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013), 94.

³¹ שם, 104.

³² שם, 81–83.

³³ שם, 81, 94.

³⁴ שם, 89, 101.

³⁵ שם, 98–103.

³⁶ למוטיב הדיסהרמוניה בין המרחב הציבורי לפרטי התייחסו גם חוקרי הקולנוע הישראלי. ככלל הוא מוזכר בניתוח סרטים משנות השישים והלאה, ואינו מקושר לתופעה אוניברסלית של החברה המודרנית באשר היא. החוקרים הדנים בו בהקשר הישראלי הספציפי משייכים אותו למעבר ההיסטורי בישראל מעידן של חברה קולקטיבית אידיאולוגית לתקופה שבה המחויבות לתנועה הציונית פחתה והתפתחו אידיאלים

רבים הוקדשו ליחסים האידיאליים שאמורים להיווצר בה בין היחיד והקהילה. העיסוק הציבורי בנושאים אלו המשיך להתקיים במעבר מן העידן האידיאולוגי, שאופיין ברטוריקה מגויסת, לעידן שבא אחריו ואופיין ברטוריקה ביקורתית. קיומו הדומיננטי והמתמשך של מוטיב זה ברובם של הסרטים הישראליים לאורך ההיסטוריה הוא ביטוי לסתירות הפנימיות והקשיים בקביעת אמות מידה שיפרידו בין המרחב הפרטי והציבורי, אשר מלווים את החברה הישראלית מהיווסדה ועד היום.³⁷ במסגרת זו טמון הקשר בסרטים ישראליים בין סצנת המין וכינון הסובייקט. סצנות המין הישראליות הן למעשה ביטוי מרכזי להצלחתן או כישלונן של הדמויות הקולנועיות בבריאת מרחב פרטי ריבוני. את זאת אדגים באמצעות סצנות המין הראשונות בקולנוע הישראלי.

הן באלדורדו והן באשת הגיבור ניתן לזהות את הקשר בין הגבול המעורער שבין המרחב הציבורי והפרטי, ובין התפקיד המרכזי של סצנת המין בכינון הסובייקט. בהתאם לדפוס הדיסהרמוני המאפיין את אלדורדו, הרומן בין שרמן ונעמי זוכה להפרעות תדירות על ידי סביבתם. כל הדמויות האחרות בסרט – העבריינים הזעירים ביפו, החברה בתל אביב, הוריה של נעמי והמשטרה, כולם מגלים עניין בשניים, מדברים עליהם, נתקלים בהם וחוקרים אותם. פגישה אחת של הזוג בתל אביב מסתיימת במעצר, ויציאה נוספת שלהם לבילוי משותף מתחילה בתשואול של שוטר שמגיע לביתו של שרמן ומסתיימת בקטטה במסיבה. לבסוף, רק לאחר שורת אירועים אלו, מופיעה סצנת המין של שרמן ונעמי. בסצנה המופיעה מעט לפני מחצית הסרט, נראים שרמן ונעמי כשהם נשכבים על החול בחוף הים ולאחר שיחה ארוכה הם מתגפפים, והמצלמה מתרחקת למצלם רחוק (לונג שוט). הזוג כמו נשטף בגלי הים של הסצנה הבאה, שבה הם מופיעים בבוקר על המזח לאחר שבילו את הלילה על החוף. האקט האינטימי אינו נגלה לעין הצופה, אבל ברור

אינדיבידואליסטיים. ראו למשל: יגאל בורשטיין, **פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990); נורית גרץ, **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993); מירי טלמון, **בלוז לצבר האבוד: חבורת הנוסטלגיה בקולנוע הישראלי** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001); Yosefa Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen* (Austin: University of Texas Press, 2001); יהודה (ג'אד) נאמן, "מודרניזם: המניפסט שלא פורסם", בתוך **מחברות קולנוע דרום, כרך 1**, ערכו יעל מונק ואייל סיון (חיפה: פרדס הוצאה לאור, 2006), 133–141.

למרות ההיגיון הרב בהיקש זה, אין הוא מספק הסבר לכך שהדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי ותיקה יותר ומופיעה כבר בסרטים מוקדמים יותר, כמו: **הם היו עשרה**, ברוך דינר (ישראל, 1960); **גבעה 24 אינה עונה**, תורולד דייקנסון (ישראל, 1954); **זאת היא הארץ**, ברוך אגדתי (פלשתינה, 1935); **עודד הנודד**, חיים הלחמי (פלשתינה, 1935).

³⁷ לדיון רחב יותר במקורות האידיאולוגיים של התופעה ראו את ספרי שעתיד לצאת לאור באנגלית ב-2020 בהוצאת De Gruyter.

שהתרחש – אם התרחש – במרחב הציבורי. עם זאת, דמויות נוספות אינן נוכחות ואינן טורדות את הזוג. שרמן ונעמי נמצאים בגפם. בסיקוונס שמופיע לאחר מכן עוקבת המצלמה אחר שרמן ונעמי בבגדי הערב שלהם, כשהם מבליים לאורך היום בתל אביב. הם נראים רצים במרחבים הפתוחים, צוחקים ומשחקים או נחים ברוגע. החיוך נח על פניהם לאורך כל אותו הסיקוונס. ברובם המכריע של המקומות לא מופיעים אנשים אחרים, וגם כשהם יושבים בקפה הומה איש לא מפריע להם. פרט זה, וכן המרחבים הפתוחים המופיעים בסיקוונס, מהווים ניגוד לאווירה המתוחה והסגורה שבסצנות שלפניהן ואחריהן. הסיקוונס מסתיים בשעת ערב בביתו של שרמן. שרמן ונעמי נראים במצלם רחוק בחלונן של שרמן אוחזים זה בזה בחיבוק מלא תשוקה. המצלמה מתרחקת עוד יותר כשהם מופיעים שוב בחלון בבגדים תחתונים. הצופה כמו מתבקש לסגת, ולהניח ליחסי המין להתקיים ברשות הפרט.

בסיקוונס זה, שמתחיל ונגמר ביחסי מין, תופסים שרמן ונעמי את מקומם במרחב העירוני. הקשר המיני שביניהם מוצג כמעשה כינון עצמי של היחידים המשתחררים לרגע מכבלי החברה. בתחילת התהליך שרמן ונעמי מצויים במצב אינטימי במרחב פומבי, כמי שאין להם מקום משלהם. לאחר שביססו את מקומם במשך סיקוונס שלם במרחב הציבורי הם נסוגים לממש את הקשר האינטימיות של המרחב הפרטי.

באשת הגיבור, הגיבורה רחל מחוזרת על ידי יוסף, ששייך כמוה למסד הקיבוצי. אך העוצמה הארוטית משויכת למחזרה השני ומושא תשוקתה, תלמיד האולפן ג'רי, המורד בקיבוץ ובסדר החברתי לטובת העצמי. לבוש בג'ינס ומעיל עור, ג'רי מעוצב בדמותם המרדנית של הגברים הצעירים מהסרטים **מרד הנעורים** ופרא.³⁸ חיזורו של ג'רי אחר רחל ונשים צעירות הלומדות באולפן של הקיבוץ מגיע תכופות לכדי הטרדה מינית. התנהלותו זו היא ביטוי בולט למרדנותו כנגד החוקים החברתיים, ובעטייה מופר הסדר על המסך שוב ושוב. כל האמצעים הקולנועיים משמשים להעצמת כוחו הארוטי. גופו השרירי מוצג לעיני הצופה כאשר הוא רוקד. מוזיקת ג'אז מלווה תדירות את תנועותיו, ועריכה קצבית מלווה את דבריו כאשר הוא פורס את משנתו האנטי-חברתית באוזני רחל. יריבו, יוסף, אינו חסר כוח ארוטי, אך לעומת ג'רי כוח זה מתעמם, ובפרט לנוכח גילו המתקדם יותר של יוסף, יציבתו הקשיחה ודיבורו המליצי. כך מודגשת לצופה

³⁸ *Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray (USA, 1955); *The Wild Ones*, László Benedek (USA, 1953)

האטרקטיביות של מרד היחיד כנגד החברה – האָרוס עומד לצידו של המורד. למרות משיכתה המופגנת של רחל לג'רי, היא דוחה אותו בשם הסדר החברתי, אף לבסוף הקשר המיני ביניהם (ולא בינה לבין יוסף) מתממש.

סצנת המין של רחל וג'רי מופיעה לקראת סופו של **אשת הגיבור** ומהווה את שיאו. במעבר לסצנה זו משתנה מבנהו הקטוע של הסרט והוא הופך קוהרנטי ואחיד. תהליך זה מתחיל בסצנה שבה הקיבוץ נתון למתקפת טילים. חברי הקיבוץ פועלים כגוף אחד כנגד המתקפה, וג'רי מצטרף אל השורות ומסייע בפעולות כיבוי האש. לכאורה, טובת החברה מנצחת את רצון היחיד. אבל אותה אחידות במבנה הסרט נותרת על כנה כאשר הזוג מתאחד בחדרה של רחל ומתנה אהבים לצליליה של נעימה דרמטית. הסצנה מדגישה את החושניות הפיזית ביחסי המין. פלג גופו העליון השרירי של ג'רי נחשף לעיני הצופה. המצלמה תופסת אותו בזוויות שונות כשהוא מלטף ומנשק את גופה של רחל ארוכות. הבעת פניה האקסטטית היא האלמנט המרכזי בסצנה.

כמו ב**אלדורדו**, גם ב**אשת הגיבור** יחסי המין הם מעשה מכונן שבו נוטלות הדמויות את מקומן במרחב. ב**אשת הגיבור** הסצנה משלבת בתחילתה את המעשה המיני בשוטים של אש, שמסמלים לא רק את התשוקה אלא גם את ההרס – כפי שארחיב בהמשך – ולאחר מכן בשוטים של דימויים מן הטבע שמסמלים התחדשות. במובן מסוים יחסי המין מוצגים כך בהקשרם הרחב, במעגל ההרס וההתחדשות שבטבע. מצד שני הסצנה היא בבחינת שיא בביטוי נקודת מבטה הסובייקטיבית של גיבורת הסרט, רחל. היא וג'רי משתלטים על המסך ונותרים עד סוף הסרט במרכז העלילה. סצנת המין, על כן, אינה רק רגע של התממשות מאויים בעלילת הסרט, אלא פעולה שמכריעה את הכף לטובת הדמות הראשית לעומת הכלל ומעניקה לפרספקטיבה שלה את המעמד המכונן בסרט.

"שנינו נכים. עזרי לי" – הקורבן כמושא ארוטיקה

מפתח מרכזי לארוטיקה בקולנוע הישראלי הוא הקשר האמיץ בינה ובין הוויית הקורבנות (Victimhood), כלומר: הסכנה, האובדן, הכאב והייסורים, כפי שניתן לזהות הן ב**אלדורדו** והן ב**אשת הגיבור**. כינויו המלא של גיבור הסרט **אלדורדו** הוא שרמן-ישלם. הוא נרדף לאורך הסרט על לא עוול בכפו בידי סמל המשטרה בוגדנוב, שותפו לשעבר שניידר ובת זוגו לשעבר מרגו. הסכנה שאורבת לו מתגברת עם התקדמות הסרט, ומתפתחת מסכנת הפללה לסכנת הידרדרות,

ולבסוף, לקראת סוף הסרט – לסכנת חיים. הסרט מדגיש את הוויית הקורבנות של הגיבור, ומכוון את הצופה להתבונן בשרמן בדאגה שהולכת וגוברת כאשר הוא נתקל שוב ושוב במכשולים, נקלע לצרות וסכנות ואף מוכנע בשלב מתקדם בקרב אגרופים על ידי אויביו. נקודת השיא מגיעה בסוף הסרט בסצנת מארב, כאשר שניידר מאיים לירות בשרמן. לאחר שנשמעות היריות עוברות 70 שניות לפני שסמל כהן מודיע לנוכחים (ולצופים) שבוגדנוב הוא שנהרג מהיריות – ולא שרמן. רק אז מופיע שרמן שוב על המסך, כאילו קם לתחייה. האפשרות ששרמן נהרג מגבירה עבור הצופה את המתח, ולאחר מכן את תחושת ההקלה כאשר נודע שעודנו חי.

בתהליך מקביל לצרות שעוברות על שרמן, עובר גופו של שרמן ארוטיזציה לעיני הצופה. כבר מתחילת הסרט עוקבת אחרי המצלמה כשהוא נע במרץ במהלך הליכה וריצה. המצלמה מדגישה בסצנות רבות את גופו השרירי. גם מרגו וגם נעמי נראות מביטות בו בערגה ונוגעות בגופו. גם בסצנת המארב האמורה, שבה שרמן נתון בסכנה, הוא נע במרץ בעוד פלג גופו העליון נחשף, ונראה מדלג בגמישות מעל מכשולים, שוחה במים ורץ. כלומר, בנקודת השיא של הסצנה, מוטיב הסכנה ומוטיב הארוטיקה מתחברים.

במאמרו המפורסם מ-1981 על סרטיו של הבמאי האמריקאי אנתוני מאן (Mann) מתייחס פול ווילמן (Willeman) לחיבור בין ארוטיקה גברית ואלימות בקולנוע. לטענתו, הסרטים שבהם מופיע החיזיון הארוטי הגברי מכוונים את הצופה לנקודת מבט סדיסטית. בשלב הראשון הצופה נהנה מצפייה בגבר הנע, רוכב ונאבק על רקע הנוף, ובשלב הבא ההנאה מופקת מצפייה בגופו מושחת במעשה אלימות.³⁹ לכאורה ניתן להחיל נקודת מבט זו גם על גופו של שרמן באלדורדו, הנגלה במלוא חיוניותו לצופים ואז חווה יותר ויותר ייסורים. אך למרות קיומם של כל האלמנטים שמציין ווילמן – הגוף הגברי, הארוטיזציה והאלימות – אלדורדו אינו מבנה נקודת מבט סדיסטית. שרמן אומנם נרדף ואף מוכה בקטטה על ידי בריונים, אך הצופה אינו זוכה "ליהנות" מהשחתת גופו, וזו אינה מקבלת מקום מרכזי בסצנה וברצף שבהם היא מופיעה. החיבור שאלדורדו עושה בין ארוטיקה, סכנה וייסורים הוא תוצר של מניעים אחרים, האופייניים יותר לקולנוע הישראלי; הסרט מכוון את הצופה להוקיר את שרמן בשל היותו קורבן. התהליך הוא לא של אובייקטיביזציה, אלא של סובייקטיביזציה.

³⁹ Paul Willeman, "Anthony Mann: Looking at the Male", *Framework* 15 (Summer 1981): 16.

את המפתח לפרשנות זו ניתן למצוא בבניית הקשר בין שרמן לנעמי. כאשר הצרות רודפות אותו, הוא מתלונן שוב ושוב על מר גורלו באוזניה והיא מנחמת אותו שוב ושוב. בסצנת המין שתיארתי לעיל, שרמן ונעמי מצולמים בתקריבים כאשר הם שוכבים על החוף, והיא מלטפת את פניו כאשר הוא מספר על ילדותו האומללה ועל העובדה שמעולם לא ניתנה לו הזדמנות להשתקם. הוא מסיים את קינתו בכך שכולם מביטים בו במבט קר. נעמי שואלת אם גם מבטה שלה קר. הוא נד בראשו לשלילה ואז הם מתנשקים. הארוטיקה שנבנית ביניהם לעיני הצופה קשורה ישירות לסבל ששרמן עובר ולשאיפתה של נעמי לנחם, לפצות ולשקם אותו. הסרט מזמין את הצופה לאמץ את מבטה החומל והחושק של נעמי בשרמן. ההכרה בקיומו של שרמן היא הכרה בכאבו, כך שההנאה הארוטית שנוצרת בהתבוננות בדמותו משרתת נקודת מבט אמפתית המכירה בו כסובייקט. כפועל יוצא, הנאה ארוטית זו אינה מבוססת על החפצה מציצנית או על הזדהות נרקיסיסטית.⁴⁰

לצד שרמן, גם מרגו – בת זוגו לשעבר – מוצגת לצופה כדמות ארוטית. עוד לפני שהיא מופיעה על המסך מציגים אותה הפושעים הזעירים בסרט ללקוח פוטנציאלי כ"חתיכה הכי טובה ביפו". היא נראית לראשונה בביגוד חושפני המדגיש את חמוקיה, ובכל הופעותיה על המסך היא לבושה בבגדים שמדגישים את גזרתה הנשית. האטרקטיביות שלה זוכה לאישור תמידי כאשר גברים הולכים שבי אחריה לאורך כל הסרט. גם הארוטיות של מרגו נקשרת במהלך הסרט עם סבלה ההולך וגובר – הנובע מנטישתו של שרמן. בסצנה אחת היא יושבת על הבר ומקוננת על מר גורלה: הזנחה מצד הוריה, הניצול המיני שעברה כקטינה מידי מעסיקה הראשון, והעינויים שעברה תחת ידיו של שרמן. במשך הסצנה הגברים בבר נותנים בה מבטים חושקים. היא מחווה כלפי גופה. הרגליים שלה נראות בתקריב, כך שמעמדה כקורבן והארוטיות שלה משתלבים. הצופה מכוון בסצנה זו לא רק לחשוק בה או להכיר בכך שדמויות אחרות חושקות בה, אלא גם להכיר בה כסובייקט בשל סבלה.

אף שמרגו עוקבת אחרי שרמן משלב מוקדם בסרט, רק 51 דקות לאחר תחילתו היא מופיעה בדירה שלו והם מדברים. השיחה מתפתחת לריב, מרגו פורצת בבכי וזעקות, ושרמן צועק עליה, גורר ומטלטל אותה ולבסוף סוטר לה.

⁴⁰ לורה מאלווי ייחסה שני מאפיינים אלו לחיבור הארוטי של הצופה עם הדמות במאמרה המכונן משנת 1975. ראו: Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (Autumn 1975): 10.

ככל שהוא נהיה אגרסיבי יותר היא נוגעת בו יותר ברכות, מלטפת את פלג גופו העליון, המכוסה בגופייה בלבד, מחבקת אותו ונצמדת אליו. הארוטיקה שנוצרת איננה סדיסטית, אלא משרתת את תחושת האובדן – מרגו נאחזת בגופו של שרמן שאבד לה. זוהי גם החוקיות מאחורי סצנת המין ביניהם. לאחר ששרמן מוכה מרגו סועדת אותו, ולאחר שהחלים הם מצולמים בשורה של תקריבים כאשר הוא מושך אותה אליו והם מתנשקים. הסרט חוזר אליהם לאחר שקיימו יחסים, כשפלג גופם העליון עירום והיא שוכבת מעליו ומעבירה סיגריה בינו לבינה. התמונה שופעת אינטימיות וארוטיקה, אך המונולוג של מרגו סותר את הקרבה הזו. היא יודעת שהוא חושב על חברתו החדשה. כאשר שכבו הוא הביט בתקרה בעיניים קרות. האינטימיות ביניהם מדגישה שוב את תחושת האובדן של מרגו, והמגע אינו מייצג קרבה אלא מעצים את חסרונה.

גם **באשת הגיבור** לקורבנות תפקיד מרכזי. כאמור, הגיבורה הראשית, רחל, היא ניצולת שואה ואלמנת מלחמה. חוויותיה כניצולה ואובדן בעלה מרכזיים לדמותה בסרט ומוסיפים לה הוד. תמונות מן השואה מופיעות כציורים בתחילת הסרט. בהמשך היא רומזת לג'רי בשתי שיחות נפרדות על הסבל הלא-יתואר שעברה ועל מרכזיותו בחייה ובתמונת עולמה. במונולוגים פנימיים היא משוחזרת עם בעלה המנוח בשפה פיוטית. יוסף מספר בלהט לחברו שהתלאות שעברה רחל מעוררות בו חרדת קודש, ודומה שהצופה מתבקש לחלוק תחושה זו. גם התנהגותו של ג'רי מגובה בטרומה מן העבר – בשיחה עם רחל הוא מזכיר את ניסיון המלחמה שלו כחייל במלחמת קוריאה. חוויית התופת מוצגת כמחולל מרכזי של מרדנותו. כאשר הקיבוץ מופצץ, המצלמה חגה בחלל המקלט שבו שוהים תלמידי האולפן ונעצרת על ג'רי בפרוץ פריים. תמונת נעלי חיילים וקול ברק ברקע מרמזים שזיכרון המלחמה פולח בו. זה גם מה שמניע אותו לפעולה – כחייל הוא רץ להצטרף ל"שדה הקרב" של הקיבוץ כנגד השרפה שנוצרה ממתקפת הטילים.

במהלך כל הסרט מחזר ג'רי אחרי רחל והיא, למרות האמביוולנטיות, דוחה אותו. סצנת המין ביניהם יכולה להתממש רק לאחר שהם מממשים את תפקידם בתרחיש ההקרבה, שבו הוא מסכן את חייו והיא מביאה לידי ביטוי את אבלה. לאחר מתקפת הטילים ג'רי נרתם לפעולות ההצלה ומחלץ חביות דלק מן האש, ורחל, שנקלעת למקום, זועקת ובוכה לנוכח הסכנה הנשקפת לחייו. לאחר זמן היא קוראת בשם בעלה שנהרג, אלי, במקום בשמו של ג'רי. סצנה זו בנויה על פי חוקיות הדומה לזו שמתקיימת בסצנת המארב ב**אלדורדו**: כמו שרמן, גם ג'רי מפגין כושר פיזי וגופו השרירי מוצג לעיני הצופה. כמו נעמי ומרגו העומדות חרדות במל, גם רחל נראית כשהיא מכוונת את המבט החרד לעבר הדמות

המצויה בסכנה. בזעקותיה מתקיים ממד קתרטי – הוא מביא לידי ביטוי חושי את הקורבנות והאבל הנשזרים כחוט השני לאורך כל הסרט. על פי חוקיותו של הסרט, הקדמה זו היא המאפשרת את המימוש הסופי – סצנת המין שמאחדת את ג'רי, שסיכן את חייו, עם רחל הניצולה, שחוה את האובדן.

סצנת המין נבנית כמעשה תיקון לסבלם של רחל וג'רי. כשג'רי נלחם באש ורחל מבכה אותו מחשש למותו, השרפה נקשרת כבר לתופעה רחבת ממדים יותר מהאירוע הספציפי בחצר הקיבוץ: היא מקושרת למותו של אלי בעלה במלחמה ולאובדן שרחל חוותה בחייה בכלל; כך ששויים של השרפה המשולבים בתחילת סצנת המין נושאים משמעות מובנה ויוצרים ביטוי חושי לסכנה, כאב ואובדן. החיבור המיני בין רחל וג'רי נובע מהם וחותר תחתם. תמונות הטבע שמשולבות בחלק השני של סצנת המין מסמנות את התרחקותם של רחל וג'רי מן הסכנה אל החיים והצמיחה מחדש.

על מנת להבין את מעמדו של הקורבן באלדורדו ובאשת הגיבור יש להתבונן בנושא בהקשרו התרבותי הרחב בתרבות הישראלית. מסורת הזיכרון היהודית להרוגי המלכות שמתו על קידוש השם – כלומר ליהודים שמתו בגלל עצם יהדותם – היוותה את הבסיס לטקסי הזיכרון ביישוב היהודי בארץ ישראל, שהתפתחו בימי החלוצים. באותו שלב רוב הנספים מתו במהלך פעולות ההתיישבות ולא דווקא בעת עימות.⁴¹ על בסיס זה נוצרו מסורת זיכרון וטקסים שהוקדשו לחיילים ואחר כך לאזרחים שמתו במלחמות ישראל. וכפי שחוקרים רבים מציינים, תרבות השכול הישראלית כיום מרכזית מאוד ומפותחת ביותר.⁴² את הקוד התרבותי של מסורת השכול הישראלית ניתן לפענח באמצעות אחד הדימויים הנפוצים בה, סיפור עקדת יצחק התנ"כי (בראשית כב, א-יט). הוא אוצר בחובו את מעשה ההקרבה ואת נעוריהם של הנספים. אולם בסיפור התנ"כי הדגש הוא על מבחן האמונה של אברהם והציות הפאסיבי לפקודת האל, ואילו במסורת הישראלית עבר הדגש למעשה ההקרבה האקטיבי וליחסים בין האב לבנו.⁴³ בסיפור המקורי רגשותיהם של האב ובנו

⁴¹ ראו: Oz Almog, *The Sabra: The Creation of the New Jew* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2000), 40; Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1995), 19.

⁴² ראו למשל: Meira Weiss, "Sanctifying the Chosen Body: Bereavement and Commemoration", in *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society* (Stanford, California: Stanford University Press, 2002), 65–93.

⁴³ Almog, *The Sabra*, 40–41.

אינם מוזכרים כלל,⁴⁴ ואילו במסורת הישראלית הם משמשים לביטוי כאב האובדן.⁴⁵ יש להדגיש שהדימוי שנקשר עם חללי המלחמה בישראל לא אומץ מסיפורי המלחמה הרבים המופיעים בתנ"ך. כלומר, תרבות השכול מעולם לא התמקדה במעשי הגבורה או בדילמות המוסריות שעולות מסיפורי הקרב המסורתיים, אלא התבססה תמיד על דימוי קורבן שברירי של מעשה הקרבה קשה מנשוא והכאב שעולה ממנו. רעיון ההקרבה העצמית האקטיבית, שהיה דומיננטי בימי החלוצים, איבד ברבות הימים ממרכזיותו; אך מסורת האבל הציבורי כשלעצמה מתקיימת עד היום, ועימה הדגש על הכאב האישי.

במסגרת מסורת השכול, הקורבנות – חללי המלחמה – עוברים אידיאליזציה ונחקקים בזיכרון כ"יפי הבלורית והתואר".⁴⁶ במקביל, משפחות האבלים וכאבן האישי זוכים לא רק ללגיטימציה, אלא גם למעמד מרכזי. קולם זוכה להישמע במרחב הציבורי מעצם האובדן שחוו.⁴⁷ טענתי היא שלצד התפקיד שמסורת השכול ממלאת בהתמודדות של הקהילה עם מוות ואובדן, היא גם מהווה מסגרת בתרבות הישראלית שבה קולו של היחיד, איכויותיו ומקומו בחברה מודגשים ומתעצמים. באופן פרדוקסלי רגע האובדן האישי הוא בתרבות הישראלית גם הרגע שבו היחיד זוכה להכרה ולגיטימיות חברתית חסרות תקדים.

הסרט **אשת הגיבור** עוסק ישירות בסוגיית תרבות השכול הישראלית. הגיבורה הראשית שלו, רחל, היא אלמנת מלחמה. סממני תרבות השכול מופיעים בו סביב אירוע יום הזיכרון, כשתלמידת האולפן תולה במועדון את תמונותיהם של חללי המלחמה מהקיבוץ, ובבית הקברות מנהל יוסף את טקס הזיכרון השנתי של הקיבוץ. בהקשר זה **אשת הגיבור** מאפשר נקודת מבט ביקורתית על מיקומו של האבל בחיי הפרט והחברה. במקומות שבהם הקהילה מציינת את השכול מתרחשת גם ההתעמתות עם מעמדו של חלל המלחמה. ג'רי אוחז ברחל בתשוקה במועדון ויוסף עושה זאת בבית הקברות. שניהם מדברים על ליבה כנגד היאחזותה בבעלה המנוח, אלי. שניהם מתייחסים למעמדו החברתי של החלל החקוק

⁴⁴ מנחם פרי, "איזה מין אלוהים", **הארץ ספרים**, 11 באוקטובר 2005, <https://www.haaretz.co.il/literature/1.1050089>

⁴⁵ Weiss, "Sanctifying the Chosen Body", 72.

⁴⁶ Ibid., 70; וראו גם: מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002), 184–185.

⁴⁷ Weiss, "Sanctifying the Chosen Body", 75, 79–80.

כאידיאל, כבעל לגיטימיות חברתית שמתעלה על כל הישגיו של כל בן תמותה רגיל. לטענת שניהם, דמותו האימתנית של הקורבן מרחיקה את בת זוגו מן החיים.

אלדורדו ואשת הגיבור מוכיחים למעשה שהחוקיות הקשורה לחללי המלחמה מתקיימת גם בהקשר רחב יותר מחוץ למסגרת האידיאולוגית המצומצמת. הארוטיות הפיזית המיוחסת לדמויות הגברים המצויות בסכנה היא נגזרת של החושניות, האידיאליזציה וההכרה שעוטפות את דמות הקורבן בתרבות הישראלית. כאבן של דמויות הנשים שחוות אובדן הוא שגורם לקולן להישמע. כפי שיוספה לויצקי מציינת, בעידן שבו המחויבות לאידיאולוגיה הציונית פחתה, הקורבנות כקורבנות קיבלה מעמד מרכזי בתרבות הישראלית. המאבק של יחיד או קבוצה להכרה חברתית הוא מאבק להכרה בסבל והייסורים שהם חווים.⁴⁸ שני הסרטים שנידונים כאן הם, בין השאר, הוכחה לכך שתופעה זו הייתה קיימת כבר ב-1963. כמו הערעור על הגבול בין המרחב הפרטי לציבורי, גם הציבור בין קורבנות וארוטיקה נותר דומיננטי בקולנוע הישראלי עד היום. גם אם במהלך שנות השמונים הוא עבר רפלקציה ופירוק, משנות התשעים הוא מופיע שוב ללא עוררין. אף שהקשרים משתנים, הקורבן נותר נשא הארוטיקה המרכזי בסרטים ישראליים.

בתרבות שנרקחת ב**אלדורדו ואשת הגיבור** מופיעה גם חוקיות שמשקפת את רוח התקופה – שנות השישים – אך אינה אופיינית לקולנוע הישראלי לדורותיו. מדובר באופן שבו אלמנט ההקרבה העצמית משולב בשני הסרטים: ב**אלדורדו** הקרבה עצמית נקשרת בשתי הדמויות הארוטיות, שרמן ומרגו. שרמן, הקורבן הנרדף בתחילת הסרט, מתגייס להגן על דמויות אחרות ומסכן את חייו עבור אחרים בסצנת המארב בסופו. מרגו, הכואבת את זניחתו של שרמן, מזמנת לו את יריבתה שתהיה לו בת זוג, ובסוף הסרט מסגירה עצמה למשטרה על הרצח שהוא נחשד בו.

ב**אשת הגיבור** ג'רי מסכן את חייו עבור הקיבוץ. ומעבר לכך, מעשה הקרבה עצמית של רחל חותם את הרומן בינה לבין ג'רי – היא נפרדת ממנו בתומו של ליל האהבים על מנת שיחזור למשפחתו. המגע בין שתי הדמויות בעת שהיא מבשרת לו על סוף הקשר הוא רך ומלא תשוקה, ומדגיש בחושניות את העובדה שהקשר עומד להסתיים. הסיקוונס האחרון בסרט מחולל פאתוס נוסף סביב הפרידה של הזוג, כאשר ג'רי נראה ממתין לה בנקודת היציאה מן הקיבוץ והיא מתקשה לבוא ולהיפרד. דומה שבשני הסרטים – **אלדורדו ואשת הגיבור** – לפעולת ההקרבה העצמית יש תפקיד

⁴⁸ Loshitzky, *Identity Politics*, xiv.

פרדוקסלי: מצד אחד היא מעצימה את דמותם של היחידים, ומצד שני היא נוגדת את מה שמעמד הקורבנות מקדם – מימוש מאווייו של היחיד. בכך נחשף הפרדוקס שעומד מאחורי אידיאל ההקרבה העצמית בחברה האידיאולוגית, שמבטיחה למעשה דבר אחד – מימוש עצמי, על ידי היפוכו – שלילת העצמי לטובת הכלל.

"כאן ביתי" / "כאן הוא שטח ההפקר" – סיכום

במאמר זה ביקשתי ליצור אלטרנטיבה לפרדיגמה השלטת במחקר הקולנוע הישראלי בארבעת העשורים האחרונים, ולהציע פרספקטיבה מחודשת והיסטוריוגרפיה קולנועית שתיבנה לא רק על ניגודים וחלוקה בינארית בין דמויות, סרטים, סגנונות ותקופות, אלא גם על המשכיות היסטורית, תמטית ואסתטית. מתוך הכרה בכך שמין נתפס כבעל מעמד מכונן בתפיסת הסובייקט בתרבות המערבית, בחרתי להתמקד בסצנות המין כזירה תרבותית שבה מתנסחות תפיסות לגבי היחיד והקהילה, ושדרכן מעוצבת תמונה תרבותית ספציפית של הסובייקט וסביבתו.

בחנתי את סצנות המין הראשונות שהופיעו על האקרנים הישראליים בשנת 1963, באלדורדו ובאשת הגיבור. הניגודים בין הסרטים ברורים: אלדורדו נחשב לסרט מסחרי המושך את הקהל לשם בידור, ואשת הגיבור נחשב לסרט בעל השפעות אומנותיות של הגל החדש הצרפתי, ובעל מטרות חברתיות אידיאולוגיות פדגוגיות. גיבור אלדורדו הוא פושע עירוני, בעוד שהגיבורה באשת הגיבור היא דמות ממסדית בקיבוץ. בעוד הוא נלחם כנגד כוחות מן החוץ על מנת לבסס את מעמדו בחברה, היא נלחמת בעיקר בשדים פנימיים. עם זאת, בניית סצנות המין בשני הסרטים העליתי לפני השטח את התפיסות התרבותיות המשותפות המשתקפות בשניהם לגבי הקשר בין היחיד ובין החברה.

אבן יסוד אחת בתרבות זאת היוו היחסים הדיסרמוניים בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי. בשני הסרטים מקומו של היחיד בחברה אינו מובן מאליו והוא גורם עימות מרכזי שבו עוסק כל סרט. במסגרת זו משמשות סצנות המין בשני הסרטים פעולות של כינון עצמי שבהן היחידים מוצאים מפלט מן הסביבה החברתית ונוטלים את מקומם במרחב. אבן יסוד נוספת היא הציבור שנוצר בין קורבנות לארוטיקה, כאשר העצמת מעמד הקורבנות מתרחשת במקביל להעצמת הארוטיקה של הדמות ונקשרת אליה. בהקשר הזה מתקיימים יחסי גומלין: הקורבנות בשני הסרטים היא נקודת המוצא להפיכתה של דמות לארוטית, ובה בשעה המגע הארוטי בדמות מעצים את תחושת האובדן. בהמשך לכך הוכחתי

ששורשיהן של שתי תופעות קולנועיות אלו – הדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי והארוטיקה המשולבת בקורבנות – נטועים עמוק בתרבות הישראלית בשיח המודרני סביב דמותו של היחיד בחברה ובתרבות השכול העשירה. דומה שהקשר בין שני התופעות אינו מקרי, שכן בסביבה תרבותית שבה מקומו של הסובייקט וגבולותיו אינם ברורים, יהיה יותר צורך באשרור והעצמה של אותו סובייקט; אשרור מהסוג שהוא זוכה לו באמצעות תרבות השכול וקידוש הקורבן כפי שהיא משתקפת בסרטים.

כפי שצינתי לעיל, בסרטים **אלדורדו ואשת הגיבור** נחשפת רק חלק מן "הקרטוגרפיה המינית" הקולנועית של החברה בישראל. רבים מן המאפיינים של סצנת המין בקולנוע הישראלי נוצרו בתחום הקומדיה, אשר נעדרת לחלוטין משני הסרטים שדנתי בהם. היחסים המורכבים בין ז'אנר הקומדיה והמיניות, שאופייניים כל כך לסרטים ישראליים, לא מופיעים בסרטים הנידונים כלל. ולמרות זאת שני הסרטים משמשים עדות חיה לשיח היסטורי המשכי וייחודי לחברה הישראלית, שכן גולן ופריי תיעדו ביצירותיהם השונות כל כך תמונת עולם היסטורית שעקרונות היסוד שלה חופפים. הקיבוץ כפי שהוא מצטייר בסרטו של פריי והמרחב העירוני בסרטו של גולן כבר אינם קיימים, ומיקומו של אתוס ההקרבה העצמית שהתגלם בשני הסרטים השתנה; אבל אותם עקרונות יסוד – הדיסהרמוניה בין המרחב הפרטי לציבורי והקשר הדומיננטי בין ארוטיקה לקורבנות – עדיין מתגלמים בסרטים ישראליים גם חמישה עשרים לאחריהם. ההמשכיות התמטית הקולנועית מעידה שהתפיסה העצמית הישראלית לא התנתקה משורשיה, הגם שהשתנתה לבלי הכר.

סרטי פשע של הטלוויזיה הגרמנית ורגשות גרמניים: יהודים בסדרה *Tatort* (זירת פשע)

דניאל וילדמן*

תרגום: רותי וינשטיין

סרטי פשע עוסקים בחוק וצדק. הם דנים בסדר החברתי – וליתר דיוק, בהפרת הסדר ובהשבתו על כנו. מה אפשר ללמוד על החברה הגרמנית מתוך סרטי פשע טלוויזיוניים גרמניים, עכשוויים ופופולריים, שבהם יהודים הם בתפקיד ה"חשודים"? בשני סרטים המשתייכים לסדרות פשע טלוויזיוניות גרמניות ידועות ניצבות דמויות של יהודים במרכזן של פרשיות רצח. ניתן לשאול, איזה סדר חברתי גרמני עכשווי משתקף מתוך סרטים אלו כאשר הם מציגים דימויים של יהודים ושל יהדות? בדצמבר 2003 ובינואר 2004 שודרו ב-ARD – אחד משני גופי השידור הציבורי המרכזיים – שני סרטי פשע כאלו: הסרט **השוחט** (*The Slaughterer*) שודר במסגרת הסדרה **זירת פשע** (*Tatort*)¹, והסרט **סודו של הגולם** (*The Secret of the Golem*) שודר כחלק מהסדרה **שימנסקי** (*Schimanski*)². עלילת **השוחט** מתרחשת בעיר קונסטנץ שלחוף אגם קונסטנץ, ועלילת **סודו של הגולם** נעה הלך ושוב בין אנטוורפן לדיסבורג. שני הסרטים מבקשים להתמודד עם תפיסות ביחס ליהודים ועם תופעת האנטישמיות בגרמניה; כפי שנראה, עם זאת, מוטיבים אנטישמיים משתקפים בסרטים עצמם כל העת. שני היבטים אלו והיחסים ביניהם ניצבים במרכזו של הניתוח שמציע מאמר זה. אתמקד באופן הצגתן של הדמויות הראשיות המעוצבות בשני הסרטים כשילויים תסריטאיים של גיבורים

* דניאל וילדמן הוא מנהל מכון לאו בק בלונדון ומרצה בכיר להיסטוריה באוניברסיטת Queen Mary בלונדון. וילדמן מתמחה בהיסטוריה יהודית-גרמנית מודרנית ועסק בעבר בהיסטוריה של הגוף, של הספורט ושל הגבריות בגרמניה, וכן במוסר ורגשות בקולנוע הגרמני.

פרטי המאמר כפי שפורסם במקור:

[Daniel Wildmann, "German Television Crime Films and German Emotions. Jews in Tatort", in *Media and Minorities: Questions on Representation from an International Perspective*, eds. Georg Rührmann, Yasemin Shoorman and Peter Widmann \(Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016\), 85-103](#)

¹ *Tatort*, Gunther Witte, 1970-, ARD

² *Schimanski*, Hajo Gies, 1981-2013, ARD

הערת מערכת: מכיוון שאורכו של כל פרק בסדרות מתח אלו הוא כשל סרט באורך מלא, 90 דקות, הם מוגדרים בגרמניה כסרטי טלוויזיה.

יהודים, קציני בילוש לא-יהודים ונבלים לא-יהודים. אטען כי שני מישורי המשמעות שציינתי לעיל, הן במכלול הדמויות והן בבניית כל דמות ודמות, משולבים יחדיו באופן מעורר שאלות. על כן אעסוק בעיקר בשאלה: כיצד שפה ויזואלית, שפת גוף ומה שאגדיר כ"רגשות", מתאחדים בשני הסרטים הללו עם העמדות המוסריות שהם מבקשים להציג?

1. זירת פשע – התופעה

ב-1970 הפיקה ARD את סרט **זירת פשע** הראשון, שנחשב מאז לאגדי: **מונית ללייפציג** (Taxi nach Leipzig). **זירת פשע** תוכננה תחילה כסדרת פשע שתימשך שנתיים, אבל צברה פופולריות רבה מאוד ונמנית עד היום עם סדרות הטלוויזיה הגרמניות הנצפות ביותר. להבדיל מסדרות הפשע של ZDF, גוף השידור הציבורי הנוסף, **דריק** (Derrick) למשל, או **הבלש-המפקח** (Der Kommissar), שנמנעו מלכתחילה מעיסוק בקונפליקטים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים, ARD בחרה להעלות בקביעות **בזירת פשע** נושאים פוליטיים ולדון בהם במפורש.³ משום כך ניתן לראות **בזירת פשע** "כרוניקה של ההווה הגרמני מ-1970 ועד היום" וארכיון של פולמוסים סוציו-פוליטיים בגרמניה על אודות גרמניה (המערבית) ב-50 השנים האחרונות.⁴ מרכיב מרכזי נוסף בסדרה, לצד המאפיין של התייחסות ישירה לקונפליקטים חברתיים, הוא החלוקה האזורית. כך, בניגוד לסדרה **דריק**, למשל, **זירת פשע** אינה מבוססת על חוקר משטרה אחד אלא על כמה צוותים של קציני בילוש הפועלים באזורים שונים: ישנם, למשל, סרטי **זירת פשע** בהמבורג, בדרזדן, באזור חבל הרוהר ועוד.⁵ **זירת פשע** אינה רק סדרת פשע אלא גם סדרה על זהויות אזוריות שונות, או במילים אחרות: על ביטויים שונים של "גרמניות". המאפיין המרכזי השלישי של **זירת פשע** הוא משבצת השידור הקבועה: תמיד בימי ראשון בשעה 20:15.⁶

³ Ingrid Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi eine Programm und Produktions Geschichte von den Anfängen bis heute* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 2003), 158-161.

⁴ Dennis Gräf, *Tatort ein* גם: Hißnauer, Scherer, Stockinger, and Föderalismus in Serie 9-14; quote ibid., 12.

⁵ *Populäres Medium als Kultureller Speicher* (Marburg: Schüren Verlag, 2010), 8-28.

⁶ Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi*, 161-163; Hendrik Buhl, *Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe* (München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013), 23-37.

⁶ על הרקע הטלפוליטי של משבצת השידור הזאת ראו: Brück et al., *Der Deutsche Fernsehkrimi*, 202-210, 277-280.

דמותה של קלרה בלום (Blum), המשולבת ב**זירת פשע** מ-2002, היא אחת מהדמויות הנשיות המעטות המופיעה בתפקיד ראשי של קצינת בילוש. שימנסקי נחשב אולי לחוקר האהוד ביותר ב**זירת פשע**, לא מעט בשל מראהו החיצוני, אשר, לראשונה בתולדות הסדרה, יוצר רושם של השתייכות למעמד הפועלים ובה בעת של חוסר תלות בהיררכיות חברתיות ומקצועיות מתבקשות כביכול. דמותו של שימנסקי הייתה פעילה בסדרה **זירת פשע** מ-1981 עד 1991, וחזרה למסך ב-1997 בסדרה-בת (ספין-אוף) קצרה המתמקדת בו. הסדרה, ששמה **שימנסקי**, השתלבה באותה משבצת שידור של **זירת פשע** ולכן שודרה עימה לסירוגין, אך בסדרה זו הוא מגלם דמות של חוקר פרטי.⁷

זירת פשע זוכה כיום לנוכחות חזקה מאוד במדיה הדיגיטלית. למשל, המהדורות המקוונות של העיתונים הגרמניים הידועים *Der Spiegel* ו-*Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)* מפרסמות בכל שבוע סקירות מקדימות וביקורות על הסרט אשר ישודר ביום ראשון. אין סדרת פשע אחרת בטלוויזיה הגרמנית הנהנית מפריבילגיה זאת.⁸ יש אתרי אינטרנט מיוחדים המנוהלים בידי מעריצים והמציגים במפורט את נתוני ההפקה של כל שידור של **זירת פשע**, ונחשבים עתה למקורות מהימנים שעיתונאים וחוקרים מכובדים נועצים בהם.⁹ בימי ראשון רבים נהנים לצפות ב**זירת פשע** לא רק בבית לבדם, ישובים בפרטיות מול הטלוויזיה שלהם, אלא גם בחברת אחרים בברים, בפאבים ובמסעדות, אשר מפרסמים את ערבי **זירת פשע** הציבוריים באינטנסיביות. אין סדרת פשע נוספת בטלוויזיה הגרמנית המאופיינת בתופעת "צפייה פומבית" שכזו. צפייה בפרקי הסדרה ודיון בהם עם חברים ועמיתים לעבודה נעשו לחלק מתרבות היומיום הגרמנית.¹⁰ זוהי משמעותה המדויקת של בחינתה המחקרית של **זירת פשע**: לבחון את תרבות היומיום

⁷ על שימנסקי ראו בפרק: Eike Wenzel, "Der Star, sein Körper und die Nation. Die Schimanski-Tatorte", in *Ermittlungen in Sachen Tatort. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos* (Berlin: Dieter Bertz Verlag, 2000), 175-202.
⁸ הטור המקדים הקבוע ב**שפיגל** עולה תחת מילות המפתח *Tatort in Fast Check*; הטור שמופיע לאחר ההקרנה – *Tatort in Fact Check*.
ה-*FAZ* מפרסם את הסקירה שלו לאחר ההקרנה תחת מילות המפתח *Securing the Crime Scene [Tatortsicherung]*. כותרותיהן של סקירות הסרטים בגרסה המקוונת של **שפיגל** וב-*FAZ* מתייחסות לשמות הסרטים עצמם, ומתפרסמות לעיתים טרם ההקרנה ולעיתים ביום שלמחרת.

⁹ ראו למשל: www.tatort-fundus.de

¹⁰ בנושא זה ראו גם: Regina Bendix et al., "Lesen, Sehen, Hängenbleiben. Zur Integration Serieller Narrative im Alltag ihrer Nutzerinnen und Nutzer", in *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, ed. Frank Kelleter (Bielefeld: transcript Verlag, 2012), 293-319.

בגרמניה, ודרך זאת גם לדון בערכי מוסר בגרמניה בהווה או בעבר – ובהקשר שלנו: בתרבות היומיום בגרמניה ובמקומם של יהודים ושל יהדות בתרבות זו.

2. שפה ויזואלית ורגש – לימודי קולנוע וגישתם לרגשות

בתחומי הדעת האקדמיים השונים – מדעי הטבע, מדעי החברה ומדעי הרוח – אנו יכולים להבחין בשתי גישות נבדלות לחלוטין זו מזו להבנת רגשות:¹¹ מחד גיסא, רגשות נתפסים כתופעה חומרית לחלוטין; ניתן להתחקות אחר מקורם העצבי או הפיזיולוגי ולכן גם להגדירם כתופעה גופנית גרידא. במודל הסבר זה, להיסטוריה או לתרבות אין כל תפקיד. מאידך גיסא, הגישה השנייה והמנוגדת בדיון זה טוענת שיש להבין רגשות, במידה רבה ואולי אף לחלוטין, כתלויי תרבות, ולכן כתופעות דינמיות מהבחינה ההיסטורית. במילים אחרות: הדיון ברגשות הוא ביטוי לקונפליקט בין "מדעיות" (Scientism) – התפיסה שדבר אינו חורג מעבר למדע, לבין "תרבותיות" (Culturalism) – הגורסת שאין דבר אנושי שאינו בתחום התרבות. גישות עכשוויות בלימודי קולנוע מנסות לגשר בין שתי העמדות הללו ואף לשלב ביניהן. מתוך נקודות המבט הללו, רגשות יכולים להתפרש כתופעות דינמיות, גופניות וקוגניטיביות גם יחד.¹²

סרטים עשויים להיות אמצעי מצוין לניתוח רגשות, מפני שהם מספרים את סיפורם בעיקר באמצעותם – אין זה מקרי שלא מעט סוגות של סרטים מכונות, במישרין או בעקיפין, על בסיס הרגשות שהן מעוררות: מתח, מלודרמה, קומדיה רומנטית, אימה. ניתן להבין את בית הקולנוע כמקום שבו משתפים רגשות. למשל, אנחנו יכולים לחוות בצוותא

פסע ראוי: Arne Freya Zillich, *Fernsehen als Event: Unterhaltungserleben bei der Fernsehrezeption in der Gruppe* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2013).

¹¹ בנושא זה ראוי: Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte* (Berlin: Siedler Verlag, 2012); Florian Weber, "Von den klassischen Affektenlehren zur Neurowissenschaft und zurück. Wege der Emotionsforschung in den Geistes und Sozialwissenschaften", *Neue Politische Literatur* 53(1) (2008): 21-42.

¹² בנושא זה ראוי: Vinzenz Hediger, "Gefühlte Distanz. Zur Modellierung von Emotion in der Film- und Medientheorie", in *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, eds. Frank Bösch and Manuel Borutta (Frankfurt: am Main Campus Verlag, 2006), 42-62.

רוגז או שמחה ביחס לדמות כלשהי.¹³ כפי שטען כבר ב-1759 הפילוסוף הסקוטי אדם סמית, רגשות משותפים מצביעים על ערכי המוסר שחברה מסוימת הסכימה עליהם; אדם יודע מה טוב עבורו וגורם שמחה, כשם שהוא יודע מה רע ומעורר תרעומת.¹⁴ במילים אחרות, רגשות מוסריים הם תלויי תרבות ולכן היסטוריים.

אנחנו – הקהל, השחקנים, יוצרי סרטים – למדים למשל מתי עלינו לחוש בושה, מתי ראוי שנחוש גאווה, או מדוע למעשה זכותנו לכעוס. ואנו למדים כיצד ניתן לתרגם רגשות לשפת גוף. במובן זה אפשר לומר כי בקונטקסט תרבותי משותף יש הטמעה של דימוי ויזואלי פיזי של רגשות, וקריאות (Readability) של שפת הגוף המתאימה הכרוכה בו. אפשר לדבר, אם כך, על הֶכְנָה תרבותית של "ידע של רגשות" ושל אופן התגלמותם והבעתם. קריאה אנליטית של שפת הגוף של שחקנים מאפשרת להסיק מסקנות על הרגשות ועל הערכים הכרוכים בהם אשר מועילים לדיון בסרט בזמן נתון.¹⁵ אם נעקוב אחר מסלול הרגשות שסרט יוצר לעינינו ולאוזנינו ושעליו מושתתת יכולתו לספר את סיפורו, נוכל לפענח את הרעיונות המוסריים שהסרט מעוניין לשתף עם הצופים.¹⁶

סוגיית מקומם של היהודים בחברה הגרמנית נוגעת תמיד גם בסדר המוסרי שחברה זו רואה כראוי בזמן נתון. תיאור מפורט של העלילות וניתוח מדויק של הסצנות המרכזיות בחשיבותן למחקר שלי בשני סרטי הפשע הטלוויזיוניים

¹³ על רגשות וז'אנרים של סרטים השווא, למשל, את: Hermann Kappelhoff, "Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino", in *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, eds. Margrit Fröhlich, Klaus Gronenborn, and Karsten Visarius (Marburg: Schüren Verlag, 2008), 35-58.

לדיון בסיסי ברגשות, ז'אנרים וקהל ראו, למשל, את: Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

¹⁴ Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (London: Millar, 1759). על התיאוריה של רגשות מוסריים ראו גם ובעיקר את Ernst Tugendhat, *Vorlesungen über Ethik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1994).

¹⁵ על הממד ההיסטורי של בימוי רגשות ראו למשל: Erika Fischer-Lichte, Theater als 'Emotionsmaschine': Zur Aufführung von Gefühlen", in *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, eds. Clemens Risi and Jens Roselt (Berlin: Theater der Zeit, 2009), 22-50; Johannes Riis, "Acting", in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingston and Carl Plantinga (New York: Routledge, 2009), 3-11.

¹⁶ על הקשר בין רגשות לשפה ויזואלית, כפי שנדון בלימודי קולנוע, ראו: Hediger, "Gefühlte Distanz", 42-62; על הקשר בין רגשות, קולנוע וערכים פוליטיים – עם מודל תיאורטי המבוסס על עבודתם של Carl Schmitt ו-Chantal Mouffe, יותר מאשר על זו של Adam Smith ושל Ernst Tugendhat – ראו גם: Sabine Hake, *Screen Nazis: Cinema, History and Democracy* (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), 3-31.

הם הבסיס לעבודתי, המנסה לחשוף את העמדות כלפי יהודים בחברה הגרמנית, וכיצד הן מעוצבות מהבחינות הוויזואלית, האקוסטית והתסריטאית.

3. העלילות

הפרק **השוהט בזירת פשע** פותח בסצנה של משחק כדורת חצר על גדת אגם קונסטנץ ובה מופיעים לראשונה שני הגיבורים המרכזיים – קלרה בלום ויאקוב ליב (Leeb). יאקוב ליב חובש כיפה שחורה, שערו דליל, גופו כפוף מעט ולגרמנית שבפיו נלווה מבטא כלשהו. לעיתים, דיבורו מלווה במילים ובביטויים בידיש כגון "נו". כך, מהבחינה החזותית ועל פי סגנון דיבורו, יאקוב ליב ניתן לזיהוי כיהודי. במקצועו הוא שוחט על פי חוקי הכשרות היהודיים. הוא עובד בשטרסבורג, ואת ימיו הפנויים מבלה בקונסטנץ, בבית גדול על גדת אגם קונסטנץ. קלרה בלום, קצינת הבילוש, דוברת גרמנית הומוגנית מבחינת הדיאלקט והקצב שלה, ומאופיינת בקומה זקופה ובשליטה עצמית במחוותיה.

האידיליה הקיצית על שפת אגם קונסטנץ – משחק כדורת החצר – נקטעת בשל מקרה רצח לכאורה: תיירים דווחו למשטרה שראו את גופתו של ילד במתחם המחנאות רודאמר (Rodammer). אולם העדים עזבו את המקום ואין מוצאים את הגופה. הגופה מתגלה לבסוף בגינת ביתו של יאקוב ליב. גרונו של הילד שוסף בסכין. לדעת התובע של קונסטנץ כריסטיאן בוקס (Bux), ברור שיאקוב, כיהודי שעוסק בשחיטה, הוא הפושע. בוקס משוכנע שעלה על עקבותיו של רצח פולחני. קלרה בלום מגלה בסופו של דבר את הפושע האמיתי: אדגר רודאמר. אדגר המבוהל הרג את הילד בסכין כאשר הילד איים לפגוע בו על מנת לשדוד את קופת המזומנים של מתחם המחנאות. אחיו של אדגר, וולפגנג רודאמר, ניסה להסתיר את מעשיו של אחיו והשליך את הגופה ואת כלי הרצח בחצר ביתו של יאקוב ליב.

עבור פרד בריינרסדורפר (Breinersdorfer), התסריטאי, ויובסט אוטמן (Oetzmann), הבמאי, מקור ההשראה לעלילה ולנקודת הפתיחה של הסרט הייתה פרשה אנטישמית של רצח פולחני שאירעה במציאות ב-1891 בקסנטן (Xanten) – אם כי כוונתם לא הייתה לספר סיפור אנטישמי אלא, כפי שמסביר אוטמן, ליידע ולחנך את הצופה בנוגע לאנטישמיות. אבל מקור ההשראה ונקודת הפתיחה העלילתית עבור מריו ג'ורדאנו (Giordano), התסריטאי של

שימנסקי, ואנדראס קליינרט (Kleinert), הבמאי, מצויים במקום אחר לגמרי: ברובע היהודי של אנטוורפן ובחשבונות בנק ממוספרים בשווייץ, או ליתר דיוק – בתפיסותיהם על אודות הרובע היהודי וחשבונות בנק ממוספרים.¹⁷

שימנסקי פוגש באקראי את דויד רוזנפלד באנטוורפן. את תפקיד רוזנפלד מגלם השחקן ששיחק בתפקיד יאקוב לייב בפרק האמור **בזירת פשע** – ניקולאוס פארילה (Paryla). גם רוזנפלד דובר גרמנית מתובלת ביידיש, שערך דליל, הליכתו הססנית והוא חובש כיפה שחורה. הוא נושא עימו פנקס ובו טקסט כתוב בכתב יד באותיות עבריות. רוזנפלד רוצה שכתב היד יגיע לחוף מבטחים. זמן-מה לאחר מכן הוא נרצח, ושימנסקי מנסה לפענח את הפרשה לבדו. הוא נפגש עם רב מאנטוורפן אשר היה חברו של רוזנפלד. הרב גינזבורג מסביר לשימנסקי על הפנקס: הוא מכיל מידע מוצפן של חשבונות בבנקים שווייצריים; חשבונות שנפתחו על ידי יהודים אוסטרים שרצו להגן על כספם מפני הנאצים. רוזנפלד וגינזבורג שרדו את מחנה הריכוז מאוטהאוזן, יחד עם חברם ארי גולדמן. גולדמן קיבל את הפנקס במחנה הריכוז מאביו הגוסס. אחרי המלחמה שלושת החברים השתמשו בכסף משווייץ כדי לתמוך בארגונים יהודיים. איש מבעלי החשבונות הממוספרים לא שרד את התקופה הנאצית. המשטרה בדיסבורג, האחראית לתיק הרצח, טוענת שרוזנפלד וגינזבורג היו מעורבים בעסקאות פוליטיות פליליות. בסופו של דבר שימנסקי מביא להרשעתו ברצח של לא אחר מאשר מפקד משטרת דיסבורג, קוניג (König). קוניג היה שקוע בחובות כבדים וקיווה להצליח להחזירם בעזרת הפנקס.

השואה ברקע

אילו רגשות קשורים בדמויות המסומנות כ"יהודיות" בסדרות אלה? כיצד מוסברים המניעים אשר מביאים את בעל מתחם המחנאות לנסות לגרום ליהודי להישלח לבית הכלא ואת מפקד המשטרה להרוג יהודי, וכיצד הם מתקשרים לרגשות הללו? ואיזו פונקציה דרמטית הקשורה ברגשות ממלאים בלום ושימנסקי?

לייב ורוזנפלד מיוצגים בסדרות אלה כיהודים חלשים מהבחינה הגופנית. שניהם דתיים ושניהם ניצולי שואה. לא ברור היכן – באיזו עיר ובאיזו ארץ – הם מרגישים בבית. מנקודת המבט של סביבתם הדיאגטית – העולם המוצג

¹⁷ על פרשת הרצח על רקע דתי בקסנטן ראו: Johannes T. Groß, *Ritualmordbeschuldigungen gegen Juden im Deutschen Kaiserreich (1871–1914)* (Berlin: Metropol Verlag, 2002). על הדיון בנוגע לחשבונות הבנק של קורבנות יהודים של הנאציזם ראו: Thomas Maissen, *Verweigerte Erinnerung. Nachrichtenlose Vermögen und die Schweizer Weltkriegsdebatte 1989–2004* (Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2005). על אוטמן ראו: www.jobst-oetzmann.de

בסדרות – וכן של עולמם של הצופים, לשניהם יש רכוש יוצא דופן, או במקרה של רוזנפלד הוא נמצא בידיהם, פשוטו כמשמעו: רוזנפלד הוא בעליו של הפנקס מעורר המחלוקת, פנקס מוצפן שאך ורק רב יכול לפענח את הכתוב בו, וליב גר בבית מידות רב-קומתי במיקום שנחשב יוקרתי. רק בהמשך מתבהר שליב ירש את האחוזה, שכן משלח ידו אינו מסביר בקלות בעלות על נכס כה יקר. הירושה קשורה במשפחתו אשר גרה בקונסטנץ עד 1942, אז גורשה משם, ובשטח הבית הזה מתגלה גופתו של הילד הנוצרי. בסופו של דבר, קורות החיים של ליב ושל רוזנפלד סובבים סביב השואה בהווה וגם בעבר. על רקע זה בדיוק – של השואה, של רצח, של יהודים שומרי מצוות – מתפתחים הרגשות ששני הסרטים הללו מציעים (תוך שימוש באמצעים סוגסטיביים) בפני הצופים.

4. זירת פשע, קונסטנץ ורגשות מוסריים

יאקוב ליב חי בבידוד באחוזה שעל גדות אגם קונסטנץ. קלרה בלום, לעומתו, מעורה מאוד בחיים בקונסטנץ. קצינת הבילוש פונה אל רוב תושבי העיר, להוציא את התובע המחוזי כריסטיאן בוקס, בפנייה הבלתי-רשמית בגוף שני Du.¹⁸ ככלל, מארג היחסים של תושבי קונסטנץ מאופיין בקשרים הדוקים ובמקרים מסוימים גם כאלה בעלי אופי אינטימי. בלום, למשל, ניהלה פרשיית אהבים קצרה זמן-מה קודם לכן עם היזם וולפגנג רודאמר. מערכות הקשרים הללו שבין תושבי העיר יוצרות מחויבויות ותשוקות. וולפגנג רודאמר מוקיע את ליב בפני בלום כזאב בודד שאפילו אינו פוקד את בית הכנסת של הקהילה היהודית המקומית. קביעה זו מבטאה קטגוריזציה חברתית והתנהגות חברתית של ה"יהודי" – ליב אינו משתייך אלינו, וליב מבודד עצמו מאיתנו – ויתרה מכך, זהו ביטוי של קנאה. בנימת הקול ובמילים שבהן הוא בוחר לגנות את ליב, וולפגנג רודאמר רומז שבלום מגלה בו עניין ארוטי. שפת הגוף של בלום כלפי ליב אינה מסתירה זאת, במיוחד בזמן ריקוד הסלסה: "אם אינך מוביל, איך אני אמורה לרקוד איתך? – אוקיי, אז אני אוביל!" אומרת בלום במהלך מפגש ערב בגינתו המרווחת של ליב ואוחזת בו בעדינות בידו ובמותניו. מערכת הסטריאו בגינתו של ליב משמיעה

¹⁸ פניית הנימוס הרשמית בגרמנית היא בגוף שלישי: Sie (לרוב לגורם רשמי או במסגרת מקצועית, וכן לאדם מבוגר יותר מהדובר).

מוזיקת סלסה מקסימה והשניים מתנועעים קלות לפי הקצב, מגששים את דרכם באלגנטיות מבעד לגבולות פיזיים ורגשיים כשהמצלמה חגה סביבם בעדינות.

אולם חיבתה של בלום כלפי ליב אינה מעידה אך ורק על עניין גופני, ארוטי, אלא גם על דאגה בהיבט חברתי-פוליטי הכולל גם ממד מוסרי. רגשותיה של בלום כלפי ליב מעוצבים ללא ספק על ידי העובדה שליב הוא יהודי. אך השאלה באיזו מידה התיוג הקולנועי "יהודי" מתייחס, מבחינתה של בלום, לגופו של ליב (ובכך מהווה חלק מן הארוטיות), להיסטוריה שלו (כניצול שואה), לאורח חייו (הוא שומר שבת ומגיש לבלום גפילטע פיש) או לשילובם של היבטים רבים אלו – נותרת פתוחה. ליב מגיב בהיסוס רב לניסיונות ההתקרבות הפיזיים של בלום.

בסצנה האחרונה של הפרק, בלום, למרות הכול, מדברת על "אנחנו". ליב משוחרר ממעצר מאוחר בערב לאחר מעצרו של הפושע האמיתי, הודות לכישורי החקירה המקצועיים של בלום ולכך שהייתה משוכנעת עמוקות בחפותו של ליב. מוקדם בבוקר המוחרת ליב אורז את מזוודותיו. הוא רוצה לעזוב את הבית ולמכור אותו. בלום, אשר באה אליו עם בוקר, אומרת לו: "יאקוב, ניצחנו", ומעלה עובדה זו כטיעון נגד כוונתו לעזוב את קונסטנץ. ממה מורכב ה"אנחנו" הזה מבחינתה של קצינת המשטרה?

ראשית, ה"אנחנו" טומן בחובו תוכחה, כפי שמתברר מתגובתו הפיזית של ליב, אשר בקושי מצליח להישיר מבט אל בלום. ניכר שהטיעון שלה מעורר בו אי-נוחות. ליב, הכורע תחת כובד מזוודותיו, פותח בכל זאת את דלת הכניסה והיא מרוחה בצבע אדום – תוצאה של מעשה אנטישמי הקשור במשלח ידו ובהאשמה ברצח על רקע דתי. ליב יוצא בלי לומר מילה. בלום נותרת המומה מאחור ואומרת: "אני מצטערת", ובאיפוק ובנחישות מוסיפה: "ברגעים המכריעים בחיי, מעולם לא נמלטתי". ליב ממשיך ללכת ועונה: "גם אני לא". הוא נעצר, מביט אל המצלמה ומסתובב. הוא עולה במדרגות אל דלת הכניסה וחולף על פני בלום, אך שורת הדיאלוג האחרונה שלו היא: "את באה, קלרה?". כשהוא בתוך הדירה הוא מושיט את ידו ומזמין אותה להיכנס, מחבק אותה כשהיא נכנסת – וסוגר את הדלת. ליב נשאר בקונסטנץ עם בלום.

בלום מפנה אצבע מאשימה כלפי ליב על שהיה כפוי טובה כלפיה ועל כך שנשט אותה לבד במאבקה באנטישמיות. מדובר אולי אף בבגידה בחברותם או בפחדנות. שנית, בשימוש ב"אנחנו", בלום יוצרת קבוצת פעילות פוליטית נגד אנטישמיות אשר נחשפת לסכנת התפרקות בידי לא אחר מאשר הקורבן. הניסוח החדש של טענתה, כשהיא

אומרת "ברגעים המכריעים בחיי, מעולם לא נמלטתי", גורם ליהודי – לקורבן – לשנות את החלטתו, או כך לפחות ניתן להבין את חילופי הדברים הללו ביניהם. היא נוחלת הצלחה בדרישתה ממנו לנהוג כיאות, לא להיות פחדן, למשל. בסצנה הזאת העניין הארוטי של בלום בליב מתורגם לעניין פוליטי, חיובי ורצוי (לנקוט פעולה כנגד אנטישמיות), אבל מצביע גם על כללי מוסר והתנהגות שבלום דורשת מפורשות מליב לקיים. בסוף הפרק הזה, פעם נוספת "היהודי" הוא מי שיש להוכיחו על מנת שינהג באופן מוסרי.

כיצד הפרק הזה בונה את יחסם של בוקס (התובע המחוזי) ורודאמר כלפי ליב, ואילו רגשות מבססים ומעצבים יחס זה? הסרט מציג את בוקס כתובע רודף קריירה, אשר זקוק להצלחה בתיק מרשים כדי להתבלט. נוסף על כך, כפי שאפשר להסיק משורות הדיאלוג של בוקס, הוא בא מבית אנטישמי. שאפתנות היא המוטיבציה האחת; תפיסות אנטישמיות, ויחד איתן התחושה שאביו צדק, הן סיבה נוספת לרצונו הבלתי-מתפשר של בוקס להביא להאשמתו של ליב ברצח. תהיה אשר תהיה התנהגותו של ליב בחקירות, בוקס בוחר לפרש הכול תמיד נגדו. אולם הצופה יודע מלכתחילה שלא ייתכן שליב הוא הפושע (אף שבאותו שלב גם אינו יודע את זהות הפושע האמיתי). לכן – והדבר ברור לצופה – שאפתנותו של בוקס וגישתו האנטישמית מובילות אותו במסלול שגוי. כמו כן, הוא מוצג כדמות הנוהגת בכל מצב בברוטליות, באופן מוגזם ומגונה מהבחינה המוסרית. במובן זה, מנקודת מבטו של הצופה, כל מעשיו וטענותיו של בוקס מפקפקים מהבחינה המוסרית.

וולפגנג רודאמר מוצג בפני הצופים באופן אמביוולנטי יותר. בהתחלה הוא פשוט מקנא בליב. הרקע הרגשי הזה הופך למורכב עוד יותר נוכח מעשהו של אחיו אדגר. בסוף מתגלה כי וולפגנג רודאמר נהג כפי שנהג מאחר שרצה להגן על אחיו. אבל מעשיו של וולפגנג רודאמר היו מבוססים בוודאות על הבנה של פנטזיות אנטישמיות. והוא סמך על הדיסקרטיות של רשת מכריו בקונסטנץ, אשר ידעו כולם על כמה מקרים שבהם אדגר שיסף את צווארם של כלבים בעת שחוזה התקפי חרדה.

להבדיל מבוקס, לא כל מניעי פעולותיו של בעל מתחם המחנאות מעוררים בהכרח ספק בדבר מוסריותם. אין סיבה לגנות את רצונו של אדם להגן על אחיו. קנאה אולי אינה מעלה, אך היא רגש מובן. דו-הערכיות המוסרית בפעולותיו של וולפגנג רודאמר נעשית ברורה בסצנת הסיום שבה מפוענחת הפרשה – בלום מגיבה לווידויו של רודאמר בכעס

ובזעזוע – אם כי אין הסבר מפורש; ראשית, למערכת הערכים של רודאמר, המתבסס על פנטזיות אנטישמיות על מנת להגן על אחיו, ושנית, לסוגיית משמעותה של מערכת הערכים של הקהילה בקונסטנץ נוכח העובדה שבלום הצליחה להבקייע את חומות חשאייתה רק במקרה. בנוגע לנקודה האחרונה אפשר לומר: נאמנות כלפי הקהילה חשובה עבור אנשי קונסטנץ יותר מאשר פריצתן של תבניות חשיבה אנטישמיות – מחשבה רדיקלית, שבסופו של דבר אינה מפותחת במהלך הסרט.

נראה שבמאי **השוחט** בסדרה **זירת הפשע** מעוניין להאיר את עיני הצופים בנוגע לאנטישמיות, אבל עיצובה של דמות היהודי המרכזית בסרט מתכתבת בעצמה, בחלקה לפחות, עם תפיסות אנטישמיות. הצופה מתמודד, מצד אחד, עם אדם אנטישמי שקשה לצדד בו, ומצד שני עם בעל מתחם המחנאות שאומנם מבטא אנטישמיות בביום עלילת דם בדבר רצח פולחני, אך מעשיו נשענים על רגשות שאינם בהכרח מעוררים גינוי: הוא רוצה לעזור לאחיו. ובדמותה של בלום אנו מגלים קצינת בילוש אשר מסייעת ל"יהודי", אך גם מבהירה לו מהן התחייבויותיו המוסריות.

5. שימנסקי, חשבונות בנק ורגשות מוסריים

הסרט **סודו של הגולם** בסדרה **שימנסקי** מציג גם הוא רגשות, דימויים של יהודים ואנטישמיות. במרכז העלילה ניצבים חפץ – הפנקס – ושימנסקי. הלה מוצא את עצמו מעורב בפרשת מספרי חשבונות הבנק השווייצריים מאחר שבאופן מקרי הוא מגיש עזרה לאדם יהודי, רוזנפלד, השרוע על הקרקע וזר מאיים עליו. במהלך הסרט נדרש שימנסקי לעמוד בקשר עם כמה דמויות של יהודים על מנת לפענח את התיק. דמויות אלה הן של גברים מבוגרים, דתיים ומכוערים; כולן מלבד אישה צעירה ויפהפייה בשם לאה קמינסקי. בסוף הסרט מתברר – לשימנסקי ולצופים – כי לאה היא בתו של ארי גולדמן, האיש שקיבל את הפנקס מאביו במחנה הריכוז.

כבר מתחילתו מעצב הסרט את הניגוד הפיזי והאסתטי הזה. שימנסקי מנווט סירת מנוע לתוך נמל אנטוורפן. בתמונה הבאה נחתך הסרט אל סצנת בואו של רוזנפלד לעיר. בזרועות שריריות חשופות בחולצה צמודה ובקומה זקופה שימנסקי ניצב בסמוך להגה סירתו, ואילו רוזנפלד, הלבוש בחליפה רחבה שאינה הולמת את מידותיו, יורד בעצבנות מן הרכבת ובצעד מהוסס ובגו כפוף קמעה פוסע אל בית הקברות ואחר כך אל בית הכנסת, אל הרב גינזבורג. בעוד

שבחי צוניהו בית הכנסת נראה כמקום מכובד, בפנים הוא רעוע. משרדו של הרב ממוקם במרתף. מגילות נייר ארוכות וקרועות ועליהן אותיות עבריות גדולות תלויות על הקירות המלוכלכים והמתפוררים, והתאורה אינה תקינה. החדר הזה הוא המרחב היהודי הראשון – מלבד בית הקברות – שהצופה רואה. משמעותן של מגילות הנייר והסיבה לכך שהן תלויות שם נותרות בגדר תעלומה, וכך גם ההסבר לכך שהרב מתגורר בתוך בית כנסת עלוב. אך ייתכן שדווקא במרכיב האניגמטי נמצאת מהותו של מה שהסרט מציג כיהודי.

שלא כמו בסרט של **זירת הפשע**, בשימנסקי אין לצופים ידע מוקדם על פשעים שבוצעו כביכול, וכך מנקודת מבטם, אותה "מהות יהודית אניגמטית" קשורה לתעלומת רוצחו של רוזנפלד ולסוד הפנקס. השאלה כיצד הקשרים הללו מעוררים רגשות אהדה או דחייה היא סוגיה מורכבת.

דמויות הגברים היהודים אינן דמויות מושכות, והאינטרסים והמניעים שלהן אינם שקופים – לא לצופים וגם לא לשימנסקי. רוזנפלד, כך מתברר לאחר מותו, היה אדם הגון אחרי הכול, וחברו הרב בוטח בשימנסקי ומסייע לו בחקירה. גופם והמרחבים הקשורים בהם אניגמטיים ואולי אף מעוררי סלידה, אבל הם אינם פועלים נגד שימנסקי. לעומת זאת, שימנסקי שובה הלב מספר בדיחות אנטישמיות שניתן לזהותן ולהמעיט בחשיבותן מיד, אך בצד זאת הוא מעוניין לעזור ליהודים החידתיים האלה.

התסריטאי ובמאי הסרט בשימנסקי משחקים בהיבט האניגמטי. קוניג, למשל, שבסוף נחשף כאויבם של שימנסקי ושל רוזנפלד, מספר לשימנסקי על קנוניה רדיקלית אשר מאיימת על השלום כדי לשכנע אותו למסור את הפנקס: לדבריו, רוזנפלד היה בעצם סוכן חשאי ישראלי שהיה מעורב בסחר נשק עם קיצונים אסלאמיים בגרמניה. עם סיפורו פונה קוניג, לשווא אומנם, אל ערכיו של שימנסקי כאיש משטרה ולתפיסות הסדר והצדק שלו. יתרה מכך, סיפורו של קוניג מניח היכרות עם תפיסות אנטישמיות ואמונה בכוח ההשפעה של פנטזיות אנטישמיות. מהבחינה החזותית, רוזנפלד וגיינבורג מתאימים לפנטזיות אנטישמיות. לאה קמינסקי מנסה – גם כן לשווא – לפתות את שימנסקי כדי להשיג את הפנקס. היא אינה מגלה את זהותה האמיתית, ובייצגה את תפיסותיהם של התסריטאי והבמאי – מהמרת על האגדה האירופית הנפוצה בדבר משיכתם הגופנית של גברים נוצרים אל נשים יהודיות יפהפיות ומסתוריות. בעוד שהפנטזיות

של קוניג מייצגות רעיונות מפחידים ודוחים על יהודים ועל יהדות, קמינסקי משתעשעת בפנטזיות מאיימות אך בה בעת מעוררות תשוקה ארוטית ביחס לנשים יהודיות וליהדות.¹⁹

במהלך הסרט, כל המאויים מתכווננים לעבר שימנסקי; הפנקס נמצא כעת ברשותו. מלבד קוניג, רגשות כולם כלפיו חיוביים. לעומת זאת, רגשותיו שלו כלפי גינזבורג, וקודם לכן כלפי רוזנפלד, אמביוולנטיים: מחד גיסא, הם מעוצבים מתוך דחייה אנטישמית – בעיני שימנסקי, יהודים הם בלתי-מובנים מאחר שהם יהודים – ומאידך גיסא, מקורם ברצון לעזור לחלש – רוזנפלד, השרוע על הקרקע. רגשותיו מבטאים שוב שתי תפיסות קלאסיות, המשלימות זו את זו, על יהודים: התפיסה בדבר כוחם ויחד עם זאת בדבר נחיתותם הגופנית.²⁰ כאשר שימנסקי פוגש את לאה קמינסקי, האמביוולנטיות הרגשית הזאת נטענת במתח מיני.

העיצוב הרגשי של שימנסקי זוכה בסופו של הפרק במחילה יהודית: האישור המוסרי שמעניקה לו בתו של ניצול שואה. לאה קמינסקי נפרדת משימנסקי לשלום. כל אחד מהם פונה לדרכו. קמינסקי מהרהרת לעצמה בשקט: "ביהדות יש לנו שם לאיש כמותך: אתה אדם צדיק". היא מביטה עליו – שימנסקי עדיין נראה בפריים – וכמו קודם אומרת לבסוף, בלי שהוא שומע אותה, אך הצופה כן – "שמור על עצמך – שלום".

במוקד הדרמטי של שני הפרקים שלפנינו ממוקמים קודקודים של שני משולשים רגשיים: בראשון של בלום, וולפגנג רודאמר וליב, ובשני של שימנסקי, קמינסקי וגינזבורג. לכל הדמויות יש מאפיינים מעוררי אהדה, ובמערכות היחסים שלהם כמה מאויים, שחלקם מתנגשים זה בזה: כאלה הקשורים בארס, בחברות, ביהודים ובהיסטוריה גרמנית וגרמנית-יהודית.²¹ בזירת פשע, יחסים ארוטיים וחברויות הם תמיד גם אמירות על שאלות חברתיות עכשוויות. המיוחד

¹⁹ על דמותה של היהודייה היפהפייה ראו: Florian Krobb, *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* (Tübingen: Niemeyer, 1993).

²⁰ על המסורת הוויזואלית של המושגים הללו ראו למשל: Helmut Gold and Georg Heuberger, eds., *Abgestempelt: Judenfeindliche Postkarten auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney. Eine Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation und des Jüdischen Museums Frankfurt* (Heidelberg: Umschau Braus, 1999).

²¹ על המסורת הספרותית בנושא ארוטיות בין יהודים ונוצרים בתרבות הגרמנית ראו: Eva Lezzi, "Liebe ist meine Religion", in *Eros und Ehe zwischen Juden und Christen in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2013). סקירה של המסורת הקולנועית בנושא יהודים, גרמנים וארוטיות בקולנוע הגרמני אחרי 1945: Lea Wohl von Haselberg, *Und nach dem*.

בקונטקסט של הסדרות **זירת פשע ושימנסקי** בקונסטלציות של מערך התשוקות בשני הפרקים, הוא הקשר שלהן – בעיקר בנושא הארומיות – ל-Judenpolitik, המדיניות הנאצית ביחס ליהודים, ולפנטזיות על יהודים ועל יהדות.²² היבט חשוב נוסף הוא שבסופו של דבר בעיקר מאווייהן של הדמויות הגרמניות, לא של היהודיות, הם אשר נמצאים בליבן של מערכות היחסים הללו.

6. רגשות מוסריים ועונג

מנקודת מבט היסטורית של תיאוריית הקולנוע, ניתן להבין רגשות כמניעים לפעולה, כתוצאה של הבנה קוגניטיבית של מצבים רלוונטיים לפעולות בהקשר היסטורי וחברתי מסוים. סרטים יכולים לייצג רגשות כאלה, אבל בכוחם גם לייצר אותם. רגשות בסרטים יכולים להשתייך לשלושה מישורים דרמטורגיים: ראשית, כחלק מרכזי בעלילת הסרט, כלומר כרגש מסוים אשר מוצג לצופה ואשר מעצב את הסיפור ונושא אותו; שנית, רגשותיהן של הדמויות ומה הן חשות זו כלפי זו; ושלישית, הרגשות שהסרט מנסה לעורר אצל הצופים כלפי דמויות מסוימות.²³ המישורים השני והשלישי מעניינים במיוחד בהקשר שלנו.

חוקר הקולנוע הבריטי מאריי סמית טוען כי מנקודת מבטו של הצופה ישנן שתי תנועות: מחד גיסא, הצופים יכולים לאמץ לעצמם את נקודות המבט הקוגניטיביות של הדמויות, ולחשוב למשל, "אני מבין מדוע X מתנהג בצורה זו", ומאידך גיסא, הם יכולים גם לצדד במניעיהן ורגשותיהן של הדמויות – "אני שותף לדאגות של X". ניתן, אם כן,

Holocaust? Jüdische Spielfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945 (unpublished dissertation, University of Hamburg, 2015), 125-132, 286-314.

²² על **זירת פשע** וארומיות ראו: Dennis Gräf and Hans Krah, *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die "Sittengeschichte" des* TATORT (Berlin: Bertz + Fischer, 2011). על נציגוּל-סוציאליזם ב**זירת פשע** ראו: Christian Hißnauer, "'Vergangenheitsbewältigung' im Tatort NS-Bezüge in der ARD-Krimireihe", *Repositorium Mediengeschichte* 7(2014): 3-49.

²³ בנושא זה ראו: Matthias Brütsch et al., eds., *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg: Schüren Verlag, 2005); Anne Bartsch, Jens Eder, and Kathrin Fahlenbrach, eds., *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellungen und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote* (Köln: Halem, 2007).

להבין רגשות ולהיות שותפים להם.²⁴ אם רגשות מוכנים כתוצאה של פעילות קוגניטיבית, אפשר לטעון גם, כפי שהסברתי קודם לכן בקשר לאדם סמית, שרגשות משותפים מצביעים על ערכים משותפים, ולכן על מוסר.

בפרקים שבהם אנו דנים רגשות ומוסר מתקיימים בשלושה מישורים. ראשית, אנו ניצבים מול תמונה רגשית ומוסרית המגנה אנטישמיות, הן בדיאגנטיס – העולם המתואר בסרט – והן בכוונה הברורה שעל הצופה לאמץ עמדה זו. קשה מאוד לחוש אהדה כלפי התובע בוקס, או לצחוק מבדיחותיו של שימנסקי. שנית, אנו פוגשים מצב רגשי המתנדנד בין קבלה לבין דחייה של פעולות מסוימות. המצב הזה הוא חלק מן הדיאגנטיס, וכן גרסה המוצעת לצופים, למשל בדמותו של וולפגנג רודאמר, בעל מתחם המחנאות, או – באופן מורכב אף יותר – בזו של רב-פקד קוניג. משפחתו של קוניג מתפרקת, והוא שקוע בחובות. באמצעות הכסף משוויץ הוא מקווה להחזיר את חובותיו ולאחד את משפחתו. קוניג אומנם מספר סיפורים אנטישמיים והורג את רוזנפלד, אך בסצנת האקשן האחרונה – בלילה, בתחנה של רכבות משא – הוא מת מוות טוב מהבחינה המוסרית: הוא פוסע זקוף ויורה בעצמו בנשקו האישי. יריביו אינם עוצרים אותו וכך חוסכים ממנו העמדה לדין אשר הייתה משפילה אותו. במקום זאת הם מאפשרים לו לדון את עצמו. קוניג הוא רע מהבחינה המוסרית, אבל הוא מת "בראש מורם". הבימוי הוויזואלי והדרמטורגי – הענקת זכות ההתאבדות, האיטיות שבה קוניג מבצע אותה, התנוחה שלו, המצלמה, הנמצאת בגובה מבטו – מאפשר למעשה שלו להיראות הרואי, מוצדק, ולכן מוות טוב מהבחינה המוסרית. אומנם אנו דוחים מכול וכול את מעשיו הנפשעים – או כך לפחות ניתן לפרש את נקודת המבט המוצעת לצופים – אך בה בעת אנו חשים כלפיו מידה מסוימת של אמפתיה.

שלישית, אנו מוצאים עמדות אנטישמיות בשני הסרטים באופן הבימוי הוויזואלי והאקוסטי של דמויות היהודים, בשפתם, בגופם, בלבושם ובמרחבים שלהם.²⁵ אנטישמיות, מפני שהבימוי מבוסס על דימויים שליליים של יהודים, שאומנם אין הוא מתווך אותם באופן עקבי אבל גם אינו דוחה אותם בבירור. עמדות, מפני שהבימוי הזה מתניע רגשות שהצופה אמור להבין ולחוש. או כפי שהוסברה השאיפה לזיהוי ברור של מראן החיצוני של הדמויות היהודיות בפרסום העיתונות שנלווה לסודו של הגולם, "מאחר שגרמנים רבים סבורים שכל הגברים היהודים הם בעלי זקן ארוך ופאות,

²⁴ ראו: Smith, *Engaging Characters*, 142-227.

²⁵ על שאלה זו ראו גם: Schimanski und Matthias N. Lorenz, "Im Zwielficht. Filmische Inszenierung des Antisemitismus: 'Das Geheimnis des Golem'", *Juden. Bilder. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 9 (2008): 89-102.

חובשים כובע ולובשים מעיל שחור ארוך",²⁶ הרי שאופן הצגתם מכוון אל תפיסות משותפות לכאורה על אודות יהודים שומרי מצוות.

האם הנרטיב הוויזואלי והאקוסטי המורכב על אודות יהודים ויהדות בשני הפרקים הללו מצביע גם על התנגשות בין רגשות מוסריים? לפי הסקירות בעיתונים הגרמניים היומיים הראשיים, האמביוולנטיות והסתירות שדנו בהן כאן ניתנות לגישור ללא כל קושי. חיבור הניגודים הללו אינו נתפס כבעיה כלל; אף נראה שיש לו השפעה משחררת. *The Süddeutsche Zeitung* תיאר את הפרק של **זירת פשע** בקונסטנץ "פואטי". *The Berliner Zeitung* כתב על הפרק בשימנסקי שכך "ניתן ליצור עלילת פשע שעוסקת ביהודים ובכסף בדרך קלילה ואגבית".²⁷

מדוע סרט פשע שבו אנטישמי קיצוני, יהודי חיוור ואמיד וקצינת בילוש גרמנייה שאוהבת לאכול גפילטע פיש הוא "פואטי"? אולי ההסבר הבא יעזור: בלום ושימנסקי אינם אך ורק קצינת משטרה וחוקר פרטי המפענחים פשעים; הם גם גרמנים טובים: הם עוזרים לשני יהודים דתיים חיוורים בעלי ממון – למרות הדעות הקדומות, שלהם ושל אחרים. אבל האם אי-אפשר לפרש את דמותו של הגרמני הטוב באופן נוסף, שונה לגמרי? ניתן לומר גם שהדמות הזאת מאפשרת לצופה לראות בשני סרטים אלה דימויים אנטישמיים בלי לחוות רגשות שליליים: עזרה ליהודים דתיים בעלי ממון, חיוורים וכפופים, היא טובה מהבחינה המוסרית. או במילים אחרות: דמות הגרמני הטוב מאפשרת לנו ליהנות מרעיונות אנטישמיים במצפון נקי – "שמור על עצמך – שלום".

פילמוגרפיה

זירת פשע – השוחט

בימוי: Jobst Oetzmann; תסריט: Fred Breinersdorfer; צילום: Immo Rentz; עריכה: Roswitha Gnädig; משחק: Eva Mattes (קלרה בלום), Nikolaus Paryla (יאקוב ליב), Hannes Hellmann (כריסטיאן בוקס).

²⁶ WDR Köln Pressestelle, ed., *Schimanski – Das Geheimnis des Golem* (Köln, 2003), 21.

²⁷ Eva Marz, "Mord im Paradies", *Süddeutsche Zeitung*, December 6, 2013, 18; Björn Wirth, "Die Vorzüge der Beschneidung", *Berliner Zeitung*, January 10 and 11, 2014, 16.

Ulrich Bähnk (אדגר רודאמר), Felix von Manteuffel (וולפגנג רודאמר) ואחרים. בכורה: יום ראשון, 7 בדצמבר 2003, 20:15, ARD.

שימנסקי – סודו של הגולם

בימוי: Andreas Kleinert; תסריט: Mario Giordano; צילום: Johann Feindt; עריכה: Gisela Zinck; משחק: Götz George (שימנסקי), Nikolaus Paryla (דויד רוזנפלד), Otto Tausig (רבי גינזבורג), Martin Feifel (קוניג) ואחרים. בכורה: יום ראשון, 11 בינואר 2004, 20:15, ARD.

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, והמשיכת 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 היידים**, 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 אפיזודיאי 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: **טווין 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 וייט (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 – וייט 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 וייט: 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; ו**סורק 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 הות'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 וידיאו), מיטיבות לבטא נוסטלגיה מתקתקת, 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, מסתיימת גם בהצגת דמות קצין אס-אס אימנטי 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 פרוסתטיים" 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", פרוסתטיים, 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

Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* ²⁹

(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 פרוסטיים, גרס כי כחלק מחוייית הצפייה הקולנוע מעביר – או אולי משדר – זיכרונות אל הצופה. אף שאינם זיכרונות שהצופה חווה בעצמו – מכיון שאלו למעשה "זיכרונות פרוסטיים" – 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 פרוסטי: 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 שהסיקסטיז 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 יהדות ארצות הברית, ברגע שמכונת ההשמדה הנאצית נחתה בצפון אמריקה. תקופת הסיקסטיז נראית בסדרה אחרת לגמרי ממה שהצופים יודעים עליה, אבל היא עדיין מוכרת להם הודות לאופן עיצובה. היוצרים שילבו בייצוג הסיקסטיז אלמנטים מהותיים שאפיינו שנים אלה כפי שתועדו

³⁸ Alan Betrock, *I was a Teenage Juvenile Delinquent: Rock'n'Roll-Horror-Beach Party Movie Book* (London: Plexus 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 שציינתי, 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 "קליין 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 שמנתי 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 for 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 בוושינגטון".

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 האמריקאית: 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:

כרונופי 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 וקווי 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 הנוער האלטרנטיבית: הסדרה מציעה גרסה אלטרנטיבית לתרבות הנוער 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.

ביקורת ספר: מיכל פיק חמו, מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטרומה בקולנוע הישראלי

דור יעקובי*

יְרֵשָׁה / חיים גורי

הָאֵל בָּא אֶחְרוֹן.

וְלֹא יָדַע אֶבְרָהָם כִּי הוּא

מְשִׁיב לְשָׁאֲלֵת הַיָּלָד,

רֹאשִׁית-אוֹנוֹ בְּעֵת יוֹמוֹ עָרַב.

נָשָׂא רֹאשׁוֹ הַשָּׁב.

בְּרֹאוֹתוֹ כִּי לֹא חָלַם חֲלוֹם

וְהַמְלָאָה נָצַב –

נִשְׁרָה הַמֶּאֱכָלֶת מִיָּדוֹ.

הַיָּלָד שֶׁהִמָּר מְאֻסְרִיו

רָאָה אֶת גֵּב אָבִיו.

יֶצְחָק, כְּמִסְפָּר, לֹא הֵעֵלָה קֶרֶן.

הוּא חֵי יָמִים רַבִּים,

רָאָה בְּטוֹב, עַד אוֹר עֵינָיו כָּהָה.

אָבֵל אֶת הַשָּׁעָה הִהִיא הוֹרִישׁ לְצִאֲצָאִיו.

הֵם נוֹלָדִים וּמֶאֱכָלֶת בְּלֶבָם.¹

* דור יעקובי היא דוקטורנטית בבית הספר לקולנוע באוניברסיטת תל אביב, ומלמדת קולנוע באוניברסיטה הפתוחה.

¹ חיים גורי, *שושנת הרוחות* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1960), 28.

בשירו **ירושה** מתאר המשורר חיים גורי את המעמד המקראי של עקידת יצחק, תוך שהוא גודע באיבה את השמחה על הצלתו הבלתי צפויה של הנער. גורי חותם את השיר באומרו שצאצאיו של יצחק, שגדל והיה לאבי האומה העברית, נידונו לשאת לעד את זכר השעה האפלה שבה הישיר מבטו אל המוות, ואת הירושה המפוקפקת שהעניק להם בדמות המאכלת הנעוצה בליבם. הפרשנות הרווחת לשיר מאפשרת להבין את העקידה המקראית כמעמד מיתולוגי מכונן שבצילו התעצבה דמותה של החברה הישראלית כחברה פצועה המקריבה את מיטב בניה, משל הייתה זו גזירת גורל.² שירו זה של חיים גורי פותח את השער השני בספרה של מיכל פיק חמו **מולדת פצועה**.³ הבחירה בשירו של גורי, המשורר-הלוחם,⁴ מבטאת היטב את רוחו של הספר שבמרכזו ניצבת בבואתה הקולנועית של החברה הישראלית, המצטיירת כחברה פצועה וטראומטית, הלומה ושבויה במכאוביה.

קריאה חדשה

מולדת פצועה הוא חוליה חדשה בשרשרת של ספרות מחקרית אקדמית פרי עטם של חוקרי הקולנוע הישראלי, אשר יצרו היסטוריוגרפיה של הקולנוע המקומי באמצעות מיפוי של ייצוגים ותקופות, תוך בחינת השתקפותן של סוגיות חברתיות ותרבותיות המייחדות את החברה הישראלית: נורית גרץ סוקרת את הדגמים השונים בקולנוע הישראלי ומתבוננת בהם מבעד לפריזמה של הספרות הקנונית המקומית;⁵ ניצן בן שאול בוחן את הקולנוע הישראלי מראשית ימיו ומאבחן בו תסמינים של מנטליות מצור;⁶ אלה שוחט בוחנת ייצוגים אתניים של מזרח ומערב בקולנוע הישראלי ובאידיאולוגיה הניצבת בתשתיתו מראשיתו ועד שנות השמונים;⁷ מירי טלמון סוקרת את סרטי הקולנוע הישראלי תוך

² חלי אברהם-איתן, "השיר 'ירושה' מאת חיים גורי בזיקה לסיפור עקידת יצחק", **מעמקים** 13 (2008): 1–8.

³ מיכל פיק חמו, **מולדת פצועה** (תל אביב: רסלינג, 2016).

⁴ חיים גורי, 1923–2018, נחשב לאחד מהכותבים הבולטים של דור תש"ח בספרות העברית. מלחמת העצמאות ומוראותיה חרותים היטב בשיריו, שהם חלק בלתי נפרד מן הקאנון הספרותי המקומי. ראו: עוז אלמוג, **הצבר – דיוקן** (תל אביב: עם עובד, 1997), 20–26.

⁵ נורית גרץ, **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993).

⁶ Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films* (New Jersey: Edwin Mellen Press, 1997).

⁷ אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2005).

התמקדות במיתולוגיזציה של החבורות ובגבריות הצברית;⁸ ורז יוסף עוקב אחרי ייצוגים של מיניות וגבריות בקולנוע הישראלי מסרטי החלוצים שהופקו בפלשתינה בשנות השלושים של המאה ה-20, ועד הקולנוע הישראלי העכשווי.⁹

בדומה לחוקרים שקדמו לה מאמצת פיק חמו את המיפוי השגור של סרטי הקולנוע הישראלי, המתבסס על חלוקה לדגמים ותקופות: הדגם הלאומי-הרואי (1955–1967), סרטי מלחמה (1967–1977), הקולנוע האישי (1967–1973), הקולנוע המעמדי (1964–1974) והקולנוע של הזר והחריג (1968–1977). בשונה מחוקרים אחרים, היא קוראת את הקולנוע הישראלי ואת גיבוריו כאנטי-גיבורים פצועים והלומים הרדופים על ידי דמונים מהעבר. היא אף מציעה מודל חדש לניתוח הסרטים שאותו היא מגדירה כ"מודל הפוסט-טראומטי", המופיע בקולנוע הישראלי בתחילת העשור הראשון של שנות האלפיים. מודל זה מאפשר, לטענתה, חלוקה של הגנאלוגיה הקולנועית הישראלית לשתי תקופות עיקריות: אם עד שנות האלפיים מופיעה הטראומה באופן ספורדי בשולי היצירות בקולנוע הישראלי, הרי שמשנות האלפיים ואילך היא מתפרצת ומקבלת ביטוי חברתי ותרבותי מובהק. כפי שכותבת פיק חמו:

הקריאה הביקורתית המוצעת מתבססת על החלוקה לתקופות ולדגמים שקבעו החוקרים, אך מדגישה את נוכחותה של הטראומה התרבותית בקולנוע הישראלי כבר מראשיתו. לשם כך אתחקה אחר השינויים ההיסטוריים שחלו בהגדרת התסמונת ואחר הזיקה בין שינויים אלו לבין ייצוגי הטראומה בקולנוע הישראלי, שהחלו כייצוגים של התפרצויות ספורדיות של הנזירות והפכו ליסוד מרכזי בנרטיב-על משותף.¹⁰

על מנת להקל על הקוראת ולסייע לה להתמצא במבוכ המושגי מתחום הפסיכולוגיה, מציגה פיק חמו בפרק המבוא את המונחים הקשורים בחקר הטראומה, שהיא החוויה הראשונית האיומה והגורם המחולל את הנזירות, והפוסט-טראומה, ההתפרצות "הנזירותית הרודפנית", כמושגי מפתח שעליהם היא מבססת את המודל התיאורטי לניתוח הסרטים לכל אורכו.

⁸ מירי טלמון, **בלוז לצבר האבוד** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001).

⁹ רז יוסף, **לדעת גבר** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010).

¹⁰ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 13.

של הספר. בהמשך היא מציגה את ההתפתחויות ההיסטוריות שחלו בחקר הטראומה עד התגבשותה לכדי דיסציפלינה מחקרית, ועומדת על הזיקה בין טראומה אישית לבין נזירות לאומית, ועל האופן שבו הטראומה האישית מכוננת תופעות חברתיות בעלות השלכות פוליטיות ואף מוסריות.¹¹ עם זאת החלוקה לדגמים, המוכרת היטב במחקר הקולנוע המקומי, משמשת נקודת ייחוס מרכזית לחלוקה הפנימית הנוספת שמציעה הכותבת, ויש בכך משום חשיבות רבה, כיוון שהנמענים העיקריים של ספרה הם חוקרים, סטודנטים ותלמידים בתחום הקולנוע, שמטבע הדברים כבר מכירים היטב את תולדות הקולנוע הישראלי ואת המחקרים הבולטים בתחום.

דוגמה מהספר שיכולה להמחיש את המודל שמציעה הכותבת תהיה קריאתה את הסרט **הוא הלך בשדות**.¹² זו מאפשרת לקוראת להתבונן מחדש בדמותו של אורי כהנא, הצבר המיתולוגי בקולנוע הלאומי, ומספקת הסבר הגיוני ומשכנע שעשוי ליישב את המורכבויות והסתירות שהפכו את דמותו לאניגמטית ובלתי ברורה.¹³ במסגרת הפרשנות המוצעת מאבחנת המחברת את אורי כלוקה בהלם קרב, ומעגנת את קריאתה במחקרים עכשוויים מתחום הפסיכולוגיה המתייחסים למציאות ההיסטורית המתוארת בסרט. קריאה חדשנית ומקורית זו אף מאפשרת לחשוב על המחיר הכבד שגבה האתוס הלאומי הציוני מהגברים הצעירים של דור תש"ח, ועל האופן שבו דיכא בברוטליות כל אפשרות לגילוי של רגש או פגיעות מצידם:

¹¹ תפיסה זו משתקפת בכמה מחיבוריו של פרויד, המזהה את האופן שבו חברות אנושיות מתלכדות ומכוננות זהות משותפת סביב מיתוסים, אירועים היסטוריים וטראומות העבר. במובן זה ניתן לראות את תרומתו של מיתוס העקידה לגיבושה וכינונה של זהות החברה הישראלית כחברה פוסט-טראומטית וקורבנית. ראו: זיגמונד פרויד, **טוטם וטאבו: התאמות אחדות בין חיי הנפש של הפראים והנזירותים**, תרגמה רות גינזבורג (תל אביב: רסלינג, 2013).

¹² יוסף מילוא (ישראל, 1967).

¹³ סתירות אלו מגיעות לשיאן בסצנה המדמה את ליל הגשרים. אורי נראה כשהוא משתהה דקות ארוכות תחת הגשר, אוזן בידיו חומרי נפץ מסוכנים, ולאחר המתנה מורטת עצבים מפעיל את המטען, משתהה עוד קצת, ומוצא את מותו. התנדבותו לביצוע המשימה, התנהגותו התמוהה והנמחרת במהלכה ומותו הבלתי צפוי תוארו על ידי החוקרים כאקט הרואי. ראו: אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה** (תל אביב: ברירות, 1991); גרץ, **סיפור מהסרטים**; Judd Ne'eman, "The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of 'New Sensibility' Cinema in Israel", *Israel Studies* 4, no. 1 (1999): 100-128.

לא זו בלבד שתגובה כזו [הלם קרב] מנוגדת לעיצוב דמותו [של אורי] כצבר גיבור הנלחם באומץ למען מטרות הלאום, אלא שהיא עומדת בסתירה לתפיסה הפוליטית-קלינית שרווחה באותה תקופה, אשר הכחישה את קיומו של הלם קרב ותפסה את הלוקים בו כמשתמטים וחלשי אופי. על פי תפיסה זו, החיילים הלומי הקרב מנוגדים באופיים למגשימי האתוס הציוני, המגולם בדימויים ההרואיים של "היהודי החדש" ו"הצבר הלוחם" המסכנים את נפשם למען כינון הלאום.¹⁴

הדגם הדיסוציאטיבי

הקריאה המחודשת של פיק חמו את הטקסטים הבולטים בקולנוע הישראלי מספקת פרשנות מעניינת, ולעיתים מפתיעה, לסרטים אשר נדונו זה מכבר ונותחו בהקשרים שונים במסגרת המחקר האקדמי.¹⁵ עם זאת, לתפיסתי, החידוש והחשוב והמשמעותי של המחקר שעליו מבוסס הספר מופיע בשער השני, המוקדש לדיון בדגם שהמחברת מכנה "הדגם הדיסוציאטיבי". בחלק זה היא מנתחת שישה סרטים שבחברה על סמך התקבלותם על ידי הקהל והמבקרים ועל סמך זכיותו של כל אחד מהם, בשנת צאתו לאקרנים, בפרס אופיר – הפרס החשוב ביותר הניתן ליוצרים בתעשיית הקולנוע המקומית: **חתונה מאוחרת**,¹⁶ **כנפיים שבורות**,¹⁷ **האסונות של נינה**,¹⁸ **מדורת השבט**,¹⁹ **איזה מקום נפלא**²⁰ ו**אביבה אהובתי**.²¹

¹⁴ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 92.

¹⁵ אזכיר בהקשר זה את ניתוח סרטי הדגם העממי-מעמדי **סאלח שבתי** של אפרים קישון (ישראל, 1964) ו**צ'רלי וחצי** של בועז דוידזון (ישראל, 1974) כביטוי לטראומת ההגירה; את ניתוח הסרט מדגם הקולנוע האישי **שלושה ימים וילד** של אורי זוהר (ישראל, 1967) כביטוי לטראומה תרבותית; ואת ניתוח דמותה של גיבורת הסרט **עתליה** של עקיבא טבת (ישראל, 1984) כמשקפת טראומה מגדרית.

¹⁶ דובר קוסאשווילי (ישראל, 2001).

¹⁷ ניר ברגמן (ישראל, 2002).

¹⁸ שבי גביון (ישראל, 2003).

¹⁹ יוסף סידר (ישראל, 2004).

²⁰ איל חלפון (ישראל, 2005).

²¹ שמי זרחין (ישראל, 2006).

גיבורי הסרטים הללו, כל אחד בדרכו, מצטיירים כמנותקים רגשית מעצמם ומשאיפותיהם, ומתקשים להתמודד עם קשיי הקיום. נרטיב-העל הקושר בין ששת הסרטים חושף מצב פתולוגי תרבותי החורג הרבה מעבר למצבו של הפרט, וכמו משקף נאמנה את האקלים החברתי התרבותי ששרר בחברה הישראלית בשנים הללו. המחברת מצביעה על תופעות היסטוריות וחברתיות כדוגמת טרור לוקאלי וגלובאלי, אובדן אמון במוסדות המדינה והתפוררות הזהות הלאומית הקולקטיבית, וקושרת ביניהן לבין הרצון להתכנס בתוך המרחב המשפחתי, המשתקף כמרחב הדומיננטי בסרטי הדגם הדיסוציאטיבי. כך, לטענתה, נעשית המשפחה הגרעינית מיקרוקוסמוס ההופך את השיח הקורבני לשיח מרכזי בהווה הישראלית:

הסרטים שנכללים בדגם הקולנועי החדש מאופיינים בהתכנסות, בהשלמה ובויתור, שאינם מעמידים אופוזיציה לתפישת ההווה השליטה. המשותף לסרטים הוא מערך ההסוואה האקטיבי – פועל יוצא של המרת הפוליטי במשפחתי – אשר מבטא באופן סמוי את התפיסה הפוליטית המקומית ההגמונית בשנים אלו, שבמרכזה חרדה וחוסר אונים. לפי נרטיב-העל המשתמע מהסרטים, העולם נחוה כמקום מאכזב שמאלץ את הפרט לוותר על שאיפותיו ועל רצונו למען מה שנתפש ככוחות גדולים ממנו או כצו תרבותי-חברתי שאין דרך לחמוק ממנו. הגיבורים המיוסרים משלימים עם המציאות, עם נסיבות שלכאורה נכפו עליהם, ואינם מנסים לשנותה. הרצון למימוש עצמי מושהה לנוכח דרישות המשפחה אשר נענות כאילו היו גזר דין בלתי נמנע.²²

ניתן לומר שהדגם הדיסוציאטיבי נושא מאפיינים מובהקים המייחדים אותו, אולם בה בעת חולק יסודות משותפים עם דגמים קולנועיים קודמים כדוגמת הדגם האישי והדגם של הזר והחריג. מהבחינה התמטית משקף הדגם הדיסוציאטיבי

²² פיק חמו, מולדת פצועה, 255.

את המשכה הישיר של מגמת ההתכנסות וההסתגרות שהחלה בקולנוע הישראלי של שנות התשעים, שאותו מגדירה יעל מונק "קולנוע הגבול".²³

הגדרת הדגם הדיסוציאטיבי היא מהלך משמעותי וחשיבותו כפולה. ברמה הראשונית דגם זה מאפשר את מיפוי ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי על בסיס דגמים מתחלפים, ומשמש גשר רעיוני ותמטי בין קולנוע הגבול של שנות התשעים לבין הקולנוע הטראומטי-קורבני שנוצר לקראת תום העשור הראשון של שנות האלפיים. ברמה האחרת, והמשמעותית יותר, מאפשרת הגדרת הדגם הדיסוציאטיבי התבוננות מעמיקה בתהליכים היסטוריים וחברתיים המגדירים מחדש את החברה הישראלית בשני העשורים האחרונים, ובאופן מיוחד את נטייתה להתפצל למגזרים ושכבים שכל אחד מהם מכונס בעצמו. מגמה זו של פיצול וחזרה לשבטיות, הנתפסת כאיום ממשי על חוסנה של החברה הישראלית, עמדה גם במרכזו של "נאום השבטים" שנשא הנשיא ראובן ריבלין ביוני 2015 בכנס במרכז הבינתחומי בהרצליה.²⁴

במסגרת ניתוח הדגם הדיסוציאטיבי מקדישה המחברת תת-פרק מרתק לתופעה שהיא מכנה "המרת קטגוריות פסיכולוגיות-קליניות בקטגוריות אסתטיות", מהלך המאפשר דיון מעמיק ברטוריקה הקולנועית הדיסוציאטיבית. תת-פרק זה, המצביע על תלכיד תוכני וצורני המתקיים בסרטי הדגם הדיסוציאטיבי, מתקף את טיעוני המחברת בדבר נוכחותה של הטראומה, שבאורח אבסורדי מגולמת לא פעם דווקא באמצעות היעדר. זהו מהלך משמעותי במיוחד, כיוון שגם מי שאינה מכירה את התסמינים הקליניים של החוויה הדיסוציאטיבית עשויה לזהות את ביטוייהם האסתטיים והקולנועיים. כך מקשרת המחברת בין חווית ההתנתקות לבין ההיסט של מרחב הסרט מהלאומי אל האישי, בין תחושת הקהיון לבין חוויות הזרות והניכור האופפות את הגיבורים, ובין תופעות של אובדן זיכרון ופיצול התודעה לבין יצירת נרטיב מלודרמטי ועיצוב של מרחב פריפריאלי מקוטע.²⁵

²³ הקולנוע הישראלי של אותן שנים, כהגדרת מונק, מאופיין בהתנתקות מהמרחב הלאומי ובהתכנסות אל תוך המרחב הפרטי, המשפחתי והעדתי. גיבורי קולנוע זה מצטיירים כגולים בארצם, כמי שבחרו להתנתק מהנרטיב ההגמוני ומן השיח הפוליטי הדומיננטי ולברוא טריטוריות חדשות, מוחשיות ומדומיינות גם יחד. מונק מזהה את המגמה הזו כתגובה לאירועים המטלטלים שעברו על החברה הישראלית, ובהם רצח רבין ופרוץ האינתיפאדה השנייה. יעל מונק, **גולים בגבול – הקולנוע הישראלי במפנה האלף** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012).

²⁴ https://www.mako.co.il/news-israel/local-q2_2015/Article-1fc80c1225ecd41004.htm

²⁵ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 261–263.

האפילוג החותם את הספר מפנה את תשומת ליבה של הקוראת למפנה משמעותי שחל בקולנוע הישראלי, עם עלייתו של דגם חדש שהמחברת מכנה הדגם הטראומטי-קורבני. דגם זה ממיר את החוויה הדיסוציאטיבית בהצפה של הטראומה, אבל משקף את אותם תהליכים מנטליים ואידיאולוגיים העוברים על החברה הישראלית מתחילת שנות האלפיים. הסרטים הבולטים בדגם זה הם **בופור**,²⁶ **ואלס עם באשיר**²⁷ ו**לבנון**.²⁸ יוצרי הדגם החדש מתמקדים באופן חד-צדדי בטראומות של הלוחם הישראלי, נמנעים מקבלת אחריות ומסתפקים בהצגת עמדה אפולוגטית במקום להביע עמדה אתית ברורה. במובן זה הם מעניקים ביטוי לתחושת הקורבנות אשר פשתה בחברה הישראלית ואשר מעוגנת בתפיסה הישרדותית המלווה בתחושה מתמדת של איום ומאופיינת בהתנהגות נטולת אמפתיה.

המחברת חותמת את הספר בסקירה קצרה של סרטים חדשים המבטאים שינוי: **גט: המשפט של וויאן אמסלם**,²⁹ **אפס ביחסי אנוש**³⁰ ו**מיתה טובה**.³¹ בסרטים אלה היא מזהה נקיטה של עמדות מוסריות ברורות, וכן הפגנת אחריות אישית וסולידריות עם האחר. מתוך שכך מעלה המחברת שאלות על הכיוון שאליו פונה הקולנוע הישראלי ועל העמדות האתיות שהוא בוחר לאמץ:

האם מדובר במפנה אקטיביסטי שמשקף את השינויים שחלו בחברה הישראלית או שמא בקולנוע שמבקש להמשיך להשתחרר מהמבנה הבסיסי, הלאומי-ציוני קולקטיביסטי, להשתחרר מהציוני ההיסטורי לחבר בין האישי ללאומי – כל זאת לא בדרך של היפרדות או קיטוע אלא כביטוי לרצון להשמיע קול עצמאי, קול אחר, שיצליח לדמיין אפשרות נוספת ויהווה אוונגרד מוסרי עבור החברה שבה ולמענה הוא נוצר? על כך עדיין לא ניתן להשיב.³²

²⁶ יוסף סידר (ישראל, 2007).

²⁷ ארי פולמן (ישראל, 2008).

²⁸ שמוליק מעוז (ישראל, 2009).

²⁹ שלומי ורונית אלקבץ (ישראל, 2014).

³⁰ טליה לביא (ישראל, 2014).

³¹ שרון מימון וטל גרניט (ישראל, 2014).

³² פיק חמו, **מולדת פצועה**, 326.

בתשובה לשאלות אלו אני מבקשת להזכיר שהסרטים המבטאים שינוי תודעתי ואקטיביזם חברתי נוצרו בתקופת המחאה החברתית. הרוח השורה עליהם היא ככל הנראה אותה הרוח שריחפה מעל שדרות רוטשילד בקיץ הבלתי נשכח של שנת 2011. אין לדעת מה יקרה, אבל יש לקוות שערכים של אחריות אישית, אמפתיה וסולידריות ישובו ויעצבו מחדש את דמותה של החברה הישראלית, ויפתחו פתח למציאות חברתית שונה, המאפשרת להכיל את הטראומות של העבר, להכיר בסבלו של האחר ולהניח את התשתית ליצירת עתיד טוב יותר.

הערות סיום

עד כה עמדתי על חשיבותו של **מולדת פצועה** ועל האופן שבו הוא ממלא את מה שהיה חלל פעור, אם בשל היעדר התייחסות מחקרית מעמיקה לקולנוע הישראלי החדש שנוצר בעשור הראשון של שנות האלפיים ואם בשל היעדר התייחסות מספקת לטראומה בקולנוע הישראלי באופן כללי.³³ עם זאת, ומאחר שעם קהל היעד של הספר נמנים חוקרים, סטודנטים ותלמידי קולנוע, הכרחי לדון גם בנקודות התורפה שלו. אפתח את החלק הזה בהתייחסות לכמה שגיאות ואי-דיוקים שנפלו בספר, שגיאות שחשוב לי להצביע עליהן דווקא מכיוון שאני סבורה שמדובר בספר חשוב שעשוי לתרום תרומה משמעותית לחקר הטראומה ולתולדות הקולנוע הישראלי.

בניתוח הסרט **שלושה ימים וילד** נפל בלבול זהויות/שמות בין יעל ונועה, מה שעלול להטעות את הקוראות. כמו כן נכתב בטעות באותו עמוד שאלו נוסט את הילד שי בבית קברות מוסלמי במרכז העיר ירושלים, אולם למעשה הוא רק מעמיד פנים שנשט אותו, מתוך רצון להפחיד את הילד – התעללות שהיא ביטוי ליחסי אהבה-שנאה וסובלימציה ליחסיו עם נועה, אימו של שי (עמ' 123). באורח דומה, בניתוח הסרט **עתליה**, בתה של עתליה מכונה גלי, ולמעשה

³³ אסייג ואומר שכוונתי לעיסוק בטראומה עד תחילת שנות האלפיים ולמיעוט העיסוק בקולנוע החדש בעשור הראשון של שנות האלפיים. הנה כמה מחקרים בולטים מהשנים האחרונות הדנים בטראומה בקולנוע הישראלי: Raz Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (New York and London: Routledge, 2011); Raz Yosef and Boaz Hagin, *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* (New York and London: Bloomsbury Academic, 2013); Raya Morag, *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* (New York and London: I.B. Tauris, 2013).

בסרט שמה נטע (עמ' 191). שמה של נטע חשוב להבנת רובד המשמעות של הסרט, כיוון שהיא נתפסת כמי ששורשיה נטועים היטב בקיבוץ. אפשר לומר שעיצוב דמותה מדגיש ביתר שאת את ההדרה וההחרגה של עתליה, אימה הסהרורית, הנתפסת כזרה וחריגה, כנטע זר.

נקודת תורפה אחרת של הספר באה לידי ביטוי במה שאכנה "הבנליזציה של הטראומה". אומנם האסטרטגיה שנוקטת המחברת – עיון מחודש בטקסטים קאנוניים של הקולנוע הישראלי לדורותיו – מספקת רגעים מרתקים ומפתיעים דוגמת ניתוח דמותם של אורי כהנא (**הוא הלך בשדות**) או צבי וייסמן (**מסע אלונקות**)³⁴ כהלומי קרב; עם זאת אותה אסטרטגיה עצמה, הרואה את רוב סרטי הקולנוע הישראלי כטקסטים המייצגים טראומה, מייצרת לעיתים עודפות ושחיקה של המושג. כפועל יוצא מכך, הרציונל העומד מאחורי בחירת הסרטים המנותחים בספר לא תמיד ברור. למשל, בעוד שגיבורי **צ'רלי וחצי** עומדים במרכזו של דיון נרחב כמייצגי הטראומה של ההגירה, נפקד מקומם של גיבורי הקולנוע האישי המאוחר בסרטים שנוצרו באותה תקופה, סמוך למלחמת יום הכיפורים, כדוגמת **אור מן ההפקר**³⁵ או **סוס עץ**³⁶ – סרטים המספקים כר פוטנציאלי לדיון בטראומות של הלם קרב ובהעברה בין-דורית של הטראומה.

אני סבורה שאת הדיון החשוב בטראומות של הגירה ראוי היה להרחיב באמצעות סרטים עכשוויים כדוגמת **מסעות ג'יימס בארץ הקודש**³⁷ ו**מנפאואר**,³⁸ המבטאים את הטראומה דרך סיפורם של מהגרי עבודה ומבקשי מקלט שאינם יהודים. סרטים אלו זכו לעיון מחקרי ואף להגדרה כתת-סוגה המכונה "סרטי טרמינל".³⁹

התקופה השלישית בשער הראשון של הספר עוסקת בטראומות אישיות ותרבותיות של זרים וחריגים. שם מנתחת המחברת את דמותה של עתליה, גיבורת הסרט **עתליה**, כמשקפת טראומות של מגדר. נראה לי שאפשר היה לדון

³⁴ ג'אד נאמן (ישראל, 1977).

³⁵ נסים דיין (ישראל, 1976).

³⁶ יקי יושע (ישראל, 1978).

³⁷ רענן אלכסנדרוביץ' (ישראל, 2004).

³⁸ נעם קפלן (ישראל, 2014).

³⁹ עמרי יבין, "ממדינה לטרמינל: זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי העכשווי", **סליל – כתב עת מקוון להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה**, גיליון חורף (2016): 4–22.

בהקשר זה גם בייצוגים קולנועיים מאוחרים יותר כדוגמת **שחור**⁴⁰ ו**אור**⁴¹, או בסרטים כדוגמת **חסד מופלא**⁴², המשקפים את הטראומה המתמשכת של קהילת הלהט"ב שמקומה נפקד כליל מן הדיון בטראומה המגדרית. במסגרת הדיון בסרטי הזר והחריג בולטת בהיעדרה גם ההתייחסות לסכסוך הישראלי-פלסטיני או לטראומה של הערבים הפלסטינים, שהמולדת הפצועה הנדונה בספר היא בראש ובראשונה מולדתם. כוונתי בעיקר לסרטים קאנוניים כדוגמת **מאחורי הסורגים**⁴³ ו**ואוונטי פופולר**⁴⁴. סרטים אלה, הנמנים עם סרטי הדגם של הזר והחריג, משקפים היטב גם את הטראומה של מחנה השלום הישראלי אחרי המהפך של 1977 וסמוך לאינתיפאדה הראשונה, ומתארים את הסכסוך הישראלי-פלסטיני על כל היבטיו כגזירת גורל וכמצב חסר מוצא.

ארצה לחתום את דבריי בהתייחסות לאמירה של המחברת במבוא לספרה: "ספר זה נכתב בתשומת לב לסכנה שבטשטוש הגבולות בין סבלו של הפרט למצב התרבות וגם לסכנה שבהפיכת הטראומה לאידאולוגיה קורבנית, אשר לפיה הטראומה נתפשת כמצב קיומי וחברתי שאין כל אפשרות להשתחרר ממנו. תפיסה כזו עלולה להצדיק התנהגויות בלתי מוסריות כלפי האחר".⁴⁵ אכן, בימים אלו, שבהם התותחים רועמים והמוזות שותקות והיכולת להביע דעה שאינה מיישרת קו עם הנרטיב ההגמוני מוטלת בספק, חשוב להשמיע קול בהיר וצלול, בדומה לזה המתווה את אופני ההתבוננות של המחברת לכל אורכו של הספר. הבנת החברה הישראלית כחברה פוסט-טראומטית ומתקרבת, על כל המשתמע מכך, מעודדת התבוננות ביקורתית רפלקסיבית, ומאפשרת מחשבה על האחר במונחים של חמלה ואמפתיה. כך, בהתבסס על מחקר ייחודי המנתח את הקולנוע הישראלי לדורותיו כקולנוע של טראומה, מציגה המחברת ספר רב ערך, הפותח פתח למחשבות על יום המחר ועל התקווה להשתחרר מהלולאה האינסופית של אלימות וסבל.

⁴⁰ שמואל הספרי (ישראל, 1994).

⁴¹ קרן ידעיה (ישראל, 2004).

⁴² עמוס גוטמן (ישראל, 1992).

⁴³ אורי ברבש (ישראל, 1984).

⁴⁴ רפי בוקאי (ישראל, 1987).

⁴⁵ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 40.