

## העתיד שעבר

מאת : ג'ק פאבר

מתוך החשכה מגיח הסאונד החללי העמום, בטרם נרחף בתנועה ירחית מעל פני השטח המונוכרומטיים של פלאסול 80 דרום, לתוך מחוזות ההזרה המבקשים לרתך את נתק מרחב הזמן. במשך 17 הדקות הבאות, סרטם הניסיוני הקצר של אמיר יציב ויהונתן דובק ינקוט כמה אסטרטגיות קולנועיות הבוחנות את עצם האפשרות הליניארית של רצף הזמן-מרחב, המציב במרכזו את רעיון המקום, כפי שהוא נתפס ומוכל בין הקשרו בחלל החילוני לבין מקורותיו הדתיים. המהלך שמאפשר את התנועה המורכבת הזאת, הנרטיב המציע לנו את הדרכים השונות לחשוב ולבצע אותה, הוא זה המדעי, ההיסטורי-ארכאולוגי-טכנולוגי, כפי שהוא נפרס בעד הבדיוני – אותו נרטיב המניח את ההווה כעתיד שבו מתגלה העבר.

ובהתאמה למהלך הקולנועי המתואר כאן בהפשטה המתבקשת, אפשר גם להתחיל את זה אחרת – בראשית היה הבאס, והמקום הזזה האדים התרמיים שנחשף לפנינו בצילום האווירי הפותח את הסרט הוא ההתפשטות המהדהדת שלו.

ואז הגיעה המילה; בסרט זוהי הקריינות, המבקשת למקם אותנו בהקשר ההיסטורי-ארכאולוגי ומתארת לנו תוצר של גאולוגיה ואסטרונומיה, שיטפונות ושברי אסטרואידים – הר באמצע המדבר. זהו הר כרכום, השוכן זה שנים בלבו של שטח אש 80 דרום (שטח צבאי סגור המשמש לאימונים), שהארכאולוג עמנואל ענתי מזהה במחקרו השנוי במחלוקת משנות השמונים כהר סיני המקראי. המידע הזה ייחשף לפנינו רק בכתובית בסוף הסרט, ויבקש להטעין את כל שחווינו במהלך הצפייה ברובדיות נוספת, לארוג אותה לתוך הכפלת משמעויות המעוגנת בתוך הרצף המוכח של זמן ומקום. הקריינות, המושתתת על קטעי יומנו של פרופסור ענתי ממשלחת המחקר הארכאולוגית אך אינה חושפת את מקורותיה והקשרה, מבקשת מראש להציב אותנו מחוץ לרצף הזה תוך ניצול אסטרטגיות ערפול והסתרה. אלה האסטרטגיות הקולנועיות המרכזיות המניעות את הסרט שלפנינו, הפועלת לחתור תחת המוכר והניתן לזיהוי כדי לגלות סדקי ספק ושרידי הזרה במרחב תפיסותנו.

הערפול מניח אותנו מלכתחילה בתוך הלא מוכר, המתנגד ביסודו לסימונים נהירים וברורים שנוכל כצופים לייחס למרחב / זמן הממשי של הסרט, כמו גם למכלול האירועים שהוא מתחקה אחריהם. את מקומם תופס המרחב הקולנועי, המבקש להציע לנו את ההיסטוריה והגאוגרפיה של עצמו, המתגלה לעינינו ולאוזנינו במקום המציאות הגאופיזית. השפה המדודה והמליצית במתכוון של הקריינות מבשרת לנו שאנחנו חלק ממשלחת מחקר מדעית, חלק ממסורת קולנועית ארוכת שנים של מסע אל "טרה נובה", אותו מחוז לא מוכר שבו עלינו להשהות את תפיסת המציאות המיידית שלנו למען התבוננות והקשבה קפדניים יותר במערכת משתנים שכולה נתונה למעשה לפרשנות. הצילום התרמי, שאינו מסתפק בהפיכת המרחב לאינספור גוונים האפוריים שבין השחור והלבן אלא מנתח וקורא מראש את החלל הוויזואלי כמהלך של תנועה אנרגטית – אותה התמרה פיזיקלית הנובעת מחילופי חום וקור של חומרים וגופים – מעיד לפנינו גם על המקורות המדעיים והצבאיים שמהם התפתח ושלתכליתם הוא משמש. יותר מן ההזרה של המעבר לשחור ולבן ולהיפוכם (inversion), הצילום התרמי נועד במקורו לאפשר ביסודו את ההתחקות אחר עקבות שאינם נגלים לעין, לראות את פליטת החום ואת שרידי התנועה שחלפה זה לא כבר. אך ההתחקות הזאת, הנמצאת בבסיסו העלילתי של הסרט – כתיבוד יומן משלחת ארכאולוגית המנסה לברר את טיבו ומהותו של ההר המדברי ביחס לפעילות האנושית הפולחנית שהתרחשה בו על פי השרידים שעליו וסביבו – יוצרת את המסתורין שלה באמצעות הסתרה מכוונת, המציעה את המדעי כבדיוני, ולהפך.

הטרמינולוגיה של התרמיות ממקמת את החום והאש בליבת הסרט, לא רק משום שלכך מיועד המכשור שדרכו אנו מתבוננים בסרט ושבאמצעותו אנו חוקרים את ה"טרה נובה" והקריינות המדגישה את האלמנטים הללו, אלא גם באמצעות המרחב המדברי המדבר אלינו דרכה, והעובדה, שאמנם נסתר מעינינו בשלב זה, שמדובר במקום המיועד לפולחני אש קמאיים – בין שבמעמד הר סיני (ולפיכך הסנה הבוער, האש מן השמיים הכותבת את לוחות הברית, מדורות זבחים, קורבנות ועוד) ובין שאלה אימוני אש של צה"ל, המתגלים כהמשכה הישיר המובהק של פעילות דתית זאת. לתפיסתי זהו המהלך הפוליטי הפועם בלבו של הסרט, המצדיק ומאשרר הן את מניעת מקורות המידע (יומן המשלחת ההיסטורית, המיקום המדויק ומשמעותו העכשווית) שעליהם מסתמכת היצירה, תוך הפיכתה לסוג של תיעוד תת-זמני, והן את הערפול וההסתרה בעזרת שלל אמצעיהם הקולנועיים. איננו יודעים את זהותו של הדובר אלינו במהלך כל הסרט. אנחנו יודעים רק את תפקידו הפרקטי, המנותק מהקשרים רחבים יותר. ההזדהות היחידה המתאפשרת לנו היא עם הפעולה עצמה ועם הפרשנות לה. אנחנו חוקרים יחד אתו את הארכאולוגיה של העתיד בתוך הווה לא מוגדר. אך הקריינות מציעה לנו גם מהלך אירוני בעודה סותרת בקול לאקוני בטוח את הנגלה ברור לעינינו – הבטונדות הצה"ליות, "אתר פולחן מקודש" שלצדו משתינה דמות אנושית, המלכודת שלא נדרכת ללכידת השועל (באחת הסצנות המרגשות והמרתקות ביותר בסרט, המסתירה מאתנו שוב מידע). וכך בעודנו בוחנים ממצאים משוחזרים ותנועת מכונות שתכליתן לא ברורה, טנדר בודד חולף על פני השטח ושתי דמויות אנושיות היוצאות ממנו מתחילות לבצע אינטראקציות שונות עם האובייקטים הפזורים בו, הנדמים מרוקנים ממשמעות ברורה. הפעילות הראשונה שהן מבצעות היא החזקת רתכת בוערת, שבאמצעותה יפרקו את אחד מצלעותיו של מתקן מתכת גדול, המתואר בקריינות כמבנה מיוחד במינו לתכלית פולחנית לא ידועה. זהו מהלך שמחזיר אותנו אל הפוליטי – אנחנו מפרשנים את השרידים לפי צרכינו העכשוויים, קוראים את ההקרנות של תפיסתנו ומתאימים את מה שקיים למה שאנחנו מבקשים למצוא. אנחנו ממצאים לנו נרטיב מיידי כדי להתמודד עם התכלית המקורית.

זהו טיבו של המיתוס, המבקש לפרשן ממצאים ועדויות רב-משמעויות ולכונן מהן נרטיב יחיד ואחיד שיענה על צורכי החברה שבה נוצר. במקרה של פלאסול 80 דרום, אנו רואים כי המיתוס התנ"כי והמיתוס הצבאי, הפולחן המסורתי וקדושת המחקר והקדמה – אחד הם. אלה אפילו לא מיתוסים סמוכים הנעים על צירים מקבילים אלא המשכו הישיר של אותו נרטיב המתקדם על אותו רצף עצמו. והדרך היחידה לראות זאת היא לפרק אותו ולהתבונן בו כאילו לא התגלה לעינינו מעולם קודם לכן. החדירה לשטח הצבאי הסגור היא כניסה אסורה לאזור קודש, שבו עדיין סוגדים לאש היורדת מן השמיים.

## הרמטיקה תרמית

בעבודתה האחרונה במוזיאון הסטיידליק באמסטרדם,<sup>1</sup> מבקשת הקולנוענית ואמנית המיצג ילדת גרמניה היטו שטיירל להתחקות אחר המהלך האידיאולוגי-רעיוני שביסוד האמנות העכשווית. היא מגיעה לתובנה המטלטלת שיצירת האמנות משמשת בחברה בת-ימינו, יותר מבכל נקודה היסטורית אחרת, כשכבת-על המכסה על שבר אפיסטמולוגי עמוק במרחב ובזמן.

באמצעות בחינת יחסי הכוחות הכלכליים, ההקבלה לתהליכים צבאיים ומוסכמותיהם הגלובליות, תעשיית-העל המפעילה אותם ועקרונות הלוחמה האקונומית המנציחים את היררכיית השליטה שלהם – שטיירל מקשרת בין אתוסים תרבותיים לאומיים, שבלבם המוזיאון, לבין מאבק רשתות מורכב שבמרכזו אתר הפגיעה מסומן

<sup>1</sup> Hito Steyerl, "The secret Museum", lecture-performance at The Stedelijk Museum, Amsterdam, 27.11.14.

המטרה – נקודת ההרס המוחלט. זהו הגראונד זירו של יצירת האמנות העכשווית, הפועלת להסתיר את קיומו. יצירת האמנות משמשת כאיחוי חיצוני לקרע באותו רצף זמן-מרחב פנימי שחברתנו מבקשת להציג כמהלך היסטורי בלתי ניתן לערעור. אך שטיירל מעניקה לו, בניחות מדויק המערב הפשטה, חלימה והטלת ספק בשורשי התפיסה הזאת, את הזמן והמרחב להרהור. בכך היא מהדהדת את תיאורו של ולטר בנימין את מלאך ההיסטוריה, אשר "במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותן לרגליו."<sup>2</sup>

**פלאסול 80 דרום** מנסה לעשות בדיוק זאת – להציג את אחת ההתגלמויות של השואה הזאת, את אותו פולחן אש והקרבת קורבנות קמאי מימי מעמד הר סיני, המתמשך אל הווה של שטחי אש צבאיים נטושים ומתקדם לתוך עתיד נטול צבע הנבחן ממעמקי טכנולוגיית המלחמה שיצרה אותו. הוא עושה זאת באמצעות הצלבה של צירי זמן ועדויות היסטוריות: החל מהאירוע התנ"כי, הנמסר דרך המשלחת הארכאולוגית משנות השמונים (שמתחקה אחריו ומבקשת למצוא אותו בזמנה שלה מתוך שרידים ופרשנויות), ועד ההתבוננות באותו שטח עצמו כפי שהוא בעת הצילומים והקריינות המתארת אותו. זהו ציר דיאלקטי המייצר פרשנות לכך שבעת המכונות הצבאיות ומבני המטרה המתגלים לעינינו משמשים כנציגים תחליפיים, מבלי להכיר בעצמם ככאלה, לאותם שרידים ואתרי פולחן המסומנים בתוך יומן המשלחת.

הפרספקטיבה העתידנית-בדיונית שמציע לנו הסרט כולו כנקודת מוצא היא כורח יוצא של הבחירה במבנה המסה הקולנועית והצבתה בתבנית המשלחת המדעית מחקרית אל אזור אסור. המסה הקולנועית לוקחת חומרי גלם תיעודיים ומשתמשת בהם כחומרי הבניין להנכחת דיאלקטיקה מורכבת יותר בין הנגלה לעין והנשמע לאוזן, לרוב באמצעות קריינות אישית, קריינות המציעה את היוצר כמחברו האינטימי של טקסט קולנועי אינטימי יותר מאשר כתיאור תכליתי של המתרחש על המסך. הפער והניגודיות בין שתי שכבות אלה, שהקולנוע הממוסד מבקש תמיד לאחות (בהגדרתו הדוקומנטרית אף יותר מזאת העלילתית), יוצר הזרה פואטית ומרחב פרשנות לירי המזהים לרוב את הסרט כמסה קולנועית. במרחב פרשנות זה מתגלות לפנינו יצירות ייחודיות ומוכרות בזרותן (ואולי בזכות זרותן) כדוגמת **הזעם** של פאזוליני, **ללא שמש** של כריס מרקר ו**שיעורים באפלה** של ורנר הרצוג. **פלאסול 80 דרום** נוטה בבירור למקרה של הרצוג.

בשלהי מלחמת המפרץ הראשונה יצא הרצוג להתחקות אחר שרידי החורבן שהותיר הצבא העירקי, שבעקבות פקודתו המפורשת של סדאם חוסיין הבעיר את בארות הנפט הרבים המצויים בשטחי כוויית בעת נסיגתו. עדויות הרסניות אלה בדמות עמודי אש עצומים המכסים את השמיים עשן שחור סמיך וזוהר אדמומי אפוקליפטי – צירי להבה מאכלת המתמשכים מליבת האדמה עד מעמקי הרקיע החשוך, מוצגות בעד קריינותו של הקולנוען הפואטי הקיצוני, בשפתו הניגונית הייחודית, כרשמי מסע של מבקר בין-כוכבי מבולבל ומובך שנקלע לסיטואציה חריגה ובלתי ניתנת להבנה. זהו מחזה של הרסנות מגלומנית, של שואה אקולוגית מכוונת מטרה וחסרת תקדים המהווה קרע נטול הצדקה הגיונית במרחב המציאות המוכרת, היכולה להיקרא כלפי פנים וחץ רק בידי אורח על כדור אפל.<sup>3</sup>

ובדומה לכותרת ספר שיריו של גתה, בחירתו של הרצוג בשפה פואטית המבטלת את הממד האקטואלי-הסברתי של ההתרחשות למען התחקות אחר מקורות עמוקים יותר, מביאה אותנו להתבוננות חדשה בעד העדשה האפולולית אל מהות טבענו האנושי והחברתי. חורבות המלחמה הפוכות למפעל אבסורדי שוקק

<sup>2</sup> ולטר בנימין, "תיזות על מושג ההיסטוריה, תיזה ט", מבחר כתבים, ב (תר': דוד זינגר), תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996, עמוד 313.

<sup>3</sup> י"ו גתה, אורח על כדור אפל: מבחר שירים ומכתמים, הוצאת קשב לשירה, תרגם שלמה טנאי, 1999.

תנועה, שבו מתנהל מאבקם העיקש של כוחות כיבוי וטכנאי חבלה לנסות ולמוטט את עמודי האש – המסוגלים להמשיך לבעור ללא הרף במשך שנים טרם ייבשו מאגרי הנפט האדירים הכלואים תחתם – באמצעות פיצוצים מבוקרים. אלה נועדו לגרום לבארות לקרוס לתוך עצמן ולחנוק את הלהבה המוזנת מאותם אוקיינוסים של זהב שחור שהתהוו במשך מיליארדי שנים תחת המדבריות הזהובים ושואגים כעת את התכלותם המסחררת ונטולת התכלית באוויר העולם. להילחם באש באמצעות אש, כהמשכו של מהלך דתי קדמוני ושריד של פילוסופיה עתיקת יומין.

"בלי ספק היה רוצה היה להשתהות, לעורר את המתים ולאחות את השברים, אבל רוח סערה הנושבת מגן-העדרן נסתבכה בכנפיו, והיא עזה כל-כך, שהמלאך שוב אינו יכול לסגור. סערה זו הודפת אותו אל העתיד, שהוא מפנה אליו את גבו, ובאותה שעה מתגבהת ערימת ההריסות לפניו עד השמים. מה שאנו מכנים קדמה הוא הסערה הזאת".<sup>4</sup>

דבריו של בנימין בדבר מלאך ההיסטוריה תופסים לפיכך את **שיעורים באפלה** ואת **פלאסול 80 דרום** בכפיפה אחת, כסרטים המתרחשים בין ערמת ההריסות לסערת הקדמה. הקריינות הלירית, אותו חוט שדרה נרטיבי הנוטה לפרקים למליציות ארכאיות, משמשת כאזור חיץ אל מול עדויות חורבן אלה הנבחנות ביצירות הקולנועיות מבעד מרחק זמן לא מוכר. העיניים הזרות חושפות לפנינו חזיונות החורגים ממרחב תפיסתנו – בין אם זה הצילום האווירי הכמעט נזלי של הבארות הבווערים אצל הרצוג או תמונת המראה התרמית המהווה את הנראות ההפכפכה של **פלאסול 80 דרום** – כך שאותה "טרה נובה" שיצאנו אליה בתחילת הסרטים מתגלה כעת במלוא הודה ונוראותה כ"טרה אובסקורה".

הצגת מעשה המרכבה הקולנועי על פני השטח כתוצר תיעוד תכליתי של משלחת ממושטרת מכשור מתקדם (עין מעופפת שמבטה חובקת-כל וראיית חתימות חום, בהתאמה), ממקם אותנו כחלק ממהלך ז'אנרי של נרטיב בדיוני בפרשנותו את המציאות החשופה. אנחנו לוקחים חלק בקולו האינטימי של המחבר הדובר אלינו מתוך גוף ראשון, מבלי כל ניסיון להסוות את עמדתו כגורם חיצוני, נטול פניות ואובייקטיבי, ומוצאים את עצמנו שותפים למסע שסיבותיו אינן נהירות לנו. אך הדרך מרתקת ומלאת שאלות העולות מתוך עצמן מכדי שנרצה לעצור או לחזור לאחור ולשאול לשם מה יצאנו מלכתחילה. השאלה המהדהדת יותר מכולן היא איך הגענו לכאן בכלל.

### טלאי שחור, מונוליט לבן

על שאלה זאת עונה **פלאסול 80 דרום** באמצעות הפרדה מחושבת בין מעשה ההתכה של המיתוס המקראי לתוך זה הצבאי. הסרט עצמו פועל כמשלחת מחקר המבקשת למפות את הגאולוגיה התאולוגית שתחת רגלנו ולפרק את המקשה האחת של אידיאולוגיה מיליטנטית קנאית באמצעות הסבת תשומת לבנו לפערים בין הקריינות והתמונה, לחללים הנוצרים במהלך הצפייה בתוך הרצף החזותי-קולי.

עבודת הסאונד המוקפדת של בינייה רכס, המפליאה להפוך את הדימויים המונוכרומטיים למרקם חי ונושם, חותרת ללא הרף תחת הקריינות וניסיון הפירוק באמצעות הזרתה. הסאונד הופך לחלק בלתי ניתן להפרדה מחתימת החום של המצלמה, למיקרופון המגנטי המגלה את מלאכותיותו המכוונת של הקול האנושי הדובר אלינו בעד המרחב הנטוש. מנותק מהקריינות הערוכה, המופיעה כנוכחות פולשנית המרחפת בשמיים

<sup>4</sup> ולטר בנימין, שם.

האפרוריים-מתכתיים, הסאונד חושף לפנינו עולם המתקיים בהיעדרנו. יחד עם דימוי המונוליט הנגיטיבי המופיע בפתח שלישי האחרון של הסרט, הנדמה כלקוח ישירות מ-2001: **אודיסיאה בחלל** של קובריק, נוצר מבנה קולנועי טעון המבקש כביכול להציע לנו את ההפך – שרידי התבונה החוצנית שנועדו להתמיר את תפיסתנו ולהרחיב את תודעתנו כחברה נותרו נטולי קול משל עצמם, נטושים נשכחים וחסרי ערך בשממה לאחר שכשלו בתפקידם לעוררנו, סמליהם האבודים של שבטים פרימיטיביים ששכחו את תכליתם ונשלטים רק על ידי מחוות כוח אלימות. כאותם בני אלמוות בסיפורו הקצר הידוע של בורחס, הסרוחים על פני האדמה מבלי לזכור דבר.<sup>5</sup> תנועתה החלקה המחושבת של המצלמה סביב המונוליט, והסאונד המלווה אותה, מציעים לנו הסבר אינטואטיבי חד למשבר התפיסתי הזה – לאותו שבר אפיסטמולוגי עמוק של מרחב הזמן שבו כשלנו לתוך לולאה של פולחני אש וקורבנות דמים המנציחה עצמה מבלי שנמצא דרך להשתחרר ממנה – מאחר שבלבו של המונוליט הלבן פעור חור.

החור הזה הוא עדות לקרע שעליו מדברת היטו שטיירל – קרע שהאמנות העכשווית משמשת כטלאי להסוות וכבאת כוחו בו בזמן. הסאונד הוא המייצג הנאמן ביותר שלו, מלקט לתוכו את מחומש צירי הזמן שבתוכם פועל הסרט ומחליק את פני השטח שלתוכם הם נקלטים לכדי מערך של אחדות מיידית מדומה. גם אם אנחנו רואים את העבר אנחנו עדיין תמיד שומעים תחתיו את ההווה.

בין שקט ויזואלי ופעולה קולית, בדיאלקטיקה המבקשת לפרק את האידיאולוגיה באמצעות איחוד של צירי זמנים שונים לכדי מקום אחד (מהלך העומד ביסוד הרצף של כלל הדתות המונותאיסטיות), **פלאסול 80 דרום** נע מעבר לבנאליות של הבינאריות ומציג כפילויות שאינן נוגדות ומבטלות זו את זו אלא מרחיבות ומפשיטות זו את זו מצורתן ותכליתן המקורי. היפוך וקוטביות, בסיסי הטרימינולוגיה של התרמיות, מגלים לפנינו עולם רב-רובדי של הצללות והסתרות החורג מהגדרותיו כחלק ממפרט טכני של קולנוע ניסיוני. סאונד מופשט ההופך לקונקרטי חזותית וקריינות תכליתית הנמוגה חזרה למחוזות ההפשטה, משרתים את אותו מהלך של שאמאניזם תרמי ופגאניזם טכנולוגי המוצעים ומועצמים על ידי דימויים קולנועיים. אך הטלאי עדיין שם, נבלע ככתם שחור על רקע הרקיע.

### סרטים המוזכרים במאמר:

**פלאסול 80 דרום (2013)**

**במאי:** אמיר יציב, יהונתן דובק

**מפיק:** אמיר יציב, יהונתן דובק

**La rabbia**, Pier Paolo Pasolini, Italy, 1963 / הזעם

**Sans Soliel**, Chris Marker, France, 1983 / ללא שמש

**Lessons of Darkness**, Werner Herzog, France/UK/Germany, 1992 / שיעורים באפילה

**2001: A Space Odyssey**, Stanley Kubrick, USA/UK, 1968 / 2001: אודיסיאה בחלל

<sup>5</sup> חורחה לואיס בורחס, "בן האלמוות" מתוך "גן השבילים המתפצלים" (הקיבוץ המאוחד, 1976).