

## "היעשות לזיתן": הטרינספורמציה של האנושי והשאיפה הגרוטסקית למשול

בטבע

מאת : עידו לויט

מסך שחור. קולות שאפשר לפרש כמשבי רוח ורחשי גלי ים. לאחר מכן: רעש של ציוד מכני כבד וכתם צבע דהוי בקצה התחתון של הפריים. פיסות גלי ים שאפשר לזהות רק אם מקשרים את לובן הקצף שנע בחלל השחור לרעש המים הגועשים. שרשרת ברזל, יד בכפפה כחולה, וציוד מכני שנראה בחלקו משמשים למשיכת דבר מה מן המעמקים החשוכים. דמות אדם וכתם שמיים קלוש שאי אפשר לקבוע בוודאות אם לייחס לזריחה או לשקיעה. להקת שחפים. לאט מסתבר כי את המראות האלה וכן את הבאים אפשר לשייך לנקודת מבטו של בעל הכפפה הכחולה. בסופו של דבר, הציוד המכני והשרשראות טוענים אל הסיפון רשת דחוסה לעייפה. הרשת מתמהמהת מעט לפני שבעל המבט והכפפה נותן הוראה והיא פורקת מטען עצום. המטען מפרפר ומקפץ בחוסר אונים בתוך תבנית מתכת גדולה.

ההתרחשות הזו, המובאת בשוט הפתיחה הארוך מאוד (כעשר דקות) של **לזיתן** (Leviathan, 2012), סרטם של האנתרופולוגים-קולנוענים לוסין קסטיין-טיילור וֶוֶרְנֶה פֶּראבל, לא מאפשרת את תיאורה אלא – כפי שניסיתי לתארה למעלה – כסדרה של רשמי חושים בדידים המתקבלים ללא כל הסבר מקדים או הקשר כללי. בהתאם להפקתו במסגרת "מעבדת התחושות האתנוגרפית של אוניברסיטת הרווארד" (Sensory Ethnographic Lab at Harvard University), שמטרתה המוצהרת היא יצירת אמנות החוקרת את החוויה החושית של "היות בתרבות כלשהי", הסרט חורת בצופיו תחושות חריפות באמצעים אודיו-ויזואליים. את קישור הרשמים והתחושות הבדידים הללו, ואת הקונטקסט שהם מתקיימים בו, נאלץ הצופה לעשות לחלוטין בעצמו. זאת משום ש**לזיתן** מורכב כולו מחומר מצולם שהתקבל על ידי הצמדת מצלמות חסיונות מים לאנשים, חפצים ובעלי חיים (בדומה למצלמות שמוצמדות לספורטאי ספורט אתגרי), ועל כן הוא מספק רק לעתים רחוקות, אם בכלל, נקודת מבט כללית דיה שמאפשרת הבנה קוהרנטית של מרחב ההתרחשות. נוסף על כך, כפי שכבר נזכר, **לזיתן** אינו מספק מידע פרה-טקסטואלי על אודות החומר המצולם.<sup>1</sup> כלומר, בולטות מאוד בהיעדרן כותרת אינפורמטיבית, הקדמה או כתובית שיספקו לצופה מידע באשר למה הוא רואה, מתי או היכן צולם הסרט, באיזה הקשר, מה היא עמדתו של הסרט ביחס לנושא המתועד וכיוצא באלה אפיונים מקובלים בקולנוע התיעודי המסייעים לצופה למקם את עצמו ביחס להתרחשויות הנפרשות לפניו. **לזיתן** אם כן לא רק שמסרב להקל על צופיו באופן התיעוד ובצורת פריסת החומר המתועד, אלא אף זורק את צופיו אל הסיטואציה ללא מתן קונטקסט, ללא הסבר וללא בדל מידע מקדים.

<sup>1</sup> במושג פרה-טקסט (Paratext) מכנה תאוריטקן הספרות ז'ראר ז'נט (Genette) כל סימן הנמצא בשולי הטקסט המרכזי והמספק מידע כלשהו על אודותיו: כותרת, כותרת משנה, הקדמה, איור נלווה, הערות המתרגם או העורך ואפילו סוג הכריכה.

את הקביעה האחרונה אפשר כמובן לסייג מעט, שהרי כותרת הסרט – Leviathan – מהווה פיסת מידע פרה-טקסטואלי. אליה מצטרפים שלושה פסוקים מתוך פרק מא בספר איוב, המהווים אפיגרף חידתי לסרט:

יִרְתִּיחַ כְּסִיר מְצוּלָה; יָם, יָשִׁים כְּמַרְקָחָה.  
אֲחֲרָיו, יֵאִיר נְתִיב; יִחְשַׁב תְּהוֹם לְשִׁיבָה.  
אֵין-עַל-עֶפְרָר מְשָׁלוּ; הָעֵשׂוּ, לְבָלִי-חַת.  
(איוב מא, כג-כה)

בדומה לכותרת הסרט, גם הפסוקים המצוטטים שולחים את קוראם אל הקשר מיתי של היונק הימי הענקי. הדברים לקוחים מתוך נאום אלוהים לאיוב לקראת סוף הספר. אלוהים נגלה לפני איוב מתוך הסערה ומבהיר לצדיק שהוכה ופקפק בצדק האלוהי את כוחו הבלתי נתפס של האל ואת אפסות הפרספקטיבה האנושית. על מנת להבהיר את הדברים הללו מקדיש המחבר פסוקים רבים לתיאור הליותן.

עֵטִישְׁתִּיו, תִּהְיֶה אֹר; וְעֵינָיו, כְּעַפְעֵפִי-שְׁחַר.  
מִפִּיו, לְפִידִים יִהְלְכוּ; כִּידוּדֵי אֵשׁ, יִתְמַלְטוּ.  
מִנְחִירָיו, יֵצֵא עֶשֶׂן-- כְּדוּד נְפוּחַ וְאֶגְמֵן.  
נִפְשׁוּ, גְחָלִים תִּלְהַט; וְלֵהֵב, מִפִּיו יֵצֵא.  
בְּצִנְאוֹ, יֵלֵן עֵז; וּלְפָנָיו, תְּדוּץ דָּאֲבָה.  
מִפְּלִי בְּשָׂרוֹ דְּבָקוּ; יֵצֹק עֲלָיו, בַּל-יִמוּט.  
לְבוֹ, יֵצֹק כְּמוֹ-אֶבֶן; וְיֵצֹק, כְּפֶלַח תַּחְתִּית.  
מִשָּׁתוֹ, יִגוּרוּ אֵלִים; מִשְׁבָּרִים, יִתְחַטְּאוּ.  
מִשִּׁיגְהוֹ חֲרָב, בְּלִי תִקּוּם; חֲנִית מִסַּע וְשָׂרְיָה.  
יִחְשַׁב לְתִבְּן בְּרָזֶל; לְעֵץ רִקְבֹן נְחוּשָׁה.  
לֹא-יִבְרִיחֵנוּ בֵּן-קִשָּׁת; לִקְשׁ, נִהְפְּכוּ-לוֹ אֲבָנֵי-קֶלַע.  
קִקְשׁ, נְחֻשְׁבוּ תוֹתַח; וְיִשְׁחַק, לְרַעַשׁ כִּידוֹן.  
(איוב מא, י-כא)

בהצגת עוצמתו הרבה של הליותן, המחבר המקראי מדגיש את עוצמתו הבלתי נתפסת של אלוהים, שכן כוח הנורא של הליותן הוא כמובן כאין וכאפס אל מול כוחו של הבורא. לאחר הדברים מודה איוב באפסותו האנושית ובמחויבותו חסרת הפשרות לאל.

אלא שפיסות מידע פרה-טקסטואליות אלה מיד קוראות דרשני, שכן בין שלל היצורים הימיים המופיעים בליותן – על פי רוב מרגע שלייתם ממעמקים, דרך ביתורם ושליפת קרביהם ועד להתגוללות איבריהם הכרותים אנה ואנה על פני הסיפון – לא נמצא שום ליותן. היעדרו של הליותן מהסרט הקרוי על שמו, כמו גם הבחירה בכותרת בעלת אסוציאציות מיתיות תחת המילה האנגלית המקובלת לבעל החיים עצמו (whale), שניהם כמו מהווים משקל נגד לנטורליזם האובייקטיבי המאפיין את התייעוד בסרט. אם אופן התייעוד אינו מוכן להתחייב על יותר מרשמי חושים בדידים ומנסה להביא תיעוד מדויק וחסר פניות עד כמה שאפשר של האירועים, אז המרחב המיתולוגי, שמעצם הגדרתו אינו ריאליסטי, וכן היעדר התייחסות ישירה ליצור בכותרת הסרט, מעלים סימן

שאלה מהוסס על היומרות הנטורליסטיות של התיעוד האובייקטיבי, ושולחים אותנו לחפש את ה"ליתן" של הסרט במרחבים סימבוליים ואסוציאטיביים.

מתבקש כמובן לקבוע שאותו "עשוי לבלי חת" ש"רתיח כסיר מצולה וים ישים כמרקחה" שאפיגרף הסרט מכריז עליו, אינו אלא אותו מנגנון אנושי המורכב מספינה, פועלי דיג וציוד מכני ש"אחריו יאיר נתיב" של דם סמיך ואיברים פנימיים של שוכני ים. פרשנות זו תוביל אותנו לקביעה ולפיה לעומת ספר איוב, שמציב היררכיה ברורה של אדם-ליתן-אלוהים, הסרט מציג את העולם הימי כפי שהיה כשתפס האדם את מקום הליתן בהיררכיה הזו. השאלה לאן נעלמים שני הקצוות האחרים בהיררכיה (האדם והאל) כשזו מתנקזת לאלמנט הליתני לבדו היא אחת השאלות המרכזיות בליתן. שאלה נוספת חוזרת לאותה הבהרה שמבהיר אלוהים לאיוב באשר לאפסות הפרספקטיבה האנושית: מה הוא עתה, כאשר האדם הוא הליתן, מעמדה של הפרספקטיבה האנושית? כפי שאבקש להציג להלן, את שתי השאלות הללו ניתן לקשור לטרנספורמציה הגרוטסקית שמתרחשת כאשר אדם השואף לאלוהות נעשה לליתן.

הישרות וחוסר הרחמים שבהם מעביר סרטם של קסטיין-טיילור ופראבל את האכזריות המכנית של ממשלת האדם ביצורי הים לכדי רשמי תמונה וקול ממירים את יחסי הכוח שבין האל לברואיו, שבהם עוסק הסיפור המקראי, ליחסי הכוח שבין האדם לטבע. יחסים אלה הם בעלי שני פנים: פני הניצול החומרי של הטבע על ידי האדם, המתבטאים בחומר המצולם שמציג הסרט, ופני התיעוד, המתבטאים באופן איסוף החומר המצולם הייחודי לסרט. אם ממשלתו בים הופכת את האדם לליתן מבחינת שליטתו ביצורים אחרים, אז ממשלתו בתיעוד הופכת אותו לליתן מבחינת הפרספקטיבה. אותה פרספקטיבה שאלוהים הציע לאיוב להישמר מפניה. שני טיפוסים האלה – המנצל והמתעד – מייצגים שאיפה אנושית לשליטה אלוהית בקיום. פני כישלונה של השאיפה הזו הם פניו של האדם-ליתן. על מנת להעמיק בשאלות אלה, הסובבות סביב ההיעשות הסימבולית של אדם לליתן, יש לחדור אל הרשת האסוציאטיבית של ליתנים, כפי שהיא משתקפת במעגלים הטקסטואליים-תרבותיים שמקיפים את הסרט.

ספרו של תומס הובס "ליתן" ראה אור ב-1651 ונחשב לספר יסוד במדע המדינה. בניגוד לרבים מקודמיו, הובס הציג את המצב המדיני כמנוגד למצב הטבעי. "תפיסתו של הובס היא נקודת ציון חשובה בהתפתחות התודעה המודרנית בכך שהיא מעמידה את האדם אל מול הטבע, ומכוננת את תפיסת הריבונות האנושית כנגדו".<sup>2</sup> בניגוד לקודמו מקיאולי, הובס אינו סבור שהאדם מטבעו הוא רע. למעשה, שאלת הרוע כלל אינה מעסיקה את הובס, ותחתיה הוא עוסק בשאלת הכוח. "לא הרוע אלא הכוח הוא העומד במרכז העניין, ושאלת היסוד של הפוליטיקה היא שאלת ניהול הכוח וניתובו".<sup>3</sup> הובס מבהיר את שאיפתו התמידית של האדם לכוח באופן פשוט למדי:

<sup>2</sup> ליתן, מבוא מאת מנחם לורברבוים, עמ' יב.

<sup>3</sup> שם, עמ' יג.

לפיכך מעמיד אני תחילה, כנטייה כללית של כל המין האנושי, תשוקה מתמדת וחסרת מרגוע להשגת כוח אחר כוח, שאינה פוסקת אלא במוות. והסיבה לכך אינה שתמיד אדם מקווה להנאה עזה יותר מזו שכבר זכה בה, או שאין הוא יכול להסתפק בכוח בינוני, אלא משום שאינו יכול להבטיח את הכוח והאמצעים לחיות היטב שיש לו עתה, בלי שירכוש עוד.<sup>4</sup>

מאחר שכוחם של בני האדם לעולם אינו גדול דיו להגן על עצמם מפני בני אדם אחרים, החיים החברתיים מנותבים למרוץ אלים שאיש בו אינו מנצח. התשוקה לכוח סופה שתשמיד את האדם הן ברמה הפרטית והן ברמה החברתית והקהילתית. לכן, לפי הובס, האופן ההגיוני היחיד לנהל את הכוח הוא בצורת המדינה. ההיגיון – המאפיין הייחודי לאדם, מאפשר לו להתעלות אל עבר קיום יעיל ונוח יותר מקיומו ב"מצב הטבעי", המאופיין בחיי אדם "דלים, מאוסים, חייתיים וקצרים".<sup>5</sup> על כן מציע הובס "ברית חברתית": הנתונים הפוטנציאליים מתאגדים ומסכימים לוותר על כוחם בתנאי שכולם יעשו כן ויפנו את כוחו של ריבון שיהיה "גדול דיו ומאיים דיו להבטיח שהנתונים יישארו מחויבים לווייתורם ההדדי".<sup>6</sup> הנתונים המשולים לדגים בים הסוער והאכזר של המציאות החברתית יוצרים באמצעות הברית החברתית "לוייתן" שעוצמתו מבטיחה את שגשוגם ושלומם. הובס, כדברי מנחם לורברבוים, אינו "עורך שום רומנטיזציה או ייפוי לאופיו המפלצתי של הכוח הזה, ומכנה אותו בשמו של בעל חיים בעל ממדים מיתיים עצומים, לוייתן, שהוא כלשון הכתוב, 'מלך על כל בני שחץ' (איוב מא, כו)."<sup>7</sup>

התבוננות בסרט **לוייתן** דרך הפרספקטיבה ההובסיאנית מפנה אם כן את הדיון לעובדה שהלוייתן שיוצרת הברית החברתית, המוגדרת מראש כהעמדת האדם אל מול הטבע, מפנה את כוחו המפלצתי כלפי אלה שמראש לא ניתנה להם האפשרות להיכלל בברית, וכך הופך את חייהם שלהם ל"דלים, מאוסים וקצרים" אף יותר מכפי שהיו עשויים להיות תחת "המצב הטבעי" של האדם. בהותירה את אלמנט הרוע מאחור ודיונה באופן מפורש באלמנט הכוח, הפרספקטיבה ההובסיאנית הולמת גם את צורת פריסת "הרשמים החושיים" בסרט. הבאת הדברים "כפי שהם" ללא פרשנות וללא שימוש ברטוריקה של טובים מול רעים מותירה את הסרט כתייעוד של יחסי כוח בין אלה שהתאחדו בברית חברתית לאלה שהודרו ממנה. אלא שחתיירה זו של הסרט לאובייקטיביזם מוחלט, כפי שנרמז כבר קודם, אינה אלא גילום של אותו לוייתן הובסיאני ביחס לפרויקט הרחבת הפרספקטיבה האנושית. האם אי אפשר לומר שהתשוקה לתייעוד אובייקטיבי-מדעי מהסוג שאליו חותרת מעבדת התחושות האנתוגרפית של אוניברסיטת הרווארד [אינה](#) אלא טרנספורמציה של "תשוקה מתמדת וחסרת מרגוע להשגת כוח אחר כוח", המנוגדת לחלוטין לענווה שדורש האל מאיוב באשר להכרה בגבולות הפרספקטיבה שלו? בעוד הסרט מציג את ממשלת האדם בים כהיעשות אדם ללוייתן, אופן התייעוד המתיימר לשחזר תחושות באופן אובייקטיבי, הופך את האדם ללוייתן ברשות "ממשלת התייעוד". היומרה לתייעוד אובייקטיבי ניכרת היטב בדברי היוצרים על אופן צילום הסרט, דברים שניתן לקשור לפרדיגמה אנתרופולוגית של התערבות מינימלית באובייקט הנחקר:

<sup>4</sup> שם, פרק יא, עמ' 47.

<sup>5</sup> שם, פרק יג, עמ' 62.

<sup>6</sup> שם, מבוא, עמ' יד.

<sup>7</sup> שם, מבוא, עמ' טו.

Most of the movie consists of images created by cameras strapped onto human bodies. That means, Paravel says, that much of the footage was created without anyone looking through the viewfinder of the camera to see what was being shot. For her that was an anthropological imperative — to make the film "embodied," as though "the body is the eye, basically."<sup>8</sup>

הסרט מציג את הניצול החומרי של הים באמצעות הטמעת האדם בתוך מערכת מכנית של "דיג", הכוללת כלי שיט, אנשי מקצוע ומיכון כבד. בדומה לכך, הסרט מעמיד את אידיאל התייעוד שבבסיסו הקונספטואלי, ומטמיע את האדם בתוך מערכת מכנית של תיעוד. אותה מצלמה אנתרופולוגית שמתבוננת בעולם ללא תודעה מבטאת את הפרדיגמה המדעית והפרספקטיבה האלוהית שהאדם חותר אליה בהתבוננו בטבע. כיצד שתי הטרנספורמציות הללו של האנושי קשורות לאותו מתח שבין הריאליסטי למיתולוגי? שבין התייעוד המכני של מצלמה נטולת פניות לבין היעדרו של מי שמסומן בכותרת הסרט? על מנת להתמודד עם שאלות אלה יהיה עלינו להעמיק ולצלול אל עבר הליתן הטקסטואלי הבא הסובב סביב הסרט.

בראיון סיפרו היוצרים שהפריקט החל כתייעוד של העיר ניו בדפורד שבמסצ'וסטס. העיר, שנחשבת לבירת ציד הליתנים של המאה ה-19, מזוהה עם הסופר הרמן מלוויל ועם יצירתו המפורסמת "מובי דיק". עלילת "מובי דיק", שנחשב ליצירה קנונית בספרות האמריקאית, מתארת דרך עיניו של ישמעאל, מלח בספינת ציד ליתנים, את מסע הנקמה של קפטן אחאב בליתן הענקי מובי דיק. מלוויל עצמו עבד בתעשיית ציד הליתנים בניו בדפורד, שאף מוזכרת ברומן. הסרט התכוון לעסוק במעמדה ובאופייה של העיר כיום, לעומת מעמדה כמיתוס בתרבות האמריקאית וכאחת הערים העשירות בארצות הברית של המאה ה-19, אלא שלאחר שיצאו להפלגה באחת הספינות הבינו היוצרים שההתרחשות בים מרתקת הרבה יותר מזו שביבשה. אף על פי שניו בדפורד אינה מוזכרת או מופיעה בליתן, מובי דיק שוכן בו. זאת לא רק מהסיבה שבמידה מסוימת כל יצירה אמריקאית העוסקת ביחסים שבין האדם ובין הים קשורה במודע או שלא ברומן של מלוויל, אלא משום שבדומה לליתן מספר איוב ול"ליתן" של הובס, גם הליתן של מלוויל סובב סביב דיון בגבולות האדם, וביחסים שבין עוצמת האדם לעוצמת הטבע.

בספרו "אקווה-פואטיקה: קריאה ב'מובי-דיק'" יהונתן דיין עוסק באופייה הימי של הכתיבה של מלוויל. באופן ספציפי דיין קושר בדרך מרתקת בין דמות הליתן לבין גבולות ייצוג המציאות ברומן. באמצעות דמותו של מובי דיק, כך דיין, הרומן מציג "ערעור של הטקסט על עצם יכולותיו לייצג מציאות"<sup>9</sup>. דיון מרכזי בספרו של דיין עוסק בפרק 44 – "המפה" – בספרו של מלוויל, הנפתח בדברים הבאים:

<sup>8</sup> הדברים מצוטטים מתוך כתבתו של פאט דוול (Dowell) "Leviathan: The Fishing Life, From 360 Degrees" באתר החדשות של רשת הרדיו NPR.

<sup>9</sup> אקווה-פואטיקה: קריאה ב'מובי-דיק', עמ' 22.

לו ירדת בעקבות קפטן אחאב לתאו אחרי הסערה שפרצה בלילה [...] היית צופה בו ניגש לארונית שעל הקורה ושולף ממנה גליל גדול ומקומט של מפות ימיות ופורש אותן לפניו על השולחן הממוסמר לקרשים. [...] בעודו שקוע בכך, התנדנדה מנורת הבדיל הכבדה התלחיה בשרשראות מעל ראשו עם תנועות הספינה, והטילה בלא הרף קרני אור קלושות וצללי קווים דקים על מצחו המכווץ, עד שכמעט נדמה היה שבעודו מסמן קווים ומסלולי שיט על המפות המקומטות, רושם עיפרון נעלם קווים ומסלולים על מצחו החרוש קמטים.<sup>10</sup>

קטע זה, טוען דיין, הוא מופת לאי-מהימנותו של ישמעאל כמספר.<sup>11</sup> דיין מעלה את השאלה כיצד ייתכן שישמעאל, מלח פשוט שאין סיכוי שמעולם ביקר בתא הקברניט, יודע מה מתרחש בתאו של אחאב, ובהמשך הפרק אף במצולות נפשו, מבלי להיות נוכח גופו בסיטואציה. כמו כן מציין דיין שבסצנה זו מודגש מצחו החרוש קמטים של אחאב כאשר "מצח חרוש קמטים משמש ברומן כצירוף כבול לתאור חזית ראשו של מובי דיק".<sup>12</sup> דיין קושר אם כן בין אי-המהימנות של המספר המאפיינת את הקטע להשוואה הגרוטסקית הזו בין אחאב למובי דיק המופיעה אף היא בקטע. המספר "נכנס לעורו" של הקפטן, אשר בתורו מדומה ללוייתן.

המנורה שאותה הציב מעל לראשו של אחאב באה על מנת לאפשר לקוראים לחזות באירוע הטרנספורמציה שבו הופך אדם ללוייתן. הקשר שבין ההתרחשות המתוארת בפרק לדרך הבעתה הפואטית, לאי-מהימנותה, נעוץ בפרט האנטומי המשותף לאחאב ומובי-דיק: המצח-הקמוט, הפרט הגרוטסקי שבגופם. בנקודה זו בטקסט שבה מתפרק הגוף האנושי והופך לגוף לווייתני, מתפרקת בנוסף מידת הריאליות של המספר; אופן הבעה של הטקסט הופך גרוטסקי כשהוא מעיד על תהליכי היעשות המרובים שבהם הוא נתון: היעשות אחאב של ישמעאל, הספתחותו אל פעולותיו ומהלכי נפשו – אלה קושרים את המספר והמחבר הבדוי של הרומן גם אל תהליכי היעשות שבהם נתונה דמות הקברניט: היעשות לווייתן.<sup>13</sup>

הלוייתן של מלוויל מתנגש אם כן חזיתית עם הלוייתן ההובסיאני. בעוד התיאור האובייקטיבי המובא בסרט של יחסי הכוח, תיאור המהווה את מטרתו של "לוייתן התייעוד" המגולם במצלמות חסינות המים של קסטיין-טיילור ופראבל, מובי דיק מערער על עצם האפשרות של התייעוד לייצג נאמנה את המציאות וקושר זאת לתהליך ה"היעשות לוייתן" של האדם השואף לשליטה אלוהית בבריאה. אחאב המבקש לתפוס את מובי דיק – לסמן במדויק את גבולותיו של הלוייתן במרחב – מצייר לצורך כך מסלולים על המפות, אלא שתוך כך עיפרון נעלם (זה של מלוויל?) הופך את אחאב עצמו ללוייתן ומסכל את מטרתו.

לפי דיין, המאפיינים הרטוריים של תהליכי היעשות שמפרקים את הריאליות של המספר הם הגרוטסקי והמיתולוגי.

<sup>10</sup> מובי דיק, בתרגום גרשון גירן, עמ' 231.

<sup>11</sup> אקווה-פואטיקה, עמ' 179.

<sup>12</sup> שם.

<sup>13</sup> שם, עמ' 180.

הגרוטסקי [...] הוא בעצמו 'נוזלי', חסר גבולות ברורים, לא מדויק, עמום. זהו מאפיין שממהותו מוליך שולל, ומכאן קרבתו הקטגורית למיתוס, לממד שבו מתאפשר הבלתי ריאלי. זו הסיבה שהמרחב הפיזי שעליו מתרחש הטקסט, הים, זוכה למאפייניו המיתיים של ים קדמוני; דרך השבת האיכויות המיתיות למרחב טוען מלוויל בעקיפים שהמציאות הריאלית, הנקייה, איננה.<sup>14</sup>

ואמנם הגרוטסקי והמיתולוגי הם בדיוק שתי הנקודות המשמשות כמשקל הנגד לפרויקט הרחבת הפרספקטיבה המנחה את **לויטן**. המיתולוגי כאמור מובלט בשמו של הסרט, באפיגרף מספר איוב ובדרישה למתן פרשנות סימבולית ללויטן הנעדר מהסרט. הגרוטסקי לעומת זאת נמצא בדיוק בהזרה שיוצרת הקרבה ה"מוגזמת" אל המציאות: ראשי הדגים שנכרתו מוטלים על הסיפון וממלאים את הפריים כאשר הם מצולמים ממרחק אפסי; התקריב על זרם הדם הבלתי פוסק שנשפך במשך רגעים ארוכים מהסיפון אל הים; השחפים החגים מעל חלקי הספינה השונים; והיצורים מצורות וסוגים מגוונים המבותרים בידי אנשי הצוות במכניות כמעט משועממת. השילוב של תוכן מזעזע, תצלומי תקריב וחוסר-פניות פשטני של "מצלמות הגוף" חסרות המצפון של קסטיין-טיילור ופראבל, אחראי על הגרוטסקיה של **לויטן**. אולם גרוטסקיה מאפיינת גם את צילומי האנשים בסרט. בהצגת שעות הפנאי של "הלויטנים האנושיים" שמפעילים את מכונת הדיג אפשר להבחין בפניו חרושי הקמטים של בעל הכפפה הכחולה, המוצגים בצילום תקריב קיצוני בן לא פחות משלוש דקות וחצי. ברגע מנוחה אחר, שוט סטטי בן חמש דקות מציג את אותו בעל הכפפה הכחולה יושב כמעט ללא תנועה, קהה חושים, בוהה בטלוויזיה או ברדיו עד שהוא נרדם בישיבה. הרגעים האנושיים הללו מחדדים את השאלה העולה במקרים הנדירים שבהם **לויטן** מאפשר לצופיו לראות פני אדם: היכן יש למקם את היצור הגרוטסקי הזה על הציר המעורפל של אדם-לויטן-אלוהים?

**לויטן** הוא סרט מרתק משום שהוא מציג יחסים רבי-משמעות בין תוכנו לצורתו. האם האדם-לויטן שמושל בים והאדם-לויטן שמושל בתיעוד שייכים אל אותו זן אנושי? אם מפרשים את הסרט כביקורת על ניצול מפלצתי של יצורי הים מתוקף הדרתם מהברית החברתית שיוצרה את האדם כלויטן, לא נותר אלא לראות במושל התיעוד זן עדיף מוסרית, אדם שבתיעודו את זוועות האדם המושל בים מבחין את עצמו כצופה בלתי מעורב. אלא שהפרספקטיבה משולבת-לויטניהם של איוב, הובס ומלוויל לא מאפשרת להוציא את המתעד מהמערכת המתועדת. מושל התיעוד, בעל השאיפה לפרספקטיבה אלוהית, אינו פחות לויטני ממושל הים. הטרנספורמציה של המתעד, היעשותו ללויטן, היא גרוטסקית מניה וביה. הדבר ניכר היטב בצילומי התקריב חסרי הפניות המוטחים בפני הצופה. כפי שמבהיר בוורטואוזיות דיין, ומציגים באכזריות קסטיין-טיילור ופראבל, הגרוטסקיה מפרקת בהכרח את יומרותיו הריאליסטיות של המתעד. היעשות המתעד לויטן היא חלק בלתי נפרד מחיפושיו אחר הלויטן. השאיפה למושול בטבע מסכלת לא רק את עצמה, אלא אף את צלם האדם שפעם העלה אותה על דעתו.

<sup>14</sup> שם, עמ' 180.

## מקורות

דיין, יהונתן. אקווה-פואטיקה: קריאה ב'מובי דיק'. תל אביב: רסלינג, 2012.  
הובס, תומס. ליתן, עם מבוא מאת מנחם לורברבוים. תרגום: אהרון אמיר. ירושלים: הוצאת שלם, 2009.  
מלוויל, הרמן. מובי דיק. תרגום: גרשון גירון. תל אביב: משכל – הוצאה לאור מיסודן של ידיעות אחרונות וספרי חמד, 2009.

Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Dowell, Pat. "'Leviathan': The Fishing Life, From 360 Degrees".

<<http://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>>. March 16, 2013.

## קרדיטים

צילום ועריכה: לוסין קסטיין-טיילור וורנה פראבל  
הקלטה ועריכת סאונד: לוסין קסטיין-טיילור, ורנה פראבל וארנסט קארל  
הסרט הופק על ידי לוסין קסטיין-טיילור וורנה פראבל במסגרת מעבדת התחושות האתנוגרפית של אוניברסיטת הרווארד.