

הבית כמקדש מעט: דיון ב"הבחירה והגורל"¹

רינה דודאי²

"לכן אמר כה אמר אדני ה' כי הרחקתים בגוים וכי הפיצותים בארצות ואהי להם למקדש מעט בארצות אשר באו שם".³ בפסוק זה הנביא יחזקאל אומר בשם האל כי למרות היותם של היהודים בגולה עדיין קדושת האל שורה עליהם בבתי תפילה, שמהווים תחליף לבית המקדש. באופן פרדוקסלי, הבית בסרטה של ציפי רייבנבך **הבחירה והגורל** (1993) הופך לאותו מקדש מעט דווקא בארץ ישראל שלאחר השואה, מקדש מעט, שבו נמסרת עדות, עדות טראומתית מתקופת השואה. הבמאית מראינת את הוריה, פרומה ויצחק, ומתעדת את סיפורם על אותה תקופה במרחב הביתי, בדירת שיכון קטנה בעיר לוד. המטבח, ההול, הסלון, מרפסת הבית, חדר השינה ואף חדר האמבטיה, הופכים להיות המרחב המוגן, מקדש המעט, שבו נרשם מסמך אנושי נוגע ללב של זיכרון החוויה הטראומתית האישית שלהם מתקופת השואה.

הבחירה והגורל הוא סרט מקבוצת סרטים שנעשו על ידי קולנועניות וקולנוענים בני ניצולים, אשר פרצו את הנרטיב המקובע של שנות החמישים, הנרטיב של "משואה לתקומה". בעקבות הסרט **שואה** של קלוד לנצמן חרגו סרטים אלה מהשימוש בסרטים ארכיוניים על השואה, "הסירו את המכסים מסירי הלחץ המשפחתיים" כדברי מאיר שניצר, "הניחו מסרטת וידאו מול

1

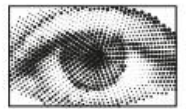
ציפי רייבנבך (1993). **הבחירה והגורל** (בימוי והפקה). ישראל. תודתי לציפי רייבנבך על האישור להציג שני קטעים המופיעים במאמר.

2

המאמר מבוסס על פרק בעבודת הדוקטור שלי: רינה דודאי. (2000). "דרכי התמודדות עם הטראומה בסיפורת השואה (א. אפלפלד, ק. צטניק, פ. לוי)". האוניברסיטה העברית, ירושלים.

3

יחזקאל יא 16.



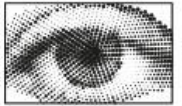
הוריהם והורו להם – דברו".⁴ סרטים אלה העדיפו את הסיפור האישי, הפרטי, הלא קאנוני של השואה, תוך הכנסת המצלמה אל המרחב הפרטי, האינטימי של הבית. הדירה הקטנה יצרה תיבת תהודה לדור שלם של בני ניצולים, דור שני לשואה, בה רוחות רפאים שוטטו כיקום מקביל במסדרונות הבתים שגדלו בהם, וסיפרו סיפור אילם, שחיפש דרך להבקיע ולהישמע.⁵ התפיסה הלאומית של קדושת השואה התפרקה בסרטים אלה לסיפורים ולשברי סיפורים של אנשים פרטיים, ולבית פרטי אחד וייחודי.

האב והאם בסרט **הבחירה והגורל** הם מי שמעידים על חוויות קיצוניות שחוו על קו הגבול שבין החיים והמוות. בתם, שמבקשת לשמוע את סיפורם ולתעד אותו, הופכת להיות עדת שמיעה בתוך הסרט. היא המראיינת והיא זו שיושבת מולם ומאזינה לעבודת האבל שלהם, תוך כדי שיחזור עברם. הצופים, המתבוננים בסרט, חווים גם הם סוג של חוויה של עדות. בסיטואציית הצפייה בסרט הם הופכים למאזינים אילמים לסיפורה של ציפי רייבנבך, הבמאית, העדה לסיפור קורותיהם של הוריה, ניצולי השואה. באופן כזה נוצר מבנה ספירלי של עדויות ומאזינים, שהופכים להיות עדים של קהלים, בזמנים ובמרחבים אחרים. הבית הוא המרחב שבו חוסים העדים, ורייבנבך נותנת מקום לשברון ליבם. זהו מרחב קטן, אינטימי, דל, סגור, אך מתוכו מבקיעים קולות שונים הפורצים את גבולות הכאב ומאפשרים סוג של עיבוד במרחב הציבורי של מי שצופים בסרט.

העדות של ההורים, הניתנת במרביתה במטבח לצד ארוחת ערב שבת המתבשלת, היא עדות של מי שלכודים **בתוך** מציאות טראומתית ומבקשים בעצם הביצוע של פעולת העדות **לצאת** ולהשתחרר ממנה. בסיום הסרט האם מוציאה מתוך הסירים הרותחים, המעלים אדים, את הבשר והקרפלאך, והאב מוציא מן התנור את התבנית שבה נאפו החלות. פעולת **ההוצאה** של התבשילים מתוך הכלים **הלוהטים** בסיום הסרט נצבעת בצבעים מטפוריים של

4 מאיר שניצר, "חמישים שנים של בדידות", **סינמטק** 73 (1994), עמ' 6–11.

5 בעניין זה ראו גם משה צימרמן, **אל תגעו לי בשואה**, חיפה: אוניברסיטת חיפה זמורה ביתן, 2002, עמ' 315–316; נורית גרץ, **מקהלה אחרת**, תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 78–101.



סיום תהליך ה**הוצאה** של העדות מן האישי אל הציבורי, מן האינטימי והחבוי אל הפומבי והגלוי. בכך תמה פעולת העדות והתהליך של הפריקה הרגשית והמנטלית מושלם בארוחת ליל שישי חגיגית של המשפחה המורחבת.

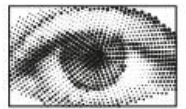
העדות מסדר ראשון, זו של אלה שחוו את החוויה על בשרם, נושאת בחובה מאבק איתנים: נותן העדות מתחייב בעצם השחזור של העדות לשקוע שנית לתוך החוויה. זו התנסות כואבת שגורמת למעיד סבל רב. השכחה או השתיקה היו יכולים להביא למנוחת הנפש, אבל הדחף לספר גובר על הדחף לשתוק. לנגד עינינו נפרשים שני דפוסים הפוכים של סיפור, זה של האב, שהמניע שלו הוא היסטורי מוסרי: הנצחתו של האירוע לדורות הבאים והתגברות על המוות באמצעות הסיפור; וזה של האם שהמניע שלו הוא פסיכולוגי, רגשי: תחושת פורקן שמלווה את הוצאת העדות לאור.

העד המאופק: האב

עדותו של האב (יצחק) היא עדות הנמסרת בטון מאופק. במהלך הסרט מספר האב כ־15 סיפורים קצרים, מעין ויניאטות חטופות, הנשזרות באופן כרונולוגי על פני כל תקופת המלחמה, למן הרגע שבו חוסל הגטו וכל משפחתו הושמדה ועד לרגע השחרור במטהאוזן. מרחבי הדירה מאיירים באופן דיסוננסי, אבל בהתאמה, את סיפוריו. כך למשל כשהוא מדבר על הרעב, מצולמת המשפחה בפינת האוכל, וכשמדובר על הרחצה האכזרית במחנה האב מצולם מתגלח בחדר האמבטיה. באופן מהותי, כל הסיפורים שמספר האב הם – מקורם בעדות ממראה עיניים: "הרבה פעמים ראינו את המוות מול העיניים". האב אינו מספר על דברים שלא היה שותף לחוויה הישירה שלהם. המבע שלו הוא רפרנטי, אנאליטי ורפלקטיבי, הנמסר בטון מאופק, ויוצר התנגשות טעונה בין התכנים ובין אופן הייצוג שלהם. התנגשות זו מפרקת את הטענות ומשקיטה את האימה המבצבצת מתוך הדברים. אתעכב על כמה מהסיפורים ואדגים באמצעותם את דפוסי ההתמודדות עם הטראומה.

סיפורי הפתיחה והסיום של הסרט

הסיפור הפותח של הסרט מתרחש בבירקנאו. הסיפור אינו מתאים לפתיחה מבחינת הרצף הכרונולוגי שלו, אבל הוא ממוקם כפרולוג לסיפורי האב. הסרט נפתח, כאמור, בסצנה של סעודת ערב שבת. מתוך ההמולה של הסועדים,



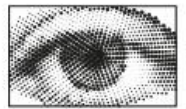
ביניהם הילדים והנכדים, עולה לפתע קולו העמוק של האב: "היה אחד שגידל כלבים. הייתה קבוצה שטיפלה בהם: ניקו אותם, האכילו אותם. הכלבים קיבלו אוכל טוב! אנשי הקבוצה היו רעבים אז אכלו את האוכל. בסוף, הכלבים היו רזים וכמעט התפגרו. אז הם תפסו שהכלבים לא קיבלו אוכל. לקחו את כל היחידה וירו בכולם. ירו בכולם וגמרנו".

הסיפור מסופר בלשון רזה ויש בו מעט מאוד ממה שלאבוב⁶ מכנה "אמצעי הערכה". לאמצעי הערכה, על פי לאבוב, יש תפקיד פרגמטי לסמן את המידע החשוב שבחזית הסיפור. אבל, הסיפור של יצחק אינו נזקק לסימונים מסוג זה. ההפך הוא הנכון. חומרי הגלם של הסיפור טעונים כל כך, עד שכל סימון שלהם רק מגביר את המוגבר מימלא. האירועים הבונים את הרצף מצטמצמים אך ורק למה שבונה את השלד הסיפורי. מילה מיותרת אינה נמסרת. המבע נצמד להצגת העובדות הקונקרטיות מבלי לנקוט עמדה שיפוטית או להביע רגשות. הצגת הקורבנות והתליינים במבנה שוויוני מניחה לנמען לממש את האירוניה הנוקבת העולה מעצם ההשוואה. הכלבים, הקורבנות והתליינים מיוצגים במבנה אדיטיבי מקביל, שמתוכו מהדהד עיוות לוגי המבוסס על שבירה של כל הקודים האתיים האנושיים: "היה אחד שגידל כלבים"; "הייתה קבוצה שטיפלה בהם"; "כל הקבוצה שטיפלה בכלבים נורתה"; "ירו בכולם, וגמרנו". במבנה הזה לא רק שחל היפוך במשמעות המוענקת לכלבים בהשוואה לבני אנוש, אלא שבני אנוש מקפחים את חייהם בשל לוגיקה מעוותת זו. רק משנשאל יצחק על ידי בתו שאלות נוספות על האירוע הוא מסכם את החשיבות של סיפור זה. על השאלה של הבת אם האירוע התרחש בבירקנאו הוא עונה: "כן... איפה שלא יהיה, איך שזה יצא. כל אחד והגורל שלו. וככה זה ניגמר. חיסלו את כל הקבוצה. והפסיקו לגדל כלבים... הם ראו שאי אפשר להתקיים ככה כי האנשים רעבים ולוקחים את האוכל של הכלבים! זהו זה! זהו זה!".

הטעם שבשלו סופר הסיפור, והטעם שבעטיו הוא גם הסיפור הפותח של הסרט נובע מהחדות שבו הוא מחבר את האירוע הקונקרטי החד־פעמי עם המשמעות הנוקבת העולה מתוכו, כפי שהוא עצמו אומר במקום אחר בסרט: "זה עניין של גורל! איך אני יכול להתייחס לזה? מה יש פה להתייחס. זה גורל של בן אדם."

6

ויליאם לאבוב, "טראנספורמאציה של חוויה לתחביר סיפור", בתוך: **תיאוריות חדשות על ספרות שבעל־פה**, דן בן־עמוס (עורך), תרגום: פנינה נוץ צימרמן. **הספרות** ([1972] 1975), עמ' 60–83.

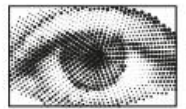


זהו זה. אני הרי חי הודות לגורל. אני עברתי אינספור מצבים בהם ראיתי את המוות בטוח! ויצאתי מזה! את מבינה? גורל. לכל אדם גורל משלו. זה גורל. גמרנו זהו זה". מתוך סיפור מניאטורי זה, המוצב בחזית הפותחת של הסרט עולה המוטו המרכזי שמופיע גם בשם הסרט **הבחירה והגורל**. בחסכנות מרובה מציג הסיפור המיניאטורי את הקיום הפרדוקסלי של הבחירה לחיות גורל, שלא ניתן לברוח ממנו. האירוניה הנוקבת בסצינת הפתיחה מקורה בהפגשה בו זמנית לא רק של האכזריות של האמירה העולה מתוך הסיפור שבה חיי כלב עולים על חיי אדם, אלא גם מתוך העיוות המטורף העולה מתוך ההשוואה בין הווי משפחתי נורמלי של משפחה הסועדת יחדיו בליל שבת בבית הגיל ומוגן לבין החיים שאבד מהם כל צלם אנוש בכל מובן אפשרי. המפגש בין מה שהעין רואה: הסעודה המשפחתית לבין מה שהאוזן שומעת: הסיפור המסופר בקולו של האב, יוצר דיסוננס בלתי נתפס.

הסיפור החותם את העדות של האב הוא סיפור הכף. עם תום המלחמה לוקח האב למזכרת כף אוכל של חייל אס.אס. במחנות לא היו כלי אוכל והאסירים נדרשו לאכול בידיים או ללקק את האוכל מתוך הקערה. האב מראה את הכף בתחושה של ניצחון. הכף עבור האב היא שריד מטונימי מינימליסטי של הטראומה ששרד. תשובת הניצחון על מלחמת ההישרדות היא באותה מטבע: התשובה לרעב, שאיים על הקיום שלהם, והתשובה לניסיון לאיין את אנושיותם, באות לידי ביטוי בייצוג מטונימי, בכף האוכל.

סיפור הגדר

סיפור הגדר מדגים סוג של התבוננות מזווית אבסורדית היוצרת מובחנות מורכבת לגבי מציאות בלתי אפשרית שהתאפשרה. הסיפור מצולם במטבח הקטן. האב אוכל ותוך כדי האכילה והיעזרות בכלי האוכל לצורכי הדגמת המיפוי של המחנה, הוא מספר את סיפורו. בסיפור הגדר חברו יחד תכנים בלתי נסבלים שמבטאים תחושה עמוקה של חוסר מוצא, של "אי אפשר להתקיים בשום מקום", עם דרכי מבע שמפוגגות את הטעינות באמצעות חשיפת הפן הגרוטסקי שבסיטואציה. הסיטואציה איפשרה לדובר לצפות בגורלו מנקודות תצפית לא שיגרתיות באמצעות תזוזה במרחב מן הפנים החוצה וחזרה פנימה לתוך המחנה. סיפור הגדר הוא הסיפור הפותח של מסכת האירועים הטראומטיים שעליהם מדבר יצחק, האב. הוא מתרחש בפלאשנוב, מחנה שבו

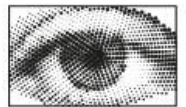


שהה אחרי שכל משפחתו הושמדה. במחנות אלה עבדו בתנאי עבדות. עניינו של הסיפור הוא בניית גדר סביב המחנה. הסיפור מסופר בטון אירוני, ומתייחס באופן הומוריסטי עד אבסורדי להגדרת יחסי המרחב של חוץ ופנים בהקשר של הקורבנות. סיטואציה זו כפתה על המתבונן בחינה מחדש של עולם המושגים של פנים וחוץ בקונטקסט של החוויה הטראומתית. בחינה זו החריפה והעצימה את הכאב של הקורבנות, והיא ממחישה את הרעיון העיקרי שלשמו סופר הסיפור והוא נוסח פעמיים תוך כדי מסירתו: "אי אפשר להתקיים בשום מקום".

יצחק מספר סיפורים. כל סיפור עומד כיחידה בפני עצמה, המובחנות זו מזו. הקשר בין היחידות הסיפוריות נובע מכך שהן אירעו בפועל לדמות המספר, שעבר במשך השואה את החוויות הללו, על פי סדר הצגתן. במובן הזה הסיפורים אינם מקושרים זה לזה בקשר נושא משמעות, אלא בקשר כרונולוגי, שאליו נצמדת העריכה של הסרט, כאילו בכוחו של הרצף הכרונולוגי ליצור את ההיגיון והמשמעות שאבדו. הסיפור הפותח הוא האמירה של יצחק ביחס לחיים במחנות. חיי כלב עדיפים על חיי האדם היהודי במחנות ההשמדה. הסיפור השני מתחיל את המהלך של המסע הסזיפי, שראשיתו המחנה בפלאשנוב ואחריתו המחנה במאוטהאוזן. עם ההתקדמות על צירי הזמן והמרחב, בכל מחנה נוסף שהגיע אליו הוחמרו התנאים, עד כי את ההצלה שלו ממחנה הצוענים באושוויץ הוא אינו רואה כיתרון. כשהבת מזכירה לאב שהוא ניצל כאשר הועבר ממחנה הצוענים, הוא אומר: "אחרת הייתי נכנס לקרמטוריום. מה את חושבת, שזה היה כזה אסון...? הייתי סובל פחות. הייתי חייב לסבול כל כך הרבה? (צוחק) הרי כל הסבל שלי התחיל אחרי מחנה הצוענים. את מבינה? הרי אז התחילה כל הטרגדיה!". למרות התכנים הקשים מצליח האב למקם את התופעה של הטראומה בתוך רצף נרטיבי, שיש לו התחלה אמצע וסוף. ההכרה בסוף הסיפור מאפשרת אולי גם את הפרידה ממנו.

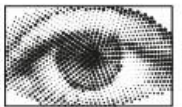
מרחבי הדירה כייצוגים להתמודדות הנפשית

לאורך הסרט האב מצטייר כמי שיודע את מלאכת הסיפור, אך אינו משתמש ביכולת זו כדי ליצור דרמטיזציה במקום שהוא גם כך טעון די והותר. במלאכת הסיפור שלו אנו עדים להשקטה של העוצמות הרגשיות הדרמטיות הטמונות בחומרי הסיפור, ולמאמץ מכוון להציג את האמת העירומה, ללא כחל ושרק, וללא הגברה מיותרת שלה. הוא עושה זאת על ידי שמירת מרחק מן החוויה



באמצעות שימוש בלשון רזה ופשוטה, בהתמקדות חסכנית בעובדות, במובחנות צלולה של המורכבות של קיום בלתי אפשרי זה, שנעשה לפתע אפשרי, ובמיוחד בהערות אגב שנונות המלוות בהומור מקאברי. במהלך הסרט המצלמה מתעכבת על פעולות שונות שהאב עושה. הוא לוקח חלק פעיל בפעולות היומיומיות השגרתיות של הבית, כמו למשל בישול ואפייה, כשעדות העבר מלווה כל הזמן בעשייה בהווה, שיש בה רצון חיים עז. פעולות אחרות הן פעולת כינון השעון התלוי על הקיר, היציאה מחוץ לבית והשינה הרגועה המצולמת בחדר השינה. פעולות אלה יוצרות במקדש המעט של הבית סוג של חילון, שמפקיע את השגבת הסיפור של השואה, מפלנטה אחרת למשהו שהתרחש והתאפשר, וניתן לספר עליו.

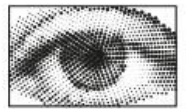
עיבוד החומרים הטראומטיים של המציאות נעשה אצל האב באמצעות התבוננות נוקבת ביש, בעובדות המתרחשות לנגד העיניים. כאשר שואלת הבת את האב מה הרגיש משהגיע לאושוויץ הוא משיב: "לך תדע מה הרגשת... הרגשנו... הרבה פעמים הרגשנו, (קולו מתגבר) הרבה פעמים ראינו את המוות מול העיניים. לא רק כאן. גם במקום אחר. הרבה פעמים ראינו את המוות מול העיניים. התרגלנו. (מחייך) התרגלנו למוות! ידענו שהסוף זה המוות. (מחייך). כן. את זה ידענו". התשובה של האב יוצרת קישור סמוי בין רגש, ראייה, וידיעה מכוח ההמרה התחבירית שמתקיימת ביניהם. על השאלה "מה הרגשת?" הוא משיב "ראינו את המוות מול העיניים". ההתבוננות במוות היא הידיעה האקזיסטנציאלית העמוקה ביותר של חוויה זו. האב מתבונן נכוחה במוות ובדרכו המאקברית לייצג מציאות זאת הוא מודה בהתרגלות אליו. אבל יכולת ההבטה במוות היא גם מקור הכוח שלו. הוא יכול לו משום שההבטה האמיצה בו מפוגגת במעט את החרדה והאימה ממנו, ומפנה מקום לסוג של ידיעה נאצלת. בספרו "הכתיבה או החיים" אומר סמפרון: "לא נמלטתי מן המוות, אלא חציתי אותו. או נכון יותר, שהוא חצה אותי. שחייתי אותו, במובן כלשהו. ששבתי ממנו כשם ששבים ממסע ששינה אותך כליל: האציל אותך, אולי".⁷



המרחק שממנו מתבונן האב על החוויות הטראומטיות הוא אותו מרחק המאפשר לו לשחזר באופן מדויק וקונקרטי את רשמיו. מן המרחק הזה הוא מוותר מראש על צלילה לתוך עולם הרגש האינסופי והכאוטי, שמידת השליטה בו מצומצמת, והוא בוחר במבע תיעודי, סיפורי, המאפשר לו סוג של שליטה על המציאות. היכולת הסיפורית שבה ניחן מאפשרת לו לתחום את גבולות החוויה של עמידה נוכח המוות בתוך השפה, ובכך לגבור על המוות ומתוך כך, גם על הזמן. ואין זה מקרה, שהוא זה המכונן מדי יום ביומו את השעון שעל הקיר, שגם חותם את הסרט. תחימת גבולות החוויה מתבטאת בשימוש בביטויים שמייצגים סוג של סופיות, השזורים לאורך כל הסיפורים. המילים "גמרנו" או "זהו זה" חוזרות הלך ושוב בסיפוריו, והן ביטוי לצורך לייצג את תחימת הגבולות הסופיים של החוויה. "אני עברתי אין ספור מצבים בהם ראיתי את המוות בטוח! ויצאתי מזה! את מבינה? גורל. לכל אדם גורל משלו. זה גורל, גמרנו. זהו זה". העמדה הנפשית של הדובר היא עמדה של סיגור (closure). באופן כזה נחתמת החוויה ויוצרת רושם של פרידה ממנה.

העבר אצל האב משוחזר מתוך פרספקטיבה מרוחקת וביקורתית, בצמצום ובחסכנות. העבר אינו נחוה מחדש במלוא האינטנסיביות אלא באופן מאופק ומרוסן, מה שמעיד על שחזור מבוקר של הזיכרון הטראומתי. הרישום המאופק והמושקט של החוויה הטראומטית, ולא החייה מלאה מחדש שלה מעיד על עיבוד אבל, שבו האבל נפרד במובן מסוים מן האבל. האב נראה כמי שביצע את ה-working through. הוא מזהה, משחזר ותוחם את גבולות האובדן, ומשום כך הוא גם מסוגל במידה מסוימת להיפרד ממנו.

עם זאת, אי אפשר שלא לחוש כי מבעד למעטה של ה-working through מבצצות תופעות של אובססיה ושל הימנעות, שיש בהן יותר מרמז לסוג התמודדות סמוי של acting out, המודחק מתחת לפני השטח. האב נמנע מלתת ביטוי לרגש. הוא אינו מדבר על רגשות. אין בדבריו ביטוי לכעס, עלבון, נקמה או אשמה. אך משהו מהכחשת האובדן מבצבץ מתוך ההתנהגות האובססיבית שלו בהכנת האוכל (הקיצוץ הקפדני של חומרי המזון) ובחזרה הלך ושוב על המשפט: "זהו זה". האם זהו באמת סוג של התרה? או סיגור כפייתי, שיש בו יותר מרמז על מנגנון הגנה מפני התפרצות של העולם הרגשי? השואה נתפסת בעיניו כחלק מהרוע האנושי שהגורל כפה עליו להתמודד עמו, אבל הבחירה שלו הייתה להיאבק בו ולרכוש את החיים שלו מחדש. עמדתו ביחס לחויית



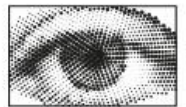
השואה אינה מול משהו נשגב, אלא מתוך הבנה וקבלה אינטואיטיבית, שזהו המאבק ההישרדותי על הזהות האישית שלו בתנאים של התפרצות קיצונית של רוע אפשרי הטמון בטבע האנושי. הבית הוא המרחב המכיל – ואלי המאפשר – את העדות ואת סוג העיבוד הזה.

סגנון העדות של האם: השתיקה והזעקה

לאורך רוב הסרט מתועדת האם בשתיקתה הרועמת ובסגירות שלה, על רקע הפתיחות השקולה והמרוסנת של האב. רוב הזמן האב נמצא בחזית הסרט. האם אינה פוצה פה והיא מלווה אותו כמו צל. שתיקתה הרועמת היא הצד האחר של ההתמודדות עם החוויה. היא מסמנת בנוכחותה האינטנסיבית, אך האילמת, את כוחו של ההעדר. ההעדר מקבל ביטויים ויזואליים בכמה אופנים, למשל באמצעות צילום חללים שהאם משאירה במרחבים שהיא יוצאת מהם, או באמצעות צילום אובייקטים שקושרו עם האם ונותרו בלעדיה. הכיסא שהיא מצולמת ישובה עליו, כשהיא קשובה לסיפורי האב, נותר באחד הצילומים מיותם, משום שהיא אינה יכולה לשאת יותר את הסיפור והיא קמה והולכת.

פומביות הצעקה: כוחות מתפרצים מרשות היחיד לרשות הרבים

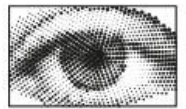
לקראת סיומו של הסרט האם מתפרצת בצעקה נואשת "איך אפשר לספר הכול?" בצעקה שלה היא נותנת ביטוי לרגשות האובדן והאימה, שלא נוטשים אותה למן אותה תקופה. צורת העיבוד והביטוי שלה מהווה היפוך משלים לאב. על רקע הבחירה לשתוק, בחירה שנמשכת כמעט לאורך כל הסרט, הצעקה המתפרצת מהאם לקראת סיום הסרט היא דרמטית, טעונה ומלאת עוצמה. הצעקה היא הצד השני של השתיקה. העוצמות הרגשיות שנחתמו בתוך ה"אני" מפלסות דרך החוצה ומבטאות את הכאב בעוצמה רבה. המהפך אינו מהותי. עבור הסובייקט הצועק, הצעקה היא ביטוי מוגבר לא־מודע לרגש עז, שמקורו בכאב ומצוקה, שנלכדו ונכלאו לאורך זמן בתוכו. ההבדל בין השתיקה לצעקה הוא בכך שבצעקה, כל מה שהיה חבוי ומכוסה, נגלה. כל מה שהורגש על ידי הסובייקט, בתוכו פנימה, יצא מרשות הפרט לרשות הרבים. כאשר האם מתפרצת בצעקה, היא מספרת כי הצעקה כבר התרחשה, אך לא קיבלה את הפומביות שלה, ולא נחוותה על ידי עדים אחרים: "...כשאף אחד לא בבית אני



לפעמים מסתובבת וצועקת וקוראת בשמות כולם: שרה'לה, שימש'לה...איפה אתה? איפה אתה? איפה אתה?". במובן הזה, רק כאשר האם מספרת על כך לבתה, אל מול המצלמה, יש לדברים תוקף של צעקה. הצעקה הסמויה מאוזן העד דינה כשתיקה.

הצעקה המתפרצת לקראת סיום הסרט מתרחשת במטבח לקראת סיום הכנת האוכל לקראת שבת. הסירים מבעבעים. כל בני המשפחה מתקבצים למטבח לשמוע את האם מספרת את סיפורה. הבת, ציפי, מראיינת. קולה נשמע אבל היא אינה נראית. מתוך שאלותיה אנחנו מבינים שבמהלך הסרט הבת הפצירה באם לספר את סיפורה, אבל זו סירבה ועדותה האילמת ריחפה כמו רוח רפאים לכל אורכו. לקראת הסיום של ההסרטה התרצתה האם והחלה את עדותה במטבח, תוך כדי בישול כשהיא משיבה לשאלות הבת. הנכדים יושבים על הרצפה וספק קשובים, ספק מנותקים, ספק מגחכים מול רגע שאינם קולטים ואינם מבינים אותו. לבסוף מצטרף אף האב, כשהוא עומד בפתח המטבח ושומר על סיפו כמי שמכיל את עדותה של האם, ומחזיק אותה.

המקורות של הזעקה של האם משוכים ומעוגנים במציאות רגשית מיידית של אובדן שאין לו גבולות. הנגיעה שלה באובדן מתרחשת מתוך החוויה עצמה, ואינה מאפשרת לה להתבונן בה מאותו מרחק שבו משחזר האב את החוויה. הקירבה לחוויה אינה מאפשרת לה להכיל את החוויה במלאותה ולתחום לה גבולות. "איך אפשר לספר הכול?" היא שואלת. אין זה מקרה שהיא אינה יכולה להתמודד עם החוויה בדרך של סיפור שמטבעו יש לו התחלה, אמצע ובעיקר סוף (במובן של סיגור). כאשר האם מנסה לשחזר את החוויות שלה, אנו מתוודעים לשני סיפורים בלבד. סיפור אחד מתייחס להתעללות של קאפו ביחס לניקיון תמונתו של היטלר, והסיפור השני מתייחס לסימן שסימן להן גרמני אילם, בתנועה לאורך הגרון, אות כי גורלם נחרץ למוות. הסיפורים שמסופרים על ידי האם מייצגים את צורת העיבוד שהפכה להיות שלה: הניקיון הפך לאובססיבי והמבע של האילם, הפך למבעה האילם. האם מתמודדת עם האימה של החוויה, ממרחק שבו העין אינה יכולה להקיף או לתחום אותה. המאזינים לה שומעים מעט מאוד על מה שקרה לה בפועל. לעומת זאת, היא מצליחה להעביר תחושה חזקה של אובדן מלנכולי ללא גבול. היא עסוקה באובדן משפחתה, ועדיין, שנים כה רבות לאחר הזוועה, היא לא נפרדת מהם. היא נרדפת אחרי המחשבות על אודות גורלם, אף שלא נכחה בשעת הירצחם:



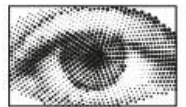
"לאחרונה אני לא מסוגלת להירדם. אני שוכבת כך עד שתיים בלילה. אני רואה איך השק נושא את געצ'לה. כל מה שסיפר לי אני רואה. אני לא ישנה. אני שוכבת בעיניים פקוחות ואני רואה את זה. כשירו באברהם לייזר אני כבר לא הייתי. אני מתארת לי איך יורים בו, איך שנושאים אותו... לא ראיתי... סיפרו לי ואני מתארת לעצמי...". האימה של האם היא אימה מופשטת, ובתור שכזאת היא מאיימת אף יותר. באובדן שלה האנשים אינם, הגופות אינן, הכול כלא היה. מציאות שנמחקה כך פתאום, מקבלת עוצמה בכוח הדמיון המאפשר את החייאתם של הקרובים, אבל גם את רגע המוות שלהם, כל פעם מחדש. האם מחפשת את האחיזה הקונקרטית במציאות. היא פונה אל הבת בצעקה: "אני לא יכולה אפילו לנסוע אליהם, לא יודעת לאן. איפה? איפה? איפה? שם גם את לא מצאת כלום... חשבתי שאם תמצאי משהו, אם תמצאי את הקבר, אז אסע לשם. לא רציתי לנסוע לפולין. לא רציתי". בניגוד לאב שמספר על המוות שהתרחש לנגד עיניו, מספרת האם על הייסורים הכרוכים במוות שנעלם מן העין, במוות שלא היו לו עדים, במוות שהנרצחים לא רק שהושמדו, אלא גם עקבותיהם נמחו מן העולם. הכחדת העקבות של הקורבנות הופכת את האובדן עבורה למשהו שאין לו גבולות והוא לעולם לא יוכל להיות מוכל ומעובד בדרך רגילה. למשהו שהעיבוד היחידי ההולם אותו הוא שתיקה או צעקה.

מול השתיקה, המאופיינת בפעולות אובססיביות או בהיעדרות מן התמונה, הצעקה עניינה הגברה (amplification) של מה שנכלא והושתק משך זמן רב. המבע הזועק מאופיין בחזרות, בשאלות רטוריות ומילות שלילה, שהולכות ומגבירות את עצמן הן בגובה הטון והן בריתמוס שהן יוצרות. ההגברה יוצרת בשלב מסוים האחדה של כל הכוחות המתפרצים, לידי צעקה נואשת אחת: "איפה, איפה אתה? איפה אתה? הרי אפילו פרח אני לא יכולה לתת לכם! יש בארץ כל כך הרבה פרחים! ככה אני שוכבת, שוכבת... אחר כך אני רואה שאני לא נרדמת עד הבוקר, אני לוקחת אסיוול".

האם מדברת על האפשרות לספר סיפור, אבל בסופו של דבר היא מספרת שני סיפורים, שהם יותר תמונות מצב מסיפור. היא חוזרת במקצב מהפנט על האפשרות לספר, אבל למעשה לא מספרת את הסיפור עצמו:

"כל היום אפשר לדבר,

כל שעה הייתה אחרת,



כל יום קרה משהו אחר,

כל כך הרבה אירועים!

כל כך הרבה!

מחר **שוב** אזכר במשהו, **שוב אספר** לך משהו... יש לי הרבה מה **לספר**, הרבה מאוד".

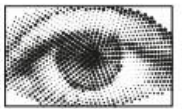
עימוד השורות נעשה על ידי להבליט את האנאפורות, הריתמוס והצורך לספר, צורך שבסופו של דבר לא מתממש. באופן הזה נותר הסיפור כאידאה שלא ניתנת למימוש. התבנית הסיפורית מומרת בזעקה רגשית אובססיבית, שמה שנוותר ממנה בשפה הוא מיקוד בהיבט ה"חומרי" של השפה: הצליל והמקצב, שהיסוד החזרתי שולט בו. ההעדר של הסיפור מצד אחד והזעקה מצד שני, נותנים ביטוי לנגיעה אותנטית ברגש שבא מתוך חוויית הכאב, ולא מאפשר להיחלץ ממנו. הנגיעה באובדן באה לידי ביטוי בנסיגה של השפה אל המימד החומרי שלה: הצלילים והמקצבים המשתתפים ביצירת האפקט של הזעקה.

מרחבי הדירה כייצוגים להתמודדות הנפשית

שתיקת האם מיוצגת בדרך של פעולות מכאניסטיות אובססיביות, בעוד שזעקתה מיוצגת באמצעות רטוריקה של חזרה עודפת וממוקדת, שיוצרת הגברה עד כדי היפנוט והאחדת כל הכוחות המתפרצים לביטוי רגשי עמוק, הנובע מתוך החייאת החוויה מחדש בזמן אמיתי.

פעילות אובססיבית

תוך כדי הסיפורים שמספר האב, מצולמת האם בפעילות השוטפת של היומיום. פעולותיה, כמו הכנת אוכל, ניקוי המטבח, ניגוב אבק, סידור ארונות, עידור והשקיית עציצים, נארגות שתי וערב בתוך סיפורי האב. הפעולות מתבצעות בדרך אובססיבית במעין ריטואל שמסמן את עקבות המחשבות הטורדניות של הלא-מודע. לקראת סוף הסרט מצולמת האם בעת הכנת הדגים לבישול הגפילטע פיש. המצלמה מתעדת את כל התהליך של הכנת הדגים לבישול ומקצה לכך זמן מסך ממושך, כאילו יש בכוח ההשתהות בצילום על פעולה זו להחיות את הניב "אילם כדג". האם אינה מדברת, אבל ההשתהות בתיאור הפעולה יוצרת קישור שיש בו אמירה על השתיקה. העדר שינה



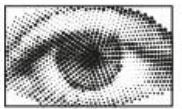
המצב הקיומי של השתיקה מתבטא גם בהעדר היכולת לישון, דבר המתועד פעמים אחדות במהלך הסרט. העדר היכולת לישון הוא בבחינת עקבות לכוחות הטמונים באם, המסרבים להרפות ואינם מאפשרים לה להגיע למנוחת נפש, להיפרד מהאובדן, אפילו בזמן השינה.

התכנסות פנימה

בניגוד לאב, האם אינה יוצאת לבדה מן הבית. יתר על כן, משיוצא האב מהבית היא ממהרת לנעול את כל הבריחים של הדלת **מבפנים**. באופן כזה כל יציאה של האב מהבית החוצה, מלווה בסגירת הדלת והברחת כל הבריחים מבפנים, על ידי האם. דלת הבית מגדירה את גבולות המרחב של האם, מרחב שיש להגן עליו בבריחים ומנעולים. האם גם נמנעת מלצאת את גבולות הארץ, וכאשר הבת נוסעת למסע שורשים לפולין היא מסרבת להצטרף אליה. השתיקה שלה מקבלת מימוש קונקרטי של היסגרות פנימה, והימנעות מכל קיום שמחייב היפתחות החוצה, או היחשפות אל המציאות.

בראשית הסרט האם לכודה בתוך החוויה מבלי יכולת להגדיר לעצמה את גבולות האובדן ומבלי יכולת לפרוץ החוצה מן העולם הפנימי, שבחרה להינעל בו. העולם הפנימי שלה נחשף דרך התנהגות אובססיבית של acting out. בנסיעה של האב לפולין, בלוויית הבת ללא האם, "משאילה" הבת את קולה האילם לאם כשהיא ממלאת את תפקידה גם במרחב אחר, בהעדרה. בסיום הסרט, בשלב הצעקה, האם מחצינה את תחושת החסר, מסמנת אותו כחסר ונוגעת בצורה פומבית בכאב האובדן שלה, עדיין ללא הגדרת גבולותיו.

האם חווה את הטראומה של השואה מתוך עמדה נפשית ותמונת עולם של השגבת הרוע. חוויית ההעדר והאובדן החוברת לעמדה רגשית שמתמודדת עם שאלות רטוריות שאין להן תשובות, ועם חוסר יכולת להכיל את הטראומה ולתחום לה גבולות, חושפת תמונת עולם, שבה הרוע הוא נשגב. החוויה הטראומתית נצפית כמשהו בלתי נתפס, שתוכנו הוא חורבן ואובדן, המלווה בתחושת כישלון חריפה לייצגו. האם אינה מרפה מהאירועים הרי האסון, שהיא לא הייתה עדה להם: "אני מתארת לי איך יורים בו, איך שנושאים אותו... לא ראיתי... סיפרו לי ואני מתארת לעצמי...". בניגוד לאב שמתמקד במה שראו עיניו, היא נאחזת ולא מרפה, במה שנשגב מבינתה: בהרג יקיריה כפי שסופר לה. חוויית הזעזוע אינה מרפה ממנה ותנועות הגוף האובססיביות שלה מספרות את הסיפור של שיתוק תנועת הנפש, המלווה באימה קיומית תמידית.

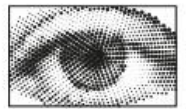


עדות הבת – הבימאית: האיפוק הכפול

המחבר המובלע **בהבחירה והגורל** הוא הסידרה של הבחירות האמנותיות שמאחוריה עומדות הבימאית, ציפי רייבנבך והעורכת, זיווה פוסטק. תחבולות אלה עמדו לרשותן (לדברי הבימאית) כדי לגעת בחוויה מצד אחד, אך גם לייצגה ממרחק שיאפשר את התקבלותה, מצד שני. הבימאית אינה מסתפקת בעדות האב, אלא מכילה את המפגש הסותר של הסגנון המאופק של האב והסגנון של השתיקה והצעקה של האם. באופן כזה מצביעים הבימוי והעריכה על **איפוק כפול** בסרט: אנו עדים באופן ישיר לסגנון המאופק של האב, החושף חוויות טראומתיות שחווה אישית, במבע שקט, מרוסן ומאופק. אבל, מתוך ההפגשה של הסגנון המאופק של האב עם הסגנון האצור והמתפרץ של האם, מבצבץ הסגנון המאופק והעקיף של המחבר המובלע. דווקא במפגש בין שני הסגנונות יחד כל סגנון זוכה בנפרד להיות מואצל על ידי הסגנון המשלים לו. באופן כזה ההתפרצות הרגשית של האם מחדירה את מימד האימה הקיומית לתוך העדות המאופקת והשקולה של האב, בעוד שהעדות המאופקת של האב מרסנת במשהו את ההתפרצות של האם. הבימוי והעריכה מכוננים את העדות המאופקת של מי שנמצא מחוץ לחוויה, המצליח לחדור לתוכה, ולתעד אותה מבלי לעוות אותה או לפגוע בה.

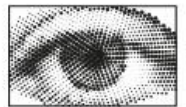
הבימוי והעריכה

בשיחה עם הבימאית ציפי רייבנבך, שהתקיימה ב אוגוסט 1998 היא סיפרה שלראשונה נתוודעה לעדות האב דרך סיפור הגדר ב־1981 (המפורט לעיל). לדבריה, אביה סיפר לה אותו כדי להמחיש את תחושת חוסר המוצא של הסיטואציה ולהסביר לה מדוע התקוממות אינה מילה ההולמת את סיטואציית היסוד של חוויית השואה. ההאזנה לעדותו עוררה בה צורך עז לתת לה ביטוי פומבי בסרט תיעודי. במשך השנים אספה חומרים לסרט, ובשנת 1989 החליטה לצרף גם את העדות של האם. בשנים 1991–1992 צולם הסרט פעם ראשונה. הקונספציה הכללית של הסרט הייתה סיפור עדותם של שני ההורים. הסרט כלל פרטים רבים. סיפורים מפורטים של המשפחה, חומר ארכיוני והיסטורי, צילומי חו"ל וקריינות רקע. הסרט ארך כארבע שעות וסגנונו היה ככתבה



עיתונאית. הבימאית הרגישה שבנוסח הזה היא לא הצליחה לחדור ולגעת בחומרים באופן אותנטי. היא הרגישה שמהו הלך לאיבוד, "הוחמץ", לדבריה. היא ביקשה לעשות סרט שיחדור לתוך העולם הטראומתי ויגע בחוויה האותנטית, אבל הייתה לה הרגשה שבגרסה הראשונה של הסרט המבע נשאר מחוץ לנגיעה המהותית בדברים. היא סגרה את חדר העריכה וחזרה לחומרי הגלם שקדמו לעריכה הראשונה. בשלב זה היא חיפשה גישה חדשה לחומר הקיים. לאט לאט התגבשה אצלה החלטה להשתחרר מהצמידות לחומרים הארכיוניים, ההיסטוריים ולדבוק בניסיון לגעת בחוויה עצמה. היא ביקשה להעביר לצופה "משהו מהתחושה של מה שקרה שם", כדבריה. יחד עם זיווה פוסטק, העורכת החדשה שנבחרה על בסיס קונספציה זו, היא החליטה למקם את הסרט במרחב הביתי המצומצם של ההורים כאן ועכשיו, ולא באירופה. דווקא המרחב המוכר, הוודאי והבטוח של הבית איפשר לדעתה להיות רקע אותנטי לסיפורים אלה. הכרונולוגיה של האירועים בשואה תועדה על רקע שגרת היומיום בהווה. היא החליטה שהסרט יתמקד באב, אבל לא ויתרה על נוכחות האם. ההתפרצות של האם, שצולמה זה מכבר, נדחקה לסיום, והבימאית יצאה לצילומים נוספים של מה שהיא מכנה: "העריקות של פרומה", דהיינו, קטעי השתיקה שלה. בחדר העריכה היא חיברה סרט צילום שחור במקומות שבהם יבואו "קטעי העריקות", קטעים שיישזרו וישובצו בתוך סיפורי האב. היא הוציאה קטעים קשים של תנאי המחנות וסיפורי זוועה סאדיסטיים במיוחד, שהופיעו בגרסה הראשונה. לדבריה, סדיזם ומעשי זוועה לשמם קיימים בכל מלחמה ואינם ייחודיים רק לשואה. היא ביקשה לגעת בחוויות היסוד הייחודיות למאורעות אלה, תוך רגישות מירבית לתחושות הקורבנות. בהוצאת הסיפורים הללו מחוץ לטקסט אבד משהו מתחושת האימה, אבל ההקפדה שלה הייתה כל הזמן לשמור שלא ייעשה לעדים עוול. היא לא הייתה שם. היא הייתה מחוץ לחוויה, ועיבוד החומרים הללו ממקום שלא נחוה, היווה עבורה קושי רב. התשובה ההולמת ביותר למאמצי היו תגובות ניצולי השואה עצמם, שבתום הצפייה בסרט חיבקו אותה ואמרו לה: "סוף סוף רואים סרט עלינו". בעריכה המחודשת ביקשה הבימאית למסור את הדברים בצמצום ובחסכנות, בניגוד לרוחב היריעה שבגרסה הראשונה.

הכרונוטופ של הסיפר

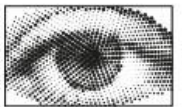


בעדות על הטראומה, אין הטראומה משוחררת ויזואלית על המסך. במקום זאת המצלמה מתמקדת בפעולות קיומיות שגרתיות כמו ניקוי, בישול, קניות וארוחות, המהוות רקע לשיחזור המילולי של האירועים הטראומטיים. במובן הזה מתפצל הכרונוטופ לשתי מערכות: הכרונוטופ של הסיפור והכרונוטופ של המסופר.

הכרונוטופ של הסיפור נתחם בגבולות הזמן של היממות, דהיינו משעת לילה ועד הלילה הבא, וחוזר חלילה; ובגבולות המרחב של בית ההורים, דירת שיכון בלוד, שבה האב והאם נעים בין המטבח וההול, הסלון, חדרי השינה, חדר האמבטיה והמרפסת. פעמיים יוצאים ההורים ביחד מחוץ למרחב של פנים הבית: פעם אחת לקניות בשוק ופעם אחת במשותף עם המשפחה המורחבת, כולל הנכדים, לגן שעשועים מחוץ ללוד (כנראה למקום המגורים של משפחת הבת). האב יוצא לבד פעמיים נוספות, לפגישה עם חברים בקרן רחוב, ופעם נוספת למחוזות ילדותו בפולין בלוויית בתו. בתוך הבית מצולמים ההורים בעיקר סביב פעולות הקשורות באוכל: פעולות הכרוכות בהכנת אוכל כמו למשל צילום מפורט ומדויק של הכנת סלט ביצים ואפיית חלות של שבת (פעולות הנעשות על ידי האב); צילום מפורט של הכנת הגפילטע פיש והעוף (פעולות הנעשות על ידי האם); וצילום מפורט של האכילה בפועל. לארוחות מוקצה קשב מיוחד בין אם הן אינטימיות, כאשר ההורים אוכלים לבדם במטבח, ובין אם הן ארוחות חגיגיות (ימי שישי וחגים) במשותף עם המשפחה המורחבת, ארוחות שממוקמות בחדר המרכזי של המשפחה, הסלון. כמו בזמן המסופר, הפעולות הקשורות בזמן הסיפור מתוארות בסדר כרונולוגי תוך התאמת הסו'ט לפאבולה: בתחילה נראים ההורים יוצאים לשוק לקנות את המצרכים, אחר כך מלווה אותם המצלמה בזמן הכנת האוכל ובישולו, ובסיום, הארוחות האישיות או המשפחתיות.

הכרונוטופ של המסופר

המרחב הסיפורי של אירועי הטראומה נמסר בדרך כלל לפי הרצף הכרונולוגי של האירועים, מתוך ניסיון להתאים את הסו'ט לפאבולה. להוציא סיפור הכלבים, שהתרחש בבירקנאו, והוא הסיפור הפותח של הסרט ומתפקד כלייט מוטיב של העדות, כל הסיפורים שומרים על רצף כרונולוגי בזמן ובמרחב. המספר העד נע על ציר הזמן מרגע הפרידה מההורים בגטו ועד רגע השחרור במטהאוזן. ההתקדמות על ציר המרחב תואמת את ההתקדמות על ציר הזמן:



פלאשנוב (ראשית המלחמה), אוסטרובצ'ה, בירקנאו, פראג ומטהאוזן (סוף המלחמה).

פער בין שתי מערכות הסיפור והמסופר: תחבולת איפוק של העריכה והבימוי

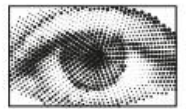
ההחלטה ליצור שתי מערכות כרונוטופ מקבילות, השומרות על רצף כרונולוגי כל אחת בתוך עצמה, מאפשרת ליצור פיצול בין המערכות על ידי הצלבות בין פס התמונה, המשמר את הכרונוטופ של הסיפור ובין פס הקול, המשמר את הכרונוטופ המסופר. ההצלבות יכולות להיות בוטות וחדות, אבל גם קלות ובלתי מובחנות. הצלבה בוטה, שהיא התחבולה הרווחת בסרט היא הצלבה שבה בפס התמונה נראית פעולה שגרתית יומיומית בהווה, שנעשית על ידי אחד ההורים, או שניהם יחד, בעוד בפס הקול נשמע סיפור זוועות מתוך הניסיון הטראומתי של העבר. הפיצול בין כרונוטופ הסיפור וכרונוטופ המסופר היא תחבולה המאפשרת ליצור את המרחק ההולם, שמתוכו אפשר להביט על אזור הטראומה מבלי להיכוות או להיכלות באש שלה. הפיצול מאפשר לא רק להפגיש בין שני מיני הכרונוטופים בו זמנית, אלא גם להפגיש ולעמת שני דפוסים של עיבוד טראומה (של האב והאם) בו זמנית. השיבוץ בין הכרונוטופים אינו שומר על אחידות המספר, וברוב המקרים כאשר נשמע קולו של האב המספר את סיפורו מן העבר, נראית בהווה הסיפורי האם פרומה השותקת את שתיקותיה תוך כדי פעולותיה השגרתיות. באופן כזה מתעמתים שני דפוסים של התנהגות בעקבות טראומה, הדפוס המאופק והדפוס השותק והזועק לאורך כל הסרט. דפוסים אלה לא רק שהם משלימים זה את זה, אלא ההשתרגות שלהם זה בזה יוצרת סוג של איפוק ביחס לעד הצופה מחוץ לחוויה.

עיבוד נפשי משולב: *working through* ו-*acting out*

יוצרת הסרט נוכחת בו כעדת שמיעה לעדות הראיה של אביה. רייבנבך אינה מופיעה בסרט כדמות עצמאית, אלא כמראיינת, שמגבילה את השתתפותה למעמד השואל, ונמנעת מלספר ולהביע עמדה כלשהי בקולה שלה. כמראיינת היא משאילה את קולה לעדותו של האב,⁸ כמספרת היא שותקת. היא נותנת

8

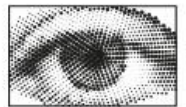
Shoshana, Felman. (1991). Education and Crisis: Or the Vicissitudes of Teaching. *American Imago*, 48, 1: 13-73



להוריה להניע את סיפוריהם בקולותיהם שלהם, ואפילו אימה ששתקה זמן כה רב, מצליחה להשמיע את קולה, ולדבר בעד עצמה. נראטיב העל הוא נראטיב ההאזנה של המראיין, שנמצא מחוץ לחוויה הטראומתית. תפקיד ההאזנה מבקש לשבור את קדושת השתיקה ולהבטיח שהסיפור יימשך. רייבנברך בחנה את הניסיון הזה דרך ההפגשה בין שני סגנונות של עיבוד טראומה במרחב הפרטי של הבית. זו הבימאית שיכולה להכיל את שני הסגנונות בו זמנית. המבט המלווה של האם את האב; של האב את האם; של הבת את הוריה; ושל הצופים את המשפחה – אלה מאפשרים לחדור פנימה, להיפגש עם החוויה, אבל בעת ובעונה אחת גם להכיל אותה מבחוץ.

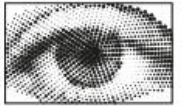
רוב הצילום בבית נעשה באופן פרגמנטרי: באופן כזה **תמיד משהו נעדר**. האב והאם מצולמים ברוב הצילומים כשרק חלק מגופם נכנס לפריים. אם פלג הגוף העליון מצולם, נעדר התחתון; ואם פלג הגוף התחתון מצולם, נעדר העליון. כשמוקד הצילום הוא פעולה יש ויתור על דמות אחדותית של האדם, ומה שנכנס לפריים הוא מה שיגדיר את הפעולה. למשל: בצילום הכנת סלט הביצים המצלמה ממוקמת במקום שממנו היא אינה יכולה לקלוט את מלוא התמונה של יצחק. מה שנקלט הוא הידיים וחומרי העבודה. באופן כזה המיקוד הוא על הפעולה בלבד, תחבולה המאפשרת להתרכז באינפורמציה חושית בלתי ורבולית ולחלץ ממנה משמעויות נוספות, שלא בהכרח מודעות למבצע הפעולה. באופן כזה אי אפשר שלא להתרשם מהסדר הכמעט אובססיבי ששני בני הזוג עובדים לפיו. הבצל נחתך בצורה מסודרת ונאסף בדרך הגיונית, שלב שלב, מבלי שפירווי הבצל יתפזרו לצדדים. התנועות של האב מתוננות ונשלטות, ויש היגיון רב בדרך הפעולה. המימד האובססיבי מצביע על ניסיון בלתי מודע לשליטת יתר על המציאות. זוהי דוגמה משותפת לעיבוד של acting out ביחס לשני ההורים. כך גם הדברים בדוגמאות נוספות כמו בהכנת הדגים ובישולם ובתהליך אפיית החלות.

למימד הזמן מוקצה קשב מיוחד. השעון שעל הקיר הופך במהלך הסרט להיות לייט מוטיב ולסמן את המשמעויות החשובות הנלוות לו: הזמן שאבד בעטייה של הטראומה והושב על כנו; יכולת השיקום נבחנת דרך הניסיון לשבץ את האירועים הטראומתיים באופן אינטגרטיבי בתוך הזמן הכרונולוגי ולא מחוצה לו; דופק הזמן מבטא את דופק החיים. הסרט נפתח בתקתוק השעון בפס הקול,



ובתמונת הנישואים של ההורים התלויה על הקיר, בפס התמונה. בשילוב של תמונה מן העבר וקול תקתוק השעון יש משום הכרזה על אופי היצירה: שחזור של זיכרון מן העבר הרחוק של שני בני הזוג. התמונה מתחלפת בתמונת ההורים בזמן הווה, מתמקדת באם שפניה שמוטות מטה ובידיה. פס הקול עדיין משמיע את קול תקתוק השעון. בשלב זה מתחלפת התמונה ומתאחדת עם פס הקול: השעון נראה לעינינו: בתחילה רק המטוטלת ואחריה עם צלצל הגונג, כל השעון כולו. הסרט מסתיים באותה תמונה. אחרי ההתפרצות של האם והסעודה המשפחתית החותמת את כל ההכנות של האוכל, נראים ההורים ישנים (הפעם שניהם), ומיד נראה השעון התלוי על הקיר בתמונת תקריב (close up) של המטוטלת הנעה, תוך כדי כך השמעת קול הגונג. השעה חצות, סופו של היום ותחילתו של יום חדש. הסרט נחתם בתמונת השעון מרחוק כאשר כל התמונות שעל הקיר, כולל תמונת הנישואים של ההורים, מקיפות וחובקות אותו.

השפה הפואטית שמתגלמת באמצעות התחבולות של המחבר המובלע של הסרט הצליחה לעצב את ההעדר דרך ייצוג הפעולות המודעות והלא־מודעות של ההורים. במובן הזה, האמירה של המחבר המובלע אינה אמירה שיפוטית. היא מאפשרת את קיומם של סוגי התמודדות שונים ומכילה אותם יחד. היא מסמנת את נחיצותם של סוגי עיבוד אלה זה לצד זה. העיבוד המאופק של האב חסר את הרגש האוטנטי של האימה, שבא לידי ביטוי בהתמודדות של האם, התמודדות המתגלמת בפעולות האובססיביות והבלתי נשלטות שלה. לעומת זאת, הזעקה שלה חסרה את המימד המאופק, המאפשר לה להתבונן על החוויה מתוך עמדה של סיגור (closure), עמדה של מי שמביט על הדברים מבחוץ. העמדה של שני הדפוסים זה לצד זה מבטאת את הצורך האנושי בשני האופנים הללו גם יחד, שכן הם תלויים זה בזה. מחיר השליטה באובדן הוא איבוד היכולת לגעת באופן אוטנטי במהות האמיתית של הקיום האנושי, בעוד שמחיר ההתמסרות לאובדן הוא איבוד שליטה ואיבוד הקשר עם המציאות. המאמץ להכיל את שני הדפוסים, המשלימים זה את זה, גם יחד, הוא הניסיון הכן של המחבר המובלע לגעת בלב ליבה של החוויה אבל גם להכיל אותה במחיר ההישארות מחוצה לה. האיפוק הכפול של המחבר המובלע מחצין ומבטא את המאבק שבין העוצמות הרגשיות הכרוכות בנגיעה בחוויה מחד גיסא, ובין הניסיונות לרסן ולהכיל חוויה זו בדרכי הייצוג שלה בתוך השפה,



מאיך גיסא. בעוד שבדור הראשון קשה מאוד לדבר על עיבוד של הטראומה, נראה כי הדור השני (הבימאית והעורכת) יכלו להכיל את העולם של חויית טראומת השואה באמצעות השפה הפואטית. דרך המסירה הזו חשפה שילוב של שתי תמונות עולם: הנשגב והמוקצה. הבית, כמקדש מעט, אפשר את השילוב הבלתי אפשרי ביניהן, את ההתרוצצות המתמדת, הבלתי מסתיימת והבלתי מוכרעת של עדות על חוויה מסוג זה.