

רבי־שיח: "שתיקת הארכיון"

חלק א: על עשיית הסרט

ליאורה בילסקי: שלום לכולם. רצייתי לקדם בברכה את יעל חרסונסקי, שהגיעה לכאן ומכבדת אותנו בנוכחותה.

יולי נובק: אשמח לשמוע קצת על הרקע — איך הגעת לסרט הזה, "הגטו", וגם על הרקע שהוביל לרעיון של הסרט שאת עשית, שהוא רעיון מורכב.

יעל חרסונסקי: זה היה תהליך אבולוציוני עד שהוא התממש לכדי סרט, ובבסיסו הייתה התגובה שלי למשהו שתמיד הרגשתי. אני חושבת שהגבתי לאופן שבו כל נרטיב היסטורי טראומתי מנוסח בסופו של דבר על מנת להיכתב כהיסטוריה, ובדרך כלל אלה הם המנצחים שכותבים אותה בצורה שסוגרת את המאורע הטראומתי לתוך משהו שניתן להכלה, למסגור, שניתן כמו לשים אותו כחפץ על מדף ולהשתמש בו לצורכי ההווה כאובייקט היסטורי של העבר, למשל "השואה והגבורה". אני חושבת שבאופן אינטואיטיבי, אפילו כילדה, הבנתי את זה והתנגדתי לקחת חלק במה שהבנתי כפולחן האידיאולוגי הישראלי סביב השואה, פולחן שהלאים את מה שהיה עבורי עניין אישי לחלוטין, משהו שלא ידעתי ולא יכולתי לדבר עליו. מילדות סירבתי לקחת חלק בטקסיות הזו.

אחרי שסיימתי לימודי קולנוע יצא לי לתרגם מאמר של ליבי סאקסטון,¹ שהוביל אותי לנסח את הרעיונות האלה בפעם הראשונה. המאמר עוסק בעימות עקיף בין קלוד לנצמן לז'ן-לוק גודאר. לנצמן, שאת הסרט שלו שואה עשה, כהצהרתו, "כנגד כל הארכיונים", סירב להשתמש בדימויי הארכיון שלקוחים מהתקופה הזאת, רובם מבית ההפקה של הרייך השלישי, בדיוק משום טבעם ומהותם. הוא פסל באופן רדיקלי את האפשרות להשתמש במה שתיעדו הרוצחים על מנת להבין משהו על הקורבנות. מולו ניצב גודאר הנוצרי, שמאמין בכוחו המסתורי של הדימוי לגאול, להחיות את המתים, במחויבות להראות. מבחינתי, כך הרגשתי במשך שנים, היה זה לנצמן, יחד עם אלן רנה של לילה וערפל,² שהיה מהראשונים

* הדיון התקיים ב־12 במאי 2011 באוניברסיטת תל־אביב. נכחו בדיון: יעל חרסונסקי, ז'וזף ברונר, דנה ברנע, עמוס גולדברג, חגי כנען, שי לביא, שולמית לרון, רונית פלד, מנואלה קונסוני, שמואל רותם, וכן ליאורה בילסקי, עורכת כתב העת, וחברי צוות המערכת מרים ויילר, יולי נובק ויניב רון־אל. תמללה: תמר שפייר.

1 ליבי סאקסטון, 2007. "שניהם שונאים את ספילברג: על זיכרון השואה בקולנוע של לנצמן וגודאר", מאנגלית: יעל חרסונסקי, מטעם 9, עמ' 106–124.

2 לילה וערפל (Nuit et Brouillard), סרטו התיעודי של אלן רנה משנת 1955 על מחנות ההשמדה, המשלב בין צילומי ארכיון ממלחמת העולם השנייה לבין צילומים מהמחנות הנטושים אושוויץ ומיידנאק בראשית שנות החמישים.

שהשתמשו בחומרי הארכיון הנאציים, שהצליחו לגעת, דרך עמדה קולנועית רדיקלית, בפצע הטראומתי בלי לכסות עליו, בלי להרחיק את עוצמתו, ושניהם יצרו משהו שלא הרגשתי שום צורך להוסיף עליו.

הכול השתנה כשסבתי נפטרה. לא היו יותר עדים מבחינתי. כלומר, אותו העד שלנצמן נסמך עליו — לפתע חוויתי את סופיותו באופן האישי והכואב ביותר. העד, כל עוד הוא חי, גם שתיקתו היא עדותו. כשהוא מת הוא גם לא שותק יותר. ואז, מה כן נשאר? מצאתי את עצמי חוזרת אל ארכיון הסרטים, אל שאריות אילמות של צלולואיד, מתוך מודעות חריפה לזהות יוצריהן, וניסיתי, כנגד כל הסיכויים, להבין את כוח העדות שלהן.

הדימויים האלה הם דבר מורכב כשלעצמו. יותר מכך שהטיעון שלי בסרט מורכב, הדימוי הוא מה שמורכב. ומה שמורכב בדימוי הוא שהוא תמיד מכיל בתוכו גם איזושהי טענה לאובייקטיביות, כי זו מכונה שמתעדת ולא צייר או פסל, זו מצלמה שרושמת את האור על החומר. ובאותו זמן, בהכרח, את אותה מצלמה מכוונת יד אדם. בתוך דימוי אחד מתקיימים שני מבטים: מה שהצלם ראה ומה ש"ראתה" המצלמה. נדמה לי שהפער ביניהם הוא מה שהופך את הדימוי לפתוח הרבה יותר מכל מסמך אחר.

מההתחלה ידעתי שאני רוצה לנסות להשתמש בדימויים האלה מהתקופה הזאת בתור עדים. כלומר, לא חשבתי בכלל על עדים חיים (כמו שבסופו של דבר בכל זאת קרה), אלא רציתי לנסות ולקרוא מחדש את הדימויים שמבעד לערשת הפושעים — מתוך הפער שבין מה שראה המתעד למה שרשמה המצלמה. נדמה לי שהשימוש השכיח יותר שנעשה בחומרי הארכיון הללו בשנים שאחרי המלחמה, ובמיוחד בישראל, היה שימוש אילוסטראטיבי ממש, תמיד כרקע חזות־ראיתי כלשהו שהתיימר "להדגים" שוב ושוב את הזוועה, למחוק את הפריים, כלומר את נקודת המבט הנאצית, ולסגור את הדימוי סביב הגופות המעונים שתועדו בו.

עוד לפני שידעתי על הסרט הזה, כתבתי משהו שקשור למה שאני מדברת עליו כעת, ויצרתי קשר עם מי שתהיה מפיקת הסרט שלי, שבדיוק סיימה פרויקט ענק ב"יד ושם". הידע שלה היה עצום לגבי מה קיים בארכיוני קולנוע, והיא נתנה לי ערמה של חומרים לצפות בהם בבית, וביניהם היו 62 הדקות הללו. ברגע שראיתי את הסרט בשלמותו, 62 דקות מתחילתו עד סופו, הבנתי קודם כול שהסרט הזה מציע לי את עצמו בתור משהו שאפשר לקרוא מחדש, ברגע שרואים אותו באורכו המלא ולא כפי שהוצג עד כה — כמקטעים קצרים הממוחזרים מסרט דוקומנטרי אחד לאחר. אני זוכרת שבמהלך הצפייה הראשונה, שלוותה בתחושת הלם של ממש, לא הצלחתי לראות את כל 62 הדקות בלי לעשות הפסקה. הייתי חייבת להפסיק. הבנתי שאם אני רוצה לייצר לצופים הזדמנות חדשה, ביקורתית, לראות את החומר מתחילתו עד סופו, לא אוכל להראות את הסרט בדיוק כפי שנערך במקור, באופן רצוף וגולמי וללא סאונד. שם נכנסת המניפולציה שלי. את הסרט אני מנסה לבנות כחלל שיאפשר לצופה לראות מה שלא היה יכול לראות קודם לכן, גם אם הסתכל. פעמים רבות במהלך העריכה חוויתי רגעים של עיוורון, העין הסתגלה לדימוי ועיכלה אותו, והייתי צריכה להילחם בזה, כלומר להבין איך לראות מחדש, זה משהו שניסיתי כל הזמן לפצח.

ליאורה: את יכולה להרחיב על המניפולציה שלך? ובהקשר זה, למה רצית להזכיר בסרט שלך את היומנים שכתבו הקורבנות היהודים?

יעל: הסרט "הגטו" התגלה במזרח גרמניה ב־1954 ללא גלגלי הסאונד. ידוע שהוקלט פסקול, אך הוא אבד או הושמד. הרעיון היה לבנות פסקול חדש, שמורכב ממעגל שלם של עדויות שקשורות בצילומי הסרט, ויאפשרו קריאה חדשה של הדימויים הללו. במקביל חשתי לאורך תהליך העבודה כולו שיש משהו בדימויים עצמם שמתנגד לכל סוג של עדות, לכל סוג של מלל, ושיש להשאירו ככה — מסתורי ופרוץ. ניסיתי לגייס כמה שיותר זוויות מבט שונות על האירוע הזה של צילומי הסרט, ליצור סוג של פאזל קטוע, שבהכרח חסר את מרבית חלקיו. חלק מאוד גדול מהתחקיר היה למצוא את הטקסטים המקוריים של היומנים. כשהגעתי לפרוטוקולים של החקירה המשטרתית עם הצלם ויסט, ידעתי שיש לי בעיה. הצלחתי לאתר את החוקרים שחקרו אותו אבל הם לא זכרו שום דבר לגבי אותה חקירה ואותו צלם. הוא היה עד זניח לחלוטין מבחינתם. הם גם ידעו לומר לי שגלגלי האודיו של החקירה נמחקו, כי הם היו משתמשים בגלגלים להקליט את החקירה הבאה, ואת הטקסט של החקירה הקודמת שקלטו במכונת כתיבה.

העדויות של הצלם הייתה חשובה עבורי מאוד, וחשוב היה לי להפריד אותה מעדויות אחרות. זו עדות נדירה קודם כול מפני שאותם דימויים שנשחקו כאילוסטרציות כביכול תיעודיות לשואת היהודים מקבלים לפתע את קולו ואת מבטו הייחודיים של אחד הצלמים שהפיק אותם. הדימויים שהפכו זה מכבר להיות ציבוריים חוזרים בכת אחת אחורה, לרגעי היווצרותם, ומסופרים דרך חוויה או זיכרון ייחודיים של אדם אחד שהיה וראה וצילם.

בחרתי בשחקן שיציג את העדות משום שבשום פנים ואופן לא רציתי להותיר את העדות כטקסט של צלם כלשהו, אלא להתעקש שהצלם היה אדם מסוים, שהיה שם ולקח חלק במשימת הצילום. מול ריבוי הקולות בסרט הרגשתי שהתייחסות כללית יותר לדמותו של הצלם, למשל הקראת הטקסטים שלו על רקע הפוטג',³ הייתה יכולה ליצור מצב שבו הצופה יבלבל בין מגוון הקולות — של הקומיסר הנאצי, של צ'רניאקוב, של יומני היהודים — זה היה ערב רב מדי של נקודות מבט מכדי שאתן לקול החשוב הזה להיטשטש.

זה היה אולי אחד הדברים הקשים שנדרשתי להחליט לגביהם, אבל בסופו של דבר אני שלמה עם ההחלטה. יש משהו בחומרים האלה, בפוטג' הזה, או בכל פוטג' מהתקופה, שגורם לנו להתגייס סביבו במין חרדה ויראה שכזו, שמשתקת כל ניסיון למניפולציה אמנותית, שמחללת כביכול את קדושתו. אבל הפוטג' בהווייתו גם הוא השתקפות מניפולטיבית של אותה מציאות שממילא לא נוכל לתפוס באמת. אנו מקדשים את סרטי הארכיון כשארית או זכר של המציאות עצמה, ואני טוענת שיש לשנות את נקודת ההתייחסות אליהם, להבין את טבעו המניפולטיבי של הפריים ולא רק את הדימוי הממוסגר בתוכו. לכן גם המניפולציה שלי כקולנוענית לא נראתה לי כמו מעשה של חילול. לנצמן אמר בתגובה לפרובוקציה של גודאר

3 פוטג' (footage): חומר גלם מצולם בלתי ערוך.

שאם היה מוצא את אותו גלגל סרט מקולל המתעד תא גזים פועל, לא רק שלא היה צופה בו אלא היה גם שורף אותו. אני זוכרת שכשהתוודעתי לוויכוח ביניהם חשבתי לעצמי — מי הוא לנצמן, או כל קולנוען או כל אחד אחר, שיחליט לשרוף גלגל כזה כי בעיניו אסור לדימויים האלה להתקיים? זו שאלה שהתשובה עליה כלל לא מובנת מאליה. היחס הכל כך אמוציונלי לפוטג' נראה לי מוגזם ומעורר.

ז'וזה ברונר: הזכרת בראשית דברייך שגדלת בבית שבו היו זיכרונות, שזה היה מין אובייקט ששמים על השולחן או על המדף, והזכרת את מות סבתך. ברור שבאת לעשות את הסרט מזווית מאוד מסוימת. נראה לך שבמאי גרמני צעיר, היו נותנים לו להקרין את הקטעים האלה מסרט פרופגנדה במסגרת סרט גרמני?

יעל: גם לי בקושי נתנו את הרשות להשתמש בפוטג' הזה.

ז'וזה: מה זאת אומרת?

יעל: ישנו ארכיון הסרטים הגרמני בברלין, אלה שמקטלגים את הסרטים וחוקרים אותם, ויש חברה מסחרית במינכן שאחראית על מכירת הזכויות להשתמש בהם. כחודש לפני השלמת הסרט, אותה חברה יידעה אותנו פתאום לגבי החלטה כללית שלהם שאומרת שלא יאושר שימוש בסרטי פרופגנדה נאצית באורך שעולה על חמש דקות. לא שש, לא ארבע, חמש דקות. הם הגדירו את ההחלטה כמעין חוק לא כתוב ודיברו על נחישותם לאכוף אותו. שתיקת הארכיון משתמש בשישים דקות מתוך סרט הגטו. זה היה רגע מאוד קשה. למעשה, הסרט כבר היה ערוך לחלוטין, מכיוון שקיבלתי בדרך-לא-דרך עותק של החומרים לפני שהתקבלו הזכויות באופן רשמי וערכתי את הסרט בעזרת העותק הזה. פחדתי שהגרמנים ישאלו איך ערכתי את הסרט בלי שהיו ברשותי החומרים. בכל מקרה, הם לא הסכימו שנשתמש בחומר. הם הבהירו שזה לא עניין של כסף, ולא רצו לפתוח את זה לדיון. מפיקי הסרט הצליחו להגיע עד לשר התרבות הגרמני ואמרו: בסך הכול אנחנו רוצים שתראו את הסרט. בסופו של דבר הלחץ עזר, ומנהל החברה במינכן הסכים לצפות בסרט. אחרי שהוא ראה את הסרט הערוך, הוא אישר את השימוש בחומרים תוך עשר דקות.

חגי כנען: את יכולה לספר על ההחלטה שלך להכניס לסרט את העדות של הניצולים?

יעל: זה אחד הדברים הראשונים שידעתי שאעשה. ידעתי שלהציג לפנייהם את הסרט מהגטו עלול לעורר בהם זיכרונות לא רצוניים. בגילם המתקדם יש ערוץ מלל של זיכרון שסוגר ערוצים אחרים, וגם הסיפור שלהם באיזשהו אופן הופך להיות מאוד מוגבל. הזיכרון שלהם מגביל את עצמו למה שהתרגלו לספר. נאלצתי לצלם אותם מהר מאוד. לא ידענו כמה זמן הם "יחכו לנו". צילמנו לפני שהיה לי מבנה ברור של הסרט שלי, אפילו לפני שסיימתי להגיש הצעה לקבלת תקציב לסרט. פחדתי מהאפקט של ההקרנה עצמה, אפילו מההשפעה הפיזית שעלולה להיות בסיטואציה כזו. לכן לכל אחד הסברתי כמה שיכולתי שאֵלה חומרים קשים מאוד, לא משהו שהם לא ראו בעיניהם אבל עדיין קשה. והיו גם כמה שהיססו — אלה שהיססו, ביקשתי שלא יבואו, כי הרגשתי שברגע שהם מהססים נכנס כוח השכנוע שלי, ולא הייתי מעוניינת בזה. לא רצתי לקחת אחריות, כולם מעל גיל שמונים. למעשה הזמנתי רק את

אלה שהתעקשו לבוא, שהסתקרנו קודם כול וחשבו שחשוב להם לומר את שלהם על הדימויים המאיימים האלה, והרגשתי שיש להם עצמם צורך נפשי לבוא לצפות בסרט. אחרי כל גלגל הפסקתי וביררתי אם הם רוצים להמשיך, זה לא נראה לי מובן מאליו. כולם ביקשו לראות את זה עד הסוף.

יניב רון-אל: ומה לגבי ההחלטה שלך לתעד את הצפייה שלהם?

יעל: התגובות שרואים בסרט הן תמיד התגובות האמתיות לדימויים שאנו רואים על המרקע. לא חיפשתי תגובות אחרות לשדך בעריכה לדימויים אחרים. הרגשתי כל כך אוטוסיידרית בסיטואציה הזאת. היה משהו סגור לגמרי באופן שבו הם תיקשרו עם הדימויים האלה. הרגשתי שיש פה שני מסכים, מסך אחד פיזי שעליו מוקרן הסרט, ומסך אחד של הזיכרון שלהם, וכל הזמן נמצאים שני המסכים בדיאלוג. כשהם עוצמים עיניים, כי הם כביכול לא רוצים לראות, הרגשתי שהם מורידים מסך הרבה יותר נורא, המסך שלעולם לא נוכל לצפות בדימויים שמוקרנים עליו. אז מבחינתי, כשהם עוצמים עיניים הם לא מוגנים יותר. ריתק אותי לראות את הפגישה שלהם גם עם הסרט, וגם עם הדימויים של מקום הילדות שלהם, כי היו גם רגעים שהתעוררו בהם זיכרונות טובים, או לפחות לא זיכרונות זועתיים. אז מהבחינה זאת ריתק אותי לראות את הסרט מחדש, גם דרכם. אגב, זו הייתה פעם ראשונה שהם בעצם זיהו בסרט אנשים שהכירו. ב"יד ושם" במשך שנים ניסו לגלות את זהותם של יהודים שתועדו על ידי המצלמה הנאצית. הסרט הזה הוא אמנם הארוך ביותר שצולם בגטו ורשה אבל האנשים שזוהו בו היו מעטים. פתאום, במהלך צילומי העדים לסרט, היו אלה הניצולים עצמם ולא אנשי "יד ושם", שזיהו ממש בקלות שכזו, אחרי כל כך הרבה שנים שהסרט קיים בארכיונים, לפחות ארבעה או חמישה אנשים אחרים שלא זוהו קודם לכן.

חגי: למה לא נתת להם שמות בסרט?

יעל: כי הרגשתי שכל סוג של גרפיקה תחצוץ ביני לבין החוויה הבלתי אמצעית שלהם מול המסך. אפילו להם לא הפריע שהם לא הוזכרו בשמותיהם. מבחינתי האישית, לא רציתי שיהיה משהו כמו כותרת, שפתאום מזכיר שגם אני פה. רציתי לתת לזה לקרות ללא כל הפרעה.

מנואלה קונסוני: ובכל זאת בחרת להכניס את התיעוד של הצפייה של הניצולים בסרט, אל תוך הסרט שלך? מה התפקיד שלהם בתוך הסרט כולו? כלומר, יש היומנים של צ'רניאקוב, יש הצילום של הנאצים, יש הצילום של הנאצי כאשר "איננו בתפקיד", יש הניצולים, ויש את...
את...

יעל: הניצולים הם לא "הניצולים", הם אנשים שהיו ילדים שזוכרים את הצוות מצלם את הסרט הזה.

מנואלה: לכן אני שואלת — מה הם היו צריכים לאשר במסגרת הסרט? את הצילום או את החיים שלהם?

יעל: אני לא יודעת מה זה "החיים שלהם", אבל כן את החוויה שלהם מאז, בתור ילדים שגם מסוקרנים מהדבר הזה וגם מנסים למצוא מקום מסתור כדי שלא להיתפס, ובכלל את

נקודת המבט שלהם. הרי בסופו של דבר הילדים זכרו את ה־event של צילומי הסרט, הרבה יותר מהניצולים שהיו מבוגרים באותו זמן, כי הם היו חשופים יותר לרחוב, אולי פחות עסוקים במחשבות על הישרדות, על העתיד, ויותר בחוויית ההווה. ולכן היה נדמה לי שיהיה מעניין לראות גם את נקודת המבט התמימה שלהם, או את מה שהותיר ועיבר הזיכרון מאותן התרחשויות שחוו כילדים. זו חוויה שונה של אותו דבר כמובן. למעלה משבעים שנה עוברות ופתאום יש להם הזדמנות לראות בפעם הראשונה את מה שצולם, ולבחון את זה מתוך פרספקטיבה אחרת. ממש הרגשתי שהם מסרטטים פה ערוץ של זמן שעבר, או את אופן השתנות הפרספקטיבה מהילדות אל המקום שבו הם נמצאים. אני הרגשתי שזה חושף עוד איכות שקיימת בדימוי הזה.

חלק ב: דיון בסרט ובעקבותיו

ליאורה: הדיון כאן היום הוא אמנם בסרט, אבל הכרך הנוכחי, העוסק במשבר הדיסציפלינות, מנסה בעצם לבדוק את היחס לשואה, או מה קרה ליחס זה במהלך הזמן שעבר, בדיסציפלינות השונות; ליצור מבט רפלקטיבי אל הדיסציפלינות. נדמה לי שהסרט יוצר מבט רפלקטיבי על המצלמה, מנסה לחשוב על אחריות המצלמה, על המצלמה כעדה — ובעצם עוסק בשאלה מאוד דומה לשאלות שעלו בדיסציפלינות שונות אחרי המלחמה, של מתן דין וחשבון על השותפות לפשע, במקרה הזה השותפות של המצלמה לפשע ומה זה עשה לאנשים שמשתמשים במצלמה לאחר מכן. בסדנה שערכנו דיבר כל אחד מהדיסציפלינה שלו על תמה שעלתה כמשתפת, והיא הפיצול שנוצר — אותו הפיצול שאת מדברת עליו — בין העין של המצלמה הנאצית לבין חוויית הניצולים. ניסינו לבדוק איך כל דיסציפלינה מתייחסת לפיצול הזה בין מקרבנים לקורבנות. אני באה מהמשפט, והיה מעניין לבחון איך המשפט מתמודד עם חוויה שאין בה אינטגרציה בין הפשע של המבצעים לבין החוויה של הקורבן, האם בונים את המשפט מסביב למסמכים של המרצחים, והניצולים הם לא חלק מהעניין, או שבונים את המשפט לגמרי מסביב לעדויות הניצולים? ועוד יותר מזה — מה זה אומר? האם אפשר לעשות אינטגרציה בין נקודות המבט של קורבן ומקרבן? ראינו את זה בדיון שלנו לגבי דיסציפלינות שונות, וחשבתי שהניסיון של הסרט שלך ליצור אינטגרציה בדיעבד, וההצלחה שלו או הקשיים שלו מהווים פתח לדיון שלנו סביב השאלה שהעסיקה כמעט כל אחד מאתנו ברפלקסיה העצמית שעשינו.

ז'וזה: אני נמנע מלראות סרטי שואה בדרך כלל. בין מעט הסרטים שאני רואה או שראיתי, הסרט שלך — אני חושב שבמידה רבה היה הכי חזק באפקט שלו עליי. למעשה, לא ידעתי הרבה על הסרט לפני שראיתי אותו. קיבלתי את ה־DVD, אשתי ואני הזמנו זוג חברים, ראינו את זה ארבעה ביחד. אני היחיד שראיתי עד הסוף. האישה שבאה לצפות בסרט אתנו נתקפה התקף מיגרנה נוראי, והייתה צריכה ללכת. הוריה היו בגטו לודז', היא לא עמדה בזה. מבחינה קולנועית, ומבחינת האפקט על הצופה — זה סרט נורא חזק ומאוד שונה וייחודי. הוא השאיר

אותי בהרבה אי־נוחות בסופו של דבר. אני לא בטוח שאצליח לנסח את כולה, יותר מכך, הייתי רוצה גם לשאול אותך על חלק מהדברים שקשורים באי־הנוחות שלי, על האופן שבו את רואה את הדברים.

הסרט שלך מאוד רפלקסיבי, במידה מסוימת הוא סרט על הקושי לעשות סרט על השואה, כשם שהוא סרט על השואה. אולי לא בדיוק על השמדה, אלא יותר על משהו שלא מדובר ולא נראה, אבל כולנו יודעים אותו, על החיים בהמתנה להשמדה. בו בזמן הוא סרט על הקושי לעשות סרט בהתחשב בחומרים הקולנועיים שיש כיום, בחומרים הגרמניים, ובדברים ובהשפעה שהזכרת, שהייתה ללנצמן ולאחרים. נשאלת השאלה, מה עושה מישהי היום שרוצה לעשות סרט על הנושא הזה, איפה היא ממקמת את עצמה, איפה היא ממקמת את הצופה? פה הייתה חלק מאי־הנוחות שלי כל הזמן, בכך שלא היה לי ברור איפה את מציבה אותי כצופה. כשצפיתי בסרט, באיזשהו מקום ראיתי סרט על איך הנאצים עשו סרט פרופגנדה. כלומר, ראיתי איך ניצולים מסתכלים — הסתכלתי על האנשים שהסתכלו בסרט, הסתכלתי על החומרים עצמם, ראיתי אנשים בגטו ורשה. ראיתי את הסרט ואמרתי: אני בעצם לא יודע מה אני רואה עכשיו — סרט על איך עושים סרט? בעצם, דרך המורכבות של הסרט שלך את מביאה איזשהו סרט שהוא דוקומנטרי ולא דוקומנטרי בו זמנית. כי אנחנו יודעים שהאנשים שמופיעים בסרט הם אנשים שאחר כך מתים. אפילו אם מביאים שחקנים במקומם, אלה אנשים בגטו. אנחנו יודעים שכולם מתים או אם חלק מהם שורדים, אז זה במקרה. נשארתי חלק מהזמן מבוהל לגבי השאלה במה אני בדיוק צופה, סרט על פרופגנדה, סרט על סרט, סרט על אי־יכולת לעשות סרט על השואה, סרט על יצירת מיתוסים, סרט על השמדה, סרט על חיים בהמתנה למוות? אני לא אומר שזה בלבול רע. להפך, זה חלק מהמורכבות של הסרט ומהסיבות לזה שהוא עובד כל כך חזק.

לכן רציתי לדעת, אם היית צריכה באיזשהי צורה לדרג מה המטרות שלך — האם הן זזות במהלך הסרט, או שהן נשארות מטרות רציפות לאורך כל הסרט? את רוצה שאהיה בתפקיד צופה תמים ולפעמים בתפקיד אחר? או שהצופה יהיה בו זמנית בכמה תפקידים? כיצירת של סרט דוקומנטרי — על מה הוא? על איך עשו סרט, על איך אי־אפשר לעשות סרט דוקומנטרי? זה כל הדברים האלה יחד אולי? גם זו תשובה שהיא בסדר.

אני חושב שחלק מאי־הנוחות שלי נובע מהסצנות הנוראיות ומהידע שהאנשים האלה שאני רואה אחר כך הושמדו, שזה שונה מאוד מרשימת שינדלר, שאני יודע שהשחקנים אחר כך הלכו לאכול צהריים והורידו להם את האופור והכול בסדר. אבל אני גם חושב שחלק ממה שאני נשארתי באי־נוחות לגביו, חוץ מזה, הייתה המורכבות מבחינתי, של החוויה הקולנועית. הרבה פעמים לא היה לי ברור אם השאלות שעולות אצלי הן חלק מהשאלות של הסרט או חלק מהשאלות שלי, או אולי, מבחינתך זה גם לא משנה.

יעל: אין לי באמת בעיה עם צופה שמרגיש אי־נוחות. באופן אישי, אני מחפשת את הסרטים שגורמים לי להרגיש אי־נוחות כצופה. אם היינו מרגישים נוחות מול הדבר הזה זה היה מטריד אותי יותר, או אם היינו יודעים בדיוק איפה אנחנו מול הדבר הזה — זה היה

מטריד אותי יותר. אני חושבת שחלק מהבעיה שלי היא גם הבעיה שלי כצופה — מציפים אותי דימויים אחרים, ואני כל הזמן מתמודדת עם שאלת היחס שלי: האם אני רק צופה? האם אני יותר מצופה? מה היחס שלי? מה אני יכולה לדעת מצפייה בלבד? כך שאני חושבת שהשאלות הקשות האלה, שהן אצלי מאוד בוערות בשנים האחרונות באופן כללי ולא רק ביחס לסרטים שמתעסקים בשואה, נכנסו גם לתוך העשייה של הסרט הזה, שהוא קשור למשהו שרחוק יותר בזמן. אבל השאלה של המעמד האתי שלי כצופה היא משהו שמטריד אותי.

מנואלה: אני צפיתי בסרט בניסיון להבין את מטרתו, מה המטרה של הטקסט העשיר שהוא מציג? ברוב המכריע של הסרט, אנחנו צופים בעבודה של התליין, שאמנם הייתה לו כוונה כזו או אחרת, אבל גם לגביה אין לנו יכולת להשיג הבנה שלמה. לא ברור מה הייתה המטרה שלהם בהבניה הזאת של הגטו, למה הם מצלמים? גם לנוכח המניפולציות שהם עושים, כמו הבחירה לעשות בימוי של הטקסים של היהודים, של ברית המילה, לא ברור מה הם רוצים להשיג. מה הם רוצים? לצלם זן שעומד להיכחד, לסיים את עצמו, ולכן יהיה זכר איך הם הדליקו נרות שבת? אם להתייחס לכותרת שבחרת לסרט, אז אני מסכימה. ביחס לזה, למטרתם של הצלמים, הארכיון באמת שותק אולי.

אבל השאלה העיקרית שעניינה אותי כשצפיתי בסרט לא הייתה השתיקה אלא הדיבור. את קולו של מי אנו שומעים? התחושה שלי הייתה שאת ניסית לשלב בסרטך את קול התליין עם קול הקורבן, וזו הסיבה ששאלתי למה הניצולים מופיעים בסרט. מה הייתה המטרה או במילים אחרות, מה הם היו צריכים לאשר? את מה שרואים בתמונות? יש כמובן שאלה של אפשרות השימוש בזיכרון, מה הם יכולים לשחזר בחוויה שראו כילדים והם רואים עכשיו בסרט. אבל כך או כך, הם זוכרים משהו שהם עברו. הם צופים במשהו שהם מכירים, לא במשהו שאינם מכירים. התוצאה של שילוב הקולות, של התליינים והקורבנות — אני מצאתי שיש עומס של נרטיבים כאן, והתוצאה היא שהסרט אומר דבר ואומר את הפוכו. הניסיון לשים ביחד את הקורבן והתליין כסיפורים, שבאיזשהו אופן משקפים אחד את השני, אני לא הרגשתי שזה עובד. נשארים שני קולות שאחד הוא קול הקורבן והשני הוא קול התליין.

יעל: אני לא קוראת לצלם תליין.

מנואלה: אני קוראת לצלם תליין. יש פה מין שני נרטיבים שאינם יכולים להשתלב. מכיוון שאנחנו צופים בתמונות בלי באמת לחוות את המראה דרך העיניים של הקורבן. אין תמונות שהפיק הקורבן, הוא לא צילם. הקורבן צולם, הוא כפוף להנחיות שהוא מקבל, כל התמונות שרואים הן תמונות מצולמות עד כדי כך שאנחנו תופסים את העיניים של היהודים שמסתכלים למצלמה. הם מתבוננים במצלמה, הם לא עוברים ברחוב סתם, הם יודעים מה מתרחש, יש בימוי לצילום בגטו. זה לא אומר שמה שמצולם אינו קיים בגטו. אבל יש בעיה בכך שהם יודעים, כלומר עד כדי כך שהנשים היהודיות יודעות גם כשהן נכנסות למקווה בלי רצון ומצטלמות, אבל הן מצולמות. המצב הזה גורם לכך שהסרט בעצם משלב את הקול של הקורבן, כאשר הוא באיזשהו אופן מפנים את מבט התליין שמצלם אותו, אין לו קול חופשי.

יעל: ישנם היומנים של אנשים, שכתבו בזמן הצילומים.

מנואלה: יש טקסט כתוב, אבל את בכל זאת עשית סרט. למשל, היומנים של צ'רניאקוב כפי שהם מופיעים בסרט, אינם רק טקסט כתוב. את נתת להם פרשנות. בכך ששמת את צ'רניאקוב עם הצילום את בנית משהו. יש בסרט נרטיב שנבנה כאשר שמת את הטקסטים האלה, הדימויים הוויזואליים והטקסט הכתוב, ביחד. ואני מבקשת להדגיש שמה שכותב צ'רניאקוב ומה שאנחנו רואים בסרט — הם אינם במישור אחד. צ'רניאקוב לא מאשר את התמונות. ואני גם לא חושבת שהניצולים מאשרים את הסרט. **יעל:** זה לא מה שהתכוונתי לעשות.

מנואלה: בתוך הריבוי של נרטיבים וייצוגים שישנו בסרט, אני הבנתי את הנוכחות של הניצולים כניסיון לאשר את התמונות. הבנתי שהם היו צריכים להיות הקול של הקורבן, ששרד את גטו ורשה ומובא כדי להגיד שהתמונות האלה שאנו צופים בהן באמת היו כאלה. ובאמת, הניצולים מאשרים את התמונות, אף אחד מהקולות שלהם לא אומר: זה לא היה. ההפך. הם אומרים: זה היה בדיוק כך. והם לא בונים את הסיפור של עצמם. הם לא מציעים נרטיב עצמאי. זו לא בעיה ייחודית לסרט, לדעתי. אני חושבת שזו בעיה עקרונית שעולה בכל הדיסציפלינות — כשאנחנו עובדים, לפחות בחלקנו, מתוך מסגרת, המסגרת של התליין לצורך העניין — כיצד ניתן לשחזר את סיפור הקורבן. אולי פירשתי אותך לא נכון בכך שחשבתי שמה שאת מנסה לעשות זה את הבלתי אפשרי, להעמיד את שני הקולות ביחד, כלומר את הקול של התליין ואת הקול של הקורבן. אבל בעצם, מדוע זו בכלל בעיה? אני חושבת שזו בעיה כי יש פה סוג של קצר, שהוא קצר אונטולוגי, איך הקורבן רואה את החוויה מצד אחד ואיך התליין מצלם את החוויה מצד שני, זה לא אותו דבר. ולכן הטענה שלי היא לא שהניסיון הזה לא עובד רק מבחינת הדיסציפלינה הקולנועית, אלא בכלל. אני חושבת שמראש, או שאתה הולך על אחד או על שני. אני חושבת שאם בחרת להראות איך התליין מצלם את החוויה, זו בחירה שמשמעותה שאתה לא יכול להשתמש בקורבן. אי־אפשר להשתמש בקול של הקורבן כדי לאשר בסופו של דבר את הסיפור או את התמונה שמנסה להראות התליין. כי הקורבן בוודאי משחזר ידע, אבל הידע שלו לא עובר דרך מה שהתליין רוצה שאתה תדע.

עמוס גולדברג: זה באמת סרט מאוד מרשים, מעורר מחשבה, מעניין ומאוד רלוונטי למה שאנחנו עושים, והוא גם זכה בפרסים וביקורות מאוד טובות, אבל יש לי גם כמה שאלות. אלה אותן השאלות שאני שואל גם את עצמי בעבודה שלי, וגם באופן כללי יותר ביחס לדיסציפלינות שאני שייך אליהן, ההיסטוריה והספרות.

אתחיל עם השם שנתת לסרט, שתיקת הארכיון. הארכיון לא שותק, הוא מדבר המון. על איזה עוד אירוע של רצח עם יש כל כך הרבה סרטים, וכל כך הרבה תיעוד? הארכיון מדבר בלי סוף. חיברת את התמה של השתיקה קצת ל"בלתי נתפס", ואני חייב לשאול — למה זה בלתי נתפס? זה נורא נתפס. לא צריך להתחיל בבלתי נתפס. אולי בסוף, אחרי מאמץ מאוד גדול להבין, גם נגיע למסקנה שיש משהו בלתי נתפס. אבל נקודת ההתחלה לא צריכה להיות של הבלתי נתפס, לא להתחיל בשתיקה, כי זהו רצח העם הכי מתועד בעולם. ולא רק שהוא מתועד, אלא זה אחד האירועים הכי נחקרים בתולדות האנושות, כנראה. זה אירוע

שחשפו המון מסמכים שקשורים אליו, יש יותר מ־123 אלף כרכים בספריית יד ושם על האירוע הזה. כך שאולי הארכיון לא מגלה כל מה שהיינו רוצים לדעת, אולי ברמה ההיסטורית אין לנו בארכיון למשל את הפקודה של היטלר, כי כנראה אף פעם לא הייתה פקודה מנוסחת בכתב, וצריך לשחזר אותה בדרך אחרת, אבל מהרגע הראשון שהמלחמה התחילה ואפילו קודם, נוצרו ארכיונים. יש כל כך הרבה "יש", לפני שמגיעים לשתיקה. גם מתוך מה שאת מראה בסרט, נראה שאף אחד לא שותק, מדברים המון. התמה הזאת של שתיקה, שחזרת בדיון על השואה אין־ספור פעמים, על שתיקת העדים ושתיקת הניצולים, אני חושב שזו תמה שיש בה אמת — היא נכונה, אבל עברה מין השגָרָה ואוטומטיזציה, והתוצאה היא שהיא כבר לא עושה מה שהשתיקה הזאת צריכה לעשות — לערער.

יש הרבה דיבור. עכשיו יצא סוף סוף התרגום לעברית של הספר הנפלא של רובר אנטלם על מחנה העבודה, המין האנושי.⁴ ושם הוא כותב, כך לפי הבנתי, שלהגיד שמהשווה בלתי נתפס זו עצלות. ואנטלם עוסק בסיטואציה עוד יותר קוטבית מהסיטואציה שהסרט מתאר, והוא מנסה — כקורבן, מנקודת מבט של אנתרופולוג, בלי לתת הנחות לשום דבר, בלי שום סכריניות, בנאמנות מוחלטת להתנסות — כן לדבר ולא לשתוק. לא לדבר על שתיקה, אלא לדבר את הדיבור. בסוף אולי יש גם שתיקה, ואת מעמדה צריך לברר, כי יש משהו בהתנסות הטראומטית שלא מתנסח במילים. אבל יש כל כך הרבה דיבור וכל כך הרבה הבנה, בוודאי בשלב שבו הסרט מצלם את גטו ורשה, שעדיין קשורים למציאויות שאנחנו מכירים מהעולם הזה ושראוי וצריך לדבר עליהם, לא לשתוק עליהם.

לדעתי התמה הזאת של השתיקה קצת מיצתה את עצמה. היא יוצרת סוג של מיסטיפיקציה של אירוע בלתי נתפס כאשר הוא הרבה יותר נתפס ממה שאנחנו חושבים. ומה שלא נתפס — הרוח על הלא נתפס צריך להינתן, אך השלכותיו התיאורטיות רדיקליות הרבה יותר. וזה נכון עוד יותר במקרה של גטו ורשה, כי מבין הגטאות הוא הנתפס ביותר, לא רק כי הוא מתועד בצורה יוצאת מן הכלל ויש ממנו ארכיונים, אלא גם כי להבדיל מגטו לודז', שהיה סוג של מחנה עבודה, את גטו ורשה לא צריך להבין מהפרספקטיבה של טרבלינקה או של הקרמטוריום או של המוזלמן. בסופו של דבר — מהפרספקטיבה של תושבי הגטו ברוב תקופת קיומו — הוא במידה רבה סוג מעוות ונורא של המשך החיים שהיו לפני כן יותר מאשר מבוא בלתי נתפס למה שיהיה אחר כך, מפרספקטיבה של קורבנות. שכן הוא נתפס במסגרת תודעה היסטורית שבה בתקופות של מלחמה או של מאבקים לאומיים אלימים יהודים נרדפים ולעתים גם נרצחים. אירועי פטליוורה באוקראינה למשל, עדיין טריים בזיכרון ההיסטורי. הקושי, המוות והרעב של מלחמת העולם הראשונה בריכוזים יהודיים רבים, גם הוא עדיין זיכרון טרי. עשרות אלפי בני אדם נרצחים מסביב בשלבים הללו של מלחמת העולם השנייה, מלחמה זה דבר קשה, גטו זה דבר נורא, אבל גטו ורשה הוא גם באיזה אופן המשך של חיים אורבניים. וזה בא לידי ביטוי למשל בכך שמשלמים מסים לעיריית ורשה, ומשלמים על חשמל, ויש דיון ציבורי על

4 רובר אנטלם, 2011. המין האנושי, מצרפתית: רמה איילון, תל אביב: עם עובד. הספר ראה אור לראשונה בשנת 1947.

חלוקה שוויונית יותר של העול הכלכלי ולא כולם מתים ברעב ובמחלות. הפליטים הרבה יותר, המקומיים הרבה פחות. יש שם ריבוד חברתי ברור מאוד. זו לא פלנטה אחרת.

גם בסופו של דבר באביב 1942 כששומעים מה קורה בלובלין, בבלז'ץ ובחלמנו — זה לא אומר על האנשים בגטו כלום, הם חיים. לדוגמה, הנה אני מחזיק כאן ספר של שני היסטוריונים, שמונים מאות חנויות ונותני שירותים בגטו. בשלב הזה יש בו עדיין משהו מאוד אורבני בגטו ורשה. כמוכנים מסוימים הוא כמו איזה מחנה פליטים גדול בתקופת מצור מתמשך עם תוצאות של משבר הומניטרי גובר והולך. הרבה מתים, אבל בשלב זה — הוא הרבה יותר דומה לסיטואציות היסטוריות מוכרות מאשר הבלתי נתפס של הקרמטוריום, של ההשמדה הטוטלית. צריך להבין את זה כמו שהם הבינו כאשר היו שם ולא דרך הידיעה של מה שקרה אחר כך. הגטו לפני "הפתרון הסופי" עומד על רצף עם אירועים אחרים שאנחנו מכירים, אם נוריד את המילה גטו ונשים מילים אחרות, זה דבר שאינו זר לנו עד כדי כך. נכון, מבחינת ההיגיון הנאצי זה משהו אחר, אבל מבחינת מה שחווים בגטו, גטו ורשה בוודאי, הוא בסופו של דבר עדיין מרחב אורבני שבו יהודים נרדפים באופן קיצוני בתקופת מלחמה איומה. זה עדיין לא הבלתי נתפש של אושוויץ או של באבי יאר.

יעל: באיזה סרט יצא לך לראות את גטו ורשה כמרחב אורבני?

עמוס: זה העניין. זו המשימה שלנו, להחליף דימוי סטריאוטיפי בדימוי מדויק יותר.

יעל: הסרט הזה יוצר את הגטו בדיוק כמרחב אורבני, ולא מסתכל עליו מתוך הפרספקטיבה של הפתרון הסופי.

עמוס: העתקתי את המילים הנאמרות בתחילת הסרט, על רקע התמונות שצולמו במקור בגטו והן "גטו ורשה — עוד שלושה חודשים יישלחו רבים מאלה בהם אנו מביטים אל מותם". מה שהקריינות אומרת, זה לא מה שאנחנו רואים. אנחנו לא רואים אנשים שיודעים שהם הולכים אל מותם. אלה אנשים מותשים, אנשים מפוחדים, אנשים סובלים, רבים רעבים או חולים, רבים גם מתו. אך אלו לא אנשים שמותם ודאי להם.

יעל: ישנה הפרספקטיבה של היום, הידיעה שמה שצולם אז הוא לא מה שאתה רואה היום. זו גישה שלא מנסה להעלים את הנוכחות של הזמן שעבר ושמשפיע על הדרך שבה אנחנו רואים את הדימוי.

עמוס: בסופו של דבר, אני חושב שמקבלים בסרט יותר מדי את נקודת ההתייחסות של הנאצים. היומרה שלך בסרט היא נכונה ומצוינת, אבל היה צריך ללכת אתה באופן הרבה יותר רדיקלי. עם היומרה להגיד: יש לנו פוטג' שמספר לנו מה זה גטו ורשה, אבל זה לא! זה בעצם דימוי שיצרו לנו הנאצים. צריך בכל הכוח לפרק את הדימוי, בשום אופן לא להשאיר אותו. הדימויים שהסרט מייצר כל כך חזקים והיה דרוש מאמץ גדול ומדויק יותר לתת לו קונטרה. להפוך את הדימוי ל-worldly, במילים של חנה ארנדט, להפוך אותו לארצי, ולהפוך אותו קרוב יותר למה שאנחנו מכירים — חייבים לחזור מהדימויים הנאציים או העדותיים, חזרה אל ההיסטורי. כי שם מתרחש ההלם הגדול, כשאתה מבין שגטו ורשה הוא מקום היסטורי, מאוד ארצי, זה גם ההלם שמתרחש כשאתה קורא את פרימו לוי או את אנטלם, או עדים שמסבירים

את ההיגיון הפנימי של המרחב הזה. אני קיוויתי שהסרט יצליח לפרק את הדימוי הזה ולפרק גם את הדימוי העדוּתִי, ולייצר דימוי הרבה יותר היסטורי. איך עושים את זה? זו משימה ענקית, אני לא יודע. אבל אני חושב שזה הדבר הנכון.

כשצופים בסרט, הדימויים הנאציים כל כך חזקים, כאילו פטיש עשרה קילו דוחף לך אותם בראש, ומה ששמת כקונטרה מולם חלש בעיניי ואני חושש שמה שנשאר בסוף הוא הדימויים הללו בצורתם הגסה. בעיקר לא יכולתי לצפות בסצנה של המקווה. לא הבנתי למה שלוש דקות אני צריך לראות את הנשים העירומות המושפלות, שאפילו לא מצליחות לשחק את התפקיד שנתנו להם. ישבתי וחשבתי "אוי וי, למה עשו להם את זה שוב בסרט?", וזה הרי הדימוי שהנאצים רצו שנראה. ואל מול זה, מה שהיה צריך לדעתי, זה ללכת אל הסצנה הזאת שבה אחת העדות אומרת: "נולד לי אח, הייתה הפלה", ואז להגיד: אבל בעצם קיימו יחסי מין בגטו, הייתה גם אהבה וקיימו יחסי מין, ושכבו. זה הסקנדל הגדול, שמעורר פתאום את השאלה אז מה זה הגטו? אילו דימויים של הגטו צריך לייצר? זה מקום קשה מאוד. המון מוות. קטסטרופלי. אבל בהקשר של זמן מלחמה ובהקשר של הניסיון ההיסטורי היהודי זה לא הבלתי נתפס.

יעל: הסצנה של המקווה הופיעה בכל כך הרבה סרטים אחרים ומעולם לא הטרידה. אתן דוגמה אחת: במוזיאון ההיסטורי היהודי של ורשה הסצנה הזאת מתויגת תחת כותרת "חיי פולחן יהודיים בגטו". אני חושבת שאפילו אם ניקח נער בן חמש־עשרה שרואה את הסצנה הזאת תחת הכותרת הזאת, הוא לא מסוגל באמת לראות או להבחין בתחושת הטרור שמביעות הנשים האלה בזמן הצילום, תחושת הפניקה, החרדה. מבחינתו הכותרת הזאת מצמצמת את מה שהוא רואה לנשים עירומות שטובלות במקווה בגטו ורשה. אז, במקרה כזה, העירום שלהן הוא בעיניי הרבה יותר פורנוגרפי מאשר הניסיון להבין את העירום הזה כחלק מהסיטואציה הזוועתית הזאת, של תיעוד של הנשים האלה. מה שניסיתי בפעם הזו — וזה מה ששכנע אותי להראות את הסצנה — היה להראות לא רק את הדימוי עצמו, אלא גם להבין את הקונטקסט שבו הוא הופק. אני חושבת שהדבר הזה מתעד הרבה יותר מהרגע הנורא הזה. הוא מתעד עוד מעגלים שונים של מציאות מחוץ לפריים. וזה לא שהיה לי קל. זו לא הייתה בחירה קלה, אבל בסופו של דבר אני שלמה אתה. מבחינתי זו הייתה הבחירה הכי קשה, לכלול את הסצנה הזאת בסרט.

עמוס: אני אמנם מביע ביקורת, אבל הסרט מאוד טוב. הראיתי אותו לפני תלמידים. האינסטינקט שלך היה כל כך נכון, גם אתי, גם היסטורי, להגיד — זה דימוי, בואו נראה שזה הדימוי. אבל בעיניי היה צריך ללכת הרבה יותר רחוק עם הפירוק של הדימוי.

שי לביא: כשראיתי את הסרט הבוקר בפעם הראשונה, היו לי המון מחשבות לגביו, והדין מרתק. אני רוצה להתחיל במקום אחד, שקשור לשאלה שליאורה העלתה לגבי משבר הדיסציפלינות ואיך הוא קשור למחקר שלנו. שאלתי את עצמי איפה המחקר שלי עומד ביחס למשבר הדיסציפלינות, ועד כמה אני מצליח לפתור במחקר שלי בעיה דומה לזו שהסרט מתמודד אתה. המחקר שלי עוסק בהיסטוריה של השחיטה, אחד הריטואלים שגם מופיע בסרט. השחיטה יצרה הרבה בעיות בגרמניה עם העלייה באנטישמיות הפוליטית אבל גם בהקשר של זכויות בעלי חיים. המחקר מתקרב לסיומו, וכולל את ההיסטוריה של השחיטה מהמאה השמונה־

עשרה ועד היום בגרמניה, אבל טרם כתבתי את הפרק על העידן הנאצי. בתקופה הנאצית היה חוק שאוסר על השחיטה היהודית, אוסר לשחוט בלי להמם קודם את בעלי החיים, מה שמנוגד לפרשנות האורתודוקסית של השחיטה. השאלה שאני עומד מולה היא עד כמה אפשר להתייחס ברצינות לדאגה של הנאצים לבעלי חיים, זו שאלה קריטית כדי להבין מה הולך שם. השאלה כמה אפשר לייחס אמת, גם במושגי הסרט, לִמְטִיָּה הנאצית? מה אפשר ללמוד ממנה? איך אני מספר את הסיפור הזה, גם עם פוטג' שיש לנו מסרטי פרופגנדה כמו למשל היהודי הנצחי, *Der ewige Jude*?⁵ ושם זה הרבה יותר מזעזע ממה שאת מראה בסרט שלך לגבי השחיטה. מה עושים עם זה? הסתכלתי על הסרט שלך עם השאלה שמעניינת אותי למחקר שלי: עד כמה אפשר לקחת את הנאצים ברצינות? כי הם הרי גם אוסרים על טיפול לא נכון בדגים, שלא קשור ליהדות. ברור שיש שם משהו שלא קשור ליהודים וכן קשור לבעלי חיים.

עמוס: זה לא יכול להיות קשור לשניהם?

שי: זה קשור לשניהם, אבל השאלה היא איך מספרים את הסיפור לנוכח סצנות כאלה, ועד כמה אפשר לייחס להן אמת. אתה אומר, הם קצת הגזימו באופן שבו הם מראים איך יהודים שוחטים. אבל זה לא היה נראה טוב גם אם אני הייתי מצלם. באופן קצת דומה, הסתכלתי על קטע אחר בסרט שלך, עם הווילונות והפרחים והניצולה שאומרת: "וילונות? איך היו וילונות? פרחים? היינו אוכלים את הפרחים". ואז היא אומרת: "כן, אבל היו אנשים עשירים בגטו". זה רגע כזה, והיא מסבירה ונותנת לנו להבין את היחסים המורכבים בין פרופגנדה למציאות. זה הטריד אותי גם היום, כשדיברת על זה ואמרת — גם לי קשה לראות את הסרטים הטיפוסיים על חיים אומללים של הגטו. אולי לא יכול להיות שהיה רק ככה, ואם היה רק ככה — ראינו מספיק מזה. פתאום הנאצים מראים משהו שהוא לא רק נקודת המבט שלהם, אלא יש בו גם אמת. זו המורכבות של החיים בגטו.

כשזה מגיע לריטואלים, את משאירה את היחס בין פרופגנדה למציאות קצת עמום. לגבי המקווה, אני מקבל את התשובה שלך. יש שאלה אם להראות או לא, לגבי זה אני מבין מה שאת אומרת. אבל אני חושב שצריך לבחון את העיסוק במקווה בתוך הקשר רחב יותר של דימויים ויזואליים של "טקסי פולחן" יהודיים. ארבעת הריטואלים המוצגים בסרט — ברית, מקווה, שחיטה וקבורה הם ארבעה ריטואלים שבעייתיים ליהדות גרמניה מאז סוף המאה השמונה-עשרה, תחילת המאה התשע-עשרה. אלה ריטואלים שמדברים עליהם כאשר מדברים על יהודים, והם צצים לאורך ההיסטוריה כדימויים אנטישמיים, וגם כשאלות היגייניות שגם יהודים ורבנים אורתודוקסים מוטרדים מהן. הסרט הזכיר לי ושיקף לי מה שאני יודע, אבל אני לא יודע מה עוד אפשר לעשות עם המתח הזה שבין פרופגנדה למציאות. אני עוד מחפש פתרון איך להתמודד עם הסיפור של הריטואלים האלה, והאופן שבו הם מוצגים על ידי הנאצים בייחוד, אבל לא רק.

5 היהודי הנצחי הוא סרט תעמולה נאצי משנת 1940 שמוצג כסרט תיעודי. שמו הגרמני, *Der ewige Jude*, שתרגומו המילולי הוא "היהודי הנצחי", הוא גם הכינוי לדמות הפולקלוריסטית של "היהודי הנודד". הסרט כולל סצנות שחיטה ארוכה ומפורטת, בלוויית אזהרה מקדימה בדבר תמונות קשות לצפייה.

יעל: חוץ מזה שאלה סצנות נפרדות, הן באמת מופיעות במקור, כמו שאני מראה, כסיקוונס (ברצף). הסיקוונס הזה שונה מרוב הסרט. רוב הסרט עוסק באופן רפטיבי ומאוד גולמי בקונטרסט שבין העשירים, או ה־well-off, לבין האומללים או המנוצלים. זה היה בעיניי הנרטיב שניסו להראות. פתאום, בלי שום הכנה, יש סיקוונס של ריטואלים, סצנות אחת אחרי השנייה. כאילו לא הרגישו מספיק בטוחים עם הסיפור של הקונטרסט והיו צריכים לתת עוד איזה אספקט של היהודי, של הדימוי היהודי. מה שהם מנסים לבנות פה הוא איזשהו דימוי, ולבנות את הדימוי הזה זו משימה יותר מורכבת מסתם לבנות דימוי גזעני, כי קורבן הגזענות תמיד יהיה נחות ותו לא בעיניו של הגזען. פה ניסו לבנות משהו שמורכב מהנחות והעליון בעת ובעונה אחת, כלומר – הדימוי של היהודי מכיל את שניהם בבת אחת, לכן הוא כל כך מאיים, אין לו פנים, אין לו הופעה אחת. יש לו כמה הופעות מנוגדות. ואיפה שהוא תחת כל ההופעות האלה מסתתר היהודי. ולכן חשבתי שהם חוזרים על דברים שכבר נעשו בסרטים קודמים, שיש איזושהי נוסחה ומנסים לשחזר את הנוסחה. אבל במסגרת הנוסחה הזו הסצנות עצמן הן בסופו של דבר מאוד ספציפיות, בגלל האנשים הספציפיים שמצולמים בהן. הסצנה היחידה שבה יכולתי לעמת את הדימויים מול טקסט הייתה הסצנה של המקווה. ההתחלה מלווה בטקסט מתוך יומן של חיים קפלן, איש חינוך יהודי, שככל הנראה לא נכח בשעת הצילומים אלא שמע עליהם לאחר שהתרחשו, ואז נכנס חלקו של הצלם הגרמני שמתאר את זיכרונותיו מאותם צילומים. הוא חווה את זה בצורה שהיא כל כך זרה לאופן שבו אנחנו חווים את הדימויים האלה היום, ובוודאי שהוא מדגיש את המרחק האין־סופי בין החוויה שלו כצלם לחוויה של אלה שצולמו. ומבחינתי המרחק הזה יצר הזדהוּת מהדימוי עצמו, והוא מסמן עבורי את האימה האמתית שקיימת בסצנה. דרך אותו מרחק התאפשר לי באותו הזמן להתמודד עם החוויה האישית שלי כצופה, לראות את שלא ראיתי קודם לכן, ויותר מכך – לחוש בנוכחותו המחרידה של מה שלא ניתן להראות.

חגי: אחזור לדברים של ז'וזה ומשם אמשך. מצד אחד לסרט אכן היה אפקט חזק גם עליי, ויחד עם זאת הרגשתי אי־נוחות מאוד גדולה, תחושה שברמה הראשונית הייתי שם אותה תחת הכותרת של "היות נתון למניפולציה". מצאתי את עצמי שואל מה בדיוק המקור של אי־הנוחות הזאת, ואני חושב ששאלה זו קשורה לשאלה כיצד בעצם פועל, מבחינתך, הסרט? או, איך את מבינה את סוג המעשה הקולנועי שלך? ז'וזה אמר שלא ברור איפה אנחנו בתור צופים. הזווית שאותי הטרידה קשורה לספציפיות שלנו כצופים כיום, כלומר המקום שיש לנו כצופים בסרט על השואה או על גטו ורשה כיום ב־2011, בעידן התקשורת המהירה והדימוי הדיגיטלי, שהם חלק ממה שג'יימסון מכנה "הלוגיקה של הקפיטליזם המאוחר". הרי יש הדברים שאנחנו יכולים לדעת, ויש הדברים שאנחנו לא יכולים לדעת – על מה שהיה, והזמן שעבר, ופערים שנפתחו מאז המציאות שהסרט המקורי צילם. בהקשר זה, לא הרגשתי שהסרט מאפשר את קיומו של מרחב שבו ניתן לשאול את השאלה "מי אני כצופה?". במקום שהשאלות יצוצו לי כצופה, הדברים כמעט מטויחים איכשהו.

אני יכול להגיד זאת בעוד דרך. בהתחלה, כתגובה ראשונית למהלך שהסרט עושה, חשבתי שפרובלמטיקה שכזו הייתה מטופלת נכון יותר דרך הצגה של הסרט הנאצי עצמו, בליווי הראיות החוץ-קולנועיות. כלומר, אם מעניין אותך לבצע "פירוק" של הנרטיב המצולם, אפשר להביאו ולצדו לקרוא את הטקסטים של צ'רניאקוב ושל הצלם, וכך אדע איפה אני עומד (כצופה ביחס לפרזנטציה). אוכל לומר: זה הטקסט הזה, זה טקסט אחר, זה הסרט, הנה עוד פוטג' קטן, הנה חלקי הפאזל שבונים את מרחב המשמעות הזה; כך, גם בהתחלה חשבתי שהאפקט הברור שהיה לסרט שלך עליי נבע קודם כול מהמפגש עם הסרט הנאצי, ולא עם המסביב. עם הזמן, כשזה שקע, הבנתי שזה לא נכון, ושמה שיוצר את האפקט החזק זה מה שאת עושה בסרט שלך. זה קשור אמנם לקושי לראות את הפוטג' המקורי, אבל, מעבר לכך, יש כאן משהו ייחודי באופן שבו את נותנת תיבת תהודה לפוטג' המקורי להדהד בה. כלומר, הסרט שלך יוצר מסגרת שמאפשרת לנו לראות את הפוטג' הנאצי באופן מאד מסוים וזה הכוח שלו. השאלה, כאמור, היא: מה המחיר שאנחנו משלמים כאשר רואים את הפוטג' בתוך המסגרת שאת מציבה לנו?

אם אנחנו חושבים על הבעיה המקורית שאתה את מתמודדת, זו של הדימוי הנאצי שתופס לנו את העין, אפשר לנסח אותה דרך בעיית המסגרת, או דרך שאלת היחס בין דימוי למסגרת. הדימוי תופס לנו את העין כאשר אנחנו לא רואים מה נמצא מחוץ למסגרת. מביאים בסרט אנשים לנשף. אנחנו רואים אותם רוקדים, אבל לא יכולים לראות את שנמצא מחוץ למסגרת — וזה מה שאת לוקחת על עצמך להנכיח. כך, בהקשר של הנשף, משהו אומר שלקחו עגלת מתים ואותה הפכו לעגלת פרחים. מה שנמצא מחוץ למסגרת בעצם עוזר לך — לעתים על ידי ההצבעה על החוץ של המסגרת — לפרק או לשים סימן שאלה על הדימוי שמציג הסרט הנאצי, ובמובן זה לשחרר את אחיזתו בעין. את עושה זאת בהצלחה רבה לדעתי. אבל כאן השאלה חוזרת: האם כשאת מציעה לנו — בונה עבורנו — דימוי אלטרנטיבי, את לא, בסופו של דבר, נופלת לאותה מלכודת שאליה את מגיבה. לדעתי, הבעיה היא לא רק איך להחליף דימוי בדימוי, אלא איך להחליף דימוי ממוסגר, שמסתיר את החוץ של עצמו, בדימוי לא ממוסגר, שתמיד נשאר באיזשהו מובן פתוח אל חוץ שבאופן עקרוני אינו בר הכלה. יעל: כמעט בלתי אפשרי לעשות מה שאמרת. שאפתי לעשות זאת, אבל זו משימה שכמובן תמיד תידון לכישלון, כי אתה לא יכול להראות משהו בלי להגדיר את המרכז שאליו אתה רוצה שיסתכלו.

חגי: אני מבין, אך לא מסכים עד הסוף. אפשר לדבר כאן על האפשרות של "אסתטיקה של היעלמות" וביחס אליה לשאול האם את לא מקדשת דווקא "אסתטיקה של כוליות"? יעל: אני לא מקדשת כלום.

חגי: את יצרת חוויה כולית. למשל, באופן שבו נכנסים לסרט, בשוט הפתיחה, כמו כניסה לעולם אגדות דרך הליכה במבוך, פנימה ופנימה. האפקט חזק במובן שאין לנו מפתחות לצאת. אולי היה כדאי לתת לנו מפתחות או חוטים למה שנשאר בחוץ. באיזשהו אופן, נדמה לי, שהאפקט היה מדי חזק כדי שהחוץ יוכל להיות נוכח. אצל הפילוסוף עמנואל לוינס יש הבדל

עקרוני בין המושגים "כוליות" ו"אינסוף". כוליות היא מסגרת שאיכשהו מכילה הכול. אינסוף, לעומת זאת, אי־אפשר להכיל. יש לי תחושה אישית, שהעיבה על חוויית הצפייה שלי, שהסרט שלך שאף למסגר ולתפור את הדברים לחלוטין, כך שלא יהיו קרעים, סדקים, פתח החוצה, מעבר למה שאת מראה.

יעל: מה שניסיתי היה בדיוק ההפך. אני לא רואה את זה בתור משהו שלם, אני רואה את זה דווקא כמו משהו שהוא הרבה יותר מלא חורים, הרבה יותר מלא אין מאשר יש. ליאורה: למה אתה מתכוון כשאתה מבקש להשאיר? מה אתה היית משאיר?

חגי: סימני שאלה, חורים. איפה יש חורים מבחינתך?

יעל: ככול. קודם כול, מה שאנחנו שומעים מהצלם, אלו דברים שנאמרו במהלך חקירה שלא הייתה מכוונת לקבל מידע על הצילומים. כלומר, כל הנאמר – נאמר כי לא היה לו משהו אחר להגיד. אז חקירה שהיא לא באמת חקירה, עם צלם שהוא רק אחד הצלמים, עם עדים שגם להם יש הזווית המסוימת שלהם להסתכל על הדברים או לדווח דברים. כלומר, כמעט כל דיווח על הדימויים האלה הוא מוגבל ומודע למוגבלות שלו באיזשהו אופן. שום דבר לא נתפס מבחינתי כצד השני האמתי של המטבע או משהו כזה. מבחינתי, זו איזושהי דרך להתבונן במשהו שכמעט לא הייתה לי אפשרות להתבונן בו קודם לכן בגלל תיבות תהודה אחרות.

חגי: את החורים האלה, את המרווחים האלה, לא חשתי. בהקשר הזה גם הייתי מוטרד מההופעה של הניצולים. נדמה לי, למשל, – ותקני אותי אם אני טועה, ואני מקווה שאני טועה – שפעם אחת, כשרואים את המגלשה של הגופות לתוך הבור, את מצלמת גם את אחד העדים מלמטה באיזשהו אופן קצת חריג, כך שעדותו תקיים רצף אסתטי עם הפוטג' הנאצי. הרגשתי הייתה – ולכן שאלתי קודם על היעדר השם של הניצולים – שהם משועבדים למסגרת האסתטית של הסרט במקום לערער עליה. היה קשה ומטריד מאוד לראות ולשמוע אותם כמובן. אבל המסגרת של הצפייה בניצולים – בחושך, ללא שם, ללא רקע ביוגרפי – יוצרת חוויה מזוככת מדי, כזו שמבחינת הצופה סגורה בתוך עצמה... אתה, כצופה, עסוק בקושי של עצמך, בהתמודדות עם האפקט והחוויה החזקים, כך שהנוכחות של החוץ־קולנועי הזה שאני מדבר עליו מרודדת.

יעל: אני מבינה.

חגי: זה כמו שמדברים על ה"חוויה" שמעניקים לילדים בתיכון שנוסעים במשלחות לפולין, ומתהדרים שעושים להם חוויה כולית, טוטלית – מפגישים אותם עם ניצול, עם בן של נאצי, נותנים להם משהו שהוא well packaged, במובן שהרגשות האינטנסיביים שמתעוררים במפגש הם תמיד כבר חלק משהו חוויה ממוסגר.

יעל: הסרט לא נפסק באמצע, למרות שאני מנסה, בניסיון שמודע לעצמו כדבר שעתיד להיכשל – בכל פעם שגלגל של הסרט המקורי נגמר, אני מפסיקה את הצילומים ומראה את התמונה של החלפת הגלגל. זה סופי הדבר הזה, זה מה שזה. זה הצלולואיד הזה שיש עליו סיקוונס של כך וכך דקות, וזה נגמר. אני מנסה כן להפריע לזה, ובמובן הזה ליצור איזשהו חוץ.

גם הקריינות שלי. יש רגעים בין גלגל לגלגל שאני כן מנסה ליצור פרספקטיבה אחרת, ולא להיות כל הזמן חנוקה בתוך החלל הזה. אבל יש משהו גם בחומרים עצמם שהוא מחניק. בדימוי עצמו יש משהו חזק יותר מכל ניסיון להביט עליו מהמרחק שאתה רוצה להחליט עליו ולא מהמרחק שהוא מחליט שתעמוד מולו. ישנו גם הדבר הזה, והוא גם משהו שאני חוויתי בהתמודדות שלי ובניסיון שלי להגן על עצמי מפני הסרט; שהסרט לא יכתוב לי איך להתבונן עליו. כלומר, יכול להיות שבמאבק הזה אני בסופו של דבר הפסדתי, אבל בכל מקרה — לא ניסיתי ליצור חוויה כולית. לא רק שזה הדבר האחרון שחשבתי עליו, זה פחות או יותר הסיט שלי לשמוע דבר כזה, שיצרתי חוויה כולית מגטו ורשה, כלומר שיצא צופה וירגיש שהיה בגטו ורשה, או שהוא יכול לדמיין איך זה היה.

רונת פלג: אני צפיתי בסרט בתוך ההקשר של הוויכוח של לנצמן וגודאר, ועניין אותי לדעת אם אני יכולה לחלץ את העמדה שלך מתוך הבחירות השונות שלהם, שיצאו מאותה דאגה, מאותו חוסר מנוחה לגבי הסיכון האתי של הדימוי. פה אני חייבת לומר שאני בדיוק הפוכה בהסתכלות שלי ממה שאמר חגי, בהיבט התגובה שלי לסרט. תכף אנסה למקם משהו בין לנצמן לגודאר, לומר איפה אני חושבת שבמודע יצרת משהו, שבסופו של דבר את נמצאת בעמדה יותר מורכבת מזו שמנסחים גודאר ולנצמן. הסרט הזה דווקא מראה בעיניי שעם ארכיון אפשר לעבוד רק עם הקרעים, עם החורים שלו, רק עם פיסות תלושות בין הדימויים לבין הדימויים. הדימוי הראשון שעלה אצלי הוא "גילוי וכיסוי בלשון" של ביאליק. ברגע אחד בין כיסוי לכיסוי אפשר להציץ לאפלה. בגלל העניין הזה הסרט מייצר צופה אחר לגמרי, לא מאשר את "הצופה דרך חור ההצצה", כי צופה דרך חור ההצצה הוא מטפורה לצופה שצופה ונשאר בלי פגע, מתבונן בסובל בלי פגע. בסרט הזה, מפני שאנחנו יודעים את גודל השיבוש שחל במושגים "עדות" ו"אירוע", ובקשר בין דימוי לבין אמת, כל רגע אנחנו מתקשים להתמקם, בגלל הידיעה שהיה שם בימוי. במובן הזה הוא מציב אותי כל הזמן במצב של דריכות וחוסר יכולת בשום רגע לעשות closure למה שאני רואה. כל הזמן אני נדרשת לשיפוט, אני במתח ובסוג של חרדה — מה היה שם באמת, מה אני רואה, מה מבויס, מה אני יכולה ללקט בין הקרעים, הפיסות שבין הדימויים. כצופה, מוטלת עליי אחריות אתית בכל רגע ורגע.

מתוך הכיסוי הזה, מתוך מודעות לכל הבעיה האתית של הדימוי — פה אני מתעכבת דווקא על "שתיקת הארכיון". ניסיתי באמת לשאול את עצמי למה הארכיון שותק, מה הוא רוצה לערער? בשתיקה שלו, הוא בדיוק מזמין אותי להגיד כמה דברים ביחס לבחירה הזאת, בין עמדה גודארית שבוחרת בדימוי בכל זאת דרך העודף, ובין העמדה הלנצמנית שבוחרת בסירוב לדימוי, בסירוב לארכיון, ב"לעבוד נגד" הארכיון. לנצמן קודם כול אומר לי שסמכות הדימוי פּוֹמָעֵן מוטלת כרגע בספק. אני חייבת להיות מודעת לכל הבעייתיות של הדימוי, כאשר הסרט הוא הקצנה. אם אני לוקחת את המונחים של ז'ק דרידה — הארכיון חולה. לא רק הארכיון שהנאצי רצה לייצר, זאת רק נקודת קיצון ביחס לארכיונים אחרים. הארכיון חולה, טבוע תמיד בחיתוכים, באלומות (בעצם ההכרעה מה יישמר בזיכרון ומה לא), במוות, ברישומים אלימים. הסרט הזה הוא רק הקצנה. זה מחייב אותי להטיל ספק במוען, אם אני מציבה בעמדה הזאת את

הדימוי. השתיקה הזאת מטילה ספק גם בנמען, הצופה במובן המקובל. את מכריחה סוג אחר של צופה, זה כבר לא הצופה של חור ההצצה. זה גם מטיל ספק במובן של כל הארכיון. די התפלאתי ששאלו אותך מה רצית להשיג עם הניצולים. מבחינתי, זה היה כמעט חיוני. בתוך הכאוס המכוון, המטריד וחסר המנוחה של הסרט הזה, שמבנה אותי עכשיו אחרת כצופה לא רק מול הדימויים האלה אלא בכלל מול דימויים שמנסים לייצג כשמדובר בקטסטרופות, היה נדמה לי בהתחלה שאת מתייצבת בעמדה גודאריט, שמבקשת לחזור לכוח הדימוי. אבל בסופו של דבר מול השיבושים שמתרחשים, הלכת גם אל הקול — הקול של הניצול, במובן של "לא משנה מה הוא אומר, אני עוקבת", אם זה האנחות, הקולות שהיא, העדה, עושה — כמרכיב שמארגן לי משהו ואני צריכה להיות קשובה אליו. התייצבת בין שתי עמדות והכרזת על חיוניות השתיים, כשכל אחת מערערת גם את הקוטב השני. נדמה לי שזה נמצא שם.

ליאורה: אני רוצה לומר את האידך גיסא של מה שרונית אמרה עכשיו, וזה בעצם מתחבר לשאלות ששי ומנואלה העלו, על מה נותן לנו הניסיון הזה לשלב את נקודות המבט, מה קורה לנו במקום הזה. אני מכירה את זה מתחום המשפט. בכלל, מעניין לחשוב כיצד המשפט נוכח בסרט הזה, כי כאמור יש לנו את הצלם כעד במשפט, אבל יש לנו גם את השאלה היותר גדולה כאן, על המצלמה כעדה, והניסיון לערער את אובייקטיביות המבט כִּמָּה שמאפשר לנו לראות את הדברים כפי שהם, אפילו אם אנחנו יודעים שיש שם צלם, אבל המצלמה גם היא רואה. הניסיון של המשפט ביחס למצלמה כעדה הוא מאוד מעניין. יש לנו את משפטי נירנברג, שם התביעה מסרבת קודם כול להסתמך על עדויות ניצולים, כי זו העדות הלא אמינה. והתביעה מסתמכת על המסמכים של הנאצים, כי מה יותר טוב מאשר להוכיח את האשמה מתוך המסמך שאתה כותב? אבל כמובן, ברגע שאתם בוחרים להוכיח את האשמה מנקודת מבט של מסמכי הנאצים, העיקר חסר — איפה מה שקרה שם, איפה נקודת מבט של הקורבן? הוא לא חלק מהעדויות. אז מביאים את המצלמה, את הסרט שצילמו האמריקנים על מחנות ריכוז נאציים, אבל מצלמה היא לא עדה בבית משפט, כי כדי שעדות תעבור במבחן המשפט, היא חייבת לעבור את מבחן החקירה הנגדית, ואם לא אז זו עדות שמיעה כי לא היית שם. הסרט שמקרינים בנירנברג מתחיל באותנטיזציה, באימות של המסמך שאומר: אני צילמתי, מה שאתם רואים זה אמת ולא פברוק. זה מספק בשביל משפט נירנברג, אבל לא מספק מבחינה משפטית כי לא מעמידים את הצלם בחקירה נגדית. כשמגיעים למשפט אייכמן יש לנו את ההיפוך, כאשר במרכז המשפט ניצב הניצול העד. נכון — מסתמכים גם על המסמכים של הנאצים, אבל מה שמעניין הוא שחוסר היכולת לשלב בין שתי נקודות המבט הוא עד כדי כך חזק, שלמרות שהמשפט עצמו סובב סביב עדות הניצולים, כשבית המשפט כותב את פסק הדין הוא מסתמך על מסמכי הנאצים. העדות של הניצול לא רלוונטית להוכחת אשמתו של אייכמן מבחינה משפטית גרידא.

מה שהכי מעניין הוא — מה הרגע שמצליחים לשלב ביניהם? דווקא במשפטי מכחישי השואה. במשפט זונדל בקנדה, השאלה היא איך מוכיחים שהשואה הייתה. מביאים את הניצולים המעידים שתאי הגזים היו, ומביאים את המצלמה, את אותו סרט שהוקרן בנירנברג,

וגם במשפט אייכמן, עם פרשנות לגמרי אחרת. עכשיו ההגנה מעלה את הטענה שלא הייתה חקירה נגדית של הצלם אז אין לסרט כל ערך הוכחתי, וגם לעדות הניצולים אין ערך כי כולם עדות שמיעה, הם לא ראו הדברים כמו עיניהם. כאשר עושים את השילוב בין כולם — זה משחק לידיהם של המכחישים. הניסיון לשלב בין עדויות ניצולים למסמכי נאצים במסגרת משפט מייצר רלטיביזציה של האמת, וזה בדיוק מה שכמחיש השואה רצה. בכל פעם שמנסים לייצר עמדה כולית שתראה את כל נקודות המבט, אנו משחזרים את הנקודה הבעייתית של היעדר מסגרת אנליטית מאחדת. בשבילי זו צריכה להישאר שאלה פתוחה. זו גם השאלה שמציב פרידלנדר במאמרו שבגיליון, על היסטוריה משולבת של השואה, וזו השאלה שאליה חוזרים הכותבים השונים בווריאציות שונות. כל פעם שאנו מנסים לפתור אותה, אם יש פתרון טוב מדי, אנחנו מתעלמים ממה שאנחנו עושים עכשיו, מהיסוד הפיקטיבי של השילוב שלא התאפשר במציאות, או שהיה משהו באירוע עצמו שפותח את זה לשניים, שחותר תחת אפשרות השילוב.

יעל: אני רוצה להודות לכם על הדיון.

ליאורה: אנו מודים לך. אני מודה לכולכם על הדיון שהיה מרתק בעיניי ועורר הרבה מחשבה.