

אוניברסיטת תל אביב

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ

החוג לקולנוע וטלוויזיה

גרמניה דמיונית, טראומה אמיתית

היסטוריה אנטי-עובדתית וטראומה תרבותית ב"להתראות, לבין!"

סמינר: קולנוע כהיסטוריוגרפיה

מנחה: פרופ' מיכל פרידמן

מגיש: [נמרוד מירום](#)

תוכן עניינים

3	1. "להתראות, לנין!" – רקע ותקציר
5	2. מבוא
8	3. ההיסטוריה האנטי-עובדתית
8	3.1 תיאוריות של היסטוריה אנטי-עובדתית
10	3.2 היסטוריה אנטי-עובדתית בקולנוע
13	4. טראומה תרבותית ועיבודה
13	4.1 תיאוריות של טראומה תרבותית
16	4.2 מהפגן לעיבוד
18	5. ניתוח הסרט
18	5.1 פתיחה – זיכרונות מלפני נפילת החומה
21	5.2 השחזור הראשון של אלכס
23	5.3 שלב שני – השפה הטלוויזיונית של המזרח
26	5.4 שלב שלישי – בדרך לאיחוד
31	6. סיכום
33	ביבליוגרפיה
36	פילמוגרפיה

1. "להתראות, לנין!" – רקע ותקציר

במאי הסרט "להתראות, לנין!" (Good Bye, Lenin! 2003) וולפגנג בקר (Wolfgang Becker), נולד אל תוך גרמניה המחולקת, בשנת 1954. בניגוד לגיבורי סרטו, הוא הסתכל על חומת ברלין מצידה המערבי, מאחר שנולד במדינת ווסט ריין-ווסטפליה במערב גרמניה, ולמד באקדמיה הגרמנית לקולנוע וטלוויזיה (DFFB) בברלין בתחילת שנות השמונים. עבור בקר היה זה סרטו העלילתי הרביעי, לאחר שהספיק לביים את הסרט הקצר "פרפרים" (Schmetterlinge, 1988) על פי סיפור של הסופר איאן מקיואן, ואת "משחקי ילדים" (Kinderspiele, 1992), דרמה העוסקת במשבר משפחתי בגרמניה של שנות השישים ו"החיים זה כל מה שתקבל" (Das Leben ist eine Baustelle, 1997), דרמה קומית המתרחשת בברלין, אך אינה מתמקדת בחלוקתה של העיר. הסרט עצמו, שהופק במימון גרמני, צולם בסוף שנת 2001 ותחילת 2002, ויצא לאקרנים בשנת 2003. מייד עם צאתו הוא זכה להצלחה עצומה בגרמניה כמו גם להצלחה בינלאומית מרשימה והפך את השחקן הראשי דניאל ברוהל (Daniel Bruhl), שבדומה לבקר נולד במערב גרמניה, לכוכב. במיוחד זכה הסרט להצלחה בקרב הקהל המזרח גרמני, שעל פי פרנץ אוזוולד (Franz Oswald) חש הזדהות עם החיבה שמפגין הסרט כלפי תחושת הקהילתיות בחברה המזרח גרמנית, יחד עם הביקורת שהוא מטיח בשיטה הכלכלית והפוליטית גם של המזרח וגם של המערב¹.

בתחילת הסרט אביו של אלכס, אז ילד במזרח גרמניה של סוף שנות השבעים, עורק למערב. אמו של אלכס, כריסטיאן, הופכת לחיילת נאמנה של מדינתה לאחר משבר קשה. שנים לאחר מכן, ב-7 באוקטובר 1989, יום הולדתה הארבעים של מזרח גרמניה, רואה כריסטיאן את בנה משתתף בהפגנה נגד השלטון, מקבלת התקף לב ונכנסת לקומה. כאשר היא מתעוררת, שמונה חודשים לאחר מכן, החומה כבר נפלה ושתי הגרמניות נמצאות בדרך לאיחוד. אלכס, נחוש למנוע ממנה כל התרגשות שלדעתו תחמיר את מצבה, מביא אותה מבית החולים בחזרה הביתה ויוצר עבורה עולם שבו גרמניה המזרחית נשארה כשהייתה. לשם כך הוא מנצל את כל המשאבים המוגבלים העומדים לרשותו. הוא אוסף קופסאות ריקות ומדביק עליהן תוויות של מוצרים ממזרח גרמניה, שאי אפשר כבר להשיגם. ככל שהמציאות החיצונית מאיימת לפרוץ לתוך חדרה של האם הוא

¹ Oswald, 82

מייצר עוד ועוד הסברים לפער בינה לבין המציאות האלטרנטיבית שיצר. לשם כך הוא נעזר בידידו המערב גרמני החדש, דניס, ובשאיפתו להיות במאי. השניים מזייפים יומני חדשות המעניקים הסברים מקוריים למתרחש מסביב, כגון הטענה שקוקה קולה הוא משקה שהומצא למעשה במזרח גרמניה, או הנהירה של אלפים מתושבי מערב גרמניה למזרח, בחיפוש אחר חיים טובים יותר, כל זאת תוך שימוש בחומרים היסטוריים אותנטיים, שמשמעותם מתהפכת. לקראת סופו של הסרט מתברר לאלכס כי כריסטיאן הסתירה ממנו את האמת. היא הייתה אמורה לערוק ביחד עם אביו למערב, אך פחדה להסתכן בכך שתאבד את ילדיה. מצבה המחמיר של האם גורם לאלכס ליצור עוד משדר חדשותי אחרון, שמשודר רגע לפני איחוד שתי הגרמניות במציאות. במשדר זה מחליף גיבור ילדותו של אלכס, הקוסמונאוט זיגמונד יאהן, הגרמני הראשון שטס לחלל, את מנהיג מזרח גרמניה אריך הונקר בתפקידו ומכריז על איחוד בין המערב למזרח. לאחר מפגש קצר עם אביו של אלכס, כריסטיאן מתה. משפחתה המורחבת מפזרת את אפרה בחלל, בגרמניה המאוחדת.

2. מבוא

ב-9 בנובמבר 1989 נפתח עידן חדש. חומת ברלין, הסמל הבלתי מעורער למלחמה הקרה הופלה על ידי ההמונים המשולהבים מצידה המזרחי ומצידה המערבי. חלוקתה של גרמניה הסתיימה כמעט בהרף עין. האיחוד בין גרמניה המזרחית לגרמניה המערבית נחגג כבר באוקטובר 1990.

”להתראות, לנין!” מתאר בדיוק את המעבר הזה.

על פי פייר סורלין (Pierre Sorlin), הסרט ההיסטורי מעלה את הרגעים החשובים של הזיכרון התרבותי המשותף לצופיו. הוא מציג בפניהם את אותם רגעים הנחשבים לשבר, להתעלות ולמאורע מייסד, שנוטים לעלות בזיכרונה של כל אומה כאשר היא נמצאת בתקופת משבר. 13 שנה אחרי נפילת החומה, בזמן של משבר גרמני המתבטא גם במשברי זהות² בוחר וולפנג בקר להציג מחדש את רגע נפילת החומה.

רוג'ר הילמן (Roger Hillman) טוען במאמרו כי לעצם העיסוק ברגע האיחוד בין שתי הגרמניות יש חשיבות עצומה. הקומדיה שיצר בקר עמדה כנגד הגל של הסרטים הקומיים הגרמניים שנוצרו באמצע שנות ה-90, וניסו לבדר ללא צילה של ההיסטוריה. לדבריו, הסרטים שנוצרו מייד אחרי נפילתה של החומה, התייחסו לניתוק בין המדינות כאילו לא התרחש מעולם.

אולם הוא אינו מסתפק בשחזור האירועים של שנת 1989. במקביל להצגת המציאות, הוא מציג שחזור של נפילת החומה כפי שלא הייתה מעולם, ועושה שימוש בהיסטוריה אנטי-עובדתית (Counterfactual History) בכדי להעריך מחדש את האירועים. הפילוסוף מרטין בונצל (Martin

Bunzl) מגן על ערכו של השימוש בהיסטוריה אנטי-עובדתית. לדבריו התיאור השקרי של העבר

הנעשה באופן מודע, מאפשר דיון על אירועים היסטוריים ונגישות גבוהה יותר אליהם. גם ההיסטוריון ניאל פרגוסון (Niall Ferguson) מגן על השימוש באמצעי זה וטוען כי ההיסטוריה האנטי-עובדתית משמשת אבן בוחן לביסוסן של תיאוריות הנשענות על טענות אנטי-עובדתיות,

שחשיבותה כאשר נבחנים אירועים שלא נצפו מראש³. כפי שמציין רוג'ר הילמן (Roger

Hillman), נפילתה של חומת ברלין היא בדיוק אירוע כזה, ולכן היא מזמינה ניתוחים אנטי-

עובדתיים.

² Oswald, 84

³ Ferguson, 81-87

האשמה אחת שנתקל בה הסרט שוב ושוב היא כי השחזור האנטי-עובדתי שלו הוא נוסטלגיה⁴. הטיעון הזה קיבל תוקף נוסף בעקבות גל של שחזורים של מזרח גרמניה, בדמות מוצרים או בדמות תכניות טלוויזיה, שהגיעו מייד לאחר יציאת הסרט לאקרנים. הגל הזה זכה אף לשם משלו – אוסטלגיה (חיבור בין המילה Ost, שפירושה מזרח בגרמנית, לבין המילה נוסטלגיה).

אולם מבט מעמיק בסרט מגלה כי מדובר בתיאור חלקי בלבד. פאם קוק (Pam Cook) מגדירה נוסטלגיה כ"מצב של כמיהה למשהו שברור שבלתי ניתן להשיבו, אך למרות זאת ממשיכים לחפש אחריו". הנוסטלגיה בנויה על הדיאלקטיקה בין הכמיהה למשהו אידיאלי שאבד וההכרה בכך שבלתי ניתן להשיב את הדבר הזה במציאות. ניתן ליצור עמו קשר אך ורק באמצעות דימויים⁵. בעקבות הגדרה זו מציין הילמן כי "להתראת, לנני!" אינו מנסה ליצור קשר עם העבר. האירועים הממשיים של העבר נלקחים כמובנים מאליהם, ואילו ייצוגי העבר אינם זוכים להעמדה מחודשת. במקום זאת, בקר מציג גרסא שקרית של המציאות.

למה שנראה בתחילה ככמיהה אידיאלית אל העבר ישנו תפקיד אחר לגמרי בסרט. באמצעות הסרט מעלה בקר את השאלה: האם יש להעריך מחדש את נפילת החומה והשינויים החברתיים שהתרחשו בעקבותיה כאירועים טראומטיים?

אירועים כאלה ניתנים להגדרה "כטראומה תרבותית" (Cultural Trauma). תיאוריות של טראומה תרבותית מוכיחות, כי טראומה אינה נגרמת רק כתוצאה ממצבי חרדה קיצוניים ואינה מוגבלת ליחידים. ביטויה של הטראומה הוא עדין יותר, ומקבל משמעות של הבניית זהות בחברה פגועה.

רות לייס (Ruth Leys) מגדירה את הטראומה כחוסר יכולתו של האדם לרשום אירועים מסוימים במודעות הרגילה שלו, בעקבות רגשות של חרדה והפרעה. לכן חווית הטראומה אינה מיוצגת בעבר, אלא נחוית שוב ושוב כהווה טראומטי⁶.

גיפרי אלכסנדר (Jeffery Alexander), טוען כי טראומה תרבותית כאירוע המתרחש כאשר חברים בקבוצה מסוימת מרגישים שעברו אירוע מחריד, שמשאיר סימנים בלתי ניתנים למחיקה על תת המודע הקבוצתי שלהם, נחרט בזיכרונם ומשנה את זהותם העתידית באופן בסיסי⁷. בנוסף הוא טוען כי הטראומה התרבותית יכולה להתממש דרך פעולות של תיווך וייצוג⁸.

Hillman; Schulze, 646; Oswald, 82⁴

Cook, 3-4⁵

Leys, 2⁶

Alexander, 1⁷

Ibid, 8⁸

פיוטר סטומפקה (Piotr Sztompka), תיאורטיקן של טראומה תרבותית, מסביר כי הגורם המכריע הוא פתאומיות האירועים. אם לא כן, כל שינוי היה מוביל לטראומה תרבותית. לדבריו לטראומה התרבותית צריכים להיות סימפטומים מוכרים המבדילים בין שינוי רגיל לבין שינוי היוצר טראומה. הוא מדגיש כי בעוד שאנשים שונים מגיבים בדרכים שונות לטראומה תרבותית, הטרואומה הזו צריכה להיראות בכדי שתובן.⁹

שילוב של התיאוריות הללו לבחון האם "להתראות, לנין!" מציג בפנינו את הטרואומה תרבותית של תושבי מזרח גרמניה לאחר האיחוד, ואולי אפילו מעורר אותה. אך הסרט אינו מסתפק אך ורק בהצגתה של הטרואומה. באמצעות השימוש בהיסטוריה האנטי-עובדתית הוא מציג תהליך של התמודדות עימה. הוא מתאר מעבר בין הפגן (Acting Out) לעיבוד (Working through). ההיסטוריון דומיניק לה קפרה (Dominic LaCapra) מגדיר את תהליך ההפגן כמצב שבו מי שחוה טראומה חי את עברו מחדש או אפילו חי בהווה כאילו הוא עדיין בעבר, ללא מרחק¹⁰. לעומת זאת במסגרת תהליך העיבוד האדם מנסה לתפוס מרחק ביקורתי מן הבעיה ולהבחין בין עבר, הווה ועתיד¹¹.

ניתוח של הסרט יראה כיצד השחזור של גרמניה המזרחית שמעולם לא הייתה הופך מאמצעי לשחזור כמעט אידיאליסטי של העבר, לאמצעי להבנת הבעיות של ההווה ולהתמודדות מלאה עימן.

בכדי לענות על צרכי ניתוח זה, שני חלקיה הראשונים של העבודה יעסקו בהרחבה במושג ההיסטוריה האנטי-עובדתית ובמושג הטרואומה התרבותית ובמידת התאמתם ל"התראות, לנין!", והחלק המרכזי שלה יבדוק את השימושים שלהם בסרט. מאחר שהטענה המרכזית של העבודה מתמקדת בתהליך המתקדם לאורכו של הסרט, נעשה ניסיון לנתח אותו באופן ליניארי, בכדי לתאר את התפתחותה של ההיסטוריה האנטי-עובדתית שיוצר אלכס. עם זאת, במידת הצורך נעשו חתכים רוחביים.

השימוש באוסטלגיה כדי לתאר את "להתראות, לנין!" מחמיץ את עיקר כוחו של הסרט. המשך העבודה יראה כיצד מה שנראה בתחילה כדימוי רומנטי, הופך בפועל לדרך הסתכלות שנונה וחרנית בהרבה על אחד האירועים המכריעים בתולדותיה של גרמניה, או אולי בתולדותיהן של שתי הגרמניות.

Sztompka, 165⁹

לה קפרה, 166¹⁰

שם, 167¹¹

3. ההיסטוריה האנטי-עובדתית

3.1 תיאוריות של היסטוריה אנטי-עובדתית

הניסיון המורכב של אלכס להגן על אימו מפני המציאות החיצונית יוצר היסטוריה מקבילה. האם, ויחד איתה הצופים, מקבלים תמונה של ההיסטוריה לא כפי שהייתה, אלא כפי שיכולה הייתה להיות. "היסטוריה אופציונאלית, היסטוריה שמתאווים אליה", כפי שמתאר זאת הילמן. הוא טוען כי יצירת ההיסטוריה של אלכס היא למעשה "History in the subjunctive mood", ומבהיר כי המילה Subjunctive, במקרה זה, מביעה משאלות לב או היפותזות. במילים אחרות, אלכס יוצר היסטוריה אנטי-עובדתית, אם כי, כפי שיוצג בהמשך, בקר לא מניח לקהל לרגע להתבלבל בין המציאות ה"אמיתית" שמחוץ לחדרה של האם לבין ההיסטוריה הפרטית שיוצר עבורה אלכס, שמשנה את הכרונולוגיה של השנה האחרונה בחיי האם ובחייה של גרמניה המזרחית.

אולם, לפני הדיון בהיסטוריה האנטי-עובדתית בסרט, יש לברר את מקומה ואת ערכה של ההיסטוריה האנטי-עובדתית (Counterfactual History) עצמה כאמצעי. ההיסטוריון הבריטי ניאל פרגוסון (Niall Ferguson) מציע כתב הגנה מפורט לניסיון ליצור סיפורים היסטוריים שמעולם לא התרחשו. האדם, לדבריו, מדמיין כל העת אפשרויות היסטוריות בחייו הפרטיים. זהו חלק חיוני מתהליך הלימוד וההתפתחות שלו. החלטות לגבי העתיד מבוססות בדרך כלל על התוצאות האפשריות של כל דרך פעולה. לכן יש היגיון בניסיון להשוות בין מה שהתרחש בעבר לבין תוצאות אפשריות אחרות¹².

עם זאת, פרגוסון טוען כי מה שנראה מתאים לאדם הפרטי ולסופרים לאורך הדורות, נתפס כבלתי הולם עבור היסטוריונים, שלאורך שנים ארוכות דחו את השאלה "מה היה קורה אם?" כשאלה בלתי קבילה¹³. הדטרמיניזם ההיסטורי, בין אם מקורו באמונה דתית שהכול מידי האל או בניסיון מדעי לתאר את ההיסטוריה כסדרה של אירועים בלתי נמנעים, בין היד הנעלמה של אדם סמית' (Adam Smith) לבין האמונה של אוגוסטין הקדוש (Saint Augustine), לא נתן מקום לצורת חשיבה המחפשת אלטרנטיבות היסטוריות. אל שורת הדטרמיניסטים הארוכה מצרף פרגוסון גם את ההיסטוריונים הפוסט מודרניים, המבקשים לכתוב או לקרוא את

Ferguson, 2-3¹²

Ibid. 4-7¹³

ההיסטוריה כנרטיב. לטענתו כתיבה כזו כופה סוג נוסף של דטרמיניזם על העבר - המהלכים הידועים מראש של הצורה הנרטיבית¹⁴.

ההיסטוריון מתאר אירועים מסוימים, ולאחר מכן מנסה להבהיר את הסיבות שהובילו לאירועים הללו. בכדי להוכיח את ההשערה הזו, טוען פרגוסון, יש לעשות שימוש בהיסטוריה אנטי עובדתית כאבן בוחן לביסוסן של תיאוריות הנשענות על עובדות אמיתיות¹⁵ - בכדי לבדוק האם ההנחה ההיסטורית לגבי הגורמים לאירוע מסוים נכונה, יש לבדוק מה היה מתרחש לולא אותם גורמים¹⁶.

ההישענות על עדויות קיימות היא אחד היסודות לעמדתו של ההיסטוריון הבריטי, שמבקש להבדיל בין ההיסטוריה האנטי-עובדתית לבין הפנטזיה. לדבריו, על ידי צמצום האלטרנטיבות ההיסטוריות לאלטרנטיבות הסבירות, והחלפתה של יד המקרה ב"אפשרויות", ניתן לפתור את הדילמה של הבחירה בין עבר דטרמיניסטי אחיד ובין מספר עצום של היסטוריות אפשריות ולהעלות את ערכן של האפשרויות האנטי-עובדתיות, כאשר התוצאה ההיסטורית המקורית היא משהו שאיש לא יכול היה לחזות. כך הופכת ההיסטוריה האנטי-עובדתית ליותר מפנטזיה, היא הופכת לסימולציה המבוססת על חישובים של ההסתברות היחסית של תוצאות אפשריות בעולם כאוטי¹⁷.

גם הפילוסוף מרטין בונצל (Martin Bunzl) מגן על השימוש בהיסטוריה האנטי-עובדתית כאמצעי להבנת העבר. הוא מדגיש במאמרו כי הוא אינו הראשון שעוסק ברעיון הזה. בדומה לפרגוסון, הוא שואב את השראתו משורה ארוכה של היסטוריונים. הדוגמא המרכזית של בונצל היא המחקר ההיסטורי של מלחמת האזרחים האמריקאית. ללא יוצא מן הכלל ניסו היסטוריונים ללכת מעבר לסיבות ליציאה למלחמה וניסו לשער מה היה קורה למוסד העבדות לולא התרחשה. אולם בונצל חולק על פרגוסון. התמקדותו של פרגוסון בביסוסן העובדתי של האופציות האנטי-עובדתיות פותרת רק מחצית מן הבעיה, טוען בונצל. אם היסטוריה אנטי עובדתית היא משפט תנאי של "אם... אז...", אז ניתן לבדוק את היתכנותו של החלק הראשון של המשפט, אך אין לנו אמצעים לבדוק את היתכנותה של התוצאה. ההיסטוריון דואג יותר לחלקו הראשון של משפט התנאי, כותב בונצל, אך הפילוסוף דואג לחלק השני. לדבריו פרגוסון, כמו רוב ההיסטוריונים, מאמץ ההשקפה לפי החלק השני של משפט התנאי הוא תמיד מעשה דמיוני.

¹⁴ Ferguson, 65-68

¹⁵ Ibid, 81

¹⁶ Ibid, 87

¹⁷ Ibid, 85-87

אחת הבעיות המרכזיות בהיסטוריה אנטי-עובדתית, מסביר בונצל, היא שינוי אחד שגורר שינוי אחר (כפי שמגלה גם אלכס במהלך הסרט, אגב, כאשר הוא נאלץ לשכלל יותר ויותר את המצאותיו האנטי-עובדתיות). לכן הפרעה אנטי-עובדתית היא טובה כמו ההנחות שמבצע היוצר שלה על תנאי הרקע ההיסטוריים. אולם, אם תנאי הרקע דומים, מדוע שנעדיף אופציה אחת על פני אחרת, שואל בונצל. ראשית, הוא מציע לבסס את ההעדפה הזו על חוק שבאמצעותו ניתן לחזות את האירועים, כגון חוקים פיסיקליים. ניתן למצוא מקרים כאלה בעיקר בשאלות הנוגעות לאוכלוסייה, או להיסטוריה כלכלית אנטי-עובדתית המתבססת על תיאוריות קיימות. אולם כאשר אין חוקים בנמצא להסתמך עליהם, מציע בונצל להסתמך על שיקולי רציונליות. זאת מכיוון שההיסטוריה האנטי עובדתית נרמזת שלא במודע על ידי חוקים וחוקי היגיון. לדבריו, ניסוחו של חוק נושא עימו כל מיני רמיזות אנטי עובדתיות. כל שאנחנו עושים הוא לסמן את האפשרויות שמעניינות אותנו.

נקודת מחלוקת נוספת בין השניים היא היחס לדטרמיניזם. בעוד פרגוסון יוצא כנגד התפיסות הדטרמיניסטיות בחקר ההיסטוריה, ורואה בהיסטוריה האנטי-עובדתית כחבל הצלה מעולם דטרמיניסטי¹⁸, בונצל טוען כי הדבר אינו מדויק. לדבריו כמה מן השאלות ההיסטוריות המעניינות ביותר נובעות מן הצורך לחקור את יציבות התוצאה הסופית תחת סדרה של וריאציות שונות מהאופן שבו האירועים אכן התרחשו.

3.2 היסטוריה אנטי-עובדתית בקולנוע

בהרצאה אודות ההיסטוריה של הקולנוע טוען אלזסר (Elsaesser) כי "ההיסטוריה הקולנועית עצמה היא היסטוריה אפשרית, היסטוריה אנטי-עובדתית. היא מניחה לנו לשאול מה יכול היה לקרות. לעיתים קרובות יותר היא דורשת מאיתנו לשאול: האם ההיגיון של מה שהתרחש בלתי נמנע?"¹⁹.

פרגוסון טוען כי הוליווד מנצלת שוב ושוב את קסמה של האלטרנטיבה ההיסטורית: ב- It's a Wonderful Life (1946), של פרנק קאפרה (Frank Capra), מלאך מציג בפני דמותו של השחקן גיימי סטיוארט (James Stewart) את האסונות שהיו מתרחשים בחיי האנשים הקרובים לו אילולא היה נולד. גם Back to the Future (1985) של רוברט זמקיס (Robert Zemeckis) משחק עם הרעיון של יצירת אלטרנטיבות להיסטוריה המקובלת. אולם פרגוסון אינו מעניק משמעות

Ferguson, 79¹⁸
Elsaesser (תרגום שלי)¹⁹

אקדמית לסרטים או לספרי המדע הבדיוני מהם הם שואבים לא פעם את עלילותיהם²⁰. הגישה המחמירה שהוא מציג שוללת את השימוש באלטרנטיביות היסטוריות שאינן מבוססות על עדויות.

לעומת גישה זו, בגישתו של בונצל יש מידת חופש גדולה יותר, המאפשרת הענקת חשיבות ליצירות הקולנועיות. לדבריו, לא כל הנחה אנטי-עובדתית מעניינת מבחינה היסטורית חייבת להיות סבירה. אם עניינו העיקרי של המחקר הוא הבנת חשיבותו של האירוע עצמו, מידת היתכנותה של ההנחה אינה משנה באמת.

ג'ון טיבטס (John C. Tibbets) מציג עמדה היוצאת מנקודת המוצא של פרגוסון אודות החלפת העבר הדטרמיניסטי במספר אפשרויות ומכיל אותה על היצירה הבדיונית ההיסטורית. לדבריו, רעיונות דומים התקיימו בכל הניסיונות לעשות דרמטיזציה של אירועים היסטוריים²¹. רוברט רוסנסטון (Robert Rosenstone) כותב כי שאלות ה"מה היה אם" דורשות התייחסות ברגע שנבחרות ביוגרפיות או אירועים היסטוריים ספציפיים. הסרט ההיסטורי, הוא טוען, חייב להתקבל כפורטרט של העבר שעוסק פחות בעובדות ויותר באינטנסיביות, השראה, תפיסה ותחושה. בכדי להביע את המשמעות של העבר הסרט יוצר דמויות מתאימות אבל משוערות, מצבים משוערים ומטאפורות²².

הילמן טוען כי יצירת היסטוריה אנטי-עובדתית קולנועית מונעת נפילה למלכודות בהם נתקלים סרטים היסטוריים רבים. לדבריו, הסרטים ההיסטוריים מוגבלים לסלקטיביות גבוהה של אירועים, אבל גם לחוסר האפשרות ליצור מחדש את העבר באמצעות חיקוי. היסטוריה אנטי-עובדתית יכולה להשעות את השאיפה הזו לחיבור למציאות על פני השטח. היא אינה נמדדת על פי יכולתה להציג אירועים באופן משכנע, מכיוון שאין אירועים ממשיים שהתרחשו מחוץ לסרט. הילמן מדגיש כי ניתן לעשות במתודה הזו שימוש בלתי אחראי, כאשר הסרט ממציא עובדות המנוגדות לגמרי לעובדות ההיסטוריות. עם זאת, היא יכולה להוות קטליזטור יצירתי להתבוננות היסטורית.

לבסוף, מעבר להצדקה הכללית של שימוש בהיסטוריה אנטי-עובדתית בקולנוע, ניתן לשאול מה חשיבותו של השימוש בהיסטוריה אנטי-עובדתית ב"להתראות, לנין!!" במאמרו, הילמן מציג את טענתו של פרגוסון בדבר חשיבותן הגוברת של האופציות האנטי-עובדתיות כאשר מתרחשת תוצאה היסטורית בלתי צפויה. הוא טוען בעקבותיה כי נפילת חומת ברלין ונפילתה של מזרח

²⁰ Ferguson, 2-3

²¹ Tibbets, 236

²² Rosenstone, 19

גרמניה היא דוגמא לאחת התוצאות הללו, ולכן היא מהווה קרקע פורייה להיסטוריה האנטי-עובדתית. לדברי הילמן, האיחוד בין שתי הגרמניות היה מהיר כל כך ומוחלט כל כך, שכמעט לא ניתנה שהות להתבוננות עצמית בתהליך, עובדה שנראית כמזמינה ניתוחים אנטי-עובדתיים. ואכן, בספרו של פרגוסון ישנו פרק המוקדש לניתוח אנטי-עובדתי של השאלה מה היה קורה אם המשטר הקומוניסטי לא היה מתפרק מאת מארק אלמונד (Marc Almond). לפי התרחיש של אלמונד, ברית המועצות הייתה מדכאת כל ניסיון מזרח גרמני להפיל את החומה, בעוד המערב צופה מן הצד. לטענתו, לרוב מנהיגי המערב, כולל מנהיגי גרמניה המערבית, לא היה אינטרס של ממש באיחוד²³.

Almond, 406-412²³

4. טראומה תרבותית ועיבודה

4.1 תיאוריות של טראומה תרבותית

השימוש במילה טראומה בהקשר של נפילת חומת ברלין ואיחוד שתי הגרמניות נראה בעייתי במבט ראשון. האומנם אירוע שבו נענות תקוותיהם של מיליונים יכול להיכנס תחת אותה הגדרה יחד עם האירועים שעברו על ניצולי שואה, לדוגמא? נראה שלא. אין מקום להשוואה בין נפילת החומה לרצח עם. אולם, התבוננות נוספת במהירות בה נפלה החומה, מעידה כי היא פתרה רק את שאלת האחדות הלאומית הגרמנית²⁴. יש מקום, אם כן, לבדיקה האם השינויים החברתיים המהירים במזרח גרמניה ניתנים להגדרה כטראומה תרבותית.

רות לייס (Ruth Leys) מגדירה את הטראומה כהפרעה של הזיכרון. בעקבות רגשות של חרדה והפרעה שנגרמים על ידי אירועים מסוימים, השכל יוצר ניתוק. הוא איננו מסוגל לרשום את הפצע בנפש, מכיוון שהמכניזמים הרגילים של המודעות והקוגניציה מושמדים. כתוצאה מכך, הקורבן איננו יכול להיזכר ולשלב את החוויה הכואבת במודעות הרגילה שלו. חווית הטראומה קופאת בזמן. היא מסרבת להיות מיוצגת כעבר, אלא נחוית שוב ושוב כהווה טראומטי²⁵.

קאתי קארוט (Cathy Caruth) מוסיפה להגדרה זו את ממד הזמן. לטענתה, המהירות בה מתרחש האירוע היא זו שמונעת מהנפש מלתפוס את משמעותו²⁶. אי אפשר להשאיר את האירוע הטראומטי מאחור, מאחר שההתרחשויות אירעו כל כך מהר שלא הוכרו עד סופן, ולכן לא היו נגישות עבור ההכרה. דווקא המגע הישיר עם החוויה הופך לחוסר היכולת להכיר בה. לאחר תקופה של חביון (latency), האירוע נחוה מחדש באופן לא רציונאלי שוב ושוב עד שהטראומה נפתרת²⁷.

ההיסטוריונית דונה טרמבינסקי (Donna Trembinski) מסבירה, כי על פי המודל הפרוידיאני של הטראומה ניתן להתגבר על הסימפטומים שלה (הזיות, חזרה על האירועים ועוד) כאשר האינדיבידואל מצליח להסביר לעצמו את האירוע. רק אז ניתן לגשר על הטראומה (אם כי לא להחלים ממנה) ולחזור לחיים נורמאליים, גם אם שונים לגמרי. על פי טרמבינסקי, נראה כי המודל הזה מתאים רק לאינדיבידואלים שעברו את החוויה על בשרם.

Oswald, 75²⁴

Leys, 2²⁵

Caruth, 91²⁶

Ibid, 4²⁷

אולם, כאשר לייס סוקרת את עבודתה של קארוט בספרה, היא מציינת שרעיון מעט מנוגד אומץ כבר על ידי פרויד בספרו "משה והמונותאיזם" (Moses and Monotheism, 1939), וחזר ועלה אצל קארוט עצמה – החוויה הטראומטית אינה נשארת בתחומי האינדיבידואל. היא עוברת ממנו אל אנשים אחרים, ולעתים אל קבוצות שלמות, שלא חוו את האירוע הטראומטי על בשרן. לייס מסבירה כי לפיכך אפשר לתאר את ההיסטוריה עצמה במונחים טראומטיים. היא הופכת לזיכרון ומתוארת מחדש שוב ושוב עד שהיא הופכת לאירוע שכאילו נחוה על ידי מי שלא היו שם במציאות.²⁸

היציאה מגבולות האינדיבידואל מאפיינת גם את עבודתו של ג'פרי אלכסנדר (Jeffrey Alexander), שכתב על נושא הטראומה התרבותית. הוא טוען כי טראומה כזו מובנית ומתווכת על ידי החברה כולה, ולא על ידי האדם היחיד.²⁹ לפי אלכסנדר, טראומה תרבותית מתרחשת כאשר חברים בקבוצה מסוימת מרגישים שעברו אירוע מחריד, שמשאיר סימנים בלתי ניתנים למחיקה על תת המודע הקבוצתי שלהם, נחרט בזיכרון ומשנה את זהותם העתידית באופן בסיסי.³⁰ בכדי ליצור טראומה תרבותית, אינדיבידואלים, או קבוצות שזיהו את המקור לאובדן תחושת הנוחות שלהם צריכים לתרגם את מצבם עבור שאר חלקי החברה. אלכסנדר מסביר כי הטראומה יכולה להיות תגובה לאירוע טראומטי, אך כיוון שהיא הופכת לממשית רק באמצעות תפיסה, היא יכולה להיות דמיונית באותה המידה. לכן, טראומה תרבותית יכולה להתרחש לפני שהאירוע עצמו התרחש, ושנים אחרי שהסתיים.³¹

אלכסנדר יוצא כנגד תיאוריות ה-"Lay Trauma" וטוען כי הן מאופיינות ב"ניטראליות שקרית", מאחר שהן מאמינות במערכת יחסים של סיבה ותוצאה: האירועים הטראומטיים יוצרים מתוך עצמם את הטראומה הקולקטיבית.³² רעיון דומה ניתן למצוא אצל לייס הטוענת כי פרויד יצר פרובלמטיזציה של האירוע הטראומטי בכך שהצביע על כך שלא האירוע עצמו הוא שיוצר את הטראומה, אלא התחייה שלו כזיכרון. על פי פרשנותה, אצל פרויד הטראומה היא דיאלקטיקה

Leys, 284-285²⁸

Alexander, 8²⁹

Ibid, 1³⁰

Ibid, 8³¹

Ibid, 8³²

בין שני אירועים, שאף אחד מהם איננו טראומטי בפני עצמו, אך האירוע המאוחר יותר מעניק הבנה מחודשת של האירוע הקודם באמצעות הזיכרון, והופך אותו לטראומטי³³.

בדומה לקארוט, גם פיוטר סטומפקה (Piotr Sztompka), תיאורטיקן של טראומה תרבותית, מתייחס לפתאומיות של האירועים. הוא מציין כי אם כל שינוי היה מוביל לטראומה, כל החברות היו פגועות תמידית. לכן צריכים להיות סימפטומים מוכרים, לדוגמה המהירות של השינוי החברתי, המבדילים בין שינוי רגיל לבין שינוי היוצר טראומה. בעוד שאנשים שונים מגיבים בדרכים שונות לטראומה תרבותית, הטרואומה הזו צריכה להיראות בכדי שתובן³⁴.

בעוד אלכסנדר עוסק בקבוצות המתווכות את הטרואומה, סטומפקה מתרכז באלה המושפעים ממנה. הוא חולק על אלכסנדר, הטוען כי הטרואומה יכולה לנבוע מאירוע דמיוני, וטוען כי אנשים אינם ממציאים משמעויות, אלה בוחרים באופן סלקטיבי מסביבתם מהתרבותית ומכילים משמעויות קיימות על אירועים בעלי פוטנציאל טראומטי³⁵.

סטומפקה מגדיר את הטרואומה התרבותית באמצעות ארבעה מאפיינים של שינויים טראומטיים – מהירות, היקף, תוכן ומסגרת חשיבה. הוא אינו מגביל את מאפיין המהירות לשינוי חד או מהיר. גם אירוע שהתעלמו ממנו בעבר יכול להפוך לפתע לבלתי נסבל, וההכרה בו תוביל למצב של הלם. זהו תהליך מושהה המגיע לבסוף לנקודת רוויה, שמעבר לה הופך להיות משהו חדש לגמרי³⁶.

המאפיין השני הוא ההיקף. על פי סטומפקה, השינוי הטרואומטי תלוי בשאלה האם מדובר בשינוי אישי או בשינוי חברתי וכמה אספקטים של החיים מושפעים ממנו. הוא יכול, לדוגמה, להקיף את תחומי החוק, הכלכלה, התרבות, המוסר, האמנות ואפילו השפה³⁷.

המאפיין השלישי הוא התוכן הספציפי של השינוי הטרואומטי. הוא מתפרס משינוי בערכים הדומיננטיים ומעבר של כוח בין גופים פוליטיים ועד הפיכה של היררכיות חברתיות. כל השינויים הללו משפיעים על היסודות של המבנה החברתי עצמו, ועלולים להוביל לעלייה בשחיתות, פשע וזיהום, המאיימים על חייו של כל חבר בקבוצה החברתית³⁸.

³³ Leys, 19-20
³⁴ Sztompka, 165
³⁵ Ibid, 165
³⁶ Ibid, 158
³⁷ Ibid, 158
³⁸ Ibid, 159

המאפיין הרביעי עוסק במסגרת דרכה אנשים מתמודדים עם השינוי. האם השינוי מהמם, מפתיע או רק בלתי צפוי בחלקו? סטומפקה מדגים את טענתו באמצעות גילוי של מחלת הסרטן ברמה האישית, וירידת ערך המטבע ברמה החברתית.³⁹

לאחר מכן, מסביר סטומפקה כי ניתן לזהות טראומה תרבותית באמצעות סימפטומים מסוימים – חוסר ביטחון, ראייה פסימיסטית של העתיד, גלוריפיקציה של העבר או נוסטלגיה ואפאתיות פוליטית. לדבריו, לאנשים הסובלים מטרואומה תרבותית, בייחוד טראומה פוסט-סוציאליסטית, יש חוסר ביטחון בסיסי בשיטה הפוליטית, ביכולת לבטוח במידע המגיע מהתקשורת וביחסים בין אישיים. כדוגמא לכך הוא מביא את צניחת התמיכה של הציבור הפולני בכל מוסדות השלטון אחרי "המהפכה השלווה" שהתרחשה במדינה בתחילת שנות התשעים, חוסר אמון המוכיח שאף שהפולנים ייחלו לחילופי השלטון, האירוע עצמו עדיין היווה טראומה תרבותית.⁴⁰

4.2 מהפגן לעיבוד

כאשר היא מתייחסת ישירות להגדרתו של אלכסנדר לטראומה תרבותית, טרמבינסקי מתלבט לגבי התאמתו של המודל הפרוידיאני, העוסק באינדיבידואלים, לטראומה שעניינה בקבוצות חברתיות. שינוי הזהות בעקבות הטראומה עליו כותב אלכסנדר, יכול להתרחש לפי טרמבינסקי רק כאשר מגשרים על הטראומה. אפשרות אחת שעולה מתוך כך, היא שיש להתייחס אל הטראומה ואל הטראומה התרבותית כשתי תופעות שונות לחלוטין. אפשרות שנייה שמעלה טרמבינסקי היא שטראומה תרבותית מתרחשת כאשר מנהיגים חברתיים מתחילים בתהליך פומבי של נרטיביזציה של החוויות הטראומטיות. רעיון דומה ניתן למצוא אצל סטומפקה⁴¹.

טרמבינסקי מעדיפה באופן ברור את האפשרות השנייה, שרומזת על כך שכאבו של האינדיבידואל עובר תהליך של נרטיביזציה ברמה תרבותית. ייתכן ואז, היא כותבת, הטראומה התרבותית מתרחשת בדיוק כשהטראומה האישית נמצאת בתהליך של גישור.

הקישור בין הטראומה האינדיבידואלית לבין הטראומה התרבותית מאפשר בהמשך עבודה זו שימוש במושגים של ההיסטוריון דומיניק לה קפרה (Dominic LaCapra), הפגן (Acting Out) ועיבוד (Working Through), מושגים אותם הוא שואב מפרויד, ומפתח אותם בכדי לעשות בהם שימוש בחקר ההיסטוריה. לה קפרה מסביר כי את גישת פיתוח המושגים הפסיכואנליטיים אפשר לפתח גם בתחומים אחרים, אולם היא חשובה במיוחד כאשר עוסקים באירועים טראומטיים

Sztompka in Alexander, 159³⁹

Ibid, 179⁴⁰

Ibid, 165⁴¹

וטעונים בערכים. באירועים כאלה מובלטת המעורבות של המתבונן במושא ההתבוננות שלו, או העברה (transference). לה קפרה טוען כי המשמעות הבסיסית של רעיון ההעברה אצל פרויד היא תהליך של חזרה, בעיקר חזרה על סצנה אדיפאלית בשלב מאוחר יותר. אולם משמעותה של ההעברה חורגת מעבר ליחסים האדיפאליים. היא מתרחבת גם ליחסים של האדם עם מוסדות המדינה ויחסים חברתיים אחרים.⁴²

מבחינת לה קפרה, החזרה היא מעורבות של האדם בבעיות שבהן הוא עוסק, מעורבות הכרוכה בחזרה על תנועות או כוחות שפעילים בבעיות האלה. לעיתים לא מדובר בבעיות שעברו על האדם באופן אישי, אלא על בעיות שהוא מתבונן בהן, אבל הופך למעורב בהן יותר ויותר.⁴³

ישנן שתי דרכים להתמודד עם החזרה, מסביר לה קפרה: הפגן ועיבוד. בתהליך ההפגן האדם חי את העבר כאילו הוא באמת האחר (לרבות הוא עצמו כאחר בעבר). ההפגן קשור בחזרה, בנטייה לחזור על משהו באופן כפייתי. מי שחווה טראומה נוטה לחיות את העבר מחדש, להירדף על ידי רוחות העבר או אפילו לחיות בהווה כאילו הוא עדיין בעבר, ללא מרחק כלל.

בתהליך העיבוד, לעומת זאת, האדם מנסה לתפוס מרחק ביקורתי כלשהו שיאפשר לו לחיות את חייו בהווה, לקחת אחריות, ולהבחין בין עבר, הווה ועתיד. הוא מסוגל להבין שהטראומה התרחשה בעברו, ואירועי ההווה שונים ממנה. הוא מדגיש כי אין פירוש הדבר התעלמות מן העבר, אלא התמודדות שונה עמו.⁴⁴

בהמשך הסמינר נראה כיצד ההיסטוריה האנטי-עובדתית שאלכס יוצר עבור אימו היא למעשה מעבר בין הפגן לעיבוד בהתמודדות עם הטראומה התרבותית של נפילת החומה, ושבירת הזהות המזרח גרמנית.

⁴² לה קפרה, 165-166

⁴³ שם, 166

⁴⁴ שם, 166-170

5. ניתוח הסרט

5.1 פתיחה – זיכרונות מלפני נפילת החומה

הסרט "להתראות, לנין!", נפתח בזיכרון מתווך – סרט משפחתי שבו מתועדת החופשה האחרונה של אלכס ובני משפחתו בשנת 1978, לפני שאביו ערק למערב. מיד לאחר מכן, על רקע כותרות הפתיחה, מופיעות תמונות סטילס המזכירות את העבר המזרח גרמני – מכוניות משנות השבעים, כיכר אלכסנדרפלאץ ושדרות קרל מרקס בברלין כפי שהן נראו בטרם נפלה החומה. השמיים כחולים עד כדי חוסר אמינות. הם מסמנים עבור הצופה את מה שכל גלויה תיירותית טובה מסמנת – מקום מושלם, שראוי להתגעגע אליו. הגלויות מתחברות האחת לשנייה, כמו קולאז', רמז למה שיעשה אלכס בהמשך, ואולי רמז למה שעושה כל סרט היסטורי – לנסות ולהרכיב מחדש את העבר באמצעות פיסות ממנו. אולם, כפי שמגדיר זאת הילמן, המעשה של אלכס הוא אנטי היסטורי. במה שנראה בתחילה כניסיון להגן על אימו, הוא לוקח חתיכות מן העבר ומשתמש בהן בכדי לביים גרסא שקרית של המציאות. ככל שעובר הזמן הוא נאלץ לשכלל את המצאתו ו"האירועים בהווה מקבלים משמעות הפוכה באופן קרנבלי באמצעות הפרשנות של דניס (חברו של אלכס) לתמונות הנראות בטלוויזיה"⁴⁵.

ככל שמתקדם הסרט, ניתן לראות שלא רק אלכס מגלה ש"האמת הינה קונספט גמיש שניתן לכופף אותו", כפי שהוא מציין במהלך הסרט. שאר הדמויות, ובראשן אימו, יוצרות לעצמן היסטוריה חליפית, שתתאים למטרותיהן.

תחילת הסרט מציגה לנו אלכס שאינו מסוגל או מוכן להתמודד עם המציאות סביבו. עריקתו של האב מובילה את אנשי השטאזי (המשטרה החשאית המזרח גרמנית) אל בית משפחתו של אלכס, שם הם חוקרים את אימו, כריסטיאן. אלכס נראה מביט לעברם, אבל בוחר לאטום את אוזניו ולהביט אל הטלוויזיה, מציאות מתווכת נוספת, המציגה לו פנטזיה מזרח גרמנית של קידמה – האסטרונוט זיגמונד יאהן, הגרמני הראשון בחלל. הילמן מציין כי עמדת היתרון של יוצרי הסרט בבואם לבחון את המאה ה-20, מאפשרת להם להציג אירוע שלמעשה הופך על פיו את מה שנתפס כמסע ניצחון היסטורי של המערב, ולסמן ניצחון דווקא למזרח במלחמה הקרה. עם זאת, האירוניה תגדל בסוף הסרט, כאשר בן דמותו של יאהן יתגלה מחדש, בתור נהג מונית, שלוקח את אלכס למה שמוגדר בקריינותו, ומעוצב חזותית באמצעות אורות המשתקפים על חלון המונית,

⁴⁵ Hillman (תרגום שלי)

כמסע בין כוכבי למקום זר לגמרי – מערב גרמניה, אל בית אביו. עד הסוף לא ברור האם נהג המונית הוא יאהן המסיתר את זהותו, או נהג מונית שמאמץ את זהותו של יאהן עבור אלכס. ביקורם של אנשי השטאזי מציין את האסטרטגיה בה משתמש הסרט כלפי ההיסטוריה המזרח גרמנית. הוא אינו מתרכז בזוועות של המשטר המזרח גרמני. למעשה, נראה כי בקר מניח כי מדובר בידע נתון מראש. אנשי השטאזי אומנם מאיימים על כריסטיאן, אך אינם עושים דבר. המצלמה מתרכזת בה ובתגובותיה, ואין לה עניין בהם. במהלך הסרט ישנם שני אזכורים נוספים בלבד לאמצעים הקשים בהם השתמש המשטר במזרח גרמניה כנגד אזרחי המדינה – מעצרו האלים של אלכס על ידי המשטרה, לאחר שהשתתף בהפגנה, ודבריה של כריסטיאן לקראת סוף הסרט, בהם היא מציינת כי פחדה לערוק למערב מחשש שייקחו ממנה את ילדיה אם תיכשל. את שאר הפרטים לגבי המשטר ואופני פעילותו משאיר בקר לצופים, אולי מתוך הנחה כי 13 שנים לאחר נפילת החומה, רבים מן הצופים זוכרים היטב מי ומה היו אנשי השטאזי ולמה הפחד של כריסטיאן אינו מעורר כעס, אלא אמפתיה. אולם פרט לעובדה כי גישה זו מאפשרת לבקר ליצור סרט בעל סיכויים טובים יותר להצלחה מסחרית, נראה כי מה שמעניין אותו באמת הוא הניסיון ליצור נקודת השקפה אחרת על מה שכריסטיאן בוס (Christian Buss) מכנה "התפרצות היסטורית", בניסיון לשבור את הנרטיב המסורתי של מזרח כנגד מערב, או את נרטיב האחדות הגרמנית⁴⁶. הילמן טוען כי ניתן לראות את הסרט לא כאוסטלגיה, אלא כהקרנה של הבמאי, שמגיע מן המערב, של גרסא של מזרח גרמניה שכדאי לשמר, כזו שטענותיה שיש לה מה לתרום למערב גרמניה לא זוכות להתעלמות. הוא מציין כי נפילת חומת ברלין, שסימלה את סופה של המלחמה הקרה, עוררה את האמונה בקרב ליברלים כי המין האנושי הגיע לשלב האחרון בהתפתחותו האידיאולוגית והגיע ל"קץ ההיסטוריה". במצב כזה, ליכולתו של הסרט להסתכל על ההיסטוריה מזוויות נוספות, יש חשיבות נוספות. הוא יכול לעשות זאת רק באמצעות התמקדות ברגע עצמו, בלי לנסות ולהקיף את כל החוויה השלמה של החיים במזרח גרמניה. מייד לאחר ביקורם של אנשי השטאזי, מתחילה להתבסס הטראומה הראשונה של שתי הדמויות המרכזיות בסרט – אלכס וכריסטיאן. כריסטיאן, לכאורה המומה מעזיבתו של בעלה מסתגרת בתוך עצמה ואינה מוכנה לדבר עם איש. אלכס הצעיר צופה בה ואינו יכול לעשות דבר. שרשרת האירועים מתאימה להגדרתה של לייס את הטראומה כאירוע של ניתוק בין השכל לנפש⁴⁷, כאשר כריסטיאן אינה מסוגלת לדבר על עריקת בעלה, ולפי אלכס לא תאמר עוד דבר על המקרה עד

Buss⁴⁶
Leys, 2⁴⁷

לסופו של הסרט. ממד הזמן בו עוסקת קארוט נוכח בטראומה ראשונית זו. באמצעות הקריינות של אלכס, הופך המעבר בין משפחה מאושרת לבין משפחה שבורה עם אם המאושפזת בבית החולים למהיר וחד.

גם אלכס עצמו, עד לשלב האחרון של הסרט, לא יכיר באירוע עצמו ולא יהרהר באביו. במקום זה, הוא ממשיך ומתאר את התמסרותה של כריסטיאן למפלגה הסוציאליסטית לאחר שובה הביתה. בשלב זה הסרט מבצע עבור הצופה את מה שאלכס יבצע בהמשך עבור אימו – הוא מציג לנו עירוב בין צילומים "נוסטלגיים" המצולמים במצלמת חובבים, לבין צילומים מה"מציאות" הבדיונית של הסרט. ההקבלה מגיעה לשיאה כאשר כריסטיאן נראית מקבלת פרס על פעילותה בשידור טלוויזיוני. למעשה, בקר מבצע את אותה הפעולה שלאחר מכן יבצע דניס ואלכס בכדי לשכנע את כריסטיאן כי מזרח גרמניה לא נפלה. הוא משכנע את הצופים כי מדובר במציאות אמיתית לגמרי. הוא מצליח להציג את השפה הטלוויזיונית שתשוחזר בהמשך, וליצור חיץ בין ההיסטוריה האנטי-עובדתית של הסרט לבין המציאות שנמצאת מחוץ לחדרה של כריסטיאן. בנוסף, הוא מצליח להבהיר לצופים כי גם הסרט שבו הם צופים הוא סוג של היסטוריה אנטי-עובדתית בפני עצמו, כזה שלפי ההגדרה של פרגוסון, משתמש באירועים שלא התרחשו במציאות בכדי לבחון תיאוריות הנסמכות על עובדות אמיתיות. בדומה, מציין הילמן כי אפקט דמוי מצוי בהצגת חילופי המשמר בנויה וואכה, האנדרטה המרכזית של הרפובליקה הגרמנית בשדרות אונטר-דן-לינדן, המטושטשים על ידי משאית של קוקה קולה בחזית. לדבריו, הקהל הגרמני מודע לכך שהמבנה, שהפך ב-1960 לאנדרטה המזרח גרמנית לקורבנות הפשיזם, שינה את שמו ב-1993 ל"אנדרטה המרכזית של הרפובליקה הגרמנית (החדשה) לקורבנות המלחמה והעריצות". למרות שמדובר בשני כיוונים שונים, טוען הילמן, התהליך האמיתי של האיחוד שינה ולעתים האפיל על הזיכרון בדרך שאינה שונה כל כך מהשינויים שמבצע אלכס במציאות.

שיאם של זיכרונות הילדות בפתחת הסרט מגיע כאשר אלכס משגר טיל מעשה ידיו, בדרך להגשמת חלומו להיות קוסמונאוט. אותו טיל יחזור גם בסצנת הסיום, כחיבור בין הפנטזיות הילדותיות של אלכס לבגרותו. אולם בדקות האלה החיבור הוא שונה. המצלמה עוקבת אחר הטיל המשוגר, ואז יורדת בחזרה למטה ומגלה את אלכס מבוגר בעשר שנים, נטול האופטימיות של תמונות הילדות שלו. תחילת הסרט מציגה אתו כציניקן שאינו קשור לכלום. הצבע האדום שמלווה אותו לכל מקום אינו מעורר בו דבר. גם את מעט ההתנגדות שמעורר בו המשטר הוא מצניע בכדי שלא יתפרש כתמיכה באביו. הקריינות שלו אינה מציגה אותו כחלק מההפגנה בעד חופש הביטוי שבה הוא משתתף, שם מיטב מאמציו מרוכזים באיתורה של לארה, שתהפוך

בהמשך הסרט לחברתו. אין כמעט זכר לאותו ילד חייכני מתמונות הילדות אותן הציג לנו בקר דקות ספורות לפני כן. בכדי להגיע לתהליך של בגרות מלאה על אלכס יהיה בהמשך הסרט לעבור תהליך מלא שבו יכיר במציאות הסובבת אותו, ויבהיר מהי עמדתו כלפיה. הטראומה הופכת לממשית רק באמצעות התפיסה, כותב אלכסנדר⁴⁸, ואלכס עדיין לא החל את התהליך שבו יבין מה מתרחש סביבו ומהן עמדותיו. רק התקף הלב של אימו יאלץ אותו לפעול.

5.2 השחזור הראשון של אלכס

הפעולה הראשונה של אלכס לאחר שאימו מתעוררת נועדה לשמור על בריאותה. אלכס מחליט להביא אותה הביתה ולהסתיר ממנה את השינויים הרבים שחלו במדינה. כפי שכותב הילמן, מדובר במבצע הצלה בכדי למנוע את התנדפותו של כל מה שהתרחש בארבעים השנים שקדמו לכך. המעשים הללו מבוססים על ההנחות המוטעות של אלכס כי הוא עונה על צרכיה העמוקים של האם, כשלמעשה היא תגלה לו בהמשך כי היא עצמה דיכאה את הצרכים הללו במשך עשרות שנים.

באמצעות הצגתו של סידור הבית לפני שובה של האם מבית החולים, חושף בפנינו בקר את המנגנונים שמפעילים את ההיסטוריה האנטי-עובדתית שבונה אלכס, והוא שב ועושה זאת לכל אורכו של הסרט. הצופים רואים את אלכס מחפש אחר קופסאות שימורים ישנות ולאחר מכן עושה שימוש חוזר בתוויות שלהן. בכל שידור טלוויזיוני שיוצר אלכס דואג בקר להראות לנו את מצלמת הווידאו, את דניס מתאמן על חיקוי השדרנים המזרח גרמנים ואת לוח הקרטון שמוצב מאחוריו נופל. ההבדל בין שתי הרמות של המציאות חד וברור. בקר מצליח ליצור סרט שנכנס ויוצא מן ההיסטוריה האנטי-עובדתית. באמצעות חוסר ההתאמה של שני העולמות, כותב הילמן, והקיום הסימולטאני שלהם באמצעות קרוס-קאטינג, הסרט מעביר את הנקודה שלו באופן בהיר הרבה יותר מכל טקסט כתוב.

אולם לפעולה הזו יש תפקיד נוסף. הילמן כותב כי בקר שותף לדעתו של הבמאי ריינר וורנר פסבינדר (Rainer Werner Fassbinder), המשתקפת בסרטיו, כי ההיסטוריה של הקולנוע היא חלק מן ההיסטוריה. לכן בקר כולל שתי מחוות לסטנלי קיובריק (Stanley Kubrick): דניס מציג לאלכס סרט שבו זר חתונה הופך לעוגה, רמז ל"2001 – אודיסיאה בחלל" (2001: a Space Odyssey, 1968), שהאירוניה של ההשוואה בין הקטעים מציגה את הלעג של בקר לקידמה שהביא איתו המערב למזרח. המחווה השנייה היא סצנת סידור החדר. הסצנה מצולמת באותו

Alexander, 8⁴⁸

האופן שבו צולמה סצנת יחסי המין ב"תפוז מכני" (A Clockwork Orange, 1971) : מצלמה סטטית המצלמת פעולות המתרחשות בהילוך מהיר, כשברקע נשמעת יצירה של בטהובן. הרמיזה הזו מראה כי בדומה ליחסי המין חסרי הרגש שתוארו בסרטו של קיובריק, ייתכן והמאמצים הרבים שמשקיע אלכס בכדי ליצור עבור אימו גם הם פעולה מכאנית בלבד, שאינה מבטאת רגש אמיתי, אלא את חוסר היכולת שלו התמודד עם המציאות העכשווית.

לפני הדיון המפורט יותר בפרטי ההיסטוריה האנטי-עובדתית של אלכס, יש מקום לדון בקהל היעד שלה. לאורכו של כל הסרט מצהיר אלכס כי כל מה שהוא עושה נועד להגן על אימו. אולם מספר דברים מוכיחים את ההפך הגמור. בוס מציין את הסצנה בה מספרת לארה, חברתו של אלכס, לכריסטיאן את האמת. הסצנה מצולמת בלונג שוט, מבעד לחלון הדלת הסגורה של בית החולים. כמעט ואי אפשר לשמוע את מילותיהם. הדיון נגמר לפני שמתברר מה היה סופו, כאשר המצלמה עוברת אל אלכס, שאינו מודע למתרחש. יכולתה של האם להתמודד עם החדשות כמעט בלי בעיה, טוען בוס, מצביעה על כך שהשמירה על בריאותה אינה הסיבה המרכזית ליצירת האשליה סביבה. עניין נוסף הוא וידויה של כריסטיאן לקראת סוף הסרט, שמציג דווקא את הימצאותה במזרח גרמניה כדיכוי של רצונה האמיתי, ולא את חייה שם. קהל היעד העיקרי של ההיסטוריה האנטי-עובדתית של הסרט הוא דווקא יוצרה, אלכס. הילמן טוען כי הרמה הנרטיבית הזו לבדה יכולה להגן על הסרט מפני טענות של אוסטלגיה.

השלב הראשון של יצירת ההיסטוריה האנטי-עובדתית של אלכס רומז גם הוא כי הוא זה שמתמודד עם טראומה תרבותית. הוא יוצא להביא לאמו את המאכלים שהיא אוהבת, ומגלה כי הסופרמרקט השכונתי הפך כמעט בין לילה לסופרמרקט מערבי. הבלבול הזה מוביל אותו לפרויקט הראשון שלו – שחזור שלבסוף גובל כמעט באובססיה של מוצרים ממזרח גרמניה עבור אימו. האובססיה הזו יכולה לסמן את מה שקארוט מכנה שחזורים בלתי מודעים מאוחרים של אירועים טראומטיים. המדובר באירועים שאינדיבידואל (או תרבות שלמה) אינו מסוגל להשאיר מאחור⁴⁹. בנוסף, ניתן לראות בשחזור הזה רמז לכך שבשלב הראשוני אלכס מסוגל להתמודד עם עברו רק באמצעות הפגן, באמצעות הישנות כפייתית של העבר.

הסרט מדייק בתיאור הנהירה המזרח גרמנית אחר מוצרים מן המערב. אולם החל מ-1991, החלו המזרח גרמנים, כמו אלכס, לחפש שוב את המוצרים שהכירו, גם משיקולי איכות וגם מסיבות פסיכולוגיות. מאז ועד היום מתקיימת תערוכת "Ostpro", במערב ברלין, המציגה מוצרים של

Caruth, 2⁴⁹

חברות קטנות ובינוניות מהמזרח⁵⁰. לפיכך ניתן לראות כי השימוש במוצרי הצריכה בסרט אינו נוסטלגי, אלא משמש כלי להדגמת הטראומה שעבר אלכס ולהדגמת התהליכים ההיסטוריים שעברו על המזרח. בנוסף הדבר מעיד כי מלבד העובדה שבקר מתאר התמודדות עם טראומה תרבותית, סרטו משתתף בתהליך השחזור שלה על ידי החברה הגרמנית במציאות, והוא אחד מאמצעי התיווך של הטראומה עליהם כותב אלכסנדר. שובם של המוצרים המזרח גרמנים, השחזור החזותי שמציע הסרט או צפייה בתכניות טלוויזיה כגון The DDR Show, שעלתה לשידור ברשת RTL בשנת 2003 או ההצעה להקים פארק שעשועים שנושאו מזרח גרמניה⁵¹ בעקבות הצלחת הסרט עונים על הצורך הבלתי מודע של החברה לחוות את השינוי שחל ב-1989 שוב ושוב. כפי שתיארה זאת לייס, הזיכרון הוא שמעורר את הטראומה, ולאן דווקא האירוע כשלעצמו.

5.3 שלב שני – השפה הטלוויזיונית של המזרח

אלכס נאלץ לנקוט באמצעים חדשים לאחר מסיבת יום ההולדת שהוא מארגן לאימו. בעודו מברך את אימו במילים "לא הרבה השתנה", מאחוריו המציאות החדשה מתעקשת לחדור אל החדר, בדמות שלט גדול של קוקה קולה, שבדומה לרבים מהכרזות והשלטים האחרים בסרט, צבוע באדום. החדירה הזו מאלצת את אלכס להשתכלל. הוא מגייס את חברו דניס, ומצלם קטע חדשות טלוויזיוני לפיו קוקה קולה היא למעשה המצאה מזרח גרמנית. "המערב שיקר לנו שנים", הוא מסביר לאימו, שתוהה איך המזרח יכול להמציא משקה שהתקיים עוד לפני המלחמה, ויוצר בכך עוד גורם שמשמש בהיסטוריה אנטי-עובדתית. בקר בחר לצלם את קטע החדשות הראשון באותו הבניין בו צילם בילי וויילדר (Billy Wilder) את סרטו הקלאסי "אחת, שתיים, שלוש", (One, Two, Three, 1961), שתיאר את קורותיו של מנהל בקוקה קלה בברלין החצויה, המנסה לגשר על הפערים בין מזרח ומערב כדי לשרת את מטרותיו. אלכס מבין בזמן הצילום את הדבר החשוב מכל – הוא צריך רק ללמוד את השפה של הטלוויזיה המזרח גרמנית, והוא יוכל לגרום לאימו להאמין לכל מה שירצה. ניתן לעשות קישור מעניין בין ההבנה הזו לבין ההיסטוריה של הסרטים המציגים היסטוריה אנטי-עובדתית. כבר ב-1965, ביים קווין בראונלואו (Kevin Brownlow) את הסרט "זה קרה כאן", (It Happened Here) המתאר

⁵⁰ אוזוולד מצטט את Nitz, Christoph. *Nach Filmerfolg neue Ostalgie. 25 ostpro vom 9 bis 11 mai in Berlin. Neues Deutschland* (6 may 2003), Special Ostpro, p. 9

⁵¹ Schulze, 646

את בריטניה לאחר שנכבשה על ידי הנאצים ב-1940. היה זה אחד הסרטים הראשונים שיצאו נגד הקונבנציות ההיסטוריות בקולנוע באמצעות ההיסטוריה אנטי עובדתית⁵². בכדי לשמר את האווירה ההיסטורית עשה בראונלואו שימוש באיקונות בריטיות כמו הביג-בן ובטכניקות פסיאודו-דוקומנטאריות ושילב בתוכו קטעי חדשות מפוברקים. הוא השתמש במצלמות מיד שנייה בכדי לשחזר את המראה הגרעיני של יומני החדשות מתקופת מלחמת העולם, ועשה שימוש בקריינות של קרייני חדשות של ה-BBC, שאכן שידרו באותה תקופה⁵³. בקר וגבורו אלכס מבצעים פעולות דומות, בכדי להשיג את אותה רמת אמינות היסטורית. אלכס משחזר עבור אימו את גרמניה המזרחית ובקר משחזר אותה עבור הצופים. כפי שכותב הילמן, "להתראות, לנין!" מלמד כיצד לפברק מיזנסצינה משכנעת. הוא מסמן את המוסכמות של הסרט ההיסטורי. עם זאת, הוא מדגיש, הסרט מצולם בעיקר בצילומי פנים, ואינו מגזים בשימוש באיקונות הברלינאיות.

במהלך הכנת יום ההולדת של האם ולאחריה, מגיע לשיאו אופן התמודדותו של אלכס עם מצבו כהפגן. הוא מבטל כל מרחק בינו לבין מזרח גרמניה הישנה, שאך לפני חודשים מספר היה אדיש לקיומה. כאשר הוא מזמין את חבריה של אימו ליום הולדתה הוא שותה ומשוחח עימם בפאב מזרח גרמני טיפוסי כאילו היה אחד מהם. כאשר החבר של אחותו טוען שאימו מתלוננת כל הזמן, טענה שאזוולד מדגיש שהייתה פופולארית מאוד בקרב המערב גרמנים⁵⁴, מגן עליה אלכס ואומר שהיא "מציעה ביקורת קונסטרוקטיבית לשיפור המצב", בשפה המכובסת של מזרח גרמניה. בכך הוא מצליח להעלים עין מן האפשרות שתלוניתה האינסופיות של האם מצביעות על כך שמזרח גרמניה אינה המקום האידיאלי לחיות בו.

התהליך בו יוצא אלכס מאדישותו מקביל לתהליך בו הוא נאלץ להכיר במציאות הסובבת אותו. כישלוננו להחליף את חסכוניות המשפחה בכסף מערב גרמני ("כסף אמיתי", קורא לו אלכס, ושוב רומז כי כל גרמניה המזרחית הייתה מעין פיקציה) כי הגיע יומיים לאחר המועד הסופי מבהיר עבורו את אובדן הזהות שלו. אובדן הערך של הכסף שנחסך במשך 30 שנה, הוא גם אובדן הזהות של כל מי שחיו במזרח גרמניה ובהרף עין גילו כי נדרש מהם להתאקלם בעולם המערבי. אולם זעמו של אלכס על המצב מוציא אותו מן הכלל. הוא נזרק באלימות מהבנק והוא ייאלץ למצוא דרכים להשלים עם המציאות החדשה בעזרת הפנטזיה שיצר. בקר, אגב, מגזים בדוגמה הזו כדי

Tibbets, 236⁵²

Ibid, 229-231⁵³

Oswald, 80⁵⁴

להבהיר את גודלו של השינוי. הילמן מזכיר כי במציאות ניתן היה להחליף כסף מזרח גרמני זמן רב לאחר המועד.

המציאות החדשה והטראומטית מודגמת במה שהפך להיות הרגע המפורסם ביותר של "להתראות, לנין!". אלכס נרדם על משמרתו ואימו יוצאת מן החדר, במקביל לנכדתה שעושה את צעדיה הראשונים. ואכן, מעט כמו תינוקת, גם לה מצפה עולם חדש שלא הכירה מחוץ לדלת. אחרי שדאג להציג את כל מה שהביא המערב למזרח באור לעגני באמצעות הקריינות של אלכס והרמזים הקולנועיים, מציג בקר המערב גרמני, שוב את מה שהחזיר המערב למזרח – צלב קרס מצויר במעלית שבו יורדת כריסטיאן לרחוב. הפתעתה מתייחסת לעובדה שצויר צלב קרס במזרח גרמניה היה עבירה שדינה עונש. היא יוצאת אל הרחוב ורואה אנשים מן המערב, אותם היא מזהה בעקבות אהיל המנורה שלא יימצא לעולם במזרח גרמניה. בעוד כריסטיאן צועדת ברחוב היא רואה עוד ועוד מן המערב: שלטי פרסומת רבים. אז היא מזהה את פסלו של לנין, שהורד ממקומו, מובל על ידי מסוק. פסל שנלקח מסמל את מה שג'פרי מתאר כהרס של זהותו של הקולקטיב והיציבות שלו במונחים של משמעות, לא של פעולה⁵⁵. דמותו של לנין, שהייתה מופת לאזרחי מזרח גרמניה לשוויון ולאחווה, הפך עבורם לעוגן לציפיות רגשיות וחברתיות המספק תחושת ביטחון ויכולת, כפי שמתאר זאת אלכסנדר. לפיכך ההרמה של הפסל מרוקנת אותו מערכיו ומהאידיאליים שלו. אף כי ההזדהות הערכית הזאת נראית תמוהה לאור העובדות הידועות על השלטון המזרח גרמני, אוזולד טוען במאמרו כי נקודת ההשקפה של המערב, שנטה לראות במזרח גרמניה שלטון דיקטטורי טוטאליטרי אינה נקודת ההשקפה היחידה. נקודת ההשקפה אחרת, שאומצה על ידי "המפלגה הדמוקרטית הסוציאליסטית" (PDS), שצמחה בשנות התשעים מתוך חורבות השלטון הקומוניסטי המזרח גרמני, הייתה של הזדהות מלאה עם הניסיון להקים אלטרנטיבה לשלטון הקפיטליסטי שצמח במערב גרמניה, אך הכרה בכך שניסיון זה עוות באמצעות הפנייה לסטליניזם ובאמצעות הצנטרליזם של השלטון במזרח גרמניה, שהפך לעושה דברה של ברית-המועצות⁵⁶.

שתי הדוגמאות הללו להרס הזהות שחווים אלכס ובני משפחתו מעידות על מידת הטראומה התרבותית שחוו בעת נפילתה של החומה. השינוי הזה מתאים למאפיינים שקבע סטומפקה לטראומה התרבותית: מדובר בשינוי מהיר שמקיף את כל תחומי החיים של האנשים החווים אותו, ויש בו מאפיינים של שינוי בערכים הדומיננטיים (אחת הדוגמאות הראשונות לכך בסרט

Alexander, 10⁵⁵
Oswald, 81⁵⁶

היא השלט האדום שכבר לא מסמל את השלטון הקומוניסטי, אלא את חברת קוקה קולה) והפיכה של היררכיות חברתיות. את ההפיכה הזו מזהה אלכס עוד קודם לכן, כאשר הוא הולך להזמין את מנהל בית ספרה של אימו לחגיגות יום הולדתה. הוא מגלה אלכוהוליסט שאיבד את עבודתו. במקביל להזדהותו עם מזרח גרמניה הדמיונית שיצר, העימות של אלכס עם המנהל בגלל עיכוב קידומה של אימו (מכיוון שהייתה אידיאליסטית מדי), מראה כי אט אט הוא מתחיל להכיר גם במציאות האמיתית, שמחוץ לעולם שיצר.

בשלב זה של הסרט ניתן לראות כי גם הסימפטומים של הטראומה התרבותית נוכחים בו: חוסר הביטחון הכלכלי, גלוריפיקציה של העבר שמתבטאת בשלב הראשון של ההיסטוריה האנטי-עובדתית שיוצר אלכס והאפאתיות הפוליטית שלו כלפי השינויים שאכן מתרחשים בגרמניה. אפאתיות שמתבטאת, בין היתר, בעובדה שאלכס לא משתתף בחגיגות הניצחון של נבחרת גרמניה בגביע העולם בכדורגל, סמל לאחדות הפוליטית החדשה במדינה⁵⁷.

5.4 שלב שלישי – בדרך לאיחוד

יציאתה של כריסטיאן מהחדר מאלצת את אלכס ללכת צעד נוסף בהיסטוריה אנטי עובדתית שיצר עבורה. הוא מזייף קטע חדשות שבו מתוארים פליטים מן המערב העוברים למזרח, בניסיון למצוא חיים שאינם מרדף אינסופי אחר כסף. היפוך המשמעות של תמונות הארכיון הללו יוצר אפקט קומי, בעקבות פערי הידע בין כריסטיאן לבין הצופים, אולם הוא מאפשר לאלכס להתחיל בדרך הארוכה שתסתיים בסוף באיחודה של גרמניה, בתנאי שלו. שוב נחשף תהליך ההפגן של אלכס, שהפך להיות שבוי רגשית ביצירתו. הוא מכיר בעובדה כי מזרח גרמניה שיצר קרובה יותר למזרח גרמניה שהוא קיווה לה. בעקבות כך טוען הילמן כי הגבול בסרט ברור תמיד. אלכס יוצר את המדינה שאליה קיווה, ולא את הגרסא שזכרונו מעדיף להדחיק. הדבר מדגים את הפער בין השינוי החברתי אליו ייחל, והתוצאה הסופית של המהפכה השקטה שהתרחשה במדינתו. ההיסטוריה האנטי-עובדתית שהוא יוצר הופכת לדרך שלו להביע את התוכן הטראומטי של השינוי הזה, ולפרידה שלו מן העבר. באופן מעניין הוא נוקט בשיטות מזרח גרמניות של עיוות האמת בכדי להשיג את מטרותיו. כפי שכותב הילמן, "ליצירה של אלכס ודניס יכול היה להיות ערך תעמולתי נפלא, אם רק מזרח גרמניה הייתה ממשיכה להתקיים"⁵⁸. האשליה שלו מקבילה לאשליה האוטופית של מזרח גרמניה.

Hillman⁵⁷
Ibid (תרגום שלי)⁵⁸

אלכס כבר מתכוון להתוודות בפני אימו על מצגת השווא שיצר, בעידודה של לארה, שהתנגדה מן ההתחלה למעשיו. אולם כריסטיאן מקדימה אותו בוידוי משלה ומספרת את האמת על עזיבתו של אביו. הוידוי הזה הופך את מאמציו של אלכס לחסרי תועלת ומבהיר כי למעשיו היה רק ערך מטאפורי. ברגע זה, כותב הילמן, שני העולמות של כריסטיאן מתמוטטים. הנאמנות המחמירה למדינתה, וההגירה הפנימית שביצעה ממנה. הוא טוען כי חשיפת האמת על האב ועל תשוקתה להיות במערב מהווה מכה ניצחת בפני הטענות של האוסטלגיה. הוא מוסיף כי בדומה לשימוש שנעשה בסרטה של הלמה סאנדרס-בראהמס (Helma Sanders-Brahms) "גרמניה, אם חיוורת" (Die Deutschland Bleiche Mutter, 1980) ובסרטו של פסבינדר "נישואיה של מריה בראון" (Ehe der Maria Braun, 1979) בדמויות נשיות בכדי לעשות אלגוריה של גרמניה בזמן מלחמת העולם השנייה ולאחריה, כך בקר משתמש בדמותה של כריסטיאן בכדי לגלם את כל מה שהגון, אך גם מלא באשליות, בגרמניה המזרחית.

הוידוי של כריסטיאן, וההתדרדרות במצבה הבריאותי מיד לאחר מכן, יובילו את אלכס אל שני השלבים האחרונים בהתמודדותו עם שתי הטראומות שמלוות אותו לאורכו של כל הסרט: הטראומה האישית והטראומה הלאומית. למעשה הוא יבצע את המעבר מן ההפגן אל העיבוד, כפי שמתאר זאת לה קפרה. הוא ייקח אחריות על מעשיו ויבחין בין עבר, הווה ועתיד. לפי לה קפרה גם העיבוד דורש חזרה כמו ההפגן, אך לחזרה זו יש מטרה אחרת. במהלך החזרה ניתן לעבד מחדש את הבעיות, ואולי אפילו לשנות את דרך הבנתן⁵⁹. ואכן, אלכס יבצע עוד מהלך נוסף של היסטוריה אנטי עובדתית, אך כזה שמטרתו אחרת.

אלכס יוצא לאחד בין המציאות לבין הדמיון. הוא יוצא במסע לבית אביו יחד עם כפילו של זיגמונד יאהן (או שמא זיגמונד יאהן עצמו?). בעקבות מפגש מקרי בין האב לאחותו של אלכס דמיין אלכס את אביו כאיש מגוחך ושמן היושב שאוכל המבורגרים ליד הברכה הפרטית שלו. כעת הוא יוצא להתמודד עם דמותו האמיתית. האב מתגלה כאיש רגיל לחלוטין, שאף שהמשיך בחייו והקים משפחה מערבית, הוא נרגש ואובד עצות כאחד כאשר הוא פוגש את בנו. הילמן טוען כי הסכמתו של האב לבקר את כריסטיאן על ערש דווי הופכת את האב לבעל המשמעות האלגורית הגדולה ביותר בסרט: מזרח גרמני לשעבר, שהשתלב לגמרי במערב, מגיע בכדי לפקח על השלב האחרון בחייה של התומכת המובהקת של המשטר הישן, בעוד תאומו המזרח גרמני (יאהן) מקדים את האיחוד.

⁵⁹ לה קפרה, 170

מרכזית יותר היא החלטתו של אלכס לסיים את מצגת השווא שלו בשידור טלוויזיה אחד אחרון. לראשונה, הוא יוצר פיסת היסטוריה אנטי-עובדתית מיוזמתו, ומתוך מודעות גמורה לכוונותיו, שאינן נוגעות לגמרי למצבה של אימו. הוא מחליט "להעניק למזרח גרמניה את הקבורה שמגיעה לה". המוזיקה העליזה שמלווה את הכנותיו של אלכס לשידור האחרון מרמזת כי מדובר ברגע של התעלות. בפעם האחרונה מראה בקר לצופים את אופני הייצור של הרמייה: אלכס קונה מדים בשוק ומחזיק פלקט עליו רשום הטקסט של השידור בעוד דניס מצלם במצלמת הווידאו, והשניים נראים עורכים יחדיו את הקטע. אלכס שובר עוד מחסום בדרכו לשכתוב ההיסטוריה ומעוות גם את הזמן. הוא מקדים את תאריכה איחודה של גרמניה בכדי שאימו תוכל לצפות בו כל עוד יש לה מספיק כוחות.

נהג המונית הופך בשידור למחליפו של הונקר בגרמניה המזרחית שאלכס יצר עבור אימו, ובנאום מרגש מתאר כיצד ערכיה הפכו לערכים המקובלים על ידי העולם, וכיצד הם מהווים אלטרנטיבה לניגוד בין מערב לבין מזרח. בזמן הנאום המצלמה עוברת לאלכס, שצופה בו כפי שצפה כילד בזיגמונד יאהן טס לחלל. כריסטיאן, שכבר יודעת את כל האמת, מסתכלת על בנה ולא על הטלוויזיה. בוס טוען כי המבט הזה הוא שמבהיר כי מרכז הסרט הוא אלכס, ולא האם. לדברי בוס, הפתרון של הסרט לבעיית הזהות של אלכס הוא יצירת האפשרות לשמר את העבר בתוך הערכים שלו. ואכן, ניתן למצוא בתוך הנאום ביקורת על ההנהגה המזרח גרמנית (ולה קפרה מדגיש כי ביקורת היא צורה חשובה של עיבוד), ופנייה לכל מי שמפקפק בכך שהקפיטליזם הוא השיטה השלטונית היחידה ששרדה. כאשר אלכס מאחד את המציאות האנטי-עובדתית שיצר עם המציאות האמיתית, הפער ביניהם חושף גם את מהותה הדכאנית של מזרח גרמניה. יאהן קורא לסוציאליזם שאינו מבוסס על כליאה או שליטה טוטאלית על האוכלוסייה. דברי הקריינות של דניס מפרשים את דבריו של הנשיא הבדיוני, ומתארים כיצד אלפים עוברים ממערב גרמניה למזרח, בניסיון להימלט מצורת החיים המערבית, המתרכזת בצרכנות וקרייזים, ולנסות ולבנות צורת חיים חדשה. למעשה, הוא מסכם את מה שהיה פעם לב ליבה של הזהות המזרח הגרמנית. במקביל, שוב מוצגים תמונות מתוך ההיסטוריה האמיתית, שמקבלות משמעות הפוכה, בכדי לאפשר לאלכס להתמודד עימן.

אולם הנאום הזה אינו פונה רק לקהל שצופה בו בתוך הסרט. באמצעותו מזכיר בקר גם לצופיו את הרעיונות המקוריים שעליהם התבססה מזרח גרמניה. הוא מזכיר למי מהצופים שחי במזרח גרמניה את הערכים שקדמו לניסיונותיהם לאמץ את שיטת החיים הקפיטליסטית. תזכורת כזו בפני עצמה יכולה להוות טריגר להתעוררות של טראומה תרבותית. כפי שתארה זאת לייס,

האירוע המאוחר הוא שהופך את האירוע המוקדם לטראומטי באמצעות הזיכרון. הדבר נכון שבעתיים, כאשר קיימת תחושה קולקטיבית שזהותה של הקבוצה המזרחית גרמנית הוחלשה או נעלמה מאז רגע האיחוד. בקר מזכיר לצופים את העובדה כי החוויה של נפילת החומה בה במידה שהייתה שחרור מעול של שלטון טוטליטארי, הייתה גם אירוע ששינה את זהותם באופן בסיסי. הנתונים מראים כי אכן מדובר היה עבור גרמנים רבים ברגע של משבר. לאחר תקופה קצרה של הזדהות עם האומה הגרמנית, חזרו המזרח גרמנים אל מקור ההזדהות המוקדם שלהם, לאחר שהרגישו כי לא התקבלו אל גרמניה המאוחדת. סקר שנערך שנתיים לאחר האיחוד גילה כי יותר מ-60 אחוז מתושבי מזרח גרמניה לשעבר ראו בעצמם מזרח גרמנים ולא גרמנים. שנה לפני כן, התוצאות היו הפוכות לגמרי – יותר מ-60 אחוז הגדירו את עצמם גרמנים. 84 אחוז מהם הסכימו באמצע 1991 עם הקביעה כי "המזרח גרמנים יהיו אזרחים סוג ב' בגרמניה המאוחדת"⁶⁰.

אוזולד מסביר כי לתפנית זו בזהות המזרח גרמנית היו תוצאות ארוכות טווח, שהתבטאו ביצירת זהות מזרח גרמנית יציבה עשור לאחר מכן. הנאום המסכם של יאהן, אם כן, נגע בקהלו בדיוק ברגע המתאים. ניתן לשער, אם כן, ש"להתראות, לנין!" אינו רק מתאר את הטראומה התרבותית של גיבוריו, אלא הוא משמש גם כגורם המתרגם את הטראומה עבור כלל הציבור עליו כותב אלכסנדר.

התמונה של כריסטיאן המסיימת לצפות בקטע החדשותי האחרון שיצר בנה מתמזגת עם התמונות של חגיגות איחוד גרמניה. כך, גם מבחינה ויזואלית, מאחד בקר בין המציאות האנטי עובדתית שיצר אלכס במהלך הסרט לבין המציאות החיצונית.

האיחוד הזה מאפשר לאם למות. לאחר מכן, מחבר שוב בקר בין פנטזיות הילדות של אלכס לבין האירועים של בגרותו. הוא משגר את אפרה של כריסטיאן בתוך טיל, אותו הטיל ששיגר גם בילדותו. אולם כמי שעבר תהליך של התבגרות ועיבוד, אלכס מעניק למעשה משמעויות חדשות. בדברי הקריינות שלו הוא מדגיש כי שיגור הטיל מנוגד לחוקים במזרח ובמערב גרמניה גם יחד. כאשר אלכס עושה זאת, הוא מצליח להתעלות מעל ההגדרות של מזרח ומערב, וליצור עולם ערכים מבוסס משל עצמו, שאינו תלוי בגורמים חיצוניים. הזיקוקים שיוצאים מן הטיל הם הזיקוקים שלו, בניגוד לזיקוקים שנראו רגע לפני כן, שחגגו את איחודה של גרמניה. זוהי החגיגה הפרטית שלו.

סיומו של הסרט מתחבר אל הפתיחה שלו: צילומים ישנים של ברלין. הפעם, הנימה הנוסטלגית של הפתיחה נעדרת מהם. בקר מציג לקהל רחובות ריקים ואפורים. ושוב מבהיר בקר כי

Oswald, 77⁶⁰

ההאשמה בנוסטלגיה אינה מדויקת. אלכס מספר כי גרמניה המזרחית שיצר לא התקיימה מעולם, כפי שוודאי יודעים זאת גם הצופים. על רקע התמונות המשפחתיות הוא מודה כי את גרמניה הזו תמיד יקשר עם אימו. גרמניה המזרחית לא כפי שהייתה, אלא כפי שיכולה הייתה להיות.

6. סיכום

במארס 2006 יצא לאקרנים סרטו של פלוריאן הנקל פון דונרסמרק (Florian Henckel von Donnersmarck) "חיים של אחרים" (Das Leben der Anderen). הסרט מספר על סוכן שטאזי שעוקב אחר מחזאי מפורסם ובת זוגו, שחקנית פופולרית. הסיבה לכך הולמת את השלטון המזרח גרמני – נאמנותו של המחזאי למדינה ולמפלגה כה שלמה, עד שחשדו של הסוכן מתעורר מייד ושר התרבות, המעוניין בשחקנית, מעודד את היוזמה. אולם, הסוכן מוצא את עצמו מרותק לאורח חייהם של השניים ומגן עליהם מפני הניסיונות להאשים את המחזאי בבגידה, הגנה שעולה לשחקנית בחייה.

במבט ראשון נראה כי מדובר בסרט שהולך צעד אחד נוסף לקראת התמודדות מלאה של הקולנוע הגרמני עם העבר המזרח גרמני. הסרט מתייחס באופן ישיר ומפורט למדיניות הטרור של השטאזי ולמתחים הפוליטיים הפנימיים שאפיינו את מזרח גרמניה. אולם דווקא ההתייחסות הישירה שלו אינה מאפשרת לו להציג את היחס המורכב למדינה שהציג "להתראות, לניו!". הדמויות האידיאליסטיות של בקר היו מגוחכות או חיו בהכחשה עצמית. דמותו של סוכן שטאזי רגיז ומחזאי נאמן המקורב אל השלטון אך אינו מבחין בטבעו האמיתי נדמות מעודנות מדי, בעיקר בעקבות ההתייחסות הישירה לנושאים קשים.

פון דונרסמרק חוזר אל הגישה החד ממדית לנפילת חומת ברלין, אותה סוקר בוס בתחילת מאמרו, המדגישה את המיתוס של האחדות הגרמנית ואת נפילת החומה כאירוע של שחרור בלבד. לקראת סופו של הסרט, נענש הסוכן ונשלח לעבוד בחדר הדואר של השטאזי. חמש שנים עוברות ואז אנו רואים את העובדים באותו החדר שומעים על נפילת החומה. אחד אחד הם קמים ויוצאים אל האור הבוקע מן הדלת.

ההשוואה הזו מעידה על כוחו של סרטו של בקר בתיאור נקודת המעבר ההיסטורית הזו בתולדותיה של גרמניה. הוא נגע בנושא שהוא עדיין טעון בשיח הפנימי בגרמניה. שנה לאחר צאתו של הסרט גילה סקר כי 20 אחוז מתושבי גרמניה היו שמחים להקים מחדש את החומה⁶¹. ניתוח הסרט מראה כי הוא מצליח להבהיר כי גרמניה אכן עברה טראומה תרבותית, ועשה זאת בדיוק

⁶¹ Reuters (September 8, 2004), "One of Five Germans Wants the Berlin wall Rebuilt". <http://www.msnbc.msn.com/id/5942091>

בזמן משבר עבור הציבור הגרמני, זמן בו שאלת הזהות התחדדה בתקופה של שפל כלכלי וחוסר ביטחון אישי⁶².

לה קפרה מזכיר כי הטראומה מכוננת את שאלת הזהות⁶³ וייתכן כי בנוסף לתיאור בנייתה של הזהות המחודשת של גיבורי "להתראות, לנין!" הסרט הוא שלב נוסף בבניית הזהות הגרמנית החדשה, דווקא מתוך התעוררותה של הטראומה. הסרט יכול להיות לא רק פרידה מן העבר, אלא גם פתיחת דלת למחשבה על העתיד. חשוב לציין בהקשר זה כי לה קפרה מזכיר גם את הסכנות של הסיטואציה הזו ומזהיר מפני הפיכתה של הטראומה לנרטיב גואל המספק פתרונות קלים למעשים שאין להם צידוק אחר, פרט לעבר הפעיל עדיין בהווה⁶⁴.

אף כי נראה ש"להתראות, לנין!" מספק פתרונות הולמים לבעיה זו, ואינו מתעלם מהטראומה שמצמיחה את הנושא המרכזי שלו, בוס טוען כי קיימת סתירה בפיתרון של הסרט לבעיית הזהות. הניסיון לשמר את העבר בתוך הערכים של אלכס הוא בדיוק צורת השימור שהסרט ניסה קודם לכן להראות עד כמה היא בלתי אפשרית. אולם טענה זו מתעלמת מההבדלים בניסיונות השימור של העבר בתוך הסרט, ומן המעבר המתקיים בין הפגן לבין עיבוד.

קשה לתאר את המעבר הזה ללא השימוש באמצעי ההיסטוריה האנטי-עובדתית בסרט. כאשר בוחנים לעומק את יומני החדשות של אלכס ואת הסיבות ליצירתם, מגלים כי אין שחר להאשמות בדבר אווירה ריאקציונרית של אוסטלגיה. כפי שטוען הילמן – האירועים שהתרחשו אחרי נפילת החומה הם כה פנטסטיים עד שהם הפכו לבלתי מובנים, ולכן היו חייבים לעבור דרך פילטרים. רק באמצעות הבדיקה של מה שיכול היה להיות, מצליח בקר להאיר את המשמעויות הנוספות של מה שאכן התרחש.

"חיים של אחרים" צועד בדרך אותה סלל "להתראות, לנין!", שחזר אל חגיגות איחוד גרמניה ובדק את הקרע בין המערב הקפיטליסטי לבין המזרח הסוציאליסטי. מעניין יהיה לחזור אל הסרטים האלה בעתיד, כאשר יצטרפו אליהם סרטים נוספים שיעסקו באותו נושא ולבדוק האומנם הצליח הקולנוע הגרמני להתמודד עם עברו ולשלב אותו בתוך ההווה, או שמא הוא מעדיף להיות כלוא בחדרו, מביט בתמונה מרוככת של המציאות.

Oswald, 84⁶²

לה קפרה, 180⁶³

לה קפרה, עמ' 181⁶⁴

ביבליוגרפיה

לה קפרה, דומיניק. **לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה**. תל-אביב: רסלינג, 2006.

Alexander, Jeffrey C. "**Towards a Theory of Cultural Trauma**". In *Cultural Trauma and Collective Identity* (Alexander, Jeffrey C, et al.). Berkeley: University of California Press, 2004. pp. 1-30.

Almond, Marc. "**1989 without Gorbachev; what if Communism had not collapsed?**" In *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* (Ed. Niall Ferguson). London: Picador, 1997. pp. 392-415.

Bunzl, Martin. "**Counterfactual History: a user's guide**". American Historical Review: Volume 109, Number 3, 2004. pp. 845-858.

<http://historycooperative.press.uiuc.edu/journals/ahr/109.3/bunzl.html>

Buss, Christian. "**Towards an event-based History- Chronik der Wende, Die Leere Mitte, and Good Bye, Lenin!**" Paper for conference 'Good Bye Germany? Migration, Culture, and the Nation State,' Berkeley (Oct. 2004)

<http://www.butterflystorm.com/Work/Reunification/Event-based%20history.doc>

Caruth, Cathy. **Unclaimed Experience: trauma, narrative, and history**.

Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Cook, Pam. **Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema**. London and New York: Routledge, 2005.

Elsaesser, Thomas. "**The Life of Films - Films Live**".

<http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-filmslive.pdf>

Ferguson, Niall. "**Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past**". In *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* (Ed. Niall Ferguson). London: Picador, 1997. pp. 1-90.

Hillman, Roger. "**Goodbye Lenin (2003): History in the subjunctive**".

Rethinking history: Volume 10, Number 2, 2006. pp. 221-237.

<http://www.ingentaconnect.com/content/routledg/rrhi/2006/00000010/00000002/art00004>

Leys, Ruth. **Trauma, a genealogy**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Oswald, Franz. "**Negotiating Identities: The Party of Democratic Socialism between East German Regionalism, German National Identity and European Integration**". *Australian Journal of Politics and History*: Volume 50, Number 1, 2004, pp. 75-85.

Reuters. "**One of Five Germans Wants the Berlin wall Rebuilt**". (September 8, 2004). <http://www.msnbc.msn.com/id/5942091>

Rosenstone, Robert A. (Ed.). **Revisioning History: film and the construction of a new past**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

Schulze, Rainer. "**Memory in German History: Fragmented Noises or Meaningful Voices of the Past?**" *Journal of Contemporary History*: Volume 39 Number 4, 2004. pp. 637-648

Sorlin, Pierre. **The Film in History: Restaging the Past**. Oxford: B. Blackwell, 1980.

Sztompka, Piotr. "**The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies**". In *Cultural Trauma and Collective Identity* (Alexander, Jeffrey C, et al.), Berkeley: University of California Press, 2004. pp. 155-195.

Tibbets, John c. "**Kevin Brownlow's Historical Films: It Happened Here (1965) and Winstanley (1975)**". *Historical Journal of Film, Radio and Television*: Volume 20, Number. 2, 2000. pp. 227-251.

Trembinski, Donna. "**Passing Down Trauma**". Email to H-Memory@h-net.msu.edu, (March 23, 2007).

פילמוגרפיה

- 2001: a Space Odyssey.** Stanley Kubrick. UK / USA: MGM, 1968.
- A Clockwork Orange.** Stanley Kubrick. UK: Werner Bros. 1971.
- Back to the Future.** Robert Zemeckis. USA: Universal Pictures, 1985.
- Das Leben der Anderen.** Florian Henckel von Donnersmarck. Germany: Bayerischer Rundfunk (BR), 2006.
- Das Leben ist eine Baustelle.** Wolfgang Becker. Germany: X-Filme Creative Pool, 1997.
- Deutschland Bleiche Mutter.** Helma Sanders-Brahms. West Germany: Helma Sanders-Brahms Filmproduktion, 1980.
- Die Ehe der Maria Braun.** Rainer Werner Fassbinder. West Germany: Albatros Filmproduktion, 1979.
- Good Bye, Lenin!** Wolfgang Becker. Germany: X-Filme Creative Pool, 2003.
- It Happened Here.** Kevin Brownlow and Andrew Mollo. UK: Rath Films, 1965.
- It's a Wonderful Life.** Frank Capra. USA: RKO Radio Pictures, 1946.
- Kinderspiele.** Wolfgang Becker. Germany: FFG Film- und Fernseh-GmbH, 1992.
- One, Two, Three.** Billy Wilder. USA: The Mirisch Corporation, 1961.
- Schmetterlinge.** Wolfgang Becker. West Germany: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), 1988.