

דבר העורכים,

הסרט התיעודי *קון-טיקי* מתאר מסע ימי על רפסודה מדרום אמריקה לטהיטי. משלחת המחקר הסקנדינבית שניהלה את המסע ביקשה להראות כי ילידי דרום אמריקה יכלו לסיים נדידה שכזו לפני אלפי שנים, ולפיכך לא נעשה כל שימוש באמצעים טכנולוגיים מודרניים בבניית הרפסודה ובמהלך השייט, מלבד מצלמת הקולנוע, כמובן. צילום הניסוי נועד להוכיח, מדעית, את התאוריה לגבי מקור ההתיישבות הקדומה בטהיטי. חוקר ומבקר הקולנוע הצרפתי אנדרה באזן התייחס ל*קון-טיקי* כדוגמה לאופנים בהם יכול הסרט לגלות את המציאות "כפי שהיא באמת". אולם, טוען באזן במפתיע, יותר ממה שהסרט מראה, הוא "תיעודי" בשל מה שאינו מראה, שאינו יכול להראות: כאשר נשקפה סכנה לחיי אנשי הצוות – לוויתן איים להפוך את הרפסודה בלב ים – לא ניתן היה להמשיך ולצלם. הדקות החסרות בצילום, ה"שתיקה" של התיעוד, מגלה את הקשר בין הסרט לבין מה "באמת" אירע בצורה הטובה ביותר, טען באזן.

המקום בו "שותקים" הארכיונים, החומר החסר בתיעוד המצולם וההסבר החסר לחומר הקיים, היא הבסיס למחקרים היסטוריים רבים, כמו גם לסרטים תיעודיים ומאמרים קולנועיים (Film-Essays) מרתקים. עניין מיוחד בשתיקה זו נוצר, באופן טבעי, בהקשר של תיעוד ומציאות בזמן השואה: הן בשל המתחים בין ייצוג, זיכרון ומציאות של אירועים טראומטיים והן בשל המיעוט היחסי של החומר המצולם מאתרי ההשמדה. "לילה וערפל" של אלן רנה (1956)

הוא אולי הידוע בניסיונות המוקדמים להציג כמה נוראה הייתה השואה מתוך הבהרה כי זוועת המציאות עצמה נוכחת אך ורק במה שאינו ניתן להצגה. בין השאר מדגיש רנה את הדברים שאינם מוצגים – שאינם יכולים להיות מוצגים – באמצעות קריינות, מוזיקה, ועריכה המדגישים את המלאכותיות של הדימוי הקולנועי. אחד המקורות בהם השתמש רנה היה מתוך סרט שצולם בשנת 1944 במחנה המעבר וסטרבורק (Westerborck) שבהולנד, זמן קצר לפני שעציריו נשלחו למותם במזרח. סרט התעמולה שהיה אמור להיות מופק מחומרים אלה על-ידי מפקדי המחנה בתחילת שנות הארבעים מעולם לא נערך, וקשה להעריך כיום מה התכוונו יוצריו להראות. בכל אופן, דימויי תעמולה מעורפלים, לא ערוכים וחסרי נרטיב אלה התיישבו היטב בתוך סרטו של רנה, שביקש לחשוף את המנגנונים הפתולוגיים של הרצח ההמוני והמוגבלות המובנית בניסיון לתעד ולהציג אירועים שכאלה. רנה אינו מרגיש צורך לספר לצופים כי קטעי הסרטים אותם ערך שימשו כתעמולה נאצית ולפיכך אינם "האמת"; הוא יודע שהסרט שלו, והזיכרון ההיסטורי של הצופים שראו את הסרט בשנת 1956, מוסיפים לקטעים אלה פרספקטיבה ביקורתית, המגלה - מבלי להצביע על כך במפורש - הן את הגיחוך שבתפיסת העולם הנאצית והן את מקור המשיכה שלה.

הסרט שצולם בוסטרבורק התגלה לאחרונה מחדש ונערך על ידי במאי הקולנוע הגרמני הרון פארוקי (Farocki). סרטו *Respite* (הפוגה, 2007) מנסה להתחקות אחר המניעים להפקת הסרט המקורי, ומציע כי הסרט הכיל בין השאר גם קריאה נואשת של אסירי המחנה שביקשו להישאר בחיים: הדגש על היצרנות ואפשרות הכלכלה העצמית של אנשי המחנה הייתה מעין הצהרה כי הם חיוניים למערכה המלחמתית, ולכן אין טעם בשילוחם למזרח. פארוקי משאיר את הסרט ללא פס קול, כפי שהתגלה, וקוטע את הדימויים בכותרות ביניים מרובות, המקשרות את הדברים הנראים לשגרת המחנה (לדוגמה: "עבודות מחזור המתכת

של אסירי המחנה") ביחד עם הערות המוציאות דימויים אלה מהקשרם, ומבהירות לצופים את ההקשר הרחב יותר בהן צולמו התמונות: למול קטע המראה אסירים שרועים על הקרקע למנוחה בהפסקת עבודת החריש בשדה שליד המחנה, פארוקי הוסיף את הכותרת "דימויים המוכרים ממחנות אחרים מכתבים את האופן בו אנו מסתכלים על תמונות אלה. על מנוחת אחר הצהריים מאפילות התמונות מברגן בלזן, בהן נראות הגופות שרועות על הארץ במקום בו נורו ונהרגו". פארוקי משאיר לצופים להחליט לבדם אם כוונתו הייתה שאיננו יכולים להתבונן בתמונות אלה מבלי לראות את העתיד המחכה לאנשים הנגלים בהן, או שעולם הדימויים של התרבות המערבית לאחר השואה אינו יכול להיחלץ ממנה (באופן המזכיר את קביעתה של הדמות הראשית ב"רעש לבן" של דון דלילו, "בלי היטלר לא הייתה לנו טלוויזיה"). כדי להראות את שלא ניתן להראות, את המקומות בהם "שותקים" הארכיונים, פארוקי ערך את הסרט בסדרה של חזרות על רצפים קצרים (בסמוך להערה שנכתבה על ידי סגל המחנה, "התמונה חוזרת על עצמה: משלוחים ועוד משלוחים [למחנות ההשמדה]", הוא חוזר ומראה את אותו הקטע הקצר של אנשים סקרנים ומבולבלים, המחכים לבוא הרכבת למחנה).

מקרה דומה לסרטו של פארוקי מובא בסרטה של יעל חרסונסקי, "שתיקת הארכיונים" (2010) שהוצג בהצלחה רבה בפסטיבלים ברחבי העולם וזכה לביקורות נלהבות בארץ, בגרמניה ובארצות הברית. כמו פארוקי, חרסונסקי יצרה סרט-על-סרט על השואה (ולמעשה, כמו אצל פארוקי, על החיים בזמן "ההמתנה" למשלוח אל המוות). כאן מדובר בסרט שהופק בגטו ורשה ב-1942 – ככל הנראה ביוזמה מקומית, של מפקדי המחנה או שלטונות הכיבוש בפולין – ומעולם לא נערך והוקרן במלואו בגרמניה הנאצית. הסרט התגלה בתחילת שנות החמישים בארכיון מזרח גרמני וקטעים ממנו הופיעו בסרטי תעודה היסטוריים שונים.

בסרטה חרסונסקי מנסה לטעון כי ראשית, הסרט הנאצי תוכנן היטב, בויים בקפידה ומציג מציאות מעוותת (ולפיכך, השימוש שנעשה בו, ושהתקבע בזיכרון הקולקטיבי, במשך השנים הוא למעשה הפנמה של התעמולה הנאצית כהיסטוריה); ושנית, שהמציאות עצמה ניתנת לגילוי מתוך מה שהסרט אינו מראה, מתוך "שתיקת הארכיון. לשם הבהרת כוונותיה היא מציגה את הסרט מ-1942 בליווי תגובות המקנות פרספקטיבה ביקורתית לנגלה על המסך. תגובות אלה מנוסחות בשלושה אמצעים עיקריים: קריינות (המשמשת כמסגרת מסבירה ומפרשת להפקת הסרט ולמקור הדימויים המוצגים בו); שחזור מבויים של עדותו של אחד מצלמי הסרט, המבוסס על מסמכי החקירה שלו שנערכה לאחר המלחמה (למעשה, התייעוד היחידי הקיים לתהליך הפקת סרט התעמולה ומטרותיו מנקודת המבט של אדוני המחנה); וצילום תגובות של ניצולים שנכחו בגטו ב-1942 בעת שהם צופים בסרט הנאצי (אשר מטרותם, ככל הנראה, להוסיף מידה של אותנטיות לטיעון שהסרט המקורי אינו אותנטי).

"שתיקת הארכיונים" משקיע מאמץ רב בניסיון להוכיח שהסרט שנעשה על ידי הנאצים אינו מייצג את "האמת" של הגטו. להיסטוריונים נדמה מאמץ זה כמיותר, או כבעל חשיבות משנית. מעבר לכך ששגרת החיים בגטו תוארה במספר רב של מחקרים המגלים מציאות שונה מזו המוצגת בסרט, דומה שאין כיום צורך "להוכיח" כי גם סרטי תעודה כוללים מניפולציות רבות אשר מציגות תפיסה של המציאות, או הערות על המציאות, ולא את המאורע הממשי עצמו. היסטוריונים המבקשים לעשות שימוש בקולנוע שואלים את עצמם מלכתחילה מהי התפיסה האידיאולוגית (ואפילו הלא-מודעת) המשמשת כנקודת המוצא לגילוי העולם בסרט הדוקומנטרי, ומה ניתן ללמוד על המציאות ההיסטורית מתוך אותה שתיקה, מתוך מה שהסרט אינו מתכוון לגלות. צילום ניצולי השואה בעת שהם צופים בסרט ומכחישים שכך באמת היה, אם כן, אינו מוסיף דבר בהקשר זה.

אולם התגובות של הניצולים למראה הסרט מ-1942 מרתקות בהקשרים אחרים. מעניינת במיוחד, למשל, תחושת העלבון שמביעים רבים מהם לנוכח ההנחה כאילו מה שנראה בסרט מתאר את מציאות ילדותם בגטו. הסרט מותיר ללא מענה את השאלה מדוע כיום, שישים ושש שנה לאחר סוף מלחמת העולם השנייה מרגישים ניצולים החיים בישראל שעליהם להלחם על הנרטיב שלהם? הצורך של הניצולים להסביר שוב ושוב (כאמור, בעלבון, אפילו בחימה) כי הם לא גרו בדירות פאר, שלרבים לא היה מה לאכול - ושמעטים אכן ניצלו את המצב לצבור כוח ועושר - הוא לכאורה מפתיע, בהתחשב במקום אותו תופסת השואה באידיאולוגיה הלאומית של ישראל כיום, ובדגשים של מערכת החינוך הישראלית על לימוד תולדות השואה. מעבר לכך, ואף חשוב מכך, עדויות הניצולים-צופים מספקות פרספקטיבה נוספת להתנסות האנושית בגטו - התנסות שסרט תעמולה שנעשה ב-1942 מנקודת המבט הגרמנית לא יכול היה להראות (מפני שיוצרו לא היו מסוגלים, מסיבות פסיכולוגיות ואידיאולוגיות, לדאוג אותם):¹ כזה הוא הקטע הקצר בו מספרת אחת הניצולות כיצד מעדה פעם על גוויית אדם ברחוב ולפתע הבינה את זוועת המוות, למרות שכבר ראתה מתים רבים בעבר; וכך גם הניצולה המפחדת לראות את פניה של אמה ברחוב הגטו - לפתע נקרעת מסכת האנונימיות (והסיווג הגזעי) מעל "היהודים" שבגטו והם מקבלים זהות אינדיבידואלית, ייחודית. קטע זה גם הופך את סרט התעמולה מ-1942 לסרט מתח עכשווי, כעת אנו מחכים למפגש המחודש בין האם והבת דרך הסרט, מקווים שיתרחש ומפחדים מפניו.

¹ מאחר והסרט מ-1942 לא נערך לצפייה, הוא מכיל חומרים רבים שהיו נשירים, מן הסתם, על רצפת חדר העריכה מתוך כך שאינם מתאימים לתפיסת העולם הנאצית לגבי היהודים. אולם ניתן להניח שמראות מסוימים לא צולמו כלל - לא נחשבו לראויים לצילום מלכתחילה - בדיוק בשל סיבה זו. בנוסף, דימויים רבים נותרו על "רצפת חדר העריכה הקוגנטיבי": יוצרי הסרט הנאצי הגיעו עם מטען נפשי, תרבותי ואידיאולוגי שלא אפשר להם להבחין בסבל האנושי שבפרטים הקטנים בחיי הגטו (לדוגמה, במה שעובר ברוחה של ילדה החולפת על פני האנשים המתים מדי יום בדרכה לשחק ברחוב).

סרטה של חרסונסקי מעלה כמעט בהיסח הדעת סדרת שאלות מרתקות מבחינתו של ההיסטוריון - שאלות החוזרות בסרטו של פארוקי ועולות בצפייה בסרטי הקולנוע הנאציים שעסקו ביהודים, ובתמונות שצילמו הנאצים באתרי ההשמדה - למשל, מה ראו ומה הבינו יוצרי הסרטים מהמציאות אותה צילמו? מדוע חשבו שדימויים מסוימים יהיו תעמולה טובה יותר מאחרים? מה ניתן ללמוד על האידיאולוגיה הנאצית, הפסיכולוגיה של ההשמדה והפרקטיקה שלה מתוך הדימויים שלא נערכו או שנגנזו בהוראת משרד התעמולה? שאלות אלה, דווקא אלה שהסרט אינו מנסה לענות עליהן – או שמצהיר כי אינו יכול לענות עליהן – הופכות את "שתיקת הארכיונים" למקור מעניין למחקר היסטורי השוואתי ומקיף של מקורות מסוג זה.

המתח שבין היומרה של הסרט התיעודי לחשוף את המציאות והמוגבלות שלו בחשיפה זו – ההולכת ומתגלה ככל שהצורך (המשפטי, הפסיכולוגי והפוליטי) בתיעוד ויזואלי מתרחב – עומד ברקע לכמה ניסיונות יצירתיים לשלב מאפיינים של תיעוד ובידיון בקולנוע העכשווי. כך למשל ניתן לזהות בסרטים כגון "ואלס עם באשיר" ו"פרספוליס" ניסיונות לגלות את העבר כפי שנחווה באמת (להבדיל משאיפתם של ההיסטוריונים להציג את העבר "כפי שהיה באמת"). השילוב של מאפיינים מן הקולנוע התיעודי ואנימציה מנסה להתגבר על בעיית הייצוג, המתחדדת בהקשרים של חוויות טראומטיות, תוך ויתור על "האובייקטיבי" לטובת הגילוי העצמי מתוך הטרגדיה של העבר.

המאמרים המופיעים בגיליון חורף 2011 מדגישים מקרים בהם העבר – והשפעותיו על החברה הצופה בסרט – אינם ניתנים להתרה מן ההווה. הדיון התיאורטי המובא בהם מתייחס למקרים המרתקים בהם בולט דווקא העדרו של

חומר תיעודי, מתוך ניסיון לנסח את האפשרויות העומדות בפני ההיסטוריון במקרים אלה. מאמרו של יקוב דיטמר דן בשימוש בהיסטוריה ובמיתולוגיה ביצירות קומיקס. הוא מראה כיצד הפיכת ההיסטוריה למיתולוגיה בקומיקס (ובתרבות הפופולארית העתיקה ומחקה את עקרונות הייצוג והנרטיב של הקומיקס) נוגעת ביסודות המהותיים לתרבות הזיכרון בחברה היוצרת וצורכת אותם. ניקולאס באר מנתח סצנה מיוחדת במינה בסרט "אחר מן האחרים" של הבמאי היהודי ריכרד אוסוולד מ-1920. "אחר מן האחרים" הוא אחד הסרטים הראשונים בעולם שדנו בפתחות במיניות הומוסקסואלית והציבו את ההומוסקסואל כקורבן חסר ישע של חברה שמרנית ובורה. הסצנה אותה מנתח באר כוללת הרצאה של הסקסולוג (היהודי) פורץ הדרך, מגנוס הירשפלד, המופיע בתפקיד עצמו. הרצאה זו מחברת את הסרט לוויכוח מדעי בן התקופה על מקורה של הזהות המינית, ויכוח שהיו לו השלכות מיידיות על הדיון בזהות אישית וקיבוצית באופן כללי. הרעיון לפיו זהות מינית נקבעת באופן ביולוגי, ולא פסיכולוגי, חברתי, או מוסרי, שימשה ארגונים ליברליים שונים במאבק כנגד חקיקה שהתייחסה להומוסקסואליות כאל פשע. מצד שני, קביעה ביולוגית של זהות משחקת לידי המצדדים בתורות גזע שונות. את הדיאלקטיקה הזו, לפי ניקולאס באר, ניסה הירשפלד לבטל בצורה מתוחכמת בסרט.

בנוסף לשני מאמרים ארוכים אלה מציג גיליון זה גם את ניתוחה של מיכל גורן לסרט התעמולה הציוני "זו היא הארץ" (1935). סרט מרתק זה מציג לראווה את האופן בו ביקשו הציונים להציג את עצמם (וככל הנראה, כפי שהיו רוצים להבין את עצמם) בשנים שבין פרעות תרפ"ט ו"המרד הערבי". ניתוח הסרט מגלה כיצד תורגמה תפיסת העולם הציונית לדימויים אודיו-ויזואליים ששילבו היסטוריה ומיתולוגיה (באופן שאינו לגמרי מנותק מתיאור פעולתו של הקומיקס לפי מאמרו של דיטמר). בניגוד לסרט הפסאודו-דוקומנטרי "זוהי

הארץ", הסרט "אוואטר" (2009) ביקש להדגיש את אופייה המיתולוגי של המציאות המוכרת. כפי שיערה לוי ודפנה לוי מראות, למרות הרדידות העלילתית וחוסר הרגישות לניואנסים - בבניית הדמויות, בגלישה מדרמה למלודרמה, ובמגלומניה הריקנית שבחדשנות הטכנולוגית - "אוואטר" הוא (ולפחות עשוי להיות) מקור מרתק בידיו של חוקר התרבות וההיסטוריון. הניתוח של היחסים המגדריים בסרט והקשר שביניהם ובין תפיסות רומנטיות של הטבע ושל "טבע האדם" מגלה כמה עקרונות יסוד בתרבות ההמון המערבית ויכולותיה לדמיין עולם מושלם.

העורכים:

עופר אשכנזי
חגי ברנע
שמיר יגר