

## בין כיסוי לגילוי ובין גאולה לגלות: זיטרה ושתיקת הארכיון

קריאות כיוון מתחדשות ביצירה הדוקומנטרית הישראלית העוסקת בתולדות השואה

מאת יסמין הדס ליפשיץ סימן טוב

"מהו חקר התולדות אם לא מסע אל תוך הזיכרון המודחק. מיהו ההיסטוריון – ויהא תחומו אשר יהא – אם לא סוכנו של הזיכרון הקולקטיבי, זה הניזון גם מהזיכרון האישי. ומהו המקום החומרי אליו בא ההיסטוריון למסע ומתוכו דולה ומרכיב את מראה הזיכרון – קרי ההיסטוריה – אם לא הארכיון. אלא, שכאן, כידוע, מול קוטב הזיכרון פועל קוטב השיכחה. ויותר משההיסטוריון יוצא לקרב כנגד כוחות השיכחה, הוא נידון לנצח על שני הקטבים גם יחד. כי מי כמוהו יודע את קֶזֶב ההבטחה בנוסח חיים גורי – "ונזכור את כולם". שלא, לא נזכור את כולם; נשכח את רובם; ואין מנוס. ועוד הוא יודע: לא רק קללה בשיכחה, כי אם גם רבה בה הברכה. ומשימת ההיסטוריון היא לאשר את השיכחה, לא פחות מאשר להציל ממנה את הזיכרון."<sup>1</sup>

בשנים האחרונות גוברת ההכרה בכך שהקולנוע, הטלוויזיה ורשת האינטרנט הפכו לסוכני זיכרון ראשוניים במעלה, השיגו את בתי הספר והאוניברסיטאות מבחינת השפעתם התעמולתית, והיו לכלי החשוב ביותר בעיצוב התודעה ההיסטורית.<sup>2</sup> כוחם של כלים אלה, טוען ההיסטוריון אנטון קייס (Kaes), טמון ביכולתם להפוך את הזיכרונות והדימויים לזיכרון קולקטיבי ולהחיות את ההיסטוריה יותר משעושות זאת עצרות זיכרון, הרצאות, תצוגות או מוזיאונים.<sup>3</sup> אל מול הסרט הדוקומנטרי יכולה להיווצר תחושה שחוינו מאורע היסטורי, או שלפחות השתתפנו בו השתתפות פעילה בתור צופים. לעיתים אפילו זיכרון על אודות משהו שחוינו בעצמנו, יושלם מדימויים שנוצרו והועברו באמצעות התמונה הנעה, כאשר ההנחה הבסיסית בעת צפייה בקולנוע תיעודי היא שמה שנשמע ונראה על המסך נשען על מקור היסטורי מוכר.<sup>4</sup> אלא שסרטים תיעודיים לא מתמקדים רק בהגשת דיווח וסיפור עובדות, אלא

<sup>1</sup> גדעון עפרת, "נאום ההיסטוריון", 2013 (מתוך דברים שנשא בטקס קבלת פרס למפעל חיים ביד בן צבי).

<sup>2</sup> דוד גורביץ ודן ערב, אנציקלופדיה של הרעיונות: זיכרון וזיכרון קולקטיבי (תל אביב: הוצאת בבל, 2012), 311.

<sup>3</sup> שם אנטון קייס, "היסטוריה, קולנוע וזיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית", זמנים 40-39 (1991): 28-37.

<sup>4</sup> שלמה זנד, "קליאו והתמונה הנעה", זמנים 40-39 (1991): 57-61.

בכוחם – באמצעיהם האמנותיים – לחולל שינוי תרבותי וחברתי.<sup>5</sup> במקביל, מעמיקה ההבנה כי אף סרט לא יכול ואינו אמור לצמצם את עצמו לשחזור או הנצחה של אירועים כפי שקרו במציאות, ואף אינו נדרש להיות מאוזן ולהוות שופרה של האמת האבסולוטית.

ארבע מגמות בסיס של היצירה התיעודית מונה מייקל רנוב (Renov) במאמרו "לקראת הפואטיקה של הסרט התיעודי": (1) לתעד, לגלות או לשמר; (2) לשכנע או לקדם; (3) לנתח או לחקור; (4) לבטא. לטענתו, כל אחת מן המגמות נושאת אופי המיוחד לה, ובמסגרת ארבעת האופנויות (Modalities) הללו מתקיימות אפשרויות יצירתיות ורטוריות מגוונות.<sup>6</sup> מתוך דברים אלה ניתן להבין כי המגמה הראשונה והמגמה השלישית של היצירה הדוקומנטרית אכן מקבילות באופנים מסוימים לעבודתו של ההיסטוריון: לזכור, לגלות, לשמר, לנתח, לחקור ואולי אף "לאשר את השכחה", כפי שטוען גדעון עפרת. לעומת זאת, המגמה השנייה וגם הרביעית קשורות לחירות של היוצר, האמן וההוגה, קרי – הדוקומנטריסט, לחולל שינוי ולהביע-להטביע חותם. הדוקומנטציה החזותית הינה אמנות ופילוסופיה ייחודית ביחס להתפתחות צורות החשיבה היצירתית של האדם, קובע דן גבע. המצב של היות-דוקומנטריסט-בעולם הוא מושג אינטגרלי של המפנה המטאפיזי של המודרנה בכלל והתרבות החזותית של המאה ה-20 בפרט.<sup>7</sup>

בראשיתה של היצירה הדוקומנטרית הישראלית, שעניינה סיפור חקירה ועיון בתולדות השואה, רב היה הנסתר על הגלוי. תכליתו של מעשה זה של כיסוי, יש שיאמרו השתקה ואולי אף נסיון להשכחת המאורעות ההסטוריים, הייתה עיסוק ממוקד בנושא התקומה הציונית וגאולת הארץ. בהמשך הדרך עניינה של יצירה זו היה בחשיפת חלום הגאולה ושברו, תוך גילוי וחשיפה מטרידים, ויש אף שיאמרו לעיתים טורדניים, של מה שהוסתר, הודחק והושק. בשלב הבא נצפתה חזרה אל שורשי הגלות ואל הזוועות שהושכחו. בשני העשורים האחרונים מתקיים מסע אמיץ ומורכב של צעידה בתוך נתיבי עשייה דוקומנטרית, אמנותית, הגותית, חקרנית ומקיפה – כזו המבקשת להתמודד ולהישיר מבט לשאלות מגוונות ומורכבות בנושא אמת, תרבות וזיכרון בכלל ובעניין תולדות השואה בפרט. כמקרי מבחן למסעות נפתלים אלה בחרתי לדון בסרטים **זיטרה על אמת והשלמה** (ג'אד נאמן, 2008) ו**שתיקת הארכיון** (יעל חרסונסקי, 2010). היצירות הללו עושות שימוש רפלקסיבי באמצעי מבע אמנותיים דרמטיים לצורך התבוננות ועיון בשאלות על אודות עיצוב והבניית הזיכרון, אמת הסטורית, תרבות ועדות. נראה כי בסאב-טקסט של הסרטים נחקרות ונלמדות

<sup>5</sup> מיכאל בירנהק, שקט, מדברים! התרבות המשפטית של חופש הביטוי בישראל (רעננה: רמות, 2006), 14.

<sup>6</sup> מייקל רנוב, "לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי" (1993), תרגום מאנגלית קלוד אברם, תקריב 8.

<sup>7</sup> דן גבע, מתוך סילבוס לקורס "לקראת פילוסופיה של הדוקומנטריסט", אוניברסיטת חיפה המחלקה לתרבות הקולנוע 2017.

אופנויות של המדיום הקולנועי האמנותי התייעודי לעסוק בתולדות השואה. קולם של הקורבנות ששרדו את השואה מובא כאן לא עוד כסיפור עדות אישי או היסטורי, אלא ככלי מתווך, לעיתים אף פרשני, בתוך עולם התכנים של הסרט. כלי זה מעורר מחשבה ומציב בעיקר סימני שאלה. נוכחותם של הקורבנות השורדים ברקע היצירות נותנת תוקף ייחודי ליצירה מאחר שהם שותפים פעילים בצפייה בסרט עם כל אותם אלה שלא היו שם – שאר הצופים.

בעשרים השנים הראשונות לקיומה של מדינת ישראל, עסקה היצירה הדוקומנטרית הישראלית בנושא השואה בתוך מעטפת סיפור לאומי של חורבן וגאולה.<sup>8</sup> הסרטים נשאו אופי תעמולתני, בהתאם לצרכיהם של מוסדות המדינה והמדינה שבדרך. סרטים כדוגמת **ארץ התקווה, מאחורי המחסומים, דרכנו לחיים, השיבה הביתה, ישראל ארץ של ניסים, הדרך לחירות, הולדת הנבואה**,<sup>9</sup> כיסו על דמותו של הקורבן השורד והתעלמו ממנו, בניסיון להשכיח את הטרגדיה של השואה. למען גאולת העם והארץ התמקדו הסרטים בבניית דמותו של היהודי החדש ובתהליך החניכה הלאומי.<sup>10</sup> הזיכרונות האישיים של הקורבנות ששרדו את השואה הושקו או הוסתרו בשוליים, ונדמה היה שלא נותר להם כל זכר. בשנות השישים חל מפנה. סרטו של דוד פרלוב **בדמייך חיי** (1961) היה לסנונית הראשונה שעסקה בזיכרון המודחק של זוועות השואה, שברה את מוסכמת המעבר המתבקש בין שואה לתקומה והציפה נושאים שהודחקו לשוליים.<sup>11</sup> בשנות השבעים, בסרטים כמו **עוף החול, המכה ה-81, שואה והים האחרון**,<sup>12</sup> החל גם קולם הפרטי של הקורבנות שורדי השואה להישמע וזהותם הייחודית והלא אחידה של אלה ששרדו את השואה, נגלתה ונחשפה באופן מעמיק ומכאיב.

תופעת התייעוד של עדויות השורדים התרחבה עד למאוד בעקבות סרטו המונומנטלי של קלוד לנצמן **שואה**.<sup>13</sup> סרט זה, שאורכו תשע שעות, מעמיד במרכזו ראיונות עם שורדי שואה, עם עדי ראייה פולנים ועם גרמנים שהיו מעורבים באופן ישיר בביצוע מעשים בשואה. יצוין כי הסרט נחשב לפורץ דרך ולאחד הסרטים החשובים שנעשו בנושא השואה.

<sup>8</sup> נורית גרץ, **מקהלה אחרת: ניצולי שואה זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים** (תל אביב: עם עובד, 2004), 100.

<sup>9</sup> בוריס ורמונט, **ארץ התקווה**, 1946; ביל צימרמן, **מאחורי המחסומים**, 1947; ברוך דינר, **דרכנו לחיים**, 1958; **השיבה הביתה**, 1949; לארק אריק קלגרן, **ישראל ארץ של ניסים**, 1949; נורמן לוריא, **הדרך לחירות**, 1946.

<sup>10</sup> להרחבה על בניית דמותו של היהודי החדש, ראו: אניטה שפירא, **יהודים חדשים ויהודים ישנים** (תל אביב: עם עובד, 1997); ועל תהליך הניכחה הלאומי, ראו: ליאת שטייר-לבני, **שתי פנים במראה: ייצוג ניצולי השואה בקולנוע הישראלי** (ירושלים: מאגנס, תשס"ט), 19-20.

<sup>11</sup> שטייר-לבני, **שתי פנים**, 73.

<sup>12</sup> יגאל בורשטיין, **כעוף החול**, 1972; זאקו ארליך, **חיים גורי ודוד ברגמן, המכה ה-81**, 1974; זאקו ארליך, **חיים גורי ודוד ברגמן, הים האחרון**, 1979.

<sup>13</sup> קלוד לנצמן, **שואה**, 1985.

היום, במרכז הצפייה ביד ושם,<sup>14</sup> ניתן לצפות ב-52,000 עדויות של שורדי שואה שהקליטה הקרן להיסטוריה חזותית של השואה שייסד סטיבן שפילברג. הקורבנות השורדים, הכואבים והשותקים הפכו ברובם לעדים. פעם הם היו קורבנות שנאמר להם לשתוק, ועכשיו הם עדים המצווים לצעוק, אומר דון הנדלמן (Handelman) בספרו *Nationalism and the Israeli State*; ההיגיון הבירוקראטי של מדינת ישראל מופעל בעוצמה על מנת לנכס את שרידי השואה, ולהופכם לחיילים צייתנים בשירות הפדגוגיה של הסיפור הציוני בכדי למלא את הציפיות של הקולקטיב.<sup>15</sup> בספרו **לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה**, עוסק דומיניק לה קפרה (LaCapra) בהרחבה בשאלה זו.<sup>16</sup> לה קפרה מבקש לבדוק את התופעה הפסיכולוגית של השפעת הטראומה על הקורבנות עצמם, כמו גם על יוצרים, חוקרים או קוראים וצופים הנחשפים לחומרי עדות העוסקים בטראומה; ואת ההשלכות המוסריות של חשיפה זו. עדויות של אלה ששרדו חשובות, אומר לה קפרה, על מנת להבין את תפקידי הזיכרון או כשליו בהתמודדות עם העבר.<sup>17</sup> לטענתו, סוגיית הזיכרון הטראומטי והקשר בינו לבין הזיכרון, הן במובן הרגיל והן במובן הביקורתי-מחקרי, עולה במודגש בחקירת עדויות מצולמות של השורדים. לטעמו, אפשר לומר שאדם החל בתהליך טיפולי בטראומה ובעבודה רק כאשר העבר נעשה עבורו נגיש להיזכרות באופן כזה שהוא זוכר את מה שקרה, אך אינו מאבד את תחושת הקיום שבהווה.<sup>18</sup> לפי לה קפרה, מי שמאזין לעדויות מצולמות של שורדי השואה – גם אם הוא אקדמאי או היסטוריון, ועוסק בקריאת טקסטים ועבודה על חומרים ארכיוניים או צפייה בתצלומי וידאו – אינו מטפל מקצועי ואינו רשאי להזדהות עם מטפלים כאלה, כלומר אינו רשאי לאבחן אם השורד אכן עובר תהליך של עיבוד הטראומה.<sup>19</sup> לדידו, הניסיון לגרום לשורד לחיות מחדש את הטראומה ובמובן מסוים להתקרב מחדש מול המצלמה הוא ניסיון בעייתי. הדוגמה שלה קפרה נותן בספרו היא הסרט של לנצמן **שואה**, המחזיר לעיתים את השורדים לזירת הקרבון בדומה למעשה של חקירה פולשנית. לה קפרה מסכם ואומר כי הניסיון להתמודד עם עדויות מצולמות של השורדים מעמיד אתגר חשוב להיסטוריה, משום שהוא מחייב אותנו להתייחס לשאלה מורכבת ושנויה במחלוקת: כיצד לייצג את הטראומה וכיצד לפתוח פתח היסטוריוגרפי לקולותיהם של הקורבנות והשורדים.<sup>20</sup>

---

14 שם.

15 Don Handelman, *Nationalism and the Israeli State* (London: Bloomsbury, 2004), 34-46.

16 דומיניק לה קפרה, **לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה** (תל אביב: רסלינג, 2006).

17 שם, 115.

18 שם, 118.

19 שם, 123.

20 שם, 131.

במקביל לתעשייה ענפה זו של סרטי עדות, מתחיל הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי בעשייה אמנותית והגותית כשהוא מציג תמונה מורכבת של חיי הקורבנות השורדים. בסרטים אלה, כגון בסרט **בגלל המלחמה ההיא**,<sup>21</sup> בולט הקשר האישי של יוצרי הסרטים לנושא, וכן ניכרת העובדה של היעלמותו הכמעט מוחלטת של סיפור הגאולה הלאומית. הסרטים מתמקדים באדם הפשוט, מציגים מגוון של דמויות ושל דרכים שונות להתמודד עם הזיכרונות הטראומטיים, ומרבים לעסוק ביחסים בין השורדים לילדיהם ונכדיהם שנולדו לאחר השואה. דמויותיהם של הקורבנות השורדים המוצגות בסרטים מורכבות, וכך גם תהליך עיבודן את הטראומה ששרדו.<sup>22</sup>

בשנות התשעים, נוסף על הסיפורים האישיים, הסרטים מתחילים להציג דיונים בסוגיות הגותיות מורכבות הקשורות ביצירה בנושא השואה. הסרט **הוגו** מותח ביקורת על תהליכי הקליטה של שורדי השואה, ועוסק ביחסים בין הדור השני להוריהם שורדי השואה, ובשתיקה הטעונה או בדיבור האינטנסיבי על אודות העבר.<sup>23</sup> הסרטים **הבחירה והגורל**, **שלוש אחיות**, ו**אבא'לה בוא ללונה פארק** עוסקים באופנים שונים במערכות היחסים האינטימיות הבין-דוריות;<sup>24</sup> הסרט **טנגו של עבדים** עוסק באמביוולנטיות ובמגמתיות שבייצוג הקולנועי של השואה, בחוסר האפשרות להציג סיפור קוהרנטי של שחזור העבר ההיסטורי, ובקונפליקטים כיצד להעביר את הסיפורים, המראות והצלילים לדורות הבאים;<sup>25</sup> הסרט **מרטין** עוסק באמינות העדויות של הקורבנות השורדים;<sup>26</sup> הסרט **אל תגעו לי בשואה** מברר את השפעת מאורעות השואה על היחסים עם ה'אחר' ואפילו יוצר הקשר בין מעשה הציונות לבין הנאציזם;<sup>27</sup> הסרטים **עבדי הזיכרון והספציאליסט** מייצרים מניפסט ביקורתי ומעורר מחלוקת בנוגע להשפעת השואה על תהליכים ותפיסות ערכיות ולאומיות בחברה הישראלית;<sup>28</sup> והסרט **קאפו** מעלה לדיון באומץ את הסוגיה המורכבת של שיתופי פעולה עם הנאצים בכלל ואת תפקיד הקאפו בפרט.<sup>29</sup>

<sup>21</sup> אורנה בן דור, **בגלל המלחמה ההיא**, 1988.

<sup>22</sup> שטייר-לבני, **שתי פנים**, 102.

<sup>23</sup> יאיר לב, **הוגו**, 1989.

<sup>24</sup> ציפי רייבנבך, **הבחירה והגורל**, 1993; ציפי רייבנבך, **שלוש אחיות**, 1998; ניצה גונן, **אבא'לה בוא ללונה פארק**, 1993.

<sup>25</sup> אילן זיו, **טנגו של עבדים**, 1992.

<sup>26</sup> רענן אלכסנדרוביץ, **מרטין**, 1999.

<sup>27</sup> אשר טללים, **אל תגעו לי בשואה**, 1994.

<sup>28</sup> אייל סיון, **עבדי הזיכרון**, 1990; אייל סיון, **הספציאליסט**, 1999.

<sup>29</sup> דני סיטון, **קאפו**, 1999.

בשנות האלפיים ממשיכה בסרטים הדוקומנטריים הישראלים המגמה של הצגת הסיפורים האישיים ומערכות היחסים של שורדי השואה עם ילדיהם ונכדיהם. בצד הדיונים הרפלקסיביים על המסך במורכבות הייצוג הקולנועי של תולדות השואה, מעמיקה חקירת חיי ההווה בצד הזיכרונות. רבים מן הסרטים בתקופה הזו הם סיפורי מסע – כמו **רשימת אהבה**, **רחוב הבישוף**, **אחת בשתיים שלוש ארבע מגרמניה היטלר בא ופיצה באושוויץ** – מסעות אל העבר המבקשים גילוי בארצות הגלות שהושכחו ומתגלות מחדש.<sup>30</sup> חלק מסרטי המסע מנסים לחקור את העבר ההיסטורי בכלל ולא רק את ההקשרים המשפחתיים הפרטיים מן העבר, כך למשל בסרטים **מכיוון היער**, **אוצר אושוויץ**.<sup>31</sup> סרטים אחרים מנסים לחקור את מקומה של השואה אצל בני הדור השני והשלישי בישראל וגם בגרמניה, כמו למשל **בהאמנות משחררת**.<sup>32</sup> בשנים אלה ישנה חזרה אל סיפורי הגבורה של שורדי השואה, כמו בסרט **המורדים האחרונים**;<sup>33</sup> ומבט חוקר על הדרכים המגוונות והסלקטיביות בהתמודדות עם הזיכרון ועם העבר כמו בסרטים **חנושקה**, **מסיבת יום הולדת**, **מועדון בית הקברות והאחיות כהנא**.<sup>34</sup>

הסרטים **זיטרה על אמת והשלמה ושתיקת הארכיון**, שבהם בחרתי לדון כאן, נוצרו בעשור האחרון. הסרטים מישרים מבט לשאלות מעמיקות על אודות כוחה של האמנות בעיצוב והבניית הזיכרון, על אודות טיבם של העדות והזיכרון הסובייקטיבי ועל אודות ההקשבה, החקירה והפיוס. שני הסרטים, כל אחד בדרכו, מייצרים דיון על דילמות אתיות ביחס לדימוי הקולנועי של השואה ועל מגבלותיו ויתרונותיו של המדיום הקולנועי בהתמודדות עם תולדות השואה.

הסרט **זיטרה על אמת והשלמה** של ג'אד נאמן הוצג לראשונה בשנת 2008 בסינמטק תל אביב. זהו סרט תיעודי באורך 70 דקות, שצולם בברלין ובשווארין ודובר עברית, גרמנית, אנגלית וצ'כית. העלילה מספרת את סיפורה של קבוצת תלמידים מתיכון א' לאמנויות בתל אביב, שהעלתה בגרמניה הצגה בשם "זיטרה" (בצ'כית: מחר) עם קבוצת תלמידים גרמנים מקונסרבטוריון שווארין. הסרט מתעד את המתרחש על הבמה בזמן החזרות וההצגה ואת מסע התלמידים הישראלים לגרמניה, ומשבץ לאורכו ראיונות עם משתתפי ההפקה המורכבת. ההצגה **זיטרה** המתועדת בסרט, נכתבה בידי המחזאית הישראלית אליענה שכטר, והיא מתבססת על זיכרונותיה של מאנקה אלטר, ששרדה את גטו טרזין. בגטו זה היה ריכוז גדול במיוחד של אמנים יהודים מגרמניה, אוסטריה וצ'כיה. מאנקה אלטר, שורדת השואה

<sup>30</sup> דוד פישר, **רשימת אהבה**, 2000; מיכה שגריר, **רחוב הבישוף**, 2006; תמי גרוס ויובל כהן, **אחת בשתיים שלוש ארבע מגרמניה היטלר בא**, 2002; משה צימרמן, **פיצה באושוויץ**, 2008.

<sup>31</sup> לימור פנחסוב וירון כפכפי, **מכיוון היער**, 2003; יהלי גת, **אוצר אושוויץ**, 2005.

<sup>32</sup> אדם הורוביץ וסולו אביטל, **האמנות משחררת**, 2004.

<sup>33</sup> יעל קיפר ורונון זריצקי, **המורדים האחרונים**, 2007.

<sup>34</sup> נורית קידר, **חנושקה**, 2006; יעל פרלוב, **מסיבת יום הולדת**, 2006; טלי שמש, **מועדון בית הקברות**, 2006; גלעד מלמד, **האחיות כהנא**, 2006.

המשתתפת בסרט בתפקיד עצמה, ושעל זיכרונותיה מבוססת ההצגה, השתתפה באודישן בגטו לאחד מן הקברטים של קארל שוונק, במאי ואמן ידוע מגטו טרזין.<sup>35</sup> קברט זה לא הועלה בסופו של דבר. את שיר הנושא של הסרט, הנקרא גם הוא "זיטרה", שרה מאנקה בצ'כית, שפת אמה והשפה שהייתה מדוברת בגטו טרזין. חלק מן השירים שנכתבו במקור בשפות אחרות – צ'כית וגרמנית – מתורגמים ומושרים בעברית, כמו למשל תרגום של "מיקי הסכינאי" מאופרה בגרוש של ברטולד ברכט. מאנקה מתראיינת בעיקר באנגלית, וכך גם המרואיינים הגרמנים. המרואיינים הישראלים מדברים בעברית. המהלך השפתי לאורך היצירה הקולנועית הזו והשימוש שעושה הבמאי בערבוב הלשוניות מרפרר אולי לסיפור מגדל בבל,<sup>36</sup> בהילוך הפוך. בעוד שבמגדל בבל הפרדת השפות בין האנשים יצרה חולשה ופירוד, כאן הבמאי מנסה לבלול את הלשוניות על מנת לייצר חיבור, פיוס והשלמה. יצירת הסרט עצמו, כמו גם תיעוד ההצגה, הופכים גם הם למעשה של עדות בפני עצמו. תיעוד המסע של התלמידים הישראלים בברלין עשוי – כמעט בהתרסה יש לומר – כמעין כוריאוגרפיה של תנועה בתוך המרחב העירוני הגרמני, כמו לומר "ובכל זאת אנחנו כאן".

למשל בכיכר פוטסדם של ברלין, המסמלת את האיחוד בין שתי הגרמניות, בוחר הבמאי לצלם שתי סצנות על רקע בניין המזכיר את הסגנון של כלבו שוקן,<sup>37</sup> בניין זכוכית שתכנן האדריכל היהודי אריך מנדלסון ושהיה אבן דרך בתולדות האדריכלות המודרנית.<sup>38</sup> סביב מרצפות הזהב שעליהן מוטבעים שמות יהודים שנרצחו והתגוררו באותם המקומות בברלין, הוא מצלם מעגלים של תלמידים גרמנים וישראלים חסרי פנים המשוחחים על משלוחי המוות.<sup>39</sup> בקרן רחוב בלילה, בברלין, מבויתת סצנה מצמררת של שוטר נאצי שלוקח לנער מנגן את הסקסופון שלו. הנער, שנשאר ללא כלי הנגינה שלו, ממשיך לחולל את תנועות הנגינה באוויר ושורק את המנגינה.<sup>40</sup> ליד פסלו של ברטולד ברכט בברלין מבוים התלמידים הישראלים כשהם רוקדים ושרים בעברית את "מיקי הסכינאי".<sup>41</sup> ברלין מצולמת כשהיא משתקפת מבעד לחלונות של הרכבות – אותו כלי תחבורה שהפך לסמל מצמרר לזוועות שהתחוללו בתקופת השואה – שבהן נוסעים התלמידים הישראלים תוך שהם משתעשעים ומשוחחים בפלאפון בעברית.<sup>42</sup> סצנה אחת מתוך

<sup>35</sup> ראו אתר בית טרזין ברשת <http://www.bterezin.org.il>.

<sup>36</sup> פרשת נח, ספר בראשית.

<sup>37</sup> תזמון: 42:22.

<sup>38</sup> נעם דביר, "לגלות את מנדלסון מחדש", עכבר העיר, 14 דצמבר 2009.

<sup>39</sup> תזמון 07:33

<sup>40</sup> תזמון: 20:00

<sup>41</sup> תזמון: 07:24

<sup>42</sup> תזמון: 12:10

ההצגה מומחזת ברחוב בברלין בתוך מיצג הכיסאות הפוכים,<sup>43</sup> ונערה ישראלית המנגנת בצ'לו בהצגה, מצולמת מנגנת ביערות שליד ברלין ואחר כך מצולמת כשהיא רצה ביערות.<sup>44</sup>

הסרט עוסק בטיבה של האמנות כפלטפורמה מנצחת ומונצחת לביורור האמת, להשלמה, לפיוס ולחיי נצח. הישראלים והגרמנים עוסקים בצוותא בשירה, ריקוד, נגינה ומשחק של טקסטים מוזיקליים דרמטיים, שכתבו אמנים יהודים שנרצחו בידי גרמנים. הקולנוע הוא הכלי המתעד והמחבר בין תהליכי היצירה המשותפים. כל אלה מייצרים אמירה חשובה בסרט: היצירה, ובעיקר המוזיקה, היא לבדה שורדת את המלחמות. כשייעלמו העדים, הזיכרונות יהפכו לסימולקרות, לחיקוי ללא מקור, אבל המנגינה לעולם תישאר. הסרט מבוים, כתוב וערוך בטכניקת מיז-אנ-אבים (בצרפתית: *Mise en abyme*). זו טכניקה אשר בה סיפור נמצא בתוך סיפור ורעיון נמצא בתוך רעיון, באופן שבו נוצרת הכפלה של דימויים ושל מושגים, כאשר ההכפלה עצמה מתייחסת לכלל היצירה. הרעיון פועל כמו באפקט הדרוסטה, שהינו אפקט ויזואלי של רקורסיה – תופעה שכל מופע שלה מכיל מופע נוסף, ושמבחינה תיאורטית יכול לכאורה להימשך עד אין סוף.<sup>45</sup> התמונה מכילה העתק מוקטן של עצמה וכן הלאה.<sup>46</sup> כך הסרט **זיטרה** עוסק בהצגה ששמה **זיטרה**, המספרת על הבמאי והמלחין קארל שוונק מגטו טרזין, יוצר השיר "זיטרה". הסרט עצמו מראה לצופיו את תהליך יצירתה של ההצגה, וההצגה מספרת על ההצגה שבמסגרתה נערך אודישן להצגה ההיא. את המוזיקה והליריקה של ההצגה שבתוך ההצגה של ההצגה כולה, ושל הסרט שנעשה על ההצגה, כתב קארל שוונק.<sup>47</sup> ערכוב הזמנים בא לידי ביטוי, בין השאר, באופן שבו משולבים בסרט קטעים מוזיקליים שאינם שייכים לאותו רגע היסטורי: **אופרה בגרוש** של קורט וייל, **החומה** של רוג'ר ווטרס, אריה מתוך "חליל הקסם" מאת מוצרט, ושירה של מריה I "Feel Pretty", מתוך **סיפור הפרברים**. מאנקה אלטר הניצולה מספרת סיפורים על עברה, והסרט עובר מיד לקטע הממחזז בהווה את סיפורה. כמו כן, המעבר בין הזמנים מיוצג בסרט על ידי פרגמנטים מרחובות ברלין, כמו אופניים, רכבות, מדרגות נעות ושלט רחוב על שם חנה ארנדט. הסרט מקיים לכל אורכו זיקה עם מגוון רחב של טקסטים אמנותיים שהשפיעו על התרבות המערבית בעבר ובהווה ושנוצרו ברובם בידי יהודים וגם בידי גרמנים. בכללם כאמור **אופרה בגרוש** משנת 1928 של ברטולד ברכט הגרמני וקורט וייל הגרמני יהודי; "אנדרטת היהודים" שתכנן פיטר אייזמן הגרמני ב-2005; כיכר פוטסדאם ומבנים אדריכליים שתוכננו בהשראת האדריכל היהודי גרמני אריך מנדלסון, שהתווה דרך משמעותית בתולדות האדריכלות המודרנית; שלט רחוב על שם חנה ארנדט, הוגת הדעות החשובה

<sup>43</sup> תזמון 17:16

<sup>44</sup> תזמון 58:20

<sup>45</sup> ראו **היבטים בהוראת מדעי המחשב**, גליון מיוחד: רקורסיה (ספטמבר 1996).

<sup>46</sup> Susan Hayward, *Cinema Studies: Key Concepts* (New York: Routledge, 2006, third edition).

<sup>47</sup> Burstein, *Performing Holocaust Memory*



היהודייה גרמנייה ובת זוגו של היידיגר; ו"חליל הקסם" של מוצארט הגרמני משנת 1791. במאמר שכתבה על הסרט כינתה גאנט בורשטיין (Burstein) את מעשה הסרט, כלומר את תיעוד תהליך יצירתה של הצגה המנסה לשחזר בעצמה זיכרונות על הצגה בגטו טרזין, "Performing holocaust memory". זהו ניסיון מעניין, היא כותבת, לעיסוק המורכב והקשה במושג הזיכרון, בפרט בכל מה שקשור לטראומות קולקטיביות. ניסיון זה, כך נראה, מציע חשיבה מחודשת על כוחן של האמנויות בהבניית הסיפור ההיסטורי בכלל ועל זיכרון הסטורי בפרט על כוחה-מהותה של עדות ועל השלמה ופיוס.

אחד האזכורים הקולנועיים האמנותיים מועלה בשיחה של במאי הסרט עם מאנקה אלטר. מאנקה מספרת על מפגש שהיה לה עם קצין נאצי כאשר ניסתה להבריח מזון, והיא מנסה להיזכר בשאלה המדויקת שהקצין שאל אותה.<sup>48</sup> על מנת לרענן את זיכרונה מציע לה הבמאי שאלה: "אולי הוא שאל אותך אם את מאושרת?" בשאלתו האבסורדית נוכח הסיטואציה שבה מנסה הניצולה להיזכר בזיכרון מטריד וקשה, מרפרר הבמאי לשאלה המיתולוגית ששאלו ז'אן רוש ואדגר מורין בסרט הסינמה וריטה הראשון, **כרוניקה של קיץ**.<sup>49</sup> בסרט זה, זוג היוצרים עוצרים עוברים ושבים ושואלים אותם שאלה זו ומקליטים את התשובה בסנכרון בו-זמני לצילום, וזאת לראשונה בהיסטוריה של הקולנוע התיעודי. במהלך הסרט אף מצולם בספונטאניות – לראשונה בתולדות הקולנוע התיעודי העולמי – מונולוג אותנטי מכונן של ניצולת שואה (מרסלין, שהיא גם בת זוגו של ז'אן רוש, אחד מיוצרי הסרט), שבו היא מדברת על זיכרונותיה מרגע פרידתה האכזרית מאביה בתקופת השואה. כאן, בסרט **זיטרה**, התעקשותה של מאנקה להיזכר בשאלה המדויקת ששאל אותה הקצין הנאצי, מעוררת מחשבה בנוגע לטיבו של הזיכרון ואופן פעולתו ואולי בעיקר לטבעו של הרצון להיזכר. מאנקה אלטר לא תמיד זוכרת. כך היא עצמה מעידה על עצמה לאורך הסרט, כשהשיא של השכחה שלה מודגם לפני הקהל הגרמני באפילוג של ההצגה שבו היא שוכחת את מילות השיר "זיטרה".

**שתיקת הארכיון** הוא סרט תיעודי בן 84 דקות של הבמאית יעל חרסונסקי. הסרט יצא בארצות הברית ב-18 לאוגוסט 2010, היה מועמד לפרס אמי וזכה לפרסים רבים. בסרט **שתיקת הארכיון** מנסה הבמאית לחשוף את האמת שמאחורי עשיית סרט תעמולה נאצי, תוך שהיא מעמתת בין עדות מדוברת ומצולמת של קורבנות שנשארו בחיים, לבין פרוטקולים מחקירתו של צ'לם ואיש צוות שהשתתף בהפקת סרט התעמולה, לבין הדימויים שבסרט עצמו. באופן זה היא מייצרת דיון על היחס בין זיכרון, תיעוד-צילום והאמת הבלתי ניתנת לתאור.

48 תזמון 32:03.

49 מסמך תיעודי פורץ דרך מאת הקולנוען-אנתרופולוג ז'אן רוש (פריז בעיני שיש) והסוציולוג אדגר מורין. השניים יצאו לרחובות פריז בקיץ של שנת 1960, על מנת לראיין את תושבי העיר, כדי ליצור חתך סוציו-פוליטי של התקופה. משאלות פשוטות כמו "האם אתה מאושר?" הגיעו עד חקירת העמדות הפוליטיות, כגון היחס למלחמת צרפת-אלג'יר שהתחוללה ברקע – מידע מאת <http://www.habama.co.il/>.

השם **שתיקת הארכיון** הוא פרפראזה לשמו של הסרט **שתיקת הכבשים** או למושג "שתיקת הכבשים": יצורים ששותקים בעת שפושטים את עורם. זוהי תמצית תחושתה של הבמאית והמנוע ליצירת סרטה.<sup>50</sup> לדבריה, למראה השאריות האילמות של הצלולואיד של סרט התעמולה הנאצי **הגטו**, התעוררה בה הרגשה חריפה של רצון להפשיט אותן מעורן: לחשוף את הבלתי ניתן לראיה ולשמיעה.<sup>51</sup> שם זה מתאר גם את התחושה הנוצרת בצפייה בחומרי ארכיון תיעודיים אלה של הנאצים, תחושה של צפייה בקורבנות אשר פושטים את עורם מעליהם בעודם בחיים.

חמישה קרעי סיפורים השזורים זה בזה מופיעים בסרט: סיפורו של סרט התעמולה הנאצי שלא הושלם; סיפורו של וילי ויסט, אחד מאנשי הצוות שצילמו את הסרט; סיפורו העלום של גטו ורשה ויושביו; סיפורו של אדם צרניאק; וסיפורם של הקורבנות שנותרו בחיים מגטו ורשה. הסרט ערוך כמעין תהליך בלשי של הרכבת פאזל שידוע מראש שחלקיו חסרים. הנרטיב, שעליו מצהירה הקריינות כבר בשוט הפתיחה, הוא כאמור הניסיון לפצח את התעלומה בדבר תולדות יצירתו של הסרט הזה ואת תעלומת אי-השלמתו ממספר רב ככל הניתן של זוויות מבט. אלא שלאורך הסרט, ובעקבות האופן המיוחד שבו הוא ערוך, מתברר שתהליך זה מייצר מבט נוסף, מבט רפלקסיבי ומטריד. מתוך הסרט ולאורכו עולות השאלות: האם הסרט הוא סרט על איך עושים סרט דוקומנטרי על השואה? האם הסרט הוא דוקומנטרי, שהרי משולבות בעריכה סצנות מבוטאות? מהם הגבולות האתיים של התיעוד? האם הסרט הוא על דרך הפקת סרט תעמולה נאצי?

שוט הפתיחה ושוט הסיום מעידים על חשיבה מחזורית, כמו מעגל אין סופי אשר בו הכניסה לארכיון – הכניסה לתוך המבוך האין סופי – מובילה בסופו של יום אל היציאה ממנו ומשאירה סימני שאלה גדולים יותר המכוונים לכניסה נוספת. בכל פעם שמסתיים גלגל של סרט התעמולה הנאצי המקורי, מופיעה על המסך אילוסטרציה של החלפת גלגל הפילם. התיעוד בסרט התעמולה הנאצי עצמו נעשה בשתי רמות: רמה תיעודית, שבה צולמו קטעים ברחובות הגטו שמתעדים את הסבל העצום שבו חיו אנשיו, את הרחובות הצפופים והמוזנחים, את הגוויות המוטלות ללא רוח חיים בצידו הכביש; ורמה מבוטאת, המציגה, מצד אחד, יהודים שחיים חיי מותרות בלתי מוסריים נטולי מחסור ודאגה, ומצד שני, סצנות של טקסים יהודיים, כמו קבוצת הנשים המצולמות כשהן ערומות וטובלות במקווה. שאלה מטרידה העולה מצפייה בחומרים הללו היא אם קטעים אלה בוימו לצורכי תעמולה, או שמא הם משקפים במשהו את המורכבות של החיים באותו גטו. עריכת הסרט באופן הזה, שבו הצופים נאלצים לצפות בסרט התעמולה הנאצי במלואו, מייצרת מבט רפלקסיבי על המצלמה עצמה כעדה עצמאית, על האנשים שהשתמשו במצלמה, על הצופים לאורך השנים בחומרי ארכיון אלה ועל היוצרת המתמודדת עם יצירת סרטה.

<sup>50</sup> "רב-שיה' שתיקת הארכיון", **תיאוריה וביקורת** 40 (קיץ 2012): 273.

<sup>51</sup> שם.

בשנת 2007, לאחר סיום לימודיה בסם שפיגל, תרגמה יוצרת הסרט **שתיקת הארכיון** עבור כתב העת **מטעם** את מאמרה של ליבי סאקסטון (Saxton) "שניהם שונאים את ספילברג – על זיכרון השואה בקולנוע של לנצמן וגודאר".<sup>52</sup> היוצרת מעידה על עצמה כי תרגום מאמר זה היה בעבורה חוויה מכוננת והביא אותה שנים לאחר מכן ליצירתה הקולנועית הנידונה כאן.<sup>53</sup> המאמר של סקסטון עוסק בדיון העקיף והישיר בין גודאר ולנצמן על שאלת גבולות הרפרזנטציה: מה מותר להראות וכיצד, ומהו כוחה של העדות ושל חומרי ארכיון.<sup>54</sup> לנצמן מתנגד לשימוש בחומרי ארכיון אשר תועדו בידי רוצחים מבית הרייך השלישי על מנת לייצג את השואה כחוויה היסטורית טראומטית בקולנוע; ואילו גודאר עושה בהם שימוש רב, ויש שיאמרו אף מוגזם. במאמרה מעמידה סקסטון את שתי היצירות הקולנועיות **שואה והיסטוריות של קולנוע** זו כנגד זו,<sup>55</sup> ומוצאת מכנה משותף רחב בין שני היוצרים, אף על פי שהן מציעות חוויה שונה לגמרי. לטענתה, לשניהם משותפת החרדה אל מול הסיכונים האתיים והפוליטיים של הדימוי הקולנועי כמייצג חוויה טראומטית כמו השואה, ולכן זו הסיבה ששני הבמאים מציבים חרדה זו בלב יצירתם: הם בוחרים בדימוי הקולנועי כ"עד מועדף" כלשוניה. אצל גודאר הדבר ניכר ב"שפע ממאיר", של שימוש בדימויים ארכיוניים – שימוש החותר תחת האיקונוגרפיה של השואה; ואילו אצל לנצמן מתבטאת החרדה בסרבנות מוחלטת, באיסור כמעט דתי להשתמש בארכיונים אלה.

נראה כי בסרט **שתיקת הארכיון** מנוסחת עמדה מורכבת יותר מזו של גודאר ושל לנצמן, עמדה שהיא סינתזה של שתיהן. הסרט עושה שימוש בחומרי הארכיון תוך הדגשת העובדה שאלו הם קרעים של פיסות מציאות חסרות ומפוררות. הבלטה זו נוצרת באמצעות נסיונו של הסרט לחשוף ולגלות את מה שחסר בקטעים הללו, את מה שלא צולם והוקלט, את הפיסה החסרה. בכך הסרט מאלץ את הצופים לצאת מעמדת המציף בלא פגע ולקחת אחריות. הסרט אינו מאפשר להם למצוא מפלט בדימויים ויזואליים של הטראומה כלשוניה של סאקסטון.<sup>56</sup> נוסף על כך, הסרט אינו מותיר אופציה לצפות בו מבלי לחשוב על מושגים כמו טיבה של עדות, טיבו של הזיכרון ומהות האמת ההסטורית. הצופים בסרט מובאים בעל כורחם אל עמדה של דריכות וחוסר מנוחה, כאשר הם מאולצים לחשוב מה היה שם באמת, מה לא צילמה המצלמה, מי עמד מאחורי המצלמה, מה היה באירוע מחוץ לפריים. הצופים יוצאים מן הסרט בתחושה שעורער מעמדו של הדימוי והעדות כראייה. עד כמה מותר לדבר או להראות את הבלתי ניתן להצגה? הלוא על המוות עצמו של יושבי גטו ורשה שנשרפו במשרפות אין כל עדות, ואי אפשר להתמודד עם העדות הבלתי קיימת על ידי יצירתה של עדות

<sup>52</sup> ליבי סאקסטון, "שניהם שונאים את ספילברג: על זכרון השואה בקולנוע של לנצמן וגודאר", **מטעם** 9 (2007): 106-124.

<sup>53</sup> רב שיח שתיקת הארכיון, תיאוריה וביקורת 40, (קיץ 2012): 269.

<sup>54</sup> ראו גם חיים דעואל לוסקי ועודד וולקשטיין, "[על שתיקת הארכיון](#)", **תקריב** 11.

<sup>55</sup> זאן לוק גודאר, **היסטוריות של קולנוע**, 1988, 1997.

<sup>56</sup> סאקסטון, "שונאים את ספילברג".

מאחזרת.<sup>57</sup> בכל זאת, הסרט מייצר אפשרות מטרידה ומעניינת להתבונן בתמונות למרות הכול, לנסות להבין את הנסתר ולפענח את המוח המעוות של מי שהזמין את הסרט. הוא לוקח את הסיכון שבהתבוננות באסתטיקה הנאצית, ודן באפשרות שבה היוצרת הופכת להיות חלק מהמערכת המצלמת, העורכת את הסרט, המשתאה מתגליות הארכיון ומחליטה באילו תנאים להתבונן בחומרים.<sup>58</sup> הסרט אינו מגלה איזו עדות חדשה למעשי הזוועה או מציג דוקומנט היסטורי סנסציוני. חשיבותו של הסרט היא באופי הדיון שהוא מייצר בנקודת המבט החדשה, המורכבת והייחודית שהוא מציע. הנוכחות של השורדים בסרט כנוכחות מתווכת, מפרשנת, שותפה ומאשרת של החומרים הארכיוניים, מעוררת חשיבה על סוגיות מופשטות של זיכרון, דימוי, אמת ועדות, ועל האופן שבו נבנה הזיכרון ההיסטורי.

הסרטים **זיטרה על אמת והשלמה ושתיקת הארכיון** שונים מאוד זה מזה ובמובנים רבים אף מנוגדים זה לזה. אלא שבשני הסרטים מתקיים דיון תמטי נוקב על סוגיות של עדות והבניית הזיכרון, שבבסיסן מונחות סוגיות חברתיות מוסריות ותרבותיות רחבות עוד הרבה יותר. שיתופם של שורדי השואה בשני הסרטים באופן פעיל, כשהם מתבוננים ומעורבים בחשיבה על נושאים אלה, מייצרת נקודת מבט חדשה, גם אם כבר נעשו מעשים כאלה בקולנוע הדוקומנטרי הישראלי, כפי שהוזכר לעיל, למשל בסרט **טנגו של עבדים**. בשני הסרטים מתקיים לכאורה סיפור של שחזור. בסרט **זיטרה על אמת והשלמה**, שחזורו של הקברט שלא הושלם בגטו טרזין, **ובשתיקת הארכיון** שחזור סיפור יצירתו של סרט התעמולה הנאצי שצולם בגטו ורשה ומעולם לא הושלם. על פניו, המניעים של יוצרי הסרטים למעשה השחזור נראים שונים לחלוטין. בסרט **זיטרה**, היחס לאמת שבזיכרון הוא שולי. מה שחשוב הוא מה שנשאר מן הזיכרון ואיך עושים ממה שנשאר את המיטב; ואילו הסרט שתיקת הארכיון מנסה לברר ולחקור את האמת, או את הדבר הקרוב ביותר לאמת שעשוי לצמח מתוך חקירת הזיכרון.

לטעמי, שני הסרטים עוסקים באופן מרומז באמת ובהשלמה. הסרט **זיטרה על אמת והשלמה** מתעד את תהליך העבודה שבו, באמצעות תיארון הזיכרון, משחזרת ניצולת השואה את חוויותיה כנערה אוהבת תיארון, שירה, משחק וריקוד, ואת מפגשיה עם קארל שוונק במאי הקברטים בגטו טרזין. אלא שההחלטה של במאית ההצגה **זיטרה** ששחקנים ישראלים וגרמנים יבצעו את ההצגה בצוותא בעברית ובגרמנית מייצרת רוברד נוסף. החיבור בין צאצאי המעוולים עם צאצאי הקורבנות מבקש לייצר סיכוי להשלמה ולריפוי העבר הטראומטי. באופן זה העבר אינו נשכח, שכן הוא משוחזר בידי קורבן שנשאר בחיים – מאנקה אלטר – ומשולב עם הידע ההסטורי הקיים על אותה תקופה. ובכל זאת, עבודתם המשותפת של אמנים משני קצוות הטרגדיה על החומרים הטעונים מבקשת ליצור בהווה סיכוי לעתיד של למידה מלקחי העבר ושיתוף פעולה והשלמה.

<sup>57</sup> דעואל לוסקי ווולקשטיין, "על שתיקת הארכיון".

<sup>58</sup> שם.

בשתיקת הארכיון מנסה היוצרת לשחזר את סיפור יצירת סרט התעמולה הנאצי. היא מנסה לברר מי היו אלו שיצרו את סרט התעמולה ומה היו כוונותיהם, וכיצד חוו תושבי הגטו המצולמים את הפקת הסרט. הפסקול המקורי שנמחק מסרט התעמולה השאיר לבמאית חלל שבו היא יוצרת פסקול חדש, תוך התחקותה אחר שברי זיכרונות ועדויות חיות, ארכיוניות ואחרות, של המעולים ושל הקורבנות. היוצרת מנסה לשחזר את תולדות הזמן האבוד של הסרט הנאצי. באמצעות השחזור, הבמאית מבקשת להכיר את הדימויים של הסרט בקונטקסט הקרוב ביותר לאמת שבו הם נוצרו, ולא עוד כראייה חותכת ואמינה למציאות שהייתה אז. הסרט מייצר כך מציאות של הקשבה והתבוננות שאיננה מוכתבת בידי משטר הזיכרון או בידי הרשות לשימור הזיכרון. בדרך זו מבקש הסרט, מצד אחד, לזכור את העבר, ומצד שני, לייצר חקירה, התבוננות ולמידה מעמיקה של נקודות מבט מגוונות ככל הניתן, כשהמטרה היא בירור האמת והשלמה הנובעת מתוך בירור זה.

מכנה משותף נוסף הוא ששמות שני הסרטים טומנים בחובם תעלומה: "זיטרה" היא מילה לא מוכרת, מילה בשפה זרה. משמו של הסרט לא ניתן כלל להבין אפילו באיזו שפה מדובר, כך שקשה גם למצוא את התרגום המילוני לשם המילה. השם "שתיקת הארכיון" מבשר במשמעותו המילונית תעלומה או חידה. נראה כי שמות אלה מביעים את הצהרת הכוונות של היוצרים על אודות היציאה למסע אל עבר הלא נודע: חיפוש וחיטוט בחידות שאין להן פתרון. יתר על כן, הסרטים בנויים כל אחד בדרכו כתשבץ שהצופה נאלץ להרכיב במהלך צפייתו. בכך הסרטים מעוררים את הצופה לחשיבה ואינם מניחים לו להישאר בעמדת צפייה פסיבית. שני הסרטים מציגים זוויות מבט מגוונות ומורכבות ונרטיבים שונים של הקורבנות השורדים, של היוצרים של ההיסטוריה, של הגרמנים של היום ושל גרמנים שחיו אז. שני הסרטים מייצרים פסקול חדש הנשען על חומרי העבר, וטכניקת העריכה של המיז-אן-אבים, המופיעה בשניהם, מכוונת אל סוג של אין סוף לינארי המייצר יותר שאלות ותהיות מתשובות ומסקנות. אם כן, בשני הסרטים קיים ערבוב זמנים: שניהם מגיחים אל העבר ואל זיכרונות מן העבר על מצע של הווה וחוזר חלילה. באופן זה מבקשים הסרטים לעבד את הטראומה הקולקטיבית: לא לשכוח את העבר מתוך תודעה בהירה של ההווה ומבט אל העתיד.<sup>59</sup> אלו הן יצירות רפלקסיביות, כלומר הן עושות שימוש שקוף, מודע לעצמו, במדיום הקולנועי לצורך התבוננות, בדיקה ודיון בשאלות שאותן הן מעלות.

בשני הסרטים ישנה נוכחות של קורבנות ששרדו את השואה, כאשר בהתאם לשוני בסגנון של הסרטים, שונה גם סגנון הדמויות של השורדים המצולמים. השורדת מאנקה אלטר מרואיינת בסרט **זיטרה** בשפה האנגלית. היא שמחה, חייכנית, שופעת חן והומור, ואהבתה לבמה עולה על הכול. גם כאשר היא נזכרת בתקופה הקשה שעברה בגטו היא מדברת על הזיכרון בחן ובנועם. נוכחותם של השורדים בשתיקת הארכיון איננה נעימה ומשעשעת, אך נראה שחויית הצפייה והניסיון להיות שותפים במעשה שאותו מבקשת יוצרת הסרט לבצע, מיטיבים עימם. הם אינם אומללים ואינם

<sup>59</sup> לה קפרה, לכתוב הסטוריה, 118.

מייצרים הזדהות בלתי נסבלת.<sup>60</sup> להפך, הם מעוררים סימפטיה ונועם ומייצרים הקשבה בהירה ומרוכזת. השורדים מצולמים כשהם מביעים באופן אותנטי את יחסם, הרגשתם וזיכרונותיהם לנוכח המראות המופיעים על המסך. נוכחות זו של השורדים בשני הסרטים מייצרת מהפך, מתפיסת השורדים כקורבנות חסרי אונים, להצגתם כבעלי עמדה אקטיבית ורפלקסיבית, המעודדת בין היתר חשיבה על הזיכרון עצמו ועל ניתוח הזיכרון.

שני הסרטים מציעים שתי חוויות צפייה מנוגדות. הסרט **שתיקת הארכיון** עשוי ברובו בשחור לבן, ואילו הסרט **זיטרה** הוא צבעוני. הסרט **שתיקת הארכיון** מצומצם בלוקיישנים, אין בו אזכורים כלל, והוא מורכב בחלקו הוויזואלי ברובו מחומרי ארכיון והתחושה הנוצרת בצפייה בסרט מטרידה. **בזיטרה על אמת והשלמה** הבמאי אינו משתמש בארכיון בכלל, והדגש מושם על שלל סוגי אמנויות ואזכורים ומעל לכולן המוזיקה. בסרט יש גיוון רב של לוקיישנים פנימיים וחיצוניים: במה, חוץ במה, חדרי לימוד, רכבות, רחובות, יום, לילה. לכאורה, הסרט צבעוני ונעים למראה, ובכל זאת נוצרת תחושה מטרידה ביותר במהלך הצפייה. חוויות הצפייה מייצגות את שני הקטבים בוויכוח המיתולוגי בין לנצמן לגודאר על גבולות הפרזנטציה של חומרי ארכיון ועדויות. הצפייה בסרטים אלה מאלצת את הצופה לקחת אחריות ולחשוב על דילמות אתיות מורכבות ולהיות שותף לניסיונות ולבחינה מתמדת של נושא הזיכרון הטראומטי של השואה. שני הסרטים מנפצים באלגנטיות ובתחכום פרות קדושות של משטר הזיכרון.

"לכתוב שירה אחרי אושוויץ זו ברבריות", כתב תיאודור אדורנו בשנת 1949 וחזר בו שנים רבות לאחר מכן בספרו **דיאלקטיקה נגטיבית**.<sup>61</sup> בעיני אדורנו המאוחר, הסבל זכאי לייצוג כשם שהמעונה זכאי לצרוח, ועל כן ייתכן שהייתה זו טעות לקבוע שאחרי אושוויץ לא ניתן עוד לכתוב שירה. אמנות אמיתית אינה מנותקת מהחברה ומהתרבות, וכוחה של הליריקה הוא ביכולתה לחשוף את מה שהאידיאולוגיה מסווה.<sup>62</sup> כחמישים שנה אחר כך עמד שורד השואה, הסופר אהרון אפלפלד, ביד ושם ואמר: "העדים וההיסטוריונים הניחו את המסד ואת הטפחות, ועתה הגיעה השעה ליצירה. עתה הגיעה השעה לפורר את האימה הגדולה (ולהפכה) למראות וצלילים".<sup>63</sup>

בהתאם לכך, נראה שהיצירה הקולנועית התיעודית הישראלית בכלל, וזו העוסקת בתולדות השואה בפרט, סללה את דרכה בהתמדה ובחריצות ממחוזות של כיסוי, הדחקה, השתקה והשכחה, דרך תיעוד עדויות ונסיונות של שחזור העבר, אל עבר מעשה ההגות והאמנות. תיעוד השואה העכשווי הוא מעשה חשוב של יצירה דוקומנטרית חושפנית, כנה, חקרנית ומאתגרת. זהו מסע אל עבר האין סוף של הגילוי ולעבר גאולת הביטוי והיצירה.

<sup>60</sup> שם, 125

<sup>61</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, (London: Bloomsbury, 1973), 288

<sup>62</sup> לילך לחמן, "ואיך אפשר לאכול לאנץ: שירה אחרי אושוויץ", **הארץ**, 13 לאפריל 2014, <http://www.haaretz.co.il/literature/>, 1.958580

<sup>63</sup> מתוך אתר יד ושם

**פילמוגרפיה:**

ג'אד נאמן, **זיטרה על אמת והשלמה**, 2008.

יעל חרסונסקי, **שתיקת הארכיון**, 2010.