



## אפקט הארכיון<sup>1</sup>

### סרטים שנמצאו והחוויה האודיו-ויזואלית של ההיסטוריה

הקדמה: היסטוריה, ארכיון, וניכוס המסמך האינדקסלי

דימויים דוממים בשחור ולבן ומצולקים באבק ושריטות של מטוסי מלחמת העולם השנייה המפציצים את הנוף שמתחת; גברים בכובעי צילינדר חומקים מפגיעת כרכרות ומכוניות עתיקות ברחובות סן פרנסיסקו בתחילת המאה העשרים; מפגיני מחאה אפרו-אמריקאיים מתעמתים עם שוטרים ואנשי הקו-קלוקס-קלאן בימי התנועה למען זכויות האזרח; למרטין לותר קינג הבן יש חלום; ניל ארמסטרונג צועד על הירח; סטודנט סיני עומד לבד מול טנק המתקדם לעברו בכיכר טיאנאנמן. חרף ההקשרים המאוד שונים שלהם, ניתן לכנות את כל אותם הדימויים "חומר ארכיוני מצולם", ולראות בהם ראיות של אירועי העבר. כל אחד מהדימויים חזק גם אם, ללא הקריינות הנלווית וההקשר, משמעותו המדויקת סתומה לעתים. נדמה שדימויים כאלה "מחברים" אותנו לעבר, מספקים לנו הצצה לעולם שהיה קיים אך נמחק והתמלא בפנים אחרות, אופנות עכשוויות וטכנולוגיה חדשה. ואכן, בתמונות הללו העבר נדמה לא רק כניתן לזיהוי אלא גם כניתן לתפיסה. הן מציעות לנו חוויה של זמן עבר שאין בכוח המילה הכתובה לספק.

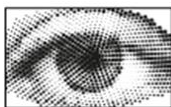
מהי אותה חוויית עבר? כיצד היא מתחברת ל"היסטוריה", המתקשרת לרוב לדיווח רשמי ואובייקטיבי על אירועים שקרו? במילים אחרות, מה בדיוק הוא אותו "חומר ארכיוני מצולם"

---

<sup>1</sup> הטקסט המצורף הוא ההקדמה לספרה של ג'יימי בארון, פרופ' ללימודי קולנוע ותקשורת מאוניברסיטת אלברטה בקנדה. הספר-*The Archive effect: found footage and the audio-visual experience of history* פורסם בהוצאת רוטלדג' בשנת 1913.

<https://www.routledge.com/The-Archive-Effect-Found-Footage-and-the-Audiovisual-Experience-of-History/Baron/p/book/9780415660730>

- התמונה מתוך הסרט 'שתיקת הארכיון' (2010), בימאית: יעל חרסונסקי, הפקה: נעמי שחורי, איתי קן-תור, בלפילמס



ואיך הוא מעצב את החוויות שלנו, כמו גם את הבנת העבר ומכאן, את ההיסטוריה? על אף המפגשים התכופים שלנו עם מה שניתן לזהות כצלילים ודימויים "ארכיוניים", מה הם בדיוק אותם דימויים ארכיוניים ואיך הם תורמים לבניית ההיסטוריה ההופכת בשנים האחרונות לבלתי ודאית יותר ויותר?

"משבר" ההיסטוריוגרפיה ובעיית המסמך הארכיוני-אינדקסלי

בחמישים השנים האחרונות עצם המושג "היסטוריה" עבר תמורות, והאופן שבו אנו מבינים את היחסים עם העבר השתנה. בהיסטוריה הכתובה שלפני שנות ה-70 של המאה הקודמת, העבר נתפס לעיתים קרובות כנרטיב של סיבה ותוצאה בעלות משמעות סגורה יחסית, שניתן היה לאשש במסמכים היסטוריים עצמם ולא רק בדבריו של ההיסטוריון. ספרו המכונן של היידן וייט שהופיע ב-1973, מטא-היסטוריה: דמיון היסטורי במרכז אירופה של המאה התשע-עשרה, הוביל למבט מחודש על נרטיבים היסטוריים ככאלה שאורגנו על פי פרמטרים של הספרות – מטפורה, מטונימיה, סינקדוכה ואירוניה – וגויסו לעתים בלי דעת על ידי היסטוריונים.<sup>2</sup>

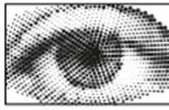
בתקופה שבה נרטיבים היסטוריים נראו לעתים קרובות כייצוגים שקופים ואובייקטיביים של עובדות המבוססות על מחקר ארכיוני, וייט הצביע על אופנים שבהם פרמטרים שימשו בידי ההיסטוריונים להפוך את התיעוד הארכיוני של אירועים לא רק לנרטיבים ייצוגיים אלא לסוגים מסוימים של נרטיב התפורים על פי מבנה הרומן, הקומדיה, הטרגדיה או הסאטירה. בשנים שחלפו שינתה התובנה הבסיסית של וייט את האופן שבו מבינים נרטיבים היסטוריים, וייצוגיים היסטוריים ממוסגרים-מחדש על פי המבנה שלהם במקום להתייחס אליהם פשוט כאמת או שקר.

במקביל ל"משבר" זה של ההיסטוריוגרפיה, התחולל משבר סביב עצם מושג הארכיון. מאז התמקצעות חקר ההיסטוריה באמצע המאה התשע-עשרה, ארכיונים שהוגדרו קודם כמוסדות רשמיים, שבהם נשמרו מסמכים רשמיים, היוו את היסוד שעליו נבנתה ההיסטוריה המודרנית.<sup>3</sup> לאורך זמן רב זכה תוכן הארכיונים האלה לכבוד, כהוכחה המוצקה והאובייקטיבית שעליו נבנות תמסורות עובדתיות של העבר. אולם בשנים האחרונות הוטל

Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).<sup>2</sup>

Ernst Breisach, *Historiography: Ancient, Medieval, Modern* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 233.<sup>3</sup>

[1] עם הערות: או :  
וכיום אנו מבינים את העבר אחרת/באופן שונה



ספק באובייקטיביות של מסמכים ארכיוניים,

והאמון שנתנו בארכיון כמקור מקיף של "ראיות"

אובייקטיביות הפך לבעיית. ההבחנה בין ארכיונים, ספריות, אוספים ושאר מצבורי חפצים –  
ובכלל זה אובייקטים וירטואליים בארכיונים דיגיטליים – היטשטשה והלכה.<sup>4</sup>

בנייה מופשטת של תיאוריות ביחס ל"ארכיון", גם אם אינן עולות בקנה אחד עם דיונים  
בארכיונים מסוימים, מסגרה גם היא מחדש את האופן שבו היסטוריונים תופסים מוסדות  
ארכיוניים מסוימים. מישל פוקו ז'אק דרידה דנו שניהם בארכיון פחות כמוסד גשמי ויותר  
כמערכת השולטת במה שניתן להיאמר על העבר. לפני שיצא מטא-היסטוריה של וייט,  
מאמרו של פוקו משנת 1969, "הארכיאולוגיה של הידע", כבר ניסח הגדרה ביקורתית  
מחודשת של הארכיון ותפקודו. הוא כותב:

"הארכיון הוא שומר הסף הראשון של מה שניתן להיאמר, הוא המערכת השולטת על הופעתן  
של אמירות כאירוע ייחודי. אבל הארכיון הוא גם הגוף הקובע כי כל הדברים שנאמרו אינם  
מצטברים ללא סוף במסה חסרת צורה והיגיון, אינם רשומים בלינאריות שאין לה סוף ואינם  
נמצאים שם באופן מקרי, אלא הם מקובצים יחדיו בקבוצות מובחנות זו מזו, המחוברות אחת  
לשנייה במערכת יחסים מורכבת, נשמרים או מטושטשים בהתאם למערכת חוקים קבועה  
וספציפית".<sup>5</sup>

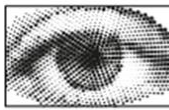
במקום לראות בארכיון מצבור של ראיות בלתי-מתווכות מן העבר, פוקו ראה בו מבנה מסוים  
של כוח, שבו סוגים מסוימים של מסמכים נשמרים בסדר מסוים, ובכך מגבילים את מה  
שניתן לומר עליהם ואף מגבילים את הידע כשלעצמו.

דרידה הרחיב קו מחשבה זה בדיון משלו על "קדחת הארכיון". הוא כותב על האופנים שבהם  
ארכיונים מבנים, על פי היגיון הכוח המכריע, מה נשמר, מה מאוכסן ומה מקודש, וכן מה  
נשאר בחוץ – וכך יוצרים את העבר במקום פשוט לשמר אותו.

"הארכיון [...] אינו רק מקום לאחסון ולשימור תוכן מן העבר, מה שהיה ככל הנראה מתקיים  
במידה מסוימת גם ללא מוסד הארכיון, שהרי גם ללא הארכיון אנחנו מאמינים בקיומו של  
עבר. לא, הסטרוקטורה של הארכיון עצמו מגדירה את מבנה התוכן כבר בעצם היכנסו

<sup>4</sup> Marlene Manoff, "Theories of the Archive from across the Disciplines", *Portal: Libraries and the Academy* 4, no. 1 (2004): 10.

<sup>5</sup> Michel Foucault, "The Historical *a priori* and the Archive", in *The Archive*, ed. Charles Merewether (Cambridge: MIT Press, 2006), 28–29.



לשערי הארכיון, התהוותו כגוף ידע מאורכב ויחסי עם העתיד. פעולת האירכוב עצמה מייצרת את החומר הארכיוני ככזה המתעד את האירוע".<sup>6</sup>

יתר על כן, דרידה מצביע על המידה שבה מנהלי הארכיונים – שנקראו פעם "ארכונים" – שולטים בגישה לשרידים אלה של העבר, מקבלים על עצמם את תפקיד שומרי הסף, וכך נשמרת ההיסטוריה בידי בני סמכא.<sup>7</sup> לכל ארכיון הייחוד שלו, אולי, אבל מבנים כאלה של כוח, הכלה או הדרה, משפיעים בהכרח על המתרחש, כפי שמנסחים זאת פוקו ודרידה.

ואכן, התוצאה של הערכות מחדש אלה של "הארכיון" עבור ההיסטוריונים לא פסלה ארכיונים גשמיים ואת משאביהם, אלא דחפה לעשות בארכיונים שימוש המודע יותר לעצמו. חיבור האסטרטגיות של ההיסטוריונים החדש בשנות ה-80 של המאה הקודמת הוביל היסטוריונים רבים לשוב לארכיון בחיפוש אחר "הוכחות" של משהו שונה מאוד מזה שחיפשו היסטוריונים קודם לכן. ההיסטוריונים החדש יצא מתוך הנחה שאין היסטוריה אחת אוניברסלית, אלא היסטוריות רבות המתבססות על הייחודי, המסוים והאנומלי.<sup>8</sup> היסטוריונים חדשים הופכים לעיתים קרובות את הארכיון בחיפוש אחר אנקדוטות מוזרות וקטעים חידתיים כבסיס להבניית היסטוריות-נגד הקוטעות את הכוחות המאחדים של נרטיבים היסטוריים קודמים ואת הסדר הארכיוני, בכך שהם מעגנים את עצמם בקונטינגנטי, ב"ממשי", בעוד שהם מודים שה"ממשי" לעולם אינו נגיש ככזה.<sup>9</sup> למעשה, קבלת הארכיונים כמקום של הלא-מסופר והלא-מסודר, במקום הדברים המסודרים למשעי, הוא המאפשר את פרויקט ההיסטוריונים החדש.

עם זאת, אי הסדר שבאובייקטים ארכיוניים החל לבלוט עוד יותר עם הופעת ארכיונים האוספים מסמכים אורקוליים אינדקסליים כגון תצלומים, סרטים, קטעי וידאו והקלטות סאונד.<sup>10</sup> לא רק מוסדות רשמיים ומסחריים החלו לאסוף חומר אורקולי אלא גם אוספים

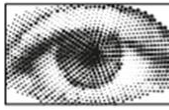
<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 16–17.

<sup>7</sup> Derrida, 2.

<sup>8</sup> Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 6.

<sup>9</sup> Gallagher and Greenblatt, 49.

<sup>10</sup> המונח "אינדקסלי" נובע מהתיאוריות של צ'רלס סנדרס פירס אשר הבחין בין שלושה סוגי סימנים: סמלים, אייקונים ואינדקסים. רוב דימויי הצילום, הקולנוע והווידיאו, כמו גם הקלטות של סאונד חי, יכולים להיחשב אייקוניים כי הם דומים



פרטיים ומעצבי אוספים דיגיטליים ווירטואליים. אך מסמכים אורקוליים מציבים בעיות רבות בפני

ההיסטוריון/קולנוען הנעדרות ממסמכים כתובים, או שם לפחות קל יותר להעלימן. היסטוריות כתובות וקולנועיות לוקות בעודף ובאי-מיצוי של הארכיון – תמיד קיימים מסמכים רבים מדי ואפשרויות רבות מדי לקרוא אותם. ואולם, ציטוטים ממסמכים כתובים אינם מקיימים אותם יחסים איקוניים ואינדקסליים בו זמנית עם העולם ההיסטורי כפי שעושים זאת הצילום, הקולנוע ואמצעים אחרים, שבהם בעיות של עודף בולטות אף יותר. מסמכים כתובים בהכרח יהיו בעלי משמעויות אפשריות רבות יותר מאלה הניתנות לפירוש ההיסטוריון, אולם דימויים אינדקסליים והקלטות סאונד ניתנים להכלה אף פחות ממסמכים כתובים; הנגישות וריבוי המשמעויות שלהם נתונים לעוד פחות כללים. נדמה שהם "קרובים יותר" לעבר שהם מייצגים ומפתים בטקסטואליות שלהם השקופה לכאורה, ובכל זאת, למרות שכל שריד, כתוב או אחר, פתוח לפרשנות, הרי שהקלטות אינדקסליות אורקוליות קשות ועמידות במיוחד לפענוח או לפרשנות מלאה.

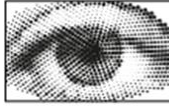
מבחינה זו, תיאורטיקן המדיה פרידריך קיטלר טוען שהסימן האינדקסלי, שלא כמו הכתב, מתעד "רעש" בלתי מסונן ובלתי מצונזר העומד בפיתוי להעניק לו משמעות.<sup>11</sup> בהינתן העודף האינדקסלי הלא-מסודר שלהם, אמצעים אורקוליים מראים לעתים קרובות (אם מרצון ואם לאו) את העודפות, ריבוי המשמעויות וההפרעה המאפיינים את "הממשי". בעקבות קיטלר, תיאורטיקנית הקולנוע מרי אן דואן מצביעה על יכולתו הטכנולוגית של השעתוק המכאני ליצור שרידים אינדקסליים המכילים את קסם שימור העבר ובו בזמן גם את איום שימור-היתר שלו, והפיכת הארכיון ל"ארכיון של רעש".<sup>12</sup> אכן, ארכיונים, והשרידים האינדקסליים שהם משמרים, חומקים לעתים קרובות משליטת הארכונים כמו גם משליטת ההיסטוריונים והקולנוענים העושים בהם שימוש. לשרידים אלה משמעות חתרנית רבה יותר מאשר נתכון.<sup>13</sup>

לאובייקט או לצליל המיוצגים (הידועים כ-referent). ראו: James Hoopes (ed.), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), 30.

<sup>11</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz (Stanford: Stanford University Press, 1999), 86.

<sup>12</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 65.

<sup>13</sup> לדוגמה, אלן סקולה מראה שבעוד צילום סטילו מציע למשטרת של המאה ה-19 אמצעי למשטר את הגוף של פושעים ושל המעמד הנמוך באופן כללי, תצלומים אלה גם איימו להדהים את המשטרה בהפצה הפרטים שבהם. סקולה כותב: "הצילום הבטיח יותר מאשר עושר פרטים; הוא הבטיח לרדת למהות הגאומטרית של הטבע. [...] הבטחה ארכיונית זו סוכלה, עם זאת, על ידי אי-הסדר של הצלם, וגם על ידי כמות הדימויים האדירה".



ברוח דומה, תיאורטיקנית הקולנוע התיעודי סטלה ברוצי כותבת: "הסרט התיעודי מכיר תמיד במרומז

בכך שה'תעודה' בליבו פתוחה להערכה מחודשת, ניכוס מחדש ואף מניפולציה". עם זאת, לטענתה, פתיחות זו מותנית ואינה מאפילה עליו, או הופכת "את משמעותו המקורית של המסמך, הקשרו או תוכנו" לבלתי ניתנים לתיקון.<sup>14</sup> ברוצי מציעה, שלמרות אי-הסדר האינהרנטי לו, יש משהו במסמך האינדקסלי המתנגד להרחבת המשמעויות האפשריות שלו מעבר לגבול מסוים. עם זאת, חוקר הקולנוע התיעודי ביל ניקולס מראה כי המשמעות של דימויים אינדקסליים, כמו סרטי הווידאו המראים את הכאת רודני קינג בלוס אנג'לס בשנת 1992, תלויה תמיד באופן שבו הדימויים מוצגים בתוך הקשר ומוסברים. משמעות החומר המצולם משתנה כשמציבים אותה ב"מסגרות פרשנות" אחרות, למרות הנטייה לדמיין שהמשמעות נתונה בחומר עצמו ולא במסגרת הפרשנות שבה ניגשים אליו.<sup>15</sup> העובדה שהתביעה וההגנה במשפט רודני קינג השתמשו שתיהן באותו חומר מצולם כדי לייצג גרסות שונות של אותו אירוע, גרסה אחת התובעת את האשמת השוטרים והשנייה את זיכויים, משקפת את האופן שבו שלילת ההקשר ממסמכי ארכיון אינדקסליים ובנייתו מחדש מסוגלות לייצר הבנות שונות מאוד של אירוע בעבר. כך, אף שכפי שטוענת ברוצי עשוי המסמך האינדקסלי להוות התנגדות מסוימת למניפולציה גורפת של משמעות, הוא עשוי גם לשרת מסגרות פרשנות שונות.

חוקרי היסטוריה רבים אמנם נמנעו מעבודה ישירה עם מסמכים אורקוליים (לפחות בחלקם) בשל אי-הסדר בסימנים האינדקסליים, ואילו קולנוענים ויוצרים אחרים משתמשים במסמכים אורקוליים קודמים כבר יותר ממאה שנה. מסמכים רבים כאלה נמצאו בארכיונים רשמיים ומוסדיים, בכללם ארכיוני ממשלה, אוניברסיטאות וארכיונים מסחריים. אולם בעת האחרונה, עם צמיחת הצילום בוידאו ובאמצעים דיגיטליים וריבוי הארכיונים אונליין, שימוש חוזר במסמכים אלה התרחב מאוד גם בסרטים. כאשר המקורות לניכוס המסמכים האורקוליים משתנים ומתרבים, הניכוס גורם לתחושה חדשה ושונה לא רק של מהות המסמכים אלא של עצם מהות ה"ארכיון" בהווה החברתי וההיסטורי. כך, במבט על האופן שבו קולנוענים

Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October* 39 (Winter, 1986): 17.

Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction* (London: Routledge, 2000), 12.<sup>14</sup>

Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 29. See also Frank Tomasulo, "I'll See It When I Believe It": Rodney King and the Prison-house of Video", in *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*, ed. Vivian Sobchack (New York: Routledge, 1996), 69–88.



מתמודדים עם בעיות של איתור ושימוש חוזר בחומר צילומי, קולנועי, וידאו והקלטות סאונד, ניתן להבין טוב יותר כיצד היחסים בין הארכיון וההיסטוריה השתנו בד בבד עם עלייתם והתרבותם של האמצעים האורקוליים.

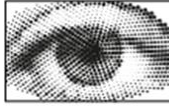
"חומר ארכיוני נדיר! לא נראה כמותו מעולם!"

מאז המצאתו מהווה הקולנוע כר לייצוג וחקר אירועים היסטוריים. בעוד שהצגתם הבדיונית של רגעים היסטוריים הייתה דרך אחת להבנת ההיסטוריה, אמצעים קולנועיים אחרים ניסו לקרב את הצופה אל העבר על ידי שימוש בחומר ארכיוני מצולם של אותו אירוע היסטורי – כמו גם שימוש במסמכים אינדקסליים ארכיוניים שונים, בכללם תצלומים, הקלטות סאונד ומאוחר יותר קטעי וידאו. כפי שמראה היסטוריון ותיאורטיקן הקולנוע ג'יי ליידה, ניכוסו של חומר מוסרט ממקורות שונים ועריכתו, החל כבר בשנות הקולנוע המוקדמות ובפורמט של יומני החדשות. עם זאת, ניתן לזהות שימוש בחומר קולנועי ארכיוני קיים בסרטי תעודה כדי להתייחס ספציפית לאירועים היסטוריים כבר בשנות ה-20 של המאה הקודמת, כשהקולנוענית הסובייטית אספיר (אסתר) שאב שוב ערכה מחדש קטעים מיומני חדשות מהשנים האחרונות של שלטון הצארים ברוסיה כדי להעביר נרטיב חדש ומנצח על לידת רוסיה הקומוניסטית בסרטה נפילת בית רומאנוב<sup>16</sup>. (1927) שחזור של דימויים קולנועיים קודמים למטרה אחרת. כדי להעביר נרטיבים וטעוניהם היסטוריים חדשים, במה שליידה כינתה "סרט מצבור" (compilation film), הפך מקובל בעשורים הבאים.<sup>17</sup> ואכן, הצצה קצרה לערוץ ההיסטוריה מגלה שגם היום מיוצרים בהמוניהם סרטים המנכסים ומשחזרים מסמכים מתוך ההקשר המקורי שלהם כדי לייצר נרטיבים של אירועים היסטוריים. סרטים כאלה משתמשים לעתים קרובות במסמכים המצויים במוסדות ארכיוניים רשמיים ומנכסים אותם כדי "להוכיח" טענה כזו או אחרת על העבר. שימוש בראיות ארכיוניות כדי למכור סרטי תעודה היסטוריים הוא סימן היכר לכאורה של מחקר היסטורי דקדקני ושל "אמיתות" היסטוריות. קטעי מכירה של אותם סרטים מושכים לעתים קרובות את הקהל בטענה שהם מספקים "חומר ארכיוני נדיר" ש"לא נראה כמותו מעולם".

סרטים המשתמשים בחומר ארכיוני מצולם חדש או נדיר ומקדמים אותו משלימים "אמת" היסטורית שכבר ידועה (או התקבלה), ומביאים בדיוק רב יותר פרטים הנראים לעין (או

<sup>16</sup>–23 Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964), 23–28.

<sup>17</sup> Leyda, 9.



נשמעים), או מתמקדים בגורם שכבר היה "מוכר" באופן כללי יותר. לדוגמה, סרטו התיעודי של קן

ברנס ברשת הציבורית PBS המלחמה, (2007) גם אם התגאה באוצר בלום של חומר ארכיוני "נדיר", נחשב כמישור קו עם נרטיבים היסטוריים מקובלים על מלחמת העולם השנייה. במאמרה "חיילים ותיקים לא משקרים אף פעם: סרטו של קן ברנס המלחמה מספר סיפורים דגולים, אך האם זו היסטוריה דגולה?", מבקרת הקולנוע בברלי גייג' עונה בעצמה על שאלתה:

"המלחמה, למרות הגרפיות שלו והעדויות האישיות שבו, הוא סרט בטוח יחסית, שלא עלול לפגוע ברגשות הפוליטיים של איש. למרות שברנס חותר תחת המיתוס של 'המלחמה הטובה' החפה משפיכות דמים – אחרי 14 שעות הוא מראה שמלחמת העולם השנייה הייתה, כדבריו, 'המלחמה האיומה ביותר אי פעם' – ומאשש בשמחה את הדימוי הפופולרי של 'הדור המצוין ביותר' שאי פעם חי".<sup>18</sup>

מנגד, סרטים אחרים המגישים חומר ארכיוני "נדיר" נחוו כמייצרים נרטיב חדש לגמרי או נרטיב מנוגד למה שידענו על העבר. לדוגמה, סרטה של יעל חרסונסקי "שתיקת הארכיון" (2010) ממסגר מחדש חומר מצולם שהתקבל כראייה דוקומנטרית, בו נראים יהודים במחלצותיהם נכנסים לאטליז ומתעלמים מילדים קבצנים, ויהודים עוברים ושבים, אמידים למראית עין, מתעלמים מגופות המתים סביבם ברחוב. זהו חומר שבוים למעשה על ידי הנאצים. בסקירתה את הסרט, מסבירה ז'נט קאצוליס:

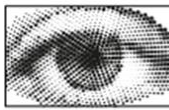
"במשך חמישים שנה כמעט, סרט תעמולה נאצי על גטו ורשה, שנקרא פשוט 'הגטו' והתגלה על ידי ארכיברים במזרח גרמניה אחרי המלחמה, שימש חוקרים והיסטוריונים כתעודה פגומה אך אותנטית של החיים בגטו [...] דימויים אלה קיבלו קריאה רדיקלית מחדש כשהופיע סרט נוסף מ-1998, 30 דקות של חומר שהוצא והראה את המידה שבה בוימו הסצנות בכונת מכון".<sup>19</sup>

גילוי הקטעים והשימוש שעושה חרסונסקי בחומר המצולם שינה באופן קיצוני את הבנת החיים היהודיים בגטו ורשה וחשף את מה שחשבנו ש"ידענו" כבדיה נאצית. כמו בדוגמאות אלה, שימוש בחומר מצולם יכול לתמוך בידע היסטורי מקובל או להפריך אותו. אולם בשתי

<sup>18</sup> Beverly Gage, "Old Soldiers Never Lie: Ken Burns' *The War* Tells Great Stories, but is It Great History?," *Slate*, 20 September 2007. <http://www.slate.com/id/2174386/>. Accessed 13 April 2013.

<sup>19</sup> Jeanette Catsoulis, "An Israeli Finds New Meanings in a Nazi Film", *The New York Times* 18 August 2010, C1.





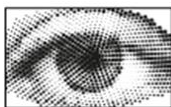
הדוגמאות אותה סמכות שדבקה במסמך הארכיוני כראיה מחזקת את הטענה שהסרטים מייצגים את ההיסטוריה.

אכן, "ארכיוניות" ונדירות מבטיחות, כך נדמה, אמת כמו גם חוויה של חשיפה ראייתית. החומר

"נמצא" ולכן מרחפת עליו הילה של ממצא ישיר מן העבר. תחושת ה"ממצא" שהוא מעורר מעצימה את הסמכות ההיסטורית שלו כי מה ש"נמצא" לא הומצא או עוצב על ידי הקולנוען העושה בו שימוש חוזר. באורח פרדוקסלי חלק מכוחו של "יושן" נעוץ בכך שהוא מבטיח דבר מה "חדש", משהו שלא ידענו או לא ראינו קודם לכן. בעוד שנפח המסמכים המוקלטים/מוסרטים שעברו דיגיטציה מכפיל את עצמו כעת מיום ליום, הבטחה זו של חומר ארכיוני "נדיר" ממשיכה להוות פיתוי אפיסטמולוגי ולהזין את ההשתוקקות שלנו לאמת חושפנית של העבר אשר לעולם לא תבוא על סיפוקה.

אך הפיתוי וההשתוקקות מצפים את השאלה למה בדיוק הכוונה כשמדובר בחומר ארכיוני מצולם ומסמכים ארכיוניים אינדקסליים אחרים. התיאור "חומר ארכיוני מצולם" עשוי היה בזמנו להתייחס ספציפית לחומרים גשמיים המאוכסנים בארכיונים בשליטת המדינה או מוסדות אחרים, אוספים המוכתרים רשמית כאתרי צבירה סמכותיים של ראיות אורקוליות מן העבר. הגדרה זו בעייתית פשוט משום שהיא מתייחסת למקום שבו מאוכסנים מסמכים מסוימים, שקווי המתאר שלהם מוכרעים באמצעות הכלה או הדרה. יתר על כן, רעיונות על מיקום, מקור וסמכות של ארכיון כבר הפכו עמומים ככל שארכיונים דיגיטליים נוצרים ברשת ומונגשים לא רק למוסדות אלא גם ליחידים וקבוצות בעולם כולו. המחשבה שארכיון הוא מקום מסוים ומסמכים ארכיוניים הם חומר המאוכסן באתר מסוים כבר חדלה לשקף את המנגנון המורכב המהווה כעת את היחסים שלנו עם העבר דרך שרידיו בצילום, בהקלטות ובווידיאו.<sup>20</sup> אף שהיסטוריונים וקולנוענים חוזרים וסורקים שוב ושוב ארכיונים רשמיים כמקורות של מסמכים אורקוליים, קולנוענים רבים משתמשים יותר ויותר במסמכים הנשמרים מחוץ לארכיונים רשמיים. באורח גובר והולך הם מנכסים סרטים ביתיים, אוספים של סרטים כאלה, וכעת מסמכים הנגישים דרך מאגרי נתונים באינטרנט ומשמשים למטרות חדשות, בנוסף למסמכים שנמצאו בארכיונים רשמיים או כחלופה להם. כך הם יוצרים יצירות ואפקטים היסטוריים השונים בתכלית השוני מאלה הנשענים רק על מוסדות של כוח מדיני ומסחרי. משמעות המונח "ארכיוני" אפוא בהתייחס לחומר מצולם או מסמכים אינדקסליים

<sup>20</sup> ישנם כמובן סוגים אחרים רבים של שרידים השמורים בארכיונים, אך מחקר זה מתמקד בשרידים אורקוליים.



אחרים הפכה מורכבת יותר ויותר להגדרה, גם אם  
אנו כצופי קולנוע מזהים אותו כשרואים אותו, כפי  
שנאמר על פורנוגרפיה. היבט זה של זיהוי (או המחשבה שמזהים אותו) כשרואים אותו הוא  
הדבר שברצוני לדון בו ביחס לסרטים המנכסים חומר קולנועי ווידאו כדי ליצור אפקטים  
היסטוריים שונים.

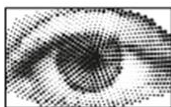
בהמשך דברי אטען שהמצב העכשווי קורא לניסוח מחדש של "מסמך ארכיוני" כחוויה של  
קליטה ולא כאינדיקציה של אישור רשמי או מקום אכסון. אני מתייחסת לחוויה זו כ"אפקט  
הארכיון".<sup>21</sup> בהצבה מחדש זו של הארכיוני כמהות החוויה ולא כמקום האכסון, אני טוענת  
שמסמכים ארכיוניים קיימים כ"ארכיוניים" רק במידה שהצופה בסרט נתון רואה מסמכים  
מסוימים בסרט כמורים על הקשר אחר, קודם ואף ראשוני של שימוש או כוונת שימוש. ניסוח  
מחדש זה של חומר ארכיוני מצולם ומסמכים ארכיוניים אינדקסליים אחרים כיחסים הנוצרים  
בין גורמים מסוימים בסרט והצופה עצמו מאפשר לנו להסביר לא רק סוגים חדשים של  
ארכיונים ומסמכים המוחזקים בהם, אלא גם אופנים שבהם מסמכים מסוימים מן העבר –  
שנמצאו בארכיון רשמי, במרתף בית משפחה או באינטרנט – עשויים להיחשב בעיני הצופה  
כראיה המנוכסת לטובת מטרה חדשה בסרטים חדשים.<sup>22</sup> אם נביט על האופן שבו חומר  
אורקולי מתפקד בסרטים המנכסים אותו, ועל היחסים השונים בין הצופה בסרטים והמסמכים  
המגויסים לעשייתם, נוכל אולי להבין טוב יותר איך אותם סרטים מייצרים תפיסה מסוימת של  
העבר ובסופו של דבר, של ההיסטוריה עצמה.

"המסמך הארכיוני": מאובייקט לחוויה

על פי רוב, המונחים "חומר ארכיוני מצולם" ו"סרט מצבור" קשורים בסרטי תעודה שאמורים  
להעביר "היסטוריה" דרך השימוש וההסתמכות שלהם על סרטי הארכיון. לעומת זאת,  
המונחים "סרטים שנמצאו" או "פילם שנמצא" קשורים לרוב בסרטים ניסיוניים, שבמקום  
להציג "מציאות" או "היסטוריה" ולהשתמש בחומר שניכסו כ"הוכחה" היסטורית, מתייחסים  
למבנה ה"עובדות" כבעייתי, דרך חקירה רפלקסיבית של הדימויים עצמם. עם זאת, לעתים  
הקווים המפרידים בין סרטי מצבור וחומר ארכיוני שהתגלה נותרים מטושטשים. אחת

<sup>21</sup> אני מודה לרוג'ר הלאס על המונח "אפקט הארכיון" שאותו הציע אחרי שהגשתי בראשונה חלק ממחקר זה בבנס  
הראיות בבוכום, גרמניה, בדצמבר 2007.

<sup>22</sup> מובן ש"הצופה" במקרה זה הוא מושג תיאורטי בהינתן שחוויות צופים מסוימים באותו הטקסט הקולנועי שונות  
מאוד. עם זאת, כפי שאני מפרטת בהמשך, בחינה של ביקורת קולנוע, הערות המשתמשים ומקורות אחרים דומים כמו  
גם הטקסט הקולנועי עצמו מכילים רמזים לאופנים שבהם צופים עשויים לחוות את הטקסט במציאות.



הבעיות שתיאורטיקנים של קולנוע מתמודדים עמן.

נובעת מן הניסיון לסווג סרטים המנכסים מסמכים

קיימים כסוגה על בסיס "סוגי" הצלילים והדימויים שבהם, השיטה או האסטרטגיות שעל פיהן חוברו אותם צלילים ודימויים, ו/או המאפיינים ה"אובייקטיביים" המסוימים של הסרט המוגמר.

מחקרים מצוינים על חומר ארכיוני שנמצא, בין היתר של ויליאם ויז, ססיליה האוזהר וכריסטוף סטלה, פטריק שברג, פאול ארתור, ג'פרי סקולר וסטיב אנדרסון ניסחו אופנים רבים שבהם החומר הארכיוני נכנס לטובת השימוש. עם זאת, במחקרים אלה שאלת היסוד מה מהווה חומר "שנמצא" או "ארכיוני" נותרה לא פתורה.<sup>23</sup>

למרות שנעשו ניסיונות, איש עוד לא הצליח להגיע להגדרה מוסכמת לגבי מה הם מסמכים "ארכיוניים" "שנמצאו", ועל איזה בסיס יש להבחין ביניהם. בנוסף, האסטרטגיה החוזרת על עצמה, שלפיה "חומר ארכיוני שנמצא" מוערך יותר מחומר ארכיוני שמקורו ב"סרטי מצבור", מבוססת במידה רבה על העדפה אישית של התיאורטיקן ולא על אבחנה תיאורטית מהותית. יתר על כן, המונחים הרבים המתארים גם את חומר המקור, הכוללים בין השאר את המונחים "חומר מצולם ארכיוני", "חומר מצולם שנמצא", "חומר גלם כללי" ו"חומר ממוחזר" וגם סרטים שלתוכם הוכנסו מקורות אלה, דוגמת "סרטי מצבור", "סרט המבוסס על חומר ארכיוני שנמצא", "סרט קולאז" ו"סרט מנכס" כמו גם "מונטאז", "mash up" ו-"remix" – הם סימן כשלעצמם לכך שנדרשת דרך חדשה לדון באובייקטים הללו.

דרך חדשה כזו מציע מאמרה של תיאורטיקנית הקולנוע ויואן סובצ'ק "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", שבו היא טוענת שאנחנו מבינים סרט "תיעודי" לא רק כמעין אובייקט קולנועי אלא גם, וביתר משמעות, כאופן קליטה. כותבת סובצ'ק:

"המונח דוקומנטרי מתאר יותר מאשר אובייקט קולנועי. לצד שם של סוגה קולנועית המאופיינת היסטורית בתכונות טקסטואליות, המונח עצמו, באופן רדיקלי יותר,

See Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964);<sup>23</sup> Cecilia Hausheer and Christophe Settele (eds.), *Found Footage Film*, (Luzern: VIPER, 1992); William Wees, *Recycled Cinema: The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archive, 1993); Patrik Sjöberg, *The World in Pieces: A Study of Compilation Film* (Stockholm: Patrik Sjöberg, 2001); Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005); Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005); Steve Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past* (Lebanon: Dartmouth College Press, 2011).



מתאר גם התייחסות סובייקטיבית לטקסט קולנועי או טלוויזיוני אובייקטיבי. במילים אחרות, הסרט ה"תיעודי" הוא פחות דבר ויותר חוויה<sup>24</sup>.

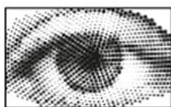
בהמשך לתפיסה של סובצ'ק שסוגה כגון קולנוע "תיעודי" ניתן להבין כיחסים שבין הצופה והטקסט הקולנועי, אני מציעה כאן את התפיסה שלי, למה שאני קוראת "סרט מצבור". סרטים בקטגוריה זו יש לראות לא רק כאובייקטים המוגדרים על פי מאפייניהם ה"אינהרנטיים" וה"אובייקטיביים", או על ידי גיוס של אסטרטגיות קולנועיות מסוימות, אלא גם ואולי במיוחד, כסרטים העשויים לייצר אפקט מסוים או לעורר סוג מסוים של מודעות בצופה, גם אם אפקט ומודעות כאלה אינם מובטחים אף פעם.<sup>25</sup> בניסוח המחודש שלי, הבנייה של סרט מנוכס ככזה, תלויה באופן מהותי בהכרה של הצופה שהסרט מכיל מה שאני אתייחס אליו מעתה כ"מסמכים ארכיוניים", שהם עצמם מובנים רק במידה שהצופה חווה אותם כ"ארכיוניים", כלומר כאלה שמקורם בתקופה אחרת או בהקשר אחר של שימוש. אני קוראת להמשגה מחדש של סרט מנוכס, לא רק באמצעות בחינת הטקסט שלו אלא גם כעניין של תפיסה, התלויה באפקטים שהסרט יוצר, זה הוא "אפקט הארכיון".

למרות שויליאם ויז משתמש במונח "סרט ניכוס" כדי להצביע על סרטים המנכסים חומר מצולם רק כדי לייצר עירוב פוסט-מודרני, רצוני לשקם את הרעיון של ניכוס כפעולה המתעלה מעל לקטגוריות של ויז (והאופן שבו הוא פוטר את האפקטים הפוסט-מודרניים).<sup>26</sup> ניכוס קורה באופנים רבים ועשוי להוביל למגוון של תוצאות, אבל פעולת ההמשגה-מחדש, המייצרת בצופה תחושה של "הבדל" טקסטואלי, מכילה תמיד אפשרות של ביקורת והכרה בכך שהקשרי חיינו נתונים לשינוי, ואינם אוניברסליים או נצחיים. יתרה מזו, רעיון הניכוס ובו תפיסות ה"ראוי" וה"לא-ראוי" מציע ערעור על ההנחות על מה ש"הולם" את הדיון בהיסטוריה. כך, אני משתמשת כאן במונח "סרט ניכוס" לא כגנאי אלא כקטגוריית-על, ובה סוגים רבים של ניכוס המתרחשים ונחווים על ידי הצופה. יתר על כן, אני משתמשת כאן במונח "סרט ניכוס" כדי להצביע על יצירות שנולדו במגוון סוגות כל עוד הן מייצרות את

<sup>24</sup> Vivian Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfiction Film Experience", in *Collecting Visible Evidence*, ed. Michael Renov and Jane Gaines (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 241.

<sup>25</sup> אני מהססת להתייחס לסרטי ניכוס כסוגה מאחר שהגדרה זו תלויה בחוויית הצופה הנתון. מאחר שהגדרות סובייקטיביות של סוגה בעייתיות לעיתים קרובות, אני מעדיפה לחשוב על סרטי ניכוס כקטגוריה של סרטים הקיימת בסוגות שונות.

<sup>26</sup> William Wees, *Recycled Cinema: The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archive, 1993), 40–42.



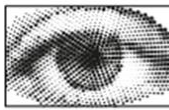
החומר למטרה חדשה, כך "סרט" במובן זה כולל סרטים, וידאו ואמצעים דיגיטליים מכל הסוגים.

כשעולה צורך להבחין בין הסוגות הללו, אני מציינת את הסוגה שבה מדובר.<sup>27</sup>

המונח "מסמך ארכיוני" מתעד את העובדה שסרטי ניכוס משפיעים על הדרך שלנו לתפוס את "הארכיון", המוגדר על פי פוקו כ"שומר הסף הראשון למה שניתן להיאמר", על המסמכים האפשריים הניתנים לניכוס ברגע נתון. ואמנם, כל אופני הניכוס מתייחסים ל"ארכיון" ברמה זו או אחרת ומעוררים מחשבה מסוימת על מהותו, תוכנו, ואיזה תפקיד הוא ממלא בהבניית העבר. מטרתי אפוא לבחון ולנסח תיאוריה על ההשלכות של ניכוס אורקולי על סרטים. העושים בו שימוש והצופים הרואים אותם, אך גם על הבנת הארכיון כמקור של ידע היסטורי. הארכיון, ככלל, הוא המקום המנגיש את מה שנחשב כראיות של אירועי העבר. על כף המאזניים מונחת בדיוק השאלה כיצד פרקטיקות קולנועיות עשויות לעזור לנו לאתר ולעקוב אחר אופני המחשבה המשתנים שלנו על היסטוריה והנגישות שלה, וכיצד נוכל להתעלות מעל תפיסות מקובלות של יחסינו עם העבר.

השימוש שלי במונח "מסמך" הוא מענה למלאכת התיאורטיקנים שהתמקדו בהפיכת ה"מסמך" האינדקסלי ל"תיעודי", ובכך לייצוג של ה"היסטוריה". פיליפ רוזן מנסה להסביר את התמורה הזו ומשווה אותה לזו שבהיסטוריוגרפיה מודרנית, באומרו שההבדל בין תעודה ותיעודי הוא ההבדל בין זמניות (טמפורליות) וסדר הדברים (sequenciation). לטענתו, הפיכת חומרים ראשוניים לכאלה מסדר שני, ומכאן ל"היסטוריה", מאפיינת את הפרויקט ההיסטוריוגרפי המודרני, ופעולת ארגון סדר הדברים של מסמכי הארכיון מייצרת משמעות פרשנית לקולנוע תיעודי כפי שנערך, כמו גם להיסטוריה כפי שהיא נכתבת. בשני המקרים, על המסמך לעבור שינוי דרך המשגתו-מחדש. כמו מסמכים כתובים, מסמכים אינדקסליים חייבים להפוך לנרטיב בשלב מסוים, אחרי האירוע המתועד בהם. במקביל לטענתו של וייט, שמסמכים כתובים ממקור ראשוני חייבים להיות מאורגנים בקונטקסט כלשהו על ידי ההיסטוריון, הרי שרוזן טוען שמסמכים אורקוליים חייבים להיות מסודרים בסדר מסוים על ידי הקולנוען כדי לייצר נרטיב היסטורי. מסמכים ומעמדם הפרגמנטרי מובחנים מן התיעודי, כי

<sup>27</sup> התנגדות לשימוש שלי במונח "ניכוס" עלולה לנבוע גם מצד הרואים בו מונח מרקסיסטי המתייחס רק לניכוס של צורות ייצור תרבותי והתנגדות של המערכת הקפיטליסטית ההופכת הכול למוצרי צריכה. עם זאת, אני מתעניינת כאן במובנים שונים של המילה "ניכוס" והשורשים האטימולוגיים שהיא חולקת עם המילים "הגינות" הקשורה למה שמתקבל חברתית, ול"רכוש" הקשור לשימוש משפטי.



התיעודי, בבואו לספר סיפור היסטורי, מחויב לספר את ההיסטוריה על ידי סידור הדברים והבאת משמעותם.<sup>28</sup>

ביל ניקולס חקר גם הוא את הקשר הזה בין מסמך, תיעוד והיסטוריה, בטענה שהיחסים בין הסרט התיעודי וההיסטוריה מאופיינים ב"עודפות", כי ההיסטוריה לוקה תמיד בעודף של מה שיכול הסרט התיעודי ללכוד והוא מעבר לשליטתו המלאה של היוצר. הקולנוע התיעודי מנסה בדרכים שונות לכלול את העודפות הזו, אך ההיסטוריה ה"אמיתית" תתעלה תמיד על כל ניסיון של הכלה. ניקולס אומר אפוא שאף שהאינדקסליות של מסמך אורקולי מבטיחה יחסים אונטולוגיים מסוימים עם האירוע שאליו הוא מתייחס, אין ביכולתה להבטיח את משמעות האירועים כאשר ה"מסמך" מומשג מחדש בתוך סרט תיעודי.<sup>29</sup>

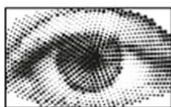
בנוסף לייחוס התיאורטי שלו לגבי שרידים אינדקסליים וניכוסם בסרטים, המונח "תיעודי" הוא שימושי גם מבחינה זו שניתן להתייחס בו לאובייקטים חומריים ווירטואליים כאחד. בחיי היומיום שלנו המונח "מסמך" משמש כעת גם לחומר מודפס וגם לסרטים דיגיטליים. שלא כמו המונח "חומרי ארכיון" המדגיש את החומריות של אובייקט ארכיוני, המונח "מסמכי ארכיון" מאפשר מרחב שיח שבו ניתן לדבר על סוגי מסמכים שונים המצויים גם בחומר וגם צורתם הווירטואלית.

ניסוח מחדש של המונחים "קולנוע מנכס" ו"מסמך ארכיוני", שהמתהווים יחד לחוויית הצופה בהתייחס לטקסט אורקולי, והתקבעות הרעיון של "אפקט הארכיון", מאפשרים לנו להתייחס לחוויות משתנות בתפיסת אותו הטקסט; לראות כיצד ה"ארכיונאות" מתגשמת ומייצרת אפקטים היסטוריים החוצים גבולות סוגה בין סרטים שמוגדרים על פי רוב כתיעודיים, ניסיוניים, מזויפים ואף בדויים; ולהצדיק מגוון של סוגים שונים של מסמכים מנוכסים המופיעים בקולנוע וההשפעות האפיסטמולוגיות השונות שלהם.

בעיה אחת העולה בכל מחקר שמתמקד בחוויית הצופה היא אי-האפשרות להצדיק את החוויה של כל צופה במצב נתון. אני יוצאת מנקודת הנחה, שאפקט הארכיון עשוי לפעול אצל צופים מסוימים לנוכח טקסט נתון, בעוד שאחרים הרואים אותו הטקסט באותו הזמן לא יחוו כלל את אפקט הארכיון או יחוו אותו באופן שונה. אחד הסרטים שאבחן – **Tearoom** (של

<sup>28</sup> Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 237.

<sup>29</sup> Bill Nichols, *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 14.



ויליאם ג'ונס, 2007) – ממחיש באופן דרמטי

תגובות שונות של הקהל לאותו הטקסט. בהסתמך

על ביקורת סרטים, פרסומם, הצהרות קולנוענים, "שאלות ותשובות" עם קולנוענים, תגובות מתועדות לסרטים מסוימים והערות הצופים באינטרנט, אני מנסה לאמוד נטיות דעה העולות בתגובה לסרטים מסוימים. אולם כשראיות כאלה אינן בנמצא, אני משתמשת בבחינה הטקסטואלית הדקדקנית שלי כדי להציע איך אפקט הארכיון עשוי להתרחש. בשילוב שתי האסטרטגיות אני קוראת את הסרטים עצמם כמו גם את השיח שהם מייצרים כסממני תפיסות חברתיות מקיפות יותר של הארכיון וההיסטוריה.

אם הארכיון הוא אכן, כדברי פוקו, "הכלל הראשון של מה שיכול להיאמר", המחקר שלי שואף לעקוב אחר קווי המתאר של אותו הכלל כפי שהוא מגיח בקולנוע המנכס ודרכו. אף שהארכיון ותוכנו משתנים ללא הרף, בכל רגע נתון הארכיון הינו סטאטי, ממתין למי שייכנס אליו, ינכס מסמכים מסוימים ויעשה בהם שימוש, ייתן להם כיוון או כוונה לביטוי רעיון כלשהו, או התייחסות לעבר ההיסטורי. כל סרט הנעשה ונשמר הופך גם לחלק מהארכיון וממתין לשימוש חדש (ולעתים לא צפוי). החירות להשתמש ללא הרף ולעשות שימוש חוזר במסמכי ארכיון פירושה שלעולם לא נקבע אמת יציבה ואובייקטיבית על אודות העבר, אבל אותה חירות היא זו ההופכת את הארכיון לאתר לא רק של דיכוי והגבלה, אלא גם של אפשרות ויכולת.