

דבר המערכת

גיליון זה מתפרסם בתקופה של מאבקים חברתיים ופוליטיים מטלטלים, ולנוכח ניסיונות ממסדיים עיקשים לנגוס בחופש היצירה והביטוי של אמניות ואמנים, חוקרות וחוקרים. זה הרקע לפרסום מבחר מתורגם מתוך כתביו של הקולנוען, הסופר והתיאורטיקן הגרמני אלכסנדר קלוגה (Kluge). הטקסט המובא בגיליון מורכב מקטעים קצרים הדנים בתפקידיו הפוליטיים של הקולנוע ובאחריות החברתית שלו. הקטעים שנבחרו נכתבו בשנים 1979 ו-1980 בניסיון לבחון מחדש את האירועים שהסעירו את גרמניה באותן השנים: מחאה המונית שקרסה בלי שהצליחה לשנות את הסדר החברתי והפוליטי, פעולות הטרור שלאחר המחאה ותגובות הנגד האלימות של המשטר המערב-גרמני לאורך "שנות השישים הארוכות". כנגד מה שנראה כניצחון השמרנות על כוחות השינוי, קלוגה דן בסוגיות של אסתטיקה קולנועית, איכות וצנזורה, ריאליזם, פנטזיה ותיעוד. תחומים אלה מאפשרים לו לפתח דיון בתפקידם הפוליטי של יוצרי הקולנוע, קרי, עיצוב "מרחב ציבורי לעומתי" (Gegenöffentlichkeit), מושג שטבע ב-1972 עם הסוציולוג אוסקר נגט (Negt) בהמשך לאירועי המחאה של תנועת הסטודנטים. כך, תוך דו-שיח עם יוצרים בני זמנו ובאמצעות דוגמאות מסרטיו, הוא מתייחס לצורך בפירוק יחסי הכוח בין היוצרים לבין תעשיות הקולנוע והטלוויזיה ומערכת המימון הממשלתית, ומצביע על האפשרויות הטמונות בשפה הקולנועית להובלת מהפכה תודעתית-פוליטית – בין השאר כהיענות לאתגר ביקורת התרבות שהציבו הוגי אסכולת פרנקפורט.

תרגום מבחר מכתביו של קלוגה בגיליון זה של "סליל" הוא פרק נוסף בסדרה של תרגום עברי לטקסטים "קלאסיים" משל קולנוענים, מבקרים ותיאורטיקנים שעורך כתב העת בשנים האחרונות (בעבר התפרסמו טקסטים משל זיגפריד קרקאואר ובלה באלאז').

לצד התרגום, אנו שמחים לפרסם בגיליון זה את מאמרה של יעל מזור העוסק בסוגיית הארכוב מחדש (Re-archiving). מזור מנתחת את הסרט *Respite* (2007) של הבמאי הגרמני הארון פארוקי (Farocki), וטוענת שבאמצעות עבודתו הקולנועית עם חומרי ארכיון אודיו-ויזואליים מתקופת השואה הוא מצליח לממש את הפוטנציאל הטמון בהליך הארכוב מחדש ולקרוא תיגר על נרטיבים היסטוריים מרכזיים. ערגה הלר מתמקדת במאמרה בפרק "יומו של הירח" (Day of the Moon, 30.4.2011) מתוך סדרת המדע הבדיוני הטלוויזיונית הפופולרית *ד"ר הו (Doctor Who)*. הלר בוחנת את אופני ההתמודדות של יוצרי הסדרה עם הפרדוקסליות הנוצרת משילובם של אירועים

שהתרחשו במציאות ההיסטורית – בין השאר באמצעות שימוש בתיעוד ארכיוני – במסגרת עלילה פיקטיבית שבמרכזה עומדת תמת המסע בזמן. זו מצדה מחייבת לרוב את שכתוב האירועים ההיסטוריים לטובת הדרמה. מאמרו של שי בידרמן מתמקד ביצירתו הקולנועית של הבמאי האמריקאי רוברט זמקיס (Zemeckis), ובפרט בסרטו **על חבל דק** (2015), המבוסס על אירועים שהתרחשו במציאות ההיסטורית ושנקשרים באופן מתעתע גם ל"אסון התאומים" שהתרחש ב-11 בספטמבר 2001. בידרמן מנתח את האמצעים הטכנולוגיים, הז'אנריים והאלגוריים המשמשים את זמקיס בעיצוב הזיכרון ההיסטורי בתודעת הצופים באמצעות הדימוי ההיסטורי. מאמרה של איבון קוזלובסקי גולן מתמקד בחלקים מעדותו של בנימין מורמלשטיין, השורד היחיד מבין ראשי היודנראט בגטו טרזיינשטדט, אשר מופיעים בסרטו של קלוד לנצמן **אחרון הלא צדיקים** (2013). בהתייחסות לסוגיות של אשמה פוליטית, מוסרית ופוליטית מבקשת קוזלובסקי גולן לבחון את מידת האחריות של מורמלשטיין להתרחשויות הטרגיות בגטו בתקופת הנהגתו, כפי שהוא בוחר להציגן מול המצלמה החוקרת.

קריאה נעימה,

מערכת "סליל"

עורך ראשי: עופר אשכנזי

עורכת: הילה לביא

רכזת מערכת: ליאור טיבט

עורכות לשוניות:

חוה לוסטיג-מלימובקה

ענבל קידר

ועדה אקדמית:

פרופ' משה צימרמן

פרופ' נעמה שפי

ד"ר טוביאס הרטמן-אברכט

ד"ר קובי קבלק

"שמענו די על המהלך על החבל; עכשיו תנו לנו גם לראות אותו!": היסטוריה וזיכרון דיגיטלי

בקולנוע של רוברט זמקיס

שי בידרמן*

בבוקרו של 7 באוגוסט 1974 השכימו תושבי המטרופולין הניו-יורקי לעוד יום חול שגרתי. דא עקא ששגרת יומם של מי שהסיטו מבטם למרום נגדעה באבחה על ידי אירוע מרעיש שהתקיים בין שמים וארץ מעל ראשיהם. פיליפ פטי (Petit), לוליין-אמן צרפתי שאמנותו בהליכה על חבל, מתח כבל פלדה בין שני המגדלים של מרכז הסחר העולמי – המגדלים שמזוהים כל כך עם קו האופק הניו-יורקי ושזכו לכינוי הפואטי-משהו "מגדלי התאומים". אחר כך חצה את המרחק ביניהם במשך 45 דקות, עקב בצד אגודל, על הכבל המתוח, ללא רשת ביטחון וללא מערכות הגנה. הקהל הרב שנאסף למרגלות המגדלים עקב בדריכות ובהשתאות אחר פטי ומעשה האמנות-לוליינות שלו, הריע לו בביצועיו, התעלם מאי-חוקיותו של המעשה והפך את פטי למושא הערצה. פטי נעצר בתום האירוע, נשלח לאבחון פסיכיאטרי ובלחץ הערצת ההמונים שוחרר. הוא זכה לשבחים ולהערכה של הציבור הרחב (כמו גם של רשויות העיר), וסופו שהוענקה לו זכות כניסה חנם לכל חייו למצפה שבראש המגדלים. אירוע ההליכה כאקט אמנותי, כמו גם פטי עצמו (שתיאר את חוויותיו מהאירוע בספר פרי עטו¹), הפכו מאז לאיקון תרבותי בהיסטוריה הפופולרית של העיר ניו יורק.²

הליכתו של פטי על החבל המתוח בין המגדלים לא הונצחה בדימוי נע קולנועי או טלוויזיוני. בכוונת מכוון, נכח במקום רק צלם הסטילס ג'ים מור (Moore), שהנציח את ההכנות להליכה, את המאסר שאחריה ורגעים דוממים של פטי במהלך ההליכה עצמה. הדימויים נטולי התנועה של מור התקבעו בתודעה ההיסטורית כדימוי החזותי היחיד של

* שי בידרמן הוא מרצה בכיר לפילוסופיה וקולנוע במכללה האקדמית בית ברל ובאוניברסיטת תל אביב. בין פרסומיו: Shai Biderman and William Devlin, eds., *The Philosophy of David Lynch* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2011); Shai Biderman and Ido Lewit, eds., *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image* (New York: Columbia University Press, 2016); Shai Biderman and Michael Wienman, eds., *Plato and the Moving Image* (upcoming, 2019).

¹ ראו: Philippe Petit, *On the High Wire* (New York: Random House, 1985).

² Kurt Wurmli, "Theater in the Sky: Philippe Petit's Unique Art of Theatrical Highwire Performance", *Journal of American Culture* 20(1) (1997): 117-123.

האירוע ושימשו בשנת 2008 חומר גלם הכרחי בסרטו התיעודי של ג'יימס מארש (Marsh) **אדם על חבל**,³ שעסק בהליכה של פטי ובמורשתו ההיסטורית-תרבותית של האירוע. ב-2015, שבע שנים לאחר סרטו של מארש וארבעה עשורים לאחר האירוע, יצא לאקרנים סרטו העלילתי של רוברט זמקיס (Zemeckis) **על חבל דק**.⁴ התמונות של מור, כמו גם התייעוד של מארש, שימשו לזמקיס מקור השראה דימוי ופרשני לעיצוב רגעים נבחרים בסרטו. הוא נעזר בהם להשלמת התמונה, הלכה למעשה, ולשחזור דיגטלי של ההליכה כולה – שכאמור, לא צולמה בתנועה בזמן אמת. בעשותו כן השתמש זמקיס באמצעים המוכרים מתוך ארסנל הקולנוע העלילתי. אלה כללו, ראש וראשית, את ליהוקן של ג'וזף גורדון לויט (Gordon-Levitt) לתפקיד פטי – ליהוק שהתברר כמוצלח לאור הדמיון החזותי שבין השניים, אבל לא פחות מכך לאור התמסרותו הטוטאלית של לויט לתפקיד ולדמות.⁵ נוסף על האמצעים הקולנועיים המסורתיים השתמש זמקיס במגוון האמצעים הטכנולוגיים של הקולנוע העכשווי. הסרט כולו, ולא רק אירוע ההליכה, צולם בטכנולוגיה דיגטלית (CGI), והוקרן לצד בתי הקולנוע הרגילים גם בהקרנות מיוחדות של גרסאות 3D ו-IMAX.

בין האירוע ההיסטורי של ההליכה (1974) לבין האירוע הקולנועי-תיעודי (2008) והאירוע הקולנועי-עלילתי (2015) ידעה העיר ניו יורק, ועמה התודעה ההיסטורית של תרבות המערב, אירוע חשוב נוסף. בבוקרו של 11 בספטמבר 2001 נחשפו צופי הטלוויזיה בארצות הברית ובעולם כולו למציאות מבעיתה שבה שני מטוסי נוסעים שנחטפו בפעולת טרור פגעו במגדלי התאומים. אירוע זה, שהתרחש במציאות, התמזג באירוע הטלוויזיוני-דימוי אשר תיעד, בזמן אמת, את ההתרחשויות באופן שיצר אירוע חדש – מה שניתן להגדיר כ"מגה-אירוע", ושתמציתו בהשתלטות האירוע הטלוויזיוני על האירוע ההיסטורי והכלתו המלאה של האחרון בראשון. כלומר, הדומיננטיות של האירוע הטלוויזיוני גברה על זו של האירוע ההיסטורי ולמעשה העלימה אותו בתוכה. הבנה זו, על שלל משמעויותיה, עולה למשל ממאמרו של רוברט סולומון (Solomon), שמתאר את האימה שפקדה אותו בעודו צופה בדימוי הטלוויזיוני של ה-11 בספטמבר, אשר לדבריו עוצמתו המושגית לא נפלה מעוצמתו החווייתית. אימה זו הביאה אותו להמשיג מחדש את האירוע ההיסטורי-האמיתי במונחי הדימוי הטלוויזיוני-הבדיוני שייצג אותו, ואת הז'אנר הדימוי

³ *Man on Wire* (UK/USA, 2008).

⁴ *The Walk* (USA, 2015).

⁵ התמסרותו באה לידי ביטוי בין היתר באימונים מפרכים בהליכה על חבל ובאימוץ הדיקציה והמבטא המקוריים של פטי. ראו למשל בריאיון כאן: <https://ew.com/article/2015/09/27/joseph-gordon-levitt-the-walk-philippe-petit-nyff> (אוחזר ב-24 בנובמבר 2018).

(אימה) במונחי ההיסטוריה שהתקמה בו.⁶ צווחות האימה של המון האדם ברחובות מנהטן באותו יום נבלעו ונטמעו בטון המבוהל של מגישי תוכניות הטלוויזיה האמורות, ואלו האחרונות הפכו לפס הקול הנלווה לדימוי הטלוויזיוני שקיבל את השם "אסון התאומים" או, בפשטות, "ה-11 בספטמבר".

אירוע ה-11 בספטמבר – זה ההיסטורי-האמיתי וזה הטלוויזיוני-דימויי, אבל חשוב מכך: זה המאחד את השניים לכלל התרחשות "היסטורית-קולנועית" אחת – הוא אפוא גשר הכרחי, כרונולוגי ותמטי כאחד, בין אירוע ההליכה של פטי והאירועים הקולנועיים של מארש וזמקיס. בהיות "ה-11 בספטמבר" שילוב של אירוע היסטורי טראומטי ומכונן ואירוע טלוויזיוני, קולנועי ותקשורתי, הוא הופך לקטליזטור הכרחי ונקודת ציר מבנית בכל ניסיון מתודי להבין את תפקידו של הדימוי הנע בעיצובם התודעתי והתרבותי של אירועים היסטוריים.



⁶ Robert Solomon, "Real Horror", in *Dark Thoughts: Philosophical Reflections on Cinematic Horror*, eds. Steven Schneider and Daniel Shaw (London: Scarecrow Press, 2003), 290-297.



תמונות של פטי באירוע ההליכה משנת 1974.
צילם: ג'ים מור

ברשימה זו אנסה, אם כן, להעיר כמה הערות על טיבו ותפקידו של הדימוי הוויזואלי – הקולנועי או הטלוויזיוני – בעידן קריסת הנבדלות המסורתית בין אירועים שהם במובהק "היסטוריים" לבין אלו שהם במובהק "דימויים". תחילה אציג את הארגומנטציה המקובלת שהובילה לקריסת הנבדלות האמורה ולהיווצרותה של מתודולוגיה חדשה התורמת להבנת אפיונו ותפקידו של הדימוי ההיסטורי כאירוע. לאחר מכן אציג את הקולנוע של רוברט זמקיס כמקרה מבחן לאפיון תכונותיו הארכיטיפיות של דימוי חדש זה.

הקולנוע של זמקיס יוצג כאן דרך שלוש יצירות מרכזיות – טרילוגיית הסרטים **בחזרה לעתיד**,⁷ הסרט **פורסט גאמפ**⁸ והסרט **על חבל דק**. אלו יוצגו דרך עינם הבוחנת של שלושה מישורי התייחסות מרכזיים, המשמשים שלושה היבטים מרכזיים באפיונו של הדימוי החדש. ראשית, אציג את המישור הטכנולוגי, המשמש את זמקיס בסרטיו באופן ניכר. שימוש זה, כך אטען, הוא אינדיקטיבי למעמדו האמור של הדימוי ההיסטורי, וזמקיס מודע לכך היטב. שנית, אציג את המישור הז'אנרי, המהווה רקע ומסגרת חשובה להבנת מקומם ומעמדם של הסרטים ה"היסטוריים" של זמקיס. במישור זה אצביע על ריבוי הסרטים ה"מבוססים על מקרה אמיתי", או "סרטים היסטוריים" בהגדרתם המקובלת, בתקופה שבה יצאו סרטיו של זמקיס ובעיקר סרטו האחרון, **על חבל דק**. אטען שריבוי זה אף הוא אינדיקטיבי לאפשרויות החדשות המגולמות במדיום בהקשר ההיסטורי. בד בבד אצביע בקצרה על כמה תמורות חשובות עכשוויות בטיפולוגיה הז'אנרית המסורתית, למשל הענקת בכורה לז'אנר הדוקו-דרמה או לז'אנר הטלוויזיוני החדש המכונה "פשע אמיתי". אטען כי תמורות אלו נובעות מאותה תשתית טכנולוגית המשמשת גם את זמקיס. לסיום, אציג את המישור

⁷ Back to The Future (USA, 1985, 1989, 1990).

⁸ Forrest Gump (USA, 1994).

הרטורי בסרטיו, בדגש על המטפורה ככלי הרטורי המועדף עליו, ואטען כי גם הוא מעיד על איכויותיו ואפיוניו של הדימוי החדש ומשמש לפיכך להבנה טובה יותר של סרטי זמקים.

המדיום הוא המסר: אירוע. דימוי. היסטוריה

קריסת הנבדלות ויחסי הייצוג בין התיעוד הקולנועי-דימויי של אירוע היסטורי-אקטואלי לבין האירוע עצמו אינה עניין של מה בכך. זו מגולמת באירוע ה-11 בספטמבר ומוצגת במאמר זה כציר הכרחי להבנת הקשר שבין אירוע ההליכה של פטי לבין שני הסרטים, העלילתי והתיעודי, שנעשו בעקבותיו. קדמה לקריסה זו מסורת ארוכה של דווקנות דיסציפלינרית, אשר קידשה את הנבדלות הקטגורית שבין היסטוריה – כמדע שיטתי שתפקידו לא רק לתאר ולתעד אירועי עבר, אלא גם, ובעיקר, לנתחם ולבארם – ובין זיכרון אישי, שמטבעו הוא גחמני, פסיכולוגי ומוטה. דווקנות זו התייחסה גם לרפרטואר יכולות התיעוד והייצוג של שניים אלו. ההנחה המסורתית בזכות הנבדלות האמורה קידשה את מעמדה העובדתי והאובייקטיבי כביכול של "האמת ההיסטורית", וראתה את התיעוד והייצוג שלה כפרוסים על פני סקאלה איכותנית. זו מסמנת את הזיכרון לסוגיו, כגון זיכרון בדוי או זיכרון אותנטי, וכן את אופני הדיווח השונים – המתודולוגיים, הנרטיביים וכו' – כמנעד הקשר שבין האירוע ההיסטורי וייצוגיו. ברם, כבר מעת שההיסטוריון היידן ווייט (White) כרך את תפקידה התמטי של ההיסטוריה עם הרפרטואר האמנותי והתיאורי של המנגנון הנרטיבי כ"צורת שיח" היסטורית,⁹ וכבר מאז שחוקר התרבות והמדיה מרשל מקלוהן (McLuhan) הציע בתחילת שנות השישים של המאה ה-20 להבין את המסר במונחי המדיום המכונן אותו¹⁰ – הלכה והתעצמה ההבנה שנרטיביות, לרבות זו המוכלת בדימוי בתנועה (הקולנועי והטלוויזיוני), אינה מנוגדת באופייה למהלך האינטלקטואלי-פרשני של ההיסטוריון. נהפוך הוא: הנרטיביות, ובעיקר זו הדימוית, היא המשך ישיר ורציף, שלוחה ותוספת (Extension) של האופן שבו הזיכרון האנושי ממשיג את תכניו. הדימוי הוא בבחינת "שלוחה תותבת" (Prosthetic Extension) של מרחב החישה האנושי (The Human Sensorium), מה שאליסון לנדסברג ואחרים מכנים "זיכרון תותב"

⁹ Hayden White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23(1) (1984):

1-33; Hayden White, *The Practical Past* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2014).

¹⁰ מרשל מקלוהן, **להבין את המדיה**, תרגמה עידית שורר (תל אביב: בבל, 2003).

(Prosthetic Memory).¹¹ לפיכך עליו להיבחן כשווה בין שווים בבואנו לכתוב את מהלכה ותובנותיה של ההיסטוריה.

תיוג זה של האירוע הדימויי אינו נעשה בעלמא. אפיונו כ"זיכרון" מגדיר מחדש את מרחב הפעולה של אותו עולם משמעותי אישי וקולקטיבי שאנו מכנים זיכרון. זיכרון אינו נדרש עוד לאמינות או לאותנטיות, ואינו יכול עוד להידרש לאמת ולמציאות כאבן בוחן. המהפכנות שבחשיבה מסוג זה אך מודגשת בהיותו של האירוע הדימויי זיכרון "תותב" – כלומר חלופי, סרוגטי, כזה המערער בעצם קיומו את הדיכטומיות ואת המסגרות המבדילות בין הטבעי והמלאכותי, בין האמיתי והבדוי. חשיבה זו בולטת אצל דגלאס רושקוף (Rushkoff), שרואה את העיוורון כלפי מידת האותנטיות של הזיכרון ה"ניבט" ממסך הקולנוע, ואת אובדן הרלוונטיות של האירוע ה"אמיתי" להערכת משמעויותיו של הזיכרון הקולנועי, כתכונותיו הבולטות של הזיכרון החברתי בעידן השתלטות הדימויי על ההיסטוריה הנכתבת באמצעותו.¹² בדומה לרושקוף, גם ראסל קילבורן (Kilbourn) מדגיש את האופן שבו הופך האירוע הקולנועי – בעיקר זה המשלב אסטרטגיות נרטיביות ודרמטיות עם טכנולוגיות חדשות ואסתטיקה של סגנונות וז'אנרים קולנועיים שונים, כפי שמבטאים היטב הסרטים של מארש וזמקיס – לדיאלקטיקה חדשה בין הצופה לבין המציאות, בין הצופה לבין זיכרונותיו. לפיכך הוא הופך גם לפתרון הלכה למעשה של משבר הזיכרון שבו מצויה תרבות המצג הוויזואלי.¹³ רושקוף, קילבורן ואחרים¹⁴ מדגישים כי אין זה שינוי קוסמטי גרידא. לפנינו שינוי טיפולוגי מן היסוד של אמנות הזיכרון (*The Art of Memory, Mnemotechnics*), קרי, שינוי מובנה של מה שנתפס כ"זיכרון", ושינוי יסודי לא פחות של כלי הקיבול, הדברור והמימוש של הזיכרון ונגזרותיו.¹⁵ האירוע הדימויי-קולנועי, ולא רק זה שמשקיף רטרואקטיבית על אירועי עבר ומדברר אותם כתיאור ייצוגי של היסטוריה, הוא עצמו "אירוע היסטורי" בעל נוכחות

¹¹ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).

¹² Douglas Rushkoff, *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture* (New York: Ballantine Books, 1996).

¹³ Russell Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema* (New York, Routledge: 2010), 41, 228.

¹⁴ למשל: Paul Grainge, *Memory and Popular Film* (Manchester, New York: Manchester University Press, 2003).

¹⁵ Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity*, 45.

מובחנת שיש לה תוקף אוטונומי בתוך המרחב הפרשני והנרטיבי של יוצרי האתוס ההיסטורי וצרכניו, שהם בה בעת גם צרכני הדימוי והאירוע הדימויי עצמו.¹⁶

תכונה זו של האירוע הדימויי והשלכותיה על פיתוחה וטיפוחה של תודעה תרבותית-היסטורית הן, כאמור, מציאות מתודולוגית מוכרת בחקר הדימוי הנע בכללו. מחקר זה מתנהל זה שנים בזירות אקדמיות שונות ונפרש על פני מרחב מגוון של תובנות. ויואן סובצ'ק (Sobchack), למשל, מגדירה מחדש את האירוע ההיסטורי במונחיו של "האירוע הקולנועי".¹⁷ גרי אדגרטון (Edgerton) ופיטר רולינס (Rollins) מזהים את האינהרנטיות של התודעה ההיסטורית לאירוע המדיומאלי,¹⁸ ורוברט טופלין (Toplin) מדייק את טענת האינהרנטיות של המדיום למשמע ההיסטורי, ורואה לפיכך את הדימוי עצמו כ"ז'אנר" של כתיבת היסטוריה.¹⁹ כך גם רוברט ניימי (Niemi)²⁰ ומיה טרייסי (Treacey),²¹ המזהים בדימוי המדיומאלי את פעולת ה"מסגור", או ה"מסגור מחדש", של הנרטיב, הזיכרון והתודעה ההיסטוריים, כפעילות המזוהה מסורתית עם קיומו ופועלו הדיסציפלינרי של ההיסטוריון.

היטיב לנסח תמורות אלו חוקר הקולנוע אנטון קייס, בכותבו: "בעידן השעתוק וההפצה האלקטרוניים נעשה הזיכרון לחוויה אודיו-ויזואלית קולקטיבית. דימויים המוטבעים על גבי הצלוליד יוצרים בנק טכנולוגי של זיכרונות המעצבים בהדרגה את תפישת העבר שלנו. הדימויים המוצגים בקולנוע ועל מרקעי הטלוויזיה משתלטים על החוויה האישית והייחודית; הטכנולוגיה מחברת את הזיכרון".²² ממשיך מגמה זו שלמה זנד,²³ שמתייחס אל "אולמות

¹⁶ Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (New York: Pearson, 2012), 4-17.

¹⁷ Vivian Sobchack, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event* (New York: Routledge, 1996).

¹⁸ Gary Edgerton and Peter Rollins, *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2001).

¹⁹ Robert Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood* (Lawrence: University Press of Kansas, 2002).

²⁰ Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television* (Santa Barbara: Calif.: ABC-Clio, 2006).

²¹ Mia Treacey, *Reframing the Past: History, Film and Television* (Oxon and New York: Routledge, 2016).

²² אנטון קייס, "היסטוריה וקולנוע: זיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית", **זמנים** 39-40 (1991): 28-37.

²³ שלמה זנד, **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולבנים את המאה העשרים** (תל אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, 2002); שלמה זנד, "הטוב, הרע וההיסטוריון: הרהורים על זמן וזיכרון בקולנוע", בתוך **קולנוע וזיכרון, יחסים מסוכנים?**, ערכו חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן (ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשס"ד), 33-54.

הקולנוע, אותן קתדרלות מודרניות שבהן מתכנס ההמון שוב ושוב כדי לסגוד לגיבורי הצלולואיד שלו" כאל "[ה]מקומות [ה]מועדפים שבהם עובד חלקו הגדול של הזיכרון הקולקטיבי במאה ה-20".²⁴

קייס וזנד רואים התפתחות זו על מכלול בעיותיה. המשמעות ההיסטורית, אליבא דקייס, נודדת "מתחום הזיכרון האישי אל תחום ההדמיה, אל תוך מעגל שכפול אין-סופי של קלישאות הוליוודיות", וככזו מאיימת להפוך ל"הונאה ענקית", למקסם שווא של סימולציה ויזואלית "המכנה עצמה היסטוריה", אף שלמעשה היא חוטאת באופן עמוק לרציונל ולשליחות של המבט ההיסטורי. אליבא דזנד, זהו על פניו ה"פגם" המובנה בפיקציות קולנועיות, שלגביהן "פטור הבימאי מכפיפות לאיזה שהוא קריטריון של אבחון האמת משום שבבואו לשקול את העדפותיו השיקולים האסתטיים הם הרבה יותר מכריעים".²⁵ ברם – ובכך עוצמתו של המהלך המתודולוגי שלפנינו – ה"הונאה" על פי קייס וה"פטור" על פי זנד, כמו גם העובדה שהדימוי הקולנועי מנכס את המעמד ההיסטורי, אינם תיאור גנאי של הזיכרון ההיסטורי בעידן המדיה. נהפוך הוא, יתרונה המובהק של המדיה הדימוית נעוץ לא רק בחשיפת ה"הונאה" אלא גם, ובעיקר, בעיקורה מכל גנאי, ולמעשה – בהשלמה עמה. ה"פטור" שהיא לוקחת לעצמה אינו עניין של רפיון, חדלות אישים ועצלות, אלא הוא מבטא הבנה חדשה של מושגו ומשמעותו של הזיכרון בכלל, וההיסטורי בפרט, והבנה מקבילה של תפקידו הקרדינלי של המדיום ביצירת מושג זה. כלומר, זיכרון היסטורי מקדמת דנא הוא "הונאה", ולו רק עקב היותו מלכתחילה ספיח מאוחר ומבודל של האירוע ההיסטורי "עצמו". החיים בעידן הדימוי הם שחושפים את היות האירוע ההיסטורי טפל, משני לדימוי המכונן אותו. הדימוי ההיסטורי – ולא האירוע ההיסטורי – הוא חומר הגלם של הזיכרון האישי והתרבותי, והקולנוע הוא נושא הדגל של דימויי ההיסטוריה בעידן הזיכרון התותב.

עתה, משהגדרנו את ראשית הצירים של קריסת הנבדלות בין ההיסטוריה ודימויה המדיומאליים, ויצרנו בכך תשתית מתודולוגית לדיון בדימוי ובאיכויותיו, נשוב ונפנה לקולנוע של זמקיס. יצירותיו הקולנועיות של זמקיס ייבחנו לאור המתודולוגיה האמורה וכמקרה מבחן שלה, וזאת מתוך עיון בשלושה מישורים נושאים. במישור הראשון אבחן כיצד הושפע הדימוי החדש מן השינויים שחלו במרחב האפשרויות הטכנולוגי של המדיום. המישור השני יציג היבט נוסף של קריסת הנבדלות בסרט של זמקיס, מתוך עיון בהתפתחויות עכשוויות בתחום הז'אנר המדיומאלי. המישור

²⁴ זנד, "הטוב, הרע וההיסטוריון", 46.

²⁵ שם.

האחרון יחזיר את הדיון אל הדימוי המסורתי ואל ארסנל האסטרטגיות הרטוריות המאפשר אותו והמגולם בו. בכך אני מקווה להשלים מהלך טיעון המנסה להתחקות אחר טיבו וסוד קסמו האמיתי של הקולנוע ההיסטורי העכשווי בכלל, וזה של זמקיס בפרט: מתן דרור קולנועי לסוג חדש של דימוי היסטורי, או דימוי של היסטוריה. דימוי זה מפרך בקיומו את הדיכטומיה שבין אמיתי ובדוי, על סמך הקריסה – הן המדיומאלית והן המושגית – של הנבדלות הקטגורית בין היסטוריה ודימויה, ויוצר בקיומו תודעה היסטורית חדשה שאפיונה הטכנולוגיים והרטוריים הופכים אותה למוצקה ואיתנה מתמיד.

המישור הטכנולוגי: אמת דיגיטלית. בדיה בתלת-ממד

לזכותו של זמקיס רפרטואר עשיר של יצירות שבהן גייס את הזיכרון התותב הקולנועי לגיבושן של תודעות ותובנות היסטוריות. הוא עשה זאת בשנות השמונים של המאה ה-20 בטרילוגיה שוברת הקופות של סרטי **בחזרה לעתיד**, באופן שבו הם בחנו וחיזקו דפוסי חשיבה פרוטו-היסטוריים שעניינם נוסטלגיה, ערכים וזהות אמריקאית. הוא שב ועשה זאת בשנות התשעים של אותה מאה, בשולחו את גיבור העם האמריקאי להתעמת עם ההיסטוריה האמריקאית ועם התיעוד הקולנועי של היסטוריה זו בסרטו **פורסט גאמפ**. את הגיבור, פורסט גאמפ, גילם טום הנקס, שהיה עוד ליהוק מצוין של זמקיס. רפרטואר קולנועי זה מעיד שזמקיס מודע היטב להיקפה ולמשמעותה של המשימה המוטלת לפתחו, היא כריכת האירוע ההיסטורי באירוע הקולנועי ושינוי מבני של דפוס היחסים ביניהם. בה בעת, רפרטואר זה משמש לו זירת התנסות אינטנסיבית לשימוש קולנועי בטכנולוגיה עכשווית שמטרתה להביא את האפקט ההיסטורי של הדימוי הקולנועי לכדי דיוק.

השימושים הטכנולוגיים ברפרטואר שהוזכר כאן היו בשעתם סוג של חידוש קולנועי, והם נוכחים באופן דומיננטי ומשפיע בכל אחד מהסרטים האמורים. בסרטי **בחזרה לעתיד** – שהתקבעו כקאלט-היסטורי וכנוסטלגיה קנונית של צופי הקולנוע האמריקאים – הטכנולוגיה האמורה היא "חשיפה כפולה" (Double Exposure), קרי, צילום כפול על אותו סרט צילום ויצירת דימוי של מציאות מרובדת. בסרט **פורסט גאמפ**, שהתקבע אף הוא כמסע על-

זמני של הגיבור בעקבות נקודות ציון חיוניות בהיסטוריה ובמיתולוגיה האמריקאית – טכנולוגיית ה-CGI²⁶ היא המשמשת את זמקיס שימוש מיטבי. שימושים אלו, כך אטען, הם אינדיקטיביים למעמדו וכוחו של הדימוי ההיסטורי ולהיטמעות האירוע הקולנועי באירוע ההיסטורי, ולפיכך משמשים כלי מרכזי בידי זמקיס לקיבועה של התודעה ההיסטורית.

לשם ביסוסה של הנחה זו נחזור ונבחן את הסרטים האמורים. טרילוגיית **בחזרה לעתיד** מציגה את מרטי מקפליי (מייקל ג'יי פוקס), צעיר אמריקאי מתוסכל בשנות השמונים של המאה ה-20, שמקבל הזדמנות פז לנטוש את משפחתו הכושלת כדי לנסוע בזמן אל עבר טוב יותר – שנות החמישים של אותה מאה – שם יוכל למצוא את הסיבות הראשוניות לקלקול המשפחתי ולתקן את המצב. עיקר עלילת הסרט הראשון בטרילוגיה נסב על המפגש של מרטי עם הוריו הצעירים, ג'ורג' (קריספין גלובר) ולוריי (ליאה תומפסון), ועל הניסיון להצית – אולי מחדש? – את אהבתם, להושיע אותם מעתידם ה"מקולקל" – ואת עצמו, מאותו עתיד/הווה בדיוק. בשני סרטי ההמשך, שעלילותיהם מתרחשות, בהתאמה, בעבר הרחוק של שלהי המאה ה-19 ובעתיד המדומיין של ראשית שנות האלפיים, מזומנים למרטי שני מפגשים נוספים: האחד עם בנו העתידי, מרטי מקפליי ג'וניור, נער מבולבל שיש להצילו מנתיב הפשע וההידרדרות הערכית שהוא צועד בו, והשני עם אביו הקדמון, שיימוס מקפליי, הראשון להגיע לארץ האפשרויות הבלתי-מוגבלות ולכונן בה את מה שנראה בשעתו כעתיד חדש ומבטיח. גולת הכותרת נעוצה, כמובן, בכך שגם את שני אלו מגלם פוקס. ליהוק משולש זה חייב את זמקיס להשתמש בטכניקה הקולנועית של חשיפה כפולה, כדי לאפשר לדמויות השונות שמגלם אותו שחקן להיפגש זו עם זו על גבי אותו מסך ובאותו פריים, לנהל שיחות, להתעמת זו עם זו, ולקבע בכך את המשמעויות הנוסטלגיות וההיסטוריות של הפער הבין-דורי והערגה הכמוסה לעבר, המכוננים תפיסת הווה וציפיות לעתיד.

בעצם השימוש בטכנולוגיית החשיפה הכפולה כאסטרטגיה נרטיבית אין משום חידוש. נהפוך הוא: ימיה כימי הקולנוע, וניתן למצוא אותה כבר באקספרימנטים הטרומ-קולנועיים של ז'ורז' מלייס (Méliès), הקוסם שאפיין את ה"קסם" שב"פנס הקסם". מובן שהטכנולוגיה שעומדת לרשותו של זמקיס מדויקת יותר ומתקדמת יותר מזו שהמציא

²⁶ Computer-generated Imagery; דימוי הנוצר באמצעות קוד מחשב, ולא מתוך העמדה של מצלמה אל נוכח המציאות.

מליים בשלהי המאה ה-19; ברם, לא בשדרוג הטכנולוגי גרידא נעוץ העניין שלנו בשימוש של זמקים באסטרטגיה חבוטה זו. העניין שלנו מתגלה מתוך הליהוק של מייקל ג'יי פוקס לשלושת התפקידים שלעיל.

פוקס לוהק לסרטי **בחזרה לעתיד** כשהוא עטור בתהילה הטלוויזיונית שזכה לה בתפקידו כאלכס קיטון, בנה האמצעי של משפחת פרוורים בורגנית באמריקה הרייגניסטית, בקומדיה המשפחתית **קשרי משפחה**.²⁷ קיטון הוא תמונת ראי מוצלחת של מרטי מקפליי: צעיר כל-אמריקאי מעונב, אחראי, מוסרי, בעל שאיפות, נטול יומרות ובעל אופי לתפארת. כבכיר בניה של הערכיות האמריקאית, הפרסונה הקולנועית שפוקס הביא איתו **מקשרי משפחה** הפכה לליהוק מצוין לדמותו של מרטי מקפליי, שנוסע בזמן כדי לתקן את כל מה שהתקלקל עם השנים במשפחתו ובאמריקה. בליהוק מייקל ג'יי פוקס לתפקיד זה זמקים עודד אותנו להניח כי יש סיכוי שתכונותיו החיוביות ומעוררות ההשראה של אלכס קיטון יחלחלו למסעו של מרטי מקפליי וישפיעו על סיכויי הצלחתו, כמו גם על זהות הנוסעים בו. ליהוק זה הוא, לפיכך, מוצדק וראוי, שכן הוא נושא עמו כוונות ונועד להעניק משמעות לדמותו של מרטי.

אך לעומת הליהוק המוצדק והראוי של פוקס כמרטי מקפליי, אין כל הכרח בליהוקו לשני התפקידים האחרים – של מרטי ג'וניור ושל שיימוס. נראה כי המידה הרצויה של "סבירות דיאגטית" – קרי, ההיגיון הפנימי של הסרט – הייתה נשמרת גם אילו לוהקו לתפקידים אלו שחקנים אחרים. מקרה דומה מוכר לנו מהחלטתו של סטנלי קובריק לנצל את יכולותיו הדרמטיות והקומיות של פיטר סלרס ולהעמיס עליו שלושה תפקידים שונים (במקור ארבעה) בקומדיה המקאברית **ד"ר סטריינג'לאב**.²⁸ גם בסרט זה, מעבר להנאה הכרוכה בוורסטיליות הקומית של סלרס, הליהוק מרובה הדמויות אינו מחויב המציאות; מהבחינה הדיאגטית אין בו כל הכרח. יוצא אפוא כי הן **בחזרה לעתיד** הן **ד"ר סטריינג'לאב** אנו נדרשים לתרץ, או לכל הפחות להבין, בחירה של במאי שאינה הכרחית כשלעצמה לקיומו וקידומו של מתווה דיאגטי, ואף ניתן לטעון עליה שיישומה יוצר קושי אופרטיבי וטכני.

ניתן כמובן להניח כי גם זמקים וגם קובריק הונעו בבחירתם משיקולים שיווקיים-מסחריים, ומשום כך ליהקו לסרטיהם פרסונות קולנועיות שהפוטנציאל המסחרי שלהן גבוה. ברם, אין בהסבר זה כדי להניח את דעתנו, ובוודאי שאין בו כדי לענות על שאלתנו הראשונית, הנוגעת לשימוש של זמקים בחשיפה הכפולה – טכניקה שקובריק נמנע

²⁷ *Family Ties*, Gary David Goldberg, 1982-1989, NBC.

²⁸ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (USA/UK, 1964).

ממנה – ועל הנחתנו אשר למעמד של הסרטים כפרשני היסטוריה בעידן הזיכרון התותב. מהו, אם כן, הטעם בעימות דמויותיו השונות של מייקל ג'יי פוקס עם עצמן בחשיפה כפולה, מעבר לטעם (הראוי כשלעצמו) של הגדלת הפוטנציאל המסחרי של הסרט? התשובה לכך נרמזת מתוך המעמד שקנה לו הסרט בתודעה ההיסטורית ובזיכרון הקולקטיבי של צופיו. מעמד זה נגזר מיכולת הצופים לדורותיהם לראות את עצמם בנעליו של הגיבור, לחוות את מסעו כמסעם, ולמעשה להכיל בדמותו שני רבדים סותרים ומשלימים: הרובד האינדיבידואלי והרובד הקולקטיבי. מרטי מקפליי הוא, ראש וראשית, דמות ספציפית במסע ספציפי לתיקון מורשת ספציפית של משפחה ספציפית. ברם, וחשוב לא פחות, מרטי מקפליי הוא גם מרטי מקפליי ג'וניור, שהוא גם שיימוס מקפליי. כלומר, מרטי מקפליי הוא דמות גנרית, ארכיטיפ קולקטיבי כל-אמריקאי – כמו אלכס קיטון **מקשרי משפחה** – בדיוק במובן זה שהצופה יכול למצוא בו את עצמו, הפרטי והקולקטיבי כאחד. הליהוק המשולש של פוקס יוצר, אפוא, דימוי קולנועי פרדוקסלי כמעט המכיל בתוכו, מיניה וביה, את האחדות והריבוי גם יחד, את הפרטי והקולקטיבי, את הקלקול והתיקון, וכל זאת במחי דמותו של אלכס קיטון **מקשרי משפחה**.

העובדה שמדובר באותו שחקן, באותה פרסונה קולנועית ובאותו "דימוי" קולנועי, שהוא, בה בעת, דימויים שונים ונבדלים, אפקט שמושג על ידי שימוש טכנולוגי מבוקר ומוצדק – היא מורשתו של הסרט. כלומר, באותה חוויה קולנועית עצמה של התבוננות בפריים "אחד" שבו מופיעים "שניים" שהם "אחד" – יש משום הנכחה קולנועית, הלכה למעשה, הן של הפער שבין דמות לרעותה, שבין תקופה היסטורית אחת לאחרת ושבין דור אחד למשנהו, והן של סגירת הפער, או לכל הפחות צמצומו או תיקונו, לכדי נוכחות אחת.²⁹ הצופה חווה, לפיכך, את מצג הדימוי שלפניו בשני אופנים מקבילים ומשלימים: באחד קיימות שתי דמויות, ובשני קיים מייקל ג'יי פוקס אחד. דיסוננס אחדותי זה נדרש ל"קסם" של מלייס, משודרג טכנולוגית ברוח התקופה, כדי להתקיים. מה שלא מתקיים אצל קובריק³⁰ – נדרש

²⁹ מעניין לציין כאן כי דמותו של הנבל בסרט משוכפלת באופן דומה: אותו שחקן (תומס פ' ווילסון) מלוהק כביף טאגן, הבריון הכיתתי שמתעלל באביו של מרטי מקפליי הן בצעירותו והן בבגרותו; כבנו של ביף (בעתיד המדומיין, ותוך שימור אותן תכונות נלוות של האב); ובעבר הרחוק כנבל מערבוני טיפוס – "כלב משוגע" טאגן – שבמסורת המערבון הקולנועי מטיל מוראו על אנשי העיריה השלווה, ומתעמת עם איש העתיד מרטי, תוך שימוש במיטב הקלישאות הקולנועיות שמכוננות עימותים מסוג זה בזיכרון הדימויי של צופי הקולנוע.

³⁰ אגב כך ניתן לציין כי בד"ר **סטריינג'לאב** אין לליהוק המרובה של סלרס אותה מטרה. נהפוך הוא. סלרס מלוהק לתפקיד הנשיא האמריקאי המבוהל (שנדרש להתמודד עם האפוקליפסה הגרעינית הממששת ובאה ועם תפקידו ההיסטורי לעניין זה), לתפקיד קצין בריטי אחראי (שמנסה למנוע את מחול הטירוף של האנושות בדרך להשמדתה) ולתפקיד ד"ר סטריינג'לאב (מדען גרמני פרוטו-נאצי שמייעץ לסובבים אותו

והכרחי אצל זמקים, ומשהוא מתקיים, הוא נושא את עיקר המעמסה של הפרשנות ההיסטורית שזמקים מנסה לקדם בסרטו.³¹

מהלך דומה, משודרג אף יותר ומכיוון טכנולוגי משלים, מבצע זמקים בפורסט גאמפ. גם סרט זה מלהק "גיבור עם" וכוכב קולנוע כל-אמריקאי – טום הנקס – כדמות מרכזית במסע על-תקופתי ונוסטלגי אל לב המאפליה של ההיסטוריה האמריקאית. גם כאן, לפנינו ליהוק שאפשר להצדיק באותן סיבות שיווקיות-מסחריות שהוזכרו לעיל, וגם כאן, הסבר זה אינו מניח את דעתנו. האסטרטגיה הטכנולוגית בפורסט גאמפ אינה שדרוג עכשווי של החשיפה הכפולה, אלא שימוש מתקדם בטכנולוגיית ה-CGI. מטרתה לנטוע את דמותו ודימויו של האימבציל גאמפ – קרי, הנקס שמגלם אותו – בשלל אירועים מכוננים בתרבות ובהיסטוריה האמריקאיות. באופן זה מוצא את עצמו גאמפ חושף את עכוזו בפני הנשיא האמריקאי ג'ונסון, מודיע לנשיא קנדי על כוונתו לעשות את צרכיו, מסייע לג'ון לנון לחבר את שירו

כיצד לנהוג בנסיבות האמורות); ניתן לטעון כי ריבוי הדמויות השונות כל כך זו מזו, המייצגות את האוניברסליות האקלקטית של תרבות המערב, כמעט מחייב שלא להשתמש בטכנולוגיה מאחדת (דוגמת החשיפה הכפולה). רוצה לומר: הדגש אצל קובריק, בשונה מזמקים, הוא הטירוף האנושי הנעוץ בכך שפיצול הזהות האקלקטי גובר אימננטית על כל ניסיון לגשר על השונה ולמצוא את המשותף בגורם אחדותי כלשהו. האופטימיזם הנוסטלגי של זמקים מחייב שימוש בטכנולוגיה קולנועית שבעודה מציגה ניגודים היא גם מאחדת אותם; ולעומתו, הפסימיות המקאברית של קובריק דוחה שימוש כזה מכול וכול. ראו: Jerold Abrams, ed., *The Philosophy of Stanley Kubrick* (Lexington: University Press of Kentucky, 2007); Thomas Nelson, *Kubrick, Inside a Film Artist's Maze* (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

³¹ להרחבת הדיון בעניין זה ראו:

Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (London and New York: Arnold; Oxford University Press, 2002): 220-248; Randy Laist, *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s* (New York: Bloomsbury Academic, 2015); Kilbourn, *Cinema, Memory, Modernity*, 147; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1997), 214; William Bechtel and Robert McCauley, "Heuristic Identity Theory (or Back to the Future): The Mind-Body Problem Against the Background of Research Strategies in Cognitive Neuroscience", in *Proceedings of the Twenty-First Meeting of the Cognitive Science Society*, eds. Martin Hahn and Scott Stones (Mahway, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1999), 67-72; Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (London and New York: Routledge, 2007), 43, 64; W. Bryan Rommel-Ruiz, *American History Goes to the Movies: Hollywood and the American Experience* (New York: Routledge, 2011); Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films (AFI Film Readers)* (New York: Routledge, 2014), 150-163, 205-212.

המפורסם "דמיין", חותר תחת הסגרגציה של מושל אלבמה ג'ורג' וואלס בשערי האוניברסיטה של אלבמה, וכיוצא באלו.³²

ההטמעה הדיגיטלית של גאמפ/הנקס בתוך הדימוי המוכר – שבהיותו מוכר כבר מצוי בתוך פנתיאון השיח של דימויים ש"עשו" היסטוריה, תרתי-משמע – אינה מעשה מונטאז' סטטי. גאמפ אינו בגדר "נמצא" בלבד בתמונה דוממת התופסת וממשיגה "רגע" היסטורי; הוא "נוכח" באופן פעיל ואינטראקטיבי בתמונה נעה שהיא, בה בעת, היסטורית ומוכרת ועכשווית ולפיכך, חדשה. כלומר נוכחותו ה"חיה" של גאמפ בעכשוויות הקולנועית של האירוע ההיסטורי לא רק מתארת את האירוע או מתמודדת איתו פרשנית, אלא למעשה משנה אותו, בעצם ההתערבות של גאמפ בתכניו של האירוע. למשל, באירוע עמידתו הסימבולית של המושל וואלס בשערי האוניברסיטה של אלבמה, כדי להתנגד לצו הנשיאותי שהורה על ביטול הסגרגציה ולמנוע באופן מידי כניסתם של שני סטודנטים כהי עור בשערי הקמפוס, אנו מוצאים את גאמפ ניצב בקהל המשקיף – לכאורה באופן חיצוני, ניטרלי ובלתי-מעורב; זאת בדומה לקהל באולם הקולנוע, או לקהל ה"היסטורי" לדורותיו, שמשקיף על הנעשה ממרחק הפרשנות ההיסטורית. ברם, משגאמפ מזהה כי אחת הסטודנטיות (שכניסתה לקמפוס נאסרה ברוח האפליה הגזעית, ועתה היא מוכנסת אליו ברוח הטרנספורמציה של הצו הנשיאותי) שמטה את ספר הלימוד שלה מידה, הוא מפלס את דרכו האינדיבידואלית אליה. הוא מרים את הספר, מחזיר אותו לסטודנטית ואז מביט אל עבר הקהל – כלומר, אל עבר המצלמה, לעברנו, קהל הצופים – מנופף בחביבות של כסיל ונכנס גם הוא בשערי הקמפוס. אקט התערבותי זה, שמאפשר השימוש המושכל בטכנולוגיה הדיגיטלית, הופך

³² לעיון בקולנוע דיגיטלי ראו:

John Belton, "Digital Cinema: A False Revolution", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York and Oxford: Oxford University Press, 2004), 901-913; William Brown, *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age* (New York: Berghahn, 2013); Thomas Elsaesser, "Pushing the Contradictions of the Digital: 'Virtual Reality' and 'Interactive Narrative' as Oxymorons between Narrative and Gaming", *New Review of Film and Television Studies* 12(3) (2014): 295-311; Martin Fradley, "Digital Time: Recent Work in Film Theory", *Film Quarterly* 64(1) (2010): 70-74; Berys Gaut, "Digital Cinema", in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London and New York: Routledge, 2009), 75-85; D. L. LeMahieu, "Digital Memory, Moving Images, and the Absorption of Historical Experience", *Film and History* 41(1) (2011): 82-106; Patricia Pisters, *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (Stanford, California: Stanford University Press, 2012).

את היוזמה הדיגיטלית של זמקיס להכרחית ומעניק משנה תוקף גם לבחירתו הליהוקית בהנקס לתפקיד גאמפ. כך משיג זמקיס את אותה תוצאה שאליה כיוון בסרטי **בחזרה לעתיד**, היא שילוב דומיננטי של פרשנות קולנועית באירוע היסטורי באופן שמקריס את הנבדלות בין השניים והופך אותם, הלכה למעשה, לאירוע אחד של זיכרון תותב.

מן הראוי לציין כי בפורסט גאמפ לא רק התוצאה של **בחזרה לעתיד** משוחזרת, אלא גם אופן השימוש, בסצנה מעניינת במיוחד שבה מלוהק הנקס, ולו לרגע קולנועי אחד, לתפקיד נוסף: אביו ההיסטורי של פורסט גאמפ, הגנרל נייתן בדפורד פורסט. האב הוא גיבור מלחמת האזרחים שמעמדו ההיסטורי נקנה לו לא רק בזכות צאצאו הנושא את שמו, אלא בעיקר כיוון שהקים את ארגוני האחוה הידועים לשמצה הקו קלוקס קלן. נתון זה, שיש לו משמעות ביוגרפית עבור גאמפ והיסטורית עבור הצופים, מוצג בעזרת טכנולוגיית ה-CGI האמורה, ולכאורה רק מצטרף לרשימת הדוגמאות שהצגנו לעיל. אבל צילום זה של הליהוק הכפול מכיל חידוש נוסף הנחשף ויזואלית בשני שלבים. בשלב הראשון נחשף עצם הליהוק הכפול: פורסט גאמפ, בדמותו ובקולו של טום הנקס, מספר לנו על אביו הקדמון, ואנו רואים את האב – כלומר את הנקס בתפקיד האב – בצילום שחור-לבן תקופתי שמבדיל ויזואלית בין שני תפקידיו של הנקס. בשלב השני המצלמה נסוגה לאחור כדי לחשוף את היות צילום הפורטרט של האב קיטוע מתוך צילום היסטורי מפורט יותר שבו נראים פרשי הקו קלוקס קלן דוהרים אל עבר המצלמה. ברם, הצילום ההיסטורי הנזכר כאן אינו רק היסטורי – הוא גם, ובעיקר, צילום קולנועי, או "היסטורי-קולנועי", שכן הוא לקוח מסרטו ההיסטורי (תרתי-משמע) של ד' ו' גריפית (Griffith) **הולדת אומה**.³³ בשני השלבים האמורים נחשפות עוצמתו ונחיצותו של החידוש שלפנינו; שכן אין מדובר רק בליהוק כפול שמטרתו, כמו ב**בחזרה לעתיד**, למקד את הזדהות הצופה עם הדמות בכפילות האימננטית המובנית באחדותה, אלא גם בשימוש כפול בעצם מעמדו של הדימוי הקולנועי. כלומר, הדימוי הקולנועי הכפול – של הנקס בתפקיד גאמפ ובתפקיד הגנרל פורסט – מוטבע טכנולוגית בתוך דימוי של פרשי הקו קלוקס קלן שהוא כשלעצמו דימוי קולנועי מארסנל הדימויים ההיסטוריים הן של התרבות האמריקאית והן של תולדות הקולנוע. שימוש מרובד זה בטכנולוגיית ה-CGI כדי לקבע "דימוי של דימוי כדימוי היסטורי" הוא, ללא ספק, מהלך ייחודי המאפיין את הקולנוע של זמקיס. עוצמתו של המהלך נעוצה במה שמוכל בו, מיניה וביה, דהיינו קריסה מוחלטת של הנבדלות שבין אירוע היסטורי ואירוע קולנועי, שבין אירוע קולנועי מסדר ראשון לאירוע קולנועי מסדר שני

³³ *The Birth of a Nation* (USA, 1915).

(כלומר אירוע קולנועי של אירוע קולנועי), שבין טום הנקס כגאמפ לטום הנקס כפורסט, וכן הלאה. עוצמה זו מושגת, מונכחת, על ידי הטכנולוגיה האמורה, ומשמשת מרכז כובד ויזואלי של הפרשנות הקולנועית שמציע זמקיס לביוגרפיה של גאמפ – ולהיסטוריה של הצופים בה.³⁴

ניתן לראות, אפוא, את הרפרטואר הקולנועי של זמקיס כמעבדה קולנועית לאופן השימוש בטכנולוגיה לעיצובן והנכחתן של משמעויות היסטוריות. בסרט **על חבל דק**, שאינו אלא מסע קולנועי נוסף – משכתב, מתעד ומכיל – של אירוע איקוני משנת 1974, משכלל זמקיס את מה שלמד בעבודותיו הקודמות. הוא עושה זאת ממרום שנת 2015, דרך שדה המוקשים ההיסטורי/דימויי של אירועי ה-11 בספטמבר שנת 2001. הטכנולוגיה העכשווית מצויה באופן מובהק בכל היבט – קולנועי והפקתי – של הסרט, וראשיתה בעצם הצורך לשחזר באופן דיגיטלי דימוי-בתנועה שמקורותיו קיימים בצילומי סטילס בלבד. אבל שחזור זה מתגמד מפני השחזור הטעון יותר: זה של מציאות היסטורית שהיעדרה בהווה כרוך בטראומה קולקטיבית. הכוונה, כמובן, להיעדרם המובהק של מגדלי התאומים מקו הרקיע הדימויי של העיר ניו יורק בשנת 2015. ההתגברות על היעדר זה, והטיפול בטראומה הנגזרת ממנו, היא בעליל ממטרותיו המובהקות של הסרט, ובכך יש כדי להצדיק וכמעט לחייב את השימוש המאסיבי באותן יכולות טכנולוגיות שבאפשרותן לחולל את הנס ולהתגבר על ההיעדר האמור. מכאן נובע גם הצידוק להחלטה שבמבט ראשון נתפסת כתמונה, להוציא את הסרט לאקרנים בגרסאות 3D ו-IMAX. החלטה זו אינה תמונה כלל ועיקר אם נזכור שטכנולוגיות אלו מצטיינות בהפיכת הצפייה הקולנועית לאירוע רב-חושי, באופן שלא רק מעצים את האטרקטיביות של החוויה אלא למעשה משנה את כללי המשחק של מושג הצפייה, והופך את ה"צפייה" למרחב תופעתי אינטראקטיבי ורב-ממדי.³⁵

³⁴ לעיון נוסף ראו: Timothy Corrigan, *American Cinema of the 2000s: Themes and Variations* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012), 33, 181.

³⁵ כמעט משעשע להזכיר כאן שהסרט המדובר מופיע בראש רשימת הסרטים שקהל נצפה נוטש אותם לפני סיומם. זו כמובן אינה ביקורת איכות של "קהל שמצביע בגללים", אלא תיעוד של חוויית צפייה שהשיגה (באופן כמעט פרדוקסלי) מטרה הפוכה מזו המגדירה אותה מלכתחילה. הסיבה לעזיבתם של הצופים, כך נטען, היא שרבים מהם נתקפו בחילה עקב האפקט החזותי והחווייתי המסחרר והעוצמתי של ההליכה על פי תהום בתלת-ממד, ונדרשו לעזוב את אולם הקולנוע כדי להירגע ולהתעשת.

<https://www.youtube.com/watch?v=682pOPYLueQ&t=85s> (אוחזר ב-1 באוגוסט 2018).



מימין: תמונה מהסרט **על חבל דק**; משמאל: תמונה מהפקת הסרט

המישור הז'אנרי: תעודת בדיה. דוקו-דרמה

אירוע ההליכה של פטי הניב, כזכור, שני סרטים: סרטו התיעודי של מארש (2008) וסרטו העלילתי של זמקיס (2015). השוואה ביניהם, כמו גם השוואה בין שני מערכי הקונבנציות והמנעד הנרטיבי המפרנס את הז'אנר התיעודי והז'אנר הפיקטיבי בהתאמה, נראית מיותרת. זמקיס הוא במאי של סרטי פיקציה, ואין בבחירה מקצועית זו משום סיבה מספקת להאשימו בכך שבסרטיו ההיסטוריים שנדונו כאן – **בחזרה לעתיד ופורסט גאמפ** – נעדר הממד המצופה לכאורה מדיון היסטורי: ממד הנאמנות למקור, האותנטיות והשאיפה לדיוק עובדתי. אבל בסרט **על חבל דק** משנה זמקיס את המגמה שעוצבה בסרטיו הקודמים, בכך שהוא מבסס אותו על אירוע אמיתי. בכך הוא חורג, לכאורה, ממרחב המחיה הנוח יחסית של סרטי בדיון מובהקים, שקיומם מבוסס על ההנחה שהצופים מודעים לעצם הבדיון. כך הוא מסייע לצופים בהשעיית הספק (Suspension of Disbelief)³⁶ כדי שיתענגו על חוויית הצפייה, ומשעה את הצורך הבולמוסי ב"בדיקת עובדות" של מציאות הסרט. עריכת בדיקה שכזו בסרט בדיון לא רק שאינה הכרחית אלא היא אף עשויה להתפרש כמיותרת, כפי שניתן לראות גם בעלילות הסרטים **בחזרה לעתיד ופורסט גאמפ**.

יוצא אפוא כי בהיותו סרט עלילתי ותוצר מובהק של תעשיית הדימויים ההוליוודיים, **על חבל דק** אינו כבול לאותן יומרות ז'אנריות המאפיינות את הסרט התיעודי של מארש. אותנטיות, נאמנות לאמת אובייקטיבית ולמציאות

³⁶ ראו למשל: Anthony Ferri, *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film* (Lanham: Lexington Books, 2007); Michael Tomko, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien* (London: Bloomsbury Academic, 2016).

היסטורית ושמירה מתודית על נורמות סמי-מדעיות של "תיעוד" ודיווח היסטוריים אינן נחלתו המידית וההכרחית – לא באותו אופן שמזוהה, מסורתית לכל הפחות, עם הז'אנר ה"תיעודי". במילים אחרות, הסרט העלילתי שעלילתו מתרחשת בתקופה היסטורית מובחנת או לחלופין עוסקת באירוע היסטורי מסוים נהנה, לכאורה, ממרחב אפשרויות אמנותי רחב יותר מזה השמור כביכול מסורתית לסרט התיעודי, בכל הנוגע למהימנות היסטורית, דיוק עובדתי ועקביותם של הפרשנות והאנליזה המתודולוגיים.³⁷ **על חבל דק** אכן מהווה דוגמה מובהקת למנעד אפשרויות זה של הסרט העלילתי, ובה בעת מתכתב באינטנסיביות ובאופן חוצה-ז'אנרים עם מנעד היכולות התיעודי. הוא מראה לנו כיצד סרט עלילתי המטשטש בקיומו את ההבחנה הז'אנרית בין הבדיוני לבין התיעודי יכול לעסוק באירוע היסטורי, לנסח את תכניו ולהעניק משמעות לתודעות ולתובנות ה"היסטוריות" הנגזרות ממנו.

ניסיון זה של זמקיס אינו פועל בחלל הריק. הוא חלק מהמגמה המתפתחת שעיקרה טשטוש הבחנות ז'אנריות ויצירת דימוי קולנועי אקלקטי והיברידי. ראשיתה של מגמה זו בשינוי מתפתח בהרגלי הצריכה של הקולנוע התיעודי. שינוי זה מתבטא, לענייננו, בפופולריות הגואה דווקא של סרטים עלילתיים העוסקים – באופן המחקה את הסגנון התיעודי – באירועים היסטוריים, בביוגרפיות של דמויות היסטוריות או באירועים המבוססים על "מקרה אמיתי" (תחת הכותרת *Based on a True Story*). מאז ומעולם ידע הקולנוע סרטים מסוג זה, אך דומה כי סרטים עלילתיים כאלה הולכים ומתרבים בשנים האחרונות וצוברים פופולריות בקרב הקהל.³⁸

הסיבה לפופולריות של דימויי היסטוריה עלילתיים מהסוג שמטשטש הבחנות ז'אנריות בין תעודה ובדיון נעוצה, לדעתי, באותה הבנה שמשרתת את זמקיס בעקיפין בשני סרטיו המוקדמים, ובמישרין בסרטו האחרון. **בבחזרה לעתיד ובפורסט גאמפ** זמקיס נראה כמתחמק מהצורך להתעמת ישירות עם המשוכה הז'אנרית, וזאת כיוון שאין

Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2000); Dirk Eitzen,³⁷ "When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception", *Cinema Journal* 35(1) (1995): 81-102; Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010); Michael Renov, ed., *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993); Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality* (London and New York: Wallflower, 2005).

³⁸ מדגם מייצג משנת 2015 (השנה שבה עלה **על חבל דק** לאקרנים) ועד 2018 מלמד על יותר מ-100 סרטים עלילתיים שסוגו תעשייתי כסרטי "דרמה" עלילתיים שעוסקים ב"היסטוריה" באופנים אלו ואחרים. אלו זכו לקהל צופים רב, גרפו סכומים גדולים וזיכו את יוצריהם בפרסים המרכזיים של התעשייה.

בסרטים אלו טענה היסטורית קונקרטית, וייעודם מופנה, לכאורה, ליצירת דימוי אלגורי עם משמעויות היסטוריות. לכך תורם היותן של מרטי מקפליי ופורסט גאמפ דמויות פיקטיביות הנעדרות הקשר היסטורי "אמיתי", מה שמאפשר למקיס לעמעם את הצורך לדון באופן המחויב לכאורה בז'אנר ההיסטורי ב"ביוגרפיה" שלהם. ברם, בעל חבל דק זמקיס אינו יכול עוד להתעלם מהמחויבות הז'אנרית הנעוצה בהצהרה "מבוסס על סיפור אמיתי". האירוע הנדון בסרט הוא אמיתי, פטי המהלך על חבל הוא בעל ביוגרפיה אמיתית, והז'אנר שראוי "לטפל" במקרים כגון זה הוא הז'אנר התיעודי. דווקא משום כך בוחר זמקיס בז'אנר העלילתי, ומנצל את המגמה העכשווית של קריסת המובחנות הז'אנרית ויצירתה של טיפולוגיה ז'אנרית חדשה מתוך מגמות שינוי של הרגלי צריכה דימויים וקולנועיים. זמקיס מעניק לנו דימוי היסטורי שהוא, בה בעת, תיעודי (במובן זה שהוא עלילתי) ובדיוני (במובן זה שהוא תיעודי).

מהלך רדיקלי זה של טשטוש גבולות הוא תכונה מובהקת של חדשנות ז'אנרית, וככזה הוא רקע מובהק והכרחי להבנת הקורפוס הקולנועי-היסטורי של זמקיס. משמעותו והשלכותיו של המהלך המקופל בחדשנות זו הן, אפוא, קרדינליות להבנת המסר שהסרט מנסה להעביר לצופיו. היטיבו להבין זאת האחים ג'ואל ואית'ן כהן, שעוד בשלהי שנות התשעים של המאה ה-20 הקדימו לסרטם העלילתי-בדיוני **פארגו**³⁹ כתובית המבשרת לצופים כי האירועים המתוארים בו "התרחשו באמת", ושבוצעו לכאורה אי-אלו מהלכי עיבוד והפקה כדי לשמור על זכרם ועל כבודם של קורבנות האירוע המתואר. דא עקא, האירועים המתוארים ב**פארגו** לא התרחשו "באמת" בשום צורה ואופן הניתנים לזיהוי היסטורי. כך דברי הפתיחה של האחים כהן בסרט, שעיקרם במשפט העוצמתי "This is a true story" – ורסיה מובהקת של המנגנון הז'אנרי המגולם במשפט Based on a true story – לא נועדו לכרוך את הדיאגסיס הפיקטיבי עם המציאות החיצונית לו, אלא נועדו לתעתע בצופה, פשוטו כמשמעו, על ידי הקרסת עצם ההבחנה בין הדיאגסיס לבין היפוכו הקטגורי.

דוגמה מעניינת להבנה הז'אנרית המחודשת של התבססות על סיפור אמיתי ניתן למצוא בהתייחסות הקולנועית והטלוויזיונית העכשווית לאירוע ההיסטורי של משפט הרצח הכפול והמתקשר של או.ג'יי סימפסון משנת 1994. הזיכרון ההיסטורי של המשפט, על כל הקונטרברסליות המגולמת בו, כגון מתחים של גזע ומגדר, תרבות העם ותרבות הוליווד, תרבות מותגי הספורט והקולנוע והערכים האמריקאים – הזיכרון הזה קיבל תיווך דרמטי מיטבי בנאום הסיכום

³⁹ Fargo (USA/UK, 1996).

של ההגנה, עת הגה הסנגור הממולח ג'וני קוקרן (Cochran) את המשפט "If the glove doesn't fit, you must acquit", כתמצית טענת ההגנה. המשפט והמשפט (the trial and the sentence) התקבעו בתודעה וביזכרון התרבותי-היסטורי לא רק של המושבעים במשפט – שאכן זיכו את הנאשם, באחת מהפעולות המשפטיות הקונטרוברסליות ביותר של העשורים האחרונים – אלא גם ובעיקר של המושבעים הטלוויזיוניים, צרכני הדימוי הטלוויזיוני. אולם באילו צופי טלוויזיה מדובר? ומהו האירוע הטלוויזיוני שבו צפו? ובכן, מדובר בשלושה אירועים טלוויזיוניים שונים היוצרים דיאלוג מורכב, טרנס-היסטורי והקשרי ביניהם, והמתפנחים מתוך משולש יחסים זה. האירוע הראשון הוא אוסף שידורי החדשות המקוריים ("השידור החי בזמן אמת") של משפט סימפסון ושל כל מה שקדם לו ובא בעקבותיו: המרדף המפורסם "בשידור חי", שככזה "התפרץ" לתוך שידור של אירוע ספורט רב רייטינג ושודר "בזמן אמת", בעוד שבפינת המסך, בשידור מקביל, ממשיך האירוע הספורטיבי להתנהל כדרכו; מהלכי המשפט עצמו; ההפגנות בעד הנאשם ונגדו; השסעים העדתיים והתרבותיים שסבבו את המשפט ונבעו משידורי החדשות בני התקופה, ועוד. האירוע הטלוויזיוני השני הוא הסדרה הדוקומנטרית מ-2016, *O.J.: Made in America*,⁴⁰ שגייסה יומרות וקונבנציות של ז'אנר התעודה כדי לבחון מחדש ובראי הזמן את המשפט ומורשתו (המשפטית והתרבותית-היסטורית). האירוע השלישי, גם הוא משנת 2016, הוא סדרת הדוקו-דרמה "פשע אמיתי" *American Crime* *Story: The People Vs. O.J. Simpson*,⁴¹ שבאמצעות ליהוק מיטבי וגיוס משובח של ארגז הכלים הדרמטי השתתפה גם היא בדיאלוג ההיסטורי-משפטי עם מורשת הפרשה.

מתוך אירועים טלוויזיוניים אלו בולטת, כמובן, סדרת ה"פשע אמיתי", היא האירוע השלישי לעיל. כסדרת דוקו-דרמה, חורג האירוע ממערך הציפיות והקונבנציות הנתון באירועים המוגדרים כ"שידור חי/אמיתי" מחד, או כתעודה מאידך. על היעדרה הלכאורי של נאמנות זו או אחרת למציאות החוץ-טלוויזיונית ה"אמיתית" מפצה הסדרה בשימוש מיומן בכל אותן אסטרטגיות ואפשרויות מדיומאליות שמעמיד לרשותה הז'אנר החדש: הבניה דרמטית של מודעות עצמית לסאב-טקסט הפוליטי והבין-גזעי של האירועים המתועדים; הבניה נרטיבית הממשעת את האירוע כמרקם של שיאים דרמטיים; יצירת דיאלקטיקה מתמדת בין הדמויות לבין עצמן – ובין הדמויות לצופי הטלוויזיה;

⁴⁰ *O.J.: Made in America*, Ezra Edelman, 2016, ESPN.

⁴¹ *American Crime Story: The People Vs. O.J. Simpson*, Scott Alexander, Larry Karaszewski and Tom Rob Smith, 2016, FX.

שימוש באסטרטגיות צילום והבניה של טקסט טלוויזיוני; ולא פחות חשוב מכל אלו: סדרה של ליהוקים מבריקים – מג'ון טרבולטה ונייתן ליינ ועד קובה גודינג ג'וניור (בתפקיד סימפסון) – שמעניקה לאירוע הטלוויזיוני הנ את ההילה הכוכבנית-קולנועית והן את ממד ההזדהות וההערכה, החשובים כל כך לפיתוח אפקטיבי של מהלך מדיומאלי-דרמטי.

מקרה הבוחן המשולש שלפנינו חושף את מה שמגולם באירוע טלוויזיוני (מסוג זה של הז'אנר החדש), קרי: טשטוש ההבחנות המובנה בו בכל הנוגע לפער שבין אירוע היסטורי ואירוע דימוי, בין תעודה ובדין וכיצא באלו. עוד מדגיש משולש היחסים האמור את ההכרח המובנה של האינטראקטיביות שבין הצופה והאירוע הדימוי-היסטורי, בין הדמויות לבין עצמן, בין הדמויות לבין ליהוקן וכו', בכינונו ועיצובו של הדימוי המדיומאלי החדש. מקרה הבוחן הלה הוא אפוא הקשר מעניין לעבודתו הקולנועית של זמקיס ומישור חשוב להבנת ייחודו של הדימוי ההיסטורי בסרטיו.



משמאל, בכיוון השעון: כרזת הפרסומת לסרט **על חבל דק**; פיליפ פטי; ג'וזף גורדון-לויט בתפקיד פטי בסרט **על חבל דק**; תמונת הפתיחה של הסרט **פארגו**

המישור הרטורי: על מעמדה של המטפורה כמכוננת תודעה היסטורית

שני המישורים שהוצגו לעיל – הטכנולוגי והז'אנרי – מציגים תמונה מרתקת של הדימוי הקולנועי-היסטורי בעת הזו, ומשמשים להבנת עוצמתו ואיכויותיו של הקולנוע "ההיסטורי" של זמקיס. לשם השלמת התמונה, ומתוך הדגשת סרטו

האחרון על פני שני קודמיו, אסיים רשימה זו בהצגה תמציתית של מישור התייחסות נוסף לאפשרויות העומדות בפני קולנוען בבואו לכוון תודעה היסטורית באמצעות סרטיו. מישור זה, שכונה לעיל המישור הרטורי, יתמקד בכלי ההבעה המרכזי של ארגו הכלים הרטורי: המטפורה.

המטפורה, בהגדרתה הפילוסופית, היא כלי עבודה ספרותי החורג כמעט באופן הכרחי מן הגבולות הברורים והמוכרים של ספרות (או ספרותיות) גרידא.⁴² בעצם הרעיון של מטפורה נעוצה הטרנספורמציה המתבקשת של המשמעות ממדיום אחד למשנהו. כך המטפורה, ככלי ביטוי, פועלת להעברת מרחב הביטוי – והדימוי – משדה התייחסות אחד למשנהו וליצירת משמעות מתוך העברה זו. הדעת נותנת כי יש לראות את תפקידה של המטפורה כאילוסטרטיבי גרידא, ולפיכך, כתחום לגבולות המבע הספרותי-אמנותי ותו לא. ברם, ומאז שפרידריך ניטשה הגדיר את האמת כ"צבא נייד של מטפורות"⁴³, הוחלפה נטייה זו בהבנה כי יש לראות את המטפורה לא כקונסטרוקט לשוני-פואטי בעל תפקידים אילוסטרטיביים של סגנון בלבד, אלא דווקא כמתווך נאמן של צורת חשיבה, של תפיסת מציאות ושל מושג האמת. הצורך לראות "משמעות מטפורית" כנושאת בחובה אמיתות מסדר גודל אחר – להבין את המציאות כמטפורה, ואת המטפורה כיוצרת מציאות – הפך לטון התיאורטי המוביל בחקר השפה המטפורית. בכך התפתחה

⁴² לדיון מקיף בפילוסופיה של המטפורה, ראו למשל: Ted Cohen, "Metaphor", in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2003), 366-376; Garry Hagberg, "Metaphors", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds. Berys Gaut and Dominic Lopes (London and New York: Routledge, 2001), 285-296; S. G. Pulman, "Metaphor", in *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, eds. Peter Childs and Roger Fowler (New York and London: Routledge, 2006), 138-140; David Punter, *Metaphor* (London and New York: Routledge, 2007); Elisabeth Camp, "Metaphor in the Mind: The Cognition of Metaphor", *Philosophy Compass* 1(2) (2006): 154-170; Clive Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: from Kant to Derrida* (New York and London: Routledge, 2007); Zdravko Radman, *Metaphors: Figures of the Mind* (Boston: Kluwer Academic, 1997); Martin Gannon, *Cultural Metaphors: Readings, Research Translations and Commentary* (Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2001); Valentin González, *On Human Attitudes: Root Metaphors in Theoretical Conceptions* (Göteborg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1992); Mordechai Gordon, *Existential Philosophy and the Promise of Education: Learning from Myths and Metaphors* (New York: Peter Lang, 2016); Loizos Heracleous and Claus Jacobs, *Crafting Strategy: Embodied Metaphors in Practice* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2011); Gregory Murphy, "On Metaphoric Representation", *Cognition* 60 (1996): 173-204.

⁴³ פרידריך ניטשה, *דיוניסוס ואפולו* (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1990), 58.

העמדה ולפיה המטפורה, יותר משהיא "קישוט" ספרותי-פואטי של האמת, הרי שהיא אמת מסדר גודל חדש, או שיקוף של צורת חשיבה, פרספקטיבה וצורת חיים נגזרת המתכוננת מתוך ההבנה המטפורית של המציאות.⁴⁴

מכל אלו נגזר הדיון במטפורה הדימויית-פיגורטיבית, בערכה הלקסיקאלי ובתכונות האסתטיות המוכלות

בה.⁴⁵ הדיון באסתטיקה של המטפורה חב חוב של כבוד לאלי רוזיק,⁴⁶ שרואה בטרנספורמציה של המטפורה מהזירה

⁴⁴ מעמדה זה של המטפורה נבחן בעקביות ובהרחבה בכתיבה, והתפתח לתשתית תיאורטית בין-תחומית, שככזו מגשרת בין מתודולוגיות קלאסיות (נוסח זו המעצבת את הפילוסופיה של הלשון לדורותיה) לבין מתודולוגיות חדשות (העוסקות בעיקר בהבנת התמורות וההתפתחויות של המדיה). למרות קיומה של כתיבה ענפה במסגרת הפילוסופיה של הלשון (למשל: Black 1962; Schneider 1997), פול ריקר (Ricoeur) הוא שהניח את ראש הגשר המתודולוגי לטרנספורמציה הבין-מדיומאלית של המטפורה. בספרו *The Rule of Metaphor* (1977) מדגיש ריקר מחד את חשיבותה של היחידה הלשונית להבנת כוחה הרטורי של המטפורה (עמ' 2-7) ומאידך את הטרנספורמציה שעל יחידה זו לעבור בהופכה לאייקון דימויי (עמ' 245-254). במקביל (ובהמשך למהלך של ריקר), לאקוף (Lakoff) וג'ונסון (Johnson) בכתביהם השונים (1980) הגדירו את מרכזיותה של המטפורה בכינון מציאות, וזהו מרכזיות זו עם תמורות מדיומאליות ויצרו טיפולוגיה חדשה של הבנת העולם המטפורי הרב-מדיומאלי. עמדה משולבת זו אומצה על ידי כותבים רבים, שכל אחד מהם מדגיש פן אחר במתודולוגיה ובטיפולוגיה האמורות. למשל, מודגשת המורשת הלשונית של המטפורה ומשמעותה של זו בהסתכלות המחודשת על הכלי הרטורי (Gentner, D., et al. 2001), מודגש המעמד של המטפורה כאוגדן של ידע (Maassen, S. and Weingart, P. 2000; Brown, T. L. 2003), ומודגשות התמורות הקוגניטיביות הנובעות ממעמדה החדש של המטפורה (Camp, E. 2006; Goschler, J. 2007).

Max Black, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962); Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1977); Hans Julius Schneider, "Metaphorically Created Objects: 'Real' or 'Only Linguistic'?", In *Metaphor and Rational Discourse*, eds. Bernhard Debatin, Timothy Jackson and Daniel Steuer (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997), 91-100; George Lakoff and Mark Johnson, "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy* 77 (8) (1980): 453-486; George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980); Dedre Gentner, Brian Bowdle, Phillippe Wolff and Consuelo Boronat, "Metaphor is Like Analogy", In *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, eds. Dedre Gentner, Keith Holyoak and Boicho Kokinov (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 199-253; Theodore Brown, *Making Truth: Metaphor in Science* (Urbana: University of Illinois Press, 2003); Sabine Maassen and Peter Weingart, *Metaphors and the Dynamics of Knowledge* (London and New York: Routledge, 2000); Juliana Goschler, "Metaphors in Cognitive and Neurosciences: Which Impact have Metaphors on Scientific Theories and Models?", *metaphorik.de* 12 (2007): 7-20; Elisabeth Camp, "Metaphor in the Mind: The Cognition of Metaphor", *Philosophy Compass* 1(2) (2006): 154-170.

⁴⁵ Nick Trakakis, "Doing Philosophy in Style: A New Look at the Analytic/Continental Divide", *Philosophy Compass* 7(12) (2012): 919-942; Stefán Snævarr, *Metaphors, Narratives, Emotions: Their Interplay and Impact* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2010); Vyvyan Evans, "Metaphors, Lexical Concepts and Figurative Meaning Construction", *Cognitive Linguistics* 17(4) (2006): 491-534.

הלשונית-מילולית לזירה הדימוית-אסתטית אפשרות לדבר ברצינות על חשיבה מטפורית מסדר גודל חדש, שהוא מכנה חשיבה דימוית (Imagistic Thinking) או חשיבה במונחי איקוניות (Iconicity). אומנם רוזיק מתייחס בכתביו בעיקר לאסתטיקה של הדימוי התיאטרלי, אולם האפשרות לגזור מתוך הבנה זו של הדימוי התיאטרלי את תכונותיה של המטפורה כדימוי קולנועי מתגלה כאפקטיבית ורלוונטית אף היא. לגזירה זו אחראי בעיקר נואל קרול (Carroll),⁴⁷ שבעקבות ספרו של טרבור וויטוק⁴⁸ (Whitlock) מציע תשתית תיאורטית למושג המטפורה הפואטית, בהציגו את האפשרות (וההכרח) בכינונה של תיאוריה של מטפורות קולנועיות (בהשפעת ראשוני התיאורטיקנים של הקולנוע, כמו סרגיי אייזנשטיין, נ' רוי קליפטון וכריסטיאן מין).

במעמדו החדש כמטפורה דימוית-אסתטית הופך הדימוי הקולנועי לאופן הבעה עשיר ומגוון המכיל, בעת ובעונה אחת, הן את תכונותיה הרטוריות של המטפורה המסורתית והן את היסודות התמטיים של חשיבה מסדר גודל חדש. ארגז הכלים המטפורי, עבור הדימוי הקולנועי וכאוסף של דימויים קולנועיים, הוא לטענת נואל קרול ארסנל חדש ואפקטיבי של אפשרויות מבע קולנועיות.⁴⁹ חשיבותו של ארסנל זה, כתוספת מעשירה לקולנועיות בכלל ולרטוריקה הקולנועית בפרט, מוצאת את ביטוייה בעיקר בכינונה של אונטולוגיה חדשה של הדימוי עצמו ואפיסטמולוגיה קולנועית חדשה של המסרים המגולמים בו.⁵⁰

Eli Rozik, *Metaphoric Thinking: A Study of Nonverbal Metaphor in the Arts and Its Archaic Roots* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 2008); Eli Rozik, *Fictional Thinking: A Poetics and Rhetoric of Fictional Creativity in Theatre* (Brighton, England and Portland, Or.: Sussex Academic Press, 2009).

Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 212-223; Noel Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 178-190.

Trevor Whitlock, *Metaphor and Film* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1990).

Carroll, *Theorizing*, 212.

George Wilson, *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2011); David Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007), 180; Fradley, "Digital Time", 70-74.

Anne Bartsch, "Vivid Abstractions: On the Role of Emotion in Film Viewers' Search for Deeper Insight and Meaning", *Midwest Studies in Philosophy XXXIV* (Film and the Emotions, 2010): 240-260; Kathrin Fahlenbrach, ed., *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video*

מתוך הבנה זו, ודרך עין המבחנה של מישור התייחסות זה, נשוב ונבחן את הקולנוע של זמקיס, ובפרט את השימוש שלו במטפורות קולנועיות. ניתן למצוא אזכורים מטפוריים אלו ואחרים כבר בסרטי **בחזרה לעתיד** וגם **פורסט גאמפ**. למשל, אופן עיצוב דמויותיהם של מרטי מקפליי ופורסט גאמפ הוא שימוש מושכל ביכולות המבע של המטפורה הקולנועית. מרטי מוצג כמי שנכשל בהשגת מטרותיו ומיצוי כישרונו – מטפורה מובהקת למצב הפוליטי באמריקה של שנות השמונים, שלפיכך חייבת למצוא מפלט והסבר לכישלון זה בנוסטלגיה גורפת לשנות החמישים. הנסיעה של מרטי בזמן לשנות החמישים מעוצבת כחזיונית תיקון קולקטיבית, וברוח המטפוריות המגולמת בדמותו של הנוסע בזמן. המטפוריות המגולמת בדמותו של פורסט גאמפ מובהקת אף יותר: פורסט הוא בעל לקויות קוגניטיביות ואישיותיות, וככזה הוא משמש מטפורה מובהקת להתדלדלות הרוח ולמשבר התפיסתי של אמריקה בשנות התשעים. ודווקא הוא, "הנוסע המתמיד" בהווה/עבר האמריקאי, מגלה מחדש לאמריקה את ה"אמריקאיות", ממציא ומכונן את מיטב התוצרת האמריקאית של המאה העשרים, ולפיכך דמותו היא מטפורה חיה לא רק להתדלדלות הרוח אלא אף לניסיונות השיקום – ובוודאי שיקום התדמית – של אמריקה בעיני עצמה.

אולם לעיקר השימוש המטפורי מגיע זמקיס דווקא בסרטו האחרון, **על חבל דק**. בשונה מהסרטים הקודמים, כאן **הסרט עצמו** הוא בעל מעמד מטפורי מובהק ואפקטיבי, שהרי מה מטפורי יותר מהשימוש ברעיון של הליכה על חבל דק המתוח על פי תהום? המהלך על חבל תלוי לו בין שמים וארץ ועוסק בפעולה מסוכנת אך לא בלתי-אפשרית, המחייבת דיוק וקפדנות, שכן כל מעידה תחרוץ את גורלו. המהלך על החבל מפרטט עם התווך המעורפל שבין חיים ומוות בחוסר אחריות שהוא גם, בה בעת, הרואי, ומצוי רובו ככולו באירוע מגדיר שהוא בה בעת הצהרת כוונות פוליטית וקריאת תיגר אמנותית על גבולותיה של האידנטיביות. העובדה שלפנינו יצירת קולנוע שעוסקת ב"מקרה האמיתי" של הליכתו של פטי על החבל ב-1974 אינה מעלה ואינה מערערת את מעמדה הסימבולי-מטפורי של ההליכה. נהפוך הוא: כבר עמדנו על כך שבעצם הטענה שמדובר ב"מקרה אמיתי" מתגלים ניצניה של חשיבה סימבולית, ולכן אל לנו להקל ראש במעמד הרטורי-מטפורי של הסרט כולו. אפילו פטי עצמו, כמתועד בספרו, היה מודע בזמן אמת לאיכויות המטפוריות של פעולתו, ולו משום כך פותח בן דמותו בסרט של זמקיס את האירוע והסרט

Games: Cognitive Approaches (New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016); Christian Quendler, *The Camera-Eye Metaphor in Cinema* (New York: Routledge, 2017).

כולו במילים: "People ask me 'why do you risk death' – for me this is life". אם נזכר גם בעיתוי צאת הסרט ובכוכבים האמיתיים שלו – מגדלי התאומים, שהיו ואינם עוד – הרי שנקל לטעון כי הסרט כולו הוא מטפורה לאמריקה הפוסט-טראומטית, המגדירה את עצמה מחדש בעומדה על פי תהום ובהביטה על החלל (תרתי-משמע) שיצרה נוכחותם הנפקדת של המגדלים.⁵¹

מה שקוסם לזמקיס במעשה ההליכה של פטי אינו, אפוא, אירוע ההליכה ההיסטורי עצמו, אלא בעיקר ההזדמנות הקולנועית להשתמש במעמד המטפורי הנגזר מהאירוע הלה כדי לכונן דימוי קולנועי חדש שלו.⁵² כאירוע היסטורי גרידא, ההליכה של פטי על חבל בשלהי שנת 1974 אינה אלא קוריוז (וככזה, ספק אם יוכל "לפרנס" סרט עלילתי באורך מלא). ברם, כאירוע היסטורי שהוא גם – ואולי בעיקר – התרחשות בעלת מעמד מטפורי מובהק, יכולה ההליכה של פטי על חבל מתוח בין שני המגדלים שהיעדרם הטראומטי בולט כל כך בקו הרקיע של ניו יורק ב-2015 לשמש מסר ויזואלי חד, מובהק ועוצמתי, המעצב מחדש תודעה היסטורית ומשפיע נכוחה על הזיכרון ההיסטורי של הצופים בו.⁵³

⁵¹ לעניין זה, כדאי לשים לב לשימושים קולנועיים נוספים בארסנל המטפורות בהקשר של ייצוגים מטפוריים של טראומת "אסון התאומים". שימושים אלו מנצלים בעיקר את המרחב הז'אנרי של ז'אנר האימה כדי להעניק לאסון מעמד מטפורי בכל הנוגע לאיומים הקיומיים והמושגיים על מרקם החיים האמריקאי. ראו למשל: Victoria McCollum, *Post-9/11 Heartland Horror: Rural Horror Films in an Age of Urban Terrorism* (London and New York: Routledge, 2017), 3; Aviva Briefel and Sam Miller, eds., *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (Austin: University of Texas Press, 2012), 3-7; T. Young, "Fight Club and the World Trade Center: On Metaphor, Scale, and the Spatio-temporal (Dis)location of Violence", *Journal of Cultural Research* 7(2) (2003): 195-218; Niall Scott, ed., *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2007).
⁵² Severin Schroeder, "The Tightrope Walker", *Ratio: An International Journal of Analytic Philosophy* XX(4) (2007): 442-463.

⁵³ ברוח זו, בולט השימוש של במאים אחדים – שמהם, כך אטען מיד, מושפע זמקיס בסרטו **על חבל דק** – במטפורה המרתקת של לולין המהלך על חבל מתוח על פי תהום. למשל, צ'רלי צ'פלין משתמש במטפורה זו בסרטו **הקרס** (*The Circus*, USA, 1928), בשולחו את בן דמותו הנווד להתענות על חבל מתוח במרומי זירת קרקס, ולהגדיר בכך את עצמו ואת משמעות חייו. פדריקו פליני משתמש באופן דומה במטפורת הלולין כאשר הוא מעמיד את גיבורת סרטו **לה סטרה** (*La Strada*, Italy, 1954), גלסומינה (ג'ולייטה מזינה), כצופה משתאה בסינרגיה שבין מעשה הלוליינות הלה לבין תהלוכת האיקונות הדתיות שבה חזתה קודם לכן. זמקיס ממשיך כאן, אפוא, מסורת מכובדת של הכרה בדימוי של הליכה על חבל כמטפורה – ומגייס מעמד זה של הדימוי כדי לבסס את המסר של סרטו. ראו: Luis Antunes, "Identity as a Walking Experience: Multisensory and Experiential Metaphor in Film", in *Embodied Metaphors in Film*,

בחירה זו של זמקיס, והבנתו את המטען המטפורי של פעולת המהלך על חבל, מחזירות אותנו, לסיום ומעשה שטן, אל מי שהגה ראשונה את הקשר שבין תפיסת מציאות, אמת ו"צבא המטפורות" המכונן אותן – פרידריך ניטשה. בהקדמה לספרו המונומנטלי **כה אמר זרתוסטרא** – ספר שכל עיסוקו בצורך להתגבר על מוראות האנושיות ולהמציא מחדש את הפילוסופיה של העל-אדם – מפגיש ניטשה את גיבורו הספרותי עם קהלו בסיטואציה ייחודית. כותב ניטשה: "בהגיע זרתוסטרא אל העיר הקרובה אשר לשפת היערות, פגש בהמון-עם מתאסף בשוק: הובטח להם כי יחזו במרקד על חבל. וכה אמר זרתוסטרא לעם: אני מלמדכם את העל-אדם, האדם הוא דבר שיש להתגבר עליו. מה עשיתם כדי להתגבר עליו?"⁵⁴ תוכחה זו מופנית לקהל שכאמור התאסף כדי להתענג על חוויית הצפייה בלולייני המהלך על חבל. אולם הקהל אינו שועה לדברי התוכחה של זרתוסטרא, ובעוד זה מדבר קורא אחד מן העם: "עכשיו שמענו די על המהלך על החבל; עכשיו תנו לנו גם לראות אותו!". קריאה זו מעוררת את לעגו של הקהל, "אבל המהלך על החבל סבר שאליו הדברים מכוונים וניגש למלאכתו". תקוותו של זמקיס כי פטי הקולנועי יצליח להשיג בשנת 2015 תגובה מוצלחת יותר מקהלו.



תמונה מהסרט **על חבל דק**

Television, and Video Games: Cognitive Approaches, ed. Kathrin Fahlenbrach (New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), 234-250.

⁵⁴ פרידריך ניטשה, **כה אמר זרתוסטרא**, תרגם ישראל אלדד (ירושלים ותל אביב: שוקן, 1997), 11.

צעד קטן לאדם, זיכרון חדש לאנושות: לשאלת התייעוד ההיסטורי בסדרת הטלוויזיה

"דוקטור הו"

ערגה הלר*

מבוא

בשנות השישים של המאה ה-20 הופיעו לראשונה סדרות טלוויזיה שעסקו במסעות בזמן, כמו **מנהרת הזמן**¹ ו**דוקטור הו**². רעיון המסע בזמן המשיך להעסיק את יוצרי הטלוויזיה, ומאז שנות התשעים של המאה ה-20 עלה משמעותית מספר הסדרות שעלילתן מבוססת על תמה זו או מונעת באמצעותה³, כמו **זינוק לאתמול**⁴, **אבודים**⁵, **החיים על מאדים**⁶, **זרה**⁷ ו**להיות אריקה**⁸. רוב הסדרות האלה נתפסות כשייכות לסוגת המדע הבדיוני, כי המעבר בזמן המוצג בהן כרוך בטכנולוגיה של מכונת זמן נייחת או ניידת, שימוש בחורי תולעת⁹ וכדומה. אחרות, כמו **זרה**, משתייכות

* ד"ר ערגה הלר היא חוקרת תרבות, ראש ההתמחויות בספרות ובאמנות במכללה האקדמית לחינוך ע"ש קיי, באר שבע, ועורכת כתב העת קולות.

¹ *The Time Tunnel*, Irwin Allen, 1966-1967, ABC.

² *Doctor Who*, Sydney Newman, 1963-1989; 2005-present, BBC.

³ על הפופולריות העכשווית של נושא המסעות בזמן בסדרות מדע בדיוני ראו למשל: Aybige Yilmaz, "The Popularity of Time Travel in Contemporary Media: *Being Erica* and Time Travel as Individualized Consumer Choice", *Science Fiction Film & Television* 6.3 (Autumn 2013): 387-408. וראו גם: David Wittenberg, *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative* (New York: Fordham UP, 2013), 32.

⁴ *Quantum Leap*, Donald Bellisario, 1989-1993, NBC.

⁵ *Lost*, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber and Damon Lindelof, 2004-2010, ABC.

⁶ *Life on Mars*, Tony Jordan and Ashley Pharoah, 2006-2007, BBC.

⁷ *Outlander*, Ronald Moore, 2014-present, Sony.

⁸ *Being Erica*, Jana Sinyor, 2009-2011, CBC.

⁹ "חור תולעת" הוא מונח מתחום האסטרופיזיקה. על פי תורת היחסות של איינשטיין, הזמן-חלל מתעקם בתנאים של כבידה עצומה, והמרחק בין נקודות נתונות בזמן או במרחב משתנה. כתוצאה מכך המעבר ביניהן עשוי להתקצר משמעותית ויוצר את מה שמכונה "חור תולעת" – מצב שבו "נכנסים" במקום או בזמן מסוים ו"יוצאים" כעבור הרף עין במקום או בזמן אחר. בשנות השישים של המאה ה-20 הפך הרעיון של חורי תולעת לתמה פופולרית במדע הבדיוני, ושלוש סדרות הטלוויזיה המשמעותיות ביותר של התקופה – **מנהרת הזמן**, **מסע בין כוכבים** ו**דוקטור הו** – שילבו אותו בעלילה. **מנהרת הזמן** כללה דימוי חזותי מובהק של חור תולעת, בעל כניסה קבועה ויציאות משתנות, שהטכנולוגיה האנושית

לסוגת הפנטזיה, משום שהמעבר בין הזמנים המוצג בהן הוא "מסתורי", כלומר לא ניתן להבנה במושגים שאנו מכירים מהמציאות ומותנה בחוקיות על-טבעית שמתקיימת בעולם הבדיוני בלבד.¹⁰ כחלק מהמוסכמות הסוגתיות של סיפורים שכוללים מסע בזמן, הסדרות כולן מציגות תקופות שונות, בהן כאלו אשר מבוססות על ההיסטוריה הממשית ואחרות בדיוניות לחלוטין. רק אחדות מהן מתייחסות מפורשות אל אירועים היסטוריים מוכרים, כמו המרד היעקוביני באנגליה במאה ה-18 המוצג בעונה הראשונה של הסדרה **זרה**. מיעוטן משלבות חומרי ארכיון כ"תיעוד אותנטי של האירועים ההיסטוריים" להמחשה חזותית של התקופה או באופן שמערב יסודות בדיוניים עם יסודות מציאותיים.

הניסיון לייצר מצג של אותנטיות, כלומר אשליה של תיעוד היסטורי ממשי, נדרש ביצירות אלו הן למטרת העיגון ההיסטורי של העלילה והן משום שהמטרה העקיפה של כמה מהסדרות היא להשכיל את צופיהן ולא רק לבדרם. הסדרה **דוקטור הו** פונה במוצהר גם לצופים צעירים שאינם בקיאים בהיסטוריה או שטרם נחשפו לתיעוד היסטורי אותנטי של התקופה המתוארת בכל פרק.¹¹ לכן יש בה התייחסויות מפורשות לאירועים היסטוריים וניסיון

שולטת בפעולתו ומשתמשת בו למחקר היסטורי; **במסע בין כוכבים** השתמשו בחורי תולעת ממופים ובלתי-ממופים לשיט מבצעי; **בדוקטור הו** אפשרות המעבר המיידי בין נקודות במרחב ובזמן מניחה שימוש בחורי תולעת. בספרו **מכונות זמן** מסביר פול נהין בהרחבה על אימון הרעיון של חורי תולעת בסדרות אלה ובמדע הבדיוני בכלל. ראו: Paul Nahin, *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction* (New York: Springer, 2001).

¹⁰ מאז שנות השבעים של המאה ה-20 החוקיות הפנטסטית של המסע בזמן מעסיקה את מחקר הפואטיקה והנרטיב הספרותי. עם החוקרים החשובים שניסחו מאז את החוקיות הפנטסטית אפשר למנות את צוטון טודורוב (Todorov), שתיאר לראשונה את המנגנונים הנרטיביים הייחודיים לספרות הפנטזיה; בריאן מקהייל (McHale), שמאז שנות התשעים עוסק בתחבולות הנרטיביות המכוננות את ההיתכנות הפנטסטית; ופארה מנדלסון (Mendelsohn), שמחקרה מאז ראשית המאה ה-21 מגדירים מחדש את החוקיות הפנטסטית לאור השינויים שחלו בסוגה זו. לסקירה ממוקדת ותמציתית של גישות ומחקרים על אודות מעבר בזמן בפנטזיה ובמדע בדיוני ראו: ערגה הלר, "אייברהם וג'ייקוב בלולאת הזמן: פנטזיה, אימה ושואה בסדרת הנוער 'המעון של מיס פרגרין לילדים משונים' מאת רנסום ריגס", **ילדות** 2 (2017):

102-104. על התפתחות הכללית של עלילות מסע בזמן בספרות, בקולנוע ובטלוויזיה ראו: Wittenberg, *Time Travel*.

¹¹ **דוקטור הו** נולדה מכוננה של מפקים במחלקת הדרמה של ה-BBC לפתח סדרה שתשודר בשעות אחר הצהריים (השיבוץ המקורי שלה היה בשבתות בשעה 17:00) ותעניק לצופיה חוויה בידורית ובה בעת תעשיר את ידיעותיהם על השפה, ההיסטוריה והתרבות האנגליות. ראו: James Chapman, "Fifty Years in the TARDIS: The Historical Moments of Doctor Who", *Critical Studies in Television* 9.1 (2014): 43-61. היא סווגה מלכתחילה כסדרה לכל המשפחה ולא נועדה להיות סדרת נוער. גם בעונות החדשות היא הוגדרה סדרה לכל המשפחה, ולא הייתה ליוצרים כוונה לעצבה כסדרת נוער מוצהרת, אף שבני נוער היו תמיד ממעריציה העיקריים. אחת הפניות המודעות יותר לקהל הצופים הצעיר נעשתה בשנת 2012 עם שיבוצה של ג'נה קולמן (Coleman) לתפקיד בת הלווייה של הדוקטור: המקצוע שיועד לדמות היה מורה בחטיבת ביניים, ובפרקים שבהם השתתפה קולמן נטו העלילות לכלול דמויות צעירות יותר ואף ילדים. לדברי ג'יימס צ'פמן, הכוונה בשנת 1963 הייתה ליצור על סמך הצלחות העבר של ה-BBC סדרת מדע בדיוני של מסע בזמן, שגיבורה הוא גבר נאה שנעזר בבחורה יפהפייה, ולשלב בה דמויות של ילדים כדי לפנות גם לקהל הצעיר (Ibid., 44-47).

לאותנטיזציה של הדימויים המוצגים. תחושת האותנטיות מושגת באמצעות שימוש בטכניקות חזותיות שמאפיינות תוכניות טלוויזיה תיעודיות או באמצעות שילוב של דיווחי חדשות אמיתיים או של תיעוד אודיו-ויזואלי ארכיוני אחר של אירועים בתקופה ההיסטורית שבה עוסק הפרק הספציפי.

מאמר זה מתמקד בפרק "יומו של הירח"¹², שמשולב בו תיעוד ארכיוני של אירוע ההליכה על הירח, שהתרחש במציאות ההיסטורית ב-20 ביולי 1969 והיה אחד האירועים הנצפים והאיקוניים ביותר בתולדות הטלוויזיה האמריקאית. בפרק זה גיבור הסדרה, נוסע בזמן בעל תכונות על-אנושיות המכונה "הדוקטור", נאבק בחיזורים המכונים "הדממה" (The Silence) בעזרתם של שני מלוויו, בני הזוג הבריטיים איימי פונד ורורי וויליאמס; רעייתו, אף היא נוסעת בזמן, המוכרת כפרופ' ריבר סונג; וסוכן FBI אמריקאי. בפרק נחשף כי הדממה פועלים בכדור הארץ אלפי שנים כדי לקדם את הטכנולוגיה הארצית לחקר החלל, אך הם מסתירים את פעולתם ומעורבותם באמצעות היפנוזה שמשכיחה אותם מיידית. כעת, רגע לפני הנחיתה של אפולו 11 על הירח, הם שואפים לוודא שחליפת החלל שהובילו לפיתוחה יעילה לטובתם. הדוקטור, איימי, רורי, פרופ' סונג והסוכן משבשים את תוכניתם וחושפים אותם במהלך השידור החי של ההליכה על הירח.

הפרק יוצג באמצעות דיון במתח בין מה שנתפס בעיני הצופים כ"אמת" (תיעוד של המציאות) ובין מה שנתפס בעיניהם כ"בדיון", מה שהוא "לא-אמת", גם אם הוא מבוסס על אירועים שהתרחשו במציאות ההיסטורית. מתח זה בין קריאה ריאליסטית לקריאה פנטסטית של הייצוגים האודיו-ויזואליים המופיעים על המסך עומד בלבה של סוגת הפנטזיה ומאפשר לצופים לקבל אותם כשיקוף של המציאות ההיסטורית ובה בעת לבחון אותם באופן ביקורתי ביחס לידע היסטורי קודם ובמסגרת ההקשר העלילתי שבו הם משולבים. בניתוח פרק זה אבדוק כיצד שילוב של חומרי תיעוד מהמציאות בתוך עלילה פיקטיבית שמציגה גם מסע בזמן קורא תיגר על האופן שבו תופסים הצופים את הידע ההיסטורי שלהם כוודאי ויציב, וכיצד הוא מאפשר התבוננות רפלקסיבית באירועים ההיסטוריים המוצגים והתבוננות ביקורתית בפעולות של שכתוב ההיסטוריה.

¹² "Day of the Moon", *Doctor Who* 6.2, Toby Haynes, 30.4.11, BBC.

המשגת הזמן ההיסטורי

העניין האנושי במסעות בזמן אינו נחלתה הבלעדית של היצירה הטלוויזיונית העכשווית. רעיון המסע בזמן העסיק יוצרים אירופיים רבים עוד בטרם אלברט איינשטיין את תורת היחסות, שניסחה אותו במושגים פיזיקליים. חוקרי פנטזיה מצינים את "דרגת המופלאות" של יצירות שיש בהן רמה כלשהי של אי-מציאותיות, על בסיס מושג "המופלא" (le merveilleux) של טודורוב.¹³ מסעות מופלאים בזמן הופיעו לפני המאה ה-20 בסוגות של ספרות מסעות¹⁴ וספרות היסטורית¹⁵ ובעיקר בספרות מדע בדיוני ופנטזיה.¹⁶ "יומו של הירח" הוא פרק בסדרה שכל עלילתה מבוססת על רעיון המסע בזמן. העלילה מכילה פרדוקס, מכיוון שכל נרטיב של מסע בזמן הוא פרדוקסלי במהותו: מנקודת הזמן של ההווה הסיפורי אי-אפשר להימנע מהתערבות בעבר ומשינויו, ופעולות אלה גוררות שינוי של ההווה ושל העתיד ובכלל זה גם שינוי של מחולל השינוי.¹⁷ פענוח עלילה של מסע בזמן ושחזור של רצף האירועים המתואר

¹³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Le Seuil, 1970).

¹⁴ ראו למשל את הדיון של מרי בליין קמפבל בספרות מסע בדיונית, כלומר לא-היסטורית ומומצאת, שנכתבה בסגנון המאפיין מחקרים אנתרופולוגיים (אחת היצירות הידועות שנכתבו בסגנון זה היא **מסעות גוליבר** של ג'ונתן סוויפט): Mary Blaine Campbell, *Wonder and Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe* (Ithaca: Cornell UP, 2016), 221-318.

¹⁵ בעולם העתיק ואף בראשית העת החדשה ליוו סופרים רשמיים משלחות וצבאות ותיעדו את מסעותיהם. אחת הדוגמאות העתיקות ביותר לטשטוש ההבדלים בין כתיבה מתעדת ובין בדיון שמבוסס על אירועים היסטוריים ועל נרטיבים דתיים – שנתפסו בתרבות הקלאסית כמתארים אירועים מציאותיים – היא החיבור **היסטוריה אמיתית** (Ἀληθὴς ἱστορία) מאת לוקיאנוס מסאמוסאטה, שהיה רטוריקן ומשפטן אתונאי במאה השנייה. בחיבור מסופר על מסע לירח ולחלל החיצון בשילוב יסודות מהמיתולוגיה הקלאסית והמסופוטמית. להרחבה ראו: Katelis, Viglas, "The Placement of Lucian's Novel *True History* in the Genre of Science Fiction", *Interlitteraria* 21.1 (2016): 158-171.

¹⁶ סוגות אלו נטועות מראשיתן במסורות מנוגדות, שהרי ספרות המסעות והספרות ההיסטורית נחשבו ספרות "מדעית" בעלת יומרה לדייק בתיאורי טבע, גיאוגרפיה, תרבויות והיסטוריה. "הרומן המדעי לנוער" החל את דרכו כספרות בדיונית ופופולרית לצעירים ולקוראים סקרנים אך לא משכילים, בניסיון להנגיש להם תגליות ומושגים מדעיים ופיתוחים טכנולוגיים של זמנם במסגרת סיפור עלילתי מותח. ספרות המדע הבדיוני, לעומת זאת, היא כשמה – ספרות המציגה מִכְדָּה (Fiction) שבסיסו מדעי כביכול. ראו: Paul Alkon, *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology* (New York and London: Routledge, 2013).

¹⁷ טענתו של דייוויד לואיס כי כל נרטיב של מסע בזמן הוא פרדוקסלי מטבעו הפכה לתפיסה מכוננת בשיח המחקרי על המסע בזמן. ראו: David Lewis, "The Paradoxes of Time Travel", *American Philosophical Quarterly* 13.2 (1976): 145-152. פי רעיון זה כל פעולה של נוסע בזמן תגרור בהכרח שינויים מקומיים בעלילה, למשל תשנה את זהותו של מי שיהרג באירוע נתון, היא לא תפגום במהות האירוע עצמו. אפשר לראות דוגמאות לכך בסרטים שונים, למשל **בגברים בשחור 3** (Men in Black 3, Barry) 3 (Sonnenfeld, USA, 2012). לכן גם אם הנסיעה בזמן בפרק "יומו של הירח" תגרום שינויים במהלך האירועים, עדיין בסופם יתקיים שיגור מוצלח של אפולו 11.

בה מעמיתים אפוא תפיסות שונות של זמן ושל מהימנות הייצוגים. סדרה אשר משודרת לאורך שנים רבות – שידוריה של **דוקטור הו** החלו לפני יותר מ-50 שנה – מציבה אתגר לתפיסת הזמן ולארגון הידע במציאות החיצונית לסדרה, ולו רק בשל התמשכותה, בלי קשר לסתירות הנרטיביות הפנימיות בעלילתה.

מישל פוקו טען כי המושגים המגולמים בשפה מעצבים את המשמעויות שמקנים בני האדם למציאות סביבם, בכללן משמעות תרבותית.¹⁸ אפשר להבין כך גם את השפעתם של מושגי הזמן והמרחב ביצירה הבדיונית הטלוויזיונית. אלה משמשים גם לתמרון הצופים לעמדה של חוסר ודאות ביחס למציאות המיוצגת על המסך. מניפולציה כזו מופעלת באופן מובהק בסדרה **דוקטור הו**, שנתפסה לאורך שנים כתופעה תרבותית. אופן עיצוב המרחב-זמן בסדרה אחראי בין השאר לעיצוב תפיסת המציאות של הצופים, המבוססת על מפגש הטרטופי בין מערכות של ידע מדעי ומערכות ידע אחרות.¹⁹ בהמשך אטען כי המניפולציה על מקורות הידע מגיעה לאחד משיאיה בשימוש בתיעוד אותנטי של אירוע היסטורי בפרק "יומו של הירח".

מסעותיו של הדוקטור במרחב-זמן

גיבור הסדרה **דוקטור הו** הוא "אדון זמן" (Time Lord) המכונה כאמור "הדוקטור", כינוי שבחר לעצמו בילדותו ובו התפרסם במרחב-זמן היקומי. הכינוי מרמז או על היותו רופא או על היותו אדם משכיל, ומשתמעים ממנו ודאות וידע מבוסס, שגורמים תחושת יציבות במסע בזמן.²⁰ הדוקטור – חייזר שמקורו בכוכב הלכת גאליפריי, שאינו קיים עוד

¹⁸ כבר בחיבורו הנודע **המילים והדברים**, שראה אור לראשונה בצרפתית בשנת 1966, ביקש פוקו להדגים כיצד השפה משפיעה על תפיסת המציאות. בעברית ראו: מישל פוקו, **המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם**, תרגם אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2011). פוקו מיטיב לסכם את תפיסתו באחרית הדבר שכתב לספרם של יוברט דרייפוס (Dreyfus) ופול רבינאו (Rabinow) שעסק במחקריו. הטקסט התפרסם גם כמאמר בכתב עת. ראו: Michel Foucault, "The Subject and Power", *Critical Inquiry* 8.4 (1982): 777-795.

¹⁹ פוקו מתאר מערכות הטרטופיות כמערכות שמצליבות בין מרחבים פיזיים ומרחבים לשוניים, כלומר מארגנות ידע או משמעות באמצעות תצורה מרחבית. עדי אופיר, שמנתח את תפיסת המרחב של פוקו לאורך השנים, טוען כי הידע במערב, שעל פי פוקו התאפיין בעבר בהיותו מרוכז ב"אתרי שיח" מוגדרים (שקיימו קשרים עם שאר המרחב החברתי), החל – בעקבות מהפכת המידע של המאה ה-20 – להיות מבוזר במרחב התקשורתי כולו. ראו: עדי אופיר, "עיון מחודש בפוקו: המיפוי של ידע וכוח", **עיון: רבעון פילוסופי** מ"א (אפריל 1992): 187-218.

²⁰ כינוי נוסף שבו הדוקטור משתמש לעתים, לפחות בהקשרים ארציים וחשאיים, הוא "ג'ון סמית", כלומר "פלוגי אלמוני". שימוש זה מזכיר את אחד הגיבורים המפורסמים ביותר בספרות המסע העולמית, אודיסאוס מלך איתקה כפי שהוא מתואר באודיסיאה של הומרוס. בתכנון

בהווה הסיפורי – הוא דמוי-אדם בעל שני לבבות וחיבה גדולה מאוד למסורת הבריטית, והוא עסוק בעיקר בהצלת האנושות וכדור הארץ. תכונתו הייחודית היא התחדשות: הוא מסוגל לשוב לחיים בגוף חדש.²¹ הדוקטור נוסע במרחב-זמן באמצעות הטארדיס (TARDIS), ביו-מכונה נקבית שנראית כתא טלפון ציבורי כחול ישן ומשמשת ספינת חלל ומכונת זמן, כשלצדו בני לווייה קבועים ומשתנים, שהם על פי רוב בני אנוש ובעיקר נשים. פרקי הסדרה עוקבים אחר פעולותיו ביעדי המסע השונים שאליהם הוא יוצא.

גיבור הסדרה מעוצב בזיקה חזקה לתרבות הבריטית ומזכיר בין השאר דמויות חשובות של הספרות האנגלית. אי-אפשר להתעלם, למשל, מדמיון מסוים בין מאפייניו לאלה של ד"ר למיואל גוליבר, הגיבור שברא הסטיריקן האירי ג'ונתן סוויפט (Swift).²² גוליבר, הראשון בגיבורי ספרות המסע הבדיונית, שהופיע גם כמחבר הספר במהדורתו הראשונה, היה נוסע מתוכם, אנגלופיל מושבע, משכיל וביקורתי. הדוקטור, שאינו רופא, נוסע כמותו בעולמות בדיוניים שזרים לו וחוקר את טבע האדם והארץ בהשפעת המצב הנתון שאליו הוא נקלע. בהיותם נוסעים שמגיעים אל העולם המתואר מעולם אחר (ד"ר גוליבר מלונדון לחלקי העולם הנידחים ו"הדוקטור" מהחלל העמוק ללונדון) הם נתפסים כחריגים וגורמים בכך להזרה של האנושות כולה. ההזרה והביקורת משמשות את סוויפט למטרות סאטירה, ואילו בדוקטור הזרה תורמת ליצירת אמביוולנטיות כלפי המתרחש. בפרק "יומו של הירח" היא משמשת לערעור מהימנותו של התייעוד האודיו-ויזואלי של אירוע היסטורי.

הבריחה שלו ממערת הקיקלופ, בשיר התשיעי של האפוס, הוא מציג את עצמו כ"שום איש". גם הדוקטור, כמו המלך הנודע, צריך להפוך לשקוף, אלמוני, כדי לחמוק מזיהוי.

²¹ בסדרה הטלוויזיונית הופיעו עד כה 13 "דוקטורים" שונים. מעלילת הסדרה ברור כי הדוקטור נולד וגדל עד שהגיע לבגרות והשלים את תהליך התפתחותו הגופנית, ומאז הוא מסוגל להתחדש. ההתחדשות מתרחשת בשעת המוות. הדוקטור "מתחדש" בגוף בוגר שיכול להיות מבוגר יותר או צעיר יותר מזה שהיה בו קודם לכן. לא רק הממד הכרונולוגי של הדמות משתנה ברגע זה, אלא גם מכלול התכונות הגופניות החיצוניות שלה, מגובה ומשקל ועד לצבע השיער ועיניים. עד לשנת 2017 הדוקטור זוהה תמיד כדמות זכרית, אך מאז 2017 מגלמת את הדוקטור ה-13 השקנית ג'ודי וויטאקר (Whittaker), וכך הוא הפך לראשונה בתולדות הסדרה לדמות נקבית.

²² Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* (London: Benjamin Motte, 1726).

הסופר האנגלי ה"ג וולס הציג לראשונה עלילה שנבעה משימוש במכונת זמן בסיפור קצר שפרסם בשנת 1895.²³ סופר אנגלי נודע אחר, צ'רלס דיקנס, הקדים אותו בסיפור הקצר **מזמור חג המולד** (*A Christmas Carol*), שהתפרסם בלונדון לקראת חג המולד של שנת 1843, ושבו אפשר לגיבורו המריר והמתוסכל, אבנעזר סקרוג', לנוע בין זמנים כדי לעבור תיקון. דיקנס הושפע בסיפור זה מסוגות קיימות בספרות האנגלית, כמו סיפורי מוסר וסיפורי רוחות, והציג בו את הנסיעה בזמן בלא להטריד את עצמו בטכנולוגיה שתאפשר זאת.

התסריטאי סטיב מופאט (Moffat), המעורב בסדרה **דוקטור הו** מאז 1999 ומזוהה בעיקר עם עלילות של פנטזיה גותית, כתב תסריט לפרק שמתייחס אינטרסקטואלית לסיפור של דיקנס, ושגם שמו זהה. הפרק "מזמור חג המולד" שודר כתוכנית מיוחדת בת שעה ושתי דקות מחוץ לרצף שידורי הסדרה, בחג המולד של 2010 (25.12.2010). הוא מציג את דמותו של קורן סרדיק המריר והעוין, יליד המאה ה-44, כמקבילה לדמותו של אבנעזר סקרוג' מהמאה ה-19. התייחסותו של מופאט לדיקנס חושפת מודעות ארס-פואטית למנגנון הנסיעה בזמן של הדוקטור, המפעיל מעצם טבעו מניפולציות על מהימנותו של הידע ההיסטורי במעבר בין זמנים שונים. מודעות זו הפכה משמעותית בפרקים ששודרו במהלך 2011, בעונה שלאחר "מזמור חג המולד", ובהם הפרק "יומו של הירח".

במהלך העונות השונות של **דוקטור הו** מאז שנות השישים של המאה ה-20 עולה שוב ושוב חיבתו של הדוקטור לתרבות ולהיסטוריה של אנגליה. היא מתבטאת בעצם הפיכתה של אנגליה בכלל, ולונדון בפרט, למקום העלילה הארצי של רוב אירועי ההווה הסיפורי של הסדרה. אך בפרקים ששודרו בשנת 2011 (לאחר "מזמור חג המולד") מסעותיו של הדוקטור מתייחסים באופן מפורש למקבץ משמעותי של אירועים מהמציאות ההיסטורית שהתרחשו מחוץ לאי הבריטי – למשל כאלה שהתרחשו על הירח או בגרמניה הנאצית. הפעולה הבדיונית המתערבת, כלומר המניפולציה היצירתית על אירועים אלה, קיבלה משמעות חדשה בהשוואה לעונות הראשונות. זו נבעה מכך שמופאט, שהיה אז התסריטאי הראשי, כבר חשף בתוכנית המיוחדת את רעיון המסע בזמן כתחבולה עלילתית והסב את תשומת לב הצופים למסעות בזמן ולממד הפרדוקסלי שלהם.

²³ במקור נקרא הסיפור "The Time Machine". לתרגום עברי ראוי: ה"ג וולס, **מכונת זמן**, תרגם חיים קדמן (הוד השרון: אסטרולוג, 2001). עיבוד מוקדם יותר לעברית נעשה בשנת 1959 וראה אור בהוצאת כרמי ללא ציון שם המחבר, כפי שהיה מקובל בעיבודים בתקופה זו בהוצאה.

אחד המאפיינים המרכזיים של עלילות מסע בזמן, שבא לידי ביטוי גם בדוקטור הו, הוא טריפת סדר הזמנים: אירועים שהתרחשו על פני ציר הזמן המתואר ביצירה נמסרים בסדר שהחוקיות שלו איננה כרונולוגית. דוגמה לכך היא העובדה שתיאור המסע של הדוקטור למרכז החלל קנדי שבפלורידה ארצות הברית בשנת 1969 הופיע בפתיחת העונה השישית של הסדרה המחודשת, ואילו המאבק של בעלות הברית בגרמניה הנאצית והמעורבות של הדוקטור ומלווייו במלחמת העולם השנייה הופיעו באותה העונה בפרק השמיני מתוך 13 וחזרו שוב בפרק המיוחד לחג המולד באותה שנה.²⁴ מכלול פרקים זה מציע "שכתוב" של אירועי ההיסטוריה המוכרת.²⁵ הדוקטור משכתב לא רק את ההיסטוריה הפרטית שלו – דבר שעושה כל נוסע בזמן כפועל יוצא של המסע שלו – אלא גם את תולדות העולם. ב"יומו של הירח" הוא גם מציג לאנושות גרסה משלו לאירוע היסטורי מוכר. למעשה, הוא פועל כ"ארכיונאי" שאינו חדל לבנות את ארכיונו ההיסטורי.²⁶

לשאלת שכתובו של אירוע היסטורי ומעמדו של תיעוד טלוויזיוני

כאמור, סיפור הנחיתה על הירח והצעדים האנושיים הראשונים עליו עומדים במרכז הפרק "יומו של הירח" שעלילתו מתרחשת בארצות הברית בקיץ 1969, בדומה לפרק שקדם לו. בפרקים אלה, לראשונה בתולדות הסדרה, צולמו

²⁴ פול בות טוען כי יש המשכיות בתפיסת הזמן בין הסדרה המקורית לסדרה המחודשת, ושכל אחד מחלקיה תורם להבניית המשמעות השלמה שלה. בות, שחוקר ייצוגי זמן במדיה חדשה ובטלוויזיה, סבור כי פרשנות של הסדרה שתתבסס על התסריטים ומאפייניהם, ולא על דמויותיו השונות של הדוקטור, תאפשר הבנה טובה יותר שלה. הוא מציע עקרונות מאחדים במקום מבדלים, ולפיכך הוא מייחס למסגרת הכללית של הסדרה חשיבות רבה. אחד העקרונות שבות מצביע עליהם הוא יכולתה של הסדרה לשכתב את הזמן ואת ההיסטוריה. ראו: Paul Booth, "Periodising Doctor Who", *Science Fiction Film and Television* 7.2 (2014): 195-215.

²⁵ אף שבות אינו מתייחס לאירועים היסטוריים ממשיים המופיעים בסדרה, הוא מראה כי פעולת שכתוב ההיסטוריה היא תמה ברורה בה (Ibid., 206). בכך הוא מסתמך, בין השאר, על עמדתו של התסריטאי הראשי, סטיב מופאט, שלפיה הזמן אינו ליניארי אלא דומה לכדור גומי. ראו: Paul Booth, "Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television", *Television & New Media* 12.4 (2011), 370-388.

²⁶ על פי ז'אק דרידה, פעולת הארכיונאי היא פעולה תיעודית ויצרנית כאחת. ראו: Jacques Derrida, "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics* 25.2 (1995): 9-63. בעברית ראו: ז'אק דרידה, **מחלת ארכיב: הדפסה/רושם/רישום פרוידיאניים**, תרגמה מיכל בן-נפתלי (תל אביב: רסלינג, 2005). בות מציג את תפיסת הארכיונאי כדרך לפתור "שכתוב היסטורי" במהלך הסדרה, בעיקר באופן שבו קלרה, דמות שיצר מופאט ושולבה בפרקים שונים מ-2012 עד 2017, מופיעה מחדש שוב ושוב באירועים מעברו של הדוקטור, בין השאר כאלה שתוארו בפרקים שלא הופיעה בהם במקור. היצרנות הארכיונאית הבלתי-מוגבלת היא, לטענת בות, כוח מניע בסדרה (Booth, "Periodising Doctor Who", 207).

חלקים מהעלילה באתרי צילום שונים ברחבי ארצות הברית.²⁷ הפרק מציג את חקירתו של הדוקטור בידי סוכן פדרלי, במקום המזוהה בפרק כ"אזור 51". הסוכן חושף בפני הדוקטור תמונות של הטארדיס, שנמצאת ברשותם. סוכני ה-FBI לוכדים גם את מלווי של הדוקטור, בהם איימי פונד, הסבורה כי היא נמצאת בשלבים ראשונים של ההיריון שלה, בעלה רורי וויליאמס ופרופ' ריבר סונג, המייצגת את שיא הפרדוקס הקלאסי של המסע בזמן, בהיותה בתם של איימי ורורי ואשתו של הדוקטור.

בשלב זה של העלילה הדוקטור סבור, בטעות, שהוא יודע עליה יותר משהיא יודעת עליו, היות שהוא מגיע מן העתיד. את העובדה שטעה בהערכתו, ושאף היא (כמו איימי ורורי וכמותו) הגיעה ליולי 1969 מעתיד כלשהו, מבינים צופי הסדרה רק בסיום העונה. פרופ' סונג היא דמות חדשה בסדרה ונחשבת עדיין תעלומה לצופים, שאינם מכירים את ההיסטוריה האישית שלה.²⁸ הקושי של הצופה לשחזר ציר כרונולוגי שמורכב משלושה מסעות שונים וכן מקשרי משפחה שאינם מתיישבים עם סדר העולם – אם להסתמך על מראה הפיזי של הדמויות, שהרי הבת-רעיה נראית מבוגרת מהוריה ומבעלה – מכביד על שחזור סיפור המעשה אך בה בעת חיוני לו ביותר. מעבר לתפיסת הפרדוקס הוא מצביע על חשיבותו של הרגע, על נקודת זמן מסוימת במרחב הגיאוגרפי והיקומי כנקודה מכוננת שאליה מגיעים גיבורי הסדרה מכל רחבי הזמן: 20 ביולי 1969.

באמצעות הטארדיס יכול הדוקטור לעבור בין הזמנים ללא מגבלה. ה"עבר" וה"עתיד" בקיומו הם יחסיים למרחב-זמן החיצוני, כלומר למציאות שסובבת אותו מעצם היותו בנקודת מרחב-זמן זו, ולא למציאות שמעצבת אותו – בונה את זהותו הפנימית. משום כך הוא אינו מוגבל על ידי הזמן כפי שמתואר הארכיונאי אצל דרידה, והידע "שלו"

²⁷ על פי לינט פורטר, צילומי הפרקים הראשונים של עונת 2011 הושלמו בארצות הברית ימים ספורים לפני שידורם (בבריטניה ובארצות הברית במקביל) באפריל 2011. ראו: Lymette Porter, *The "Doctor Who" Franchise: American Influence, Fan Culture* and the Spinoffs (Jefferson, N.C. and London: McFarland, 2012), 18. אמריקאים רבים לאורך כל שנותיה. הבחירה בצילומים בארצות הברית הייתה מהלך מודע של "אמריקניזציה" מצד היוצרים, כדי לפנות במפורש לקהל יעד זה באמצעות התאמת הפרקים לתבניות הצפייה האמריקאיות, למשל התאמת המתח והרצף להפסקות הפרסומות (Ibid., 60). גם הופעתן של הדמויות ובגדיהן בפרק זה הותאמו לסגנון הלבוש האמריקאי: חולצות משובצות, ג'ינס וגופיות ותסרוקות חופשיות יותר.

²⁸ רק בפרק העשירי בעונת 2011 סונג מתוודה בפני איימי ורורי שהיא בתם, וכך סודה המשפחתי ומהותה כנוסעת בזמן מתגלים לצופים. כך נחשפים הצופים לעובדה שפרופ' סונג נמצאת מחוץ לציר הזמן ה"טבעי" שלה כשהיא פוגשת בהוריה בהיותה מבוגרת מהם. גם לאיימי ורורי מתברר שהדוקטור שאותו הם מלווים אינו הדוקטור "שלהם", כפי שהוא אמור להתקיים במרחב-זמן הארצי שהם חלק ממנו, אלא מגיע אליהם מהעתיד, וברשותו ידע אישי והיסטורי נוסף.

אינו ידע סובייקטיבי שתלוי במבט של הפרט על העולם, אלא ידע אובייקטיבי, כיוון שהפרט במקרה זה מתקיים במנותק מהעולם שהקנה לו את הידע. כנוסע בזמן הדוקטור יכול להציג ידע מהארכיון האנושי, גם אם הארכיון עצמו בשלבי בנייה ראשוניים או שטרם נבנה כלל. זה איננו יש מאין, אלא "יש" מזמן שאירועיו אינם גלויים עדיין בפני הדמויות האחרות בעלילה ו/או בפני הצופים.

לכאורה נדמה כי הדוקטור מחפש את הטארדיס, וכי מסיבה זו הגיע לאזור 51 לאחר שבועות של שיטוט ברחבי ארצות הברית. אך למעשה, כפי שמתברר לצופים, מדובר בפעולת הסחה שעיקרה חיפוש אחר "הדממה". זהו גזע חוצנים אשר מלווה את האנושות מראשיתה ומנתב את התפתחותה הטכנולוגית לטובתו. הסוכן שמשתף פעולה עם הדוקטור ומלוויו לסיכול האיום מצד הדממה הוא הדמות שאספה את הטארדיס, והוא שמביא את הדוקטור ואת איימי ורורי לאזור 51. פרופ' סונג מצטרפת אליהם בדרכם למרכז החלל על שם קנדי, לאחר שהסוכן והחבורה נחלצים מהאזור בטארדיס. הנחיתה על הירח, לפי העלילה, ובניגוד לידע ההיסטורי של הצופים, היא פעולה מכוונת של הדממה, שהקימו לשם כך את פרויקט אפולו ושעודדו את המאבק הרוסי-אמריקאי במרוץ לכיבוש החלל. הדוקטור הוא היצור היחיד המודע לקיום הדממה, שכן גזע חוצנים זה מצליח בהיפנוזה לגרום לכל בן אנוש שרואה אותו לשכוח את קיומו (ובכך גם את העובדה שתומרן) ולהאמין כי הוא פועל מכוח רצונו.

עוד קודם לכליאה באזור 51 חושף הדוקטור את כוונתם העוינת של הדממה, ולכן הוא מבקש ממלוויו בני האדם לשרטט על גופם קו בכל פעם שהם רואים את הדממה, לפני שהמפגש יימחק מזיכרונם. כך גם כשהזיכרון מאותו מפגש יאבד, הרישום החזותי ייוותר לעדות. באמצעות מכשיר הקלטה ממוזער שהדוקטור שותל בכפות ידיהם של שותפיו וכן שימוש בטכנולוגיה ייחודית לטלפונים הסלולריים שלהם הפועלים מחוץ לרצף הזמן הטבעי, כלומר להווה של איימי ורורי, מתעד הדוקטור את התקשורת המתקיימת בין הדממה לבני האדם. באמצעות טכניקות אלו הוא מצליח להביא את חוקר ה-FBI בגילומו של סטיוארט מיליגן (Milligan) למודעות לקיומם של הדממה. החוקר מקורב לנשיא ריצ'רד ניקסון, והדוקטור ושותפיו חוברים לסוכנים פדרליים נוספים ולאנשי הנשיא במטרה לחשוף את הדממה ולגרום להסתלקותם מיד לאחר נחיתת אפולו 11 בים השלווה. קבוצה זו מתכננת להשתלב בשידור הטלוויזיה החי מהירח ולחשוף במסגרתו את פניהם ואת קולם של הדממה, כדי שהאנושות תוכל להשתחרר מהשעבוד הסמוי להם.

בדומה ליותר מ-500 מיליון האנשים הצופים בשידור החי של הנחיתה על הירח, גם הדוקטור ומלווי צופים בשידור החי במכשיר טלוויזיה ישן, שנראה כמכשיר טיפוס מסוף שנות השישים של המאה ה-20. הדוקטור מבטיח לנוכחים כי מראות אלה לא יישכחו מהם לעולם.²⁹ הבחירה של יוצרי הפרק בטלוויזיה כמתווכת באירוע הנחיתה ההיסטורי אינה מקרית, שכן הזיכרון התרבותי של אירוע זה הוטבע בתיווכה, ובכך הפכה גם היא חלק מאותו הזיכרון.³⁰ בניגוד לשאר הצופים במציאות ההיסטורית של 1969, הדוקטור ואנשיו מתווכים לקראת החשיפה של הדממה ולא מתוצאתו של ניסיון הנחיתה והצעדה על הירח. מנקודת המבט שלהם הם צופים ב"שידור חוזר" של אירוע ששייך לעבר, אך הוא נתפס כעת כשונה הודות לחשיפת פעולות הדממה.³¹

העלילה שמיקמה את כל הדמויות הראשיות של העונה בנקודת זמן של "עבר" בציר הכרונולוגי המשוחזר של חייהן מחזקת אצל הצופים את תחושת הוודאות ביחס למציאות המוכרת להם, כלומר מפחיתה מדרגת המופלאות של הבדיון. זהו מקרה נדיר על רקע הפרדוקסליות המאפיינת בדרך כלל עלילות של מסע בזמן. הדמויות הבדיוניות

²⁹ ההצבה של מכשיר הטלוויזיה מתפקדת כפעולה מעוררת נוסטלגיה. לפי איימי הולדסוורת', מכשיר הטלוויזיה נקשר ברשת של זיכרונות. גם במקום שבו מתרחשת הצפייה באירוע התקשורתי של תיעוד הנחיתה על הירח יש חשיבות בהבניית הזיכרון. להבדיל מהשידור החי האוטנטי, שהציג את מרכז הבקרה של סוכנות החלל האמריקאית שבו התקבלו התמונות מהירח, בסדרה הצפייה בשידור מתרחשת במקביל למאבק פיזי ומנטלי בין הפרוטגוניסטים לאנטגוניסטים במקום אפל ועוין – זיכרון שיש למחוק מתיעוד האירועים ההיסטוריים. ראו: Amy Holdsworth, *Television, Memory and Nostalgia* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 7-8. חזרה לאותה נקודת זמן בממשות מאפיינת את המשדר הטלוויזיוני ועוד יותר מכך את הסדרה **דוקטור הו** (Ibid., 35).

³⁰ ז'רומ בורדון מציג את כוחה הבונה של הטלוויזיה בעיצוב זיכרון קולקטיבי לעומת כוחה ההרסני. הטלוויזיה גורמת לשכחה של אירועים מעצם היעלמותם מזרם החדשות או האירועים הנסקרים. דואליות זו, הקשורה במהותה של הטלוויזיה כמדיום תקשורתי, מהדהדת בתמה המרכזית של הפרק – בניית היסטוריה אנושית בידי מין חיזורי ומחיקת התיעוד של נוכחותם. ראו: Jérôme Bourdon, "Some Sense of Time: Remembering Television", *History and Memory* 15.2 (2003): 5-35.

טלוויזיה בבתים תפס את אירוע הנחיתה על הירח עצמו כאירוע טלוויזיוני מכונן, כזיכרון גלובלי של טלוויזיה (Ibid., 21).

³¹ מצד אחד, ההתבוננות בשידור החדשות בטלוויזיה היא בבחינת התבוננות בעבר גם מנקודת מבטו של הצופה בסדרה, והיא מעוררת את שאלת הזיכרון הנוסטלגי. הדוקטור וחבריו מחזיקים בזיכרון נוסטלגי של הנחיתה על הירח ומנסים להתאים את המציאות של הזמן המתואר בפרק ואת הזיכרון שייטבע בעקבותיה לזיכרון הנוסטלגי המצוי ברשותם, שהוא הזיכרון התרבותי הקנוני. הולדסוורת' טוענת כי **דוקטור הו** מקדמת תפיסה ממסדית, מוזיאלית, של הנצחה. במובן זה רגע הנחיתה אינו רק אירוע מדיה מכונן, אלא גם רגע היסטורי איקוני שיש לשמר (Holdsworth, *Television, Memory and Nostalgia*, 129). מצד אחר, כפי שמדגים מאט היל, ההיתפסות לרגע הבלתי-נשכח היא מאפיין סגנוני של מופאט, התסריטאי, המעוניין לשזור את עלילות הסדרה סביב רגעים מכוננים כאלה. ראו: Matt Hill, "The Dispersible Television Text: Theorising Moments of the New Doctor Who", *Science Fiction Film and Television* 1.1 (2008): 25-44. תיעוד הנחיתה על הירח הוא רגע כזה, שחודר את כל רמות התקשורת, החל בקשרי הגומלין בין הדמויות וכלה בקשר בין היוצר לצופה. כמו גיבורי הפרק, הצופה מעוניין – גם אם אינו מודע לכך – לשמר את הזיכרון הקנוני.

"יודעות" שהנחיתה הצליחה, מכיוון שהיא כבר מוכרת להם מההיסטוריה של תוכנית החלל האמריקאית. מה שהן אינן יודעות הוא האם המאבק בדממה צלח, מכיוון שזהו הגורם שהשתנה במסע בזמן כתוצאה מהופעתו מן העתיד של הדוקטור באירוע. את הטלוויזיה שבה יצפו בתמונות ההיסטוריות, האותנטיות, מוציא הדוקטור במחווה תיאטרלית מתוך הטארדיס ומציב אותה בחדר שבו נמצאים גיבורי הפרק והדממה. הדוקטור משתמש במברג הקולי – אביזר מלווה שלו בעל יכולות מבצעיות רחבות – כדי לנטרל את פעולת ההסוואה של הדממה. כך גם מלווי מתוודעים לנוכחותם של הדממה, טרם חשיפתם לעיני העולם כולו במשדר הטלוויזיוני החי ממרכז החלל ומהירח, שמוביל לגירושם מכדור הארץ בידי הדוקטור.

הצפייה המשותפת בשידור הופכת בשביל הדוקטור ומלווי לשכתוב של אירוע היסטורי, להסרה של זיכרון תרבותי ישן ולהצבה של זיכרון חדש במקומו. במציאות החדשה לכאורה, כלומר במציאות הבדויה שהותאמה לידע ההיסטורי הנתון, הדוקטור הוא המעניק לתושבי כדור הארץ את הזיכרון של ההליכה האנושית הראשונה על הירח. "השבת הזיכרון" של ההליכה על הירח מאפשרת לאנושות לנכס לעצמה את הישגיה הטכנולוגיים והמדעיים. כפעולה של הדוקטור שנוספה לזיכרון החזותי המתועד של האירוע, היא מאפשרת פרשנות יציבה יותר של המתואר בפרק והולמת את המאפיין הפרדוקסלי של המסע בזמן. הדוקטור משנה אירוע היסטורי מכונן כדי להביא אותו בסופו של דבר לידיעת האנושות באופן המוכר לה.

השימוש בתיעוד ההיסטורי מבטל בשביל הצופה את מגבלת הליניאריות של הזמן ואת ה"חד-פעמיות" של נקודות בזמן. כשאנו צופים בשידור הטלוויזיה המציג את באז אולדרין וניל ארמסטרונג הולכים ומדברים על הירח, אנו מביטים למעשה בעבר אשר מגיע אלינו הודות לגלי האור. כדי להפוך את הצופה לחלק מהארכיון של הדוקטור, שהוא ארכיון נטול מגבלות של זמן ומרחב, חייב התסריטאי ליצור אצל הצופה תחושה דומה לזו של התנועה של הדוקטור בזמן. הדרך הטלוויזיונית שבה בחר מופאט לעשות זאת היא שימוש בחומרי ארכיון טלוויזיוניים תיעודיים שמוכרים לצופה ממועד שונה ומוצבים בהקשר חדש ובלתי-צפוי. הוא משתמש בזיכרון ארכיוני קנוני (התמונות האותנטיות של הנחיתה האנושית הראשונה על הירח) אך גורם לצופה להתבונן בהן מחדש.

שיקוף העבר ההיסטורי – שנת 1969 – באמצעות מכשיר טלוויזיה מגביר בנו את המודעות לממד השידור, מכיוון שהוא מהדהד ומכפיל את הרגע ההיסטורי בתבנית של mise-en-abyme, כלומר של תמונה בתוך תמונה (או

מראה בתוך מראה). כך על הצופים להכריע על טיב היחסים בין הזיכרון ההיסטורי המוכר להם ובין הזיכרון החדש שהוענק לאנושות במהלך הפרק. התיעוד משודר מחדש במסגרת תוכנית טלוויזיה שנקלטת בטלוויזיה שבה מתבוננים גם צופי הסדרה בשנת 2011. כשהם שומעים את ניל ארמסטרונג אומר "צעד קטן לאדם", נוצר דיאלוג בין עבר, הווה ועתיד. בדומה לפעולת השכתוב הארכיונית, השימוש בקטע התיעודי בשיאו של הפרק בונה מחדש את ה"עבר".

למעשה, השימוש בתיעוד האותנטי של שידור הנחיתה על הירח חיוני לפרק "יומו של הירח" בשלוש רמות שונות: הפרק עצמו, הסדרה **דוקטור** **הו** והזיכרון התרבותי הממסדי שפרק זה מתייחס אליו. ברמת הפרק אפשר לציין שהתיעוד מופיע בשיאו של סיפור העלילה ומשמש פתרון לקונפליקט בין הדממה לאנושות. בשעה שהדממה עסוקים בייצור מציאות חדשה ובמחיקת זיכרונותיו של כל בן אנוש שנתקל בהם לאורך אלפי שנים, האנושות דווקא מקליטה באמצעות הטלוויזיה זיכרון חדש ובלתי-מחיק, שיהיה אפשר להעביר מדור לדור – זיכרון ההליכה הראשונה על הירח. בדומה לכך, גם הניצחון על הדממה מוצג כייצור של זיכרון קולקטיבי בארכיון הכלל-אנושי, הודות לתיעוד שלו בפרק כחלק בלתי-נפרד מהאירוע ההיסטורי של הנחיתה על הירח. כך בני האדם הצופים בשידור החי יכולים לראשונה לראות את פניהם של הדממה.

תיעוד ההליכה על הירח הוא התיעוד היחיד שיש לו משמעות מחוץ למבדה, אולם אין זו פעולת התיעוד היחידה בפרק: "יומו של הירח" גדוש בפרוצדורות תיעוד שונות, כמו הסימונים על הגוף והקלטות הסתר שעורכים איימי, רורי ופרופ' סונג במפגש עם הדממה. כך הם למעשה מתעדים את המציאות שהם פועלים בה כדרך אקטיבית ומודעת לשימור הזיכרון, לפני שיילקח מהם בפעולת המחיקה של הדממה. על פי דרידה, שימור ומחיקה של זיכרונות הם היסודות של פעולת הארכיון, שתכליתה המרכזית היא קבלת "האחריות על המחר".³² כל גיבורי הסדרה הגיעו מהעתיד למקטע הזמן המתואר בפרק "יומו של הירח", כדי לוודא שעתיד זה יתקיים. לכן, בהמשך לתפיסה של דרידה, הם פועלים באחריות לשמירה על נכסים תרבותיים – בכלל זה הזיכרון – כטובי הארכיונאים.

הרמה השנייה של השימוש בחומרים תיעודיים ארכיוניים היא רמת הסדרה. הסדרה שהחלה את דרכה בשנת 1963 חוזרת ומתייחסת לאירוע היסטורי ממשי ומכונן מאותו עשור. מצד אחד היא משכתבת את ההיסטוריה הפנימית

³² דרידה, **מחלת ארכיב**, 44.

שלה, שכן כסדרה המבוססת על מסע בזמן היא לעולם לא תוכל להציג ציר כרונולוגי אחיד ללא מחיקות, שכתובים ותיקונים. מצד אחר, היא שומרת על הנרטיב ההיסטורי, הציר הכרונולוגי הממשי, החוץ-בדיוני. פרק זה מראה שהניסיון של הדממה לפגוע באנושות כשל, וכך כל הישגי האנושות ממשיכים להיזקק לזכותה ומכוונים לטובתה הבלעדית. התיעוד האותנטי של הנחיתה על הירח מוצג כהוכחה לניצחוננו של הדוקטור על הדממה, בעימות שנמשך מעבר לפרק הבודד הנידון כאן ואף מעבר לעונה שבה הוא שודר.

מכיוון שחומרי הארכיון של שידור הנחיתה על הירח מופיעים על המסך שהציב הדוקטור ובו בזמן גם על מסך הטלוויזיה הנמצא במציאות של הצופה, נחשפת סמליות כפולה: במציאות ההיסטורית השידור משמש אלגוריה לניצחון האנושות הארצית על החלל החיצון; במבדה שנוצר בסדרה הוא מסמל את ניצחון האנושות על הדממה. פעולת השכתוב ההיסטורי של גיבורי הסדרה מכילה מרכיבים זהים לפעולת השכתוב של הדממה (מחיקה של זיכרונות ויצירת זיכרונות חדשים), אך בפרק זה פעולת השכתוב האנושית גוברת על זו החוצנית. כך לבו של הסיפור הוא עצם הצלחת מסעה של אפולו 11 לירח – הישג היסטורי שהתרחש במציאות ושלא ניתן למחיקה מהזיכרון האנושי. בזמן אמת היו לאירוע זה יותר מ-500 מיליון עדים. מכיוון שהפרק מציג את הנחיתה כפעולה אנושית, ולא כפעולה שנעשית בשליטת הדממה, אפשר לשדר אותה שוב ושוב ולחזק זיכרון תרבותי-אנושי זה.

הרמה השלישית שבה פועל שילוב התיעוד האותנטי היא הרמה הממסדית. המשמעות הציבורית של השימוש בתיעוד הנחיתה בפרק זה, ובכלל זה השמעת חלקו הראשון של משפטו הנודע של ארמסטרונג, היא לא רק שימור של זיכרון נוסטלגי, אלא בעיקר הפגנה של כוח ממסדי. תיעוד האירוע, שסוכנות החלל האמריקאית הפיקה ושידרה למאות מיליוני צופים, הוא למעשה גם תיעוד כוחו של הממסד. שיבוצו בפרק המספר בין השאר את סיפור הנחיתה על הירח אינו מקרי. בפרקים אחרים בסדרה, לדוגמה אלה המתמקדים במלחמת העולם השנייה, בחרו היוצרים לא להציג תיעוד ארכיוני. האירועים והדמויות המופיעים בהם מבוססים לחלוטין על בדיון ועל שחזור אודיו-ויזואלי של "חומרי ארכיון". השימוש בתיעוד האותנטי של הנחיתה על הירח מספק בהקשר של הפרק הנידון תשובה קומית-דרמטית לנרטיבים שמזוהים עם תיאוריות קונספירציה שונות, שלפיהן מעולם לא התרחשה נחיתה על הירח.³³ **דוקטור הו**,

³³ במועד הנחיתה בקיץ 1969 כמעט לא נמצאו אנשים שסברו כי ההליכה על הירח היא זיוף. בסקר מכון גאלופ העולמי שפורסם ב-20 ביולי 1999 (לציון 30 שנה לאירוע) נמצא כי שישה אחוזים מהאמריקאים שנדגמו בסקר אינם מאמינים כי הנחיתה התרחשה (ראו

אחת מסדרות הדגל של מחלקת הדרמה בטלוויזיה הבריטית, משמיעה את קול הממסד העוסק בשימור מעמדו של האירוע ההיסטורי והזיכרון החזותי שלו. יוצרי הסדרה בחרו להציג תיעוד אותנטי זה בפרק שבו נמחקת כל "אמת" אחרת – זו ששוכתבה שוב ושוב בידי הדממה – כמשל לאלה המנסים "לשכתב את ההיסטוריה" מחוץ לבדיון הטלוויזיוני.

סיכום

בפרק "יומו של הירח" משמש התיעוד הטלוויזיוני לאותנטיזציה של המציאות הבדיונית המוצגת. השפה החזותית, הדיאלוג והפסקול יוצרים הבחנה ברורה בין התיעוד האותנטי ובין השכתוב שנוצר בעלילת הסדרה. השימוש בשידור המקורי, אף שהוכנסו בו תוספות המדמות את "הדממה", נתפס כתעודה היסטורית, והשילוב של אפקטים חזותיים יוצר הבחנה ברורה בין המציאות ההיסטורית ובין מניפולציות השכתוב הטלוויזיוני שלה בשלוש רמות: (א) ברמת הפרק: בסיפור העלילה ובקונפליקט בין הדממה לאנושות; (ב) ברמת הסדרה: בקונפליקט בין הדוקטור לדממה; (ג) ברמה החוץ-טקסטואלית, כתשובה ממסדית לתיאוריות קונספירציה שונות שביקשו לשכתב את הנרטיב ההיסטורי המוכר. מהלך זה נעשה באמצעות טכניקת שכתוב ההיסטוריה של האנטגוניסטים, הדממה, שמובסים בסיום הפרק, ושמזימתם לשכתב את הזיכרון האנושי ואת ההיסטוריה האנושית נכשלת.

news.gallup.com/poll/3712/landing-man-moon-publics-view.aspx: מחקרים מראים כי הזמינות של תיעוד האירוע במדיה העלתה את שיעור המפקקים באמיתותו, ו-40 שנה לאחר האירוע כרבע מהאמריקאים ומהבריטים כבר לא האמינו שהתרחש כלל, או שהתרחש כפי שהוא מוצג בתיעוד, ושללו את ההישג המדעי-טכנולוגי. ראו: Stephan Lewandowsky, Klaus Oberauer and Gilles Gignac, "NASA Faked the Moon Landing – Therefore, (Climate) Science Is a Hoax: An Anatomy of the Motivated Rejection of Science", *Psychological Science* 24.5 (2013): 622-633. החלל הגדולות, כמו נאסא והסוכנות הבריטית, מאמצים רבים להוכחת אמיתותו של האירוע ההיסטורי בפלטפורמה של המדיה הדיגיטלית, הנתפסת כמאיץ של התפשטות הקונספירציות. כך סוכנויות החלל מתחזקות פורטלים ובהם ערוצי סרטים, הקלטות אותנטיות, עותק של יומן השיגור ובלוגים של מומחים על האירוע ההיסטורי ועל תיעודו (למשל, באתר של נאסא: nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo11.html). הסוכנויות אף יוזמות הפקות טלוויזיוניות רבות או משתפות פעולה עם הפקות קיימות, בהן לדוגמה הפרק בסדרה **מכסחי המיתוסים** שהוקדש לבדיקת אמיתותו של השידור של נאסא מהנחיתה על הירח (NASA Moon "Landing", *Mythbusters* 104, 27.8.08, Discovery). במסגרת שבוע שידורי נאסא בערוץ דיסקברי שודר הפרק באוגוסט 2008 בשידור חי מאולפני נאסא, בהשתתפות צוות התוכנית וחוקרי הסוכנות, ושולבו בו קטעים מהשידור ב-20 ביולי 1969.

הצגת תיעוד הנחיתה על הירח כחלק מהפרק מעל גבי מסך טלוויזיה, כשמול אירוע זה נראים הדוקטור וחבורתו נאבקים בדממה, מעצימה את ממד ה"אותנטיות" של האירועים הבדיוניים. שימוש זה בתיעוד הארכיוני מעניק לצופים הצעירים שנולדו לאחר האירוע המתואר, שהם רוב צופי הסדרה, הזדמנות לצפות בתיעוד היסטורי מקורי ולהבין את מעמדו התרבותי-היסטורי האיקוני. עולה מכך שלמרות התייחסות הפרק לקונספירציות על אודות ההליכה על הירח ולמרות הדיון שהוא מעלה בנוגע לשכתוב ההיסטוריה וליצירת זיכרונות חדשים, "יומו של הירח" משרת את נקודת המבט הממסדית על ההיסטוריה המערבית המודרנית.

השיבה לארכיון וזיכרון השואה ב-Respite (הארון פארוקי, 2007)

יעל מזור*

מבוא

בחודש אפריל האחרון, בשעה שמדינת ישראל עמדה לציין 70 שנים לקיומה, פרסם עיתון **הארץ** את הכותרת "הצלחנו לפצח את השואה".¹ הכרזה זו התייחסה לאמירתה של שרת התרבות מירי רגב, בריאיון לגלי צה"ל לאחר החזרה הגנרלית הראשונה לטקס הדלקת המשואות. השרה ציינה כי בצפייה ראשונה במופע האמנותי המתאר את תקומתו של העם היהודי רווי הסבל והגלות במולדתו, הבחינה כי לחלק המתאר את השואה "לא הייתה מספיק בולטות". בעיית השואה בטקס המשואות "פוצחה" לבסוף כאשר הוחלט, בהנחיית השרה, להוסיף למיצג הקיים צילי ריקע של רכבות ונביחות כלבים והקרנה אחורית של דימויי גדרות תיל ועשן מיתמר. התדהמה שהביעו מבקרים אחדים בעיתונות ביטאה את האי-נוחות שחשו לנוכח מה שנתפס כזילות זיכרון השואה, תוך צמצום האירוע ההיסטורי ל-46 שניות באמצעות הסתמכות על אייקונים מוכרים, אולי מוכרים מדי; כאלו שכל צופה קולנוע ממוצע יזהה בנקל שהם מתייחסים לרפרנט ההיסטורי הספציפי של השואה.

התכרומות הפנים לנוכח מה שנתפס כהחלטה סרת טעם יכולה גם היא להיתפס כתמוהה, מאחר שאייקונים אלה – גדרות התיל, הרכבות, נביחות הכלבים וכיוצא באלה – היו נוכחים בתרבות הפופולרית עוד הרבה לפני טקס יום העצמאות האחרון.² למעשה, הצילומים הראשונים לאחר שחרור המחנות בסוף מלחמת העולם השנייה הם שסייעו בקיבוע דימויים אלה בקולנוע ובמדיה אחרת שנים לאחר מכן; קטעי הארכיון המפורסמים שתיעדו בעלות הברית עברו גלגולים רבים, עד כי כיום די באחדים מהדימויים המוגדרים האלו לגרום לצופה לזהות מיד שטקסט קולנועי "עוסק

* יעל מזור היא דוקטורנטית בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב. מאמר זה מבוסס חלקית על עבודת הגמר שהגישה לשם קבלת תואר MA בבית הספר ע"ש טיש (2016).

¹ איתי שטרן, "הצלחנו לפצח את השואה", **הארץ**, 17.4.2018, <https://www.haaretz.co.il/news/politi/1.6009376>

² אייקון הוא סמל שנועד להעביר מסר או משמעות פשוטה באמצעים חזותיים, ללא שימוש במלל.

בשואה". הבעיה שעולה ביתר שאת היא לאו דווקא שאלת הייצוג של השואה, כי אם שאלת המשך הזיכרון שלה. כמו כן עולה תהייה על אופייה של עבודת הזיכרון שתיעשה בעתיד ועל מטרותיה: האם השואה תיתפס כאירוע יהודי פרטיקולרי? האם יש להמשיך ולזכור אירוע זה דווקא דרך חשיבה ביקורתית על אירועים עכשוויים, כהתוויה מוסרית אוניברסלית הנדרשת מכל אדם באשר הוא? כיצד יהיה אפשר להסביר לבני הדורות הבאים מדוע זיכרון השואה עדיין, ותמיד יהיה, רלוונטי?

מאמר זה מבקש לבחון את סוגיית המשך הזיכרון ההיסטורי של השואה, ובפרט לאור השינויים המתחייבים מהיעלמותו המואצת של דור הניצולים שחוו את האירועים על בשרם. במובן זה, התיעוד הארכיוני הופך למקור שחוקרים ויוצרים נסמכים עליו יותר ויותר. לכן יש לשאול, מהו תפקידו של הארכיון היום במתן המשכיות לזיכרון האירועים?

אבחן שאלות אלו תוך ניתוח הסרט *Respite*³ של הארון פארוקי (Farocki)⁴ משנת 2007. אבקש להדגים דרכו כיצד "החזרה לארכיון", המתבטאת בהסתמכותו של פארוקי על חומרים ממקור ארכיוני – סרט שצולם במחנה המעבר ההולנדי וסטרבורק (Westerbork) – יכולה ליצור המשכיות של הדיון ההיסטורי; זאת דווקא בהתייחסות היוצר לתיעוד האודיו-ויזואלי המקורי מתקופת השואה, שכאמור חלק מהדימויים המרכיבים אותו הפכו במרוצת השנים לאייקונים מפורסמים בייצוג של שואת יהודי אירופה.

אטען כי בניכוס מחדש (Re-Appropriation) של החומרים הללו, קרי עריכתם והצגתם מחדש בסדר ובהקשר שונים מכפי שהוצגו בעבר, מתקיים גם תהליך של ארכוב מחדש (Re-Archiving), אשר חושף את הפוטנציאל הטמון בארכיון ביחס לקריאת תיגר על נרטיבים היסטוריים. תהליך זה ממקם את הדימויים המוכרים לצד

³ סרטו של פארוקי לא הופץ מסחרית בארץ. תרגום המושג שהוא שם הסרט מאנגלית לעברית הוא "הפוגה" או "ארכה"/"דחייה". בגרסת הדי.וי.די הופץ הסרט בשלוש שפות – אנגלית, גרמנית וצרפתית. כותרתו בגרמנית (*Aufschub*) וכותרתו בצרפתית (*En Sursis*) הן בעלות משמעות דומה לזו המשתמעת מתרגום כותרתו באנגלית לארכה/דחייה. לשם הנוחות, ובהמשך למקורות שאצטט, אציין לאורך המאמר את שמו של הסרט באנגלית.

⁴ הארון פארוקי (1944-2014) היה במאי קולנוע גרמני שסרטיו סווגו לא פעם תחת הכותרת "המסה הקולנועית" או Essay Film. כיוצר שפעל לרוב בשולי התעשייה הגרמנית, היה מוכר בפרקטיקות של עבודה עם חומרי ארכיון קיימים (Found Footage) ממקורות שונים ומגוונים: ארכיונים רשמיים, מקטעים מסרטים ישנים, צילומי מצלמות אבטחה, סדנאות הכנה לראיונות עבודה, סימולטורים לטייסי קרב ועוד. בשנים האחרונות לחייו הציג את סרטיו לא פעם כמיצגי וידיאו במסגרת תערוכות במוזיאונים ברחבי העולם.

אלו המוכרים פחות בתוך "קונסטלציות" חדשות, כלשונו של ואלטר בנימין (Benjamin), כפי שאפרט להלן. קונסטלציות אלו מחברות בין רבדים טמפורליים, דימויים ורעיונות, באופן שחותר תחת התפיסה ההיסטוריוגרפית ההיסטוריסטית שטוענת בעד תיאור כרונולוגי של אירועי העבר כמחברים ברצף של סיבה ותוצאה. פעולה זו של ארכוב מחדש, לפיכך, מאפשרת קריאה חדשה של החומר הארכיוני המוכר באופן שפותח את הדיון ההיסטורי סביבו לשיח דיאלקטי, שמעצם הדינמיות שלו אינו מפסיק להתחדש ולחדש.

לשם הדיון, אבקש תחילה להתייחס למושג הארכיון ולשינויים שחלו בחשיבה עליו בעשורים האחרונים. בהמשך לזה אבדוק כיצד השינויים האמורים מתבטאים בגישה שמיישם הבמאי פארוקי בעבודתו עם חומרי ארכיון וכשהוא מעורר את צופיו לבחון מחדש את תפקידו של הארכיון – תוך יצירה של תודעה היסטורית – וכן את פעולתו של הזיכרון ההיסטורי.

פארוקי והארכיון

כל דיון בארכיון, לפי החוקרת מרלין מנוף (Manoff), מקבל את ההגדרה הרחבה הרואה בארכיון מאגר של מקטעים המאגד תיעודים של מידע בעל חשיבות ועניין ציבוריים והיסטוריים.⁵ הגדרה זו כבר מרמזת על תפיסה של הארכיון כקשור לפרקטיקות היסטוריוגרפיות. עם זאת, "המפנה הארכיבי" שחל בדיסציפלינות המחקריות של מדעי החברה והרוח בשנות התשעים של המאה ה-20 הביא לערעור ובחינה מחדש של רעיון הארכיון כישות עצמאית ובלתי-תלויה. כעת לא רואים בו רק עוד אסופה של קטעי מידע מתועדים, אלא גוף שיש לבדוק את אופן ארגון המידע האצור בו ואת ההחלטות בדבר מה שיאוחסן בו ומה שייוותר מחוצה לו.

כיוצר שפעל בשולי תעשיות הקולנוע האירופית והגרמנית משנות השישים של המאה ה-20, עבודותיו של פארוקי התאפיינו רבות בשילוב של חומרי ארכיון ו-Found Footage תוך עריכתם מחדש.⁶ שילוב החומרים הישנים

⁵ 9. (2004): 4.1 *Libraries and the Academy*, Marlene Manoff, "Theories of the Archive from Across the Disciplines".
⁶ Found Footage הם חומרים מצולמים שאפשר לשייכם להקשר שונה מנושא העיסוק המובהק של הסרט. ההבחנה בין Found Footage לחומרי ארכיון לרוב מסמנת את אלו הראשונים כבעלי אופי פחות "רשמי", דוגמת סרטונים שצילמו אנשים פרטיים, או כאלה שאין במרכזם

והצילומים התיעודיים העכשוויים, אשר לכאורה אין ביניהם קשר ישיר ומיידי, היא פרקטיקה שמאפשרת – באמצעות מונטאז' או עריכה – לייצר מטפורות ורעיונות שמשמעותם מתקבלת מעצם חיבורם. עם זאת יש לציין כי פארוקי שומר על שלמות המקטעים שהוא בוחר לשלב יחדיו; כלומר אינו מבצע פעולה נוספת של מניפולציה בדימוי, מלבד הוצאתו מהקשרו המקורי ושילובו בהקשר חדש. במובן זה, עבודותיו תמיד ייצרו "קונסטלציות" חדשות לדימויים שכבר הוצגו ונבחנו בעבר, ובפרקטיקה זו לבדה יש כדי לערער על מקומו של הארכיון כגוף רשמי שאמון על כתיבת ההיסטוריה. עצם עבודתו של פארוקי עם חומרי ארכיון מאפשרת לראות את הארכיון דרך סרטיו⁷ כאתר של מאבק פוליטי ושל מיצוב יחסי הכוח החברתיים – עיקרון שעמד בבסיס הפרדוקס שהעלה ז'ק דרידה (Derrida) בנוגע לארכיון.

הדיון בנושא זה בחיבורו של דרידה **מחלת הארכיב**⁸ – הנחשב לחיבור המכונן שהוביל ל"מפנה הארכיבי" – הוביל לתפיסה הולכת וגוברת של הארכיון כרעיון וכמטפורה. כך התגבשה ההבנה כי אפשר היה לנצלו ביתר קלות כדי לשמר את דינמיקות הכוח המתקבעות מעצם השליטה בסוגיות של מה ומי ייכללו בארכיון, מי ימצאו עצמם מחוצה לו, וכפועל יוצא של שאלות אלה – מהי ההיסטוריה הנכתבת באמצעותו. בהמשך לכך אפשר לראות בפעולתו של פארוקי שאיפה להפוך על פיהן את פרקטיקות הארכיב ההיסטוריות על ידי מתן הקשר חדש, ובאופן זה גם פרשנות חדשה, למקטעי ארכיון וחומרי ארכיון מוכרים היטב. למעשה, זהו יישום של מה שוואלטר בנימין תיאר כ"לפוצץ את רצף ההיסטוריה".⁹

אותם חומרים מוכרים היטב, בין היתר בשל הפיכתם במרוצת השנים ל"איקוני שואה", הם אלו אשר מזוהים ביתר קלות עם ההקשר ההיסטורי של שואת יהודי אירופה, ובאופן ספציפי אף יותר עם הדימוי הקולנועי של היהודים כקורבנות הבלעדיים של פשעי המשטר הנאצי, כפי שאציג בהמשך המאמר. פארוקי בחר את החומרים לסרטו מתוך הסרט המקורי שצולם בזמן השואה במחנה המעבר הנאצי וסטרבורק בהולנד, שם נאסרו רבים מיהודי הולנד לפני

אירוע משמעותי בעל עניין לציבור הרחב. על עבודתו של פארוקי, ראו Thomas Elsaesser ed., *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (Amsterdam: Amsterdam U P, 2004).

⁷ עם יצירותיו המוכרות יותר נמנות אלה: *How to Images of the World and the Inscription of War* (West Germany, 1989); *Live in the FRG* (West Germany, 1990); *Videogrammes of a Revolution* (Germany/Romania, 1992); *Workers Leaving the Factory* (Germany, 1995).

⁸ Jacques Derrida and Eric Prenowitz, *Archive Fever: a Freudian Impression* (Chicago: Chicago U P, 1996).

⁹ וואלטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה", בתוך **מבחר כתבים**, תרגם דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992), 317.

שליחתם למחנות ההשמדה במזרח אירופה. אלו נבחנים במאמר ביחס לקשר שלהם לאותו תהליך שבו הדימוי של קורבן השואה מתוך התיעוד המקורי התקבע בתרבות הפופולרית כאייקון שואה. כמו כן נבחנת המידה שבה אופן הצגתם מחדש של הדימויים האיקוניים על ידי פארוקי מאפשר להתיר קיבוע זה, שאינו כרוך רק בדימוי כי אם גם בקיבועו של הנרטיב ההיסטורי כחלק מהזיכרון הקולקטיבי.

לאור זאת, שאלה העולה בהקשר של ייצוג זיכרון השואה בקולנוע היא מהו הידע ההיסטורי שאפשר להפיק מסרטים שעוסקים בשואה, בייחוד אם הייצוגים האיקוניים, כגון הכלבים הנובחים וחריקת הרכבות על הפסים, כבר התקבעו כפרקטיקה מוכרת ומקובלת במדיה הוויזואלית.

ייצוג השואה בקולנוע – האייקון והארכיון

בדיון על אודות ייצוג השואה בקולנוע ניטשים ויכוחים סוערים כבר מהשנים הראשונות שלאחר תום מלחמת העולם השנייה. קצרה היריעה מלתאר את המחקר הנרחב בנושא, אשר תמיד מבקש לבדוק ולבחון מחדש את מה ששאל פרידלנדר (Friedländer) כינה "גבולות הייצוג" של השואה.¹⁰ במאמר זה אבקש להתמקד בדיון סביב השימוש בחומרי ארכיון בסרטים שעוסקים בשואה, כדי להבהיר כיצד הקריאה שאציע בהמשך לסרטו של פארוקי שונה מקריאות אחרות של סרטו זה.¹¹ קריאה זו תתמקד בבחירת המקטעים הספציפיים מתוך חומר הגלם מחד, ותאפיין את אלו מבחינת המבע והאסתטיקה שלהם מאידך, תוך העלאת נקודות דמיון והשקה לסגנונות קולנועיים אחרים מהתקופה שבה צולמו.

תפקידם של חומרים אודיו-ויזואליים שנוצרו בתקופת השואה וקוטלגו בארכיון היה משמעותי בייצוג השואה בקולנוע, בייחוד מאחר שהם היוו בסיס לקולנוע התיעודי והעלילתי שעסק בנושא עוד לפני פריחתו של מה שהוגדר

¹⁰ Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

¹¹ ראו לדוגמה: Thomas Elsaesser, "Re-wind After Re-play and Postponement in Harun Farocki's *Respite*", in *German Cinema: Terror and Trauma, Cultural Memory since 1945* (New York: Routledge, 2014), 245-259; Sylvie Lindeperg, "Suspended Lives, Revenant Images: On Harun Farocki's Film *'Respite'*", in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, eds. Antje Ehlmann and Kodwo Eshun (London: Raven Row, 2011), 28-34.

"ז'אנר סרטי השואה"¹² דימויים אלה אפשר היה לאתר כבר בעשור הראשון שלאחר תום המלחמה: לחומרים הארכיוניים שצולמו מיד עם שחרור המחנות באירופה היה תפקיד מרכזי בתהליך ה"דה-נציפיקציה" שעשו בעלות הברית בקרב האוכלוסייה הגרמנית וביצירת תודעה סביב פשעי המלחמה בקרב ציבור מדינות העולם שלא נחשפו עד אז למראות המלחמה.¹³

שאלה המתבקשת בנקודה זו היא מהו "חומר ארכיוני" וכיצד אפשר להגדירו. לשיטתה של ג'יימי בארון (Baron), חומר ארכיוני מתייחס לאינדקס צילומי שאפשר להבינו כ"ראיות לאירועי העבר".¹⁴ כלומר, בדיון בחומרי הארכיון שתרמו ליצירת האיקונוגרפיה של סרטי השואה, הגדרה זו רואה בחומרים שרידים אינדקסיאליים של האירועים ההיסטוריים שנלכדו בעדשת המצלמה, או במילים אחרות, קטעי סרטים של אירועי העבר שנאספו ונשמרו כדי לשמש זיכרון עתידי.

ארון קרנר (Kerner) מציין כי הדימויים שצולמו בסוף המלחמה נתפסו כייצוג של המציאות משום שענו במידה רבה על "דרישת המציאות" המתבקשת, לטענתו, מעצם טבעם של הפשעים שבהם עסקו; כלומר, סרטי השואה הגיבו לצורך בהצגת המציאות של הפשעים כחלק מהניסיון להבינם.¹⁵ בכך ניתן אולי להסביר את "אפקט המציאות" של הסרטים התיעודיים המוקדמים הללו, שדרך האינדקסיאליות שלהם נתפסו כגילום מדויק שלה.¹⁶ לפיכך, בסרטים

¹² המונח "ז'אנר סרטי השואה" נחשב לבעייתי מאחר שמובלעת בו ההנחה כי האירוע ההיסטורי שהוא השואה הופך לעוד אלמנט צורני בקולנוע, שהוא בידורי ופופולרי במהותו. עם זאת, עצם הבחירה במונח השנוי במחלוקת מדגים את הסוגיה של אופן העברתה והפצתה של השואה לקהלים רחבים באמצעות ייצוגים איקוניים. להרחבה בסוגיה זו, ראו לדוגמה: Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, 3rd. ed. (Cambridge: Cambridge UP, 2003); Judith Doneson, *The Holocaust in American Film*, (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1987); Ilan Avisar, *Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory*, (Bloomington: Indiana UP, 1997); Jean-Michel Frodon, ed., *Cinema and the Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century* (Albany: State University of New York, 2010); Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2005).

¹³ למשל הסרטים *Death Mills* (Billy Wilder, USA, 1945); *Nazi Concentration Camps* (George Stevens, USA, 1945).
¹⁴ Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, (New York: Routledge, 2014), 1.

¹⁵ Aaron Kerner, *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films* (New York: Continuum, 2011), 15.

¹⁶ Ibid., 177.

הראשונים שחשפו את פשעי הנאצים לעולם, פונקציית ייצוג המציאות היא התפקיד האופייני שניתן לייחס לקטעי הארכיון שעליהם התבססו. עם זאת, ראוי להזכיר כי סרטים אלו צולמו בזמן שחרור המחנות ולא בזמן שבו המחנות היו פעילים. במובן זה, אף שהארכיון נתפס כיוצר של "אפקט מציאות", כמייצג של מעין אובייקטיביות, דווקא דימויים אלו – שהיו אינסטרומנטליים בקיבוע האייקון של השואה – לא היו ייצוג של האירועים עצמם; משמעות זו יוחסה להם בעיקר מתוך הצורך לתת מסגרת של משמעות למה שנחשף דרכם.

פונקציה זו של הארכיון כנושא משמעות של אובייקטיביות היסטורית הייתה במוקד הפולמוס בין יוצרים על אודות השימוש בקטעי ארכיון שעוסקים בנושא היסטורי זה. הדוגמה המובהקת למחלוקת מצויה בחילופי דברים בין היוצרים קלוד לנצמן וז'אן-לוק גודאר בעניין זה. לדידה של ליבי סקסטון (Saxton), למרות הבדלי הגישה בין שני הבמאים הללו ביחס להכללתם של קטעי ארכיון בסרטים – לנצמן שלל זאת באופן מוחלט, ואילו גודאר תמך בהכללתם – שניהם מונעים מאותה סוגיה: חוסר היכולת לבטא באמצעים קולנועיים "רגילים" את אופי הפשעים ואת היקפם ולשמש להם עדות. באמצעים "רגילים" הכוונה למבנה המושתת על נרטיב כרונולוגי, עריכה "קלאסית" המקדמת המשכיות, עיצוב דמויות, תמונה וסאונד שיקדמו ויניעו את מבנה העלילה וכיו"ב. לכך מתווסף המחסור בתיעוד צילומי שמראה את מנגנון ההשמדה בפעולתו.¹⁷

לנצמן, יותר מכל יוצר אחר, סימן את השינוי בחשיבה על האופן שבו הקולנוע עשוי לגשת לנושא טעון כל כך, בסרטו פורץ הדרך **שואה** (ארצות הברית, 1985). סגנונו הייחודי, שהסתמך על ראיונות עם עדים וניצולים שצולמו על רקע הנופים הריקים של פולין 40 שנים לאחר התרחשות האירועים, מיצב את העדות לאירוע כ"דימוי לאקונה"¹⁸ (Lacuna Image) – דימוי חסר. חסר זה מסמן את הכישלון האינהרנטי של כל פעולת עדות שכזו ביכולתה להעיד על אירועי העבר הטראומטי. בסירובו לדבוק בקונבנציות הקולנועיות המשויכות לסוגה התיעודית, שלפיהן קטעי ארכיון משולבים כדי להמחיש את הרקע ההיסטורי, פתח לנצמן דיון חדש בתפקידם של העד והעדות ובאפשרות שלהם לבוא לידי ביטוי בסרט שרקעו ההיסטורי הוא השואה; זאת משום שלדידו כל חומר ארכיוני אינו

¹⁷ Libby Saxton, *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust* (London: Wallflower Press, 2008), 47-

48.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. Shane B. Lillis (Chicago: U of Chicago P, 2008), 167.

מסוגל לבטא, לא בדימויי ולא בצליליו, את הזוועות של עולם המחנות. לכן, לדבריו, על הקולנוע דווקא להדגיש את הפער שביומרה להציג אמת כלשהי, כפי שמשמע לא אחת בהקשר של הדימוי הארכיוני.

עם זאת, ולמרות השינוי הפרדיגמטי שהציג לנצמן, בשנים האחרונות נראה כי יוצרים שבים לחומרי ארכיון – בניסיון להיעזר בהם לאו דווקא כראיות לאירועי העבר, אלא כאמצעים לבחינת המבט התיעודי והקולנועי וכיצד הוא משתנה. כך דימויי הארכיון נתפסים כ"נקודת ההתחלה לבחינה מחדש של דימויים היסטוריים", במה שטוביאס אברכט-הרטמן (Ebbrecht-Hartmann) מכנה "סרטי הד" (Echo Films). הגדרה זו מדגימה כיצד השימוש בחומרי ארכיון ממשיך ליצור תהודה ולאותת אל "עיבוד מתמשך של עקבות העבר בקונפיגורציות חדשות ועכשוויות".¹⁹ אחת הדוגמאות הבולטות לכך בהקשר של סרטי השואה ניתן לראות בסרטה של יעל חרסונסקי **שתיקת הארכיון** (ישראל-גרמניה, 2010).²⁰ הסרט דן בכוחו של הדימוי לקבע נרטיב היסטורי ובמעמדו של הארכיון כמחזק נרטיב זה, גם כאשר ההנחה שבבסיס אותו נרטיב שגויה מהיסוד. **שתיקת הארכיון** חוזר גם הוא, כמו *Respite* של פארוקי, למקור ארכיוני מוכר מאוד: חומרי הגלם שצולמו עבור הסרט **הגטו** (1942), אשר במשך שנים נחשבו עדות מייצגת לחיי היהודים בגטו ורשה. בסרט חושפת חרסונסקי כי אותו "תיעוד אותנטי" של חיי הגטו היה למעשה סרט פרופגנדה נאצי מתוסרט ומבוים שצולם כדי להמחיש ולהוכיח, בעזרת תמונות מחיי היומיום בגטו, את טענותיהם של הנאצים כי היהודים הם סכנה בריאותית וחברתית.

במובן זה, ניתן לפרש את המוטיבציה שמאחורי החזרה למקור הארכיוני אצל חרסונסקי כדומה לזו של פארוקי בחזרתו לסרט שצולם במחנה וסטרבורק, והיא חשיפת מנגנוני הכוח של הארכיון האמונים על כתיבת ההיסטוריה. שני הסרטים למעשה מעלים את השאלה בדבר כוחו של הדימוי בפרט, ושל הקולנוע בכלל, לשמש אמצעי לשליטה בנרטיבים היסטוריים אשר בתורם מהווים קרקע פורייה ליצירת הזיכרון הקולקטיבי של אומות. לכן כאשר בסיס זה נמצא רעוע, ניתן באותה מידה לתהות על ההחלטות שאותן אומות מקבלות בשם הזיכרון הקולקטיבי-היסטורי אשר נועד להבטיח "לעולם לא עוד". עם זאת, לא ניתן להתעלם מן ההבדלים בין פארוקי וחרסונסקי באופן טיפולם

¹⁹ Tobias Ebbrecht-Hartmann, "Echoes from the Archive: Retrieving and Re-Viewing Cinematic Remnants of the Nazi Past", in *Edinburgh German Yearbook* 9, ed. Dora Osborne (Rochester: Camden House, 2015), 125.

²⁰ ראו ריאיון שערכה לליב מלמד עם חרסונסקי, in Laliv Melamed, "A Film Unraveled: An Interview with Yael Hersonski", in *International Journal of Politics, Culture and Society* 26, 1 (March 2013): 9-19.

בחומרי הגלם שנפלו לחיקם. פארוקי מתמיד בסרטו בשיטה שדוגלת בהימנעות מכל מניפולציה טכנית בחומר הגלם המקורי והתמקדות במונטאז' שמחבר בין המקטעים השונים. חרסונסקי לעומתו בוחרת באמצעים אסתטיים ונרטיביים שונים, לרבות שחזורים דרמטיים (Reenactments), הן בקטעי משחק שמבצעים שחקנים מקצועיים והן באמצעות קריינות וויס-אובר (Voiceover), כששחקן מקריא בפולנית מתוך יומנו של מנהיג היודנראט של גטו ורשה שתיעד את תהליכי הפקת הסרט. חרסונסקי הוסיפה גם מוזיקה אקסטר-דיאגטית²¹ המעצימה את האפקט הדרמטי שביקשה ליצור.

סוגיית המניפולציה על החומרים מדגישה ביתר שאת כיצד נבדל פארוקי מיוצרים אחרים ביחסו לדימוי הארכיוני. בריאיון לז'ורנל דידי-הוברמן בהקדמת *Respite* במוזיאון הטייט בלונדון בשנת 2009 תיאר פארוקי את גישתו לחומרי הגלם שלקח מהסרט של וסטרבורק כניסיון "להחזיר את הדימויים לצופים".²² אמירתו זו מבליטה את החשיבות בבחינה של מקורות ארכיוניים ששימשו בהתמדה פעם אחר פעם למתן הקשר היסטורי לסרטי השואה. בדרך זו ניתן גם לבחון את תפקיד הארכיון בסרטים הללו כפי שאנו תופסים אותו; שכן גם במקרים שבהם הארכיון נתפס בקלקלתו, כלומר כשסרטים קוטלגו תחת קטגוריה שגויה (כפי שחשפה חרסונסקי בסרטה), המוטיבים ששימשו וממשיכים לשמש את הקולנוע ביצירת מניפולציות המפעילות את הרגש עשויים למעשה להחליף נרטיב אחד בנרטיב אחר.

המשך הדיון בסרטו של פארוקי, לפיכך, יבחן את המקור הארכיוני שהוא מבוסס עליו, וכיצד גישתו של היוצר למקור זה עשויה לייצר קריאה חדשה של תוכנו האיקוני כביכול.

Respite והניכוס מחדש של חומרי הארכיון מווסטרבורק

ב-*Respite* התבסס פארוקי על חומרי הגלם שצולמו במחנה וסטרבורק ההולנדי באביב שנת 1944. החומרים הללו, הידועים כיום כ"סרט מווסטרבורק" (*The Westerbork Film*), מתעדים את חיי היומיום במחנה שממנו נשלחו האסירים הלאה למחנות הריכוז וההשמדה באירופה. הדימוי המפורסם ביותר מתוך הסרט הוא השוט של פני הילדה

²¹ הכוונה היא לעריכה שבה מוסיפים פסקול מוזיקלי חיצוני שאינו נובע מתוך עולמו של הסרט.

²² "Harun Farocki in Conversation with Georges Didi-Huberman", <https://vimeo.com/102407717>

שמביטה היישר למצלמה מבעד לדלתות קרון רכבת. דימוי זה הוא אחד מאייקוני השואה המפורסמים ביותר, ובמשך שנים השתמשו בו בדיונים ציבוריים רבים שעסקו במשלוחי היהודים למחנות המוות במזרח.²³ אלא שבשנות התשעים של המאה ה-20 גילה העיתונאי ההולנדי אאד וגנאאר (Wagenaar) כי אותה ילדה, שעד אז הייתה מזוהה כיהודייה, היא למעשה "צוענייה", כלומר בת המיעוט הסינטי, ושמה סְטֶלָה סטיינבאך (Steinbach). היא הייתה אחת מקבוצת בני מיעוט זה שנכלאו בווסטרבורק לצד יהודי הולנד ושהו שם עד שהועברו למחנות ריכוז אחרים.

למעט כמה תצלומי סטילס בפתיחת הסרט, *Respite* מבוסס רובו ככולו על מקטעים מחומרי הגלם שצולמו במחנה עצמו. גישתו של פארוקי לחומרים הללו הייתה עריכתם מחדש תוך שינוי רצף הדימויים מהסרט המקורי, והוספת כתוביות ביניים (Intertitles) בין הסיקוונסים, שמורכבות מרקע שחור וכיתוב לבן ומוסרות לצופים מידע. הסרט נטול כל פסקול – דיאגטי או אקסטרה-דיאגטי – ונוכחותו של היוצר בו מורגשת בפניותיו אל הצופים באמצעות כתוביות הביניים. פארוקי ברר את 90 הדקות המצולמות בסרט המקורי מווסטרבורק וערך את החומרים לכדי סרט שאורכו 40 דקות.

אופן השימוש של פארוקי בחומרי הארכיון מווסטרבורק יוצר קיטוע לאורך גוף הסרט; כל מקטע ניצב מול המקטעים האחרים, ומה שמחבר ביניהם אינו תלוי דווקא בהמשכיות ויזואלית אלא בהמשכיות מחשבית. מסיבה זו מעניין במיוחד לבחון את בחירת המקטעים של פארוקי מן הסרט המקורי מווסטרבורק לעומת השימוש הקודם בחומרים הללו: בחירות אלה מאפשרות לנו להבחין באותן קונסטלציות שקושרות בין התקופות ההיסטוריות שבהן צולמו הקטעים לתקופות שבהן נוכסו והוקרנו מחדש, כמו גם לרפרנטים הקולנועיים הנרמזים באמצעותם.

מחנה וסטרבורק היה ממוקם בשדה בור מבודד בשטח פתוח בצפון הולנד. יהודים הולנדים הועברו לשהות ביניים בווסטרבורק ומשם הלאה למחנות ריכוז והשמדה ברחבי אירופה דוגמת אושוויץ, סוביבור, מיידנק וברגן-בלזן. המחנה אומנם נודע בשמו הרשמי כ"מחנה מעבר ליהודים", אולם שהו שם גם צוענים ממוצא סינטי, שכיום ידוע כי רובם ככולם נשלחו למותם. חלק מהעצורים הצליחו להשהות את הגורל הצפוי להם – כל עוד היו מועסקים באחת מסדנאות התעשייה במחנה, פחתו הסיכויים שייבחרו למשלוח הרכבות השבועי שעזב את וסטרבורק ליעדים אחרים.

²³ ראו: Aad Wagenaar, *Settela* (Nottingham: Five Leaves Publication, 2005), 8.

היצרנות של המחנה היא גם הסיבה שמפקדו, הקצין הנאצי אלברט גמקר (Gemmecker), יזם את צילום הסרט על אודותיו. מטרת הסרט הייתה להדגים יעילות זו לבכירים במפלגה כדי למנוע את סגירת המחנה, אשר עלולה הייתה להוביל להעברת קציניו לחזית הלחימה המזרחית של המלחמה.

באביב 1944 פקד גמקר על אסיר במחנה, הפליט היהודי-גרמני ורנר רודולף ברסלאוור (Breslauer), לצלם סרט שכיום ניתן היה לאפינו כסרטון תדמית, מאחר שמטרתו המוצהרת הייתה לקדם את תדמיתו של המחנה. ברסלאוור, שעסק בצילום סטילס בגרמניה, היה אמון על מעבדת הצילום של המחנה. למעשה לא פעם נתבקש על ידי מי מצוות הקצינים, בהם גמקר, לצלם את דיוקן משפחתו. גמקר, על פי תיאורו של וגנאאר, היה צלם חובב, וההחלטה להחזיק צוות שכזה במחנה הייתה פרי יוזמתו. לכן אין זה מפתיע שפנה לברסלאוור בבקשה להפיק את הסרט המדובר.²⁴

לאחר הזמנת הציוד הנדרש נערכו צילומים בין החודשים מרץ ומאי 1944. ברסלאוור תכנן ואף כתב תסריט, אך תוכניותיו לא מומשו מעולם, מאחר שהוא עצמו נשלח לאושוויץ זמן לא רב לאחר סיום הצילומים בלי שהשלים את עבודת עריכתו של הסרט לפי התסריט המיועד. מה שנותר הן כ-90 דקות של חומר גלם שצולם לפי סדר מיקומי הצילום שתואר בתסריט. מקובל לחשוב כי הסרט לא עבר כל תהליך עריכה, אך יש מקום להטיל ספק בקביעה זו. ידוע לנו כיום כי בצילומי הסרט העסיק ברסלאוור חבר נוסף בצוות הצלמים שלו במחנה, קארל יורדן (Jordan), מה שמרמז על כך שהיו חומרים שצולמו בשתי מצלמות שונות לכל הפחות. עובדה זו אישש חבר נוסף בצוותו של ברסלאוור ששרד את המחנה, וים לב (Loeb); לב חשף בפני וגנאאר כי המשיך לעבוד עם החומרים המצולמים לאחר שברסלאוור נשלח לאושוויץ. לדבריו, צפה את סיומה הקרב של המלחמה וניסיון אפשרי להסתיר כל עדות מתוך המחנה, ועל כן החליט על מהלך שונה לסרט לעומת התכנון המקורי של ברסלאוור.²⁵ הגילוי המפתיע ביותר בהקשר זה

²⁴ Ibid., 19. פארוקי ציין בריאיון כי קרא את מחקרו של וגנאאר על המחנה, כמו גם יומנים שכתבו אסירים ששהו בו, לרבות יומניו של פיליפ מקניקוס (Mechanicus), שפורסמו ב-1984 כ-*Waiting for Death: A Diary*, ויומניה של אתי הילסום (Hillesum), **חיים כרותים: יומנה של אתי הילסום** 1941-1943 (1985). מחקרו של וגנאאר החל בניסיון לגלות את זהותה של הילדה בדימוי המפורסם שלא נודעה מעולם בשמה, והמשיך במחקר שגילה פרטים חדשים על הסרט שהופק בווסטרבורק ועל המחנה עצמו.

²⁵ Ibid., 51.

נוגע לשוט המפורסם של סטלה סטיינבאך בת התשע, אותו שוט שהצית את חיפושיו של העיתונאי ההולנדי אחר זהותה, שבאותה עת כבר הייתה בעלת סטטוס איקוני.

וים לב תכנן לכלול את הדימוי של הילדה סטלה כפריים הסופי של סרטו – סיום שהיה יכול ליצור רושם חזק הרבה יותר, אשר לדידו היה מספר את "הסיפור האמיתי" של המחנה.²⁶ מה שנותר מהסרט כיום הוא עותק שונה לחלוטין מזה שלב עבד עליו, ואין בו כל זכר לתוכניותיו. עם זאת ברור למדי כי הסלילים השונים של החומר שצולם במקור צורפו לכדי סרט אחד, והשאלה הנוגעת למה שנותר על רצפת חדר העריכה עומדת בעינה. חומר הגלם שנחתך לא נמצא ולא שוחזר מעולם. למעשה, העותק השלם שנותר, לפי המחקר שערך בנושא זה מוזיאון הזיכרון הלאומי בווסטרבורק, הוא עותק של חומר הגלם המקורי. עובדה זו נחשפה לאחר שהנגטיב נבדק ולא נמצאו בו סימנים פיזיים של חיתוך (Splicing) כפי שניתן היה לצפות מסרט שנוצר מצירוף של סלילים אחדים. הנגטיבים נלקחו מהמחנה בעת שחרורו על ידי הצבא הקנדי בשנת 1945, והגרסה שאנו מכירים היום הושבה להולנד רק לקראת סוף העשור. כך שסרט זה למעשה מעולם לא היה סרט במובן הרשמי – לא מבחינת מה שיועד להיות לפי הזמנתו של מפקד המחנה, ולא לפי מה שתוכנן בתסריט ובתוכנית העבודה של ברסלאוור וצוותו, ואף לא כמקור יחיד. מה שנותר הוא למעשה אסופה של מקטעים מתוכו אשר צורפו יחדיו לסליל שבעצמו הועתק ועבר כמה ידיים עד שחזר להולנד. עם זאת, חשיבותו העצומה טמונה בעובדה שהוא נמנה עם העדויות המצולמות היחידות ממחנה נאצי פעיל בתקופת המלחמה. ככזה, הסרט מציג לא מעט דימויים של החיים במחנה, שמהם, כאמור, אחדים הפכו למפורסמים ומוכרים מאוד.

בהתייחס לכך שסרטו של פארוקי אורכו 40 דקות בלבד, שבהן חלק ניכר מהדימויים חוזר על עצמו, מסב סוון קריימר (Kramer) את תשומת לבנו למקטעים הספציפיים מהחומר המקורי שבחר פארוקי לכלול. בחירותיו של פארוקי, לטענתו, הן אולי ההיבט החשוב ביותר של סרטו.²⁷ בין הדימויים הנוספים מהסרט שהגיעו למעמד איקוני דומה לזה של סטלה ניתן להזכיר את הכיתוב על צדו של קרון הרכבת "74 אנשים" (74 Pers.), המציין את מספר האסירים שהועלו לאותו קרון, ואת צילום רצף המשלוחים שעוזבים את המחנה, שבו נראים אנשים מועלים לקרונות

Ibid. ²⁶

Sven Kramer, "Reiterative Reading: Harun Farocki's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp", ²⁷

New German Critique 123 (2014): 44.

מרציף הרכבת וקציני ס"ס מסיירים ביניהם, לרבות מפקד המחנה גמקר, המלווה בכלבו. דימויים אלה מתוך הסרט שולבו במדיה ובאין ספור סרטים תיעודיים מאז, כפי שאפרט בהמשך המאמר. לצד הדימויים בחר פארוקי לשלב חומרים מוכרים פחות מתוך הסרט של וסטרבורק, הכוללים סצנות שמתעדות את חיי היומיום במחנה, כלומר, של "שגרת" המחנה.

בין חומרי הגלם שצולמו בווסטרבורק כמה סוגים של סצנות. חלק הארי הוא סצנות עבודה, המתעדות את העבודה המתבצעת במתקנים השונים של המחנה – עבודות מתכת, נגרות, הרכבת צעצועים ועבודות חקלאות בשדות שמקיפים את המחנה. סצנות אלו, המצולמות בסדנאות השונות, מתאפיינות לרוב בשוט פותח שהוא שוט מקבע (Establishing Shot), ומטרתו להגדיר היכן נמצאים בתוך המחנה. לאחריו עוברת המצלמה לקלוז-אפים (Close Up) המתמקדים בידי העובדים ובשולחנות העבודה, כך שניתן לראות את העבודה מקרוב. לבסוף יש מעבר ללונג-שוט (Long Shot) שמנסה לתפוס כמה שיותר מהעובדים שנמצאים בתוך הסדנה עצמה ולהראות את הפעילות השוקקת בה. סוג נוסף של סצנות הוא של "המשלוחים למזרח" ושל רציף הרכבת: ברסלאוור תיעד במצלמתו את העלייה לרכבות שמגיעות לווסטרבורק ויוצאות משם פעם בשבוע. הסוג השלישי הוא סצנות חיי השגרה והפנאי, לרבות פעילויות כגון שיעורי התעמלות, משחקי כדורגל ומופעי קברט בתיאטרון המחנה – כולם סממנים של חיים רגילים כביכול המתקיימים בתוך מחנה נאצי.

דימויים אלה של מה שנתפס כנורמליות חשובים במיוחד אם משווים אותם לסרט אחר שמכיל דימויים כאלה ושצולם גם הוא במחנה ריכוז נאצי: טרזיינשטדט. הסרט בויים גם הוא על ידי אסיר יהודי במחנה, קורט גרון (Gerron), שבשל הרקע שלו בעולם המשחק והקולנוע "נשכר" ליצור סרט אשר נועד להדגים את "יחסם הנדיב" של הנאצים ליהודים.²⁸ גם בסרט זה מקום נכבד לסצנות של שגרה יומית וחיי חברה היוצרות את אשליית החיים הנורמטיביים, שמטרתה הייתה לשטות בציבור הצופים שמחוץ לגרמניה. מסיבה זו תיארה חוקרת הקולנוע סילבי

²⁸ למעשה, אלו שני הסרטים היחידים שצולמו במחנה נאצי פעיל בתקופת המלחמה, ובמובן זה הדיון בסרטו של פארוקי מחייב התייחסות לסרט הפרופגנדה הנאצי שהופק בטרזיינשטדט. בכתבתם על סרטו של פארוקי מתייחסים אלזסר, לינדפרג וקריימר לסרט זה שצילם קורט גרון.

לינדפרג (Lindeperg) את הדימויים בסרטו של פארוקי כ"דימויי פלימפססט"²⁹ – כינוי המצביע על כך כי אף שהדימויים שאנו רואים לקוחים מסרט אחר, איננו יכולים למחוק את עקבותיהם ממוחנו כאשר אנו צופים באלו החדשים.

שני מקטעים שונים בסרטו של פארוקי מהדהדים יותר מכול את הסרט מטרזיינשטדט: סיקוונס מופע הקברט וסיקוונס משחק הכדורגל. לזה האחרון סצנה מקבילה בסרטו של קורט גרון. בהתייחסו לסצנה זו בסרטו של גרון מציין בראד פרייגר (Prager) את חוסר ההתאמה בין הסאונד לדימוי: ברקע הסצנה נשמעים קולותיהם המריעים של האסירים הצופים במשחק כדורגל, צליל שאינו תואם את המעבר בעריכה (קאט) שמתבצע במקביל לשוט של אסירים שותקים בעלי ארשת פנים רצינית. פרייגר מבקש לשאול אם אומנם הייתה זו תקלה טכנית, שאולי נבעה ממחסור במשאבי הפקה, או שמא ניסה גרון לייצר ביקורת שחותרת תחת החזות המזויפת שנאלץ ליצור בפקודת הבכירים הנאצים, בניסיון לתת לצופים אינדיקציה, ולו הקטנה ביותר, לתנאים האמיתיים שבהם נאלצו יהודי טרזיינשטדט לשרוד.³⁰ כך או כך, מה שחשוב לזכור במבט על סרטו של פארוקי הוא שכצופים אנו כנראה מכירים גם את הסצנה הספציפית הזו מסרטו של גרון ואת הדיסוננס שקיים בה. משמעות הסצנה בהקשר לסרטו של פארוקי טמונה דווקא בספק שהיא מעוררת. לכן ייתכן שלא מפתיע לגלות כי בסצנות המקבילות לאירועים המתועדים בטרזיינשטדט, ששולבו בסרטו של פארוקי, בחר הבמאי להתייחס באופן מוצהר לתחושת חוסר ההתאמה שעולה מהן, ובפרט חוסר ההתאמה בין מה ש"מצופה" מסרט על מחנה ריכוז נאצי לבין הדימויים שאנו רואים בפועל.

בסצנת ההתעמלות בסרטו של פארוקי, לדוגמה, משולבת כותרת ביניים שמודיעה כי "אלו לא הדימויים שהיינו מצפים לראות במחנה נאצי". לאחר כותרת זו חוזר פארוקי בקאט על אותה הסצנה, תוך שהוא מאיר את תשומת לבנו למה שמופיע ברקע הפריים במעומעם: מגדל שמירה. דוגמה נוספת לערעור זה ניתן לראות בסצנת מופע הקברט. באמצע ההופעה המתקיימת בתיאטרון המחנה נראית לפתע אסירה בלבוש המחנה עם הטלאי FK, סמלו של כוח שמירת הסדר במחנה, חוצה את הבמה עם מריצה. גם כאן פארוקי מציין עובדה זו במפורש, אך בלי להרחיב או לנסות

²⁹ Lindeperg, "Suspended Lives, Revenant Images", 31.

³⁰ Brad Prager, "Interpreting the Visible Traces of Theresienstadt 1", *Journal of Modern Jewish Studies* 7.2 (2008): 185-186.

לספק הסבר לאנומליה. איננו יכולים לדעת אם הדימויים שצילם ברסלאוור צולמו כך מתוך כוונה ליצור ניגודים בתוך הפריים, כחלק ממחשבה מקדימה על תהליך העריכה העתידי של הסרט וכדי לחשוף את מה ש"באמת" מתרחש במחנה. כפי שציין קריימר, החשיבות שבחזרתו של פארוקי על דימויים אלה טמונה בפעולת החזרה עצמה: התבוננות נוספת בהם מספקת קריאה שונה שלהם, כזו שמייצרת ספק גם באופן שבו הרגיל המדיום הקולנועי את צופיו "לראות" את השואה באמצעות הקולנוע.³¹

לפיכך בחינת מקומו של "אייקון השואה" ביצירת הרגל צפייה בסרטים בנושא זה הוא חלק משמעותי בבנייתו של כל סרט המנסה לקרוא תיגר על האופן שבו הנרטיב ההיסטורי של השואה הופך למקובע, ובכך מציב אתגר להמשך זיכרון האירוע. כדי לבחון כיצד מפר פארוקי את הנרטיב ההיסטורי המקובע דרך טיפולו בחומרי הארכיון, אתחיל באפיון האייקונים המוכרים מתוך חומר הגלם שבסרט מוסטרבורק. לאחר מכן יעלה סרטו של פארוקי לדיון בהקשר של ההשמטים (Ellipses) שבחר היוצר בגוף סרטו שלו, זאת כחלק מפרקטיקת הארכוב מחדש שיוצרת דיאלקטיקה ופתיחת הדיון ההיסטורי מחדש.

אזכורים קודמים לחומרי הגלם מוסטרבורק

כאמור, הסרט של וסטרבורק הוזכר רבות במסגרות מחקריות ובמדיה לאורך השנים, מהתקופה שלאחר תום המלחמה ועד ימינו. אחד המופעים הראשונים היה בסרטו של אלן רנה (Resnais) **לילה וערפל** (צרפת, 1955). סרט זה, לפי גריזלדה פולוק (Pollock) ומקס סילברמן (Silverman), עדיין נחשב לאחד מסרטי התעודה העוצמתיים ביותר על אודות פשעי המשטר הנאצי, והיה משמעותי בחינוך דורות של קהלים לאחר המלחמה בדבר אירועים אלה.³² הסרט מורכב מאסופת חומרים, לרבות חומרים ארכיוניים שצילמו חיילי בעלות הברית בעת שחרור המחנות; הצילומים מוסטרבורק ששולבו בסרט הם חומר הגלם היחידי שצולם במחנה פעיל בזמן המלחמה ולא לאחריה.

³¹ Kramer, "Reiterative Reading", 50.

³² Griselda Pollock and Max Silverman, "Introduction: Concentrationary Cinema", in *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's 'Night and Fog'*, eds. Griselda Pollock and Max Silverman (New York: Berghahn Books, 2011), 2.

נסיבות שילובו של חומר הגלם מווסטרבורק בסרטו של רנה מעניינות במיוחד. במחקרה הנרחב של סילבי לינדפרג על **לילה וערפל** היא בדקה את מקורות החומרים השונים שמרכיבים אותו. בהתחקות אחר עבודת המחקר של רנה וההיסטוריונים שליוו אותו בתהליך מראה לינדפרג כיצד יוצר הסרט קיבל על עצמו לעשותו מלכתחילה כפרויקט המוקדש לזכרם של מגורשי תנועת הרזיסטנס הצרפתית בזמן המלחמה, אך נאלץ לשנות את המיקוד של סרטו לעיסוק בפשעי המלחמה של המשטר הנאצי, ששיאם היה "המחנות". את השינוי הזה ניתן לייחס למגבלות המימון שאילצו את צוות ההסרטה לבצע ולמקד את "צילומי הלוקיישן" שלהם באתרי המחנות בפולין, אך גם לגישה שניתנה להם באתרים הללו לחומרי הארכיון שהיו שמורים בהם. החשיפה לחומרים ולאיתרם הללו הגבירה את מודעותם של רנה וצוותו לממדי הפשעים שבוצעו במקום, ולכן החלו לחפש חומרים נוספים שיסייעו להם בניהול הדיון שביקשו להציג בסרט על פשעי הנאצים. כך הגיע גם חומר הגלם הספציפי מתוך הסרט של וסטרבורק לסרטו של רנה.³³ לפיכך, אף על פי שמטרתו המוצהרת של **לילה וערפל** לא הייתה לציין מפורשות את הפשע הנאצי כרצח עם מתוכנן של יהודי אירופה, ניתן לייחס כוונת תחילה דווקא להחלטה של רנה לשלב בו את הדימויים מהסרט של וסטרבורק, קרי התקריב על פניה של סטלה סטיינבאך ודימויי הקרון ורציף הרכבת; זאת משום שהם העצימו את האפקט אשר לחומרת המעשים והיקפם. ככל שסרטו של רנה הפך להיות "סרט שואה" – וזאת אף שהיהודים לא הוזכרו בו ולו פעם אחת – דימויים אלה חזרו על עצמם בהתאמה תוך שהם צוברים מעמד איקוני בהקשר יהודי ספציפי.

בשנים האחרונות, והרבה לאחר פרסום ממצאיו של וגנאאר, הדימוי של סטלה סטיינבאך מהסרט המקורי מווסטרבורק ממשיך לשמש דימוי אילוסטרציה בהפקות טלוויזיה שונות ומגוונות המבקשות לדון בקורבן היהודי של השואה. כך למשל השתמשו בה בסדרה התיעודית של הגרמני גוידו קנופ (Knopp) **העוזרים של היטלר** (1996) ובהפקות שונות של ערוץ ההיסטוריה האמריקאי, כגון **חייהם הסודיים של הנאצים** (2015)³⁴, ואף בטלוויזיה הישראלית במגזין החדשות **לונדון את קירשנבאום** (2002 – עד עכשיו) השתמשו בחומר כדימויים מלווים בכתבות שעסקו בעקיפין במלחמת העולם השנייה וברייך השלישי. בכל אחת מהתוכניות האלה שולב חומר הגלם מווסטרבורק

Sylvie Lindeperg, "Night and Fog: A History of Gazes", in *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's 'Night and Fog'*, eds. Griselda Pollock and Maxim Silverman (New York: Berghahn Books, 2011), 61.

Hitlers Helfer (ZDF/Arte, 1996-1998); *The Secret Lives of the Nazis* (The History Channel, 2015).³⁴

כדי לספק רקע והקשר כללי לתמת השואה, גם אם לא התייחס במישרין לאנשים הספציפיים שסרט התעודה עסק בהם. כלומר, מעמדו האיקוני של דימוי הילדה מיצב אותו כסינקדוכה של ההקשר ההיסטורי הרחב יותר, ומוסיף לרמז על המשמעויות הנלוות והמתבקשות מאופני הייצוג השונים שמתקבלים בהצגת השואה באמצעות הקולנוע ומדיה ויזואלית אחרת. בניסיון לתאר כיצד נבדל השימוש של פארוקי בסרט מהשימושים הקודמים בו, מן הראוי לבחון את הסרט ביחס לייצוגים הקודמים הללו ולאתר את המקומות שבהם הוא פועל כנגד נטיות אלה תוך יצירת השמטים.

יצירת השמטים כשבירה של מסורת היסטורית-קולנועית

תומס אלזסר (Elsaesser) תיאר את סרטו של פארוקי כסרט שמקדם "אפיסטמולוגיה של שכחה".³⁵ תיאור זה מתמצת בצורה מדויקת את מהות בחירותיו של פארוקי בסרט, בהצביעו על האופן שבו אנו מכוונים לאותו משטר של דימויים ובה בעת מוסטים ממנו, משמע האופן שבו הורגלנו "לצרוך" את השואה בקולנוע. בקשתו של אלזסר כי ננסה לשכוח את הדימויים הללו בעת צפייתנו בסרטו של פארוקי מגלמת את ההבנה כי פרשנות או אפיסטמולוגיה זו תאפשר פרשנויות אחרות שניתן להעלות בצפייה בסרט. לדידו, זוהי מטרתן של כתוביות הביניים שמופיעות בין סצנה לסצנה – לאפשר את אותה "הפוגה" שכותרת הסרט מרמזת עליה. זו נועדה לכוון מחדש את הצופים ולאפשר להם להעלות את הפרשנות החדשה שלהם בינות לדימויים והידע המוקדם שלהם לגבי ההקשר ההיסטורי של חומרי הגלם מווסטרבורק מצד אחד, וההיסטוריה הקולנועית של השואה מהצד האחר.

לכן, בשיטת הפעולה של פארוקי מה שלא ניתן לאתר בדימוי הוא בדיוק מה שעלינו לשכוח. כמי שמגיב לדימויים דרך דימויים אחרים, הערותיו של פארוקי בכתוביות הביניים הופכות לברורות דרך מה שניתן לתאר כסטייה מהייצוג הוויזואלי המקובל של התמה ההיסטורית; סטייה המתבטאת לא בהכרח בקפיצות בעריכה שפוגמות באשליית הרצף של הסרט, אלא ביצירת פער בין מה שאנו מצפים לראות לבין מה שאנו רואים הלכה למעשה. לכן ניתן לכנות סטיות או פערים אלה "השמטים" – הם מחייבים פעולה קוגניטיבית של הצופים בניסיון להבין את החיבור בין הדימויים השונים שלכאורה אינם תואמים.

³⁵ Elsaesser, "Re-wind After Re-play", 254.

ההשמט הבולט ביותר שפארוקי יוצר הוא "היעדרו של אייקון השואה". את היעדר האייקון ניתן להבין כסירוב "להפעיל" את האלמנט הוויזואלי המוכר מסרטי השואה במשמעותו המקובלת, או לחלופין, להחדירו להקשר שונה שמשפיע על משמעותו ועל אופן פירושו. השמט זה ניתן לאתר בסרט גם בהצגה ובהצגה-מחדש של דימויים (או החזרה עליהם) במהלך הסרט. מחד, *Respite* מציג דימויים מוכרים פחות מתוך הסרט מווסטרבורק, ומאידך, הוא עורך אותם לצד דימויים מתוכו שמוכרים היטב. מיקומם של דימויים הפועלים בניגוד לציפיות שלנו לצד דימויים מוכרים מעניק לאלו האחרונים משמעות שונה מזו המקובלת. הדוגמה הבולטת ביותר היא דמותה של סטלה. זהו אותו קלוז-אפ שהוא רק חלק משוט שמתחיל בדימוי הכיתוב "74 אנשים" בצדו של קרון הרכבת, והמצלמה ממשיכה לנוע בתנועת פן (Pan Left) שמאלה לעבר הפתח שבדלתות הקרון ומתמקמת בקלוז-אפ על פניה של סטלה, שמסיים את השוט. בעוד המקטע המראה את הכיתוב בצדו של הקרון חוזר על עצמו כמה פעמים בסרטו של פארוקי, הקלוז-אפ המדובר מופיע רק פעם אחת, ומקדים אותו "קולו" של הבמאי המתקשר באמצעות כותרות הביניים בניסיון לפרש את כוונתו של הצלם ברסלאוור או את מחשבותיו בשעה שלכד את דמותה. עם זאת פארוקי אינו מזכיר בשום שלב במהלך הסיקוונס את מעמדו של השוט הזה כאחד מייצוגי המדיה המוכרים ביותר של השואה, ובפרט של הקורבן היהודי של השואה; המידע על סטלה נמסר באופן מעשי ועובדתי מאוד: הוא מציגה בשמה ובזהותה האמיתיים, ומידע אותנו שהיא הייתה חלק ממשלוח של 243 בני סינטי שגורשו מווסטרבורק לאושוויץ.

כך ההקשר של דימויה של סטלה כאייקון של שואת יהודי אירופה אינו מקבל ביטוי במסירה הרשמית של המידע על ידי פארוקי, אך השמט זה במבנה השטח של הסרט הוא-הוא שמעלה את השאלות המבקשות מהצופים להשלים את המידע החסר. אפקט זה מועצם באופן שבו טון מסירת המידע של פארוקי, המתווך באמצעות כותרות הביניים, הופך מטון רשמי המשמש לציון עובדות "יבשות" לטון אישי ומהורהר יותר. אפשר להסיק זאת מכותרת הביניים שקודמת לשוט המפורק שמבודד את הקלוז-אפ על פני הילדה משאר חלקי השוט: העובדות על זהותה האמיתית של סטלה, הנמסרות כמעט כנתונים סטטיסטיים, יוצרות דיסוננס ביחס לידע הקודם על דימוי זה. ידע זה ממוקם כעת מחדש בהקשר ההיסטורי המתאים.

מהלך זה מצביע על סוג נוסף של השמט המוטמע בצורה של הסרט, והוא "היעדר הקריינות", ובהמשך לכך השימוש בכותרות הביניים כאמצעי לתקשורת בין היוצר לצופים. קריינות בוויס-אובר היא פרקטיקה מקובלת ורווחת

בעשיית סרטי תעודה; פס הקול נשלט פעמים רבות על ידי קריינות "יודעת כול" של היוצר, שהמידע המועבר דרכה מקבל מעמד של סמכות אשר תורם לרוב למה שנתפס כאובייקטיביות של הז'אנר התיעודי.³⁶ סוג זה של קריינות נעדר מסרטו של פארוקי. ניתן לפרש זאת כניסיון לאתגר את אותה תפיסה מקובלת של הארכיון הרואה בו מקור של ידע היסטורי קונצנזואלי. היעדר אלמנט קול הקריין או הקריינית שהורגלנו בו בסרטי תעודה מוסיף לערער את סמכותו של המקור הארכיוני כמקור שדרכו "מסופרת" ההיסטוריה שנתפסת בזיכרון הקולקטיבי הלאומי כנרטיב המאפשר להתאחד סביבו.

אך גם בהיעדר קריינות פיזית שמתווכת את המידע שמועבר לצופה באמצעות הדימויים, והגם שקולו של פארוקי אינו מקבל ביטוי ממשי בגוף הסרט, אפשר לומר שקולו קיים בכותרות הביניים, שמספקות מידע ופרשנות מצדו. הסבר אפשרי לבחירתו של פארוקי להוסיף כותרות ביניים ולתווך באמצעותן הוא הבנתה כרמז למסורת הסרט האילם; *Respite* נטול כל פסקול ולא נוספו לו כל קריינות או אלמנטים מוזיקליים כמו בסרטה של חרסונסקי. בסגנונו זה נבדל הסרט גם מסרטים קודמים של פארוקי, שבהם הקריינות של הבמאי עצמו משמעותית לא פחות ליצירת האפקט הדיאלקטי שמיוחס למונטאז' בסרטיו. גם הפריים הפותח של הסרט – מסך שחור אשר בתחתיתו הכתובית "Silent Film" – עשוי לרמז על הקשר למסורת קולנועית זו. למרות זאת, אבקש להציע פרשנות אחרת להיעדר הקול בסרט ולשימוש בכתוביות הביניים כאמצעי לתיווך מידע בין הבמאי לצופים.

בהמשך להצהרתו של פארוקי בריאיון לדידי-הוברמן על רצונו "להחזיר את הדימויים לצופים", וגם ביחס לפרשנות שמציע אלזסר לשימוש בכתוביות, אבקש כעת לטעון כי בסרטו ביקש פארוקי לערער על מסורת הייצוג של השואה בקולנוע כפי שהתקבעה משנות השבעים של המאה ה-20 ואילך. בהתאם לכך, את הכתובית "Silent Film" ניתן לקרוא במידה רבה גם כ"Silenced Film" – כלומר לא סרט אילם אלא סרט שהושקע. ההשתקה יכולה להתייחס לנרטיב האחר של השואה, כפי שהוא עולה מהדיון בדמותה של סטלה סטיינבאך ובמידה רבה מכל מה שסוטה מהאופן שבו התקבע ייצוג השואה בתרבות הפופולרית. לכן גם בחר פארוקי לא להוסיף פסקול – בחירה שלא בהכרח

³⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd ed. (Bloomington: Indiana U P, 2010), 67.

מסמלת כי מדובר בסרט אילם, אלא היא בגדר ניסיון לא להוסיף ולהעמיס על העיוות והמניפולציה של הדימוי, שבמקרה של חומר הגלם מווסטברוק עבר כברת דרך ארוכה.

השטח נוסף שאציין נרמז בחזרתו של פארוקי על פריימים וסיקוונסים מסוימים בנקודות שונות בסרט. חזרות אלו יכולות להתפרש כקריאת תיגר על מבנה הנרטיב הדומיננטי המאפיין את ז'אנר סרטי השואה. ניתן להבחין כי כמעט כל הסיקוונסים והדימויים מופיעים שלוש פעמים בסרטו של פארוקי, ובפרט בסצנות ה"משלוחים". אפשר לפרש את הבחירה לחזור על הסצנות שלוש פעמים כהתייחסות אפשרית למבנה נרטיבי קלאסי המורכב מהתחלה, אמצע וסוף; עם זאת, בכל חזרה הסצנות שמצטרפות ומתחברות משנות את סדרן, באופן שאינו מאפשר למקם אותם בתוך מסגרת זמנים קוהרנטית ומובנית שמדגימה קשרים של סיבה ותוצאה בין מה שמוצג בהן. לכן ניתן לראות במהלך זה לא רק היעדר נרטיב ומבנה נרטיבי, כי אם מצב שבו מתאפשרת תנועה בזמנים, כך שהפרדת הסיקוונסים והסצנות בכל פעם מייצרת קריאה חדשה בכל וריאציה. שבירה זו היא למעשה כינון רצף טמפורלי חדש, כזה שבו ההווה של הדימוי בזמן צפייתנו בו ספוג בעקבות העבר, אך באותה מידה – בגלל הפוטנציאל שבעריכה חדשה ושונה – גם באלה של העתיד. החזרה על הסיקוונסים אינה מקבעת אותם בנרטיב אחד, אלא דווקא מדגימה כיצד ריבוד זמנים זה, המקבל ביטוי ברגע ההווה של קריאת הדימוי, יכול להפיק משמעות חדשה בכל צפייה ולכן גם להוות מצע לדיון מתמשך בדימוי ובהקשר ההיסטורי שלו.

לאור האמור לעיל, אבקש להציע קריאה אפשרית של סיקוונס אחד מתוך סרטו של פארוקי כהדגמה לאופן שבו השימוש בחומרי הארכיון בסרטו יוצר השמטים במבנה הסרט ביחס לייצוג האיקוני המוכר מסרטי השואה, תוך יצירת קונסטלציות הקושרות בין רעיונות וממדים טמפורליים שונים בתוך הדימוי. זהו מהלך שמחייב את הצופים לקריאה פעילה ומחודשת של הדימויים. בחיבור שנוצר בעקבות ההשטח שנוגע להיעדר אייקון השואה, אתייחס ספציפית לקורבן היהודי של השואה, אותו מעמד שיוחס לשוט המפורסם של סטלה סטיינבאך. במסגרת זו אציע דרך לקשור דימוי זה לשאלות שנוגעות לייצוג אודיו-ויזואלי של קורבנות וסבל.

קריאה של רפרנטים היסטוריים ותרבותיים

בכתובית הביניים שמלווה סיקוונס של נשים בשיעור התעמלות מציין פארוקי את מה שניתן להבין כתיאור שמגדיר במידה רבה את הסרט כולו: "אלו לא הדימויים שהיינו מצפים לראות במחנה נאצי".

אם נחשוב על השנה שבה צולם הסרט מוסטרבורק, 1944, יש להביא בחשבון את ההיצע הקולנועי של התקופה. אומנם לא ניתן להניח כי ברסלאוור וצוותו בהכרח הכירו קולנוע זה או נחשפו אליו, ויתרה מכך, שביקשו לייצר רמיזות מכוונות לעבר כל סוג של קולנוע שנוצר בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-20; אך בקריאה של חומרים מקוריים אלה כיום ניתן לקשור בינם לבין תופעות תרבותיות וחברתיות אחרות שהתקיימו באותה תקופה. כפי שוואלטר בנימין עצמו ודאי היה מאשר, בסגנון שאפיין אותו, ההיסטוריה היא תמיד פרקטיקה היוריסטית שכתבתה כרוכה בטכניקה המדמה מונטאז' הקושר בין הכתוב לדימוי. הסיקוונס שבחרתי לנתח, לפיכך, אינו מתייחד רק בהקשר לקורפוס סרטי השואה, אלא גם בשל הקשר שלו לתמות הרחבות יותר שניתן להעלות דרכו.

סיקוונס זה משתייך לסצנות העבודה במחנה שתיארתי לעיל, ומתוכן אבקש להתמקד בסצנות העבודה בשדות שמקיפים את המחנה. הפעולות שמתוארות בהן הן הזריעה והחרישה של השדות ופינוי אבנים מהם כדי להכינם לזריעה. העובדים אינם "מסומנים" כיהודים, ויתרה מכך, לא ניתן לאתר דמויות מוגדרות של "נאצים" כנגדם. לא ניתן לזהות מיד את הסבל הכרוך בפעולות שאנו רואים אותם מבצעים כאסירים במחנה. "הקורבן היהודי" אינו נגלה מיד בדימויי האסירים העובדים, ועוד יותר מכך אם בוחנים את האופן שבו הם צולמו.

הסצנות בסיקוונס זה שבהן נשים נראות מסירות ומפנות סלעים מהשדות ומעבירות אותם זו לזו בשרשרת אנושית עד העמסתם לעגלה גדולה, מצולמות מזווית נמוכה ובתנועה מואטת.³⁷ סצנות החרישה מוצגות בחלקן גם הן בתנועה מואטת, אך מה שבולט בהן הוא שהן מושכות את תשומת הלב לפיזיות של העבודה וממקדות את הדימוי המצולם בחלקי גוף, ובפרט בידים וברגליים. כך נחשפות בחירות מעניינות של שימוש בזוויות מצלמה בהשוואה למרבית חומרי הגלם של הסרט, שצולמו מזווית הציר האופטי (זווית ישרה) ובלונג-שוטים שאינם מתמקדים בחלקי

³⁷ התנועה המואטת (Slow Motion) היתה קיימת בחומר הגלם שפארוקי עבד איתו, כלומר, אינה תוצאה של מניפולציה שעשה היוצר בחומרים.

גוף ספציפיים. בתוך הסיקוונס מציע פארוקי את פרשנותו לפעולות ולדימויים, ששונים באופיים משאר חומרי הגלם המוכרים יותר מווסטרבורק.

למשל, בסצנה העוקבת של דימויי הסוס שחורש את השדות יש מעבר בקאט לדימוי של שני אסירים שמושכים את המחרשה, ופארוקי הוסיף לו את כתובית הביניים שלפיה רצף דימויים זה מעביר מסר כי "אנחנו סוסי העבודה שלכם". זוהי הערה מרומזת בדבר עבודות הכפייה שהועסקו בהן אסירים שזכו ליחס של חיות. עם זאת בנקודה זו מציע פארוקי פרשנות נוספת, כאשר הוא מציין: "את הדימויים הללו ניתן גם לקרוא אחרת". לאחר כתובית זו מוצגים דימויים של רגלי העובדים שזזות בתנועה מואטת לאורך השדה, בעודם מכינים את הקרקע לזריעה. על כך ממשיך פארוקי להציע את פרשנותו באומרו כי ניתן לראות כיצד העובדים "שוכרים את הקרקע, מנסים לבנות משהו משלהם".

התייחסות זו לקרקע, ולצדה ההתמקדות בחלקי הגוף שלוקחים חלק בעבודה הפיזית, אינן חושפות כשלעצמן את הרקע ההיסטורי של הדימויים האלה. היעדר "אייקון השואה" בסצנה זו אינו מייצר קונוטציה שמחברת את הסצנות לחוויות הסבל והקורבן היהודי שמוכרות מסרטי השואה. ניתן אף לומר כי ללא ידע מוקדם אפשר היה לייחס לדימויים אלה, העומדים בזכות עצמם, מסגרת שונה בתכלית של משמעויות.

בניסיון להסביר מה מזכירים לנו הדימויים הללו, הצעה אחת שעשויה לעלות היא דמיונם לסרטי הריאליזם הסוציאליסטי בברית המועצות בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-20. אמנות הריאליזם הסוציאליסטי כיוונה להחדיר את האידיאלים הסובייטיים בכל צורות האמנות, ובאופן זה לקדם את דמות "האדם הסובייטי החדש". האסתטיקה שיושמה בסגנון זה התבססה על הדגשת צורת הגוף וחיוניותו. ל"אדם הסובייטי החדש" היה תפקיד פעיל שהודגש באופן שבו הגוף נרתם לשירות האומה.³⁸ אך התמקדות זו באסתטיקה של הגוף מזכירה גם קולנוע אחר שהדגיש את הקשר בין הגוף הפעיל לבין שימור הזהות הלאומית, תוך הסטת המבט לקצה האחר של הציר הפוליטי של התקופה, לאמור, זה של הנציונל סוציאליזם.³⁹ הן באידיאולוגיה הסובייטית הן בזו הנאצית נתפסה והוצגה העבודה, ובייחוד העמל הפיזי, כהכרחית בבנייתה של האומה. גוף בריא היה סמל לאומה בריאה, וההקרבה האולטימטיבית

³⁸ Andrew Ellis, *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970* (Milan: Skira Editore S.p.A., 2012), 21.

³⁹ Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, 2nd ed. (London: I. B. Tauris, 1998), 7.

הייתה זו של הגוף, מה שקיבל ביטוי חזק אף יותר בשדה הקרב. אידיאלים אלה של האדרת הגוף, ובאמצעותו האומה, שאפיינו את הריאליזם הסוציאליסטי, ניתן לאתר בעקרון הדם והאדמה (Blut und Boden) – מאבני היסוד של האידיאולוגיה הנאצית, שיושם, בין היתר, בקולנוע של הרייך השלישי.

הקולנוע הנאצי נטל במידה רבה חלק ממה שתואר כ"פוליטיקת הגוף המדומיינת" של הרייך השלישי.⁴⁰ מיכל פרידמן כבר רמזה לכך במחקרה על הקולנוע הנאצי, שבו דנה בדימוי היהודי כהבניה של פנטזיה קולנועית המגלמת בתוכה את המקום שבו האידיאולוגיה הנאצית יכלה לאשש את עצמה.⁴¹ כך חיבר עקרון הדם והאדמה בין פוליטיקת הגוף של הרייך השלישי לבין הגיאוגרפיה שלו. בדיונה ב"סרטי ההרפתקאות" של הקולנוע הנאצי מדגימה מארי אליזבת-אובריאן (O'Brien) כיצד עיקרון זה בא לידי ביטוי בקשר העמוק המתקיים בין דמות הגרמני לבין הקרקע, בתחושה שהוא "נטוע ומושרש בתוכה". בהאמינו שעליו להחזיק בקרקע שהוא מיישב מוכן הגרמני להקריב למען מטרה זו. אובריאן, שבחנה סרטים המציגים הרפתקאות בארצות זרות הכרוכות בכיבוש אדמה, מדגישה כי הקשר שבין הגרמני לאדמה אינו מוגבל לגבולותיה הפיזיים של גרמניה: מאחר שהוא מאמין כי הוא זכאי לאדמה שאותה הוא עובד ושעליה הוא חי באמצעות ההיטמעות הפיזית בה, הופכת זו לחלק מהרייך המורחב.⁴²

יתרה מכך, לנוכח השימוש במדיום הקולנועי ככלי תעמולה מובהק בשני המשטרים הללו, שהתקיימו במקביל לדימויים שצולמו בווסטרבורק, אי-אפשר להתעלם מפרפנט נוסף – סרטי הפרופגנדה הציוניים, ובאופן מיוחד סרטו של הלמר לרסקי **עבודה** (פלשתנה, 1935). לרסקי, יהודי שעבד בתעשיית הקולנוע הגרמנית בתקופת ויימאר, עזב את גרמניה כמה שנים לפני עליית הנאצים לשלטון והלאמת אולפני UFA תחת הפיקוח של משרד התעמולה. על כן, סרטו **עבודה** מציג סימני היכר אסתטיים של הקולנוע הוויימארי – התאורה, זוויות הצילום הלא שגרתיות – ומשחק עם עריכת מונטאז', זאת כדי להעביר את המסר הסוציאליסטי-ציוני אשר שם את הצלחת המפעל הציוני בידיהם

Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema* (Durham: Duke U P, 1996), 8. ⁴⁰

Régine-Mihal Friedman, *L'Image Et Son Juif: Le Juif Dans Le Cinema Nazi* (Paris: Payot, 1983). ⁴¹

Mary-Elizabeth O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich* (Rochester: Camden House, 2004), 101-103. ⁴²

(תרת-משמע) וברגליהם של עובדי האדמה העבריים.⁴³ הפעולות הללו של העבודה בשדות בסרטו של פארוקי יכולות, לפיכך, להתפרש כך שהעבודה משמשת לביטוי ולבנייה של זהות וחיים, מעשה אשר בתוך מחנה נאצי מקבל משנה תוקף כסימן להתנגדות פאסיבית דווקא דרך פעולה שאינה אלימה, פעולה יוצרת ומפרה.

אך קריאה זו, שיוצאת מתוך דימוי אחד ומאפשרת לקושרו לאלמנטים היסטוריים ותרבותיים שבמהותם שונים מאוד זה מזה, גם מדגישה את המניפולציה שקיימת בדימויים מסוג זה. אם נסתכל על האלמנט המאחד בין כל הפרשנויות השונות, ניתן להבין כיצד פארוקי מחווה על תמטיקה הקשורה בדימויים הללו כמייצגים ניצול של עובדים מחד, ועל האדרה של העבודה והעמל כאמצעי לשחרור ולמימוש עצמי מאידך. קריאה זו מעלה, אם כן, שאלות נוקבות: כיצד ניתן להבין את יצירת האלוזיה הקולנועית לפשעיהם של משטרים דיקטטוריים, כאשר אנו נזכרים כי במסגרתם עבודת הכפייה שימשה אמצעי לענישה שהובילה למוות? משאלה זו אפשר להסיק שהמסקנות בנוגע לניתוק הייצוג האודיו-ויזואלי מההקשר האינדקסיאלי וההיסטורי שלו תקפות, בין היתר, גם ביחס לסרטים מוכרים מיסודו של עידוד המפעל הציוני. עצם הניתוק של הדימוי הוא שמעיד על נדיפותו. ביקורת זו על הקלות שבה אפשר ליצור קאנוניזציה ויזואלית של סבל באה לידי ביטוי באופן שבו פארוקי מבצע ארכוב מחדש של חומרי הגלם מווסטרבורק; שכן בחירותיו בסיקוונס מכוונות לסוגיות שיוצאות מחוץ לגבולות הדיון באירוע ההיסטורי הספציפי.

אלו שאלות רלוונטיות במיוחד בעידן שלאחר נפילת מסך הברזל – עידן שבו קרסו לחלוטין השיירים של אותם גושים אידיאולוגיים שקיבלו ביטוי בפרופגנדה הנאצית, בזו הסוציאליסטית ואף בזו הציונית של לפני קום המדינה. לכן דימויי העבודה, ועוד יותר מכך המניפולציה שנעשית בהם, הם כר פורה לדיון מחדש בזהויות לאומיות ובשאלת הקשר של זהות לאומית, ככל שניתן להגדירה, לאקט של עבודה שנעשית בשמן ובשטחן של מדינות לאום שונות; זאת בפרט בתקופה שבה זרם של מהגרי עבודה ופליטים פוליטיים נודד בחיפוש אחר פרנסה, בית וביטחון. אומנם מהגרי העבודה והפליטים אינם אסירים המבצעים עבודות כפייה, אך לא ניתן להתעלם מכך שמתוקף זרותם הם חסרי זכויות במדינות הלאום שנקלטו בהן.

⁴³ ראו מאמרו של עופר אשכנזי על סרטו של לרסקי, Ofer Ahkenazi, "The Symphony of a Great Heimat: Zionism as a Cure for Weimar Crisis in Lerski's Avodah", in *Jews, Germans, and the Transnational*, Eds. Jay Howard Geller and Leslie Morris (Ann Arbor: U of Michigan Press, 2016), 91-122.

מהם המניעים של המדינות המארחות מהגרים אלו ומאפשרות להם לעבוד בשטחן? האם הפכנו אנו, הצופים בסיקור סבלם של הפליטים, אדישים כשם שהתרגלנו לדימויי הסבל של ז'אנר סרטי השואה? האם אנו מתעלמים מסבלם מאחר שהמושגים "סבל" ו"קורבן" תווכו לנו בצורה מסוימת על ידי קולנוע שהציג את אייקון השואה כהתגלמות האולטימטיבית של ערכים אלו? אף על פי שלא מוצג קשר מידי וסיבתי בין האסירים היהודים במחנה וסטרבורק למצבם העכשווי של הפליטים שנאלצים לעזוב את ארצות מוצאם, ניתן לראות כיצד בחינה מחודשת של חומר הגלם מתחילה לבנות וליצור קונסטלציות שמאירות את המצוקות הנוכחיות באור אחר.

במובן זה, חשוב לזכור כי הסרט של וסטרבורק הוא מסמך ארכיוני מוכר היטב שמתעד חלק פעיל בתהליך הכולל של השמדת יהודי אירופה. לכן הניכוס מחדש של החומרים הללו על ידי פארוקי הוא למעשה פעולה של ארכוב מחדש (Re-Archiving), ראשית בהצגתם לקהלים של היום בפורמט אחר וסלקטיבי, ושנית, במובן של יצירת הקשר חדש, לאמור, הכנסתם של הדימויים לקונטקסט חדש בתוך המסורת הרחבה יותר של סרטי שואה. הארכוב מחדש מאפשר לפארוקי לצטט דימויים אלה מווסטרבורק "ללא מירכאות", בפעולה מתמשכת של זיכרון האירוע שמשמר לא רק בגלל הדימויים החדשים שפארוקי מציג, אלא בדיוק בגלל אותו חוסר התאמה בין המוכר והמצופה, שמשוחזר גם הפעם בסרט אך נפתח מחדש לדיון באקט דיאלקטי של הברשת ההיסטוריה "כנגד כיוון הפרווה".⁴⁴

סיכום

סרטו של פארוקי יצא בשנת 2007, מעט אחרי ציון 60 שנים לשחרור אושוויץ, אותו מחנה שלפי אנט ויביורקה (Wieviora) הפך ל"קונספט" בזיכרון הציבורי שכבר מזמן נהיה "זיכרון רווי". אושוויץ, לפי ויביורקה, הפך לסמל, וככזה, הדיון בו וסביבו רוקן אותו מהמשמעות ההיסטורית, וחשוב מכך, מהמשמעות שעוד ניתן וצריך להפיק עבור הדורות הבאים.⁴⁵ סרטו של פארוקי פונה, בדומה לטענה זו, למקור אודיו-ויזואלי שהפך לאיקוני, עד כי גם לאחר

⁴⁴ בנימין, "על מושג ההיסטוריה", 313.

⁴⁵ Annette Wiewiora, "60 Annes Après Auschwitz: Histoire et Mémoire", in *Esprit Créateur* 45.3 (2005): 40-48.

שנחשפה האמת שמאחורי הדימויים שבו הוא ממשיך לשמש באותו תפקיד אילוסטרטיבי המייצג את הקורבן היהודי של השואה.

כאשר סמל או אייקון מרוקן באופן כזה מתוכנו, השאלות שעולות מן הטיפול בחומרים הללו, כפי שמציג פארוקי, נוגעות לא רק לאופן שבו נמשיך לזכור את השואה בעתיד, אלא גם לסוגיות הרחבות יותר של תפקיד הארכיון ביצירת תודעה היסטורית, ההשלכות האתיות של שליטה בחומרים ארכיוניים והנגשתם כחלק מהתהליכים של יצירת נרטיבים היסטוריים, וחשוב מכך, קריאת התיגר עליהם. ביצירת קונסטלציות המחברות בין העבר לעתיד באמצעות ה"ציטוט" שמאפשר את הקריאה בהווה מדגים פארוקי כיצד דווקא החזרה לארכיון מייצרת דיאלקטיקה שמשמרת את הדיון על אודות האירוע ההיסטורי, ובכך הופכת אותו לרלוונטי. הארכיון, אם כן, הוא הפתח שנפער לאפשרויות לקרוא את ההיסטוריה שהתרחשה, גם אם טרם נכתבה. אותה "הפוגה" שפארוקי מבקש מאיתנו בכותרת סרטו היא הפוטנציאל האמיתי והחתרני שטמון בארכיון, שכן בהשתהות זו הוא מגשים את רצונו של מלאך ההיסטוריה, לפי בנימין, בבקשתו "לעורר את המתים ולאחות את השברים".⁴⁶

⁴⁶ בנימין, "על מושג ההיסטוריה", עמ' 313.

הפוליטיקה של מדיניות הגזע הנאצית ותפקיד היודנראט במסגרתה: דיון בסרטו של קלוד לנצמן

"אחרון הלא צדיקים" (2013)

איבון קוזלובסקי גולן*

מבוא

המאמר עוסק בעדותו המצולמת של הרב ד"ר בנימין מורמלשטיין¹ (Murmelshteyn), שהיה ממנהיגי הקהילה היהודית בווינה, כפי שתועדה על ידי הבמאי קלוד לנצמן בשנת 1975 ופורסמה בהמשך בסרטו התיעודי **אחרון הלא צדיקים** (2013).² מורמלשטיין כיהן כראש "מועצת היהודים" או היודנראט³ בגטו טרזין בצ'כיה, הידוע גם בשמו הגרמני טרזיינשטדט (Theresienstadt), והיה השורד היחיד מבין כל חברי המועצה. הספרות המחקרית העוסקת ביודנראט כללה עד כה בעיקר עדויות שנרשמו לאחר המלחמה מפי ניצולי שואה שפגשו בנציגי היודנראטים בהקשרים שונים, אך לא עדויות בגוף ראשון של אנשי היודנראט, משום שלמעט מורמלשטיין איש מהם לא שרד את תקופת השואה. עובדת הישרדותו של זה, כפי שעולה גם מסרטו של לנצמן, מעלה שאלות רבות הדורשות בחינה.

אבקש לבחון את דבריו של מורמלשטיין הנשמעים בסרט על תקן עדות חד-פעמית וייחודית כפי שהייתה ניתנת כביכול במהלך משפט, שבו הבמאי לנצמן חובש הן את כובע הסגור הן את כובע הקטגור, ואילו הצופים משמשים שופטים. עדותו של מורמלשטיין בסרט מבוססת על חלק מסוים שבחר לנצמן מתוך שעות רבות של חומר הגלם שהרכיב את הריאיון. כבכל סרט דוקומנטרי, קטעים אלו צולמו ונערכו לכדי יצירה שלמה בתהליך שבו כל אחת מהבחירות הקולנועיות של הבמאי מכוונת ליצירת משמעויות אידאולוגיות ואסתטיות. המאמר לא יתמקד באותם

* ד"ר קוזלובסקי גולן היא מייסדת וראשת התוכנית הבין-תחומית לתואר שני בתרבות הקולנוע באוניברסיטת חיפה.

¹ הרב מורמלשטיין נולד ב-1905 בגליציה, אז חלק מהאימפריה האוסטרו-הונגרית, ונפטר ב-1989 ברומא, העיר שחי בה בשנותיו האחרונות.

² *Le Dernier des injustes* (France/Austria, 2013).

³ היודנראט (בגרמנית: מועצת היהודים) היה מוסד שהנאצים הקימו וניהלו בגטאות, והיה מורכב ממנהיגי היהודים בגטו (ראו פירוט להלן).

המאמר ימעט לעסוק בהיסטוריה של היודנראט, למעט המשקף של הנושא או בהקשר ישיר לדברי מורמלשטיין.

היבטים קולנועיים ואמנותיים הנוגעים בעצם תהליך התיעוד ויצירת הסרט, אלא בעיקר בתוכן עדותו המצולמת של מורמלשטיין כיחידה ערוכה שלמה בעלת משמעות היסטורית ופילוסופית.

עדות זו תשמש במאמר מקרה בוחן לתפקודם של היודנראטים במאורעות השואה. אתמקד בשאלות הנוגעות במוסר, באחריות האינדיבידואל בשואה ובאשמה שהטיל הציבור היהודי על חברי היודנראט לאחר מותם, כמי שכביכול לא מנעו את רצח הקהילות שבחסותם – שאלות שנדונו על ידי הוגים וחוקרים. אלו יובילו למסקנה כי עדותו הייחודית של מורמלשטיין מאפשרת לא להטיל עליו אשמה מוסרית ופוליטית.

טענה נוספת שתתמוך בכך תהיה השוואת עמדתו של מורמלשטיין בזמן השואה לעמדת יוסף בן מתתיהו, הידוע גם בשמו הרומי יוספוס פלאביוס, בזמן המאבק היהודי בכיבוש הרומי. פלאביוס, יהודי שהיה היסטוריון, סופר ומציבא בתקופת המרד הגדול, נפל בשבי הרומאים בזמן הכיבוש ביודפת.⁴ בתקופת שביו התחבב על הרומאים וזכה לאהדתם של קיסרי השושלת הפלאבית, אספסיאנוס וטיטוס בנו, והם העניקו לו לבסוף אזרחות רומית ונחלת מגורים ברומא, שם התגורר עד סוף חייו. פלאביוס, שהואשם על ידי בני עמו בבגידה ושיתוף פעולה עם הרומאים מכחידי היישוב היהודי בישראל, תיעד בפרוטרוט במהלך שביו ושהותו ברומא את אירועי התקופה בספרים **מלחמת היהודים** (73 לספירה) ו**קדמוניות היהודים** (94 לספירה) – שהם למעשה התיעוד היחיד של סיפור נפילת ממלכת יהודה ששרד. אלו משמשים את המחקר עד היום כמקור העיקרי להבנת התקופה, הנפשות הפועלות ותוצאות המרד והשלכותיו – על היהודים בפרט ועל המערב בכלל.

השאלות העולות בסיפור ההיסטורי של פלאביוס יכולות להציג ממד נוסף בוויכוח המתמשך בהיסטוריוגרפיה של השואה ובשיח הציבורי על פעולותיו של מורמלשטיין, איש היודנראט האחרון: האם שיתף פעולה עם שוביו? ובהמשך לכך, מה הערך ההיסטורי של עדותו? לכך מתווספת העובדה שכהיסטוריון בעצמו, הרבה מורמלשטיין לעסוק בסיפורו של פלאביוס ובכתביו.

⁴ פלאביוס חי בשנים 37/8-100 לספירה. בשמו הרומי נודע כטיטוס פלאביוס יוספוס.

היודנראט – מועצת זקני היהודים

ב-21 בספטמבר 1939 שלח מברלין ראש המשרד לביטחון הרייך (RSHA), ריינהרד היידריך (Heydrich), לראשי כל האיינזצגרופן⁵ באזורי הכיבוש הנאצי איגרת ובה הוראות בדבר מדיניות ונקיטת פעולות כלפי היהודים בשטחים אלו. בין היתר פורטו בה הוראות להקמתה של מועצת מנהיגים או "זקני היהודים" בכל אחת מהקהילות. בין ההוראות:⁶

(1) בכל קהילה יהודית יש להקים מועצת זקנים יהודית אשר תורכב ככל האפשר מאישים סמכותיים

והרבנים שנותרו. המועצה תישא במלוא האחריות לביצוע מדויק של כל ההוראות שניתנו ויינתנו.

(2) על היודנראטים לערוך מפקד עזר של היהודים מורכב ככל האפשר לפי המין (ובקבוצות גיל). וכן

לפי סוגי המקצועות העיקריים במקומותיהם.

(3) יש להטיל עליהן אחריות אישית ליציאת היהודים מן העיירות והכפרים.

(4) על מועצות הזקנים שבערי הריכוז יש להטיל את האחריות לאכסונם המתאים של היהודים.

(5) מועצות היהודים יהיו אחראיות גם לכלכלת היהודים בשעת העברתם לערים.

הקמת היודנראטים בקהילות היהודיות, קטנות כגדולות, קדמה להקמת הגטאות. תפקידם היה לשמש גוף מתווך בין הגרמנים ובין הקהילה היהודית, ובהמשך לשאת במלוא האחריות לתפקוד הגטו על פי הוראות הנאצים. בסופו של דבר הקמת היודנראטים נועדה להקל על השלטון הנאצי ולצמצם למינימום את המגע הישיר בינו לבין האוכלוסייה היהודית באזורי הכיבוש, ובפרט להקל את העברת הפקודות ואת ניהול המשא ומתן עם הציבור היהודי. היודנראט היה חיוני עבור השלטון גם להחלשת גורמי התנגדות יהודיים. בהפיכת היודנראט לגורם שאליו מפנים היהודים את טרוניותיהם, גרמו הנאצים לכך שהמועצות עצמן ייתפסו כגורמים לקשיי היהודים. הייתה זו שיטה יעילה להחליש את הקהילה

⁵ "עוצבות מבצע", יחידות שהורכבו לצורך משימות מיוחדות, ובתקופה הראשונה של המלחמה נועדו להילחם בגורמים עוינים למשטר הנאצי. בראשי היחידות הועמדו לרוב גרמנים משכילים בעלי תארים מתקדמים.

⁶ הסעיפים להלן על תפקידי היודנראט מצוטטים מתוך: Isaiah Trunk, *Judenrat: The Jewish Councils in Eastern Europe under Nazi Occupation* (New York: Macmillan, 1972), 19-150.

ולגרום למלחמות אחים בתוך הגטאות.⁷ בתפקיד יושב ראש היודנראט העמידו הנאצים לרוב דובר גרמנית. בכל קהילה יהודית פעלה המועצה באופן אחר, והפרופיל האנושי של חבריה היה שונה. לרוב הוא היה מבוסס על נציגי ציבור ידועים, רבנים או מי ששימשו לפני הכיבוש ראשי קהילות, לדוגמה אדם צ'רניאקוב בגטו ורשה, יעקב אדלשטיין בגטו טרזיינשטדט והרב גדליהו רוזנמן בגטו ביאליסטוק.

הציבור היהודי בגטאות ציפה ממנהיגיו להשתדל עבורו אצל השלטונות הנאצים, כפי שהיה נהוג מימי הביניים ביחס לשליטים המקומיים. באותם ימים עדיין לא היה ידוע שהנהגה זו נטולת סמכויות של ממש, ושכל אשר מצליחים חבריה להשיג הוא תוצר של עורמה ותושייה אישית. הכעס הרב שהופנה כלפיהם בגטאות רבים נבע, אם כן, מחוסר ידיעת המציאות ומחוסר אונים כללי של הגורמים היהודיים בשטח.⁸

היחס ליודנראט במדינת ישראל לאחר השואה

בישראל של שנות החמישים היה הדימוי של היודנראט שלילי, וניצולי שואה, בהם אנשי תנועות הנוער בגטאות, טענו שחברי היודנראטים העדיפו שיתוף פעולה עם הגרמנים על פני חיזוק פעולותיהם של חברי תנועות הנוער, ולכן הערימו קשיים על הלוחמים חברי המחתרות.⁹ עמדה זו הייתה מקובלת גם על נציגי מפלגות מסוימות וחיזקה את התחושה הכללית ביחס לקהילות היהודיות באירופה ש"היהודים הלכו כצאן לטבח".¹⁰

תפיסת היודנראט בישראל החלה להשתנות סביב משפט קסטנר (1954-1955),¹¹ אשר הפך במהרה מדיון פרטי לוויכוח ציבורי עקרוני ונוקב על התנגדות יהודית בזמן השואה ועל פעילותם של היודנראטים. פסק הדין שקבע

⁷ מתוך אתר יד ושם: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%20201311.pdf; וראו גם: אהרון וייס,

"בירורים בשאלת מעמדה ועמדותיה של ההנהגה היהודית בפולין הכבושה", *יד ושם - קובץ מחקרים* י"ב (1978): 243-266.

⁸ להרחבה, ראו: Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews* (London: Allen, 1961).

⁹ דוד אנגל, "וביערת הרע מקרבך - לבירור המושג 'שיתוף פעולה' בתקופת השואה באספקלריה של משפטי מיכאל וייכרט", בתוך *השואה: היסטוריה וזיכרון - ספר יובל לישראל גושמן*, ערכו שמואל אלמוג, דניאל בלסמן, דוד בנקיר ודליה עופר (ירושלים: יד ושם, 2002), 1-24.

¹⁰ וייס, "בירורים בשאלת מעמדה ועמדותיה".

¹¹ ד"ר ישראל רודולף (ר'ז'ה) קסטנר (Kasztner, 1906-1957) היה חבר ועד העזרה וההצלה בבודפשט בזמן השואה, שארגן בשיתוף פעולה עם הנאצים את מבצע ההצלה "רכבת קסטנר". ב-1952, בעקבות טענה של העיתונאי מלכיאל גרינוולד שקסטנר שיתף פעולה עם הנאצים, הגיש היועץ המשפטי לממשלה כתב אישום נגד גרינוולד בגין הוצאת דיבה. משפטו של גרינוולד עורר הדים ציבוריים ועסק בהרחבה בשואת

שקסטנר "מכר את נשמתו לשטן" הפך למטבע לשון בקרב הציבור והעצים את היחס השלילי למנהיגות היהודית בתקופת השואה.¹² רק בעקבות משפט אייכמן (1961) חל שינוי גדול בדעת הקהל, כשניצולים החלו לספר את קורותיהם במחנות ובגטאות ולהשמיע גם עדויות אחרות על היודנראטים.¹³ בעשורים האחרונים מקובל לבחון כל מקרה של התנהלות היודנראט בגטאות לגופו.

ההנהגה היהודית בטרזיינשטדט

בגטו טרזיינשטדט הקימו הנאצים מועצה יהודית שמנתה 12 חברים, ובארבע שנות קיומה, מנובמבר 1941 עד אביב 1945, עמדו בראשה בזה אחר זה שלושה "זקני יהודים". הראשון היה יעקב אדלשטיין, ששימש לפני השואה ראש התנועה הציונית הצ'כית. אדלשטיין קיווה שהחיים הקשים הצפויים ליהודים ב"גטו לדוגמה"¹⁴ יכינו אותם להתיישבות עתידית בפלשתינה. בנובמבר 1943 נשלח לאושוויץ, שם נרצח. מי שהחליפו היה ד"ר פאול אפשטיין, חבר הנהלת ההתאחדות הארצית של יהודי גרמניה, שנשלח על ידי הנאצים מברלין לגטו טרזיינשטדט. אפשטיין נרצח בירייה בספטמבר 1944 מחוץ לגטו. בדצמבר 1944 מונה לתפקיד "זקן היהודים" הרב מורמלשטיין. הרב ניהל את תפקוד גטו טרזיינשטדט עד ימי המלחמה האחרונים, ולטענתו הצייל למעשה את תושביו ממצעדי המוות שעליהם הורה היטלר.¹⁵

שמו של הסרט, "אחרון הלא צדיקים", מתייחס במידה של אירוניה לספרו של הסופר הצרפתי אנדרה שוורץ-בארט **אחרון הצדיקים** (1959), שעסק גם הוא בשואה.¹⁶ הסרט מתמקד כולו בריאיון עם מורמלשטיין, שהתקיים

יהודי הונגריה ובפעילותו של קסטנר במהלכה. בעקבות המשפט נרצח קסטנר בתל אביב. ראו עוד: אריה ברנע, "קסטנר – מציל או בוגד?", באתר "ישראל קסטנר", <https://israelkasztner.wordpress.com>.

¹² Hanna Yablonka, "The Development of Holocaust Consciousness in Israel: The Nuremberg, Kapos, Kastner and Eichmann Trials", *Israel Studies* 8, 3 (2003): 1-24.

¹³ יחיעם ויץ, "החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצולה", **קתדרה: לתולדות ארץ ישראל ויישובה** 82 (תשנ"ז, 1996): 153-164.

¹⁴ גטו טרזיינשטדט הוקם בין השאר כדי לשמש מודל ייצוגי בבחינה חיצונית בינלאומית של יחס השלטונות הנאצים לאוכלוסייה היהודית. מידע מאתר יד ושם: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%20201311.pdf.

¹⁵ דליה קרפל, "המסע של קלוד לנצמן לטיהור ראש המועצה היהודית טרזיינשטדט", **מוסף הארץ**, 16 בינואר 2014.

¹⁶ אנדרה שוורץ-בארט, **אחרון הצדיקים**, תרגם ברוך קראו (תל אביב: עידית, 1960).

בשנת 1975. לאורך השנים מאז השואה היה מורמלשטיין מוקצה מחמת מיאוס על ידי קהילתו בווינה ועל ידי ניצולי גטו טרזיינשטדט. הוא לא זומן על ידי מדינת ישראל להעיד במשפט אייכמן בירושלים, ופנייתו אל השלטונות הישראליים בהצעה להעיד על קשריו עמו¹⁷ נדחתה בטענה שהעדות לא נחוצה. בדיעבד ניתן להבין שהבאת מורמלשטיין לירושלים והשמעת עדותו היו מתפרשות בארץ ובעולם כהודאה בכך שהיהודים שיתפו פעולה עם הנאצים, ולא לכך התכוונה התביעה.¹⁸ מאז קולו לא נשמע ברבים. הוא כתב ספר על זיכרונותיו, אולם הספר לא זכה להתייחסות רצינית במחקר ולא הגיע אל הציבור הרחב.¹⁹

פרסום עדותו של מורמלשטיין בסרטו של לנצמן ב-2013 חשף בפני הצופים את סיפורם של אנשי היודנראט מנקודת מבטו הייחודית של מורמלשטיין, ואפשר פרספקטיבה חדשה על אשר התרחש במחנה טרזיינשטדט, בניגוד לידע המצומצם על כך בזמן משפט אייכמן. הדיון על ההנחה שהתקיים שיתוף פעולה בין היודנראטים לשלטונות הנאציים במציאות הקשה של השואה הוביל לחילוקי דעות סוערים כבר במהלך המשפט; חוקרים אחדים טענו שהיודנראטים ניצלו את שיתוף הפעולה להצלת עצמם ובני משפחותיהם,²⁰ ואילו אחרים סברו שאין להעלות את הנושא לדיון מפאת כבודם של המתים ומורכבות התפקיד שנשאו נציגי היודנראט.²¹

בין עובדות לפרשנות: הבניית תודעת השואה בקולנוע התיעודי והעלילתי

עדותו הוויזואלית של מורמלשטיין, שגבה לנצמן, היא בת-השוואה לסרטי שחרור מחנות ההשמדה שהוקרנו במשפטי נירנברג ושימשו אמצעי משפטי מקובל בהם ובמשפטים שבאו לאחר מכן. בעקבות השימוש בסרטים נחקקו הדימויים

¹⁷ מדבריו בריאיון שבסרט.

¹⁸ קרפל, "המסע של קלוד לנצמן".

¹⁹ Benjamin Murmelstein, *Terezin: Il ghetto-modello di Eichmann* (Bologna: Cappelli, 1961).

²⁰ Hilberg, *The destruction*, 201-202. וראו גם: Gerald Reitlinger, *The Final Solution: The Attempt to Exterminate the Jews of Europe, 1939-1945* (London: Vallentine, Mitchell, 1968); חנה ארנדט, *אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע* (תל אביב: בבל, תש"ס-2000 (1963)), 352-354, וראו במיוחד בעמ' 132 את מכתבו של גרשום שלום אל חנה ארנדט מ-23/24 ביוני 1963.

²¹ דן מכמן, "מבט חדש על היודנראט", בתוך *חקר עמנו* (רמת גן: הוצאת המכון לחקר עמנו, אפריל 1991).

שצילמו משחררי המחנות האמריקאים בזיכרון הצופים כמציאות ההיסטורית הממשית של המחנות.²² ניתן לומר שהתשתית לזיכרון שהוקנתה בזמן נתון ובתקופה מסוימת לצופים יצרה מעין קוד אינדקסיאלי ששימש גם את יוצרי הסרטים בעתיד.²³ כך עבר כלפיד הזיכרון מהדור הראשון, שהיה עד לדימויים מצולמים אלו, לדורות הבאים בהתבסס על מה שניתן להגדיר כ"אינטליגנציה ויזואלית מוקדמת" הקיימת בתודעה האנושית. מכאן ועד חריתת המראות המצולמים בתודעה הדרך הייתה קצרה: "מה לזכור, איך לזכור, את מי לזכור ומדוע דווקא את זאת לזכור".²⁴ שאיבת המידע מתוך המרחב התודעתי שבו האדם חי באמצעות "מזכרות פוטוגרפיות"²⁵ עזרה לשמר את מאגר הדימויים האיקונוגרפיים הקשורים בשואה, כלומר איך נראו למעשה מחנות הריכוז והאסירים בהם. למשל, סרטו של אלן רנה (Renaïs) **לילה וערפל** (צרפת, 1955) וסרטו של מרסל אופולס (Ophüls) **הצער והחמלה** (שווייץ/מערב גרמניה, 1969) היוו עדות היסטורית שנצרכה בזיכרון האנושי ולקחה חלק בהבניית התודעה ההיסטורית של העבר,²⁶ לרבות התפיסה של אירועי השואה.²⁷ לאלה מצטרף הריאיון המצולם של בנימין מורמלשטיין.

²² שלמה זנד, **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולבנים את המאה העשרים** (תל אביב: עם עובד, 2002), 156-259; Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

²³ Yvonne Kozlovsky Golan, "The Shaping of the Holocaust Visual Image by the Nuremberg Trials – The Impact of the Movie Nazi Concentration Camps", *Search and Research: Lectures and Papers* 9 (2006): 1–53; John Michalczyk, *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps* (London: Bloomsbury, 2014).

²⁴ Yvonne Kozlovsky Golan, "Creating the Visual Vocabulary of the Holocaust", in *The World Before, the World After*, eds. Zygmunt Mazur et al. (Krakow: Jagiellonian University Press, 2011), 383-407.

²⁵ Geoffrey Hartman, *Preserving Living Memory: The Challenge and Power of Video Testimony* (Washington D.C.: USHMM, 1995), 198. Haggith Toby, *Holocaust and the Moving Image: Representations in film and Television Since 1933* (London: Wallflower Press, 2005); Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: filmische Narrationen des Holocaust* (Bielefeld: Transcript, 2011).

²⁶ Kozlovsky Golan, "The Shaping of the Holocaust", 1–53; Michalczyk, *Filming the End*.

²⁶ Alan Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America* (Seattle: University of Washington Press, 2001), 3-36.

39 שנים אחרי הריאיון: עדות, היסטוריה ופרספקטיבה

לנצמן ראיין את מורמלשטיין ב-1975 בכוונה שהריאיון ישמש נדבך נוסף בסרטו המונומנטלי **שואה** (צרפת/בריטניה, 1985). בסופו של דבר החליט שהריאיון מעלה נושאים שעודם שנויים במחלוקת והציבור אינו בשל לכך, וגנז אותו בארכיונו עד שקרם עור וגידים והיה לסרט **אחרון הלא צדיקים**.²⁸

אומנם הבמאי אינו היסטוריון כשלעצמו אלא אמן, אך יש להתייחס בכובד ראש למקורות הראשוניים שאסף לאורך השנים ושטרם נחשפו לציבור לפני כן, קרי ראיונות עם עדים. בסרטו הוא מציג את מורמלשטיין בהעמדה וצילום בסגנון ראשים מדברים (Talking Heads), אשר נפוץ מאוד בקולנוע הדוקומנטרי. הריאיון הוא למעשה עדות יחידה: הגיבור לא התראיין שוב לאחר מכן וכבר אינו בין החיים, לכן אי-אפשר לעמת אותו עם הדברים שמסר. דווקא בשל כך יש לסייג ולומר שהקטעים שהוצגו בסרט נבחרו מבין 90 שעות צילום, והם מציגים את הסיפור מבעד לעיבוד של הבמאי.

בסרטיו הקודמים הקפיד לנצמן שלא להשתמש בחומרי ארכיון לצד עדויות הניצולים, בטענה שדימויים אינם מסוגלים לייצג באופן ישיר את השואה; זאת בניגוד להיסטוריוגרפיה של השואה, שם לאורך שנים שימשו עדויות הניצולים רק מקור משני לחומרים ראשוניים כמסמכים. **באחרון הלא צדיקים** בחר לנצמן להשתמש גם בחומרי ארכיון, ודרכם הוא מספר בין השאר את סיפורה של טרזיינשטדט. במובן זה הסרט ממשיך את עבודתו הקולנועית הקודמת, אך הוא חורג ממנה מהבחינה הצורנית. הסרט נע בין העבר להווה; הבמאי נראה מבקר באתר ההנצחה של גטו טרזיינשטדט ומקריא מן הדף על ההיסטוריה של המקום, מה שיוצר את ההקשר ההיסטורי לסיפורו של מורמלשטיין.²⁹ חלקים מקטעי הקריאה לקוחים מהספר **טרזיינשטדט, הגטו לדוגמה של אייכמן**, שפרסם מורמלשטיין באיטליה ב-1961.³⁰ מעבר לתפקיד המראיין שלקח בסרטיו האחרים, בחר לנצמן כאן להעמיד עצמו בקדמת הבמה ולשמש בתפקיד "המקהלה היוונית" שמספרת על הטרגדיה היהודית.

²⁸ קרפל, "המסע של קלוד לנצמן".

²⁹ שם.

³⁰ Murmelstein, Terezin.

הסצנות שלנצמן מוביל לבדו נראות תחילה לא מגובשות ואף מעוצבות ברישול, לדוגמה כאשר רעש של רכבת מונע ממנו להקריא את הטקסט שלו למשך דקות אחדות.³¹ יש בסרט גם היבט של פאתוס לעומת סרטיו האחרים, לדוגמה בסצנה שבה מבקר לנצמן בבית הכנסת בפראג, או בסצנות שמצולמות בבית הכנסת הגדול בווינה, שבהן משמיע החזן את תפילות "קול נדרי" ו"קדיש". ניכר שתפקידם של קטעים אלו לרגש את הצופה לקראת המפגש עם מי שהיה רבה הראשי של וינה בתקופת האנשלוס הגרמני באוסטריה, הוא הרב בנימין מורמלשטיין. בהתחשב בכך שחלקו האמוציונלי ביותר של הסרט הוא דווקא הריאיון עמו, ספק אם הטון האמוציונלי המופגן בחלקו הראשון של הסרט אכן משרת את המהלך של לנצמן, בייחוד לנוכח העובדה שהוא ניצב בניגוד מוחלט לנימה הקונקרטי של הריאיון.³²

היחסים שבין המראיין למרואיין מקבלים ביטוי ויזואלי בסרט, באופן צילום הריאיון, שבתחילתו נדמה כמהוסס, מרוחק מעט, כמבטה של העין המחפשת אובייקט להתמקד בו. לנצמן נשמע מרוחק ממורמלשטיין, ואף נראה תחילה מנסה להביע הסתייגות ממושא הריאיון. מצילומי מדיום שוט של המרואיין עוברת המצלמה לצילום אינטימי יותר של מדיום קלוז-אפ על פניו, ובכך היא מתמקדת אך ורק בו ובגופו, על פניו המלאות, סנטרו הכפול, הכתמים האדומים על צווארו, לשונו המשתרבת וקולו הנשמע צווחני. כל אלו יכולים להוסיף רובד של פרשנות ויזואלית ביקורתית לאדם שידוע שהוקע על ידי בני קהילתו ואסירי טרזיינשטדט כ"מלשין", "מוסר" ו"משתף פעולה".

ראשית הריאיון מוקדשת לשנים שלאחר האנשלוס בעיר וינה ולעבודתו של מורמלשטיין עבור אייכמן במחלקת ההגירה שניהל. בחלקו השני הדגש הוא על החיים בגטו. ניכר כי תיאור הקשר המתפתח בין אייכמן ל"יהודי שלו" והאמון שנוצר ביניהם מטלטל את רגשותיו של לנצמן המראיין ועל כן גם משפיע על חוויית הצפייה. שניהם נעים בין דחייה מהמרואיין עצמו לאמפתיה ל"איש שאקדח הוצמד לראשו כדי שיבצע את הנדרש ממנו", ובמילותיו של מורמלשטיין: "בשבילי זה היה דבר רציני. הייתי חייב לעשות זאת. זה היה רציני. אייכמן קבע לי

³¹ אריאל שוויצר וז'אן-פיליפ טסה, "על 'אחרון הלא-צדיקים' (2013), סרטו של קלוד לנצמן ההרפתקן", תרגמה שולמית הרן, **תקריב: כתב**

עת לקולנוע דוקומנטרי, גיליון 8 - פסקול דוקומנטרי. <https://tinyurl.com/yby28d4q>

³² שם.

קללה... היהודים לא חיו פה, לא היו אלה חיים. יהודי לא התגורר פה, לא היה זה בית. הוא דמיין שהוא חי פה, אבל זה היה על שק של קש, בקומה הרביעית על דרגש. הוא דמיין שהוא עובד, אבל הוא לא עבד. הכול היה שקר מלמעלה ועד למטה. 'העיירה כאילו' בהשראת פילוסופיית 'כאילו'. האנשים מתנהגים 'כאילו'. האדם לא אכל, האדם לא עבד, שום דבר קרוב אפילו".

לנצמן מעמת את מורמלשטיין עם דברים שנאמרו עליו: שהוא רדה באנשים, שהרעיב אותם ושקישט את העיירה כך שתיראה כמקום אידיאלי לקראת ביקור הצלב האדום ב-1942, בדיוק כפי שהנאצים רצו. "הקרקס שהתקיים במהלך הביקור הראשון, מי שניהל אותו היה מי שהיה אחראי אז, אפשטיין", מתקן אותו מורמלשטיין. "אני הייתי אחראי לבנייה ולתברואה", הוא מזכיר לו. עם זאת מורמלשטיין מודע לביקורת עליו בעקבות סרט על הגטו שצילמו הנאצים ב-1944, וכדי להסביר זאת הוא משווה את עצמו לסאנצ'ו פאנסה, עוזרו של דון קישוט.³⁶ לדעתו הוא היה ריאליסטי, פרגמטי ומחושב, עם שתי רגליים על הקרקע, בעוד האחרים נלחמו בטחנות רוח. כך, לטענתו, הוא מיגר את מגפת הטיפוס כשאיילץ אנשים להתחסן, וכך שמר על העיירה בידיעה שטיפוחה יבטיח שלא תיהרס ושיושביה ימשיכו לחיות. על קישוט העיר שהוביל גם לסרט שצולם ב-1944 הוא אומר: "לא שיתפתי פעולה עם הקומדיה שלהם. הגטו היה חייב להמשיך ולהתקיים, שיבקרו בו אנשים, שידעו עליו, וכך יהיה בלתי-אפשרי להשמיד אותו". הוא ממשיך ואומר: "אייכמן רצה ליצור משהו מיוחד בטרזינישטדט. לו היינו יכולים לגרום לו להראות את טרזין למישהו זה יכול היה להיות עוגן. טרזין לא תוכל להיעלם עוד. פירושו של דבר שהיינו צריכים 'לרדת לזנות' ולשתף פעולה עם הפארסה עד שטרזינישטדט תוצג. היא לא תוכל להיעלם. זה היה מקדם ביטחון, ועליי להדגיש זאת כדי שאנשים ידעו מה קרה בזכותי. זה היה ההיגיון שלי ואני מקווה שההיגיון שלי צדק".³⁷

עם זאת הוא מודה שההכנות לסרט הובילו למשלוח של אנשים חולי שחפת, נכים ומוגבלים לאושוויץ מכיוון שלא התאימו לתפאורה שתוכננה. בצער הוא אומר: "עלי להודות שבתחום זה האחריות עדיין רובצת עלי היום". מכיוון שאדלשטיין ואפשטיין, שאיתם יכול היה לחלוק את האחריות, אינם עוד בחיים, ברור למורמלשטיין,

³⁶ 02:48:22.

³⁷ 02:49:10.

וכעת גם למראיין ולצופים, שהוא שילם את מחיר הישרדותו, ולא רק בגלל מעשיו שלו אלא בגלל מעשי שלושתם גם יחד. ניתן להשוות את הסיטואציה שלו להיגיון הפרדוקסלי שהוביל להחלטתו של אדם צ'רניאקוב, ראש היודנראט בגטו ורשה, להתאבד; הוא ידע שאם יישאר בחיים ויהיה חייב לשתף פעולה, יואשם בסופו של דבר, גם אם יעזור ליהודים.

לנצמן תוקף את מורמלשטיין על בחירתו לתאר את האירועים בטון מכני: "אנשים מתו באלפיהם והטון שלך חסר רגש כל כך". מורמלשטיין משתנק. "זה היה גיהנום", הוא אומר, "הייתי חייב למצוא דרכים שהגטו ישרוד". לדבריו, החליט תחילה לנקוט יוזמות לטרפוד הייאוש הכללי. "כשזקני הקהילה הוזמנו למשרד המפקד, הם באו בזוגות, כדי שאחד מהם יהיה עד. כל אחד מהמנהיגים הבין את הגרמנים אחרת... אף שהמפקד [הקצין הנאצי קארל ראם] לא אישר במוצהר ללדת בגטו, הוא גם לא אסר על כך. כל שאמר היה: תהיו מודעים לאחריות שלכם!" מכך הבין אפשטיין שהלידות אסורות, אך מורמלשטיין ביטל את האיסור על לידות ואף קיבל על עצמו לתת זמן חופשי לאסירים, ועל כן ביטל את הצעדה בערב. למפקד הנאצי אמר ליתר ביטחון: "כמובן, אוברשטורמפירר, אנו נושאים באחריות ללידות".³⁸ כשהתפרצה מחלת הטיפוס הוא "תיקן" על דעת עצמו דוחות רפואיים, ובמקום לדווח על טיפוס דיווח על שלשולים. "צריך להביס את האויב בנשקו. לשם כך היה צריך לפקח על האנשים שיעשו כדברי, ואת זה כמובן איש לא אהב".³⁹

אתיקה בצילום הסרט ושאלת האשמה של מורמלשטיין

חשיבותו הרבה של הסרט היא בכך שלנצמן, באמצעות עיצוב דמותו וסיפורו האישי של מורמלשטיין, נוגע בכמה מהסוגיות ההיסטוריות והמוסריות האקוטיות ביותר שמלוות את תולדות זיכרון השואה וייצוגו. בו בזמן הוא גם פורץ מסגרת זו. העדות הופכת לסנגוריה אישית של מורמלשטיין, ואין נציגים רלוונטיים מקרב היודנראט שיכולים לסתור

³⁸ 02:45:17.

³⁹ 02:45:04.

אותה. מאידך, עדותו הנדירה של מורמלשטיין מאירה פינות חשוכות שניתן להתייחס אליהן ביתר בהירות רק בפרספקטיבה של זמן, שהייתה חסרה לדוגמה ב-1961 בעת משפט אייכמן.

על רקע הכותרות הפותחות נשמע הבמאי לנצמן אומר: "השעות הארוכות של הראיונות עתירי החשיפה ממקור ראשון נותרו במחשבתי ורודפות אותי. ידעתי שאני מופקד על משהו ייחודי, אך נרתעתי מהקשיים שביצירת סרט כזה. נדרש לי זמן לקבל את העובדה שאין לי זכות לשמור זאת לעצמי". מורמלשטיין נשמע אומר בסרט שהשיחות שלו עם לנצמן כ-30 שנה אחרי המלחמה הן "אפילוג מאוחר לפעילות שלי באותה תקופה כזקן היהודים". מעניין להשוות את עדותו של מורמלשטיין לעדות מטעם עצמו של יוספוס פלאביוס על מלחמות היהודים. גם הוא היה אסיר ששירת מתוך בחירה את אדוניו תמורת הזכות ל"חיים", ועדויות שניהם חיוניות להבנת תהליך היסטורי של התרחשות קטסטרופה לאומית; אך ההבדל המהותי בין השניים הוא שאלת האחריות והאשמה ביחס לקהילות שלהם. לעדותו של פלאביוס נמצאה במה, אך את מורמלשטיין איש לא רצה לשמוע, ולכן ידעו עליו כל כך מעט.⁴⁰

מורמלשטיין מסביר בסרט כיצד תפס את כפל המשמעות של תפקידו, שלדבריו לא הובן כראוי על ידי אלו ששפטו אותו לחומרה. ראשית הוא טוען שאינו יכול להעיד כ"זקן היהודים" כי אין קטגוריה היסטורית כזו המאפשרת השוואה שתביא להבנת המקום שבו עמד באותה עת: "יש קטגוריה של רופאים, רופא יכול לדבר על רופא, מהנדס על מהנדסים וכו'. התפקיד שלנו היה מומצא, לא היה כמותו קודם לכן". מורמלשטיין מוסיף ואומר: "האוזנר בספרו 'צדק בירושלים' כתב שהיודנראט היו מריונטות של הנאצים. הנכבד היהודי היה במעמד של מריונטה של הנאצים. אבל המריונטה היהודית הייתה שונה כי היא הייתה צריכה להפעיל את החושים של עצמה. מצחיק לחשוב שיכול היה לפעול באופן שיכול לשנות את מהלך הדברים. איש לא היה מסוגל או צריך להבין את זה, אחרת היינו נטבחים". הוא מותח ביקורת על התנהגותה של מדינת ישראל במשפט אייכמן ומסביר שהייתה אי-הבנה בסיסית אשר לתפקיד היודנראט. זו התבססה בעיקרה על ההבחנה בין אלו שמתו, כמו אדלשטיין ואפשטיין, לאלו ששרדו. מי שמת – זוכה מאשמה, או זכה

⁴⁰ Mark Lilla, "The Defense of a Jewish Collaborator", *New York Review of Books*, December 5, 2013, accessed October 19, 2016, <http://www.nybooks.com/articles/2013/12/05/defense-jewish-collaborator/>

למעמד של גיבור.⁴¹ מי שנותר בחיים הואשם. כך היה גם בשנות החמישים בישראל: הניצולים הואשמו שניצלו משום שהיו פושעים או שיתפו פעולה עם הנאצים.⁴²

שאלות העולות מן הריאיון הן: בהתחשב בסיטואציה שבה היה נתון מורמלשטיין, האם ניתן להטיל דופי בדרכי ההתנהלות שלו כזקן היהודים? האם התנגדותו הייתה חתרנית או לאו? האם שיתף פעולה או שעשה מניפולציות בשביל לשמר את קהילתו ולשרוד אישית? כיצד ניתן לבחון את ההחלטות שקיבל, בעצמו ויחד עם עמיתיו?

הוגי הדעות וההיסטוריונים חלוקים בנושא זה. אחדים, כמו ההיסטוריון ראול הילברג (Hilberg), טענו כי יהודים שיתפו פעולה עם אויביהם **כדי לשרוד**, וכך זה היה לאורך כל ההיסטוריה היהודית.⁴³ טענותיו של הילברג, שהסתמכו רק על מסמכי הפושעים ולא על מסמכי הקורבנות, ושהושפעו מניסיונות היהודים בימי הביניים "להסתדר" עם השלטון הלא-יהודי בכל מקום שבו חיו, עוררו בספרות המחקר זעם ופליאה לנוכח ההשוואה הבלתי-הולמת בין הסיטואציות. ג'רלד רייטלינגר (Reitlinger) טען שיהדות מזרח אירופה מאופיינת בהשלמה עם גורלה, ובמצבי חירום הדבר שיתק אותה, ומכאן הקלות שבה יכלו הנאצים לנהל אותם לצורכיהם.⁴⁴ חנה ארנדט (Arendt) טענה שהיודנראטים שיתפו פעולה עם הנאצים במודע ובאופן פעיל ועליהם לשלם את המחיר. לדבריה, לו היו מתאגדים לכדי יצירת כאוס, במקום להתארגן לשירות הנאצים, מספר היהודים הנרצחים היה פוחת.⁴⁵ שלושת ההוגים הללו נחשבו מאוד בתחומם, ובמשך שנים רבות היו כתביהם אבני יסוד בדיוני החוקרים בנושא היודנראטים ומשתפי הפעולה עם הנאצים.

⁴¹ באופן זה הוצג אדלשטיין למשל בספרה של ההיסטוריונית וניצולת גטו טרזיינשטדט רות בונדי. ראו: רות בונדי, **אדלשטיין נגד הזמן** (תל אביב: זמורה, ביתן, מודן, 1981).

⁴² חנה יבלונקה, "זהויות סותרות, זהויות משלימות: ניצולים, זיכרון השואה והזהות הישראלית", בתוך **ברייחים של שתיקה: שארית הפליטה וארץ-ישראל**, ערך יואל רפל (משואה - המכון ללימודי השואה, 2000), 305; נילי קרן, "השפעת שארית הפליטה על תודעת השואה בחברה הישראלית", שם, 323.

⁴³ Hilberg, *The Destruction*, 201-202.

⁴⁴ Reitlinger, *The Final Solution*, 3.

⁴⁵ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1964), 16.

מעט אחרי פרסומים אלו הצטרף ההיסטוריון הישראלי נחמן בלומנטל למקטרגים וטען שהיודנראטים לא היו פושעים מדעת, שכן הנאצים רימו אותם כך שלא יכלו להבחין במטרה האמיתית שלשמה קיבלו את תפקידם; ובכל זאת היו לאחד הגורמים במנגנון ההשמדה.⁴⁶ אך בקריאת כתביהם של אנשי יודנראט מתגלה סתירה בדבריו:⁴⁷ כבר בראשית התהליך הבינו אלו שפעלו במסגרת היודנראט את התרמית של הנאצים וידעו שאין בכוחם לעזור כמצופה; לפיכך, מכורח הנסיבות שבמבנה הכפוי הזה, הם ניסו למצוא דרכים להקלת מצבם של בני עדתם. לא תמיד עשו זאת בהצלחה יתרה, אבל ברור היה שכוונותיהם טובות, או שבתמימות חשבו שאכן עשו טוב. ההיסטוריונית רות בונדי כתבה כי היו יהודים ששיתפו פעולה ואחרים שהתנגדו, בהתאם למקום שבו הציבו אותם הנאצים.⁴⁸

הופעת ספרו של ההיסטוריון ישעיהו טרונק על היודנראטים במזרח אירופה סימנה השתחררות הדרגתית מן התפיסה הכוללנית והסטיגמטית של היודנראטים.⁴⁹ בראייה דיפרנציאלית התחשבו ההיסטוריונים בשלבים השונים של המדיניות הנאצית והביאו בחשבון את אישיותם והתנהגותם של אנשי היודנראט ואת מבחר החלופות שעמדו לרשותם, אם בכלל.⁵⁰ ההיסטוריון דן מכמן הסביר את המבנה נטול הסמכויות של היודנראט, וניסה לתת תשובה והסבר למעשיהם של חברי מועצה זו. מסקנתו הייתה שבלתי-אפשרי לשפוט אותם בתקופה היסטורית מזעזעת כל כך.⁵¹ פרימו לוי כתב: "ככלל, מה היתה המשמעות של שיתוף הפעולה? מסירת שמות היהודים המיועדים לגירוש? או שהזונדקומנדו הכניסו יהודים לתאי הגזים? מי מהשניים תמך בפתרון הסופי? היש מי שיכול לשמש שופט בעניין זה?"⁵²

עדותו המפורטת של מורמלשטיין, גם אם היא מספקת פרגמנט קטן מן התפקיד הכולל של היודנראט, מעלה בחריפות את שאלת אחריותו של גוף זה: האם האימה שהקפיאה את הקורבן עד כדי השלמה עם אובדנו ראויה לתואר

⁴⁶ נחמן בלומנטל, *תעודות מגטו לובלין – יודנראט ללא דרך* (ירושלים: יד ושם, תשכ"ז-1967), מס' 5727, עמ' 32.

⁴⁷ שם.

⁴⁸ קרפל, "המסע של קלוד לנצמן".

⁴⁹ Trunk, *Judenrat*.

⁵⁰ אהרון וייס, עורך, "בשער הוויכוח: עיון נוסף בנושא היודנראטים", *קובץ מחקרים* כרך כ' תש"ן (ירושלים: הוצאת יד ושם, 1990), 279-295.

⁵¹ מכמן, "מבט חדש", 2-8.

⁵² פרימו לוי, *השוקעים והניצולים*, תרגמה מרים שוסטרמן-פדובאנו (תל אביב: עם עובד, תשנ"א-1991), 36-69.

"שיתוף פעולה"⁵³ האם ניתן בכלל להחיל על היודנראט את שאלת האחריות? או ליתר דיוק, האם אפשר להגדיר מה הם גבולות האחריות של היחיד על קהילתו? האם יכולה להתקיים אחריות במצבים מסוימים, והאם אפשר לשפוט אותה לפיכך? אלמלא שיתפו היהודים פעולה עם הנאצים, אלמלא היו מאורגנים, האם היה מספר היהודים שנשמדו קטן הרבה יותר?⁵⁴

אבקש לדון בשאלות אלו תוך התייחסות לארבעה הוגים שדרשו בדבר: את שאלת האחריות והאלטרואיזם אבדוק לפי כתביו של הפילוסוף עמנואל לוינס (Levinas), את שאלת סוגי האחריות אבדוק בהמשך לפילוסוף קרל יאספרס (Jaspers) ובשאלת השחרור מאחריות אדון בהמשך לספרה של ארנדט על משפט אייכמן. כן אתייחס לכתבי פרימו לוי, שעסק גם הוא בסוגיות אלו.

שאלת האחריות

לוינס מבסס את משנתו על הפנומנולוגיה. בספרו **הזמן והאחר** הוא טוען כי מוטלת על האדם אחריות מוחלטת לזולתו, שכן זהו יסוד ההווה האנושית, אם נרצה בכך ואם לא. בני האדם הם יצורים חברתיים וביסודם אחראים זה לזה, ולרוב אין הם הורגים זה את זה בהיעדר סיבה מסוימת מאוד. לעומת זאת, כדי להיות אחראי לזולת אין צורך בסיבה כלל, זה קורה בטבעיות. לדבריו זו משמעות ההומניזם. הוא מתאר זאת כערך אנושי מוחלט, אינסופי, הטבוע במבנה האנושי – אחריות לזולת, אלטרואיזם, שהיא אפילו מעל האחריות של האדם לעצמו.⁵⁵

דרך פריזמה זו ניתן לפרש את יחסו של לנצמן לשאלת העשייה של מורמלשטיין עבור קהילתו – אלו שהיה אחראי להם בפני השלטונות – ובפרט כשהוא דן בשיתוף הפעולה עם הגרמנים בקישוט העיירה ב-1942 ובהכנתה לצילומי סרט התעמולה כשנתיים אחר כך. לנצמן תוהה בקול רם אם שיתוף הפעולה הנמרץ של מורמלשטיין שימש

⁵³ יואל רפל, "מפגש ציפיות - שיחה עם פרופ' אניטה שפירא". בתוך **ברייחים של שתיקה: שארית הפליטה וארץ-ישראל**, ערך יואל רפל (משואה - המכון ללימודי השואה, 2000), 11-21. לקריאה בהרחבה: אניטה שפירא, "משפט אייכמן: דברים שרואים מכאן לא רואים משם", **עיון וחקר** 2 (2002).

⁵⁴ Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 55.

⁵⁵ עמנואל לוינס, **הזמן והאחר** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014).

"מסך עשן" בעת ביקור הצלב האדום הדני בעיירה. "אני", משיב מורמלשטיין, "הייתי שלישי בהיררכיה. קיבלתי תפקיד שכלל לא התאים לכישורי. הייתי אחראי לתברואה ולבנייה בגטו – מקצועות שכאיש דת ומדעי הרוח, לא הכרתי קודם לכן". לדבריו קיבל מכורח הנסיבות החלטה שבתפקידו יעשה את המיטב כדי להותיר את הגטו על כנו וכדי שיישאר בתודעה הציבורית. הוא פרש בפניו לצמצן את ההיגיון שמצא מאחורי התנהלותו כאחראי לצד הטכני של הבנייה: "באותו הזמן בגרמניה אטמו את קרונות הרכבת בלוחות עץ, כי לא הייתה זכוכית. ב-1944 היו לנו [ניתנו על ידי הגרמנים] 5,000 מטרים מעוקבים של עץ לעבודה. זו הייתה תעמולה, אבל זה התאים לי, כי היינו חייבים לחשוף את עצמנו. לו הסתירו אותנו, הם יכלו להרוג אותנו. אם הציגו אותנו, הם לא יכלו. זה הגיוני. זה היה ההיגיון שלי, ואני מקווה שההיגיון שלי צדק".⁵⁶ שמירת צלם העיירה שירתה, לדבריו, את שמירת חיי האסירים. מורמלשטיין טוען שלא ראה את העתיד, הוא חי את ההווה, לכן לא נטש את אנשיו אלא ניסה בתחבולות להתחכם עם הנהלת הגטו ולהשיג הישגים על פי דרכם.

שאלת האחריות מתחדדת כשמעשיו של מורמלשטיין נבחנים בשאלת ה"איך" – כלומר איך מילא את אחריותו, והאם יש להאשימו על כך. יאספרס התמקד בשאלת אשמת הגרמנים על פשעי המלחמה וזוועותיה. לתפיסתו יש לבחון שאלה זו לפי ארבעה סוגי אשמה: פלילית, פוליטית, מוסרית ומטפיזית.⁵⁷ אם נצא מנקודת הנחה שמורמלשטיין חי בשני עולמות מקבילים, כאסיר וכסוהר, יש לכלול אותו לפחות באחת מן הקטגוריות של אשמה על פי יאספרס. כדי להבהיר זאת יהיה צורך לבדוק אם אפשר בכלל למדוד "שיתוף" ו"פעולה" ולשפוט אותם.

⁵⁶ 02:49:10.

⁵⁷ קרל יאספרס, **שאלת האשמה**, תרגמו דפנה עמית ויעקב גוטשלק, ערכו דוד בנקיר ויעקב גולומב (ירושלים: הוצאות מאגנס ויד ושם, 2006), 9-29. במסה שכתב לא עסק יאספרס כלל במשתפי הפעולה היהודים, ועל כך הגיבה ארנדט בספרה וטענה שיש להחיל את ארבעת הפרמטרים גם על הקורבנות. ראו: Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, וראו במיוחד את מכתבו של גרשום שלום לארנדט מ-23/24 ביוני 1963 בעמ' 132.

אשמה פלילית

אשמה פלילית מתייחסת לאחריותו של אדם ביחס לחוק, ובאה על עונשה בבית המשפט. בטרזיינשטדט, שאפשר להגדירה כהטרופיה בתוך ההטרופיה של המדינה הנאצית,⁵⁸ לא היה חוק כתוב: הוא הומצא בשטח אד-הוק. חוקים מסוימים בגטו זה היו תקפים רק בו, והוא נוהל אחרת מגטאות אחרים. הכללים השתנו השכם והערב ותוקפם היה זמני, או שהם הוחלו בדרגות שונות בהתאם לאירועי השעה – הצלחה או הפסד במערכה, סוג המשלוחים, אספקה, מחלות וכדומה.

כדי לשפוט את מורמלשטיין צריך להגדיר את המושג "שיתוף פעולה" בהתאמה למושג "התנגדות", כלומר התנגדות פעילה של חברי המחזרות שבסופו של דבר הובילה לחיסול גטאות כמו ורשה או ניישווייז', אך גם ביחס למושג ה"עמידה", במשמעות קידוש החיים ושמירה על צלם אנוש בכל תנאי. ניתן לשאול איזה מהמושגים דומיננטי ומתאים יותר לתיאור אותו מצב ואותה תקופה.⁵⁹ מורמלשטיין לא היה נאצי, הוא היה אסיר ככל האסירים היהודים האחרים וביצע את הוראות הנאצים להלכה, אך לא תמיד למעשה. בידיו לא הייתה אפשרות בחירה, אלא טווח פעולה מצומצם שבו הפעיל את כוחו המוגבל בהיחבא או בעורמה.

בעדות זו מצטיירת גם הפוליטיקה הפנים-יהודית של הגטו במלוא כיעורה, וכאשר מורמלשטיין מדבר על כך הוא נראה מרוגז. לדבריו, אדלשטיין ואפשטיין שמרו זה על זה כי חשבו על "היום שאחרי", שבו ישפטו אותם על כל מה שאמרו ועשו. אך הזהירות שלהם לא עזרה להם בניהול חיי היומיום בגטו. הם חששו ממורמלשטיין, לטענתו, מכיוון שהיו לו קשרים עם אייכמן והם חשבו שהוא תיארם איתו דברים מאחורי גבם. מורמלשטיין טוען שהיה מעשי יותר מהאחרים, מפוכח ומציאותי: "לא חשבתי על העתיד, אלא על היום. איך עוברים את היום".

הסרט מצליח להציג את אישיותו של מורמלשטיין כדומיננטית מאוד גם בגילו המתקדם. כשנשאל מדוע לא חילץ את עצמו כשהייתה לו אפשרות לעשות כן – תוך רמיזה לכך ש"התאהב" בתפקידו – הוא משיב: "למעשה יכולתי

⁵⁸ מכמן, "מבט חדש", עמ' 8-2.

⁵⁹ למעט גטו לודז' בהנהגת רומקובסקי, אשר ניצל את ההזדמנות לשלוט בקהילה ורדה באנשיו. ראשי הגטאות ברחבי אירופה הבינו באופן כזה או אחר את מצבם המורכב וניסו בדרךם להקל את רוע הגזירה. שמואל הופרט, "מלך הגטו: מרדכי חיים רומקובסקי, זקן היהודים בגטו לודז'", בתוך קובץ מחקרי יד ושם, כרך י"ט (ירושלים: הוצאת יד ושם, תשמ"ד), 100.

להגר, הן כפרופסור באוניברסיטה והן כרב. הוצעו לי הצעות עבודה באנגליה". שפת הגוף שלו מביעה כעת מצוקה, ולבסוף הוא מודה שנשאר בווינה כי ידע שיש לו שליחות לעשות שם. לכאורה הדבר נזקף לזכותו, שהרי לא ידע מה יעלה בגורלו, אם יינצל או ימות, ואולי יש בכך להעיד שהיה לו קשר טוב עם אייכמן והוא סמך עליו שלא יפגע בו. עם זאת קשה לקבל הסבר שכזה בהתחשב בכך שה"הבטחות" של אייכמן ליהודי וינה לא קוימו מעולם.⁶⁰ בפועל מורמלשטיין קיבל שני סרטיפיקטים ונתן אותם לסטודנטים שלו. "אולי זו הייתה טעות. אולי השתוקקתי להרפתקה", הוא אומר לאחר רגע של מחשבה. "אבל זו לא הייתה רק תשוקה להרפתקה – מישהו היה צריך לעשות את העבודה".⁶¹ לנוכח טענות עמיתיו שהתחנף לאייכמן, הוא מסביר: "אייכמן ואני היינו אוסטרים, ברור היה שאייכמן יעדיף לעבוד עם בן ארצו על פני שני זקנים יהודים אחרים". למעשה היה מאבק בין הגסטפו לאס-אס בהקשר זה – כל אחד מהארגונים רצה למנות לתפקיד ראש היודנראט את נציגי היהודים המועדפים עליו. הגסטפו לא אהב את מורמלשטיין והעדיף את יוסף לוונהרץ. לדברי מורמלשטיין, "כל אחד רצה את היהודי שלו". הטיעון האתי המשתמע מדבריו הוא שלא יכולה הייתה להתקיים מערכת יחסים בנאלית, לא כל שכן נורמלית, במסגרת הגטו, כל עוד היה האקדח של אייכמן או האס-אס – ולו הווירטואלי – מוצמד לראשו. כדי להגיע לאיזון מסוים, טוען מורמלשטיין, הוא נאלץ לנסות לנטרל את אייכמן בדרכים אחרות, מתוך הבנה שאין הוא מצוי במצב אידאלי של משטר דמוקרטי שהסדר השלטוני בו הוא סדר נְכִירָאני, הפועל במסגרת בירוקרטית מקובלת עם מבנה היררכי מסודר וברור, חלוקת תפקידים וביזור אחריות וסמכות לפי מדרג.

לורנס ריס (Rees) מתאר בהרחבה את הכאוס הארגוני שאפיין את תקופת הרייך, לרבות החלטות סותרות שקיבלו גופים שונים בשם היטלר. על אחת כמה וכמה היה מצב העניינים כאוטי בגטאות ובמחנות ההשמדה והריכוז.⁶² אייכמן, ממרום תפקידו, היה בין אלו שיצרו את הכאוס במסגרת הנתונה שבנו לעצמם וניהלו בציניות לצורכי הפתרון הסופי, ומכאן אשמתו הפלילית. לעומתו, על מורמלשטיין נכפה לקחת חלק במערכת הנאצית, והוא פעל לפיכך במרחב כאוטי ורב-סתירות שהחלטות בו השתנו חדשות לבקרים. הוא מתאר כיצד כדי לשרוד וגם למלא את תפקידו הוא

⁶⁰ 01:24:19.

⁶¹ 01:25:16.

⁶² Laurence Rees, *The Nazis: A Warning from History* (London: BBC Books, 1998). וראו גם: בעז נוימן, **ראיית העולם הנאצית: מרחב, גוף, שפה** (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וספריית מעריב, תשס"ב-2002).

תמרון בין החלטותיהם וגחמותיהם של המפקדים ובין נטילת אחריות לטיפול בצורכי השטח ובאוכלוסייה הדועכת. קשה, אם כן, להאשימו בקבלה מוחלטת של הציווי הנאצי, שהרי לא הייתה הגדרה ברורה לציווי זה במערכת שבה נאלץ לקחת חלק; ומכאן שזו הייתה נתונה לפרשנות של כל אדם ובלתי-אפשרי יהיה לסמן את אשמתו הפלילית.

אשמה פוליטית

אשמה פוליטית מתייחסת לאחריות הפרט ביחס למדינה שהוא חי בה, וכך גם נקבע עונשו כאשר מדינתו נוחלת תבוסה במלחמה. מכתביו של יאספרס עולה שאינו מאמין באשמה קולקטיבית של המנגנון כולו אלא באשמה אינדיבידואלית.⁶³ במשפטי נירנברג שפטו את הנאשמים אינדיבידואלית על מעשיהם ולא שפטו את המדינה הגרמנית ככלל. כך חמקו מעונש נאצים רבים אשר התביעה לא הצליחה להוכיח את אשמתם האישית אף שהיו חלק מהמנגנון. יאספרס לא מזכיר בספרו את היהודים כמושא הפתרון הסופי של המדינה הגרמנית, וארנדט העלתה כלפיו בספרה על משפט אייכמן דרישה שיזכיר את היהודים בכלל ואת הנהגתם בזמן השואה (היודנראטים) בפרט. לטענתה, אי-הזכרת היהודים פסולה מכיוון שהיא מאפשרת לא לתבוע מהגרמנים ועוזריהם, כמנגנון וכחברה, לגלות אחריות כלפי הניצולים בהווה ובעתיד. ארנדט מסרבת להבחין בין "מדינות שעשו פשעים" לבין "מדינות פושעות" – כלומר, יחידים שביצעו פשעים במדינה, למשל במסגרת המפלגה הנאצית, לעומת מדינה שביצעה באופן קולוסאלי פשעים כנגד האנושות – כגרמניה הנאצית. עם זאת היא מזכירה בעבודתה את היהודים כמי שהשתתפו בחלק מסוים מהמערכת שהפעילו הנאצים ושימשו כעוזריהם.⁶⁴

מורמלשטיין בתקופת השואה היה אדם ללא ארץ, מכיוון שאזרחותו האוסטרית נשללה. גם אם היה אשם בפשע, לא הייתה מדינה שאפשר לייחס לה את פשעיו; על כן לא ניתן להחיל עליו אשמה פוליטית.

⁶³ יאספרס, **שאלת האשמה**, 83, סעיפים 1-3.

⁶⁴ Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 162.

אשמה מוסרית ואשמה מטפזית

בעוד האשמה הפלילית והאשמה הפוליטית הן פומביות, והכפרה עליהן מתרחשת במרחב הציבורי, אשמה מהסוג המוסרי ומהסוג המטפזי היא פרטית והכפרה עליה מתרחשת במישור המצפוני. אשר לאשמה מוסרית, יאספרס טוען שעל הפרט להתמודד לאחר מעשה עם כישלונו המוסרי, שהוא כישלון מן הסוג הניתן לשיפוט רק בידי המצפון הפרטי.⁶⁵ ההקשר המידי שבו מנסח יאספרס את רעיון האשמה המוסרית הוא בחירתם של גרמנים להכפיף את מצפונם הפרטי לתביעותיה של המדינה ולציית לה. בניגוד לגרסתם המקובלת של פושעי מלחמה, ובהמשך לטענתה של ארנדט – שמצאה אשמה בבירוקרטיה ולא בבירוקרט שהמציא אותה, ולכן טענה שאין לשפוט את אייכמן ודומיו כי היו "פקידים אפורים"⁶⁶ – טוען יאספרס כי העובדה שהם מילאו פקודות אין בה כדי לפטור אותם מאשמה מוסרית; על הפעולות שאדם עושה כיחיד אין הוא מחויב לפני המדינה, מדיניותה וחוקיה, אלא לפני תביעות מצפונו שלו.⁶⁷

מורמלשטיין לא בחר להכפיף את עצמו לגרמנים, הוא הוכפף להם מכורח הנסיבות. לדבריו: "המועצה היהודית היא קטגוריה שהשתנתה לפי הנסיבות. הבעיות היו שונות בכל מחנה, אבל עמוק בפנים זה היה אותו הדבר. המועצה היהודית הייתה בין הפטיש לסדן. אדם במעמד כזה יכול לחסום הרבה מכות, למרות שהוא עדיין בתווך וסופג את המכות גם כן". "האם אתה אומר שהיית מוצלח מאחרים?" שואל לנצמן, "אפשר לומר שאהבת שררה?", ומורמלשטיין עונה: "איני רוצה להיות צבוע ולומר שלא. אבל אישומים שהשתמשתי בכוחי לרעה הם מרחיקי לכת. באנציקלופדיה יודאיקה נכתב שהשתמשתי לרעה בכוחי בווינה. אם זה נכון, מדוע בשנת '47 שלחה לי ועדת ההפצה של הג'וינט מכתב תודה על מה שעשיתי למען יהודי וינה? אבל איני מכחיש שתחושת העוצמה... כולנו בני אנוש, מי לא אוהב כוח. אבל מאיזו סיבה השתמשתי בכוחי לרעה? לא לרווחתי האישית, לא למען משפחתי [אשתו ובנו נשארו בגטו] אלא כדי לעזור לאנשים".⁶⁸

⁶⁵ יאספרס, שאלת האשמה, 57-60.

⁶⁶ "מכתבים", חנה ארנדט אל קרל יאספרס, בתוך יאספרס, שאלת האשמה, 121-128.

⁶⁷ ברל לנג, "הרקע הפילוסופי: 'שאלת האשמה' שישים שנה אחרי", שם, 39.

⁶⁸ 01:30:46.

אשמה מטפיזית מתייחסת לאחריותו של אדם כלפי האנושות, ובאה לידי ביטוי כאשר הוא עומד מנגד ומניח לזוועות להתרחש. על אשמה כזו האדם נותן את הדין רק בפני אלוהיו.⁶⁹ מיקומן של האשמה המוסרית וזו המטפיזית מחוץ לתחום הענישה של מערכת המשפט מייצר היבט אינדיבידואלי לפשעים שנעשו בשם הקולקטיב. במקרה זה, האשמה המוסרית רובצת כצל אפל על מצפונם של האשמים ורודפת את זיכרונם – כך לפחות קיווה יאספרס שיקרה מיד לאחר התבוסה הגרמנית. אף שדחה את הרעיון של "אשמה קולקטיבית", הוא תבע מהגרמנים חשבון נפש נוקב. היעדרם הכמעט מוחלט של קורבנות יהודים בספרו אינו מקרי, אם כן: מטרתו הייתה ליצור מרחב ציבורי חופשי שבו גרמנים שלא התכחשו לזהותם יוכלו לבוא חשבון עם העבר באופן שישמר הן את ממדיה האינדיבידואליים של האשמה, הן את ממדיה הלאומיים.

מורמלשטיין אומר בעדותו את ההפך: האנושות אשמה במצב שהתרחש והיא הייתה צריכה להיות אחראית למעשיה; בפועל הסיטואציה הייתה של "כל אדם לעצמו", ובמקרה זה הוטלה האחריות על הקורבנות במקום על ההנהגה הנאצית. הפרטת הקולקטיב הגרמני ליחידים פיזרה אחריות והרחיקה עדות מהאמת, כמו לומר לאחר פיזור אפרם של המושמדים בנהר שלא היה זה אפרם של בני אדם מעולם.

ארנדט כינתה את אייכמן "Nobody" בהסתמך על עדותו העצמית שהיה בסך הכול "ספציאליסט" – כלומר לא יותר ממומחה להגירה ושינוע.⁷⁰ אך מורמלשטיין טען שאייכמן לא היה מומחה להגירה אלא למד את הנושא מתוך נתונים בסיסיים שמורמלשטיין ועוזריו ריכזו וסיכמו עבורו. ארנדט מנסה להבין את מקורות הרוע, ואומרת בספרה כי "... (ב)כך שסירב להיות אדם, אייכמן ויתר בצורה מוחלטת על אותה איכות אנושית ייחודית ביותר – היכולת לחשוב. כתוצאה מכך אבדה לו יכולתו לשיפוט מוסרי".⁷¹ כלומר, **לא ניתן לשפוט אותו על כך**. והיא מוסיפה: "חוסר היכולת הזה לחשוב אפשר לאנשים רגילים רבים לבצע מעשים רעים בקנה מידה אדיר, שלא נראה כמותו בעבר".⁷² בספרה סייגה ארנדט כמה מטענותיה הראשוניות על חלקם של היהודים באשמה בשל שיתוף הפעולה שלהם: "התקוממות הייתה בלתי-אפשרית. אך ייתכן שיש משהו שהוא בין התקוממות ושיתוף פעולה", ו"רק במובן הזה אני טוענת שאולי

⁶⁹ נתן שניידר, "אחריות האדם (הגרמני) כלפי האנושות", **הארץ**, 26 בפברואר 2006.

⁷⁰ Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 3, וראו במיוחד את מכתבו של גרשום שלום לארנדט מ-23/24 ביוני 1963 בעמ' 132.

⁷¹ שם, שם.

⁷² שם, 298.

כמה מהמנהיגים היהודים היו עשויים לנהוג בצורה אחרת. חשוב ביותר להציג את השאלות הללו כי התפקיד שמילאו המנהיגים היהודים מספק את התובנה המדהימה ביותר בהבנת ההתמוטטות המוסרית הכוללת שהנאצים גרמו לה בחברה האירופאית המכובדת. לא רק בגרמניה, אלא בכמעט כל המדינות. לא רק בקרב מבצעי הרדיפות, אלא גם בקרב הקורבנות.⁷³ ברם גם לפי לוגיקה זו, אם מנהיגי היהודים עשו רע ושיתפו פעולה עם אייכמן, הרי שגם הם כמוהו רק מילאו פקודות – וכמוהו איבדו את האחריות למעשיהם.

בהקשר זה כותב פרימו לוי: "האסירים בעלי זכויות היתר היו מיעוט באוכלוסיית המחנות אבל כנגד זה, הם מייצגים רוב גדול בין השורדים".⁷⁴ ומסביר: "במקום שמעטים שולטים בו, או אחד שולט ברבים, שם צומחת ומשגשגת זכות היתר ואפילו בניגוד לרצונה של השררה". המחנה כמקרה בוחן יכול לשמש מעבדה טובה לבחינת מעמד בעלי השררה ותפקידם. לדעת לוי, המעמד המעורב של אסירים פונקציונרים הוא חוט השדרה של המחנה, ועם זאת גם תו ההיכר המטריד ביותר. זהו אזור אפור שקווי התיחום בו אינם מוגדרים כראוי, אזור שמפריד את מחנה האדונים ממחנה המשרתים ובה בעת מאחד ביניהם.⁷⁵ "האזור האפור של פרוטקציה ושיתוף פעולה, צומח משורשים רבים: ככול שצר תחום השררה, כך נדרשים לו יותר עזרים חיצוניים. בשנותיו האחרונות לא יכול הנאציזם לוותר על עזרים אלה".⁷⁶

מנקודת המבט של משנת לוינס מצופה היה ממורמלשטיין להיות "מכוון לזולתו" במלוא מובן המילה, ואומנם בתנאים אידיאליים אולי היה מקום לציפייה כזו. אולם ניתן לקבוע כי לא היה סביר לבקש ממנו לעמוד בדרישה מסוג זה בסיטואציה שפעל בה. זו לא אפשרה את אותו מבט פנומנולוגי של המנגנון שהנציח את הדה-הומניזציה ומחק את הפנים והמבט. מורמלשטיין פעל בסביבה רבת זהויות ורבת פנים, סביבה שבה הרוצח שפעל היום יכול להיות המלאך שיציל ילדים מחר. החי היה מת-חי והפלנטה, לעניין זה, הייתה "אחרת".

⁷³ ארנדט, אייכמן בירושלים, 132.

⁷⁴ לוי, השוקעים והניצולים, 30.

⁷⁵ שם, 31.

⁷⁶ שם, 32.

אני טוענת כי השאלה המרכזית נוגעת בעצם **הבחירה והאחריות** – כלומר לא בהבחנה **בין טוב לרע** או **בין אשמה לשיתוף פעולה מרצון**, כפי שאולי היה מצופה מאדם במקומו של מורמלשטיין, אלא בבחירה **בין חיים למוות**. מורמלשטיין מתאר את ההתנהלות בגטו כחתימה מתמדת לחיים היכן ששלט הציווי "הפתרון הסופי ליהודים". אייכמן עבד במערכת מודרנית שהגבילה את חופש הבחירה שלו עצמו אך נתנה דרור למאוויי האפלים. ה"בנאליות" של מעשיו, כדבריה של ארנדט בשנים הראשונות שלאחר המלחמה, הובילה להתחמקות מאחריות של אלו שפעלו במסגרת הנאצית, משעה שהגדירה את המערכת כקולקטיב מודרני חסר פרצוף ומופרט שלא ניתן לשים עליו את האצבע ולהאשימו ספציפית בפלילים, לא כל שכן לצפות ממנו להודות באשמה.

כפי שניתן להבין, בהמשך לכתביו של יאספרס, הייתה ציפייה מובלעת שמורמלשטיין, כנציג היודנראטים היחיד שנותר וכמי שבוודאי לא היה נאצי בעצמו, יישא באשמה על סיוע לטבח בבני עמו. אך בו בזמן הוא היה גם דמות מרכזית בטרגדיה שהעמידה את ההיסטוריה האנושית במבחן. הוא היה בור השופכין שממנו ואליו התנקזו הסחי והרוע האנושי, וממנו השתקף דלדולה של הרוח האנושית. לא היה זה בשמים או בשאול תחתיות דמיוני, אלא ממש על האדמה של טרזיינשטדט. מורמלשטיין מסכם בסרט: "כולם היו מרטירים אבל לא כולם היו קדושים"; כלומר, "כולנו" עסקנו בפלילים ובפוליטיקה, גבולות המוסר הורחבו או צומצמו לפי הצורך. פעם נשלחו ילדים, פעם חולים. המצפון היה יפה כאמת לאותה השעה.

שאלת אשמתו של מורמלשטיין פועלת במרחב "האזור האפור", ועל פי פרימו לוי הייתה תמיד יחסית ונעה על הגבול הדק שבין המוות ובין הבחירה בחיים. לוי כותב: "לנוכח מקרים אנושיים כאלה יש להיזהר מפסיקת דין מוסרית חפזה. צריך שיהיה ברור: מרב כובד האשמה נופל על השיטה, על עצם המבנה של המדינה הטוטליטרית".⁷⁷ ובהמשך: "אשמת משתפי הפעולה תמיד קשה להערכה. היינו רוצים להפקיד שיפוט זה או אחר אך ורק בידיו של מי שהתנסה בנסיבות דומות, שהייתה לו האפשרות לאמת על עצמו מה פירושו של דבר לפעול במצב של כפייה [...] יחד עם זאת כל זה אינו פוטר את אנשי היודנראט מאחריות... לא היה בית דין שהיה מזכה אותם, וודאי שאין אנו יכולים לזכותו

⁷⁷ שם, 33.

במישור המוסרי, אבל יש נסיבות מקלות: מסדר שטני – הנציונל-סוציאליסטים, הפעיל עוצמה מחרידה של השחתה, שקשה להישמר מפניה.⁷⁸

ייתכן שיש למקם כך גם את מורמלשטיין, שדמותו יכולה לשמש סמל להוויית "האזור האפור" כולה. במסגרת ההיגיון שהוא מציג בריאיון, שלפיו "כולם היו מרטררים, אבל לא כולם היו קדושים", מוצא מורמלשטיין צידוק למעשיו. עוצמת האוטוסוגסטיה שלו חזקה כל כך שהוא מצליח אף לשכנע את לנצמן. לנצמן, שנקט משנה זהירות בתחילת הריאיון ונרתע ממורמלשטיין, ראה בו לבסוף חבר. בסוף הסרט הם נראים ישובים זה ליד זה, ידו של לנצמן על מסעד הספה והוא נראה מחבק את מורמלשטיין היושב לצדו.⁷⁹ לאחר מכן הם נראים יוצאים יחד לטייל ברחובות רומא.

סיכום

ניתן לסכם את **אחרון הלא צדיקים** כדרמה פסיכולוגית שבמרכזה שני נצים: חוקר ונחקר, שבמהלך התודעותם זה לזה נרקמת ביניהם ידידות אמיצה; וכדרמה משפטית של אדם אחד, הנאשם, מול רוחות הרפאים של עברו ומיליוני זוגות עיניים שצפו בעדותו ועוד יצפו בה, בעודם מחפשים את הנוסחה הנכונה להתמודדות עם עדות זו – שספק אם תימצא. לנצמן עצמו הפך במהלך הסרט מתובע לשופט, ולבסוף הוא מזכה את מורמלשטיין באומרו:

"למורמלשטיין הייתה חזות מרשימה והוא היה מבריק בחוכמתו. הוא היה החכם מבין השלושה ואולי האמיץ שבהם. שלא כמו יעקב אדלשטיין הוא לא היה מסוגל לשאת בסבלם של הזקנים. אף שהצליח לגרום לגטו לתפקד עד הימים האחרונים של המלחמה והציל את אוכלוסיית הגטו מהשמדה, חלק מהשורדים כיוונו כלפיו את שנאתם. היה ביכולתו להימלט בקלות. הוא סירב והעדיף להיעצר ולהיכלא בידי רשויות צ'כיה. הוא בילה 18 חודשים בכלא לפני שזוכה לחלוטין [...] כל נכבדי

⁷⁸ שם, 50-51.

⁷⁹ 02:49:10.

היהודים סיימו את חייהם באופן טרגי. בנימין מורמלשטיין הוא איש המועצה היחיד ששרד את המלחמה, מה שהופך את עדותו ליקרה מפז. הוא לא משקר. הוא עוקצני ואירוני ובוטה כלפי אחרים וכלפי עצמו".

לקראת סוף הסרט חש מורמלשטיין שהבמאי מטה לו אוזן קשבת. נראה שבשלב זה הוא עושה "העתקה" של הקשר הפסאודו-אינטימי שהיה לו עם אייכמן לעבר לנצמן, הנשבה בקסמיו. הוא מוצא עצמו מתעמת עם דבריה של ארנדט על "הבנאליות של הרוע", עם הזלזול שהביעה ביחס למהות השואה ועם כך שאלו שבחרו לקבוע את הסטנדרטים ההיסטוריים לעיסוק בשואה לא הביאו בחשבון רבים מהפקטורים המורכבים המעורבים בנושא זה.

ההיסטוריון מארק לילה (Lilla) מציין כי לנצמן מביע התנגדות עזה לדבריה של ארנדט: "להבין טוטליטריזם משמעו לא למחול על הנעשה, אלא ליישב את ההדורים בינינו בשאלה האם דברים אלו יכולים להתקיים בכלל". לדעת לילה, לנצמן דבק בסירוב להבין "מה קרה", וטען כמו פרימו לוי לפניו "זו הדרך האתית היחידה שלי" – זה היה החוק באושוויץ כפי שלימד אותי שומר האס-אס כשהגעתי למחנה: "כאן לא שואלים למה" (*Hier ist kein Warum*).⁸⁰

אפשר להבין את הקושי שחש לנצמן סביב חשיפת חומרי הצילום מהריאיון עם מורמלשטיין ושילובם בסרט "שואה", ובהמשך הפיכתם לסרט העומד בפני עצמו; ונשאלת השאלה האם חשד שנפל קורבן למניפולציה מצדו של מורמלשטיין, או שבאמת האמין לדבריו ומצא את שיקוליו מערב עליית הנאצים לשלטון ועד השחרור נכונים. בזמן הצפייה עולה התהייה האם הפעיל מורמלשטיין גם על לנצמן את אותה המניפולציה שלטענת רבים הופנתה לעמיתיו ביודנראט ולאייכמן בזמן המלחמה; האם כפי שהצליח לרכוש כרטיס לחיים בשנותיו בגטו, הצליח להשיג הכרה וביטול אשמה כעבור שנים?

כך או אחרת, **אחרון הלא צדיקים** של לנצמן מוביל אותנו מנבכי העבר לימינו, ומאפשר לנו גם לחזור ולחוות את האירועים הקשים בזמן השואה מן הפרספקטיבה של מורמלשטיין. הריאיון מסתיים בטיול של הבמאי והמראיין לשער טיטוס, הניצב ברומא לזכר איש הצבא שהחריב את ירושלים ושבה את יוספוס פלאביוס. מורמלשטיין עצמו

⁸⁰ לוי, **השוקעים והניצולים**, 33.

פרסם ב-1938 אנתולוגיה על יוספוס פלאביוס שסיכם במילים "בשל אופיו החצוי והדו-משמעי הוא היה לסמל של הטרגדיה היהודית";⁸¹ משפט שלדברי מארק לילה, מתאים שייכתב על מצבתו של מורמלשטיין עצמו.⁸²

⁸¹ Lilla, "The Defense".

⁸² Ibid.

מתוך כתבי אלכסנדר קלוגה – מבוא

הילה לביא*

אלכסנדר קלוגה (Kluge), יליד העיר האלברשדט (1932), הוא קולנוען, סופר, משורר ותיאורטיקן (מערב) גרמני. לאחר שסיים את לימודיו לתואר דוקטור במשפטים באוניברסיטת פרנקפורט, התחיל לפרסם סיפורים קצרים ויצר עם הבמאי פטר שאמוני (Schamoni) את סרטו הקצר הראשון הניסיוני **ברוטליות באבן**¹, שעסק בעבר הנאצי דרך מונומנטים שנותרו מהתקופה, והוקרן בהצלחה בפסטיבל אוברהאוזן לסרטים קצרים (1961). בכתביו ויצירתו הושפע קלוגה מכתבי התיאוריה הביקורתית של אסכולת פרנקפורט, בין השאר בהמשך להיכרותו הקרובה עם הסוציולוג תיאודור אדורנו (Adorno). חיבוריו על קולנוע ותרבות מתכתבים עם ביקורת "תעשיית התרבות" של אדורנו ומקס הורקהיימר (Horkheimer), מחברי **הדיאלקטיקה של הנאורות** (1944), אך קלוגה אינו שותף לפסימיזם שביטאו ביחס לאומנות הקולנוע. כנגד טענתם, לפיה הקולנוע תורם בהכרח לייצוב חוסר הצדק שבמערכת הקפיטליסטית, קלוגה הדגיש בתיאוריה ובפרקטיקה את האפשרות ליצירת תרבות קולנוע ותקשורת אלטרנטיבית: הן מבחינת שינוי התנאים הכלכליים והפוליטיים המאפשרים עשייה זו, והן מבחינת השפה הקולנועית המאפשרת להוביל שינוי תודעתי בקרב הצופים.

הטקסט שלפנינו הוא אסופה של קטעים קצרים שקלוגה כתב או השתתף בכתיבתם, ואשר פורסמו בשני ספרים שונים שיצאו לאור בשנים 1979 ו-1980. קטעים קצרים אלה עוסקים בסוגיות קולנועיות תיאורטיות ופרקטיות שהעסיקו אותו, בין השאר, בקונטקסט של האירועים הדרמטיים שהתרחשו בגרמניה המערבית מאמצע שנות השישים ולתוך שנות השבעים: מאבק הסטודנטים כנגד ההנהגה שהואשמה בפאשיזם; המאבק הפוליטי כנגד כוחם המתעצם של תאגידים – בעיקר תאגידי תקשורת כאקסל שפרינגר (Axel-Springer) הימני-שמרני – המשתלטים על

* הילה לביא היא דוקטורנטית במרכז קבנר להיסטוריה גרמניה, מתמחה בהיסטוריה תרבותית של גרמניה בעת החדשה המאוחרת בדגש על קולנוע וטלוויזיה.

¹. Brutalität in Stein (West Germany, 1960).

המרחב הציבורי; והמשבר הבין-דורי שבמרכזו עמדה סוגיית פשעי ההורים בתקופה הנאצית. בהמשך הייתה זו ההתנגשות הבלתי-נמנעת בין פעילי ארגון הטרור השמאלי-רדיקלי סיעת הצבא האדום (Rote Armee Fraktion), שביצעו מעשי רצח וחבלה ברחבי המדינה, ובין המוסדות השלטוניים והביטחוניים; אלה הגיבו באגרסיביות שעוררה בציבור פרנויה וחצתה אותו לשתי קבוצות עוינות: זו התומכת בפעולות ההתנגדות של ארגון הטרור וזו השוללת אותן. בסתיו 1977 התרחשה סדרת אירועים אלימים שטלטלה את המדינה. שיאם של אירועים אלה, שכוננו בהמשך "הסתיו הגרמני", היה בחטיפתו של תעשיין גרמני בכיר בעל עבר נאצי על ידי חברי סיעת הצבא האדום. אלה החזיקו בו כבן ערובה בדרישה לשחרורם של שלושה ממנהיגי הסיעה שהיו באותה עת כלואים בתנאי בידוד בבית הסוהר. לאחר שהשלושה נמצאו מתים בתאיהם בנסיבות שלא התבררו עד היום, הוצא התעשיין להורג. אירועים אלו הובילו להקצנת תגובתה של הממשלה ולהמשך פעולות המחאה האלימות של קבוצות שמאל ברחובות הערים הגרמניות. קלוגה היה שותף מרכזי ליצירת סרט בשם **גרמניה בסתיו** (*Deutschland im Herbst*, 1978) עם יוצרי ויוצרות קולנוע ידועים נוספים, אשר התייחס באופן ישיר לאירועים אלה. בכתבתו דן קלוגה בסוגיות של אסתטיקה קולנועית, איכות וצנזורה, ריאליזם, פנטזיה ותיעוד, ומתמקד בתפקידם הפוליטי של יוצרי הקולנוע במאבק המתמשך ליצירת "מרחב ציבורי לעומתי" (*Gegenöffentlichkeit*) שבו יחידים ותנועות חברתיות יכולים לדון יחדיו בסוגיות בוערות ולהמשיך לפעול במשותף כנגד הניסיון לניכוסו על ידי המגזר הפרטי. כחלק מכך הוא מתייחס לצורך בפירוק יחסי הכוח בין היוצרים לבין תעשיות הקולנוע והטלוויזיה. קטעים אלו תורגמו לאנגלית כמקבץ אחד במסגרת כתב העת *New German Critique* בשנת 1980. אנו בחרנו להביאם לקוראי העברית גם כן כמקבץ אחד, מתורגמים מהמקור הגרמני.

הספר הראשון הוא **הפטריוטית**,² שיצא לאור חודשים ספורים לאחר צאתו לאקרנים של סרט בשם זה שביים קלוגה. במרכז הסרט ניצבת דמותה של מורה להיסטוריה בשם גבי טייכרט (שהופיעה לראשונה בקטע מתוך הסרט **גרמניה בסתיו**), היוצאת למסע חקירה בעקבות ההיסטוריה הגרמנית בכוונה למצוא פרקטיקה פדגוגית טובה וחיובית יותר להוראת היסטוריה זו – כהגדרתה – מכיוון שהחומר הנלמד מתמקד בקטסטרופות. הסרט עוקב במידה מסוימת אחר פעולותיה בשטח וניסיונותיה לשכנע בעלי תפקידים בכירים בצדקתה, אך ברובו הוא מורכב ממונטאז' רדיקלי בהשפעה ברכטיאנית של דימויים וקול ללא היררכיה, בהם צילומי סטיל, גלויות, קומיקס, תיעוד דוקומנטרי, סצנות

² Alexander Kluge, *Die Patriotin* (Frankfurt: Zwitauseendeins, 1979).

אימפרוביזציה, קטעי דיאלוג מבוים ושירים המדוקלמים מפיו של קלוגה עצמו. כך עובר הסרט מכינוס של המפלגה הסוציאל-דמוקרטית בהמבורג, דרך שדה הקרב בסטלינגרד ועד השהות במקלטים בזמן ההפצצות על ערי גרמניה במלחמת העולם השנייה, באופן המרחיב את המושג "היסטוריה" ומחייב את הצופים ליצור בראשם משמעות חדשה לרצף דימויים זה. בספרו של קלוגה **הפטריוטיות** מוקדש חלק ארוך לתיאור הסרט, אך הספר ברובו הוא – בדומה לסרט – מונטאז' של טקסטים תיאורטיים קצרים העוסקים בקולנוע, היסטוריה גרמנית, ספרות, זמן ונושאים נוספים, וכן אנקדוטות וסיפורים וחלק שכתב קלוגה עם שותפו להגות אוסקר נגט (Negt), שגם הוגדר כיועץ הדרמטורגי של הסרט. כל זאת מופיע בספר בשילוב של תמונות, מפות ואילוסטרציות טכניות ואחרות.

הספר השני, **דרמטורגיות מהעיר אולם**³, מורכב גם הוא מטקסטים שונים ופורסם כחלק מסדרה של הוצאת הספרים הגרמנית Hanser שהוקדשה לדיון בסרטים ובתיאוריה קולנועית. הספר מוקדש לסוגיות שהעסיקו את מורי המחלקה לקולנוע (Filmabteilung) שהקימו ב-1961 אלכסנדר קלוגה והבמאי אדגר רייץ (Reitz) בבית הספר לעיצוב בעיר אולם (Hochschule für Gestaltung Ulm). בית ספר זה, שהוקם ב-1953, נחשב לממשיך דרכו התיאורטית והפוליטית של הבאוהאוס, ולאחר סגירתו ב-1968 אושר למחלקה לקולנוע בו לפעול כבית ספר עצמאי (Institut für Filmgestaltung). מחלקה זו הייתה מהמוסדות הראשונים בגרמניה המערבית ששילבו לימודי תיאוריה קולנועית עם פרקטיקה מקצועית. התפיסה התיאורטית המרכזית במקום, שעוצבה בידי מקימיו קלוגה ורייץ, התבססה על התיאוריה הביקורתית, ומהבחינה המעשית המשיכה את הדרך שביקש לסלול מניפסט אוברהאוזן (Das Oberhausener Manifest). מניפסט זה, שקלוגה ורייץ היו חתומים עליו יחד עם במאים צעירים נוספים, יצא כנגד הקולנוע המסחרי של הבמאים הגרמנים הוותיקים, שלטענתם אינו מעודד רפלקסיביות וביקורת חברתית, ובעד קידום קולנוע חדש ומאתגר העוסק בסוגיות רלוונטיות ובעזרת מהבחינה הפוליטית, לרבות סוגיית ההתמודדות הגרמנית עם העבר הנאצי. במחלקה לקולנוע הודגשה גם גישת ה"אוטר" הקולנועי, הרואה את במאי או במאית הסרט כבעלי טביעת אצבע ייחודית. החלקים המתורגמים להלן לקוחים משיחה שהתנהלה בין קלוגה לבין שני עמיתים: החוקר ומבקר הקולנוע הגרמני קלאוס אדר (Eder), שגם ערך איתו את הספר, והבמאי והצלם גינתר הרמן

³ Klaus Eder and Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste* (Munich: Hanser, 1980).

(Hörmann), ששימש לאורך השנים אחד ממנהלי המחלקה לקולנוע ואף עבד עם קלוגה בהפקותיו השונות (בין השאר הוא היה מצלמי הפטרייטית).

מתוך כתבי אלכסנדר קלוגה

תרגום מגרמנית: דנית דותן

עריכת תרגום: נועה קול

קולנוע נרטיבי⁴

לא הייתי עושה סרטים אלמלא הקולנוע של שנות העשרים, אלמלא הסרט האילם. מאז שאני עושה סרטים, אני עושה אותם בזיקה למסורת הקלאסית הזאת. זהו, לתפיסתי, קולנוע נרטיבי, זה ולא אחר, היינו לספר סיפורים; ומהם תולדותיה של ארץ, אם לא המשטח הרחב ביותר, שעל גביו יכול להיגלל סיפור? לא סיפור אחד, אלא סיפורים רבים.

קולנוע המונטאז'

פירוש הדבר: מונטאז'. אין עוררין על כך שסיפור גורלו של יחיד, שנשטח על פני 90 דקות, מוסר חומר היסטורי רק תוך גילוי עריות בלתי-נמנע בין המרכיבים הדרמטיים. חוט העלילה העובר בסרט דוחק מתוכו את הניסיון, מטשטש אותו. המונטאז', לעומת זאת, הוא "הצרנה של הקשרים". רק לכאורה קיים ניגוד בין תיעוד להמחזה. שכן התיעודי לבדו תלוש מהקשר: שום דבר אינו מתקיים באופן אובייקטיבי, בלי רגשותיהם, פעולותיהם, מאווייהם, כלומר בלי עיניהם ודרך מחשבתם, של אנשים פועלים. מעולם לא הבנתי מדוע מכנים בדיון, פיקשן, את המחזות (בדרך כלל צריך לביים אותן) של פעולות מעין אלה. אבל גם הרעיון שההיסטוריה נעשית בידי יחידים הוא אידיאולוגי. בגלל זה אי-

⁴ חלק זה לקוח מתוך הספר Alexander Kluge, *Die Patriotin* (Frankfurt: Zwitausendeins, 1979). (כל הערות השוליים הן של המתרגמת, אלא אם כן צוין אחרת.)

אפשר לספר שום דבר בלי כמות מסוימת של חומר אותנטי, כלומר תיעוד. התיעוד מתפקד כמו קולן. העין והמחשבה מתכוונות לפי הצליל שלו: נסיבות אמיתיות מזקקות את המבט עבור העלילה.

קולנוע אישי⁵ מול סרטי שיתוף פעולה

תמיד האמנתי בקולנוע אישי, שהמשיך את המסורת המוקדמת של הקולנוע: דובשנקו (Dovzhenko), גריפית' (Griffith), דרייר (Dreyer), רוסליני (Rossellini), גודאר (Godard) (ואם רוצים – גם קוסטרד [Costard]), שרט (Schroeter) וכן הלאה. אני מרגיש שם בחברה טובה. אני גם יכול לקבוע בקורת רוח שוודי אלן (מנהטן) ופרנסיס פורד קופולה – ששייכים למסורת קולנועית אחרת לגמרי – חוזרים אל אותו בסיס רעיוני מוצק. הם עורכים אסוציאטיבית, מרפררים לסרטים אחרים בתולדות הקולנוע. לעשות סרטים אישיים זה אף פעם לא הימור מסוכן מדי, גם לא סרטים קטנים ודחוסים: "אפשר לתת אמון באנשים"⁶.

עבור במאי הקולנוע האישי, אין דרך חזרה אל הקולנוע המסחרי. אבל הקולנוע האישי גם אינו יכול להישאר נטוע במקומו. הוא לא יוכל להנפיק לנצח יצירות שממציאות בכל פעם מחדש את תולדות הקולנוע. קולנוע זה מהלך, כלומר הקשר, ולו משום שהניסיון הצבור של הצופים מגלם את ההקשר הזה, ומייצר כל הזמן מחדש את אופק ההתנסות הקולנועית. הסרטים הרבים הללו, בראשיהם של הצופים, תמיד יהיו עשירים לאין ערוך מן הנצפה בסרט אחד מסוים, אלא אם כן במאים מסוימים יעשו להם להרגל לחבר בין תפיסותיהם המקצועיות ובין מזגיהם האישיים – ובמזג אני מתכוון ממש לרגשות ולרגישויות האישיות ביותר שלהם. זו שאלה של כבוד לצופה, שחוה את התנסויותיו תמיד בצוותא, בחברה. אם רוצים להמשיך עם "הקולנוע האישי", כי מאמינים בו, שיתוף פעולה זו הדרך היחידה. תופעת המחבר הרי אינה תופעה שולית. כל אדם הוא המספר של הניסיון שלו. לא מנהל הסופרמרקט של הניסיון שלו.

⁵ המושג קולנוע אישי או "קולנוע אוטר" מבוסס על "תיאוריית האוטר" (Auteur Theory), שמקורה בשיח הקולנועי בצרפת בעיקר בשנות החמישים סביב סרטי "הגל החדש". בבסיס התיאוריה ניצבת הטענה כי במאי הקולנוע האישי הינם בעלי טביעת אצבע ייחודית אשר ניכרת היטב בכלל יצירותיהם הקולנועיות.

⁶ "Man kann den Menschen vertrauen". מקור הציטוט לא אותר.

לרדת משבילי הגן

עשיית סרטים היא עיסוק אנטי-אקדמי, מחוצף. עיסוק בעל שורשים היסטוריים, אבל פרוע. בנוף הנוכחי יש די והותר בידור מהוקצע. הסוגיות מהוקצעות, כאילו היה הקולנוע טיול בשבילי הפארק. ההישמעות לאיסור הירידה מהשבילים כבר הכשילה מהפכות בגרמניה. די בכך שהשבילים מהוקצעים ומטופחים ואין צורך במשנה טיפוח שלהם [בהישמעות לאיסור]. ילדים הרי אוהבים ללכת לשיחים, לשחק בחול או בערמת גרוטאות. פרויד אומר שהאושר הוא מילוי מאוויי הילדות. אני משוכנע שהקולנוע קשור איכשהו לאושר. קולנוע = Kino = movie = העניינים ממשיכים לנוע, להתגלגל, כנגד כל הבלמים והמעצורים.

מה שלא הוסרט מבקר את מה שהוסרט⁷

הקולנוע הגרמני קנה לו שם בחוץ לארץ לאחרונה. למעשה, מלאכתם של יוצרי הקולנוע הגרמני היא דבר שברירי. "אם מחליקים לאט מדי על קרח דק, הוא נשבר".

בעיית דור ההמשך

"הקולנוע הגרמני החדש" – כפי שהוא מכונה – כלל ב-17 השנים האחרונות ארבעה דורות. ראשית, הדור של מניפסט אובראהוזן וטרם-אובראהוזן (למשל ויקי [Wicki], שטרובל [Strobel], ריישרט [Rischert], זנפט [Senft], וסלי [Vesely], קריסטל [Kristl], רייטץ [Reitz] ואחרים), אחר כך החדשים שבאו (שלנדורף [Schlöndorff], זיברברג [Syberberg], פסבינדר [Fassbinder], קיקלמן [Kückelmann], הרצוג [Herzog], ונדרס [Wenders] ואחרים), והדור השלישי (שרטר, קוסטרד, פראונהיים [Praunheim], הרמן [Hörmann], למקה [Lemke], קן [Kahn], שטקל [Stöckl] ואחרים). היום יש לנו דור המשך בולט הן מהבחינה המספרית והן מבחינת היצירתיות שלו, אשר מבחין את עצמו מהדור הקודם, כלומר מאלה שהתבססו כבר. לעומת היוצרים המקוריים של "הקולנוע הגרמני הצעיר" – שהם כיום ברובם בני 40 לערך – זה הקולנוע הצעיר האמיתי.

⁷ קטעים מתוך מאמר בכתב עת מיולי 1979 (עד "עצמאות ניהולית כמדיניות הפקתית").

אף אחת מהמסגרות לעידוד קולנוע בגרמניה המערבית אינה נענית עד כה לרעיונות האלטרנטיביים שדור ההמשך הזה מפתח לגבי התוצרת הקולנועית. הוא מופלה לרעה כל אימת שאינו נע בתוך התבניות האקדמיות הצרות של בתי הספר לקולנוע. אבל הניסיונות לגרום להם להישאר בגזרה אקדמית מגודרת יעלו בתוהו. [...]

עצמאות ניהולית כמדיניות הפקתית

אם משווים את המסה של עבודה וניסיון שארצנו עשויה מהם עם מה שמשחק מתוך כל זה בקולנוע הגרמני, אפשר לקבוע שני דברים: את הרוב לא פוגשים בסרטים; וההבטחה הגדולה שאמנות הקולנוע היתה מאז שנות העשרים, מעולם לא קוימה. הצלחותיו של הקולנוע הגרמני בחו"ל ובקרב איגודי הבמאים מטשטשות את העובדה שאם מסתכלים על אופקי המדיום שלו, גם הקולנוע הגרמני דורך במקום. אין בו מספיק עומק היסטורי ותיעוד כדי שתיווצר תחושת הקֶשֶׁר [...] ברחוב החד-סטרי של שוק הקולנוע הקונבנציונלי המתחרים היצירתיים מארצות הברית מביסים את התוצרת הגרמנית. זה היה אחרת אם עקרון הרבגוניות היה מוחל גם על עולם הצורות הקולנועיות, ולא רק על הסגנונות האישיים והתכנים. השקפה זו, שעליה נסוב בימינו דיון ערני בקרב יוצרי סרטים – והיא תופעה של תודעת הפקה חדשנית – זוכה לכינויים **מדיניות הפקתית**, עצמאות ניהולית.

להעמיד את המדיה על הראש

מדברים על "מפיק סרטים" ועל "יוצר של סרט". בהתאם לכך הטלוויזיה, תאגידי השידור, הרדיו והקולנוע רואים בעצמם מדיה. למעשה אלה הן **צורות**, תנאים, שבהתקיימם נוצרים מדיומים, אמצעים. המדיום האמיתי של הניסיון, של המאויים, של הפנטזיות, ואפילו של ההבנה האמנותית, הוא למעשה האנשים במציאות, ואף פעם לא המומחים. אנשים עובדים בעבודות קבועות, מתייגעים בהן, מה שאומר: הם עובדים על הקשרים הבין-אישיים שלהם. הם עובדים שעות נוספות כדי להחזיק מעמד בעבודה וביחסים האישיים. עבודת האיזון הפנימי היא משרה לכל החיים. משלושה מרכיבים עצומים אלה עשויים ימי חיינו, המאות נערמות זו על גבי זו, על הפורענויות שבהן, ועל הטעויות. זו הדרך שבה מיוצרים אופקי קליטת הרשמים ומדיום הניסיון החברתי לגווניו. ה"מדיה", כפי שכלי התקשורת מכונים, ניזונה מדמי הביטוח הפנסיוני של העבודה הזאת. היא משקפת משהו שתלוי בתוכן שהצופים ימלאו בו מניסיונם. כל מארק או דולר שזורם אל כלי התקשורת, אם כמחיר כרטיס כניסה, אם כדמי מינוי ואם כמיסים, משולם למעשה מכיס הצופים –

ומכיס הלא-צופים. האחריות שלנו כאן היא כלפי הלא-צופים, שאותם אנחנו מרמים בהציגנו את **עצמנו** כמדיום. כולם ביחד, כלומר לא-צופים וצופים כאחד, מעניקים למדיום את צביונו ומעצבים את התקבלותו, כלומר הפנטזיה **שלהם** היא שממלאה, דרך משל, את המסך.

האוטופיה: קולנוע

אמנות הקולנוע צעירה, בקושי בת 70. היא צמחה מחוץ להקשר ההיסטורי של הפיאודליזם. לעומת המורכבות והאיכויות הסובטיליות שאפשר למצוא בצורות האמנותיות של המוזיקה, האדריכלות, הספרות, ציורי השמן והאנדרטאות, שצמחו מתוך מסורת קלאסית שבה השכלה ורכוש הולכים יד ביד, הקולנוע ניהן בחוסן מעורר התפעלות, לפחות בראשית ימיו. הוא נשען – ואנחנו לא חייבים ללכת אחר פרויד בכל הדרכים העקלקלות של "תרבות ללא נחת" שלו – על אוטונומיות בת רבבות שנים של הכוח המדמה האנושי. בערך מאז עידן הקרח (ואולי עוד קודם לכן) נעים בראש האנושי זרמי תמונות, מה שמכונה: אסוציאציות, אשר נובעים בחלקם מנטיות אנטי-ריאליסטיות, היינו ממחאה נגד מציאות בלתי-נסבלת. יש להן סדר שמושתת על עצמאות שנטלו לעצמן. הצחק, כושר הזיכרון והרעיונות הסובייקטיביים מבוססים על הצורה הגולמית הזאת, ורק במידה מועטה על השכלה. ההמצאות הטכנולוגיות של סרט הצילום, של המקרן ושל המסך היו רק מענה לקולנוע הזה, בן עשרות אלפי השנים. זו גם **הקרבה המיוחדת לצופה** ולהתנסותו.

"במזל אנדרוגינוס"

מושגי האיכות והתרבות הם רב-משמעיים בתחום הקולנוע. מנקודת מבטם של ארכיאולוגים עתידיים בתל הקולנוע שלנו, **הכול** נחשב למעשה כתרבות, גם – ובמיוחד – מה שנתפס כלא-איכותי. ואולם גופים ממשלתיים לקידום התרבות מתייחסים רק למיטב האיכות. ההפקה של מיטב האיכות נשלטת על ידי משרדים, תוכניות, הפרטה, מרכז, מסחר, צנזורה ופרגמטיזם מכאני שלא נשמע כמו צנזורה, אבל מגלם את אחד המכשירים האפקטיביים ביותר של הצנזורה בת זמננו.

לידיה של צנזורה זו משחקת העובדה שמושג האיכות בקולנוע רוחש תעותעים. ג'יימס ג'ויס, ארנולד שנברג, רביעיות המיתר המאוחרות של בטהובן, מהווים פסגות איכות שאין עליהן מחלוקת בספרות ומוזיקה. בקולנוע היו

אותם המוצרים פונים נגד שאיפתם הלגיטימית בה במידה של הצופים, שצורכי הביטוי הלא-קלאסיים שלהם יובאו בחשבון, ושכלכלת העונג שלהם תפורנס.

[...] זו המשמעות האמיתית של רבגוניות. רבגוניות איננה אידיאל מופשט. במובן זה תולדות הקולנוע מכילים אוטופיה – ואוטופיה זו היא שהופכת את הקולנוע לאטרקטיבי כל כך – אבל זו אוטופיה, שבניגוד למשמעות המילה ביוונית – או-טופוס = שאינו נמצא בשום מקום – מצויה בכל מקום ובעיקר בפנטזיה הנאיבית, שלפני התערבות התרבות. אולם הפנטזיה הנאיבית קבורה תחת עיי הריסות התרבות. צריך לבצע חפירות כדי להגיע אליה. וזה בדיוק ההפך מאוטופיה, זה עניין של עבודה.

הצופה כיזם

הקונצרנים של הקולנוע והטלוויזיה חיים משידול הצופים להעביר לידיהם כסף ותוצרים של כושרם המדמה (עבודת הכנה ללא תגמול). כל מי שמשלם, מוסמך על ידם לאזרח בוגר. זו לשון דברי קאנט: "נאורות היא יציאת האדם מחוסר בגרות, שהוא עצמו אשם בה". וזו לשון דבריה של לני פייקרט⁸ (Peickert):

"בוגר הוא האדם

אחרי שעות העבודה..."

כדי לבצע תרמית עסקית על גבם של הצופים, על חברות הקולנוע והטלוויזיה למנות את הצופה עצמו לעסק. הוא צריך לשבת בקולנוע או מול הטלוויזיה כמו בעל סחורות שידו קפוצה: לאסוף אליו את כל מה שיש לו ערך, בלי לוותר על דבר, כולל הערך המוסף. ערך בתור ערך. טרוד ומנוכר לחייו, הצופה הוא כמו מנהל רכש או מכירות שלעולם אינו חדל, גם במחיר המוות (התקף לב), לאסוף ביסודיות אל המחסן שלו שרידים אחרונים של מה שניתן להפיק ממנו רווחים. מוטרד עד בלי די כשאנשים עוברים ליד חנות הכלבו שלו בלי להיכנס, עצבני עד בלי די ביחס לסחורה במחסן שנדרש זמן עד שיימצאו לה קונים.

⁸ Leni Peickert היא הדמות הראשית בסרטו של קלוגה *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (הלוליינים בכיפת הקרקס: אובדן עצות) משנת 1968.

הצופה אשר חונך לבגרות קניינית בוחן סרטים באופן עסקי כנ"ל, כעורך שומה של ערכם הצפייתי, ערכם התצוגתי, מובנותם בכל פרט. זה כמו לכרסם את כל הבשר מהעצם כדי שתזרח השמש – השמש, שדוברת לשון שלא נועדה לאוזני בני אנוש, "בהולכה מימים ימימה בדרכי רעם"⁹ – השמש שכלל אינה מתעניינת אם סיימו או לא סיימו לאכול הכול מהצלחת.

ההבנה המוחלטת של סרטים היא אימפריאליזם מושגי, קולוניאליזציה של מושאים. אם הבנתי הכול, משהו, מן הסתם, התרוקן.

אנחנו צריכים לעשות סרטים שעומדים בניגוד מוחלט לקולוניאליזציה של התודעה. בסרט אני נתקל בדבר שעדיין מפתיע אותי, שאני יכול להסתדר איתו, אבל בלי לטרוף אותו. שלולית שיוורד עליה גשם, אני לא מבין את זה. אני יכול לראות את זה. לומר שאני מבין את זה, זה חסר שחר. להתרגע פירושו שאני בעצמי חי לרגע, כלומר קורא דרור לחושים: לא לעמוד על המשמר, לא להיות השוטר ששום דבר לא אמור לחמוק ממבטו.¹⁰

המרחב הציבורי¹¹

אלכסנדר קלוגה: אם מדברים על מרחב ציבורי לעומתי,¹² כלומר על מרחב ציבורי בשינוי, במגמת התרחבות, אשר מנסה התנסויות לשם הנגשתן לציבור, אז צריך לנקוט עמדה נחרצת בנוגע לתביעה לאינטימיות, כלומר, ביחס לתפיסה שהתנסויות הן קניין פרטי. קבוצה מסוימת, למשל, עומדת לפני פינויה מביתה: שומאן-שטראסה 69 בפרנקפורט, ארבעה בתים נהרסו כאן. דבר הפינוי נודע לנו כבר בנובמבר וגם הם יודעים את זה. הם גרו שלוש שנים בבתי האלה, ותמיד היתה להם התוכנית הבאה: הם רצו להחזיר משהו לציבור עבור פלישת המקרקעין הזאת, להציע שירות ייעוץ לשוכרי דירות, וכל מיני שירותים אחרים. זה לא הצליח להם. זמן קצר לפני הפינוי מתפתח מומנטום

⁹ מבוסס על השורות הראשונות של הפרולוג בשמיים מתוך **פאוסט** לגיתה.

¹⁰ פפנר (Fafner) בריינגולד (של ריכרד וגנר) היה פעם ענק חזק מאוד. ביחד עם אחיו הוא בנה את ולהלה (Walhalla), דבר שהיה מעל ומעבר לכוחותיהם של האלים עצמם. אחר כך הוא הרג את אחיו, וכעת הוא שומר, כמו דרקון, על האוצר [ההערה במקור].

¹¹ חלק זה מתורגם מהספר Klaus Eder and Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien: Reibungsverluste* (Munich: Hanser, 1980).

¹² Gegenöffentlichkeit, מושג שקלוגה טבע בתחילת שנות השבעים יחד עם הסוציולוג אוסקר נגט (Negt), ומשמעותו צורה של פעילות חברתית שמתייצבת נגד הציבוריות השלטת במטרה להציף אל פני השטח נושאים ובעיות שנדחקו לשוליים.

פוליטי: הם רוצים להשלים מה שהחמיצו בשלוש השנים האחרונות. רצינו לצלם את הפינוי ושמנו לב שהפינוי צפוי לצאת לפועל בדיוק בזמן שכל העיר חוגגת קרנבל. אמרנו לפולשים לבית, אנחנו רוצים להסריט את השלב שלפני הפינוי, כי רק אז נוכל באמת לעבוד ביחד איתכם. אבל הם אמרו לנו: זה המאבק שלנו, ולא ניתן לאנשים שלא יושבים איתנו ונאבקים איתנו לצלם את המאבק שלנו. ענינו להם: ככה המקצוע שלנו, אמנם אנחנו לא יושבים בבית, אבל אנחנו יכולים להתיישב איתכם בבית, אנחנו יכולים להיות שם עם המצלמה כשמפנים את הבית; אנחנו נהיה ברגע הזה פולשים בתחפושת, כמובן, כי לא פלשנו לבית, וכי יש לנו הדירות שלנו. על זה הם ענו: על אחת כמה וכמה שלא נתן לכם לצלם אותנו, זה הרי המאבק שלנו, הנכס שלנו. המשכנו להתווכח, אבל בלי הצלחה, ואמרנו: אתם לא יכולים לטעון לבעלות על המאבקים שלכם, זה כמו תעשיין שטוען לבעלות על המפעל שלו, ומונע מאיתנו לצלם משהו באמתלה של ביטחון העסק – אתם לא שמים לב שזה אותו יחס למרחב הציבורי, ושאתם מתיימרים לעשות משהו שהיריב שלכם הרבה יותר טוב בו, היינו כינון מרחב לא-ציבורי, יחסי רכוש, יחסי הדרה? יכול להיות שאתם רואים בנו זונות, שנמצאות בכל מקום ובשום מקום באמת; על זה אנחנו צריכים לענות לכם, מתוך מודעות עצמית: זאת בדיוק המשימה שלנו – וזו לא המשימה שלנו לחיות בכל מקום את המציאות. אם היינו עושים סרט על איכרים, זה היה אותו דבר: אנחנו לא איכרים, ואפילו אם היינו מתנהגים לחצי שנה כאילו אנחנו איכרים, בכל זאת זה לא מה שאנחנו. כמו שעבודה במפעל לא תהפוך אותנו לפועלים. בכל רגע נתון אנחנו יודעים שיש לנו מקצוע אחר ושנאנחנו יכולים להסתלק. מרחב ציבורי אפשר לכוון ולייצר רק באופן מקצועי, בכך שמקבלים את האפשרות להפריד בין תוכן של אינפורמציה, לבין עצם העברתה של אינפורמציה, באשר היא אינפורמציה, לגזרות אחרות של החברה, עצם סלילתם של נתיבי חיבור. רק ככה אנחנו יכולים לייצר ציבוריות לעומתית שתהיה הרחבה של הציבוריות. זה מקצוע, שיש בו טעם בדיוק כמו שיש טעם בעבודה בלתי-אמצעית, כמו שיש טעם במאבק בשטח.

קלאוס אדר: לא יהיה נכון יותר לנטוש את מושג המרחב הציבורי העומתי, שמקורו במעגלים של מאי '68, לאור העובדה שאתה מתכוון בעצם למרחב ציבורי במובן האותנטי שלו?

אלכסנדר קלוגה: אנחנו מתכוונים להיפוכו של מרחב ציבורי מדומה, כלומר, של מרחב ציבורי ייצוגי שחי ממה שמדירים ממנו. הטלוויזיה למשל – מכוח המנדט שיש לה לייצג את המציאות ייצוג גלובלי (על כך מתבססים המונופול שלה וסמכותה [בחברה] הפלורליסטית) – לא יכולה להרשות שיוצגו בה סרטים מורכבים ותובעניים דיים כדי לגרום

לצופים לתהות לגבי פלחי המציאות המודרים ממנה; זה היה הורס את פְּסַדַת הלגיטימיות של המרחב הציבורי הטלוויזיוני. אם מרחב ציבורי מדומה משקף רק חלקים של המציאות, באופן סלקטיבי ולפי פרמטרים מסוימים, אז הוא צריך לקצץ עוד יותר במקומות שונים, כדי שזה לא ייחשף.

לסוג זה של מרחב ציבורי קם לאחרונה מתחרה בדמותו של המרחב הציבורי שהמגזר הפרטי מנסה לעצמו. קונצרן שפרינגר (Springerkonzern) הוא במובן כלשהו תופעה ייחודית, כי עדיין פועל בו גורם פרסונלי מסוים, שמציב לעצמו את גבולותיו שלו: העמדה הריאקציונרית של חברת העיתונות והתקשורת הזאת מקטינה את מחזור המכירות שלה. הדבר הזה יתקן את עצמו יום אחד במהלך טכנוקרטי, בלי הצד האישי של שפרינגר, ודווקא אז יתממש הניכוס הפרטי של מרחב ציבורי. סכנה גדולה טמונה באפשרות שכל הצורות הקלאסיות של מרחב ציבורי ייטו, בתפקודן כמרחב ציבורי ייצוגי, לצמצום עצמי ספונטני. במובן הזה יש משמעות מכוננת לרעיון של מרחב ציבורי שאינו מנוכס על ידי כוחות פרטיים ושאינו המרחב הציבורי הקלאסי; התנאים לפוליטיקה תלויים בכך.

במובן זה מרחב ציבורי הוא המפעל לפוליטיקה, אם אפשר לומר כך, אתר ייצורה. כאשר אתר הייצור הזה, הפלטפורמה שעל גביה פוליטיקה ודיבור פוליטי מתאפשרים בכלל, נקלע בין תנועת המלקחיים של ההפרטה (שכבר אינה באמת ציבורית) ושל ההצטמצמות הספונטנית של המרחב הציבורי הקלאסי (מנגנונים של פיתוח ושל הדרה), כלומר, כאשר המרחב הציבורי הזה מתחיל להיעלם, אנחנו מאבדים משהו שהיה חשוב לנו, כמו שהייתה נחלת הכלל (גרמנית: allmende, אנגלית: common land) לאיכרים בימי הביניים. כלכלת שלושת השדות (Dreiäcker-Wirtschaft) מפעם הייתה כזאת: שדה אחד, נחלת הכלל, היה שייך לכולם, שדה אחד היה שייך לאדון, ושדה אחד היה שייך לאיכר. זה היה יכול לעבוד רק כל עוד התקיימה נחלת הכלל ככר המרעה של הקהילה; עליה היה האדון משתלט לפני הכול. ברגע שהוא מחזיק ברשותו את נחלת הכלל ואת השדה שלו הוא מצוי בעמדת עליונות. עכשיו הוא כבר יכול גם להשתלט על השדה השלישי, הוא אפילו לא צריך להילחם על כך בחרב, ועד מהרה יש לו צמיתים. פירוש הדבר הוא אובדן של אדמה ואובדן של ציבוריות. במצב זה לא ניתן עוד לפתח ציבוריות, מכיוון שאין אדמה שעליה יכולים האיכרים להתאסף. אותו הדבר נשנה על נדבך היסטורי גבוה יותר, בראשם של האנשים, אם שוללים מהם את המרחב הציבורי. זאת תופעת קיר הגומי: אם אני יושב בד' אמותי ויש לי סיבות למחות ולזעום, אבל אין שם איש שאני יכול לשאת אותו בסיבות האלה, אין שום נמען, אז אני פונה בצר לי אל נמענים כלשהם, אני כותב למשל מכתבים

למערכת, שלא זוכים לשום התייחסות, או שאני נוהה אחר פוליטיקאי כלשהו, והוא מוציא אותי מהמבוי הסתום, כי הוא מתרגם את הבעיות הקונקרטיות שלי לשפה של הפוליטיקה העולמית, ואני מבלבל בין האינטרס שלי לאינטרסים של אחרים, ורואה אותו כמוגשם מכוח הבלבול הזה – כל אלה תוצאה של האין-מרחב-הציבורי.

לפיכך ערך השימוש הזה, התוצר הזה, "מרחב ציבורי", הוא התוצר היסודי ביותר שיש, ככל שמדובר בציבוריות, כלומר, במה שיש לי במשותף עם אחרים. זה הבסיס לתהליכי שינוי בחברה. פירושו של דבר: אם זונחים את ייצור המרחב הציבורי, אפשר לשכוח ממושג הפוליטיקה. זהו צידוק למרחב הציבורי, ועלינו להעמידו בזהירות גם כנגד ריבוי הצרכים הפרטיים; ואולם פני הדברים הם שהאכזבה מן המרחב הציבורי הבורגני – בשל כישלוננו, מעילתו באמון וזיזופו – הובילה קבוצות שמאל להסתייג ממנו באופן גורף.

קלאוס אדר: עידוד והפקה של סרטים תיעודיים יהיו אפוא שאלה פוליטית בחשבון אחרון – על אחת כמה וכמה, מאחר שבאופן כללי רק מה שמייצב את השלטון אפשרי.

אלכסנדר קלוגה: כן, אבל זה לא שעומד לפנינו שלטון מודע. כל שיטות השלטון וכל שיטות הפקת הרווחים (שלא רוצות לשלוט, אלא לעשות רווחים, ודרך זה שולטות), מחשבות את התועלת השולית. פירושו של דבר שהגדר שהקונצרנים, הצנזורה ומוסדות השלטון מקיפים בה את עצמם, אינה מגיעה עד לקרקע – שהרי הקרקע כל כך מסובכת – ונגמרת בנקודה כלשהי מעליה, כך שניתן לזחול בכל רגע מתחת לגדר. גם את המפיקים ואת חברי הדירקטוריון בטלוויזיה ניתן לבחון באור הזה, של חישוב התועלת השולית. עורך או מפיק בטלוויזיה חייב להיות ממושמע, אחרת הוא יפוטל. בהיררכיה הוא כפוף למנהל הערוץ, שכפוף לוועד הרשות המשדרת, שכפוף גם הוא לאחרים. אבל במידה מסוימת זה נכון רק למחצית מנפשו. בחלקה האחר הוא בהחלט יכול להיות סקרן. דברים שונים יכולים לרפות את ידיו במהלך הזמן; ועם זאת מבחינת כוח העבודה שלו הוא יותר מאשר פונקציונר שעובד שם. פירושו של דבר שבכל עורך או מפיק בטלוויזיה מתחולל קונפליקט, ואין בעולם מנגנון שלטוני שיכול לצמצם את עורך הטלוויזיה לפונקציונר ותו לא. בקונפליקט הזה עלינו להתייצב לימינו של העורך. אנו רשאים להניח שאין דיכוי שמגיע עד הרצפה. מדובר אם כן בתורת ההתנהלות הנכונה.

אנחנו צריכים אם כן לייצר את הביטחון העצמי הנחוץ לשם גילוי של אפשרויות הייצור האובייקטיביות מתחת לגדרות האלה, ואנחנו צריכים לגלות יוזמה בפילוס הדרך לעמדה הזאת. חשיבותו של מרחב ציבורי אינה נופלת אפוא מזו של פוליטיקה, יחסי אהבה, התנגדות, מחאה וכדומה ובדיוק כמוהם, גם אותו צריך לייצר. פירושו של דבר שהמקום והזמן של המאבק חשובים באותה מידה כמו המאבק עצמו.

מצד שני נדרשת לנו תחושת כל יכולת כמו שיש לילדים, לא פחות מזה, על מנת שנוכל לכוון למרחב ציבורי, שאנחנו יודעים לגביו בבירור שאין מספיק ממנו. כשמגיעה פגרת הקיץ למשל אני מתמלא ספקות לגבי עצם האפשרות בכלל להתבטא בפומבי; אני מפקפק בכל תוצרת שיוכלתי להוציא תחת ידי, אני מסתגר וכותב את הטקסטים הסודיים שלי, בידיעה שהספרות הזו קורית באופן עקרוני מחוץ למרחב ציבורי, שהיא לא תשלהב המונים; אני יכול לכתוב בצורה של ספר כל מיני דברים ואיש לא יתקוף אותי על כך. כבר עלה בדעתי הרעיון, קצת מתוך ויתור ורפיון ידיים, להחביא את הסרט הבא שלי כעוֹתֵק במוזיאון הקולנוע של מינכן, ולחכות עד שאיזה פילולוג של הקולנוע יגלה אותו שם אחרי עשר שנים. והכול מתוך ייאוש מהמאבקים המרים שמסתבך בהם כל מי שרוצה לקדם סרט במרחב הציבורי, ומהפשרות שחייבים לעשות.

אנחנו, יוצרי הקולנוע בינם לבין עצמם, היינו יכולים לייצר ביטחון עצמי שרואה אפשרות בכול. אבל נצליח בזה רק אם נבין לאשורה את חשיבותו המערכתית של המרחב הציבורי; עד כמה הוא חיוני לחיים המשותפים שלנו בחברה, ושהציבוריות אינה דבר שולי, לאחר שעות העבודה, למקרים מיוחדים ולתקוות לעתיד, אלא הבסיס עצמו של השינוי החברתי.

תפקיד הפנטזיה

קלאוס אדר: איזה תפקיד יש לפנטזיה בהקשר הזה?

אלכסנדר קלוגה: הפנטזיה היא כושר שכולם משתמשים בו. כל אחד מתנהל עם הפנטזיה. אבל על השיעורים, כלומר על היקף ההתנהלות עם הפנטזיה, אין בקרה. הפנטזיה מוחזקת במרחב שאינו ציבורי, ומשום שהיא מדוכאת ונתפסת כצוענייה (יהיה מוזר למשל לשוות בנפשך חבורת ילדים שמשתוללת בחדר הבקרה של כור אטומי) היא חומקת בחלקה מהניסיון לביית אותה. היא משלמת על כך באי-שימוש בדיסציפלינות מסוימות. חלקים אחרים בפנטזיה

עוברים התאמה. והשאר נספג בכלכלת האיזון שהאדם זקוק לה כדי להחזיק מעמד בעבודה וביחסים. חלק זה של הפנטזיה נרתם למטרות פיצוי. אני לוקח חלק בניכור, ואני מפצה על כך בדרך של יצוא הבעיות, באמצעות תנועת שיפוי ודרך שיחוד עצמי. זו צורה מרוסנת של פנטזיה.

לא קיימות מוסכמות חברתיות בנוגע להתנהלות עם הפנטזיה. אם מישו ממשיך לדבר גם אחרי שכן שיחו הבין את דבריו, המידה הנכונה נפגעת. אם מישו מאיים באקדה וגם יורה בו למרות כניעתו של האחר: הרי שהוא פושע. אם מישו אוכל עד שהוא שבע, זה נורמלי, אבל אם הוא ממשיך לאכול גם אחרי ששבע הרי שיש לכך סיבות נפשיות. בכל מקרה המשמעות היא שישנן פרופורציות, מידתיות. בפעולת הפנטזיה המידתיות הזו אינה קיימת. השימוש בפנטזיה הוא מצד אחד מאוד פזרני, ומצד שני נתון לדיכוי במידה רבה – למשל, כשפתאום אנחנו לא מצליחים לחשוב על שום דבר. וגם כערכת תפירה שמטליאה קרעים בחיים ומאפשרת איכשהו את הקיום עם עצמך, שמייצרת אשליות.

למעשה, בנוסף לשפה שהיא ציבורית, הייתה צריכה גם פעילות הפנטזיה להיכלל במרחב הציבורי, ואיתה זרם האסוציאציות והזיכרון (שני ערוצי הפנטזיה הראשיים).

שינויי פרספקטיבה בלתי-פוסקים הם אופייניים לפנטזיה. בפנטזיה אני קופץ ללא מאמץ לאפריקה, או שאני רואה את עצמי בעיני רוחי באמצע המדבר, מעורב בסצנת אהבים; זה מתחולל כמו בחלום. ההתנגדות של המציאות אינה מתקיימת. אם הפנטזיה מדלגת מעל להתנגדויות המציאות, ויש לה סיבה טובה לכך – כי זה פיצוי על עקרון המציאות, הרי שעולה השאלה, איך אפשר לעצב את הפרספקטיבה של פנטזיה (לפרספקטיבה שונה מזו שיש לדברים עצמם) מתוך נטיית הלב לדבר כלשהו. בסרט דוקומנטרי זה אפשרי מן הסתם רק באמצעות צורות היברידיות, כי שם יש אפשרות לשינויי פרספקטיבה חריפים.

גינתר הרמן: לסרט התיעודי יש שלוש בעיות. ראשית, הוא מתאר במידה רבה מקרים פרטיים, וכמעט שאינו מסוגל להכליל. שנית, הוא מציב אנשים במעורמיהם בתוך מרחב ציבורי שאינו רגיש דיו לסיטואציה הזו. שלישית, הוא מציג את המציאות כמות שהיא, ונתקל במנגנוני ההגנה של האנשים, בעיקר של אלה שמפחדים מהמציאות.

הסרט התיעודי צריך לפתח צורות שיאפשרו לו להתגבר על מנגנוני ההגנה הללו. בהקשרים פוליטיים קיימת שפת השתיקה. בתחום הפסיכולוגי קיימת האגדה, שבעיות ריאליות מותקות אליה. בסרט התיעודי עדיין לא קיימות כאלה צורות.

קלאוס אדר: כיצד משפיעה על הקולנוע העובדה שההווה אינו חד-ממדי, ושהוא תוצר היסטורי; ששכבות העבר מכסות על ההווה?

גינתר הרמן: זו בעיה מורכבת כל כך, שאדם יחיד בקושי מסוגל להתמודד איתה. כשאני מצלם סרט תיעודי של שביתה, אין לי הזמן לחפש בו-זמנית את עקבות העבר, שהיו דורשים עוד התעמקות.

אלכסנדר קלוגה: בהתבסס על מראה עיניים בלבד, קשה מאוד להפריד בין ההווה הא-היסטורי של המפעל להיסטוריה שלו. אבל לשלב בסרט על שביתה את תולדות המחרשה, למשל, שנראתה כבר בשנת 8 לספירה כמו שהיא נראית היום, או לשלב את תולדותיהם של כלי העבודה, כאן אני רואה את הפוטנציאל.

קלאוס אדר: להכניס לחתך הרוחב [של ההווה] את חתך האורך [של ההיסטוריה], וכדבר לשאוף אליו – מספר בלתי-מוגבל של חתכי אורך?

אלכסנדר קלוגה: ובכל חתך מתהווה פנטזיה, זרם של פנטזיות, אפשר אפילו לעשות הפוגה בסרט. כאן בדיוק עוברת אינפורמציה. זה מה שוואלטר בנימין קרא לו הלם. זו תהיה טעות לומר שסרט צריך להמם את הצופים, כי ככה שוללים מהם עצמאות ואפשרות התבוננות. אבל נוצרת כאן הפתעה, שנעוצה בכך שפתאום מבינים לעומק משהו לפי המשגה שאינה בת הזמן, ומתוך הפרספקטיבה העמוקה יותר, מפנים את הפנטזיה שוב אל התהליכים שבמציאות. זה פרספקטיביזם. לוקחים ביסודו של דבר את השיטות המקובלות לעיצוב התמונה בסרט (פריים מרובע, פרספקטיבה, עומק שדה, קונטרסט), ומחילים אותן על העיצוב הדרמטי של ההקשר.

ניקה לדוגמה סיפור של בחור ובחורה, שלא נגמר הרי עם ה-happy end של הסרט. מה שהשניים עושים זאת עבודה. משהו עובד בהם: הרגשות שלהם עובדים, התת-מודע שלהם עובד, סיפור הקורות אותם לפני

ההתרחשויות בסרט עובד. וכשהשניים יושבים ומדברים זה עם זה, יושבים למעשה שישה אנשים בחדר, כי שני זוגות ההורים שלהם יושבים ביחד איתם, בלתי-נראים. זה הממד של ההיסטוריה.

בספרות היפה ההקשר הוא תזמורם של כל הרומנים זה עם זה. ובמרווחים שבין יוליסס, בעקבות הזמן האבוד, הדיאלקטיקה של הנאורות, כל כתבי מרקס, האנציקלופדיה של דידרו (והשדות הלא-מעובדים שבין לבין הם בהחלט בראשיתיים) שוכנת הפנטזיה.

חמישה מישורים של ריאליזם

המישור הראשון: היחס בין המחבר-הבמאי למה שמצולם, האידיאל של האותנטיות. סצנה אחת בודדה, למשל שיח בקניגסברג, היא אותנטית אם אני תוהם את האימז' שלו ביחס לאימז'ים אחרים (אני יכול לצלם גם גבעול עשב ובית וארובה – ואז לא תחמתי את האימז' שלי). ראשית אני קובע אפוא את חדות הגבולות; לאחר מכן את ההקשר – האם השיח מספיק? למשל, אני לא יכול לומר שעל השיח הזה מאיים כור גרעיני אם אני מראה רק את השיח. כל עוד לא הראיתי את ההקשר זו תהיה אמירה ריקה. ריאליזם זה עבודה של המשגה, ובעבודה זו מתחקים אחר האופק ואחר המוטיב. הבדלה ואופק: מאלה עשוי המושג.

אם אני מצרף כמה אלמנטים בודדים למשהו שאפשר להציג אותו על המסך, אז דפוס הופך למשמעות. זה תקף אפילו לשוט בודד – אם במהלך 90 דקות אני לא מראה אלא עץ אחד, אז לעומת כל מה שאני לא מראה תהיה לזה משמעות מיוחדת. כשקלאוזביץ אומר שהקרבות האפשריים שלא מתרחשים חשובים באותה מידה כמו הקרבות שכן מתרחשים, הוא הבין כאן משהו דיאלקטי. הוא התנהל באופן ריאליסטי.

עכשיו אנחנו מגיעים אל היחס של יוצר הסרט לתוצר, לשוט הבודד שהוא צילם. זוהי התנהלות עם הצופה, שקיימת גם כשהיוצר אינו מופיע על המסך. גם לזה הוא אחראי, והוא צריך לעסוק בשאלה אם זהו יחס ריאליסטי, כלומר, עליו לבחור צד בסוגיה הזאת. הסתירה ביחס הזה: יוצר הקולנוע עובד חצי שנה או שנה על סרט, ואילו הצופה – 90 דקות; ליוצר, גם אם הוא צנוע, יש בשלב ראשון עליונות על הצופה מבחינת הזמן שבילה עם הסרט. הוא צריך לרתום עליונות זו לפעולת תרגום. והוא צריך לדעת שהצופה קורא צופן, ושאת הדרך שבה עליו לקרוא את הסרט, הוא יברר כמשמעות ברצפי השוטים הראשונים. איך הוא תופס את הסרט (המסילה) ואיזה מידע הוא שואב מהסרט

(הרכבת שעל המסילה). שני התהליכים (מה שהצופה קורא כמסר תוכני, ומה שהוא קורא כצופן – כלומר, איך עליו לפענח את הסרט – בעיקר על סמך הצורה אך גם על סמך הפער שבין הצורה לתוכן) מערבים גם הם בתורם קריאה דו-נתיבית: קריאה שמבוססת על ההבנה התרבותית של הצופה, שנוצרה והתפתחה עוד לפני הצפייה – ואת קיומה היוצר צריך להביא בחשבון; הבנה זו אינה אובייקטיבית כלל וכלל, למעשה היא מתפצלת בין התנגדות לעובדות לצורך בעובדות. עם העניין הזה של הצופה, הסובייקטיבי-אובייקטיבי, הדו-משמעי, איתו היוצר מתקשר.

שאלת הריאליזם עולה גם מתוקף העובדה שהצופה אינו מתנהל עם סרט יחיד, אלא עם הקשרים קולנועיים – עם הסרטים שהוא מכיר ועם הרעיון שיש לו לגבי קולנוע בכלל ולגבי הסוגה המסוימת. לכן רק לסרטים שמופיעים בסדרות יש אימפקט ממשי ומרחב ציבורי.

התוצר האמיתי אפוא אינו השוט היחיד, לא הקומבינציה של השוטים בסרט, גם לא רק יחס היוצר לצופים, וגם לא התקבלות הסרט אצל הצופים; התוצר האמיתי הוא מרחב ציבורי – סטרוקטורה שעל גביה יוכלו להוסיף ולהתקיים בעתיד חילופי דברים סביב תכנים של ניסיון חברתי. כל תוצרי הקולנוע הגרמני החדש כושלים מהבחינה הזאת, שכן הם מתעלמים מנתחים נרחבים מהמציאות הנחוות. בנקודה זו אין שום הבדל בין עמדתו של וילדנהן [Wildenhahn]¹³ ועמדתו שלי. ניכר בעליל שהעמדה ש"מה שלא הוסרט מבקר את מה שהוסרט" היא עמדה משותפת לשנינו. במקום להוסיף ולהסתגר באופן הדדי, מה שלא היה עולה לשנינו בשום מאמץ, מוטב ליצור בעבודה משותפת מרחב ציבורי לתכנים אלה, לשנות את המוצרים.

מונטאז', אותנטיות, ריאליזם

קלאוס אדר: באיזו מידה אתה מתכנן את הסרטים שלך לפני תחילת הצילומים, ובאיזו מידה הם נוצרים על שולחן העריכה?

¹³ קלאוס וילדנהן היה דוקומנטריסט מערב-גרמני ידוע שפעל החל בשנות השישים, מהראשונים שיצרו בסגנון "הקולנוע הישיר" (Direct Cinema).

אלכסנדר קלוגה: המונטאז' הוא תיאוריה של ההקשר. תמיד כשאני עושה סרטים עלי להתמודד עם הבעיה שההקשר בעצם אינו כלול במה שאני רואה. ברכט אומר על הריאליזם: מה מועיל לי מראה הבניין של AEG¹⁴ מבחוץ, אם אני לא יכול לראות אילו קשרים אנושיים מתרחשים בתוך הבניין, איזו עבודה נעשית בו בשכר, את זרימת ההון, את ההתקשרויות הבינלאומיות – תצלום של AEG לא אומר כלום על AEG. במובן זה, כמו שברכט אומר, הנסיבות הממשיות הצטמצמו ברובן לפונקציונליות שלהן. זהו לב לבה של בעיית הריאליזם. אם אני מבין ריאליזם כמודעות להקשרים, אז את מה שאני לא יכול להראות בסרט, מה שהמצלמה לא יכולה לקלוט, אני חייב להצפין. הצופן הזה פירושו: ניגוד בין שני שוטים. זו מילה אחרת למונטאז'. מדובר על יחסים קונקרטיים בין שתי תמונות. מאחר שהיחס נוצר בין שתי תמונות, ושהתנועה (שאנו מכנים קולנועית) נמצאת ביניהן, המידע טמון בחיתוך [בקאט] הזה – ולא יכול להיות טמון בצילום הממשי של השוט. פירושו של דבר שהמונטאז', העריכה, עוסק במשהו אחר לחלוטין מסרט שמורכב מחומרי גלם בלבד.

אבל המונטאז' לבדו אינו מספיק; זה רעיון אבסורדי, כי אז תישמט הקרקע שעליה המונטאז' בכלל אפשרי – כלומר ההצגה הבלתי-אמצעית, כשהדבר שאני מדבר עליו מזוהה ונוכח גם בתמונה. אבל כמה אובייקטים שלמים לעצמם ועם עצמם כבר יש בעולם? (עבור הכוח המדמה המערבי שלנו, אולי בפונה שבהודו זה שונה.) למשל עץ. אני יכול לצלם עצים; זה יכול להיות משעמם לראות עצים ברוח במשך 90 דקות, או עץ בחילופי העונות – ועם זאת, מידע כזה שלם לעצמו ועם עצמו. מצד שני אני יכול לומר: השיח הזה ליד קניגסברג לא מרגיש שקניגסברג כבר לא בגרמניה ושעכשיו קוראים לה קלינינגרד. זו אמירה אותנטית, שלמה לעצמה ועם עצמה. אני לא צריך לספר שום דבר נוסף, כי מהפרספקטיבה של השיח זה לא משנה באיזו ארץ הוא נמצא. אבל אם הוא היה עומד ליד כור גרעיני, או בחצר אחורית, אז הוא כבר לא היה דבר שלם לעצמו ועם עצמו, שאני יכול לצלם בשוט אחד. את ההקשר הזה הייתי צריך לקפל בתוך קאט, כי אין אימאז' שיכול לתווך את המידע הזה.

¹⁴ תאגיד גרמני למוצרי חשמל.

במקרה של השיח בכניסה לקלינינגרד (**הפטריוטית**)¹⁵, הסצנה הזאת היתה חיונית בעיני עבור הסרט כולו. כלומר השיח קדם לסרט כולו; השיח והקשר שלו לקלינינגרד. אחר כך הוא נעלם בין חומרי העריכה, והתווסף שוב לגרסה הסופית של הסרט. במהלך הצילומים מתקבלת אפוא החלטה, שכוללת את הפרופורציות בין המבע הזה לכל מבע אפשרי אחר. בתחילת העבודה על הסרט פשוט אוגרים מלאי להמשך.

שוללית שגשם יורד עליה, גם היא אובייקט שלם לעצמו ועם עצמו. היא אינה ישנה מספיק כדי שיהיה לה איזשהו קשר להפצצות בשנת 1945. יש לה היסטוריה של שלושה ימים בלבד, ובמובן זה יחס פטריוטי בלתי-אנושי. אפשר היה לנקוב בדוגמאות נוספות שבהן אובייקט יחיד או אדם מוצגים במנח של שלמות עצמית. זה המנח הבסיסי. אם ברצוני לייצר פרספקטיבה של 2,000 שנה, לא אוכל לעשות זאת בלא מנח בסיסי של פרופורציה בדרגה אפס, שאני מודד ביחס אליה.

אם המונטאז' עשוי כהלכה יוכל הצופה לזהות בו (באופן אריסטוטלי בתכלית) שני קוטבי קיצון, כלומר, שתי נקודות במקום ובזמן. כי אז אפשר לפענח את כל היתר, ואין זה משנה כאן אם עושים זאת או לא. אם יורד ים, אודיסאוס למשל, מפליג בים התיכון, הוא יכול לקבוע את מקום הימצאו על סמך המרחק בין שני כוכבים והמרחק בין כל אחד מהם לאופק. בעזרת הסקסטנט הוא קובע איפה הוא נמצא. מונטאז' אינו עושה אלא מדידות מעין אלה. זו אמנות הבנייה לפי פרופורציות. העניין הקריטי הוא שאודיסאוס כלל אינו מודד את המיקום, אלא את היחס. והיחס הזה טמון בחיתוך, היינו במקום שהסרט אינו מראה כלום, ואילו במקום שהוא כן מראה משהו נמצא למעשה החלק הפחות מהותי של מה שהסרט אומר, התנאי להיותה של האמירה ניתנת להיאמר.

קלאוס אדר: האם אתה דוחה את צורת המונטאז' האסוציאטיבי כשלעצמה?

אלכסנדר קלוגה: מונטאז' עובד עם אסוציאציות וגם מעורר אותן. אבל האסוציאציות טמונות ביסודו של דבר בחיתוך, ואם אני חותך באופן אסוציאטיבי, כלומר, אם אינני נותן את דעתי לפרופורציות, אז אני פועל בצורה שרירותית מאוד. למעשה זה כמו שמשוררים כותבים שירים, ואז ילדים צריכים ללמוד אותם בעל-פה בשביל בית

¹⁵ Die Patriotin, סרטו של אלכסנדר קלוגה משנת 1979.

הספר – מדוע לתת לדמיון החופשי שלהם לשנן משהו שמישהו אחר הגה באופן אסוציאטיבי? אחרי ככלות הכול האסוציאציה שעובדת בנקודות הקיצון חייבת להיות תחת הכוונה מסוימת. בין שני קטבים קיצוניים אני יכול להתנהל אסוציאטיבית עם כל נקודות הביניים.

קלאוס אדר: האם היה זה לגיטימי, על פי האופן שבו אתה תופס אותנטיות, אם היית מצלם – במקום את השיח ליד קלינינגרד, שעליו דיברת זה עתה – שיח במקום אחר, ועורך אותו אל תוך הסרט?

אלכסנדר קלוגה: הייתי מברר לעצמי אם יש לזה ערך שימוש אחר עבור הצופה, או שזה גורם לשינוי כלשהו עבורו, אם זה שיח אותנטי או שיח אקראי. אם אני יוצא מהנחה שהשיח בקלינינגרד מגלם יחס ולא רק שיח, ואינו רק דבר, אז הוא יכול להיווצר בראשו של הצופה בלי קשר למקום שצילמתי אותו בו. אבל לא הייתי לוקח כפיל עבור שטראוס או שמידט.¹⁶ פירושו של דבר שאני מוכרח להיות אותנטי אם הדבר עצמו, או בן האדם עצמו, אמורים להעביר או לבאר משהו.

¹⁶ שני פוליטיקאים מרכזיים ומנהיגי שתי המפלגות היריבות הגדולות בגרמניה המערבית. פרנץ יוזף שטראוס (מטעם הנוצרים-הדמוקרטיים) שימש שר בממשלת גרמניה במשך שנים רבות, והלמוט שמידט (מטעם הסוציאל-דמוקרטים) שימש קנצלר גרמניה המערבית בשנים 1974-1982.