



'המם הארכיוני': איקוניזציה וחזרתיות בסדרות היסטוריות ישראליות

דן ערב

"[הצילום] הוא הנוכל הגדול ביותר של התרבות. כי הצילום משנה 'קוד' במהירות ובתכיפות. הוא מזמין פרשנויות המתכחשות לכוונת המקור. הוא משרתם של אדונים שונים. הוא נוכל." –

אדם ברוך, 2004

תקציר

מקובל להניח כי בהפקת כל סדרה או סרט היסטורי הנשענים בין השאר על חומר ארכיוני, נעשה מאמץ לאתר חומרים שטרם נחשפו. לא פעם מוערכת חשיפה זו, בצדק, כהישג המשמעותי של היצירה.

לצד איתורן של פיסות ארכיון שטרם הוצגו לקהל הרחב, היצירה ההיסטורית בטלוויזיה עושה שימוש בדימויים מוכרים ומקובלים המזוהים עם הנושא. אלה הם "עוגנים" ויזואליים – ייצוגי אירועים וכן אמירות קליטות ופיסות קול מוכרות – שמוצאים את מקומם כמעט בכל יצירה רלוונטית.

תוך התרכזות במספר סדרות היסטוריות העוסקות במלחמות ישראל, יבקש מאמר זה להצביע על צורה חדשה של נוסטלגיה הנובעת מתוך חוויית הצפייה בחומרי הארכיון הממוחזרים: העובדה שהאירוע ההיסטורי הספציפי משורטט תוך שימוש במספר מצומצם למדי של חומרי ארכיון החוזרים על עצמם לעיפה ברוב היצירות – מייצרת התרפקות על הצפוי, המוכר והידוע.

כך נדמה, גוברת ההתייחסות אל הארכיון עצמו כמוקד מרכזי של דיון וביקורת. הארכיון אינו עוד רק מקור לצפייה ב"היסטוריה" גרידא, אלא גם אתר ארכיאולוגי המשמש לחקר הייצוג. שילוב זה עשוי לייצר אצל הצופה תגובה אמביוולנטית שאותה ניתן להגדיר כנוסטלגיה ביקורתית.

—

אוקטובר 1973. כשבמזרח התיכון ניטשת מלחמת יום כיפור במלוא עוזה, בבריטניה משודרת לראשונה סדרת הטלוויזיה התיעודית "העולם במלחמה" (The World at War). שנים לאחר שנוצרה נחשבת הסדרה בת 26 הפרקים, העוסקת מזוויות שונות במלחמת העולם השנייה, נקודת ציון חשובה בסוגיית השימוש בסרטי ארכיון להצגת ההיסטוריה, ובעלת תרומה קריטית בהכשרת השימוש בקולנוע בחקר ההיסטוריה של המאה העשרים.



עם תחילת הפקת "העולם במלחמה" הציב יוצר הסדרה ג'רמי אייזקס ((Isaacs שני עקרונות מנחים. הראשון, התמקדות באנשים 'רגילים' ולא גנרלים או מדינאים. אייזקס שאף שהסדרה תתאר את חוויות המשתתפים מלמטה למעלה ולא מלמעלה למטה. העיקרון השני שקבע אייזקס היה שהסדרה תעשה שימוש רק בסרטי אקטואליה אמיתיים תוך הימנעות משחזורים: "חשוב לזכור שאנחנו לא עושים סרטים 'פואטיים' עם רישיון להשתמש בצילומים היכן שבא לנו. אנחנו יוצרים סדרה היסטורית ולא צריכים להשתמש בידועין בתמונות שמתיימרות להיות מה שהן לא".¹

"העולם במלחמה" נתפסה כסדרה בעלת נרטיב אנטי מלחמתי. היא הבליטה את הטרגדיה והאימה שבמצב המלחמה, ואת כל הלוקחים בה חלק היא הציגה כקורבנות.

מאי 1981. ביום העצמאות הטלוויזיה הישראלית משדרת את הפרק האחרון בסדרה "עמוד האש". נטען כי הרעיון להפקת הסדרה בת 19 הפרקים שעסקה בתולדות הציונות מראשיתה (1881) ועד להקמת המדינה (1948) נעוץ במלחמת יום כיפור. כך או כך, מקור ההשראה הבריטי ניכר. "עמוד האש" נקטה גישה כרונולוגית בעלת נרטיב ברור וקוהרנטי, תוך שהיא נשענת על ראיונות עם אנשים מן השורה כעדים, ולרוב תוך הקפדה על שימוש בחומרי ארכיון אותנטיים.

נדמה כי מאז "העולם במלחמה", וביתר שאת מאז "עמוד האש", מורשתו של אייזקס מאתגרת את העשייה הדוקומנטרית המבוססת-ארכיון. מיעוטם של חומרי ארכיון רלוונטיים הכתיב לא פעם סטייה מהציווי לאותנטיות.² בנוסף, הדרישה לאפקטיביות והצורך לספק עניין ודרמה, צמצמו עוד יותר את כמות החומר הארכיוני ששולב.

צמצום חומרי הארכיון הזמינים הוא רק סיבה אפשרית נוספת למחזורם של קטעי ארכיון ספציפיים כחלק מסדרות וסרטי תעודה טלוויזיוניים. נדמה כי לחזרתיות שיטתית זו קיימות סיבות נוספות.

בעידן הרשת זוכה עקרון השכפול וההפצה הוויראלית לביטוי מובהק, בין השאר באמצעות מושג המֶמֶ (מלועזית: Meme - נהגה באנגלית: מים) שהפך באינטרנט לתופעה נפוצה

¹ כך במזכר אותו שלח אייזקס לכל המשתתפים בהפקה ב-4.10.1972. יצוין כי כאשר השימוש בחומר משוחרר היה בלתי נמנע, הוא זוהה ככזה בקריינות או באמצעות כיתוב על המסך.
² כך לדוגמה, בפרק ה-13 של "עמוד האש", תיאור המרד היהודי בגטו ורשה מתבסס בעיקר על צילומים המתעדים את המרד הפולני, ברובם צילומי תעמולה גרמניים.



ומוכרת.³ המם, בדומה לגן הביולוגי, הוא מאפיין תרבותי שאינו חומרי שמשכפל ומתפשט מאדם לאדם דרך תקשורת אנושית. לרוב, השימוש במושג המם בא לתאר תמונה המלווה בטקסט, לרוב משעשע, הקשור אליה. אפשר לומר כי תופעת המם מבטאת צורך אנושי בהתלכדות ובהתרפקות על המוסכם והמוכר, וזאת לעיתים קרובות תוך הפקעת משמעותו המקורית לטובת גרסה שונה, אלטרנטיבית, חתרנית.

את המתח שבין המשכיות להתחדשות ניתן לאתר בטקסט הטלוויזיוני לסוגיו. מחד גיסא, היגיון פעולתו של המדיום הטלוויזיוני מבוסס על הבטחה מתמדת להתפתחות ולשינוי: "הדבר הבא" מוצג כדבר חדש, חריג, ועל כן ראוי לתשומת לבו של הצופה. מאידך גיסא – כמדיום המשוקע בתרבות הפופולרית והפועל בכפוף לתבניות של צורה ותוכן, נוסחה, קונבנציה ופורמט – הרי החריג, החתרני והסוטה, ולמעשה "הדבר הבא" במובנו העמוק זר לו לחלוטין. בפועל, המדיום אחוז בטבורו במעגליות ובחזרה: חזרה אל המוכר והבטוח; חזרה אל מה שכבר ראינו; חזרה על "המובן מאליו". כך למעשה, באמצעות מנגנוני החזרה הריטואלית על אוסף דימויים מצומצם ומוגבל, הטלוויזיה מאיצה ומקבעת זיכרון שהוא נוסטלגי במהותו.

החזרה

מושג החזרה כתופעה אנושית נחקר בכמה שדות ידע. אלה עשויים לספק רקע להבנת תפקידה של החזרה הארכיונית בטלוויזיה. בשיח הפסיכואנליטי מקובל לראות את הרצון לשליטה ככוח המכונן את תשוקת החזרה.⁴ החזרה נתפסת כניסיון ספונטני לעכל את האירוע הטראומטי. ראסל (Russell) סבור ש"מה שמשוחזר הוא הדבר שיש לאדם צורך להרגישו כדי לתקן את הנזק" (Russell 2006). פילוסוף התרבות ולטר בנימין ((Benjamin, אשר נמשך לתמה של החזרה הנצחית, ביקש לפענח את רכיב העונג שבצפייה בתמונות חוזרות. חוקרת התרבות חביבה פדיה גורסת שאצל בנימין "ההתענגות היא מהמוכר, מהתלכדות העבר והעתיד ומדחף השיבה, במעגליות המשרה אווירה נוסטלגית סנטימנטלית" (פדיה, 2011: 187–188). גם הפילוסוף הצרפתי ז'אק רנסייר (Rancière) רואה בצפייה פעולה מאשררת או פעולה המשנה את הקיים.

בטלוויזיה, לעיתים קרובות, מתגלמת החזרתיות באמצעות אוסף מרוכז ומצומצם של דימויי מפתח, הבונים את הקליפ ההיסטורי (סרט קצר שגיבוריו הם הדימויים "החזקים" והדרמטיים מבחינה טלוויזיונית). דימויים אלה עתידים להתכנס לכלל "אריזת המוצר" הטראומטי תוך שהם

³ המושג נטבע על ידי ריצ'רד דוקינס ב-1976 בספרו "הגן האנוכי".

⁴ כך, לדוגמה, פריד ולאקאן ראו לחזרה מטרה אחת: לא לזכור. לדידם, החזרתיות משרתת מטרה קבועה: מעבר מידיעה לאי-ידיעה.



הופכים לביטוי העיקרי של הטראומה החל מזמן שהוא סמוך לאירוע ועד לטיפולים מאוחרים בו בסרטים ותוכניות היסטוריות (ערב, 2017: 89).

"עוגנים" ויזואליים אלה הם המייצרים "נוסטלגיה חדשה". הם מציעים צורה מורכבת יותר של התבוננות בארכיון. החזרתיות של החומר הארכיוני – העובדה שהאירוע ההיסטורי הספציפי משורטט תוך שימוש במספר מצומצם למדי של חומרי ארכיון החוזרים על עצמם לעיפה ברוב היצירות – מייצרת התרפקות על הצפוי, המוכר והידוע.

כך, לא פעם, צפייה ביצירה העוסקת באירוע קצה, בקונפליקט או אף במלחמה, עשויה לייצר עונג מגונה הנובע לא מתוכנו הטעון של החומר הארכיוני, אלא מעצם הסיפוק הריטואלי, החוזר על עצמו, של צפייה באייקונים הידועים המסמנים את האירוע.

מובן כי הקשר בין תשוקת החזרה, המוטמעת בהגיון הפעולה של המדיום הטלוויזיוני, לבין זיכרון המלחמה הוא קשר מטריד וטעון. קשר זה מעלה מחשבות על כוחה של הטלוויזיה בהנצחת תודעת המלחמה בקרב ההמונים.

בשורות הבאות אציג מספר דוגמאות – פיסות ארכיון שהן מקרי בוחן מתוך הארכיון הטלוויזואלי של מלחמות ישראל, תוך הצבעה על יצירות שבהן נעשה שימוש בחומר זה. חשוב לציין כי מדובר בקטעים טלוויזיוניים שזכו ברבות השנים למיתוג, כלומר כאלה שזכו לזיהוי קל, לשם מפורש, לכותרת מילולית מוכרת, שבעצמה מבוססת על סאונד בייט ("נגיסת מלל" בהגדרת האקדמיה ללשון עברית, שהיא יחידת מידע מילולית בסיסית בעידן הטלוויזיה). אמירות אלה הופכות בתורן לחלק בלתי נפרד מן הזיכרון הקולקטיבי (מן, 1998).

אולי היינו אריות
אך מי שעוד רצה לחיות
אסור היה לו להיות
על גבעת התחמושת

עמוד השחר עוד לא קם
חצי פלוגה שכבה בדם
אך אנו עוד היינו שם
על גבעת התחמושת

ארכיון הדימויים הנעים של מלחמת ששת הימים מבוסס כידוע ברובו על שחזורים שנעשו לאחר המלחמה. בכמה יצירות תיעודיות העוסקות במלחמה זו מוצגות פיסות משחזרים אלה כחומרי



ארכיון אותנטיים. לצד זאת, יצירות אחדות מבכרות להתמקד במעשה השחזור ובמשמעויותיו.⁵ הסתכלות רטרואקטיבית זו על אפיזודת השחזור משתלבת בשיח המבקש לפרק את מיתוס ששת הימים והחותר להצביע על הממד הדכאני, הנצלני, ועל המניפולציה של הזיכרון שמייצג לכאורה מעשה זה.

ואכן, אל חומרי השחזור ניתן להתייחס כפשוטם, כמתארים את המלחמה ומהלכיה. אפשר מאידך להתייחס אליהם כתיעוד של הלוך רוח, של המנטליות הקולקטיבית שלמעשה מכוננת ומצדיקה את מעשה השחזור.

המבע הוויזואלי של חומרי הארכיון העוסקים בקרב גבעת התחמושת מגויס לכינון גלורפיקציה והשגבה של האירוע ההיסטורי. זוויות מצלמה לא שגרתיות ונטייה חזקה לשימוש בהילוך איטי בולטים לאורכו. עיקרו של הקליפ הוא דימויי הקרב על הגבעה. האויב מודר מן המסך.

מגמה זו זוכה להבלטה יתרה בקליפ של השיר "גבעת התחמושת", שנשען בחלקו על אותם חומרי ארכיון משוחזר. הקליפ מתמקד בסיפורו הבלבדי של הלוחם הישראלי הנחוש, היפה וזאת תוך שהוא חותר בהתמדה להאדרה של מעשה המלחמה, להתרפקות מהורהרת הנשענת בעיקר על כוריאוגרפיה של מוות בהילוך איטי. גישתו של במאי הקליפ שמואל אימברמן התבססה על אסתטיזציה ועל סטריליזציה של חוויית המלחמה; הוא לא נמנע מהצגת המלחמה, אך המלחמה בעיצובו נראית מרוחקת, ממוסכת וחלומית.

לחזרה לחומרי השחזור של הקרב בסדרות התעודה המאוחרות יש אפקט דואלי. החזרה על דימויי המפתח של הקרב, תוך העמדתם בקונטקסט חדש, מעודדת צפייה טקסטית, ריטואלית, מאשררת. יש בה יסוד של ביטחון מחודש ב"מה שכבר ראינו", תוך הצבעה אפשרית על הבעייתיות של עמדה זו.

פריט טלוויזיוני מובהק נוסף השאוב מתוך הארכיון המשוחזר של מלחמת ששת הימים עוסק בפריצת כוחות צה"ל לעיר העתיקה בירושלים במלחמת ששת הימים. הקטע "המכב" ברבים מסרטי התעודה העוסקים במלחמה זו מתאר סיטואציה ברורה וקונקרטיית מאוד: תנועה לקראת פריצה וחדירה אל מעבר לחומה, וכל זאת נטוע בתפאורת אש ותמרות עשן.

נדמה כי לחזרה המתמדת על דימויים אלה יש תפקיד שהוא מעבר לתיאור גרידא של אירוע מלחמתי נתון. הפריצה לעיר העתיקה היא אירוע מכונן מבחינה היסטורית. מידת האמינות

⁵ סיפור הפקת השחזור הקולנועי של מלחמת ששת הימים בחזית ירושלים מפורט באוטוביוגרפיה של עוזי נרקיס, חייל של ירושלים (נרקיס 1991). גם הסרטים התיעודיים אור בוחק (יכין הירש ואורי שין 1999) וגבעת התחמושת Take 3 (מיכה שגריר 2001 עבור שירות הסרטים הישראלי) מקדישים מקום נכבד לאפיזודה זו. אזכורים נוספים מצויים בסדרה תקומה (הפרק: "מעולם מצבנו לא היה טוב יותר", בימוי ותסריט: דינה צבי-ריקליס, 1998) ועוד.



ההיסטורית של הקטע הטלוויזיוני אינה חשובה, ועל כן העובדה שמדובר בשחזור מצולם כמעט שאינה מוזכרת.⁶

אפשר לומר כי הקטע משרשר נוסטלגיה הנשענת על נוסטלגיה קדומה יותר. הכמיהה ארוכת השנים לשיבה יהודית אל המקומות הקדושים זוכה בקטע זה לפורקן ויזואלי. נדמה שהנוסטלגיה שמעורר הקטע קשורה גם בקונקרטייות שלו. הסכסוך המורכב מתגלם בתמונות אלה כפשוט יותר. כסכסוך שניתן לפתרון באמצעים פשוטים וברורים המבוססים על כיבוש אלים המנומק בהצדקה היסטורית ("הר הבית בידינו").

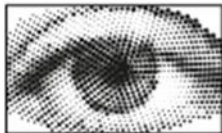
"המחדל", "הקונספציה שקרסה", "רעידת אדמה" ועוד אימרות הינן ביטויים שגורים המתארים בזיכרון הישראלי את טראומת יום כיפור. הקטע הנדון שצולם ב-1972 הוא אחת הדוגמאות השכיחות המגויסות להדגמת הפער שבין מיתוס ההרתעה ומוכנות הצבא לבין המציאות הטרגית המתדפקת בשער.

הצפייה העכשווית בקטע זה מבטאת בו זמנית שני ערכים מנוגדים. האחד הוא התרפקות על כוחו של צה"ל, על מנהיגות ישראלית ערכית וחדורת מטרה ועל שלהי תקופת "צדקת הדרך" הנראית כמקובלת על הקולקטיב הישראלי. השני הוא ערך החוכמה בדיעבד: הידיעה שהדברים אינם כפי שהם נראים, ההבנה שמתחת לפני השטח רוחשת ומאיימת מציאות שונה וההכרה שעולמם של רבים מהמצולמים בקטע, לרבות רב אלוף אלעזר, עתיד להתהפך באופן רדיקלי בתוך זמן קצר לאחר תיעוד האירוע.

במשך שנים רבות היו פניו של משה דיין אייקון מוכר ורווח בישראל ובעולם כולו. אחרי הניצחון במלחמת ששת הימים התעצמו מאוד הערכים שנקשרו בדמותו של דיין, כמו גבורה ומנהיגות ישירה, נבונה ומרחיקת ראות. העובדה שהיה יליד הארץ בדור שבו רוב מנהיגי המדינה היו ילידי הגולה, תרמה עוד נדבך למיתוס של דיין. בנוסף, בעברית שדיבר ניתן היה למצוא שילוב ייחודי בין שפת התנ"ך לעברית היומיומית, הצברית.

והיו העיניים. נכון יותר העין האחת, שלכאורה היטיבה לראות למרחוק. בקטע הנדון כאן מופיע דיין כשעינו האחת כבויה. הביטחון העצמי, הידיעה המוקדמת על הבאות והמבט נכוחה מתחלפים כאן בשחיקה ועייפות, והם כמו הודאה בכישלון.

⁶ עם זאת, חשוב לציין כי בסרטים הנוגעים בפרשת השחזור המצולם של מלחמת ששת הימים (ראו הערה 5) מקפידים לרוב הדוברים להדגיש את מידת הדיוק ואת אמינותו של השחזור.



הקטע מהווה פריט טלוויזיוני מרכזי להוכחת המשבר שהמנהיגות הייתה נתונה בו בימיה הראשונים של המלחמה. הוא מהווה מעין תחליף למטבע לשון טריוויאלי ומוכר מאוד מאותה התקופה: "חורבן בית שלישי", ביטוי המיוחס לדיין – שלכאורה אמר זאת לאחר כישלון מתקפת הנגד ב-8 לאוקטובר 1973 – ושמעולם לא תועד בצילום או אף בהקלטה.

"מיכה לימור ואיתו הצלם ישראל גל והמקליט כושי עלו על החרמון בעקבות לוחמי גולני. המג"ד הפנה אותם לבני מסס, לוחם אלמוני מטבריה שהסתער באומץ וסחף את חבריו לנצחון בקרב הקשה. 'מדוע קמת פתאום ממסתור הסלע', שאל לימור, 'מה דחף אותך לרוץ ולהסתער לבד ולירות בניגוד לכל הגיון?'. 'לא יודע', ענה מסס, עייף והלום קרב, 'ראית כמה דם נשפך שם? ראית את הסלעים האלה?'. ואז בהארה של רעיונאי הוסיף: 'אתה יודע מה זה החרמון? אתה יודע מה זה? אמרו שמשם רואים הכל, גם זבוב שמחרבן. מה אני אגיד לך, זה כמו... זה כמו... העיניים של המדינה'. (בן-דוד 1996: 45)

התקבלותו של מטבע הלשון שטבע מסס ("של המדינה") והשימוש הכמעט אוטומטי, הכמעט הכרחי, בדמותו בתוכניות ובסרטים העוסקים במלחמת יום כיפור דורשים הסבר. נדמה שיש בהם ביטוי מובהק למהלך ההסבה של הטראומה לחזרה קליטה, ממוסחרת ונוסטלגית.

ברמה האסתטית מדובר בקטע ריאליסטי. זהו דוקומנט, מסמך "אותנטי". מה שתורם לתחושה זו הוא הצילום מן השטח, השפה הרזה של המצלמה, ובעיקר הדמות של מסס שנתפסת כאמינה ואותנטית. ניתן להזדהות איתו מכיוון שהליכותיו פשוטות ושפתו מעט עילגת ולא מאיימת.

בזיכרוןם של ישראלים רבים הפך קטע זה לעדות המרכזית על אודות הקרב לכיבוש החרמון במלחמת יום כיפור. החייל, בני מסס, לא היה העד היחיד לאירועים, אך עדותו הפכה אייקון. ברבות השנים הפך הביטוי "העיניים של המדינה" למטבע לשון. זו משמשת הן ככינוי להר החרמון ולחשיבותו האסטרטגית והן, בהתאמה מסוימת, לתיאור מהלכים וגיבורים בתרבות הפופולרית, ואף כנקודת מוצא לתגובה אמנותית רפלקסיבית.⁷

⁷ עם השנים אימצו עיתונאים ומעצבי דעות בתחומים שונים את הסיומת "של המדינה". הישראלי נתקל ב"הרגליים של המדינה", "החזה של המדינה" וגם "המשחק של המדינה". ב-1974 הציגה האמנית מיכל נאמן את "העיניים של המדינה": מייצג המבוסס על שתי כרזות בצבע טורקיז שעליהן מתנוסס הביטוי, בחוף ימה של תל אביב. גם במייצג הווידאו שהוקרן (וששודר בטלוויזיה) כחלק מאירוע פעמוני היובל (1998) לציון 50 שנה למדינת ישראל, שבה והופיעה התייחסות אמנותית וביקורתית לביטוי ולייצוגו הטלוויזיוני.



נדמה שקליטתה של נוסחה פשוטה ושבלונית זו מצביעה הן על יכולתו של מסו להביע את משמעות החרמון עבורו באמצעות דימוי מילולי פשוט וברור, והן על ההשפעה המתמשכת שהייתה לדברים שאמר על הציבור. נוסף על כך, דומה שזוהי דוגמה מובהקת לתרומתו הייחודית של המדיום הטלוויזיוני לעיצוב הזיכרון, דוגמה הראויה להרהור ולבחינה.

"ראש הממשלה מנחם בגין ירד מהמסוק כשהוא נעזר במקל הליכה, שהיה נחוץ לו מאז שהחליק באמבטיה. שר הביטחון אריאל שרון כבר המתין לו על פסגת ההר שהיה כמפלצת. כל מי שטען שההנהגה הפוליטית של ישראל מנותקת מהמציאות קיבל לכך אישור אחרי ששודרה הכתבה, שתיעדה את שהתרחש שם. אל בגין ניגש סג"מ צעיר ובגין שאל אותו: 'כל הלילה נלחמתם? ספר משהו על קרב הכיבוש, איזה התנגדות הייתה לכם?'. 'לא היו פה הרבה אנשים', אמר הסג"מ, 'אבל היו מחופרים פה טוב'. ואז שאל בגין את השאלה שהפכה מיד לקלישאה: 'היו להם מכונות יריה?'" (בן-דוד 1996: 45).

הקטע "בגין בבפור" משמש כהדגמה נוחה להמחשת הנתק בין ההנהגה למתרחש בשטח במהלך מלחמת לבנון הראשונה. טלוויזיונית, השימוש השיטתי בקטע זה, החזרה המתמדת על הידוע ועל המוכר לעיפה, היא המכוננת אותו כנוסטלגי. הצפייה החוזרת ב"בגין בבפור" בטקסטים שונים שעניינם המלחמה מייצרת בצופה אישוש וביטחון בסיפור. באופן פרדוקסלי נוצרת כאן צורה מסוימת של התענגות, הנובעת בין השאר מהמגש המחודש עם האבסורד.

חשוב לציין כי גם כאן, נסיבות ההפקה ובמיוחד המיחזור התקשורתי החוץ טלוויזיוני של הקטע (בספרות מחקרית על אודות מלחמת לבנון, בקטעי עיתונות רבים, בתוכניות סאטירה וכו'), מחזקים עד מאוד את האיקוניזציה של הקטע והופכים את השימוש בו בסרטים ובסדרות תעודה לכמעט הכרחי.

"עוד פנינה טלוויזיונית שהמחישה בלי צורך בפרשנות את מורכבות המלחמה בלבנון. דן סממה יצא לעליו, כדי לתעד את חיילי צה"ל המסתגלים לתפקידם החדש כשוטרים אזוריים. המצלמה קלטה קבוצת חיילים היושבים על מעקה מרפסת בכניסה לעיירה הדרוזית. החיילים הבחינו שמצלמים אותם והתחילו לשיר: 'רד אלינו אווירון/ קח אותנו ללבנון/ נילחם בשביל שרון/ ונחזור בתוך ארון'" (בן-דוד 1996).



הערך הוויזואלי של פיסת ארכיון זו אינו גבוה. כל שרואים הוא חבורת חיילים, ככל הנראה חיילי מילואים, המצולמת ממרחק רב. חלק מהחיילים יושבים, חלקם עומדים, על מרפסתו של בית לבנוני, כנראה כזה ששימש את צה"ל בזמן המלחמה. בכתבתו של דן סממה, שם הופיע הקטע לראשונה, מושמע השיר על רקע צילום זה. לא נראה כי החיילים שרים את השיר; ייתכן שלא צולמו עת השיר הוקלט.

כפי שצוין לעיל, השידור בטלוויזיה הוא שנחרת בזיכרון. השידור הקצין את תחושת הפנייה האישית של החיילים לשרון, וכמו דרש את תגובותיהם של שרון, של פוליטיקאים אחרים וכן של אמצעי התקשורת.⁸

סיכום

מאמר זה ביקש להצביע על שתי מגמות סותרות ומשלימות המתקיימות בארכיון הוויזואלי המשמש בסדרות ובסרטים היסטוריים הנוגעים למלחמות ישראל. האחת, מתייחסת באופן ביקורתי לארכיון עצמו, לתוקפו, לחלקם המרכזי של הדימויים השמורים בו בעיצוב התודעה הציבורית בזמן אמיתי. השנייה, מתעלמת מהממד הדכאני הנובע מעצם הצורך להישען על החומר הארכיוני, וזאת ללא התייחסות לנסיבות הפקתו והפצתו.

חשוב לציין כי מקורם של כל קטעי הארכיון שסוקרו לעיל הוא הארכיון הממוסד (שחזורי מלחמת ששת הימים שהופקו על ידי צה"ל וכתבות טלוויזיה מתקופת מלחמות יום כיפור ולבנון שהופקו על ידי הטלוויזיה הממלכתית, ערוץ 1). נקודה אחרונה זו מזכירה שוב את העובדה שבסופו של דבר הארכיון הוא למעשה מכשיר מרכזי של הבניית ידע באמצעות מערכת כללים, הממיינים, מווסתים ומייצגים משטרים שונים של משמעות. חומרי הארכיון הזמינים, נוצרו, נשמרו וקוטלגו על בסיס נטייתו של הכוח הממוסד לשמר את כוחו.

נטייתה של הטלוויזיה לחזור אל המוכר, אל הידוע, מכתובה חזרתיות שיטתית על דימויי מפתח הנוגעים באירועי העבר הטראומטי. חזרתיות זו, המתרפקת כפי שניתן היה לראות גם על נסיבות ההפקה של החומר הארכיוני, עשויה להוביל לטיפול של רגשות נוסטלגיים וביקורתיים כאחד, כלפי העבר וייצוגיו.

⁸ שימוש יוצא דופן בפיסת ארכיון זו מצוי בסרטו של אבי מוגרבי, איך הפסקתי לפחד והתחלתי לאהוב את אריק שרון (1997). הדימויים המוכרים חוזרים כביכול לחלומי המסויט של מוגרבי. הם מתערבבים ומוצבים מול הדימויים המוכרים והמזעזעים של הטבח בסברה ושתילה, כשברקע נשמעים דברי שרון: "אני נאלץ לעזוב את תפקידי כשר ביטחון לא בגלל מלחמת לבנון, אלא בגלל שערבים נוצרים הרגו ערבים מוסלמים. לא בגלל דבר אחר".



ביבליוגרפיה

אפעל-לאוטנשלגר, עדי (2020): "תקנות והצגתן: לקראת חידוש מחשבת האמנות", תיאוריה וביקורת, 53, עמ' 13–42.

בן-דוד, אמיר (1996): "50 הרגעים הגדולים ב-30 שנות טלוויזיה", מעריב, סופשבוע, 30 בספטמבר 1996.

ברוך, אדם (2004): "עכשיו אתה רואה (צילום)", בתוך: מה נשמע בבית, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר.

מן, רפי (1998): לא יעלה על הדעת: ציטוטים, ביטויים, כינויים ומטבעות לשון, אור יהודה: הד ארצי הוצאה לאור.

נרקיס, עוזי (1991): חייל של ירושלים, תל-אביב: משרד הבטחון.

ערב, דן (2017): מתים לראות: מלחמה, זיכרון וטלוויזיה בישראל 1967–1991, תל-אביב: רסלינג

פדיה, חביבה (2011): הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג.

Russell, Paul (2006): "Trauma, Repetition and Affect", *Contemporary Psychoanalysis* 42, 4: 601-620.

<https://learningonscreen.ac.uk/viewfinder/articles/the-world-at-war-40-years-later/2>

<https://twitter.com/kann/status/1222061219600912384>