

אדם, טבע, טכנולוגיה

צפייה פילוסופית ב"האתגר" של יורי אנקראני

"וַיִּבְרָךְ אֹתָם אֱלֹהִים, וַיֹּאמֶר לָהֶם אֱלֹהִים: 'פְּרוּ וּרְבוּ וּמְלֵאוּ אֶת הָאָרֶץ וּכְבֹּשֶׁהּ, וַרְדּוּ בְּדֶגֶת הַיָּם וּבְעוֹף הַשָּׁמַיִם וּבְכָל חַיָּה הָרֹמֶשֶׂת עַל הָאָרֶץ'" (בראשית א, כח).

סרטו של הבמאי האיטלקי יורי אנקראני **האתגר** (2016) הוא יצירה תיעודית מטרידה ומעוררת מחשבה על אודות מסורת הבזאות הבדואית במדבר הקטרי, על חיי אנשי המדבר ועל יחסי אדם, טבע ומכונה.¹ הבזאות שאומצה כספורט מורשת ונועדה לייצר עבר ערבי קדום, מדומיין, הפכה גם לחלק מעולם של יוקרה וסטטוס מעמדי, מגובה טכנולוגיה.² **האתגר** מזמן לצופים התמסרות לחוויה אודיוויזואלית מלוטשת, המפנה מבט מציני לאקזוטיקה אוריינטליסטית, אך מציע גם שכבה שנייה של חקירה אינטלקטואלית, פילוסופית וביקורתית. שפע דימויים אקזוטיים של טבע מדברי פראי, של בעלי חיים, וגם של בני אדם ומכונותיהם, מרצפים את הסרט ללא עלילה קוהרנטית וללא מספר, בלי קריינות וכתוביות, והמילים הנאמרות בו ספורות. בדומה לעבודות נוספות של יורי אנקראני, שנסובו על ציר תמטי דומה, **האתגר** הוא מצע פורה לסוגיות היסטוריות רבות חשיבות שממשיכות להעסיק את תודעת האדם ובפרט יחסו של זה לטבע, לבעלי חיים ולטכנולוגיה. ממשקי המגע ומרחבי הגבול אדם-חיה-מכונה הם מהשאלות הפילוסופיות היסודיות של תרבות המערב, שכן הגדרת האדם עצמו נגזרת, היסטורית, כיצור שתבונתו עולה כביכול על הטבע והחיה, ובכך מתבדלת מהם. זו הבחנה שעיצבה מוסר, פוליטיקה, מדע וטכנולוגיה במשך מאות שנים. כיום, בעידן של משבר אקולוגי, הכחדת מינים ובינה מלאכותית, שאלות אלה אף נעשות דחופות מתמיד; הן מצריכות בחינה מחדש של מושגי הסובייקטיביות, האנתרופוצנטריות והגבול שבין "חיי" ל"מכונה".

זהו הרקע לניתוח הסרט, ואליו מתווספת ההנחה הפרשנית שה**אתגר** מהווה הדגדגן מחשבתי ואמנותי של **2001: אודיסאה בחלל** (בימוי: סטנלי קובריק, 1968, יכונה להלן "אודיסאה בחלל") שרבות נכתב על היבטיו הפילוסופיים בכלל, ועל עיסוקו היצירתי ביחסי אדם-טכנולוגיה בפרט.

אדם ומכונה – גבולות מתמזגים

אנקראני (יליד 1972) הוא אמן וידאו, במאי וצלם איטלקי. יצירותיו מבוססות מחקר שמטרתו לחשוף מציאויות יום-יום שקופות, נסתרות או רחוקות מהתודעה. בין השנים 2010–2012 יצר את "טרילוגיית העבודה" שלו – שלושה סרטים קצרים שנכרכו תחת הכותרת (*The Malady of Iron*) – והוקרנו לראשונה בפסטיבלי הסרטים של ונציה ורומא ב-2012. בשלושתם אנקראני מתעד מציאות שבה טכנולוגיה ואדם מתמזגים כמעט, לכדי מערכת יחסי תלות ושליטה שהגבולות ביניהן הולכים ומתעמעמים; *Da-Vinci* מצולם בחדר ניתוחים, ובוחן את התהליך שבו ידי רופא מנתח מוחלפות בזרועות רובוטיות, תוך שהוא מעלה תהיות על גבולות הגוף האנושי, ועל קו התפר שבינו לבין המכונה והטכנולוגיה.

¹ הבזאות (או בזיירות, Falconry) היא אמנות ציד עתיקה באמצעות בזים בת כ-4,000 שנה שמקורה בערבות אסיה והמזרח התיכון. היא התפתחה והתפשטה לעולם המערבי ולאירופה בימי הביניים. כיום, מסורת זו משמשת בתרבות המפרץ (ובכמה מקומות באירופה ואמריקה הצפונית) כסמל סטטוס ויוקרה המוכר אף על ידי אונסק"ו, ומשלב טיפוח מתקדם, אילוף שיטתי ותחרויות יוקרה.

² Koch, Natalie, "Gulf Nationalism and the Geopolitics of Constructing Falconry as a 'Heritage Sport,'" *Studies in Ethnicity and Nationalism* 15, no. 3 (2015): 522–539.

Il capo (הבוס) הוא סרט קצר המתעד מנהל עבודה במחצבת שיש בקררה, איטליה, על רקע נוף הררי דרמטי שרוחשים בו, על פניו ובתוכו, דחפורים וכלי ענק הנדסיים נוספים, תוך שהוא מציע לצופה חומר גלם קולנועי רפלקטיבי לבחון באמצעותו את היחס בין שליטה אנושית, עבודת הגוף וסביבה תעשייתית אינטנסיבית. *Piattaforma luna* (פלטפורמה ירחית) מתעד חיי צוללנים השוהים שבועות בתוך רכב צלילה צר וסגור לצורך עבודות תחזוקה במעמקי הים. הסרט מלווה קבוצת אנשים בתוך כלי קלאוסטרופובי, דומה מאוד לרכב חלל (ומכאן שמה של הקפסולה-לונה), ומציג מציאות אבסורדית ומטרידה שבה האדם, בשאיפתו האובססיבית לכבוש את הים בעזרת הטכנולוגיה (ובאותו אופן גם את החלל ויעדים נוספים), מוצא עצמו כלוא בתוכה, פיזית ומטפורית, עד כדי היותו תלוי בה לחלוטין כדי לשרוד.

בהאתגר, שצילמו החל ב-2013, אנקראני עצמו שימש במאי, תסריטאי, עורך וצלם ראשי. הסרט הוקרן לראשונה בפסטיבל לוקרנו שם זכה בפרס בקטגוריית "הקולנוענים העכשוויים". הוא עוקב ברובו אחר המתרחש בלב המדבר הקטרי, באתר שבו מתקיים פסטיבל בזאות שנתי המושך אליו משתתפים רבים. לצד הציר המרכזי של הסרט שנסוב סביב גידול, אימון, טיפול ותצוגה של בזים מאולפים, הצופה זוכה להצצה אינטימית לשגרת חיי תושבי האזור: מדריכי תיירים מנומנמים המלווים את לקוחותיהם המערביים בטיולי גמלים ובמסעות ג'יפים, חבורה מקומית של אופנועני הארלי דייוידסון, ופרקטיקות יום-יומיות של אנשי המקום הכוללת אילוף בזים, ארוחות קהילתיות, נסיעה ברכבי שטח בדיונות האינוסופיות, ושיבה בטלה המוקדשת לצפייה בטלוויזיה, למשחקי וידאו ועוד. הסרט לא טווה קו נרטיבי מאחד אלא מציע תחתיו סדרה של מבטים אפיזודיים על חיי המדבר שעובר ממסורפוזות כלכליות. עם זאת, בסופו הוא מתכנס למעין שיא טבע דרמטי באירועי פסטיבל הזאות ותחרות ציד, הנחתם בסצנה ארוכה המצולמת מנקודת מבטו של בז במהלך מרדף אחר טרפו.

אנקראני משלב שלוש קטגוריות של דימויים: אחת – הנוף והטבע, המשמשים לרוב מעין קאטים שבין סצנה אחת לשנייה; שנייה – הפריימים שבהם נוכחים גברים מקומיים בלבוש מסורתי ישובים בחדר, אוכלים יחד, צופים בטלוויזיה, עסוקים באימון וטיפוח בזים ועוד. שלישית – כל אותם פריימים שבהם מופיעים שלל ביטויי הטכנולוגיה העכשווית (מכנית, חשמלית, ממונעת ודיגיטלית). אלה ממלאים את המסך ונשזרים לכל אורך הסרט.³ כל השפע הטכנולוגי והיוקרתי הזה, שנראה כחלק בלתי נפרד מחיי המקומיים, נשקף אל הצופה על רקע טבע פראי, רחב ידיים, המונח כאמור אף הוא, בהבלטה; הרים, תילים ומצוקים, מרחבים מדבריים שוממים, דיונות חול ואגם, זריחה ושקיעה, מחזוריות של תנועת השמש והירח מבוקרו של יום ועד לילו וחוזר חלילה. חיי המקומיים, המיוצגים על ידי אנקראני בדומיננטיות גברית ומסורתית מובהקת, נראים פשוטים ושלווים, ועם זאת משוקעים בתוך מנגנוני ההון, הצריכה והייצוג של הקפיטליזם הגלובלי. שלוש קטגוריות אלה הן מצע פורה שהאתגר מניח לבחינה וניתוח דיאלקטיקת ישן מול חדש, טבעי מול טכנולוגי, אדם מול סביבה. לשם כך אציע, תחילה, המשגה ראשונית של יחסי אדם-מכונה ושל הקשר בין ביות בעלי חיים לטכנולוגיה.

³ ביניהם ניתן למנות אופנועים, קווי חשמל, מטוס מנהלים, גיפים ומכונית ספורט, רחפן, מכשירי טאבלט, פלייסיימן, טלפונים ניידים, מזגנים, מצלמות גרפרו, מסכים במימדים שונים, רמקולים, מכשירי קשר ועוד.

מה בין ציד, ביות וטכנולוגיה

מן האש המבויתת ועד לגלגל, מן החרב ועד לאלגוריתם, מציד בעזרת בזים ועד הטסת חללית, טכנולוגיה היא כל מערך ידע מצטבר שמאפשר לאדם לעצב ולשנות על פי צרכיו ושאיפותיו אובייקטים בעולם, יהיו אלה ישויות אורגניות, חומרים דוממים או אלמנטים סביבתיים. הגדרה זו כוללת תהליכי ביות של צמחים ובעלי חיים, כאחד הפרויקטים הטכנולוגיים הקדומים והמכוננים של האנושות. משמעותו הייתה ועודנה עיצוב מחדש והחפצה של יצורים חיים, המתומרנים כך שיעמדו לרשות צורכיהם של בני אדם ויגבירו את שליטתם בסביבה. השינוי האפיסטמולוגי שבו בעלי חיים נתפסים כישויות שניתן לעשות בהם שימוש מניפולטיבי, תועלתני ושיטתי הוא נקודת מפנה שבה ביות הופך מהתערבות "רכה" בטבע, לטכנולוגיה. כשהסוס משמש לתעבורה, הכלב לשמירה, הבז לציד והיונה להעברת איגרות, פירושו שהללו מופשטים ממהות קיומם המקורי בטבע ומתפקדים ככלים בשרשרת של פעולות שתכליתה ייצור, שירות ופיתוח שמהם נהנה האדם – לכאורה יצור בדרגה תבונית נעלה מהם. החיה נלקחת מסביבתה הטבעית, והופכת לאובייקט המעוצב בידי אדם ועל פי צרכיו. בעוד שחיית הבר שומרת על "טבעיותה", החיה המבויתת מאבדת את הקשר הישיר שלה לטבע בתהליך אינסטרומנטליזציה שהופך אותה למכונה, מכשיר, אמצעי. מפרספקטיבה זו, על כן, אין הבדל מהותי בין סוס לפטיש או בין יונה למכשיר טלפון.

ההיסטוריה האנושית מתחילה משעה שהאדם מגלה את יכולתו להמיר ולנווט את משאבי הטבע העומדים לרשותו לשימוש תועלתני. בראייה תאולוגית, שליטה זו על ישויות הטבע, ובעיקר על בעלי חיים, נשענת על צו אלוהי, קרי, היא בעלת עוגן מטפיזי שמתנסח בבראשית פרק א, פסוק כח, כפי שמופיע מעלה, באפיגרף המאמר. האדם מורס מתוקף צווי זה מעל הטבע, כמי שהוא מרכז ההווה, כמי ששולט בסביבתו, בין היתר, באמצעות הטכנולוגיה והודות לה. ההיסטוריה של המחשבה הפילוסופית אנתרופוצנטרית לא פחות מהתאולוגיה אחותה הבכירה; תפיסתו של אריסטו מציעה שהטבע יצר בעלי חיים ככלים פונקציונליים עבור בני האדם, הן בדמות מזון והן לעזרים שונים.⁴ לימים, תפיסות אלה התקבעו וזכו לתימוכין מדעיים, פוליטיים ואנתרופולוגיים. בעת החדשה המכניזציה וההחפצה של הטבע הלכה והקצינה; רנה דקארט, אבי הפילוסופיה המודרנית, הגדיר את מהותו הדואליסטית של האדם ועשה זאת בין היתר על חשבון בעלי החיים. אלה לדידו "אוטומטיים" – מכונות ביולוגיות, נעדרות נפש רוחנית הפועלות על פי חוקים מכניים בלבד.⁵

מרטין היידגר, מחשובי הפילוסופים של המאה ה-20, דן באופן שבו החשיבה הטכנולוגית המודרנית מצמצמת את הטבע – כולל בעלי החיים – למעין מלאי, כלומר לחומר גלם הממתין לניצול. הוא טען כי מהות הטכנולוגיה המודרנית אינה רק מכנית אלא גם פילוסופית, וככזו היא מציעה חשיבה הממסגרת את הטבע כמשאב זמין ונשלט.⁶ הסוס, הגמל והבז המבויתים והמאולפים הם מימוש של תפיסה היידגריאנית של הטבע כמשאב, ומשעה שסיימו את תפקידם ההיסטורי ככלי עבודה (שכן טכנולוגיה מודרנית החליפה אותם והפכה אותם לחסרי תועלת) הם נותרים סימבוליים, פריטים מוזיאוניים של עולם ישן, של טרום העידן המודרני ההיפר-טכנולוגי.

⁴ אריסטו, פוליטיקה (*Politics*), ספר א, פרק ח (b1256). אריסטו קובע שהצמחים נוצרו למען בעלי החיים, ובעלי החיים נוצרו למען האדם; חלקם למזון, חלקם לעבודה וחלקם לרווחה.

⁵ רנה דקארט, שיח על המתודה (*Discours de la méthode*, 1637).

⁶ מרטין היידגר, השאלה על אודות הטכנולוגיה ("Die Frage nach der Technik", 1954).

צִיד, המוטיב המרכזי ב**האתגר**, הוא אחד הצירים שניתן להסביר סביבו ובאמצעותו את הקשר שבין ביות לטכנולוגיה. מן המקובלות במחקר האנתרופולוגי שציד היה אחד הגורמים המזרזים לפיתוח טכנולוגיה משום שהוא הצריך – במיוחד כשהחל האדם לצוד חיות גדולות – שימוש בכלים. זה בתורו, איפשר וזירז את המהפכה החקלאית שבמסגרתה החל האדם לביית צמחים ובעלי חיים ולהתבסס במושבי קבע. במקביל, וכפועל יוצא, ביות בעלי חיים הניע מהלך היסטורי הדרגתי שבו הלך וזנח האדם את הציד כפעולה הישרדותית גרידא.⁷ עם הזמן הפך הציד לפרקטיקה של שעות פנאי, סמל סטטוס, פולקלור גברי ומסורת של הנצחת מיתוסים היסטוריים.⁸

מקובריק לאנקראני

ניתוח ההיבטים הקולנועיים והמושגיים של **האתגר** מבקש התייחסות מיוחדת לדימוי הטעון המופיע בדקתו החמישית ואשר ישמש בסיס פרשני לאורכו: גוש שחור, מלבני, הניצב דומם בלב המדבר. זהו דימוי מכוון להבנת הרובד הפילוסופי של הסרט. דימוי זה אינו רק בחירה אסתטית מרהיבה; הוא מהווה הומאז' ישיר, מודע לעצמו ורדיקלי, לאחד האייקונים הגדולים בתולדות הקולנוע – המונולית השחור מתוך יצירת המופת של סטנלי קובריק **אודיסאה בחלל**.

אולם, בעוד שההדהוד הקולנועי הוא אינטואיטיבי ומידי, המהלך הפילוסופי שאנקראני מבצע באמצעותו שונה מזה של קובריק. דרך שימוש באותו אובייקט מיסטי ומסתורי שני הבמאים מנסחים תפיסות שונות – אך משלימות – של זמן, קידמה והקשר שבין האדם, הטכנולוגיה והחיה: ב**אודיסאה בחלל** המונולית השחור מופיע בפעם הראשונה בפרק הנושא את השם "שחר האדם". הוא מפציע בפני קבוצת קופי אדם השרויה במאבק הישרדות יום-יומי, תקופה בהיסטוריה האבולוציונית שיכולה להיתפס כעידן הטרור ציוויליזציוני. זהו עידן של מלחמת קיום המתחוללת בין מינים וקבוצות של בעלי חיים והיררכיית טורף/נטרף בו היא הקטגוריזציה הבולטת של הישויות החיות במרחב פראי, טבעי "בראשיתי". המפגש הדרמטי של קופי האדם עם המונולית השחור משליך אותם לתוך תודעה חדשה, ומחולל קפיצה אפיסטמולוגית שבמסגרתה מתפתחת ההבנה שהמלאכותי הוא אפשרות והזדמנות למציאות והיררכיה חדשה, שבהן משתחרר קוף האדם מכבלי הטבע הדטרמיניסטי ומתחיל לרתום אותו לצרכיו. לא עוד אובייקט בסביבה אלימה ומאיימת כי אם סוכן שיש ביכולתו לקחת את גורלו בידיו. זהו ניצנה של הטכנולוגיה המפציע יחד עם שחר האדם. באחת מהסצנות הקונניות בתולדות הקולנוע, קובריק עורך קאט (Match Cut) אל השלכת העצם לאוויר כשהיא הופכת באחת לחללית, אלפי שנים מאוחר יותר. המונולית ב"שחר האדם" הוא אפוא המנוע של עליית האדם אל עבר הקידמה. הוא מסמל את הזינוק הטכנולוגי הלינארי, הפורץ קדימה מן הטבע הפראי אל עבר המכונה, מן החיה אל האדם, ומהאדם אל הסופר-אדם שמקדיש את מיטב מרצו לפיתוח ושימוש בטכנולוגיה, ובה בשעה משעבד עצמו אליה. ההיסטוריה על פי קובריק נעה בווקטור חד-כיווני מהישן אל החדש, מטכנולוגיה המבוססת בעלי חיים לטכנולוגיה אי-אורגנית. המעבר מהעצם המושלכת אל החללית העתידית לא מציג ניגוד בין טבע לטכנולוגיה אלא רצף אבולוציוני אחד שכן הטכנולוגיה היא גלגול של אותם כוחות בסיסיים של הישרדות, שליטה ותנועה, כפי שהם באים לידי ביטוי ב"שחר האדם".

⁷ Jared Diamond, *Guns, Germs, and Steel* (1997)

⁸ Ibid (p. 108); Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (1962)

אצל אנקראני, לעומת זאת, הבז, המטוס והמצלמה הם חוליות באותה שרשרת. אם אצל קובריק ההשתלשלות הדיאכרונית היא של העצם המתגלגלת לכדי חללית, אצל אנקראני – שציר הזמן שלו סינכרוני – מסורות העבר וטכנולוגיית ההווה מתקיימות בעת ובעונה אחת על המסך. המטוס הוא הגלגול המודרני של הבז, והלמבורגני, בהתאם, היא הקפיצה הטכנולוגית שמחקה את מהירותה המסחררת של הציטה. במובן זה, הטכנולוגיה לא מחליפה את בעלי החיים אלא ייצוגה בסרט משעתק, מרחיב ומעצים את יכולותיהם. אנקראני, אם כן, בשונה מקובריק, מפרק את הלינאריות ההיסטורית לטובת הצגת הטכנולוגיה כספקטקל מודרני.

בהאתגר המונולית השחור מוצב במרחב גאוגרפי ומסורתי שבו הקדמה הטכנולוגית כבר הגיעה לשיאה הראוותני ביותר. הוא ניצב בלבה של כלכלת הון ותשוקה שכבר השלימה את מהלך הקדמה. זהו היפוך זמנים בהשוואה לקובריק. עבור אנקראני המונולית במדבר מזמן מבט רטרופקטיבי, רפלקטיבי וביקורתי על עידן שאותו בישר אביו הרוחני **באודיסאה בחלל**. הצופה חווה, באופן אינטנסיבי, מציאות הספוגה בטכנולוגיה הכפופה גם היא להיגיון קפיטליסטי מובהק. אך לצד ובתוך המרחב ההיפר-טכנולוגי פטישיסטי הזה, מלוהקים הבזים והציטה כסימבולים חיים של עולם טבע טרום טכנולוגי. הם ממשיכי דרכם של קופי האדם של קובריק בכך שהם תובעים, כמו קודמיהם, את מקומם ההיסטורי כחוליה באבולוציה של האדם והטכנולוגיה. הם ייצוגים, סוכני משמעות שנושאים איתם היסטוריה של שליטת האדם, של החפצת הטבע ושל הטכנולוגיזציה שלו. בעוד שקופי האדם של קובריק משתלבים בטבעיות בעלילה ההיסטורית האבולוציונית, בעלי החיים של **האתגר** נראים מנוכרים לסביבתם, מאולפים ונתונים לשליטה. הם משמשים מראה ביקורתי, מעין תמרור הדורש עיון.

גבולות אלה נבחנים **בהאתגר** באמצעות טכניקות של הנגדה, הזרה ואבסורד: בסצנה קולנועית מפתיעה נראה שיחי' עשיר, לבוש גלימה מסורתית לבנה דוהר בלמבורגני בדרכים החוליות שבמדבר, כשלצידו יושבת צ'יטה הנראית כחיית מחמד. הניגוד הוויזואלי קיצוני; חיית היבשה המהירה ביותר בטבע, שהאבולוציה עיצבה כטורף פראי, סימבול של מהירות ואלגנטיות, זו כלואה בתוך קופסת מתכת היפר-טכנולוגית ויקרה שקוראת תיגר במהירותה ובעוצמתה על הטבע. הציטה והלמבורגני חולקות יחד את תפקידן כייצוג ריבונותו של האדם על הטבע, וכפיפותם של האדם החיה והמכונה לריבונות גדולה אף יותר, של ההון הממשי והסימבולי. זהו ביטוי מודרני גאוותני של מימוש הציווי התנ"כי "לשלוט ולרדות". הציטה, מבחינה היסטורית ותרבותית, היא סטריאוטיפ של חיית פרא שאינה ניתנת לתרבות. ביות שלה הוא אשליה, תוצר של אלימות המחזיקה את הפראי במצב של השעיה, הזרה וניתוק. על ידי הושבתה בלמבורגני, אנקראני מדגים כיצד הטכנולוגיה המודרנית מנסה לנכס את הפראי, כדי להמיר אותו לאורנמנט אקזוטי, אובייקט של כלכלת תשוקה. ההיבט הנצלני עד כדי גרוטסקה של מערכת יחסים זו שבין אדם לחיה ניכר בסצנה עוקבת שבה גבר קטרי מוביל בתוך מטוס מנהלים מפואר שישה בזים מאולפים בדרכם לתחרות ציד. הבזים ממוקמים בתא הנוסעים משל היו נוסעי מחלקת יוקרה, כנפיהם מקופלות, עיניהם מכוסות בברדסים (למניעת גירוי אינסטינקט הציד, ולצמצום חרדה), כפופים למבטו המפקח של בעליהם. במהלך הטיסה, המצלמה של אנקראני משתהה קרוב לבזים. חלקם מבצעים תנועות רפטטיביות, תזזיתיות ומקוטעות של הראש והצוואר. תנועות אלה נראות

אנומליות וייתכן שמשמשות עדות למצוקה עמוקה ולהזרה אלימה של חיה שנלקחה מסביבתה הטבעית, הושמה והותאמה לצורכי האדם, לאורחות חייו, לרצונותיו, ואף לגחמותיו. סביר להניח שאלה "תנועות סטריאוטיפיות" המוכרות למדע כלולאה מוטורית חזרתית המגיבה לסביבה לא מתאימה.⁹

הסצנה הגרוטסקית ומפרת השלווה הזו מהווה ביטוי קולנועי לכך שהמודרניות לא מעלימה את החיה אלא הופכת אותה לדימוי. חוקר הקולנוע ליפית טוען כי ככל שבעלי החיים נעשים נדירים יותר במרחב היום-יומי עקב האורבניזציה והתיעוש, כך הם חוזרים למרחב כמופעים חזותיים, סמלים ואובייקטים של תשוקה, המתווכים לחלוטין על ידי המנגנון הטכנולוגי והקולנועי.¹⁰ הציטה והבזים **בהאתגר** לא מוצגים כישויות ביולוגיות, טבעיות, אלא מלוהקים לסוכני משמעות וסימבולים. הבז מסמל מהירות, מסורת וכוח; הציטה מסמלת פראיות, נדירות וסכנה. כפי שאנקראני עצמו אומר, אלה אינם רק בעלי חיים אלא "דימויים נשגבים".¹¹

הסרט – כמו דמויות האנוש המשתתפות בו – לא מתעניין בחיה כשלעצמה אלא במערך המבטים, הטכנולוגיות והפנטזיות האנושיות המתארגן סביבה. כדי להבין את המשמעות האונטולוגית, הפוליטית והאתית של המפגש הזה, אפשר לבחון אותו גם מהפרספקטיבה של הפילוסופיה האמריקאית דונה הראוויי, הוגה מובילה במחקר ההיסטוריה של התודעה, הטכנולוגיה והמדע. בכתבתה על "מינים שותפים" הראוויי קוראת לפרק את הדיכוטומיה המסורתית שבין טבע לתרבות, ובין אדם למכונה. היא מציעה מודל לחיבור שאינו מבוסס על אדנות, שליטה והיררכיה, אלא על קיום משותף, מתוך כבוד לשונותו של האחר הלא-אנושי. אולם, **האתגר** מראה לנו מודל מעוות, קפיטליסטי, היררכי ופטריוארכלי – אחר לגמרי מהחזון האידאלי של הראוויי של שותפות הדדית של מינים, החותר לשוויוניות ולשחרור. השילוב של ציטה למבורגיני או בז'מטוס בתיווך אנושי, הוא אנטיזה לקיום המשותף שהראוויי קוראת לו; הוא מציג סיטואציה אלימה שבה הטכנולוגיה אולי משחררת את החיה מתפקידיה המסורתיים (למשל כשהסוס הפסיק להיות כלי תחבורה, והשור כליל חרישה), אבל תחת זה משעבדת אותה לצורך הפגנת ריבונות והון סימבולי. אם אצל הראוויי יחסים עם מינים שותפים צריכים להתבסס על פגישות פנים אל פנים המכירות בייחודיות של החיה,¹² אצל אנקראני האדם המודרני כמעט שאינו מתבונן בה. תחת זאת הוא משתמש בחיה כהרחבה של האגו הטכנולוגי שלו. הוא לא מציע לצופה נוסטלגיה רומנטית לטבע בתולי, אלא מראה כיצד הקידמה הטכנולוגית הקיצונית והיוקרתית יוצרת מרחב גרוטסקי שבו החיה כלואה, מבוימת ומנוכרת לטבעה. ה"לכבוש ולרדות" של בראשית א' נדונים **בהאתגר** כביקורת על סטייה, על כך שהפכו למטרה בפני עצמה ולא אמצעי לצורך התכלית הראשונית – גשוג, התפתחות וצמיחה – "פרו ורבו ומלאו את הארץ". מהלך נוסף של החפצה והזרה, המפרק את הפוטנציאל האקולוגי ההרמוני של המפגש בין האדם לטבע, מגיע לשיאו הדרמטי בסצנה של התפילה המשותפת של רוכבי האופנועים.

⁹ Mason, Georgia J., "Stereotypes: A Critical Review." *Animal Behaviour* 41, no. 6 (1991), pp. 1015–1037.
¹⁰ Lippit, Akira Mizuta, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

¹¹ Thom Bettridge, "Cheetah vs. Lambo: Yuri Ancarani's Capitalist Mirage," 032c, December 12, 2016, <http://032c.com/2016/12/12/yuri-ancarani-cheetah-lambo/>.

¹² Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003); Idem, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

אנקראני מעתיק כאן את המבט הביקורתי אל המרחב הרוחני של האדם עצמו, ומנסח דימוי חזותי שהוא תמצית הגרוטסקה הקפיטליסטית החומרנית. הסצנה מציגה חבורת גברים שעוצרים את רכיבתם במדבר, פורשים שטיח ומקיימים את מצוות התפילה המוסלמית. המצלמה בוחרת בקומפוזיציה ייחודית ומפתיעה; היא מציבה את קבוצת הגברים כשהם כורעים, משתחוים וסוגדים על האדמה, ולצידם, דומם אך נוכח בצורה אגרסיבית, אופנוע הארלי דיווידסון מוזהב – אובייקט טכנולוגי מתכתי, יקר וזר לסביבה. זהו דיסוננס אבסורדי, המטשטש את הגבול שבין הרוחני לחומרי. במהותה, מצוות התפילה היא אקט של התבטלות רוחנית מוחלטת בפני אל מטפיזי וכול יכול. אולם, המבט הקולנועי הסטטי והמרוחק של אנקראני מייצר אשליה אופטית ומושגית הפוכה; זווית הצילום והקירבה הפיזית בין הגברים המשתחוים לבין האופנוע המוזהב גורמת לסגידה להראות כאילו היא מופנית, הלכה למעשה, אל החפץ עצמו, אל המכונה. זהו רגע מובהק של פטישיזם טכנולוגי במובנו המרקסיסטי והפסיכואנליטי העמוק ביותר. האופנוע הנוצץ הופך לגרסה המודרנית של עגל הזהב המקראי; חפץ מתכתי מעשה ידי אדם שמנוכס לו כוח מיסטי, הוא מעורר תשוקה, יראה והתפעלות ומשמש אלטרנטיבה חומרית למשבר רוחני. זהו רגע הלכוד את חבורת הגברים המאמינים הסוגדים לכאורה לפסל וחוטאים בעבודת אלילים מודרנית. הזהב של המכונה אינו מייצג עוד קדושה מופשטת ומטפיזית, אלא עושר היפר־קפיטליסטי והישג טכנולוגי אנושי. הסצנה חושפת אבסורד קיומי; האדם המודרני, גם כשהוא מבקש להתנתק מהעולם החומרי העכשווי ולחזור אל הספיריטואלי והנשגב, שבו לחלוטין בתוך הארכיטקטורה של המוצרים שהוא יצר. האדם בסרט אינו סוגד עוד לבורא עולם או לכוחות הטבע המקיפים אותו; הוא סוגד בעקיפין להישגיו הטכנולוגיים שלו עצמו, לאדנות שלו על המרחב ולכוח המכני המאפשר לו לחצות את המדבר במהירות דורסנית.

בסופו של דבר, המהלך הפילוסופי של **האתגר** מחבר בין שני קטבים של אותה פנטזיה אנושית מודרנית; הפיכת החיה ל"דימוי נשגב" והפיכת המכונה לפִּטִּיש. כמו הבז והציטה המרוקנים מקיומם הביולוגי והופכים לייצוגים סימבוליים של כוח ופראיות בשירות האגו האנושי, כך האופנוע המוזהב נטען בחיוניות כמעט אלוהית. "השד שבמכונה" (The Ghost in the Machine) – המושג שטבע הפילוסוף **גילברט רייל** (במקור כביקורת על הדואליזם של דקארט המפריד בין גוף חומרי לנפש רוחנית) – מקבל אצל אנקראני תפנית אירונית.¹³ בסצנת התפילה מתחולל היפוך מוחלט של המושג; בעוד שרייל ביקש לשחרר את הגוף מהתפיסה שמפעיל אותו "שד" רוחני חבוי, וזאת על ידי מטריאליזציה ומכניזציה של האדם, הרי שאצל אנקראני המכונה המתכתית היא זו שמונפשת, קרי נטענת בנוכחות רוחנית, עד שהיא הופכת למושא סגידה. במקביל, בסצנת הבזים במטוס, מתרחש התהליך ההפוך – החיה האורגנית, שאמורה לייצג את הרוח הפראית והחופשית, מרוקנת מחיוניותה הטבעית, ונראית כמי שעוברת רדוקציה לאובייקט מכני, כמעט רובוטי, ברוח של דקארט. אותן תנועות סטריאוטיפיות של הבזים רעולי הפנים הופכות אותם למעין רוחות רפאים, שדים הכלואים בתוך גוף מכני, בעוד המכונות קמות לחיים כישויות פטישיסטיות וכעגלי זהב מודרניים.

חזרה לטבע?

¹³ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (1949)

על רקע נוף פראי, בטבורו של מדבר צחיח, נוכח מרחבי טבע עצומים, שוממים, סחופי רוח וחול, מוצגים בפנינו גיבורי סרטו של אנקראני: בעלי חיים, בני אדם ומכונות. למרבה ההפתעה כל הישויות חולקות באופן שוויוני למדי זמן מסך, מיקוד ותשומת לב. בעולם היררכי שבו "האדם הוא מידת כל הדברים", ההכפפה שלו, לצד בעלי חיים, מרחבי הטבע והמכונות הדוממות, לאותה אמת מידה של התייחסות קולנועית היא קריאת תיגר. הדמויות האנושיות בסרט כמעט שלא אומרות דבר. הן דוממות, נעדרות חיוניות, כמעט מופשטות מאנושיות. הדיבור והשפה, אותה סגולה המשמשת עוגן היסטורי לטענת מותר האדם מהחיה כמעט ואינה נוכחת. המציאות הנשקפת היא כזו שבה הטכנולוגיה מחזירה באופן פרדוקסלי את האדם למעמד של ישות בין ישויות, רכיב שווה ערך באונטולוגיה שבה דווקא מתעמעמים יחסי הכוח והשליטה. המצלמה של יורי אנקראני מטשטשת את ההיררכיה הפרדיגמטית ששמה בקודקודה של פירמידת הישויות את האדם כמי שהוא תכלית הבריאה וכמי שיועד, בצו אלוהי, לשלוט בטבע. היא חותרת תחת האתוס האנתרופוצנטרי, מזווית מקורית, ומציגה אדם מודרני במשבר זהות: הוא משתמש בבעלי חיים כמי שמספקים לו חיבור אשלייתי לטבע קדום, ובטכנולוגיה שמעניקה לו אשליה של כוח אלוהי ושליטה עתידית בעולם. אלא שנראה ששליטתו הולכת ומתערערת ומעמדו הולך ונחלש אל מול שליטת כלכלת ההון והמעמד. נראה שהגולם הטכנולוגי והקפיטליסטי קם על יוצרו, כפי שממחיש באופן מטפורי פריים שבו אחד הנערים מנסה, לשווא, ללכוד את הרחפן שמעופף מעליו. המכונה יצאה ממנו ומשליטתו כמי שכפאה השד של רייל. היא כבר לא תחת הנהגת האדם, יוצרה (בניגוד גמור לבעלי החיים שנראה שהאדם הצליח לכבוש באופן מוחלט).

כמו **בהציפורים** של היצ'קוק (1963) גם כאן התהפכו היוצרות, והאדם המבקש ביהירותו לרדות ולמשול מוצא עצמו חסר אונים, קצר יד, קורבן של כוחות חיצוניים שהוא הולך ומתקשה לשלוט בהם ולהבינם. קשה שלא להרהר **בהציפורים** האייקוני, בסיקוונס הפתיחה של **האתגר**. הוא מתחיל בתקריב על פניהם הסקרניות של שיחיים בדואים המתבוננים מעלה, על רקע נגינת חליל המדמה ציוצים, ונמשך לתוך מבנה רחב ידיים, המאוכלס בעופות דורסים.

בעוד המצלמה הסטטית עוקבת אחר מעוף ציפורים מעגלי במבנה, המיקס המוזיקלי משתנה בהדרגה – צלילי כלי המיתר הולכים וגוברים בקרשנדו מאיים, המגיע לשיאו ונחתך בבת אחת על ידי המיית תוף רועמת. הבזים המעופפים באולם, על רקע הדרמה הווקאלית ההולכת ומתעצמת, מהדהדים במובנים רבים את סרטו של היצ'קוק. **הציפורים** מתחיל באופן דומה כשהן כלואות בכלוב בחנות, כלומר דימוי של טבע מבויט ומשועבד לחלוטין, ואז הסדר מתהפך ומהווה את גרעינו הפילוסופי של הסרט: הציפורים הן שכולאות את בני האדם הנבוכים והמפוכחים בתוך הבתים. היצ'קוק הציג את המעבר הדרמטי מעולם האנתרופוצנטרי שבו שליטת האדם בלתי ניתנת לערעור למציאות שאין ודאות מי שולט בה. סופו של **האתגר** מיטיב להדגיש את ההבחנה שלו מהקלסיקה של היצ'קוק: בסצנה דרמטית בת שלוש וחצי דקות אנקראני עובר לשימוש בשוט נקודת מבט של הבז (POV Shot): מצלמת גרפרו קומפקטית המחוברת לגופו מתעדת את מעופו התזזיתי במרדף אחר יונה המועדת לטרף. הצילום הייחודי מייצר פריימים רועדים ובלתי יציבים, המבליטים את הדינמיקה הפראית של הטבע. אותו טבע שממנו נלקח הבז כדי להיות מושלך לתוך המציאות הטכנולוגית האנושית. כעת, הוא חוזר למצבו הקדומי כאורגניזם טרום טכנולוגי, במעין שיח עם קופי האדם של קובריק טרם הופעת המונולית, אך רק כייצוג חיוור וכנוע שלו.

ציד היונה הוא שיא שדוחק לכאורה את דמויות האנוש מהמסך ומותיר בחזיתו את הבז. אולם גם בהיעדרם, מניפולציית בני האדם מהדהדת בהפעלת העוף הדורס, כטכנולוגיה הציידית שהוא מייצג עבורם. הצייד הופך לספקטקל אלים ובידורי, בידיהם של גברים מסורתיים, בעולם שבו האדם החיה והטכנולוגיה כפופים לכסף גדול. באורח החיים הבדואי, שלפי אנקראני "עבר שינוי גנטי באמצעות הקפיטליזם",¹⁴ הבזאות אינה אלא תרבות פנאי, מופע ותחרות. בדומה לענפי ספורט מודרניים, היא מקיימת סביב עצמה קהל, מוסדות וכלכלה שלמה. המסורת הופכת לאובייקט של תשוקה, למנגנון תרבותי רחב המארגן סביבו זהות לאומית, מעמד ודימויים של עבר מדומיין.¹⁵ הניגוד והאבסורד, וההדהוד ל-2001: **אודיסאה בחלל** הופכים את **האתגר** ליצירה אפקטיבית "הרותמת את סוסי המדיום למרכבת הרעיון".¹⁶ אצל אנקראני הטבע והטכנולוגיה, המסורת והקדמה, החיה והמכונה, אינם חדלים להתקיים כקטגוריות מובחנות, אך הם חדלים להופיע כקטבים מנוגדים. הסרט מותיר אותנו בעולם שבו הבז, הציטה המטוס, המדבר והמצלמה שייכים כולם לאותו מארג של דימויים; עולם שבו היטשטשו הגבולות בין מקור לחיקוי, בין קדום לעתידני, ובין החיים לבין הטכנולוגיות שנוצרו בדמותם.

¹⁴ Bettridge, "[Cheetah vs. Lambo](#)"

¹⁵ Koch, "Gulf Nationalism", pp. 524–525
¹⁶ הנרי אונגר, קולנוע ופילוסופיה (תל אביב: דביר, 1991).