

## השיבה לארכיון וזיכרון השואה ב-Respite (הארוך 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"<sup>1</sup>. 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 רקע של רכבות ונביחות כלבים והקרנה אחרית 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.

התכרמות 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.<sup>2</sup> 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).

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

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup> של הארון פארוקי (Farocki)<sup>4</sup> 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

---

<sup>3</sup> סרטו של פארוקי לא הופץ מסחרית בארץ. תרגום המושג שהוא שם הסרט מאנגלית לעברית הוא "הפוגה" או "ארכה"/"דחייה". בגרסת הדיו.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.

<sup>4</sup> 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 ההיסטוריוציסטית 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> שילוב החומרים הישנים

---

<sup>5</sup> Marlene Manoff, "Theories of the Archive from Across the Disciplines", *Libraries and the Academy* 4.1 (2004): 9.

<sup>6</sup> 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 סרטיו<sup>7</sup> 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**<sup>8</sup> – 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"<sup>9</sup>.

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).

<sup>7</sup> עם יצירותיו המוכרות יותר נמנות אלה: *How to Live in the FRG* (West Germany, 1990); *Videogrammes of a Revolution* (Germany/Romania, 1992); *Workers Leaving the Factory* (Germany, 1995).

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

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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

---

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

<sup>11</sup> 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 Ehmman and Kodwo Eshun (London: Raven Row, 2011), 28-34.

"ז'אנר סרטי השואה"<sup>12</sup>. 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.<sup>13</sup>

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"<sup>14</sup>. 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.<sup>15</sup> בכך ניתן אולי להסביר את "אפקט המציאות" של הסרטים התיעודיים המוקדמים הללו, שדרך האינדקסיאליות שלהם נתפסו כגילום מדויק שלה.<sup>16</sup> לפיכך, בסרטים

---

<sup>12</sup> 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 U P, 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).

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

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

<sup>16</sup> *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 בנושא 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.<sup>17</sup>

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"<sup>18</sup> (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

---

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

48.

Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. Shane B. Lillis<sup>18</sup> (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".<sup>19</sup> אחת הדוגמאות הבולטות לכך בהקשר של סרטי השואה ניתן לראות בסרטה של יעל חרסונסקי **שתיקת הארכיון** (ישראל-גרמניה, 2010).<sup>20</sup> 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

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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-דיאגטית<sup>21</sup> המעצימה את האפקט הדרמטי שביקשה ליצור.

סוגיית המניפולציה על החומרים מדגישה ביתר שאת כיצד נבדל פארוקי מיוצרים אחרים ביחסו לדימוי הארכיוני. בריאיון לז'ורז' דידי-הוברמן בהקנת *Respite* במוזיאון הטייט בלונדון בשנת 2009 תיאר פארוקי את גישתו לחומרי הגלם שלקח מהסרט של וסטרבורק כניסיון "להחזיר את הדימויים לצופים".<sup>22</sup> 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

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

<sup>22</sup> "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.<sup>23</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> הגילוי המפתיע ביותר בהקשר זה

---

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

יום 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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. <sup>26</sup>

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

*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 בויס 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.<sup>28</sup> 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

---

<sup>28</sup> 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 פלימפסט"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.<sup>30</sup> 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

<sup>29</sup> Lindeperg, "Suspended Lives, Revenant Images", 31.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

לפיכך בחינת מקומו של "אייקון השואה" ביצירת הרגל צפייה בסרטים בנושא זה הוא חלק משמעותי בניתוחו 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.<sup>32</sup> 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.

<sup>31</sup> Kramer, "Reiterative Reading", 50.

<sup>32</sup> 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 ולאיתריהם 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.<sup>33</sup> 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)<sup>34</sup>, 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).<sup>34</sup>



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 לרמוז 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"<sup>35</sup>. 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.

---

Elsaesser, "Re-wind After Re-play", 254.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup> 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

---

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

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

השטט נוסף שאציון 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 ההשטט 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.<sup>37</sup> 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 בידיים 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

---

<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> הן באידיאולוגיה הסובייטית הן בזו הנאצית נתפסה והוצגה העבודה, ובייחוד העמל הפיזי, כהכרחית בבנייתה של האומה. גוף בריא היה סמל לאומה בריאה, וההקרבה האולטימטיבית

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

<sup>39</sup> Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, 2<sup>nd</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup>

יתרה מכך, לנוכח השימוש במדיום הקולנועי ככלי תעמולה מובהק בשני המשטרים הללו, שהתקיימו במקביל לדימויים שצולמו בווסטרבורק, אי-אפשר להתעלם מרפרנט נוסף – סרטי הפרופגנדה הציוניים, ובאופן מיוחד סרטו של הלמר לרסקי **עבודה** (פלשתינה, 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.

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

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

(תרת-משמע) וברגליהם של עובדי האדמה העבריים.<sup>43</sup> 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 של 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 בסיקונס 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.

---

<sup>43</sup> 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 מוסטרבורק "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".<sup>44</sup>

## **סיכום**

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

<sup>44</sup> בנימין, "על מושג ההיסטוריה", 313.

<sup>45</sup> Annette Wiewiorka, "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".<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> בנימין, "על מושג ההיסטוריה", עמ' 313.