

"גוף הראיות": "זירת הפשע", סוגת הבילוש והמצב הפוסט־אנושי

טלי יעקבי־גרוס*
ועמית פינצ'בסקי**

א. מבוא

שידורי דרמת הבילוש הטלוויזיונית "זירת הפשע" (CSI: Crime Scene Investigation) החלו בשנת 2000 ברשת CBS. הסדרה זכתה לפופולריות רבה בזמן קצר. בתום עונתה השמינית נחשבת סדרת המקור, "זירת הפשע: לאס וגאס",¹ להצלחה מסחרית בין־לאומית. במהלך השנים הצטרפו לסדרה זו שתי סדרות בת מצליחות לא פחות: "זירת הפשע: מיאמי" (CSI: Miami) ו"זירת הפשע: ניו יורק" (CSI: New York); סדרות אלה מדורגות גם הן בראש טבלאות הרייטינג, והקהל שלהן מונה למעלה מ־73.8 מיליון צופים ב־68 מדינות.² הפופולריות שלה זוכה "זירת הפשע" אינה עניין של מה בכך; עם תחילת שידורי הסדרה נשמעו קולות שצפו לה כישלון חרוץ עקב העיסוק הרב בפן המדעי, "היבש", ועקב השימוש התכוף בשלל מונחים מדעיים.³ בכתבה שהתפרסמה בעיתון "הניו־יורק טיימס" באוגוסט 2002, הסבירה אחת מתסריטאיות הסדרה מדוע לדעתה נחלה "זירת הפשע" הצלחה כבירה כל כך:

CSI has become a ratings winner by offering them [the audience] hope in a troubled time. When everything in life is uncertain, you can always rely on the certainty of science. You don't often think this is a black and white world we live in, but with science, it is [...] On our show, one person committed the crime. And we have the means to prove it. You get closure with CSI.⁴

הכרזה זו מעניינת לא רק בשל ההסבר שהיא מציעה להצלחתה של הסדרה, אלא דווקא הודות לדרך שבה היא מאפיינת את הסדרה. המוחלטות של המדע הפכה בסדרה לגולת הכותרת, והמדע עצמו מוצג כאמצעי האולטימטיבי לפיצוח התעלומה ולהשגת ודאות

* מוסמכת המחלקה לתקשורת ועיתונאות, האוניברסיטה העברית בירושלים - הפקולטה למדעי החברה; תלמידת תואר שלישי בבית הספר לתקשורת Goldsmiths College, לונדון.
** מרצה בכיר, האוניברסיטה העברית בירושלים - הפקולטה למדעי החברה, המחלקה לתקשורת ועיתונאות.

1 להלן: "סדרת המקור".

2 Bill Gorman, *CSI: Crime Scene Investigation is the Most Watched Show in the World!*, TV BY THE NUMBERS (June 11, 2010), <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/06/11/csi-crime-scene-investigation-is-the-most-watched-show-in-the-world>

3 Craig Tomashoff, *The Sciences of Success: It's All in the Details*, THE NEW YORK TIMES, Mar. 3, 2002, available at <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E.06E7D61E31F930A35750C0A9649C8B63>

4 שם.

בעולם רווי-סתיירות. לכאורה, אין בדברים אלה כל חדש: סיפורי בלשים שילבו תמיד אמצעים מדעיים בעלילה וחשיפת הפשע בישרה על פי רוב את השבת הסדר החברתי על כנו. במובנים מסוימים "זירת הפשע", סדרה שאותה נכנה "דרמת הבילוש הטכנולוגית", אכן ממשיכה את המסורת הבלשית, הן מבחינת מבנה הנרטיב והן מבחינת המוטיבים שבהם עסקה סוגת הבילוש באופן מסורתי. אולם למרות קווי הדמיון, ניתן להצביע על כמה שינויים מהותיים המצטרפים לכדי תפנית בנרטיב ומציבים את "זירת הפשע" בנקודת מפנה ביחס לסוגת הבילוש כולה. כפי שנטען בהמשך, "זירת הפשע" מתאפיינת בשינויים בולטים בדמות הבלש, במרחב החברתי שבו הוא פועל ובעיקר בהגדרה מחדש של היחסים בין הסוכן האנושי לבין הטכנולוגיה. ייחודה של הסדרה נעוץ באפשרויות החדשות שיוצרת הפרקטיקה המדעית: ברמת הנרטיב, הפתרון הטכנולוגי-מדעי מספק הסבר חד-משמעי לתעלומה, ואילו ברמת הפרשנות, הפרקטיקה הטכנולוגית-מדעית מובילה למשא ומתן של משמעויות על מהותם של האנושי ושל הטכנולוגי ועל מערך היחסים ביניהם. רוב המחקרים שנעשו על אודות "זירת הפשע" ביקשו לבחון את אפשרות קיומה של תופעה שהוגדרה על ידי משפטנים ועיתונאים כ-"CSI Effect": השפעתה של התכנית על מושבעים במשפטים אמיתיים, הנוטים להסתמך יתר על המידה על ראיות מדעיות כבואם להכריע.⁵ מחקרים אלו לא הצביעו על קשר ישיר בין צפייה בסדרה לבין השפעה על מושבעים ולא הובילו לדיון במשמעויות החברתיות והתרבותיות של הסדרה. ראויים לציון כמה מחקרים בודדים שביקשו להציע בחינה פרשנית של אופני ייצוג המציאות, החברה והתרבות ב"זירת הפשע".

יש להדגיש כי כל המחקרים האמורים הציבו את "זירת הפשע" במסגרת סוגת הפשע והבילוש (Detective-Crime Genre) והתייחסו באופן מיוחד להיבט הטכנולוגי ולהשלכותיו על הנרטיב ועל אופני הפענוח.⁶ כך, למשל, חוקרים שבחנו את משמעותו של

5 Michael J. Watkins, *Forensics in the Media: Have Attorneys Reacted to the Growing Popularity of Forensic Crime Drama* (Aug. 3, 2004) (unpublished M.A. dissertation, Florida State University); Nick J. Schweitzer & Michael J. Saks, *The CSI Effect: Popular Fiction About Forensic Science Affects; The Public's Expectations About Real Forensic Science*, 47(3) JURIMETRICS 357-64 (2007); Simon Cole & Rachel Dioso-Villa, *CSI and its Effects: Media, Juries and the Burden of Proof*, 41(3) NEW ENG. L. REV. 439-70 (2007); Donald E. Shelton, Young S. Kim & Gregg Barak, *A Study of Jury Expectations and Demands Concerning Scientific Evidence: Does the "CSI Effect" Exist?* 9(2) VAND. J. ENT. & TECH. L. 331-68 (2007); Kimberlianne Podlas, *The CSI Effect: Exposing the Media Myth*, 16 MEDIA & ENT. L.J. 429-65 (2006).

6 במהלך שנות השמונים והתשעים של המאה העשרים התרבו דרמות הבילוש שהציגו, לצד הבלשים, גם עורכי-דין שנטלו חלק במערכת פענוח הפשעים. נתון זה העיד על התפתחותו של שיה על אודות סוגת החוק והצדק (Law and Justice). דומה כי הופעתן של דמויות מעולם המשפט לא שינתה את המרכיבים העיקריים של הנרטיב הבלשי, שנדונו לעיל, אלא רק הוסיפה להם את ההיבט המפורט של החוק ושל הענישה. במובן זה דרמת הבילוש "זירת הפשע", כמו גם דרמות בילוש אחרות דוגמת "חוק וסדר" (Law and Order, 1990), "בלוז

הייצוג המדעי ב"זירת הפשע" טענו כי התכנית משיבה למוסדות אכיפת החוק את הסמכות שאבדה להם, באמצעות שימוש בפרקטיקות פורנזיות המייצרות אשליה של אובייקטיביות מדעית.⁷ חוקרים אחרים טענו כי "זירת הפשע" מייצגת רציונליזציה של אלימות באמצעות האסתטיקה החזותית של המבט החודר אל הגופה ובאמצעות התיאור הגרפי של שאריותיה.⁸ העיסוק בנראות שמייצרים האמצעים הטכנולוגיים בא לידי ביטוי גם במחקר נוסף, שלפיו "זירת הפשע" מציבה במרכז את היכולת לגלות את האמת באמצעות פרוטוקולים של הפקת מידע (למשל ייצוג הגוף באמצעות קוד DNA); לפיכך נטען במחקר כי סדרה זו אינה עוסקת עוד בפשע ובעונש, אלא בפענוח טכנולוגי של ראיות.⁹

ככלל, לא ניכר עיסוק מחקרי בהקשר ההיסטורי והסוגתי של "זירת הפשע". יוצא מן הכלל הוא מחקר של אלן הרינגטון, שהצביע על "זירת הפשע" כעל פיתוח מאוחר של הבלש הקלאסי שרלוק הולמס.¹⁰ לטענתו הסדרה היא למעשה גרסה עדכנית של הבלש המסורתי, שחשף את האמת באמצעות הליך דדוקטיבי של פענוח רמזים. עם זאת, נראה כי מחקר זה מתעלם הן מהמאפיינים המיוחדים של בלשי "זירת הפשע" והן משינויים מאוחרים יותר בסוגה, שינויים המתבטאים בדרמת הבילוש הטכנולוגית.

מטרתנו בפרק זה היא לבחון את "זירת הפשע" מנקודת מבט היסטורית-השוואתית. באופן זה נבקש לבחון את ההקשר של הסדרה במסגרת הסוגה הבלשית לעומת דמויות בלש שונות, ולהצביע מצד אחד על המשכיות ועל קווי דמיון ומן הצד האחר על חריגות ועל נקודות מפנה. אנו טוענים כי דמותו של הבלש הטכנולוגי המופיע בדרמת הבילוש הטכנולוגית "זירת הפשע" מצביעה על שינוי עקרוני בסוגה; שינוי זה מעיד על תמורות חברתיות ותרבותיות שחלו בכל הנוגע לטשטוש הגבולות בין אדם למכונה, בייחוד במסגרת מוסדית של מערכת אכיפת חוק. "זירת הפשע" משקפת, אפוא, עיסוק של התרבות הפופולרית בסוגיות כבדות משקל כגון מנגנוני פיקוח ושליטה, פניו המשתנים של המרחב החברתי, מקומו של המדע בשאלות של זהות ואפילו השערה בדבר הגדרתו של האנושי ביחס לטכנולוגי. כפי שנראה בהמשך, סוגיות אלה ואחרות זוכות בסדרה לטיפול מקורי, שלא לומר מהפכני.

אנו רואים ברמות הבלש בסוגה גאוגרף תרבותי, דמות בדיונית שבאמצעותה ניתן למפות את מבנה הסדר הקיים, את מערכי הכוח הפועלים בו ואת האידאולוגיות והערכים של הזמן והמקום. טענתנו היא כי במובן זה, סיפור בלשי הוא מעין מסמך בסוציולוגיה של

לכחולי המדים" (NYPD Blue, 1993) ועוד, הן בגדר מופעים שונים של סוגת הפשע והבילוש המאירים את התפתחות הסוגה, ואינם מעידים על צמיחתו של תת־סוגה נוסף.

7 Gray Cavender & Sarah K. Deutsch, *CSI and Moral Authority: The Police and* *Science*, 3(1) CRIME, MEDIA & CULTURE 67–81 (2007)

8 Sue Tait, *Autoptic Vision and the Necrophilic Imaginary in CSI*, 9(1) INT'L J. CULTURAL STUD. 45–62 (2006)

9 Martha Gever, *The Spectacle of Crime, Digitized: CSI: Crime Scene Investigation and* *Social Anatomy*, 8(4) EUR. J. CULTURAL STUD. 445–63 (2005)

10 Ellen B. Harrington, *Nation, Identity and the Fascination with Forensic Science in* *Sherlock Holmes and CSI*, 10(3) INT'L J. CULTURAL STUD. 365–82 (2007)

הסטייה, מסמך המציב את דמות הבלש כדמות המצויה בתווך שבין החוק לפשע;¹¹ לשם הוכחת הטענה, נבצע בחינה היסטורית של טיפוס הבלש שקדמו ל"זירת הפשע", כמו גם בחינה של דרמת הבילוש הטכנולוגית עצמה, בשני מהלכים: (1) בחינה נרטיבית-השוואתית אשר תצביע על מרכיבי הנרטיב הבסיסיים בכל תת-סוגה; (2) בחינה פרדיגמטית-פרשנית שתצביע על השינויים באופני הייצוג בסוגה. את הבחינה ההיסטורית (הקצרה) של הסוגה הבלשית שנציע להלן נבצע על פי שלוש קטגוריות: (1) מרחב: המרחב הפיזי והחברתי שבו פועל הבלש, ובכלל זאת מאפייני התנועה, הנראות והפעולה, לרוב בסביבה האורבנית; (2) גופניות: אופני ייצוג הגוף והגופניות בנרטיב, מידת חשיפתה של הגופניות הפצועה ודפוסי השימוש בגוף; (3) טכנולוגיה: אוסף האמצעים והפרקטיקות שבהם עושה הבלש שימוש ואשר "מתווכים" בינו לבין הפשע.¹² הבחירה בקטגוריות אלו על פני אחרות יסודה בהנחה שכל אחת מן הקטגוריות האמורות היא נדבך עקרוני בסוגה למן ימיה הראשונים, אך בה בעת מקפלת בתוכה משמעויות חברתיות החורגות מתחומי הנרטיב ומאפשרות הצצה אל המציאות החברתית והתרבותית שבה פועל הבלש. הבלש פועל תמיד במרחב חברתי מסוים ובתוך מרקם האוכלוסייה שבו התרחש הפשע; במרכז עלילת הרצח תמצא תמיד גופה ויתנהל עיסוק תמידי במאפייני הגוף הספציפי ובגופניות ככלל; ברשותו של הבלש נמצאים תמיד אמצעים המסייעים בפתרון התעלומה – פרימיטיביים (זכוכית מגדלת), אדמיניסטרטיביים (פנקס, טלפון, משרד) או מתקרמים (מאגרים מחושבים ובריקות DNA). באמצעות מאפייני היחסים שמתקיימים בין שלוש הקטגוריות הללו ניתן, אפוא, לאפיין דמויות בלש שונות ולעמוד על ההבדלים ביניהן ובין תקופות שונות.

הפרק נחלק לשלושה חלקים: בחלק הראשון נציג היסטוריה קצרה של סוגת הבילוש ונתמקד במאפייניהם של שני טיפוסים הבלש המסורתיים שקדמו לבלש הטכנולוגי: הבלש הקלאסי והבלש האפל. בהמשך נצביע על מאפייניו של הבלש הטלוויזיוני: דמות בלשית אשר אינה בגדר טיפוס בלשי ייחודי אלא ממשיכה את קודמותיה; בהקשר זה מתפקדת דמות הבלש הטלוויזיוני במסגרת של דיון מקדים לקראת הניתוח של "זירת הפשע". בחלק השני ננתח את דרמת הבילוש הטכנולוגית "זירת הפשע" ביחס להיסטוריה של הסוגה ובשים לב לפרקטיקות שאותן נוקטים הבלשים בסדרה, לרבות השימוש הנרחב באמצעים טכנולוגיים. לבסוף, נציג בחלק השלישי דיון הקושר בין המאפיינים הייחודיים של "זירת הפשע" לבין שיח עכשווי העוסק בחשיבה מחדש על היחסים בין טכנולוגיה לבין הסוכן האנושי – השיח הפוסט-אנושי, ונצביע על כמה נקודות השקה בין הסדרה לבין מגמות אינטלקטואליות מתחילת המאה העשרים ואחת.

11 יעקב שביט "הבלש כהיסטוריון אופטימי" זמנים 16, 76-70 (1984); JOHN G. CAWELT, ADVENTURE, MYSTERY AND ROMANCE (1976); SIMON JOYSE, CAPITAL OFFENSES: GEOGRAPHIES OF CLASS AND CRIME IN VICTORIAN LONDON (2003)

12 ב"טכנולוגיה" כוונתנו למובן הרחב של המונח: כל אמצעי המצוי בין האדם לבין האובייקט הנבחן. במובן זה זכוכית המגדלת, הפנקס, הטלפון ובריקות ה-DNA יוגדרו כמדיום המצוי בין הבלש לפשע.

ב. היסטוריה קצרה של סוגת הבילוש

סוגת הבילוש קיימת כבר למעלה ממאה וחמישים שנים. במהלך תקופה זו ידעה הסוגה שינויים רבים והושפעה מתהליכים ומאירועים היסטוריים כגון מלחמות העולם, המאבק הבין־גושי, פמיניזם ושחרור מיני, שינויים טכנולוגיים ועוד. למרות השינויים, דומה כי בבסיס הסוגה נותרו כמה מאפיינים ייחודיים המבחינים אותה מסוגות אחרות כמו סיפורי מסתורין, הרפתקאות או ריגול.¹³ ברוב המקרים כולל מבנה הנרטיב הבלשי את החלקים הללו (אם כי לאו דווקא בסדר הזה): (1) היכרות עם הבלש, הצגת הפשע ורמזים לאופן התרחשותו; (2) תהליך החקירה; (3) הצהרה על פתרון, הסבר הפשע ושחזורו; (4) תוצאות הפתרון (ענישה, הוקעה, הישנות, הימלטות וכולי). הסיפור הבלשי הוכיח מידה רבה של רב־גוניות במשך השנים, בעיקר במעבר בין סוגי מדיה שונים (מגזינים, ספרים, קולנוע, טלוויזיה) שהאסתטיקה הייחודית שלהם חלחלה לתוך הנרטיב והשפיעה עליו. גם דמות הבלש עצמו עברה שינויים רבים, ובכללם שינויים באופני התנהלות החקירה הבלשית, באמצעים הטכניים וכמובן בהקשר החברתי שבו מתבצעים הפשע והחקירה שלאחריו. אולם למרות השינויים בסוגי המדיה, למרות התפתחות דפוסי פעילותו של הבלש ולמרות ההשפעות של המגמות החברתיות התקופתיות על הנרטיב, ניכר כי עדיין מדובר בסוגה די אחידה, הכוללת את אותם מרכיבים בסיסיים של הנרטיב, גם אם בשינויים כאלה ואחרים.¹⁴ ההמשכיות של הסוגה ניכרת גם מן ההתכתבויות הפנים־סוגתיות בין דמויות בלש שונות; הדברים אמורים בעיקר בכל הנוגע לבלש הטלוויזיוני, כפי שיודגם בהמשך.

במסגרת סקירה קצרה זו נתייחס ראשית לשני אבות־טיפוס בסוגת הבילוש: הבלש הקלאסי, בדמותו של שרלוק הולמס, והבלש האפל, בדמותם של סם ספייד, פיליפ מארלו ודומיהם.¹⁵ נעשה זאת במונחי הקטגוריות של הבחינה הפרשנית של טכנולוגיה, גופניות ומרחב, כפי שהוגדרו לעיל, ובקשר למדיום הספציפי שבו הופיעו. לאחר מכן נסקור בקצרה את גלגוליו של הבלש הטלוויזיוני ואת האסתטיקה הייחודית לסוגת הבילוש כפי שהתפתחה במדיום זה. סקירה זו תשמש מישור התייחסות לניתוח הפרטני של דרמת הבילוש הטכנולוגית בחלק ג.

13 Umberto Eco, *Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics*, 134(4) DAEDALUS 191–207 (2005).

14 Cawelti, לעיל ה"ש 11.

15 הבלש פיליפ מארלו הוא חוקר פרטי, גיבור סיפורי המתח של הסופר ריימונד צ'אנדלר שהופקו גם כסרטי קולנוע (למשל: "היי שלום יפתי", 1940; "השינה הגדולה", 1939; "The Lady in the Lake", 1943 ועוד). הבלש סם ספייד הוא דמות הגיבור בספריו ובסרטיו של הסופר האמריקני דשיאל האמט שנחשב, לצדו של ריימונד צ'אנדלר, לאבי סוגת הבילוש האפל וה"פילם נואר". היצירה המפורסמת ביותר שבה מופיע סם ספייד היא הספר הנץ ממלטה (1930), שהופק גם כסרט קולנוע ב־1941. ספרים וסרטים אחרים שבהם מופיע הבלש סם ספייד הם למשל "קציר הדמים" (1929), "מפתח הזכוכית" (1931) ו"קללת בני דאין" (1929).

1. הבלש הקלאסי

סוגת הבליוש הקלאסית נולדה באירופה במאה התשע-עשרה, בתקופה של גלי הגירה מסיביים אל העיר, של גידול מהיר באוכלוסייה ושל שינוי מתמיד בהרכבה. מכלול זה של תהליכים הוביל לחוסר יציבות, לטשטוש הגדרות, לאיום ולניכור. יחסי הגומלין בין היחידים בעיר הפכו עד מהרה למשניים: האדם העירוני הפך תלוי יותר ויותר במערכות ובארגונים לצורך התנהלותו היום-יומית, ונטש את יחסיו הראשוניים במשפחה ובקהילה. במסגרת זו, האינטרקציות הבין-אישיות בין יחידים הפכו לשטחיות, לפונקציונליות ולקצרות טווח.¹⁶ יחסים חדשים אלו השפיעו עד מהרה על דפוסי הפשע בעיר המתפתחת. ההטרורגוניות של האוכלוסייה והשינויים המתמידים שחלו בה אפשרו אימוץ של זהות חדשה וזניחת העבר מאחור. הדבר בא לידי ביטוי, בין השאר, בפשעים של גניבת זהויות והסתרתן, של מקרי הונאות ומרמה ושל גניבות על רקע החלפת זהויות או בלבול זהויות.¹⁷ על רקע זה צמחה סוגת הבליוש, ואחד ממאפייניה הבולטים היה המאמץ לייצר הנהרה והסדרה של המרחב החברתי הכאוטי בעיר המודרנית. בפתרון תעלומות הרצח יצר הבלש תמונת מראה לעולם של קוראיו: יחד עמו הם עברו ממצב של אי-סדר ושל חוסר ודאות אל עולם של סדר ושל ביטחון. הפרקטיקה הלוגית שעליה נשען הבלש לא רק שהפיקה פתרון לתעלומה, אלא גם יצקה הסבר בדברים הנדמים חסרי פשר. באופן זה הציג הבלש מציאות שבה, למרות הכול, עדיין שולטים הסדר וההיגיון.

דמותו המפורסמת של שרלוק הולמס אמנם לא הייתה הדמות הבלשית הראשונה, אך אין ספק כי היא הפכה לנקודת הייחוס לסוגה הבלשית ככלל.¹⁸ במובנים רבים, מבנה העלילה של הסוגה כולה מבוסס על דמותו על הולמס ועל מבנה העלילה שפיתח סר ארתור קונן דויל.¹⁹ כמעט כל סיפור נפתח בפנייה אל הבלש בבקשה שיפתח בחקירה לאור גילוייה של גופה באחוזות החברה הגבוהה של התקופה הוויקטוריאנית, חברה שהתאפיינה בדלתות סגורות המסתירות סודות, חטאים ובושות. הולמס נהג להתחיל את החקירה בזימון האנשים שגילו את הגופה ואנשים אחרים הקשורים אליה. לא פעם נשלח ד"ר ג'ון ווטסון, עוזרו, לגבות עדויות נוספות, לאסוף ראיות שונות שנותרו בזירת הפשע ולהביאן אל הבלש, וזה הפיק עד מהרה את הפתרון. ניסיונותיו השונים של ווטסון לחבר את הפרטים השונים לכדי מסקנה ולפצח את התעלומה כשל, כיוון שהוא חסר את הכישורים השכליים

ANTHONY GIDDENS, THE CONSTITUTION OF SOCIETY (1984); Louis Wirth, *Urbanism as a Way of Life*, in THE CITY READER 97–104 (Richard T. LeGates & Frederic Stout eds., 1938).

Patricia E. Scheffick, The Information Seeking Behavior of Private Investigator: A Study of Investigators in North California and Georgia (2004) (unpublished M.A. dissertation, University of North California); Lawrence Friedman, *True Detective*, 14 *STUD. L. POL. & SOC'Y* 9, 10 (1994).

דמות הבלש הראשונה, אוגוסטוס דופין, מופיעה בספרו של אדגר אלן פו *הרצח ברחוב מורג* (1841).

סיפורי שרלוק הולמס הופיעו לראשונה במגזיני סגנון חיים שפנו לבני המעמד הגבוה והציגו לקוראיהם סיפורים על-טבעיים לצד פרסומות וכתבות בפלילים.

ואת היכולת להתנתק מהסחות היום־יום שהתקיימו אצל הולמס.²⁰ פתרון התעלומה הוביל למופע האשם, המוכר גם מנרטיבים של בלשים אחרים בתת־סוגת הבילוש הקלאסי.²¹ במקרה של הולמס דובר במסירת החשוד למשטרה לאחר מתן הסבר מלא ומפורט של המניע לפשע ושל האופן שבו הוא התבצע, בפניהם של הפושע, של ווטסון ובדרך כלל גם של נציג המשטרה. דומה כי עם חשיפת המניע נחשף גם סוד זהותו האמתית של הפושע. מופע האשם הצביע על הזר שחדר אל הקהילה, ובכך למעשה הושב הסדר על כנו. יכולתו של הולמס להציג דברים שנראו מורכבים לכאורה כפשוטים הציבה אותו כמודל לעקרונות הנאורות והרציונליזם. שרשרת ההסקות הלוגיות שהוליכה אותו לפתרון תעלומה כלשהי נשענה על הנחת יסוד לפיה בבסיס המציאות מצויה אמת אובייקטיבית אחת ויחידה, שאותה ניתן לחשוף באמצעות ניתוח העובדות, הממצאים והעדויות. במילים אחרות: האמת נחשפת באמצעות הסקה לוגית. מתוך כך הוצג הבלש כגיבור החיפוש אחר האמת.²² דפוס פעולה זה הושפע במידה רבה מהתפתחויות מדעיות וטכנולוגיות בסוף המאה התשע־עשרה ובתחילת המאה העשרים. פיתוחים טכנולוגיים כמו החשמל, הטלגרף והמצלמה תרמו לשינויים חברתיים מרחיקי לכת במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה. מתוך כך נולדה גם התפיסה הרואה בטכנולוגיה אמצעי שבכוחו לחשוף אמת באופן שהחושים האנושיים אינם יכולים לתפוס.

במובן זה דומה כי דמות הבלש משקפת את האופנים שבהם נתפסו הטכנולוגיות החדשות באותה התקופה. כך, למשל, תיאר דויל את הבלש כ־"perfect observing machine".²³ כמו המצלמה, הבלש חושף בפנינו את "הדברים הראויים למבט", בחושפו את המציאות מנקודת מבט שלא התאפשרה קודם לכן. בדומה לשימושים המשטרתיים הראשונים במצלמה (כגון שימוש בתצלומי תקריב לאישוש תאוריות ממדע הפיזיונומיה, שעניינו זיהוי קלסטר ותווי פנים, או לחלופין ליצירת ארכיב תצלומי פורטרט של פושעים), כך "עין הערשה" של הבלש חושפת את האמת על אודות הסובייקט המצוי בחקירה.²⁴ כך, בסיפור "שערורייה בבוהמיה" אומר הולמס לווטסון, בתגובה להפתעתו באשר ליכולת לראות דברים שאינם חשופים, "not invisible, but unnoticed".²⁵ בהציגו פתרון לתעלומה חושף הבלש גם את מערכת הכוח שהוא עצמו מכונן: צפייתו על העולם

20 UTA FRITH, *AUTISM: EXPLAINING THE ENIGMA* (1989)

21 הבלש פוארר, פרי עטה של הסופרת אגתה כריסטי, התאפיין באיסוף העדים והחשודים הקשורים בתעלומת הרצח, בפנייה לכל חשוד ובמתן הסבר מפורט על אודות המניע הפוטנציאלי שלו לרצח, ומיד לאחר מכן במתן הסבר מדוע הוא אינו הרוצח (אליבי, מניעים אחרים, ראיות סותרות וכדומה).

22 Michael Holquist, *Whodunit and Other Questions*: לעיל ה"ש 11; *Metaphysical Detective: Stories in Post – War Fiction*, in *THE POETICS OF MURDER* 149–74 (Glen W. Most & William W. Stowe eds., 1983)

23 Arthur C. Doyle, *A Scandal in Bohemia*, *STRAND MAG.* 161 (1981)

24 Alan Sekula, *The Body and The Archive*, in *THE CONTEST OF MEANING: CRITICAL HISTORIES OF PHOTOGRAPHY* 343–88 (Richard Bolton ed., 1989); RONALD R. THOMAS, *DETECTIVE FICTION AND THE RISE OF THE FORENSIC SCIENCE* (2001)

25 Doyle, לעיל ה"ש 23, בעמ' 162.

ובחינתו המדוקדקת לפרטיו מכוננת קטגוריות של הדברים הראויים למבט ואת העולם כאובייקט המצוי בפיקוח.²⁶ מבט זה מסגיר את המגע המתווך של הבלש עם המציאות, שכן הולמס אינו "נוגע" במציאות עצמה, כי אם בוחן אותה דרך אמצעים שונים: זכוכית המגדלת, עין המצלמה הפיזית והסימבולית או מאמציו של שליחו, ווטסון.

נוסף להשפעותיהם של הפיתוחים הטכנולוגיים על סוגת הבילוש, ניתן גם לזהות את השפעתם של תחומי מדע חדשים שהתפתחו באותן השנים. הפסיכולוגיה, הסוציולוגיה והקרימינולוגיה עיצבו שיה מדעי-ביולוגי על אודות היחיד ויחסו לחברה, שיח המזהה התנהגויות חברתיות ותולה את סיבתן בגורמים ביולוגיים.²⁷ השילוב של שתי המגמות הללו מצא ביטוי ברור ביצירה הבלשית, בין השאר באמצעות תיאור דמותו של הבלש כמדען. קונן דויל, רופא בהשכלתו, טווה דמות בלשית שפיצחה את המקרים על פי עקרונות של ניסוי העומד בקריטריונים מדעיים, כלומר כזה שניתן להסבר ולשחזור. כלי עבודתו העיקרי של הולמס הוא מוחו הקודח. ברומה למדען המתנהל במעבדה, במנותק מן העולם החיצון, עבור הולמס חיי העיר והאנשים החיים בה היו זניחים; בהינתן המידע הנכון הוא יכול היה לצפות את התנהגותם מבלי לחזות בהם ממש. הולמס אמנם נע ברחובות העיר והכיר את אורחותיה, ובכל זאת אופן התנהלותו בה מצביע על ריחוק אנליטי ממנה. בעוד שווטסון הלך שולל אחר עדויותיהם של האנשים הקשורים בפרשה ואחר הלך הרוח החברתי בכלל, הולמס לא הושפע מתחושות ומרגשות חולפים. במקום זאת, בתהליך פתרון התעלומה הוא שקלל רק את הרמזים האובייקטיביים, את התצפיות ואת המהלכים הדדוקטיביים.²⁸

ריחוקו של הבלש מן העולם החיצון והמגע המתווך שהוא מקיים עם המציאות מדמים אותו למעין מכונה, "קופסת מוח".²⁹ כל הפרטים הנראים זניחים לאדם הסביר, נאספים תחת עינו הפקוחה של הבלש למסקנה ברורה ובלתי ניתנת לערעור. הפתרון היוצא מן ה"מכונה" מובן ופשוט, עד כדי כך שנדמה כי היה מונח ממש מתחת לאפס של המשתתפים בפרשייה. אופני ייצוג אלה מעידים על מגמה של הדרת הגופניות מן הנרטיב. נראה כי הדמויות השונות בנרטיב (בלש, קרבן ופושע) מתוארות לא פעם דרך אמצעים טכנולוגיים-מדעיים שמדומים למכשירים (devices) לחשיפת האמת. כך, גופו של הבלש מיוצג כנשא של מוחו הגאוני – מכונת החישוב או המצלמה, והפושע או החשוד מזוהים ככלים החושפים בעל כורחם את האמת הרשומה על גופם.

לסיכום, ניתן לומר שהנרטיב של הבלש הקלאסי מאופיין ביציבות של כל אחת מן הקטגוריות הנדונות: גופניות, טכנולוגיה ומרחב. הולמס מרוחק מן המרחב הפיזי ומהמרחק החברתי של העיר. הריחוק הוא אנליטי ותפיסתי, לפיה המרחב החברתי הוא מקור למידע ותו לא, מדמה את הבלש לדמות שהייתה יכולה לפעול בכל עיר באשר היא. ריחוק זה הוא בין השאר פועל יוצא של שימוש בכלים פורנזיים בסיסיים (מצלמה, פוליקרף וכדומה)

.D.A. MILLER, THE NOVEL AND THE POLICE (1988) 26

CESARE LOMBROSO, L'HOMME CRIMINEL (1896); MICHAEL FOUCAULT, THE BIRTH OF THE 27
.CLINIC: AN ARCHAEOLOGY OF MEDICAL PERCEPTION (2003)

.לעיל ה"ש 20, FRITH 28

.לעיל ה"ש 24, THOMAS 29

ובדפוסי החשיבה הרציונליים שבאמצעותם הוא מפענח את התעלומה, כמו גם של הדרת ייצוגי הגופניות מן הנרטיב – הן גופו של הולמס עצמו הן גופו של הקרבן. באופן זה דומה כי הבלש הקלאסי מתאר יחסים היררכיים בין הגופניות לבין המרחב והטכנולוגיה; הגאונות יוצאת הדופן של מוחו של הולמס מעידה על מיקומו של הסוכן האנושי, הבלש, ככוח המניע של הנרטיב.

2. הבלש האפל

תת־הסוגה של הבילוש האפל (hard-boiled detective) נולדה בארצות הברית על רקע שינויים חברתיים־תרבותיים רבים שהתפרשו על פני שלושה עשורים. החל משנות העשרים של המאה העשרים ועד לסוף שנות הארבעים ראו אור סיפורי בלשים שהתאפיינו באלימות רבה, תחילה במגזיני ספרות זולה ולאחר מכן בסיפורת, עם לידתם של הבלשים המפורסמים סם ספייד (פרי עטו של דשיאל האמט) ופיליפ מארלו (פרי עטו של ריימונד צ'נדלר). בסוף שנות השלושים של המאה העשרים הגיע הבלש האפל לקולנוע והתבסס כסוגה קולנועית ייחודית: ה"פילם נואר"³⁰. סיפורים אלה שיקפו את המגמות החברתיות של תחילת המאה, לרבות שתי מלחמות העולם, המיתון הגדול של שנות השלושים, עליית תרבות הפשע המאורגן והשחיתות שפשטה בכול – ברחוב כמו גם בזרועות אכיפת החוק. באופן זה, כמה חוקרים טוענים כי יש בדמות הבלש האפל משום דימוי של המצב הפוסט־טראומטי שבו הייתה החברה האמריקנית שרויה באותן השנים, וכי דמות זו מסמנת את הניסיון להתמודד עם המצב שהותירו אחריהם האירועים ההיסטוריים החריגים של אותן השנים.³¹

עירו של הבלש האפל הוצגה כמרחב מלוכלך, מזוהם, מלא בזונות ובחטאים הנחשפים באורות הניאון המרצדים. הפשע המצוי בכול נתפס כהתקפה כללית על הסדר החברתי וייצג מערכת מושחתת מן היסוד. במרכז הנרטיב נמצאה התשוקה למין, לכסף ולא־לכוהול כמניע לביצוע הרצח וככוח שהניע את העלילה.³² האסתטיקה של הבלש האפל התאפיינה בחיתוך ובמעבר חדים בין חושך או צללים לאור ובין שחור ללבן – אמצעים להעצמת

30 הסרטים הראשונים שהוקרנו התבססו על ספריהם של ריימונד צ'נדלר ודשיאל האמט.

31 Lawrence M. Friedman & Issachar Rosen-Zvi, *Illegal*; 11 *Cawelti* Fictions: *Mystery Novels and Popular Images of Crime*. 48 *UCLA L. Rev.* 1141–430 (2001); Phillip Novak, *Hard-Boiled Histories: Walter Mosley's Reversionary Eye*, 2(2) *AMERICANA* (2003); KAJA SILBERMAN, *MALE SUBJECTIVITY AT THE MARGINS* (1992); Oliver Harris, *Film Noir Fascination: Outside History but Historically So*, 43 *CINEMA* J. 13–24 (2003)

32 Phillip Novak, *Hard-boiled histories: Walter Mosley's Reversionary Eye*, 2(2) *AMERICANA*: J. AM. POPULAR CULTURE (2003); RAYMOND WILLIAMS, *THE COUNTRY AND THE CITY* (1973); DAVID LEHMAN, *THE PERFECT MURDER: A STUDY IN DETECTION* (2000); LEE HORSLEY, *THE NOIR THRILLER* (2001); Paul Reckner, *Remembering Gotham: Urban Legends, Public History and Representation of Poverty, Crime and Race in New York City*, 6(2) *INT'L J. HIST. ARCHAEOLOGY* 95–112 (2002)

תחושות הניכור, חוסר האונים וחוסר ההתמצאות הן של הבלש הן של הקוראים והצופים.³³ פרקטיקה זו הופיעה בכל מדיום שבו הופיע הבלש האפל, תחילה במטפורות ובתיאורים מילוליים (ספר, מגזין) ולאחר מכן בתמונה ה"חיה" על מסך הקולנוע. כמו הקורא, כך גם הבלש לא ידע לאן מועדות פניו, ולא היה מצוי עוד בעמדה של מספר-כלי-ידע אשר הנרטיב פרוש לנגד עיניו. זאת ועוד: מעברים חדים בין חושך לאור סימנו מעין אידאולוגיה של המרחב, חלוקה של העיר למרחבים מוארים (כלומר טהורים מבחינה מוסרית) לעומת מרחבים חשוכים (מקום הפשע, השחיתות – וגם התשוקה).

בניגוד לבלש הקלאסי, שסימל מרחק ועליונות לעומת האוכלוסייה הסוטה, הבלש האפל היה בנה החורג של העיר האפלה והמושחתת. כמו הפושעים שאחריהם דלק, גם הוא נטמע בסמטאות העיר והשתמש בזרות כמקום מסתור בזמן מעקב אחר חשוד. הוא נטמע בסביבתו ולכן גם בדמותו דבק החטא; גם הוא הונע מתשוקות ומיצרים, כמו העולם שבו פעל. הוא היה תושב קבע במועדונים, מעשן כבד וברוך כלל גם אלכוהוליסט חסר תקנה, ולא אלים פחות מאלה שביקש לתפוס³⁴ (כדברי הבלש פיליפ מארלו בספר המפורסם "השינה הגדולה": "Me, I was part of the nastiness now"³⁵). עם זאת, מה שהבדיל את הבלש מן הפושע היה קיומה של מערכת מוסר פנימית אשר הניעה אותו: במציאות שבה מוסדות אכיפת החוק מושחתים, הבלש האפל התאפיין בצו מוסרי פנימי ובכך העמיד תמונה הפוכה לפושע; המרחב האפור בין הפשע לחוק היה הטריטוריה הביטחית שלו.³⁶ כמי שמשקיף על העיר ובה בעת משתתף בנעשה בה, טיפוס בלשי זה הוא דמות לימינלית (ספית) המצויה בין החוק לפשע. השיטות שבהן הוא נוקט הן פועל יוצא של הלימינליות שבה הוא מצוי; ובניגוד למתודה הרציונלית של הבלש הקלאסי, כאן מדובר באוסף של טקטיקות נקודתיות ומקריות.

אם אצל הבלש הקלאסי האיבר האקטיבי היה מוחו ואילו גופו נותר זניח, הרי דמותו של הבלש האפל היא הפוכה: לא רק שהוא מצוי במרחב החברתי, הוא חווה אותו על גופו ועל בשרו. בלש זה עד לאלומות המתרחשת סביבו ועושה בעצמו שימוש באלומות. הוא קרבן ליצר הרס עצמי ומשחית את גופו בעישון ובשתייה. הוא מפשפש בפצעיהם הפתוחים של הקרבנות ומושיט את ידיו אל הגופה לבחנה כאשר הדם עדיין לא יבש. חוסר יכולתו של הבלש להשתחרר מכישלונותיו הקודמים מסמל את הטראומה שבה הוא כלוא ואת חוסר יכולתו להשתחרר מאחזותה. כך הוא מוצא עצמו במרדף אין-סופי אחר הרוצח שלא הצליח לתפוס בעבר, וכך הוא מאבד שוב קרבן חף מפשע ומחזיק בידיו את גופתו המדממת. הגופה הופכת אפוא לאיבר המסמן את הטראומה, טראומה אשר נצרכת בו. באופן זה, החיטוט המתמיד של הבלש האפל בגופה הוא מטפורה לחיטוט בפצע החברתי.³⁷

33 Reckner, שם, בעמ' 97.

34 .RON GOULART, CHEAP THRILLERS: AN INFORMAL HISTORY OF PULP MAGAZINES (1972)

35 .RAYMOND CHANDLER, THE BIG SLEEP (1992)

36 Philip Howell, *Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge and*

Radical Geography, 30(4) ANTIPODE 357–78 (1998)

37 CAWELLI, לעיל ה"ש 11.

עם זאת, קיימות כמה פרקטיקות שבאמצעותן מנסה הבלש האפל להתרחק מן האלימות שמקיפה אותו. מדובר בעיקר בפרקטיקות הנשענות על שימושים בטכנולוגיות מן התחום המשרדי ואשר יוצרות מעין חיץ בינו לבין המציאות המאיימת, כגון פנקס, עיפרון, טלפון ואף המשרד עצמו – המשמש לו מקום מפלט. בעודו נוגע בגופה החמה הוא מתעד אותה בפנקסו, מצלם אותה ומתייק את התמונה במשרדו, שם הוא יוצר מעין ארכיון פרטי של הפשעים בעיר. השימוש במתווכים טכנולוגיים אלו מאפשר לו לקיים תנועה מתמדת בין מגע ישיר לבין מגע עקיף עם קרביה של הזוועה ועם המציאות בכלל. דיאלקטיקה זו של התקרבות והתרחקות מאפשרת לבלש האפל להתקיים במציאות המיוסרת ובסופו של דבר אף לפצח את התעלומה. ניתן לזהותה באלמנט ה־voice over בגוף ראשון,³⁸ אלמנט המאפיין את תת־הסוגה – אף שהבלש האפל אינו יודע לאן מועדות פניו, הוא מספר בגוף ראשון על אודות מקרה שהתרחש בעבר.³⁹ הבניית הנרטיב כסיפור בזמן עבר מעידה על חזרה אל האירועים, חזרה אל הטראומה וחוויתה מחדש, והדיבור בגוף ראשון משמש אמצעי להתכוננות עצמית.

אולם למרות ההבדלים בשיטות העבודה, במיקום החברתי ובהקשר ההיסטורי, הנחת היסוד של הבלש האפל נותרת דומה לזו של הבלש הקלאסי. כמו קודמו, גם הוא תופס את המציאות כטומנת בחובה אמת אובייקטיבית ומוחלטת הניתנת לחשיפה, אלא שהפתרון שהוא מציע אינו תוצאה של היסק לוגי כי אם שילוב של אינטואיציה עם תהליך של נסייה וטעייה. זאת ועוד: לא מדובר בפתרון הרמטי (כמו זה של הבלש הקלאסי) ובהחזרת הסדר על כנו. הבלש האפל אינו מצליח להפיג באופן מוחלט את החרדה ואת האלימות הגוברת, אלא פותר פשע יחיד במציאות המצויה בתהליך של קריסה. אם כן, בתת־סוגה זה ניכר כי מערך היחסים המשתנה שבין טכנולוגיה לבין גופניות ומרחב מסמן מפנה עקרוני בסוגה ומצביע על טיפוס בלשי שונה במהותו מקודמו; הבלש האפל מצוי במצב סימביוטי עם המרחב שבו הוא פועל, והוא חלק בלתי נפרד מן המרחב ומן המרקם החברתי המצוי בו. היכרותו עם הרחוב ועם הדמויות הפועלות בו, כמו גם עם הפצע (הפיזי והסימבולי כאחד), מציבה אותו כחלק בלתי נפרד מן הגוף החברתי שאותו הוא מבקש לתקן ומן הפצע שאותו הוא מבקש לרפא. הכלים שבאמצעותם הוא משמר את האוטונומיה שלו במרחב הפיזי והגופני כמוהם כשומרי הסף של הבלש – הם המפרידים אותו מן המרחב ומן הפצע ומאפשרים את נקודת המבט הייחודית שלו, נקודת מבט של תצפית משתפת, שבאמצעותה הוא פותר את התעלומות.

3. הבלש הטלוויזיוני

סוגת הבילוש, גורס אומברטו אקו, מתאפיינת בסכמה קבועה הנשענת על מערך של קונטציות. מערך זה (כמו המקטרת של שרלוק הולמס, מעיל הגשם של הבלש האפל וכדומה) מאפשר לקהל לזהות את הסוגה, את מבנה העלילה ואת העתיד להתרחש. ההנאה של קהל הקוראים או הצופים נעוצה דווקא בהעדר השינוי, בחזרתיות שמייצרת הסוגה.⁴⁰

38 קריינות המתקיימת מחוץ למציאות המצולמת, של המספר או של אחת הדמויות.

39 DENNIS BARONE, BEYOND THE RED NOTEBOOK: ESSAYS ON PAUL AUSTER (1995)

40 Eco, לעיל ה"ש 13.

סוגת הבילוש בכללה מתאפיינת באינטר־טקסטואליות בין תקופות ובין דמויות, בשילובים ובמיוזגים של טיפוסים בלש שונים ובמגוון רחב של תתי־טיפוסים; אך דומה כי החל משנות החמישים של המאה העשרים הגיעו מאפיינים אלה לשיא חדש, בין השאר הודות למדיום שמעתה ואילך יעצב את דמותו של הבלש – הטלוויזיה. על פי אקו, מדובר בסוג חדש של אסתטיקה שהחלה לאפיין את הנרטיב של הבלש הטלוויזיוני בפרט ואת הטקסטים הטלוויזיוניים בכלל. היא מכונה בפיו "אסתטיקה של חזרתיות וסדרתיות" (seriality and repetition). אסתטיקה זו נוצרת מתוך שימוש בשתי פרקטיקות שונות: (1) שחזור (retake): דמות מוכרת החוזרת אל המסך לאחר שנות פרישה או היעדרות – דמות שמגיעה, על מאפייניה המוכרים, אל עולם שהשתנה; (2) מחזור (remake): יצירה מחדשת של נרטיב קיים; במקרה זה הדמויות, הרקע שלהן והמבנה הנרטיבי נותרים זהים, אך ההקשר שבו מופקת התכנית שונה במובהק מההקשר שבו נוצר הטקסט לראשונה. בשני המקרים הצופים מודעים לכך שמדובר בנרטיב מוכר אך עם זאת חשים בכיורר כאלמנטים החדשים והמחודשים. חלק מהנאת הצפייה טמונה בדיוק ביכולת לצפות את העלילה מראש.⁴¹

הבלש הטלוויזיוני מתאפיין בשתי הפרקטיקות האמורות ולעתים קרובות אף במיוזגן ובשילוב ביניהן. כך, למשל, דרמת הבילוש "קולמבו" (Colombo),⁴² משנת 1968, ייצגה מחזור ושחזור (retake and remake) של דמויות הבלש הקלאסי והבלש האפל גם יחד: בדומה לבלש הקלאסי סימן קולומבו ריחוק אנליטי מן המרחב, מחיי היום־יום ומן ההטיות הרגשיות, אך בה בעת ובדומה לבלש האפל הוא סבל מלקות גופנית (פזילה) ועשה שימוש בטכנולוגיות אדמיניסטרטיביות. שילוב זה אפשר לצופים לזהות את הסוגה ואת דפוסי הפעולה של הבלש, אך בה בעת לתפוס את המרכיבים החדשים והמפתיעים שנוצרו בעקבות השילוב האינטר־טקסטואלי.

לפי גישתו של אקו, הבלש הטלוויזיוני הוא דוגמת מפתח לאסתטיקה פוסט־מודרנית. אסתטיקה זו מציעה פרשנות מחודשת של הטקסט, ובאמצעות שילובים אקלקטיים ומשחק בין מרכיבים קודמים היא מאתגרת את מוסכמות הסוגה. פרשנות זו התבטאה במגוון רחב מאוד של טיפוסים בלש שונים שהגיהו אל המסך: נשים בלשיות – "המלאכיות של צ'ארלי" (Charlie's Angels, 1976); בלש שחור – "שאפט" (Shaft, 1973), בלש נכה – "איירונסייד" (Ironside, 1967), בלש פתולוג (Quincy M.E., 1983) בלשית פנסיונרית – "רצח במשיכת קולמוס" (Murder, She Wrote, 1984), בלש בעל הפרעות נפשיות – "מונק" (Monk, 2002), ואפילו בלשית חירשת (Sue Thomas: F.B. Eye, 2002).

למרות הגיוון הרב, הנחת היסוד שעמדה בבסיס פעולתו של הבלש הטלוויזיוני נותרה כפי שהייתה בתתי־הסוגה הקודמים: הניסיון להשיב את הסדר על כנו ולשקם את הביטחון האונטולוגי במציאות החברתית הקיימת. אולם החל מסוף שנות השמונים של המאה העשרים ניתן לזהות סממנים של שינויי עומק במציאות החברתית שבה פועל הבלש. בשנות החמישים הציגו דרמות הבילוש את הבלש כהתגלמות פעולתם המשולבת של מוסדות אכיפת החוק האמונים על שמירת הסדר החברתי על כנו, ואילו בסוף שנות

41 שם, בעמ' 194.

42 Colombo (NBC Production, February 20, 1968).

השמונים נראה כי מוסדות אלה התקשו לפתור את מקרי הפשע הרבים ולאכופ סדר חברתי; דומה כי הפשע יוצג באותה עת ככזה הנמצא בכל מקום. דרך אחת לראות זאת היא בתכיפות שבייצוג רוצחים סדרתיים: דרמות בילוש רבות ששודרו בתחילת שנות התשעים הציגו בלשים שנדרשו לפתור מקרי רצח סדרתיים שלא ענו על עקרון הסיבתיות.⁴³ כך, אם הבלש האפל והבלש הקלאסי התאפיינו בעליונותם (האינטלקטואלית או האינטואיטיבית) על הפושעים, הרי בדרמות אלה הפושע הסדרתי הוא שיצא כשירו על העליונה, והוא הדרמות שהניעה את העלילה ושהקדימה את הבלש במחשבה ובפעולה. הבלש נמצא כמעט תמיד בעמדה של תגובה ולא של יוזמה, כמעט תמיד צעד אחד אחרי הפושע. אבדן יכולתו של הבלש הטלוויזיוני לקחת את המושכות לידי סימל את אבדן היכולות שאפיינו את קודמיו.

כמענה חלקי למצוקתו, פנה הבלש הטלוויזיוני לפרקטיקות של המדע הפורנזי: לניתוח טביעות אצבע, לבדיקות מעבדה ויותר מכול לבדיקות DNA. החל מסוף שנות השמונים של המאה העשרים ניתן לזהות עלייה בשימוש בפרקטיקות מדעיות בדרמות בילוש טלוויזיוניות, בשלב זה רק ככלי עזר בתהליך פתרון הפשעים. דוגמות לכך הן הסדרות "מיאמי וייס" (Miami Vice, 1989), שבה פענחו הבלשים מקרי רצח באמצעות כלים פורנזיים, ומאוחר יותר "חוק וסדר: מדור מיוחד" (Law & Order: Special Victims Unit, 1999), סדרה שעסקה בפשעי מין ונסמכה רבות על תוצאות המעבדה. ייצוגים אלה מבטאים מגמה של חזרה אל ההסבר הלוגי שאותו ייצג הבלש הקלאסי, בשילוב עם אופני ייצוג המציגים את מוסדות אכיפת החוק כפועלים ללא לאות להשבת הסדר. כך, למשל, הושתתה דרמת הבילוש "חוק וסדר" על פיצול מבני של הנרטיב לשני המרכיבים לעיל: בחלק הראשון – סיפור הרצח ואיתור הרוצח; בחלק השני – סיפור המשפט והעונש. באופן זה תואר הטיפול בפשע באופן תהליכי: החל מגילוי הפשע, דרך החקירה, האיתור והפתרון וכלה בתביעה, במשפט ובעונש.⁴⁴

כאמור, הבלש הטלוויזיוני לא סימן טיפוס בלשי חדש, אלא תקופת מעבר בין הטיפוס של הבלש האפל לבין הטיפוס שאותו אנו מכנים "הבלש הטכנולוגי". הסקת מסקנות ביחס לתופעה מגוונת כמו הבלש הטלוויזיוני מסתכנת בהכללה; עם זאת, נראה כי לפחות בכל הנוגע לקטגוריות הנדונות, ניכר כי דרמות הבילוש הטלוויזיונית לא הובילו לשינויים מובהקים ביחסים שבין טכנולוגיה לבין מרחב וגופניות. הבלש הטלוויזיוני מייצג אמנם אסתטיקה אינטר־טקסטואלית המשלבת את מאפייניהם של טיפוסים בלש קודמים; אבל גם בתת־סוגה זה הסוכן האנושי נותר הגורם הדומיננטי שמניע את העלילה. "זירת הפשע", כפי שנראה, מסמנת את הולדתו של טיפוס בלש חדש שאמנם מתכתב עם קודמיו, אך מייצר מערך יחסים שונה בין טכנולוגיה לבין גופניות ומרחב.

43 למשל "מחשבות פליליות" (Criminal Minds, 2005), "פשע מן העבר" (Cold Case files, 1999) ועוד. כפי שנראה בהמשך, גם ב"זירת הפשע" מוצג לא פעם מקרה ההפך למקרה פשע סדרתי (אונס או רצח).

44 Frank McConnell, *Twice Told Tale: Why 'Law and Order' Works*, 4 COMMONWEAL (1994) 19–20.

ג. "זירת הפשע": בלש מן המכונה

הבלש הטכנולוגי של "זירת הפשע", כך אנו טוענים, מסמן נקודת מפנה בסוגת הבילוש ובאופן מיוחד בייצוג היחסים שבין אדם לטכנולוגיה. אמנם, כבר מימיה הראשונים של הסוגה עשה הבלש שימוש בטכנולוגיה פורנזית בתהליך פענוח תעלומת הרצח; אך אם טיפוסי הבלש הקודמים הדגימו את עליונותו של הסוכן האנושי על הטכנולוגיה, הרי בלשי "זירת הפשע" מציגים סוג חדש של יחסים בין אדם לטכנולוגיה – הטכנולוגיה אינה משמשת עוד כלי בידי הגורם האנושי גרדא, כי אם ממלאת תפקיד שווה ערך לתפקידו של הבלש. במילים אחרות, פתרון הפשע אינו מושג עוד רק באמצעות הגיבור האנושי, יכולותיו וכישורונותיו, אלא גם תוך שימוש בפוטנציאל טכנולוגי שבלעדיו לא ניתן היה להגיע לפתרון.

במובן מסוים "זירת הפשע" היא דור המשך לטיפוסי הבלש הטלוויזיוני, שכן גם בה קיימת אסתטיקה של חזרתיות ושל סדרתיות. ברמה החיצונית, ניתן לזהות את האסתטיקה של החזרתיות ושל הסדרתיות במחזור של הנרטיב, המתבטא בהתפתחותן של שתי סדרות בת המייצרות נרטיב זהה לזה שהוצג בסדרת המקור. מבנה הנרטיב חוזר על עצמו בשינויים קלים, בערים שונות ובפשעים שונים, ופרקטיקה זהה משמשת בחקירת כל מקרה. אולם אלמנטים של חזרתיות ושל סדרתיות מתבטאים גם ברמה הפנימית של הנרטיב, אלמנטים אשר מייחדים את בלשי דרמת הבילוש הטכנולוגית מטיפוסים מסורתיים של הבלש הטלוויזיוני. הדבר מתבטא בהפנמה עמוקה של חזרתיות ושל סדרתיות וניכר בעצם תהליך פתרון התעלומה. בלשי "זירת הפשע" מעלים השערות באשר לאופן התרחשות האירוע, בוחנים אותן באמצעות שחזור המקרה (השחזור עצמו מומחז עבור הצופים) וחוזר חלילה בהתאם לאישוש ההשערה או להפרכתה. כך, עקרונות האישוש וההפרכה המדעיים מתמזגים ב"זירת הפשע" באופן מושלם עם מבנה עלילה של חזרתיות ושל סדרתיות.

1. "הנדסת אנוש": יחסי אדם-מכונה

קליפ הפתיחה של כל אחת מסדרות "זירת הפשע" מתהדר באיקונוגרפיה מדעית: משוואות, חלוקים לבנים ואביזרי מעבדה (מבחנות, מיקרוסקופים, פיפטות). המוטיב המרכזי של דרמת הבילוש, הטכנולוגיה, מוצג כבר בתמונות הראשונות כשחקן ראשי בעלילה. בניגוד לטיפוסי הבלש הקודמים, שהציגו יחסים היררכיים בין האדם והטכנולוגיה – יחסים של מפעיל עם אמצעי מופעל, במקרה של "זירת הפשע" מדובר ביחסים של שותפות.

עבור טיפוסי הבלש המסורתיים, זירת הפשע הייתה רק חלק מהתצורה ועיקר מאמציהם הופנו לבירור הרקע של הקרבן ומצבו החברתי. דרמת הבילוש הטכנולוגית, לעומת זאת, מעניקה מקום מרכזי לבחינת זירת הפשע, לעיבודה ולניתוחה באמצעות כלים טכנולוגיים מתקדמים. כך, כל פרק בסדרות "זירת הפשע" נפתח בהצגת התרחשותו של מקרה פשע (לרוב רצח, אונס או שוד); מיד לאחר מכן מגיעים הבלשים אל זירת הפשע ומתחילים בתהליך ממושך ומפורט של איסוף ראיות: שאריות אדם (סיבי שער, רקמות אדם, דגימות דם), שאריות חומרים (סיבי בגדים, טביעת צמיגי רכב) ומיקומם של האובייקטים הפזורים בזירה. כבר בשלב ההתחלתי מבצעים הבלשים ניתוח ראיות ראשוני באמצעות כלים

טכנולוגיים ניידיים: בדיקת תגובה כימית, מנורת על־סגול לזיהוי שאריות דם אדם וכיוצא באלה. בד בבד, הם מבצעים ניתוח ראשוני של הגוף (במקרה של אונס או של תקיפה) או של הגופה (במקרה של רצח) המצויים במרכז הזירה. באופן זה הגוף עצמו מדומה למעין זירת פשע: גם אותו מנסים הבלשים לפענח ולאסוף מתוכו ראיות שיוכלו ”לספר“ את סיפור המקרה. בהמשך מגבשים הבלשים השערה באשר לאופן שבו התרחש הפשע הנחקר, השערה שנבחת באמצעות בדיקות מעבדה.

הראיות שנאספו מן הזירה מובאות אל המעבדה. במעבדה הן מפורקות, מעובדות ומפוענחות לפרטיהן באמצעות מניפולציות טכנולוגיות־מדעיות שונות כגון בדיקות פתולוגיות, מבחנים בליסטיים, דגימת רקמות וכדומה. במהלך עיבוד הראיות ממירים האמצעים הטכנולוגיים את הראיה הגולמית לראיה מקודדת – כלומר לראיה המיוצגת באמצעות שפת קוד בת־כימיות והשוואה. כך, למשל, רקמת אדם מומרת לרצף DNA; טביעות אצבע מומרות לנקודות ציון אופייניות על כף היד; אירוע ירי מומר לבחינה בליסטית של סוג האקדה, של קוטר הקליע ושל סוג החריטה על הקנה; הספקטרומטר מפרק חומר למרכיביו השונים ומפרט את אופן השימוש הנפוץ בו. בחינות אלה הן חלק מן הניסוי המדעי המתרחש במעבדה, ניסוי שמטרתו לאשש או לסתור את השערת הבלשים באשר לאופן שבו התרחש המקרה. התשתית המדעית שמאפשרת שחזור של המקרה והשוואתו למקרים אחרים מספקת, בסופו של תהליך, פתרון מדעי לתעלומה.

אם כן, תהליך פתרון הפשע שבו נוקטים בלשי ”זירת הפשע“ שונה באופן מהותי מזה שנקטו קודמיהם: הם אינם נסמכים עוד על מיומנות אנושית (הלוגיקה של הולמס או האינטואיציה של הבלש האפל); במקום זאת הם עושים שימוש בפרקטיקות מדעיות־טכנולוגיות המצמצמות למינימום את גורם הטעות האנושית, ומתוך החיבור בין ממצאי הבדיקות השונות (רצף DNA ובדיקה בליסטית, למשל) הם מסיקים את שהתרחש. הטיפול בראיות כולל בין השאר את השוואתן באמצעות הארכיונים הממוחשבים, במטרה לגלות התאמות בין הראיות הספציפיות לנתונים הקיימים במערכת. אף על פי שהבלשים הם שמזינים את השאלות לתוך המערכות הטכנולוגיות, נראה כי מרגע שהמידע הוון הם אינם מתערבים בשלב ניתוח הראיות וממתינים לתוצאות המנגנון הטכנולוגי. נתיב הפעולה שבו יבחרו הבלשים (המשך חקירה, זימון החשוד וכדומה) נסמך, אם כן, על ממצאי האמצעים הטכנולוגיים.

באופן זה ניתן לומר ש”זירת הפשע“ מתפקדת כמעין רשת, המשלבת את הידע המופק ממי שברונו לאטור כינה ”actants“ שונים:⁴⁵ שוטר המקוף, הבלש, מצלמת האבטחה ומרשם האוכלוסין הממוחשב. כל אחד ממרכיביו של מחלק הבילוש, כל actant, ממלא

45 במסגרת ה־actants עשויים להיכלל אמצעים טכנולוגיים, בעלי חיים, עצמים ולמעשה כמעט כל אובייקט שמשותף באופן כלשהו במארג היחסים. הידע וההבנה של מערך היחסים החברתיים מופקים מתוך מכלול היחסים, הפעולות והידע המשותף הנוצר במפגש בין הסוכנים השונים בתוך הרשת. לקריאה נוספת ראו: John Law, *Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity*, 5(4) SYSTEMIC PRAC. & ACTION RES. 379–93 (1992); BRUNO LATOUR, REASSEMBLING THE SOCIAL: AN INTRODUCTION TO ACTOR NETWORK-THEORY (2005); Michel Callon & John Law, *Agency and the Hybrid* .Collectif, 94 S. ATLANTIC Q. 481–507 (1995).

תפקיד ידוע מראש ומייצר מערך ידע שונה מן האחר: הבלשים אוספים את המידע מזירות הפשע השונות ומזינים אותו אל המערכות הטכנולוגיות המטפלות בו; המערכות הטכנולוגיות, בתורן, מבצעות בראיות סדרה של בדיקות ותבחינים בטרם יועברו התוצאות חזרה לידי הבלשים לצורך הכרעת המקרה או המשך בדיקה, על פי פרוטוקול מדעי של אישור והפרכה. הידע שמפיק כל actant במערכת הוא חסר משמעות בפני עצמו, ללא הידע שמייצרים האחרים. באופן זה מתגבשים יחסים סימטריים בין ה־actants השונים במערכת: כשם שהסוכן האנושי תורם להשגת הפתרון, כך גם הטכנולוגיה "אחראית" על היבט מסוים של פענוח הפשע; וכפי שהטכנולוגיה היא רכיב בלתי נפרד ממערך פענוח הפשעים, כך גם כל בלש יחיד הוא גורם בעל מומחיות ייחודית, המשלימה את מערך הידע הכולל של הרשת. כך, למשל, ב"זירת הפשע: מיאמי" הבלשית קאלי דיוק היא מומחית בליסטיקה, הבלש אריק דלוקו הוא מומחה טביעות אצבע וזיהוי סמים והבלש טים "ספיד" הוא מומחה לאיסוף ולעיבוד ראיות. אם כן, אף אחד מבלשי "זירת הפשע" אינו יכול לפענח לבדו את המקרה, שכן כל אחד מהם הוא חלק ממערך מקצועי של עבודת בילוש. היבט זה בא לידי ביטוי גם ברמה המרחבית: פענוח מקרה הפשע היחיד הוא שילוב בין מערכי הידע של מחלקי הבילוש השונים הפזורים במרחב. הזהות בדפוסי הפעולה ובסוגי המומחיות בין מחלקי הבילוש השונים יוצרת מעין רשת-על, מערכת כוללת של פענוח פשעים אשר כל אחד ממחלקי הבילוש הוא איבר בה. במובן זה "המערכת" אינה רק שילוב של סוכנים טכנולוגיים ואנושיים אלא גם שילוב של רשתות מקומיות ברמות שונות של מורכבות. אם בעבר היו האמצעים הטכנולוגיים מעין שלוחות של הבלש האנושי, הרי בעולם של "זירת הפשע" אין עוד הפרדה – כולם סוכנים, אנושיים ולא אנושיים, שלוחות של המערכת.

2. מחלק הבילוש כמערכת

בפרק הראשון של סדרת המקור מגיעה הבלשית שרה סידל ממחלק מעבדת הפשע של סן-פרנסיסקו למחלק "זירת הפשע" של העיר לאס וגאס. היא איננה זקוקה ל"חפיפה" או לתקופת הסתגלות, נהפוך הוא. מיד עם הגעתה היא מקבלת לידיה תיק רצח לפענוח. אין לה צורך בהיכרות מעמיקה עם המרחב העירוני החדש, שכן היא יכולה להיקלט בקלות הודות לתפיסה המערכתית שביסוד מחלקי "זירת הפשע" השונים. המבנה הארגוני ודפוסי העבודה זהים בכל מחלק, כך שמכלול מחלקי הבילוש הפזורים במרחב יוצרים רשת-על שנמצאת באופן פוטנציאלי בכל מקום ומפקחת על המרחב באופן עקרוני כל העת. עקרון הפעולה הזהה של מחלקי "זירת הפשע" בכל מקום ובכל מקרה נשען על התהליך השגרתו של איסוף הראיות מן הזירה ומן הגופה והעברתן למעבדה לפירוק ולפענוח. הנחת היסוד כאן היא כי התשובה לתעלומה אינה חיצונית למרחב שבו התרחש הפשע, אלא מצויה בזירה עצמה ובראיות שנתרו בה. לכן, בין אם מדובר במקרה רצח (סדרתי או מסוים), ובין אם מדובר בשוד, באונס או בתאונה, אופני הטיפול בזירה, איסוף הראיות ולקיחתן למעבדה לפענוח יהיו זהים – הם אינם תלויים בסוג הפשע או בעיר שבה התרחש. כחלק מן ההמשכיות המתקיימת בסוגת הבילוש ובדומה לבלש הקלאסי, בלשי "זירת הפשע" מייצגים ריחוק מן המרחב ומן המקום החברתי שבו הם פועלים. הם מתפקדים באותו

האופן בכל אחת מן הערים שבהן הם פועלים – מיאמי, לאס וגאס או ניו יורק; אופייה של העיר, הבעיות המקומיות המיוחדות לה ואופי האוכלוסייה שבה אינם משפיעים על צורת פענוח הפשעים. במובן זה דפוס פעולתם של הבלשים משול לניסוי המעבדתי עצמו – גם הוא, כמו בדיקות המעבדה, משוחזר שוב ושוב ללא תלות במקום שבו הוא נערך.

מערכת זו, המתפקדת ללא תלות בנסיבות נקודתיות ומורכבת מחלקים הפועלים בשיתוף, מבקשת ליצור מערך של סדר ושל פיקוח בעיר שבה הפשע הוא עניין שבשגרה. עם זאת, נוכחות יתר זו מסמנת שינוי יסודי במערך הכוח ובאופני הפיקוח על החברה. טיפוסי הבלש המסורתיים ייצגו נקודת מבט פְּנְאֹפְטִיקוֹנִית,⁴⁶ כלומר מבט רואה־כול שאינו חשוף בעצמו למעקב, רואה ואינו נראה, ואילו "זירת הפשע" מייצגת מבט מבוזר, הן מבחינה מרחבית הן מבחינה מעשית. הדיכוטומיה של צופה ונצפה אינה מתקיימת עוד: כעת יכולים כולם, סוכנים אנושיים וטכנולוגיים גם יחד, באופן פוטנציאלי, לצפות זה בזה כל הזמן. האמצעים הטכנולוגיים הפזורים במרחב משקיפים על היחיד ממש כפי שהוא משקיף עליהם.⁴⁷ כולם הופכים לסוכנים של כוח ולמושאים שלו בעת ובעונה אחת; בלשים המבצעים עיקוב הם עצמם מושא למעקב של שותפיהם למערכת באמצעות מערכות איכון, תקשורת ותיעוד. זאת ועוד: השינוי בדפוס הפעלתו של מערך הכוח מתבטא גם באופני ייצוגה של האלימות שמפעילה מערכת הפיקוח; בתתי־הסוגה הקודמים, אלימותן של מערכות הפיקוח התבטאה בעיקר בפעולת הענישה – מופע האשם או הסגרת הפושע לידי המשטרה, ואילו מערך הכוח ב"זירת הפשע" נשען דווקא על טשטוש אלימותה של המערכת, ומכאן יעילותו.⁴⁸ האלימות מופעלת כעת באמצעות פעולות צפייה בעלות פוטנציאל איתור של פשע שטרם התבצע (שמירת ביטחון היחידים במרחב בדרך של הצבת מצלמות אבטחה, למשל). על פי עיקרון זה, כל אחד הוא מושא למעקב ולכן אשם בפוטנצייה, עד שתוכח חפותו.

לסיכום, טיפוסי הבלש הקודמים סימלו את עליונות הסוכן האנושי שבעצם דמותו מתגלמת ההבטחה להרגעה של המרחב הכאוטי ולתיקון הסטייה שנתגלתה, ואילו בלשי "זירת הפשע" מגלמים סוג אחר של יצירת סדר, באמצעות שילוב מערכי ידע ומומחיות של סוכנים שונים ובתוך הדגשת תפקידו של כל חלק במערכת.

3. האמת מצויה בפרטים

בפרק השלישי בעונה השנייה של סדרת המקור, ראש צוות מחלק הבילוש "זירת הפשע" לאס וגאס, גיל גריסום, אומר לבלשית שרה סידל: "Bodies tell a story because we interpret them the way our predecessors taught us to. Just because we don't see something we are supposed to see doesn't mean that it's not there"⁴⁹.

.MICHAEL FOUCAULT, DISCIPLINE AND PUNISH: THE BIRTH OF THE PRISON (1979) 46

Karen Barad, *Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialism of Reality*, 47
10(2) DIFFERENCES 87–128 (1998)

.JEAN BAUDRILLARD, SYMBOLIC EXCHANGE AND DEATH (1993) 48

.CSI: Crime Scene Investigation: Overload (CBS Productions, Oct. 11, 2001) 49

באמירה זו נעוצה הנחת היסוד של אופני הפעולה של בלשי "זירת הפשע": המציאות הנראית על פני השטח אינה חושפת הכול, אלא מסתירה מידע נוסף שניתן לחשפו רק באמצעות בחינת עומק. תפיסה זו זכתה לאחרונה לכינוי "המבט הפורנזי"; כינוי זה מכווון לדרמות בילוש דוגמת "זירת הפשע", דרמות אשר אימצו נקודת מבט המעוררת ספק ביציבותה של המציאות הנראית על פני השטח ובשלמותה והבוחנת את הגורמים המצויים מתחת לפני השטח (שיירי גופות, הרכבים אטומיים של חומרים).⁵⁰ על פי נקודת מבט זו תוכל האמת להיחשף רק באמצעות פירוק חלקי המציאות לאבני הבניין המרכיבות אותם ופענוחן באמצעות אמצעים טכנולוגיים. לאחר תהליך הפירוק מומרים חלקי המציאות למערכת ייצוגית (קוד ה-DNA, למשל), ומורכבים מחדש על ידי הבלשים לכדי היגד מדעי.

הדברים אמורים בעיקר באופני הטיפול של הבלשים בגוף האנושי. הגוף הפגוע או גופת הנרצח הם האובייקט שממנו מופק קוד ה-DNA המעניק לגוף סימן היכר ספציפי, סימן אשר מבדיל אותו מגופים אחרים ואשר מספק ודאות מוחלטת באשר לזהותו של האדם ולנוכחותו במרחב ובזמן. למעשה, "זירת הפשע" מעוררת את הטענה שלפיה רצפי ה-DNA מדברים בשפת המציאות הבסיסית ביותר. באופן זה חושף הגוף את האמת ללא צורך בדיבור – הגופה "מדברת" דרך הקוד. כך, למשל, הפרק השני בעונה הראשונה של סדרת המקור נפתח בבחינת גופתו של אדם, שבמבט ראשון נראה כי התאבד בקפיצה מן הגג. שוטר הנמצא במקום פונה אל גריסום, הבוחן את הגופה, ושואל אותו:

Detective Barns: How do you talk to a dead body?

Gil Grisom: I let him **talk** to me, actually.

[...]

Gil Grisom: In fact, he just **spoke**, Didn't you hear him? He just **told** me that he didn't commit suicide.⁵¹

הבלש הקלאסי "קרא" את סיפור הרצח מתוך הראיות; טיפוסי בלשים אחרים בעקבותיו פענחו את מקרה הרצח מתוך בחינת הממצאים הפורנזיים והאנושיים ובתוך שילובם בהקשר החברתי והפסיכולוגי של המקרה. להבדיל מהבחנותיהם של אלה, כעת מקבלת הראיה מעמד עדיף שכולל את הפוטנציאל "לספר" את מה שקרה. בפרק הרביעי בעונתה השנייה של "זירת הפשע: מיאמי" מגיעים הבלשים אל זירת שוד שהשודדים ברחו ממנה בטרם לקחו את השלל. במהלך ניתוח הזירה שואלת הבלשית מייגן דונר את ראש הצוות, הורשיו קיין, מדוע ברחו השודדים; הוא עונה שאינו יודע אך הוא בטוח כי התשובה תמצא בראיות, בהכרזו: "for the evidence, as always will speak for itself."⁵² בכך הוא מצביע על העדפת ה"סיפור" הישיר של הראיות על פני כל מקור מידע אחר; הראיה זקוקה

John Ellis, *Mundane Witness, in MEDIA WITNESSING: TESTIMONY IN THE AGE OF MASS COMMUNICATION* (Paul Frosh & Amit Pinchenski eds., 2009)

.*CSI: Crime Scene Investigation: Cool Change* (CBS Productions, Oct. 13, 2000) 51

.*CSI: Miami: Just One Kiss* (CBS Productions, Oct. 14, 2002) 52

רק למערכת התרגום של מחלק הבילוש, טכנולוגיות של קידוד ופענוח, שיאפשרו לה "לספר" את סיפור האירוע.

טיפוסי הבלש הקודמים התאפיינו בהתבוננות חיצונית על האובייקט הנחקר.⁵³ לעומתם, בלשי "זירת הפשע" מאמצים התבוננות מבפנים, כלומר הסקה על מהותו של האובייקט מתוך המבנה הפנימי שלו (האטומי, הכימי, הגנטי). תהליך חקירה זה מצביע על כך שזהותו של היחיד, לגישתה של "זירת הפשע", אינה טמונה עוד במאפייניו החברתיים אלא בקוד הגנטי שאותו הוא נושא, במבנה הביולוגי שהוא משאיר אחריו בזירת הפשע. הקוד אדיש להיסטוריה של היחיד: הוא אינו רושם את הביוגרפיה האישית, את הקשיים ואת ההסתבכויות, את המעגלים החברתיים או את המצוקות הנפשיות והחומריות. כפי שאומרת הבלשית סטלה בונסרה: "DNA is indisputable evidence".⁵⁴ הקוד מייצג את גרעין הזהות במונחי מידע; הוא אינו כולל את סיפור החיים ומאפשר בנייה מחדש של ההתנהגות האנושית מתוך הראיות. לכן גם תהליך פענוח הפשע ופתרון התעלומה אינו טמון עוד בהתחקות אחר המאפיינים החברתיים או אחר ההתנהגות האנושית של היחידים הקשורים בפרשה; במקומם נבחנים הנתונים הסטטיסטיים של הגופניות. בלשי "זירת הפשע" אינם מחפשים הסברים על אודות מאפייניהם הפסיכולוגיים של הקרבן או של המבצע, אלא מציעים את פתרון המקרה מתוך השאריות שנותרו מאחור, שאריות הגוף.

אולם יש לציין כי עם פירוק הגוף לאבני היסוד המרכיבות אותו, נחשף גם מערך הכוח המפקח שמצוי בתשתית מערכת הניטור שמרכיבים מחלקי "זירת הפשע" – מערך של ביו־כוח, כהגדרתו של מישל פוקו, מערכת בקרה ושליטה על מרחב ועל אוכלוסייה.⁵⁵ באופן זה, מאגרי המידע של השאריות שהומרו לקוד הגנטי מייצרים מעין מפה מרחבית הממקמת, באופן פוטנציאלי, את כל אחד מן הסובייקטים במרחב החברתי. מערך זה מבוסס על תהליך דואלי של זיהוי נקודתי של הגוף במרחב ובה בעת המרתו לייצוג מופשט – שפת הקוד, שמייתרת כל התייחסות להיסטוריה, לאישיות או ליחסים חברתיים. במסגרת תהליך זה, מצד אחד מומר הגוף לרצפי קוד הממקמים אותו במרחב ובזמן באמצעות ציניים כגון רקמות גוף, טביעות אצבע וסיבי שיער; ומן הצד האחר, מטושטשת המסוימות של הגוף באמצעות מערכת של סימנים מופשטים, שלמעשה מוחקת את סממני הזהות האנושיים – כל אותו מכלול החורג מן הפרופיל הביולוגי.

אם כן, ניתן למצוא ב"זירת הפשע" שינוי מהותי במשולש היחסים בין גופניות לבין טכנולוגיה ומרחב: גופניות מוגדרת עתה במונחי טכנולוגיה; המרחב מתרגם גם הוא למרחב מדומה, לאוסף של נקודות ציון, ללא כל תלות במרחב הפיזי. ויותר מכול אין עוד עדיפות לסוכן האנושי – התפיסה המערכתית של "זירת הפשע" מתאפיינת במתאם בין תפקידים, אנושיים ולא אנושיים. כך למעשה לא ניתן עוד לזהות ב"זירת הפשע" הפרדה ברורה בין שלוש הקטגוריות של גופניות, טכנולוגיה ומרחב וקיום עצמאי שלהן; הגוף והמרחב הופכים שניהם לאמצעים בשירות הטכנולוגיה.

53 Miller, לעיל ה"ש 26.

54 *CSI: NY: Creatures of the Night* (CBS Productions, Sept. 29, 2004)

55 Michael Foucault, *Governmentality*, in *THE FOUCAULT EFFECT* 87–104 (Peter Miller,

Graham Burchell & Collin Gordon eds., 1991)

4. מעדות לראיה

לאורך ההיסטוריה של סוגת הבילוש, גביית עדויות הייתה חלק בלתי נפרד מהעלילה הבלשית. טיפוס הבלש המסורתיים עשו שימוש בעדויות כדי לפצח את התעלומה: החל משרלוק הולמס, שתחקר את העדים לאירוע בביתו (או שלח את ווטסון לגבות את העדויות עבורו), דרך פיליפ מארלו, שתחקר את האנשים ברחוב על מקרה הרצח ועל הקרבן, וכלה בבלשים לני בריסקו וריי קורטיס בסדרת הבילוש "חוק וסדר" (Law & Order, 1990), שיצאו אל רחובות העיר במטרה לאסוף את גרסאות החשודים והעדים ובסופו של תהליך פענחו את המקרה. לכל אורך חייה של סוגת הבילוש נסמכו בלשים על עדים כמקור מידע חיוני, גם אם לא תמיד מהימן, כדי להתקרב עד כמה שניתן לאירוע שנמצא בחקירה. למעשה, איסוף עדויות ואימותן היו חלק בלתי נפרד מן העבודה הבלשית ומן העלילה הבלשית. הסקת המסקנות וההצבעה על האשם היו פועל יוצא מעיסוק בעדויות, ולפיכך עבר פענוח המקרה תמיד דרך פעולות דיבור.

ב"זירת הפשע" דומה כי העדות האנושית מאבדת את מעמדה כמקור מידע ונרחקת מפני האמצעים הטכנולוגיים, שאינם סובלים מן הבעיות המאפיינות עד אנושי: זיכרון, רגש או אינטרס. עדות, אותה פעולת דיבור שבה מדווח אדם על אודות מקרה שאותו הוא ראה או שמע בעצמו באופן בלתי אמצעי, אינה הכרחית עוד כדי להגיע לפתרון המקרה. אם בעבר היות העד נוכח בהתרחשות הקנתה לו את הזכות לדבר, הרי במציאות של "זירת הפשע" רק הראיות "מדברות", או ליתר דיוק מדוברות באמצעות האמצעים הטכנולוגיים. אם בעבר חשיבותה של העדות התבטאה לכל אורך החקירה ואף התעצמה עם מופע האשם (חשיפת הפושע, דיווחו המלא של הבלש על האופן שבו התבצע הפשע וקבלת גרסתו של הפושע), הרי ב"זירת הפשע" מעיד הפושע על האירוע ומוסר את גרסתו רק לאחר שהבלשים כבר פענחו את המקרה. או אז מתבקש הפושע לדבר בדיעבד, כאשר העובדות כבר חשפו את אשמתו. שלא כמו בתתי־הסוגות הקודמים, ב"זירת הפשע" בדרך כלל לא מתקיים טקס של וידוי: הפושע מאשר לרוב את גרסת הבלשים לאירוע אך אינו מציע הסבר חלופי, אינו חושף מניע ובדרך כלל גם אינו מביע חרטה. אם כן, דחיקתה של העדות מצביעה על שינוי במעמדו של הדיבור במסגרת הסוגה הבלשית, ומשמשת הוכחה נוספת לשינוי היחסים בין הסוכן האנושי לטכנולוגיה.

לפיכך, נראה כי במסגרת העולם של "זירת הפשע" ההתבססות על מערכות טכנולוגיות לעיבוד ראיות מיתרת את הדיבור כאמצעי לחשיפת האמת, ולכלל היותר מותירה אותו כאלמנט דרמטי שאין בו כדי לתרום לפענוח התעלומה. בתתי־הסוגה הקודמים הייתה העדות כוח מניע בעלילה, ואילו ב"זירת הפשע" אין לעדות כל משמעות בתוך הלוגיקה של תהליך פענוח הפשעים. את מקומה תופס אלגוריתם מדעי של נסייה וטעייה. הדיבור מצטמצם בסופו של דבר לשתי סיטואציות בלבד: לדיבור רטרואפקטיבי שתפקידו לסיים את העלילה במסגרת אפילוג, ולהצבעה על הפושע – פעולת דיבור של "אני מאשים" שאותה מבצע הבלש. במקרה האחרון, מדובר בסמכות האחרונה אולי שנותרה באופן בלעדי בידי של הסוכן האנושי.

ד. דיון: "זירת הפשע" והמצב הפוסט־אנושי

כפי שבטיפוסי הבלש הקודמים היה משום ביטוי תרבותי לחברה ולתקופה שבהן הם התקיימו, כך ניתן גם לבחון את דרמת הבילוש הטכנולוגית כביטוי תרבותי של מגמות חברתיות עכשוויות. במובן זה דרמת הבילוש "זירת הפשע" מבטאת שינוי מעמיק ביחסים שבין האנושי לטכנולוגי; שינוי זה מתכתב עם שיח אינטלקטואלי שהחל להתפתח בשנות התשעים של המאה העשרים ושכמסגרתו מתעוררת שוב שאלת יחסי הגומלין בין אדם למכונה. אכן, ימיה של שאלה זו הם כְּימיה של הטכנולוגיה, אלא שהפעם מדובר בדיון על עצם מהותה של השאלה ועל הדיכוטומיה הקיימת, לכאורה, בין האנושי לטכנולוגי. בשנים האחרונות התקבץ הדיון בשאלה לכדי דיון בפוסט־אנושיות (Posthumanism). בניגוד לנטייה המסורתית לבחון את השפעותיה של הטכנולוגיה במונחים מהותניים וטלאולוגיים (המכונה כמושיעת האנושות או כמחריבה אותה), הדיון העכשווי מנסה להעריך מחדש את מכלול היחסים בתוך הגמשת ההגדרות ובתוך התמקדות בהיתוך ובהפריה שבין ה"טבעי" ל"מלאכותי".

למרות קיומו של ויכוח נוקב על ההשלכות של טשטוש גבולות זה, רוב ההוגים הפועלים בתחום מסכימים להנחת היסוד שלפיה הפוסט־אנושי הוא ישות במונחי מידע חומרי (informational-material entity), כלומר אוסף הטרוגני של מרכיבי מידע שמקיימים ביניהם יחסי גומלין מתמידים. לא מדובר עוד בהכרעה דיכוטומית בין האנושי ללא־אנושי אלא בהגדרה מחדש של תצורות חומר במונחים של אינטרקציה בין פונקציות נבדלות, ובהעדפת המידע שנחשף מתוך אבני הבניין של החומר על פני צורתו החיצונית. לפי השקפה זו הזהות האנושית (או כל זהות שהיא, לצורך העניין) אינה רלוונטית עוד, שכן היא אינה חושפת את חלקיקי המידע האלמנטריים שמהם היא מורכבת אלא רק מציגה את מופעה הגלויים. מדובר, אם כן, בנקודת מבט חדשה המבוססת על הזנחתן של דיכוטומיות מסורתיות. כך, למשל, השקפה זו רואה באינטליגנציה האנושית ובפעולות החישוב של המכונה מופעים שונים של אותם עקרונות בסיסיים, שאין ביניהם מדרג קבוע מראש. הפוסט־אנושי מתאר תהליך מתמיד של טרנספורמציה סמלית: שינוי הגדרת הצורה והמהות של הגופניות ושל הגבולות הפיזיים והמטפוריים בין האנושי לטכנולוגי, ויצירה של הגדרות "חיים" חדשות – תבונה מלאכותית, חיים מלאכותיים, סייבורג וכדומה.⁵⁶ לפיכך, בין אם תוצאות התהליך חיוביות ובין אם שליליות, ניכר כי הדיון אינו מתנהל עוד על אודות עקרונות הומניסטיים ונע לקראת אימוץ מונחים לא־טרמיניסטיים ולא־היררכיים.

Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in SIMIANS, CYBORGS AND WOMEN: THE REINVENTION OF NATURE 149–81 (1991); KATHRINE N. HAYLES, HOW WE BECAME POSTHUMAN: VIRTUAL BODIES IN CYBERNETICS, LITERATURE, AND INFORMATICS (1999); JEAN-FRANCOIS LYOTARD, THE INHUMAN: EXECUTIONS ON TIME (Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby trans., 1991); FRANCIS FUKUYAMA, OUR POSTHUMAN FUTURE: CONSEQUENCES OF THE BIOTECHNOLOGY REVOLUTION (2002).

התרבות הפופולרית והקולנוע עסקו רבות ביחסי אדם-מכונה, לרוב במסגרת סוגת המדע הבדיוני. בין נקודות הציפון הרבות ניתן למנות את מטרופוליס (Metropolis, 1927), זמנים מודרניים (Modern Times, 1936), מסע בין כוכבים (Star Trek, 1966), מלחמת הכוכבים (Star Wars, 1978), בלייד ראנר (Blade Runner, 1982) והמטריקס (The Matrix, 1999). בדומה לדיונים האינטלקטואליים שעודדו חלוקה דיכוטומית והיררכית בין אדם למכונה, נראה כי גם הייצוגים בתרבות הפופולרית נטו לרוב לצייר תמונה דו-ממדית: מצד אחד הסכנה בהשתלטותה של הטכנולוגיה על האדם ועל החברה והפיכתם לשלוחות של המכונה, ומן הצד האחר האפשרות להאניש את המכונה, לראות בה גרסה משופרת של האדם, ובאופן זה לגאול את האנושות.

"זירת הפשע", כך נדמה, מציגה תמונה שונה גם בהשוואה לחלק גדול מהייצוגים הקיימים בתרבות הפופולרית. כאן אין עוד יחסים היררכיים בין הגולם ליוצרו כי אם תיאור של מצב פעולה החורג מן הפרמטרים המסורתיים ומן ההבחנות המסורתיות: ב"זירת הפשע" האנושי והלא-אנושי דרים בכפיפה אחת כשותפים במערך שניתן לכנותו פוסט-אנושי, מערך שבו אין עוד עיסוק בעליונות (או בסכנה לאבדן העליונות) של זה או של זה. ככל הקשור לשאלת הסטטוס והשליטה של הסוכן האנושי על הטכנולוגיה או להפך, דומה כי "זירת הפשע" מתאפיינת באמביוולנטיות, שלא לומר אדישות, ביחס לשאלה שהטרידה דורות של ייצוגים בתרבות הפופולרית.

בדומה להנחת היסוד של השיח הפוסט-אנושי, ב"זירת הפשע" המציאות החברתית והחומרית עוברות תרגום למרכיבי המידע שלהן בטרם יעובדו לשפת קוד אוניברסלית. אחת מן התופעות הנוצרות בשל כך היא צמצום הדיבור האנושי לצורת תקשורת פנימית בין סוכנים אנושיים; לא מדובר בפעולה מקרית או עצמאית – דיבור לשם דיבור, אלא בדיבור לשם הסבר, דיון ודיווח על אודות הממצאים. שיחות אישיות או שיחות חולין בין הסוכנים האנושיים זוכות למקום משני בנרטיב. הבלשים אינם גובים מן החשודים עדויות כדי להבין את הלך הרוח או את ההתרחשות מנקודת מבטו של ה"אנושי"; הדיבור שלהם הוא מעין ניב ספציפי שבמרכזו נמצאים תמיד האלמנטים המקודדים של המערכת והמדדים האוניברסליים שעל פיהם היא פועלת. במונח זה, מצד אחד ניתן לראות בתפקיד שאותו ממלא הדיבור ב"זירת הפשע" ביטוי לטענה שהועלתה בדיונים הביקורתיים יותר של השיח הפוסט-אנושי, שלפיה הדיבור עבר רדוקציה לתקשורת של נתונים ובכך איבד האדם את אפיונו כמותר מן המכונה;⁵⁷ מן הצד האחר, ניתן לזהות כאן דווקא שלב נוסף בדה-מיסטיפיקציה שעבר הדיבור בתפיסה הפוסט-סטרוקטורליסטית, בייחוד בכלל האמור בביקורת כלפי הדיבור כסמן של זהות, מעמד וכוח – הלוגוצנטריות של הדיבור. השיח הפוסט-אנושי מסמן במקום זאת את המעבר לקוד משותף ולמערכת תקשורת הטרונגניות כפוטנציאל של שילוב ושל חיבור, של היברידיות ושל משא ומתן מתמיד על הגדרות ועל גבולות.⁵⁸ הדיבור ב"זירת הפשע" מרוקן מתוכו את היכולת לייצר קטגוריות נפרדות של

JEAN BAUDRILLARD, THE ECSTASY OF COMMUNICATION (1988) 57

58 בכך, "זירת הפשע" היא דוגמה לפוטנציאל שאותו זיהתה דונה האראווי בקריסה של העיקרון התבוני ושל מערך הכוח שאותו הוא מכונן. ראו: Haraway, לעיל ה"ש 56.

אנושי ולא-אנושי, ובו עצמו יש משום סוג חדש של שפה, המשלבת בין היבטים שונים של המערכת באופן שאינו מזוהה עם האנושי בלבד.

טשטוש ונזילות הגבולות בין ה"טבעי" ל"מלאכותי" מקבלים משנה תוקף בחשיפת קוד ה-DNA. כאמור, קוד זה מאפשר להבחין באופן ודאי ומוחלט בין יחידים ולמקם את נוכחותם בזמן ובמרחב; אולם מנגד, קוד ה-DNA "מוחק" כל היבט פרט להיבט הביולוגי, המיוצג באותיות ובמספרים. במילים אחרות, הרצף הגנטי חושף אמנם את זהותו הביולוגית המובחנת של היחיד, אך הוא מתעלם ממאפייניו החברתיים, הפסיכולוגיים וההיסטוריים. בחינת האנושי באמצעות רצף הקוד הגנטי אינה מבטלת את יכולתם של הבלשים לבחון מקרים אנושיים; נהפוך הוא – האנושי המסומן כישות מידעית, ומוצג כשילוב בן כלאיים של האנושי עם הטכנולוגי ולא כרדוקציה של האנושי או כהאדרה של הטכנולוגיה, חסר כל משמעות ערכית בפני עצמו. טשטוש הגבולות מתבטא גם באופני ייצוג שוויוניים של הטכנולוגי ושל האנושי בנרטיב עצמו. ייצוגן של הגופניות ושל הטכנולוגיה הוא כמעט זהה: בדיקות המעבדה השונות מתוארות לא פעם כשחזור האירועים מנקודת מבט פנימית, מתוך הקרביים של האובייקט, אנושי ולא-אנושי כאחד. מתוך נקודת מבט זו מוצגות הבדיקות הפתולוגיות של הגוף באותו האופן שבו מוצגות בדיקות החומרים הדוממים: כפי שבבחינה בליסטית נחשף תהליך תנועתו של קליע כפי שהוא נראה מתוך קנה האקדח, באותו אופן מוצגת גם הפגיעה בגוף; הצופה חודר אל תוך הגוף יחד עם הקליע, ורואה את האופן שבו הוא פוגע באיבריו הפנימיים של הנרצח. אופני ייצוג אלה מבטאים את אותה דו-ערכיות ביחס להבדלים שבין הגוף למכונה ובין ההדמיה הטכנולוגית לביולוגית; מקרה הפשע הוא למעשה "מפגש" בין שני מנגוונים נפרדים, שניתן לתאר אותם ואת הדרך שבה הגיעו לכדי אותו "מפגש" מנקודת מבט אחת, המשכית, ללא הבדל עקרוני בין השלבים. אף שייצוגים קודמים בתרבות הפופולרית, כמו גם דיונים אינטלקטואליים רבים, הצביעו על נקודת מבט ערכית ביחסים שבין האדם למכונה, "זירת הפשע" מנעת מנקיטת עמדה בשאלה זו. במקום זאת, ניתן למצוא בשילוב שמוצע בסדרה גרסה אפשרית לדו-קיום טכנולוגי וביולוגי, מודל פוטנציאלי של שיתוף פעולה ושל משא ומתן במסגרת מערכת היברידית, ובמקרה זה – מערכת שתכליתה לפענח פשעים.

