

מבוא ל"הערת שוליים"

(* הערת שוליים, (2010) במאי: יוסף סידר

(* מאת גב"ח

פרופ' אליעזר שקולניק, פילולוג ומומחה לחקר התלמוד, מתבשר לפתע בשיחת טלפון, שאחרי עשרים שנות מועמדות וציפיה, נמצא סוף סוף ראוי לקבלת פרס ישראל. פרופ' שקולניק, חוקר קפדן שעבודתו המונומטלית האחת – מחקר בן שלושים שנה להוכיח את התזה, שקיימת גרסה מקורית לתלמוד הירושלמי, השונה מגרסתו המוכרת – ירד לטימיון רגע לפני פרסום התגלית, לאחר שעמיתו – יריבו, פרופ' יהודה גרוסמן – מצא במקרה את העותק המקורי. כך אמנם אושש את ממצאי המחקר של שקולניק אך, בו בעת, הפך אותו לחסר כל תועלת. שקולניק הנגזל נותר עם עדות אחת ויחידה לחשיבות תרומתו לעולם. גאוות חייו היא הערת השוליים שהקדיש לו ידידו ומורו י. נ. פיינשטיין בספרו המונומנטלי: "מבוא (ללא ה' היידוע) לנוסח ספרות התנאים".¹

בד בבד, מצלצל גם הטלפון של בנו, פרופ' אוריאל שקולניק. הוא נקרא בדחיפות לפגישה כמעט חשאית שבה מבשרים לו למרבה זועתו, שההודעה על זכייתו בפרס ישראל הגיעה בטעות אל אביו. אוריאל יודע, שמאז שנגזלה ממנו הזכות להינות מפרי מחקרו ומהכרה ממסדית באשמת אותו גרסמן שהוא גם יו"ר ועדת פרס ישראל, אליעזר שקולניק הפך לאדם מריר ונרגן, המתקשה לשמוח בשמחתו של בנו, גם חוקר תלמוד, אך מוערך ואהוד על הכל.

כדי לשמח את אביו, להחזיר צדק לכנו, ולמנוע קרע גדול יותר בינו לבין אביו, אוריאל מחליט לעשות את הדבר היפה והנכון לתפישתו. הוא מאלץ את הוועדה להעניק לאביו את הפרס כפי שהובטח לו בשגגה, מבלי שיידע על כך. – בתמורה, התחייב שלעולם לא יעלה את שמו כמועמד לפרס. אלא שאת אליעזר שקולניק לא כל קל לרמות. המילה הכתובה, המורגלת, על אף צניעותה בחשיפת צפונותיה בפניו, מתמסרת לו גם הפעם ומגלה לו את דבר השקר והתרמית. ולכן, שהוא פוסע בדרכו לקבל את הפרס

לא שכחתי לסיים את התקציר. כך באמת מסתיים הסרט. וזה גם אינו תקציר הסרט אלא כמעט כל עלילת הסרט ("הערת שוליים"). כפי שאפשר לראות, העלילה פשוטה ומובנת (למעט הסיום). אין כל צורך בהשלמת פער. המבנה הנפשי של הדמויות לא קשה להבנה, וכך גם הקונפליקט שבין האב ובנו. גם הדילמות ברורות – השפה מובנת, אין צורך להתמצא בתכני התלמוד או בעולם האקדמי כדי להבין בדיוק מה קרה בסרט ובמה הוא עוסק. ואכן, מי שיוצא מהאולם חש שהבין על מה הסרט. הבעייה היא רק, שכל אחד מבין אותו אחרת לגמרי.²

זאת משום "הערת שוליים" הוא אחד מהסרטים היותר מורכבים, ומאתגרים שנראו בישראל בוודאי, וכנראה גם בכלל.

¹ כמה אירווה במשפט אחד! ככל שהספר "מונומנטלי" יותר, כך פחות נחשבת הערת השוליים המצטננת לה ובניגוד לכותרת המצננת לכשעצמה: "מבוא".

² צירפתי נספח עם אוסף של ניתוחים, רובם על ידי מבקרים מוכרים, ושם ניתן לראות בברור – שכל אחד מהם ברור לחלוטין – דבר מה שהוא שונה בתכלית מהמבקרים האחרים, המשוכנעים לגמרי בצדקתם הם

אני רוצה לטעון בעבודה זו, שהסרט בנוי באופן שמזמין את הצופה להבנות מחדש את היצירה, גם מבלי משים, על פי נטיות והדגשים המתאימים לו כדי שכל אחד יוכל לצפות ב"הערת שוליים" משלו. הסיבה נעוצה במבנה הייחודי, אולי באופן חסר תקדים, של הסרט. הוא אינו יצירה נרטיבית אחת אלא אגד של כמה יחידות נרטיביות (כמעט) עצמאיות, המצטלבות זו בזו, חולקות יחד את אותו מבנה שטח ואותן דמויות, אך שלכל אחת מבנה עומק משלה, המאורגן סביב קונפליקט נפרד ואמצעי מבע משלו וביניהן מפוזרים בנוסף גם "מלכודות משמעות" שמאפשרות טוח רחב ופורה לפרשנויות חדשות נוספות, מרחיקות לכת ומנומקות.

לרוב, יצירה נרטיבית אחת, ספר, סרט, סיפור קצר, הצגה או ספר, מסתפקים בקונפליקט מרכזי אחד או שניים לכל היותר, (אחרת, לא היה מכונה "מרכזי"), אלא אם מדובר ביצירות רחבות יריעה במיוחד. כל יצירה יכולה גם להיות מרובדת, ואפילו רצוי שתהיה, אבל לא לכך אני מתכוונת ב"יחידות נרטיביות". הפרשנות שלי תלויה ביכולת לבדל בין "רובד" של הסיפור לבין "יחידה נרטיבית" – מונח שנאלצתי להמציא לצורך הניתוח של הסרט הזה כי עוד לא נתקלתי, לא במבנה כזה ולא במונח המתאר אותו. אם לא אצליח, תקרוס מרבית התיאוריה הפרשנית שאני רוצה להציע ולכן אנסה להגדיר:

רובד ביצירה, כפי שאני מבינה אותו, הוא המרחב שאינו חשוף על פני מבנה השטח, אלא משוחזר מתוך האינפורמציה הגלויה, בעזרת הבנה פסיכולוגית, השלמת פערים, הצלבה עם ידע חוץ דיאגטי וכו'. או - שהוא סוג של פרשנות של מבנה העומק מזווית מבט אחרת או עולם אחר. ליצירה אלגורית, למשל, יש רובד גלוי - שהוא מבנה השטח, ורובד סמוי - שהוא פרשנות אנלוגית שמעניקה מבנה שטח אחר לאותו מבנה עומק. כמו שניתן, למשל, לפרש את "האדוני והרוכל" לעגנון, כאלגוריה ליחסי הטורף-נטרף שבין הגויים ליהודים. מבנה העומק פה נשאר כפי שהוא-יחסים של טורף וקורבן, והתוויות של מבנה השטח מומרות בתוויות מעולם שמחוץ לדיאגזיס.

ב"הערת שוליים" יש רובד פסיכולוגי. על פני השטח ניתן לראות את הקושי של הדמויות - למשל - הקושי של אליעזר שקולניק לתקשר עם אשתו, וברובד הפסיכולוגי, הרוחש מתחת לגלוי- ניתן להניח שקיימת מצוקה, שיש לה סיבות והסטוריה משלה - שאפשר לנסות ולשחזר משפת הגוף הנראית על המסך, מדיאלוגים ביניהם (בעיקר מהעדרם) וכו'. אפשר למצוא רובד אחר, שבאמצעות אינטרטקסטואליות חובר למיתוסים - עקידת יצחק, או רצח האב באדיפוס (השאלה רק, לשם מה? מיתוס, בהיותו סכימה בסיסית, הוא חומר בניה לכל הסיפורים בעולם. מה הטעם, אם כן, לחזור ולגלות, כל פעם מחדש, שזה בדיוק מה שעושה מיתוס?).

ההבדל בין רובד לבין "יחידה נרטיבית" הוא בעיקר בכך שרובד "נצמד" לקונפליקט הגלוי ואינו יכול לעמוד בפני עצמו, ואילו אותן "יחידות נרטיביות" אצל סידר- כמעט שניתן לבדד אותן בעריכה, ולהציג כל אחת מהן כסרט (כמעט) שלם³. גם היחידות הנרטיביות, שמרגע זה אכנה אותן "מסע" – אינן לחלוטין עומדות בפני עצמן. כולן ניזונות מאותו סיפור מעשה אחד, וחוסות תחת כמה טקטיקות מרכזיות שתפקידן להביא ללכידות הטקסט. אבל למרות שמדובר באותה עלילה, ולא ברובד פרשני אחר – כל אחת ניזונה מחלק משלה בעלילה- ודי בהסתמך מרכז הכובד בה - כדי לחשוף את המסעות השונים, כפי שאנסה להראות. (למשל- אפשר לראות בסצינת

³ אני כל כך משוכנעת בכך, עד שניסיתי, בעזרת תוכנת עריכת סרטים – לגזור מסע אחד מופרד ועצמאי, אך התייאשתי לבסוף מסיבות טכניות בלבד)

משרד החינוך את מרכז כובד העלילה של מסע אחד, שעוסק בקונפליקט שבמרכזו המאבק שבין אב ובנו על יוקרה, או לראות בסצינת "משל החרסים" את שיא הסרט ובמקרה זה - מדובר בסרט עוסק בשאלת האמת מול היופי). המסעות גם מצטלבים זה בזה, לעיתים לכדי חפיפה ובעיקר - מאוגדים יחד בתחבולות איחוי מתוחכמות. כל זה הופך את "הערת שוליים" ליצירה, שהכינוי "קאנונית" - הולם אותה במלוא מובן המילה. אנסה גם להראות כיצד שימוש מושכל באמצעי המבע איפשר את דחיסת המסעות השונים לתוך זמן הקצר של הסרט (84 דקות). כיצד סצינה אחת שירתה יותר ממסע אחד על ידי כך שהתרחשויות והדיאלוג סיפורי אחד, והצבעוניות שבה, בעזרת שפת צופן צבעונית שהוטמעה באופן מושכל לאורך הסרט (ובמקביל לעלילה) - "לימדה" את הצופים את השפה וברגע הנכון פסקה את פסוקה.

מבחינה צורנית, יש לציין כמה מאפיינים בולטים, שרובם מגוייסים לשרת את תפקיד האיחוי:

- ריבוי עצום של סגנונות שונים הוא מאפיין עיקרי.
 - חלוקה פורה ביניהם יכולה להיות חלוקה בין סגנונות מימטים ולסגנונות מטא-דיאגטיים
- בין הסגנונות המימטיים השונים ניתן למנות את כל אותן הסצינות הריאליסטיות לעילא, שבהן עיצוב המרחב הדיאגטי גילה נאמנות למציאות עד לפרט הקטן ביותר (ידוע, למשל, שסידר בנה את הספריות בביתם של השקולניקים לא רק באצמעות ספרים אמיתיים, אלא גם בחר את הספרים שצפוי למצוא בספריתם של חוקרי תלמוד - וזאת למרות שלא ניתן להבחין בשמות הכותרים. תיאור החיים האקדמיים כל כך ריאליסטי עד כי ישנם אנשים המשוכנעים שסידר עשה את הסרט עליהם). אבל גם חיקוי המציאות מוצג בסגנונות שונים: סרט מתח (סצינות ה"אישה המסתורית"), בורלסקה קישונית (סצינת משרד החינוך), סצינות סיריאליסטיות שבהן התוכן, אמנם, לא ריאליסטי, אבל המצג כן (סצינת ה"מזבלה" וסצינת "ספרא וסיפא" שבו שקולניק נראה במדי סיף, למשל).

הסגנונות החורגים מהמימס: פריצות מסך גרפיות מלאכותיות כגון כותרות, טקסטים שמופיעים על הצילום, פיצול מסכים, voice over, סצינות שנראות כמו סרטוני הדרכה (סצינת "ערב שבועות") ועוד סגנונות רבים אחרים. אפילו הטיפול בזמן של הסרט, שערוריתי: כמעט במחציתו, (בדקה ה-36 מתוך 84 ד') - עולה כתובית הפתיחה עם הלוגו הנאה. מסתבר שעד כה צפינו בהקדמה, ורק עכשיו מתחיל הסרט. (לא נורא, יחסית לשערוריה האמיתית, שהיא, למה הוא לא נגמר...) למעשה, חילוף סגנוני משמעותי ונראה לעין נוצר כמעט בכל מעבר בין סצינה אחת לשניה, כשעל כל אלו חולשת, בעוצמה שתלטנית, מוסיקת פס-הקול המקורית (הנהדרת) של המלחין עמית פוזננסקי. אבל אם זה סרט שמנסה להסתיר את היותו ריבוי - מדוע לפרק אותו עוד יותר ממה שצריך? לדעתי, משום שעירוב הסגנונות יוצר חוויה שמפרקת את הסרט לפרגמנטים קטנים כל כך עד שהסגנונות הצורניים המרובים יוצרים סוג של אחידות מתוך ריבוי כך שעירוב סגנונות הוא סגנונו המובהק של הסרט. (כמו שארבע ציורים זה לצד זה הם ארבעה ציורים. חמש מאות ציורים זה לצד זה - הם יצירה קולאז'ית אחת (או, מוזיאון). התחבולה הזו מאפשרת לסידר להסתיר - בעזרת הרבה "תפרים" קטנים - את התפרים הגסים יותר - שנושאים משמעות תוכנית - בין כל "מסע". הסגנונות השונים יוצרים דפוס - מעין פאטרן חוזר על טאפט - שמרגיל את הצופה לחווית צפייה צורנית פרגמטלית - קליידוסקופית - שנתפשת על ידי הצופה כסגנון

גרידה, וכך מאפשרת לתת-המודע שלו "לבחור" מבלי משים 'הערת שוליים' משלו, בסרט המלוכד לכאורה, שנדמה לו שמדובר באותו סרט שכולם צופים.⁴

הפרגמנטציה, יחד עם "מלכודות משמעות" קטנות ורבות שמגרות את דחף הפרשנות: (למשל: למה סייף, מי האישה, מה חשיבות השיחה על היהודי הגלותי מול הישראלי, שנקלטת באקראי, למה הקלזאפים המופיעים שלא על פי חוקי הקונבנציה, וכו'), מעניקים חומרים עשירים שבאמצעותם יכול כל צופה לרקוח לעצמו תרבות משלו. קצת כמו בר-סלטים שבו אפשר לבחור מתפריט סלטים שהרכבם כבר נקבע, או לנסות להרכיב מנה אישית, מהיצע של סוגי מצרכים.

כל אלו תחבולות שמפרקות את רצף הטקסט. תחבולות אחרות נועדו להביא לכידות החוויה: קטעי **המוסיקה** השלטתניים, למשל, מלכדים את הפרגמנטים השונים בעזרת מוטיבים חוזרים ומאד מובחנים, הפועלים בעוצמה על החוש. גם **צבעוניות** הסרט, תפקידה הראשון הוא ליצור תחושת לכידות (על התפקיד השני אפרט בהמשך): "מיתוג" הסרט, ממש כמו שחברה מסחרית ממתגת ומבדלת עצמה על ידי צבעוניות משלה, על ידי רגיסטר מצומצם של צבעוניות אפרורית פסטלית עקבית שמאחדת בין הסגנונות הצורניים השונים.

עד כאן הקדמה הכרחית, ועכשיו נעבור ל-



לאחר כותרות הקרדיטים, (שחולפות כמו במקרן מיקרופילים – המכשיר שבאמצעותו חוקרי טקסטים משתמשים למחקרם) הסרט פותח בכתובית:



⁴ משעשע לקרוא את התגובות הרבות של הצופים. הרבה מאד פעמים נשמע המשפט – "איך אף אחד לא מבין, שהסרט עוסק ב.....!"

ואכן, כשהשקופית נעלמת אנחנו רואים את פרופ' שקולניק (שלמה בר-אבא) בספריתו, עומד שלוב ידיים וכל שפת גופו מעידה על אומללותו. אישתו ממתינה לו למטה במונית, אבל ברור שהוא לא ממהר לעצור את עיסוקיו, שכרגע כוללים עמידה קדחתנית בחיבוק ידיים. הסיקוונס מתחבר באמצעות פס-קול, מקדים את העתיד לבוא ופורץ לתוך הסצינה הזו – כשהוא משמיע כבר עכשיו ברקע את הדברים שנושא מנחה טקס שאליו פרופ' שקולניק אמור להגיע בקרוב. כך אנחנו שומעים כבר עכשיו על הישגיו האקדמיים של פרופ' שקולניק כפי שהם מוקראים על פני במה בטקס שעדיין לא נראה. (אנאלפסיס עדין ומוכמן). פרופ' שקולניק התגבר על אי החשק ועכשיו הוא יורד למטה אל אישתו הממתינה לו במונית. מתחרט, חותך ומודיע שילך ברגל.

בסצינה הבאה מתאחד בין המקום והזמן באולם המוזיאון, בטקס שבו נמצא הקריין שקודם שמענו רק את קולו ברקע. פרופ' שקולניק יושב בפנים מכורכמות וגבינים מכווצים ליד אדם צעיר ממנו הלבוש, שלא כמוהו, בחליפה רשמית. מנחה הערב ממשיך למנות את הישגיו של הפרופסור, הנימוקים לצירופו כחבר באקדמיה הישראלית למדעים.

המנחה מסיים סוף סוף את דבריו ופרופסור שקולניק נקרא לבמה. על רגליו קם דווקא הצעיר שלימינו. גם הוא פרופ' שקולניק- זהו אוריאל שקולניק, הבן. (ליאור אשכנזי)

כל הסיקוונס היה תרמית מכוונת. נרקח עבורנו כקולז' – תחת פס הקול שהקדים את זמנו וחלש על פני שלוש מקומות שונים: הבית של אליעזר שקולניק, הכביש עד שלבסוף הגיע אל "מקומו" הטבעי במוזיאון ישראל. הצופה התמים, המוטעה, המותעה והמתועתע, הרכיב על דעת עצמו את החלקים השונים של התצריף וקשר, ומתוך נוחות או עצלות מחשבה, חיבר בין הנאמר על מישורו – לבין הדמות הנראית על המסך.

תרמית, ובלבול בין שני השקולניקים, בהקשר של טקס קבלת פרס, הוא תמצית העלילה כולה. צפינו במיזאנטריה, שנרקח בטקטיקה של קולאז' קולנועי שתפקידו להבנות תפישה (מוטעית) בתודעת הקהל, באמצעות פס-קול שמחבר תמונה אחת, לאירוע שני. נושא בלבול הזהויות⁵ יהיה גם המסע שאפתח בו:

מסע ראשון: זהויות

למרות ששני השקולניקים חולקים את אותו שם, ואותה אות ראשונה בשם הפרטי, ושניהם עוסקים באותו תחום אקדמי ועובדים באותו חוג, קשה שלא להבחין שכל אחד מהם מאפייני אישיות ייחודיים ושונים מאד זה מזה: שקולניק האב הוא אדם סביל, ממורמר, קפדן, סטטי, תנועותיו איטיות, הליכתו מדודה, הרגליו מקובעים. חמור עקשן ש"הולך עם האמת שלו עד הסוף" (כהגדרת דיקלה). ביקורתי, שיפוטי, לא מרוצה ולא מרצה. יחסיו עם אשתו (עליזה רוזן) מבוססים על שתיקות, ניכור וזרות. כשהוא לא בספריה הוא מעדיף לבלות את ימיו בבית – ספון לבדו במשרדו הסגור – ועל פי המיטה המוצבת שם – גם את לילותיו. אוזניות צהובות גדולות אוטמות את צלילי העולם החיצוני ככלל, ואת צרימות קולה של אישתו, בפרט.

כמעט ההפך המוחלט ממנו – שקולניק הבן, (ליאור אשכנזי) הוא אדם אקטיבי, מלא חיים ושופע חיוניות. פניו אומרות טוב-לב (אם כי רצוי "להחזיקו תמיד במצב של חנופה מתונה", כפי

⁵ (*) האירתי 'ידיתי' שולה ורדינון אודות המסע הזה

ששמענו שנאמר מאחורי גבו). לרוב נראה כשהוא נע בתזזיות, מטופח, ספורטיבי אהוד על סביבתו, מרצה וסופר פורה שהוציא תחת ידו פרסומים רבים (אביו לא פרסם דבר מעולם וכמרצה יש לו תלמידה אחת בלבד, שאינה נמנית, כפי הנראה על מאור הגולה.) הוא אינו קפדן כאביו. מבחינתו, העניין במחקר האקדמי הוא "כל הזמן להיות בתנועה" כלומר - לפרסם גם מחקרים שהוא אינו סגור עליהם. יחסיו עם משפחות, למעט בנו, נראים כחמים, ישנה תקשורת מתוך קירבה בינו לבין דיקלה, אישתו (עלמא זק). אפילו לאור מאפיינים חלקיים אלו – נראה שלכל אחד מהשקולניקים זהות ברורה ומובנת, המובלטת על ידי הניגוד בין השניים.

אלא שההבחנה בין השניים הופכת להרבה פחות ברורה מרגע שהפקידה של שרת החינוך מבלבלת בטעות בין שמותיהם. מרגע זה מתחיל מחול דחוס במיוחד של איפיונים מתחלפים וחילופי תפקידים:

תופעה קבועה בחייו של אליעזר שקולניק המוקדם- לעמוד מושפל מול קצין ביטחון שמסרב להכניסו "פנימה"



החל מהרגע שבו אליעזר מתבשר בטלפון על זכייתו בפרס – למרבה תדהמתו, השומר בכניסה לספריה מאפשר לו לעבור ללא בידוק. הוא אמנם מתייבב בשער יומיום מזה ארבעים שנה ובכל מזג אויר, אבל נראה, ששנים של תחושת ניכור ובדידות



הצליחו להבקיע את מרחב התחושה הפנימית ולהקרין על החוץ, כך שאינסטנקטיבית כל מאבטח בעולם חש בנחיצות לעכב את כניסתו – המטונומית והממשית – לכל חברת אנשים. בתיאום סימטרי מושלם אוריאל, אהוב, נערץ, רצוי ומקובל על הכל, מעוכב לפתע פתאום על ידי שומר חמוש במגלה מתכות. תלאותיו של אוריאל רק מתחילות עכשיו. אחרי משחק סקוווש דינמי שמסתיים בניצחונו (במיוחד כשיריבו למשחק הוא אותו מרצה זוטר, הכפוף אליו במצב תמידי של חנופה מתונה...) במקלחות אוריאל מגלה ש"הופשט" – פשוטו כמשמעו, מזהותו. משהו גנב את בגדיו במלתחה של מרכז הספורט, והותיר אותו ללא בגדים, בלי שעון וללא הארנק (הכולל תעודת זהות, מן הסתם). משום מה הוא בוחר להסתיר את מערומיו דווקא בתחפושת של סייף, (מלכודת משמעותי שקורצת לפרשן) בחליפה שעל גבה רקום שם של בעליה החוקי, יוצא כך מהבניין כשמבטו נתקל במקרה באביו המתבודד הנרגן יושב על ספסל ומשוחח עם אישה שזהותה



לא מוכרת (וגם לא תתגלה לעולם) מתוך אינטימיות עירנית המנוגדת לחלוטין לאופיו כפי שאנחנו הספקנו להכירו במהלך 40 הדקות האחרונות, ושאוריאל הכיר, מן הסתם, במהלך 500 שנותיו. אוריאל ממחר להסתיר עצמו בעזרת מסיכת הסייף כדי להציץ על אביו וחברתו המפתיעה. וכך בעוד שאוריאל עצמו לא נראה כמו עצמו, הוא נוכח לדעת, שלמעשה אינו מכיר את אביו טוב כפי שחשב. בערב, לאחר מסיבה לכבוד "זכייתו" של אליעזר, אוריאל לוחש

באוזני לאישתו את ההתרשמות שאביו עבר שינוי כה גדול, עד שאפילו הריח שלו אחר ("אני לא יודע מיהו. יש לו ריח של אדם זר"). באותה שיחה הוא גם מספר לה על מה שראה ותוהה אם אביו מחזיק מאהבת. ברור שהרעיון נראה לו כנוגד לגמרי את כל דמותו של אביו בעיניו. דיקלה, אישתו, משווה בינו לבין אביו וקובעת שבעוד אליעזר "הולך עם האמת שלו עד הסוף ומוכן לשלם את המחיר" אוריאל הוא פחדן שנמנע מעימותים.

כל זה נכון כנראה. אלא שהבמאי שכח לעדכן אותה בנוגע למזימתו – להחליף ביניהם את האישיות באופן שיטתי. כי ככל שאליעזר מתמלא ביותר חדווה לנוכח ההכרה הממלכתית, אוריאל הולך ומסתגר לתוך זעפו. הפחדן שנמנע מעימותים מוצא עצמו מתעמת עם קבוצת האנשים המפחידה ביותר בקבוצת ההתייחסות שלו- עימות שמסתיים באגרוף לפניו של גרוסמן הנכבד עד מאד, שיש בכוחו להשמיד את הקריירה של אוריאל, כפי שעולל לאביו.

ובינתיים אליעזר, שגרוסמן העיד עליו ש"הוא מעולם לא הכשיר שקר רק כי זה נוח" - מגלה שפרס ישראל לא נועד לו, אך מחריש.

אוריאל, שגילה עד כה נדיבות מופרזת כלפי עבודות גרועות של תלמידיו – הופך להיות מבקר קטלני כאביו. ("קראתי בחיי עבודות טובות, ועבודות גרועות. לעבודה שלך צריך להמציא קטגוריה מיוחדת").

ברור מכאן, שמשחקי הזהות וחילופי התפקידים פרוש על פני הסרט באינספור ווריאציות ובאמצעי מבע שונים של איפיון זהות הדמויות.

אבל האם מדובר ב"מסע" - או ברובד פסיכולוגי רגיל בתכלית?

אני סבורה שלא מדובר ברובד, משני טעמים עיקריים – ראשית, ישנם עוד "מסעות" שמצטרפים אליו, כפי שאראה בהמשך, ושנית- חילוף הזהות בין שני הגיבורים לא תורם מימד נוסף של עומק לקונפליקט הגלוי – מאבק היוקרה בין אב לבנו. וגם אם יש מקום לאפיין שינוי פסיכולוגי שעוברת דמות – בעקבות אירוע משמעותי, נראה שהמאמץ כאן, ליצור קו שלם של סימטריה הופכית בעזרת כל כך הרבה נקודות, חורג בהרבה ממאמץ סביר לאיפיון דמות. מה גם, שסידר הרשה לעצמו הפקעת חצי מזמן הסרט לאקספוזיצה גלויה. כמעט מצגת שיקופיות שמצהירה על כך שהיא הולכת לספר לנו "מה שצריך לדעת על כל שקולניק". אבל גם אם כן, אין כל סיבה מדוע שהאמצעים שמשמשים את המסע בשאלת הזהות לא ישרתו גם את הרובד הפסיכולוגי.

זה מה שקורה, למשל, שאוסף המטונימיות, בחזרות על מוטיב המאבטח בשער חובר יחד לשפה מתפתחת המספרת את הסיפור הפסיכולוגי שמתרחש במוחו של שקולניק האב, שלא כמו בנו- שומר את עולמו לעצמו. :

בתחילת הסרט, שקולניק מביט מבחוץ על השומר בטקס של בנו. עוד רגע ינסה להכנס, אך השומר יעצור בעדו. שקולניק כל כך אאוט-סיידר, שלא הבחין כי יש צורך לשאת צמיד



כחול- שמוזהה את מי שהיה כבר "בפנים" ומותר לו לחזור (אין באמת נוהל כזה במוזיאון ישראל. סידר התפשר במתכוון על הדיוק בחיקוי המציאות כי המשמעות הסמלית היה חשובה לו יותר). ראינו כבר, שהיו לו עוד כמה מפגשים עם השומרים, כשהאחרון שבהם היה הרגע שבו הכניסו אותו בלי בדיקה, ואז, לכאורה, מערכת המיטונימיות הזו סיימה את תפקידה.

אבל רק בסוף הסרט, כששקולניק גורר עצמו, כצאן לטבח – אל בניני האומה, לטקס קבלת הפרס – רק אז השפה שנבנתה עד כה – אומרת את מילתה האחרונה. הפעם, כמבע משולב, שמביע את כל מה ששקולניק לא מסוגל לומר במילים.

ומאיזה סרט לקוחה הסצינה הזו?



מהסרט שרץ לשקולניק במוח. הנה המערך הרגשי שלו ברגעים שפסע אל עבר השער

דמותו ממלאת המסך כצללית. "דמות מסתירת אור" היא קונבנציה קולנועית לצילום נבל. אבל לא זה העניין. לדעתי- התחושה שעוברת היא של אדם מרוקן מכל מאפיין אישיותי. אדם מחוק. (אישתו תמיד היתה מחוקה ממילא) יושרה היתה הנכס היחיד שלו. ועכשיו – גם זה אבד.



מחיקה נוספת התבצעה על ידי זווית צילום. המצלמה המתינה לשניות אחדות בפריים ריק- לרגע כניסתו לתוך התמונה- כשבתחילה מבצבצת רק קצה הקרקפת. מצלמה, מנקודת מבטו- מביטה אל עבר פאנל המאבטחים. וזה מה שהוא רואה :

בעוד רגע יפסע לעבר הארץ המובטחת. אבל האם הוא מאושר? מתרגש? על פי המבע המשולב הזה, ברור, שהוא מלא אימה. ממה הוא חושש? הוא יודע, שפשע לאמת, ושהוא עומד לקחת במירמה, פרס שאינו שלו. בעיני רוחו, עוד רגע יתגלה הפשע הנורא והוא ייעצר, ואולי, מי יודע, אפילו יוצא להורג.

הוא מתבקש להושיט את פרקי ידיו. עצביו בגדו בו. הוא מגיש את ידיו לאזיקים ומוסר את עצמו לרשויות. אלא שאלו כמובן לא אזיקים. אלא בדיוק אותו צמיד כחול שמסמל את היות נושאו מוזמן, רצוי וראוי לבוא בשערם, שהיה חסר לו בתחילת הסרט. הסיקוונס הזה מסתיים בניצחון השקר על האמת. הפושע לא נתפש. השאלה – מה המחיר – עוד תעלה.



הספר של אוריאל נקרא "על זהות וזיכרון" גם חוקר תלמודי פולקלוריסט פופוליסטי ימצא את הנושאים האלו מאד לא קשורים לתלמוד. זאת, משום שאינם.

קשורים לסרט של סידר- שעוסק בין היתר בנושאים של זהות.

אבל סטיתי כאן מנושא שאלת הזהות וניצלתי את מערך הדימויים ששימש גם אותה. ועכשיו אני רוצה לחזור אל שאלת הזהות, ולטעון, שהמאמץ הטקטי הגדול שנועד לשרת את חילופי הזהויות-לא נועד למשימת איפיון הרובד הפסיכולוגי של הדמויות בלבד, אלא מעלה שאלה כבדת משקל משל עצמו, שלא מוגבל רק לתחום המרחב הפסיכולוגי של הדמויות, אלא שולח גרורות לחלקים אחרים בסיפור – ואפילו מביאה לבריאתה של סצינה שלמה – שללא הצורך בהתייחסות אליה, קשה להבין מדוע נוצרה. הכוונה היא לסצינת התיאטרון, שמבחינת סיפור-המעשה הגלוי היא שולית לחלוטין אבל ב"מסע" הזהות - היא מהווה את שיאו: אוריאל, שבשלב זה נגמל כמעט לחלוטין מהסימפטומים שאייפנה אותו עד כה, ואחרי שהספיק כבר "לשוחח" עם בנו, יוש. שיחה שבגללה הוא חוטף עכשיו על הראש מדיקלה:

"אמרתי לך שתדבר איתו, לא, שתקח אלה ותפרק לו את הצורה".

אוריאל מטיח בה:

"יש לך תפקיד אחד בבית הזה- להיות אמא, וגם אותו את מפילה עלי!" (חילופי תפקידים וזהות).

בסצינה הבאה אוריאל המיוסר מתהפך במיטה שאליה הוגלה -בחדר עבודתו (!) מנסה לאטום את אוזניו בידיו (כנראה טרם הספיק לרכוש זוג אוזניות צהובות) ולפני שהסצינה מתחלפת לסצינת התיאטרון, המוסיקה מההצגה "כנר על הגג" כבר נשמעת ברקע. בתמונה הבאה המוסיקה מהמחזמר מתאחדת עם הזמן והמקום שאליו היא שייכת- ואנחנו צופים עכשיו בבמת הקאמרי שמשפחת שקולניק המורחבת מבלה בו: ומרגע זה מתחיל מחול מסחרר של עיסוקים בנושא הזהות. אנחנו נכנסים להצגה כשהשיר מזמר:

"אם הוא לא מתאים אז תפסידי אחר". ... ב"גבר צעיר, גבר נחמד, גבר חייכן.."

המצלמה חולפת על פני השקולניקים הצופים. העליצות מאיתם והלאה. אוריאל כועס על אביו, שהשמיץ אותו בראיון לעיתון. דיקלה כועסת על אוריאל מאז המריבה. יוש פגוע מ"פירוק הצורה" של אביו, אמו של אוריאל ממילא זעופה באופן קבוע, אליעזר מתעטף בצדקנותו ובעלבוננו על כך שכועסים עליו רק כי פרש את דעתו הכנה על בנו על פני כל העיתון, ושאר בני המשפחה זעופים כי עם חבורה נרגנת שכזו הבילוי הפך לסבל.

גם טוביה החולב על הבמה סובל. מסתבר שממש כמו שחילופי תפקידים הפכו את אוריאל להיות גם אבא וגם אמא, טוביה הוא

"גם העגלון וגם הסוס".

לאחר ההפסקה השקולניקים שבים לתפוס את מקומם. לאחר שכולם יושבים אוריאל לוחש לאישתו בקשה שתתחלף איתו במקום ישיבתה, זאת, כדי שיוכל ללחוש לאוזניה של אמו על עניין חילופי הזהות.

האם סידר לא היה יכול לביים את הישיבה מראש, כך שאוריאל יהיה קרוב לאוזנה של אימו? הבחירה נועדה להמחיש באופן ויזואלי כיצד אירוע חיצוני אחד (טעות מקרית בזיהוי) מביא לשרשרת שלמה של שינויים וחילופי התפקידים במשפחה בכל פרט בסטרוקטורה הנקראת "משפחה". אגב, כל דרמת החילופים הדחוסה הזו מתרחשת בהצגה "כנר על הגג" - הצגה אמיתית מהקאמרי - בבימויו של הבמאי מיכה לוינסון האמיתי - שמגלם בסרט את דמותו של גרוסמן - שכראש ועדת הפרס הוא האחראי הישיר לבלבול שבין שני השקולניקים. הסיקוונס, שהתחיל במריבה בין אוריאל לאישתו, המשיך במיטת היחיד של אוריאל בחדר העבודה, הודבק, באמצעות מוסיקה לסצינת התיאטרון, מסתיים בלילה, בביתם של אליעזר ואישתו (אני כמעט בטוחה שאין לה שם). כמו בתחילת הסיקוונס, מישוהו מתקשה להרדם. הפעם זו אמו של אוריאל. היא קמה ממיטתה, נוקשת על דלתו של אליעזר הנם כרגיל לבד במשרדו, וללא מילים מוצאת את מקומה לצידו במיטה. ממש כמו שהמאבטחים התחילו לעכב את אוריאל ברגע שהעבירו את אביו, כך - ברגע שאוריאל הודח מהמיטה הזוגית, הלינה הזוגית חזרה אל אליעזר.

כך, בעזרת אנלוגיה הופכית, חפצי תפאורה (שם הספר של אוריאל), פס קול (מההצגה), ליהוק אינטרסקסטואלי בעל משמעות (לוינסון) - הדיון על הזהות התרחש כמעט כולו רק בין השיטין, (למעט סצינת התיאטרון שנוצרה עבורו) נטמעו כתוספת בתוך אירועים שממילא מוצגים) הרי לספר ממילא צריך להיות שם כלשהו). וכולם יחד הצטרפו להצגת השאלה האם זהותו של אדם היא שלו- או כפופה לנסיבות. מבנה העומק חושף - שכמעט כל אספקט באישיות של כל אחד מהשקולניקים עבר שינוי לאחר שיחת הטלפון הגורלית:

אוריאל לפני הטלפון הגורלי	אוריאל אחרי הטלפון הגורל	אליעזר לפני הטלפון	אליעזר אחרי הטלפון
חביב ופייסן	נרגן ונקמן	נרגן ונקמן	נרגן ונקמן
חושש מעימותים	רב עם כולם	רב עם כולם	לא חושש מעימותים

רצוי (מוכנס בשער)	לא רצוי (נעצר לבידוק)	רצוי
זוגיות טובה	ישן לבד	ישן בזוגיות
חפץ ומפגן : "בעבודה שלך ישנם דברים חדשים ודברים נכונים, הבעיה היא שהחדש לא נכון והנכון לא חדש. אבל זה לא בהכרח רע..."	קפדן וביקורתי : ("ראיתי עבודות גרועות. בשביל העבודה שלך צריך קטגוריה חדשה")	לא ידוע
מעגל פינות	הולך עם האמת ומוכן לשלם מחיר	בוגד בגידה מוחלטת בערכיו. מנסה פרס שהוענק לבנו

ערכיו של אדם אינם מהותיים לאיפנו - משום שהוא יכול לבגוד בהם. התנהגותו – עלולה להשתנות. אופיו בר-שינוי, מקומו בחברה ובמשפחה – נתון לשינויים. אפילו הריח שלו משתנה. אז היכן, באמת, נמצאת מהות האדם? המסע הזה קובע: אדם אינו אלא תבנית סביבתו. אין אישיות בעלת זהות מהותית. אבל לא כל מסע מגיע להכרעה ברורה.

מסע שני: אמת ויופי

צמד ניגודים נוסף מסמל את מבנה העומק על ציר התנגשות בין יופי והרמוניה לבין מושג האמת. אמצעי המבע העיקריים: אנלוגיה בין שני הייצוגים באמצעות סצינת קונטרפונקט, שבמרכזה משל. בסצנה שבה כתבת מגיעה לראיין את שקולניק האב ובמקביל אנחנו רואים את שקולניק הבן מנסח מול מעבד התמלילים את טיעוני ועדת הפרס עבור אביו -משימה שהתחייב לעשות מאחר שגרוסמן התנה בכך את הסכמתו להעניק את הפרס לאביו. המראיית שואלת אותו על ההבדל בין תחומי המחקר בינו לבין בנו. עצם ההשוואה מוציא את אליעזר שקולניק משלוותו. הוא, אליעזר, בלשן קלאסי, כלומר – חוקר אמפירי, רציני, החותר לגילוי אמיתות מדעיות מבוססות כהלכה, הליך שהוא כעבודת נמלים מול טקסטים רבים מספור של התלמוד הירושלמי הצנוע. עיסוקו של אוריאל לא נחשב בעיניו כמדע. אוריאל מפרסם מאמרים העוסקים בזוטות מחייהם של תנאים, "מתכונים עוגיות", בספרות רבנית, בפולקלור פופוליסטי שאין לו ערך מדעי "אמיתי". תחום מחקרו הוא התלמוד הבבלי הפופולרי וכל מה שמעניין אותו אלו רק הרעיונות ה"יפים". תחום המחקר של אוריאל, מצודתו, לא חותר אחר האמת. אוריאל מחפש אחר היופי. "רעיון יפה", גילוי מחקרי מעניין, מעורר השראה, הוא סיבה לפרסום גם אם אינו מתוקף כהלכה. ("אני אף פעם לא בטוח" – הוא עונה לעמית, מזועזע מהרעיון הרדיקלי שעולה ממחקרו, כאילו "אלדד ומידד הם חצאי אחים של משה" (אין ספק שזו בדיחה דוסית קורעת, אולי כמו ההלצה של אומברטו אקו על קיומו של הספר "הקומדיה של אריסטו" ב"שם הורד").

לעומתו, אליעזר תמיד בטוח. הוא עובד קשה מאד כדי לנכס לעצמו את האמת, ולכן היא מתייצבת לצידו, הוא מדבר בשמה, אין לו לבטים וגם לא דילמות, ובצדק. אמת, כמו אמא, יש רק אחת. אין אופוזיציות למולה. הספקות כולן נמצאים על ציר אחד-חד-ערכי- והשאיפה היא תמיד רק להתקרב ככל האפשר לאמת – ולעשות את מה שנכון- על פי מישנה סדורה, שמכתיבה דרך האמת. לכן הוא לעולם אינו מתנצל. לשם מה? האמת זה הוא, והאמת אינה זקוקה, לא למסנגרים, ולא שיתנצלו בשמה.

האמת גם לא זקוקה ליופי. "האמת היא, שבמציאות אין דברים יפים", הוא אומר לנכדו. אם כן, היכן נמצא היופי. יש לו מקום שאינו ב"מציאות"? בעולמו של אליעזר אין "יופי". במחקרו ישנה רק אמת הסטורית, שתפקידו כפילולוג לחצוב ולחשוף אותה מתוך ממצאים אמפריים. ובהעדר יופי, אין גם הרמוניה, אין "מעשים יפים", אין יצירתיות, אמנות, אסתטיקה, חמלה, התחשבות. אין כמעט כל ערך שנחשב לחסד. אליעזר מתחשבן בכל רגע עם המציאות, על מה שהיא, כפי שהיא "באמת". מבחינתו - "יופי" מנוגד ל"מציאות". מציאות היא האמת, יופי הוא אחת הדברים שבשמים אנשים כמו בנו עושים שקר לנפשם. אוריאל, ללא ספק מנסה לייפות את המציאות. אך לא רואה בכך כל רע. להפך:

"יש דברים חשובים יותר מהאמת" הוא מטיח בפני גרוסמן, שמשיב לו בסרקזם: "מה? משפחה...?!"

מה שיותר חשוב מהאמת, בעיני אוריאל, אלו הדברים הכרוכים סביב מושג היופי: אוריאל חותר להרמוניה בינ-אישית (או שהוא פשוט פחדן שנמנע מעימותים, תלוי את מי שואלים). מוכן להקריב את האמת, וגם את יוקרתו- כדי למתן מעט את הצורמנות שמאפיינת את יחסיו עם אביו. אוריאל מבקש כך לעשות עבורו "משהו יפה". מאותה סיבה שבעיניו: "הכנסת אורחים חשובה יותר משמירת שבת". כלומר החסד, המעשה היפה – חשוב מחוק פורמליסטי נוקשה (דעתו של אביו על הפרשנות הזו: "אין מביאין ראייה מן השוטים").

שיאו של המסע הזה הוא סצינת ["משל החרסים"](#), הבנוי מסיקוונס קונטרפונקטי- שבו המצלמה נודדת בין האב שמשמיע דברי ביקורת קשים על בנו באוזני כתבת, לבין הבן, שמזיע על מזבח ההקרבה העצמית - תוך ניסיון לנסח את מכתב "נימוקי השופטים" המפרט את הישגיו של אביו, כשהוא הולך ומגלה- עד כמה קשה למצוא, ולו נימוק מוצדק אחד.

הסצינה הזו היא אחת מהסצינות העוצמתיות ביותר בסרט- בין היתר משום שהיא משמשת כצומת למפגש של כל הקונפליקטים בסרט ושבה הבוגדנות ההדדית מגיעה לשיא –לא מתוך זדון אלא מתוך התנגשות בין שני הערכים המנוגדים:

אליעזר שקולניק בראיון בביתו – נרגש כחתן. ניכר עליו שכל אותה אנרגיה שנצברה במהלך עשרות השנים בהם ערג לרגע הזה שבו מישוהו יתעניין במה שיש לו לומר צפה, מציפה ומפעפעת בסערה רגשית אדירה שבאה לביטוי במקרה של האדם המופנם הזה בכך, שניתן לראות בלי כל מאמץ – שהוא נושם...

ובינתיים אוריאל שקולניק יושב בביתו מול מחשב ומנסח עבור ועדת הפרס, כמוסכם בינו לבין גרוסמן- את נימוקי השופטים על "בחירתם" באליעזר כחתן הפרס.

אוריאל נתקע, לא מוצא מילים - למעשה, אביו לא הציג ולו הישג אחד בתחום: "מחקריו..." מוחק ומתקן "מחקרו" "...את פרסומיו הרבים" ... מוחק. "המעטים", בתחומים שונים... הם סולת מנופה. מעט, המחזיק את המרובה". משחרר אנחת הקלה ומחכך את ידיו- שנעו עד כה על פני המקשים.

התמונה עוברת לאליעזר. גם הוא במצוקה, גם הוא מחפש מילים. אבל ידיו, שעליהן מתרכזת המצלמה- קפוצות ואחוזות זו בזו ללא כל תנועה. זו רק דוגמה אחת מרבות- לאופן שבו סידר מצליח לאפיין את הניגוד בין הדינמיות של הבן, התר אחרי המילה השקרית היפה, לבין הסטטיות של האב, שמחפש את המילה שתתאר במדויק את האמת.

אליעזר נשאל לדעתו על מוסד פרס ישראל. והוא אכן מביע אותה.. אבל, תקוותו, שהבחירה בו "מסמלת חזרה לימים שבהם ידעו להעריך מחקר מעמיק ויסודי" - בניגוד לכל אותם פופוליסטים המכנים עצמם חוקרים. הכתבת מציינת, שגם בנו נמנע על אותם כותבי ספרות חז"ל שהשמיץ.

מול המחשב, אוריאל נאנח ממאמץ, וממשיך: "... בקיאותו הרבה בספרות חז"ל ויצירתיותו..."

עצר שוב. יצירתיות לא יכולה להחשב כתיאור מחמיא לעבודת האב - שהרי יצירתיות היא היכולת להמציא - והמצאה, היא ההפך של אמת. הוא מוחק ומתקן ל"ויסודיותו" המחקרית המרשימה...". יסודיות, לעומת זאת, אינה ערך בעיני הבן, הוא שאמר - "לא חשוב לבדוק. העיקר להמשיך לרוץ אחרת נופלים".

מנגד - יסודיות בעולמו של אוריאל, משמעותה סטגנטציה. היא נוגדת תוצאה. אם יש משהו שלמד מהאסון של האב, שלאחר כל שנות המחקר גרוסמן הקדים אותו בפרסום - הוא שאסור להתמהמה. יסודיות היא המכשול לתוצאה.

אליעזר שקולניק נשאל איך זה ששני אנשים במשפחה אחת עוסקים בתחום כל כך צר? הוא לא אוהב את השאלה- עולה ממנה, כי הכתבת רפת השכל אינה יודעת להבחין בשוני הקטגורי שבינו לבין בנו.

אוריאל מוחק את המילה "גדולתו" .. אצבעותיו, שעד כה נעו על פני המקשים, מתנופפות באוויר. הן לא מוכנות לשאת ולו רגע אחד של בטלה. אוריאל מוצא מילה שהיא מספיק לא מחייבת וגם נשמעת טוב: "מצודתו של שקולניק פרוסה על פני כל הספרות התלמודית... ומקבילותיה בתרבות בת הזמן." מחייך לעצמו בסיפוק. אחרי הכל - הוא הפגין את כשרונו לומר שום דבר - בצורה מאד מאד יפה. אין כל משמעות למשפט. הרי מהי אותה מצודה, ש"חולשת"? היא יכולה להיות הכל- בניין הספריה שבו אליעזר יושב מדי יום - שם באמת נמצא ידע הפרוס על פני כל הספרות התלמודית, ולא רק.. ועל אילו "מקבילות" בתרבות הוא מדבר? ובת איזה זמן? זמננו? הרי בדיוק עיסוק פופולרי בהשוואה לזמננו אליעזר יוצא כנגדו.. לא משנה, העיקר שזה נשמע טוב. הרי ממילא, מי מכיר? מי ידע? מי יבחין?

אליעזר מסבר את אוזני הכתבת שאין קנאה בינו לבין בנו, "

איך אמרו סנהדרין? אין אדם מתקנא, לא בבנו ולא בתלמידו"...

אבל הכתבת ממשיכה לאתגר את סובלנותו, רצונו הטוב ומוכנותו לעשות משהו יפה עבור בנו – למשל, לשתוק ולא להביע את דעתו. אולם, כיצד אפשר לשתוק, כשחסרת הבינה הזאת מכנה, בטפשותה, את השיטות של שניהם באותו המונח "מחקר"? כמה אפשר להבליג עוד על פשע שכזה כנגד האמת, כנגד העדר ההבחנה בין איכות לשטות, בין ערכים אמייתים לפופולזם זול?

במקרים אחרים היה מסלק אותה מהבית (ממש כמו שהסתלק לו מאולפן הטלוויזיה). אבל רוחו טובה עליו היום במיוחד, ובמקום להניח לה להעכיר את רוחו, הוא מגייס את כל הפדגוגיות שבו, ומסביר בסבלנות, במילים פשוטות ובאמצעות משל כמו שמומלץ בגמרא, כדי שהעם יבין: (מי שמבינה מייד שהעניין לא הולך להסתיים טוב עוד לפני ששקולניק התחיל להתבטא- זו אישתו. המצלמה חולפת לרגע על פני מבטה. מבט של אישה, שחיים שלמים לצידו של חמור עקש לימדו אותה שחבל אפילו על האנרגיה הנדרשת לפליטת אנחה מרה)

אמחיש לך זאת כך. נניח שנינו עוסקים בחרסים, כלי חרס שבורים. האחד מתבונן החרסים בקפידה, מנקה אותם הקפידה מתקטלג ומסדר מודד אותם בצור מדעית ומדוייקת מנסה לפענח מאיזה תקופה הם, ומי יצר אותם. ואם הוא מצליח בזאת, אז הוא מילא את מלאכתו נאמנה ויש לה ערך מחקרי לדורות. השני מסתכל על החרסים כמה שניות. רואה שהם פחות או יותר באותו צבע, ומיד- בונה מהם כד. לא משנה לו שהחרסים אולי מתקופות שונות, שהם לא בדיוק מתאימים אחד לשני. העיקר- שהיה כד. כד יפה מאד, מושך את העין ...

שקולניק מצליח לחמם את עצמו ולאבד את שרידיה של מראית העין של תדמית הפדגוג הסבלן.. "אבל אין בינו לבין האמת המדעית ולא כלום. כלי ריק! מגדל פורח באויר. אין לו יסודות!"

המראיית מבחינה בכך ומציינת: "נשמע, שהכד הזה מעורר בך לא מעט כעס.."
זעמו העצור, כבר לא עצור:

"אין כד!" הוא צועק "זה כל העניין, זו פיקציה! אי אפשר לכעוס על משהו שאינו קיים!" אליעזר נוטל זית לפיו, נרגע קצת מכעסו ועונה לשאלה אם המחלוקת זולגת לתחומי המשפחה: "אוריאל מצטיין במה שהוא עושה..".

לרגע אחד, אנו חשים נחמה. הנה, מעט מהצדק הושב על כנו. אליעזר הבוגדני קיבל מיד בנו את ההכרה הממסדית, ועכשיו בנו - שהורג את עצמו עתה באוהלה של תורת הזיוף - יזכה למעט הכרה וחסד מאביו. שכחנו לרגע, שבעולמו של אליעזר אין חסד ואין מכשירים שקר רק כי הוא נוח. הוא מסיים את המשפט: "אבל לא הייתי קורא למלאכה שבה הוא עוסק - חקר התלמוד". האמא, שמקשיבה מהצד, מליטה את פניה בידיה. הבעת פניה ושפת הגוף מבטאים כמעט במילים את המשפט 'כאשר יגורתי...'.

"עבודתו מהווה תשתית מחקרית לכל העוסקים בחקר התלמוד" - כותב אוריאל, וברור שלקביעה הזו אין כל יסוד. זו פיקציה. מגדל פורח באוויר. כחוקר- מחקרו היחיד הושלך לפח, כמורה – יש לו תלמידה אחת בלבד וכמחנך לבנו- לא בדיוק מגיע לו פרס ישראל לאב השנה: "ועל כל אלו מצאה הועדה את פרופ' אליעזר שקולניק ראוי לפרס ישראל" ובזאת מסתיימת סצינת הקונטרפונקט.

שיאו של המסע בשאלת האמת מול היופי מתנהל כאן בתוך סצינה שמשרתת גם מסעות אחרים- ותרומתה לנושא היא בשני סוגי אנלוגיות: הראשונה היא דיאגטית: סיפור משל החרסים – ההשוואה בין אמת אמיתית לסתם "רעיונות יפים"(כלי ריק).

השניה עושה שימוש בקולז' קולנועי- המצליב שתי סצינות שכל אחת מציג את אחד מאגפי הקונפליקט. אנחנו רואים איך דבריו של האחד- מתכתבים עם המילים שכותב השני . נשימותיהם מצטלבות, תנועות הידיים של האחד לעומת הסטטיות של השני, תצלומי התקריב – שמאחים את שני מקומות הצילום השונים, כל אלו מייצרים קונסטרוקט אחד, דו-ראשי, שמסמל את אחיזתם הבלתי אפשרית אלו באלו של מושג היופי, וכפי שנטען פה - שניגודו- האמת.

אגב, מתוקף התפישות השונות - אין סימטריה במעמדם המוסרי של השקולניקים. מבין שתי הדמויות רק אוריאל נאלץ להתמודד עם הקונפליקט. רק הוא ניצב מול דילמה אמיתית – שבה עליו לבחור בין בגידה בערכי האב, לטובת האב, על פי תפישת ה"טוב" שלו עצמו, או, לבגוד בעצמו ובערכיו, ולא לעשות את הדבר, שבעיניו הוא נכון, ובעיני אביו – חטא איום, ולשלם את מחיר איבתו הנצחית של האב. הדילמה כולה מוטלת רק לפיתחו, כמייצג ההרמוניה, שמאזנת בין ניגודים. לאדם הנאמן לאמת, כאליעזר אין לבטים. אמת, כמו אמא יש רק אחת, ואין לה מתחרים. לפיכך, אוריאל הוא הגיבור היחיד



כרזת הסרט מעניקה ביטוי ויזואלי לרעיון – שבכל רגע נתון, רק שקולניק אחד יכול להיות "למעלה" משחק סכום אפס. אין טעם לנסות לדלות את המנצח מהכרזה- היא הודפסה- בשתי גרסאות: פעם אחד למעלה ופעם השני

בסרט, הבחירות הן שלו, וכך גם הדילמות. מתקומה של האמנות בעולם היא שאלה ששיכת גם היא למסע הזה: הקונפליקט עומד על **משחק סכום-אפס**. כפי שניתן להתרשם אפילו מהכרזה. ואם כך, ישנה אמת אחת, אובייקטיבית, נגישה לידיעה, הרי ששקולניק האב צודק והקונפליקט הוכרע. אבל אז ליופי אין מקום בעולם. ("במציאות אין דברים יפים "). ואם כך – הסרט שבו אנו צופים – ששייך לתחום האמנות - עולם האסתטיקה והיופי - שהוא בבחינת בבואה של מציאות בדיונית ואינו אלא קונסטרוקט "יצירתי" של יוצר – לא ראוי להיות קיים!

אך ללא הסרט – גם הניצחון של האב הספציפי הזה – ניצחונה של האמת – לא היה קיים – שהרי, כולו נמצא בתוך מרחב אסתטי-אמנותי. נוצר פרדוקס: האמנות היא שקר, אך שבלעדיה האמת אינה יכולה לצאת לאור. מנגד – אם אמת יוצאת לאור רק מתוך בדיה, כלי ריק, יופי ללא בסיס – מה משמעותה של "אמת" שכזו?

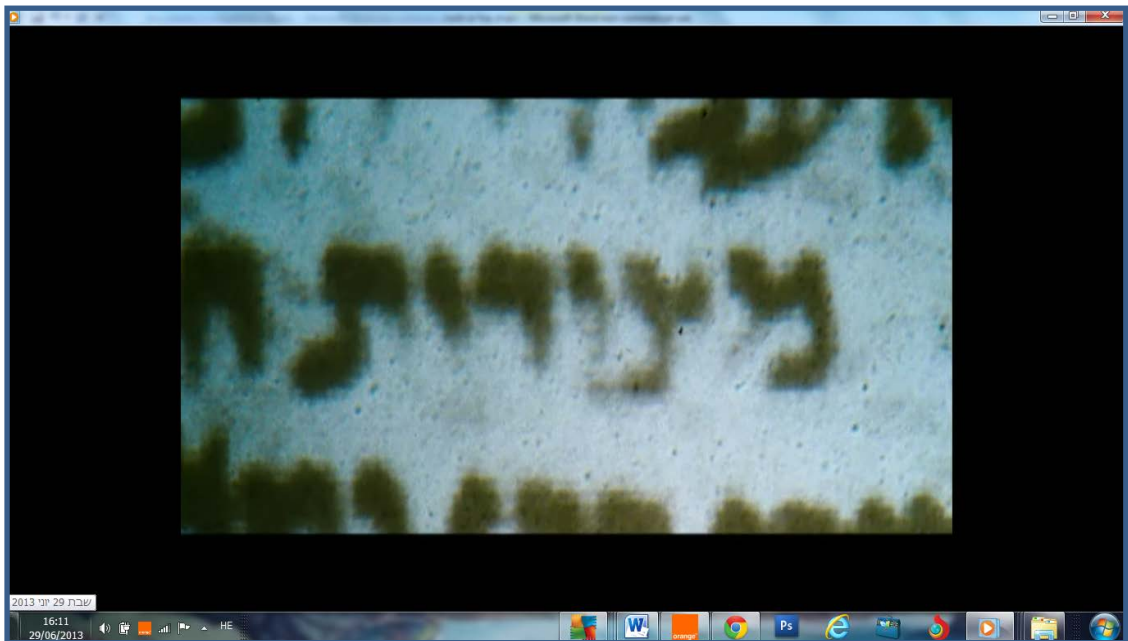
אפשר גם לתקוף מהאגף השני, ולקבוע, שדווקא האמנות היא בעלת הערך, היא זו שמייצגת את המציאות באופן אמין יותר. אם לאחוז בתפישה זו, עלינו לשמוט את תפישת האמת, משום שאין "גם וגם". אבל אז – אם אין אמת – את מה האמנות מציגת?! האם היא חיקוי ללא מקור? ומה משמעותה של "אמינות" – אם אין קריטריון מעוגן בממשות כלשהי? במה בוחרים? אם אין אמת, עבודת המחקר – בחתירתה הסזיפית אחר אמת אבסולוטית לא קיימת – היא עיסוק עקר, אינסופי, שלעולם לא יגיע למטרתו. מחקרו בן שלושים השנה של אליעזר לא בא אל סיומו, אלא **נקטע**. ואם לא היה נקטע? האם לא היה ממשיך לנצח? האם לחקר האמת המוחלטת יש רגע שבו ניתן להכריז – שהחיפוש הגיע לסיומו הסופי והמוחלט? אם אין יופי. הסרט הזה, כתוצר אמנותי, הוא חסר כל משמעות. פיקציה, אין סרט... אפשר לסכם את המסע האסתטי ולומר, שסידר הצליח, בכלים אסתטיים – לחדד, לנסח ולהביא לניסוח מדויק של טיעון פילוסופי פראדוקסלי: היופי והאמת לא יכולים אולי לדור בכפיפה אחת ולמרות זאת קיומם תלוי זה בזה. בנוסף הוברר – שאין כל טעם להתחיל את החיפוש אחר התשובה, לפני שבדקים קודם מהי "אמת", האם ישנה רק אחת, או שכל אחד והאמת שלו? האם לאמת יש קיום אובייקטיבי, **או שהמציאות היא רק אוסף טקסטים פתוח לפרשנות אישית**. לכן, המסע הבא יהיה מסע אונטולוגי

מסע שלישי: מציאות מול טקסט

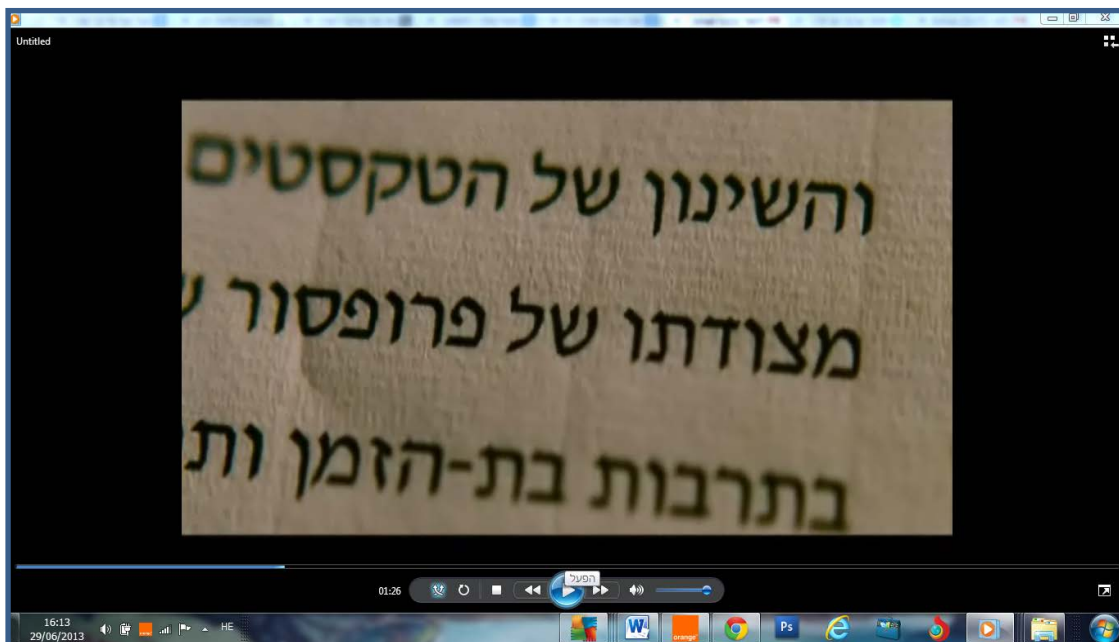
שאלת **המציאות או טקסט** נרמז מייד ולו רק מסיבות צורניות: אין כל צורך לחקור שלושים שנה כדי לגלות שאחת התמות המרכזיות בסרט – הוא המונח "טקסט", כשאימג' המילה הכתובה שמופיע בעשרות צורות שונות – מסמל אותו. ברמת סיפור המעשה: ההתרחשות כולה היא סביב מחקר פילולוגי. שתי הדמויות הראשיות הם חוקרי שפה. הטעות שהתניעה את העלילה נבעה מ"השמטה מחמת דומות": הדימיון בין השמות של השקולניקים. שניהם: "פרופ' א. שקולניק". "השמטה מחמת דומות" – הוא אחד מכלי המחקר של האב – במחקרו הפילולוגי. פיצוח התעלומה הבלשית – עמדה כולה על מילה אחת: **"מצודה"**. בעזרתה אליעזר מגלה את תרמית הפרס. עצם יכולתו להגיע לאמת כפי שהיא, בעזרת כלי המחקר שלו – מחזק את מחנה "האמת". כדאי להתעכב קצת על המילה "מצודה". אוריאל השתמש בה פעמיים בסרט. ראינו כשבחר לערפל את נימוקי השופטים במילה סתמית. לפני כן שמענו אותו מדגיש אותה – בנאומו בטקס קבלתו לאקדמיה למדעים: "תודה, אבא, על המצודה התרבותית שהקמת סביבנו". אבל המילה "מצודה" וכפילולוג היה עליו לדעת – סתמית הרבה פחות מכפי שחשב: כהתחלה, היא נושאת שתי משמעויות סותרות: הנה רגע הגילוי, שבו המילה "מצודה" מלשינה לבלשן על מעשי בנו בסיקוונס קולנועי אחד, שמתחיל באולפן הטלוויזיה אל מול טלפרינטר (שמריץ טקסטים) – זה הרגע שבו מתעורר חשדו.



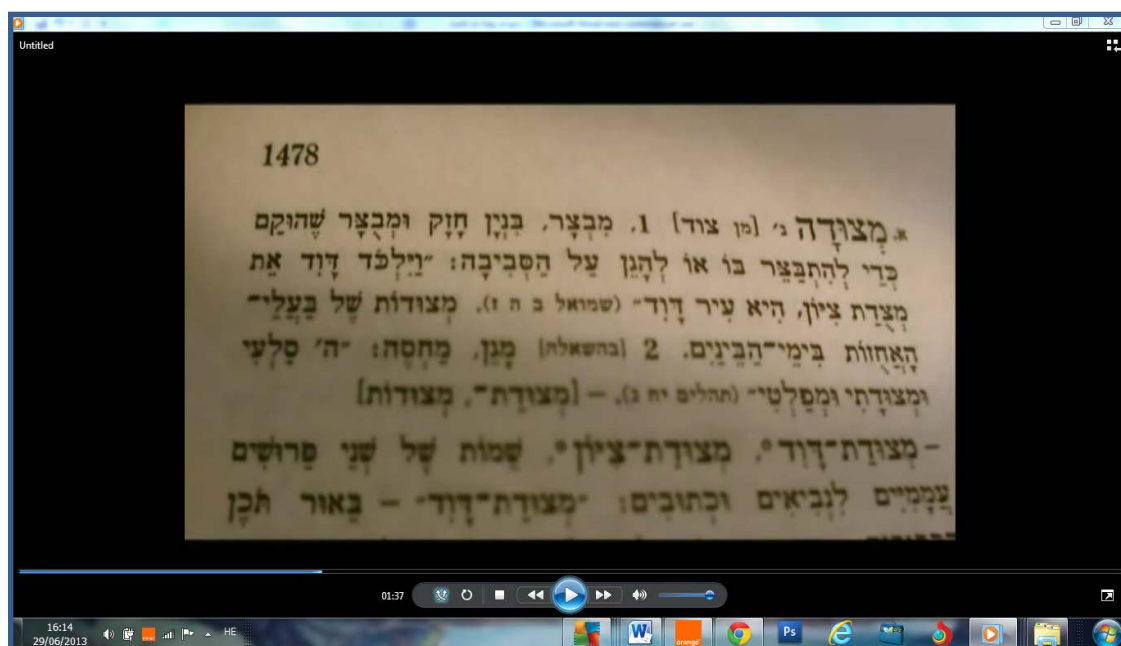
פיו ועיניו נפערים באימה וזעזוע המילה "מצודה" – מנוסח נימוקי השופטים, היא מילה לא שגרתית – אך השגורה בפי בנו (פלאש בק חוצה את הזיכרון שלו ומחזיר אותנו לנאום שבו שמענו את אוריאל משמיע אותה לראשונה)



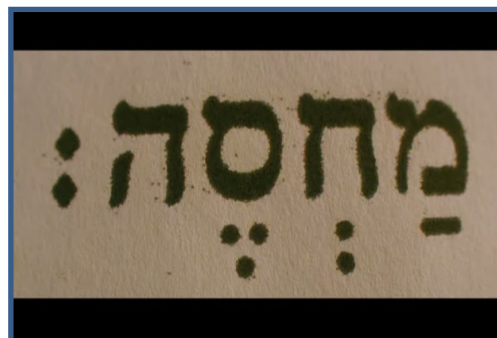
הוא ניגש לברר את החשד בעזרת המתודולוגיה המחקרית שלו – בחינה מדוקדקת ומעמיקה של טקסטים. ראשית, במקורות הקדומים ביותר, למרות שהשאלה המחקרית שלו היא רק בנוגע לקשר שבין בנו, למילה.



מוצא את נימוקי השופטים. הוא זכר נכון – המילה מופיעה

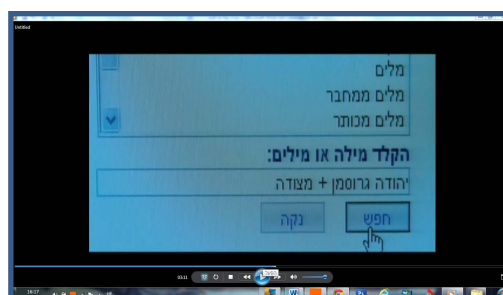


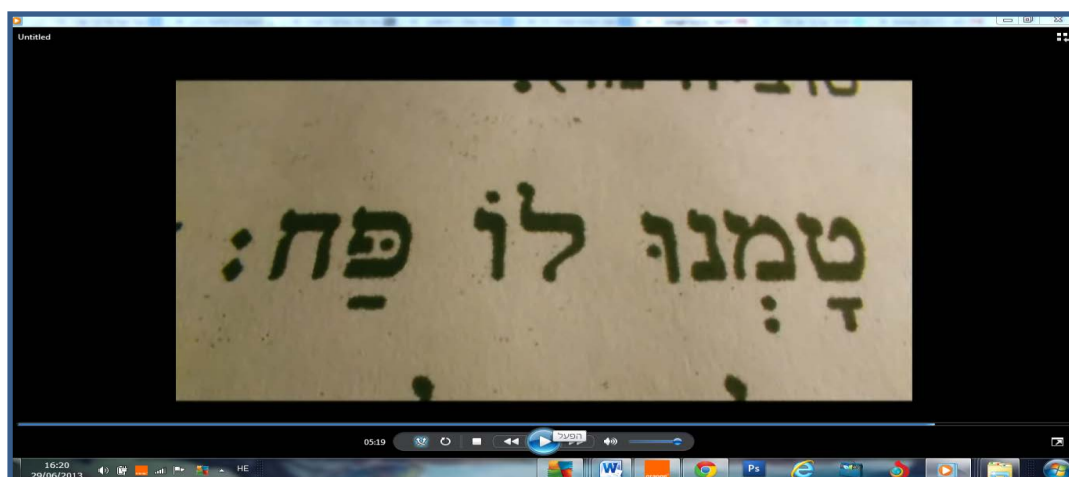
כחוקר אמפירי רציני, הוא בודק את משמעותה המילונית ולא סומך על עצמו, למרות שיש להניח שהוא מכיר את המילה. המשמעות הראשונה:



האם המילה היא חלק מאוצר המילים של גרוסמן-האדם שכותב את מכתבי הנימוק? (אפס התאמות)

והמשמעות השנייה:





מתוך המילים עולה האמת. גם זו שקושרת את אוריאל למזימה, וגם , בפועל, מה שעולל לו במציאות : טמן לו פח.

אז מי ניצח? אמת או יופי?

אליעזר שקולניק	אוריאל שקולניק
אמת	יופי , הרמוניה
סטטיות	דינמיות
נוקשות	גמישות
אין לבטים, הכל ברור	דילמות
יסודיות עקרה	יצירתיות פורה
אנלטי	יצירתי
מחקר שמצליח להגיע לחקר האמת אך לעולם לא מסתים	פירות מחקר שערך האמת בהם לא ברור
בדידות	יחסים מגוונים עם הסביבה
נידחות	פופולריות והכרה
בגידה בשם האמת	בגידה בשם היופי
אומץ אישי	חשש מעימותים
מקריב את הבן לשם קבלת כבוד	מקריב את הכבוד כדי לקבל אבא
אין דברים יפים במציאות	אין מציאות בלי דברים יפים (אין סרט על אמת ללא אמנות)

ב"מסע" הקודם הצגתי את סצינת החרסים כדי להעמיד את מושג האמת מול היופי וציינתי, שהסצינה משרתת יותר ממטרה אחת. עכשיו אפשר להתקדם למטרה הבאה :

הכתבת המראיינת את אליעזר ציינה, שידוע ששיטות המחקר שלו ושל בנו הן הפוכות. (אליעזר יסכים לקביעה, אם המשמעות במילה "הפוכות" היא, שלו יש שיטת מחקר, בניגוד לבנו)

שתי השיטות הבלשניות ההפוכות הן הבלשנות הקלאסית והבלשנות הסינכרונית והמסע הבא הוא העימות בין התקופה המודרנית לפוסטמודרנית, זו שהגיעה בעקבות דה-סוסיר:

מסע רביעי: פער הדורות

הבלשנות הקלאסית (דיאכרונית) כמו במטאפורת החרסים, **חוקרת**, מסווגת, מקטלגת, משווה ובודקת את ההסטוריה של השפה, קשרים בין שפות, מילים משותפות במקומות שונים ושכולות להניב מסקנות הסטוריות, למשל, שבתקופה מסוימת היתה השפעה של עם אחד על עם אחר.

משל החרסים מתאר את אוריאל כארכיאולוג (של שפה) - שעיקר ענינו במחקר הוא **הפרשנות** שהוא יכול להדביק לה. אוסף פיסות ובונה כד, לא חשוב לו שהחלקים לא מאותו כד ואפילו לא מאותה תקופה. הבלשנות הסינכרונית שאת יסודותיה הניח פרדיננד דה סוסיר (Ferdinand deSaussure) מפרידה בין המילה - לייצוג שלה במציאות - בין מסמן למסומן. ההפרדה הזו הובילה להתפתחות אונטולוגיות שמתייחסות לכל דבר במציאות כאל "טקסט" שאינו מייצג מציאות אלא מנהל יחסים עם טקסטים אחרים - למציאות עצמה אין ייצוג - ולכן הכל פתוח לפרשנות. בסרט, כמו במציאות העכשווית שלנו - שתי התפישות מתקיימות זו לצד זו ולרוב, הדור המבוגר - דורם של אליעזר וגרוסמן, נוטה להיות מותנה לתפישה הקלאסית - שמניחה שהמציאות היא אובייקטיבית ונגישה להבנה. בתנאי שיושקע מאמץ מתודי להגיע אליה.

הדור הצעיר יותר, שנולד לתוך הזרם הפוסטמודרני- נוטה לראות במציאות "נרטיבים" פתוחים לפרשנויות. לכן גם כשאוריאל מפרסם מחקר ש"אינו סגור עליו" - הוא לא בהכרח מחפץ- אלא משקע בו את דמיונו ויצירתיותו ועושה את עבודתו הפרשנית נאמנה. (בדיוק כמו שאני משתמשת פה בטקסט של סידר כבשלי- וגוזרת ממנו משמעויות מבלי לחקור את אותו, את נסיבות חייו, את כל נוסחי המשנה, את הווי האקדמיה הירושלמית, נהלי ועדת פרס ישראל, וכו.)

שתי הגישות סותרות זו את זו, ובהרבה מקרים הן אחת הסיבות לאי הבנה הדדי בין דור ההורים לדור הבנים. הפער הדורי הזה ניכר בהבדלים שבין אליעזר לבנו, בין אוריאל לבנו, יוש, ובין הסב לנכד:

יוש: ...אז אפשר אולי ללמוד מזה, שהכנסת אורחים חשובה יותר משמירת שבת?"

אליעזר: רעיון מאד יפה. מאד יפה. אבל שגוי

יוש: אבא שלי אומר, שזה מתכתב עם מה שאומר לוינס

אליעזר (נאנח) - כן... אין מביאין ראייה מן השוטים.

(ולא ברור אם הכוונה היא לאבא שלו, או ללוינס)

זו דוגמה משעשעת לאותה אי הבנה בין-דורית. הפילוסוף ופרשן התלמוד עמנואל לוינס - המקורב למתודולוגיות פנומנולוגיות ואקזיסטנציאליות - בוודאי שמשנתו מתנגשת עם התפישה הפוסטיביזם של אליעזר, אבל אין צורך לעסוק בפילוסופיה השוואתית כדי להבין את אנחת הייאוש של הסב. די בביטוי "מתכתב עם..." כדי להוציאו אותו מכליו.

אין בעולם המחקר האמפירי מובן למונח "מתכתב". מבחינת אליעזר - זה אמור להיות או - נכון, או שגוי. "מתכתב"...!?! רק בעולם שבו המציאות לא "אמיתית" אלא רק "טקסט", דברים יכולים "להתכתב" אלו עם אלו. אבל בוודאי שזו תפישה שתגרום לאליעזר זעזוע עמוק. אליעזר שקולניק, מרגע גילוי המקור הבוגדני של המילה "מצודה", מבין שבנו הוא זה שניסח את טיעוני השופטים. ניצחונו במלכאת הבילוש הבלשני מוכיח דווקא את צדקתו גישתו של האב - שאכן ניתן לחצוב אמת כהוויתה - מתוך טקסטים.

עד פה - כל מה שראינו הוא אכן פער דורות, טרגי-קומי - שמתרחש תדיר בתקופות של תמורות מואצות. כדי להראות שישנה פה **שיטה** - ייצוג סוג של תפישת מציאות בעזרת דמות, כדאי שיהיו יותר משני מייצגים. קבענו כבר שהסב מייצג אונטולוגיה של אמת אחת, אוריאל בנו-מייצג מציאות של ריבוי פרשנויות. צריך לבדוק היכן נמצא הדור השלישי, כדי להצליח לזהות מגמה.

הנה מה שאנחנו יודעים על יוש: בשיחה של אוריאל עם דקלה אשתו - עולה שאוריאל הכריח את בנו ללמוד לפסיכומטרי עוד בתיכון. ועכשיו הוא מגן על ההחלטה הזו:

"אם לא הייתי מכריח אותו - לא היה לו כלום ביד."

שני ההורים מביטים בילד, השרוע על הספה בחוסר מעש ואוריאל מתקן את עצמו:

"עכשיו יש לו לפחות את הבחירה לא לעשות כלום..."

אפשר בקלות להצמיד לכל אחד מהם אטריבוט המייצג אותו. אליעזר מיוצג על ידי מיקרופילים, שמלווים אותו לכל מקום שאליו ילך, ומסמלים את המונח "מחקר אמפירי".

אוריאל, כבר גילינו, דבקה בו המילה "מצודה" שמסגירה אותו כטביעת אצבע.

התמונה צולמה פה, מול משרד החינוך בניין ממשלתי מודרני לגמרי. לרגע המצלמה משנה זווית - וכך מאחורי גבו של אוריאל נראה משהו, שאינו חלק מהנוף ה"אמיתי".

והנה שני צריחיה של מצודה, על שני מובניה. אחד על כל כתף כמו סכימת המלאך טוב והשדון מרושע.



ואולי זה הרגע להרחיב מעט על המילה, שמבטאת גם מגן, וגם מלכודות.

שני ערכים שמזוהים, יחדיו, באוריאל. הוא מבקש לעצמו את החוס המגונן של האב - שחיבוקו הקנאי הוא מלכודת. הוא מנסה



לגונן על האב על ידי טמינת מלכודת התרמית. כחוקר הוא "מגן" המילה - אבל גם פרשן - שלוכד משמעויות ועושה בהן כשלו. אבל גם ללא הערך המטאפורי, אלא מעצם כך שמילה אחת מסוגלת לייצג שני הפכים - נבהתחשב בכך ששפה היא המתווך היחיד להבנת העולם, מה

משמעותה של מילה – שמסמנת דבר והיפוכו? זו בדיוק המבוכה האונטולוגית שבה שרוי אוריאל ושמיצגת, לדעתי, את דורו, שהוא גם דורי. עמדתו האבסולוטי של מושג האמת עובר פחות רציני. והשאלה היא, כיצד מתקיימים בעולם כה אמביוולנטי ומלא ספקות. אוריאל מסתדר מצוין. הוא "רוקד על שתי החתונות" ודווקא העמימות משרתת אותו נהדר. כך הוא יכול לחקור מעט, ולפרסם- הרבה. אבל כשאמת מתחילה לרדת מעמדה היא לא עוצרת היכן שנוח לנו. צריך לבדוק כיצד היא ממשיכה מפה. איך מעמדה המדרדר של האמת יראה בעתיד. העתיד, להלן, יוש, נכדו של אליעזר, שרוי על הספה בסלון ועסוק בנמרצות בפעילות האהובה עליו – מנוחה מול מקרן הטלוויזיה. ברקע שומעים שמשודר סרט טבע כלשהו.

אוריאל : מה אתה עושה?!

ג'וש : כלום

ה"כלומיות" של יוש, הנושא את האטריבוט "כלום", מקבל גם ביטוי מטאפורי ויזואלי: אוריאל מסיע את בנו לטיול. לאחר חילופי דברים חסר משמעות (לקחת כובע? –יש לך מים?) הם נפרדים במעין הלך רוח שהניכור ניכר בו. הניכור והניתוק מובע כמעט רק על ידי אופן הצילום: הסצינה מתחילה בשיחת הטלפון הדרמטית שמתקבלת לטלפון באוטו. אנחנו צופים בה למשך שניות ארוכות שבה אוריאל מדבר. המצלמה עוברת להתבונן איתו בנוף הרי ירושלים שמחוץ לחלון, ורק כשהמכונית עוצרת מבחינים לראשונה שגם יוש יושב שם – אוזניות לאוזניו - במצב של נתק חושי - לא שמע את השיחה ולא התעניין – ודומה, שרק עכשיו גם אביו נזכר בקיומו. אמנם, יש ליוש חבל על הגב, אבל הקשר – נפרם מזמן.

המצלמה עוקבת כעת אחרי ג'וש, המתרחק מהמכונית לעבר תהום שבין שני הרים – כשלגבו חבלי סנפליג. זוהי סצינה שלכאורה אין בה תועלת לעלילה, אולי למעט אקספוזיציה מובלעת ליחסים העכורים והמנוכרים בין אוריאל, שוחר ההרמוניה המשפחתית, לבין בנו. חשיבותה, לדעתי, בדימוי הויזואלי, שמבנה את מיקומו של יוש בעולם.



עמידה אל מול תהום, זה מצבו של יוש בעולם. אביו הניח למעמדה של האמת להדרדר והוריש לבנו עולם של תהום נהליסטי. כלום.

עכשיו, עם שלוש נקודות ציון, אפשר לדבר כבר על טיעון שיטתי: הסבא חי בעולם שבו לאמת יש ערך. אוריאל – עלום דואלי שבו לאמת אין ערך מוחלט. בנו כבר חי בעולם שנותק כליל מכל נקודת אחיזה. בהעדר אמת, או ביכולת להבחין איזו אמנה עדיפה על אמנה אחרת. אין דרך לתקף ערכים, אין כל כיוון, שמתווה את סיבתה ומטרתה של עשייה כלשהי. אין לדעת לאן ללכת כמו אמירתו של חתול צ'שר לאליס, ולכן יוש עושה "כלום", במציאות, שהפכה לקרקס. "קרקס" הוא ביטוי של גרוסמן – השייך לדורו של אליעזר, מבחינת תפישת האמת שלו. (הוא הנבל היחיד בסרט – משום שהוא מתוך נקמנותו האישית – בוגד במעמדה של אמת בניגוד לתפישת העולם שלו עצמו):

אוריאל: "אני לא יכול לעשות לו את זה. מאז שקיבלתי את הפרופוסורה הוא הפסיק לשמוח בשבילי. כל הישג שלי בא על חשבוננו. ואני יודע שהוא מאשים אותי שקילקלתי לו את העולם, שאמור היה להיות שלו. .. יכול להיות שהוא ישרוד את המהלומה. יתענג עליה כהוכחה לכך שכולם חובבנים חוץ ממנו. אבל הוא יישנא אותי. אם אני מספר לו על הטעות הזו. הוא ישנא אותי לתמיד".

גרוסמן: אוריאל. אין בגידה גדולה יותר באבא שלך ובעקרונות שלו- יותר מאשר מה שאתה מבקש ממני. עם כל הביקורת שיש לי עליו. אביך מעולם לא הכשיר טעות רק כי זה נוח.

אוריאל: כן, אבל הוא לא יידע את זה

גרוסמן: אנחנו נדע

אוריאל: אז מה? !

גרוסמן: אז מה? זה הופך את כל המנגנון (של פרס ישראל) לקרקס.

הקביעה, שמשמעותה – שפשרה על אמת הופכת את המנגנון לחוכא ואיטלולא (=ליצנות בארמית) קרקס- נאמרת כרגע רק מפיו של גרוסמן. מכיוון שהסרט מציב את השפה במרכז מבנה השטח - אנחנו כבר יודעים שיש לה חשיבות לפחות כמו אקדח צ'קובי. ואכן, במערכה השלישית – היא אכן יורה.

אליעזר וזוגתו פוסעים באולמות "מרכז הקונגרסים" לצורך קבלת פרס במירמה. השקולניקים עוברים בתוך שרוול משונה, חסר כל נימוק מימטי. עוד לפני שהם נפלטו החוצה ממנהרת הזמן נשמעים קולות ברקע של חזרות המופעים בערב –מישהו סופר באנגלית, בקול קצבי, כשל שעון. one,two.three. השקולניקים מבצעים מהקצה השני של המנהרה ולעיניהם נגלה קרקס שלם: רקדנים מחופשים. קולות של תיפף קמאי מתערבים בצלילי שעון. חגיגה דיוסאית טרום-שפתית רקדניה של להקת מיומנה מתופפים מתחת לשעון ענק - לבושים כפראים מהגיונגל ורוקדים ריקוד פראי ואקסטטי. הקולות כמעט אינם אנושיים. איברים חשופים של נשים וגברים מתנועעים בקצב.



שקולניק מביט באימה. קשה שלא להבין שהוא חש את מה שכולנו חשים - שהמנהרה שעבר בה הזיזה את מחוגי השעון – והפכה את הטקס של הפרס לא סתם לקרקס- אלא כל הדרך חזרה לאחור – אל תקופה טרום-תרבותית. קשה גם שלא להזכר באחת מהוורסיות הרבות של הסיפור, שנקרא במקור "אפקט הפרפר"⁶: מסע בזמן לתקופה הפרההיסטורית משתבש, כשמטייל דורך והורג בשוגג עש, וכשהנוסעים שבים אל הזמן שלהם הם מגלים שאותו עש פרהיסטורי שמת טרם זמנו חולל שינוי מוחלט בכל אספקט במציאותם העכשווית. אין ספק שמחשבות שכאלו חולפות מתחת לגבניו ההולכים ומתכווצים של שקולניק. וניתן גם לנחש - שהוא יודע מהו החטא, שהביא למקור השיבוש: הוא, שקולניק, נציגה האחרון של האמת עלי אדמות – העז לעגל פינה לצורך תועלת אישית, עשה את מה שלא עשה לעולם - הכשיר טעות רק כי זה נוח - ומייד חרב כל הסדר הטוב של העולם הוא לא מספיק להתאושש ומנהלת הטקס, אישה צעקנית וולגרית גוררת אותו לצורך עריכת חזרה לקראת הערב. היא מצביעה על יושבי פאנל המכובדים ומאיצה בו ללחוץ את ידם:

"הנה השר, פה, תלחץ את ידו".

שקולניק רק בוהה באימה. מנהלת הטקס לא מתרגשת ממצבו הקטטוני, וממשיכה:

"תלחץ, תלחץ לשר את היד" ..

אלא, הכל פיקציה. מגדל פורח באוויר. אין שר! הפאנל ריק! הוא נדרש ללחוץ יד שאינה בנמצא! לאט לאט, שקולניק מתרצה ומציית. שולח יד ימין מהוססת ולוחץ את ידו הדמיונית של שר שאינו שם! הוא נכנע לשקר המוחלט. זו לא פשרה קטנה, עיגול פינות אין פה עניין לפרשנות, או פופוליזם, או מחקר לא מוקפד מספיק. זהו רגע של בגידה מוחלטת בערך האמת.⁷

אמת מול טקסט (אם רוצים מבנה עומק דואלי, הסב מול הנכד הם שני האופוזיציות. אוריאל הוא רק שלב הביניים שבין נקודת המוצא - לתוצאה הבלתי נמנעת).

⁶ נכתב במקור על ידי ז'אק הדמר ב-1890, חודש על ידי פייר דוהם ב-1906 ומאז יצאו סרטים רבים באותו המוטיב.

⁷ ההרמז הברור מכון כמובן לסצינת הסיום בסרטו של אנטוניו "יצרים" - שבה תומאס הצלם השחצן, ששולט במציאות באמצעות לכידתה על ידי המצלמה, נכנע אף הוא לתובנה - שאמת אינה בהישג ידו - ומתרצה להשיב לחבורה של פנטומימאים - כדור טניס שאינו נראה.

	אליעזר שקולניק	אוריאל שקולניק	יוש
מתודולוגיה	נאורות	פוסטמודרניזם	ניהיליזם
אונטולוגיה	האמת כערך יחיד	שני ערכים: אמת ויופי	אין ערכים
אפיסטמולוגיה	האמת מתגלה כשמחפשים אותה בחריצות	אמת סובייקטיבית, תלוית פרשנות	אין אמת. אז לשם מה לטרוח להמציא פרשנות, שלא תהיה "אמיתית" יותר מפרשנות אחרת?
משמעות החיים	העולם בעל משמעות	עלי למצוא משמעות	לכלום אין משמעות
אמת מול שקר	לא מכשירים טעות גם אם נוח.	"טעות" היא רק פרשנות לא פורה מספיק.	כשאין אמת- מי יכול לדעת מה טעות ומה לא?
אתיקה	ישרה	הרמוניה	כלום
סביבה	ספריה מסודרת ומאורגנת	בלגן יצירתי בספריה	תלוי על תהום בין שני הרים
תנועה	אקטיבי	היפראקטיבי	קטטוני
"מצודה" כמורשת בית אבא	או מגן, או מלכודת	גם מגן וגם מלכודת	רק מלכודת
מצודה תרבותית	פרה-פרה: מחקר מעטים ויסודיים. סולת מנופה	כל הפרות: מחקר הרבים ויצירתיות..	מחקריו מו?

אני מקוה, שהצלחתי להראות פה, כיצד צופים שיצאו מהסרט, והתעקשו - שהוא עוסק בשאלת תפישת אמת אובייקטיבית מול ריבוי טקסטים פתוחים לפרשנויות – יכולים בהחלט לתקף את הטיעון. ממש כשם שאלו הטוענים שהסרט עוסק בשאלת האמת מול היופי, או, אלו הטוענים שהוא עוסק בשאלת זהותו של האדם.

המסע הבא הוא זה שמלווה את הסרט עד לתמונה האחרונה, שבה הסרט מסתיים לפתע בפתאומיות מוחלטת ומפתיעה. בכל שלושת הפעמים שראיתי את הסרט באולמות הקולנוע בכל שלושת הפעמים –הקהל לא הבין שהסרט נגמר גם כשהסדרנים פתחו את הדלת והדליקו את האור. האם מדובר בסוף פתוח? הקונפליקט לא מוכרע?

כן. ולא.

מניתי עד כמה כמה קונפליקטים, שזיהיתי. לא מן הנמנע, שקיימים קונפליקטים שלא זיהיתי. איך אפשר לקשר בין כל חוטי היצירה- לכלל סיום שיקשור בסרט⁸. כל אחד מנתיבי המסעות האפשריים?

⁸ הכוונה הפעם לribbon , אבל הקשר בין שני המובנים שווה אולי דיון.

אבל אפשרי – להכריע כל אחד לחוד. לכן, לפני שאעבור לקונפליקט האחרון – אני רוצה לסכם סיכום ביניים. המסע בקונפליקט זהותו של האדם נפתר, לדעתי. הסרט קובע שאין ל"אדם" מהות – אלא שהוא גורם משתנה בתוך דינמיקות של אירועים מיקריים. ומכאן באמת שאפשר להעלות את שאלת הבחירה החופשית ועוד כמה סוגיות קשורות – לדיון של עוד 2500 שנות תרבות מערבית. כך שהנקודה המסויימת שסידר הרשה לה להיות מוכרעת- למעשה רק מנסחת את השאלה שמשתמעת ממנה, כמו בפורפטוס-פלפול תלמודי פילוסופי פרשני.

המסע הבא, בעקבות שאלת האסתטיקה- הקונפליקט אמת מול יופי - לא נפתר, אך השאלה נוסחה כהלכה בהצביעה על מערבולת פרדוקסלית שתוצרה הסרט עצמו : מושגי האמת והיופי מתחרים זה בזב במשחק סכום אפס, אך גם תלויים תלות מוחלטת זה בקיומו של זה – וכתוצאה מכך כל עשייה אנושית לכודה תמיד בתוך הדילמה.

הקונפליקט "אמת מול טקסטים" - הוכרע - חד משמעית: ראינו מה קרה, פשרה על מושג האמת מובילה ל"קרקס". היתה פשרה, קיבלנו קרקס. התשובה ברורה. אלא, שעכשיו לאחר שהאמת ניצחה, צריך לחזור למשוואת האמת מול היופי- ולהסיק מכך – שאין יופי – ובהעדר אסתטיקה - הסרט עצמו הוא פיקציה, אין סרט, כלי ריק....

המסקנה הזו לא מתקבלת על הדעת. מה שכן מתקבל - זה עוד ניסוח מבריק ומדויק שנוסח באמצעים אסתטיים (קולנוע) של שאלה המהווה סיבה מתמדת לדיונים פורים. האם אין זו הגדרה מוצלחת לשאלה - מהי אמנות? לדעתי כן, ולכן המסע הזה בא אל סיומו הטבעי והמספק. השאלה נוסחה והובעה – ההכרעה בענין מוטלת לפתחו של הצופה, האדם האנושות.

בנוסף על כל אלו. האם לא ניתן לטעון – שהסרט עוסק גם בשאלה כבדת משקל, שגם לה אפשר היה להקדיש יצירה שלמה (ורבות) - שאלת היחיד מול החברה?

פרט מול חברה

במרכז העלילה- וכאירוע המתניע אותה – עומד פרס אחד נחשק –ושני חתנים. רק אחד מהם יכול לזכות בו. שקולניק הבן – החתן ⁹ הנבחר - אמנם הקדיש את חייו להשגת הכרה ממסדית- ומאחר שהשיג אותה- הוא פחות רעב מאביו – שאולי לא בהכרח שאף לה, אלא ששנים רבות לגמרי מחוץ לממסד הפכו אותו לאובססיבי להכרה. מעטים יודו בהשתוקקותם להכרה מצד החברה. אנחנו עדיין מרגישים צורך להסתיר ולהכחיש את הרצון להיות מקובלים, רצויים ונערצים על ידי החברה גם בעולם שכל כך רווי במרדפים אחר פרסום ויוקרה האישית. צניעות הוא אולי כבר לא ערך חשוב בחברה הנוכחית, אבל גם רדיפה אחר כבוד היא לא כבוד כל כך גדול. שקולניק (שניהם) רוצים לראות ברכה בעמלם. הישגים מחקרניים, תמורה כלכלית – וגם הכרה. אין ספק שלרצון הזה יש חלק במוטיבציה הכללית שלהם. כשאין פער גדול ביחס שהחברה מעניקה לאדם, לכמות הכבוד שהוא סבור, שהינו ראוי לה, כמו במקרה של אוריאל הפופלרי ואהוב (בערב שבועות הוא מוזמן לשש הרצאות. בזמן לידת בנו המיילדת (קרן מור) יצאה מגדרה להרעף שבחים על המרצה הנפלא ושכחה לגמרי שביניהן נאנקת אישתו היולדת. סביבתו מנהלת

⁹ האם זה כל כך מובן מאליו – שיצירה תהייה עד כדי כך דחוסה, שאפילו המונח "חתן" - שאינו שייך כלל לעניין- בכל זאת יצוץ – כמוטיב חוזר – צורני בלבד אמנם - לפחות 3 פעמים?: יש לנו חתן פרס, ישנה חתונה שבה אוריאל משמש כרב, ונושא החתונה - ובעיקר בחירת חתן - הוא נושא השיר של ההצגה "כנר על הגג" שאותו שומעים כששבט השקולניקים יוצא לתיאטרון .

איתו על בסיס "מצב תמידי של חנופה מתונה" - ובכך מעניקה לו תחושת ערך עצמי - הוא יכול להחזיר לסביבה יחס של נדיבות לא שיפוטית ("בעבודה שלך יש דברים נכונים, ודברים חדשים, אלא, שהחדשים לא נכונים, ונכונים לא חדשים. זה לא בהכרח – רע"). הוא יכול אפילו לוותר על פרס ישראל - פרס - מוענק ליחיד מטעם החברה - כהכרה והוקרה בחשיבות תרומתו, אבל גם - כהכרה בגדולתו. (לראייה, כל הנדיבות מנדפת ממנו ברגע שמתפרסם הראיון של אביו - שנוטל ממנו את ההכרה). מצבו של אביו שונה לגמרי. כשבנו היה קטן ועתידו היה מבטיח - אליעזר אילץ את אוריאל לכתוב - "מורה" כמקצוע האב עבור טופס לבית הספר. זאת למורת רוחו של אוריאל - שידע שאביו נחשב לחוקר גדול ואוריאל רצה להתגאות בו. אבל כעת, אחרי שהעמיד לא קיים ההבטחה - בסצינה של מבע משולב סוריאליסטי - הוא רואה עצמו עומד בטקס שבו אוריאל סיפר את הסיפור - כשהוא מצווח - "אני לא מורה – אני פילולג!" ומיד אחר זה מביט בעצמו, בידיו העצומות - מצולם מזווית נמוכה ותאורה שבאה מלמטה - שמשווה לו את מראה המפלצת הפרנקלשטיינית שהוא מרגיש שהפך לה. עתה, הוא כבר לא מספיק גדול בשביל להצטנע, והוא תובע את כבודו. הפער בין הכבוד שהוא חושב שמגיע לו, לבין ההתעלמות הרועמת שהוא מקבל מהחברה - הפך את סמלי ההכרה לצורך קיומי בעל חשיבות עליונה עבורו ("גאוות חיי - הערת השוליים שהקדיש לו פרופ' י. נ. פיינשטיין בספרו המונומנטלי...").

הפראדוקס הוא, שהצורך לקבל הכרה בגדולתו - מעיד על תלותו בקהל מוחאי הכפיים. אם הוא תלוי בהם לקיומו - היכן יתרונו עליהם? איפה הוא ניצב בשרשרת מזון האגו? (גם מבלי לבדוק, ניתן לשער שמעולם לא נשמע נאום מפי חתן פרס - שמודה לאלו שבחרו אותו על שנתנו לו את הכבוד שכל כך רצה בו).

שאלת מעמדו של היחיד מול החברה היא השאלה שמביאה את הסרט לסיומו. ברמת העלילה, כבר ברור מכל הדברים שעלו קודם שמדובר במאבק סכום אפס בין אב לבנו, על הכרה ממסדית. הבעייה היא לא רק אותה בעייה טריוויאלית של פרס אחד. אם נזכר בשיחה של אוריאל עם גרוסמן, אוריאל טוען - שאביו סבור שהוא אשם בקילקולו של העולם שהיה אמור להיות שלו (של האב). (אולי. היפוך משעשע על הקלישאה: בני היקר, יום אחד כל זה יהיה שלי). הכוונה ב"עולם שלי" היא - עולם שבו תפישתי היא השלטת. כלומר, ממבטו של שקולניק האב - עולם ראציונלי, רציני, שבו מתנהלים מחקרים אמפריים קפדניים, שבסופו של דבר, מן הסתם גם מתגמלים את החוקר הרציני בהכרה הראויה לו, כדי שיוכל, אז, להקל בה ראש ולנהוג בצניעות אגבית. אלא שלאחר 30 שנים שבהם שקולניק קבר את עצמו במרתפי הספרייה, כשהרים את ראשו גילה - שכמו באפקט הפרפר, ולמרבה הזוועה - העולם שלו השתנה. והיום, צעירים כבנו - לא רק שהם זוכים בתהילה מן ההפקר, תהילה שהיתה אמורה להיות שלו - חמור בהרבה, שהם גם, למרבה האסון - מורים! מורים, שמעבירים את כל אובדן ערך האמת לתלמידיהם ולעולם כולו. הם אלו שמשנים את פני המציאת כך לאנשים רציניים כמוהו לא נותר מקום. כי מי צריך חוקרים רציניים, שלאחר עשרות שנות עבודה מניבים פיסת אמת קטנה, חסרת זוהר, לא "יפה". נעדרת "יצירתיות". סתם אמת אפרורית ומשמימה, שמעניינת קומץ קשישים בחוג אקדמי נידח¹⁰.

¹⁰ כדי להעריך את הפרוייקט המונומנטלי של סידר, בואו נקח בחשבון גם את העובדה שהוא מיקם את עלילת הסרט בתוך עולם אקדמי - שמענין קומץ קטן של אנשים בעולם, בניגוד להמלצה המוכרת ליוצרי סרטים "כתוב על משהו שיעניין את כולם", זה, מילא. הוא היה יכול לבחור את החוג למדעי המדינה, ולהציף נושאים ישראלים פוליטיים - נושא שמעניין את כלל העולם - ואם היה אגב כך נוקט עמדה פופוליסטית, או לפחות מציף את מורכבות הסכסוך הישראלי-ערבי - האוסקר אולי לא היה הולך לסרט האיראני. אבל הוא בחר בפילולוגיה - תחום, שעד שיצא הסרט - מרבית הישראלים לא ידעו על קיומו. אבל גם פילולוגיה - שנראית כמו תחום מחקר משמים - אין אקשן. רק טקסטים עתיקים - היה יכול להבנות כסרט מתח נוסח "צופן דוינצ'י" (כפי שאחד מהמבקרים המובילים כאן האשים אותו, שזו היתה כוונתו).

כמו עציץ ריק בידי של הילד הישר, היחיד שלא החליף את זרע האפון המבושל, באגדת הילדים המוכרת ועיצו היה היחיד שלא הצמיח פרחים יפים יותר מאשר הדמיון יכול להעלות על הדעת

זו מהות הקלקול שעליה שאליעזר שקולניק לא יכול לסלוח לבנו. הוא לא יכול לחיות עם הרשלנות המקצועית של אוריאל – ממש כשם שאוריאל שקולניק הנמרץ וההישגי לא יכול לסבול את עצלות בנו, שלא מבקש לעצמו כלום מהחיים. מצב ענינים שבו שמצודתו התרבותית – הפוסטמודרנית – של אוריאל ובני דורו היא זו השולטת בכיפה, והיא זו שזוכה להערכה, בעוד שהוא, פרופ' אליעזר שקולניק מודר ממנה למקום כה נידח עד כי מאבטחים עוצרים אותו בכניסה להיכל (הוא לא עובר אפילו את סף ההכרה להיותו אדם שפניו לשלום!) - מוציאו מדעתו ומאיים על שפיותו. אמצעי המבע העיקרי שמלווה את המסע הפוליטי (יחיד מול חברה) הוא **הצבע**. קודיפציה צבעונית דואלית - צהוב – כחול . צהוב הוא צבע הניתוק והבדידות, וכחול הוא חיקו החם, הנכסף, של הממסד :

הצבע הצהוב מזוהה לחלוטין עם אליעזר שקולניק עד לרגע שיחת הטלפון הגורלית :



ושנכשל בה!) - אלא שהוא בחר בחקר התלמוד. כלומר – מבחינת מיקום העלילה – סידר בחר לעשות סרט - שצוות הסט שלו גדול יותר ממספר האנשים שתחום הזה מעניין אותם. ולמרות זאת – לא רק שהסרט הצליח להיות אהוד גם על (רוב) המבקרים וגם על הקהל - וזו התופעה המדהימה – כמעט כל צופה חש – שהסרט נוגע באופן ישיר- לחייו שלו!



Figure 1 האור הצהוב שמאיר את עלבונו לאחר טקס קבלת בנו לאקדמיה למדעים



Figure 2 תזכורת צהובה: אוריאל ועמיתו משוחחים על עניין זכיית אביו בפרס. המצלמה עוברת לפתע לצלם זר פרחים, שאין לכאורה כל הצדקה, לא לקיומם במרחב הדיאגטי, ולא לטרחת המצלמה להתעכב עליהם

לא תמיד היה אליעזר שקולניק צהוב. הנה תמונה מעברו המפואר והמבטיח יותר, בחיקה של האקדמיה:



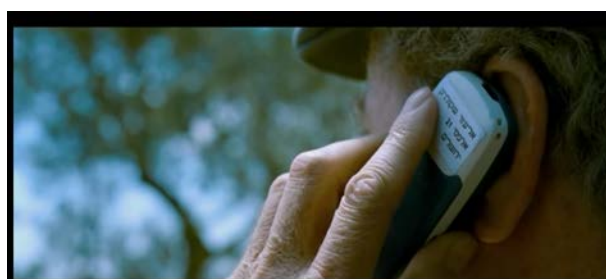
(כחול-ירקרק) : כך היה פעם אליעזר שקולניק , החוקר הצעיר והמבטיח, שהיה מחובק דיו כדי שספרנית תדאג לכך שאפילו בנו לא יפריע לו . והיום :



בזמן שהוא פוסע במסלולו הקבוע מזה 40 שנה בדרך לספריה הלאומית, חולף על פני תפרכת צבעונית של עשב חרדל , תיק בצבע חרדל בידו , וברקע עצים מורקים- מגיעה שיחת הטלפון הגורלית שמבשרת לו שסוף סוף זכה בפרס ישראל. הוא מתיישב על הסלע :



המצלמה ממחרת לשנות זווית- ו...!



...כל הרקע – הכחיל!

דממה רבת משמעות משתלטת על המסך, ולכן כל החושים מתעוררים בזינוק, כשקול חבטה חזק מפלח את הדממה, והעין נשטפת כולה – בצהוב:



זה אוריאל באולם הסקווש. אוריאל, שמתחילת הסרט – הרחיקו ממנו כל צל של גוון צהוב – מרגע שרק אביו נתבשר על זכייתו – עובר כל הצהוב – סמל הניכור הבדידות וההדרה – למגרשו של אוריאל. הכחול הוא לא אטריבוט של אוריאל – הוא הממסדיות (כחול -ממלכתי). אוריאל היה כמובן חלק ממנה:



Figure 3 מוזיאון ישראל -מקום הטקס של קבלת בנו לאקדמיה למדעים . אליעזר עומד מולו בדד, כמשה המשקיף מרחוק אל ארץ מובטחת כחולה ורחוקה (נדמה לי שלא ניתן לטעון שזה מקרי – תאורה "טבעית" נוטה להיות צהובה דוקא. פה הופעלה תאורה כחולה מכוונת – או שנצבע בעריכה)



Figure 4 משרד החינוך וועדת הפרס הם כחולים

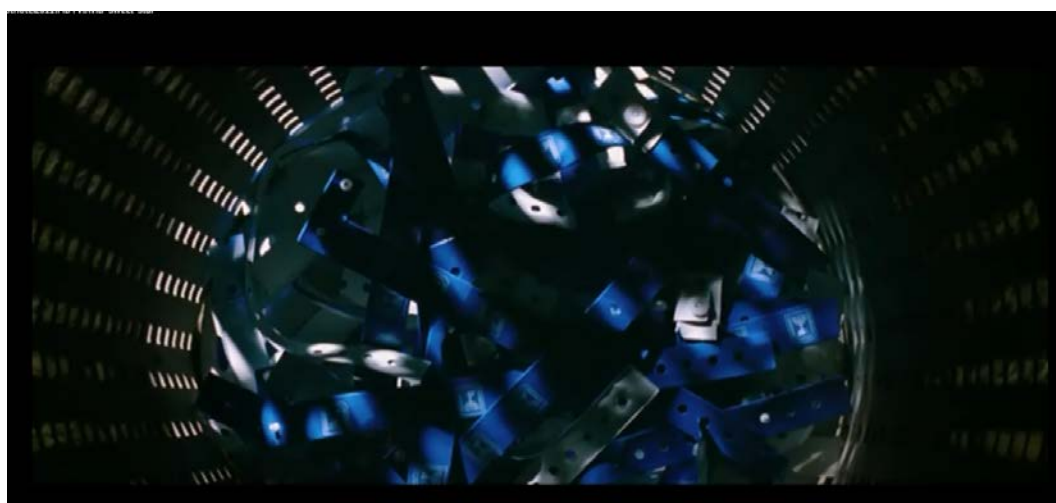


Figure 5 זהו פח שבו נמצאים הצמידים הכחולים שרק איתם ניתן להכנס בחזרה לאולם הכנס במוזיאון

מייד ביציאה מהסקווש - הצבע הצהוב חוזר למימדיו הסבירים. (יש גבול לכמה שניתן לחשוף מניפולציה) אוריאל עדיין לא יודע שאביו זכה בפרס אבל הבמאי יודע זאת ולכן לראשונה – מאבטח התעקש להעביר אוותו בידוק (ואליעזר, בו זמנית , עבר לראשונה בחייו מבלי שיעכבו אותו) אוריאל, שגילה כרגע שהארנק שלו נגנב- עובר מתוך ה"כחול" אל ה"צהוב":



אלו הן רק דוגמאות ספורות. צבעוניות הסרט כולה היא כזו, שכל הצבעים פסטלים אפרוריים יוצרים את אחידות הנראות, כפי שכבר ציינתי, ובתוספת של צבעי היסוד כחול צהוב - במינון משנה, בהתאם ל"כמות" ההכרה הממסדית למול ההדרה החברתית.

הקודיפיקציה הצבעונית הזו מעניקה חווית צפייה של סדר שיטתי ומובנה שמעיד על העדפת סיגנון על פני מימיזס (המציאות לא מוגשת לנו על ידי פילטר צבעוני, בהתאם לקונספט זה או אחר) אבל לא זה העניין העיקרי. טענתי, שהמסע האחרון מכריע את הקונפליקטים. לא ניתן היה לעשות זאת ברובד העלילה, משום שכל סוף היה מגדיר, רטרואקטיבית - את נושאו של הסרט ומשחזר מתוך התשובה - את השאלה. ומקבעת את הסרט על קונפליקט אחד נבחר.

(ניתן לחשוב על כמה סופים אלטרנטיביים: האב פוסע לבמה ומקבל את הפרס, או, האב פוסע לבמה ולפני כולם מודה לבנו ומגלה את האמת, או - האב עולה לבמה ומשמיץ את בנו, או - מגלה את כל האמת על השחיתות בועדת הפרס וכו' וכו'). מאידך - גם סוף פתוח אינו אמור להיות פתוח לחלוטין. אחרת אינו סוף, אלא נקודת גמר בלבד. וזאת, כפי שלמדנו, נמצא מחוץ להגדרתה של יצירה נרטיבית תקינה. בדיוק לשם כך נועד הצופן הצבעוני - לסגור את הקונפליקט האחרון - להעניק לו סוף ואפילו - להכריע אותו :

ערב. בניני האומה בירושלים. נגמרו החזרות. עכשיו הדבר האמיתי. קהל ממלא את האולם (הכחול מאד). אוריאל שקולניק יושב בקהל, מביט לרגע לאחור ומבחין באותה "אישה מסתורית". הוא נפנה חזרה ואוחז בחמימות בידה של אשתו. ברגע מרגש זה, על רקע מוסיקה נעימה וחגיגית, אנו רואים שעל זרועו צמיד כניסה כחול. הפעם אוריאל הוא האורח ואביו חתן האירוע. אנו שומעים עכשיו את המנחים שמגישים את הערב מכריזים על פתיחת טקס הפרס, ורואים את תור החתנים המיועדים הממתינים מאחורי הבמה לשמותיהם, לעלות לבמה. כולם חגיגיים, נרגשים ודמומים, כיאה למעמד. אליעזר שקולניק ביניהם, חורג מעט מהשורה. המוסיקה הולכת ומתגברת והופכת חושנית יותר. התאורה מהבמה שוב משנה את צבעיה - וכך גם את צבעי התאורה מאחורי הקלעים. אליעזר שקולניק עדיין מתנשם בכבדות :

"...ככל שנה התכנסנו פה ביום העצמאות, בירושלים, בירת ישראל..." -

אין ספק שזהו רגע ממלכתי מרגש עבור הצופים, ועבור שקולניק, בפרט. כל מדינת ישראל עומדת כעת לצרף אותו אל לב ליבו של הקונצנוס החמים והמלטף.

"...לטקס הענקת פרסי ישראל"

"גבירותי ורבותי...(המנון) התקוה " אקורד מוסיקלי אחרון. והסרט מסתיים.

אז מה נסגר פה?!

נחזור רגע ונראה את זה בתמונות תוך ניסיון לפענח את שפת הצבע:



שקולניק, ומאחוריו הוילון הצהוב



עשן מופיע, וכחלחלות ממלאה את החלל האחורי מאחוריו. (מדוע? האם מדובר במופע רוק, שיש צורך בעשן? אין לו כל הצדקה דיאגטית).



כאילו בקצב נשימותיו, העשן מתפוגג, והצהוב חוזר



האור שוב מתחלף או נכבה לפתע. Out of the blue אור מציף את פניו הנרגשים של שקולניק ומרווה אותו באור יקרות כחול. כחול, כצבעי הדגל. זו לא תאורה אחורית, זו לא תאורה בכלל:



שקולניק עצמו הפך לכחול ברור, אם כן. שישנו פה סיום. הצבעים אמרו את מה שהמילים היו משאירות בתחום הבאנלי: כך היה אולי נכתב בספר "הערת שוליים", במילים, במקום בצבעים:

רקע הוילון הצהוב: שקולניק ניצב זקוף ונרגש. מתוח לקראת הרגע הגדול כצנחן הממתין עם חבריו ...

עשן כחול: ...בעוד רגע קט תפתח הדלת, יפתחו שערי השמים והרוח החמה תלטף את גופו הצמא לליטוף ולחיבוק של חיבה ...

צהוב חוזר: התנשם עמוקות, נאנח, והרשה לעצמו רגע אחרון של הרהור על שנות הנידחות שהוא מותיר מאחוריו, השנים הארוכות שבהם שערי הממסד היו נעולים בפניו ...

רקע שחור הקריינית מזכירה את ארבעת המילים המרגשות ביותר שיכול לשמוע ישראלי רעב לשייכות: "ירושלים", "ישראל", "עצמאות", "פרס ישראל": ...ליבו חישב להתפקע. הוא לקח נשימה עמוקה, והרשה לעצמו לחייך מפנים. משפט אחד בודד הצליח להתהבהב בתודעתו המסוחררת:

שטף הכחול ממלא את המסך וצובע את שקולניק: ...התקבלתי! אני שייד

סוף סגור או פתוח?

האם גם עכשיו אפשר לומר, שאין סוף לסרט? לא רק שיש, אלא שהסתיים בהכרעה ברורה. קונפליקט הצורך בהכרה – נסגר ואף הוכרע: האם כדאי להשליך את כל הערכים בתמורה להשתייכות וקבלה חברתית? הכחול ענה, חד משמעית: **כן**. וכך מסתיימת היצירה המופלאה הזו.

סידר בחר לסיים כך את סרטו. יצירה שהיא מופת למבניות, יסודיות, עקביות ושליטה סגנונית בתום מסע שמעניקה נוסח מדויק בשפת הקולנוע לסוגיות אתיות, פוליטיות, אנתרופולוגיות, אונטולוגיות, אפיסטמולוגיות בסיסיות - ולאופן שבו הן פוגשות אותנו בחיי היומיום – מסתיימת ברגע של **רגש צרוף**. רגש, שמציף גם את לב הצופה בחמימות תכלכלה. כולנו עומדים שם עם שקולניק הנרגש – נשאבים ונסחפים לחלוטין ברגע מלא ההוד הזה. כולנו מתחברים, דרכו, לשאיפה האישית, הכמוסה – מזדהים עם התחושה שתיאר אוריאל את אביו כמי שהרגיש במשך שנים מנודה ומוחרם ובבת אחת:

"פותחים בפניו את שערי הממסד, ואומרים לו 'ברוך הבא', אתה מקובל. ורצוי. ומוערך."

השיפוט שהפעלנו על שקולניק, בחירותיו ומעשיו, מושהה. התקוה הצדקנית שהיתה לנו רגע לפני - ש"יעשה את הדבר הנכון" - מתפוגגת יחד עם עשן הבמה. לרגע אחד, וגם אם בעוד שניה חוש הצדק והשיפוט ישוב אלינו - אנחנו שמחים בשבילו. רוצים שיקבל את מה שייחל לו כל חייו. גם אם לא מגיע לו. במיוחד אם לא מגיע לו. זהו רגע של חסד אמיתי. כי מהו חסד – אם לא נתינת משהו – שאינו מגיע למקבל? אם היה מגיע לו, זה לא חסד. זה צדק. בשעה חגיגית זו הצדק נדחק לשוליים. לצד ההתייחסות השיפוט גם האינלקט, שלאורך הסרט גורה עד תום – נדם לרגע.

נכון, שבוצעה עלינו מניפולציה: הרגש של כולנו מותנה מילדות כך שרצף מילים כמו 'בירת ישראל', 'ירושלים', 'התקוה' עדיין מרטיטות את ליבנו. המוסיקה הרגשית גם היא עושה את שלה (סידר גילה פה איפוק ראוי לשבח. כי לו היה משמיע ברגע זה את ההמנון, ולא רק את תוויתו "התקוה" - חצי מהקהל היה נעמד, אוטומטית, על רגליו, החצי השני היה מזיל דמעות, והחצי

השלישי- גם וגם). אבל בעיקר משום שבסופו של דבר אנחנו בני אדם. וזה הרגע שבו הסרט גורם לנו להכיר באנושיותנו, על מורכבותה ונפלאותה: נכון שיש לנו חולשות, שאנחנו טועים, כל הזמן, שיש לנו שאלות גדולות, ושאינן לנו תשובות. נכון, שלעיתים נדירות אנחנו מגלים גדלות לב אמיתית, מהסוג אנחנו נוטים ליחס לעצמנו בנדיבות קצת מופרזת מדי. והנה, למולנו עומד שקולניק. אדם כמונו. נושם, נפעם, נרגש. ואנחנו, בדיוק כפי שסיום הסרט מרמז - חיות חברתיות, שמגיבות רגשית למול רגש פועם של אדם אחר ובמיוחד כשהתרגשותו נובעת מהשמחה המוכחשת כל כך - שמחת קבלת הכבוד.

ואולי זו התשובה הסופית, שסוגרת את כל השאלות: שאלת האמת, כבודה במקומה מונח. שאלת היופי, הזהות, המהות - הנצח לפנינו, לדון ולהתווכח. אבל גם אם ננסה להקיף את כל השאלות שעומדות על סדר יומנו - בשכלתנות חקרנית- ושיטתיות מדעית, ולענות עליהן, עדיין לא נצליח להבין טוב יותר מי אנחנו והיכן אנו חיים, ממה שרגש ההזדהות עם זולת, גם אם הוא רק דמות שנוצרה מאור וצבע על ידי יוצר רב השראה - קלט אינטואיטיבית, מיידית ומבלי משים.

(* מאת גב' ח' עבור פרופ' חנה נוה { החוג לספרות | אונ' תל אביב

נספח – טווח הפרשנויות

א. במה עוסק הסרט?

דן לחמן: "אי אפשר שלא לציין את נושא הגבריות שבהם נוגעים סרטיו אלו. נושא שבהערת שולים הוא מסתיר מתחת לנושאים אחרים. כאן מסתתרת סמויה השאלה מי יותר גבר, האב או הבן. הסרט עוסק באב ובן... סרט אדיפאלי לחלוטין בתוכו. הכולל משאלות מוות. רצח אב או בן.

ינון ירוס – מאקו: על מה באמת הסרט? כנראה שאין אמת במשפט - "בכל -אדם מתקנא, חוץ מבנו ותלמידו".

יאיר רווה: הסרט הוא על העדר רוחניות, והעדר עשייה "לשם שמיים"... אבל אחרי שנגמר הרגש מתחיל השכל. כי הסרט הזה פשוט עשיר במשמעויות. אני לא חושב שעדיין ירדתי לחלוטין לסוף כל הרעיונות שהסרט נושא בחובו, במילותיו ובצורניותו. מעבר לעניינים של אב ובנו, גם לתלמוד יש כאן משמעות. וגם לאקדמיה. וגם ליהדות. וגם לאגואים, ולקו החמקמק מאין כמוהו שבין ענווה גדולה ובין מגלומניה אדירה. ואני תוהה האם מבחינתו של יוסף סידר, יש כאן אולי וידוי או שמא כתב האשמה. ובעיקר, לצד מי הוא נוטה יותר: לצידו של האב, או לצידו של הבן? אני חש שיש כאן גם איזושהי אמירה נסתרת – ואולי לא נסתרת כלל – על ענייני אמונה ודת וסמכות, ועל האופן שבו הגמרא נוכחת – או שמא לא נוכחת כלל – בחיינו כיום, בישראל של ההווה.

אורי קליין: "הערת שוליים", דרך סיפורו, מבקש להיות אלגוריה על היחסים בין אבות לבנים, ודרכם בין הדורות, במציאות הישראלית העכשווית. הוא כולל יסודות ממקורות אלגוריים נוספים, התנ"ך, למשל. יעדיו של הסרט היו יכולים להפוך אותו ליצירה יוצאת מן הכלל, ליצירה חשובה בנוף התרבותי המקומי העכשווי; אולם, האם נובעת ממנו אמירה משמעותית באמת על הנושא שבו הוא מבקש לעסוק? האם דמותו של האב, בנחישותה המקצועית ובהתנהגותה האקסצנטרית, אומרת משהו בעל עומק על דור ההורים? והאם דמותו של הבן, שאינו נרתע מלהיות מוכר ופופולרי ולנצל את הפופולריות הזאת, אומרת משהו על דור הבנים שהוא שטחי יותר ומכור יותר להצלחה פומבית? הסרט "הערת שוליים" הוא סרט פטריארכלי מיסודו (באופן סימפטומטי כל הזוכים בטקס חלוקת פרס ישראל הם גברים), במתכונת סיפורי האבות של ספר בראשית, ועל כן נועד בו לנשים – ליהודית ולדקלה – מקום שולי בלבד.

זיוה שמיר: שלל זיקות בין הסרט ובין סיפורי ספר בראשית,

נחמן אימבר: שני הסיפורים המיתולוגיים שכוננו לעד את המורשת היהודית-נוצרית, תסביך אדיפוס ועקדת יצחק, נפגשים יחד בין קפלי העלילה המרכיבה את "הערת שוליים", ... כזכור, תסביך אדיפוס מתעקש שבן חייב לקום על אביו כדי לחסלו ולרשת מקומו (בעיקר במיטת אמה); עקדת יצחק התנ"כית מתארת את אותו העימות באופן ההפוך בדיוק - אב המחויב להקריב את בנו כדי להוכיח את אמונתו בבורא.

ויקיפדיה - התנגשות בין ערכים: התנגשות בין שני ערכים - האמת מחד והיופי מאידך. את האמת מייצג האב שמחקרו חותר לחשיפת האמת המדעית, ואילו את היופי מייצג הבן שרעיונותיו שובי לב אך אינם נכונים בהכרח.

עופר מתן nrg: לימור לבנת, שרואה ב"הערת שוליים" טקסט ציוני, היא כנראה היחידה שפספסה שמדובר בסיפור חסר אג'נדה על אדם אובססיבי לפרטים ויסודי עד טירוף, בדיוק כמו יוסף סידר עצמו

אורי הייטנר, בלוגר: אחת הסוגיות המרכזיות העולות בסרט, היא שאלת "האמת והשלום אהבו" – מה קודם למה, האמת או השלום? האם יש לדבוק בכל מחיר באמת וייקוב הדין את ההר, או שלעתים מוטב לעגל פינות ולוותר על האמת כדי לאפשר חיים תקינים ויחסים נאותים בין בני האדם

ב. מה הז'רנר?

פיטר ברדשאו, המבקר המוביל של הגרדיאן: **קומדיה שחורה מענגת.**

עין הדג – מימזיס מימזיס מימזיס.... כשהסרט הוקרן בפסטיבל ניסיתי להבין מהביקורות מחו"ל איזה מין סרט זה, והיה קשה. היו כאלה שטענו שזו דרמה משפחתית, היו שאמרו שזה סרט מתח אקדמי, והיו שאמרו שזאת קומדיה. **מתברר שכולם צדקו.** הסרט מזגזג בין סגנונות באופן שהיה נראה לא החלטי אם לא היה סוחר. יש בו קטעים קליפיים מהירים שמשלבים כותרות על המסך, וסצינות ארוכות שמתרחשות בחדר אחד. בשיא הדרמה הסרט מוצא את הרגעים המצחיקים.

דני סגל. נענע: (כמעט) קפקא... אבל מה שמעניין את סידר הוא דווקא הפן האישי. ההתמודדות של צמד הפרופסורים עם הסיטואציה הבלתי אפשרית, האבסורדית והמרושעת משהו, שהוא רקח עבורם בתסריט שהוא לא פחות ממלאכת מחשבת. **קונפליקט טרגי קומי חסר מוצא וכמעט קפקאי.**

מיכל שיר-אל: התכתבות עם עגנון כשם שש"י עגנון השתמש במקורות היהדות כדי לבנות עליהם יצירה משלו, השתמש בימאי הקולנוע יוסף סידר ביצירת עגנון ביצירת "הערת שוליים", סרט הנשען בפירוש על תיאוריו האירוניים של עגנון את עולם האקדמיה ותכניו ב"עידו ועינם", ב"עד עולם" וב"שירה". "עשרים שנה עסק עדיאל עמזה בחקר תעלומות גומלידתא... שנים שנתעסק בעבודתו עשאוהו עבד לעבודתו עד שהיא משלה בו משעת קימה ועד שעת שכיבה... כך עדיאל עמזה בדק ותיקן ובירר עד שעשה את חיבורו כסולת נקייה, אבל מו"ל לא מצא לספרו". במלים אלו פותח שמואל יוסף עגנון את הסיפור "עד עולם", הסוגר את הכרך האחרון שהוציא בחייו, "האש והעצים". **קשרי קשרים מחברים את היצירה הזאת לסרטו של יוסף סידר "הערת שוליים".**

שמוליק דובדני: עוסק בעולם הרוח והמילה. עניינו המטאפורי הוא ביהודי הגלות, שהספרות התלמודית תפסה חלק מרכזי מעולמו האינטלקטואלי והתרבותי, ובסביבת העיירה היהודית של פעם, שכאן התגלגלה למסדרונות האקסקלוסיביים של האקדמיה הירושלמית.

"הערת שוליים" דן גם בפרשנות ופענוח, בטקסטים גלויים וחבויים, וכמתבקש משמו - בפרטים הקטנים שיש בהם כדי לשפוך אור על התמונה כולה. ...האמת, יש משהו במתח הזה שמזכיר אפילו את סרט האוימה "הניצוץ", שבמהלכו הופך העימות האדיפאלי לקרב לחיים ולמוות בין האב ההרסני ובנו הקט שמצויד בכוח על שמסוגל לגבור עליו.

אורון שמיר עכבר העיר (וואלה לא יודע): סרטו הנוכחי, והמפעים מכולם, ודאי ייכתב גם הוא בדברי הימים של הקולנוע הישראלי. השאלה היחידה היא מה ייכתב שם, והתשובה תהיה – אין לי מושג, אבל בטוח שהמשפט יסתיים בסימן שאלה.... זהו סרט שמבקש, אפילו דורש, שידברו עליו. שיהגו בו, יחפרו ויתפלפלו. בקיצור, סרט תלמודי לתפארת.

(יצירה לא גמורה): "..... לפי שפע הנתונים בסרט נדמה שהבמאי יכול היה ליצור יצירה נוספת מחומרי הגלם שהכין, אך האילוץ האמנותי והשעון המתקתק מנעו ממנו למצות את חומריו. מי יודע, אולי הם ייכנסו לסרטים הבאים שלו.

ג.אל מי הסרט מדבר?

עודד זהבי, מוסיקאי : כשיצאתי מהקרנת "הערת שוליים", סרטו החדש של יוסף סידר, חייכתי בגאווה והרגשתי שצפיתי עכשיו בסרט שנעשה בדיוק בשבילי: איש אקדמיה ירושלמי....הערת שוליים" הוא גם סרט ירושלמי בכל רמ"ח אבריו ושס"ה גידיו. המהלך האסתטי-ההצהרתי, המוביל ממוזיאון ישראל (מונומנט ירושלמי משופץ) של הסצינה הראשונה אל בית הספרים הלאומי (שעומד לעבור למשכן חדש ומעודכן), אל בנייני האומה המתפוררים (שחגגו מסיבה בלתי ברורה יובל שישים להיווסדם), משכנע ומביע הרבה. המצלמה המנווטת בין רחוב הנביאים לבנייני האוניברסיטה העברית וחודרת אל פנים הבניינים הירושלמים העתיקים, מספרת סיפור משל עצמה. את פס הקול המקורי מנגנת התזמורת הסימפונית ירושלים רשות השידור, שהוקלטה באולם תיאטרון ירושלים, וקולו השוואי-נעי של דן כנר הירושלמי מהדהד בטקס האליטיסטי. בפס הקול ובסרט מתארחים תום כהן (באר שבע) ורביעייתו, המנגנים "מוסיקה אתנית" בטקס האקדמיה למדעים, ולהקת מיומנה (תל-אביב), הזוכה לשעשע ביחד עם דני קושמרו (ערוץ 2) את חתני וכלות פרס ישראל.

אור : מה שעניין אותי בסרט – ותקנו אותי אם אני טועה – זה שמזמן לא ראינו סרט ישראלי שמתעסק באליטה אשכנזית אינטלקטואלית. יש דמות אחת של מזרחי בסרט, אם אני זוכר נכון, וזה של אלברט אילוז וגם זה רק מתוקף הליהוק.

נדב: פסיכו-אסטרולוג: "הערת שוליים", סרטו החדש של יוסף סידר הוא תבשיל קדרה מהביל עשיר וחריף. לפסיכו-אסטרולוג הוא ממש תאוה לחיך, בעיקר אם הוא חובב של פלוטו, כוכב הטרנספורמציה והלידה מחדש. הסיפור בעיקרו נוגע ביחסים המורכבים בין אב לבנו, אך מתפשט לרשת אנושית ארכיטיפית. במאבק המתחולל בנפשי הגיבורים ובינם לבין עצמם נחשף שורש קיומי שיש לעקרו - השקר. יצר הרע. הכוח הפלוטוני נחוה כייסורים עד אשר האדם מחליט לעשות מעשה, לחשוב מחשבה, לשאול שאלה - "מה הטעם לחיי?"