

שתי יצירות, גוף מת, עשור אחד: על אסתטיקה של גלות

מאת: יואב הלוי

המאמר בודק את דינמיות היחסים בין חברה ותרבות דרך בחינת ייצוג הגוף המת בשתי יצירות תיעודיות ישראליות. דיון זה יחשוף בדרכו את השינויים האסתטיים והתמטיים המתרחשים בשדה הקולנוע הדוקומנטרי בישראל, עקב מרכזיותה של הטלוויזיה המסחרית בהפצת הקולנוע הדוקומנטרי ויכולתה להנגיש אותו לצופים רבים. המאמר ידון בסרט **דרך בן צבי 67** (רן טל, 1998) ובסדרת הטלוויזיה **המכון לרפואה משפטית** (עמליה מרגולין, 2017). שני אלו הם יצירות שצולמו בפער של עשור ושעוסקות בתיעוד "המרכז הלאומי לרפואה משפטית", על שגרת יומם של צוות המכון המטפל בגופות ובמקרי מוות "לא טבעי". למרות המרחב הדומה, ולעיתים אפילו הדמיון בין הדמויות הניצבות במרכזן, מתגלות שתי יצירות אלו כשונות מהותית זו מזו בדרך הביטוי הקולנועי-טלוויזיוני ובאופן ייצוג גוף המת. נראה כי הייצוג עבר שינוי מהותי לאורך השנים מתיעוד קולנועי-טלוויזיוני חתרני, ישיר, נטול פניות ו"חודרני", שבו גוף המת חשוף למצלמה ולעין הצופה (ON SCREEN), נתון לתיעוד ולטיפול אלים ואגרסיבי בידי רופאי המכון לרפואה משפטית (כמו בסרט **דרך בן צבי 67**); אל עבר ייצוג מאוחר בזמן ושונה לחלוטין (כמו בסדרה **המכון לרפואה משפטית**), שבו גוף המת ואלמנטים נוספים של אלימות המופעלים עליו הועלמו, ויש שיאמרו "נמחקו" לחלוטין מעין המצלמה ומעין הצופה, תוך מיקומם מחוץ "למסך" (OFF SCREEN). מאמר זה יבחן את שתי היצירות וינסה להסביר את הפער הייצוגי ביניהן בעזרת תיאוריית הביו-כוח של מישל פוקו (Michel Foucault) והתיאוריה הסטרוקטורליסטית של מרי דגלס (Mary Douglas); וכן ינסה להביט על דינמיות היחסים בפרספקטיבת התיאוריה התרבותית של אסכולת ברמינגהם הבריטית.

מישל פוקו, לאורך כל הגותו על החברה האנושית, ניסח את הטכניקות והפרקטיקות הפועלות בחברה המודרנית כמושתתות על יחסי גומלין בין ידע, שיח ופעולה, שיש להם אפקטים של כוח. זהו כוח המכונן עצמו ב"שדות שיח" במובן של "מכלול היגדים, ביטויים, מושגים, פרקטיקות והיגיון המחבר בין כל אלה, והוא מהווה שפה שנועדה לדבר על נושא כלשהו ולייצג סוג של ידע".¹ מדובר בסוג של ידע המקבל לגיטימציה תרבותית כשמוסד השליטה מחליף את יכולת ההמתה העתיקה, שהייתה סמל הכוח הריבוני, ו"מכוסה עתה בקפדנות על-ידי מנהל הגופים והניהול החשבונאי של החיים". כך מושג שעבודם של הגופים והפיקוח על האוכלוסיות, ונפתח העידן של ה"ביו-כוח".²

במשך זמן רב הייתה הזכות להעניק חיים ולהמית אחת מזכויות היתר האופייניות של הכוח הריבוני... אלא שמאז העידן הקלאסי עברו מנגנוני הכוח במערב תמורה עמוקה... הזכות להמית תיטה אז להתיק את עצמה או לפחות להישען על צרכיו של

כוח שמנהל את החיים ולהתארגן על פי דרישותיו... כוח שנוטל על עצמו לנהל אותם, להגדיל אותם, להרבות אותם, להפעיל עליהם פיקוחים מדויקים והסדרים כלליים... אפשר לומר, שאת הזכות הישנה לגרום מוות ולהניח לחיות, החליף כוח שיכול לאפשר חיים ולהשליך חזרה אל המוות.³

פוקו מדבר על עידן של כוח ושל צורת שליטה מודרנית המותאם לארגון החיים בעידן הקפיטליסטי, המסדיר ומנהל את האדם מרגע לידתו ועד למותו, על כל נגזרות חייו. מנגנון זה של ידע וכוח פועל על האדם כאובייקט לשליטה אך בו בזמן מייצר אותו כסובייקט, כחלק ממערך הייצור המודרני קפיטליסטי שתכליתו הגברת תועלתו וצייתנותו במערך "החיים".⁴ נראה כי הביו-כוח ושדות השיח העוטפים אותו מכוונים כולם לעיסוק בגוף האדם "החי" – בפעילותו, במיניותו וביצרנותו.

ובכל זאת, כחלק ממערך "החיים" וממערך הביו-כוח ניתן להבחין במוסד העוסק לא בחיים אלא במוות – "המרכז הלאומי לרפואה משפטית", המוסד המוסמך היחיד הנותן חוות דעת "מדעית" ומשפטית לנסיבות מותו של אדם שמת מסיבה "לא טבעית". מוסד זה פועל בשדה מדע הרפואה ונציגיו הם רופאים מוסמכים, אך הוא אינו עוסק בריפוי וב"תיקון" גוף האדם במטרה להשיבו למסגרות החברתיות ולמערך הייצור הקפיטליסטי; אלא הוא עוסק בגוף האדם המת, בפרקטיקה של "מוות" ובניהולו כחלק מארגון מערך החיים.

בשל היותו סוג של טקסט, סרט דוקומנטרי הוא חלק ממערך "שדות השיח" שעליו מדבר פוקו בכתביו. זהו שיח היוצר שדות של ידע ודיאלוג הן עם הצופים והן עם "הכוח הריבוני" ונציגיו שאפשרו לו לארגן את השיח. רן טל, בסרטו **דרך בן צבי 67**, היה בין הבודדים שהמכון התיר לו להיכנס לתוכו ולתעד את הפעילות המתרחשת בו, והוא החליט לתעד ולצלם את הפעילות ללא כחל וסרק. מצלמתו חודרת אל תוך המכון, אל האנשים הפועלים בו, נמצאת בכל רגע עם הגופות החשופות, בזמן ניתוח ובציעת גופה, בצילום קרוב ומדמם של גוף וחלקי גוף, כמו גם בצילום של גופה מפורקת, נטולת בשר, אכולה ורקובה מרימות. כך מאיר הסרט, בדרך טיפולו החתרנית, את יחסי הכוח ואת הטכניקות החבויות בליבת מנגנון הביו-כוח הישראלי.

'היום הגיעו 7 מקרים. תאונת עבודה, איזה פועל רוסי, שני רומנים, תאונת דרכים, מוות פתאומי של אנשים מבוגרים ואדם ערירי אחד גוסף. זה הכול בינתיים. (דרך בן צבי 67. מזכירת המכון מסבירה בתחילת כל יום'מה יש לנו היום – למצלמה)

אל המכון מגיעות כל יום גופות. הן בשקים סגורים, שלמים. אין פנים, אין גם גוף. אובייקטים ללא שמות. כ-2500 גופות בשנה, כפי שמצוין בכותרת הפתיחה של הסרט.

'המצלמה מצלמת, מתוך מסדרון המכון, 'כניסה' של עגלה עם גופה. אח סוחב את המיטה. החוץ מאיר את המסדרון באור בוקה, שרוף, מקוטב עם אפלט מסדרון המכון. האח סוחב את המיטה עם

הגופה שעליה. הוא נעצר, חושף את רגלי הגופה מתוך השק האטום. זוג רגליים. כנראה של גבר. האח ניגש לשולחן ליד. יש פתק על השולחן שעליו כתוב, בכתב גדול – 'גבר'. הוא לא כותב כל שם. הוא מגיח את הפתק, כמו 'טיקט' של מוצר הלבשה, על אצבע רגלו של הגופה, מוביל אותה אל פנים המכוף. (דרך בן צבי 67. סצנה ראשונה)

הגופות הן "אובייקטים" המגיעים למכון. אין להן שמות או הגדרות רחבות. הן גבר או אישה. ניתן לשמוע לעיתים בשיחת מסדרון תיאור אחר: רוסי, רומני או זקן, התאבדות. זהו. אין סובייקטים. כולם אובייקטים של מנגנון הביו-כוח העובד ופועל כמוסד רציונאלי, מדעי, ומכאן כזה הנושא איתו לכאורה מושגים של אמת וצדק. אמת זו מאפשרת למכון להפוך את האדם ואת גופו של המת, ברגע אחד, לאובייקט של ידע ושל חקירה "חודרנית" קיצונית. בספרו **הולדת הקליניקה, ארכיאולוגיה של המבט הרפואי** מתאר פוקו את פיתוח האנטומיה הפתולוגית כניסיון להכיר ולהבין את הגוף האנושי.⁵ אך נראה כי המכון לרפואה משפטית איננו אותו המקרה. הידע והחקירה הנידונה מכוונת לידע אחר. אין חוקרים שם את מבנה הגוף, את רקמותיו, את מנגנונו; כאן חוקרים ומחפשים בגוף נתיבים ותובנות להבנת התנהגותו ופעילותו של הסובייקט טרום מותו, את נסיבות מותו. חקירת המוות מעוגנת בארבעת חוקי המדינה: **חוק האנטומיה והפתולוגיה, חוק חקירת סיבות המוות, תקנות בריאות העם וחוק יסוד – כבוד האדם וחירותו.**

תוצאה אחרת של התפתחות הביו-כוח, היא החשיבות הגוברת של משחק הנורמות על חשבון המערכת המשפטית של החוק. החוק אינו יכול שלא להיות חמוש, ונשקו בה"א הידיעה הוא המוות; לאלה שעוברים את הגבול הוא משיב, לפחות כאמצעי אחרון, באמצעות איום מוחלט זה. החוק פונה תמיד לעבר החרב. אבל כוח שמשימתו היא הדאגה לחיים זקוק למנגנונים מתמשכים, מווסתים ומתקנים.⁶

המכון לרפואה משפטית הוא "התחנה האחרונה", אך לשם מה? כבר לא צריך את החרב כאיום על האדם. כבר לא צריך ויסות ותיקון. האדם כבר מת. האם אין זה מקרה שבו ממחיש המנגנון, הדורש משמעת וצייתנות של נתיניו, את הצורך להבין מה השתבש בחיי הסובייקט, לתת "שם" והגדרה שכלתנית למה שקרה לסובייקט האנושי? ואכן המכון לרפואה משפטית, כמוסד וכשופר של מוסדות הכוח של הריבון, מארגן סביב "מקרה המוות הלא טבעי", "הלא מפוקח" ו"הלא ממושמע" נרטיב והסבר רציונאלי מטעמו על הגוף המת ה"אילם".

'ניתוח. גופה פרוסה על המיטה. היא חשופה. אר חן קוגל מביא כלי ניתוח. המצלמה מלווה אותו. הוא חותך את הגוף המת השרוע תחתיו. לא רואים עדיין את הגוף. המצלמה מתמקדת ב-אף קוגל. CLOSE UP. תקריב. אף קוגל מדבר. 'באנגליה הם חותכים את הגוף עם סוג של סכין לחם...!'. אח לידו מקשיב. 'הנה אני אביא לך את זה'. הם ניגשים לשולחן יחדיו, מתבוננים בסכינים. 'לא כזה...לא

כזה...משונן...משונן'. 47 קוגל לוקח סכין באורך של כ-60 ס"מ הנראית כמו סכין לחם ארוכה. הוא ניגש אל גופת האדם, מתחיל לחתוך אותה. המצלמה מתמקדת בו. בפניו. הוא משקיע מאמץ. מרוכז. רופא אחר מרחוק צועק לו – 'חן, מה אתה עושה? מה אתה עושה? ... זה למוח' ... 'מה זה משנה?' עונה 47 קוגל. המצלמה עוברת בין שני הרופאים המדברים על כלי החיתוך, מגלה גופת האדם השרועה על המיטה, פתוחה... המצלמה מתמקדת בידיו של 47 קוגל. צילום קרוב מאוד. הוא מכניס את ידיו אל תוך הגופה, מוציא כנראה את הלב. הלב מחוץ לגוף הפתוח. 'הנה הרסיס'. הוא מראה למצלמה. הרופא לידו שואל 'אני יכול לנסר?' (דרך בן צבי 67. סצנת הניתוח)

סצנה זו, כמו סצנות נוספות בסרט, מראות בפרוטרוט את הטיפול ה"קליני", ה"מדעי" בגוף האדם המת. הניסיון לחזור אל תוך הגוף במאמץ הנואל למצוא את סיבת המוות מודגש באמצעות התקריבים הרבים. המרחב איננו אסתטי או סטרילי (במיוחד אם משווים את דימוי המקום לדימוי חדר ניתוחים בבתי חולים). זהו מרתף שצינורות אוורור תעשייתיים בוקעים מתקרתו. רבים מאנשי המכון מעשנים לפני ניתוח, אחרי ניתוח וגם במהלכו. מצלמתו של טל מצלמת חדר קצבים כשגופת האדם השרועה פתוחה לרווחה, לעיתים "ריקה", מרוקנת מאיברי הגוף הפנימיים, לעיתים כלל ללא עור ובשר. חתיכות של גוף האדם המת נפרסות לפרוסות נוטפות דם, כמו בשר נא, בניסיון מדעי למצוא איזה רמז, לדלות סיפור, נרטיב כלשהו. וממול, מצלמתו של טל נעה ללא מנוחה, חושפת את הדם הנוטף בתקריב, ללא "מצמוץ", מתעדת את האלימות המופעלת בעוצמה על הגוף המת.

הדם היה במשך זמן רב מרכיב חשוב בתוך מנגנוני הכוח מופעיו ופולחניו... בחברה שבה הרעב, המגפות ומעשי האלימות הופכים את המוות לנוכח תמיד, מהווה הדם את אחד הערכים העיקריים; מחירו תלוי בעת ובעונה אחת בתפקידו כאמצעי (הכוח לשפוך דם), בתפקודו בסדר הסימנים (להיות בעל דם מסוים, להיות בני אותו הדם, להיות נכון לתת את דמו)... חברה של דם - כמעט ואמרתי של "דמיות"... הכוח מדבר מבעד לדם; הדם הוא מציאות בעלת תפקיד סמלי.⁷

הדם כמו הגוף המפורק, החסר, תוקף את הצופה, צובע את המסך באדום למול הצבע הלבן (שאף הוא לא לבן בוהק אלא "מלוכלך") השולט במרחבי החדרים. כבר לא צריך שם וזהות במקרה כזה. גם לא מין. הגוף הוא כלי מפורק, אובייקט לידע שלאחר שנמצא, מוכנס לתוך שק אטום המסתיר את פירוקו, משלה את שלמותו.

הצופה עד ושותף למעשה הפירוק, לאובייקטיפיקציה שהמוסד מפעיל על הגוף המת, האובייקט שברור כי בעבר היה בעל שם. גוף שהוכנס למכון כאובייקט, ללא נרטיב או זיכרון, יוצא ממנו לבסוף כסובייקט מפורק, עטוף בתוך שק, עם נרטיב וזיכרון שקבעו נציגי הריבון – רופאי המכון. הסובייקט, כפי שמציין פוקו, הוא יציר של מנגנונים החיצוניים לו, הוא אינו יציר עצמו. לשיח הזה, המדבר בשפת הקולנוע, יש

השפעה עזה על הצופים בו. שיח חתרני, שאינו מדברר ומפרש עצמו לצופים, מאפשר להם לנסח בעצמם את הטקסט למול המראות הניבטים מהמסך. טל, הבוחר בצילום של תקריבים רבים של הגוף המפורק המטופל באלימות, למעשה, מפרק פעמיים את הגוף המת. פעם אחת באמצעות רופאי המכון, ופעם שנייה בעצם השימוש בתקריבים המחלקים את הגוף "השלם" לחלקיו. חלקי הגוף מקבלים כך, דרך שפת הקולנוע, ישות עצמאית ואוטונומית על המסך.

בעבודתה על התקריב הקולנועי מפתחת ענת צום את הבחנה של ניקולס כי הסרט התיעודי נושא נטל של אחריות אתית ומזמין מבט אחר לחלוטין מן הבדיוני.⁸ הנחת היסוד בקולנוע התיעודי היא שהאירועים היו מתחוללים ו"השחקנים החברתיים" המופיעים בסרט היו חיים ללא קשר לנוכחות המצלמה. לתיעודי יש מעורבות בעולם הממשיך להתקיים מעבר לפריים של הסרט. ובמרחב הייצוגי הזה, בקשר בין הצופה לנצפה, נוצר שיח אתי, ערכי, טעון במשמעות המראה ומנכיח בעוצמה את הפרקטיקות המוסתרות, התת קרקעיות של "הריבון השולט". נראה כי בכדי לתת עוצמה לטקסט הקולנועי ולשיח עם הצופה, משתמש טל בשני שוטים מרכזיים וניגודיים בשפה הקולנועית. האחד הוא צילום רחוק (LONG SHOT), המאפשר לצופה להתבונן מרחוק, בניתוק רגשי, ב"רציונאליות" אל ה"עולם" הנגלה בפניו; והאחר הוא צילום תקריב (CLOSE UP), "אחד האמצעים הקולנועיים המרכזיים ליצירת אינטימיות, קרבה, ייצוג סובייקט, חשיפת פנימיות וגילוי הנסתר מן העין אך גם הגדלה מוגזמת, אפילו מפלצתית, המנתקת וקוטעת את הפרט מהמרחב האורגני שלו, הופכת אותו לאובייקט, עד הבאתו כדימוי לאבסטרקציה מוחלטת".⁹ השפה הקולנועית ייחודית בעצם יכולתה להביע דברים שאין בכוח השפה המילולית לבטא. מילים עלולות להטעות, אך לא צילום של דמעה בודדת בפינת העין.¹⁰ כפי שמנסחת זאת צום, התקריב (CLOSE UP) הוא "מושג המורכב מניגודים. אפילו מילולית close up באנגלית, כמו גם 'תקריב' בעברית, נגזרים מלשון קרבה והתקרבות. אך ניתן אף לראות בעברית כי זהו אף ציווי של הקרבה וקרבת".¹¹

בדרכו החתרנית מצליח טל לחשוף מתחת למעטה האנליטיות והרציונאליות המדעית את הדם הפורץ מהאלימות המופנית כלפי גופות האנשים במכון. גוף-אובייקט, שלמרות מותו הידוע, ממשיך לחיות מטאפורית על גבי המסך, בידיהם ה"אמונות" של עובדי המכון. "למרות המאמץ לסלקו מן התרבות, נותר הגוף החומרי כמשהו שדורש את סימונו, את אופן ייצוגו, את הדיבור על אודותיו... הגוף החומרי... גם אם סולק לחלוטין מן התרבות, ממשיך להפריע כל הזמן, שכן הייצוג שלו מצביע כל הזמן גם על קיומו כחומר, מצביע על אי היכולת להשתחרר מן החומריות הזו לחלוטין".¹² בתקריביו הארוכים, מתמקד טל בדם של הגוף המת. "הדם הסמלי", כפי שמציין פוקן, מתכתב בשפת הקולנוע ה"פלסטית" והלא מילולית עם מערכות של סמלים תרבותיים.¹³ וכפי שהדם כדימוי, כטקסט, יכול להתפרש במובן הסמלי ולא רק הריאליסטי, הרי שגם הגוף המפורק, הלא הרמוני ניתן לפירוש ממין זה.

דגלס רואה את הגוף האנושי כסמל לגוף החברתי, ומציינת את הקשר הישיר בין תפיסת הגוף החברתי לתפיסת הגוף האנושי: הגוף, האנושי כמו החברתי, הוא מנגנון היררכי (המחולק לראש, לגוף, לרגליים וכדומה), בעל תכונות של פנים וחוץ ובעל שאיפה להרמוניה. סרטו של טל, כמו מתכתב עם תפיסתה של דגלס, אך חושף מציאות הפוכה לשאיפה ולדימוי הרצוי חברתית: הגוף הנחשף בסרטו הוא גוף אנושי מפורק, אכול רימות, חסר צורה והרמוניה, המשליך עצמו בעוצמה על מבנה הגוף החברתי. דגלס גורסת כי קיימת התאמה בין מידת הפיקוח החברתי לבין מידת הפיקוח על הגוף האנושי. אולם בסרט נראה כי הפיקוח על הגוף האנושי הוא טוטאלי, חסר פשרות, שכן למול הגוף המת מתבהרים דבריו של פוקו על הביו-כוח והסוואת השליטה.

דגלס מגדירה את הלכלוך או הטמא כ"חומר שאינו נמצא במקומו הראוי", חומר לא רצוי המשבש את הסדר הקיים.¹⁴ "היכן שיש לכלוך, יש שיטה... מושג הלכלוך גורר אותנו לשדה של סמליות וקושר קשר לשיטות טוהר בעלות סמליות מפורשת יותר".¹⁵ אז כיצד יש להתייחס למכון לרפואה משפטית, שגופות האדם המצויות בו מפורקות, מנוסרות, חלקיות, לא שלמות? האם אין בשיח אנומליה ודו משמעות, שהרי המוסד הוא נציג "הריבון השליט" הפועל בהסכמתם של בני האדם, ובו בזמן, מערער בפעולותיו את האידאה הניצבת במרכזו "למען החיים"? נראה שהטיפול בגוף המת יוצר "יצור מפלצתי" ושאת האנומליה יש לסלק, בדיוק כפי ששבט ההנואר, בספרה של דגלס, שולחים את "לידתו של יצור מפלצתי" למקומו הטבעי, אל הנהר. ב"מרכז הלאומי לרפואה משפטית" מנגנון זה של סילוק משתכלל – הגוף האנומלי, הלא רצוי, זה שלא במקומו, מוכנס לשק אטום, שבו לא רואים את פגימותו ופירוקו, ושולחים אותו באמבולנס סגור הרחק אל קבורה מתחת לאדמה. כך האנומליה המפלצתית מוסתרת, מועלמת, בשם ההרמוניה האידאית. אך סרטו של טל מסרב להסתרה זו וחושף את האלימות שביסוד הדברים, את מנגנון הביו-כוח כמו גם את המבנה החברתי המפוצל, "הלא הרמוני". באופן זה מוצג הגוף הפיזי כמיקרוקוסמוס של החברה.

המנגנון נחשף לפני הצופים בסרט, כמו גם לפני אנשי המוסד עצמו, האוגרים בתוכם את התודעה הכוזבת. הגוף החברתי "ההרמוני" מתערער כשהגוף-אובייקט המונח לפנייהם מזכיר להם שהוא נושא בקרבו שם וזיכרון. בדרך זו הוא מאיר בעוצמה את המגמתיות של אנשי המכון המחפשים אחר נרטיב פשוט ומותאם שישמור על ההרמוניה החברתית. עובד אחד נשבר למול גופת ראש ממשלת ישראל יצחק רבין (והרי ברור שהוא אינו "אובייקט"); ואחר, כשהוא ניצב למול ילד בן 13 או פעוט. הפרקטיקות האלימות המופעלות על האובייקט האנושי, בניסיון ליצור את נרטיב הסובייקט סביב מותו, נפסקות לרגע. מנגנון הביו-כוח ואלו המייצגים אותו, אינם מצליחים בעצם למשמע את המתים. המתים מערערים את עובדי המכון, מכריחים אותם להסתיר את הנרטיב החתרני במגירות מוסתרות.

"אח יושב לפני המצלמה. הוא מוציא מכתב ששמר מאחת הגופות שהגיעו למכון. מכתב שהוא שמר לעצמו. 'זה מכתב שכתב אותו כשבוע לפני המוות... לפני שהוא התאבד, רוצה שאני אקרא

אותו? ... והוא מקריא. ברצף. במהירות. ללא הפסקה... 'זה שיר שנכתב מתוך ציפייה כה גדולה למוות, הגעגועים לימים יפים יותר, והמחשבה על עולם נקי יותר, הציפייה לחברה פתוחה יותר, אין מה לעשות. הנושא כאוב, הגעגועים נגוזו, המחשבות פסקו והציפיות חדלו. כאן אני יושב ושיר זה אני כותב מתוך כדי ציפייה למוות שמתעכב ללא סיבה. יושב ומהרהר בעולם טוב יותר, שמחכה שם מעבר לפינה. עולם שכולו ורוד, עולם ללא סבל וציפיות, עולם ללא רצח ומלחמות, עולם ללא מגפות ומחלות. עומד, יושב ומהרהר במוות ופתאום ממהר להגיע לכאן במרוצה, אוסף אותי...' (דרך בית צבי, 87. אח מקריא מכתב שמצא בכיס אחת הגופות שהגיעו למכון)

כעשור עבר בין סרטו של טל שהוקרן, פעם אחת אחר חצות, בערוץ טלוויזיה בישראל, לבין הסדרה הדוקומנטרית המכונה **לרפואה משפטית**, העוסקת במכון זה. סדרה זו אשר שודרה בערוץ טלוויזיה מסחרי, מוכיחה לכאורה את השינוי התרבותי שחל בישראל. היא הרי שווקה כיצירה חתרנית "על החיים... ועל המוות... הפעם הראשונה בטלוויזיה הקרביים של המכון המשפטי נחשפים". אך האם אכן הורחבו השוליים התרבותיים? האם אכן הזמן שעבר מאפשר יצירה חתרנית, פומבית, בכלי תקשורת המוני, החודרת אל המרתפים הסודיים ואל מרחבי ה"הסוף" הנעלמים מעין הציבור הרחב?

בציפייה בסדרה החדשה (שלושה פרקים בני כארבעים דקות לפרק) נראה כי הזמן שעבר לא המשיך את המגמה החתרנית אלא להיפך – הזמן דווקא אפשר לאנשי המכון ללמוד לנסח את תצורת השיח הנכונה להם ובו בזמן להתאים את יוצרי הסדרה לצרכיהם. התפיסה הקולנועית כאן שונה מהותית מסרטו של טל. בראש ובראשונה בכך שאין רואים, לכל אורכה, גוף מת. גוף האדם המפורק, המנוסר, המקוטע, אינו קיים לכאורה במרחב. אותו דימוי של אי-שלמות, של ריקבון אנושי (וכמובן על פי דגלס – ריקבון הגוף החברתי) נעלם. והמצלמה, כמו שופר שני של מנגנון ה"ביו-כוח" אינה "יורדת" כלל לצלם את הגופות השוכבות על מיטות הניתוח והטיפול הקליני. קו הצילום אינו חורג מקו הגופה העליון. תמיד מעל הגופה, למעט כשהגופה עטופה בשק. והשק, כדימוי "שלם", הוא הדימוי היחיד לגופה. אין דם, בטח שלא דם סימבולי. הגוף המת נעלם, נעדר, נמחק, כמו הלכלוך.

המקום חזר ל"טהרתו". כבר אין במוסד מסדרונות אפלים ומלוכלכים. המרחב הפיזי השתנה לאורך השנים ונראה עתה כמו עוד מחלקה בבית חולים רגיל ומוכר – מואר, נקי ומסודר. אין סיגריות. יש מסכות על הפנים, כפפות. הכול נקי וסטריילי. משרדי המכון דומים לכל המשרדים הישראליים המודרניים. אנחנו מזהים אותם, גם אנחנו הצופים עובדים במשרדים כמותם. יש מכונת CT ובדיקות מעבדה משוכללות. כבר לא מרחב אפל ומלוכלך אלא מרחב של מדענים, של רופאים עטופים בלובן פלורסנטי, "חשוף", "טהור". "הכול במקומו". לא הגוף המת הוסר, נשלח אל הנהר, אלא דימויו. האנומליה הוסרה בעצם הסרת הדימוי. הדימוי הוא האמת.

והמוות? המוות מקבל צורת שיח אחרת, ורבלי, נשלט. כבר לא דימוי פלסטי. המוות והגוף המת אינם נראים, אינם מספרים את סיפורם בעצמם. הסמליות מאיימת, בלתי נשלטת, ניתנת לפרשנויות שונות. היום יש מילים בשביל לדבר על מוות ובמקום התקריב החתרני של טל יש "ראשים מדברים". הרופא האחראי, ד"ר קוגל, המצולם בסרטו של טל כשהוא מנסר גופות בעוצמה, הוא המרואיין הראשי בסדרה. רק שכאן הוא לא מנסר גופות. הוא נקי, מאורגן ומנוסח היטב, שולט בדימוי ובמרחב המצולם. הוא סוכן של הביו-כוח המספר על המכון שפעם היה "לא טוב", עם "אנשים רעים" ואילו היום, בניהולו, המכון מתוקן, נקי, מאורגן, סטרילי, מקצועי. ההרמוניה הושגה.

הכוח הריבוני המודרני שב וכוונן את עצמו בפני נתניו, ממשיך לספק להם נרטיבים על "חריגים" שמתו מוות "לא טבעי", מגביל את זוויות המצלמה ואת כוחו של המבע הקולנועי. השיח חוזר להיות נשלט. עכשיו ניתן לדבר על המוות כמו שניתן לדבר על החיים. הגוף המת השוכב מחוץ למרחב הצילום (OFF SCREEN) שותק, מודר, מודחק וממושמע. הוא אינו יכול עוד לדבר את עצמו מעצם פירוקו הפיזי ומעצם האלימות המופעלת עליו. נראה כי במקרה זה, כמו במקרים רבים אחרים, החתרנות הפכה זה זמן רב למותג, לסיסמה. הכוח הביקורתי בתרבות נעקר וסורס מעצם הפיכת כל מהלך של ביקורת אמנותית למוצר מסחרי, מטבע עובר לסוחר. צ'ה גווארה הפך לפוסטר וציורו של אנרי מאטיס "LE PONT" הפך לפרסומת בנק תחת כותרת "עסקים הם חיינו, אך החיים הם לא רק עסקים"¹⁶. התרבות שבעבר חלק ממטרותיה היו ביקורת לשינוי ולתיקון, הפכה לתעשייה המאששת את החברה ואת עצמה, תוך נטילת הייחודיות והפיכתה לנוסחתית, שווה לכל, "דמוקרטית" לכאורה, מובנת; היא אמנם הפכה לכזו הנגישה לכל, אך בו בזמן היא מסתירה את מרחבי העומק של הגוף החברתי. זהו מלכודם של היוצרים, במיוחד החתרנים שביניהם.

כל יצירה, לבטח זו החתרנית, הפועלת בשם עצמה ובשם יוצרה, צריכה להגיע אל "ההמונים" במטרה להשפיע. הבעיה היא שכדי להגיע לקהל רחב היא זקוקה לאמצעי ההפצה המסחריים, שברור כי אינם חתרניים כלל ועיקר. האם ניתן לצאת מן המבוך? ייתכן שהתשובה מצויה אצל סטיוארט הול (Stuart Hall), אחד ממנהיגי האינטלקטואליים של אסכולת ברמינגהם, המבחין בתהליכים הדינאמיים בתרבות כמבוססים על "משא ומתן" תרבותי.¹⁷ משא ומתן תרבותי יכול להתקיים רק כשמתרחש איום, רעש והפרעה סמנטית. "רעש" שהוא "מגמה", מתקיים בתוך יצירה רחבה וענפה, היוצרת מנוף תרבותי מהותי. על כן השוליים הם מקום של עוצמה, כי שם מתקיימת "האסתטיקה של הגלות". אומנם כיום המהפכות התרבותיות הדומיננטיות נטמעו בתוך התרבות ההגמונית, איבדו מעוקצם ומביקורתם והפכו ל"מותג מסחרי". אך אפשר להודות על כך שלפחות הם לא נמחקו לחלוטין ונעלמו מהמרחב התרבותי.

אחד מהמאפיינים של התרבות העכשווית הוא שהיא מתעדכנת במהירות, משנה את פניה ואת האסטרטגיה שלה. על ידי כך היא מרחיבה את השוליים ויוצרת "תודעה כוזבת" שהשינוי כבר כאן, שיש מקום לכולם. על כן יש כעת לברר אם ניתן לשבור את המנגנון הכה מתוחכם הזה;

אם ניתן ליצור מגמה של "אסתטיקה של הגלות" בקולנוע הדוקומנטרי הישראלי, שלא רק תרחיב את השוליים אלא אף תיתן כלים חדשים לעימות עם ליבת התרבות הישראלית.

פילמוגרפיה:

רן טל, *דרך בן צבי 67*, 1998. סרט דוקומנטרי.

עמליה מרגולין, *המכון לרפואה משפטית*, 2017. סדרה דוקומנטרית.

¹ מוטי רגב, *סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי* (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2011), 75.

² מישל פוקו, *תולדות המיניות 1: הרצון לדעת*, תרגם גבריאל אש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 94.

³ פוקו, *תולדות המיניות*, 92–93.

⁴ Michel Foucault, "The Subject and Power," *Critical Inquiry* 8, no. 4 (Summer 1982): 4. 777-785.

⁵ מישל פוקו, *הולדת הקליניקה, ארכיאולוגיה של המבט הרפואי*, תרגם נועם ברוך (תל אביב: רסלינג, 2008), 179.

⁶ פוקו, *תולדות המיניות*, 97.

⁷ שם, 99.

⁸ ענת צום, "הקלז-אפ חושף פנים: מורכבות אתית בהצגת פני האחר בקולנוע תיעודי מהעשור האחרון" (עבודת גמר MA, אוניברסיטת תל אביב, 2016); ביל ניקולס, "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי", *מכאן: לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית* י"ג (ספטמבר 2013): 181–209.

⁹ צום, "הקלז-אפ חושף פנים", 4.

¹⁰ Balázs Béla, *Theory of the Film : Character and growth of a new art* (Great Britain: Denis Dobson, 1952), 30-32.

¹¹ צום, "הקלז-אפ", 39.

¹² אורלי לובין, "גבולות האלימות: גבולות הגוף", *תיאוריה וביקורת* 18 (אביב 2001): 108.

¹³ שם, 99.

¹⁴ מרי דגלס, *טוהר וסכנה*, תרגמה יעל סלע (תל אביב: רסלינג, 2004), 61.

¹⁵ שם, 61.

¹⁶ Tony Bennett, "Theories of Media, Theories of Society," in *Cultural, Society and the Media*, ed. Michael Girevitch et al (London: Methuen, 1982), 30-55.

¹⁷ Stuart Hall, "The local and the global: Globalization and ethnicity," in *Culture, globalization and the world-system*, ed. Stuart Hall and Anthony D. King (London: Macmillan, 1991), 19-39.