

אי של אי-שפיות: במסדרונות המוסד לחולי נפש לפי Titicut Follies לפרדריק וייזמן

מאת: לליב מלמד

סרטיו של פרדריק וייזמן, מחלוצי הקולנוע הישיר שצמח בארצות הברית בשנות השישים ואחד מגדולי היוצרים האמריקאים במאה החולפת, מאורגנים סביב קונספט דומה: כל אחד מהם ממוקם במוסד או אתר ציבורי. וייזמן מציב מצלמה דוממת ש"שוהה" במקום כזה או אחר - גן חיות, פארק ציבורי, מועדון לילה, מוסדות ממשלתיים לסוגיהם, בניין מגורים - ומקליטה, באופן בלתי מתערב, את המתרחש מולה. מה שמסגר את ההתרחשויות בסרט הוא העובדה שכולן קרו באותו מרחב ממשי ומוגדר מראש. כפועל יוצא, סרטיו אינם בנויים בצורה אנכית וטפורלית, אלא אופקית ואפיזודיאלית, כזו שמשוטטת באגפיו השונים של האתר הנבחר. מה מבקשים לחשוף בפנינו שיטוטיו של וייזמן בספירות שבהן סדר, ארגון, היררכיה והנדוס חברתיים נאכפים במשנה תוקף? כיצד הוא מעניק ביטוי ויזואלי למפגש שבין מערך הכוח והשליטה לבין נתיניו המובסים מראש? האם מותרים סרטיו חרך שדרכו יכול הסובייקט לכוון את עצמו, או שמא נידון הסובייקט להתעצב ולהיבלע בארכיטקטורת הברוקרטיה והקטלוג של האתר (הממשי והמטפורי) הציבורי?

אבקש לדון בשאלות אלו באמצעות התבוננות בסרטו הראשון של וייזמן, Titicut Follies. הסרט צולם בקיץ 1966 במתקן הענישה ברידג'ווטר שבמסצ'וסטס, מתקן שאכלס עברייני מין, עבריינים שהוכרזו כלא שפויים ומכורים לסמים ולא לכוהול. הסרט חושף תמונה אפלה ומטרידה על ההתנהלות היומיומית של המוסד, ובולט עד היום כאחד הסרטים הבוטים של וייזמן. עוד לפני צאתו לאקרנים נכרך שם הסרט בשערורייה. המוסד המתועד - מתקן הכליאה ברידג'ווטר - תבע את וייזמן ודרש ממנו שלא יקרין את הסרט ושישמיד את העותקים ואת חומרי הגלם. המוסד טען כי וייזמן הפר את פרטיותם של המצולמים בו. ואכן בסרט מראות קשים הכוללים עירום גרפי, האכלה בכוח של אסיר שובת רעב, ראיון שערך הפסיכיאטר הראשי עם אדם המואשם בפדופיליה, הכולל שאלות חודרניות על הפתולוגיות המיניות שלו, אדם שעשה את צרכיו בתאו וכעת מובל לרחצה, ואסירים/חוסים/שוהים 1 מעורערים הנתונים במצב פסיכוטי כזה או אחר כשהם חסרי כל יכולת לשלוט באופן שבו תיווצר תדמיתם בציבור. הסרט חושף תנאי כליאה קשים ומשפילים וקיום אנושי עלוב. המוסד, שסבל עוד קודם לכן מביקורת ציבורית ועמד בפני רפורמה, שיתף פעולה בתחילה עם וייזמן וסרטו בתקווה שזה יוביל לשיפור תדמיתו הציבורית, ימנע את סגירתו וכמו כן יוביל לשינוי מקיף במוסד ובשכמותו. וייזמן הציע לגורמים הממונים לצלם סרט בעל מודעות חברתית, שייצג את הבעיות והמורכבויות שהמוסד מתמודד אתן, וישמש כמעין מידע לציבור. בזמן הצילומים ולפניהם שיתפו הגורמים הממונים פעולה עם הסרט ואף יזמו אותו, אך כשהיה וייזמן בחדר העריכה הידרדר הדימוי הציבורי של המוסד עוד יותר, ונוצר חשש שחשיפה ציבורית נוספת רק תרע את הדימוי המפוקפק גם ככה של המתקן. אף שהתביעה קודמה כביכול בשם כבודם ופרטיותם של האסירים, היא נועדה להגן על המוסד ולא על הכלואים בו. הסרט הוקרן לבסוף במספר הקרנות מצומצם, רובן לפני עיתונאים, ונאסר להקרנה ציבורית במשך 22 שנים. 2 שאלת האתיקה התיעודית מנקרת גם בלבו של מי שצופה בסרט כיום. חוסר האונים וחוסר חירותם של שוהי המתקן הוא משווע. אל מולם נדמה כי מצלמתו של וייזמן היא חלק מהמנגנון המשפיל, השופט והכולא. הסרט אם כך הוא

מקרה מבחן מרתק במיוחד בשאלת המנגנון הממסדי, החירות האישית ומקומו של הקולנוע התיעודי כמרחב שלישי המשעתק את יחסי הכוחות בו בעת שהוא הופך בהם.

את דיוני בסרט אבנה סביב שלושה מרחבים: מרחבי המוסד, מרחבי הפריים ומרחבי התודעה.

במרחבי המוסד:

הסצנה השנייה בסרט Titicut Foolies מראה תהליך קבלת אסירים ומיונם. האסירים מתראיינים, עוברים בדיקה רפואית, מזדכים על חפציהם האישיים, מקבלים מדים ומובלים לתאם. תהליך המיון והקליטה מדגים בזעיר אנפין את תפקודו ואת הרציונל התפעולי של המוסד הציבורי. המוסד הציבורי הוא מערכת טיפולוגית של מיון וסיווג, הוא אמצעי שליטה ופיקוח המבקש לשרטט את הגבול המגוון שבין החברה הנורמלית והבריאה ובין העודפות המסוכנת והמפלצתית שלה, בעודו מעמיד פרקטיקות מתקנות שנועדו "להכשיר" את הסובייקט כיחידה חברתית תפעולית ותפקודית. באמצעות המוסד הציבורי מקבל הסובייקט תעודת הכשר, כשהוא מעוגן בחוק, בנורמה ובניירת, ועומד בתווי התקן האידאולוגיים שמגדירים את מקומו בחברה. מתקן הכליאה שבסרט, אם כך, הוא מרחב הטרוטופי שאליה מודחקים ושבחו מסוגרים כל מי שמעבר לתיקון.

בסצנה המדוברת, שמגיעה מיד לאחר פתיחת הסרט (על סצנת הפתיחה ארחיב מיד), ממוקמת המצלמה בקרב חוסים הנקלטים במוסד. 3 בתחילת הסצנה משוטטת המצלמה בין אסירים שפושטים את בגדיהם וממתינים לקבל מדים. הסוהרים ניצבים בשורה מול שולחן, מזמנים אליהם אסירים עירומים ומפקידים בידיהם צרור פריטי לבוש. קבוצת אסירים שכבר לבשו מדים עומדת בצד, חלקם במצב כמו-קטטוני ואינם יוצרים קשר עם סביבתם, עמידתם רפויה, הם נטולי צורה או עצמיות. את זירת לבישת המדים חותכת זירה מקבילה: ריאיון שמנהל הפסיכיאטר הראשי עם אסיר שהואשם באונס ילדה בת 11. הריאיון נסב על המצב התודעתי שבו היה נתון האסיר - מה הורה לו מצפונו בעת המעשה? מה הרגיש? מה הוא זוכר? ("לא הרגשתי טוב לגבי זה"), האם היה נתון להשפעת חומרים משני תודעה כמו סמים או אלכוהול? ככל שהריאיון יתקדם נלמד שלאסיר היסטוריה של כליאות, ונדליזם וניסיון התאבדות, כלומר של התמרדות במבנה החברתי שסביבו עד כדי רצון להחריב את קיומו שלו עצמו כמסמן של אותו מבנה חברתי. באולם הקבלה והמיון עומדים חוסים מזוגגי עיניים, המצלמה דינמית, משוטטת במרחב, מדי פעם מתקרבת באקסטרים קלוז אפ לפנייהם של האסירים. ברקע הברות וגמגומים חסרי פשר שמשמיעים החוסים, המהולים בקולם הפוקד של הסוהרים. בשלב מסוים גובר ועולה מתוך הקופוניה הזאת קולו של חוסה אחד שנושא נאום מתפרץ וממושך. הנאום נסמך על רטוריקה של סמכותיות, אך זהו נאום נטול כל פשר, חלקו בג'יבריש, חלקו במקטעי סיפור ושברי פקודות (לך, עשה, שב). המצלמה חותכת ללונג שוט פרונטלי של הדובר. הוא עומד במרכז השוט, סביבו ישובים השאר במבט מזוגג. הדובר חד-מבט, מדבר בנחרצות, אך דבריו לא מצטרפים לכדי היגיון, לפחות לא כזה שמתקשר עם האחר. בזירה המקבילה נקרא האסיר המרואין לתאו, גם בזירת המיון האולם מתרוקן, והנאום הנלהב/מתקפת השיגעון נמוגים באזכור רוח הקודש, שברי תפילה ואמירת אמן. קאט. המצלמה עוקבת אחר האסיר המרואין לאורך מסדרונות ארוכים כשהוא מלווה בשני סוהרים, עד שהוא מובל לתא. האסיר נכנס, נצמד לחלון מרושת ומסורג, הסוהרים סוגרים את הדלת ופותחים חרך הצצה מרובע. הם מביטים בו ונסוגים, עתה המצלמה מתקרבת. דרך החרך המרובע אנו רואים את האסיר עומד ופניו אל החלון המרושת. דמותו ממוסגרת על ידי החלון שבו הוא מתבונן, החלון/חרך שמתבונן בו והמצלמה עצמה.

הסצנה מובילה את הצופה ומקבלת אותו אל המוסד. זוהי סצנת היכרות, אך לא היכרות פרסונלית, אלא מרחבית. השוהים נראים מזוגגים, משוגעים, סוטים, ובעיקר משוללי כל היסטוריה או עצמיות. הם מוגדרים על פי המוסד שהם נמצאים בו, על פי סטייתם או אי-שפיותם. תודעתו ומצפונו של האסיר המרואיין מועמדים בסימן שאלה. הפסיכיאטר מבקש לנסח את עצמיותו בנוסחאות של פתולוגיות פסיכוטיות שיאפשרו, יחד עם כליאתו, את אילופם ודיכויים. ייתכן שלאסיר הנואם עצמיות והיסטוריה, אך לא כאלה שמעוגנים בהיגיון או שפה. נקודת המבט שלנו כצופים עליהם תיעשה תמיד דרך אותו חרך מרובע - הריבוע של החלון המסורג, הריבוע של החלון בדלת התא הכבדה והריבוע של המצלמה. החוקיות הפנימית וההתנהלות של המוסד ממלאים את הפריים, אין חוץ, עולם בוואקום. מעתה ואילך אנו נתונים בידיו של המנגנון - זה של המוסד וזה של הקולנוע.

במסורת התיעודית מוצג לרוב מוסד הכליאה כמבנה דרמטי המספר על היפרדות מן החברה או השיבה אליה, או כאלטרנטיבה אקטיביסטית שבה הסרט אינו מבקש לאכוף סדרי תודעה קיימים אלא לערער אותם. בוורסיה הדרמטית הכלא משמש כנרטיב של מוסר, סיפור של מאבק, התמודדות, פשיעה וכפרה. לסיפור זה סוף טוב (תיקון והתקבלות מחדש לחיקה של החברה) או סוף רע (חוסר היכולת לתקן, נידוי והדרה) - כאשר גם סוף שכזה הוא למעשה סוף טוב, מפני שעם כליאת המפגע הוא משיב על כנם את הסדר והאיזון. בוורסיה האקטיביסטית, תיעוד מתקן הכליאה, תנאי הכליאה והכלואים עצמם מבקש להציב את מי שהושם בשולי החברה והחוק במרכז ולהעלות לדיון מחדש את המערכת הכלכלית, פוליטית, תרבותית ומוסרית המכתיבה את היררכיית המרכז-שוליים. במובן הדרמטי, סרטו של וייזמן נטול מאפיינים נרטיביים מלכדים המארגנים את הסרט סביב מבנה של הידרדרות וגאולה. אך הסרט גם אינו צומח מתוך מסורת של מודעות פוליטית, חברתית ושמאלנית שמבקשת, באמצעות התיעוד, להגן על החלש, על מי שמוקא מקרבי החברה, מי שמוצא אל מחוץ גבולות הלגיטימי, הנורמטיבי או המצוי. הסרט, כמו גם הקולנוע של וייזמן בכללותו, לא מבקש לנקוט צד ברור במפגש העימותי מיסודו שבין הסובייקט (במקרה של הסרט שלפנינו, הלא-סובייקט, הא-נורמטיבי) והמוסד, או להפוך בהיררכיות החברתיות והפוליטיות שמגדירות את פורעי החוק או את מי שבחולשתו נזקק לחסות מוסדות המדינה. ואכן, הביקורת שנמתחה על הסרט עסקה בכך שהוא אינו נוגע במתחים חברתיים הקשורים במעמד וגזע, שהוא מותיר מחוץ לפריים נסיבות סוציו-אקונומיות היסטוריות, מעמדיות ואתניות. חוסר השיפוטיות והיעדר מצפן פוליטי לאורך הסרט ללא ספק משייך אותו, לפחות ברמה הרטורית, לעשייה התיעודית האמריקאית הישירה של שנות השישים, לפילוסופיית התיעוד הלא מתערב שלה, שביקש להביא "דברים כמות שהם" מבלי להפעיל רמה רפלקסיבית ביקורתית על מה שנלכד בעדשת מצלמתו. הסרט נמצא בתוך המוסד, בשגרתו היומיומית והבנאלית, ללא כל רמז לאחר שמגדיר אותו - הציבור בכללותו, המרחב השפוי, הנורמלי. זהו עולם סגור וקלאוסטרופובי, מציאות מקבילה המתנהלת על פי, ובגבולות, חוקיותה שלה. לדברי החוקר ג'ונתן כהנא, כאן דווקא טמונה גדולתו של הסרט, מפני שהוא מאפשר לנו הצצה לאופן שבו רואה המוסד את עצמו, לאופן שבו הוא מגדיר את ייעודו ומשרטט את מרחבי פעולתו. זהו מרחב אטום, ללא כל חוץ, המתנהל כמו לפי היגיון פנימי ומוסט.

במרחבי הפריים:

סגנונו הקולנועי של וייזמן נאמן לרטוריקת התיעוד של הקולנוע הישיר. זהו סגנון "התבוננותי", מבוסס על עבודה אמפירית, כשהמצלמה היא אמצעי לאיסוף בלתי ממוקד של נתונים. בדומה לחבריו לאסכולת הקולנוע הישיר האמריקאי מעצב וייזמן את תפיסת עולמו

הקולנועית כריאקציה למגויסות התעמולתית, ל"ארגון הקריאייטיבי", שאפיינה את מסורת התיעוד הדידקטית של הריאליזם הממלכתי נוסח גרירסון ושות'. לעומת הקולנוע התיעודי שקדם לו, ושביקש ליצור מציאות המובלת על ידי נרטיבים גדולים ולתאר את החברה כמי שמתזמרת תחת שרביטו הריכוזי של מוקד הכוח השלטוני, הקולנוע הישיר ביקש להתנער ממבנים ממשמעים ומארגנים. כשהוא נעזר בהתפתחויות טכנולוגיות בתחום ההסרטה והקלטת הסאונד, משוחרר הקולנוע הישיר מחסותן - הממשית והמטאפורית - של הממלכתיות והרשמיות הממסדית. במוקד התיעוד הישיר נמצאים גורמי המיקרו הפועלים בחברה, הפרטים נטולי המשמעות, הדברים כפי שהם ללא תיווכו של מבנה ממסדי או אמנותי מארגן. יש שיאמרו שבמוקד התיעוד הישיר הוא התיעוד עצמו, אותו רישום נטול הבחנה של "המציאות כפי שהיא". ואכן, החירות שביקש לעצמו הקולנוע הישיר נרשמה ברמה הטכנולוגית-אסתטית של הסרט. סרטי הקולנוע הישיר מאופיינים בתנועה דינמית וחופשית של המצלמה, ובהעדפת הספונטני על המתוכנן. התניות, הטיות, תנאים מוקדמים או מוקדים סמכותיים נידחים על הסף. זהו קולנוע שדוגל בהיעדר תכנון מראש בצורת תסריט או הנחיות בימוי, ובאיסור על הכנסת אמצעי הדמיה כגון שימוש בקטעי שחזור או משחק, וייס אובר וראיונות. במוקד האידאולוגיה התיעודית של הקולנוע הישיר עמדה תפיסה חדשה של מושא התיעוד, של הסובייקט התיעודי. הקולנוע הישיר העדיף את האנטי-גיבור, את הדמות היומיומית, הפרוזאית. גם אם סרטים רבים באסכולה התיעודית עסקו בדמויות מפורסמות, כגון ג'ון פ' קנדי או בוב דילן, אלו הוצגו באור אנושי, אינטימי, כאחד האדם, והסרט מיקם את עצמו ב"אחורי הקלעים" של הפרסונה הציבורית שלהן. נדמה שהקולנוע הישיר שאף לשחרר את הסובייקט מדטרמיניזם הגמוני, מהיותו כבול לסדרה של "הנחות עבודה" חברתיות שנכפו עליו מלמעלה. כפי שמעיד החוקר פול ארתור, הקולנוע הישיר הוא תולדה של עלייתה של האינדיבידואליות בעידן של סערות חברתיות ומשברי אמון שבין מוקדי הכוח והחברה (בין השאר מצביע ארתור על המאבק לשוויון זכויות, ווטרגייט וצמיחת תרבות הנגד בארצות הברית של שנות השישים).

ארתור מבקר את רטוריקת הקולנוע התיעודי הישיר שטענה להיעדר אוטוריטה ולעיצובו של הסרט על ידי המציאות האובייקטיבית. הוא מפנה את תשומת הלב לבחירות של יוצרי האסכולה בסיטואציות שמלכתחילה נרמזת בהן מידה לא מבוטלת של ארגון ושליטה. תיעודו של המוסד כעולם סגור, כמציאות מקבילה, זהה, לטענת ארתור, לרטוריקה של הקולנוע העלילתי המבקש לברוא עולמות שלמים ומקבילים. על אף שבירת המבנה הדרמטי המאורגן, עדיין אנו צופים במציאות בעלת גורמים מארגנים ומבנים. נוסף על כך, מזכיר ארתור, הסובייקטים התיעודיים שבהם התמקד הקולנוע התיעודי הישיר היו מסוג שכפוף לחלוטין ומכל צדדיו לייצוגי הציבוריים. במקרה של הסובייקטים שמתעד וייזמן, אין לנו כל גישה המצליחה לעקוף את תיוגם הציבורי, הפרפורמטיבי, כ"משוגעים". לסיכום, ארתור מערער על מידת החופש שמייצר הקולנוע הישיר מול מערכת חברתית הגמונית של שליטה והכפפה, ועל יכולתו לשחרר את מושאי התיעוד מאותן "הנחות עבודה" או תנאים מקדימים. אבקש להוסיף, שגם את צופיו הקולנוע הישיר לא בדיוק משחרר ומשלח אל עבר מרחב אובייקטיבי ונטול הכרעה.

ב-Titicut Follies, אותו שיטוט דינמי כביכול ואותה תנועת מצלמה חופשית וזורמת שמאפיינים את הקולנוע הישיר, יוצרים תחושה של כליאה וקלאוסטרופוביה. זוהי אינה רטוריקה של חופש ושחרור, אלא של מחנק ושעבוד. הצופה נתון כולו למרותו הקולנועית של וייזמן. בסרט זה ובסרטי האחרים של וייזמן (בעיקר אלו שתיעדו מוסדות ציבור כמו לשכת רווחה, בית חולים, בית משפט לנוער, בית ספר תיכון), התנועה ההמשכית והדינמית של

המצלמה מובילה אותנו לאורכם של מסדרונות ממסדיים, בין חדרי המתנה רוויי ייאוש, לאורך קירות משובצי חלונות מסורגים, אל חדרו חסר המוצא של בעל השררה. הצופה מוצא את עצמו מובל במרחב הזה בתחושה של דיסאוריינטציה גוברת, הנוצרת לא רק ממבוכ המסדרונות ומהיעדר המוצא של התאים, אלא גם מהיעדר המבנה הנרטיבי וסימני דרך תסריטאיים של שיאים דרמטיים. הסרט נטול רצף טמפורלי או כרונולוגיה נרטיבית. המצלמה משוטטת במרחב, ובאופן שנראה כבלתי מחושב מתקרבת ומתמקדת בפרט חולף או באפיזודה ארעית. ככלל, סרטיו של וייזמן נטולים טכניקות קולנועיות המעידות על מעבר זמן (דיזולב, סופר-אימפוזיציה, כתוביות ועוד). הזמן נמתח ונדמה כנצח.

העריכה המקבילה שנוקט וייזמן יוצרת ספרה קקופונית שהכל קורה בה במקביל וכל הזמן. נתון בדיסאוריינטציה של מרחב זמן הצופה מוכנס אל תוך עולמו המהודק והסגור של המוסד, מבלי יכולת להתרחק ולהשקיף על המתרחש. הסגנון הבלתי מתערב של הקולנוע הישיר המתבונן יוצר תחושה של מציצנות. בעל כורחו הצופה הוא חלק ממערכת ממסדית של מבט מנכס ומשפיל שסוגר על האסירים.

אף שהקולנוע הישיר ביקש להתנתק מהברית התעמולתית, המוטה, שכרת הקולנוע התיעודי המוקדם עם המוסד, ובכך ביטא משבר אמון במרכזי הכוח והשלטון, הקולנוע החדש שנוצר אינו נטול אוטוריטה. הקולנוע והמדיה שצומחים מתוך משבר הסמכות של שנות השישים משמשים ככלי הפרטה ואינדיבידואליות, כאמצעי המשחרר את האדם מנרטיבים הגמוניים אחידים, ומאפשר את עלייתו של האידיאליזם הקרטי. עם כל זאת, חשוב לציין כי הקולנוע הישיר גם הוא כשלעצמו צומח כסוג של מוסד בעל תפיסה חזותית, רטורית ואידאולוגית איתנה. הקולנוע הישיר אינו מפורר לכדי אבק את האוטוריטריזם הממסדי, הוא רק מחליף אוטוריטריזם אחד באחר: את האוטוריטריזם הריכוזי של השלטון בזה של המדיה ככלי בידיה של החברה המופרטת. מעמדו הממסדי של וייזמן נתמך על ידי שני פרטים בביוגרפיה המקצועית שלו: ראשית, ההיסטוריה הארוכה של שיתוף הפעולה בינו ובין הטלוויזיה הציבורית (PBS), כלומר, ברבים מסרטיו וייזמן מגיע אל מוסד ציבורי אחד מטעם מוסד ציבורי אחר. שנית, על ידי פעולה רציפה הנמתחת לאורך למעלה מארבעה עשורים והקפדה על סגנון, שפה וקונספט מובהקים, קיבע וייזמן את מעמדו כיוצר שהוא אוטר, סמכות בעל חוקיות ודרכי פעולה קבועים, קרי מוסד.

במרחבי התודעה:

אפשר לומר כי בהתמקדותו בסיסטמה ובחוקיות של המוסד או האתר וייזמן מעמיד את האדם כחסר אונים ואפסי מול כוחות גדולים המעצבים ומארגנים אותו. אולם סרטיו של וייזמן מלאי אמביוולנטיות: הוא מבקש להביא נקודת מבט שהיא נטולת הכרעה ופתוחה לפרשנויות, אך יוצר מרחב אטום ונטול מוצא כשהוא משתמש בכל קשת המניפולציות הקולנועיות שברשותו.

סצנת המיון בסרט מציגה את השוהים במוסד כמי שעצמיותם ניטלה מהם, הם מודרים מהסדר וההיגיון של החברה ותודעתם חסומה בפניו. אך סצנה קצרה שפותחת את הסרט מעמידה שאלה בנוגע לתודעה ה"אחרת". פתיחת הסרט מראה קטע של הצגה/שיר, כשעל הבמה ניצבים אסירים וסוהרים מחופשים (ה-Follies שמעניקים לסרט את שמו). הרציונל של המוסד, הנגלה בסצנת המיון, מבקש לשרטט את קווי המתאר של הנורמלי ואת הגבול שבין שפוי ולא שפוי ובין אסיר וסוהר, ואילו בהצגה ובחסות הבמה, המוזיקה והתחפושת, אי אפשר עוד להבדיל בין השניים.

מוזיקה ושירה, כמו גם הפרפורמטיבי והמשחקי, הם בעלי מקום של עודפות מול הסדר החברתי והמבנה האידיאולוגי. אלו הם פרקטיקות המאפשרות שחרור, השתטות והקצנה מול הנורמטיבי והרגיל (ובמובן ההיסטורי, במחוזות המשחק והשירה היה תמיד מקום של כבוד למטורף ולמוקיוני). שלא כמו הדיבור, הנטוע במעמקי הלוגיקה החברתית, השירה והמוזיקה מאפשרות ביטוי ראשוני, מעבר לשפה, שנגיש גם למי שהסובייקטיביות שלו פרומה. ואכן Titicut Follies עתיר ברגעים שכאלה - רגעי מופע, שירה ומוזיקה.

אבקש להתמקד ברגע נוסף וקצר, שהוא לטעמי אחד הנדירים והיפים בסרט כולו. נראה כי הקטע צולם בערב ובמרחב פנימי משותף. מול המצלמה ניצב באופן פרונטלי ובקלוז אפ אסיר מבוגר. פניו ממלאים כשני שלישי מהמסך. הוא שר שיר. ברקע מאחוריו מרקע של טלוויזיה או מסך. הפריים של המרקע האחורי מלא גם הוא בקלוז אפ של זמרת השרה שיר. סביר היה להניח שהאסיר שר עם הזמרת שברקע, אך הוא שר שיר אחר לחלוטין מהשיר שבפיה, אף על פי שהוא מדי פעם מפסיק את שירתו על מנת להתאים את קצבו לשלה. כשהוא מאוגף על ידי שני הפריימים: המסך מאחוריו והמצלמה מלפניו, וממוקצב לפי שירתה של הזמרת בטלוויזיה, האסיר שר אוף-סינק. כשהוא מגיע לסופו של השיר (הזמרת עוד שרה את שלה), הוא עוצר להפסקה נוספת, מיישיר מבט למצלמה, מחייך, ועושה "טריק": הוא מניע את אוזניו. הסצנה יוצרת חדר מראות (מיז-אנ-אבים). האסיר מתווך וממוסגר על ידי כמה מסגרות המשקפות זו את זו, וכמו יוצרות מערכת אינסופית של מסגרות. הוא נמצא במקום מסוגר - בכלא, מוגבל בין שתי מסגרות או שני פריימים - זו של המצלמה וזו של המסך שמאחוריו, ומתוזמר על ידי שני שירים. בהקפדתו (הווירטואוזית, יש לומר) לשיר אוף-סינק, להתמרד בשירת הזמרת בטלוויזיה, ובהתבדחות, ספק הגחכה, של הזאת האוזניים המחויכת, שובר האסיר את רצף ההשתקפויות. הוא חורג מהמסגרת: מהמסגרת של השיר וכפועל יוצא של מסך הטלוויזיה, מהמסגרת של וייזמן ושל הקולנוע הישיר, שמבקש להיות נוכח-נעדר ואוסר על יצירת קשר ישיר עם המצלמה, ובמובן הרחב יותר מהמסגרת של המוסד, שמבקש למתן כל חריגה מהנורמטיבי. לנוכח שלל האסירים והסוהרים שבסרט, ולנוכח גישתו המנוכרת של וייזמן, יש בג'סטתו של יחיד זה, בהתבדחותו, משהו אנושי כל כך. במחי הזאת אוזן, האסיר/חוסה/שוהה מקבל על עצמו את תפקיד המוקיון, וכמו שואל: מי פה המשוגע ומי השפוי?

1 לאורך המאמר אחליף באופן חופשי למדי בין שלוש ההגדרות: אסיר, חוסה או שוהה. בשל אופיו של המוסד ככלא שהוא ספק בית חולים לחולי נפש, נתיניו הם בגדר אסירים - כאלה שפשעו ועתה יש לאוסרם, אך גם בגדר חוסים - כאלה שזקוקים לטיפול ולתיקון. טיפול שכזה יכול להיתפס כמיטיב, אך בה בעת הוא מעניש. על כן לעתים אעדיף את "שוהים": מילה ניטרלית יחסית, המגדירה את מצבם של אנשים אלו לפי המרחב שהם ממוקמים בו.

2 על הפרשייה נכתב מחקר מפורט: Carolyn Anderson and Thomas W. Benson. Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut Follies. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1991.

3 ברור מעל לכל ספק שהסיטואציה היא סיטואציה של קליטה ומיון, אך לא ברור אם זוהי קליטה של אסירים חדשים או שמא מיון וקליטה של אסירים ששבו מהחצר ועתה אמורים לשוב לתאם.

4 ביקורת שכזו מבוטאת, למשל, על ידי ביל ניקולס: Bill Nichols. Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bloomington: Indiana University Press. 1981.

5 Jonathan Kahana. "Documentary Counterpublics: Filming Prison." Intelligence Work: The Politics of American Documentary. 5. New York: Columbia University Press. 2008. pp. 205-267.

6 Paul Arthur. "Jargons of Authenticity: Three American Moments." Theorizing Documentary. Ed. Michael Renov. New York and London: Routledge. 1993. pp. 108-134.

7 השיר ששר האסיר הוא Chinatown My Chinatown, נעימת ג'ז מפורסמת שכתבו ויליאם ג'רום וג'ין שורץ, ושזכתה לביצועים רבים. הזמרת ברקע היא ננה מושקורי, המבצעת את השיר "ג'וני".