

בית הזכוכית: על תפיסת הארכיון והזמניות אצל פרידלנדר, חרסונסקי ופורגאץ'

המאמר מוקדש למורי, שאול פרידלנדר.

שבעה עשורים אחרי השואה, כיצד אנו מתארים את האירוע שגדולי ההיסטוריונים הגדירו כ"אירוע הגבול" של ההיסטוריה המודרנית? מאמר זה ינסה לענות על השאלה בשישה חלקים, וינע באופן שוטף בין דיון בהיסטוריוגרפיה של התקופה לבין סקירה של הקולנוע התיעודי העוסק בה. מאחורי התנועה הזו מובלעת טענה ביחס לקשרים בין הוויזואליה לבין הטקסט במסגרת של החשיבה ההיסטורית. הטיעון הוא, שמאחורי ההבדלים בין השפות פועלת אותה סמנטיקה. בהתאם, יודגמו הקשרים דרך מעבר מדיון במושגים טקסטואליים, דוגמת ה"אירוע הגבולי" ו"אירונה היסטורית", להדגמת הביטויים הוויזואליים שהם מקבלים באמצעות תחבולות קולנועיות כגון Freeze-Framing והמשגות עכשוויות של שאלות. לבסוף, אסכם את "אירוע הגבול" כשאלה טמפורלית, שנענית במסגרת מסוימת של סמנטיקה היסטורית. אנסה להסביר למה סוג מסוים של שאלות היסטוריוסופיות, במיוחד אלו שמתיימרות להמשיג "אירוע גבולי" כמו השואה, נענות רק על בסיס המדגיש את הזמניות של האירוע, ולמה המדיום הקולנועי-תיעודי מתאים במיוחד לדיון בזמניות זו. **המערבולת: כרוניקה משפחתית של פטר פורגאץ'** (The Maelstrom: A Family Chronicle, 1997) ו**שתיקת הארכיון של יעל חרסונסקי** (A Film Unfinished, 2010), ישמשו כאן כשתי דוגמאות אידיאליות לטיפול מתוחכם ומורכב בסוגיות הנידונות.

1. אירוע הגבול

במרכז המחקר וההוראה שלו מציב שאול פרידלנדר (Friedlaender), גדול ההיסטוריונים של השואה ומי שהפך את העיסוק ההיסטורי בשואה למקרה מבחן לשיטה ההיסטורית כולה, שתי שאלות עקרוניות:

הראשונה היא שאלה על משמעותה הייחודית של השואה כאירוע היסטורי, ועל דרכי השפעתה על הרפרזנטציה. בכרך מאמרים שהפך לקלאסיקה בתחום של חקר השואה, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, פרידלנדר מסביר כי השואה "מערערת, למעשה, על הקטגוריות המסורתיות של הרפרזנטציה, היות שהיא אירוע הגבול המובהק [של ההיסטוריה כולה, event at the limits]".¹ השואה, לדעתו, ערערה את בסיס ההנחה המקובלת באשר ליחס הלינארי הרגיל של הזמן כמה שניע מן העבר להווה, וממנו לעתיד. הזעזוע שחווה האנושות בעקבות התיעוש ההמוני של ההרג, שינה לחלוטין את הבנת הזמן האנושי ואת תפיסת הסופיות של האדם. היהודי נתפס, בעיני הרודף הנאצי, כ"מת-חי", ולכן כמי שאין לו זמן ממשי של חיים, אלא רק בדרך למותו. ערעור היחס הטבעי הזה מזעזע, לדעתו של פרידלנדר, גם את תפיסת האמת ההיסטורית שלנו, או במילים אחרות, את האמון שאנו נותנים בזיכרון ההיסטורי ובעדות ההיסטורית, ככלים ניטראליים לשימור העבר. איך אפשר לדון באמת ההיסטורית כאשר שני בני אדם, משני עברה של גדר תיל, לא מסכימים אפילו על הגדרת החיים וסופם?

אם זהו המקרה, מהו עתידה של המחשבה הביקורתית עצמה? פרידלנדר דן בשאלה על בסיס היסטורי, ומחלק את ההיסטוריוגרפיה עצמה לדורות של חוקרים: דור ודור, וכל דור ומשאו וחיו, אופק העניין שלו והלחצים הפוליטיים שמאפיינים אותו. ההקדמה של פרידלנדר לספר המאמרים

¹ Saul Friedlaender (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, the Holocaust (Cambridge: Harvard University Press,

שהזכרתי, כמו המאמר באותו קובץ של קרלו גינצבורג, ההיסטוריון הגדול של ה"מיקרו-היסטוריה", עמיתו של פרידלנדר וידידו מאוניברסיטת UCLA, נשענים על האבחנה של ז'אן-פרנסואה ליוטאר, ולפיה חקר השואה דומה למצב שבו "רעידת אדמה החריבה לא רק חיים, מבנים ואובייקטים שונים, אלא גם הרסה את כלי המדידה של רעידת האדמה עצמה, אם במישרין ואם בעקיפין".²

שני המאמרים משקפים את הערעור העמוק על תפיסת ה"אמת" ההיסטורית בדור שאחרי השואה. עם זאת, הם גם מעידים על התקופה שבה נכתבו הם עצמם, כשהשיח של "הזיכרון הקולקטיבי" הפך למרכזי בעקבות "ויכוח ההיסטוריונים" של סוף שנות השמונים. כפי שאראה במהלך הניתוח, אף שהשאלה נותרה מכרעת עבור הדור העכשווי של ההיסטוריונים, הרי שבהווה, הועבר הדגש מן ה"שבר האונטולוגי" של שנות התשעים, לגישה שמונעת יותר משאלות ומעניין פוליטי.

שאלה שנייה שמציב פרידלנדר נוגעת לרלוונטיות של ארגון החומר ההיסטורי, והזמניות שמאפיינת אותו. הדגש שפרידלנדר שם בפריודיזציה של תקופה קצרה יחסית מתוך 12 שנות שלטון הרייך השלישי, כמו גם הדגש שהוא שם ב"רדיקליזציה המתמשכת" או "האנטישמיות הגואלת", מדגימים את הצורך החיוני באימוץ פרספקטיבה מורכבת ביחס לשאלות ההיסטוריות. המשגות אלו מבהירות, כי לדעת ההיסטוריונים, השואה מחדדת את היחס העקרוני בין מושגים היסטוריים חיוניים: היחס בין הפרטי לציבורי, האישי והכללי, הארעי והשירותי מול החיוני וההכרחי, או היחס בין הפרטיקולרי והאוניברסלי. כל אלה שאלות שעלו במהלך "ויכוח ההיסטוריונים" של סוף שנות השמונים (רגע מייצג בוויכוח הזה היה הוויכוח בין פרידלנדר למרטין ברושאט, ההיסטוריון של ה"יומיום" הגרמני). הוויכוח הזה העלה שורה של שאלות מהותיות הנוגעות לפרספקטיבה, שממנה נבחנו העדויות, כמו גם לאמינותם של העדים, שאלת הזיכרון, ולא פחות מזה, הרלוונטיות של תפיסת עולם מסוימת של ההיסטוריון עצמו, לאופן שבו מנוסחת השאלה גופה. שימת הדגש ב"רדיקליזציה המתמשכת" של השלטון הנאצי, למשל, הוא דגש שפרידלנדר חולק עם היסטוריונים אחרים של השואה כמו איאן קרשאו (Kershaw) האנגלי או פיליפ בורן בורין (Burrin) השווייצרי, ומסגיר תפיסה היסטורית במובהק של מעבר אידאולוגי ומבני בתוך המשטר הנאצי עצמו. הדיון הזה, כמו דיונים נלווים לו, זכו לפרשנות מקיפה בשנים האחרונות, והעלו שורה של שאלות הנגזרות ממנו. אם פרידלנדר וברושאט עסקו בשנות התשעים בשאלות שנוגעות ל"זיכרון קולקטיבי", בשנים האחרונות העלו שאלות ביחס למודעות ההיסטורית-היסטוריוסופית שמאחוריה. כלומר, השאלה עברה מחקירה של רפרזנטציה וזיכרון קולקטיבי לתנאים שמייצרים אותה, כגון שאלת הטמפורליות של האירוע. מהו הזמן של "האירוע הגבולי"? אם אין הסכמה על מה שמגדיר את גבולות החיים והמוות, האם אפשר לחשוב על האירוע עצמו על בסיס ההתקדמות הרגילה בין גורמים לתוצאות? או שמא בין מה שנתפס כתחילת האירוע וסופו מתפצלים צירי זמן שונים, שמפרידים למשל בין הזמן של העד היהודי וזמנו של הרודף הנאצי? מהו כיוונו של האירוע עבור הנרדף ומהו כיוון האירועים מבחינתו של הרודף? האם להגדרה השונה של הגבולות צריך להתאים כעת תפיסה שונה של זמן? מהו קצב האירועים ואיך הוא שונה בין עד לעד, פרספקטיבה לפרספקטיבה? שאלות אלו גרמנו לפרידלנדר ולהיסטוריונים בני דורו לעבור לכתיבה סינתטית על השואה, תוך הצהרה מובהקת על עמדה היסטוריוסופית. היסטוריות-ענק בדמות שני כרכי "גרמניה הנאצית והיהודים" (פרידלנדר), או שלושת כרכי הביוגרפיה של היטלר (קרשאו), מסמנות את המעבר מהזיכרון הקולקטיבי לפירוק הטמפורלי של ההיסטוריה עצמה. "אירוע הגבולי" קיבל כאן משמעות ממשית.

לא רק ההיסטוריונים החלו לשאול שאלות כאלה בשני העשורים האחרונים, אלא גם מי שעוסקים בחשיבה היסטורית ובמקום שיש לרפרזנטציה שלה. הקולנוע התיעודי אמון על השפה ההיסטורית מאז ומתמיד. היומרה שלו להציג "תיעוד" של המציאות היא יומרה של יחס ישיר לעולם או קשר הדוק בין אירועים בעולם והרפרזנטציה שלהם. לאחרונה, קולנוענים דוקומנטריים החלו לשאול גם שאלות על הטמפורליות של הרפרזנטציה שלהם, או על הזמניות של הקשר בין ההיסטוריה שהם נסמכים עליה לשפת הדימויים הקולנועית. שתי דוגמאות עכשוויות לעיסוק מודע בשאלות אלה

² Carlo Ginzburg, "Just One Witness," in *Probing the Limits*, p. 96.

אפשר למצוא בקולנוע התיעודי של יעל חרסונסקי ופטר פורגאץ' (Forgacs). כפי שאראה בחלקים הבאים של המאמר, חרסונסקי ופורגאץ' מתמקדים בסרטיהם בשאלות שעוסקות ישירות בשואה כתמה היסטורית, אבל מעבר לכך, ב "גבולות" של השואה כמקרה מבחן היסטוריוסופי, או באופן מדויק יותר, באופן ארגון הנרטיב ההיסטורי, הזמניות שלו, אופק הפעולה של מי שפועל במסגרתו וההשלכות הפוליטיות של הפעולה על חיי היום-יום. הן הטקסטים ההיסטוריים שהוזכרו כאן והן ה"טקסטים" הקולנועיים, שואלים שאלות חשובות על אופן הפעולה של הטקסט ההיסטורי ותפיסת הזמניות שלו. אנסה להסביר.

2. פריז-פרימינג

כל דיון בשני הסרטים – והטקסטים ההיסטוריים שהם נסמכים עליהם – חייב להתחיל בטכניקות של רפרזנטציה. בפתחה "תיאוריה של הקולנוע" (1960), זיגפריד קרקאואר (Kracauer) מבחין בין הקולנוע לצילום משתי בחינות: הקולנוע, הוא טוען, "מייצג את המציאות שקשורה בזמן, ועושה זאת בעזרת טכניקות קולנועיות ותחבולות קולנועיות"³. **שתיקת הארכיון של חרסונסקי והמערבולת של פטר פורגאץ'** מדגישים שניהם את ממד המציאות בזמן, ומשתמשים בתחבולות קולנועיות שמאלצות את הצופה להכיר בכך. היות ששני הסרטים בחרו במדיום ההיסטורי ובנושא השואה בתוכו, שניהם משתמשים בכלים היסטוריוגרפיים מובהקים, שמלווים את התחבולות האסתטיות. השימוש התכוף ב-Freeze-Framing בשני הסרטים ממחיש נקודה זו. התחבולה – הקפאת התמונה ברגע מסוים – מחייבת את הצופה להכיר במעורבות הישירה של עורך קולנועי. היא מחייבת את הצופה לזהות את עשיית המניפולציות בנרטיב, ואת המעורבות הברורה של נקודת מבט עכשווית, בבחינת "זה מה שהבמאי רצה שתראי". כוחה של התחבולה הזו דווקא ביצירת "שקיפות" נרטולוגית וחשיפת סמכותה של הבמאית/עורכת להכריע בנוגע למה שחשוב בעיניה. זוהי תחבולה דמוקרטית במובהק, בעלת אמירה אתית ופוליטית גם כשהיא איננה שוויונית. בלא לוותר על סמכותם להיות מספרי הסיפור, שני הבמאים מפעילים את העיקרון שוולטר בנימין אפיין במטפורה: "החיים בבית עשוי זכוכית מניחים את המידה המהפכנית הטהורה".

שני הסרטים התיעודיים משתמשים בתחבולת ה-Freeze Framing כתחבולה נרטולוגית מרכזית, שמעלה שאלה רלוונטיות: מהם היחסים העקרונתיים בין זמן ומרחב, גוף ותנועה, עובדה ודימוי, במציאות קיצונית כל כך כמו השואה? הקפאת התמונה, מחווה טיפוסית לסרטים של פורגאץ', או עצירת הסרט לשנייה או שתיים בכל פעם שאיש מאנשי האס-אס מביט למצלמה, בסרט של חרסונסקי, הן מחוות של חיים מוקפאים, שעתידם עומד בסימן המוות. התחבולה של הקפאת התמונה על מחווה מסוימת, עצירת התנועה הטבעית של הגוף, מצביעה על השליטה של המספר הקולנועי בתנועת הגוף ומהלך הזמן, בשם האפקט הקולנועי של ההווה. הקולנוע מאפשר לנו את מה שהחיים לא מאפשרים, את עצירת הזמן ואתו שהיית החורבן המתקרב. קרקאואר מתאר זאת כ"חזרה לעולם הקולנועי, שתנועתו הפנימית לבדה מאפשרת את ההתפשטות למערבולת של חוסר התנועה"⁴. אין צורך לומר, זוהי מערבולת חוסר-תנועה שבירה מאוד, שמאיימת לרסק את כל מהלך הסיפור יחד אתה, אם לא תקבל הצדקה במהלך הפואטי כולו.

שני הסרטים משתמשים בחבולה הקולנועית והאיכות שלה כדי לומר משהו על הזמניות של ההיסטוריה: Freeze-Framing משהה את התנועה והזמן לטובת העיצוב הקולנועי, כמו לטובת ההזרה ההיסטורית; כמו ההיסטוריונים שכתבו על השואה, כך גם הבמאים בוחנים כאן את משמעות

³ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), p. 41.

⁴ שם, עמ' 44

הכלים ההיסטוריים ה"נורמליים" או ה"רגילים" – כלים כגון פריודיזציה, משך, סדר פנימי מול התערבות חיצונית, הטמפורליזציה של הנרטיב, הסגנון וכו' – אבל מדגישים את המעבר ההיסטורי החשוב שקיבלו השאלות האלה אחרי השואה. שני הסרטים מכירים בהנחה המובלעת של ההיסטוריונים בני זמננו, שלפיה אחרי השואה כבר אי אפשר לחשוב על היסטוריה בצורה התמימה והלינארית שבה חשבו עליה לפני תעשיית ההרג הנאצית.

יתרה מזו, שני הסרטים בונים את הטענה הוויזואלית שלהם על בסיס ההנחה המובלעת הנזכרת לעיל: הנכחת ההווה של העולם הוויזואלי, הם מראים, היא הנחת מוצא של הנרטיב ההיסטורי (הקפאת המבט מול המצלמה מסייעת להנכיח אותו כ"הווה"), כמו בהפיכת ההנחה עצמה לאמצעי שימור (המבט המוקפא דורש שימור היסטורי שונה, בעל דגש ויזואלי). במילים אחרות, השימוש בתחבולה של הקפאת התמונה מחייב את הצופים לשים לב למחוות הגוף האינדיבידואליות אל מול המצלמה עצמה, אל מול העין המתעדת, ומכאן – אל מול הבחירה לשמר גוף ומחווה מסוימים ולא אחרים. הארגון/העריכה של החומר מקבלים כאן משקל שווה למשקל השימור ההיסטורי, אבל נטענים ברובד משמעות נוסף: הם מצהירים על כך במפורש. בנקודה זו, שני הסרטים והתחבולה המרכזית בהם מקבילים למעבר ההיסטוריוגרפי אל הדיון המפורש בעמדה האידיאולוגית-מתודולוגית של ההיסטוריון. תפיסת ה"אובייקטיביות ההיסטורית" לא נזנחה לחלוטין, אבל היא הפכה ליחסית. עורכי ובמאי שני הסרטים שלפנינו מודים בנוכחותו של כוח-הווה מארגן מאחורי שרשר העובדות ההיסטוריות, ומודים בסלקטיביות ובהעדפה האישית בארגון. אין כאן יומרה להציג רק עובדות אובייקטיביות בחלל ריק לכאורה, אלא ארגון של עובדות אובייקטיביות במסגרת של סלקציה קפדנית של חומרים, שמשרתים תפיסת עולם קיימת. אם נמשיג שוב את הבחירה הזו נגיע בהכרח למסקנה שעורכי שני הסרטים חושפים את הסמנטיקה ההיסטורית של החומרים שבהם הם עוסקים, מעשה שרק הדגש הטמפורלי יכול לייצר.

הדגש הטמפורלי שמושג באמצעות ה-Freeze-Framing נמנע מדיכטומיות רגילות של העולם או משיפוט מוסרני של המציאות כ"תוצרים ברורים של הארעי, הלא רצוני, הבלתי מתקבל על הדעת, [וכ] אמוק הכאוטי של האירועים הלא קשורים ומפתיעים, או הפעלה קבועה מראש של איזה תסריט דמוני.⁵ מודעות מוצהרת לטמפורליות הנרטולוגית היא במובהק מודעות של עידן הפוסט-שואה, פוסט-קפקא, פוסט-בנימין, פוסט-קרקאואר. קרקאואר עצמו, בפרק שהכתיר בשם "קרקע קפואה" בספר "מקליגרי להיטלר" (1947), הדגיש כי "בסרטי שנות העשרים הגורל הטרגי של הקוסמוס הופגן, כדי להסיט את תשומת הלב של הצופה מבעיות היום-יום." ההיסט הזה, לטענת קרקאואר, היה אחד הגורמים לטעות הוויזואלית שעשו ה"צופים" במהלך ההיסטוריה הוויימארית, בשנות העשרים, ושהובילה לעליית הנאציזם. שני הסרטים, של פורגאץ' וחרסונסקי, הופכים את ההיסט הזה על פיו ולא רק שהם דנים בו, אלא גם משתמשים בו ככלי לדיון היסטורי. הקפאת התמונה על מחוות הגוף היום-יומית של הרוצח הנאצי או הקורבן שלו, מחייבת אותנו לשים לב ולא לברוח, לא להסיט את המבט: אלו וגם אלו היו בני אדם, חיים ומלאי תקוות. דבר לא חשוב יותר מן העובדה הבנאלית הזו, אפילו לא ה"קוסמוס" שקרקאואר מצביע עליו. האנשים המצולמים לא היו קפואים, משותקים או נעדרי מציאות. הם היו שם, במהלך הזמן, ולכן היוו חלק ממנו והיו חסרים את המודעות המאוחרת, שהיא יתרונו ובעייתו של הצופה גם יחד. כלומר: מה ששני הסרטים חושפים, למרבה האירוניה, בעזרת "אירוע הגבול", הוא שאנחנו, בהווה, אנחנו הקפואים. אנחנו אלה המביטים אל תוך העבר כרגע שהקפאנו בזיכרון, ושופטים אותו באופן קפוא, היינו, כמי שמכירים ויודעים את עתידו, ולכן שופטים את הסובייקטים שנעים בתוכו באופן אנכרוניסטי ולא הגון. לכן, הסמנטיקה ההיסטורית ששני הסרטים חושפים עוסקת לא רק באותנטיות של העובדה ההיסטורית, אלא גם באותנטיות של מי שבחר בה כחומר סיפורי, היסטורי או אחר, כלומר, האותנטיות שלי ושלך, אנו המתבוננים בסיפור ושופטים את גיבוריו מרגע מותם לאחור, חזרה אל תוך חיינו.

⁵ Saul Friedlaender, *Nazi Germany and the Jews, vol. 1: the Years of Persecution, 1933- 1939* (New York: Harpers Perennial, 1997), p. 5.

השימוש ב-Freeze-Framing משהה את התנועה הלינארית של הזמן ומחייב אותנו לשקול את הרלוונטיות של התנועה המתמשכת, כמו המשך הרצוף מהעבר להווה. שני הסרטים מקפאים את התמונה בנקודות שנושאות מטען של אירוניה היסטורית ודיון מתוחכם בשפה, הן הקולנועית והן ההיסטורית. אירוניה נוצרת על ידי הקפאת הגוף ועל ידי כך הוצאתו מהקשר היסטורי ומרחבי, או כאשר הצופה מעומתת עם הידע העודף שלה ומבינה את ההקשר טוב יותר מהדמויות המצולמות. פרידלנדר מצביע על שימושים שונים באירוניה שנעשו תוך כדי הרדיפות, ונעודו לחשוף עמדה ביקורתית בלי להצהיר עליה בגלוי. ב"גרמניה הנאצית והיהודים" הוא מצביע על מקרים שונים של שימוש כפול בשפה, אם מצד הקורבנות, שנעזרים באירוניה כדי "לעסוק במוסווה [...] בצעדי הממשלה ובמצב הפוליטי והכלכלי בגרמניה, ולפני קהל שרובו לא-ארים למתוח ביקורת באמצעות מימיקה וטון",⁶ ואם מצד הרודפים, שלא פעם הסתירו את כוונותיהם בעזרת "השפה הכפולה, שהלכה ואפיינה את כל הצעדים נגד היהודים – המסווה הפנימי שעתידי לסייע להצלחת 'הפתרון הסופי'. [...] היטלר איים בהשמדה: משרד הפנים הורה על שמירת החוק."⁷ הפערים האלה בין הצהרה וכוונה, בין כיוון ותוצאה, בין התחלה וסיום של תהליך, הם פערים שמתבררים עם הזמן. ספרו הגדול של פרידלנדר רווי באירוניה היסטורית, שהפכה למעשה לתחבולה הנרטיבית העיקרית שלו. לא פעם זו אירוניה מרירה שנושאת בחובה עצב גדול – וכוחה בהתרחקות מהדיכטומיות השיפוטיות הרגילות, ובעיקר בהאטת הסיפור ועצירתו במקומות שבהם פערי הידע נחשפים. לא רק פערי הידע של הקורבנות (והרודפים) באשר לעתידם, אלא גם פערי הידע שלנו באשר לעבר, בעיקר זה היום-יומי של העדים ההיסטוריים.

שני הסרטים רוויים באירוניה היסטורית דומה, ובעצב דומה. למשל, דימוי הגלים המתנפצים על המזח, שפותח את סרטו של פורגאץ' ושמעלה את התייעוד הסתמי של יום חופשה על שפת הים לדרגה של מטפורה היסטורית, או כאשר, בסרט של חרסונסקי, הסרט קופא על הצוות המצלם, ומקפא את ההקשר שהוא מצלם בו, רגע לפני פינויו הגטו ושילוח היהודים לתאי הגזים. בשני המקרים הצופה מעומת עם הידע העודף שלו על ההקשר שמקיף את הדמויות, הקשר שהן לרוב לא מודעות לו או להשלכותיו. ההוצאה מהקשר ה"דה-אוטומטיזציה" (הזרה) של הסיטואציה מייצרת אירוניה עבור הצופה. לפעמים, כפי שמעידים המראיינים בסרטה של חרסונסקי, האירוניה נוצרה כבר שם, בתוך הסיטואציה, תוך הניסיון הנואש לשמור על מראית עין של נורמליות, בהקשר שתקף את הנורמליות בכל כלי נשק אפשרי. אבל לרוב, האירוניה נוצרת בדיעבד: העריכה של הסרט, התאמת הדימויים הארכיביים לדימויים היסטוריים מוכרים (אנשי האס-אס מכים יהודי) או ניתוקם (אנשי האס-אס מביימים את הסרט, או סתם משחקים טניס), מבהירים עד כמה היום-יום של הרודפים והנרדפים היה רחוק, לא פעם, מה"דרמה" שמזוהה היום עם הסיפור ההיסטורי ושמובילה באופן ישיר מעליית היטלר לשלטון לתאי הגזים. היידן וייט ניסה להסביר זאת באמצעות מושג ה"העללה" (emplotment).⁸ פרידלנדר ושני הבמאים דנים ב"העללה" עצמה כחלק מהאונטולוגיה הקרועה של השפה, ולא האפיסטמולוגיה האסתטית של סגנונה ועיצובה.

כדי להבהיר את הטענות המופשטות שעלו עד כה, אנתח בקצרה כמה מהמוטיבים העיקריים בשני הסרטים.

⁶ שאול פרידלנדר, גרמניה הנאצית והיהודים: שנות הרדיפות, 1933-1939, הוצ' עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 154.

⁷ שם, עמ' 346.

⁸ Hayden White, "Historical Emplotment and the Problem of Truth," in *Probing the Limits*, p. 40.

4. תקריב

במרכז סרטה של יעל חרסונסקי ניצב הסרט התיעודי "הגטו" שצילם צוות של אנשי אס-אס בשלהי ימי גטו ורשה. צוות הצילום של האס-אס צילם לא רק יהודים בגטו, אלא גם את עצמו בזמן הצילום. חרסונסקי מתעניינת במיוחד במבט הכפול שמייצר סרט תיעודי, שמטרתו המוצהרת היא ייפוי המציאות. הסרט שלה, מכאן, הוא בעצם סרט על סרט, אנליזה ויזואלית של המבט המתעד. במרכז סרטו של פורגאץ' עומדים חומרים תיעודיים שצילמה משפחת פרבום ההולנדית. אבל גם סרטו של פורגאץ' מתבונן ברודף המתבונן בנרדף, דרך מחוות גופו. הסרט כולו ערוך על בסיס שורת מעברים מהירים בין החומרים התיעודיים המקבילים: אלה שצילמה המשפחה היהודית, לצד החומרים התיעודיים שצילמו רודפיהם. שני הסרטים מבהירים לנו שהמתעד הנאצי הוא בעל הכוח והשררה. למשל, בסרט של פורגאץ' מופיעה דמותו של ארתור סייס-אינקוורט (Arthur Seyss-Inquart), מי שהיטלר הציב כקנצלר אוסטריה עם סיפוחה, סגנו של הנס פרנק בפולין הכבושה, ואחרי זה מושל הולנד תחת הכיבוש הנאצי. סייס-אינקוורט מופיע כמה פעמים במחווה טיפוסית: הוא מתעד ומתועד בשגרת המשפחה היום-יומית שלו. עם זאת, פורגאץ' עוצר את הדימוי של הקצין הנאצי, לבוש המדים, כשהוא מתבונן בקוצר רוח בשעון, כאילו קצרה רוחו מלגשת לבצע את המשימה המוטלת עליו: גירוש יהודי הולנד וחסיל תאי ההתנגדות במדינה. המחווה חוזרת כמה וכמה פעמים בסרט של פורגאץ' ומקבלת משמעות אירונית אל מול תנאי החיים המידרדרים של המשפחה היהודית הנרדפת. עריכת הסרט מבהירה את האנלוגיה הניגודית בין הצדדים, כשבתווך ניצב הזמן כמקשר: בעוד שהרודף הנאצי להוט להאיץ את מהלך הזמן, היהודים מנסים להאט את מהלכו בכל דרך אפשרית, כולל באמצעים הקולנועיים העומדים לרשותם. הם מצלמים את עצמם עוסקים בשגרת חייהם, מודעים לאיכות החד-פעמית של השגרה הזו, שהולכת ומאבדת את ה"נורמליות" שלה. הרודף מנסה להאיץ את הזמן, הנרדף מנסה להאט ואף להשהות אותו. גם **שתיקת הארכיון** וגם **המערבולת** עושים שימוש עקבי ותדיר ב"הילוך איטי" (slow motion) ו-Freeze-Framing כדי לטעון את המבט העכשווי בכלי ההתבוננות של הנרדף ולא של הרודף. כוח הסרט התיעודי, הם רומזים לנו, הוא דווקא ביכולת להאט ולהשהות את הזמן, בניגוד לסרטי הפעולה ההוליוודיים שמנסים להאיץ אותו. כמו האירוניה ההיסטורית, הוא מתרחק משיפוטיות מהירים ואנכרוניזם היסטורי. הסרט התיעודי מדגיש את נוכחות הדמויות והצופים בזמן, ומעלה את סף המודעות אליו. בניגוד לקולנוע ההוליוודי הקונוונציונלי, הקולנוע של פורגאץ' וחרסונסקי יוצר אירוניה ומרחק מן העבר ה"רגיל", ולא הזדהות אוטומטית עם גיבורים גדולים מהחיים.

במילים אחרות, היכולת להאיץ את הזמן או להשהותו מציבה הכרעה אתית במרכז העשייה הקולנועית, לצד הסגנון הקולנועי או הנכחת הפרספקטיבה. וילי ויסט, הקולנוען הנאצי שסרטה של חרסונסקי מתחקה על עקבותיו, לא מערער ולא שואל על מטרת הצילום בגטו ורשה. אין לו עניין במסר, בהקשר ההיסטורי או במטרה הפוליטית של הסרט. בעדותו, שחרסונסקי משחזרת, הוא שוקל ומהרהר על רגע הגעתו לגטו, מתוך הציפייה ל"פריחה של הטבע, שעדיין לא החלה". ההקשר שוויסט משייך את עצמו אליו נשמע כמו שירה רומנטית גרמנית, ועומד בסתירה חריפה להקשר האנושי והפוליטי שוויסט משרת באופן מעשי. גם כאן העריכה של הבמאית משמשת להדגשת המסר, שלא נאמר. כאשר התמונה עוברת מתמונת האישור הבירוקרטי של ויסט לאנשי האס-אס הבוחנים אישורי כניסה של יהודים בלויי סחבות, הסיפר מדגיש – דרך המוטיב הבירוקרטי המקשר – את חוסר ההתאמה בין שני ההקשרים, האישי וההיסטורי, הגרמני והיהודי. אי-ההתאמה בין נקודת מבטו של ויסט ותפקידו כמתעד יוצרת אפקט חריף של אירוניה לצופה בן-זמנו.

אפשר למצוא לאורך הסרט דוגמאות רבות לשימוש של חרסונסקי באירוניה כמדיום של סמנטיקה היסטורית. כדי לסבר את האוזן אתן דוגמה נוספת: הסרט מדגיש את הדמיון בין הרודף והנרדף, כדי להמחיש את המרחק ביניהם בנקודות אחרות. למשל, הן הנאצים והן היהודים מתעדים את חיי היום-יום, אבל בשני המקרים גבול ההתייחסות שלהם שונה מאוד, ומכיל הבנה הפוכה של עקרון הארגון של חומרי החיים היומיומיים. חרסונסקי מעמתת ב**שתיקת הארכיון** את הסרט התיעודי שמצלמים הנאצים, "הגטו", עם הארכיון של עמנואל רינגלבלום, ההיסטוריון שתיעד את חיי היומיום בגטו. כפי שהיא מראה, העיקרון המארגן של רינגלבלום הוא עיקרון פוסט-מודרני שמבטל היררכיות בין מתעדים שונים, פרפסקטיבות שונות או

ערכי חשיבות שונים של החומר. בארכיון שלו, כל חומרי החיים חשובים באותה המידה, היות שכל חומר שמתעד חיים מתאר את העתיד-להיחבר. מבחינת המתעדים, דווקא ה"רגיל" הוא המכריע. הבנה היסטורית אמיתית של מציאות השואה, הם רומזים לנו, הייתה דווקא בנדירות ובהיעדר של הנורמליות והיום-יומי. ההשלכה היא שסרטים היסטוריים על השואה, שחוזרים אל האפקט המיתולוגי (שינדלר, הגיבור הגדול מן החיים), חוטאים באנכרוניזם קשה ומפסידים את הלקח העמוק יותר שמציע לנו "אירוע הגבול".

גם סרטו של פורגאץ' מעמת בין שתי גישות, הנאצית והיהודית, לתיעוד חיי היום-יום. אם בסרט של חרסונסקי ברורה ההיררכיה בין הרודף, המצלם והמתעד בתוך הגטו, לקורבנותיו הפוטנציאליים, בסרט של פורגאץ' המתעדים חיים באותה רמת התייחסות. משפחת פרבום ומשפחת סייס-אינקוורט מתעדות את משחקי הילדים, את הקשרים בין ההורים ואת החברים המגיעים לביקור. גם כאן, האירוניה עולה מתוך ההיכרות של הצופה עם סופו של הנרטיב המתועד. שני המתעדים צועדים במסלולים מקבילים אבל הפוכים. אחד מתעד את ימיו האחרונים כנרדף, השני מתעד את שיא חייו, עושר וכוcho. בלא שידעו זה על חייו של זה, שני המתעדים עתידים במהרה להפוך להורג ונהרג, מחסל ומחוסל. מה זה אומר לנו על היום-יום כאובייקט צילומי משותף? מה זה אומר לנו על האתיקה של הצילום והעריכה? אלו שאלות ששני הסרטים מחייבים אותנו לתת עליהן את דעתנו. השימוש ב-freeze frame, slow motion, blow-ups וכד' מבחיר לנו ששני הסרטים בנוים פואטיקה של "קפיצות מטונימיות", שבהן הצופה מתבקש להסיק ממה שלא נאמר, ממה שלא מופיע, את המשמעות האמיתית של הנאמר. שני הנרטיבים מתארים אופק של הרס וחורבן, פואטיקה של אנכרוניזם מודע, ואתיקה ששמה את הדגש על הבנאליות של הרוע כחלק אינהרנטי מהסמנטיקה ההיסטורית שמלווה כל אקט של תיעוד. התיעוד של "אירוע הגבול" מקצין את הדרישה הכללית ומצביע על המהותיות של הנחה אתית מובלעת בכל אקט של תיעוד, סלקציה וסיפור. כל אקט כזה מבליע הנחה ביחס ל"חיים הראויים" לתשליל או לתקריב.

5. הארכיון הנאצי כ"פוטנציה" של כוח-ידע

אם ההיסטוריה של השואה לימדה אותנו לקח חשוב על שאלת הידע, הרי שהלקח הזה מתייחס לתפקיד הארכיון/העדויות/הזיכרון בתרבות ובפוליטיקה המודרנית. שני הסרטים הנידונים כאן מציבים את שאלת איסוף הידע והארכיון במרכזם. אני מכוון כאן לארכיון כמושג, או כפי שהוא מובן בדרך כלל: אוסף של מסמכים היסטוריים, ויזואליים במקרה שלנו, שהצטברו במהלך השנים. הארכיון, archium או archivum בלאטינית, Arkheion ביוונית – הם מונחים שמשמעותם מתייחסת במקור ל"בית הארכון", השליט או האדון היווני, או המקום שבו מרוכזים מסמכי המדינה, בפיקוחו של השליט, הסוברן, הארכון. הידע זכה להגנה והוחבא מעין הציבור ב"בית הכוח". מאז יוון העתיקה, הארכיון הפוליטי הוא חלק מן התיעוד הלא מוכר, הלא חשוף, הלא שקוף, או מה ששומר על הצימוד הפוקיאני בין כוח וידע. בעל הכוח הוא גם בעל הידע. הסתרת הידע והשליטה בו מאפשרות לבעל הכוח לשמר את כוחו. למותר לציין, זהו הדימוי ההפוך והמנוגד לדימוי המהפכני של ולטר בנימין, בחושבו על "בית הזכוכית".

שני הסרטים, המערבולת של פורגאץ' ושתיקת הארכיון של חרסונסקי, מתמקדים בארכיון כבית הכוח. שני הסרטים חושפים מסמכים חדשים – עבודה קלאסית של היסטוריון, אבל במקביל גם מערערים על ההנחות ביחס לתקפות המסמכים בארכיון, האמיתי או המדומיין. שני הסרטים מבקשים מאתנו לשקול מהו הארכיון המדומיין, לא רק הארכיון הממשי. שני הסרטים אורגים שאלות כאלה לתוך הסיפור שהם טווים מהמסמכים שנשכחו או הודחקו, ומחיים מחדש את ה"מסמכים", במקרה הזה מסמכים ויזואליים שנטוו יחד מסרטי וידאו שכוחים או ביתיים. שני המספרים מייצרים יחס הדוק לארכיון לא רק כצורה של רפרזנטציה אלא גם כמושג של פעולה, כ"דיספוזיטיב" (dispositive). פורגאץ', שעובד כנגד ההיסטוריה הסטנדרטית ותפיסת הארכיון הרשמית, הקים את "קרן הקולנוע והצילום האישי" (The Private Photo & Film Archives Foundations) על בסיס האוסף האישי שלו של סרטי וידאו ביתיים. ההתמקדות בסרטים שנידחו במשך עשורים כ"חרי משמעות" או "שוליים"

נושאים בעיניו משמעות איתת של הבנת החיים, העדים ותובנות בנות הזמן. את המערבולת, כפי שפורגאץ' סיפר בראיון לסקוט מקדונלד, הוא בנה כך שיתעד את "הארכאולוגיה של הזמן".⁹

הסרט של חרסונסקי עוסק בסטטוס של הארכיון, הפוליטיקה שלו (ושל הידע שנאסף בו) והנגישות שלו. בראיון שערכתי אתה, הודתה חרסונסקי שעבורה, הארכיון עוסק "בכוח, או למעשה בהתפרקות של הדימוי כעדות היסטורית". "מה אפשר לחלץ מהארכיון הוויזואלי?", היא שואלת. "הרי בעל הארכיון הוא בדרך כלל הכובש. לפעמים הארכיון משנה בעלות ומתאפשרת כתיבה מסוג שונה".¹⁰

משימת שני הסרטים היא לערער על הבעלות והשליטה, כמו על כל נרטיב-על בשימושן. פרידלנדר נוגע בשאלות דומות כשהוא מצביע ב"גרמניה הנאצית והיהודים" על הפרדוקס שניצב בלב הארכיון הנאצי, בפרק שמוקדש ל"מסעות הצלב והכרסטת" הנאציים. בפרק זה פרידלנדר מתמקד באלמנט הטמפוראלי שמאחורי יצירת הארכיון הטוטלי. ממבט רטרואוספקטיבי, פרידלנדר מראה, עצם הסופיות של הפתרון הסופי לא הייתה מתאפשרת אילולי התייעוד הקפדני של הנאצים. קחו למשל, פרידלנדר מראה, את מחלקת ה-SD (ביטחון הפנים) תחת ריינהרדט היידריך והיינריך הימלר, שיצרה ב-1936 כלי חיוני עבור הפתרון הסופי: כרסטת מקפת של יהודי גרמניה (Judenkartei), שאפשרה להם לזהות כל יהודי חי ברחבי הרייך.¹¹ כבר אז, שנים לפני מחנות המוות, נוצרו תנאי החיסול כ"פוטנציאל" טהור, וזאת בזכות איסוף המידע והשימוש האפשרי בו, הרבה לפני שהוא יושם.

כל דיון בארכיונים הנאציים, כפי שפרידלנדר מראה, חייב להביא בחשבון את ממד הזמן, כפי שהנאצים דמיינו אותו. בוני הארכיון ממחישים את עקרון הפעולה שלו באופן שבו הם בונים את הציפיות ממנו, את גבולותיו ואת עומק החדירה שלו לחיי האינדיבידואלים. הארכיון, ביתו של הסוברן, משרת את הרצון האדנותי כפוטנציאל טהור שאותו השליט בוחר לממש כראות עיניו. עקרון "השפה הכפולה" פותח לנו פתח אל תוך הזמנית האנושית לא רק כיום-יום של הקיים, אלא גם היום-יום של המדומיין.

הפרק של פרידלנדר פותח בהתייחסות לאלמנט ה"נבואי" של מערכת האיסוף הנאצית, אלמנט שגם חנה ארנדט מצביעה עליו ב"יסודות הטוטליטריות" כעקרוני לאופן הפעולה הנאצי: "החיסול משובץ אל תוך תהליך היסטורי שהאדם עושה או חווה בו את מה שממילא אמור להתרחש לפי חוקים שאינם משתנים. מיד לאחר שהוצאתם להורג של הקורבנות התבצעה, ה'נבואה' נעשית אליבי למפרע: לא אירע דבר זולת מה שהתרחש לפי התחזית".¹² כמו ארנדט, פרידלנדר קושר בין ה"נבואה" לבין השפה הנאצית, כפי שהראה ויקטור קלמפרר, הבלשן היהודי-גרמני שיצר, תוך תקופת הרדיפות וההסתתרות, תאוריה לשונית של השפה הנאצית. קלמפרר, לפני ארנדט, שם לב לאלמנט ה"נבואי" שהיטלר ניסה להדגיש בתעמולה שלו, ושמערכת איסוף האינפורמציה הנאצית סייעה לו לעגן. אנשי ה-SD שארגנו את הכרסטת היהודית עדיין לא ידעו מה יהיה תפקידה ב-1936, אבל זה לא שינה את המוחלטות האבסולוטיות של הכרסטת הזו, כשהגיע הרגע המתאים. הרצון לנתק את הטוטליות של הכרסטת מהאלמנט ההרסני שהיא טמנה בחובה, העיד עדות קשה על אוספי המידע עצמם. האופק התפעולי של הכרסטת – איסוף פרטים על כלל

⁹ ציטוטים מראיונות שונים שנערכו עם פורגאץ' לקוחים כולם מהספר

The Cinema's Elchemist: The Films of Péter Forgács, eds. Bill Nichols and Michael Renov (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

¹⁰ ראיון טלפוני, שנערך ב-7 באפריל, 2012.

¹¹ פרידלנדר, גרמניה הנאצית והיהודים, עמ' 229

¹² חנה ארנדט, יסודות הטוטליטריות, תרגמה עדית זרטל, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 530.

האכולוסייה היהודית בשטח הרייך, סימנה את האבסולוטיות הגזענית עוד לפני שהיה ברור מה היא תוליד. במובן הזה, כלי הידע והכוח צריכים להיות מובנים מנקודת המבט של הפוטנציאל שלהם, באופן היסטורי ומתוך הקשרם, אבל גם על בסיס המבט שלהם-עצמם אל העתיד האפשרי. הסופניות של הפתרון הסופי ניתנת לזיהוי גם בפוטנציאל הטהור של מערכת איסוף המידע והקשר שלה לאלימות האבסולוטית של היטלר.

חנה ארנדט קראה לבחון את ה"נבואה" ההיטלרית כעיקרון טמפוראלי, או מה שהיא כינתה עקרון הנבואה-העצמית (או הנבואה שמגשימה את עצמה, the principle of infallibility), שסימנה עבורה את המעגל ההרמנויטי שמנהיגים טוטליטריים יוצרים באופן עקבי. אם ארנדט צודקת, הרי שהמערכת הטוטליטרית פועלת על בסיס של לוגיקה הפוכה: לא על בסיס המעבר מהגורמים אל הפעולה/תוצאה, אלא מן הפעולה חזרה אל הגורמים המאשרים אותה, חזרה אל הפוטנציה שלה: היטלר לא מסביר למה היהודים צריכים לשלם את המחיר על פרוץ המלחמה הטוטלית, עצם ה"נבואה" שהם ישלמו את המחיר, כשהיא תפרוץ, כבר מצדיק אותה בדיעבד.

התאורטיקנית הפוסט-קולוניאליסטית אן סטולר (Ann L. Stoler) טענה לאחרונה, בעקבות התאוריות הביו-פוליטיות של פוקו ואגמבן, שאנליזה טמפוראלית של התיעוד, במיוחד זו של "הארכיון הוויזואלי", מייצרת את מה שהיא מכנה "רשת-קשרים, שפועלת כמו דיספוזיטיב, השתנות הדרגתית, הדוקה ומבוזרת, [...] יצרנית של אויבים ופחדים עתידיים. [רשת הקשרים הזו] פורחת על בסיס מניעת, באופן לא רציונלי ועל בסיס דקדוק של משפטי תנאי עתידיים"¹³. כמו ההיסטוריון ושני הקולנוענים, גם התאורטיקנית הפוסט-קולוניאליסטית מצביעה על חשיבותו של הארכיון כצומת של ידע וכוח, הן באופן מפורש והן באופן לא מפורש, דרך מה שלא נאמר. דווקא מה שלא נאמר במפורש, היא מראה, מצביעה על הדינמיקה האמיתית של הארכיון והפוטנציאל הטהור שלו. הדיספוזיטיב של הארכיון הוא ההנחה העתידית ביחס לאויב, זה שצריך להקדים ולחסל, לפני שיהפוך לאיום. אין צורך לומר שכאשר הופכים משהו לאויב, אין לו ברירה אלא להיות כזה, ולו כדי לשרוד. במילים אחרות, הנבואה שמגשימה את עצמה היא הכלי האנטי-דמוקרטי המובהק. היא זו שדוחפת לפעולה כדי לעקוף כל אפשרות של דיון ציבורי וביקורת אמיתית. המעגל ההרמנויטי שמניח את האפירמטיבי לפני הביקורת, הוא כלי הנשק הטוטליטרי, פר אקסלנס.

6. זמן ההשהיה כתאוריה של היסטוריה

לסיכום, מה ניתן להבין מהרטוריקה החסלנית של היטלר, עוד לפני שהיתה לו תכנית קונקרטיה להשמדת היהודים? מהן ההשלכות של מאגר נתונים גדול של האס-אס ב-1936? כפי ששני הסרטים מראים, אין הרבה טעם בדיון בכוונות לבדן. במקום זאת, שני הסרטים מדגישים דווקא את המרחק בין הכוונות וההקשר ההיסטורי, או הכוונות והמימוש שלהן, היינו, את האפקט האירוני שנוצר מההבנה שבדיעבד. האירוניה הזו טוענת את הנרטיב ההיסטורי במשמעות. מנקודת המבט הרטרופקטיבית, כל עדות או עובדה מסמנות באור קטן את המשמעות הכוללת בדרך למטרה. כפי שפורגאץ' מסביר לסקוט מקדונלד: "הכתרת הראשונה של המערבולת הייתה 'לנו זה לא יקרה'. ומובן שאני מנצל וחושף כאן את המתח שבין הידע הכפול שלנו, כאשר אנו מביטים באנשים הללו – קודם, כאילו היינו שם, ואז מנקודת מבטנו-אנו, עשורים מאוחר יותר".

המסקנה של פרידלנדר ושל שני היוצרים הדוקומנטריים דומה מאוד. בשלושת המקרים, הסמנטיקה ההיסטורית דורשת מאתנו לחמוק ולהתעלם מן הדיכטומיות, כדי שנוכל לבחון רמות שונות של אינטנסיביות, מתחים שונים וצורות ידע שונות. העקרונות הטמפוראליים של תחייה, שחזור ומשך, צורות שונות של מרחב ומרחק, דינמיות ואמביוולנטיות: כל אלה חושפות בעיות היסטוריוגרפיות, שבמרכזן ציר הזמן. במשך עשורים, היסטוריונים

¹³ Ann L. Stoler, "Colony," <http://www.politicalconcepts.org/2011/colony>

של השואה דנו בשאלת המשך, או השבר ההיסטורי, כמרכז הגישה ההיסטוריוגרפית.

אבל שני הסרטים, כמו המחקר ההיסטורי של פרידלנדר, מראים למעשה גרסה שונה של תפיסת משך היסטורי. הדגש על הדימויים החיים מעביר את מרכז תשומת הלב לשאלות של משך-חיים או הרג עבור הנאצים, כמו משך או התמוטטות חיי היום-יום עבור העדים היהודים, או שאלת המשך של איסוף החומר הארכיבי ביחס לעבר כמו ביחס להווה. כך, הסרטים מאתגרים לא רק את הרפרזנטציה הוויזואלית הרגילה של השואה, אלא גם את ההבנה הפוליטית העכשווית שלה.

פורגאץ', כפי שהוא הסביר בראיון לביל ניקולס, עושה זאת בעזרת הקונטסקטואליזציה: הצבת האנלוגיה האירונית שלו – חיי משפחת פרבום מול חיי משפחת סייס-אינקוורט – בהקשר רחב יותר, "ארנדטי", מעמידה את המקרה ההיסטורי במסגרת של העימות שבין דמוקרטיה וטוטליטריות. הרחבת ההקשר כאן מאפשרת לפורגאץ' לשאול שאלות שחוצות את ההקשר הנאצי, הצר יותר, לתחום של פילוסופיה פוליטית, בעלת השלכות ברורות על ההווה שבו אנו חיים.

חרסונסקי, כפי שהיא הסבירה לי בראיון טלפוני, עושה זאת בעזרת הניסיון ליצור רספציה לא קונוונציונלית, ביקורתית, שתציב סימני שאלה רבים אל מול הנרטיב הישראלי של השואה, כהצדקה לפוליטיקה של הווה. בישראל, היא הסבירה לי, הפוליטיקה היא של "מדיניות של קורבן תמידי, שתומכת ומצדיקה כל צורה של אגרסיה בגלל הקורבנות שלה. המדיניות הלא רשמית הזו", היא מסכמת, "נטועה בעבודה הארכיבית ובהצגתה לציבור".

לסיום, יש להדגיש, כי אף אחת מן התובנות המפתיעות הללו לא זוכה לתרגום רדוקטיבי, לא ביחס לנאציזם ולא ביחס לפוליטיקה הישראלית. במקום זאת, ההיסטוריון ושני הבמאים פותחים מבט רחב היקף ועשיר באבחנות מדויקות, שמקפיא את המחווה האנושית הבסיסית ביותר של העידן המודרני: המבט החומק אל מול המצלמה, והניסיון של הצלם-המתעד להשהות את הרגע, את המבט ואת ההקשר ההיסטורי שמקיף אותו. אולי כאן, בעבודה המתוחכמת של מי שחושבים על שפה כבית זכוכית שכולנו ישובים בתוכו, אפשר לגלות את היחס בין העובדה האנושית הבסיסית, המחווה היום-יומית, והכוח הסוער שמקיף אותה. המבנה הפילוסופי, אם נחזור להפשטה פעם אחרונה, חשוב למאמר זה, הוא בסיס המטפיזיקה של האינדיבידואל והקולקטיב גם יחד, מטפיזיקה שבה *הדימוי* ולא *העובדה*, או דווקא הלא-נאמר והחמקמק, הם שמהווים את הלבנים האונטולוגיות שעליהן מוקם הארכיון הוויזואלי, בית הזכוכית של ההיסטוריה, של האדם.