דן ערב

טראומה בהילוך איטי: שיחזור היסטורי בטלוויזיה

> קיים קשר חשאי בין האיטיות והזיכרון, בין המהירות והשיכחה. נחשוב על מצב שגרתי מאין כמוהו: אדם צועד ברחוב. לפתע פתאום הוא רוצה להיזכר בדבר מה, אך הזיכרון חומק ממנו. באותו רגע, מוכנית הוא מאט את צעדו. לעומת זאת, מישהו שמנסה לשכוח אירוע מצער שחווה לא כבר, יגביר שלא מדעת את קצב ההליכה שלו, כאילו ביקש להתרחק במהירות ממה שעדיין נמצא קרוב מדי בזמן. במתמטיקה הקיומית מופיע הניסיון הזה בצורת שתי משוואות פשוטות: דרגת האיטיות עומדת ביחס ישר לעוצמת הזיכרון; דרגת המהירות עומדת ביחס ישר לעוצמת השיכחה.
>
> מילן קונדרה, ההנאה שבאיטיות

משחר ימיה עסוקה התמונה הנעה במעשה השיחזור ההיסטורי, בממד 'דוקומנטרי' ובממד 'עלילתי'. שיחזור הטראומה – השיחזור של השינוי ההיסטורי, של השבר, של העצירה בזמן – היווה מוקד לעשייה קולנועית, טלוויזיונית.

מאמר זה מבקש להצביע על מעשה השיחזור הטלוויזיוני של הטראומה הקולקטיבית כמעשה קונוונציונלי. בקונוונציה זו משמשים בעירבוביה ובו־זמנית שני מאמצים, לכאורה קוטביים: האחד – תיעודי, חוקר, מפרק, 'עובדתי'. השני – עלילתי, פרשני, נשגב, פואטי, קרנבלי וחוצה גבולות, 'גדול מהחיים'. לשתי צורות הטיפול, המנוגדות לכאורה, השלכות אפשריות על עיצובה של הטראומה בזיכרון הקיבוצי. עניינו המרכזי של המאמר הוא באסתטיקה הקולנועית המאפיינת את המדיום הטלוויזיוני, כפי שזו התגבשה ברבע האחרון של המאה ה־20. החל בשנים אלה גברה ההכרה בתפקידה המרכזי של הטלוויזיה כסוכנת סוציאליזציה בשירותו של הקפיטליזם המאוחר. קפיטליזם תאגידי ורב־לאומי זה נוטה להצניע את אופיו האידיאולוגי הנצלני ומבכר אסטרטגיה של נורמליזציה: נורמליזציה מרחיקת לכת של מערכות התפיסה והתנועה אשר הופכות ל'טבעיות' ולמובנות מאליהן, ולכן יכולות להשפיע באין מפריע. במאמץ זה שמור לדימוי, ומכאן גם למדיום הטלוויזיוני, תפקיד מרכזי. הדימוי, שניתק

ממקורותיו האסתטיים הטבעיים, פועל כעת כגורם עצמאי בזרם הכללי של הסחורות. המציאות נחווית איפוא לא במישרין אלא דרך ייצוגיה/דימוייה הכלכליים והתרבותיים. במהלך התרבותי המקדש את מִמד הנראות (visibility), נתפס הדימוי הטלוויזיוני כבעל השפעה גורפת.[1]

האגודה האמריקנית לפסיכיאטריה מגדירה את ה־PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder) כתגובה לאירוע הנמצא 'מחוץ לטווח הניסיון האנושי הרגיל'.[2] התגובה לאירוע או לסדרת אירועים איומים אלה מושהית על פי רוב. היא באה לידי ביטוי בחזרה כפייתית של האירוע הטראומטי בחלומות ובסיוטים, בהפרעות שינה ובהזיות שווא; בהתפתחותם של רגשות אשם, מחשבות או התנהגויות שונות הנובעות מתוך האירוע. סימפטומים נוספים: אדישות שחלה בזמן או לאחר האירוע, או הגברת העוררות

1 "מן הטלוויזיה ועד לעיתונות, מן הפרסומת ועד לסוגים שונים של התגלות מסחרית, החברה שלנו מאופיינת בנטייה לבדוק כל דבר על ידי הנראוּת שלו, באמצעות יכולתה להפוך את הקומוניקציה לסוג של טיול ויזואלי" אומר מישל דה־סרטו: (M. De Certeau, *The Practice of Every Day Life*, University of California Press 1984). מושג הנראוּת מגדיר את הדומיננטיות של הממד הויזואלי בקריאת התרבות העכשווית. האינפורמציה שאנו קולטים מושפעת באופן מכריע מן ההקשר הויזואלי, מן האופן הפיזי שבו העין מארגנת את הסיפורים, הנרטיבים של המציאות. פעילות זו מנתקת את התמונות־דימויים מן הרצף הלינארי־היסטורי שלהם ומאפשרת את אירגונם מחדש על המסך: מסך הטלוויזיה/האינטרנט; 'המסך' של חלון הראווה, של שלטי ההדרכה האלקטרוניים ומסכים בחוצות הערים ובכבישים המהירים. כך נוצרת בולטות פיזית ההופכת אותנו לשחקנים־צרכנים של מציאות המתפענחת באמצעות הקוד הויזואלי. השקיפות הויזואלית הפכה זה מכבר למרכיב יסודי בחוויה הגלובלית שלנו. בהקשר זה ראוי לציין גם את הפילוסוף והסוציולוג הסיטיואציוניסט גי דבור, שטבע בשנות השישים את המושג 'חברת הראוה'. (חברת הראווה, תל־אביב [1967] 2001) על פיו, בעידן הקפיטליזם המאוחר, הדימוי, שניתק ממקורותיו האסתטיים הטבעיים והפך לגורם ייצור מרכזי, קיבל את הפורמט של ספקטקל: מחזה ראווה שנועד ליצור את הממד ההזוי, הבלתי מציאותי, המכונן את היחסים האמיתיים בחברה. הספקטקל, גורס דבור, מארגן רשת אלטרנטיבית של חיבורים הזויים שבאים לרשת את האמיתי ולתפקד במקומו. האירוניה טמונה בכך שהספקטקל העוסק בפירוק המציאות ובהרכבתה מחדש באמצעות דימויים, הופך עתה לגורם מקשר ומלכד, לדבק חברתי שתפקידו ליצור אינטגרציה ואחדות. דומה כי גם ניתוח מעין זה קולע לאופיה של התקשורת בימינו, שהיא תקשורת חזותית בעיקרה.

2 מושג הטראומה כתסמונת אישית הופיע בעבודתו המוקדמת של פרויד ובשיתוף הפעולה שהתקיים בינו לבין ג'וזף ברוייר (Breuer). על פי גישתם, הלא־מודע עמוס בזיכרונות טראומטיים ממשיים או שאירעו רק בפנטסיה. אלה אינם זוכים לייצוג אלא מומרים לסימפטומים נאורוטיים החוזרים ונשנים אצל המטופל. בשנים האחרונות נכתבו לא מעט עבודות ביקורתיות על מושג הטראומה ועל הטראומה בהקשרים של היסטוריה וזיכרון. ביניהן ניתן לציין את: ג' ל' הרמן, טראומה והחלמה, תל־אביב 1994; וכן שניים מספריה של קתי קארות': C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London 1995; idem, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London 1996

(ולעיתים דווקא ההתעלמות) לנוכח גירויים המזכירים את האירוע ועוד.[3] בעקבות מלחמת העולם הראשונה הפך הזיכרון הטראומטי לסוג של אבחנה רפואית. ב־1980, בעקבות מלחמת ויטנאם, הוכרה התסמונת הפוסט־טראומטית על ידי המימסד האמריקני והפכה לסמל ולמאפיין של חברה ותקופה. במקביל, חמישים שנה ויותר לאחר השואה, עדים אנו לעיסוק אינטנסיבי בשאלות הקשורות אליה: תיעוד וחקירה, טיפול בניצולי השואה, דיון בייצוגיה התרבותיים. דיון זה מעלה מושגים של טראומה ופוסט־טראומה תוך הרחבתם לשאלות כלליות בתחום ההיסטוריה והזיכרון, הזהות והתרבות. בדיון המתעצם על מקומם של סוכני הזיכרון המודרניים – כמו הקולנוע והטלוויזיה – בהבניית תוכני הזיכרון הקולקטיבי, הפכו מושגי הטראומה והפוסט־טראומה למרכזיים. השאלה החוזרת ונשאלת היא: האם יש לאומנות ולאמצעי התקשורת אחריות מיוחדת ביחס לאירועים טראומטיים קיבוציים שאותם חוותה האנושות לאורך המאה ה־20?[4]

הלם וטראומה: אירוע ותגובה

דומה כי ההכרה בתסמונת הפוסט־טראומטית הביאה להרחבת גבולות מושג הטראומה כך שכיום הוא אינו מתאר רק תגובות למצבי קרב או לקטסטרופות טבעיות, אלא גם תגובות לאירועים אלימים אחרים כגון אונס, התעללות בילדים והפרעות חברתיות שונות. 'הפופולריות' של המושג, הבאה בין השאר לידי ביטוי בשימוש היומיומי בו, מצריכה כך נראה בירור עמוק יותר של הסוגיה והבחנה בין מרכיביה. ראשית, ראוי להבחין בין טראומה כאירוע וטראומה כתגובה. השימוש הרווח בביטוי 'אירוע טראומטי' מכוון להצביע על אירוע קשה מכל סוג שהוא; בדרך כלל הכוונה לאירוע־הלם (shock): אירוע אלים בדרך כלל, הנחווה בזמן הווה.[5] את הטראומה, בניגוד לאירוע

3 פוסט־טראומה איננה תסמונת של הלא־מודע; זוהי תסמונת של ההיסטוריה. מה שיוצר את הפתולוגיה והסימפטום הוא אמיתותה של החוויה הטראומטית. ניתן לומר שקורבן הטראומה נושא בתוכו היסטוריה בלתי אפשרית, או, שהוא בעצמו נעשה לסימפטום של היסטוריה שאותה אין הוא יכול להכיל בשלמותה. האימפקט של המאורע הטראומטי טמון בהשתהות שלו, בסירובו להיות ממוקם, בהופעתו העקשנית מחוץ לגבולות קונקרטיים של זמן ומקום.

4 דוגמה מובהקת לכך הייתה אסופת הסרטים האמריקניים שנושאם מלחמת וייטנאם. סרטים רבים בקבוצה זו מציגים את מלחמת וייטנאם כטראומה לאומית ואת החברה האמריקנית כחברה פוסט־טראומטית. בהקשר זה נטען, כי הזיכרון הטראומטי הקולקטיבי מעוות את תפיסת המרחב/זמן של החברה והתוצאה המתקבלת הינה של חברה הנמצאת על גבול הטירוף. סרטים כגון 'צייד הצבאים', 'אפוקליפסה עכשיו', 'פלאטון' ואחרים מהווים דוגמה נאה לעניין זה. התבוננות דומה ניתן להחיל גם על סרטים ישראלים כגון 'גמר גביע' ו'עונת הדובדבנים'.

5 ראוי לציין כי את אירוע ההלם מקובל לראות כאחד המקורות הראשיים לטראומה. עם זאת מובן כי לא כל הלם מוביל לטראומה, כשם שלא כל טראומה מקורה בהלם.

ההלם, לא ניתן להגדיר באמצעות האירוע עצמו. הפתולוגיה נשענת כמעט באופן בלבדי על המבנה של החוויה או על אופן התקבלותה. בטראומה, האירוע אינו נחווה במלואו בזמנו, אלא בצורה מושהית, תוך השתלטותו על זה שחווה את האירוע. הטראומה, אם כן, היא סיפור האירוע, הדחקתו ושובו בתורו. פרויד, שהתעניין בטראומה כהיסטריה, הצביע על פרק הזמן הלטנטי – שבו האפקטים של האירוע אינם נוכחים עדיין – כמשמעותי ביותר להבנת החוויה. מסתבר כי כוחה ההיסטורי של הטראומה בא לידי ביטוי באמצעות השיכחה; היא שמסבירה באופן פרדוקסלי את המבנה המוזר, הזמני והמושהה של החוויה הטראומטית ההיסטורית: האירוע הטראומטי לא נחווה עם הופעתו, משום שהוא מתברר רק בהקשר למקום ולזמן אחרים.

תוך התייחסות לפער שבין הלם וטראומה ניתן לטעון כי אירוע ההלם – אירוע הטראומה הראשונית – מטופל לעייפה על ידי המדיה.[6] האספקה השוטפת של מידע משרתת בין השאר את הכמיהה הקולקטיבית להשבת הסדר, ולו הסימבולי, על כנו. בתוך כך מייצרים אמצעי התקשורת תחושה של לכידות ומשפחתיות. ברמה המיידית מדובר בדרך כלל על דיווח מסיבי. שני אלמנטים מרכזיים בולטים במאמץ זה: עדות וחזרה. את המגמה ההולכת וגוברת של שימוש בעדויות 'מן השטח' ניתן לראות כחלק מן המוסכמות של הז'אנר החדשותי המדגיש מוטיבים של שליטה והשבה לסדר. עדי ראייה, הממלאים את המסך בעת דיווח על 'אירוע־הלם', מייצרים אשליה של ידע בלתי אמצעי וחף מאינטרסים ביחס למציאות. דומה כי העדות מקבלת את משמעותה מ'סיפורה של העדות', כלומר מאופן שזירתה בתוך מערך ליניארי ורציונלי, נוסך ביטחון, שבו ניתן כביכול לרדת לחקר המציאות שאירעה. נדמה כי גם לחזרה הכפייתית על תמונות הזוועה יש מנקודת מבט זו תפקיד של השטחה ומחיקה. העיבוד הטלוויזיוני של אירועי ההלם הינו אם כן במהותו אנטי־היסטורי: "הוא שייך תמיד להווה – ליכולת ההפתעה – וביכולתו לאבן אותנו עד כדי כך שנשכח אותו לכאורה".[7]

שונים הדברים לגבי עיבודה של הטראומה באמצעי התקשורת. האפקט הטראומטי, המושהה, יכול אומנם להיות מושתת במידה כלשהי על הדימויים המקוריים שנוצרו עם העיסוק באירוע ההלם; היסודות שבלטו בהתייחסותה של הטלוויזיה לאירוע ההלם – העדות והחזרה – עשויים לשמש גם כאן, ואולם דומה שמשקלם שונה. ניתן לטעון כי

6 במונחים בארתיניים, טוען מאיר ויגודר, 'תצלומי ההלם' "אינם מתאפיינים בכוחם להותיר בנו טראומה אלא רק בכוחם להדהים ולזעזע אותנו לרגע". ההסבר, לדידו, קשור בהקבלה הקיימת בצילום הסטילס בין הקפאת הזמן לבין המוות. הקפאת המראה המזעזע היא היא המייצרת את אפקט ההלם. בהמשך תוהה ויגודר האם תיפקודן של מצלמות הטלוויזיה המשדרות את הזוועה ברצף איננו מצריך עדכון של קביעותיו של בארת. ראו: מ' ויגודר, 'מאולף או מטורף: "צילום הלם" באינתיפאדת אל־אקצא', סטודיו, 124 (יוני 2001), עמ' 14–23.

7 ויגודר, שם, עמ' 18.

המדיום הטלוויזיוני, בשאיפתו לשטף, לחידוש מתמיד ולמיידיות,[8] מטשטש את הגבול המוסכם שבין הלם לטראומה. דומה כי החומרים המקוריים כמו 'לא מספיקים' למדיום השוטף. אירוע ההלם, והחזרה המתמדת על דימוייו הופכים בטלוויזיה לנקודת מוצא, חשובה אומנם, למהלך גדול יותר. עד מהרה מתערבבים הדימויים המקוריים בדימויים אחרים – שיחזורים – החודרים ומתערבבים בתכניו ובצורתו של הזיכרון הקולקטיבי.

חזרה ושיחזור

פרקטיקת השיחזור מוגדרת בעברית כבינוי, כקימום; כהקמה מחדש של ההריסות על פי השרידים שנותרו. ואולם, בהגדרה מרחיבה יותר נדמה כי הכוונה היא למעשה של הבנייה מחדש של מה שיצא משליטה, של מה שמבקש תיקון. את החזרה המאוחרת אל דימויי אירוע ההלם ניתן כאמור לראות כחלק מן האפקט הטראומטי (השונה מאפקט ההלם הראשוני).[9] עם זאת, חזרה מאוחרת זו מהווה כבר מעשה של שיחזור. השיחזור, שהוא מאמץ החיפוש אחר סימנים נושאי משמעות, מבקש לחזור אל המקור שאבד. החזרה אל הדימויים 'המקוריים' של אירוע ההלם מהווה למעשה פעולה ראשונית – אפשרות אחת מני רבות – של שיחזור.

מעשה השיחזור נפוץ באומנות (שיחזור של יצירות אומנות שניזוקו, אך גם המעשה האומנותי עצמו כפרקטיקה של ייצוג/שיחזור המציאות), בתקשורת ההמונים, וכמעט בכל פרקטיקה של חיי היומיום. מקום מיוחד תופסות החדשות, המדווחות על אירוע מן העבר הקרוב, תוך שהן מהוות בפועל מעשה של שיחזור. בטקסטים טלוויזיוניים מתבצע לעיתים קרובות שיחזור המצהיר על עצמו ככזה, זאת כאשר הסדר הטבעי, קרי האספקה השוטפת של תמונות מן האירוע, מופרעת. במצבים כאלה, כאשר אין בנמצא תמונות 'אמיתיות' מזירת האירוע, מתבצעת הדמייה, זאת תוך שימוש בטכנולוגיות היפר־ריאליסטיות ההופכות את השיחזור לתמונת האמת הודאית: הסימולציה, דומה, 'בולעת' את המציאות עת השיחזור משתלט על זיכרון האירוע. היבט זה, הנוגע למעשה בכל תצלום או סרט, מועצם בסרטים העוסקים באירועים בעלי חשיבות היסטורית:

8 חוקרי תקשורת רבים מנסים להגדיר את חוויית הצפייה בטלוויזיה. בקצרה ניתן להצביע על מספר כיוונים: חוקר התרבות ריימונד ויליאמס פיתח את תפיסת השטף (Flow). לדידו, התוכן הטקסטואלי נע מדימוי אחד למשנהו ברצף משל עצמו. המדובר בזרימה בלתי פוסקת הבאה לידי ביטוי בולט בערוצי ה־CNN וה־MTV ובערוצי הקניות. ג'ון אליס מעדיף את תפיסת הקיטוע (Segmentation). לדידו הטלויזיה לא מציגה התפתחות טקסטואלית אלא תחלופה מהירה בין קטעים המתגבשים לקונגלומרטים של דימויים. ניל פוסטמן מציע לראות בטלויזיה מדיום המייצר טקסט נטול סיבתיות; אין בו התחלה או סוף, והמסר המרכזי בו טמון באות/במילה ו' (and).

9 ויגודר (לעיל, הערה 6), עמ' 15.

השיחזור מייצר סימן מוסכם שבא במקומו של המשוער ומתפקד כנציגו המוסמך. במובן זה השיחזור הוא ההתגלמות המושלמת של המונח ייצוג: האירוע המשוחזר הוא נציגו המוסמך של האירוע הנעדר שהתרחש בעבר.

מעשה השיחזור מייצר הילה של חשיבות וגורליות. מה שמשוחזר על המסך הינו מה שחיוני לבדיקה, מה שראוי למבט חוזר, מה שמחייב עיון מעמיק. דוגמא לכך ניתן לראות בשתי פרקטיקות השונות זו מזו: 'החקירה הספורטיבית' ו'החקירה המשטרתית'. כך, בסיקור הטלוויזיוני של הספורט משמש השיחזור ובמיוחד טכניקות ההילוך החוזר והאיטי להתמקדות במצבי שיא (הבקעת שער החוזרת ומשוחזרת ממספר זוויות) או לבירור מצבי עמימות ומחלוקת (החלטת שופט העומדת לבדיקה). זירה אחרת היא השיחזור המשטרתי של פשעים ועברות. פעמים רבות, שיאה של החקירה הוא השיחזור, שאותו מבצע החשוד מול מצלמות המשטרה. סרט השיחזור, המצולם לאחר הודאתו של הנאשם, מהווה הוכחה ניצחת, מתועדת, לאחריותו של הפושע. נסיבות 'הפקת' סרט השיחזור אינן מצויות לרוב בפני קהל הצופים (שופט, מושבעים, ציבור צופים בטלוויזיה). כך, למעשה, לא ניתן כלל להבחין בין שיחזור אמיתי לשיחזור שקרי. עצם קיומו ופירסומו של טקסט המוגדר כשיחזור מצביעים לכאורה על אחריותו – אשמתו של הנאשם.

לסרט השיחזור המשטרתי פונקציה נוספת, החורגת מעבר לכותלי בית המשפט. ניתן לראות בו מימוש תמציתי של מכונת הקולנוע: שילוב של אמצעים אומנותיים וסימבוליים ואמצעי משמעת ופיקוח המשרתים טכניקות אידיאולוגיות של שליטה.[10] נראה כי מנקודת מבט חברתית, סרט השיחזור מהווה הוכחה למאמץ, שאותו עושה החברה באמצעות שליחיה, להשבת הסדר הסימבולי על כנו. המציאות שנפרמה מתוקנת. תשומת הלב עוברת כעת אל המשמעות הטקסית של השיחזור. ברוח זו יש לראות גם את המאמץ הגדול הנעשה לטובת חשיפת קטעי השיחזור המשטרתי בפני הקהל הרחב (לרוב בתחפושת של הישג עיתונאי). השיחזור הופך אז לטקס מקובל ומוסכם מבחינה חברתית, המיועד ליצור לכידות והסכמה חברתית רחבה במיגוון של סוגיות העומדות בעין הסערה הציבורית.

השיחזור הינו אם כן מהלך מרכזי בתרבות העכשווית; דומה כי הוא הכרחי להשבת אמונו של הציבור. השיחזור חוגג את האשליה המדעית התקנית של יציבות ומייצר בו־זמנית אשליה של ראייה בלתי תלויה, עצמאית, של המתבונן. במילים אחרות: זהו ריטואל[11] המספק את כובד משקלו של 'האמיתי' בנסיבות פתוחות או עמומות החסרות

10 לעניין זה ראוי לעיין במאמרו של המשפטן אביגדור פלדמן, 'ראיתי את שתי פרסותיו של הסוס ניתקות מן הקרקע', זמנים, 45 (קיץ 1993), עמ' 96–103.

11 התנהגות ריטואלית מקושרת בדרך כלל לתחומי הדת והאנתרופולוגיה. רוב המחקרים בתחום

אותו. נוכחותו של הריטואל כטקס חברתי, פוליטי ותקשורתי מתחזקת במיוחד בפוליטיקה החזותית והטלוויזיונית של ימינו.[12] גם החזרה של החברה לדפוסי פעולה רגשיים־תמוניים מחזקת את נוכחותו של הריטואל בטקסים סימבוליים ובחיי היומיום. אווירת הפולחן החילוני, שהיא מרכזית לחברת הראווה של ימינו, מציבה את הריטואל כטקס מעבר שבטי מקובל וכסוכן מרכזי של זיהוי ותקשורת בין יחידים וקבוצות. ריטואל השיחזור הופך איפוא למוסכמה ז'אנרית: הבניה של מציאות אמינה למשתמשי המדיה האמונים על כלליה. השיחזור אמור לייצר מקסימום מציאות תוך הסוואת העובדה, כי כל שיחזור פירושו לספר סיפור ולערוך אותו מזווית ראייה מסוימת, הזווית של המשחזר. טישטוש מוצלח של הממד המניפולטיבי הגלום במעשה השיחזור, הוא שהופך אותו למכשיר רב כוח כל כך. שיחזור מוסמך של העבר הופך למנוף של שליטה בהווה.

הילוך איטי

מרכיב מרכזי באסתטיקה של השיחזור, כפי שנתקבעה 'בדימיון התקשורתי' של הצופה, הוא ההילוך האיטי (ה־slow-motion). ההילוך האיטי הינו כינוי לטכניקה של התמונה הנעה לסוגיה, היוצרת פער בולט בין ייצוג הזמן לבין התמשכותה בפועל של פעולה או של סדרת פעולות עוקבות. זהו מרכיב רב משקל בתהליך האסתטיזציה המוקצנת של המציאות בימינו. ההילוך האיטי, או ה'סלומו' בכינוי הפופולרי, הינו אפקט וקונוונציה בעלת מספר ממדים העשויים להתפש כמנוגדים: ראשית, מייצר האפקט

עוסקים בביטויים שונים של ריטואלים בתרבויות ובדתות שונות, תוך ניסיון להסביר את החברה דרכם. מאוחר יותר משמש המושג גם בניתוח התרבות המודרנית, מוסדותיה ודפוסים שונים של יחסים חברתיים בתוכה. אמיל דורקהיים ראה את הריטואל כחצייה של גבול כלשהו בתרבות במעבר שבין המקודש לרגיל, למחולן. ניתן להצביע לפחות על שני סוגים של ריטואלים. האחד כונה על ידי ון־גנף (Van Gennep) טקס מעבר (Rite de Passage). הכוונה לאירועים המסמנים שינויים בחייהם של אינדיווידואלים וקבוצות, מנישואים וימי הולדת ועד שינויים אחרים בסטטוס וביחסי שארות, במצב החברתי או החוקי. טקסים אלה מסמלים את ההכרה התרבותית במעבר, ומייצגים הבדלים בין תרבויות וזמנים. כנקודות ציון של מעבר, הריטואלים מחזקים תחושה של זהות אישית וקולקטיבית המושתתת על חילופים מחזוריים של תבניות היסטוריות ותרבותיות. סוג אחר של ריטואלים אינו מסמן רק את מעבר הזמן, אלא מבקש גם להבטיח הצלחה, ביטחון או תחושת רווחה לפרט ולקבוצה. ריטואלים אלה משלבים התערבות ברמה הסימבולית, לעיתים העל־טבעית, על מנת להשיג מטרות מוגדרות. מחקרים מגלים כי האינטנסיביות של ריטואלים מסוג זה גוברת ככל שגוברת תחושת האיום החיצוני על החברה או שתחושת הנורמליות שלה פוחתת.

12 לעניין זה ניתן לעיין במספר מקורות כגון: D. Dayan, E. Katz, *Media Events*, Cambridge, Harvard University Press 1994; וכן: E.W. Rothenbuhler, *Ritual Communication*, London 1998

אשליה של דיוק. הוא כמו מסייע 'להיטיב לראות'. השליטה בקצב הרצת התמונה לנגד עינינו מייצרת הקשר מדעי, חקירתי. בין אם מדובר בקטע הלקוח מן הספורט המשודר (שם משמש ההילוך האיטי לעיתים לבדיקה חוזרת של החלטות שיפוט לדוגמה) ובין אם מדובר בסרטים המתעדים בדיקות מעבדתיות (לדוגמה, ניסויי התרסקות של מכוניות) האפקט הוא אחד: הפקעת הזמן הריאלי לטובת מבט חוקר. מכשיר ההקלטה בעל המהירות המשתנה מתגייס כאן כאמצעי ראשון במעלה בחקר האמת. ההילוך האיטי מאפשר התרפקות על כל רגע ורגע; באמצעותו ניתן להדגיש את הבעות הפנים ושפת הגוף. כאן האפקט נובע מן ההצבעה על האפשרות שהפעולה היא כה מהירה ועל כן היא חייבת להיות מואטת, זאת כדי לאפשר את קליטתה המלאה.[13]

> הצילום מקרוב פורס ומותח את החלל, הצילום האיטי – את הזמן. וכשם שאין עניינה של ההגדלה להבהיר רק את מה שמבחינים בו 'בין־כה־וכה' במטושטש, אלא היא חושפת מבנים חדשים לגמרי של החומר, כך הצילום האיטי אינו חושף תוכני תנועה מוכרים בלבד, אלא מגלה בתכנים המוכרים תכנים בלתי־מוכרים לגמרי "אשר כלל אינם מעוררים בנו את הרושם שהם האטה של תנועות מהירות, כי אם מופיעים לנו כתנועות גולשות, מרחפות ועל טבעיות במהותן".
>
> ולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני[14]

ואולם, במקביל לאשליית הדיוק, מייצר ההילוך האיטי אפקט שניתן לכנותו 'גדול מהחיים' (bigger than life): ביחד עם תחושת הריאליזם המוקצן, ניתן לראות בהילוך האיטי קונוונציה המייצרת תחושה של מציאות מלאכותית, מופקעת מהקשר מדויק של זמן ומקום. הסלומו, כאפקט המושך תשומת לב אל עצמו, מייצר תחושה טקסית, מלאכותית. בהילוך האיטי רגע השיא נמתח עד קצה גבול היכולת. 'הדרך אל השיא', המועצמת באופן מלאכותי, הופכת עיקר.

העצמתו זו של האימפקט הדרמטי מוכרת במקרים רבים מן ההיסטוריה הקולנועית. כך יכול ההילוך האיטי להדגיש את יפי התנועה האנושית. הוא עשוי לשרת סצנות של אהבה והתאהבות אך גם לפעול להעצמת רגע המוות. אז הוא עשוי להצביע על כך שהמוות הוא משמעותי, ראוי, יפה. בהקשר זה ראוי להזכיר את סרטיו של הבמאי האמריקני סם פקינפה (Pekinpah), מי שיצר סרטים כגון 'כלבי הקש' ו'חבורת הפראים'. בסרטיו גיבש פקינפה הצהרה על האלימות המסוגננת ובעצם על האסתטיקה של רגע המוות, זאת תוך הישענות מסיבית על זוועה המצולמת בהילוך איטי.

13 D. Millar, *Cinema Secrets: Special Effects*, London 1990, pp. 21, 22

14 ו' בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תל־אביב תשמ"ג, עמ' 50.

בשורות הבאות ייעשה ניסיון להציג את ההילוך האיטי – על תרומתו הכפולה למעשה השיחזור הטלוויזיוני – כמטפורה לאופן הטיפול בטראומה ההיסטורית. הקונוונציה היא פרקטיקה טקסטואלית או חברתית המשותפת לחברי קבוצה תרבותית נתונה ונתפסת כמובנת מאליה. הקונוונציה היא למעשה האופן שבו מופצות הפרקטיקות והדרכים המורגלות של עשייה וראייה בתרבות. היא נוצרת מתוך ניסיונם המשותף של חברי הקבוצה המאמצת אותה ובמקביל יוצרת ציפיות משותפות. את התפתחות הקונוונציה ניתן לראות כתוצאה של מהלך כלכלי שיווקי מתוחכם. הקונוונציה והז'אנר (אוסף הקונוונציות) מייצרים נגישות ומוכרות ומקילים על צריכתם של טקסטים חדשים. הם מאפשרים פילוח שוק ופנייה מדויקת למיגזרי קהל שונים. במובן זה נרתמים הז'אנר והקונוונציה לשירותה של המערכת הכלכלית־חברתית. השיטה הפוליטית במובנה הרחב משתמשת בקונוונציה כמכשיר הבסיסי של יצירת הדוקסה, יצירת 'המובן מאליו'. גם השיחזור, כתחומים אחרים, נשען לחלוטין על 'הז'אנר של השיחזור', ומעוצב בעיקר על ידי הקונוונציה. השיחזור של מה שיצא משיגרה, של החריג, של השבר והטראומה נשען ומתמזג לחלוטין עם השגור; עם מה שכבר ידוע ומוסכם – עם הרגיל, הקונוונציונלי.

הקונוונציה הריטואלית, המשמשת את שיחזור הטראומה הקולקטיבית באמצעי התמונה הנעה, מבוססת על מספר אלמנטים נרטיביים, ויזואליים ותמטיים, שאותם ניתן לבודד. בדומה לדואליות המובנה בהילוך האיטי, ניתן לזהות שני פנים במאמץ זה: הפן התיעודי וזה העלילתי. מקצת מן הטכניקות הקולנועיות, כמו ההילוך האיטי, משרתות בו זמנית בשניהם.

הפן התיעודי, חקירתי

אומנות התמונה הנעה מצטיינת בין השאר ביצירת אשליה של דיוק. המדיום הצילומי, ובמיוחד התמונה הנעה, הצטיירו מראשיתם כאמצעי שיחזור ושיעתוק מובהקים.[15] השיחזור – המחויב לרמת דיוק גבוהה, המצהיר על היותו שיקוף אמיתי ואמין של האירוע – בוחר לא אחת את התמונה הנעה כאמצעי יעיל של הבניית מציאות 'אותנטית'.

15 הראיה, בין השאר סרטיהם של יוצרים כאדיסון והאחים לומייר שפעלו בשחר ימיו של הראינוע ו'הסתפקו' בהעתקת המציאות תוך התרפקות והתפעלות מן הטכנולוגיה החדשה. אלה באים לידי ביטוי בדלות אסתטית; בצילום בשוט אחד, המשווה בין הזמן הקולנועי לזמן הריאלי; בהיצמדות לסדר דברים ליניארי; בצילום ב'לונג שוט' ועוד. את פוטנציאל החקירה והגילוי הטמון בתמונה הנעה היטיב לחשוף אדוארד מייברידג' (Muybridge) שבסדרת צילומים עוקבים שערך ב־1872 (כשני עשורים לפני אדיסון והאחים לומייר), הצליח להוכיח כי בעת דהירתו של סוס קיים רגע, סמוי מן העין, שבו ארבע רגליו נמצאות בו־זמנית באוויר.

מעשה השיחזור קושר עצמו עם נרטיב, מבנה, ואופן העברה קבוע ופשוט: כל שיחזור מתבסס על תסריט 'מהודק' של התחלה, אמצע וסוף. תסריט זה מייצר הבניה קבועה של השיחזור כמהלך המציג פתרון לבעיה, או מציג את הסיבה לתוצאה. זהו תסריט 'תפור' מראש, המוצג ככל יודע. כאמת האולטימטיבית. בנוסף, בקולנוע, וביתר שאת בטלוויזיה, זוכה סיפור השיחזור לתמיכה ויזואלית המתבססת על מספר קודים חזותיים בולטים. לצד ההילוך האיטי כוללות קונוונציות אלה: צילום באתר ההתרחשות (on location); מצלמה הנישאת על כתף ויוצרת רטט; צילום בתאורה טבעית; גרעיניות ורעשי רקע – קונוונציות מוכרות, המבקשות לייצר פשטות אסתטית המובילה לדרגת אמון גבוהה מצד הנמען.

אספקט זה של מעשה השיחזור מבוסס על קיומו של דימוי 'חזק וברור' המתקשר עם הטראומה. על כן, השיחזור הינו בהכרח שיחזור של פעולה. הפעולה, בהגדרתה האריסטוטלית, היא תמצית האירוע הדרמטי; היא שמקנה לו את אופיו דמוי החיים. חיקוי הפעולה מיועד לייצר הן את המימזיס עבור קהל צופים נרעש הממתין לחיזיון והן את הקתרזיס המיוחל שאמור להקנות לו תחושה של סגירה (closure) וסיום, עם השבת הסדר לקדמותו. יצוין כי לעיתים, עקב מה שנתפס כמחסור בחומר גלם, מופקת 'הדמיה' באמצעים שונים (שיחזור באמצעות שחקנים, גרפיקה ממוחשבת ועוד). השאיפה המוצהרת היא להגיע ליכולת הדמיה גבוהה ככל שניתן. רגע הפקתו של הדימוי, או של סדרת דימויי המפתח, קודם אך במעט למעשה המיחזור השיטתי – יסוד מרכזי נוסף במאמץ השיחזור.

חזרה כפייתית הינה פעמים רבות מנת חלקם של הלוקים בטראומה.[16] דרך החזרה, דומה, נדחה העימות הישיר עם האירוע. בנוסף, החזרה המתמדת, ממרחק הזמן, על דימויי הטראומה (דוגמת תיעוד רצח קנדי על ידי הצלם החובב אברהם זפרודר, צילומי פיצוץ חללית הצ'לנגר, הלינץ' בחיילי צה"ל ברמאללה, וקריסת מגדלי התאומים בניו־יורק), הופכת את האירוע לספקטקל חזותי הנתפס כבר שליטה כל עוד הוא נתון לחזרה מתמדת. החזרה מייצרת תחושת המשכיות ושליטה לנוכח אירוע אלים: באמצעות חוסר היכולת של המדיום הטלוויזיוני לספק הקשר (כלומר להציג אירועים במלוא מורכבותם ההיסטורית) ובאמצעות החזרה הכפייתית – האירוע אינו מעומת אלא כמו נמחק.

יסוד נוסף שאותו נוכל למצוא בפרקטיקת השיחזור הטלוויזיונית הינו 'הצמדת'

16 בהקשר זה כדאי לעיין בספרו של דלז: G. Deleuze, *Difference and Repetition*, New York 1995. בנוסף ראוי להזכיר את עבודותיו של אומן הפופ־ארט האמריקני אנדי וורהול (Warhol) ואת סידרת תצלומי האסונות שלו, שדימוייה הטראומטיים ניתנים לצופה דרך השימוש בחזרה הכפייתית של הדימוי.

(matching) הטראומה הנוכחית לטראומה קודמת. זו, דומה, נבחרת על סמך מאפיינים שבעיקרם נובעים מתוך הצורה הטלוויזיונית. טראומה זו אינה בהכרח בעלת קונוטציות סמוכות או אפילו רלוונטיות מבחינת אתר ההתרחשות. מה שקובע והופך מרכזי בעיבוד הטלוויזיוני של הטראומה הנוכחית הוא הדימוי הבולט, הזכיר ביותר, מן האירוע הקודם.[17] מנקודת המבט הנוכחית – זו המדגישה את ממד 'החקירה' בעיבוד הטלוויזיוני של הטראומה – מתפקד האירוע המוצמד כתקדים; כמקרה רלוונטי במאמץ הסימבולי לפענוח הטראומה הנוכחית. כך, במעשה של תיחכום מונטז'י יש ניסיון נוסף לעקוף את המקור הבעייתי באמצעות הצמדתו של בידיון אחר לשרשרת מעשי השיחזור האסוציאטיביים. התוצאה היא שרשרת של מסמנים המייצרת אמינות כשלעצמה, ואינה 'תובעת' הבהרות בקשר למסומן המקורי, 'הבעייתי', שנעלם.

אם אכן לאמצעי התקשורת תפקיד ראשון במעלה בשמירת הסדר החברתי ('הסטטוס קוו'), הרי שחקירת הטראומה משמשת מנוף להצגת שליטה במצב. מנקודת מבט זו ניתן להתבונן בקונוונציות הנזכרות כמכשירים של יציבות וסדר. גם את ה־matching הטלוויזיוני ניתן לקשור עם תפקידה החברתי של הטלוויזיה. בעיסוקה בטראומה, ובמיוחד באירועי הלם המשודרים 'חי', ממלאת הטלוויזיה כאמור תפקיד פעיל בשמירה על הסדר החברתי ובמאמץ לליכוד השורות. מנקודת מבט זו ניתן להצביע על ההישענות על העבר כעל טכניקה נרטיבית. המשמעות הפוליטית של טכניקה זו ברורה למדי: ה'מטצ'ינג' מצטרף למוקדי השפעה אחרים המבקשים ליצור טישטוש מוחלט של הטראומה, זאת תוך יצירת מערך דימויים טראומטיים במוחו של הצופה, שבו משמשים בעירבוביה אירועים אמיתיים ובידיוניים, אקטואליים והיסטוריים.

מנגנון השיחזור הטלוויזיוני מתעטף אם כן באיצטלה של חיספוס ואמת. ההוויה העומדת מאחורי מעשה השיחזור, הכוח – מוכרת ספונטניות. דומה שכל מנגנון השיחזור מתגייס כדי למנוע חילוקי דעות, כדי להציג אמת מוסכמת ודאית. ודאות זו, כאמור, היא בידיונית; בזכות תקדימיה ה'כמו משפטיים' – היא משכנעת.

הפן העלילתי, הנשגב

במקביל לפרקטיקה החזותית שעיקרה 'חקירה', מתפתחת גם התייחסות טלוויזיונית

17 כך, לדוגמה, האנלוגיה בין מלחמת המפרץ לשואה לובתה באמצעות דימויים ויזואליים של חדרים אטומים, גז, וכן באמצעות הבולטות והעוצמה של הדיווחים על מעורבותה של גרמניה בסיוע למכונת המלחמה העיראקית. גם כשרצח רבין הוצמד לרצח קנדי, בוצעה האנלוגיה קודם כל בגלל מה שנתפס כדימיון ברמת הייצוג: רצח מטווח קרוב של מנהיג אהוב, מתועד בחובבנות ומעלה סימני שאלה רבים, אבל קולקטיבי, בני משפחה במחוות מרגשות (נועה בן ארצי, נכדתו של רבין, הסופדת לו למול ג'ון קנדי ג'וניור, בנו בן השלוש של הנשיא, המצדיע לו הצדעת פרידה בהלוויה).

אחרת – התייחסות פרשנית העוסקת בהעצמת הרגע הטראומטי ומשמעויותיו. את הרקע למשבר הייצוג שיתואר להלן ניתן לאתר בפילוסופיה של ז'אן בודריאר ובמיוחד אצל ז'אן פרנסואה ליוטאר (Lyotard) המתמקד במושג ה'נשגב'.[18] מבחינתו, הנשגב ההיסטורי הוא עדות לחזרתו הבעייתית של המודחק – הניסיון לייצג את הבלתי ניתן לייצוג – כתם בלתי מפוענח הפוגע בתשוקתנו לדעת, לשלוט ולייצג. הנשגב חותר לעונג פרדוקסלי מול העצום מאיתנו: התפעלות, הנאה וחרדה לנוכח אובייקטים הנתפסים על־אנושיים, מוחלטים. זהו אם כן המפגש בין המפעים למבעית, בין אשליית הנראות האינסופית של העולם לבין חוויית הטישטוש, העיוות והאדישות האל־אנושית הקורנת מן 'המסך האלקטרוני'. הנשגב הוא ההעדר, החסר, הלא־כלום. שלטונו המובהק ביותר מתקיים בחברת הסימנים של ימינו המשדרת את מה שבודריאר כינה 'האקסטזה של הקומוניקציה'.

גישה זו נוטה אל עבר הפואטי והעלילתי, אל עבר האירוע הפרטי, האינטימי, המצטלב בטראומה ההיסטורית. לא אחת מוצגת הטראומה בהקשר זה כמשהו ה'גדול מן החיים', בלתי נתפס, בלתי ניתן לשיקוף או ייצוג – ובעצם כנשגבת. אנו עומדים משתאים מפני מה שאינו ניתן להגייה או להכלה.[19] באורח פרדוקסלי, מכאן ועד לתחושת התרפקות על האירוע קצר המרחק. בהקשר זה ניתן להצביע על הממד הקרנבלי[20] של העיבוד, על חציית הגבולות (טרנסגרסיה), כאחד הביטויים המרכזיים

18 לעניין הנשגב ניתן לעיין בשני מאמריו של ליוטאר: J.F. Lyotard, 'After the Sublime, The State of Aesthetics', in: D. Carroll (ed.), *The State of "Theory"*, New York 1990, pp. 297–304; J.F. Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde', in: A. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Oxford 1991, pp. 196–212

19 אם היפה עוסק במוגדר, במוגבל, בהומוגני, הרי שהנשגב מתפרש אל הספירה הלא מאובחנת, האינסופית וההטרוגנית. הוא 'מפלצתי' ומצרף באופן מוגזם (excess) פונקציות שאינן מתחברות זו לזו. התייחסות מעין זו מציבה את הנשגב בקירבה אל הגרוטסקי, הנוטה גם הוא לתמונת עולם דומה: הטרוגנית, 'מפלצתית', בלתי מובנת. בגלל תכונת היתרות והגודש שלו, בגלל נטייתו לברוח מן המרכז הרציונלי (המוגדר כ'יפה'), נוטה הנשגב לשתף פעולה עם פרקטיקות שלכאורה רחוקות מאוד ממנו. דוגמה מובהקת לכך היא הקיטש. בדומה לנשגב, גם הקיטש עוסק בגודש ובייצוג היסטרי של הריק. הקיטש אינו מייצג את העולם המלא של האובייקטים שלו, אלא את אופן קיומם הרווי, המשוכפל, הנוטה אל אפקטים רגשיים, מוגדרים. כפי שהנשגב מייצג את הריק, כך גם הקיטש. הנשגב מייצג את הריק המחריד, והקיטש – את הריק הטריוויאלי שמסביב. זהו צד בסיסי באסתטיקה הפוסטמודרנית: ערבוביה בין פתוס, שגב וקיטש. זוהי אסתטיקה העוסקת, כל פעם מחדש, באפוקליפסה הנלעגת (Mock-Appocalypse), בשגב שנפתר אל הלא־כלום.

20 המודוס הקרנבלי מזוהה בדרך כלל עם הגותו של תיאורטיקן התרבות מיכאיל באחטין; ראו: M. Bakhtin, *Rabelais and his Time,* trans. by H. Iswolsky, Cambridge 1968. לדידו, הרומן הקרנבלי בנוי מיסודות רב־קוליים המדגימים את חוויית החופש והפריצה מגבולות אידיאולוגיים אסתטיים נוקשים. לא אחת מתאפיין הקרנבל בעיוות גרוטסקי חופשי ממוסכמות.

בטיפול הטלוויזיוני המאוחר בטראומה. הקרנבל משרת כאן כטקס מוסכם לטיפול במה שאסור, מופקע, משוקע מתחת לפני השטח – במציאות הנורמלית הרגילה.

את חלק מן הפרקטיקות הקולנועיות המשמשות במהלך זה פגשנו גם במהלך החקירתי. כך, ההילוך האיטי – במקביל לתפקידו המפרק והחוקר – משמש להעצמה ולהשגבה של הרגע. פרקטיקות אחרות הן שימוש בעיצוב מסך המושך תשומת לב אל עצמו, מעברי עריכה מיוחדים, שימוש בתאורה דרמטית, בפס קול ובמוזיקה, בעיבוד ממוחשב של תמונה ועוד. שוב חוזר החיזיון: הטראומה מושכת תשומת לב לעצמה, אך הפעם בתוך גבולות קרנבליים 'שמתירים' חריגה מן הכללים. מנקודת מבט זו נראה כי ה־matching הטלוויזיוני נרתם למאמץ ההעצמה המתמדת של המסר החזותי. הטראומה הישנה הופכת תוספת מבורכת המיועדת ליצירת ריגוש ומעורבות של הצופה, המוזמן גם הוא להצטרף לקרנבל המאוים.

ב־22 בדצמבר 1995 שידרה חברת החדשות של ערוץ 2 את 'קלטת קמפלר' – תיעוד הרצח של ראש הממשלה יצחק רבין, כפי שצולם על ידי הצלם החובב רוני קמפלר.[21] עיקרו של המישדר התבסס על צפייה חוזרת ונשנית בפיסת הסרט המקורי בתוספת

לעיתים צץ הקרנבל כמושג מפתח בדיונים על ייצוגים מאוחרים של השואה. סרטו של רוברטו בניני, 'החיים יפים', הינו דוגמא מרכזית חדשה לאופן חדש של ייצוג השואה. הקרנבליזציה של השואה הינה ייצוג הזוועה מנקודת מבטם של רוצחים ונרצחים כאקט של חציית גבולות (טרנסגרסיה), 'הומור של גרדומים' ועיוות. הוא מתמודד עם שאלות 'אחרוניות' של גן עדן וגיהנום, שגם השואה מזמנת למִתנסיה. בעיקרו של דבר זהו ניסיון להתמודד עם הממד המוקצן, ההיבריד, של השואה כחוויה שבה הזוועה חוברת להומור (האפל). מודוסים נמוכים כגון הקומיקס (ארט ספיגלמן, 'עכבר'), קומדיה רומנטית ('החיים יפים') או מודוסים של קיטש אפוקליפטי כפי שמופיעים אצל דוד גרוסמן (בספרו 'עיין ערך: אהבה' – המשחק בנאצים כחוויית ילדות) או אצל אתגר קרת (בסיפורו 'צפירה', שם הופך הקורא עד לעימות גרוטסקי וקרנבלי בין הקומנדו הימי, זקוף הקומה וה'ישראלי', לבין ה'זונדר קומנדו', פלוגת היהודים שפינו את הגוויות מן הכבשנים), עשויים להציג את הזוועה והאימה באמצעות הצחוק הנורמלי, ועל ידי כך להסיר מן השואה את אבק הזיכרון הבנלי. הזוועה הקומית מתייצבת, אם כן, כהצעה לייצוג מחדש של 'הבלתי ניתן להאמר'. ההיסטוריון דומיניק לה־קאפרה גורס כי הפנייה לאופני ייצוג קרנבליים עשויה להקנות לנו כלים מורכבים יותר כדי להתמודד עם הפתוס שמייצרת החוויה של 'הנשגב המפחיד', שהיא חוויית היסוד של השואה. ראו לדוגמה: D. LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca 1996

21 סרטו של קמפלר שודר כאמור זמן ניכר לאחר הרצח, שאירע ב־4 בנובמבר 1995. למעשה, עד לאותו הזמן רווחה הדעה כי רגע ההתנקשות לא תועד. השיחזור הטלוויזיוני הראשון של הרצח התקיים באמצעות הסיקור של מעשה השיחזור המשטרתי; מספר ימים לאחר הרצח שָבו צלמי המשטרה לזירת הרצח עם הרוצח, יגאל עמיר, לצורך שיחזור מצולם. כאשר הוקרן מאוחר יותר ה'מקור' של קמפלר, הוא תיפקד כסרט שיחזור נוסף, הבא לאחר הצפייה הציבורית בסרט השיחזור המשטרתי, או ליתר דיוק לאחר הצפייה בכתבת הטלוויזיה המתעדת את מעשה השיחזור המשטרתי.

קריינות רציפה של מגיש המישדר, האטת הסרט והגדלת חלקים מסוימים בתוכו לצורך התמקדות, וכן שימוש בגרפיקה שעיקרה חיצים בצבע אדום, המסייעים בהבהרת הקריינות והמפנים את תשומת לב הצופים ל'פינות אפלות' בתמונה. בהמשך המשדר ריאיין המגיש (יעקב איילון) את דן ראדר, מוליך שידור (anchorman) וכתב ותיק ברשת CBS האמריקנית. 32 שנים קודם לכן היה ראדר מעורב בדיווח על רצח הנשיא קנדי בדאלאס, טקסס. כעת הובאה עדותו מטעם כפול: ראשית, סיפור ההתנקשות במנהיג, שראדר היה לה עד; ושנית, מעורבותו בהשגת סרטו של זפרודר – הצלם החובב שתיעד את רצח קנדי.

מובן שאת השימוש ב'תוספות' הטלוויזיוניות (הילוך איטי, גרפיקה, העצמת עוצמת היריות) ניתן להסביר כניסיון ל'היטיב לראות', כמאמץ לחלץ מתוך סרט הצילום את משמעותו 'האמיתית'. הסרט נתפס כתיעוד שצולם מנקודת מבט חיצונית לאירוע. נטען כי "בהצגת הסרט לציבור הייתה מובלעת תפיסה דו־שלבית שהפרידה בצורה חד־משמעית בין האירוע 'שהיה שם' לבין התיעוד שהנציח אותו".[22] בה בשעה נראה כי טיפול אסתטי זה מסמן את השלב הראשון במעבר שאותו עושה השיחזור מהמודוס החקירתי אל זה הפרשני. מכאן ועד הפיכת 'רצח רבין' לאוסף דימויים 'גדולים מן החיים', נשגבים, ובמידה מסוימת חוצי גבול – קצר המרחק.

דומה כי מה שעלה לנגד עינינו הוא דוגמה מוחשית לסימולקרה[23] – העתק נטול מקור – ההופך לחזות הכל. מערך הטכניקות הקולנועיות שננקט עם הקרנת 'קלטת קמפלר' פירק למעשה את הסימן 'האמיתי' מזהותו והציב במקומו את הסימן המתחזה ('הסימן המשוחזר'), זה המסתיר את טבעו האמיתי וטוען כי הוא מוסמך לדבר בשמו של האמיתי. השיחזור חוצה הגבולות מופיע כאן כחלק בלתי נפרד ממעשה השיחזור הטלוויזיוני של הטראומה. דומה כי הוא הופך לחלק בלתי נפרד מן האירוע שאותו הוא משחזר. עם שידור 'קלטת קמפלר' בטלוויזיה, הפכו דימויי הבסיס ו'התוספות' למקשה אחת הנתפסת כשלעצמה כשיקוף מדויק של רצח ראש הממשלה. דימויים אלה הם הבסיס לעיבודה המאוחר של הטראומה במאבק על הזיכרון הקולקטיבי.

22 ראו: א' אזולאי, 'סימן משמיים: רצח בזירה שטופת אור', תיאוריה וביקורת, 9 (1996), עמ' 270.

23 הסימולקרה אינה שייכת לא לרשות של האמת (כשל המקור) ולא לרשות של השקר. היא מבטלת את הניגוד ביניהם ובכך מפרקת את הסימן מזהותו. מה שבא במקום הסימן הוא 'הסימן הרווי'. הסימולקרה היא פרקטיקה מרכזית בתרבות הוירטואלית של ההווה המציגה מציאות לא אותנטית שמקורותיה הבדויים טושטשו ונבלעו בתוך דחיסות, קצב ועוצמת הזרימה של הדימויים המפוברקים במדיה, בפרסומת וכו'.

הטלוויזיה ועיבוד הטראומה: acting out או working through

הניסיון לבחון את היחס שבין הטלוויזיה, ייצוגה של הטראומה ההיסטורית ועיבודה המאוחר, מעלה שתי גישות סותרות: הראשונה רואה בטלוויזיה מדיום שבהיותו 'המכשיר הגדול ביותר של הוצאה מהקשר',[24] אינו מאפשר כלל את עיבודה של הטראומה. השנייה מייחסת לטלוויזיה תפקיד מרכזי בתהליך ה־working through[25] האישי והקולקטיבי בחברה, המאפשר לעבד את הטראומה באמצעות הפיכתה לחלק בלתי נפרד מזיכרון ביקורתי. הטלוויזיה ואמצעי תקשורת חזותיים אחרים, המתקיימים בתרבות הפוסטמודרנית, מטפחים תחושת מציאות מטושטשת בהקשר לזהות ולהיסטוריה. על פי טענה זו, 'חוקיו' של המדיום ובעיקר אידיאולוגיית החיות (liveness) שלו גוזרים כליה על הזיכרון וגם על ההיסטוריה; זאת בעיקר משום הדגש על 'הכאן ועכשיו', שהוא הוא מהות השיח הטלוויזיוני.

כך, כשהיסטוריונים וחוקרי מדיה כאחד מסכימים ביניהם לעיתים קרובות כי הטלוויזיה אינה יכולה מעצם טבעה המדיאלי לעסוק בהבניה של ההיסטוריה, עולה מושג האמנזיה כמרכזי בביקורתם: הטלוויזיה נתפסת כמונעת יכולת של קליטה, עיבוד וזכירה של מידע אודות העבר. בהתבססו על תיאוריית ה'שטף' (flow) הטלוויזיוני של ריימונד ווילאמס, גורס סטפן היס (Heath) כי הטלוויזיה מחוללת "שיכחה ולא זיכרון; שטף ולא היסטוריה. אם ישנה היסטוריה היא קפואה, רחוקה ונשכחת".[26] הסתכלות מעין זו מובילה לטענה כי הטלוויזיה אינה מאפשרת עיבוד של הטראומה; על פיה, הטלוויזיה מנוונת את ההתנסות האנושית. היא אינה מאפשרת הבניה של עבר קולקטיבי באמצעות ההתגברות על עבר אינדיווידואלי, וזאת מכיוון שהיא מבודדת את הסובייקט מהתנסויות אמיתיות. במקום רגעים פרטיים ואינדיווידואליים, חוזרת הטלוויזיה על גירסאות סטריאוטיפיות של העבר שאינו שייך למישהו מסוים. "במקום התנסות וזיכרון

24 M.A. Doane, 'Information, Crisis, Catastrophe', in: P. Mellencamp (ed.), *Logics of Television*, Bloomington and Indianapolis 1990, p. 225

25 במאמרו, *Remembering, Repeating and Working Through*, עוסק פרויד בטראומה ובאופני ההתמודדות עימה. לדידו, כעיקרון, אצל המטופל הטראומטי ההיזכרות מוחלפת בחזרה. את החזרה מכנה פרויד acting out. זהו מצב כפייתי המעורר התנגדות. התגברות על התנגדות זו אפשרית באמצעות תהליך מיוחד של עיבוד (working through). הסיטואציה הטיפולית רואה בהענקת משמעות, ביצירת מובנות, את התכונה המייחדת יותר מכל את עבודתו של האנליסט. בדומה ה־working through הוא תהליך פרשני, ביקורתי, המאפשר לסובייקט לקבל כמה מן היסודות המודחקים ולשחרר עצמו מצער המכניזם של החזרה. למרות שמדובר בנקודת התפנית בטיפול הפסיכואנליטי ובחלק האחראי לשינויים הגדולים ביותר אצל המטופל, אין הוא מספק פתרון מלא, הארה או שיחרור ממוראות העבר. זוהי למעשה התעסקות מתמדת המביאה לבסוף לעייפות ומכאן להתגברות על ההתנגדות.

26 ראו: S. Heath, 'Representing Television', in: P. Mellencamp (ed.), *Logics of Television*, Bloomington and Indianapolis 1990, p. 268

מעורר העבר בטלוויזיה – בין אם הוא מצחיק או לא – צחוק ומרחק; הוא אינו ב'סינק' עם ההווה, עם שום דבר הקשור אלינו כעת... הזיכרונות היחידים שאותם מאפשרת הטלוויזיה הינם זיכרונות של טלוויזיה בשרשרת אינסופית של רפרנציאליות טלוויזיונית.[27] במצב כזה, לטראומה, שהיא למעשה סימולציה, אין השפעה מטרידה על הצופה. הטלוויזיה, כשטף בלתי המשכי, מאפשרת התנסות אמיתית רק במקרה שהצופה מופרע או שהוא נתון בשוק; סוג מסוים של מה שנתפש כהמשכיות חייב אם כן להיות מופרע. ואולם הטלוויזיה אינה מקצה זמן ומקום להפרעה מסוג זה משום שהיא בנויה רק כסידרה של שוקים – קטנים ומווסתים במידה מספקת כדי לשמור את הצופים עירניים. אין מדובר ב'הטרדה' ממשית.

על פי הגישה השנייה, התהליך שבו מעבדת הטלוויזיה חומרי גלם חדשותיים לצורה נרטיבית, מובנית, הינו תהליך הדומה במהותו לרעיון ה־working through.[28] הטלוויזיה מבצעת את התהליך האמור בצורות שונות: ראשית, בשאיפתה להסביר, לספק מידע נוסף ולהעניק פרספקטיבות נוספות ביחס לחומרי החדשות. בנוסף, הטלוויזיה מעניקה יציבות גוברת לדימויי אי־הסדר. היא ממקדת וממסגרת מחדש; היא הופכת את הדברים לנרטיב ומעניקה רמת הפקה; ה־working through לדידה של הטלוויזיה הינו תהליך מגוון המערב תוכניות מלל, אופרות סבון, סרטים דוקומנטריים, דרמה וסרטים עלילתיים. ניתן כמובן להעלות על הדעת ז'אנרים נוספים שבהם מתבצע עיבוד זה המאפשר למעשה חזרה מתמדת של הטראומה. בשנים האחרונות זוכה גישה זו, המעניקה 'קרדיט' לטלוויזיה, להתחזקות מה. נדמה כי לטלוויזיה תפקיד פעיל וייחודי בהבניית ההיסטוריה, זאת באמצעות צורות סגנוניות שונות היוצרות אינטראקציה עם העבר. הגם שצורות אלה חותרות תחת מטרות מובהקות של ההיסטוריה האקדמית, יש להן תפקיד משמעותי בתיווך התרבותי של העבר. נראה כי הקשר שבין התוכן ובעיקר הצורה הטלוויזיונית לבין שאלת עיצוב העבר והזהות אינו קבוע. ייתכן גם כי לטיפולה של הטלוויזיה בטראומה ההיסטורית שמור מקום מיוחד בדיון זה.

טישטוש הגבולות שבין הטראומה כמודוס חקירתי לבין השיחזור כסוג של התרפקות רגשית וחוצת גבולות מעלה סימני שאלה בעניין משקלה של פרקטיקת השיחזור הטלוויזיוני (על שתי צורותיה) בהתפתחותן של מגמות חברתיות שעיקרן מעבר מתפיסה צנטרליסטית־לאומית לפלורליזם ולפוליטיקה של זהויות.

27 P. Mellencamp, 'TV Time and Catastrophe, or Beyond Pleasure Principle of Television', in: P. Mellencamp (ed.), *Logics of Television*, Bloomington and Indianapolis 1990, p. 242

28 ראו: J. Ellis, 'Television as Working-Through', in: J. Gripsrud (ed.), *Television and Common Knowledge*, London and New York 1999, pp. 55–70

סיום

ממד אי־הודאות שבטראומה מייצר משבר גדול, יסודי, הנוגע למושג האמת. זהו משבר החורג מעבר לטיפול האינדיווידואלי והמצביע על שאלת הקושי בנגישות שלנו לחוויה ההיסטורית. פיתרון משבר זה של האמת, שבו התעלומה ההיסטורית נבגדת על ידי הטראומה, מהווה את האתגר הגדול ביותר של הפסיכואנליזה.[29]

מאמר זה עסק בשתי צורות של שיחזור טלוויזיוני של טראומות ואירועי־הלם: השיחזור המיידי, החדשותי, הבא לידי ביטוי בעדות 'מן השטח' ובחזרה כפייתית על דימויי המקור; והשיחזור המאוחר, המרוחק והמעובד. בשיחזור המאוחר (המתמזג לא אחת עם זה המיידי) ניתן להבחין בכפל מגמות: המגמה הריאליסטית־תיעודית וזו הפרשנית־קרנבלית. דומה כי התפתחותו של המדיום הטלוויזיוני, התפתחותה של הטכנולוגיה, וכן נסיונו ותיחכומו הגובר של הצופה – מביאים להקצנת המגמה הקרנבלית במדיום הטלוויזיוני.

לסיכום ניתן להציע אופן התבוננות שונה על המדיום הטלוויזיוני כמדיום ראשון במעלה של שיחזור היסטורי. נראה כי בעידן השטף הטלוויזיוני נוצר על המסך ריאליזם מסוג חדש; דומה כי זהו ריאליזם בעל סימני ביטחון השונים מהותית מאלו שבריאליזם הישן. בצד הקונוונציות הליניאריות, המבקשות להבטיח ריפוי ותיקון, מתפתחת מציאות פרגמנטרית, שבה מוצע ריפוי המתבסס על שילוב הצורה המסורתית בשאר הצורות הבדויות של הטלוויזיה – הכל כדי להבטיח אמינות וקירבה ל'אמת'. אלה אמורים להנציח את הסטטוס קוו מנקודת מבטו של הצופה.

טישטוש מוחלט זה של הטראומה והצגתה בדמות דימוי טלוויזיוני חזק מהווים את השלב האחרון שלפני הפיכת הטראומה לספקטקל, לאירוע שבו הזוועה הופכת בידור. אז הופך השיחזור עצמו לריטואל טלוויזיוני: טקסט פופולרי מלאכותי המבליע את מקורותיו הבדויים ויוצר בתוך כך מציאות היפר־ריאליסטית, המטשטשת עד כדי ההעלמה מוחלטת את האירוע (המקור) שאותו היא מתארת.

29 ראו: S. Felman, 'Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching', in: C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London 1995, pp. 13–60