

**המשמעויות הנרטיביות והמיתיות של הופעת דמותו
של מלקולם איקס בסרטו של ספייק לי (1992)**

מאת מתי שמואלוף
בהדרכת פרופ' מיכל סובל

עבודת גמר המוגשת כמילוי חלק מהדרישות לקבלת
התואר "מוסמך האוניברסיטה"

אוניברסיטת חיפה
הפקולטה למדעי הרוח
החוג להיסטוריה: לימודי ארה"ב

אוגוסט 2006

המשמעויות הנרטיביות והמיתיות של הופעת דמותו של מלקולם איקס בסרטו של ספייק לי (1992)

מאת מתי שמואלוף
בהדרכת פרופ' מיכל סובל

עבודת גמר המוגשת כמילוי חלק מהדרישות לקבלת
התואר "מוסמך האוניברסיטה"

אוניברסיטת חיפה
הפקולטה למדעי הרוח
החוג להיסטוריה : לימודי ארה"ב

אוגוסט 2006

מאושר על ידי _____ תאריך _____

(מנחה העבודה)

מאושר על ידי _____ תאריך _____

(יו"ר הוועדה החוגית למ"א)

הקדשה

עבודת התזה מוקדשת מכל ליבי לאבי יצחק שמואלוף ז"ל, שלצערי לא זכה להיות נוכח ביום הגשתה.

תודות

תודה לשכינה שהעניקה לי את נשמתי וכוח הידיעה.

תודה לנשים החזקות בחיי, לסבתי, לאימי, לאחיותיי ולכל משפחתי המבורכת על העזרה הבלתי פוסקת והאמונה, "הגב" והאהבה שנתת/ם לי בכל תקופת לימודיי.

עבודה זו לא יכולה הייתה להעשות ללא הכיוון, הסיוע והאהבה שקיבלתי מפרופ' מיכל סובל. היא נתנה לי כלים רבים על מנת לכוון אותי במפת הטריטוריות הלא נודעות. בזכות המקבץ ללימודים אמריקאיים בחוג להיסטוריה הגעתי לנרטיבים ולמסורות ולעושר של התרבות האפריקאית-אמריקאית.

תודה לכל הקרנות שסייעו לי: קרן אייסף שנתנה לי מענק נכבד ללימודי התואר ודוחפת אותי להמשיך ולהצטיין ולתרום לחברה את חלקי. עבודה זו היא עוד תרומה במאבק החברתי, קונגרס ברית יהודי בוכרה שתמך בי בכל שנות לימודי התואר השני. בנוסף, אני מודה לאוניברסיטת חיפה שהעניקה לי מלגת מצטיינים בשנה השלישית ללימודי התואר השני.

מכל חבריי, אני רוצה להודות במיוחד לנפתלי שם טוב, שדחף אותי להמשיך וללמוד לתואר השני. אודה גם כל מי שתמך ועזר והעניק לי מאהבתו. האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס נשלחה אלי, כדי שאלמד על מגמות לא רצויות בתרבות האמריקאית, אך יצא וספר זה שינה את חיי בתחומים רבים. תודה גם לכל החברים והחברות בקשת הדמוקרטית המזרחית שהעניקו לי השראה ועוצמה ומפעילותם לא הפסקתי לשאוב כוח וללמוד.

העבודה מיועדת לזכרון פעילותו העניפה של פעיל זכויות האדם אל חאג' מליק אל שאבאז ("מלקולם איקס") ואני גאה להניח על ספריית האוניברסיטה את אחת העבודות הראשונות בנושא. העבודה מוקדשת לזכרו ולפעילותו האמיצה ועמידתו האיתנה כנגד "העליונות הלבנה".

ארצה להודות לכל החברים שקראו, העירו והאירות הערות מחכימות: אייל בן משה, עומר שרביט, נחום שטיינברג, דני גרוסמן-שווד ונעמה נגר. בערוב היום, הלך לעולמו במפתיע רעי ומורי דודי מאלב. דודי היה איש ישר דרך, אינטלקטואל בעל סקרנות אינסופית, מורה למופת ולוחם עיקש למען צדק חברתי ושלוש. עבודה זו מוקדשת לזכרו ופועלו הרב.

תוכן העניינים

7.....	תקציר.....	
11.....	1. מבוא.....	
27.....	2. שלוש הסתירות.....	
28.....	2.1 סתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט.....	
29.....	2.2 סתירה II – האיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע.....	
32.....	2.3 סתירה III – דמותו של מלקולם איקס כ"משיח".....	
38.....	3. ניתוח נרטיבי על בסיס שלוש הסתירות.....	
41.....	3.1 דיון נרטיבי בסתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט.....	
41.....	3.1.1 דיון נרטיבי בפתיחה של הסרט: אשרור הלאומיות השחורה דרך סמל אפריקאי-אמריקאי.....	
47.....	3.1.2 דיון נרטיבי בסיום של הסרט: מ"ייצוג" ל"כוליות".....	
53.....	3.2 דיון נרטיבי בסתירה II – האיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע.....	
54.....	3.2.1 המשמעויות הנרטיביות המשתמעות מתוך הרצף הכרונולוגי שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי הדמות של מלקולם איקס.....	
54.....	3.2.2 המפגש בין הצורות הנרטיביות של הקולנוע האמריקאי הקשורות בדמות הפושע, לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס על ידי ספייק לי.....	
62.....	3.3 דיון נרטיבי בסתירה III – דמותו של מלקולם איקס כ"משיח".....	
67.....	3.3.1 המשמעויות הנרטיביות של שיווק יחסי ציבור בסרט על מלקולם איקס.....	
68.....	3.3.2 המשמעויות הנרטיביות של שיווק יחסי ציבור בסרט על מלקולם איקס.....	
77.....	4. ניתוח מיתי של שלוש הסתירות.....	
78.....	4.1 ניתוח מיתי בסתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט.....	
78.....	4.1.1 דיון מיתי בפתיחה של הסרט: אישור אובדן השורשים ואיקס כסמל לזהות דינמית מתחדשת.....	
81.....	4.1.2 דיון מיתי בסיום הסרט: העיצוב המחודש של הלאומיות והגיאופוליטיות.....	
83.....	4.2 ניתוח מיתי בסתירה II – האיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע.....	
83.....	4.2.1 המשמעויות המיתיות המשתמעות מתוך הרצף הכרונולוגי שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי מלקולם איקס.....	
87.....	4.2.2 המפגש בין הצורות המיתיות של עיצוב דמות הפושע בקולנוע האמריקאי, לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס על ידי ספייק לי.....	
93.....	4.3 דיון מיתי בסתירה III – דמות מלקולם איקס כ"משיח".....	
93.....	4.3.1 המשמעויות המיתיות של שיווק יחסי הציבור לסרט על מלקולם איקס.....	
104.....	סיכום.....	
108.....	רשימה בבליוגרפית.....	

115.....(לפי שמות בימאים/יות) מפתח סרטים

**המשמעויות הנרטיביות, הכלכליות והמיתיות של הופעת דמותו של מלקולם
איקס בסרטו של ספייק לי (1992)**

מתי שמואלוף

תקציר

בשנת 1992 הציג ספייק לי את הסרט "מלקום איקס" אודות חייו של המנהיג, ההוגה ואחת מן הדמויות הבולטות בקהילה האפריקאית-אמריקאית במאה העשרים. ספייק לי פגש את ה"אוטוביוגרפיה" של מלקולם איקס, כפי שנקתבה על ידי הסופר הנודע אלכס היילי והתפרסמה מיד לאחר רצח מלקולם איקס בשנת 1965. אוטוביוגרפיה זו היא אחת מהאוטוביוגרפיות השחורות האמריקאיות הקאנוניות. למרות שמלקולם איקס לא כתב אותה, היא עדיין מוכרת כאוטוביוגרפיה.

אלכס היילי, עיתונאי וסופר רפובליקני כתב את קורות המנהיג השחור הרדיקלי מלקולם איקס, תוך כדי דיאלוג רצוף שהוא ערך עימו בשנותיו האחרונות. כשאנו באים לבחון את הסרט של ספייק לי על דמותו של איקס, אנו צריכים לבדוד את הדרך בה "קראו" ספייק לי ומחבר האוטוביוגרפיה אלכס היילי את סיפור חיי מלקולם איקס. מעבר לכך, אף מלקולם איקס עצמו תפס את חייו בדרכים שונות, וייצר דימויים עצמיים שונים, ואלו השתנו עם כתיבת האוטוביוגרפיה ובמיוחד עם עזיבתו את תנועת "אומת-האיסלאם" בחודש מרץ 1964.

ספייק לי החל את דרכו מתוך הקולנוע השחור העצמאי. הוא קיבל הכרה עולמית בזכות חמשת הסרטים שהוא כתב שיחק וביים קודם לסרט "מלקולם איקס". בשנת 1991, אחרי מאבק לא קצר הוא זכה סוף סוף בבימוי הביוגרפיה האפית הקולנועית הזנה בחיי מלקולם איקס וקיבל מאולפני "האחים וורנר" (Warner-Brothers) וחברות הפקה אחרות כ-33 מיליון דולר. בכך, ספייק לי, באמצעות חברת ההפקה שלו "40 Acres and a Mule" ביים, כתב, ושלט בלעדית בייצור האדפאטציה ההוליוודית הראשונה לחיי מנהיג אפריקאי-אמריקאי רדיקלי שהופקה בסדר גודל שכזה. במהלך ההפקה טען ספייק לי לגזענות אל מול הוליווד הלבנה. היה צורך לבדוק את טענותיו, לא רק אל מול הוליווד, אלא בשדות ידע אחרים בהם הוא פעל: ביקשתי, למשל, לבדוק כיצד ניכסו את הדמות של מלקולם איקס התקבלה בקהילה השחורה, כמו כן - דוגמא נוספת לכך מראה כיצד ספייק לי נילחם על שליטה בין יוצרי הקולנוע הלבנים והשתמש בדמותו של מלקולם איקס כהון תרבותי. המעבר של דמותו של מלקולם איקס אל האקרון ההוליוודי יצרה מורכבות חדשה. מצד אחד -

המיקצועיות של התעשייה ההוליוודית והדרך בה היא יוצרת היסטוריה קולנועית עניפה, ומצד שני, התימה הרדיקלית שאיתה התמודד ספייק לי התנגדה (ועדיין מתנגדת) לחזון הליברלי הלבן של הוליווד.

הדרך בה ספייק לי ביים את הסרט על דמותו של מלקולם איקס שיקפה את הזיכרון של הדור שנולד בשנות השישים, שלא השתתף במאבקים העזים להשגת שוויון וזכויות אזרח מלאות לשחורים. בנוסף, ספייק לי שיקף בסרט את הדרך בה התעצבה תודעתו, כנציג של בני דורו, שבשנות התבגרותו חזה בהידרדרות הגבר השחור (בעקבות מדיניות הרייגניזם בשנות השמונים). ישנו צורך, אם כך, להבדיל בין הדרך בה ספייק לי ביקש לשחזר את העבר ההיסטורי ואת הדרך בה הוא ביקש לכונן זהות חדשה, באמצעות מלקולם איקס.

בשנת 1981 חוקר התרבות פרדריק ג'יימסון (Fredric Jameson) פירסם את הספר הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי (The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act). בספר זה הוא ביקש להציג תיאוריה של פרשנות פוליטית ותרבותית חדשה. הוא חיפש את הסדקים והסתירות החברתיות שבטקסט/מציאות. שאלת הפרשנות של הסדקים והסתירות הללו היא בניית סבטקסט היסטורי או אידיאולוגי שישאב את הממשי לתוך מארג הטקסט. כדי ליצור סוג של פרשנות היסטורית/ספרותית כוללת, הוא בנה מודל של שלושה אופקים קונוצטריים:

1. הנרטיבי
2. המעמדי
3. המיתי

על פי ג'יימסון הבדיקה של קווי השבר התרבותיים בכל אחד מהאופקים הפרשניים הקונוצטריים הללו תתרחב הן בניתוח הסינכרוני והדיאכרוני. המודל שפיתח ג'יימסון מבקש להימנע מחיפצון ההיסטוריה ומבנה מחדש באופן רדיקלי את הלא-מודע הפוליטי, המתגלה ומקבל ממשות דרך שלוש השכבות הפרשניות הנ"ל. בעבודה זו, בחרתי מתודולוגית להשתמש במודל הסוציו-היסטורי של ג'יימסון על מנת לבדוק שלוש סתירות חברתיות מוגדרות בסרטו של ספייק לי על דמותו של מלקולם איקס, דרך שני אופקים פרשניים: הנרטיבי והמיתי. אני מודע לבעיות של הכפפת שאלות היסטוריות לפריזמות של סוציולוגיה בפרט ושל חקר התרבות בכלל. עם זאת, הליכה עדינה בין אופקי פרשנות אלו תוכל להוביל לאריגת הלא מודע הפוליטי חזרה לתוך הטקסט בנדבכיו השונים.

כמיתוס, מלקולם איקס חדל לחיות ברחובות הארלם ולהיפגש עם שועי עולם ומנהיגי תנועות אנטי-קולוניאליות באסיה ואפריקה. מאידך, הוא הפך להיות סמל, דימוי ושדה מאבק תרבותי רחב היקף. עליו להבדיל ולהתחקות

בצורה יסודית, כיצד שדות השיח הקולנועיים, הספרותיים, התרבותיים, הכלכליים והפוליטיים, מתהווים ומתעצבים, כשדות של יחסים אובייקטיביים בין פרטים או מוסדות, המתחרים על מושא-מאבק משותף – הדרך בה מוצג מלקולם איקס. ביקשתי לבדוק ולגלות את מיקומו של ספייק לי, אל מול הקהילה האפריקאית-אמריקאית ואל מול התנועות ההיסטוריות, החברתיות והמיתיות של המאבק השחור בעבר ובהווה וכיצד הוא תופס את עצמו, דרך עשיית הסרט.

בדקתי את הדרך בה הקהילה האפריקאית-אמריקאית תופסת בזכרונה הקולקטיבי בשנות התשעים את מאבקי העבר של שנות השישים והמאבקים בהווה, את מנהיגיה ואת עצמה. בדקתי את התעצבות והתמקמות הזיכרון השחור בקרב החברה האמריקאית ואת יחסה אליו, בהנחה שהזכירה הפכה לאובייקט היסטורי. התחקתי אחר המאבקים של קבוצות שונות, כגון הקהילה השחורה, מנהיגי המאבק של שנות השישים, ספייק לי וצוות הפקת הסרט, חברות ההפקה בהוליווד ועוד קבוצות - על הדרך בה עובד הזיכרון הקולקטיבי האמריקאי. הדימוי, הזיכרון, הדרך בה זהו קבוצות שונות בחברה ושאלות חלוקת המשאבים והכוח התמקמו בשדות שיח שונים, כאתרי מאבק על דפוסי הזכירה הקולקטיבית.

למרות שעברו יותר מארבע עשרה שנים מאז הופעת הסרט וארבעים ואחת שנים מאז הרצח של מלקולם איקס, הרבה מהחומרים על חייו ועל המתרחש בחיינו לוטים בערפל. תיקי F.B.I רבים הקשורים למלקולם איקס לא פורסמו, חומרים נוספים על חייו נותרו באפילה מכיוון שאשתו המנוחה (וגם תנועת "אומת-האיסלאם") לא אישרו את גילויים. למעשה - עדיין לא נבנה לו ארכיון מקיף וניתן למצוא מקורות / פריטים רבים הקשורים בחייו פזורים בעשרות מקומות (בעיקר אוניברסיטאות) ברחבי ארה"ב.

דמותו של מלקולם איקס קיפלה ואיחדה לתוך פיגורה אחת את ההיסטוריה של המאבקים שקדמו לתקופה הסוערת של שנות השישים, כגון "תנועת החזרה לאפריקה" של מרקוס גארבי (Marcus Mosiah Garvey) אשר פעלה בין השנים 1912–1940 וגם את תנועת "הפנתרים השחורים" שפעלה בשנים 1966 – ואילך ועוד. כשנזכרים בדמותו של מלקולם איקס עלינו לפרק את הצופן ולבדוק בשפת ההווה, באיזה פאן בפעילותו נזכרים ובאיזו שפה מתגלה לנו פעילותו הפוליטית והתרבותית.

כשאני מקשיב לנאומו מלקולם איקס וקורא את האוטוביוגרפיה שלו, צופה בסרטי ספייק לי, קורא טקסטים של אינטלקטואלים שחורים מתקופות שונות, אני שוכח את הזהות והמיקום שלי בחקר התרבות. אני גבר ישראלי יהודי מיזרחי הטרוסקסואל הבא לבחון את הנרטיב הדינאמי של הקהילה

האפריקאית-אמריקאית. הניסיון שלי לקרוא חוויות מתוך "השחורות", מתוך נקודת המוצא (מבט) שלי פה בישראל, מזכיר לי לעיתים את החוויה המזרחית והיא גם זו אשר עזרה לי להתחקות פעמים רבות אחר שאלות רב תרבותיות. אמנם, המזרחים בישראל לא עברו עבודות, אך בכל זאת ישנה חוויה קולקטיבית של דחיקת ההיסטוריה של קבוצה (יהודי מדינות ערב) מתוך היסטוריה לאומית. יתרה מכך, מצד אחד, הקטגוריה האתנית עדיין מוכחשת בישראל, במובנים רבים, ומצד שני - היא עדיין מייצרת הבדל, שונות ופערים גדלים. אני מודע לכך שאני חוקר מבחוץ שאלות היסטוריות השייכות לקהילה שאין אני קשור בה ישירות, עם זאת השתדלתי, כמיטב יכולתי, ללמוד על אספקטים תרבותיים, מעמדיים, מגדריים, גזעיים ופוליטיים במתח בין השחורים ללבנים בארה"ב, תוך כדי הכרה מלאה כי צורת הבנתי את המתח הזה, קשורה למושגים מקומיים בהם תודעתי נטועה.

התחקתי אחר הגניאולוגיה של הדימויים, הן על מנת כדי לבדוק שאלות של בדיון ואמת והן כדי לבדוק כיצד היחיד, הקולקטיב והחברה תופסים את עצמם בנקודות ספיציפיות של זמן ומקום. על מנת להבין את המיתוס של מלקולם איקס שעולה מחדש בשנות התשעים, היה עלי להבנות לו קונטקסט מתאים ולפרוש מתוך כך משמעויות חדשות.

1. מבוא

בשנים האחרונות רבה העיסוק במקורות אוטוביוגרפיים במסגרת דיסציפלינות שונות במדעי הרוח והחברה. מגמה זו כרוכה בהתערערות תקפותן של הבחנות היסטוריות כגון "אובייקטיבי" ו"סובייקטיבי", ובראיית האוטוביוגרפיה כמקור היסטורי בעל פוטנציאל ייחודי.¹ כיום הולכת ורווחת המודעות לכך שכל מקור היסטורי הינו סובייקטיבי ביסודו. מבעד להתבוננותם של היחידים הכותבים על עברם ניתן ללמוד רבות על כתיבתם הן מבחינת התקופה ההיסטורית והן מבחינת הסביבה החברתית.

הפילולוג הגרמני גיאורג מיש (George Misch) חנך את הגל הראשון של הביקורת המודרנית בתחום האוטוביוגרפיה.² הוא טען שפיתוח מתקדם של ההיסטוריה המערבית יכול להיקרא על ידי חיים ייצוגיים

(Representative Lives) של מנהיגים שהשתתפו בהישגי הציביליזציה. הוא גם גילה סוגים ייחודיים של האדם המערבי באסטרטגיות של ייצוג עצמי של כל דור של אוטוביוגרפיים.³ המעבר מתודעת "אנחנו" לתודעת "אני", אשר הוליד את האוטוביוגרפיה, היווה תהליך חשוב, אשר קשור להיווצרות החברה האמריקאית בפרט והחברה המודרנית בכלל.⁴

ההזדהות האנושית נמנעה מהאפריקאים-אמריקאים, גם אחרי השחרור מהעבדות. השחורים נאבקו עם מתחים ועם קשרים כפולים של ייצוג שהכפיפו אותם.⁵ הסוציולוג וההיסטוריון הנודע דו בוים (W.E.B. Du Bois) היה הראשון לתאר את התודעה הקונפליקטואלית של השחורים בארה"ב:

The Negro is a sort of second-sight in this American world, a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking

¹ גיא מירון, "האוטוביוגרפיה כמקור להיסטוריה חברתית: יהודי גרמניה בארץ ישראל כמקרה מבחן", *היסטוריה*, מס' 12, חורף 1998, עמ' 103.

² Georg Misch, *A History of Autobiographies in Antiquity*, translated by E.W Dicks, 1907; Cambridge: Harvard UP, 1981.

³ Sidonie Smith and Julia Watson, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998, p.113.

⁴ Mechal Sobel, *Teach Me Dreams*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, p.3.

⁵ Sidonie Smith and Julia Watson, *A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p.115.

at one's self through the eyes of other, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness,—an American, a Negro.⁶

השחורים מבקשים כתוצאה מכך לאחד את "העצמי" הכפול שלהם ל"עצמי" טוב ושלים יותר :

... This longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America ... He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face.⁷

ההיסטוריה הפרטנית של הספרות האפריקאית-אמריקאית החלה במודעות עצמית פוליטית, שקיבלה סוג של ממשות מרכזית ביצירה האוטוביוגרפית השחורה. הסוציולוג פול גילרוי (Paul Gilroy) הצהיר, כי האוטוביוגרפיה האפריקאית-אמריקאית כוננה את הטרנספורמציה להתהוות כוח עצום בקהילה השחורה.⁸ מסורת זו של כתיבה התבטאה גם ביצירה עצמית, דהיינו בהבניה של ה"עצמי" (self). הכתיבה האוטוביוגרפית ביטאה את הדרישה לאמנציפציה של קולקטיב שלם. חשוב לזכור שביחסים הבין גזעיים, המדוכא השחור הפנים את מבטו הגזעני של המדכא הלבן ויותר מאוחר אף החצין אותו.⁹ האוטוביוגרפיה, כאחד מן הסוגים השונים של נרטיב ה"עצמי", סייעה ליצור הקרנה חיובית של "העצמי". האוטוביוגרפיה אף עזרה למפות את הטריטוריות החדשות של ה"עצמי" שנוצרו. בנוסף, האוטוביוגרפיה יצרה סוג

⁶ William Edward Burghardt Du Bois, *The Soul of Black Folk*, 1903; New York and Toronto: Signet Classic, 1969, p.45.

⁷ Ibid, p.p.45–46.

⁸ Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.10.

⁹ פרנץ פאנון, *עור שחור, מסכות לבנות*, תרגמה מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: ספרית מעריב, 2005.

של סמכות שאישרה את השינויים שחלו ב"עצמי" תחת יחסי הדיכוי בין הלבנים לשחורים.¹⁰ אם נשתמש במילים של הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו (Michel Foucault), נוכל לומר שהאוטוביוגרפיה הייתה סוג של טכנולוגיה לייצור "העצמי".¹¹

ניתן להשתמש באוטוביוגרפיה כמקור ידע ליצירת שחזור היסטורי. על פי תורת השחזור ההיסטורי של ההיסטוריון הנודע קולינגווד (Collingwood), ההיסטוריון אינו מגלה את העבר, אלא משחזרו – בונה מחדש את הדבר, אשר כבר התקיים קודם לכן. כינון, בניגוד לשחזור, אינו בנייה של מה שהיה קיים אך נהרס, אלא בנייה מחדש, שאין לה דבר וחצי דבר עם מה שהתקיים בצורת "עבר".¹² גם, הקולנוע, כגוף ידע חדש, אשר נולד לקראת תחילת המאה העשרים, נטל חלק בשני תהליכים שונים אלו: תהליך **שחזור העבר**; תהליך **הכינון ההיסטורי**.

העלייה לאקרנים של סרטו של גריפין (D.W.Griffin)

The Birth of a Nation בשנת 1915 הגדיר בפעם הראשונה את הצד שהוליווד עמדה לקחת במלחמה לייצוג השחורים בארה"ב. בסרט, גריפין, אחד ממייסדי חברת ההפקות United Artists, יצר דימוי ממוגזע נחות של ה"שחורות" (Blackness) שהייתה נחוצה לאמריקה הגזענית במאבקה כנגד האדם השחור.¹³ חוקר הקולנוע נורמן ק. דנזין (Norman K. Denzin) טוען כי הדילמה האמריקאית השפיעה על סוגיות של גזע בקולנוע:

The twentieth century's history of cinematic race relations was shaped by what Myrdal (1944) called the American dilemma. This dilemma reflects a deep-seated conflict between a nationalist creed that endorsed the fundamental equality of all persons, and the segregationist and

¹⁰ Mechal Sobel, *Teach Me Dreams*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, p.14.

¹¹ Luther H Martin, Patrick H Hutton and Huck Gutman, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1988, p.2.

¹² אלעזר וינריב, "מבוא", חשיבה היסטורית ב: קובץ מאמרים בפילוסופיה של ההיסטוריה, עורך: אליעזר וינריב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 7.

¹³ Manthia Diawara, "Black American Cinema: The New Realism", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York; London: Routledge, 1993, p.3; Stuart Hall, "Staging Racial 'Difference': 'And the Melody Lingered on ...'", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Ed.: Stuart Hall London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997, p.252.

discriminatory realities surrounding the actual treatment of America's racial and ethnic minorities.¹⁴

הקולנוע האמריקאי הציג את השחורים בצורה רדוקטיבית. הקולנוע השחור המסחרי והעצמאי, שינה את הדרך בה הוצג הקונפליקט. הקולנוע השחור אף הצמיח את המושג "אסתטיקה שחורה" (Black Aesthetics) אשר בדק קטגוריות של צבע, אתניות, גוף, מגדר ומיניות ביחס לקטגוריה הגזעית. הקולנוע השחור התמקד בשאלת הזהות וביקש להעצים את האדם השחור דרך מי-זאנ-סצינה (mise-en-scene) ועל ידי שוטים (shots) שהתכתבו עם העבר וניסחו מחדש את הדילמה הגזעית בהווה. הקולנוע השחור התמקד בקשר של האפריקאים-אמריקאים לתפוצה האפריקאית (African-Diaspora), דרך פריזמות מרכזיות כגון פולקלור, דת, ומסורות שבעי"פ ועוד. ויליאם גרנט טען כי היצירה העצמאית של הבמאי ספייק לי עוררה מהפכה בקולנוע השחור. בעקבות ההצלחה הראשונית של הקולנוע השחור, האולפנים ההוליוודיים החליטו להשקיע בהפקה של סרטי שחורים בעלי תקציב נמוך.¹⁵ קתרין פוזולוט (Catherine Pouzoulet) טענה שספייק לי הפך לדובר הקהילה האפריקאית-אמריקאית, בעקבות הצלחת סרטיו. ההצלחה של ספייק לי בקרב קהל שחור ולבן הפכה אותו לסוג של מתווך, בין קהל הקהילה האפריקאית-אמריקאית, לבין הממסד הלבן בארה"ב.¹⁶ מבקרי ספייק לי, טוענים כי האפרוצנטריות של ספייק לי אינה אסתטיקה רדיקלית או מיליטינטית כלל וכלל, כפי שהייתה תנועת האמנות השחורה של שנות השישים והשבעים.¹⁷ סרטיו ייצרו אסתטיקה קונסרבטיבית שנראתה רדיקלית. באופן תרבותי, סרטיו שעתקו אסתטיקה ניאו-לאומית והפכו את הפוליטיקה של הזהות השחורה, המגדר והגבריות לאסנסציאליות.¹⁸ הסרטים של ספייק לי שעתקו סטריאוטיפים שחורים

¹⁴ Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.1.

¹⁵ William Grant, "Reflecting the Times: Do the Right Thing Revisited", *Spike Lee's Do the Right Thing*, Ed.: Mark A. Reid, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.16.

¹⁶ Catherine Pouzoulet, "The Cinema of Spike Lee: Images of A Mosaic City", *Spike Lee's Do the Right Thing*, Ed.: Mark A. Reid, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.p.31-32.

¹⁷ Amiri Baraka, "Spike Lee at the Movies", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York; London: Routledge, 1993, p.p.145-153.

¹⁸ Wahneema Lubiano, "but Compared to What? Reading Realism, Representation, and Essentialism in School Daze, Do the Right Thing, and the Spike Lee Discourse", *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, Ed.: Valerie Smith, New Brunswick; NJ: Rutgers University Press, 1997, p.108.

קדומים, והבעיות של גזע בסרטיו הצטמצמו לפתרונות ליברלים, שהיו ברובם שמרנים במהותם.¹⁹

חוקר הקולנוע סטיוארט הול (Stuart Hall) סימן חמש תקופות עיקריות בהתפתחות הקולנוע השחור²⁰:

1. **תקופת שנות השלושים** – הופעת השחקנים השחורים כחלק מהקולנוע

הלבן, בתפקידים של בדחנים (jesters), כסילים/פתיים/אווילים (simpletons), שומרים/נאמנים (retainers) ומשרתים

2. **תקופת שנות הארבעים** – הופעת מחזות-זמר שחורים (musicals)

ובדרנים שחורים כמו קאב קוללווי (Cab Calloway), פאטס וולר (Fats Waller). והעלייה בדרגה של שתי שחקניות מפורסמות,

שהתאימו לטייפ-קאסט (type-cast) של "מאהבות מולטיות נשיות" ('mulatto femmes fatales'): לנה הורנה (Lena Horne) ודורוטי דנדריגי (Dorothy Dandridge)

3. **תקופת שנות החמישים** – תחילת הדיון על גבי מסכי הקולנוע בתמת

היחסים הבין גזעיים, דרך פריזמה ליברלית לבנה. סידני פואטייה

(Sidney Poitier) היה לשחקן השחור הראשון שקיבל מעמד של 'כוכב' (leading actor)

4. **תקופת שנות השישים** – שינוי משמעותי החל בדמות ייצוג עצמאי של

האדם השחור בתרבות הקולנוע האמריקאי. תהליך זה היה פועל יוצא של הגורמים הבאים:

✓ המהפכה של שנות השישים ומאבק התנועה לשוויון זכויות האזרח

✓ סיום הסרגציה של השחורים בדרום ארה"ב

✓ ההגירה של השחורים למרכזים האורבניים במדינות צפון ארה"ב.

המוזיקאי והשחקן השחור פול רובסון (Paul Robeson) שינה לראשונה את

הייצוג הממוגזע בקולנוע האמריקאי

5. **תקופת שנות השמונים והתשעים** – החלה מהפכה משמעותית ביותר

בקולנוע האמריקאי, ששינתה את פרקטיקות הייצוג הגזעי. שחקנים שחורים קיבלו תפקידים רחבים יותר, שאלת הגזע הפכה להיות מוכרת

¹⁹ Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.p.156-157.

²⁰ Stuart Hall, "Staging Racial 'Difference': 'And the Melody Lingered on ...'", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Ed.: Stuart Hall, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997, p.p.252-256.

ומשמעותית בחיים האמריקאיים. בנוסף, היצירה השחורה נכנסה לקולנוע המרכזי האמריקאי, באמצעות יוצרי קולנוע עצמאיים, כדוגמת הבמאי/תסריטאי/שחקן/מפיק ספייק לי. מאפיינים עיקריים שדחפו למהפכה זו:

א. התרחבות הגטו השחור והגידול במעמד הנמוך

(underclass) השחור

ב. המלחמה בתוך הגטאות השחורים בין הכנופיות על

השליטה בכלכלת הסמים והפשע ואלמות פנים שחורה

ג. אפלייה מתקנת (affirmative action) להעלאת

הגאווה השחורה והביטחון העצמי והתעקשות על

יצירת כבוד הדדי בין הקהילות השחורות

ד. זהות תרבותית שחורה מובחנת ובדלנות שחורה

סטיוארט הול טוען כי הקולנוע מהווה אתר של מאבק היסטורי-תרבותי בין

השחורים ללבנים על הדימוי בתוך הפוליטיקה של הייצוג ובאמנויות.

אלכס היילי התגייס בשנת 1939 למשמר החופים האמריקאי

(U.S Coast Guard). בתקופת מלחמת העולם השנייה, הפקידות הלבנה

התלהבה מכשרונו העולה ככותב.²¹ בזמן שהותו הארוכה במשימות ימיות, אלכס

היילי כתב מאות מכתבי אהבה, ככותב סתרים של המלחים לנשותיהם. במשך

שמונה שנים, ניסיונות הפרסום של כתבי היד שלו נדחו. אך בעקבות כתיבתו

הנמרצת, הוא זכה להכרה מהממונים הלבנים שלו ולקראת סוף שנות הארבעים

הוא קודם לעבודת משרד. לקראת אמצע שנות החמישים, הוא קיבל את העבודה

כעיתונאי בכיר במשמר החופים. אחרי עשרים שנים בתפקיד, הוא החל בקריירה

ככותב פרילנס מקצועי. אלכס היילי הוקסם באופן אישי מהכריזמה של מלקולם

איקס והרטוריקה הכועסת שלו, אבל הוא לא הסכים בצורה נחרצת עם חלק

גדול מרעיונותיו.²² מבקרי אלכס היילי יכלו לטעון בעקבות "גניבת" הרעיון

²¹ Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.32.

²² מלקולם איקס החזיק במספר שמות, בילדותו הוא נקרא בשם משפחתו המקורי: "מלקולם ליטל" (Malcolm Little). בתקופת נעוריו, כשהוא השתייך לעולם הפשע בבוסטון הוא נקרא: "מלקולם רד" בשל צבע הג'ינג'י של שער ראשו (Malcolm Red). לאחר התוודעותו לתנועת "אומת-האיסלאם" הוא קיבל את שמו מאליו'ה מוחמד: "מלקולם איקס" (Malcolm X). לאחר החאג' שביצע במִּפְּהָ, הוא קיבל שם חדש: "אל חאג' מאליק אל שאבאז", (El-Hajj Malik El-Shabazz). מנקודה זו ועד סוף העבודה, אתיחס לשמו, כפי שהופיע בכותרת האוטוביוגרפיה - "מלקולם איקס".

מנינג מרבל מציין כמה עובדות מאוד חשובות על אלכס היילי. וזאת ביחס לעמדות שאלכס היילי החזיק כשהוא פגש במלקולם איקס. עובדות אלו הגיעו לידיעתו מתוך מעבר על מחקר ארכיוני שביצעה החוקרת אן רומיין (Anne Romaine) שהייתה הביוגרפית הרשמית של אלכס היילי:

1. אלכס היילי החזיק במטרות שונות, משל מלקולם איקס, כשהוא התחיל לעבוד על

האוטוביוגרפיה

לספרו "שורשים" (Roots), שהוא ניצל את מלקולם איקס ואת הכריזמה שלו, כדי לכתוב ספר ליברלי, שקידם יותר את מטרותיו, מאשר את היעדים הפוליטיים של מלקולם איקס.²³

2. לאלכס היילי לא הייתה סימפטיה בסיסית למטרות "אומת-האיסלאם" ולפילוסופיה הגיזעית שלה. וזאת בניגוד לחוקרים אחרים כמו אריק סי. לינקולן (Eric C. Lincoln) שחקרו למשל את תנועת "אומת-האיסלאם" בשנות החמישים. אלכס היילי אף הזדהה עם "The Hate That Hate Produced" תוכנית הטלוויזיונית הקונטרוסולית שערך מייק וולאס (Mike Wallace) בנושא "אומת-האיסלאם" בשנת 1959. אלכס היילי היה משוכנע לגמרי, כמו מייק וולאס, שתנועת "אומת-האיסלאם" היו מסוכנים בפרטנציה ושהם היו סוג של כת גזענית. בנוסף, אלכס היילי טען שהתנועה עמדה מחוץ לחזון האינטגרציה "הנעלה" של תנועת שיוויון זכויות האזרח.
3. במהלך העבודה של אלכס היילי עם תנועת "אומת-האיסלאם", לשם כתבה מוקדמת לאוטוביוגרפיה, הוא נעזר בסוכנות ה-F.B.I. באותה הפרשה התברר כי ה-F.B.I. סיפק לו מידע על התנועה למאמר שהוא כתב ב-26.01.1963. המאמר התפרסם בעתון "סטרדניטי איבנינג פוסט" (Saturday Evening Post) בכותרת "Black Merchants of Hate"

Ibid, p.32.

אחרי פרסום האוטוביוגרפיה אלכס היילי פירסם את רב-המכר העולמי "שורשים" (Roots). רב המכר עובד והוקרן בחודש ינואר, 1977 בסדרה טלוויזיונית של 12 שעות. הסדרה יצרה תופעה שלא קרתה קודם בהיסטוריה הטלוויזיונית בצפון אמריקה. לפי דירוג נילסן כל פרק בסידרה נכלל בתוך החמש עשרה תוכניות הכי נצפות בכל הזמנים.

Stuart H. Surlin, "Race and Authoritarianism: Effect on the Perception of *Roots*", *Journal of Black Studies*, Vol. 12, No. 1, September 1981, p.71.

הספר "שורשים", כמו האוטוביוגרפיה, הפך לסמל מייצג של המאבק לצדק ושוויון של האפריקאים-אמריקאים בארה"ב. ברם, המוניטין הספרותי של אלכס היילי הוטל בספק לאחר שהודה שגנב כמה רעיונות מהספר "The African" של סופרת אחרת בשם קורטלנדר (Courlander) על מנת לכתוב את "שורשים". קורטלנדר התפשרה עם בית ההוצאה לאור של אלכס היילי, על סכום של פיזיונים של 650,000 דולר. השופט במשפט הגניבה הספרותית טען כי :

Haley perpetrated a hoax on the public.

P. A. Addison, "Academic misconduct, definitions, legal issues, and management", *Expanding Horizons in Teaching and Learning*, Ed.: A. Herrmann and M. M. Kulski, Perth: Curtin University of Technology, 2001.

²³ האוטוביוגרפיה פורסמה בהוצאת גרובר פרס (Grove Press). אך רוב התהליך העבודה, עד שלושה חודשים לאחר רציחתו של מלקולם איקס, נוהל על ידי הוצאת דאבלדי (Doubleday). ההיסטוריון מנינג מריבל (Manning Marable) עבד על בניית ארכיון וביוגרפיה היסטורית של מלקולם איקס. והוא העלה את השאלה כיצד הוצאת דאבלדי, שאף נתנה מענק נכבד של 20,000 דולר, כמקדמה להיילי, ביטלה את החוזה אחרי מותו של איקס והזכויות עברו להוצאת "גרובר פרס" (Grover Press). בשנת 1965 הוצאה זו מכרה מעל 20,000 עותקים בכריכה קשה, ובמהלך החמש שנים הראשונות, הכמות הגיעה לכמיליון עותקים.

במהלך ההתחזקות אחרי החומרים הראשוניים והמשניים של מלקולם איקס הצליח מנינג מריבל להגיע לעותקים המקוריים של האוטוביוגרפיה שנרכשו על ידי ג'ורג' ריד (Gregory Reed). בעותק המקורי היו שלושה פרקים שלא פורסמו וכללו פרוגרמות מפורטות של איקס לקראת המשך עבודתו הפוליטית בסוף חייו:

More critically, in these missing chapters, Malcolm X proposed the construction of an unprecedented, African-American united front of Black political and civic organizations, including both NOI and civil rights groups.

מלקולם איקס הגיע לפרסום רחב בחברה האמריקאית בעקבות היותו

הדובר ואחד החברים המרכזיים של תנועת "אומת-האיסלאם" (Nation of Islam). הוא התוודע לתנועת "אומת-האיסלאם" בזמן שהותו בכלא, לקראת סוף שנות החמישים. חייו השתנו במאסר, כשהוא גילה את הערך המשחרר של החינוך ואת המסר המעצים של "אומת-האיסלאם" ומנהיגה אליז'ה מוחמד המכובד (The Honorable Elijah Muhammad).²⁴ בכלא הוא הקדיש את יכולותיו האינטלקטואליות לחשוף ולנטרל את השינאה-העצמית שלו ושל חבריו לקולקטיב השחור ולטפח את הגאווה העצמית השחורה.²⁵ בנוסף, הוא פיתח את היכולות הרטוריות שלו. לאחר השתחררותו מהכלא הוא הפך, כאמור, לדובר וחבר בכיר בתנועה (Minister). בשל כשרונותיו, הוא הצליח להרחיב את התנועה ואף הקים מסגדים בערים מרכזיות בארה"ב. היכולות הרטוריות המדויקות שלו ומסריו החריפים הביאו לכך, שאפילו יריביו בשיח הציבורי הכירו בכשרונותיו.²⁶ הקהל העיקרי שלו היה "האדם הקטן שברחוב" וגם אלו שנמצאו בתחתית הסולם החברתי.²⁷

חשוב לציין כי בסוף שנות החמישים, תחילת שנות השישים, המסר של הלאומיות השחורה של מלקולם איקס, לא היה מקובל על הקהילה האפריקאית-אמריקאית. מלקולם איקס הוצג, הן בכלי התקשורת השחורים והן בכלי התקשורת הלבנים, כמטיף/מורה של שינאה וכמעודד אלימות.²⁸ אחד האתגרים הגדולים, שהוא לקח על עצמו באותה התקופה, היה לתקוף את

Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.p.32-33.

היו עוד חוקרים שהתמקדו ברעיון הפוליטי של אחדות שחורה (Black Unity) שהוצע על ידי מלקולם איקס:

Peter Goldman, *The Death and Life of Malcolm X*, 1973; Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1979, p.111; August Meier and John Bracey, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993, p.1198; Louis E. Lomax, *To Kill A Black Man*, 1968; Los Angeles: Holloway House Publishing Co., 1987, p.p.142-143.

²⁴ בתאריך ה-16.01.1946 מלקולם איקס הורשע בגניבה ופריצה לבתים. הוא התוודע לתנועת "אומת-האיסלאם" בתחילת שנת 1948. בתאריך ה-07.08.1952 הוא השתחרר בית הכלא במססוץ' (Massachusetts state prison).

Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.p.151-196; James H Cone, "Malcolm X: The Impact of A Cultural Revolutionary", *The Christian Century*, Vol. 109, No. 38, 1992, p.1190.

²⁵ James H Cone, "Malcolm X: The Impact of A Cultural Revolutionary", *The Christian Century*, Vol. 109, No. 38, 1992, p.1190.

²⁶ Ibid, p.1190.

²⁷ Ibid, p.1191.

²⁸ Ibid, p. 1191.

הפילוסופיה החברתית, הכלכלית, הפוליטית והדתית של מרטין לותר קינג ג'וניור (Martin Luther King Jr.). הוא התנגד לדימוי שרווח עליו בתקשורת של ההמונים וטען כי :

It is the man who has made a slave out of you who is teaching hate.²⁹

אלכס היילי ומלקולם איקס התוודעו אחד לשני בשל ראיון שנתן האחרון לעיתון.³⁰ מלקולם איקס הסכים לראיון עם אלכס היילי, רק אחרי שמנהיג תנועתו, אליז'ה מוחמד אישר את הראיון. המפגש העוצמתי בין השניים הוליד את ההצעה של אלכס היילי למלקולם איקס, כי הוא יכתוב את האוטוביוגרפיה שלו. בתחילה, מלקולם איקס ואלכס היילי חתמו על חוזה, כי הרווחים מהאוטוביוגרפיה יעברו למסגד מס' 2 (Muhammad's Mosque No. 2).³¹ מלקולם איקס אף ביקש להקדיש את האוטוביוגרפיה למנהיגו הרוחני אליז'ה מוחמד.³² ההסכם בין מלקולם איקס לבין אלכס היילי העניק למלקולם איקס את השליטה על מה ייכנס לאוטוביוגרפיה ומה לא ייכלל בה :

Nothing can be in this book's manuscript that I didn't say, and nothing can be left out that I want in it.³³

בתמורה לחוזה שנחתם בין היילי ואיקס חתם האחרון על התחייבות זו :

In turn, I asked Malcolm X to sign for me a personal pledge that however busy he was, he would give me a priority

²⁹ Ibid, p.1191.

³⁰ באפילוג לאוטוביוגרפיה התחקה אלכס היילי, שלב אחר שלב, כיצד הכיר את מלקולם איקס בתנועת "אומת-האיסלאם":

Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.p.390–394.

בשנת 1960 אלכס היילי פרסם מאמר "Mr. Muhammad Speak" בעיתון Reader Digest לאחר שביצע ראיונות עם מלקולם איקס ובכירים אחרים בתנועת "אומת-האיסלאם". בחודש מאי 1963 אלכס היילי ראיון את מלקולם איקס למגזין Playboy.

³¹ Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.394.

³² Ibid, p. 394.

³³ Ibid, p. 394.

quota of his time for the planned 100,000-word "as told" book which would detail his entire life.³⁴

אלכס היילי כתב במחברותיו את השיחות שהוא קיים עם מלקולם איקס וערך אותם בסופו של דבר לביוגרפיה של איקס (שכונתה בהסכמה בין השניים כ"אוטוביוגרפיה").³⁵ במהלך העבודה מלקולם איקס ביטא חשד שמא היילי יקנה לדמותו חשיבות יתרה:

At intervals, Malcolm X would make a great point of stressing to me, "Now, I don't want anything in this book to make it sound that I think I'm somebody important". I would assure him that I would try not to, and that in any event he would be checking the manuscript page by page, and ultimately the galley proofs.³⁶

³⁴ Ibid, p.394.

³⁵ תהליך העריכה של אלכס היילי היה הרבה יותר מורכב, מהצורה שבה הוא תואר באוטוביוגרפיה. מלקולם איקס נהג לדבר בסגנון חופשי (free style) אל מול אלכס היילי. זה האחרון היה נותר עם מאות משפטים. את אלו הוא הכניס לתוך פסקאות. לאחר מכן, את החומר הכתוב הוא ערך לפי תמות מרכזיות.

מלקולם איקס החזיק בהרגל שבו הוא שירבט לעצמו רשימות, בזמן שהוא דיבר. אלכס היילי למד ל"כייס" ממנו את החומרים הללו. לאחר מכן, הוא עירב את הרשימות המודעות והתת-מודעות אל תוך גרטיב, שאיתו הוא יכול היה לעבוד. אף על פי שמלקולם איקס דרש אישור סופי של החומר ההיברידי, הוא לא היה מודע לתהליך העריכה שנוסף, מצדו של אלכס היילי. כך יצא, שפרקים ששניהם עבדו עליהם לפעמים הוכנסו לפרקים אחרים.

תהליך "המיתולוגיזציה" שעברה דמותו של מלקולם איקס במשך השנים, וחשיבות האוטוביוגרפיה בקאנון האמריקאי מחייבים אותי לעקוב ברגישות היסטורית ביחס לתהליך העבודה על הטקסט. אני מבקש לציין לפחות פרט אחד שאלכס היילי דאג ל"צנזור" ושצימצמם כתוצאה מכך את דמותו ההיסטורית של מלקולם איקס. היום אנו יודעים כי הוצאת דאבלדיי (Doubleday) פיקחה והטילה וטו על חלקים שלמים בטקסט האוטוביוגרפי שהיה נתון למחלוקות רבות. בשנת 1964 היא דרשה שישונו שמות רבים, ודאגה שישוכתבו קטעים רבים. לקראת סוף שנת 1963 אלכס היילי פחד, באופן אישי, מהאנטישמיות, שהוא מצא בהתבטאויות של מלקולם איקס. לכן הוא שיכתב את החומר, על מנת להעלים מספר של הצהרות נגטיביות על היהודים. מטרתו המוצהרת הייתה:

"Getting them past Malcolm X," without his co-author's knowledge or consent. Thus the censorship of Malcolm X had begun well *prior* to his assassination.

Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.p.32–33.

³⁶ Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.399.

ב-12 בחודש מרץ 1964 בישר מלקולם איקס במסיבת עיתונאים במלון פארק שרתון (Park Sheraton) בניו יורק על פרידתו מתנועת "אומת-האיסלאם". במהלך חודש אוקטובר 1964 ביקש מלקולם איקס מאלכס היילי לשנות את החוזה וביטל בעצם את השתתפות "אומת-האיסלאם" ברווחים העתידיים. אלכס היילי כתב את בקשתו של איקס באוטוביוגרפיה:

All remaining proceeds now would go to the Muslim Mosque, Inc., or in the case of my death then to go directly my wife, Mrs. Betty X Little.³⁷

לאחר חזרתו מעלייה לרגל (חאגי) בעיר מֶכָּה (Mecca) וסיוור במזרח התיכון ובאפריקה ביקש מלקולם איקס לעדכן את האוטוביוגרפיה, שכבר הייתה בשלבי עריכה:

I hope the book is proceeding rapidly, for events concerning my life happen so swiftly, much of what has already been written can easily be outdated from month to month. In life, nothing is permanent; not even life itself (smile). So I would advise you to rush it on out as fast as possible.³⁸

הפרידה מתנועת "אומת-האיסלאם" וההכרות המחודשת של מלקולם איקס עם העולם הערבי והאפריקאי, כולל החוויה הדתית העזה עיצבו מחדש את פני האוטוביוגרפיה. אלכס היילי מספר שאיקס ביקש לשנות את הפרקים הקודמים, אך הוא ייעץ לו להשאיר אותם כפי שהם על מנת לשמור על האלמנט הדרמטי. מלקולם איקס חשב על בקשתו של אלכס היילי ולבסוף הוא הסכים לכך:

³⁷ Ibid, p. 415.

ברגע שמלקולם שינה את התכוונות/הקדשת האוטוביוגרפיה שלו מאליו'ה מוחמד לאשתו בטי איקס, הוא בעצם העמיד את עצמו מחוץ לאוטוביוגרפיה.

Paul John Eakin, "Malcolm X and the Limits of Autobiography", *African American Autobiography: Collection of Critical Essays*, Ed.: William L. Andrews, New Jersey: Prentice Hal & New Century Views, 1993, p.156.

³⁸ Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.421.

Several times I would covertly watch him frown and wince as he read, but he never again asked for any change in what he had originally said.³⁹

בנובמבר 1964 מלקולם איקס עדיין עידכן את אלכס היילי בתובנות מהמסע השני שערך לאפריקה.⁴⁰ בחודש דצמבר של אותה השנה הגיש אלכס היילי את הטקסט, כדי לערוך שינויים אחרונים, שכללו את ההתפתחויות האחרונות בחייו.⁴¹ באותו חודש מלקולם איקס גם חתם על הסכם להפצה של הספר מחוץ לארה"ב. בינואר 1965 נערכה הפגישה האחרונה בין היילי לבין איקס.⁴² מלקולם איקס אמר לאלכס היילי, בתקופה האחרונה של חייו, כי הוא שומר חלק מהחומרים לספר משלו.⁴³ אם כך, גם אלכס היילי וגם מלקולם איקס השפיעו על הטקסט ואסור לנו להתייחס אליו כאמת היסטורית פוזיטיביסטית.⁴⁴

עדיין לא נכתבה ביוגרפיה היסטורית רחבה ומקיפה על מלקולם איקס, למרות שדמותו המודרנית גילמה חלק ניכר מהתהליכים שעברו על אמריקה האורבנית השחורה במהלך חצי המאה שעברה ועדיין נותרו עדיין לא מעט שאלות פתוחות.⁴⁵ החיבורים שנכתבו על התקופה ועל דמותו, על ידי קבוצות אורתודוכסיות; הקהילה הסונית האיסלאמית; הלאומיים התרבותיים השחורים; הטרוצקיסטים; האסירים; האינטרנציוניסטים; ואמני ההיפ-הופ, כל אלו - ניכסו את מלקולם איקס על מנת לקדם אגינדה משלהם.⁴⁶ הקושי הגדול במחקר על דמותו של מלקולם נובע גם מהמחסור בארכיון מאורגן, מסודר ורחב.⁴⁷ מקורות ראשוניים כמו מכתבים, או יומנים פוזרו וחולקו

³⁹ Ibid, p. 421.

⁴⁰ Ibid, p. 426.

⁴¹ Ibid, p. 429.

⁴² Ibid, p. 430.

⁴³ Ibid, p. 426.

⁴⁴ Bruce Perry, *Malcolm: The Life of a Man who Changed Black America*, Barrytown; New York: Station Hill Press, 1991.

⁴⁵ על דמותו של מלקולם איקס נוצרו מעל 930 ספרים, 360 סרטים ומקורות אינטרנטיים-חינוכיים וכ-350 הקלטות.

Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.26.

⁴⁶ Ibid, p.27.

⁴⁷ מנינג מרבל ניסה להעמיד ביוגרפיה היסטורית על דמותו של מלקולם איקס. ולשם כך הוא בדק את האפשרות לאסוף חומרים מחקריים מארבעת מקורות המידע המרכזיים בחיי מלקולם איקס:

1. הארגונים השחורים שבהם מלקולם איקס שיחק תפקיד מנהיגותי מרכזי וחשוב – "אומת-האיסלאם", המסגד האיסלאמי בע"מ (Muslim Mosque Inc.) וארגון אחדות אפרו-אמריקנית (Organization of Afro-American Unity)
2. המעקב שה-F.B.I וסוכנויות ממשלתיות אחרות ערכו אחרי מלקולם איקס
3. החומרים שאסף אלכס היילי, מחבר האוטוביוגרפיה
4. החומרים של משפחת מלקולם איקס

לפרגמנטים. משפחתו של איקס מסרבת לאפשר גישה לחומרים. כמו כן, חומרים תעודיים נוספים המתייחסים לחייו של איקס פוזרו בין 73 ארכיונים וספריות ברחבי ארה"ב.⁴⁸ גם תנועת "אומת-האיסלאם" מסרבת לאפשר גישה לארכיונים שלה.⁴⁹ ה-F.B.I מצדו איפשר גישה לציבור, אך רק לכ-2,300 דפים מתוך כ-50,000 דפים של דפי מעקב אחרי מלקולם איקס.⁵⁰ החברים של מלקולם איקס, בשורות הארגונים השונים שהוא הקים, לא הסכימו להעלות את זכרונותיהם על סרטי הקלטה.⁵¹ ישנו צנזור נוסף על חומרים : ד"ר בטי שאבאז (Dr. Betty Shabazz), אשתו של המנוח, שטוענת לזכויות קניין רוחני על כל מה שבעלה כתב.⁵²

על מנת לבחון את האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס כמסמך היסטורי-חברתי, עלינו להכיר גם במגבלות שלה, וגם באיכויות שלה. בפרספקטיבה קונסטרוקטיבית, נוכל להאיר באור אחר את הגישות הנוקשות של מושגי ניווד בינארי: בידיון/שקר אל מול מציאות/אמת. החשיבה המודרנית התייחסה לשאלות של כתיבה היסטורית ביחס לזהויות של היחידים, אך הכתיבה הביוגרפית והאוטוביוגרפית של היחיד על חייו, יכולה להיות מובנת ומוסברת, לא רק באופן הפשוט של התבוננויות רפלקסיביות של היחיד על המציאות, אלא היא אף יכולה לבנות קונסטרוקציה של החוש הקוגניטיבי/ההכרתי, שבו היחיד תופס את המציאות.⁵³ עבודתו של ג'רום ברונר (Jerome Bruner) בנוגע להבניית נרטיבים של סיפורי חיים, עוזרת מאוד להתייחס בפרשנות, לצורה בה האוטוביוגרפיה הציגה את "העצמי" של מלקולם איקס וגם בדרך בה אחרים הציגו את דמותו של מלקולם איקס.⁵⁴ הצורה שבה אלכס היילי הציג את דמותו של מלקולם איקס, היא לא הדרך שבה מלקולם איקס, עצמו, הציג את זהותו

לאחר התחקות של מספר שנים מנינג מרביל תיאר את המצב שכל אחד מהמקורות המחקריים הנ"ל, לא איפשר לו לאסוף את העובדות המחקריות אל תוך ארכיון היסטורי מסודר.

Ibid, p. 29.

⁴⁸ Ibid, p. 29.

⁴⁹ Ibid, p. 30.

⁵⁰ Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.30; Clayborne Carson, *Malcolm X: The F.B.I File*, New York: Ballantine Books, 1995.

⁵¹ Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.30.

⁵² Ibid, p. 30.

⁵³ Bill Yousman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle Over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.5.

⁵⁴ Jerome Bruner, *Acts of Meaning*, Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1990, p.p.99-138; Bill Yousman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle Over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.5; Annete Nimitzow, "The Problematic of Self in Autobiography: The Example of the Slave-Narrative", *The Art of Slave-Narrative: Original Essays in Criticism and Theory*, Ed.: John Sekora and Darwin T. Turner, Illinois: Illinois University, 1982, p.p.96-97.

(מה גם שבנקודות שונות מלקולם איקס הציג זהות שונה). בנוסף, עלינו לא רק לחפש את נקודות המבט של היחיד, אלא להזכיר את יחסי הכוח בין האידיאולוגיות/הקולקטיבים השונים שתפסו מקום הגמוני בשיח מאז ועד היום.⁵⁵

ברם, אם נתעלם מגישות קשיחות של אמת או שקר, נגלה כי המאבק על הזכות לייצוג ימצא את ביטויו, דווקא בידי אלו שהגנו אותו.⁵⁶ המאבק על מלקולם איקס כמסמן, נבנה, נדבך אחר נדבך, דרך מספר ניסיונות לכתוב מחדש את הביוגרפיה שלו.⁵⁷ הביוגרפיות השונות שנכתבו ניסו לנכס את זהותו למטרותיהן הספיציפיות. ניסיונות אלו להגדיר מחדש את מלקולם איקס היו כרוכות באופן אינטימי באינטרסטים פוליטיים ואידיאולוגיים.⁵⁸ הן האוטוביוגרפיה והן הסרט הדוקומנטרי של ארנולד פרל (Arnold Perl) שהתבססו על דמותו של מלקולם איקס כוננו מחדש את דמותו של מלקולם איקס ולא רק דנו בדמותו ההיסטורית.⁵⁹ חשוב לציין כי לצורך כתיבת התסריט

55

פוקו, לדוגמה במאמרו "מהו מחבר?" מטיל ספק בקטגוריה מחבר. על פי מה, הוא שואל, מחליטים מה יכלול בקטגוריה זו ומה לא? האם רשימות המכולת של סופר מסוים הם חלק ממכלול "עבודתו"? ובכלל, מיהו המחבר? האם הוא הישות הביולוגית המכונה כך? [...] סדרת שאלות זו הובילה את פוקו להמיר את ההתחקות אחר מהותה של קטגוריית המחבר בבדיקת סוגי השיח השונים שבהם מתפקדת קטגוריה זו והשפעותיה האידיאולוגיות והמעשיות על בני אדם ועל דיונים טקסטואליים, בהיותה מתקיימת בשיח.

ניצן בן-שואל, *מבוא לתיאוריות קולנועיות*, תל אביב: הוצאת דיונון – אוניברסיטת תל-אביב, 2000, עמ' 74.

⁵⁶ Bill Youssman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle Over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.6.

⁵⁷ Bruce Perry, *Malcolm: The Life of a Man who Changed Black America*, Barrytown; New York: Station Hill Press, 1991.

⁵⁸ Bill Youssman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle Over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.6.

⁵⁹ ארנולד פרל צילם בשנת 1972 סרט דוקומנטרי על חייו של מלקולם איקס המנוח בשם: *Malcolm X*. ספייק לי השתמש בסרטו של פרל לצורך הכנת רצף הצילומים (shooting script). הסרט של פרל נשען על צילומי טלוויזיה ונאומים רבים של מלקולם איקס וצילומי סטילס, אשר נערכו ביחד עם הקריינות של השחקן הנודע ג'יימס ארל ג'ונס (James Earl Jones) לכדי סרט. גם הסרט של פרל נשען על האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס. בשנת 2005 הוציא ספייק לי את גירסת הבמאי לסרט של מלקולם איקס וצירף לשני הדיסקים גם את הסרט הדוקומנטרי של פרל.

Arnold Perl, Director; Screen-writer (with Malcolm X and Alex Haley); Producer, *Malcolm X*, with James Earl Jones (voice) and Ossie Davis, Warner Bros. Pictures, 1972; Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *Malcolm X*, with Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman Jr. and Delroy Lindo, 40 Acres & a Mule Filmworks; JVC Entertainment and Largo International N.V., 1992; Nell Irvin Painter, "Malcolm X across the Genres", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.433.

ספייק לי השתמש בין השאר בתסריט ישן, שנכתב על ידי הסופר הנודע גיימס בלדווין (James Baldwin) והבמאי והתסריטאי ארנולד פרל.⁶⁰ אפשר לראות את כתיבת האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס בידי אלכס היילי כחלק ממסורות אוראליות שהביאו השחורים מאפריקה לארה"ב.⁶¹ היא המשיכה את המסורת של האוטוביוגרפיה השחורה ככלי פוליטי, ובנוסף היא ציינה שלב ביניים בין מאבקים שחורים קודמים כמו המאבק של המנהיג השחור מארקוס גארבי, לבין המאבקים שנוהלו בשנות השישים ועד למאבקים של ימינו.

דמותו של מלקולם נולדה מחדש בשנות התשעים, כתוצאה מכוחות מורכבים שלקחו על עצמם להעלות אותו מתוך מותו האלים (התנקשות) בשנת 1965.⁶² בזמן העלאת דמותו של איקס מהאוב היא עברה טרנספורמציות תרבותיות, היסטוריות, כלכליות ופוליטיות.⁶³ הנה חלק מהכוחות הטרנספורמטיביים שעיצבו את דמותו של איקס מחדש:

- א. קירבתו לדור הצעיר השחור
- ב. מוגבלות המעמד הבינוני השחור
- ג. הדחייה של דמותו של מרטין לותר קינג ג'וניור
- ד. חיפוש אחר אמריקה השחורה
- ה. החיפוש אחר זהות אפריקאית
- ו. אתנוצנטריות ועוד⁶⁴

ספייק לי הצליח לשווק את הסרט על דמותו של מלקולם איקס, לאו דווקא בשל תוכנו, אלא בשל הנסיבות ההיסטוריות שהעלו מחדש את פועלו של איקס אל תוך השיח הציבורי.⁶⁵ השחורים בארה"ב השתמשו בזכרון הקולקטיבי, על מנת לשמר את התמונות ההירואיות של מלקולם איקס, ולהילחם במסגרות הפוליטיות שקיבעו שיכחה פוליטית וגזעית. מייקל אריק דייסון הציע שתי התייחסויות היסטוריות פרשניות לתהליך הזיכרון

⁶⁰ Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor, *Malcolm X*, with Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman Jr., Delroy Lindo and Spike Lee, 40 Acres & a Mule Filmworks; JVC Entertainment; Largo International N.V., 1992.

⁶¹ החוקר הנרי לואיס גייטס (Henry Louis Gates) הגדיר את ההבדל בין מלקולם איקס, לבין עמיתיו בהנהגה השחורה של שנות השישים, ובין תומכי הלאומיות השחורה, לבין אלו שצידדו בניאו-מרקסיסטיות, בעובדה שמלקולם איקס היה קודם כל סופר ואומן מילים.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter 2000, p.29.

⁶² Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.82.

⁶³ Ibid, p.p.82-87.

⁶⁴ Ibid, p.p.87-92.

⁶⁵ Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.125.

הקולקטיבי. האחת, הניחה כי הווה מכונן את העבר – גישה זו כוננה מחדש את הזכרונות של מלקולם איקס והדגישה את הסוכנות של המשתתפים העכשוויים במסגרת של תגובה לגזענות עכשווית. הגישה השנייה הניחה כי ניתן להגיע לעבר בעזרת עובדות ואמיתות היסטוריות פוזיטיביסטיות.⁶⁶ גישה זו דרשה הסבר בהיר על המורכבות של איקס בבחירות שביצע בעבר. היא בחנה גם את הדעות הרדיקליות של איקס וגם את הביקורת העצמית שלו.⁶⁷

מצד אחד, העיבוד הקולנועי של ספייק לי הוא סוג של שחזור היסטורי (עם דגש על שנות השישים). מצד שני, הסרט כונן זהות חדשה דרך דמותו הקולנועית של מלקולם איקס (בהתכתבות ומתוך התודעה של שנות התשעים). בתוך כך, נוצרו פערים בין הסרט, לבין האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס. הפערים הללו העידו על משמעויות היסטוריות, כלכליות, חברתיות ותרבותיות חדשות.

⁶⁶ אלעזר וינריב מרחיב על ההיסטוריה, כתחום למדני (דיסציפלינה):

ההסטוריון הנוקט את כל שלביה של שיטת החקירה ההיסטורית הנכונה כסדרם, יגשים את מטרתו; ומטרתו – כמאמר ליאופולוד פון רנקה (L. Von Ranke), אבי ההיסטוריה כתחום למדני-מקצועי – היא להראות "מה קרה באמת", כיצד היה העבר כהווייתו. שתי פעילויות היסוד של ההיסטוריון הן תיאור והסבר. תיאור אמור להשיב על השאלה "מה אירע?", ואילו הסבר – על השאלה "מדוע אירע הדבר?".

אלעזר וינריב, "מבוא", חשיבה היסטורית ב: קובץ מאמרים בפילוסופיה של ההיסטוריה, עורך: אליעזר וינריב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמודים 1-3.

⁶⁷ Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.151.

2. שלוש הסתירות

נושא המחקר הוא בחינת שלוש סתירות ספציפיות בין דמותו ההיסטורית והספרותית של איקס, לבין דמותו הקולנועית בסרטו של ספייק לי. להלן פירוט של שלוש הסתירות:

✓ **סתירה א'** – הפתיחה והסיום של הסרט

✓ **סתירה ב'** – האיכונוגרפיה של מלקולם כפושע

✓ **סתירה ג'** – דמותו של מלקולם כ"משיח"

כל אחת מהסתירות הנ"ל תיבחן תוך כדי שימוש בשני אופקים פרשניים: הנרטיבי, והמיתי.⁶⁸ המבנה הפרשני הספציפי נשען על הסטרוקטורה שיצר פרדריק גיימסון (Fredric Jameson) בספרו *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*.⁶⁹ באחרית הדבר לספרו של גיימסון הצביעה חנה סוקר-שווגר על היתרונות של המבנה שיצר גיימסון.⁷⁰ אלו באו לידי ביטוי בפרשנות התרבותית הרחבה, שהפקיעה את הספרות מידי הפרשנות "הספרותית":

גיימסון מבקש להדגיש שעיון מדוקדק במשנתם של ההוגים השונים הללו מגלה שההיסטוריה תמיד מתווכת באמצעות פרשנות, ושאין לנו גישה ישירה ואמפירית אל "הדברים עצמם" ואל ה"רפרנט". גם "החברה" ו"אופני הייצור" אינם נגישים לנו אלא דרך "הייצוגים" שלהם.

מה שניתן לתפיסה, קובע גיימסון, אינו אלא "סיפטומים" של כוחות ומאבקים המתקיימים בתרבות, דהיינו: קווי השבר שבתרבות. שאלת הפרשנות אינה אפוא שאלה "ספרותית".⁷¹

היחס שבין הטקסט לקונטקסט אינו יחס של שיקוף, אלא יחס מורכב ומפותל:

הטקסט בורא את הקשרו, מסמן ומייצר אותו, ובה בעת נסוג ממנו בעת שהוא מציע שינוי, כפתרון לסתירות שמתקיימות בתוך ההקשר שבו הוא נוצר.⁷²

⁶⁸ מפאת גודלה המצומצם של העבודה, החלטתי לוותר על בדיקת האופק הפרשני **המעמדי**, בשלוש הסתירות הפרשניות. עם זאת, ישנה התייחסות לשאלה המעמדית, אך לא כקטגוריה נפרדת.

⁶⁹ פרדריק גיימסון, *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, תירגמה מאנגלית: ד"ר חנה סוקר-שווגר, 1981; תל אביב: רסלינג, 2004.

⁷⁰ חנה סוקר-שווגר, "פרדריק גיימסון – פרשנות מרקסיסטית בעידן פוסטמודרני", *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, 1981; תל אביב: רסלינג, 2004.

⁷¹ שם, עמ' 106.

בחינת שלוש הסתירות, תוך שימוש בשני אופקים פרשניים, תעמיד מבנה בעל משמעויות רב שכבתיות. אלו ינועו על צירים דיכארוניים וסינכרוניים. המודל של גיימסון ירחיב את המשמעות הנוצרת במהלך פרשני שכזה. תחילה אגדיר את שלוש הסתירות ולאחר מכן אדון במשמעויות הנרטיביות והמיתיות שלהן.

2.1 סתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט

בפתיחת הסרט, ספייק לי בחר להביא אלמנטים תרבותיים קולנועיים שלא היו כלולים בפתיחת האוטוביוגרפיה:

1. וידאו – צילום דוקומנטרי של שוטרי משטרת לוס אנג'לס (L.A.P.D) שהיכו את את רודני קינג (Rodney King)
2. נאום של מלקולם איקס – ה"אני מאשים" של מלקולם איקס, אל מול האדם המערבי הלבן
3. דגל ארה"ב – במהלך סצינת הפתיחה להבות כיסו דגל ארה"ב והפכו אותו בתהליך איטי לסמל של איקס⁷³

גם סיום הסרט הנכיח מספר אלמנטים, שלא היו קיימים בסיום הספר:

- ✓ קטעי וידאו חדשים וישנים – הסצינות כללו בין השאר שורה של סלבריטאים שחורים שמימנו את המשך הפקת הסרט
- ✓ קינה – הוקראה על ידי השחקן והפעיל החברתי אוסי דיוויס
- ✓ תמונות סטילס מתקופות שונות בחיי מלקולם איקס והמאבק השחור⁷⁴

המרכיבים, אשר לא הופיעו בפתיחה ובסיום הספר, יצרו לכאורה, מארג ויזואלי אנאכרוניסטי, הנשען על אקלקטיות ואפוריזמים. אך בדיקה מעמיקה של נקודות עומק אלו תביא לתובנות נרטיביות ומיתיות משמעותיות יותר. העלילה הינה טקסט חברתי ולכן מהלכים עלילתיים עשויים להיות ביטויים של הלא-מודע הפוליטי, או של המודחק החברתי, שהרי ישנה הקבלה בין הטקסט

⁷² שם, עמ' 107.

⁷³ את פתיחת הסרט הגדרתי ככל הסיקוונסים (sequence) שהתרחשו ב-2:36 דקות הראשונות שלו. את פתיחת האוטוביוגרפיה הגדרתי כפרק ה-1 – "Nightmare".

⁷⁴ אורכו הכולל של הסרט הינו 03:04:30 שעות. את סיום הסרט הגדרתי מנקודת הזמן 2:59:14 עד סוף הסרט. את סיום האוטוביוגרפיה הגדרתי כשני הפרקים האחרונים: פרק 19: "1965" והאפילוג של אלכס היילי.

הקולנועי לסיטואציה חברתית.⁷⁵ בחרתי להתעמק בנקודות העומק של הפתיחה והסיום בשל מודל הנרטיב של צוואן טודורוב (Tzvetan Todorov):

לפי תפיסה זו, תחילתו של הנרטיב במצב של סדר או של הרמוניה חברתית, והמצב מופר/מתערער. המשך העלילה במהלך של שיבוש שיווי משקל וסיומו הוא במצב של סדר חברתי חדש: "שיווי המשקל השני דומה לראשון, אך לעולם אין השניים זהים". הנרטיב הוא כלי בחקירת הכוחות המנוגדים של יציבות ושל אי-סדר, או של גורמים המערערים על המצב החברתי. במודל זה ניתן להבחין (כמו במודל שונה של ויקטור טרנר), במרכיבי האידיאולוגיים של הנרטיב בשתי דרכים: הראשונה, באמצעות ההשוואה בין שני מצבי שיווי המשקל – בפתיחה ובסיום; והשנייה, בזיהוי הכוחות הרוצים בשימורו של הסדר הקיים לעומת הכוחות המערערים אותו.⁷⁶

חוקר התיאטרון דן אוריין מוצא עניין מיוחד בנקודת סיום ההצגה התיאטרלית, משום שבה מוצע פתרון לבעיה החברתית וניתן בה ביטוי לאי-היכולת להתמודד איתה, או מורגש ניסיון להתחמק ממתן פתרון. לפתרון העלילה, או להעדר פתרון, יש לפיכך חשיבות בהקשר של הדין האידיאולוגי.⁷⁷ בסרט של ספייק לי נקודות הפתיחה והסיום ייצרו עוגנים לבדיקת משמעויות נרטיביות ומיתיות. בנוסף, הן ייבדקו אל מול נקודות הפתיחה והסיום של האוטוביוגרפיה. הסדר הכרונולוגי של האירועים יצר נרטיב אחר שקיבל משמעויות ערכיות, חברתיות, כלכליות, אתניות, מיגדריות, ומיניות אחרות, מאלו שהוצגו באוטוביוגרפיה. הופעת הביוגרפיה הקולנועית בבימוי ספייק לי, השפיעה על הדרך בה נכתבה ההיסטוריה של השחורים בפרט וההיסטוריה האמריקאית בכלל.

2.2 סתירה II – האיכונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע

ישנן שתי סתירות משמעותיות בדרך בה הובנתה "דמות הפושע" בחיי מלקולם איקס דרך סרטו של ספייק לי. הסתירות הללו ייבדקו בשני צירי פרשנות:

⁷⁵ דן אוריין, הבעיה העדתית בתאטרון הישראלי, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2004,

עמודים 26–27.

⁷⁶ שם, עמ' 27.

⁷⁷ שם, עמ' 27.

א. **סדר האירועים** – חיי הפשע של הדמות הקולנועית של מלקולם איקס קיבלו מקום משמעותי יחסית גדול בסרט (ביחס למקום שקיבלו באוטוביוגרפיה). אנסה לדון במשמעויות הנובעות מהארגון המחודש של סדר האירועים בתקופת חייו כפושע.

ב. **עיצוב דמות הפושע** – חיי הפשע של דמותו הקולנועית של מלקולם איקס כוננו זהות חדשה של פושע. בנוסף, דמות הפושע בסרטו של ספייק לי התכתבה עם דמויות שונות של פושעים בקולנוע האמריקאי. ישנו שוני גדול בין דמות הסרסור (pimp), שהופיעה באוטוביוגרפיה ודמות הסרסור שעוצבה בסרט והייתה קרובה יותר לדמות הגנגסטר (gangster) הקולנועי.⁷⁸

חוקר הקולנוע ג'ון לוק (John Locke) טען כי דמות מלקולם איקס כנער מתבגר בסרט של ספייק לי אופיינה ברומנטיקה.⁷⁹ דמות הנער המתבגר, בשלב מוקדם של חיי איקס, די נהנתה מחייה. וזאת למרות המעורבות שלה בכמה פעילויות עברייניות. באופן שכזה, הסיבתיות בין ניסיון העבר וההתנהגות של מלקולם איקס בהווה, אשר הוסברה בצורה רגישה ובהירה באוטוביוגרפיה, נותרה בעיבוד הקולנועי די עמומה.⁸⁰ בנוסף, הסרט הבדיל בין "הפשעים" שעשה מלקולם בגלל השפעה של אחרים ואלו שהוא ביצע בעצמו. הסוג הראשון של "הפשעים" ציין את הנסיבות והסוג השני התייחס לאישיות של הגיבור.⁸¹ מצד אחד, תאר ספייק לי בבהירות את הזוועות של הגזענות, שהם מעבר ליכולת השליטה של מלקולם איקס. ומצד שני, הוא הצניע את מה שמלקולם איקס תיאר באוטוביוגרפיה, כתהליך של ביזוי, שהפך אותו לסוג של חיה.⁸²

⁷⁸ החוקר מאוריס אי. סטיבנס מתאר את הכינון מחדש של דמות מלקולם איקס בדמות כסוג של גנגסטר הקורץ לדור הצעיר בשנות התשעים:

It bears comment that in both of these scenes, Malcolm wears a black "ganga-style" head wrap. Lee uses this current style to draw a connection between Malcolm's attitudes and behaviors in these scenes and contemporary stereotypes regarding "gang members". In this way, Lee's visual narrative draws on today's notions of the nihilism inherent in gangsterism and directs them back onto the content of the Autobiography.

Maurice E. Stevens, "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee's 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.285.

⁷⁹ John Locke, "Adapting the Autobiography: The Transformation of Malcolm X", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992, p.5.

⁸⁰ Ibid, p.5.

⁸¹ Ibid, p.5.

⁸² Ibid, p.5.

ההיסטוריה של עיצוב דמות הפושע בקולנוע האמריקאי השפיעה על הדרך בה ספייק לי עיצב את דמותו של מלקולם איקס. המפגש בין הקולנוע מצד אחד, לבין המציאות העגומה של הנוער השחור בתקופת שנות התשעים מצד שני, יצרה דמות של "מלקולם איקס" מסוג אחר. דמות זו הפקיעה את העיצוב האוטוביוגרפי של אלכס היילי וכוננה דמות חדשה. הפער, בין העיצוב הספרותי של שנות השישים ובין העיצוב הקולנועי של שנות התשעים, יכול ללמד אותנו על השינויים הבין-דוריים שהתחוללו בחברה האמריקאית. ספייק לי, כאינטלקטואל שחור צעיר, התכתב ויצר יחסים די מורכבים של הכלה והדרה, עם הדרך שבה הוליווד עיצבה את דמות הפושע. מצד אחד, הוא רצה ליצור אפוס הוליוודי ביוגרפי רחב יריעה עם דגש על דמות "הפושע" בחייו של מלקולם איקס. ומצד שני, הוא יצר צורה קולנועית חדשה אשר אתגרה את הנחות "הלובן" של הקולנוע ההוליוודי. חוקרת הקולנוע ג'קיי ג'ונס (Jacquie Jones) טענה כי הפער בין דמות הפושע באוטוביוגרפיה, לבין דמות הפושע בסרט של ספייק לי, יכול להיות מוסבר בתרבות ההיפ-הופ, שהגיעה אחרי מאבקי התנועה לזכויות האזרח. תרבות זו, על פי ג'ונס, הינה אולטרא אורבנית, היפר-ריאליסטית, ניאו-לאומנית, אפרוצנטרית ואגרסיבית.⁸³ מייקל אריק דייסון (Michael Eric Dyson) ציין כי דור ההיפ-הופ ניכס את מלקולם והפך אותו לרטוריקן המהפכני של הראפ.⁸⁴ מייקל אריק דייסון הוסיף כי ספייק לי האיר את חיי הפושע של מלקולם איקס כחלום צבעוני. הוא אף רמז כי חיי הפושע קרצו לאנשים שחורים בשנות הארבעים והחמישים.⁸⁵ איפיון "זוהר" של חיי הפושע עמד בניגוד לדרך שבה במאים קאנוניים אחרים איפיינו את התקופה.⁸⁶

⁸³ Jacquie Jones, "Spike Lee Presents Malcolm X: The New Black Nationalism", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992, p.9.

⁸⁴ Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.87; Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.p.24–25.

⁸⁵ *Ibid*, p.136.

⁸⁶ הבמאי פרנסיס פורד קופולה (Francis Ford Coppola) – בסרטו *The Cotton Club* משנת 1984 איפיינ את חיי הפושע כ"לבנים" ואופנתיים. וחיי הפושע השחורים היו שוליים לעולם ה"לבן". בנוסף, הבמאי אדי מרפי (Eddie Murphy) – בסרטו *Harlem Nights* משנת 1989 איפיינ את חיי הפושע גם כאופנתיים ("השחורות" הפכה להיות מרכזית). אך הוא הוסיף להם את המרכיב הקומי הגרוטסקי.

Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.136; Francis Ford Coppola, Director; Screen-writer (with William Kennedy and Mario Puzo), *The Cotton Club*, with Richard Ger, Gregory Hines, Diane Lane, Lonette McKee, Bob Hoskins, James Remar and Nicolas Cage, PSO International; Totally Independent and Zoetrope Studios, 1984; Eddie Murphy, *Harlem Nights*, Director; Screen-writer; Actor; Executive Producer, with Richard Pryor, Redd Foxx, Danny Aiello, Michael Lerner and Della Reese, Eddie Murphy Productions and Paramount Pictures, 1989.

בנוסף, ספייק לי יצר את הפטיש (fetish) המיסטי של מלקולם איקס סביב האקדח. תכונה זו לא הייתה קיימת באוטוביוגרפיה. אביו של מלקולם ירה באקדח ובכך סימן את גבריותו. מלקולם קיבל אקדח מדמותו של ארצ'י (West Indian Archie) כאקט חניכה וסימן לבגרותו. הוא שיחק ב"רולטה-רוסית" באקדחו, על מנת להפגין את כוחו לחבורת הפשע שלו, ולבסוף הוא נורה על ידי אקדח למוות. אם כך, האקדח היווה חפץ שבאמצעותו כוננה דמותו של מלקולם איקס, כחלק מדמות הראפ-גנגסטר של שנות התשעים.

2.3 סתירה III – דמותו של מלקולם איקס כ"משיח"

According to a November 1992 *Newsweek* poll conducted by the Gallup organization, 57 per cent of all African-Americans polled agreed with the statement that Malcolm X should be considered "a hero for the black American today." Malcolm X's greatest popularity was found among African-American between the ages of fifteen and twenty-four, with 84 per cent of those polled agreeing with the statement. When asked the reasons for Malcolm's popularity, blacks eschewed complex ideological explanations or theoretical excursions into the history of Black Nationalism.⁸⁷

על מנת שנוכל להבין את הפער בין הדמות ההיסטורית של מלקולם איקס, לבין הפיכתה לדמות "משיחית" בסרטו של ספייק לי, עלינו להבין את התנאים שבתוכם יוצרת הקהילה האפריקאית-אמריקאית. הנרטיבים האפריקאים-אמריקאים של "העצמי" ושל הקהילה התפתחו בדמיון החברתי הפנטסטי האמריקאי הלבן – שדיכא באופן מסורתי את "השחורות" (שנתפסה כתוצר תרבותי או ביולוגי) בשני מישורים: מישור של דה-הומיניזציה (Dehumanized) ומישור של דה-היסטוריזציה (Dehistoricized).⁸⁸ הנרטיבים האפריקאים-אמריקאים ביקשו ליצור זכרונות של התנגדות

⁸⁷ Manning Marable, *Beyond Black & White*, London, New York: Verso, 1995, p.137.

⁸⁸ Maurice E. Stevens, "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee's 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.277.

⁸⁹ (Counter-memories) אשר התכתבו עם המבט הגזעני שהופעל עליהם. הזכרונות של ההתנגדות השתמשו באסטרטגיות שונות על מנת לייצר את ההיסטוריה המחודשת. באופן פאראדוכסלי, עליית דמותו של מלקולם איקס בשנות התשעים דחפה מחדש ונתנה פרסום מחודש לאוטוביוגרפיה שכתב אלכס היילי ביחד עם מלקולם איקס. בשנות התשעים, יחסי הכוח והגדרת המאבק בין השחורים ללבנים השתנו והשיח התרבותי השתנה מקצה לקצה. התנועה הפוליטית המיליטנטית, שאיפיינה את מאבקי שנות השישים נעלמה. בשנות התשעים כלכלת הקראק פשטה בגיטאות השחורים ובו בזמן עלתה קרנה של התרבות השחורה, שכללה במאים שחורים, תרבות היפ-הופ שחורה משגשת ועוד.

המפגש בין ספייק לי, כיוצר מרכזי בתרבות השחורה בארה"ב, לבין דמותו של מלקולם איקס, אקטיביסט פוליטי ודובר לשעבר של תנועת "אומת-האיסלאם" הוליד דיון שדרש ארגזי כלים פרשניים חדשים. השימוש המושכל של ספייק לי בסמל איקס (האות הלטינית) כאייקון קולנועי ושיווקי, למשל על מנת לייצר 'באזז' סביב דמותו, לא דמה לצורה בה מלקולם איקס עבד על מנת לייצר שינוי חברתי. מאידך, מלקולם איקס לא יכול היה לפעול באותה דרך בה הוא פעל בשנות השישים. השאלה בנוגע להפיכתו של מלקולם איקס לסוג של "משיח", בשנות התשעים, צריכה להיות נידונה ולקבל פרשנויות היסטוריות, חברתיות ופוליטיות.

בחלק הראשון של פרק זה, אדון בדרך בה הפך מלקולם איקס לאייקון. בחלק השני של הפרק, אנסה לבדוק מהן המשמעויות של הפיכת מלקולם איקס ל"משיח".

מלקולם איקס הפך לסוג של סמל מחודש בעקבות מערכת השיווק העניפה של הסרט.⁹⁰ אך בו בזמן, דמותו ההיסטורית, צומצמה.⁹¹ אטען כי,

⁸⁹ Ibid, p.277.

⁹⁰ Najee Emerson Muhammad, "The Transformational Leadership of Malcolm X", *The Initiative Anthology*, April 2004, p.6; Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.448; Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.p.21-22; Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.p.145-146.

⁹¹ Najee Emerson Muhammad, "The Transformational Leadership of Malcolm X", *The Initiative Anthology*, April 2004, p.6; Davis W. Houck, "'By any means necessary': Re-reading Malcolm X's Mecca conversion", *Communication Studies*, Vol. 44., No. 3-4, Fall 1993, p.p.285-286; August Meier and John Bracey, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993, p.p.1197-1199; John Locke, "Adapting the Autobiography: The Transformation of Malcolm X", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992, p.p.5-9; Thomas Patrick Doherty,

הנרטיב של הסרט, לא החל בהקרנת הסרט, אלא תחילתו דווקא סומנה ביחסי הציבור והשיווק עוד לפני הקרנת הסרט. כבר בתחילת שנות התשעים ידע ספייק לי כי הוא הולך לצלם את הסרט מלקולם איקס.⁹² הוא החליט לעצב עיצוב של הסמל X עבור כובעי בייסבול. סמל זה, כשהוא מוטבע על סמל אמריקאי בסיסי, כמו כובע בייסבול, הפך להיות חלק בלתי נפרד משדה יחסי הציבור והשיווק לסרט.⁹³ מערכת השיווק ויחסי הציבור לסרט היו חלק מהפיכתו של מלקולם איקס לאייקון מיתי. במאמרו המפורסם "Malcolm As Messiah" טען ההיסטוריון מנינג מרבל (Manning Marable), כי הבמאי ספייק לי עיצב את דמותו של מלקולם איקס כגיבור מיתי הירואי ולא כמנהיג פוליטי ממש. דמותו של איקס כמעט ולא ביצעה טעויות, ויצאה לדרך חדשה מבלי להעריך את מידת השגיאה בפעולותיה.⁹⁴ מרבל ציין כמה עובדות היסטוריות, סוציולוגיות, פוליטיות ואקוטיות, אשר הוצגו בצורה שיטחית בסרט. העובדה הראשונה הינה **הקטנת מעורבות ה-F.B.I**: בסרטו של ספייק לי (1992) נראה כי ה-F.B.I החל לפקח על הפעולות הפוליטיות של מלקולם לקראת החלק הכאוטי והסופי של מסעותיו, ומאבקו הפוליטיים. למעשה, ה-F.B.I התחיל את המעקב השיטתי אחרי מלקולם איקס יותר מעשר שנים קודם לכן, הרבה לפני שהוא נהיה דמות לאומית.⁹⁵ העובדה השנייה הינה **הקטנת ההיסטוריה של המאבק הלאומי האפריקאי-אמריקאי** – האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס וגם הסרט האפי של ספייק לי, הניחו שהחאגי' (עלייה לרגל) של מלקולם לעיר מֶכָה (Mecca) בשנת 1964 האירה את עיניו לאנושיות הבסיסית הטמונה באנשים, מעבר לגבולות של

"Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.p.29–48.

⁹² Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.21.

⁹³ Ibid, p.p.21–22.

⁹⁴ Manning Marable, *Beyond Black & White* (London, New York: Verso, 1995), p. 140.

⁹⁵ Manning Marable, *Beyond Black & White*, London, New York: Verso, 1995, p.139; Clayborne Carson, *Malcolm X: The F.B.I File*, New York: Arrol&Graf History, 1991, p.18; Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.445; Peter Goldman, *The Death and Life of Malcolm X*, 1973; Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1979, p.p.430–433.

העיתונאי לואיס לומקס (Louis E. Lomax) טען כי גם ה-C.I.A היה מעורב במות מלקולם איקס. ההיסטוריון מנינג מרבל מוסיף כי משטרת ניו יורק (NYPD) התנהגה באופן חשוד ביום הרצח של מלקולם איקס:

Louis E. Lomax, *To Kill A Black Man*, 1968; Los Angeles: Holloway House Publishing Co., 1987, p.252; Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p. 27.

גזע וכד'. באופן שכוה, התגלות זו, באמצעות האיסלאם האוניברסליסטי, השפיעה בצורה ניכרת על התנהגותו הפוליטית ותפיסתו חובקת העולם. אבל ניתוח כזה העניק מקום מרכזי למימד הדתי ולא לסוכנות "המסוכנת" יותר בדמות הקטגוריות של המאבק הגזעי והמעמדי. גם אלכס היילי וגם ספייק לי אֵיֵנו את ההיסטוריה הארוכה של מאבק לאומי אפריקאי-אמריקאי בארה"ב. הם העדיפו לראות את מלקולם כ"ריאקציה" - תגובה פנימית לגזענות הלבנה ודעות קדומות, מאשר תוצר של מאבק עשיר וארוך של מסורות מחאה.⁹⁶ בנוסף, היילי ולי - התעלמו מהקונטקסט של המלחמה הקרה.⁹⁷ העובדה השלישית הינה **יצירת דמותו של מלקולם איקס כ"משיח" המנוגד לשליחותו של קינג** - הסרט של ספייק לי הנגיד את הפילוסופיה, האסטרטגיה, והטקטיקה של מרטין לותר קינג ג'וניור ושל מלקולם איקס בדרכם להשגת חופש למען השחורים. דמותו של מרטין לותר קינג ג'וניור עוצבה בסרט ככזו אשר ביקשה לפייס את הדרישות השחורות בתוך המסגרת של זכויות היתר של הכוח הלבן. אך גישה שכזו התעלמה מהעובדה שמרטין לותר קינג ג'וניור התנגש ב-1968 עם הממשל של ג'ונסון (Johnson) על שאלת מלחמת ויאטנם, קידם את

"Poor People's March" נגד עוני ורעב בבירה (Washington DC) ודרש בנייה רדיקלית מחדש של כלכלת ארה"ב.⁹⁸ ההיסטוריון ג'רלד הורנה (Gerald Horne) טען שספייק לי ביקש להחליף את המיתולוגיה ההוליוודית של "המערב הישן" ("Old West") שהתרכזה במרטין לותר קינג ג'וניור ורוזה

⁹⁶ Manning Marable, *Beyond Black & White*, London, New York: Verso, 1995, p.p.139-140.

החוקרים אוגוסט מאייר (August Meier) וג'ון בראסי (John Bracey) רואים את עליית החאג' לעיר מֶכָה, כסוג של הכרה בלבנים שהמירו את דתם לאיסלאם ולא הסכמה כללית של מלקולם איקס עם שיתופם של הלבנים במאבק, כפי שהסרט הציע.

August Meier and John Bracey, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993, p.1198; Davis W. Houck, "'By any means necessary': Re-reading Malcolm X's Mecca Conversion", *Communication Studies*, Vol. 44., No. 3-4, Fall 1993, p.295.

⁹⁷ ג'רלד הורנה מתעכב ומראה את הקשר של המלחמה הקרה לצעד שבזכותו אימצה ארה"ב את תנועת זכויות האזרח:

What had happened was something that neither the King myth nor its alternative presented in *Malcolm X* confronts. How could the United States dare to posture as the paragon of human rights locked in Cold War Competition for "hearts and minds" with Moscow, when African Americans were treated like third-class citizens? Jim Crow had to go.

Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.442.

⁹⁸ Manning Marable, *Beyond Black & White*, London; New York: Verso, 1995, p.140.

פארקס (Rosa Parks) וה-S.N.C.C כשחקנים עיקריים.⁹⁹ הבעיה הפכה אקוטית, כאשר הסרט של ספייק לי ביקש להתנגד למרכזיות דמותו של קינג בדימוי התקשורתי על ידי יצירת מיתולוגיה שחורה משלו.¹⁰⁰ ג'רלד הורנה הראה ששתי המיתולוגיות נשענו בעצם על עובדות לא נכונות:

Neither the King nor the Malcolm myth is an outright falsification [...] However both neglect highly relevant and persuasive evidence because it does not necessarily comport with the contemporary lessons that one is to draw from these myths.¹⁰¹

ההתנגדות לנרטיב של קינג הגיעה גם מתוך קהילות השחורים בעיקר מהמעמד הנמוך השחור, שלא חווה את אותה ההתקדמות ולא מימש את אותה ההבטחה שעליהם התבססו נאומי קינג. מאידך, "ההתקדמות" המואצת של קינג בסולם החשיבות התקשורתי קיבלה נִיָּאוּת (visibility) בשיח הציבורי. ההיסטוריון ג'והן ווייט (John White) כותב על קרבתו של מלקולם איקס למעמד הנמוך השחור והרגשות המעורבים שחש כלפיו קינג:

⁹⁹ S.N.C.C – Student Non-Violent Coordinating Committee.

Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.440.

¹⁰⁰ אטאללה שאבאז (Attallah Shabazz), בתו של מלקולם איקס, ציינה במבוא לאוטוביוגרפיה של אביה, במהדורה שיצאה בשנת 1999, שחל שינוי במדיניות של ארה"ב כלפי הזיכרון של אביה. השינוי התבטא בהוצאת בול מיוחד לזכרו של מלקולם איקס כאחד מהמהפכנים המיוחדים שפעלו בארה"ב. הפער בין הזיכרון המונצח של מרטין לותר קינג ג'וניור, לבין ההיעדרות של מלקולם איקס (שהגיע עם סוף האלף השני בצורת בול) מסמן גם שאלה פוליטית. שאלה זו מתייחסת לצורה בה הממסד הלבן במשך השנים ניכס והדיר את הזכרונות של השניים.

Attallah Shabazz, "Foreword", *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.IX; Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.441; Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.25.

¹⁰¹ Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.441

Malcolm, it was generally conceded, had touched the sensitivities of urban blacks by exhorting them to reassert racial pride and to resist white oppression and denigration.¹⁰²

ההיסטוריון מנינג מרבל ציין שורה של עובדות פוליטיות, היסטוריות וסוציולוגיות נוספות, שלא הופיעו בסרט וגרמו לדה פוליטיזציה אקוטית, בדרך בה הוצג מלקולם איקס.¹⁰³ העובדות שהושמטו, לא היוו פרט משני בסרט, כי ספייק לי ואלכס היילי "ערכו" ו"כתבו" מחדש את דמותו הספרותית והקולנועית של מלקולם איקס לפי מישנתם הפוליטית, על מנת ליצור סוג של "משיח" מיתני.¹⁰⁴

¹⁰² John White, *Black Leadership in America: From Booker T. Washington to Jesse Jackson*, New York: Longman Group UK Limited, 1990, p.165.

אלכס היילי מתייחס באפילוג לאוטוביוגרפיה לקירבה של המעמד הנמוך השחור למשנת מלקולם איקס:

Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.425.

ההתנגדות לנרטיב, שניכס והעמיד במרכז את דמותו קינג, הגיעה גם מגורמים שונים בתוך תנועת לזכויות האזרח למשל אי.די.ניקסון (E. D. Nixon). ממנהיגי התנועה שהתפטר מהתנועה בשל הקרדיט המוגזם שקיבל קינג על חשבון הפעולות שלו.

Tom C. Leonard, Director, *E.D. Nixon: The Forgotten Hero*, with E.D. Nixon, Office of Information Technology–Media Production Group, 1982.

¹⁰³ Manning Marable, *Beyond Black & White*, London; New York: Verso, 1995, p.p.137–141.

¹⁰⁴ מבקרים מדיספלינות מחקריות שונות, מצאו כי הסרט של ספייק לי כונן את מלקולם איקס מחדש והעמיד אותו "מחוץ" להיסטוריה. הנה כמה דוגמאות לכך:

1. ההיסטוריון ג'רלד הורנה טוען כי בסרט נעדרו הפגישות של מלקולם איקס עם מנהיגים אפריקאים. בנוסף, הוא ציין שורה של מנהיגים שחורים מרכזיים שבקרו את הסרט, כמו למשל סטוקלי קרמיקל (Stokely Carmichael), שהיה בשנות השישים ממנהיגי ה-"S.N.C.C." (Student Nonviolent Coordinating Committee). בשנת 1968 אף היה לאחד ממייסדי ה-"Black Panther Party". סטוקלי קרמיקל טען בתגובה לסרט של ספייק לי, כי לא נרשמו הפגישות של מלקולם איקס עם מנהיגי העולם ובמיוחד על אדמת אפריקה.

Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.445; August Meier and John Bracey, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993, p.1198; Stokely Carmichael, *Los Angeles Times*, 01.01.1993; Maulana Karenga, *New York Amsterdam News*, 26.12.1992.

2. מייקל אריק דייסון טען שעלינו לבדוק בביקורתיות את "הזיכרון ההיסטורי" ולבדוק את הדרך בה הוא התהווה. דמותו של מלקולם איקס התקבעה בזכרון ההיסטורי של הדורות האחרונים כמהפכנית. וככזו ששמה לה כמטרה עליונה להילחם בעליונות הלבנה, ולדאוג לאחדות שחורה. בסוף חייו, מלקולם איקס הציג אנושיות חסרת גבולות ומודעות מוסרית. איכויות אלו לא קיבלו את המקום בהתייחסות של מבקריו ומעריציו. הוא התנגד לטענה, כי השינויים שחלו לקראת סוף חיי מלקולם איקס היו קוסמיים ונבעו מהתשישות ומצב הפרנויה שלו.

3. ניתוח נרטיבי על בסיס שלוש הסתירות

אחת ההבחנות החשובות שהניבה הנרטולוגיה היא כי הנרטיב עצמו הוא מבנה עומק, ולחלוטין בלתי תלוי במדיום שלו. במילים אחרות נרטיב הוא ביסודו סוג של ארגון טקסט, והארגון הזה, צריך להתממש: במילים כתובות, כמו בסיפורים וברומאנים; במילים מדוברות המשולבות בתנועות שחקנים המחקים דמויות על רקע תפאורות המחקות מקומות, כמו במחזות ובסרטים.¹⁰⁵

שלוש הסתירות יידונו בפרק זה על בסיס הניתוח הנרטיבי.¹⁰⁶ ישנה משמעות עמוקה לדרך תיאור עריכת (רצף) האירועים בסרט. אילן אבישר כתב על מיקום העריכה בשדה הקולנועי כי:

Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.p.27–29.

4. העיתונאי והעורך לשעבר של Newsweek פטר גולדמן (שלא התייחס ישירות לסרט ציין פרשה מעניינת, שלא קיבלה ביטוי ראוי בסרט, שבה נטען כי רק אחד מהנאשמים במשפט בהתנקשות בחיי מלקולם איקס הוא האשם (Hayer Talmadge). השניים האחרים (Thomas 15X Johnson, Norman 3X Butler) שישבו בבית כלא, לטענתו, היו חפים מפשע והוא הסתמך גם על עדות מחודשת של הנאשם השלישי (Hayer Talmadge) וגם על מאבק ציבורי שהופעל בסוף שנות השבעים למען חידוש המשפט של השניים:

Three of the five accomplices in Malcolm X's assassination in 1965 are still free, while a fourth is serving a short sentence for an unrelated offence. Meanwhile, despite the efforts of William Kunstler and others, two men who are probably innocent remain in prison.

Peter Goldman, "back cover", *The Death and Life of Malcolm X*, 1973; Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1979.

4. החוקרים אוגוסט מאייר (August Meier) וג'ון בראסי (John Bracey) טענו שספייק לי החליש את הקשר בין משפחת מלקולם איקס, לבין תנועת "אומת-האיסלאם". וילפרד (Wilferd) ליטל, שגייס את מלקולם איקס לתוך התנועה הפך לדמות בידיונית בסרט. בנוסף, מייקל אריק דייסון טען כי ספייק לי ניקה מאשמה את מנהיגה המנוח של התנועה, אליז'ה מוחמד ואת אחד ממנהיגיה הנוכחיים לואיס פארהאן (Louis Farrakhan) מאשמה, למרות ששניהם הלהיטו את הרוחות בתקופה שקדמה להירצחו.

August Meier and John Bracey, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993, p.p.1197–1198; Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.p.137–142; Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.27.

¹⁰⁵ סימור צ'טמן, "מה שרומן יכול לעשות וסרט לא (ולהפך)", *תקשורת כתובת: יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים (מקראה, כרך ב')*, עורכות: תמר ליבס ומירי טלמון, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמודים 88–89.

¹⁰⁶ שלוש הסתירות כאמור הן:

- ✓ **סתירה א'** – הפתיחה והסיום של הסרט
- ✓ **סתירה ב'** – האיכונוגרפיה של מלקולם כפושע
- ✓ **סתירה ג'** – דמותו של מלקולם איקס כ"משיח"

אחד התפקידים החשובים של במאי הסרט הוא לתרגם את התסריט הכתוב לשפת קולנוע. התסריט המקורי מציין התרחשויות, רקע, דיאלוג, תכונות ומצבי נפש של הדמויות. הבמאי הוא המחליט כיצד להעביר כל אלה מן הכתב אל המסך ולצורך זה הוא מכין תסריט צילומים (shooting script) ובו פירוט מדוקדק של כל שוט מבחינת הזוויות ותנועת המצלמה וכן שרטוט גרפי של תוכנו החזותי. אולם השוט אינו יחידה עצמאית, אלא חלק מרצף, וברוב המקרים משמעותו המלאה נובעת מזיקתו לשוטים אחרים ברצף.¹⁰⁷

חוקרת הקולנוע הלגה קלר טענה כי העריכה היא הרבה יותר מצירוף תצלום (shot) לתצלום :

באמצעות העריכה נוצר קשר תקשורתי בין הקולנוען ובין הקהל הצופים, שבאמצעותו היוצר בקולנוע יכול לכוון את תהליכי החשיבה של הצופה ואת תגובותיו הרגשיות.¹⁰⁸

העריכה הקולנועית וייצור הנרטיב אינם כלים אשר נמצאים באופן מצומצם בידי הבמאי, כפי שנטען מדברי אילן אבישר. העריכה הקולנועית בפרט וייצור הנרטיב בכלל לא יכולים לתפקד ככלים בלעדיים ליצירת קשר בין הקולנוען לקהל הצופים, משום שהם חלק בלתי נפרד להבניית נרטיב היסטורי, חברתי ופוליטי. הסוציולוג אמיל דורקהיים (Emile Durkheim) טען כי עלינו לחקור את ה"עובדות החברתיות" (social facts), מונח שהוא איבחן ופיתח, על מנת לתאר תופעות שיש להם קיום בחברה בלבד, ואינן קיימות אצל כל אדם בנפרד :

What constitute social facts are the beliefs, tendencies and practices of the group taken collectively.¹⁰⁹

¹⁰⁷ אילן אבישר, אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבצע הקולנועי, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995, עמ' 40.

¹⁰⁸ הלגה קלר, "לדעת לצפות": עיון בתכנים ובדרכי הבעה בקולנוע ובטלוויזיה, ירושלים: הוצאת הספרים מעלות ומשרד החינוך והתרבות והספורט, 1995, עמ' 16.

¹⁰⁹ Emile Durkheim, *The Rules of Sociological Method: and Selected Texts on Sociology and its Method*, Translated by W.D. Halls, Ed.: Steven Lukes, New York: The Free Press, 1982, p.54.

הסרט והאופן בה הוא ערוך יוצרים סוג של נרטיב, שעל פיו ניתן להבין משמעויות חברתיות, שהם מעבר להתכוונות יוצריו. ההיסטוריון שלמה זנד שילב את המחשבה הסוציולוגית בתוך המחקר הקולנועי-ההיסטורי וטען כי:

הסרט הוא ראשית כל עדות, מסמך הנטוע בזמן. אך אין הוא "משקף" תקופה ותו לא. לפני הכל הוא מבטא את הדעות ואת אופן הראייה של סוכני תרבות המייצרים קולנוע. חשיבותו כתעודה היסטורית מוקנית לו בהיותו תוצר מובהק של קולקטיבים מקצועיים, ולא של יוצרים בודדים, וקרוב לודאי שהצריכה ההמונית שלו, כלומר ה"הקשבה" המיוחדת אליו, גורמת שיהיה למתעד ומעצב חשוב של האידיאולוגיות ההגמוניות".¹¹⁰

מצד אחד, שלמה זנד הראה את הערך ההיסטורי של סרטי הקולנוע, שכן הם מצויים בו זמנית בתוך ומחוץ למערכת הייצור התעשייתית. מצד שני, הוא ציין את המיגבלות התקופתיות למחשבה הסוציו-היסטורית:

ברם נטייתם של אחדים מחוקרי התרבות לעשות קיצורי דרך ולראות בסרטים את ה"צייטגייסט" ההיסטורי, בלא מודעות למעמדם של בעלי אמצעי הייצור הקולנועי ולמיקומם הסוציו-תרבותי של יצרניו בפועל, נטייה זו הוסיפה לעורר הסתייגות בענף ההיסטוריוגרפי המקצועי. ההיסטוריונים הביקורתיים, בהיותם אמונים בהטלת ספק בכל מסמך, וערים לכך שכמעט כל תעודה היסטורית היא תוצר של אליטות ומסגרות תרבותיות ולא של המונים אילמים, העדיפו לפקפק בתובנות ה"אנתרופולוגיות" וה"פסיכואנליטיות" הגורפות שחוקרי קולנוע מסוימים הפיקו בקלילות כה רבה מכל טקסט קולנועי.¹¹¹

שלמה זנד קבע כי, הקולנוע נוכס על ידי המחקר של היסטוריונים אחרים שהוסיפו לראות בו שדה מחקר בעייתי, אמנם, אך הכרחי.¹¹² הוא ציין את חשיבותו הקרבה דווקא משום שהמאה העשרים הייתה מאה של עדויות חזותיות

¹¹⁰ שלמה זנד, *הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2002, עמ' 19.

¹¹¹ שם, עמ' 19.

¹¹² שם, עמ' 20.

שהלכו והצטברו עם הזמן והמרכזיות של אירועיה נקבעה, לעיתים, דווקא בשל נוכחות המסרטה בהם.¹¹³

3.1 דיון נרטיבי בסתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט

הניתוח הנרטיבי של סתירה I מתחלק לשני חלקים. הניתוח הראשון יבדוק את הפתיחה של הסרט של ספייק לי על דמותו של מלקולם איקס, ויטען כי היא אישרה את הלאומיות השחורה דרך סמל אפריקאי-אמריקאי (African-American). הניתוח השני יבדוק את הלאומיות והגיאופוליטיקה בסיום הסרט הנ"ל, והוא יגרוס כי סיומו של הסרט ניסה לעבור משאלה של "ייצוג" להנכחה של "כוליות", אך בו בזמן שהשחקנים הראשיים בשדה הקולנועי יתנגדו לרדיקליזציה של הקול שלהם.

3.1.1 דיון נרטיבי בפתיחה של הסרט: אשרור הלאומיות השחורה דרך סמל

אפריקאי-אמריקאי

אגדיר את פתיחת הסרט, על חייו של מלקולם איקס, בבימוי ספייק לי (1992), כמכלול הסיקוונסים (sequences) שהתרחשו ב-36:2 דקות הראשונות לסרט. בנוסף, אטען שבפתיחה זו יש שלושה אלמנטים תרבותיים קולנועיים מרכזיים, שלא היו כלולים בפתיחת האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס משנת 1965. ראשית, **הסימבול** – בפתיחת הסרט יכולנו לראות תהליך אשר בו דגל ארה"ב המקורי עלה בלהבות והפך להיות סמל ה-X (עם עם כל צבעי הדגל האמריקאי ברקע). מלקולם ליטל (Malcolm Little), שינה את שמו למלקולם איקס (Malcolm X) כחלק מתנאי כניסתו לתנועת "אומת-האיסלאם" ומחויבותו הטוטאלית לכללים שיצר מנהיגה אליז'ה מוחמד.¹¹⁴ ישנן ארבע משמעויות לשם המשפחה החדש של איקס:

¹¹³ שם, עמ' 20.

¹¹⁴ מלקולם איקס מספר באוטוביוגרפיה לאלכס היילי על רגע קבלת שם המשפחה. הוא מציג שתי משמעויות לשם "X", האחת נובעת מתוך הצטרפותו לתנועת "אומת-האיסלאם" והשנייה נובעת מתוך הדינמיקה בין התחנות השונות של חייו:

My application had of course, been made and during this time I received from Chicago my "X." The Muslim's "X" symbolized the true African family name that he never know. For me, my "X" replaced the white slavemaster name of "Little" which some blue-eyed devil named little had imposed upon my paternal forebears.

Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.203; Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.36.

1. ציון הזהות/דת/היסטוריה החדשה שהוא קיבל מאליז'ה מוחמד כחלק מהאמונה של תנועת " אומת-האיסלאם " (The Nation of Islam).
2. ציון החלק הלא ניתן להשגה בזהות האדם השחור בארה"ב. חלק זה הוא החלק של התרבות, הזהות, ההיסטוריה השחורה שנמחקה והפכה להיות שם המשפחה של בעל העבדים-הלבן.
3. הצבעה על סמל אפריקאי עתיק, שחוזר לקדמת הבמה, כסמל תנועת "אומת-האיסלאם" ומחאתה. רוברט פאריס טומפסון (Robert Farris Thompson) וג'וזף קורנט (Joseph Cornet) מוצאים כי הסמל בעל ארבע הפינות (שעליו מבוסס האיקס) הוא סמל עתיק בתרבות רבת המסורת של קונגו. היהלום (המכיל את האיקס), סימל את בית הקברות, המעבר המחזורי מממצב חיים למצב מוות ואת ארבע רגעי השמש (שקיעה, צהריים, זריחה, חצות).
4. תחזוקה ושימור כוח קסם, כסמל אלפאביתי, עם מספר רב של מסומנים.¹¹⁵

שנית, **הקול** – בתחילת הסרט שמענו את הברכה מהקוראן המברכת את אלה ואת נביאו מוחמד. אחר כך מוזכרים המייסד פארד (W. D. Fard), ומנהיג

115

That ancient surrogate for the sosmogram, the crossroads. Also functioned as a powerful symbol in Afro-American folklore. This was where one went, as in Central Africa, to get in touch with one's ancestors. This was where one went to ask favors of the cosmos.

Robert Farris Thompson and Joseph Cornet, *The Four Moments of the Sun*, Washington: National Gallery of Art, 1981, p.p.18–27.

פאריס וקורנט מחברים בין הבקשה להצלחה מהקוסמוס והסמל של צומת הדרכים (המסמלת את האיקס). אדם שחור עומד בצומת דרכים ומשתחוה ומוכן להחליף למשל את הגיטרה שלו עם הרוחות על מנת שיוכלו להגדיל ולאשר את כישרונם. מאוחר יותר מצאו הדימויים הללו של דרך, השתחוות ובקשה מעולם ספריטואלי את דרכם אל הנצרות. פרנק סמסון (Frank L. Samson) מציין שאמנות הקונג'ור (Conjure) האפריקאית המופיעה מחדש בתרבות האפריקאית-אמריקאית מציינת יכולת קוסמית לשנות את המציאות. מושג זה של מעבר (הכוללת תגלית דתית קסומה), מתחבר הן לצורה הלקוחה מהתודעה האפריקאית של האיקס, כפי שהראיתי בספר של פאריס וקורנט וגם קשורה לתוכן של התרבות האפריקאית של הקונג'ור המכילה את הסמל איקס על מנת לייצר טרנספורמציה במציאות.

A magical means of transforming reality. Here the term "Magic" is best understood as one system [...] for mapping and managing the world in the form of signs.

Frank. L. Samson, "I'll Conjure Me a World: Biblical imagery and figures in the work of Saul Stacey Williams", *Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. III, Spring, 2003, p.1.

תנועת "אומת-האיסלאם" אליזיה מוחמד. הזכרת שני מנהיגי התנועה, מצביעה על כך שמדובר בנאום שנערך לפני מרץ 1964 (תאריך פרישת מלקולם איקס מהתנועה). לאחר מכן ישנה ברכת "אמן" וברכה איסלאמית – "אסאלם עליכום". לאחר הצגת הברכות, נשמע סוג של כרוז "המחמם" את הקהל, לפני שהמיקרופון עובר למלקולם איקס. רק אחרי מחיאות כפיים, אנו שומעים את מלקולם איקס נואם. הנאום ביטא את התחושה שהגיעה לשיאה לקראת תחילת שנות השישים שהמשרט בארה"ב אינו דמוקרטי, אלא משטר הבנוי על צביעות ומוסר כפול, משום שהוא לא כלל זכויות אזרח שיוויוניות לאוכלוסיה השחורה. שלישית, הוידאו – בפתיחה של הסרט על מלקולם איקס יכולנו לראות את רודני קינג מוכה על ידי שוטרי משטרת לוס אנג'לס – אירוע זה התרחש ב-03 מרץ, שנת 1991. ב-29 באפריל 1992, בעקבות זיכוי השוטרים שהיכו את קינג, פרצו מהומות קשות בלוס אנג'לס. הסרט על דמותו של מלקולם איקס עלה על האקרנים ב-18 בנובמבר 1992. החוקר לו קנון (Lou Cannon) ציין שהדבר האחרון שראשי העיר לוס אנג'לס ציפו בתחילת שנות התשעים היה שהעיר תהפוך לסצינה של מהומות הגזע, מן הרצחניות ביותר, מאז מלחמת האזרחים.¹¹⁶ מייקל אריק דייסון (Michael Eric Dyson) טוען כי התנאים שעוררו את המרד החברתי יישארו נטועים בקרב הקהילות העניות בארה"ב.¹¹⁷ בעשור האחרון אמני ההיפ-הופ היו האתנוגרפים הלא רשמיים של הצעירים ותרבותם, ואלו תירגמו את הכאב הלא מדובר של המסות השחורות לכעס מדובר.¹¹⁸ זעם זה הזהיר אותנו מכוח ההשמדה של הגטו של העניים השחורים.¹¹⁹

היעדרות דמותו של מלקולם איקס מפתיחת הסרט מקבלת שתי משמעויות עיקריות. ראשית באופן הדנוטטיבי (denotational), היא השפיעה באופן ישיר וציינה את הקשר החדש בין ההתרחשות של שנות התשעים (היעדר מנהיג) לבין המרחב האפריקאי-אמריקאי (תשוקה למנהיג). שנית, היעדרות דמותו של מלקולם איקס צויינה על ידי דימוי קונוטטיבי (connotational) כסוג של משמעות נלווית לסימבול איקס (כסימבול אפריקאי) שהותוותה אחרי השריפה שהתפשטה בדגל ארה"ב.¹²⁰ במילים אחרות, יכולנו לראות שילוב של

¹¹⁶ Lou Cannon, *Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD*, New-Book: Random House, 1999, p.3; Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995. p.56.

¹¹⁷ Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.163.

¹¹⁸ Ibid, p.163.

¹¹⁹ Ibid, p.163.

¹²⁰ בתחילת הסרט על דמותו של מלקולם איקס, דגל ארה"ב עלה בלהבות והפך להיות כחלק מהאות איקס, כחלק עיקרי בזהותו של מלקולם איקס.

לאומיות/דת אפריקאית/אסייתית בדמות סמלו/דגלו של איקס שהפכו להיות מרכזיים. השילוב הזה בא כריאקציה ללאומיות הלבנה האמריקאית (אשר סומנה על ידי הדגל), תוך כדי מהפכה אלימה (בדמות להבות). ההשתלטות של הזהות האפריקאית-אמריקאית על דגל אמריקה רמזה על מגמה אתנוצנטרית של אפרוצנטריות.

אחת מתרומותיו העיקריות של מלקולם איקס לשיח זכויות האזרח הייתה העלאת המודעות לנושא הזהות האפריקאית-אמריקאית בפרט ושיח זכויות האדם בכלל.¹²¹ בתאריך ה-28.06.1964 מלקולם איקס הקים ארגון להידוק הקשרים בין השחורים בארה"ב לבין השחורים באפריקה (O.A.AU-Organization of Afro-American Unity) – באמצעותו הוא ביקש לאחד את כל האנשים ממוצא אפריקאי, להעניק הגנה עצמית נגד דיכוי, עצמאות שלמה לאדם השחור, ללמוד היסטוריה אפריקאית-אמריקאית ועוד.¹²² הוא היה אחד הראשונים בשיח הציבורי האמריקאי שהדגיש את החשיבות של מטבע הלשון "אפריקאי-אמריקאי" (African-American).

ארה"ב חשה מאויימת מהיווצרות הקשר הגיאופוליטי בין השחורים לבין יבשת אפריקה. מלקולם איקס הצטרף לתנועת "אומת-האיסלאם", ששמה לה דגש על החיבור הגיאופוליטי, הדתי, התרבותי והפוליטי בין האוכלוסיות המדוכאות באפריקה ואסיה לבין הדיכוי שחורים בארה"ב. הגילוי הדתי שהוביל להצטרפותו לתנועה התרחש בכלא. הכריזמה והמחויבות של מלקולם איקס לתנועה הדתית המתעוררת מצד אחד והשמרנות והפחד מכל תנועה שחורה שתפנה לחיבור בין אפריקה לארה"ב מצד שני – הפך אותו לאיום. ה-F.B.I. עקב אחריו, מיד לאחר שהוא השתחרר מהכלא (7.8.1952) ועד יום מותו בפברואר 1965.¹²³ ההיסטוריון קליבורן קארסון (Clayborne Carson) מצא

¹²¹ John White, *Black Leadership in America: From Booker T. Washington to Jesse Jackson*, New York: Longman Group UK Limited, 1990, p.157.

122

In June 1964 Malcolm X announced the formation of Organization of Afro-American Unity (OAAU) which with distinct overtones of Garvey's Universal Negro Improvement Association declared itself:

Dedicated to the unification of all people of African descent in this hemisphere and to the utilization of that unity to bring into being the organizational structure that will project the black people's contribution to the world.

John White, *Black Leadership in America: From Booker T. Washington to Jesse Jackson*, New York: Longman Group UK Limited, 1990, p.p.156-157

¹²³ Clayborne Carson, *Malcolm X: The F.B.I File*, New York: Arrol&Graf History, 1991, p.18.

עדות זכרון של ה-F.B.I (memorandum) שהעידה על עוצמת האיום שדמותו של מלקולם איקס יצרה כשלוש שנים אחרי מותו:

For maximum effectiveness of the counterintelligence Program, and to prevent wasted effort, long-range goals are being set.

1. Prevent the coalition of militant Black Nationalist groups. In unity there is strength; a truism that is no less for all its triteness. An effective coalition of Black Nationalist groups might be the first step toward a real "Mau" in America, the beginning of a true black revolution.
2. Prevent the rise of a "messiah" who could unify, and electrify the militant Black Nationalist movement. Malcolm X might have been such a 'messiah'; he is the martyr of the movement today.¹²⁴

ההפנייה של מלקולם איקס אל בעית השחורים בארה"ב, כאל בעיה עולמית של דיכוי, יצרה בפתחה של הסרט, חיבור גיאופוליטי מרומז, לא רק לעבר, אלא גם להווה ולעתיד האמריקאי. שכן, בשנות התשעים ארה"ב השליטה סדר עולמי חדש ואף התערבה בסכסוכים עולמיים, כמו מלחמת עיראק הראשונה שהחלה ב-1991, והמשיכה לדחות את הקמתה של רשת חברתית סוציאלית לאוכלוסיות המוחלשות בקירבה. ניתן לראות במלקולם איקס את התפרצות המודחק האמריקאי האולטימטיבי של שנות התשעים, הן בהיותו שחור ובו בזמן איסלאמי.

מלקולם איקס ראה את עצמו כנציג של האיסלאם הרדיקלי, בתחילה דרכו, בצורת תנועת "אומת-האיסלאם" ואחר כך כנציג האיסלאם האורתודוכסי. הוא המשיך את החיבור הגיאופוליטי, שאת יסודותיו הניח מרקוס גארבי שביקש לחבור לתהליך הדה-קולוניזציה וליצור אחווה פאן-אפריקאית/אסייתית על בסיס גזעים ולאומים שזכויותיהם דוכאו. החיבור של

¹²⁴ העדות נכתבה בתאריך ה-04.03.1968.

איקס עם העולם השלישי, ביסס את עצמו על קטגוריה גזעית משותפת ודרישה עולמית לזכויות אדם ולשינוי התפיסה של עליונות לבנה

(White supremacy). הביקורת של איקס על הממסד מתפרסת בכמה צירים:

- ✓ ביקורת אפיסטימולוגית על האירופוצנטריות של האתוס האמריקאי והצבעה על מקורותיו: העבדות, הקולוניאליזם והאימפריאליזם
- ✓ ביקורת אונטולוגית-היסטורית, שהצביעה על הגבולות הצרים של משטר הדמוקרטי הליברלי
- ✓ ביקורת סוציולוגית ותרבותית, על היעדר ייצוג היסטורי/תרבותי של המוכפפים

בפתיחה של הסרט על מלקולם איקס ראינו את רודני קינג שהוכה על ידי שוטרים לבנים. סצינה זו הצביעה על הגזענות הלבנה. בנוסף, סצינה זו חיברה בין תורתו, בשורתו ופועלו של מלקולם איקס משנות השישים להבנת המציאות האמריקאית של שנות התשעים. הראייה של מלקולם איקס – כי בעיית הגזענות לא תעבור מן העולם, כל עוד קיימת מציאות גזעית, שבה ישנה עליונות לבנה, הפכה לאייקון קולנועי אצל ספייק לי. מאוחר יותר, היא זו גם שעמדה בין השאר כאחד מההסברים למהומות בקליפורניה, לאחר שהמכים זוכו בבית המשפט. המהומות ביטאו רחש פוסטקולוניאלי, וזאת משום שהשחורים לא יכלו לראות את עצמם בתוך מערכת הצדק "הלבן". המרד המקומי בקליפורניה לא התפרץ לשאר הערים הגדולות, והצביע על הלאומיות השחורה שהתארגנה מחדש. כמו כן, הוא הִבְנָה מחדש את המרחב העירוני שבו פעלה אותה הלאומיות.

בפתיחת הסרט יכולנו לראות את הסובייקט השחור אשר הוכה ובוזה מצד אחד ומצד שני נעמדה מולנו הקריאה/אינטרפלציה של מלקולם איקס לעמידה איתנה אל מול הלאומיות הלבנה.¹²⁵ היעדרות דמותו של מלקולם איקס והסובייקט השחור המושפל יצרו תחושה של כפולה של דיכוי. כך נוצר לנו קול היסטורי לא רציף ומקוטע שהתקשה לייצר לאומיות גברית שחורה איתנה.

הפתיחה של הסרט כוננה זהות לאומית אפריקאית-אמריקאית, אשר רמזה על יבשת אפריקה, אך לא הנכיחה אותה על המסך. הפתיחה דרשה באמצעות הנאום מאבק שחור על זכויות, ואף הנכיחה (וידאו) את משטרת לוס אנג'לס כשהיא מכה את רודני קינג. אך באותו זמן היא גם העלימה את דמותו של מלקולם איקס ויצרה **סמל אפריקאי-אמריקאי חדש**. סמל זה יצר חיבור בין מסריו של איקס לדרישה לזכויות האזרח לבין מצב השחורים בארה"ב הכלואים בתוך הגטאות השחורים במרכזי הערים. ציר הזמן של דרישה זו, היה קשור

¹²⁵ אינטרפלציה – סוג של קריאה חיצונית שמבנה אותנו כסובייקטים ממושמעים במרחב. למשל שוטר שקורא לאזרח לעצור. והאזרח מכיר בסמכות של השוטר והוא עוצר.

לעבר ולהווה ואולי גם ניסה להבנות פלטפורמה למאבק עתידי. אך המבט לא חרג מתוך המרחב הגיאופוליטי של ארה"ב.

3.1.2 דיון נרטיבי בסיום של הסרט: מ"ייצוג" ל"כוליות"

בסוף הסרט נוספו אלמנטים חדשים שלא היו קיימים באוטוביוגרפיה של מלקולם איקס:

1. **קטעי וידאו** – נשזרו צילומי וידאו שונים:
 - ✓ צילום דוקומנטרי של גופת מלקולם איקס אחרי הרצחו
 - ✓ מורה בהארלם שציין את יום הירצחו
 - ✓ קטעי וידאו של ילדים שחורים שרקדו בשכונת סווטו (Soweto) ביוהנסבורג (Johannesburg) בדרום אפריקה
 - ✓ נאום נשיא דרום אפריקה נלסון מנדלה (Nelson Mandela) אשר קרא את הדרישה הכלל-עולמית לזכויות אדם שנכתבה על ידי מלקולם איקס, ללא המשפט האחרון והרדיקלי, אשר בוטא על ידי מלקולם עצמו – "By any means necessary"¹²⁶
 - ✓ תמונות של מגה-סלבריטאים (משנות התשעים) שהופיעו לאחר הכתוביות – אלו היו קשורים לעולם הבידור האמריקאי כגון: המוזיקאית טרייסי צ'פמן (Tracy Chapman); היוצר והשחקן ביל קוסבי (Bill Cosby) ועוד
2. **קינה (Eulogy)** – בסיום הסרט הביא ספייק לי את הקינה שכתב וקרא השחקן אוסי דיוויס (Ossie Davis). קינה זו נכתבה מיד אחרי הירצחו של מלקולם איקס, והיא צורפה לאוטוביוגרפיה רק במהדורות שהופיעו בשנים האחרונות
3. **תמונות סטילס**:
 - חייו של מלקולם איקס – תמונות מזמנים שונים מחייו של מלקולם איקס:

¹²⁶ ספייק לי ציין שנלסון מנדלה לא הסכים לומר את השורה הזו בסוף הסרט, משום שהוא היה כבר נשיא דרום אפריקה והוא לא רצה להצטייר כרדיקל. וככזה אשר קורא לפעולה אלימה כנגד העליונות הלבנה העולמית.

- ✓ תחילת דרכו האולטרא דתית – פוליטית בקרב " אומת- האיסלאם" – אחת התמונות הנכללת בתקופה זו שייכת לדמותו של הספורטאי מוחמד עלי (Muhammad Ali)¹²⁷
- ✓ פעילותו החברתית העצמאית – זו כללה הקמת שני הארגונים : הארגון לאחדות אפרו-אמריקנית והמסגד המוסלמי
- ✓ פעילתו הגלובלית-חברתית – מסעותיו לאפריקה ומצרים תמונות ממאבק תנועה לזכויות האזרח :

✓ תמונות של מנהיגים שונים ממאבק לזכויות האזרח בשנות השישים, כגון : מרטין לותר קינג ג'וניור – מנהיג תנועת זכויות האזרח

✓ "כוח שחור" (Black Power) – המאבק של הפנתרים השחורים (Black Panther) כחלק מהמאבק ל"כוח שחור" בשנות השבעים. פעילים מרכזיים במאבק כמו אנג'לה דייוויס (Angela Davis)

✓ תמונות של שוטרים – ספייק לי קיבץ תמונות של שוטרים מהמאבק של תנועת שיוויון זכויות האזרח. ביניהן הייתה תמונתו של יוג'ין "השור" קונור (Theophilus Eugene "Bull" Connor) שעבר תפקידים שונים במשטרת אלבמה והממשל הדרומי

✓ תמונות של קורבנות אלימות משטרתית – המפגינים שהיו קורבן לאלימות הממסדית, כחלק מפזיור הפגנות בשנות השישים

✓ תמונות של ספורטאים שחורים מובילים – ספורטאים שחורים מובילים מתקופות שונות כגון : ג'קי רובינסון (Jackie Robinson); ג'ו לואיס (Joe Louis) ועוד

כאמור, סיום הסרט הביא כמה מרכיבים קולנועיים חדשים, שלא היו מבוססים של האוטוביוגרפיה. הבאת המסמך הדוקומנטרי של נשיאת גופתו של מלקולם מתוך האולם בו הוא נרצח, יצרה אפקט של חדשות.¹²⁸ האפקט הזה

¹²⁷ מוחמד עלי, כמו מלקולם איקס, שינה/קיבל את שמו, בעקבות תנועת "אומת-האיסלאם". שמו הקודם היה קסיוס מרסלוס קליי ג'וניור (Cassius Marcellus Clay Jr.).
¹²⁸ החוקר תומאס דוהרטי מצייין כי ברגעים האחרונים של הסרט ספייק לי מוטט את ההבחנות בין דרמה ודוקומנטרי:

הנכיח את דמותו של מלקולם כאילו הוא נהרג בזמן אמת ובכך "הביא" באופן אנאכרוניסטי את דמותו "העלילתית" להווה. כאן הקולנוע ניכס את שיטות העבודה של הטלוויזיה. שכן, שימור אשליית הבו-זמניות הוא שאיפתם הפעילה של מפיקים ושל גופי שידור טלוויזיוניים. מיידיות (immediacy), ו"איכות השידור החי" (liveness) הם ערכים אסתטיים (המשלבים גם את "אפקט התצלום" של הסרט התייעודי), אך גם עקרונות יסוד המשמשים כמנגנונים אידיאולוגיים.¹²⁹

ייצור זכרון של מלקולם איקס הוא לא רק עמידה מול הזיכרון הלאומי ההגמוני הלבן, אלא גם ניסיון להעמיד היסטוריה קולנועית אחרת, שהינה מעמדית וגיזעית-בדלנית מצד אחד וגלובלית מצד שני. היסטוריה זו נדחקה לשולי התודעה הציבורית, בעקבות הניכוס של מאבק לותר קינג, במחוזות הזיכרון ההגמוניים. הופעתו הקצרה של מרטין לותר קינג ג'וניור בדברי הספד אחרי רציחת מלקולם, הדגישה את היעלמות הנרטיב שהוא ייצג. ספייק לי דחק את דמותו של קינג לשולי ההיסטוריה השחורה. הוא עשה זאת כדי לייצר התנגדות איתנה לניכוס והאדרה של פועלו של קינג במחוזות הזיכרון ההגמוניים. חשוב להזכיר כי הסרט הסתיים באמירה המפורשת של מלקולם שהמאבק הלאומי השחור חייב לבוא ב"כל האמצעים הנחוצים". זהו בדיוק המסר ממנו התנער מרטין לותר קינג ג'וניור בכל חייו.

הלאומיות השחורה שייצר ספייק לי בסוף הסרט הינה לאומיות דיאלקטית. מצד אחד, היא נשענה על שיח זכויות אדם וגולמה על ידי נלסון מנדלה שהופיע בסוף הסרט. ומצד אחר, הופיעה דמותו של מלקולם איקס ודרשה את מימוש זכויות האדם 'בכל האמצעים נחוצים' –

"By Any Means Necessary" הדרישה סיימה את הנאום של נלסון מנדלה.

היא ביטאה את החזון של פרנץ פאנון (Frantz Fanon) בספרו :

In the last moments of *Malcolm X*, Lee collapses distinctions between drama and documentary by unspooling archival footage of the man just dramatized in fiction.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.46.

נל אירוין פינטר טוענת כי הסרט אינו סרט דוקומנטרי, אבל משתמש באיצטלה של סרט שכזה:

This movie is not a documentary, but it wraps itself in manufactured images of documentary.

Nell Irvin Painter, "Malcolm X across the Genres", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.434.

¹²⁹ יוסטין גריפסרוד, "טלוויזיה, שידור, שטף: דימויי מפתח בתאוריה של הטלוויזיה", *תקשורת כתרבות: יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים (מקראה, כרך ב')*. עורכות: תמר ליבס ומירי טלמון, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמ' 134.

של האדון.¹³⁰ *The Wretched of the Earth*. פאנון קרא למדוכאים להילחם בכלים האלימים

הקושי בייצור קול היסטורי אחיד המשיך כאן את הקושי שפגשנו בתחילת הסרט. כאמור, בתחילת הסרט שמענו את קולו של מלקולם איקס, אך ראינו את הסובייקט השחור כשהוא מוכה וחבול. התוצאה של פתיחת הסרט רמזה על היעדרו של מלקולם איקס מהמציאות והצביעה על הקושי לייצר סובייקט שחור חזק. בסוף הסרט ניסה ספייק לי "להדביק" את דמותו של מלקולם איקס לאחר הופעת נלסון מנדלה. ההדבקה המלאכותית הראתה שבמציאות קשה היה "לייצר" את נלסון מנדלה כמנהיג רדיקלי, משום שהוא הזדהה עם ערכים ליברליים של אי-אלימות כסמל למאבקו.

חזונו של מלקולם איקס היה כפול, משום שבתקופה מוקדמת של פועלו הוא דיבר על מאבק לשחורים בלבד ובתקופה מאוחרת הוא הסכים לצרף כל ארגון שתומך בסדר יום הפוליטי שלו. התשובה לשאלה, האם התקופות השונות בחייו של מלקולם איקס היא זו שגרמה לדימויים הקולנועיים הכפולים שניסה לייצר ספייק לי, מתבררת כשאנו בוחנים את השדה הגיאופוליטי של סיום הסרט. שם אנו מבינים מדוע התעקש ספייק לי, עד כדי כמעט עצירת ההפקה, משום החריגה בתקציב הסרט, כדי להשלים את צילום הסרט באפריקה ובמִּכָּה.¹³¹ המשך הפקת הסרט התאפשר על ידי כסף שהזרימו האליטות השחורות מתחום הבידור והספורט, שתמונותיהם הופיעו בסיום הסרט.¹³²

¹³⁰ פרנץ פאנון, *מקוללים עלי אדמות*, תירגמה מצרפתית: אורית רוזן, 1961: תל אביב: הוצאת בבל, 2006.

¹³¹ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.102.

¹³² בחודש יוני, 1992, החליטה בטי סמית (Bette Smith) מנהלת חברת "Completion Bond" לעצור את ההפקה, בשל חריגה של 5 מיליון דולר בתקציב הסרט. הם החליטו שהם לא לוקחים את האחריות על החריגה. חברת "האחים וורנר" (Warner Brothers) טענה שזו אחריות חברת "Completion Bond" לשמור על התקציב ולכן חברת "האחים וורנר" תמכה בעצירת הסרט. העורכים של הסרט פוטרו. חברת "האחים וורנר" טענה שהיא באופן חוקי לא יכולה להמשיך את הפקת הסרט. ספייק לי, שהפריש משכרו 2 מיליון דולר, סירב לוותר על המיליון הנוסף, שעמד להרוויח כבמאי, תסריטאי ושחקן. מאידך, הוא לא יכול היה לבקש מהעורכים לעבוד בחינם. הוא החליט שלא לוותר, על השנתיים שהוא השקיע בהכנה לסרט זה. לאחר סיום עריכת הסרט, חברת "האחים וורנר" החליטה לחזור ולהמשיך לעבוד עם ספייק לי על הסרט זה. ספייק לי מתאר את תהליך ההחלטה שלו לגשת למליונרים השחורים, כחלק מהלאומיות השחורה, שעליה נשענת תורתו של מלקולם איקס:

Malcolm always talked about, *do for self*. The *black Man* has to learn to *Malcolm Manual*. I know *Black Folks* with money. I would Appeal directly to their *Blackness*, to their sense of knowing how important this film is. How Important *Malcolm X* is to us. How important it is that this film succeeds. I got down and came up with a list of all the people I knew that I should contact. Bill Cosby, Oprah Winfrey, Michael Jordan, Janet Jackson, Prince, Magic Johnson, Tracy Chapman, and Peggy Cooper-Crafitz didn't have to give me shit, not a red cent but they chose to.

ההתייחסות לזכרון של איקס הן בשכונת הארלס והן ביוהנסבורג שבדרום-אפריקה, הופעת המגה סלבריטאים עם כובעי איקס, ותמונות התנועות השחורות המגוונות מתקופות שונות, יצרו קרטוגרפיה של לאומיות וגיאופוליטיות שחורה. תמונה זו חרגה מתוך המפה הלאומית הלבנה. הלאומיות השחורה בסרטו של ספייק לי התפרשה בין המרחבים הגיאופוליטיים של דרום אפריקה וארה"ב, כהתגלמות של הארגון O.A.A.U שהקים מלקולם איקס. כוכבותו הוירטואלית של ספייק לי כאקט מודע נמזגה בגיאופוליטיות שייצג מלקולם איקס. מתוך כך, אני טוען שהגיאופוליטיות אינה רק מפה גיאוגרפית-פוליטית, אלא היא הורחבה (בעידן הפוסטמודרני) גם למפת עולם התרבות. כך נוצרה בסרט מפה גיאופוליטית בעלת שכבה ממשית, בדמות מנדלה, שזכה לנצח באחד המאבקים האנטי-קולוניאליים האחרונים. שכבה נוספת במפה גיאו-פוליטית גלובלית ווירטואלית, הצביעה על הון תרבותי סמלי שחור, זה אשר "הציל" את סרטו של ספייק לי.

הקינה שהתווספה לסרט ניסתה להצביע על העובדה שמלקולם איקס לא היה אותו מהפכן שוחר שינאה, כפי שהצטיירה דמותו בתקשורת. ההפך הוא הנכון, הכתיבה הפואטית של השחקן אוסי דיוויס, שהכיר את מלקולם איקס באופן אישי, הפכה את דמותו ההיסטורית לדמות אוניברסלית. הקינה משתמשת בסוג של אינטימיזציה על מנת ליצור חיבור של ההיסטוריה הקולקטיבית הגדולה מל"מעלה" להיסטוריה האינדיווידואלית של חברי הקהילה השחורה. הסיום של הסרט ש"הסריט" מחדש את מותו של מלקולם איקס כסוג של מהדורת חדשות מלאת הדר ותמונות נוסטלגיות, החזיק בעיצוב שונה לגמרי מהסמל שנוצר בתחילת הסרט. שכן, בתחילת הסרט לא ראינו את דמותו של איקס, אלא רק שמענו את קולו. בסיום הסרט הנכיחה לא רק דמויות, אלא שידרה בשידור "חי" את ההתנקשות בחיי מלקולם איקס. הקינה השתלבה בהפיכת מותו של מלקולם שהיה כעובדה מוכחשת בהיסטוריוגרפיה ההגמונית, לקינה קולנועית/טלוויזיונית נוסטלגית, אשר התרחשה בזמן הווה וניסתה "לתקן" את ההיסטוריה המושקטת.¹³³ בהקשר לסרט על דמותו של מלקולם

Ibid, p.p.164-166.

¹³³ הנוסטלגיה, מופיעה בלא מעט סרטים שחוזרים לתקופה הקולוניאלית. בבחנה את הנוסטלגיה הקולוניאלית, הצביעה דפנה רופן על חיבור בינה לבין תסמונת פוסט טראומטית (PTSD):

הגרסה של הנוסטלגיה כפי שאנחנו מכירים אותה כיום נתפסת כמחלה של התקופה המודרנית שמניעה את הדחף שלנו להסתכל אחורה בערגה. לכן נוסטלגיה נתפסת על ידי רבים כ'ראקציונרית', 'אסקפיסטית', 'לא רפלקסיבית', 'פשטנית' ואף כ'עיוות של העבר'. [...] לפי קארות, תסמונת פוסט טראומה (PTSD) היא: "תגובה, לעיתים מאוחרת, לאירוע או אירועים מהממים, שלובשת צורה של הזיות, חלומות, מחשבות או

איקס, ניתן למצוא כי ספייק לי חוזר לטראומה של רצח מלקולם איקס והופך את איקס לסוג של סובייקט נוסטלגי. ההיסטוריה השחורה המוכחשת והמודרת הופכת להכלאה פוסטמודרנית, כסוג של בית "חיובי". בו בזמן, ספייק לי "מטהר" את דמותו של מלקולם איקס מאלמנטים שליליים אחרים.

ספייק לי, כסוכן פעיל של הקהילה השחורה, ניסה להצביע על רצף היסטורי ליניארי של התנגדות אלימה ואנטי אלימה. הוא עשה זאת באמצעות שילוב בין תמונות הסטילס שייצרו רצף של תנועות שחורות, אשר מלקולם ותנועת "אומת-האיסלאם" הרדיקלית, נמצאו לצידן. עם זאת, תנועת "אומת-האיסלאם" לא פעלה בשנות השישים ביחד עם התנועה לזכויות האזרח ולא הייתה סולידאריות שחורה בין שתי התנועות.

מהפתיחה ועד לסיום הסרט, ספייק לי, דרך עיצוב דמותו של מלקולם איקס, עבר מהחזון של מלקולם איקס בתחילת פעילותו הדתית-חברתית של לאומיות בדלנית שחורה פנים אמריקאית, אל החזון הגלובלי פאן-אפריקאי ומהפכני של מלקולם איקס מסוף חייו. הלאומיות שחורה הפאן-אפריקאית יוצגה על ידי הופעתו של נלסון מנדלה. הלאומיות השחורה האמריקאית החדשה משנות התשעים יוצגה על ידי האליטות השחורות משדות תרבותיים שונים, שצברו כוח מאז שנות השישים.

הופעתם של גורמים פרוזיטיים ערערו את שיווי המשקל החדש שיצר ספייק לי בסוף הסרט. אחד מהגורמים הפרזיטיים היה נלסון מנדלה, נשיא דרום אפריקה, אשר סירב להנכיח את האמירה הרדיקלית של מלקולם איקס, ובכך הראה שהלאומיות השחורה הפאן-אפריקאית לא תושג דרך אלימות. זהו ביטוי חריף של הפרדוקס, אותו ניסה ספייק לי לפרק. שכן, מצד אחד ספייק הכריז על עצמו כיוצר קולנועי שחור בעל מסר רדיקלי, אך המסר הרדיקלי שהוא ניסה להבנות לא הצליח להתנסח בצורה איקונוגרפית. מאידך, כשלונו להפוך את חזונו של נלסון מנדלה לכזה שיחפוף לחזונו של מלקולם איקס, הותיר אותו בתוך גבולות המחשבה הליברלית האמריקאית. עמדה ליברלית זו הזדהתה עם העמדה הפוליטית של מרטין לותר קינג ג'וניור שביקש בתחילת דרכו להתמודד עם הדיכוי השחור באמצעות חסד נוצרי ואי-אלימות. כך ספייק לי, אשר ביקש

התנהגויות חוזרות ומפריעות שנובעות מן האירוע [...] ". אחד המאפיינים המרכזיים של הטראומה הוא החביון (Latency) או השתהות (belatedness) שלה – אי היכולת של קורבן הטראומה לתפוס ולהטמיע את החוויה הטראומתית בזמן התרחשותה. לכן האירוע הטראומתי ממשיך לרדוף את הקורבן ולחזור שוב בחלומותיה או בהייה היום-יומיים.

הסובייקט הנוסטלגי וקורבן הטראומה מתמזגים במסע החזרה. כפי שמריאן הירש וליאור ספיצר מראים, מסע חזרה למקום שנחשב כבית, או בו-זמנית שימש כאתר של אירוע טראומתי, מורכב מזכרונות שליליים וחיוביים, וכך מייצר אמביוולנטיות.

דפנה רופין, הפצע הפתוח של נוסטלגיה קולוניאלית: ילדות לבנה בסרטים שוקולד ומעבר לים, מאמר בכתובים.

להתמודד עם שנים של הדרת הנרטיב של מלקולם איקס, והאדרת נרטיב זכרונו של מרטין לותר קינג ג'וניור, סיים את סרטו במסר אידיאולוגי הדומה בחלקו לזה של מרטין לותר קינג ג'וניור.

מבקרת התרבות קציעה אלון רושמת ברזנציה על הספר של החוקרת גיאטרי ספיבק (*Death of a Discipline* (Gayatri Chakravorty Spivak), כי *מותה של דיסציפלינה*, מבקשת ליצור: "לימודי ספרות השוואתית גלובליים".¹³⁴ בפאראפרזה על חזונה של ספיבק נוכל לומר כי ספיבק לי ניסה ליצור קולנוע גלובלי, אשר חרג מהמגבלות של קולנוע הוליוודי אמריקאי שיוצר על יד השחורים והתבטא אך ורק בחיי השחורים בארה"ב. ספיבק לי ביקש לענות על השינוי שחל באוטוביוגרפיה של מלקולם איקס, מהיותו רדיקל שחור בתוך תנועת "אומת-האיסלאם" לפעיל פאן אפריקאי גלובלי, אשר ביקש ליצור אחוות מדוכאים שנעה מיבשות אפריקה ואסיה ליבשת אמריקה. אותם ערכים ליברליים שניסה ספיבק לי להכניע על מנת לייצר את ההיסטוריה השחורה הלינארית, לא רק שלא נכנעו, אלא שהכתיבו את מידת הסתירה החברתית שייצר הטקסט הקולנועי. ההתגלות של מלקולם איקס בסוף הסרט, העבירה את ספיבק לי מניסיון לייצר סמל מתוך האדם, אל ניסיון לקרב את האדם לסמל. אך בו בזמן שהסמל ירד למציאות, גילינו פערים בין דמותו וחזונו של מלקולם איקס, כמנהיג רדיקלי שנרצח בשנות השישים, לדמותו וחזונו הליברלי של נלסון מנדלה – מנהיג אפריקאי שחור מנצח משנות התשעים.

3.2 דיון נרטיבי בסתירה II – האיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע

אבדוק את האיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע, על פני שני צירים של פרשנות. הציר הראשון יבדוק את המשמעויות הנרטיביות המשתמעות מתוך **הרצף הכרונולוגי** שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי הדמות של מלקולם איקס. אנסה לדון במשמעויות הנובעות מהארגון "המחודש" של סדר האירועים בתקופת חייו כפושע. הציר השני הינו **הציר ההיסטורי-קולנועי**. ציר זה יתחקה אחר המפגש בין הצורות הנרטיביות של הקולנוע האמריקאי הקשורות בדמות הפושע, לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס שהתכתב בו זמנית, גם עם דמות הגנגסטר (gangster) משנות התשעים וגם עם דמות הסרסור (pimp) משנות השישים.

¹³⁴ קציעה אלון, "מ"יצוג" ל"כוליות": על "מותה של דיסציפלינה" לגיאטרי צ'קרווטי ספיבק", *הכיוון מזרח*, גיליון 10, קיץ 2005, עמ' 22.

3.2.1 המשמעויות הנרטיביות המשתמעות מתוך הרצף הכרונולוגי שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי הדמות של מלקולם איקס

חשוב להבין את התהליך הנרטיבי שעוברת הדמות של מלקולם איקס בסרט לפני כניסתה לעולם הפשע. היסודות הנרטיביים ש"דחפו" את מלקולם לבית הכלא, הם אלו אשר הִבְנו את המעמד הנמוך השחור, ואליהם הפנו ספייק לי וגם אלכס היילי באוטוביוגרפיה את ביקורתם. בית הכלא, יסמן את המרחב שבו השחורים בארה"ב יתחנכו ויקבלו סוג של "גאולה"/"הארה" פוליטית, דתית ואישית.¹³⁵ ספייק לי מתווך בין המציאות החברתית, לאחר עידן הרייגניזם של שנות השמונים, שדרדרה את הגבר השחור (המציאות "השחורה") לבין גילומה בסרט (דמותו של מלקולם איקס).¹³⁶ החוקר ג'רום ג. מילר (Jerome G. Miller) תיאר את ההשפעה ההרסנית של מדיניות הניאו-שמרנית בארה"ב על מרכזי הערים בכלל ועל הגברים השחורים בפרט:

To the inner cities, all this criminal activity brought a war mentality, destructive strategies, and vicious tactics, which exacerbated the violence and fueled social disorganization [...] The white majority embraced the draconian measures with enthusiasm, particularly as it became clear that they were falling hardest on minorities in general, and on African-American males in particular.¹³⁷

האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס קיבלה גוון דתי של גאולה.¹³⁸ והיא היוותה מעין סינופסיס גוספל של המהפכה השחורה. הנאומים של מלקולם איקס היו האיגרות של "המשיח".¹³⁹ לכן הסרט אימץ את הגישה שהגאולה של מלקולם איקס אינה רק גאולה אישית, אלא היוותה גאולה קולקטיבית. המסע

¹³⁵ Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.160.

¹³⁶ ספייק לי מייצג של אמונות ודעות של החברה השחורה בארה"ב. ובלשונו של לוסיין גולדמן (Lucien Goldman) הוא טרנסאינדיבידואל (Transindividual). "חזון העולם" (vision du monde) של הטרנסאינדיבידואל, בדמות ספייק לי – ושל קבוצתו – האפריקאים-אמריקאים בארה"ב, הוא סוג של "פריזמה" מתווכת.

דן אוריין, *הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004, עמ' 14.
¹³⁷ Jerome G. Miller, *Search and Destroy: African-American Males in the Criminal Justice System*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.2.

¹³⁸ Eugene Victor Wolfenstein, *The victims of Democracy: Malcolm X and the Black Revolution*, 1981; London: Free Association Books, 1993, p.10.

¹³⁹ Ibid, p.10.

שעברה דמותו של מלקולם איקס, מבירא עמיקתא לאיגרא רמא, היווה סמל למסע של "שחרור" של קולקטיב שחור שלם.

דמותו הבוגרת של מלקולם איקס נכנסת בפתיחת הסרט של ספייק לי לעיר בוסטון, בתקופת מלחמת העולם השנייה (1941).¹⁴⁰ הסרט חוזר לשנות הילדות, לאירועים ולטראומות שעברו על מלקולם איקס ומשפחתו באמצעות ארבעה פלאשבקים (flashbacks). אלו הסבירו ותיארו את הרגעים הטראומטיים בחיים המוקדמים של מלקולם איקס:

1. התקפת הק.ק.ק. על הבית והמשפחה
 2. הרצון של אימו של מלקולם איקס, בעלת הצבע הבהיר יותר, להתחתן עם אביו גם בשל צבעו הכהה (שיתרום לצבע הילדים)
 3. רצח אב והתפרקות המשפחה בעקבות כשל מערכת הרווחה
 4. מעבר של מלקולם איקס למשפחה אומנת¹⁴¹
- ההתבגרות של מלקולם איקס בסרט כללה מרכיבים שונים, אשר יצרו את הרקע לתסכול החברתי שלו וכניסתו לעולם הפשע:

אסימלציה תרבותית – הסרט של מלקולם איקס נפתח במיקום הגיאוגרפי של צפון ארה"ב, בעיר בוסטון. ספייק לי בחר במיקום הנ"ל, כסימון של עמדה פוליטית בתהליכים האורבניים החברתיים שעברו על השחורים. אלו נכנסו בפעם הראשונה לשוק העבודה בצפון וניסו לבסס את מקומם. מלקולם איקס, היווה נציג סמלי-היסטורי של קול המעמד הנמוך בדרום ארה"ב.¹⁴² ביום שהוא עבר לעיר בוסטון, הוא נדרש להחליק את עורו, כלומר להפוך "לבן". התהליך של אסימלציה תרבותית התבטא בהחלקת שיער שכונתה – Conk.¹⁴³

¹⁴⁰ האוטוביוגרפיה, בניגוד לסרט, מתחילה דווקא בתיאור ילדותו של איקס ולא בתקופת חיי הפשע שלו.

¹⁴¹ מעתה ועד סוף עבודת המחקר אכנה את ארגון ה-Ku Klux Klan בר"ת: ק.ק.ק.
¹⁴² מלקולם איקס נולד בצפון מזרח ארה"ב בעיר אומהה, במדינת נברסקה בשנת 1923. הוא עבר לעיר בוסטון על מנת למצוא עבודה והתגורר אצל אלה ליטל (Ella Little), אחותו. מלקולם אמנם לא נולד בדרום. אך המעבר שלו ל"עיר-הגדולה" מסמל את המחיקה התרבותית (החלקת שיער), הגזענות הלבנה ותהליכים אחרים שהיו מנת חלקם של שחורים, אשר הגרו מהדרום לצפון, בחיפוש אחר הזדמנויות חדשות. באוטוביוגרפיה מלקולם איקס אף מציין את עצמו, כסוג של כפרי שהגיע לעיר:

Like hundreds of thousands of country-bred Negroes who had come to the Northern Black ghetto before me, and have come since, I'd also acquired all the other fashionable ghetto adornments—the zoot suits and conk that I have described.

Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.59.

¹⁴³ למושג Conk יש שתי משמעויות, האחת מתייחסת להחלקת השיער והשנייה לקושי שכלי.

Conk n. (1930s–1950s) pomade for the hair; a hairstyle ... **Conk-buster**; **conk busting** n., adj. (1930s–1950s) anything proving mentally difficult

המחיקה התבצעה גם דרך קניית "חליפת זוט" (Zoot Suite). החוקר רובין די. ג'י קלי (Robin D.G Kelley) (1998) טען כי החליפה, החלקת השיער וההצטרפות לשורטי (חברו הטוב של מלקולם איקס באוטוביוגרפיה) וחבורת רקדני סוף השבוע של מחוז רוזלנד בבוסטון היו אקטים מחאתיים.¹⁴⁴ אלו היו כרטיס כניסה לזהות חדש שסימלה תרבות רחוב שחורה מיליטנטית ואולטרא-גברית.¹⁴⁵ השפה והתרבות של לובשי חליפות הזוט אפשרה למלקולם לדחות את הגזענות הלבנה, את הפטריוטיזם, את הכפירות, שעדיין שרדה בשכונות השחורות בעיר ולבסוף גם את הנטיות הזעיר-בורגניות של שכניו המתנשאים, מהמעמד הבינוני שהתגוררו בבוסטון.¹⁴⁶ החוקר קנת מוסטרן (Kenneth Mostern) הראה כי מלקולם איקס לא הכחיש שמעמד הפועלים השחור והסרסורים ניסו לשמור על זהויות מרדניות.¹⁴⁷ אך סוג כזה של מרידה, לא מסוגל היה להביא אושר לאדם המורד, או לתרום לאלו שחיו בקרב מעמד הפועלים השחור. במקום זאת, הם הפכו מרירים. בסופו של דבר הם לא היו מסוגלים להשתמש באינטלקט שלהם. כוחות המרידה האלו היו פוליטיים, אך לא היה בהם שום סימן להחליף את המבנה הפוליטי הקיים. תת-התרבות הפופולארית בשנות הארבעים אולי התנגדה לתרבות הדומיננטית, אך מלקולם איקס בהמשך דרכו, הציע חזון פוליטי רחב יותר.¹⁴⁸

הידרדרות המשפחה – סיפור קורות המשפחה של מלקולם איקס הופיע

בפלאשבקים. אימו של מלקולם איקס הותקפה על ידי אנשי הק.ק.ק (כשהוא

עדיין היה בביטנה) בסצינה שהתכתבה עם הסרט האפי הראשון שהוסרט:

Clarence Major, *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*, New York: Penguin Books, 1994, p.109.

¹⁴⁴ רובין די. ג'י קלי (1992) טען כי החליפה של הזוט הייתה סוג של מרידה בתרבות ההגמונית. קנת מוסטרן הראה כי העמדה של רובין די. ג'י קלי לא הקיפה והגדירה, את אותה התנגדות, מחאה וגדילה שייצר מלקולם איקס, כשהוא עזב את תת התרבות הזו והפך לפעיל פוליטי. בעקבות התיקון של קנת מוסטרן, רובין די. ג'י קלי (1998) שינה את דעתו וכינה את חליפות הזוט כסוג של תת-תרבות פופולארית.

Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.144; Robin D. G. Kelley, "The Riddle of the Zoot: Malcolm Little and Black Cultural Politics during World War II.", *Malcolm X: In Our Own Image*, Ed.: Joe Wood, New York: St. Martin's Press, 1992, p.p.155–167; Robin D. G. Kelley, "House Negroes on the Loose: Malcolm X and the Black Bourgeoisie", *Callaloo*, Vol. 21, No. 2, Spring 1998, p.422.

¹⁴⁵ Robin D. G. Kelley, "House Negroes on the Loose: Malcolm X and the Black Bourgeoisie", *Callaloo*, Vol. 21, No. 2, Spring 1998, p.422.

¹⁴⁶ Ibid, p.422.

¹⁴⁷ Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.144.

¹⁴⁸ Ibid, p.p.144–145.

The Birth of a Nation של הבמאי D.W. Griffith משנת 1915.¹⁴⁹ סרטו של גריפין סיפר את מלחמת האזרחים, מנקודת מבט של הדרומיים הגזענים. ספייק לי התנגד לנרטיב "הלבן" הגזעני שהוצג בסרט. והוא גם ציטט את הסרט המכונן, כאינטלקטואל שחור. בכך הוא כתב מחדש את ההיסטוריה של הקולנוע השחור בפרט והקולנוע האמריקאי בכלל. באוטוביוגרפיה, אנשי הק.ק.ק. לא הסתדרו עם ההטפות של ארל ליטל (Earl Little), אביו של מלקולם איקס, בדבר תורתו של מרקוס גארבי, ובסוף, בעקבות האיומים הרבים של הק.ק.ק. ארל ליטל נרצח. לואיס ליטל (Louise Little) אימו נותרה לבד עם הילדים. רצח אביו בידי לבנים, וההידרדרות של אימו (בשל מערכת הרווחה הלבנה הכושלת) עד לרגע ההשתגעות שלה, הפכו לזכרון בזמן עבר, אשר לא הופיע ב"הווה" של הסרט. הטראומות, שהופיעו כפלאשבקים, לא "התרחשו" בזמן לינארי מתקדם רציף, כפי שהופיעו באוטוביוגרפיה. נקודת המבט הרחוקה שהעמיד ספייק לי בסרט, הראתה את הקושי של תרבות ההיפ-הופ להתמודד עם העבר הטראומטי שהציבה האוטוביוגרפיה. קולו של מלקולם איקס הפך לקול המספר (באמצעות קולו של דנזל וושינגטון, שגילם את דמותו של מלקולם איקס). בכך ספייק לי איפשר לדמות של מלקולם איקס להפוך לדמות של מספר חיזוני. בעצם, ספייק לי "הנכיח" את קולו של מלקולם איקס, בתור קונבנציה קולנועית של מספר (narrator), וניכס בחזרה את מקומו של אלכס היילי הביוגרף/ה"מספר" המקורי.

בנוסף, התפרקות המשפחה הובילה את מלקולם הילד למשפחה אומנת לבנה, בסביבה לבנה, עם בית ספר לבן, שלא נתן ביטוי מלא לשאיפות וליכולות הגבוהות שלו. המשפחה השחורה שהתפרקה הונגדה למשפחה הלבנה המאמצת, שהותירה את מלקולם הילד בשוליה והייתה בין הסיבות העיקריות לתיסכולו החברתי.

¹⁴⁹ ג'ונתן סקוט לי (Jonathan Scott Lee) טוען כי סצינה זו מייצרת פרדוקס:

Lee's shot is not a direct quotation from Griffith's film, but it makes a clear allusion to a shot within the sequence called "The Summoning of the Clans", where Griffith portrays the various clans gathering for their final attack on the carpetbaggers who have taken over South Carolina. That there is such an allusion in *Malcolm X* may seem utterly unbelievable.

Jonathan Scott Lee, "Spike Lee's 'Malcolm X' as Transformational Object", *American Imago*, Vol. 52, No. 2, Summer 1995, p.161; D.W. Griffith, Director; Screen-writer (with Thomas F. Dixon Jr. and Frank E. Woods); Producer; Actor, *The Birth of a Nation*, with Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mary Alden, Ralph Lewis and Walter Long, David W. Griffith Corp., 1915.

אובדן "האב": התרסה כנגד מערכת הערכים הנוצרית "המזויפת" –

ארל ליטל הציע שהשחורים יחזרו לאפריקה על מנת להשיג חופש, עצמאות והערכה עצמית. הצעה זו הייתה חלק מהתורה של מרקוס גארבי ותנועתו ה-U.N.I.A.¹⁵⁰ כשנשברה המשפחה וארל ליטל נרצח, ניטע הזרע להתרחקות של איקס מהאמונה הנוצרית.¹⁵¹ האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס העלתה את הקטגוריה האירופוצנטרית ביחסים בין הלבנים והשחורים בהקשר הדתי. "אומת-האיסלאם" שאלה בהתרסה, האם ישו באמת היה לבן והאם עיניו היו כחולות. בתהליך מוקדם של התרסותו כנגד העולם הלבן, מלקולם איקס אימץ קוד חדש – הקוד של הסרסור (pimp) שנע בעולם כאוטי, שחסר נקודה ארכימדית אתית, שעליה ניתן להישען. האטימות החברתית, אם כך, הפכה אותו ל"בלתי אנושי", "חסר מוסר ודת".¹⁵² הקוד של הסרסור היה שונה בצורה ניכרת, מהתיאוקרטיה של אליז'ה מוחמד, מערכי תנועת "אומת-האיסלאם", ולבסוף גם מהתפיסה של מלקולם איקס לגבי האחדות האפריקאית-אמריקאית (O.A.A.U).¹⁵³

הקוד האידיאולוגי של הסרסור הוא סוג של תפיסת עולם אליה נשאב מלקולם איקס. היא ייצרה אב בדמות הפושע ווסט אינדיאן ארצ'י (West Indian Archie) שאצלו חסה מלקולם איקס. היא יצרה דמות אִם לבנה סופיה (Sophia).¹⁵⁴ האידיאולוגיה הזו גם יצרה סוג של בית/טריטוריה בדמות

¹⁵⁰ U.N.I.A – Universal Negro Improvement Association.

¹⁵¹ אחת ההשערות מצביעה על כך כי ארל ליטל נרצח על ידי חברי "הלגיון השחור":

His father, Earl Little, an ardent Garveyite and Baptist minister, was run over and killed by a tram car in 1931. This was treated by the authorities as no more than a tragic accident, but unexplained circumstances surrounding the incident led family members to believe that he had been murdered by a white supremacist organization, the Black Legion.

Kavern Varney, *Black Civil Rights in America*, London and New York: Routledge, 2000, p.69.

¹⁵² Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.148.

¹⁵³ Eugene Victor Wolfenstein, *The victims of Democracy: Malcolm X and the Black Revolution*, 1981: London: Free Association Books, 1993, p.p.22–23.

¹⁵⁴ ספייק לי הופך את היחסים בין מלקולם איקס, לבין סופיה לפתולוגיים. מלקולם איקס מבקש את סופיה, כדי להחזיק במשהו ששייך לאדם הלבן ואילו סופיה רוצה את מלקולם איקס, באופן אינסטרומנטלי כדי על מנת, שהוא לא יהיה עם לורה, אהובת ליבו, ובאופן עמוק יותר, כדי לדרדר את האישה השחורה על "גניבת" האדם השחור ממנה.

Maurice E. Stevens, "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee' 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.282.

הארלם.¹⁵⁵ המעבר של מלקולם איקס לעיר הגדולה, בשל המהלכים המעמדיים, אתניים, חברתיים, והפוליטיים שהתרחשו באותה התקופה, נישלו אותו מרשתות חברתיות מסודרות, והוא מצא את מקומו בתוך עולם הפשע.

העובדה, שאביו של מלקולם נרצח המוזכרת כאחת מהסיבות להשתלבותו בעולם הפשע ומרמזת אל ההיסטוריה של הלינצ'ים של השחורים בארה"ב.¹⁵⁶ העובדה שספייק לי אינו מתעכב על ההיסטוריה הכוללת של הלינצ'ים בארה"ב אינה מפחיתה מהעוצמה של הפחד והחרדה שאיפיינו את החיים השחורים.

שוק העבודה – האוטוביוגרפיה הצביעה על העובדה שהשחורים דוכאו בשוק העבודה על בסיס מעמדי וגם על בסיס גזעי.¹⁵⁷ ישנן כמה סצינות שהבהירו את הקשר בין הקטגוריות הללו לדמות הפושע של מלקולם איקס. למשל בדקה ה-18:26 של הסרט, מלקולם (בעבודה שלו כמלצר ברכבת) הגיש משקה ואוכל לנוסע לבן. מלקולם כונה על ידי אותו הנוסע כ"בוי" (boy) - כינוי גנאי לשחורים שרמז לנחיתותם מהלבנים. מלקולם התעלם מההעלבה. לבסוף, בשל עליצותו המוגזמת, הוא קיבל טיפ. ספייק לי הדגיש שהאדם השחור צריך להיות מגוחך ולבטל את גבריותו "המאיימת" על מנת לקבל טיפ. בסיקוונס שהגיע אחרי הגשת האוכל, ספייק לי העמיד סצינה פנטסטית (דמיונית) שהנכיחה את מלקולם, כשהוא זורק את האוכל בפני הנוסע הלבן. הסיקוונס שהופיע לאחר הסיקוונס הפנטסטי, הראה שמלקולם אכן הגיש את האוכל לנוסע הלבן וקיבל טיפ. המעבר הנרטיבי הוכיח לקהל הצופה, כי מלקולם יכול היה להתמרד ברגע זה ולהתנגד לאינטרפלציה של האדם הלבן. האפשרות ההיפוטטית עירערה על הטלאולוגיה ההיסטורית והקדימה את דמותו המאוחרת של מלקולם. סצינה זו גם רמזה לעבר העשיר של מסורת התנגדות ומחאה של האדם השחור, כנגד הפרקטיקות הדכאניות של האדם לבן בארה"ב.

¹⁵⁵ העולם התחתון ועולם הסרסורים, איפשרו למלקולם (באוטוביוגרפיה) תחושה של קהילה ושל גאווה גיזעית.

Bashir M. El-Beshti, "The Semiotics of Salvation: Malcolm X and the Autobiographical Self", *The Journal of Negro History*, Vol. 82, No. 1, Autumn, 1997, p.364.

¹⁵⁶ תקופת הלינצ'ים החלה לקראת סוף המאה התשע-עשרה והמשיכה אל תוך תחילת המאה העשרים.

Between 1889 and 1899 there was an average of 188 lynching a year in the United States. The large majority of these was in the South and racially motivated.

Kavern Varney, *Black Civil Rights in America*, London and New York: Routledge, 2000, p.9.

¹⁵⁷ Robin D. G. Kelley, "House Negroes on the Loose: Malcolm X and the Black Bourgeoisie", *Callaloo*, Vol. 21, No. 2, Spring 1998, p.420.

מגדר – העבדות, הקולוניאליזם והדיכוי הקשה שעברו השחורים השפיעו על יחסי המגדר והדימויים המגדריים שלהם. השחורים הפנימו את המבט המוגזע של האדם הלבן וחיפשו "לתקן" ולהאיר באור חיובי את הסטריאוטיפ שלהם. למשל - באוטוביוגרפיה מסופר כי לואיס ליטל, התחתנה עם ארל ליטל, בשל היותו כהה ממנה ועל מנת להפוך את הדם שלה ל"שחור" יותר. לואיס ליטל תוארה כילבנה' מהרגיל, בשל אונס מרומז של בעל עבדים שחור שביצע באימה. מתוך כך, גם יחסי הזוגיות והמיניות הושפעו מהקטגוריה של הגזע.¹⁵⁸ בסרט, רגע לפני כניסתו לעולם הפשע, מלקולם איקס עבר חוויות חניכה מינית בידי סופיה (Sophia) – אישה לבנה, ויצא בו זמנית גם עם לורה (Laura) – אישה שחורה. האישה הלבנה פיתתה אותו בדיוק ברגע בו הוא יצר קשר זוגי עם בת זוג שחורה. כלומר - האישה הלבנה דחקה את מקומה של האישה השחורה.¹⁵⁹

ספייק לי, טוענת בל הוקס (bell hooks), מנצל את האובססיה המציצנית של התרבות לגבי סקס בין-גזעי. אהבה בין-גזעית מקבלת התייחסות מיוחדת בסרט. אבל ספייק לי לא מוכן, ואולי גם לא מסוגל לדמיין שיש איזה שהוא קשר בין האישה הלבנה והאדם השחור, שיכול להיות מבוסס על קשרים, מעבר לאלו הפתולוגיים.¹⁶⁰

מיניות – החוקר מאוריס אי. סטינבס (Maurice E. Stevens) הוסיף להבנייה של דמות הפושע גם את הרבדים המגדריים, המיניים ושאלת הגבריות

¹⁵⁸ Kenneth Mostern, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.p.150–153; Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.p.97–104.

¹⁵⁹

Thought the film Sophia (Kate Vernon) function as the yardstick by which Malcolm's developing consciousness can be measured. Trough the first half of the film, she appears in binary relation to Laura (Theresa Rundle) whom we see occasionally in flashback sequences. Sophia becomes the location of temptation, greed, "hustling", and of a lack of consciousness [...] these traits cohere around her and serve to describe Malcolm as a function of his proximity to her.

Maurice E. Stevens, "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee' 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.p.277–284.

¹⁶⁰ bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York: Routledge, 1994, p.p.158–159.

ג'ון לוק טוען כי שאם הסרט היה נעשה בשנות השישים, הסצנות של אהבה בין גזעית היו מהממות את הקהל. היום, כשהטאבו הוסר, התיאור של מערכת היחסים בין גזעית הופך למיושן ולא מצליח לשמש כסמל להשפלה.

John Locke, "Adapting the Autobiography: The Transformation of Malcolm X", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992, p.5.

השחורה והקשר שלה ללאומיות השחורה והלבנה.¹⁶¹ הפלאשבקים ש"שלחו" את מלקולם איקס להיות פושע אשררו את החשיבות ההיסטורית של מלקולם איקס. אך באותה הנקודה בה ספייק לי ייצר את הלאומיות התרבותית, מתוך דמותו הגברית של איקס, הוא גם הגן עליה מ"איומים" של כוחות מיניים (הומו-לסביים) וכוחות מגדריים.¹⁶² ספייק לי פותח את הסרט עם סידרה של מונטאז' של אימאז'ים, ואלו מציגים נושאים גבריים של שליטה מדינתית, מחאה פופולארית ולאומיות. כך יכולנו לראות בפתחות הסרט את הסצינה של החלקת השיער, במיספרה המאוכלסת בגברים בלבד, ובסיום הסרט את הנאום של אוסי דיוויס שמתאר את מלקולם, כסמן לגבריות הנוצצת השחורה של כל הקהילה השחורה. הסמל האיקס של הסרט, והרקע השחור ניסו להבנות לאומיות גברית, שהייתה גם הטרוסקסואלית.¹⁶³ הסיפור של גבריות שחורה הטרוסקסואלית, כנגד מציאות של דיכוי גזעי ואלימות – מוצג באופן בעייתי. באופן כזה, עלינו לשאול מדוע ספייק לי מגן על גבריות שחורה, דרך יצירת חזון מגדרי צר של הגבר והאישה השחורה. ישן לא מעט סצינות שמנכיחות את הבעייתיות הזו, למשל הסצינות של החלקת השיער וגם הסצינות עם רודי (Rudy) אחד מהחברים שהצטרף לכנופייה של מלקולם איקס בסרט. סצינות אלו רוויות מצד אחד באישור יחסי קירבה בין גברים, ומצד שני הן מטהרות את הייחוסים ההומוסקסואליים המתרמזים מתוכן. החזון ההטרוסקסואלי הצר לא רק מתייחס לדימיון של הדמות של מלקולם איקס בעבר, אלא הוא גם מבקש לכונן את הזהות של הדור הנוכחי.¹⁶⁴ לדוגמא - עצם הלבשת הדמות של מלקולם איקס בכובע גרב, לא רק מרמזת לדור ההיפ-הופ וגיבורי הגנגסטר-ראפ שלו, אלא מייצרת את ההגנה באותן סצינות גבריות בפני האיום ההומו-אירוטי שהן מייצרות. כלומר - החלקת השיער (Conk) מבקשת להאיר את התוכן האידיאולוגי ולהרחיק את ההכחשה בדבר מחיקת הזהות השחורה, בדיוק כפי שכובע הגרב בסגנון הגנגסטר-ראפ מייצר באותו זמן את התמיכה בהכחשה לגבי האיום ההומו-אירוטי.¹⁶⁵ ספייק לי השתמש בכלי העריכה המתמשכת, שיצר נרטיב חסר בתפרים (seamless). הוא הציג תמונה של כוח שחור וגאווה (עירומה מהמיליטנטיות), וזו הקפיאה בצורה מדויקת דימויים של מהו "הגבר" ומהי "האישה".¹⁶⁶

¹⁶¹ Maurice E. Stevens, "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee's 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.p.277-284.

¹⁶² Ibid, p. 281.

¹⁶³ Ibid, p. 281.

¹⁶⁴ Ibid, p. 285.

¹⁶⁵ Ibid, p. 285.

¹⁶⁶ Ibid, p. 281.

- לסיכום, שלושה כוחות מגדריים ומיניים "איימו" על הגבריות השחורה וגם תיעלו, באופן שלילי, את אישיותו של מלקולם אל תוך עולם הפשע:
- א. הומוסקסואליות מרומזת – לא מעט סצינות הנכחו קרבה אינטימית בין גברים, ובו בזמן שללו את אותה מיניות מתרמזת
- ב. סוכנות נשית – הסרט למשל חסר את דמותה של אֵלָה, אחותו הבוגרת והאמידה של מלקולם איקס, שתמכה בו לכל אורך דרכו הפוליטית¹⁶⁷
- ג. מעורבות בין גיזעית – הודגשה העמדה של האישה הלבנה, אשר דחקה את העמדה של האישה השחורה, כחלק מהיחסים הבין-גזעיים¹⁶⁸

3.2.2 המפגש בין הצורות הנרטיביות של הקולנוע האמריקאי הקשורות בדמות הפושע, לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס על ידי ספייק לי

משנות השבעים של המאה העשרים ועד ימינו, השתנתה הדרך בה התעצבו סרטי פשע (Crime Films). המסורת של סרטי הפשע החדשים דחתה את הפנטסיות ההירואיות שכללו:

א. סופים טובים, שבהם הטוב המוסרי ניצח את הרע האלים. למשל, הסרט

¹⁶⁷ ההיסטוריונית נל אירוויין פינטר (Nell Irvin Painter) מציינת בנוגע לאֵלָה, אחותו של מלקולם איקס, שהיא זו שמימנה וניהלה את הארגונים שהוא הקים ובכל זאת ספייק לי התעלם ממרכזיותה:

While he spent months on end abroad in 1964–1965, Ella Little took over the leadership of his ephemeral new organizations, the Muslim Mosque, Inc., and the Organization of Afro–American Unity, continuing to head them after his assassination. Given the kind of roles allotted to women in the Nation of Islam and in this and Spike Lee’s other films, the effacement of the strong and complicated figure of Ella Little is hardly surprising

Nell Irvin Painter, “Malcolm X across the Genres”, *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.435; Peter Goldman, *The Death and Life of Malcolm X*, 1973; Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1979, p.165.

לא רק הדמות של אלה נעדרה מהסרט, אלא גם דמויות נשיות חזקות אחרות הוקטנו. למשל, ישנה ביקורת נוספת שהדמות של בטי שאבאז לא פותחה מספיק ולא קיבלנו עליה מספיק מידע:

[()] In real life, Malcolm was converted through his brothers and sister, which might have added another perspective to this mostly male driven drama) Mainly because of the script, Angela Bassett’s Betty Shabazz, however, remains a puzzle. There is more to this woman than the film says.

Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York: Continuum, 2001, p.356.

¹⁶⁸ Maurice E. Stevens, “Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee’s ‘Malcolm X’”, *Signs*, Vol. 28, Iss. 9, Autumn 2002, p.281; Nell Irvin Painter, “Malcolm X across the Genres”, *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.435.

A Clockwork Orange, משנת 1971

ב. ההרס של האדם הטוב, אשר ניסה לעצור את הפשע. למשל, הסרט

One Eight Seven, משנת 1997

ג. הגיבור המיתי שהנמיך את דמויות המשנה. למשל, הסרט

Donnie Brasco, משנת 1997

ד. ההרס שטמון בשחיתות, בחמדנות ובאי-צדק חברתי. למשל, הסרט

A Simple Plan, משנת 1998¹⁶⁹

ספייק לי ביקש לייצר היסטוריה קולנועית חדשה, באמצעות הקולנוע השחור העצמאי. בהיסטוריה זו, הוא אימץ את העקרונות האונטולוגיים של הקולנוע ההוליוודי הלבן ויצר סרט פשע "קלאסי" אשר כלל את האלמנטים "הישנים", אך הוא "השחיר" אותם:

א. **גיבור** – מלקולם איקס היה סוג גיבור מוסרי שחור שניצח את הדטרמניזם החברתי של עולם הפשע, אליו הוא נזרק כיתום שחור ועני בחברה לבנה גזענית. מלקולם איקס השתמש בידע שלו מהתקופה בה הוא היה פושע, כדי להציל פושעים ולהחזיר אותם למוטב בעזרת החזון התיאוקרטי של "אומת האיסלאם", והמסר של הלאומיות השחורה. אך באותו רגע שהוא התמקד בלאומיות השחורה (גם בתקופה שבה היה חבר בתנועת "אומת איסלאם" וגם בתקופה שבאה לאחריה) הוא בעצם ייצר סוף שבו "הרע האלים" במונחי החברה הלבנה, ניצח והפך למנהיג שחור וגאה (זאת בהתייחסות לסרט של ספייק לי שבו הוא סגר את הסרט בהתגלמות עכשווית של מלקולם איקס – בדמות נלסון מנדלה – כסיפור מסגרת).

ב. **הטוב** – מלקולם איקס עוצב כאדם טוב, שניסה לעצור את הפשע החברתי סביבו. חברתו למנהיגי תנועות שחרור כחלק מתהליך הדה-

¹⁶⁹ Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, New York: Oxford University Press, 2000, p.3; Stanley Kubrick, Director, Screen-writer (with Anthony Burgess); Producer, *A Clockwork Orange*, with Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive and Adrienne Corri, Hawk Films Ltd.; Polaris Productions and Warner Bros. Pictures, 1971; Kevin Reynolds, Director, *One Eight Seven*, with Samuel L. Jackson, John Heard, Kelly Rowan, Clifton Collins Jr., Tony Plana, Karina Arroyave and Lobo Sebastian, Icon Entertainment International and R U Dun Productions, 1997; Mike Newell, Director, *Donnie Brasco*, with Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby, James Russo and Anne Heche, Baltimore Pictures; Mandalay Entertainment; Mark Johnson Productions and TriStar Pictures, 1997; Sam Raimi, Director, *A Simple Plan*, with Bill Paxton, Bridget Fonda, Billy Bob Thornton, Brent Briscoe, Jack Walsh, Chelcie Ross and Becky Ann Baker, British Broadcasting Corporation (BBC); Mutual Film Corporation; Paramount Pictures; Savoy Pictures; Toho; Towa Video Inc. and Union Générale Cinématographique (UGC), 1998.

קולוניזציה וגם עמידתו האיתנה בארה"ב, אל מול העליונות הלבנה, תרמו למותו הטראגי. מלקולם איקס בסרט הבין את הסכנה הרוחשת סביבו, אך לא הסכים להתגונן כראוי כנגדה.

ג. **מוסר החברה הלבנה** – הפערים והבעיות החברתיות עליהן הצביע מלקולם איקס לא נפתרו, אלא תרמו לעליית הסרט הנושא את דמותו. בסרט ספייק לי ניסה לייצר תרכובת בין המסרים של מלקולם איקס, לבין הדרדרות הגבר השחור של תחילת שנות התשעים. הדטרמיניזם החברתי הלבן ריחף מעל הסרט, בשל הכישלון של ספייק לי, לייצר סובייקט שחור חזק, הן בפתיחה של הסרט, והן בסוף הסרט. הרמיזות לתקופה העכשווית, בתוך הביוגרפיה הקולנועית של מלקולם איקס, סימנו את ההתארגנות מחדש של העליונות הלבנה לאחר המרד של שנות השישים, למרות חוסר המוסריות של פעולותיה.

המדיניות הניאו-ליברלית של שנות השמונים, הקטינה בהרבה את ההתקדמות שחלה במוביליות של השחורים בארה"ב והלאומיות הלבנה התגברה מאמצע שנות השמונים בארה"ב.¹⁷⁰ כאמור, ספייק לי עיצב את דמותו של מלקולם איקס, כדמות של גנגסטר שחור בן ימינו. הוא השיג את האפקט הזה על ידי הלבשת כובע גרב על ראשו של דנזל וושינגטון. הסצינה הראשונה, שבה אנו עדים לכך, מתרחשת כשסופיה מכינה ארוחת בוקר בדירתה. מלקולם שוכב במיטה, לובש תחתוני "שורטס", גופייה לבנה ללא שרוולים ועל ראשו מתוח כובע גרב, בסגנון של גנגסטר שחור. הקריצה לחיי הגנגסטרים של שנות התשעים, נגעה לאפשרות האידיאולוגית של התנגדות לדיכוי הכלכלי, התרבותי,

¹⁷⁰ קרול מ. סוויין (Carol M. Swain) תיאר את התגברות הלאומיות הלבנה בארה"ב בשנות השמונים:

A growing number of sociologists, journalists, and activist have established the existence of a growing white nationalist and white supremacist movement that gained momentum in the late 1980s and continues to be a force in American and European societies.

Carol M. Swain, *The New White Nationalism in America: Its Challenge to Integration*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.1.

מייקל אריק דייסון ניתח את עליית הנשיא ביל קלינטון (Bill Clinton) בשנת 1993 במקביל לעליית דמותו של מלקולם איקס בראשית שנות התשעים. הוא טען שקלינטון, המשיך בדרך מסוימת חלק מהמדיניות הרפוליקנית, למרות שהוא השתייך למפלגה הדמוקרטית. למשל קלינטון פנה למעמד הבינוני ושכח את המעמד הנמוך השחור. דמותו של מלקולם איקס עלתה מן "האוב", משום שהיא נצרכה בתודעה הציבורית השחורה, ככזו שלא שכחה את המעמד הנמוך השחור, למרות הפוליטיקה של המעמד הבינוני השחור.

Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.56.

הפוליטי והלאומי שהופעל על השחורים בשנות השמונים, ולמידה מתוך המסרים של מלקולם איקס.¹⁷¹

בתוך כך, סרטי פשע סימלו סוג של השראה לניצחון דמויות אנדרדוג, כנגד כל הסיכויים.¹⁷² דמותו של מלקולם איקס, עוצבה כגנגסטר שחור, על מנת להציע אפשרות לצופים לדמיין את חיי הפשע השחורים ולהיות חלק מהם. הפנטזיה של עולם הפשע השחור, עוצבה על ידי ספייק לי על מנת שהמעבר לדת, ינגיד אותה.

סרטי ה-Blaxploitation (Black + Exploitation) בשנות השבעים פנו מצד אחד לקהל שחור בסרטים שגולמו על ידי שחקנים שחורים, מצד שני הם ניצלו את ההתעוררות השחורה והדרישה לתרבות אפרוצנטרית (היו לסרטים

¹⁷¹ ג'יימס ה. ג'ונסון ג'וניור (James H. Johnson, Jr.) טוען כי בשנות השמונים הסתיימה המגמה שביקשה לייצר שוויון בארה"ב:

Following the Second World War, a number of social and economic indicators exhibited a trend toward greater equality in America. However, this trend ended abruptly in the early 1980's and the nation now entered its second decade of increasing polarization along the economic dimension of income, occupational, prestige and wealth accumulation.

James H. Johnson Jr., "Unraveling the Paradox of deepening Urban Inequality", *A Different Vision: Race and Public Policy*, Ed.: Thomas Boston, Vol. 2, London; New York: Routledge, 1997, p.321.

דנזין קושר בין הפוליטיקה לייצוג גזעי לבין עליית הימין החדש בשנות כהונתם של רייגן ובוש האב:

As Hall (1996) argues there is 'no Escape from the politics of [racial] representation'. Gray (1995) elaborates, contending that in the 1980's the New Right, under the leadership of Presidents Reagan and Bush, constructed notions 'of whiteness that [...] [made] appeals to Black male gang members, Black male criminality, crumbling Black families, Black welfare cheats, black female crack users, and Black teen pregnancy [...] The New right 'had to take away from Blacks (and other persons of color) the moral authority and claims to political entitlements won in the civil rights movement of the 1960's.

Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.2.

¹⁷² ניקול ראפטר רושמת את הדברים הללו על עיצוב דמויות אנדרדוג בסרטי פשע:

Crime films are often inspirational in their portrayal of underdog characters, which triumph against all odds. They access to places most of us never get to in person, such as drug factories [and] glamorous nightclubs, and prison cells, Good crime films portray these places in terms so vivid, gripping, and emotionally compelling that we identify with their characters even when we know that the stories are in large part fantasies.

Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, New York: Oxford University Press, 2000, p.3.

הראשונים ששילבו את מוזיקת ה-Funk וה-Soul) בשורה של סרטים זולים וגדושי סטריאוטיפים. עם זאת בשל ההיעדר והשוליות של התרבות השחורה עד לאותה התקופה, הז'אנר הקולנועי הנ"ל יצר סוג של העצמה שחורה, אשר כוונה אל הקהל השחור האורבני ובמרכזה עמדו פרוטגוניסטים מיניים שחורים שהדגישו "אומץ לב" בתרבות השחורה.¹⁷³ ספייק לי, סימן את הגטו השחור החשוף, כקָמֶן לקולוניזציה פנימית בארה"ב וכסוג של דיסטופיה (Dystopia). הוא הראה את הדיכוי הכלכלי, המשטרתי והסגרגציה הגזעית שהופעלה על השחורים בגטו.¹⁷⁴ בעקבות השינוי שחל במלקולם איקס לאחר מכן, הגטו עבר אל תוך ספירה שבה התקיימה קהילה שחורה מוסרית מגוונת. בתוך כך, ספייק לי התכתב באינטרטקסטואליות היסטורית וקולנועית, ניכס ויצר מחדש את הקונבנציה הקולנועית של שנות השבעים, על מנת לפרקה.

ספייק לי התכתב גם עם הז'אנר הקולנועי הריאליסטי של סרטי ה"שכונה". סגנון קולנועי זה פרח וחיקה את המציאות האורבנית שהתפתחה בגיטאות השחורות, סביב חיי הגנגסטר והסטייל של ההיפ-הופ.¹⁷⁵ בסרטי ה"שכונה", התקיימה מציאות אורבנית אחרת, שכללה ייאוש וניהיליזם.¹⁷⁶ ז'אנרים הם מטפורות תרבותיות וגם מראות נפשיות.¹⁷⁷ בתוך כך, בחלק הראשון של הסרט, בבנייתו את הדמות של הפושע בחיי מלקולם איקס, ידע ספייק לי לשלב מצד אחד את הקריצה לז'אנר של סרטי ה"שכונה", ומצד שני, הוא התכתב עם הז'אנר של סרטי ה-Blaxploitation של שנות השבעים. בחלק השני של הסרט, ספייק לי הראה את כל השינוי האדיר שחל באישיותו של איקס

¹⁷³ אחת מהדוגמאות ל"אומץ-לב" בדמות הפושע של מלקולם איקס מתרחשת בסצינת המשחק עם האקדח בסגנון הרולטה הרוסית.

Paula J. Massood, "Review of 'Menace II Society'", *Cineaste*, Vol. 20, No. 44, 1996, p.87; Manthia Diawara, "introduction", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York, London: Routledge, 1993, p.11.

¹⁷⁴ Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.4.

¹⁷⁵ Paula J. Massood, "Review of 'Menace II Society'", *Cineaste*, Vol. 20, No. 44, 1996, p.97.

¹⁷⁶ האולפנים מבקשים שלא להתמודד עם המציאות החברתית, הגזעית והמעמדית על ידי יצירת שני ז'אנרים א-פוליטיים המטפלים בבעיות אלו בצורות פחות "כואבות" ונוקבות:

[But,] if the major studios are going to finance Black film, for the most part it's two genres: You have the homeboy shoot-'em-up drug movie or you have a hip-hop musical comedy. I think that Black film is should be broader than that. Don't you?

Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.11.

¹⁷⁷ Jack Shadoian, *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p.VIII.

לכיוון הפוליטי. השילוב הבין-ז'אנרי לא היה קיים באוטוביוגרפיה, אך ההתכתבות אינטרטקסטואלית הבין-דורית הקולנועית, יצרה מעין ז'אנר חדש של פושע בקולנוע השחור של שנות התשעים בארה"ב. ז'אנר כזה, ניסה ליצור מטפורה תרבותית, שתענה על הצורך בגבר שחור מסוג חדש, המשלב פעילות פוליטית, עם הבנה של הגטו השחור.¹⁷⁸

הגבריות והאלימות של הגטו השחור היו הנושאים העיקריים של סרטי ה"שכונה" בשנות התשעים.¹⁷⁹ הקריצה של ספייק לי לסרטים אלו, היתה גם סוג של הבניית זהות גברית חברתית. בסרטים אלו, הנשים הוצנעו ונכללו בתוך חיי הפשע, כמאהבות לוחטות (למשל דמותה של סופיה בסרט על מלקולם איקס) ואילו נשים חד-הוריות היו הכוחות האופוזיציוניים לחיי הפשע.¹⁸⁰ ספייק לי היבנה את לורה (אישה שחורה) כסוג של אופוזיציה לחיי הפשע ואף הציג אותה כחלשה, בכך ששנים אחרי, הדמות של מלקולם איקס גילתה שלורה הפכה לזונה בגטו. הדמות של מלקולם איקס בסרט חוותה את האופוזיציה של חיי הפשע השחור, ככזאת המובילה לדיכוי שחור נוסף (או לאסימילציה פתולוגית לבנה בדמות של סופיה). המסקנה של הסרט שיעתקה את המסר שרק פעילות דתית, פוליטית וחברתית יכולה להוציא נשים שחורות מתוך הגטו.

3.3 דיון נרטיבי בסתירה III – דמותו של מלקולם איקס כ"משיח"

השאלה בנוגע להפיכתו של מלקולם איקס לסוג של "משיח", בשנות התשעים, צריכה לקבל פרשנויות נרטיביות. שדה הייצור השיווקי יהפוך לנרטיבי שייצור ציפיות וסוג של "מאניה" בקהל האמריקאי.¹⁸¹ בפאראפרזה על הדיון

¹⁷⁸ לקריאה נוספת על הדיון, האם במאי המגיע מתוך מיעוט בחברה האמריקאית, משפיע בסרטיו על הבניית הדמות "האחרת", ראו:

Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.9.

¹⁷⁹ Ibid, p.7.

¹⁸⁰ Ibid, p. 7.

¹⁸¹ אשתמש במונח "שדה" שטבע הסוציולוג הצרפתי פייר בורדייה שטען כי:

אני קורא "שדה" למרחב של משחק, שדה של יחסים אובייקטיביים, בין פרטים או מוסדות, המתחרים על מושא-מאבק משותף. השולטים בשדה מסוים זה, שדה אופנה העלילת, הם אלה שבידם מרב הכוח להפוך חפץ כלשהו ליקר מציאות, בכך שהם מטביעים בו את חותמם [...] אלה המחזיקים בעמדה השלטת, בעלי ההון הספציפי הגדול ביותר, מתייצבים בכל מיני צורות נגד המצטרפים החדשים [...] אלה שמקרוב באו, שהגיעו מאוחר, "המתעשרים החדשים", שעדיין אין בידם הון ספציפי רב.

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תרגום מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 184.

שערך דן אוריין במקומם של התייעוד והפרסום המקדימים את הצגת התיאטרון, אערער על ההנחה כי הנרטיב מתחיל בתחילת הסרט.¹⁸² אתחקה צעד אחר צעד, מתוך פריזמות שונות של שחקנים שונים במרחב כגון, ספייק לי, האליטה השחורה, התודעה התקשורתית, האולפנים ועוד. בתחילה אשרטט את הנרטיב ולאחר מכן אדון במשמעויות הנרטיביות של שיווק ויחסי הציבור לסרט על מלקולם איקס.

3.3.1 המשמעויות הנרטיביות של שיווק ויחסי ציבור בסרט על מלקולם איקס

השימוש של ספייק לי באמצעים שיווקיים שונים לפני הקרנת הסרט יצרה סוג של מאניה.¹⁸³ הסמל של האיקס, הותק מתוך שמו של מלקולם איקס והפך לאייקון. ספייק לי החל לחבוש את הכובע הנושא את סמל האיקס. ניתן לומר שהוא תפס את בגדיו וגופו, כסוג של מודעת פרסום לסרט הקרוב שלו. הוא גם החל למכור את הכובע בחנות המוצרים הנלווים לסרטי הקולנוע שלו ואף נתן יד להפצת הכובע בחנויות אחרות.¹⁸⁴ לאחר מכן, הוא פנה למייקל ג'ורדן, גדול שחקני הכדורסל השחורים ובכלל, שהסכים לחבוש את הכובע. הסמל של האיקס, המוטבע על כובע בייסבול הפך למוצר המבוקש של אותה השנה (1991).¹⁸⁵ באוטוביוגרפיה של ספייק לי, טען קלים אפטאב (Kaleem Aftab) כי לספייק לי יש את היכולת לזהות את הדבר החם ולספק אותו. ארל סמית

בנוסף, פייר בורדייה טען כי האקט האמנותי הוא אקט ייצור מסוג מיוחד במינו, מפני שהוא: "צריך להביא במלואו לידי קיום משהו שכבר נמצא קודם – בעצם הצפייה להופעתו – ולהביא אותו לידי קיום בדמות שונה לחלוטין, כלומר כחפץ מקודש, כמושא אמונה"

שם, עמ' 157.
182

תייעוד ופרסום המקדימים את ההצגה הם טקסטים "מחוללי התכונות", ביניהם: ראיונות, תוכניות, עיצוב הכרזה

דן אוריין, *הבעיה העדתית בתאטרון הישראלי*, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2004, עמ' 21.
183 ג'רלד הורנה מציין גם את חלקה של בטי שאבאז (Betty Shabazz), אלמנת המנוח, במכירת הזכויות המסחריות של מלקולם איקס, לגורמים קפיטליסטיים ניאוא-שמרניים:

Malcolm X's widow, Betty Shabazz, has signed an agreement with the Curtis Management Group of Indianapolis to capitalize on the now runaway merchandising of the slain martyr; Curtis is controlled by a staunch conservative with past ties to the South African government and hostility to the local African-American community

Gerald Horne, "Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p. 449.

184 החנות הראשונה של חברת ההפקה של ספייק לי – "40 Acres and a Mule" מוקמה בברוקלין ניו-יורק.

185 ספייק לי ידע גם לשלב את הקשר המוצלח שלו עם מייקל ג'ורדן גם עם דמויות אחרות מסרטיו. למשל, מייקל ג'ורדן, הזמר ליטל ריצ'רד (Little Richard) והדמות של מרס בלקמן

(Earl Smith), מנהל החנות של מוצרי ספייק לי תיאר את רגעי ההצלחה של מוצרי איקס:

We made a lot of money that first year. Musicians would come in, athletes, everybody. Somebody sent us a picture from magazine in Japan and somebody was trying to set up a Spike's Joint there. So successful was the store, Spike the entrepreneur immediate put plans in motion to open a second store in LA, Spike's Joint West, as soon as possible.¹⁸⁶

צעד זה, לא רק הבטיח את פרסום המוצר, אלא גם הטביע בתודעת הקהל הרחב את סמלו של איקס, כאקט של שיווק ויחסי ציבור. ספייק לי המשיך באסטרטגיה זו, ואף ביקש מכוכבים אחרים לחבוש את הכובע.

Then the knock-offs started appearing. These X caps are coming from everywhere now. It's raining X caps, X this, X that, sometimes without the wearers knowing the story behind the X. The word of mouth is beginning to pick up on this already.¹⁸⁷

השיווק האגרסיבי של ספייק לי נשא פרי מהר מאד ובהצלחה מרובה. הסמל של איקס הוטבע על כובעים שהגיעו לכל מקום, אנשים רבים חבשו את הכובעים, ללא ידיעה כלל מי היה מלקולם איקס ומה היה סיפורו. ההצלחה של החנות, הוסיפה לסטטוס של ספייק לי במאבקו על בימוי של הסרט. חברת "האחים וורנר" הסכימו לדרישותיו. הוא הציג כוח של סלבריטאים, שבדרך כלל שמור לרשימת המוצלחים ביותר בהוליווד.¹⁸⁸ מצד אחד, ספייק לי הצליח להביא את סמלו של איקס לתודעה האמריקאית ולהדגיש את כוחו היצרתי והסימבולי כיוצר בשדה האליטה הקולנועית והשיווקית בארה"ב. מצד שני,

Mars Blackmon, (אותה גילם לראשונה ספייק לי בסרט: *She's Gotta Have It*, משנת 1986) – צילמו ביחד פרסומת לנעלי חברת *Nike*.

¹⁸⁶ Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.145.

¹⁸⁷ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.22.

¹⁸⁸ Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.146.

כיוצר בשדה האליטה הקולנועית והשיווקית בארה"ב. מצד שני, נשמעה ביקורת נוקבת על הדרך בה ניכס ספייק לי את זכרונו של איקס, עוד לפני שהחל הסרט עצמו.¹⁸⁹

ההיסטוריון מנינג מרבבל כותב כי הסרט הביוגרפי של ספייק לי וגם הסימפולים הנרחבים שנעשו לנאומיו על גבי וידאו קליפים של אמני היפ-הופ מרכזיים ואלבומים יצרו את המונח שהוא טבע בשם: *Malcolmania*.¹⁹⁰ כך, בשנים שבין 1992 לבין 1993, היו פוסטרים, כוסות קפה, ציפסים, חולצות טי-שירט ואפילו הנשיא ביל קלינטון יצא לגיונינג עם חולצת איקס. בחדשות רשת CBS העריכו, באותה התקופה, כי השוק המסחרי של מוצרי איקס הוערך במחזור שנתי של 100 מיליון דולר והוא הפך מגיבור שחור, לאליל של המיינסטרים האמריקאי.¹⁹¹ בשנת 1993, בעקבות גל הפירסום של הסרט של ספייק לי, האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס חזרה לרשימת רב המכר של העיתון "הניו יורק טיימס".¹⁹²

חשוב לציין את הסיבות שהניעו את ספייק לי לפעול בצורות שיווק אגרסיביות אלו ואחרות, כפי שהסביר:

1. **עליונות לבנה בקולנוע האמריקאי** – בשל היותו יוצר סרטים שחור, הוא לא יוכל לקבל לעולם את אותם התקציבים שיקבל יוצר סרטים לבן (הוא גם התנגד לכך שבמאי לבן יביים את הסרט).¹⁹³ הוא טוען כי

¹⁸⁹ ויליאם לין (William Lyne) מראה כיצד ספייק לי מתאר את מה שהוא מכנה, כקרב אמיץ ומסוכן עם הכוח של הוליווד הלבנה, כחלק מהמאבק ביקש להביא את דמותו של מלקולם איקס למסך הקולנועי, והוא נחוש שהשליטה על הסרט תישאר בידי אפריקאים-אמריקאים. אך כמעט כל המאבקים של ספייק לי וחברת "האחים וורנר" ניטשו על שאלת המחיר הכספי – כמה כסף האולפן יעשה מהסרט. הנתון היחיד שאיים על חברת "האחים וורנר" אורך הסרט שספייק לי דרש לצלם.

William Lyne, "No Accident: From Black Power to Black Box Office", *African American Review*, Vol. 34, No. 1, 2000, p. 56.

¹⁹⁰ Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p. 24.

¹⁹¹ Ibid, p.25.

¹⁹² Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter 2000, p.29.

¹⁹³ ספייק לי טען לאפלייה בשוק הקולנוע האמריקאי. הוא סיפר כיצד הוא התעקש לקבל את אותו התקציב, ואורך של זמן שהוקדש להפקת סרט JFK של הבמאי אוליבר סטון (Oliver Stone). הוא הביא את דוגמא זו לטעון בעד החשיבות של מלקולם איקס לגביו ולגבי הקהילה השחורה, באותה הדרך שבה אוליבר סטון והאולפנים תפסו את המקום של קנדי – הנשיא הנרצח. בנוגע לטענה זו, חשוב להביא את דברי בורדייה, שטען כי:

לאמיתו של דבר יש מרחבי ייצור שבהם היצרנים עובדים כשמבטם ממוקד פחות בלקוחותיהם, כלומר במה שמכונה קהל היעד – ויותר במתחריהם.

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תרגום מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 158. Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.22.

יוצרים שחורים אחרים, שלא נהגו בשיטות אגרסיביות ויצירתיות, נידונו לשיכחה ציבורית ואמנותית.

2. **חוסר רצונו להיות כחלק המעמד הנמוך והבינוני** – הוא לא רוצה להפוך ליוצר סרטים, אשר בשל חוסר בשלותו העיסקית הפך לבינוני, ויכול היה להראות את הסרט רק באוניברסיטאות, אל מול קומץ של מאות צופים, או באירועי גאווה שחורים שונים וכד'.¹⁹⁴
3. **פרסום, הצלחה כספית ועיסקית** – השיווק הוא זה אשר יכול לחבר בין הספירה האמנותית (קולנוע) לספירה העיסקית (השוק). חיבור כזה יכול להוליד קהל גדול יותר, תמורה גדולה והישרדות ארוכה יותר ליוצר הסרטים השחור.¹⁹⁵
4. **יצירת דימוי מנצח** – ההצלחה של הסרט לא רק נמדדה ביצירת הסרט, אלא גם ביצירת מערכת עניפה של שיווק ויחסי ציבור, שהתבטאה גם בשאלות של ז'אנר, שכן עיבוד טלוויזיוני לחיי מלקולם איקס היה מוריד מהמוניטין שלו.¹⁹⁶ לא מעט סרטים הצליחו משום, שלא נגעו בבעיות פוליטיות בטקסט שלהם. ספייק לי ביקש להחזיר את המאבק השחור לתוך קונטקסט פוליטי. לכן הוא התראיין באגרסיביות, באופן פוליטי, ישיר ונוקב.¹⁹⁷ העיתונות, הטלוויזיה ושאר פלטפורמות תקשורתיות

¹⁹⁴ Ibid, p.22.

¹⁹⁵ Ibid, p.22.

ספייק לי לא מבקש תחום תרבות נפרד/חדש בקולנוע האמריקאי שיוקדש ליצירה השחורה. אלא הוא מבקש שהקולנוע הקיים ("הלבן") יתבסס על עקרונות ייצוג והנכחה אינקלוסיביים ורב תרבותיים חדשים. ספייק לי לא מערער על קיום המערכת הקפיטליסטית אלא מבקש לשלב באופן שיויוני את האדם השחור בתוכה. פייר בורדייה טען כי ישנה הסכמה על המערכת, של השחקנים בשדה:

לכל האנשים המעורבים בשדה מסוים יש כמה אינטרסים בסיסיים משותפים, בראש ובראשונה בכל מה שקשור לעצם קימו של השדה: מכאן שיתוף הפעולה האובייקטיבי ביניהם, הנמצא בבסיס כל מאבקהם. אנו נוטים לשכוח שהמאבק מניח מראש הסכמה בין היריבים ביחס למושא שראוי להיאבק עליו, ההסכמה המודחקת אל תחום הדברים המובנים מאליהם ונשארת בבחינת דוקסה.

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תרגום מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 114.

¹⁹⁶ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.p.22–23.

¹⁹⁷ ישנו דימיון ביכולות הרטוריות של מלקולם איקס וספייק לי ובמשחק שלהם עם התקשורת:

Yet this same rhetorical overkill made his choice of subject particularly appropriate, as Malcolm himself was a player of the same game, who also got him a reputation as both tribal and "controversial"—though for political rather than artistic reasons.

James Bowman, "Spike Lee, 'Artist'", *National Review*, Vol. 50, No. 14, 26.07.1999, p.47.

אהבו את "פליטות הפה" ויחסי הציבור צברו תאוצה, למרות התקציב הנמוך, לכאורה, שהוא קיבל מהאולפנים. בנוסף, מציין ספייק לי מספר של גורמים רחבים יותר שדחפו אותו להתעקש על כל החלטה ביצירת הסרט:

- א. **ניצחון במלחמה התרבותית והתודעתית** – מצביעה על המעבר מלחימה בעזרת נשק, פצצות, רובים ומטוסים, ללחימה בעזרת רדיו, תוכניות טלוויזיה וסרטים. הימין התרוקן מנכסיו, בעזרת כוחות הראפ.¹⁹⁸ המלחמה עברה לשדה התרבותי והסרט על מלקולם איקס הוא כלי במלחמה הזו.¹⁹⁹
- ב. **ניצחון אישי** – מבקש לנצח כל כוח שיתנגד לכוח היצירה שלו, מהאולפנים הגדולים, חברת ההפקה, הצוותים, המשורר אמירי ברקה (Amiri Baraka) וקבוצת האמנים שבראשה עמד, התקשורת, ועוד.²⁰⁰
- ג. **גורל מעגלי** – כל מה שהוא עשה עד כה, הוביל אותו ליצירתו הבלתי נמנעת – הסרט על חיי מלקולם איקס.²⁰¹
- ד. **התנגדות לנרטיב של מרטין לותר קינג ג'וניור**.²⁰²

המשורר, המחזאי והאינטלקטואל השחור אמירי ברקה (Amiri Baraka) עמד בראש קבוצה בשם "החזית המאוחדת לשמר את זכרונו של מלקולם איקס והמהפכה התרבותית".²⁰³ קבוצה זו שלחה מכתב מחאה על כוונתו של ספייק לי לביים את הסרט.²⁰⁴ הקבוצה טענה כי ספייק לי ניכס, צמצם והשטיח את זכרונו

¹⁹⁸ מייקל אריק דייסון טוען כי עליית דמותו של מלקולם איקס ומשנתו לגבי לאומיות שחורה מתרחשת ביחד עם צמיחת תרבות הגטו (הראפ) כחלק מהתרבות הפופולארית. הוא מתאר שלושה גורמים לכך:

1. שינאה גזענית שכוונה כלפי המעמד השחור העני
2. קריסה של המנהיגות הבורגנית הפוליטית השחורה
3. התרוקנות הדימיון החברתי הליברלי השחור לגבי השורשים של הסבל השחור

Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.120.

¹⁹⁹ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.p.xiii–xiv.

²⁰⁰ Ibid, p.xiii.

²⁰¹ Ibid, p.2.

²⁰² Ibid, p.3.

²⁰³ United Front to Preserve the Memory of Malcolm X and the Cultural Revolution.

²⁰⁴ Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.143.

של מלקולם איקס.²⁰⁵ המחאה של אמירי ברקה כוונה למספר אספקטים בעבודתו הפנים והחוץ קולנועית של ספייק לי:

1. **הרפטואר הקולנועי של ספייק לי** – אמירי ברקה טען כי ספייק לי לא יכול לביים את הסרט על דמותו של מלקולם איקס, משום שהטקסטים הקולנועיים, הקליפים והפרסומות שלו הם סוג של קריקטורות לפוליטיקה והאמנות המהפכנית של שנות השישים²⁰⁶
2. **עיצוב דמויות קולנועיות שחורות נלעגות** – ברקה מתח ביקורת נוקבת על הדרך בה עיצב ספייק לי את הדמויות המצליחות שלו. למשל הדמות הנלעגת מרס בלקמון, שפרסמה את ספייק לי. דמות זו השתתפה בפרסומת עם מייקל ג'ורדן, שביים ספייק לי בשביל חברת "נייקי" (Nike).²⁰⁷ אמירי ברקה, לא רק שמצא כי השימוש של ספייק לי בסמל מלקולם איקס בעייתי, אלא ביקר את הדרך בה הדמות הציגה את האדם השחור²⁰⁸
3. **המחשבה הקפיטליסטית של ספייק לי** – אמירי ברקה טען כי ספייק לי נכשל בהבנת האספקטים הסוציאליסטים של הלאומיות השחורה, לטובת קידום חזון קפיטליסטי, שהדגיש גאולה דרך רווח פיננסי אישי.²⁰⁹

²⁰⁵ שמו הקודם של אמירי ברקה היה אוררט לירוי ג'ונס (Everett LeRoi Jones).

לפי בורדייה, אמירי ברקה במאבק הכוחות סימל את הכוחות המשמרים. קולות אלו מיוצגים על ידי הוטיקים בשיח. אני מקבל רק חלק מהטענות של בורדייה, משום שלא כל המאבק של ברקה הוא מאבק לשמירת ההון התרבותי מצד אחד, אלא הוא מבסס את טענותיו על מאבק היסטורי שחור. ומצד שני טענות בורדייה על התנהלות בשיח, הם חלק מהכלים להבנת הופעת הביקורת הקשה של ברקה והדרך בה הוא התנהל. אמירי ברקה לא באמת ביקש דיאלוג עם ספייק לי, אלא ביקש ליצור דה-לגיטימציה להופעת דרישתו לביים את הסרט. בורדייה טוען כי:

לוותיקים יש אסטרטגיות של שימור, שמטרתן להפיק רווחים מן ההון שנצבר בהדרגה. לחדשים יש אסטרטגיות של ערעור מצב הדברים הקיים, המכוונות לצבירת הון ספציפי; דבר זה מצריך היפוך מרחיק לכת למדי של סולם הערכים, הגדרה מחדש מהפכנית פחות או יותר של עקרונות הייצור והערכת המוצרים [...] התנאי לכניסה לשדה הוא ההכרה במושא-המאבק, ובו בזמן ההכרה בגבולות שאין לעבור אותם מבלי להסתכן בהרחה מהמשחק. מכאן נובע שהמאבק הפנימי אינו יכול להוליד אלא מהפכות חלקיות, מהפכות שבכוחן להרוס את המדרג הפנימי בשדה, אבל לא את המשחק עצמו.

פייר בורדייה, *שאלות בסוציולוגיה*, תרגום מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמודים 184–185.

²⁰⁶ Amiri Baraka, "Spike Lee at the Movies", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York, London: Routledge, 1993, p.147.

²⁰⁷ מעתה ועד סוף העבודה אכנה את חברת "Nike", כחברת "נייקי".

²⁰⁸ Ibid, p. 148.

²⁰⁹ ג'סי אלגרונ ריינס (Jesse Algeron Rhines) טוען כי, ספייק לי ניסה לענות על צרכי חברת "האחים וורנר" ובשל הוא עמעם אספקטים בעייתיים בחיי מלקולם איקס והשחורים באותה התקופה.

4. **פריזמת המעמד הבינוני השחור שהתמקצע** – אמירי ברקה
 מכנה את ספייק לי בשם התואר (הלא מחמיא)
 “quintessential buppie”.²¹⁰ הוא הציג את הדרך בה ספייק
 לי עבד כסוג של טרנד בארה"ב והוסיף שהוא פועל דרך פריזמה
 זעיר-בורגנית אמריקאית

5. **דה-היסטוריוטיזציה קולנועית** – ספייק לי אינו מתחשב
 בהיסטוריה. עבודתו האמנותית קשורה באופן הכרחי להווה.
 הוא מכחיש את העבר ההיסטורי. בכך הוא מוציא את סרטיו
 מהקשר היסטורי של לאומיות שחורה²¹¹

מלקולם לי (Malcolm Lee) בן דודו של ספייק לי, עבד כעוזר הפקה בפרוייקט
 על מלקולם איקס. הוא גם ציין שפרשת הטבעת הסמל של איקס על כובעי
 הבייסבול, יצרה בוז כלפי הפרוייקט:

A lot of people said things like, “Spike is bastardizing the
 memory of Malcolm X by commercializing him”.²¹²

Jesse Algeron Rhines, *Black Film/White Money*, New Brunswick, New Jersey,
 London: Rutgers University Press, 2000, p.73; Norman K. Denzin, *Reading Race:
 Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-
 Delhi: Sage Publications, 2002, p.154.

²¹⁰

The Mars character continues as much the same figure, now torn by class
 ambition and family loyalty, belonging to neither of the main social
 groups on campus, and giving an account of each that distorts and
 belittles both.

Amiri Baraka, “Spike Lee at the Movies” *Black American Cinema*, Ed.: Manthia
 Diawara, New York, London: Routledge, 1993, p.147.

²¹¹

The history of Black life in America is reflected as a jagged forward and
 backward, upward and downward, yet on further reflection, forward up in
 spite. After each revolutionary leap forward: the Black Antislavery
 movement of the nineteenth century leading to the Civil War; the early
 twentieth century movement against lingering slavery and colonialism
 which brought Garvey, DuBois, Huges, Hurston, Mckay, the Harlem
 Renaissance: The 1950's to 1970's Civil Rights and Black Liberation
 Movement and Malcolm X, Dr. King, the Panthers, Baldwin and
 Hansbery, Trane, Ornette, Cecil, and so on.

Ibid, p.146.

²¹² Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*,
 London: Faber and Faber, 2005, p.147.

מלקולם לי איפיין את מערכת יחסי-ציבור של ספייק לי, ככזו אשר נבנתה על מערכת הביטחון העצמי המופרז של הבמאי :

The apparent cocksureness of the director also irked some: Spike appeared on *Saturday Night Live* with Chris Rock and talked up the film's Oscar chances before a roll of film had even shot.²¹³

עובדה בסיסית מציינת את הדרך בה בחר ספייק לי על מנת לבנות נרטיב של שיווק ויחסי ציבור שיעלה את מלקולם איקס, כאייקון סמלי ותרבותי למרכז התודעה התרבותית האמריקאית. ספייק לי ציין את המבנה של החברה האמריקאית בכלל והקולנוע ההוליוודי בפרט ככאלו שהפכו אותו לאמן שהוא גם איש שיווק ויחסי ציבור. המחשבה על גטו מבני גזעי ומעמדי דחפה את היוצר להפוך את מלקולם איקס לסמל שיווקי על כובע בייסבול.²¹⁴ אך אותו כובע בייסבול שעמד מחוץ לספירה הפוליטית הפך לזירת מאבק על הזיכרון השחור. הרצון של ספייק לי להתברג באליטות הקולנועיות והאינטלקטואליות התקבלו בבזבז אצל הקולות הרדיקליים, שבחרו להזכיר לו את ההיסטוריה השחורה, את המימד הסוציאליסטי, הלאומיות השחורה ועוד. הם התנגדו לאסימילציה של ספייק לי, בדרך בה הוא ניכס את זכרונו של מלקולם איקס. ספייק לי טען כי ארה"ב ניכנסה למלחמה על הדימוי התרבותי. אך הוא אכן הציע דימוי מנצח, שיכול היה להתקבל, ביתר קלות, במבנה החברתי הקיים. הצלחת הסרט תרמה להונו האישי ולביטחונו והתפתחותו כיוצר אינטלקטואל וקולנוען שחור. השימוש שלו בחשיבה טלאולוגית יצרה מיסטיפקציה לעבודתו כיוצר, הקשור לאליטות השחורות הנאבק בתוך השדה הקולנועי. אמירי ברקה, ניסה לתרום לדה-מיסטיפקציה ולניכוס הרטורי של ספייק לי, ביצירת הדימוי של מלקולם איקס.

נקודה מעניינת מצביעה על כך שגם מלקולם איקס צמח עם כניסת כלי התקשורת והטלוויזיה למרכז השיח הציבורי בארה"ב של תחילת שנות השישים. המסרים של מלקולם איקס לא יכלו לקבל במה תקשורתית ולהתכתב עם

²¹³ Ibid, p.147.

²¹⁴ מצד אחד, מלקולם איקס שימש לספייק לי, כאינטלקטואל ויוצר שחור, סוג של הון תרבותי שחור, שהוא יכול היה להשתמש בו ולהציג אותו על מנת להתקבל בקהילה שלו ובארה"ב. מצד שני, ספייק לי טען שהאולפנים לא הכירו את מלקולם איקס והוא היה צריך להעביר סמינר על דמותו. זאת משום שהוליווד הייתה "לבנה" ויהודית (הוא היה צריך להוכיח שמלקולם איקס לא היה אנטישמי והטיף לאלימות). הבורות והגזענות הביאה לכך שתקציבי השיווק לסרט שלו, בתור שחור, ובתור רדיקל היו נמוכים מסרטים "לבנים" רגילים (חוץ מאלה שניתנו לשחקן, התסריטאי והבמאי אדי מרפי).

²¹⁴ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.p.28–29.

מאבקי תנועת שיוויון זכויות האזרח של מרטין לותר קינג ג'וניור, ללא צילומי הטלוויזיה שליוו את המאבק.²¹⁵ עם כך ספייק לי, היה גם סוג של מאבק שחור, שניצל את השיח התקשורתי והקפיטליסטי על מנת לייצר מודעות שחורה. בטווח הארוך השפיעה הביקורת של אמירי ברקה על ספייק לי, משום שהיא יצרה משקל עצום של אחריות על גבו של ספייק לי.²¹⁶ יתרה מכך, הדיון המתמשך של אמירי ברקה עם ספייק לי, על גבי הבמות השונות, הביאו לתודעה האמריקאית בכלל והתודעה השחורה בפרט את מגוון הקולות שביקשו להעצים ולחזק את הקהילה השחורה ולייצא את מסריה.

²¹⁵ Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.p.32–33.

²¹⁶ בריאיון בשנת 2005, עם הוצאת מהדורת D.V.D מחודשת לסרט אישר ספייק לי, בצורה עקיפה שהופעל עליו לחץ, שעזר לו להצטיין בעשיית הסרט:

Denzel and I were constantly reminded by other African-American:
Don't mess this up. Everybody involved knew how important this film
was. There was no need to tell them.

4. ניתוח מיתני של שלוש הסתירות

רק עם עלייתה של המדינה הלאומית בעידן המודרני נהייתה ה"היזכרות" הקולקטיבית לאתר מועדף של מתכנני התרבות ה"מורשים"²¹⁷. הזיכרון הקולקטיבי (כדוגמת אתר הזיכרון הקולנועי) עובד כנדבך מרכזי בהיווצרותה של הזהות הקיבוצית החדשה. הלאומיות, שהיתה מופשטת יותר מהזהויות הקהילתיות הקודמות לה, נזקקה לזיכרון מעובד ואחיד, שהיה גם תנאי לקיומה של הסולידריות החברתית-פוליטית.²¹⁸

במשך שנים התפתח המיתוס של מלקולם איקס בתוך הקהילה השחורה (כסוג של קהילת זכרון) באופן מתמיד. המיתוס אף יוצר ואוטגר, והיה פתוח לדיאלקטיקה מתמדת של היזכרות ושכחה. דווקא בסרט של ספייק לי, אותו המיתוס הפך לסוג של אובייקט המייצג את עצמו, כ"דבר האוטנטי". ההנחה במחוזות הזיכרון הקולנועי, היא למעשה פעולה של השכחה המבטאת את מותו של המיתוס הפעיל של מלקולם איקס.²¹⁹

ספייק לי בפרט, והקהילה השחורה בכלל, יוצרים את מחוז הזיכרון השחור, בניגוד למחוז הזיכרון הלבן ההגמוני. המיתוס של מלקולם איקס יכול להתקבע בתוך הדימוי שיצר ספייק לי באופן מרכזי בתודעת הקהילה השחורה. במקביל - הקהילה יכולה לפתח גירסאות חדשות ולהתכתב עם המיתוס המרכזי שיצר ספייק לי על חיי מלקולם איקס. קהילת הזיכרון השחור ומחוזות הזיכרון ההגמוני הלבן אינם מנגנונים תרבותיים המוציאים זה את זה, הם מקיימים

²¹⁷ שלמה זנד, *הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2002, עמ' 23.
²¹⁸ ההסטוריון שלמה זנד קשר את התהליכים שעברה המדינה המודרנית עם עליית הזכרונות "הפרטיים":

בשני העשורים האחרונים של המאה העשרים, עם תחילת נסיגתה היחסית של המדינה ממרכז דימויי הזהות הקולקטיבית וקריאת התיגר של "הזיכרונות הפרטיים" עליה, וכן עם התערעות הגדולה של הריאליזם האובייקטיבי במחקר, החלו רבים להתעניין מחדש בבעיות הזיכרון הקולקטיבי, בצורות התמסדותו, במקומה של ההיסטוריוגרפיה המקצועית בתוכו וכן ביחסה כלפיו. כלומר, אף-על-פי שההיסטוריוגרפיה היא חלק מהזיכרון הקולקטיבי, הזכירה עצמה נהייתה לאובייקט היסטורי מובהק

שם, עמ' 23.
²¹⁹ הסוציולוג יהודה שנהב פיתח את המושג של "קהילת זכרון":

המושג "קהילה" מניח זיכרון הנישא על-ידי קבוצות חיות, ולכן הוא מתפתח באופן מתמיד, מיוצר ומאוטר, פתוח לדיאלקטיקה של היזכרות ושכחה [...] קיומן של קהילות זיכרון מחייב אותנו לחשוב מחדש על הקשר בין הפרוייקט ההיסטוריוגרפי השואף לטוטליות של העבר לבין הזיכרון הקיבוצי המפוצל והמקוטע [...] בניגוד לפרוייקט ההיסטוריוגרפי השואף לכבוש את העבר, לאלף את הקולות הסוררים ולבייתם לכלל רצף אחד, קהילת הזיכרון היא כאוטית ובלתי נכבשת.

יהודה שנהב, *יהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2003, עמ' 158.

ביניהם מתח מתמיד ויחס מורכב, השלובים זה בזה, ניזונים זה מזה ומתחרים זה בזה.²²⁰

הניתוח המיתי יבחן את שלוש הסתירות שהוגדרו, וינכיח את הלא מודע המיתי, כסוג של תוצר היסטורי וקולנועי.²²¹ הקמֶּשגה המיתית בסרטו של ספייק לי תתפתח בתוך ומעבר למערכת הקולנועית. הקמֶּשגה זו תפתח מערכת סימנים "מיתולוגית" שחורה וזו תתן למערכת הסימנים ה"מיתולוגית" הלבנה השקופה סוג של ניראות.²²²

4.1 ניתוח מיתי בסתירה I – הפתיחה והסיום של הסרט

אנתח את שני החלקים של סתירה I. קודם, אבצע דיון מיתי בפתיחה של הסרט. לאחר מכן, אבדוק את החשיבה המיתית לאור סיום הסרט. המשמעויות הנרטיביות, של סתירה I ייבחנו מתוך אופק פרשני עמוק ורחב יותר.

4.1.1 דיון מיתי בפתיחה של הסרט: אישור אובדן השורשים ואיקס כסמל

לזהות דינמית מתחדשת

X stands for the unknown. The unknown language, religion, ancestors and cultures of the African American. X is a replacement for the last name given to the slaves by the

²²⁰ שם, עמ' 158.

²²¹ אני משתמש בהגדרה של בורדייה בהקשר המיתי של המושג – הלא מודע הפוליטי:

הלא מודע הוא תנאי הייצור החברתיים שהוסתרו, נשכחו: התוצר שהופרד מתנאי הייצור החברתיים שלו משנה את משמעותו ויוצר אפקט אידיאולוגי. לדעת מה אנחנו עושים כשאנחנו עוסקים במדע – הנה הגדרה פשוטה של האפיסטימולוגיה – מניח שאנחנו יודעים איך נוצרו באופן היסטורי, הבעיות, הכלים, השיטות, המושגים שאנחנו משתמשים בהם

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 86.
²²² המיתולוגיה ה"שחורה" תבסס את עצמה אל מול "המיתולוגיה הלבנה". אני מבסס מושגים אלו מתוך גישתו של הבלשן הצרפתי סוסיר (Ferdinand de Saussure) שהעמיד מודל המסביר כיצד תרבות פועלת. הארגומנט הלינגוויסטי טוען כי "שונות" מכריעה משום שהיא הכרחית למשמעות. בלעדיה המשמעות לא תוכל להתקיים. כך, אנו יודעים מה "שחורות" מביעה לא בגלל המהות של ה"שחורות", אלא בגלל ההנגדה שלה ל"לובן". השונות בין "לובן" ל"שחורות" היא זו שמביעה משמעות. בהמשך לכך, הפילוסוף דרידה (Jacques Derrida) טען שישנן שורה של קטגוריות בינאריות הפועלות תחת יחסי כוח ביניהם. קוטב אחד, הוא בדרך כלל הדומיננטי, ומכיל את האחר בשדה הפעולה שלו.

Stuart Hall, "Staging Racial 'Difference': 'And the Melody Lingered on ...'", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Ed.: Stuart Hall, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997, p.p.234–235.

slave masters [...] "X" can denote experimentation, danger, poison, obscenity and the drug ecstasy. It is also the signature of a person who cannot write his or her name. [...] The irony is that Malcolm X, like many of the Nation of Islam and other blacks in the 60's, assumed the letter, now held to represent his identity, as an expression of a lack of identity.²²³

חוקר התרבות הנודע סלבו ז'יזק (Slavoj Zizek) טען כי הגיסטה של מלקולם איקס בהחלפת שם המשפחה של אביו, שנכפתה עליו על ידי בעל העבדים של משפחתו, עם הסימבול של הלא-ידוע, מורכבת הרבה יותר ממה שידוע לנו.²²⁴ האיקס בשם משפחתו של איקס אינו מבטא רק את התשוקה לזהות אתנית אפריקאית אותנטית ו"אמיתית" שאבדה בתהליך העבדות. הנקודה היא שהרפרנטים לאובדן השורשים מאפשרים לסובייקט להתחמק מאיזו שהיא זהות כפוייה ו"לבחור בחופש" – המתבטא בחוסר בזהות קבועה.²²⁵ נקודה זו מפחידה ומסוכנת ולכן נוספו עם השנים לסמל של איקס, משמעויות שליליות נוספות כמו סמל כדור האקסטזי, רעל ועוד.²²⁶ כאמור, בפתיחת הסרט של ספייק לי, על דמותו של מלקולם איקס, דגל ארה"ב הפך להיות רקע בתוך הסמל איקס. אם נעמיד את המהלך הסימבולי של ספייק לי וננסה להקיש מתוך הפתיחה על משמעויות מיתיות, נוכל לגלות כי ספייק לי העמיד את ארה"ב גם בנקודה של הפנייה אל אובדן השורשים, אך גם אל נקודה בה ארה"ב יכולה להשתנות ולאפשר זהות דינמית לאזרחיה ותושביה. נקודה זו, היא נקודה מסוכנת, לא רק משום שהיא מתנגשת עם מחוזות הזיכרון ההגמוניים הקבועים והלא משתנים, אלא גם משום שהיא מאתגרת את האופן בה הזהות מכוננת במונחים קשיחים וסטטיים. ספייק לי מאפשר תנועה דינמית בין דגל ארה"ב לסמל של איקס (שבסופו הם מתאחדים, תחת האיקס), לא רק כאישור עמדה של חזרה לשורשים אפריקאיים, אלא כאפשרות של דינמיות בהשתנות הזהות, הן ללבנים והן לשחורים.

²²³ Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press, 1993, p.78.

²²⁴ Ibid, p.78.

²²⁵ Ibid, p.p.78–79.

²²⁶ דיון נוסף במשמעויות השליליות (הכוללות גם משמעויות מטא קולנועיות) של הסמל X:

סלבו זיזק ממשוך ומפתח את המושג של האיקס במישור הסימבולי. הוא טוען כי כל זיהוי סימבולי, בעצם מכיל בתוכו זיהוי עם "ריקנות" הסימבול.²²⁷ בהקשר של מלקולם איקס, האיקס בשם משפחתו מצביע או מסמל את השורשים האפריקאים האבודים, ובד בבד עומד בבסיס ההבנה שהאובדן הוא כזה שלא ניתן לבטלו. כך בפתיחת הסרט, ספייק לי מעצב את סמל האיקס על רקע דגל ארה"ב ובעצם משלים עם אובדן השורשים.

סלבו זיזק משתמש במשנתו של הפסיכואנליטיקן הצרפתי, לאקאן (Lacan) על מנת לטעון כי הגיסטה של מלקולם איקס (החלפת שם המשפחה) הינה מחווה אדיפלית בצורה הטהורה ביותר שלה.²²⁸ הדמות הוירטואלית שנמצאה בתוך האופי של שם המשפחה של האב, המטפורה הפטרנליסטית הופכת לאיקס. המשמעות של האיקס, במובן שכזה, שהוא עומד בשביל כל ההסברים האפשריים העתידיים. לכאורה, המחשבה שאתה יכול להמציא את עצמך מחדש בעתיד, מקבילה למחשבה הקפיטליסטית.²²⁹ במובן זה ספייק לי בעצם מייצר את החלום הליברלי שבו אנו יכולים לנוע מזהות לזהות ולהמציא את עצמנו מחדש בתוך הסימבול האיקס על רקע של ארה"ב. אך בבדיקה מעמיקה יותר של הפתיחה, אנו נראה שסכנה גדולה מתעוררת אל מול היכולת הדינמית שלנו לנוע מזהות אחת לשניה. בין הגורמים שמפריעים בפתיחת הסרט לחגיגה מוחלטת של החלום הליברלי, הם הנאום של מלקולם איקס וההכאה של רודני קינג. כשהנאום של מלקולם איקס הוא זיכרון נגדי לזכרון ההגמוני. תצלום הוידאו של רודני קינג מוכה הוא התרסה על הדרך בה אמריקה מצד אחד מבקשת לחגוג את היותה חופשית ושווה לאזרחיה ומצד שני מדכאת אותם.

נקודת הסיום של פתיחת הסרט מסתיימת בכך שסמל האיקס מונצח על רקע להבות ודגל ארה"ב ממלא את גבולות הסימבול שלו. החזון של ספייק לי, מביא את ארה"ב לנקודה שבה כל אחד יכול להיות בתוך האיקס (כסמל הלא ידוע) והוא רוצה לאפשר לכל אזרח בארה"ב לאפשר את החלפת זהותו (לצאת

²²⁷

Every symbolic identification is ultimately identification with an X, with "empty" signifier which stands for the unknown content, i.e., it makes us identify with the very symbol of a lack of identity.

Ibid, p.79.

²²⁸ Ibid, p.79.

²²⁹

As to this virtual character that pertains to the symbolic order, the parallel to the capitalist financial system is most instructive. As we know from Keynes onwards, the capitalist economy is "virtual" in a very precise sense: Keynes's favorite maxim was that in the long term we are all dead; the paradox of the capitalist economics is that our borrowing from the (virtual) future.

Ibid, p.79.

ממבנה שמקבע אותך בזהותך). הלהבות במקרה זה מסמלות באופן מוסתר, את הסכנה הנלווית למצב שבו נוכל להחליף את זהותנו בצורה דינמית, משום שאז המשטר הסימבולי של ההון יתערער.

ואכן, לאב יש שמות רבים, כי הוא איננו אדם ולא סובייקט ולא יישות כלשהי, אלא פונקציה, שתפקידה לנרמל, לייצב, לחוקק, לאסור. "שמות האב" הם החוט והמחט שתופרים את הסדר הקיים. או במלותיו של ז'אק אלן מילר שעל הכריכה: "הפונקציה שלו היא דתית במובהק: לקשור. את מה? את המסמן למסומן, את החוק לאיווי, את החשיבה לגוף. בקצרה את הסמלי לדמיוני".²³⁰

בפאראפרזה על התיאוריה הלאקאנאנית, אני טוען כי שמו של מלקולם איקס, כשם הסרט וכסמל מרכזי המופיע בתחילתו משמש כפונקציה שתפקידה לנרמל, לייצב, לחוקק ולאסור. הוא מסמל את ההתכתבות ההיסטורית הבין דורית – בין ספייק לי כנציג של הדור שנולד בזמן מאבקי שנות השישים, לבין הדור שנאבק בשנות השישים. החזרה לשם המשפחה "איקס" פורם ותופר מחדש את הסדר הקיים ומסמן קו המתחיל בשנות התשעים, שחוזר לשנות השישים, על מנת לייצר הווה חדש.

4.1.2 דיון מיתי בסיום הסרט: העיצוב המחודש של הלאומיות והגיאופוליטיות

בסוף הסרט בלט העיבוד של ספייק לי למושג אפריקאי-אמריקאי (African-American). כאמור, מושג זה הוא אחד מהמושגים העיקריים במשנתו של מלקולם איקס, אך עיצובו הספרותי והעלאת המודעות למושג אפריקאי-אמריקאי באוטוביוגרפיה השתנה במהלך העיבוד הקולנועי. ספייק לי, לא רק שנסע לאפריקה על מנת לצלם את שכונת סווטו וילדים אפריקאים הקוראים בשמו של מלקולם איקס, אלא שהוא צילם בכיתת ביה"ס בשכונת הארלם, תמונות דומות של ילדים שחורים אמריקאים הקוראים בשמו של מלקולם איקס. צילומים אלו היו רק חלק משורה של רעיונות שהנכחו את הרעיון של קשר בין אפריקה לאמריקה והצביעו על אישור הזהות הכפולה של ספייק לי בתור יוצר ומתווך לתודעת הקהילה השחורה – הזהות האפריקאית-אמריקאית. ספייק לי השתתף בתהליך חברתי של יצירת סרט בארה"ב. אך הוא

²³⁰ אייל דותן, "זה יניח את דעתך, אלוהים?", מוסף הספרים – הארץ, 25.05.2006; ז'אק לאקאן, על שמות האב, תירגם מצרפתית: נועם ברוך, עם יצחק בנימיני, פרלה מיגלין, מבל רוזן, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2006.

גם טען שישנו הבדל בין אפריקה לאמריקה, וגם הראה שהאוכלוסיות המוחלשות ביבשות הללו חולקות שוליות על בסיס גזע.

המושג "אפריקאי-אמריקאי", בשנות התשעים איבד קצת מהרדיקליות שאיפיינה את הופעתו בשנות השישים. יש לזכור שבשנות השישים הזהות האפריקאית לא הייתה לגיטימית והיא חרגה מגבולות השיח הציבורי.²³¹ החברה האמריקאית לא איפשרה לשחורים לכוון את זהותם ככזו המציינת קשר ליבשת אפריקה. בשנות השבעים הסמל הזה נחגג, והאמנויות השונות הושפעו ממנו. בשנות התשעים, ההישענות של ספייק לי על הקשר בין דרום אפריקה, לבין אמריקה, כסוג של כינון זהות שחורה חדשה, הייתה בעצם אישור התהליך הארוך של קבלת המרכיב השחור בזהות האמריקאית.

כשנבקש לבחון את מעגלי זהות בחיי מלקולם איקס, אנו מוצאים כי בחלק המרכזי בחייו, כחבר ב"אומת-האיסלאם" הוא ביקש לקבל טריטוריה נפרדת לשחורים בתוך ארה"ב או באפריקה. לאחר שהוא עזב את תנועת "אומת-האיסלאם" הוא הציע את הפיתרון של אפריקה (כפי שעשה אביו בתנועה של מרקוס גארבי) :

In his statement of severance from, Elijah Muhammad Malcolm said this:

"I still believe that Mr. Muhammad's analysis of the problem is the most realistic, and that his solution is the best one. This means that I too believe the best solution is complete separation, with our people going back home, to our own African homeland".²³²

הבדלנות שאיפיינה את הקריאה הזו, הייתה רצון להגדרה עצמית אוטונומית, כבוד הגנה עצמית, ואחדות שחורה.²³³ "אומת-האיסלאם" החלה את פעילותה עוד בתחילת המאה העשרים – תקופה שבה נשללו זכויות אזרח

²³¹ ההיסטוריון מנינג מרבל מתאר תהליך שבו מלקולם איקס הפך להיות "אמריקאי" עם קבלת הבול. תהליך זה הוביל לדהיית סוכני ה"שחורות" כגון ספייק לי.

Gerald Horne, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.26; Manning Marable, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005, p.26.

²³² Louis E. Lomax, *To Kill A Black Man*, 1968; Los Angeles: Holloway House Publishing Co., 1987, p.146.

²³³ Ibid, p.p.132-148.

מלאות מהאזרחים השחורים והם עברו לינצ'ים בכל רחבי ארה"ב. מלקולם איקס עזב את "אומת-האיסלאם" והפך לפעיל פוליטי פאן-אפריקני, אשר ביקש לייצר מאבק כלל עולמי המושתת (מתוך המחשבה הפוסטקולוניאלית) על עקרונות של גזע, מעמד, מאבק באימפריאליזם ועוד.

השימוש של מלקולם איקס במושג אפריקאי-אמריקאי היה נרחב, אך כשפייק לי הנכיח את המושג הנ"ל, הוא צימצם את גבולות ההגדרה שלו. מצד אחד הוא הראה ילדים בסוויטו קוראים בשמו של מלקולם איקס ואף הביא את נלסון מנדלה לקרוא את מגילת זכויות האדם של מלקולם איקס. מצד שני הוא לא הביע ביקורת על המתרחש בסוויטו מבחינה מעמדית, גיזעית, אנטי-מערבית. ההפך הוא הנכון, שהרי הילדים ואף נלסון מנדלה היו סמל להצלחה. לא נראה עוני רב בשכונת סוויטו והסצינה כולה צולמה בחגיגות ורק נאומו של מלקולם איקס היוצא מתוך פיו של נלסון מנדלה הזכיר לנו שמדובר בזכויות אדם. שכונות העוני השחורות, הן בדרום אפריקה והן בארה"ב לא זכו להכנס למסך הרומנטי שיצר ספייק לי (כלומר הדיכוי השחור בשני המקומות לא באמת "צולם"), אלא רק נרמזו מתוך נאומו של מנדלה, ומילותיו של איקס בדבר ההיזדקקות לזכויות אדם.

4.2 ניתוח מיתי בסתירה II – האיכונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע

אנתח את שני החלקים של סתירה II. ראשית, אנסח את המשמעויות המיתיות המשתמעות מתוך הרצף הכרונולוגי שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי מלקולם איקס – אשר קיבלה מקום משמעותי יחסית גדול בסרט (ביחס למקום שקיבלה באוטוביוגרפיה). אנסה לדון במשמעויות המיתיות הנובעות מהארגון "המחודש" של סדר האירועים בתקופת חייו כפושע. שנית, אבדוק את המפגש בין הצורות המיתיות של עיצוב דמות הפושע בקולנוע בקולנוע האמריקאי, לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס על ידי ספייק לי. שכן, ישנו שוני גדול בין דמות הסרסור (pimp) שהופיעה באוטוביוגרפיה ודמות הסרסור, שעוצבה בסרט והייתה קרובה יותר לדמות הגנגסטר (gangster) הקולנועי.

4.2.1 המשמעויות המיתיות המשתמעות מתוך הרצף הכרונולוגי שקדם לאירועים הקשורים לתקופת הפשע בחיי מלקולם איקס

The success of the slave's narrative is a function of the narrator's ability to create a common human bond between

reader and narrator, while simultaneously emphasizing the horrors and brutality associated with an inhumane slave system [...] In connection to that, it is important to examine how narrators authorize themselves and how narrators reconcile themselves to the moral boundaries imposed by the culture.²³⁴

מלקולם איקס, לא היה עבד, אלא נצר למשפחה שאבותיה חיו תחת עבדות. אך האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס, עליה התבסס הסרט של מלקולם איקס התכתבה בצורה ברורה ועקבית עם נרטיבים של עבדים.²³⁵ בדומה לעבדים הבורחים, מלקולם איקס סיפר את חייו לאלכס היילי, בצורה חד משמעית, כסוג של הארה פסיכולוגית, חברתית, אינטלקטואלית, מעמדית ודתית שהתגלתה לו, באמצעות המסר של "אומת האיסלאם" בבית הכלא. בדומה לחיי עבדות, הוא ברח מחיי פשע וגיהנום חברתי של המעמד הנמוך השחור של אותה התקופה. באוטוביוגרפיה, מלקולם איקס לא רק יצר סמכות, שממנה הוא דיבר, אלא שהוא השתתף בתהליך החברתי והקפיא את זכרונו בתוך הסיפור האוטוביוגרפי. יש דימיון רב בין שתי האוטוביוגרפיות הקאנוניות, זו של פרדריק דאגלאס (Frederick Douglass) המספרת את סיפורו של העבד הבורח וזו של מלקולם איקס המספרת את סיפורו של "העבד הבורח" מהדטרמיניזם של חיי המעמד הנמוך בבוסטון.²³⁶ אני רוצה לטעון כי גם הסרט, כמו האוטוביוגרפיה השתמש בשורה של מסכות יצירתיות, על מנת להסתיר ולאתגר את ההנחות החברתיות בתוכן מלקולם איקס חי.²³⁷ אנסה לעקוב אחר הביקורת המגדרית על הדרך בה

²³⁴ Sterling Lecator Bland Jr., *Voices of the Fugitives: Runaway Slave Stories and Their Fictions of Self-Creation*, Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 2000, p.15.

²³⁵ Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.31.

²³⁶ Frederick Douglass, *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American Slave /Written by Himself*, Ed.: Benjamin Quarles, Cambridge; Mass.: Belknap Press, 1969.

²³⁷ הצורך במסכות היה חלק מז'אנר הנרטיבים של עבדים בורחים:

The tension generated in fugitive slave usually centers on the method of escape. This is especially true since readers knew by the very existence of the narrative itself that the narrator had successfully escaped. The use of masks and disguises became a commonplace component of the genre. [...] Negroes, accepting the pretense, wore the mask to move in and out of the white world with safety and profit.

ספייק לי היבנה את חיי מלקולם איקס כפושע. בתוך כך, אבחן את המתח שבין קונבנציות קולנועיות של הז'אנר הקולנועי והאימפולסים שיצרו אותם.²³⁸ דמויות הנשים, בתקופה שבה מלקולם איקס הפך לפושע, בסרט של ספייק לי קיבלו מקום גדול יותר בסרט מאשר באוטוביוגרפיה.²³⁹ מלקולם איקס, בדחייתו את האישה השחורה והליכתו עם האישה הלבנה, מצא את עצמו בעולם הפשע, מהלך בגיהינום החברתי, יד ביד עם נציגת "הלובן" (Whiteness). הביוגרף ברוס פרי (Bruce Perry), אשר פירסם ביוגרפיה (שנויה במחלוקת) על חיי מלקולם איקס, טען כי לורה, שהייתה מבין החברות השחורות הראשונות של איקס, קיבלה מקום גדול יחסית על גבי דפי האוטוביוגרפיה שחיבר אלכס היילי, ביחס למקום שתפסה בחיים האמיתיים של מלקולם איקס.²⁴⁰

אם נעקוב אחרי עיצוב דמותה של לורה בסרט נוכל להבחין, כי דמותה של לורה מדרדרת ככל שהסרט על דמותו של מלקולם איקס מתקדם.²⁴¹ באוטוביוגרפיה שכתב אלכס היילי לורה מזכרת שלוש פעמים:

1. הפרק הרביעי "Laura" (אשר כאמור נקרא על שמה) מקיף את

כל תהליך החברות בינה לבין מלקולם איקס, וכולל גם את תיאור החברות של איקס עם סופיה. בסיום הפרק אנו מתוודעים לכך שלורה הידרדרה לאלכוהול, סמים, זנות והפכה לסבית.²⁴²

2. בפרק התשיעי – "Caught", מספר מלקולם איקס שהוא פגש

בלורה בעיר הארלס והם עישנו ביחד סמים ושמחו לראות אחד את השני. היא נראתה לו הרבה יותר מבוגרת ממה שהייתה. היא לא המשיכה ללמוד בקולג' (למרות שבפעם הראשונה שהיא נזכרת באוטוביוגרפיה, יכולת הקריאה שלה מרתקת את מלקולם הנער).²⁴³

Sterling Lecator Bland Jr., *Voices of the Fugitives: Runaway Slave Stories and Their Fictions of Self-Creation*, Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 2000, p.12.

²³⁸ מפאת גודלה המצומצם של העבודה ארכזו ביחסים שהובנו בין מלקולם לבין לורה וסופיה, כסוג של ניתוח מיתי כרונולוגי של אירועים שדחפו אותו לתוך עולם הפשע בתוך הסרט של ספייק לי.

²³⁹ Nell Irvin Painter, "Malcolm X across the Genres", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.435.

²⁴⁰ Ibid, 435; Bruce Perry, *Malcolm: The Life of a Man who Changed Black America*, Barrytown, New York: Station Hill Press, 1991.

²⁴¹ Nell Irvin Painter, "Malcolm X across the Genres", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, p.435.

²⁴² Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999, p.p.59–72.

²⁴³ Ibid, p.139.

3. באפילוג לאוטוביוגרפיה (שכתב אלכס היילי לאחר רצח מלקולם איקס) נחשפה בפנינו העובדה, כי מלקולם איקס, אף בשנה האחרונה לחייו, חש אשמה על חלקו בהידרדרות של לורה²⁴⁴

הכניסה של לורה לחיי מלקולם איקס בסרט, מלווה בכניסת פלאשבקים מהעבר שלו. קצת אחרי שמלקולם מחזיר את לורה לביתה וחוזר על מנת לרקוד עם סופיה, מגיח הפלאש בק של אביו הנרצח על ידי כנופיית הק.ק.ק. והסירוב של חברת הביטוח הלבנה לשלם לאימו של מלקולם את דמי ביטוח החיים. כלומר, ספייק לי מצמיד את ההליכה הבוגדנית עם "הלובן", ביחד עם איבוד האבא – היסוד "הגברי" בחיי הדמות של מלקולם איקס. חשוב לציין, כי באוטוביוגרפיה, הפרק על לורה ומועדון הריקודים ברוקסברי – בוסטון לא הכיל את הפלאשבק הנ"ל. אולם הפלאשבק הינו טכניקה קולנועית מקובלת, שנועדת בדרך כלל לדחוס את הסיפור, להוסיף הקשר, לגרום למתח, ליצור פערים, ולהזרים מידע חדש לעלילה.

מלקולם איקס דחה את חברותה של לורה בפעם הראשונה ובתגובה עלילתית לכך, הוא "איבד" את אביו שנרצח והשאיר את אימו לבד, חסרת כל, עם הילדים. לאחר מכן, מלקולם מסרב לשכב עם לורה השחורה, בשל יחסיו המיניים עם סופיה הלבנה. אחרי סצינה זו מופיע הפלאשבק השני, שבו מודיעה העובדת הסוציאלית הלבנה לאימו של מלקולם איקס, כי מלקולם ושאר הילדים יילקחו ממנה, כי היא לא אחראית על גידולם. היא מציינת במיוחד את העובדה כי מלקולם איקס הילד נתפס בגניבות. הסירוב המיני לאישה השחורה (לורה) והליכת הדמות של מלקולם איקס לכיוון של יחסים מיניים עם האישה הלבנה (סופיה) מתלכדים לכדי רצף עלילתי, של סצינות עוקבות אחת האחר השניה, ביחד עם ה"פשע" שביצע מלקולם הקטן. זה האחרון, הוזנח על ידי מערכת הרווחה הלבנה, ו"ברח" מחסות אימו השחורה.

מלקולם איקס דוחה בסימבוליות את ההליכה עם "השחורות" בדמותה של לורה, ככזו החיה עם סבתה הנוצרית וכסוג של בתולה/טהורה מצד אחד וידענית מצד שני. הוא גם דוחה את הליכה עם "הלובן" בדמותה של סופיה, הנהנתנית, הבוגדנית, הפתיינית וקלת הדעת. משום שסופיה, כנציגת "הלובן" מובילה לפירוק המשפחה השחורה, והידרדרות האימא – כסוג של יסוד נשי בחיי מלקולם איקס.

הדמות של מלקולם איקס בסרט מקיימת מין עם נציגת "הלובן" – סופיה, ומזרזת את הידרדרות מלקולם איקס לתוך עולם הפשע. אך יותר מכל,

²⁴⁴ Ibid, p.421.

הדמות של מלקולם איקס מאבדת את היכולת (כעיצוב אידיאולוגי של תודעת ספייק לי) לדמיין חיי משפחה שחורה, משום שהאבא נרצח והאימא מתרוששת ומאבדת את עצמה לדעת. היסודות האבהיים והאימהיים בחיי הדמות של מלקולם איקס בסרט מתערערים ומעמידים את דמותו של איקס מחוץ למערכת המוסר האמריקאית בשלוש תקופות עיקריות:

- ✓ סוף שנות הארבעים – תחילת שנות חמישים – תקופת חיי הפשע של מלקולם איקס
- ✓ אמצע שנות השישים – השנים של כתיבת האוטוביוגרפיה
- ✓ תחילת שנות התשעים – התקופה בה ספייק לי מביים את הסרט הנ"ל

ספייק לי מעמיד בצורה אידיאולוגית את המחויבות של השחורים להליכה עם הקטגוריה הגיזעית השחורה. זאת לא מצליחה לדמיין משפחה שחורה מבוססת, ללא מודעות שחורה, שתפתח לאחר מכן, בציון הבדל מובחן מהעולם הלבן. הסירוב של מלקולם איקס ללכת עם לורה השחורה, לא רק מסמנת את נפילתו לעולם של פשע, אלא גם את נפילתה. זו רק אחת מכמה דוגמאות שמסבירות את הפיכת מלקולם איקס, לסימבול גזעי, מיתני, בסרט של ספייק לי. הצעידה תחת הקטגוריה של "השחורות" עדיין מהווה פיתרון שספייק לי מציע לקהילה האפריקאית-אמריקאית.²⁴⁵ הוא רואה ב"שחורות" סוג של מוסר שיכול להציל את החברה השחורה מהידרדרות ומפירוק והוא אינו רואה שיתוף פעולה שחור ולבן בדרך לשינוי חברתי וגזעי.

4.2.2 המפגש בין הצורות המיתיות של עיצוב דמות הפושע בקולנוע האמריקאי

לבין עיצוב דמותו של מלקולם איקס על ידי ספייק לי

In varying degrees, each film genre offers an account of the life we lead, wish to lead, or ought to lead.²⁴⁶

האפוס של דיוויד לין "לורנס איש ערב" (1962) הוא אחת מהיצירות הקולנועיות הראשונות, שבה הובעה לכאורה הערכה ללאומיות חוץ-מערבית, בתנאי המפורש שאסור לה לחתור כנגד המערב.²⁴⁷ ספייק לי, בבואו לביים את

²⁴⁵ ספייק לי שומט את האיזכור של מלקולם איקס, לכך שלורה הפכה להיות לסביבת והוא לא מתמודד עם הנקודה הזו.

²⁴⁶ Jack Shadoian, *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p.VIII.

²⁴⁷ שלמה זנד, *הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2002, עמ' 322.

הסרט על דמותו של מלקולם איקס, הצביע על הסרט של דיוויד לין כהשפעה העיקרית.²⁴⁸ בסרט הנ"ל ספייק לי יצר אֶמְלָגָם של ז'אנרים שונים :

- ✓ סרטי האפוס – התבטאו בצילומים הראוותנים של דמותו של מלקולם איקס בעיר מְכָה בערב הסעודית
- ✓ סרטי הגנגסטור – הצביעו על תקופת הפשע בחיי מלקולם איקס
- ✓ ביוגרפיות הוליוודיות קלאסיות – הקריצה לסרטים אלו הצטיירה בסיפור ה"הצלחה" של מלקולם איקס, שנחלץ מחיי המעמד הנמוך השחור והפך להיות אחד המנהיגים השחורים הבולטים בשנות השישים
- ✓ סרטי "השכונה" – כמה סממנים בולטים בסרט התכתבו עם ז'אנר קולנועי זה ביניהם, הדגש על האקדח כמוטיב קולנועי חוזר, כובע הגרב שאיפייין את דמות הפושע של מלקולם איקס, ועוד²⁴⁹
- ✓ סרטי ה-Blaxploitation – בסרט נמזגה דמותו של מלקולם איקס בצלם אותו גיבור "אמיץ" מסרטי שנות השבעים, אשר עומד מול המערכת הלבנה ולא מפחד להגן על עצמו ועל קהילתו

ספייק לי יצר ז'אנר ביוגרפי פוליטי קולנועי חדש, שניסה לעשות אדאפטציה קולנועית לארבע סוגות ספרותיות :

1. נרטיבים של עבדים בורחים – הסימבול המצוי במסע של מלקולם מ"עבדות" ל"חירות". כאמור, האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס מתכתבת עם האוטוביוגרפיה של פרדריק דאגלס, כחלק מרצף של אוטוביוגרפיות שחורות
2. הז'אנר האוטוביוגרפי – האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס היא קודם כל אוטוביוגרפיה, המתכתבת עם הז'אנר האוטוביוגרפי שהחל בוידוויים של אוגוסטינוס הקדוש (Augustine) וז'אן זאק רוסו (Jean-Jacques Rousseau)

²⁴⁸ Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.86; Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.158.

²⁴⁹ מעתה ועד סוף העבודה אכנה את סרטי ה-"Hood" כסרטי "שכונה". במילון הסלנג האפריקאי-אמריקאי המילה "Hood" (הפכה לשימושית החל משנות השישים ואילך) מוגדרת כ:

Neighborhood where one grows up; community or neighborhood, especially where a gang lives or congregates.

Clarence Major, *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*, New York: Penguin Books, 1994, p.239.

3. הסיפר האמריקאי של "האדם יציר עצמו" – מלקולם איקס מציע אפשרות של יצירה מחודשת של "העצמי" במציאות מוגזעת
4. כתבי האבות הפוריטנים – מלקולם איקס חווה רגע של התגלות דתית וממיר את דתו ומקדיש את עצמו לעבודה מיסיונרית, בדומה לספרות של ג'ונתן אדוראדס (Jonathan Edwards)²⁵⁰

בדומה לנרטיבים של העבדים הבורחים ולאוטוביוגרפיות השחורות, ובניכוס לא מודע של הז'אנרים "הלבנים" ספייק לי יוצר שילוב בין הז'אנרים הקולנועיים השונים, לבין המודוסים הספרותיים המגוונים. התכה קולנועית/ספרותית זו נועדה ליצור ובו בזמן לשמר סוג של מטפורה ישנה – חדשה, ניאו-לאומית, שחורה, מובדלת, ומובחנת מזו הנוצרת בתרבות ההגמונית. החוקר ג'ונתן סקוט לי (Jonathan Scott Lee) טען כי ספייק לי, בניגוד לבמאי דיוויד לין בסרטו "לורנס איש ערב", הצליח לייצר סימבול קולנועי לאומי שחור, אשר חתר כנגד הלאומיות האמריקאית הלבנה ובו בזמן הסרט היה רווי בג'יסטות שאישרו קונבציות אפי-ביוגרפיות הוליוודיות.²⁵¹ הסרט גם העמיד את עצמו מחוץ להיסטוריה, ושימש כחזון פוסטקולוניאלי לעתיד בעל צדק גזעי עולמי, נקודה שהודגשה ביתר חריפות, באפילוג שצולם בסוּוטו ובהארלם.²⁵² באופן זה, הסרט גם הרחיק את עצמו מהמסורת הקולנועית ההוליוודית.²⁵³

ג'ק שאדואיאן (Jack Shadoian) כותב על דמות הגנגסטר כי היא משמשת כסוג של פרדיגמה ודוגמה לחלום האמריקאי.²⁵⁴ ישנה משמעות עצומה לגילויים של הגנגסטר, משום שהוא משעה את מערכות המוסר הקונבנציונאליות ועומד מבחוץ להן:

The gangster/crime film looks at a world that is opposed to legitimate society. Focusing there, it can make discoveries

²⁵⁰ Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter 2000, p.31.

²⁵¹ Jonathan Scott Lee, "Spike Lee's 'Malcolm X' as Transformational Object", *American Imago*, Vol. 52, No. 2, Summer 1995, p.160.

²⁵² Ibid, p.p.160–161.

²⁵³ Ibid, p.161.

²⁵⁴ Jack Shadoian, *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p.4.

not possible from within; make us see things that would otherwise be hard to see.²⁵⁵

ספייק לי יוצר מטפורה חדשה של גנגסטר מיתי שחור. הוא מודע למיגבלות של האוטוביוגרפיה כמסמנת של גנגסטר מתקופה שכבר חלפה. הוא משלב ייצוגים של פושע מתקופת שנות החמישים, אך בד בבד הוא משלב ייצוגים של פושע משנות התשעים של המאה העשרים. בכך, הוא מעשיר את הדימוי הגנגסטרי האינטרטקסטואלי הקולנועי האמריקאי ומחדש אותו.²⁵⁶ הוא גם מציב בתוכו גבר שחור חדש, שלא רק צולל לתהומות הפשע, ככל סרטי הגנגסטרים, אלא שבתוכם הוא אף מגלה את המטפורה הגיזעית המעודכנת של שנות התשעים. הדמות של מלקולם איקס, לא רק מתמרדת כנגד התנאים שהובילו את המעמד הנמוך השחור אל חיי הפשע בשנות החמישים, אלא היא מתמרדת גם כנגד התנאים שהובילו את השחורים לחיי גטו בשנות התשעים. בנוסף, דמותו של מלקולם איקס כפושע, בסרט של ספייק לי, היא זו שמכינה אותנו להתגלות הדתית, המוסרית ופוליטית שלו בתוך ומעבר ל"אומת-האיסלאם". השילוב של דמות הגנגסטר הקולנועי ומנהיג אפריקאי-אמריקאי מוסלמי, מתאפשר בשל סיפורו המיוחד של מלקולם איקס.

בסרט על מלקולם איקס ספייק לי לא יצר סרט "שכונה" שחור קלאסי, כדוגמת סרטי "שכונה" אופיינים שנוצרו בשנות התשעים כגון²⁵⁷:

²⁵⁵ Ibid, p.5.

²⁵⁶ המושג אינטרטקסטואליות מסמך סכום, אגירה של המשמעויות לאורך טקסטים שונים, כאשר תמונה אחת מתייחסת לשניה, או בעלת משמעות המשתנית, על ידי שהיא "נקראת" בקונטקסט של דימויים אחרים.

Stuart Hall, "Staging Racial 'Difference': 'And the Melody Lingered on ...'", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Ed.: Stuart Hall, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997, p.230.

²⁵⁷ החוקר נורמן ק. דנזין (Norman K. Denzin) כינה את הסרטים הללו: "הקולנוע ההוליוודי של האלימות הגיזעית" - Hollywood's cinema of racial violence.

Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.1; Mario Van Peebles, Director; Actor, *New Jack City*, with Wesley Snipes, Ice-T, Allen Payne, Chris Rock, Michael Michele, Jacmac Films and Warner Bros. Pictures, 1991; John Singleton, Director; Screen-writer; Actor, *Boyz 'N the Hood*, with Laurence Fishburne, Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Morris Chestnut, Nia Long and Angela Bassett, Columbia Pictures Corporation, 1991; Ernest R. Dickerson, Director; Screen-writer (with Gerard Brown), *Juice*, with Omar Epps, Tupac Shakur, Jermaine 'Huggy', Khalil Kain, Cindy Herron, Vincent Laresca, Samuel L. Jackson, George Gore II, Grace Garland and Queen Latifah, Island World, 1992; Albert Hughes and Allen Hughes, Directors; Screen-writers (with Tyger Williams); Producers, *Menace II Society*, with Tyrin Turner, Larenz Tate, June Kyoto Lu, Toshi Toda, Samuel L.

- ✓ New Jack City (1991)
- ✓ Boyz 'N the Hood (1991)
- ✓ Juice (1992)
- ✓ Menace II Society (1993)

ספייק לי יוצר סרט בז'אנר חדש, שכלל בתוכו התכתבות עם סרטים אלו, והצעדה של היצירה השחורה אל יעדים חדשים במטווחי התרבות.²⁵⁸ בדיון המיתי הקולנועי, ספייק לי היבנה את דמות הפושע, כשלב ראשוני בהתפתחות התודעה הפוליטית השחורה, וסימן את הכיוון החדש ליוצרים וליוצרות של ז'אנר סרטי ה"שכונה". עשיית הסרט על דמותו של מלקולם איקס הייתה גם ניסיון ראשון של ספייק לי לנסות לנסח ולדמיין חזון קולנועי גיזעי שונה מחמש העבודות הקולנועיות הקודמות שלו, שחלקן היו פורצות דרך בתחום (הוא ביקש להתבדל במיוחד מהצלחתו הקולנועית המרשימה ביותר בסוגת סרטי "השכונה" – *Do the Right Thing* משנת 1989).²⁵⁹ ספייק לי ניסה

Jackson, Anthony Johnson, Brandon Hammond and Glenn Plummer, *New Line Cinema*, 1993.

²⁵⁸ חיי מלקולם איקס שורטטו בדרך אמן בספרות, אך דרכו הקולנועית של ספייק כמעט ולא נשענה על צורות קודמות דומות:

In crafting *The Autobiography of Malcolm X*, the writers Malcolm X and Alex Haley might draw for inspiration on a rich literary tradition. In creating Malcolm X, the filmmaker Spike Lee started virtually from scratch.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter 2000, p.37.

²⁵⁹ כוונתי לחמשת סרטיו הראשונים, אותם הוא ביים וכתב:

Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *Jungle Fever*, with Wesley Snipes, Annabella Sciorra, Ossie Davis, Ruby Dee, Samuel L. Jackson, Lonette McKee and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1991; Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *Mo' Better Blues*, with Denzel Washington, Wesley Snipes, Giancarlo Esposito, Robin Harris, Joie Lee, Bill Nunn and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1990; Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *Do the Right Thing*, with Ossie Davis, Danny Aiello, Giancarlo Esposito, Richard Edson, Ruby Dee, Bill Nunn and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks, 1989; Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *School Daze*, with Laurence Fishburne, Giancarlo Esposito, Tisha Campbell, Kyme, Joe Seneca, Ellen Holly, Art Evans, Ossie Davis and Bill Nunn, 40 Acres & a Mule Filmworks and Columbia Pictures Corporation, 1988; Spike Lee, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *She's Gotta Have It*, with Tracy Camilla Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, Raye Dowell and Joie Lee, 40 Acres & a Mule Filmworks, 1986; Spike Lee, Director; Screen-writer; Producer, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, with Monty

לא רק ליצור שושלת קולנועית חדשה של סרטים שתיפרד מהיסוד הריאליסטי שהשתלט על הקולנוע השחור של תחילת שנות התשעים, אלא הוא גם ביקש לחפש נקודות מבט פרשניות שדרכם "השחורות" תוכל ללבוש צורה קולנועית.²⁶⁰ לאחר כשלון שני סרטי "שכונה" נוספים, שבוימו על ידי ספייק לי – *Crooklyn* בשנת 1994 ו-*Clockers* בשנת 1995, הוא הכריז:

It's dead! It's over! Move on! . . . The genre is at its end now.

It's up to African-American filmmakers to open our vision. If you don't expand and grow, you'll die . . .²⁶¹

סרטי "השכונה" – הסוגה הקולנועית שניסתה להתנגד למציאות החברתית הקשה שנכפתה על השחורים במדיניות הניאו-ליברלית של ממשל רייגן בשנות השמונים, לא התאימה לקראת אמצע שנות התשעים. ספייק לי, כדובר מרכזי של הקהילה האפריקאית-אמריקאית, ניסה לנסח מחדש את הקולנוע השחור, ובתוך כך להעמיד אותו בתוך רצף היצירה של הקולנוע האמריקאי, על מנת שיענה לדרישות המציאות החברתית המתחדשת. עם זאת,

Ross, Donna Bailey, Stuart Smith, Tommy Redmond Hicks, Horace Long, LaVerne Summer and Africanus Rocius, *40 Acres & a Mule Filmworks*, 1983.

²⁶⁰ ספייק לי מציין את ההצלחה של הסרט *Boyz 'N the Hood* שהופק עבור 6 מיליון דולר, והרוויח סכום של 57 מיליון דולר. האולפנים מצידם רק רצו להמשיך בצורה קולנועית זו, ללא שינוי, על מנת שיוכלו לגרום לכיסם רווחי ענק נוספים.

Spike Lee and Ralph Wiley, *By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992, p.11.

²⁶¹ ספייק לי לא רק הביט על המציאות החברתית מחוצה לו, או התייחס לשינויים הקולנועיים שביצעו קולנוענים שחורים בכירים אחרים, אלא הוא גם רצה לייצר מחדש את העמדה התרבותית האיגונוגרפית (באופן דיאלקטי הוא ביקש גם להתרחק מכישלון שני הסרטים: *Crooklyn* ו-*Clockers* שהוא יצר לאחר הסרט על מלקולם איקס), אל מול קהל הצופים שהביע את התנגדותו לשיטפון סרטי "השכונה".

Justin P. Brooks, "Will Boys be Boyz N the Hood?: African-American Directors Portray A Crumbling Justice System in Urban America", *Oklahoma City University Review*, Vol. 22, No.1, 1997, p.11; Spike Lee, Director; Screen-writer (with Richard Price); Actor; Producer, *Clockers*, with Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo, Mekhi Phifer, Isaiah Washington, Keith David, Peewee Love, Regina Taylor, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1995; Spike Lee, Director; Screen-writer (with Cinqué Lee and Joie Lee); Actor; Producer, *Crooklyn*, with Alfre Woodard, Delroy Lindo, David Patrick Kelly, Zelda Harris, Carlton Williams, Sharif Rashed, Tse-Mach Washington and Christopher Knowings, 40 Acres & a Mule Filmworks; Child Hood Productions and Universal Pictures, 1994.

מותו העתידי של הז'אנר של סרטי "שכונה", לא הביא איתו את מות הבעיות (שנבעו מאי צדק חברתי) שהוצגו בסרטים כחלק מסוגה זו.²⁶²

4.3 דיון מיתי בסתירה III – דמות מלקולם איקס כ"משיח"

ספייק לי התכתב עם צורות קולנועיות מתחדשות שיצאו מתוך תקופתו (למשל סרטי ה"שכונה" שתוארו לעיל), תרבות ההיפ-הופ העולה של שנות התשעים (השיר של להקת Arrested Development בפסקול הסרט) ותרבות הגנגסטר-ראפ (עיצוב דמותו של איקס כגנגסטר משנות התשעים). בנוסף, ספייק לי פעל אל מול יוצרים מרכזיים אחרים בשדה הקולנוע, כמו אוליבר סטון, הפעיל את האליטה השחורה (מייקל ג'ורדן ועוד), הביא מנהיגים אפריקאיים מנצחים עכשוויים (נלסון מנדלה) ועוד. למרות שדמותו המיתית של מלקולם איקס אכן הייתה דמות היסטורית, ספייק לי ערער על ההנחה המתודולוגית, כי הווה הוא תוצר הכרחי של "העבר". הוא יצר מן ההווה מיתוס חדש כסוג של מטפורה עכשווית שנשענה על דמותו המיתית של מלקולם איקס. בפרק זה אדון במשמעויות המיתיות בנוגע להפיכתו של דמותו של מלקולם איקס לסוג של "משיח".²⁶³ במהלך פרק זה אשאל מדוע דמותו של מלקולם איקס הפכה כה דומיננטית באותן השנים, הן מהאספקט היחצני, השיווקי, התקשורתי והקולנועי והן מתוך בחינת ההיבטים החברתיים, הכלכליים, ההיסטוריים והמיתיים.

4.3.1 המשמעויות המיתיות של שיווק ויחסי הציבור לסרט על מלקולם איקס

הסוציולוג הנודע פייר בורדייה (Pierre Bourdieu) מתאר את שדה "האופנה העילית" על מנת להדגיש את המאגיה של חותמת מעצבי העל המחזיקים בעמדה השלטת בשדה זה.²⁶⁴ הוא טוען, שמשעה שהחותמת הוטבעה

²⁶² Justin P. Brooks, "Will Boys be Boyz N the Hood?: African-American Directors Portray A Crumbling Justice System in Urban America", *Oklahoma City University Review*, Vol. 22, No, 1, 1997, p.12.

²⁶³ בבדיקה הנרטיבית של שיווק ויחסי הציבור לסרט על מלקולם איקס הצגתי תחילה את תהליך השיווק של הסמל של איקס ואחר כך דנתי במשמעויות הנרטיביות של תהליך זה. בבחינה של המשמעויות המיתיות של שיווק ויחסי הציבור לסרט על מלקולם איקס איחדתי את שני תתי הפרק לתת פרק אחד. עשיתי זאת על מנת לבחון בצורה רחבה ומעמיקה את התהליך היחצני והשיווקי שלב אחר שלב.

²⁶⁴ פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 201.

בחפץ כלשהו – בושם, נעליים וכד' – הוכפלה בצורה משמעותית ערכו.²⁶⁵ הוא מכנה את האקט הזה, כמאגי ואלכימי, מפני: "שאופיו החברתי וערכו החברתי של החפץ משתנים, בלי שיחול שינוי כלשהו בטבעו הפיזי או הכימי".²⁶⁶ בהנחה שבשנת 1972, נוצר סרט דוקומנטרי על דמותו של מלקולם איקס, ובהישענות על העובדה כי דמותו של מלקולם איקס חיה בקהילת הזיכרון האפריקאית-אמריקאית במשך תקופה ארוכה – עלינו לשאול מדוע דווקא סרטו של ספייק לי הופך את דמותו של מלקולם איקס לסוג של "משיח" שעולה כציפור אש מהחולות הזהובים של השיכחה. בפאראפרזה על שאלתו המפורסמת של בורדייה, אשאל מי הפך את ספייק לי להיות "ספייק לי", כלומר מה מקור כוחו לחולל תמורה באובייקט – דמותו של מלקולם איקס.²⁶⁷ אטען כי הנדירות של ספייק לי, בתור אינטלקטואל ודובר ייחודי של הקהילה האפריקאית-אמריקאית, היא זו שיצרה את מלקולם כ"משיח". בנקודת ההשקה של הסרט נוצר ציר המחבר בין הנדירות של ספייק לי, לבין הנדירות של דמות מלקולם איקס והיעדרותה מהתרבות ההגמונית.²⁶⁸ ספייק לי התפתח בתוך תנאים חברתיים שאפשרו את צמיחתו המטאורית, עד לקבלת תקציב הוליוודי להפקת סרט על דמותו של מלקולם איקס.²⁶⁹

חוקר הקולנוע, נורמן ק. דנזין טוען כי הבמאי ספייק לי מביע בסרטי

"השכונה" שלו עמדה מהותנית ומשמרת:

Culturally, Lee's films reproduce a new-nationalistic, essentializing masculinist gender and identity politics. Such

²⁶⁵ שם, עמ' 201.

²⁶⁶ שם, עמ' 201.

²⁶⁷ שם, עמ' 202.

תומאס דוהרטי מציין שגם הסרט שנעשה על מלקולם איקס בשנת 1972 נעשה בשיתוף בין התסריטאי והבימאי ארנולד פרל ואיש העסקים מרוין וורת' (Marvin Worth). שני דמויות אלו יהיו גם חלק מהסרט של ספייק לי. הסרט והתסריט של ארנולד פרל משנת 1972 ישמשו כבסיס לסרט של ספייק לי. מרוין וורת' ישמש כמפיק בסרט של ספייק לי. כך שהזיכרון של מלקולם איקס, כבר בפעם הראשונה שנוצר הדימוי הקולנועי, שילב בין העבודה היצרנית של ארנולד פרל, לבין העבודה העיסוקית של מרוין וורת', שבעצם קנה את הזכויות להפקת סרט בעקבות האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס, עוד בשנת 1968.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.33; Spike Lee, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005, p.142.

²⁶⁸

מה שיוצר את ערך היצירה אינו הנדירות של המוצר אלא הנדירות של היצרן, הבאה לידי ביטוי בהתיימתו.

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 202.

²⁶⁹ הסרט על דמותו של מלקולם איקס היה זה הסרט השישי במספר של ספייק לי.

moves undermine his claim to be a politically radical or progressive filmmaker [...] Lee films reproduce long-standing black stereotypes. The problem of race are reduced to liberal solutions, solutions that are remarkably conservative; namely more jobs, hard work, no drugs, no guns and less prejudice [...] No black movement here, blacks just need to stay in their place and aspire to the goals of the black middle class.²⁷⁰

הטענה המובלעת בדברי דנזין רומזת לכך כי הצלחתו של ספייק לי, התאפשרה לא רק בשל הקבלה של הקולנוע השחור העצמאי, אלא גם בשל העמדה הלא מאיימת שנרמזה מתוך סרטיו. חוקרת התרבות ואניאמה ה. לוביאנו (Wahneema H. Lubiano) מציבה עמדה רדיקלית יותר: היא בודקת האם קולנוע גזעי שחור ומודע, יוכל להרוויח את לחמו, בתוך הפוליטיקה של הוליווד.²⁷¹ כלומר, היא מציבה את הסוגייה המבנית מעמדית, אל מול הסוגייה הגיזעית וטוענת ששתיהן לא תוכלנה להתקיים יחדיו. בורדייה מבקש מאיתנו לבדוק כיצד התעצב השיח ודובריו. בנוסף, הוא מבקש שנבדוק כיצד המבנה החברתי (הביטוס) עיצב את היוצרים והשפיע על יצירתם.²⁷² דנזין ביקש להראות כיצד הערכים שייצר ספייק לי הקלו על התקבלותו בשדה הקולנועי ובקהל הצופים הרחב; ואילו לוביאנו טענה כי לא רק שספייק לי לא יכול היה לייצר קולנוע גזעי רדיקלי, אלא שהשיח הקולנועי הפוליטי של הוליווד לא מאפשר נקודות מבט רדיקליות שיאתגרו יחדיו את השאלות המעמדיות והגזעיות. כלומר שגבולות השיח הקולנועי עצמם מצומצמים.

²⁷⁰ Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.p.156–157.

²⁷¹ Wahneema Lubiano, "but Compared to What? Reading Realism, Representation, and Essentialism in School Daze, Do the Right Thing, and the Spike Lee Discourse", *Representing Blackness: Issues in Film and Video*, Ed.: Valerie Smith, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997, p.98.

²⁷²

מושג ההביטוס מציין סכמות של פעולה, תפסיה והערכה הנרכשות במהלך החינוך והמכוונות את פעולתם היומיומית של היחידים ואת טעמם, מאפשרות להם לאלתר אינסוף פעולות המותאמות פחות או יותר למצבים שונים. אנשים שגדלו בסביבה תרבותית-חברתית דומה (מעמד, תרבות לאומית או אזור גיאוגרפי) חולקים את אותו הביטוס. מכיוון שהן מתובנות, סכמות אלה מתבנות את ראיית העולם ואת פעולתיהם של היחידים.

פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמודים 132–133.

מסע היחצנות של ספייק לי לסמל ה"איקס" הוביל את החברה האמריקאית בתחילת שנות התשעים ל"מלקולמניה". החוקר ויליאם לין (William Lyne) טוען כי אילו ספייק לי, או אלכס היילי היו מעצבים את דמותו של מלקולם איקס לכיוון השמאלי יותר של המפה הפוליטית, אזי הטקסטים שלהם היו הופכים שוליים והבעלות על דמותו של מלקולם איקס הייתה עוברת למישהו אחר.²⁷³ לין, טוען בעצם כי גבולות השיח בארה"ב לא השתנו בין שנות השישים לבין שנות התשעים, ורק הרטוריקה, הכוח השיווקי/יחצני והכישרון של ספייק לי עיצבו אותו כרדיקלי, למרות שהסרט שלו עוצב בצורה שמרנית.²⁷⁴ לא מעט חוקרי קולנוע (דנזין); חוקרי תרבות (גילרוי ודייסון); משוררים (ברקה) ופילוסופים (ווסט) טענו כי ספייק לי נכנע לתכתיבים מסחריים, קפיטליסטיים, שמרניים, אשר לא חרגו מגבולות השיח והוא לא הצליח לאתגר את השיטה, על אף כשרונו.²⁷⁵ פעולות אלו התבטאו כבר בראשית דרכו בפרסומות שהעניק לחברת "נייקי" והמשיכו גם בשל הצטרפותו, בשנת 1996, לתאגיד הפרסום – די.די.בי (DDB).²⁷⁶

²⁷³ לין מצביע כי הבקשה לראות את דמותו של מלקולם איקס כשהיא מיוצגת לכיוון השמאלי של המפה הפוליטית הצטיירה בביקורת של שלושת הוגים אלו: המשורר אמירי ברקה (Baraka), החוקר ג'ורג' ברייטמן (Brietman) וההיסטוריון מנינג מרבל (Marable).

Amiri Baraka, "Spike Lee at the Movies" *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York, London: Routledge, 1993; George Breitman, *The last year of Malcolm X: The Evolution of a Revolutionary*, 1967; New York: Pathfinder Press, 1970; Manning Marable, *Beyond Black & White*, London; New York: Verso, 1995; William Lyne, "No Accident: From Black Power to Black Box Office", *African American Review*, Vol. 34, No. 1, 2000, p.56.

²⁷⁴ William Lyne, "No Accident: From Black Power to Black Box Office", *African American Review*, Vol. 34, No. 1, 2000, p.56.

²⁷⁵ Norman K. Denzin, *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002, p.169; Paul Gilroy, *Against Race*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000, p.p. 242–243; Michael Eric Dyson, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995, p.p.130–132; Amiri Baraka, "Spike Lee at the Movies", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York; London: Routledge, 1993, p.147; Cornell West, "The New Cultural Politics of Difference," *Out There: Marginalism and Contemporary Culture*, Ed. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West, Cambridge, Mass: MIT Press, 1990, p.p.3–32.

²⁷⁶ ספייק לי אף עיבד לפרסומת לחברת "נייקי" את הסצינה הסופית של הסרט על מלקולם איקס, שהראתה ילדים שקראו בשם המנהיג הנרצח סצינה זו כללה ילדים שהזדהו עם דמותו של טייגר וודס – שחקן הגולף השחור המצטיין בעולם.

בנוסף, נטען שספייק לי היה מעורב בבימוי פרסומות עבור חיל הים האמריקאי:

Lee has been directing commercials including one for the U.S Navy. He even has his own agency, Spike/DDB.

במבט-על על תעשיית הקולנוע העצמאי, שבקרבה התפתח ספייק לי, ניתן לראות ששיטות הפעולה שלו, נבעו בתחילת דרכו מאופן הניסיון שלו להתבלט ללא חסות האולפנים הגדולים. הניסיון לתפוס בעלות על דמותו של מלקולם איקס, עוד לפני שהוא קיבל את האישור לעשיית הסרט, הוא רק דוגמה אחת לניסיון של ספייק לי בתור יוצר שחור, לצבור הון תרבותי/סימבולי, במבנה קולנוע לבן.²⁷⁷ ספייק לי, יוצר שחור ממעמד זעיר-בורגני, ביקש להיכנס למבנה ההגמוני של הקולנוע ההוליוודי ולשורת יוצרי העל (אשר רובם לבנים), שגם מביימים, משחקים וכותבים את סרטיהם, ובו בזמן הם גם בעלי הגדרה עצמית.²⁷⁸ חוקרת הקולנוע מנטיה דיווארה (Manthia Diawara) הראתה שספייק לי תפס את מקומו הלימינאלי במערכת יחסים ארוכה בין הקולנוע העצמאי השחור ובין הקולנוע המיינסטרימי; בין ה"שחורות" ובין ה"לובן"; בין התרבות ה"לא מובחנת" ובין התרבות ה"מובחנת"; בין התרבות ה"נמוכה" לבין התרבות ה"הגבוהה".²⁷⁹ סנפורד פינסקר (Sanford Pinsker) מדגיש כי בהתחשב

James Bowman, "Spike Lee, 'Artist', *National Review*, Vol. 50, No. 14, 26.07.1999, p.48.

²⁷⁷ המונח 'הון תרבותי' / סימבולי' מציין את האוסף של הכוחות (מלבד אלו הכלכליים) כמו רקע משפחתי, מעמד חברתי, השקעה ומחוייבות לחינוך, משאבים שונים וכדומה, המשפיעים על הצלחה בשדה ספציפי.

פייר בורדייה, *שאלות בסוציולוגיה*, תרגום מצרפתית: אבנר להב' תל אביב: רסלינג, 2005, עמודים 131–121.

²⁷⁸ אוליבר סטון, אשר כתב וביים את הסרט *JFK* בשנת 1991, הצליח, בזכות מעמדו הרם בתעשייה, למתוח את אורך הסרט על הנשיא המנוח לזמן של שלוש שעות ועשרים דקות, כמעט פי שניים מהאורך הממוצע של סרט הוליוודי. ספייק לי הלך בעקבותיו ודרש אורך זמן זהה לסרט על מלקולם איקס. הצורך של ספייק לי להילחם על אמצעי הייצור, בהוליווד, להתעקש על בלעדיות השליטה ויכולת האמירה בעריכה הסופית, השמור לאוטר (auteur), הצטייר פחות כאקט של טמפרמנט אמנותי ויותר אקט של הגדרה עצמית תרבותית. כך ניתן להבין את העמידה המתוחכמת והמקצועית של ספייק לי, כסוג של יוצר/אקטיביסט יחיד, כחלק ממסע שיווק ויחצנות לסרט אל מול סוללת הכוח של הוליווד.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.38: Oliver Stone, Director; Screen-writer; Producer, *JFK*, with Kevin Costner, Tommy Lee Jones, Kevin Bacon, Gary Oldman, Michael Rooker, Jack Lemmon, Laurie Metcalf, Sissy Spacek and Joe Pesci, Alcor Films; Camelot; Canal+; Ixtlan Corporation; Regency Enterprises and Warner Bros. Pictures, 1991.

²⁷⁹ מנטיה מציינת את המורכבות שנוצרה במתחים בין הקטבים שצויינו:

The Complexity of these relations is such that every independent filmmaker's dream is to make films for Hollywood where she/he will have access to the resources of the studios and the movie theaters. On the other hand, the independents often use an aesthetic and moral high ground to repudiate mainstream cinema, which is dismissed as populist, racist, sexist, and reactionary.

בנוסף, מנטיה רואה חוט מקשר ביצירה השחורה העצמאית בין יוצרים מגוונים מתקופות קולנועיות שונות:

בהיסטוריה המבישה של הוליווד ביחסה לשחורים, סרטי ספייק לי, מהווים סיבה לגאווה. משום שלספייק לי יש כישרון והוא מנצל אותו בתוך סביבה הדורשת ממנו להיות אגרסיבי. סנפורד פינסקר מציין את העובדה כי התעשייה השמרנית מכפיפה את ספייק לי לערכיה. לכן כשחברת "נייקי" פנתה לספייק לי היה די מובן, שמצד אחד הוא יקפוץ על המציאה וישתמש בכסף הנזיל שהיא תספק לו, על מנת להפיק עוד ועוד סרטים ולהתפרסם תחת הסטטוס של התאגיד הגדול. מצד שני, העבודה תחת חברת "נייקי", ניטרלה את הניסיון של ספייק לי להצטייר כמורד בערכים הפוליטיים. כך הניסיון שלו לבקש מהקהילות המדוכאות "לעשות את הדבר הנכון" (כשם סרטו "Do the Right Thing" משנת 1989) הפך מעורפל כשהוא עצמו היה חלק מה"שיטה".²⁸⁰

חוקר התקשורת ביל יוסמן (Bill Yousman) מתייחס למיסחור הסמל של האיקס (שהפך משם מלא לשם משפחה) ומעלה את השאלה למי שייכת הזהות של איקס, שבשנות התשעים במיוחד הופרדה מה"הגוף" של איקס והפכה למסמן בעל מספר רב של מסומנים.²⁸¹ הופעת מלקולם איקס, דרך הסמל של האיקס, היא תופעה מיתית בחברה השחורה.²⁸² היא חורגת מהדיון בדבר הניסיון של ספייק לי לשווק וליחצן את הסרט באמצעות מכירת כובעי בייסבול עם איקס. אך ספייק לי הוא שחקן בתוך השיח המיתי על ריבוי המסומנים של האיקס. האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס וגם הסרט שיצר ספייק לי, העלו את

1. אוסקר מיכאוס (Oscar Micheaux) ויחסו לסרטי "הגזע" ההוליוודיים בשנות העשרים, השלושים והארבעים.
2. מלוין ואן פיבלס (Melvin Van Peebles) ויחסו לסרטי ה-Blaxploitation בשנות השבעים.
3. צ'ארלס בורנט (Charles Burnett) בסרטו *killer of a sheep* והיילי גרימה (Haile Gerima) בסרטו *Bush Mama* השייכים לשנות השמונים ועד להופעת הסרטים של ספייק לי לקראת סוף שנות התשעים, שהעמידו מחדש במרכז את התמה של החיים האורבניים.

Manthia Diawara, "Black American Cinema: The New Realism", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York, London: Routledge, 1993, p.4; Charles Burnett, Director; Screen-writer; Actor; Executive Producer, *Killer of Sheep*, with Henry G. Sanders, Kaycee Moore, Charles Bracy, Angela Burnett, Eugene Cherry and Jack Drummond, 1977; Haile Gerima, Director; Screen-writer; Producer, *Bush Mama*, with Barbarao, Charles Brooks, Chris Clay, Ben Collins, Cora Lee Day, Darian Gibbs, Renna Kraft, Simmi Ella Nelson, and Bob Ogburn Jr., 1979.

²⁸⁰ Sanford Pinsker, "Spike Lee: Protest, Literary Tradition, and the Individual Filmmaker", *The Midwest Quarterly*, Vol. 35, No. 1., Autumn 1993, p.64.

²⁸¹ Bill Yousman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1., Winter 2001, p.14.

²⁸²

In the film's title no less than in the man's surname, Malcolm's "X" retained its almost talismanic force as an alphabetic sign with multiple significance.

Thomas Patrick Doherty, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter, 2000, p.36.

הסמל של איקס, כסמל לשינויים שעבר מלקולם איקס בחייו. והאיקס – שם המשפחה של מלקולם, הפך לסמל שביטא את היכולת הפוליפונית של האדם להשמיע מספר קולות שונים בתקופות שונות בחייו.²⁸³ הסמל של האיקס המוטבע על מוצרים שונים, כחלק ממסע יחצנות של סרט וכחלק מתקופה שבה המושג מקבל תשומת לב מוגדרת ומעל לכל הוא מושג פתוח.²⁸⁴ הוא יכול להיות אסנציאלי או לא אסנציאלי, ולנוע במגוון של ניתוחים הנאמנים לגזע, מעמד ומגדר.²⁸⁵ המושג יכול לנוע בין אפשרויות בינאריות, למשל האם הוא היה הטרנסקסואלי, או הומוסקסואלי ועוד. עם זאת, הזהות הדינאמית של מלקולם איקס ייצגה אפשרות נבואית, שנולדה בתוככי התקופה המודרנית והפוסטקולוניאלית, (במגבלות האפשרויות שנמצאו בידי האוכלוסיות המוכפפות, בחלק השני של המאה העשרים).²⁸⁶ ספייק לי במלחמתו על הצורך להגדיר את מלקולם איקס ביצירתו, כונן ושיחזר את האיקס לסמל (אפריקאי) ובכך לא רק עירער על היכולת שלו כיוצר להגדיר את האיקס (דרך הערכים שהוטבעו בסרט, באמצעות מבנה המעשים של העלילה וכד'), אלא גם הצביע על הקושי של הוליווד, החברה האמריקאית והמערכת הפוליטית כולה להכפיף את האיקס למטרותיהם ולהפוך אותו לסמל סטטי. יוסמן טוען כי כל ניסיון לענות על השאלה מי היה באמת מלקולם איקס, או מה האימאג' שלו באמת מסמן, הוא תלוי תקופה ואידיאולוגיה של החוקרים:

Malcolm X's meaning is being constantly constructed, torn down, and reconstructed by his writers and his readers. Thus, seeking to find definitive meaning in Malcolm X is simply not possible.²⁸⁷

²⁸³ Ibid, p.36.

²⁸⁴

Thus, that "X" on that baseball cap, or the image of a wary Malcolm X standing by his window with a gun in his hands, can be worn to simultaneously signify both defiant and conformist impulses.

Bill Yousman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.15.

²⁸⁵ Ibid, p.15.

²⁸⁶ Ibid, p.16; James A Tyner and Rober J Kruse II, "The Geopolitics of Malcolm X", *Antipode*, Vol. 36, No. 1, January, 2004, p.38.

²⁸⁷ Bill Yousman, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001, p.16.

הכוח המיתי של האימג' של מלקולם איקס שעולה בשנות התשעים, בין השאר בעקבות הפעילות הנמרצת של ספייק לי להפיצו, טמון ביכולתו להתנגד לסטטוס קוו של דיכוי. גם אם הוא מופיע על כובע בייסבול, או כלי בידי במאי שעושה פרסומות לנעלי ספורט בחברת "נייקי". משום שהסמל המיתי של מלקולם איקס, כפי שטוען פול גילרוי (Paul Gilroy) מבקש לייצר הבדל ולהוביל לשינוי ומאחוריו סיפור חיים, שאמנם יכול להיקרא בצורות שונות, אך הוא עדיין מסמל נרטיב פתוח:

Part of Malcolm's appeal is the openness of his narrative.

This allows him to appear in myriad guises.²⁸⁸

אנו עדים לשיח שחור שמתעצב בתוך השיח התרבותי האמריקאי. דמותו של מלקולם איקס שהפכה לסמל איקס בסרט של ספייק לי, לא רק שיצרה את הוויכוח בינו לבין אמירי ברקה, כי אם יצקה אפשרות של התכתבות רחבת היקף מסוף המאה העשרים לתחילתה. אמירי ברקה שמיצב את עצמו כנציג ההיסטוריה השחורה המתמשכת והרדיקלית, ששמה דגש על מעמד וגזע נעמד מול ספייק נציג התרבות ההיפ-הופ, הקפיטליסטית, הפופולארית והעכשווית. ספייק לי מצידו ניסה לאגור כמה שיותר כוח על מנת להישאר בשורת היוצרים הקולנועיים בעלי כוח והשפעה באולפנים הגדולים. אמירי ברקה השתדל להחזיר לדיון סוגיות היסטוריות כואבות שהעמידו את האמריקאיות וכוונותיה בספק. המחשבה המיתית השחורה הורחבה, כאשר מושא וגוף הדיון שלה נשען על מורשת מלקולם איקס. הקול האלטרנטיבי של ספייק לי, באמצעות הסרט על מלקולם איקס, נשען על שלוש טענות/עמדות עיקריות:²⁸⁹

1. **מוסרית** – הסרט מייצר אפשרות דמוקרטית אלטרנטיבית, כזאת הממקמת את "השחורות" במרכז הדיון התרבותי/פוליטי, למשל המנהיגות הדמוקרטית של נלסון מנדלה בדרום אפריקה. נוכל גם לומר ההפך כי דרום אפריקה מייצרת אלטרנטיבות דמוקרטיות חברתיות לדיכוי השחור (כסוג של קולוניאליזם פנימי) המופעל בתוך ארה"ב.²⁹⁰

²⁸⁸ Ibid, p.16.

²⁸⁹ אני נשען על המתודולוגיה שהציע יהודה שנהב לגבי תפישת "הזיכרון הנגדי":

יהודה שנהב, *היהודים-העריבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2003, עמ' 266.

²⁹⁰ אני מודע למשמעות הנרטיבית של סתירה הראשונה, שמצאה כי פתיחת הסרט על מלקולם איקס לא הצליחה לפרוץ את גבולות אמריקה. אך בסיום הסרט עלתה דמותו של נלסון מנדלה, כחלק מ"מהדורת חדשות" שבישרה שוב על מותו של מלקולם איקס. עם כל המשמעויות המצומצמות, אני מוצא כי הופעת

2. **אפיסטמולוגית** – הסרט מאפשר "נקודת אפס" ביקורתית חדשה המאתגרת את הסדר שבו נתפסת ההיסטוריה השחורה בתוך ההיסטוריה האמריקאית. נקודה זו משחזרת את אותה חוויה ראשונית בה אין עדיין מחלוקות פנימיות הדוחקות את התבונה לצד אחד ואת "היפוכה" לצד האחר.²⁹¹ "נקודת אפס" ביקורתית מתרחשת בסרט, כשספייק לי מעמיד את מלקולם איקס במרכז שנות השישים והופך את המיתולוגיה השחורה של מרטין לותר קינג ג'וניור לפרט שולי.
3. **מתודולוגית** – הסרט מחליש את הממד הטלאולוגי שבכורח ההיסטורי. אחת הטענות שנשמעו לגבי האליטה השחורה הייתה שהם הסימבול של הקפיטליזם, הליברליזם ומיסחור התרבות. אך עצם ההתייצבות שלהם בצד ספייק לי וסימלו של מלקולם איקס מצביעה על כך שהם גם מודעים לדיכוי חברתי, המעמדי, הגזעי והמיגדרי השחור, לצד הסטטוס המעמדי/חברתי הגבוה שבו הם ממוקמים. בכך, אי אפשר להותיר את פיתרון הבעיה החברתית, רק כסוג של פיתרון מעמדי. זאת משום שאף העשירים השחורים, חשים הזדהות עם המסרים של ספייק לי ומלקולם איקס ומבקשים לשנות את המציאות הגיזעית. פעילותם מערערת על המחשבה המעמדית, כחלק מהרעיון הליברלי, שטוענת שאם הם (האליטה השחורה) הצליחו, אזי כל השחורים יוכלו להצליח. ההפך הוא הנכון, עצם התגייסותם לעזרת ספייק לי הוכיחה, שיש אחווה, סולידאריות והזדהות גיזעית, למען שינוי הערכים החברתיים והעמדת "השחורות" במרכז הדיון.

במקום נרטיב שחור היסטורי ותרבותי רציף ומתמשך מהעבר אל ההווה, כפי שהציע אמירי ברקה, ספייק לי הציג ניתוח גניאולוגי חתרני שגרס כי העבר כפי שהוא מוצג בהיסטוריוגרפיה – מאורגן ומתווך על ידי ההווה והוא ביקש לפרוע את הסדר הטלאולוגי של ההיסטוריה.²⁹² במקום, למשל, לטעון כי מלקולם איקס הוא תוצר של שנות השישים בארה"ב, ספייק לי מביא את נלסון מנדלה בסוף הסיפור וטוען שמנהיג שחור מנצח מדרום אפריקה משנות התשעים הוא ההתגלמות של מלקולם איקס. בתוך כך הוא מערער על הקשר בין המבט הפנים-אמריקאי בנושא מאבק תנועת שיוויון זכויות האזרח, ומפנה אותנו שוב

נלסון מנדלה, ייצרה שיווי משקל חדש שהצביע על משמעות אפריקאית חדשה בזהות האמריקאית שספייק לי הנכיח על גבי המסך הקולנועי.

²⁹¹ העמדה בינארית קיבלה פנים, כשספייק לי הביא את צ'יטוטי הנאומים של איקס וקינג בסוף הסרט

Do The Right Thing בשנת 1989.

²⁹² לקריאה מורחבת על מתודולוגיה היסטורית זו:

למבט אפריקאי-אמריקאי, המתרחש בו זמנית בהוליווד הלבנה וגם מצולם בדרום אפריקה עם מנדלה ובעיר הסעודית הדתית מכה. ספייק לי מבקש להעמיד מנהיג לשחורים, אך הוא מערער על גבולות המחשבה הלאומית, הקשורה לטריטוריה האמריקאית (אקט של דה-טריטוריאליזציה) ומציע את נלסון מנדלה האפריקאי. ההצעה היא גם סוג של זהות רפלקסיבית "שחורה", שגבולותיה החברתיים, כלכליים, תרבותיים ופוליטיים לא יישארו רק בתוככי המחשבה המדומיינים של "הלובן".

הממשל האמריקאי שניכס את השיח על תנועת שיוויון האזרח בראשות מרטין לותר קינג ג'וניור נשלח שוב לברר סוגיות של אפרטהייד פנימי, כלפי הציבור השחור, בתוך ארה"ב. המהומות בעקבות זיכוי השוטרים שהיכו את רודני קינג, ערערו על "התקדמות" ההיסטוריה לקראת עתיד טוב יותר. ספייק לי ידע להלך בין היתרונות של השיח השחור, כאתר של שוליים רחבים ובתוך כך להשתמש בכוח של האליטה השחורה.²⁹³ אך בו זמנית יצר נרטיב שחור שטרף את הקלפים של הכורח ההיסטורי המולך.²⁹⁴ הוא הראה שמערכת הצירים וסיפור העל המרכזי יכולות להתקיים בהווה ולצאת למסע אל "העבר". כפי שהסרט מתחיל עם הכאת רודני קינג וממשיך אל החיים הקולנועיים של מלקולם איקס ומסתיים בנאום של נלסון מנדלה ושיר של

Arrested Development – כסמלי מחאה פוליטית מתחילת שנות התשעים. הדיכוי השחור, התיסכול החברתי והאלימות של כוחות המשטרה מתקיימים בהווה והם מתקיימים מתחת לעמימות העולם התרבותי והפוליטי "הלובן" מייצר.²⁹⁵ מתוך ההווה ביקש ספייק לי לבדוק את שהתרחש בגוף הידע של מלקולם איקס. הוא עשה זאת לא רק בהתכתבות תרבותית עם צורות אמנותיות ותרבותיות, אלא כאופציה בין הרצוי והמצוי. האופציה הנחגגת של הרצוי לא

²⁹³ השתמשתי במושג "אתר של שוליים רחבים" שטבע יהודה שנהב כלפי המזרחיות בישראל:

יהודה שנהב, *היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2003, עמ' 14.

²⁹⁴ אם נשתמש בניסוחו של ישעיה ברלין, סימון של אופציות מאפשר לאתגר את המולך הטורף של הכורח ההיסטורי.

ישעיה ברלין, *נגד הזרם: מסות בהיסטוריה של האידיאות*, תירגם מאנגלית: אהרן אמיר, תל אביב: עם עובד, 1986; יהודה שנהב, *היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2003, עמ' 14.

²⁹⁵ בדימיון חלקי לתפיסה של ההיסטוריון היידן ווייט, דחה ספייק לי את היומרות של ההיסטוריונים לחשוף את העבר מתוך ה"עובדות". ספייק לי ראה את האוטוביוגרפיה של מלקולם איקס כטקסט שתיווך "מציאות" מתוכת. לכן הוא הרשה לעצמו לעצב את מלקולם איקס כנגסטור מודרני, לערב דימויים מהווה, להעמיד את עצמו כשחקן מרכזי (בתפקיד שורטי) בחלק הראשון של הסרט ולבסוף לסיים את הסרט ביחד עם מוזיקת ראפ ותצלומים של הסלבריטאים שתרמו לסרט.

ניצן בן-שואל, *מבוא לתיאוריות קולנועיות*, תל אביב: הוצאת דיונון – אוניברסיטת תל-אביב, 2000, עמ' 73.

מתקיימת בארה"ב, אלא היא מצוייה במנהיג פוליטי שחור שניצח בדרום אפריקה בראשית שנות התשעים. אופציה רצוייה נוספת מתקיימת בארה"ב בדמות אליטה שחורה צרה, שמתגייסת לעזרת ספייק לי. ספייק לי התנגד לחזור למיתוס של ארה"ב לגבי מיקום המיתולוגיה של מרטין לותר קינג ג'וניור ובמטפורה הקולנועית, הוא חזר ל"עבר" ומיקם בו מחדש את מלקולם איקס. בכך, הוא ערער על ההיסטוריה "המותווית" של שנות השישים והציע מודל מיתי אקסלוסיבי משלו, שאתגר את הדטרמיניזם התרבותי הלבן ההגמוני.

סיכום

בגילוי עקבותיו של נרטיב בלתי מקוטע זה, בהשבת המציאות המודחקת והקבורה של ההיסטוריה הבסיסית הזו לפני השטח של הטקסט, רואה שיטת הלא-מודע את תפקידה ואת נחיצותה.²⁹⁶

ביקשתי לבדוק את הופעת דמותו של מלקולם איקס בסרטו של ספייק בתחילת שנות התשעים. ראשית הגדרתי את שלוש הסתירות החברתיות בטקסט הקולנועי. לאחר מכן התחקיתי אחר ההקשרים הנרטיביים והמיתיים שהסתירות הללו ייצרו. לבסוף ניסחתי את השינויים שהציע הטקסט הקולנועי, כפיתרון לסתירות החברתיות.

הסתירה הראשונה התייחסה לפתיחה ולסיום של הסרט. בניתוח הנרטיבי של פתיחת הסרט ספייק לי ניסה לצייר סמל אפריקאי-אמריקאי, אך לא הצליח לפרוץ את גבולות אמריקה. בפתיחת הסרט נוצרה גם תחושה כפולה של דיכוי וקול היסטורי לא רציף. קול זה התקשה לייצר סובייקט שיצביע על לאומיות גברית שחורה איתנה. בניתוח הנרטיבי של סיום הסרט נוצרה מעין "מהדורת חדשות" עדכנית שביקשה לבשר מחדש על הירצחו של מלקולם איקס. מהדורה זו השמיעה את קולה של הלאומיות השחורה הדיאלקטית. מצד אחד היה לספייק לי קושי לייצר סובייקט שחור חזק גם בסיום הסרט, לכן הוא נזקק להנכחה של דברי מלקולם איקס בסוף הנאום של נלסון מנדלה. מצד שני, ספייק לי יצר מפה גיאופוליטית תרבותית חדשה, שכללה הן את נלסון מנדלה והן את האליטה השחורה וכוכבותו שלו עצמו.

בניתוח המיתי של הסתירה ראשונה זו, מצאתי כי בפתיחת הסרט נוצר סמל איקס שייצר דינמיות מסוכנת. היכולת לנוע מזהות לזהות, הייתה גם משחררת אך גם כזו שאיימה על ההיררכיות הקשיחות בחברה האמריקאית. סמל האיקס התייחס לא רק ללא נודע, אלא גם יצר שם אב, שנירמל ומישמע מחדש את הסדר שנמתח מתקופת שנות התשעים אל שנות השיעים. הסרט העביר בסיומו בצורה מסר פוסטקולוניאלי מיתי אשר הביא למסך את רחובות הארלם ורחובות הסוויטו, אך היה בחלקו מצומצם.

הסתירה השנייה התייחסה לאיקונוגרפיה של מלקולם איקס כפושע. הניתוח הנרטיבי התייחס לשישה גורמים שדחפו את דמותו של מלקולם איקס לחיי הפשע. המרכיב הראשון, בדמות האסימלציה התרבותית, הראה את כוחות המחיקה שהשפיעו על דמותו של מלקולם בהיכנסו לעיר בוסטון. חיי הפושע סומנו כסוג של חתרנות, אך המעבר של מלקולם איקס לפעילות פוליטית

²⁹⁶ פרדריק ג'יימסון, הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, תירגמה מאנגלית: ד"ר חנה סוקר-שווגר, 1981; תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 10.

הרחיבה את המושג של התנגדות למחיקה. המרכיב השני, הצביע על התפרקות המשפחה והכשל של מדיניות הרווחה. קולו של מלקולם איקס הפך לקול של מספר ובכך ספייק לי ניסה לגעת בטראומה ובו בזמן לנכס את עמדתו של אלכס היילי כביוגרף של מלקולם איקס. המרכיב השלישי, אובדן "האב" הניע את דמותו של מלקולם איקס להתריס כנגד מערכת הערכים הנוצרית "המזויפת" ולאמץ את האידיאולוגיה של חיי הסרסור בתוך עולם הפשע. אחר כך הוא אימץ את ההוויה התיאוקרטית של "אומת-האיסלאם". המרכיב הרביעי, התייחס לשוק העבודה ולאפשרויות מעמדיות של התנגדות לסדר הריבודי בחיי המעמד הנמוך השחור. המרכיב החמישי והמרכיב השישי, נשענו על אלמנטים מגדריים ומיניים שאיימו על הבניית הגבר הפושע השחור. מצד אחד, ספייק לי לא היה מסוגל לדמיין שיש איזה שהוא קשר זוגי בין האישה הלבנה והאדם השחור, שיכול היה להיות מבוסס על יחסים, מעבר לאלו הפתולוגיים. מצד שני, ספייק לי הגן על דמותו של מלקולם איקס מהאיוס שייצרו כוחות הומו-לסביים ומגדריים.

ברמה הז'אנרית הנרטיבית ספייק לי "השחיר" את המסורת של סרטי הפשע. כלומר הוא התיך את האלמנט הגזעי, אל תוך המסורת הישנה של סרטי הפשע. הוא זיהה את הז'אנר של סרטי ה-Blaxploitation משנות השבעים וסרטי "השכונה" משנות התשעים ויצר התכתבות אינטרטקסטואלית בין-דורית. התכתבות זו בישרה גבר שחור מסוג חדש אשר משלב מחשבה פוליטית פעילה עם מודעות לגבי המרחב של הגטו השחור.

הניתוח המיתי של סתירה זו, הראה כי "הלובן" הוא זה שדחף את דמותו של מלקולם איקס לחיי הפשע. "השחורות" הייתה היסוד הטהור שיכול ליצור ולבסס משפחה שחורה יציבה. ברמה הז'אנרית המיתית ספייק לי ייצר שעטנו סינמטוגרפי של ז'אנרים קולנועיים שונים ביחד עם סוגות ספרותיות מגוונות, שהתכתבו עם דמות גנגסטר מתקופת שנות. ספייק לי סימן ז'אנר חדש לגמרי – כסוג של שינוי בשושלת הקולנועית השחורה שהתבססה בשנות התשעים בעיקר על סרטי "השכונה". הז'אנר החדש, בדמות הסרט על דמותו של מלקולם איקס, ציין את הופעת הביוגרפיה ההוליוודית השחורה.

הסתירה השלישית דנה בהופעת דמותו של מלקולם איקס כ"משיח".

בבחינה נרטיבית של סתירה זו, הגדרתי את תהליך השיווק ויחסי ציבור בסרט כטקסט "מחולל התכוונות". סימנתי את גבולות השיח שהתעורר בין ספייק לי, לבין אמירי ברקה. הראיתי את הסיבות שהניעו את ספייק לי לצאת בשיווק ויחצנות אגרסיבית לסרט: עליונות לבנה בקולנוע האמריקאי, חוסר רצונו להיות כחלק המעמד הנמוך והבינוני, פרסום, הצלחה כספית ועיסוקית, ויצירת דימוי מנצח. ספייק לי ציין מספר גורמים רחבים יותר שהיבנו את ההתעקשות שלו על שליטה ופיקוח על כל שלבי ייצור הסרט על דמותו של מלקולם איקס: ניצחון

במלחמה התרבותית והתודעתית, ניצחון אישי, גורל מעגלי, והתנגדותו לנרטיב של מרטין לותר קינג ג'וניור. אמירי ברקה, כראש "החזית המאוחדת לשמר את זכרונו של מלקולם איקס והמהפכה התרבותית", התנגד להפקדת תפקיד בימיו הסרט על דמותו של מלקולם איקס, בידי ספייק לי, בשל הסיבות הללו: הרפטואר הקולנועי של ספייק לי (המוטל בספק מבחינתו), היסטוריה של עיצוב דמויות קולנועיות שחורות נלעגות, המחשבה הקפיטליסטית של ספייק לי, פריזמת המעמד הבינוני השחור שהתמקצע, ודה-היסטוריאציה קולנועית. הדיון המתמשך של אמירי ברקה עם ספייק לי, על גבי הבמות השונות, הביאו בסופו של דבר, לתודעה האמריקאית בכלל והתודעה השחורה בפרט את מגוון הקולות שביקשו להעצים ולחזק את הקהילה השחורה ומסריה.

ברמה המיתית של סתירה זו, מצאתי כי "הנדירות" של ספייק לי כיוצר שחור מוביל, השיקה ל"נדירות" של דמותו של מלקולם איקס בעולם התקשורת והתרבות. ברגע שהוטבעה החותמת של ספייק לי בדמותו של מלקולם איקס ערכו הוכפל באופן משמעותי. ציינתי קולות שונים שהצביעו על מערכות היחסים המורכבות בין ספייק לי, כיוצר קולנוע שחור ראשי ודובר של הקהילה השחורה, לבין השיח הקולנועי, הכלכלי, התרבותי, הפוליטי והמיתי. חלק מהחוקרים ציינו שספייק לי לא יכול היה לפרוץ את הגבולות הפוליטיים החברתיים של השיח הקולנועי והצלחת סרטיו נבעה משמרנות בסיסית במסריו. מאידך, חוקרים אחרים ביטאו את ההשקפה כי ספייק לי זיהה את המרחב התרבותי הלימינאלי שהוא תופס בממסד הקולנועי וניצל אותו עד תום על מנת להגדיל את ההון התרבותי והסימבולי שלו בתור יוצר שחור בעולם יצירה לבן. הסמל שיצר ספייק מתוך שם המשפחה של מלקולם איקס הפך למסמן נרטיב פתוח, המאפשר שינוי, תנועה, הבדלה, וכן - מתנגד להכפפה בפני אפשרות של חילוץ משמעות אקסלוסיבית.

אם כן, הקול האלטרנטיבי של ספייק לי, באמצעות הסרט על מלקולם איקס, נשען על שלוש טענות/עמדות עיקריות: הראשונה, מוסרית - הסרט מייצר אפשרות דמוקרטית אלטרנטיבית, כזאת הממקמת את "השחורות" במרכז הדיון התרבותי/פוליטי; השנייה, אפיסטמולוגית - הסרט מאפשר "נקודת אפס" ביקורתית חדשה המאתגרת את הסדר שבו נתפסת ההיסטוריה השחורה בתוך ההיסטוריה האמריקאית; השלישית, מתודולוגית - הסרט מחליש את הממד הטלאולוגי שבכורח ההיסטורי.

ספייק לי, כארכיאולוג של ידע, למעשה - עירער על ארגון העבר, כפי שהוא מוצג בהיסטוריוגרפיה האמריקאית.²⁹⁷ סרטו ייצר שורה של עמדות חתרניות שהתנגדו לסדר הטלאולוגי ההיסטורי. למשל, אותה אינטגרציה

²⁹⁷ מישל פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005, עמ' 11.

שסימל מרטין לותר קינג ג'וניור התחלפה בנרטיב הפתוח שמסמל ה"איקס" (למרות ההאחדה של ההיסטוריה השחורה לתוך דמותו של ה"איקס", הסמל עדיין נעמד במרכז תופעת "המלקומוניה"). באמצעות הסמל של ה"איקס", ספייק לי מעמיד, מתוך ההווה, את הנרטיב של מלקולם איקס בעמדה הגמונית שחורה. בכך ספייק לי מייצר אי-רציפות ונקודת ניתוק, שממנה יוכלו ההיסטוריונים לדבר.²⁹⁸

²⁹⁸ חיים דעואל לוסקי מסביר את נקודת המבט ההיסטורית החדשה של מישל פוקו בספר הארכיאולוגיה של הידע:

"העיקר נעוץ כרגע", אומר פוקו בסיכום הספר, "בשחרור תולדות המחשבה משעבודן הטרנסצנדנטלי", למצות את השסעים האי-רציפות ש"שום טלאולוגיה לא תצמצם אותה מראש"

חיים דעואל לוסקי, "מתחת ומעבר לתשוקת הידיעה מונחת ההיסטוריה", הארכיאולוגיה של הידע, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005, עמ' 235.

רשימה בבליוגרפית

- אבישר אילן, *אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבצע הקולנועי*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995.
- אוריין דן, *הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004.
- אלון קציעה. "מ"יצוג" ל"כוליות": על "מותה של דיסציפלינה" לגיאטרי צ'קרווטי ספיבק", *הכיוון מזרח*, גיליון 10, קיץ 2005.
- בורדייה פייר, *שאלות בסוציולוגיה*, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005.
- בן-שאול ניצן, *מבוא לתיאוריות קולנועיות*, תל אביב: הוצאת דיונון – אוניברסיטת תל-אביב, 2000.
- ברלין ישעיה, *נגד הזרם: מסות בהיסטוריה של האידיאות*, תירגם מאנגלית: אהרן אמיר, תל אביב: עם עובד, 1986.
- גיימסון פרדריק, *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, תירגמה מאנגלית: ד"ר חנה סוקר-שווגר, 1981; תל אביב: רסלינג, 2004.
- גריפסרוד יוסטין, "טלוויזיה, שידור, שטף: דימויי מפתח בתאוריה של הטלוויזיה", *תקשורת כתרבות: יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים (מקראה, כרך ב')*, עורכות: תמר ליבס ומירי טלמון, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003.
- דותן אייל, "זה יניח את דעתך, אלוהים?", *מוסף הספרים – הארץ*, 25.05.2006.
- דעואל לוסקי חיים, "מתחת ומעבר לתשוקת הידיעה מונחת ההיסטוריה", *הארכיאולוגיה של הידע*, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005.
- וינריב אלעזר, "מבוא", *חשיבה היסטורית ב: קובץ מאמרים בפילוסופיה של ההיסטוריה*, עורך: אליעזר וינריב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986.
- זנד שלמה, *הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2002.
- לאקאן ז'אק, *על שמות האב*, תירגם מצרפתית: נועם ברוך, עם יצחק בנימיני, פרלה מיגלין, מבל רוזן, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2006.
- לוינגר לימור, *מרטין לותר קינג ומלקולם איקס: השתלבות מול בדלנות בחברה האמריקאית*, במאבק הבין-גזעי בשנות ה-60, עבודת תזה שהוגשה באוניברסיטת תל אביב, 1990.

- מירון גיא, "האוטוביוגרפיה כמקור להיסטוריה חברתית: יהודי גרמניה בארץ ישראל כמקרה מבחן", *היסטוריה*, מס' 12, חורף 1998.
- סוקר-שווגר חנה, "פרדריק גיימסון – פרשנות מרקסיסטית בעידן פוסטמודרני", *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, 1981; תל אביב: רסלינג, 2004.
- פאנון פרנץ, *מקוללים עלי אדמות*, תירגמה מצרפתית: אורית רוזן, 1961; תל אביב: הוצאת בבל, 2006.
- , *עור שחור, מסכות לבנות*, תירגמה מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: ספרית מעריב, 2005.
- פוקו מישל, *הארכיאולוגיה של הידע*, תירגם מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005.
- ציטמן סימור, "מה שרומן יכול לעשות וסרט לא (ולחפך)", *תקשורת כתרבות: יצירת משמעות כמפגש בין טקסט לבין קוראים (מקראה, כרך ב')*, עורכות: תמר ליבס תמר ומירי טלמון. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003, עמודים 88-89.
- קלר הלגה, "לדעת לצפות": *עיון בתכנים ובדרכי הבעה בקולנוע ובטלוויזיה*, ירושלים: הוצאת הספרים מעלות ומשרד החינוך והתרבות והספורט, 1995.
- רופין דפנה, *הפצע הפתוח של נוסטלגיה קולוניאלית: ילדות לבנה בסרטים שוקולד ומעבר לים*, מאמר בכתובים.
- שנהב יהודה, *היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב: ספרית אפקים והוצאת עם עובד, 2003.

Addison P. A., "Academic misconduct, definitions, legal issues, and management", *Expanding Horizons in Teaching and Learning*, Ed.: A. Herrmann and M. M. Kulski, Perth: Curtin University of Technology, 2001.

Algeron Rhines Jesse, *Black Film/White Money*, New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press, 2000.

Baraka Amiri, "Spike Lee at the Movies", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York; London: Routledge, 1993.

Bland Sterling Lecator Jr., *Voices of the Fugitives: Runaway Slave Stories and Their Fictions of Self-Creation*, Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 2000.

Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New-York: Continuum, 2001.

Bowman James, "Spike Lee, 'Artist'", *National Review*, Vol. 50, No. 14, 26.07.1999, p.46.

Breitman George, *The last year of Malcolm X: The Evolution of a Revolutionary*, 1967; New York : Pathfinder Press, 1970.

Brooks Justin P., "Will Boys be Boyz N the Hood? :African-American Directors Portray A Crumbling Justice System in Urban America", *Oklahoma City University Review*, Vol. 22, No. 1, 1997.

Bruce Perry, *Malcolm: The Life of a Man who Changed Black America*, Barrytown; New York: Station Hill Press, 1991.

Bruner Jerome, *Acts of Meaning*, Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 1990.

Cannon Lou, *Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD*, New-Book: Random House, 1999.

Carmichael Stokley, *Los Angeles Times*, 01.01.1993.

Carson Clayborne, *Malcolm X: The F.B.I File*, New York: Ballantine Books, 1995.

Cone James H., "Malcolm X: The Impact of A Cultural Revolutionary", *The Christian Century*, Vol. 109, No. 38, 1992.

Denzin Norman K., *Reading Race: Hollywood and the Cinema of Racial Violence*, London; Thousand Oaks; New-Delhi: Sage Publications, 2002.

Diawara Manthia, "Black American Cinema: The New Realism", *Black American Cinema*, Ed.: Manthia Diawara, New York; London: Routledge, 1993.

Doherty Thomas Patrick, "Malcolm X: In Print, On Screen", *Biography*, Vol. 23, No. 1, Winter 2000.

Douglass Frederick, *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American Slave /Written by Himself*, Ed.: Benjamin Quarles, Cambridge; Mass.: Belknap Press, 1969.

Du Bois William Edward Burghardt, *The Soul of Black Folk*, 1903; New York; Toronto: Signet Classic, 1969.

Durkheim Emile, *The Rules of Sociological Method: and Selected Texts on Sociology and its Method*, Translated by W.D. Halls, Ed.: Steven Lukes, New York: The Free Press, 1982.

Dyson Michael Eric, *Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X*, New York: Oxford University Press, 1995.

Eakin John Paul, "Malcolm X and the Limits of Autobiography", *African American Autobiography: Collection of Critical Essays*, Ed.: William L. Andrews, New Jersey: Prentice Hal & New Century Views, 1993.

El-Beshti Bashir M., "The Semiotics of Salvation: Malcolm X and the Autobiographical Self", *The Journal of Negro History*, Vol. 82, No. 1, Autumn 1997.

Gilroy Paul, *Against Race*, Cambridge; Mass: Harvard University Press, 2000.

Goldman Peter, *The Death and Life of Malcolm X*, 1973; Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1979.

Grant William, "Reflecting the Times: Do the Right Thing Revisited", *Spike Lee's Do the Right Thing*, Ed.: Mark A. Reid, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hall Stuart, "Staging Racial 'Difference': 'And the Melody Lingered on ...'", *Representation: Cultural Representations ad Signifying Practices*, Ed.: Stuart Hall, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1997.

hooks bell, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York: Routledge, 1994.

Horne Gerald, "'Myth' and the Making of Malcolm X", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993.

Houck Davis W., "'By any means necessary': Re-reading Malcolm X's Mecca conversion", *Communication Studies*, Vol. 44., No. 3-4, Fall 1993.

Johnson James H. Jr., "Unraveling the Paradox of deepening Urban Inequality", *A Different Vision: Race and Public Policy*, Ed.: Thomas Boston, Vol. 2, London; New-York: Routledge, 1997.

Jones Jacquie, "Spike Lee Presents Malcolm X: The New Black Nationalism", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992.

Karenga Maulana, *New York Amsterdam News*, 26.12.1992.

Kelly Robin D. G., "The Riddle of the Zoot: Malcolm Little and Black Cultural Politics during World War II.", *Malcolm X: In Our Own Image*, Ed.: Joe Wood, New York: St. Martin's Press, 1992.

-----, "House Negroes on the Loose: Malcolm X and the Black Bourgeoisie", *Callaloo*, Vol. 21, No. 2, Spring 1998.

Lee Jonathan Scott, "Spike Lee's 'Malcolm X' as Transformational Object", *American Imago*, Vol. 52, No. 2, Summer 1995.

Lee Spike, *That's My Story and I'm Sticking to It: As Told to Kaleem Aftab*, London: Faber and Faber, 2005.

Lee Spike and Wiley Ralph, *By Any Means Necessary: the Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*, New York: Hyperion, 1992.

Locke John, "Adapting the Autobiography: The Transformation of Malcolm X", *Cineaste*, Vol. 19, No. 4, Fall 1992.

Lomax Louis E., *To Kill A Black Man*, 1968: Los Angeles: Holloway House Publishing Co., 1987.

Lubiano Wahneema, "But Compared to What? Reading Realism, Representation, and Essentialism in School Daze, Do the Right Thing, and the Spike Lee Discourse", *Representing Blackness:*

Issues in Film and Video, Ed.: Valerie Smith, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Lyne William, "No Accident: From Black Power to Black Box Office", *African American Review*, Vol. 34, No. 1, 2000.

Major Clarence, *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*, New York: Penguin Books, 1994.

Marable Manning, *Beyond Black & White*, London; New York: Verso, 1995.

-----, "Rediscovering Malcolm's Life: A Historian's Adventures in Living History", *Souls*, Vol. 7, No. 1, Winter 2005.

Martin Luther H; Hutton Patrick H; Gutman Huck, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1988.

Massood Paula J., "Review of "Menace II Society", *Cineaste*, Vol. 20, No. 44, 1996.

Meier August and Bracey John, "Malcolm X", *The Journal of American History*, Vol. 80, No. 3, December 1993.

Miller Jerome G., *Search and Destroy: African-American Males in the Criminal Justice System*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Misch Georg, *A History of Autobiographies in Antiquity*, translated by E.W Dickes, 1907; Cambridge: Harvard UP, 1981.

Mostern Kenneth, *Autobiography and Black Identity Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Muhammad Najee Emerson, "The Transformational Leadership of Malcolm X", *The Initiative Anthology*, April 2004.

Nimtzwow Annete, "The Problematic of Self in Autobiography: The Example of the Slave-Narrative", *The Art of Slave-Narrative: Original Essays in Criticism and Theory*, Ed.: John Sekora and Darwin T. Turner, Illinois: Illinois University, 1982.

Painter Nell Irvin, "Malcolm X across the Genres", *American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993.

Pinsker Sanford, "Spike Lee: Protest, Literary Tradition, and the Individual Filmmaker", *The Midwest Quarterly*, Vol. 35, No. 1. Autumn 1993.

Pouzoulet Catherine, "The Cinema of Spike Lee: Images of A Mosaic City", *Spike Lee's Do the Right Thing*, Ed.: Mark A. Reid, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Rafter Nicole, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, New York: Oxford University Press, 2000.

Samson Frank. L., "I'll Conjure Me a World: Biblical imagery and figures in the work of Saul Stacey Williams", *Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. III, Spring 2003.

Shabazz Attallah, "Foreword", *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999.

Shadoian Jack, *Dreams & Dead Ends: The American Gangster Film*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

Smith Sidonie; Watson Julia, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison; Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.

-----, *A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Sobel Mechal, *Teach Me Dreams*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.

Swain Carol M., *The New White Nationalism in America: It's Challenge to Integration*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Stevens Maurice E., "Subject to Counter Memory: Disavowal and Black Manhood in Spike Lee' 'Malcolm X'", *Signs*, Vol. 28, Iss. 9 Autumn 2002.

Surlin Stuart H., "Race and Authoritarianism: Effect on the Perception of *Roots*", *Journal of Black Studies*, Vol. 12, No. 1, September 1981.

Thompson Robert Farris and Cornet Joseph, *The Four Moments of the Sun*, Washington: National Gallery of Art, 1981.

Tribbey Chris, "Spike Lee on Malcolm X", Dvd Talk, 07.02.2005.

Varney Kavern, *Black Civil Rights in America*, London; New York: Routledge, 2000.

West Cornell, "The New Cultural Politics of Difference," *Out There: Marginalism and Contemporary Culture*, Ed. Russell Ferguson; Martha Gever; Trinh T. Minh-ha; Cornel West, Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

White John, *Black Leadership in America: From Booker T. Washington to Jesse Jackson*, New York: Longman Group UK Limited, 1990.

Wolfenstein Eugene Victor, *The victims of Democracy: Malcolm X and the Black Revolution*, 1981: London: Free Association Books, 1993.

X Malcolm, *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, 1965; New York: Ballantine Books, 1999.

Yousman Bill, "Who Owns Identity? Malcolm X, Representation, and the Struggle Over Meaning", *Communication Quarterly*, No. 1, Winter 2001.

Zizek Slavoj, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press, 1993.

מפתח סרטים (לפי שמות בימאים/יות):

Burnett Charles, Director; Screen-writer; Actor; Executive Producer, *Killer of Sheep*, with Henry G. Sanders, Kaycee Moore,

Charles Bracy, Angela Burnett, Eugene Cherry and Jack Drummond, 1977.

Dickerson Ernest R., Director; Screen-writer (with Gerard Brown), *Juice*, with Omar Epps, Tupac Shakur, Jermaine 'Huggy', Khalil Kain, Cindy Herron, Vincent Laresca, Samuel L. Jackson, George Gore II, Grace Garland and Queen Latifah, Island World, 1992.

Ford Coppola Francis, Director; Screen-writer (with William Kennedy and Mario Puzo), *The Cotton Club*, with Richard Gere, Gregory Hines, Diane Lane, Lonette McKee, Bob Hoskins, James Remar and Nicolas Cage, PSO International; Totally Independent and Zoetrope Studios, 1984.

Gerima Haile, Director; Screen-writer; Producer, *Bush Mama*, with Barbarao, Charles Brooks, Chris Clay, Ben Collins, Cora Lee Day, Darian Gibbs, Renna Kraft, Simmi Ella Nelson, and Bob Ogburn Jr., 1979.

Griffith D.W., Director; Screen-writer (with Thomas F. Dixon Jr. and Frank E. Woods); Producer; Actor, *The Birth of a Nation*, with Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, Mary Alden, Ralph Lewis and Walter Long, David W. Griffith Corp., 1915.

Hughes Albert and Hughes Allen, Directors; Screen-writers (with Tyger Williams); Producers, *Menace II Society*, with Tyrin Turner, Larenz Tate, June Kyoto Lu, Toshi Toda, Samuel L. Jackson, Anthony Johnson, Brandon Hammond and Glenn Plummer, New Line Cinema, 1993.

Kubrick Stanley, Director, Screen-writer (with Anthony Burgess); Producer, *A Clockwork Orange*, with Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive and Adrienne Corri, Hawk Films Ltd.; Polaris Productions and Warner Bros. Pictures, 1971.

Lee Spike, Director; Screen–writer (with Richard Price); Actor; Producer, *Clockers*, with Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo, Mekhi Phifer, Isaiah Washington, Keith David, Pee-wee Love, Regina Taylor, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1995.

Lee Spike, Director; Screen–writer (with Cinqué Lee and Joie Lee); Actor; Producer, *Crooklyn*, with Alfre Woodard, Delroy Lindo, David Patrick Kelly, Zelda Harris, Carlton Williams, Sharif Rashed, Tse–Mach Washington and Christopher Knowings, 40 Acres & a Mule Filmworks; Child Hood Productions and Universal Pictures, 1994.

-----, Director; Screen–writer; Actor; Producer, *Malcolm X*, with Denzel Washington, Angela Bassett, Albert Hall, Al Freeman Jr. and Delroy Lindo, 40 Acres & a Mule Filmworks; JVC Entertainment and Largo International N.V., 1992.

-----, Director; Screen–writer; Actor; Producer, *Jungle Fever*, with Wesley Snipes, Annabella Sciorra, Ossie Davis, Ruby Dee, Samuel L. Jackson, Lonette McKee and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1991.

-----, Director; Screen–writer; Actor; Producer, *Mo' Better Blues*, with Denzel Washington, Wesley Snipes, Giancarlo Esposito, Robin Harris, Joie Lee, Bill Nunn and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks and Universal Pictures, 1990.

Lee Spike, Director; Screen–writer; Actor; Producer, *Do the Right Thing*, with Ossie Davis, Danny Aiello, Giancarlo Esposito, Richard Edson, Ruby Dee, Bill Nunn and John Turturro, 40 Acres & a Mule Filmworks, 1989.

-----, Director; Screen–writer; Actor; Producer, *School Daze*, with Laurence Fishburne, Giancarlo Esposito, Tisha Campbell, Kyme, Joe Seneca, Ellen Holly, Art Evans, Ossie Davis and Bill Nunn, 40 Acres & a Mule Filmworks and Columbia Pictures Corporation, 1988.

-----, Director; Screen-writer; Actor; Producer, *She's Gotta Have It*, with Tracy Camilla Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, Raye Dowell and Joie Lee, 40 Acres & a Mule Filmworks, 1986.

-----, Director; Screen-writer; Producer, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, with Monty Ross, Donna Bailey, Stuart Smith, Tommy Redmond Hicks, Horace Long, LaVerne Summer and Africanus Rocius, 40 Acres & a Mule Filmworks, 1983.

Leonard Tom C., Director, *E.D. Nixon: The Forgotten Hero*, with E.D. Nixon, Office of Information Technology-Media Production Group, 1982.

Murphy Eddie, *Harlem Nights*, Director; Screen-writer; Actor; Executive Producer, with Richard Pryor, Redd Foxx, Danny Aiello, Michael Lerner and Della Reese, Eddie Murphy Productions and Paramount Pictures, 1989.

Newell Mike, Director, *Donnie Brasco*, with Al Pacino, Johnny Depp, Michael Madsen, Bruno Kirby, James Russo and Anne Heche, Baltimore Pictures; Mandalay Entertainment; Mark Johnson Productions and TriStar Pictures, 1997.

Peebles Mario Van, Director; Actor, *New Jack City*, with Wesley Snipes, Ice-T, Allen Payne, Chris Rock, Michael Michele, Jacmac Films and Warner Bros. Pictures, 1991.

Perl Arnold, Director; Screen-writer (Based on *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*); Producer, *Malcolm X*, with James Earl Jones (voice) and Ossie Davis, Warner Bros. Pictures, 1972.

Raimi Sam, Director, *A Simple Plan*, with Bill Paxton, Bridget Fonda, Billy Bob Thornton, Brent Briscoe, Jack Walsh, Chelcie Ross and Becky Ann Baker, British Broadcasting Corporation (BBC); Mutual Film Corporation; Paramount Pictures; Savoy Pictures;

Toho; Towa Video Inc. and Union Générale Cinématographique (UGC), 1998.

Reynolds Kevin, Director, *One Eight Seven*, with Samuel L. Jackson, John Heard, Kelly Rowan, Clifton Collins Jr., Tony Plana, Karina Arroyave and Lobo Sebastian, Icon Entertainment International and R U Dun Productions, 1997.

Singleton John, Director; Screen-writer; Actor, *Boyz 'N the Hood*, with Laurence Fishburne, Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Morris Chestnut, Nia Long and Angela Bassett, Columbia Pictures Corporation, 1991.

Stone Oliver, Director; Screen-writer; Producer, *JFK*, with Kevin Costner, Tommy Lee Jones, Kevin Bacon, Gary Oldman, Michael Rooker, Jack Lemmon, Laurie Metcalf, Sissy Spacek and Joe Pesci, Alcor Films; Camelot; Canal+; Ixtlan Corporation; Regency Enterprises and Warner Bros. Pictures, 1991.

The Cultural and Mythical meanings of the appearance of the character of Malcolm X in Spike Lee movie (1992)

Mati Shemoelof

Abstract

In 1992, Spike Lee presented his film “Malcolm X,” which describes the life of the leader and thinker who was one of the most prominent members of the African-American community in the twentieth century. Spike Lee was exposed to the “autobiography” of Malcolm X as written by the renowned author Alex Haley and published immediately after the assassination of Malcolm X in 1965. This is one of the canonical Black American autobiographies, and although it was not written by Malcolm X, it is nevertheless recognized as an autobiography.

Alex Haley, a Republican journalist and writer, described the life of the radical Black American leader Malcolm X on the basis of his protracted dialogue with the leader during his latter years. In examining Spike Lee’s film on the character of Malcolm X, we must isolate the manner in which Spike Lee and the author of the autobiography, Alex Haley, “read” the story of Malcolm X. Moreover, even Malcolm X himself perceived his life in different ways, and created different self images that evolved during the writing of the autobiography, and particularly after he left the Nation of Islam movement on (March 1964).

Spike Lee began his career in the independent Black cinema. He secured global recognition for five films he wrote and directed, and

in which he appeared as an actor, prior to “Malcolm X.” In 1991, after a protracted struggle, he finally secured the right to direct the epic cinematographic biography of Malcolm X, receiving some \$ 33 million from Warner Brothers and other production companies. Through his production company 40 Acres and a Mule, Spike Lee wrote, directed, and enjoyed exclusive control of the first Hollywood adaptation of the life of a radical African-American leader produced on such a large scale. During the course of the production, Spike Lee leveled charges of racism against White Hollywood. I examined these charges not only with regard to Hollywood, but also in the other spheres of knowledge in which Lee was involved. For example, I sought to examine how the expropriation of the character of Malcolm X by Lee was received in the Black community. A further example shows how Lee fought for control against White cinematographers, using the character of Malcolm X as cultural capital. The transition of the character of Malcolm X to the Hollywood screen created a new complexity, featuring, on the one hand, the professionalism of the Hollywood industry and the manner in which it creates broad cinematic history; and, on the other – the radical theme examined by Spike Lee, which was (and still is) sometimes opposed to the liberal White vision of Hollywood.

The manner in which Spike Lee directed the character of Malcolm X reflected the memory of the generation born in the 1960s – a generation that did not participate in the fierce struggles to secure full equal rights for Black people. In his film, Spike Lee also reflected the manner in which his own consciousness as a representative of his generation was shaped, after he had observed during his adolescence the decline of the Black man (as the result of the Reaganist policies of the 1980s). Accordingly, we must distinguish between the manner in

which Spike Lee sought to recreate the historical past and the manner in which he sought to establish a new identity through Malcolm X.

In 1981, the cultural researcher Fredric Jameson published his book “The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.” In this work, he sought to present a theory of new political and cultural interpretation. He searched for the cracks and social contradiction between text and reality. The question of the interpretation of these cracks and contradictions delineates the development of a historical or ideological subtext that draws concrete events into the fabric of the text. In order to create a new and comprehensive form of historical/literary interpretation, he developed a model based on three concentric horizons:

1. Narrative
2. Class
3. Myth

According to Jameson, the examination of the cultural fault lines along each of these concentric interpretative horizons will be expanded through both synchronic and diachronic analysis. Jameson’s model seeks to avoid the reification of history, offering a radical restructuring of the political unconscious that is revealed and concretized through the three above-mentioned layers of interpretation. In this study, I have adopted a methodology based on the use of Jameson’s sociohistorical model in order to examine three specific social contradictions in Spike Lee’s film on the character of Malcolm X, through two interpretative horizons – the narrative and the mythical. I am aware of the problematic nature of attempts to subject historical questions to the prisms of cultural research in general, and sociology in particular. However, a cautious application of these interpretative horizons may enable the reweaving of the political unconscious into the various strata of the text.

As a myth, Malcolm X no longer lives on the streets of Harlem or meets with world figures and the leaders of anticolonialist movements in Asia and Africa. On the other hand, he has now become a symbol, an image, and the arena for a broad-based cultural struggle. I distinguish and examine the manner in which the cinematic, literary, cultural, economic, and political spheres of discourse emerge and are shaped as spheres of the objective relations between individuals or institutions competing over a common target – the way in which Malcolm X is depicted. I sought to examine and reveal the place of Spike Lee by reference to the African-American community and to the historical, social, and mythical movements of Black Liberation in the past and the present, and the manner in which he perceives himself, through the production of this film.

I examined the manner in which the African-American community perceives, in its collective memory of the 1990s, the past struggles of the 1960s and the current struggles; how it perceives both its leaders and itself. I examined the fashioning and positioning of Black memory within American society and society's attitude to this memory, on the assumption that remembrance has become a historical object. I examined the struggles of various groups, such as the Black community, the leaders of the struggle in the 1960s, Spike Lee and production team of the film, Hollywood production companies, and other groups, relating to the manner in which collective American memory has been processed. Image, memory, the manner in which different groups in society were identified, and the question of the distribution of resources and power found their place in various fields of discourse as arenas for the struggle to shape patterns of collective remembrance.

Although over fourteen years have passed since the film appeared, and forty one years since the assassination of Malcolm X, much of the material concerning his life remains obscure. Many FBI files relating to Malcolm X remain unpublished, and additional material on his life is inaccessible since his late wife (and the Nation of Islam) did not permit its disclosure. No comprehensive archive has yet been developed, and disparate sources or details relating to his life may be found in dozens of locations around the US (particularly in universities).

The character of Malcolm X combined and united in one figure the history of the struggles that preceded the stormy period of the 1960s, such as Marcus Mosiah Garvey's Back-to-Africa movement, which was active during the period 1912-1940, the Black Panther movement, active from 1966, and other groupings. When we encounter references to the character of Malcolm X, we must decipher their code and employ today's terms in order to ascertain which aspects of his activities are referred to and which language is used to present his political and cultural actions.

As I listen to the speeches of Malcolm X, read his autobiography, watch Spike Lee's film, or read the tests of Black intellectuals from various periods, I can never forget my own identity and position within cultural research. I am a heterosexual Mizrahi Jewish Israeli man seeking to examine the dynamic narrative of the African-American community. My attempt to read experiences of Blackness from my starting point and perspective here in Israel sometimes creates associations for me with the Mizrahi experience, which often helps me consider issues of multiculturalism. The Mizrahi Jews in Israel certainly did not experience slavery, but they share a collective experience of the historical marginalization of one

group (the Jews of the Arab countries) within national history. Moreover, the ethnic category in Israel is still largely denied, despite the fact that it creates distinctions, variance, and considerable gaps. I am aware that I am examining externally historical questions relating to a group to which I am not directly connected; nevertheless, I have done my best to study cultural, class, gender, racial, and political aspects of race tension in the United States, while fully acknowledging that the manner in which I understand this tension is related to my own local concepts and conscience.

I examined the genealogy of these both in order to consider questions of fiction and truth, and in order to examine the ways in which the individual, the collective, and society perceive themselves at specific points in time. In order to understand the myth of Malcolm X as it emerged in the 1990s, I needed to structure an appropriate context from which I could derive new meanings.

**The Cultural and Mythical meanings of the
appearance of the character of Malcolm X
in Spike Lee movie (1992)**

Mati Shemoelof

Supervised by Professor Mechal Sobel

Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for a master
degree

University of Haifa
Faculty of Humanities
Department of General History: American Studies

August 2006

**The Cultural and Mythical meanings of the
appearance of the character of Malcolm X
in Spike Lee movie (1992)**

Mati Shemoelof

Supervised by Professor Mechal Sobel

Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for a master
degree

University of Haifa
Faculty of Humanities
Department of General History: American Studies

August 2006