

אורי לוין

בית הספר לקולנוע וטלוויזיה על שם סטיב טיש
אוניברסיטת תל אביב

בום טראח: מאגיה וטכנופוביה בקולנוע המוקדם

מאמר זה מתמקד בחרדה מפני הטכנולוגיה החדשה שחדרה לחיי היומיום במפנה המאה העשרים כפי שהיא מתבטאת בשתי קבוצות של סרטי טריקים מן הקולנוע המוקדם. הקבוצה הראשונה מורכבת מסרטים שעסקו ברוחות רפאים שהופקו עד שנת 1907. הקבוצה השנייה כוללת סרטים שעסקו במכשירים חשמליים והופקו משנת 1907 ואילך. המאמר יורה על דמיון עקרוני בין שתי קבוצות הסרטים. הדיון בהמשכיות התמטית והצורנית מאיר הן את הסרטים המוקדמים הן את המאוחרים. ההמשכיות תאפשר לנו לראות כי סרטי הרוחות עסקו במובלע בחוויה שעלתה לנוכח חדירתן של טכנולוגיות חדשות לחיי היומיום, וכי סרטי החשמל בחנו את אופיין הרודף והרדוף של אותן הטכנולוגיות.

בשנת 1897 דיווח אליעזר בן-יהודה בעיתון הצבי על כמה המצאות טכנולוגיות, בהן הראינוע (הקינטוגרף בלשוננו), אותן הוא הציג כהתגשמות חלום:

ההגדות היתר נפלאות מדורות הקודמים הולכים ומתקיימים בימנו; החלומות אשר חלמו לפנינו בעלי הזיה, מתלבשות עתה בנוף והם עומדים לפנינו בצביונם. כמעט בכל יום נשמע על אודות איזו המצאה חדשה, אשר הדמיון היתר חזק לא היה יכול לשער לו לפנינו כי דבר כזה יוכל להיות במציאות. פוטוגרף, תלגרף, תלפון, פונוגרף, קינטוגרף, קרני אור רנטגן, וכו' וכו'; רק מאה שנים לפנינו היה כל איש בר דעת אומר כי כל זה הוא אך בדוטה יפה לילדים. כן, במשך מאה

*אני מודה לרז יוסף ולסנדרה מאירי על הערותיהם החשובות והמחכימות.

השנה פסעה החכמה פסיעות יפות, וכל מי שאומר על דבר פלוני או פלוני כי הוא "מהנמנעות" – הרי זה מעיד על עצמו כי הוא סכל!¹

ההמצאות המוזכרות בדבריו של בן-יהודה, הצילום, הטלגרף, הטלפון, הפונוגרף, הרנטגן והקולנוע, שינו את העולם מעל לכל דמיון. בן-יהודה לא היה לבדו בהתרגשות מן המכונות האגדיות. דיווחים עיתונאיים על אודות ההמצאות החדשות נטו לשאול מוטיבים מן הספרות הספקולטיבית של סוף המאה התשע-עשרה, שתיארה נבואות וחזיונות על מכשירים מופלאים שיתגלו בעתיד, וישנו את פני האנושות.² גרהם ג'יי אן גודי (Gooday) טען שעליית הכתיבה הספקולטיבית בסוף המאה התשע-עשרה קשורה להתפתחויות בנות הזמן בטכנולוגיית החשמל, שהובילו לאמונה שהעתיד האוטופי נמצא כמעט בהישג יד.³ בעלילות הסיפורים המכונות מוצגות כמענה לכל המשאלות והצרכים האנושיים. מכונות מפוארות ישחררו את העובדים מן העמל והזיעה, מכשירי מטבח יפטרם ממטלות הבית, וכלים חקלאיים יענו על מצוקת הרעב. בחזון שכזה תהיה החברה החדשה שתיוולד חופשייה יותר מן הכורח, שוויונית יותר, הגונה, צודקת, נקייה וטובה יותר. האוטופיה החברתית בסיפורים אלו מגיעה מן המכונה, ואילו המכונה מצטיירת כמשאלה שהתגשמה, חלום שהיה למציאות.

ואולם, אף על פי שבעיתוני התקופה תוארה המצאת הקולנוע בהתלהבות כהמצאה פלאית וקסומה,⁴ חידושי הטכנולוגיה עוררו גם חשש. מאמר זה מתמקד בחרדה מפני הטכנולוגיה שחדרה לחיי היומיום במפנה המאה העשרים כפי שהיא מתבטאת בשתי קבוצות סרטים מן הקולנוע המוקדם.⁵ הקבוצה הראשונה מורכבת מסרטים שעסקו ברוחות רפאים, ונוצרו עד שנת 1907 בקירוב. והקבוצה השנייה כוללת סרטים שעסקו במכשירים חשמליים, ונוצרו משנת 1907 בקירוב. חרף הנושאים השונים לחלוטין שבמוקד שתי קבוצות סרטים אלו, לכאורה, יורה מאמר זה על דמיון עקרוני בין שתי הקבוצות, אשר לא נדון עד כה במחקר.⁶ באמצעות דיון בהמשכיות התמטית והצורנית בין שתי קבוצות סרטים אלו יאיר מאמר זה באור חדש הן את הסרטים המוקדמים הן את המאוחרים, ויאפשר לעמוד על דקויות היחס לטכנולוגיה בת הזמן. ההמשכיות מלמדת שסרטי הרוחות למעשה עסקו במובלע בחוויה שעלתה לנוכח חדירתן של טכנולוגיות חדשות לחיי היומיום, וכי סרטי החשמל בחנו את אופיין הרודף והרדוף של אותן הטכנולוגיות.

הסרטים משתי הקבוצות צמחו מתוך אחת הסוגות הראשונות שהתבססו בתולדות הקולנוע – סרטי הטריקים (Trick films). חוקר הקולנוע המוקדם מייקל צ'אנן (Chanán) סבור שסרטי הטריקים קשורים לפלאי הטכנולוגיה החדשה: לא רק אשליית הקסם היא שהזינה אותם, אלא גם פלאי המדע והטכנולוגיות

1. אליעזר בן-יהודה, "נפלאות המדע, הצבי, 12.3.1897, 2.

2. להרחבה בנושא ראו: Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century* (New York: Oxford University Press, 1988).

3. Graeme J.N. Gooday, "Electrical Futures Past," *Endeavour* 29 (2005): 150.

4. הקולנוע נתפס טכנולוגיה חשמלית. להרחבה בנושא ראו הערה 2.

5. התקופה שנחשבת במחקר לקולנוע המוקדם היא 1895-1914.

6. מחקרים מרכזיים בתחום עוסקים בנושאים אחרים. למשל, מאמרו של מתיו סולומון (Solomon): "Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film," *Theatre Journal* 58:5 (2006): 595-615 שולבו במופעי קוסמות חיים. ספרים רבים יוחדו לעבודתו של ז'ורז' מלייז (Méliès) ולסרטי הטריקים שלו, בהם Elizabeth Ezra, *Georges Méliès: The birth of the Auteur* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000). היסטוריון הקולנוע יאן קריסטי (Christie) ביקש להראות שמלייז לא היה היחיד שהפיק סרטי טריקים סביב שנת 1900, וייחד מאמר להיסטוריה של סרטי הטריקים בבריטניה. להרחבה ראו: Ian Christie, "The Magic: 'Sword': Genealogy of an English Trick Film," *Film History* 16:2 (2004): 163-171.

החדשות של הזמן, ממכוניות ועד קרני רנטגן.⁷ עם זאת, במאמר זה אבקש להראות שגם החרדה וקשיי ההסתגלות הובעו באופן עשיר בסרטי הטריקים.

האטרקציה המרכזית שסרטי הטריקים הציעו הייתה ניצול הכלים של המנגנון היסודי של הראינוע, כמו גם האפשרות להקרין את הסרט לאחור והאפשרויות הגלומות בעריכה: לעצור את הצילום ולהחליף אובייקט או אדם במשהו אחר. כך נוצר הרושם כאילו אנשים ואובייקטים מופיעים או נעלמים לפתע. לעיתים החלפה זו נעשתה בשילוב אפקטים כמו פיצוץ או עשן. הקוסם וחלוץ הקולנוע ז'ורז' מלייס (Georges Méliès) יצר סרטים רבים המשתייכים לסרטי הטריקים, והם דוגמה מובהקת לסוגה זו. סרטי הטריקים היו אחת הסוגות הפופולריות ביותר מן הימים הראשונים של הקולנוע ועד לשנת 1910 לערך.⁸ ברבים מהסרטים ניתן הסבר עלילתי כלשהו לתנועה העל־טבעית של האנשים או החפצים. כך למשל, במרבית סרטיו של מלייס התנועה העל־טבעית מוצגת כנובעת ממעשה הלהטים של הקוסם. בסרטים אחרים התנועה העל־טבעית מיוחסת לפעילותו של שד או לתודעה המעוררת של הדמות המתוארת (כמו בחלום או במצב של שיכרות). ישנם גם סרטים השייכים לתת־סוגה מובחנת בז'אנר זה, שבהם התוצאה של הטריק מיוחסת בעלילת הסרט לרוחות רפאים.⁹

השפעת צילומי הרוחות על סרטי הטריקים

סרטי הטריקים שהעמידו במרכזם רוחות רפאים הושפעו מפרקטיקה של צילומי רוחות, שהייתה פופולרית בצילום סטילס מסוף המאה התשע־עשרה ובתחילת המאה העשרים. תמונות הרפאים הללו נוצרו על פי רוב על ידי חשיפה כפולה של סרט הצילום או נייר ההדפסה. לעיתים הוצגו תמונות הרפאים בתור מסמכים המעידים על פעילות על־טבעית, ולעיתים בבחינת בידור, שמתאפשר בחסות המדיום החדש.¹⁰ האיקונוגרפיה הטיפוסית לצילומי רוחות היא תיאור דיוקן של אדם הישוב בסטודיו, כאשר דמות שקופה למחצה מרחפת מעליו או מחבכת אותו. דבר זה ניכר, למשל, בתמונה שצילם ויליאם ה' מומלר (William H. Mumler), שבה מצולמת מארי טוד לינקולן (Mary Todd Lincoln), אלמנתו של אברהם לינקולן, שנראית כשהיא ישובה בסטודיו ומחובקת על ידי צלו החמקמק של בעלה המנוח.¹¹

7. Michael Chanan, *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, 2nd edition (London: Routledge, 1996), 173.

8. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (London: Routledge, 2005), 644.

9. דוגמאות מייצגות לקבוצת סרטי הרפאים אפשר לראות בסרטים האלה: הפונדק המכושף (*L'auberge ensorcelée*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1897; לצלם רוח רפאים (*Photographing a Ghost*), ג'ורג' אלברט סמית', בריטניה, 1897; הטירה רדופה הרוחות (*The Haunted Castle*), ג'ורג' אלברט סמית', בריטניה, 1897; הדוד ג'וש במלון הרוחות (*Uncle Josh in a Spooky Hotel*), אדווין אסי פורטר, ארה"ב, 1900; הקפה המסתורי (*The Mysterious Café*), ג'י סטיוארט בלקטון ואלברט אי סמית', ארה"ב, 1900; ארוחה פנטסטית (*Le Repas fantastique*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1900; התערטלות בלתי רגילה (*Undressing Extraordinary*), רוברט וו פול, בריטניה, 1901; חדר פלאות רדוף רוחות (*The Haunted Curiosity Shop*), רוברט וו פול, בריטניה, 1901; הפונדק בו איש אינו נופש (*L'auberge du bon Repos*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903; חזיונות (*Le Revenant*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903; המלון רדוף הרוחות (*The Haunted Hotel*), סטיוארט בלקטון ואלברט סמית', ארה"ב, 1907; בית הרוחות (*La Maison Ensorcelée*), סגדו דה-שומר, צרפת, 1907.

10. Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny," in *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 42-71.

11. לצילומי הרוחות נודע מוניטין מפקפק לאחר שמומלר, שקנה לעצמו פרסום רב כצלם שסוחר בצילומי רוחות הואשם ונשפט על הונאה. עוד על כך ראו: Ibid., 48. מומלר מפורסם בהקשר האמריקני. על המוניטין של צילום הרוחות

ויליאם ה' מומלר, דיוקנה
של מארי טוד לינקולן,
1872 בקירוב.
תצלום: אוסף הספרייה
הציבורית במחוז אלן, פורט
וין, אינדיאנה.



חיבוק רפאים זה צולם והודפס כשבע שנים לאחר ההתנקשות בלינקולן. מארי טוד לינקולן עצמה השתייכה לתנועת הספיריטואליזם, שהאמינה בהישארות הנפש ובאפשרותן של רוחות המתים להתגלות לחיים. מאמצע המאה התשע-עשרה צברה התנועה הספיריטואליסטית תומכים רבים, בעיקר בקרב המעמד הבינוני והגבוה בארצות הברית ובבריטניה.¹² הגם שזה יכול להיראות מפתיע, תנועת הספיריטואליזם אימצה המצאות ומכשירים טכנולוגיים שהופיעו בסוף המאה התשע-עשרה, והשתמשה בהם במגוון אופנים.

לעיתים פנו הספיריטואליסטים להמצאות החדשות (ובראשן הצילום והפונוגרף) כמכשירים שבכוחם לרשום את המציאות, ובכך לספק עדות על מפגשים עם רוחות, מתוך אמונה שמכשירים אופטיים יכולים לחשוף רבדים של הקיום שאינם נראים לעין. כמו המיקרוסקופ, שהביא למהפכה מדעית כאשר אפשר לראות דברים קטנים מדי לעין העירומה, כך נתפס הצילום בעל פוטנציאל לרשום מעלות נסתרות.¹³ במקרים אחרים לא הייתה הפנייה של הספיריטואליסטים להמצאות החדשות מתוך אמונה שישגו עובדות והוכחות חדשות לקיומן של רוחות, אלא מתוך חיפוש אחר מקורות השראה או הדגמה לאופן שבו אפשר להציץ מעבר לרעלת המוות ולתקשר עם ההולכים.¹⁴

באנגליה והמחלוקות שנקשרו בו ראו: Andreas Fischer, "The Most Disreputable Camera in the World: Spirit Photography in the United Kingdom in the Early Twentieth Century," in *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, ed. Clément Chéroux (New Haven: Yale University Press, 2005), 72-91.

¹² על הקשר של מומלר לתנועה הספיריטואליסטית ראו: Crista Cloutier, "Mumler's Ghosts," in *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, ed. Clément Chéroux (New Haven: Yale University Press, 2005), 20-29.

¹³ הרעיון של ולטר בנימין (Benjamin) על אודות הלא מודע האופטי הוא דוגמה מאוחרת לכתיבה על היכולת של הצילום לחדור לממדים נסתרים של הקיום. ראו: ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעדן השעתוק הטכני," *מבחר כתבים - כרך ב: הרהורים*, תרגום: דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 170-171.

¹⁴ Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 46-59.

חלוצי הקולנוע: צילומי רוחות וההתנגדות למופעים ספיריטואליסטיים

סרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים לא המשיכו רק את מסורת צילומי הרוחות, אלא גם את המסורת של אלו שביקשו לחשוף את הופעת הרוחות בתור אחיזה עיניים. בסוף המאה התשע-עשרה היו כמה קוסמים שביקשו להסגיר את ההונאה שבמופעים הספיריטואליסטיים, שהציגו "עדויות", חזיונות וסימנים לקיומן של רוחות. קוסמים אלו העידו בבתי משפט, וסיפקו הסברים על האופן שבו "ההתגלויות" שבמופעים מיוצרות באמצעות מגוון טריקים מעשה ידי אדם. ברוח דומה, בסוף המאה התשע-עשרה עלו גם כמה מופעי לעג, שחיקו את הופעת הרוחות במופעים הספיריטואליסטיים, והבהירו שגורם ההופעה הוא אנושי ולא פעילות מיסטית.¹⁵

בין הקוסמים חדורי המטרה, שביקשו "לנקות" את מופעי הקוסמות מן ההסברים העל-טבעיים, היו לפחות ארבעה קוסמים מפורסמים, שהשפיעו רבות על הקולנוע המוקדם: הראשון שבהם היה אריך וייס (Weisz), שנודע בתור קוסם ואמן בריחה תחת השם "הארי הודיני" (Houdini).¹⁶ הודיני השקיע מרץ, זמן ועבודה בחשיפת מתחזים, שהציגו עצמם מדומים. בכריטניה ג'ון נוויל מסקלין (Maskelyne) ואלפרד קוק (Cooke) התפרסמו לראשונה כאשר יצרו מופע חיקוי למופע ספיריטואליסטי מפורסם. הצלחתו של מופע זה היא שאפשרה לצמד לשלב סרטים במופע הקוסמות שלהם בעת שהופיעו באולם המצרי בפיקדילי, לונדון, אשר היה אחד המקומות הראשונים בעולם שהציגו בקביעות סרטים.¹⁷ עוד קוסם שביקש לחשוף שמופעי הרוחות הם הונאה היה מלייס, שאף ייחד סרטים מספר לספיריטואליזם. בין הסרטים ששרדו אפשר למצוא את אברהקדברה ספיריטואליזם (*Spiritisme abracadabrant*) מ-1900, ואת הדיוקן הספיריטואליסטי (*Le portrait spirituel*) מ-1903. בתחילת הסרט האחרון מלייס מופיע כשהוא מחזיק צמד פוסטרים המספרים כיצד הושג הצילום באמצעות אפקט של דיזולב (*Dissolve*); מעבר הדרגתי בין תמונות נבדלות, שנוצר בעריכה). כך, מלייס חשף שהגורם לתופעה העל-טבעית אינו פעילות של רוחות, אלא אפקט קולנועי. ואולם, אף על פי שקוסמים קולנוענים כדוגמת מלייס יצאו נגד המופעים של התנועה הספיריטואליסטית, שבהם הציגו אנשי התנועה "התגלות" של רוחות או עדויות לפעילותן, הם הושפעו עמוקות מן הצורה של מופעי הרוחות הספיריטואליסטיים.¹⁸

אפשר ללמוד על מידת השפעתה של האיקונוגרפיה הספיריטואליסטית על סרטי הרוחות גם מן הדמיון הרב בין סרטו של מלייס אברהקדברה ספיריטואליזם לבין סרטים אחרים שיצר מלייס שלא עסקו בספיריטואליזם, אלא ברוחות רפאים. אברהקדברה ספיריטואליזם מציג אדם שבכניסתו לחדר מבקש לפשוט את מעילו, להסיר את הכובע שלראשו ולהניח את המטרייה שבידו, אלא ששלושת החפצים הללו מורדים בו: המטרייה מעופפת ונעלמת, הכובע והמעיל שבים ומופיעים לגופו אף על פי שנפשטו ונזרקו מכבר, וכך שוב ושוב, עשרות פעמים. החפצים הסוררים, שאינם מאפשרים לגיבור להתפשט וללבוש

¹⁵ על היציאה של קוסמים נגד התנועה הספיריטואליסטית ועל הקשר של הופעות הקוסמים לראשית הקולנוע ראו: Matthew Solomon, "The Anti-Spiritualist Medium: Stage Magic and the Beginnings of Cinema," in *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, (Urbana: University of Illinois Press, 2010), 11-27.

¹⁶ הודיני היה לא רק קוסם ואמן בריחה מפורסם, אלא הוא גם יצר וכיכב בכמה סרטים, ובהם *המשחק האיום* (*The Grim Game*) משנת 1919 ואי האימה (*Terror Island*) משנת 1920.

¹⁷ Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 61-62.

¹⁸ גאנינג במאמרו הנזכר לעיל הדגים כיצד מסקלין, הודיני ומלייס עיצבו מחדש הופעות של ספיריטואליסטים, ושילבו אותם במופעם. ראו בעיקר עמודים 61-62.

פיג'מה או כותונת ליל, הופיעו גם בסרט קודם של מליים מאותה השנה התערטלות בלתי אפשרית (Le déshabillage impossible) מ-1900 ובסרט הפונדק המכושף (L'auberge ensorcelée), שיצא לאקרנים שלוש שנים מוקדם יותר בשנת 1897.

שני הסרטים הללו אינם מאזכרים במפורש את המופעים הספיריטואליסטיים, אך מהלכם דומה מאוד לסרט אברהקדברה ספירטואליזם: הסרטים מראים בגדים שחוזרים ומופיעים לגופו של אדם שפושט אותם שוב ושוב בשעה שהוא מתכוון ללכת לישון. כך, למרות ההתנגדות של מליים ושל חלוצי קולנוע אחרים למופעים של התנועה הספירטואליסטית אפשר לראות שהאיקונוגרפיה של המופעים של התנועה הספירטואליסטית השפיעה על סוגת סרטי רוחות הרפאים. השיח שסבב סביב צילומי הרוחות והניסיון להפריך את הטענות שהם מספקים עדות להתגלות הובילו לדיון ער במדיום המתווך ובמכשיריו, שיכולים ליצור רושם מוטעה שהתרחשה תופעה על-טבעית.

כפילים, חרדות, רוחות רפאים ותרבות וירטואלית

בסרטי רוחות הרפאים סדרי העולם המפרידים בין החי לבין הדומם מופרים שיטתית, והחפצים, לא רק שאינם דוממים עוד, אלא בכוחם אף להיעלם ולהופיע יש מאין. החמקמקות של קטגוריית הנוכחות מופיעה גם בסרטו השני של מליים, שהוזכר לעיל, המגיב מפורשות לספירטואליזם – הדיוקן הספירטואליסטי. בסרט זה מתואר צלם ספירטואליסט, ההופך אישה חיה לדיוקן דומם ואחר כך משיב אותה לחיים מן התמונה. מהלך זה שב והופיע בסרטי טריקים רבים מן התקופה.¹⁹ היסטוריון הקולנוע טום גאנינג (Gunning) סבור שסרט זה הוא אלגוריה עקרונית לכוחו האלביתי של הצילום ולאופי הרפאים המצוי בו.²⁰ גאנינג עוד אמר שהמצאת הצילום ערערה את הייחוד של אנשים ושל אובייקטים, כאשר היא יצרה יקום מקביל של כפילים. באשר לצילומי הרוחות של המאה התשע-עשרה וסרטי הטריקים שעסקו ברוחות רפאים, בעל-טבעי ובמסתורי, גאנינג מבין שהם ביטוי לחרדה שעורר הצילום, יוצר הכפילים, בבני התקופה.²¹

19. למשל, מופע זה מתרחש בסרט הציור המכושף (*The Enchanted Drawing*), סטיוארט בלקטון, 1900, ובו רואים צייר מסרטט על דף פרצוף, ולידו כוס יין ובקבוק. הצייר נוטל את הכוס ואת הבקבוק מן הדף, והם הופכים לחפצים תלת-ממדיים. הצייר לוגם, ואחר כך משקה גם את הפרצוף המצויר, והוא מגיב בחיך. גם בסרט יצירה אמנותית (*Artistic Creation*), רוברט פול, 1901, צייר מצייר אישה, והיא הופכת לממשית. בסרטים של מליים החלפה בין צילום או ציור לבין דמות מתרחשת פעמים רבות. ראו, למשל, את סרטו של מליים, פוסטרים בהילולה (*Les Affiches en goguette*), 1906, בו פוסטרים נייעורים לחיים, מבליים ומתקוטטים, ולבסוף משליכים חפצים גם על עוברי אורח. כאשר שוטרים מגיעים לרדוף אחריהם, הם מטנפים אותם בקמח ובמיני מזונות, ולבסוף, כשנראה שהשוטרים עומדים להיכנס לפוסטר, הפוסטר חוזר להיות פוסטר דו-ממדי, והשוטרים מפילים אותו ארצה.

20. במסה על האלביתי (תורגם בעבר ל"מאויס") ביקש זיגמונד פרויד (Freud) להתחקות אחר חוויה של שניות בין מוכר לזר, בין דוחה למושך. על פי פרויד, זוהי חוויה, שהמבנה הלשוני של הביטוי שלה בגרמנית (Unheimlich) מעיד על תוכנה, ובמידה מסוימת מעצב אותה. בתוך השדה הסמנטי של המילה הגרמנית יש שני חוגי דימויים, שאינם מנוגדים ובכל זאת זרים זה לזה – מחד גיסא: בית, מולדת, משפחה, מוכר, נוח, ומאידך גיסא: סוד, חבוי, מוצנע, חשאיות, מסתורין, הסתרה. האלביתי קשור במוכר, שהיה לזר; בביתי, שהפך למקור לתחושת זרות מעיקה ומבהילה. פרויד מקשר את השניות ואת ההיפוך, כמו גם את חווית החרדה והחלחלה, לתוכן מודחק, שחזר והופיע. מאמרו של פרויד נכתב בתגובה למאמר הקצר "לעניין הפסיכולוגיה של האלביתי", פרי עטו של הפסיכיאטר הגרמני ארנסט ינטש (Jentsch), שהתפרסם בשנת 1906. ינטש סבר שהתחושה האלביתית עולה כאשר נפגשים עם יצורי כלאים, שממזגים בין הפכים, כמו חי ודומם, אנושי וחיתני, אנושי וטכנולוגי. המפגש עם הדימויים הללו מייצר אי-ודאות ואימה. בעקבות ינטש ודיונו בחשיפות הכפולות בסרט הסטודנט מפראג (*Der Student von Prag*), סטלאן רי, 1913, ייחד פרויד במסתו מקום לדימוי הכפיל ולחוויה של חזרה בלתי רצויה. הן דמותו של הכפיל והן החזרה הכפויה מוצגות במסה כמצבים המחזירים תכנים מודחקים אל התודעה. ראו: זיגמונד פרויד, האלביתי: מבחר כתבים ח, תרגום: רות גינצבורג (תל אביב: רסלינג, 2012).

21. Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 45-71.

מדברים אלו עולה שסרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים מעבדים פן אחר של השינוי שחל בתקופה המודרנית בעקבות הופעתם של מכשירים חדשים, כמו הצילום והפונוגרף. הצילום והפונוגרף אפשרו לקולו או לצלמו של האדם להופיע בתיווכו של מדיום במקום מרוחק ממנו ואפילו לאחר מותו. ברוח דומה להטטו סרטי הטריקים עם גילומים של הופעה והיעלמות ועם המעבר בין נוכחות חיה לבין נוכחות כדימוי. בה בעת, סרטי רוחות הרפאים, העוסקים בדימויים המתעוררים לחיים, גם מדגישים את מרכזיותה של שאלת הנוכחות וההיעדר ביחס למנגנון הקולנועי כמנגנון המייצר דימויים ומנפיש אותם באמצעות תנועה.

במאמר שכתב גאנינג לאחר זמן הוא טען שיש קשר עמוק בין הפיגורה של רוח הרפאים לבין התרבות הווירטואלית המודרנית. רוחות הרפאים מבטאות באופן מתעתע את המתח בין נראות לבין אי־נראות, בין נוכחות לבין היעדר, בין חומריות לבין אי־חומריות. מתח זה מאפיין את התרבות הווירטואלית. הפונוגרף, למשל, רושם את קולו של האדם על תקליט ומייצר מזיגה ייחודית בין נוכחות קולו של האדם להיעדרות של גופו. הצילום רושם את העולם הנראה, ולמרות שהצילום נוצר בזכות נוכחות חומרית של האנשים או החפצים המצולמים, התוצר הסופי שלו נפרד מן המודל המצולם, ויכול להופיע גם בהיעדרו.

גאנינג ממשיך וטוען שרוח הרפאים מהווה מטאפורה לתרבות הווירטואלית המודרנית גם מסיבה אחרת. מכשירי ההקלטה, כמו הצילום והפונוגרף, יוצרים מערך זמנים מורכב כשהם מקליטים ומשמרים רגע, שיכול להישאר גם אחרי מותו של המופיע. רוח הרפאים מסמנת את נוכחות העבר בתוך ההווה, וכך היא לוכדת משהו ממערך הזמנים המורכב של מכשירי המדיה.²² גאנינג הנגיד את צילומי הרוחות ואת ההתייחסות לקולנוע בבחינת מדיה של רפאים לטענה האונטולוגית של אנדרה באזין (Bazin) בדבר הקולנוע: המטאפורה של רוח הרפאים מבליטה את נוכחותו של המדיום, ואילו הטענה האונטולוגית לזהות ההוויתית בין האובייקט המצולם ובין דמותו בצילום מדחיקה את נוכחותו של המדיום, של המתווך.²³ סרטי הטריקים, שהדימוי הופך בהם לאובייקט חי וחוזר חלילה, מבוססים על אותה זהות של הוויה בין האובייקט המצולם ובין דמותו בצילום. אבל במקום להדחיק את המדיום הם מנכיחים אותו ואת הפליאה ואת האימה, שעולה מן האפשרויות הטמונות במנגנון הקולנועי ומן האופן שהוא מתווך נוכחות.

בסרטי רוחות הרפאים חפצים דוממים נעים בלי שנראה מי או מה מניע אותם. כך למשל, כובע יכול לנוע בכוחות עצמו, לזוז ברחבי החדר, להופיע לראשו של הגיבור או להיעלם בלי שנראה מה גרם לו לזוז. לכן, בעת הצפייה מתבקש לתהות לא רק על עלילת הסרט, אלא גם על האופן שבו הדימוי נוצר. היסטוריון הקולנוע והאנימציה דונאלד קרפטון (Crafton) כותב בהקשר הזה שסצנת הארוחה בסרט הטריקים המלון רדוף הרוחות (*The Haunted Hotel*) מ־1907²⁴ מזמנת בחינה רפלקסיבית של המנגנון הקולנועי שיצר אותה. סצנה זו מציגה קפה שנמזג בלי שיהיה איש שימזוג אותו, וסכין הפורס לחם עצמאית בלי שנראה איש או דבר שיתפעל אותו. קרפטון עוד מוסיף כי משום שקטעי האנימציה ארוכים, לצופה נותר זמן להרהר לא רק במתרחש בעלילה, אלא גם באופן שבו הדימוי נוצר.²⁵ סרטי הטריקים מתאפיינים גם בריבוי של חזרות: היעלמות והופעה; הופעה והיעלמות חוזרים שוב ושוב במהלך הסרטים. ריבוי החזרות מייצר הזדמנויות חוזרות ונשנות להתרכז ולנסות לפענח כיצד הדבר נעשה, ואם אין מגיעים לתשובה, לפחות

22. Tom Gunning, "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision," *Grey Room* 26 (2007): 99.

23. Ibid., 100. הטענה האונטולוגית, שאליה גאנינג מגיב, מופיעה אצל: אנדרה באזין, "הוויית של הדמות המצולמת", בתוך *עולם בדים*, עריכה: הלגה קלר (תל אביב: ספריית אופקים עם עובד, 1975), 249–255.

24. סטיוארט בלקטון ואלברט סמיח, "ארה"ב.

25. Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928* (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), 16.

מגיעים למודעות שיש כאן מעשה טריק אותו מאפשרת הטכנולוגיה. הקהל נעשה מודע שסרטי הטריקים מבוססים על ניצול היכולות של המנגנון הקולנועי ובאפשרויות הגלומות בעריכה, כמו החלפות, ג'אמפ קאט (Jump cut)²⁶ והקרנה לאחור. בשל אפיונים אלו סרטי הטריקים בכלל ורוחות הרפאים בפרט מזמנים מבט על אופן פעולתו של הראינוע.

פריים מתוך הסרט המלון
רדוף הרוחות, סטיוארט
בלקטון ואלברט סמית',
ארה"ב, 1907.



כמו כן אפשר ללמוד שהסרטים הנדונים מעלים תהיות על אודות אופן פעולתו של המנגנון הקולנועי גם מן התגובות שהתעוררו בשנת 1907 לנוכח הקרנת הסרט המלון רדוף הרוחות. הסרט עוקב אחר אורח שמגיע ללון בחדר המתברר שהוא רדוף רוחות. קרפטון כותב שבעקבות הצלחת הסרט בצרפת נוצר גל של כתיבה עיתונאית, שמטרתו לחשוף לקהל הרחב את האופן שבו הסרט נעשה ולהסביר את טכניקת ההפעלה של האנימציה,²⁷ והיא של Stop Motion.²⁸ היא עומדת גם בבסיס הטכניקה של הצילום הקולנועי: צילום תמונות יחידות, הנבדלות במעט זו מזו, והקרנה רצופה שלהן, שיוצרת את אשליית התנועה. על כן, כשסרטים אלו מעוררים שאלות על אופן הפעולה של הראינוע, הם מזמנים תשומת לב לאלמנטים המאיימים במנגנון הקולנועי עצמו: האופן שבו הקולנוע מפיח רוח חיים בתמונות דוממות, ויוצר מצב של אי־ודאות בין החיים לבין המוות, בין הנע לבין הדומם וגם על האופן שבו המנגנון הבסיסי שלו, כמו אשליית הפקת התנועה, נותר סמוי מעינינו.

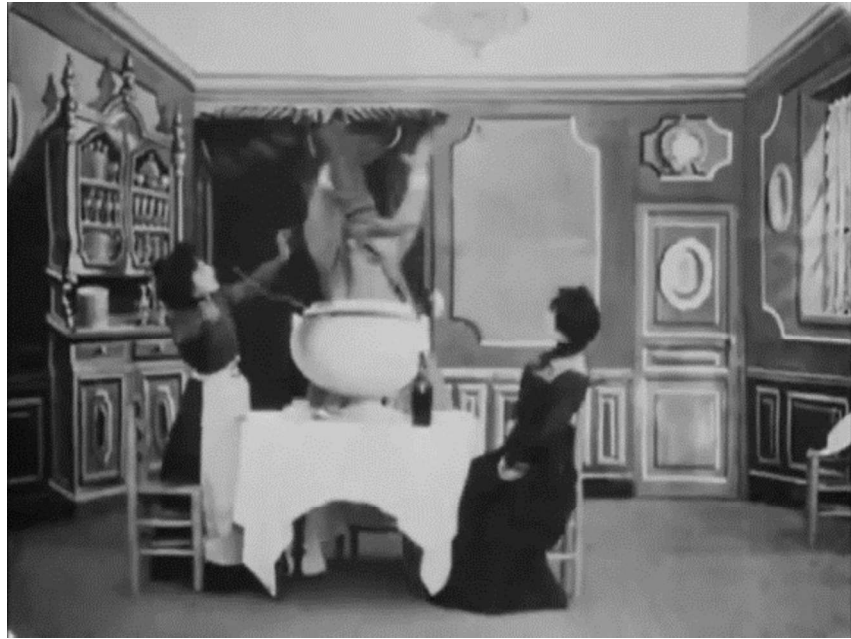
סרטי רוחות הרפאים הם רפלקסיביים במיוחד, ולא רק בגלל תכונות הרפאים של המדיום עצמו או בשל האופן שבו הקולנוע מטפל ביחסי נוכחות והיעדר. שלא כמו סרטי טריקים אחרים, שבהם הפעולה מיוחסת לקוסם או לשד, בסרטי רוחות הרפאים ההסבר לפעולות מופיע רק אחרי התרחשותה של התנועה המסתורית. למשל, בסרט הארוחה הפנטסטית (*Le Repas fantastique*) מ־1900 עוד לפני שמופיעה רוח הרפאים עצמה כבר סבלו בני המשפחה המסובים אל השולחן מנחת זרועה. הם התכוונו להתיישב, ונפלו אפיים ארצה כאשר נעתקו הכיסאות ממקומם והופיעו על גבי השולחן. אב המשפחה כבר הופתע כאשר

²⁶ זו היא טכניקת עריכה קופצנית, שבה שוט רציף נחתך באמצע התנועה לחלק אחר של התנועה מאותו רצף צילומי, ויוצר מעבר לא המשכי.

²⁷ Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, 191.

²⁸ Stop motion הוא טכניקת אנימציה, אשר מאפשרת ליצור אשליה, שבה נראה כי אובייקט פיזי נע בכוחות עצמו. סצנות של אנימציה כזו מצולמות על פי רוב על ידי מצלמת סטילס, אשר מצלמת בכל פעם תמונה יחידה. בין כל תמונה מזיזים את האובייקט ידנית. כאשר מקרינים את תמונות הסטילס ברצף, נוצרת אשליה של תנועה.

פריים מחוך ארוחה
פנטסטית, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1900.



הפכה הקערית שבידיו לקערת מרק ענקית, והשתומם כשבמקום מרק או תבשיל הוא שלה מתוכה דווקא מגפיים. כשהוא קרא בועם למשרתת שתחליף את המנה, האב, כמו צופי הסרט, לא יכול לדעת מה בדיוק רודף את יושבי השולחן, והניח שהאחראית לתעלולים היא בכלל עוזרת הבית. אפילו כשקפץ השולחן ממקום למקום, נעלם והופיע מחדש במקום אחר, טרם התגלה מה גרם לתנועה המפליאה. רק אחרי כמה פעולות מטרידות ומסתוריות מופיעה לנגד בני המשפחה ולעיני הצופים רוח הרפאים. הסבר זה, שניתן מאוחר, דורש מן הצופים לתהות כל הסרט מהו מקור התנועה ואיך היא נוצרה. ההסבר העלילתי המאוחר לתנועת החפצים מעורר בקרב הצופים את השאלה כיצד התרחשו האירועים, ומכאן מתעוררת גם רפלקסיביות על אופן פעולת הסרט. לכן, הרוח עשויה להיתפס כמטפורה למנגנון הקולנועי ולאופן שבו הוא יכול להתל בצופים.

שלא כמו סיאנסים או מופעי רוחות אחרים, רוחות הרפאים ברבים מהסרטים אינן מופיעות בסביבה שמזמנת אותן ומכוונת אליהן, אלא דווקא בסביבה יומיומית רגילה ובנאלית (ארוחה משפחתית, פרישה לשינה וכדומה). דווקא חפצים מצויים, שכיחים ויומיומיים מתגלים כמורדים סרבניים ועיקשים. עניין זה מורה על עוד מאפיין ייחודי של קבוצת סרטי רוחות הרפאים ביחס לסרטי הטריקים האחרים: מרבית סרטי הטריקים שעוסקים בקוסם או ביצורים מיתולוגיים דוגמת שד או שטן מלווים בתפאורה פנטסטית או מיתית, ואילו מרבית סרטי רוחות הרפאים מוצגים בסביבות יומיומיות, כמו חדר השינה.²⁹ הבחירה בתפאורות פרוזאיות ולא פנטסטיות מלמדת כי לא רק שהסרטים מעבדים חוויות שקשורות בשינויים טכנולוגיים, אלא שהם עוסקים באופן שבו חדרו מכשירים אלו לחיי היומיום ושינו אותם.³⁰

29. מובן שיש גם סרטים היוצאים מן הכלל ומקרי ביניים. למשל, הסרט האחוזת של השטן (*Le Manoir du diable*) של ז'ורז' מלייס משנת 1896 מציג שני אנשים שנקלעו לטירה רדופה, ובה נעלמים חפצים כמו ספסל, ומופיעים במקום אחר. בסרט זה התפאורה מצוירת ומתארת מעין טירה בדיונית. אפשר לטעון כי זהו סרט יוצא מן הכלל, משום שהתפאורה בו אגדתית, אך במובנים אחרים הוא דווקא מוכיח את הכלל, מכיוון שבתחילת הסרט אנו רואים את אשמדאי בטיירה, וכל הפעולות מיוחסות אליו. על כן אף שהוא גם מעורר רוחות שרודפות אותם, זהו עדיין סרט טריקים, שבמרכזו עומד שטן ולא רוחות רפאים.

30. Chanan, *The Dream That Kicks*, 173.



דוגמאות לחפאורות פנטסטיות – פריימיס מתוך הסרט ממלכת הפיות (*Le Royaume des Fées*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903.

בשנים 1907–1908 הלך והתמעט מספר סרטי הטריקים שעלילתם מסבירה את תנועתם העצמאית של החפצים באמצעות רוחות רפאים, וחלה עלייה במספר הסרטים שזוקפים את אותה התנועה למכשירים חשמליים חדישים.³¹ מפתה לראות במהלך זה מעבר מהסבר מיסטי להסבר מדעי יותר, ובו המכשירים החדשים מגויסים להבהרת הפעולה המאגית. אלא שכפי שמייד נראה, הדמיון האדיר בין הסרטים מלמד שהמכשירים החדשים אינם מגרשים את צללי הרפאים, אלא בולעים אותם ואת אופיים הרודף והמאיים.

מקסם החשמל

סרטי "החשמל", העוסקים במכונות ובחידושי המדע, התחילו בתור סרטי טריקים, אבל עד מהרה פסקו מלהיות סרטים עצמאיים ושובצו בתור סצנות בהקשר עלילתי כולל. על כן, זוהי קבוצה מובחנת פחות מסרטי רוחות הרפאים. בד בבד לירידת הפופולריות של סרטי טריקים קצרים ב־1910 בקירוב התרחש תהליך של שינוי בפורמט ההצגה המקובל בקולנוע: התוכנית, המורכבת ממגוון סרטים קצרים, התחלפה בתצוגה של סרט מרכזי ארוך. פורמט חדש זה דחק בהדרגה את סרטי החשמל כסרטי טריקים עצמאיים, שהתגלגלו מעתה לסצנות ששולבו בתוך סרטי סלפסטיק ארוכים. העיסוק במנגנונים מכניים וחשמליים שיוצאים מכלל שליטה, מתפוצצים או נהרסים אופייני לסוגת הסלפסטיק. הסצנות מסרטי הסלפסטיק שעוסקות בחשמל וממשיכות את סרטי הטריקים מציגות לא רק קדחת מכונות, אלא גם את המהלך שהיה אופייני למרבית סרטי הטריקים של החשמל, ובו תחילה המכונות משרתות את בני האדם על כל גחמותיהם, ובהמשך הן יוצאות מכלל שליטה ומתעללות במי שהם שירתו קודם. דוגמאות מאוחרות לסצנות מן הסוג הזה אפשר לראות בסרטו של באסטר קיטון (*Keaton*) הבית החשמלי (*The Electric House*) משנת 1922,³² במכונת ההסעדה בסרטו של

31. דוגמאות מייצגות לקבוצת סרטים זו, שבה ההסבר לתנועה קשור לחשמל או למנגנון מדעי, אפשר לראות בסרטים האלה: המלון החשמלי (*El hotel eléctrico*), סגדו דה-שומו, ספרד וצרפת, 1908; חשמל נוזלי (*Liquid Electricity*), סטיוארט בלקטון, ארה"ב, 1908; עוד כיף עם חשמל נוזלי (*More Fun with Liquid Electricity*), סטיוארט בלקטון, ארה"ב, 1908; צילום חשמלי מרחוק (*La Photographie électrique à distance*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1908; הגנב הבלתי נראה (*Le voleur invisible*), סגדו דה-שומו, צרפת, 1909; התאטרון החשמלי של בוב (*Le théâtre électrique de Bob*), סגדו דה-שומו, צרפת, 1909.

32. עלילת הסרט הבית החשמלי (באסטר קיטון, 1922) עוקבת אחר בוטניקאי, שבטקס קבלת התואר שלו מחליף בטעות תעודות עם טכנאי חשמלאי מוסמך. בגלל טעות זו הוא מקבל עבודה בתור חשמלאי, ובעזרת ספר הוראות הוא מתקין בית חשמלי עתידני. התקנת הבית מצליחה מעל לכל ציפייה, וכשהבוטניקאי הצעיר מראה את הבית לפטרונו, הכלים שוטפים את עצמם ללא כל עזרה, הכיסאות מתמסרים לישיבנים בלי שיהיה צורך להזיז אותם, והספרים מושיטים את עצמם לקוראים

צ'רלס בווארס (Bowers) הוא עשה כמיטב יכולתו (*He Done His Best*) משנת 1926 ובסצנת מכונת ההאכלה המפורסמת מסרטו של צ'רלי צ'פלין (Chaplin) זמנים מודרניים (*Modern Times*) משנת 1936.³³

ישנו דמיון ניכר בין סרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים לבין סרטי החשמל, שעוסקים בהמצאות מדעיות ובמנגנונים חשמליים. על פניו, בסרטי הרוחות המוקדמים התנועה העצמאית של החפצים מיוחסת לרוחות רפאים, ובסרטים המאוחרים היא מיוחסת למנגנונים חשמליים. אלא שבשני סוגי הסרטים השיא מגיע בסצנה כאוטית, ובה חפצים בוגדים בתפקידם בתור מכשירים, קמים על בני האדם ומתעמרים בהם. סרטי החשמל מציגים על פי רוב מלון או בית, שהחפצים בו מניעים את עצמם ומשרתים את האנשים באופן מעורר התפעלות, עד אשר משהו משתבש, והחלל נוקם במי שמאכלס אותו. מאותו הרגע המצב בסרטים הללו חוזר על מה שהתרחש בסרטי רוחות הרפאים – החפצים מתקילים את האורחים, כיסאות נשמטים, וישבנים נחבטים. שני סוגי הסרטים מציירים עולם, שבו הופרו חוקי הפעולה המוכרים הפרה אכזרית, וחפצים דוממים יכולים לנוע. העיסוק בתנועה העצמאית של החפצים מעלה שאלות רפלקסיביות על המדיום בבחינת מנגנון המחיה תמונות דוממות.

המורשת שממנה ינקו סרטי רוחות הרפאים יכולה לסייע בהבנת הדמיון בין סרטי רוחות הרפאים לבין סרטי החשמל, המסבירים את תנועת החפצים באמצעות פעילותם של מכשירים והמצאות חדשות. סרטי רוחות הרפאים הושפעו, כאמור, בין השאר מהצגות שמטרתן חשיפת המנגנון האנושי, העומד מאחורי המופעים הספירטואליסטיים מבוססי הטריקים, האשליות האופטיות והמכשירים החדישים. סרטים אלו הולידו מבט רפלקסיבי על אופן הפקת הסרטים ועל אופני הפעולה של המנגנון הקולנועי. שלל המאפיינים שעלו מן הדיון בסרטי הרוחות מלמדים שסרטים אלו מעבדים עיבוד הומוריסטי את הקשיים שהתעוררו עם חדירתם של מכשירי התקשורת החדשים לחיי היומיום. התפאורות הפרוזאיות, העיסוק החוזר בהופעה וההיעלמות, נוכחות והיעדר והפיגורה של רוח הרפאים שהוצבה במרכזם, אשר לטענת גאנינג קשורה לחמקמקות ולאימה של הווירטואלי במדיה המודרנית – כל אלו מלמדים שסרטי רוחות הרפאים מבטאים התמודדות עם המדיות החדשות של התקשורת. המעבר לעיסוק במנגנונים חשמליים הוא שינוי, החושף ומדגיש תכנים שהופיעו במרומז ובמובלע גם בסרטי הרוחות: הסרטים עוסקים בחוויית השינוי של העולם החומרי, המקיף את האדם בתקופה זו, ובהתמודדות עם השינויים הטכנולוגיים שהתרחשו בו.

לכאורה נדמה שהמעבר מסרטי הרפאים לסרטי החשמל הוא מעבר מן הנסתר אל הגלוי, מן ההסבר הפלאי והסתום אל ההסבר המדעי והרציונלי. אך המעבר אינו חד-כיווני, והסרטים שומרים גם על תת-הזרם של המסתורין, וצובעים את המכשירים החשמליים בגוון מאגי. לדוגמה, נדמה שסרטו של מלייס צילום חשמלי מרחוק (*La Photographie électrique à distance*) משנת 1908 מזמין אותנו אל מאחורי הקלעים של מופע להטוטים, ומאפשר לנו לראות כיצד הוא נוצר באמצעות מכשירים טכנולוגיים. אך למעשה הזמנה זו מתבררת דרך אחרת לשמור על הסוד: הסרט מתרחש בסדנה של צלם, המוקף מנגנונים של מכונה מורכבת.

הסקרנים. אחרי סדרת הדגמות יוצאת מן הכלל המכשירים מתחילים להתנכל ליושבי הבית, לדחוף ולהתקיל. בהמשך הסרט מתברר כי למעשה החשמלאי, שלקח לו הגיבור את התעודה, נוקם בו ומקלקל את בקרי המנגנונים, שיוצאים לגמרי משליטה. ³³ גם סצנת מכונת ההאכלה מסרטו של צ'פלין עוקבת אחר אותו מבנה עלילתי של סרטי החשמל. בתחילת הסצנה המכונה צופה מראש את כל צרכיו (כולל ניגוב שפתיו משפריץ מרק), ובהמשך הסרט היא יוצאת משליטה ומתעמרת בו, ממשיכה לפעול גם כשהטכנאים עושים כל מאמץ להפסיקה. ההתמקדות בסצנת הארוחה ממשיכה מהלך חוזר עוד מסרטי רוחות הרפאים, שיוחדו בהם סצנות מפתח לכלי אוכל ולמזונות שמניעים את עצמם. דוגמאות לכך אפשר לראות, למשל, בסרטים המלון רדוף הרוחות והבית רדוף הרוחות. שלא כמו הסרטים המוקדמים, בסרטו של צ'פלין מלכתחילה המכונה אינה מוצגת בבחינת פלא, שיפתור את הבעיות, ואפילו היעילות שמובטחת מוצגת אמצעי לדיכוי העובדים.

הצלם ועוזריו מדגימים את יכולותיהם של המכשירים החדשים לזוג לקוחות פוטנציאליים. בתחילה הצלם מציב על כיסא ציור ממוסגר של שלוש הגרציות הרומיות, שבעזרת המכונות החדשות מוקרן על מסך שחור ענק. הדימוי המוקרן הגדול של שלוש הגרציות ניעור לחיים ונעלם. אחר כך מגיעה לסטודיו מודליסטית, העוטה תוגה יוונית. גם דמותה המוקרנת מקבלת חיים משלה, מתנועעת עצמאית ומנופפת בזרועה. ואילו המודליסטית שלצידה נראית קטנה בהרבה (בדומה לדיוקן שלוש הגרציות), ונותרת קפואה במקומה. כשמגיע תורם של זוג הלקוחות להצטלם, המכשיר מתפקד כמעין רנטגן לנשמה, וחושף יותר משנראה לעין: ראשה של הפטרונית המצולמת מופיע לפתע בענק, עיניה משתוללות, מתגלגלות כמטורללות, ופיה כמעט נטול שיניים.

פריים מתוך צילום חשמלי
מרחוק, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1908.



גם הקרנת דימויו של הפטרון מגלה דברים שהעין אינה משיגה: על המסך הגדול אין מופיע ראשו, אלא דמות ראש של אוטומטון דמוי קוף, ששיער השיבה שלו נושא קרבה מטרידה לשערו של האדון. למראה ההקרנה הלקוח הזועם מנסה להרוס את המכונה. הוא מתחשמל, שערו סומר, והוא רץ מוכה והמום ברחבי החדר. בגדיה של הפטרונית מתגלים בלתי עמידים כשקרבת יתר למכונה מותירה אותה בתחתונית בלבד.

פריים מתוך צילום חשמלי
מרחוק, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1908.



ההסבר העלילתי להיעלמות המפתיעה של הבגדים, כמו גם לפעולתם העצמאית של הדימויים המוקרנים, נעוץ במכשירים העתידיים שנמצאים בסדנה. כמו הפטרונית, גם מנגנוני המכונה מעורטלים מכל כיסוי, וגלגלי השיניים שלהם חשופים. עם זאת, החשיפה אינה מאפשרת לצופים להבין מה באמת מתרחש

מאחורי הקלעים, ואינה מסבירה כיצד עובד המנגנון הקולנועי המפיק את הטריק. מקורו של הקסם המיוחס למכשירים בסרטים הוא מעשה ידי אדם, ולמרות זאת הוא נותר נפלא מן הדעת.

תואם בין הגוף האנושי והמערך המכני

התבוננות בתמונות ובמהלך הסרטים יכולה לעזור לנו לאפיין את יחסם של הסרטים לטכנולוגיות החדשות ולהורות על עוד דברים מלבד החרדה מפני הטכנולוגיה החדשה. בלב סרטי הטריקים ובסוגת הסלפסטיק, שצמחה אחריהם, עומדת שאלת ההתאמה בין הגוף האנושי לבין המערך הכללי שסובב אותו, כשבעת הזאת הטכנולוגיות החדשות הן חלק בלתי נפרד ממערך זה. בסרטים שעוסקים במנגנונים חשמליים מהלך העלילה נע בין התאמה פלאית לאי-התאמה קטסטרופלית בין הדמויות לחפצים המקיפים אותם.

הפילוסוף ברנרד שטיגלר עסק בבחינה ביקורתית ופילוסופית של הטכנולוגיה, והורה על האופן שבו טכנולוגיה יוצרת מערכים שלמים וכוללים.³⁴ למשל, שורות אלו שאני כותבת עכשיו מוקלדות במחשב. פעולתו של המחשב תלויה ביכולת ההתאמה למערכת הזנת החשמל, והוא נטען באמצעות השקע הביתי. החשמל של הדירה תלוי בחשמל של הבניין, שתלוי בחשמל של העיר, שתלוי בתחנת הכוח, שתלויה בחומרי הגלם המובאים אליה להפקת חשמל, וכן הלאה. במידה מסוימת אפשר לטעון כי זהו מאפיין על-זמני של הטכניקה שבה האדם עושה שימוש. כך למשל אפשר לטעון שאפילו המחרשות הראשונות פעלו בתוך מערך כולל – כוח הגרירה שנדרש בשביל לחרוש התאפשר רק משום שהאדם אילף את השור. עם זאת, ישנה גם ייחודיות היסטורית, שהופכת את שאלת ההתאמה והמערך הכולל לבוערת בעיקר בתקופה שנעשו בה סרטים אלו.

עיון בדבריה של חוקרת הקולנוע קריסטין ויסל (Whissel) יוכל לסייע להבין ייחודיות זו. ויסל כתבה שמאפיין מזהה של הטכנולוגיות המודרניות היה האופן שבו הן גם תפקדו בתוך רשתות וגם הפיקו רשתות, מערכות שקישרו טכנולוגיות אינדיבידואליות למערך מתרחב ומשולב של מגוון טכנולוגיות לכדי דפוסי תלות הדדית.³⁵ גם אם כל טכנולוגיה פועלת ביחס למערך הקיים, הטכנולוגיות המודרניות מתאפיינות באופן מיוחד בפעולה בתוך רשת של תלות הדדית. סרטי החשמל וסרטי הסלפסטיק, שבאו בעקבותיהם, העלו שאלות על מידת ההתאמה בין חפצים ועל השיטתיות של העולם החומרי והתאמתו לגוף האנושי. תקופות של שינויים טכנולוגיים גדולים מתאפיינות באי-התאמה בין מערכי העולם החומרי, שמקצתם עוד שייכים לסדר הישן, ומקצתם לסדר החדש. סרטי הטריקים וסרט הסלפסטיק מעלים שוב ושוב שאלות על מידת ההתאמה בין חפצים ועל מידת השיטתיות של העולם החומרי והלימתו לגוף האנושי. הם עסקו בחוויה של שינוי טקטי וחושי של חווית העולם. הרפלקסיביות בסרטים, שבה דנתי לעיל, קושרת את מנגנון הסרט, את הראינוע, לשינויים האחרים העוברים על הגוף האנושי בתקופה זו.

³⁴ Bernard Stigler, *Technics and Time*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Stanford CA: Stanford University Press, 1998).

³⁵ Kristen Whissel, *Picturing American Modernity: Traffic, Technology, and the Silent Cinema* (Durham, Duke University Press Books, 2008), 9.

הצורך בשינה לעומת פעולת המכונה

בלב רבים מסרטי רוחות הרפאים, כמו גם בסרטי החשמל, שבה ועולה סצנה חוזרת – אורח, או אורחים, מגיעים לבית או לאכסניה, אך אינם מצליחים לנוח, משום שהחפצים מניעים את עצמם ומטרידים אותם. הטכנולוגיה החדשה בסרטים אלו עומדת מול הצורך של הגוף האנושי במנוחה. הניגוד בין הגוף האנושי, הזקוק לשינה, למנוחה ולהפסקות, לבין מכונות שלעולם אינן מפסיקות הוא שהעסיק את היסטוריון האמנות ג'ונתן קרארי (Crary) בספרו על הקפיטליזם המאוחר ומבנה הזמנים של 24/7. קרארי הדגיש את אי-ההתאמה בין תפיסת הזמן, הקשורה לייצור הקפיטליסטי, לבין הגוף האנושי. שלא כמו תפיסת הזמן הקפיטליסטית, הקשורה לייצור ולצריכה משך כל שעות היממה, הגוף האנושי זקוק להפסקות. לדבריו, הזמן הקפיטליסטי הוא זמן הומוגני, המשטח הבדלים כשהוא דורש פעולה מתמדת, אף על פי שהגוף האנושי זקוק לעצירות מחזוריות, לשינה ולמנוחה.³⁶

בספרו מאפיין קרארי את הקפיטליזם המאוחר בתור משטר גלובלי, המשרת שווקים שפועלים 24 שעות ביממה ללא לאות או האטה, ודורשים מבני האדם להתאים את עצמם אליהם. הוא אינו טוען שמדובר במבנה חדש לחלוטין, אלא במצב הקשור לתהליכי המודרניזציה, אשר עברו העצמה והסלמה מאז שנות התשעים של המאה העשרים.³⁷ הסרטים הנדונים ממפנה המאה העשרים יכולים לספק עדות מוקדמת לתהליך שמתאר קרארי. גיבורי הסרטים, המבקשים לנפוש ולנוח, מגלים שוב ושוב שסדינים אינם בגדר חפצים תמימים, ואפילו מיטות כבדות יכולות להיעלם בהרף עין. הסרטים למעשה מתארים עולם שבו ההתפתחות הטכנולוגית המהירה רודפת את הגוף האנושי בקצב בלתי אפשרי. במילים אחרות, הם מאירים את האופן שבו ההתפתחות הטכנולוגית, הקשורה בתהליכי מודרניזציה, לא רק משרתת את האדם ומבטיחה לו עתיד חדש, אלא עלולה גם לעמוד מול הצרכים הבסיסיים ביותר של הגוף האנושי.

אפילוג: רוחות רפאים מחוצפות אך בלתי מזיקות

הדמיון בין סרטי רוחות הרפאים לבין סרטי החשמל, שעסקו במגננטים חדשים, מלמד על הפחדים ועל החרדות שהתעוררו בראשית המאה העשרים ועניינם טכנולוגיה בלתי מרוסנת. אלא שאי אפשר לדון בספקטרליות המדיום ובחרדות הללו בלי להידרש לעוד אלמנט מרכזי בסרטים: מדובר בסרטים קומיים. חוקר הקולנוע ג'יימס מורגרט איתר את שורשיו של ז'אנר האימה הגותי בקולנוע בסרטי טריקים של מלייס. הוא ראה בסרט הטירה רדופת הרוחות תקדים למוטיבים חזותיים, שילוו את סרטי האימה הגותיים בעשורים העוקבים. מורגרט דן בהקשר הזה גם בסרטי טריקים אחרים שהוזכרו כאן, כמו הדוד ג'וש במלון הרוחות או הבית רדוף הרוחות, אלא שאפילו מורגרט מודה כי אף אחד מן הסרטים הללו לא ממש מזרה אימה.³⁸ רוחות הרפאים בסרטים הללו יותר משעשעות משהן מבעיתות. שלא כמו ז'אנר הגותי הקלאסי, שנועד לעורר חלחלה וביעותים, אלו אינם סרטי אימה. לינדה ויליאמס הגדירה את ז'אנר האימה בתור ז'אנר גופני, שהצלחתו נמדדת במידת החיקוי הגופני של הצופה את האימה הנראית על המסך.³⁹ שיאו של

³⁶ Jonahan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (New York: Verso, 2013), 30-32.

³⁷ Ibid., 8.

³⁸ James Morgart, "Gothic Horror Film from the Haunted Castle (1896) to Psycho (1960)," in *The Gothic World*, ed. Glennis Byron and Dale Townshend (New York: Routledge, 2014), 377.

³⁹ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Quarterly* 44:4 (1991): 3-5.

סרט האימה, על פי ויליאמס, אמור לפעול על גופו של הצופה, להביא אותו לזעקות אימה, לסמר שיער ולדופק מהיר. אלא שסרטי הטריקים הנדונים אינם מסמרי שיער, ואם הם מפעילים שרירים כלשהם אצל הצופה, אלו הם דווקא שרירי הסרעפת.

לעבר בסרטים הללו אין כל השלכות על ההווה. ניסיון העבר אינו יכול לעזור לדמויות להתמודד עם העולם החומרי, שכן החפצים מורדים בניסיון ומתנהגים באופן שאי אפשר לחזות אותו. נוסף על כך, לא משנה כמה גיבורי הסרטים נופלים, מוכים ונחבטים, הם שבים וקמים. באופן דומה, גם אם עשרות חבטות הלמו ברוחות הרפאים שבסרטים, בעקבות המכות לא הופיעו חברבורות, ואין השלכות של ממש לפעולות. למשל, בסרט הקפה המסתורי רוחות רודפות זוג מבוגר שמתיישב לאכול. הזוג נופל כשנעלם השולחן, ופוגש שוב את הרצפה כשנעלמים הכיסאות. כשמגיע המלצר האומלל הם מכלים בו את זעמם, עוטפים אותו במפת השולחן, שנעלם זה מכבר, ומפליאים בו מכות. הם חובטים בו בכיסאות, קופצים על גופו, ומרסקים כל חלק וחלק. על אף המכות האיומות לא רק שהמפה העוטפת את גופו כתכריך אינה מוכתמת, אלא שגם כשהוא נחלץ מהם, הוא קם ללא פגע. העולם החומרי שהסרטים יוצרים הוא עולם שבו מכות אינן מותירות חותם, ואינן מייצרות היסטוריה הטבועה בחומר.

התבוננות בפיגורה של רוחות הרפאים בסרטים אלו מבהירה שלא צללי העבר הם שמחשיכים את ההווה. אין מדובר ברוח האב, ששבה כדי לדרוש נקמת דם, תובעת להיזכר או לטהר את הממלכה מירושה לא מוסרית. רוחות הרפאים בסרטים הנדונים אינן מאופיינות בהיסטוריה. אם בדרך כלל רוח הרפאים היא סמל לנוכחות העבר בהווה, הרי רוחות הרפאים בסרטים הללו מלמדות בכלל על נוכחות העתיד בהווה, שכן הן קשורות לטכנולוגיות החדשות, שרודפות את בני האדם ומייצרות שינויים, שקשה להסתגל אליהם. הסרטים אומנם מנפישים את חרדות השינוי, אך הם עושים זאת בטון מבודד, שאינו שולל אמונה איתנה בשכלולי העתיד.

מתוך סרטי החשמל שנדונו במאמר זה צמחו סרטים, ובהם דגמים נחשוניים למה שמכונה היום "בית חכם". למשל, סרטו של באסטר קיטון משנת 1922 הבית החשמלי מציג בית משוכלל, ובו הכיסאות מתמסרים לישבנים בלי שיהיה צורך להזיז אותם. הכלים מוגשים לשולחן הסעודה ללא מגע יד אדם, והכדורים בשולחן הביליארד מסתדרים בעצמם, ערוכים למשחק. גם בקולנוע שנוצר במפנה המאה העשרים ואחת אפשר למצוא סרטים שבמרכזם בתים חכמים. מעניין לציין שגם בסרטים מן העשורים האחרונים שמציגים בתים חכמים עלילות הסרטים נוטות להנפיש מהלך דומה: בתחילה הטכנולוגיה עונה על כל צורכי האדם בצורה מופלאה, ובהמשך היא משתבשת ומתחילה להתעמר בבאי הבית.

כך למשל, בתחילת הסרט בית חכם⁴⁰ משנת 1999 מערכת ההפעלה החכמה של הבית עובדת נהדר: היא מכינה מילקשייק תות, מביאה את העיתון, ומעלימה כל לכלוך. בהמשך, לאחר שהמערכת מקבלת זהות של אם רודנית, היא יוצאת משליטה, לוכדת את בני המשפחה ורודפת אותם. מהלך דומה חוזר גם בפרק של משפחת סימפסון⁴¹ ובו מארג', אם המשפחה, מתפתה להתקין בית חכם לאחר שסוכן המכירות הממוחשב מבטיח לה שהמוצר ישחרר אותה ממטלות הבית. בתחילה כל בני המשפחה מתפעלים מן החידוש. הצרות

40. בית חכם (Smart House), לוואר בורטון, ארה"ב, 1999.

41. משפחת סימפסון (The Simpsons), "בית העץ של האימה XII" (Treehouse of Horror XII), עונה 13, פרק 1, שודר ב-6 בנובמבר 2001.

מתחילות כשהבית החכם מתאהב במארג', ומנסה להיפטר מבעלה הומר. גם בסדרה מר רובוט⁴² אפשר לזהות מאפיינים עלילתיים דומים כאשר ביתה המפואר של סוזן ג'ייקובס יוצא משליטה ומתנכל לה: האזעקה והתאורה משתוללות, המקרן והמקלחת מפעילים את עצמם, ודלת המוסך עולה ויורדת ללא כל סיבה נראית לעין. ג'ייקובס היא יועצת של תאגיד ענק, שבו גיבורי הסדרה נאבקים, ופריצת הסייבר לביתה היא שגורמת למחול השדים האלקטרוני.

הדגם העלילתי שזיהינו בסרטים מראשית הקולנוע, העובר מהצגת המותרות המתאפשרות בחסות הטכנולוגיה להנפשה של כל קלקול ופגם, ממשיך להופיע גם בסרטים מן העת האחרונה, והוא עודו מבטא פחדים וחששות מפני חידושים טכנולוגיים. גם הזיקה של המכשירים החדישים לרוחות רפאים עוד מופיעה בסרטים כתמה חוזרת. למשל, במרכז הסרטים זרע השד⁴³ והבית הזה רדוף רוחות⁴⁴ עומד בית חכם, שכוחותיו המדהימים נובעים לא רק מחידושי הטכנולוגיה, אלא גם מממלכת הרוחות. גם בסרט הבית החכם, שהוזכר לעיל, עולה זיקה בין הטכנולוגיה להעלאה באוב. השיבושים של הבית החכם מתחילים לאחר שגיבור הסרט, שהתייתם מאמו, מלמד את המערכת יותר על הצרכים של משפחתו בעקבות אובדן האם. הקלקולים מתרחשים מכיוון שמערכת ההפעלה מאמצת זהות של אם רודנית, ומתחילה לרדוף את יושבי הבית. הטכנולוגיות שעומדות במרכז סרטי הבית החכם העכשוויים נבדלות מאלו שראינו בסרטי הטריקים מראשית ימי הקולנוע, מכיוון שאת הטכנולוגיה המכנית של הסטנדרטיזציה מחליפות צורות נזילות ואורגניות, המותאמות התאמה אישית. גם החרדות והתקוות שנכרכות בהם הן אחרות. למרות כל ההבדלים נדמה שגם בסרטים מן העת האחרונה הזיקה אל רוחות הרפאים עודה משמשת כדי לאפיין את פלאי הטכנולוגיה כאפופי מסתורין.

42. מר רובוט (*Mr. Robot*), "tc.pt1-unm4sk_eps2.0", עונה 2, פרק 1, שודר ב-13 ביולי 2016.

43. זרע השד (*Demon Seed*), דונלד קאמל, ארה"ב, 1977.

44. הבית הזה רדוף רוחות (*This House Possessed*), ויליאם ויארד, ארה"ב, 1981.