



דום, אמרתי. Freeze

## כמה עמוק הוא, ה-Deep Freeze?

הפריז מייצר קפסולה של זיכרון. אפקט דידיקטי, כמו סימון בעט זוהר, שמתחיל בחת-שתיים-שלוש-דג-מלוח

בבית-הכנסת של ילדותי, ישורון, שררה תמיד אווירה של חמירות סבר סגפנית (כך לפחות פירשתי את שכבת האבק הדשנה שנחה על ספסלי עזרת הנשים), וממוצע הגיל של המתפללים היה מטפס בהתמדה משבעים ואילך. אבל בימות החג הוא היה כמו נשטף אל תוך עולם עכשווי ואחר בזכות כמה עשרות ה"חילונים" שנהגו לפקוד אותו, שהיו רעשנים וססגוניים (מה שנראה לי אז כזלזול משווע) והתפרשו על כל ספקטרום הגילאים. בחגים האלה היתה לי הזדמנות נדירה להרחיב את תחום הפעילות אל מעבר לריכולים עם הבת של הרב או שיטוטים בחורשה של סלמה ג', כי סוף-סוף היו ילדים לשחק איתם. המשחק השולט היה משום-מה חת-שתיים-שלוש-דג-מלוח. אולי היתה זו ברירת המחדל שכפו עלינו התנאים הארכיטקטוניים של חצר בית-הכנסת (נותרנו עם מסדרון רחב בין הקיר המערבי והגדר של השכנים), אבל באותם ימים היתה תפישת העולם שלי הרבה יותר סימבולית, ואת המשחק ראיתי כמשל מדויק לסיטואציה שבה הוא התקיים. העומד עם הפנים אל הקיר היה בעיני החזן או איזו סמכות אחרת, והילדים הרצים מאחורי גבו הם בדיוק הסוררים שהיינו, אלה שבאו ליהנות כאילו אין אלוהים, וכשהחזן מסתובב הם קופאים, מעמידים פני תם, ובית-הכנסת חוזר לאווירת הקדושה והדרת הכבוד המנותקת מהחיים השוצפים.

מאז, בית-כנסת ישורון וחת-שתיים-שלוש-דג-מלוח חד הם עבורי – אף שלאחר סבבי משחק ספורים, כצפוי, היו רגשות האשם (או מחשבת שווא על עליונות מוסרית) מכריעים אותי, והייתי חוזרת בגאווה שקטה למקומי המסומן בעזרת הנשים.

\*\*\*

ההתנגשות בין שני כוחות סותרים – הריצה המהירה מול העצירה המוחלטת – היא לב המשחק, והיא

מרגשת יותר ככל שהיא קיצונית יותר. תמיד ניסינו לקפוא בתנוחה הכי בלתי אפשרית, וקבוצת הילדים הדוממים נראתה כמו כישוף אגדתי. שנים לאחר מכן, כשראיתי את התצלומים המפורסמים של דמויות [שקפאו בלבה של הוויזב](#) (אוגוסט 79' לפנה"ס), הן נראו לי כמו באמצע משחק חת-שתיים-שלוש-דג-מלוח אכזרי. אבל יש גם פ?ר?יזים יותר קדמוניים; במאמרה "The Creative Use of Reality" ממליצה [מאיה דרן](#), מחלוצות הקולנוע האקספרימנטלי של שנות הארבעים, לפרש את ה-freeze frame כרגע של היסוס שנמתח, ולראות את אשת לוט, שהפנתה את ראשה לעבר סדום הבוערת והיתה לנציב מלח, כארכיטיפ המקראי של הפ?ר?יז (על התואר מתחרה גם יהושע, שהקפיא את השמש בגבעון). את התגלמות המצב המנטלי של היסוס כקיפאון אפשר להבין בפשטות: שני כוחות שפועלים על דבר-מה באותה עוצמה, באותו זמן ובכיוונים מנוגדים יבטלו זה את זה, והמושא ייתקע. מבחינה זו יכול פריז לשמש כהתגשמות פיזית של מצב מנטלי – אבל במקרה של אשת לוט, למשל, לא מדובר בפיזיקה פשוטה. כאן אנחנו נכנסים לממלכת הנסים, ומתוודעים גם למישורים אחרים של [הקפאה](#): האיום, העונש והנצח, למשל. עיני המדוזה היו מקפיאות את המביט בהן, ולעצמי אני מדמינת את דמויות האבן שנולדו מהמפגש האומלל הזה יותר כמו קרושי הוויזב מאשר כמו פסלים יוונים; מאובנים שנוצרו ברגע, כבמטה קסמים, בסנפ-שוט תלת-ממדי, שכל דוממותו זועקת תנועה... במחשבה נוספת על אשת לוט אני תוהה שמא היתה פה פעולה נסיבתית גרידא; אולי המחזה שראתה כשהסתובבה היה נורא עד כדי כך שפשוט קפאה על מקומה? כמו בסיוטים, הפחד משתק והשיתוק מפחיד; הוא הרי דומה למוות, בן-לווייתה של ההנצחה.



Allan McCollum – the dog from Pompei 1991



The reflective Pool, Bill Viola

לפני שנגלוש בטעות לדיונים המוכרים על מהותו של הצילום, חשוב להבחין בין הפריז ובין סוגים אחרים של תמונה דוממת. הפריז מוגדר אך ורק מתוך הקונטקסט הפיזי שלו. הוא הרי לא יחידה עצמאית; הוא פריז רק משום שהוא ממוקם בתוך רצף נע[למעשה הסרט לא עוצר, כמובן; הפריז מורכב מהכפלות של פריים אחד, כשמספר ההכפלות קובע את משך אשליית העצירה: 25 פריימים זהים יתנו פריז שנמשך שנייה]. את העוצמה שלו הוא צובר על רקע התנועה שמקיפה אותו, מתוך ההתנגשות המפתיעה בין מה

שחי למה שפסק, ולו לזמן-מה]ואם הבסיס הוא הניגוד בין התנועה להפסקה, זה אמור לעבוד גם הפוך -ועובד, כמו שמוכיחה התנועה הקצרצרה)עיני האשה המעפעפות ( בתוך רצף תמונות הסטילס שמרכיב את הסרט"המזח" של כריס מרקר: תנועה שהיא פתאומית, לא צפויה בדיוק כמו פריז קלאסי ונחרתת בזיכרון ממש כמוהו, חורגת מהתהליך הרגיל של הזכירה.]

סוזאן סונטאג מתארת את הזיכרון כפריז-פריים. היא רואה את התמונה הבודדת כיחידה בסיסית שאנו מפרידים מתוך רצף חי, כדי לאחסן אותה ובשעת הצורך להשתמש בה כדי שתספר לנו את כל סיפור הזרם שמתוכו נשלפה. בקולנוע הפריז-פריים מתפקד לעתים קרובות בצורה דומה, כמייצר של קפסולת זיכרון. הרצף הנע מייצר חוויה חיה ודינמית, אבל הפריז הוא היחידה המייצגת שנזדקק לה מאוחר יותר בעלילה.

פריז כזה הוא אפקטיבי ודרמטי, אבל לא חף מדיקטיות. תמיד הוא מזכיר לי סימון בטוש זוהר של משפטי מפתח שאולי יופיעו בבחינה. הוא מייצר אנלוגיה פשוטה מאוד. מה שנחרת במוחו של הגיבור ו חשוב להתפתחות הסיפור הוא גם מה שאמור הצופה לזכור, ולכן נקל עליו את המלאכה: נארוז לו את נקודות המפתח ביחידות קומפקטיות, נוחות לאחסון ולשליפה מהירה. דוגמא לפריז עמוק מזהה היא הפריים האחרון ב"400 המלקות" של טריפו: פריז של עשר שניות, שטריפו עצמו טען שמקורו בטעות (השחקן הסיט את מבטו מהר מדי מהמצלמה, והיה צריך להכפיל את הפריים כדי ליצור את נעיצת המבט המבוקשת) – מה שלא מפחית מעוצמתו, כמובן, וודאי לא מנע תלי-תלים של פרשנויות שנכתבו על אודותיו. בסצינת הסיום האמורה, אנטואן, הנער שנמלט מהמוסד השיקומי, רץ לאורך חוף הים. המצלמה מתקרבת אל פניו ועוצרת עליהן לפריז ממושך, שחותם את הסרט. על הבעת הפנים הלא מופענחת של אנטואן נוסף גם הקושי להבין את ההקפאה כשלעצמה. הניגוד שבין אנטואן האקטיבי, המתריס והמורד ובין הקיבוע האלים של דמותו על-ידי המצלמה (הפריז תמיד יזכיר לנו את נוכחותה, אם לרגע שכחנו) מתפקד אולי כמו לכידה, כמו רמז נבואי לסוף מר ובלתי נמנע. אבל האמת היא שהפריז-פריים אינו צייד גדול יותר מאשר הרצף הנע – הוא רק חושף את הטריק הישן שבלב הראינוע, ומחזיר אותנו אל הידיעה שכל סרט הוא בעצם רצף של תמונות קפואות שמתחלפות מהר מספיק כדי שנראה אותן כתנועה.

\*\*\*

הפריז הפשוט מגלה פוטנציאל רפלקסיבי, אבל הפריז המורכב יכול אף להעפיל לדרגת מטאפורה. "פריז מורכב" הוא כינוי שהמצאתי, בהעדר אחר, לפריז שחל רק על חלק מהפריים; חלק מההתרחשות קופא, היתר ממשיך בתנועה. מובן שנוכחות הספיישל-אפקט גלויה לעין במקרה כזה, ולכן הפריז המורכב מביא לזירה מנה כפולה של מטעני הכישוף והעל-טבעי. בקליפ המשעשע עד מאד של Boy George and the Culture Club "ל"האם את באמת רוצה להכאיב לי?" הייתי חייבת בעברית; גם לבוי כתוב"תרבות מעדון" על החולצה, (בווי ג'ורג' המועמד למשפט מזמר את דרכו בלוקיישנים שונים לתדהמת הציבור כולו, וכל מי שמתקרב אליו לוקה בשיתוק קצר א-לה-מדוזה, עד שבוי נמצא שוב במרחק בטוח. אז מפשרי המשותק הנרעש ונסוג בפה פעור. המגבלות התקציביות של שוק הקליפים בראשית שנות השמונים לא איפשרו כנראה לבצע את הפריז המורכב על-אמת, והוא פשוט משוחק כמיטב יכולתם המוגבלת של השחקנים, אבל העיקרון שלו מבצבץ אפילו בדוגמא העילגת הזאת: שתי מציאויות מתקיימות באותו הפריים. אחת אמיתית, חיה ונושמת, והאחרת, גם אם לא מתה, לפחות נוגעת במצב הזה. לא חדלה, אבל גם לא מתפקדת.

בעבודת הווידיאו המפורסמת של ביל ויולה "the reflective pool" "אדם מגיח מתוך יער ונעמד על שפת בריכה, המשקפת את דמותו ואת הצמחייה שמקיפה אותה. הוא קופץ אל המים, אך בשיא הזינוק הוא קופא בתנוחת עובר, ומכאן ואילך כל תנועה והשתנות קיימות רק בתוך הבריכה; מה שמחוץ לה נשאר דומם, והדמות המזנקת דוהה לאט ובאופן כמעט בלתי מורגש אל תוך הרקע הקפוא. הקפיצה הפתאומית של ויולה אל תוך עולם של התבוננות פנימית, כמו הקפיצה הקירקגוריאנית הנועזת אל תוך האמונה, פועלת כמו כישוף, לא כמו תהליך רציונלי. אנחנו עדים לשתי מציאויות בעת ובעונה אחת: זו שבבריכה, שחיה ונושמת ומשקפת עולם פנימי(הרי המקור להשתקפות לא נראה מחוץ לה (וזו הקפואה,

שזנחה ונעזבה, ושאליה יוכל האיש הקופץ לשוב רק לאחר אותה טבילה, או לידה מחדש) כפי שאכן קורה בתום תשע הדקות, כשהדמות העירומה עולה מן המים וחוזרת אל היער. (רגע הקפאת המציאות שממנה בא האיש הקופץ היא הנקודה שבה חל שינוי התפישה שלו ושלנו – שינוי קונקרטי ומטאפורי גם יחד. בשבריר השנייה שבו הסרט קופא – אותו שבריר שנייה של החלטה קפיצה – אנחנו נדחפים ממצב של הזדהות ואינטגרליות עם העולם אל מצב של הסתכלות מודעת, אל מחוצה לו, כמו בתמונה. בלחיצת כפתור יצאנו מהמשחק – ממש כמו כשמורפיאוס לוחץ על הפאוז וניאו, שלפני רגע היה אחד עם המציאות המטריקסית בכל רמ"ח ושס"ה, יכול להתבונן בתמונת העולם שהתפרקה מנשקה האשלייתי והפכה להדמיה גלויה. במקרה הזה הקפאת המציאות מייצרת מרחק שמביא הקלה, אבל הפריז המורכב יכול ליצור גם נתק שמייצר זרות ומועקה. כך באפיזודה הסוגרת את עבודת הווידאו "About the size of New Jersey" של איציק לייש ועירית גרטי; אל אולם מקבלי הפנים בשדה-התעופה בן-גוריון מגיע מהגר) ולא "עולה". ("בודד ואבוד הוא עוזב את דלפק ההגירה ופונה אל האולם, הולך ומזוודה בידו, אבל העולם שבו הוא נע קפא. כל שדה-התעופה נעצר, ורק הוא מפלס את דרכו בין הדוממים לעבר דלת היציאה. ה"זר", ויותר מכך "הפועל הזר" שאנחנו נוהגים לעשות לו אובייקטיפיקציה בלי שנרגיש בכלל, הפך להיות היישות החיה היחידה. וכל השאר – כולנו, הזרים לחייו, למחשבותיו, לאורחותיו – עומדים שם נטועים, כמו חפצים מנוכרים, תפאורה.

\*\*\*

וישנו גם הפריז-המורכב-בריבוע... זהו פריז שהרעיפו עליו שמות כמו על אשה אהובה: time slice או flow-mo-ו time track, והידוע מכולם [bullet time](#), אם כי אני נוטה אל הוורסיה הצרפתית עם הטאץ' המלנכולי: temps mort, או-לה-לה. זהו אפקט מורכב שמסתובב בשטח כבר כמעט עשרים שנה, אבל פרץ בגדול בעקבות המטריקס, שהביא אותו לשלמות על-מציאותית וגם הזניק אותו למעמד של אפקט-חובה. מסרטי מדע-בדיוני ועד מעדני חלב, כולם רוצים לגעת בנצח והאפקט הלוחט מספק את הסחורה. זהו האפקט המפורסם שבו המצלמה משוטטת סביב אובייקט שקפא בחלל, באמצע תנועה. בניגוד לפריזים שנדונו קודם, בסיס המניפולציה ב-bullet time היא בצילום עצמו, ולא בפוסט-פרודקשן – אם כי גם במקרה הזה דרושה עבודת מחשב מאסיבית כדי להגיע ללוק הסופר-מהוקצע. האימפקט המהמם של הפריז המיוחד הזה, שכבר הספיק לדהות מעודף שימוש, נעוץ כנראה בהיפוך התפישה המסורתית שלנו את היחסים בין חלל וזמן.



מקס פיין מדגים זמן קליע

בחיים, ועד כה גם בסרטים, התנועה מתרחשת על ציר הזמן במקביל להתרחשותה במרחב, ותנועת האובייקט ותנועת המצלמה חולקות את אותו ממד (זמן) גם אם אחר-כך, בעריכה, מותחים את הזמן הזה

או מכווצים אותו. (במקרה של ה-bullet time, הזמן הוא סטטי, קפוא; התנועה מתרחשת רק על ציר החלל, בלי "לקחת זמן" [היפוך מעניין נוסף שמביא ה-bullet time קשור לתולדות הקולנוע; בראשית ימי הראינוע, מייברידג' העמיד שורה ארוכה של מצלמות שיקלטו את שלבי התנועה השונים ויאפשרו אשליה של תנועה בהצגה רציפה – וכמעט 130 שנה לאחר מכאן תעשיית הקולנוע שוב מעמידה שורה או מעגל של מצלמות, והפעם כדי לצלם את אותו שבריר שניה כך שהצגתו הרצופה תיצור אשליה של אנטי-תנועה. ] עד עכשיו, הדרך היחידה שהכרנו להקפיא נקודת זמן היתה ללכוד אותה כתמונה: להגביל אותה לקיום דו-ממדי ולנקודת מבט אחת, ולמעשה להפוך אותה לזיכרון שאפשר להביט בו, ומקסימום לשוטט על פני השטח שלו. אבל ה-bullet time מקפיא את הזמן באופן כזה שאנחנו יכולים לטייל בתוכו ממש, כמו במוזיאון שעווה, ולחוות את אותו הרגע מכל הזוויות האפשריות. לזמן אין יותר שליטה; המצלמה חרגה מתחום שיפוטו והיתה אדון לעצמה.

צדקו הצרפתיים: הזמן מת. תחי המהפכה.