

בעקבות הזכרון האבוד, על רסיסים ליונתן חיימוביץ'

מאת: מיכל לביא

בעקבות הזיכרון האבוד

מונוכרום לבן מופרע על ידי קו דקיק ומטושטש. גשם מצליף ברכות בשמשת החלון. בניין ומעליו אנטנה מבליחים מתוך הלבן באופן מתעתע. עץ עירום הנראה כמונומנט מפוסל מתווסף לתמונה וקול חרישי נשמע: "אני כאן, ברחוב הישן, כאן גדלתי, מוקף במשפחה שלי ומוקף בחברים של סבתא סוניה וסבא מוניה, פה היה לי עולם שלם. ההורים שלי כבר אינם בחיים. כשהייתי בן עשר אבא נהרג בתאונת דרכים. 12 שנים לאחר מכן אימא נפטרה ממחלה, מאז המקום הזה הפך בשבילי לבית רפאים ולא באתי לפה יותר". אט אט המצלמה עולה לשמיים, הנראים כמונוכרום לבן מוצף בוועות, שמתפוגגות בקצוות הפריים.

כך מתחיל סרטו של יונתן חיימוביץ' **רסיסים**, שיצר בשנת 2009. חיימוביץ' שב לבית ילדותו, בית דירות ירושלמי, שאותו לא פקד כעשר שנים, ומבקש לחפש אחר ילדותו, "לאסוף מספר רסיסים אחרונים, רגע לפני שייעלמו".

במהלך השנים האחרונות ישנה פריחה יצירתית של עשייה קולנועית בז'אנר התיעודי בישראל בכלל וביצירת קולנוע תיעודי-אישי בפרט. נרטיב-העל עברו תהליך של פירוק, וביניהם גם נרטיב-העל הציוני, שמספר סיפור משותף ואחיד, שאינו מאפשר להשמיע את קולות "האחרים". פירוק זה אפשר הכנסת נרטיבים שונים לסיפור הישראלי, ופינה מקום לסיפור האישי "האחר". עם זאת, פעמים רבות הסיפור האישי שזור בסיפור הקולקטיבי, מנהל אתו דיון, מפלרטט אתו, מבקר אותו, אך מסופר מנקודת מבט ייחודית, אישית, שאינה מחויבת לנרטיב-על. הסיפור האישי ממוקם במרחב הישראלי אך מספר את הסיפור מנקודת מבט פרטית, ומעניק הסתכלות שפעמים רבות אינה עולה בקנה אחד עם הנרטיב שגדלנו והתחננו עליו במוסדות החינוך. דרך הקולנוע התיעודי אנו מכירים פסיפס רחב ועמוק יותר של החברה הישראלית ושל הפרטים המרכיבים חברה זו, היוצר תודעה של זיכרון אישי, שאינו מתיישר עם הזיכרון הקולקטיבי, המאוכסן בארכיונים ומוצג במרחב הישראלי הגאוגרפי באופנים שונים.

במאמר זה אעסוק בסרט התיעודי **רסיסים**, המתייחס באופן עמוק לנושא הזמן, הזיכרון ולגעגוע הצפון בתוכו. **רסיסים** משתייך לז'אנר הקולנוע התיעודי-אישי שבו הסובייקט מוביל את העלילה, פעמים רבות נמצא במרכז, ודרך עדשת המצלמה שלרוב הוא אוחד בה משתקפים הדימויים והקולות של "המציאות"¹. עם זאת, יש לציין שבסרט זה הסובייקט לא נראה, ורק קולו נשמע. מטרת המאמר היא לבחון אם וכיצד מבטא הסרט תהליך של היזכרות אישית שלא יכולה להינתק מהזיכרון הקולקטיבי, תוך הקשר למרחב המצולם, המשמש כטופוגרפיה של זיכרון, ולמושג געגוע.

בין זיכרון אישי, זיכרון קולקטיבי והיסטוריה

המונח "זיכרון קולקטיבי" הוטבע בשנות העשרים של המאה ה-20 על ידי מוריס האלבווקס (Halbwachs), סוציולוג צרפתי, שהושפע מכתבי הסוציולוג אמיל דורקהיים. נעה גדי ויגאל אלם מבקשים במאמרם Collective Memory - What Is It? להבהיר את המושג זיכרון קולקטיבי תוך

¹ דובדבני, שמוליק, גוף ראשון, מצלמה, ירושלים: כתר, 2010, עמ' 36.

התמקדות בכתביו של האלבווקס. לטענתם, האלבווקס ממעט להשתמש במושג "ייצוג אינדיבידואלי", ובעיקר עושה שימוש במושג "ייצוג קולקטיבי". כמו כן, המושג "ייצוג אינדיבידואלי" מוחלף ב"אימאז'ים של האינדיבידואל", המתפקדים לדעתו כחומרים שמהם עשויים חלומות, ומשקפים את המתרחש במוח

"האינדיבידואל המבודד". לטענתו, תהליך של היזכרות לא יכול להיות פנימי בלבד, כשייך לזיכרון אישי באופן טהור.² יותר מכך, לדעתו הזיכרון ה"אמיתי" היחיד הוא זיכרון קולקטיבי, ולא ניתן לסמוך על תהליך ההיזכרות של היחיד, שכן הוא כחלום.³ האלבווקס אף משתמש במונח היזכרות (Recollection) ולא זיכרון בשל יחסי הקרבה הטבעיים בשורש המילה למושג קולקטיב (Collective) ולאופן הבניית הזיכרון הקולקטיבי באמצעות איסוף של רשמים (אימאז'ים) מעורפלים ממקורות שונים, ועיצובם לכדי זיכרון מובנה ויציב. מתוך עיון בכתביו של האלבווקס אפשר להסיק כי לטענתו, הפעולה המנטלית האישית ביותר – פעולת הזיכרון, היא בעלת הקשר חברתי ואין אפשרות להפריד בין הזיכרון האישי לזיכרון הקולקטיבי.⁴

Ideas and images do not designate two elements, one social and the other individual, of our states of consciousness, but rather two points of view from which society can simultaneously consider the same objects that it situates in the totality of its notions or in its life and history.⁵

לטענת כותבי המאמר, האלבווקס לא מספק הסבר בהיר כיצד הזיכרון הקולקטיבי נוצר⁶ אך חשיבותו נעוצה ברעיון כי לחברה יש יכולת אדירה לתמרן את זיכרון היחיד. למעשה, העבר הופך להשתקפות של צורכי החברה יותר מאשר האירועים האמיתיים שהתרחשו,⁷ ובאופן זה ההיסטוריה הפכה להיות כלי שרת בידי האידיאולוגים לקביעת אמות המוסר של החברה.⁸ הכותבים טוענים שזיכרון קולקטיבי הפך למושג מוביל שהחליף את המושג היסטוריה מחד ואת הזיכרון האינדיבידואלי מאידך. לטענתם, מה שהלך לאיבוד הוא המתח בין הזיכרון האינדיבידואלי כמקור של עדות, שאינו בהכרח מהימן, לבין ההיסטוריה כמקור מהימן לגרסה של אירועי העבר. כתוצאה מכך, כותבי המאמר גורסים כי נותרנו עם ההיסטוריה כזיכרון קולקטיבי, שם חדש למיתוס המזוהה עם סטריאוטיפים קולקטיביים וסוציולוגיים, המשרת את הצרכים האידיאולוגיים של החברה.⁹ המסקנה החותמת את המאמר כי הזיכרון הקולקטיבי הוא לא יותר ממיתוס, מערערת הן את המושג זיכרון, בהקשר אישי וקולקטיבי, והן את המושג

² Elam, Yigal. Gedi, Noa. "Collective Memory – What Is It?" in History and Memory, Vol 8. (1996), p. 36.

³ Ibid, p. 36

⁴ Ibid, p. 37

⁵ Hallbwachs, Maurice, On Collective Memory, ed. and trans.: Lewis A. Coser, Chicago: 1992.

⁶ Ibid, p. 37

⁷ Ibid, p. 40

⁸ Ibid, p. 40

⁹ Ibid, p. 41

היסטוריה, ומפנה אותי למאמרו הרדיקלי של פייר נורה (Nora), "בין זיכרון להיסטוריה: הבעיה של המקום", הטוען בתחילתו כי אין עוד זיכרון.¹⁰

נורה פותח שיח יישומי על אודות מיקומי זיכרון באומה הצרפתית, ועורך הבחנה בין סביבות זיכרון (*milieux de memoire*) למחוזות זיכרון (*lieux de memoire*)¹¹, המחייבת קטגוריזציה בין הפעולה ההיסטוריוגרפית לבין הזיכרון. לטענתו, הזיכרון וההיסטוריה הם שני מושגים מנוגדים, הזיכרון הוא החיים, נישא על ידי "נשאים חיים", ולכן הוא בהתפתחות תמידית "פתוח לדיאלקטיקה של ההיזכרות והשכחה, רגיש לכל השימושים והמניפולציות, יודע תקופות של חביון ארוכות ופרצי חיות פתאומיים".¹² לעומת זאת ההיסטוריה היא "השחזור הבעייתי והלא-שלם תמיד של מה שכבר איננו".¹³ הזיכרון הוא תופעה אקטואלית הנחווית בהווה נצחי ואילו ההיסטוריה היא ייצוג של העבר. ההיסטוריה היא פעולה אינטלקטואלית ומחלנת המזמינה ניתוח ושיח ביקורתי, ואילו הזיכרון ממקם את פעולת ההיזכרות בתחום הקודש. נורה מתייחס להאלבווקס ונשען על טענתו כי מספר הזיכרונות הוא כמספר הקבוצות, ולכן "הזיכרון מרובה אך מופחת, קולקטיבי ואינדיבידואלי".¹⁴ לעומת זאת ההיסטוריה שייכת לכולם ואף לא לאחד. לטענתו, "הזיכרון מכה שורש בקונקרטי, במרחב, במחווה, בתמונה ובחפץ. ואילו ההיסטוריה קושרת עצמה רק לרצפים חולפים, להתפתחויות וליחסים בין הדברים. הזיכרון הוא מוחלט ואילו ההיסטוריה אינה מכירה אלא ביחסי".¹⁵ לעומת הזיכרון הספונטני, המבטיח את המעבר מן העבר אל העתיד, האקט ההיסטוריוגרפי הוא פעולה סלקטיבית וליניארית שעיקרה ארגון מחודש, ולכן היא פעולה של איון, השכחה, יותר מפעולה של הנצחת מה שהתרחש "באמת". לטענתו של נורה, "בלב ההיסטוריה פועלת ביקורת המשמידה את הזיכרון הספונטני. הזיכרון תמיד חשוד בעיני ההיסטוריה, ששליחותה האמיתית היא להרוס אותו ולהדחיקו".¹⁶

לטענת נורה הזיכרון הספונטני אינו קיים, ולכן חיינו אינם עוד סביבת זיכרון שבה נאגר ידע ומועבר כשושלת על ידי נשאי זיכרון חיים המאפשרים לנו לדעת מי אנחנו. כיום אנחנו בנים של אף-לא-אחד ושל כל אחד, וכיוון שאיש לא יודע מה הרכיב את העבר ושוררת אי-ודאות, כל דבר הופך לעקבות, לסימון אפשרי של העבר.¹⁷ נורה מתייחס לגידול ההולך וגובר במחקרים משפחתיים שושלתיים וקושר זאת לקץ הזיכרון הספונטני, שתובע מהפרט את הכורח לזכור, להשתייך, וכמו מצווה עליו להפוך ל"איש זיכרון".¹⁸ בדומה לכך, קץ הזיכרון הוליד את "שיגעון הארכיון" והביא לצמיחתם של "מחוזות הזיכרון".

¹⁰ נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", תרגמה: רבקה ספיבק, *זמנים* 45 (1993), עמ' 6.

¹¹ שם, עמ' 6.

¹² שם, עמ' 6.

¹³ שם, עמ' 6.

¹⁴ שם, עמ' 6.

¹⁵ שם, עמ' 6.

¹⁶ שם, עמ' 6.

¹⁷ שם, עמ' 6.

¹⁸ שם, עמ' 12.

מחוזות זיכרון הם קודם כל שאריות. צורת הקיום האחרונה של תודעה זוכרת בקרב היסטוריה, הקוראת לה, כיוון שהיא מתעלמת ממנה. אובדן הטקסיות של עולמנו הוא שמעלה את המושג הזה.¹⁹

הסיבה למחוזות זיכרון נובעת מהתחושה כי לא קיים יותר זיכרון ספונטני ויש צורך לאגור את החומרים, לתעדם, להנציחם ולקטלגם במסגרות שונות: ארכיונים, ספריות, מוזיאונים, טקסי יזכור, חגי יובל, אתרים היסטוריים ואף אנשים שבגופם הופכים ל"מחוז של זיכרון". קדחת השימור פשתה בכל, ומכיוון שאי אפשר לדעת מראש מה צריך לזכור, נערמים להם מסמכים, חפצים וחומרים עד אינסוף. נורה טוען כי במשך השנים התעצמה התגלגלותו של הזיכרון בחומר ו"חיסולו של הזיכרון הומר בדחף הכללי לתעד".²⁰ נורה טוען כי נראה שהפקת חומר ארכיוני הפך להיות צו התקופה, כאשר לא ברור כיצד תנוצל אותה מסה שנאספה לאורך השנים, וכי "התפוקה הארכיונית חסרת ההבחנה היא התוצאה המוחרפת של תודעה חדשה, הביטוי הברור ביותר לטרור של הזיכרון, שנעשה היסטוריה".²¹ לטענת נורה, הארכיון משנה את משמעותו ואין הוא שארית מכוונת של זיכרון שנחווה אלא שארית של זיכרון שאבד. הארכיון הופך לזיכרון משני, ועל כן, לטענת נורה, לזיכרון תותב.²²

נורה טוען כי מחוזות הזיכרון בעלי מורכבות בשל כפיפותם לשלטון הזיכרון וההיסטוריה כאחד: הם טבעיים ומלאכותיים, פשוטים ודו-משמעיים, ניתנים לחוויה חושית ובו בזמן לחשיבה המופשטת ביותר. מה שמכונן את מחוז הזיכרון הוא המתח בין הזיכרון להיסטוריה, וקיומו העיקרי הוא "לעצור את הזמן, להשעות את עבודת השכחה, לקבע מצב-עניינים מסוים, להעניק למוות חיי-אלמוות, לממש בחומר את הלא-חומרי".²³

מחוזות הזיכרון, המשמשים כתחליף לסביבות הזיכרון, משמרים את ערכי החברה ומבקשים לשמור על רציפות העברת המידע לדורות הבאים. כלומר, מחוזות הזיכרון, הספוגים באידיאולוגיה מסוימת של הקבוצה או האינדיבידואל המכוננים אותם, נוצרים מתוך אקט היסטוריוגרפי, פעולה של השכחה יותר מאשר פעולה של הנצחת מה שהתרחש "באמת". נוסף על כך, לדעת נורה "מחוזות הזיכרון" הם צורה נטולת רפרנט ממשי, מבנה ששולל את האירוע לא פחות מאשר הוא מאזכר אותו, ובעצם קיומו הצורני הופך להיות מה שמסביר נורה כסימן במצבו הטהור, סימן של עצמו.²⁴

במאמר זה אני מבקשת להתייחס לסרט **רסיסים** כאל מחוז זיכרון. לטענת נורה, ההיסטוריה נעשתה מדע חברתי, והזיכרון – תופעה פרטית לגמרי.²⁵ "קץ היסטוריית הזיכרון מעלה שפע של זיכרונות ייחודיים התובעים להם היסטוריה משלהם". כמו כן, "ככל שהזיכרון נחווה פחות באופן קולקטיבי כך הוא זקוק ליותר אנשים יחידים ההופכים את עצמם לאנשי זיכרון", המבקשים לכוון לעצמם את זהותם וכהכרח ליצור את הארכיון הפרטי שלהם. במקרה זה, הארכיון נוצר על ידי הבמאי יונתן חיימוביץ', "איש הזיכרון", באמצעות הקולנוע, שלטענת נורה שולט ללא מצרים בתרבות

¹⁹ שם, עמ' 8.

²⁰ שם, עמ' 10.

²¹ שם, עמ' 8.

²² שם, עמ' 8.

²³ שם, עמ' 16.

²⁴ שם, עמ' 19.

²⁵ נורה, עמ' 7.

של ימינו.²⁶ בדומה לארכיון, דוגמה מורכבת למחוז זיכרון, שבמסגרתו נאגרות שאריות, המהוות אשליה של נצחיות, כך גם הסרט. במהלך יצירת הסרט, ממלאכת הצילום ועד מלאכת העריכה, נאגרות שאריות, המקוטלגות באופן סלקטיבי תוך יצירת אשליה של נצח בעצם הנצחת הזיכרון על גבי הצלולואיד, או במקרה זה סרט הווידאו. יצירת הארכיון והסרט, בדומה לפעולה ההיסטוריוגרפית, הן פעולות הצרנה בלתי ספונטניות של זמן, ולמעשה הן אשליה של זיכרון. הדימויים המצולמים, המבקשים לאצור את המתרחש ולהוות זיכרון לפעולה שהתרחשה, מוטבעים על סרט הצילום באמצעות חשיפה לאור על החומר, וכל שנותר הוא עקבות האובייקט על סרט הצילום. השימוש בסרט הצילום מאפשר לעסוק בנושא הנעדר הנוכח ובשאלת ההיסטוריה והזיכרון באופן אידיאלי מאחר שאי-הנוכחות היא מהותם ותמציתם של ממצאים אלו.²⁷ לטענתי אפשר לתפוס את הסרט כצורה של ארכיון, של מחוז זיכרון, שמצד אחד תפקידו לתעד ולהנציח, אך מצד אחר, בשל הפעולה הסלקטיבית, מייצר פעולה הפוכה של השכחה. קול האדם על סרט ההקלטה או דמות האדם על סרט הצילום או על גבי התצלום הם לא "שם" ממש. התצלום וסרט הצילום מבחינה טכנית הם רישומיו של האובייקט וקולו לאחר שהאובייקט עצמו איננו עוד. הסרט הערוך מהווה אשליה של רגע היזכרות ספונטני, וסרט הצילום, שתפקידו לשמר את המקור, משמר העתק חיזור הרחוק מהמקור. לפיכך, במונחים של ולטר בנימין, השימור כוזב, שכן כל מה שקשור לתחום האוטנטיות לא ניתן לשעתוק, ולכן זוהי אשליה של זיכרון.²⁸

סימנה מיטרוי (Mitroiu) ואלנה אדם (Adam), כותבות המאמר Signs of Memory and Traces of Oblivion, מבקשות לנתח את היחסים בין זיכרון ושכחה באופן שבו הם באים לידי ביטוי במרחב התרבותי ובמיקומי זיכרון, תוך התייחסות לטענותיו של פייר נורה על "מחוזות הזיכרון". לטענתן, אפשר להתייחס לשכחה בשני אופנים: ככוח הכרחי להמשך החיים וכמחלה של הזיכרון.²⁹ מחד, הן מתייחסות לתפיסתו של ניטשה, הטוען כי היכולת לשכוח היא תנאי הכרחי לאושר - ומכאן להמשך קיום החיים, ומאידך, הן מתייחסות ליכולת זו גם כאל מחלה (אמנזיה), הפוגעת במוח ובתפקוד - ומכאן שפוגעת באותו קיום ממש. נוסף על כך, הן מציינות כי האמנזיה היא מחלה המשמשת לעתים כמכניזם הגנתי, שמופיע אחרי אירועים דרמטיים או טראומות פיזיות ונפשיות.³⁰ בהקשר זה אציין עתה וארחיב בהמשך כי במהלך הסרט רסיסים ישנו עיסוק רב בשכחה ובמחלת האמנזיה דרך כמה דמויות, שכולן היגרו מברית המועצות לשעבר לישראל. כולן נראות כמי שקפאו על מקומן ומנסות לשמר את היותן דרך זיכרון העבר מחד ודרך ההכרח לחיות בהווה, בארץ זרה, מאידך. לטענת כותבות המאמר, החברה במהלך המאה ה-20 התעמתה במיוחד עם נושא הזיכרון והשכחה בהיבטים מוסריים נוכח האירועים המחרידים שהתרחשו לאורך המאה. מצד אחד, החברה התמודדה עם הצורך לזכור כדי שאירועים אלה לא יקרו שוב, ומצד אחר היא התמודדה עם ההכרח לשכוח כדי לא לחדול, ולהמשיך בקיום החיים.

חוקר התרבות צוואטן טודורוב טוען במסתו "ניצולי הזיכרון" כי המשטרים הטוטליטריים של המאה ה-20 הביאו לגילוייה של סכנה שלא ריחפה מעל האדם בעבר, והיא מחיקתו של הזיכרון.³¹ טודורוב מבקש להדגיש כי הזיכרון אינו ניגודה של השכחה. שני המושגים שיוצרים את ההנגדה הם

²⁶ נורה, עמ' 13.

²⁷ לוי, שמעון. סמואל בקט - מדבר, נוכח, נסתר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 122.

²⁸ בנימין, וולטר. "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך: מבחר כתבים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 158.

²⁹ Adam, Elena. Mitroiu, Simona, "Signs of Memory and Traces of Oblivion". Cultura, vol. VI, no. 2 (2009).p. 146.

³⁰ Ibid, p. 147.

³¹ טודורוב, צוואטן, "ניצולי הזיכרון", תרגום: יעל מונק, אייל סיון. מחברות קולנוע דרום 2 (2007), עמ' 9.

"מחיקה" ו"שימור", והזיכרון, בהיותו סלקטיבי, הוא האינטראקציה ביניהם.³² לטענתו, כאשר אירועים שנחוו על ידי יחיד או קבוצה הם טראומטיים, הופכת זכות גילוי העבר לחובה: חובה לזכור, חובה להעיד.³³ טודורוב מתאר דוגמה לעבודה של גילוי העבר בצרפת - הקמת אנדרטה לזכר היהודים שנשלחו למחנות הריכוז ליד סרז' קלרספלד. הנאצים ביקשו להשמיד את זכר הקורבנות ללא עקבות, אך האנדרטה, המשמשת כ"מחוז זיכרון" במונחים של נורה, וטומנת בחובה את המתח בין זיכרון להיסטוריה, מזכירה את שמותיהם, תאריכי הלידה ואת תאריכי המשלוחים למחנות ההשמדה. משום כך לעבר תפקיד מרכזי בהווה. לטענתו עלינו לשמר את זכר העבר לא על מנת לבקש את תיקונו של עוול מסוים שנגרם אלא על מנת שנהיה ערניים למצבים חדשים, ובכל זאת אנלוגיים. "בדרך זו לא נישאר שבווי העבר, אלא נשתמש בו לטובת הווה, כשם שהזיכרון – והשכחה – צריכים לשרת את הצדק."³⁴

בעקבות הרסיסים

יונתן חיימוביץ' מהלך בין דירות הבניין ופוגש את דייריו, מהגרים מברית המועצות לשעבר, שרובם קשישים ואת כולם, למעט אם ובת, הכיר בילדותו. באמצעות השהייה בבית הדירות הוא מנסה להתמודד עם הזיכרון, עם הזמן שאבד, עם הגעגוע. חיימוביץ' מבקש לזכור. יותר מכך, חיימוביץ' חש חובה לזכור, חובה להעיד, לתעד עולם שנראה כי קיומו עומד לפני סיום. השיטוט בין הדירות הלך ושוב הולם את תמת הסרט העוסק בזיכרון ובגעגוע הטמון בחובו. באמצעות שיטוט זה נבנה הזיכרון כרסיסים המבליחים מן החשכה, ומדומה להליכה בין תאי המוח האנושי. בכל דירה טמון זיכרון מאותו עולם אבוד, ובמאי הסרט מבקש לחשוף את שצפון בין מסתרי הסינפסות. בדירה מס' 10 פוגש חיימוביץ' את פרופסור סרמן ומגלה כי אשתו רות חלתה בדמנציה ונפטרה לפני כחמש שנים. בדירה מס' 52 הוא פוגש את אוקטבינה ואלווירה, אם ובת, שלא הכירן אך פגש אותן במהלך שיטוטיו בבניין והן הזמינו אותו לכוס תה. כשנכנס לדירתן חש תחושה מוזרה, הדירה הייתה מוכרת לו היטב, הרהיטים, הריח. הוא נזכר שבדירה זו גרו ריבה וליובה, חבריה הטובים של סבתו. בדירה מס' 17 פוגש חיימוביץ' באידה המניחה תקליט בפטיפון ומספרת כי שמעה בחדשות שתקליטים חזרו להיות באופנה. היא חולה בראומטיזם, ואמה חלתה בדמנציה ונפטרה לפני שנים אחדות. בדירה מס' 16 הוא פוגש את מרינה, שבדומה להוריו הגיעה לישראל מלנינגרד בשנת '76, ובילדותו למד יחד עם בתה בגן הרוסי. בדירה מס' 46 פוגש חיימוביץ' ברינה לווינזון, משוררת ומתרגמת. רינה התגוררה במשך השנים בדירה עם בעלה, סשה וולוביק, שהלך לעולמו. יונתן גר בדירה ליד. במשך שנים היה מגיע לדירתם פעם בשבוע ללימודי אנגלית. יום אחד לקח יונתן תכשיט מרינה כדי להביא לאמו, אך נתפס על ידי סשה. מאז הוא לא חזר לדירה.

לצד הפסקה לעיל להניח את התמונה של אוקטבינה ואלווירה.

הבחירה במקבץ הדיירים אינה מקרית, ונראה כי עולמו האבוד של חיימוביץ' כמו מכפיל את עצמו דרך זהותם. הזיכרונות האישיים של דיירי הבניין מצטברים בבית הדירות המשמש כחלל צבירה, נארגים האחד בשני, ומייצרים אריג רחב של זיכרון קולקטיבי באמצעות מתן עדות מחד, ומבקשים לכונן את הזיכרון האישי, עולמו האבוד של הבמאי, מאידך. מתח זה בין האישי לקולקטיבי ובין הזיכרון לשכחה מלווה את הצופה לאורך הסרט כולו.

³² שם, עמ' 10.

³³ שם, עמ' 11.

³⁴ שם, עמ' 23.

הסרט רצוף טקסטורות של חפצים, מאכלים, תצלומים, ציורים, מוסיקה, שירים, היוצרים יחד טקסט מורכב ומלא שכבות. המבט של חיימוביץ' מן החוץ פנימה אל בית הדירות, אל החללים החשוכים, אל זיכרונות הדיירים, מאפשר לו לשקוע אל תוך זיכרונותיו. דרך החפצים, המאכלים והטקסטים השונים משלימים הדיירים את תמונת הזיכרון שטמונה בראשו. דיירי הבניין משמשים כסביבת זיכרון אלטרנטיבית ומסייעים לחיימוביץ' להיקשר אל עברו ולכונן את זהותו. הזיכרון האינדיבידואלי של כל אחד מהם יוצר את הזיכרון הקולקטיבי של החברה שאליה השתייכו סביו והוריו. כמה תמות מרכזיות חוזרות על עצמן בסיפורי הדיירים: מוות, מחלות הקשורות בזיכרון וחוסר תנועה, ילדות, קשר בין הדורות והגירה, הטומנת בחובה קרע עצום. העדויות שנערמות בחלל הצבירה, בין כותלי הדירות, משלימות אחת את האחרת ומייצרות משמעות עמוקה לחוויית הקרע והתלישות, הן של הדיירים המהגרים והן של חיימוביץ', שאיבד את סביו והוריו, נשאי הזיכרון החיים, וכתוצאה מכך את הקשר לעברו.

לטענתי, פעולתו של חיימוביץ' טומנת בחובה כפילות. איסוף וקטלוג של עדויות לפי מספרי דירה הם פעולות בעלות נופח ארכיוני, היסטוריוגרפי. כמו כן, עצם פעולת העריכה, שבה זיכרונות רבים מוצאים אל מחוץ לסרט, היא פעולה סלקטיבית, וכזאת, לפי נורה, היא פעולה של השכחה. עם זאת, חיימוביץ', הכמה לתפוס משהו מן העבר, אינו פונה לארכיון המסורתי אלא לדיירי בית הדירות, נשאי זיכרון חיים, המחליפים את שושלתו המשפחתית, ויוצרים עבורו סביבת זיכרון חלופית שתאפשר לו אולי לדעת מי הוא. כלומר, פעולת הסרט היא פעולה סלקטיבית המבנה נרטיב מסוים, כדרכה של ההיסטוריה מחד, אך היא פעולה שאוצרת זיכרונות מאת נשאים חיים מאידך, תוך הנצחת זיכרונות מסוימים והשכחת זיכרונות אחרים, כלומר, פעולה של זיכרון והשכחה בו בזמן. כמו כן, כפי שצינתי קודם, המצע של סרט הצילום עצמו בעל דיאלקטיקה של זיכרון ושכחה. באמצעות דיירי הבניין שמצולמים ומעניקים עדות חיימוביץ' מבקש לאצור את הזיכרון, אך דמויותיהם מוטבעות על סרט הצילום באמצעות חשיפה לאור על החומר וכל שנותר הוא עקבות. "בניין הילדות" הוא מקום ריאלי אך הוא מומר למצע של סרט צילום. אפשר לומר כי בדרך זו הוא גם מונצח אך גם אובד לעד. סרט הצילום, בדומה לתצלום, מסמל מצב ביניים, בין להיות או לא להיות. "מדיום משונה, מצד אחד 'זה אינו שם', מצד שני – 'אבל זה בהחלט היה'; דימוי מוטרף שהשתפשף בממשי."³⁵

חיימוביץ' מבקש להתמודד עם האין, אותו חוסר עמוק שהוא מרגיש כתוצאה מאי-נוכחותם של הוריו על פני האדמה, לצדו. חיימוביץ' מתמודד עם הגעגוע העמוק שהוא חש באמצעות חדירה למרחב שבעבר היה שלו אך הוא נרתע ממנו במשך שנים משום שהוא הזכיר לו רגעים כואבים שבחר לשכוח. אך הוא לא יכול שלא לזכור. ההתמודדות עם האין, ההיעדר, מעורר את אותו רגש חמקמק המכונה געגוע ומציף את הנעדר הנוכח. סמואל בקט, במסה על אודות פרוסט, מתייחס לזיכרון "מעבדה קלינית מצוידת ברעל ובתרופה"³⁶, ויוצר הבחנה בין שני סוגים של זיכרון הבאים לידי ביטוי ביצירה הפרוסטיאנית - זיכרון רצוני וזיכרון לא רצוני. הזיכרון הרצוני נוצר באמצעות ניסויי הזכרות מאולץ ושכלתני, המותנה בדעות הקדומות של האינטליגנציה, ולטענת בקט "ניסויי ההיזכרות המוצלח ביותר יכול לשקף רק הד של תחושה מן העבר".³⁷ לעומת זאת, הזיכרון הלא רצוני יכול לגעת בממשות, במהות. הזיכרון הלא רצוני נוצר כתוצאה מרגע מופלא שבו חש הסובייקט מעין גירוי, המציף אותו בזיכרונות, תוך יצירת אנלוגיה לתחושה מן העבר, שאותה הסובייקט מזהה באופן אינסטינקטיבי בעזרת מודל כפילות, בדומה למתרחש באמצעות טעם עוגיית המדלן הטבולה בחליטת התרזה, המעוררת עולם אבוד והופכת אותו לממשי.³⁸ הזיכרון הלא רצוני, שלדעתי מונע מרגש הגעגוע, הוא שיתוף בין האידיאלי לריאלי – דמיון

³⁵ ברת, רולאן. מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב. ירושלים: כתר, 1988, עמ' 117.

³⁶ בקט, סמואל, פרוסט, תל אביב: רסלינג: 2005, עמ' 23.

³⁷ שם, עמ' 82.

³⁸ שם, עמ' 43.

ותפיסה ישירה, מהות וסמל, שלא ניתן להסביר במונחים רציונליים של סיבה ותוצאה, וכל שנותר הוא להישאר ברמה התופעתית. המשותף להווה ולעבר מהותי יותר מאשר כל אחד מהם לחוד - כך מובנה הגעגוע - מקורו בעבר אך אדוותיו מצויות בהווה. לטענתי, חיימוביץ', למרות ניסיונותיו להשכיח את העבר, לא יכול שלא לזכור, לא יכול שלא להתגעגע, שכן הזיכרון הלא רצוני לא מניח לו. עם זאת, אי אפשר להתעלם מהבחירה הרצונית, הנשלטת והמלאכותית לתעד עמדה פנימית זו באמצעות סרט - ניסויי הזכרות.

תחושת הגעגוע החזקה באה לידי ביטוי ויזואלי וטקסטואלי. הגעגוע מקורו בחוסר, בהיעדר, לכן מושג הריק נראה הולם לייצוג הגעגוע מבחינה ויזואלית וטקסטואלית. מצב קיומי של הימצאות ביש ובאין בו-זמנית מתאר את מצב האדם המתגעגע, המצוי באופן תמידי ביש ובאין, ביש הנעדר אך הנוכח. אנרי ברגסון, בספרו "ההתפתחות היוצרת", מסביר בסעיף העוסק בישות ובאין כי רושם הריק נוצר מן הרווח המתהווה כתוצאה מהמרת דבר אחד באחר, והמרה זו מותירה אותנו עם הגעגוע.

בין שידובר על ריקות של חומר בין על ריקות של תודעה, ציור המחשבה של הריקות לעולם ציור מלא הוא, שהניתוח מעמידו על שני יסודות חיוביים: המושג - והוא מובחן או מטושטש - של המרה, וההרגשה - והיא ממשית או מדומה - של תשוקה או של געגועים.³⁹

ברגסון טוען כי אין עלינו להתייחס למושג ב"ציור המחשבה של הריק" כאל מושא מבוטל או נעדר אלא כלמושא "בלתי נמצא". כך יהיה עלינו קודם כל לחשוב את המושא, כלומר, לראותו כנמצא, ורק לאחר מכן "למוחקו", לחשוב עליו כבלתי נמצא ו"שממשות אחרת, שאין היא עולה בקנה אחד עמה, לוקחת את מקומו."⁴⁰ בדומה להתייחסותו של ברגסון למבנה "ציור המחשבה של הריק", אפשר לומר כי מבנה רגש הגעגוע או יצירתו זהה לציור מחשבת הריק - ישנו מושא, שהיה בעבר אך עתה בהווה הוא לא נמצא, כאשר זיכרון המושא שאינו נמצא מותיר את עקבותיו ומציף את אותו רגש המכונה געגוע, הגולש לרגש הכמיהה, שצופן בחובו את הציפייה לעתיד. לאחר מהלך מחשבתי זה מגיע ברגסון למסקנה ולפיה:

יש יותר, ולא פחות, במושג של מושא כשמשיגים אותו כ'לא נמצא' מאשר במושג של מושא זה עצמו כשמשיגים אותו כ'נמצא'; כי המושג של המושא ה'לא נמצא' הריהו בהכרח המושג של המושא ה'נמצא', שנוסף עליו ציור המחשבה של עקירת מושא זה על ידי מלוא הממשות הקיימת בפועל.⁴¹

ברגסון מדגיש את תחושת ההיעדר, המציפה את רגש הגעגוע ומעודדת את הכמיהה למושא הבלתי נמצא שישבו.

³⁹ ברגסון, אנרי, ההתפתחות היוצרת, תרגום: יוסף אור. ירושלים: מאגנס, 1974, עמ' 197.

⁴⁰ ברגסון, עמ' 199.

⁴¹ שם, עמ' 199.

במהלך הצפייה בסרט אפשר לחוש ביתר שאת במושא ה"בלתי נמצא". תחושה זו מתבטאת בהמרת האובייקט הנעדר בייצוגו המצולם. במהלך הסרט ישנו שימוש רב בפרקטיקות של ריקון: ריקון מרחבי, ריקון דיסקורסיבי, הותרת פער, מחיקה, שימוש במונוכרום, חוסר תנועה המעניקות ייצוג ויזואלי ומילולי לרגש הגעגוע ולכמיהתו של הבמאי לשוב לילדותו ולכונן את זהותו. באמצעות פרקטיקות אלה מצליח חיימוביץ' לתת צורה למושג געגוע תוך כמיהה להשיב את שאבד – את הריחות, הצלילים, המאכלים ואת האהובים.

המעברים הוויזואליים בין הדירות נעשים לרב באמצעות שימוש במשטחים אחידים וחלקים, מונוכרומיים - קירות, לוח קיר וכדומה, וכמו מזמינים את הפעולה הבאה שתתרחש ותמלא את הריק. נוסף על כך, ישנה תחושה של קיפאון. נראה כי הדמויות המצולמות לא עוזבות את דירתן או ממעטות לעשות זאת. במהלך הסרט מצולמות אוקטבינה ואלווירה, האם והבת, לרב כשהן יושבות על כורסאות זו לצד זו ותנועתן מוגבלת מאוד. אידה, שסבלה בילדותה מראומטיזם, הפרעה המלווה בכאב ומשפיעה על מערכת התנועה בגוף, יושבת מול טלוויזיה כבויה ומאזינה למוסיקה. פרופסור סרמן, הדמות היחידה שמצולמת פעם אחת מחוץ לבית הדירות, מצולם לקראת סוף הסרט שוכב על גבו, עיניו עצומות והוא לא נע. חיימוביץ' יוצר השוואה בין הפרופסור לציור של גוויות לבנות התלוי על קיר הדירה, שכמו מאזכרת את שידוע לכל – המוות הבלתי נמנע המגלם את מורכבות רעיון האין, שלטענת ברגסון הורס את עצמו כי היעדרו של מושא שהיה ועתה שרוי במקום אחר מותיר אחריו את הריקות מעצמו. עמנואל לוינס מבהיר בספרו "המוות והזמן" שהמוות עבור ברגסון הוא ההידלדלות של האנרגיה, האנטרופיה, וכי קיימת אי-אפשרות לחשוב את האין. לטענתו, לא ניתן להתעלם מהאין של המוות, אך גם לא ניתן להכירו.⁴² חיימוביץ', באמצעות פעולת הצילום והחיפוש אחר נוכחות הוריו וסביבו בדמויות המצולמות, מבקש להקים לתחייה את שאי אפשר, תוך כמיהה למציאת מזור בעולם שהולך ומתפורר, אולם לפי לוינס "המוות הוא הפער שאינו ניתן לריפוי: הפעולות הביולוגיות מאבדות כל תלות בנוגע למשמעות, להבעה. המוות הוא התפוררות; הוא הללא-תשובה".⁴³

יש להניח את התמונה של אידה בין הפסקאות.

ההתייחסות לאור ולחושך כניגוד בולט נעשית מבחינה ויזואלית ומבחינה טקסטואלית, וישנו שימוש רב בפריימים חשוכים שאלומת אור קטנה מאירה אותם. באחת הסצנות, אידה נשענת על אדן החלון, עיניה עצומות, ונראה כי היא כמהה לאור הנכנס מבעדו – הכל סביב מעומעם, מושחר, ורק דמותה שאף היא מעט עמומה ניצבת אל מול הבוהק שנכנס מן החלון הפתוח. ברקע נשמעת ברוסית שורת השיר "אני זוכרת רפסודיה של ירח", ומסתיימת הסצנה. ישנה ניגודיות עצומה בין הבניין שלא נע, אידה ככלואה בתוכו ורק קרן אור מציפה את פניה, לעומת הרפסודה המפליגה על הנהר. כמו כן, ישנן פעולות של החשכה. באחת הפעמים היחידות שבהן נראית אלווירה בתנועה היא מגלגלת את תריס החלון מטה ומחשיכה את דמותה. האם אומרת לבתה "יהיה חושך גמור", "אבל לפחות לא יהיה חם" משיבה אלווירה. נוסף על החשכה העצמית, דיאלוג זה צופן בחובו את הזרות של השתיים, החום שהן מתמודדות אתו לעומת הקוטב הצפוני שממנו הגיעו. ההתייחסות לחום חוזרת כמה פעמים לאורך הסרט, ומציינת את הניגודיות בין החום הישראלי לעומת הקור הרוסי. החזרה על נושא החום מבטאת את חוסר ההתאמה בין הדמויות למרחב, למעט בדירתן. הדמויות כמו מגנות על עצמן מפני החוץ.

לצד הגעגוע לילדות ולנעורים, שדיירי הבניין מבטאים אותו באופן מילולי, ישנו עיסוק תמידי במוות, במחלת הדמנציה, באובדן מסוגים שונים ובפחד מהיעלמות. "חבל שזה ייעלם, כל השירים שלא הספקתי להוציא, שירים שלי ושל סשה. תרגומים שלא כולם במחשב. חבל אם אני לא אספיק, ואני בטוח לא אספיק. כי אין מקום להשאיר את זה, אין ארכיונים, אין מישהו שמטפל בזה, וזהו חבל, אבל אולי עוד אני אספיק". לקראת סוף הסרט

⁴² לוינס, עמנואל, המוות והזמן, תרגום: אלי-ג'ורג' שטרית. תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 95.

⁴³ לוינס, עמ' 27.

אלווירה מתייחסת לתצלום של הוריה התלוי על הקיר, ובו הם נראים צעירים ומאוהבים. "התצלום הזה היה ברור מאוד, אני מאוד אוהבת אותו. כשאבא נפטר, החלק שעליו הוא מצולם החל לדהות, ועכשיו כמעט לא נשאר כלום מאבא שלי". נראה שהעולם אכן הולך ונעלם - הדמויות בודדות מאוד ולא מדובר על דור המשך, אין המשך קיום. עם זאת, חיימוביץ', בעצם היותו נצר לאותו קולקטיב, הופך למעשה להיות דור המשך, "איש זיכרון", המתעד את הזיכרונות ואוצר אותם לדורות הבאים.

קטע ווידאו, להניח מתחת לפסקה לעיל:

בתחילת הסרט חיימוביץ' טוען כי הוא מתבייש ברוסית השבורה שלו, וקולו כמעט אינו נשמע במהלך שיחה עם הדיירים, המדברים בשפה הרוסית. חיימוביץ' אמנם מבין, מקשיב, אך הוא אינו משיב. השפה היא אחת הדרכים המהותיות ביותר לשימור הקשר עם העבר, עם הזהות. הרוסית הרצוצה של חיימוביץ' מבטאת את הקרע שהוא מרגיש, שהוא מבקש לאחות, ולו במעט. במהלך הסרט ישנו עיסוק רב במילים ובשפה במיוחד דרך דמותה של רינה, מתרגמת ומשוררת. באחת הסצנות רינה מתרגמת את אחד השירים של לאה גולדברג, המתחיל בשורה "בלילה לפרקים קשה לזכור כי פעם... זה היה חלון שלי", ושואלת את חיימוביץ' "מה זה ליבנה, זה בירוזה?" וממשיכה "ואת המשפט הזה אני לא מבינה... אה... בלב מולדת גדולה של זרות". ההתייחסות ללאה גולדברג ודמותה כמשוררת לאומית מחד ומהגרת מאידך, ששפת אמה הייתה רוסית אך היא התעקשה מגיל צעיר לכתוב בעברית, והקושי לתרגום משפה לשפה בא כאן לידי ביטוי באופן מהותי ומדגיש את זרותה של רינה, את היותה מהגרת. חיימוביץ' לא משיב לרינה, הוא אינו יודע אם בירוזה הוא ליבנה, ואנו חווים תלישות כפולה – של רינה ושל חיימוביץ'. מצד אחד, חיימוביץ' משתייך לקהילה, לקולקטיב שרינה משתייכת אליו, אך מצד אחר אף הוא בדומה לרינה חש תלישות. תלישותה של רינה נובעת מהיותה מהגרת ואילו תלישותו של חיימוביץ' נובעת מאיבוד הרצף הדורי – שניהם למעשה איבדו רצף, לשניהם קשה לזכור, שניהם חשים זרות, בדומה ללאה גולדברג בשירה.

"היכן אני,

איך להסביר היכן אני,

עיניי אינן נשקפות משום חלון

פניי אינם משתקפים משום ראי

כל החשמליות הרבות שבעיר

נוסעות בלעד"

הגשם יורד ואיננו מרטיב את ידי

ואני כולי פה בעיר נכרייה

בלב מולדת גדולה של נכר".⁴⁴

⁴⁴ רינה מקריאה למאזינים ברדיו משירתה של לאה גולדברג, שתרגמה לרוסית.

הצורך ברצף הדורי מתבטא בהתמקדותו של חיימוביץ' ביחסים בין אימהות לבנות, המשליכים על יחסיו של חיימוביץ' עם הוריו המתים. הסרט מסתיים בשיר "מחוץ לחלון מעט אור" (בתרגום מרוסית), המחזק תמה זו. השיר מתחיל במילים "מחוץ לחלון מעט אור, השלג הלבן יורד ויורד, ולי אימא, ולי אימא, לא מסכימה להתנשק". בהמשך השיר האם מבקשת מבנה אל תבכה, תשכח, ומוסיפה שיש לאהוב, לסחוב את המזחלת ולא רק לנסוע בה. כלומר, יש לקחת אחריות על הדרך. בינתיים השלג נערם בחצרות, חולפים ימים ושנים, ושוב מחוץ לחלון יש מעט אור, השלג יורד, ולמישהו אימא לא מסכימה להתנשק.⁴⁵ השיר מבטא כמיהה לדמות אם שבמשך השנים נעלמה, ועתה אימא של מישהו אחר לא מסכימה לו להתנשק, אך זו לא אמו של הדובר. כצופה ישראלית אני לא יכולה לנתק את עצמי מהגרסה העברית של שיר זה "בואי, אימא", שמשאירה את אלמנט האור ומחזקת את רעיון החושך, הנוכח לאורך הסרט כולו, אולם מתמקדת ברצונו של הילד שאמו תישאר לצדו עד שיגדל. לדעתי, גם יוצר הסרט אינו יכול שלא לחבר את שני הטקסטים בראשו. הטקסט ברוסית מבקש מחיימוביץ' לקחת אחריות, והטקסט בעברית כמה לאם. לדעתי, עצם יצירת הסרט היא לקיחת אחריות, המתקשרת לחובת הזיכרון של טודורוב מחד, ולצורך בבניית ארכיון אישי שייצור הקשר לעבר מאידך. בסוף הסרט אידה מתבוננת בשקופיות לצלילי השיר. דרך התמונות האישיות שלה בוקעות פני הוריו של חיימוביץ' ביום חתונתם. אפשר לומר כי דרך פני הדיירים כקולקטיב מגיחות הפנים האינדיבידואליות, האישיות ביותר – הוריו של יונתן חיימוביץ'.

⁴⁵ תרגום חופשי מרוסית.

1. בירת, רולאן, מחשבות על הציילום, תרגום: דוד ניב. ירושלים: כתר, 1988.
2. בנימין, ולטר, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך: מבחר כתבים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996.
3. בקט, סמואל, פרוסט, תל אביב: רסלינג, 2005.
4. ברגסון, אנרי, ההתפתחות היוצרת, תרגום: יוסף אור. ירושלים: מאגנס, 1974.
5. דובדבני, שמוליק, גוף ראשון, מצלמה, ירושלים: כתר, 2010.
6. טודורוב, צוואטאן, "ניצולי הזיכרון", תרגום: יעל מונק, אייל סיון. מחברות קולנוע דרום 2 (2007), עמ' 9-24.
7. לוי, שמעון, סמואל בקט - מדבר, נוכח, נסתב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
8. לוינס, עמואל, המוות והזמן, תרגום: אלי-ג'ורג' שטרית. תל אביב: רסלינג, 2007.
9. נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", תרגמה: רבקה ספיבק, זמנים 45 (1993), עמ' 4-19.
10. Adam, Elena. Mitroiu, Simona. "Signs of Memory and Traces of Oblivion". Cultura, vol. VI, no. 2 (2009), pp. 145-158.
11. Elam, Yigal. Gedi, Noa. "Collective Memory – What Is It?" in History and Memory, Vol. 8 (1996), pp. 30-51.
12. Hallwachs, Maurice, On Collective Memory, ed. and trans.: Lewis A. Coser, Chicago: 1992.