

טכנו במקום רובים

יוחאי עתריה*

א. חשיבות המוזיקה בחיינו

מוזיקה ולא מודע

יצירת מוזיקה מושרשת בגוף האדם:¹ שופנהאואר מציג את המוזיקה כמלכת האמנויות. לדידו המוזיקה קיימת בזמן בלבד ואין זה ברור מה טיבה בדיוק, מה היא מייצגת, באיזו שפה היא מדברת.² על פי לאנגר המוזיקה איננה דומה לשפה המדוברת.³ המוזיקה חיה מעבר לצלילים, ובלי ספק הרבה מעבר לחיקוי הצלילים שבטבע. שופנהאואר עוד טוען כי מטרת כל יצירת אמנות טובה היא לתפוס את הוויית החיים ולענות על שאלות הקיום הראשוניות והמוזיקה עושה כך בצורה העמוקה ביותר, משום שהיא מייצגת את הוויית הרצון כפי שהיא באמת: "המוזיקה היא כוח הרצון שלהם".⁴ המוזיקה קושרת בין הסובייקט לאובייקט ובין העולם החיצוני לזה הפנימי.⁵ אלא שמוזיקה אינה תלויה בהכרח בעולם החיצוני, ולכן תקפותה מושלמת. ממש כמו תקפותה של

* יוחאי עתריה הוא תלמיד לתואר שלישי בתכנית להיסטוריה ופילוסופיה של המדע באוניברסיטה העברית.

¹ J. Blacking, *A commonsense view of all music*, Cambridge, 1990.

² A. Kania, "The Philosophy of Music, in: E. N. Zalta (ed.)" *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, available online at: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/music>

³ S. Langer, *Feeling and Form: a theory of art*, New York, 1953.

⁴ פ. לוי, *הוזהו אדם?*, תל אביב, 2008, ע' 53.

⁵ א. שופנהאואר, *העולם כרצון וכדימוי*, כרך א', תל אביב, 2004.

המתמטיקה. המוזיקה חושפת תשוקות, יצרים, סודות כמוסים ושאיפות. המוזיקה קשורה ואף מייצגת את התכנים "החשאיים והעמוקים ביותר באדם".⁶ המוזיקה אינסוף משמעויות: היא יכולה לעורר בנו כל רגש, לגעת בנימי נפשנו הכמוסים, לאמץ את לבנו, להעצים חוויות – "המוזיקה מגבירה את חיי החושים",⁷ היא מלבה יצרים ומרגיעה. לכל אורך ההיסטוריה קושרים בין החוויה המוזיקלית וההוויה האלוהית ברמה הפילוסופית וברמה היומיומית.⁸ ניטשה טען: "ללא מוזיקה החיים היו שגיאיה". לאדם קשה להאזין למוזיקה אי-רציונלית – כזו שהמעבר בין הצלילים והחיבור בין הצלילים יוצר דיסהרמוניה צורמת, ברם, הניסיון להתייחס למוזיקה כאל "רציונלית" מוטעה. רוצה לומר, אמנם יש חשיבות גדולה להתבוננות שכלית במוזיקה אך, לעולם לא נגיע להנאה שלמה ממוזיקה רק בעזרת התבוננות כזו.⁹

הניסיון להבין הרמוניה, מלודיה, והיכולת למצוא את הטון הבסיסי של היצירה עוזרים לאדם להבין את נפשו הוא ללא שום תלות בסיבות ובנסיבות.¹⁰ בסיכומו של דבר המוזיקה היא שפת העולם, ואולי נכון יותר לומר כי היא מאפשרת לנו להבין את העולם: "המוזיקה יוצרת סדר בתוהו ובוהו; הקצב כופה אחידות על הסוטה, המלודיה כופה המשכיות על הקטוע, וההרמוניה כופה התאמה על הבלתי מתאים".¹¹ וקפקא טען, "אנחנו והמוזיקה קשורים בקשר טבעי כל כך, שלא נוכל להשתחרר ממנה, גם אם נרצה".¹² המוזיקה חודרת (ממש) לתוך הווייתנו, מדהים לגלות איך יכולה מוזיקה לגרום לחולה

⁶ שם, ע', 324.

⁷ נמצא בתוך: י. גוסטבך, *שיחות עם קפקא*, תל אביב, 1987.

⁸ א. סטור, *מוזיקה ונפש*, תל אביב, 1996.

⁹ שופנהאואר, *העולם כרצון וכדימוי*.

¹⁰ שם.

¹¹ Y. Menuhin, *Theme and Variations*, New York, 1972, p. 9

¹² A.M.S. Boëthius, *amentals of Music*, New Haven, 1989, p.8.

לשכוח את מחלתו, למגמגם לשכוח את גמגמו.¹³ אפלטון, ב"מדינה" טען שלמוזיקה יש כוח כמעט אלוהי: "כל הצלילים המוזיקליים שאנו שומעים, ניתנו לצורך ההרמוניה שתנועותיה דומות לתנועות מסלולי נפשנו; וכפי שידוע כל מי שמשתמש באמנות בתבונה, אין להשתמש בה, כפי שנהוג לחשוב, לצורך הנאה לא רציונלית, אלא יש לראות בה סיוע משמים שנועד להשליט סדר והרמוניה במהפכות הבלתי הרמוניות המתחוללות בקרבנו", גם טימאוס אומר: "הקצב נשלח אלינו מאותו מקור שמימי, כדי לעזור לנו באותה צורה; הואיל ולרובנו חסרה המידה הנכונה וחסרים החן והחסד". מוזיקה היא ההרמוניה שבניגודים, איחוד השונה ויצירת ההסכמה בטבע.

שופנהאואר עסק בקושי שבהבנת הסיבתיות שבחיים הללו, הקושי להשלים עם הסיבתיות; המוזיקה לטענתו, עוזרת לנו להשלים עם כלל הסיבות והתוצאות. המוזיקה, כמשהו אלוהי כמעט, עוזרת לנו להתעלות מעל הראייה היומיומית והסבל הקבוע ומביאה אותנו לראייה רחבה יותר והבנה עמוקה יותר. מוזיקה היא בריחה מהחיים המאפשרת את החיים. המלחין שולט בנו, לעיתים הציפייה מאוששת ולעיתים לא, אלא, שבעזרת המוזיקה אנו לומדים להתמודד עם האכזבה, לומדים ליהנות ממנה, להשלים אתה. ועוד על פי שופנהאואר, המוזיקה מחוברת להווייה האמיתית, והיא מקשרת אותנו דרך מעבר "תת קרקעי", מעבר סודי ישירות אל "הדברים בעצמם" – אל אותן ממשי לאקאני. ומשום שהאדם גם הוא "הדבר עצמו" הרי שבעזרת המוזיקה, הוא יכול להתחבר אל העולם האמיתי באופן שאין הוא יכול להתחבר אתו באמצעות אמנות אחרת. המוזיקה מאפשרת לנו להתבונן על עצמנו מבחוץ, להבין את נפשנו, להכיר את הלא-מודע אף על פי שאין היא מספרת לנו דבר על

¹³ סטור, מוסיקה ונפש.

העולם, ואינה טוענת אף לא טענה אחת - היא פשוט קיימת: מחוברת לאידיאה האפלטונית, ללא המודע הפרוידיאני, לרצון של שופנהאואר. רק כאשר אנו מתחברים להוויית הרצון, מצליחים "לעקוף" את הפשט, את הרעיון - "אין היא [המוזיקה] העתק של הרעיון" - ולהגיע למהות שלעצמן, למהות שיוצרת את הרצון וכך, אנו יכולים להשתחרר ממנו (מהרצון) ולהגיע לגאולה. למרות העובדה שהמוזיקה מושרשת בגוף היא קשורה באופן ישיר לחיים הפנימיים ולא לחיצוניים, וליתר דיוק התבניות המוזיקליות אינן קשורות כלל לעולם החיצוני אלא נובעות, גם הן, מהעולם הפנימי.

לאור התיאור של מוזיקה לא רק כמלכת האומנויות אלא גם כאל מהות התופסת ומתארת את מצבו הקיומי המתמשך והזמני של האדם ברור שיש להתייחס למוזיקה במסגרת של בחינת לא מודע קולקטיבית המספרת את הסיפור האמיתי שהוא מעל לאמירה הן של הסובייקט הפוסט-טראומטי והן של הקולקטיב הפוסט-טראומטי. המוזיקה לא רק מתארת מצב היא יכולה להיות, כמו שקפקא ונטישה חשבו שניהם, תרופה למצב. רוצה לומר, בעזרת המוזיקה האדם יכול לצאת מעבדות לחירות, להיולד מחדש, להבין את מצבו האמיתי, לדבר עם עצמו בשפה שהיא הרבה מעבר לשיח הפסיכולוגי/פילוסופי. שפת האימהות.¹⁴

¹⁴ ח. פדיה, *מרחב ומקום*, תל אביב, 2011.

מוזיקת טכנו

התקופה הפוסט-מודרניסטית מאופיינת, בין השאר, במוזיקת טכנו.¹⁵ מוזיקת הטכנו מעוגנת ב"תרבות הרייב" (Rave). לנג טען שמוזיקת הטכנו היא המאפיין התרבותי החזק והמאחד ביותר של הדור הצעיר. את תרבות הרייב חקרה לעומק טורנטון,¹⁶ אחת ממסקנותיה היא שהרוקדים לצלילי מוזיקת טכנו ברייבים, יוצרים תת-תרבות (במובן של זרם תרבותי) לתרבות המערב. תת-תרבות ששואפת לאחדות דרך תנועה וריקוד. הרייב מסמל את הניסיון (הנואש) להשתחרר מהניכור בעזרת מוזיקת טכנו שיש מי שיגדירו אותה, באופן פרדוכסלי אף שאינו מנותק מן המציאות, כמנוכרת.

בין תרבות התיעוש לבין מוזיקת הטכנו קיים קשר הדוק ומשום כך, טענה טורנטון, צלילי מוזיקת הטכנו "לא טבעיים" במתכוון, לכן גם הקול האנושי שבטכנו תמיד מסונתז או מעובד. מוזיקת הטכנו היא תת-תרבות שרוצה להיות תרבות פוליטית, מדינית ומוסרית, תרבות של חציית גבולות.¹⁷ לפי טיילור מוזיקת הטכנו צמחה מתוך הערצה לטכנולוגיה,¹⁸ מתוך אמונה שהטכנולוגיה יכולה לפתור את בעיות העולם והאדם. מוזיקת הטכנו מגדירה עצמה כמוזיקה ללא שורשים.¹⁹ הטכנו הוא ניסיון להתמודד עם רגש אי-הוודאות שמאפיין את המאה העשרים והוא צמח ממעמקי הניכור הקפקאי של המאה העשרים.²⁰ למוזיקת הטכנו ולתרבות הרייב מטרה ברורה: להביא אחדות

¹⁵ M. Lang, "Futuresound, Techno Music and Mediatio," 1996, available online at: <http://music.hyperreal.org/library/fewerchur.txt>, accessed June 10, 2009.

¹⁶ S. Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Hanover, 1996.

¹⁷ ראה למשל: נ. שור, לרקוד עם דמעות בעיניים, תל אביב, 2008.

¹⁸ T. Taylor, *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*, New York, 2001.

¹⁹ Thornton, *Club Cultures*.

²⁰ י. עתריה, "יהדות כדיבוק", גג, 2012.

עם עצמך ועם הרוקדים האחרים, לצאת מממד הזמן והחלל ולהיות הזמן והחלל. מוזיקת טכנו אמורה להחזיר אותנו למצב הקדם-רפלקטיבי, החייתי, האותנטי.

בלקינג העלה בספרו את הטענה שהמוזיקה אינה רק ייצוג של העולם אלא גם ייצוג הפוטנציאל של האדם בעולם הזה –²¹ אופק האפשרויות שלו נוסח הוסרל, היידגר ומרלו פונטי.²² או לחילופין, האופן שבו האדם חושב על העולם. מכאן ניתן להסיק שמוזיקת הטכנו מסמלת את הפוטנציאל (או את הפנטזיה) של האדם לחיות בקצב דופק של 150 פעימות בדקה, לחיות בעולם המושתת כולו על טכנולוגיה. מוסיקת טכנו מתארת מציאות של שבי טהור וחד ממדי בתוך מערכת שאמורה להיות נאורה. אבל, התיעוש הביא איתו את הרצח התעשייתי ויצר פער בלתי עביר בין האדם לטבע, בין פעימות הלב למכונות הירייה. מוסיקת טכנו היא סימפוגיה של כלי מלחמה: טנקים, מטוסים, משחתות, מכונות ירייה והיא מספרת לנו סיפור אחר על חיינו, ברובד העמוק ביותר הפכנו להיות "חית ברזל",²³ מכונת מלחמה. מאה שנים של מלחמות מזעזעות יצרו מציאות חדשה. במציאות הזו אין בית, הגוף איבד את הבשריות שבו והמיר אותה בשמן. התחושה היא של בדידות אינסופית, תחושה עמוקה של שבי תמידי. השבי מסמל את תחושת השקר שהולך אתך לכל מקום, את חרדת האינסוף, את תחושת הכלא, חוסר היכולת לתאר במילים – "אני לא

²¹ Blacking, *Commonsense View of all Music*.

²² M. Heidegger, *Being and Time*, Albany, 1996; E. Husserl, *Logical Investigations*, London, 1900/1970; E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental phenomenology*, 1936/1970; E. Husserl, *Thing and Space: Lectures of 1907*, Dordrecht, 1907/1997; M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London, 2002.

²³ מ. אריאל, "חית הברזל", רישומי פחם, 1995.

שומע כבר מילים".²⁴ מוסיקת הטכנו היא עוד פרק בהיסטוריה של האנושות, מוזיקה זו מסמלת ברובד הגלוי את סוף העולם, אלא שברובד הסמוי דווקא מתוך הניכור המוחלט ניתן "להגיע לארץ חדשה".

ב. RUN LOLA RUN - סיפור הסרט

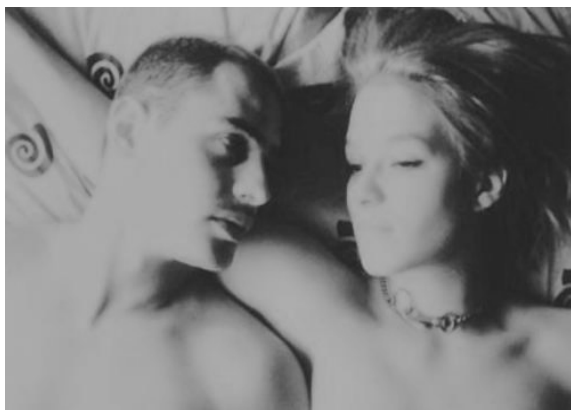
מאני (ואין ברור יותר מהשם "כסף") אהוב לבה של לולה גיבורת הסרט "RUN LOLA RUN" מעורב במבצע הברחה.²⁵ עליו להעביר 100,000 מארקים לבוס שלו - רוני. לולה אמורה להסיע את מאני לנקודת המפגש אולם הקטנוע שלה נגנב. מאני המתוח, נוסע בליט ברירה, ברכבת עם שקית הכסף אבל הוא מותיר אותה מאחוריו כשהוא נס בבהלה משוטרים שנכנסו לקרון במקרה. את הכסף לוקח קבצן בר מזל שישב ליד מאני בקרון. מאני נואש מתקשר ל-לולה ומספר לה שאיבד את הכסף; הוא אינו יכול ואינו רוצה לברוח והוא יודע שאם לא ימסור את הכסף לרוני, הבוס, בשעה 12:00 בצהריים, בעוד עשרים דקות, דינו מיתה. לולה מתחייבת בפני מאני להשיג כסף ולהציל אותו אבל למאני פתרון משלו: הוא ישדוד את הסופרמרקט שבכיכר, לולה משביעה אותו לחכות עד 12:00, לא לעשות דבר קודם, מאני מבטיח להמתין. השעה 11:40 ולזוג 20 דקות, 20 דקות לחיים או למוות. מאני ממתין; לולה יוצאת למרוץ נחוש נגד הזמן: להשיג 100 אלף מרקים, להגיע עם הכסף לכיכר בדיוק בשעה היעודה ולמנוע ממאני לשדוד את הסופרמרקט. הצלחה פירושה חיים וטוב, כישלון – מוות.

²⁴ ב. סחרוף, "זמן של מספרים", אתה נמצא כאן, 2011. בהקשר זה ראו גם: י. עתריה, "הגיטרה מנסרת את הלילה", מאזנים גיליון 4, 2011, עמ' 4-6.

²⁵ Run Lola Run, (Lola rennt, Tom Tykwer, 1998.)

בסרט שלושה תרחישים בני 20 דקות כל אחד (בין תרחיש לתרחיש

מקשרת סצנה שבה לולה ומאני משוחחים במיטה):



תרחיש א' – לולה

יוצאת לדוך: היא רצה לבנק שאביה מנהל, לדעתה הוא יכול לעזור לה, אם ירצה. אבל האב עסוק בבעיות משלו ומסרב לעזור. הוא עוזב את אמה של לולה, הוא

לולה ומאני בדיאלוג בין המשחקים

אינו אביה של לולה אין לו כל

עניין בגורלה. לולה ממשיכה בלב שבור, היא מאחרת, ומאני שהמתין עד השעה 12:00 בדיוק, שודד את הסופרמרקט. לולה שמגיעה במהלך השוד, מצילה את מאני משומר הסופרמרקט, יחד הם משיגים את הכסף אבל כשהם יוצאים מהסופרמרקט עם הכסף, לולה נפגעת מכדור שירה שוטר ומתה. סוף תרחיש א'.

תרחיש ב' – פתיחת תרחיש 2 דומה לפתיחת תרחיש 1 אולם יש הבדל

בפרטים קטנים ובאווירה, המפגש עם האב שונה, לולה נאבקת. בעזרת אקדחו של שומר הבנק שמכיר אותה, כשאביה משמש בן ערובה לולה שודדת את הבנק שבו עובד אביה. היא באה למאני בזמן - אך אמבולנס שממהר לבית חולים, דורס את מאני והוא מת. סוף תרחיש ב'.

תרחיש ג' – התחלה דומה אולם בשל עיכוב בדרכה, לולה אינה פוגשת

את אביה בבנק, היא רואה אותו יוצא מהבנק, נכנס למכונית ונוסע. לולה ממשיכה בדרכה, היא רצה בעיניים עצומות ומפקירה עצמה לחסדי הגורל (או

שלא...) - כשלולה פוקחת את עיניה היא מוצאת עצמה מול קזינו. היא נכנסת ובמשחק קובייה היא זוכה בסכום הנדרש. לנקודת המפגש היא מגיעה באמבולנס שבו מטפלים באביה שנפצע קשה בתאונת דרכים. בינתיים מאני, שבשני התרחישים הראשונים, שאל כרטיס חיוג לטלפון ציבורי מאישה עיוורת כדי לדבר עם לולה, מסיים את השיחה, מחזיר את כרטיס החיוג, מודה **בנימוס** לעיוורת שמצביעה לפתע על הקבצן מהרכבת החולף במקום על אופניים שקנה והוא לבוש בחליפה חדשה והכסף ברשותו. מאני רודף אחריו, תופס אותו ומחזיר לעצמו את הכסף. בשעה 12:00 בדיוק יורדת לולה מהאמבולנס בנקודת המפגש ובידה הכסף מהקזינו. מאני מגיע כמה דקות מאוחר יותר במכוניתו של רוני הבוס שמודה לו על העברת הכסף. לולה ומאני נפגשים, כל בעיותיהם נפתרות ועם 100,000 מארקים הם הולכים לעבר עתיד ורוד. סוף.

ג. פרשנויות ותובנות

משחק

"The end of the game is before the game...the ball is round. The game lasts 90 minutes. That's a fact. Everything else is pure theory." (RUN LOLA RUN, 1999)

לולה מוקצבות 20 דקות בדיוק להשיג מאה אלף מארק, למסור אותם למאני אהובה ולהציל אותו. בסוף המשחק הראשון היא מתה ואז לפני שהיא יוצאת לסיבוב נוסף, באפיזודה המקשרת בין סיבוב לסיבוב, היא בודקת אם מאני אוהב אותה באמת ויש שכר לפעולתה; היא משחקת שוב; בסוף הפעם השנייה, מאני מת. ושוב מבררים לולה ומאני את היחסים ביניהם ואחרי שמאני משתכנע שלולה אוהבת אותו ויש טעם לחייו הוא מסכים להמשיך

לשחק ולולה יוצאת לדרך בפעם השלישית. הפעם לולה מנצחת והמשחק נגמר.²⁶ לולה, שיכולה להזכיר לנו בשערה האדום את גיבורת משחק המחשב טומב-ריידר או, לחילופין את מרגריטה מ"האמן ומרגריטה",²⁷ יכולה להתחיל במשחק מחדש רק אחרי שתוצאת המשחק אינה לטובתה ולכן נכתב במהלך הסרט:

"The end of the game is before the game"

פרשנות זו לסרט טוענת אפוא שהסרט מייצג את עידן משחקי המחשב.²⁸ חשוב לשים לב שבסרט אין נאמנות לתבנית הזמן הרגילה ולולה יכולה לשחק שוב ושוב, ללמוד מן הטעויות שעשתה בסיבוב הקודם ולהמשיך עד לפתרון המשחק ובעיה.²⁹ ממשחק למשחק נעשית לולה ממשתתפת במשחק למשחק עצמו, היא המהות המכריעה – השיא הוא בתרחיש השלישי שבו היא שולטת בגורל ומשפיעה על גלגל הרולטה בקזינו ומצילה חיים במגע ידה. שלושת השלבים שלולה עוברת במשחק הם כדלקמן: שלב ראשון - ילדה הרוצה ש"אבא יציל אותה"; שלב שני - עדיין ילדה אך מתחילה לפעול; שלב שלישי - בוגרת אחראית על חייה.³⁰

²⁶ J. Bianco, "Techno - Cinema, Comparative Literature Studies, Vol 4:3, 2004, pp. 377-410.

²⁷ מ. בולגקוב, האמן ומרגריטה, תל-אביב, 1999.

²⁸ I. O'sickey, "Whatever lola Wants, Lola Gets: Time and Desire in Tom Tykwer's RUN LOLA RUN," Quarterly Review of Film & Video, Vol. 19, 2002, pp. 123-131.

²⁹ T. Whalen, "Run Lola Run," Film Quarterly, Vol. 53:3, 2000, pp. 33-40.

³⁰ B. Wilson, "What's It About?" Retrieved June 10, 2010, available online at: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.barriewilson.com/pdf/Reflections-on-Run-Lola-Run.pdf>

תרבות ה"מרחב הדומה" (cyberspace)

על אף שהסרט מתרחש בברלין הוא מייצג תרבות של מרחב מדומה. הרקע, הצילום, המוזיקה והצבעים של הסרט קשורים למשחקי וידאו ומחשב חיים (כלומר משחקים ב'רשת'). הסרט הוא סרט פנטזיה, לכן עוברת לולה ממערב ברלין למזרח ברלין בקלילות. בין היתר מייצגת הפנטזיה הזאת עולם ללא גבולות, עולם במהירות וירטואלית.³¹ למשל, כשלולה יוצאת מחדרה אנו נכנסים לתוך הטלוויזיה בחדרה של אמה, ולולה הופכת לדמות מצוירת בסרט אנימציה, כלומר המרוץ יוצא לדרכו בעולם וירטואלי בתוך עולם תקשורת המבוסס על קשרים אלוטטיים וכדומה.³²

לולה, חיים בקצב חדש

לולה רצה מהר, חושבת מהר, מחליטה מהר. לולה מייצגת עולם חדש ומהיר אשר נבנה בברלין, עולם בקצב הטכנו.³³ כאמור, תנועה מתמדת היא מאפיין של הגלובליזציה ושל התיעוש,³⁴ ומכאן הריצה הבלתי פוסקת שמסמלת מאפיינים פנימיים של תרבותנו.³⁵ בעולמה של לולה (ובעולמנו שלנו), לעצור ולעמוד, פירושו מוות – לאבד את ערכך בעיניך ובעיני הסובבים אותך. אלא, שגם הריצה בעולם הפוסט-מודרניסטי איננה תנועה הרמונית פנימית או

³¹ C. Mesch, "Racing Berlin: The Games of Run Lola Run," *M/C: A Journal of Media and Culture* Vol. 3:3, 2000.

³² Whalen, "Run Lola Run".

³³ O'sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets".

³⁴ ד. גורביץ', פוסטמודרניזם, תל אביב, 1997.

³⁵ A. Mahler-Bungers, "A Post-Postmodern Walkyrie: Psychoanalytic Considerations on Tom Tykwer's Run Lola Run", in: A. Sabbadini, (ed.), *The Couch and the Silver Screen: Psychoanalytic Reflections on European Cinema*, New York, 2003. pp. 82-92.

חיצונית, אין היא אלא בריחה, תנועה מתוך תחושה של רדיפה – ממש כמו בספריו של קפקא.³⁶

לולה היא גיבור חדש, על-אדם בעולם פוסט-מודרניסטי. היא הגיבור היחיד האפשרי, ובדומה מאוד לניאו ב"מטריקס",³⁷ הגיבור הפוסט-מודרני מנסה לצאת מתוך העולם השטחי שכל כולו שקר ולעבור למציאות אחרת.³⁸ כשהגיבור מבין שהעולם הזה וירטואלי לחלוטין הוא יכול לחוקק את החוקים שעל פיהם הוא חי מחדש וכך להחיות את "המושל", שכבר אינו קיים, מסיפורו של קפקא 'מושבת העונשין'.³⁹ אך שלא כמו ניאו ולא כמו טיילר דרדן ב"מועדון קרב",⁴⁰ לולה מנסה למנוע קרב אלים והיא עושה זאת דרך המוזיקה.

הזמן והבעיה המטאפיזית

"Mankind, probably the most mysterious species on our planet. A mystery of open questions. Who are we? Where do we come from? Where are we going? How do we know what we believe to know? Why do we believe anything at all? Innumerable questions looking for an answer, an answer which will raise the next question and the following answer will raise a following question and so on and so forth. But, in the end, isn't it always the same question and always the same answer?" (Run Lola Run)

הסרט מתחיל בבעיטת פתיחה של כדורגל לשמים, ואז, במבט מלמעלה

מתגלה למטה "O". המצלמה נכנסת לתוך ה"O" כמו לתוך הבעיה המטאפיזית

³⁶ י. עתריה, "יהדות כדיבוק", גג, בדפוס.

³⁷ ולא סתם גם השמות מצלצלים דומה – שמות האלים בעולם הרשתי. מטריקס (The Matrix, Andy and Lana [Larry] Wachowski, 1999).

³⁸ ס. ז'יז'ק, מטריקס – האחר הגדול והמציאות הווירטואלית, תל אביב, 2003.

³⁹ פ. קפקא, פרנץ, גור-הדין וסיפורים אחרים, תל אביב, 1997.

⁴⁰ מועדון קרב (Fight Club, David Fincher, 1999).

של הקיום. הכניסה לשאלות האינסופיות.⁴¹ הבעיה המטאפיזית מודגשת בזמן ש-לולה מסיימת את שיחת הטלפון עם מאני והמצלמה, לשנייה אחת, מתמקדת בצב, כדי להזכיר לנו את הפרדוקס של מנן –⁴² לא משנה עד כמה מהר תרוץ לולה, היא לעולם לא תשיג את הצב, לא משנה עד כמה ננסה, לעולם לא נצליח להתמודד עם השאלות המטאפיזיות.⁴³ ה-"O" והשאלות המטאפיזיות מלווים אותנו לאורך כל הסרט. לא רק הצילום - שלעתים הוא בן 360 מעלות, כדי שנחזור לאותה נקודה: הצגת השחקנים בתחילת הסרט, הגלגל בקזינו, הדרך שבה לולה חושבת, אלא גם, ואולי בעיקר, פסקול הסרט, בעל המוטיב החוזר (קצב) לאורך כל הסרט, כמו חזרה לאותה נקודה שוב ושוב. המנגינה משתנה אך הקצב קבוע. נוסף על כך יוצר הסרט מביא לנו ציטוט מפיו של - ת.ס. אליוט:

"We shall not cease from exploration, and the end of our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time"

כדי להדגיש בפנינו שלעולם לא נוכל להגיע ל-שאלה האחרונה, האולטימטיבית. השאלות, לא יגמרו לעולם. מכיוון שאלה שאלות נצחיות לולה נשאבת, מיד בתחילת הסרט, לתוך הזמן, לתוך השאלות, לתוך חלום בלהות שאין ממנו יציאה אמיתית – שוב ממש כמו השבוי.

⁴¹ Whalen, Run Lola Run

⁴² ע. בילצקי, פרדוקסים, תל אביב, 1996.

⁴³ Whalen, "Run Lola Run".

האפשרות לשנות

קולנוע "טכנו" מתעלם מהעבר ולפיכך יכולה לולה לרוץ ברחובות ברלין ללא מחסומים ולנבא עתיד חדש, עתיד של מעברים חופשיים ואפשרויות חדשות. הסרט מנסה לתאר איך יכול להראות עולם עתידי ומטרת הסרט היא לחשוף את אינסוף האפשרויות (לכאורה) שיש לאדם בחייו, את אין ספור צמתי ההחלטה וכל צומת יכול להוביל, באופן דטרמיניסטי לחלוטין לתוצאות שונות, כל שינוי משפיע על כל היקום כולו. הסרט הוא מראה לאפשרויות בחייו.⁴⁴ החיים הם משחק דומינו,⁴⁵ ויוצר הסרט דואג להראות לנו זאת שוב ושוב, אבל לנו, בתוך קובייה (קוביית דומינו) אחת שיכולה ליפול, יש אפשרות לשנות, לצאת מהמשחק ולהיות המשחק – וזאת במסגרת אותה מלכודת מטאפיזית.



סיפור אגדה

כשאנו שומעים את השיר "I wish", איננו יכולים שלא לחשוב על אגדה שבה הקורא\צופה וגם הדמות עצמה, משוועים לסוף טוב. לולה היא

לולה בעימות האולטימטיבי מול מי שחשבה שהוא אביה, למעשה לולה מתמודדת מול העובדה שבעידן הזה אין אב, לא ממשי ולא סמלי. דור הילדים נותר

נסיכה, והשומר בבנק גם אומר לה כך במפורש ("The house princess"), ואנו צופים באגדה מודרנית שבה נשבר המיתוס של הגיבור הקלאסי ונוצר גיבור חדש, לכן בעלת הכוח בסרט זה היא אישה. האבא אינו נראה מלכותי, ומשום

⁴⁴ ibid.

⁴⁵ ס. ז'יז'ק, הסובייקט שאמור להאמין: הנצרות בין פרברסיה לחתרנות, תל אביב, 2004.

כך יוצר האגדה דואג לספר לנו, כבר בסיבוב הראשון, שאין הוא באמת אביה, כלומר, הוא אינו מלך – כאמור, בעידן הפוסט-מודרניסטי דמות האב מתפוררת לחלוטין.

ד. המסע של לולה

פסקול הסרט מחבר את לולה לצופה; הביט מאחד את פעימות הלב של לולה עם פעימות הלב של הצופה. הריצה של לולה היא לתוך השעון, לתוך ההווה, אל האחדות שמוזיקת הטכנו מייצגת (דווקא מתוך הניכור). פרויד טען שחווית ההתחברות לעולם (התחושה האוקיינית) היא לעולם של היחיד בעצמו. האחדות היא עם הטבע ולא עם אנשים אחרים – התאחדות נוסח מָרסו בספר "הזר" – Lola⁴⁶ : "I wish I was a stranger".

כאמור, הקצב מוטמע בגוף כבר בהיות העובר ברחם, מפעימות הלב ועד המגע המיני. הקצב יוצר סדר פנימי בחייו.⁴⁷ המוזיקה בסרט מייצגת את עולמה הפנימי של לולה (בהמשך נראה שברובד עמוק יותר המוזיקה ולולה מייצגים אותו תהליך בדמות שלישית) בדיוק כפי שהמוזיקה באופרה, לטענת שופנהאואר, מייצגת את התכנים החשאים והעמוקים ביותר של נפשנו: "התפקיד שנועד לה [למוזיקה]: הוא לפרש את מצבן הנפשי של הדמויות[...]. את הבלתי נראה והבלתי נשמע, את התהליכים הרחניים של הדמויות המתוארות, את אלה צריכה המוזיקה לעזור לנו להבין".⁴⁸ הפילוסופית לאנגר טוענת כי

⁴⁶ א. קאמי, *הזר*, תל אביב, 1985.

⁴⁷ סטור, *מוסיקה ונפש*.

⁴⁸ Busoni מתורגם בתוך: סטור, *מוסיקה ונפש*, ע' 42.

המוזיקה היא שמאפשרת את המסע הפנימי.⁴⁹ כך גם יש להתייחס למסעה של לולה, המסע שהיא עושה איננו מסע להצלחתו של מאני אלא מסע להצלחת עצמה, מסע של התבוננות פנימית שמטרתו היא סנכרון ואיחוד מוזיקת הטכנו עם דפיקות הלב האנושיות. המסע של לולה קשור בעיקרון היוגיאני - לאדם שאיפה אחת בלבד והיא להיות הוא עצמו! שהרי הבריאות הנפשית קשורה באופן ישיר למסע להיכרות הנפש.

המוזיקה בסרט אינה ייצוג הלא-מודע של לולה, אלא היא המסע אל הלא-מודע. את הרצון של לולה לחזור על המשחק ולהגיע לפתרון האולטימטיבי ניתן לפרש כמסע עצמי לשלמות. זהו מסע שנעשה בעזרת המוזיקה, שהרי מוזיקה מאפשרת לנו להגיע למחוזות חדשים של ידע,⁵⁰ אין היא עוד שפה מדוברת, המוזיקה מאפשרת לנו תובנות חדשות לגבי עצמנו ולגבי העולם שבו אנו חיים. אם כן, לולה אינה רצה על רקע מוזיקת הטכנו, היא רצה את מוזיקת הטכנו ומתוכה: לולה מונעת בשלב הראשון מתוך הביט. כשלולה מצליחה להגיע לאחדות, לשלמות, היא משתלטת על הביט, הקצב נעשה לפעילות ליבה והמלוודיה היא קולה הפנימי. במקרה של לולה האחדות מושגת כשנסגר הפער בין העולם שבחוץ לעולם שבפנים. לולה נמצאת במסע אישי, היא האיכר של קפקא העומד מול שומר הסף ב"משפט" ומעז להיכנס,⁵¹ בכך היא מרסקת את מערכות הכוח הידועות; למשל באופן שבו היא משיגה את הכסף בקזינו או באופן שבו היא חוצה את תהלוכת הנזירות: (Lola: "No memories, no Gods" – לולה חדלה להתעלם ממה שהיא יודעת, היא יודעת

⁴⁹ S. Langer, *Feeling and Form*.

⁵⁰ J. Becker, "Music and Trance", *Leonardo Music Journal*, Vol. 4, 1994, pp. 41-51.

⁵¹ פ. קפקא, המשפט, ירושלים, 1975.

שהיא לא תזכה לקבל כסף מאביה (לפני שהיא יוצאת לדרך רואים בברור שוליה יודעת את זה ואנחנו יודעים את זה ובכל זאת, היא מנסה לשם הנימוס) ולכן למה לנסות. לולה מתפכחת ומתבגרת, המפתח לכך הוא ההקשבה לדפיקות הלב, לעולם הפנימי, היכולת להיות למוזיקה ולנוע כמותה במהירויות בלתי אפשריות ולעצור את הזמן, לצאת מהזמן.



בעוד הסרט
"נהג מונית" מתרחש
בלא מודע של ניו
יורק,⁵² לולה רצה בלא
מודע של ברלין,
טרוויס, אותו 'נהג

מונית' אינו יכול
להשלים עם הסדר
החברתי הקיים
לולה חוצה את תהלוכת הנזירות, חציה זו מסמלת אלטרנטיבה
נשית חדשה שהיא שאיננה נזירת, שאיננה דתית, שאיננה אותו
אב שאבד. המבט של הנזירות הוא בין תמיהה ולהערצה בין
תיעוב לחרדה. לולה, מצידה, מבינה שאין מה לפנות לאלוהים
בשום מצב שהוא. האדם לבדו.

ובוחר במהפכה, והרי לולה מכירה היטב את הסדר החברתי ואת התסכול –
חברה מאני מייצג את הסדר החברתי החדש, את שלטון הכסף (כשמו כן הוא –
מאני), את התסכול והבדידות, ולכן, בסופו של דבר, לולה בוחרת בדרך אחרת,
הפתרון אינו נמצא בחוץ, כמו שטרוויס סבור, אלא בתוכנו, "האויב היה
בתוכנו" אומר כריס טיילור (בגילומו של צ'ארלי שין) בסרט "פלאטון".⁵³ לולה
היא בוגרת העקדה, היא הפנימה את מקומה ותפקידה המהותי של האישה
בעידן הפוסט-מודרניסטי, היא מבינה את הפער שבין האפור לדיכוטומי ומודעת

⁵² נהג מונית (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976).

⁵³ פלאטון (Platoon, Oliver Stone, 1986).

לתשוקת האלימות המאיימת להתפרץ מהגבר הפוסט-טראומטי,⁵⁴ היא יודעת שעליה ליצור תחליף נשי כלשהו בעבור הגבר ולבנות מערכת ערכים חדשה בשפה חדשה – כלומר תקשורת על-שפתית, אימהית.

מרגריטה גיבורת הספר "האמן ומרגריטה", דומה ללולה וגם היא, כמו לולה, מורדת בסדר החברתי. המסע שלה, כמו של לולה, קשור ביכולת לעבור מממד לממד ולתנועה במהירות עצומה. לולה היא מרגריטה המתעוררת בעולם חדש, במזרח ברלין, ומגלה שהסדר החברתי הנוקשה עדיין קובע אמיתות, עדיין מייצר טרור. לולה יוצאת מהמילים ומהדפים ומהכריכה הקשה כדי להראות לנו איך אפשר לשנות, איך אפשר למרוד בלי לנהוג באלימות נוסח "נהג מונית", נוסח פנון.⁵⁵ הסדר החברתי החדש מגיע לשיא כשלולה מגדירה מחדש את התחום האונטולוגי, את התחום שבו האדם יכול לפעול ולהשפיע; לולה מגדירה מחדש את מה שיש ואת מה שנגיש. לולה מעלה אל מרכז הבמה את הלא מודע כגיבור על נגד הכוחות שמעצימים את הניכור. הדרך היחידה, וזאת מבינה לולה היטב, להתחמק מהכוחות הדורסניים, היא לחדול להשתמש בהם, באופן פרדוקסאלי היא עושה זאת באמצעות מוזיקת הטכנו שכל כולה היא יצירה סינתטית. ניתוח עמוק יותר מלמד אותנו שהבחירה במוזיקת הטכנו אינה מקרית, מטרתה להראות בתוך איזה עולם בדיוק אנו מתקיימים, וכיצד ניתן גם בתוכו, לצאת מהכלא, מהחומות הבלתי נראות הסוגרות אותנו. הטכניקה היא היזרקות הגוף אל העולם, חזרה אל הממשות הקדם רפלקטיבית תוך הצפת הלא מודע.

⁵⁴ י. עתריה, "המתמטיקה של הטראומה", בדפוס.

⁵⁵ פ. פנון, מקוללים עלי אדמות, תל אביב, 2006.

ה. הצרחה



לולה צורחת בטלפון לפני תחילת המסע.
הצרחה הכרחית להתעוררות

כאשר לולה צורחת המוזיקה נאלמת. הצרחה משתיקה את המוזיקה, אחרי הצרחה משתרר שקט. הצרחה מסמלת, במובן הבסיסי והעמוק ביותר, את הרצון של לולה שהדברים יהיו אחרת. הצרחה באה להשתיק את

מוזיקת הטכנו על כל מה שהיא מייצגת: תיעוש, מערביות, קפיטליזם, מהירות גבוהה ועוצמות בלתי נתפסות.⁵⁶ לולה צורחת – אותה צרחה שלא הייתה שם כאשר יצחק נעקד.⁵⁷ אין זו הזעקה של קאמי ב"נפילה",⁵⁸ אין היא מבקשת עזרה מבחוץ, היא פונה אל עצמה, מעירה את עצמה ואת הצופים לאפשרות של שינוי, לאפשרות של עמידה מול הדטרמיניזם ומול הפטליזם בכוח אנושי. לוינס טען כי רק הרצון האנושי יכול להתמודד עם התשוקות, ורק הכוח האנושי יכול לשנות את רוע הגזרה.⁵⁹ הצרחה היא בלימת המרוץ המטורף, היא הנשימה שבעקבותיה באה המחשבה. הצרחה היא תחילתו של המרד (שוב נוסח קאמי ב"אדם המורד")⁶⁰ בעידן הזה. הצרחה היא הניגוד לקול הנשי הרך שבפסקול הסרט, אין היא מינית, היא אינה מושכת ולמען האמת, היא מעוותת. ע"פ שופנהאואר הצרחה היא הולדת המפלצת, ונראה שכדי להתמודד עם חוסר האונים, חייבים להתחבר אף למפלצת שבך. לולה מתחברת למפלצת שבה על מנת לתקשר עם המפלצת שבגבר שכבר מזמן יצאה מכלל שליטה. בה בעת,

⁵⁶ Mesch, "Racing Berlin".

⁵⁷ י. עתריה, "מסע אישי וקולקטיבי אל לב האפלה", עיתון 77, גיליון 354, יוני 2011, עמ' 40-42.

⁵⁸ א. קאמי, הנפילה; גלות ומלכות, תל אביב, 1975.

⁵⁹ ע. לוינס, הומניזם של אדם אחר, ירושלים, 2004.

⁶⁰ א. קאמי, האדם המורד, תל אביב, 2001.

הצרחתה היא הרצון להשתיק את הלחצים מהעולם שבחוץ, ליצור רגע של שלווה פנימית, של התבוננות מזוקקת במציאות.⁶¹ בשלוש הפעמים שלולה צורחת היא עושה זאת כדי לעצור את הכאוס ולהתחיל מהלך חדש. הצרחתה היא צומת החלטה שממנו והלאה משתנים הדברים לחלוטין.

לטענתו של בונגרס,⁶² וגם על פי יוצר הסרט, לולה היא דמות אותנטית במסע התפכחות. אפיון זה מחזק את הטענה שלולה היא גיבורת על בעולם הפוסט-מודרניסטי, הקפיטליסטי, בעולם ללא ודאות והיא מצליחה להתחבר לעולם הזה באמצעות המוזיקה ובעזרת החיבור החזק שלה לעצמה ולרצונות שלה. במילים אחרות, על פי תפיסת הסרט, באמצעות התחברות למוזיקת הטכנו ועיצובה מחדש בהתאם להוויית האדם (רצונו של האדם) אפשר לשנות את המציאות; להתמודד עם הדטרמיניזם.



ברגע שלולה מצליחה להתחבר למוזיקה, להשתלט עליה, היא יכולה לעצור אותה ולא רק בצרחה. הצרחה מסמנת אפוא נקודת קיצון. לאחר ההתפכחות לולה שולטת בזמן, בקצב ובהרמוניה – ובמובן הזה הסרט מנהל

לולה צורחת בקזינו, עוצרת הרולטה, עוצרת את המכונה האלוהית האוטומאטית, עוצרת את השיטה. יש לשים לב גם לעבודה שלולה היא אישה בודדת וברקע ישנם רק גברים, לולה למעשה צורחת כדי לעצור את ההיסטוריה, לעצור את כל המוסכמות הגבריות הקפיטליסטיות, הדתיות.

דיאלוג גם עם סרטים נוסח "המטריקס" שבהם מגלה נינו את היכולת שלו

⁶¹ Whalen, Run Lola Run.

⁶² Mahler-Bungers, "A Post-Postmodern Walkyrie".

לשלוט במציאות המדומה מאחר שבסופו של דבר, היא מדומה. המעבר ממעמד של מאזין שהמוזיקה שולטת בו, למעמד של מאזין-יוצר ששולט (ממש) במוזיקה, מייצג, דה-פקטו, את מעבר האדם משעבוד לקצב החיים לשולט בקצב החיים ובחיים עצמם, כשהוא הקצב עצמו. במעבר הזה אתה רוכש את היכולת לעצור את הזמן.

ו. מוזיקת הטכנו כמסע שחרור



צרחת בעולם הווירטואלי. כדי להתמודד עם העולם האמיתי לולה עוברת לעולם ווירטואלי.

הדרך היחידה לתפוס את התנועה בסרט היא להיות התנועה; הדרך היחידה לעקוב אחר המסלול היא להיות המסלול עצמו; הדרך היחידה לבחור היא להיות הבחירה,

והדרך היחידה להיות בעל משמעות היא להעניק לחיך

משמעות.⁶³ אותנטיות היא הדרך היחידה בעולם שבו האלטרנטיבה למאסר היא בית משוגעים,⁶⁴ או, לחילופין, שולחן משרדי ב"Open Space" בקומה ה 76 בגורד שחקים שבו החלונות סגורים תמיד (כן, הם מפחדים שאנשים יתאבדו). לאחר ש"רצחנו את אלוהים",⁶⁵ ולאחר שקאמי ב"נפילה" חשף אותנו לאי

⁶³ Bianco, Comparative literature studies.

⁶⁴ ראה: מ. פוקר, תולדות השיגעון בעידן התבונה, ירושלים, 1972; וגם: ק. קיזי, קן הקוקייה, אור-יהודה, 2009.

⁶⁵ פ. ניטשה, כה אמר זרתוסטרא, ירושלים ותל אביב, 1997.

היכולת של האדם המודע לפעול, מוצגת לולה כעל-אדם חדש: סופרמן בעידן פוסט-פוסט-מודרני, בעידן פוסט-אנושי.

ניטשה האמין שהמוזיקה עושה את החיים לאפשריים⁶⁶, ב- Run Lola Run המוזיקה היא מה שמוביל את לולה במסע ההתעוררות, ההתבגרות, ההתפכחות. בעידן הפוסט-אדם, לשוב ולהיות אדם, לפני הכול, בן אדם, הוא שבירת כללי המשחק.

המעבר מקול מסוננת לחלוטין לקול אנושי יותר בפסקול הסרט, מסמל את הרצון לשבור את הכלים, לשוב להיות אדם – להיות בן אנוש בעידן המשמיד באופן טכני-מכני-אוטומאטי.⁶⁷ גיבור העל בעידן הזה הוא האדם, בן האנוש המתבונן בעיניו של האחר. האחר הטוטאלי הוא הזמן, לכן הזמן קופא בזמן החוויה הטראומטית, ולכן חייבים לנפץ את השעון המייצג את מה שלא הספקנו ואת מה שלא נספיק. הדרך של לולה היא צרחה שמדלגת מעל למסמן הישר למסומן, אל הממשי. אך לולה אינה צורחת בלבד, אין היא רק מדברת אל עצמה, היא משנה את המוזיקה, את קצב החיים, היא נאבקת בעולם המציאותי בעזרת מעבר לחיים בעולם וירטואלי. מעל לכל היא רצה, מזיעה, ובפשטות, חוזרת אל גופה. לולה מנהלת דיאלוג צמוד עם גיבור הסרט "מועדון קרב". שניהם מחפשים כל אחד בדרכו אחר האותנטיות, ומתמודדים, כל אחד בדרכו עם השיטה והקצב הקפיטליסטיים. אלא שלולה במעבר ממזרח למערב מזכירה לנו כל העת כי קיים עולם שבו אוסרים אותך אף על מחשבה – עולם בניהולו של יוסף סטלין תחת סעיף 58 תת סעיף 10 נוסח "במדור הראשון" של

⁶⁶ פ. ניטשה, דמדומי שחר: כיצד מועילה מוזיקה להיסטוריה לחיים, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ח.

⁶⁷ י. בנימיני, צחוק אברהם, תל אביב, 2011.

סולז'ניצין –⁶⁸ אדם מואשם אפילו על כוונה בלתי נראית למרוד במשטר (ממש כמו שבעולמנו אדם נאשם אם הוא מעיז לא לכבד את כרטיס האשראי). התפיסה של לולה איננה נאיבית, היא מציבה מול הקפיטליזם אלטרנטיבה גרועה לא פחות. היא מבינה שאינך יכול שלא להיות חלק מ"השיטה".⁶⁹ מכאן הבריחה לעולם וירטואלי, ולכן הצרחה – חוסר אונים מוחלט המאלץ אותך לנוע כל הזמן במרחב נטול זמן ממשי. בתחילה מוחלף הזמן בסרט בביט מכאני ולאט לאט בפעילות לב המסמלות אנושיות. ברובד אחר, המעבר של לולה בין מזרח למערב הוא מעבר בני שני עולמות פנימיים, או, בתוך עולמו החצוי של האדם הפוסט-טראומטי.

מצד אחד לולה היא טומב-ריידר חדשה, אך מן הצד האחר, שאינו פחות חשוב, היא מרגריטה, במונן שהיא מייצגת את השינוי החברתי מבחינת מגדר. אך השינוי שלולה רוצה ליצור גדול עוד יותר, לולה רוצה לומר את הבלתי-נאמר. לעשות לעיקר את ההתרחשות שמאחורי הקלעים. לולה מנסה לחדור את החלל והזמן ובכך גם לרסק את יסודות הפילוסופיה נוסח קאנט וגם לומר שהעולם כל כולו סובייקטיבי, כלומר, שומר הסף שבמשפט הוא פנימי בלבד, העולם מצוי בתוכנו:

*"At the heart of the subject himself we discovered then, the presence of the world"*⁷⁰

לולה מתחברת מצד אחד למוזיקת הטכנו, מאך צד שני אין היא עבד למוזיקה הדטרמיניסטית הזאת, היא מנסה לשנות אותה ומנסה להכניס לתוכה

⁶⁸ א. סולז'ניצין, *יום אחד בחיי איוואן דניסוביץ'*, מרחביה, 1963.

⁶⁹ ז'. בודריאר, *רוח הטרור*, תל אביב, 2004.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 498.

אלמנטים נוספים. לולה שוברת את ממד הזמן בתוך מוזיקת הטכנו ומיישמת, עד כמה שניתן, את התפיסה האקזיסטנציאליסטית: על האדם מוטלת, ללא הרף, החובה לבחור. עקב כך לולה אין אלטרנטיבה מלבד מוזיקת המכונה, מלבד הטכנו המנוכר, ודווקא בתוכו עליה להחיות את האנושיות ואת הבחירה, את המרד והיכולת לשנות, את האפשרות לחיות חיים אותנטיים המתרחקים מהרפלקציה ומהמודעות האינסופית: המודעות משתקת – חייבים לחזור לגוף, כי זה כל מה שיש. רק בבחירה אנו מעצבים את אופיינו ואת אופי העולם שבו אנו חיים.

אחת ממטרות המוזיקה בסרט היא להכניס אותנו לאווירת משחק מחשב נמרץ. קצב הטכנו הוא הקצב הרשתי. מוזיקה שנעשית באמצעות מחשב, מנוגנת במחשב וחיה, באופן בלעדי כמעט, ברשת.⁷¹ ברמה הגבוהה יותר, המוזיקה ופעילות לבה של לולה, שוברים את ממד הזמן הפשוט; כבר בתחילת הסרט, רצה לולה לתוך שעון, וגם בהמשך, אנו שומעים תקתוק של שעון. דהיינו, יש שעון חיצוני, אך הוא מתקתק מבפנים. השעון הוא המפגש שלנו עם העולם. ככול שלולה מתפכחת במסעה לעבר המודעות, נחלש קול תקתוק השעון המייצג את העולם החיצוני, את הציפיות, הלחצים, התחרות, את תרבות הריצה המערבית.⁷² שבירת ממד הזמן היא תנאי הכרחי במסע השחרור. בלקינג טען שהריקוד קדם להליכה.⁷³ אם מביטים על טענה זו מנקודת המבט של הסרט והפסקול המלווה, אפשר לחשוב שהריצה המשולה לריקוד בסיסית יותר לולה והיא מסמלת חיבור עמוק יותר של לולה עם

⁷¹ Mesch, "Racing Berlin".

⁷² O'sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets".

⁷³ Blacking, *A Commonsense view of all music*.

עצמה – היא האני הקדם רפלקטיבי - " "Lola: "I wish I was a hunter". ריצה בשילוב עם מוזיקה, מביאים את האדם למחוזות חדשים של הרמוניה עם עצמו ועם הסביבה (המוזיקה השבטית, הריקוד והריצה, באים לעזור לאדם לפתור את הבעיה המטאפיזית ואת בעיית הניכור דרך התחברות שלמה יותר עם עצמו ועם החברה שבה הוא חי. בעולם המערבי-מונואיסטי שביטל את הגוף כל גאולה שהיא קשורה בהחייאתו המיוחדת של הגוף).

"The unity of man has not yet been broken; the body has not yet been stripped of human predicates; it has not yet become a machine".⁷⁴

ז. פרשנות חדשה לסרט



בסיבוב הראשון, בשיחה עם אביה, לולה צורחת. בסיבוב השני, אביה של לולה סוטר לה. שני המקרים הם אות לחידוש המוזיקה. הסטירה והצרחה מעירות את לולה (וגם את הצופים כמובן). הצרחה מסמלת את רצונה הפנימי של לולה לשנות ואילו הסטירה

לולה ומאני; מאני, זה שמסמל את החלק המודע חייב לחכות ללולה, השעון מתקתק, אך, על מנת להחלים באמת החלק המודע חייב לחכות שהחלק הלא מודע ישלים את התהליכים. החלק הלא מודע משתלט על השעון, מחליף את תקתוק השעון ראשית כל ב-ביט האלקטרוני ולאחר מכן בפעימות הלב. התהליך הלא מודע מוליך את האדם להתחבר חזרה לעצמו, לגופו, וכך, דרך גופו, גם אל העולם. ברובד אחר מאני מסמל מצב שבו הגבר חסר אונים, הוא זקוק לאישה שתציל אותו. הגבר הפוסט טראומטי חושב שהפיתרון לכל בעיה הוא דרך האקדה, אך בכך הוא רק מנציח את המצב. לולה מייצגת את שרה שהתעוררה בעולם שבו עקדת יצחק היא האפשרות היחידה ליחסים בין אב לבנו.

⁷⁴ M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behaviour*, London, 1965. p. 188.

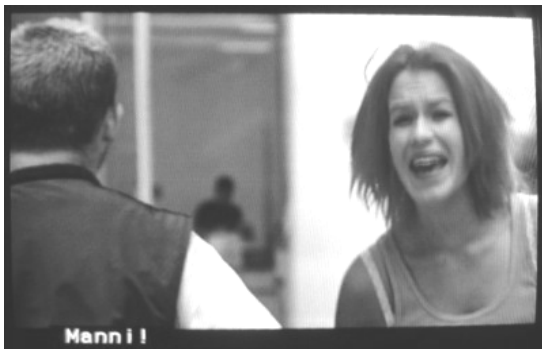
מציבה את לולה (וגם את הצופה) במקומה האמתי בחיים – הדיאלוג כאן הוא סביב המסע האוטנטי, סביב חוסר היכולת למצוא דרך בתוך החופש המדומה של העולם המערבי ב"נפילה" של קאמי לא זעקה אישה, היא צרחה, ואותה צרחה הייתה הקול הנשי בעולמו של קלמאנס (גיבור "הנפילה"), הקול שיכול להציל אותו, הקריאה האחרונה רגע לפני שהרכבות יצאו לדרך.

הצרחה והסטירה (אותם מוטיבים שנמצאים ב"נפילה" כל אחד בנפרד), לוקחים את לולה למסע חדש, ובכל פעם שהמסע מתחיל מחדש מתחילה מחדש המוזיקה, המוטיבים שבה דומים אמנם, אך נוסף לה מידע חדש. המוזיקה, מסמלת את הלא-מודע, מלווה את תהליך עיכול המציאות שעוברת לולה לאחר צמתי ההחלטה – צרחה וסטירה. היא מסמלת את תהליך ההתוודעות של לולה למציאות ולעצמה. כדאי לשים לב לכך שבזמן שלולה מנהלת דיאלוג קשה עם אביה, אין מוזיקה, זו המציאות, זו האמת הממשית, זה מה שעל לולה לעבד כעת, בעזרת המוזיקה ובעזרת הדמיון, שעל פי שופנהאואר מחובר למוזיקה באופן ישיר. היציאה מחדש למשחק אינה אלא המשגה, פסיכודרמה, או כל תיאור המתאר את החלימה של בעיות החיים.

ברור כי בסרט לא ניתן להבדיל בין מציאות לחלום, בין משחק למציאות, בין המצויר לבשר ודם, בין החרדות והפנטזיות, בין השאלות לתשובות, בין לולה ל-מאני. אם אי אפשר להבחין בין מציאות לחלום, עולה האפשרות שלולה ומאני הן דמויות בחלום של מישהו (או אולי בחייה של לולה – כפי שאציג בהמשך) והדיאלוג הוא בין שתי דמויות פנימיות התלויות זו בזו. בכל אדם יש ממד גברי וממד נשי, בזמן טראומה האדם אכן חש מפוצל, לאחר טראומות ממושכות (והרי זה המצב האנושי לאחר המאה העשרים) אותו פיצול

נעשה קבוע.⁷⁵ במובן הזה מייצגים לולה ומאני את הפיצול במצב הפוסט טראומטי ואת האפשרות להחלמה תוך איחוד בין הניגודים באדם. והרי הרצון להתאחד הוא שאיפת האדם להשלים עם הקונפליקטים הפנימיים שלו, עם מצפונו ועם יצריו גם יחד.

אם אנו מאמצים את הרעיון שלולה ומאני מרכיבים דמות אחת, ולולה אינה אלא הלא-מודע של הדמות, הרי אז המוזיקה – המייצגת האולטימטיבית של הלא-מודע - ולולה הן בעצם ישות אחת. וכשלא מתנגנת מוזיקה, הדמות החיה, זו שאיננה לולה או מאני, נחשפת למידע חדש, ולאחר שהמידע ה"מציאותי" נתפס, מתחיל תהליך עיכול שמייצגים לולה והמוזיקה שהם היינו הך.



מאני מסמל את התגובה המיידית למידע: הלחץ, פאניקה, שמחה, וכן את תחושת הזרות בעולם; לולה מסמלת את התהליכים הלא מודעים – את התהליכים

לולה ומאני מייצגים שתי דמויות: הגברי והנשי, המודע והלא-מודע. למעשה, לולה ומאני הם שתי דמויות המייצגות שני קטבים בדמות של האדם הפוסט טראומטי. האדם החצוי, השבור. מאני מייצג את הגישה האפוקליפטית שנואשה מהחיים שרוצה להיות חלק מהשיטה אך לא יודעת איך, לולה לעומת זאת מסמלת את האפשרות לשינוי, את תהליך ההחלמה.

העמוקים. סוף המשחק בא כשהמודע והלא מודע נפגשים. יש לזכור שעבור האדם הפוסט

טראומטי החזרה ל"O" שהצגנו קודם היא מעין דיבוק. התנאי היחידי להצלחה במשחק הוא כשהמודע "סבלני דיו" לחכות שהלא-מודע יסיים את התהליך, לכן

⁷⁵ D. Simeon and J. Abugiel, *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*, Oxford, 2006.

בוחר הבמאי להראות לנו על המסך בסוף כל סיבוב, צילום חצוי של לולה ומאני, לכן אנו שומעים קול האומר שוב ושוב "חכה...חכה...חכה", הקול הוא הלא-מודע שמבקש מהאדם לא לפעול לפני שמתרחשים התהליכים המתאימים, לא להתעלם מעולמנו הפנימי. במישור אחר, הסרט מנסה להעביר לנו את תחושת הפיצול הבלתי נסבלת של האדם הפוסט טראומטי.

בסוף הסיבוב הראשון, לאחר שוד הסופרמרקט אנו שומעים שיר חדש (ג'אז), השיר, במילים ובלחן, מסמל אשליה מתוקה שמתרסקת. זו האשליה של אדם הפועל בפזיזות, לרגע נראה הכול טוב, אך משום שאין הרמוניה בין המודע והלא-מודע – אין איחוד בין הביט ופעימות הלב, מתרחש מוות, לפחות ברמה המנטאלית. הג'אז הוא הניסיון לחיות מחדש חיים בקצב אחר, אך, כאמור, בעידן האיפון הניסיון הוא פתטי ובלתי אפשרי.

אם הסרט מסמל משחק (למידה) בשלושה סיבובים וכפי שאני טוען, הריצה היא מוזיקה, היא הלא-מודע, היא לולה, אזי יש לחשוב מחדש מה משמעות המוזיקה בכל סיבוב. כשהקצב, תקתוק השעון, שולט בלולה, בדפיקות הלב – מאני, המייצג את המודע, טועה; הוא מאבד את סבלנותו, הוא אינו ממתין שלולה (הלא-מודע) תסיים את תהליך העיכול וההתמודדות עד תום. בסיבוב הראשון, לקצב שליטה מלאה על לולה (בפעימות הלב); בסיבוב השני מתחזקת השפעתה של לולה על המוזיקה, אך לא עד כדי הרמוניה; רק בסיבוב השלישי, נוצרת הרמוניה בין פעימות הלב של לולה ובין קצב המוזיקה (Lola: "a union of the heart"), רק בסיבוב השלישי הקול המוביל הוא קולה של לולה וברקע, מתמזגים הקצב ופעימות הלב. זה הסיבוב שבו לולה מוצאת פתרון. הפתרון הוא פנימי.

גם המהירות מובילה אותנו לחשוב כי לולה היא הלא-מודע. לולה חוצה את ברלין במהירות. ברלין מייצגת את האדם, היא עולם ומלואו, יש בה את הרע ואת הטוב, את האלוהי ואת המנוכר. לפיכך לולה, הלא-מודע של ברלין, רצה בנבכי נפשה של העיר. כל רחוב הוא זיכרון, כל אדם הוא אירוע כואב, כל מפגש מסמל הזדמנויות שהוחמצו. חוסר תנועה הוא מוות.

בלקינג העלה את הטענה הבאה: ריקוד ומוזיקה הם כלי הסתגלות ראשון במעלה לאדם. הם מאפשרים לו להבין את סדר הדברים סביבו ועוזרים לו להבין את הגבולות.⁷⁶ בעזרת המוזיקה, כמייצגת את הפוטנציאל של האדם, הוא מבין את גבול יכולתו האמיתית. מטענה זו, ועל פי הפרשנות שאני מציע, אפשר להסיק את הדברים הבאים: מטרת המסע הפנימי שלנו תמיד, היא להבין את עצמנו טוב יותר. לכן, התנועה הקצבית בברלין (שמייצגת את האדם בעידן הפוסט-מודרניסטי) חושפת בכל פעם עוד קצת מיכולותיו של האדם בעידן זה. בסיבוב השלישי, מתגלה הגבול המוחלט והוא אחדות, ונכון יותר לומר שקצה גבול יכולת האדם הוא אחדות הריבוי, היכולת לחיות בהרמוניה עם כל הפנים שבך. בפשטות ניתן לומר, לולה ומאני הם שני קטבים של האדם הפוסט-טראומטי, הסרט הוא מסע החלמה.

אם כן, ברלין, מסמלת את האדם בעידן הפוסט-מודרניסטי. יש בכך הגיון משום שברלין, אולי יותר מכל עיר אחרת, מסמלת את ההלם הגדול שפקד את העולם כשהעיר הייתה מוקד הרוע שהביא את מלחמת העולם השנייה, הלם שבמובנים רבים עדיין לא השתחררנו ממנו. ברלין מסמלת את העם הגרמני שמתמודד עם עברו מאז תום מלחמת העולם השנייה. אם יש מקום שבו ניתן לדבר על עידן פוסט-מודרניסטי, מקום זה הוא ברלין, ואם יש עם, זהו

⁷⁶ Blacking, *A Commonsense View of all Music*.

העם הגרמני של ניטשה, תומס מאן והשקיעה הגדולה. ברלין החצויה, ברלין של אחרי נפילת החומה, ברלין שבה שני עולמות, שני בתי כלא, נפגשו. לתפיסתי אפשר להגדיר את תפקידן של הדמויות באופן הבא:

- **לולה** היא המוזיקה, היא הוויית הרצון והיא הלא-מודע בתוך דמות אחרת, הדמות שהיא ברלין.
- **מאני** מייצג את החלק המודע של האדם (ברלין).
- **הדמויות** מסמלות ריבוי פנים בנפש האדם.
- **היחס בין לולה למאני** מסמל את היחס בין המודע ללא-מודע.
- **היחסים בין הדמויות** מסמלים את היחסים המורכבים בין הפנים שיש לאדם.
- **המוזיקה** היא הלא-מודע, היא נפשו של האדם (ברלין). המוזיקה חושפת בפני האדם את מצבו האמתי, בין אם הוא חסר אוניס ובין אם הגיע להרמוניה ואחדות.

ח. מחשבות אחרונות

טרוויס בסרט "נהג המוניית", קפטן בנג'מין וילארד וקולונל וולטר אי. קורץ בסרט "אפוקליפסה עכשיו", ניק ומייק בסרט "צייד הצבאים" ועוד גיבורים בסרטים דומים,⁷⁷ מייצגים את קריסת הגבר הלבן לאחר במחצית השנייה של המאה העשרים בכלל ומלחמת וייטנאם בפרט.⁷⁸ אותן דמויות

⁷⁷ ר. מורג, *הגבר המובס: קולנוע, טראומה, מלחמה*, תל אביב, 2011.
אפוקליפסה עכשיו (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979); צייד הצבאים (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978).
⁷⁸ י. עתריה, "המתמטיקה של הטראומה", בדפוס.

נודדות באופן דומה לנדודים שפדיה מתארת בספרה "הליכה שמעבר לטראומה";⁷⁹ דמויות אלו נודדות בלא מודע אישי והקולקטיבי ומחפשים שם גאולה. הגיבור הפוסט-טראומטי כך מתברר, לא מת. הוא השתגע, יצא מדעתו, הוא איבד כל אפשרות לבית.⁸⁰

הטראומה חוצה את האדם לשניים, מפרידה בין גוף ונפש. הגיבור הפוסט-טראומטי מאופיין אפוא בכך שהוא נחצה; התודעה נפרדת מהגוף. הגוף מפסיק להיות "שלי". זה מסביר מדוע אותה כפילות מתגלית למשל ב"אפוקליפסה עכשיו" וב"ציד הצבאים" (כמו גם בסרטים נוספים). בשנים האחרונות הניסיון לבסס זהות גברית לבנה בלתי מסורסת נכשלת -שוב- כאשר גיבור הסרט "מועדון קרב", חסר השם, יורה בעצמו - טיילר דרדן.⁸¹ גם באטמן,⁸² עוד דמות לבנה שאמורה להציל אותנו מהרעים, הופכת להיות משנית לעומת אותו ג'וקר בלתי מתפשר שהוא לא אלא אלוהים מעקדת יצחק, אלוהים נוסח בנימיני ב"צחוק אברהם" שעסוק רק בהשמדה אוטומאטית וטכנית של החוטאים.⁸³

מתוך הטירוף הזה אני בוחר להציג את לולה מהסרט Run Lola Run דווקא בברלין, דווקא בגרמניה של אותו על-אדם. גרמניה של שופנהאואר, של ווגנר, ושל ניטשה. גם לולה, כמו טרוויס, כמו גיבור הסרט "מועדון קרב",

⁷⁹ י. פדיה, הליכה שמעבר לטראומה, תל אביב, 2011. בהקשר זה ראו גם מאמרי: "שבורים מכדי שיוכלו לתקן", דצמבר 2011, זמין באתר הארץ:

<http://www.haaretz.co.il/literature/prose/1.1581359>

⁸⁰ למשל טרוויס בוחר לחיות הלכה למעשה במונית, וילארד וקורץ מעדיפים את הג'ונגלים, ניק נשאר בוויטנאם וגם מייק אינו מוצא את עצמו בביתו.

⁸¹ ראה את המאמר המרתק:

S. Gold, "Fight Club: A Depiction of Contemporary Societas Dissociogenic," *Journal of Trauma & Dissociation*, Vol. 5:2, 2004. pp. 13-34.

⁸² האביר האפל (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008).

⁸³ ראו גם: עתריה, "מסע אישי וקולקטיבי", ע' 40-42.

חוזרת אל גופה, אך היא עושה זאת ממקום אחר לחלוטין; לא מהרצון להשמיד את האחר שהוא אתה בעצמך, אלא ממקום של לקבל את עצמה, את גרמניה, את האשמה. לקבל את האחרייות על חייה מבלי להתחייב לאותה תחושת אשמה נצחית שמאפיינת את הגישה הנוצרית בכללותה. לקבל את הגוף שבמשך אלפיים שנות נצרות הפך להיות דחוי לחלוטין. המסע שלה הוא לא רק אותנטי, הוא גם כזה שמגדיר מחדש את מצבו של הגבר הלבן – אדם שזקוק להצלה מיידית, אדם שזקוק לבית. לא בכדי הסרט Run Lola Run מתחיל באותו טלפון נואש של אהובה של לולה, הרי הוא מאני. מאני מייצג את אותה גבריות שקרסה (ברובד אחר מאני הוא אותו ניק בצייד הצבאים שפותח את פיו).

דווקא אותה מוזיקה סינתטית, מוסיקת טכנו, שאין בה חום אנושי, היא הפתרון היחיד בעבור האדם הפוסט-טראומטי, משום שהשפה היחידה שהוא מבין היא שפה של נשק, רובים, פצצות ודם – ומשם לדפיקות הלב. הגיבור הפוסט-טראומטי כבר לא מאמין במילים, לא מאמין בגברים, לא מאמין בעצמו. לא מאמין באהבה (כדאי להזכיר שבספר "לב האפלה"⁸⁴, קורץ לא באמת מזכיר את רעייתו). הדמות הנשית היא האפשרות האחרונה של הגיבור הפוסט טראומטי להינצל. אך זה אינו מסוגל להחליף איתה מילה. כך קורץ, כך ניק ומייקל וכך גם טרוויס.

האישה חייבת להבין, ממש כפי שלולה הבינה, שלא נותר דבר בעולם מלבד עצמה,⁸⁵ מלבד הנשימה, מלבד דפיקות הלב, וכך, בעזרת החיבור של

⁸⁴ ג'. קונרד, לב האפלה, תל אביב, 1999.

⁸⁵ הגבר הפוסט טראומטי מעדיף פורנו על זוגיות. להבנתי הדבר מגיע לשיא בספרו של מישל וולבק "פלטפורמה". ראו: מ. וולבק, פלטפורמה, תל אביב, 2003.

הביט האלקטרוני לקצב הלב, היא מצליחה להכניס אנושיות, ולא רק אותנטיות, לתוך אותה ריצה מטורפת. בעזרת דפיקות הלב, היא מנסה להתחיל מהתחלה, ממקום של חמלה, ממקום שבהן המילים הן באמת חסרות כל משמעות. המקום הזה הוא מקומה של המוזיקה. האנושיות היא הסיכוי היחיד של אותו גבר שכל מה שהוא יודע לעשות זה להחריב. אותו גבר שלא מסוגל עוד לדבר, ויתרה מכך, שלא מסוגל עוד להבדיל בין מציאות להזיה.⁸⁶

הגיבור הפוסט-טראומטי לא יכול עוד להשתמש במילים. לכן, הדרך היחידה שנותרה לו לתקשר עם העולם, ובכך בעצם להינצל, היא, מחד גיסא, המוזיקה שמאפשרת לו ליצור מסע פנימי בנבכי הלא-המודע ואף ולהגיע לתחושת אחדות מסוימת, ומאידך גיסא הדמות הנשית שקשורה לגבר דרך הרחם וההנקה ומסוגלת לייצר איתו דיאלוג שמדלג מעל למילים המסמנות הישר למציאות הממשית. המוזיקה והאישה מאפשרים לאדם הפוסט-טראומטי לעבור ממצב של או-או למצב של גם-וגם ובכך להציל אותו מעצמו - ממנגנון ההשמדה העצמי במתפרץ לכל עבר.

⁸⁶ ראה בהרחבה בנושא זה: י. עתריה, "שבויי מלחמה: איך חושבים בהעדר גוף ובהעדר תחושת זמן", בדפוס.