

על שואה והדחקה:

זיכרון ותת-מודע בסרטו של לארס פון-טרייר, רכבות לילה

אודי גרינברג*

"כעת אתה תקשיב לקולי", דובר הקול המהפנט אל הצופה על רקע התמונה החשוכה, סופר באיטיות עד עשר ובמשך רגעים ארוכים קורא לצופה להיכנס "עמוק יותר" ולשקוע אל תוך סיפור המתח האפל שיתחיל מיד. כך נפתח סרטו של לארס פון טרייר (Lars von Trier) "אירופה" (Europa), הופך בארה"ב תחת השם Zentropa (מ-1991), ואכן רבים התמסרו להזמנה בהתלהבות ומיהרו להכתירו כיצירת מופת בעלת עושר תימטי מדהים.¹ עם זאת, במהרה עברה תשומת הלב לפרויקטים הבאים של פון טרייר וקבוצת Dogma 95 שהתקבצה סביבו, והרעש התקשורתי שנווט היטב על ידי הבימאי סביב ה"סקנדל" האפיל במידה רבה על סרטיו המוקדמים יותר ובכללם "טרילוגיית אירופה", ש – Europa הנו הסרט הסוגר אותה. כפי ששמו לב מספר חוקרי קולנוע, למרות מספר נסיונות מעניינים לפרש את העלילה ומערכת הסמלים העשירה המרכיבות אותו, עדיין סובל הסרט ממחסור בתשומת לב הביקורת, ואך חוקרים מעטים כתבו עליו.²

עלילת הסרט עצמה הנה פשוטה למדי. ליאו קסלר (Jean-Marc Barr), גבר אמריקני צעיר ממוצא גרמני מגיע לגרמניה ב - 1945 ומבקש להשתלב במערך האזרחי כדי לסייע בשיקומה של גרמניה. באמצעות דודו המקומי (Ernst-Hugo Järegård), העובד על רכבות לילה של חברת Zentropa, הוא

* אודי גרינברג כותב את עבודת הדוקטוראט שלו בחוג להיסטוריה באוניברסיטה העברית, בנושא היסטוריה אינטלקטואלית של המלחמה הקרה בגרמניה.

¹ For selected reviews, see: J. S., *Lars von Trier*, London, 2002, p. 72.

² M. Müller, *Vexierbilder: die Filmwelten des Lars von Trier*, St. Augustin, 2000, p. 124.

מוצא לעצמו עבודה בקרונות המחלקה הראשונה, שם עד מהרה הוא מתאהב בקאטה הרטמן (Barbara Sukowa), ביתו של מנהל החברה ובהמשך הסרט נושא אותה לאישה. הרומן המוצלח, עם זאת, אינו נושא בשורות טובות: תוך זמן קצר נקשרת סביב ליאו רשת אינטריגות פוליטיות בין בעלי אינטרסים שונים: מצד אחד קולונל אמריקני (Eddie Constantine), המבקש ממנו לסייע בעבודות הריגול, ומצד שני מחתרת ה- Werewolf הנאצית, ושעל שורותיהם נמנתה בעבר אהובתו של הגיבור, הממשיכה לארגן מעשי חבלה נגד האמריקנים ומשתפי הפעולה עמם. לאורך הסרט נסחף הגיבור בתהפוכות העלילה, שבסופה הוא מביא להפעלת פצצה על הרכבת בה הוא עובד בעודה חוצה גשר ומת בטביעה בנהר.

תשומת לב רבה הוקדשה לשפה הקולנועית הייחודית בסרט, ולדיאלוג שמנהל הסרט עם דימויי התקופה. סצינות רבות בסרט, למשל, משכפלות את השפה הויזואלית המאפיינת את סרטי שנות הארבעים, תוך שימוש מכוון בפרספקטיבות והדבקות רקע מלאכותיות המאפיינות אותם. למעשה, לשם השגת האפקט צולם הרקע כולו הפולין, בעוד השחקנים צולמו בנפרד באולפנים בדנמרק.³ כמו כן, הסרט עובר תכופות בין צילום שחור-לבן לצילום בצבע, לעתים במהלך אותה הסצנה, ובכך משלב את חיקוי הסגנון ההיסטורי עם שפה ויזואלית מאוחרת יותר. כותבים שונים זיהו בו מערכת ציטוטים מסועפת, המחקה את ההיסטוריה הקולנועית, מסרגיי אייזנשטיין⁴ לאנדרי טרקובסקי ואורסון וולס,⁵ מ"סרטי ההריסות" של שנות הארבעים,⁶ דרך מחוות לסרטי המתח של היצ'קוק⁷ ועד לסרטיו לקומדיות של וודי אלן.⁸ הגם שניתוחי הסרט חלקו זה על זה באשר למשמעויותיו הספציפיות, הוסכם על כולם כי "אירופה" הנו יצירה רבת עוצמה, ושסוד כוחו טמון בקשר המורכב שבין המציאות ההיסטורית אותה הוא מתאר ושימושו האיניגמטי במסורות קולנועיות שונות.

³ Stevenson, p. 65.

⁴ Müller, *Vexierbilder*, p. 134.

⁵ J. M. Richolson, *Cineaste* 19/2-3, December 1992, pp. 62-63.

⁶ R. Galt, "Back Projection: Visualizing Past and Present Europe in *Zentropa*", *Cinema Journal* 45 No. 1, Fall 2005, pp.3-21.

⁷ A. Forst, *Breaking the Dreams: Das Kino des Lars von Triers*, Marburg, 1998, p. 79..

⁸ H. Humpton, "Wetlands: The kingdom of Lars von Trier," *Film Comment* Vol. 13 no. 6, November 1995, pp. 40-46.

מטרת המאמר היא להציע ניתוח חדש לאניגמה העומדת בלב "אירופה", ויצירתו המוקדמת של פון טריר בכלל. תוך קריאה צמודה בסרט, אטען כי שלושת הסרטים היוצרים את "טרילוגיית אירופה" מציעים הסבר חדשני ורדיקלי ליחסים שבין קולנוע, היסטוריה ופסיכולוגיה, שחמק עד כה מעיני הספרות המחקרית. ראשית, אציג את שני ההסברים המרכזיים שחוקרי קולנוע והיסטוריונים העניקו לסרט: כהרהור על יחסי אירופה - ארה"ב מצד אחד, וכטענה על ייצוג וזכרון העבר מצד שני. אטען כי למרות ההבחנות רבות הערך שניתוחים אלה הציעו, אין ביכולתם להסביר מרכיבים יסודיים בסרט, ובראשם הקול המהפנט הפותח אותו ומלווה אותו לאורך הסרט. קולו של מקס פון סידוב אומר בפתיחה כי אט אט יכניס "אותך", המהופנט, עמוק אל תוך אירופה של שנת 1945. תיאוריו, עם זאת, עוקבים אחר מעשיו של ליאו, הגיבור ("עובר עליך חלום רע", "כעת אתה מתעורר"), ומלווים אותו עד אחרי מותו בסופו הטראגי של הסרט. מיזוג זהותם של הגיבור הראשי ושל הצופים, אטען, הוא המפתח להבנת "אירופה" ולפיענוח עולם קולנועי שלם, הכולל כמה מן ההרהורים החדשניים והנועזים ביותר על מקומה של ההיסטוריה בקולנוע.

בין "אירופה" וארה"ב – פון טריר כמבקר פוליטי

הסרט, שעלילתו מתרחשת עם תחילת המלחמה הקרה, נקרא על רקע סיומה כמסמך פוליטי של זמן היווצרותו. העובדה שהסרט מתרחש בתחומי איזור הכיבוש האמריקני (הרכבות לעולם אינן עוברות בערים הנתונות לפיקוח בריטי, רוסי, או צרפתי), וכן הדיונים האינטנסיביים בין הדמויות על טיב יחסי גרמניה-ארה"ב, גרמה לצופים רבים לראות בסרט ניתוח של יחסי הכוח בין ארה"ב ואירופה בכלל עם ראשית הטרנספורמציה שהביא תום המלחמה הקרה. מצד אחד, מבקרים רבים ראו ב"אירופה" סרט אנטי-אמריקני בוטה, והתמקדו בעיקר בדמותו של הקולונל האמריקני האכזר והציני, המגייס את עזרתו של גיבור הסרט בריגול ומתענג על השפלת האוכלוסייה המקומית. לאחר שהשלים להביס את הכומר המקומי במשחק השח, למשל, ומתעקש להזכיר שמדובר בניצחון החמישה עשר ברציפות, להוסיף הוא מעיר: "אני לא מבין אתכם [הגרמנים], אתם מתנהגים כל כך יפה ובכניעות למרות שהפצצנו אתכם לחתיכות." על רצח ראש העיר הגרמני, שנורה על החלטתו לשתף פעולה עם האמריקנים, הוא מפטיר בבזז: "גרמנים רוצחים גרמנים? ממש לא שובר את ליבי." גם דמותו של הגיבור ליאו, האמריקני התמים—פניו העגלגלות ומשקפיו

הזכירו לרבים את רודף השלום ג'ון לנון⁹ - זכתה לקריאה אנטי אמריקנית. Thomas Beltzer, למשל, ראה בו ייצוג לרכרוכיות ותמימות נאיבית שאיפיינה את התערבותה של ארה"ב באירופה ביער האפל של אירופה שאחרי 1945.¹⁰ מפרספקטיבה זו, נתפס פון טריר כיוצר פטריוט אירופי, הקורא לסיום הדומיננטיות הזרה ביבשת.

מצד שני ניצבו מבקרים כמו Françoise Aude, שנחלצו להגנת דמותו של האמריקני הצעיר וטענו כי מדובר בסרט אנטי-גרמני בוטה.¹¹ קריאה זו נשענה בעיקר על דמות המשפחה הגרמנית המרכזית בסרט, משפחת הרטמן, ובמיוחד הבת קאטה, על קשריה הנאצים הענפים והציניות המכוערת בה קיבלה את שיתוף הפעולה של אביה עם מכונת המלחמה הנאצית. במהלך הסרט מכחישה קאטה את עברו האפל של אביה אל מול הרשויות, וככל שמתקדמת העלילה מסתבר שהיא עדיין תומכת ואף מתגאה בבחירות המוסריות שקיבל. Janice Mosier Ricolson, למשל, ראתה בקאטה ומשפחתה אלגוריה למוסר הקולקטיבי החולני של כולה החברה הגרמנית אחרי המלחמה, שלטענתה יכלה לנהל חיי רגש "נורמליים" תוך התעלמות לנאציזם מפשעי הנאציזם.¹² כך מוצגים באופן הקריקטוריסטי גם שאר דמויות הגרמנים בסרט: עובדי הרכבת הותיקים לובשים מדים שחורים בנוסח SS, וכאשר הם בוחנים את תפקודו של ליאו הם נוהמים בנוסח האופייני לדמויות קצינים נאציים בסרטים; דודו של ליאו, העובד גם הוא על הרכבת, דבק באופן חולני בחוקי סימון הנעליים המצוחצחות.

הקריקטורות שהעלה הבימאי, ובתורן גם הקריאות הנגזרות מהן, נשענות על מסורות ארוכות של דימויים הדדיים בין ארה"ב ואירופה, שעוד מהמאה ה-19 שיחקו תפקיד מרכזי ורב - פנים בהגדרה התרבותית העצמית של שתי החברות.¹³ אחרים ואכן, השימוש המודע והקריקטוריסטי במובהק של דימויים אלה הביאו חוקרים אחרים לקריאות מורכבות יותר של הסרט, ולטענה כי פון טריר השתמש בהן ככלי להזרה של טענות מוסריות ופוליטיות מקובלות. אחד הדיונים הראשונים שמנהל ליאו הצעיר עם משפחת הרטמן,

⁹ Müller, *Vexierbilder*, p. 148, note 6.

¹⁰ <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/vontrier.html>

¹¹ Quoted in Müller, *Vexierbilder*, p. 149, note 15.

¹² Richolson, p. 63.

¹³ D. Diner, *America in the Eyes of the Germans: an Essay on Anti-Americanism*, trs. A. Brown, Princeton, 1996.

למשל, בעלי חברת הרכבות Zentropa, נסוב סביב השאלה אם מוטלת חובה על הפרט לקחת צד בקונפליקט. בעוד ליאו טוען כי חובה להאזין לצדדים השונים ולחפש פשרה, הכומר המקומי מוחה וקובע כי "האלוהים סולח רק למי שבוחרים צד!" אותו דיון מופיע שוב לפני תום הסרט, הפעם בין ליאו ואישתו, המאשימה אותו בחוסר עמוד שידרה ובחוסר יכולת לקחת צד בקונפליקט הגרמני-אירופי, שלטענתה מעולם לא הסתיים, בעוד הוא רותח מזעם על סירובם של הסובבים לקחת חלק בנסיונות הפיוס שהוביל. הדיונים הללו, והאסונות הנלווים בסרט לכל ההכרעות המוסריות, הביאו את Marion Müller לטעון כי פון טריר התכוון לטשטש את שאלת הצדק הפוליטי של הצדדים במכוון במטרה להעמיד לדיון את קטגוריות השיפוט שלנו את התקופה, ולהעניק לכל הצדדים אפשרות להשמיע את קולם. כפי שאמר בעצמו בראיון, מצטטת מילר, "הסרט אינו על התקופה ההיסטורית... הדמויות שלי כולם הנן אסירות של ההיסטוריה." מילר גורסת כי תכליתו של הסרט אינה ללעוג לצד זה או אחר בקונפליקט ההיסטורי, אלא לעמוד על מקומם הטראגי של הפרטים כאסירים של המערכות הגדולות מהם. המצב ההיסטורי הקטסטרופלי, קובעת מילר, כפה על הדמויות, קריקטוריסטיות ככל שיהיו, התנהגות מוסרית ופוליטית בעייתית, ומטרתו של הסרט היא לשחרר משיפוט מוסרי חד צדדי שהתקבע ברבות השנים ובמידה לא מבוטלת כתוצר של הדימוי הקולנועי.¹⁴ גם ניצן ליבוביץ', במאמר מאיר עיניים על הקלישאות והדימויים הגודשים את הסרט, פירש את הסרט כמסר על מוגבלותו של הפרט להשתחרר מוגבלות התפיסה הלאומית שירש, מוגבלות המובילה לטרגדיה פוליטית מתמשכת ואסונות באירופה וארה"ב כאחד.¹⁵

הנסיון המורכב ביותר עד כה לניתוח פוליטי של הסרט הנו זה של Rosalind Galt, שלאחרונה ראתה בו מניפסט פוליטי חתרני, המתפרש על רקע הרגע ההיסטורי המיוחד של שנת הפקתו ב-1991.¹⁶ בעקבות תיאורטיקן הקולנוע Marc Vernet, גאלט מדגישה את האפקט המלאכותי המושג בסרט במכוון, וטוענת שהשפה הויזואלית הצורמת של "אירופה" מסמלת התנגשות עקרונות מוסריים ופוליטיים שאינם ניתנים ליישוב. סצינות רבות בסרט מורכבות מהדבקה נטולת פרספקטיבה של הדמויות ותמונות הרקע, כמו למשל

¹⁴ Müller, *Vexierbilder*, p. 128. See also Hampton, p. 46.

¹⁵ נ. ליבוביץ', "רכבות לילה – עובדות וסטריאוטיפים", זמנים 70, 2000, עמ' 109-117.

¹⁶ Galt, 3-21.

סצינת פגישה לילית על גשר במינכן בין הגיבור וקאטה, בה מופיעים המים הזורמים בנהר ברקע המודבק קרוב מדי לגיבורים, והפרספקטיבה השגויה יוצרת את התחושה שהמים למעשה זורמים ממעלה התמונה לתחתיתה, ולא כפי שהיה מצופה מן הנהר.¹⁷ כך גם קולו של המהפנט, שפנייתו מטשטשת את ההפרדה שבין הדמות הראשית והצופה, המעבר החד מצילום צבעוני לשחור-לבן, אוהמיקום המשתנה תדיר והבלתי מוגדר של הסצינות על הרכבת הנוסעת. האפקט המיידי של הטקסטורה הקולנועית הזו, על פי גאלט, העוקבת אחר פרדריק ג'יימסון, היא הזרה, "העדרותה של הזדהות, כך שהצופה נותר מרוחק מן המכאניזם השואב של הנרטיב הקלאסי."¹⁸ גאלט גורסת כי הזרה זו נועדה לערער על הפרויקט להקמת איחוד אירופי כתחליף פוליטי לברית עם ארה"ב עם תום המלחמה הקרה, ולהצביע על חוסר התוחלת שבאיחוד מלאכותי של מרכיבים תרבותיים שונים ומנוגדים. בתערובת זו הסיבה שלאורך הסרט מבטא פון סידוב את המילה "אירופה" בתערובת אנגלית-גרמנית, באופן שאינו קיים ובאף אחת מהשפות. מפרספקטיבה זו, גרמניה של הסרט משמשת כמיקרוקוסמוס של אירופה כולה, וזו הסיבה בעינה מתרחש הסרט ב"רגע ביניים" בהיסטוריה הגרמנית, בו גבולותיה של המדינה כמו גם זהותה הפוליטית לוטים בערפל עידן היסטורי בו היחסים שבין המזרח והמערב לא הוגדרו עדיין. זהו אך שיקוף, גורסת גאלט, של "הפרויקט האירופי" בשנת הפקת הסרט, בו גבולות החלל האירופי, מבחינה מדינית ותרבותית כאחד, אינם ברורים ואולי אף אינם אפשריים למיפוי וליצירה. הצרימה בין המרכיבים השונים של הסרט, עלילתיים ובעיקר ויזואליים, נועדו ליצור "non-space", ולטעון לחוסר היכולת לייצר "אירופה", בדיוק בזמן בו נחתמה אמנת מאסטריכט מצד אחד ובו דחו הדנים במשאל עם את ההצטרפות לאיחוד מצד שני.

טענותיהן של מילר, ליבוביץ' וגאלט הנן מאירות עיניים אך נותרות חלקיות, בין השאר לאור הצהרותיו המפורשות של הבימאי, שהתנער מכל משמעות פוליטית ליצירה, ובמיוחד מכל כוונה לדון בשאלות של כוח ומוסר [“Any ambitions towards political analysis?”].¹⁹ אך גם אם נתעלם מהצהרות אלו, הרי שעדיין נשמטו מן הניתוחים הללו מספר מרכיבים מהותיים

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ S. Björkman (ed.), *Trier on von Trier*, trs. N. Smith, London, 2003, p. 129.

למבנה הסרט. המעבר בין צילום שחור-לבן וצבעוני, למשל, מוסבר לפי גאלט כנסיון ליצור תחושת מלאכותיות ולהזכיר לצופה כי מדובר בדימוי, באותו האופן בו Edgar Reitz, בימאי הסדרה הידועה Heimat, הסביר את המעבר בין השניים כאמצעי הזרה שתכליתו "לעורר" את צופה.²⁰ אך במבט נוסף מתגלה כי המעבר אינו מקרי, אלא שיקוף של שתי מסורות קולנועיות. המסורת האירופית מזוהה בסרט עם האקספרסיוניזם הגרמני — צילום באלכסון, סגנון משחק קר ונוקשה, ועריכה בשחור – לבן, כמו למשל בסצינה בה מלמד הדוד את האחין לשטוף את פיו.²¹ הסצינות הצבעוניות, לעומת זאת, המתאפיינות בגוון דהוי בסגנון שנות החמישים, מחקות את המסורת הקולנועית האמריקנית, המזוהה בסרט עם פעולה, דרמה וראוותנות. כך מופיעים הצבע ומוזיקה סוחפת בסצינות בהן נושק ליאו לקאטה לראשונה, בהן נרצח ראש העיר על ידי מחתרת נאצית, או כאשר אביה של קאטה מתאבד בחיתוך ורידים. אכן, מלחין הסרט העיר כי מוסיקת הרקע לקטעי הסרט הצבעוניים נכתבה בהשראת סרטים אמריקניים.²² באמצעות שני הסגנונות הללו מרכיב הסרט סיפור הבנוי בעיקרו לא על התפתחויות עלילתיות, אלא על שילוב של שתי המסורות הקולנועיות, שפות של דימויים ויזואליים שהנם חלק מן המטען התרבותי של הצופים משני צידי האוקיינוס. המסע המתרחש בסרט הוא אינו של הגיבור, אלא של הצופים, דרך עולמות דימויים שכבר נחוו אינספור פעמים במאות סרטים, הם שעיצבו — ועדיין מעצבים — את זכרונות הצופים את התקופה.

לאור העימות שבין שתי המסורות העומד במרכז "אירופה", מן הדין לתהות באשר כאמריקני לזהותו ה"אמריקנית" של הגיבור, שהשתרשה בין המבקרים. ליאו, בסופו של דבר, הנו בן למהגר גרמני, שכלל לא ברור היכן נולד או באיזה גיל עבר לארה"ב, ולמרות שלאורך הסרט הוא משוחח בגרמנית (גם אם במבטא מורגש) ומבין היטב את הנאמר סביבו על ידי המקומיים. גם העובדה שהוא כלל לא שירת בצבא, וכפי שהוא מציין מספר פעמים, עשה זאת מתוך בחירה, מערערת על זיהויו המוחלט עם הצד האמריקני ומטרתו האגרסיביות. הוא אינו מולך שולל רק על ידי הגרמנים, אלא בה בעת על ידי הקולונל האמריקני שהיתל בו והשתמש בו לצרכי ריגולתוך סיכון חייו. כמו

²⁰ E. L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Post-War Germany*, Ithaca, 1990, p. 61.

²¹ S. Holden, "Technique! Allusion! Leitmotif!," *New York Times*, May 22, 1992.

²² Forst, *Breaking the Dreams*, p. 79.

צופי הסרט, ליאו הוא בנן של שתי מסורות בה בעת, השואף לחיות בין שתיהן, ונכשל באופן טראגי.

נוסטלגיה וזיופו של הזכרון ההיסטורי

אניגמה נוספת שהעסיקה את הספרות על "אירופה" הנה מקומו של העבר, ושל מלחמת העולם השנייה בפרט, בעולמו הקולנועי של פון טריר. עם צאתו של הסרט, התפעלו מבקרים רבים מן השימוש הפארודי שפון טריר ערך בסמלים היסטוריים, ומיהרו לקטלג אותו כחלק מגל "פוסט מודרני" בין סרטי דייויד לינץ' וקוונטין טרנטינו.²³ Verena Lueken לעומת זאת מחתה על חוסר הדיוק ההיסטורי בסרט, ותהתה על זכותו המוסרית של הבימאי להשתעשע ולעוות את היסטוריה לשם שימוש "ציני" בסיפור מתח.²⁴ אך מעבר לאפקט הפארודי או אפקט ההזרה הברורים לעין, משמעות השימוש באימאז'ים ההיסטוריים הללו לא הובררה די צרכה.

כמו שהעיר סלבו ז'יז'ק, צופי הקולנוע בשנות הארבעים השעו את ביקורתם על אפקטים גרועים, וקיבלו למשל את הפרספקטיבה השגויה בין הנוף לגיבורים כחלק מן השפה הויזואלית של המדיום. ההנאה הנגרמת לקהל היום מצפיה בסרטי אותה תקופה, טוען ז'יז'ק, העובדה שאנו מוכנים להשעות את הטרדה מן האפקטים המיושנים ולקבל את המבנית המבנה המלאכותי של העלילה (המסתיימת כמעט תמיד ב-Happy Ending), היא געגועים נוסטלגיים לתקופות בה מופרך קונבנציות אלה היו מקובלות.²⁵ לעומת זאת, שימוש באותם דימויים היום, כשהיכולות הטכניות להענקת תחושת מציאות מפותחת בהרבה מצויות בידי האולפנים והצופים של היום כבר מורגלים בהן, מעורר את התחושה הפוכה. "אירופה" מתייחס לנוסטלגיה הזו במודע ולועג לה, בהציגו דרמה מסוכסכת וטראגית גדושת שקרים, סבל ומוות בעטיפת אפקטים ושפה ויזואלית המזוהים כיום עם עלילות אהבה וסדר. העימות בין צורה ותוכן

²³ See for example: H. Kennedy, "Go Deeper" Film Comment 4, 1991, p. 68 ff.; Joe Brown, "Zentropa," Washington Post, 10 July, 1992; Holden, "Technique! Allusion! Leitmotif!"; Forst, Breaking the Dreams, p. 94.

²⁴ V. Lueken, in: *Frankfurter allgemeine Zeitung*, 28 June, 1991.

²⁵ S. Zizek, *Looking Awry: an Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, 1991.

מצביע על האופן בו זכרוננו את העידן שאחרי המלחמה מעוצב על ידי האימאז' הקולנועי והמלאכותי של שלמות וסדר. "אירופה", בשימושו האינטנסיבי באפקטים מיושנים, רומז להרגלנו לדמיין את התקופה מבעד למסך הקולנועי. על פי פון טריר, אין לנו כיום זכרון של מלחמת העולם השנייה מעבר לתיווך של הדימויים הקולנועיים המגוחכים והמיתולוגיים. לא רק שהסרט אינו מתיימר לומר דבר על המציאות ההיסטורית, אלא שהוא טוען נגד יכולתו של המדיום לדבר על אותה מציאות, העשויה כבר שכבות-שכבות של אימאז'ים משובשים ובעלי פרספקטיבה קלוקלת.

בהקשר של הזכרון הקלוקל, הרי שלא ניתן להתעלם מן הדמויות המופיעות בחטף לאורך הסרט בלי לומר מילה, אך הנן למעשה אחד המרכיבים מרכזיים שבסרט, אם לא המרכזי שבהם. בעת תכנון הקבורה בלתי חוקית של הרטמן, ליאו פוסע לראשונה אל מחוץ למחלקה הראשונה ועובר בין קרונות הומי האדם. לפתע ולרגע קצר, נראות מזווית הראייה שלו דמויות שלדיות וחיוורות, חיקוי של האימאז' הידוע והמצמרר ביותר של השואה. המעטים שטרחו להתעכב על הופעתן של דמויות אלו הניחו, כמו גאלט, לדוגמא, כי תכלית הצילום היא לרמוז לצופה כי אותן הרכבות הסיעו יהודים למחנות, להזכיר לצופה כי חלק מן הדמויות היו מעורבות בפשעי הנאצים, ולערער על הדימוי הידוע של "שנת האפס". אך לאור ההסתמכות של הבימאי על מערכת הציפיות של הצופה בן ימינו, ניתן לקרוא את ההופעה החטופה הזו בהיפוך גמור. הצופה המיועד של "אירופה", הצופה של שנות התשעים, לא היה זקוק להזכרה של השואה כשצפה בסרט על גרמניה ב-1945. הקונספט של "שנת האפס" כבר מזמן התאייד בזכרון הציבורי, ואחרי מפל המונומנטים, האנדרטאות, הטקסים והסרטים שעסקו בשואה בשנות השמונים, שהמחקר נוהג לכנות לא פעם "memory boom"²⁶, ספק אם היה צופה מערבי שעדיין נזקק לאיזכור כזה או אחר. די להזכיר את הדיון הציבורי הסוער שהתנהל בשנות השמונים סביב העדרותם של היהודים מסדרת הטלביזיה Heimat,

²⁶ See for example: N. Lupu, "Memory Vanished, Absent and Confined: The Countermemorial Project in 1980s and 1990s Germany," *History and Memory* 15:2, 2003. pp. 130-164; K. Neumann, *Shifting Memories: the Nazi Past in the New Germany*, Ann Arbor, 2000), p. 2; A. Huyssen, *Twilight Memories: Making Time and a Culture of Amnesia*, New York, 1995, p. 5.

שהעיקה על צופים רבים, או הדיון הציבורי ב - Holocaust האמריקנית משנות השבעים, שהייתה אירוע טלביזיוני אמריקני ואירופי עצום מימדים.²⁷

בניגוד לצופים בסרטים שנעשו בשנות הארבעים והלאה, בהם אושוויץ כלל אינו מוזכר ו"פשעי הנאצים" אינם מזוהים עם השמדה אלא עם הכיבוש והדיכוי של שכנותיה,²⁸ הרי שהצופה המאוחר מיומן בשליפת וקריאת דימויים אוטומטיים, שהפכו מזמן לחלק אינטגרלי מהתרבות: אושוויץ, מחנות השמדה, והרכבות הנוסעות אל המזרח. הוא אינו זקוק שיזכירו לו למה שימשו הרכבות לפני תום המלחמה, אלא להפך: מהרגע שמופיעה הרכבת בגרמניה של 1945 והדמויות מתהלכות בה הלוך ושוב, עולה המחשבה האוטומטית על תפקידן ההיסטורי, והצופה מצפה שמידע זה יופיע בסרט. אך הדמויות אינן מזכירות את הידוע לכל, והמידע מבליח ברקע אפלולי רק לשניות ספורות, ללא אינטרפרטציה. ההסתרה של היהודים, ולא חשיפתם, היא היוצרת את המתח, והופכת באמצעות הציפייה את סיפור השמדה למוטיב המודחק של הסיפור, שרוחו שורה על ההתרחשויות כולן. ואכן, רק בסיום הסרט, עם התפרצות הזעם הסופית של ליאו, הוא סוף סוף פולט את המילה לה כולם ציפו, וצורח כי "הרכבת לא תיסע למינכן, ברמן, פרנקפורט או fucking Auschwitz!" רק המתח המודחק והציפייה לאזכור השמדת היהודים שאינה מגיעה יכולה להסביר את האפקט הדרמטי ואף הקתרטי כאשר סוף סוף בוטא מה שנשמר עד כה באפלה. במעשה רפלקסיבי, הרומז למקומם של היהודים ככוח המניע של העלילה, פון טריר עצמו מופיע בסרט בדמותו של יהודי המציל את האב הרטמן מאיום חשיפת העבר והדה-נאציפיקציה. זו הפעם היחידה בסרטיו בה גילם פון טריר דמות פיקטיבית, שאינה הוא עצמו ב - Epidemic או הופעה נוסח היצ'קוק של מספר שניות ב"אלמנט הפשע".²⁹

מתחילתו סובב הסרט סביב מוטיב ההסתרה וההדחקה. מיד עם סצינת הפתיחה, בה מקבל הדוד את פני ליאו הצעיר, הוא מסרב לשמוע על עברו או על חיי אחיו, אביו של ליאו, ויתר על כן, מסרב לשמוע מדוע בחר הגיבור כלל לחזור לגרמניה. בסצינה הבאה, כאשר הגיבור פוסע אל עבר החלון ומתכוון

²⁷ A. Kaes, *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge, 1989.

²⁸ M. Zimmermann, "Hollywood and the Representation of the Nazi Concentration Camps in 'Real Time'" in: Zimmermann, Sand, Beresheet, eds., *Cinema and Memory - a Dangerous Relationship*, Jerusalem, 2004. pp. 133-152 [Hebrew].

²⁹ Forst, *Breaking the Dreams*, p. 80.

לפתוח את התריס לאור היום, מתנפל עליו הדוד בזעם וצורח "אל תעז להסתכל החוצה, אין שם שום דבר לראות!" כמעט בכל סצינה משובץ אלמנט ממנו הדמויות מתעלמות או אותו הן מסתירות במכוון. כאשר מגיחה הרכבת לראשונה, משוכה בחבלים על ידי עשרות דמויות, שגם מטאטאות את המסילה לפני הגלגלים, אין העומדים לצד הרכבת מביטים בהן, אלא רק בוהים בקרון בהתלהבות. הבחירה דווקא בנשים וילדים לסצינה זו, שנדרשו לסחוב קרון ברזל אמיתי השוקל טונות,³⁰ נועדה להחריף את הצרימה שבהתעלמות. למעשה, ריבוי הסצינות בהן דמויות שונות סוגרות את הוילון כדי למנוע מליאו להביט החוצה כה בולט לעין, עד שמפתיע הדבר כי הספרות על "אירופה" לא הקדישה לכך תשומת לב.

למרות ההדחקה, עם זאת, לאורך הסרט מתקשה ליאו יותר ויותר לשלוט בסקרנותו. עם הגעתו, למשל, מנהלים הוא והדוד שיחה על בעיות שינה, בה מתוודה המבוגר על חלומות בלהה, בילבול ודיסאוריינטציה מהן הוא סובל בשנתו על הרכבת, ללא ספק סימפטום לטרדות נפשיות מעיקות. הצעיר מוצא לכך הסבר "הגיוני ביותר" בדבר חילופי כיוון הנסיעה, שהדוד מבטל בגסות ובזלזול. הוא מקבל ללא שאלה את סגירת הוילונות, ולמעשה כמעט ולא מגיב על ההתרחשויות בהן הוא חוזה. אפילו בסצינת הרצח שעל הרכבת, המלווה ברעש צרחות ובהלה, הוא מתבונן במבט מהורהר ורגוע. בהמשך הסרט, לעומת זאת, הוא פוסע אל עומק הרכבת, מובל על ידי סקרנותו אל הקרונות הפחות מוכרים של המחלקות הפשוטות, ואף עוצר את הרכבת כדי לאפשר את טקס הקבורה האסור. לקראת סוף הסרט הוסרו כבר מרבית המעצורים, ולמרות האזהרות הבלתי פוסקות של הבוחנים וסגירות הוילון, הוא לא רק מביט אלא אף משרבב גופו אל מחוץ לחלון ואף מתעלם מדודו לחלוטין.

דמותה של הנערה קאטה היא היחידה המנסה לערער את ההדחקה, וצעד אחר צעד לקרב את הגיבור אל השואה, האלמנט המודחק על ידי כל שאר הנוכחים. בראשית יחסיהם, היא מזכירה את אהדתה לטרוריסטים פרו-נאצים ואנטי-אמריקנים, גילוי שאליו מגיב קסלר בהתעלמות ונסיגה. ככל שמעמיקים יחסיהם, כך חושפת קאטה עוד על העבר האפל של משפחתה: היא מספרת שאבא "יצטרך לשקר" בנוגע לקשריו עם המפלגה, ומאוחר יותר אף חושפת את אהדתה האישית לנאצים, מעולם ורומזת לדעותיה האנטישמיות. בפעם הראשונה בה הם מתנים אהבים, קאטה נחשפת לחלוטין ומספרת על חברותה

³⁰ Mention in the "Making of *Europa*" that was released with the DVD.

במחלת האנטי-אמריקנית. קאטה היא במובהק הגורם המערער, המזכיר את העבר ללא הרף, ולכן גם בה בעת הגורם שאילופו יהווה את הנצחון על הזכרון והעלמותו. לכן, החתונה עמה היא הסליחה וההדחקה המוחלטת: אחריה הגיבור מכריז קולו של הקריין כי קסלר מתעורר ל-"Year One" נטולת העבר. סצינת המעבר לדירה החדשה, המלווה את החתונה, בה עוסק הזוג הצעיר עוסקים בסידור הקישוטים היא הסצינה היחידה בכל הסרט המתרחשת באור מלא, לכאורה חופשייה מן המועקה האפלולית.

אך הקול הדובר המלווה את הסרט אינו מרפה, ומזכיר כי "בפעם הראשונה אתה חווה את הפחד על הרכבת, בלי לדעת איפה אתה, אם אפשר לרדת ומתי המסע ייגמר." שמות ערים גרמניות נמסרים בזה אחר זה בסיוט, בליווי מוסיקה מאיימת, והגיבור המבוהל, המקיץ מן הסיוט בקרון, אומר לאשתו השוכבת לצדו "אני יודע כה מעט על משפחתך." קאטה עונה בתחילה בדיבור מעורפל על חשיבות הרכבות וה"סיבה הצודקת" לחייו של אביה, אך מוסיפה בחטף כי "לא ניתן היה להכחיש ש-Zentropa במהלך המלחמה העבירה יהודים למחנות. ואז קצינים אמריקניים במחלקה ראשונה... זה הכל היה אבסורדי..." זוהי הנקודה היחידה לאורך הסרט בה סוף סוף נאמר, הגם שבחטף ובחוסר חשיבות, מה שנרמז כל העת והוא ליבו של מעשה ההשכחה בו לוקחות חלק כל הדמויות. מה שמעניין הוא שקסלר אינו מופתע כלל מן המידע הזה, וכאשר הוא מתכוון להעלות תהייה, אשתו הטרייה מהסה אותו ללא מאמץ בנשיקות ומחזירה אותו למיטה, תוך כדי משיכת הוילון על מראה, שלראשונה מצולם מן הזווית שמחוץ לקרון, בו נראים גדרות תיל. קאטה, אם כן, היא היחידה שאינה מדחיקה את העבר כאחרים, ולמעשה בעוצמה הולכת וגוברת מתגרה בבעלה, הנמשך אליה בדיוק מסיבה זו. ועניין זה צריך אולי להביא לתהיה יסודית בנוגע לדמותו של קסלר ו"תמימותה" לכאורה.

השוואה כדרמה פנימית – "טרילוגיית אירופה"

כאמור, הפרשנות השגויה המזהה את קסלר עם הצד האמריקני אימצה את קריקטורת האמריקני הנאיבי באירופה, ודמותו התפרשה כסמל לטוב לב תמים ונלעג, שכלל אינו מודע לרשת האינטריגות הסבוכה שהדמויות המתוחכמות טוות סביבו. אך כפי שהסרט מציג יחס מורכב יותר בין ליאו לזהותו הלאומית, כך גם "תמימותו" הנה אך לכאורה. הוא היחידי שבמהלך

הסרט רואה את הדמויות השלדיות שבאחרית הרכבת, והיחידי לקראת סופו של הסרט מזכיר את היהודים וגורלם הנורא, ששאר הדמויות מתאמצות להדחיק. בניגוד למה שנדמה הרגועה מהתנהגותו בפתח הסרט, הוא כלל אינו תמים, אלא דווקא מודע היטב למתרחש סביבו, להיכנס והבעת פניו הרגועה הנה מסיכה מודעת – ואולי אף הכרחית – של הדחקה. משיכתו לקאטה מסמלת לא תמימות, אלא בגלל קשריה הברורים לעין לעולם שהודחק – פשעי הנאצים – אך מוסיף לפעול בסרט מתחת לפני השטח. התככים הבלתי פוסקים, השקרים וכפל הפנים המניעים את הסרט מזכירים שוב ושוב מהם הכוחות האפלים הפועלים מסביב לגיבור, מערערים בלי הפסק על ההכחשה המודעת, ובסופו של דבר הורסים אותה, ובכך מביאים למותו.

קריאה של הסרט לא רק בהקשר אנטי-אמריקני או אנטי-גרמני, אלא פוליטי בכלל, עוקבת לפיכך אחר דימויים להם הסרט לועג. לסיכום, ובניגוד לקריאות רווחות, "אירופה" אינו מגולל סיפור פוליטי אודות התפכחותו העצובה של גיבור תמים, אלא עוסק בדרמה פסיכולוגית, בה ליאו משחרר את הדחפים המודחקים, המסומלים בפשעי הנאצים, וכתוצאה מכך, מביא על עצמו את מותו. הבנת העלילה במונחים פסיכולוגיים, ופירושה כדרמה פנימית, מאפשרים מבט מחדש בסמלים ובדימויים ההיסטוריים המאכלסים את עולמו הקולנועי של פון טריר בכלל. "אירופה", שלא כמו Heimat או יצירות כדוגמתה, אינו עוסק בייצוג ההיסטוריה או בגבולות הזכרון ההיסטורי. הקונפליקטים והאינטריגות ההיסטוריים משמשים בו כייצוג לכוחות רגשיים מנוגדים. הטרנספורמציה של אירועים היסטוריים לכדי סמלים של דרמה פסיכולוגית מסבירה את הקושי בו נתקלו חוקרים בבואם לפרש את זרם הדימויים ההיסטוריים המאכלס את סרטי פון טריר לכדי נרטיב פוליטי-היסטורי קוהרנטי. כפי שמלמדת פנייתו הכללית של פון סידוב ל"את/ה", שבאנגלית נותר בלתי-פרטי, הדימויים הפוליטיים ממזגים את הצופה לא עם סוכן היסטורי, אלא עם נפש מסוכסכת, עם מאבק אוניברסאלי וא-היסטורי לשליטה והדחקה של כוחות מאיימים. זוהי גם הסיבה לחושך הנצחי המאפיין את "אירופה", אווירת הסייט המתמשכת, ולעצם נוכחות קולו של פון סידוב, שאינו נועד לשם איריה, כפי שטענו מספר חוקרים, אלא מסמל את החיפוש הלילי אחר עבר סודי, שמתחיל בהיפנוטו של הצופה אל תוך עלילת הסרט. העולם הקולנועי, על פי טריר, הנו מלאכת הדחקה הנשענת על דימויים

היסטוריים, אך "אירופה" הנו מלאכת היפנוט, שתכליתה להשתחרר מאחיזת הדימויים הכוזבים, אך המסתכנת בגרימת אסון פסיכולוגי.

מהבחינה הזו מהווה Europa פיתוח של מוטיבים מרכזיים בסרטים הקודמים בטריטוריה "אירופה" של הבימאי. The Element of Crime מגולל סיפור דומה, גם אם עתידני, של גיבור החוזר ל"אירופה" אחרי שהות של שנים בקהיר. שיטוטיו המסוייטים ברחבי אותה "אירופה" נטולת הסממנים הפיזיים, בה הגיבורים מדברים אנגלית במבטאים משתנים אך לערים יש שמות גרמניים, מתרחשים גם הם בלילה ניצחי, בין התרחשויות סתומות ולא מפוענחות, ובמקומות בהם "תמיד שלוש בבוקר", כפי שאומרת אחת הדמויות. הסרט נפתח בדמותו של פסיכולוג ערבי עב-כרס, המספר לגיבור כי בעקבות האובססיה שפיתח החליט לטפל בו באמצעות היפנוזה. קולו של המהפנט מופיע לאורך הסרט כולו, ומוביל את הגיבור לאורך מסעו המוזר ב"אירופה", כלומר בנבכי נפשו החולנית, בדרך שתסתיים בקטסטרופה. Epidemic, הסרט השני בסדרה, עוסק גם הוא בהיפנוזה, והבימאי אף דרש מהשחקנים לעבור היפנוזה בעצמם. עם זאת, הסרט מוסיף ומהרהר על הקשר שבין היפנוזה ומיתולוגיה מערבית. החלק מקווי העלילה המקבילים, הדנים כולם ב"מחלות" שהפכו למיתולוגיה, כגון "הדבר השחור", מספר גרמני צעיר על בהימלטותם של הגרמנים מהפצצות בנות הברית את ערי גרמניה הבווערות. Epidemic חושף את תפיסתו הדואלית של פון טריר את הקולנוע – כמדיום המייצר מיתולוגיות וחותר נגדן, ככלי מהפנט ובה בעת משחרר. פון טריר עצמו משחק בסרט את דמותו של רופא המסכן את חייו במאבקו במגיפה, ובסצינות אחרות הוא מסביר לצופים באריכות אודות טכניקות וטקטיקות קולנועיות הנותרות לרוב נסתרות מעיניהם. לצד ביקורתו הפסיכולוגית-היסטורית, הסרט הנו לפיכך שיקוף של אחריות הבימאי "להבריא" את הצופה מהשפעתו המהפנטת של הקולנוע, שתוצאותיה, אם לא יטופלו, עלולות להיות הרסניות.

זהו אם כן הקולנוע עצמו, לפי פון טריר, המאחד את ההיפנוזה עם תהליך המיתולוגיזציה, היוצר מיתוסים ומהפנט את הצופה. היוצר הקולנועי לכוד בפרדוקס שבין יצירת ופירוק מיתוסים היסטוריים, בין היפנוט הצופים אל תוך חלום קוהרנטי וחשיפת האשליה והסכנות הטמונות בזכרון הקולנועי

הקולקטיבי. לפיכך כדי לגולל סיפור אוניברסאלי על קריסת הנפש, נדרש הבימאי לסמלים הנפוצים והאפקטיביים ביותר של התרבות המערבית, מלחמת העולם השנייה והשוואה. לא לחינם דיבר פון טריר בראיונות על מלחמת העולם השנייה לא כזכרון היסטורי, אלא כ"מיתולוגיה", כמערכת סמלים.³¹ האפקט כולו מבוסס על הכרות אינסטינקטיבית ובלתי אמצעית עם הסמלים הללו. באותו האופן, כשאמר הבימאי כי הוא "אובססיבי בנוגע לגרמניה, זוהי אירופה",³² הייתה הכוונה כי ההיסטוריה הגרמנית הפכה והמיתי למאגר הסמלים הראשוני על בסיסו ניתן ליצור עלילות אוניברסליות. יותר מכל מונומנט או טקס רב רושם, זוהי אולי הדוגמא הטובה ביותר לעומק בו חדרה השואה לזכרון התרבותי, עד כדי שהיא הופכת למסך עליו מתרחשת העלילה הפסיכולוגית הראשונית ביותר, סמל לכוחות נסתרים וקולות מודחקים המענים את הנפש. "אירופה" מסמן את פסגת יצירתו של פון טריר בתחום זה.

³¹ Quoted in Müller, *Vexierbilder*, p. 134-135.

³² Quoted in Galt, p. 3.