

ארכיון הצללים מבקש תאורה רכה :

אתיקה ופואטיקה בין הסרטונים הסמויים מן העין

רוני דורות

"צרף בקפידה את התייעוד הרגשי והדיוקן ההיסטורי-הפנטסטי של קהילה (...). וזאת לא עם הכלים הרציונליים, התיק, המסמך, העדות, היקרים לארכיאולוג היום-יום, אלא באמצעות כישוף ספונטני של צלילות שהתרוקנו בהדרגה, בזו אחר זו, על קיר: שריד של התגלויות רגעיות, קולנוע של זחלים מפוזרים; שלל זעום שהשוליה של נח אסף אחרי המבול, שכדי לא לשכוח את העולם, הסתובב וחיפש מאובנים קבורים בחול" (גזואלדו בופאלינו, מתוך "מוזיאון הצללים")

סרטון ארכיוני של חקירה משטרתית בגדה מציג צילום ממצלמה שהותקנה בגובה קיר חדר החקירות: עדשת המצלמה נוטה בזווית אל שולחן משרדי ומסגירה חלק מגב, כתף, לחי, של חוקר, ואת מסך המחשב שלו המתמלא במילים שהוא מקליד ללא הרף. למולו, חשוף לחלוטין לצילום, יושב נחקר רנדומלי – כך מנסה לשדר המצלמה האדישה והשרירותית הקבועה בקיר.

זהו לא נחקר סתמי, אלא נער בן 14, הנתון תחת מכבש לחצים מתיש, ונחשף בהקשר חברתי-מעמדי, פוליטי ותרבותי, רב מורכבות. אם נצפה בנער הזה כעצור מספר 5542, או לחלופין כנער פלסטיני בשם אדם, חבר של הילד עבד אלרחמן שאדי (שנהרג מאש צה"ל), הקונה פלאפל ב-2 שקלים, כי כושר ההשתכרות במחנה עאידה מגביל את התמחור – נוכל לייחס זאת למסגרת האידאולוגית והאסתטית שבה שובץ קטע הארכיון הזה. עוד נשוב לאדם בהמשך. לא רק כי הוא חלק מתובנה על השימוש הקולנועי בארכיונים ויזואליים, אלא כי הצללים שהוא וחבריו הנחקרים מייצגים עבור החברה הישראלית ומוסדותיה – שקופים, דומים, חלולים – לא יעזבו אותנו ימים רבים אחרי הצפייה בסרטו של דוד וקסמן שני ילדים ביום (2022).

הקולנוע הדוקומנטרי, על הנסיקה הפופולרית שחוה בעשורים האחרונים בישראל ובעולם, נשען על תובנה שממנה שואבות גם דיסציפלינות נוספות המבוססות מחקר חברתי איכותני, כמו היסטוריה, אנתרופולוגיה, סוציולוגיה ועיתונות. האנתרופולוג קליפורד גירץ לימד אותנו שהתרבות היא טקסט, לכל אחד ואחת יש סיפור לספר, והעולם הוא ארכיון אנושי בלתי נדלה. חומרי מחקר כנרטיבים מעוררי סקרנות עשויים לצוץ בכל מקום: במכתב ישן ומאובק, בארכיון, ביומן, או בתמונות ישנות בשוק הפשפשים. בכל זאת, יש משמעות וערך תחקירי להסתמכות על חומרים שנאספו על ידי פרטים או מוסדות בכוונת מכוון. החומרים הללו קוטלגו לצורך שימור היסטורי כעדות לפעולות, נהגים ותהליכים, ותוך שאיפה להבנת עומק תרבותית, חווייתית או זהותית.

אין הגדרה ספציפית לארכיון, והוא משתנה בהתאם לקונטקסט שבו נוצר, לתוך האוסף שהוא מכיל, ולסוג המסמכים המתועדים בו. עם זאת, ישנן תכונות המשותפות לחומרי כל הארכיונים: ברובם הם מבוססים על חומרי תיעוד ראשוניים. כלומר, בצורתם הגולמית ובהנחה שלא עברו מניפולציות טכנולוגיות הם נוצרו באמצעות עדים ומי שלקחו חלק באירועים, בזמן אמת. בנוסף, המסמכים נבחרו או

נשמרו בקפידה כיוון שסומנו כבעלי ערך היסטורי, בין אם הם בני מאות שנים או שבוע. ולבסוף, הארכיון, באשר הוא, מתיימר להיות גוף אינפורמציה גדוש ורחב.

כאן מתגלה מתח פנימי במהותו של כל ארכיון, בין הידע הטוטאלי שהוא מייצג לכאורה, לצד התמרון והשליטה בידע הזה. הארכיון מציע אמנם את סך קטלוגי המידע, אך בתוכו שבירות כרונולוגיות שרירותיות או מנומקות, החלטות סמנטיות, שתיקות היסטוריות, השמטות מכוונות או שגויות. יחד עם זאת, הוא נושא מן הסתם מהות נרטיבית משל עצמו, פועל יוצא של החלטות אוצרי החומרים. לפיכך, הוא מאפשר, מחד, שלל דרכים ללמוד ולהבין את היקום החברתי שבו אנו מביטים, ומאידך, הופך אותו לעמום יותר ויותר. הנטייה להגן על הזיכרון קיימת לצד התשוקה להרוס אותו. אלה הם יחסי הכוח המתגלעים בין מידע להשמטה שלו. לכן הארכיון קורא לאינסוף אפשרויות לשימוש וארגון מחדש של אייטמים, מכלל הידע שהוא מציע, לכדי נרטיב שיזקק טענה תרבותית או פוליטית אחרת.

בתוך ארכיונים בני זמננו, בין אם לאומיים, מוסדיים, קהילתיים, מוזיאליים, ביטחוניים, משפחתיים או אומנותיים, כמעט תמיד יימצאו תתי-קטגוריות ארכיביות שמציגות אוספים של חומרי גלם אודיו-ויזואליים.¹ יוצרי הקולנוע התיעודי כצרכנים של החומרים כאלה, אוספים את הראיות והעדויות, ולעתים מצליבים ממקורות ארכיוניים שונים. כשהתעודה במיטבה היא מתרגמת את שנאסף לטקסט ויזואלי שמציע פרשנות שונה או ביקורתית של נרטיבים שכבר התמסדו. מאמר זה עוסק בעיקר בהם, ומבקש לתור אחר ערכם הפרשני כשהוא משובץ בתוך קונטקסט קולנועי פואטי ואסתטי בעל כוונה לייצר תובנות אתיות.

כדי להבחין בין סוגי הארכיונים השונים ובאופן השימוש שנעשה בהם למטרות אומנותיות, נבחרו שלושה סרטים שיצאו בשנת 2022: שני ילדים ביום, ימי תום ו-H2: מעבדת השליטה. שלושת הסרטים הללו נוצרו באמצעים קולנועיים שונים ובשימוש שונה בחומרי ארכיון. אולם כולם מתרחשים על רקע דומה – המציאות הישראלית הקולוניאליסטית, המהווה מעין יקום בפני עצמו. זהו יקום שבו הצבאיות, הלאומיות, התוקפנות ואי-ההכלה של השונה נטמעו בתרבות הציבורית והמוסדית שלו.

ארכיונים על הרצף

הקולנוע הדוקומנטרי המסורתי, כמו האתנוגרפיה הוויזואלית, נשען על שני עקרונות בסיסיים: ההבנה שלתמונה יש כוח עצום ואפקט רב יותר ממילים, ושלדימויים האלה יש יכולת להראות את המציאות העירומה עם כמה שפחות מניפולציה והתערבות. עם זאת, חוקרי תרבות וקולנוע כבר עסקו רבות בשאלת האמת והאותנטיות בקולנוע התיעודי, ונדמה שהתקבעה תובנה שהתבוננות במציאות והצגה ניטרלית שלה לא רק שאינה מטרת-על או ערך בפני עצמו, אלא אף אינה אפשרית כלל. חשיבותה של המציאות המתווכת היא היותה אמצעי להציף את ההנחה והטענה הפוליטיות של היוצר, האינפורמנט (הדמות), ואפילו הצופה, דרך מהלך אסתטי ורגשי. הבנייה של שפה קולנועית שבה הקולנוע הדוקומנטרי מתווכ את המציאות, עשויה להיות רבת פוטנציאל לגייס את הצופים רגשית ומוסרית. השימוש בארכיונים בסרטים משרתים את המטרות הללו וגדולים מסך חלקם כעדות היסטורית בלבד. לפיכך ניתן למקם את שלושת הסרטים האמורים לאורך ספקטרום סגנוני באמצעי השימוש הארכיוני.

¹ להיסטוריה והתפתחות של ארכיונים אודיו-ויזואליים ראו סקירה של UNESCO : Ray Edmondson, *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principle*, UNESCO Paris, 2004, p. 27.

בקצה אחד של ספקטרום סגנוני פואטי עומד סרטו המהודק למשעי והמטלטל של דוד וקסמן **שני ילדים ביום**. הסרט עוקב אחר ארבע דמויות, קטינים פלסטינים ממחנה הפליטים עאידה, באזור בית לחם. הארבעה הם חברים ששכלו חבר קטין נוסף מירי של צה"ל, נעצרו באישון לילה באשמת זריקת אבנים ונלקחו למתקן חקירות. דרך תיעוד ופרשנות והתוודעות אישית לנערים בחקירות המצולמות שלהם מארכיון המשטרה, לצד ראיונות עומק עם בעלי תפקידים בכירים במערכות האכיפה והשיפוט בגדה, וחומרי ארכיון מדויקים שמקורם העיקרי הוא ארגוני זכויות אדם (אקרא להם מעתה "בצלם" לשם נוחות), וקסמן טוען טענה לגבי השיטה שעומדת מאחורי מעצר קטינים בגדה המערבית. מלבד השגת מטרת השיטה, לחסל את כליל את רוח ההתקוממות, ולפרק את המוטיבציה להתנגד לכיבוש באמצעים הדלים שלרשותם, נשקפת אל הצופים הטראומה הרגשית והמחיר האישי הכבד ששילמו הנערים על מאבקם האידיאולוגי.

בקצהו השני של הספקטרום נמצא סרטו האוורירי והלירי של גיא דוידי **ימי תום** (2022). הסרט שוטח את סיפורם של צעירים רגישים ונבונים, שסירבו לקבל את הקונבנציה המסלילה, התוקפנית, המיליטריסטית והגסה של התרבות הישראלית, ששיאה בא לידי ביטוי בעת השירות הצבאי. דוידי בונה טענה סוציולוגית מעניינת באמצעות ארכיונים ביתיים של טקסטים וקטעי וידאו של נערים שמתו במהלך שירותם הצבאי. הוא טווה נרטיב קולנועי שלפיו הצעירים שלחו יד בנפשם בעקבות המאבק הפנימי שהתחולל בין דרכם לראות את העולם בעין הומניסטית, חופשייה ורחבת אופקים, לבין המציאות הנוקשה, הבלתי חומלת והאלימה שהם נקלעו אליה שלא מבחירה. לקטעי הארכיון הביתי מתווספים צילומים עכשוויים של ילדים ישראלים תמימים ורגישים בסיטואציות לאומניות וצבאיות שונות, ולצידם צילומי מקור של חיילים במהלך אימונים ומבצעים צבאיים, וצילומי רחפן מעל חייל או חיילים בדיונות מדבריות. דוידי חיבר את כל אלה לכדי יצירת פאזל נושאי-אסתטי המוביל לפתרון הטענה שהוא מעלה.

במרכז הספקטרום הסגנוני, בין סרטו של וקסמן לסרטו של דוידי עומד סרטם היעיל והאינפורמטיבי של עידית אברהמי ונועם שיזף, **H2: מעבדת השליטה** (2022). הסרט עוקב אחר חלקה המזרחי של העיר חברון הנתונה תחת שליטה ישראלית מלאה ואשר קיבלה את כינויה המרחבי H2 בהסכמי אוסלו. הנרטיב לוקח את הצופה יד ביד לאורך כרונולוגיה מתועדת, שהביאה למציאות אפרטהייד מעוררת תדהמה. השימוש כאן הוא בעיקר בקטעי וידאו מארכיונים מוסדיים כמו של ערוץ 1, אך חלקם גם סרטוני ארכיון "בצלם". כל זאת לצד ראיונות עם אנשי צבא בכירים ששירתו בתפקידי מפתח בממשל הצבאי בעיר. כאן מעלים שני הבמאים טענה שמנגנון הכיבוש לא עובד לפי שיאים רגועים של לחימה, אלימות או שיחות אלא כמערכת ניסוי וטעייה בנאלית וכותשת, הבוחנת שיטות שונות לשליטה בגדה המערבית ותושביה.

השימוש בקטעי ארכיונים בכל הסרטים הללו משרתים מטרת סימבוליות, אסתטיות, אתיות ורגשיות. בעוד **H2: מעבדת השליטה** משמש בניתוח הזה מעין נייר לקמוס נייטרלי לכל המטרות הללו, בשל סגנונו כדוקו היסטורי מסורתי שלא מאתגר את הז'אנר, הוא ממקם את הדיון על הספקטרום הזה ומאפשר להתעמק בתפקיד מעניין יותר שמשחקים דימויי הארכיונים הוויזואליים בשני סרטי "הקיצון" האחרים של וקסמן ודוידי, לאור אותן מטרות.

סמליות השיבוץ של ארכיונים ויזואליים

חומרי ארכיון, ובפרט דימויים אודיו-ויזואליים מתוכם, טעונים במשמעויות סימבוליות. כל חומר ויזואלי שכזה מייצר הדהוד והשתקפויות כמו בחדר מראות, של מגוון המניעים וההקשרים שמהם יצא הצילום

המקורי ועד הרגע שבו הוא שובץ בתוך טקסט קולנועי, והופך לטקסט בפני עצמו. לימים, גם הוא יהפוך לעוד מראה בחדר המראות ויצוטט כחומר ארכיוני ביצירה חדשה. כך הארכיון מופרד מהמקור ההיסטורי שממנו נבע.²

בסרט **שני ילדים ביום**, דבריו של אחד המרואיינים, מוריס הירש, ראש התביעה הצבאית לשעבר בגדה המערבית, משמש מסגרת מתחכמת לתחקיר הוויזואלי ולבחירות שנעשו בשיבוץ סרטוני ארכיונים. הירש, דתי לאומי, מתנחל ביישוב אפרת, מסמל בעצמו נרטיב לאומני טהור. כיוון שהוא מייצג גם את מערכות הצדק של מוסדות המדינה והצבא, לא ניתן אלא לראות בו ובמדינה ישות אחת. דבריו המדהימים מעוררים סתירה קוגניטיבית ורגשית שקשה להתעלם ממנה, לאור עדויות הארכיון בסרט.

הירש הוא לא מרואיין רגיל, כיוון שהוא הופך לדמות ממש, גם אם מעט סטריאוטיפית. הניסיון שלו לעשות דה-לגיטימציה להתקוממות האידאולוגית של הקטינים הפלסטינים הנעצרים, ההקטנה והזלזול שלו במוטיבציות הפעולה שלהם, האדישות לנזק ולטראומה הנגרמת להם כילדים, מגיעה לשיאה כאשר הוא מסכם אותם במהלך מתמטי בנאלי, לכדי נתונים סטטיסטיים – ממוצעים פשוטים בים של אוכלוסייה. מהלך של כימות אנשים למספרים, כאידאולוגיה, היא הדרך הקצרה והמצמררת לדה-הומניזציה.³

לפיכך, עריכה מתחכמת של קטעי הארכיון האודיו-ויזואליים לתוך הסרט הופכת את השיח של הירש על ראשו. היא מציעה "זום-אין" לא רק לתוך התהליך המוסדי והמציאות הקולוניאליסטית בגדה, אלא ישירות אל העולם הרגשי והתרבותי של אותם ה"מספרים הסטטיסטיים", ומחזירה אותם למהותם האינדיבידואלית בשני מהלכים: הראשון, איסוף ארכיוני של קטעי "בצלם" מתוך מצלמות הרחוב שתופסות את "חומר החיים", כלומר היומיום הקיומי שלהם – למשל משחק רחוב, התקהלות יומיומית משועממת, הגעה פתאומית של רכב צבאי ומעצרי קטינים ללא שום פרובוקציה מקדימה, לעתים באלימות ממש.⁴ ה"זום אין" השני, חודר שכבה נוספת, דרך צילומי החקירה של המשטרה, שמתרכזים בכל אחד מארבעת הקטינים, ועורכים לצופים היכרות אישית עמו ועם הרשת החברתית הסובבת אותם.

² דיון מרתק בכך עולה בסרטו של רענן אלכסנדרוביץ', **מראה** (2019).

³ המרואיין מוריס הירש משתומם ומיתמם בסרט בנוגע לבעייתיות מעצר קטינים. לשיטתו, מתוך כ-1.2 מיליון קטינים בגדה נעצרים 1,000 קטינים בשנה, שבממוצע הם (רק) שני ילדים ביום – נתון זעום ולא משמעותי. כאילו אין נפש ואין עולם מאחורי כל ילד. על "אלימות הארכיון", איסוף סטטיסטי ושרירותי של בני אדם החווים טראומה ומחיקתם לכדי קטגוריות מוסדיות ומספריות בהרצאתה של הנסון שראוט: Anelisa Hanson ShROUT, "Rehumanizing Data: Digital Methods Against Archival Violence," *Digital Humanities*, Montreal, Canada, August 2017.

⁴ חשוב להזכיר שקטעי מצלמת רחוב שנדגמים, מוצאים מתוך הקשר כרונוולוגי וראוי לקחת בחשבון שאנחנו לא מודעים למה שהתרחש טרם העמידה הסתמית ברחוב. גם אם קדמה למעצר פרובוקציה, והיא אינה מצדיקה את העול שנעשה לילדים, בל נשכח שיתכן שנמנע מאתנו הקשר לוגי מסוים. ראו הערה 2.



תמונה 1: מעצר קטיין צילום ממצלמת רחוב, מתוך הסרט "שני ילדים ביום" (דקה 24: 16)

ההקלטה מחדר החקירות המשטרתי היא רגע מכוון בכרונולוגיה קטועה, קפסולת זמן שיש בה התרחשות פנימית. "יתרונו של הארכיון המשפטי או המשטרתי שהוא מתעד אמירות שלא היו אמורות להיות מתועדות... סיפורים של אנשים שלא התכוונו להיות מונצחים בכתב... הדובר אינו מבקש לדבר איתנו או להיות מונצח. ובכל זאת, הוא שם מספק לנו הצצה לאירוע שלא נועד לעינינו".⁵ זהו תיעוד של מה שקורה ברגע אחד בהווה, אולם הוא בעצמו סימולקרום כרונולוגי: ייצוג של האירוע שקרה בעבר שנחשב המקור וסיבת הדברים (השלכת אבנים), שגם להם יש מקור (מותו של חברם עבד אלרחמן למשל), שגם לו יש מקור כלשהו (אגרסיביות החיילים והמתנחלים), ועוד. אוקיינוס המקורות כמעט אינסופי בהתחשב בהיסטוריית הסכסוך. בנוסף, גם רגע ההווה שצולם בחקירה הופך בסופו של דבר לרגע היסטורי שקפא בזמן ולכן מקוטלג בארכיון. היוצר הדוקומנטרי צריך להבין את ההיגיון הפנימי של התיעוד הזה ולנסות להבין מה רואים בו ומה לא רואים אך מהדהד בו, כדי לעבות את התשובות לטענה שהוא מעלה.

בנרטיב הכללי של הסרט, צילומי החקירות במיוחד מקבלים תפנית ממטרתם המקורית. בניגוד לכוונת המשטרה הישראלית, לייצר פיקוח לכאורה על אופן החקירה של נחקר מקרי וגנרי, הם דווקא מציירים לנו אותו כאינדיבידואל ייחודי ומרגיש, בשל ההקשר שבו הם שובצו בסרט. תהליך השחיקה, ההתשה וההפחדה של הקטינים מועבר אל הצופה עד לכדי קליימקס רגשי: הנחקר הקטיין נמצא בשלבי מעבר בין ילדות לנערויות מחוספסת, בתרבות שמסמנת את גבולות הגבריות הבוגרת באופן מאוד קשיח. כשהוא נשבר ובוכה, ולבסוף אף משתף פעולה עם החוקר, הצופה מגיע לשיא רגשי. הניסיון ההירואי של ארבעת הנחקרים לשמר קוד גבריות ואחוזה גברית נשבר באחת על ידי השתלטות הילד שהם עדיין, על נפש בן-העשרה שהם הופכים להיות. ההשפלה עד כדי כך גדולה עד שאדם, אחד מהנערים שבגר, והשתחרר כבר מריצוי עונש מאסר, מסרב לצפות ברגעים ההם, הזכורים לו כמבזים במיוחד.

⁵ קוזמא, ליאת, הארכיון ומקצועה של ההיסטוריונית, זמנים: רבעון להיסטוריה, 2023, עמ' 94.



תמונה 2: אדם בחדר החקירות. "למה אתה בוכה?" מתוך "שני ילדים ביום" (דקה 37: 18)

למרות ההבדלים התהומיים במניע לתיעוד של המקורות הארכיוניים המהותיים בסרט (המשטרה ו"בצלם"), הם מצולמים באופן דומה, כסוגת "זבוב על הקיר" – המצולמים לא תמיד מודעים למצלמה או שוכחים מקיומה לפרקים. אולם בהתעלם מההקשר הראשוני של כוונת אוצרי החומרים הללו, שניהם משרתים את אותה המטרה בסרט. הם נשזרו בשתי-וערב מהודק ומוצדק, לכדי תיאור גדוש אתנוגרפי וטעון של מרחב ההתנגדות של הילדים הפלסטיניים בגדה במערבית, ובונים נרטיב חלופי.⁶ השילוב הזה מייצר תוקף תחקירי. זהו תוקף שנובע מהחשיבות לתפוס לא רק כיצד אנשים מדברים על משהו, אלא גם כיצד הם נוהגים בפועל לגביו. הפער בין הפרקטיקה לשיח המוסדי הישראלי עולה ביתר שאת בסרט בזכות הסינתזה האסתטית והאתית החזקה הזו, ויחד עמה גם הפער בין השיח למעשי הנערים. לצד חריקת כינור בפסקול המוזיקלי, המשרה אי-נחת ומתח מסוים, מגיעה הצרימה בין השיח של הירש ודומיו לפרקטיקה המתנהלת בשטח, לשיאים של רגש בחוויית המציאות המתווכת הזו.

בסרט **ימי תום** לעומת זאת, מוצגות לנו עדויות מתוך ארכיון ביתי שמטרתו בדרך כלל שימור ותיעוד רגעים קטנים, יומיומיים או מיוחדים, של אנשים קרובים ואהובים. הצילום נעשה מתוך הבנה ברורה שהזמן לא עומד מלכת וכי כל דמות מצולמת, כמו גם החוויה הרגעית המבקשת להיחרט בתודעה, נושאים בחובם את פוטנציאל ההסתלקות. איך שלא נביט בזה, פוטנציאל המוות, ההיעדר, האובדן, הם אינהרנטיים לכל תיעוד של חי, גם אם המחשבה אינה נטועה בראש המתעד ברגע הצילום או ההקלטה. מעצם היותו כזה, הארכיון הביתי, על אוספיו הטקסטואליים, או המצולמים, הוא ייצוג סמלי הנבחר בקפידה ממגוון ייצוגים כחלק מעבודת "הצגת העצמי" של בני הבית המתעדים:⁷ אם השמטת המידע בארכיון המדינה למשל נובעת מחשש מביקורת ציבורית, הרי שהאוצרות של התיעוד הביתי הוא תוצר של רצון לשמר את המתוק, החשוב, היפה, הייחודי והחשוב בעיני המצלם, ובאופן שהיה רוצה להיתפס בעיני אחרים. זהו לא ארכיון שערכו נמדד בתיעוד הכרונולוגי המדויק שלו, אלא בערך הרגשי והמיתולוגי שהוא מעניק לחומרים האצורים בו.

במובן זה, גיא דויד לקח את אותם ייצוגים ביתיים של דמויות נבחרות והעניק להן משמעות סימבולית בנרטיב הקולנועי שהוא רקם. ברגע שהכניס אותנו לארכיונים הביתיים, הוא חיבר את הצופים אל נפשו של האדם המצלם, וערך לנו היכרות עם אישיותו וסביבתו. לסמליות הצילום הביתי ערך של אותנטיות,

⁶ Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973, pp. 3–30.
⁷ תיאוריית ה-presentation of self מנסחת את האופן שבו בני אדם רוצים ומנסים לשלוט ברושם שהם מותירים על אחרים ובדימוי הציבורי שאחרים מייחסים להם: ארווינג גופמן, "הצגת העצמי בחיי היום יום", תל אביב: דביר (ספרי רשפים), 1980.

הזדהות ואפילו היקשרות לדמויות הצעירות. ההיכרות איתן נבנית לאט, ביחד עם התבגרותן מול המצלמה או בקטעי אודיו באופן שאמור לשרת גם כאן מעין קתרוזיס רגשי, לכשיתממש בסרט איזה אירוע מכונן שיחבר את כל המסה הקולנועית הזו לטובת המסגרת הקונספטואלית.

ככל שמעמיקה ההיכרות עם הדמויות הללו, הצופים נוטים להבין שכולן רגישות, אמפתיות, מחפשות עומק ומשמעות לקיומן כאינדיבידואליסטים בעולם קשוח ועדרי, במציאות לא הגיונית שבה בני אדם מנצלים את אנושיותם להרס ואלומות. ההבניה הזו של מציאות של אנשים שהם עולם שלם מתמוטטת מול עינינו כשאנו מבינים שאינם איתנו עוד, ומאמתים חשש שמכרסם בנו כצופים, במהלך הסרט. מתקיימת תחושה מתעתעת של ליווי, שמיעה, צפייה ב"אנשים שלא יודעים שהם כבר מתים"⁸. זוהי סמליות שעובדת מעולה עם ההכרה הסופית בכך שאיש מהם לא יכול היה לשאת את השירות הצבאי ולא שרד אותו עד תומו.

בנוסף, נדמה שהבחירה בארכיונים ביתיים מכתובה גם מעין מקצב פואטי לסרט. ההתבגרות של דמויות מול המצלמה לאורך שנים – מהורהרות, עצובות, ואף חשות תחושה עזה של חוסר שייכות והתאמה – הובילה מהלך של סרט נוגה, איטי ומתלבט. בנוסף, המוזיקה העכורה והמרגשת, צילומי הרחפן מעל דיונות מדבר שוממות שבהן צועד חייל יחידי, או voice over עגמומי ועמוק המקריא טקסט שנכתב בהשראת טקסטים של חיילים שמתו במהלך שירותם הצבאי, ככל הנראה בהתאבדות, גם הם מקשטים

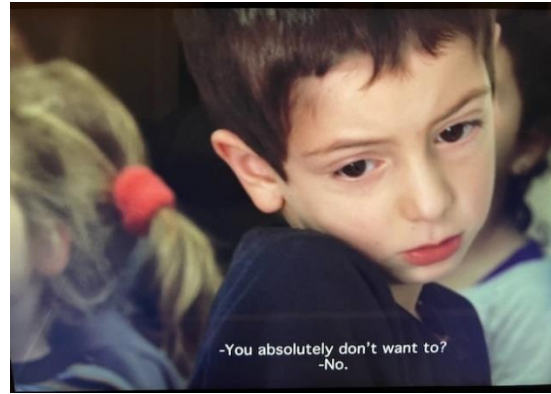


את נרטיב המסגרת.

תמונה 3: "הייתי אומר שאני ילד עצוב". אדם ז"ל, ארכיון ביתי מתוך "ימי תום" (דקה 12: 33)

החולשה התמידית של קטעי ארכיון בקולנוע התייעודי היא ביכולת שלהם להתחבר לכדי טקסט קוהרנטי, כשהם בפני עצמם. גיא דויד רקם לפיכך את נרטיב הסרט בינות לקטעי הארכיון הביתיים. בין רגעי ההתוודעות לאותן נשמות אבודות שאנחנו שומעים ורואים. הוא שיבץ רגעים נוגעים ללב של ילדים המתבגרים בישראליות המיליטריסטית העכשווית: שיעור על השואה בבית הספר לקראת הצפירה, אימוני גדני"ע, הכנה לטירונות קרבית, סירוב של ילד לצייר חיילים בגן ילדים, פעולה בתנועת הנוער הלאומית בית"ר. נדמה כי הצילומים העכשוויים, המחברים אותנו לילדים ונוער בני ימינו, נועדו לייצר מומנטום של המשכיות והדהוד הסכנה האורבת לילדים הרגישים החיים בינינו כעת, במפגשם הבלתי נמנע כמעט עם השירות הצבאי, ובתרבות שלא מאפשרת את הגמשת גבולות "הנורמטיבי". בין כל אלה מופיעים מדי פעם גם סרטוני חיילים עצמאיים מתוך אימונים או קרב בתוך מרחבים אזרחיים.

⁸ על התעתוע הארכיוני של אנשים מתים-חיים: Elizabeth (Betsy) Birmingham, "I See Dead People": Archive, Crypt and an Argument for the Researcher's Sixth Sense", in Gesa E. Kirsch & Liz Rohan (eds.), *Beyond the Archives: Research as a Lived Process*, Carbondale, 2008, pp. 139–146.



תמונה 4: זוהר לא רוצה לצייר חייל בגן. תזכורת לסכנה האורבת לילדים הרגישים החיים בינינו כעת. מתוך "ימי תום" (דקה 6: 35)

העושר האסתטי הזה מייצר פיזור מה של הטענה. יעילות הנחת החומרים לטובת ניסוחה בסרט לעתים מוטלת בספק. יש משהו שקוף בסמליות של הרגעים שנבחרו למלא את שורות הטקסט הקולנועי. עם זאת, המסר על היותם רגעים כה שגורים בחיים האזרחיים בישראל עובר היטב אל הצופים, ומנכיח את האבסורד של היטמעות החוויה הצבאית ותרבות החירום ביומיום האזרחי במדינה.

H2: מעבדת השליטה הוא דוגמה לסרט אינפורמטיבי, עיוני, עם תזה היסטורית ורעיונית מהודקת. ההבנה ש"תמונות ודימויים אינם תומכים ויזואלית בטענה, אלא הם הם הטענה עצמה",⁹ באה לידי ביטוי בכל הסרטים שצוינו, אבל במעבדת השליטה היא נכונה ביתר שאת. הקטעים הארכיונים האודיו-ויזואליים המובאים בו, גם אם כמובן טעונים במשמעויות, אינם מהווים מטפורות או מערכות מהדהדות של סמלים, אלא מה שהם בדיוק: טקסט היסטורי, כרונולוגי, המשתלב מבחינה קולנועית בקפיצה הלוח ושוב אל ההווה הקולוניאליסטי בחברון. סיור המצלמה בעיר במצבה הנוכחי, החנוק, ההרוס, נטול החיים, משובץ בין הסרטונים ההיסטוריים המתעדים מציאות עבר הפוכה לחלוטין, ואירועים מכוננים שהובילו עד היום.



תמונה 5: חברון 1986. צילום: ארכיון תאגיד השידור. מתוך "2H מעבדת השליטה" [שימו לב: התמונה לקוחה מאתר "הארץ". מניחה שזה חלק מהסטילס של הסרט וצריך לבקש אותה מההפקה].

מירב הסרטונים בסרט הגיעו מארכיון ערוץ 1 הממלכתי, שהפיץ בנחת לאורך שנות קיום המדינה את הקול ההגמוני של המנגנון הצבאי והמדיני שלה. דרידה טען כי 'אין כוח פוליטי בלא שליטה בארכיון', ואכן הארכיון של חדשות הערוץ הוא כמעט סיפורה של המדינה ומוסדותיה, מפי אדריכליה, ובמידה רבה

⁹ Cambre, Carolina, "Visual criminology and the social image/s of crime", *Current Sociology*, vol. 67, no. 5 (2019): 645–649.

הם שלטו בו שנים רבות כ"שקפים שעליהם שורטו יחסי כוח וטכנולוגיות שליטה מורכבות".¹⁰ עם זאת, מצויים בהם כמה אוצרות היסטוריים כערוץ ציבורי איכותי ששידר חדשות באופן כמעט בלעדי. בעוד שהבמאים אמנם שיבצו כמה ארכיונים ביקורתיים כארגוני זכויות אדם למשל, לצד הארכיונים ההגמוניים, ועימם גם ראיונות עם מי שהם רואים ככוח הדומיננטי שפעל בשטח (קצינים בכירים בממשל הצבאי בחברון), הם מספרים סיפור מתון, שכוחו בתוקפו התחקירי ההיסטורי.

שני סרטי הקיצון שנדונו קודם לכן, נועדו לבחון "היסטוריות לא מדינתיות העשויות לחשוף את המציאות המעוותת של ידע רשמי, ואת ההשלכות המתמשכות והסילופים הפוליטיים הנובעים מכך".¹¹ **במעבדת השליטה** לעומת זאת, אנו נחשפים לשיח המדינתי ולפרקטיקות המלוות אותו, כשכמעט אין ביניהן צרימה. הן פועלות בהרמוניה בטקסט הקולנועי של אברהמי ושיזף. בסרט אין כוונה למניפסט אקטיביסטי פוליטי של היוצרים, אלא לתאר דילוג בזמן כדי להדגים את החמרת המצב, עד כמה המערכת הרגשית נטענת בעוד ועוד שנה ותוקפנות, ועד כמה המהלכים המוסדיים נלמדו תוך כדי תנועה, כתגובתיות אוטומטית לאירועים שקרו בשטח. הטענה שלהם היא שהמנגנון שהתקבע בחברון, אינו ממש תולדה של אסטרטגיה סדורה, אלא היגיון מוסדי ותרבותי, שמחלחל לאט מחברון לכל השטחים הכבושים ולערים המעורבות בתוך ישראל.

הדקירה הכואבת בדימויי הארכיון: הפונקטום

לסיכום, לקולנוע הדוקומנטרי כמה תפקידים במרחב התרבותי: ראשית כאמנות, שנית ככלי מחקרי, ולבסוף כמדיום השואף למעורבות חברתית. חומרים ויזואליים, כולל תמונות או סרטים הם מקור רב עוצמה לידע אזרחי, מעורבות, ניכוס מחדש של הון תרבותי וניסוח חלופי של נרטיבים.¹² בנוסף, יש ערך פואטי המובנה לתוך הקולנוע התיעודי וקשור ליחסי הסרט התיעודי עם המציאות החברתית. תכונתו האידיאלית היא לפתוח אפשרות של פרשנות, רגש ומחשבה, באמצעים פואטיים ואתיים. בכוחו של השימוש בארכיונים אודיו-ויזואליים לשרת את המטרות הללו ולהוליך את הצופה בדרך שמאשררת תוקף מחקרי, כותבת נרטיב בין השורות, וגם מנסחת את אופיו האסתטי של הסרט.

השלמת התחקיר הארכיוני בדרך לעיצוב הנרטיב, כך מספרים יוצרים וחוקרים, נושאת בחובה חוויה מזככת של גבורה ממש.¹³ גם אם כל חומר ארכיוני הוא ממוסגר ומוטה, ואין מצלמה "בתולה" לחלוטין מאג'נדות, באקט האוצרות של חומרים ארכיוניים הנארגים לסיפור, נוצר בעצם ארכיון חדש עם נושא, טענה ומשמעות. אם נתייחס לשלושת הסרטים שנדונו כאן טקסטים חדשים, מוצר אתי, אינטלקטואלי ואסתטי, אולי נוכל להסביר למה שניים מהווים מקרי קיצון על הספקטרום של המבע הקולנועי.

במונחים הבינאריים של חוקר התרבות רולן בארת, פונקטום הוא חוויה התובעת מן המתבונן פענוח אחר לגמרי מאשר זה התרבותי אינטלקטואלי (המכונה סטודיום). הפונקטום משמעותו שהמבע האסתטי "דוקר" את התמונה ונעץ בצופה בכוח, כחף שלוח. "הפונקטום תובע מהמתבונן להתענג או לחוש כאב רדיקלי לנוכח המצולם ומגייס אותו למימד של תשוקה". זו אינה רק חוויה רציונלית, כפי שמספק לנו

¹⁰ Derrida, Jacques. *Archive fever: A Freudian impression*. University of Chicago Press, 1996, p.4
אן לורה סטולר, ארכיונים קולוניאליים ואמנות הממשל, מתוך ג'מאעה, כרך כ"ג (2017), עמ' 142.

¹¹ שם, עמ' 156.

¹² Azulay, Ariella, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London: Verso, 2015.

¹³ הבמאי גיא דויד למשל מתאר שנים של איסופים, דרך פתלתלה בין מודעות אבל בעיתונות, עבור בבתי עלמין לבירור חלקות קבורה, עד גישה למשפחות המתים וחומרי הארכיון הביתי. קוזמא ההיסטוריונית, מספרת על תחושת הישג ואחריות ועל האצלה של מעטה דק של קדושה על המסמכים שנמצאו (קוזמא 2023, שם).

H2: מעבדת השליטה, אלא הוא תובע מעורבות רגשית רדיקלית שמנערת את הצילום, הופכת אותו מ"אובייקט מלומד" לאובייקט החודר אל המתבונן באופן אישי, ומרגש אותו. בשני סרטי הקיצון הפונקטום פורץ בין קטעי הארכיון הוויזואלי שנערכו לתוכם, והם פוצעים ממש. הם לא רק מעוררים אותנו לחשוב אלא מותירים אותנו בטלטה רגשית.¹⁴

במציאות הפוליטית הסבוכה בישראל, שמתחזקת סנטימנטים קולוניאליסטיים מובהקים, האנשים השוליים, השקופים, שאין להם מה להפסיד, מפיקים דאטה ארכיונית ענפה לדוקומנטריסטים, כי הם יותר מפקחים על ידי מוסדות וסוכנויות למיניהם, ותיעודם הוא פועל יוצא של מערכות שליטה. עם זאת, אותן מערכות שליטה שולטות גם בידע הארכיוני שהן מייצרות ומערימות קשיים, מבנאליות של אדישות בירוקרטית ועד צנזורה מכוונת, להשיג את הידע הזה. לעתים, הארכיון גם מתעלם מהם או מתעד אותם כקבוצות נתונים סטטיסטיות, קטגוריות חברתיות לא מובחנות ושטוחות.

ארכיון הצללים הוא דימוי לכל אלה שטושטשו, שהקיום שלהם הוא רק השתקפות על קירות המערה האפלטונית, של המציאות המוארת באש מבחוץ. גורמים מוסדיים מעדיפים שלא להסתכל החוצה ולראות שהם שם, לשאת באחריות למצבם, וללמוד את המניעים הרגשיים או האידאולוגיים שלהם. הסרט הדוקומנטרי, אשר שולף את הצללים הארכיוניים הללו והופך אותם לאנשים עם נפש, רגש, רשת חברתית, עולם וסוכנות אנושית לפעול בו – מוליד גם עתיד ותקווה.

כפי שטען ארנסט בלוך בכתביו על התקווה בקאנון התרבותי והפוליטי המערבי, התקווה מזהה את הפוטנציאל הטמון בשליפת ארכיונים שנמצאים מחוץ להישג ידו של המוסד המדינתי, הכובש והתוקפן.¹⁵ התקווה מצויה בשחזור של זיכרונות שקועים, טיפול בטראומה, משיכת הצללים מתוך האפלה באמצעים אמנותיים ואסתטיים, שיטילו עליהם אור רך ויחשפו אותם ואת כולנו לעוול שנעשה, אבל גם לאופציה של תיקון.

¹⁴ ראו סטודיום/פונקטום, באנציקלופדיה של הרעיונות: <https://haraavonot.com/idea/studium>
¹⁵ Bloch, Ernst, et al. The Principle of Hope, vol. 3. Cambridge, MA: Mit Press, 1986.