

קוד הסובייקטיביות: לקראת פרגמטיקה אודיו-ויזואלית

1. מבוא*

באיזו מידה עשוי המחקר בשדה הפרגמטיקה להאיר את בעיית החוקיות הסמיוטית בקולנוע? האם אפשרית כלל מסגרת תאורטית כוללת לחקר סך הטקסטים של המדיה האודיו-ויזואלית? שאלת היתכנותה של פרגמטיקה אודיו-ויזואלית נרשמת בהיסטוריה הארוכה של יחסיה של התאוריה של הקולנוע עם הבלשנות הכללית. אלו הם יחסים פרובלמטיים ביותר, והראשונים שהעידו על כך היו דווקא ההוגים שראו בבלשנות הכללית מסגרת תאורטית חיונית למחשבה על הקולנוע. ההנחה שקיימת מערכת סימנים קולנועית וש אפשר לאפיינה בכלים לשוניים היא כשלעצמה בעייתית, שכן המדיה האודיו-ויזואלית שונה מן השפה הטבעית כמעט בכל מובן ועניין. על כן הדיון בסמיוטיקה של הקולנוע נסב כרגיל על המידה שבה הידע על אודות הלשון עשוי לסייע לתאוריה של טקסטים אודיו-ויזואליים, על-אף השוני בין שתי מערכות הסימנים.

בפני פרגמטיקה אודיו-ויזואלית עומדת מכשלה משמעותית – ספק אם יש מקבילה קולנועית לרושם המידי של השפה הטבעית שלפיו אם משהו נאמר, משמע **שמישהו** אמר אותו (מץ, 1995 [1987]). למעשה, עיקרון ראשוני של המבע הקולנועי הוא שכל הנראה והנשמע הוא 'מה שיש' – כל עוד לא נמסר לנו מסר אחר, אין מדובר בתוצר של גוף דובר מסוים, אלא בעולם 'כפי שהוא'. התמונה והקול של הטקסט האודיו-ויזואלי מכוננים את האונטולוגיה של העולם הקולנועי, והם בעיקרון בבחינת מבע אימפרסונלי (שם), מבע של 'דובר חסר' (אודין, 1995 [1989]), או מבע של 'איך-גוף'. במילים אחרות, שלא כשפה הטבעית מערכת סימני הקולנוע מתבססת על

* תודות לתלמידי הקורס "קוד הסובייקטיביות: סוגיות בפרגמטיקה אודיו-ויזואלית" שלימדתי בשנים תשס"ח–תשס"ט במחלקה לקולנוע ולטלוויזיה במכללה האקדמית ספיר. הדיונים הערים שהתקיימו בשיעורים הרחיבו את ידיעותיי ועודדו אותי לפענח שימושים מגוונים בקוד הסובייקטיביות. תודה מיוחדת ליובל יפת ולאופיר ממך שהפנו את תשומת לבי לסרט **אלפנט** (Elephant, 2003) ולכתבת החדשות "כולה קרחת" ("נינט טייב", 2007), שהדיון בהם מופיע בהמשך המאמר. רבת-תודות לפרופ' גיאד נאמן על הערותיו המאירות שלא לכולן השכלתי למצוא מענה.

המוסכמה הזאת: הנורמה של המבע הקולנועי היא אובייקטיבית, במובן שמבע זה אינו מיוחס לגוף דובר, לסובייקט. על סמך הנחה זו, אנו גם מזהים את היוצא מן הכלל של המבע הקולנועי כ'סובייקטיבי'. במונח "קוד הסובייקטיביות" אכנה כאן את הקוד המבחין בין הנורמה האובייקטיבית למבע סובייקטיבי – מבע שנמסר בידי גוף מסוים.

מאמר זה חותר לעמוד על הגיונו של קוד הסובייקטיביות ועל תפקידו בעיצוב אסטרטגיות טקסטואליות. לטענתי, נורמת האובייקטיביות וקוד הסובייקטיביות כרוכים זה בזה ביחסים לוגיים, סמנטיים ופוליטיים, וסוגות שונות משתמשות במנגנון זה של תלות הדדית שימושים שונים. דיון נפרד מוקדש כאן לקולנוע עלילתי-בדיוני, ולסוגות התיעודיות המעמידות את האמת במרכז עניין. חלקו האחרון של המאמר עוסק בשימוש שעושה הטלוויזיה בהגיון הקוד כדי לכונן את 'האובייקטיביות החדשותית'. באופן כללי יותר, ארצה להציע כי פרגמטיקה אודיו-ויזואלית אפשרית, כל עוד היא מציבה בנקודת הפתיחה שלה את המגבלות העקרוניות על האנלוגיה בין מערכת הסימנים הלשונית והאודיו-ויזואלית. ייחודה של החוקיות הסמיוטית בקולנוע קשור קשר הדוק בתנאים הטכנולוגיים, ההיסטוריים, הכלכליים והפוליטיים שהיא התפתחה בהם. תנאים אלו הביאו במהלך המאה ה-20 ליצירתן של תבניות קוגניטיביות חדשות, הבאות במגע עם מערכות אחרות של ייצור משמעות ומשפיעות עליהן. פרגמטיקה אודיו-ויזואלית המתבססת על הייחוד הקולנועי ומביאה בחשבון את הגיון היחסים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות, עשויה להיות כלי אפקטיבי בהבנת המארג הקושר בין המערכת הסמיוטית האודיו-ויזואלית לתנאי הייצור וההתקבלות שלה ולתפקודה ביחס למערכות אחרות של ייצור משמעות.

2. תאוריה של הקולנוע בהשראה בלשנית

יחסייה של התאוריה של הקולנוע עם הבלשנות משקפים במידה רבה את קורותיו של הסטרוקטורליזם במאה ה-20. בהשראה סוסיריאנית הציבו הפורמליסטים הרוסים את הבסיס לדיון הלשוני בקולנוע. אייכנבאום (Eikhenbaum) כתב על המונטז' הקולנועי במונחים תחביריים, וטיניאנוב (Tynyanov) היה כפי הנראה הראשון שניסח את בעיית הניגוד בין האשליה כי הקולנוע משקף את 'העולם כפי שהוא' לבין היצירתיות הסמנטית המאפיינת את הקולנוע למעשה (סטאם, 2000: 49–51). אולם, מחויבותם הראשונית של הפורמליסטים הייתה נתונה לאסתטיקה אוונגרדיסטית ולא לדקדוק נורמטיבי. ב-1934, דחפו הנסיבות הפוליטיות את יוצר הקולנוע

אייזנשטיין (Eisenstein) לתרום לפרויקט הסטיליסטי מהלך אנליטי יותר. בניסיון להגן על התפיסה המונטז'ית-פואטית מפני התקפותיהם הגוברות של הראליסטים הסובייטים, פרסם אייזנשטיין ניתוח מדוקדק של קטע קצר מסרטו המצליח **אוניית הקרב פוטיומקין** (1925). ב-1969, זכה המאמר לתרגום בכתב העת הצרפתי *Cahiers du cinéma* [מחברות הקולנוע], וכך סייע לכונן רצף בין הפורמליזם הרוסי לסטרוקטורליזם הצרפתי של שנות ה-60 (אומונט ומארי, 1997/1988 : 14 – 19).

פריחתן של גישות ששאפו לעמוד על ייחודו של הקולנוע, ובהן הגישות שהתרכזו בעיון באימז' המצולם, הפנתה את המבט התאורטי לאפיקים אחרים. אולם העמדה העקרונית ביחס לשפה הקולנועית לא השתנתה באופן מהותי גם בראליזם, למשל. כך, דווקא משום שהתעניין במחויבות של הקולנוע למציאות, באזין (Bazin) כמו טיניאנוב לפניו, הנגיד בין הטבע המימטי של האימז' המצולם לבין מושג השפה (באזין, 1994 [1945]). הנחת המוצא של הדיון שלו בשפה הקולנועית היא הדרישה הסוסיריאנית לשרירותיות הסימן, ומכך נובע שבעיקרון תיתכן שפה בקולנוע רק ברמת המונטז' – רק מעבר למימזיס הפיקטורלי. עם זאת, הדיון ביצירתו של אורסון וולס (Welles) אפשר לבאזין לפתח תפיסה מורכבת מעט יותר של השפה הקולנועית. וולס נטה להשתמש במיקוד (פוקוס) מלא בפריים, וכך האימז' הכיל פעולה כפולה שהתרחשה בזמנית בקדמת הפריים ובעמקו. שימוש זה במיקוד עמוק (deep focus) ענה על הדרישה הבאזנית לראליזם של המשכיות הזמן והמרחב, ובה-בעת החדיר את האיכות הלשונית של המונטז' ל'ישוטי' אחד.¹ כמו הזמן הדקדוקי הבלתי-מושלם בשפה הצרפתית (l'imparfait), כתב באזין, המיקוד העמוק דוחס את זמן הסיפור אל תוך עיקרון לשוני חדש שאינו זקוק למונטז' (1994 [1950 – 1955] : 76).

'המפנה הסמיוטי' של שנות ה-60 שהחיל את הגיונה של הבלשנות הכללית על כלל מדעי הרוח והחברה, לא פסח גם על התאוריה של הקולנוע. האווירה האינטלקטואלית בצרפת באותה עת קשרה יחד את הבלשנות עם האנתרופולוגיה ועם התאוריה של הטקסט, וגם חתרה למסד את האחדות

1. 'שוטי' הוא יחידה רצופה של סרט. 'ישוטי' כולל רצף של פריימים שצולמו בלא הפסקה, ואורכו בלתי מוגבל בעיקרון. כשהוא מתייחס לחומר המצולם, המונח מתאר תוצר פעולה המשכית של המצלמה מרגע הפעלתה ועד להפסקת הצילום. בהקשר של סרט ערוך, 'שוטי' מסתיים כאשר הוא נחתך ל'ישוטי' אחר. מקור המונח בשם העצם *shot* באנגלית, הנגזר מן הפועל *to shoot*, במשמעות **לצלם**. מכאן ואילך יופיע המונח המקצועי בלא ציון מיוחד (**שוטי** ביחיד; **שוטים** ברבים).

הסטרוקטורלית חוצת הדיסציפלינות. ברוח זו הוקמה ב-1964 "האגודה הבינלאומית לבלשנות שימושית" (AILA). הסמינרים שארגנה האגודה בישרו את הקמת האוניברסיטה הניסיונית של וינסן (Vincennes), שכללה גם מחלקה ללימודי קולנוע בדגש סמיוטי. ב-1966 חבר הסמיוטיקאי גרימס (Greimas) לבלשן דוקרו (Ducrot) ולתאורטיקן הקולנוע מץ (Metz) כדי להקים תכנית לימודים משותפת בבית הספר ללימודים גבוהים (EPHE) (דוס, 1998 [1991]: 152, 200). באותה שנה גם פרסם מץ בכתב העת *Communications* את "הסינטגמטיקה הגדולה של הקולנוע הנרטיבי" (מץ, 1966), לצדם של ניתוחים סמיוטיים מפרי עטם של בארת (Barthes), אקו (Eco), טודורוב (Todorov) ואחרים.

דווקא השאיפות המדעיות של הפרויקט הסטרוקטורלי הניעו את מץ להציב סייגים לפרדיגמה המשווה בין השפה הטבעית לישפה הקולנועית. במאמר קלסי שכותרתו "הקולנוע: langue או langage?" (1964)² קבע מץ כי בהקשר הקולנועי אין לדבר על לשון ממש, על langue במובן הסוסיריאני. למרות זאת, כדי להגיע לתאוריה של הקולנוע יש להתגבר על הריבוי של מבעים ספציפיים (paroles) ולגבש מסגרת תאורטית שמושאה תהיה השפה הקולנועית (langage). אם כן, מבחינתו של מץ הקביעה כי הקולנוע הוא שפה, לא הייתה בבחינת מטפורה (סטאם, 2000: 108, 112).

במהלך שנות ה-80 וה-90 התפתחה הסמיוטיקה של הקולנוע בכיוונים בלשניים חדשים. בהשראת עבודתו של בנבנישתי (Benveniste) על המבע הלשוני (énonciation) פיתח קסטי (Casetti) תאוריה של המבע הקולנועי. תוך דיאלוג עם מץ, אודין (Odin) השתמש במונח 'סמיו-פרגמטיקה' כדי לבנות תאוריה כוללת של הכשירות הלשונית של הצופה, המתעצבת לדידו על-ידי מוסדות חיצוניים למערכת הלשונית (באקלנד, 2000). קסטי ואודין רואים שניהם בצפייה תהליך הידודי (אינטראקטיבי) הנתון בסכמה תקשורתית, ובניגוד למץ, הם מקדישים תשומת לב רבה להליכים הקוגניטיביים של הצופה. את המונח 'פרגמטיקה' הם תופסים כחקר הליכי ההתקבלות. קולין (Colin) עוסק בהיבטים שונים של קוגניציה בקולנוע, ורואה בסמיוטיקה של הקולנוע פרויקט קוגניטיבי (ראו למשל קולין, 1995 [1992]). בהשראה חומסקיאנית, שאטו (Chateau) פיתח תחביר גנרטיבי של הקולנוע, ובאקלנד (Buckland) מתייחס גם לתאוריה של המטפורה של לייקוף וגיונסון ולתאוריית הרלוונטיות של ספרבר ווילסון (באקלנד, 2000).

3. העקרונות המבניים של קוד הסובייקטיביות

3.1 מבנה היחסים בין נורמה לקוד

בדיון בכינויי הגוף, בנבנישתי מתאר את השפה כפרקטיקה שיחנית שמכוננת סובייקטיביות:

אני משתמש באני רק כשאני פונה למישהו, שיהיה בדברי אתה. התנאי הדיאלוגי הזה יוצר את שם הגוף, משום שנובע ממנו באופן הדדי שאהפוך לאתה בדבריו של מי שמורה על עצמו בתורו אני. [...] השפה אפשרית רק משום שכל דובר מציב את עצמו כסובייקט³, באשר הוא מתקרא אני בשיח שלו. מכאן, אני מציב אדם אחר, אדם שבעודו חיכוני אליו הופך להד שלי כשאני אומר לו אתה והוא אומר לי אתה. [...] אפשר לחפש, אך אין לכך מקבילה. מצבו של האדם בשפה הוא ייחודי. (בנבנישתי, 1966 [1958]: 260)⁴

ייתכן שעוד תימצא מקבילה לתנאים הדיאלוגיים של השפה, אך קשה לומר שהצורות השכיחות של המבע הקולנועי – הטקסטים שאפשר לצפות בהם בקולנוע, בטלוויזיה או במוזאון – הן דוגמה לכך. כפי שמץ מציין בתגובה לקסטי, הקולנוע כמו הנובלה עשוי לספק עדות לדיאלוג מילולי בין דמויות מוקלטות ומצלמות, אך בשום מובן אינו חורג מן החד-כיווניות של המבע שלו (מץ, 1995 [1987]: 143 – 144).

ברי כי הסכמה התקשורתית העומדת בבסיס העיון הבלשני אינה תקפה כאן: הצופה אינו עונה ואינו מתבקש לענות. לפיכך, מסתמן שהאנלוגיה בין השפה המילולית לישפה הקולנועית מכשילה את סיכוייה של פרגמטיקה אודיו-ויזואלית. המסגרת האנלוגית גם מחבלת בניסיון לפתח מצע יציב לדיון הסמיוטי שיתבסס על הייחוד הקולנועי – היינו, על האשליה המימטית שמה שרואים ושומעים הוא 'מה שיש'. במונחים סמיוטיים שאינם תלויים באנלוגיה הלשונית, אפשר לומר כי בעיקרון הקולנוע מניח

3. בצרפתית *sujet* – סובייקט וגם 'נושא' במובן התמטי והדקדוקי.

4. ההדגשות במקור, ראו בשפת המקור:

Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. [...] Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*. [...] Qu'on cherche à cela un parallèle ; on n'en trouvera pas. Unique est la condition de l'homme dans le langage.

זהות בין המבע הקולנועי והדיאגסיס – המציאות הפנימית לסרט;⁵ מה שרואים ושומעים הוא אולי לא 'העולם', אבל הוא 'העולם' שהיצירה מכוננת. לאשליה זו יש בין היתר מקור טכנולוגי, היינו, הטבע המימטי של הצילום, והיא תלויה גם בתנאים הקוגניטיביים של ההתקבלות, בין היתר במוכנותם של הצופים להפעיל את עקרון 'השהיית האי-אמון' על הרצף האודירויזואלי. אך אשליה זו מופיעה בקולנוע כמבנה סמיוטי מוסכם, והראיה לכך היא שיש לה גם חריגים מוסכמים. כך, למשל, אנחנו מזהים שדמות שיכורה או מסוממת: נקודת המבט שלה נמסרת לנו בשונה מהמבע האופייני ליצירה – במטושטש או בצבעים בולטים, באמצעות שוט מתנדנד, בלוויית אפקט קולי צורם וכיו"ב. 'הצופה הכשיר' לא יתקשה להבחין בהבדל בין נקודת המבט האנורמטיבית ויתר היצירה, והוא ייחס את החריגה מן הנורמה הדיאגטית לנקודת המבט הסובייקטיבית של הדמות. כפי הנראה אי אפשר להחיל את תאוריית המבע הלשוני על יחסי המוען והנמען של הטקסט הקולנועי, אך סובייקטיביות מתכוננת במערכת הסימנים של הקולנוע עצמו, ביחס לנורמה האובייקטיבית. העיקרון הסמיוטי הזה שלילי – הוא תלוי בהשתתפות נורמה ובסימון חריגה ממנה. יחסי הגומלין בין הנורמה האובייקטיבית לבין קוד הסובייקטיביות, הנתפס כאן במובנו הראשוני ביותר כמסמן נקודת מבט של דמות, הם עיקרון בסיסי ביותר בקולנוע העלילתי.⁶ כפי שנוכל לראות ברצף השוטים הזה הלקוח מסצנת הפתיחה של הסרט **יום הדין בנירנברג** (*Judgment at Nuremberg*, 1961), נקודת המבט מקודדת באמצעות הליך כפול, והפרוצדורה השלילית של ההיסק נשענת גם על קידוד חיובי:



I_(1)

שוט הפתיחה (1) הוא שוט טראוולינג (traveling), כלומר שוט המצולם בתנועה, בדרך כלל ממכונית נוסעת. בהמשך מופיע על גביו ציון מקום ושנה. ציון המקום והזמן הוא התערבות חיצונית בדיאגסיס – לפי המוסכמה הנרטיבית, הדובר הלא-מזוהה חיצוני לטקסט. במונחי שיח, זה סמן מטה-

5. 'דיאגסיס', מושג שנטבע בידי סוריו (Souriau), הוא המונח המקובל בתאוריה של הקולנוע למציאות הפנימית לסרט, 'העולם לפי היצירה הקולנועית'. בהמשך יופיע בהקשר זה גם שם התואר 'דיאגטי' (diegetic) ו'חוץ-דיאגטי'. כך, 'סאונד דיאגטי' פירושו גורם בפסקול שמקורו בעולם הפנימי לסרט, כמו צלילי רדיו הנובעים מרדיו המנגן בסצנה המצולמת. 'סאונד חוץ-דיאגטי' הוא ערוץ פסקול חיצוני, כמו מוזיקה שהולחנה בעבור הסרט ומקורה אינו בעולם המצולם.
6. לניתוח של נקודת מבט בגישה נרטיבית, ראו ברניגן, 1979.

דיסקורסיבי ואפשר אף להתייחס למידע המילולי הנמסר כאן כאל פְּרִי-טקסט – כלומר, כאל מידע המופיע בשולי הטקסט.



I_(2)

השוט השני (2) הוא שוט אסטבלישינג (establishing) קלסי מזווית גבוהה – שוט הממקם את הצופה במרחב הדיאגטי. שוט האסטבלישינג הוא מוסכמה נורמטיבית בקולנוע העלילתי. הוא אינו מיוחס למתבונן מסוים, ואין כל סיבה להניח שמישהו מביט במכונית הנוסעת בין ההריסות.



I_(3)

גם השוט השלישי (3), תקריב פנים של גבר מבוגר, אינו מיוחס למתבונן מזוהה. הפריים קבוע ורק הנוף מאחורי הדמות נע. מכך אפשר להסיק שהגבר יושב במכונית שהופיעה בשוט (2). ההנחה הראשונית שלנו היא שזה שוט נורמטיבי ואובייקטיבי, ואם לא יימסר לנו מסר אחר, לא תהיה לנו כל סיבה להניח שמישהו מתבונן בגבר.



I_(4)

השוט הרביעי (4) הוא שוט מהיר בנסיעה. שוטים ממין זה מכונים Point of View (POV), והם מוסרים נקודת מבט של גוף מזוהה. באמצעות היסק כפול אנחנו מייחסים את נוף ההריסות בנסיעה לנקודת המבט של הגבר שראינו קודם. ההיסק הכולל נעשה על-סמך שילוב בין הליך שלילי (א) והליך חיובי

(ב): א. השוט הסטטי (2) והפריים הקבוע בשוט (3) ביססו את הנורמה הדיאגטית, היינו, כשתוכן השוט קבוע אין דובר קולנועי מזוהה. מכאן, שיש לפחות אפשרות שהחריגה מסמנת סובייקטיביות – להלן ההליך השלילי. ב. שוט (3) כלל תקריב פנים. תקריבי פנים ותקריבי עיניים הם שנאים פוטנציאליים מוסכמים ל-POV, כלומר קוד המוסר מידע חיובי.



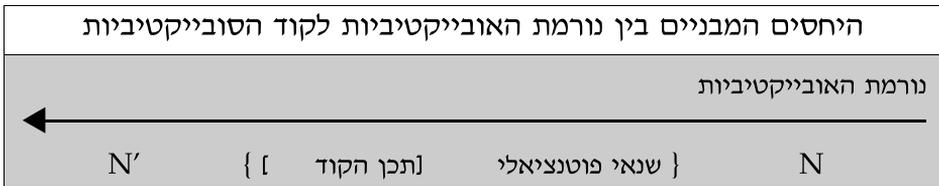
שוט (5) — two shot של שני הגברים היושבים במכונית — מחזיר אותנו לנורמה האובייקטיבית, ובכך מאשש את ההליך הכפול של הפענוח שביצע הצופה עד כה ביחס למערכת הסמיוטית של הטקסט: ביסוס הנורמה האובייקטיבית וזיהוי הקוד המצביע על חריגה ממנה.

I_(5)

הפסקול מסייע לפענוח: אל הנושא המוזיקלי המופיע בשוט (1) מצטרף בשוט (2) סאונד דיאגטי — צליל מנוע וצופר מכונית שממשיך גם על פני שוט (3). הצופר מדגיש את השנאי — הפנים המביטות המופיעות בשוט (3), ומפנה את תשומת הלב גם לתוכן המבט שיופיע בשוט (4). ירידת צליל המנוע מבליטה את גובה עצמת הקול של הצופר ביחס ליתר רעשי הרקע, וכך הצופר מחזק במהלכם של שוטים (3) ו-(4) את האפקט של הקוד — הקול והתמונה חוברים יחד כדי למסור מידע על-אודות אופן התפיסה של סובייקט מסוים. בשוט (5) מופיע נושא מוזיקלי חדש המלווה את הדיאלוג שנכנס כאן ושימשיך אל השוטים הבאים.

אם כן, קוד הסובייקטיביות תלוי בנורמת האובייקטיביות: כדי שנוכל לערוך את הליכי ההיסק של הקוד יש ראשית לבסס את הנורמה. במובן זה המסגרת הכוללת שקוד הסובייקטיביות מתקיים בה היא שלילית. עם זאת, הפענוח נשען גם על הליך חיובי. בדוגמה זו של נקודת המבט, נחוץ סימן חיובי בדמות תקריב פנים כדי להשלים את פענוח הקוד. התקריב משמש שנאי, במובן שהוא משנה את המעמד של השוט שבא אחריו. תוכן הקוד, היינו, האימזי הסובייקטיבי, מוגבל באמצעות שוט נורמטיבי שמופיע אחריו (ראו תרשים 1).

תרשים 1



(5)	(4)	(3)	(2)
שוט אובייקטיבי	שוט סובייקטיבי	שוט אובייקטיבי [שנאי פוטנציאלי]	שוט אובייקטיבי

3.2 דיון פרגמטי ביחסי נורמה – קוד

ממצאים אלו מצביעים שהמערכת הסמיוטית של השפה הקולנועית אינה דומה למערכת הסימנים של השפה הטבעית, ונדמה אפילו כי במובנים מסוימים היא הפוכה לה. בהסתמך על קביעתו של בנבנישתי כי השפה הטבעית אפשרית רק משום שהיא מכוננת סובייקטיביות, הרי שהשפה הקולנועית מבנה את הנמען שלה כצרכן של מידע אודיו-ויזואלי פסידו-אובייקטיבי. לא רק היחסים החד-כיווניים של הפרקטיקה הטקסטואלית ממונים על אפקט הזה; על-פי הנורמה הסמיוטית של השפה האודיו-ויזואלית עצמה, גם המוען אינו מתכוון כסובייקט, אלא כישות חסרת גוף שמנהלת 'עולם' ומוסרת מידע על-אודותיו. באמצעות קוד הסובייקטיביות הסמיוטיקה הקולנועית מייצרת סובייקט על דרך השלילה; כשהיא נבחנת בגבולות המערכת הלשונית שלה, הנורמה האודיו-ויזואלית העלילתית מסתפקת ב'סובייקט אובייקטיבי'. בעיקרון, בקולנוע אין סובייקט דובר קול-נועית.

להגיונו של קוד הסובייקטיביות אין מקבילה בשפה הטבעית גם בעוד מובנים. הקוד הוא למעשה מערכת היסק שלילית הנשענת על מידע פיקטורלי ועל הליך חיובי בעל אופי סמנטי. במסגרתה של מערכת ההיסק השלילית המבחינה בין נורמה לקוד, שני ההליכים – החיובי והשלילי – ממונים יחד על הקידוד, אך כל אחד מהם מתפקד ברמה אחרת. ההליך החיובי הוא מעין קוד סמנטי, ואילו ההליך השלילי הוא בבחינת היסק קונבנציונלי. קוד הסובייקטיביות אינו ממש 'קוד' במובן הסמנטי החמור: למעמד של הקוד אין מקבילה בשפה המילולית גם משום שאין טעם להבחין הבחנה דיסקרטית בין הפרוצדורות. אין כאן מערכת סימנים אוטונומית שאפשר להפרידה מהליכי ההיסק התלויים ברצף. אמנם בקולנוע העלילתי תקריב פנים מופיע תמיד כשנאי פוטנציאלי, אך ראשית, הפוטנציאל לא תמיד ממומש ותקריב אינו משמש תמיד כשנאי; שנית, בשימושים מורכבים יותר בקוד, הופעתו של תקריב פנים אינה הכרחית.

גם לתוכן הקוד יש אופי אמביוולנטי דומה: מחד-גיסא, יש סימנים מוסכמים החוזרים בקולנוע הנרטיבי כדי לסמן נקודות מבט (זווית צילום בגובה שאינו גובה עיניים [High-angle/Low angle]; אי-יציבות בפריים; תנועה לא אחידה של המצלמה; הפרעה בעדשה [חרק, לכלוך וכיו"ב]; שינוי אופטי ברמת העדשה [פילטר צבעוני, העדר מיקוד במרכז הפריים, שינוי מיקוד, זום מהיר]; הפרעה בפריים [מסגרת חלון, זגוגית, תריס, סורג, ענפי שיח או דלת; (OTS) Over the Shoulder], היינו צילום מאחורי כתפו של

המביט, ועוד). מאידך גיסא, כל אלו אינם בבחינת 'קודים סמנטיים' קבועים ומחייבים – אם הם הושתתו כנורמה אובייקטיבית בטקסט הנתון או התבססו כבר כמוסכמה נורמטיבית בסוגה שהטקסט עליה מתייחס, אין כל הכרח שיתפרשו כסמן סובייקטיביות.

הבחנות אלו אמנם אינן מאפשרות להחיל תאוריות לשוניות על רצפים קולנועיים בלי להיכשל בניסוחים כמו-בלשניים ומטפוריים, אך הן בהחלט מורות שיש טעם להיעזר בידע לשוני כדי לעמוד על עקרונותיה של המערכת הסמיוטית של הקולנוע (טענה דומה, ראו גם אצל קולין, 1995 [1992]: 106). הבחנות מבניות בסיסיות ביחס לרצפים קולנועיים אינן מיותרות. הן מגלות בין היתר כי הרצף {שנאי + [תוכן קוד]} הפיך, והרצף {תוכן קוד} + {שנאי} ישיג אותו הרושם ממש. לעומת זאת יש מגבלה על רציפות האיברים ברצף: הרצף *{שנאי + N + [תוכן קוד]} למשל אינו אפשרי. תקריב הפנים המופיע בנוסחה זו כשנאי, לא יובן כשנאי אלא כשוט נורמטיבי. תוכן הקוד, היינו נקודת המבט הסובייקטיבית, לא יתפענח ככזה בהעדר שנאי, והתוצאה תהיה רצף של שוטים אובייקטיביים, היינו, {N' + N' + N}. עם זאת מסתמן כי אי אפשר לבדוד 'תחביר קולנועי' או 'סמנטיקה קולנועית' בלא לתת את הדעת על התערבותם של הליכי היסק בפרוצדורות הסמיוטיות של הקולנוע. לכן השאלות התאורטיות הנוקבות שהביאה עמה הפרגמטיקה בדבר הגבולות בינה לבין הסמנטיקה, וכנובע מכך, העיון שהצמיחה בנוגע ליחסים בין המושג 'קוד' ל'היסק' (ראו למשל קרסטון 1999, אריאל 2008), יכולים אולי לסייע להבנת החוקיות של הסמיוטיקה הקולנועית.

4. שימושים בקוד הסובייקטיביות בקולנוע הנרטיבי

4.1 חשיפה: פסקול ורפלקסיביות

קוד הסובייקטיביות אינו פעיל רק בתמונה; יש לו גם מופעים קוליים. החד-משמעיות המקודדת של השוט של נקודת המבט (POV) מוצאת למשל מקבילה קולית ב־Voice Over בגוף ראשון. ה־Voice Over (VO) הוא ערוץ קולי של דובר אנושי בשפה טבעית. במרבית המקרים הוא אינו מופיע לבדו – הוא יכול להשתלב באמביאנס (ambience), היינו רעשי רקע דיאגטיים, או במוזיקה חוץ-דיאגטית. כך, הוא משחזר ברמת הקול את תבנית היחסים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות – רעשי רקע, אפקטים, ואפילו סאונד חוץ-דיאגטי הם בעיקרון, אלא אם נמסר לנו משהו אחר, מסר של 'איך-גוף', כלומר מסר אובייקטיבי. כשהוא מחקה את

הדגם הספרותי של מספר בגוף ראשון, ה-VO משתמש בסמני הסובייקטיביות הלשוניים כדי ליצור סובייקטיביות קולנועית.

הקולנוע הנרטיבי עשוי להשתמש בפער בין הסובייקטיביות הלשונית לבין העדרה בשפה הקולנועית כדי לומר משהו על הקולנוע. הפתיחה של הסרט **שדרות סנסט** (*Sunset Boulevard*, 1950) היא דוגמה קלסית לשימוש כזה. הסצנה הראשונה בסרט מלווה ב-VO בגוף ראשון המספר על רצח שאירע זמן קצר לפני כן בבית בשדרות סנסט בלוס אנג'לס. במקביל, בתמונה אנו רואים מכוניות משטרה מזדרזות להגיע לזירת הרצח (ראו שוטים 1–2).

שדרות סנסט⁷ (*Sunset Boulevard*)

← סדר השוטים ←



I_2



I_1.2



I_1.1



I_5



I_4.2



I_4.1



II_1.1+Dissolve_in



I_6+Dissolve_out



I_6

7. רצף השוטים שהתמונות מתייחסות אליהם מסודר מימין לשמאל. הספרות הרומיות מסמנות את מספר הסצנה, ולכל שוט ספרה סידורית. כאשר השוט כולל תנועת מצלמה משמעותית, יופיעו מספר פריימים מאותו השוט המסומנים גם הם בספרות סידוריות: כך למשל (1.1) מסמן פריים משוט מספר (1), ו-(1.2) עוד פריים המופיע אחר כך באותו השוט.

זמן ומקום הדיבור בפסקול סינכרוניים לזמן ולמקום ההתרחשות בתמונה, ומידע זה נמסר באמצעות סמנים דיאקטיים בטקסט המילולי. הנמענים המפורשים של השיח הם הצופים, ופנייה לנמענים בשם הגוף *you* מופיעה פעמים מספר בטקסט. במקביל לשוט הרביעי בסצנה (4.1–4.2), מבטיח הדובר ב-VO למסור לנו, הצופים, את 'הגרסה האמיתית' לסיפור המאורעות. גופתו של הנרצח צפה בבִּרְכָה הנחשפת בשוטים 4–5, והדובר מדבר על הנרצח בגוף שלישי. שוט 6 מצולם מתחת למים, ופניו של הנרצח מופיעים בו בבירור. גם לשוט זה כמו לקודמיו אין לכאורה דובר קולנועי מזוהה. אחר כך נבין שהדובר הקולי ב-VO הוא הנרצח שגופתו צפה בבִּרְכָה. שוט 6 מסתיים בדיזולב איטי – אפקט של החלפה הדרגתית בין שני שוטים, הראשון יוצא והשני נכנס. הדיזולב מוביל אותנו לסצנה הבאה (ראו I_6 והמעבר ל-II_1.1), והוא כולל כמה פריימים 'מרוחים' המסמנים כאן פלש-בק. גם כאן מדובר בסמן מוסכם של מעבר זמן, אך אי אפשר לקבוע שזה קוד מחייב במובן הסמנטי המובהק. בינתיים בפסקול, ה-VO בגוף ראשון ממשיך בסיפור האירועים, ותומך בחזרה לזמן עבר באמצעים לשוניים. בסצנה הבאה סיפור המסגרת יתחלף בהווה החדש של הדיאגסיס – יציאה מסיפור המסגרת אל הרצף הנרטיבי שימשיך מכאן ואילך כהווה. בסיום הסרט נחזור אל סיפור המסגרת מן הנקודה שעזבנו אותו בשוט 6 בסצנה הראשונה – הדובר-הנרצח צף בבִּרְכָה, ומעליו רוכנים צלמים וחוקרי משטרה.

הסרט עוסק במעבר מן הראינוע לקולנוע, ומספר את סיפורה של כוכבת עבר שחוזרת לעין המצלמות בעקבות הרצח. אפשר כמובן לפרש בדרכים רבות את הסצנה הראשונה ואת תפקידה בהקשר הכולל של היצירה. בכל מקרה, קשה להתעלם מן המתח בין ה-VO בגוף ראשון לבין רצף השוטים האובייקטיביים. האי-התאמה בין ה-VO בגוף ראשון והמסר הפיקטורלי – הנרצח בבִּרְכָה – כמובן אינה מקרית או בבחינת טעות. כדי להסיר ספק, הדיסוננס מודגש באמצעות שוט 6 – שוט המצולם מתוך מי הבִּרְכָה. זו נקודת מבט שלא סביר שמישהו יהיה בה, וכבר ראינו בשוט הקודם שאף אחד אינו נמצא בה. כשהיא מלווה ב-VO בגוף ראשון, הבלטה זו של העדרו של הדובר האודיו-ויזואלי היא אירונית במפגיע – הדובר הקולנועי לא נמצא פעמיים: ראשית מפני שהוא מת; שנית, משום שממילא נוכחותו הגופנית אינה נחוצה לקולנוע. האפקט האירוני יוצר הזרה למוסכמות הקולנוע הנרטיבי, ומגחיך את הדיאלקטיקה בין נורמת האובייקטיביות וקוד הסובייקטיביות.

טקטיקה טקסטואלית דומה מופעלת בפתיחה של סרט שונה מאד – **אשתקד במריאנבד** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). הסרט נפתח בסדרת שוטים ארוכה של שיטוט בארמון אירופי. השוטים מצולמים בדולי – עגלה המסיעה את המצלמה. צילום בדולי עשוי לדמות מבט בהליכה, או במילים אחרות, לשמש סמן סובייקטיביות – במיוחד אם זווית הצילום אינה בגובה קו העין, כלומר אינה תואמת את הנורמה האובייקטיבית.



(1)_I מצב



(2)_II מצב



(3)_II מצב

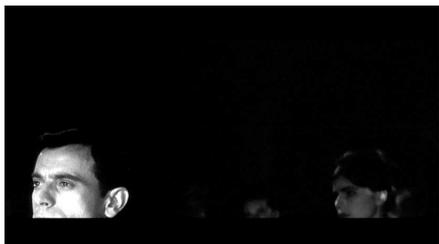


(4)_II מצב

סדרת השוטים מתחילה בהתבוננות בתקרות הארמון (מצב I), ויורדת בהדרגתיות בשוטים הבאים לגובה קו העין (מצב II). השוטים מופיעים ברצף בלא שנאי. בפסקול מופיע נושא מוזיקלי דיס-הרמוני ו-VO בגוף ראשון. ה-VO עולה ויורד, מיטשטש, נעלם וחוזר. הדובר מדבר צרפתית במבטא איטלקי. הטקסט רפטיבי, והוא מתאר הליכה במסדרונות ארוכים של ארמון. כך נדמה שלמרות העדר שנאי ויזואלי השוטים אכן מיוחסים לנקודת מבט של דמות מסוימת, הדמות הדוברת ב-VO שאיננו רואים.

השוט האחרון בסדרה זו (ראו פריים 4) מתעכב על כרזת תאטרון. הדולי פונה ועובר בדלת הסמוכה לכרזה ונעלם אל תוך מסך שחור. תנועת מצלמה אנכית ממשיכה את הדולי על פניהם של אנשים היושבים באפלה (ראו מעבר למצב III). רצף שוטים נוסף עובר על פני נשים וגברים הצופים בדבר מה (ראו פריים 6 למשל). בו בזמן נוצר הרושם שאולי מעתה, הסאונד שהתייצב בינתיים אינו VO כלל, אלא דיאלוג דיאגטי

בין שני אנשים. האישה המופיעה על הבימה ומאחוריה תפאורה מצוירת מאששת רושם זה (ראו מצב IV). חיתוך צולב בינה לבין הקהל אינו מותיר



מצב למצב III_ (5)



מצב III_ (6)



מצב IV_ (7)



מצב IV_ (8)



מצב V_ (9)

מקום לספק (ראו פריים 8) – כעת הערוץ הקולי הוא דיאגטי והוא מוסר את הדיאלוג התאטרלי.

הסצנה מסתיימת בפריים חזיתי מלא של בימת התאטרון (ראו פריים 9 למשל). לאחר סיום המחזה וסגירת המסך מופיע בסצנה שוט אחרון. הקהל מוחא כפיים, המסך נפתח וזוג השחקנים, גבר ואישה, קדים קידות סיום בעומק הפריים (ראו פריים 10).

היעדרו של מתבונן מזוהה שאפשר לייחס לו את סדרת הדולי הפותחת (מצב I-II) משרה תחושה מעיקה. סרטי אימה מרבים להשתמש בכלי זה. החלת נורמת האובייקטיביות על סמני סובייקטיביות מוסכמים מחזקת את התחושה כי במרחב הדיאגטי מתקיים דובר חסר גוף, שאופני הנוכחות שלו אינם אופייניים לאנשים חיים. כאן הפוטנציאל למועקה נשבר – מה שהחל במונולוג פנימי טרוד הפך למחזה תאטרון. בפתיחה הצופה עוד מקווה לייחס את המונולוג לדמות ויזואלית מזוהה, אך קוד הסובייקטיביות מתפורר בהדרגה במעבר ממצב אחד למשנהו.

תקריבי הפנים הראשונים של הצופים (מצב III) עוד מאפשרים דרגה שנייה של סובייקטיביות. השוטים הראשונים של השחקנים במחזה (מצב IV) סגורים יחסית, ונחתכים בעריכה צולבת לתקריבי הפנים של



מצב V_10

הקהל. כך נוצרת האשליה שהשוטים הכוללים את השחקנים הם תוכן המבט של דמויות נבחרות בקהל.

בשוטים האחרונים בסדרה זו (ראו פריים 8 למשל), גם בַּרְהָה זו מתמוססת – השוטים הפתוחים של הקהל כבר אינם מאפשרים דיאלוג.

כל המידע הופך לאובייקטיבי במופגן, ובדיעבד יש אולי להסיק שכך היה מלכתחילה. השוטים האחרונים בסצנה ממסגרים את הנורמה האובייקטיבית במצב התאטרלי (מצב V). ההבטחה לסובייקטיביות הכזיבה, ומקורה בכזב של האמצעים הנרטיביים. זו רק הצגה, וזו כפי הנראה הייתה רק הצגה מלכתחילה – הצגה של המכשיר הנרטיבי בקולנוע. רוב־גרייה (Robbe-Grillet), ממובילי 'הרומן החדש', כתב את התסריט ואת הדיאלוגים בסרט **אשתקד במריאנבד**. הפרויקט הספרותי של רוב־גרייה ניצב באותן שנים ב'חזית הסטרוקטורליסטית', ו**אשתקד במריאנבד** הפך בתולדות הקולנוע לדוגמה מובהקת לטיפול הסמיוטי באסתטיקה ספרותית (בעניין זה, ראו גם דוס, 1997 [1991]: 202–205). התסריט מוקדש לפירוק איטי ושיטתי של הסובייקטיביות האופיינית לרומן, והוא זוכה גם לטיפול קולנועי מקביל.

בשתי הדוגמאות שנבחנו כאן ניכר כי היחסים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות עשויים בעצמם להיות נושא קולנועי. כשהיצירה הקולנועית עוסקת בתנאי הקיום שלה, הנושא הרפלקסיבי יכול להתבטא גם בחשיפת העיקרון הסמיוטי עצמו. הטיפול הסמיוטי שהסצנות שנידונו כאן עורכות, גם מדגים את התנאי הקולנועי לקידוד – בקולנוע אין 'קוד' שאינו תלוי רצף ואינו מחייב היסק מורכב. מערכת הסימנים האודיו־ויזואלית תמיד תלויה הקשר – תוך־טקסטואלי ואינטר־טקסטואלי – והיא גם מותנית בשינויים הטכנולוגיים המהירים של המדיום. דיזולב למשל עשוי אמנם לסמן מעבר זמן סובייקטיבי, אך באותה מידה הוא יכול גם לשמש באותה התקופה, ואפילו באותו הסרט, מעבר נורמטיבי בין שתי סצנות. כמו כן דיזולב שנערך במונטז' מסורתי נראה שונה מדיזולב בטכנולוגיה עכשווית. גם אם מתקיימת רציפות היסטורית לא מבוטלת במערכת הסימנים, לשינויים היסטוריים אלו יש גם משמעויות סמיוטיות. ברמה הסינכרונית וברמה הדיאכרונית כאחת, מערכת הסימנים הקולנועית בהחלט כוללת ארגז כלים חיוביים לקידוד, אך אמצעים אלו אינם יכולים לזכות לתיאור ראוי כל עוד הם נבחנים על־פי אמות המידה של המערכת הלשונית –

כלומר, בנפרד מן ההיסקים שמתנים אותם. הקוד הקולנועי הוא קוד ממין אחר, וקוד הסובייקטיביות כעיקרון סמיוטי וכמבנה עומק קולנועי שרד את השינויים הטכנולוגיים ואת התמורות במערכות הקידוד שידעה המאה העשרים והמשיך אל המאה העשרים ואחת.

4.2 ערבול: סובייקטיביות והאובייקט 'חֶבְרָה'

הסרט **אלפנט** (Elephant, 2003) עורך מניפולציות מורכבות על היחסים בין אובייקטיביות וסובייקטיביות, אך בהקשר אחר לחלוטין. הוא בנוי ברובו משוטים ארוכים מאד בתנועה, המוסרים את תיאור ההתרחשות בזמן-אמת. בחלקו הראשון הסרט מתאר יום רגיל לכאורה בחיי נערים ונערות בתיכון אמריקאי. הפריימים הבאים לקוחים משוט המופיע בחלקו הראשון של הסרט:

אלפנט (Elephant)

← סדר הפריימים בשוט ←



I_(3)



I_(2)



I_(1)



I_(6)



I_(5)



I_(4)



I_(9)



I_(8)



I_(7)

השוט נפתח בפריים רחב של מגרש ספורט (1). בעומק הפריים מימין – קבוצת נערות באימון. בקדמת הפריים, נערים מתאמנים בפוטבול. השוט הוא בלא ספק אובייקטיבי, אלא שבשלב מסוים הנערים מתקרבים למצלמה כאילו לא הייתה שם כלל, ואף יוצאים מן הפריים קדימה בכיוון המצלמה (2). לכאורה, לפי כללי הנורמה האובייקטיבית, המצלמה אכן לא נמצאת שם – ולו משום שאין שם גוף המתבונן – אלא שהיציאה מקו הפריים בכיוון המצלמה בהחלט חורגת מן הנורמה.

בהמשך השוט הנערים חוזרים אל מרכז הפריים. קבוצת נערות חולפת בריצה על פני המצלמה משמאל-פריים לימין-פריים (3). בעקבותיהן מגיעה עוד נערה (4). היא נעצרת בדיוק מול המצלמה (5), שואפת אוויר, מביטה בשמים, מחייכת, ורק אז מִפְנֵה פריים לימין. מרגע הגעתה ועד שהיא יוצאת מן הפריים, השוט עובר להילוך איטי, ויחסי המיקוד (פוקוס) משתנים. מכיוון שהנערה עומדת, ההילוך האיטי בולט במיוחד ביחס לפעולת הנערים הנעים מאחוריה. הנערים ממשיכים במשחק גם לאחר שיצאה הנערה מן הפריים, והם מופיעים שוב במיקוד מלא.

בשלב הבא, אחד מן הנערים עוזב את המשחק ומתקרב למצלמה (6). הוא לובש מיזע (סווטשירט) שהרים מן הדשא, מאזור שנמצא מחוץ לפריים. הוא מתחיל ללכת שמאלה, והמצלמה שהייתה עד כה קבועה נעה אתו (7). זמן ארוך המצלמה מלווה את הנער ההולך לכיוון הבניין של בית הספר (8). הדמות נשארת במרכז הפריים כל הזמן. בשלב מסוים המצלמה שוב עומדת והפריים נותר קבוע עד שהדמות נעלמת בכניסה לבניין (9).

את הסצנה מלווה נושא מוזיקלי חוץ-דיאגטי – סונטה לפסנתר של בטהובן; הסונטה תופיע גם בהמשך הסרט. ערוץ קולי אחר מוסר לכאורה אמביאנס דיאגטי, אלא שהסאונד כולו עמום, והמידע הקולי נמסר באופן סלקטיבי. כך למשל, לפרקים שומעים את הנערות המתאמנות ברקע ולפרקים אין שומעים אותן כלל. בשלב שהמצלמה מלווה בו את הנער (7–8) הסאונד הדיאגטי הולם את מה שהנער שומע – כשהוא מגיע לטווח השמיעה של נער אחר היושב על הדשא ומנגן, נכנס נושא מוזיקלי של גיטרה הנעלם לאחר שהדמות מתרחקת משם.

השוט יוצר תחושה לא נוחה. קשה לקבוע בכל שלב ושלב מה אנחנו רואים. לפרקים השוט נדמה נורמטיבי לגמרי (1 למשל). ברגעים אחרים המצלמה נוכחת מדיי מכדי להתפרש כאובייקטיבית ממש (2 למשל), ולעתים היא סובייקטיבית במפורש (5 למשל). ההילוך האיטי והשינוי במיקוד מייחסים את המרחב בשוט לנערה בלא שיהיה צורך בתקריב פנים או ב-POV שלה.

במהלך המעקב אחר הנער (8) קשה לקבוע – האם מדובר במעקב אובייקטיבי או במעין חיקוי של נקודת מבט האופיינית למשחקי מחשב? המעבר בסוף השוט לפריים קבוע (9), כלומר לאובייקטיביות נורמטיבית, מסב שוב את תשומת הלב למעקב שקדם לו ולמעמד הבעייתי שלו. האסתטיקה של משחקי מחשב, שדמות הגיבור נראית בהם מְגֵפָה במרכז תחתית הפריים ובעומק הפריים מיוצגת נקודת המבט שלה, מאפיינת בבירור את השוט הבא. בחלקו השני של הסרט מתנהל טבח בבית הספר, והעיסוק במשחקי מחשב אלימים הופך מפורש.

ברמה המבנית, לכאורה קוד הסובייקטיביות אינו מופיע כאן; אין כאן חיתוכים כלל – מדובר בשוט אחד המשכי. השינויים במהלך השוט אינם צפויים, אך הם גם מינוריים מכדי שיהיה אפשר לזהות אותם בבירור במהלך צפייה רגילה. בהעדר עריכה שתצהיר על מעבר מנורמה לקוד ובחזרה, נוצרת תחושה לא מוגדרת ש'משהו לא בסדר', אך קשה לזהות את מקורה. אבל בצפייה מדוקדקת אפשר להיווכח שהגיונו של הקוד נשמר: שינויי המרחק מהמצלמה, שינוי קצב ההילוך ושינוי המיקוד משמשים שנאים. ההילוך האטי מסמן גם את תוכן הקוד, והפרוצדורה החיובית נשענת על ההילוך האטי במקום על חיתוך לתקריב פנים. הפרוצדורה השלילית היא הנפגעת. בלא קאטים – חיתוכים בעריכה, המבוססים על שינויים חדים דיים בגודל הפריים ובמיקום המצלמה – קשה לבצע את ההיסקים. מכאן אולי התחושה ש'משהו לא בסדר' – צופים מיומנים מזהים את הקוד, אך גם מתקשים להשלים את ההיסק. אלא שהיחסים בין נורמה לקוד מחושבים, והם מנחים את הגיונה של המערכת הסמיוטית למרות החבלות בהיסקים. אפשר לראות זאת בבירור בשוט הבא. השוט ממשיך ללוות את נתן, הנער שראינו קודם לכן, הפעם בתוך הבניין. נתן מופיע בגבו למצלמה, והמצלמה עוקבת אחריו בתוך מסדרונות בית הספר בשוט ארוך, עד שהוא פוגש את חברתו. בדרכו חולף נתן על פני שלוש נערות שעומדות במסדרון ומשוחחות.



II_(3)



II_(2)



II_(1)

תוך הליכה, נתן מסב את ראשו שמאלה לכיוון הנערות (1). בו ברגע שהוא ניצב להן, המצלמה עוזבת את נתן ומתמקדת בנערות המרכלות עליו. בשלב

זה השוט נכנס להילוך אטי והרפליקה של הנערה העומדת מול נתן (2) ימרחת, מתעמעמת ולבסוף גם נקטעת כשהוא עובר על פניה. קו המבט שלה, כך אפשר להסיק, מופנה לנקודה שכעת הוא נמצא בה. המצלמה ממשיכה להתקדם, ונתן נכנס לפריים משמאל, הפעם פניו בכיוון המצלמה (3). המצלמה ממשיכה לעקוב אחריו, אך עכשיו הוא צועד מולה.

בשילוב עם הפעולה המצלמת, המצלמה יוצרת כאן POV בתוך השוט עצמו, בלא חיתוך בעריכה. עד לנקודה זו השוט אמביוולנטי – קשה להכריע אם המעקב אובייקטיבי, אם הוא מוסר נקודת מבט סובייקטיבית, או שמא, כמו במשחק מחשב, הוא מנסה לשלב בין השניים. ערוץ האמביאנס בפסקול מצביע על סובייקטיביות – חלק מרעשי הרקע מושתקים לגמרי, אחרים מובלטים מאד. כמו בשוט הקודם המעבר להילוך אטי מסמן סובייקטיביות. כניסתו של נתן שוב לפריים משלימה את ההיסק – בשינוי קל, מדובר בסופו של עניין באותו מבנה עומק. ה-POV של נתן מוגבל הפעם בתצורה אובייקטיבית של השוט, בלא הדור-משמעות שליוותה את חלקו הראשון.

קשה להכריע אם **אלפנט** מגלה את היחסים השגורים בין נורמה לקוד, או דווקא מערבל אותם ומטשטש אותם. בכל אופן נדמה שהוא חותר תחת הנוקשות של הסיקמה המקובלת, המתנה סובייקטיביות במסגרת הנורמטיבית של המבט האובייקטיבי. בהתחשב בהקשר ההתקבלות שלו, הסרט עוסק במפגיע ב'נושא חברתי' – הטבח בבתי הספר, בדוגמת הטבח בקולומביין – וכך הוא גם שווק. אלא ש'בית הספר' כנושא, אינו זוכה כאן למעשה לסקירה 'אובייקטיבית', ודווקא השיטוטים בין סובייקטים הופכים את המצלמה כמעט כל הזמן ל'מצלמה של מישהו'. נדמה שבאמצעות החבלות בקוד, **אלפנט** מייצר יחסים בלתי שגוריים בין אובייקטיביות וסובייקטיביות גם במובן הפסיכולוגי והחברתי, ואולי גם מערער על התפיסה השגורה שיש אובייקט מוסכם שאפשר לכוונתו 'חברה'.

עוד מוקדם לקבוע אם דוגמה זו מבשרת שינוי מהותי ברמה המבנית של יחסי נורמה וקוד. בשלב זה נראה כי השוטים הארוכים אולי אינם מבטלים את אופני התפקוד של הקוד, אך הם מתערבים בשימוש בו במידה הדורשת דיון מן הסוג הפרגמטי. מהו השלב ששימוש אי-שגורתי מתערב במנגנון הסמיוטי עצמו ומשנה אותו? לעת עתה, נדמה שאמת המידה המתאימה לבדיקה כזו נותרת היחסים השגורים בין נורמה לקוד בקולנוע הנרטיבי. שאלת הגבול בין הממד הפרגמטי לסמנטי בשיח האודיו-ויזואלי צריכה להתחשב בממדי ההיסק של הקוד. בעתיד, אם אפשר יהיה לקבוע בדיעבד שהטקסט השתנה בשתי הרמות של ההליך, החיובי והשלילי, ושינוי זה

התמסד – נוכל אולי להצביע על רגעים שהובילו לשינוי סמיוטי במערכת האודיו-ויזואלית.

5. קוד הסובייקטיביות בסוגות האמת

כבר בעשור הראשון לקיומו תחם הראינוע שני סוגי פעילות מרכזיים: המְתָּחָה מצולמת וצילום בתנועה של 'המציאות כפי שהיא'. שני אלו התפתחו לכדי תבניות תקשורתיות מוסכמות – תבנית הבדיה ותבנית האמת – תצורות נורמטיביות שההבחנה ביניהן עיצבה במידה רבה את ההיסטוריה של המדיום האודיו-ויזואלי במהלך המאה העשרים.⁸ תבנית הבדיה נשענת כאמור על העיקרון הנרטיבי של 'השהיית האי-אמון': כותרות הפתיחה מסמנות את החוזה התקשורתי, ומכאן ועד לכותרות הסיום הצופים מעמידים פנים כי הבדיה המימטית היא 'העולם האמתי'; הם צופים בעולם שיש לו כללי לכידות משלו, ובזמן הצפייה יואילו לשתף פעולה עם מוסכמותיו. בניגוד לכך, תבנית האמת מחויבת למסור מימזיס מושלם של העולם האמתי – העולם שמחוץ למסך הקולנוע או הטלוויזיה – ולכן לכאורה אין צורך להפעיל על טקסטים כאלו את העיקרון של השהיית האי-אמון. מובן שגם כאן מוטלות על המימזיס מגבלות מוסכמות: חדשות הערב אינן מתארות למשל את שמתרחש דווקא באותו רגע ממש, או את כל מה שקרה בכל העולם באותו היום. הצופים יודעים כי שיקולי עריכה מתערבים בייצוג המציאות, ואף על פי כן הם נותנים את הסכמתם לחלותו של האידאל המימטי.

בשני סוגי הטקסטים מתערבות גם סכמות נרטיביות ורטוריות (רי גם אודין, 1995 [1989]), וכיום אין לראות בחלוקה הבינרית בין תבנית הבדיה לתבנית האמת אלא כלי אנליטי. רבות מן הסוגות הקיימות מערבות למעשה עקרונות של שתי התבניות. עם זאת, הצופים עדיין נוטים להתייחס לנורמות של תבנית האמת ברצינות רבה, ודורשים מן הטקסטים המתייחסים אליה להתחייב לקוד האתי והסמיוטי שמכתיב להם האידאל המימטי. לפיכך, קוד הסובייקטיביות אינו אמור להופיע בסמיוטיקה של תבנית האמת – כל מה שנמסר בתמונה ובקול הוא הרי בעיקרון 'מה שקרה', או 'מה שקורה' ברגעים אלו ממש. כך למשל בערוץ הכנסת,⁹ המוסר את פעילות המליאה והוועדות בשידור חי, נורמת האובייקטיביות היא הממונה הבלעדית על העיקרון הפרגמטי של הטקסט. במהלך המליאה למשל, מספר מצלמות

8. מבקר הקולנוע קרקאוור (Kracauer) בכל אופן, מיסד את ההבחנה הבינרית הזו בתאוריה של הקולנוע (1974/1999) (1960).

9. ערוץ הכנסת משודר בכבלים ובלוויין האנלוגי. לשידורי הערוץ באינטרנט, ראו אתר הכנסת: <http://www.knesset.gov.il>

במיקומים קבועים מוסרות את הפעולה ונערך ניתוב חי ביניהן. הניתוב אינו מזהה דוברים – אין גוף מזוהה שאחראי על המסרים האודיו-ויזואליים; כל מה שנראה ונשמע נמסר מטעמו של 'אין-גוף'. על-פי העיקרון של נורמת האובייקטיביות זו הערובה למימזיס מושלם: אם **אף-אחד** אינו צופה או שומע, מה שאנו רואים ושומעים הוא מה שהיה באמת; זו המציאות האחת. מהלך זה אינו ישים כמובן בשפה הטבעית: כשאנו שומעים קול דובר, אנו מניחים ש**מישהו** דיבר, וכל עוד אנחנו יכולים לייחס את הקול לגוף אנושי, ואין ברשותנו מידע סותר, אנו מעריכים שאותו אדם דובר אמת. הרעיון שדווקא ה**יעדרו** של גוף דובר היא ערובה לאמת, הוא רעיון מודרני, והוא קושר בין אידאל הדמוקרטיה המודרנית לעיקרון הסמיוטי של הקולנוע. הגוף הפוליטי (*body politic*), הגוף הקולקטיבי של הדמוקרטיה המודרנית, אינו גוף של **מישהו**; זה גוף בלתי-מזוהה ובלתי-ממשי, ולכן נורמת האובייקטיביות מתאימה לייצוג. אי-לזאת ערוץ הכנסת המתחייב להביא את דבר הריבון, נאמן לנורמת האובייקטיביות. יש לציין שדוגמאות כאלו אינן שכיחות כיום, ויתר סוגות האמת – הקולנוע התיעודי, סרטי טבע, כתבות חדשות, כתבות תחקיר, מגזינים, תכניות אולפן ועוד – דווקא משלבות את קוד הסובייקטיביות במערך הסמיוטי שלהן. בפרק זה אבחן דוגמאות עכשוויות לשימושים שעושות סוגות-אמת ביחסים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות.

5.1 כתבת החדשות: "שזה יהיה אמת"

כתבת החדשות הטלוויזיונית מופקת במהירות. אולי זו אחת הסיבות שמוסכמת הרצף שלה מאפשרת מרחב תמרון גדול. חומרים שצולמו בשטח, חומרי ארכיון, 'ראשים מדברים' (ראיונות מוזמנים המצולמים בדרך כלל בחלל סגור ומופיעים בגודל פריים קבוע), כתבות עיתונות, כותרות חוץ-דיאגטיות, דיאגרמות וגרפים – כל אלו יכולים לשמש בה בערבוביה. העיקרון המארגן של הרצף נקבע בדרך כלל באמצעות ערוץ הקריינות בפסקול. מוסכמת הקריינות החדשותית מתאפיינת במבעים בגוף שלישי ובפרוזודיה נורמטיבית, המקלה על סיווגה כאובייקטיבית. כלל המבע הקולנועי האופייני לכתבות כאלו הוא אובייקטיבי – גם התמונה אינה מיוחסת לדובר מזוהה. אף שאת הכתבה יצרו כתבות וכתבים מסוימים, על-פי מוסכמת תבנית האמת, המבע החדשותי הוא מבע של 'אין-גוף' יודע-כול המתחייב למסור את האמת באופן ענייני.

למרות כל זאת, יש יוצאי דופן, ולפרקים גם כתבת החדשות עושה שימוש בקוד הסובייקטיביות. בכתבת חדשות שתיעדה צילומים של תשדיר פרסומת

השתתפה בו הידוענית נינט טייב ("כולה קרחת", 2007) למשל, נעשה שימוש נרחב בקוד. הכתבה מורכבת מחיתוכים מהירים בין אימזים מאתר הצילומים של הפרסומת, קטעי ארכיון, שירים של טייב ושני ראיונות אתה. היא מוקדשת לכאורה לתיעוד האירוע המתקשר שטייב גילחה בו את שער ראשה על אתר הצילומים, אך הקריינות מתרכזת למעשה בתופעת הידוענות (celebrity) של הכוכבת.

בסצנות הראשונות בכתבה, העריכה נעה בחופשיות בין שוטים שונים מאתר הצילומים. רבים מהשוטים מצולמים דרך מרקעי טלוויזיה, מבעד לצידוד הצילום ובינות לאנשי הצוות הרבים המסתובבים על הסט. ברצף השוטים בולטים שוטים המדווחים לכאורה על נקודות מבט:



(2)



(1)



(5)



(4)

בפריים (1) ראש 'מלכלך' את הפריים מצד שמאל, ומימין מופיע מוניטור שבאמצעותו אפשר לראות את הסצנה המצטלמת על הספה ברקע. בקולנוע הנרטיבי היינו מפענחים את השוט כנקודת מבט פיקטיבית של האדם שראשו מופיע בפריים, כלומר, כתוכן קוד. פניו של הצופה – כלומר השנאי, היו יכולים להופיע בשוט הקודם או בשוט העוקב. כאן, אין שום התחייבות לכך – איננו רואים את פניו של הצופה, ונדמה שהראש בכלל מופנה לצד השני ולא למוניטור. בשוט הבא (2) אנו רואים את טייב על אותה ספה, בגודל פריים אחר ומזווית אחרת, ונדמה שהיא מסתכלת לכיוון המצלמה. השוטים אינם יוצרים רצף נרטיבי, ואין נקודות מבט המיוחסות לסובייקטים – לצופים – דוברים מזהים.

אחר כך, נראה גבר צעיר מביט מבעד לחלון ישירות אל המצלמה (4). ראשה של טייב מופיע בתחתית הפריים משמאל. השוט עובר אליה בתנועת מצלמה

מהירה שמאלה (pan left). השוט הבא נפתח באישה הצופה במוניטור (5). תנועת מצלמה שמאלה מסיימת את השוט בצוות הצילום הנמצא לשמאלה של האישה. הצוות מצלם את טייב יושבת על הספה. האישה אינה מתבוננת בצוות, אלא במוניטור. אם כן זה שוט אובייקטיבי ותנועת המצלמה אינה מנומקת. הרצף כולו מלווה בקריינות העוסקת בטייב ובתשומת הלב הציבורית שהיא זוכה לה.

רצף השוטים הזה, על תנועות המצלמה שבו, אינו מייצר קוהרנטיות מרחבית ואף מחבל בה. בשלב זה של הצפייה אין לנו כל יכולת להתמצא במרחב של סט הצילומים, וגם אחר כך לא נוכל להבין כיצד הוא נראה. השוטים גם אינם מוסרים נקודות מבט של אנשים מזוהים: מלבד טייב, יתר האנשים המופיעים כאן – ראש האלמוני, הגבר שבחלון והאישה הצופה במוניטור – לא הופיעו קודם לכן, ואנחנו גם לא נוכל לזהותם אחר כך. הרירותיות ברצף מייצרת תחושה של דיס-אוריינטציה כפולה הנובעת הן מחוסר ההתמצאות במרחב המצולם, הן מאלמוניותן של הדמויות וחוסר היכולת לכוון יחסי מבט ביניהן. נדמה שכולם מתבוננים – דרך מרקעים, אל עדשת המצלמה, מבעד לחלון – אך לא ברור מי מתבונן במה ומדוע. גם טייב עצמה אינה זוכה בשוטים סובייקטיביים. למעשה, כל השוטים אובייקטיביים, והם רק נדמים כמו ראשיתו או סופו של קוד משובש. אם כן אפשר להסיק שהפונקציה של הפסידו-שנאים תמטית – ייתכן שזו דרך להציף את שאלת ההתבוננות, ולאיים את הסובייקטיביות כמושג קולנועי ופסיכולוגי.

בהמשך נדמה כי הקוד מופיע בשלמותו:



(2)



(1)



(7)



(4)

בשוט הראשון ברצף מצולם מוניטור ובו שוט מתוך הפרסומת המצטלמת (1). בחזית הפריים שבמוניטור מופיע תער במיקוד מלא, ופניה של טייב בעומק הפריים במיקוד פחות. מכאן ואילך מופיע רצף של שוטים של קהל הצופה בהסרת השער המתקשרת (2-4). בפסקול נשמעות זעקותיה של טייב והערות הקהל. הקהל צופה בצילומים עצמם בזמן אמת, אך הוא למעשה מתבונן במרקע אחר שנמצא מולו ושנחננו רואים רק מגבו. במהלך ההתרחשות הדרמטית אנו רואים רק את הקהל – רצף של שנאים נטולי תוכן קוד. רק לאחר שנשמעת צעקת ה'קאט' של הבימאית והקהל מוחא כפיים (7), יופיע שוט תקריב של טייב, בשלב מאוחר יותר בתהליך התספורת. זה אינו תוכן הקוד של מבט הקהל אלא שוט אובייקטיבי נוסף שפותח סצנה חדשה. אם כן גם כאן נערכת חבלה בקוד – איננו רואים את תוכן המבט של הקהל, אך יכולים בדיעבד להשלים אותו בדמיונו.

גם טייב עצמה עוד לא צפתה בשלב זה בתוצאות התספורת. בהמשך היא מצולמת במהלך שיחת טלפון. טייב נראית ונשמעת אומרת לנמענת מעברו השני של הקו: "עוד לא ראיתי, כי אנחנו מחכים לסצנה האחרונה, שזה יהיה אמיתי". ברי שאין דבר "אמיתי" פחות מהתהליך המתועד של יצירת הפרסומת ושל המיתוג של טייב, שהוא עצמו מוצג כאן כסימולקרה נטולת מקור.¹⁰ הכתבה מציירת את תהליך יצירת הדימוי של הידוענית, אך גם משתתפת בייצורו. החדשותיות כאופן ייצוג זוכה בעקבות כך לתווית הנחשקת "אמיתי".

5.2 כתבת התחקיר: עיתונות לוחמת

כתבת התחקיר הטלוויזיונית שונה מכתבת החדשות – היא ארוכה יותר, והמשאבים המוקדשים להפקתה גדולים יותר. לכן גם היא נדרשת ליצירת רצפים מהודקים יותר, ולצורך כך היא נוטה להשתמש באמצעים נרטיביים. עם זאת סוגת התחקיר נאמנה באותה מידה לדרישות תבנית האמת, והיא מחויבת במידה מרבית לאידאל של העיתונות החופשית. תפקידה של העיתונות על-פי אתוס זה הוא לפקח על הרשויות השלטוניות ועל קבוצות כוח הגמוניות כדי להגביל את כוחן. לסוגת התחקיר משתייכת למשל

10. 'סימולקרה' היא הדמיה (סימולציה) חוזרת המחליפה את המקור שלה. בודריאר (Baudrillard) השתמש במונח כדי לתאר ייצוג שאינו מורה עוד על מסומן ממשי. הדימויים שמדובר בהם אינם שומרים על הפער המסורתי בין הבדיוני לאמיתי וכך הופכים למציאויות נטולות מקור. את התופעה האסתטית הזו, המאפיינת לטענתו את זמננו, כינה בודריאר 'המדבר של הממשי'. ראו בודריאר, ז'אן (תשס"ז 2007 [1981]). סימולקרות וסימולציה, בתרגום א' אזולאי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

התכנית **עובדה** בהגשתה של אילנה דיין. דיין פותחת וסוגרת את התכנית מתוך האולפן, ומתווכת את התחקיר המצולם באמצעות מעמדה הציבורי כעיתונאית חוקרת המחויבת לאתוס המכונן. הכתבות מוצגות כאקט של חשיפת הנסתר מן העין, ובכך מקנות לעיתונות הטלוויזיונית מעמד של שליחות ציבורית; הטלוויזיה משמשת כאן עינו של הציבור. התחקירים עוסקים על-פי מסורת הסוגה בבעיות המטרידות את החברה בישראל ובודקים את תפקודן של הרשויות ביחס לבעיות אלו.

בכותרת "עשבים שוטים" (2008) הציגה דיין את סיפורו של קובי גיגי, קצין ששירת את שירותו הצבאי בשטחים. גיגי וחייליו חטפו נהג מונית באיומים כדי להפיג את שעמום. האירוע הסתיים גם ברצח של עובר אורח. גיגי נשפט בבית-דין צבאי וריצה בעת השידור עונש מאסר. הכתבה מוקדשת לשאלה אם גיגי ופקודיו הם אכן 'עשבים שוטים' כפי שטוענות הרשויות, או שמא שגרת המשטר הצבאי כוללת התעללות שיטתית באוכלוסיה אזרחית. כדי לענות על שאלה זו התחקיר מסתייע בריאיון עם גיגי, בריאיון עם מח"ט החטיבה, אל"מ איתי וירוב, בחומרי ארכיון, בתחקירים פנימיים של הצבא, בחומרים של ארגוני זכויות אדם ובעדויות של עוד חיילים. עדויותיהם של מאור ושל סער, שני חיילים ששירתו בחברון, עומדות במרכז הכתבה. שניהם פורשים מסכת התעללויות שיזמו. הציר המארגן של הכתבה נבנה סביב שחזור שעורך מאור בחברון. הוא משוטט בעיר בלוויית הכתב, ולוקח אותו לפגוש בקורבנותיו.



זה לקחת את השחיקה של להיות חייל בשטחים

(1)



אני זוכר פה עכשיו הכול, זה לא שאני לא זוכר.

(2.1)

החיתוכים המהירים משחזרים את היחסים השגורים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות בסוגות האמת. הסובייקטיביות באמצעות התמונה והקול, בהתבסס על מוסכמות הקוד. מרבית נקודות המבט המופיעות בכתבה הן של החיילים:

בפתיחת הכתבה למשל מופיעה סדרת שוטים של תושבים פלסטינים בסיטואציות האופייניות למשטר הצבאי (ראו למשל 1). השוטים האובייקטיביים לכאורה מלווים ב-VO של אחד החיילים המרואיינים לכתבה. ברצף השוטים העוקב אנו פוגשים את מאור. פניו מוסתרות, קולו טושטש,



(2.2)



(3.1)



(3.2)



(4.1)

ולעתים הוא מצולם מגבו (2.1). השוט הבא ממקם את מאור בחרון (2.2). תמונת נוף רחבה של העיר נחשפת בתנועה מימין לשמאל (pan left) ובהילוך איטי המשמשים כאן סמני סובייקטיביות.

בהמשך מופיעים גם צילומי לילה המתעדים, לדברי הקריין, פעילות שגרתית של החטיבה (3.1 – 3.2). ערוץ הקריינות מסביר מהו מקור התמונות ומפרט את תוכן: צוות הצילום הצטרף לחיילים בפריצה לבית כדי לעצור מישהו. הפסקול כולל גם ערוץ דיאגטי המלווה את ההכנות למעצר ואת הדיאלוג עם משפחת העצור. במילים אחרות, התמונה והפסקול מוסרים את נקודת המבט של החיילים במהלך הפעילות הצבאית – מן הרגעים שלפני הפריצה לבית ועד להשלמת המעצר.

הכתב, עמרי אסנהיים, מקריין את הכתבה בגוף שלישי ובפרוזודיה חדשותית אופיינית. במהלכם של הראיונות הוא מופיע גם בסינקים – שוטים הכוללים דיבור סינכרוני בתמונה ובקול. באחד הרגעים הדרמטיים בכתבה, במהלך ריאיון עם גיגי, נערך למשל חיתוך צולב מגיגי לאסנהיים וחוזר חלילה. גיגי מספר שהחיילים " [...] מאבדים צלם אנושי" (4.1). בנקודה זו אסנהיים מתערב ושואל: "מה זה לאבד צלם אנוש? לא

בססמאות." אסנהיים מצולם מאחורי גבו של גיגי, וראשו של גיגי מלכלך פריים מימין (OTS 4.2). גיגי לעומת זאת מצולם בשוט נקי ואובייקטיבי במובהק, במהלכו הוא עונה לאסנהיים תשובה מפורטת (4.3). קשה לקבוע



(4.2)



(4.3)



(5.1)



(5.2)

מי מביט במי, אך נדמה שגם כאן נשמרת נקודת המבט של החייל: (4.1) משמש הן שוט אובייקטיבי הן שנאי, (4.2) מסמן את תוכן המבט של גיגי וב- (4.3) אנחנו חוזרים לשוט אובייקטיבי.

החטיפה שביצעו גיגי ופקודיו זוכה לשחזור ויזואלי באמצעות קטעי ארכיון, והיא מלווה ב-VO של גיגי בגוף ראשון ובקריינות המתארת את פרטי האירוע. כאשר גיגי מספר על רגע של פחד מן הקהל שהתקרב אליהם לאחר שהרגו את עובר האורח, מופיעים בתמונה שוטים באפקט המדגים מנוסה. אם כן, נקודת מבטו של החייל – 'חייל רע' או 'חייל טוב' – נשמרת לכל אורך הכתבה.

לסמני הסובייקטיביות בתחקיר יש הייררכיה: דיון מגישה את המשדר, וקולו של אסנהיים, הכתב, מארגן באמצעות הקריינות את הגיון הכתבה. מבטם של החיילים ממוסגר במבטם של העיתונאים – המבט המכוון את הנורמה האובייקטיבית. בשלב מסוים במשדר נפסק רצף הכתבה, ודיון מבטיחה "מפגש מפתיע" בסיום התכנית.

מיד לאחר רצף הפרסומות והתשדירים מטעם הזכייין, משחזר מאור בפרטי פרטים התעללות חמורה בילד, התעללות שהסתיימה כמעט במותו. מאור מתעקש לפגוש בילד, וזה מצולם חבול, מאשש את עדותו של החייל.

לאחר סצנה זו מסכם אסנהיים בקריינות: "העדויות האלו לא מייצגות את כל לוחמי כפיר. אבל הסיפורים האלה אינם מקרים בודדים, והחיילים הם בטח לא עשבים שוטים." אם כן נדמה שהכתבה מספקת תשובה חותכת על

השאלה שהוצבה בפתיחה: יש בעיה מערכתית, בעיה מוסדית. עד כה נבחנו הדברים מנקודת מבטם של החיילים, משום שהאובייקט של המבט החדשותי המכונן את הנורמה האובייקטיבית הוא המוסד הנתון לביקורת: הצבא.

אלא שסצנות הסיום מותירות רושם אמביוולנטי יותר. האלוף וירוב, כך נמסר בקריינות "מתמודד באומץ עם הבעיות." מאור מסכם בהשלמה: "אני חושב שחשוב להיות לוחם [...] יש דברים שאני יכול להתגאות בהם, ויש דברים שאני יכול להצטער עליהם." סער שפרש את עדותו המרשיעה קודם לכן, כעת מנגן בגיטרה ושר (5.1).

שירו הרומנטי של סער ממשיך גם על רקע "המפגש המפתיע" שהובטח לצופים טרם היציאה לפרסומות. "במחסום מחכה לקובי נהג המונית שנחטף על-ידו", מספר הקריין. צוות הצילום של התכנית מלווה את גיגי בחופשתו מבית הכלא לפגישה עם מוחמד מוחרזר, נהג המונית שחטף (5.2). המפגש מבוים כסצנת סליחה והשלמה. גיגי מתנצל ומושיט את ידו למוחרזר. התמונה המצטיירת מבעד לנקודת מבטם הכפולה של החיילים ושל הצוות העיתונאי המביט באמצעותם בצבא, היא שאולי בעצם אין בעיה עקרונית של ממש, אלא רק כמה מקרים מצערים. הסיום המפויס לכאורה מתעלם מן העובדה שהנהג הפלסטיני עדיין נתון במשטר צבאי.

את הכתבה ממסגרת ההגשה של אילנה דיין. על פי המוסכמה החדשותית, מבטה פונה אל המצלמה, כלומר ישירות אל הצופים. האמביוולנטיות בסיום ביחס לשאלה הפותחת אינה צריכה אולי להפתיע, שכן היא כבר הופיעה בפתיחה. בעודה מישרה מבט למצלמה, דיין מסיימת את הפתיח לכתבה במילים אלו:¹¹

[...] אבל עכשיו הוא [גיגי] החליט לדבר והוא מתייצב מול המצלמה כדי לומר שהשאיירו אותו לבד לגמרי. הוא באמת לא יכול לשאת על כתפיו את מה שעושה **המצטאות** בשטח לחיילים של חטיבת כפיר, **והיא עושה** להם דברים מאד לא טובים. מקצתם פורסמו, רובם לא **נחשפו** עד כה. סיפורים על התעללות חיילים בפלסטינים, אלימות קשה כלפי ילדים, וגם ביזה. [...] וצריך לומר שזכינו לפתיחות ולשיתוף פעולה מפתיע דווקא מצד שלטונות הצבא, בעיקר מח"ט כפיר, שפתח בפנינו את החטיבה ואפשר לנו לצלם הכל. עושה רושם **שכמונו**, גם הוא בעיקר רוצה לבדוק מה קורה שם ואיך הגענו לזה.¹²

11. ההדגשות שלי [לדי"ח].

12. 00:00:42 – 00:01:24.

המשדר 'חושף' את 'המציאות' ובכך לכאורה הוא נאמן לכללי תבנית האמת. בסיום התכנית דיין מונה את הישגיו של התחקיר, ובין היתר – את ההחלטה הצבאית "לנייד את הגדודים השונים בין הגזרות כדי למנוע שחיקה כזאת". משתמע מכך שתפקידו של התחקיר היה לתרום ליעילות הצבא. עצם הפרקטיקה של 'חשיפת המציאות' מספקת, ואין צורך לשנות במציאות זו אלא את מידת היעילות. לעומת המסורת של סוגת התחקיר המבט המופנה אל הרשות אינו מבט מבקר, אלא מבט מזדהה. נדמה שהעיתונות החוקרת מקפידה לטפח את יחסיה עם הגוף הלוחם ('שכמונו [...]'), ואופן השימוש בקוד הסובייקטיביות מאשש זאת. למעשה, לא הייתה כאן כוונה לבקר את הצבא או את הרשויות שבשירותן הוא פועל, ההפך הוא הנכון. בסופו של דבר, 'העשבים השוטים' הם אכן 'עשבים שוטים', אך לא ברור למי יש לייחס אחריות לכך – אולי ל'מציאות' המוזכרת בקריינות הפתיחה ('מה שעושה המציאות [...] והיא עושה להם דברים מאד לא טובים.'). התשדיר אינו נוקט עמדה בשאלה כיצד יש למנוע מקרים כאלו בעתיד, וכיצד יש לטפל בהם בהווה – אין כאן אפילו דרישה להביא חיילים כמו מאור לדין, ואף לא תמיהה על נסיעתו לטיול בחו"ל. בסיום הכתבה הפשעים הקשים שנחשפו בה כבר נשכחו. הצטלבות מבטי הסובייקטים – מבטה של דיין המלווה בקולו של אסנהיים, מבטם של החיילים ומבטם של הצופים – משיבים את הסדר האובייקטיבי על כנו.

בשתי הדוגמאות האחרונות אפשר לראות כיצד משתמשות סוגות האמת בתבנית היחסים בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות כדי לכוון את האתוס שלהן. 'האובייקטיביות החדשותית' – יומרתה של הטלוויזיה למסור את האמת על-אודות המציאות – מושגת בתיווכו של המנגנון הפרגמטי של הקוד. הדיאלקטיקה בין אקטים אודיו-ויזואליים המכוננים סובייקט, לבין אקטים אחרים המתבוננים בו, מייצרת הייררכיה של 'אמתיות' – כך הטלוויזיה מקציבה לשיח של דוברים שונים מנות שונות של ערך אמת על-פי מפת האינטרסים שלה. בראשה של הייררכיה זו עומדת הטלוויזיה, המבנה את עצמה כסובייקט אובייקטיבי – סוכן נטול גוף – ולפיכך, על-פי הגיונה המיוחד, זו שדוברת אמת.

6. סיכום

הרצפים האודיו-ויזואליים שנבחנו כאן מבהירים כי הכרה בתכונות היסודיות של מערכת הסימנים הקולנועית – המבחינות אותה מן השפה הטבעית – חיונית בעבור חקר הפרגמטיקה האודיו-ויזואלית. תפיסה זו אמנם אינה מאפשרת החלת תאוריות לשוניות מן המוכן על טקסטים

קולנועיים וטלוויזיוניים, אך היא בהחלט יכולה להיעזר בידע שנצבר במדעי הלשון והקוגניציה כדי לעמוד על עקרונות הסמיוטיקה האודיו־ויזואלית. לכן המונח 'קוד' מקבל כאן השתמעות שונה מעט, שאינה מסרטטת גבולות ברורים בין הסמנטיקה לפרגמטיקה. הממצאים שהוצגו כאן מראים כי ממילא בהקשר האודיו־ויזואלי ספק אם יש טעם בהבחנה חדה בין השתיים, ונראה שמדובר בשני ממדי היסק משלימים שאינם מתקיימים בנפרד. יתרה מזו, משום שהסימן הקולנועי תלוי הקשר, ספק אם ראוי לדבר על סמיוטיקה אודיו־ויזואלית מחוץ למסגרת הפרגמטית. נובע מכך כי התנאים הפרגמטיים של הטקסט האודיו־ויזואלי מתנים במידה רבה את הדיון הסמיוטי בו. עם זאת מסתמן שכדאי לפתח קריטריונים פרטניים יותר לבחינת שינוי סמיוטי בטקסטים אודיו־ויזואליים, וכן לבדוק באיזו מידה הפרגמטיקה האודיו־ויזואלית משפיעה על תמורות במערכות אחרות של ייצור משמעות.

מערכת היחסים שתוארה והודגמה כאן בין נורמת האובייקטיביות לקוד הסובייקטיביות עשויה לסייע למחקר התאורטי לאתר שימושים שונים בהקשרים טקסטואליים מגוונים. אין משתמע מכך שקוד הסובייקטיביות הוא הקוד היחיד במערכת הסמיוטית של הקולנוע. אין כאן גם הצעה לתאוריה כוללת של 'האודיו־ויזואליות', או כוונה לערער על הפרגמנטציה שהתאוריה של הקולנוע נתונה בה (סטאם, 2000 : 330). עם זאת, נדמה כי קוד הסובייקטיביות עשוי להיות תכליתי בעבור בחינת אסטרטגיות טקסטואליות מסוימות, גם בסוגות אחרות שלא נבחנו כאן. סוגות הגמוניות פחות – כמו הוידאו־דאנס, הוידאו־ארט והקולנוע הניסיוני – מדגימות שימושים מעניינים וחתרניים יותר בקוד הסובייקטיביות. עם הצריכה הגוברת של טקסטים אודיו־ויזואליים במרשתת (אינטרנט), תנאי הייצור וההתקבלות של הטקסטים כולם נתונים בשינויים גדולים ומהירים. אם כן, יש לצפות שינויים גם במערכת הסמיוטית. ייתכן מאד שהגיונה של נורמת האובייקטיביות ושל הקודים שהיא מכתיבה אינה המילה האחרונה גם בסוגות ההגמוניות.

רשימת המקורות

1. מקורות ראשוניים

1.1 סרטים באורך מלא

אלפנט

Elephant. Gus Van Sant. USA: HBO Films, 2003.

אשתקד במריאנבד

L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais. France/Italie: Cocinor, 1961.

יום הדין בנירנברג

Judgment at Nuremberg. Stanley Kramer. USA: MGM, 1961.

שדרות סנסט

Sunset Boulevard. Billy Wilder. USA: Paramount, 1950.

1.2 טלוויזיה

"כולה קרחת"/"נינט טייב". גל גבאי (כתבת), *חדשות ערוץ 2*, 22 בדצמבר 2007, קשת.
"עשבים שוטים". עמרי אסנהיים (כתב), *עובדה עם אילנה דיין*, 24 בפברואר 2008, קשת.

2. ספרות משנית

אודין (1995) [1989]

Odin, Roger. "A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film".
in: W. Buckland (ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam:
Amsterdam University Press, pp. 227–235.

אומונט ומארי (1988/1997)

Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'Analyse des Films*, Paris : Nathan
Université.

אריאל (2008)

Ariel, Mira. *Pragmatics and Grammar*, Cambridge: Cambridge University
Press.

באזין (1994) [1945]

Bazin, André. "Ontologie de l'image photographique". *Qu'est-ce que le
cinéma?*. Paris : Cerf, pp. 9–17.

באזין (1994) [1950–1955]

Bazin, André. "L'Évolution du langage cinématographique". *Qu'est-ce que
le cinéma?*. Paris : Cerf, pp. 63–80.

באקלנד (2000)

Buckland, Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge UK/NY:
Cambridge University Press.

בורדוול (1996)

Bordwell, David. "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory". in: D. Bordwell and N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3–36.

בורדוול וקרול (1996)

Bordwell, David and Noël Carroll. Introduction. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. xiii–xvii.

בנבנישתי (1966 [1958])

Benveniste, Émile. "De la subjectivité dans le langage". *Problèmes de linguistique générale*, T. I, Paris, Gallimard, pp. 258–266.

ברניגן (1979)

Branigan, Edward, R. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Doctoral Dissertation. University of Wisconsin-Madison.

גרודל (2001)

Grodal, Torben. "Old Wine in Old Bottles". *Film-Philosophy*, Vol. 5 No. 12, April, Retrieved from: <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n12grodal>

דוס (1997 [1991])

Dosse, François. *History of Structuralism: The Sign Sets, 1967-present*, (Vol. II), D. Glassman (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

דוס (1998 [1991])

Dosse, François. *History of Structuralism: The Rising Sign, 1945-1966*, (Vol. I), D. Glassman (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

חלוזין-דברת, לין (2007)

טביעות האצבע הממיתות של האופק הקטסטרופאלי, **מחברות קולנוע זרום 02: על חורבן, טראומה וקולנוע**, בעריכת י. מונק וא. סיון, המכללה האקדמית ספיר/פרדס: חיפה, עמ' 105–124.

לווינסון (1983)

Levinson, Stephan L. *Pragmatics*, Cambridge GB: Cambridge University Press.

לייקוף וגיונסון (1980)

Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

מץ (1966)

Metz, Christian. "La grande syntagmatique du film narratif". *Communications* 8. École Pratique des Hautes Études/Seuil, pp. 120–124.

מץ (1971)

Metz, Christian. *Langage et cinéma*, Paris : Larousse.

מץ (1987) 1995

Metz, Christian. "The Impersonal Enunciation or the Site of Film". B. Durand-Sendrail and K. Brooks (trans.). in: W. Buckland (ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 140–163.

סוברן, תמר (2006).

שפה ומשמעות: סיפור הולדתה ופריחתה של תורת המשמעיים. חיפה: אוניברסיטת חיפה.

סטאם (2000)

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.

סימפסון (1993)

Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*, London/NY: Routledge.

פטריק (2001)

Petric, Mirko. "Both Semiotics and Cognitivism?". *Film-Philosophy*, Vol. 5 No. 11, April, Retrieved from: <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n11petric>

קולין (1992) 1995

Colin, Michel. "Film Semiology as a Cognitive Science". C. Tourniaire (trans.). in: W. Buckland (ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 87–110.

קרסטון (1999)

Carston, Robyn. "The Semantics/Pragmatics Distinction: A View from Relevance Theory". in: K. Turner (ed.) 1999. *The Semantics/Pragmatics Interface from Different Points of View* (CRiSPI 1), Elsevier Science. Retrieved from: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/robyn/pdf/sempragrel.pdf>

קרקאוור (1960) 1974/1999

Kracauer, Siegfried. "From Theory of Film: Basic Concepts". in: L. Braudy and M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, NY/Oxford: Oxford University Press, pp. 171–182.