

איזו אפוקליפסה שמחה!

מילות מפתח: תסמונת המצור, דיסטופיה אפוקליפטית, אנימציה ישראלית, היסטוריה אלטרנטיבית, המרחב הגלובלי, דור ה-Z

תקציר

מיתוס המצור (מיתוס מצדה) הוא אחד המיתוסים המרכזיים שקנו אחיזה בתרבות הישראלית. דניאל בר-טל מגדיר את המצור כמצב מנטלי המאגד את (היהודים) הישראלים על יסוד ההנחה שהם מצויים לבדם בעולם עוין, ונתונים תחת איום תמידי (בר-טל, 1984). מיתוס המצור השתרש גם בקולנוע, כפי שהראה ניצן בן-שואל (בן-שואל, 1989), והוא בא לידי ביטוי בסרטים אפוקליפטיים, שכמו משחזרים את הנרטיב של מצדה ומבטאים את החרדה מפני חורבן עתידי: "הדרך לעין חרוד" (ערן, 1990), "החיים על פי אגפא" (דיין, 1992) ו"אגדת חורבן" (דר, 2021).

על רקע הדיסטופיות הללו בולטת בייחודה סדרת האנימציה הטלוויזיונית "סוף הדרך" (ברגר וששון, 2019), שניתן לראותה בה דיסטופיה אנומלית. הסדרה, שיוצרה פונים במופגן לדור האינסטגרם והטיק-טוק, בנויה מפרקים קצרצרים בני חמש דקות. עלילתה מתארת את קורותיהם של פגרת וירדן, אח ואחות המשוטטים בישראל ביום שאחרי השואה הגרעינית, בחיפוש אחר אחיהם הצעיר. המסע בישראל הפוסט-אפוקליפטית מזמן לשניים מפגשים משעשעים ומסמרי שיער עם פרות רצחניות, חייזרים תבוניים, רובוטים ענקיים, מוטציות ומפלצות שכמו הגיחו מעולם הקולנוע והטלוויזיה.

אראה כי באמצעות השילוב בין היסטוריה אלטרנטיבית, עיצוב מרחב פנטסטי, ודיון בתמות אוניברסליות וגלובליות, חותרים יוצרי הסדרה תחת תפיסת המצור, ופורצים את גבולות המרחב הישראלי לכל עבר: חיילים נאצים משתלטים על משרדי הממשלה בעת שאזרחים ישראלים מנסים להסתנן לאריתריאה, יהודים וערבים חולקים מרחב משותף בעיר מודיעין, ובירושלים מתגלה ים שבקרקעיתו שוכנת ממלכה סודית. כך, באמצעות תרחישי בלהה, פחדים וחרדות, חוגגים יוצרי "סוף הדרך" את סוף העולם ומציירים את השואה הגרעינית כנקודת התחלה, הטומנת בחובה תקווה לפריצת המצור המנטלי שבו שבויים הישראלים, ואפשרות לחיבור עתידי של מדינת ישראל אל משפחת העמים ואל המרחב הגלובלי.

סוף הדרך / פתח דבר

ה ביטוי העברי "סוף הדרך" מורה על כפל משמעויות מרתק: מחד גיסא, במובנו המילוני המקורי הוא מורה על סיומה של תקופה, ועל שלב שאחריו אין המשך. מאידך גיסא, בצורתו המושאלת והעממית משמש הביטוי תחליף דבור למילים דוגמת יוצא מן הכלל, מעולה, או משובח, ובא לבטא את התפעלותו של הדובר מתופעה או מאירוע יוצאים מגדר הרגיל, כמו למשל, "שומע אחי, הייתי במסיבה סוף הדרך".

כפל המשמעויות הזה מתגלה גם בסדרת הרשת "סוף הדרך" (ניר ברגר ואופיר ששון, 2019). מדובר בסאטירה מונפשת המתארת את המציאות הפוסט-אפוקליפטית בישראל, שחרבה בעטייה של שואה גרעינית. עלילת הסדרה עוקבת אחר ירדן וכנרת, אח ואחות היוצאים למסע במטרה למצוא את אחיהם הצעיר נפתלי, שעקבותיו אבדו בחורבן. המסע בישראל הפוסט-אפוקליפטית מזמן לשניים מפגשים משעשעים ומסמרי שיער עם חייזרים תבוניים, רובוטים ענקיים ופְרוֹת מדברות. בחסות השואה הגרעינית, המשמשת נקודת מוצא לעלילה, מעצבים יוצרי הסדרה מרחב סוריאליסטי המעניק לבוש קונקרטי לפחדים הגלותיים המושרשים היטב גם בהווה הישראלית המקומית. בה בעת מאחים היוצרים את תרחישי הבלהה הללו לכדי יצירת קרנבל מורבידי, וכך מניחים את האפשרות ליצירת נרטיב אחר – של תקווה והתחדשות.

הסדרה "סוף הדרך" ("Dead End") היא חוליה נוספת בשרשרת של יצירות עבריות המשתייכות לתת-סוגה המכונה דיסטופיה אפוקליפטית.¹ מחברי אותן יצירות ספק התנבאו ספק הזהירו מפני חורבנה האפשרי של מדינת ישראל. הדיסטופיה הראשונה שנכתבה בישראל ומתרחשת בה, **ישראל בשנת 2000** (גולדפלוס, 1951), מתארת את חורבנה בעקבות התקוממות של עדרי בקר קטלניים;² **הדרך לעין חרוד** (קינן, 1984) מתארת את חורבנה של ישראל בעקבות הפיכה צבאית; **מלאכים באים** (בן נר, 1987) ו**פונדקו של ירמיהו** (תמוז, 1984) מתארים השתלטות אלימה של מוסדות הדת על מנגנוני המדינה; **בהידרומניה** (גברון, 2008) ישראל מתייבשת, ליטרלית, בהעדר משאבים ומאגרי מים; **כתר זמני** (גפן, 2013) מתאר את הפיכתה של ישראל לתיאוקרטיה הנשלטת בידי מיליציות אלימות; ב-**2023** (סרנה, 2014) ישראל הופכת לחורבה שבה משוטטות חיות פרא; **והשלישי** (שריד, 2015) מתאר את חורבנה של ישראל החילונית והמודרנית במתקפה גרעינית. את מקומה תופסת ממלכת יהודה, תיאוקרטיה צבאית דתית, שמרזזה הרוחני והתרבותי הוא בית המקדש השלישי. תושבי הממלכה מחדשים את הפולחנים המוכרים מן העת העתיקה, ובין היתר – העלאת קורבנות של בעלי חיים ושל בני אדם.

חזיונות בעתה המתארים את חורבנה של ישראל מופיעים גם בקולנוע המקומי, אם כי בהיקף מצומצם יותר. עם זאת, נראה כי בחלוף השנים הם הולכים ומתרבים. ראוי להזכיר בהקשר זה את העיבוד קולנועי לספרו של עמוס קינן "הדרך לעין חרוד" (ערן, 1990); "קלרה הקדושה" (פולמן, 1996) הוא עיבוד לרומן של הסופר הצ'כי פבל קוהוט (Kohout, 1986), המתאר את חורבנה של ישראל בסדרה של אסונות טבע; "מאחורי הסורגים" (ברבש, 1984) מתאר התקוממות של אסירים יהודים ופולסטינים המפגינים שיתוף פעולה נדיר, ומעלים באש את בית הכלא שבו הם שוהים; עלילת "החיים על פי אגפא" (דיין, 1992) מתארת לילה בפאב תל-אביבי, שמגיעים אליו מבקרים מכל גוני הקשת של החברה הישראלית. לאורך הלילה הופך המקום לזירת קרב אלימה ומדממת, ובסופו מוצאים כל באי המקום את מותם;³ לבסוף, "אגדת חורבן" (דר, 2021), הדיסטופיה

1 אני מתבססת כאן על הבחנתה של דניאלה גורביץ', כפי שמופיעה במאמרה הכולל מיפוי מקיף של יצירות דיסטופיות מן הספרות העולמית והמקומית. ראו גורביץ', 2021, 156–157.

2 במוקד הפרק הראשון מתרחש עימות של הגיבורים עם פרה רצחנית, שניתן לראותו כמחווה משועשעת לנבואת הזעם של סטניסלב גולדפלוס. ראו <https://www.facebook.com/watch/?v=310834066455827>.

3 במאמרה מצביעה יעל מונק (Munk, 2019) על "החיים על פי אגפא" כנקודת מפנה קולנועית ורעיונית. לדבריה, הסרט מבטא עמדה פוסט-ציונית ופוסט-אידיאולוגית, ובכלל זה פירוק הגבריות הישראלית הישנה, הידרדרות ערכית, ואובדן מצפן מוסרי בחברה הישראלית. מנגד, מונק מוצאת שרטי הקולנוע הישראלי בשנות ה-90 אופיים ברוח התכנסות והסתגרות, מתעלמים מסוגיות חברתיות ופוליטיות בוערות, ומתמקדים בעיקר במרחב האישי.

הקולנועית האחרונה שראתה אקרנים נכון לכתיבת שורות אלה, מתרחשת בירושלים הנצורה בימי המרד הגדול ברומאים. האירועים ההיסטוריים משמשים עבור היוצרים מצע לדיון בסוגיות אקטואליות בוערות במדינת ישראל בתקופתנו: שחיתות שלטונית, פערים מעמדיים וקונפליקטים פנימיים, וכתמורר אזהרה מפני חורבנה העתידי, בבחינת "מה שהיה הוא שיהיה".

דיסטופיה אפוקליפטית כביטוי למנטליות מצור

ביצירות הדיסטופיות שסקרתי כאן, בין שבספרות ובין שבקולנוע, ניתן למצוא הד למיתוס המצור, שלעיתים מונכח גלויות ומפורשות. מדובר באחד המיתוסים הבולטים שקנו אחיזה בתרבות הישראלית. בהשראת הסיפור ההיסטורי של מצדה מגדיר דניאל בר־טל את תסמונת המצור כ"מצב מנטלי שבו חברי קבוצה מסוימת מחזיקים כאמונה מרכזית בדעה שלשאר העולם יש כוונות זדון כלפיהם" (בר־טל, 1994). ככל שהדבר נוגע לחברה הישראלית, ניתן לראות שתפיסה זו אינה צומחת בחלל הריק, והיא נובעת מניסיון היסטורי מר של רדיפות, דיכוי, וניסיונות השמדה, שהתרגשו על העם היהודי לאורך ההיסטוריה. עם כינונה של מדינת ישראל נוספה גם הטיה מכוונת של מנגנונים אידיאולוגיים, המציירים את ישראל כ"מדינה מוקפת אויבים", וכך מאגדים את הישראלים (היהודים) על יסוד ההנחה שהם מצויים לבדם בעולם עויין ונתונים בצילו של איום תמידי. מאחר שמנטליות מצור מושתתת על אמונות ועל הטיה קוגניטיבית, טוען בר־טל שהיא עלולה להשפיע על תהליכי קבלת החלטות, להוביל לבחינה סלקטיבית של מידע, ולעורר תגובות תוקפניות לנוכח איומים אפשריים (Bar-Tal, 1984).

האמונה ש"העולם כולו נגדנו" חלחלה היטב אל התרבות הישראלית־הציונית, והפכה לפריזמה שבעדה השתקף גם המרחב הישראלי. אמונה זו יכולה להסביר מדוע נתפס המרחב הישראלי מאז ומעולם כמרחב נצור, גם אם לא הייתה לכך אחיזה במציאות הממשית, ואף כאשר מדינת ישראל הגדילה לעשות, פרצה את גבולותיה, והשתלטה על שטחי המדינות השוכנות בסמוך אליה.

מנטליות המצור, הרואה בישראל "מדינה קטנה מוקפת אויבים", הולכת שלובת זרוע עם התפיסה הקונצנטרית של ישראל, שלכאורה מנוגדת לה אבל בעצם משלימה אותה. תפיסה זו, שמקורה ביהדות המסורתית, מבוססת על ההנחה שהעם היהודי הוא "העם

הנבחר", ושהוא אמור לשמש "אור לגויים". בתפיסה הקונצנטרית המהדהדת את האמרה המקראית "עם לבדד ישכון", ניתנים לזיהוי גם הערש והמקור של ההיבריס הישראלי-הצברי.⁴

תפיסת המצור השתרשה גם בקולנוע המקומי, כפי שמראה ניצן בן-שואל, הבוחן במחקרו תסמינים של מנטליות מצור בקולנוע הישראלי לדורותיו. לדבריו, התסמינים הללו משתקפים ברבדים השונים של היצירה הקולנועית (ברמה התמטית; ברמה העלילתית; וברמת המשלב הצורני), והם מאפשרים לאפיין את החברה הישראלית כחברה סגורה ואלימה, שהיחסים בין חבריה מבוססים על חשד ועוינות, והיא רומסת תדיר את החלשים בתוכה (בן-שואל, 1989).

תסמינים של מנטליות מצור משתקפים ביתר שאת בסרטי הדיסטופיה האפוקליפטית, ולו רק משום שהם משחזרים באופנים שונים את מיתוס מצדה. "הדרך לעין חרוד" מתאר הפיכה של כת צבאית המשתלטת על מנגנוני השלטון, ובעטייה מדינת ישראל כולה נתונה במצור. הגיבורים הצעירים של "קלרה הקדושה" משוטטים בין מרחבים חרבים המעוררים תחושת אגורפוביה, בציפייה לאסון העומד להתרגש על ראשם. מנגד, המרחבים הקלאוסטרופוביים בסרטים "מאחורי הסורגים" ו"החיים על פי אגפא" מעוצבים כסינקדוכה למדינת ישראל, ומתארים את חורבנה כגזירת גורל. ניתן לומר אפוא שהדיסטופיות שסקרתי כאן מזהירות מפני חורבנה של מדינת ישראל החילונית והמודרנית, ובמידה רבה מקוננות גם על שִׁבְרו של החלום הציוני. נראה שיוצריהן מבקשים להציב "תמרור אזהרה" בפני הצופה, מעודדים אותו להתבונן פנימה במבט ביקורתי, ובמידה מסוימת משמרים גם את תפיסת הקולנוע כמנגנון אידיאולוגי.⁵

לאור הדברים הללו אבקש לטעון שהסדרה "סוף הדרך" היא דיסטופיה אנומלית, הרוותמת את התרחישים האפוקליפטיים הקיצוניים ביותר לשם הצבת בבואה פְּרֹדִית מול החברה הישראלית השבויה במנטליות מצור. בדרך זו היא שוללת מניה וביה גם את התפיסה

4 בניסוח התפיסה הקונצנטרית כתפיסה משלימה לתיאוריית המצור התבססתי על עמרי יבין, הבוחן את תפיסת המרחב בעולמו של חנוך לוין. ראו יבין, 2007, 38–39.

5 ז'אן לואי בודרי (Baudry) מזהה את השפעתו של המנגנון הקולנועי על הצופה, ומייחס לה אפקט אידיאולוגי. לטענתו, האידיאולוגיה מובנית בתוך המנגנון הקולנועי, והוא מצביע על אמצעים דוגמת מבנה העדשה, העריכה ההמשכית ושיטת הפרספקטיבה, המכוננים את הצופה כסובייקט יודע כול, אף שהוא אינו מודע לתהליכים המקבעים אותו ככזה (Baudry, 1970).

הקונצנטרית הציונית. בשונה מן הדיסטופיות האחרות שסקרתי כאן, יוצריה מציגים את השואה הגרעינית ואת חורבנה העתידי של מדינת ישראל כנקודת התחלה ולא כנקודת סיום. במידה רבה הם מותירים פתח לתקווה, ומסמנים את האפשרות לכתוב מחדש את דברי הימים של ישראל.

המחשבה האפוקליפטית הצופה פני עתיד ומיחלת לגאולה שתצמח מן החורבן, מעוגנת היטב בדת ובתרבות היהודית. בהתבססה על הכתובים המקראיים ועל החזיונות של נביאי הגלות טוענת רבקה שכטר שחזיונות אפוקליפטיים מעצבים את הדת היהודית משחר היותה, וכי התפיסה האפוקליפטית מייחדת את הדת היהודית ומבדלת אותה גם מדתות ומתרבויות אחרות (שכטר, 1990). מן העבר האחר, בהסתמכו על כתביו של גרשם שלום, טוען אמנון רז־קרקוצקין שהחזיונות החילוניות, הגם שניסחה לבדל עצמה מן הדת המשיחית, התבססה עליה, הגדירה עצמה באמצעות אותם יסודות אפוקליפטיים, וכך התגלתה כפרשנות ישירה למיתוס התיאולוגי היודו־נוצרי (רז־קרקוצקין, 2002).

כחוליה נוספת בשושלת עתיקת יומין של סיפורי חורבן וגאולה, "סוף הדרך" חפה מביקורת, מיומרות חינוכיות, ומן הטון הרציני והחמור המאפיין את רוב הדיסטופיות המבכות את חורבנה של מדינת ישראל. את החרדות הקיומיות מעבדים יוצרי הסדרה באמצעות הומור יהודי גלוי ומורבידי, תוך שהם חותרים תחת תפיסת המצור המושרשת בהווה המקומית. הדבר נעשה באמצעות שלוש אסטרטגיות: (א) יצירת היסטוריה אלטרנטיבית המבוססת על מאגר דימויים אוניברסלי ועל הקשרים אינטר־טקסטואליים; (ב) עיצוב מרחב אוניברסלי החותר תחת התפיסה הקונצנטרית של ישראל ומערער על מנטליות המצור; (ג) הדגשת הטרנס־לאומיות הישראלית תוך התעלמות מסוגיות פוליטיות מקומיות ודיון בתמות אוניברסליות.

היסטוריה אלטרנטיבית

האסטרטגיה הראשונה לחתירה תחת תפיסת המצור מתגלה בעיצובה של **היסטוריה אלטרנטיבית** הנוצרת משילוב בין פרודיות, מטונימיות, קרמזים, ומטפורות לטקסטים קנוניים מן התרבות העולמית, ובאופן מיוחד לסרטים ולסדרות מסוגות אימה, מדע בדיוני

ואנימציה.⁶ למעשה, הפעילות האינטר־טקסטואלית ב"סוף הדרך" היא כה ערה וענפה, עד שהעולם הבדיוני המעוצב בה מצטייר כסימולקרה.⁷

בדומה לאמריקה של ז'אן בודריאר, העדויות לקיומה של מדינת ישראל המוכרת לנו מן המציאות הממשית הולכות ונעשות קלושות, ואת מקומה תופס יקום וירטואלי הבנוי על דימויים, דמויות, ואירועים, כולם מוכרים מעולם הטלוויזיה, הקולנוע ומשחקי המחשב. במילים אחרות, ההתרפקות הנוסטלגית על המרחב הישראלי האבוד, שאפינה את הדיסטופיות הקודמות, התחלפה כאן בתופעות מוכרות מן הקנון התרבותי, המבטאות געגועים ליקומים בדיוניים. חדירתן של התופעות הללו אל המרחב הישראלי המפורק מְפְשִיטָה אותו מצביונו הלאומי, מבליטה את זיקתו אל עולם התרבות המערבי, ומעגנת אותו מחדש בהקשר גלובלי ואוניברסלי נרחב.

ברמה הצורנית ניתן לראות ב"סוף הדרך" מחוות לסדרות טלוויזיה אייקוניות, שהשפעתן מתגלה בעצם השימוש באנימציה, בעיצוב הדמויות, וגם בארגון הקומפוזיציה.⁸ מדובר בעיקר בסדרות פולחן משנות ה-90, דוגמת "פינקי והמוח" ("Pinky and the Brain"); (Ruegger, 1995); "רן וסטימפי" ("The Ren & Stimpy Show", Kricfalusi, 1995); ולא נפקד גם מקומה של סדרת הפולחן "ריק ומורטי" ("Rick and Morty", Roiland & Harmon, 2013), שצירה העלילתי סובב סביב מסעות בין יקומים מקבילים.⁹

"סוף הדרך" מעוטרת גם בשלל מחוות לעולם הקולנועי: הפרק השני נפתח במתקפה קטלנית של יונים על בית אבות, במחווה לסרטו של אלפרד היצ'קוק, "הציפורים" ("The Birds", Hitchcock, 1963).¹⁰ בפרק החמישי מגיעים הילדים לסיור בחברת הייטק, ושם הם פוגשים בחדר הממתקים את ה"אומפה לומפה" (Oompa-Loompas), עובדי מפעל השוקולד החביבים, המוכרים מהסרט "צ'ארלי בממלכת השוקולד" ("Charlie and

6 בהגדרת האינטר־טקסטים ב"סוף הדרך" התבססתי על החלוקה הקטגוריאלי של חוקרת הספרות זיוה בן־פורת, המזהה ארבע דרגות של אינטר־טקסטואליות: פרודיה, מטונימיה ישירה, מטונימיה עקיפה, ומטפורה. ראו בן־פורת, 1985.

7 סימולקרה (simulacra) היא מושג מפתח בהגותו של בודריאר (Baudrillard), המתאר שיבוש של יחסי הכוחות בין הדימוי למציאות בעידן הפוסט־מודרני. בעידן הנשלט בידי דימויים, טוען בודריאר, המציאות עצמה נתפסת כאוטופיה בלתי־מושגת (בודריאר, 1986, 45).

8 ריאיון עם יוצרי הסדרה המתארים את ההשפעות ואת מקורות השראה ליצירתה (רק, 2019). <https://timeout.co.il/%D7%A1%D7%95%D7%A3-%D7%94%D7%93%D7%A8%D7%9A-4>

9 ראו אזור 1 בעמוד 20.

10 "שב־צשק"ט" (פרק 2) <https://www.youtube.com/watch?v=y7HxJu7eI>

הפסנתרן הפולני ולדיסלב שפילמן (Szpilman), שהביוגרפיה שלו שימשה מצע לסרטו של רומן פולנסקי ("The Pianist", Polanski, 2002). שפילמן אכן מופיע בפרק כבן־דמותו הקולנועי, השחקן אדריאן ברודי (Brody). בה בעת נראה נפתלי הצעיר בבית הקולנוע כשהוא צופה ב"ליגת הצדק", סרט האיחוד של גיבורי־העל שביים זאק סניידר ("Justice League", Snyder & Whedon, 2017)¹².

ב"תוכן ויראלי" – פרק מיוחד החורג מן הרצף העלילתי – נראים כנרת וירדן כשהם ישנים סביב שולחן עגול ומחוברים למעין מכונות חלימה, במחווה לסצינה הנודעת מתוך "המטריקס", סרטן של האחיות לילי ולאנה ואשובסקי (Lilly and Lana, "The Matrix", Wachowski, 1999), ול"התחלה", סרטו של כריסטופר נולאן ("Inception", Nolan, 2010). עלילת הפרק מעוצבת כ"חלום בתוך חלום", שבו עוברים הגיבורים בין פורמטים מיובאים של תוכניות ריאליטי דוגמת "המרדף" ("The Chase"), "בואו לאכול איתי" ("Come Dine With Me") ו"סליחה על השאלה" ("You Can't Ask That"), שכל אחת מהן מעוצבת כיקום נפרד.¹³

ב"סוף הדרך" משוטטים גם יצורים, מפלצות מרושעות, וארכי־נבלים, שכמו הגיחו היישר מן הקולנוע. בפרק הראשון ניתן לראות את ה"גולום" (Gollum), המפלצת מסדרת סרטי "שר הטבעות" שביים פיטר ג'קסון ("Lord of the Rings", Jackson, 2001–2003). במקור הקולנועי עוקב היצור אחר ההוביטים במסעם להר המוות, וכאן הוא עוקב אחר ירדן וכנרת ברחבי ירושלים. בפרק השלישי נקלעים הילדים לעימות עם מוטי מור, נבל חסר מצפון המשתלט על מערה בפאתי מודיעין ומשכיר חלקים ממנה במחיר מופקע.¹⁴ דמותו של מור היא אונומטופיאה המרמזת לארכי־נבל וולדמורט (Voldemort), קוסם האופל המוכר מסדרת סרטי "הארי פוטר" ("Harry Potter", Columbus, 2001). בדומה לבן־דמותו הספרותי־הקולנועי, נשמתו של מור מחולקת לשבעה חלקים, שאחד מהם מצוי בגופה של נחשה קטלנית, המשמשת בת־לווייתו. היצור המכונה ג'אר ג'אר בינקס (Binks), המוכר מהסאגה "מלחמת הכוכבים" ("Star Wars Episode I: The Phantom Menace", Lucas, 1999), מבליח גם הוא בפרק השמיני, ומבקש להישאר בירושלים, אולם מגורש

11 "בלואן־אפ ניישן" (פרק 5) <https://www.youtube.com/watch?v=OjztGRPYzkl&pre>

12 "גיבור שואה" (פרק 8) <https://www.youtube.com/watch?v=28mtQF9WUJA&t=18s>

13 "תוכן ויראלי" (פרק 11) <https://www.youtube.com/watch?v=COoAqE0RvqI&t=1s>

14 "צדק חלוקתי" (פרק 3) <https://www.youtube.com/watch?v=-sYo57HAoas>

ממנה בבושת פנים. בפרק החמישי, המתרחש במשרדי חברת הייטק, מעטרת את הקירות תמונתו האייקונית של הרוצח ג'ק טורנס (Jack Torrance), גיבור "הניצוץ" ("The Shining", Kubrick, 1980). מחווה נוספת לסרט של קיובריק מופיעה בפרק העשירי, כאשר מחשב על חוטף את הגיבורים ומחזיק אותם בשבי, בדומה להאל (Hal-9000), הישות התבונית בדמות מחשב, המשתלט על חללית המחקר בסרט "2001: אודיסאה בחלל" (2001: A Space Odyssey", Kubrick, 1968)¹⁵. פרט לכך, בפרק השביעי ניתן לראות כיצד פנרת מובילה את פקודיה למלחמה במפלצת מכנית הנראית כמו גרסה רובוטית של "קינג־קונג" ("King Kong")¹⁶.

חגיגת הרוע, הבאה לידי ביטוי בקרקס של מפלצות ונבלים, ממחישה שהגרוע מכלו כבר קרה, ומעניקה לבוש קונקרטי לאמרה המיוחסת לקארל מרקס (Marx), שלפיה ההיסטוריה חוזרת על עצמה פעמיים – פעם כטרגדיה ופעם כפארסה. אני סבורה שאין מדובר בייצוגים אינטרטקסטואליים גרידא, ומציעה שיוצרי "סוף הדרך", המגלים נאמנות קיצונית לממשות של הבדיון, משתמשים באינטרטקסטים קולנועיים וטלוויזיוניים כדי לשכתב את ההיסטוריה של מדינת ישראל ולהעניק לה היסטוריה חלופית.

אסטרטגיה זו עולה בקנה אחד עם תפיסת ההיסטוריה כנרטיב, כפי שהיא מוצגת במשנתו של ההיסטוריון היידן וייט (White). וייט טוען שהיסטוריונים עושים שימוש בכלים נרטיביים לשם כתיבת ההיסטוריה, תופעה שהוא מכנה "העללה" (emplotment). לדבריו, היסטוריונים מציבים את האירועים במסגרת עלילתית, נסיבתית או דטרמיניסטית, תוך שימוש בסוגות ספרותיות דוגמת הטרגדיה, הרומנסה, הסאטירה והקומדיה. בה בעת מזהה וייט מנגד את הייצוגים ההיסטוריים ביצירות קולנוע וטלוויזיה כבעלי חשיבות ומשמעות החורגות מגבולות האומנותי והאסתטי, ומציע לראות במדיה הקולנועית־טלוויזיונית שותפה לכתיבת ההיסטוריה, וחלק בלתי־נפרד מן השיח ההיסטוריוגרפי (White, 1984; 1988).

בעקבות וייט, אציע לראות את "סוף הדרך" כהיסטוריוגרפיה פרועה של מדינת ישראל. בחסות אירועי השואה הגרעינית מציגים יוצרי הסדרה תמהיל המבוסס על אירועים היסטוריים, חרדות ופנטזיות קולנועיות, וכך מסמנים את המרחב הישראלי כמרחב פרוץ

15 "ריכוז גבוה" (פרק 10) <https://www.youtube.com/watch?v=jiqpNTSw3nI&t=58s>
16 "Feed Me" (פרק 7) <https://www.youtube.com/watch?v=hi94IMYXsZo&t=204s>

שהכול יכול לקרות בו. דוגמה לכך ניתן לראות בתחילת הפרק הראשון, כאשר בהיפוך יוצרות אירוני, פליטים ישראלים שנמלטו מהאסון הגרעיני מבקשים מקלט במדינות אפריקה, ניסיון שמתקבל בצחוק היסטרי מתגלגל מצד השלטונות באריתריאה.

באותה רוח אפשר לראות בפרקים השמיני והעשירי מתקפה כוללת של נאצים משובטים על מדינת ישראל.¹⁷ עשרות חיילים קטנים דמויי בובה, המעוצבים בדמותו של היטלר, עולים על ירושלים ומחריבים חלקים שלמים בעיר, בשעה שהיטלר עצמו נותר ברקע לאורך כל האירוע, וצף בשלווה במימי אינקובטור. מאוחר יותר כובשים המשובטים הנאצים את משכן הכנסת, ולוקחים בשבי את שני הגיבורים. באותו מעמד, במחווה לסצינה הנודעת מתוך סרטו של קוונטין טרנטינו "ממזרים חסרי כבוד" (Inglorious "Basterds", Tarantino, 2009), אחד המשובטים מנופף באקדחו וצועק: "להתראות שושנה!" (Au Revoir Shoshanna!). מדובר במחווה חשובה ומשמעותית, כיוון שבדומה לטרנטינו, וברוח התפיסה ההיסטוריוגרפית של היידן וייט, מקפידים יוצרי הסדרה לשמור אמונים לממשות של הבדיון, שאותה הם מבכרים בבירור על פני האמת ההיסטורית.¹⁸

אם כן, ניתן לומר שהיסטוריה האלטרנטיבית המעוצבת ב"סוף הדרך" היא תחבולה המטשטשת את עקבותיה של הלאומיות הישראלית, ומדגישה את זיקתה למרחבים וירטואליים בעלי צביון אוניברסלי. כך חותרים יוצרי הסדרה תחת התפיסה המושרשת של מנטליות המצור, ואולי אפילו מרמזים על האפשרות לכתוב את הפרקים החדשים בקורתיה של מדינת ישראל.

מרחב גלובלי

כנרת: ואז השינינית אמרה, הבאה בתור זאת רינת. עכשיו רינת, אתה לא יודע, אבל היא יצאה עם מי שהיה אחר כך בעלה של סיוון, זה לפני ששניהם החליפו ג'נדר והוא נעשה אשתו.

17 הקונספט הרעיוני נראה כמחווה ל"מתקפת המשובטים" – הפרק השני בסאגת "מלחמת הכוכבים" (לוקאס, 2002) ("Star Wars – Episode II: Attack of the Clones", Lucas, 2002).
18 ראו תמונות 3 ו-4 בעמוד 352.

ירדן: מה. השעה? מה השעה יא הפרעת קשב מהלכת? שאלתי מה הפאקינג שעה? מי זאת רינת? אלוהים ישמור, למה כל סיפור שלך הופך ל"משחקי הכס"?

כנרת: סליחה, ירדן, שאני אוהבת לבנות עולם.¹⁹

הדיאלוג הפותח את הפרק השמיני מרמז על מעמדה של כנרת כפוקלייזר (Focalizer) – דמות מפתח, לרוב הגיבור או המספר, המתווך לצופים את העולם הבדיוני ומסייע להם להתמצא במרחביו.²⁰ הפרעת הקשב החמורה שכנרת לוקה בה, ואשר בעטייה סופגת גם את יחסו המתעמר של אחיה הבכור, מתגלה בפרק העשירי ככוח-על המאפשר לה להתפעל ולפעול בזמן-מציאות בעולמות מקבילים, כיוון שחוקי הזמן והחלל אינם חלים עליה.²¹ האפשרות לנוע בזמן ולפעול בזמן-מציאות במקבילים משתמעת גם מהגדרתה של כנרת את עצמה, כ"מי שאוהבת לבנות עולם", דבר הקושר אותה לארכיטקטים ולמעצבים של סביבת משחקי מחשב.

חוקר המדיה הנרי ג'נקינס (Jenkins) טוען שמעצבי סביבת משחקים (משחקי מחשב) הם "ארכיטקטים של נרטיב", הבונים עולמות ומרחבים בדיוניים. בהתייחסו לשחקנים עצמם, טוען ג'נקינס שתנועתם במרחב המפוצל-המסתעף של משחקי המחשב מתרחשת באמצעות ריבוי ערוצים, ודורשת מהם מעורבות אקטיבית, חקירה ופענוח. לדבריו, אופני הפעולה הללו מהדהדים את הפעולות היומיומיות של האדם בעידן הפוסט-מודרני: מעקב אחר קישורים אינטרנטיים; איסוף מידע באמצעות הרשתות; ומעקב בזמן-אחר פקסים, הודעות דואר אלקטרוני ושיחות טלפון (Jenkins, 2003).²²

ברוח דבריו של ג'נקינס ניתן לומר שהפרעת הקשב של כנרת, והמרחבים המרובים שבהם היא פועלת, מהדהדים את אופני הפעולה של האדם במרחב הפוסט-מודרני. ברם, נראה שכנרת לא לבד. אירועי הסדרה מצביעים על כך שאִתָּה, ירדן ונפתלי, ניחנים גם הם

19 הדיאלוג המובא כאן מופיע בפתח הפרק השמיני "גיבור שואה" (ראו קישור בהערה 12).
20 רק התחקות בעקבות כנרת מאפשרת לצופה להתמצא במרחב, להבין את העלילה, ולמשמע אותה. קביעה זו מקבלת אישור בפרק האחד עשר ("תוכן ויראלי") שבו כנרת פונה ישירות לצופים ושוברת את הקיר הרביעי, תחבולה המזוהה עם הפוקלייזר הקולנועי (ראו קישור בהערה 13).

21 "ריכוז גבוה" (פרק 10) <https://www.youtube.com/watch?v=jiqpNTSw3nI&t=34s> (2:45-5:25).
22 שני עשורים חלפו מאז ראה אור מאמרו החשוב והמכונן של ג'נקינס. באורח מתבקש נדחקו הצידה הטלפון, הפקס והדואר האלקטרוני, ואת מקומם תפסו הטלפונים החכמים, הרשתות החברתיות והאפליקציות, שטשטשו את הגבולות בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי ואת ההפרדה בין סביבת העבודה לבין תרבות הפנאי.

ביכולת לנוע בזמן ובמרחב, אם כי באורח מינורי יותר. כך, בפרק השישי פוגש ירדן את בן־דמותו מן העתיד, ואילו נפתלי, שעלילת הסדרה עוקבת במקביל גם אחר מסעותיו, משוטט לכל אורכה בין אתרים מופלאים שלא ברור כיצד הגיע אליהם. בפרק השלישי נפתלי צולל במעמקי הים של ירושלים, בפרק הרביעי הוא משחק בבריכה במלון נופש, ובפרק החמישי הוא יוצא למסע בכדור פורח. מכל מקום, נראה שבין הגיבורים לבין המרחב מתקיימת זיקה מטונימית עמוקה, המתבססת על היקומים הווירטואליים של הקולנוע, הטלוויזיה ומשחקי המחשב.

הביטוי הראשוני והמובהק ביותר לזיקה המטונימית האמורה מתגלה בשמותיהם של הגיבורים. ירדן וכנרת, שלכאורה ניחנו בשמות ישראלים שגורים, נושאים גם את שמותיהם ואת משאם ההיסטורי של שני אתרים מקודשים לנצרות: נהר הירדן (Jordan River) וים כנרת (Sea of Galilee), המשמשים מזה אלפי שנים כמוקדי צלינות ועלייה לרגל. במהלך המסע בישראל הפוסט־אפוקליפטית משוטטים הילדים־צליינים (Pilgrims) גם בירושלים, עיר הולדתם, שחלקים גדולים ממנה הפכו לעיי חורבות. גם במופע זה תופסת ירושלים מקום מיוחד, ונראה שיוצרי הסדרה מצמיחים מחורבותיה מרחב חדש בתכלית.

בפרק הראשון חולפים השניים על פני מספר אייקונים אדריכליים המזוהים היטב עם המרחב הירושלמי: גשר המיתרים שתכנן סנטיאגו קאלטרווה (Calatrava), וכעת נראה שמיתריו פקעו; טחנת הרוח המפורסמת בשכונת משכנות שאננים, הנוטה כעת על צידה בדומה למגדל הנטוי של פיזה; ויד קנדי (Kennedy Memorial), האנדרטה המפורסמת לזכרו של הנשיא האמריקאי, שמעליה מיתמר עשן שחור.²³ בפרק הרביעי, בעודם מחכים בתחנת האוטובוס, מגלים הגיבורים שגן החיות התנ"כי נחרב בפיצוץ. בעקבות הפיצוץ נוצרו מוטציות בדמות מבקרים אנושיים שהתערבבו עם בעלי חיים. בפרק העשירי, בעקבות מתקפה אימתנית של נאצים משובטים, הופכת רחבת הכנסת לזירת קרב מדממת, מוקפת בגוויות של פילים.

מן העבר האחר, כאנטיטזה למראות הבלהה והחורבן, מתגלה בפרק השלישי ממלכת הים הסודית של ירושלים. הממלכה הימית הנחשפת בעקבות הפיצוץ, מצטיירת כגרסה מקומית של אטלנטיס (Atlantis), והופכת במהרה לאתר צלילה אטרקטיבי, מעין מכה (Mecca)

23 ראו תמונה 6 בעמוד 353.

של צוללנים.²⁴ ברוח זו, ובהתבסס על הזיקה המטונומית בין הגיבורים לבין המרחב, ניתן לומר שבעקבות החורבן, עת חדלה העיר לשמש כבירתה הרשמית של מדינת ישראל, כל שנותר לירושלים הוא מעמדה האוניברסלי. לפיכך אני מציעה לראותה כסינקדוכה למרחב הישראלי החדש, שהופשט מצביונו הלאומי בעטייה של האפוקליפסה.

עיצובה של ישראל כמרחב פנטסטי ספק ממשי וספק וירטואלי, מעלה על הדעת את המונח הטרוטופיה (Heterotopia), שטבע מישל פוקו בבואו לתאר מרחבים הבנויים על יסודות סותרים. הטרוטופיה, אומר פוקו, היא סוג של מיקום-נגד, מיקום שהוא אכן ממשי, במובן זה שהוא ניתן לאיתור בתוך כל תרבות ונמצא בקשר עם כל המיקומים האחרים שניתן לפגוש בלב אותה תרבות; אך נגד, הוא מחוץ לכל מקום, במובן זה שהוא סותר את כל המיקומים האחרים שעימם הוא קשור (Foucault, 1986, 24). אחד העקרונות שפוקו מייחס להטרוטופיה קשור לסתירה המובנית אשר "מאפשרת קיום זה לצד זה, במקום אמיתי אחד, לכמה מרחבים, כמה אתרים, שבמהותם אינם מתאימים זה לזה" (Ibid, 25).

בריאן מקהייל (McHale), המתבסס על עיקרון זה של הטרוטופיה, מאתר "אזורים" (zones) בספרות הפוסט-מודרנית. במסגרת הדיון הוא מצביע על ארבע אסטרטגיות של בנייה/פירוק של הקונסטרוקט המרחבי, הננקטות ביצירות שהוא בוחן: (א) הסמכה (juxtaposition); (ב) שיבוץ (interpolation); (ג) חשיפה כפולה (superimposition); (ד) שינוי תכונות (misattribution). ארבע האסטרטגיות הללו הן למעשה ארבעה סוגי "אזורים", המבוססים על מתכונים שונים של עירוב יסודות בדיוניים וזרים עם יסודות המוכרים לנו מן המציאות הממשית (McHale, 1987). בעקבות מקהייל אֶבְחַן את האופנים שבהם ארבעת ה"אזורים" הללו באים לידי ביטוי במרחב המעוצב ב"סוף הדרך".

הסמכה (juxtaposition) – שזירה בין מרחבים מוכרים מן העולם הממשי, גם כאשר אינם סמוכים זה לזה במפות ובאטלסים ואינם מקיימים ביניהם קשר גיאוגרפי. ביטוי לרעיון מופיע בתחילת הפרק הראשון, כאשר קריין החדשות מטעמו של תאגיד השידור הישראלי מדווח ש"עשרות אלפי פליטים ישראלים ניסו להימלט מן השואה הגרעינית למדינות אפריקה". גם בקונטקסט הנרטיבי המתבסס על תרחיש השואה הגרעינית, ה"נהירה לאפריקה" משוללת כל היגיון מרחבי או גיאוגרפי, ומבליטה בעיקר את הביקורת על היחס הגזעני שהיה מנת חלקם של פליטים ושל מבקשי מקלט שהגיעו ארצה מאריתריאה.

24 ראו תמונה 5 בעמוד 353.

שיבוץ (interpolation) – הטמעה של המרחב הזר והבדוי בתוך המרחב המוכר מן המציאות הממשית, באורח המצייר את המרחב הבדוי כאילו הוא משיק למרחב המוכר. ביטוי לרעיון מופיע בפרק השישי, כאשר ירדן מגיע לחדר מיון בעקבות נשיכה של אריה. בית החולים שבו ממתינים הגיבורים דומה מאוד לחדרי המתנה המוכרים מן המציאות הישראלית המקומית: תור ארוך ומייגע, לוח אלקטרוני שהמספרים בו מתחלפים בעצלתיים, ואישה קוראת בספר תהילים. מנגד, באותו אתר עצמו ניתן לזהות חדירה של יסודות מעולם הבדיון. הרופאים נושאים שמות מוכרים מעולם הספרות, דוגמת דוקטור דוליטל (Dolittle) ודוקטור אורוול (Orwell). האישה הדתייה היושבת בסמוך לירדן מתעברת מחיזר המתגורר על התקרה בעודה קוראת בספר תהילים, וטוענת ש"הכול זה מלמעלה". ירדן עצמו, היושב בסמוך לחיזר אחר שחולה בשפעת, משוחח עימו ומגלה שהחיזר אינו אלא בן־דמותו העתידי.²⁵

חשיפה כפולה (superimposition) – הנחה של שני מרחבים מוכרים, המקיימים ביניהם יחסים פרדוקסליים רוויי מתחים, ויוצרים מרחב שלישי שאינו מזוהה עם אף אחד מהם. ביטוי לרעיון מופיע בתחילת הפרק הראשון, כאשר הגיבורים צועדים ברחבי ירושלים וחולפים בפרק זמן של שניות ספורות על פני שלושה אתרים אייקוניים: גשר המיתרים; טחנת הרוח של משכנות שאננים; ויד קנדי.²⁶ במציאות הממשית מדובר באתרים מרוחקים זה מזה, שכל אחד מהם מצוי בשכונה אחרת. הצבתם זה לצד זה באותו הפריים, הגם שהיא משוללת היגיון מרחבי, מאירה באור אבסורדי את תפיסת "העיר שחוברה לה יחדיו". הפעם, משברים של אתרים אייקוניים המתגבשים לכדי יצירת מרחב סוריאליסטי.

שינוי תכונות (misattribution) – הצגת מרחב מוכר באמצעות תכונות שאינן מזוהות עימו, ובה בעת ערעור על התכונות הידועות שמזוהות עימו. השאיפה לנתן את הזיהוי האוטומטי של המרחב נובעת מניסיון של היוצרים לעשות פרודיה על האנציקלופדיה באמצעות החלפת הידע האנציקלופדי באסוציאציות האישיות שלהם, שהן לרוב שרירותיות, ולבטח בלתי־מוסמכות. "ממלכת הים הסודית של ירושלים", המתגלה בפרק השלישי, עושה צדק פואטי עם העיר, וממחישה היטב את התחבולה האמורה. במציאות הממשית, "העדר הים" הוא אחד מסימני ההיכר המובהקים שלה (בדיחה עממית גורסת כי הים היחיד בירושלים מופיע בשמה). עם זאת, בצד הערעור על הידע האנציקלופדי, ניתן

25 "אי אררג" (פרק 6) https://www.youtube.com/watch?v=S9A_Dvg2iMM
26 פרק (1) <https://www.facebook.com/watch/?v=310834066455827> (0:25–0:21).

לראות ב"ממלכת הים" ב"סוף הדרך" ביטוי להבניה של מציאות חלופית, ומוקד תמטי הניצב בלב העולם הבדיוני, שלאורו מעוצב גם המרחב הישראלי.

ארצה לחתום את הדיון במרחב באמצעות דוגמה המדגישה את מקורות ההשראה בעיצובו, וחושפת במידת מה את הרציונל העומד בתשתיתו. בתחילת הפרק הרביעי, בעודם מחכים לאוטובוס, ירדן וכנרת משוחחים אודות קינלי, כלבתם הנאמנה המתלווה למסעם. במעמד זה מציינת כנרת בגאווה שקינלי היא "כלבת תקיפה ברמת Level-7". מאחר שכנרת עושה שימוש בהגדרה ספציפית, ראוי להתייחס למקור הקולנועי שאליו היא מתייחסת.

הסרט "סקוט פילגרים נגד העולם" ("Scott Pilgrim vs. the World", wright, 2010) מתאר את מסעו של סקוט, מנהיג להקת רוק כושלת מטורונטו, הפוגש את נערת חלומותיו. הדרך לליבה של האהובה רצופה מכשולים בדמות שבעה אָקסים, שכל אחד מהם חזק ומרושע מקודמו. את הקרבות מול האקסים מנהל סקוט בעולמות המעוצבים כמשחקי מחשב: בתחילת הקרב מופיע כיתוב המציין את רמת האנרגיה של היריבים; הלוחמים המובסים הופכים לערמת מטבעות; ולקראת סופו של הסרט, כאשר סקוט זוכה בחרב, נראה בצד המסך הכיתוב Level Up, המציין את העלייה בשלבים, עד ההגעה לשלב הסופי – Level-7.²⁷

בדומה לסקוט (pilgrim), ששמו מרמז על ייעודו, גיבורי הסדרה הם ילדים-צ'ילינים היוצאים למסע ארוך ומסוכן, שלפרקים נראה חסר סיכוי. בדומה לו, הם מתעלים מעל חוקי המרחב והזמן, ובפרק הרביעי מתגלה גם כלבתם האהובה כשועלת קרבות וירטואליים.²⁸ זהו ביטוי נוסף לעיצובו של המרחב הישראלי בהשראת סרטי קולנוע ומשחקי מחשב. אני מציעה שעיצובו של המרחב הישראלי כמרחב וירטואלי מערער על התפיסה הקונצנטרית של ישראל וחותר תחת תפיסת המצור, בעודו מנכיח את המגמות הטרינס-לאומיות המתרחשות בישראל בעשורים האחרונים. תחבולות אלה מאפשרות ליוצרים להפקיע את המרחב הישראלי מהקשרים לאומיים, לאפיין אותו כמרחב אוניברסלי, ולעגן אותו במרחב הגלובלי.

27 ראו תמונה 2 בעמוד 351.

28 הקרבות של סקוט פילגרים: <https://www.youtube.com/watch?v=BOzcUAh2w9o>. הקרב של קינלי: <https://www.youtube.com/watch?v=ValLRwpEJCY> (3:53–3:38).

מגמות טרנס-לאומיות

בשונה מדיסטופיות קודמות שהזכרתי כאן, יוצרי "סוף הדרך" נוטים להתעלם מסוגיות חברתיות ופוליטיות מקומיות, ומפנים את מבטם החוצה, אל העולם. כפי שהראיתי, תפיסה זו באה לידי ביטוי בעיצוב היסטוריה אלטרנטיבית ובהבניית מרחב גלובלי ואוניברסלי. כעת אראה כיצד מנכחים יוצרי הסדרה את המגמות הטרנס-לאומיות ששינו באורח מהותי את פניה של החברה הישראלית בעשורים האחרונים.

אורי רם מזהה במחקריו (רם, 1999; 2003; 2005) מגמות טרנס-לאומיות שהתרחשו בעולם בעטיו של העידן הגלובלי, ועיצבו מחדש גם את דמותה של ישראל. שינויים אלה, שהחלו בראשית שנות ה-70, הגיעו לשיאם בשנות ה-90, והתבטאו במעבר לכלכלה גלובלית ופוסט-תעשייתית. נודעה להם השפעה עמוקה ונרחבת, שהתיכה גבולות לאומיים וגיאוגרפיים, ועיצבה מחדש את המדיניות הפוליטית ואת המרקם החברתי והתרבותי במדינה. במישור הפוליטי התבטאו שינויים אלה במדיניות ניאורליברלית ובחלומות על "מזרח תיכון חדש". במישור הכלכלי הם התממשו בהפרטה מואצת של המגזר הציבורי, בחדירה של תאגידי ענק ושל חברות הייטק, ואילו במישור התעסוקתי הם באו לידי ביטוי בהעתקת מפעלים למדינות עולם שלישי ובאימוץ מודלים תעסוקתיים חדשים בדמות חברות כוח אדם ועובדי קבלן. במציאות זו של הסחרה פרועה (commodification) והפיכת בני אדם למשאבים, נוצרה הבניה מחודשת של החברה הישראלית כחברה צרכנית והיפר-קפיטליסטית.

בחסות הגלובליזציה התרחשה גם מהפכה טכנולוגית ותקשורתית, שהאיצה ביתר שאת את התהליכים הכלכליים, ותרמה משמעותית לעיצובו של העולם ככפר וליצירת תרבות גלובלית-מרושתת. האינטרנט, הטלפונים, הטלוויזיה הרב-ערוצית (streaming) והתקשורת הדיגיטלית הפכו זה מכבר לחלק בלתי-נפרד מן המציאות. הם שינו מהיסוד את תפיסת המרחקים הגיאוגרפיים, יצרו הצפה פרועה של מידע, וחגגו את השיתוף האוניברסלי. אולם נראה שיותר מכול, הרשתות החברתיות, השואבות את זמנם ומרצם של רוב אזרחי העולם, ובייחוד הצעירים שבהם, הן אלה שמתוות סדר עולמי ותרבותי חדש.

בעולם של אתמול, אדריכלי התרבות ומעצביה היו ברובם אנשי המדיה הישנים (הרדיו, הטלוויזיה והקולנוע), שביטאו בעיקר את קולה של ההגמוניה, נתנו במה לערכי הלאומיות

והדגישו את כוחה של המדינה. עליית הרשתות החברתיות העתיקה את מוקדי הכוח אל המרחב הווירטואלי, יצרה מציאות קרנבלית, פוליפונית ומבוזרת, הבליטה את כוחו של ההמון והעניקה בולטות למגמות טרנס-לאומיות. בשנים האחרונות נראה כי אנשי המדיה הישנים מאמצים את השפה הצורנית, את הרוח העממית, ואת הנטייה האוניברסלית המובנית ברשתות החברתיות, כדי להישאר רלוונטיים ולהדביק את הקצב. כך למשל, הקולנוע הישראלי, שהחל את דרכו כקולנוע מגויס בשירות המפעל הציוני, והיטיב לבטא לאורך השנים את ערכי ההגמוניה ואת הלאומנות הבדלנית. בעשורים האחרונים ניתן לזהות מגמות טרנס-לאומיות המתרחשות בשוליו.²⁹

כסדרת רשת שנכתבה במיוחד עבור קהלים צעירים ושוחרי רשתות חברתיות, הגישה הטרנס-לאומית אינהרנטית ומובנית בטקסטים, במסרים, ובשפה הצורנית המעוצבת ב"סוף הדרך". התמות העומדות במוקד הסדרה, ובכלל זה משבר האקלים, המפנה החייתי, השיח המגדרי, משבר הדיור ויוקר המחיה, הן סוגיות בוערות העומדות על סדר היום העולמי, ונוגעות לצעירים וצעירות רבים ברחבי העולם. אותה הרוח משתקפת גם במקצב הייחודי והמהיר של הסדרה, הבנויה מפרקים קצרים בני חמש דקות. הדבר המבליט את זיקתה לפלטפורמות טכנולוגיות וחברתיות המושתתות על שיתופי תכנים קצרים ומהירים, דוגמת האינסטגרם (Instagram), הטיק-טוק (Tik Tok) והסנאפצ'אט (Snapchat).

חבולות תמטיות וצורניות אלה מבליטות את כוונתם של היוצרים הפונים במופגן לדור הצעירים והצעירות המשתייכים לדור ה-Z, ובספרות המחקרית מכונים לעיתים Zoomers או Gen-Z. בשונה מדורות קודמים, ילדי ה-Gen-Z נולדו היישר לתוך המציאות הטכנולוגית של עידן הרשתות. השימוש באינטרנט, בטלפונים החכמים וברשתות החברתיות נתפס כרכיב משמעותי בזהותם ומהווה חלק בלתי-נפרד מחייהם, והמדיה החדשים מאפשרים

29 מגמות אלו מקבלות ביטוי גם במחקר הקולנועי. ראו בהקשר זה את מאמרו של עמרי יבין על הופעתם של זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי (יבין, 2016); מאמרם של אולגה גרשנסון ודייל הדסון על סרטי האימה בקולנוע הישראלי, כביטוי להנכחה של פחדים קמאיים אוניברסליים, ופירוק של השיח הצבאי והפוליטי המקומי (Gershenson & Hudson, 2019); ומאמרם של דן חיוטין ורייצ'ל האריס על המגמות הטרנס-לאומיות בקולנוע הישראלי (Chyutin & Harris, 2023).

להם חיבור תמידי אל המרחב הגלובלי ומאפיינים אותם כבני הדור הקוסמופוליטי ביותר בעת המודרנית.³⁰

המחקר אודות בני ה־Gen-Z עדיין מצוי בראשיתו, אולם הספרות המחקרית הקיימת מאפשרת לשרטט קווים לדמותם: הם מעורים חברתית, דוגלים בחברה שוויונית מבוססת צדק, ושואפים להפוך את העולם למקום טוב יותר. אל המערכת הפוליטית והציבורית הם מתייחסים בחשד, מתהדרים באמפתיה, בליברליזם ובפתיחות, ומרבים לעסוק בסוגיות של הגירה, משבר אקלימי, שוויון וצדק חברתי. ברם, הנתונים המחקריים המעניינים ביותר קשורים ליחסם של ה־Gen-Z לטכנולוגיה. כמי שנולדו וגדלו בסביבה של אפליקציות ושירותי הזרמת מדיה דוגמת פייסבוק (Facebook), יוטיוב (YouTube) ונטפליקס (Netflix), נוטים צעירי ה־Gen-Z לעשות שימוש בעולם הדיגיטלי וברשתות החברתיות כסביבת מחקר לגיטימית. את האוריינטציה הטכנולוגית הגבוהה שבה ניחנו הם רותמים גם לסביבת הלימודים והעבודה. בשונה מדורות קודמים, הם אינם שותפים להפרדה בין העולם הממשי לבין העולם הווירטואלי. למעשה, הם מסוגלים לתפקד בשניהם ברזמנית, ולעשות זאת היטב.

בדומה למקביליהם במציאות הממשית, גיבורי הסדרה ירדן וכנרת נתפסים כבעלי חוש צדק מפותח ומודעות גלובלית עמוקה. השניים מתחבטים תדיר בסוגיות קיומיות ואוניברסליות ודנים בהן בכובד ראש, רוכשים מיומנויות טכנולוגיות בקלות ובמהירות, ומצטיירים כהיפר־טכנולוגיים והיפר־גלובליים. בדומה לבני דורם, הם משייטים במהירות ובקלילות בין המרחב הממשי לבין המרחב הווירטואלי, תוך שהם שומרים על "תפקוד גבוה" בשניהם.

דיונים בצדק סביבתי וחלוקתי ניתן לראות כבר בתחילת הפרק הראשון. שני הגיבורים משוטטים ימים רבים ללא אוכל, ופוגשים להפתעתם פרה שמלכת עשב. כנרת שולפת תת־מקלע בכוונה לחסל אותה, אולם ירדן, שבחר באורח חיים טבעוני מטעמים אידיאולוגיים, מעדיף לרעוב ולא לפגוע בפרה, ואף מתעמת עם אחותו על רקע זה.³¹

30 במחקרים עכשוויים הבוחנים את עולם העבודה וההשכלה נהוג לאפיין חמישה דורות על־פי משתנים היסטוריים, סביבתיים וטכנולוגיים: (א) המסורתיים (1928–1944), מעריכים סמכות ואת גישת ה־Top-down; (ב) Baby boomers (1945–1965), אנשי עבודה הנחשבים מכורים (workaholic); (ג) דור ה־X (1965–1979), חיים בטוב עם יחסי מרות ומנסים לאזן בין עבודה לפנאי; (ד) דור ה־Y (1980–1995), גדלו בעידן של רווחה ושגשוג, בעלי אוריינטציה טכנולוגית; (ה) דור ה־Z (1995–), הדור החדש, שצעיריו נכנסים זה עתה לשוק העבודה, והטכנולוגיה מהווה חלק בלתי־נפרד מחייהם ומעולמם. ראו: Dolot, 2018, 44.

31 ראו תמונה 7 בעמוד 354.

בפרק השלישי חולקים כנרת וירדן מערה קטנה יחד עם עוד כמה עשרות אנשים במטרה להימנע ממגורים בפרברי מודיעין, כאלגוריה למשבר הדיור העולמי ולתופעת העילות (gentrification). הפרק הרביעי מוקדש למאבק המגדרי ולמהפכת Me Too. במהלך נסיעה מסויטת באוטובוס, כנרת מנסה להסביר לאחיה את המשמעות של היות אישה במרחב הציבורי, ואת המצוקה הקיומית הנובעת מחשיפה להטרדות מיניות על בסיס יומיומי.³²

ברוח התקופה תופסת התרבות הדיגיטלית מקום מרכזי בסדרה, ומוצגת כחלק בלתי-נפרד מעולמם ומזהותם של ה-Gen-Z. בפרק התשיעי ירדן לומד לפרק מוקשים באמצעות YouTube – כביטוי פְּרָוּדִי למתודות רכישת הידע של ה-Gen-Z. זמן קצר לאחר מכן הוא מוצא עצמו במנוסה, מנסה להתגונן מיתושי ענק קטלניים. למרות האיום הממשי על חייו, ירדן מנהל במקביל שיחה עם נציגה מחברת הסלולר, במטרה לסגור עסקת חבילה חדשה ומשתלמת יותר.³³ בפרק החמישי, בעיצומה של המלחמה, ירדן מגיש מועמדות למשרה בחברת הייטק, אף שהדבר נוגד את הקוד האתי שלו. הפרק כולו מהווה פרודיה על מרחב העבודה הנחשק בישראל, שבעשורים האחרונים הפך גם לסמל הצלחה ומעמד. הטרנס-לאומיות האינהרנטית למרחב ההייטק מגדירה אותו, ומבטאת את פריצת המצור המנטלי ואת החיבור למרחב האוניברסלי.³⁴

ירדן אינו ניצב לבדו בחזית הטכנולוגית. בפרק החמישי, העוסק בתרבות הארגונית של ההייטק, כנרת מקבלת הודעת טקסט משלמה ארצי, שלדבריה נמצא בניגריה ונתון במצוקה.³⁵ בפרק השביעי היא מנצלת את כישוריה הטכנולוגיים ויוצאת למלחמה ברבובטים מפלצתיים. מדובר בשרתים של רשתות חברתיות שהיו קבורים מתחת לאדמה וקמו לתחייה בגלל הקרינה, הפעם כמוטציות. בפרק העשירי והאחרון חוטף מחשב תבוני ומרושע את הגיבורים ומחזיק אותם בשבי. בניסיון להתעלם מאחיה המלהג ללא הרף בעודו תלוי לצידה, מפליגה כנרת בדמיונה ופוגשת את סוסון הים של חוסר הריכוז. כך היא מגלה שיש לה כוחות-על המאפשרים לה לנסוע בזמן, להתפצל, ולפעול בו-זמנית בעולמות מקבילים. נראה כי אין דרך יפה יותר להמחשת אופני הפעולה ודרכי החשיבה של ילדי ה-Gen-Z.

32 ראו תמונה 8 בעמוד 354 מתוך "הקו החם": <https://www.youtube.com/watch?v=VaLIRwpEJCy>
33 "מוצצי דם" (פרק 9) <https://www.youtube.com/watch?v=fQxt001WqqM>. ראו גם תמונה 10 בעמוד 315.

34 ראו תמונה 8 בעמוד 354.

35 ראו תמונה 11 בעמוד 356.

סוף הדרך / אחרית דבר

בשונה מהדיסטופיות הקולנועיות שסקרתי בפתח המאמר, "סוף הדרך" הוא טקסט קרנבלסקי, שיוצרו חוגגים את סוף העולם. הדבר בא לידי ביטוי ביצירת היסטוריה אלטרנטיבית המתרחשת במרחב ספק ממשי ספק מדומיין, בהשראת יקומים וירטואליים מוכרים מסדרות טלוויזיה, סרטי קולנוע ומשחקי מחשב. מרחבי הפעולה של הגיבורים עשויים מפיסות מוטלאות של מציאות ובדיון, והם עצמם עוסקים ודנים בסוגיות אוניברסליות בערות העומדות במוקד השיח והעניין של בני-דורם, אזרחי העתיד.

אחד מרגעי השיא בסדרה עשוי להאיר את רוחה של היצירה כולה. כזכור, הפרק העשירי מספק הצצה לתרחיש האפוקליפטי האולטימטיבי, שבמסגרתו עשרות נאצים משובטים, בני-דמותו של היטלר, עולים לירושלים רכובים על פילים, וכובשים בסערה את משכן הכנסת. כנרת וירדן מצטרפים לכוחות הלוחמים, יהודים וערבים שהתאחדו כדי להילחם כתף אל כתף בכוחות הרשע ולשחרר את ירושלים במסגרת הסכם השלום ההיסטורי שנחתם בין שני העמים. המעמד מאיר את הזיקה העתיקה בין אפוקליפסה לתקווה. השואה הגרעינית שמחריבה את מדינת ישראל מצטיירת בסופו של דבר כנקודת התחלה, וכפתח לפריצת המצור המנטלי שבו שבויים הישראלים. היא מצביעה על אפשרות של חיבור עתידי בין מדינת ישראל למדינות השכנות, ואולי גם למרחב הגלובלי ואל משפחת העמים. לא נותר אלא לקוות ש"סוף הדרך" מסמנת דווקא את תחילתו של עידן חדש. לכל הפחות, עבור הדור הצעיר.

שנה תמימה חלפה מאז יצאתי למסע במחוזות המונפשים של "סוף הדרך". חזיונות אפוקליפטיים ותרחישי בלהה על תיאוקרטיה דתית ומשיחית החלו קורמים עור וגידים והפכו ממשיים מנשוא עבור אנשים רבים. צעירי ה-Gen-Z הפכו לשותפים פעילים במחאה הארוכה והעיקשת ביותר שנראתה במקומותינו, במסגרת הקרב על הדמוקרטיה, על חופש הפרט, ועל צבינה החילונית והליברלי של מדינת ישראל.

באורח מעניין וברוח העידן הפוסט-מודרני מצטיירת המחאה הנוכחית כמחאה מבוזרת. אף שיש בה דמויות מפתח מוכרות, היא נעדרת הנהגה רשמית, ומתנהלת במספר ערוצים במקביל. כמו כן, הגם שמוקד המחאה מצוי בישראל, היא שולחת את זרועותיה הארוכות אל מעבר לים. הפגנות, צעדות, פעולות גרילה ממוקדות, עימותים, מארבים ומרדפים אחר פוליטיקאים ישראלים, תליית שלטי חוצות, הקרנות על מבנים ציבוריים, ומיצגי מחאה

אומנותיים, מתרחשים במקביל בארץ ובעולם. לאחרונה התבשרנו כי מובילי המחאה משלבים זרועות עם פעילים ואנשי רוח בהונגריה ובפולין, כדי למגר את המתקפה על הדמוקרטיה המתרחשת בשלוש המדינות גם יחד.

מובילי המחאה מבינים היטב את ערכה הסימבולי והתקשורתית. ההפגנות השבועיות ברחוב קפלן בתל-אביב מועברות בשידור חי בערוצים הממלכתיים, ברשתות החברתיות, ובערוצים ייעודיים אחרים. מדי שבוע נישאים בהן שלטי ענק המצולמים מן האוויר באמצעות רחפן ונושאים מסרים בשפה האנגלית. מסרים אלו, המיועדים לממשל האמריקאי ולתקשורת הזרה, מבטאים את ההבנה העמוקה שהמאבק ניטש גם בזירה התקשורתית. מתוך הבנה זו, כמה ממובילי המחאה, ובכלל זה טייסות מילואים ויוצאי יחידות קרביות מובחרות, העניקו לאחרונה ראיונות גם לתקשורת האמריקאית.

באורח מתבקש, וכחלק מן הקרב על הנראות, המחאה מתקיימת גם במרחב הווירטואלי. מתקפות סייבר על אתרים ייעודיים, הפרעות ושיבושים של אירועים פוליטיים מקוונים, ושיבוש השידורים בערוצי התקשורת המזוהים עם השלטון, הפכו זה מכבר לחלק משגרת המאבק, בארץ ובעולם. נראה כי יותר מכל מחאה אחרת, המחאה הנוכחית היא גלובלית וטרנס-לאומית. היא מפנה מבטה החוצה אל העולם הגדול, שנראה פחות עויין ויותר מבטיח. המילה Relocation הפכה בשנה האחרונה למילת קסם, במיוחד עבור משכילים, אנשי ההייטק, ובעלי מקצועות חופשיים. ובשולי האירועים מתגבשות קבוצות קטנות של ישראלים המבקשים להגר יחד, וליצור קולוניות משותפות וקהילות נודדות. לא ברור כרגע מה צופן העתיד. נותר רק לקוות שיהיה מצחיק.

רשימת המקורות

- בודריאר, ז'אן (2000). **אמריקה**. תרגום: מור קדישזון. תל אביב: הוצאת בבל.
- בן-נר, יצחק (1987). **מלאכים באים**. בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- בן פורת, זיוה (1985). בינסקסטואליות. **הספרות** 34, 170-178.
- בן שאול, ניצן (1989). מצור. **סרטים** 4, 2-10.
- בר-טל, דניאל (1994). העולם כולו נגדנו. בתוך נחמה שטרן (עורכת). **מינהלתון** 33, 41-42.
- גברון, אסף (2008). **הידרומניה**. מודיעין: הוצאת כנרת זמורה ביתן.
- גורביץ', דניאלה (2021). דיסטופיה מהי: העתיד כבר כאן וזה הסוף שלנו. **נכון** 6, 152-166.

גולדפלוס, סטינסלב (2002). **ישראל בשנת 2000**. תרגום: שלמה סקולסקי. תל אביב: הוצאת בבל.
גפן, יהונתן (2013). **כתר זמני**. מודיעין: הוצאת כנרת זמורה ביתן.
יבין, עמרי (2007). בין תל אביב לאוהיו ובין מונגוליה לקליפורניה: מרחב ומקום במחזות השכונה של חנוך לוין. חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור", אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
יבין, עמרי (2016). ממדינה לטרמינל: זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי העכשווי. בתוך הילה לביא (עורכת). **סליל כתב עת להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה**, 10, 4–22.
סרנה, יגאל (2014). **2023**. תל אביב: הוצאת קיפוד.
פוקו, מישל (2003). **הטרטופיה**. תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב: הוצאת רסלינג.
קוהוט, פאוול (1986). **רעיונותיה של קלרה הקדושה**. תרגום: דוב קוסטלר. תל אביב: ספרית פועלים.
קינן, עמוס (1984). **הדרך לעין חרוד**. תל אביב: הוצאת עם עובד.
רז-קרקוצקין, אמנון (2002). בין "ברית שלום" ובין בית המקדש: הדיאלקטיקה של גאולה ומשיחיות בעקבות גרשם שלום. **תיאוריה וביקורת**, 20, 87–112.
רם, אורי (1999). בין הנשק והמשק: ישראל בעידן העולם-קומי. **סוציולוגיה ישראלית**, 1, 99–141.
רם, אורי (2003). ה-M הגדולה: מקדונלד'ס והאמריקניזציה של המולדת. **תיאוריה וביקורת**, 23, 179–212.
רם, אורי (2005). הזמן של ה"פוסט": הערות על הסוציולוגיה בישראל מאז שנות התשעים. **תיאוריה וביקורת**, 26, 241–254.
שכטר, רבקה (1990). אפוקליפסה עכשיו. **מאזניים**, 1, 39–43.
שריד, ישי (2015). **השלישי**. תל אביב: הוצאת עם עובד.
תמוז, בנימין (1984). **פונדקו של ירמיהו**. ירושלים: הוצאת כתר.

Bar-Tal, Daniel (1983). The Masada syndrome: A case of central belief. The international center for peace in the Middle East. Discussion paper 3.

Baudry, Jean-Louis (1970). Ideological effects of the basic cinematographic Apparatus. In Bill Nichols (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, (1985), 531–542.

Ben-Shaul, Nitzan (1997). *Mythical expressions of siege in Israeli films*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

- Branigan, Edward 1992. *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge.
- Buckland, Warren (2003). Orientation in film space: A cognitive semiotic approach. *Recherches en Communication* 19, 1–17.
- Chyutin, Dan & Rachel S. Harris (2023). Israeli cinema beyond the national. In Dan Chyutin & Rachel S. Harris (eds.). *CASTING A GIANT SHADOW: THE TRANSNATIONAL SHAPING OF ISRAELI CINEMA*. Indiana University Press, pp. 1–36.
- Dolot, Anna (2018). The characteristics of generation Z. *E-mentor* 2: 74, 44–50.
- Foucault, Michel (1986). Of other spaces. *Diacritics* 16, 22–27.
- Gershenson, Olga & Dale Hudson (2019). Nightmares of a nation. *Journal of Cinema and Media Studies* 59, 44–65.
- Jenkins, Henry (2003). Game design as narrative architecture. *Electronic Book Review*, 118–130.
- Loveland, Elaina (2017). Instant generation. *Journal of College Admission* 235, 34–38.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist fiction*. New York and London: Methuen.
- Munk, Yael (2019). The catastrophic horizon: Contemporary Israeli cinema's critique of neo-liberal Israel. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 21, 1–10.
- White, Hayden (1984). The question of narrative in contemporary historical theory. *History and Theory* 23, 1–33.
- White, Hayden (1988). Historiography and historiophoty. *The American Historical Review* 93, 1193–1199.

פילמוגרפיה

- ברגר, ניר, ואופיר ששון. "סוף הדרך" (2019, "Dead End").
- ברטון, טים. "צ'ארלי בממלכת השוקולד" (2005, "Charlie and the Chocolate Factory").
- ברבש, אורי, ובני ברבש. "מאחורי הסורגים" (1984, "Beyond the Walls").
- ג'קסון, פיטר. "שר הטבעות" (2001–2003, "Lord of the Rings").
- דיין, אסי. "החיים על פי אגפא" (1992, "Life According to Agfa").

דר, גידי. "אגדת חורבן" ("Legend of Destruction", 2021).

היצ'קוק אלפרד. "הציפורים" ("The Birds", 1963).

הרמון, דן. "ריק ומורטי" ("Rick and Morty", 2013).

טרנטינו, קוונטין. "ממזרים חסרי כבוד" ("Inglorious Basterds", 2009).

לוקאס, ג'ורג'. "מלחמת הכוכבים אימת הפנטום" ("Star Wars Episode I: The Phantom Menace", 1999).

לוקאס, ג'ורג'. "מלחמת הכוכבים מתקפת המשובטים" ("Star Wars Episode II: Attack of the Clones", 2002).

נולאן, כריסטופר. "התחלה" ("Inception", 2010).

סניידר, זאק. "ליגת הצדק" ("Justice League", 2017).

ערן, דורון. "הדרך לעין חרוד" ("Doomsday", 1990).

פולמן, ארי. "קלרה הקדושה" ("Saint Clara", 1996).

פולנסקי, רומן. "הפסנתרן" ("The Pianist", 2002).

קולומבוס, כריס. "הארי פוטר ואבן החכמים" ("Harry Potter and the Philosopher's Stone", 2001).

קולומבוס, כריס. "הארי פוטר וחדר הסודות" ("Harry Potter and the Chamber of Secrets", 2002).

קיובריק, סטנלי. "הניצוץ" ("The Shining", 1980).

קיובריק, סטנלי. "2001: אודיסיאה בחלל" ("2001: A Space Odyssey", 1968).

קריספלוסי, ג'ון. "המופע של רן וסטימפי" ("The Ren & Stimpy Show", 1991).

רוג'ר, טום, ופיטר הסטינגס "פינקי והמוח" ("Pinky and the Brain", 1995).

רייט, אדגר. "סקוט פילגרים נגד העולם" ("Scott Pilgrim vs. the World", 2010).



ד"ר דור יעקובי, בוגרת בית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב.

דוא"ל: doryaccobi@gmail.com

נספח תמונות

מקורות השראה בעיצוב הסדרה



תמונה 1. "ריק ומורטי" כמקור השראה

היסטוריה אלטרנטיבית



תמונה 2. "סקוט פילגרים" כמקור השראה



תמונה 3. "מתקפת המשובטים" – הנאצים קובשים את ירושלים



תמונה 4. הנאצים חוטפים את ירדן וכנרת



תמונה 5. ממלכת הים הסודית של ירושלים



תמונה 6. אייקונים אדריכליים שהוצאו מהקשרם

מגמות טרנס-לאומיות



תמונה 7. מחויבות לצדק סביבתי



תמונה 8. סוגיות של מגדר



תמונה 9. הנהירה להייטק



תמונה 10. החיבור לטכנולוגיה



תמונה 11. החיבור לטכנולוגיה



תמונה 12. חיבור נצחי לטכנולוגיה