

## מבוא לתיאוריות קולנועיות

27. ביחס לעמדת המרקסיסטים אל התנועה הפורמליסטית, ר' תחילת הפרק. ניסיונו של בנימין להעמיד תחת קורת גג אחת את האוונגרד האמנותי ואת האמנות הפאשיסטית, שנוי במחלוקת. ר' לדוגמה: (Adorno (1992).
- עמדה זו של בנימין ביחס לאוונגרד האמנותי האפוליטי שונה מעמדתם האוהדת של אדורנו, הורקהיימר, מרקוזה ואחרים מחברי אסכולת פרנקפורט, שלעמדותיהם היה שותף בדרך כלל. אלה לא מצאו דרך לראות באמנות הפופולרית במערב, ובעיקר בקולנוע, היבטים מהפכניים בשל מוכפפותה המוחלטת לשיקוף תפיסת העולם של המעמדות המנצלים. לכן, מתוך יאוש מסוים, העמידו את האוונגרד האמנותי כביטוי אמנותי, שמתוך חיפושיו המתמידים אחר צורות ביטוי חדשות מצביע על השתחררות מקיבעון מחשבתי ואסתטי, תהליך התורם בעקיפין לקידום התודעה המהפכנית. לזכות עמדה זו יש לציין את היחס העוין של הפאשיזם (ושל הקומוניזם הסטאליניסטי) לביטויי האמנות האוונגרדית, כאילו היו עיוות חולני של המציאות.
28. Gramsci (1971). ור' גם על דעותיו של גרמשי: (Femia (1987).
29. Althusser (1971).
30. Lacan (1977). ר' הרחבה בפרק "פסיכואנליזה וקולנוע".
31. Baudry (1985).
32. שם.
33. ר' לדוגמה, בשינויים קלים, את התיאוריות של דניאל דיין על תהליך האיחוי שעושה הקולנוע לתודעת הצופה, (Dayan (1976), או את קיטלוג הסרטים של קומולי ונרבוני לפי קטגוריות אידיאולוגיות אלטהוריאניות, (Comolli & Narboni (1976).
34. Heath (1981).
35. יכוח כזה התנהל בין יוצרי הקולנוע גלאובר רושה הברזילי לבין ז'אן לוק גודאר. ר' MacBean (1985).
36. ר' התיאוריות האנטיקולוניאליות של (1978) Said; (1967) Fannon; (1967) Memmi.
37. עמדות רדיקליות אלו התבטאו בעשייה הקולנועית של יוצרים כגלאובר רושה הברזילי ופרננדו סולנס הארגנטיני. עשייה זו התמקדה בהטיית תנאי המחיה (רעב) והתרבות (מיתוסים) של עלובי החיים, כפי שכונו בפי פאנון, לכיוון מהפכני. מאמריו של רושה על אסתטיקת הרעב ומאמריו של סולנס על קולנוע גרילה מתבטאים בסרטים כגון "אנטוניו של המתים" (רושה, 1969) ו"שעת הכבשנים" (סולנס, 1969). ר' (1984) Johnson; (1976) Solanas and Getino.
38. ר' לעניין זה בתחום הקולנוע, את ספרה של אלה שוחט: (Shohat (1987).
39. Jameson (1985). ר' גם על נרטיביזציה על פי גיימסון ב: (Burgoyne (1991).
40. ר' הסרט "אוסטין פאוארס, המרגל ש'תקע' אותי" (1999). הסרט אינו אלא חזרה נוסטלגית ל"שנות ה-60" המפוברקות במופגן. הסרט מורכב בעיקר מצטוטים של סרטי גיימס בונד ומתחפש לפרודיה, אך למעשה אין מדובר בפרודיה.

## פרק שביעי: פסיכואנליזה וקולנוע

### מבוא

העיסוק בקשר שבין הקולנוע לתהליכים פסיכולוגיים מלווה את הדיון במדיום הקולנועי מראשיתו<sup>1</sup>, ואולם רק בשנות ה-60 החלה להתפתח התייחסות מורכבת לתהליכים הנפשיים שחווה הצופה בסרט. אלטמן<sup>2</sup> מייחס התפתחות זו בתיאוריה הקולנועית למעבר מרכז הכובד מעיסוק בקשר שבין הקולנוע למציאות (ריאליזם) או בקשר שבין הקולנוע לעצמו (פורמליזם) לעבר עיסוק בקשר שבין הקולנוע לצופה. בהתאמה, הוא מוצא שאת מטאפורות הקולנוע כחלון לעולם (ריאליזם) או כמסגרת המעצבת עולם (פורמליזם) החלו להחליף מטאפורות הקולנוע כחלום<sup>3</sup> או קולנוע כמראה. שתי מטאפורות אלו התבססו על מה שמץ כינה, במעבר שלו ממחקר סמילוגי לפסיכואנליטי, המסמן הדמיוני (*Imaginary Signifier*)<sup>4</sup> של המדיום. נראה שדימויים מצולמים נעים ודרכי החיבור שלהם דומים במידה רבה, מבחינת הדרך שבה הם נתפסים, לדימויי החלום או המראה. בשלוש צורות הדמיה אלו מופיעות לפנינו או מוקרנות<sup>5</sup> בתודעתנו השתקפויות או בבאות של דברים הנתפסים כמוחשיים, אך נעדרים ממשות פיזית. כמו כן, נראה שתנאי הצפייה בסרט – בישיבה באולם חשוך, המבודד את הצופה מן הסביבה ומנטרלו פיזית במידה רבה, כך שמרבית חושיו אינם מגורים, למעט חוש הראייה וחוש השמיעה<sup>6</sup>, שאליהם פונה תחלופת הדימויים המוקרנים – מעודדים מצב שבארת אפיין כהיפנוטי<sup>7</sup>.

תפיסה זו של הקולנוע הובילה חוקרים לחפש תיאוריות נפש העוסקות בחלומות ובמראות, מתוך הנחה שהמחקר בתחומים אלו יש בו כדי להנהיר את התהליכים הנפשיים העוברים על הצופה בסרט. השאלות המרכזיות שהניעו חוקרים אלו היו, לדוגמה, מדוע נמשכים בני אדם לצפות בסרטים?

מהם תהליכי ההזדהות שחווה הצופה בסרט? ומהן ההשפעות הנפשיות שיש לסרטים על האדם? מרביתם חיפשו מענה לשאלות אלו בתיאוריה הפסיכואנליטית. תיאוריית פשר החלומות של פרויד ותיאוריית שלב המראה של לקאן השפיעו במיוחד על המחקר הפסיכואנליטי של הקולנוע.

## קולנוע וחלום

עיקרי מלאכת החלום, לפי פרויד

בספרו, "פשר החלומות", דוחה פרויד הסברים קודמים לחלום כמנבא את העתיד, כזיכרון מעורפל וזניח של חוויות היום-יום או כתסמין לתחושות גופניות. לפי תפיסתו של פרויד, החלום הוא מפתח לפענוח חיי הנפש של החולם. חיי נפש אלו, טען פרויד, מבוססים על היחס שבין תהליכים מודעים (Conscious) ללא מודעים (Unconscious). תהליכים מודעים הם עיבוד, הסטה, הדחקה ותיעול של יצרים, דחפים, תשוקות ומשאלות, העולים מן הלא-מודע אל עבר כיוונים המאפשרים לקיים חיים חברתיים ולהתמודד עם מציאות היום-יום. מכאן הגיע פרויד למסקנה, שרבים מהדחפים ומהיצרים המודחקים ביום-יום מחפשים דרכי פורקן. החלום, על פי פרויד, הוא אחד הערוצים המרכזיים של האדם לפרוק דחפים מודחקים אלו ולהגשים משאלות, בדרך כלל משאלות ילדות מודחקות, שחיי היום-יום אינם ממלאים. בכך מסייע החלום בידי האדם לשמור על איזון נפשי. לכן יחס פרויד חשיבות מרכזית לפענוח החלומות. לשיטתו, הדימויים והקולות המופיעים בחלומו של האדם אינם אלא ביטוי גלוי למחשבות החלום הסמויות, שהן הצורה שבה מתבטאים הדחפים והמשאלות. שיטת הפסיכואנליזה שפיתח פרויד, תפקידה לפענח מתוך מרכיבי החלום את מחשבות החלום המגולמות בהם, ובאמצעותן להתחקות אחר המשאלות הכמוסות והדחפים המודחקים שמאיימים על איזונו הנפשי של המטופל.

החלום מופיע כסדרה מקוטעת ויחידתית, שהיא תוצאה של מאבק באדם בין הצורך שלו לפרוק דחפים מודחקים רבים ככל האפשר ולבטא משאלות כמוסות, לבין נטייתו לשמור בכל זאת על איזון נפשי גם בעת החלום. בעת החלימה, האדם אמנם מנטרל את עצמו מבחינה מוטורית ומתיר לעצמו לחוות אירועים שבשל אי-ממשותם אינם מסכנים אותו, אך עדיין, גם בחלימה, מופעל מנגנון שתפקידו למנוע מפריקת הדחפים הנחווים לאיים על האיזון

הנפשי של החולם: "אנו יכולים להניח שחלומות מעוצבים בקרב הפרט מכוח פעולתם של שני כוחות נפשיים... אחד מכוחות אלו מרכיב את המשאלה המבוטאת בחלום, בעוד השני מבצע צנזורה על אותה משאלה, ומתוך השימוש באותה צנזורה, מביא בכוח לעיוות בביטוי המשאלה"<sup>9</sup>.

בפרק "מלאכת החלום"<sup>10</sup>, ובמקומות אחרים בספרו, מאתר פרויד ארבעה דפוסי חלימה מרכזיים, שבעזרתם מסוגל החולם לפרוק את דחפיו בלי לערער את איזונו הנפשי: דחיסה (Condensation), היסט (Displacement), הסמלה (Symbolization) ועיבוד שניוני (Secondary elaboration).

הדחיסה, על פי פרויד מנקזת מחשבות חלום רבות לדימוי מורכב. לעתים, תחושת החולם כי בחלומו יש מרכיבים שהם דימויים מעורפלים או כאלה שאינם ניתנים למיצוי או לזיהוי סופיים, היא עדות לפעולת הדחיסה. דחיסה נעשית בדרך של העדפת רכיבים החוזרים כמה פעמים במחשבות החולם, ביצירת ישויות חדשות, בצורת דמויות קולקטיביות ומבנים מורכבים, ובהרכבה יחדיו של ישויות המתגבשות לכדי רכיב משותף ומתווכך בין מחשבות חלום שונות<sup>11</sup>. פעולת הדחיסה כופה מכנה משותף על מחשבות חלום שונות.

בהיסט, הכוונה היא להסטת הדגש מדימויים המבטאים דחפים ומשאלות כמוסות לעבר דימויים משניים וחסרי חשיבות: "העברה או התקה של עוצמות נפשיות מתרחשות בתהליך עיצוב החלום"<sup>12</sup>. לעתים, אומר פרויד, האדם החולם זוכר בבהירות רבה דימוי מסוים, אך ברבים מהמקרים הללו בהירות זיכרון הדימוי מעידה על היסט, ולפיכך יש לחפש את הדימוי המעורפל הסמוך לאותו דימוי בהיר בזיכרון החולם. כך לדוגמה, אם אני זוכר מחלומי בבהירות ובעוצמה רבה את דמותה של נערה שישבה לידי באוטובוס קו חמש, ההתמקדות על פי פרויד עשויה להיות דווקא במשמעות העובדה שזה היה דווקא קו חמש, יותר מאשר בבהירות זיכרון הנערה.

הסמלות בחלום אף הן דרך ליצוג דחפים ומשאלות כמוסות. פרויד מזהיר מפני פרשנות פשטנית של סמלים ומפני נטייה לבנות מילון סמלים של חלומות, שכן הסמל יכול לקבל משמעויות שונות בחלומות שונים, ואותו סמל יכול לסמל דברים שונים אצל חולמים שונים. עם זאת, בצד האזהרות, מאתר פרויד משמעויות חוזרות לסמלים, כגון: "קיסר או קיסרית (או מלך ומלכה), ככלל, מייצגים את הורי החולם; נסיך או נסיכה מייצגים את החולם

או החולמת... כל הגופים המוארכים, כגון מקלות, גזעי עצים ומטריות (פתיחתן של האחרונות ניתנת להשוואה לזיקפה) עומדים במקום איבר המין הזכרי... וכן כל כלי הנשק הארוכים והחדים, כגון סכינים... קופסאות, מזוודות, ארונות ותנורים מייצגים את הרחם... כמו גם אובייקטים חלולים... וספינות מסוגים שונים... – חדרים בחלומות הם בדרך כלל נשים...<sup>13</sup>.

העיבוד השניוני עיקרו בהלבשת סיפור סדור, בעל כיוון והיגיון למרכיבי החלום. דפוס זה, שלפי פרויד קשור בתהליכי התודעה שמפעיל האדם אל מול המציאות, מתאפיין בסמיכותו לשלב ההתעוררות מן החלום או בנוכחות בעיקר בחלומות בהקיץ. עם זאת, מתבטא העיבוד השניוני גם במהלך חלום, לדוגמה במקרים שבחלומו מציין החולם לעצמו ש"זה רק חלום". עיבוד זה נועד להסיט את תשומת לב החולם מציר העומק שאליו הוא מובל בניחות החלום (ממרכיבי החלום למחשבות החלום) לעבר ציר התפתחות הגיוני. ציר התפתחות זה מקנה לחלום משמעות שהיא "רחוקה ככל שאפשר ממשמעותו האמיתית"<sup>14</sup>.

#### מלאכת הסרט ומלאכת החלום

חוקרי קולנוע, בעיקר בשנות ה-60, מצאו שיש מקום להקיש מחקר החלומות של פרויד אל עבר תהליכים נפשיים שעוברים על הצופה בסרט<sup>15</sup>. הנחה זו התבססה על דמיון בין המסומן הקולנועי הבדיוני למסומני החלום, ועל הדמיון בין מצבו הפיזי של החולם למצב הצופה בסרט. מסמנים אלו ותנאי חווייתם מאפשרים דגרסיה, כפי שכינה זאת פרויד – חזרה לשחזור מבנים נפשיים מוקדמים ועמוקים יותר בחיי האדם<sup>16</sup>. חזרה זו מתאפשרת הודות להתיחסות לבבואות המשלות אותו במוחשיותן והודות להורדת חלק מהגנות הצנזורה. כך, בדומה לחלום, בעת הצפייה בסרט שרוי האדם בחשכה וחשוף רק לדימויים המוקרנים; הוא אינו זו, בדומה לנטרול המוטורי בחלום<sup>17</sup>; וחוה אירועים הנתפסים בעיניו כמוחשיים, אך אינם כאלו, ולכן אינם יכולים לפגוע בו פיזית.

ההקבלה בין החולם והחלום לבין הצופה והסרט, הובילה לדיון בנוגע לדמיון שבין תפקוד הסרט ומאפייני המבע שלו לבין תפקוד החלום ודפוסיו.

אמנם, הסרט אינו חלום והצופה אינו חולם, אך המצב הנפשי שמוכנס אליו הצופה בסרט אינו רחוק מזה של החולם, לפי חוקרים אלו. כמו החולם,

הצופה מסיר הגנות, וכמו החולם הוא מתיר לעצמו להביא לידי ביטוי משאלות כמוסות ולהיחשף להרכבי נפש מוקדמים, כפי שמתרחש בתהליך של רגרסיה. במובן זה, דימויי הסרט, שהם חיצוניים לצופה, בשונה מדימויי חלום, בכל זאת מאפשרים "התחברות" (הֶטְעָן)<sup>18</sup> של מחשבותיו הסמויות עם דימויי הסרט ופריקה לא־מזיקה של דחפיו באמצעות אותם דימויים. תהליך זה עשוי להסביר הן את ריבוי דימויי המין והאלימות בקולנוע, שהם לפי פרויד מהותן העיקרית של המשאלות הכמוסות, והן את הצנזורה החברתית על דימויים אלו.<sup>19</sup>

עם זאת, מעבר להקבלות כלליות אלו, התמקד הדיון בדפוסי המבע של החלום. כך, נעשו ניסיונות לפענח מערך הסמלות בסרטים על פי מפתחות פענוח כלליים שהציע פרויד לסמלים אלו<sup>20</sup>; ההיסט הוקבל לחיתוך (Cut) או להיסט דגש בתוך הצילום; והדחיסה הוקבלה למיזוג (Dissolve) או לסופראימפוזיציה בתוך תמונות וביניהן<sup>21</sup>. דמיון זה בטכניקה בין דפוסי החלום לתחבולות המבע בסרט, מצא ביטוי מקיף יותר בניסיון לנתח את תחילתו של סרט או סצינת מפתח בו, כחלום דחוס שהמשך הסרט הוא מעין פענוח שלו.<sup>22</sup>

מעבר לדמיון בטכניקה<sup>23</sup>, שבין סוגי המעברים בסרט לבין אלה המאפיינים את החלום, נראה שיש דמיון מהותי יותר ביניהם. כך לדוגמה, הנטייה בקולנוע הקלאסי להסיט את המצלמה מאירוע מזעזע או מהתרחשות מינית לעבר דימוי אחר (על ידי הגבהת הצילום אל עבר השמים או אל מעבר לאח מבווערת) דומה במהותה לדפוס המאפיין את ההיסט בחלום. מיזוג או סופראימפוזיציה של צילומים המשמשים לחיבור מקומות וזמנים או לביטוי זיכרונות של דמות, מתפקדים כתחבולות לדחיסת זמן, מרחב או התרחשות, ובכך דומים לדפוס הדחיסה המאפיין את החלום, אם כי בדרך כלל אינם מגלמים את ה"צנזורה" שבדפוס הדחיסה בחלום.

אחת הסוגיות המעניינות שהעלה מן ביחס לתפקוד המקבילות הקולנועיות לדפוסי ההיסט והדחיסה האופייניים לחלום, נוגעת לתחושת העוצמה שיש בתחבולות אלו בהיותן עוקפות תהליכים של היגיון, מרחב או זמן וכופות על החומרים גמישות קסומה בעיני הצופה. מן טען כי, גם דפוסי החלום שתיאר פרויד הם ביטוי למשאלות אינפנטיליות כמוסות להתגבר על מכשולי המציאות<sup>24</sup>.

מץ מצא שהמקבילה הקולנועית לדפוס העיבוד השניוני היא דומיננטית במיוחד בתחום המבע הקולנועי. מקבילה זו, המתבטאת בנרטיב הקולנועי, מקרבת לפי מץ את הדיון בסרט לתופעה שפרויד כינה החלום בהקיץ. פרויד ממקם את החלום בהקיץ בין ערות מלאה לחלום, ומוצא את המפתח להבחנה בין חלום לחלום בהקיץ בדומיננטיות של העיבוד השניוני, כלומר בדומיננטיות של עיבוד מרכיבי החלום לרצף סיפורי. עיבוד זה מיוחס, לדעת פרויד, לתפקודים המודעים של החולם. לפי מץ, תפקוד העיבוד השניוני בחלום בהקיץ, בדומה לתפקוד הנרטיב בסרט, הפוך מתפקודו בחלום. שכן בחלום תפקידו של העיבוד השניוני הוא להסיח את דעתו של החולם מהקשר של מרכיבי החלום למחשבות החלום, המתנקזות אליהם לעבר אשליית רצף סיפורי הגיוני, ואילו בחלום בהקיץ תפקיד העיבוד השניוני הוא דווקא להרחיק את החולם או לבודדו מן המציאות, ולאפשר לו, בעזרת דימוי הגיוני, זורם וממוסגר של מציאות, להיות שרוי במצב דמוי חלום ולהביא לידי ביטוי את משאלותיו הכמוסות. לפי מץ כך, גם בסרט, תפקיד הנרטיב הוא לשמר את ריתוקו של הצופה אל הסרט. דימוי המציאות שמקנה הנרטיב למרכיבי הסרט מאפשר לצופה להטעין את דחפיו המודחקים בעזרת הדימויים שמציע לו הסרט. כמו החלום בהקיץ, גם הסרט, לדידו של מץ, הוא מצב ביניים מבחינה תודעתית בין ערות לחלימה<sup>25</sup>.

התפיסה שלפיה יש דמיון בין סרטים לחלומות הובילה יוצרים רבים לשלב בסרטיהם קטעי חלום מופגנים או לבנות את הסרט על פי מאפייני המבע של החלום, כפי שעשה לוואי בונואל בסרטו הסוריאליסטי "הכלב האנדלוסי". בונואל משתמש במודע בתיאוריית החלומות של פרויד לבניית הסרט, וכך משולבים בסרט הסמלות, כגון נמלים היוצאות מכף יד; דחיסות, כגון דימוי מורכב של פגרי חמורים על גבי פסנתר כנף; היסטים, כגון היסט חיתוכה בתער של עין לעבר "חיתוך" אנלוגי של הירח על ידי ענן החוצה אותו. העיבוד השניוני מנוטרל על ידי ניתוק קשרים נרטיביים ברורים בין קטעי הסרט. עם זאת, דווקא סרטו של בונואל, בצד עוצמת הדימויים שבו, חושף את המרחק שבין סרט לחלום: העדר הרצף בסרט מחייב את הצופה לפעול כפרשן ולא כחולם. לפיכך, יתכן שהצדק עם מץ, באומרו שסרט דומה יותר לחלום בהקיץ מאשר לחלום, שכן הוא מאפשר לצופה תנאי היסחפות בעזרת הנרטיב שלו. דווקא הסרט הנרטיבי הרגיל מקסים את הצופה כחלום בהקיץ, לפי מץ.