תיכון אלון למדעים ולאומנויות, רמת השרון

עבודת גמר באומנות הקולנוע

מבוך מראות

משברי תעסוקה ומשברי זהות בסרטיו של צ'ארלי קאופמן

מגיש: רועי אבן

[redacted]

מנחה: ערן שגיא

תוכן עניינים

א. הקדמה אישית	2
ב. מבוא	4
ג. החלק העיוני	6
תיאוריות של משברים תעסוקתיים בגיל המעבר	7
תיאוריות של משברי זהות	12
ביוגרפיה של צ׳ארלי קאופמן ורקע על סרטיו	17
ד. החלק המעשי	
שלב ראשון: משבר מקצועי	24
שלב שני: משבר זהות	38
שלב שלישי: פתרון	53
ה. דיון ומסקנות	67
ו. סיכום	73
ז. ביבליוגרפיה	77
ח. נספחים	
נספח א: ניתוח סצינה מתוך הסרט "להיות ג׳ון מלקוביץ׳"	80
נספח ב: צילומי מסך מתוך הסרט "סינקדוכה, ניו יורק"	100
נספח ג: ניתוח סצינה מתוך הסרט "סינקדוכה, ניו יורק"	103
נספח ד: ניתוח סצינה מתוך הסרט "אדפטיישן"	134

(תמונת השער צולמה על ידי Amanda Demm בשנת 2015 למגזין (Vulture).

הקדמה אישית

לפני כמעט שלוש שנים, בעודי נרשם ללימודים בתיכון, ניצבתי בפני האפשרות להתמחות במגמת אומנות מסוימת. מיד היה לי ברור שבמידה ואכן אבחור באפשרות שכזו, המקצוע אותו אבחר יהיה קולנוע - אני חובב צילום, בוגר שלוש שנים של לימודי קולנוע בחטיבת הביניים, מקפיד לצפות בכל סרט מדובר המגיע לקולנוע ואף מתעניין לקרוא אודות הסרטים בהם אני צופה. בעודי שוקל האם להירשם למגמת הקולנוע, נגלתה בפניי האפשרות של כתיבת עבודת גמר בנושא לפי בחירתי אותו אחקור במשך חודשים רבים. מיד הבנתי כי מדובר במסלול אשר יותר מתאים לי ומאפשר לי זכאות ל-5 יחידות בקולנוע על סמך מרכיב עיוני בלבד, ללא צורך בלימודי צילום, הפקה, בימוי או עריכה, אשר פחות מעניינים אותי.

עוד במהלך שנתי הראשונה בתיכון התחלתי לברר בנוגע לעבודת הגמר ולחשוב בראשי על מה ארצה לכתוב אותה, מאחר שכל האפשרויות היו פתוחות בפניי. החלטתי לחקור שלושה סרטים שונים, שהמכנה המשותף ביניהם יהיה במאי או תסריטאי מסוימים. בעודי מאגד רשימה של סרטים אהובים עליי בעלי מכנים משותפים, הבנתי כי בדרך כזו או אחרת, צ׳ארלי קאופמן יהיה מעורב. ולא בכדי - קאופמן הוא אחד היוצרים האהובים עליי, וסרטיו השפיעו עליי רבות והשאירו חותם שנשאר למשך זמן רב לאחר הצפייה בהם. בנוסף, החלטתי לבחור גם נושא תיאורטי מתחום אשר אינו קשור לקולנוע, בכדי שאוכל לבדוק את התבטאותו בכל אחד מהסרטים בהם אבחר. לאחר התלבטות קצרה בחרתי בנושא של משברי תעסוקה ומשברי זהות, עקב העניין שיש לי בנושא (בשל ייצוגו הרב במדיה) ומעט הידע עליו. במילים אחרות, החלטתי לבחור נושא אשר יצליח הן לעניין אותי והן לאתגר אותי - וזה היה הנושא. משם, בחרתי את שלושת הסרטים אותם אחקור והתחלתי בתהליך כתיבת העבודה, שנמשך עבורי מתחילת כיתה י״א עד אמצע כיתה י״ב. מעולם לא השקעתי יותר מכמה שבועות בעבודה, בוודאי שלא יותר משנה, מעולם לא כתבתי עבודה אשר משתרכת לאורך יותר מעשרות בודדות של עמודים ומעולם לא הגעתי למצב בו כמעט בכל יום הקדשתי חלק מזמני לפרויקט קבוע.

התהליך הזה אמנם היה קשה, אך הוא היה משכיל, מהנה ומרתק. למדתי כיצד לנתח סצינה ולחקור סרטים מעבר לרובד הפשוט ביותר שלהם והרווחתי כישורי כתיבה שונים, אשר ברור לי שישמשו אותי בעתיד. לראשונה בחיי (הקצרים) נתקלתי בהליך כתיבה ארוך ואינטנסיבי, אשר הפגיש אותי עם מושגים הן מעולם הקולנוע והן מעולם מיומנויות הכתיבה עליהם מעולם לא שמעתי, שהיה גם מחכים ומעשיר. אין לי ספק כי עבודה זו, עיקר תשומת הלב שלי בשנה האחרונה, היא הפרויקט הגדול ביותר שיצא לי לעשות, ואני מאחל לעצמי שיתר הפרויקטים אליהם אגש יסבו לי מחצית מהגאווה והסיפוק אותם אני מרגיש כעת, בסיום העבודה.

מן הסתם, לא הייתי מצליח לסיים את התהליך הזה ללא כמה אנשים אשר סייעו לי בו רבות, להם ארצה גם להודות כעת. אני מודה לרינה שנצר, רכזת עבודות הגמר בבית הספר, על הליווי הצמוד בכל הנוגע להליך הבירוקרטי של הגשת העבודה וללמידה של מיומנויות כתיבה ובניית עבודה שונות, כמו גם לכל צוות בית הספר, בראשם רכז השכבה ומנהל בית הספר, על

ההתחשבות באילוציי במהלך כתיבת העבודה. אני רוצה להודות למשפחה שלי, שסייעה לי בכל הזדמנות במהלך כתיבת העבודה, כיבדה את קשיי ובעיקר לא הפריעה לי כאשר הייתי שאוב לתוך הכתיבה (וכאשר מדובר בעבודה של כ-150 עמודים, לא מדובר במצב נדיר כל כך). בנוסף, אני רוצה להודות במיוחד לאייל מילט, בן דוד והחבר הכי טוב שלי, אשר משמש כיום גם כמורה לקולנוע בתיכון, על שעזר לי בכל התלבטות וענה על כל שאלה, לא משנה מהן ומה השעה, ובעיקר - על שהכיר לי את צ'ארלי קאופמן, סרטיו, ועולם הקולנוע בכלל. לבסוף, תודה גם לערן שגיא, על ההנחיה במהלך כתיבת העבודה, הביקורת הבונה, הפרפקציוניזם, ההתחשבות וההכוונה. מעולם לא הכרתי אדם עם הבנה כה נרחבת בקולנוע ובכתיבה, ואין לי ספק כי ה"שידוך" שנעשה ביני לבינו בעודי מעוניין לכתוב עבודת גמר הוא הטוב ביותר שיכל להיעשות.

אני מודע לכך שקריאת העבודה לא תהיה פשוטה, שכן מדובר בעבודה ארוכה במיוחד, אך אני יכול לומר בלב שלם כי כל אחת מבין 51,425 המילים שנכתבו פה הינה פרי עטי, ואני עומד מאחורי כל אחת מהן. נפלה בחיקי הזכות לכתוב את עבודה זו, שללא ספק תלווה אותי עוד בעתיד, יחד עם המיומנויות שרכשתי, ואני יותר מגאה, בה ובעצמי.

מבוא

רובנו מכירים את המושג "מבוך מראות" כמתקן בקרקס או בלונה פארק, אליו קל להיכנס אך קשה לצאת, שכן הוא מכיל מראות רבות ומעוותות, אשר מקשות על האדם להבין לאן עליו לפנות. במהלך תהליך כתיבת עבודה זו, למדתי כי מושג זה משמש גם כדגם של בניית עלילה. בהקשר הקולנועי, "מבוך מראות" יכול להיות מצב בו לא ברור "מי נגד מי" (בדומה להשתקפויות המעוותות במראה), מה שמוביל לבלבול בקרב הצופה. ניתן גם לטעון כי "מבוך המראות" העלילתי, בדומה לזה הפיזי, מציב את האדם במצב בו לא משנה לאן יפנה, הוא לא יוכל לחזות בהשתקפות אותנטית של עצמו. אותה השתקפות הינה חיונית במהלך גיבוש הזהות האישית של האדם, שכן היא מאפשרת לו להשקיף על עצמו מהצד, להעביר ביקורת ולהבין אילו חלקים בו טעונים לשיפור. עבודה זו, שקרויה על שם אותו מבוך מראות, סוקרת שלושה סרטים בהם ניתן לראות ביטויים שונים למבנה עלילתי שכזה. שלושת הסרטים הללו חולקים הרבה במשותף, כאשר המכנה המשמעותי ביותר הוא מי שכתב אותם - צ'ארלי קאופמן.

אם כן, עבודה זו סוקרת שלושה סרטים שנכתבו על ידי קאופמן - "להיות ג'ון מלקוביץ'" (1999), סרט הקולנוע הראשון, ויש שיאמרו אף המופרע ביותר, שלו, "אדפטיישן" (2002), יצירה רפלקסיבית למדי אותה כתב קאופמן מתוך החלטה לבסס תסריט שלם על נסיונו האישי לכתוב את אותו התסריט, ו"סינקדוכה, ניו יורק" (2008), בכורתו של קאופמן כבמאי. הנושא אותו בחרתי לחקור הוא התבטאותו של נושא משבר אמצע החיים בסרטיו של קאופמן, עם דגש על גיבורי אותם הסרטים. אם להיות ממוקד יותר, הכוונה היא למשבר בשני רבדים. הרובד הראשון הוא המקצועי, שכן בשלב זה רבים חווים שינויים או קשיים תעסוקתיים, יותר מבזמנים אחרים, ומאחר שלאור היותו של המשבר זמן קשה ורגיש בין כה וכה עבור האדם, מדובר בעול כבד שעל האדם לנשוא. הרובד השני הוא עמוק ואף חמור יותר, שכן מדובר במשבר זהותי, במסגרתו האדם מתקשה להגיע להגדרת עצמית או להשלמה עם מי שהוא, ובתוך כך נאלץ לנקוט בצעדים שונים ואף קיצוניים, במטרה "לפרוץ" מאותו משבר קיומי שהוא חווה. יש לציין כי לרוב, ובעיקר במקרים שינותחו בעבודה זו, המשבר הזהותי בא כתוצאה מהמשבר הפשוט יותר, עקב שינויים בחיי היום-יום של האדם, עם דגש על אלו הקשורים בחייו המקצועיים. "פריצות" אפשריות מהמשבר יכולות להתבטא בשינוי דרסטי באורח החיים של האדם מהיבטים שונים, בין אם מדובר בזה הזוגי, החברתי, המיני, התעסוקתי או הזהותי. תיאוריות רבות בנושאים אלו - משברי תעסוקה ומשברי זהות, נמצאות בחלק העיוני של עבודה זו, כמו גם סקירה מקיפה של חייו של קאופמן ויצירותיו, שנועדה לשפוך מעט אור על הסיבות שבגינן בוחר קאופמן להעלות דווקא את נושאים אלו בסרטיו ולבדוק האם קיימת זיקה כלשהי בינו לבין אותם נושאים. אם אנסח זאת באופן רשמי ככל האפשר, מטרת המחקר שלי בעבודה זו היא להצביע על כך שנושאי המשבר המקצועי ומשברי זהות הנובעים כתוצאה ממנו הם מוטיבים חוזרים בסרטים אשר נכתבו על ידי קאופמן ובאים לידי ביטוי במספר דרכים.

כמו כן, שאלת המחקר שלי היא כיצד מתבטאים משברי תעסוקה וזהות בסרטיו של קאופמן, ומהו הקשר בין חייו של קאופמן עצמו לנושאים אלה. בכדי לענות על שאלה זאת, איעזר בשלושה כלים משמעותיים. כלי אחד הוא עיבוד וניתוח התיאוריות העיוניות, אשר תוצגנה מיד, אודות

משברי תעסוקה ומשברי זהות. בנוסף, שני הכלים הבאים בהם אינעזר מתמקדים בעיקר בסרטי המבחן של עבודה זו, שכן אחקור אותם הן מההיבט הנרטיבי (עלילתי), לפיו אבדוק כיצד אותם נושאים מתבטאים בחייהם של הגיבורים בסרטים, והן מההיבט הקולנועי-חזותי, במסגרתו אראה כיצד נעזרים קאופמן והבמאים איתם הוא עובד (במידה ולא מדובר ב"סינקדוכה, ניו יורק") במאפיינים כמו צילום, עיצוב אומנותי ופסקול בכדי להדגיש, ואף להקצין, את מצב הדמויות בסרטים בהקשר זה, כחלק מניתוח "שוט ביי שוט" של סצינה נבחרת מכל סרט. השימוש בשלושת הכלים הללו יגיע בחלק המעשי של העבודה, אשר מחולק לשלושה שלבים, כאשר בכל אחד מהם נסקרים שלושת הסרטים. תחילה, אתמקד בנושא המשבר המקצועי, ואבדוק כיצד הוא בא לידי ביטוי בחייהם של הגיבורים, בעיקר בתחילת הסרט. בהמשך, אדגים את התבטאותו של נושא משברי הזהות בסרטים, ואבדוק כיצד כל דמות נעזרת בכלים שונים בכדי להתקרב להגדרה עצמית ולהשלים עם זהותה. לבסוף, אנתח את הישורת האחרונה של כל סרט, ואבדוק האם אותם משברים זוכים לפתרון, ואם כן - האם מדובר בכזה חיובי או שמא שלילי. בנוסף, אבחן קשר אפשרי בין חייו של קאופמן (כפי שיפורט בפרק העיוני אודותיהם) לבין התוכן של סרטיו, עם דגש, כמובן, על הנושאים הנחקרים בעבודה זאת. טרם ביצוע ההליך המחקרי, השערתי היא שמשבר מקצועי ואובדן הזהות הם אכן נושאים שמעסיקים את קאופמן בחייו הפרטיים, ושבמהלך הקריירה שלו הוא מצא דרכים רבות אשר דרכן עסק בנושאים והתמודד איתם בעזרת הסרטים שהוא עושה.

כיאה לתסריטאי מחונן, קאופמן ניכר לאורך השנים כאדם אשר יודע להתבטא במעט מילים מלאות משמעות, ולכן אבחר לפתוח את עבודה זו, כפי שאעשה זאת עוד רבות לאורכה, עם ציטוט:

"That's kind of redundant, isn't it? But it's actually Kaufmanesque to describe it as Kaufmanesque somehow. You know, reflections of reflections of reflections."[1]

בציטוט זה מתייחס קאופמן למושג ה"קאופמניות", שלמעשה כלל לא מדבר עליו, אלא על אנדי קאופמן, קומיקאי עבר בעל סגנון הומור שנוי במחלוקת, שכן דגל באנטי-הומור ובאבסורדיות, והתעניין יותר בתגובת הקהל לדבריו (בין אם מדובר בצחוק, כעס או הלם) מאשר בכך שיצחקו מהם. כפי שניתן יהיה לראות בעבודה זו, גם צ'ארלי קאופמן דוגל בשיטה דומה, בעודו מציב בפני הצופה מראות אשר אמנם נראות אבסורדיות ובלתי אפשריות, אך למעשה מצליחות לשמש כהשתקפות של ממש לחייו האמיתיים של אותו צופה. לכן, למרות שסרטיו של קאופמן אינם "מצחיקים" במיוחד, הם אכן בעלי הומור, אם כי כזה שנדיר למצוא במדיה, מה שהופך את קאופמן במובן כלשהו ל"ממשיך דרכו" של קאופמן. אין ספק שגם צ'ארלי קאופמן מתעניין הרבה יותר במסרים אותם הוא מנסה להעביר בסרטיו מאשר בהצלחה מסחרית או בתגובת הקהל, ולכן הוא בוחר להציב פעם אחר פעם בפני הצופה שלו את אותן מראות מאתגרות - "השתקפויות של השתקפויות של השתקפויות".

[1] Wise, D., 2009, "Synecdoche, New York", "Empire" (Vol. 239, pg. 98-100).

החלק העיוני

משברי תעסוקה, משברי זהות וצ'ארלי קאופמן

"I don't know what the hell a third act is. It's not a concern of mine."

(Charlie S. Kaufman,"The 2004 TIME 100")

תיאוריות של משברים תעסוקתיים בגיל המעבר

משבר אמצע החיים הינו מושג שהחל לתפוס מקום משמעותי בתודעה החברתית בשנות ה-60 ושלגביו התפתחו עם השנים מספר גישות ותיאוריות שונות. בפרק זה אציג כמה מאותן גישות, עם דגש על כאלו העוסקות בהיבט התעסוקתי והמקצועי של המשבר.

ב-1965 טבע הפסיכולוג הקנדי אליוט ז'אק (Jaques) את המונח "משבר אמצע החיים", ששימש אותו לתיאור תחושת הריקנות והעצבות שתוקפת גברים ונשים במעבר מבגרות לזקנה בסביבות הגילים 40-65. עינת כהן, ד"ר לפסיכולוגיה קלינית, מוסיפה במאמרה[2] על דבריו של ז'אק ומסבירה כי "למרות היותו שלב התפתחותי נורמטיבי אשר טמונים וכרוכים בו קונפליקטים, שינויים ומטלות המאפיינים תקופה זו - הוא (משבר אמצע החיים) עדיין יכול להיות תקופת מצוקה כאשר החווה אותה אינו מוכן לה, אינו מבין את ההתרחשות ומוצא כי הינו מתקשה בהתמודדות עמה". לדעתי, כוונתה של כהן בדברים אלו היא שעל אף היותו של המשבר שלב "צפוי", לכאורה, בחייו של האדם, רבים מגיעים לשלב זה מבלי להיות ערוכים לקראתו, לרוב בעקבות נקודת מפנה כלשהי. כהן מוסיפה ומציינת כי משבר אמצע החיים נובע בדרך כלל מטריגר מסוים, אירוע שמהווה תפנית בחיי האדם, אשר ממנו והלאה האדם מסתכל בצורה שונה על חייו. אירוע כזה יכול להיות, בין היתר, מוות של הורה, הגעה לגיל הבלות או פיטורים ממקום העבודה.

בשנות ה-60 הצביעה הפסיכולוגית האמריקנית ברניס נויגרטן (Neugarten) על היעדר ידע ותיאוריות בנוגע להתפתחות המבוגר. עד אז, התיאוריות היחידות שעסקו בבגרותו של האדם (אשר אעסוק בחלק מהן בהמשך) היו אלו של יונג (Jung) ואריקסון (Erikson). לפי נויגרטן, ישנו הבדל בין הגישות של הנשים לאלו של הגברים בנוגע להתפתחותם העצמית. מחד, נשים יגדירו לרוב את שלבי התפתחותן במושגים של אירועים משפחתיים, כך שאם אנו עוסקים במשבר אמצע החיים, בסביבות גיל 40-65, מדובר לרוב במוות של הורה או עזיבת הילדים את הבית.[3] מאידך, גברים יגדירו את שלבי התפתחותם לפי סימני דרך בעולמם המקצועי - שינוי בתפקיד או אף בקריירה עצמה.

מאז שנות ה-60 נהפך המונח המדובר לקלישאה של הפסיכולוגיה הפופולרית, כולל הסיפורים הידועים על גירושין ושינויי תעסוקה פתאומיים, אבל בעשורים האחרונים השתנתה החברה המערבית באופן קיצוני - נשים יצאו לעבודה והשאיפה ליציבות התעסוקתית הוחלפה בתרבות של שינוי עצמי מתמיד. כיום משבר אמצע החיים נחשב רק לאחד מכמה משברים תעסוקתיים.[4] הפסיכולוגית התעסוקתית מלכה מאיר, למשל, מעריכה כי המשברים מתרחשים אחת לשבע עד עשר שנים. דוגמא נוספת לשינוי שחל בחברה מאז התיאוריות הראשונות בנושא היא העובדה שז'אק, אבי המושג, האמין כי ההבנה שהמוות מתקרב היא זו שיוצרת את המשבר אצל

---

[2] כהן, עינת, 2010, "אמצע החיים - משבר או שינוי?".

[3] ליבליך, עמיה, 1986, "מעברים ומשברים של אמצע החיים אצל נשות קריירה מצליחות", "מגמות" (256-267).

[4] דרום, נעמי, 2008, "מרד המבוגרים: משבר גיל ה-40 נהפך מקושי להזדמנות לשינוי ומימוש עצמי".

האדם. בהתחשב במהפכה באורך החיים שחלה במאה ה-20 ונמשכת עד היום, ניתן להטיל בספק את הרושם לפיו בגיל 40 האדם מתחיל לחשוב על מותו, מאחר שכיום מרבית האנשים זוכים להגיע לגילים מבוגרים יותר.[5] במחקרה בנושא "משבר אמצע החיים והחברה האמריקאית",[6] מציגה אליין ווטינגטון, ד"ר לסוציולוגיה רפואית, פקטור נוסף של אותו שינוי אשר חל ברלוונטיות התיאוריה של ז'אק. פקטור זה הוא העובדה שלפי וויטון וגוטליב (Wheaton & Gotlib), לא רק אורך החיים, אלא גם אורח החיים של גברים ונשים בכל העולם השתנה, עם דגש על העולם המערבי ועל ארה"ב בפרט. ווטינגטון מציגה בדבריה את מחקרו של צ'רלין (Cherlin) משנת 1992, לפיו עיכוב בהקמת משפחות, דחיית הגיל הנהוג לחתונות ושינויים בדפוסי קריירה ותעסוקה הפכו את החיים של אמריקאים רבים להרבה פחות צפויים ובטוחים. הבגרות המוקדמת איננה יותר הזמן הנהוג ללידה, ושנות ה-40 וה-50 בחייו של אדם הן כבר לא התקופה היחידה של איזון בין משפחה ועבודה. שינויים אלו אולי הובילו לשינוי בתפיסה של גיל המעבר ושל מתי הוא מתחיל ונגמר. אלו הן רק כמה מהתיאוריות בנושא מאותה תקופה, דבר שאיננו מובן מאליו בהתחשב במחסור בתיאוריות שכאלו עד שנות ה-60. שינוי זה ברמת ההתעסקות במושג עם השנים מוביל גם לגדילה של המודעות לאותה תופעה ומרכזיותה בחיי היום-יום.

מעניין לגלות כי על אף התחושה הרווחת כי מדובר בשלב הכרחי בחייו של כל אדם (עקב מרכזיותו של מושג זה במדיה ובחברה), מחקרים רבים מוכיחים כי המשבר המדובר איננו בלתי נמנע. לפי ווטינגטון, סקירה של מחקרים רבים משנת 1992 מראה כי רק 10% מהגברים המבוגרים חווים תקופה אינטנסיבית שעונה להגדרה של משבר אמצע החיים. כמו כן, ניכר כי כאשר הנשים הן אלו אשר נמצאות במבחן, התוצאות והמסקנות אינן שונות באופן משמעותי. מכך ניתן להסיק שאותה מהפכה רגשית הינה היוצא מן הכלל, ולא הכלל. אם כן, כיצד ניתן להסביר בכל זאת את האמונה המתמדת בקיומו של אותו משבר? אחד ההסברים המקובלים ביותר לכך הוא העובדה כי הן החוקרים והן הנחקרים (גברים ונשים בגיל המעבר) תופסים את אותו מושג באופן סובייקטיבי, ההגדרה של אדם אחד את המושג ככל הנראה לא תהיה זהה לזו של אדם אחר. בנימה אישית, גם אני סבור כי אותה אמונה במושג נובעת גם מגורמים הקשורים בעולם האומנות והמדיה (בהמשך אעסוק בקשר בין מושג זה לבין התרבות והאומנות). אני מאמין כי בשל הייצוג הרב לו זוכה המושג "משבר אמצע החיים" בתקשורת, במוזיקה, על הבמה ועל המסך,[7] נהיה מובן מאליו שמדובר בשלב הכרחי בחייו של כל אדם. כיום מעטים האנשים שמגיעים לגיל המאפיין את משבר אמצע החיים בלי לדעת במה מדובר. לדעתי תופעה זו נובעת מהיותו של הנושא מעניין, דרמטי ומושך (כאמור, בהמשך אציג שלושה סרטים אשר משתמשים באותו רעיון של משבר באופן מעניין במיוחד), מה שהופך אותו לדבר שקל לכתוב עליו, כמו סיפור אהבה או מלחמה. עם זאת, כמו שהמחקרים

[5] ניתן לקבל את דברים אלו בהנחה שהאדם זוכה למות מוות טבעי, בשלב בו הוא כבר זקן. אם בעבר גיל 50-60 נחשב היה למבוגר מאוד, הרי שהיום אנשים רבים עוד עובדים בגיל זה, ומוות טבעי נדמה ככזה אשר קורה בעשור השמיני, התשיעי ואף העשירי בחייו של האדם. כמו כן, תודעת המוות לא חייבת בהכרח לבוא בהתאם לגילו של האדם, שכן ישנם רבים אשר לא זוכים להאריך חיים (בין אם הם מודעים לכך או לא), זאת בשל מחלות או טרגדיות בלתי צפויות.

[6] Wethington, Elaine, 2000, "Expecting Stress: Americans and the 'Midlife Crisis'", "Motivation and Emotion" (Vol. 24, No. 2).

[7] ייצוגים שכאלה יכולים להימצא לדוגמא בסרטים "אבודים בטוקיו" ו"בירדמן" ובסדרות כגון "שובר שורות" ו"עור רגיש".

מוכיחים, ייתכן שהמשבר, לפחות בהגדרתו המקובלת, איננו הכרחי בחייו של האדם כפי שנהוג לחשוב.

בהתאם לתפיסה שמתארת ווטינגטון במאמרה, לפיה משבר אמצע החיים הינו מושג הנתפס באופן סובייקטיבי, מציג אלעד ליבנה במאמרו שלוש המשגות של המשבר לפי דבריהם של פרוינד וריטר (Freund & Ritter), אשר נבדלות אחת מהשנייה במידת החומרה אותה הן מייחסות למשבר.[8] הגדרה מחמירה של המונח "משבר אמצע החיים", כפי שהוצעה ע"י לוינסון (Levinson), גורסת כי המשבר במעבר מהבגרות הצעירה לבגרות האמצעית הינו נורמטיבי (א), תחום לטווח גיל מסוים (ב) ומורכב ממאפיינים ייחודים אשר מבחינים אותו ממעברים אחרים לאורך החיים (ג). המשגה מתונה מגדירה את משבר אמצע החיים כשלב מעבר מורכב אשר מתרחש לרוב במהלך הבגרות האמצעית, אבל איננו בהכרח מובחן באופן מהותי ממשברים המתרחשים בתקופות אחרות בטווח החיים, כמו גיל ההתבגרות (שני המאפיינים הראשונים). המשגה רכה של המשבר גורסת שחלק מבני האדם חווים מעבר מורכב לבגרות האמצעית, אבל לא כולם, כך שהיא כוללת רק את המאפיין השני. במהלך העבודה שלי, בכוונתי להתייחס למשבר אמצע החיים לפי ההגדרה המחמירה שלו, מאחר שהיא זו שמתארת בצורה הנכונה ביותר את המשברים אשר יבוטאו בסרטי המבחן אותם אציג בהמשך.

בהמשך מאמרה מ-2010 מסבירה עינת כהן כי רבים עוברים את חייהם בתוך נתיב מוכתב וברור ומגיעים לתפקיד שלא ממש התכוונו אליו, שכן הוא מספק את הצרכים הכלכליים שלהם, והמחשבה על לעזוב אותו מעלה סיכונים רבים. במשך אותה תקופה, האדם לא נעמד בפני שאלות כמו "הגשמה עצמית" או "האם מימשתי את החלומות שלי". כהן מוסיפה ומסבירה כי גם כאשר האדם נעמד מול שאלות שכאלו במהלך אותה תקופה, אותן שאלות מושתקות על ידי מנגנון ההדחקה. במילים אחרות, האדם נמצא לאורך התקופה הזו במקום נוח יחסית, ולא טורח לחשוב על אופציות אחרות הואיל והוא חושש מההשלכות של המענה על אותן שאלות (מה שיכול להוביל, למשל, לשינוי בעבודה ומשם גם בהכנסה), גם אם לא במודע. אני מאמין כי על אף השינוי המתמיד אותו עוברת החברה, עדיין קיימת תקופת "השתקה" שכזו, שמושפעת בעיקר מנוחות כלכלית והישאבות לתוך מסלול הקריירה, שנעשה אינטנסיבי יותר ויותר עם הזמן. תקופה זו מופרת כאמור בעקבות אירוע מסוים, טריגר.

המשבר עצמו איננו המרכיב היחיד בנושא זה אשר קיימות לו מספר הגדרות. במאמרה של ווטינגטון מוצגות תיאוריות של מספר חוקרים בנוגע להגדרתו של הטריגר - מה שמעורר את השינוי האישיותי וההתנהגותי בגיל המעבר. כמו שכבר צוין, ז'אק הגדיר את משבר אמצע החיים כתגובה להבנה של האדם כי הוא מתקרב אל עבר המוות. לעומתו, אריקסון, אשר השתמש בתיאוריית השלבים אותה פיתח (בהמשך), ראה את גיל המעבר כתקופה המהווה "מאבק" בין קיפאון לפוריות ויצירה. לוינסון האמין כי מעבר אמצע החיים (ולא "משבר") הוא רק אחד מתוך כמה שינויים אותם עובר האדם, כחלק מהשלבים לפיתוח האישיות שלו. מנגד, חוקרים אחרים הציגו את השינוי הפסיכולוגי בגיל המעבר ככזה שמונע בידי אירועים חיצוניים, מזל או נסיון אישי. לוונטל, טרנר

[8] ליבנה, אלעד, 2012, "משבר אמצע החיים - סיכום מאמרם של פרוינד וריטר", פורטל "בטיפולנט".

וצ'יריבוגה (Lowenthal, Thurnher & Chiriboga) קישרו את משבר אמצע החיים למעבר דרך אירועים חברתיים נורמטיביים הקשורים לגיל המעבר, עם דגש על אירועים לא נעימים או שינויים התלויים באתגרים המגיעים עם הניסון האישי.

בהקשר של תעסוקה וקריירה, הטריגר למשבר יכול להיות ההבנה של האדם כי הוא נמצא בשגרה משעממת ולא מספקת, או לחילופין ההבנה כי כבר לא יוכל לעבור לקריירה אחרת, שכן תממש את חלומו המקצועי. כמו כן, הטריגר גם יכול להיות אירוע חיצוני ולא צפוי, שנעשה בעל כורחו של האדם - כמו פיטורים. בנוסף, כאשר בוחנים את משבר התעסוקה בגיל זה בקרב אנשים העוסקים במקצועות רוח ואומנות - כמו קולנוע, ספרות או מוזיקה, אני מאמין שניתן לראות כי המשבר יכול לבוא לא רק בצורה של איבוד העבודה אלא גם בצורה של מחסום יצירתי כלשהו. כלומר, במאי או תסריטאי לא צריך בהכרח להרגיש כי עבודתו לא מספקת אותו או להיאלץ לעזוב אותה כדי שמצבו ייחשב למשבר תעסוקתי. גם מחסור ב"מוזה", רעיון, השראה לתוצרו הבא יכול להיחשב כמשבר, וזאת מבלי שתשתנה רמת זיקתו למקצוע בו הוא עוסק.

בהגעה למשבר, אלו אשר חווים אותו נוטים להסתכל לאחור על אשר חוו ולראות אם הם שלמים עם ההחלטות שביצעו, לסקור את הישגיהם ולהיות מוטרדים ממה יותירו, יורישו אחריהם. למעשה, האנשים אשר נמצאים בשלב זה חווים הערכה מחודשת של עצמם, הן כבני אדם והן כאנשי מקצוע. כך, הם מובלים לעיתים להבנה כי הם לא מגשימים את החלום שלהם. תובנה זו מובילה לרצון לבצע שינויים משמעותיים בתחומים כמו תעסוקה, איזון בין עבודה ומשפחה, נישואים, כלכלה או הופעה חיצונית. לפי לוינסון, ההערכה המחודשת של העבר היא תהליך כואב שכן משמעו "השתחררות מאשליות" העשוי להיות מלווה באכזבה ואימוץ גישה צינית כלפי החיים.

אם מתמקדים שוב במשברי תעסוקה, ברור כי ישנם שני סוגים עיקריים של שינויים תעסוקתיים, שינויים אשר יכולים להוביל את האדם לתקופה שמוגדרת כ"משבר אמצע החיים" - השינויים הללו יכולים להיות יזומים (כאשר מקרה הקיצון הוא התפטרות) וכן יכולים להיות כפויים (כאשר הקיצון הוא פיטורים). בעקבות שני המקרים הקיצוניים מגיע האדם למצב של אבטלה (למעט מקרים של התפטרות מכוונת מראש במטרה לנסות תחום עיסוק אחר).[9] במאמרה משנת 2009 מסבירה ליאת קוליק, פרופסור בבית הספר לעבודה סוציאלית באוניברסיטת בר אילן, כי ניתן למפות את השפעותיה של האבטלה על הפרט לכמה תחומים.[10] עם זאת, יש להדגיש כי נהוג למצוא את סימנים אלו לרוב אצל אנשים שפוטרו ממקומות עבודתם, ופחות בקרב כאלו שהתפטרו. ראשית, ישנן פגיעות ישירות ומובנות מאליהן במובטל, כמו ירידה ברמת החיים עקב ההבדל בין דמי האבטלה למשכורת שהאדם נהג לקבל, בלבול וחסך בסדר היום עקב היעלמותו של מרכיב חשוב בו וצמצום במגעים החברתיים מאחר שחלק מקשריו של האדם היו עם חבריו לעבודה. ישנה עוד פגיעה חברתית עקיפה אשר מגיעה כאשר המובטל נוטה להתרחק גם ממעגלים חברתיים

---

[9] עקב היותו של עולם המדיה והתרבות מלחיץ, מחייב ותחרותי, לא נדיר למצוא מצבים של אבטלה בקרב אנשי יצירה העוסקים בתחום - שחקנים, תסריטאים, במאים, צלמים ועוד. קשר אפשרי זה, בין הקריירות של הדמויות בסרטי המבחן לזו של קאופמן עצמו - כולן מתחום הרוח והאומנות, הינו אחד מקווי המנחה העיקריים בהמשך עבודה זו.

[10] קוליק, ליאת, 2009, "השפעותיה של החברה על הפרט, הבדלים בין גברים לנשים", בית הספר לעבודה סוציאלית, אוניברסיטת בר אילן.

שאינם קשורים לעבודה, מה שמגביר אצלו את תחושת הבדידות. פגיעה משמעותית נוספת של האבטלה קיימת בהיבט של הדימוי העצמי. בהמשך למה שכבר צוין, בשל התרחקותו ממעגלים חברתיים מסוימים האדם מתחיל להרגיש שהוא "לא שייך", ושאינו תורם יותר לחברה. פגיעה זו בערך העצמי מביאה איתה לעיתים מצבים כמו דיכאון או חרדה.

ניתן לבחון גם את השפעותיה של האבטלה מן ההיבט הרפואי. בריאותו הפיזית של האדם נפגעת לעתים בעקבות האבטלה עם מחלות כמו אולכוס, דלקת פרקים ומחלות לב. במחקרה של קוליק משנת 2009 נמצא כי אנשים שלא חלו במחלות כרוניות אלו בעבר חלו בהן במהלך תקופת האבטלה, במיוחד אם מדובר בתקופה ארוכה. כמו כן, גם בריאותו הנפשית של האדם נפגעת. מחקרים מצביעים כי קיים קשר בין עלייה במשך האבטלה לבין התנהגות אגרסיבית קיצונית. בנוסף, במצב של אבטלה ניכרת עלייה בנטייה לאלכוהוליזם ולתגובות דיכאון וחרדה המתגברות עם הזמן. אותו מחקר מצביע על כך שלמשתנים של משך האבטלה והיסטוריית האבטלה (מס' הפעמים בהן האדם כבר היה מובטל בעבר) ישנה חשיבות רבה בהשפעה הפסיכולוגית, האמוציונלית וההתנהגותית על האדם בעת האבטלה.

לדבריה של קוליק, ישנם חוקרים המאבחנים את המפוטרים ככאלו אשר עוברים דרך שלבים דומים לאלו אשר עוברים דרכם אנשים החולים במחלה קשה. תחילה יופיע שלב ההתכחשות וההתבודדות, במסגרתו צפויים המובטלים בעל כורחם להכחיש את עובדת הפיטורים או לשמור על קשר עם הארגון שבו עבדו מתוך תקווה שראשי הארגון יתחרטו ויבקשו מהם לחזור לעבודה. לאחר מכן יופיע שלב הכעס, בו יופנה הכעס על המעסיקים שפיטרו אותם אחרי שנות עבודה רבות וגילויי מסירות ומחויבות לארגון. בהמשך יופיע שלב הדיכאון המלווה במורל נמוך, הזנחה חיצונית, ייאוש, חוסר תקווה והתבודדות. השלב האחרון בתהליך זה הוא שלב ההשלמה. בניגוד לאלו שחולים במחלה קשה, כאשר המובטל מגיע לשלב זה הוא מגיע למצב בעייתי, שכן במקרה זה משמעותה של ההשלמה היא הקטנת הרצון להשתלב בחזרה בשוק העבודה. כך, עלול האדם להציב לעצמו מטרות נמוכות יותר ויותר ולהביא על עצמו בעיות כלכליות וחברתיות, כפי שכבר תואר. מנגד, יש להכיר גם בהשפעות חיוביות של האבטלה, שכן המובטלים מתנסים בתחושת השחרור מעבודה לחוצה וזוכים להזדמנות להתארגן ולחדש כוחות.

לסיכום, נדמה כי מאז סוקר לראשונה, משבר אמצע החיים היווה מוקד עניין בספרות הפסיכולוגית. גישות התפתחותיות וקליניות מציעות פרספקטיבות שונות להגדרת שלב זה וכן מתייחסות ומסבירות את הגורמים לו בצורה דיפרנציאלית. תחום התעסוקה מהווה גורם מרכזי בתרומתו להתעוררות משבר אמצע החיים, בין אם מקורו פנימי או חיצוני. השלבים השונים של משבר תעסוקתי שצוינו לעיל, כמו גם הקשר בין משבר שכזה לבין התמודדות עם חולי והידרדרות פיזית, יכולים להוביל את האדם הסובל מהם למשברים נוספים בתחום הנפשי והרגשי, כמו משברים בחיי הזוגיות, קשיים בהשתלבות במעגלים חברתיים ואפילו עד לכדי ערעור עצם זהותו של האדם, כפי שאראה בפרק הבא.

תיאוריות של משברי זהות

משבר זהות מוגדר כנקודת מפנה הכרחית בו תהליך ההתפתחות חייב לנוע בכיוון כלשהו, חיובי או שלילי. בפרק זה אסקור כמה תיאוריות העוסקות בנושא זה ומציגות סוגים שונים של אותו משבר, ואדגיש את התבטאותו של המשבר בבגרותו של האדם - בסביבות הגילים 40-65, שלב אמצע החיים (אותו שלב בו עסק הפרק הקודם).

תיאורטיקנים שונים סברו, בניגוד לדעה הרווחת בתקופתם, שהתפתחותו של האדם נמשכת כל החיים, גם מעבר לילדות. אחד מהחוקרים המובילים אשר התבססו על הנחה זו הוא הפסיכואנליטיקאי אריק אריקסון. אריקסון גיבש תיאוריה שלמה, אשר מוצגת בהרחבה בספרו "זהות: נעורים ומשבר" משנת 1987,[11] ומבוססת בחלקה על תיאורית ההתפתחות המינית של פרויד, לפיה התפתחותו של האדם מתחלקת לשמונה שלבים, כאשר הראשון שבהם מתחיל עם היוולדותו של האדם, והאחרון מסתיים במותו. אריקסון מדגיש בספרו את השפעתה של החברה על דפוסי ההתפתחות של האדם ועל גיבוש זהותו במהלך החיים. כלומר, אריקסון סובר כי התרבות שבה הפרט חי משפיעה עליו ללא הרף, ולהיפך. אחד ממושגי המפתח בתיאוריה זו של אריקסון הוא "משבר הזהות". משבר הזהות מתואר על ידי אריקסון כקונפליקט מרכזי המתרחש בכל שלב התפתחותי ושפתרונו המוצלח מוביל למעלה (Virtue), אותה לוקח האדם איתו להמשך חייו. התמודדותו של האדם עם כל אחת מתחנות החיים הללו היא זו שמעצבת את זהותו ואת אישיותו.

חמשת שלבי ההתפתחות הראשונים לפי אריקסון מבוססים על שלבי ההתפתחות המינית של פרויד. השלב הראשון בתיאוריה הוא השלב האוראלי סנסורי, שבמרכזו עומד המשבר בין אמון לבין חשדנות ושפתרון מוצלח שלו מוביל למעלת התקווה. שלב זה מתרחש בשנת החיים הראשונה של האדם. השלב הבא, בין השנים 1-3, הוא השלב השרירי אנאלי, הנושא משבר בין אוטונומיה מול בושה וספק, והמעלה אשר זוכה לה האדם במידה והתמודד נכון עם המשבר היא כוח הרצון. בין הגילים 3-5 עובר האדם בשלב הלוקומוטורי-גניטלי, במסגרתו הוא חווה משבר בין יוזמה לאשמה ובסיומו זו האדם לתחושת מטרה. השלב הרביעי הוא שלב החביון, המתרחש בין הגילים 6-11, והוא כולל מאבק בין יצרנות לנחיתות שבסופו מרוויח האדם תחושה של יכולות.

השלב החמישי לפי אריקסון (והאחרון שמבוסס על התיאוריה של פרויד) הוא שלב ההתבגרות, בין הגילים 12-18. אריקסון מדגיש כי בחברות בהן אין חובת גיוס, כדוגמת החברה האמריקאית, השלב עשוי להימשך גם עד גיל 19-20. המשבר בשלב זה הוא משבר בין זהות לבלבול תפקידים. כאן למעשה מתרחש השלב אליו מרבית האנשים מתייחסים כאל "משבר הזהות" שחווה האדם במהלך חייו. אריקסון מגדיר את תקופה זו כ"מורטוריום", פסק זמן בו המתבגר עוצר ובוחן זהויות ותפקידים שונים, במטרה לצאת ממנו עם זהות אישית, מינית, מקצועית וחברתית מגובשת. בעקבות הצלחה במשימה זו, המתבגר עתיד לגלות עקביות בזהות העצמית שלו והזדהות עם המשפחה והחברה בהן גדל. התנהגויות אלו ייזכו את המתבגר במעלת הנאמנות. לפי אריקסון,

[11] אריקסון, אריק, 1987, "זהות: נעורים ומשבר" (76-116), ספריית פועלים, ארה"ב.

תקופת משבר הזהות מאפשרת התנסות וטעייה בצורה שלא תתאפשר בתקופות חיים מאוחרות יותר וביטחון, אמון בסיסי ואוטונומיה הם שלבים מקדימים שרק לאחריהם יתאפשר גיבוש זהות מוצלח.

השלב השישי הוא שלב הבגרות המוקדמת, הכולל משבר בין אינטימיות לבדידות בשנים 19-35. פתרון מוצלח של קונפליקט זה יוביל למעלה אותה מחפש האדם בשלב זה - האהבה. השלב השביעי (בו אתמקד בעבודה זו, ועליו ארחיב מיד) הוא שלב הבגרות, בין הגילים 35-50, במסגרתו מתמודד האדם עם משבר בין פוריות לקיפאון. השלב השמיני והאחרון בחייו של האדם, לפי אריקסון, הוא שלב הבשלות/זקנה. השלב מתרחש החל מגיל 50 ועד מותו של האדם. הקונפליקט בשלב זה הוא בין אחידות האגו לבין ייאוש, והמעלה בה זוכה האדם במידה ויתמודד עם משבר זה באופן מוצלח היא התבונה.

כאמור, בפרק זה אני מתכנן להדגיש את התבטאותו של משבר הזהות בשלב "אמצע החיים" בחיי האדם, בהמשך ישיר למתואר בפרק הקודם. לכן, השלב בתיאוריה של אריקסון התואם ביותר לגילים אלו הוא השלב השביעי - שלב הבגרות. כמו שציינתי, אריקסון מתאר בעבודתו משבר בין פוריות לקיפאון המתרחש בשלב זה. המשימה המרכזית בשלב היא הותרת חותם אישי בעולם, על ידי עיסוק ביצירה (פוריות) מסוגים שונים - העמדת צאצאים, טיפוחם והדרכתם, יצירה בעבודה, תרומה לסביבה והפצת ערכים. לפי אריקסון, אדם שיוצר רוכש נסיון ומשאבים ומסוגל להמיר אותם ביצירה נוספת. התוצאה היא מעגל של יצירה. תשומת הלב העיקרית של האדם מופנית לטיפול בילדיו ומשפחתו (בהנחה שהאדם כבר הקים אחת, מאחר שמדובר בגילים 35-50, סביר להניח שהאדם כבר התמסד בשלב זה) ולהשקעת משאבים להבטחת ביטחון לדורות הבאים. בשביל להשקיע את אותם משאבים לטיפול במשפחה והבטחת עתיד טוב עבורה, האדם נאלץ לרוב לוותר על גורמים שונים אשר יש לו כמו זמן, כסף או תשומת לב, אך הצלחה של ילדיו מביאה לו את סיפוק ואת התחושה כי לא וויתר ולא העניק מעצמו לחינם. מצב כזה מוביל לפוריות (Generativity) ותחושת הגשמה עצמית טובה. מנגד, פתרון לא טוב של שלב זה יוביל לקיפאון (Stagnation) ולתחושה של חוסר עניין בדורות הבאים ואף בחיים עצמם. במקרה כזה של קיפאון, האדם מתחיל לעיתים תכופות "לפנק" את עצמו כאילו היה בן יחיד של עצמו. אותו שלב של קיפאון הוא מה שמתואר על ידי רבים כ"משבר אמצע חיים", והוא מצב המבחן העיקרי אותו אבחן בהמשך העבודה, תוך ניתוח שלו מול המצב ההופכי לו - הפוריות. במידה ותוצאת התמודדתו של האדם עם שלב זה היא התוצאה החיובית (הפוריות), המעלה לה זוכה האדם היא הדאגה, שמוגדרת על ידי אריקסון כיכולתו של האדם לקחת אחריות לא רק על עצמו, אלא גם על סביבתו.

ישנם כמה חוקרים אשר החליטו לחקור לעומק את אותו מושג של "משבר זהות", ולנסות לנתח אותו לכמה תתי-סוגים, מתוך הנחה שלא כולם חווים את אותו משבר בדיוק. כך עשו באומייסטר, שפירו וטייס (Baumeister, Shapiro & Tice) במאמרם משנת 1985.[12] החוקרים מבדילים בדבריהם בין שני סוגים של משבר זהות. הסוג הראשון הוא "המחסור הזהותי" (Identity Deficit), אשר מכונה גם "משבר מוטיבציה". במצב זה, האדם חווה מחסור, גירעון בהתחייבויות

[12] Baumeister, Roy, Shapiro, Jeremy & Tice, Dianne, 1985, "Two Kinds of Identity Crisis", Case Western Reserve University.

וגורמים מנחים ומתקשה לייצר ולהשתית לעצמו מטרות וערכים אישיים. מרבית ממשברי התעסוקה אשר תוארו בפרק הקודם יכולים להיחשב כמשברי מוטיבציה. אדם אשר מפוטר ממקום עבודתו ומתחיל להרגיש לא שייך, יכול להגיע למצב של קיפאון, כפי שהגדיר אריקסון, בשל מחסור במסגרות בחייו. כאמור, במקרים רבים מצב זה הולך ומחמיר כאשר המשבר גולש גם לתחומים אחרים בחייו של הגבר - הרומנטי, המשפחתי, הפסיכולוגי או המיני, והאדם יכול להרגיש שהוא כבר לא יודע מי הוא ומתקשה להגדיר לעצמו מטרות ויעדים חדשים.

הסוג השני של משבר זהות הוא "הקונפליקט הזהותי" (Identity Conflict), או "משבר לגיטימציה". במשבר הלגיטימציה לאדם יש מספר מחויבויות, אך חלקן דורש התנהגות הפוכה מזו שדורש החלק האחר. מצב זה מוביל לקונפליקט, שכן על האדם "לבגוד" לפחות באחת המחויבויות שלו. ביטוי למשבר מסוג זה יכול להימצא למשל אצל אישה, אם למשפחה, אשר לומדת רפואה. האישה נאלצת להתמודד עם ניגוד בין תפקידה המסורתי והמקובל בחברה כאמא (דאגה לילדים וכלכלת הבית) לבין הקריירה אותה היא מפתחת, אשר מאלצת אותה לשהות מחוץ לבית שעות רבות ומונעת ממנה את היכולת לדאוג לאותם דברים להם היא אמורה לדאוג מתוקף היותה אמא. הסיטואציה הזאת יכולה להוביל לחילוף תפקידים בין ההורים (האבא הוא זה שנמצא רוב הזמן עם הילדים, מה שיכול ליצור משבר מסוג מחסור זהותי), השארת הילדים בידי גורמים שאינם ההורים רוב היום (מה שיכול להוביל לרגשות אשם) או לוויתור של האם על שאיפתה להיות רופאה (מה שיכול להוביל לתחושה של אי מימוש עצמי).

בספרו של ג'ים קונווי (Conway) בנושא גברים במשבר אמצע החיים,[13] מוצגת הבדלה בין משבר הזהות אותו חווה האדם בשלב ההתבגרות לבין זה שחווה האדם בשלב הבגרות. קונווי מסביר כי לעומת הנער, אשר חווה משבר ותהיות בהסתכלות אל עבר עתידו, הגבר הבוגר חווה את אותם דברים הן בהסתכלות אחורה והן בהסתכלות קדימה. ההבדל, לפי קונווי, בין בן ה-14 לבין ה-40, הוא שעבור המבוגר זוהי הפעם השנייה ב"מגרש", לכן המשבר פחות נחשב ל"מסע" (Quest) אלא יותר ל"חקירה" (Inquest).

קונווי הוא לא היחיד אשר עסק בנושא זה. במאמרה העוסק בהשפעת משבר אמצע החיים על גברים ומשפחותיהם (2013),[14] מתארת הפסיכולוגית האמריקאית לין מרגוליס (Margolies) את שלב "אמצע החיים" (או "הבגרות" בתיאוריה של אריקסון) כ"זמן בו אנו לא מודרכים יותר על ידי מורה או הורה, אלא נושאים את כל האחריות על עצמנו". כמו כן, מרגוליס מסבירה כי על אף העובדה שמשבר אמצע החיים יכול להופיע גם אצל גברים וגם אצל נשים, נדמה כי הוא תופס צורה שונה בקרב גברים החווים משבר זהות. במצב כזה, לפי מרגוליס, המשבר יכול לגלוש גם לחיי המשפחה, מעבר לחייו הפרטיים של הגבר. אותה השפעה אפשרית ומשמעותית יותר של המשבר בקרב הגברים מזו בקרב הנשים יכולה להסביר את הריבוי היחסי של תיאוריות העוסקות בגברים במשבר אמצע החיים לעומת תיאוריות העוסקות במצב זה אצל הנשים. מנגד, ניתן דווקא לטעון כי

---

[13] Conway, Jim, 1997, "Men in Midlife Crisis", David C. Cook, USA.

[14] Margolies, Lynn, 2013, "Midlife Crises Affecting Men and Families", "Psych Central".

מיעוט התיאוריות העוסקות בהשפעת המשבר על הנשים לא בהכרח אומר שחלה עליהן השפעה מתונה יותר.

מרגוליס טוענת כי גברים החווים את משבר אמצע החיים מרגישים כלואים בתוך זהות או סגנון חיים אשר הם מרגישים שמגביל אותם, ולא מוצאים דרך החוצה ממנו. תחושה זו מונעת מתוך המודעות של הגבר לכך שהוא התבגר ונמצא כעת לקראת שלב הזקנה. כאשר הגברים מוצאים את עצמם חיים חיים שמרגישים להם ריקים או מזויפים, הם חווים לחץ המניע אותם לפרוץ החוצה מהמשבר, במטרה להשיג סיכוי אחרון לחיות חיים מאושרים תוך כדי תחושה של זהות מגובשת. בהקשר הרומנטי, לדוגמא, אותה "פריצה" יכולה להיות גירושים או ניהול רומן, תופעות די שכיחות[15] בקרב גברים החווים משבר שכזה, שזוכות לייצוג רב גם בקולנוע.[16] דוגמא נוספת היא גבר החווה בשלב זה משבר זהות מההיבט המיני, למשל, ויכול למצוא את מקומו ב"מעבר צד" וניהול יחסים עם גברים (בהנחה שעד אותו שלב ניהל יחסים עם נשים), או במקרים אחרים, כמו שניתן לאחרונה לראות הרבה במדיה,[17] להרגיש כי הפתרון האידיאלי עבורו הוא בכלל שינוי מין מגבר לאישה. משבר זהות מהיבט רפואי ובריאותי יותר מתבטא בדרכים רבות, כאשר אחת מהן היא תסמונת נפשית, הנפוצה בעיקר בגיל המעבר, הנקראת "תסמונת קוטאר"[18] (או "אשלייה ניהיליסטית"). תסמונת זו מוגדרת כהפרעה נדירה שהתסמין המרכזי שלה הוא דלוזיה (אשליה), אמונה לא מבוססת, הנוגעת לגופו של החולה והיא מתאפיינת במצב רוח דיכאוני, חרדה ואפילו אשליה של אלמותיות. החולה בתסמונת חושב שהוא מת או נרקב, שאינו קיים כלל, שהדם בגופו נעלם או שחסרים בגופו איברים פנימיים. מאחר שמדובר בהפרעה קיצונית וקשה, ה"פריצה" בשלב כזה הינה הרסנית ומסוכנת. לדוגמא, חלק מהסובלים מהתסמונת מגיעים למסקנה שהם מתים וכתוצאה מכך מרגישים שאין להם עוד צורך באכילה ומרעיבים את עצמם. אחרים מאבדים כל רגישות לכאב או מזניחים לחלוטין את ההיגיינה האישית שלהם. לכן, בין אם מדובר במשבר זהותי-בריאותי, משבר זהותי-מיני או כל משבר זהות אחר, פעמים רבות הפתרון לו הוא קיצוני מאוד, ולעיתים אף מוביל לתוצאות קשות כמו פגיעה במשפחה, וויתור על תשוקות מסוימות או הדרדרות בריאותית.

מרגוליס מציגה בדבריה גם את עמדתו של לוינסון (1978) בנושא זה, לפיה התפתחות רגילה בגיל המעבר אצל גברים מעוררת בדרך כלל מודעות לצרכים וחלקים של האדם אשר הוא לא היה חשוף אליהם עד אותו שלב, מה שעלול לגרום לתחושה שמשהו בחיי האדם לא נכון או חסר. בקרב גברים שעברם לא עודד פיתוח של הזהות העצמית שלהם, אותם סימנים המגיעים מתוך

---

[15] הנתונים בנושא משתנים בין מחקר למחקר (בין היתר גם עקב נטייתם הטבעית של הגברים והנשים להסתיר את מעשיהם), אך לפי נתונים שפורסמו לאחרונה בעיתון הבריטי The Independent, ניתן לסכם ולהעריך כי כ-60% מהגברים הנשואים ביצעו או יבצעו לפחות מעשה בגידה אחד בבן או בת הזוג שלהם, בעוד שבקרב הנשים מדובר בכ-45% לערך.

[16] רושם שכזה מתקבל בעקבות סרטים רבים המציגים את המצב המדובר, כגון "חלון פנורמי", "שמש נצחית בראש צלול", "אני אהבה" ורבים אחרים.

[17] היום, מנקודת המבט שלי, אחד הנושאים האטרקטיביים ביותר בהוליווד הוא הטרנסג'נדרים (אנשים אשר שינו את מינם). סדרות כמו "טרנספרנט" ו"כתום זה השחור החדש" וסרטים כמו "מועדון הלקוחות של דאלאס" ו"הנערה הדנית" הם רק חלק מאלה שעסקו בנושא בשנתיים האחרונות.

[18] שם טוב, יונתן, 2013, "המתים המהלכים: התסמונת הנדירה שמתעתעת בנפש", "וואלה!".

האדם עצמו יכולים להתפרש כבעיה גורלית בחיים שלהם, מה שמוביל להחלטות אימפולסיביות. האותות הפנימיים האלו על משהו פגום בחייו של האדם יכולים למנף תהליכים של גילוי עצמי ושל צמיחה בתחום הפסיכולוגי והבינאישי. התמודדות מוצלחת עם האותות מתרחשת כאשר הגילוי העצמי מוביל לחזון בר השגה של שינוי, בהתאם להקשר של חיינו. אני מאמין כי משמעות דברים אלו היא שכאשר האדם מצליח לזהות את הרצונות והצרכים החדשים שצצו בו, ומבין שעליו לבצע פעולה שקולה ולא אימפולסיבית, עליו לתכנן מחדש את מסלול חייו, ובמקרים מסוימים גם להציב לעצמו מטרות חדשות. כמו כן, אני מסכים עם דבריו של לוינסון וחושב כי בכל מצב, על האדם לקבוע לעצמו מטרות אשר תואמות את מצבו הנוכחי, בכדי למנוע מקרים של שינוי לא מוצלח שההפסדים בו גדולים מהרווחים. למשל, אדם אשר מחליט שאיננו מאושר בחייו וסביבתו הנוכחיים ושהוא רוצה לפתח קריירה חדשה, לעבור למקום אחר ולהתגרש מבן או בת זוגו, צריך לוודא כי חזון זה הוא בר השגה. כך, אם האדם לא יכול לממן חיים חדשים באיזור אחר או לא יכול לנטוש את ילדיו, עליו לראות כיצד הוא מצליח להגיע לסיפוק עצמי גם במסגרת המגבלות שלו.

לסיכום ההיבט הפסיכולוגי התיאורטי בעבודה זו, ניכר כי תקופות משבר בחייו של האדם (הן מההיבט התעסוקתי והן מההיבט הזהותי) היוו ועוד מהוות נושא פופולרי בקרב פסיכואנליטיקאים לאורך שנים. כמו שכבר צוין, להבדיל מתקופת המשבר הבולטת הראשונה בחייו של האדם - גיל ההתבגרות, נדמה כי במקרה של "משבר אמצע החיים" לאדם יש יותר מחויבויות ושיקולים המונחים על הכף, מה שהופך את המשבר, ואת אפשרויות ההיחלצות ממנו, למסובכים ומורכבים הרבה יותר. כמו כן, ניתן להבין מן המתואר עד כה כי במקרים רבים בבגרותו של האדם, תקופת משבר הזהות מהווה החמרה של משבר פשוט יותר, אשר הדרדר והוביל את האדם לספקות בנוגע לזהותו העצמית. מצב כזה יכול לנבוע בין היתר משינוי תעסוקתי (כמתואר בפרק הקודם), המוביל לתחושות של אי שייכות וחוסר תועלת, שהם אלו אשר מציתים את אותה תחושה של בחירה במסלול חיים לא נכון ואי מימוש עצמי.

ביוגרפיה של צ׳ארלי קאופמן ורקע על סרטיו

צ׳ארלי סטיוארט קאופמן (Charles Stuart Kaufman) נולד למשפחה יהודית בשנת 1958 בניו יורק, ובגיל 14 עבר לקונטיקט. ב-1976 הוא סיים את לימודיו בתיכון בווסט הארדפורד, שם השתתף בוועדות תלמידים אשר הוקדשו ללימודי הפקה ודרמה. במהלך לימודיו, שיחק בהפקת תיאטרון לפי הנובלה "המקרה המוזר של ד"ר ג׳קיל ומיסטר הייד". קאופמן למד במשך תקופה קצרה באוניברסיטת בוסטון ולאחר מכן למד קולנוע באוניברסיטת ניו יורק אך לא סיים את לימודיו. הוא נישא לדניס, ולזוג נולדו שני ילדים.[19] בין מקורות ההשראה של קאופמן נמנים פרנץ קפקא, סמואל בקט, דיוויד לינץ׳, שירלי ג׳קסון, פטרישה הייסמית׳ ולארס פון טרייר, כאשר המשותף לרובם, לפי קאופמן,[20] הוא ההתמחות ב"דברים העדינים, המבחילים והמתוחכמים שמתרחשים בין דמויות. זה יכול להיראות כאילו כלום לא קורה, אבל זה נורא באותה מידה".[21] לדעתי, כוונתו של קאופמן בדברים אלה היא הערכת אותם יוצרים על יכולתם לעורר זעזוע בקרב הצופה מבלי להשתמש במראות גרפיים או טקסטים חריפים וישירים, אלא דווקא באמצעות העברת מסרים קשים ותחושת אי נוחות, באופן עקיף ומתחת לפני השטח, שיטה שניתן יהיה לזהות בהמשך בחלק מסרטיו של קאופמן. עם זאת, אני מרגיש כי ביצירותיו של קאופמן מודגשים תחושות ומסרים נוספים מעבר לזעזוע. בין היתר, ניכרות ביצירותיו של קאופמן גם עמדתו בנושאים חברתיים ופילוסופיים, כמו גם תהיות אקזיסטנציאליסטיות (קיומיות) וזהותיות, שנדמה שמשתמשות בפלטפורמה הקולנועית כדרך של קאופמן "לארגן את מחשבותיו", בלי קשר הכרחי לקהל הצופה בסרט ולתגובתו.

בסוף שנות ה-80 התגורר קאופמן במינסוטה, שם התנסה במספר עבודות בתחום האומנות והכתיבה. דרכו המקצועית של קאופמן כתסריטאי החלה בשנת 1991, לאחר שעבר להוליווד וכתב כמה פרקים עבור מספר סדרות טלוויזיה, ביניהן "Get a Life" (1990-1992), "המופע של דיינה קארווי" (1996) ו"נד וסטייסי" (1996-1997). בנוסף, קאופמן כתב מספר סרטים קצרים אשר שודרו בתכנית הלילה של דיוויד לטרמן בתחילת שנות ה-90. בספרו משנת 2011, העוסק בפילוסופיה של קאופמן,[22] מספר דיוויד לרוקה (LaRocca) שבמהלך השנים קאופמן כתב כמה תסריטים שטרם הופקו, ביניהם תסריט לאדפטצייה קולנועית של הספר "סורק אפלה" מאת פיליפ קיי דיק (Dick, גם הוא אחד ממקורות ההשראה של קאופמן), ספר שלימים יהפוך לסרט בבימויו ובכתיבתו של ריצ׳ארד לינקלייטר.

תסריט נוסף אשר נכתב על ידי קאופמן באותה תקופה עסק במפעיל בובות אשר מגלה פורטל לתוך ראשו ומוחו של השחקן ג׳ון מלקוביץ׳ (Malkovich). לאחר כתיבת התסריט חיפש קאופמן מימון לסרט במשך 5 שנים, תוך כדי התעקשות על כך שהוא יהיה המפיק שלו. דרישה זו

---

[19] Brennan, Carol, 2005, "Charlie Kaufman Biography".

[20] קאופמן ידוע לשמצה על שנאתו להתראיין בפומבי. למעשה, עד סוף שנת 2015, הראיון הטלוויזיוני האחרון איתו היה בשנת 2008 בתכניתו של סטיבן קולבר (IMDB).

[21] Sragow, Michael, 1999, "Being Charlie Kaufman".

[22] LaRocca, David, 2011, "The Philosophy of Charlie Kaufman", The University Press of Kentucky, USA.

התבררה כמוצלחת כאשר הסרט, "להיות ג'ון מלקוביץ'", יצא בשנת 1999 בבימויו של ספייק ג'ונז (Jonze), היווה את סרטו הראשון באורך מלא של קאופמן וזכה להצלחה קופתית נאה.[23] את התפקיד של ג'ון מלקוביץ', השחקן שהגיבור נכנס לראשו, שיחק לא אחר מאשר מלקוביץ' עצמו. מלבד מלקוביץ' שיחקו בסרט גם ג'ון קיוזק (Cusack, בתור קרייג שוורץ, גיבור הסרט עליו ארחיב בהמשך), קמרון דיאז (בתור לוטי שוורץ, אשתו של קרייג) וקתרין קינר (בתור מקסין לונד, שותפתו לעבודה של קרייג). מעניין לגלות כי טרם יציאתו של הסרט, ולעיתים גם אחריה, נשמעות ביקורות רבות בנוגע לבחירתו של קאופמן בנושא זה לתסריט.[24] לבסוף, למרות ביקורות אלו, הסרט זכה להצלחה משמעותית גם בקרב המבקרים.[25]

בשנת 2001, תסריט נוסף של קאופמן הפך לסרט. הפעם, בסרט "המין האנושי", חבר קאופמן לבמאי הקליפים הצרפתי מישל גונדרי (Michel Gondry). גם כאן עבד קאופמן עם ספייק ג'ונז, שכן שניהם היו בין מפיקי הסרט. בניגוד לסרטו הראשון של קאופמן, "המין האנושי" (בו שיחקו בין היתר טים רובינס, פטרישיה ארקט וריס איפנס) לא זכה להכרה או הצלחה.[26]

את מועמדותו השנייה לפרס האקדמיה השיג קאופמן בשנת 2002 עם התסריט לסרט "אדפטיישן", שגם הוא בוים ע"י ג'ונז. הסרט נוצר כחוויה אישית של קאופמן, כשנשכר לעבד ספר ביוגרפי על סחלבים ("גנב הסחלבים") לסרט, אך לא הצליח להחליט כיצד יבנה אותו ונתקל במחסום כתיבה. הוכחה לכך שהתסריט מבוסס על סיפור אישי נמצאת בין היתר בראיון[27] משנת 2015, בו סיפר קאופמן על שיטה אותה אימץ עם השנים ששימשה אותו בשלב זה של תהליך הכתיבה. קאופמן החל לשאול את עצמו שאלות בנוגע למה מעסיק ומדאיג אותו באותו רגע מסוים והבין כי התשובה היא אי היכולת שלו לכתוב את התסריט. בשלב זה החליט קאופמן לשנות את עיבודו לסיפור על עצמו, בנסיונו לעבד ספר שלא יכול להיות מתוסרט. קאופמן העביר את התסריט למעסיקיו, בהבטחה שהוא לעולם לא יעבוד שוב, אך הם נהנו מהתסריט והחליטו לבטל לחלוטין את הפרויקט המקורי לטובת הגרסא של קאופמן. את קאופמן משחק בסרט ניקולס קייג', יחד עם מריל סטריפ בתור סוזן אורלין, מחברת הספר "גנב הסחלבים", וכריס קופר בתור גנב הסחלבים

---

[23] הכנסות של 32 מיליון דולר, מול תקציב של 13 מיליון (IMDB).

[24] ישנן כמה דוגמאות לדברים אלה. במסגרת ראיון משנת 2007 עם טשה רובינסון (Robinson), כתבת האתר The A.V. Club, מתאר ג'ון קיוזק את התסריט לסרט כ"דבר הכי מוזר ולא ניתן להפקה שאפשר למצוא". גם מבקר הקולנוע מולר (Müller), בסדרת ספריו העוסקת בסרטי מפתח בעולם הקולנוע לאורך השנים, הגדיר את רעיונו של קאופמן לתסריט כ"התאבדות מקצועית" (2011). אפילו ג'ון מלקוביץ' עצמו מספר כיצד לא הסכים תחילה לשחק בסרט זה, אך השתכנע לבסוף לאחר בקשות חוזרות ונשנות של קאופמן.

[25] מלבד ביקורות נלהבות, הסרט גם זכה למועמדויות לפרס האוסקר על התסריט המקורי (קאופמן), הבימוי (ג'ונז) ושחקנית המשנה (קינר) וזיכה את קאופמן בפרס באפט"א (פרס האקדמיה הבריטית לאומנות הקולנוע) על התסריט (IMDB).

[26] בנוסף לביקורות מעורבות (לפי דירוג אתר Metacritic, המסכם דירוגי סרטים על ידי מבקרים מכל העולם, זכה הסרט לדירוג סביר בלבד של כ-56 מתוך 100), גם בקופות הסרט לא נחל הצלחה רבה - עם הכנסות של מיליון וחצי דולר (IMDB).

[27] Sternbergh, Adam, 2015, "In Conversation: Charlie Kaufman", "Vulture".

עצמו, גיבור ספרה של אורלין. גם סרט זה של קאופמן נחשב להצלחה, הן בקופות והן בקרב המבקרים והאקדמיות.[28]

הסרט הבא שכתב קאופמן, "וידויים של מוח מסוכן", יצא בשנת 2003 והיה בכורתו של השחקן האמריקאי ג'ורג' קלוני (Clooney) כבמאי. הסרט מבוסס על סיפורו האמיתי של צ'אק באריס, פזמונאי, הוגה ויוצר של כמה מהשעשועונים הראשונים בטלוויזיה האמריקאית, שלטענתו היה מחסל בשירות הסי.איי.איי בשעות הפנאי. הסרט זכה לתגובות חיוביות ברובן ושיחקו בו סם רוקוול, דרו בארימור, ג'וליה רוברטס וקלוני עצמו.

למרות שרוב סרטיו של קאופמן עד אותה תקופה זכו להצלחה (כשבראשם עומדים כמובן "מלקוביץ'" ו"אדפטיישן"), תהילתו האמיתית של התסריטאי הגיעה בשנת 2004 עם הסרט "שמש נצחית בראש צלול". הסרט, שיתוף פעולה שני של קאופמן עם הבמאי מישל גונדרי, מספר את סיפורם של זוג אנשים אשר מחליטים להיפרד ולמחוק מראשם את הזכרונות שיש להם האחד של השנייה, ולהפך. ניתן לומר כי בסרט זה נמצא ככל הנראה צוות השחקנים הגדול ביותר אשר השתתף בסרט של קאופמן, כשבתפקידים הראשיים משחקים ג'ים קארי וקייט ווינסלט, שני כוכבי ענק באותה תקופה ועד היום, יחד עם טום וילקינסון, מארק רופאלו, קירסטן דנסט ואלייז'ה ווד. הסרט זכה לא רק להצלחה גורפת בקופות[29] אלא גם להצלחה בקרב המבקרים, כאשר רבים מכנים אותו כסרט השנה (של שנת 2004) ואף כסרט העשור (של העשור הראשון של שנות ה-2000).[30] גם בקרב האקדמיה זכה קאופמן להכרה, שכן גרף מועמדות שלישית לאוסקר על פרס התסריט המקורי, והפעם גם זכה בפרס (בשיתוף עם מישל גונדרי).[31] פרס זה מהווה את האוסקר היחיד שניתן לקאופמן עד היום.

בשנת 2005, קרטר בורוול (Burwell), מי שהלחין את המוזיקה של "מלקוביץ'" ו"אדפטיישן", פיתח קונספט לפרויקט בן שני חלקים של "מחזות קוליים" (Sound Plays) בשם "Theater of the New Ear", במסגרתו הקהל באולם צופה בשחקנים מקריאים את שורותיהם במחזה, בליווי תזמורת חיה ואפקטים קוליים. חלק אחד של הפרויקט, "Sawbones" נכתב על ידי האחים (איתן וג'ואל) כהן, בעוד החלק השני, "Hope Leaves the Theater" ("הופ יוצאת מהתיאטרון", בתרגום חופשי) נכתב על ידי קאופמן. שני המחזות התקבלו באהדה על ידי המבקרים, כשהמחזה של קאופמן, אשר עסק בנושאים דומים לאלו שעסק בהם ב"אדפטיישן", זוכה לרוב תשומת הלב. במחזה הקולי של קאופמן כיכבו השחקנים מריל סטריפ ("אדפטיישן") ופיטר דינקלג', אשר גילמו הן את עצמם והן דמויות נוספות במחזה, יחד עם הופ דיוויס בתפקיד עצמה. דמותה של דיוויס, כמו הקהל, צופה

---

[28] תקציב: 19 מיליון דולר; הכנסות: 33 מיליון; הסרט היה מועמד ל-4 אוסקרים שונים - מלבד מועמדותו של קאופמן בקטגוריית התסריט המעובד, גם קייג', סטריפ וקופר היו מועמדים לפרס על תפקידיהם, כשכריס קופר אף זכה בפרס (לשחקן המשנה הטוב ביותר). כמו כן, קאופמן זכה שוב בפרס הבאפט"א עבור התסריט לסרט (IMDB).

[29] הכנסות של כ-72 מיליון דולר, לעומת תקציב של כ-20 מיליון (IMDB).

[30] בנימה אישית, למרות שלא אעסוק בסרט בעבודה זו, גם עבורי "שמש נצחית" נחשב לאחד הסרטים הטובים שראיתי, והוא ללא ספק סרט שהשפיע עליי רבות וממשיך להשפיע עם כל צפייה חוזרת.

[31] בנוסף, גם קייט ווינסלט הייתה מועמדת לאוסקר (עבור השחקנית הראשית הטובה ביותר) על תפקידה בסרט זה וקאופמן זכה בפעם השלישית גם בפרס הבאפט"א על התסריט (IMDB).

במחזה שמוקרא על ידי סטריפ ודינקלג'. למעשה, הקהל צופה בדיוויס צופה בסטריפ ודינקלג', אשר משחקים הן במחזה ה"על" של קאופמן (בתור עצמם) והן ב"מחזה בתוך מחזה" שדיוויס צופה בו (בתור דמויות בדיוניות). מבנה עלילתי זה מכונה "מבוך מראות" והוא בולט גם בפרויקטים קודמים של קאופמן, כדוגמת "אדפטיישן".[32] בנוסף, בדומה ל"אדפטיישן", גם כאן ישנן התייחסויות לקאופמן עצמו בתוך המחזה. בעקבות בעיות בלוחות הזמנים, המחזה של האחים כהן הוחלף במחזה "אנומליסה" שנכתב על ידי פרנסיס פרגולי (Fregoli). פרגולי הוא למעשה שם העט (שם בדוי) של לא אחר מאשר קאופמן עצמו.

לאחר הפוגה של כמה שנים, שב קאופמן בשנת 2008 לאחורי הקלעים של עולם הקולנוע, עם "סינקדוכה, ניו יורק", בכורתו כבמאי אשר גם נכתבה והופקה על ידו. את הרעיון לסרט קיבל קאופמן כאשר הוא וספייק ג'ונז קיבלו הצעה לביים סרט אימה (ז'אנר אשר קאופמן ביטא רבות את רצונו לעסוק בו לאורך השנים). השניים הסכימו שבמקום לעשות סרט אימה "קלאסי" הם יעסקו בדברים אשר מפחידים את האדם בחיי היום-יום. בהמשך, ג'ונז עזב את הפרויקט במטרה לביים אדפטצייה קולנועית לספר הילדים "ארץ יצורי הפרא" אך קאופמן המשיך בתהליך הכתיבה והבימוי, לבד. בסרט משחק פיליפ סימור הופמן לצד קאסט רחב, נשי ברובו, הכולל את סמנתה מורטון, מישל וויליאמס, קתרין קינר (שכבר שיתפה פעולה עם קאופמן ב"להיות ג'ון מלקוביץ'" ובקמאו ב"אדפטיישן"), אמילי ווטסון, דיאן ווסט, ג'ניפר ג'ייסון לי והופ דיוויס (שיתוף פעולה שני עם קאופמן אחרי "הופ יוצאת מהתיאטרון"). הסרט עוסק בבמאי תיאטרון בשם קיידן קוטאר[33] (Cotard), שאשתו ובתו עוזבות אותו במפתיע. לשמחתו, קיידן מקבל מימון להעלאת מחזה שכתב, ומתוך העצב והשבר הוא פוצח בפרויקט מגלומני - המחזת חייו בתוך האנגר עצום ונטוש. ככל שקיידן מזדקן, כך המחזה שלו מוסיף לגדול ויוצא מכלל שליטה. הסרט כלל לא זכה להצלחה, וניתן להגיד שאף נחשב לאחד מכישלונותיו של קאופמן מבחינה קופתית[34], שכן מרבית הקהל הרחב לא שמע בכלל על הסרט.[35] לעומת זאת, בקרב המבקרים זכה הסרט להצלחה משמעותית, הוא נחשב לאחד מהסרטים הטובים של שנת יציאתו ומבקרי קולנוע רבים, בין אם מדובר במבקר המקומי יאיר רוה או באגדת מבקרי הקולנוע, רוג'ר איברט (Roger Ebert) המנוח, אף מגדירים אותו כסרט העשור מבחינתם.

במשך 7 שנים לאחר יציאתו של "סינקדוכה, ניו יורק" לאקרנים, לא הגיע למסכים אף פרויקט חדש של קאופמן. עם זאת, בסוף שנת 2015 מצב זה השתנה. לאחר כמה שנים בהן חיפש

---

[32] הקישור בין מושג זה ליצירותיו של קאופמן נעשה בביקורתו של איאן ג'ונס (Johns), כתב The Times הבריטי, על המחזה הקולי, שציין כי גם בסיפור זה, בדומה ל"מלקוביץ'" שקדם לו, ניכר שימוש של קאופמן בעלילת "מבוך מראות". לפי דעתי, משמעות מושג זה, בדומה למבוך המראות הפיזי, היא סיטואציה או סיפור מוזרים ומבלבלים, בהם לא משנה לאן נפנה, עדיין לא נוכל לחזות בהשתקפות אמיתית של עצמנו או של המציאות (כמו שמבוך המראות בקרקס מציג בפני האדם מראות אשר מעוותות את מראהו). בנוסף, ניתן לפרש מושג זה גם כמצב בו אינך יכול להתחמק מההשתקפות שלך, מה שמאלץ אותך להתעמת עם עצמך.

[33] על הסיבות האפשריות בגינן בחר קאופמן דווקא בשם משפחה זה עבור קיידן, בהתחשב במידע על "תסמונת קוטאר" שהוצג קודם, יפורט בהמשך.

[34] תקציב מרשים (בהתאם לסרט שאפתני שכזה) של 20 מיליון דולר, אך הכנסות של פחות מ-5 מיליון (IMDB).

[35] אני יכול לחזק את האמירה הזאת גם מנסיוני האישי, שכן היו מעטים אשר הכירו את הסרט כאשר סיפרתי להם על כתיבת עבודה זו.

מימון לסרט בבימויו אשר יבוסס על "אנומליסה", אחד משני המחזות הקוליים שלו, קאופמן השיג את סכום הכסף המבוקש דרך מימון של הקהל באמצעות האתר "קיקסטארטר" בשנת 2013. מעניין לגלות כי קאופמן ושאר הצוות איתו תכנן לעבוד על הסרט בחרו מלכתחילה באפשרות של מימון על ידי קהל ולא על ידי אולפן הוליוודי כלשהו, וזאת מתוך רצון "להפיק את הסרט המיוחד והיפה הזה מחוץ לתעשיית האולפנים ההוליוודיים, תעשייה בה אנחנו מאמינים שאתם [הקהל] לעולם לא תוכלו ליהנות מיצירה זו באותו אופן שבו נוצרה מלכתחילה".[36] לאחר מכן החלה הפקת סרט האנימציה בשיטת "סטופ-מואושן", באורך של 40 דקות ובדיבובם של שלושה שחקנים בלבד - דייוויד ת'יוליס, טום נונאן וג'ניפר ג'ייסון לי (שני האחרונים כבר עבדו עם קאופמן ב"סינקדוכה", שם שיחקו דמויות הזויות למדי). בהמשך זכה קאופמן למימון נוסף, מה שהתיר לו לממש את רעיונו המקורי וליצור סרט באורך מלא. העבודה על הסרט הסתיימה, והוא הוקרן לראשונה בפסטיבלים כדוגמת אלו של טורנטו, טלורייד ווניציה (שם אף זכה בפרס חבר השופטים היוקרתי). הסרט גם נקנה ע"י חברת פאראמונט[37]שהפיצה אותו בסוף שנת 2015, ובמהלך 2016 הוא צפוי לעלות לאקרנים גם בישראל.[38]

למרות שהקאסט שלו מונה שלושה אנשים בלבד, מוצגות ב"אנומליסה" דמויות רבות. הסרט עוסק במייקל סטון (ת'יוליס), מחבר ספר בנושא שירות לקוחות שמתקשה בעצמו לתקשר עם אחרים. סטון מגיע במסגרת נסיעת עסקים להרצות אודות ספרו, שם הוא פוגש אישה בשם ליסה (ג'ייסון לי) המעוררת בו תחושות שהיו רדומות זה זמן רב. את שאר הדמויות[39] מדובב נונאן, במטרה להדגיש את הייחוד של ליסה בעיניי מייקל, שכן קולה נשמע לו שונה לחלוטין מקולם של יתר האנשים מסביבו. הסרט, שהוכיח כמה אוהבי הקולנוע חיכו לסרט חדש של אחד מהיוצרים הגדולים בדור הנוכחי, לא איכזב בכלל, זכה לביקורות נלהבות במיוחד ונחשב לאחד מהסרטים המוערכים ביותר של שנת 2015. ואם כל זה לא הספיק, הסרט גם זיכה את קאופמן (יחד עם שותפו לבימוי, דיוק ג'ונסון, אשר התפרסם בזכות פרקי טלוויזיה שונים שיצר ב"סטופ-מואושן") במועמדות רביעית לפרס האוסקר, הפעם על סרט האנימציה הטוב ביותר, כאשר הוא ניצב מול להיטים ענקיים ומוערכים של אותה שנה כמו "הקול בראש" של אולפני פיקסאר.

למרות העובדה ש"אנומליסה" הגיע לקולנוע וזוכה להצלחה נאה, ידוע כי גם בשנות יצירתו הפורות יותר, בהן החל להתפרסם בזכות סרטיו, נאבק קאופמן פעמים רבות על מנת לקבל מימון לסרטיו וחווה על בשרו תקופות אשר ניתן להתייחס אליהן כאל משבר תעסוקתי. בסקירה של כלל סרטיו, ובמיוחד בשלושת הסרטים בהם אעסוק בעבודה, ניתן לראות קשר ישיר בין קשייו התעסקותיים של קאופמן לבין קשייהם של גיבוריו. קרייג שוורץ, גיבור "להיות ג'ון מלקוביץ'", מתקשה במשך זמן רב למצוא קרקע מתאימה לתיאטרון הבובות שלו ונאלץ בעל כורחו לעבוד

---

[36] "Charlie Kaufman's Anomalisa", Kickstarter.

[37] בסקירה אודות תהליך מימון והפקת הסרט, מציין ג'ף לברקיו (Labrecque), כתב במגזין Entertainment Weekly, כי פאראמונט רכשה את הזכויות לסרט ב16.09.15, עשר שנים בדיוק אחרי הבכורה של אנומליסה כמחזה קולי (16.09.05).

[38] הסרט כבר זכה לשתי הקרנות טרום בכורה בארץ, כשבאחת מהן, בפתיחת פסטיבל "אוטופיה", נכחתי בעצמי.

[39] כאשר הכתוביות עולות בסוף הסרט, מגלה הצופה שנונאן אכן מגלם את "השאר", שכן הוא מקבל קרדיט על הדיבוב של "Everyone Else".

בעבודה משרדית שגרתית. ב"אדפטיישן", צ'ארלי קאופמן (הבדיוני) מתקשה לכתוב את התסריט ל"גנב הסחלבים" ומפקפק במהלך הסרט בעצם כשרון הכתיבה שלו. גם קיידן קוטאר חווה משבר תעסוקתי, כאשר הוא לא מצליח, או שמא לא רוצה, להעלות את המחזה שלו והוא בוחן ללא הרף את התאמתו לעולם התיאטרון. כל שלושת הגיבורים הללו חווים את אותו מצב של "קיפאון" שתואר בפרקים הקודמים, שנובע הן מקשיים פנימיים (קאופמן הבדיוני) והן מקשיים חיצוניים (שוורץ וקוטאר) להמשיך ביצירתם. קשה לתאר את הקשר בין תוכן סרטיו של קאופמן לבין חייו כמקרי. העולם שקאופמן מרבה לכתוב עליו הוא עולם האומנות והכתיבה עצמו, והגיבורים שפועלים בו הם אנשי רוח ואומנות שמטבעם מאופיינים כאנשים בעלי עולם פנימי עשיר אשר מתקשים להביא אותו לידי ביטוי במציאות. כתוצאה מפער זה, מתוארות בסרטיו של קאופמן סיטואציות רבות אשר מתארות משברים תעסוקתיים למיניהם. גם דמויות נוספות ומשניות בסרטים שכתב קאופמן מאופיינות בצורה דומה. לדוגמא, ג'ון לרוש (כריס קופר) ב"אדפטיישן", נע בין עיסוקו כגנב סחלבים לבין סרסור באתרי אינטרנט למבוגרים. גם לוטי, אשתו של קרייג ב"מלקוביץ'", עובדת כמוכרת בחנות חיות, אך "מביאה את העבודה הביתה" וממלאה את הבית בכלובים עם חיות כמו קופים, מה שמשרה תחושה של אי סדר ואי יציבות במקום העבודה שלה. במקרה של לוטי, למשל, ניתן לראות דוגמא למצב היכול לגרום ל"קונפליקט זהותי", שעלול לאלץ אותה לבחור במחויבות אחת שיש לה ולבגוד בשנייה. כאן עומדים על הכף שני נושאים חשובים, ככל הנראה, בחייה של לוטי - דאגתה לחיות בהן היא מטפלת מול שפיות ביתה וניהול אורח חיים נורמלי יותר. ניכר כי אם היא מכירה בכך שחייה נמצאים במצב בעייתי ומעוניינת לפתור זאת, עליה לקבוע מה משני הדברים יותר חשוב לה.[40]

למרות השערות אלו, ניתן לטעון מנגד כי זוהי לא צורת התעסוקה היחידה שמוצגת בסרטיו של קאופמן ושקשר זה יכול להתברר כלא יותר ממקרי. דוגמאות לכך הם דונלד, אחיו המוצלח (והבדיוני - בהמשך) של קאופמן אשר חווה את ההפך המוחלט ממשבר תעסוקתי במהלך הסרט ודמותו של ג'ון מלקוביץ', שבדומה למציאות מוצג גם בסרט כשחקן מוצלח ומבוקש. גם מהגזרה הנשית ניתן לציין את אדל (קתרין קינר), אשתו של קיידן ב"סינקדוכה", אשר זוכה להצלחה רבה במסגרת היותה אומנית היוצרת יצירות מיניאטוריות (בניגוד לקיידן אשר עוסק באומנות במימדים ההולכים וגדלים), שאף עוזבת את בעלה לברלין, שם היא גם תמצא אהבה (נשית) חדשה, ולמעשה נדמה כי היא זוכה ל"התחלה מחדש". עם זאת, אני מאמין כי אכן ישנה נטייה מובהקת של קאופמן לעסוק בתעסוקה בהקשרים של משבר וקשיים ופחות בכאלה של הצלחה ושגשוג. הנחה זאת נובעת בין היתר ממרכזיות הדמויות החוות משבר בעלילה (גיבורי הסרטים) לעומת זו של המצליחים (דמויות משניות ושטוחות לרוב). כמו כן, את השאלות והמסרים העולים מסרטיו של קאופמן (אותם הדברים ה"מתוחכמים ועדינים" שתיאר בין מקורות ההשראה שלו) ניתן לקבל בעיקר מגיבורי הסרטים, כך שנדמה שהסרט סובב סביבם לא רק במובן העלילתי והשטחי, אלא גם בהיבט העמוק והאלגורי יותר. רעיונות והנחות אלו יעמדו במרכז ההליך המחקרי בעבודתי, במהלכו אני מתכנן לבדוק בין היתר האם ישנה משמעות לייצוג של אחד ממצבי התעסוקה - המשבר וההצלחה, בהקשר של חייו של קאופמן והקריירה שלו (או אולי אף לשניהם). במסגרת תהליך החקר בעבודה, אני

[40] בפועל, לא נעשה שינוי במצב זה בסרט ולוטי לא נתקלת כנראה בקונפליקט שכזה, אם כי נעשים שינויים מהותיים אחרים בחייה ובחיי קרייג, אשר יתוארו בהמשך.

אשתמש הן בכלים קולנועיים והן בכלים תיאורטיים (הפרקים הקודמים אשר עסקו במשברים הפסיכולוגיים) במטרה למצוא קשר כלשהו בין קאופמן ליצירותיו.

שלב ראשון

משבר מקצועי

"Derek Mantini doesn't need a day job."

(Craig Schwartz,"Being John Malkovich")

מפעיל תיאטרון בובות, תסריטאי במשבר כתיבה ובמאי תיאטרון שאפתן. הראשון, שכל עולמו סובב סביב אותן דמויות דוממות, נשוי למוכרת בחנות חיות, אשר רחוקות מלהיחשב דוממות בעצמן. השני, שמתקשה לעמוד במשימה שהוטלה עליו ומתחיל להרגיש שהקריירה שלו בנסיגה, חי יחד עם אחיו התאום, אשר שואב ממנו השראה והופך לתסריטאי מוצלח עם קריירה בנסיקה. השלישי, שמנסה לפתח פרויקט אדיר מימדים, נשוי לאומנית, שכל יצירותיה מאלצות את הצופה בהן להשתמש בזכוכית מגדלת בשל מימדן המיניאטורי. שלושת הדמויות הללו, כמו גם האדם שיצר אותן ועליו מבוססת השנייה שבהן, נתקלות במחסום, בין אם מדובר בפנימי או חיצוני, אשר מונע מהן לממש את שאיפותיהן המקצועיות. שלושת הדמויות הללו הן גברים בגיל העמידה, אשר עוסקים במקצועות מתחום הרוח והאומנות, תחום שבשביל להצליח בו עליהן לקחת את עולמן הפנימי העשיר והמפותח ולהביאו לידי ביטוי ביצירותיהן. שלושת הדמויות הללו מתמקדות בהיבט מסוים של האומנות שלהן, בעודן חיות יחד עם אנשים אשר משמשים כבבואה הופכית לחלוטין של אותו היבט. אותה אנלוגיה, אשר מתבטאת בחייהן של שלושת הדמויות האלו, מחריפה את המשבר אותו הן עוברות ומציגה פערים שונים - בין חי לדומם, בין מוצלח לכושל, בין גדול לקטן. שלושת הדמויות הללו עומדות במרכז שלושה סרטים שונים שנכתבו על ידי צ׳ארלי קאופמן, וכן במרכזה של עבודה זו.

הדמות הראשונה בה אעסוק היא קרייג שוורץ, גיבור הסרט "להיות ג׳ון מלקוביץ׳",[41] הסרט הראשון שנכתב על ידי קאופמן. הסרט נפתח במופע בובות המנוהל על ידי שוורץ הבובנאי (ג׳ון קיוזאק), מופע שבהמשך ייקרא "מחול האכזבה והייאוש של קרייג". בקטע זה מוצגת בובה בעלת שיער ארוך וזיפים (בדומה לקרייג) אשר מסתובבת בחדר עד אשר היא מבחינה בדמותה במראה, מה שגורם לה להיכנס להיסטריה, לשבור את המראה, ליצור כאוס בחדר ולרקוד ריקוד מלא במתח ועצבים. בשתי הסצינות שלאחר מכן נחשף הצופה לדמותו של קרייג ולאורח חייה.[42] מההיבט הנרטיבי, הצופה מגלה פרטים ראשונים על הגיבור - הוא בובנאי במקצועו אך כרגע אין לו עבודה של ממש, הוא נשוי ללוטי (קמרון דיאז) וחי יחד איתה ועם עוד חיות שונות אשר היא מביאה הביתה במסגרת עיסוקה כמוכרת בחנות חיות. במקביל לתוכן של הסצינה, נוצרת תחושה של כאוס וחוסר איזון גם מההיבט הוויזואלי והקולנועי. פרטים כמו תאורה קרה וניגודית, עומק שדה קטן, שימוש במצלמה ידנית, קומפוזיציה חונקת ותפאורה עמוסה ומבוגלנת מדגישים את הרושם הנוצר של אורח חיים חשוך, מדכא ולא מאוזן של קרייג. במהלך שתי הסצינות הללו, שמציגות בוקר נוסף בחייו של קרייג, הוא נמצא בבית (ולא יוצא לעבודה בניגוד לאשתו), צופה בטלוויזיה בכתבה אודות בובנאי מוצלח בו הוא ככל הנראה מקנא ומנחם את עצמו בכך שהסיבה לכך שאין לו עבודה של ממש היא לא בשליטתו, כל זאת בעודו יושב על הספה ליד הקוף אלייג׳ה, אחת מחיות ה"מחמד" שלוטי מביאה.

קרייג מקשיב לדבריה של לוטי על כך שעליו למצוא עבודה של ממש בשביל להתפרנס, ולאחר סריקה קצרה בעיתון הוא מוצא מודעה למשרה הדורשת ידיים זריזות (דבר שהוא ללא ספק

---

[41] "Being John Malkovich", 1999, dir. by Spike Jonze.

[42] ניתוח "שוט ביי שוט" מפורט של שתי הסצינות הללו ניתן למצוא בנספח א׳ לעבודה, וכל ההפניות מעתה העוסקות בשתי הסצינות הללו מפנות אליו.

ניחן בו, בהיותו בובנאי). הוא מגיע לראיון העבודה ומגלה שהמשרדים נמצים בקומה 7 וחצי של בניין "פלמר-מרטין", אליה הוא יוכל להגיע רק אם יעצור את המעלית ברגע הנכון ויפעיל כוח בכדי לפתוח אותה.[43] כיאה ל"חצי קומה", על כל הנמצאים בה ללכת כפופים, מה שמקשה עליהם לראות את האדם שמולם ואת הדרך בה הם הולכים. קרייג מתקבל לעבודה המשרדית והשגרתית ופוגש שם גם את מקסין (קתרין קינר), שנדמה שמושכת מאוד את קרייג עוד מהרגע הראשון. במהלך עבודתו יום אחד קרייג מגלה שער קטן הנמצא מאחורי כוננית באחד המשרדים, הוא פותח אותו ומגלה שהוא מוביל למנהרה ארוכה. קרייג, שמרגיש כי כבר אין לו מה להפסיד במצב הנוכחי, נכנס למנהרה ובסופה מוצא את עצמו בתוך ראשו של השחקן המצליח[44] ג'ון מלקוביץ' (המגולם על ידי מלקוביץ' עצמו). קרייג רואה, שומע וחש את מה שמלקוביץ' מרגיש אך לא יכול לשלוט במעשיו, ובתום 15 דקות[45] נזרק מחוץ לתודעתו של מלקוביץ' חזרה לחייו. קרייג מיידע את מקסין על הפורטל לראשו של השחקן, והיא מיד מציעה להפוך אותו לעסק של שניהם, בו הם יגבו כסף מכל אדם אשר ירצה "להיות ג'ון מלקוביץ'". קרייג מיידע גם את אשתו לוטי על כך ונותן לה להתנסות בכניסה אליו. כאשר לוטי יוצאת ממלקוביץ' היא מגלה לקרייג שהרגישה דברים הרבה יותר "נכונים" ומתאימים עבורה מאלו שהרגישה עד אז, ושהיא מעוניינת להפוך לגבר. במקביל, מקסין מתקרבת אל מלקוביץ' עצמו ומפתחת איתו זוגיות, שבמהרה מתפקדת רק כאשר מי ששולט במלקוביץ' זו לוטי, אליה מקסין נמשכת אך לא כאשר היא בגופה שלה. מלקוביץ' מתחיל לחשוד במקסין וכאשר הוא עוקב אחריה הוא מגלה אודות העסק ודורש להיכנס לפורטל בעצמו. כניסתו של מלקוביץ' לראש של עצמו מובילה לאחת הסצינות הזכורות ביותר מסרטיו של קאופמן, במסגרתה מלקוביץ' חווה חוויה פסיכוטית בה כל האנשים סביבו הם הוא עצמו בדמויות שונות (אישה, ילד או אדם זקן, לדוגמא) המבוססת על זיכרונות עבר שלו. כל המאורעות האלו מדגימים את התבטאות המושג "מבוך מראות" בסרט של קאופמן.[46] לא ברור מה התפקיד של מי, מי שולט במי, ומי הוא באמת אותו אדם - הוא עצמו או שמא גוף הנשלט על ידי אדם אחר?

בהמשך, מלקוביץ', בצל הטראומה שחווה, מנתק קשר עם מקסין בעוד שקרייג מתוודה על אהבתו כלפיה. מקסין מסבירה לקרייג כי היא רוצה להיות עם לוטי כאשר היא בתוך מלקוביץ', ולא איתו. קרייג כולא את לוטי בתוך הכלוב של אלייג'ה[47] ומאלץ אותה לקבוע עם מקסין "אצל מלקוביץ'". קרייג נכנס לפורטל, שוכב עם מקסין מתוך מלקוביץ' ואף מצליח לראשונה לשלוט בגופו. כעת, קרייג משמש כבובנאי לא רק של בובות מעץ אלא גם של אנשים לכל דבר. לוטי משתחררת מהכלוב בעזרתו של אלייג'ה[48] ומיידעת את מקסין על כך שקרייג הוא זה ששלט

---

[43] קרייג מגלה זאת לפי פירוט הקומות בכניסה לבניין, במקביל להתמקדותה של המצלמה על מספר הקומה ה-7 וחצי. הרגע בו המצלמה מתמקדת על הקומה ה-7 וחצי מגיע, איך לא, בדיוק בנקודת ה-7 דקות וחצי של הסרט (IMDB).

[44] לפחות בזמן יציאת הסרט.

[45] בחירתו של קאופמן דווקא ב-15 דקות איננה מקרית מן הסתם, בהתחשב במושג הידוע "15 דקות התהילה".

[46] כפי שניתן יהיה לראות בהמשך, מדובר ברעיון בו קאופמן משתמש פעמים רבות בסרטיו.

[47] מה שגורם ללוטי להיפגע ממעשיה שלה - אם לא הייתה מכניסה כל כך הרבה חיות הביתה קרייג לא היה יכול לכלוא אותה.

[48] "נס פלאי" שכזה, הפותר בעיה באמצעות גורם חיצוני שלא היה קשור להתרחשות העלילתית עד כה, מכונה בעולם הקולנוע והתסריטאות "דאוס אקס מכינה".

במלקוביץ'. מקסין מסבירה ללוטי שהורשמה מיכולת השליטה של קרייג במלקוביץ' ושהיא מעדיפה לחיות עימו (כאשר הוא בתוך מלקוביץ') כעת. קרייג מנצל את יכולתיו ומדכא לחלוטין את שליטתו של מלקוביץ' בעצמו, ובתוך כך מצליח לשהות בתוכו ללא הגבלת זמן.[49] הסרט קופץ 8 חודשים קדימה, ומציג את "מלקוביץ'" (קרייג) ומקסין חיים יחד בעודם עומדים להביא לעולם תינוק. קרייג אף מנצל את פרסומו של מלקוביץ' והופך דרכו לבובנאי מפורסם ומוערך ברחבי העולם. עם זאת, נדמה שמקסין לא מאושרת במצבה הנוכחי ואף מתגעגעת לזוגיות שלה עם לוטי (כך היא מצהירה בפני בובה בדמותה של אהובתה לשעבר).

במקביל, לאורך הסרט מתברר יותר אודות הפורטל לראשו של מלקוביץ'. הצופה, יחד עם לוטי, מגלה כי הבוס במשרד שבו קרייג עובד, ד"ר לסטר (אורסון בין), שכבר הצהיר בתחילת הסרט שהוא בן 105, מתכנן לחיות חיי נצח דרך מעבר בין גופים של אנשים שונים. למעשה, גופו ודמותו של ד"ר לסטר אינם תואמים לזהותו - מי שנמצא בתוך הגוף הוא בכלל קפטן מרטין, שייסד "לסטר קורפ"[50], המשרד בו קרייג עובד, ומי שעל שמו קרוי בניין המשרדים הכולל את קומה 7 וחצי. לסטר (כך ייקרא לאורך העבודה למרות שבפועל מדובר בקפטן מרטין) ויתר שותפיו הקשישים מתכננים להיכנס אל גופו של מלקוביץ' לפני יום הולדתו ה-44, שכן כך יוכלו להיכנס אל מלקוביץ' ולחיות בתוכו ולא להיות לכודים בתוך גוף של תינוק שטרם נולד (מה שיקרה אם יפספסו את המועד). לסטר מציע ללוטי להצטרף לחבורה ולחיות בתוך מלקוביץ' בדרך לחיי נצח (שכן החבורה תעבור בין "כלים" שונים כל פעם בכדי להימנע ממוות) והיא נענית בחיוב להצעתו. בשביל לחיות בתוך מלקוביץ' לסטר חוטף את מקסין בערב יום הולדתו ה-44 של מלקוביץ' ומאיים על קרייג שיהרוג אותה אם לא ייצא מגופו של מלקוביץ',[51] איום שמתברר כמוצלח כאשר קרייג יוצא לבסוף ממלקוביץ'. קרייג חוזר לחייו הקודמים אך מגלה שמקסין החליטה לשוב לזרועותיה של לוטי, שהחליטה שלא להצטרף לחבורתו של לסטר. מקסין אף מגלה ללוטי שהתינוקת שברחמה היא למעשה שלה, שכן היא נוצרה כאשר מקסין שכבה עם מלקוביץ' כשלוטי בתוכו. קרייג מחליט לחזור לגופו של מלקוביץ' ולהוציא משם את לסטר וחבריו, אך מאחר שהוא עושה זאת אחרי שמלקוביץ' כבר הופך לבן 44, הוא נכלא בתוך תת המודע של אמילי, ביתו של מלקוביץ' שלמעשה מגודלת על ידי לוטי ומקסין, ללא שום יכולת לשלוט בה.[52]

---

[49] בכדי להפגין את שליטתו במלקוביץ' בפני מקסין, קרייג מבצע שוב את "מחול האכזבה והייאוש" כאשר הפעם הבובה היא ג'ון מלקוביץ' עצמו.

[50] "Lester Corp".

[51] בפועל, לסטר בעצמו מסביר לחבריו כי מדובר באיומי סרק, שכן בתוך מקסין מסתתרת ביתו העתידית של מלקוביץ' - ה"כלי" הבא של החבורה.

[52] תסריטו המקורי של קאופמן כולל סוף שונה לגמרי לסרט. במקור, קרייג היה אמור לגלות לעולם את האמת ולהודיע שהוא הבובנאי ושמלקוביץ' הוא הבובה שלו. במקביל, מתגלה כי פלמר (מי שייסד את בניין המשרדים יחד עם קפטן מרטין) עדיין חי והוא למעשה השטן. פלמר הוא זה שמבקש מקרייג שייצא מגופו של מלקוביץ', וכאשר קרייג מסרב ומאתגר את דרק מנטיני (מושא קנאתו) בתחרות בובנאות, פלמר שולט בבובה של מנטיני (בדמותו של הארי טרומן, נשיא ארה"ב בעבר), מעלה את טרומן עצמו מהמתים וגורם לו לקרוא לכל הקהל להצביע למנטיני, זאת בשביל להתנקם בקרייג. קרייג משתכנע, יוצא ממלקוביץ' ושב לזרועותיה של לוטי. לאחר מכן מתגלה שקרייג למעשה נשלט על ידי מנטיני, שבעצמו נשלט על ידי פלמר השטן. כאשר פלמר מתחיל לצחוק, הגרון שלו נראה כמו המנהרה לתוך ראשו של מלקוביץ', וכך מסתיים הסרט לפי תסריטו המקורי של קאופמן (Metaphilm). ניתן להניח כי המטרה של אותו שינוי בתסריט הייתה לעדן במעט את תוכן הסרט ואת מורכבותו, שבין כה וכה היו מסובכים למדי גם בלי סוף זה.

כמעט מכל היבט בו נבחן את דמותו של קרייג בתחילת הסרט, ברור כי מדובר באדם במשבר. מספיק לצפות בשתי הסצינות מתחילת הסרט (אשר גם מנותחות לעומק בנספח א' לעבודה), בשביל להבין במה מדובר. מההיבט המשפחתי והזוגי, נדמה כי קרייג רחוק מלהיות בשליטה ושמי שמנהלת את הבית היא דווקא אשתו לוטי (שגם היא מתגלה לאורך הסרט כאישה לא יציבה במיוחד). הזוג חי עם חיות שונות בבית - קוף, תוכי, כלב - וברור כי כולן הגיעו מיוזמתה של לוטי. היא עובדת בחנות חיות מה שמראה על הקרבה שלה לבעלי החיים, ואולי אף על כך שלמעשה מדובר בחיות שהיו במקור בחנות שלוטי החליטה להביא לביתה, ונתנה להן לחיות כבנות בית לכל דבר. לעומתה, קרייג אמנם לא מתנגד לצורת חיים זו אלא נותר אמביוולנטי בנושא. ברור כי קרייג לא קשור במיוחד לחיות ובטח שלא נהנה מנוכחותן בבית, שכן עוד בתחילת הסרט, כאשר התוכי מעיר אותו, הוא קורא ללוטי שתיקח אותו מבלי לדעת בכלל מה שמו. בהמשך,[53] קרייג גם מבקש מלוטי שתזכיר לו מי זה אלייג'ה, עליו היא מבקשת ממנו להשגיח.[54] גם כאשר קרייג פונה לחפש עבודה חדשה, הוא עושה זאת רק לאחר שלוטי מדברת איתו על כך, מה שמחזק את הרושם שהיא השולטת יותר מבין בני הזוג. כפי שניתן לראות בניתוח הסצינה, ג'ונז משתמש בסרטו באמצעים שונים בשביל להציג ניגוד מסוים בין קרייג ללוטי (שבמהלך הסצינה המדוברת לא נמצאים יחד באף שוט). בעוד שהשוטים של קרייג הם ארוכים, חשוכים, חסרי תנועה וקרים, אלו של לוטי מציגים תמונה מעט יותר חיובית - על אף היותם קצרים כל השוטים בהם לוטי נמצאת כוללים תנועה של הדמות, צבעים חמים יחסית, חשיפה הדרגתית של חלקים נוספים מהבית וצילום מזווית נמוכה אשר מגביהה את הדמות וגורמת לה להיראות סמכותית יותר. יש לסייג את דברים אלו אודות ייצוגה של לוטי בסצינה בכך שישנם גם שוטים אשר מציגים היבט מעט שונה שלה- כאשר היא מדברת אל קרייג על כך שיימצא עבודה המצלמה נמצאת עליו ולא עליה, מה שגורם לצופה לייחס מעט חשיבות לדבריה ומציג אותה כקטנה יותר. לצד זה באה גם העובדה שברור שלוטי היא גורם משמעותי לחוסר הסדר בבית, שכן היא אחראית על הכנסת החיות אליו. עם זאת, אני סבור כי יש להתייחס אל לוטי עדיין כאל ה"מבוגר האחראי" בבית שלה ושל קרייג, אך במקביל לזכור כי גם בהתנהלותה ישנם פגמים, הפוגעים ביציבות חייהם של הזוג.

החלק השני של הסצינה אמנם מציג תמונה מעט יותר חמה ומנחמת (שימוש בגוונים כתומים וחומים, עומק שדה גדול יותר והעובדה שקרייג יצא מהמיטה), אך עדיין מציג את קרייג כדמות חסרת מוטיבציה ועייפה, שהפעם באה בניגוד לזו של הבובנאי המצליח דרק מנטיני, כפי שהיא משתקפת מכתבת טלוויזיה אודותיו.[55] קרייג מסתכל בקנאה על הצלחתו של מנטיני, ומתמודד עם כך באמצעות ניחומים עצמיים (הוא אומר לעצמו כי בסך הכל מדובר בגימיק).

ניתן לבחון את מצבו הבעייתי של קרייג גם מההיבט התעסוקתי והמקצועי. באותה סצינה קרייג מתייחס לקריירה של עצמו, מטיל את האשמה בכשלונו כבובנאי על גורמים חיצוניים ("הם")

---

[53] שוט 9 בניתוח הסצינה.

[54] עם זאת, כאשר קרייג יושב בסלון לצפות בטלוויזיה הוא משתף את אלייג'ה במחשבותיו אודות עולם הבובנאות והסיבות לכך שהוא אינו מצליח במקצועו כשם שהיה בן אדם לכל דבר.

[55] הניגוד בין השניים מתבטא גם בהיבט החזותי, שכן השוטים שמציגים את הכתבה על מנטיני מוארים מאוד (מקור הכתבה הוא בטלוויזיה), מלווים במוזיקה וכוללים מגוון רחב יותר של צבעים.

ומסביר לאלייג'ה שיש לו מזל שהוא קוף שכן התודעה היא "קללה נוראית". מונולוג זה מחזק את התפיסה של דמותו של קרייג כדמות פסימית וחשוכה. כאשר קרייג אומר שהוא בסך הכל מבקש הזדמנות לעשות את עבודתו, אך לא מקבל אותה בגלל שהוא "מעלה סוגיות", ייתכן כי מדובר במצב של התגוננות והכחשה,[56] ושהדבר הטוב ביותר שקרייג יכול לעשות הוא לקחת את עצמו בידיים ולשפר את מצבו ולא להאשים אחרים בקשיים והסבל שהוא חווה בכך שאין לו עבודה של ממש.

מעניין לראות לאורך הסרט גם את עמדתו של קרייג בנוגע לתוכן של המופעים שלו. בתחילת הסרט ישנה סצינה בה קרייג מציג תיאטרון בובות ברחוב הכולל סצנית מין בין בובות, מה שמוביל לכך שאדם מבוגר, אבא לילדה הצופה במופע, מרביץ לו ופוצע אותו. גם בהמשך, כאשר קרייג עובר "הסבת מקצוע" ומתחיל להתעסק בפורטל לראשו של מלקוביץ' יחד עם מקסין, ניכר ניגוד בין גישותיהם של השניים לתחום המקצועי והעסקי. בעוד שקרייג מתעניין יותר במהות של הפורטל, ורוצה לחקור ולברר מה המשמעות של העובדה שהוא מוביל דווקא אל מלקוביץ', מקסין מיד רואה בפורטל אמצעי הכנסה. היא מחליטה להפוך את הכניסה לשער לכזו שתעלה לכל אדם המעוניין בכך 200 דולר, וניכר כי הרבה פחות חשובה לה המשמעות והמהות של מה שהיא עושה מאשר הרווח האפשרי מעסק זה. לשם כך, היא גם מנצלת את קרייג, שמאוהב בה, וגורמת לו להיגרר אחריה לרעיון העסקי. נדמה כי הבדל זה יכול גם להצביע על הסיבה שבגללה אין לקרייג עבודה של ממש כבובנאי- בעוד שקרייג משקיע מאמץ רב במחשבה על מהות, תוכן ו"העלאת סוגיות", המציאות הנוכחית היא כזו שנותנת את הכוח לפרויקטים שאפתניים, רווחיים ו"גימיקיים", כמו הפרויקט של דרק מנטיני המוצג בכתבה או העסק עליו מקסין חושבת.

אין ספק כי המציאות אותה מציע הפורטל לראשו של מלקוביץ' מפתה במיוחד, בעיקר אם מדובר באדם החווה משבר כלשהו. מדובר בהזדמנות עבור אנשים אשר מרגישים חוסר סיפוק בחייהם להתנסות בחיים שככל הנראה לא יחוו במצב אחר - חיים כשחקן מפורסם ומוכר ולחרוג מהחיים שלהם.[57] בקטעים המציגים את התור הארוך בכניסה לפורטל, נראה כי התור כולו כולל אך ורק גברים בגיל העמידה - גיל המתאים ל"משבר אמצע החיים" שתואר בתחילת העבודה. ההחלטה שהתור יכלול גברים בלבד מתאימה גם היא לדברים שהוצגו קודם לכן, לפיהם ההשפעה המרובה של המשבר על גברים מול ההשפעה על נשים יכולה להסביר מדוע מרבית התיאוריות בנושא זה מתמקדות דווקא במין הגברי. הבריחה אל חייו של מלקוביץ' יכולה לשמש עבור אלו אשר חווים משבר כמפלט, התנסות בחיים טובים וזוהרים יותר, אך גם כטריגר לאותו משבר, כפי שניתן לראות אצל דמותה של לוטי, אשר מבינה כי היא כלואה בגוף (נשי) שאינו תואם לנפשה, בעקבות ההתנסות כמלקוביץ'. כאן, הבריחה חושפת את האדם למציאות נוחה ומתאימה יותר, אך מונעת

---

[56] בהתאם לדבריה של ליאת קוליק משנת 2009 לפיהם אדם החווה אבטלה עלול לעבור דרך שלבים הדומים לאלו שעובר אדם עם מחלה קשה, כאשר הכחשה היא אחד מהם.

[57] למעשה, הסרט מציג גם את הקריירה של מלקוביץ' ככזאת שלא נמצאת במצב אידיאלי. בפעם הראשונה שקרייג נכנס לראש שלו, מלקוביץ' מדבר עם נהג מונית השואל אותו מאיפה הוא מוכר ובאיזה סרט שיחק, ולבסוף עונה לעצמו שמלקוביץ' שיחק בסרט על גנב תכשיטים. מלקוביץ' בעצמו מצהיר שלא שיחק בסרט שכזה, אך נדמה שתפקיד זה "נדבק" אליו לאורך הסרט, במעין "ראנינג גאג" בה כאשר אדם מסוים לא יודע מי זה אותו מלקוביץ' אליו מוביל הפורטל (מה שקורה פעמים רבות) מסבירים לו שמדובר בשחקן ששיחק בסרט על גנב התכשיטים. כך, הצופה רואה שגם חייו ומקצועו של אדם הנראה כמוצלח ונשגב אינם אידיאליים. מלקוביץ' לא זוכה להכרה רבה על תפקידיו, ובמקרה הטוב פשוט זכור דרך המראה שלו, ולא דרך התוכן של תפקידיו.

ממנו לשהות בה באופן קבוע, מה שמאלץ אותו לחזור לשגרת חייו לאחר שהתנסה באחרת ומהווה, כאמור, טריגר למשבר.

אם נחזור להתעסק במשבר המקצועי שקרייג חווה בתחילת הסרט, ברור שמדובר ב"משבר אמצע החיים" . לאבטלה של קרייג נלווים גם גורמים נוספים למשבר מתחומים אחרים - כמו העובדה שהוא ולוטי חיים יחד אך לא הביאו ילד לעולם.[58] קרייג נראה כאדם הקבור בתוך מצוקה, קנאה, אכזבה והכחשה, וההתנסות לחיות חיים כאדם מוצלח מרוממת את נפשו - בייחוד כאשר היא מגיעה יחד עם זוגיות עם מקסין, בה הוא חושק. קרייג מנצל את כוחו של מלקוביץ' כשחקן מפורסם, וכאשר הוא מצליח "לכבוש" סופית את התודעה שלו הוא ממנף את הצלחה זו כדי להתפרסם כבובנאי (מה שכלפי חוץ נראה כהסבת מקצוע של מלקוביץ'). יש בכך מעין ביקורת אותה קאופמן מעביר על המצב המציאותי, שכן המקרים בהם מוצג אדם מתחום רוח ואומנות (כמו תיאטרון בובות) אשר גם מצליח במקצועו, מדובר בכזה שכבר צבר תהילה ופרסום בעבר (מלקוביץ') או כזה שמתעסק בהיבט היותר מסחרי ותקשורתי של האומנות שלו מאשר בהיבט הרעיוני (מנטיני). מצוקה זו של קרייג, אשר לא מצליח לממש את שאיפותיו האומנותיות ונאלץ לפנות לעבודה משרדית, סטנדרטית ומשעממת היא הטריגר העיקרי למשבר התעסוקתי והנפשי אותו הוא חווה, והיא מתבטאת בחוסר כוחו אל מול אשתו, אורח החיים המבולגן שלו, אי הצלחתו בדרך להגשמת תשוקותיו והתגוננותו העצמית. אותו משבר מקצועי וזוגי של קרייג עתיד להחמיר, כאשר יתייצב מול בעיות וקשיים עמוקים יותר, העוסקים בנושאים כמו זהות ומימוש עצמי. אך קרייג אינו הדמות היחידה מסרטיו של קאופמן הנמצאת בשלב שכזה.

ביטויים שונים למשבר אמצע החיים, בעיקר כאלו מההיבט התעסוקתי, ניתן למצוא גם ב"אדפטיישן",[59] הסרט השני בו אני עוסק בעבודה זו, שגם הוא בוים על ידי ג'ונז ונכתב על ידי קאופמן. אחד הדברים אותם חייב הצופה לדעת טרם הצפייה בסרט הוא זהותו של התסריטאי, שכן קאופמן עומד במרכז העלילה, אותה כתב על עצמו. לא מדובר בסיפור רגיל שקאופמן מציב בו את עצמו, אלא בתסריט רפלקסיבי שעוסק כולו בכתיבתו שלו. קאופמן, שנתקל במחסום כתיבה בעודו ניסה לכתוב תסריט לספר "גנב הסחלבים", החליט לשנות את התסריט ולכתוב אותו על הקושי שהוא חווה. כך, הצופה בסרט רואה את הסיפור האמיתי של קאופמן (שבסרט מגולם על ידי ניקולס קייג') בעודו כותב את התסריט לספר. נדמה כי תהליך כתיבת התסריט והעלילה עצמה של הסרט מתקדמים יד ביד, שכן כל דבר שקאופמן חווה, לכאורה, במהלך הכתיבה (שכן משלב מסוים הסיפור סוטה לאירועים שלא קרו במציאות) מוצג בסרט. אין המשך לתסריט עד שקאופמן לא חווה בעצמו את אותו המשך, וחוויותיו של קאופמן הן עלילת הסרט - המשך בעלילה יתרחש רק כאשר יקרה משהו לקאופמן עצמו, ודבר זה יהיה אותו המשך בתסריט. שוב, מפגיש אותנו קאופמן (התסריטאי) עם שיטת "מבוך המראות" שלו לבניית העלילה - קשה לצופה להבין לגמרי מה הוא רואה והאם מדובר במשהו שאכן קרה וקאופמן כתב עליו או שמא אירוע פרי מחשבתו של קאופמן, שהלביש את דמותו עליו. לא ברור לחלוטין האם אותו קאופמן שקייג' משחק הוא התסריטאי או דמות בדיונית

[58] דבר שלוטי רוצה בו ככל הנראה, כפי שניתן לראות בתחילת הסרט כאשר היא מדבר עם קרייג על הרחבת המשפחה.

[59] "Adaptation", 2002, dir. by Spike Jonze.

עם תפקיד דומה לזה של תסריטאי הסרט, ומכאן ההקבלה למבוך המראות - לא ברור האם מה שאנחנו רואים הוא השתקפות מדויקת או שמא עיוות או אשליה.

מצד אחד, חלק נרחב מעלילת הסרט אכן מבוסס על סיפור אמיתי - לא רק דמותו של קאופמן (שמעתה תכונה "צ'ארלי" לצורך הבדלה), אלא גם אלו שמגולמות על ידי מריל סטריפ (סוזן אורלין, מחברת "גנב הסחלבים") וקריס קופר (גנב הסלחבים עליו אורלין מספרת) מבוססות על אנשים אמיתיים, ועד שלב מסוים גם מציגות חוויות דומות לאלו שהמקורות שלהן חוו. ג'ון לרוש (קופר) ידוע כאדם שגנב בעבר סחלבים, סוזן אורלין ידועה כעיתונאית שכתבה מאמר ובהמשך גם ספר אודות לרוש ופגישותיה איתו, צ'ארלי קאופמן אכן ניסה לכתוב תסריט לפי ספרה של אורלין ואותו קאופמן גם כתב בהמשך תסריט אודות כתיבת התסריט עצמה על ידו.[60] מנגד, קיימים בעלילה גם חלקים רבים אשר לא קרו במציאות. מלבד חוויות מסוימות הנוגעות לטיב הקשר בין אורלין ללרוש (ובהמשך גם תפקידו של קאופמן בקשר בין השניים), ישנה דמות עיקרית בסרט אשר למעשה איננה קיימת. מדובר בדונלד קאופמן, אחיו התאום (כביכול) של צ'ארלי, שגם הוא מגולם על ידי קייג'. לכאורה, בהנחה שעלילת הסרט מתארת במדויק את תהליך הכתיבה של קאופמן, דונלד עובר לגור עם אחיו התאום בעודו מנסה לבנות קריירה כתסריטאי. הוא אף מצליח לכתוב תסריט בשם "השלושה",[61] זוכה בתמיכה רבה מקולגות של צ'ארלי המציעות לממן את הסרט ומעורר את קנאתו של צ'ארלי בו. אותו דונלד מסייע לצ'ארלי לברר פרטים אודות הקשר בין לרוש לאורלין, מה שמגיע בשיא למצב בו השניים עוקבים אחרי הסופרת והגנב, מגלים שהם מנהלים רומן (מה שהוכחש על ידי אורלין קודם לכן) ושאותם סחלבים גנובים משמשים למעשה לייצור סמים בביתו של לרוש.[62] לרוש ואורלין מבחינים באחים לבית קאופמן, ובסוף מרדף אחריהם דונלד נורה ונהרג ולרוש מותקף על ידי תנין ומת גם הוא. אורלין נעצרת וצ'ארלי שב לחייו ולכתיבת התסריט, לבדו. את המועמדות לפרס האוסקר על תסריט זה חולק צ'ארלי עם דונלד, ובכתוביות הסיום של הסרט מוצגת שקופית המקדישה אותו לדונלד המנוח.

עם זאת, כאמור, לא היה ולא נברא אדם בשם דונלד קאופמן. התסריט נכתב על ידי צ'ארלי קאופמן בלבד, דמות מומצאת לחלוטין (דונלד) הייתה מועמדת לאוסקר וזכתה בפרס גלובוס הזהב[63] וכל ההתרחשויות הנוגעות לדונלד בסרט, יחד עם סיפור הרומן בין לרוש לאורלין, הן פרי דמיונו של קאופמן. ישנן פרשנויות רבות בנוגע לסיבה שלשמה בחר קאופמן ליצור לעצמו אח תאום בסרט,

---

[60] מבנה עלילתי זה, של "סיפור בתוך סיפור בתוך סיפור בתוך סיפור" (ההתרחשות המציאותית, ספרה של אורלין על לרוש, הנסיון לכתיבת תסריט על הספר ולבסוף התסריט על אותו נסיון לכתיבת תסריט), יכול להיחשב גם הוא ככזה המוגדר כ"מבוך מראות".

[61] התסריט הבדיוני עוסק בשוטר הרודף אחר רוצח סדרתי שחוטף בחורה, שלבסוף מגלה כי הוא, הרוצח והבחורה הם אותו אדם בעל פיצול אישיות. גם כאן, מציג אותנו קאופמן ל"מבוך מראות". בנוסף, דונלד גם מספר לצ'ארלי כי הכליל בתסריט מוטיב של מראות שבורות - במטרה להראות את אישיותו הפצועה של הגיבור.

[62] למעשה, במהלך הסרט מוצגות שלוש "עבודות" שונות של לרוש - גנב סחלבים, סרסור באתר אינטרנט ומגדל סמים. כולם תפקידים אשר קשה להגדיר כ"קריירות" של ממש, ואולי יכולים להעיד גם על משבר תעסוקתי אותו חווה לרוש, שלא מצליחל מצוא עבודה נורמלית וככל הנראה נע בין גחמה ולגחמה.

[63] אמיתותו של דונלד לא הייתה ברורה לגמרי אפילו בשעת יציאת הסרט ואף אחריה. כיום, ידוע כי מדובר היה בפיקציה.

כאשר הבולטת ביניהן היא שדונלד נועד לשמש כמעין אלטר-אגו של צ'ארלי.[64] הנחה זו מעשירה בהרבה גם את חקירת הסרט כאשר עוסקים בו מן ההיבט התעסוקתי. כמו קאופמן המקורי, גם צ'ארלי קאופמן שבסרט צבר לעצמו מוניטין רב, בעיקר בזכות סרטו "להיות ג'ון מלקוביץ'",[65] אך בעת נסיונו לכתוב את התסריט ל"גנב הסחלבים" נתקל בקשיים. המפיקים והסוכנים לוחצים עליו, הוא משתעבד לנסיונות לחשוב על רעיונות ולבסוף מתחיל לפקפק בכישרונו שלו, כל זאת עד אשר הוא מחליט לשנות את עלילת הסרט לסיפור עליו. מנגד, צ'ארלי רואה את דונלד, שקריירת התסריטאות שלו נמצאת בחיתוליה, מצליח לחשוב על תסריט הזוכה לאהדה גדולה מאנשים הקשורים אליו (להם דונלד מבקש ממנו להפיץ את התסריט). חלק מהצלחתו של דונלד נובעת מכך שהוא מבקר במהלך הסרט בסדנאת כתיבה של רוברט מקי,[66] בהן צ'ארלי מזלזל. לבסוף, צ'ארלי הנואש נכנע ומבקר גם הוא בסדנאת כתיבה של מקי, עימו הוא ממשיך לשוחח אחרי ההרצאה.[67] נדמה כי לבסוף צ'ארלי כן זוכה להשראה אותה לא האמין שיקבל מסדנאת הכתיבה. כך, נוצר ניגוד בין דרכו המקצועית של צ'ארלי לזו של דונלד, אשר מדגישה את המשבר אותו חווה צ'ארלי בסרט.

כאמור, במהלך הסרט נוצרת אנלוגיה בין האחים מההקשר המקצועי. מעבר לכך שדונלד נמצא בתחילתה של קריירת תסריטאות הנראית מבטיחה וצ'ארלי נתקל בקשיים בכתיבה וחושש מסיום הקריירה שלו, ניכר הבדל גם בין גישותיהם של השניים לכתיבת תסריט. מחד, דונלד עונה בתסריט שלו על כל הקלישאות ההוליוודיות (לפי צ'ארלי) אך זוכה להצלחה והצעות להפקת התסריט. מאידך, צ'ארלי בוחר ברעיונות לא קונבנציונליים לתסריטיו (כתיבת תסריט שעוסק תחילה בפרחים ובהמשך בתסריטאי עצמו), מצהיר בעצמו כי איננו מאמין בכתיבה העוקבת אחר תבנית מסוימת[68] ונקלע לקשיים רבים. בין קשיים אלו ניתן למנות את התחושה של אי ההערכה אותה חווה צ'ארלי (שכן בעודו נמצא על הסט של סרט שהוא עצמו כתב אף אחד לא מזהה אותו והוא אף מפונה ממנו מתוך הנחה שמדובר בעובר אורח), הקנאה המתעוררת בו בעודו רואה את אחיו מצליח בדיוק במקום בו הוא כושל והאכזבה אותה הוא חווה, שכן הוא לא מצליח להתקדם עם סרטים בעלי עלילה נסיונית ולא קלישאתית. ניתן לאמת את הנחה זו גם עם סיפורו האמיתי של קאופמן, שכן כאשר הגיש את התסריט המחודש ל"אדפטיישן" הוא עשה זאת בהנחה שיזכה

---

[64] הופשטיין, אבנר, 2003, "להיות צ'ארלי קאופמן", "ynet", לוס אנג'לס.

[65] ישנן סצינות ב"אדפטיישן" המציגות התייחסות ישירה ל"מלקוביץ'". הסרט נפתח בצילומי ארכיון מצילום אחת הסצינות בסרט כאשר דמותו של קאופמן (המגולם על ידי קייג') מושתלת בהם, ובהמשך צ'ארלי ודונלד אף מבקרים בסט הצילומים האמיתי של הסרט ופוגשים בין היתר גם את השחקנים ג'ון קיוזאק וקתרין קינר (איתה נפגש דונלד שוב מאוחר יותר בסרט), שכלל לא מתייחסים לתסריטאי של הסרט בו הם משחקים.

[66] רוברט מקי אכן קיים, וידוע בעיקר בשל סדנאות הכתיבה המוצלחות אותן הוא מנחה. מקי מסרב לקבל את הבמאי כבעל התפקיד החשוב ביותר ביצירת סרט, ומאמין כי למעשה מדובר בתסריטאי. בנוסף, בכתבה משנת 2003 של ה"ניו יורקר" אודות מקי, מסופר כי לאחר שנודע לו שקאופמן משתמש בדמותו ובספריו בסרט הוא פנה אליו וביקש ממנו לבצע שני שינויים בתסריט - סצינה אשר תציג אותו באור מעט חיובי יותר (הסצינה בה הוא ממשיך לשוחח עם קרייג בבר) וסוף מוצלח יותר לסרט, אשר יכלול פחות קלישאות הוליוודיות כמו מין ורצח, מה שלא השתנה לגמרי על אף בקשתו של מקי.

[67] במהלך שיחה זו מזהיר מקי את צ'ארלי שלא יעז להשתמש ב"דאוס אקס מכינה" בתסריט שלו בשביל לפטור את עצמו מהתעסקות בנושאים מסוימים במטרה לפתור בעיה. אך למעשה, קאופמן (המציאותי) אכן משתמש ב"דאוס אקס מכינה" - כאשר ג'ון לרוש נהרג על ידי תנין בדיוק ברגע בו הוא עומד לירות בצ'ארלי.

[68] במקרה זה, אותה תבנית יכולה להיות "נוסחת ההצלחה" הקלישאתית של סרט הוליוודי - סיפור אהבה, אקשן וסוף אופטימי.

לביקורת קשה והבטיח שלא יכתוב לעולם - אך בפועל זכה לאהדה כה גדולה שמפיקי הסרט החליטו לבטל את הרעיון המקורי. נדמה כי קאופמן היה בר מזל בזכייתו באפשרות לממש רעיון לא שגרתי לסרט, והוא עד היום חוזר ומדגיש בראיונות עימו כי מצב כזה, בו רעיון כה נסיוני ונון-קונפורמיסטי זוכה למימון (במקרה זה של אולפני "סוני"), כבר לא יכול לקרות במציאות הנוכחית. הניגוד בין צ'ארלי לדונלד שתואר מזכיר גם את זה שצוין קודם בהקשרם של קרייג ומקסין מ"להיות ג'ון מלקוביץ'" - צ'ארלי וקרייג עוסקים יותר במהות ובתוכן של האומנות שלהם, בעוד שדונלד ומקסין (ולמעשה, גם דרק מנטיני) מתעסקים יותר בהצלחה המסחרית של הרעיונות שבהם, ופחות במשמעותם או באיכותם. כך, ישנו ניגוד בין דמויות, שכל אחת מהן תופסת את העולם המקצועי מהיבט מעט שונה, ושמה דגש על היבט אחר שלו. כפי ששני הסרטים מראים, גם מקסין, שמשתמשת בפורטל לתוך מלקוביץ' כעסק, וגם דונלד, שמשתמש בתבניות הוליוודיות נדושות כמו פיצול אישיות ורצח, זוכים להצלחה - בעוד שקרייג וצ'ארלי חווים קשיים בעבודותיהם.

כפי שהוסבר בתחילת העבודה, אני מאמין כי כאשר דנים בדמויות העוסקות במקצועות מתחום האומנות והרוח, אין להתייחס לרעיון של משבר תעסוקתי רק ככזה הנובע מאבטלה אלא גם כהגעה למחסום יצירתי כלשהו. צ'ארלי אמנם לא שוקל לוותר על הקריירה שלו כתסריטאי ולא מאויים שיפוטר (כיאה למקצוע עצמאי), אך אי אפשר שלא להתייחס למה שהוא עובר כמשבר. מי שעוסק במקצועות מעולם האומנות, ואינו עובד כחלק מארגון או גוף מסוים, נתקל הרבה פחות במקרים של מעבר בין מקומות עבודה או איבוד עבודה, אלא חי "מיצירה ליצירה" - הוא מחליט כיצד ימשיך את הקריירה שלו, כל עוד הוא אכן רצוי באותו מקום. לכן, מחסום כתיבה יכול להיחשב לטעמי כקושי מקצועי וזאת מבלי שהאדם ישנה את תפקידו (גם כאשר לצ'ארלי יש מוזה וגם כשלא - הוא נותר תסריטאי). כמובן שכאשר משבר תעסוקתי בא כחלק ממשבר אמצע החיים (שנדמה כי צ'ארלי עונה על ה"דרישות" למשבר זה, בעיקר מבחינת הגיל) ייתכנו טריגרים אשר אינם קשורים לעבודה. במקרה של צ'ארלי, יכולה להיות זו העובדה שהוא בגיל מבוגר יחסית אך עדיין רווק וללא ילדים,[69] וגם העובדה שכאשר הוא נתקל בהזדמנות לפתח קשר כלשהו עם מישהי, הוא "חוטף רגליים קרות" ולא מעז לממש את תשוקתו. כך, בסוף הסרט פוגש צ'ארלי את אמיליה, איתה יצא בתחילת הסרט, שכעת חיה עם גבר אחר, וניכר כי הוא חווה חרטה על כך שלא היה פעיל יותר בקשר איתה.[70] כל אלו ממקמים את צ'ארלי במקום בו "נוח" לחוות את משבר אמצע החיים, ונדמה שבדומה לקרייג שוורץ, גם כאן מה שמתחיל אצל צ'ארלי כמשבר תעסוקתי הסובב סביב מחסום יצירתי כלשהו יכול להוביל למשבר קשה אף יותר, בו האדם שבמשבר מתחיל לפקפק בבחירות נוספות אשר ביצע בחייו, ולעיתים אף בסוגיות הנוגעות לזהותו.

הדברים עליהם הצבעתי עד כה חלים גם בסרט השלישי אותו אני חוקר, והיחיד מבין השלושה שגם נכתב וגם בוים על ידי קאופמן עצמו - "סינקדוכה, ניו יורק".[71] כפי שתואר קודם,

---

[69] ראיה לדבריו של צ'רלין משנת 1992 בנוגע לכך שעיכוב בהקמת משפחות הוא אחד השינויים שחלו בחברה האמריקאית לאורך השנים ומשנים את התפיסה של גיל המעבר ומשבר אמצע החיים.

[70] בסוף הסרט, כאשר צ'ארלי שב לחייו הרגילים הוא מהרהר בכמה נושאים, מחליט לשנות את תפיסתו ובין היתר מספר לאמיליה שעדיין יש לו רגשות כלפיה.

[71] "Synecdoche, New York", 2008, dir. by Charlie Kaufman.

הסרט עוסק בקיידן קוטאר (פיליפ סימור הופמן), במאי תיאטרון שאשתו, אדל (קתרין קינר, שוב), ובתו, אוליב, עזבו אותו במפתיע, המקבל מימון להעלאת מחזה שכתב. קיידן בוחר בפרויקט מגלומני - המחזת חייו בתוך האנגר עצום ונטוש. במקביל להזדקנותו של קיידן כך גדלים גם מימדיו של הפרויקט השאפתני, שהולך ויוצא משליטה לאורך שנים רבות מבלי להיות מוצג אפילו פעם אחת. עם הזמן ההאנגר הופך למעין עולם נפרד הבנוי כרפליקה של העיר ניו יורק, בו כל אנשי הצוות והשחקנים חיים גם לאחר החזרות. כיאה לרפליקה של העיר ניו יורק, בה נמצא גם ההאנגר עצמו, קיידן מחליט לבנות האנגר נוסף בתוך ההאנגר הגדול, שישמש כרפליקה שלו. כך נוצר מצב של האנגר בתוך האנגר בתוך האנגר, עולם המייצג את העולם שבחוץ (ניו יורק) וכולל עולם המייצג אותו וכן הלאה. כצפוי, כאוס מתחיל לשרור בהאנגר ובקרב יושביו, ונדמה שאף אחד כבר לא יודע אם הוא דמות, שחקן, איש צוות או שחקן שמשחק את אותו איש צוות. דוגמא לכך ניכרת כאשר קיידן מתחיל להתערער בנוגע לזהותו שלו (בהמשך) ומקבל הזדמנות לעבוד כמחליף של המנקה בביתה של אדל בברלין, מבלי שזו תדע על זהותה האמיתית של המנקה או תפגוש אותה. כך, מתאפשר לקיידן להיות בביתה של אשתו לשעבר ולנקות אותו תחת הזהות של מנקה בשם אלן. בהמשך, קיידן בונה בהאנגר גם רפליקה של דירתה של אדל, ומלהק שחקנית בשם מיליסנט (דיאן ווסט) שתגלם את אלן המנקה. בשלב זה היוצרות מתהפכות, מיליסנט תופסת את המושכות ומשמשת כבמאית של המחזה וקיידן מחליף אותה ומגלם את דמותה של אלן. כאמור, ברגעים שכאלו בסרט הן הצופה והן הדמויות נוטים לאבד קשר עם העלילה והתכלית של כל אדם בה, וכבר לא ברור להם מה מציאותי ומה חלק מההצגה. תחושה זו של אי וודאות וחוסר אונים, מדגישה בפני הצופה את המשבר בחייו של קיידן, שיתואר בהמשך.

ראוי להזכיר כי זו לא הפעם הראשונה שקאופמן יוצר מצב ותחושה שכאלו, שכן גם במחזה הקולי שלו, "הופ יוצאת מהתיאטרון", ובשני סרטיו שסוקרו מקודם משתמש קאופמן בשיטת "מבוך המראות" היוצרת מצב בו לא ברור מה התפקיד של כל דמות ביצירה ותחושה שלא משנה לאן הדמות תפנה, היא לא תוכל לחזות בהשתקפות אותנטית שלה. ניתן לטעון כי מטרתו של קאופמן במבנה עלילתי זה היא להמחיש בפני הצופה את המצב הקשה בו הדמות נמצאת. מאחר שהדמות איננה יכולה לראות את "עצמה" מהצד, קשה לה להבין לעומק את מהותה, מה שעלול להקשות עליה בנסיונה להגיע להגדרה עצמית, שלב הכרחי בגיבוש זהות אישית. את הכאוס השורר בהאנגר מפרה, או למעשה מעצימה, מגפה מסתורית המתרחשת בסט בסוף הסרט והורגת את כל האנשים שבו, למעט קיידן ושחקנית נוספת, אשר גילמה במחזה את אמה של אלן, המנקה בביתה של אדל.[72] לאורך כל הישורת האחרונה של הסרט מלווה את קיידן קולה של מיליסנט, שקודם לכן גילמה את אלן וכעת משמשת כבמאית ההצגה, השולטת בחייו כמו בבובה על חוט ומורה לו מה לעשות, גם לאחר שהיא ויתר יושבי ההאנגר מתים. קיידן מבצע אחר כל הוראותיה, כולל זו האחרונה, שגם סוגרת את הסרט - "תמות".

[72] מאחר שקיידן מגלם בשלב זה את אלן, ניתן לראות בבחירה של קאופמן להשאיר רק את קיידן ואת השחקנית הספציפית הזו בחיים ככזו שנועדה להותיר את גיבור הסרט עם מי שכעת מגלמת את אמא שלו, היחידה שיכולה לשמש עבורו אוזן קשבת ולתמוך בו.

בניגוד לשוורץ וקאופמן, נדמה שקיידן לא חווה קשיים במקצוע שלו, לפחות בתחילת הסרט. למעשה, האירוע המכונן בסרט הוא בכלל קבלת מלגה של תכנית עמיתי מקארת'ור[73] על ידי קיידן, שללא ספק ניתנה לו בשל הצלחתו כבמאי תיאטרון. עם זאת, ניתן לסייג את הנחה זאת, שכן אחת הסצינות היחידות שמציגות את הפרויקט הקודם של קאופמן - עיבוד תיאטרון למחזה "מותו של סוכן" של ארתור מילר - כוללת חזרה בה התפאורה מתרסקת על השחקנית הראשית (מישל ווילאמס). מאחר שקאופמן כמעט ולא מציג את הפרויקטים הקודמים של קיידן בסרט, ניכר כי בחירה זו שלו, לכלול דווקא סצינה בה התפאורה קורסת (על אף העובדה שהיא שבה למצבה הקודם וההצגה מתנהלת כרגיל), איננה מקרית.

ניתן לומר כי דווקא קבלת המלגה, אשר אמורה להביא לשיפור בחייו של קיידן, היא זו שמהווה טריגר למשבר שקיידן חווה במהלך הסרט, שכן היא מעודדת אותו להכנס לפרויקט ממנו הוא כבר לא יצא. טריגרים אפשריים נוספים למשבר יכולים להיות גילו של קיידן, שעל אף שאיננו ידוע בבירור נדמה שסובב סביב גיל 50 (שלב "אידאלי" למשבר אמצע החיים), נישואיהם הכושלים של קיידן ואדל, שכן השניים נמצאים בטיפול זוגי וההיפוכונדריות הקיצונית שניכרת בדמותו של קיידן. קיידן לא רק מבקר אצל רופאים לעיתים תכופות, ממהר לפרש את הממצאים כמסוכנים ואף עובר טיפולים רפואיים הנדמים למיותרים, אלא גם משליך את גישתו שלו על בתו - שכן הוא גורם גם לה לדאוג מצבע הצואה שלה - וגם על אשתו, אותה כל בוקר הוא משתף בידיעות שבעיתון אשר עוסקות במחלות, מגיפות ומוות. התנהגות זה מהווה ביטוי קיצוני לאחד ההסברים הבסיסיים ביותר למשבר אמצע החיים - ההבנה של האדם כי המוות מתקרב. הבנה זו תוארה כאמור עוד בשנות ה-60 על ידי אליוט ז'אק, אבי המושג "משבר אמצע החיים", כאחד מהטריגרים למשבר.

מלבד הקשיים של קיידן עצמו בהעלאת הפרויקט, משבר התעסוקה שלו מועצם על ידי אנלוגיה בינו לבין שתי דמויות נוספות. הראשונה היא אדל, אשתו האומנית. בתחילת הסרט, כאשר קיידן מעלה את הפקתו למחזה "מותו של סוכן" בתיאטרון, אדל איננה מגיעה לערב הבכורה, וגם כאשר היא עושה זאת למחרת, נדמה שהיא לא מתעניינת בכך במיוחד. לעומת זאת, לאחר שאדל ואוליב עוזבות לברלין, קיידן מבקר בתערוכה של אדל, על אף שעזבה אותו, קורא עליה בעיתון ומציג התעניינות בחייה (אשר תתעצם כאשר ישמש כמנקה של ביתה, מבלי לפגוש אותה פעם אחת מאז הפרידה). עובדה זו מדגישה את הצלחתה של אדל כאומנית (שכן למרות הפרידה קיידן מגיע לראות את יצירותיה) אל מול קשייו של קיידן כמחזאי (שיצירותיו לא מעניינות במיוחד את אשתו). עם זאת, הביטוי העיקרי בניגוד בין דמותו של קיידן לזו של אדל הוא במימדי היצירות שלהם, כפי שכבר צוין קודם. קיידן עוסק ביצירות במימדים עצומים - רפליקה מדוייקת של העיר ניו יורק, אשר מהווה מעין עולם בפני עצמו, ואילו אדל עוסקת ביצירות מיניאטוריות[74]- כאשר היא מציירת בתחילת הסרט היא משתמשת במשקפיים, ובהמשך, בתערוכה אותה היא מציגה, על כל הצופים ביצירות להשתמש בזכוכית מגדלת בכדי לראות אותן. חשוב לציין שהפער במימדים של יצירותיהם של קיידן ואדל אינו סטטי, אלא גדל ומוקצן ככל שהעלילה מתקדמת, וכך מרחיק עוד יותר בין השניים. ההאנגר של קיידן הולך וגדל, ואף כולל בתוכו האנגר נוסף, ואילו הציורים של אדל

[73] תכנית זו הינה אמיתית, ובמסגרתה מוענקות מדי שנה מלגות בסך 500,000 דולר לכמה עשרות אנשים, במטרה לעודד מצוינות בקרבם ולהשקיע במקוריותו, תבונתו ופוטנציאלו של האדם.

[74] ראיה לכך נמצאת גם בשמה המלא של אדל - "אדל לאק קוטאר", שנשמע באנגלית כמו "A delicate art" - אומנות עדינה.

הולכים וקטנים - בפעם האחרונה שהצופה נחשף אליהם לא ניתן להבחין בהם בכלל עד שמגיע שוט המציג בתקריב את היצירה. כל אלו מראים עד כמה עגום מצבו של קיידן, שבונה פרויקט ענק אך לא מוצלח, ובפרט מההיבט התעסוקתי. כמו כן, הניגוד בין יצירותיהם של כל אחד מבני הזוג נובע גם מסוג של דימיון בין שיטות העבודה של השניים. ניכר כי הן אדל והן קיידן דואגים לפרטים הקטנים ביותר ביצירותיהם, אך בעוד אדל עושה זאת ביצירות מיניאטוריות, שקל לדייק בהן, קיידן מבקש לעשות דבר דומה בפרויקט ענק, וברור כי לא יוכל באמת לבנות רפליקה מדויקת של עיר שלמה. האנלוגיה השנייה בסרט היא בין הקריירה של קיידן לזו של המטפלת הזוגית שלו ושל אדל, מדליין (הופ דיוויס). מעבר לעובדה שקיידן פונה אליה לעזרה, מה שמעיד על מעין נחיתות שלו בעיניה, במהלך אחת הפגישות של קיידן לבדו איתה היא מפנה אותו לספר שלה, ועולה לקומת גלריה המלאה בספרים רבים שכתבה. קיידן מורשם מכמות הספרים, וניכר כי הוא מקנא בה על הצלחתה במקצועה בעוד הוא חווה קשיים. לאחר מכן הוא גם קורא באינטרנט אודות מדליין, ומבין עד כמה היא נחשבת לפסיכולוגית מצליחה.[75] השימוש בשתי דמויות מצליחות אלו מול דמותו של קיידן מעצים את המשבר אותו הוא חווה ויוצר תמונה חשוכה ופסימית למדי סביב קיידן.

דימיון בין הסרט לתיאוריות שהוצגו בנושא המשברים התעסוקתיים ניתן לראות גם בהשפעות של המצב על התנהלותו של קיידן. למרות שהסבריה של ליאת קוליק אשר הוצגו מוקדם יותר עסקו בהשפעותיה של האבטלה על האדם, ברור כי גם על קיידן, שאמנם לא חווה אבטלה אבל ללא ספק חווה משבר תעסוקתי או זהותי כלשהו, חלות השפעות דומות. למעשה, עבודתו של קיידן השתלטה על חייו. הוא לא הולך לעבודה בתחילת היום וגם לא חוזר ממנה. הוא נמצא בעבודתו ללא הפסקה במשך עשרות שנים, ככל הנראה, וכמעט ולא יוצא ממקום עבודתו - ההאנגר. לכן, המחסור במסגרת של עבודה בסדר יומו של קיידן (שכן העבודה היא בעצם חיי היום-יום שלו ושל יתר יושבי ההאנגר) יוצר מצב בו הגיבור נמצא במעין אבטלה - הוא מקדיש את כל כולו לגורם מסוים, מבלי שיהיה לו דבר אשר ישבור את השגרה כמו עבודה או חיי משפחה.[76] לכן, השתעבדותו לעולם אותו בנה בעצמו מאלצת אותו לנתק קשר עם העולם שמחוץ להאנגר (אם כי גם לפני הפרויקט נדמה שלא היו לו חיי חברה ענפים במיוחד) ולהרגיש חסר תועלת. עם מצב זה נדמה שקיידן מתמודד באמצעות צריכה של חומרים אסורים (השפעה נוספת של האבטלה על האדם לפי קוליק) - באחת מהסצנות עם סאמי, הכפיל שלו (בהמשך), קיידן נוטל חופן שלם של כדורים שונים. גורמים אלו מהווים מעין "כדור שלג", אשר גדלים מתוך עצמם וכך מחמירים את מצבו של קיידן. ההתרחקות מהעולם שבחוץ והנטייה לצרוך כדורים רבים מחריפים את המשבר אותו הוא חווה ומעמיקים את הקושי שלו, במקום לעזור לו להתמודד איתו.

נדמה כי כל הדברים אשר הוצגו אודות המשבר שקיידן חווה לאורך הסרט מראים כמה נסיונותיו להצליח ולנצל את המלגה אשר קיבל על עבודתו, יורדים לטמיון ומביאים למשבר בחייו. השאיפה של קיידן ליצור פרויקט שאפתני כמו זה שהוא בונה, במקביל להתפוררות חיי הזוגיות שלו, היא זו שאחראית למפלה שלו. מצבו הבריאותי והנפשי מחמיר, הוא מאבד שליטה על

---

[75] למעשה, בעודו מסתכל על אתר האינטרנט של מדליין, קיידן מבחין באנימציה שלו בליווי הכיתוב "Theater Director Caden Cotard says: It'll change my LIFE", מה שכמובן לא נאמר על ידו. מדובר באחד מבין כמה רגעים בסרט בהם דמותו של קיידן מופיעה ללא סיבה או קשר פיזי לקיידן עצמו, ועליהם יורחב בהמשך.

[76] ניתן, בצדק, לטעון כי קיידן כלל לא עובר מצב של אבטלה בסרט, אך מטרתי בהנחה זו היא להדגים את העובדה שהוא נמצא במצב דומה דווקא לאור ההשלכות הידועות של האבטלה.

הפרויקט, שמכיל אנשי צוות רבים ושוררת בו אווירה של כאוס ואי הבנה בנוגע לתפקיד של כל אדם, מאמץ לעצמו זהות (ותפקיד) אחרים, מוותר על השליטה שלו בעצמו ולבסוף גם נאלץ להתמודד עם מוות מסתורי של מרבית העובדים בסט. מדובר במדרון תלול בו קיידן יורד ואין לו כיצד לעצור. פועל יוצא של הדרדרות זו מביא גם לירידה בדימוי העצמי של קיידן - הוא מקבל על עצמו הגדרות חיצוניות וחסרות ביסוס ("היותו" הומוסקסואל, כפי שיפורט בהמשך) ומתחיל להרגיש חסר תועלת, שכן הוא מוותר על חייו הנוכחיים ומתחיל לעבוד כמנקה אצל גרושתו, מה שגורם לו לחוות את העולם דרך החיים שלה. הוא גם מוותר על תפקידו המקצועי כבמאי והופך לשחקן נוסף במחזה, חסר שליטה על תפקידו ועל חייו, אשר נענה לכל הוראות הבמאית כשם שהיה אחת מהבובות בהצגותיו של קרייג שוורץ. איבוד שליטה זה על אורח החיים הנורמלי שלו, שבעיקרו נמצאת הקריירה, מביא את קיידן למשבר חריף במיוחד. מה שמתחיל כמשבר בתחום התעסוקה וחיי המשפחה הופך במהרה למשבר הרבה יותר מהותי ועמוק, וקיידן נאלץ בהמשך להתמודד גם עם שאלות שונות בנוגע לזהותו.

לסיכום, בשלושת הסרטים בהם דנתי מוצגים גיבורים דומים יחסית. שלושתם גברים אמריקאים בסביבות גיל ה-40, שלושתם מנסים לנהל חיי משפחה וזוגיות מוצלחים ומאוזנים אך כושלים בשלב מסוים, שלושתם עוסקים במקצועות רוח (בובנאי, תסריטאי ובמאי) ושלושתם חווים משבר תעסוקה במהלך הסרט, כחלק מ"משבר אמצע החיים" שלהם. קאופמן מאפיין את המשבר אותם חווים גיבוריו בין היתר באמצעות אנלוגיה בינם לבין דמויות אחרות ומוצלחות בסרט (בובנאי מתחרה, אח מוצלח או פסיכולוגית מהוללת), ומדגיש את המצב הקר בו הם נמצאים גם באמצעות אמצעים קולנועיים כמו תאורה, קומפוזיציה וצבעים. דבר נוסף המשותף לשלושת הגיבורים הללו - קרייג, צ'ארלי וקיידן - הוא שהמשבר התעסוקתי שכל אחד מהם עובר מתעצם ומחריף לאורך הסרט, ולבסוף מגיע למצב בו ניתן לאפיין אותו אפילו כמשבר זהות. שלב זה במשבר אותו הם חווים, אשר בא בהמשך לשלב שתואר עד כה, עומד במרכזו של הפרק הבא - "משבר זהות".

שלב שני

משבר זהות

"They're all leads of their own stories."

(Caden Cotard,"Synecdoche,New York")

קיידן קוטאר קיבל מלגה שאפשרה לו לבנות פרויקט תיאטרון שאפתני אודות חייו, אך מצבו הנפשי גרם לאותו חזון להפוך למפלצת הרסנית וחסרת שליטה. קרייג שוורץ גילה שגם עבודתו השגרתית והמשעממת יכולה להוביל אותו לחוויה חד פעמית במסגרתה הוא יהיה ג'ון מלקוביץ' הנערץ, אך אותה חוויה משמחת הפכה במהרה למלחמה של ממש נגד אנשים נוספים שרצו לשלוט בשחקן. צ'ארלי קאופמן התמלא סיפוק כאשר פרץ את מחסום הכתיבה שלו, אך במהרה גילה שישנן תשוקות מסוימות אותן עדיף לא לחקור. לשלושת הגברים הללו, גיבורי הסרטים "סינקדוכה, ניו יורק", "להיות ג'ון מלקוביץ'" ו"אדפטיישן", בהתאמה, הייתה אפשרות לשבור את שגרת חייהם המונוטונית והמשעממת ולשפר את מצבם. בין אם מדובר בהתמודדות עם פרידה מהאישה והבת, התאהבות חסרת סיכוי בעמיתה לעבודה במקביל להבנתה של בת הזוג כי היא גבר בגוף של אישה או בקנאה בקריירה המוצלחת של האח התאום, לכל אחד מהגיבורים ניתנה הזדמנות לצאת ממשבר אמצע החיים שלו. עם זאת, ובשל גורמים פנימיים וחיצוניים כאחד, אותה הזדמנות לשיפור המצב עשתה למעשה את ההפך המוחלט, ומה שהתחיל כמשבר בתחום התעסוקה וחיי המשפחה של שלושת הגברים התפתח למשבר זהותי של ממש. שלב זה של המשבר, שהעמיד את הגיבורים בפני שאלות קיומיות ומהותיות יותר מאלו שעמדו בפניהם בשלב הקודם, הוא זה שעומד במרכז הפרק הנוכחי.

מקריאה אודות עבודותיו של קאופמן וצפייה בהן, ברור שלא בכדי מדובר בתסריטאי מוערך, אשר מצליח להעביר את רעיונותיו בדרכים לא שגרתיות. אחד מהמאפיינים העיקריים של עבודותיו, לדעתי, הוא ירידה לפרטים הקטנים ביותר, המעבירים באופן טוב יותר את המסרים אותם רוצה קאופמן להעביר והמשמשים לעיתים כרמזים מטרימים לעתיד לקרות. כמובן ששיטה זו של קאופמן מתאפיינת היטב ב"סינקדוכה, ניו יורק"[77] - סרט שהפיק, ביים וכתב בעצמו, ומכאן שמרבית השליטה על תוכנו הייתה בידיו. דוגמא לכך נמצאת בדמותו של סאמי (טום נונאן, שמשתף פעולה עם קאופמן גם בסרטו החדש "אנומליסה"). באחד מהצעדים הראשונים בהם הוא נוקט שגורמים לעמימות בתפקידה של כל דמות בסרט ועל הסט ול"מבוך מראות", קיידן מחליט ללהק את סאמי ברניית'ן (Barnathan) לתפקיד בו יגלם את קיידן עצמו. זאת לאחר אודישן שבו מתגלה כי מלבד דמיון חיצוני מסוים בין השניים, סאמי גם עקב ב-20 השנים שקדמו לאודישן אחר קיידן ו"למד" אותו. במהרה מתגלה שסאמי אכן יודע הכל על קיידן ועל תשוקותיו,[78] ומקיים את הבטחתו לקיידן לפיה אם ילהק אותו הוא יוכל לראות מי הוא באמת (דרך התבוננות בבבואתו, סאמי). מכאן, סאמי הופך למעין "צל" של קיידן, מלווה אותו לאורך היום כולו ומשקף לו את עצמו. בהקשר זה, צפייה חוזרת בסרט מראה עד כמה דייקן קאופמן בהחלטותיו כבמאי, שכן ניתן להבחין בסצינות רבות בהן קיידן הולך או מדבר וסאמי נמצא ברקע, משקיף עליו, מבלי שאף אחד (כולל הצופה עצמו) ישים לב.

---

[77] ראוי לציין גם את משמעות המילה "סינקדוכה". סינקדוכה היא הגדרה של השלם על ידי אזכור של חלק ממנו, ולהפך, או לחילופין של הכלל על ידי הפרט, ולהפך.

[78] ביטוי לכך נמצא בסצינה ביזארית למדי בה סאמי מתבונן בצואתו של קיידן מתא השירותים הסמוך ואומר לו שמעולם לא ראה את הצואה שלו (קיידן) בצבע כזה. קיידן בתגובה אומר לו שאכן מדובר בדבר חדש, וממשיך לבלוע חופן שלם של כדורים שונים.

ביטוי נוסף לדקדקנות זו של קאופמן בסרט זה היא הבחירה בשם "קוטאר" (Cotard) כשם המשפחה של קיידן. כפי שצוין קודם, "תסמונת קוטאר" מתוארת כמצב בו החולה מרגיש בין היתר שהוא נרקב, שחסרים לו איברים מסוימים או שהוא בכלל מת. אין ספק כי לא מדובר בצירוף מקרים אלא בהחלטה יזומה של קאופמן, שבחר בשם זה בשביל להדגיש את נפשו הפצועה והמעורערת של קיידן. כאמור, קיידן מבקר רבות אצל רופאים, נוטה להילחץ ממצאים שונים וגם משליך מחרדתו בנוגע לבריאות שלו על אשתו וביתו. דוגמא לכך מגיעה כמה פעמים לאורך הסרט, בהן קיידן, שזה עתה התעורר, קורא את עיתון הבוקר ומשתף את אדל, אשתו, בכל הידיעות אשר קשורות במוות או במחלות. אין ספק כי מדובר בסוג כלשהו של היפוכונדריות או סכיזופרניה של קיידן,
ושהאובסיביות חסרת התכלית שלו למצבו הבריאותי פוגעת במצבו הנפשי, כפי שמתואר על התסמונת שעל שמה הוא קרוי. בנוסף, ניתן לפרש את בחירה זו של קאופמן בשם "קוטאר" ככזו שנועדה להעשיר את הרובד האלגורי של הסרט, ולגרום לצופה לנתח דברים מסוימים בסרט בצורה שונה מהצפוי, ועל כך אפרט מיד. כמו כן, כאשר קיידן מגיע לנקות את ביתה של אדל, ישנו שוט המציג את כפתור האינטרקום של דירה 31Y, עליו קיידן לוחץ, בצירוף השם "Capgras" (קפגרא). גם כאן ניכר כי מדובר בבחירה אומנותית של קאופמן הנועדה להעשיר את הצפייה עבור חדי העין. "תסמונת קפגרא" היא הפרעה נפשית במסגרתה החולה חושב שהוא או אדם אחר הקרוב לו הוחלפו על ידי כפיל מתחזה. רעיון זה מתבטא רבות במהלך הסרט בעת הימצאותו של קיידן בהאנגר, כאשר הוא מחליט ללהק את סאמי שישחק את הדמות שלו, ובהמשך מלהק גם שחקנים נוספים שיגלמו אנשים אחרים על הסט כמו הייזל (סמנתה מורטון), העוזרת של קיידן עימה ניהל רומן ובה הוא מאוהב (ליהוק שנעשה ביוזמתו של סאמי).[79]

כאמור, השימוש של קאופמן בפרטים קטנים וזניחים, כביכול, במטרה להעביר מסרים גדולים של הסרט גורם להבנה של רעיונות משמעותיים ומהותיים לניתוח הסרט. אחד מהם, כפי שמתואר בפירוט בבלוג הקולנוע "italkyoubored",[80] נוגע לתפיסה לפיה דמותו של קיידן מתה כבר בתחילת הסרט.[81] לפי אותה תיאוריה, קיידן קוטאר התאבד רגעים ספורים לפני תחילת הסרט, ומת לגמרי בשעה 7:45, כפי שמראה השעון בשוט הראשון בסרט.[82] מכאן, כל ההתרחשויות של קיידן מתקיימות לאחר מותו, ככלל הנראה בשלב מירוק נשמתו,[83] ומבוססות על חוויות העבר שלו. סברה זו נותנת הסבר למספר רגעים תמוהים בסרט, כדוגמת אחד בו קיידן נמצא בפגישה עם מדליין, הפסיכולוגית שלו, שמספרת לו על הספר "Little Winky". הספר נכתב על ידי ילד בן 4 שהתאבד בגיל 5 ומתאר את חייו גם מעבר לגיל מותו - מה שמזכיר את מצב הביניים שקיידן נמצא בו, "חצי חיים" הנמשכים לאחר המוות. קיידן מופתע מהסיפור אודות הילד שהתאבד ושואל את מדליין מדוע

---

[79] לאחר שליהק את סאמי, קיידן מבחין בהתקרבות בין הכפיל שלו לבין הייזל, מה שגורם לו לחדש את מערכת היחסים איתה ונגמר בחזרתם אחת לזרועות השנייה למשך לילה אחד, בסופו הייזל מתה.

[80] italkyoubored, 2012, "Charlie Kaufman's Synecdoche, New York".

[81] בכדי להבין היטב את תאוריה מעניינת ומשמעותית זו, מומלץ לעיין בצילומי המסך מתוך הסרט המצורפים בנספח ב' של העבודה, אליהם יש הפניות לאורך הצגת התיאורה.

[82] צילום מס' 1 בנספח.

[83] את מצב זה, שנמצא אחרי החיים של האדם ולפני הקביעה האם יגיע לגן עדן או לגיהנום, מכנה הנצרות הקתולית "כור המצרף" (Purgatorium).

התאבד. מדליין אומרת לו שאיננה יודעת ושואלת אותו למה הוא (קיידן) התאבד. קיידן לא מבין את שאלתה והיא חוזרת על דבריה ושואלת למה הוא היה מתאבד (תיאורטית). בלבול זה בדיאלוג משמש כרמז נוסף להתאבדותו של קיידן.[84] דוגמא נוספת מתוך התיאוריה היא הקפיצה המהירה שחלה בזמן. דרך גורמים כמו כותרות בעיתון, מודעות אבל, ציון חגים או קריינויות מהרדיו, ניתן להבחין בקפיצות של ימים ואף שבועות בתאריך, למרות שנדמה כי מדובר בסצינה רציפה הנמשכת מספר דקות בלבד.[85] הקפיצה המשמעותית ביותר מגיעה כאשר קיידן מקבל את המכתב המבשר לו על קבלת מלגת מקארת'ור. אמנם נדמה כי מספר חודשים בלבד עברו מאז תחילת הסרט, אך התאריך על המכתב מראה שעברו לא פחות מ-4 שנים, והשנה כעת היא בכלל 2009.[86] כל הקפיצות הללו מראות את הפסיביות של קיידן בחייו, שכל יום מתנהל אצלו כמו הקודם. כך, נוצר הרושם שמדובר ביום אחד ארוך, שיכול להתאים לאותו מצב של "עולם ביניים" - נדמה שחייו של קיידן נעים בציר זמן שונה מהמציאותי.[87]

בחירה אומנותית נוספת של קאופמן, שככל הנראה נועדה להציג את מצבו הנפשי המעורער של קיידן, היא ההחלטה "לשתול" את דמותו של הגיבור בכמה הזדמנויות בפרסומות וסרטונים בטלוויזיה, כשלעיתים אף מדובר בדמות מצוירת שלו. שתי סצינות רצופות שמציגות היטב את מצב זה מתרחשות לאחר שאדל ואוליב עוזבות את קיידן ועוברות לברלין.[88] קיידן נמצא בחדר העבודה של אדל (מה שככל הנראה נועד להראות על כך שהוא נאחז בכל דבר אשר יזכיר לו אותה), לבוש בבגדים תחתונים וצופה בטלוויזיה קטנה הנמצאת בחדר. כאן, קאופמן נעזר בדרכים קולנועיות שונות בכדי להדגיש את מצבו העגום של קיידן - החדר חשוך מאוד ומלא בתאורה ניגודית, המדגישה את הצללים של קיידן והחפצים שמסביבו (ואולי גם נועדה להראות כיצד קיידן מוקף בצללים, זכרונות, של דברים טובים ואהובים), הצבעים העיקריים בשוטים הם צבעים קרים כמו אפור, חום בהיר וכחול כהה, ישנה תנועה מעטה מאוד של המצלמה (מה שיוצר תחושה שהכל קפוא ולא זז, מת) ואין בכלל דיאלוג. במקביל, הטלוויזיה מציגה רצף של כמה קטעים. הראשון מביניהם הוא פרסומת לתרופה המסייעת לחולה שעובר כימותרפיה, שבאחד מהקטעים בה מציגה את דמותו

---

[84] קו דמיון נוסף בין קיידן לילד שהתאבד נמצא כאשר קיידן עומד לצד פוסטר של הספר, המציג דמות שדומה לו מאוד (צילום 2).

[85] הדוגמא הבולטת ביותר לכך היא בסצינה הראשונה של הסרט. תחילה, קיידן מתעורר כאשר הקריינות ברדיו מספרת שהתאריך הוא ה-2 בספטמבר 2005, וממשיך למטבח לאכול ארוחת בוקר ולקרוא עיתון, עליו כתוב שהתאריך הוא ה-14 לאוקטובר (צילום 3). בזמן שהמצלמה מראה לצופה את התאריך על העיתון, הוא גם שומע מבזק חדשות של ה-15 בחודש (למחרת). משם הוא ממשיך לקרוא ידיעה בעיתון (על מגיפה המתפשטת בטורקיה, כמובן) כאשר מעליה התאריך ה-17 באוקטובר (4). לבסוף, הסצינה נגמרת כאשר העלילה כבר נמצאת בחודש נובמבר, חודשיים לאחר תחילת הסרט (5). לכן, מתברר כי מה שנראה היה בצפייה ראשונה כקריאה של כמה שניות הוא למעשה אוסף של קריאות מתאריכים המתפרשים על גבי חודש. לאחר מכן, כאשר קיידן הולך לרופא עיניים במה שנראה ככמה ימים או שבועות לאחר סצינת הבוקר, לוח השנה ברקע מראה שמדובר כבר בחודש מרץ של שנת 2006 (6).

[86] צילום 7.

[87] דוגמא לכך מגיעה כאשר קיידן מדבר עם הייזל, שאומרת לו שאדל לא התקשרה אליו מאז שעזבה לפני שנה, הוא מתקן אותה ואומר שעבר רק שבוע. הייזל בתגובה אומרת לקיידן שתקנה לו לוח שנה. גם כאשר קיידן טס לברלין בשביל למצוא את אוליב, אך נאלץ להסתפק בפגישה עם מריה (ג'ניפר ג'ייסון לי), חברתה הטובה של אדל שמסבירה לו שלא יוכל לפגוש אותן, הוא מסביר לה שחשוב שאוליב תפגוש אותו מאחר שהיא ילדה קטנה, בת 4. מריה מתקנת את קיידן ומסבירה לו שאוליב כבר בת 11.

[88] ניתוח "שוט ביי שוט" של שתי הסצינות הללו נמצא בנספח ג' לעבודה. מעתה, כל התייחסות לשוטים מתוך הסצינות שנותחו תכלול הפנייה לנספח זה.

של קיידן מתחבקת עם ילדה קטנה. ניכר כי קטע זה נועד להראות כמה קיידן מתגעגע לביתו אוליב, ואולי גם ליצור עבור הצופה אנלוגיה כלשהי בין קיידן לבין החולה בסרטן אליו מיועדת הפרסומת. לאחר מכן מגיע קטע אפלולי בו נראית דמות הדומה לדמותו של קיידן (לחילופין, ייתכן שמדובר בדמותו של סאמי, אך קשה לקבוע בוודאות במי מדובר) הולכת בתוך ענן גדול של עשן. גם את המוצג בקטע זה ניתן להמשיל לדמותו האמיתית של קיידן - ייתכן שבדיוק כמו הדמות, גם קיידן נמצא במעין מצב ביניים, מעורפל ולא ברור. קיידן צועד בתוך ענן אינסופי של עשן, של אשליה.[89] הקטע השלישי שמופיע בטלוויזיה בסצינות הללו מציג דמות מצוירת של קיידן צונחת, או שמא נופלת ממטוס, מתחילה לטבוע בים, מוקפת לכמה רגעים על ידי שלוש בנות ים[90] ולבסוף נאכלת על ידי לוויתן. גם הקריינות המלווה את הסרטון מחזקת את הרושם שקיידן מת - השיר שברקע מדבר על כך ש"אתה" (קיידן, הצופה בפרסומת) מדרדר ומת ושאולי מישהו בכה על כך, אבל לא "כלתך החד-פעמית".[91] החלטה זו של קאופמן, להכליל את דמותו של קיידן בקטעים אלה ובאחרים,[92] מדגישה בדרכים נוספות ולא קונבציונליות כמה מצבו של הגיבור עגום (שכן הוא נותר אפאתי למראה דמותו בטלוויזיה) וחולני (מאחר שסביר להניח שעבור קיידן מדובר בהזיות כלשהן), ושאולי הוא בכלל מת.

אין ספק כי במסגרת המשבר אותו הוא חווה, קיידן נעשה לאדם חלש מאוד נפשית. ראיות לכך מגיעות בין היתר מהאופן שבו הוא מקבל על עצמו הגדרות חיצוניות כשם שהיו עובדות של ממש. מצב זה מתרחש כאשר הוא נפגש לאחר שנים עם אוליב, שכעת חולה מאוד וגוססת, ומבקש ממנה שתקבל את סליחתו על הטעויות שעשה בתור אב. אוליב בתגובה תוקפת את קיידן ומבקשת ממנו להתנצל על כך שעזב אותה ואת אדל בשביל ללכת לחיות עם המאהב שלו, אריק - דמות שלא הייתה ולא נבראה בחייו של קיידן. קיידן נענה לבקשתה ומבקש סליחה על כך, למרות שברור לצופה כי לא ניהל שום מערכת יחסית הומוסקסואלית (ושהוא ככל הנראה כלל איננו הומוסקסואל). כך, מראה קאופמן את האופן שבו ישנה משמעות גדולה יותר להגדרות חיצוניות של האדם מאשר לאלו הפנימיות.[93] קיידן מסכים לקבל על עצמו את אותן הגדרות חיצוניות חסרות ביסוס בשביל להתפייס עם אוליב, אך גם לאחר שהוא מתנצל היא לא סולחת לו, ומתה לצידו מבלי שיחווה שום סגירת מעגל עם ביתו. עם זאת, חקירה וניתוח עמוקים ודקדניים יותר של הסרט מציגים תמונה שונה. בשלב שבו קיידן פוגש את אוליב הוא כבר משמש כמנקה בביתה של אדל, במקום אלן. בהמשך הסרט, הצופה שומע מונולוג של אלן, המספרת על נישואיה הכושלים עם גבר

---

[89] אשליה זו יכולה להיות האשליה של קיידן שהוא עוד חי, כשבפועל הוא כבר מת - "כור המצרף".

[90] את שלוש בנות הים הללו ניתן להמשיל לשלוש הנשים עמן קיידן שוכב מהרגע של מותו האפשרי עם תחילת הסרט עד מותו הוודאי בסופו - קלייר (מישל וויליאמס), השחקנית הראשית בהצגה, הייזל (מורטון), העוזרת של קיידן ותמי (אמילי ווטסון), השחקנית שלוהקה לגלם את דמותה של הייזל.

[91] ברור כי מדובר בדמותה של אדל, כפי שמפורט בניתוח של שוט 38 בסצינה.

[92] קטע נוסף שראוי לציון הוא סרטון טלוויזיה מצויר אחר, בו נראית דמותו של קיידן נגררת בעגלה על ידי כבשה בדרך למקום המיועד לחיות לפני שחיטה.

[93] מנגד, ניתן גם לטעון שסצינה זו נועדה להוות מעין ביקורת שקאופמן מעביר על הרעיון של הגדרות בכלל. ייתכן בהחלט כי קאופמן מציג עמדה ביקורתית בסרט בנוגע למושג האמת, ואני מאמין שניתן לקשר גם את זה לשיטת הכתיבה של "מבוך מראות" בה הוא נוקט. האדם אף פעם לא ייתקל בהשתקפות אותנטית של עצמו, ב"אמת", ומכאן שלא יוכל להבין היטב את זהותו. וכל עוד לא ניתן לדעת בוודאות את אותן הגדרות, לחזות באמת - האם הן באמת קיימות?

בשם אריק. ייתכן כי מדובר באותו אריק עליו סופר לאוליב,[94] ומכאן שקיידן לא רק התחלף עם אלן בתפקידים, אלא גם בזהויות ובעבר.[95] בנוסף, בסצינה האחרונה של הסרט, בה קיידן מבצע את אשר מיליסנט (מי שגילמה את אלן והפכה לבמאית של ההצגה) מורה לו, היא נותנת לו את ההוראה האחרונה - "תמות". קיידן, כיאה לאדם שכבר הוכיח את עצמו ככנוע, מבצע בדיוק את מה שהיא אומרת לו, ומת. בהנחה שקיידן מת כבר בתחילת הסרט, ניתן לפרש את מוות זה כיציאה מ"עולם הביניים" לעולם הבא.[96] לדעתי, דוגמא זו, של הטשטוש בין זהותו של קיידן לזו של אלן, מבטאת גם את הרעיון אותו מנסה קיידן להעביר בציטוט שבתחילת הפרק - כולם שחקנים ראשיים בסיפורים שלהם, וניצבים באלו של האחרים. הסרט לא מייחס חשיבות רבה לזהויות נפרדות או לזמן קבוע וזאת בשביל להעביר את המסר של אותו משפט, שהזהויות של כולם מעורבבות בשל כולם.

ברור כי רבות מהתיאוריות שהוצגו בחלק העיוני אודות משברי זהות באות לידי ביטוי ברגעים שונים בסרט. גילו של קיידן תואם את גיל היעד של השלב השביעי בתיאוריה של אריקסון, שלב שבו המאבק הוא בין יצירה וקיפאון. אין ספק כי כך ניתן להגדיר באופן הטוב ביותר את מצבו של קיידן. מצד אחד - ההזדמנות למנף את הקריירה שלו וליצור יצירה חדשנית ומשמעותית שתסקור את כל חייו, ומנגד, נפשו הפצועה והקפואה, שהולכת ונשברת לאורך הסרט עד שלבסוף נותר קיידן נטול כל זהות עצמית, ונאלץ לאמץ אחת כזו מאדם אחר. הוגדר גם שמשבר זהות בגיל המעבר כולל לא רק הסתכלות קדימה אלא גם אחורה, ומכאן שיש להגדירו כ"חקירה" ולא כ"מסע". אבל קיידן לא עוסק בכלל בעתידו (מה גם שבסוף הסרט לא נותר לו בכלל כזה והוא מת). במקום זאת, קיידן מתעסק רבות בעברו, וכפי שהציגה התיאוריה בתחילת הפרק, ניתן לפרש את כל ההתרחשויות בסרט ככאלו שמבוססות על זכרונות עבר שלו. כך, בהנחה שקיידן ואלן הופכים לאדם אחד, ברור כי הפרסומת שקיידן רואה (מלבד העובדה שדמותו שלו נמצאת בה) כוללת זיכרון עבר של קיידן/אלן - הפיקניק עם האמא עליו אלן מדברת בסוף הסרט. כמו כן, מהרגע בו קיידן מאמץ את זהותה של אלן והופך להיות מנוטרל לחלוטין ניתן לומר כי משבר הזהות שלו נגמר. קיידן גיבש לעצמו זהות ומטרות, אך עשה זו בדרך כה טרגית ומעוררת רחמים, שלא נותר אלא לתהות האם אכן מדובר ב"פתרון" או שמא בהשלמה הנובעת מהבנה של המצב הנתון וחוסר האפשרות לשנותו. מהלך אחרון זה, לקראת מותו הוודאי של קיידן בסוף הסרט (בניגוד לזה התיאורטי בהתחלה), ינותח בהרחבה בפרק הבא.

---

[94] מי שסיפרה ככל הנראה לאוליב אודות הרומן הלא קיים עם אריק היא מריה, חברתה של אדל שסביר להניח שגם ניסתה לפתות את אוליב.

[95] בהמשך, הגבול בין קיידן לאדל ולמציאות בכלל מטשטש יותר ויותר. במונולוג שלה מספרת אלן גם על זכרון ילדות שלה, על בוקר בו ישבה עם אימה לפיקניק בפארק והבטיחה לאימה שבעוד 20 שנה היא תעשה בדיוק את אותו דבר עם ביתה שלה. כאשר הצופה רואה את הסצינה הזו, הוא מבין שמדובר בדיוק באותה סצינת פיקניק מהפרסומת לתרופה בה קיידן צופה בתחילת הסרט (כפי שניתן לראות בשוט 10 בניתוח הסצינה). אלן מספרת במונולוג כי היא לא קיימה את אותה הבטחה, והיא ואריק מעולם לא הביאו ילד לעולם. אם מחברים בין "אריק" של קיידן ל"אריק" של אלן, מאחר שהגבול בינו לבינה לא ברור ממש, ניתן להבין מעט יותר את מהותו של אותו אריק. אוליב מאשימה את קיידן בכך שעזב אותה ואת אדל ומדגישה שעשה זו בשביל לקיים יחסי מין אנאליים עם אריק. בהנחה שמדובר באלן, ייתכן כי אחד מהשניים (סביר להניח שאריק) התעקש על כך שיקיימו יחסים מסוג זה, ומכאן שאלן לא יכלה להביא ילד לעולם ולהגשים את חלומה. כך, כאשר הצופה מחבר את הזהות של קיידן לזו של אלן, ניתן להבין יותר טוב חלקים מסוימים בסרט.

[96] גם לכך ניתן לראות רמז בסצינה שמנותחת בנספח ג', כאשר סרטון הטלוויזיה המצויר שמציג את דמותו של קיידן מספר על כך שהוא מת. מיד לאחר מכן המצלמה עוברת לקיידן, ששוכב על הרצפה ללא כל תזוזה ונדמה למת (שוט 39). גם כאן, קיידן מת בעקבות "הוראה" כלשהי, גורם חיצוני, ולא "מתוך עצמו".

בדומה לקיידן, נדמה שגם ב"להיות ג'ון מלקוביץ'" ישנן דמויות המושפעות מהגדרות חיצוניות או כאלו שאותן הגדרות מעוררות בהן קושי. כאן, בולטים סימנים לבעיות בזהות לא רק אצל קרייג, הגיבור, אלא גם כמעט בכל אחת מהדמויות שבסרט, כולל המשניות שבהן. בנוסף, ניכר כי בעוד ישנן דמויות אשר מאבדות שליטה על עצמן ישנן גם כאלה אשר שולטות באחרים. למעשה, חלק מהדמויות הללו מקיימות את שני הדברים בשלב מסוים בסרט, ורק אחת מהן מתגלה לבסוף כדמות אשר שולטת בלבד ואינה נשלטת כלל. אחת מהדמויות שכן חווה בעיות בזהות היא לסטר, הבוס הזקן של קרייג. כאשר קרייג מגיע למשרדי "לסטר קורפ", הוא פוגש בפלוריס (מארי קיי פלייס), מזכירתו של לסטר. השניים מנהלים דיאלוג קומי במיוחד, במסגרתו ניכר כי פלוריס אינה שומעת היטב את הדברים שקרייג אומר, ומפרשת אותם באופן שגוי.[97] עם זאת, כאשר קרייג נכנס לפגישה עם לסטר ומדבר איתו על פלוריס, לסטר מציין שאינו מבין כיצד היא מצליחה כבר שנים להסתדר איתו למרות לקויות הדיבור שלו. קרייג אומר ללסטר שאין לו שום בעיה בדיבור, אך הוא משיב לו בכך שחנופה לא תעזור לו בראיון. ברור כי לסטר מקבל על עצמו מעין הגדרה חיצונית - בגלל שמזכירתו, פלוריס, לא שומעת היטב את מה שהוא אומר לה וחושבת שהוא אומר דברים אחרים מאלה שאמר, לסטר בטוח שהבעיה היא בו ובדיבור שלו, ושכל אדם אשר מתכחש לבעיה זו של לסטר מונע מתוך אי נעימות להודות בבעיה. מצב זה הינו אבסורדי, שכן לסטר בטוח שיש לו בעיה בדיבור כשבפועל הבעיה היא בשמיעתה של פלוריס. כמו כן, ייתכן כי דיאלוג זה נועד להדגים גם את הנושא של תקשורת בין אנשים. ייתכן כי כפי שיש "קצר בתקשורת" בין לסטר ופלוריס, מצב דומה מתקיים גם בקשרים נוספים בסרט ובחיים בכלל. מדובר במצב בו אדם אחד איננו מסונכרן עם השני או עם ציפיותיו, מה שיוצר התנגשות בין שני גורמים. דוגמא למצב כזה יכולה להיות חוסר ההתאמה בין שאיפותיו של קרייג עם הגילוי אודות הפורטל לראשו של מלקוביץ' לבין אלו של מקסין, כפי שתואר בפרק הקודם.

מן הסתם, גם דמותו של ג'ון מלקוביץ' מאבדת מזהותה לאורך הסרט, ומושפעת יותר ויותר מגורמים חיצוניים. תחילה, כאשר הפורטל לראשו של מלקוביץ' מתגלה, מלקוביץ מאבד רק מהפרטיות שלו, מאחר שבכל רגע נתון יכול להימצא אדם אחר בראש שלו ולהיות חשוף לפרטים האינטימיים ביותר לגביו.[98] בהמשך, כאשר קרייג הבובנאי מצליח להשיג שליטה על מלקוביץ', מאבד השחקן כל שליטה על גופו. ישנם רגעים בהם ניתן לראות כי מלקוביץ' האמיתי מצליח לתפוס שליטה ולגבור על קרייג, אך מדובר ברגעים קצרים וזניחים. בסופו של דבר מי ששולט בג'ון מלקוביץ' ומתוך כך גם בזהותו בחצי השני של הסרט הוא קרייג בלבד. קרייג מכוון את מלקוביץ' למקומות אותם הוא רוצה לכוון אותו, ויוצר לו תדמית שונה מזו האמיתית - מלקוביץ' כבר לא שחקן אלא בובנאי מצליח. מלקוביץ' מאבד כל זהות אישית ומוגדר אך ורק על ידי כוח חיצוני ששולט בו - קרייג.

---

[97] דוגמא לכך מגיעה כאשר קרייג אומר לפלוריס ששם המשפחה שלו הוא "שוורץ", והיא בתגובה פונה אליו כ"מר חוארז".

[98] בזכות חדירה לפרטיות זו, במסגרתה היא נכנסת לגופו של מלקוביץ' בעודו מתקלח ונהנית מכך, לוטי מבינה כי ייתכן שהיא למעשה גבר בגוף של אישה.

ניתן גם לבחון את דמותה של לוטי, אשתו של קרייג, ככזו החווה משבר זהות. כפי שצוין בחלק העיוני, לפי באומייסטר, שפירו וטייס ניתן לנתח את המושג "משבר זהות" לשני מובנים מצומצמים יותר. אחד מאותם הסוגים הוא "הקונפליקט הזהותי", במסגרתו אדם מגיע למצב בו יש לו שתי מחויבויות הסותרות אחת את השנייה. בשביל לפתור את הקונפליקט, על האדם "לבגוד" באחת מהמחויבויות שלו, מה שעלול לגרום למשבר זהותי, במסגרתו ירגיש האדם שאיננו חי בצורה שבה נועד לחיות. משבר מסוג זה מתבטא באופן מוחלט בדמותה של לוטי. מצד אחד, לוטי רוצה, מן הסתם, שביתה יתנהל באופן השפוי ביותר, והעובדה שהיא נדמית לחזקה יותר מקרייג מבחינת השליטה על המתרחש בבית, מצביעה על כך שככל הנראה היא גם זו שתצטרך לשמור על איזון בחיי היום-יום של הזוג. כמו כן, בתחילת הסרט לוטי מדברת על כך שהיא הייתה רוצה ללדת ילד, מה שמראה על כוונותיה לשמור על הזוגיות שלה עם קרייג ולהתנהל באופן הכי נורמלי שאפשר. עם זאת, לוטי גם מהווה גורם משמעותי לכאוס בבית שלה ושל קרייג. היא מביאה, מסיבות לא ברורות, חיות רבות לבית ומגדלת אותן כשם שהיו ילדיה. הימצאותן של החיות בביתם של לוטי וקרייג מובילה לחיי יום-יום לא נורמליים של הזוג, ונדמה כי כל עוד בעיה זו לא תיפתר, הזוג לא יוכל להתנהל באופן שבו היו רוצים להתנהל, ובטח שלא להביא ילד לעולם כאשר ישנו קוף שמסתובב חופשי בבית. כאן, לוטי צריכה לבחור איזו מהמחויבויות שלה - חיי המשפחה שלה או תשוקותיה וחיי העבודה (ההתעסקות עם חיות, ואולי גם הגורם להימצאותן של החיות בבית) - חשובה לה יותר מהשנייה. בין אם תבחר להמשיך באורח החיים ההזוי שלה, או לחילופין תתעשת על עצמה ותוציא את חיות המחמד הרבות מהבית, לוטי תיאלץ לוותר על חלק מסוים מהזהות שלה, על משהו שמגדיר את מי שהיא. למקרה שלא די בכך, עם החשיפה של הפורטל לראשו של מלקוביץ', לוטי נכנסת למשבר זהות מההיבט המיני. לוטי מבינה כי היא רוצה לחיות כגבר, ואף מנהלת רומן עם מקסין, מושא תשוקתו של קרייג, דרך מלקוביץ'. גם כאן נאלצת לוטי לבחור בין שתי מחויבויות - תשוקותיה וזהותה המינית האמיתית או חיי המשפחה הקיימים שלה והזוגיות עם קרייג. במקרה זה, לוטי בוחרת באופציה הראשונה, וממשיכה לנהל מערכת יחסים עם מקסין. את החלטה זו ניתן לראות כמה שהוגדר בחלק העיוני כ"פריצה" של הדמות ממשבר הזהות שלה, כאשר במקרה זה אותה פריצה היא שינוי של נטייה מינית, ניהול רומן ואפילו כוונה לשנות מין. עם זאת, לוטי לא מספיקה לממש היטב את תשוקותיה או להתחיל בתהליך שינוי מין, ונכלאת על ידי קרייג בכלוב ועוזרת לו, בלית ברירה, לפתות את מקסין. מקסין מתרשמת מיכולות השליטה של קרייג במלקוביץ', וכאשר היא מגלה שמדובר בקרייג ולא בלוטי, היא מחליטה להמשיך לנהל את הרומן עם קרייג/מלקוביץ'. הפעם, מדובר במערכת יחסים ארוכה יותר, כאשר במקביל אליה לוטי חוברת לחבורתו של לסטר המתכוונת לשלוט בגופו של מלקוביץ' במקום קרייג. לבסוף, כאשר קרייג משתכנע לצאת מגופו של מלקוביץ' ולחיות עם מקסין בתור קרייג, הוא מגלה שזו כבר הספיקה להתאחד עם לוטי והחזירה את הקשר של שתיהן לקדמותו. הסרט נגמר במימוש של הרומן של לוטי (הנותרת אישה, למרות הכל) ומקסין, המגדלות יחד את ביתם של מקסין ומלקוביץ' (שנוצרה כאשר לוטי הייתה בתוכו), בתוכה כלוא קרייג. לוטי משנה את מטרותיה בסרט כמה פעמים, ומסיימת אותו בניהול מערכת יחסים עם מקסין, מה שהיווה את הפריצה שלה ממשבר הזהות במסגרתו הרגישה שהיא כלואה בגוף שלא מתאים לה.

את דמותה של מקסין קשה לאפיין כאחת שחווה משבר זהות, וניתן אפילו לומר שהיא כזו שגורמת למשברים מסוג זה. מקסין מחליפה שוב ושוב בין בני הזוג שלה - מפתה את קרייג (גם אם

ללא כוונות מיניות ממשיות כלשהן) בכדי להיכנס איתו לעסק, מתחילה ברומן עם לוטי/מלקוביץ׳, עוברת למערכת יחסים עם קרייג/מלקוביץ׳ ולבסוף מנהלת זוגיות של ממש עם לוטי (בגופה האמיתי). נדמה כי אם נדמה היה שקרייג (גם בהמשך, בתור מלקוביץ׳) הוא בובנאי מוכשר המסוגל אפילו לשלוט באדם (מלקוביץ׳), הבובנאית האמיתית בסרט היא דווקא מקסין, שמצליחה לתמרן ולשחק בראשן של דמויות שונות, בין אם מדובר בקרייג, לוטי או מלקוביץ׳. שלושת הדמויות הללו מאבדות באופן מסוים את הזהות שלהן בעודן נשלטות בעקיפין על ידי מקסין. לדוגמא, כאשר קרייג חי עם מקסין בעוד הוא נמצא בגופו של מלקוביץ׳, היא נותנת לו את הרושם שהזוגיות שלהם תמשיך גם במידה ויחזור לגופו האמיתי. אך כאשר קרייג אכן עושה זאת, הוא מגלה שמקסין כבר שבה לנהל זוגיות עם לוטי.[99] נדמה כי מקסין היא הדמות היחידה בסרט שיש לה שליטה של ממש על חייה, על גופה ועל זהותה. אף אדם לא גורם לה לוותר על מרכיבים מסוימים של חייה, גופה לא נשלט דרך פורטל כלשהו והיא בכלל לא מרגישה צורך לראות איך זה להיכנס לגופו של מלקוביץ׳,[100] מאחר שהיא ככל הנראה בטוחה במקומה ושלמה עם זהותה.

למרות כל הניתוחים שנעשו עד כה, ברור כי משבר הזהות העיקרי הנמצא בסרט הוא זה שחווה קרייג, שבא בהמשך למשבר התעסוקתי שהוצג בפרק הקודם. עד הגילוי של הפורטל לראשו מלקוביץ׳, ניתן היה לאפיין את קרייג בעיקר כאדם עצלן, קנאי, חסר מוטיבציה ונרגן. כאשר הוא מספר למקסין אודות הפורטל וזאת משכנעת אותו להפוך את הפורטל לעסק במקום לבדוק את המהות שלו, קרייג מתנהל כמעין בובה על חוט, כנוע אל מול הכריזמה של מקסין, ומסכים להצעתה. מכאן, נדמה שקרייג מאבד שליטה מסוימת על חייו, בעיקר בתחום הזוגי. הוא זונח לגמרי את הזוגיות עם לוטי (ולבסוף גם משתמש באלימות כלפיה) ומתמסר למקסין שדוחה אותו. תפנית נוספת בחייו של קרייג מתרחשת כאשר הוא מצליח לראשונה לשלוט בגופו של מלקוביץ׳, ובהמשך עובר לחיות בתוכו תוך כדי מימוש תשוקתו למקסין. מצד אחד, לקרייג יש סיכוי עם מקסין רק בתוך שחקן מפורסם. עם זאת, ניתן גם להסתכל על כך לפי דמותו של קרייג - ייתכן שאותו סיכוי איתה נובע דווקא מביטחון שקרייג צובר במסגרת היותו ג׳ון מלקוביץ׳. כאשר הוא קרייג, הוא נדמה לביישן למדי מול מקסין, אך כאשר הוא מלקוביץ׳, ניכר כי לקרייג יש יותר ביטחון עצמי מול מקסין ושהוא נמצא ב״אזור הנוח״ שלו. לכן, ייתכן כי דווקא השהייה בתוך ג׳ון מלקוביץ׳ מספקת לקרייג סיפוק מסוים ולא מעוררת משבר כפי שקורה ללוטי, ולמעשה נדמה כי ההשפעות של הפורטל על חייו של קרייג מתבטאות הרבה יותר בפן התעסוקתי והמשפחתי מאשר הזהותי והאישי. עם זאת, כפי שסרטיו של קאופמן מוכיחים שוב ושוב, אין ספק כי התמונה האמיתית מורכבת יותר משנדמה. המפתח לכך נמצא בסצינה הפותחת של הסרט - ״מחול האכזבה והייאוש של קרייג״, כפי שמוסבר במחקרו של גבי דימיטריקופולו (Gevi Dimitrakopoulou) העוסק, בדומה לעבודה זאת, בחיפוש אחר זהות בסרטיו של קאופמן.[101]

---

[99] מקסין גם ביצעה מניפולציה בקרייג כאשר הצליחה לשכנע אותו להפוך את הפורטל לראשו של מלקוביץ׳ לעסק, וגרמה לו לוותר על רצונותיו שלו, ולמעשה גם על חלק מסוים מזהותו.

[100] מקסין נכנסת לראשו של מלקוביץ׳ פעם אחת בלבד, וגם אז רק בשביל לברוח מלסטר וחבורתו בסוף הסרט.

[101] Dimitrakopoulou, Gevi, ״The Search for the Self in Charlie Kaufman's Films: A Lacanian Reading״.

הדבר הבולט ביותר בבובה ב"מחול האכזבה והייאוש" הוא הדמיון החיצוני שלה לקרייג. ברור, כיאה לסרט שנכתב על ידי קאופמן, שלא מדובר בדמיון מקרי אלא בכזה שנועד לסמל משהו מעבר למישור התוכני של הסרט, בדומה לקטעים מ"סינקדוכה, ניו יורק" בהם מושתלת דמותו של קיידן בקטעים בטלוויזיה. במסגרת אותו מופע, הבובה, הנשלטת על ידי קרייג, מהלכת בחדר עד אשר היא מבחינה במראה ורואה בה השתקפות של עצמה. ברגע זה, למעשה, מתחיל השלב שנועד ככל הנראה לסמל את משבר הזהות שקרייג יחווה במהלך הסרט. נדמה כי הבובה איננה מזהה את ההשתקפות שלה, מאחר שהיא מתקרבת למראה בכדי לוודא שאכן מדובר בכזו, ונוגעת בה. כאשר בובתו של קרייג מגלה שמדובר בהשתקפות שלה, היא מגיבה בהיסטריה[102] ומנפצת את המראה. בעוד הבובה מרחפת בחדר ללא שליטה, היא מבחינה בחוטים על ידיה. היא מסתכלת למעלה ורואה את קרייג, שנראה כמוה ושולט בה. כאן מבינה הבובה את קיומה כבובה (ולא כאדם כפי שאולי חשבה), הנשלטת על ידי גורמים חיצוניים. הבובה מבינה כי מרבית, אם לא כל, הדברים שמגדירים אותה איננה נובעים ממנה אלא מאדם אחר, אשר למעשה מעצב את זהותה של הבובה לפי רצונותיו. ההיסטריה אותה חווה הבובה מובילה לאיבוד שליטה שלה על גופה, עד אשר היא קורסת על הרצפה, פצועה וחלשה. ניתן לומר שכאשר הבובה דוחה את ההשתקפות שלה, היא למעשה דוחה את זהותה האמיתית. אך הבובה מהווה גם בבואה כלשהי של קרייג, מה שאומר שגם הוא מסרב להכיר בזהותו האישית - ומה שווה זהות של אדם אם איננו מכיר בה? לכן, נדמה כי המטרה העיקרית של סצינה זו (ומאחר שמדובר בסצינה הפותחת של הסרט, אין ספק כי עליה להיות מלאת משמעות) היא להציג את נושא הזהות, שעומד במרכז עלילת הסרט, יחד עם הרעיון של שליטה בעצמך ובאחרים. ברור כי כאשר אדם מאבד שליטה על חייו (כמו הבובה) ונשלט על ידי גורמים חיצוניים, זהותו האישית איננה חשובה יותר. אותה זהות יכולה להשתנות בגלל גורמים חיצוניים או לנסות לפרוץ ולהתבטא בחייו של האדם, אך כל עוד אין לה שליטה על אותו אדם, כל עוד היא איננה ב"כלי" מתאים, היא חסרת משמעות. כמו כן, הסצינה מהווה מעין רמז מטרים להמשך עלילתו של קרייג בסרט, שעומד להגיע למצב דומה לזה שהבובה נמצאת בו.

בעודו נמצא בחיים אשר אינם מספקים אותו, קרייג נאלץ למצוא לעצמו זהות אחרת, איתה יהיה שלם. הוא מוצא זאת, כמובן, בג'ון מלקוביץ'. קרייג נהיה אובסיבי לפורטל ולמלקוביץ' בכלל, או במילים אחרות - ל"להיות מישהו". בתור עצמו, קרייג לא מרגיש שזהותו מגובשת, אך בתור מלקוביץ', ניכר כי הוא בטוח במקומו. אך לא מדובר בפתרון של אותו משבר זהות עבור קרייג. במהרה מתגלה כי גם בתור מלקוביץ' קרייג לא יכול לברוח מזהותו האמיתית, ונאלץ להתכחש לה. כפי שהגדיר זאת כריסטופר פאלצון (Falzon) בספרו של דיוויד לרוקה[103] משנת 2011 אודות הפילוסופיה של קאופמן - קרייג משתלט על מלקוביץ' במטרה לאמץ את זהותו, אך מאחר שהשתלטות זו כוללת דיכוי מוחלט של מלקוביץ' עצמו, קרייג מגיע למצב בו הזהות של מלקוביץ' מורכבת בלבד מזהותו שלו. אותם מאפיינים של מלקוביץ', אותם רצה קרייג לאמץ, אינם באים לידי ביטוי כל עוד הוא בתוך מלקוביץ'. כך, כאשר קרייג מבצע שוב את "מחול הייאוש והאכזבה", הפעם בתוך מלקוביץ', אין שום הפרדה בין הבובה לבובנאי. לכן, כאשר קרייג/מלקוביץ' שובר את

---

[102] את אותה תגובה קיצונית וחסרת פרופורציות, ניתן לאפיין כסוג של התקף חרדה, בדומה לזה שחווה קיידן בסצינה שמנותחת בנספח ג'.

[103] Falzon, Christopher, 2011, "On Being John Malkovich and Not Being Yourself", "The Philosophy of Charlie Kaufman" (46-65).

המראה כפי שעשתה זאת הבובה בתחילת הסרט, ניכר שהוא מבין באותו רגע שנותר עם זהותו המקורית והלא רצויה, ולא אימץ אליה מאפיינים מזהותו של מלקוביץ'. מצב זה ממשיך עד אשר קרייג נאלץ לצאת מגופו של מלקוביץ', שלב בו נדמה שמשבר הזהות שלו אכן נגמר. בפרק הבא, אנסה לבחון האם הסתיימות המשבר של קרייג התבטאה באופן חיובי (כפתרון של המשבר) או שמא באופן שלילי (כלומר, קרייג נותר במצב של "קיפאון", כפי שהגדיר זאת אריקסון).

בדומה ל"להיות ג'ון מלקוביץ'", גם ב"אדפטיישן" ניכר כי לא רק הגיבור (במקרה זה - צ'ארלי קאופמן) חווה סוג כלשהו של משבר זהות. תמונה דומה מוצגת גם בדמותה של סוזן אורלין (סטריפ), מחברת הספר לפיו קאופמן כותב את התסריט. במקרה זה, נדמה כי עיקר ההתעסקות בנושא הזהות סובבת סביב תשוקותיו של האדם. באחד מהמונולוגים הזכורים ביותר בסרט, שלקוח מתוך "גנב הסחלבים" שכתבה אורלין, היא מדברת באופן ישיר על כך שהיא מרגישה מחסור בתשוקה כלשהי. כפי שניתן לראות מדמותה, אורלין מרגישה שהיא חיה חיים די מבוזבזים, מאחר שאיננה מוצאת דבר כלשהו - "תשוקה" - הנותן לה סיבה לפעול בצורה מסוימת. היא מגיעה לתובנה זאת בעקבות הפגישות עם ג'ון לרוש, בהן היא נחשפת לתשוקתו העזה לסחלבים. אמנם מדובר בזן פרחים מסוים, אך עבור לרוש זהו דבר המצדיק נסיעות מסביב לעולם ואף גניבה של אותם סחלבים. בשביל לרוש, התשוקה שלו היא מעין מקור פרנסה.[104] כמו כן, בהמשך גם מתבררים מעט המניעים של לרוש לגניבת הסחלבים - הוא עושה זאת עבור שבט הסמינול (Seminole),[105] שחבריו מעוניינים בסוג מסוים ונדיר של סחלב - סחלב רפאים (Ghost Orchid), בשביל לייצר סם הגורם לריתוק. אורלין מסבירה לקורא שההסתכלות על לרוש ותשוקתו לסחלבים בכלל, ולסחלב הרפאים בפרט, ריתקה אותה, וכך גרמה לה להבין מהי התשוקה שלה - התשוקה לדעת איך זה מרגיש שיש לך תשוקה למשהו.[106] בהמשך הסרט נדמה שאורלין מוצאת סוג של תשוקה ממשית, גם אם היא לא מכירה בה - תשוקתה ללרוש, בו היא ללא ספק מתאהבת. מאותו הרגע שהצופה מבין זאת, הוא יכול לראות בבירור את סדר העדיפויות של אורלין, שלא נוסעת להיפגש עם לרוש בשביל להתקדם בספר או בשביל למצוא את סחלב הרפאים,[107] אלא בשביל לרוש עצמו. תשוקה זו של אורלין ללרוש ותשוקתו של לרוש לסחלבים ניכרות כמאפיינים חשובים בזהותו של האדם. נדמה כי אחד מהרעיונות אותם מנסה להעביר קאופמן בסרט הוא החשיבות שיש לתשוקות של האדם במסגרת הגדרת זהותו.[108] אותן תשוקות הן מה שמכוון את האדם בחייו, ומה שגורם לו,

---

[104] באחת משיחותיו של לרוש עם אורלין, מגלה הצופה שלא תמיד התעסק בסחלבים. בעבר, לפי לרוש, הוא החל לאסוף באופן כפייתי צבים או מאובנים, שהם היו אלה ששימשו כתשוקות שלו, כל אחת בזמנה. נדמה כי לרוש עובר בין תשוקות - מצבים למאובנים וממאובנים לסחלבים (ומסחלבים למושא תשוקה אחר, סביר לשער) - וכאשר הוא מגיע לאחת חדשה, מתחיל להתנכר לקודמת. אל מעבר זה בין תשוקות ניתן להתייחס כסוג של הסתגלות, אדפטצייה (בהתאם לשמו של הסרט) שלרוש עובר.

[105] שבט אינדיאני.

[106] "I suppose I do have one unembarrassed passion. I want to know how it feels like to care about something passionately" (Adaptation, 00:26:31).

[107] הוכחה לכך נמצאת כאשר אורלין נחשפת סוף סוף לאותו סחלב, וניכר כי איננה מתרגשת במיוחד.

[108] כפי שמנסחים זאת גם צ'ארלי וגם דונלד במהלך הסרט - "You are what you love".

במקרים של משבר, "לפרוץ" מאותו קיפאון ולממש את רצונותיו.[109] התשוקות ממקדות את מטרותיו של האדם, ובמקרה זה - של אורלין, ועוזרות לו להתמודד באופן מוצלח יותר עם העולם ולהגיע להגדרה עצמית.[110] למעשה, ניתן לטעון כי התשוקות של האדם הן מה שמניע אותו למעשים מסוימים בתחומים רבים - בתחום המקצועי, אדם יעסוק במקצוע שמעניין אותו, בתחום הזוגי, הוא יתקרב לאלו אשר מושכים אותו ובתחום הפנאי (וחיי היום-יום שלו), הוא ככל הנראה יפתח תחביבים אשר קשורים לדברים שמסבים לו הנאה וסיפוק. כך, לא רק שהתשוקה עצמה מגדירה את האדם (דרך רצונותיו ושאיפותיו), אלא שהיא גם הכוח שמניע אותו למקומות, "סטטוסים", מסוימים בחייו, אשר מהווים מרכיב משמעותי בהגדרותו העצמית ובזהותו.

בדומה לתשוקות של לרוש לסחלבים, צבים ומאובנים ולתשוקות של אורלין לידיעה של תשוקה מהי וללרוש, גם צ'ארלי קאופמן (הדמות) חווה תשוקות במהלך הסרט. מלבד התשוקה המובנת מאליה של צ'ארלי להצלחה מקצועית ולסיום התסריט, ניכר כי יש לו תשוקה גדולה לנשים, תשוקה אותה הוא לא מצילח לממש היטב.[111] נדמה כי הנשים עבור צ'ארלי הן כמו הסחלבים עבור לרוש. קאופמן (התסריטאי) משתמש בסרט בסחלב כסמל לאהבת אמת - דבר לא מושג, ואולי גם סוג של אשלייה. כאשר תשוקתו של צ'ארלי לכתיבת התסריט מתערבבת עם תשוקתו הלא ממומשת לנשים, הוא מתחיל לפנטז על דמותה של אורלין, ונדמה כי מתחיל להתאהב בה, על אף שמעולם לא פגש אותה. עם זאת, כשצ'ארלי מגלה שאורלין נחשפה לסחלב הרפאים ולא התרשמה ממנו כפי שהייתה רוצה, נדמה כי חלה זילות של דמותה בעיני צ'ארלי. לפתע, הצופה נחשף לצדדים אחרים של הדמות שלא היו גלויים קודם ומקדמים את העלילה - השתתפותה באתר הפורנו שלרוש מנהל, הרומן שהיא מנהלת איתו ושיתוף הפעולה שלה בעסק הסמים שלו. ברגע שצ'ארלי מאבד את התשוקה שלו לאורלין, הוא מתחיל להתנכר אליה ולהציגה באור שלילי למדי בתסריט שלו.[112] לאורך מרבית הסרט הצופה לא נחשף לאף סיטואציה בה צ'ארלי מנהל קשר מוצלח עם אישה,[113] וגם כאשר נדמה שכל התנאים עומדים לטובתו, הוא נתקף בביישנות וחרדה ולא מממש את תשוקתו. רגעים אלה מתרחשים בעיקר בסצינות של צ'ארלי ואמיליה (קארה סימור), בה הוא מאוהב, אך לא מעז לצעוד מעבר לכך. אותן "רגליים קרות", אי היכולת לממש את תשוקותיו, הן לא המרכיב היחיד שניכר בדמותו של צ'ארלי שמבטא סוג של משבר, לרבות משבר

---

[109] ואכן, כפי שהוצג בחלק העיוני, אורלין מדגימה את אחת הדוגמאות הנפוצות ל"פריצה" ממשבר ומנהלת רומן מחוץ לנישואים עם לרוש.

[110] "There are too many ideas and things and people. Too many directions to go. I was starting to believe the reason it matters to care passionately about something is that it whittles the world down to a more manageable size" (00:55:52).

[111] תשוקה נוספת אך מינורית של צ'ארלי המתבטאת בסרט היא זו שגורמת לו להתעסק במחשבותיו על ראשית האנושות (כפי שמראה הסיקוונס ההיסטורי בתחילת הסרט) והאבולוציה (התעסקות שמתבטאת בכך שהצופה נחשף לדמותו של צ'ארלס דארווין, שמת הרבה לפני כן, מתוך דמיונו של צ'ארלי במהלך הסרט). ניתן לומר כי גם באבולוציה מדובר בסוג של הסתגלות של האדם, באדפטצייה.

[112] כך, אורלין, שנדמתה בתחילת הסרט כאחת מהדמויות בסרט שמייצגות את הטוב ואף את הנחשק, הופכת להיות סוג של אויב, אנטגוניסט. שינוי זה בתדמיתה מגיע כמעט במקביל להפיכתו של הסרט למופרך ולא הגיוני יותר משהיה עד אותו שלב, מה שמדגיש את העובדה שמטרתו של קאופמן באותם רגעים היא לאו דווקא לתאר את המצב כפי שהיה, אלא להתעסק יותר במובן הרעיוני והאלגורי של הסרט.

[113] סיטואציה מוצלחת מסוג זה מגיעה רק ברגעיו האחרונים של הסרט, כפי שיפורט בהמשך.

זהות. בדומה לדמויות שונות שהוצגו בשני הסרטים שנותחו קודם, גם כאן ניכר כי צ׳ארלי חווה את המציאות בצורה מעט מוגזמת, מה שמתבטא בין היתר בתחילת הסרט כאשר הוא מזלזל בעצמו ומדבר על כך שהוא קירח, למרות שלצופה ברור שיש לו שיער וניתן לומר עליו שהוא לכל היותר ״מקריח״, ולא קירח לגמרי כפי שהוא כנראה חושב. כך, גם דמותו של צ׳ארלי מוצגת כדמות חרדתית, מדוכאת ואף מנותקת מעט מהמציאות (אם כי יותר שפויה ומיושבת מאשר קרייג וקיידן).

עיקר הניתוחים של הסרט מההיבט הזהותי עוסקים בדמותו של דונלד, אחיו של צ׳ארלי, שכאמור לא קיים. סביר להניח שהמטרה של קאופמן ביצירת דמותו של דונלד היא ביטוי של חלק אחר של צ׳ארלי. ניתן לומר שמדובר בצד אמיץ יותר (שכן דונלד זוכה להצלחה עם בנות המין הנשי) אך גם קונפורמיסטי יותר (מה שמתבטא בתסריט הקלישאתי, כביכול, של דונלד) של הגיבור, ומתוך כך גם של התסריטאי. בדומה לבובה מתחילת הסרט ״להיות ג׳ון מלקוביץ׳״, נדמה כי גם דונלד משמש כסוג של בבואה של הגיבור. אך הפעם, ניכר כי במקום להזדהות איתה (כפי שקורה לבובה בעודה מבינה כי היא מבוססת על קרייג) צ׳ארלי רק מתנכר לה. הפעם, מדובר בבואה המציגה צד של הגיבור בו הוא כלל לא מעוניין ואף סולד ממנו. לכן, ניתן לומר שגם אורלין וגם צ׳ארלי, שחווים משבר, משתמשים בגורם מסוים בשביל לפצות על חסך כלשהו שהם מרגישים. בעוד שאורלין מנסה לפתח תשוקה לסחלבים רק בשביל לגלות שאיננה ממשית,[114] קאופמן (התסריטאי ומתוך כך גם הדמות) מנסה לדחות את הפורמולה הנדושה של סרט הוליוודי בכך שהוא יוצר לעצמו כפיל. כך, כל אחד משתמש בשיטותיו שלו (עבור אורלין מדובר ביצירת תשוקה ועבור קאופמן מדובר ביצירת דמות) בשביל להתקרב ל״אני״ האמיתי שלו, בשביל להבין היטב את זהותו. כמו כן, בכדי להבין באופן עמוק יותר את מהותו של דונלד,[115] ניתן להיעזר, כרגיל, ברעיונות קטנים וזניחים שקאופמן שותל בסרט אך מייצגים דברים גדולים הרבה יותר, שמשנים את תפיסתו של הצופה.

מפתח אפשרי להבנה מזווית אחרת של נושא הזהויות בסרט טמון בתסריט שדונלד כותב במהלכו - ״השלושה״. כפי שתואר בפרק הקודם, התסריט עוסק ב״בשוטר הרודף אחר רוצח סדרתי שחוטף בחורה, שלבסוף מגלה כי הוא, הרוצח והבחורה הם אותו אדם בעל פיצול אישיות״. בעודם משוחחים על התסריט, דונלד מסביר לצ׳ארלי שהשוטר נהיה אובסיבי בנוגע לזהותה של הבחורה החטופה, ובתוך כך מתאהב בה על אף שמעולם לא נפגשו. כך, הבחורה הופכת להוות עבור השוטר מעין מטרה לא מושגת, ״הגביע הקדוש״.[116] כאשר הצופה מתעמק הן בעלילה של ״השלושה״ והן בזו של ״אדפטיישן״, הוא יכול להבחין כי האחד מייצג את השני ועוזר להבנתו. הדמיון בין הדמויות מתבצע כך שהבחורה מייצגת את אורלין, הרוצח שחוטף את הבחורה מייצג את לרוש והשוטר מייצג את צ׳ארלי/דונלד (מאחר שניתן לטעון שמדובר בשני צדדים שונים של אותה אישיות). אכן, לאורך הסרט צ׳ארלי מפתח אובסיביות לדמותה של אורלין ואולי אף מתאהב בה (כפי שניתן להסיק מהסצינה בה הוא מדמיין את עצמו שוכב איתה), מבלי לפגוש אותה מעולם.[117]

---

[114] ייתכן שקאופמן מנסה להעביר כאן מסר עמוק יותר, הנוגע לאמיתותן של אותן תשוקות.

[115] בהנחה שאכן יש אחת כזו.

[116] The Holy Grail.

[117] גם כאשר מזדמנת לו הזדמנות שכזו, צ׳ארלי בוחר שלא לנצלה ומתעלם מאורלין.

כמו כן, כאשר הצופה מגלה על מערכת היחסים בין אורלין ללרוש ועל העובדה שהם משתפים פעולה בגידול סמים נדירים, ניכר כי הצופה, שעד אותו שלב הוצגה בפניו אישיות אחרת לגמרי של אורלין, מרגיש כי היא למעשה שבויה של לרוש, שנגררת אחרי חייו המסוכנים מכורח ההתאהבות ולא מתוך רצון. לכן, בהנחה שהיא אכן מדרדרת למצב של פשיעה בעקבות התאהבותה העיוורת בלרוש, ניתן לומר שאורלין משמשת כמעין חטופה שלו. אם כן, התגלית ב"השלושה" יכולה גם לשפוך מעט אור על ההבנה של "אדפטיישן". בהנחה שצ'ארלי/דונלד, אורלין ולרוש נועדו לייצג כולם את אותה דמות (השוטר - צ'ארלי/דונלד), ניתן לומר כי שלושתם (או למעשה, ארבעתם) מהווים חלקים שונים של דבר אחד, זהות אחת. בעוד לרוש מייצג את הצד פורע החוק של קאופמן (התסריטאי), אורלין את הצד הכנוע והנגרר, דונלד את הצד העוסק ביצירות "מיינסטרים" וצ'ארלי (כביכול קאופמן עצמו) את הצד הנסיוני, המבריק וחסר הביטחון - כולם יחד מייצגים ישות אחת, כשככל הנראה מדובר באותו אדם שיצר אותם. כאשר מאחדים את כל החלקים הללו ניתן ליצור שלם, או כפי שקאופמן בחר לנסח זאת בסרטו הראשון כבמאי - סינקדוכה. כאשר מגיעים לישורת האחרונה של הסרט, ניתן לבדוק האם יש פתרון כלשהו למשבר הזהותי שצ'ארלי חווה (שגרם לו ליצור לפחות אלטר-אגו אחד), והאם החלקים הללו, בין אם מדובר בצ'ארלי ודונלד בלבד ("הקאופמנים") או שמא גם באורלין ולרוש, מצליחים לייצג שלם. בדיקה מקיפה שכזו תימצא בפרק הבא של העבודה.

לסיכום פרק זה, נדמה כי שלושת הגיבורים - קיידן, קרייג וקאופמן, שעברו מספיק תלאות מההיבט המקצועי בחייהם כפי שתואר בפרק הקודם, כעת נעמדים מול משבר מהותי אף יותר. ניכר כי בשביל להציג את משבר זה ולהתמודד איתו, מנסים הגיבורים (ולמעשה גם קאופמן עצמו כתסריטאי) לייצר בבואות, השתקפויות של עצמם, שנועדו לעזור להם להבין באופן אובייקטיבי כיצד הם נראים, או שמא לא היו רוצים להיראות. ב"סינקדוכה, ניו יורק" קיידן יוצר הפקת תיאטרון במסגרתה כל אדם על הסט זוכה לכפיל שישחק אותו, מה שאומר שגם אותו כפיל יזכה לדמות וחוזר חלילה. ב"להיות ג'ון מלקוביץ'" קרייג עושה זאת באמצעות שליטה בבובה, בין אם מדובר בכזו מעץ או בג'ון מלקוביץ' עצמו, אשר מראה את מצוקתו של קרייג בהימצאותו עם זהותו הנוכחית ואי היכולת שלו להשתחרר ממנה ולאמץ אחרת. ב"אדפטיישן" קאופמן (הן הבדיוני והן האמיתי) יוצר דמות פיקטיבית של אח תאום שלו, דונלד, אשר נועדה לשמש כמעין אלטר-אגו, ולהציג צדדים שונים, ולעיתים אף לא רצויים, של עצמו, אשר משלימים את אלו שלו. בעת ההתמודדות עם קשיים קיומיים אלו, ניכרות אצל הגיבורים תופעות רבות המזוהות בספרות המקצועית ככאלו שמאפיינות משבר זהות. שלושת הגיבורים, אנשי יצירה במקצועם, נתקלים בקיפאון, ולא מצליחים לכתוב תסריט, להעלות הצגה או לממש את השאיפה שלהם. כמו כן, ניכר כי שלושת הגיבורים חווים סוג של "מחסור זהותי", גירעון בהתחייבויות אשר נובע בעיקר משינויים מקצועיים ומשפחתיים שהם עוברים במהלך הסרט וגורמים להם להרגיש חסרי הכוונה, חסרי זהות ובמצוקה. בעוד שחלק מהגיבורים פורצים מעט מאותו משבר באמצעות ניהול רומן (קרייג וקיידן) או באמצעות הגדרה מינית מחודשת (קיידן), ניכר כי כולם עדיין נותרים חסרי ביטחון, שבורים, ולא מצליחים לממש את תשוקותיהם האמיתיות. כאשר צ'ארלי מתחיל לצאת עם מישהי - הוא לא מצליח להתקרב אליה. כאשר קיידן מתחיל לשכב עם נשים שונות לאחר הפרידה מאשתו - הוא לא מצליח לתחזק קשר של ממש. אפילו כאשר קרייג חי עם אהובתו, מקסין - הזוגיות לא מחזיקה מעמד זמן רב ופוגעת בו כמו בומרנג. כמו כן, ניכר כי רבים מהמשברים שחוות כל

הדמויות השונות בשלושת הסרטים נובעים מדברים אשר התרחשו בעברה של הדמות - ג'ון מלקוביץ' נכנס לפורטל לתוך עצמו ומגלה הזיה פסיכוטית שמבוססת על זכרונות עבר שלו, לוטי שוורץ מגלה כי הזהות המינית שלה שונה מזו שחשבה שיש לה, מה שנובע ככל הנראה מעבר שלא עודד פיתוח זהות, קיידן קוטאר חי במעין "עולם ביניים" המבוסס כולו על זכרונות עבר שלו וצ'ארלי קאופמן אף מרחיק לכת ועוסק בעבר הרחוק מאוד, בעודו מהרהר בנושאים דוגמת האבולוצייה - כך, ניכר כי כפי שהגדיר זאת קונווי בשנת 1997, משבר הזהות באמצע החיים איננו "מסע" אלא דווקא "חקירה". לבסוף, כל אחד משלושת הגיבורים הללו ניצב לקראת קיצו של המשבר אותו הוא חווה. מהלך סופי זה ינותח בהרחבה בפרק הבא - "פתרון".

שלב שלישי

פתרון

“We're all one thing, Lieutenant. That's what I've come to realise. Like cells in a body. 'Cept we can't see the body. The way fish can't see the ocean. And so we envy each other. Hurt each other. Hate each other. How silly is that? A heart cell hating a lung cell.”

(Cassie,"The Three")

בסופו של הסרט "אדפטיישן", אשר נכתב על ידי צ'ארלי קאופמן, לאחר שהגיבור זוכה לגאולה, אחיו שכלל לא קיים זוכה לקרדיט ויתר האנשים המעורבים בהפקה זוכים לתודות בכתוביות הסיום, מופיעה על המסך שקופית עם ציטוט מתוך הסרט "השלושה". הצופה, שכבר ראה את הסרט, יודע ש"השלושה" איננו באמת סרט, אלא תסריט שנכתב לכאורה ע"י אחיו של הגיבור במהלך הסרט שזה עתה צפה בו. עם זאת, ברור כי המקור לאותו ציטוט איננו העיקר בשקופית זו, אלא דווקא התוכן שלו. אותה דמות בדיונית בשם קאסי, אשר במסגרת פיצול האישיות שלה היא גם האדם שחוטף אותה והשוטר שמחפש אחריה, מדברת על כך שהבינה שכל אדם הוא חלק מישות אחת גדולה. היא מדמה זאת לגוף, כאשר כל אדם בעולם מיוצג על ידי תא בו. היא מדגימה זאת בכך שכאשר שני אנשים רבים, מדובר למעשה בתא מאיבר אחד, למשל הלב, אשר רב עם תא מאיבר אחר, כמו הריאה. הגורם לאותן מתיחויות, לפי קאסי, הוא העובדה שכולנו לא מודעים לכך שאנחנו חלק מגוף אחד גדול. כלומר, החלקים אינם מודעים לכך שהם אינם שלמים בפני עצמם אלא למעשה חלק משלם. אותו מצב, בו החלק מייצג את השלם, נקרא "סינקדוכה". ואכן, כמה שנים לאחר צאת הסרט "אדפטיישן", עלה בקולנוע סרטו הראשון כבמאי של קאופמן ונקרא בהתאם "סינקדוכה, ניו יורק". הפעם, ה"סינקדוכה" הוצגה על ידי מצב בו הגיבור מאמץ לעצמו זהויות ותפקידים שונים, שכאשר הם נלקחים יחד הם מהווים הגדרה של אותו אדם, שעבר בין זהות אחת לשנייה. זו לא הפעם הראשונה בה קאופמן מציג מעבר של אנשים בין זהויות, שכן עוד בסרטו הראשון כתסריטאי, "להיות ג'ון מלקוביץ'" הציג מעבר דומה, בין גוף אחד למשנהו, בין הגדרה אחת לאחרת. כפי שתואר רבות לאורך עבודה זו, מאפיין נוסף המשותף לשלושת הסרטים הללו, "אדפטיישן", "סינקדוכה, ניו יורק" ו"להיות ג'ון מלקוביץ'", הוא העובדה שהגיבורים שלהם עוברים משבר. משבר אשר מתחיל כמשבר תעסוקתי (השלב הראשון) ומתפתח למשבר זהות (השלב השני). אך כיאה לכל דבר בחיים, גם המשברים מגיעים לסופם (השלב השלישי), בין אם מדובר בסוף חיובי (פתרון) או שמא שלילי (קיפאון). ישורת אחרונה זו של הסרטים, אשר מציגה את תוצאות המשברים שנחוו על ידי גיבוריהם ואת המסקנות הנובעות מהם, היא זו שעומדת במרכז פרק זה.

במאמרו[118] מתוך ספרו של דיוויד לרוקה משנת 2011, טוען דן אויל (Den Uyl) כי במערכה האחרונה של "אדפטיישן", לאחר מותו של דונלד, "השניים הפכו לאחד". טיעון זה מתבסס על ההנחה שדמותו של דונלד נועדה לשמש כאלטר-אגו של צ'ארלי, מה שיכול להסביר מדוע בחר קאופמן ליצור לעצמו אח תאום שכלל לא קיים בסרט שלו אודות עצמו. כפי שהוצג בשלב הראשון, נדמה כי הניגוד בין האחים מתבטא במיוחד מההיבט המקצועי - בעוד צ'ארלי חותר אל תסריטים משמעותיים, מורכבים ומקוריים, נדמה כי דונלד בוחר דווקא בכיוון יותר "מיינסטרימי". תסריטו של דונלד, "השלושה", מציג נושאים כמו פיצול אישיות, נושאים שלפי צ'ארלי הם חרושים וקלישאתיים. עם זאת, דווקא דונלד הוא זה שזוכה להצלחה במהלך הסרט, כאשר תסריטו מתקבל באהדה רבה. מצב זה נובע ככל הנראה מהעובדה שתסריטו של דונלד הרבה יותר פשוט, מוכר ו"קל לעיכול" עבור הקהל, בעוד שסרטיו של צ'ארלי הינם נסיוניים וחדשניים יותר. מאחר שצ'ארלי הוא למעשה קאופמן עצמו, הצופה יודע שהתסריטים שעולים בסרט (עיבוד לספר העוסק בפרחים

[118] Den Uyl, Douglas G., 2011, "Me and You: Identity, Love and Friendship in the Films of Charlie Kaufman", "The Philosophy of Charlie Kaufman" (111-131).

ולאחר מכן כתיבת תסריט על כתיבת התסריט עצמה) הם לא היחידים שלו אשר מגיעים אל מחוזות שטרם נחקרו בקולנוע. בין היתר, כפי שמוזכר לצופה בסרט, המוניטין של קאופמן גדל בעיקר בזכות סרטו הראשון, "להיות ג'ון מלקוביץ'". היותו של הסרט שונה ומקורי בוטאה בין היתר בראיון עם ג'ון קיוזק, מי שגילם את קרייג שוורץ, גיבור הסרט, אשר כינה את התסריט כ"דבר הכי מוזר ובלתי ניתן להפקה שאפשר למצוא". דוגמאות אלו מדגישות את הניגוד שכבר הודגש, בו ניכר כי האחים קאופמן מציגים שתי גישות שונות לגמרי לעולם הקולנוע והתסריטאות - המרכזית, הפופולרית והקלישאתית מול הנסיונית, המקורית וה"מחתרתית". כמו כן, אין ספק כי אחד האנשים העיקריים שאחראי לכך שסרטים "מחתרתיים" שכאלה יזכו להכרה והצלחה הוא לא אחר מקאופמן עצמו, שהיה מועמד לארבעה פרסי אוסקר עם סרטים חדשניים ולא שגרתיים. אם נחזור לדבריו של דן אויל, ניתן לראות כי "השניים הפכו לאחד" גם מההיבט הקולנועי. הסרט במערכתו האחרונה הופך תוך רגע לסרט אקשן של ממש, בסצינת המרדף של אורלין ולרוש אחר האחים קאופמן, אשר נגמרת במותו של דונלד, ומיד לאחר מכן לדרמה רומנטית, כפי שניתן לראות בסצינות החותמות את הסרט, בהן צ'ארלי נפגש עם אמיליה, מושא אהבתו, שעד אותו שלב לא הצליח להתקרב אליה כפי שהיה רוצה.[119] כך, הסרט נגמר בסצינת נשיקה של זוג שלא מימש את תשוקתו לאורך הסרט כולו, במוזיקה רומנטית קלישאתית ובקריינות של הגיבור.[120] בעקבות זאת, הסרט, שאופיין עד אותו שלב כסרט של צ'ארלי, בעקבות התעסקותו בנושאים מורכבים והצגת תמונה קודרת יחסית, מאמץ את גישתו הקולנועית של דונלד, והופך למוצר הוליוודי נגיש הרבה יותר.

נדמה כי גישתו הקולנועית של דונלד היא לא המאפיין היחיד שצ'ארלי אימץ מאחיו המנוח לאחר מותו. כאשר אורלין קוראת לו "לוזר שמן", צ'ארלי, שהוצג לאורך הסרט כולו כאדם ביישן וחסר אומץ,[121] מגלה צד אחר בו ומכנה את אורלין "נרקומנית זקנה בודדה ופאתטית". ברגע זה נדמה כי צ'ארלי אימץ את חוצפתו וביטחונו העצמי של דונלד לאחר שמת. כך, "השניים נהפכו לאחד" לא רק מההיבט המקצועי, אלא גם מההיבט האישי יותר. התכונות של השניים משתלבות זו בזו, ומצליחות ליצור אדם חדש. מרגע זה אין יותר "צ'ארלי" או "דונלד", אלא ישות אחת, אותה ניתן לכנות בפשטות "קאופמן". גם כאן מתבטא הרעיון של "סינקדוכה" - החלקים, צ'ארלי ודונלד, מגדירים יחד שלם אחד. מרגע זה, כאמור, חלה תפנית משמעותית בסרט. התסריט שקאופמן כותב (והסרט עצמו) מגיעים לז'אנר חדש ולא מוגדר, אשר משלב את האומנות והיצירתיות של צ'ארלי עם המסחריות והפופולריות של דונלד. תרומה נוספת של אותו "איחוד" לדמותו של צ'ארלי חלה גם בסצינה שלפני האחרונה בסרט, בה צ'ארלי מצליח סוף סוף לאזור אומץ ולנשק את אמיליה. תחילה, נדמה כי על אף היותו של הצעד מפתיע ומשמח, צ'ארלי עומד לקבל תגובה שלילית. אמיליה נראית מבובלבלת ואף שואלת את צ'ארלי מדוע נישק אותה אם ידוע לו שהיא בזוגיות.[122] ברגע זה הצופה בטוח שלמרות שצ'ארלי הצליח להתגבר על המשבר שליווה אותו לאורך כל

---

[119] ניתוח "שוט ביי שוט" מפורט של שתי הסצינות האחרונות הללו נמצא בנספח ד' של העבודה. מעתה, כל פעם שיצויין שוט מסוים מתוך הסצינות, הוא יהווה הפנייה לניתוח של אותו שוט בנספח.

[120] אותה קריינות (Voice-Over) כבר הוגדרה מוקדם יותר בסרט על ידי גורו התסריטאות רוברט מקי (בריאן קוקס) כשיטה קלישאתית ונדושה.

[121] דוגמא בולטת לכך נמצאת בסצינות של צ'ארלי עם אמיליה. על אף העובדה שניכר כי אמיליה מעוניינת בו, צ'ארלי לא מעז לנשק אותה ולנהל איתה זוגיות של ממש. עם זאת, אותו מצב משתנה בסיום הסרט.

[122] שוט 6.

הסרט, אשר במטרה לפתור אותו הוא אימץ את זהותו של דונלד לתוך שלו (במובן הרעיוני והלא מודע או מכוון, ובהנחה שצ'ארלי ודונלד הם אכן שתי ישויות נפרדות), הוא לא עומד להשיג אחת מן הפריצות להן ייחל - זוגיות עם אמיליה. התנפצות זו של תקוות מעלה את הדאגה שצ'ארלי יחזור למצב הקודם של דכאון וערעור, ואולי אף יישאר באותו "קיפאון". עם זאת, כמה רגעים אחר כך,[123] כשכבר נדמה שהיא אמרה את מילתה האחרונה וממשיכה הלאה, אמיליה מסתובבת לאחור ואומרת לצ'ארלי, שאמר לה שהוא אוהב אותה קודם, שגם היא אוהבת אותו. כך, בלי להראות שום דבר שיאשש זאת, קאופמן (התסריטאי) מצליח להשאיר את הצופה עם תחושה אופטימית והבנה כי הזוגיות בין צ'ארלי ואמיליה עומדת להצליח. ברגע זה, פרצופו המחויך של צ'ארלי[124] אומר הכל - ונדמה שאותו קיר זכוכית שהוא משבר אמצע החיים שלו, נפרץ כעת. כמובן שקאופמן וג'ונז (הבמאי) לא מסתמכים רק על התוכן של הסצינה בכדי להעביר את אותה אווירה משמחת ורומנטית, ונעזרים גם בתאורה חמה (וקיצונית ביחס ליתר הסרט), קומפוזיציה מרווחת, שימוש מרובה בצבעים משמחים ורגועים כמו ורוד וירוק ומוזיקה רומנטית המלווה את הסצינה. תמונה חיובית זו גם ממשיכה לסצינה הבאה, שסוגרת את הסרט.

ניתן לצפות מפתרון של משבר שיהווה רגע תקדימי, בו לראשונה מאז פרוץ המשבר, יחווה האדם תחושה של נחת וסיפוק, לאחר התמודדות עם הקשיים השונים שנעמד בפניהם. ואכן, כך קורה בסצינה האחרונה של הסרט, בה צ'ארלי מספר כי לראשונה בחייו, הוא מאושר ומלא תקווה.[125] גם כאן, קאופמן וג'ונז נעזרים באמצעים קולנועיים שונים בשביל להדגיש את התיקון לו צ'ארלי זוכה ואת ה"חזרה לשגרה". כאשר מכוניתו של צ'ארלי יוצאת מהחניון של הבניין בו פגש את אמיליה, המצלמה מתמקדת בהשתלבותה של המכונית בתנועה, מה שככל הנראה נועד לסמל גם את השתלבותו של צ'ארלי עצמו במסלול החיים והיציאה מהמשבר שחווה. בשלב זה מתחיל להתנגן ברקע השיר "Happy Together", שיר רומנטי, קצבי ומשמח למדי. כאשר מכוניתו של צ'ארלי מתרחקת מהמצלמה וממשיכה במסלולה,[126] עולים לפריים כמה פרחים צהובים,[127] בהתאם למוטיב הפרחים שחוזר לאורך כל הסרט, ולפיו צ'ארלי תכנן במקור לכתוב את התסריט, ומתחיל הילוך מהיר מאוד הסוקר כמה ימים במשך שניות ספורות ומציג את היפתחותם של הפרחים באור והיסגרותם בלילה. מעבר מהיר שכזה[128]מראה כיצד החיים עוברים מהר ללא שינוי מיוחד ובאופן מחזורי. מצב זה שונה לחלוטין מהתקופה שהוצגה במהלך הסרט בחייו של צ'ארלי, בה נדמה היה שכל רגע איננו נגמר והימים הם ארוכים ומתישים. גם באופן זה מתבטאים השינוי והתמורה שחלו בחייו של הגיבור, שחייו חזרו למסלול הרגיל, לשגרה. צ'ארלי נטמי בתוך ההמון והעולם והופך להיות חלק מהם. בנוסף, תנועתם המחזורית של הפרחים נועדה ככל הנראה להצביע על כך שגם

---

[123] שוט 11.

[124] שוט 12.

[125] קאופמן מציין זאת במסגרת התכנון של המשך התסריט, ולמעשה מתאר את מה שעומד לקרות לדמותו בסרט, שמשקפת את אשר הוא מרגיש, כפי שניתן לראות בשוט 16.

[126] שוט 17.

[127] פרחים אלו הם מזן המכונה "אמיליה", בהתאם לדמותה של קארה סימור בסרט.

[128] Time Lapse.

זמנים חשוכים (הגורמים לסגירתם של עלי הכותרת, ול"הידרדרות" לכאורה של הפרחים) יגיעו לקיצם, ויוחלפו ברגעים של אור ואופטימיות (היפתחות עלי הכותרת). עם זאת, זו לא הפעם הראשונה בה קאופמן משתמש בפרחים במטרה לסמל רעיונות גדולים ומשמעותיים יותר.

כפי שצוין כבר קודם, ניכר כי הסחלבים בסרט מסמלים סוג של אהבת אמת. אהבה מסוג זה היא ככל הנראה המצב אליו צ'ארלי מגיע בסוף הסרט, לאחר מימוש תשוקתו אל אמיליה והמענה החיובי לו הוא זוכה, על אף העובדה שהיא בזוגיות. כאמור, למרות שלא מצוין מפורשות כי השניים החלו לחדש את הזוגיות שלהם, והפעם לנהל אותה באופן אינטימי יותר, ניכר כי האווירה הכללית היא כזו שמכוונת לכך, ושגם אם זוגיות זו לא תתממש, מצבו של קאופמן בזכות ההעזה והנשיקה השתפר משמעותית, ואולי אף חיזק את סיכוייו גם לקשרים רומנטיים אחרים. ההשערה בנוגע להמשך היחסים בין צ'ארלי לאמיליה נתונה לשיקולו של הצופה, אם כי ברור כי בכל מצב צ'ארלי זוכה לפתרון ול"פריצה". גם אם הזוגיות לא תמומש, צ'ארלי כן זכה לתמורה בחייו, שהתבטאה בעיקר בתעוזתו מול שתי הנשים המרכזיות בסרט - אורלין (מההיבט השליל) ואמיליה (מההיבט החיובי). כמו כן, לאור ההבנה בנוגע למשמעותם של הסחלבים, ניתן לראות כיצד אותו רעיון מתבטא בהקשר זה לאורך הסרט. באחד מהמקרים הללו, בהם לרוש מדבר אודות תשוקתו לסחלבים, הוא מסביר[129] כי כל אחד מהסחלבים בנוי בצורה מסוימת, אשר מתאימה באופן מושלם לצורתו של החרק אשר מאביק אותו. לרוש מדמה את מצב זה לאהבה ה"מיועדת" של כל אדם (Soulmate), לכך שלכל אדם יש אדם אחר אשר מתאים לו באופן מושלם, ושהם פשוט צריכים למצוא האחד את השני. העובדה שלאחר ההאבקה החרק ממשיך ומאביק סחלב נוסף אשר מתאים לו באופן מושלם, מראה שגם בעולמנו, לכל אדם יש כמה אהבות מתאימות, ושבמידה ואהבה אחת לא מתממשת, אין זה אומר שהאדם לא יצליח לעולם לחוות אהבת אמת. כך, ניתן להבין כי גם במידה והזוגיות בין צ'ארלי ואמיליה לא תתממש, אין זה אומר בהכרח שהגיבור יחזור למצבו הדיכאוני, מאחר שייתכן שיימצא אהבה נוספת אצל מישהי אחרת. העובדה שצ'ארלי אימץ חלק מתכונותיו של דונלד לאחר שמת, ביניהן ביטחון עצמי, מדגישה כי צ'ארלי הוא כעת אדם חזק ו"עמיד" יותר, ומכאן שיוכל להתמודד עם מצב בו אהבה אחת לא צולחת ולהבין כי הוא איננו אבוד. הבנה זו, שמגיעה עם החוסן הנפשי של דונלד, שהתאחד לתוך זהותו של צ'ארלי, פותרת ככל הנראה את אחת מחרדותיו העיקריות של צ'ארלי, כפי שהוצגה לאורך הסרט - אהבתו לנשים.[130] חרדה נוספת של צ'ארלי, אשר גם היא התבססה על תשוקה שלו, ומתוך כך הגדירה את רצונותיו כאדם ואת זהותו, היא המאבק לסיום התסריט. כפי שקריינותו של צ'ארלי ברגעיו האחרונים של הסרט מציגה זאת, צ'ארלי מצליח לסיים את התסריט, מתחיל לחשוב על הסרט עצמו[131] ומסיים לחוות את אותו פרק בחייו, הפרק שמוצג בסרט. כך, כמו שצ'ארלי מסיים את שלב זה, שכלל

---

[129] "What's so wonderful is that every one of these flowers has a special relationship with the insect that pollinates it. There's a certain orchid looks that exactly like a certain insect so the insect is drawn to this flower, its double, its soulmate, and wants nothing more than to make love to it. And after the insect flies off, spots another soulmate flower and makes love to it, thus pollinating it. And neither the flower nor the insect will ever understand the significance of their lovemaking" (00:23:43).

[130] אהבתו של צ'ארלי לנשים יכולה להתבטא כחרדה בכך שהיא מציגה התעסקות אובססיבית (גם אם מדובר במחשבתית בלבד) אשר מונעת באופן מסוים מהאדם לממש את אותה תשוקה.

[131] דוגמא לכך מתבטאת כאשר צ'ארלי גם חושב מי יגלם את דמותו. הוא מעלה את האפשרות של ז'ראר דפארדיה, אך מציין כי היה מעדיף שזה יגלם אותו ללא המבטא המזוהה שלו.

משברים וקשיים רבים, באופן חיובי, גם הסרט עצמו (שכאמור מתאר את חייו של צ׳ארלי) מסתיים, בצירוף מוזיקה שמחה ומנחמת. הפתרון בחייו של צ׳ארלי בא במקביל לישורת האחרונה של הסרט, וברגע שהמשבר של צ׳ארלי נגמר רשמית, והגיבור חוזר לשגרה - הסרט מסתיים גם כן. לבסוף, הצופה נשאר עם תחושה משמחת ואופטימית, תחושה שכמעט ולא חווה לאורך הסרט. כפי שקאופמן התסריטאי זכה לפתרון בסיום כתיבתו את תסריט זה, כעת גם דמותו זוכה לאותה גאולה. מעבר לכך, גם הצופה זוכה לסוג של גאולה, ורואה את הגיבור מאושר ואת הסרט מסתיים באופן אופטימי.

כפי שצוין קודם, הרגע בו דונלד נהרג, וזהותו מתאחדת עם זו של צ׳ארלי, מוביל למצב בו ״השניים הפכו לאחד״. שני החלקים הללו כעת מגדירים שלם אחד. מצב זה, כאמור, מכונה ״סינקדוכה״, מה שמוביל לסרט הבא בסקירה זו - ״סינקדוכה, ניו יורק״. בדומה למותו של דונלד, שהיווה סוג של בבואה, אלטר-אגו של צ׳ארלי, גם בסרט זה ישנו מוות של דמות אשר שימשה כבבואה של הגיבור. הפעם מדובר בסאמי, השחקן שלוהק לגלם את קיידן במחזה, ושגם עקב אחריו לאורך שנים. כפי שסאמי הבטיח לקיידן, הוא הראה לו את ה״אני האמיתי״ שלו, ונתן לקיידן אפשרות להבין יותר דברים על עצמו דרך צפייה מהצד. מצב זה מסתיים כאשר סאמי שם קץ לחייו בקפיצה ממרפסת בסט,[132] נוצרת סביבו התקהלות, וכאשר קיידן מגלה שהבבואה שלו שמה קץ לחייה, הוא צועק ומסביר לסאמי, שכבר מת, שהוא (קיידן) לא באמת קפץ. כך, נדמה כי בעוד מותו של דונלד הביא לתמורה בחייו של צ׳ארלי, להשלמה, מותו של סאמי דווקא גורם למועקה אצל קיידן. ניכר כי מאותו רגע בו אין לו יותר השתקפות של עצמו, קיידן (שמצבו לא היה מזהיר לאורך הסרט כולו) מידרדר ומאבד יותר ויותר מהאופי שלו, מה שמתבטא בעיקר ב״הסבת הזהות״ אותה הוא עובר, לתפקידה של אלן, המנקה של אדל. כפי שתיאר זאת גבי דימיטריקופולו במחקרו שצוין קודם, מאחר שסאמי היווה מראה עבור קיידן, בה יכל לראות את התנהגותו ולנתח את זהותו, כאשר הוא מת קיידן נותר עומד מול מראה ריקה, בה הוא לא יכול לראות לא את סאמי ולא את עצמו. בסצינה שלאחר מותו של סאמי נדמה שמוצגת מציאות מעט יותר חיובית עבור קיידן. על אף העובדה שהתמונה נותרת חשוכה וקודרת והמוזיקה ממשיכה להיות שקטה ומדכאת, קיידן מתנחם בזרועותיה של הייזל, ולבסוף אף שוכב איתה. בדומה לסצינות מ״אדפטיישן״ שנותחו קודם, גם כאן יש מימוש של תשוקה גדולה של הגיבור כלפי מישהי, לאחר ציפייה ואי בהירות שנמשכו זמן רב. עם זאת, בעוד הסצינה של צ׳ארלי ואמיליה מסתיימת באור אופטימי וחיובי, זו של קיידן והייזל מסתיימת באופן טראגי לחלוטין.

לאחר שקיידן והייזל שוכבים, קיידן קם לכמה רגעים מהמיטה, וכאשר הוא שב הוא מגלה כי הייזל מתה. בהסתכלות אחורה, הצופה מבין את אחד המשפט האחרונים שהייזל אומרת, על כך ש״הסוף מושתל בהתחלה״,[133] באופן מעט שונה. למרות שאין לכך אישור במהלך הסרט, סביר להניח שנסיבות מותה של הייזל קשורות לעובדה שהיא גרה בבית שעולה בלהבות באופן תמידי. עוד בתחילת הסרט ליווה הצופה את הייזל בעודה רוכשת את הבית, והיה עד לדיאלוג מעניין בינה

[132] אותה מרפסת שימשה בסט כשחזור של רגע מוקדם יותר בסרט, בו קיידן ניסה בעצמו לקפוץ ממרפסת דומה ולשים קץ לחייו, אך ניצל ברגע האחרון. נסיון ההתאבדות של קיידן יכול להוות דוגמא, אם כי שלילית ביותר, לנסיון ״לפרוץ״ מהמשבר אותו חווה.

[133] “The end is built into the beginning. What can we do?” (01:24:47).

לבין סוכנת הנדל"ן, בו הייזל הסבירה כי היא חוששת למות משריפה, וסוכנת הנדל"ן אמרה לה שזו אכן החלטה משמעותית עבור האדם, כיצד ימות.[134] כך, ניכר כי כפי שהייזל הגדירה זאת - הסוף (שלה) היה מושתל בהתחלה (של הסרט), החל מהרגע בו רכשה בית שעולה בלהבות, בידיעה כי תמות מאותן להבות. הייזל היא לא האישה היחידה בחייו של קיידן שסופה מושתל בהתחלה, אלא גם אדל, אשתו של קיידן שעוזבת אותו. בכל סצינה בה נמצאת אדל (גם אם מדובר בקריינות שלה בלבד), ניתן לשמוע אותה משתעלת. נטייתו הטבעית של הצופה היא לא לייחס לכך משמעות רבה, ואולי אף כלל לא לשים לב לכך, אך כאשר קיידן מקבל בסוף הסרט את ההודעה שאדל מתה מסרטן ריאות יום קודם לכן, ניתן להבין כי גם פה, הסוף היה מושתל בהתחלה. בצפייה חוזרת של הסרט, ברור כי הרמזים לסרטן הריאות שיהרוג את אדל היו נוכחים בכל סצינה איתה בסרט, אך לא יוחסה להם חשיבות רבה. באופן דומה, גם המחזה אותו קיידן מעלה בתחילת הסרט - "מותו של סוכן", מציג מצב בו הסוף מושתל בהתחלה, מאחר שהמחזה נגמר, כמובן, במותו של סוכן.

לאחר מותם של סאמי והייזל, המשבר שקיידן חווה הולך ומחמיר, כפי שתואר בפרק הקודם, ומגיע לשיאו בכך שקיידן מאמץ את זהותה של אלן, המנקה של אדל,[135] ובהמשך גם מוותר על תפקידו כבמאי המחזה במטרה לגלם את אדל במחזה עצמו. מכאן, זהותו של קיידן תאבד כל משמעות, והוא יהפוך בהמשך גם להייזל, לסאמי, לאדל ולעוד רבים אחרים. כפי שמיליסנט, מי שגילמה את אלן במחזה והחליפה את קיידן כבמאית, מסבירה זאת לקיידן, בעודו עוקב אחר ההוראות אשר ניתנות לו ממנה דרך אוזנייה - "כולם הם כולם".[136] ברגעים אלו, האחרונים של הסרט, נדמה כי כבר אין טעם לעקוב אחר הדמויות והזהות של כל אחת מהן (מה גם שרובן כבר נהרגו באופן מסתורי), ושהמציאות הולכת ונהיית קודרת ואפאתית יותר. בעוד קיידן הולך בסט ההרוס של הפרויקט הגדול ביותר בחייו, המצלמה מתמקדת כמה פעמים בספריה של הפסיכולוגית של קיידן, מדליין גראוויס (Gravis). אך בניגוד לתחילת הסרט, בה ספריה של מדליין הוצגו כיצירות מוצלחות ומעוררות קנאה, הפעם אפילו הם נראים מוזנחים, נטושים וזרוקים. כך נדמה כי לא רק הסט, אלא גם העולם[137] כולו מתחילים להתמוטט ולקרוס, מבלי לשים דגש מסוים על זהות או הצלחה, כי בסוף המוות ממתין לכולנו - לא משנה מה נעשה וכמה נצליח להיות עצמנו. ה"ישועה" (באופן יחסי) של קיידן מגיעה כאשר הוא נתקל בשחקנית היחידה על הסט ששרדה את המגפה המסתורית, שבמסגרת תפקידו של קיידן כאלן גם משמשת למעשה כאמא שלו.[138] השניים

---

[134] בראיון עם מייקל גיין (Guillén) משנת 2008 מדגיש קאופמן כי הייזל מציינת שהיא מפחדת למות מהשריפה בבית, אך בכל זאת קונה אותו ולבסוף אכן מתה מאותה שריפה. קאופמן מסביר כי זו דוגמא לכך שההחלטות שאנחנו לוקחים משפיעות עלינו לאורך כל החיים שלנו.

[135] הבחירה של קאופמן בכך שאלן תשמש דווקא כמנקה, מתיישבת עם האובסיביות של קיידן לניקיון, כפי שהוצגה בסצינות המנותחות בנספח ג' של העבודה. כך, העובדה שקיידן, שגם ככה היה חרדתי בנוגע לניקיון מאז פרידתו מאדל, עובר לשמש כמנקה, הופכת למובנת יותר.

[136] "Everyone is everyone" (01:36:37).

[137] ניתן לטעון כי אותו עולם שנחרב הוא לא העולם האמיתי אלא העולם שנוצר בתוך הסט (מעבר לסט עצמו) ומשמש כעולם עצמאי, בו גם חיות כמעט כל הדמויות בסרט.

[138] אותה שחקנית הופיעה גם בתחילת הסרט, בתור האישה בפרסומת לתרופה שמסייעת בהתמודדות עם סרטן בה קיידן צופה (ומופיע). בהמשך הסרט, כאמור, מתגלה כי אותו קטע פיקניק של אמא ובת הוא למעשה זיכרון ילדות של אלן, ומכאן שתפקידה של אותה שחקנית במחזה הוא אותו קטע חלום אשר הופיע בתחילת הסרט.

מתיישבים על ספה אפורה בין שלל הבניינים הנטושים וענני העשן, מתבוננים בסט העצום שכעת נותר עזוב ומשוחחים מעט. ברגע מסוים המצלמה עוברת לציור מגיר של שעון על אחד מהבניינים בסט,[139] שמראה כי השעה עומדת מיד להפוך ל-7:45, בהתאם לקריינותה של מיליסנט כמה רגעים קודם לכן, שבישרה גם היא על כך שהשעה היא כבר 7:44. בחירה אומנותית זו של קאופמן, להשתיל שעון וקריינות תואמים בסוף הסרט ולהשתמש דווקא בשעה 7:45, איננה מקרית כמובן, אם מסתמכים על התיאוריה שהוצגה בפרק הקודם.

לפי אותה תאוריה, שכבר נותחה באופן נרחב בפרק הקודם, קיידן מת ברגע בו הסרט מתחיל (ולפי השעון אשר נמצא בשוט הראשון של הסרט - מדובר בשעה 7:45), ולאורך הסרט כולו הוא נמצא בסוג של "עולם ביניים" (המכונה בנצרות "כור המצרף"), תלוי בין חיים ומוות, עד אשר הוא מת בסופו של הסרט. ואכן, כפי שהשעון המצויר על הבניין מראה זאת - קיידן מת בשעה 7:45, לפי הוראתה של מיליסנט, שמנחה אותו למרות שהיא בעצמה כבר מתה. בנוסף, את הרגע בו מיליסנט מציינת לאוזניו של קיידן את השעה, מקדים מונולוג[140] ארוך שלה המסביר לקיידן את מצבו (אשר מתחיל באמירתה כי "כולם הם כולם" שצוינה קודם). מונולוג זה מבטא עד כמה חייו של קיידן התפוררו, וכיצד הגיבור נבלע לתוך המשבר אותו הוא חווה, במקום לפרוץ ממנו. בניגוד לסיום של "אדפטיישן", הפעם נדמה כי מדובר בסיום פסימי ומדכא מאוד, אך כזה שכן תואם את הז'אנר של הסרט עד כה (בניגוד לסיום של "אדפטיישן"), המציג בפני קיידן כיצד החיים, שלו ובכלל, הם חסרי משמעות, כיצד הוא מאבד מזהותו וממאפייניו וכיצד חייו הם לא יותר מעניין זמני, חולף. מונולוג זה מוביל למותו הסמלי של קיידן, בניגוד לזה הממשי מתחילת הסרט.

כאשר קיידן מדבר עם השחקנית שגילמה את אמא של אלן במחזה, הוא מניח את ראשו עליה, כשם שהוא היה אלן בילדותה והיא הייתה אימו. כך, ניתן לראות כיצד זהויותיהם של קיידן ושל אלן התאחדו, בדומה לאלו של צ'ארלי ודונלד ב"אדפטיישן". בעוד שבשלב מוקדם יותר בסרט, קיידן נעזר בסאמי ובכל השחקנים על הסט, ששימשו עבורו כמראה של זיכרונות עבר שלו, דרכם שאף להבין טוב יותר את עצמו, כעת נדמה כי קיידן מוותר על הרעיון של השתקפות ומאמץ, גם הוא, זהות אחרת. קיידן כבר לא רק מגלם את אלן, אלא הפך להיות אלן בעצמו. כמו שבתחילת המונולוג שלה, אלן דיברה על כך שחלמה לקחת את ביתה העתידית לפיקניק כמו שאמא שלה לקחה אותה, כאשר קיידן פוגש את אמא של אלן הוא מדבר בשמה ואומר למי שכעת נחשבת לאמא שלו, כי הוא באמת רצה לקחת את ביתו (במקרה זה מדובר ככל הנראה הן בבת שלא נולדה לאלן והן באוליב) לפיקניק. אך נדמה כי אימוץ זה של זהות לא מסייע במיוחד לקיידן, שניכר כי הוא כבר חולה ומדוכא מאוד. אם כן, כאשר קיידן עוקב אחר הוראתה האחרונה של מיליסנט - "תמות", ואכן מת, הפעם באופן פיזי, נדמה כי ניתן לומר שהמשבר אותו חווה הסתיים באופן שלילי וטראגי. כפי שאריקסון הגדיר זאת, השלב השביעי בחייו של האדם (בהתאם לגילו המשוער של קיידן) מציג מאבק בין יצירה (העלאת המחזה ושחזור חיי המשפחה) לבין קיפאון, ופתרון חיובי של אותו מאבק

[139] כפי שניתן לראות בצילום 8 בנספח ב'.

[140] "As the world forgets you. As you recognise your transience. As you begin to lose your characteristics one by one. As you learn there was no one watching you. And there never was. You think only about driving. Not coming from any place. Not arriving at any place. Just driving. Counting off time. Now you are here. It's 7:43. Now you are here. It's 7:44. Now you are gone" (01:35:27-01:37:51).

מוביל למעלת הדאגה. אותה דאגה מוגדרת כיכולתו של האדם לקחת אחריות הן על עצמו והן על סביבתו. אין ספק כי בסיומו של הסרט, קיידן נמצא במצב של קיפאון, ומכאן שהמשבר אותו הוא חווה לא נפתר, לפחות לא באופן חיובי, מה גם שאין ולו ראיה אחת אשר תצביע על כך שקיימת אצלו מעלת הדאגה. מעבר לכך, הקיפאון של קיידן מתבטא באופן הקיצוני ביותר - מוות. הפעם, לא מדובר במוות מסוג זה שקיידן שרר בו לאורך הסרט, שם עדיין יכל לחוות חוויות המבוססות על זיכרונות עבר שלו, אלא מוות פיזי, טוטאלי.

מנגד, ניתן אפוא לטעון כי אין זה בהכרח ברור שקיידן לא מצליח למצוא פתרון למשבר שלו. מעבר לעובדה שייתכן שכל הסרט מתאר מצב בו קיידן כבר כלל לא בין החיים, ניכר כי בכל זאת קיידן מזדקן ככל שהעלילה מתקדמת, ושברגעיו האחרונים הוא נדמה לקשיש לכל דבר. מכאן, ייתכן שקיידן דווקא נמצא בשלב בשמיני והאחרון בחייו, לפי אריקסון, בו המאבק הוא בין אחידות האגו (ניתן להגדיר זאת גם כגיבוש של זהות) לבין ייאוש. אם כך המצב, היכן נמצא קיידן? מצד אחד ניתן לטעון כי הוא במצב של ייאוש, בעודו עד להתמוטטות של הסט וכל יושביו, להתפוררות של חייו ולפרידה מכל האנשים שיקרים לו. מנגד, ייתכן כי דווקא ה"איחוד" בין זהותו של קיידן לזו של אלן, או יותר נכון - המעבר מהזהות של עצמו לזו של אלן, דווקא מהווה סוג של נחמה עבור קיידן, מצב בו הוא מגובש, שלו יחסית ולא זקוק ל"תכנונים מחדש" (כפי שהזדקק להם במהלך העלאת המחזה). לטעמי, ניתן לנתח את מצב זה ביחס לשתי האופציות אותן הצעתי. בהנחה שקיידן אכן מגיע לשלב השמיני של אריקסון ואף מתמודד עם המאבק בהצלחה, המעלה בה הוא אמור לזכות היא התבונה. בעוד שאין ראיה ממשית לכך שקיידן זכה למעלת הדאגה (המעלה בה האדם זוכה בסיום השלב השביעי), נדמה כי ישנן הוכחות לכך שהוא כן זוכה בתבונה. הדוגמא העיקרית לכך נמצאת גם היא ברגעיו האחרונים של הסרט (ושל קיידן), והיא מסתמכת על דבריו שצוטטו בפתיחת הפרק הקודם, בנוגע לכך ש"כולם שחקנים ראשיים בסיפור שלהם". את אותו משפט במהלך הסרט הקדים משפט נוסף של קיידן, בנוגע לשחקנים על הסט, בו הבהיר כי מבחינתו "אף אחד מהם הוא לא ניצב". ייתכן כי התבונה אליה מגיע קיידן בהתמודדתו עם המשבר היא זו שמובילה אותו למסקנה כי דברים אלו שלו לא היו מדויקים. קיידן מאמץ את זהותה של אלן ומסביר בפני מי ששיחקה את אימה כי הוא כעת יודע כיצד לבנות את המחזה, או למעשה - לא לבנות אותו. קיידן מבין, לכאורה, שהמחזה, אשר נועד לשקף לו מי הוא באמת כבר לא הכרחי יותר, ואף מציין בפני השחקנית כי הוא יודע מה לעשות כעת, רגע לפני שהוא מת לפי הוראה. כך, נדמה כי מותו של קיידן הוא למעשה הפתרון של המשבר שלו, בכך שקיידן מתנתק מהעולם המדכא בו הוא חי, מאותו "עולם ביניים" וזוכה לגאולה, על אף שמדובר בגאולה משונה מעט - מוות (המלווה בהבנה). למעשה, ברגע בו קיידן מת הוא מפסיק להיות שחקן ראשי בסיפור שלו (שכעת נגמר), והופך בעצמו להיות ניצב באלו של אחרים, דרך זיכרונות או דמיונות, כפי שאלה היו בשלו, בהנחה שמת עוד בתחילת הסרט. זוהי התובנה (והתבונה) אליה מגיע קיידן עם הפתרון של המשבר - הפתרון של המחזה ושל חייו יהיה ההפיכה שלו גם לניצב. אם כן, ניתן לומר כי הישורת האחרונה של הסרט יכולה להתפרש בשני אופנים - האחד שלילי, במסגרתו קיידן לא מצליח להתמודד עם המשבר שחווה ומת ללא תחושת סיפוק, והשני חיובי (אם כי גם הוא אפוף באווירה מדכאת ועצובה), במסגרתו קיידן מגיע לתבונה, המעלה האחרונה לה האדם זוכה לפני מותו, אותה תבונה אשר מובילה אותו למסקנה כי הפתרון של המשבר מבחינתו יהיה למות. במקרה זה, המוות לא מצטייר כרגע שלילי, אלא כרגע של נחת וגאולה, שגם ככה היה מגיע במוקדם או במאוחר. אני

מאמין כי אין צורך לקבוע איזו מן הגישות הללו היא הנכונה או העדיפה, וכי עניין זה צריך להישאר נתון לשיקולו של הצופה. גם באופן אישי, קשה לי להחליט איזה משני המובנים הללו הוא ה"מתאים" יותר, אך ברור לי כי זהו לא הדגש, על איך המשבר שקיידן נגמר, אלא העובדה שניתן לפרש את אותו סיום בשני אופנים שונים לחלוטין, מה שגורם לצופה להיות פעיל הן במהלך הצפייה בסרט והן אחריה. זוהי תופעה אשר איננה זרה לחובבי הקולנוע, בוודאי אם מדובר בסרט שנכתב על ידי קאופמן.

לבסוף, נותר לבחון רק עוד גיבור אחד ואת המשבר שעבר עליו - קרייג שוורץ מ"להיות ג'ון מלקוביץ'". בניגוד לישורת האחרונה ב"סינקדוכה", אותה ניתן היה לפרש בשני אופנים - חיובי ושלילי במקביל, נדמה כי אמנם גם כאן יש שני אופנים מנוגדים, אך הם אינם מתרחשים זה במקביל לזה, אלא זה לאחר זה. אם הסרט היה מחולק למערכות, ניכר היה כי זו השלישית והאחרונה (שאמורה בדרך כלל להציג התרה של הקונפליקט שהוצג) מתחילה עם הקפיצה שחלה בזמן. לכאורה, מצבו של קרייג אידיאלי - הוא חי בתוך מלקוביץ' מבלי שזה יוכל לערער על שליטתו בו, מנהל קריירת בובנאות מפוארת, שככל הנראה לא יכל להגיע אליה בגופו המקורי, ונמצא בזוגיות עם מקסין ההרה. לאחר הקפיצה בזמן, הצופה פוגש את קרייג בערב יום הולדתו ה-44 של מלקוביץ', יום שהצופה יודע שהוא ההזדמנות של לסטר וחבורתו להיכנס לתוך מלקוביץ' ולחיות בתוכו בדרכם לחיי נצח. לכאורה, מצבו של קרייג מראה כי אם הסרט היה נגמר ברגע זה, לא היה ספק שקרייג נמצא בשיאו ושהצליח לפתור את משבר הזהות שלו, בכך שאימץ את זהותו של מלקוביץ'. על אף הדברים שהוצגו בפרק הקודם, נדמה כי קרייג הסתגל לעובדה שבמסגרת היותו מלקוביץ' הוא לא חווה אף אחת מתכונותיו הפנימיות של השחקן, אלא נושא את אלה אשר "הגיעו" איתו. מעבר לכך, ניכר כי הגורם שמסב את מירב האושר לקרייג הוא העובדה שהוא נשאר אותו אדם (לטוב ולרעה), רק בגוף אחר, ולא סתם גוף, אלא כזה של שחקן (שכעת הוא בובנאי) מוצלח, אליו נמשכת אחת האהבות הגדולות ביותר שלו. למעשה, נדמה כי כל מה שקרייג היה צריך הוא גוף אחר, זהות חיצונית חדשה, שכן הוא מצליח לחיות עם אופיו המקורי כל עוד הוא זוכה להצלחה של מלקוביץ'. כאמור, מצב זה הינו אידיאלי למערכה השלישית של הסרט, שכן הוא מציג את הפתרון אליו ייחל קרייג, את המצב המושלם עבורו, ולמעשה משאיר את הצופה עם תחושה טובה לאחר הסרט. אך כפי שקאופמן, מי שאחראי על דמותו של קרייג בסרט, ניסח זאת בעצמו,[141] נדמה כי הוא כלל לא יודע מהי אותה מערכה שלישית, ומה היא אמורה לכלול. וכך, כפי שהידיעה על יום הולדתו 44 של מלקוביץ' ויחסיהם הלא מאוד שמחים של קרייג/מלקוביץ' ומקסין גרמו לצופה לחשוד, חייו של קרייג מתחילים להידרדר, ונדמה כי אותו פתרון של המשבר רק הולך ומתרחק.

לאחר צפייה בספיישל טלוויזיה אודותיו, אשר כלל תשבוחות רבות על הסבת המקצוע שעבר אך גם שמועות על היחלשות הקשר בינו לבין מקסין, ולאחר הופעה מוצלחת נוספת, קרייג חוזר לבית הפוך ומגלה שמקסין איננה נמצאת שם. תוך זמן קצר קרייג מקבל שיחה מלסטר, שמיידע אותו כי הוא וחבורתו חטפו את מקסין עד אשר קרייג ייצא ממלקוביץ'. בינתיים, במשרדיו של

[141] בציטוט אשר מובא בתחילת החלק העיוני של עבודה זו, מתוך ראיון עם קאופמן לרגל היבחרותו לאחד מ-100 האנשים המשפיעים בעולם של מגזין TIME האמריקאי לשנת 2004.

לסטר, לוטי מתעמתת לראשונה עם מקסין מאז שזו עזבה אותה, ואף יורה בה. מקסין מצליחה לברוח מהירייה בכך שהיא נכנסת, לראשונה, לראשו של מלקוביץ', ומוצאת את עצמה בתוך הזיה פסיכוטית כלשהי בתת המודע שלו, אשר מבוססות על זכרונות (ובעיקר טראומות) עבר. מקסין יוצאת ממלקוביץ', פוגשת שוב את לוטי ומספרת לה כי התינוק שבבטנה הוא של שתיהן. בינתיים, קרייג חווה התמוטטות עצבים (במסגרתה הוא תוקף אדם וצועק כי איננו מלקוביץ'), ולבסוף משתכנע ועוזב את הפורטל, רק בשביל לגלות, כפי שצוין קודם, כי מקסין כלל לא חיכתה לו, וחזרה לזרועותיה של לוטי. קרייג ממהר לשוב לפורטל לראשו של מלקוביץ', אך השעה היא כבר אחרי חצות, וקרייג מאחר את המועד ולא יכול להיכנס לתודעתו של השחקן.[142] במקום זאת, הוא נמצא בתת המודע של ביתו העתידית (שנוצרה כאשר לוטי הייתה בתוך מלקוביץ' ושכבה עם מקסין) ללא יכולת לשלוט בה או לצאת ממנה. בסיום הסרט חלה קפיצה נוספת של כמה שנים, והצופה רואה כיצד מלקוביץ' (הנשלט על ידי לסטר והחבורה) משתף את צ'ארלי שין[143] בפורטל הבא אליו הוא עומד להיכנס בדרכו לחיי נצח - זה של ביתו, אמילי. בשלב זה הסרט עובר לאמילי עצמה, אשר נמצאת בבריכה עם שתי אימהותיה - לוטי ומקסין, ומגלה כי קרייג אכן נותר כלוא בתוך תת המודע שלה. הצופה עד לתודעתו של קרייג, אשר מנסה בכל כוחו לגרום לאמילי להסתכל לכיוון אחר, כדי שלא ייצטרך לראות את שתי אהבותיו מתנשקות, אך לא מצליח לעשות זאת. כך, ניכר כי אין כאן ולו פרט אחד המאפיין את המערכה השלישית בסרטים "קלאסיים" - לא פתרון, לא אופטימיות ולא הצלחה, לפחות מבחינת הגיבור.

ניתן לראות בבחירה תסריטאית זו של קאופמן סוג של קריאת תיגר שלו על התכתיב הוליוודי הקלישאתי, אשר אמור לכלול סוף רומנטי או אופטימי, כפי שתואר רבות בניתוח של "אדפטיישן". בעוד שצ'ארלי ב"אדפטיישן" זוכה לסוף חיובי וקיידן ב"סינקדוכה" זוכה לסוף אשר ניתן לפרש הן באופן חיובי והן באופן שלילי, אין ספק כי ה"סוף" לו זוכה קרייג הינו שלילי לגמרי. בניגוד לקיידן, אשר מסיים את הסרט במוות (אשר ניתן לדון האם נחשב לתפנית חיובית או שלילית עבורו), קרייג דווקא כן מסיים את הסרט בחיים, ולמעשה אף בחיים ארוכים למדי, שכן הוא זוכה ל"התחלה מחדש" בגוף של ילדה שבזמן כניסתו אליה עוד טרם נולדה. אך נדמה כי בעוד המוות עבור קיידן יכל להיחשב כסוג של גאולה, החיים הללו עבור קרייג הם בגדר עונש. ניתן לטעון, ולטעמי גם בצדק, כי גם במידה וקרייג לא היה מנסה לחזור לראשו של מלקוביץ', סופו של הסרט עדיין היה שלילי עבורו. ניתן לבחון זאת בעיקר לפי הסצינות בסרט שמתרחשות בין קבלת ההודעה על חטיפתה של מקסין לבין חזרתו של קרייג למלקוביץ'. כפי שכבר צוין, עוד בטרם עזיבתו את מלקוביץ', ניכר כי קרייג עצבני ומדוכא, ולמעשה אף מצהיר בקול רם כי איננו מלקוביץ'. ייתכן כי אמירה זו של קרייג נועדה להראות על הבנה מסוימת אליה הגיע בנוגע לזהותו. אם תחילה נדמה היה כי קרייג שמח להיכנס לתוך מלקוביץ' ולשאול את זהותו, בהמשך ניכר היה כי הוא לא מצליח "לפרוץ" מהמשבר שחווה, ולמעשה נכנס למשבר מחדש, בהבנתו כי גם בתור מלקוביץ' זהותו נשארת כמו שהיא, כפי שניתן לראות בעת השחזור שלו של "מחול האכזבה והייאוש" שפורט קודם.

---

[142] ניתן לראות כאן דמיון מסוים לסרט (ואגדה) מעולם אחר לגמרי - "סינדרלה". כפי שזו הפכה בחצות מנסיכה ל"לכלוכית", כך גם קרייג נתקע באותה שעה מחוץ לגוף אליו ייחל (מלקוביץ'), ונותר בגופו שלו, אליו הוא מתנכר. ניתן ללמוד מדמיון זה על כך שהשראותיו של קאופמן אינן מגיעות מז'אנר מסוים, אלא נאספות מכיוונים שונים.

[143] את צ'ארלי שין (שחקן מפרסם גם הוא) מגלם בסרט שין עצמו, שמופיע כמה פעמים בתור חברו הטוב והמפורסם של מלקוביץ'.

בהמשך, נדמה היה ששוב ישנה השלמה אצל קרייג, כפי שתואר, השלמה שכעת הינה חסרת משמעות ובלתי אפשרית להשגה עבורו. מהרגע בו קרייג שוקל לוותר על זהותו כמלקוביץ' (במטרה להציל את מקסין), נדמה כי הוא נכנס לחרדה, מאחר שהדבר היחיד שאהב בעצמו באותה תקופה היה הצלחתו בכל התחומים, הצלחה אשר נבעה מהיותו מלקוביץ'. קרייג ככל הנראה פחד לחשוב על החיים "אחרי" מלקוביץ', בהם יישאר עם גופו וזהותו שלו. אם בתוך מלקוביץ' קרייג יכל למנף את תכונותיו השונות וליהנות מהן, ברור כי כעת, בעודו חוזר לגופו המקורי, הגלגל יחזור אחורה וקרייג שוב יחוש ניכור לעצמו. מעבר לשאלות הנוגעות להמשך דרכם של קרייג ומלקוביץ' הנפרדים מההיבט האישי והמקצועי,[144] ניכרת גם אי וודאות בנוגע ליחסיו של קרייג עם מקסין, שהסבירה לו עוד בתחילת הסרט כי היא לא נמשכת אליו, ובהמשך טענה כי היא נמשכת אליו אבל רק כשהוא בתוך מלקוביץ'. חששו של קרייג מהיציאה ממלקוביץ' מצביע על כך שהוא ככל הנראה מבין בעצמו שמקסין לא תחכה לו, או לפחות לא תמשיך לנהל איתו זוגיות, אך נראה שהוא מסרב להכיר בכך, למרות שהיחסים בין השניים גם ככה חוו קשיים. כשקרייג יוצא ומגלה את מקסין ולוטי יחד הוא נראה מופתע, שבור וחסר אונים, בדיוק כמו שיהיה בתוך גופה של אמילי. לכן, אני מאמין כי כניסתו של קרייג לגופה של אמילי היא לא תפנית שלילית בפני עצמה עבור קרייג, אלא החמרה של זו שהחלה עם הבנתו כי עליו לצאת ממלקוביץ'. אין ספק כי מצבו הנוכחי של קרייג הינו מדכא וטראגי, ומכאן שאין כלל אפשרות לנסות ולנתח את מצבו ככזה המאפיין פתרון חיובי של משבר.

למעשה, כפי שאריקסון הגדיר זאת בתיאוריה שלו, בעוד שהשלב השביעי בחייו של האדם (בו קרייג נמצא) מציג מאבק בין יצירה לקיפאון, אין ספק כי קרייג נמצא בצד של הקיפאון ולא מצליח לפרוץ את אותו המאבק. הקיפאון של קרייג מתבטא באופן הקיצוני ביותר שיש - הוא כלוא בתוך גוף של ילדה מבלי יכולת לשלוט עליו, ונאלץ לצפות בבנות זוגו לשעבר חיות יחד. ואכן, אין ספק כי עבור לוטי ומקסין, הסרט נגמר בטון חיובי ואופטימי. עובדה זאת משמעותית במיוחד עבור דמותה של לוטי, שכפי שתואר קודם חוותה משבר זהותי של ממש, בניגוד למקסין, שנדמה כי אותם "חוקים פסיכולוגיים" לא חלו עליה. כך, כפי שהציגה הסצינה מתחילת הסרט (שנותחה במפורט בנספח א' של העבודה) - חלה תפנית בדמותה של לוטי. מי שאמנם התחילה את הסרט גם היא במצב לא מזהיר, אך ככל הנראה עדיף על זה של קרייג, מסיימת אותו בסוג של התגשמות חלום עבורה, לאחר התמודדות עם שאלות שונות מתחום הזהות והמיניות. מנגד, עבור קרייג, הסרט נגמר במצב דומה לזה שהתחיל בו. קרייג נותר קפוא וחסר תועלת, ובעוד שבאותה סצינה מדוברת הוא נשאר לישון לאחר שיחתו עם לוטי, הפעם הוא נאלץ לחוות "שינה" מענה למדי, במסגרת היותו כלוא בגופה של אמילי. כפי שצוין קודם, בעוד שצ'ארלי חווה פתרון חיובי וקיידן חווה פתרון אמביוולנטי, אשר ניתן לפרש לשני כיוונים - קרייג חווה "פתרון" שלילי לגמרי, שלמעשה אי אפשר כלל להתייחס אליו כאל אחד. מאחר שקרייג נותר כלוא בגופה של אמילי, הוא חוזר אחורה בתיאוריית השלבים של אריקסון עד השלב הראשון, וחווה את כולם מההתחלה, רק שהפעם הוא

[144] שאלות אשר לא מושם עליהן דגש של ממש בסרט.

פסיבי בכל אותם מאבקים ותהיות, ורק צופה בהתמודדותה של אמילי איתן, כשם שהיה צופה בסרט ממנו לא ניתן לצאת.[145]

לסיום, מעניין לבחון את התיאוריות, ההשערות והניתוחים שהועלו לאורך הפרקים האחרונים ולבחון האם ניתן למצוא קשר בינם לבין האיש שאחראי ליצירתם של שלושת הגיבורים שנותחו - קאופמן עצמו. מן הסתם, ניתן להבין הרבה על דרכו המקצועית של קאופמן כפי שהיא מוצגת בדמותו הבדיונית ב"אדפטיישן", אך לא ניתן לעשות שימוש באותה דמות כאשר ניגשים לעסוק בהיבט הזהותי והאישי יותר, מאחר שמרבית הניתוחים בהקשר זה התבססו על קיומו של דונלד, שלא באמת קיים. למעשה, אין טעם להתעמק יותר מדי בהיבט הזהותי של חייו של קאופמן, שכן עניין זה הינו פרטי לו, וגם אם הייתה אפשרות לגלות מעט עליו, אין דרך של ממש לעשות זאת מאחר שהתסריטאי ממעט להתראיין (וגם כאשר הוא כן עושה זאת, הוא עוסק בהיבט המקצועי של חייו). הדרך היחידה בה יכול הציבור להבין מעט יותר את אופיו של קאופמן היא דרך צפייה בסרטיו, לאו דווקא ב"אדפטיישן". אני מאמין כי גם אם אין לכך אישור מיוחד, ניתן למצוא, מטבע הדברים, במרבית מגיבורי סרטיו של קאופמן מעט מקאופמן עצמו.[146] ייתכן כי הרעיון שעומד מאחורי "שמש נצחית בראש צלול", המחשבה על אפשרות למחוק מזכרונך אדם שלם, נפגש באופן מסוים עם קאופמן עצמו, שאולי חש סוג של הזדהות, בין אם מדובר בכזו עם ג'ואל (ג'ים קארי, ה"נמחק") או עם קלמנטיין (קייט ווינסלט, ה"מוחקת"), והיה רוצה למחוק מזיכרונו אדם מסוים מעברו, או לחילופין הרגיש כי אדם מסוים היה רוצה למחוק אותו. ייתכן גם כי יש דמיון מסוים בין מייקל סטון (דיוויד ת'יוליס) מ"אנומליסה" לקאופמן. אפשרי שדמותה של ליסה (ג'ניפר ג'ייסון לי), שקולה הוא היחיד שנשמע שונה עבור מייקל, מבוססת באופן מסוים על דניס, אשתו של קאופמן, או אולי לחילופין על אישה אחרת שהכיר ושימשה עבורו "מפלט" מחייו המעיקים, לכאורה. כאמור, כל ההנחות הללו הן בגדר ספקולציות בלבד, שכן אין לדעת באמת מה עומד מאחורי בחירותיו של קאופמן בנוגע לחייהם האישיים של גיבוריו, מאחר שמדובר בעניין פרטי וחסוי, בוודאי כשזהו אדם כמו קאופמן.

אם כן, נדמה כי הנסיונות היחידים להצביע על קשר בין קאופמן לבין הרעיונות המועלים בסרטיו שנותחו בעבודה זו צריכים להתמקד יותר באלו של ה"משבר התעסוקתי" מאשר של ה"משבר הזהותי", מאחר שאלו השניים לא ניתנים כמעט לביסוס. ואכן, נדמה כי קיים דימיון שכזה. שוב, מעבר ל"אדפטיישן", שללא ספק מציג הן חלק מקשייו של קאופמן ושל תסריטאים בכלל והן מעט מעמדותיו בנוגע לתוכן של סרטים, נדמה כי קאופמן עצמו חווה גם הוא קשיים תעסוקתיים. קשיים שכאלו יכולים להיות אי הצלחה להשיג תמיכה להפקה של תסריט שלו (כפי שקרה עם התסריט של "להיות ג'ון מלקוביץ'"), אי הצלחה מבחינה ביקורתית ("המין האנושי") או מסחרית ("סינקדוכה, ניו יורק") או אי הצלחה להעלות פרוייקט תחת ציפיות כבדות ("אנומליסה"). כפי שהדוגמא האחרונה, והרלוונטית ביותר מכולן, הצביעה, ייתכן כי התעקשותו של קאופמן להתנגד לאותו תכתיב הוליוודי שתואר קודם, אשר הולך ומתחזק עם השנים, היא הסיבה העיקרית לכך

---

[145] מצב זה מזכיר במעט את המצב בין חיים למוות בו קיידן נמצא ב"סינקדוכה". קרייג כבר לא באמת חי, אבל עוד לא מת.

[146] הנחה זו איננה חלה, כמובן, על דמותו של צ'אק באריס מ"וידויים של מוח מסוכן", שכן מדובר בסרט ביוגרפי אודות אדם אמיתי.

שעברו 7 שנים בין סרטו הקודם לאחרון, ולכך שבשביל להפיק את "אנומליסה", הזדקק קאופמן ל"מימון המונים".[147] מנגד, מדובר בסוג של אבסורד, שכן "אנומליסה" הצליח להוכיח שוב כיצד למרות הקשיים סרטיו של קאופמן מתקבלים באהדה אצל הקהל ובמיוחד אצל המבקרים. לכן, ניכר כי יש פער מסוים, בין הרעיונות היצירתיים והשאפתניים של קאופמן לבין המסחריות שלהם, כפי שניתן לראות עם שני סרטיו היחידים כבמאי, בהם היה לו חופש יצירה מלא, שלא זכו להצלחה קופתית נאה.[148] פער זה מזכיר במעט את הפער שהוצג בין קרייג למקסין ב"להיות ג'ון מלקוביץ'", כאשר קרייג שואף לנצל את הפורטל לראשו של מלקוביץ' (אותו ניתן למשול לרעיונותיו של קאופמן) בשביל להבין את מהותו ומטרתו ומקסין מתעקשת להפוך את הפורטל לעסק מסחרי. פער דומה הוצג גם ב"אדפטיישן", בין צ'ארלי (קאופמן) לדונלד, שעוקב אחרי תכתיבים הוליוודים קלישאתיים, ולבסוף נפתר בהשתלבות של השניים, מה שהתבטא בהפיכתו של הסרט במערכתו האחרונה לסרט "הוליוודי" הרבה יותר משהיה עד אותו שלב. ולמעשה, ייתכן כי אותו מעבר סגנונות בתוך הסרט הוא זה שהביא אותו להצלחה כה גדולה ואולי גם הצליח להנגיש במעט את רעיונותיו המורכבים של קאופמן לקהל הרחב. נדמה כי כל תסריט של קאופמן מזכיר במעט את המחזה שקיידן מעלה ב"סינקדוכה", רעיון שאפתני, חדשני ועצום (בין אם מדובר מבחינת מימדים או מבחינת משמעויות ורבדים). אך בעוד הפרויקט של קיידן לא זוכה בכלל להציג (בדומה לתסריטים רבים שקאופמן כתב לאורך השנים שלא זכו להפקה), קאופמן דווקא כן זוכה אחת לכמה שנים להעלות פרויקט מצליח. אם כן, בהנחה שתקופת 7 השנים שהסתיימה לא מזמן בחייו של קאופמן, הזמן הארוך ביותר בין יציאת שני סרטים שלו מאז החל לעסוק בקולנוע, מהווה משבר מקצועי שחווה, נדמה כי "אנומליסה" היא הפתרון שלו. הסרט הוכיח לקאופמן כי גם עבודה ארוכה ומייגעת (הפקת הסרט ארכה כ-3 שנים והייתה סזיפית במיוחד, מאחר שמדובר בסרט סטופ-מואושן עם בובות שנבנו באופן ידני ומיוחד) משתלמת לבסוף, ואף הראה לו כמה הוא אהוד בקרב הקהל, שסייע לו לממן את הפרויקט, והאקדמיה - שהעניקה לו מועמדות רביעית לאוסקר.

---

[147] כפי שתואר בפרק אודות קאופמן ויצירותיו.

[148] במקרה של האחרון מביניהם, "אנומליסה", עוד מוקדם לקבוע, אך סביר להניח שזהו המצב.

דיון ומסקנות

בתחילת העבודה, הסברתי כי שאלתי במחקר זה היא "כיצד מתבטאים נושאים של משברי תעסוקה וזהות בסרטיו של צ'ארלי קאופמן, האם קיים קשר בין חייו של קאופמן עצמו לנושאים אלה ואם כן, מהו?". שאלה זו שימשה כקו המנחה של עבודה זו, ובמטרה לענות עליה השתמשתי בכלים שונים. מההיבט העיוני, השתמשתי בתיאוריות מן הספרות המקצועית הנוגעות לנושאים אלו וביצעתי סקירה של המאפיינים של אותם משברים. בנוסף, סקרתי גם את חייו של צ'ארלי קאופמן ועבודותיו, במטרה להשתמש במידע זה בעודי קושר בין קאופמן עצמו למשברי התעסוקה והזהות שבסרטיו. מההיבט המעשי, השתמשתי בשלושה סרטי מבחן - "להיות ג'ון מלקוביץ'" (1999), "אדפטיישן (2002) ו"סינקדוכה, ניו יורק" (2008), שלושתם נכתבו על ידי קאופמן, כאשר השלישי אף ברים והופק על ידו. את שלושת הסרטים הללו ניתחתי הן מההיבט הנרטיבי (עלילתי), לפיו בחנתי לעומק את הדמויות השונות בסרטים אשר חוות משברים שכאלו, עם דגש על הגיבורים, והן מההיבט הטכני, במסגרת שלושה ניתוחי סצינה מפורטים ("שוט ביי שוט"), כל אחד על שתי סצינות רצופות מסרט אחר מביו השלושה. במסגרת ניתוחים אלו יישמתי מושגים מתחום הצילום, העיצוב האומנותי, העריכה והפסקול על הסצינות הנבחרות והראיתי כיצד פרטים חזותיים וטכניים אלו מחזקים גם הם את התמונה אשר מוצגת בעלילות הסרטים, בהתאם לתיאוריות שהוצגו בחלק העיוני. כעת, נותר לחבר את כל הכלים בהם השתמשתי לאורך עבודה זו, ולבחון האם אכן יש ביטוי לנושאים אלו בסרטיו של קאופמן ובחייו האישיים, ואם כן - מה ניתן ללמוד ממנו?

השערת המחקר שלי הייתה שמשבר מקצועי ואובדן הזהות הם אכן נושאים שמעסיקים את קאופמן בחייו הפרטיים, ושבמהלך הקריירה שלו הוא מצא דרכים רבות אשר דרכן עסק בנושאים והתמודד איתם בעזרת הסרטים שהוא עושה. אני מאמין כי כמעט כל השערת המחקר שלי התבררה כנכונה. כפי שאדגים מיד, ניכר כי משברי התעסוקה והזהות הם בין הנושאים העיקריים אשר מתבטאים בסרטיו של קאופמן, בעיקר מההיבט הסמלי והרעיוני אך גם באופן פשטני יותר, דרך עלילת הסרט. כמו כן, בשל העובדה שאחד מהגיבורים של הסרטים הללו - צ'ארלי קאופמן ב"אדפטיישן", מבוסס על קאופמן עצמו ועל נסיונו האישי בתחום התסריטאות באותם זמנים, ניתן להבין רבות גם בנוגע לתהליך המקצועי והיצירתי שקאופמן עצמו (שגם אישר כי "אדפטיישן" מתאר חוויה אישית שלו) עובר במהלך חייו. עם זאת, כפי שכבר הוסבר, קשה להגיע למסקנות משמעותיות בנוגע לחייו האישיים של קאופמן במסגרת בחינת נושא אובדן הזהות בהם, מאחר שלא ידוע לנו הרבה עליהם. לכן, הניתוח של הקשר בין קאופמן לתוכן של יצירותיו יעסוק בהיבט המקצועי בלבד של חייו.

כפי שתואר רבות בעבודה, הנושא של משברי תעסוקה וזהות מתבטא בין היתר גם בסרט המבחן הראשון שבעבודה זו - "להיות ג'ון מלקוביץ'". עיקר הניתוחים בחלק העיוני בנוגע למשברי תעסוקה וזהות כללו התייחסות למושג "משבר אמצע החיים". ואכן, ניכר כי גיבור הסרט, קרייג שוורץ נמצא ב"אמצע החיים" שלו, בסביבות גיל 35-40 (לא קיימת הגדרה מדויקת ל"אמצע החיים", אך לרוב מדובר בסביבות הגילים 40-65). כמו כן, אחד מה"טריגרים" האפשריים למשבר אמצע החיים שתוארו הוא פיטורים. אמנם קרייג לא חווה פיטורים כלל, אך מאחר שמדובר באדם

אשר עוסק ביצירה (במקרה זה, בובנאות), ניכר כי בדומה לאומנים אחרים גם קרייג חי "מיצירה ליצירה". אומנים שכאלו (בדומה לשני הגיבורים הנוספים שיתוארו בהמשך), לא נמצאים בעבודה ממוסדת ומסודרת, אלא עוברים בין פרויקטים, אשר לעיתים מגיעים ולעיתים לא. במקרה של קרייג כאמור, אמנם אין פיטורים (מאחר שאין מקום עבודה של ממש מלכתחילה), אך בהחלט יש מצב של אבטלה, שנוצר ממחסור בהזדמנויות תעסוקתיות, כפי שקרייג דואג להסביר בתחילת הסרט בעודו מדבר על כך שאנשים מעדיפים בובנאים אחרים על פניו בגלל התוכן הקשה והנוקב (לדבריו) של היצירות שלו. לכך מצטרף גם מצב בעייתי בחיי המשפחה של קרייג ולוטי אשתו. ניכר כי הזוג כבר נשוי מזה כמה שנים, אך למרות שעוד לא הביאו ילד לעולם הם כן מגדלים בבית חיות שונות ולא שגרתיות, מה שגורם לחוסר איזון וכאוס בבית. בעוד לוטי כן נמצאת בעבודה מסודרת, קרייג נותר מובטל, נמצא כל היום בבית וצופה בכתבה אודות בובנאי מצליח, מה שללא ספק ממלא אותו בקנאה. כאן יש ביטוי להשפעות שונות של האבטלה שתוארו בחלק העיוני, ביניהן מחסור בסדר יום נורמלי והתבודדות כתוצאה מצמצום מגעים חברתיים. כפי שתיאר זאת אריקסון בתיאוריית השלבים שלו, קרייג, שלפי גילו נמצא בשלב השביעי של חייו, נעמד כעת מול מאבק בין יצירה (הרצוי) לבין קיפאון (המצוי). מצב זה מוביל את קרייג למציאת עבודה משרדית ממוצעת, אשר במסגרתה הוא מגלה פורטל לראשו של השחקן ג'ון מלקוביץ', מה שחושף משבר עמוק אף יותר בדמותו של הגיבור. כאשר קרייג מצליח לשלוט באופן קבוע במלקוביץ' וממש מתוכו זוגיות עם מקסין בה חשק, נדמה כי הוא מתעלם מרגשותיהם של אלו שמסביבו - בין אם מדובר במלקוביץ' עצמו או בלוטי אשר נותרת פגועה ומבולבלת, ומתעסק רק בעצמו. מצב זה של "פינוק" עצמי הוא אחד מהסימנים שתוארו של משבר זהות. משבר זה אמנם מתבטא כאשר בוחנים את קרייג בפני עצמו, שכן הוא מרגיש מנוכר כלפי גופו ורוצה לחיות דרך גוף אחר, אשר יאפשר לו להצליח בתחומים שונים, אך כאשר קרייג נמצא בתוך מלקוביץ' עצמו נדמה שהוא לא חווה שום משבר.[149] עם זאת, התקדמות העלילה מראה שקרייג הגיע להשלמה עם העובדה שהוא נמצא בגוף אחר אך עם אותן תכונות, מאחר שהוא זוכה להצלחה רבה ונדמה למאושר. מצב זה לא נמשך זמן רב, וכאשר קרייג נאלץ לצאת מגופו של מלקוביץ' הוא מתאכזב לגלות כי מקסין שבה לזרועותיה של לוטי, אשתו לשעבר, ולא חיכתה לו. קרייג כעת מבין כמה בעייתי יהיה עבורו לחיות שוב בתור עצמו לאחר ש"טעם" מהחיים המוצלחים כמלקוביץ', ומנסה להיכנס שוב לתוכו. הפעם, מאחר שהפורטל לראשו של מלקוביץ' נסגר, קרייג נשאר כלוא בתוך הגוף של אמילי, ביתו של מלקוביץ' אשר מגודלת על ידי לוטי ומקסין. אם לא די בכך, קרייג נאלץ גם לצפות בזוגיות בין השתיים ללא אפשרות לעשות דבר. כפי שכבר הסברתי, מצב זה, במסגרתו קרייג כלוא בתוך אמילי, מבטא את אותו "קיפאון" עליו דיבר אריקסון. לכן, על אף העובדה שמצבו השתנה כמה פעמים לאורך הסרט, אין ספק כי קרייג חווה משבר זהות במהלכו ונאלץ ללמוד לקבל את אישיותו כמו שהיא תוך כדי ניצול של גוף אחר, אך לבסוף "נענש" על מעשה זה ומאבד כל משמעות לזהותו, בעודו כלוא בתוך גוף זר ולא יכול לממש או לבטא אותה. מכאן שלפחות בסרט זה של קאופמן קיימים ביטויים שונים לנושאים של משבר מקצועי וזהותי.

[149] ניתן לסייג את קביעה זאת באמצעות "מחול האכזבה והייאוש" שקרייג מבצע דרך מלקוביץ' ובמסגרתו מבין כי גם בגוף אחר, הוא אותו אדם שהיה בגופו המקורי.

בעוד שב"להיות ג'ון מלקוביץ'" נתקל הגיבור במחסור בהזדמנויות תעסוקתיות, לצ'ארלי קאופמן (הבדיוני) ב"אדפטיישן" דווקא יש הזדמנות שכזו, אך הוא לא מצליח לממש אותה בגלל מחסום יצירתי. מחסום זה נחשב גם הוא לטריגר של משבר תעסוקתי, על אחת כמה וכמה כאשר מדובר באדם אשר עוסק ביצירה עצמה, ומכאן שהוא לא יכול להמשיך במשימה שהוטלה עליו. בדומה לקרייג, גם צ'ארלי נמצא ככל הנראה בסביבות שנות ה-40 לחייו (במהלך כתיבת התסריט לסרט, קאופמן עצמו היה בן 42), ומכאן שייתכן מאוד שהמשבר אותו הוא חווה הוא כזה שניתן להתייחס אליו כאל "משבר אמצע החיים". חשוב לציין כי אמנם צ'ארלי לא חווה מצב של אבטלה, אך הוא כן חווה השפעות דומות לאלו של האבטלה, ומכאן שניתן אולי לייחס את אותן השפעות גם לתופעה של מחסום יצירתי, ולאו דווקא של אובדן מקום עבודה. גם אם אין זה המצב בהכרח, אין ספק כי אותם סימפטומים מזכירים מאוד את אלו אשר מתוארים בספרות המקצועית. הדימוי העצמי של צ'ארלי יורד בעודו תקוע בכתיבת התסריט, הוא מצמצם מגעים חברתיים (וגם כאשר מגיע לכאלו - בין אם מדובר בסופרת שעל ספרה הוא כותב את התסריט שלו או במישהי איתה הוא יוצא - נהיה ביישן ואף חווה חרדה של ממש). כל אלו הם חלק מההשפעות הנפוצות של משבר אמצע החיים ושל משברים תעסוקתיים בכלל על האדם. נדמה כי גם צ'ארלי נמצא במצב קיפאון ולא של יצירה, עד אשר הוא מחליט להפוך את התסריט אותו הוא כותב לרפלקסיבי, ולמעשה לכתוב תסריט על כתיבת התסריט עצמה. מאחר שצ'ארלי הוא למעשה צ'ארלי קאופמן התסריטאי, ניתן להשוות בין השניים ולראות פער משמעותי ביניהם אשר נוגע לדמותו של דונלד - מי שבסרט משמש כאחיו התאום של צ'ארלי אשר מצליח היכן שהוא כושל אך למעשה כלל לא קיים. את ההנחה שדונלד משמש כמעין אלטר-אגו של צ'ארלי (ומייצג היבט יותר מסחרי ו"משוחרר" שלו), ניתן לקשר למשבר זהותי שצ'ארלי עובר, בעודו קרוע בין שני כיוונים. לדוגמא, צ'ארלי מבין כי עליו לשלב מוטיבים הוליוודים קלישאתיים בתסריטו בכדי שזה יזכה להצלחה, אך מנגד מרגיש צורך ליצור תסריט אומנותי וחדשני, אשר לא עוקב אחר תכתיבים כלשהם. מצב זה מזכיר את המצב של "קונפליקט זהותי", במסגרתו על האדם לוותר על מחויבות אחת שלו (או במקרה זה, על תשוקה מסוימת - הצלחה או מימוש של רעיון אומנותי) בכדי לממש את השנייה. קונפליקט זה הוא שמוביל את צ'ארלי למשבר הזהות שלו, במסגרתו הוא מתקשה (בדומה לדמויות נוספות בסרט) להגיע להגדרה עצמית ונעזר ביצירת אלטר-אגו בדמות אח תאום. המפנה בסרט מגיע כאשר דונלד נהרג, ונדמה כי צ'ארלי, שדמותו הייתה למעשה מחולקת בין שתי דמויות שונות, הפך להיות אדם אחד עם זהות מגובשת - השניים הפכו לאחד. מצב זה מתבטא גם בהיבט המקצועי, מאחר שצ'ארלי מאמץ לבסוף חלק מאותם תכתיבים הוליוודים מהם סלד לאורך הסרט, בניגוד לדונלד. אותו איחוד בין השניים (מצב המכונה על ידי אריקסון כ"אחידות האגו", ולמעשה מוביל לשלב הבא בחייו של האדם) מביא לפתרון בחייו של צ'ארלי, אשר מאמץ חלק מתכונותיו של דונלד, מצליח לממש באמצעותן תשוקות שונות שלו, בין אם מדובר במקצועיות או אישיות, ומגשר על הקושי שלו תוך הפנמת ההכרח להתמודד עם המציאות על מאפייניה השונים. לכן, גם בסרט זה מוצגים בבירור אותם נושאים אשר בחנתי לאורך העבודה, אם כי סרט זה, בניגוד לקודם, אף מציג פתרון חיובי של אותם משברים, וגורם לתחושה מאושרת (ולא למצוקה) אצל הגיבור.

בדומה לצ'ארלי וקרייג, גם קיידן קוטאר מ"סינקדוכה, ניו יורק" נמצא בגיל אשר תואם את "אמצע החיים" של האדם (ולמעשה מבוגר יותר מהשניים האחרים). בניגוד לשני הגיבורים הקודמים, קיידן דווקא כן מנהל חיי משפחה, יחד עם אשתו ובתו, אך הם לא מחזיקים מעמד זמן רב

בסרט לאחר שאלו עוברות לברלין בלעדיו. בעוד שקיידן לא חווה אבטלה, אלא להפך - מקבל פרס למימון פרויקט ענק בעקבות הצלחתו כבמאי תיאטרון, נדמה כי הטריגר העיקרי למשבר אותו הוא חווה נובע מאירועים חיצוניים, כאשר במקרה זה מדובר בעזיבת אשתו וביתו. קיידן, שככל הנראה מלכתחילה לא היה אדם יציב במיוחד, נכנס למשבר עמוק אשר משפיע קשות גם על מצבו הנפשי, שכן כאשר קיידן צופה בטלוויזיה הוא חוזה בדמותו שלו מושתלת בקטעים שונים, במסגרת מה שנדמה כסוג של הזיות. כתוצאה ממצבו הנפשי המעורער, קיידן נכנס לדיכאון עמוק (אשר מתבטא במיוחד בתאורה ובצבעים הקרים לאורך הסרט) שמוביל אותו לאובסיביות (בעיקר לניקיון), לחרדה ואף לנטילת כדורים רבים. כתוצאה מכל אלו, גם מצבו הבריאותי של קיידן מדרדר (כחלק מ"תסמונת קוטאר"), ונדמה כי הוא מזדקן בקצב מהיר מהרגיל. אחת הסיבות האפשריות להתקדמות המהירה בזמן של הסרט, מבלי שהצופה ירגיש בכך, היא ההשערה לפיה כל הסרט מתאר את שלב "כור המצרף" בחייו של קיידן, שמת לכאורה עוד לפני תחילת הסרט ונמצא במעין "עולם ביניים", בדרכו לעולם הבא. כך, הצופה מבין שאין חשיבות מיוחדת לזמן בסרט, שכן קיידן חי בסוג של חלום אשר מבוסס על זכרונות עבר שלו (בדומה לתת המודע של ג'ון מלקוביץ' מהסרט הראשון). עיקר המשבר המקצועי של קיידן מתבטא בגדילתו הבלתי פוסקת של ההאנגר בו מתרחש המחזה, שכן למרות שלא הוצגה ולא פעם אחת, יצירתו של קיידן לא חודלת מלהתרחב ומגיעה למימדי ענק. כך, אמנם נדמה שקיידן נמצא במצב של יצירה, אך הוא למעשה בקיפאון, שנובע מקשייו האישיים ומשפיע על מצבו. אך קיידן הוא לא האדם היחידי על הסט, שכן נמצאים בו שחקנים ואנשי צוות רבים, אשר משתפים פעולה במחזה רפלקסיבי למדי - כמעט לכל אדם על הסט יש דמות שמגלמת אותו, ומכאן שאותו שחקן זוכה גם הוא לדמות שתגולם על ידי שחקן אחר, וכן הלאה. ניתן לראות בכך נסיון של קיידן להתמודד עם מצבו הנוכחי באמצעות יצירת בבואות של עצמו, בין אם מדובר בסאמי, הכפיל שלו, או במחזה כולו, אשר אמורות לסייע לו להגיע להשלמה כלשהי בחייו ולהבנה/שליטה. דמותו של קיידן מציגה כמעט את כל ההשפעות הנפוצות של משבר אמצע החיים על האדם, ביניהן הדרדרות ברמת החיים, מחסור בסדר יום נורמלי וירידה בדימוי העצמי. כאשר נכנס לתמונה גם נושא ה"כפילים" במחזה, נדמה כי המשבר שקיידן חווה הופך להיות לא רק מקצועי ומשפחתי, אלא זהותי ועמוק הרבה יותר. זהותו האישית של קיידן מתנדפת אט אט, בעודו משתעבד למחזה שלו ומאבד את שפיותו, מה שמוביל את קיידן לאמץ זהות של אישה אחרת. דווקא כאשר הוא מהווה למעשה את אלן, המנקה של אשתו לשעבר, נדמה כי קיידן מגיע להשלמה כלשהי, מאחר שאין הוא עוד אחראי על מעשיו ועל זהותו ונשלט על ידי הוראות הבמאית שהחליפה אותו. למעשה, קיידן מוצא השלמה דווקא בהפיכתו לניצב בפרויקט שבנה ושהיווה את כל חייו, פרויקט בו הוא היה ה"שחקן הראשי". בעוד שבתור עצמו קיידן סבל ככל הנראה מ"מחסור זהותי", בו הוא נותר ללא שום מחויבות של ממש (שכן הוא לא חווה לחץ מבחוץ לסיים את המחזה) והיה מבולבל בנוגע לדרכו, דווקא בתור אלן זוכה קיידן לסוג של השלמה, בעודו מחויב להוראות הבמאית. לכן, נדמה כי עבור קיידן, ההגשמה העצמית היא למעשה איבוד כל שליטה על חייו וזהותו והשתעבדות לגורם חיצוני. כך ניתן לראות את סיום הסרט - במסגרתו כמעט כל יושבי ההאנגר מתים ולבסוף גם קיידן בעצמו (בעקבות הוראת הבמאית המתה, אם כי לא ברור האם מדובר במוות ממשי או שמא בכזה סמלי, בהנחה שהממשי היה בתחילת הסרט), בשני אורות שונים. מצד אחד אין ספק כי המוות הסופי הינו מצב עגום, אשר ללא ספק מציג את הצד של ה"קיפאון" בתיאוריה של אריקסון, אך מנגד ניתן גם לראות במוות כסוג של גאולה עבור קיידן, שהזדקן משמעותית לאורך הסרט, וייתכן שאף עבר לשלב הבא בתיאוריה של אריקסון. אותו שלב, השמיני

במספר, מציב את האדם בפני מאבק בין אחידות האגו לייאוש (שנדמה כי שניהם חלים במקביל על קיידן) ומוביל אותו למעלת התבונה ולבסוף למוות. במקרה זה, קיידן כן זוכה לאותה תבונה, ולמעשה מסיים את חייו באופן טבעי, כאשר זהותו (האגו) אחידה (במסגרת היותו אדם אחר אשר פועל כמו בובה על חוט). לכן, אין ספק כי משברי התעסוקה והזהות שתוארו בחלק העיוני מתקיימים גם בסרט זה, ללא קשר לטיב הפתרון אשר מגיע בסוף הסרט ולמעשה אף פעם לא מתבהר.

עד כה, הצבעתי כיצד הנושאים שסקרתי התבטאו בשלושת סרטיו של קאופמן, וכעת נותר לבדוק האם יש קשר מסוים בין הנושאים הללו לקאופמן עצמו. כפי שכבר הסברתי, השערתי במקרה זה לא הייתה מדויקת, מאחר שאין דרך של ממש לבדוק האם קאופמן חווה אובדן כלשהו של זהות במהלך חייו, שכן מדובר באדם זר ואף מסתורי למדי, ששומר את חייו האישיים לעצמו. הנסיונות היחידים לנתח את חייו הפרטיים מההיבט הזהותי יותר דרך סרטיו יורדים לטמיון גם הם, שכן אין דרך לתת אסמכתא מסוימת לרעיונות שכאלו דרך הסרטים ומפני שב"אדפטיישן" (שמתאר את קאופמן עצמו, ואמור לכאורה לתאר באופן המדויק ביותר את חייו האישיים של קאופמן) נושא זה מתבסס בעיקר על קיומו של אח תאום של צ'ארלי, אח שלא קיים במציאות. לכן, כל נסיון לקבוע על קיום משבר זהותי, מצוקה או קיפאון מסוימים בחייו של קאופמן אותם הוא חווה בחייו האישים והמשפחתיים, חסר תועלת. עם זאת, מההיבט המקצועי דווקא כן ניתן לראות דמיון בין קאופמן ליצירותיו, ומכאן שהשערתי במובן זה הייתה נכונה. ישנן שלוש תקופות עיקריות בחייו של קאופמן, עליהן ידוע לנו, שניתן להתייחס אליהן כאל זמנים של משבר תעסוקתי. במהלך נסיונותיו להוציא לפועל את התסריט שלו ל"להיות ג'ון מלקוביץ'", קאופמן נאלץ לנהל מאבק ממושך ולהתמודד עם ביקורות מגורמים שונים בתעשייה, אשר לא ידעו בשלב זה כמה התנגדות זו שלהם תתברר בעתיד כטעות, ושהסרט יהפוך למוערך ומוצלח במיוחד. ניתן לראות בכך דמיון למצבו של קרייג שוורץ באותו הסרט, שכן הוא מנסה למצוא פלטפורמה בה יוכל ליצור ולא מצליח. מעבר לכך, התכנים המורכבים בתסריטיו של קאופמן מזכירים במעט את ה"סוגיות" שקרייג מסביר שהוא מעלה ביצירותיו, שבגלל מורכבותן מונעות ממנו לזכות בתמיכה ולממש את שאיפותיו המקצועיות. התקופה השנייה בחייו של קאופמן היא זו שמוצגת ב"אדפטיישן" והוצגה גם כאן, במסגרתה חווה קאופמן מחסום יצירתי עד אשר החליט להפוך גם את תסריט זה לחדשני ונסיוני, יחד עם אימוץ של "גימיקים" הוליוודים, שאולי נועדו להנגיש יותר את אותו תסריט לקהל הרחב. התקופה השלישית, והעדכנית ביותר, נמשכה מיציאתו של הסרט "סינקדוכה, ניו יורק" (שכלל לא זכה להצלחה קופתית) עד יציאתו של הסרט הבא של קאופמן, שבע שנים אחר כך - "אנומליסה". גם בתקופה זו קאופמן נתקל בקשיים חיצוניים רבים, אשר אילצו אותו לפנות לציבור הרחב ולממן את הסרט באמצעות "מימון המונים". כעת כבר ידוע כי מאמציו של קאופמן שוב התבררו כמוצלחים, שכן הסרט זכה לביקורות חיוביות במיוחד ולמועמדות לפרס האוסקר (פרס אליו קאופמן היה מועמד גם על "מלקוביץ'" ו"אדפטיישן", וזכה בו על סרט אחר). שלושת תקופות המבחן הללו בחייו של התסריטאי[150] מראות כי קיים דמיון בין חייו האישיים לבין התוכן של יצירותיו, שכן בכל המקרים הללו קיימים ביטויים למשברים מקצועיים שונים.

[150] אם כי סביר להניח שהיו עוד תקופות רבות, מוצלחות יותר ופחות, אשר לא ניתן ממש לדעת עליהן.

לסיכום, אם אחזור שוב להשערת המחקר שלי, לפיה משברים מקצועיים וזהותיים הם נושאים שמעסיקים את קאופמן הן בחייו הפרטיים והן ביצירותיו, נדמה כי כמעט כולה (למעט החלק שנוגע למשבר זהותי אפשרי של קאופמן עצמו, עניין אותו לא ניתן לקבוע) התבררה כנכונה. מוטיב חוזר זה בשלושת סרטיו של קאופמן (וגם באחרים) הוא זה שגרם לי לרצות לבצע את עבודה זו, והגילוי על כך שקאופמן מביא לסרטים הללו גם מחייו שלו ומנסיונו האישי, רק מעשיר את ההבנה של אותם סרטים ומראה כי ללא ספק מדובר באחד מהתסריטאים הגדולים בימינו, שמצליח לבטא נושאים קשים ומורכבים בדרכים לא שגרתיות, אך מוצלחות, ולהפוך גם סרטים עם רעיונות אשר נדמים תחילה כחסרי סיכוי להצלחה, לכאלו שזוכים הן לאהדת הקהל והן לאהדת המבקרים, כאשר חלקם אף יכולים להיחשב כבמעמד של "סרטי קאלט" בהיסטוריה הקולנועית של ימינו.

סיכום

לקראת סיומו של הסרט "להיות ג'ון מלקוביץ", לאחר שהגיבור, קרייג, כבר השיג את מבוקשו והצליח לשלוט על גופו של מלקוביץ' המפורסם, לחיות יחד עם מקסין בה הוא מאוהב ולפתוח בקריירת בובנאות מוצלחת, הוא יושב וצופה בספיישל טלוויזיוני מיוחד אודות קריירת הבובנאות של מלקוביץ' וחייו החדשים, שלמעשה החלו מהרגע בו קרייג השתלט על גופו של מי שהיה בעבר שחקן מפורסם. במסגרת אותה תכנית, מתראיין גם עיתונאי בשם כריסטופר בינג,[151] אשר מתאר את עבודותיו של מלקוביץ' (ולמעשה, של קרייג) באופן הבא:

"Malkovich shows us a reflection of ourselves, our frailties and our desperate humanity. That's what makes him one of the most relevant artists of our times."[152]

מבחינתי, לאחר יותר משנה בה חקרתי את קאופמן וסרטיו, ציטוט זה, שדווקא נכתב על ידי קאופמן עצמו לפני כשני עשורים בערך, מבלי שיידע על הצלחתו העתידית בעולם הקולנוע, על הפרסים המכובדים שיקבל ועל הקשיים השונים שיחווה, מתאר באופן מדויק את ייחודו של קאופמן כתסריטאי ומסביר מדוע הוא נחשב לאחד מהתסריטאים (והקולנוענים) הגדולים של זמננו. עוד בטרם ביים קאופמן בעצמו את "סינקדוכה, ניו יורק" ואת "אנומליסה", השפעתו כתסריטאי בסרטים אותם כתב נדמתה כמשמעותית ביותר מאלו של יתר אנשי ההפקה. מצבו זה של קאופמן סותר את אחת מהתאוריות הידועות בקולנוע - "תאוריית האוטר",[153] לפיה על אף היותו של סרט הקולנוע כזה שמושפע מגורמים ואנשים שונים (במאי, תסריטאי, צלם, עורך ואולפני קולנוע הם רק חלק מהדוגמאות לגורמים שכאלו), ניתן עדיין לראות קו דמיון בין סרטיו השונים של במאי מסוים, מעין "חתימת יד" אישית שלו ביצירותיו.[154] עוד הרבה לפני פריצתו של קאופמן לעולם הקולנוע התנהלו ויכוחים בנוגע לשאלה האם הבמאי הוא ה"אוטר" ("סופר" בצרפתית) העיקרי של הסרט, או שמא מדובר באיש אחר בהפקה או בצוות כולו. אין ספק כי במידה וויכוח שכזה מתנהל גם כיום, צ'ארלי קאופמן משמש כאחת הדוגמאות הרלוונטיות ביותר ל"אוטר" שאיננו במאי (בהתייחסות לסרטים אשר כתב ובוימו על ידי אחרים). למעשה, גם אם אין התייחסות לכך בפלטפורמה רשמית כלשהי, כמו פוסטר או הודעות לעיתונות, כאשר סרט חדש שנכתב על ידי קאופמן ולא בוים על ידו יגיע לאקרנים הוא יכונה על ידי רבים "הסרט החדש של צ'ארלי קאופמן". לפי דעתי, דווקא דוגמא פשוטה ויום-יומית שכזו מדגישה את ייחודו של קאופמן כיוצר. למעשה, גם כאשר אני החלטתי לכתוב את עבודה זו, היה לי ברור שהמכנה המשותף בין שלושת סרטי המבחן אותם אחקור לא יהיה מקום, תקופה או במאי מסוימים, אלא התסריטאי - צ'ארלי קאופמן. הסיבה בה בחרתי

---

[151] מי שמגלם את אותו בינג, עיתונאי שלא באמת קיים, הוא במאי הקולנוע דיוויד פינצ'ר ("מועדון קרב"), שמופיע בסרט זה בתפקיד מזערי וללא קרדיט.

[152] (01:17:28).

[153] Auteur Theory.

[154] ויצמן, דניאל, 2010, "הבמאי כגאון: על תאוריית האוטר בקולנוע המודרני", מגזין "האוזן השלישית".

בקאופמן על פני כל קולנוען אחר מתבטאת באותו ציטוט שהובא קודם. לטעמי, קאופמן מביא לסרטיו ערך מוסף אשר לא קיים בסרטים רבים אחרים. בעוד שהאדם הולך לרוב לסרט במטרה לברוח מהמציאות וליהנות, כאשר הוא מגיע לסרט שנכתב או בוים על ידי קאופמן הוא דווקא נתקל באותה מציאות, אשר משתקפת מולו באופן חדשני ויוצא דופן ומעלה לעיתים סוגיות הגורמות לאי נוחות. זו, לדעתי, הגאונות של קאופמן. בעודו מציג בפני הצופה סיפורים מציאותיים (גם אם אינם אמיתיים) ולא מציאותיים (ולעיתים אף בלתי אפשריים), קאופמן מצליח לשקף לו את המציאות בצורה הטובה ביותר. דרך מצבים אבסורדיים וגיבורים אשר קשה להזדהות איתם, קאופמן אכן מראה לנו את אותן חולשות, נואשות והשתקפות של עצמנו, ומצליח לרקוח בפחות מ-120 דקות יצירות עמוקות ומלאות בתוכן, אותן ממשיכים לנתח גם שנים לאחר יציאתן. לכן, כפי שניסח זו אותו עיתונאי בדיוני, קאופמן הוא אחד מהאומנים הגדולים והרלוונטים של זמננו, ולכן גם בחרתי להשקיע חודשים רבים מזמני בחקירת אותו אומן ויצירותיו.

במסגרת אותה חקירה, בחרתי להתייחס לנושא מרתק המתבטא בכל שלושת סרטי המבחן אותם בחרתי, נושא אותו קאופמן מבטא דרך הצגת אותן השתקפויות מול הצופה - משברי תעסוקה וזהות. בעוד שניתן למצוא ביטוי מסוים של קשיים מקצועיים וחיפוש אחר ה"אני" בכל סרטיו של קאופמן, בחרתי להתמקד דווקא ב"להיות ג'ון מלקוביץ'", "אדפטיישן" ו"סינקדוכה, ניו יורק", שלושה סרטים אשר מציבים את נושאים אלו, יחד עם רבים אחרים, במרכזם, ומהווים,לפחות מבחינתי, סוג של "טריגוליית זהות", אם כי איננה אכן כזו. מלבד הרעיונות של תעסוקה וזהות, ניתן למצוא דרך שלושת סרטי המבחן מוטיבים חוזרים רבים אשר מקשרים ביניהם. קרייג שוורץ מ"מלקוביץ'" שולט בבובות כחלק ממקצועו, צ'ארלי קאופמן (הבדיוני) מ"אדפטיישן" מכתיב הוראות לדמויות בתסריט שלו כשם שהיו בובות על חוט וקיידן קוטאר מ"סינקדוכה" מכתיב גם הוא לשחקנים במחזה שלו הוראות פעולה שונות, עד אשר חלה תפנית בחייו והוא הופך להיות זה שמבצע את הוראותיו של אדם אחר. בנוסף, שלושת הגיבורים הללו (קרייג, קאופמן וקיידן) ניכרים כאומנים אשר בוחרים ליצור יצירות לא שגרתיות ונטולות קלישאות, אשר מעלות סוגיות ושאלות רבות אצל הצופה בהן. כזה הוא גם קאופמן עצמו, שבוחר להציג בפני הצופה את אותם נושאים קשים ומורכבים בדרכים מקוריות. אותה ייחודיות וחריגה מהנורמה, היא זו שהופכת את קאופמן ל"אוטר". הצלחתו של קאופמן עוד בטרם החל לביים את סרטיו יכולה להיחשב ככזו שנבעה מהצלחתם של הבמאים איתם עבד - במאי הקליפים האהובים ספייק ג'ונז ומישל גונדרי ושחקן הקולנוע ג'ורג קלוני, אשר היוותה פלטפורמה לבטא את רעיונותיו היצירתיים באופן שיהיה נגיש לקהל רחב. העובדה שחלק מסרטים אלו נחשבים על ידי רבים ל"סרט של קאופמן" ולא ל"סרט של גונדרי", לדוגמא, יכולה להידמות להצלחתו של קרייג שוורץ כבובנאי בעודו מנצל את פרסומו של ג'ון מלקוביץ', שבגופו הוא שולט, כשחקן מפורסם. מאחר שניתן לראות קווי דמיון רבים בין סרטיו של קאופמן, אפשר למעשה לטעון כי בסרטים בהם קאופמן עובד עם במאים אחרים הוא "שולט" בהם, ומצליח להטביע באותם סרטים את חותמו האישית, כשם שהיה בעל השליטה היחיד בסרט. אך אין זה אומר שמדובר באדם הרוכב על הצלחתם של אחרים, מאחר שאותם שיתופי פעולה דווקא משמשים מקפצה לא רק עבור קאופמן אלא גם עבור היוצרים והשחקנים איתם הוא משתף פעולה. "שמש נצחית בראש צלול", שנכתב על ידי קאופמן, נחשב לסרט הגדול ביותר של מישל גונדרי (שגם אליו ניתן להתייחס כאל "אוטר"), "להיות ג'ון מלקוביץ'" ו"אדפטיישן" הראו לעולם כולו כי ספייק ג'ונז הוא הרבה יותר מבמאי קליפים מחונן, "אנומליסה" הוכיח כי דיוק ג'ונסון מסוגל

להצליח גם בקולנוע (ולא רק בטלוויזיה) וחמישה שחקנים שונים[155] זכו למועמדות לפרס אוסקר על תפקידיהם בסרטים שנכתבו על ידי קאופמן.

במהלך העבודה, כאמור, חקרתי את התבטאות הנושאים של משברי תעסוקה וזהות בסרטיו של קאופמן, ובדקתי האם קיימת זיקה מסוימת בין חייו של קאופמן עצמו לאותם נושאים העולים בסרטיו. תחילה, אספתי רקע עיוני מהספרות המקצועית בהתמקדות בשלושה נושאים - תיאוריות של משברי תעסוקה, תיאוריות של משברי זהות וחייו ועבודותיו של קאופמן. בהמשך, פניתי לחלק המחקרי של עבודה זו, תוך היעזרות במידע העיוני אותו אספתי ובניתוחי "שוט ביי שוט" של סצינות נבחרות מתוך שלושת סרטי המבחן, אשר מראות כיצד מאפיינים חזותיים וטכניים שונים בסרט מדגישים את אותם נושאים שחקרתי. תחילה, בחנתי את השלב הראשון במשבר - "משבר מקצועי", אותו חווים הגיבורים בשלושת סרטי המבחן, תוך התמקדות בפן המקצועי של חייהם, שלרוב התאפיין במחסור בהזדמנויות תעסוקתיות או במחסום יצירתי כלשהו, והשפעת אותו משבר על חייהם מהיבטים שאינם קשורים לתעסוקה. בשלב הבא, שכונה "משבר זהות", הראיתי כיצד המשברים אותם חווים הגיבורים הולכים ומחמירים, תוך כדי הגעה של הגיבור לשאלות וספקות שונות בנוגע לזהותו, מהותו והגדרתו העצמית. לרוב, במטרה להבין את אותה הגדרה, נעזר הגיבור ביצירת בבואה מסוימת של עצמו (בין אם מדובר בבובה, דמות בתסריט או כפיל) בכדי להתמודד עם אותן שאלות. בהמשך, פניתי לשלב השלישי בתהליך שעוברים הגיבורים - "פתרון". במקרה זה חשוב להשתמש במרכאות, שכן חקירה מדוקדקת של הסרטים הראתה שלעיתים הגיבור כלל לא חווה פתרון, אלא להפך - נכנס למצב של קיפאון וסבל. לבסוף, במסגרת הדיון בעקבות החלק המחקרי, בחנתי את הקשר האפשרי בין חייו של קאופמן לאותם נושאים עליהם הוא כותב בסרטיו, והראיתי כי לפחות מההיבט המקצועי והתעסוקתי, ישנם קווי דמיון רבים בין קאופמן לגיבוריו, בין אם מדובר באופן שבו חייהם המקצועיים מתנהלים או ממש בצורה שבה הם בוחרים ליצור.

אותה "צורה" אשר משותפת הן לקאופמן והן לגיבוריו, מעבירה את המסרים אותם רוצה היוצר להעביר באופן בלתי שגרתי ולא מתפשר, ולבסוף מצליחה להפוך את אותם תכנים לנגישים, על אף מורכבותם. מבחינת קאופמן, ניכר כי אחת השיטות לבניית עלילה בהן הוא משתמש הכי הרבה היא זו של "מבוך המראות" (על שמה גם קרויה עבודה זו), במסגרתה הוא יוצר בלבול בקרב הדמויות בסרטיו והצופים בהם, שאינם בטוחים מה מהדברים בהם הם חוזים הוא מציאותי ואותנטי ומה לא. אותו בלבול מונע הן מהדמות והן מהצופה לחזות בהשתקפות מדויקת של עצמם או של המציאות, מה שמעביר ביקורת מסוימת על נושאים כמו אמת והגדרות. מנגד, ניתן לפרש גם את שיטה זו ככזו ש"כולאת" את הצופה בתוך הסרט, ומכאן מאלצת אותו להתמודד עם ההשתקפות הלא נעימה של עצמו ושל חייו, בדומה למצב בו נמצא קרייג שוורץ בסיום "להיות ג'ון מלקוביץ'". לכן, אותה שיטה מבהירה באופן המדויק ביותר את האופן בו מצליח קאופמן להעביר נושאים קשים ומורכבים באופן אשר נחשב נגיש ומבלבל במקביל. אותו שילוב בין שני מצבים, ערבוב בין ז'אנרים, מחזק את היותו של קאופמן אחד מהיוצרים הגדולים של דורנו, ומסביר מדוע בחרתי לעסוק דווקא בו בעבודת הגמר שלי. במהלך העבודה למדתי רבות על הקולנוע של קאופמן, ועל קולנוע בכלל,

[155] קתרין קינר על "להיות ג'ון מלקוביץ'", ניקולס קייג', מריל סטריפ וכריס קופר על "אדפטיישן" וקייט ווינסלט על "שמש נצחית בראש צלול".

זכיתי להבין לעומק את סרטיו המרתקים, שלרוב מכילים רעיונות אשר נסתרים מהעין בצפיות הראשונות, והוכחתי (בעיקר לעצמי), כי שלושה סרטים מיוחדים במינם, באורך כולל של כ-5 שעות, יכולים להוביל לניתוחים אשר ישתרכו על פני עשרות עמודים. אני שמח וגאה בכך שבחרתי לכתוב את עבודה זו, וכעת נותר לי רק לחכות עד לסרטו הבא של קאופמן.

ביבליוגרפיה

ספרים:

1. אריקסון, אריק, 1987, **"זהות: נעורים ומשבר"** (76-116), ספריית פועלים, ארה"ב
2. Conway, Jim, 1997, **"Men in Midlife Crisis"**, David C. Cook, USA
3. LaRocca, David, 2011, **"The Philosophy of Charlie Kaufman"**, The University Press of Kentucky, USA
4. Müller, Jürgen, 2011, **"Movies of the 2000's"**, Taschen, USA

מאמרים מהאינטרנט:

1. דרום, נעמי, 2008, **"מרד המבוגרים: משבר גיל ה-40 נהפך מקושי להזדמנות לשינוי ומימוש עצמי"**, "דה מרקר", http://www.themarker.com/career/1.505817
2. הופשטיין, אבנר, 2004, **"להיות צ'ארלי קאופמן"**, "ynet", לוס אנג'לס, http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2952726,00.html
3. ויצמן, דניאל, 2010, **"הבמאי כגאון: על תאוריית האוטר בקולנוע המודרני"**, מגזין "האוזן השלישית", http://www.nrg.co.il/online/47/ART2/145/990.html
4. כהן, עינת, 2010 , **"אמצע החיים - משבר או שינוי?"**, http://www.dreinat-cohen.co.il/אמצע-החיים
5. ליבנה, אלעד, 2012, **"משבר אמצע החיים - סיכום מאמרם של פרוינד וריטר"**, פורטל "בטיפולנט", http://www.betipulnet.co.il/particles/משבר_אמצע_החיים_דיון_סיכום_מאמרם_של_Freund_Ritter/
6. קוליק, ליאת, 2009, **"השפעותיה של החברה על הפרט, הבדלים בין גברים לנשים"**, בית הספר לעבודה סוציאלית, אוניברסיטת בר אילן, http://www.nrg.co.il/online/16/ART1/856/921.html
7. שם טוב, יונתן, 2013, **"המתים המהלכים: התסמונת הנדירה שמתעתעת בנפש"**, "וואלה!", http://news.walla.co.il/item/2655310
8. Baumeister, Roy, Shapiro, Jeremy & Tice, Dianne, 1985, **"Two Kinds of Identity Crisis"**, Case Western Reserve University, http://www.mapageweb.umontreal.ca/delasabr/PSY2007/Axe3_PSY2007/Baumesiter,%20Shapiro%20%26%20%20Tice,%20Two%20kinds%20of%20identity%20crisis.pdf
9. Brennan, Carol, 2005, **"Charlie Kaufman Biography"**, http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2005-Fo-La/Kaufman-Charlie.html

10. Dimitrakopoulou, Gevi, **"The Search for the Self in Charlie Kaufman's Films: A Lacanian Reading"**, https://www.academia.edu/4118508/The_Search_for_the_Self_in_Charlie_Kaufmans_Films_A_Lacanian_Reading
11. Guillén, Michael, 2008, **"Synecdoche, New York - Interview with Charlie Kaufman"**, "Twitch", http://twitchfilm.com/2008/10/synecdoche-new-yorkinterview-with-charlie-kaufman.html
12. Hobart, Dan, 2004, **"Being John Malkovich: Who's a Puppet?"**, "Metaphilm", http://metaphilm.com/index.php/detail/being_john_malkovich/
13. IMDB (Internet Movie Data Base), **"Charlie Kaufman"/ "Adaptation" (2002)/ "Anomalisa" (2015)/ "Being John Malkovich" (1999)/ "Confessions of a Dangerous Mind" (2002)/ "Eternal Sunshine of the Spotless Mind" (2004) "Human Nature" (2001)/ "Synecdoche, New York" (2008)**, http://www.imdb.com
14. italkyoubored, 2012, **"Charlie Kaufman's Synecdoche, New York"**, https://italkyoubored.wordpress.com/2012/03/09/charlie-kaufmans-synecdoche-new-york/
15. Kickstarter, 2012, **"Charlie Kaufman's Anomalisa"**, https://www.kickstarter.com/projects/anomalisa/charlie-kaufmans-anomalisa/description
16. Labrecque, Jeff, 2015, **"Charlie Kaufman and the 10-Year Odyssey to Bring Anomalisa to the Screen"**, "Entertainment Weekly", http://www.ew.com/article/2015/09/16/charlie-kaufman-anomalisa
17. Margolies, Lynn, 2013, **"Midlife Crises Affecting Men and Families"**, "Psych Central", http://psychcentral.com/lib/midlife-crises-affecting-men-and-families/
18. Nelson, Tammy, 2015, **"Are we meant to be monogamous? Why people cheat, and the appeal of open relationships"**, "The Independent", http://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/are-we-meant-to-be-monogamous-why-people-cheat-open-relationships-and-life-after-an-affair-10097811.html
19. Parker, Ian, 2003, **"The Real McKee"**, "The New Yorker", http://www.newyorker.com/magazine/2003/10/20/the-real-mckee
20. Robinson, Tasha, 2007, **"An interview with John Cusack"**, "The A.V. Club", http://www.avclub.com/article/john-cusack-14181
21. Sragow, Michael, 1999, **"Being Charlie Kaufman"**, http://www.salon.com/1999/11/11/kaufman/

22. Stein, Joel, 2004, **"The 2004 TIME 100: Charlie Kaufman"**, "TIME", http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858_1970890_1971351,00.html
23. Sternbergh, Adam, 2015, **"In Conversation: Charlie Kaufman"**, "Vulture", http://www.vulture.com/2015/12/charlie-kaufman-anomaslisa-c-v-r.html

מאמרים מהעיתונות ומהספרות:

1. ליבליך, עמיה, 1986, **"מעברים ומשברים של אמצע החיים אצל נשות קריירה מצליחות"**, "מגמות" (256-267), http://www.jstor.org/stable/23655762
2. Johns, Ian, 2005, **"Hope Leaves the Theater - Review"**, "The Times" (May 14th), http://www.carterburwell.com/projects/TONE.shtml
3. Wethington, Elaine, 2000, **"Expecting Stress: Americans and the 'Midlife Crisis'"**, "Motivation and Emotion" (Vol. 24, No. 2), http://www.midus.wisc.edu/findings/pdfs/103.pdf
4. Wise, D., 2009, **"Synecdoche, New York"**, "Empire" (Vol. 239, 98-100).

פילמוגרפיה:

1. "להיות ג'ון מלקוביץ'" - 1999 (Spike Jonze - "Being John Malkovich")
2. "אדפטיישן" - 2002 (Spike Jonze - "Adaptation")
3. "סינקדוכה, ניו יורק" - 2008 (Charlie Kaufman - "Synecdoche, New York")

נספח א: ניתוח סצינה מתוך הסרט "להיות ג'ון מלקוביץ" (1999)[1]

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 1 	**תיאור נרטיבי:** קרייג מתעורר על ידי קריאות התוכי ומבקש מלוטי שתזיז אותו. היא מביאה לו קפה ומנשקת אותו. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** ניגודית וקרה. **קומפוזיציה:** חונקת, סגורה ומקובעת. הדמות נמצאת בקדמת הפריים, עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** טילט למטה אל עבר פניו של קרייג, המצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** שוט ראשון בסצינה המתחיל בפייד אין. **אורך שוט:** כ-16 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים בכל הפריים (כולל התאורה, פני הדמויות והתוכי). **תפאורה:** חדר שינה סטנדרטי ומונוטוני. **תלבושות:** הדמות מכוסה בשמיכה.	**דיאלוג:** התוכי מעיר את הדמות בקריאת "Craig honey time to get up", קרייג קורא ללוטי שתזיז אותו והיא מתנצלת ואומרת שלא ידעה שיצא מהכלוב. השניים מברכים אחד את השנייה בבוקר טוב. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** הקולות של התוכי לאורך השוט (אוף סקרין לאחר כמה שניות). כוס קפה מונחת על שולחן. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	הצבעים, התאורה והעובדה שהשוט מאוד סגור, הופכים את הבוקר של קרייג לאפרורי ומדכא. התחושה המתקבלת היא של אי רצון לקום, והמבע הקולנועי תומך בכך שהשוט נפתח בקלוז-אפ, זאת במקום שוט מכונן אשר מארגן לנו את הסביבה, ובכך מצמיד אותנו לפרוף המיואש של קרייג. בהמשך הסצינה הצופה יזדהה עם הקושי של קרייג לקום בבוקר.				

[1] בפרק זה בחרתי להתייחס לשתי הסצינות הנ"ל כאל סיקוונס אחד, שכן כל אחת מהסצינות קצרה מדי בפני עצמה ולא מקיפה מספיק. הסצינות באות אחת אחרי השנייה בסרט (מדובר בסצינות מספר 2 ו-3 בו) והפער ביניהן מבחינת העלילה הוא של זמן קצר יחסית (מבחינת החלל - שתיהן מתרחשות באותו מקום, אותו בית). כמו כן, בין שתי הסצינות מגשר סאונד ששייך לסצינה השנייה אך מתחיל כבר בראשונה.

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
דמות/יות עיקר/יות:	**תיאור נרטיבי:** לוטי מחזיקה את התוכי ויוצאת מהחדר. **דמות/יות עיקר/יות:** לוטי וקרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** נמוכה, קרוב לנקודת המבט של קרייג. **סוג תאורה:** עמומה. לקראת סוף השוט ניתן להבחין במנורה דלוקה הנמצאת מאחורי לוטי. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול יותר, שוט פתוח יותר, לוטי תחומה על ידי הרהיטים מסביב. הריהוט תופס את רוב הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** הצבעים עדיין אפורים וקודרים. **תפאורה:** החדר נראה מאורגן אבל עמוס. **תלבושות:** לוטי לובשת מכנסי ג״נס וסוודר כתום.	**דיאלוג:** לוטי שואלת את קרייג מה יעשה הבוקר. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	למרות אורכו הקצר של השוט, אנחנו עדים לראשונה לעיצוב החדר ולעובדה שלוטי יצאה ממנו. תחושת העומס שמתקבלת מעיצוב החדר יוצרת תחושה של אי סדר ובלבול ומוסיפה לאפיון הדמויות - בנוסף לצבעים ולתאורה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 3	**תיאור נרטיבי:** קרייג מנהל שיחה עם לוטי אך עדיין מנסה להירדם שוב. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** חונקת. עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. השוט ממשיך באופן חלק את הקודם ואין חריגה בחלל או בזמן. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים. **תפאורה:** חדר שינה סטנדרטי ומונוטוני.	**דיאלוג:** קרייג עונה ללוטי ואומר שהוא מתכנן לעבוד בסדנא היום. השוט נגמר בתחילת דבריה של לוטי (אוף סקרין). **מוזיקה**: אין. **אפקטים:** קולות של התוכי (אוף סקרין). **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה ממשיך את המגמה שהתחילו קודמיו ויוצר תחושה של קרירות וחוסר מצב רוח מצד קרייג. תחושה זו מתבטאת בשוט זה בכך שקרייג מנהל שיחה עם לוטי אודות תכניותיו להמשך היום אך עדיין מחליט לא לקום והמיטה ומנסה לחזור לישון.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 4 	**תיאור נרטיבי:** לוטי נכנסת לחדר, לוקחת את סל הכביסה ויוצאת ממנו. **דמות/יות עיקר/יות:** לוטי וקרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** נמוכה, קרוב לנקודת המבט של קרייג. **סוג תאורה:** תאורה קרה בתוך החדר אך מעט יותר חמה מחוץ לו. **קומפוזיציה:** לוטי זזה לרוחב כל הפריים מבלי שניחשף לפניה. כאשר לוטי נמצאת בתוך החדר עומק השדה גדול יותר. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** הצבעים עדיין אפורים למעט המנורה הכתומה שנמצאת בסלון. צבע בגדיה של לוטי מעט ברור יותר. **תפאורה:** כאשר לוטי נכנסת לחדר מתגלה עוד מהתפאורה וניתן להבחין בחלק מהסלון, שממשיך את מגמת אי הסדר אשר קיימת בעיצוב חדר השינה.	**דיאלוג:** לוטי אומרת לקרייג שאולי הוא ירגיש טוב יותר אם תהיה לו עבודה. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** דפיקות צעדיה של לוטי וקולות חלשים של התוכי. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה בא בהמשך לשוט 2 וממשיך לאפיין את הדמויות דרך העיצוב העמוס של החדרים הנראים בפריים. כמו כן, העובדה שפניה של לוטי טרם נחשפו מתחילה להיות מורגשת בשוט זה וניתן לפרש את צעד זה ככזה שנועד להקטין את דמותה של לוטי ולגרום לצופה לא להתייחס לדבריה. גישה זו כלפי לוטי יכולה להתאים לזו אשר תיווצר כלפיה בהמשך הסצינה על ידי דמותו של קרייג.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 5 	**תיאור נרטיבי:** קרייג ממשיך את שיחתו עם לוטי. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** עמומה וקרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית, השוט ממשיך להציג את השיחה שמתנהלת בין קרייג ללוטי בזמן אמת. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-16 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים וקרים. **תפאורה:** חדר שינה סטנדרטי.	**דיאלוג:** קרייג מסביר ללוטי שבמצב הנוכחי קשה למצוא עבודה כבובנאי והיא אומרת לו שאולי הפתרון יהיה לנסות עבודה אחרת זמן מה. קרייג אומר שדרק מנטיני (אדם אחר) לא זקוק למשרת יום. השוט נגמר עם תחילת דבריה של לוטי (אוף סקרין). **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט ארוך שממשיך באופן ישיר את הקודמים לו. העובדה שלוטי מדברת אך המצלמה עדיין נשארת על קרייג, שעוצם את עיניו, יוצרת תחושה שקרייג מכיר את הנאום של לוטי בעל פה ולא רוצה לפעול לפיו. דרך השימוש בשיטה זו הצופה מתחיל להרגיש מקובע כמו קרייג. כאשר קרייג מציין את שמו של דרק מנטיני ואומר שהוא (מנטיני) לא צריך עבודה אחרת, ניתן להסיק כי מדובר בבונאי מפורסם ומוצלח שייתכן כי קרייג מסתכל כלפיו בהערצה או לחילופין בקנאה ובתחרותיות.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 6 	**תיאור נרטיבי:** לוטי מדברת עם קרייג ואוספת את השיער שלה. **דמות/יות עיקר/יות:** לוטי וקרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** נמוכה יותר, מעבר לכתף של קרייג. **סוג תאורה:** עמומה. תאורה דמוי-טבעית, מקור האור נמצא בפריים. **קומפוזיציה:** סגורה יותר ממקודם. לוטי תחומה מכל הכיוונים על ידי הריהוט והגוף של קרייג ממלא את החצי התחתון של הפריים. פניה של לוטי נראות בפריים אך לא ברור האם היא משתקפת דרך מראה או עומדת מול קרייג. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-4 שניות.	**צבע:** צבעים דומים לאלו שבשוטים הקודמים, אם כי הסוודר של לוטי בשילוב התריסים יוצרים אווירה מעט יותר חמה. **תפאורה:** ככל הנראה לוטי נמצאת בחדר השינה אך כעת מוצג גם צד אחר שלו וניתן לראות את החלון של החדר, המכוסה על ידי תריס באופן עקום וא-סימטרי. כמו כן מוצגת גם שידה הנמצאת ליד קרייג, גם היא עמוסה ולא מסודרת.	**דיאלוג:** לוטי אומרת לקרייג שלא כולם יכולים להיות דרק מנטיני. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	מלבד העובדה ששוט זה הוא הראשון בסרט שמציג את פניה של לוטי (המתגלה כאישה לא נאה במיוחד), הוא גם מחזק את אווירת הבלבול והכאוס השוררת בחדרם של קרייג ולוטי בכך שהוא מציג אלמנטים נוספים המעוצבים בצורה של אי סדר. העובדה שלא ברור לצופה היכן בדיוק לוטי נמצאת ביחס לקרייג יכולה להתאים לגישתו של קרייג, שלא מתעניין בדבריה. מראה פניה ואי ההבהרה של מיקומה של לוטי בחדר ממשיכים להקטין את דמותה ומובילים את הצופה לא לייחס לה חשיבות רבה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 7 	**תיאור נרטיבי:** קרייג מקשיב ללוטי מהמיטה. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** עמומה. **קומפוזיציה:** כמו בשוטים הקודמים, מקובעת, עמומה ובעלת עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-4 שניות.	**צבע:** על אף נוכחות קטנה של צהוב וורוד, הגוונים השולטים בשוט הם אפורים וקרים. **תפאורה:** חדר השינה.	**דיאלוג:** לוטי אומרת לקרייג שהיא חייבת ללכת לחנות (אוף סקרין). **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה לא מחדש שום דבר וממשיך באופן ישיר את שוט 5. החידוש היחיד שמגיע בשוט זה הוא העובדה שלוטי מציינת שהיא הולכת לחנות ושצפוי להגיע היום משלוח של אוכל לחתולים. מכאן הצופה יכול להסיק מהו עיסוקה של לוטי - מוכרת בחנות חיות/מוצרים לחיות. זוהי לא הפעם הראשונה בסצינה בה ניכר קשר בין לוטי לחיות, שכן כבר בשוט הראשון ברור למי מהזוג (קרייג ולוטי) שייך התוכי. נדמה כי בעוד עבור קרייג החיות מהוות סוג של מטרד (התוכי מעיר אותו משנתו), עבור לוטי מדובר בתחביב - שכן היא עוסקת בתחום ומגדלת תוכי בביתה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 8 	**תיאור נרטיבי:** לוטי יוצאת מהחדר, מסתובבת אל קרייג ומדברת איתו. **דמות/יות עיקר/יות:** לוטי וקרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** נמוכה. **סוג תאורה:** הן בסלון והן בחדר השינה ישנה תאורה עמומה. בסלון ישנה תאורה ניגודית מעט בשל המנורה הנמצאת בו שמפיצה אור מעט חם יותר מבשאר הפריים. **קומפוזיציה:** לוטי פרונטלית יותר. עומק שדה גדול יותר. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-4 שניות.	**צבע:** השילוב בין בגדיה של לוטי לתאורה בסלון יוצרים תמונה מעט פחות קרה בסלון, אך בחדר השינה הצבעים האפורים ממשיכים לשלוט ולהשרות אווירה של קור. **תפאורה:** עמוסה ומבולגנת.	**דיאלוג:** לוטי מבקשת מקרייג לדאוג לאלייג׳ה שלא מרגיש טוב. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	גם כאן אין שינוי מהותי מבחינה חזותית (אווירת הקור והעמימות נשמרת). עם זאת, בקשתה של לוטי מקרייג שידאג לאלייג׳ה מראה כי נמצא איתם עוד מישהו/משהו בבית, ולא ברור אם מדובר בילד או חיית מחמד נוספת. בשוטים הבאים מבין הצופה במה מדובר.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 9 	**תיאור נרטיבי:** קרייג שואל את לוטי שאלה. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** חונקת. עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית, השוט בא בהמשך לשוט הקודם ומציג את תשובתו של קרייג ללוטי. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** אפורים וקרים בכל הפריים. **תפאורה:** חדר השינה.	**דיאלוג:** קרייג שואל את לוטי מי זה אלייג'ה. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה מחדד את ההשערה כי אלייג'ה הוא חיית מחמד (שכן קרייג לא זוכר במי מדובר). בלבול זה של קרייג מעיד הן על הריחוק שלו מהנעשה בבית, מלוטי ואולי אף מחיי היום-יום בכלל והן על כך כי ייתכן שנמצאות בבית כמה חיות מחמד, שללא ספק מובאות על ידי לוטי ולא על ידי קרייג (שכלל לא טורח להבדיל הינהן).				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 10 	**תיאור נרטיבי:** לוטי עונה לקרייג, מתרחקת ומכבה את האור. **דמות/יות עיקר/יות:** לוטי וקרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** נמוכה, סמוך לנקודת מבטו של קרייג. **סוג תאורה:** תאורה קרה ברובה עד אשר לוטי מכבה את האור בסלון ואז הפריים כולו נהיה חשוך. **קומפוזיציה:** לוטי הולכת ומתרחקת מקדמת הפריים (מתקרבת לדלת הבית) ובתוך כך מגדילה את עומק השדה. גופה של לוטי בשוט זה תופס חלק קטן יותר מהפריים מאשר תפס בשוטים הקודמים שכללו את לוטי. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-5 שניות.	**צבע:** מעט הצבע שהיה בשוטים הקודמים (בגדיה של לוטי והמנורה בסלון) נעלם לאורך שוט זה, ולמעשה הופך גם את השוטים בהם מוצגים חדר השינה והסלון (ולא רק קרייג שבמיטה) לחשוכים ואפורים לגמרי. **תפאורה:** הצופה נחשף למעט יותר פרטים בסלון, אשר ממשיכים את קו העומס ואי הסדר משאר הסצינה.	**דיאלוג:** לוטי עונה לקרייג שאלייג׳ה הוא השימפנזה וקרייג (אוף סקרין) מסכים לבקשתה מהשוט הקודם. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי בלבד.
משמעות השוט:	כמו שתואר בשוט הקודם, גם כאן מתגברת תחושת הכאוס ששוררת בביתם של קרייג ולוטי. בעוד שקרייג נותר לישון בחדרו הריק והחשוך, ניכר כי בשאר הבית נמצאות כמה חיות שנוכחותן בבית עתידה להביא לאי סדר, לכלוך ורעש. היותו של אלייג׳ה שימפנזה מעלה גבה ומעוררת תהייה, שכן כלל לא מדובר בחיה שנהוג לגדל בבית. ייתכן כי החיות שלוטי מביאה הביתה קשורות למקום עבודתה ואולי אף נלקחו ביוזמתה הביתה. במצב זה מורגשת אי הפרדה של ממש בין חיי העבודה לחיי המשפחה של לוטי, שככל הנראה ״מביאה את העבודה הביתה״ ומכניסה את החיות ממקום עבודתה לחייה האישיים. התנהלות זו ללא ספק מצביעה על עיוות מסויים באורח חייה של לוטי ויכולה גם להראות מעט אודות ״חלוקת הסמכויות״ בביתם של לוטי וקרייג - העובדה שלוטי מביאה הביתה חיות שלא מעניינות את קרייג (שכלל לא יודע את שמותיהן) ואף מציקות לו, יוצרת תחושה שלעמדתו של קרייג אין משמעות רבה בתהליך קבלת ההחלטות בבית או שלחילופין, לוטי כלל לא מתעניינת בה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 11 	**תיאור נרטיבי:** קרייג מנסה לחזור לישון לאחר שלוטי יוצאת מהבית. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג ולוטי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העיניים. **סוג תאורה:** עמומה וקרה. **קומפוזיציה:** חונקת, הפריים כולל מעט פרטים (קרייג, השמיכה, הכרית וכוס הקפה) וכמעט ולא מציג ריהוט - לכן כל פרט תופס חלק נרחב מהפריים. כל הפרטים נמצאים בקדמת הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים. **תפאורה:** חדר השינה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** טריקת דלת הבית על ידי לוטי. השוט נגמר בסאונד אוף סקרין ששייך לסצינה הבאה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי, שכן הסאונד שנשמע בסוף השוט שייך לסצינה הבאה, שנמצאת באותו עולם שבו נמצא שוט זה.
משמעות השוט:	שוט אחרון בסצינה שמתחבר באופן ישיר לזו הבאה אחריה דרך הסאונד המתחיל בשוט זה.				

סיכום הסצינה:

בהסתכלות על כל השוטים בסצינה ניתן לערוך אנלוגיה בין אלו אשר קרייג מופיע בהם לבין אלו שלוטי מופיעה בהם (באף שוט לא מוצגות בבירור שתי הדמויות יחד). השוטים שמציגים את קרייג ארוכים יחסית (החל משוט של 2 שניות עד לשני שוטים ארוכים של 16 שניות) ביחס לאלה של לוטי (בסביבות ה-4 שניות). עם זאת, ניכר כי למרות אורכם של השוטים של קרייג - לא קורה בהם כלום מבחינה חזותית (ולרוב גם מבחינת התוכן) - כולם יציבים, קרים, עייפים וחשוכים. מנגד, בכל אחד מהשוטים של לוטי ישנה תנועה של הדמות, שימוש בצבעים מעט חמים יותר (בעיקר באמצעות תאורה טבעית), התקדמות בתוכן של השיחה (דבריה של לוטי אודות דרק מנטיני או אלייג׳ה), חשיפה הדרגתית של חלקים נוספים בבית ובעיקר העובדה שלוטי כבר ערה בשלב זה ויוצאת לעבודה לעומת קרייג שעוד ישן ולא מוצא (או מחפש) אחת. ברור לצופה מי מהשניים הוא הפעיל יותר וזה שקובע את ההחלטות בבית. כמו כן, גורם נוסף המחזק את תחושת העמימות בסצינה הוא גם היעדרו של שוט מכונן (ממרחק גדול) אשר מארגן את החלל עבור הצופה.

דמותה של לוטי מוצגת בסצינה באופנים שמעט סותרים אחד את השני - מצד אחד, לוטי מוצגת כזו שמניעה את התהליכים בבית ומשגיחה לא רק על החיות שלה אלא גם על קרייג, וכאשר היא נוכחת בפריים היא מצולמת מזוית נמוכה שנועדה להגביה אותה ולייחס לה סמכות. מצד שני, כמו שכבר תואר, כמה פעמים לאורך הסצינה דבריה של לוטי (שפניה נחשפות רק באמצע הסצינה) נאמרים כאשר על המסך נראה קרייג ולא היא, מה שמחזק אצל הצופה את הנטייה לא להקשיב לדבריה או לא לייחס להם חשיבות רבה (נדמה כי זוהי גם עמדתו של קרייג ביחס לדבריה). כמו כן, לאורך הסצינה מתגלה יותר ויותר אורח החיים המעוות של לוטי שמגדלת כמה חיות, חלקן ביתיות יותר וחלקן פחות, בבית וככל הנראה לא מתחשבת ממש בעמדתו של קרייג בנושא.

במקרה של קרייג הצגת הדמות נעשית באופן טיפה יותר ברור, ניכר כי הוא מרכז העלילה של הסרט (הוא גם הופיע בסצינה הקודמת, סצינת הפתיחה) - לוטי מתעניינת בתכניותיו להמשך היום, הצופה מאמץ את גישתו כלפי דבריה של לוטי ודרך הדיאלוג בין השניים הצופה נחשף לעוד ועד פרטים אודות קרייג - שנדמה לאדם לא יעיל במיוחד, מבולבל, עצלן וחסר ריגוש. השילוב בין שתי הדמויות נדמה לבעייתי ולא בריא - שכן מצבם הנוכחי (הבית עמוס ומבולגן, קרייג לא עובד וישן כל הבוקר, לוטי מגדלת כמה חיות בבית ועוד) חמור למדי ומאיים על עתידם האישי ושפיות חייהם.

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 12 	**תיאור נרטיבי:** קרייג יושב בסלון כשלצידו אלייג׳ה וקורא עיתון. הוא מסיט את מבטו אל עבר הטלוויזיה ומניח את העיתון. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** מדיום טו-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** קצת פחות עמומה מהסצינה הקודמת אך עדיין די חשוכה. כמה ממקורות האור (המנורות) נמצאים בפריים. תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** קרייג ואלייג׳ה נמצאים בקדמת הפריים כאשר ברקע נמצאת שארית החדר. עומק שדה גדול. פריים סגור ועמוס בפרטים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית, הסצינה באה בהמשך לקודמת ללא קפיצה משמעותית בזמן או במרחב. שוט זה מהווה כמעין שוט מכונן לסצינה. **אורך שוט:** כ-7 שניות.	**צבע:** הצבעים השולטים הם האפורים, השחורים והחומים, אך בולטים גם הצבע הכתום של המנורות והכריות בספה והצבע הירוק של הצמחים שברקע הפריים. **תפאורה:** סלון שמאחוריו מטבח ופינת אוכל. החדר עמוס בפרטים וחפצים (בגדים תלויים על המזנון, מנורות שולחן רבות וליד קרייג יושב על הספה קוף) ומרגיש חנוק על אף היותו גדול ומרווח יחסית. **תלבושות:** קרייג לובש מכנס ארוך וחולצת טריקו אפורה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אלייג׳ה (הקוף) משמיע קולות חלשים. נשמע דיווח מהחדשות בטלוויזיה על כך שדרק מנטיני ריתק את העוברים והשבים כאשר הציג את ״היפיפייה מאמרהסט״. קולות של נייר העיתון כאשר קרייג מניח אותו על הספה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי בלבד.
משמעות השוט:	שוט זה מציג לנו תמונה חדשה וחלק אחר מביתם של קרייג ולוטי. התחושה בשוט זה בהשוואה לאלו שבסצינה הקודמת היא של מצב פחות חונק ומדכא, זאת בעקבות עומק שדה גדול, שימוש בצבעים חמים יותר מבסצינה הקודמת ואף העובדה שקרייג כבר יצא מהמיטה ולבוש. עם זאת, השוט רחוק מלהיחשב מרווח ופתוח. על אף גודלו של החדר הוא עמוס כולו בחפצים שונים שממשיכים ליצור תחושה של עומס ואי סדר בבית. למרות השימוש בצבעים חמים יותר עדיין הגוונים השולטים הם האפורים. כמו כן, העובדה שליד קרייג יושב הקוף אלייג׳ה ממשיכה להציג את העיוות באורח חייהם של קרייג ולוטי, שכן במצב תקין הקוף לא היה מתנהל כ״בן בית״ של ממש. הקולות הנשמעים מהטלוויזיה פותחים דיווח על פרויקט חדש של דרק מנטיני (שזכור מהסצינה הקודמת כבובנאי ומושא ההערצה/הקנאה של קרייג), שנדמה לפרויקט שאפתני ומוצלח (שכן ריתק את הצופים בו).				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 13 	**תיאור נרטיבי:** כתבת טלוויזיה אודות הפרויקט החדש של דרק מנטיני. **דמות/יות עיקר/יות:** אין. הכתבה מציגה את בובת הענק ואת הצופים בה.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית מאוד. מקור האור הוא מסך הטלוויזיה ומסביבו הכל חשוך. **קומפוזיציה:** מסך הטלוויזיה עצמו תופס את מרבית הפריים, כאשר מסביבו נמצאים מסגרת הטלוויזיה והקיר שמאחוריה. עומק שדה קטן מאוד. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כ-9 שניות.	**צבע:** כתבת הטלוויזיה מציגה מונטאז׳ של כמה קטעי וידאו קצרים, כולם צבעוניים מאוד ובגוונים כחולים, חומים ואפורים. מעבר למסך הטלוויזיה הפריים שחור כמעט לגמרי. **תפאורה:** הטלוויזיה של קרייג ולוטי (בה מוצגת הכתבה). ניכר כי מדובר בטלוויזיה קטנה וישנה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** מוזיקה חלשה המלווה את המיצג עליו מדבר כתב החדשות. **אפקטים:** מגיש החדשות שבטלוויזיה מסביר על הפרויקט של מנטיני - בובת ״אמילי דיקנסון״ בגובה של כ-4.5 מטרים הנתלית מגשר. לאחר מכן נשמעים כמה משפטים שככל הנראה נקראו על ידי הבובה במהלך המיצג. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	הכתבה המוצגת בשוט ממשיכה לבנות את הרושם שכבר נוצר אודות הקריירה של דרק מנטיני. מובן כי מדובר בבונאי שאפתן ומצליח, שכן הצליח להקים פרויקט ענק כמו זה שמוצג (הצבת בובה בגובה כמה מטרים, שליטה בה והקראה של טקסט על ידי אותה בובה) וזכה להכרה על כך (כתבת טלוויזיה העוסקת במיצג שגם מציינת כי העוברים והשבים רותקו על ידי הבובה). בשלב זה עדיין לא ברור מה טיב יחסו של קרייג כלפי מנטיני - כזה שמונע מתוך השראה, הערצה ורצון להידמות לו או לחילופין מתוך קנאה ותחרותיות. השימוש בתאורה הניגודית ובצבעים שבכתבה לא מותירים לצופה ברירה אלא להתמקד בכתבה - שכן יתר הפריים חשוך, חסר תוכן ובעל שטח קטן מאוד. מצב זה בא בניגוד לשוטים בהם נמצא קרייג, שמציגים גירויים חזותיים רבים ופרטים שונים המסיחים את דעתו של הצופה מדמותו של קרייג. בעוד שהחושך והמחסור היחסי בתאורה באים לרעתו של קרייג (מציגים דמות קרה ועגמומית), מאפיינים אלה דווקא באים לטובתו של מנטיני בכך שהם מדגישים את כתבת הטלוויזיה שמאדירה אותו ואת פועלו.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 14 	**תיאור נרטיבי:** קרייג נשען אחורה ומניד את ראשו בזלזול תוך כדי שהוא מדבר אל אלייג׳ה. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה מעט ניגודית, חלק מהחפצים שעל השידה מטילים צללים עליה. כאשר קרייג נשען משתקף על מצחו מעט מאורה של אחת המנורות שבחדר. בשמאלו של הפריים נדמה כי התאורה מעט חמה יותר מבימינו. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. קרייג נמצא בקדמת הפריים (גם כאשר הוא מתרחק ממנה) ובפוקוס מלא. כאשר קרייג נשען אחורה עומק השדה גדל במעט וגם השידה שמאחורי הספה נהיית בפוקוס. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** הגוונים השולטים הם האפורים והחומים. הצבעים יוצרים תחושה חמה יותר מבסצינה הקודמת אך עדיין האווירה הכללית היא קרה. **תפאורה:** קרייג נמצא בסלון ביתו, הוא יושב על הספה כשמאחוריו שידה, מרבית התפאורה בשוט זה מטושטשת מאוד.	**דיאלוג:** קרייג מגיב על הכתבה אודות מנטיני וקורא לו ״Gimmicky bastard״. בסוף השוט מתחילים דבריו של קרייג אל אלייג׳ה. **מוזיקה:** המשך המוזיקה מהכתבה נשמע ברקע. **אפקטים:** המשך הכתבה נשמע ברקע אך באופן לא ברור וחלש. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	דבריו של קרייג על מנטיני ללא ספק נאמרים בזלזול. מכאן ניתן כבר להסיק כי יחסו של קרייג כלפי מנטיני הוא כזה שנובע בעיקר מתוך קנאה. אם מתבססים על הנחה זו ובוחנים מחדש את הדברים שכבר נאמרו על מנטיני על ידי קרייג, נדמה כי מנטיני הוא ״כל מה שקרייג רצה להיות ולא מצליח״. קרייג מצד אחד מתעניין בכתבה, אך מצד שני, ברגע שבו הוא מבין שמדובר בעוד פרויקט מוצלח של מנטיני, מנחם את עצמו בכך שמדובר בגימיק (שכנראה נועד למשוך את התקשורת) ולא בצעד אומנותי ויצירתי במיוחד. אפשר לפרש את גישתו של קרייג כלפי הבובנאי המוצלח כמעין דרך להתמודד עם אי הצלחתו האישית שלו. קרייג חווה קשיים תעסוקתיים (שמאלצים אותו לשקול למצוא עבודה בתחום אחר ושגורמים לו לבלות את כל הבוקר בביתו), וכאשר הוא מתחיל להרגיש קנאה כלפי מישהו שעוסק בתחום כמו שלו ומצליח, הוא מרגיע את עצמו ומבסס את אותה הצלחה על עניינים כמו באזז תקשורתי ולא על כשרון. כך, נדמה שקרייג מסביר לעצמו שאי ההצלחה שלו והצלחה של אחר הן עניין של מזל, לכן לקושי שהוא חווה אין כנראה קשר של ממש לכישרון שלו, וגם זמנו יגיע. ניתן לפרש את גישה זו גם כהתכחשות של קרייג לסיבות לאי ההצלחה שלו (שבשלב זה לא ברורות לחלוטין).				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 15 	**תיאור נרטיבי:** אלייג׳ה הקוף ״מקשיב״ לדבריו של קרייג. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** לונג-שוט. אם הדמות הייתה אדם מדובר היה במדיום-שוט, אך מאחר שמדובר בקוף, מרחק צילום זה מכיל את כל גופו אשר נתחם על ידי הפריים. **זווית צילום:** זוית גבוהה מעט. המצלמה ממוקמת מעל הקוף. **סוג תאורה:** שילוב בין תאורה חמה לקרה. משמאל נראה חדר המואר על ידי תאורה חמה בעוד שמימין חדר השינה של קרייג ולוטי מואר בתאורה קרה (בהמשך לסצינה הקודמת). **קומפוזיציה:** אלייג׳ה נמצא בחזית הפריים (אך יחסית רחוק מקדמתו בהשוואה לקרייג בשוט הקודם) ותופס את מרבית שטחו. מה שנמצא מאחורי אלייג׳ה לא בפוקוס, לכן מדובר בעומק שדה בינוני. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. אין קפיצה בזמן ובמרחב. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** שילוב של כחול, אפור וחום. התחושה הכללית היא של קרירות ועמימות. **תפאורה:** הספה שבסלון הבית. גם הספה, בדומה לחלקים אחרים בבית, עמוסה בכריות ובהדפסים שונים. עיצוב זה ממשיך ליצור תחושה של אי סדר ובלבול.	**דיאלוג:** קרייג (אוף סקרין) אומר לאלייג׳ה שאין לו מושג כמה מזל יש לו שהוא קוף. **מוזיקה:** המשך המוזיקה החלשה מהכתבה. **אפקטים:** המשך דברי הכתבה אשר לא נשמעים בבירור. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה הינו שוט קצר ועל כן לא מחדש הרבה. עם זאת, לראשונה קרייג פונה אל אלייג׳ה (אחרי שמוקדם יותר לא ידע מה שמו בכלל) והקוף ממלא לבד את הפריים. כך מובטחת העובדה שהצופה יהיה עד לזה שליד קרייג יושב על הספה קוף, למקרה שפספס זאת עד כה. כאמור, התנהלות זו מעידה על חוסר איזון בחיי היום-יום של קרייג ולוטי.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 16 	**תיאור נרטיבי:** קרייג ממשיך לדבר אל אלייג׳ה. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** שילוב בין תאורה קרה וחמה. תאורה ניגודית מעט. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. ראשו של קרייג נמצא במרכז הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-9 שניות.	**צבע:** שילוב בין אפור לחום עם תחושה כללית של קרירות. **תפאורה:** הספה והשידה שמאחוריה.	**דיאלוג:** קרייג מסביר לאלייג׳ה שהוא בר מזל מאחר שאין לו תודעה - שכן היא ״קללה נוראית״, ואומר לו ״I think, I feel, I suffer״. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** קולות כתבת הטלוויזיה שנשמעים ברקע הולכים ונחלשים. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה ממשיך להציג את אופיו ודעותיו של קרייג. בנוסף לעובדה שקרייג מנהל שיחה עם קוף (שמעידה על חוסר איזון), הוא מדבר עם אלייג׳ה על נושאים שחושפים מעט מעמדותיו בנושאים רחבים ומופשטים יותר. קרייג מקשר בין התודעה שלו (שלאלייג׳ה אין) ומה שהוא חש לבין הסבל שלו, ומסביר כי חיות כמו אלייג׳ה לא חוות דבר שכזה, ולמעשה לא חוות סבל נפשי של ממש. אם ננסה לחשוב מדוע קרייג מחליט לדבר על נושא זה מיד לאחר הביקורת שלו על דרק מנטיני, נדמה כי קרייג למעשה מתוודה בפני אלייג׳ה (או יותר נכון - בפני עצמו) על כך שהדברים שהוא מרגיש (במקרה זה - קנאה כלפי בובנאי מצליח) גורמים לו לסבל. אותו דבר שמוגדר על ידי קרייג כ״סבל״ יכול לכלול את המאפיינים שהוצגו בשוט 14 - משבר, קנאה והתכחשות. הבחירה של קרייג לשתף דווקא את אלייג׳ה הקוף (שלפי קרייג - אין לו בכלל תודעה) איננה מקרית. סביר להניח כי קרייג בחר לעשות זאת כך שהוא ״ישתף״ כביכול מישהו אחר (אלייג׳ה), אך למעשה משמעות דברים אלה עבורו היא הכרה עצמית בלבד באותן תחושות. נוכחותו של אלייג׳ה בסצינה מהווה עבור קרייג רק הזדמנות להרגיש בנוח להציף את התחושות הקשות שהוא חווה. קרייג אומר לאלייג׳ה שהתודעה היא קללה - מאחר שלאלייג׳ה אין כזאת, הוא כלל לא מבין את דבריו של קרייג. קרייג אומר את דברים אלו אך ורק לעצמו.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 17 	**תיאור נרטיבי:** המשך הכתבה על הפרויקט של דרק מנטיני. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** ניגודית לחלוטין. כל התאורה מגיעה ממסך הטלוויזיה ועל כן שארית הפריים חשוכה מאוד. **קומפוזיציה:** הטלוויזיה תחומה על ידי גבולות הפריים. עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match, הצופה רואה את הטלוויזיה בה קרייג צופה. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** הניגודיות בין צבעי המסך לבין הצבעים שמסביב לטלוויזיה מדגישים את הצבעוניות. הגוונים האפורים והכחולים הם אלה ששולטים בשוט, יחד עם השחור ששולט על כל חלקי הפריים שאינם מסך הטלוויזיה. **תפאורה:** הטלוויזיה שבסלון.	**דיאלוג:** קרייג ממשיך בדבריו ואומר כי כל מה שהוא מבקש בתמורה לסבלו הוא הזדמנות לעשות את עבודתו. **מוזיקה:** המוזיקה שמלווה את מיצגו של מנטיני מתגברת. **אפקטים:** דבריה של הבובה שבמיצג נשמעים ברקע ואינם ברורים. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	השוט ממשיך להציג את הפרויקט של מנטיני. כתבת הטלוויזיה שמפארת את אותו פרויקט ממשיכה ולראשונה אנחנו גם עדים ככל הנראה לדמותו של מנטיני עצמו, שמוצגת במהלך הפעלת הבובה במסגרת המיצג שבכתבה. דבריו של קרייג ממשיכים את אלו מהשוט הקודם, כשקרייג מסביר עם הכרתו בסבל שלו (אותו הוא חווה בעודו יושב בבית מחוסר עבודה וצופה במושא הקנאה שלו מצליח בפרויקט שאפתני, מה שמותיר לו אך ורק את רחמיו העצמיים) שכל מה שהוא מבקש בתמורה הוא הזדמנות לעשות את עבודתו. כעת מעט יותר ברור גם מה עומד בבסיס הקושי התעסוקתי שקרייג חווה, שכן נראה כי מדובר במחסור של הצעות עבודה, אשר ככל הנראה מאלץ את קרייג להסתפק בפרויקטים קטנים ולא משמעותיים (בניגוד לאלו של מנטיני). ייתכן כי מחסור זה באפשרויות נובע גם מיכולותיו של קרייג וכשרונו המועט (כביכול), אם כי לא בהכרח.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 18	**תיאור נרטיבי:** קרייג ממשיך בדבריו. **דמות/יות עיקר/יות:** קרייג.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. ראשו של קרייג תופס את מרבית הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-7 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים וחומים בעיקר. אווירה קרה. **תפאורה:** סלון הבית.	**דיאלוג:** קרייג ממשיך את דבריו מהשוט הקודם (שכל מה שהוא מבקש הוא הזדמנות) ואומר ש"הם" לא יתנו לו אותה משום שהוא מעלה סוגיות. **מוזיקה:** המוזיקה שברקע מגיעה מכתבת הטלוויזיה שהוצגה בשוט הקודם. **אפקטים:** המשך דבריה של בובת הענק מכתבת הטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט אחרון בסצינה. קרייג ממשיך את הסברו לאלייג'ה ובתוך כך חושף את הצופה יותר ויותר אל עולמו הפרטי. קרייג מסביר כי "הם" (שם כללי לאנשים או הכוחות שנותנים לו הזדמנויות לעשות את עבודתו) לא יתנו לו הזדמנויות כי הוא מעלה סוגיות. בשלב זה של הסרט לא ברור האם מדובר בעוד דרך של קרייג לנחם את עצמו ולתלות את האשמה בכך שאין לו עבודה של ממש בגורם חיצוני ולא בו (כמו שהסביר לעצמו שהצלחתו של הפרויקט של דרק מנטיני נובעת מהיותו גימיק) או שמא מדובר באמן שאכן מנסה לבטא את השקפת עולמו ואת הנושאים שמפריעים לו, וככל הנראה לא זוכה לאהדה מהסביבה. במקרה זה, ה"הם" שדרייק מדבר עליהם יכולים להיות מפיקים או קהל, שמפחדים לכאורה להציג את יצירותיו ורעיונותיו של קרייג שכן מדובר בעמדות חריפות שמציפות ביקורת אודות סוגיות שונות. מנגד, במידה ומדובר בעוד דרך לניחום עצמי, ייתכן כי קרייג שוב יוצא בהצהרות חסרות ביסוס ומטיל את האשמה באי הצלחתו על גורם חיצוני כלשהו, במקום להכיר בבעיה עצמה שמקורה ככל הנראה בכישרונו שלו. מאחר שמדובר בסצינה השלישית בלבד בסרט, קשה לקבוע מהי בדיוק מהותה של יצירתו של קרייג - האם מדובר ברעיון לא מוצלח שקרייג מסרב להכיר בעובדה שהוא כזה, או שמא ברעיון חדשני, שאפתני וחריג שגורם לרבים להרגיש לא בנוח עם הסוגיות אשר מועלות על ידו ובעקבות כך להגביל את אפשרויות היצירה של קרייג (שכן בעולם האומנות מרבית הצלחתו של יוצר תלויה במידת האהדה לה הוא זוכה).				

סיכום הסצינה:

ניכר כי בדומה לסצינה הקודמת, גם בסצינה זו יש שני סוגים של שוטים (למעט שוט 15 שכולל רק את אלייג׳ה) - אלו שמציגים את קרייג יחד עם אווירה קרה ועמומה, מלאה ברחמים עצמיים, קנאה והכחשה (בהמשך לסצינה הקודמת) ואלו שמציגים את הכתבה על דרק מנטיני יחד עם צבעוניות, מוזיקה, אהדה וסימני הצלחה רבים. כך נוצר ניגוד בין דמותו של קרייג (שחווה קושי תעסוקתי) לבין זו של מנטיני (שחווה הצלחה משמעותית) שמתבטא לא רק בהיבט התוכני אלא גם בזה הקולנועי (באמצעות צבעים, תאורה וסאונד).

הסצינה ככלל מציגה תמונת מצב הבאה בהתאם לזו של הסצינה הקודמת ואף מחריפה אותה. הניחומים העצמיים של קרייג (בנוגע להצלחתו של מנטיני), העובדה שהוא מדבר אל אלייג׳ה, הימצאותו בבית בשעה יחסית מאוחרת בבוקר ופרטים נוספים מחזקים ומחדדים את המצב התעסוקתי הבעייתי שקרייג נמצא בו. ניכר כי הוא חווה משבר, ובתוך כך בא במגע עם תחושות כמו קנאה או מרמור. גם ההתכחשות נדמית למרכיב חשוב בדמותו של קרייג, ויוצרת בסופו של דבר דמות קרה, עצובה, עגמומית וחסרת מוטיבציה.

נספח ב: צילומי מסך מתוך הסרט "סינקדוכה, ניו יורק" (2008) המלווים את התיאוריה מפרק ד'[156]

צילום 1. השוט הראשון בסרט ורגע מותו, כביכול, של קיידן.

צילום 2. דמותו של קיידן מופיעה בפוסטר לספר "Little Winky".

צילום 3. כותרת העיתון של ה-14.10.05.

[156] כל צילומי המסך לקוחים מתוך בלוג הקולנוע "italkyoubored".

OCTOBER 17

New Bans for Marine Corps

OCEANSIDE, Calif. ◆ Five tattooed skulls stretch from Marine Cpl. Jeremy Slaton's right elbow to his wrist, spelling out the word "Death." He planned to add a tattoo spelling "Life" on his left arm, but that's

Deadly Avian flu strain found on Turkish farm

TURKEY ◆ Dr. Zirlin, renowned Turkish doctor, made the announcement yesterday in a public address in Turkey's capital. After thorough testing, Dr. Zirlin found conclusive evidence what was originally thought to be a common illness

ציילום 4. ידיעה מתוך העיתון של ה-17.10.05.

WEDNESDAY, NOVEMBER 2, 2005

Vivian Malone Jones

One of the most important figures in the Civil Rights movement, the first black graduate from University of Alabama, has passed away.

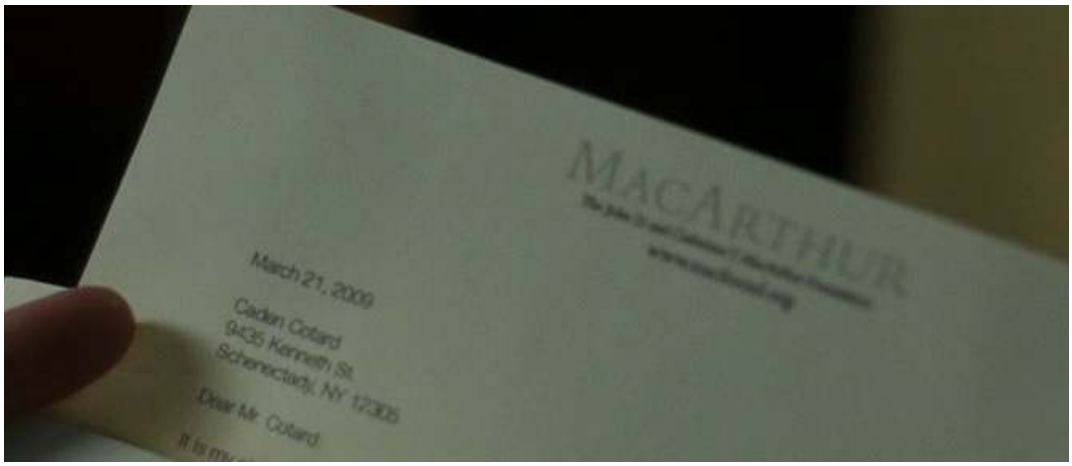
By SCOTT SPAHR
Incorporated Press

ATLANTA - Vivian Malone Jones, one of the first two black students whose effort to enroll at the University of Alabama led to

Jaffke, Jacob
SCHENECTADY - S
Scarpitta, an artist who
ranged from three-dim
wrapped canvases that
survival and death to sc
renderings of cars and sl
extolled his belief in tra

ציילום 5. מודעות האבל מתוך העיתון של ה-02.11.05.

ציילום 6. קיידן מבקר אצל רופא עיניים כאשר ברקע לוח השנה מראה את חודש מרץ 2006.



צילום 7. המכתב המבשר לקיידן על קבלת המלגה, שנשלח ב-21.03.09.

צילום 8. ה"שעון" מסוף הסרט, המבשר על כך שהשעה היא 7:45.

נספח ג: ניתוח סצינה מתוך הסרט "סינקדוכה, ניו יורק" (2008)[2]

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 1	**תיאור נרטיבי:** שוט מכונן המציג את החלל בו מתרחשת הסצינה. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. עמודים ורהיטים תוחמים את הפריים משני צדדיו כשבמרכז ישנו עומק שדה גדול יותר. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** שוט ראשון בסצינה. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** הגוונים האפורים והשחורים הם השולטים, עם נוכחות מועטה של גוונים אדומים, כחולים וצהובים במרכז הפריים. **תפאורה:** חדר עבודה של צייר/ת.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך הנעימה מהסצינה הקודמת. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט ראשון בסצינה המשמש כשוט מכונן שמציג את החלל. ניתן להניח שמדובר בחדר העבודה של אדל, אשתו של קיידן (שעזבה אותו בסצינה הקודמת), שכן הוא דומה לחדר העבודה שלה שהוצג בתחילת הסרט. האווירה הכללית היא של קרירות וניכור, בשל השימוש בתאורה ניגודית ובחלל גדול יחסית וריק.				

[2] גם כאן בחרתי להשתמש בשתי סצינות רצופות ולהתייחס אליהן כאל סיקוונס, מכיוון שהפער ביניהן מבחינת חלל וזמן הינו מזערי וזניח, ככל הנראה, ואפילו בתוכן (בעיקר בסצינה שנייה) חלות קפיצות קטנות שכאלו. כמו כן, קשה להתייחס רק לאחת מהסצינות בפני עצמה, שכן הראשונה מציגה תחילה של משבר והדרדרות, והשנייה מהווה את המהלך הסופי שלו, שנגמר במעין מוות פנימי. הסיקוונס נמצא לקראת סוף תחילת הסרט, בסביבות הדקה ה-20.

ԱՌԱՋՄԱՍ ՄՈՒՈ:	Վ.Լ Ս.ՀՈՍԻՄ՝ ԵԱՀՀ ԵԱԼԼ ՈԱՏ, ԱԽՑ.Լ ՀՍԸ ԿՈԱՍ՝ ԱՍԼ.Ս ԱԿԵՍԱՍ ԱԵԵՄ.ՍԱ ՀՍԸ Վ.Լ (ԱՍՈՍԼ) ԻՎԼԵՄԸ Վ Հ.Ս.ԼԿՍԸ ՍԿՈ ՍԼԿ ԲԱԼ ԻԿԵՄԸ.			
 ՍԼՈ 3	Վ.Լ. **ԼՄՍԸ/ՍԼԸ ՌՍԼ/ՍԼԸ:** ԱԿՀԸ ԱՍԿԿ ՄՍԼ.Ս ԿՈԱՍՍ՝ **Ս.ԿՍԼ ԵԼՈ.Ե.Ե.:**	ՄԽԿՀԸ Ս.ԼԵ.Ս՝ **ԱԵՍՄԸ ՄԽԿՀԸ:** ԱՍՍՈՍԸ ՄԱԵՀ՝ ՄԱԿԿ.Ս ՍԱՍՈԿ.Ս Ս.ԿՏԼ.Ս ՍԳԼ.Ս ԵԽԽԿ.Ս ԿՍԵ.Ս.Ս ՍԱԲՀ ՊԼԼ ՄԱԿԿ՝ ԵԱԼ.Ս **Ժ.ԼԵԱԿ:** ԿԱԿՍԼ ԵԼՍԼ ՍԽԿՀ ԵԳԼ.Ս՝ ԵՎՀԼ ԿԱՍԼ ԵԽԽԿ ԵԳԼ.Ս՝ **ՕՍ ԿԱՍԼԼ:** ՀՍԼ ՍԼԼ: **Ի.ԼԵԱԿ:** Հ.ԼԵ-ՊՍՈ՝ **Ի.ԿՍԼ ԲԼՈ.Ե.Ե:**	C-2 ՊԼ.Ս՝ **ԱՍԼԼ ՊՍՈ:** ԱԵՀ.Ս.Ս՝ **Օ.ԵԵՈ.Ս:** **ՊԼ.ԿԼ ԱԵՀ.Ս.Ս ԱՍ**	ՍԼԼ ՊԵՍԼԼ ՊՍՍՈ Ե.Հ.ԼԼ՝ **ԱԳԿՍԼԼ:** ՊՀ ՏՍԼ.Ս ԿԼՍԳ.Ս ՍԵՍԼԿ.Ս՝ ԼՈԱԿԿՀԼ ,Ո ՍԵՍԼԼ ՍԼԿՍԼ ՊԼԿ.Ս ԿՀ ՍԳԼ.ՍԼ ԿԳԼ.Ս ՍՊԱՍԼ.Ս ԼԿՏԼԵ.Ս ՊԼ.Լ ՍԼԼԵԱ՝ ԿԽԵՊ.Ս ԿԿԳԼ.Ս՝ ԳԼ.Ս ՀԵՊԼ, ԼԼԵՍ ,ԼՍԼ **ՀԵՍ:**
Ս.ԿՍԼ ԲԼՈ.Ե.Ե՝ ՊՀ ՍՊԱՍ	**Ի.ԿԼԼ ԿԼԼ՝ ՍԱԼԼ ԻԼՍԳԼԵ.Ս**	**ՊԼ.ԿԼ ԼԼ.ԵԼ ՊԱՍ.Ս**	**Ս.ԿՍԼ ԿԼԼԼԼ.**	**ԳՀԼԼ**

| ԱՌԱՋՄԱՍ ՄՈՒՈ: | ԱԼԼ Լ.ԿԱԿՍ.Ս ԱԼԼ.Ս ԱԿԿԼ.Ս ԱԿԿԼ.Ս ԱԿԿ

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 4 	**תיאור נרטיבי:** עפיפון מועף בשמיים. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה מאוד. האובייקט נמצא מעל המצלמה. **סוג תאורה:** טבעית. העפיפון מואר על ידי השמיים. **קומפוזיציה:** שלווה מאוד. העפיפון נע לרוחב הפריים ואין מלבדו עוד אובייקטים בפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. ישנה קפיצה בחלל, השוט לא מתרחש בחדר העבודה. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** שוט בהיר וצבעוני. מרבית הפריים בתכלת והעפיפון בצבעים צהוב וכחול. **תפאורה:** אין.	**דיאלוג:** בסוף השוט מתחיל דיבור הממשיך בשוט הבא. **מוזיקה:** מתחילה נעימה קצבית יותר מזו שבשוטים הקודמים. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** במהלך השוט לא ברור האם הדברים הנאמרים בסופו הם דיאגטים או א-דיאגטים.
משמעות השוט:	חלה קפיצה - הסצינה עוברת מקיידן בחדר העבודה לצילום של שמיים. בשלב זה לא ברור מה משמעות השוט ואיך הוא קשור לקודמיו.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 5 	**תיאור נרטיבי:** אישה רצה בדשא ומעיפה עפיפון. **דמות/יות עיקר/יות:** אישה לא מזוהה.	**גודל צילום:** אקסטרים לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** טבעית. **קומפוזיציה:** הדמות נמצאת במרכז הפריים. עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** מצלנה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. העפיפון שהופיע בשוט הקודם מופיע גם כאן ומראה שלא הייתה קפיצה בחלל או בזמן. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** צבעים בהירים מאוד - גוונים כחולים וירוקים לרוב. **תפאורה:** פארק או חורשה כלשהי. **תלבושות:** האישה לובשת גופייה ורודה ומכנסי ג׳ינס.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך הנעימה. **אפקטים:** הדיבור שהחל בשוט הקודם מתברר ככל הנראה כקריינות (Voice-Over). **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	הקפיצה בחלל, הדמות הזרה, הקריינות והמוזיקה מסבירים שכנראה מדובר בפרסומת. בקריינות נשמעת מילה מסובכת, ככל הנראה שם של תרופה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 6 	**תיאור נרטיבי:** זוג מבוגר הולך בפארק וצוחק. **דמות/יות עיקר/יות:** שתי דמויות לא מזוהות נוספות.	**גודל צילום:** מדיום טו-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** ככל הנראה מדובר בתאורה טבעית וניגודית. **קומפוזיציה:** הזוג נמצא במרכז הפריים ובחזיתו. עומק שדה קטן יחסית, הרקע לא בפוקוס. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית עם תזוזה קלה שמאלה, בהתאם להתקדמות הזוג	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. ניכר כי לא חלה קפיצה בחלל או בזמן. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** הצבעים הדומיננטים הם ירוק, כחול ולבן. צבעים שמחים ובהירים. **תפאורה:** הפארק מהשוטים הקודמים. **תלבושות:** האישה לובשת גופייה סגולה והגבר לובש חולצה מכופתרת צהובה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** הנעימה מהשוטים הקודמים. **אפקטים:** המשך הקריינות. מצויין כי התרופה (ככל הנראה) שצוינה בשוט הקודם מסייעת לאדם לחיות את חייו. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	הצגת הזוג בזווית נמוכה המגביהה אותם יחד עם הצבעים הבהירים והקומפוזיציה המאוררת גורמים להם להיראות מאושרים. לכך מתלווה גם הקריינות, שכנראה מדברת אודות תרופה כלשהי המסייעת לאדם. עדיין לא ברור מה הקשר בין הפרסומת לשהותו של קיידן בחדר. בנוסף, גם בשוט הזה וגם בקודמו מוצגות דמויות כהות עור (אפרו-אמריקניות), שמציגה גיוון מסוים מהדמויות לאורך הסרט - שרובן ככולן הן לבנות. כך מתחזקת גם הסברה שמדובר בפרסומת, שמציגה מצב ומציאות השונים מאלה שקיידן נמצא בהם.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 7 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מצחצח שיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה מעט. **סוג תאורה:** תאורה קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה בינוני. קיידן נמצא במרכז הפריים כשיתר החדר מאחוריו. נראה כי החדר עמוס מאוד. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. ההתרחשות קפצה מהפארק חזרה לחדרו בו קיידן נמצא. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** צבעים שונים וקרים יותר מבשוט הקודם. הגוונים השולטים הם השחורים והאפורים. **תפאורה:** חדר העבודה (העמוס) של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** הנעימה מהפרסומת ממשיכה. **אפקטים:** המשך הקריינות. **דיאגטי או א-דיאגטי:** הפסקול הנשמע כעת הוא דיאגטי, שכן קיידן יכול לשמוע אותו (בהנחה שהוא אכן צופה בפרסומת), בעוד שהדמויות מהשוטים הקודמים לא יכלו לשמוע אותו.
משמעות השוט:	מתחזקת הסברה שמדובר היה בפרסומת בשוטים הקודמים, שקיידן צופה בה כעת. האווירה הכללית שבה להיות קרה, עצובה, חסרת איזון ומנוכרת.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 8 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לצחצח שיניים תוך כדי צפייה בטלוויזיה, בה מוצגים אנשים שונים עושים פעילויות ספורטיביות. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** אובר דה שולדר. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** תאורה קרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. הטלוויזיה נמצאת בפוקוס וקיידן לא. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. יש קשר של Eye-Line Match בין שוט זה לקודם, הצופה רואה על מה קיידן הסתכל. **אורך שוט:** כ-4 שניות.	**צבע:** מרבית הצבעים הבהירים בפריים מגיעים מכיוון הטלוויזיה וסביבתה. יתר הפריים שחור ואפור. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל, שקירותיו עמוסים ביצירותיה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך הנעימה. **אפקטים:** הקריין מסביר כי התרופה עוזרת לאדם להתמודד עם כימותרפיה. בנוסף נשמע גם צחצוח השיניים של קיידן. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	הצופה רואה שאכן הייתה זו פרסומת בשוטים הקודמים, והיא ממשיכה להציג תמונה אופטימית מול הדיכאון של קיידן ושל האנשים העוברים כימותרפיה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 9	**תיאור נרטיבי:** אישה יושבת בפארק מול ילדה וצוחקת. **דמות/יות עיקר/יות:** אישה וילדה כלשהן.	**גודל צילום:** אובר דה שולדר. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** טבעית וניגודית. **קומפוזיציה:** מרווחת. עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** קשה לקבוע. מצד אחד, ישנה קפיצה נוספת בחלל ובזמן (חזרה לעולם הפרסומת), אך מנגד, ברור כי מדובר בקטע המוצג בפני קיידן, ללא קפיצה בזמן. **אורך שוט:** כחצי שנייה.	**צבע:** שוט צבעוני מאוד. הגוונים העיקריים הם של ירוק וצהוב. **תפאורה:** הפארק מהפרסומת. **תלבושות:** האישה המבוגרת לובשת שמלה צהובה והילדה לובשת שמלה ורודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המוזיקה של הפרסומת. **אפקטים:** אין **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי, חזרה לעולם בו מתקיימת הפרסומת, שהמוזיקה נמצאת מחוץ לו.
משמעות השוט:	שוט שלא מחדש שום דבר מיוחד, הוא מציג שתי דמויות חדשות בפרסומת וממשיך ליצור בה אווירה חיובית, אופטימית ושלווה בעזרת הצבעים והתאורה. בנוסף, ישנו דמיון בין שוט זה לקודמו, שכן בשוט 8 הצילום היה מעבר לכתף של קיידן מצד ימין, וכעת הצילום הוא מעבר לכתף של הילדה מצד שמאל.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 10	**תיאור נרטיבי:** האישה והילדה (כנראה אמא ובת) יושבות לפיקניק בפארק ומדברות. **דמות/יות עיקר/יות:** האישה והילדה מהשוט הקודם.	**גודל צילום:** לונג טו-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. לא חמה ולא קרה במיוחד. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. על אף היותו עמוס בפרטים הפריים נשאר מסודר וישר. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. המשך ישיר של השוט הקודם. **אורך שוט:** כחצי שנייה.	**צבע:** השוט הכי צבעוני בסצינה עד כה. שילוב של כל הצבעים כשהדומיננטי שבהם הוא הירוק. **תפאורה:** הפארק.	**דיאלוג:** אין. הצופה לא שומע את דברי הילדה. **מוזיקה:** אותה מוזיקה מהשוטים הקודמים. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוב, שוט שלא מחדש הרבה הממשיך להציג מציאות חיובית, צבעונית ושמחה, ככל הנראה בשביל לקשר אותה לתרופה שהפרסומת מנסה לקדם. הפרסומת מנסה לגרום לצופה לחשוב שכך ייראו חייו אם ייטול את התרופה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 11 	**תיאור נרטיבי:** קיידן עומד בפארק ומחייך. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** טבעית, קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן יחסית. קיידן נמצא בחזית הפריים והרקע (המשך הפארק) לא בפוקוס. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** קשה לקבוע. מצד אחד השוט לא מציג קפיצה בחלל או בזמן, אך מצד שני קיידן, שצופה בפרסומת שבטלוויזיה, נכנס בעצמו לתוכה. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** גוונים ירוקים וכחולים. **תפאורה:** הפארק. **תלבושות:** קיידן לבוש חולצת משבצות כחולה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך הנעימה. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט משונה מאוד הגורם לבלבול אצל הצופה. קיידן, שעד כה צפה בפרסומת, הופך להיות חלק ממנה, ולא ברור אם כך אכן קרה במציאות או שמא מדובר במעין הזיה. סביר להניח כי מדובר בהזיה או החלטה אומנותית כלשהי של קאופמן, שכן זו לא הפעם הראשונה שדמותו של קיידן מופיעה בטלוויזיה, כאשר הפעם הקודמת אף כללה דמות מצוירת שלו (לכן הוא לא באמת השתתף בקטעים הללו). השוט ממשיך את קודמיו בהיותו מואר, נינוח וצבעוני.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 12 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לצחצח שיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** תאורה קרה. **קומפוזיציה:** חוזרת להיות עמוסה. עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** שוב, קשה לקבוע האם מדובר בעריכה אנליטית או סינטטית. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** צבעים קודרים וקרים. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** הנעימה מהשוטים הקודמים. **אפקטים:** קול צחצוח השיניים של קיידן. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי בלבד.
משמעות השוט:	קיידן המדוכא לא נראה מופתע במיוחד מכך שדמותו מופיעה בפרסומת, והצופה ממשיך להניח שמדובר בסוג של הזיה (אם כי לא ניתן לכך ביסוס בסרט) שבאה בעקבות מצבו הקשה. העובדה שקיידן נותר אדיש מול הופעתו בפרסומת באה בהתאם למראה של השוט - צבעים קרים ואווירה מדכאת, שגורמים לצופה להרגיש שלקיידן כבר לא משנה מה יקרה, שכן הוא מדוכא בהיותו בודד.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 13 	**תיאור נרטיבי:** קיידן עוצר לרגע את צחצוח השיניים וצופה בעצמו רץ אל עבר ילדה מחבק אותה בטלוויזיה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן (פעמיים - גם במציאות וגם בפרסומת, יחד עם ילדה כלשהי).	**גודל צילום:** אובר דה שולדר. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** אחד ממקורות האור הוא הטלוויזיה, שגם נמצאת בפריים. תאורה קרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. קיידן נמצא בחזית הפריים ולא בפוקוס. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כ-4 שניות.	**צבע:** צבעים קרים ואפורים למעט הטלוויזיה, שמציגה תמונה צבעונית ומוארת יותר. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך הנעימה. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט דומה לשוט 8, רק שהפעם בטלוויזיה נמצאת דמותו של קיידן, שרץ ומחבק ילדה. ככל הנראה מדובר בסימנים ראשונים לגעגועים של קיידן לביתו, אוליב, שמתבטאים בחייו של קיידן דרך הפרסומת אותה הוא רואה/הוזה. קיידן רואה בטלוויזיה את המצב שהוא חולם עליו - הוא יחד עם אוליב.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 14 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לצחצח שיניים ולצפות בטלוויזיה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה מעט. **סוג תאורה:** תאורה קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. קיידן בקדמת הפריים. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** גוונים אפורים ושחורים. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** הנעימה מהפרסומת. **אפקטים:** צחצוח השיניים של קיידן. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זהה כמעט לגמרי לשוט 12. לא מחדש דבר מבחינת העלילה, וממשיך להציג את קיידן כאדם פגוע, מדוכא ולא יציב (מצחצח שיניים בחדר שהוא לא שירותים), מה שיכול להסביר מדוע ראה את עצמו בפרסומת - מעין הזיה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 15	**תיאור נרטיבי:** קיידן מתכופף מעט ומגרד את הרגל שלו. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. קיידן נראה אבוד בין כל הרהיטים והאביזרים בחדר העבודה. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match, מזווית אחרת מזו שהייתה בשוטים הקודמים. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** שוט יחסית צבעוני ביחס ליתר השוטים מחדר העבודה של אדל. יחד עם הגוונים האפורים ישנה נוכחות גם של חום, צהוב וכחול. **תפאורה:** חדר העבודה העמוס ביצירות של אדל. **תלבושות:** כעת מתברר שקיידן לובש תחתונים ללא מכנסיים.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המוזיקה ששיכת לפרסומת. **אפקטים:** הקריין מהפרסומת חוזר לדבר ומציע לצופה לפנות לרופא שלו. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	העובדה שקיידן לובש תחתונים ללא מכנסיים מעל, יחד עם הרעיונות שכבר הוצגו קודם כמו העובדה שהוא מצחצח שיניים בחדר העבודה של אדל מול הטלוויזיה ולא בשירותים כמו כולם, מראה כמה הגיבור נמצא במצב בעייתי ולא מאוזן שאולי אף ניתן להתייחס אליו כאל משבר.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 16	**תיאור נרטיבי:** קיידן מתרומם חזרה עם עיניים עצומות. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** טילט למעלה המלווה את התרוממותו של קידן.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** צבעים קרים וקודרים. הגוונים השולטים הם האפורים והשחורים. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** הקריין ממליץ לצופה לשאול את הרופא שלו אם התרופה המפורסמת מתאימה לו. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט קצר מאוד, העובדה שהמוזיקה מהפרסומת עוצרת מראה שככל הנראה עומד להתחיל קטע חדש בטלוויזיה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 17 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מתכופף לנקות את רצפת החדר עם מברשת השיניים, כשבמקביל מסך הטלוויזיה מציג תמונה מלאת עשן. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. החדר עמוס ברהיטים התוחמים את קיידן בימין הפריים. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוב, ישנו קשר של Eye-Line Match. הצופה רואה את הרצפה עליה קיידן מסתכל. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** הגוונים השולטים הם אפור, כחול, שחור וחום. **תפאורה:** פינת טלוויזיה בחדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** בחצי השני של השוט נשמע קול לא ברור, שככל הנראה קשור לעשן מהקטע שבטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	השוט ממשיך להראות עד כמה קשה ובעייתי מצבו של קיידן אחרי עזיבתה של אדל. הוא מבחין בלכלוך על הרצפה ומנקה אותו עם מברשת השיניים שלו (שלא אמורה לשמש לפעולה הזאת, מן הסתם). הצופה גם שם לב שהחדר כולו מלוכלך ומלא בכתמים (בעיקר מצבעים של אדל), ולא ברור האם קיידן יתחיל לנקות את כולו או שמא יסתפק בנקודה אותה ניקה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 18 	**תיאור נרטיבי:** אדם זר הולך בתוך העשן. דמות/יות עיקר/יות: אדם מבוגר כלשהו (ייתכן שמדובר בקיידן).	**גודל צילום:** מדיום לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** לא ברור לגמרי, התמונה עמומה מאוד. **קומפוזיציה:** אין כמעט עומק שדה לאורך השוט בגלל העשן, אך ברגע האחרון יש עומק שדה גדול יותר. **תנועת מצלמה:** דולי ימינה המלווה את הדמות שצועדת.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. אם כי חלה קפיצה בחלל וזמן, מדובר בדבר שקיידן חוזה בו. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים בלבד. **תפאורה:** לא ברורה, ככל הנראה מדובר ברחוב כלשהו. **תלבושות:** הדמות המבוגרת לובשת בגדים אפורים ככל הנראה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** הצליל מהשוט הקודם מתחזק, ונראה כי מדובר בצליל של רכבת בחולפת בסמוך או של מכונה כלשהי. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	הפעם הצופה כבר מבין שחזר שוב לעולם בו מתרחשים הקטעים שבטלוויזיה (שכן תמונת העשן הייתה בטלוויזיה כבר בשוט הקודם), והדמות המוצגת בתוך העשן בעלת דמיון רב לקיידן מבחינת מבנה הגוף, הלבוש והתנועה. בשלב זה קשה להחליט בדיוק מה פשר השוט הזה. בהנחה שמדובר בדמותו של קיידן, היא אכן מתאימה לקיידן עצמו, שכן גם היא מוצגת בתאורה עמומה ולא ברורה ובצבעים אפורים וקודרים.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 19 	**תיאור נרטיבי:** קיידן רוכן קדימה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** טבעית וקרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** טילט עדין למטה.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** גוונים קרים ועמומים. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** המשך הסאונד הלא מזוהה מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי, קיידן שומע את הרעש שגם הדמות שבטלוויזיה שומעת.
משמעות השוט:	שוט זה מזכיר את שוט 12 בכך שגם כאן לא ברור האם קיידן שם לב שדמות דומה לו מופיעה בטלוויזיה והאם זה מפריע לו בכלל. קיידן נראה אפאתי, וזאת בהתאם למאפיינים שונים של השוט כמו הצבעים, התפאורה והתאורה, שמחזקים את התדמית העמומה וחסרת הביטחון של קיידן שנוצרת עקב הפרידה מאדל ואוליב.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 20 	**תיאור נרטיבי:** קיידן רוכן אל עבר השולחן ומנסה לגרד משהו עליו. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** אובר דה שולדר. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** ניגודית. אחד ממקורות האור (הטלוויזיה) נמצא בפריים. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן יחסית. קיידן נמצא בחזית הפריים אך לא בפוקוס. השולחן אליו קיידן מתכופף הוא זה שבפוקוס. עם תנועת המצלמה הטלוויזיה עוברת מהצד השמאלי של הפריים למרכזו. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** שוט מעט יותר צבעוני. הצבעים העיקריים הם חום ואפור. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** המשך הרחש שבטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	בזמן שכבר בפעם השנייה בסצינה דמות שדומה לקיידן נמצאת בטלוויזיה, הוא מתעסק דווקא בלכלוך כלשהו על השולחן שמולו, מה שבא בהמשך לשוט 17 ומעורר את ההשערה שאולי מדובר באיזשהו התקף ניקיון ואובסיביות (OCD) שמתעורר בקיידן, בהתאם לחרדה והדיכאון שהוא חווה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 21 	**תיאור נרטיבי:** קיידן קם מהשרפרף ומנסה לנקות חזק יותר את הלכלוך שעל השולחן. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** קיידן אמנם לא נמצא במקום צפוף, אך נדמה שהוא כלוא בין כל הרהיטים, כלי העבודה והיצירות שבחדר. **תנועת מצלמה:** טילט עדין למעלה בסוף השוט.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** בצד הימיני של הפריים יש נוכחות בולטת של גוונים וחומים, ובאופן כללי מוצגת תמונה צבעונית יותר מזו שהייתה בשוטים שכללו רק את פניו של קיידן ואת אשר מסביבן. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** המשך הצלילים של הרכבת/מכונה מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	העובדה כי קיידן העצוב והמדוכא קם במיוחד בשביל לנסות לנקות את אותו לכלוך על השולחן, מחזקת את הסברה שהוא בדרכו להתקף נקיון, שנדמה שיינצל את מעט האנרגיות שעוד נותרו לו. הצופה רואה את הסביבה של קיידן יותר ממנו ככל הנראה, ומבין שאם קיידן אכן רוצה להתחיל לנקות את החדר (בטח אם הוא עומד להשתמש במברשת השיניים), אולי בשביל להרגיש שביצע מעין התחלה מחדש בחייו, הוא עומד בפני משימה קשה מאוד.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 22 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מתחיל לנקות באובססיביות את השולחן עם מברשת השיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה מעט. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית וקרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** הצבעים העיקריים הם אפור, צהוב וחום. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** הרעש מהטלוויזיה במקביל לצחצוח השולחן על ידי המברשת. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	התנועה המהירה והרפטטיבית של קיידן בצחצוח השולחן עם מברשת השיניים מראה על אובססיביות כלשהי שלו לניקיון.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 23	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לנקות את השולחן עם מברשת השיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומס של הרבה פרטים שונים בשוט. עומק שדה גדול וקיידן במרכז הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** הגוונים העיקריים הם אפור, כחול וחום. התחושה הכללית היא של עמימות וקרירות. **תפאורה**: חדר העבודה המבולגן של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** המשך הצליל הלא מזוהה מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	סצינה דומה מאוד לקודמותיה הן מבחינה נרטיבית והן מבחינה חזותית. על אף השינוי בגדלי וזוויות הצילום, כל השוטים מציגים את אותה תמונה מדוכאת, תמהונית וחרדתית של קיידן.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 24	**תיאור נרטיבי:** קיידן יורק על השולחן בכדי לנקות היטב את הלכלוך וממשיך להשתמש במברשת השיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** מדיום-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה מעט. **סוג תאורה:** קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** תחושה של מחנק. קיידן קרוב מאוד למצלמה ועומק השדה הוא קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים וקודרים. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** לצליל הלא מזוהה מהטלוויזיה מצטרפים גם צלילי ההברשה והיריקה של קיידן. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוב, שוט דומה שלא מחדש דבר וממשיך להציג את מצבו הבעייתי והחרדתי של קיידן. במקביל, התמונה שבטלוויזיה עדיין מלאת עשן.				

סיכום הסצינה:

אחד המאפיינים העיקריים של סצינה זו הוא שאיננה מציגה התקדמות משמעותית בעלילה - ההתקדמות היחידה חלה בראשו של הצופה, אשר מנסה להבין לאורך הסצינה מה פשר הופעותיו של קיידן בטלוויזיה ולדלות פרטים מהתנהגותו, בעוד שמבחינה נרטיבית ההתקדמות המשמעותית ביותר היא העובדה שקיידן קם בשלב מסוים בכדי לנקות את השולחן. מאפיין נוסף של סצינה זו (וגם של הבאה אחריה) הוא שאין בה בכלל דיאלוג. בשוטים המתרחשים בעולמו של הסרט, קיידן הוא הדמות היחידה ולא מדבר כלל (מעט הטקסט מגיע מהטלוויזיה, ונחשב לאפקטים ולא לדיאלוג). בשוטים המתרחשים בעולם הבדיוני שמציגה הטלוויזיה, כל הסאונד הינו א-דיאגטי, וגם כאשר אחת הדמויות מדברת, הצופה לא שומע את דבריה. מחסור זה בטקסט ובדיאלוג יוצר תחושה של ריחוק אצל הצופה, מה שמתחזק עם השימוש בצבעים קרים, עומק שדה קטן ותנועות קלות וזניחות מאוד של המצלמה בשוטים של קיידן. השוטים המתרחשים בפארק כחלק מהפרסומת מציגים תמונה הפוכה מזו של קיידן - צבעונית, עמוקה, מוארת ומחוייכת.

הסצינה מהווה מעין "הרמה להנחתה" לזו שתבוא אחריה, והיא מציגה התחלה של משבר אצל קיידן, המתבטא בחרדה, הזיות דיכאון והתקפי ניקיון אובסיביים אשר יחריפו בהמשך. אין ספק כי מה שהצית את משבר זה הוא האירוע שתואר בסצינה הקודמת, במסגרתו אדל נפרדה מקיידן ונסעה יחד עם אוליב ובלעדיו לברלין. כך, חיי משפחת קוטאר מתחילים להתפורר, כמו גם חייו הפרטיים של קיידן. הגיבור נמצא במצב חשוך ומדכא, שבמידה ולא היה ברור כמה הוא חמור גם ככה - מועצם על ידי אנלוגיה בינו לבין הפרסומת הצבעונית והאופטימית מהטלוויזיה, שמציגה תמונת חיים אידיאלית (במסגרתה קיידן גם חי יחד עם ביתו). אותה תמונה אידאלית נועדה לגרום לצופה בפרסומת לקנות תרופה מסוימת העוזרת להתמודד עם טיפולי כימותרפיה, והצופה לא יכול שלא לראות דמיון כלשהו בין החולה הקשה שמתואר בפרסומת לבין קיידן, שצופה בה. נדמה כי גם הגיבור בסרט עובר מחלה כלשהי, אם כי יותר נפשית ו"פנימית" מאשר חיצונית. ניכר כי גם אם מדובר במשבר נפשי הוא משפיע על קיידן גם בפן הפיזי והתודעתי, מאחר שסביר להניח שהוא הוזה ורואה את עצמו בפרסומות, ובכל זאת לא נראה מופתע מכך ונותר אפאתי.

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 25 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מנקה כיסא בעזרת מטלית. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן (על אף שהצופה לא רואה את פניו של קיידן, הוא רואה שהדמות לובשת את הבגדים שקיידן לבש בשוט הקודם ומבין שמדובר בו).	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. היד של קיידן זזה לרוחב הפריים. הכיסא ממוקם בקדמת הפריים באופן סימטרי. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. חלה קפיצה בחלל ובזמן. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** פריים צבעוני יחסית - ישנה נוכחות בולטת של אדום יחד עם גוונים אפורים. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל. **תלבושות:** קיידן לובש את אותה חולצה מהסצינה הקודמת.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** מוזיקה חלשה מאוד הנשמעת מהטלוויזיה. **אפקטים:** דיבורים לא ברורים, ככל הנראה מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	סצינה חדשה. השוט מראה עליית מדרגה בהתקף הניקיון של קיידן - הוא ככל הנראה עבר לחלק אחר של החדר וכעת אפילו משתמש במטלית בשביל לנקות. ייתכן שהניקיון מביא לו מעט סיפוק ושקט בין כל הדיכאון, מה שיכול להתאים לצבע האדום העז והקומפוזיציה הסימטרית של השוט, שמציגים סוג של איזון. בהמשך הסצינה מתברר כי ההנחה שהדמות היא קיידן ושהמקום הוא חדר העבודה של אדל היא נכונה, כפי שניתן היה להבין מהעובדה שהדמות בשוט זה לובשת חולצה דומה לזו שקיידן לבש בשוט הקודם ומראה החדר.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 26 	**תיאור נרטיבי:** קיידן עובר לנקות את הקיר. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין (לפי הכיסא). **סוג תאורה:** תאורה חלשה וקרה. אחד ממקורות האור (מנורת השולחן) נוכח בשוט. **קומפוזיציה:** עמוסה. המנורה משמאל וקיידן מימין תוחמים את שולחן העבודה העמוס ואת הכיסא. עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. ישנה קפיצה קטנה בחלל ובזמן. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** צבעים חמים יותר מבסצינה הקודמת. הגוונים הבולטים הם האדומים, החומים והאפורים. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה מהטלוויזיה. **אפקטים:** על אף שחלה קפיצה קטנה בזמן, הדיאלוג הלא ברור מהטלוויזיה ממשיך כרגיל. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי ככל הנראה.
משמעות השוט:	השוט מציג לצופה את החדר בצילום רחוק יותר שמכיל פרטים נוספים מהתפאורה ומגופו של קיידן. אחת מהנקודות היותר חשובות בשוט זה היא העובדה שהדיאלוג מהטלוויזיה ממשיך באופן רציף, על אף שנעשתה קפיצה מכוונת כלשהי (ג׳אמפ קאט) בעריכה מבחינת הזמן. עובדה זו מעוררת תהייה בנוגע להנחה שמדובר אכן בסאונד מהטלוויזיה, וייתכן שלמעשה מדובר בפסקול א-דיאגטי, שקיידן לא יכול לשמוע. עם זאת, בהמשך הסצינה בחרתי להתייחס לאותו פסקול כדיאגטי בלבד, מסיבות שיובהרו בהמשך.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 27 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לנקות את הקיר. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** אקסטרים קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כחצי שנייה.	**צבע:** גוונים אפורים בלבד. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך מוזיקת הרקע מהטלוויזיה. **אפקטים:** המשך הדיאלוג מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט קצר ביותר שגם לא מחדש דבר. קיידן מתמקד בשפשוף נקודה מסוימת בקיר, מה שמראה על האובסיביות שלו לניקיון של כל מילימטר בחדר.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 28 	**תיאור נרטיבי:** קיידן עובר לנקות את הקיר עם ספוג. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** זווית עקומה לשמאל. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה בינוני. קיידן והקיר נמצאים ברקע הפריים ולא בפוקוס. המנורה תוחמת את הפריים משמאל. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** שילוב של אפור, שחור ואדום. התחושה הכללית, על אף הצבע האדום, היא של קרירות ועצב. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** פסקול שונה מזה שהיה בשוט הקודם מגיע מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	זווית הצילום העקומה וחסימת הפריים על ידי המנורה יוצרים תחושה של מחנק ומצוקה אצל קיידן, במקביל לגדילת העוצמה והמהירות בה הוא מנקה את הקיר. נדמה כי למרות שבתחילה נדמה היה שהניקיון יביא לקיידן שלווה, הוא דווקא גורם לעוד חרדה ולהתעכבות על נקודה מסוימת במשך זמן רב.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 29 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לקרצף באינטנסיביות את הקיר. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** אקסטרים קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** ניגודית וקרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. ידו של קיידן נעה לרוחב הפריים באופן א-סימטרי. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** שילוב של כתום ואפור עם אווירה כללית קרה. **תפאורה:** חדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** המשך הסאונד מהטלוויזיה שהחל בשוט הקודם. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	התנועה האלכסונית והא-סימטרית של ידו של קיידן, בהשוואה לזו האופקית והסימטרית בשוט 25 מחזק את הסברה שהוצגה בשוט הקודם, לפיה פעולת הניקיון מציפה אצל קיידן חרדה, דאגה וחוסר איזון בחייו, בניגוד לשלווה אותה שאף לקבל מהניקיון. ככל שהסצינה הנוכחית וקודמתה מתקדמות כך גם מתקדמת רמת האמצעים בהם קיידן משתמש לניקיון - משימוש במברשת שיניים או בידיו קיידן עובר לשימוש במטלית וכעת לשימוש בספוג - מה שמצביע על התעצמות האובסיביות שלו לניקיון.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 30 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מנקה את הכיור באמצעות מברשת השיניים. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. הכיור ממוקם במרכז הפריים באופן סימטרי וידו של קיידן נעה לרוחבו. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. למעשה, רצף של שוטים זה מהווה סיקוונס אנליטי. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים בלבד. **תפאורה:** כיור בחדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** הפסקול מהטלוויזיה שוב מתחלף ועובר כעת לקריין הקורא "Rise and Shine". **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	השוט מציג תפנית מסוימת. התנועה של קיידן שווה להיות אופקית ולא עקומה, הצילום חוזר להיות יציב בגלל השימוש בחצובה ואפילו הקריינות מהטלוויזיה מציגה מצב אופטימי למדי. ובכל זאת, אין ספק כי האווירה הכללית של הסצינה ממשיכה גם בשוט זה, ויוצרת תחושה עמוקה מאוד של דיכאון, חרדה וניכור. ראויה לציון גם העובדה שמאז תחילת הסצינה הנוכחית (שוט 25 בסיקוונס) הצופה לא ראה את פניו של קיידן אלא רק חלקים מגופו (וכלל לא שמע אותו בשתי הסצינות האחרונות). מצב זה יוצר ריחוק בין הצופה לגיבור, וקיידן כבר לא נתפס כבן אדם (כזה שהצופה חשוף לפניו ובתוך כך גם לרגשותיו) אלא כמעין "כלי", אחוז דיבוק ניתן לומר, אשר לא מונע מרצונותיו האישיים אלא מאיזשהו כוח אחר שאין לו שליטה עליו ושלא קשור לרגשותיו - במקרה זה, חרדה המתבטאת דרך התקף OCD קיצוני, המאלץ את קיידן לנקות את סביבתו באופן אובסיבי ולא ריאלי בעליל.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 31 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מניח בקבוקון, ככל הנראה של תרופה, על מדף מלא בעוד בקבוקונים שכאלו. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית גבוהה מעט. **סוג תאורה:** תאורה וקרה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. תחושה של סדר וסימטריה. המדף מהווה קו אופקי וקו אנכי התוחמים את הפריים. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. ייתכן שמדובר בשוט POV. **אורך שוט:** כשנייה וחצי.	**צבע:** גוונים אפורים וחומים. **תפאורה:** קשה לדעת האם עדיין מדובר בחדר העבודה או שמא בחדר אחר בביתו של קיידן.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** פסקול שונה מגיע מהטלוויזיה, ונשמעת בו אישה מדברת בקול רם, ככל הנראה במסגרת פרסומת. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	השוט מציג פן אחר באופיו של קיידן שלא הוצג עד כה בסצינה זו - התמכרותו לתרופות. ראיות להתמכרות אובסיבית זו ניתן למצוא בנקודות רבות לאורך הסרט. נדמה כי קאופמן מציג שוב את אותה כרוניקה ידועה מראש בהתנהלותו של קיידן - התנהגות כלשהי (ניקוי, נטילת תרופה) שנועדה לשפר את המצב ונדמה שאכן עושה כך (דרך הקומפוזיציה הסימטרית והצילום היציב), עד אשר מתברר כי היא למעשה רק מחמירה את המצב וגורמת לאובסיביות. מפעם לפעם הצופה כבר פחות מתוח בנוגע למה יקרה בשוט הבא ומבין שמדובר במעין תנועה מעגלית החוזרת על עצמה שוב ושוב.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 32 	**תיאור נרטיבי:** הטלוויזיה מציגה סרטון אנימציה של דמות דומה לקיידן הצונחת ממטוס. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** קרה. **קומפוזיציה:** סימטרית מאוד. עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** קשה לקבוע. בהנחה שמדובר בחדר העבודה, כל עוד לא חלה קפיצה בזמן זוהי עריכה אנליטית. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** מסביב לטלוויזיה הגוונים הם אפורים, הטלוויזיה עצמה חומה והתמונה אותה היא מציגה כוללת בעיקר גוונים כחולים, ירוקים ואדומים. **תפאורה:** ככל הנראה מדובר בחדר העבודה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** מוזיקת רקע המלווה את סרטון האנימציה. **אפקטים:** סרטון האנימציה מלווה בקריינות - "אין שום דרך אמיתית להסתדר, כשהמצנח שלך לא נפתח..." **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	בפעם השלישית בסיקוונס זה, דמות כלשהי של קיידן מופיעה בטלוויזיה. נדמה כי בעוד שבפעם הראשונה הוצגה תמונה חיובית וצבעונית ובפעם השנייה הוצגה תמונה מעורפלת ולא ברורה, הפעם, על אף הצבעוניות שבשוט, התמונה הינה הפסימית ביותר מכולן, וזאת בעיקר בגלל העובדה שהדמות של קיידן צונחת וטובעת במים, בליווי קריינות לפיה אין לדמות תקווה מאחר שהמצנח שלה לא נפתח.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 33 	**תיאור נרטיבי:** קיידן מנקה את הרצפה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** ניגודית וקרה. תמונה בהירה יותר מאלו שהיו עד כה. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. קיידן נמצא בקדמת הפריים ומאחוריו יתר התפאורה. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** על אף היותו שוט צבעוני יחסית, הוא עדיין כולל צבעים קרים בעיקר כמו אפור, כחול וצהוב בהיר. **תפאורה:** החדר נראה שונה מחדר העבודה של אדל ומואר יותר ממנו, אך העובדה שמצויות בו יצירות רבות ואף כן ציור מעידה על כך שכנראה מדובר בחדר נוסף ששימש את אדל ביצירותיה. **תלבושות:** קיידן עדיין לובש תחתונים, חולצת טריקו וחולצה מכופתרת בלבד.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה מהטלוויזיה (שייתכן שכבר לא נמצאת בכלל בחדר). **אפקטים:** המשך הקריינות מהטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי ככל הנראה.
משמעות השוט:	השוט הראשון בסצינה הנוכחית שמציג את פניו של קיידן. השוט מציג חדר אחר בבית של קיידן, או לפחות צד אחר של חדר העבודה שצולם עד כה, חדר מואר וצבעוני מעט יותר. בנוסף, קיידן עולה שלב נוסף ומתחיל להשתמש בדלי (וככל הנראה גם בסחבה שלא נמצאת בשוט) בשביל לנקות. מבט מדוקדק יותר על השוט מציג מצב מעניין במיוחד - ניתן לראות ולהניח כי הכלי בו משתמש קיידן בשביל לנקות את הרצפה הוא מברשת צבע לציור (גם השוט הבא יחזק את קביעה זו). ברור כי ישנם כלי ניקוי רבים היעילים יותר לניקוי רצפה מאשר מברשת צבע דקה, אך הבחירה בכלי זה לא נראית מקרית, שכן ככל הנראה מדובר במברשת אשר שימשה את אדל, והעובדה שקיידן משתמש דווקא בה בשביל לנקות ובתוך כך להירגע מהדכאון מצביעה על ניסיון אפשרי של קיידן להיתלות במעט שנותר לו מאשתו ובתו שעזבו אותו.				

תמונה מקור:	שלבים - שלב, בראשית			
	בלבד. **בחירת/מיון מדליות:** שלבים **מבחר** בעזרת **מדליות:** מקבל **מבחר** בעזרת **מבחר:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**
35 מתוך	**בראשית ז'ר, מ"ל מתוך**	**ז'ולדן, מתוכנן ומתוקנן:**	**ר'מבר ומבנה:**	**ר'מבר ומבנה:**

תמונה מקור:	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**			
	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**	בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:** **מבחר** בעזרת **מדליות:** בלבד. **מבחר:** מדליות **מדליות:**
34 מתוך	**בראשית ז'ר, מ"ל מתוך**	**ז'ולדן, מתוכנן ומתוקנן:**	**ר'מבר ומבנה:**	**ר'מבר ומבנה:**

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 36 	**תיאור נרטיבי:** קיידן ממשיך לנקות את השטיח/רצפה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** אקסטרים קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן מאוד. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כשנייה.	**צבע:** בתחילת השוט ידו של קיידן נמצאת בפריים והגוונים השולטים הם הצהובים והוורודים. כאשר ידו של קיידן יוצאת מהפריים השוט הופך לצהוב לגמרי. **תפאורה:** חדר העבודה. **תלבושות:** בשוט זה בולטת העובדה שקיידן עדיין עונד את טבעת הנישואין שלו.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך מוזיקת הרקע. **אפקטים:** בסוף השוט נשמע קול חלש המזכיר פעמון, שככל הנראה קשור לסרטון שבטלוויזיה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי כנראה.
משמעות השוט:	למרות שנדמה שאדל עזבה אותו לא הרבה לפני הסצינה הנוכחית, אין ספק כי העובדה שישנו שוט המוודא שהצופה יבחין בכך שקיידן עדיין עונד את טבעת הנישואין משמשת כראיה לכך שקיידן נתלה בכל זכרון שיש לו מאשתו.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 37 	**תיאור נרטיבי:** קיידן עוצר ממלאכת הניקיון. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית מעט נמוכה, דמותו של קיידן גובהת מבשוטים הקודמים, אך המצלמה לא זזה בהתאם. **סוג תאורה:** ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. השוט מאורגן יחסית ולא מפוזר. **תנועת מצלמה:** חצובה.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** צבעים קרים. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה מהטלוויזיה, עם מה שנדמה כקפיצה קטנה בזמן מהמוזיקה שבשוט הקודם. **אפקטים:** הקריינות ממשיכה- "You fell, then you died". **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי ככל הנראה.
משמעות השוט:	נדמה כי קיידן חווה שחרור רגעי מהתקף החרדה שלו, שכן הוא מפסיק לנקות. גם אורך השוט, 3 שניות (מדובר בפי 3 לערך מהשוטים האחרונים בסצינה), יוצר תחושה של מנוחה והפסקה. עם זאת, המשך הקריינות מהטלוויזיה מציג מצב אחר לגמרי - קיידן "נופל" ו"מת".				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 38 	**תיאור נרטיבי:** הטלוויזיה מראה כי דמותו המצוירת של קיידן ממשיכה ליפול ולבסוף נאכלת על ידי לוויתן. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** פול-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** קרה וניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. שוט סימטרי מאוד. **תנועת מצלמה:** חצובה סטטית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-5 שניות.	**צבע:** הצבעים בשוט משתנים ככל שהוא מתקדם (בהתאם לטביעתה של דמותו של קיידן) - תחילה הגוונים השולטים הם הכחולים והירוקים, בהמשך אלו הם האפורים והאדומים ולבסוף ישנה שליטה של גוונים שחורים וכהים. **תפאורה:** חדר העבודה של אדל, ככל הנראה מדובר באותו חדר מהשוטים הקודמים.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה של הסרטון המצויר. **אפקטים:** המשך הסרטון מספר קיידן כי "Maybe someone cried, but not your one-time bride". **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	העובדה שהסצינה חוזרת לטלוויזיה משמשת כ״גשר״ ומראה שככל הנראה כל השוטים בסיקוונס (גם אלו מהשוטים האחרונים אשר היו מוארים יותר) התרחשו באותו חלל, בעוד שהטלוויזיה מהווה מעין מכנה משותף ביניהם (מכאן גם שקיידן שמע את הקריינות של הסרטון המצויר מהשוטים האחרונים). הסרטון מציג לנו את המשך גורלו של קיידן הטובע ונאכל למוות, בעוד שהקריינות מספרת לנו (ולקיידן) מה יקרה לאחר מכן - ייתכן שמישהו ייבכה על מותו (של קיידן, לכאורה), אך לא ״כלתו החד-פעמית״. אין ספק כי משפט זה מדבר על אדל. נדמה כי שכמו שסביר להניח שהימצאותן של דמויות הדומות לקיידן בטלוויזיה הינה תוצר כלשהו של הזיה ודיכאון שלו, כך גם הטקסט מהפרסומת - תת המודע של קיידן (כביכול), מדכא אותו בכך שהוא אומר לקיידן שאדל, שעזיבתה הקשתה עליו, לא תבכה לאחר שימות. כאן גם ניתן לדון באיזה סוג של ״מוות״ הסרטון עוסק - האם מדובר בהכרח במוות פיזי, חיצוני, כמו זה שקיידן המצויר חווה, או שמא במוות פנימי ורוחני בלבד, שבא כתוצאה משברון הלב והדיכאון של הגיבור?				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 39 	**תיאור נרטיבי:** קיידן המותש נשכב על הרצפה. **דמות/יות עיקר/יות:** קיידן.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** חצובה.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-2 שניות.	**צבע:** גוונים אפורים וכחולים בעיקר. **תפאורה:** חדר העבודה הנקי והמסודר של אדל.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** סיום המוזיקה מהטלוויזיה. **אפקטים:** הפעמונים החלשים משוט 36 נשמעים שוב. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	כמה שניות בלבד לאחר שדמותו המצוירת מתה, נדמה שגם קיידן עצמו חווה סוג של מוות פנימי, אשר מועצם על ידי כך שהוא שוכב על הרצפה ולא זז, כשם שהיה מת לכל דבר. אם בשוט 37 נראה היה שההפסקה שקיידן לוקח מהניקיון אולי תשפר את מצבו, כעת ברור כי ייתכן שכלל לא מדובר בהפסקה אלא בסיום המלאכה (ישנה אפילו אפשרות שהחדר המסודר והמואר הוא אותו חדר מהסצינה הקודמת, שפשוט נוקה על ידי קיידן), אשר כפי שניתן היה לצפות - סחטה מקיידן את מעט הכוחות שנותרו לו ו"הרגה" אותו.				

סיכום הסצינה:
סצינה זו מהווה את החלק הקשה וה״סופני״ יותר של המשבר שהחל אצל קיידן בסצינה הקודמת. נדמה כי כמו שקבלת המלגה בהמשך הסרט תהווה נקודת מפנה מבחינת העלילה, סצינה זו מהווה נקודת מפנה בדמותו של הגיבור. קיידן חווה משבר לאחר הפרידה מאשתו, ומנסה להתמודד עם הדיכאון בעיקר דרך התקפי אובססיביות של ניקיון או נטילת תרופות (ככל הנראה). כמו שהסצינה הנוכחית מראה לצופה פעם אחר פעם - אם אותן פעולות של קיידן נראות ככאלו שאולי ישפרו את מצבו ויחלצו אותו מהמשבר, הן עושות את ההפך הגמור וסוחטות ממנו את שארית כוחותיו. לכן, המפנה שדמותו של קיידן חווה היא מעין מוות פנימי, אשר יהפוך את הגיבור, שגם ככה היה מדוכא ועצוב עד כה, ל״רוח רפאים״ של ממש, שנדמה שהנחמה היחידה שתוכל לקבל היא מוות פיזי של ממש.

קאופמן משחק גם במחשבותיו של הצופה בסצינה, בכך שהוא מציג שוטים בעלי עומק שדה גדול יותר, מוארים יותר וצבעוניים יותר מאלו שהיו בסצינה הקודמת, הגורמים לצופה להרגיש שייתכן שקיידן קרוב לפיתרון, אך במקביל משתמש בגורמים שונים כשבראשם הקריינות מהטלוויזיה בכדי להראות לצופה שהמצב נשאר כמו שהוא - וקיידן לא יוצא מהמשבר. קיידן מנסה להיאחז במעט שנותר לו מאשתו וביתו, הוא מנקה עם מברשת הצבע ששימשה את אדל, נמצא בחדר העבודה שלה והוזה חיבוק שלו עם ילדה שככל הנראה מסמלת את אוליב. במסגרת היאחזות זו, הוא מתעלם מדברים מהותיים שלא תופסים את תשומת ליבו, כמו העובדה שדמותו מופיעה בכמה מקרים בטלוויזיה או חוסר הסיכוי שלו להצליח לנקות את החדר בו הוא נמצא לחלוטין (שגם בתום הסצינה לא ברור אם נוקה לגמרי או לא). משלב זה מתחיל פרק חדש בסרט, בו נדמה שקיידן יקבל הזדמנויות רבות להתחיל מחדש (קבלת מלגה, הזדמנויות לזוגיות), אך לא ינצל אותן היטב.

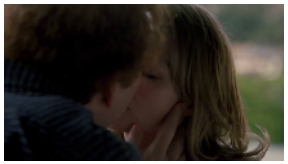
נספח ד: ניתוח סצינה מתוך הסרט "אדפטיישן" (2002)[3]

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 1 	**תיאור נרטיבי:** צ'ארלי ואמיליה צועדים לאורך המרפסת ומדברים. **דמות/יות עיקר/יות:** צ'ארלי ואמיליה.	**גודל צילום:** מדיום טו-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה מעט. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה גדול מאוד, היוצר תחושה של נינוחות. מעקה המרפסת משמש כקו אלכסוני לרוחב הפריים, היוצר חלוקה בין המרפסת שבה נמצאות הדמויות לבין הסביבה מחוץ לבית הקפה. **תנועת מצלמה:** דולי שמאלה המלווה את הדמויות.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** שוט ראשון בסצינה. חלה קפיצה קטנה בזמן ובמקום מהשוט הקודם. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** הגוונים העיקריים הם חומים, ירוקים וצהובים. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה מהסצינה הקודמת. **תלבושות:** אמיליה לובשת חולצה ורודה מכופתרת וצ'ארלי לובש חולצה אפורה ועליה חולצה כחולה מכופתרת.	**דיאלוג:** אמיליה מספרת לצ'ארלי שבחודש ינואר היא ודייב (בן זוגה) נסעו יחד לפראג. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** רעש הרקע של מכוניות וציפורים שהופיע כבר בסצינה הקודמת נמשך ללא קפיצה, מה שמגשר בין שתי הסצינות. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט מכונן בסצינה. לאחר שהצופה נחשף לאורך הסרט לנסיונותיו של צ'ארלי להתקרב לאמיליה, שלא הצליחו גם כאשר היה לכך סיכוי מאחר שצ'ארלי חטף "רגליים קרות", ובהמשך גם לעובדה שאמיליה כבר חיה עם בן זוג אחר, הסצינה הקודמת הציגה פגישה בין השניים וסוג של "השלמת פערים" בעקבות מותו של דונלד. בסצינה זו, צ'ארלי ואמיליה ממשיכים בשיחתם וישנה תנועה של הדמויות, כמו גם תנועה משמעותית של המצלמה, מה שיוצר תחושה שהסצינה (שבאה בהמשך ישיר לזו הקודמת) מתחילה לנוע, ואולי אף מתקדמת לתפנית כלשהי. כמו כן, נעשה שימוש בצבעים בהירים ושמחים יותר מאלו אשר נעשה בהם שימוש לאורך רוב הסרט.				

[3] גם כאן בחרתי לנתח שתי סצינות רצופות, שתי הסצינות האחרונות בסרט. כל אחת מהסרצינות הללו מדגישה את הפיתרון והשינוי לטובה בחייו של הגיבור, שחווה משבר קשה לאורך הסרט. בעוד שהראשונה מציגה זאת מההיבט האישי והחברתי יותר, הסצינה השנייה מבטאת את התיקון מהפן החזותי והמקצועי. יחד, שתי הסצינות משלימות האחת את השנייה ומציגות את התמורה שחלה בחיי הגיבור.

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 2 	**תיאור נרטיבי:** אמיליה וצ׳ארלי ממשיכים לצעוד ולבסוף נעצרים וממשיכים לשוחח. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה וצ׳ארלי.	**גודל צילום:** משתנה לאורך השוט, אך לרוב מדובר בסוגים שונים של מדיום טו-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה מעט. המצלמה נמצאת בגובה העין של אמיליה אך נמוכה מזה של צ׳ארלי (בגלל הפרש הגבהים בין הדמויות). **סוג תאורה:** תאורה ניגודית מאוד. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. מלבד שתי הדמויות, יתר הפריים לא בפוקוס. בתחילת השוט צ׳ארלי נמצא בימין הפריים ואמיליה בשמאלו, אך בהמשך מקומותיהם מתחלפים. **תנועת מצלמה:** דולי ופאן שמאלה בתחילת השוט ובהמשך טילט קל כלפי מעלה.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. ישנה קפיצה בגודל הצילום בין שוט זה לקודם - קאט אין. **אורך שוט:** כ-23 שניות.	**צבע:** בעוד שצ׳ארלי ואמיליה כהים וחשוכים, הרקע בהיר למדי. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אמיליה מספרת לצ׳ארלי על תיאטרון בובות בו ביקרה בפראג ועל כנסייה מלאה בעצמות אשר גרמה לה לחשוב עליו כאשר הייתה בה. **מוזיקה:** אין. **אפקטים:** אותו רעש רקע מהשוטים הקודמים. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט ארוך מאוד, מה שמשרה, יחד עם הצבעים הבהירים, אווירה רגועה ונינוחה. אחד הדברים החשובים ביותר בשוט זה הוא החלפת המקומות בפריים בין צ׳ארלי ואמיליה. בעוד שבתחילת הפריים צ׳ארלי נמצא מימין ואמיליה משמאל, לאחר שהשניים עוצרים לצד המרפסת מקומותיהם בפריים מתחלפים, וזאת מאחר שהמצלמה נותרת באותו צד. עובדה זו מקבלת משמעות כאשר אמיליה מספרת לצ׳ארלי שביקרה במקום שגרם לה לחשוב עליו, מה שמוביל את הצופה להרגשה שאולי חלה תפנית ברגשותיה של אמיליה כלפי צ׳ארלי. בסוף השוט הצופה נותר מעט מתוח בציפייה לראות האם תחול התקדמות כלשהי בהתקדמות בין השניים.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 3 	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי משתהה לכמה רגעים ולבסוף מנשק את אמיליה. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי ואמיליה.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה, מעבר לכתף של אמיליה. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית וחמה מאוד. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. צ׳ארלי בשמאל הפריים ואמיליה בימינו. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית עם תזוזה ימינה בסוף השוט.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-13 שניות.	**צבע:** שוט צבעוני פחות מהקודמים, אך עדיין בהיר ומגוון - שילוב של חום עם כחול וירוק. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** לקראת הרגע בו צ׳ארלי מנשק את אמיליה, מתחילה להישמע מוזיקה רומנטית ברגע. **אפקטים:** רעש הרקע מהשוטים הקודמים נחלש מעט עם התגברות המוזיקה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט מוזיקת הרקע.
משמעות השוט:	כפי שניתן היה לחשוד, ולאחר דממה של כמה רגעים שחיזקה את המתח של הצופה, צ׳ארלי סוף סוף מממש את תשוקתו לאמיליה ומנשק אותה. הצופה עדיין נשאר מתוח מאשר שלא ניתן לדעת כיצד אמיליה תגיב לכך. המעבר מתזוזה יציבה לידנית של המצלמה והמוזיקה הרומנטית מחזקות את התחושה של תפנית שחלה בעלילה, והאווירה הכללית נהיית מעט כזו שמאפיינת סרטים הוליוודים רומנטים (הנחשבים נדושים בעיני צ׳ארלי).				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 4 	**תיאור נרטיבי:** המשך וסיום הנשיקה בין צ׳ארלי לאמיליה. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה וצ׳ארלי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** ניגודית וחמה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** הגוונים העיקריים הם של חום וורוד, בגלל גופו המוחשך של צ׳ארלי ופניה של אמיליה. **תפאורה:** בית הקפה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה הרומנטית. **אפקטים:** צליל הנשיקה בין השניים נשמע היטב בסיומה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט המוזיקה.
משמעות השוט:	שוט זה מקדם את הסצינה מבחינת זמן אך לא מחדש דבר. בסיום הסצינה הצופה מבחין בפניה של אמיליה, וקשה לקבוע האם מדובר במבט של סיפוק או שמא של חרטה. נדמה כי לרגע אחד היא מחייכת וברגע שלאחר מכן היא איננה מחייכת.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 5	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי מתבונן באמיליה. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי ואמיליה.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** חמה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. הרקע מאחורי צ׳ארלי מטושטש לחלוטין. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** גוונים חומים בעיקר, בשל פניו של צ׳ארלי התופסות את מרבית הפריים. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך מוזיקת הרקע. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי חוץ מהמוזיקה.
משמעות השוט:	פניו של צ׳ארלי נראות מעט מודאגות בעודו בוהה באמיליה מבלי לדבר. ייתכן כי צ׳ארלי מבין מפרצופה של אמיליה (אותו הצופה לא רואה בשוט) שהיא מתרחטת על הנשיקה. סביר להניח שאם אמיליה תתחרט או תכעס על צ׳ארלי, גם הוא יחוש חרטה על כך שהתקרב אליה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 6	**תיאור נרטיבי:** אמיליה משפילה מבט ונראית עצובה מאוד, ולאחר מכן פונה אל צ׳ארלי. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה וצ׳ארלי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** ניגודית. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן מאוד. ראשה של אמיליה תחום משמאל על ידי צ׳ארלי. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. קשר של Eye-Line Match. **אורך שוט:** כ-7 שניות.	**צבע:** הגוונים העיקריים הם ורודים וירוקים. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אמיליה מזכירה לצ׳ארלי שיש לה בן זוג ושואלת אותו מדוע נישק אותה. **מוזיקה:** המשך המוזיקה הרומנטית. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי מלבד המוזיקה.
משמעות השוט:	שוט דומה מאוד לשוט 10. השפלת המבט של אמיליה מראה שהיא אכן חווה חרטה בעקבות הנשיקה עם צ׳ארלי. בהמשך השוט היא מסתכלת אל צ׳ארלי (מבלי להזיז את פניה, שנותרות נפולות) ושואלת אותו את השאלה המתבקשת - מדוע נישק אותה אם הוא יודע שיש לה בן זוג?				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 7 	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי אומר לאמיליה שהוא אוהב אותה. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי ואמיליה.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה, מעבר לכתף של אמיליה. **סוג תאורה:** ניגודית וחמה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. Eye-Line Match בהתאם לשוט הקודם. **אורך שוט:** כ-7 שניות.	**צבע:** שליטה של גוונים חומים וירוקים. שוט לא צבעוני במיוחד. **תפאורה:** המרפסת.	**דיאלוג:** צ׳ארלי אומר לאמיליה את אחד מסימני ההיכר של הסרטים הרומנטיים - "I love you". **מוזיקה:** מוזיקת הרקע נחלשת מעט. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט המוזיקה.
משמעות השוט:	לאמירתו של צ׳ארלי יש משמעות בשני רבדים. ברובד העלילתי של הסרט, אמירה זו באה בהמשך לנשיקה משוט 9 ונועדה להראות על כך שלצ׳ארלי עוד יש רגשות כלפי אמיליה ושהוא רוצה לחזור אליה. כמו כן, השוט צבעוני פחות מקודמיו, מה שממעיט במעט את האווירה האופטימית ששררה בשוטים הקודמים. בנוסף, מההיבט הרעיוני של הסרט, נדמה כי סצינה זו הפכה להיות אחת המזכירה מאוד את הסרטים ההוליוודים הקלישאתיים, הנגמרים בנשיקה בין זוג שלא מימש את אהבתו לאורך הסרט ובמוזיקה אופטימית. בחירה זו נראית תמוהה, מאחר שמדובר בסגנון שונה לגמרי מזה של הסרט עד כה, שכן מדובר בסרט שונה ונסיוני במיוחד. למעשה, ניתן לומר שמדובר במעין היכנעות של צ׳ארלי (שנאבק כל הסרט על מימוש רעיונותיו האומנותיים ונלחם נגד מסגרות קלישאתיות) למיינסטרים ההוליוודי.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 8 	**תיאור נרטיבי:** אמיליה מסתכלת אל צ׳ארלי ולא מדברת. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה וצ׳ארלי.	**גודל צילום:** קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** ניגודית מאוד. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית, שוט/רוורס שוט עם קשר של Eye-Line Match בין שוט זה לשוט הקודם ולבא. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** שוט לא צבעוני במיוחד, בדומה לשוטים הקודמים. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה הרומנטית. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה אינו מחדש דבר בנוגע לעלילה או ליחסים בין צ׳ארלי ואמיליה. אי המענה של אמיליה גורם לצופה להרגיש שאמיליה בעצמה טרם החליטה מה היא חושבת בנוגע לנשיקה. כמו כן, בשלב זה כבר ניכר שרעשי הרקע של המכוניות והציפורים שנשמעו בשוטים הקודמים נעלמו לגמרי והצופה שומע אך ורק את המוזיקה הרומנטית. ייתכן כי מצב זה נועד לסמל סוג של מעבר בז׳אנר של הסרט, שהפך למעט רומנטי וקלישאתי לאחר תחילתה של המוזיקה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 9 	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי ממשיך להתבונן באמיליה שמשפילה את מבטה. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי ואמיליה.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** ניגודית וחמה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-3 שניות.	**צבע:** עיקר הצבעים בפריים מגיעים דווקא מהרקע ולא מדמויותיהן של צ׳ארלי ואמיליה, מה שיוצר ניגוד בין השניים לבין סביבתם. **תפאורה:** המרפסת.	**דיאלוג:** אמיליה אומרת לצ׳ארלי שעליה ללכת. **מוזיקה:** המוזיקה הרומנטית נמשכת. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט המוזיקה.
משמעות השוט:	דבריה של אמיליה מבהירים שהיא ככל הנראה מתרחטת על כך שנתנה לצ׳ארלי לנשק אותה, או לחילופין איננה רוצה להכיר בעובדה שנהנתה מכך. נדמה כי בעוד שמבחינת התוכן והפסקול הסצינה כן מראה על איזשהו שינוי, מבחינה חזותית המצב נותר כפי שהיה. למרות שברור כי מדובר בתמונה מעט יותר מוארת וצבעונית מזו שהייתה בסצינות הקודמות בסרט (למעט הסצינה שבאה מיד לפני סצינה זו), אותה צבעוניות לא משתנה ואף נחלשת מעט. התאורה בשוטים של אמיליה נראית קרה יותר, המצלמה, שזזה רבות בתחילת הסצינה, נותרת יציבה יחסית ועומק השדה נותר קטן ולא משתנה. אמנם לא מדובר בשינוי משמעותי, אך נדמה שחלה תפנית כלשהי בתמונה האופטימית שהוצגה בסצינה הקודמת ובסצינה זו, שייתכן שקרתה בשלב ״החלפת המקומות״.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 10 	**תיאור נרטיבי:** אמיליה ממשיכה לדבר עם צ׳ארלי והולכת. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה וצ׳ארלי.	**גודל צילום:** מדיום טו-שוט. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית מאוד. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן, הרקע מאחורי צ׳ארלי ואמיליה מטושטש. בתחילת השוט צ׳ארלי נמצא בשמאל הפריים ואמיליה בימינו אך כאשר אמיליה הולכת צ׳ארלי נותר לבדו במרכז הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית שנעה שמאלה כאשר אמיליה יוצאת מהפריים.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-15 שניות.	**צבע:** שוט צבעוני יותר. הגוונים העיקריים הם של ירוק בהיר וחום. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה.	**דיאלוג:** אמיליה אומרת לצ׳ארלי שעליה להתארגן לקראת נסיעה בסוף השבוע. **מוזיקה:** המשך המוזיקה הרומנטית. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי מלבד המוזיקה.
משמעות השוט:	על אף שחלים שינויי בצילום, בתאורה ובצבעים בשוט זה, מבחינה עלילתית הוא בא בהמשך לקודם, ומציג את אכזבתו של צ׳ארלי לאחר שאמיליה הולכת ממנו. ברור כי העובדה שאמיליה חייבת ללכת בדיוק לאחר הנשיקה איננה מקרית, ושהיא ככל הנראה נובעת מאי נוחות שלה. את סברה זו מחזקים גם הצבעים בפריים, שמדגישים את הפער בין הדמויות לבין הרקע, בין מצב פסימי לאופטימי.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 11 	**תיאור נרטיבי:** אמיליה הולכת אל עבר המדרגות הנעות, מסתובבת, מרימה את מבטה ופונה אל צ׳ארלי. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה.	**גודל צילום:** מדיום-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה מעט. **סוג תאורה:** תאורה מלאה וקרה. **קומפוזיציה:** עומק השדה גדל ככל שאמיליה מתרחקת מהמצלמה. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. על אף העובדה שמדובר ברקע אחר מזה שבשוטים הקודמים, ישנו קשר של תנועה בין שוט זה לקודמו, Eye-Line Match. כמו כן, מדובר בשוט/רוורס שוט ואולי אף בשוט POV. **אורך שוט:** כ-16 שניות.	**צבע:** צבעים שונים מבשוטים הקודמים. כעת, הגוונים העיקריים הם ורודים ולבנים. שוט צבעוני ובהיר. **תפאורה:** בניין כלשהו (בו נמצא גם בית הקפה מהסצינה הוקדמת), ככל הנראה קניון או נמל תעופה.	**דיאלוג:** אמיליה אומרת לצ׳ארלי שגם היא אוהבת אותו. **מוזיקה:** מוזיקת הרקע נחלשת כמעט לגמרי. **אפקטים:** נקישות נעליה של אמיליה בעודה צועדת. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט המוזיקה.
משמעות השוט:	חלה תפנית לא רק בצבעים שבשוט, אלא גם בעלילה, כאשר אמיליה אומרת לצ׳ארלי שגם היא אוהבת אותו. נדמה כי מהרגע בו התנשקו ועד רגע זה אמיליה לא הייתה החלטית בנוגע לרגשותיה, וכעת, כאשר היא אומרת לצ׳ארלי שהיא אוהבת אותו, ייתכן כי היא איננה מתחרטת על הנשיקה, ואולי אף מעוניינת בחידוש הקשר עם צ׳ארלי. לכך מצטרפים גם הצבעים הבהירים - ורוד ולבן, שיוצרים אווירה אופטימית, רומנטית ואף ״חלומית״. עם זאת, הצופה עדיין מודע לכך שאמיליה צריכה ללכת, מה שאומר שהפגישה בין השתיים בכל מקרה מתקרבת אל סופה.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 12 	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי מסתכל על אמיליה ומחייך. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** תאורה ניגודית וחמה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. עמוד אנכי תוחם את דמותו של צ׳ארלי משמאל. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. **אורך שוט:** כ-5 שניות.	**צבע:** שילוב של ורוד, חום וירוק. **תפאורה:** מרפסת בית הקפה, שככל הנראה מובילה לבניין אליו אמיליה נכנסה.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך מוזיקת רקע. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	פרצופו של צ׳ארלי מראה על מעין תחושת גאולה שהוא חווה. צ׳ארלי החליט לפתוח פרק חדש בחייו לאחר מות אחיו, התוודה בפני אמיליה על אהבתו ואף נישק אותה. כאשר אמיליה דחתה אותו ניכר היה כי הוא מאוכזב ומתחרט על ההעזה הזאת, אבל כעת הוא זוכה מחדש באמונה שלו בעצמו, כאשר הוא מבין שהתקרבותו לאמיליה צלחה ככל הנראה. בהתאם, נדמה כי גם הפער בין צבעיו של צ׳ארלי לצבע של סביבתו קטן, מה שמראה ככל הנראה על השתפרות במצב רוחו.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 13 	**תיאור נרטיבי:** אמיליה ממשיכה לחייך אל צ׳ארלי, מסתובבת ומתרחקת. **דמות/יות עיקר/יות:** אמיליה.	**גודל צילום:** מדיום-שוט. **זווית צילום:** זווית גבוהה. **סוג תאורה:** קרה מאוד. **קומפוזיציה:** עומק השדה גדל לאורך השוט. אמיליה במרכז הפריים. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. שוט/רוורס שוט. שוב, ייתכן שזהו שוט POV. **אורך שוט:** כ-6 שניות.	**צבע:** גוונים ורודים ואפורים בעיקר. **תפאורה:** הקניון (ככל הנראה) בו נמצאים אמיליה וצ׳ארלי.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך המוזיקה מהשוטים הקודמים. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט זה מהווה סוג של סגירת מעגל. לאחר הצלחתו של צ׳ארלי בהתקרבותו לאמיליה, היא ממשיכה הלאה תוך כדי חיוך המעורר תקווה הן אצל צ׳ארלי והן אצל הצופה בנוגע לעתידם המשותף של השניים.				

סיכום הסצינה:
סצינה זו מציגה צד שונה מאוד של צ׳ארלי מזה שהוצג עד כה בסרט, ומגיעה רגעים ספורים לפני סיומו. צ׳ארלי, שנדמה היה לקפוא, ביישן ועצלן לאורך כל הסרט, מצליח להתקרב לסיום כתיבת התסריט ואף אוזר אומץ ומתקרב לאמיליה, בה הוא מאוהב. כאשר צ׳ארלי מנשק את אמיליה נדמה כי הוא עומד לחוות כישלון נוסף, אך בהמשך מתברר שגם היא חווה כלפיו רגשות, מה שמותיר את צ׳ארלי ואת הצופה אופטימיים בנוגע לעתיד הקשר בין השניים (על אף העובדה שלאמיליה יש בן זוג). למעשה, נדמה כי צ׳ארלי מאמץ מעט מתכונותיו של דונלד, אחיו שמת כמה סצינות קודם לכן, והופך להיות אדם משוחרר ופתוח הרבה יותר.

מההיבט החזותי, ניכר כי סצינה זו מציגה תפנית משמעותית. השוטים הינם צבעוניים ומוארים מאוד ומגיעים לאחר רצף של סצינות חשוכות ומדכאות, האווירה הכללית היא אופטימית ובהמשך הסצינה אף מתלווה אליה מוזיקה רומנטית ״קלאסית״. כפי שצוין במהלך הניתוח, צ׳ארלי הציג כמה פעמים לאורך הסרט את סלידתו מאותו תכתיב הוליוודי קלישאתי לבניית עלילה של סרט, הכולל שילוב בין אקשן לרומנטיקה. עם זאת, ניכר כי בסוף הסרט מובאות שתי סצינות המרגישות ועשויות ממש כמו סצינות שכאלו. האחת היא הסצינה במסגרתה דונלד נהרג, שערוכה כמו סרט אקשן לכל דבר, והשנייה היא סצינה זו, שצבעיה והמוזיקה שלה משרים בה אווירה רומנטית. ניתן לטעון כי אימוץ זה של נוסח קלישאתי חל לאחר מותו של דונלד, שייצג במובן מסוים את אותו מיינסטרים הוליוודי. גם הסצינה הבאה, שהיא הסצינה האחרונה בסרט, תציג סוג של סגירת מעגל והשלמה בחייו של צ׳ארלי.

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 14 	**תיאור נרטיבי:** מכונית (ככל הנראה של צ׳ארלי) מתקרבת ליציאה מחניון. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** שילוב בין תאורה עמומה (בתוך החניון) למלאה (מחוץ לחניון). אחד ממקורות האור הטבעיים הוא המנורה האחורית של הרכב שלפני זה שבו נמצאת המצלמה. **קומפוזיציה:** פנים האוטו תוחם את הפריים מלמטה ומשמש כקו אנכי לאורכו. עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** מצלמה ידנית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** סינטטית. חלה קפיצה בחלל ובזמן. **אורך שוט:** כ-5 שניות	**צבע:** תמונה כהה למדי. הגוונים העיקריים הם אפורים ושחורים, בעוד שביציאה מהחניון יש נוכחות ניכרת של לבן. **תפאורה:** מכונית.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המוזיקה מהסצינה הקודמת ממשיכה. **אפקטים:** רעש המנוע של המכונית נמצא ברקע. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט המוזיקה.
משמעות השוט:	על אף העובדה שאיננו חושף חלל רב, שוט זה מהווה כמעין שוט מכונן של הסצינה הנוכחית, ומציג לנו את אשר עומד לקרות בה - יציאתו של קאופמן מהחניון, נסיעתו הביתה (מן הסתם) ובעיקר - חזרתו לשגרה. גם כאן הצבעים והתאורה מדגישים את הרעיון של השוט, שכן צ׳ארלי יוצא מהחושך אל האור, הן במובן המעשי והן במובן הסמלי.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 15 	**תיאור נרטיבי:** צ׳ארלי נמצא במכונית שלו ומהרהר על עתיד התסריט שלו. **דמות/יות עיקר/יות:** צ׳ארלי.	**גודל צילום:** מדיום קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** עמומה. **קומפוזיציה:** עומק שדה קטן. ראשו של קאופמן תחום על ידי המכונית ומושביה. **תנועת מצלמה:** חצובה, ככל הנראה.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-36 שניות.	**צבע:** הגוונים העיקריים הם ירוקים ואפורים. **תפאורה:** המכונית של צ׳ארלי.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** המשך מוזיקת הרקע. **אפקטים:** קריינותו של קאופמן, שככל הנראה משקפת את מחשבותיו. הוא חושב על כך שעליו לשוב הביתה ולסיים את התסריט (ולמעשה לכתוב על סיום התסריט עצמו) ותוהה מי יוכל לגלם אותו בסרט ובמידה ומדובר בז׳ראר דפארדיה (שחקן צרפתי), האם יוכל לשחק ללא המבטא שלו. **דיאגטי או א-דיאגטי:** שילוב בין דיאגטי (קריינותו של צ׳ארלי) לא-דיאגטי (המוזיקה).
משמעות השוט:	קריינותו של צ׳ארלי (שלמעשה מהווה את הטקסט האחרון בסרט) מדגימה עד כמה מדובר בסגירת מעגל. לא רק שצ׳ארלי כבר עומד לסיים את התסריט, אלא שהוא כבר חושב על השלבים הבאים ואף מדמיין מי יגלם אותו. גם במסגרת הרהור זה קאופמן מציג את את המוכרבות של התסריט, שכן מאחר שהוא הולך לסיים את התסריט לאחר הפגישה עם אמיליה, סוף התסריט עצמו יעסוק באותה פגישה ובחזרתו של קאופמן הביתה לסיום הכתיבה. כמו כן, קאופמן מתייחס לכך שבקטע זה הוא משתמש בקריינות (כפי שהיה גם מוקדם יותר בסרט), וששיטה זו אינה אהודה על ידי רוברט מקי, המרצה לכתיבה שסייע לו קודם. כך, מדובר בעוד סימן לשינוי שהסרט עצמו עובר, מאחר שצ׳ארלי מאמץ מאפיין קלישאתי נוסף לתסריט שלו - קריינות (Voice-Over).				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 16 	**תיאור נרטיבי:** מכוניתו של צ׳ארלי יוצאת מהחניון. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** לונג-שוט. **זווית צילום:** זווית נמוכה. **סוג תאורה:** יש ניגוד רב בין השטח מחוץ לחניון, המואר, לבין החניון עצמו, החשוך. **קומפוזיציה:** שוט סימטרי מאוד. שני עמודים מקבילים עומדים ביציאה מהחניון ועומדים במאונך לתקרת ורצפת החניון, מה שיוצר שוט מסודר וממוסגר. עומק שדה גדול. **תנועת מצלמה:** פאן שמאלה וטילט קל למעלה, בהתאם לתנועת המכונית.	**עריכה אנליטית או סינטטית:** אנליטית. **אורך שוט:** כ-5 שניות.	**צבע:** פנים החניון שחור ואפור, והשטח שמחוץ לו מאופיין בגוונים בהירים בעיקר. **תפאורה:** היציאה מהחניון.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** מוזיקת הרקע מהשוטים הקודמים נחלשת משמעותית. **אפקטים:** רעש המנוע והגלגלים של המכונית. במקביל, קריינותו של צ׳ארלי אודות התסריט ממשיכה לתאר את חזרתו של צ׳ארלי, והוא אף מציין שלראשונה, קאופמן (הדמות) מלא בתקווה. **דיאגטי או א-דיאגטי:** דיאגטי למעט הקריינות והמוזיקה.
משמעות השוט:	הקריינות של צ׳ארלי מביעה שוב עד כמה חיובי מצבו לאחר הנשיקה עם אמיליה והגילוי כי גם היא אוהבת אותו. נדמה שצ׳ארלי זוכה לתיקון, התחלה מחדש בעקבות מותו של דונלד, ומכאן ההסבר לכך ש״לראשונה בחייו״, הוא מלא תקווה. כמו כן, הצבעים האחידים והקומפוזיציה הסימטרית מעידים על הסדר והנחת שנכנסים כעת אל חייו של קאופמן, והצבעים והתאורה מראים על מעבר שלו ממקום חשוך למקום מואר, תרתי משמע.				

תיאור גרפי של השוט	תיאור נרטיבי של השוט	צילום, תאורה וקומפוזיציה	עריכה וחיבור שוטים	עיצוב אומנותי	פסקול
שוט 17 	**תיאור נרטיבי:** מכוניתו של קאופמן משתלבת בתנועה ומתרחקת מהמצלמה. לאחר מכאן עולים לפריים כמה פרחים, ומתחיל הילוך מהיר בן כמה ימים, הסוקר את היפתחותם של עלי הכותרת באור וסגירתם בחושך. **דמות/יות עיקר/יות:** אין.	**גודל צילום:** אקסטרים לונג-שוט. לאחר עליית הפרחים ניתן להתייחס לשוט כאל פול-שוט או קלוז-אפ. **זווית צילום:** צילום מגובה העין. **סוג תאורה:** בקטעים המציגים יום יש תאורה חזקה, חמה וניגודית, בעוד שבקטעי הלילה התמונה מוארת בעיקר על ידי מנורות רחוב הנמצאות בפריים. **קומפוזיציה:** החלק של השוט המציג את הכביש הינו סימטרי ומאוזן מאוד, וגם כאשר הפרחים נכנסים לפריים המצב נשאר דומה. כאשר הפרחים עולים, עומק השדה קטן. בקטעים החשוכים רקע הפריים מטושטש יותר מבמוארים. **תנועת מצלמה:** תנועת פאן שמאלה, לאחר מכן ירידה של המצלמה מטה ולבסוף שמירה על יציבות (חצובה).	**עריכה אנליטית או סינטטית:** המעבר בין שוט זה לקודמו הוא אנליטי, אך החל משלב מסוים יש שימוש בהילוך מהיר מאד, שכן ימים שלמים אורכים כמה שניות בלבד, ומכאן שהעריכה היא סינטטית. בסוף השוט יש קאט למסך שחור, והסרט מסתיים. **אורך שוט:** כ-52 שניות.	**צבע:** אין כמעט צבע שלא נמצא בשלב מסוים בשוט. הן קטעי היום והן קטעי הלילה הינם צבעוניים מאוד. לאחר שהפרחים עולים, הצבע צהוב הוא זה ששולט במרבית הפריים. **תפאורה:** הרחוב בו נמצא הבניין מהסצינה הקודמת.	**דיאלוג:** אין. **מוזיקה:** עם יציאתה של המכונית מהחניון מתחיל להישמע השיר "Happy Together", הנמשך לאורך השוט כולו. **אפקטים:** אין. **דיאגטי או א-דיאגטי:** א-דיאגטי.
משמעות השוט:	שוט ארוך במיוחד המהווה גם את השוט האחרון של הסרט. ניתן להניח כי ההתמקדות בהשתלבות של רכבו של צ׳ארלי בתנועה נועדה להראות על חזרתו לשגרת החיים הנורמלית שלו. הצגת הפריחה והסגירה החוזרות של הפרחים והשימוש בהילוך מהיר מאוד לאורך כמה ימים מציגים כיצד הכל ממשיך כהרגלו בעולם. כפי שהפרחים נפתחים שוב בכל בוקר, כך גם החיים עצמם ממשיכים ללא שינוי. לכך מצטרפים גם השיר האופטימי והשמח מאוד, הצבעוניות הרבה, התאורה החזקה והקומפוזיציה המאוזנת, שמדגישים יחד את האווירה החיובית והחדשה בחייו של צ׳ארלי, ובכלל, ואת אותו תיקון לו צ׳ארלי זוכה בחייו.				

סיכום הסצינה:
כפי שהסצינה הקודמת הציגה את חזרתו של צ׳ארלי לשגרה ואת השינוי שחל בו מההיבט הנרטיבי, נדמה כי סצינה זו דווקא מציגה זאת יותר מההיבט הקולנועי-חזותי. השימוש במאפיין נוסף של קולנוע הוליוודי, הקריינות, מראה שוב על השינוי שחל באופיו המקצועי של צ׳ארלי, ואולי אף בסוג של כניעה שלו לתכתיב ההוליוודי הגנרי. הפעם, מדובר בשיטה שאף נאמר לצ׳ארלי ישירות, על ידי המרצה רוברט מקי, כי אין סיבה להשתמש בה, ככל הנראה מאחר היותה נפוצה כל כך בסרטים נדושים וקלישאתיים. מלבד הקריינות, שגם מציגה את שאיפותיו של צ׳ארלי מעבר לתסריט - הציפייה שהסרט יצולם, נעשה שימוש גם במוזיקה, בשיר אופטימי מיוחד, אשר הוזכר פעמים רבות לאורך הסרט.

כאמור, השינוי בחייו של צ׳ארלי ניכר גם מההיבט החזותי - השימוש בהילוך מהיר מראה על כך שהחיים ממשיכים להתקיים כסדרם, למרות הטרגדיה שעבר, והתאורה החזקה, הצבעים המגוונים ועומק השדה הגדול מראים גם הם על תפנית בחייו של הגיבור (שעד כה הוצג לרוב בשוטים חשוכים וחנוקים) ועל מציאות אופטימית וחיובית יותר. כפי שצ׳ארלי מתאר זאת בעצמו, נדמה כי הוא נמצא במצב הכי מלא תקווה שהיה בו לפחות לאורך הסרט, ואולי גם אפילו בכל חייו. הסרט מסתיים עם גיבור אופטימי, מרוצה, בטוח ומגובש הרבה יותר מזה שהוצג בתחילתו, מה שמדגיש את התהליך הקשה והמשמעותי שצ׳ארלי עבר לאורכו.