

קולנוע של מילים

משחקי השליטה של המספר הכול יודע בסרט 'הערת שוליים'

יוכי שלח

תקציר

הסרט 'הערת שוליים' מתאר מאבק כוחות אדיפלי בין אב לבן העוסקים במילה הכתובה, וזו משמשת בידם כלי נשק זה כנגד זה במאבק לכונן עצמם כ'שם האב' באמצעות פרס ישראל. מאבק זה מקבל ממד אדיפלי-סימבולי, מיתי אך גם פארודי, המוכפל ומתקיים הן במישור המשפחתי הן במישור האקדמי. המערכת המתארת מאבק זה סביב המילה הכתובה היא המערכת הסמיוטית הקולנועית. ואולם, בחיבור זה אראה כיצד נכנס לתוכה גורם זר, לכאורה, השייך למערכת הסמיוטית הספרותית: מספר כול יודע ספרותי, המיוצג אך ורק באמצעות המילים הכתובות בכותרות הפנימיות, המחלקות את הסרט לפרקים כמו-ספרותיים ומשמשות רובד חוץ-דיאגטי. באמצעותן שולט המספר הכול יודע הן במידע הנמסר לצופה הן בדרך שניתן לפרש בה את המתרחש. לצורך בחינת תפקידו יוצא הדופן של מספר זה אדון בפרקי הסרט ובכותרותיהם על פי סדר הופעתם, כך שניתן יהיה להציג את הצטברות התחבולות שבהן נוקט המספר כדי להרחיב את שליטתו על נקודת המבט של הצופים. בכך נוסף לסרט רובד רפלקסיבי ומטא קולנועי, המעמיד במרכזו גם את המאבק בין שתי מערכות תרבותיות: בין המילה והספרות הכתובה כמערכת בעלת שורשים עמוקים ועתיקים לבין היצירה הקולנועית החדשה יחסית, זו הכוללת את הנראה והנשמע. המעקב הכרונולוגי יאפשר לראות כיצד – אם לנקוט בשפתו של המספר – הוא פורש בצורה מחושבת את מצודתו ולוכד בה את הצופים, עד שהם נאלצים, בסופו של דבר, לאמץ את נקודת המבט הממסגרת שלו. כך, אל מאבק הכוחות על 'שם האב', המתרחש בתוך העולם הבדוי, מצטרף מבחוץ גם המספר הכול יודע, בן דמותו של יוצר הסרט, המציג עצמו כמי שהוא הוא הסמכות העליונה וכמו-האלוהית, השולטת באמצעות המילה הכתובה על עולם זה: הוא 'שם האב' העליון.

מילות מפתח:

סמיוטיקה, קולנוע, ספרות, מספר כול יודע קולנועי.

מבוא

סרטו של יוסף סידר 'הערת שוליים'¹ נע בין שני אתרים ממשיים וסימבוליים עיקריים – הבית והאקדמיה, ועוקב אחרי שורה של מאבקי כוח ושליטה המתנהלים בהם. הרובד העלילתי הקונקרטי מתאר טעות תמימה, שבעקבותיה זוכה האב הפילולוג בפרס ישראל במקום בנו, פילולוג אף הוא. על רובד בסיסי זה הולכים ונערמים רבדים סמליים לצד קווים אירוניים, פרודיים ואף סאטיריים השזורים לאורך הסרט כולו ומדגישים, מצד אחד, את המיתיות במאבקים אלו, ומצד שני את חוסר התוחלת והקומיות שלהם.

לציטוט (מדעי הרוח) – י' שלח, 'קולנוע של מילים – משחקי השליטה של המספר הכול יודע בסרט 'הערת שוליים', חמדעת, יד (תשפ"ב).

פרטי המחברת:

ד"ר יוכי שלח,

החוג לתקשורת וקולנוע, מכללת סמינר הקיבוצים.

דוא"ל: yochy.shelach@gmail.com

¹ י' סידר, הערת שוליים (2011) [סרט].

מאבקי הכוח המתוארים בסרט הם בין דמויות ותפיסות: בין אבות לבנים, בין חוקרים לבין עצמם ובין אסכולות מחקר. אבל עיקר המאבק הוא על המיקום בסדר הסימבולי הן במשפחה הן באקדמיה: מי יישא את 'שם האב' כסמכות הראשונה בסדר הסימבולי או, במילים אחרות, מי יהיה 'כותרת ראשית' ומי יישאר בגדר 'הערת שוליים'.

אל מאבק הענקים בין האב ובנו לבין החוקרים ואסכולות המחקר בסרט מצטרפת דמות יוצאת דופן בקולנוע – מספר כול יודע כמו-ספרותי (המחבר המובלע, ייצוגו של היוצר²), הניצב מחוץ לעולם הבדוי המתואר בו ועם זאת שולט בכל המהלכים הנרטיביים המתרחשים בו. קולו איננו נשמע ודמותו איננה נראית – והוא מיוצג אך ורק באמצעות מילים כתובות בכותרות פנימיות בסרט (Intertitles).

כפי שאראה בתחילת החיבור, דמות כזו של מספר, שייצוגו מילולי, נפוצה במערכת הסמיוטית הספרותית אך נדירה וזרה במערכת הסמיוטית הקולנועית, שאמצעי המבע שלה הם הנרא (Visuals) והנשמע (Sound). הכותרות המילוליות, שהן רובד חוץ-דיאגטי, משמשות בידי המספר לחלוקת הסרט לפרקים כמו-ספרותיים ולמסגור ההתרחשויות, ובכך הופכות לאמצעי מארגן, מפרש ומשמע להתרחשויות אלה. באופן זה שולט המספר הכול יודע הן במידע הנמסר לצופה הן בדרך שבה ניתן לפרש את המתרחש. בדרך זו הוא שם את עצמו כמי שהוא, בסופו של דבר, הסמכות העליונה בתוך העולם הבדוי, דמות כמו-אלוהית, השולטת בו באמצעות המילה הכתובה – כ'שם האב' העליון.

בחיבור זה אבחן את הדרכים השונות, הסמיוטיות והגלויות, שבהן משליט המספר את נקודת המבט שלו על הצופים, המוצאים עצמם כבולים למסגור ולפרשנות הנובעים מהכותרות המילוליות המייצגות אותו. לצורך בחינת תפקידו יוצא הדופן של מספר זה אדון בפרקי הסרט ובכותרותיהם על פי סדר הופעתם, כך שניתן יהיה להציג את הצטברות התחבולות שבהן נוקט המספר כדי להרחיב את שליטתו על נקודת המבט של הצופים. המעקב הכרונולוגי יאפשר לראות כיצד – אם לנקוט בשפתו של המספר – הוא פורש בצורה מחושבת את מצודתו ולוכד בה את הצופים, עד שהם נאלצים, בסופו של דבר, לאמץ את נקודת המבט הממסגרת שלו.

ככל שתחבולות המספר יתגלו, מפרק לפרק, אפשר יהיה לראות את התנועה שנוצרת בסרט בין אמצעי המבע האודיו-ויזואליים הקולנועיים לבין אמצעי המבע הכמו-ספרותיים המגולמים בכותרות המילוליות. תנועה מתמדת זו הופכת אותו לסרט רפלקסיבי ומטא קולנועי, המעמיד במרכז גם את המאבק בין שתי מערכות תרבותיות: בין המילים והספרות הכתובה, כמערכת בעלת שורשים עמוקים ועתיקים, לבין האמנות הקולנועית החדשה יחסית, האודיו-ויזואלית.

מאבק בין אבות לבנים באמצעות המילה הכתובה

הפופולריות העצומה של הסרט בארץ ובעולם והתיאור הקומי והסאטירי של עולם האקדמיה, כפי שהוא מוצג בסרט, הובילו לכמה התייחסויות מעניינות של כמה חוקרים במדעי הרוח. שלומית רמון-קינן עומדת על ההבדלים בין טיפוס החוקרים המוצגים בסרט כמאפיין של שיטות המחקר במדעי הרוח. זיוה שמיר מציינת את הלוקאליות האתנו-צנטרית של הסרט, המתאר את המחקר הפילולוגי של התלמוד ובה בעת את האוניברסליות שלו, בתיאור יחסי אבות ובנים ומאבקי הכוח בתוך האקדמיה סביב מתן הפרס. עוד היא מצביעה על ההקשרים האינטרטקסטואליים לסיפורי בראשית ולספרות המשכילית. גם יונתן שרייבר מפנה את תשומת הלב לחיבור בין המקומי לגלובלי וכן להקשרים אינטרטקסטואליים הקיימים בסרט, על כמה מהם אעמוד בהמשך. אבנר פיינגלרנט³ טוען כי כמו סרטיו האחרים של סידר, גם סרט זה סובב

² "המחבר" (או היוצר) – לא כאדם ההיסטורי (המחבר – ללא מירכאות), אלא כפונקציית הבניה בדומה לפונקצייה שאליה מתייחסים בארת ופוקו. ראו בארת, מ' פוקו, מות המחבר, מהו מחבר? תרגום ד' משעני, תל אביב 2005.

³ א' פיינגלרנט, 'הפרה הקדושה והערת השוליים: בין סירוס לפסיכודה – כתיבה על הקולנוע של יוסף סידר בעקבות סרטו הערת שוליים'. קולנוע דרום, כתיבה ביקורתית בעקבות פסטיבל קולנוע דרום העשירי, (תשע"א), עמ' 29–40.

סביב הקונפליקט האקזיסטנציאלי של היחיד מול הבריאה המודרנית הדתית-לאומית – המדינה הציונית. מלבד התייחסויות אלה לא זכה הסרט לפרשנות אקדמית מקיפה, אף שהוא עצמו מעמיד את האקדמיה בחזית.

כאמור, הסרט מתאר בין היתר מאבק כוחות אדיפלי בין אב לבן העוסקים במילה הכתובה, וזו משמשת בידם כלי נשק זה כנגד זה במאבק לזכות עצמם כ'שם האב' באמצעות פרס ישראל. זהו עולמם של פילולוגים, החוקרים טקסטים עתיקים ועוסקים בקריאה, השוואת נוסחים, מחקר וכתובה – עולם מילולי וספרותי-עיוני, שבו המילה הכתובה בוראת עולמות ומחריבה אותם.

פרופסור אליעזר שקולניק (שלמה בראבא) מתבשר על קבלת פרס ישראל על מחקרו הפילולוגי העוסק בתלמוד הירושלמי, לאחר שקנה את עולמו בזכות הערת השוליים שהקדיש לו מורו ורבו, גדול חוקרי התלמוד, פרופ' יונה נפתלי פיינשטיין, בספרו 'מבוא לנוסח ספרות התנאים'. הערה זו הפכה לגולת הכותרת של מחקרו המונומנטלי שלא פורסם מעולם מאחר שחוקר אחר הקדים אותו. מאוחר יותר מתברר כי בשורה זו בטעות יסודה, וכי הכוונה לכתחילה הייתה להעניק את הפרס לבנו אוריאל שקולניק (ליאור אשכנזי), פילולוג בעל שם בעצמו. מקור הטעות הוא שם המשפחה המשותף לאב ולבנו – שקולניק, שפירושו 'מלומד' או 'תלמיד חכם' – כייצוג של מה שמחבר ומפריד בין השניים. טעות קולמוס זו מובילה למאבק איתנים – חלקו סמוי וחלקו גלוי – בין האב לבנו על הכבוד, ההכרה והיוקרה שמביא איתו פרס ישראל ועל מיקומם בסדר הסימבולי התרבותי שהוא מייצג.

המילה הכתובה, זו של ספרי המחקר, של הערות השוליים, השמות הפרטיים ושמות המשפחה, נוכחת בסרט בשלל דרכים דיאגטיות וחזק-דיאגטיות⁴: ספרים, מיקרופיש, גווילים עתיקים, כרכים מתפוררים, מדבקות כתובות, טקסטים דיגיטליים, כותרות חיצוניות ופנימיות ועוד ועוד, שפע רב מאוד. המילה, כסימן גרפי חומרי (דיו על נייר) וכמסמן סימבולי הנושא משמעויות מרובות, היא הסיבה והתוצאה של המאבק האדיפלי העומד בבסיס הסרט, ושני החוקרים משתמשים בה במיומנות שקנו להם אחרי שנים של מחקר פילולוגי – מיומנות שעברה מן האב אל הבן. מאבק זה מתרחב ומשתכפל כייצוג של מאבקי כוח משפחתיים נוספים (בין אליעזר ויהודית שקולניק; בין אוריאל ודקלה שקולניק וכן בין אוריאל לבנו, יוש), עד שהוא מקבל ממד אדיפלי-סימבולי מיתי אך גם פארודי, המוכפל ומתקיים הן במישור המשפחתי הן במישור האקדמי. בסופו של דבר הופך מאבק זה, כפי שמציינת זיוה שמיר⁵, לסיפור במתכונת הפטריארכלית המקראית של סיפורי האבות, על מאבקי הכוח שבה.

במישור האקדמי מועתק המאבק האדיפלי סביב המילה הכתובה אל הפער בין שתי אסכולות המחקר של האב והבן: מחקרו הפילולוגי של האב חותר אל נוסח מוקדם, מימי הביניים, של התלמוד הירושלמי. זהו מחקר הנדרש אל החומריות של הטקסט: כתב יד שנכתב על קלף קדום, אותיות דיו שנכתבו עליו, טעויות סופר וחילופי נוסח. האב מתייחס לעבודתו כאל ייעוד אקדמי, הדורש יסודיות והקפדה 'על קוצו של יו"ד', תוך חתירה אל אמת היסטורית אחת, מה שמסביר את מיעוט הפרסומים שלו. לעומת זאת, מחקרו של הבן מתמקד בהלכות אישיות בתקופת חז"ל, זיכרון וזהות בגלות בבל. זהו מחקר בעל אופי פוסטמודרני מובהק, המתרחק מההיבט החומרי של הטקסט התלמודי ומתרכז בפרשנות תרבותית שלו – פרשנות שאין בה אמת אחת אלא ייתכנו בה אמיתות אלטרנטיביות ויחסיות, תוך בניית סטרוקטורות טקסטואליות ופירוקן (קין, 2014). אוריאל תופס את עבודת המחקר כחלק מהקריירה האקדמית שלו, שיש בה היבטים פוליטיים פנים-אקדמיים, ולמרות אופיו האיזוטרי של מושא המחקר שלו הוא משמש אצלו מוקד לפעילויות פופולריות, כגון הרצאות לקהל הרחב ועריכת חתונות. בעוד אביו נכשל בפרסום מחקרו המונומנטלי, הרי שאוריאל זוכה להצלחה רבה הן בקרב קהילת המחקר הן לגיבור תרבות' בציבור הכללי.

⁴ המרכיבים הדיאגטיים הם אלו השייכים לעולם הבדוי ונובעים מתוכו, בעוד המרכיבים החזק-דיאגטיים חיצוניים לעולם זה – מרכיבים שנוספו מאוחר יותר, בעריכה (כגון מוזיקה, כותרות וכיו"ב).

⁵ ז' שמיר, 'האב, הבן ורוח כתבי הקודש, הערות לסרט "הערת שוליים"', מאזניים, 3 (תשע"א), עמ' 4-7.

כותרות הפרקים כייצוג של המספר הכול יודע

הייחודיות של 'הערת שוליים' כסרט קולנוע העוסק במילה הכתובה באה לידי ביטוי בשימוש יוצא דופן במילים כתובות בצורת 'כותרות פנימיות' (Intertitles),⁶ באופן שמדגיש את היותן מסמן זר בקולנוע ואף מנוגד לאופיו: רובן מודפסות ומופיעות כ'שקף' נפרד המפריד בין סצנות, ואופיין הטקסטואלי והחומרי מובלט על ידי כך. הכותרות הפנימיות בסרט זה לא נועדו להוסיף מידע לצופה ואף לא באות כתחליף לדיאלוגים. תפקידן להכניס לסרט דמות נוספת, שאף היא זרה ונדירה בקולנוע הבדיוני – דמותו של מספר כול יודע, המיוצג באמצעות המילים הכתובות ולא באמצעות קולו.

הספרות הבדיונית הכתובה מחייבת דמות של מספר שהוא בבחינת סוכנות נרטיבית של המחבר – האלמנט הנרטיבי הלשוני שסדרת האירועים מיוצגת בתיווכו⁷ ותפקידו למסור את כל המידע לקורא באמצעות מערכת הסימנים המילולית. אין לקורא דרך אחרת לקבל מידע מלבד דרך המילים הכתובות. בעוד שהמספר-העד הוא חלק מן העולם הבדוי, הרי שהמספר הכול יודע נמצא מחוצה לו. עמדה זו מאפשרת לו להתייחס אל העולם המסופר כאל בדיון, בניגוד לעמדת המספר-העד, המתייחס לעולם זה כאל מציאות שבה הוא נוטל חלק.⁸

לעומת זאת, שפת הקולנוע, בהיותה מערכת סמיוטית נפרדת ושונה מזו הספרותית, איננה נושאת בחובה כמובן מאליו ובאופן מובנה דמויות של 'מחבר מובלע' או 'מספר' כסוכנות נרטיבית של המחבר. הטענה לפיה 'אין נרטיב ללא מספר' נכונה בספרות, אך איננה נכונה בכל הנוגע לקולנוע, שהוא יצירה מורכבת והיברידית, שמעורבים בה נשים וגברים האחראים לתסריט, לעריכה, לצילום, לארט, לתאורה ושאר אמצעי הפקה ויצירה, ואשר תורמים את תרומתם לעצם היצירה. כל אלה מייצרים אמצעי מבע מגוונים ומשתנים מסרט לסרט ומשמשים בו כסימנים גלויים או סמויים. הרעיון של 'מספר קולנועי' או של 'קול נרטיבי' בקולנוע הבדיוני ננטש, לפיכך, לטובת התפיסה לפיה הסרט הוא 'סיפור המספר את עצמו', ללא נוכחות סמכותית או חוקרת, ולטובת ההנחה שייחודו של הקולנוע בכך שהוא מכיל, כביכול, 'מסר ללא שולח', כתהליך או פעילות המתארגנים באמצעות מערכת של רמזים⁹ – כלומר, באמצעות סך כל המבע הקולנועי.

גם בסרטים שבהם נשמע קול-על כייצוג של דמות בדויה של מספר, עדיין לא תהיה זו דמות אקוויולנטית לדמות המספר הספרותי, כמי שהוא האחראי הבלעדי למסירת כל המידע לקורא באמצעות המילים – הסימנים. לעומתו, המספר הקולנועי לעולם יהיה רובד אחד מתוך רבים אחרים (בדרך כלל רובד קולי), ולעולם ימסור לצופה רק חלק מהמידע, זה המילולי, אשר ניתן למסירה בעיקר באמצעות הקול. את שאר המידע יספקו – במקביל ונוסף עליו – אמצעי המבע האחרים: דימויים נעים או סטטיים, קולות רקע, מוזיקה, תנועת מצלמה, עריכה, תאורה, תפאורה וכדומה. בעוד שהשיח של המספר הספרותי מהווה את כל הסיפור כולו, הרי שבסרט הקולנוע סיפורו תמיד מוטמע בתוך נרטיב גדול יותר, המופק על ידי המבע הקולנועי.¹⁰

⁶ כותרות פנימיות (או כותרות משנה) קולנועיות הן טקסטים המופיעים במהלך הסרט ובתוכו, כיחידה נפרדת מההתרחשות או כשכבה נוספת לה.

⁷ ח' הרציג, 'לשון, נרטולוגיה, 'ספרותיות': להבהרת חלותן של תיאוריות נרטולוגיות וספרותיות', דפים למחקר בספרות, 4 (1988), עמ' 267–284.

⁸ ש' רמון-קינן, (1983). 'האם הסיפורת מייצגת מציאות?': הרהורים לאור כתביו של יוסף אבן ז"ל', מחקרי ירושלים בספרות עברית, אסופת מאמרים לזכר יוסף אבן, ה, (תשמ"ד), עמ' 49–62.

⁹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin 1985

¹⁰ R. Burgoyne, R. Stam, & S. Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Routledge 1992

דמות המספר־העד המיוצגת באמצעות קול־על היא ייצוג נוסף, חוץ־דיאגטי, של אחת הדמויות, ונפוצה למדי בקולנוע ובמיוחד בעיבודים קולנועיים לספרות¹¹, אך גם בסרטים שבהם הסרט מבקש להצמיד את נקודת המבט של הצופה לנקודת המבט של אחת הדמויות או להציג פרספקטיבה בזמן¹². עם זאת, וכפי שמדגישה קוצלוף¹³, הוא איננו אלא אלמנט אחד מתוך שלל אמצעי המבע שבאמצעותם נוצר הנרטיב הקולנועי¹⁴.

בקולנוע הבדיוני (בניגוד לזה הדוקומנטרי) נשמע לעיתים רחוקות את קולו של מספר כול יודע, כסמכות קולית שאיננה מייצגת דמות קונקרטיית מתוך העולם הבדוי שעל המסך¹⁵. מספר חוץ־דיאגטי מסוג זה, שאיננו אחת הדמויות ואיננו משתתף בסיפור שהוא קשור אליו – איננו מחויב לכללים ולחוקי העולם הבדוי השולטים בדמויות. במובן זה המספר הכול יודע עליון על הדמויות ולרוב יודע מראש מה יעלה בגורלן. פעולת הסיפור שלו איננה ויזואלית, אלא קולית־סמכותית, כ'קול מלמעלה' (Voice Over)¹⁶.

כפי שציינתי קודם לכן, הכותרות הפנימיות (Intertitles) הן אלמנט חוץ־דיאגטי נוסף, והן נתפסות כמבע 'לא קולנועי', כביכול, בהיותן מבוססות על טקסט מילולי העוצר את שטף הדימויים בתנועה וקוטעות את רצף ההתרחשויות בעולם הבדוי¹⁷. כותרות מסוגים שונים משמשות גם היום בקולנוע, אך בצמצום יחסי, בעיקר ככותרות פתיחה או ככותרות פנימיות המיועדות לרוב להוסיף מידע קונקרטי, כגון מידע על מיקום וזמן או מעבר לתקופה שונה¹⁸. הצופים כיום, שאינם מורגלים בכותרות פנימיות נוסח הקולנוע האילם, רואים בהן אנכרוניזם אסתטי, מכניזם פורמלי ליצירת תעתיק של דיאלוג אילם או כייצוג של מספר מובלע, והן מייצרות נוכחות משל עצמן, המתנגדת לכפיפות שלהן לתוכן החזותי הקולנועי¹⁹. תפקידן של כותרות

11 אבישר (א' אבישר, אמנות הסרט – הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי, תל אביב תשנ"ה) מציין, למשל, את הסרטים "תפוז מיכני", "מיכאל שלי" ו"שלושה ימים כילד".

12 כך גם בסרטו של יוסף סידר, מדורת השבת (י' סידר, מדורת השבת (2004) [סרט]), הנפתח בכותרת המתייחסת לזמן ולמקום וממוסגר בקולה של תמי, כמספרת־עדה.

13 S. Kozloff, *Unvisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press 1989

14 ניופרט (R. Neupert, *The end: narration and closure in the cinema*. Wayne state university press (1995) רואה אף במוזיקה החוץ־דיאגטית מבע נוסף של קול מספר.

15 כך, למשל, בסרט "ההתנקשות בג'י' ג'יימס על ידי הפחדן רוברט פורד", (דומיניק, 2007), או בסרט הסיני "אני לא מאדאם בובארי" (שיאוגנג, 2016). גם במקרים אלו המספר איננו מוסר את כל המידע אלא רק את חלקו, לצד שאר אמצעי המבע הקולנועי. כך גם בסרטים דוקומנטריים, שבהם נהוגה לעיתים קרובות קריינות לאורך הסרט כולו כדי לשוות לו ממד ריאליסטי ואובייקטיבי.

16 קוצלוף (לעיל הערה 13).

17 כותרות מסוג זה עוצבו ככרטיסיות או שקופיות ושימשו את הקולנוע בתחילת דרכו, עוד בהיותו קולנוע אילם, כתחליף מילולי לקולן של הדמויות בדיאלוגים ביניהן או כטקסט של הסבר. עם זאת, כפי שטוענת ניגלס, לכתוביות היה גם תפקיד נוסף – הן היו עשויות להתעלות על הפונקציה האינפורמטיבית הטהורה שלהן ולתרום למבנה ולקצב של סרט, אך גם, בשימוש בנאלי, להאט אותם ולשמש "מילוי" ריק מתוכן. K. Nagels, Those funny subtitles: Silent film intertitles in exhibition and discourse. *Early Popular Visual Culture*, 10 (4) 2012, 367–382.

18 עם זאת, בסרטים מסוימים משמשות כותרות הפתיחה (ללא כותרות פנימיות) כדי ליצור מסגור לסרט כולו, באמצעות טקסט שניתן לראות בו ייצוג חוץ־דיאגטי של מספר כול יודע. כך, למשל, בפתיחת סרטו של הווארד הוקס "נערתו ששת" (Hawks, H. (Director). (1940). *His Girl Friday*) וכן בכותרת הפתיחה של סרטם של האחים כהן "פרגו" (Cohen, J. a. (Director). (1996). *Fargo*).

19 A. M. Nornes, & E.-y. Yeh. *Staging Memories: Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness*. Ann Arbor, MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library 2014

פתיחה או כותרות סיום הוא לעיתים קרובות פונקציונלי, ולכן הצופים יראו בהן לא יותר מאשר אות פתיחה או אות סיום לסרט²⁰.

הכותרות הפנימיות ב'הערת שוליים' יוצאות דופן הן בכמותן והן במהותן: הסרט מחולק לשבעה פרקים באמצעות שבע כותרות, בדומה לחלוקה לפרקים של רומן ספרותי, והפרקים השני והשלישי מחולקים לפרקי משנה עם כותרות משנה. כאמור, כותרות אלו הן ייצוג של מספר כול יודע, המוסר מידע חלקי לצופים וממסגר באמצעותן מראש את ההתרחשויות בפרק הבא אחריהן, באופן שמחייב את הצופה לצפות בסרט באופן שקובע לו המספר, כפי שאראה בהמשך. בדרך זו שולט המספר לא רק במידע הנמסר מטעמו בכותרות, אלא גם במידע הנמסר מאליו דרך המבע הקולנועי בהמשך הסרט.

כיאה לסרט העוסק במילה הכתובה, תשומת לב מיוחדת ניתנה לגופן שבו מוצגות הכותרות. הגופן שנבחר לשם כך הוא הגופן המחודש 'שוקן-ברוך'. גופן זה זהה לגופן ששימש מדפיסים בני המאה החמש עשרה²¹ ועוצב על ידי פרנציסקה ברוך לפי הזמנתו של זלמן שוקן²², בהשראת גופנים ששימשו להדפסת ספרי התנ"ך והגמרא באיטליה²³. בחירה זו מבליטה את חומריותן של המלים הכתובות, כסימנים המשתייכים למסורת התרבותית הטקסטואלית היהודית העומדת במרכז הסרט²⁴. כל כותרת מעוצבת כשקופית, באותיות לבנות על רקע שחור, לעיתים עם כוכבית מקדימה, ומעידה על העומד להתרחש בסצנת הקרובות:

1. היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק*

2. *מקצת הדברים שראוי לדעת על אליעזר שקולניק

- המחקר שלו
- כבר 40 שנה מידי יום--- הוא הולך ברגל מביתו שברחביה לספריה הלאומית במסלול קבוע --- בכל מזג אוויר
- הוא סרב לבטל את הקורס השנתי שלו --- למרות שרק תלמידה אחת נרשמה אליו.
- המשפט האהוב עליו הוא:
- המשפט השני האהוב עליו הוא:
- 16 שנים ברציפות מוגש שמו כמועמד לפרס ישראל
- גאוות חייו היא הערת השוליים שהקדיש לו י.ג. פיינשטיין בספרו המונומנטלי

3. *מקצת הדברים שראוי לדעת על אוריאל שקולניק

- בליל שבועות הוא מצליח להעביר 6 הרצאות בנושאים שונים ברחבי העיר
- 'מרצה מדהים' (פונט כתב יד) + 'מושלם!'
- לידת בתם הצעירה
- מעט מהדברים שאומרים מאחורי גבו
- הרגע שבו החליט להיות חוקר תלמוד

4. היום המאושר בחייו של פרופ' שקולניק

5. (* הערת שוליים

6. נקמתו של פרופ' שקולניק

B. Chisholm, Reading Intertitles. *Journal of Popular Film and Television*, 15(3) 1987, 137- 20
142.

²¹ מ' נרקיס, 'אות עברית חדשה', הד הדפוס, (תש"י), עמ' 32-33.

²² שוקן מיוצג בעקיפין בסרט גם בדמותה של כתבת עיתון 'הארץ' המראיינת את אליעזר שקולניק.

²³ ג' שטרן, ה' פרידלנדר, דמויות בעולם הספר - פרנציסקה ברוך. (א' תמרי, מתרגמת) עלון ידיעות יידי הספר (4) (תשמ"ד), א-ה.

²⁴ עם זאת יש לציין כי בכרזת הסרט נעשה שימוש בגופנים אחרים, ככל הנראה 'וילנא' או עיצוב מחודש שלו.

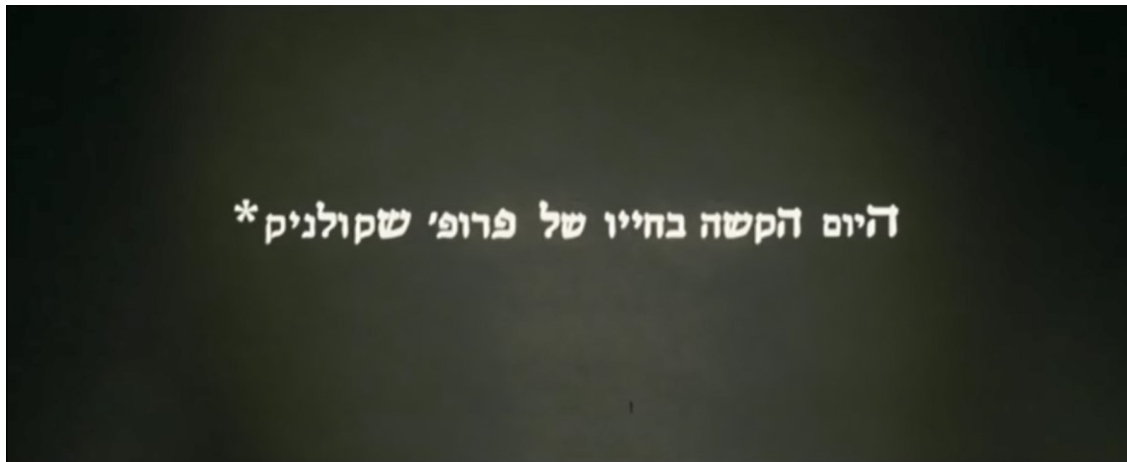
7. מצודתו של שקולניק

כותרות פנימיות אלו מצולמות ומוצגות כשקף נפרד ומפריד, כשברקע אפקטים קוליים (קולו של מכשיר להקרנת שקופיות, למשל) וכן מוזיקה אקספרסיבית, המייצרת נימה קומית הנובעת מהפער בין האיזטריות של ההתרחשויות לבין הדרמטיות המוסיקלית. הזרות המובלטת של הכותרות הפנימיות המרובות וזרותו של המספר הכול יודע, המיוצג באמצעותן ולא באמצעות קול-על, יוצרות חציצה ומרחק אירוני בין הצופה לבין הדמויות הפועלות בעולם הקולנועי הבדוי. זוהי, למעשה, דרכו לפנות ישירות לצופה – מעל ראשי הדמויות, כביכול – באופן שהופך את המספר ואת הצופה למעין קושרי קשר ושותפי סוד, החולקים נקודת מבט משותפת ואירונית²⁵, ובה בעת הן מזכירות לצופה שהוא צופה בסרט. עם זאת, המספר משהה את המידע שיש בידו ומוסר אותו טיפין-טיפין ובאופן מתעתע ומטעה, תוך שהוא זורע בתוכו מוקשים. בכך מציב המספר את עצמו בעמדה עליונה על הדמויות ועל הצופים כאחד, כסמכות חוץ-דיאגטית הניצבת מעל למאבק האדיפלי הקונקרטי והסמלי המוצג בתוך העולם הבדוי ושולטת בו.

בחינת הפרקים השונים של הסרט, על פי הסדר שבו הם מופיעים, מאפשרת להצביע על ההתפתחות בשימוש בכותרות הפנימיות ועל השפעתן על מכלול המבע הקולנועי – וכיצד כל אלו מצטברים בהדרגה ליצירת מעמדו יוצא הדופן של המספר הכול יודע בסרט.

מסגור ותעתוע של חילופי הדורות על ידי המספר (פרק א: היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק*)

הסרט מתחיל בתצוגת שקופיות מתחלפות של קרדיטים, על רקע מוזיקה אקספרסיבית ואפקטים קוליים של מכשיר שקופיות מיושן. תצוגה זו מכינה את הצופים לכותרת הפתיחה הראשונה, שבאופן מפתיע איננה כותרת הסרט עצמו ('הערת שוליים'), שתופיע רק לאחר כ-36 דקות (!), אלא כותרת הפרק הראשון: 'היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק*'.²⁵



תמונה 1: מיהו פרופ' שקולניק?

הצופים מניחים כמובן מאליו כי פרופ' שקולניק הוא האדם כסוף השיער שנראה על המסך מייד לאחר הכותרת, אשר ניצב בספריית ביתו ומבטו בוחה בנקודה לא ברורה. ואולם, עוד בטרם יסתיים הפרק

²⁵ יש בכך כדי להזכיר את השימוש שעושה גודאר בכותרות פנימיות בסרטו 'סוף שבוע', Week- (Godard, [1997]. end), כפי שניתן לקרוא אצל ניופרט:

R. Neupert. The end: narration and closure in the cinema. Wayne state university press 1995

יתגלה לצופה כי הוטעה, וכי יש שני 'פרופ' שקולניק', אב ובן. מי הוא זה, אם כן, האדם שזהו 'היום הקשה בחייו'? ומדוע מושמט או מוסתר השם הפרטי?

המספר הכול יודע חוזר ומשמיט, או מסתיר, את השם הפרטי – אליעזר, האב, או אוריאל, הבן – בארבע מתוך שבע הכותרות. זהו המוקש הראשון שהוא מניח עבור הצופה, כאשר הוא יוצר בכוונת מסמך מסמן חסר, המפנה לשני מסומנים שונים ויריבים זה לזה – עובדה ההולכת ומתגלה לצופה במהלך הפרק הראשון, האקספוזיציוני. הטעות, הנבעת מהשמטת השם הפרטי, תשוב ותרחש שוב ושוב במהלך הסרט – והיא הטעות שתתברר כגורלית ותביא לכך שהאב יקבל את הפרס שנועד לבנו. בדומה לדימוי הקלף המשמש בכרזת הסרט, מקומם ומיקומם של אליעזר ואוריאל בסדר הסמלי ישתנו ויתחלפו שוב ושוב.



תמונה 2: מאבק בין דורי

בהשמטה מכוונת זו רומז המספר על תחילתו של המאבק הבין דורי בין האב לבנו על הזכות לשאת את 'שם האב' הלאקיאני כסמכות עליונה בסדר הסמלי. מעתה ואילך, ההתרחשויות בפרק הראשון ובפרקים הבאים אחריו ימוסגרו תחת מאבק זה, שמתרחש תוך חילופי המיקום החוזרים והנשנים בין האב לבן בתוך הסדר הסמלי, עד שייקבע מי יהיה 'כותרת ראשית' ומי יהפוך ל'הערת שוליים'.

כאמור, בסצנה הראשונה בפרק הראשון נראה האב פרופ' אליעזר שקולניק בספרייה הגדולה שבביתו, ניצב בצידו השמאלי של הפריים ומביט אל מחוצה לו, לעבר נקודה בלתי מוגדרת. מרגע זה מתחיל פיצול ראשון בין הנראה לנשמע. תחילה נשמע קולה של יהודית המודיעה 'אני יורדת!' ולאחר שתיקה – 'אתה בא?', שאלה שאיננה זוכה לתגובה כלשהי מצידו. לעומת זאת, נשמעת בין המשפטים הנאמרים מוזיקה המשיבה לה, כביכול, ובכך מדגישה – באופן קומי – את שתיקתו. בעוד יהודית יורדת במדרגות מתחיל להישמע מה שמתחזה להיות קול-על חוץ-דיאגטי של קריין²⁶. לצופים, האמונים על הקונוונציות הקולנועיות, נדמה שהקול הבוקע מן המסך – ואשר איננו שייך לאחת הדמויות המופיעות בו – הוא קול הקריינות של מספר כול יודע. קול זה ממשיך להישמע גם כאשר מתחלפת הסצנה הביתית בסצנת ההגעה לטקס (יהודית במונית, אליעזר בהליכה) וזו, בתורה, מתחלפת בסצנת הטקס עצמו. בסצנה זו נראים האב ובנו יושבים זה לצד זה באולם הטקסים במוזיאון ישראל, מצולמים במדיום שוט (Medium-Shot) ובקומפוזיציה סימטרית, בעוד קולו של הקריין ממשיך להישמע. למעלה משבעים שניות ארוכות חולפות עד לרגע שמתברר לצופים כי זהו בעצם קול דיאגטי, המגיע מתוך העולם הבדוי – קולו של דן כנר (שאיננו

²⁶ זהו קולו של דן כנר, המוכר למאזיני הרדיו ולצופי הטלוויזיה בישראל בין היתר כקריין בטקסים רשמיים.

מצולם ואיננו נראה על הבמה) המנחה את הטקס. כך מתברר כי הצירוף 'פרופ' אוריאל שקולניק', העומד להתקבל לאקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, מתייחס לבן ולא לאב. בהמשך, כאשר אוריאל עולה לבמה, מתחיל פיצול חדש בין הנראה לנשמע – המצלמה מתמקדת בפניו של האב הממשיך לשבת בפנים חתומות, בעוד קולו של הבן נשמע מעל הבמה. פיצול זה מאפשר לצפות בפניו של האב, המסרב להשתתף בהנאת הקהל השומע את נאום הבן, אך יותר מכך הוא מעיד על הפיצול והקרע בין האב לבן, קרע שהוא מהות הקושי שיש ביום זה – היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק.

בדברי הנאום שלו מספר אוריאל סיפור על טופס פרטים אישיים שהתבקש למלא בבית הספר בהיותו בן שמונה, והעלה את השאלה מהו מקצועו של האב. האב, כך מספר אוריאל, דרש שירשום 'מורה' אך אוריאל העדיף 'פרופסור', ואילו האם הציעה 'מרצה בכיר בחוג לתלמוד'. הצורך בהגדרה מילולית כתובה של מקצוע האב והמחלוקת שנוצרת סביבה מעידים על החשיבות שמעניק האב לנרטיב השונה שמייצר כל אחד מהמסמנים האלה – 'מורה'; 'מרצה'; 'מרצה בכיר'; 'פילולוג' או 'חוקר' – כמי שמעמדו, ואף יותר מכך – זהותו – הן בקרב הקהילה המקצועית הן בקרב המשפחה, נקבעים על ידי הגדרות אלה.

לכאורה, זוהי אנקדוטה המאירה את האב באור צנוע וערכי ומעידה שאוריאל מקבל עליו את סמכותו ועליונותו של האב, הקונקרטי והסמלי כאחד: הוא 'האב' המורה את הדרך. אולם מאוחר יותר, בפרק השני, מתברר כי סמכותו של 'האב' נסדקה כבר אז באותה סיטואציה. בשיחה עם דקלה אשתו מתאר אוריאל את הדרך שבה כפה עליו אליעזר לכתוב 'מורה' בטופס: 'הוא ממש הכריח אותי בכוח לרשום "מורה", ממש תפס לי את היד בכוח ומעך אותה על הדף' (דקה 18:46). אירוע טראומטי זה נחרת בזיכרונו כרגע שבו הבין 'כי לא בפבוד שלו שמורה של כיתה ג' תשאל אותו מה המקצוע שלו', רגע שבו ראה דרך הסדק שנפער את מידת הפתטיות של האב, המחזר אחרי גדולה מוטלת בספק ובכך מציב מודל שישפיע על בנו בבגרותו: כך הבן אומנם עתיד לבחור באותו מקצוע, אך כאקט של מרד יבחר באסכולת מחקר מנוגדת. הוויכוח הסמנטי לגבי ההגדרה 'מורה' או 'מרצה', מעיד, אם כן, כי האב נכשל בשתי הקטגוריות, ובנו ממשיך את דרכו בדרך שבה הוא מנסה לחנך את הבן-הנכד, יוש.

המסגור של הפרק על ידי המספר כ'היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק*' מעיד על כך שאף שזהו יומו הגדול של אוריאל הזוכה לכבוד ולהכרה אקדמיים, זהו גם היום הקשה בחייו, משום שהישגו של הבן מבליט את כישלון האב, שלא זכה להיבחר כחבר באקדמיה הלאומית למדעים. הכותרת מבליטה את התנכרותו הגלויה של האב להישג של בנו ומעידה שלא נתקיים בו הפסוק 'בכל אדם מתקנא – חוץ מבנו ותלמידו'²⁷, ומצביעה ביתר שאת על המאבק האדיפלי ועל הקרע בין השניים. הקרע מתרחב והולך ככל שהבן מפליג בסיפורו וזוכה לאהבת הקהל מכאן, ולהתנכרות האב מכאן. בנאום זה מוסיף אוריאל ומשבח את אביו 'על המצודה התרבותית שבנית סביבנו'. המילה 'מצודה' ששותל אוריאל בנאומו מתפקדת כאן כאותו אקדח ידוע של צ'כוב, שלבסוף יירה את הירייה האחרונה בקרב על הכבוד וההכרה, כפי שאראה בהמשך.

על הקרע בין האב לבן נוסף הפער שאין לגשר עליו – בין אליעזר שקולניק, חוקר התלמוד השמרני, לבין הקהילייה האקדמית, אליה משתייך בנו, אוריאל. קרע זה מומחש בסצנת מסיבת הקוקטייל שנערכת בתום הטקס בטרקלין בית הנשיא. אליעזר מבקש להיכנס לאולם, אך נעצר בידי מאבטח-סלקטור, החושד בו שהגיע מבלי שהוזמן משום שאיננו עונד צמיד כחול לזיהוי המוזמנים, ולכן חוקר אותו במשך דקות ארוכות (דקה 07:50). צמיד הזיהוי משמש במועדונים סגורים כדי לסמן את המוזמנים הקרואים – כסימן של השתייכות לקבוצה סגורה ונבחרת. מבטו החודר של המאבטח, המבחין בהיעדרו של הצמיד, נתקל במבטו המושפל של אליעזר, שעצם קיומו של צמיד כזה נעלמה מעיניו משום שאיננו חלק מהקהילייה המתכנסת. משחק המבטים, כמו משחק הסימנים, נתפס על ידי אליעזר כמייצר היררכייה של כוח, כבוד והשפלה: המאבטח הבור, כייצוג של השער הנעול בפניו של אליעזר לעולם המחקר החדש, גובר על פרופסור שקולניק, הפילולוג. אליעזר אומנם הוזמן לטקס, אך בכל זאת מרגיש שאיננו מוזמן ואיננו שייך. טקס הכניסה של אוריאל בנו אל האקדמיה למדעים הוא גם הטקס שבו הוא עצמו נדחה ומנודה מן האקדמיה, הרגע בו שוב נגזלים ממנו מקומו ומעמדו כ'שם האב' בסדר הסמלי על ידי שלשה שהם ייצוג

²⁷ בבלי, סנהדרין קה ע"ב.

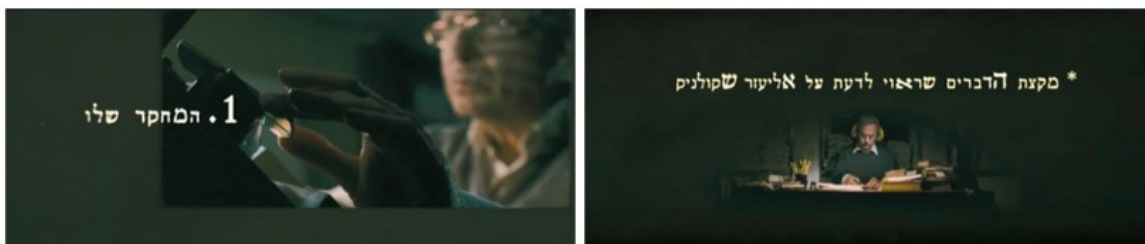
של הקהילה המנדה: המאבטח האדיש, הבן אוריאל ויהודה גרוסמן, הנמסיס שלו, המחזיקים בידיהם את מפתחות השער לקהילייה זו.

מפגשים עם מאבטח-סלקטור יוצגו בגרסאות נוספות במהלך הסרט: כאשר אליעזר מגיע לאוניברסיטה העברית לאחר שמודע לו על קבלת הפרס והמאבטח, לתימהונו, מכניס אותו ללא בדיקה (דקה 24:00), וכן בפרק הסיום, עם הכניסה לבנייני האומה לטקס קבלת פרס ישראל (דקה 01:29:21) – ובכך אעסוק בפירוט בפרקים הבאים.

זרותו של אליעזר, ההופכת את היום הזה לקשה מנשוא עבורו, מופגנת גם בסצנה מאוחרת יותר בפרק זה. בתום הטקס אליעזר עומד על הסף בפתח אולם מסיבת הקוקטייל ומקשיב בשתיקה קודרת לשיח החוקרים הצעירים הדנים במשנתו של בויארין, שהוא הייצוג המובהק של המעבר מהאסכולה ההיסטוריוציסטית השמרנית בחקר התלמוד אל האסכולה ההרמנויטית, הפואטית והתרבותית. החוקרים המשתתפים במסיבת הקוקטייל טוענים שבויארין גוזר 'את האנתרופולוגיה מתוך ההרמנויטיקה' ומנסה לעשות... פמיניזציה של הגבר היהודי בתקופת חז"ל. שיח זה מכניס לחקר התלמוד תיאוריות פרשניות מגדריות²⁸ – ונשמע באוזניו של אליעזר כחילול קודש. האווירה כולה – השיח האקדמי על רקע המוזיקה האתנית שמנגנת הרביעייה של תום כהן²⁹ – נתפסת אצל אליעזר כהתרחשות כאוטית וקרנבלית והיא משמשת גם סצנה מטרימה לקרנבל הגדול יותר, שיתרחש בטקס קבלת פרס ישראל בפרק האחרון. לרגע אחד מביט בו אוריאל, המסתובב במסיבה כחתן בחופתו, והקושי הגלוי של אליעזר הופך גם לקושי שלו – כפי שמגלות פניו ועיניו.

סצנות אלה, אותן ממסגר המספר באמצעות הכותרת 'היום הקשה בחייו של פרופ' שקולניק*', מלמדות כי חילופי הדורות האדיפליים קשים הן לאב המודח ממקומו הן לבן התופס את מקומו. בחירתו של המספר להעלים את 'שם האב' היא הרמז המטרים הראשון ל'רצח האב' שמתבצע לעיני כול, כאשר הבן מקבל את המקום האקדמי שממנו נודה אביו. זו דרכו המתעתעת של המספר לטעון כי 'האב' מת, יחי 'האב' החדש, ועם זאת להסתיר מן הצופה כי גם סדר חדש זה עלול עוד להשתנות.

אפיון הדמויות והיחסים ביניהם על ידי המספר (פרקים ב, ג): *מקצת הדברים שראוי לדעת על אליעזר שקולניק / *מקצת הדברים שראוי לדעת על אוריאל שקולניק



תמונה 3: כותרות וכותרות משנה

בשני הפרקים הבאים מבסס המספר הכול יודע את מעמדו כמי שבוחר את פרטי המידע האקספוזיציוניים המוגשים לצופה באמצעות כותרות, המחולקות לכותרות משנה ממסופרות. הצירוף 'מקצת הדברים' מטעה לחשוב שנבחרו רק המאפיינים החשובים ביותר עבור הדמויות, אך בהמשך מתברר שבחירתו של

²⁸ שיח זה מבוסס בעיקר על חיבורו של ד' בויארין, הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד, תל אביב 1999.

²⁹ תום כהן הוא מנהלה המוזיקלי והמנצח של תזמורת ירושלים מזרח ומערב, המשלבת מוזיקה אוריינטלית עם מוזיקה מערבית קלאסית.

המספר מבטלת את ההבחנה בין עיקר לטפל, נמוך וגבוה – באופן שמבהיר כי הן אצל האב הן אצל הבן יש מן הנשגב, לכאורה, ומן המגוּחַך הוּודאי.

כותרות המשנה מאפשרות למספר לשלוט בנקודת המבט של הצופים ולחייב אותם לצפות בפרק דרך המסן האירוני והמגחך שבחר עבורם. כך מוצג אליעזר שקולניק כאדם מקובע ומנוכר, הן במחקרו הן באורחות חייו, עובדה שבסופו של דבר הביאה לידי כך שהמאמץ המחקרי הגדול שלו, בן שלושים השנים, הסתיים במפח נפש עד שעבודתו הפכה למיותרת, כפי שמעיד עמיתו של אוריאל, אחד החוקרים הצעירים. ההליכה במסלול קבוע זה 40 שנה, הסירוב לבטל את הקורס השנתי שאליה נרשמה סטודנטית אחת, המשפטים השוללים והמצמייתים האהובים עליו וגאוותו המגוחכת בהערת השוליים שהקדיש לו י.ב. פיינשטיין – כל אלו נרשמים בכותרות המשנה והופכים להיות מעין 'טיעונים לעונש' מטעם המספר, המסבירים את כישלון מחקרו של אליעזר ואת הסיבה לכך שלא זכה מעולם בפרס ישראל. העובדה שהמספר יודע מראש מה עתיד להתרחש ועם זאת מתבונן מן הצד על מהלכיו של אליעזר, בבחינת 'הכול צפוי והרשות נתונה', הופכת אותו לשופט כמו-אלוהי המנבא את גזר הדין הטרגי: תכונותיו של אליעזר יביאו, בסופו של דבר, לכך שיזכה בפרס שלא נועד לו אלא לבנו – ואף ידע על כך ולא ימחה.

לעומת זאת, בכותרות המשנה העוסקות באוריאל מתעלם המספר מנושאי המחקר שלו ומתמקד בעיסוקיו כמרצה כריזמטי ונערץ ('בליל שבעות הוא מצליח להעביר 6 הרצאות בנושאים שונים ברחבי העיר'; 'מרצה מדהים', 'מושלם!'), השומר על מעמדו האקדמי באמצעות מהלכים פוליטיים פנים-אקדמיים ('מעט מהדברים שאומרים מאחורי גבו') ואשר לכאורה בחר את תחום המחקר שלו מתוך הערצה לאביו, אך למעשה הפך ליריבו העיקרי. בתפקידו כשופט כמו-אלוהי מבהיר בכך המספר הכול יודע כי דווקא הצורך הבלתי נשלט של אוריאל בהערכה מתמדת ובאהבת הקהל (הכולל את אביו, אימו ואשתו) הוא שגוזר עליו את העונש הדטרמיניסטי: פרס ישראל, כייצוג של הערכה ואהבת הקהל, נשלל ממנו.

הפרק הרביעי זוכה לכותרת 'היום המאושר בחייו של פרופ' שקולניק'. הצופה המנוסה כבר יודע כי הצירוף 'פרופ' שקולניק' שבו משתמש המספר מסמן שני אנשים שונים, אב ובן, שהם גם יריבים הבאים משתי אסכולות מדעיות שונות בנוגע למחקר התלמוד. המאבק האדיפלי על 'שם האב' כבר נוכח בסרט. המוקש שמניח כאן המספר קשור, אם כך, לשאלת מהות האושר, שכן, עד מהרה מתברר כי אושרו של האחד בא על חשבון אושרו של האחר.

עם קבלת ההודעה הטלפונית על זכייתו בפרס ישראל ממנהר אליעזר לעיין במיקרופיש בספריית האוניברסיטה העברית. על המסך מופיע טקסט מתוך מסכת עירובין יד ע"א, שבו מוצגת סוגיה הלכתית הנוגעת לעירוב חצרות ושיתוף מבואות. מסכת זו, העוסקת למעשה בסימון גבולות מכאן ופירוק גבולות מכאן, הופכת בסצנה זו למטאפורה למערכת היחסים בין האב לבנו ובין האסכולות השונות באקדמיה. האב, המשתייך כביכול לבית שמאי³⁰, מבקש לשים גבול ברור והיררכי, בעוד הבן, המשתייך כביכול לבית הלל, מטשטש את הגבולות ופורץ אותם. במסכת הקודמת, עירובין יג ע"ב, מופיעות שתי אמירות חשובות לעניין זה: 'בית שמאי ובית הלל, הללו אומרים הלכה כמותנו והללו אומרים הלכה כמותנו. יצאה בת קול ואמרה אלו ואלו דברי אלהים חיים הן והלכה כבית הלל', ועוד נאמר שם: 'כל המחזר על הגדולה גדולה בורחת ממנו וכל הבורח מן הגדולה גדולה מחזרת אחריו'. למרות הידע התלמודי הרחב שלו ולמרות היכרותו הקרובה עם המסכתות, אליעזר מעדיף להתעלם מסימני האזהרה: אין להניח שהפרס יינתן למי שנתפס כמיעוט, כ'בית שמאי' – אלא לבנו, בבחינת 'הלכה כבית הלל'. כמו כן, מוטב לא לחזר אחרי הגדולה כי היא תברח. אלא שהוא מתכחש ומתעלם מאזהרות אלו, סוגר את מסך המיקרופיש, מסיר את משקפיו וממשיך הלאה, לשוחח עם 'האישה המסתורית'³¹ היושבת בספרייה, ומאוחר יותר משוחחת איתו בגן, כדי לספר לה, כלל הנראה, על זכייתו (הצופים אינם יכולים לשמוע את השיחה).

בסצנה המקבילה, המוצגת לסירוגין בעריכה צולבת, אוריאל נאלץ להתלבש בבגדי סיף לאחר שבגדיו ומשקפיו נגנבו ממלתחת הספורט באוניברסיטה. בתחפושת זו הוא ניצב מול המראה בתנוחות 'גבריות'

³⁰ שמו הפרטי, אליעזר, הוא כשמו של רבי אליעזר בן הורקנוס, השייך לבית שמאי. על כך בפירוט בהמשך.

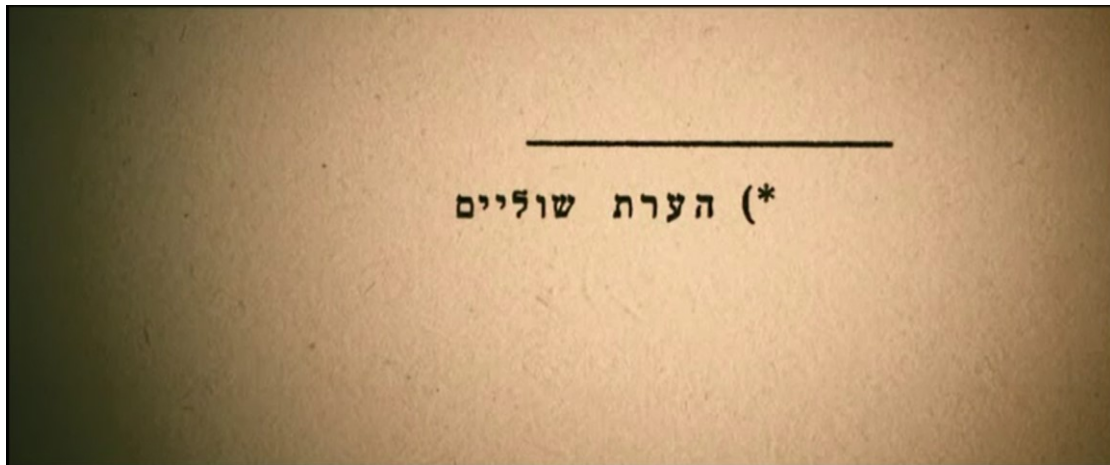
³¹ כינוי זה מופיע בקרדיט לשחקנית בסוף הסרט: 'ציפי גל (אישה מסתורית)'.

ונראה מרוצה ממראהו, כמי שהוא בבחינת ספרא וסייפא וכהתרסה לשיח שהתקיים במסיבת הקוקטייל על ה'פמיניזציה של הגבר היהודי בתקופת חז"ל'. ההתבוננות במראה מרמזת על הצורך הנרקיסטי של אוריאל לאישור חיצוני (הערצת הסטודנטיות, הכרת הממסד) כמי שאביו (ולמעשה גם אימו) מעולם לא זיכה אותו באישור כזה. בכך הוא דומה, למעשה, לאביו, המחזר אחרי הגדולה אבל היא בורחת ממנו.

בהמשך יסתתר אוריאל מאחורי קיר ויצפה באביו המשוחח עם 'האישה המסתורית'. סצנה פרודית זו היא חלק ממוטיב ההתחפשות וחילופי הזהויות שיש בסרט כולו, ובו משנים או מסתירים האב והבן את זהותם ואת אישיותם האמיתית. 'זה כאילו ישב שם מישהו אחר', אומר אוריאל לדקלה על אביו, שהתגלה כמי שאולי מנהל רומן סודי. הן הבן הן האב מתחפשים: הבן מתחפש לאיש סיף גברי והאב מתחפש למי ששייך לבית הלל ולא לבית שמאי, כביכול. שיח זה משתלב גם בשיח הבגידה³² והנאמנות שמנהל אוריאל עם דקלה בסוף הפרק, ובו היא טוענת שהוא נותר נאמן לה רק מתוך פחד. הבגידה והבגדים, הנאמנות למשפחה וחוסר הנאמנות לעמדות – כל אלה משתנים ומתחלפים כמסכות.

האושר המוצג על ידי המספר בכותרת הפרק כרוך, אם כך, בהחלפת זהות, בהסתרת האמת ובבגידה. הן האב הן הבן לוקים בכך, ולכן אושרו של האחד בא תמיד על חשבון אושרו של האחר. כפי שהאב איננו מכיר בגדולתו של בנו, כך גם הבן איננו מכיר בגדולת אביו – ושניהם ניצבים זה מול זה כשתי מראות המשקפות מסכות בלבד.

כותרת הסרט ככלי בידי המספר לסימון ההיררכיה בסרט (פרק ד', *הערת שוליים)



תמונה 4: כותרת הסרט – 36 דקות לאחר תחילתו

כ-36 דקות לאחר תחילת הסרט (!) מופיעה לפתע כותרת שונה מקודמותיה ומאלו שיבואו אחריה, כותרת המעוצבת כתצלום של דף ועליו הערת שוליים. זוהי, למעשה, כותרת הסרט עצמו המופיעה לאחר אקספוזיציה ארוכה במיוחד והיא מסמנת את הרגע שבו מתחיל 'הסיבוך', שמקורו בטעות פקידותית כתוצאה מהחלפת שמות והחלפת זהויות. הנהג ביצירות נרטיביות יוצא מנקודת הנחה כי כותרת היצירה איננה טקסט השייך לדמות המספר, אלא היא טריטוריה טקסטואלית המתקיימת מחוץ לעולם הבדוי, כייצוג של המחבר הממשי או באי כוחו (הוצאת הספרים, חברת ההפקה וכיו"ב). אלא שבסרט זה המספר מנכס לעצמו גם את כותרת הסרט על ידי הצבתה ככותרת פנימית ואף מבליט זאת דרך הדימוי הוויזואלי שלה כעמוד מתוך ספר, אם כי בגופן שונה משל הכותרות האחרות.

³² זיוה שמיר (לעיל הערה 5) מצביעה על הקשר בין בגד ומעיל לבגידה ומעילה – האב הנבגד על ידי הקהילה האקדמית ובה בעת בוגד בבנו.

הצירוף (*') הערת שוליים' בדימוי המצולם הוא סימן גנרי של הערת שוליים, שבניגוד למקובל איננו מפנה לטקסט או לכותב כלשהו ולכן זהו סימן ריק שיש למלא בהמשך. בכך רומז המספר הכולל יודע כי השאלה שתעמוד במרכז הפרק הבא קשורה למעמד בהיררכייה ובסדר הסמלי: מי יוכר ויירשם כ'שם האב' ומי יירשם כ'הערת שוליים' בלבד.

הסצנה המרכזית בפרק זה היא 'סצנת הכיסאות'. אוריאל מוזמן לישיבה מיוחדת מטעם ועדת הפרס, ובה נודעת לו הטעות הטרגית: שם המשפחה הזהה של האב והבן הביא לטעות של פקידה מטעם משרד החינוך, שהתקשרה לאב במקום לבן. הסצנה מעוצבת כ'משחק כיסאות' גרוטסקי, קומי וסאטירי, שבו, מחוסר מקום בחדר הקטן והדחוס של הוועדה, נאלצים היושבים בחדר שוב ושוב להתחלף בכיסאותיהם כדי לפנות מקום לאוריאל. כניסתו משבשת את הסדר הקיים, הממשי והסימבולי: 'המקום צר מלהכיל' אותו ואת אביו יחד. רק ויתור על האחד יאפשר לשני לתפוס את מקומו בראש ההיררכייה הממסדית. אוריאל מתנגד בכל כוחו לדרישת הוועדה להודיע לאביו על הטעות כדי שהוא עצמו יזכה בפרס, כפי שנועד לכתחילה. הוא טוען בלהט כי פרופסור גרוסמן, העומד בראשה, פועל ממניעים אישיים פסולים: 'אני חושב שאתה שונא את אבא שלי'. שבמשך שנים, שנים, אתה מונע את הקידום שלו, מסתיר ממנו כתבי יד, שם לו רגליים בוועדות המינויים ובמערכת של "תרביץ", שהקרבה שלו לפיינשטיין³³ הוציאה אותך מדעתך כשהייתם צעירים, ועד היום זה מעוות את שיקול הדעת שלך ומטריף אותך!' (דקה 48:50). בכך חושף אוריאל את הפוליטיקה מאחורי הקלעים של פרס ישראל ואת מניעיו הנקמניים של גרוסמן. יתרה מזו, אוריאל חושף את העובדה כי 'המקום צר מלהכיל' לא רק אותו ואת אביו, אלא גם את יהודה גרוסמן ואת אליעזר שקולניק: שני המלומדים מנהלים מאבק כוחי מר רב שנים על עמדת הבכורה האקדמית, עמדת 'שם האב' הציבורית והאקדמית. בהציבו את אוריאל כמועמד בלעדי הופך גרוסמן את עצמו לתחליף אב – זה המקדם את בנו הסימבולי ומסמן אותו כירש (גרוסמן עצמו כבר קיבל את פרס ישראל קודם לכן)³⁴. למעשה, גרוסמן דורש מאוריאל לבצע 'רצח אב' על ידי כך שיותיר את אביו כ'הערת שוליים'. בכך גרוסמן מעמיד את עצמו בראש ההיררכייה כסמכות אקדמית, תרבותית ולאומית, וכמי שחורף גורלות. אוריאל מסרב בתוקף לדרישה זו, ובתגובה לאיזומו של גרוסמן כי יתפטר ויפרסם ברבים את הסיבה להתפטרותו אוריאל מאיים כי הוא עצמו יחשוף את המנגנון הכוחני והמסואב שבנה גרוסמן ויציג אותו כאדם קטנוני ונקמני, בניגוד אירוני לשמו ('איש גדול'). זיהה שמיר³⁵ רואה בכך הפניה אינטרטקסטואלית ליצירתו הידועה של יל"ג 'קוצו של יוד'³⁶, שבה טעות של אות בכתב הגט ועריצותם של מלומדים ופוסקים מובילה לטרגדיה משפחתית. עם זאת, הערתה של חברת הוועדה הממונה על הגף לפרסי ישראל לגבי ההודעה שיצאה לעיתונות, לפיה 'כל מי שמבין, רואה שההודעה חסרה, זה לא הנוסח הרגיל שלנו', רומזת כי האחריות לטעות איננה רק של הפקידה ממשרד החינוך אלא גם של אליעזר שקולניק, שנכשל בדבר שהוא ליבת עיסוקו: השוואת נוסחים ופענוחם. האחריות על הטעות נופלת, אם כך, גם עליו.

בסצנה נוספת בפרק זה, המתרחשת בחדרו של גרוסמן, היושב בידיים שלובות ומאחוריו קיר מכוסה ספרים כמי שמודע לעמדת הכוח התרבותית שלו, מתאר אוריאל, היושב מולו, את המאבק האדיפלי הנואש בין אביו לבנו: 'מאז שקיבלתי פרופסורה הוא הפסיק לשמוח בשבילי. כל הישג שלי בא על חשבוננו. ואני יודע שהוא מאשים אותי, שאני זה שמקלקל את העולם הזה, שהיה אמור להיות שלו' (דקה 56:34). אל מול תיאור המאבק האדיפלי, גרוסמן משיב בטיעונים הקשורים לאסכולות המחקר המנוגדות של הבן

³³ פרופסור י.ב. פיינשטיין הוא בן דמותו של עורכו הראשון של כתב העת 'תרביץ', פרופסור יעקב נחום אפשטיין, שיצירתו המדעית הגדולה הייתה 'מבוא לנוסח המשנה'.

³⁴ פיינגלרנט (לעיל הערה 3) מציע פרשנות המתבוננת בסרט דרך פרספקטיבה לאקניאנית והקשר בין סירוס לפסיכודה ורואה בדמותו של גרוסמן את הדמות הגברית המייצגת את 'שם האב'.

³⁵ שמיר (לעיל הערה 5).

³⁶ הפואמה של יהודה לייב גורדון (1877) עוסקת בטעות כתיב – יוד שנשמטה – שנפלה בכתב הגט של בת שוע, שבגינה נותרה עגונה למשך כל ימי חייה. בתלמוד בבלי, מנחות לד ע"א, אומר רב יהודה בשמו של רב 'לא נצרכא אלא לקוצו של יוד' – גם קוצו של יוד יכולה לפסול את הספר שכתב סופר סת"ם.

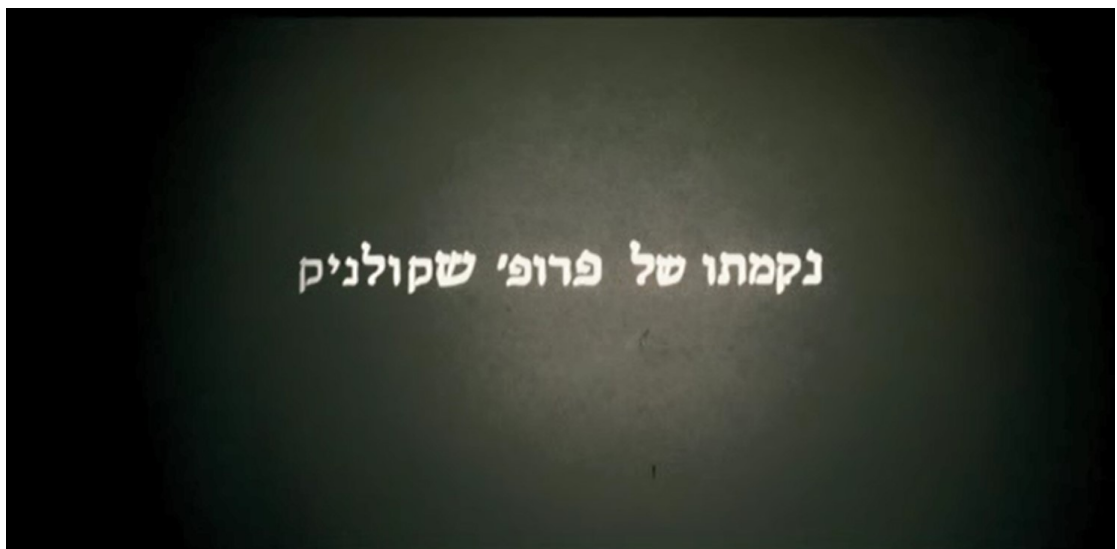
והאב: 'אין בגידה יותר גדולה באבא שלך ובעקרונות שלו מאשר מה שאתה מבקש ממני [...] אביך אף פעם לא הכשיר טעות רק כי נוח' (דקה 57:07).

אוריאל משיב וטוען: 'יש דברים יותר חשובים מהאמת [...] די, די כבר עם האמת הזאת, כמה אגרסיות ואלימות אתם מחביאים תחת הכותרת הזאת, 'אמת'? [...] אתם לא רודפים אחרי האמת, אתם רודפים אחרי כבוד, כמו יתר בני התמותה' (דקה 58:00).

בסופו של דבר אוריאל מקבל עליו את דרישתו של גרוסמן: אם האב יזכה בפרס, הוא עצמו יוותר עליו לנצח ואף יכתוב את מסמך 'נימוקי השופטים'³⁷. באופן זה נדרש אוריאל ל'רצח אב' בשני המקרים: בין אם יקבל את הפרס ויתיר את אביו כ'הערת שוליים', ובין אם יותיר את הפרס אצל אביו ובכך יסתיר ממנו את האמת, שהאב קנאי לה כל כך, בעוד הוא עצמו יישאר בגדר 'הערת שוליים' היסטורית תרבותית.

בסוף הפרק מתמלא, אם כך, המסמן הריק (*) הערת שוליים' במסומן 'בגידה' – בגידתו של הבן באביו ובעצמו. אולם לאחר צפייה בכותרות הפרקים הבאים נדמה יהיה, בדיעבד, כי ניתן לשמוע את צחוקו המהדהד של המספר היודע כולו, היודע שגם סיכום זה של הקונפליקט הוא רק התחלה למעשי בגידה חמורים יותר.

רצח אב ורצח בן – מסגור הנקמה ההדדית (פרק ה', נקמתו של פרופ' שקולניק)



תמונה 5: נקמה כפולה

בדרך שהפכה כבר לשיטה, ממשיך המספר לתעתע בצופיו ולהשמיט את השם הפרטי של פרופ' שקולניק המופיע בכותרת. בכך הוא רומז שבפרק זה נצפה בשתי נקמות הדדיות – של האב ושל הבן, שיובילו ל'רצח אב' או ל'רצח בן' סימבוליים – או לשניהם גם יחד. המסגור שקובע המספר באמצעות המילה 'נקמתו' מחייב את הצופה לראות כל פעולה או התרחשות בפרק כחלק ממסע נקמה כזה. כך הופכים מעשים רגילים, לכאורה, הקשורים למתן הפרס, לשרשרת מעשים בתוך סיפור של נקמה. הפרק ערוך בעריכה צולבת (מקבילה), ובו נראים לסירוגין האב המתראיין לכתבת 'הארץ' ובמקביל הבן הכותב את 'טיעוני השופטים' לפרס ישראל שניתן לאביו. בשני המקרים ניכרת ההקפדה על הניסוח המילולי המדויק הן של האב הן של הבן, באופן שמעיד שאין בדבריהם כל טעות אלא כוונת מכוון.

³⁷ כפי שאראה בפרק הבא, תהפוך כותרת המסמך מ'נימוקי השופטים' ל'טיעוני השופטים'.

בפרק זה אליעזר מתראיין בביתו לעיתון 'הארץ'. ככל שהכתבת הצעירה שבאה לראיין אותו הולכת ומתגלה כמעריצה של אוריאל בנו, כך אליעזר מחריף את ביקורתו על האסכולה המחקרית שבה פועל אוריאל ועל עבודתו. בשיא הביקורת הוא משמיע את 'משל החרסים'. הוא ממשיך את עבודתו המחקרית של אוריאל לחוקר המתבונן בשברי חרסים קדומים, 'רואה שהם פחות או יותר באותו צבע, ומייד בונה מהם כד! לא משנה לו שהחרסים אולי מתקופות שונות, שהם לא בדיוק מתאימים אחד לשני – העיקר, שיהיה כד!' (דקה 01:07:05). בכך טוען אליעזר, למעשה, כי בעוד שעבודת המחקר שלו עצמו נאמנה לאמת המדעית ההיסטורית ויש לה ערך לדורות – הרי שבין עבודתו של אוריאל לבין האמת המדעית אין ולא כלום: 'זה כלי ריק, מגדל פורח באוויר, אין לו יסודות!'

משל זה מעלה על הדעת אליעזר נוסף³⁸ – את רבי אליעזר בן הורקנוס ואת סוגיית 'תנורו של עכנאי'³⁹. בסוגיה ידועה זו דנים החכמים בתנור חרס שחולק לחוליות ועלטה השאלה אם הוא טהור או טמא. ר' אליעזר, שהיה בדעת יחיד בין הפוסקים, התעקש לטעון שהתנור אינו נחשב עוד ככלי שלם אלא כמורכב משברים, וכלי חרס שבור אינו מקבל טומאה⁴⁰. בכך יצא בעקשנות כנגד דעת הרבים וסירב לקבל את ההכרעה ההלכתית המבוססת על דעת הרוב, בבחינת 'אחרי רבים להטות'. ר' אליעזר מתואר כ'אדם עם נטיות סגפניות, אידיאליסט שנטה לחומרות ולקיצוניות. הנחתו הייתה שהוא איננו מסוגל לטעות'⁴¹, המשתייך לבית שמאי, והתעקשותו לצאת נגד דעת הרוב עלתה לו בחרם ובנידוי מתוך העדה. נראה כי אליעזר שקולניק עוצב כבן דמותו של ר' אליעזר: אידיאליסט, שמרן וקפדן, ש'במשך שנים הרגיש מנודה ומוחרם... (דקה 47:43), כעדותו של אוריאל בפרק הקודם.

המחלוקת הפילוסופית הקשורה לתנורו של עכנאי בגמרא, כמו זו המוצגת במשל החרסים בסרט, נוגעת בהגדרת האמת. בית שמאי התאוצנטרים ראו את האמת כאלוהית ולכן אובייקטיבית ואחידה, ולעומתם, בית הלל האנתרופוצנטרים ראו את האמת כאנושית ולכן סובייקטיבית ובעלת פנים רבות⁴². באופן זה משמש משל החרסים בסרט כדי להבהיר את ההבדלים בין שתי מסורות מנוגדות של פרשנות. בויארין (אשר כזכור מוזכר במסיבת הקוקטייל בפרק הראשון בסרט כפילוסוף משפיע בקרב החוקרים הצעירים שעימם נמנה אוריאל) מנצל סוגיה זו כדי להבחין בין פרשנות שמרנית נוסח ר' אליעזר, הרואה במחבר (האל) מקור הסמכות לפרשנות, לעומת הפרשנות המהפכנית נוסח ר' יהושע, הרואה בקורא (האדם) מקור סמכות⁴³. כמו ר' אליעזר לפניו, אליעזר שקולניק טוען שהדבקות החרסים לכדי כד פירושה מעילה בנאמנות לאמת ההיסטורית, שהרי זו פעולה המייצרת כד חדש ואיננה משחזרת את החפץ ההיסטורי. 'אין כד!' הוא מודיע לכתבת. מבחינתו, אין כאן שאלה של פרשנות אלא של שחזור היסטורי שגוי של האמת.

³⁸ יונתן שרייבר מציין כי השם אליעזר או אלעזר מסמל את האמת ואת הקנאות לאורך המחשבה היהודית. כך פנחס בן אלעזר, אלעזר בנו של רשב"י, אליעזר בן יעקב וכמובן, אליעזר בן הורקנוס (י' שרייבר, 'הערת שוליים בטעמי המקרא: מבט שונה על סרטו של יוסף סידר', סינמטק 174 (2012), עמ' 12–14).

³⁹ בבלי, בבא מציעא נט ע"ב.

⁴⁰ ע' שטיינזלץ, ביאור שטיינזלץ על ברכות יט ע"א. אוחרזר ב-9.5.2018 מתוך ספריא:

https://www.sefaria.org.il/Steinsaltz_on_Berakhot?lang=he&p2=Steinsaltz_on_Berakhot.19a.14&lang2=he

⁴¹ ע' שטיינזלץ, אישים בתלמוד. (מ' הנגבי, עורך), תל אביב 1987, עמ' 28.

⁴² א' משיח, 'בית הלל ובית שמאי: אנתרופוצנטריות ותיאוצנטריות', אורשת (תשע"ג), עמ' 101–110.

⁴³ כדבריו של בויארין: "יש מן האירוניה בכך שהשמרן ההרמנויטי, ר' אליעזר, אשר לצדו - מילולית - עומד האל, נידון לנידוי ולגירוש משום שהתעקש לטעון שהמחבר האלוהי הוא השולט על קריאת הטקסט שלו עצמו; ואילו ר' יהושע, המהפכן ההרמנויטי, הוא בסופו של דבר המאשש את שליטת הממסד על המשמעות ועל פרקטיקה הקריאה" (בויארין, ראה לעיל הערה 28).

ואולם, דומה כי למשל החרסים, העוקב אחר סוגיית תנורו של עכנאי, תפקיד חשוב בהרבה בסרט זה. מדברי בויארין עולה טענת 'מות המחבר' של בארת⁴⁴, המבטלת את סמכותו הבלעדית של המחבר על הטקסט ומעבירה אותה לקורא, כמי שמפרש את היצירה ובכך אף כותב אותה מחדש. במונחי מאבק הכוחות בסרט, הסמכות והבכורה ('שם האב') נלקחת מאליעזר שקולניק השמרן וניתנת לבנו, אוריאל, תלמידו של בויארין. אולם, כזכור, בסרט יש צלע נוספת, חוץ-דיאגטית, והיא המספר הכול יודע. צלע זו היא ייצוג של יוצר של הסרט, הלוקח לעצמו את הסמכות והבכורה משניהם, כתסריטאי ובמאי שהוא מקור הטקסט הקולנועי ובעת ובעונה אחת גם פרשנו היחיד. האמצעי ליצירת עליונות זו הוא כותרות המשנה המילוליות אשר ממסגרות את פרקי הסרט, כולל מסגור פרק זה באמצעות המילה 'נקמתו'. בכך חורץ המספר את הדין: בעוד האב ובנו מתקוטטים איש איש על עליונותו האקדמית ובכלל, קובע המספר כי הוא (כסוכנות של המחבר) עליון על שניהם.

משל החרסים, המתפרסם אחר כך בכותרות הסנסציוניות בעיתונים, הוא דרכו של אליעזר לנקום הן בקהיליה האקדמית הצעירה שאיננה מקבלת אותו, הן בבנו, השייך לקהיליה זו. כמי שמבקש להגיע לחקר האמת בכלים מדעיים, יוצא אליעזר נגד אוריאל, המשתייך לאסכולה הרואה בחקר הטקסטים התלמודיים חלק מלימודי התרבות⁴⁵ שהם, בעיקרם, לימודיים פרשניים. כמו ר' אליעזר לפניו, גם אליעזר שקולניק רואה עצמו נציג האמת המוחלטת, זו המתגלה מתוך מחקרו, בעוד בנו הוא נציג הרלטיביזם הסובייקטיבי מבית מדרשם של לוינס⁴⁶ ובויארין (המוזכרים, כאמור, לא אחת במהלך הסרט), הדוחים את קיומה של אמת אוניברסלית אחת ומעדיפים את הפרקטיקה ההרמנויטית על פני הפרקטיקה של השוואת טקסטים ונוסחים. לבסוף הוא מסכם: 'אוריאל מצטיין במה שהוא עוסק, אבל לא הייתי קורא למלאכה שבה הוא עוסק "חקר התלמוד"', כך הוא אומר לכתבת הנדהמת, בעוד יהודית, אשתו, שומעת בחדר הסמוך כיצד האב משבח את עצמו מתוך שהוא מגנה את בנו ונוקם בו על הצלחתו וההכרה הציבורית שהוא זוכה לה.

בסצנות המקבילות, השזורות בסצנת הריאיון, נראה אוריאל מקליד את מסמך 'טיעוני השופטים' שאותו התחייב לכתוב במקום יהודה גרוסמן. הבחירה בצירוף 'טיעוני השופטים', המוצגת על המסך, באה במקום הצירוף הנהוג 'נימוקי השופטים' – עובדה ההופכת את הטקסט כולו מכתב שבח לכתב האשמה וטיעונים לעונש של הן כנגד אביו.

אוריאל מתייחס בכתיבתו למסמך 'טיעוני השופטים' המקורי, זה שיועד לו, והוא משתמש בו כמקור לשינויים ומשכתב אותו כפי שהוא משכתב את ההיסטוריה, לטענת אביו. ואולם, למרבה האירוניה, הפרקטיקה שאוריאל נוקט בכתיבתו היא הפרקטיקה הפילולוגית שדורש אביו, המבוססת, בין היתר, על השוואת טקסטים מדוקדקת כדי להגיע לרמת דיוק ולחקר האמת. באופן זה נוכחים בטקסט 'טיעוני השופטים' הן הן (המקור) הן האב (השכתוב), כאשר נוכחות האב מוחקת את הן, ועם זאת, מתחת לפני השטח, נותרים שרידים וסימנים של הן – כסימנים שאינם ניתנים למחיקה.

השוואת שני הטקסטים (הניתנים לשחזור חלקי מתוך הסרט) מעלה, לכאורה, כי אוריאל עושה מאמץ להפוך את חסרונות האב כחוקר ליתרונות. אולם לשם כך הוא נוקט בגישה מצמצמת וממעטה, ובכך חוזר, למעשה, על הטענות הנשמעות כלפי עבודת המחקר של האב. לשון הרבים הננקטת לגבי אוריאל (פרסומיו הרבים; תחומים שונים) הופכת ללשון יחיד (מחקרו; פרסומיו המועטים). 'החוג לתלמוד', כקהיליית המחקר של הן, מתחלף ב'פרופסור פיינשטיין' כאדם יחיד, עובדה המדגישה את היותו של אליעזר רק 'הערת שוליים' בקרב קהיליית המחקר העכשווית. יצירתיותו של הן מתחלפת ביסודיותו של

⁴⁴ ר' בארת, מות המחבר. (ד' משעני, מתרגם) תל אביב 2005.

⁴⁵ רמון-קינן מציינת כי אחת המטרות של התוכנית ללימודי תרבות היא 'מתן כלים לניתוח היסטורי, סוציולוגי ואנתרופולוגי של מערכות זיכרון, צבירת ידע ותהליכי כינון של זהות בתרבויות שונות'. היא מזכירה כי אחד מספריו של אוריאל שקולניק נקרא: 'זיכרון וזהות בגלות בבל'. (רמון-קינן, לעיל הערה 8).

⁴⁶ לוינס עוסק במושג "רלטיביזם סובייקטיבי", (ע' לוינס, הומניזם של האדם האחר, ירושלים 2010).

האב, כמסמן המעיד על שמרנותו ונוקשותו. בסוף הטקסט אוריאל משנה את הנוסח 'גדולתו וייחודו של פרופ' שקולניק' במסמך המקורי שיועד לו במשפט 'מצודתו של פרופ' שקולניק' – ובכך זרע את זרע הפורענות שיצמח מאוחר יותר.

מעשה הנקמה של הבן מורכב ומתוחכם יותר מזה של האב, בעיקר משום שהוא מתחזה להיות מעשה שבח. את דברי אליעזר לכתבת קל לקרוא ככתב האשמה ונקמה – עובדה המאפשרת לעורכי העיתונים להפוך אותם לכתורות סנסציוניות: הכותרת הראשית בעיתון היא 'מִשְׁנֵה סְדוּרָה' ותחתיה מופיעות כותרות המשנה המצטטות מתוך הריאיון: 'על בנו: אבל אין בינו ובין האמת המדעית כלום. כלי ריק. מגדל פורח באוויר. אין לו יסודות' וכן 'צעיר ושרלטן' (דקה 01:10:16).

האב פועל ומדבר בגלוי מול העיתונאית הצעירה, ואילו מעשהו של אוריאל הוא תוצר של הקנוניה שרק עם גרוסמן, יריבו ואויבו של אביו. לכאורה, זהו מעשה חסד שעושה הבן. אבל, כפי שמעיר גרוסמן בפרק הקודם על הסיכום שנרקם ביניהם, 'אין בגידה יותר גדולה באבא שלך ובעקרונות שלו מאשר מה שאתה מבקש ממני' (דקה 57:09). בדיון שהתפתח ביניהם על מושג האמת הציג אוריאל את תפיסתו בנוגע ליחסיותה של האמת ולנזקים שהיא מביאה איתה. 'יש דברים יותר חשובים מהאמת', טען – טענה הממחישה את תפיסתו המחקרית. באופן זה, בשתי הסצנות השזורות זו בזו, שבים הבן והאב ומציגים את תפיסותיהם הבסיסיות לגבי מושג האמת, לא רק בנוגע לעבודתם המחקרית, אלא גם לחיי היום-יום ולמערכות היחסים שהם מנהלים, שיש בהם 'אגרסיות' ו'אלימות', כדברי אוריאל בפרק הקודם. עם זאת, בסופו של פרק זה מתגלה כי הם אינם שונים זה מזה: הבן מסתיר את מסמך 'טיעוני השופטים' המקורי, שנועד לו, בתוך ספר בספרייתו, ומאוחר יותר יסתיר האב את המסמך שקיבל בתיקיה 'שונות' בספרייתו.

לאחר שקרא את כותרות העיתונים, ובניגוד גמור לטענותיו אצל יהודה גרוסמן, הממעיטות בערך שיש לאמת ולגילוייה ומדגישות את הנזקים שנגרמים כתוצאה מכך, אוריאל מגיש את נקמתו באופן אכזרי כשהוא מתיישב לצד אימו במהלך ההצגה 'כנר על הגג' ומודיע לה: 'פרס ישראל השנה היה אמור ללכת אליי, לא לאבא, אבל בגלל טעות של פקידה הודיעו לו במקומי, וכשזה נודע, אני ויתרתי על הפרס בגללו' (דקה 01:18:07). באופן זה הוא מחייב את יהודית לנקוט עמדה ולבחור בין נאמנותה לבנה לבין נאמנותה לבעלה. היא בוחרת באפשרות השנייה, כאשר באותו לילה היא מצטרפת למיטתו של אליעזר. בכך מושלמת הכרתו מחדש של אליעזר כ'האב' במשפחה ודחיקתו של הבן, אוריאל, למקום משני. 'רצח האב' מתהפך ל'רצח הבן' – כשני גילומים של 'נקמתו של פרופ' שקולניק'.

מלכודת החדית של האב והבן (פרק ו', מצודתו של פרופ' שקולניק)

בכותרת פרק זה משתמש המספר הכול יודע במסמן 'מצודתו', אלא שהפעם זהו מסמן שמסומניו רבים ושונים זה מזה – ואין לצופה דרך לדעת מראש איזה מהם מתאים: מחסה; מבצר; שליטה, השפעה או מלכודת ציידים. המשותף למסומנים אלו הוא שהם ייצוגים שונים של כוח, שליטה והיררכייה. כמו בכותרות הקודמות, צורת הקניין מפנה הן אל האב הן אל הבן, ובכך כותרת זו ממסגרת את הפרק האחרון כפרק שבו – בהמשך לפרק הנקמה ההדדית – יש צדים וניצודים, לוכדים ונלכדים – ואין לדעת מי הוא מי. הצבת המלכודות ההדדית מביאה לשיא את המאבק האדיפלי ולבסוף גם להכרעתו.

בסצנה הראשונה בפרק זה נמלט אליעזר מאולפן הטלוויזיה רגע לפני תחילת הריאיון כמי שנמלט ממלכודת. יש להניח, כי הטקסט שקורא הקריין האדיש⁴⁷ ממכשיר הטלפרומטר, תוך שהוא חוזר ומתקן את המוקלד על המסך לפניו, מזכיר לאליעזר את הריאיון עם כתבת הארץ ותוצאותיו הסנסציוניות, אולם לצופים הוא מזכיר גם את הקלדת 'טיעוני השופטים' של אוריאל. הרעש באולפן, המאפרת שאיננה מרפה ותחושת הכאוס הכללית גורמים לאליעזר לחוש לכוד. הוא נמלט אל מקום מבטחים – ספריית האוניברסיטה העברית, ושם הוא מגולל מיקרופיש של נוסח התלמוד ומגיע לסוגיה במסכת ביצה⁴⁸, הדנה

⁴⁷ בגילומו של ג'קי לוי, שדרן רדיו וטלוויזיה המרבה לעסוק בנושאי תרבות יהודית.

⁴⁸ בבלי, ביצה ב ע"ב.

במלכודות שטמנו בערב חג: 'מצודות חיה ועוף ודגים שעשאן מערב יום טוב לא יטול מהן ביום טוב אלא אם כן יודע שנצודו מערב יום טוב'.

כפילולוג שאומנתו השוואת טקסטים ונוסחים מזכירה לו המילה 'מצודות' את המילה 'מצודתו', שהופיעה במכתב 'טיעוני השופטים' שקיבל, מילה אשר בנו מרבה להשתמש בה בכתיבתו ובנאומיו – כולל בנאום 'המורה' שלו בטקס קבלתו לאקדמיה למדעים, כשהודה לאביו 'על המצודה התרבותית שבנית סביבנו'. זה הרגע שבו מתעורר לראשונה אצל אליעזר החשד שמא בנו עומד מאחורי 'טיעוני השופטים'. הוא חוזר לביתו למסע בלשי פילולוגי בעקבות המילה 'מצודה'. מרגע זה מתמלא המסך בצילומים של מסמכים הכוללים מילה זו: הגדרות מילוניות, מילים נרדפות ('מחסה', 'מגן') ותוצאות חיפוש באינטרנט. בספרו של אוריאל, 'על זהות וזיכרון', מוצא אליעזר את הצירוף 'מצודתו של פרופ' אורבך' ובגזיר עיתון, בטור שכתב אוריאל, נמצא הצירוף 'מצודתו של פרופ' הרמן'. למען הסר ספק הוא מוסיף ובודק במנוע חיפוש את הצירוף 'יהודה גרוסמן + מצודה' – אך החיפוש אינו מעלה דבר.

נוסף על אלו, משחזר אליעזר את שיחת הטלפון שקיבל משרת התרבות, ולראשונה הוא שם לב שהצירוף 'פרופסור שקולניק' מתייחס גם לבנו ולא רק אליו. באופן זה רמזיו של המספר בכותרות הפרקים הקודמים מתממשים: הצירוף 'פרופ' שקולניק' כמסמן ריק שניתן למלא בשם האב או בשם הבן, הופך לייצוג של מלכות. אליעזר מבין כי הפרס נועד לבנו ולא לו, ועתה עליו להחליט אם לפעול על פי האידיאולוגיה העקבית והנוקשה שבה הלך עד כה – חתירה לאמת (כפי שטען יהודה גרוסמן בפני אוריאל: 'אביך אף פעם לא הכשיר טעות רק כי נוח') – או להעדיף את הפרס על פני האמת. הוא בוחר בפרס ובכך מוכיח את טענתו של אוריאל בפני גרוסמן: 'אתם לא רודפים אחרי האמת, אתם רודפים אחרי כבוד, כמו יתר בני התמותה'. אלא שהפעם 'אתם' איננו מתייחס לממסד האקדמי בלבד, אלא גם לאביו. מה שקרה לאוריאל בילדותו קרה גם בבגרותו: כפי שאביו כופף את ידו כדי שיכתוב 'מורה' בטופס לבית הספר, כך הוא כופף את ידו (תחילה שלא מדעת) כדי להשאיר אצלו את פרס ישראל. 'המצודה' לכדה את הבן והאב גם יחד.

אף שסוף־סוף אליעזר זוכה לממש את חלומו ולזכות ביוקרה ובהכרה הלאומית בעבודתו המחקרית, כשהוא מגיע עם יהודית אשתו לבנייני האומה, שהוא הייצוג העליון של 'מצודה תרבותית', הוא נראה כנידון המגיע למאסר במצודה שהיא מבצר וכלא. גם הפעם, כמו בכניסה לטקס הקבלה לאקדמיה למדעים וכמו בכניסה לאוניברסיטה, הוא נדרש לאישור של מאבטחים, כזר הנכנס אל לב ליבו של הממסד התרבותי הישראלי – טקס פרס ישראל. שתי צעירות בודקות את שמו ושם אשתו יהודית – תוך הקפדה על השם הפרטי ושם המשפחה – כך שאין מקום לטעות נוספת. משני הצדדים עומדים המאבטחים בפנים חתומות, משקפי שמש וכלב תקיפה אחוז ברצועה, בעוד אליעזר מושיט שתי ידיים כמי שעומד להיאזק ומקבל צמיד כחול, המסמן את כניסתו להיכל הכבוד הישראלי. זהו הצמיד שלאורך הסרט כולו מסמן את ההתקבלות למועדון הסגור בפניו – קהיליית המחקר העכשווית, אליה שייך בנו ואשר אליעזר עצמו הוא אחד ממבקריה החריפים. נראה שהפעם, בניגוד לפעמים הקודמות, לא הממסד מונע ממנו את הלגיטימיות וההכרה, אלא תחושת האשמה שלו בשל מעשה הרמייה שנלווה לקבלת הפרס. טקס קבלת פרס ישראל הופך להיות האירוע שבו נכנס אליעזר לכלא האשמה שלו עצמו. הוא ניצוד במצודה שפרש בעצמו.

סצנת קבלת הפרס מעוצבת כסצנה סוריאליסטית וקרנבלית והיא כוללת רקדנים במסכות בסגנון הקומדיה דל'ארטה ומופע תיפוף של להקת מיומנה⁴⁹. החזרה הכללית נערכת כסימולציה, אך ללא נשיא המדינה, ראש הממשלה ומכובדים אחרים, הנעדרים לעת עתה מהאולם – ונדמים בעיני אליעזר לרוחות רפאים מאיימות. הסוריאליזם הקרנבלי משקף את תודעתו ותפיסתו של אליעזר את ההתרחשויות – כמי שזר למקום וזר לאירוע, הוא עדיין מנודה ומוחרם אך הפעם בגלל מעשיו הוא. נראה שהוא איננו מגיע לטקס

⁴⁹ 'מיומנה' הוא שמה של קבוצת אומנים רב־תחומיים, המשלבים תנועה, מחול, קול ומשחק, המשתמשים ביצירתם בכלי הקשה שונים ומגוונים.

ממלכתי ומכובד, אלא מצטרף על כורחו לנשף מסכות – המצטרף לשלל הטעויות, ההטעויות ומעשי המרמה, התחפושות והמסכות שיש בסרט לאורכו – והופך לחלק ממנו.

בטקס עצמו, בעוד אוריאל יושב בקהל כשליצידו אימו ואשתו, אליעזר עומד לבדו בקרב שאר המועמדים המחכים לתורם להיקרא לבמה – אבל מחוץ לשורה. כך מסתיים הסרט, כשהמצלמה מתמקדת בפניו המיוסורים של אליעזר המקשיב להודעה על השמעת 'התקווה'. אלא שהמוזיקה הופכת חוץ-דיאגטית ובמקום 'התקווה' נשמעים אקורדים דרמטיים של סיום – בעוד קבלת הפרס עצמה איננה מצולמת אלא נשארת מחוץ לסרט, כאופציה שלא מומשה באמת. כך נותרים האב ובנו לכודים בתוך מצודה שטמנו איש לרעהו ואיש לעצמו, כפי שהזהיר המספר הכול יודע לאורך הסרט כולו ובמיוחד בכותרת האחרונה: 'מצודתו של פרופ' שקולניק'.

המספר – זה העומד בראש ההיררכיה סיכום:

נוכחותו של המספר הכול יודע ב'הערת שוליים' כייצוג של 'המחבר' או היוצר חותרת במידה רבה תחת מהותו הקולנועית של הסרט. הטענה כי סרט הוא במהותו 'סיפור המספר את עצמו' ללא נוכחות סמכותית או חוקרת והוא בבחינת 'מסר ללא שולח המוצג בפני הצופים באמצעות סך כל המבע הקולנועי' עומדת כאן במבחן לא פשוט: הייצוג המילולי של המספר הכול יודע בכותרות הפנימיות איננו מספק רק מידע חלקי, כמנהגם של מספרים קולנועיים, אלא ממסגר את הסצנות המוצגות לאחר הכותרת, ובכך מתווה מראש את דרך הצפייה בסרט ואת הפירוש שיינתן לו, מבלי שניתן יהיה להתנגד. שליטה זו של המספר על פענוח הטקסט הקולנועי דומה יותר לזו של המספר הכול יודע הספרותי, כסמכות נרטיבית הפועלת מתוך המילה הכתובה. החלוקה לפרקים והצבת הכותרות המילוליות בראשם הופכות את המספר הכול יודע בסרט לחלק ממאבק הכוחות האדיפלי המתרחש בעולם הבדוי. הידיעה מראש של העומד להתרחש, כולל הסוף, וכן היכולת למסגר את ההתרחשויות, מאפשרת למספר להעמיד את עצמו בראש ההיררכיה הפטריארכלית כסמכות יוצרת, כמו־אלוהית, העליונה על הדמויות הפועלות בתוך העולם הבדוי. הוא השולט בכותרות המילוליות ובמידע הנמסר בהן או המושמט מהן – כולל השמטת השם הפרטי ויצירת מסמן חסר. בכך הוא עצמו הופך ל'שם האב' הלאקיאני, זה המכונן את הסובייקט על ידי קריאתו בשם (אליעזר או אוריאל, לחלופין), ובכך מסמן את מיקומו בסדר הסמלי. הוא השופט והרואה למרחוק, המוליך את המבט של הצופה בדרך הדטרמיניסטית שבה הולכים האבות והבנים הממשיים או הסימבוליים בסרט. הוא מבסס את סמכותו באמצעות הכותרות הממסגרות ככלי להחיות מחדש, כביכול, את 'המחבר' לאחר מותו⁵⁰ – כמי שמסרב להעניק באופן בלעדי את הכוח הפרשני לצופים, או, לכל הפחות, מנסה לשלוט בו ככל הניתן.

'שם האב' המכונן ניתן, אם כך, בראש וראשונה למספר עצמו, ומעמדת כוח זו הוא מלגלג, מצד אחד, אך גם חומל, מצד שני, על הדמויות הנאבקות לעיני הצופים על מעמדן ומקומן בסדר הסימבולי.

⁵⁰ במניפסט 'מות המחבר' מצביע בארת (לעיל הערה 44) על היעלמותו של המחבר כסמכות הגמונית והחלפתו בקורא ובכך משחרר את הטקסט לקריאות חדשות.

Cinema of Words: Power Games of the Omniscient Narrator in the film Footnote

Yochy Shelach

Abstract

The film Footnote depicts an Oedipal power struggle between father and son who both deal with the written word, which they use against each other in the struggle to establish themselves as the "Name of The Father" by means of the Israel Prize. This struggle expands until it acquires a mythical Oedipal-symbolic dimension but also a parodic one, which replicates itself and exists both on the family level as well on the academic level.

The system that describes this struggle is the film semiotics system. However, in this essay, I will show how a seemingly foreign factor, which belongs in its entirety to the literary semiotic system enters into this film: an omniscient narrator. He is represented solely through the words written in the intertitles, which divide the film into literature-like chapters and constitute an extradiegetic layer. Through these intertitles, the omniscient narrator controls both the information provided to the audience and the way they interpret what is taking place.

In order to examine the extraordinary role of this narrator, I will refer to the film's chapters and their titles in the order in which they appear, so that the accumulation of tricks used by the narrator to control his viewers' point of view can be presented. In this way a reflexive, meta-cinematic layer is added to the film, which places at its centre also the struggle between two cultural systems: between the written word and the literature as a system with deep and ancient roots, and the relatively new cinematic oeuvre, which includes visuals and sound. The chronological follow-up will make it possible to see how he unfolds his trap in a calculated way and captures the viewers in it, until they are finally forced to adopt the way he frames the chapters titles.

This multi-layered struggle for the Lacanian Name of the Father in the diegetic world is also joined by the extra-diegetic omniscient narrator, who uses the verbal intertitles to assert himself as the supreme authority that rules this world and as the supreme Name of the Father.

Keywords: semiotics, cinema, literature, cinematic omniscient narrator

