

בשר בבשר העולם: אנימציות פלסטלינה וחוויות החיים בגוף עם מוגבלות

[01]

סלבה גרינברג



והספרות התמקדה בשאלה אם המוגבלות מוצגת כ"אחרות", ועל כן היצירה מחזקת את המודל הרפואי-אינדיבידואלי, או שמא היא מוצגת כתוצאה של הגדרתה החברתית כ"אחרות" ומחזקת את המודל החברתי. השילוב התיאורי בין שלוש תחומי מחקר אלו מציג לקרוא קריאה פנומנולוגית את ביטולם של יחסי ה"אחרות" בטרילוגיה של אליוט, וכן את חוויות הצפייה האתית שהטרילוגיה מזמנת לצופיה.

באמצעות השילוב התיאורי בין לימודי המוגבלות, לימודי הקולנוע והפנומנולוגיה אבקש להראות כיצד סרטיו של אדם אליוט מציעים חוויות צפייה אתית באמצעות חוויות הצפייה הגופנית שהם מייצרים. בחלקו הראשון של המאמר אציג כיצד המבע הקולנועי הייחודי של אליוט, הנשען על אלמנטים דוקומנטריים ופילם-נואריים, מייצר תחושה של היזכרות המפרקת את קונסטרוקט המשפחה המאושרת. בחלק השני אטען שהשימוש של אליוט בפלסטלינה בסטופ-מושן הוא כלי להצגת המוגבלות כחוויה המגדירה את האנושיות עצמה, וזאת מכיוון שהיא מכילה גוף בשר ודם החשוף לפגיעה. בחלק השלישי והמסכם אטען שהשילוב בין ההיברידיות הז'אנרית ואלמנט ההיזכרות מאפשרים חוויות צפייה גופנית המעוררת את בשריות הגוף הצופה ועל כן מכוננת מבט אתי על הגוף.

זיכרונות מאלבום משפחתי אלטרנטיבי — אנימציות דוקו-פילם-נואר

הסגנון החזותי של אליוט, צילום כמעט סטטי בשחור-לבן, משרה חוויה המעוררת זיכרון של דפדוף באלבום משפחתי. האלבום האלטרנטיבי שאליו יוצר מבקש לכלול מחדש את החיים שהודרו מן האלבום המשפחתי הקונוונציונלי. בריאיון על סרטי הטרילוגיה הנדונה סיפר אליוט על אפקט הדפדוף באלבום: "you just see little vignettes and photographs that happen to move and blink at you" (Mitchell, 2011). אלא שנראה כי הדימויים המוצגים בסרטיו חורגים מהדימויים השולטים באלבומים המשפחתיים או בסרטי הוויאוא הביתיים שלנו. האלבומים המשפחתיים המסורתיים מכילים לרוב רגעים "יפים" ו"שמחים" במשפחה. רגע אחד כזה מופיע בדוד כאשר דודתו של "אדם" מצלמת אותו ואת בן דודו מחופשים לגיבורי-על. ייצוג אחר של התצלום המשפחתי מופיע בסצנה שמודיעים בה לאדם על פטירת דודיו, והוא מכיט בתצלום המשפחתי הממוסגר של

האנימטור האוסטרלי אדם אליוט (Elliot) הקדיש את יצירתו להנפשת חוויות חייהם של אנשים עם מוגבלות. הטרילוגיה הראשונה של אליוט דוד, בן-דוד ואח היא אנימציות פלסטלינה בסטופ-מושן (claymation) המצולמת בשחור-לבן ומלווה בקריינות של היזכרות הדובר בבן משפחה אהוב עם מוגבלות. המאמר מצליב בין לימודי מוגבלות ובין פילוסופיה פנומנולוגית בתיאוריה הקולנועית בניתוח הגוף המוגבל בסרטיו של אליוט וחוויות הצפייה הגופנית שהם מעוררים. הטרילוגיה של אדם אליוט, כפי שאראה, מעוררת את תחושת הבשריות של גוף הצופה הכוללת את היותו פגיע, חשוף למוגבלות (מסוגל באופן-זמני) ונדון לכליה. ההיברידיות של סרטי הטרילוגיה היא צומת חריג בין הקולנוע הדוקומנטרי של ה"אתנוגרפיה הביתית" או עבודות הוויאוא הביתיות, המעמיד במרכזו "אחרים" משפחתיים, ובין מבע הקולנוע העלילתי של הפילם נואר, המאפשר עיסוק בצד האפל של ההיזכרות. באמצעות שילוב מבעים חריג זה, הצגת המוגבלות באמצעים קולנועיים ונרטיבים היברידיים אליוט מנפיש ומנכס מחדש את המוגבלות כקטגוריה שדרכה אפשר לקרוא את האנושיות עצמה. על כן, חוויות הצפייה המוצעת בסרטים אלו מעוררת את "בשריות" הצופים ואת מודעותם לגופם החשוף לפגיעה ולמוות.

סרטי האנימציה של אליוט מבקשים לנכס מחדש את המוגבלות ולהציעה כזהות בדגש על הגוף ה"בשרי". הפנומנולוגיה המרלו-פונטיאנית, שאימצה ויוואן סובצ'אק (Sobchack), שאפה לבטל את תפיסת ה"אחרות" באמצעות ביטול דיכטומיית האובייקט-סובייקט. על פי גישה זו, אנו בשר בבשר העולם, המורכב משאר החומרים המצויים בו. בדומה ליחסנו לעולם, גם יחסנו לנראה על המסך הוא קשר אינטרסובייקטיבי וזאת מכיוון שהוא חלק מן העולם ואנו חווים אותו באמצעות גופנו הבשרי. הכתיבה על הקולנוע הדוקומנטרי, כפי שמייקל רנוב טוען, ביקשה להציג את אופני כינון הסובייקטיביות של הדוקומנטרי באמצעות ה"אחר" (Renov, 1999: 1). על כן, רנוב מציע את האתנוגרפיה הביתית כו'אנר המאפשר ליוצרים תהליך כינון סובייקטיביות הביתית באמצעות הקשר עם בן משפחה (שם, עמ' 2). חוקרי הפילם נואר שעסקו בחריגות החזותיות של הו'אנר הצביעו עליו כעל כלי לעיסוק ב"אחרות" גפנית, פיזית ומינית (שם, עמ' 3). בה בעת, הכתיבה של לימודי ביקורת המוגבלויות על הקולנוע

[01] מאמר זה הינו עיבוד של פרק מעבודת הדוקטורט "אנימציות מוגבלויות: אנימציה אוונגרדית, מוגבלות, וחוויות הצפייה" בהנחיית פרופ' ענת זנגר בביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל אביב.

בן דודו עם הוריו. נדמה שהצילומים הללו מסתירים יותר משהם מגלים. בשל היותו סטטי, התצלום אינו מראה את ידו השמאלית של בן הדוד אשר נעה בניגוד לרצונו, וגם לא את ביצועי ידו הימנית החזקה. מלבד המוגבלות המדיומלית של צילום הסטילס בהצגת תנועה, ישנן מוסכמות חברתיות המגבילות את הדימויים באלבום המשפחתי לדימויים המתכתבים עם הגדרות אידיאולוגיות של "המשפחה המאושרת". מעטים הם האלבומים המנציחים את ההתאבדות של הדוד, את התמוטטות העצבים של הדוד, את התקפי הזעם של בן הדוד, את האלכוהוליסם של האב או את רגעי המוות של בני משפחה אהובים.

האלטרנטיבה של אליוט מתכוננת אל מול האלבום המשפחתי הקונבנציונלי אשר מציג את המשפחה המאושרת בשעות הפנאי שלה. פטרישיה צימרמן (Zimmermann) פותחת את ספרה *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995) בתיאור של בילוי משפחות תיירים בקניון אמריקאי. בבילוי זה האבות מצלמים את ילדיהם. צימרמן מסבירה את צילומי הווידאו המשפחתי, הדומה לתצלומים באלבום המשפחתי, באמצעות המשמעויות הפוליטיות של תרבות הפנאי. לדברי צימרמן, הן צילום הווידאו החובבני והן צילום הסטילס משרתים את ההורים בבואם לביים את הנרטיב החשוב מכל – הסיפור האידיאלי והשמח על חיי המשפחה הגרעינית (Zimmermann 1995: ix). צימרמן מדגישה את הקשר בין הצילום החובבני ובין הבניית מושג המשפחה, הן כאידאל והן כמושא לביקורת. על אף ניסיונם של ההיסטוריונים וחוקרי הקולנוע האוונגרדי לקרוא את הצילום החובבני ככלי התנגדות חברתי, צימרמן טוענת כי בפועל צילום זה לא נהפך לצורה של ביקורת חברתית, אלא הוא כלי לאידיאליזציה של המשפחה. נוסף על כך, צימרמן מציגה שאומנם סרטי המשפחה מלאים דימויים פטישיסטיים של ילדים והורים שמחים חמושים במצלמות, אך ישנן עבודות שהופקו באמצעות מצלמות הווידאו הביתיות בחתירה תחת סרטי המשפחה המסורתיים והמוכרים, והן מאפשרות פירוק של הפנטזיות הברדיות על חיי המשפחה. יצירות וידאו אלו מציעות אלטרנטיבות בדמות ילדים שמטובבים את המצלמה ופגנים אותה לכיוון ההפוך (Zimmermann 1995: 153).

כמו עבודות הווידאו האלה, גם אליוט מפרק את הפנטזיה המשפחתית באמצעות סיבוב המצלמה והפניית אל משפחתו ה"לא אידיאלית". מבחינת התוכן סרטי הטריילוגיה נטועים בתקופה ההיסטורית והפוליטית של עבודות הווידאו והאוונגרד של שנות ה־1990. צימרמן משלימה את תיאור מהלך השימוש במצלמות הווידאו הביתיות בתקופה זו, שהופקו בה עבודות פוליטיות של יוצרים להט"בים. יוצרות ויוצרים אלו בחנו באופן ביקורתי את הפריוולגיות הבורגניות של המשפחה ההטרנסקסואלית הגרעינית. עבודות אלו, בדומה לסרטי הטריילוגיה של אליוט, חקרו את העצמי והמרחב הפרטי. בדומה לעבודות הווידאו הללו, הטריילוגיה של אליוט, משתבת את הנרטיב המשפחתי באמצעות הקול המסיג את הגבולות בין היוצר ליצירה, בין הדוקומנטרי לעיליתי ובין הציבורי לפרטי.

פירוק הפנטזיה בא לידי ביטוי גם בטשטוש בין בדיון למציאות בסרטי הטריילוגיה של אליוט וכן בטשטוש בין האוטוביוגרפיה האישית שלו ובין הדמויות בטריילוגיה. היוצר עצמו הגדיר את סרטיו כ"clayography" – אנימציה פלסטילינה ביוגרפית (Desowitz 2009). אליוט גדל באוסטרליה עם אביו, ליצן אקרוטי לשעבר, עם אימו הספרית ועם אחות ושני אחים. אחיו לוק, כמו גיבור הסרט *אח*, מת מהתקף אסטמה. התחושה המעין אוטוביוגרפית העולה מן הטריילוגיה נוכחת גם בסרטיו האחרים של אליוט. בתגובה לטענות אלו, אליוט השיב שאינו מחויב לשרטט סיפורים ששומרים על נאמנות מוחלטת למציאות. הוא מודה ש"שיפץ" את המציאות והכניס סצנות בדיוניות לגמרי. בסרטו באורך מלא, *מרי ומקס*, הוא בחר שלא לכלול את עצמו כדמות בסרט, ולכן קולו מתגלה בדמותה של ילדה בת שמונה (Mitchell 2011).

על אף האלמנטים האוטוביוגרפיים, אי אפשר להגדיר את הטריילוגיה כדוקומנטרית מכיוון שדימויה אינם של אנשים "אמיתיים" ואת הפסקול שלה קורא שחקן. למרות זאת, הצילום הסטטי בשחור-לבן, המלווה בקריינות שמפרשת את הדימויים, עושה שימוש במוסכמות ובסגנון של הקולנוע הדוקומנטרי האתנוגרפי. יתר על כן, אף שהדמויות המתועדות מפוסלות בפלסטילינה, הצילום הוא אינדקסיאלי, כלומר מעיד שדמויות הפלסטילינה היו קיימות במציאות. האם הסיפור

באמצעות צילום דמויות פלסטילינה ולא באמצעות תצלומים מהאלבום המשפחתי הממש די בו כדי לפסול את קיומם של זיכרונות העבר? המתח הנוצר בין האלמנטים של הדוקומנטרי בגוף ראשון ובין האנימציה בפלסטילינה הוא שמאפשר לעסוק בהיעדר הייצוג של דימויים אלו באלבום המשפחתי. מתח זה קיים בכל סרטי הטריילוגיה ומשרה עליה הרגשת נוסטלגיה של שיבה אל הדימויים שלא הוצגו.

ייצוג האלבום המשפחתי האלטרנטיבי מחזק על ידי פסקול הטריילוגיה. המשפט: "Memories of you I will always keep" מושמע על רקע מסך שחור בתום הסרט השלישי. נוסף על חיזוק תמת הדפדוף באלבום המשפחתי המדומיין, הפסקול קושר את הטריילוגיה למשפחת הקולנוע הדוקומנטרי. הפסקול של סרטי הטריילוגיה, בשילוב הצילום הסטטי בשחור-לבן, מסתמך על מוסכמות דוקומנטריות בהיותו בנוי על קריינות בגוף ראשון. הקריינות המלווה את הסרטים היא של מספר כול־יודע – תכונה שמוחסת לו מכיוון שזה אדם בוגר המתאר בטרנספסקטיבה את נעוריו. עם זאת, זו קריינות סובייקטיבית הנגועה בספק עצמי, כמו קריינות הקולנוע הדוקומנטרי בגוף ראשון, והיא איננה קריינות בסגנון קול־העל האלוהי והסמכותי.

נוסף על הדמיון המשפחתי לסרט דוקומנטרי בגוף ראשון בכלל, העיסוק המרכזי במשפחה קשור למאפייני הקולנוע הדוקומנטרי של ה"אתנוגרפיה הביתית" בפרט. מייקל רנוב (2004) הגדיר את ה"אתנוגרפיה הביתית" כסרטים דוקומנטריים שעוסקים ב"אני" מכונן את הסובייקטיביות באמצעות העיסוק ב"אחר". קולנוע זה מתפקד ככלי לבחינה עצמית אשר באמצעותו הידע העצמי מכונן ביחס ל"אחר" המשפחתי. עבודות אלו מתמקדות בבני משפחה או בבני אדם המקיימים קשר אינטימי ושגרת עם היוצר או היוצרת מכיוון שחיי הסובייקטים וחיי היוצרים קשורים בקשרי דם או קהילה. על כן, לאתנוגרפיה הביתית אין אפשרות לאמץ עמדה "חיצונית" מלאה. קשר הדם משפיע על תפיסת הזיכרונות המשותפים, הדמיון הגופני והטמפרמנט, שאפשר להציגם אך לא להעלימם. אף על פי שהצילום בסדרה הוא של הייצוג משפחת היוצר באמצעות פלסטילינה, הוא יכול להתחמק מן הדמיון הגופני, אך אליוט בוחר לשמר אותו. וכן, בסרטי האתנוגרפיה הביתית הסובייקט מתקיים אך ורק בתנאי שהוא

מכונן את מערכת היחסים עם היוצר. בטריילוגיה של אליוט תכונה זו מועצמת ומודגשת באמצעות היעדר שמות לדמויות ואזכור רק באמצעות שיוכן המשפחתי לדובר – "דוד", "בן־דוד", "אח".

על אף המאפיינים המשותפים לטריילוגיה של אליוט ולאתנוגרפיה הביתית, הטריילוגיה חורגת לרוב מהתנאי הבסיסי של הדוקומנטרי המכיל – תמונה או פסקול אינדקסיאליים. בקולנוע הדוקומנטרי הקלאסי הן הפסקול והן הצילום היו אינדקסיאליים, אך הוא הרחיב גבולותיו והוא כולל בתוכו גם את האנימציה הדוקומנטרית. אומנם באנימציה הדוקומנטרית נשמרת האינדקסיאליות באמצעות הפסקול, לכל הפחות, אך בטריילוגיה של אליוט האינדקסיאליות באה לידי ביטוי בצילום האנלוגי של טביעות אצבעותיו על דמויות הפלסטילינה.

מעבר לאלמנטים הסגנוניים של הסרט הדוקומנטרי ושזירת שמו של היוצר בתוך הסרטים, אין שום ראייה לכך שהאירועים המתוארים בסרטי הטריילוגיה התרחשו בחייו של היוצר. על אף התחושה הדוקומנטרית העולה מסגנון הצילום בשילוב קול־העל, הסרטים מכילים גם אלמנטים עלילתיים־ביוניים המהדהדים את הפילם נואר, למשל קריינות של שחקן מקצועי, מבט טרנספסקטיבי בשילוב תאורה קונטרסטית בעיסוק בשוליים. לפיכך אפשר לקרוא את הסרטים כמעין פלאש-באקים שמחזקים מצבים פסיכולוגיים של אבל ומלנכוליה. על אף השוני התקופתי והנרטיבי, ישנו מכנה משותף בין סרטי הפילם נואר לסרטי הטריילוגיה של אליוט, והוא העיסוק במוגבלויות. מייקל דייווידסון (Davidson 2010) טען שאנשים עם מוגבלות מילאו תפקיד מרכזי בסרטי פילם נואר לשם ביסוס עלילות העוסקת בנורמליות. סרטים אלו, אשר הופקו בזמן המלחמה הקרה, השתמשו באנשים עם מוגבלות כמו השימוש של הוליווד בדמויות שחורות, לטיניות או אסיאתיות – ככלי לסיפוק נרטיב־הנגד הגזעי, הגופני או הנפשי לחוסר הנחת הקיומי של הגיבור. כמו כן, ברכים מסרטי הפילם נואר, המוגבלות הפיזיות או הקוגניטיביות סימנה את המסתוריות המינית שלא היה אפשר להציג במסגרת תנאי קוד ההפקה של שנות ה־50 וה־60 של המאה העשרים. דייווידסון חקר את סרטי הפילם נואר של המלחמה הקרה וטען שהסגנון הנוארי הוא כלי לייצוג אחרות בתרבות של דומות (שם, עמ' 44).

היסודות הפיל־נואריים בטרילוגיה, למשל התאורה הקונטרסטית, הצילום בשחור־לבן, השימוש בקול־על וההיכרות, עושים שימוש במוגבלות כדי לייצג את מה שמצוי מחוץ לחיי המשפחה הגרעינית הבורגנית וההטרומטיבית. הטרילוגיה של אליוט, שאומנם מסתמכת על המבט הרטרופקטיבי האפל שלו ועל מוגבלות, אינה מציגה את חוויית המוגבלות כ"חסרה" כפי שהפילם־ניאר מעלה. להפך, המוגבלות קשורה בכך משפחה אהוב שהגיבור מתגעגע אליו ורוצה לנצור אותו בזיכרונו. זאת מכיוון שהזיכרון המשפחתי, על פי אנט קון (1995 Kuhn), מערב בין האיש הפוליטי ובין הפרטי לציבורי: "Memory work makes it possible to explore connections between 'public' historical events, structures of feeling, family dramas, relations of class, national identity and gender, and 'personal' memory" (Kuhn 1994: 4). כמו כן, זיכרונותיו המשפחתיים של אליוט מחברים בין מעמד, מגדר ומוגבלות באופן שאינו מאפשר את הפרדתם. כל דמויות הגברים בטרילוגיה חרוגות ממודל הגבריות ההגמונית ואינן נהנות מהפריווילגיות של הפטריארכיה. החריגות של הגבריות ההגמונית מתבטאת בטרילוגיה באמצעות הצגת גברים עם מוגבלות ממעמד סוציאקונומי נמוך אשר חורגים מתפקידי מגדר מסורתיים.

לסיכום, בתיאורים הגופניים־פנומנולוגיים הטרילוגיה נסמכת על המבט הקולנועי המאפיין את הדוקומנטרי של האתנוגרפיה הביתית ואת עבודות הוידאו המבקרות את מושג התא המשפחתי המאושר, וכן על המבט הקולנועי הבריוני של הפילם־נואר. השילוב ביניהם, בעיסוקו הישיר בזיכרונות אישיים ופוליטיים, פרטיים וציבוריים של מוגבלות־מגדר מעמד כלכלי, מייצר מבט מלנכולי על החיים האנושיים היום־יומיים בגוף "בשר ודם". אמצעי־מבט קולנועיים אלו, המצטרפים אל השימוש בפלסטלינה ובסטופ־מושן, מייצרים את תחושת ההיזכרות הנוסטלגית. אנימצייית הפלסטלינה בסטופ־מושן מעצימה את ההיות־בעולם כחווייה "בשרית" של גוף פגיע, מתכלה, שמועד למעשה למות בכל נקודת זמן.

פלסטלינה בסטופ־מושן — רגעים של בשריות מתכלה

נוסף על השילוב בין ז'אנרים קולנועיים דוקומנטריים ובדיוניים, אליוט פיתח סגנון ייחודי לייצוג חוויות של אנשים עם מוגבלות באמצעות אנימצייית פלסטלינה בסטופ־מושן. הפלסטלינה מאפשרת ליוצרים למתוח את גבולות האלסטיות של החומר ולייצג את נבילתו האין־סופית של הגוף. כך עשה יוצר האנימציה הצ'כי יאן שוונקמאייר (Svankmajer), שיצר בפלסטלינה והגדיר את עבודתו כסרטים "דוקומנטריים פנטסטיים". פול וולס (1997 Wells) כתב ששוונקמאייר אתגר את החומריות של הגוף ושיחק עם גשמיותו בפלסטלינה.^[02] על פי שוונקמאייר, המצב האנושי מועד לנזילות ולחוסר ארגון, ואילו הגוף הוא האתר שהאנושות מקרינה אליו את תשוקותיה, את פחדיה ואת חוסר ראותה (1997 Wells: 177). אף שאליוט הדגיש את הגוף כמכיל בתוכו את חוסר הוודאות, הקוהרנטיות והיציבות, הגוף שומר על קשיחותו הנובעת מהמבט הריאליסטי של האוטוביוגרפיות בפלסטלינה. אליוט עושה שימוש בפלסטלינה בהדגשת בשריות הגוף האנושי באמצעות ייצוגים מגוונים – דמעות העשויות מהחומר שהגוף מפוסל בו, ידו של בן־הדוד שיש לה מוח משל עצמה, מוכרת לקוית ראייה שרגליה משורגות בוורידים בולטים, הפזילה וקשיי הנשימה של האח ושכן שראשו מוגדל. כל אלו מרכיבים את עולמו של הגיבור. דמויות הטרילוגיה אינן מיוצגות כפנטסטיות, כ"אמיצות" במיוחד או ככאלו המתגברות על נכות, אלא כאנשים מגוונים שיש להם תשוקות, טרגדיות ומוגבלויות שונות, הנובעות מהיותם חומר מתבלה ומתכלה. הייצוגים החזותיים של המוגבלות השזורים בכל הסרטים מועצמים בעזרת רמת הנרטיב. הסרט הראשון, על הדוד, מתאר בדידות שמתפתחת לדיכאון. זמן קצר לאחר שוגתו התאבדה וכלבו נדרס, הדוד חווה התמוטטות עצבים ומאושפז במוסד, ושם הוא הולך לעולמו לבדו. הסרט השני, על בן הדוד, מתאר ילד עם CP, שחווה התקפי זעם וחוסר שליטה ונמסר לאומנה במדינה אחרת לאחר שהוריו נהרגו בתאונת דרכים. בסרט השלישי מתואר האח עם הפרעות קשב וריכוז החולה באסתמה. האחרים הסובבים את הגיבור גם הם בעלי

גופניות מגוונת לעומת הפלסטלינה, החומר שהגוף החי מיוצג בו, הבשר הוא חומר פגיע ובר־חלוף, ואליוט אינו משחרר את דמויותיו מגורל זה. המוגבלות מצויה בכל חלקי הנרטיב של אליוט ובכל הדמויות שנראות על המסך.

אופני הצגת המוגבלות בטרילוגיה של אליוט הופכים את המוגבלות לכלל ולא ליצא מן הכלל. הפלסטלינה הגסה, ובה טביעות האצבעות הגלוליות, מאפשרת הצגה של גופי דמויותיו של אליוט, עם מוגבלות או בלעדיה, כגופים מוחרגים ולא נורמטיביים. בדומה לטענתו של דייוויד וילס (Wills) שהגוף הפרוטני הוא הכלל ולא היוצא מן הכלל, כל הגופים לקויים מכיוון שחומריות הגוף משתנה ופגיעה. טענה זו מועצמת כאשר מדובר בשימוש בפלסטלינה, חומר המשמר את קשיחות הגוף באופן ריאליסטי שאינו מממש את הפוטנציאל הנזיל והגמיש שלה. כך הפלסטלינה מדגישה את הפגיעות הגופנית הן באמצעות חומריותה המתכלה והן באמצעות שילובה בנרטיבים על חולי, מוגבלות ומוות לצד אהבה, שמחה ויצירה. על כן, המוגבלות בטרילוגיה עניינה בחוויות החיים המגוונות של שלל גופים חריגים, והיא איננה "קביים" לתיאור קיומי של הגיבור־המספר בלבד. מוגבלות זו משמשת גם כלי לחתירה תחת הגדרות דיכטומיות של מסוגל לעומת מוגבל. כל הגופים בטרילוגיה לקויים, משתנים ופגיעים והיא נעדרת גופים "ממוצעים". המוגבלות בסרטיו של אליוט איננה נגזרת מהגדרה רפואית זו או אחרת אלא נובעת מהדיכוי החברתי שהדמויות חוות. תפיסתו של אליוט את המוגבלות היא ברוח המודל החברתי המוצג בלימודי המוגבלויות. אליוט מציין שכווח של הקולנוען הוא בהיותו שופר לאנשים שמרגישים שהם בשוליים בשל היעדר אמפתיה והבנה חברתית.^[03] כלומר הגדרת המוגבלות נובעת מהיחס החברתי כלפי השונות הפיזית או הנפשית. הנרטיב של אליוט מבקש לעסוק במוגבלות מתוך הכרה בדיכוי החברתי התורם לכל הפחות לחוויות המוגבלות.^[04]

דמויותיו של אליוט דקות בבשריות המתכלה ומציעות את כישלונותיהם של הגופים להתאים לגורמות של הגוף המסוגל. השמירה על הייצוג הריאליסטי של הגופים כמוגבלים

משרתת מטרה פוליטית. דמויותיו של אליוט אינן בעלות שונות גופנית כללית, אלא הן משמשות ייצוגים למוגבלויות ומחלות ספציפיות: CP, אסתמה, שיתוק, דיכאון, אספרגר, ADHD, מקרוצפליה ועוד. כך אליוט מציע גיוון גופני השאוב ממצאות החיים של אנשים עם מוגבלות. הצבתן של דמויות אלו במרחב המשפחתי האינטימי מבקשת לנכס מחדש את "האלבום המשפחתי" כמושג שהוא אישי ופוליטי בה בעת, ובכך היא דורשת את הכללתם של הגופים המוגבלים בחברה ככלל.

הייצוגים המגוונים של המוגבלות, המוצבים במרחב הביתי־פרטי, מוצגים כחלק בלתי נפרד מהחיים האנושיים היום־יומיים. הרגעים המשפחתיים בסרטים, הכוללים חולי, מוגבלות ומוות, מוצגים כחוויית פנומנולוגיות מכוננות בחיי הגיבור – זיכרונות שהוא שומר עליהם פן יישכחו. מוות או פחד מן משפחה מוצגים בכל אחד מן הסרטים. מוות של פחדה מכן משפחה מופיע לא פעם כרמז מטרים לפחדה מכן המשפחה גיבור הסרט. בסרט על הדוד, לאחר מות כלבו האהוב, חלה התדרדרות במצבו הנפשי והוא עצמו נפטר. בסרט על בן הדוד, הגיבור קובר שלושה חלזונות מחמד ולאחר מכן הוריו נהרגים בתאונת דרכים. בן הדוד עובר למשפחה אומנת והקשר ביניהם מתנתק. בסרט על האח, הציפור של המשפחה מתה ובסוף הסרט אחיו נפטר בשל התקף אסתמה חריף. חומריותה דמית הבשר של הפלסטלינה מוכרת פעמיים בכל סרט באופן הקושר בין כליית הגוף האנושי וכלייתו של הגוף החייתי. באופן זה, אליוט מרחיב את משפחת האדם למשפחת ה"חי", וזאת משום פגיעותם של כל בעלי החיים, והאדם בתוכם.

הדגש על בשריות הגוף האנושי ופוטנציאל כלייתו נובע מהחיבור בין הפנומנולוגיה ובין לימודי המגדר והמוגבלות. שרה כהן שבוט טוענת שהמחשבה על עצמנו כיצורים חסרי גוף גורמת תחושת אומניפוטנטיות ומשכיחה את חוויות החיים הפנומנולוגיות החשובות. לכן תיאור חוויות חיינו צריך להיות קשור בגוף ממוגדר ופגיע שנדון למוות (Cohen Shabot 2006). אנט קון (Kuhn) הציעה שאפקט ההיזכרות מאפשר

[03] ריאיון מצולם עם אדם אליוט באתר המרכז האוסטרלי לדימוי הנע (ACMI 2010).

[04] אדם אליוט הוא הפטרון הרשמי של The Other Film Festival, פסטיבל קולנוע שיצר אנשים עם מוגבלות ועליהם, המבקשים לייצג את המוגבלות בשפתם ולנכס אותה מחדש.

[02] ביצירות כמו: (1988) Dimensions of Dialogue; Virile Games [The Male Game] (1990) Darkness Light Darkness).

לתאר את ההיבטים האישיים כקשורים בנושאים פוליטיים כמו מגדר ומעמד. כמו כן, הגופניות המוצגת בסרטים תואמת את תפיסתן של חוקרות לימודי המוגבלויות את האתיקה הגופנית. אתיקה זו כוללת את הפירוק והאחידות של גופים, את המודעות למגע, את חוסר העקביות של המודעות המרחבית והמורפולוגית ואת חוסר הוודאות בנוגע לעתיד (Price and Shildrick, 2006). הגופניות בטרילוגיה מתכוננת באמצעות חומריות הפלסטלינה – האלסטיות שלה והיותה חומר מתכלה. הפלסטלינה והסטופ־מושן קשורים זה בזה בתהליך ההנפשה, ולפיכך היוצר חייב להיות במגע פיזי עם יצירתו על שלל חומריה. נוסף על היבטים אסתטיים אלו, גופניות דמויותיו של אליוט מתכוננת גם באופנים נרטיביים ותמתיים בכך שהוודאות היחידה בנוגע לעתיד המשותף לכל דמויותיו היא המוות.

תמת המוות והאובדן,^[65] השוורה בכל סרטי הטרילוגיה, חותרת תחת הסוף ה"טוב" או ה"שמח" של ייצוג חיי המשפחה. תיאור החוויה האנושית הבשרית מתאפשר הודות לחומר הפלסטלינה וכן הודות לטכניקת הסטופ־מושן המנפשה אותה. הדיאלקטיקה בין הפלסטלינה לסטופ־מושן, המאפשרת להדגיש את בשריות הגוף, מועצמת על ידי השילוב בין ההיבטים הפילם־נואריים ובין הטכניקות הדוקומנטריות. הוספת האלמנטים הפילם־נואריים והדוקומנטריים מדגישה את ההיבט האפל של ההיזכרות במוות. על פי ג'ק הלברסטם (Halberstam), הסטופ־מושן מאפשר את ההיבט הקודר והאפל של האנימציה בזכות הדינמיקה שהוא מייצר בין תנועה לאי תנועה, בין חיים למוות: "There is no question that stop-motion lends animation a spooky and uncanny quality; it conveys life where we expect stillness, and stillness where we expect liveliness" (Halberstam, 2011: 178). הלברסטם טוען שיחסי השליטה, התלות והכניעה בין הדמויות מול המצלמה ובין הדמויות שמאחוריה הם היחסים שאנו מנסים לברוח מהם כשאנו הולכים לקולנוע. על כן, התנועה של הסטופ־מושן כופה על הצופה את הממד האפל של המציאות האנושית: "the ghostly shifts between action and direction, intention and script, desire and constraint, force



01 מות הדוד מתוך *דוד* (Uncle, אדם אליוט, 1996)

upon the viewer a darker reality about the "human and about representation in general" (שם). הצד האפל של הטרילוגיה של אליוט איננו עניין אסתטי בלבד אלא גם תמתי. העיסוק במוות וסיום הסרטים במיתות ובאבדות משמש משקל־נגד לאנימציות הילדים המסתיימת באוטופיה הקפיטליסטית של "והם חיו באושר ובעושר עד עצם היום הזה". אוטופיה קפיטליסטית מעין זו באה לידי ביטוי גם באדיאליזציה של המשפחה המאושרת והבנייתה באלבום המשפחתי.

הגופים המתכלים, הנכשלים והמתים מתקיימים על פי רוב במרחב הביתי והאינטימי. מכאן עולה שהשונות הגופנית, הנפשית והקוגניטיבית סובבת אותנו בכל מרחב. כלומר אנשים עם מוגבלות הם חלק בלתי נפרד מחיי המשפחה והקהילה. הטרילוגיה מציגה את סיפור התבגרותו של ילד שחי לצד בני משפחה עם מוגבלויות. הילד־הנער־הבוגר נאלץ להיפרד מבני משפחתו בשלבים שונים של החיים, ולפיכך מבקש לשמר אותם בזיכרונם. הטרילוגיה מציעה את תהליך ההיזכרות ככלי פוליטי לבחינת דימויים מודחקים של מוות ומוגבלות, חלק בלתי נפרד מהחוויה האנושית.

הדגשת בשריות החוויה האנושית ניתנת לפירוש כחלק מהתנועה הפילוסופית והפוליטית המבקרת את הפרדתם של בני אדם עם מוגבלות מן הקהילה. הביקורת שהתנסחה נגד הממסד הרפואי עוסקת בעובדה שהחלי, המוגבלות והמוות הם בלתי נפרדים מחיינו ומתקיימים בבתינו הפרטיים



02 מות האח מתוך *אח* (Brother, אדם אליוט, 2000)

והאינטימיים, וזאת בניגוד לניסיון הרפואה המודרנית להעבירם למרחב ולפיקוח חיצוני.^[66] כמו המוגבלות, גם המוות מוצג על ידי הרפואה המודרנית כאויב או ככישלון שיש למנוע או לכל הפחות להסביר. מכיוון שהרפואה המודרנית אינה מצליחה למנוע מוגבלות ומוות באופן גורף, מטרותה היא לעשות ככל יכולתה כדי לפקח עליה, לרסנה ולשלוט בה (Gabbert and Saludi, 2009: 222). בניגוד לניתובם של אנשים חולים, מוגבלים וזקנים למוסדות רחוקים מן העין, הטרילוגיה מציגה את הדמויות כחלק בלתי נפרד מהחיים, מהבית ומהקהילה.

אליוט עושה שימוש בפלסטלינה תוך כדי שימור קשיחותה, מוגבלויותיה ופוטנציאל הכליה הטמון בה, ובכך מדגיש את ההיות־בעולם כ"בשר". בד בבד, אליוט מתאר זיכרונות ילדות לצד גיוון גופני, נפשי וקוגניטיבי, וגם לצד מוות ואובדן. הוא עושה זאת בהישענות על הדיאלקטיקה בין חיים למוות ובין תנועה להיעדרה, טכניקה המאפיינת את הסטופ־מושן. דיאלקטיקה זו באנימציה לילדים מיוצגת על ידי בעלי־חיים, מפלצות וזכוכות ומסתיימת ב"הפי אנד", ואילו באנימציות הפלסטלינה בסטופ מושן הצופה המבוגר מעומת עימות ישיר עם החוויה האנושית של כישלון, מוגבלות ומוות.

חוויות הצפייה ה'בשרית' בטרילוגיה של אדם אליוט

בשני החלקים הקודמים של המאמר הצגתי את ייחודה של הטרילוגיה המשלבת בין המבע הריאליסטי של הדוקומנטרי ובין המבע הבדיוני של הפילם־נואר, וכן בין הדגשת חומריותה המתכלה של הפלסטלינה ובין ייצוגה בסטופ־מושן. הכלאות אלו מייצרות תחושה של דפדוף באלבום משפחתי, ועל כן הן מציעות התבוננות לאחר כמתחייבת ממצב תודעתי של היזכרות. ברמה הנרטיבית והתמטית, הסרטים עוסקים במוגבלות ובמוות של בני משפחה קרובים. ההיזכרות נקשרת בחוויות ה"בשריות" המתכלה, והתהליך המוצג לאורך הטרילוגיה הוא של התקרבות אל עולמו האינטימי של היוצר, תוך כדי יצירת זהות בין הבמאי ובין דמות המספר בעלילה. אליוט עובר מספורם של בני משפחתו המורחבת לתיאור משפחתו הגרעינית. תהליך הדרגתי זה מוביל את הצופה אל הזיכרון האישי ביותר במרחב הפרטי ביותר, ובכך הוא מזמין את הצופה להתבונן בעברו שלו. על כן בחלק זה אתמקד במשמעויות האתיות של חוויות הצפייה המעוררת את הגוף. העיסוק בייצוג הקולנועי של מוות מוזמן סוגיות אתיות ופוליטיות מכיוון שבתיאור אנשים עם מוגבלות, הנרטיבים נוטים להציג את חייהם כ"חיים שלא ראוי לחיותם".^[67] דימויים מעין אלה רווחו בקולנוע כבר מראשיתו. סרטים פופולריים כמו מיליון דולר בייבי (קלינט איסטווד 2004) מספרים נרטיבים דרמטיים על אנשים פעילים ומצליחים שתאונה פתאומית ואלימה מסיטה את מסלול חייהם.^[68] במקרים שאינם מסתיימים במוות, הסרטים מציגים תפנית באמצעות ייצוג מוגבלות פיזית כצורה של שיתוק מוחלט אשר תוצאתה הבלעדית היא התאבדות (Dolmage, 2005). לפיכך המוות מתפקד בסרט הן כמטפורה לחיים של אדם עם מוגבלות והן כפתרון האאוונג בדמות עתיד ללא מוגבלות. סרטים רבים שמצגות כהם דמויות עם מוגבלות מסתיימים במוות, וזאת, על פי לוגמור (1987 Longmore) כדי לעורר רגשית את הצופים, סיום זה, כמו השימוש במוגבלות כדי לסגור על המתות חסד,

[66] ראו עבודותיהם של מישל פוקו ורוי פורטר.

[67] ראו דיון בפול דארק (2010 Darke) בפסקה הבאה.

[68] על פי סובצ'אק, המוות הפתאומי הוא ייצוג המוות הנפוץ ביותר בקולנוע העלילתי, לעומת תיאור המוות הטבעי במרחב הפרטי.

[65] התמה תידון בהרחבה בחלק הבא של המאמר.

(Sobchack 2004: 239). על כן ייצוג הגוף המוגבל לצד המוות הטבעי והמיוחל ביותר מייצרים חוויית צפייה חדשה בייצוג החוויה האנושית. הן הגוף האנושי המוגבל והן הגופה המתה מסמנים באופן הרדיקלי ביותר את ה"חומר" של היות האנושי מחוץ לשליטת האדם (שם, עמ' 233).

המבט האנושי בהיות מחוץ לשליטת האדם אינו מוחל רק על המוות, המיוצג בסרטיו של אליוט באמצעות הצילום הסטטי. על פי סובצ'אק, כדי שהצילום האמנותי של המוות ייחשב אתי, הוא מחייב תיאור אירועים מקדימים הקשורים בפוליטי. כפי שהצגתי בחלק הקודם, המוות חותם חיים הקשורים בתרבותי ובפוליטי של המוגבלות, הגיל, המגדר והמעמד הכלכלי-חברתי. המוגבלות, כמו המוות, היא טאבו או סטריאוטיפ חזותי מכיוון ששניהם מסמנים את חוסר השליטה והמסתורין של היות ואי היות של הנוף. חוסר שליטה מסתורי זה מיוצג באמצעות גופו של בן הדוד ובעיקר בידו השמאלית, אך למעשה כל הגופים בטריולוגיה מעלים את מסתוריות הרנספורמציות הטבעיות של הגוף כנושא הדיון המרכזי. טרנספורמציות אלו מודגשות באמצעות צילומי תקריב של ורידים בולטים ברגליים או בעיניים, ראש מוגדל, תנועות ידיים בלתי נשלטות, משקפיים בעלי עדשות שחורות ועוד. הצגה זו, בשילוב הצגה של מגוון ביולוגי-גופני-בשרי, שוברת מנגנוני הזדהות קלאסיים ומציעה את הדיסאוריינטציה כחוויית צפייה חלופית.

לסיכום, "טבעית אצבעו" של אליוט בטריולוגיה מאפשרת לצופיה שלושה סוגים של דיסאוריינטציה. דיסאוריינטציה אחת היא ז'אנרית, ובאמצעותה הצופה נע בין "אמת" ל"בדיון". דיסאוריינטציה שנייה נוצרת בייצוג עולם שכל הדמויות בו מגוונות מבחינה ביולוגית וכולן נמצאות על רצף המוגבלויות. דיסאוריינטציה שלישית מתבטאת בשבירת הליניאריות באמצעות ההיזכרות החוזרת תחת פנטזיות אאוגניות על עתיד ללא מוגבלות. החתרנות של המבט לאחור יכולה לטשטש תפיסות שאליסון קייפר הגדירה כמסמנות מראש אוכלוסיות שלמות כאנשים ללא עתיד הצפויים להתפרקות (Kafer 2013: 25-46). דיסאוריינטציות אלו מאפשרות חוויית צפייה פנומנולוגית-אתית שמוכרה לצופה את היותו חשוף למחלות, לתאונות ולקונה. גוף שכזה הוגדר

ובעלי החיים בחייו. רגעים אלו מציעים את המבט האנושי בדמויות ובמותן. מיתות אלו מעוררות את החוויה האתית בשל עיסוקן בשבריריות החוויה האנושית: "contemplation of death in these films is ritually formalized as a moral consideration of the moral conditions of the body, of the fragility of life, of the end of representation that death represents" (Sobchack 2004: 256-257). חוויית הצפייה במוות מכוננת צפייה אתית באמצעות המבט הפורמליסטי המדגיש את המצב השברירי של הנוף האנושי.

ברמת התוכן, הטריולוגיה מכילה שלושה סוגים של ייצוגי מוות שמזמנים צפיות שונות – המוות האלים והפתאומי, ההתאבדות והמוות המיוחל בשינה. המוות האלים מיוצג באמצעות הדמויות הנהרגות בפתאומיות בתאונות דרכים. זהו מוות מן הסוג הנפוץ בקולנוע הבדיוני – אלים, פתאומי ומתרחש במרחב הציבורי. סובצ'אק טוענת שהקולנוע מתעלם מהמוות הטבעי והופך אותו לטאבו באמצעות הצגתו כאקזוטי, זר ומבייש. הדרת המוות הטבעי מהמרחב ומהשיח הציבוריים מייצר ייצוגים פורנוגרפיים של מוות מקרי ואלים. ייצוג המוות הטבעי והתהליכי נדיר בקולנוע העלילתי, ובקולנוע הדוקומנטרי הוא אף נדיר יותר (שם, עמ' 231-230). סובצ'אק קוראת להציג את המוות כפי שהוא נחוה לרוב בחיינו – מוות טבעי של בני משפחה בעקבות מחלה או זקנה.

הצגת המוות בזמן השינה מאפשרת את ההנצחה החזותית השקטה לצד ההתמקדות בגופה. השקט של הסצנה שהגופה מוצגת בה מאפשרת שהות ומדיטציה בהתבוננות בגופם. במשפט החותם את הטריולוגיה, על רקע מסך שחור, הקריין אומר: "אלוהים ראה שאתה עייף ולקח אותך". כך המוות מתואר לא רק בצורה שמתנגדת לייצוגים קודמים שלו בקולנוע ובטלוויזיה אלא גם כדבר חיובי. אליוט מזכה את דמויותיו במוות בשנתן במקום בהתאבדות. סובצ'אק כתבה על המיתה הטבעית בחדר השינה כצורת המוות המיוחלת: "The notion (and hope) of dying 'in one's sleep' significantly returns is to the bedchamber and a 'domesticated death', one not necessarily associated with the pain or bodily humiliation

הצופה בטריולוגיה מטולטל בין שתי חוויות צפייה שונות, בין ה"אמית" ל"בדיוני", ותחושת היעדר ההתמצאות מתעצמת כאשר מדובר בייצוג של המוות. סובצ'אק הגדירה את חוויית הצפייה במוות בקולנוע הדוקומנטרי כמנגדת לצפייה במוות בקולנוע הבדיוני. ייצוג המוות בקולנוע הבדיוני נחוה כמופשט, היפותטי או "לא אמיתי". לעומת זאת, ייצוג המוות בקולנוע התיעודי נחוה כאמיתי גם אם אינו מוצג באופן גרפי. הבדיוני והתיעודי מעורבים בתוך הטריולוגיה ומזמנים חוויות צפייה שונות בתכלית. לדברי סובצ'אק, שתי חוויות הצפייה מסתמכות הן על הבין־טקסטואליות והן על החוץ־טקסטואליות מכיוון שהצופים צריכים להחליט אם מה שהם רואים מוצג (presented) או מיוצג (represented). על כן, הרגע הטקסטואלי שהצופים רואים בו תיעוד של מוות מוטען במשמעות באמצעות הידע התרבותי החוץ־קולנועי והחוץ־טקסטואלי (Sobchack 2004: 246).

נקודת המבט של הדובר־יוצר על המוות, על פי סובצ'אק, מבנה את האתיקה של הסרט. המבט האתי של הדוקומנטרי תלוי בשיפוט הצופים את המבטי ויחסו אל המוות המוצג (Sobchack 2004: 241-242). לדברי סובצ'אק, ישנן חמש צורות חזותיות של התנהגות אתית בעת הצפייה במוות – המבט המקרי, המבט חסר־הישע, המבט בסכנה, המבט המתערב והמבט האנושי (שם, עמ' 252). המבט האנושי דומה לבהייה והוא מבט "תקוע" שנוטה לאובייקטיביות של מה שהוא רואה. כלומר לולא אהבתו של אליוט לבני משפחתו, מבטו בהם יכול לנטות אל האובייקטיביות של חייהם ומותם.

סובצ'אק גורסת שהצפייה האתית ניתנת לבחינה באמצעות המבט הקולנועי המשמש לייצוג המוות. לטענתה, סרטים דוקומנטריים פורמליסטיים שהופכים את המרחב לאסתטי משתמשים בפאוזות, כפיידים ובדיוולבלים, מכוננים רגעים של הנצחה בצורה של "שתיקה חזותית". כך הצילום הסטטי בטריולוגיה, המשמש להדגשת הדפדוף באלבום והעלאת הזיכרונות, מאפשר גם את המבט האתי של השתיקה החזותית. הסרט על הדוד מסתיים בסיקונס שמורכב משוטים ארוכים של גופת הדוד בכורסתו, בהתמקדות באיברים שונים ובחפצים בקרבתו. הסרט על האח מסתיים באופן דומה – סיקונס שמורכב ממגוון שוטים של גופת האח במיטתו ושל החפצים

מקריב את חוויית חייו של אדם עם מוגבלות לצרכים פוליטיים אחרים. במאמרו הוא טוען שסרטים רבים מתמודדים באופן בעייתי מאוד עם חוסר הצדק והדיכוי שאנשים עם מוגבלות חווים. סרטים כמו מסכה (פיטר בוגדנוביץ' 1985) ואיש הפיל (דיוויד לינץ' 1980) אומנם מציינים את האפליה, את הנדודי ואת הדחייה שאנשים עם מוגבלות חווים, אך הם "מוותרים" לצופים בכך שהדמות עם המוגבלות מתה בסוף הסרט. לונגמור מסביר בחירה זו בכך שקל יותר להצטער על קורבן לדעות קדומות לאחר מותו (Longmore 1987: 70).

בניגוד לביקורות החריפות על הקשרים בין קולנוע, מוגבלות ומוות, סרטיו של אליוט מציעים התמודדות שונה עם ההצטלבות בין השלושה. באמצעות שימוש היברידי במאפיינים דוקומנטריים ועלילתיים, בהנפשת העולם בפלסטלינה בסטופ־מושן, אליוט מציע עולם חומרי ומתכלה שכולם בו מצויים על רצף המוגבלויות. הדמויות שמוצאות את מותן בסוף הסרטים אינן חריגות כמו אלו המתוארות במסכה ובאיש הפיל. החוויה המתעוררת בעת הצפייה בדמויות הללו אינה מאפשרת לאנשים ללא מוגבלות להרגיש אלטרואים כלפי האדם עם המוגבלות – רגש שמאפשר השתייכות לקהילה מוסרית (Hayes and Black 2003). במקום זאת, בטריולוגיה כל הדמויות מוצגות כחשופות לפגיעה ולמוות – הנמלה שהילדים הורגים, הכלב או הדודים הנהרגים בתאונות דרכים, הדודה שמתאבדת והדוד והאח שמתים בשנתם. באופן זה, אליוט מציע חוויית צפייה אתית המעוררת את בשריות החוויה האנושית בקרב צופיה.

על כן אבחן את חוויית הצפייה המוצעת על ידי ההכלאות השונות המרכיבות את הטריולוגיה העוסקת במוגבלות ובמוות. אטען שהמבט ההיברידי של הטריולוגיה ותחושת ההיזכרות שהיא מייצרת ממקמים את הצופה בדיסאוריינטציה המכוננת את המבט האנושי (Humane Gaze) כפי שהמשיגה ויווין סובצ'אק (Sobchack 2004). אף שסובצ'אק ייחסה אותו למבט במוות בקולנוע התיעודי, אציע את סוג המבט האנושי ככזה המאפשר את המבט האתי במוות גם בז'אנרים היברידיים, בייחוד בטריולוגיה המורכבת מהחיבור בין דוקומנטרי, פילם־נואר ופלסטלינה בסטופ־מושן. אציע כי באמצעות המבט האנושי, אליוט מחייב את צופיו לחוש פגיעים בנוגע ועל כן מודעים לפגיעותם של הגופים הסובבים אותם.

על ידי חוקרי לימודי המוגבלויות כגוף בעל מסוגלות זמנית (temporarily able-bodied)^[99] סימון הגוף כמצוי על הרצף של המוגבלויות מאפשר לצופה את המודעות האנושית לעובדה שהמוגבלות היא ההיבט הבסיסי של הגופניות האנושית (Snyder, Brueggemann and Garland-Thomson 2002). האתיקה של הטרילוגיה טמונה בהפניית עובדה זו אל הצופה ובקריאה להסיט את מבטו לאחר, אל זיכרונות המוגבלות בבית ילדותו ובסביבתו.

סיכום: האתיקה של חווית הצפייה הבשרית

במאמר זה הצגתי את השילוב התיאורטי בין לימודי המוגבלויות, לימודי הקולנוע והפנומנולוגיה בניסוחה של חווית הצפייה האתית המתאפשרת בסרטיו של אדם אליוט. תיארתי את "טביעת האצבע" האמנותית והפוליטית של אליוט בשימוש בפלסטלינה בסטופ־מושן, לצד יסודות תיעודיים דמוי־משפחתיים ויסודות בדיוניים פילם־נואריים העוסקים בזיכרון המוגבלות והמוות. בחלק הראשון הצעתי שסגנון האנימציה של אליוט נשען על היסודות הדוקומנטריים והפילם־נואריים כדי לייצר תחושה של הזיכרות באמצעות דפדוף באלבום המשפחתי. בחלק השני הצגתי את אופן השימוש בפלסטלינה ובסטופ־מושן שמדגיש את ההיות האנושי באמצעות ייצוג המציאות כנחווית מתוך גוף בשרי, פגיע ומוגבל שיכול למות בכל רגע. בחלק השלישי טענתי שחווית הצפייה בדיסאוריינטציה – בכישלון להבחין בין ה"אמיתי" ל"בדוי" – מאפשרת לצופים צפייה אתית.

ייחודו של המבע הקולנועי של אליוט הוא בהסתמכותו על יסודות דוקומנטריים ופילם־נואריים – קול־העל, צילום בשחור־לבן ותאורה קונטרסטית, שכולם עוסקים במרחב הביתי־הפרטי. מבע זה מגיב למסורת של הקולנוע הביתי החובבני והאמנותי שהוא ממנה ומבקש למתוח עוד ביקורת על אידיאת המשפחה המאושרת. המבט הרטרופקטיבי באמצעות ההזיכרות והמרחק מהאירועים מאפשר עיסוק ישיר בזיכרונות אישיים ופוליטיים, פרטים וציבוריים של מוגבלות שמצטלבת עם מגדר ועם מעמד כלכלי.

ממד ההזיכרות, שיכול להוביל אל האידאליזציה של תהליך עיבוד האובדן, נטוע אצל אליוט בנוסטלגיה מפוכחת. המבט לאחר מאפשר להחליף נרטיבים אדיפליים של הורים וילדים בקונפליקט בנרטיבים של משפחות מגוונות. משפחות אלה חולקות עם המספר לא רק דמיון גופני וטמפרמנט, כפי שטען רנוב, אלא גם את הגוף הפגיע, החולה, המוגבל, שיכול למות בכל נקודת זמן.

הדמויות והדימויים החוזרים של אליוט בפלסטלינה בסטופ־מושן ושאר "עבודות יד" הם מסימני ההיכר של יצירותיו, לצד המבע הקולנועי הייחודי שפיתח. תמות ודימויים חוזרים אלו, המופקים מחומרי העולם המתכלים, מתארים את המוגבלות כחוויה שמגדירה את האנושיות עצמה מכיוון שהיא עוסקת בגוף בשר ודם החשוף לפגיעה. על אף האפשרות להשתמש בפלסטלינה כדי לייצג גופים אלסטיים ולא מתכלים, אליוט מתעקש על תיאורי הגוף הבשרי הפגיע. השימוש בסטופ־מושן מאפשר תנועה לא המשכית, אשר עוצרת ונתקעת, ובכך מותירה מרחב להרהור. הסטופ־מושן מעורר את הדיאלקטיקה בין התנועה להיעדרה ומאפשר שיבוש של הנרטיבים הלינאריים.

החתירה תחת המסורות של החלוקה הז'אנרית בין התיעודי לבדיוני, קריאת התיגר על הזמן הליניארי וייצוג אלטרנטיבי של מוגבלות ומוות – כל אלה מציעים לצופים סוגים שונים של היות בעולם. כאשר הצופה נע בין "אמת" ל"בדיון" בעולם נוסטלגי שנעדר ממנו הגוף הטיפוסי מבחינה ביולוגית, נמנעת ממנו היכולת להגדיר אדם כלשהו כ"אחר" שחי חיים שלא מאתגרים אותו. כל הגופים המיוצגים בסרטי הטרילוגיה אינם משתלבים עם אופני הייצוג של הגוף המסוגל המדומיין, כי אם חשופים למחלות, לתאונות, למוגבלויות ולזקנה. הגופים של אליוט מסומנים כמצויים על הרצף בין הגוף המוגבל ובין הגוף בעל המסוגלות הזמנית. כך האתיקה שהטרילוגיה מעלה היא כמתן האפשרות לצופה להתמודד עם ההיבט הבסיסי של הגופניות האנושית השברירית (Snyder, Brueggemann and Garland-Thomson 2002).

לדברי סובצ'אק, המבט במוות יכול להיות אתי בתנאי שהאירועים המקדימים לו מציגים את ההיבטים הפוליטיים

גחליליות 02 מבטים/גופים/מגדרים

של חייו (2004 Sobchack: 257-256). היבטים אלו קשורים במעמד, בגזע ובמגדר. לפי גישה זו יש להציג גם את המוגבלות, כחווית חיים וכזהות. על פי מייק פת'רסטון (1991 Featherstone), תרבות הצריכה מעוררת את הפחד מכליה, מזקנה וממוות כדי למכור אסטרטגיות לשימור הגוף. בידיו של אליוט, המוגבלות, כמו גם המעמד הסוצי־אקונומי, הופכים מחוויות המעוררות פחד לחוויות המעוררות נוסטלגיה. לפיכך הצגת האירועים המקדימים את סצנות הסיום בסרטיו היא אקט פוליטי מכוון. המבט האתי מאפשר את הביקורת על האוריינטציה הקפיטליסטית, האייליטית וההטרונורמטיבית של "המשפחה המאושרת".

לסיכום, חווית העלאת הזיכרונות מהעבר מצויה במתח בין הבדיוני לתיעודי וקוראת לצופה להציף את דימויי העבר שלו. באמצעות השימוש ביסודות דוקומנטריים של אתנוגרפיה ביתית, בשילוב יסודות פילם־נואריים והעצמה של "בשריות" הגוף, הטרילוגיה קוראת לצופיה לייצר אלבומים משפחתיים אלטרנטיביים מתוך מבט אתי. אלטרנטיבה זו באה לידי ביטוי בהרחבה של האירועים הראויים לתיעוד, ובהם שימור חוויות של דיכאון, חולי, מוגבלות ומוות. האלטרנטיבה מצויה גם בהרחבת הגדרת המשפחה מעבר לגבולות קשרי הדם הביולוגיים. על כן, המילים החותמות את הטרילוגיה: "זיכרונות שלך שאנצור לעד" שואלות את הצופה: אילו זיכרונות את/ה תנצור/תנצרי לעד?

♣ סלבה גרינברג הוא פוסט־דוקטורנט במכון קסדן ובית הספר לאמנויות הקולנוע באוניברסיטת דרום קליפורניה. מאמריו על קולנוע, אנימציה, מגדר ומוגבלות התפרסמו בכתבי עת וספרים כגון *Animation, Frames, Jewish Film and New, Review of Disability Studies Documentary, Transgender Studies Quarterly, Media Television*, (Palgrave Macmillan) *and Disability Studies in Queer Times* (Routledge). ספרו הראשון *Animation and Disability: Crippling Spectatorship* נמצא בשיפוט. מחקרו הנוכחי בוחן טמפורליות טרנסית בקולנוע דוקומנטרי.

סלבה גרינברג בשר בבשר העולם

ביבליוגרפיה

Cohen Shabot, Sara, "Grotesque Bodies: A Response to Disembodied Cyborgs", *Journal of Gender Studies* 15.3 (2006): 223-235.

Darke, Paul, "No Life Anyway: Pathologizing Disability on Film", in Sally Chivers and Nicole Markotic (eds.), *The Problem Body: Projecting Disability on Film* (Ohio: Ohio State University Press, 2010), 97-108.

Davidson, Michael, "Phantom Limbs: Film Noir and the Disabled Body", in Sally Chivers and Nicole Markotic (eds.), *The Problem Body: Projecting Disability on Film* (Ohio: Ohio State University Press, 2010), 43-66.

Desowitz, Bill, "Mary and Max: Elliot and Clayography", *Animation World Magazine: Films, People, Stop-Motion*, December 14, 2009, at www.awn.com/animationworld/mary-and-max-elliott-and-clayography/

Dolmage, Jay, "Responding to Million Dollar Baby: A Forum", *Disability Studies Quarterly* 25.3 (2005), np.

Featherstone, Mike, "The Body in Consumer Culture", in Mike Featherstone, Mike Hepworth, and Bryan S. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory* (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1991), 170-196.

Gabbert, Lisa & Antonio II Salud, "On Slanderous Words and Bodies-Out-of-Control: Hospital Humor and the Medical Carnavalesque", in Elizabeth Klaver (ed.), *The Body in Medical Culture* (Albany: State University of New York Press, 2009), 209-227.

Grierson John, "First Principles of Documentary" [1966], in Hardy Forsyth (ed.), *Grierson on Documentary* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), 145-156.

Halberstam, Jack J., *The Queer Art of Failure* (Durham and London: Duke University Press, 2011).

Hayes, Michael T. & Rhonda S. Black, "Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity", *Disability Studies Quarterly* 23.2 (2003): 114-132.

^[1] את המונח טבע תומס גרשצ'יק (Gerschick 2000: 1264), והוא נסמך על שיעורי המוגבלות הגבוהים בזקנה. מעתה אשתמש במונח גוף בעל מסוגלות זמנית או בקיצור TAB.

Sobchack, Vivian. "The Expanded Gaze in Contracted Space: Happenstance, Hazard, and the Flesh of the World", in her *Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004), 205-225.

Wells, Paul. "Body Consciousness in the Films of Jan Svankmajer", in Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies* (Sydney: John Libbey, 1997), 177-194.

Wotzke, Anders, "Interview with Adam Elliot", 24 October 2010, at www.joysgreatkirby.wordpress.com/2010/10/24/interview-with-adam-elliott

Zimmermann, Patricia R., *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995).

Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 25-46.

Kuhn, Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (London and New York: Verso, 1995).

Longmore K., Paul. "Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures", in Alan Gartner and Tom Joe (eds.), *Images of the Disabled, Disabling Images* (New York: Praeger, 1987), 65-78.

Mitchell, Ben. "A Conversation with Adam Elliot", *Skwigly: Online Animation Magazine*, 22 August 2011, at <http://www.skwigly.co.uk/adam-elliott-interview>

Mitchell, David T. & Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse* (Corporealities: Discourses of Disability) (Michigan University Press, 2000).

Pernick, Martin S., "The Black Stork", in his *The Black Stork: Eugenics and the Death of "Defective" Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1996), 143-158.

Price, Janet & Margrit Shildrick, "Bodies Together: Touch, Ethics and disability theory", in Marian Corker and Tom Shakespeare (eds.), *Disability/Postmodernity: Embodying Disability Theory* (London: Continuum, 2002), 62-75.

Renov, Michael. "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self", in Jane Gaines and Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis and London: Minneapolis University Press, 1999), 140-155.

Snyder, Sharon, Brenda Brueggemann & Rosemarie Garland-Thomson, "Introduction: Integrating Disability in Theory and Scholarship", in Sharon Snyder, Brenda Brueggemann and Rosemarie Garland-Thomson (eds.), *Disability Studies: Enabling the Humanities* (New York: Modern Language Association of America, 2002), i-xiii.