

**ההילה וההשתקפות:  
דיון בשאלת המקור,  
הייצוג והממשות  
ד"ר טליה אלון-אלטמן**



אלת המקור והייצוג עומדת במרכז השיח הפוסט-מודרני המטיל ספק בהגדרות שמבחינות בין מקור, העתק, ייצוג וממשות. במאמר קצר זה בכוונתי לדון בשאלה זו, קרי לבחון את הקשרים בין המקור, הייצוג והממשות באמצעות קריאה בטקסטים תרבותיים.

נקודת המוצא היא ארבעת שלבי הדימוי שמתאר הפילוסוף של התרבות ז'אן בודריאר:  
הוא השתקפות של משמעות עמוקה.  
הוא מסווה ממשות עמוקה ופוגע בטיבה.  
הוא מסווה את היעדרה של משמעות עמוקה.  
אין קשר בינו לבין ממשות מכל סוג שהוא: הוא סימולקרה טהורה שלו עצמו.

ראשית אתייחס להתבוננות העצמית, הנתפסת כייצוג אותנטי ומלא – הבבואה המשתקפת בראי. האם ניתן לומר בביטחון מלא כי 'המראה לא משקרת'? או שמא גם אקסיומה זו יכולה להיות מוטלת בספק?

על מנת לענות על השאלות הללו אבחן טקסטים העוסקים בהתבוננות העצמית בראי, ואנסה לזקק את התובנות העולות מהם. לאחר מכן אבחן טקסטים תרבותיים העוסקים בתפיסת המציאות לעומת הייצוג, ובאופן שבו הייצוג קונה אחיזה בתודעת הצרכנים.

הדיון בשאלת היחסים בין המקור לייצוג הוא דיון רחב. רחב ממנה שיכול מאמר קצר זה להכיל. הייתי רוצה להציע לקורא להתייחס למאמר כמו לגן השבילים המתפצלים (בפרפרזה על ספרו של חורחה לואיס בורחס): כטקסט המציע כיווני חשיבה רבים, ומאגד בתוכו תובנות שונות.

## ראי, ראי שעל הקיר

### תחנה ראשונה – אדם מול מראה

חבר בתוך ראי / דתיה בן דור  
פעם אחת פגשתי / בראי חבר חדש,  
ומה שאני לבשתי, / בדיוק גם הוא לבש.

אמרתי לו: "נדמה לי / שאתה מאוד דומה לי!"  
והוא אמר בדיוק אותו דבר, / בדיוק אותו דבר.  
והוא אמר בדיוק אותו דבר, / בדיוק אותו דבר.

אני אליו חייכתי - והוא אותו דבר /  
"ברוך הבא" בירכתי - והוא אותו דבר.  
פה גדול פתחתי - והוא אותו דבר /  
נבהלתי וברחתי - והוא אותו דבר.  
אמרתי לו...

עמדתי על ברכ - והוא אותו דבר /  
וחזרתי את כל הדרך - והוא אותו דבר.  
כמו כדור קפצתי - והוא אותו דבר /  
בצחוק גדול פרצתי - והוא אותו דבר.  
אמרתי לו...

על רגל אחת עמדתי - והוא אותו דבר /  
ריקוד נחמד רקדתי - והוא אותו דבר.  
מחאתי לו כפיים - והוא אותו דבר /  
עצמתי שתי עיניים -  
(אני לא יודע אם גם הוא עצם, כי לא ראיתי שום דבר...)  
אמרתי לו...

בפזמון חביב זה מתארת דתיה בן דור ילד שמתבונן  
בבבואתו המשתקפת במראה. הילד רואה בבבואה מעין  
'תאום זהה'; הוא לא מזהה את עצמו בדמות המשתקפת אליו,  
אלא רואה בה מישוהו 'מאוד דומה לו', שמחקה אותו במדויק.  
ההתבוננות בדמות התאומה היא שלב בדרך להכרת העצמי.  
בשלב מאוחר יותר מצופה מן הילד להבין כי הדמות שנעה מולו  
בסנכרון מושלם היא השתקפות דמותו שלו. בהקבלה לבודריאה,  
ניתן לומר כי אנחנו נמצאים בשלב הראשון שבו הדימוי הוא  
השתקפות (תרתי-משמע) של משמעות עמוקה, אלא שהילד  
טרם גילה אותה.

נקודת מבט אחרת על ההתבוננות בראי, הפעם התבוננות של מבוגר ולא של ילד, מציע חוקר הספרות מיכאיל בחטין, באחת מהרשימות הקצרות שנמצאו בעיזבוננו, 'אדם מול מראה' (ההדגשות במקור):

הזיוף והשק, שבהכרח ניתן להבחין בהם ברקע של יחסי הגומלין עם עצמי. הדמות החיצונית של המחשבה והרגש, דמותה החיצונית של הנפש. לא אני מביט בעולם מבפנים בעיני שלי, אלא אני מביט בעצמי בעיני העולם, בעיניים זרות; ... אין לי נקודת מבט על עצמי מבחוץ, אין לי גישה אל הדימוי הפנימי של עצמי. מתוך עיני מביטות עיניים זרות.<sup>1</sup>

בטקסט הקצר הזה מתאר בחטין את חווייתו שלו בעומדו מול הראי. בחטין מערער על הביטוי השגור 'מתבונן בעצמו בראי' שכן עבורו מדובר בהתבוננות זרה ומתווכת. בניגוד לילד בשירה של דתיה בן דור, שרואה בראי ילד אחר, דומה לו להפליא, המראה של בחטין משקפת לו כיצד הוא נראה בעיני הזולת. הראי מעניק לבחטין מבט חיצוני על עצמו, ומאפשר לו לראות כיצד הוא נראה מבחוץ על ידי אחרים, מבט שמוביל לריחוק והזרה. בחטין מתאר כיצד הוא כביכול מתבונן בעצמו, אך למעשה מדובר במבט חיצוני שמביא לכך שמתוך עיני 'מביטות עיניים זרות'.

בחטין נדרש לסדק שבין המקור לייצוג, כשהוא מתאר מצב שבו אפילו ההשתקפות שבראי היא התבוננות מתווכת וזרה, שאינה מגלה לו את עצמו כפי שהיא מתיימרת לעשות. הראי, שכביכול משקף את הדברים כהווייתם, נתפס בעיני בחטין כאובייקט שיוצר זרות וניכור בין האדם לעצמו.

1. מיכאיל בחטין, כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 37.

הראי לא מציע שקר וזיוף, אלא נקודת מבט חיצונית – הוא לא משקף לאדם כיצד הוא נראה, אלא כיצד הוא נראה בעיני העולם, כיצד רואות אותו העיניים החיצוניות של הזולת. ובהקבלה לבודריאר, מדובר בשלב השני שבו הדימוי מסווה ממשות עמוקה ופוגע בטיבה. האדם מפנים את המבט הזר של האחר, וכך הופך להיות זר כלפי עצמו.

### **תחנה שנייה – שלב המראה**

דבריו האינטואיטיביים של בחטין מהדהדים את כתיבתו של הפסיכואנליטיקאי ז'ק לאקאן (Lacan). אחד המושגים המרכזיים שטבע לאקאן הוא 'שלב המראה'; השלב ההתפתחותי של התינוק (שמתרחש בין גיל חצי שנה לגיל שנה וחצי), שבו הוא חווה את בבואתו המשתקפת במראה כ'אמיתית'. החוויה יוצרת תחושה של קיטוע של האני בעקבות הקיום החצוי של הגוף (האמיתי והמדומה). תחושת הקיטוע מובילה לניכור שעל מנת להתגבר עליו התינוק מגיע להזדהות מלאה עם דיוקנו שבמראה על חשבון הזדהות עם גופו שלו.

בהמשך לבודריאר, ייתכן לומר כי שלב המראה של לאקאן "מסווה את היעדרה של ממשות עמוקה". ההשתקפות עבור התינוק היא חזות הכול, עד כדי שהיא מבטלת את הגוף הפיזי, קרי את המקור. המסמן נותר ללא מסומן, ומסמן את ההעדר. בניגוד למצב שמתאר בחטין, ההשתקפות במראה אינה מבט חיצוני ומנוכר, להפך – היא מבט הנתפס כממשות שמוביל לניכור כלפי הגוף הפיזי.

### **תחנה שלישית – היפה בכל העיר**

טקסט נוסף שמתייחס ליחסים בין האדם והבבואה המשתקפת בראי הוא אגדת 'שלגייה'. האגדה מתארת מלכה גנדרנית אשר מתבוננת מדי יום בראי-קסמים ושואלת אותו מיהי האישה

היפה ביותר. בתחילה הראי משיב לה כי היא האישה היפה ביותר. אולם, בשלב מסוים, הוא משיב כי היפה ביותר היא בתה החורגת, שלגייה.

גם כחפץ קסום, ראי הקיר של המלכה משרת נאמנה את תפקידו כאובייקט המשקף את המציאות הפיזית ללא כחל ושרק וללא מניפולציה. כפי שהראי הפשוט מציע שיקוף נאמן של העולם החומרי, ראי הקסמים מוסר את האמת הצרופה. אלא שכבר ברמת הפשט ניכר כי יש כאן סתירה – כיצד אפשר לקבוע בוודאות מיהי היפה ביותר? האין היופי עניין סובייקטיבי, הנתון לעיני המתבונן?<sup>2</sup>

הדים לפער הזה, בין הטעם הסובייקטיבי ובין היומרה לשקף את האמת, נוכחים בפרשנויות לאגדה 'שלגייה': הפרשנויות מעניקות משמעויות שונות לקולו של ראי הקסמים. הניתוח הפסיכואנליטי שהציע ברונו בטלהיים גרס כי "ראי-הקסמים מדבר בקולה של בת ולא בזה של אם. מאחר שילדה קטנה חושבת שאימה היא האישה היפה ביותר בעולם, אלה הדברים שהראי אומר בתחילה למלכה. אך מאחר שילדה גדולה יותר סבורה כי היא יפה הרבה יותר מאימה, אומר הראי דברים אלה אחר-כך"<sup>3</sup>. לעומת זאת, בקריאה שערכו סנדרה גילברט וסוזן גובאר הן סוברות כי קולו של הראי הוא "קול השיפוט הפטריארכלי, השולט בהערכה העצמית של המלכה ושל נשים בכלל"<sup>4</sup>.

2. במאמר מוסגר אציין כי אריסטו, הפילוסוף היווני בן העת העתיקה, טען כי כל סוגה אומנותית מספקת אמת מידה אובייקטיבית לשיפוט היפה, ומכאן ניתנת האסתטיקה למדידה בכלים אובייקטיבים.

3. ברונו בטלהיים, **קסמן של אנדות**, תל אביב: רשפים, 1980, עמ' 164-165.

4. סנדרה גילברט וסוזן גובאר, "ראי הקיר של המלכה – יצירתיות נשית, דימויי נשיות נבריים והמטאפורה של אבהות ספרותית". בתוך: ינאי, ניצה ואחרות (עורכות): **דרכים לחשיבה פמיניסטית: מקראה**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 190.



ברמת הפשט, האגדה שלגייה מציגה את ראי הקסמים כמי שדבריו אמת, בהתאם לאפיונו כחפץ המשקף את הדברים כהווייתם. לעומת זאת, רמת הדרש מציעה כי מדובר בהתבוננות מתווכת. המלכה לא רואה את עצמה כפי שהיא, אלא שומעת את קולה של בתה החורגת או את קולה של החברה הפטריארכלית. האמת הצרופה לא נוכחת אפילו בבואת הראי. בהקבלה לבודריאר: הראי מסווה את היעדרה של ממשות עמוקה – קרי את היעדר האמת. הוא מתיימר לייצג אמת צרופה אך הוא מציג אמת שבורה ויחסית. זו אמת מסוימת בנוסח ה'רשומון' של אקירה קורסאווה, ולא אמת מוחלטת.



תמונה 1: השתקפות המלכה המתבוננת בראי הקסמים בסרט 'שלגייה ושבעת הגמדים' של דיסני

## מסך הקסם

### תחנה ראשונה – כוכבי מרום

ההתפתחות הטכנולוגית הציעה התבוננות הממשיכה במידה מסוימת את ההתבוננות בראי – ההתבוננות בתוצרי המצלמה ומסררת הקולנוע. אל מול ההסתכלות הסובייקטיבית וכישוריו הגרפיים של הצייר, ניצבה כעת, אובייקטיבית, עדשת המצלמה. את השאיפה האריסטוטלית למימיזיס (חיקוי של המציאות) הגשימה מסררת הקולנוע (הסרטים הראשונים של האחים לומייר היו צילומים אורבניים מחיי היום יום: פועלים היוצאים מבית החרושת, הרכבת שמגיעה וכד').

במאמרו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" מתמקד חוקר התרבות וולטר בנימין באומנות הקולנוע, ומתייחס לריחוק ולניכור בין שחקן הקולנוע לקהל. בניגוד לשחקן התיאטרון, שחקן הקולנוע לא רואה מולו את קהל צופיו, אלא את עדשת המסרטה. בנימין טוען לפיכך כי "ניכורו של השחקן נוכח המכשור ... הוא ביסודו מאותו סוג שאדם חש נוכח דמותו בראי. אלא שעתה ניתן לנתק את בבואתו, להעבירה ממקום למקום"<sup>5</sup>. בניגוד לבבואת הראי, שדורשת נוכחות פיזית, הבבואה של שחקן הקולנוע ניתקת ממנו. כמו פיטר פן הצופה בצילו שניתק ממנו, שחקן הקולנוע צופה בדמותו כייצוג נפרד מנוכחותו הפיזית.

הפיצוי על הניכור והניתוק בין השחקן והקהל בא לידי ביטוי בתופעות הכוכבות: "המכשור תופס את מקום הקהל. ההילה האופפת את המגלם חייבת, על כן, להישמט, ועמה תיעלם גם זו האופפת את המגולם ... תשובתו של הסרט על הצטמקות

5. וולטר בנימין, "יצירת האומנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך: מירי טלמון, תמר ליבס ועמית קמה (עורכים), תקשורת כתרבות: כרך ב, יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמ' 166.

ההילה היא כינון וקידום מלאכותי של האישיות מחוץ לכותלי האולפן. פולחן הכוכבים הנתמך על ידי הון הסרטים, משמר אותו קסם של האישיות שזה-כבר אינו אלא הקסם הקלוקל של אופיה הסחורתית<sup>6</sup>.

תופעת הכוכבות, לפי בנימין, היא ניסיון לגשר על הפער שבין השחקן לקהל. כלומר, האשליה אינה נותרת באולם הקולנוע בלבד, אלא ממשיכה גם מחוצה לו. שלוש פנים יש כאן: הראשונה, פניו של השחקן. השנייה, פני הדמות שהוא מגלם על המסך. והשלישית, הפרסונה של הכוכב, המשווקת באמצעות רכילות ומגוינים. הכתבות הללו יוצרות היכרות של הקהל עם השחקן שדמותו מופיעה על האקרנים, אך היכרות זו היא לרוב כוזבת. מקורה לא בשחקן, אלא במשרדי פרסום ויח"צ שמשווקים תדמית שרקחו. כיום, בעידן הרשתות החברתיות, הכוכבים כביכול יוצרים קשר אישי עם המעריצים ומכניסים אותם לתוך חייהם שלהם, אך אין זו אלא הטעיה עמוקה אף יותר, שכן הרוב המוחלט של דפי הרשת מנוהל על ידי יחצ"נים וחברות פרסום.

בספרו המדינה מנמק אפלטון את התנגדותו לאומנויות. לדבריו, האומנות מסוכנת בגלל כוחה לעורר רגשות יש מאין, ובעיקר מפני שהיא מרחיקה את בני האדם מהאמת. לפי אפלטון, האומנות מחקה אובייקטים פיזיים שמחקים בתורם אידאות מופשטות, ועל כן יוצרת ייצוג של ייצוג (למשל: האל יוצר אידאה של מיטה. הנגר יוצר 'מיטה מסוימת'. והאומן, על הבמה, יוצר ייצוג של המיטה המסוימת). באופן זה מושכת האומנות את הקהל הרחק מהאמת אל האשליה. נראה כי דבריו של בנימין על תופעת הכוכבות לוקחים את הגותו של אפלטון אל הקצה.

לא מדובר רק באשליה תחומה על הבמה, ולא בייצוג של ייצוג, אלא בדימוי כוזב. הקהל, במקרה זה, לא רק מתרחק מהאמת אלא מאמץ את השקר.

התייחסות לתופעת הכוכבות נמצאת בסרט **שיר אשיר בגשם** (1951).<sup>7</sup> הסרט נבחר על ידי ה-AFI – American Film Institute – כמחזמר הטוב ביותר בכל הזמנים וכסרט האמריקאי החמישי הטוב בכל הזמנים. הסרט מעלה תובנות הנוגעות, בין השאר, לדיאלקטיקה בין הראינע והקולנוע, להתהוות השפה הקולנועית, לדיכוטומיה החוצצת בין מה שמוגדר תרבות גבוהה ומה שנחשב לתרבות פופולרית, לתופעת הכוכבות, וכן למשמעות של המציאות האלטרנטיבית שמציג הקולנוע ולמקומו בתודעה של צופיו.

האבסורד בתופעת הכוכבות באה לידי ביטוי בדמותה של לינה למונט (גיין האגן), כוכבת ראינע המחליפה את מציאות חייה ברכילות המתוארת במגזינים. היא רואה ברומן הווירטואלי, שהומצא ושווק לצורך יחסי ציבור, בינה ובין עמיתה הקולנועי דון לוקווד (גיין קלי), אמת, ולא תרגיל פרסומי. היא אף מתווכחת איתו כשהוא מוכיח אותה על כך, ואומר לה שאל לה להאמין לכתוב בעיתוני רכילות. לקראת סופו של הסרט היא מגדילה לעשות ויוצרת זהות בין הדימוי הנוצץ שלה ככוכבת ובין קיומה כאדם, כשהיא מטיחה במנהל האולפן: "אני לא אנשים! אני 'כוכב זוהר בשמי הקולנוע', כמו שכתוב ממש כאן". היא מנותקת מהמציאות הממשית וחיה בתוך הבועה של הדימוי שנוצר עבורה, דימוי שרק היא מאמינה בממשותו, ומרוממת את עצמה מעל לקיום האנושי.

7. Arthur Freed (Producer) & Stanly Donen and Gene Kelly (Directors), *.in the Rain* [Film], USA: Metro-Goldwin-Mayer, 1951 'Singin

## תחנה שנייה - חיים בסרט

בניגוד לדמותה של לינה, דון לוקווד, בגילומו של ג'ין קלי, ממשיך בניסיון ליצור הפרדה בין דימויו ככוכב ובין קיומו כאדם. כשהוא משוחח עם קאתי סלדן (דבי ריינולדס), שחקנית צעירה שמתייחסת ליחסיו עם לינה למונט כפי שהם משתקפים על מסכי הקולנוע ובעיתוני הרכילות, הוא מבהיר לה כי מדובר בדימוי כוזב, ברכילות שמנותקת מחייו כאדם.

אולם למרות ההפרדה שדון יוצר בין האדם שהוא ובין הפרסונה שלו ככוכב, הוא לא מצליח להפריד בין קיומו כאדם ובין עבודתו כשחקן. הוא מעוניין לומר לקאתי שהוא אוהב אותה, אך המילים נעצרות על לשונו. הוא אומר לה שהוא אינו יכול לגלות לה את ליבו ללא הסט המתאים. הוא אינו יכול לממש את אהבתו כאדם ללא התפאורה שהוא זקוק לה כשחקן. הוא מוביל את קאתי להאנגר צילומים ריק ומעלה שקופית המדמה שקיעה, אורות במה המדמים אורות-גן ואור ירח ומאוורר היוצר רוח-ערב. סולם העץ שעליו עומדת קאתי הופך למרפסת. הוא מקבל את הייצוג כמציאות ממשית, כפי ששחקן נדרש לעשות, ואומר לה כמה היא יפה לאור הירח, שאינו אלא אורו של פנס-במה. הוא לא אומר לה בפשטות שהוא אוהב אותה, אלא שר לה שיר אהבה, בליווי מוזיקלי. כשהוא מפסיק לשיר המוזיקה ממשיכה והם מתחילים לרקוד, עד שהוא חותם את הסצנה במשפט שירה אחרון.



תמונה 2: ג'ין קלי ודבי ריינולדס בסרט שיר אשיר בגשם

וידוי האהבה בהאנגר הצילומים נראה הגיוני בעולמו הבריוני של הסרט. **שיר אשיר בגשם** הוא מחזמר הוליוודי, ולפיכך אהבה רומנטית תתגלם באופן הרמוני, בשעת שקיעה, עם אורות נוגים, רוח-ערב ושירה המלווה במוזיקה. ייחודו של וידוי האהבה הזה על פני וידויי אהבה במחזות זמר אחרים נעוץ בכך שהוא משתמש בבין-טקסטואליות לשונית, הנדרשת למדיום הקולנועי עצמו על מנת לחשוף את מנגנון האשליה האסתטית. 'האשליה האסתטית' היא מונח הלקוח מעולם התיאטרון שיושם מאוחר יותר גם לקולנוע. הוא מציין את החוויה המנטלית, שבה המוצג על הבמה או על מסך הקולנוע נתפס במידת מה כממשי, אך בו בזמן גם כדימוי מתוסרט.

מנחם בריןקר מתעמק במונח 'האשליה האסתטית', וטוען כי אשליה זו מסתמכת על נכונותו של הצופה "לגרום לכך, שברגעים מסוימים של הקליטה, לא יהיה לתודעה עניין להזכיר

לעצמה את אופיו המדומה של המושא"<sup>8</sup>. הגורם העיקרי לכך הוא 'האשליה החושית-תפיסתית', שמטרתה להסוות את המנגנון על ידי שימוש באלמנטים שונים שנועדו לטשטש את חוסר-ממשותו של העולם הבדיוני. בין האלמנטים הללו ניתן למנות מרכיבים על הסט שעיצב דון - שקופית ואורות במה המדמים שקיעה, ומאוורר המדמה רוח. בעוד אפלטון טען נגד האומנות כי מדובר בייצוג של ייצוג, ניכר כי במסגרת המנגנון הקולנועי תהליך התיווך נמתח. כבר לא מדובר בייצוג של ייצוג, אלא בדימוי של ייצוג ובאשליה של ייצוג, כאשר הסולם מייצג מרפסת והשקופית מייצגת שמיים בשעת שקיעה.

הסט שעיצב דון בסצנת וידוי האהבה חושף את המנגנון הקולנועי ומפרק קונוונציות הנוגעות לסצנות אהבה בקולנוע ההוליוודי. יותר מכל האומנויות האחרות, הקולנוע הוא זה המעניק תמונת מציאות אמינה, אך היא מתבססת על אשליה ועל מנגנון מכני. האשליה החושית-תפיסתית המנסה להסוות את המנגנון הקולנועי וליצור אשליה כי הדברים אינם ייצוג אלא ממשות, נחשפת. הצופים מבינים כי כאשר הם צופים בסצנות אהבה לאור שקיעה הם צופים למעשה באולפן שבו השקיעה היא שקופית ואורות הגן הם אורות הבמה. הצופים הופכים מודעים למנגנון הקולנועי, ובהקבלה לניסוחו של בריןקר, התודעה מזכירה לעצמה את אופיו הבדוי של המושא, ולא מקבלת אותו כממשות.

סצנת וידוי האהבה מתכתבת עם משל המערה, המופיע בספר המדינה של אפלטון. המשל מספר על אסירים הכבולים מילדותם, בשוקיהם ובצוואריהם, מתחת לאדמה במבנה דמוי מערה. הם אינם יכולים לראות את חבריהם או את גופם שלהם,

8. מנחם בריןקר, מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבדיונית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 24.

אלא רק את מה שנמצא בכותל מולם. הם אינם רואים את הדברים כמות שהם, אלא רק את הצל הניבט באמצעות אש שגם היא אינה נראית להם. הם שומעים אך ורק הדים עמומים שאותם הם מייחסים לצללים המופיעים לפניהם. מכיוון שהם לא מכירים מציאות אחרת, הם רואים בצללים ובהדים את הדבר האמיתי.

הנמשל של אפלטון הוא הבערות לעומת ההשכלה והפילוסופיה. אפלטון מחלק את העולם לשניים - אידאות הניתנות לתפיסה ולהבנה באמצעות השכל, ועולם חושי ובו העתקים לא מושלמים של אותן האידאות. לדידו, הפילוסוף הוא היחיד שרואה את הדברים כמות שהם, מפני שרק האידאות השכליות יכולות להיוודע בוודאות. אפלטון דורש להתעלות מעבר להבנה החושית, אל ההבנה השכלית, ולהתקרב כמה שיותר לאידאה של הטוב. לצד העבודה הפנימית, לפילוסוף יש חובה מוסרית-חברתית לגאול את אחיו הנבערים. לרדת אל המערה שיצא ממנה, לחלץ את אחיו מכבליהם, ולשכנע אותם לצאת מגבולות תודעתם העכשווית ומד' אמותיהם אל העולם.

כמו אותם אסירים, גם דון לוקווד אינו חווה את חייו באופן ממשי. הוא מורגל בקולנוע. הוא נמצא במערה ההוליוודית. המציאות שלו מורכבת מדימויים נוצצים, בניגוד לדימויים החיזוריים שמהם ניזונים אסירי המערה, אך בדומה לחוויית המציאות המתווכת שלהם. כמו שקאתי אומרת בתחילת הסרט, דון הוא "צל על סרט הצילום". הוא 'חי בסרט' גם בחייו האמיתיים.

אם בעבר המטרה המוצהרת של התיאטרון, ובעקבותיו של הקולנוע, הייתה ליצור מימוזיס, חיקוי של המציאות, אזי המצב המתואר כאן הוא מצב שבו האדם מנסה לחקות את



הקולנוע ולהתאים את חייו לייצוג הקולנועי שהוא רגיל אליו. מכאן, שדון, כמו גם כוכבי הקולנוע ההוליוודי, יצרניו ואפילו צופיו, כמוהם כאסירים השבויים בנבערותם.

במאי הסרט, סטנלי דונן וג'ין קלי, יצרו 'הזרה' פירוש המונח, שטבע חוקר הספרות ואבי הפורמליזם הרוסי ויקטור שיקלובסקי<sup>9</sup>, הוא הפיכת המוכר והשגור לזר באמצעות התבוננות חדשה. הם יוצרים סצנת אהבה מוזיקלית בין גבר לאישה – מסגרת מוכרת ושכיחה במחזות הזמר האמריקאים – אך בניגוד לשאר סצנות האהבה בקולנוע ההוליוודי היא אינה מסתכמת בהבעת רגשות, אלא מפנה את מבטו של הצופה אל תבנית סצנות האהבה ההוליוודיות המוכרות, ומטילה ספק בהקבלה האוטומטית שלהן לממשות.

כמו אפלטון, גם במאי הסרט שיר אשיר בגשם נמצאים באור השמש ורואים את הדברים כמות שהם. הם נמצאים במרכז העשייה ההוליוודית בתקופתם ומודעים למנגנון הקולנועי ולמניפולציות הנעשות על מנת ליצור אשליה קולנועית. הם יורדים אל המערה ויוצרים מחזמר פופולרי עם כוכבים ושירים מבדרים, הנגיש לכל שכבות האוכלוסייה, אך בד בבד הם משלבים בו מסרים מורכבים על הקולנוע ההוליוודי והאשליה שהוא מטפח בקרב צופיו. הם מנסים לשחרר את צופיהם, הכבולים באזיקים במערה ההוליוודית הנוצצת, ומבהירים להם כי לא כל הנוצץ זהב הוא. כל זה באמצעות חשיפת המנגנון שעומד מאחורי האשליה, כמו קוסם שחושף את הרמייה מאחורי תכסיו. לאחר הצפייה בסרט זה, הצופים היוצאים מהמערה ההוליוודית אל חיי היום נותרים עם תודעה מעורערת קמעא. תודעתם אינה מסונוורת עוד מהקולנוע הנוצץ. הדימוי ההוליוודי

9. Victor Shklovsky, *Theory of Prose*, Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991.

נותר בתודעתם, אך לא כחלום נוצץ אלא כמושא התבוננות ביקורתי, המאפשר להם לבחון את תודעתם שלהם, כמו גם את התודעה של חבריהם ואת האופן שבו היא נכלאה בצללים הזוהרים של המערה ההוליוודית.

הסרט **שיר אשיר בגשם** מתאר 'סימולקרה', העתק ללא מקור, מסמן ללא מסומן. זהו מצב של "התחוללות של ממשי חסר מקור או ממשות באמצעות מודלים: היפר ממשי"<sup>10</sup>. היפר-ממשי הוא מצב שבו הייצוג נתפס כממשי יותר מהמקור עצמו מצב שבו "המפדה קודמת לטריטוריה ... המפדה היא הטריטוריה"<sup>11</sup> כך נראה כי בעיני דון הסרט הוא הממשות, והוא חייב לעצב מציאות קולנועית על מנת לחיות את חייו ולממש את אהבתו.

בניגוד לאפלטון, הסובר שהמקור הוא האידאות שנמצאות ברמת המושכל, המוגנות מפני העולם החומרי והחושי, להשקפתו של בודריאר המקור הוא הקיום בעולם המוחשי. הממשות אינה אידאה נשגבת, אלא קשר קונקרטי בין המסמן והמסומן. כבזה, המקור לפי בודריאר הולך ונשחק והממשות הולכת ומיטשטשת עד למצב של סימולקרה, שהיא מסמן ריק ללא מסומן, כלומר ללא קשר לממשות.

תובנה זו מעניקה נקודת מבט חדשה על מושג ה'הילה' של וולטר בנימין. בנימין מתאר כיצד ראשית האומנות הייתה קשורה בפולחן, ולפיכך ליצירה המקורית הייתה הילה של קדושה וסמכות ששימרה את עליונות המקור. לעומת זאת, בעידן השעתוק הטכני אין הבדל בין מקור להעתק. כל הציולמים שווים, כל עותקי הסרטים שווים. לתצלום ולסרט הקולנוע אין 'הילה' מפני שהם בו-זמנית מקור והעתק. עם זאת, הסימולקרה מציעה

10. ז'אן בודריאר, **סימולקרות וסימולציה**, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 7.

11. שם עמ' 8.

במובן מסוים סוג חדש של הילה – הילת הייצוג, או לחלופין הילה משועתקת. הסימולקרה, מסמך ללא מסומן, נטולת קשר לממשות, לא נושאת עימה הילה של סמכות או קדושה. ההילה של הסימולקרה לא מלווה אובייקט פיזי, כמו למשל את יצירת האומנות החד-פעמית. זו הילה שנוכחת בתודעת הצרכנים. סרט הקולנוע הוא נטול הילה, מצד אחד, אך מצד שני הוא קונה אחיזה בתודעת צופיו, עד שהם רואים בחיים בעצמם חיקוי חיוור של הקולנוע ומנסים ליצור בחייהם מימיזיס של קולנוע.

### תחנה שלישית – אולי במציאות אחרת

דוגמה אחרת, ועכשווית יותר, הוא הסרט האחות בטי (2000).<sup>12</sup> הסרט עוסק בבטי (רנה זלווגר), מלצרית בעיירה בקנוס. בטי נשואה לגבר מתעלל ומכורה לאופרת סבון טלוויזיונית. כשבטי חווה בבעלה נרצח אחרי שהסתבך בעסקת סמים, היא מאבדת את זיכרונה ומשוכנעת שהיא בעצם אחות בבית-חולים, ארוסתו של הרופא מאופרת הסבון הנערצת עליה.



תמונה 3: רנה זלווגר בתפקיד בטי המלצרית נושאת את דמות הכוכב הנערץ עליה

דמותה של בטי היא דוגמה קיצונית לאופן שבו הייצוג הופך לממשות תודעתית. בניגוד לדון, שמעוניין להביא את הסרט לחייו ולממש את אהבתו באופן קולנועי, אצל בטי הממשות נעלמה לטובת הייצוג. דון משתמש ב'קישוטים' קולנועיים על מנת לבטא את האהבה שהוא חש בחייו הממשיים. אך בטי רואה את העלילה באופרת הסבון האהובה עליה ואת הדמויות המופיעות בה כחלק מעלילת חייה שלה. ההבדל בין האשליה שדון זקוק לה ובין זו שאליה נשאת בטי, מלמד על השוני בין המדיות – בעוד הקולנוע דורש מצופיו להיכנס לעולם אחר ולהתנתק מחייהם, הטלוויזיה חודרת אל המרחב הפרטי והופכת לחלק מחיי היום-יום. דון מעוניין לשוות לחייו תפאורה קולנועית, בעוד בטי משוכנעת שהסדרה, שהיא צופה בה מדי יום, היא חייה שלה.

ניתן לומר, כי בסרט שיר אשר בגשם הסימולקרה של הקולנוע היא המקור שמציאותם החיבורת של החיים מנסה לחקות. לעומת זאת, בסרט האחות בטי הסימולקרה של אופרת הסבון מוחקת את החיים לחלוטין. הסימולקרה במקרה האחרון היא סימולקרה מוחלטת – מציאות שבה יש רק מסמנים נטולי מסומנים. זוהי סימולקרה שמדמה להיות המקור, ולשם כך היא מבטלת אותו לגמרי. ההילה התודעתית של אופרת הסבון מוחקת את חוויות חייה של בטי ואת זהותה לטובת חיים וזהות חלופיים. המציאות הבדיונית של אופרת הסבון לא מרחיקה את הצופה מהאמת, כפי שחשש אפלטון, אלא מוחקת את האמת כליל וגורמת לצופה להאמין בשקר.

אולם עלילת הסרט מוליכה אותנו צעד אחד נוסף. בטי, שזיכרונה שב אליה, לומדת להיות אחות רפואית וזוכה בתפקיד באופרת הסבון. הסימולקרה, במקרה זה, הופכת ממסמן חסר מסומן למציאות, לסימן מלא, ומעצבת את חייה של בטי הלכה

למעשה. הסימולקרה מוצגת כאן לא ביסוד שלילי, אלא מייצגת אפשרות לשינוי ולשיפור. הסימולקרה מוחקת את האמת ובסופו של דבר מחליפה אותה ומשנה אותה. ללא הסימולקרה כדמות באופרת סבון הייתה בטי נותרת בשיממון חייה ולא מגשימה את חלומותיה ומממשת את עצמה.

כמו לאקאן, ניתן לומר כי מבחינתה של בטי דימויה כדמות באופרת סבון הוא שלב התפתחותי. היא מקבלת את הייצוג כממשות בדרך לבגרות. היא מתכחשת לחייה שלה (לא זוכרת שהיא בעצם מלצרית ומדחיקה את הרצח של בעלה), כשלב בדרך להגשמת עצמה כאישה עצמאית שאינה קורבן של הנסיבות. ברגע שזיכרונה של בטי שב אליה, היא נדרשת להכריע בין מציאות חייה כמלצרית לפנטזיה שלה כאחות בבית החולים. היא בוחרת באפשרות השנייה – הפעם לא כסימולקרה, אלא כמודל לחיקוי.

### תחנה רביעית – כשהאורות מסנוורים

הסרט שדרות סנסט (1950)<sup>15</sup> הוא פילם נואר (סרט אפל) שנפתח במראה גופה הצפה בבריכת שחייה כשפניה פונות מטה. או אז נסוג הסרט בזמן, מההווה אל ראשית העלילה. הנרצח, ג'ו גיליס (ויליאם הולדן), תסריטאי כושל, מגולל את הנסיבות שהובילו להירצחו על ידי נורמה דזמונד (גלוריה סוונסון) כוכבת עבר של סרטי ראינוע. כשהשניים נפגשים לראשונה, הוא מזהה אותה ומספר לה שראה סרטים בכיכובה. "את היית גדולה" הוא אומר. "אני עדיין גדולה, אלו הסרטים שנעשו קטנים מדי" היא משיבה לו. נורמה מרעיפה על ג'ו מתנות ובגדים יקרים ותומכת בו כלכלית. כשהוא מחליט לעזוב, היא מאיימת להתאבד. הוא

13. Charles Brackett (Producer) & Billy Wilder (Director), *Sunset Boulevard* [Film], USA: Paramount Pictures, 1950.

רואה זאת כאיום סרק ועומד לצאת לדרכו. הוא עוזב. היא יורה בו מספר פעמים. הוא נופל מת לתוך בריכת השחייה בביתה המפואר. בנקודה זו מסתיים הפלאשבק, והצופים שבים להווה הדרמטי של הסרט. נורמה דזמונד, כוכבת העבר, מוצאת את עצמה שוב מול המצלמות, כאשר צוותי החדשות מגיעים לביתה לפני שהיא נלקחת למאסר. היא יורדת בדרמטיות במדרגות המפוארות ומצהירה למיקרופונים כי היא מאושרת לצלם את הסרט החדש בכיכובה. כשהיא מסיימת את הנאום היא מזדקפת, מישירה מבט אל המצלמה ואומרת: "ובכן, מר דה-מיל (=אחד הבמאים המצליחים בהוליווד באותה תקופה, שמופיע בסרט בתפקיד עצמו), אני מוכנה לקלוז-אפ שלי".



תמונה רביעית: נורמה דזמונד (גלוריה סוונסון) מוכנה לקלוז-אפ

בניגוד למצב המתואר בסרט שיר אשיר בגשם, שבו הפרוטגוניסט מעוניין לשוות לחייו תפאורה קולנועית, ובניגוד לעלילת הסרט האחות בטי שבה הבלבול בין הייצוג לממשות הוא מצב זמני, תולדה של חוויה טראומטית, בסרט שדרות

**סנסט** הדמות הראשית 'חיה בסרט' במלוא מובן המילה. היא לא משלימה עם היותה כוכבת עבר, וחיה במעין לולאה המשחזרת את תקופת הזוהר שלה.

הפרשנות המקובלת לסצנת הסיום של הסרט רואה את נורמה כשבויה בעולם הפנטזיות שלה. היא אינה מבינה שצוותי הצילום באים לסקר אייטם חדשותי, את הרצח שביצעה, אלא חושבת שהם הגיעו כחלק מיחסי הציבור לסרט חדש בכיכובה. זו, כמובן, פרשנות נכונה, אך ייתכן שאפשר לטעון ליותר מכך. לדעתי, נורמה התיקה את עלילת הסרטים הגדולים מהחיים אל חייה שלה. היא, שחקנית ענקית בעידן של סרטים קטנים, הופכת את חייה שלה לסרט גדול מהחיים, הכולל, כמו כל דרמה אמיתית, אובססיה ורצח. היא מודעת במידת מה למה שמתרחש, מודעת לכך שהיא אייטם חדשותי, אבל זה לא משנה לה. היא מצאה את דרכה בחזרה לאור הזרקורים והנסיבות לכך חשובות פחות. מבחינתה השאלה מהו אופי הסיקור, ואם היא ידועה או ידועה לשמצה, היא שולית ביותר. היא כוכבת ענקית, ואחרי דחיות רבות של במאים זוטרים – היא משיגה את תשומת הלב שהיא זקוקה לה. היא מדברת עם צוותי החדשות על סרטה החדש, אלא שהפעם היא לא רק השחקנית הראשית, אלא גם התסריטאית וגם הבמאית.

ניתן לומר כי הסרט מציג את השלב השלישי של הדימוי על פי בודריאר, שבו הסימן מסמן את ההיעדר ומסווה את היעדרה של ממשות עמוקה, יחד עם השלב האחרון, שבו הדימוי הוא סימולקרה טהורה של עצמו, ללא קשר לממשות מכל סוג. דמותה של נורמה, מחד גיסא, דוחה את המציאות ומסרבת להכיר בכך שירדה מגדולתה, ומאידך גיסא היא יוצרת סימולקרה יש מאין, כשהיא מבטלת את המציאות באופן גורף וחיה בתוך הדימוי שיצרה.

בניגוד למתואר בסרטים **שיר אשיר בגשם והאחות בטי**, כאן הסימולקרה אינה פנטזיה בלתי מזיקה, אלא מצב פתולוגי שמוביל לרצח. פולחן האישיות של הכוכבת שירדה מגדולתה הפך לגולם שקם על יוצרו. בפרפרזה לדמותה של לינה בסרט **שיר אשיר בגשם**, נורמה בטוחה שהיא "לא אנשים" אלא "כוכב בוחק בשמי הקולנוע". בדומה לפיגמליון, שהתאהב בפסל שיצר, נורמה דזמונד יצרה פרסונה בדמותה ובצלמה של הכוכבת שהיא רצתה להמשיך להיות, והפכה אותה לחזות הכול.

הסרט **שדרות סנסט**, המציג מקרה קיצוני של אישה השבויה בפנטזיה ולוקה בשיגעון גדלות, אינו מנותק מהמציאות. דמותה של נורמה מהדהדת את הנסיקה וההתרסקות של 'מלך הרייטינג' דודו טופז ז"ל, ואת הפשעים שביצע לאחר שנאלץ להיפרד מאור הזרקורים. כשתוכנית הטלוויזיה שלו הורדה מהמסך, הוא יצא לנקום בבעלי השררה. הוא שלח בריונים שיכו את מקבלי ההחלטות בתעשיית הטלוויזיה הישראלית, שלדעתו הרעו לו. לאחר שנעצר, התאבד בתאו. כמו נורמה דזמונד, שירתה בגבו של ג'ו כשסירב להמשיך לקחת חלק במשחק הגדולה המדומיינת שלה, דודו טופז פגע קשות באנשים שהורידו אותו מאולימפוס הרייטינג ונישלו אותו מכס המלוכה.

האמירה בתחילת הסרט – "אני עדיין גדולה, אלו הסרטים שנעשו קטנים מדי" – דומה לדברי טופז, בריאיון שנערך עימו, בו אמר כי בעבר היו אנשים מוכשרים שעשו טלוויזיה (כמוהו וכמו דן שילון למשל), ואילו בעידן הריאליטי מדובר באנשים שהטלוויזיה "עושה אותם". לטעמו, הוא עדיין ענק, אבל אופייה של המדיה השתנה, וכיום היא לא מסוגלת להכיל ענקים כמותו, אלא רק כוכבנים קטנים שזוכים לחמש-עשרה דקות של תהילה כשהם מפוזים אל מול המצלמות.



בריאיון אחר התייחס טופז לאחת התוכניות שעשה בשנות התשעים, שבה הוא והצופים ציפו יחדיו לבואם של חיזורים. הוא טען כי הוא מאמין בקיום של חוצנים, והוסיף כי אם חוצנים אכן קיימים, הוא זה שיכול היה לזמן אותם אל מצלמות הטלוויזיה. במילים אחרות, הוא אינו רק מלך הרייטינג אלא גם אלוהיו. הוא מסוגל לברוא מציאות כרצונו עד כדי שגם ישויות זרות יעלו אל המקדש הטלוויזיוני שלו. שיגעון הגדלות שלקה בו, שתודלק היטב בשנות התשעים כאשר כוכבו דרך, הוביל אותו בסופו של דבר לכלא. ממרכז הבמה הוא הגיע לאין-מרחב, לאזור שנמצא מחוץ לסדר החברתי, עד שהתאיין לגמרי כשנטל את חייו.

## סיכום

“העולם הוא במה” כתב שייקספיר, “אנחנו שחקנים”.

נרמה כי אמירתו של שייקספיר (מתוך המחזה ‘כטוב בעיניכם’) מעולם לא הייתה רלוונטית יותר. הקולנוע כופה על צופיו התמסרות מוחלטת ודורש מהם ‘להגר’ לזמן מוגבל לעולם חלופי. הטלוויזיה ניצבת בלב חיי היומיום כחלק מהמציאות הפיזית. לעומתם, הטלפון ה’חכם’, המדיום העיקרי היום, הפך למעין תותב, למעין המשך של הגוף עצמו, והרשתות החברתיות הפכו להמשך בלתי נפרד של המציאות הממשית. את ההתבוננות במראה החליף צילום ה’סלפי’, והאינטימיות שבהתבוננות העצמית במראה הפכה לעניין פומבי. את המימיזיס שהבטיחו הקולנוע והטלוויזיה מספקות כיום הרשתות החברתיות, שמציעות לכל דכפין להיות נצפה וצופה כאחד. הן מאפשרות את העמקת האשליה כשהן מתימרות לבטל את הפער שבין הפרטי והציבורי, האישי והמסחרי.

בספרו **תקשורת כתרבות**<sup>14</sup> מתאר חוקר התקשורת ג'יימס קארי את האדם כ'דג במים'. לפי קארי, התקשורת, באמצעות השפה וצורות סימבוליות אחרות, מתווה את הסביבה האנושית. אך בני האדם אינם מודעים לכך כפי שהדג לא מודע למים המקיפים אותו, למדיום שמאפשר את קיומו. קארי נדרש לפילוסוף המודרני ארנסט קסירר, שגרס כי פרט לקיום הפיזי של האדם, האדם חי במציאות סימבולית שבה הוא מכונן את תרבותו. בעקבות קסירר הציע קארי למפות את התרבות ואת התהליך התקשורתי.

בהשראתו של קארי, מאמר זה משרטט מפה, הן של המים והן של סנפירי הדג. הוא מנתח תוצרי תרבות, הדנים בדימוי ובהשלכותיו, בעזרת ארבעת שלבי הדימוי של בודריאר. הוא מציע תובנות חדשות על המציאות הסימבולית שבה אנו חיים. הטקסטים שנדונו במאמר זה מעלים אל המודעות את מה שהוטמע בתודעתנו כמעין טבע שני ומבקרים אותו באופן מתוחכם.

דבריו של קארי מהדהדים את הטענה הפמיניסטית כי 'האישי הוא פוליטי'. המים של המציאות הסימבולית מקיפים את כלל ה'דגים' ואת כלל החברה. האופן שבו אמצעי התקשורת קונים אחיזה בתודעת המשתמשים אינה רק עניין אישי, אלא גם סוגיה חברתית. הפרשנות האישית שמעניק כל צופה לסימולקרות שמקיפות אותנו יוצרת תודעת-דור ותודעת-חברה.

ההתפתחות הטכנולוגית והתקשורתית אומנם העצימה את הפער בין הבדיה לממשות ובין המקור לייצוג דרך אמצעי תקשורת משוכללים שיוצרים אשליית מימזיס, אך לא יצרה אותו

14. James W. Carey, *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, .14  
New York: Routledge, 2009.

יש מאין. דוגמה לכך ניתן למצוא ברומן פורץ הדרך של גוסטב פלובר, **מדאם בובארי**, שראה אור בצרפת באמצע המאה ה-19.<sup>15</sup> אמה בובארי, גיבורת הספר, גומעת בשקיקה רומנים זולים ומקווה שאלו יהיו חייה 'כשתהיה גדולה'. כשהיא מגיעה לבגרות, הפער בין המציאות לתקוותיה הגדולות גורם לה לתסכול מתמשך שהיא אינה מצליחה לפתור. הכמיהה להיבלע באשליה ולחיות חיים 'גדולים מהחיים' הייתה מאז ומעולם. זו כמיהה שעלולה להוביל לתסכול ולביטול, אך גם להביא לשינוי ולהתפתחות.

אריסטו טען כי הלמידה מתבצעת באמצעות חיקוי, והמודלים שמציעים לנו אמצעי התקשורת מציבים אידיאל לשאוף אליו. השאלה היא מהו אותו אידיאל ומהם המחירים הכרוכים בהגשמתו, או אפילו רק בחתירה למימוש. האם הדימוי, שקנה אחיזה בתודעת הצופים, משעבד אותם וכובל אותם לחלומות גרנדיוזיים ובלתי-אפשריים, או שמא יש בו דווקא את הפוטנציאל לשחרר את הצופים ממציאות קיימת?

התשובה טמונה בבסיס השאלה - בתודעה. הדרך להתעלות הן על המציאות הקיימת והן על הדימויים שנכרכו בתודעתנו, היא באמצעות המודעות לפער בין הדימוי לממשות - כפי שבטי הופכת לאחות רק אחרי שזיכרונה שב אליה, כשהיא שבה להבחין בין האמת לאשליה, וכפי שהתינוק מבין בסופו של דבר כי ההשתקפות במראה היא דימוי ולא ממשות.

לשם כך אין מנוס אלא להתנער מהפוסט-מודרניזם ולשוב לעולם שבו קיימת הבחנה בין מקור וייצוג, בין בדיה וממשות. הפוסט-מודרניזם שבר את מושג האמת והחליף אותה ב'אמיתות' (truths) - מושג פרדוקסלי שמפרק את מושג האמת האבסולוטי ומוביל למושג חדש, 'נרטיב'. בעולם רלטיביסטי של

15. גוסטב פלובר, **מדאם בובארי**, מצרפתית: אירית עקרבי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991.