

חיים לפיד על הפנים: מחקר מלומד על סרטי-מתיחות ישראליים

כיום, תגלית חדשה, מכונה חדשה, באה להשיב את תשומת-לכם של בני-האדם אל תרבות חזותית ולתת להם פנים חדשים. מכונה זו היא מצלמת הקולנוע.

(בלה באלאש)

I. רקע

א. עובדים על העולם: סרטי-מתיחות כמושא למחקר

כמורכן, חורה לי לראות בן-מעלה המתכוון לעשות את צרכיו הטבעיים לעיני אנשים ולאחר שעשה את מעשהו, להוסיף ולקנח בפניהם. אף לא הייתי חפץ בכך (אם יותר לי לעזוב לו עצה) שכאשר הוא מסיים את מלאכתו זו, ייטול ידיו לעיני חבורה מכובדת, מאחר שהטעם בנטילת ידיים זו יעלה בדעתם שמץ מאותו דבר מתועב שעשה לפני-כן. ומאותה הסיבה עצמה, אין זה בגדר הנימוס הטוב, שכאשר אדם העובר בדרך לתומו (כפי שלפעמים אכן קורה) ונקרה לפניו מראה נתעב, העשוי לגרום לו להקיא את נשמתו, ייסוב לאחור אל החבורה, ויציג דבר זה לפניהם. ועוד פחות אוהב לקרב בידי חפץ מעלה-צחנה אל אדם אחר, על-מנת שגם הוא יריח זאת, כמנהג אנשים רבים לעשות בדרך זו, כאשר הם תוחבים אל חוטמי חבריהם באומרים: 'פה... אנא ממך, ראה עד כמה מצחין דבר זה', תחת אשר יאמרו: 'אל נא תקרב אפך לדבר זה, כאשר הוא מצחין עד מאוד'.

(מתוך האציל המושלם מאת ג'ובאני דלה קאסה 1555)

בשנת 1978 נפל דבר בתרבות הישראלית. בעוד קומץ אלפים פוקד את "סרטי האיכות" של אותה שנה (פנמזיה על נושא רומנטי, סוס עץ) צבאו המיליונים על קופותיהם של אסקינו לימון (1,300,000) ושל סרט נוסף, שכמותו לא נראה על מסכי הקולנוע הישראליים עד לאותה עת: ישראלים מצחיקים (751,000) – ראשון לגל סרטי המתיחות הישראליים. עד שהסתיים – כעבור כעשר שנים ותריסר סרטים* – הגל הפתאומי הזה רשם לעצמו שני מקומות ברשימת עשרת הסרטים הישראליים המצליחים ביותר של כל הזמנים, ארבעה מקומות ברשימת עשרת הסרטים המצליחים באותה תקופה וכארבעה מיליון מתוך עשרים וחמישה מיליון צופים שביקרו בלמעלה מ-160 סרטים ישראליים שנעשו באותה תקופה – ממוצע של יותר מפי שניים וחצי לטובת סרטי-המתיחות; סטטיסטיקה שסיבכה עוד יותר את הוויכוח על מעמדו של הילד הבעייתי והמקופח בתעשיית

* ישראלים מצחיקים (1978); חייד, אכלת אותה (1980); עובדים על העולם (1983); המתיחה הגדולה (1984); ניפגש בטיבוב (1986); ניפגש בחוף (1987); עבודה בעיניים (1988); מצלמה בלי בושה (1989); אוכלים לוקשים (1989); אחד באפריל (1989); ניפגש בספארי (1989); על הפנים (1989).

* ברצוני להודות לאילנה רבין על הערותיה המועילות.

האמנות והבידור הישראלית. ("מה עושים עם הקולנוע הישראלי? מרימים ידיים?" מבקר הקולנוע אורי קליין) (קליין 1991). בעוד שלפרנסי הקולנוע הזה נוספו ארבעה מיליון תומכים אל מול מתקפות מן החוץ ("הקולנוע הישראלי כסיפור הצלחה" - יוסי אורן, מנכ"ל המכון הישראלי לקולנוע) (אורן 1990). "הקולנוע הישראלי כבדיחה אומללה" (שחר 1990), הרי בוויכוחים פנימיים מסורתיים בין חסידי האיכות לחסידי הכמות כאבן-בוהן להערכת התוצרים השונים של הקולנוע הישראלי, הצלחתם המפתיעה של סרטי-המתיחות שימשה לעתים קרובות כדרך המהירה והיעילה ביותר לסיים את הוויכוח כולו.

מתוך כך, מעטים, אם בכלל, שמו את לבם לכך שלסיפור ההצלחה המקומי הזה בתחום הקולנוע, אין אחר ורע בעולם כולו. בשום תעשיית סרטים אחרת לא תופסים סרטי-המתיחות מקום כה מרכזי. האם פירוש הדבר שבמקומות אחרים הואגר הזה אינו פופולרי? לא ולא. בארצות-הברית, היכן שהומצאה הקנדיד קמרה (השם העברי מצלמה נסתרת אינו מספק) על-ידי אלן פאנט (Funt), תחילה, ב-1948, כקנדיד מיקרו־פון, ברדיו, ואחר-כך כתוכנית טלוויזיה, היא דורגה כאחת מעשר תוכניות הטלוויזיה הפופולריות ביותר בשנים 1960-1964. תוכניות מסוג זה זכו להצלחה מרובה גם באירופה. בצרפת, למשל, בצד "המספרים" הרגילים של המצלמה הנסתרת, קיבלו הצופים הזדמנות לעיון צרפתי כל-כך בסוגיות של שיח, כוח ואמת, באמצעות תוכנית מתיחות טלוויזיונית אשר במסגרתה, מיד בתום הריאיון עם אישים נכבדים מתחומי הרוח והפוליטיקה, שודרה ההקלטה הנסתרת של תשובותיהם לאותן שאלות עצמן בשיחה מקדימה בלתי-רשמית עם המראיין. וכך, בעוד שבארצות-הברית ובארצות אחרות נחשף ציבור רחב ומגוון לתוכניות הללו, הרי בישראל, בה תפסו תוכניות ממין זה, מקוריות או מיובאות, מקום צנוע הרבה יותר בטלוויזיה וברדיו, אולי משום ממלכתיותם, נוצרה התפלגות חדה יותר בין חלקו האחד של הקהל, שמלבד פירווי תוכניות מזדמנות ואולי סרט אקראי אחד כמעט לא התוודע לעניין, לבין חלק אחר, שגילה בו עניין מיוחד: אותם צופים שטרוחו ויצאו מבתיהם, שלמו עבור כרטיס, והלכו לראות סרטי-מתיחות בידעין ומתוך כוונה תחילה. רבים מהם, מן הסתם, יותר מפעם אחת. ההתפלגות החדה שנוצרה עקב כך, עוד תופעה ישראלית ייחודית, בין צרכני הסרטים הללו לכל השאר, היא אולי האחראית לכך ששורה של שאלות שאינן זוכות לעניין מרובה בשום מקום, לא זכתה כאן לשום עניין. מה מקומם של סרטי-המתיחות בחברה הישראלית? מדוע הופיעו אימתי שהופיעו והאם צפוי שישוּבו ויופיעו? איזה מין קולנוע זה בכלל, אם בכלל? היכן יש לשבץ אותו במסגרת הקולנוע הישראלי, אם בכלל? מה לקנדיד קמרה האמריקני ולסרטי-מתיחות מקומיים? כפי שכבר ציינתי, לא רק ששואליהן הפוטנציאליים של שאלות אלה לא נמנו עם צופי הסרטים כשם שהצופים לא נמנו עם השואלים, אלא שדומה שהקולנוענים המקומיים נוטים לוותר על העיון בנושא לטובת מדעני החברה, ולדיפך. בבואי לדון בתופעת סרטי-המתיחות הישראליים אצטרך לעטות עלי לסירוגין את שתי הגלגמות הללו, של המדען החברתי ושל הקולנוען. אבחן אותה גם במימד הרחוב שלה - השוואה עם ארצות אחרות, וגם לאורך ציר הזמן - הופעתה הפתאומית בשעה שהופיעה בה.

אקדים לכך שני פרקי מבוא: בראשון - מבט מקרוב על סרטי-מתיחות ישראלי טיפוסי, על כרעיו וקרביו. בשני אגביה את נקודת-ההתצפית שלי, כדי למקם, ולו בקווים כלליים, את התופעה הנדונה בתוך הקשר רלוונטי רחב יותר.

ב. המתיחה הגדולה: סרטי-מתיחות כסרטים

פומלה - מכריו שלט גדול כמעין הכרוז על מבצע. שלוש בחורות, להלן המותחות, יושבות זו לצד זו, נושאות עיניהן אל יהודה ברקן.

ברקן: כמו כל דבר, הפומלה מתחלקת לשלושה חלקים: הגוף, הפיטם והגודל. המותחות מצחקקות.

ברקן: מה שאנחנו נעשה עכשיו, אנחנו נצא לרחוב ונחפש נשים שיתאימו לתשדיר שירות על פומלות.

אחת המותחות: רגע, מה הגנונים שאנחנו צריכים לחפש? ברקן: הגודל.

אחת המותחות: רגע רגע, תשדיר טלוויזיה?

ברקן: ממש תשדיר טלוויזיה, עם מוסיקה ועניינים.

אחת המותחות: רגע רגע, או למה לא תיקח אותנו?

ברקן: אתכן אני שומר לפירות היבשים.

צחוק.

...

רחוב. בחורה אחרת. גזרה ממוצעת.
מותחת: חושבת שאת מוכנה להשתתף?
בחורה: חושבת שאני לא יכולה.
מותחת: למה לא?
בחורה: בגלל שיש לי ציצים קטנים.
מותחת: כן. צוחקת.

...

מותחת: למה את צוחקת?
בחורה, דקת גו: אני, לקלמנטינה אני לא מתאימה, את רוצה אותי לפומלות?
צוחקות.

...

מותחת: אז בואי אתי רגע לפינה. אני אעשה לך טסט קטן מאוד ואם תימצאי מתאימה תקבלי את התפקיד. מוכנה?
בחורה מלאת חוזה: כן, אבל מי את?
מותחת: אני מהמועצה לעידוד הפרי. מוכנה?
בחורה: טוב, אני לא יודעת, בסדר.
השתיים ניגשות לחורשה דלילה למחצה.
מותחת: בואי, נעשה את המדידה כאן. את רואה, זאת הפומלה. פרי משגע, נכון? חבל שאני לא יכולה לעשות את התשידי. (חושפת שד) יש קצת הבדל, נכון? בואי נראה אותך עכשיו. תפתחי בבקשה.

בחורה: את רוצה שאני...

מותחת: כן, כן. שנייה אחת.

בחורה: את החולצה?

מותחת: תפתחי, בואי, אני אעזור לך.

בעזרת המותחת חושפת הבחורה שד.

קבוצת נערים מציצה בסמוך.

מותחת: יו, את יודעת מה? את תהיי כוכבת של התשידיים עם דבר כזה (חושפת גם היא שוב את שדה, להשוואה). את יודעת מה? לכי להתלבש...

קבוצת בחורות בחולצות טריקו מתגודדת סביב לוח עץ רחב.

מותחת (בטון ענייני): תלכו לשם, אנחנו מתחילות לצלם.

מותחת שנייה: תשידי שירות פומלות, ניסיון ראשון. אקשן.

בחורה נעמדת מאחורי הלוח. על הלוח מצוירים ענפי עץ ירוקים. יש בו פתח עליון רחב ושני פתחים קטנים יותר מתחתיו. בחורה נועצת את פניה בפתח העליון ואת שדיה, בחולצת טריקו צהובה, בחורים התחוננים, כך שהם מבצבצים אל הצד השני, אל המצלמה. מדקלמת: נמאס לי מהאשכוליות, אני בעד פומלה!

בחורה שנייה (שדיה ופניה): כשאשתך כבר ישנה ואין לה כוח בשבילך – פומלה.

בחורה מלאת חוזה: מה גדול ויש לו שפיץ וגם נותן המון מיץ? פומלה!

מותחת: עוד פעם. עוד פעם.

הבחורה צוחקת.

מותחת: תראי לי את כל הפומלה! תכניסי פנימה.

הבחורה (בטון ילדותי מעט כמבוגרת המדברת אל ילדה): אין יותר פומלה. אין.

הבחורות בצד צוחקות. לכולן פומלות ביד.

מותחת: תעשי את זה עוד פעם.

בחורה: מה גדול וגם נותן הרבה מיץ? פומלה.

מותחת: להכניס את הכול, את כל הפומלות.

בחורה: אני לא יכולה.

יהודה ברקן ויגאל שילון. יושבים בצד על כיסאות נוח. נהנים וצוחקים. תקריב ליד עם סכין המרחיבה את שני החורים התחוננים בלוח העץ. צילום מלא: גבר עושה במלאכה. השדיים שבים ומופיעים בחורים המורחבים.

בחורה: מה גדול ויש לו שפיץ ונותן הרבה מיץ.

מותחת: יופי, יופי. את יכולה לרדת.

בחורה: אני לא יכולה. זה לא יוצא.

כולן צוחקות. הבחורה מחלצת עצמה ללא-מאמץ ויוצאת מאחורי הלוח.

ברקן לשילון: אולי כדאי שנשאיר אותה לתשדיר של האבטיחים? השניים צוחקים. צחוקם נחתך לצחוקן של הבחורות שמהלכות זו אחר זו וצוחקות. פומלות בידיהן. ארבע בחורות, ביניהן הבחורה מלאת החזה, נעמדות מול המצלמה, מקפצות ושרות: פום פום פום פומלה. מולן צוחקות. צילום תקריב לפניה הצוחקות של הבחורה. צחוק עליו, גדול, נבון, מופרז. (מתוך המתיחה הגדולה. בימוי: יהודה ברקן ויגאל שילון)

יהודה ברקן הוא היוצר הבולט של סרטי-המתיחות ובמידה רבה, הסמל-המסחרי שלהם, שישה מתוך סרטי-המתיחות שצינתי נעשו על-ידו. שלושה מששת הסרטים הנוטרים נעשו על-ידי צבי שיסל ובעזר דוידזון. הסרטים ספוגים בחותמם האישי של יוצריהם, מכיוון שמלבד כתיבת התסריט ובימוי הסרט – משמע, בחירת הקטעים וניהול המתיחה – הם השחקנים הראשיים של רבות מהמתיחות, בכל המקרים הם מופיעים עם חשיפת המתיחה, ובדרך-כלל, הם מלווים את הסרטים בקריינות בקולם שלהם. יש, אם כך, הבדלים בולטים בטון האישי של הסרטים. הבדל בין – מה שניתן לכנות, בעקבות יגאל בורשטיין בספרו פנים כשדה קרב (בורשטיין 1990), העוסק בקולנוע הישראלי, שביעות-הרצון העצמית האינסופית של ברקן (וכדי לאפיין שביעות-הרצון זו הייתי מוסיף: החבר'מנית, הסחבקית, המצ'ואיסטית), לבין האלמנט הליצני-אנרכיסטי יותר של הצמד דוידזון-שיסל. זה האחרון מתמקם, פחות או יותר, בתפקיד האנרכיזם הקומי של האילם מסרטי האחים מרקס, מעין שדון מצחיק ופרוע, או הציניות הצדקנית ורוויית האירוניה העצמית, כביכול של צמד הבטלנים, כוכביו של עוד אחד מסרטי-המתיחות.

סרטי-המתיחות הם, למעשה, אוסף של קטעים, כדוגמת קטע הפומלות, שכל אחד מהם עומד בפני עצמו, אבל יש ניסיון מכוון לאגדם ביחד לכדי סרט עלילתי בעל סיפור מאורגן. אמצעי מרכזי כזה הוא בדרך-כלל אקספוזיציה בטח סרטי-הפשע, אשר בהם מתארגנת חבורה לצורך ביצוע משימה משותפת. במקרה זה – חבורת המותחים למשימת מתיחות. בסרטי של ברקן יש גם ראשי-צוות ומנהיג בלתי-מעורר. המשימה מובהרת לעתים קרובות כבר מכוחו של פזמון הפתיחה, המגדיר בבדיחות את המסר המרכזי של הסרט. לעתים מסייע בידו אלמנט כלשהו של מתיחה-על-ההתחלה, המבשר את הצפוי ובאותה עת מגחך על פתיחים מקובלים אחרים של סרטים. כמו, למשל, בפתיחת הסרט מצלמה בלי בוש (1989) מנחית ברקן, תוך חיקוי פתיח מפורסם של אחת מחבורות הסרטים האמריקניות הגדולות, את המקבת שבידו לא על הגונג אלא על אשכיו של נושא הגונג – שיסל. גם האקט הראשוני של הטלת משימת המתיחה ילווה בדרך-כלל במתיחה עצמית של יוצרי הסרט, המגוחכים על עצמם. במהלך הסרט ימשיכו חברי-הצוות להתל זה בזה במתיחות מאולתרות. אלמנטים נוספים, כמו קריינות מבארת, עוקצת, המכוונת את תשומת-לבם של הצופים, עוזרים לאגד את אוסף המתיחות לכלל סיפור אחד, לשלוט ולעצב את התרשמותו הכוללת של הצופה. מבנה הקטעים עצמם מזכיר, באופן גס, את מבנהו של הסרט כולו. כמו בקטע הפומלות, יש לעתים קרובות, הטלת משימה והתארגנות הצוות, ביצוע בפועל ובסיום – שלא כמו בקטע הפומלות – יש התרה, גילוי המניפולציה וחשיפת מבצעה.

אשר לתוכן הקטעים, בהערכה גסה, כמחצית מן הקטעים עוסקים במין ובעשיית צרכים מזוויות שונות. הנושא הראשון כולל סצינות של חשיפה, הצצה, פיתוי, הצעות מגוננות וכדומה. הנושא השני – משתנות שבהן נשמע צחוק מתגלגל של אשה כל אימת שגבר מתחיל להשתין, או רעש של ניאגרה, כל אימת שמישהו מתיישב על ספסל תמים למראה.

מבחינת אופיים של הקטעים, הרי דומה שהמינוח מתיחה הוא עדיין הקולע ביותר לתיאור אוסף מגוון של תת-סוגים, שהמושג לכולם הוא איזשהו אלמנט של הטעיית הזולת והעמדתו במצב משונה, נלעג ומסקרן. מתיחה קלסית מסוג זה, קרוב לוודאי גם מקורית, היא זו שבה מביא ברקן לברית-המילה של בן-אחורו מוהל מתחזה, אשר כלי-מלאכתו כוללים משורים, גרזינים ושאר כלים מאיימים. ואולם, כאמור, המתיחה יכולה לשאת גוונים משתנים, שלעיתים מותחים אותה מחוץ לגבולות אלה. להלן כמה מהנוסחים היותר שכיחים של מתיחות:

ניסוי פסיכולוגי חברתי – כיצד יגיב זוג המהלך לתומו ברחוב ולפתע פונה אל הגבר בחורה שכרסה בין שיניה ומתייחסת אליו כאל אבי תינוקה המיועד, שזנח אותה לאנחות?

בחינת גבולות הצייתנות לשררה – עד מתי יבליגו אנשים אל מול שוטר, הדורש מהם לציית לתמרור המתחלף במהירות שאינה מאפשרת לעבור כביש, או אל מול זבנית בסופרמרקט, שמדברת בטלפון תוך כדי סיכום חשבונו של הלקוח?

הפלה במלכות היצרים והחמדות - גברים מציעים בנשים מעורטלות כשהם סבורים שלא מבחינים בהם. הצניעות הנשית נבחנת מול פיתוי כספי ישיר: עבור איזה סכום תוריד את הצעיף? ועכשיו, עבור איזה סכום את המכנסיים?

הצקה כמו סלפסטיק - אשה ענקית מטלטלת טלטלת-גבר עוברי-אורח תמימים כמו היו מכריה ומורעיה. פח-אשפה שאליו זרקת חצי תפוח נגוס משליך אותו בחזרה על ראשך.

מצבים מביכים במינן בלתי-שכיח - אנשים במעלית נחשפים לרעשי הפלצה חריפים, כשכל אחד תולה את האשם בחברו.

פורנוגרפיה רכה במסווה של מתיחה - כמו בקטע הפומלות, שבו "העבודה" על הקורבן, השמתו לצחוק בנוסף לחשיפה עצמה, היא גם תירוץ לחשיפה וגם משמשת להעצמתה.

פרודיה על טקסים חברתיים - גיחוך על משאלי-רחוב, טקס לכבוד המשתמש המיליון במשתנה ציבורית, הנערך לפי כלליהם ודקדוקיהם של טקסים רשמיים מסוג זה.

זעזוע נרמזות יומיומיות באופן אנרכיסטי או דאדאיסטי - ציפי שביט אוכלת דגי-זהב מתוך אקוריום לעיני קהל משתאה. שיטל ודוידון פותחים וסוגרים במהירות הבזק את מעיליהם, בחיקוי של אקט חשפנות תוך צחוק פרוץ, מול אנשים מכובדים ברחוב, ומפיקים מהם קריאות בהלה ומחאה אף-על-פי שלמעשה אין הם חשופים כלל תחת המעיל. מלצרית נענית לבקשת לקוח לחלב לקפה בכך שהיא חושפת שד ומקיזה מתוכו חלב אל הכוס.

קטעים בעלי ציביון של אגדה - זאת במיוחד כשמעורבים במתיחה ילדים ואז המתיחה, למשל, בעל-חיים מדבר, נתקלת במעין אמונה תמימה במציאות אגדית.

בסרטים ובתוכניות קנרד קמרה זרים מופיעים מדי פעם - בנוסף לכל וריאציות המתיחה שציניתי - גם קטעים שהם על גבול המדחיקים, המופלא, הלא-ימאן, המזעזעים את בוחן המציאות של הקורבן - גבר היוצא לרגע קט ממועדון גברים הומה מוצא אותו בשובו מאוכלס בצפיפות בנשים בלבד; מתוך תיבת הדואר פונה אל הקורבן, העומד להשליך אל התיבה מכתב, קול דיק ומבקש עזרה; משפחה חוזרת אל ביתה מחופשה ומגלה מגרש ריק במקום בו עמד הבית, שהועבר, על תכולתו, למקום אחר.

למרות שרבים מן הקטעים בסרטי-המתיחות הישראליים הם חיקויים ושיפוצים של קטעים מסרטים זרים, הרי בסרטים הישראליים כמעט ולא ניתן למצוא קטעים שבהם המוטיב הזה מרכזי, גם אם הוא מתלווה כנימת לוואי לרבים מהם. כך, מתוך התערובת הסמיכה של השפלה, תוקפנות, הגחכה, מציצנות, וולגריות, חבר'מניות, צדקנות, גרוטסקה, אנרכיות, סקרנות, אגדה, פליאה וקסם, שמשמשים בערבוביה בסרטי הקנרד קמרה בכללותם, נטשה הכף בגרסה הישראלית שלהם - סרטי-המתיחות - בבירור, לזכות המאפיינים הראשונים ברשימה.

ג. דרך הנשר: סרטי-מתיחות כמסיבות הפתעה

...אני מכיר ילדים בני חמש-עשרה שהרבה יותר קל להם לקפוץ למיטה מאשר לומר "אני אוהב אותך", כאילו המחסום הוויקטוריאני הועבר מן המין אל הרגש. פעם היתה אינפלציה רגשית. ועצירות חושנית, אחר-כך בא מבול מיני במחיר עצירות רגשית פתטית...

(עמוס עוז מביט על חולדה: על הבכי והרוך". דבר, 6.9.91)

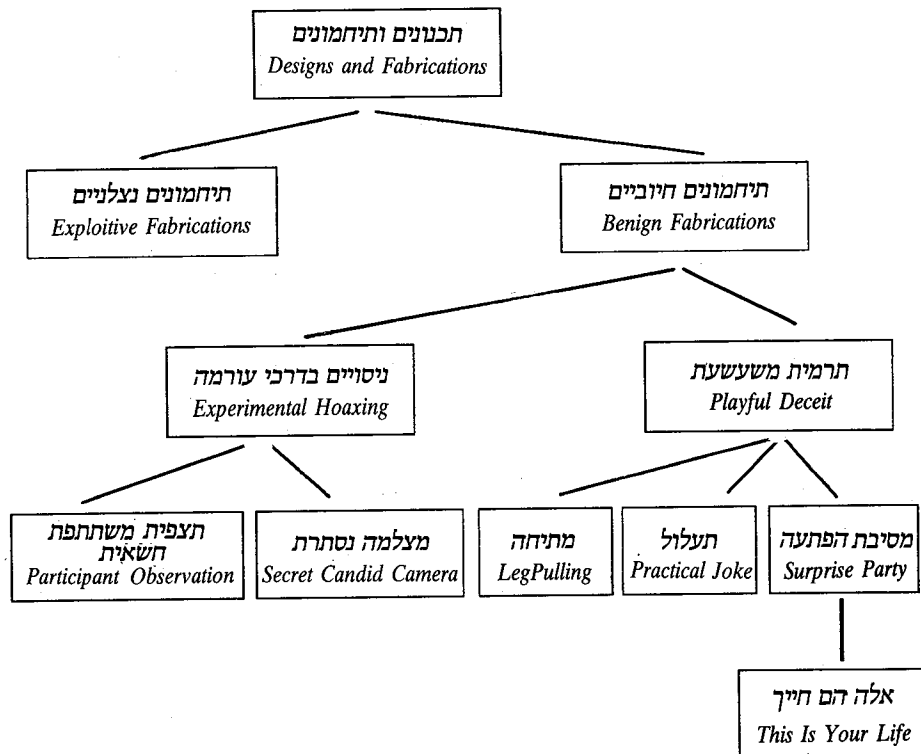
באיזה הקשר פסיכולוגי חברתי ניתן לשבח את סרטי-המתיחות? על איזה מצע הם צומחים? ב-1990, שנה לאחר תום גל סרטי-המתיחות הראשון, הופיע דרך הנשר - סרט ישראלי של אורי ברבש, מן הבולטים בבמאים הישראליים. את המלודרמה הזאת על מותו של טייס ישראלי ממחלת הסרטן אפשר לראות גם כשיקוף מרתק של חוויית המתיחה הנפוצה ודאי מכולן, לאורדווקא בקרב חסידי סרטי-המתיחות - מסיבת ההפתעה. את המתיחה הגלומה במסיבת הפתעה ניתן לדמות לקפיץ המפעיל מעין מפל של רגש. כל אימת שההתרגשות הנורמלית המצטברת ונפרקת בהדרגה במהלך האירוע המרגש אינה מספקת עוד את הנוגעים בדבר, יוצרים על-ידי מעבר חד מ"מצב האפס" - בן-אדם נכנס לפי תומו לביתו החשוך-למחצה, להתרגשות שיא של ההפתעה המשמחת - מפל תלול של רגש מועצם. הזות נקודת-ההתחלה מן האפס אל מתחת לאפס, למשל, על-ידי הבאת קורבן השמחה באמצע-הטעיה שונים לאמונה שהוא חולה במחלה ממארת ובבואו לניתוח להפתיעו בחבורת מרעיו הצהולים, יכולה להיות התפתחות טבעית של הסכימה הזאת. אלפרד הדיצ'קו, באחד מסרטוני הטלוויזיה שלו, הפעיל וריאציה נוספת של אותו העניין ועוד אחת, מהופכת הפעם על ראשה,

מתקבלת בשעה שגיבור דרך הנשר, אשר זה עתה התבשר על קצו הקרוב, מוצא עצמו במסיבת הפתעה שאורגנה על-ידי אשתו וחבריו לכבוד יום-הולדתו. כשאין הוא מסגיר את סודו המר במהלך המסיבה, אלא נסחף לצהלה אנוסה עם החברה בעוד לבו נחמץ מיגון קורר, מתקבלת הגזמה קריקטורלית של תחושת ההלם והזעם על המרמה שכל קורבן מסיבת הפתעה נסחף אליה, כפי הנראה, בשנייה של ההפתעה, לפני שהוא מחליט "ללכת עם זה", כדרך שעושה, כפי שאראה בהמשך, קורבן מצלמה נסתרת ברגע החשיפה שלה. ואולם, בשעה שהיטיס איננו מסתפק בשמירת סודו המר עד סוף המסיבה אלא מארגן מעין מסיבת-שכול-הפתעה משלו, כדי לנצור אותו עד סוף חייו, הולך ומסתבר לנו דבר-מה נוסף. בעוד הוא נוטש כביכול את אשתו האוהבת לטובת אשה אחרת, כדי להגן עליה באמצעות הפרידה הצורבת הזאת מפני פרידה צורבת עוד יותר (הנחה נאיבית משהו) ובעוד היא – זועמת ומושפלת – מגלה בדקה התשעים, במפל רגש עצום נוסף, את האמת המזועזעת, הולך ומסתבר לנו, שמאחורי התפעול האקרובטי הזה של מפלי רגש בלתי-קונוונציונליים, אקרובטיקה שיש לה מקבילה חזותית אירונית, בלתי-מכוונת כנראה, בתרגילי האירובטיקה המסחררים שמפגין ללא-הרף הגיבור בשחקים, מסתתרת למעשה מוגבלות רגשית חמורה. מוגבלות שבעקבותיה מתחוללות מניפולציות בלתי-פוסקות שמטרתן להעלים, להדחיק ולדחוס את המידע על המוות הבלתי-נמנע והריגושים הכרוכים בו עד להתפרצותם הבלתי-נמנעת. כך שמלבד העצמת הרגש לשמה יש למסיבות הפתעה האלה, הרגילות או המהופכות, תפקיד חשוב בנטרול מצבים רגשיים טעונים ומורכבים על-ידי שינויים חריפים ומדוורים המתחוללים בהם. רגע היגן במצב אחד ובמשנהו כבר בסערת המצב השני, בלי שנחשפת כלל לשלבי המעבר המביכים יותר; אותם מצביי-ביניים שסביבם נבנים שלל של נורמות וניואנסים חברתיים עדינים של אמנות השיחה. במלים פשוטות: לא רק מול יגון קורר לא מצליחים לעמוד שם בפשטות, ללא מתיחות, תרגילים והפתעות בוויולה בצהלה, אלא גם מול שמחה כהלכתה. ואם אצרך את פנקס התצפיות שלי לדיון – הדבר מזכיר את האופן שבו נהג הסגל באחת מיחידות העילית בצבא להפתיע טירונים במסיבת חג משותפת, מעין הפוגת שמחה מן השפשוף המפרך, שהכניסה אליה והיציאה ממנה נעשו ללא כל הקדמות והכנות במעברים מוחלטים ומדירים, בפקודה; או, את אותה פסיכולוגית מקומית שארגנה את טקס נישואיה כמסיבת הפתעה, לתדהמתם המוחלטת של הוריה, שלא איחרו לנטוש את המקום, לתדהמתה שלה.

האם על בסיס עדויות מסוג זה אני רשאי לכתוב את מסיבות הפתעה כ"סרטי-המתיחות של המעמד הבינוני"? אירווינג גופמן (Goffman), הבונה את מחקריו המלומדים על בסיס ממצאים דומים, יצר רשת מרשימה של קשרי משפחה בין התופעות הללו במסגרת קטלוג הפבריקציות שלו. גופמן כולל מסיבות הפתעה – "הפבריקציה הטקסטית הנהוגה במעמד הבינוני האמריקני" – במסגרת מה שהוא מכנה *Playful Deceit* – תרמית משעשעת (בניגוד ל-*Exploitive Fabrications* – תיחמונים נצלניים); "השליפה" של יחיד או יותר מכך למען המטרה המוצהרת של שעשוע – בידור לא רציני, לא מוזיק, קצר-מועד" – אשר אותה הוא מסווג כאחד מסוגי ה-*Benign Fabrications* – תיחמונים חיוביים, "אלה האמורים להתבצע למען האינטרס של האדם שנפל להן קורבן, או, אם לא בדיוק עבור האינטרס או הרווח שלו, או לפחות לא נגדם" (Goffman 1974, 83).

"גרסה מסחרית של מסיבת הפתעה", מעיר גופמן, "היא תוכנית הטלוויזיה אלו הם חייך". כשם שהקניד קמרה של אלן פאנט מהווה, עבור גופמן, מעין גרסה טלוויזיונית מסחרית של פבריקציות מן הסוג של *Experimental Hoaxing* – ניסויים בדרכי עורמה, כלומר, ניסויי מעבדה הנעשים תוך התעיית הנבדקים. ההבדל הקיים בכל-זאת בין השניים, מציין גופמן, הוא "שבניגוד לניסויים (הפסיכולוגיים) פאנט נאלץ לקבל הרשאה חוקית מהקורבן לשימוש בתוצאות הניסוי".

את מערכת הקשרים המשפחתיים הענפים הללו, בהתאם לסיווגיו של גופמן, אף כי בניגוד לרוח כתיבתו, ניתן להציג במסגרת התרשים הגיניאולוגי הבא:



מן התרשים עולה מיד שהקניד קמרה, האמורה להיות המקבילה האמריקנית לסרטי-המתיחות שלנו, אינה אלא בת-דודה של המתיחות עצמן והיא משובצת באזור של ניסויים בדרכי עורמה. משמע, או שהקניד קמרה היא בת-דודה למרכיב חשוב של עצמה, או שהוספת המצלמה לפבריקציה משנה את הכול, או שסרטי-המתיחות שלנו אינו קיים כאן כישות אחת, אלא מתפצל בין שני ענפי משנה, שהם אחים זה לזה. זוהי אנומליה הראויה להתייחסות בהמשך. מכל מקום, אם נחזור לקביעה הראשונית שלי, ש"מסיבות הפתעה הן סרטי-המתיחות של המעמד הבינוני", הרי עתה ניתן לתקן קביעה זו לטוסח של "תוכניות הטלוויזיה אלו הם חיךך הן סרטי-המתיחות של המעמד הבינוני" (אלא שבאלו הם חיךך, בניגוד לסרטי-המתיחות, הרגע של "חיךך, אבלת אותה" הוא רגע ההתחלה ולא רגע הסיום של האירוע). אפשר גם להוסיף את הטענה שהיחס בין מסיבות הפתעה לתוכניות הטלוויזיה אלו הם חיךך שווה גם ליחס בין מתיחה רגילה לבין סרטי-מתיחות. טענת מעין אלה יוצרות כבמטה קסמים את עולם התופעות שבמסגרתו נבחן את נושא המחקר שלנו, וחושפות בבירור את הקושי להגיע לקביעות אמפיריות מלומדות במקום שאין בו, בשלב זה, יותר מאשר התרשמיות כלליות בלבד. לא ברור, למשל, מאין שואב גופמן את המידע שלו על שכיחותה של מסיבת הפתעה בקרב המעמד הבינוני דווקא, בארצות-הברית. יחד עם זאת, התחושה שלי היא, שניתן לאמץ בזהירות את הקביעה שלו גם בנוגע לישראל. תוכנית הטלוויזיה חיים שכאלה (המקבילה לאלו הם חיךך) לעומת זאת, קיבלה בטלוויזיה הישראלית - למרות הסתייגויות מסורתיות של מבקרים ואינטלקטואלים ולמרות האנכרוניזם הטבוע בה כמעט מראשיתה - מעמד טקסי מכובד במיוחד. באמצעות שורה של מתיחות, הונאות ותחבולות - כמו, למשל, במקרה בו הצליח רקטור אוניברסיטה מכובד להונות היסטוריון מכובד באחת התוכניות ששודרו לאחרונה בישראל - מתנהל טקס חגיגי של הכרה רשמית במפעל חיים גדול, אשר גרסה אנושית-עממית שלו, אך גם מורמת מעם, הולכת ונוצרת מחדש מול עינינו המשתאות. עיון מפורט יותר מזה שאודק לך פה, היה מגלה אולי בתוכניות הללו, שלאחרונה כך נמסר הושם להן קץ, את אחד המשלטים האחרונים של איזה אתוס ורוח פלמ"חיים, אשר באמצעות מתכונת טלוויזיונית אמריקנית זו, מספחים ומצרפים לאנדרה אחת גיבורי פלמ"ח לשעבר עם דמויות מובילות אחרות של החברה הישראלית. כך שאולי צריך לתקן שוב את הניסוח הקודם ולקבוע כי "תוכניות הטלוויזיה חיים שכאלה הן סרטי-המתיחות של המעמד הגבוה בישראל", תהיה זהותו אשר תהיה.

באותה עת, אין לנו כל מידע אמפירי מבוסס על מעמדה של המתיחה בחברה הישראלית כשלעצמה, או בהשוואה לחברות אחרות. העיתונים מזכירים מפעם לפעם שמות של מותחים ידועי-שם ובין החברה מתגלגלים סיפורי מתיחות מגוונים, אשר כדוגמתם אפשר למצוא במחקרים אמריקניים על המתיחה כז'אנר של סיפור או בסיפורים של פירנדלו על דרום-איטליה. ודאי שאפשר למצוא מקבילות רבות אחרות. האם מעמדם המיוחד של סרטי-המתיחות בקולנוע הישראלי – שכיחות גבוהה, לפחות בתקופה מסוימת, והכרה אפסית – אנלוגי למעמדה של המתיחה עצמה בחברה הישראלית? לפחות במימד ההיסטורי, ברור שאין מקבילה קולנועית למעמדם של ספרי-מתיחות – כמו, ילקוט הכוזבים וחבורה שכזאת; ספרים שהפכו לחלק מן הקנון של הספרות החבר'מנית הפלמ"חניקית. בזינוק אקרויטי נוסף, ברצוני להעמיד אל מול חבורה שכזאת שלנו יצירה אריסטוקרטית, אוטוביוגרפית ובידיונית גם יחד, מרגשת ורבת-עוצמה בזיכרונותיו של צייד שועלים מאת המשורר היהודי האנגלי זיגפריד ששון (ששון 1990). ששון מציג במובלע את ציד השועלים כדרך לחישוב ולתרגול מתמידים של בני-האצולה הבריטיים בזירות הלחימה הצפויות להם ביום מן הימים – במקרה ההוא, מלחמת העולם הראשונה. באופן דומה, כך נדמה לי, יש להתייחס למאבקי המתיחות החביבים של מיטב הנוער בחבורה שכזאת, כלמעין זירת תרגול והכנה: תחילה למאבק התחבולות והמתיחות מול הבריטים ההגונים והשוטים-למחצה, כפי שהם מצטיירים לעתים בספרות הזאת, ואחר-כך לקרב הדמים האמיתי, שרצחנותו טביע בדם את השעשועים התמימים ההם כשם שהיא מטביעה אפילו את השעשוע התמימים פחות, לפחות מנקודת-מבטי, של הרג השועלים. אבל, אם כך הוא הדבר, לאיזו זירה מכינים סרטי-המתיחות הישראלים הנוכחיים את החבורה הנוכחית של יוצריהם וצופיהם, אשר כפי הנראה אינם עוד "מיטב הנוער" דווקא? אכן, נפתלות הן דרכי המתיחות.

II. חברה

א. חיך, אכלת אותה: סרטי-מתיחות כטקס מעבר

יוסיניו, "הסבון" העירוני, מתנדב לפלמ"ח, עובר טבילות צחוק במחנה האימונים ומשתלב בהווי של החברה.
(תמצית הסרט חבורה שכזאת, מתוך הספר הסרט העברי, נתן ויעקב גרוס)

הסרט חבורה שכזאת (1962), על-פי הספר בעל אותו שם, אינו סרט-מתיחות על-פי הגדרתי. אין כאן ביצוע בפועל של מתיחה אמיתית מול מצלמה נסתרת, אלא שלל מתיחות מבימות במסגרת סרט עלילה. ואולם, דפוסי-ההתנהגות העולה מן המתיחה הבאה הכלולה בו, מספק נקודת-מוצא נוחה להבנת הפונקציה החברתית של סרטי-המתיחות. כשמגיע יוסיניו לחברה בהכשרה הפלמ"חית (או עדיין קראו לו יוסי), נער "ירוק" ותם, מתארגנת מיד בקרב החברה מתיחה לעניין – יוסי השמן משחק את המפקד ומארגן ריאיון קבלה, יוסיניו מצווה להתפשט (חולצה בסרט, גם מכנסיים בספר), לבצע תרגילי התעמלות מגוחכים ולהמתין לבדיקת הרופא. אחוז יראת-כבוד לטובח שיחת טלפון מביימת בה נרקמות תוכניות לפעילות חשאית, הוא ממשיך להתעמל בדבקות כשבטנת ההכשרה מציצות בו להנאתן דרך חור ביריעת האוהל.

זוהי אמנם מתיחה צמחנית מאוד לעומת כמה מן המתיחות של סרטי-המתיחות הרגילים, אך מה שמוצג כאן באופן ברור וגלוי הוא גם מה שעומד באופן מובלע ומוסווה במרכז סרטי-המתיחות הישראלים העכשוויים – המתיחה כטקס מעבר.

ארנולד ון גנפ (Gennep 1960), אשר טבע את המושג, הגדיר אותו כטקס המלווה כל שינוי במקום, במצב, בעמדה חברתית ובגיל, ומצא בו שלושה שלבים: הפרדה – ניתוק ממעמד קודם או ממצב חברתי קודם; מעבר – מצב של שוליות, לימינאליות, שבו המשתתף בטקס אינו שייך לאף אחד משני העולמות; איגוד, חיבור מחדש – הצירוף לחברה החדשה על כל זכויותיה וחובותיה. כדרכו של כל מצטרף לחבורה מגובשת, בפנימייה, בקבוצה, או בכל מערכת-חברתית מגובשת אחרת, עובר יוסיניו את הטקס וקונה במנה של בושא והשפלה את הזכות, הבלתי-מבוטלת מבחינתו, למחוק את קיומו הקודם, להסב את שמו ולהתקבל לחבורת הפלמ"ח. "הסמכות היא שלנו", מכריזה ההתחזות למפקד של יוסי השמן. המתיחה שעובר יוסיניו מהווה מבחן של קבלת מרות, כוונה-היתוך שדרכו נצרף המתקבל החדש ומקבל את חותם החבורה. תמורת תחושת ההשתייכות הוא מוותר על תום ואמון; את הכבוד לאדם באשר הוא אדם הוא ממיר באמנות ובמחויבות לחברה לפני הכול. כמוכן, במסגרת הסרט הקטן, החינני למדי, התמים למדי, זורמים הדברים בצורה הרבה יותר קלילה

וסלחנית משהם נשמעים כאן, אף אחד לא מתכוון באמת להרע, מתחת לעוקצנות מסתתרת רגשות, השובבות אינה באה על חשבון המחויבות הלאומית והכול נעשה ברוח לגמרי טובה. ייתכן מאוד שכך זה אמנם היה באמת, לפחות בעיני המותחים.

"שתוק! אתה טיפש, רשע ואנוכי, בעל מזג רע! אתה לא אוהב את רעיוך, אתה רק כועס עליהם... הנח לכעס, הנח לניאופים... אנחנו רוצים אותך ורק אותך לתפקיד הציף שלנו... עליך לצחוק עם אנשים... היום תיוולד כציף חדש". הסוציולוג טרנר (Turner 1969, 87) מתרכז בעיקר בשלב השני בטקס המעבר, כפי שתואר על-ידי ון גנפ, שלב המעבר – מצב התלישות הזמני, המצב הלימינאלי. טרנר מביא שלל דוגמאות מרתקות שבהן הממונים לכהונות רמות בשבטים שונים עוברים בלילה שלפני כניסתם לתפקיד החדש שורה של השפלות, הטרדות והתעללויות מאורגנות, כדי שניתן יהיה לבחון את כושר הבלגתם, להזכיר להם את חוויית הסבל והחולשה בטרם ישתכרו מן העוצמה, ואולי גם כדי לחקוק בזיכרונם, כרמוז לעתיד, את כוחם של החלשים, הנתינים, מהם קיבלו את עוצמתם זו. "מה שמעניין בתופעה הלימינאלית", אומר טרנר, "הוא התערבות של נמיכות וקדושה, של הומוגניות וחברות... אנו ניצבים בטקסים כאלה בפני רגעים שבתוך הזמן ומחוצה לו ובתוך המבנה החברתי-חילוני ומחוצה לו...". טרנר מצביע על כך שהמצב הלימינאלי מבטא, בדרך-כלל, מצב זמני של חברה בלתי-מובנת וחסרת-מובחנות; מה שהוא מכנה – *Communitas*, חברה של שוויון-דרגה "הנכנסים בצוותא לסמכות של ה-*Ritual Elders*". זאת בניגוד למצב הצבירה החברתי הרגיל של חברה מובחנת, מובנית, הייררכית, שבה אנשים מופרדים על-ידי מונח של "יותר" או "פחות". מן המצב הלימינאלי משתמע ש"הגבוהים בהייררכיה לא יכולים להיות גבוהים אם לא קיימים נמוכים".

בינתיים, במצב הלימינאלי השוויוני יוכלו ללמוד כמה דברים. בן משפחת המלוכה הבריטית יישלח זמנית למוסד לימוד עממי שילמדו פרק בחיים קשים. הציפים, חניכי טקסי המעבר, ילמדו ש"הם לכשעצמם אינם אלא חימר או אבק, שצורתם תיקבע על-ידי החברה..." וייעשו מלכתחילה, על האנוכיות, החמדנות והאכזריות שבהן הם חשודים. "הפרגויה של הלימינאליות", אומר טרנר, מייצגת ומגנה שני סוגים של פרישה מן הקהילה – הראשון נוגע ליחסים שבין מושל לנתיניו; השני הוא "ללכת בעקבות המאוויים הפסיכו-ביולוגיים שלך על חשבון זולתך... המבנה החברתי והעמדה הגבוהה הניתנים לך על-ידי התפקיד, צריכים להיראות, באמצעות טקס ההשפלה, ככלים של הקהילה ולא כאמצעים לשגשוג עצמי...". לכן, הציף לא צריך לשמור את "הציפיות" לעצמו, עליו לצחוק עם האנשים ו"צחוק הוא איכות לבנה, זו אשר מוצגת באופן מוחשי עם חשיפת השיניים, ומייצגת רעות וחברות", הדיף מתכונות אנוכיות שונות.

נקודת-המוצא של טרנר היא חברות מסורתיות קדם-תעשייתיות, אבל ניתן, לדבריו, לגלות את המימדים הקולקטיביים של קהילתיות ומובנות, בכל הרמות של תרבות וחברה. ועתה, דמו בנפשכם גבר הנכנס למשתנה וצחוק מתגלגל של אשה פורץ כל אימת שהוא שולף את איברו מתוך מכנסיו, או, גרוע מזה, לאחר שהחל להשתין. צחוק נשי רם, פרוץ, אבל ללא שום עקבות נראים של אשה; או, נהג אשר שוטר העוצרת אותו כדי לרשום לו דו"ח על עבירת תנועה כלשהי מתחילה לעגוב עליו בתקיפות; או, מתורגמנית שנשכרה על-ידי איש-עסקים מהוגן למראה המוצאת את עצמה נאלצת לתרגם ולהטיח בשמו באיש אחר מלים מגונות, קללות ואיומים ברצח. אותו אדם שעד לפני רגע היה שייך לקהילייה הכוללת, תהיה זו אשר תהיה, מוצא עצמו לפתע במצב "שהוא בתוך הזמן ומחוצה לו". עולם של מבוכה, פיתוי, רגשי-אשמה על התפתות ותחושת הפקרות הגואה בו, כעס, חוסר-הבנה, איום על שיקול-הדעת, לחץ ואולי גם חרדה, הנאה מדברים אסורים, מעבר חד על נורמות מקובלות: ללא כל התראה שד נחלץ מול עיניו ומתין חלב אל כוסו. התגובות שלו הופכות לחלק מן הסיטואציה, הכול מתערבל לבליל מוזר של כעס, בושה והנאה. לפתע, מלת הקוד מושמעת: "אכלת אותה" – מצלמה נסתרת, כקנה תותח, מכוונת ישר מולו. פניו של ברקן, זורחות באושר, נדחקות לעברו. יש לו הרף-עין להחלטה, שנייה אחת שבה מתערבב הכול יחד, והתחושות מתנצחות זו עם זו: ההקלה על שובו של העולם לקדמותו, גידול ממאיר של זעם תופח בו על התוקפנות, ההשפלה, בושה על הנפילה בפח, בושה על מה שעשה כשנפל בפח, אושר על הזכייה בנצח של ההנצחה הקולנועית, חרדה מפני החשיפה, ומה לכל הרוחות אני אמור לעשות עכשיו? שנייה אחת וכבר ברקן לופת אותו, מחבק אותו. המגע הקרוב כליכך מקטין עוד יותר את הנטייה והיכולת להגיב באלמונית, במחאה. כולם מסביבו מחייכים באושר, במרכיבים אותו. הפור כבר נפל, צחוק חריף, חייתי כמעט, עולה על פני הקורבן, צחוק היסטרי, השיניים נחשפות ממעמקי הפה, הפנים נשברות והופכות למשוו אחר. הוא משיב לחיבוק. זהו – הוא קיבל את זה, הוא אבל אותה, הוא נפל בפח, הוא עבר את המבחן, גם הוא. הוא שוב שייך לקהילה.

אבל מי היא הקהילה כאן? מאיזו קבוצה יוצא הקורבן ובאיזו קבוצה הוא מוצב לאחר האירוע הלימינאלי של המתיחה? לכאורה, ברגע שאכלת אותה, שמתחו אותך, יצאת מקבוצת המתחכמים, הלא-נאיביים, אלה שלא עבדו עליהם, וסומנת כשייך לפראיירים, לקבוצה קטנה יחסית שאכלה אותה. הדגשת את עליונותם של אלה שלא אכלו אותה על-ידי נפילתך כקורבן. "במידה מסוימת יש למתיחות השפעה חיובית. מישהו אחר עובר את הפגיעה, הבושה וההשפלה, זה כעין שחרור מהטרדות", כותב הפסיכולוג יוסי לזונטל, בכתבה בשבועון לאשה (1991) לרגל האחד באפריל. אין ספק בכך. אולם, למעשה, יותר מלטמן שונות, מסמנת המתיחה דמיון. הדמיון והשייכות של הצופה לקבוצת הנמתחים. באמצעים שונים מנסים הסרטים הללו להוכיח כי הנמתח הוא כל אדם. סוקרטס הוא ברי-מתיחה. הכול הם בני-מתיחה. גברים, נשים, ילדים וזקנים, הרפוקים והמצליחים. חברי צוות המשימה מותחים זה את זה, אפילו ברקע עצמו "אוכל כמה לוקשים" הגונים מידי עמיתיו. הם מותחים את הוריהם, אחיותיהם. דגש מיוחד ניתן למתיחת אנשי-מעלה שהם, גם בעולם של סרטי-מתיחות, אנשים שאינם נזקקים למתיחות כדי להופיע בטלוויזיה. במיוחד אנשי-תקשורת, זמרים, דרנים, רצוי כאלה הידועים עד-מאוד בשנינותם.

ההצבה-מחדש לאחר שלב המעבר הלימינאלי היא, אם כך, חזרה לאותו מקום ממנו באתי. התודעות פעילה למה שהיה ידוע לי קודם רק בכוח. כולנו שייכים בכוח לקהילת הנמתחים. המעבר בפועל, בטקס המילה-מתיחה, מפחית מצד אחד את ערכנו היחסי, בכך שבכל-זאת אכלנו אותה. מצד שני, העובדה שעברנו את זה, הוכחנו בנפילתנו את חוסננו, קיבלנו את זה ברוח טובה, זכינו לחיבוקו האמין של ברקן, עובדה זו הכניסה אותנו בפועל לקבוצת "החברה". באותה שעה היא גם צמצמה את המרחק בין החברה שנמתחו כבר, לבין כל השאר, אלה שעדיין לא נמתחו. שהרי כל נמתח מאשש את הנחת-היסוד שכולם ניתנים למתיחה. יחד עם טשטוש זהותו הייחודית מקרין כל נמתח בחזרה אל הצופים את טשטוש הזהות הייחודית שלהם. כל מתיחה היא חלק משבירת המימד ההייררכי, המובנה, בחברה, ומחיוזוק המימד של חברה חסרת-מובחנות, נעדרת עיצוב, קהילה גדולה, שוויונית וחסרת-גבולות. שהרי כל האנשים הם אותו הדבר. חרץ מכמה אחרים ספציפיים: ערבים למשל. שהרי במובן אחר הסרטים מופנים אל קהילה מוגדרת מאוד – הרחבה של קבוצת החברה לכדי קהל האנשים שיכול להבין את ברקן ללא-תרגום, כלומר, הישראליים. ואם בסרטי-המתיחות הישראליים-דרום-אפריקניים – שיתוף-פעולה פורה שהניב שלושה סרטים – הנמתחים הם דרום-אפריקנים והסביבה היא קייפטאון ולא תל-אביב, אין זה משנה כלל. הדרום-אפריקני הוא פשוט בשר תותחים למתיחות. על-מנת להעביר את המסר של "כולנו מותחים ונמתחים" אין צורך אפילו בקורבן ישראלי. כמובן, אין התייחסות ספציפית לדרום-אפריקניותו של הנמתח כפי שאין התייחסות לישראליותו של נמתח ישראלי. המדינה שבה מתרחשים הסרטים היא מדינת המתיחות, ההמנון הוא קולו המלווה של ברקן ובתעודת הזהות, אם למתוח את המטפורה הלאה, הלאום: ישראלי, הכתובת: החברה, המין: מתבגר.

ב-1976, שנים ספורות לפני תחילת גל סרטי-המתיחות שלנו, שנים רבות אחרי חבורה שכזאת שלנו, עשה מוניצ'לי האיטלקי (בעקבות פיטרו גרמי, שכתב את התסריט ונפטר) את החברים שלי – סרט על חבורה של גברים איטלקיים המסרבים להתבגר, המנסים, כלשונם שלהם, להישאר "צוענים נצחיים" באמצעות מתיחות. מתיחות ששמות חיץ בינם ובין קורבנותיהם – האזרחים המהוגנים והשוטים. "החומרים" דומים מאוד לאלה של סרטי-המתיחות הישראליים, אבל היכולת של הצופה לצחוק ללא מבוכה או רגש-אשם מסצינות כגון זו שבה אחד מן החבורה מתיישב בחשאי על סיר של תינוק ומניח להוריו להשתאות על התוצר המרעיש במימדיו, יכולת זו אינה טובעת רק מן ההבדל הברור בין מתיחה מבוימת למתיחה אמיתית, או מן הפער הניכר באיכות העשייה בין הקולנוע הישראלי לקולנוע האיטלקי. ההבדל הוא מהותי יותר: שלא כמו בסרטי-המתיחות, או בחבורה שכזאת, יש לנו כאן עולם ברור של הבחנות והפרדות. הבחנה ברורה בין החברה לבין החברה. בין חבורת המבוגרים המסרבים להתבגר לבין החברה, שהיא אולי משעממת וקרנתית, אבל היא-היא החברה; בין תקופת המתיחות לבין תקופת השגרה, בה גם החברים מתנהגים כבני-אדם מהישוב; בין מה שמרעיש כל-כך יחסית לתינוקות למה שהוא רגיל ומקובל בעולם המבוגרים, בין הבמאי לבין גיבורי סרטו וכמובן, בין המותחים לנמתחים – אפילו בתקופת ההתפרצויות הלימינאליות, שמשטטשות גבולות, לא מיטשטשת ההבחנה בין אלו לאלו. לכן, אין מתיחות חרדיות בתוך קבוצת החברים, אלא רק מתוכה החוצה. ולכן, בסופו של דבר, המשחק האנרכיסטי-צועני-התבגרותי של מוניצ'לי עם המבנה החברתי, לא רק שאינו מבטל אותו, במידה רבה הוא דווקא מדגיש אותו.

בסרטי-המתיחות הישראליים, לעומת זאת, המחיצות אינן קיימות. המסר הוא הרבה יותר טוטלי ודמוקרטי. למרות עליונותה, למרות שהיא מנהלת את הטקס, אין חבורת המותחים מנסה להתבדל

מן הציבור אלא לגרור אותו אליה, להפוך את הציבור כולו לברקנים. גם אם, באמצעות מסר כפול כלשהו, הוא הוא עדיין הברקן האחד, היחיד והאוריגינלי. אנחנו לא צוענים ושונים, אלא אנחנו הכי מתבגרים מכולם, הכי אותו דבר מכולם, המטר המקורי שלפיו מורכבת קהילת המטרים הסטנדרטיים כולה.

באופן דומה, אין הפרדה בין מצב המתיחה למצב הרגיל. המצב החריג, מצב המתיחה, מכיל וחושף את האמת המצויה, הטיפוסית, שמתחת לפני השטח: כולם אוכלים אותה ושלא יבלבלו את המוח. כל הטוען לייחוד, לרוחניות, למעלה יתרה, לאיכות, לאצילות, לאסתטיקה, לטעם טוב, לחוסן מוסרי, הוא מתחזה הראוי לגיחוך. לחץ על הכפתורים המתאימים: חמדנות, תאוותנות, קצת לחץ וסמכות וראה במו"עניך. "גם יהודי ירא-שמים אינו בהכרח ירא-שדיים", אומר ברקן, בעוד גבר דתי נופל בפח ומציץ בכחורה מעורטלת. אנחנו זה כולם. קטנים אבל גדולים, טמבלים אבל פיקחים, נמתחים ומותחים, לא צדיקים אבל גם לא צדקניים, לוקחים הכול בקלות, אוהבים להשתעשע אבל יודעים כי "בכל מתיחה יש שמחה לאיד" (שילון 1991). או, אפילו: "בכל דבר משעשע טמון קצת רוע-לב" (קול 1991). בוויכוח בין משתני-אישיות למשתני-מצב בפסיכולוגיה המודרנית, על כל הרקע הפילוסופי הקודם לו, המצב מנצח בגדול. היצר הרע מנעוריו מנצח את הטוב. ידה של הפילוסופיה התועלתנית-דטרמיניסטית הבוטה, היא בבירור על העליונה. זהו אותו מסר שאפשר למצוא את עקבותיו באופן משעשע יותר ברומנים חברתיים אנגליים, חסידי "השכל הישר", בתרבות הטלוויזיה האמריקנית, לפחות על-פי ניתוח שמנתחים פרשני מדיה כמו מרק מילר (Miller 1988) כמה מתוכניות הטלוויזיה הפופולריות, וכמובן, אצל טרנר: "אל תעשה שום הבחנות בין אנשים במנור... אל תיתן לאף אחד ממרצא אצילי להיות מורם ומיוחס מעל למי שהיה עבד בעבר..." (Turner 1969, 94) עצתו של בנדיקט הקדוש לראש מנזר בנדיקטיני. טרנר מוצא שמנקודת-מבט לימינאלית, יש דמיון רב בין המנזר הבנדיקטיני למהפכת המתבגרים ההיפית, המצטיינת בהדגשה של הספונטני, חסר-השורשים, הדל, חסר-האמצעים, הרגשת ההווה המשותף של חברי הקהילה על-פני המסורת הנשענת על המבנה החברתי. הזיהוי של שני אלה עם החוויה הלימינאלית, חסרת-המובחנות, נעדרת המבנה, המעורבת והשוויונית המשותפת גם לסרטי-המתיחות, מצביע, בעת ובעונה אחת, גם על ייחודה של הלימינאליות נטח ברקן. בעוד ששם - בעולם הנזירים וההיפים - זוהי שיוויוניות של העדר-נוחות, נכונות להסתפק במועט, בוז לרכוש, חוסר-אנוכיות, טשטוש משקלו של הגורם המיני (דרך התנזרות, או דרך מיץ חופשי) וקידוש ערכים עליונים, הרי פה, בארץ הפומלות, זוהי שיוויוניות של חמדנות, מציצנות, גרגרנות, בהמיות ואמונה עמוקה בעליונותם של ערכים תחתונים.

ב. מה ואמר לגברת עירומה: סרטי-מתיחות כאמירה פופוליסטית

נוס אמק, וקס.

(לאן נעלם דניאל וקס, אברהם הפנר 1972)

לעתים מספר שם הסרט כמעט את כל הסיפור. ניתן היה להניח שהמסר האנטי-אליטיסטי של "כולם אוכלים אותה", העומד בבסיס סרטי-המתיחות המקומיים, יותר משהוא שייך לישראל של שנות השמונים נובע באופן מהותי מן הז'אנר אליו הם שייכים - הקנדי קמרה. הקנדי קמרה היא ז'אנר קולנועי העוסק במה שקרוי בלשון הפסיכולוגיה החברתית: תהליכים של "השוואה חברתית" באמצעות הצצה מאורגנת. אם כך הדבר, מדוע בעצם יש כלי-כך מעט הצצה, התבוננות וצפייה בשמות הסרטים הישראליים והרבה כלי-כך מתיחה, מניפולציה, פרובוקציה. מול חצלמה בלי בושה אחת וישראלים מצחיקים שנמצא באמצע, יש חייך, אכלת אותה, טובדים על העולם, המתיחה הגדולה, ניפגש בסיבוב, שמעניק לשתי הפגישות הבאות חותם מתיחתי ברור: ניפגש בחוף וניפגש בספארי, אוכלים לוקשים, אחד באפריק, עבודה בעיניים, על הפנים. אם העיניים הן ראי הנשמה, יש לאמר כי הפנים הם נשמת הקולנוע. תוכנית-מתיחות טלוויזיונית בהפקת יצחק קול, שלא שרדה זמן רב על מסך הטלוויזיה הישראלי, נקראה סתם, בצחוק. כשם שבשמות הללו העלימה המתיחה את המצלמה, את ההצצה, כך חיסל סימן הקריאה המהדהד של התוצאה הסופית, הברורה מראש: "אכלת אותה!", "על הפנים!", את סימני הפיסוק המרומזים, הסובטיליים יותר, בסיומו של המינח המקורי, קנדי קמרה. אם כך הוא המצב, מדובר כאן בתת-ז'אנר ייחודי יחסית, והשימוש הבלתי-עקבי של המבקרים המקומיים במינוחים סרטי-מתיחות וסרטי מצלמה נסתרת, בטעות יסודו. סרטי-מתיחות, ולא אחרת, הם מוטציה ישראלית של סרטי הקנדי קמרה.

יהודה ברקן והולנדי, ראלף ענבר (יהודי שחי שנים אחדות בישראל) מפיץ תוכנית טלוויזיה שגם בשמה יש השתמעות מתיחתית ברורה: Banana Split. ואכן, ניתן לראות בתוכנית שורה של מתיחות כהלכתן. למעשה, מגלה התוכנית נאמנות להגדרה הגופמנית המדויקת של "מתיחה", הרבה יותר

מהסרטים הישראליים הרצופים גם בדיחות, תעלולים והתפרעויות סתם. למרות זאת, ניתן לזהות בבירור מסר אחר העולה מן התוכנית ההולנדית: מין גירוי קל, בורגני, טלטול מבוקר מאוד של המציאות, כשהצלחת המתיחה, המתוכננת בקפדנות, אסור לה לערער את הסדר הטוב, הטעם הטוב. יש מאמץ מכוון להחזיר בסיומה של כל מתיחה את פני הדברים לקדמותם, כך, שלמעשה, בהתפרצויות הלימינאליות הספורדיות למציאות הסדורה היטב, לעולם אין מגיעים לידי היווצרות, ולו גם זמנית, של קהילה מסוג אחר. עוד יותר מאשר אצל מוניצ'לי האיטלקי ניכר כאן כי בחברה בעלת ריבוד חברתי מפותח וכללי התנהגות מאורגנים היטב, החקרנות של המצלמה הנסתרת והעוקץ החתרני של המתיחה מרוסנים יותר מלכתחילה ומכוונים לביצור המבנה החברתי יותר מאשר לערעורו. מדובר בתוקפנות מדודה היטב, חשיפה במשורה ומעט תענוגות אסורים מחוץ למסגרת המשפחתית – כדי לבצר אותה ולא להורסה. דבר זה מושג לא רק על-ידי המיעוט היחסי של מתיחות בטסח "הפיתוי לחטא" הנפוצות במקומותינו, אף לא רק באמצעות הטון הרך, המנומס, המתחשב, הנופת-צופי, השבע, המבודח מעט של ענבר. האפקט הממותן, הבורגני הזה, מושג קודם כול על-ידי מבנה התוכנית: האופן שבו הנמתחים נחלצים מן האנונימיות שלהם, מן העולם הבלתי-מובנה, המצב הלימינאלי שהשתרר לפתע, וחוזרים להיות מ'נמתחים' לאנשים בעלי זהות, שם ומקצוע. עתה, כשהכול הסתיים, הם צופים באולפן במעשה המתיחה שנעשה בהם יחד עם מותחם ראלף ענבר, כאורחיו וכשותפיו. זהו טקס של השלמה הדדית, החזרת הדברים על תיקונם. זאת לעומת ה"השתמש וזרוק" בסרטי-המתיחות הישראליים, אשר בהם דמות אנונימית שנשלפה לרגע מן העולם – אלא אם כן מדובר בשחקן מפורסם – נורקת לאחור השימוש ללא כל התוודעות אליה, או בלי שניתנה לה הזדמנות להגיב, להסביר, למעט אותו הרף-עין של תגובה מיידית מול המצלמה ושאגת "אכלת אותה".

מאלפת עוד יותר ההשוואה של סרטי-המתיחות הישראליים עם המקור האמריקני. בהתייחסות קצרה לתוכנית קנדיד קמרה של אלן פאנט, שעורך אותה אנדרו רוס (Andrew Ross) במסגרת העיסוק הכולל יותר שלו ב"אינטלקטואלים ובתרבות פופולרית", (Ross 1989) הוא מאבחן, כמוטיב מרכזי בתוכנית, מעין מסר מרוכך של: "האח הגדול צופה בך" – "המצלמה הנסתרת (קנדיד קמרה) נכנסת עתה למחבוא... אבל בעוד שעתיים צוות של קנדיד קמרה יגיע אולי לעיר שלך, כך שתהיה זהיר מאוד להיכן אתה הולך...", זוהי הזהרתו הקבועה של אלן פאנט לקהל הצופים, אותה הוא נושא במסגרת התוכנית. "יש לנו כאן מסר", מעיר רוס במתינות, "שעבור כמה מן הצופים יכול לגרום לאפקט 'אירוני אך מצמרר' וזאת על רקע 'הפרטייה הלאומית' באשר לקומוניזם... [באותה תקופה בארצות-הברית] אבל זהו רק חצי מן הסיפור וספק אם הוא מסביר את הפופולריות של התוכנית" (107). ההסבר העיקרי לפופולריות של התוכנית מצוי, לדברי רוס, בגינגל שלה:

When it's least expected
you're elected
you're the new star today
smile, you're on candid camera

ספק אם בסרטי-המתיחות הישראליים ניתן למצוא מסר דומה חשוף כל-כך, וספק אם זהו ההסבר להיותם של הסרטים מושכי קהל. ייתכן שהשוני בנקודה זו נובע מן ההבדל בחשיפה לכלל האומה ברשת טלוויזיה "מכובדת", לבין השוליות היחסית של סרט קולנועי, שלמרות הפופולריות שלו, לא זכה להכרה של ממש. ייתכן גם כי בסרטים המציעים שותפות נצח בקהיליית החברה, ההבטחה – נוסח אמריקה – לסטאריות, לחריגה מן ההמון, ולו לרגע, אינה קוסמת כל-כך. ואולם, דומה כי ההבדל המכריע בין "חייך, אתה במצלמה נסתרת" לבין "חייך, אכלת אותה" נעוץ במשהו נוסף, משהו שאותו אפשר להדגים דווקא בשיר הפתיחה של סרט קנדיד קמרה שאליו אין רוס מתייחס כלל: הסרט מה תאמר לגברת עירומה? שההשוואה בינו לבין סרטי-המתיחות הישראליים – המרבים לחקותו כמו שהם מחקים תכניות טלוויזיה ומקורות נוספים – מתבקשת במיוחד.

אתם עומדים לצפות
באנשים רגילים, אנשים פשוטים,
אנשים כמוך וכמוני,
אותם צילמנו ללא-ידיעתם.
המצלמה הנסתרת "תפסה" אותם,
הם לא ידעו שמצלמים אותם,
אף אחד לא ידע
שכל הזמן פועלת המצלמה הנסתרת.
מה תאמר לגברת עירומה?

גברת עירומה ואינך מכיר אותה.
מה תאמר לגברת עירומה?
האם פשוט תאמר לה, "שלום?"
או שמא תאמר לה: "נעים להכיר,
נפגשנו כבר, לא?"
אולי תסובב ראשך ותעמיד פנים
שהיא בכלל לא לידך?
וכשהיא עוברת,
האם תסותבב להביט אחריה?
מה תאמר לגברת עירומה?

...

וממש על רקע הצלילים האחרונים של המנון האנתרופולוגים העירוניים הזה מגיע אותו קטע קלסי, כך, בפירוש, מוצדק לכנות אותו, של אשה עירומה היוצאת ממעלית אל מול הממתנים השונים לבואה של המעלית ומבררת בטון הכי טבעי איך אפשר להגיע למשרד זה או אחר. העירום המלא מול האנשים הלבושים, הטון הענייני, ללא כל קריצת עין, הקורר המחקרי-כמעט השפוך על הכול, כל אלה, בתוספת העירום המידי והמלא, ללא-הצצה וחשיפה הדרגתית, מעניקים לקטע הזה אופי סהרורי משהו, סוריאליסטי, שמנטרל במידה רבה את אספקט החשפנות המצוי כאן. וכש"איפוק מחקרי" זה מצטרף – וזו אולי הנקודה המכרעת – לגיוון הבולט של "המותקלים" – פעם אלה שני גברים, ופעם אחד, שחור ולבנים, אשה, צעירים, מבוגרים – הרי המסר הטמון בשם הסרט ובפזמון הפתיחה שלו מקבל משמעות של ממש. לא – "זה מה שיקרה לך כשתראה גברת עירומה!" "נעבוד עליך" "אנחנו יודעים טוב יותר ממך מי אתה", "נראה מי אתה בכלל", אלא באמת – "מעניין, מה יקרה? מה תאמר?" זוהי התבוננות סקרנית בווריאציות השונות והמשעשעות בהתמודדותם של אנשים שונים עם המצב המדהים והמביך הזה. הסרט מציב סימן שאלה אמיתי ומספק תשובה שמצטרפת, בסופו של דבר, לכלל אמירה תיעודית-בידורית ברורה, לפיה, בעניין הזה של סקס, כל אחד מסתיר את הקלפים מתחת לשולחן, אבל לכל אחד קלפים שונים והם ודאי לא מזוהמים, וזה ה-fun. על הערך המחקרי של האמירה הזאת אפשר להתווכח; "בכללותו, נראה שהסרט משיג בחינה כנה הרבה יותר של נושא המין מאשר רוב תוכניות הטלוויזיה שחקרו את הנושא עד לעיפיה". כותב הדוקומנטריסט אלן רוזנטל (Rosenthal 1977, 252). צריך לבחון את האמירה הזאת גם על רקע קודים הוליוודיים ידועים, פוריטניות אמריקנית שורשית ושאר משתנים, אבל צריך גם להבין אותה כפשוטה: תוצר של חברה דמוקרטית של שונות אינדיבידואלית, שבה כל אחד ייבחן בתגובתו הייחודית לדברים שמניעים את כולם. באור אמריקני זה (שלא לדבר על ההולנדי), המציאות שנוצרת בסרטי-המתיחות הישראליים היא גם הפרועה, הקיצונית, הלימינאלית, הטוטלית, מערערת המסגרת ביותר, וגם – מבחינת תפישת-העולם וההנחות על טבע האדם הכלולות בה – השמרנית מכולן. סימן השאלה אינו קיים. הבחינה, כביכול, שבה מוצבות הרבה נשים שונות בפני פיתוי הפומלה היא, כמובן, פיקציה; שימוש בפורמולות מחקר שונות כדי להגיע בסדר עולה של תגובות קצוצות, חלקיות, אל השיא. הליכה מן הקל אל הכבד, כמעט תרתי-משמע. במקום מבחן אישי יש פה טקס מעבר קבוצתי. לא התוצאה חשובה, אלא ההשתתפות וקבלת הכללים באהבה. מבחינת התוצאה – המשחק הזה מכור. הכול ידוע מראש, כל הזמן. זוהי דמוקרטיה של אנשים קטנים, חמדנים ושווים, המקבלים הזרהה ידידותית בנוסח שונה במקצת מזה של פאנט:

אנו במחבוא
לא תרגיש מתי
תיכף זה יבוא.
קח את זה בכיף,
אם תרצה או לא תרצה –
אכלת אותה.

(חז"ל, אכלת אותה, יהודה ברקן)

או, כפי ששר צמד הבטלנים – נתן דטנר ואבי קושניר:

...עובדים השניים על האחד
עבודה בעיניים, עבודה בעיניים...
אם העבודה טובה
שייתנו אותה לרעים

ואנחנו, בינתיים, נדיה בסביבה
 נעשה חיים משוגעים
 הפריירים לא מתים
 סך-הכול הם מתחלפים
 ואם אתה קצת בסביבה
 אתה או...טו...טו...
 על הפנים.
 (עבודה בעיניים, יגאל שלון ויצחק קול)

ג. אסקימו לימון: סרטי-מתיחות כפצע-בגרות

אפשר להגיד הרבה דברים רעים על הקולנוע הישראלי, ורובם, יש להניח, כבר נאמרו, אבל קשה להאשים אותו בהעדר-רלוונטיות. לפחות אם תופשים מושג פרובלמטי (ולדעתי מזיק) זה, כפי שתופשים אותו עמיתי המלומדים ממני בהרבה. שכן, אם לא מביאים בחשבון את סרטי הבורקס, ואת הגלגול האחרון של סרטי התועבה, המצלמה הנסתרת, שברכס האומללה מצביעים אף הם על מצבנו, ולפיכך אף הם רלוונטיים, הרי שהקולנוע הישראלי הוא אוצר של התנסויות ישירות בבעיות השעה, שגם ביטאון האגודה למען סוציולוגיה מגויסת לא היה מתיישב בו.

(דן דאור, סינמטק תל-אביב – הצדעה לקולנוע הישראלי, חוברת מיוחדת, נובמבר-דצמבר 1989)

בקולנוע פוליטי כלי-כך כמו הקולנוע הישראלי, סרטי-מתיחות הם סרטים בלתי-פוליטיים לחלוטין. אפילו אלה שוחט שאינה פוטרת בספרה הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה (שוחט 1991) כמעט שום סרט ישראלי, ללא בחינה אידיאולוגית נוקבת, אינה מתייחסת, ולו במלה אחת, לסרטי המתיחות, שהרי הם בהחלט "עוזבים אותך מפוליטיקה". סכסוך, עדות, ציונות, המסר האנטי-אליטיסטי איננו מתמקד בשום קבוצת אוכלוסייה מוגדרת. בניגוד לסרטי הבורקס, לא מוצג בהם שום מסר עדתי סמוי, והמרוקנים אינם יוצאים בסרטים האלה יותר על הפנים מן הפולנים, או להיפך. ערבים אין. מה שיש הם אלף פרצופיו של ההמון, מקושטים מדי פעם באישים מפורסמים שגם הם, כמוכן, מטרה למתיחה. אי-הפוליטיות מגיעה לשיאה בהפקות המשותפות בין ישראלים לדרום-אפריקנים. רוב הנמתחים בהפקות אלה נראים כבני המעמד הבינוני הלכן, אבל השחורים מסתובבים בסרט בטבעיות ראויה-לציון. סרטי-מתיחות מתערבים בעיניים הפנימיים של פרטים, לעולם לא באלה של מדינת. במתיחה שבה מוצג מעבר לזכויות לזוג לכן מאור גור שימפנזה במקום נכדם שנולד זה עתה, מעורר הדבר השתאות מנומסת שלהם וכל העניין חולף כבדיחה לא הכי מוצלחת. מאליו מתגב ההרהור: עד כמה היתה המתיחה משתפרת אם היה מוצג בפניהם במקום זאת תינוק שחור... .

אבל, אם זה כלי-כך לא פוליטי, אז למה ניתן לייחס את העובדה המפתיעה שכל הגל הזה של סרטי-מתיחות נדחס כולו בתקופה בת אחת-עשרה שנה? ושגל זה התחיל דווקא ב-1978, מיד לאחר עליית הליכוד לשלטון? זאת ועוד, באותה שנה, 1978, כובש את הקופות יחד עם ישראלים מצאיקים, סרטי-מתיחות הראשון והמצליח ביותר, גם הסרט אסקימו לימון – סרט ראשון ומצליח ביותר בגל פופולרי לא פחות מגל סרטי-מתיחות – גל סרטי-ההתבגרות. אסקימו לימון מתאר, בלשון הקטלוג של נתן ויעקב גרוס: "נוער תל-אביבי בראשית שנות השישים עובר את חוויית ההתבגרות, החברות בין בנים לבנות וההתנסות המינית הראשונה אצל סטלה הנימפומנית" (גרוס 1991, 5). בניצוחו של בועז היידוון, ברקן של סדרת סרטי אסקימו לימון, ימשיכו בנצי, יודלה ומומו לאורך שנים בהתבגרות שאינה מוסיפה להם בגרות, כשהם שוקעים לבסוף, כמדומני, לאותו סטטוס ירוד של סרטי-מתיחות בקהיליית הקולנוע הישראלי. שני גלים אלה בקולנוע הישראלי, הבלתי-פוליטיים ביותר, תופסים את מקומם של סרטי-הבידור הפוליטיים-למחצה של שנות השישים והשבעים – סרטי הבורקס – על המחאה הספרדית, האנטי-אשכנזית, הגלומה בהם. לא רק ששני הגלים הנדונים משיגים את האי-פוליטיות שלהם על-ידי התרכזות במכנה-משותף אוניברסלי: היצור האנושי (לפחות זה הישראלי) והמתבגר, לא רק שהם מופיעים, כאמור, באותו זמן (ודועכים בערך באותו זמן), אלא הם חולקים שורה נוספת של מאפיינים משותפים. שניהם סרטי חברה מובהקים, כל אחד בדרכו, שניהם בנויים על עיבוד נוסחאות קולנועיות פופולריות אמריקניות לטחס ישראלי, ולגרי וישיר יותר; לאנטי-אליטיזם המיוחד לסרטי-מתיחות מקבילה בסדרת סרטי אסקימו לימון עמדה של "אנטי-סמכות". ניכור והתנגדות להורים, למורים, למפקדים ולשאר מבוגרים חסרי-הבנה, מטופשים ואטומים. ומעל לכול משותפת להם העמדה, הקול הפנימי של הסרט: אין אלה סרטים על מתבגרים אלא סרטי-מתבגרים, שהמרחק ביניהם ובין העולם שהם מתארים אותו הוא מרחק במימד המניפולטיבי, אבל

לא המנטלי. כאילו שאחד המתבגרים יודע לעשות כסף ממה שאחרים עושים בחינם. מדובר בסרטים על העיסוק המביך במקצת של מתבגרים במין, הקול המתחלף ושאר תופעות-לוואי, עם כמה נצנוצים של סקרנות וחציפות ומרדנות שהגיל הזה מביא עמו, אבל כמעט ללא ביטוי ממשי למימדים הנוספים, הטהורים, המרגשים, הכואבים, הבוגרים יותר של ההתבגרות; אלה שניתן לראות בסרט-התבגרות אחר שנעשה בתקופה הנדונה (1982) – נועה בת שבע-עשרה, של יצחק (צפל) ישרון. זהו סרט שנמצא בקצה השני, מבחינת בגרות העשייה, של רצף מפתיע באורכו של סרטי-התבגרות שנעשו לאורך אחת-עשרה השנים של גל סרטי-המתיחות: קוקו בן תשע-עשרה, בלז לחופש הגדול, ילדי המדרגות, כל אהבותי, מכת שמש, רכבת העמק, הפנימייה, בחינות בגרות ופצעי בגרות. אם נמנה את כולם – סרטים שההתבגרות עומדת במרכזם יחד עם אלה שהיא תופסת בהם נתח משמעותי – נגיע לכ-26 סרטים. זאת מלבד שמונת סרטי-ההתבגרות בסדרת אסקימו לימון, מה שאומר שכמעט כל סרט רביעי או חמישי שנעשה בשנים אלה (תלוי איך אנחנו משחקים עם סרטי-המתיחות בטקטיטיקה הזאת) היה סרט-התבגרות. באחת-עשרה השנים שקדמו לשנים הנדונות, לשם השוואה, לא רק שאין כמעט סרטי-התבגרות מובהקים בתוכם או בשמם, ולא רק שאין סדרה בנוסח אסקימו לימון, שההתבגרות היא המנדט המוצהר שלה, אלא אם אפילו נצרף, מעשה חוקרים מלומדים, את כל הסרטים שיש בהם משהו התבגרותי של ממש, נגיע אולי לסרט אחד משבעה. הדבר מאפשר לנו לקבוע "סופית" שתקופת סרטי-המתיחות בקולנוע הישראלי, שנמשכה מסוף שנות השבעים ועד סוף שנות השמונים, היא בנוסף לכך, ואולי מעל הכול, תקופת סרטי-ההתבגרות.

למה? ישנן תופעות שהן הרבה יותר מעניינות מן ההסברים האפשריים להן. תסריט אפשרי, במקום הסבר, יתחיל מן הרגע שבו שלטון האליטה האשכנזי נופץ בכוח משולב של טראומת מלחמת יום-הכיפורים והמחאה האנטי-מפא"יניקית המבשילה, רגע שממנו ואילך אין עוד מקום לסרטי-הבורקס, על המסר האנטי-אשכנזי-נצלני שהיה אצור בהם. השלטון נכבש, פסלי האבות המייסדים הוסרו מן הכיכרות, המונים משוטטים בארמון הנתוש, מרופט השטיחים, והתפרצות ילדותית-התבגרותית עולה ומתלקחת כמו אש. לא קל לקבל בבת-אחת את תפקיד ההורים.

התפרצות התבגרותית זו משאירה את רישומה על מסכי הקולנוע בכמה דרכים: בסרטי גיל-ההתבגרות המובהקים – אסקימו לימון ודומיו – הרגרסיה או הפיקסציה, אם יורשה לי, גניטלית בעיקרה: משחק כפייתי בציצי ובפיפי והתרפקות נוסטלגית לא על ימי הקוקו והסרפן, אלא על צנצנות הלבן ועל פול אנקה; תקופת ההתבגרות הממשית של עושי-הסרטים וצופיהם, תקופה שבה משלו עדיין ההורים, בני הדור שסולק עתה מן השלטון ואפשר היה לעבור אתם התבגרות כהלכתה. יש בסרטים הללו ניכור רב כלפי ההורים והמבוגרים והמון "אנטי", מבלי לערער, למעשה, על שום סדרי-עולם. להיפך, המבוגרים והמבוגרים הנצחיים מאפשרים את העמדה המתבגרת הנצחית כלפי החיים. לכאורה, בסרטים אלה מתרחש בפועל תהליך של התבגרות, צעידה של הניבויים לבגרות במקביל להתבגרות ריאלית של השחקנים המגלמים אותם. למעשה, כיוון שההיגיון הוא הנכון – לפחות בנוגע לגיבורים – ניתן להניח שככל שהדחף האותנטי הראשוני של הסרטים האלה נמוג, או ככל שמתבססת תרבות החיים החדשה שאחרי המהפכה, הסרטים חותרים בצורה יותר ויותר ישירה לסיפוק יצרים שגרתיו, ואז, אני מניח, הם מוצאים את עצמם עם יותר ויותר צופים מתבגרים של ממש ופחות ופחות קהל מכובד, כזה שאת אסקימו לימון עדיין היה מוכן לעכל בהנאה.

הדפוס השני – סרטי טקס המעבר של גיל-ההתבגרות. סרטי-מתיחות. מתחת לציפוי הדק של מכובדות והתחסדות בנוסח המבוגרים, באיצטלה של מחקר חברתי בידורי, ממשיכה ההשתוללות הילדותית בארמונות המפלגה הנתושים, בעיקר בחודרי-המיטות ובשירותים. דוחפים אצבעות מזהמות לכל מקום אפשרי, ומדי פעם מאלצים מישוהו לרקוד עם פומלה; או עושים זאת לבד, לקול מצלחות ההמון. השלטון בידנו, מי יוכל לעצור בעדנו? הגדולים רימו, הכול העמדת-פנים; ביסודם, כולם כמונו. נמשיך, אם כך, כמי שכפאו שד, באקט המבחן, גפרור אחר גפרור, עד שנזכיר כי אכן – הם כולם דליקים. ולעזאזל כל היתר.

אבל מי בעצם היה הראשון, בתקופה המודרנית של הקולנוע הישראלי, שאמר: "הכול עבודה בעיניים, כוס אמק, וקס". במקודה הזאת, בטרם אעבור לדון בסוג השלישי של סרטי-ההתבגרות, אני חייב לעצור ולחזור אל שניים מן הסרטים הבולטים והנחשבים של הקולנוע הישראלי עד עצם היום הזה – לאן נעלם דינאל וקס (אברהם הפנר 1972) ומציצים (אורי זוהר 1972). לשני סרטים אלה, העוסקים בעולמם ובתסכוליהם של בני שלושים-ארבעים, יש, לכאורה, מעט מאוד קשר זה לזה ואין להם שום קשר עם הדיון הזה. למעשה, באותו אופן אשר בו, עלי-פי בורחס, מרגע שנוצרה "הקפאיות" מזהות לפתע רטרואקטיבית אוסף של יצירות חסרות-קשר מתקופות שונות כ"קפאיות", הרי סרטי-ההתבגרות בכלל וסרטי-המתיחות בפרט מאירים בדיעבד את שני הסרטים הללו באור אחר. הראשון מספק לקולנוע הישראלי את האנטי-אליטיזם המובהק והשני את

ההתעסקות הינקותית בציצי ובפיפי ושניהם מספרים, בדרכים שונות מאוד, על חוסר-יכולתם של החברה להתבגר.

המקרה של מציצים הוא הפשוט מבין השניים. רנן שור, פרשנו הסמכותי ביותר של אורי זוהר, מדבר על מציצים, ועל עיניים גדולות (זוהר 1975) כעל סרטים אודות גיבורים "...המסרבים לבצע אקט של התבגרות... ילדים נצחים בני שלושים-ארבעים" (שור 1975). הסירוב הזה להתבגר בא לידי ביטוי במובן הפשוט ביותר בהתעסקות אינטנסיבית בסוג מסוים של חוויות התבגרות שהופך את הסרט לאבי סרטי-המתיחות ואסקימו לימון גם יחד. גיבור הסרט, גוטה (אותו מגלם אורי זוהר), פוגש את אלטמן הבן בצאתו מאצל פרוצה, שמודיעה לו כי "הילד אינו ילד ועשה זה עתה את הספתח". גוטה מסלק את אלטמן הבן מחירי הצצה בחדר-ההלבשה לנשים על שפת-הים בקריאה - "הולה מין", תופס מיד את מקומו ושומע בהיחבא את "תגובותיהן של הנשים היודעות כי זוג עיניים גבריות פולשות אל אינטימיות חודרי ההלבשה... מקבלות את העובדה בחיוך סמוי של האהה... כחלק מחוקי העזר השכונתיים, חלק מן הקודים הפרועים של מרחב שיפוט הים, המשמש אינקובטור המוני לגידול פני מציצים" (לשון המבקר). גוטה ואלטמן הבן מזנקים בלהיטות לעבר שתי בחורות ומגלים כי אלה צבי שיסל ומוטי אליהו, "תלמידיו הסוררים של גוטה", שהתחפשו לנשים והם זורקים עליהם פצצות; זוהר ואריק איינשטיין גובים לשיסל את הבגדים; השוט הארוך-ארוך מתמקד על איבר-מינו התפוח של אלטמן הקטן ומדגיש את תגובתם הנדהמת של גוטה ואלי - "יא אללה, צא עם זה לסיבוב הופעות סביב העולם". הנקודה המכרעת כאן איננה, כמובן, עצם המופעים הללו, אף לא העובדה "החוקר-טקסטואלית" ששיסל, "תלמידו של אורי זוהר", יעשה שש שנים מאוחר יותר את סרט-המתיחות הישראלי הראשון: ישראלים מציצים. הנקודה המכרעת היא עצם העמדה שהסרט נוקט כלפי גיבוריו; כדברי המבקר: "...בניגוד ל'בטלנים' של פליני [שמתאר הקשר תרבותי ואנושי דומה משהו] גיבוריו של אורי זוהר אינם מצפים לפריצת מעגל 'מושב הלצים' שלהם... אורי זוהר, בניגוד לפליני, אינו מציע לגיבורי 'מציצים' תכלית ופתרון אפשרי... אף אינו מעמת אותם (בניגוד לפליני) עם מציאות העולם המבוגר וההישגי... זוהר דוחה קיצוניות את אמות-המידה החברתיות המקובלות, האצות להשכיב מציצים על ספת הפסיכיאטר. הוא הופך את קהל הצופים לשותפים בחויית ההצצה ופוטר את התופעה בחיוך שובבני".

באותה עת, נעדר דניאל וקס, בוגר מחזור 1960 בבית-הספר הריאלי בחיפה, מכנס המחזור שנערך עשרים שנה אחרי סיום הלימודים. דווקא הוא - גיבור ילדותם, אלוהים הפרטי שלהם, זה שדיבר על ניטשה בגיל 14" (שניצר 1991). בסיומו של מסע חיפושים ארוך מגלים אותו שנים מחבריו לשעבר, "בדירת שיוכן באר-שבע... לא יותר ממרצה פוץ לפילוסופיה, פטפטן, כרסתן ומקריח, נשוי למי שהיתה חברתו העתיקה (הוא, שהשכיב בשנותיו הטובות את כל בנות-הכיתה), חי בין חבלי כביסה וחיתולים מתייבשים...".

"כוס אמק, וקס" אומר בסצינת סיום הסרט אחד משני המחפשים, יורד מן הארץ, על כבש המטוס המחזיר אותו לאמריקה.

המבקר אשר לוי, שכתב על הסרט בתחילת שנות השבעים, תיאר אותו כ"ניסיון הימלטות של הפנר אל ימי-נעוריו... עליידי החיפוש אחר הביטוי המושלם של הנעורים האבודים, קרי: דניאל וקס, מציאותו של וקס והאכזבה ממנו הוא הפתרון החד-משמעי והצפוי... אין מפלט, החיים עושים את שלהם" (לוי 1974). מבקרים אחרים באותה תקופה צבעו את החוויה הזאת בגוונים ישראלים מקומיים יותר. שבע-עשרה שנה מאוחר יותר מציב מאיר שניצר את הסרט כאחת הדוגמאות הראשונות למה שמכונה "קריסתו של מיתוס הצבר" בקולנוע הישראלי. "סופרים, ציירים, פסלים, פזמונאים ומחזאים פעלו פה כדי לצקת את מיתוס הצבר, והנה מגיעים קולנועני שנות השמונים - צפל ישרון ב'נועה בת שבע-עשרה' (82), רנן שור ב'בלוז לחופש הגדול' (87) ואחרים - ומקלפים את שכבת השומן הרומנטית הזאת... מפרידים בין דת למדינה, זוהי הדת שהמנונה צווח 'אנו, אנו', ואלה הם הקולנוענים ששמו אצבע מכוונת על זייפנותה של מנגינה זו" (שניצר 1988).

מנקודת-מבטי שלי, של סרטי-מתיחות וסרטי-התבגרות, נראים הדברים קצת אחרת. בטונים עייפים, שכלתניים, ספרותיים, מגיע הסרט הזה כמעט לאותם מחוזות של הסירוב להתבגר נוסח הסרט מציצים. הניסטלגיה לישראל אחרת, זו של שנות השישים המוקדמות, כשלשירי הפלמ"ח היה עדיין תוקף כמו-אמיתי, אותן שנים שגם אסקימו לימון מתגעגע אליהן, גם אם למוסיקה אחרת לגמרי, סופגת מהלומה ניצחת אחת המתיחות הגדולות (אם גם צפויות) בקולנוע הישראלי, כשמברר טיבו האמיתי של גיבור אותן שנים. התגלית המניפולטיבית הזאת יחד עם מסקנתה - "כוס אמק, וקס" מצטרפות לכדי מסר פופוליסטי בוטה וחד-משמעי, הגובר בקלות על ריבוי משמעותיו של המרקם הכולל. השמועות בקרב חוגים יודע-דבר על זהותו המשוערת של אותו דניאל וקס מוסיפות לפצצה

האנטי-אליטיסטית הזאת נשורת קטלנית ההולכת ומתפשטת. "כוס אמק, וקס", וכל החוכמולוגים והפרופסורים ויפ-הנפש והמפא"יניקים, כוס אמק כל המדינה הזאת. העובדה שתוך שנה מעשיית הסרט, בתקופת הקרנתו (1973) צפויה לגיבורי הסרט הפתעה מרה הרבה יותר מאשר גיבור אחד שהכיב, מחוללה של אומה גיבורה שלמה, מעניקה ל"כוס אמק" הזה מימד נוסף, המזכיר את הדיון שערך יגאל בורשטיין, לאירדוקא בהקשר לסרט הזה, תחת הכותרת - "כוס אותק המדינה הזאת": דיון בייחודו של הגידוף הקולקטיבי כל-כך הזה, ובחירה הקיומית לגורל הקולקטיבי כולו המפעעת תחתיו. (בורשטיין 1990) האינטואיציה הנבואית הזאת של הסרט מרכבת, אך אינה משנה מהותית, את האופי הבלתי-בוגר של הטיפול בהפתעה הכואבת הזאת, ובעיקר של גלגוליה מכאן והלאה בקולנוע הישראלי. מנקודת-מבט התבגרותית-מתיחתית, בקושי להתבגר הטמון בו ובמטען המתיחתית-פופוליסטי הכבד שהוא נושא עליו, מקדים לאן נעלם דניאל וקס את שני הסוגים הראשונים של סרטי-התבגרות שמנית - סרטי-המתיחות וסדרת אסקימו לימון. ואולם, יותר מכול הוא שייך לסוג השלישי בו לא עסקתי עדיין. שניצר משבץ את לאן נעלם דניאל וקס לצד מציצים ("שני כוהני החילון הגדולים של הקולנוע הישראלי", כך הוא מכנה את הפנר וזוהר) ורואה בסרטים האלה מעין פרקי מבוא בנרטיב החדש (קריסת הצבר ההירואי), ההולך ומתמסד במקום הנרטיב הישן ברבים מסרטי שנות השמונים (שניצר 1991). מנקודת-המבט שלי, שייכים גם הפרשנות הזאת וגם מושאיה: לאן נעלם דניאל וקס ר"ממשיכו", למה שאני מכנה: "סרטי-ההתבגרות האיכותיים-מחאתיים". כאן אני כולל את כל אותם סרטים אשר בהם, מאז לאן נעלם דניאל וקס ועד עתה, ממשיכה הטרוניה הילדותית-מתבגרת על כך שהמבוגרים, כלומר הסמכות והאליטה, רימו אותנו, שהכול בלוף, שהתסריט האמיתי היה אחר לגמרי, שלא נכון שהצדק אתנו, והערבים, והשוואה, וצה"ל, ובן-גוריון וכל הפרות הקדושות תישחטנה. או, בלשון המתבגרים עצמם, תלמידי שמינית בתקופת מלחמת ההתשה שמציגים בבלוז לחופש הגדול, טרם גיוסם, מחזמר בנוסח הבא:

לא רוצים, לא רוצים, לא רוצים, לא רוצים.
לא רוצים מפקדים, מנהיגים, מצביאים. לא רוצים מנהלים ומורים.
לא רוצים שיגידו לנו מה זה טוב ומה זה רע...
לא רוצים מלחמות, יתומים, אלמנות.
לא רוצים בית-קברות.

זוהי טרוניית מתבגרים, שראשיתה בזעזוע של מלחמת יום-הכיפורים והמשכה בזעזוע של הפסד השלטון ולא הזכייה בו, משום שבניגוד לשני סוגי סרטי-המתבגרים הקודמים, הסרטים הללו שייכים בבירור למחנה של המפסידים, ומזוהים עמו; אפשר להמר בזהירות ולכנות אותם סרטי מחנה שלום עכשיו. ולכן, אין כאן מן הצהלה ההיסטרית, שבעת-הרצון, הנקמנית מעט של סרטי-המתיחות, וגם לא הנהמה המינית הינקותית על כאב ההתבגרות שעולה לפעמים בסרטי אסקימו לימון. פה יש כאב עמוק יותר, שנחמתו העיקרית היא בעצם הנועם המסוים שבהתייפחות יחד עם הכאה על חטא; חטא המושלך עד מהרה לפתחם של המבוגרים ההם, המיתיים, שהוליכו שולל כל-כך הרבה אנשים, כל-כך הרבה זמן. רק מי שיטה היטב אוזנו יוכל לשמוע את ההבדל הדק, אך המכריע, בין יבבת מתבגרים, יהיה גילם אשר יהיה, בגלותם שהעולם אינו מה שאמרו להם, לבין הזעקה חסרת-הגיל אל מול הבטחות השווא של החיים, מצוקות קיומיות ותהומות פוליטיות. ההבדל הזה הוא בריוק הדבר שעליו מתנדר, פוסח על שתי הסעיפים, לאן נעלם דניאל וקס, מועדים מרבית סרטי-ההתבגרות האיכותיים, ושבוכותו מתבדל הסרט נועה בת שבע-עשרה. בלאן נעלם דניאל וקס ההלעגה הגסה על וקס והטרוניה של "כוס אמק, וקס" הן הרבה יותר נחרצות וחד-משמעיות מן ההכרה הנרמזת, המהוססת, בכך שמי שנקלע לעולם של הונאה כה חריפה עם ציפיות כה מופרכות כדאי לו שיפשפש קודם-כול במסתרי ההונאה העצמית שלו. בסרטי "קריסתו של מיתוס הצבר", לעומת זאת, חסרים אפילו הרמזים המהוססים הללו. המלך הוא עירום ואנחנו מסכנים שסידרו אותנו. בנועה בת שבע-עשרה, לעומת זאת, הזעקה הזאת מושמעת ללא שמץ של רחמים עצמיים והסרט כולו הוא מעין דיון כואב על מקורותיה וביטוייה השונים של הזעקה: אצל המבוגרים, שנלחמים מלחמה אבודה בתחושה שטעו לאורך כל הדרך והחמיצו את חייהם; אצל הצעירים, אשר לטוב עולם מבוגרים כה מעורער, כה מעיק, כה חסר-רדאות, מגיבים בקונפורמיות יתר במקום במרדנות; ואצל נועה, שעומדת על משמר האינדיבידואליות שלה, הרגישות שלה, התערובת הייחודית לה של כאב פרטי, משפחתי וציבורי.

שנים ספורות מאוחר יותר (1989) תתגלגל הצעקה הכנה, העמוקה, ההתבגרותית-בוגרת הזאת לצרחות היסטריות ממש, כשתעבור אותה חבורה, פחות או יותר, תחת שרביטו של אותו במאי - צפל ישורון - מסע בלחות בארץ האינתיפאדה, מסע ההתבגרות של הנער המשמש כאני המספר של הסרט שדות ידוקים. אבל כאן מתחילה מסגרת הדיון שלי לקרוס ומתבקש מעין סיכום ביניים כדי לכנס את הציבור ההולך ומסתעף בחזרה לנקודת-המוצא האחרונה שלו - סרטי-המתיחות בסרטי-

התבגרות. תחילה סברתי כי המקור הבלעדי לשכיחותם המפתיעה של סרטי ההתבגרות למיניהם, כולל זן סרטי-המתחיות, מסוף שנות השבעים ואילך, הוא הזעזוע הספציפי של חילופי השלטון; בעיקר, כנראה, סילוקם מן הזירה של האבות המנהיגים, שגירה בדרכים שונות את בלוטות ההתבגרות של קהלים שונים בחברה הישראלית. אולם דווקא בבואי לזון בסרטי-ההתבגרות המגיבים בצורה הישירה ביותר על התופעה הזאת – אותם סרטי איכות התבגרותיים-מחאתיים, התברר לי עד מהרה שהרקע לסרטים אלה, כמרגם לשני הסוגים האחרים של סרטי-התבגרות – סרטי-המתחיות וסרטי אסקימו לימון – מצוי הרבה קודם-לכן. לא רק שאותה התערערות במעמד האבות המייסדים מתחילה קודם-לכן, לאודווקא בהקשר של חילופי השלטון, אלא בהקשר של אובדן הביטחון הקולקטיבי בעקבות מלחמת יום-הכיפורים למשל, שהפך את הצבר מגיבור הירואי למתבגר, אלא יש כאן גם רובד התבגרותי קדום יותר: רובד שנוגע ודאי למסכת היחסים הסבוכה בין ילידי הארץ לבין דור המייסדים. רובד של חבר'מניות סחבקית הירואית, המסרבת להתבגר, שמצויה כבר בחבורה שכזאת ושמנתגלגלת, אם נדלג בקפיצה גדולה, כדי לחזור לנושא המרכזי של הדיון, עד לשניים מנושאי הרגל של הקולנוע הישראלי בכל תקופותיו – סרטי-פולחן של מבקרים וצופים כאחד – מציינים ולאן נעלם דניאל וקס. סרטים שבהם אותה חברותא, אותם מתיחתיות ופופוליוז, אותו חוסר-בגרות, מבצבצים מתחת לטיפול קולנועי איכותי ורציני במופגן. בלאן נעלם דניאל וקס מתחילים קשיי ההתבגרות העתיקים הללו של הצברים ההירואיים להתמוזג עם קשיי ההתבגרות החדשים של הזון ההולך ומתהווה של הצברים הבלתי-הירואיים. תפוצתו של הזון החדש תגדל במהירות, עם ערעור הביטחון הקיומי וסמכות האבות המייסדים בעקבות מלחמת יום-הכיפורים. כך קורה, שבעודנו שולפים בעמל רב פקעת אחר פקעת משורשיהם החברתיים של סרטי-המתחיות, מצאנו אותם, אולי לא כל-כך במפתיע, סבוכים היטב בשורשיהן של חטיבות ניכרות אחרות של הקולנוע הישראלי; חטיבות של קולנוע מתבגר בתהליך שיקופה של הווייה חברתית מתבגרת, מה שמתקשר, כמובן, ישירות למעבר הלימינאלי של טרנר, אשר פתחתי בו, שהרי מה מתאים יותר לאותו המצב חסרה-מובחנות, לא פה ואף לא שם, "בתוך הזמן ומחוצה לו" מאשר גלי-ההתבגרות; מה שמסביר אולי, מכיוון אחר, מדוע בקולנוע הישראלי דווקא הסרטים הקצרים, הצעירים, המתבגרים, הם בדרך כלל המבוגרים ביותר...

אכן, אין מנוס אלא לעצור כאן. להטמין בינתיים בחזרה אותן מקלעות שורשים חשופים, המשתרגים עדיין עמוק מתחת לפני הקרקע, ולהישאר עם פקעת המתחיות הבודדה, המפותלת שבידנו; חושפים אולי את הביקורת שלנו לטענה שהנה, בסופו של עניין, לא חזרנו אלא על אותו דפוס-גילוי מפוקפק שמצאנו באחרים; הגילוי שמתחת למעטה דק של "איכות" ומכובדות ובגרות, כל הסרטים הם אותו הדבר! לאמיתו של דבר, מעבר לפסיעה הגסה הנרשית כדי לעבור ממציינים ולאן נעלם דניאל וקס עד לישראלים מצחיקים, אסקימו לימון או לא שם זין (כחניית ביניים), מנקודת-מבטו של המדען החברתי העיון המשולב גם בייחודם של הסרטים המהווים את נושא הדיון וגם בתופעה הרחבה העולה מהם עשוי להיות הפורה מכולם. כך, למשל, נקודת-המבט הרחבה, המכלילה יותר של התופעה החברתית שסרטי-המתחיות הם רק אחד מביטוייה, מאפשרת לעקוב ביתר קלות אחר גלגוליה האחרונים האפשריים מן הרגע שגל סרטי-המתחיות ואסקימו לימון הסתיים או נפסק זמנית. ניתן אז להצביע בזירות על האופן שבו מפעיל ברקן אותה תחבולות מתיחתיות קודמת ברמותו החדשה כאבא גנוב, כשהוא נאבק לקבלת אפטרופסות על בנו כנגד עורר-הדין האשכנזי המרושע, ולתהות אם אחרי למעלה מתריסר שנות שלטון לא מגלה לפחות חלק מן המנצחים שבעצם, מבחינתם, מעט מאוד השתנה. בדומה לכך, אם לחרוג מעבר לסרטים למוצר אחר של תרבות ההמונים (המון אליטיסטי הרבה יותר, יש לשער), האם ייתכן שאת הלפיד האנטי-אליטיסטי, בלתי-פוליטי, לא-עדתי של סרטי-המתחיות קיבלה עכשיו, על גווניו העדתיים הבולטים, דווקא ספרות-המתח המקומית שצצה לפתע? ספרות בעלת גווני פופוליסטיים בולטים, לטענת כמה מבקרים (ראה, למשל, מירון 1991). הייתכן שהאנטי-אליטיזם הבלתי-ממוקד ההוא היה רק גלגול זמני, פרי הזכייה הפתאומית במאבק, של האיבה הנושנה ההיא? האם גם כאן חוזרים ומכריזים על עצמם דפוסים ישנים במצב שאמור היה להיות, סוף-סוף, שונה לחלוטין?

מן העבר השני, תוך התמקדות בלעדית בסרטי-המתחיות, במיוחד ובמדיל אותם מכל השאר, דומה שרק הם, כמקבץ קולנועי שלם, חשופים להאשמה שתחת חזותם של הסרטים הבלתי-פוליטיים לכאורה ביותר בקולנוע הישראלי מצויה תשתיתה של נטייה פוליטית מסוכנת וראויה-לגנאי. שכל התערובת הזאת, התוקפנית, הגסה, של אנשים קטנים, שבה כולם "מאכילים" את כולם, כאיש אחד, היא תערובת שמדד "הנטייה לסמכותיות" של אדורנו היה מרקיע בה שחקים; שניסויים נוסח מילגרם, הבודקים נטייה לציית, הם משחק ילדים למולה; ושאיש חזק, לכשיופיע, ימצא לפניו קרקע מעובדת דיטב, כמיידה לאותו המנהיג שאותו באמת אי-אפשר להאכיל, ואילו הוא, הוא יהיה זה אשר יעשה זאת לכולם, עד הסוף.

III. קולנוע

א. מצלמה בלי בושה: סרטי-מתיחות בקולנוע

בצד האחר של האוקיינוס האטלנטי האטלנטי *Cinéma Vérité* מתורגם כ"קנדי קמרה", וריצ'רד ליקוק (Leacock) – "קנדי" ביותר מדרך אחת – טורח בציד האמת בלי לשאול עצמו אפילו לאיזה צד של הפירינאים מכוונת מצלמתו, זה או האחר. מבלי לשאול, על כן, אחרי איזו אמת הוא תר. בחוסר-הבחנתם בין סיבה לתוצאה, בערבוב של היוצא מן הכלל עם הכלל, ליקוק וצוותו אינם מביאים בחשבון (והקולנוע הוא בדיוק הגשת השבונות) את העובדה שהעין שלהם, המחפשת אימגים בעין המצלמה, היא, באופן מייד, גם יותר וגם פחות ממכשור ההעתקה המופעל על ידה; כן, יותר או פחות, בהתאם למקרה (יותר עם ולס, פחות עם הוקס), אבל לעולם לא רק מכשיר העתקה אשר, בהתאם למקרה, או שהוא נשאר מכשיר העתקה, או שהוא נעשה לעט ולעפרון... בכנות, במלים אחרות, זה לא מספיק בשביל "פייטר" באוונגרד, במיוחד כשהוא אינו יודע שאם אמנם המציאות מוזרה מן הבידיון, האחרון מחזיר את המחמאה.

(ז'אן לוק גודאר, מתוך מילון של יוצרי סרטים אמריקניים, (Milne 1972)

אני לוקח את קלטת הווידאו של על הפנים, אחרון סרטי-מתיחות, ומדפדף בה כמו בספר. פתיחה. המפיק, יצחק קול, יושב באולם בגבו אל הצופים, ועושה מעין מבחן בד לשתי בחורות חמודות שפניהן אליו ואל הצופים. אלה מעמד וזווית-צילום רגילים בסרטים על קברטים, קולנוע, מבחני במה לכוכבניות מתחולות; כך שמצד אחד, יש פה מעין ציטוט אופייני של סרטי-מתיחות לז'אנרים קולנועיים אחרים תוך קריצה אליהם, ומצד שני, קול מעמיד עצמו בתחרות קטנה עם ברקן ואולי גם עם היציקוק, אף הוא לברי הביוגרף שלו, רונלד ספוטו, חובב נלהב של מתיחות, אפילו אכזריות, אבל בעיקר בחיים, לא בדיוק על המסך. הבחורות עוברות את המבחן ומקבלות את המשימה והשליחות והסצינה מסתיימת במתיחה קלה שעושה קול על המותחות עצמן. אין גבולות למתיחות. אבל מכיוון שקול עצמו עדיין לא נמתח, או אולי זהו הגבול. בסרט זה, יש לזכור, גם הבמאיות הן נשים: הדסה דגני ודליה חורבס. אין עוד סרטי-מתיחות שבוים עלידי אשה. זהו עולם שבו גברים מאכילים נשים וגם גברים. ואילו פה יש נשים במאיות, אבל הבוס, כפי שמצביע הקטע הזה, הוא בכל-זאת גבר.

משאל רחוב... שגרתי. אני מריץ את הסרט קדימה.

משרד, מזכירה, אחת המותחות נכנסת לבושה במעין חליפת-מגן צבעונית. בידה צנצנת מלאה מקקים. היא באה לערוך חיטוי נגד מקקים. קודם היא עורכת בדיקה. הבחורה האחרת, המזכירה, נבעתת, אבל המותחת עניינית מאוד וקרת-רוח – היא לא מבינה על מה המהומה. היא אפילו פותחת את המכסה כדי להפגין את רצינות כוונתיה. השנייה צורחת ונסה אל הדלת. הדלת נעולה. היא מתחננת לצאת. המותחת פשוט לא מבינה.

יש פה מצב לא-פשוט. הפריים, כביכול, מחולק לשניים: צד אחד מלאכותי, צד שני אמיתי, וביניהם יחסים משונים. המלאכותי – הבחורה עם המקקים היא שחקנית והיא מעמידה פנים. אבל בניגוד לשחקן בסרט עלילתי שהצופים בו יודעים כמוהו שהוא מעמיד פנים, כלומר, הוא רק משחק, הוא לא באמת מעמיד פנים; במקרה זה, אנחנו אמנם יודעים, אבל החצי השני של הפריים הוא טבעי, אמיתי, סתם מזכירה שזה באמת קורה לה.

אני פותח את הספר הבסיסי ביותר על קולנוע שאני יכול למצוא, לפחות בעברית. הקולנוע, מאת יהודה הראל (הראל 1956). זהו הנוסח המקובל של ההיסטוריה האמיתית של הקולנוע: מן העבר האחד – האחים לואי ואוגוסט לומייר, ממציאי מצלמת הסינמטוגרפיה; מן העבר האחר – ג'ורג' מלייס, "הבמאי הראשון". הראשונים ממציאים את המצלמה, בסוף המאה שעברה, ויוצאים עם סרטיהם ההיסטוריים בני הדקה: טעודתו של תינוק, הפסקת צהריים בבית-החרושת והרכבת מגיעה לתחנה. מלייס דוחה את עצתו הידידותית של אוגוסט לומייר: "איש צעיר, המצאתי אינה עומדת למכירה ועליך להיות אסיר-תודה על כך, כי הסינמטוגרפיה עלולה להרוס אותך. ללא-ספק יש בהמצאתי עניין מדעי מסוים ומוגבל ביותר, אך ערך מסחרי אין בה כלל" (עמ' 25). באמצעות אותה מצלמה הוא זוכה להצלחה רבה עם הגברת שנעלמה, מעבדתו של מפיסטופלס, הראי של קליוסטר והפונדק המקולל. אחר-כך, כמובן, הוא יוצר את הלהיט הגדול: לכלכות.

מן הסרטים הראשונים מסתעפים אחר-כך כל הניזורים, צילומי טבע ונוף, אישים ידועים, שבטים אקזוטיים וסתם אנשים; במלים אחרות: הקולנוע התייעודי. מן הדמות השנייה, מלייס – שכינה את שיטת עבודתו החדשה "מעמדות מלאכותיים להסרטה" – נבע הקולנוע העלילתי. אלה הם שני ענפים

מכובדים מאוד של גזע אחד, שכל אחד מהם רכש לו זכויות נבדדות, גם אם אין כאן שוויון אמיתי בפרסום ובתהילה. כל אחד מהם פיתח לעצמו את תחום הבעיות שבו התמקד, את האסמכתות התיאורטיות ואת האידיאולוגיה שלו. אלא שהמתיחה הראשונה, מבימת לגמרי, מתרחשת דווקא אצל האחים לומייר, בסרט הקצר הגנו, כאילו כדי לקלקל את החלוקה הנוחה כלי-כך. הגנן משקה את הגינה בצינור, נער קטן דורך על הצינור וכשהגנן נועץ את פניו בלוע הצינור שיבש לפתע, מסיר הילד את הרגל וזרם מים ניתך בפרצופו של הגנן. אבל זהו, כאמור, עניין עלילתי לגמרי, כדרך שהחברים שלי של מוניצ'לי הוא סרט עלילתי לחלוטין. לא כן על הפנים. כאן הדברים שונים. על פניה יש לנו כאן פגישה בין קולנוע תיעודי לקולנוע עלילתי מסוג מסוים. זהו מצב מסובך לניתוח. ההתרגשות מן המקק אדירה ומושכת. מצד אחד, יש בסיטואציה משהו שמזכיר את הפרובוקציה שבמאי עושה לשחקן כדי להוציא ממנו אפקט רגשי מסוים. מצד שני, נניח שמקק היה נכנס לחדר, והיית מצלם את המתרחש בסתר או בגלוי; נראה, שבמקרה זה הפער לא היה כה גדול והאותנטיות כמעט ולא היתה נפגמת. כיוון שהשפעת הגיזק גדולה בהרבה מהשפעת המצלמה; אבל טכנית, במצב רגיל, בראותה מקק המזכירה פשוט בורחת, כפי הנראה, ואילו כאן נוצר מצב מלאכותי, אבל אמיתי לגביה, שכן היא אינה יכולה להסתלק. ההיסטוריה שלה היא תולדה של סיוט ממשי לגמרי מבחינתה – מקקים וחור נעול, ושל העניינות האדישה, האטומה של האחרת, שמשאירה אותה לבד מול הסיט. ברור שתפקידן של סצינות מתיחה הוא לייצר ריגושים חזקים במיוחד, וזהו, אמנם, אחד הריגושים העזים והמוצלחים בקולנוע הישראלי – הנערות הנמתחות צועקות, מפרכסות, העניין הוא באיזשהו מקום גם מיני מאוד, מן הסתם; נערות צעירות, נאות, מפרכסות מול עיניך.

כמובן, ניתן היה לשחק זאת, ואולי זה באמת משוחק, למרות שקשה להאמין שאפשר להגיע לאותה תחושה של אותנטיות, שהרי לאותנטיות יש תמיד חזות של משהו שלא ניתן לחיקוי. אבל סביר להניח, שכל סצינה כזאת ניתנת למשחק. באופן עקרוני, אילו היתה הסצינה משוחקת, היו נפגעים שני דברים. ראשית, הקטע הזה היה מופיע בלי תווית האמת שכאילו מודבקת עתה בצד (כמו תווית למבוגרים בלבד בפינת מסך הטלוויזיה). זה אמיתי! זה קרה שם באמת! מכריזה התווית. אנדרה באזין בעל התובנות המעמיקות כלי-כך על היחסים בין הריאליסטי לדמיוני בקולנוע, מאפיין סרטים תעודיים אשר "מטרתם היא להציג עובדות שהיו חדלות להיות מעניינות אם האפיוזודה לא היתה מתרחשת באמת מול המצלמה" (Basin 1971). האם זהו המקרה שלפנינו? לא ברור. במקום אחר קובע באזין כי "צילום פשוט של סקוט וארבעת מלווי בקוטב, אשר התגלה בילקוטיהם (לאחר שקפאו בדרכם למוות) מרגש הרבה יותר מאשר סרט (מבויס) על הנשא" (עמ' 159). בריאזין עם אלן רוזנטל (Rosenthal 1971) מספר אלן פאנט עצמו, כי בהתאם לכללי הסיווג של הצנוורה האמריקנית: איזה דרגות של עירום מותרות ולמי, "עצם התיעודיות מגבירה את הסבירות שהסרט יוערך כמוגבל למבוגרים בלבד. מכיוון שלסרט מבויס יש פחות אימפקט מאשר לתיעודי או לצילום אמיתי". משמע, שתוספת התווית "אמת", חומר אמיתי, יוצרת אימפקט נוסף עבור הצופה והופכת חלקת גוף מותרת לאסורה. אכן, אין בכך כל ערובה לכך שמה שמוגש כאותנטי, אמיתי, איננו מבויס. צילום הסטילס, אומר בארת, מעיד על אמיתותו בעצמו (בארט 1988). זאת הכוונה בקולנוע התיעודי, אבל תמיד נשאר הספק. קולנוע מתיחות מנסה, לעתים קרובות, להראות איך מכינים את המתיחה, את "מאחורי הקלעים" שלה, להוכיח את אמיתותו, אבל בסוף נשארים רק דברת דיוצרים, כל מיני סימנים מסייעים, והאמונה או אי-האמונה של הצופה. אני דווקא מאמין, אבל כיוון שמדובר בדברתם של יוצרים שהתמחו בהוטאה ובמתיחה ייתכן שאין כאן אלא משחק מבויס של אותנטיות אמיתית. אותנטיות אמיתית יותר מהאותנטיות הרגילה של סרט תיעודי, משום שהיא הרי אותנטיות משוחקת כיוון שהאדם המצלם יודע שהוא מצולם; כך שמה שמתקבל הוא בעצם האותנטיות המשוחקת באופן אותנטי של המצלום.

מה עוד היה חסר, הולך לאיבוד, אם סצינת המקקים היתה מבימת במלואה? המקרי. בניסיונם לחקות אירוע שכזה – בחורה נבהלת מפני מקקים – נוטים הבימוי והמשחק, בהקשר הזה לפחות, לסינתזיה מסוימת – ניסיון לזהות את המהותי. ההפסד הוא בפרטים, במה שבארט היה מכנה "הפרט הפרצע" את התמונה. סרט תיעודי טוב הוא בוודאי זה שבבואו אל המציאות הוא דולה ממנה את הפתעותיה ומזווגן עם המתוכנן, הצפוי מראש (אף כי, כמדומני, בדרך זו מתאר דווקא אנטוניוניו, הלא-תיעודי, את עשייתו הקולנועית). ברור שכדי שדבר זה יקרה צריך לתת למקרי, לפרטים, הזדמנות להופיע. ההתרגשות של הנערות למראה המקקים אמיתית ללא-ספק, אחת מהן צועקת, אמאלה, ידה של השנייה נלחצת אל חזה בחדר. אבל הנערה הזאת אחוזה בצבת המניפולציה, היא נשאבת אל הסרט רק למטרה אחת וזה מדכא את המקריות, מצמצם את הפרטים לטווח המסוים, המוגבל מאוד, של תגובתה למתיחה. אם לפתע, במהלך העניין, היה מצלצל הטלפון, שיחה מאמה של הנערה, או מהחבר שלה, והיא היתה מדברת ומעיפה או לא מעיפה עין חוששת אל הגיזק... או, שהמצלמה היתה מתלווה, לאחר הגילוי, לביתה או לבית השחקנית, משתפת-הפעולה, לראות מה

קורה בראש שלה וכמה כסף היא מקבלת עבור יום כזה של "שיגועים"... אבל לא, הכול מוקפא, הכול חתום, הכול מנותק. לא רק הטלפון. אתה לא יודע מי הבחורה ולאן היא תלך. היא אובייקט למתיחה ותו-לא. אצל ראלף ענבר יש לפחות איזושהי המשכיות. האובייקטים למתיחה חוזרים לאולפן, משוחחים עם המותח בניהוטא, ודמותם מקבלת מימד נוסף. ואילו בעל הפנים, כמו בשאר סרטי-המתיחות המקומיים, מופיע הנמתח רק בשני מצבים: בהיסטריה של המתיחה ובהיסטריה של הגילוי. דבר משונה. מצד אחד, כל הסרט בנוי כדי להראות את מה שאי-אפשר, או לא מעניין לתכנן מראש, את המקרי, הרביגוני, מה תעשה כשייכנסו המקקים? ומצד שני, במרבית הסצינות הללו חונקים במהירות את ריבוי האפשרויות שיוצר המצב המבוים, מגבילים את הסצינה כדי לנתבא אל התוצר הצפוי מראש – מפל רגש מזהיר, אמוציה חריפה, אמיתית, שלידתה בכזב והיא מבודדת ככל הניתן ממקורה החי. זהו דבר האופייני לקנדיד קמרה באשר היא, אבל נוכחותו כאן חריפה במיוחד. בניגוד מובהק למה שהיה קורה ודאי בסצינה כזאת אצל אלן פאנט, כל הנמתחות דומות: צעירות פשוטות, נאות. מה שמאפשר לנצל גם את המוטיב המיני הפועל מתחת לפני השטח. אין מבוגרות, אין גברים. אין זכר להתנהגויות חריגות שבוודאי אירעו במהלך הצילומים, למשל, מישהו אדישה, או אחרת פורצת בבכי. החלק התיעודי מלוטש על-ידי מיון, קיטוע ובידוד למדרגה של מעין מעמד מבוים המכיל רק את העיקר – מנקודת-מבטן של יוצרות הסרט – האמוציה הגבוהה ותווית האמת.

סיכום ביניים: הקנדיד קמרה היא ניסיון לפתור, בהקשר הבידורי, כמה מן המגבלות של שני זני יסוד בקולנוע. הקולנוע התיעודי אמור לספק את רטט האמת, אבל הדברים האמיתיים לא כל-כך מתרחשים מול המצלמה (אלא אם כן מדובר על דברים חריפים כל-כך שהמצלמה בטלה בשישים מולם – מלחמה). מול המצלמה אנשים לא מראים את האמת אלא כסות מעובדת וייצוגית שלה. ויש דברים שאותם בכלל לא מראים מול מצלמה. אפשר היה לפתור זאת על-ידי הסתרת המצלמה, אבל בכך אין די. את האמוציות הגבוהות, המצבים המיוחדים, המצחיקים, המביכים, החריפים, אנשים לא חושפים גם ללא-מצלמה. בכך מתמחה הקולנוע העלילתי, אבל שם חסרה תווית האמת. באמצעות הפרובוקציה הכמור-עלילתית, ללא ידיעת הקורבן ותוך הסתרת המצלמה, מקבלים גם אמת וגם אמוציה חריפה בעלת גוון של הצצה. כמובן, הדבר עשוי להעלות הרהורים מעניינים על הדימוי השליט של "המצויאות האמיתית" בתרבות המערבית המודרנית, אשר ז'אנר זה הוא אחד מביטויה האזוטריים ביותר. לא מדובר באמת של הגלוי לעין, של האפי, אלא בזו של הדרמטי, המפתיע, הפסיכולוגי. אמת נסתרת, חבויה במעמקים, מצפה לאביר הגואל שיבקיע את המעטה הכוזב של הנראה לעין ויחשפנה לעיני כול, ויהיה זה (כדברי פול ריקר) מרקס, ניטשה, פרויד או פאנט. גם אם האחרון היה מעדיף, קרוב לוודאי, במקום שיתלוהו על אילנות כה גבוהים, מקום בטוח יותר באילן היוחסין הצנוע של השושלת הקולנועית, ולא להיחשב, במקרה הטוב, כמין בן לא-חוקי מזיווגם של הקולנוע התיעודי והעלילתי, כשהשני מתכחש אליו כמעט לחלוטין בעוד הראשון מכיר בו בחצי פה. שהרי הקנדיד קמרה מעולם לא זכתה ליותר מהתייחסויות שוליות בדרך-כלל במסגרת של דיונים על תרבות הטלוויזיה או על הקולנוע התיעודי. זאת למרות שבמסגרת ההתחבטויות של הקולנוע התיעודי לפחות, עם הבעייתיות של ייצוג המציאות מבעד למצלמה, הוא הגיע לאותן קושיות שהקנדיד קמרה נתנה להם מענה לפי דרכה, לעתים קרובות כבר קודם-לכן; עד כדי כך שפאנט, ביהירות הפגיעה של בן לא-חוקי, אינו מהסס לחבוע לעצמו בגלוי זכות ראשונים על שורה של טקטיקות שצאצאים חוקיים ומכובדים הרבה יותר של הקולנוע התיעודי אימצו לעצמם במסגרת אסטרטגיות האמת שלהם. המדובר, כמובן, באותן אסכולות של קולנוע תיעודי המופיעות החל משנות החמישים, קודם-כול בבריטניה, במסגרת מה שכונה *הקולנוע החופשי* (*Free Cinema*) ואחר-כך בצרפת, קנדה וארצות-הברית תחת שמות כמו: *קולנוע ישיר* (*Direct Cinema*), *קולנוע תצפיתי* (*Observational Cinema*) ו*סינמה וריטה* (*Cinéma Vérité*). המשותף לכל אלה היה ניצול האפשרויות הטכניות החדשות שהלכו ונעצרו בהדרגה בשנים אלה, של מצלמות קלות וניידות, ועוד יותר מכך – ציוד הקלטה גמיש ונייד, שאפשרו ליוצרים להידחק למקומות שעד אז לא ניתן היה להידחק אליהם וגם לא נראה שיש בכך טעם ועניין. האסכולות התיעודיות החדשות הללו ביקשו לשמוע מה אנשים אומרים באמת, באופן שוטף, עם מינימום הפרעות, למעט בדיבור במקומם, להפסיק עם הקריינות המלווה, היודעת כול, המטיפה, הדידקטית, לעתים פואטית, של הקולנוע התיעודי שקדם לתצפיתי. קולנוע זה, שירד זמנית מגדולתו, מגולם יותר מכול בעבודתו של גרירסון (*Grierson*), הדוקומנטריסטי הבריטי החשוב, סקוטי ליתר דיוק, שלנוכח העולם המודרני ההולך ומסתבך האמין בתפקיד האליטיסטי במוצהר של הדוקומנטריסט לחנך את האזרח, להלהיב אותו, להורות לו את הדרך הישרה-סלולה בעזרת כוח שכנע רב על פני הבד.

מתוך שפע הסינמות (*Direct, Vérité, Free*)... המנסות להגיע מעבר לגרירסון לקולנוע תיעודי אמיתי יותר, ניתן להצביע, למרות הבלבול הניכר במונחים, על שתי אסכולות עיקריות: הקולנוע הישיר או

התצפית ניסה להגיע לטבעיות ולאונטיות מירביות על-ידי היצמדות קרובה ומתמידה ככל האפשר לנושא התיעוד. כדי להשיג זאת ניסו היוצרים גם להיות שם עם המצלמה כשהדברים עצמם קורים, וגם להביא את המצלמים לדרגה כזאת של התרגלות למצלמה שמשקלה כגורם מפריע, מעודד מלאכותיות, ירד עד מאוד לעומת ההתנהגות האונטית של המצלמים. צלמו של הדוקומנטריסט אלן קינג (King) ישב במשך חודשים ארוכים בדירתו של זוג נשוי, במסגרת עבודתו על סרט בשם זה (1969), עקב אחריהם מקרוב ככל שניתן, כדי לתת לצופים תמונה אמיתית על חייהם הנשואים. המצלמה של וייזמן (Wiseman) הפכה לחלק מן הריהוט הקבוע, או המכשור הקבוע, בבית-חולים אמריקני וקלטה שטף עצום של אירועים ופרטים שנערכו וגובשו לתמונה נאמנה ככל האפשר למציאות של בית-החולים.

הסינמה וריטה, לעומת זאת, אימץ את הגישה שהתבוננות פסיבית, ולו גם ממושכת, איננה מספקת. יש לגרות את האנשים, להתערב, ליצור מצבים מלאכותיים כדי להגיע אל האמת. גם המצלמה עצמה היא אמצעי-גירוי כזה, ולכן אין סיבה להצניעה, אלא להיפך. ז'אן רוש (Rouch), אבי הסינמה וריטה, ביקש מגיבורי סרטו התיעודי מחוף השנהב אני, שחזר (1958) להנחות אותו במעקב אחרי חייו היום-יום שלהם, לשחק פנטזיות שלהם מול המצלמה וללוות את עצמם בקריינות משל עצמם בפס הקול של הסרט. בכרוניקה של קיץ (1961) יצר רוש דינמיקה פסיכולוגית קולנועית מפתיעה כשעיכב עוברי-אורח בפריס מול המצלמה בשאלות כמו: "האם אתה מאושר?" זימן אותם אחר-כך לדיון קבוצתי מצולם על אודות הראיונות שנערכו אתם וצירף גם את זה לסרט. במלים אחרות: אם הקולנוע התצפיתי הוא מעין קולנוע תיעודי-תיעודי, הסינמה וריטה הוא מעין קולנוע תיעודי-עלילתי. כשמתייחסים לקנדיד קמרה נוטים יותר לצרפה לסוג השני. כך, למשל, עשה זאת גודאר, כשביקש לגנח את ליקוק (שמופיע בדרך-כלל בספרות הרלוונטית כאחד מאבות הקולנוע הישיר, התצפיתי, או הסינמה וריטה, אך בוודאי לא בסיווג שהעניק לו גודאר). בארנאו (Barnouw 1974), בספרו על הקולנוע הדוקומנטרי, מקדיש כמה שורות לקנדיד קמרה בפרק המוקדש למה שהוא מכנה קטליזטורים, בהתכוונות, בעצם, לאנשי הסינמה וריטה. ואולם ברור שכאשר בוחנים את הקנדיד קמרה במסגרת הזאת – לא בין קולנוע תיעודי לקולנוע עלילתי, אלא בין קולנוע תיעודי-תיעודי (תצפיתי) לקולנוע תיעודי-עלילתי (וריטה) – הרי היא איננה שייכת לאחד יותר מאשר לשני. משום שבעוד שבקנדיד קמרה ישנו גירוי, טלטול ברור של המציאות בנוסח הסינמה וריטה, שנועד להפיק ממנה את מה שמעבר לפני השטח, מעבר להתנהגות הגלויה, היומיומית; הרי מן העבר השני, הסתרת המצלמה היא בבירור טכניקה מעולם הקולנוע התצפיתי, אשר ביטול האפקט המלאכותי של המצלמה הוא אחת משאפיותיו העיקריות. וכשם שהסתרת המצלמה היא צעד אחד מעבר למה שהקולנוע הזה מוכן להגיע אליו, אפשר לאמר מימוש כוונתו הנסתרת, הרי השימוש בקטליזטורים בלתי-קונציונליים: ההנאה, הפרובוקציה, המתחה, לצורך חשיפת אמיתות אישיות, מוצפנות, בלתי-נעימות במיוחד, איננו אלא הליכה צעד אחד קדימה עם הסינמה וריטה, מימוש כוונתו הנסתרת. כמובן, מבחינה כרונולוגית אנו הופכים את היוצרות, שהרי הקנדיד קמרה הקדימה בעיקרה את האסכולות התיעודיות הללו, כשהיא מאחדת בקפסולת קסם אחת, עבור קהלה המתענג, מבלי להתייחס יותר על המידה בהתחבטויות מוסריות ותיאורטיות, את השעשוע הטמון גם בזה וגם בזה, תוך הקצנה ניכרת של שניהם.

על רקע הניתוח הזה – על הפנים עדיין מוקפא על מסך הטלוויזיה שלי – אני פותח את הכרך השני של של (Nichols 1985) *Movies and Methods*, מדלג על פני "מעבר לוורטה" – מאמרו של תומס וו (Waugh 1975) ומגיע ל"מעבר לקולנוע תצפיתי" של מקדוגל (Maedougall 1985), לא לפני שעיני נפלות ב"מעבר לוורטה" שוב על ליקוק, המואשם – הפעם על-ידי וו – כמי ש"מרחיב ומשכלל אירוע על-ידי הסתובבות אינטואיטיבית מסביבו, מלקט אוסף של פרטים מקריים לכוליות מיתולוגית דקורטיבית..." ויוצר בכך "ניגוד שלא ניתן להשלמה" (עם דה אנטוניו, דוקומנטריסט אמריקני אנליטי יותר) "ניגוד בין חשיבה מיתית לחשיבה אנליטית בין קוסטה גברס לגודאר, בין נאו-מיתולוגיזציה ורדה-מיתולוגיזציה". ובשובי בשנית ל"מעבר לקולנוע התצפיתי", למקדוגל, הבמאי התיעודי-אתנוגרפי האמריקני, אני כמעט ומתקומם בשם אלן פאנט או ברקן על ששמם כלל אינו מוזכר במאמר המצויין הזה למרות, שבמובן מסוים, הם מצויים בו עד מאוד. שהרי, תוך שהוא תוקף את האסטרטגיה התצפיתית של "העמדת פנים שאנחנו לא פה" (ציטוט של מקדוגל מליקוק); את השקר הטמון בהצגת סצינות חושפניות מבלי להזכיר שהן צולמו מול מצלמה ולכן הן מכוונות באופן בלתי-נמנע אליה; את הפסיביות, היחוק המנטלי והאמצעי-גירוי הטמונים בהתנזרות של צוות הצילום מכל מגע עם מושאי הצילום, כשהם הופכים אותם על-ידי כך לאובייקטים: תוך כדי כל זה, ולאחר שירת הלל לסינמה וריטה מבית-היוצר של רוש, מטיף מקדוגל לקולנוע של "השתתפות אקטיבית של יוצרי הסרט עם המצלמים בסרט... קילוף השכבות החיצוניות של התרבות [הנדונה] והגעה להנחותיה הבסיסיות" (279). לצורך זה ניתן להיעזר בשאלות נוקבות או עקיפות או לבקש ממישהו מן

המצולמים, ממליץ מקדוגל מניסיונו, לעורר ויכוח בנושא טעון בקרב החבורה. הכול מול המצלמה, כמובן, אך מבלי שהם יידעו שהדבר יזום. רק בדרכים כאלה ניתן להתגבר על האופן שבו הקולנוע התצפיתי, כמו קהל הצופים "קפוא בפסיביות שלו... חושב במונחים של תמונה על המסך יותר מאשר נכחותו בזירת הצילומים, היכן שהדברים אכן קורים... הכוב בכך [במצבנו כצופים] נעוץ בחוסר יכולתנו להגיע דרך המסך ולהשפיע על חיי המצויים על המסך... רק כשאנו מנסים לפלוש אל העולם של הסרט מגלים אנו את חוסר-הממשות של אילוויית המציאות שלו" (שם).

ב. ישראלים מצחיקים: סרטי-מתיחות כקולנוע תיעודי מקומי

"יום יבוא ותגיע אשה גדולה ממך, גסה ממך, תדחוף את עגלתך ואז תדעי..."

(עדויות מן הסופרמרקט, תל-אביב, סוף שנות השבעים)

ובחזרה לסרטי-מתיחות. על הפנים: רבקה מיכאלי מחופשת לקופאית מן המניין. תוך כדי עריכת החשבון היא מנהלת שיחות טלפון מתמשכות עם ידידים ומעתיירה על הקונים עצות ונזיפות בנוסח: "יותר מדי ביסלי, זה לא טוב לשיניים". המצלמה מתעכבת ארוכות על פני הקורבנות במה שנראה כסיטואציה ישראלית כל-יך: תערובת של זעם, חוסר-אונים, כעס על העולם ועל חולשתך שלך, על הציונות שכך עלתה לה, ניסיונות מחאה הססניים, ובמרבית המקרים – קבלת מרות הסמכות, שבמקרה זה היא הקופאית. האיכות התיעודית של הקטע הזה היא תוצר של כמה גורמים: ראשית, כאמור, המתיחה הזאת היא הקצנה של מצב ישראלי טיפוסי – עמידה חסרת-אונים מול נותן שירות. גם הקיטוע בקטע הזה חריף פחות. האירוע כולו נמשך דקות מספר ויש בו כמה וכמה וריאציות שונות מלאות על אותו נושא. והעיקר: אין כאן חלל משרדי מבודד, או קטע רחוב סתמי, אלא סופרמרקט חי ונושם. חבל שהמצלמה לא משוטטת יותר והאירוע אינו מתפתח יותר. העין של הצופה מנסה לפרוץ אל מעבר לגבולות הפריים, לראות עוד קונים, סתם קונים, אולי את המנהל בעמדת התצפית שלו למעלה, או את ההיסוס מול שני סוגי קפה, או התכתשות קטנה בתור של פינת המעדנים. ובכל-זאת – האם ראינו לפני-כן, אי-פעם, בקולנוע הישראלי את הסופרמרקט הישראלי, מקום עתיר ישראליות יומיומית? אני אינני זוכר קטע כזה. לו ויזמן מקומי היה צריך לבחור מוסד ישראלי להתחיל בו סדרת סרטי-מוסדות בנוסח הקולנוע התצפיתי שלו, היה הסופרמרקט מועמד רציני, לפחות אז, בשנות השישים והשבעים. אבל במקום שעות של סרט יש לנו דקות, ובמקום ויזמן – רבקה מיכאלי. בהרהור נוסף, ויזמן הישראלי לעולם לא היה מקבל כאן את האפשרות לעשות קולנוע תצפיתי על סופרמרקט; אפילו לא אז, בשנות השישים והשבעים. הדוקומנטריסט אלן רוזנטל מספר במאמר בשם "כתב עצמאי בטלוויזיה הישראלית" על תקופת עבודתו במסגרת זו ועל המגבלות והיתרונות שבעבודה בתקציבים הזעומים להדגים (כשמדובר בהפקות חיצוניות), מגבלות המחייבות לטפל בכל נושא באופן המהיר, הישיר והממצה ביותר (Rosenthal 1988). העמדת מצלמה לחודשים של מעקב סבלני, נוסח אנשי הקולנוע התצפיתי, איננה אפשרית, כמובן בתנאים אלה. אבל גם תהליכי התערבות מורכבים, מעודנים וסבלניים יחסית – עבודה לפי "הנחיות" המצולמים כמו בסינמה וריטה – אינם אפשריים. האם ייתכן שקנדיד קמרה נוסח ישראל היא פשוט הדרך היעילה ביותר להגיע אל "מעבר לשכבה החיצונית של המציאות" כמאמר מקדוגל (Macdougall 1985), בעולם דלת-קציב בארץ, אשר בה גם בשעותיו המוצלחות ביותר של הקולנוע התיעודי שלה, הכתבה הזריזה, המזורזת והפיקחית במרבית המקרים השיגה בשני צעדים את הסרט התיעודי בעל הנשמה היתרה. את כל מה שהיה אפשר להציג בשעתיים מפורטות של סופרמרקט ישראלי נותנים לנו בדקותיים, דקותיים אשר בהן, בטכניקה המשולבת של פרובוקציה והעלמת מצלמה נתפוש מיד את מהותו של הסופרמרקט.

העדרו של הסופרמרקט ממסכי הקולנוע התיעודי שלנו איננו, כמובן, רק שאלה תקציבית; זוהי קודם-כול שאלה של בחירה. הטלוויזיה, כמו גופי הפקה אחרים, לעולם איננה מקציבה ממשאביה לסתם נושא שאיננו פוליטי, חברתי, ציוני, היסטורי או, לפחות, פיקנטי מספיק כדי להסיח את הדעת מנושאים פוליטיים מדי. שהרי, גם נושאים פוליטיים מדי (כלא קציעות, למשל, או סרט חושפני באמת על קליטת העלייה) פסולים לטיפול תיעודי ציבורי. כך שדווקא בשנות השמונים, כשעקב התערערות הקונצנזוס הלאומי נחשפו תחומי-יחיים שלמים להתייחסותו האפשרית של קולנוע תיעודי לזחם ומעורב, מן הסוג שכה נפוץ בעולם, הרי היכולת האובייקטיבית – כסף ונגישות – לעשות זאת בפועל פחתה, ולא ברור עד כמה גברה הנטייה לכך בהעדר מסורת של תיעודיות רדיקלית נטולת מחויבות ממלכתית. הקולנוע העלילתי, לעומת זאת, חודר לאזורים בעייתיים יותר ובתמיכה ציבורית דווקא. אולי נכונים בהקשר זה דבריו של אלן פאנט לגבי הצנוורה המחמירה כלפי ירך חשופה "באמת" לעומת אותה ירך חשופה "לא-באמת" בסרט מביים. מתעד המציאות מצנוז את עצמו

ופוסל דברים שאמן הבורה מדמיונו מוכן לטפל בהם. תמונה דומה מתגלה בקצה השני של הרצף, בנושאים בלתי-ממלכתיים או בלתי-פוליטיים כלל, לפחות בעיני המסתכל. מעטים הסיכויים שמוסד ישראלי כלשהו יקצה את המשאבים הנחוצים להעמיד מצלמה על שפת-הים, גם היא מקום ישראלי מאוד, אבל סתם מקום ישראלי, למשך חודשים של צילום; ספק אם יימצאו הדוקומנטריסטים המקומיים שידחקו במוסדות לעשות כן או שייצאו מגדרם – מה שהכרחי ליצירת קולנוע, גם אם הוא נתמך – לצלם דיוקן של רחוב דיזנגוף, למשל, שאיננו סתם רחוב. בקולנוע העלילתי הישראלי, לעומת זאת, יש לנו נתח חוף של ממש במציצים ואת דיזנגוף 99 של אבי נשר, אבל ודאי שהקולנוע הזה בכללותו איננו נותן לנו את מה שגם הקולנוע התיעודי הישראלי אינו נותן די: את הסתם ישראלי, מנהל את חייו הסתמיים, לא-דווקא לגביו, בכל מיני מקומות והקשרים.

כך קורה, שבעוד שהסרט העלילתי מציג מלכתחילה אוסף מוגבל של טיפוסים ומצבים מייצגים, והסרט התיעודי מוגבל בעיקרו לנושאים לא רבי-חשיבות מדי ולא מעטי-חשיבות מדי, מה שמגביל את מגוון האנשים המופיעים בו, הרי דווקא סרטי-המתיחות מזמנים לצופים פגישה בלתי-אמצעית כמעט עם עם ישראל. (לא ארון פה ביוצא מן הכלל בולט אחד, יש ודאי נוספים, יומן של דוד פרלוב: סרט תיעודי-עלילתי שעושה כל זאת, ועוד הרבה למעלה מכך, בדרך מהופכת, מכל בחינה שהיא, לזו של "הקורפוס התיעודי-מתיחתי").

אני רץ עם הקלטת של על הפנים – אנשים ברחוב, בתיקפה, מסעדות. אני מדפדף בראשי בשאר סרטי-המתיחות: ניפגש בחוף, ישראלים מצחיקים; אוסף עצום של פרצופים שקופצים לעין באופן בלתי-אמצעי, דווקא משום ההבלות של המכנה-המשותף – המתיחה. זוהי תיעודיות המבוססת לא על המקריות הזורמת-מסתעפת מן האובייקט הלא-מקרי של הסרט, אלא מקריות מלכתחילה. מי ייתקל הפעם בניידת המתיחות? הנמתחים בעצמם ואוסף האנשים, הפרצופים, שנקלעים כעדי-ראייה לעין המצלמה. זוהי מקריות תיעודית המתווכת ונשלטת על-ידי בחירה, מיון ועריכה שמטרתם להגביר את מרכיב הדרמה, את מיתון הגירוי והאפקטים הפורנו-קומיים. עדיף דתי כמציץ לבחורה מתפשטת מעוד חילוני; גבר קטן במיוחד אטרקטיבי מאוד מול הענקית. כנגד זה עומדים גם הקור-המנחה הסמוי, שאפשר להאביל את כולם, דבר המגביר את מגמת הפיזור, וגם, ומעל לכול – האותנטיות המיוחדת, הטהורה, שנוצרת דווקא כשהיא לחלוטין אינה המטרה. שהרי, מהי התיעודיות האמיתית אם לא מתן משמעות למקריות הפורצת מעבר למתוכנן, למצופה. אבל את המשמעות, במקרה שלפנינו, כבר זיהינו: זוהי המשמעות של העדר-המשמעות, הפואטיקה של חוסר-העיצוב, האמת של הסתמיות, החיות הישראלית הפורצת מבלי משים למרות כוונותיהם של יוצרי הסרט ולא בזכותן או בגללן, כשם שיקרה לעתים לקולנוע הישראלי כולו. אין פה אפילו שאיפה לצוד פרצופים רעננים ומעניינים סתם, אלא צוות נחוש שיוצא למשימותיו הנלוות, ולכן מביא לצופים, מבלי ידיעתו, את שלל פרצופינו, לכושינו, עירומינו – הנשי בעיקר – את הג'סטות, החזות, טון הדיבור. מרוב מאמץ להפיק מן היומיומי את הסוער, המופתע, שטוף-הזימה, הכועס, הצוחק צחוק סוסי אדיר, נולד פה לפתע "האיש ברחוב" וקיבל אפילו איזשהו פתחון-פה, מבלי שמישהו ירצה לשמוע אותו בכלל. הנה היא הגלריה הרחבה והאותנטית ביותר של הישראלי בקולנוע הישראלי למינהו. לא הישראלי הימני או השמאלני, העולה או היורד, הצדוקי או הפרושי, אלא סתם ישראלי. עם הטיה לכיעור, עם סטייה לגסות, אבל ישראלי. זוהי גלריה ישראלית כל-כך, שאפילו שלל הפרצופים הדרום-אפריקניים נמרח לתוכה ללא-מאמץ, ולך תבחין ביניהם.

ג. ניפגש בסיבוב: סרטי-מתיחות כסרטים חיים

כל מה שהתרחש בחיי הריהו כאילו הייתי היצור היחיד, המהווה חלק יחיד וזעיר של ישות גדולה, כול-מקיפה וחסרת-פשר... פעמים טוטליות גדולה זו של החיים מתגלה אלי ביופיה הדרמטי הכביר... אך לעתים קרובות יותר היא נרמית לי כמפלצת בראשית, הפולשת אל תוכי, משעבדת אותי... האימה תוקפת ואופפת אותי בעוצמה גוברת והולכת. המפלט היחיד שנתר לי הוא: לכתוב...

לא פעם מגלה אני את הדרמה האמיתית במאורעות היומיומיים הרגילים ביותר; בתמונת הרחוב השגררתיות; במבטו הפתאומי של פלוני, שצדתי באקראי מבין המוני העוברים ושבים; במראה בדידותם הנוראה של פלוני ואלמוני בקרב ההמון הרב הזה... במלים מעטות שאוזני מצותתת להן באקראי מתוך שיחתם הסתמית... כל אלה מצטברים בתוכי לאיטם, עד שהם הופכים לישות הקיימת לעצמה וצומחת מכוח עצמה... מדוע פונה אני, למרות הכול, אל הקומוניזם...?

(ארתור אדמונד 1966: "מימד חדש של ממשות", הדרמה המודרנית, מבואות ומקורות)

על הפנים, עדיין בסופרמרקט. אני שב וצופה בקטע. עיני משוטטות מפניה של מיכאלי אל פניה המעונות של לקוחה, אל הקופה, אל עגלת המצרכים. לפתע אני נזכר. זה היה לפני למעלה מעשר שנים. אני ממקם את העגלה עמוסת המצרכים שלי בתור שלפני אחת הקופות וניגש לאסוף עוד מצרך או שניים, כדרכו של הישראלי הממהר. אני חוזר – שום עגלה ושום כלום. לבסוף אני מוצא אותה: מושלכת אישם בקרן-זווית, מחוץ לתור. אני נוטל אותה ומביט בעיניים בזהירות הנה והנה לחפש לי מקום. לפתע, אשה אחת, עגלתה בידה, אשר מבטי נח עליה במקרה, מתפרצת מולי בהתרסה מטימטמת: "דחפו לי את העגלה, אז דחפתי את שלך". אשה גבוהה, ענקית, ממש כמו זאת מצוות המתיוחות של ברקן. חמתי מתלקחת, אם כי במידה. עצם העניין, ניחא, אבל מדוע היא פותחת את הפה, ועוד בריש גלי? אם יש דבר שאני שואג לקחת בו חלק פעיל הרי זה אותו הדבר שעומד להתרחש עכשיו, זה שבשבילי נוסד כל מקום ציבורי ישראלי – אוטובוס, קופת-חולים – בשבילי שב העם לציון... בקיצור: סצינה של מריבה פומבית שהקהל הסוגר עליה כמו בזירה הופך אותה לבלתי-נמנעת מרגע לרגע. הדבר כבר לא תלוי בי; מישוהו אחר מושך בחוטים של תיאטרון הבובות הזה; יעיד עלי גיורג' אורול, בפילה הזאת אני חייב לירות! אני מתקדם לעבר האשה הענקית ואומר לה בקול חרישי, מדוד, שנשמע מקצה עד קצה בסופרמרקט הדרוך: "גברתי, את אשה גדולה וגסה!" וכבר אני עובר, ממשיך הלאה, מתייצב בענווה אצל אחת הקופאיות וממתין. קולו של ההמון ממלא בבת-אחת את השקט שנשבר כמו גל מתנפץ, אבל רק לרגע קט. שוב דממה, המתנה – איש לא מתכוון להסתפק בכך ולאחר רגע של תדהמה ועלבון זה באמת מגיע: "תראו אותו", היא צועקת ובצדק, "מה הוא חושב לעצמו, תסתכלו עליו, איזה פרצוף יש לו, פרצוף תחת". ההמון שואג, קצב העיניים הואץ, אלף עיניים ננעצות בי בציפייה, ברישה. אני פונה פנייה מלאה לעברה בעוד היא נישאת בינתיים עם התור שלה לקופה. "גברתי", אני אומר לה, "יום יבוא ותגיע אשה גדולה ממך, גסה ממך, ותדחוף את עגלתך הצדה, ואז תדעי מה עשית לנער רגיש כמוני". שקט מוחלט מושלך בסופרמרקט. רק הקופאית שלי, בעיניים לחות, מסכמת את חשבוני. אני נוטל את מצרכי ויוצא לאיטי, זקוף וחיזור אל הרחוב; רק שם אני מתמוטט לזרועותיו של כבאי מופתע. האם לא הייתי אז בסרט-מתיחות? האם ברקן לא הסתתר שם מלמעלה עם מצלמה? האם לא ראיתי את זה בסרט-מתיחות? מי חיבר את השורות שפי הגה?

במחשבה שנייה, ייתכן מאוד שהפרוטי "בתיעודיותם" של סרטי-המתיחות; האם ניתן באמת לתאר את המתיחה רק כמעין תואנה בלתי-מכוונת לתיעוד? אם הקניד קמרה (שלא לדבר על סרטי-המתיחות) היא באמת נצר לקולנוע התיעודי-עלילתי, כפי שטענתי, כיצד אפשר למקם אותה אך ורק בין אסכולות תיעודיות שונות? לאן נעלמה העלילה? מעולם בהיסטוריה האנושית לא קיבלנו כמויות כאלה של סיפורים על כל מסך אפשרי, בידיוניים ולא-בידיוניים, כל התפוכות חייו, מה שהיינו רוצים שיקרה ומה שכבר קרה ולא רצינו שיקרה. תרגול בלתי-פוסק דרך האחרים, של מהלכים ואפשרויות שכבר לא יתממשו בחיינו. עד כי גבה לבנו ועינינו קדו – סיפורי מעשיות ותולא. אבל נניח שיכולתי ללכת עוד צעד אחד קדימה – להפוך את החיים עצמם של מישוהו לעלילה, ולבנות אותם לאור תסריט מוכן. הקולנוע התיעודי נאלץ לוותר על העלילה לטובת החיים עצמם. כמוכן, לא לגמרי: אלן קינג ארגן את החומר שלו על חיי הזוג הנשוי כמבנה סיפורי, לאור-דווקא ברצף הכרונולוגי שבו קרו הדברים באמת. כך, במידה זו או אחרת, עושים תמיד. ואילו הקולנוע העלילתי מקריב למען הבידיון המוצלח את מה שמתרחש באמת, מוותר עליו מלכתחילה. לעתים הוא מנסה לרבע את המעגל בעזרת הדוקי-דרמה; דרמה תיעודית, אשר בה לוקחים ומשחזרים פרשת חיים בעזרת שחקנים, או בעזרת זרמים קולנועיים שלמים – הניאורי-אליזם האיטלקי, למשל. את הצירוף הזה בין שטפס הטבעי של החיים לעלילה הדרמטית עושה הקניד קמרה, באופן עקרוני, טוב יותר. הרגע שבו מישוהו צועק: "חייך, אתה במצלמה", אחרי שקודם-לכן הפעילו אותך ללא-ידיעתך, העלילו אותך – מלשון עלילה, הוא הרגע שבו החיים נחתמו במסגרת של סרט, הפכו לעלילה שיש בה התחלה, אמצע וסוף, הושמו במסגרת ונתלו. סרטי-המתיחות, עוד יותר מן הקניד קמרה, הוא ניסיון לחצוב בחיים עצמם את התסריטים שלנו. זוהי מיני-עלילה שנכתבה מראש עבור אנשים רגילים, אמיתיים, שמוגשימים אותה בספונטניות ובתום-לב; אותה, קרי, את הסיפור שלנו. זוהי, כמוכן, תמצית ההגדרה של כל מתיחה, כל מניפולציה על הזולת, כל שימוש בזולת כאמצעי, בניגוד לאותו ציווי קטיגורי. זה ודאי נכון לגבי מתיחה, שיש לה סוף מוגדר, רגע הגילוי, ונכון פחות לגבי סתם מניפולציה אשר בה הפיתוי לחתום את האיורע ולהופכו לסיפור על-ידי חשיפת המניפולציה, עומד מול החשש שמן החשיפה יתחיל סיפור חדש, לאור-דווקא על-פי טעמו של המניפולטור. דווקא כאן, אחרי הסוף הרשמי, מתחילה הטריטוריה התיעודית המובהקת ביותר, ודווקא היא מתועדת פחות מכול. מה שברור, אם מתיחה רגילה היא דרך לפסל סיפורים באנשים חיים, על אחת כמה וכמה מתיחה מצולמת, כלומר מתיחה אמיתית מצולמת, שהופכת את הסיטואציה באופן אוטומטי גם ליותר סיפור וגם ליותר אמת. יותר משיש כאן מאבק מי יהפוך את חייו של מי לסיפורו שלו, יש כאן שאיפה

נסתרת לפרוץ את הדיכטומיה הזו של או חיים או סיפור; להפוך חיים לסיפור. אלוהים של הבידיון, זה שיוצר עולמות שלמים, גיבורים שמקבלים כמעט חיים משלהם, איננו מסתפק בכך עוד, כשם שכל מיני אלוהי מציאות, קליגולות עם השראה נוסח קאמי, סטלינים עם משפטים מבוזבזים לאומה שלמה, עם אלו הם חייך, תודה! אינם מסתפקים בעולמות הבלתי-ברזיים שלהם.

כל זה, כמובן, בתיאוריה. קשה לאיזו מתיחה טיפשית של גבר במשתנה או אפילו לנערות מבוערות גיקים לשאת את כל המטען הזה על גבם - "לפסל סיפורים באנשים חיים". אין כאן יותר מתגובה, צרחה, החלקה על קליפת בננה; מקסימום משפט או שניים, אחד וחצי מהלכים, אין כאן התפתחות ודרמה, אבל יש פה גרעין, לפעמים יותר מגרעין, של האפשרויות הגרנדיוזיות שצופן לנו העתיד בחובו. שליח הבידיון הקולנועי יכול, למשל, לחדור למשפחה, להצית משולש אהבים סוער תחת עיניה של מצלמה נסתרת. הטכנולוגיה הקולנועית שרירה וקיימת, ועם הכסף ההוליוודי ניתן גם לשלם בדיעבד כל סכום שנחוץ כדי לקנות את פיסת הסרט-חיים הזה, פיסת החיים-סיפור - כך ייקרא בוודאי הז'אנר - מבעליו. ואפשר גם לשלם מראש לרבות מנויים שיחתמו תמורת כך וכך עכשיו וכך וכך אחר-כך, שמותר לחברת הסרטים, אי-שם במהלך חייהם להתערב, לצלם אותם במסתרים ולשדר. התשלום עשוי להיות מדורג: כך וכך ישולם על פיטורים יזומים שלך ומעקב אחר המתרחש, כך וכך על חטיפת ילד ושחרורו בשלום, וכך הלאה, עד לגבולות שיוגדרו אז בהתאם להתפתחות הנורמות והטכנולוגיה של החדירה הקולנועית.

לא ביום אחד יגיעו לכך, אבל אין סיבה שלא יגיעו. שהרי זה עולם שמתאווה למנות הולכות וגדלות של הטוב בשני העולמות - אמיתי כמו בחיים וחרף וחזק כמו בעלילה. מהפכות מברצעות עם המצלמה ודרכה; מעשי-שוד אמיתיים מתרחשים מול המצלמה, מבלי דעת; התאבדות אמיתיות מתבצעות מול המצלמה בכוונה תחילה. משפטי אונס כמו-הוליוודיים - התגוששות ענק בין סיפורים הפוכים, מבוזבזים היטב, של אותה מציאות - משודרים בזמן אמת היישר הביתה. זהו עולם אשר בו צופה המשפחה המצויה במחצית השנייה של היום בטלוויזיה במעגל ביתי סגור במה שהיא עשתה, פחות ופחות לפי תומה, במחצית הראשונה; אחר-כך היא צופה בשידור מן האולפן של להיט שכבר איננו כה חדש: אוסף רגעים דרמטיים - נפילות, תאונות, שהונצחו במכשירי צילום ביתיים בכל רחבי המדינה בבתיים כמו שלה. אלה רגעים שנעשים פחות ופחות ספונטניים, אמיתיים, ויותר יזומים, מבוזבזים למצלמה כאילו היו ספונטניים, כך אומרים. אבל מי יכול להבחין בדיוק? זהו עולם שבו אנשים לא רק מבצעים משגלים מבוזבזים עד הסוף מול מצלמה בסרטים-פורנוגרפיים, אלא גם אונסים ורוצחים באמת מול מצלמה ומשוקים זאת כסרטי-שעשועים; עולם שבו לזים כבר אינם מסתפקים בקריאה של סיפור או בצפייה בו, אלא מתערבים בו, מכוונים את מהלכו, קוראים וכותבים אותו ברובמון על מסך המוניטור הממוחשב. שלא לדבר כבר על אותו עולם אשר בו מלחמת המפרץ היתה או לא היתה מעבר לסרט הטלוויזיוני היומי שהיא ניסתה לשחק, או ששיחק בה; הולך ונעלם הרגע הזה, החמוץ-מתוק, כשהצלילים האחרונים גוועים, על המסך מופיע סוף באותיות ענק, האור באולם נדלק, ובארשת שהיא עדיין לא פה אבל כבר לא שם, אדם יוצא החוצה, אל החיים עצמם. קרוב היום שבו האח הגדול לא רק יצפה כך, אלא אף יספר את סיפורי-חייו דרך מחשב הענק ומסך הענק שלו; מציאות בידיו-ריאלית תלך ותשתלט על החיים. "רק בשאנו מנסים לפלוש אל העולם של הסרט מגלים אנו את חוסר-הממשות של אילוויית המציאות שלנו", כותב מקדוגל (בתוך: Nichols 1985). הוא מדבר נגד ליקוק, קינג ווייזמן, אנשי הקולנוע התצפיתי ובעד רוש והוורטה, אבל, האם הוא ראה את ברקן? מקדוגל חולם על קולנוע אתנוגרפי תיעודי, שבו המפגש של המצולמים עם המצלמה, עם המצלמים, ישיר, חשוף, אמיתי, מפיק את האמת שלהם, את השטף החי של אירוועי-חייהם, את סיפורם. אבל, האם מה שמתרחש, כמובן מסוים, בסרטי-המתיחות איננו תחילתה של הדרך ההפוכה? אני נוטל לידי את ניפגש בטיבוב של ברקן וראה זה פלא - זה בדיוק מה שאני רואה.

תחילה, סיפורו של מנגל. מן האולימפוס של המתיחות שולח ברקן את האיש שלו להסתתר בתוך גזע עץ חלול ולהמתין לבאות. משפחה גדולה, חמולה, מגיעה לשטח ונערכת סביב. אולי גם כאן צריך היה להתמקם ויזמן הישראלי. במקום זאת, ישנה כאן המצלמה הנסתרת של ברקן והעץ המדומה, עץ הקסמים שמתגנב אל החמולה צעד-צעד בחשאי, עד שבני-המשפחה יושבים בצלו, גם אם כמעט ואיני נותן צל. עתה מתפתח מערכון עממי כתוצאה ממפגש בין חבורת המנגל לבין אלמנטים קומיים מוכרים. יד מן העץ סוחבת סטייק עסיסי שנייה אחת לפני שזנבל - קללות עסיסיות; בקבוק יין מתרוקן בקצב מסחרר, כמעט מעצמו; מדי פעם משנים הכלים על לוח הששי-שש באופן מסתורי את מקומם. חילופי האשמות. אשה גדולה מנסה לפשר, היא מקבלת צביטה בישבנה; עוד צביטה; שני הנצים מכחישים בתוקף את אחריותם למעשה; סטירה בפרצופו של אחד מהם. החשיפה רבת-הצחלה: "אבלתם אותה?" כמה טוב זה הולך עם מנגל. מחוזה קומי, בשרני, עסיסי, לא וולגרי. קומדיה דל ארטה בת מערכה אחת. האם זה אמיתי או מבוזבז? לי זה נראה אמיתי, ככה זה

מוצג לצופים, אבל העיקר הוא: מה מונע מהדבר באופן עקרוני להיות אמיתי? לעשות מה שהוא התיימר לעשות, גם אם תווית האמת שלו, נניח, מזויפת? לי זה מספיק, כרגע. בעד אריסטו, נגד אפלטון. אבל לא זה העיקר; העיקר הוא, שהמתיחה הזאת מכניסה את האנשים לסיפור האמיתי של המנגל המקומי, של אנשי מעמד המנגלים כולו. יוצאים מן הבית, אבל בעצם לא רחוק, שיהיה פתוח אבל צפוף, ואוכלים בשר, בדיוק כמו בבית, אבל אחרת, שיהיה קצת אקשן, צביטה בישבן, באמת אבל בצחוק, שיקרה משהו, אבל לא ממש. המבנה הסיפורי הזה, ודאי לא היחיד, שמרחף חסר-מנוחה מעל המנגל (כמו בתוך הסופרמרקט) ואינו מוצא לרוב מקום לנחות בו, לא-ידווקא בשל העשן, הוא זה שהסרט גואל ומחזירו למקומו. בליווי שיר צרחני כל-כך בפס הקול, עד שאין לי ברירה אלא לראות כל זאת ללא סאונד.

אבל העיקר עוד לפנינו. מן הבורלסקה העממית אנו עוברים לדרמת מסתורין ומתח. כלה עומדת להיות מוחלפת באחרת מתחת לחופה. המתח נבנה בהדרגה ובחוכמה. הפעם הם סבלניים. ברור ליוצרים כי כאן על הצופים לקבל את כל התמונה: המזימה, גיוס הכלה, השכנוע, התדרוך, הכנת שתי הכלות למשימה – האמיתית והמתחזה. הרגע שבו מגיח ברקן מאחור, אל מול המראה, בא מאחוריהן כתיש חמוני, צודל, מחבק את שתיהן, ממשש אותן, עוטף אותן בתנועות בעלות: "לילה גדול מחכה לנו", הוא אומר אל הדיוקטאות הנשקפים בחזרה מן המראה, ריר נזול על סנטרו. זהו רגע שמכין ובונה את כל הרובד העמוק של המתיחה, למי שעדיין לא הבין, את הסטרקטורה המצפה שם שנגלה או שנמציא אותה: גבר מחבק שתי נשים בלבן, בשמלות חופה. גבר אחד ושתי כלות. כלה מתחלפת ברגע החופה, צחורה, בתולית, האשה שבעוד רגע תהיה שלך, שלך לתמיד, מתחלפת בפנטזיה המתממשת על אחרת, זאת שהיא תמצית כל האחרות עליהן ויתרת בזה הרגע. תמצית הנישואים המונוגמיים, שהחיבוק הזה בשתי הידיים של שתי נשים בלבן מזעזע אותם זעזוע עמוק. ואז – החתונה עצמה. הפעם, המצלמה הנסתרת מוסווית כמצלמה הלא-נסתרת, זו המתעדת את טקס החתונה. היא בעצם כבר חלק מן הטקס, כמעט כמו הרב או החופה, אבל היא גם מנציחתו של הטקס, המתעדת שלו. ברגע הקריטי לוחשת הכלה – פניה כבר מאחורי ההינמיה – לחתנה המיועד, שהיא צריכה ללכת לשירותים. והלחישה שלו: "דווקא עכשיו?" לחישה רגוזה משהו, מסוג הדיאלוג האינטימי והכעוס גם יחד של זוג נשוי ותיק שמתפרצת לפתע אל הרגע הטקסי הזה, כולו הבטחה עתידית של אושר ואהבה; הריצה הבהולה של הכלה אל מאחורי הקלעים; ההתחלפות כמו בחלום – אשה אחת בלבן נעלמת, אשה שנייה בלבן יוצאת, הינמיה על פניה; כל זה יכול להיות בקלות סרט של היצוק, ועל-גבי הניתוח המלומד שלנו היה יכול להיבנות ניתוח מלומד פי כמה. זה יכול להיות גם סיפור של דיומא: האיש במסיכת הברזל. המתח, ההפשטה של הסיפור לכדי פיסת בד לבנה על הפנים, האמונה. כשם שהחתן, ההורים ושאר המסובים משוכנעים שהכלה שיצאה לרגע היא הכלה שחזרה, לצופים, היודעים את האמת, החושבים שהם יודעים אותה, אין כרגע כל הוכחה לכך שמאחורי ההינמיה יש כעת אשה אחרת. אחת נכנסה, אחת יצאה, במהירות הבזק-ורק ידעת הצופים, אמונתם בסיפור ובקולו המקריין, המלחש של ברקן: "כמה צדקנו שהקפדנו שהמחליפה תזליף על עצמה בדיוק אותו בושם של האמיתית". המתח האדיר, כוס היין, החתן לוגם, עכשיו תורה, החתן והאם מרימים את ההינמיה. התדהמה, הרוגז, האימה על הפנים. פנים זרות, פני אשה אחרת, צעירה, נאה, זרה, נשקפים למולם. התדהמה הכעושה של החתן. כעס – יותר מכל דבר אחר הוא כועס. כועס על התעתועים של מי? האם זה יכול לקרות לו אילו היא היתה באמת האחת והיחידה? כמה שניות ארוכות כנצח של בלבול, צעקות, דיסטריה, עד שמגיעה עוד כלה – היא חייבת להגיע. לסיפור הזה אין המשך.

יום יבוא וסיפורים כאלה יימשכו הרבה יותר. חפרפרות של מתיחות מצולמות נסתרות יגויסו עוד בילדותן, לשנים רבות, לכל החיים, ואז, שנייה לפני הסוף... לפני שיגיע ההוא עם החרמש... תגיע האחרת, האמיתית, עם ברקן, כמובן. ואז, ההבנה והצחוק האדיר, ההיסטרי, הפראי. הכלה, החתן, הקרואים, כולם אנשים אמיתיים, פנים צוחקות מכל הסוגים, צוחקות הזקנות, צוחקים הזקנים, הכול צוחקים צחוק גדול, ממאן לדיפסק, שצריך גם למחוק וגם לחתום כסיפור את הרגע הזה דמוי-הסיט, כשפנים התחלפו בפנים, ואת הכישלון הבלתי-נמנע של החתן לזהות את ההחלפה – כישלון האיחוד של האחד עם היחידה? – ואת העובדה הקומית כל-כך, כמובן מסוים, שהבנייה הראשונה של האשה, אירעה כאן עוד לפני החתונה, עם ברקן, בעבור מקרן – רואים בצילום מפורט – כלומר, למען המשפחה, למען הנבגד; כמובן – אני עדיין מדבר על הצחוק ההוא, שצריך למחוק ולחתום – הרגע הזה שבו חיבק ברקן זב הריר גם את זו וגם את זו, גם את הכלה האמיתית-יעודית וגם את הכלה השקנית-עלילתית, משאיר מעט מאוד לצופה ולמבקר גם יחד; רק העריכה המקצצת, הבוטא, והאפקטים המוסיקליים הצורמים: פטישי פלסטיק מטמטמים, רק הם נותרו, כתומרות חתונות גסה, רעשנית להחריד, שהורסת את מה שהיא לכאורה בונה.

פסיכולוג ארגוני, תל-אביב

ביבליוגרפיה

- אדאמוב, ארתור, 1966. "מימד חדש של ממשות", הדרמה המודרנית, ערך מתי מגד, עם הספר, תל-אביב.
 אורן, יוסי, 1990. "הקולנוע הישראלי כסיפור הצלחה", חדשות, 18.10.90.
 בארת, רולאן, 1988. מחשבות על הצילום, כתר, ירושלים.
 בורשטיין, יגאל, 1990. פנים כשדה קרב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 גרוס, יעקב ונתן, 1991. הסרט העברי - פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל, הוצאת המחברים, תל-אביב.
 הראל, יהודה, 1956. הקולנוע, יבנה, תל-אביב.
 לוונטל, יוסף, 1991. "כתבה לכבוד האחד באפריל", לאשה, אפריל 1991.
 לוי, אשר, 1974. "לאן נעלם דניאל וקס?" קולנוע 74, מס' 2.
 מירון, דן, 1991. "בוגע ברבר", חפחה של לידי בריחי, זמורה ביתן, תל-אביב.
 קול, יצחק, 1991. "כתבה לכבוד האחד באפריל", לאשה, אפריל 1991.
 קליין, אורי, 1991. "מה עושים עם הקולנוע הישראלי?", הארץ, 20.2.91.
 שוחט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, הוצאת ברירות, תל-אביב.
 שור, רן, 1975. "על 'מציצים' ו'עיניים גדולות' של אורי זוהר", קולנוע 75, מס' 5.
 שחר, מוטי, 1990. "הקולנוע הישראלי כבדיחה אומללה", חדשות, 18.10.90.
 שלון, יגאל, 1991. "כתבה לכבוד האחד באפריל", לאשה, אפריל 1991.
 שניצר, מאיר, 1991. "יובלוריתו המתנפנת", העיד, 12.4.91.
 ששון, זיגפריד, 1990. זיכרונות של צייד שועלים, תרגום: ג. אריוך, זמורה ביתן, תל-אביב.
 Barnouw, Erik, 1974. *Documentary, A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
 Basin, André, 1971. *What is Cinema? Vol. 1*. California: University of California Press.
 Goffman, Irving, 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 Macdougall, A., 1985. "Behind Observational Cinema," in Nichols 1985.
 Miller, M. C., 1988. *Boxed In, The Culture of T.V.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
 Milne, Tom, ed., 1972. *Godard on Godard*. New York: Da Copo Press.
 Nichols, Bill, ed., 1985. *Movies and Methods*, 2 vols. California: University of California Press.
 Rosenthal, Alan, 1971. *The New Documentary in Action*. California: University of California Press.
 —, 1988. "New Boy: An Independent with the Israel T.V.," *New Challenges for Documentary*. California: University of California Press.
 Ross, Andrew, 1989. *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*. London: Routledge.
 Turner, Victor, 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.
 Van Gennep, A., 1960. *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kegan Paul.
 Waugh, T., 1985. "Behind Vérité," in Nichols 1985.