

# בְּזוּחַ וְאַתִּיקָה שֶׁל אַחֲרֵי: הַקּוֹלוֹנוֹעַ הַתִּיעוּדִי הַיִּשְׂרָאֵלִי וְהַקּוֹלוֹנוֹעַ הַפְּלִסְטִינִי בַתְּקוּפַת הַאִינְתִּיפָאָדָה הַשְּׁנִיָּה\*

רֵעִיהַ מוֹרֵג

## מבוא - Bodies that Do Not Matter

הַתְּבוֹנְנוֹת בְּסֵרְטִים יִשְׂרָאֵלִים הָעֵלִילִיתִים שֶׁיִּצְאוּ לֵאקֶרְנִים מֵאֵז פְּרוֹץ אִינְתִּיפָאָדָה אֶל-  
אֶקְצָה (שֶׁנִּמְשְׁכָה בֵּין הַשָּׁנִים 2005-2000),<sup>1</sup> חוֹשֶׁפֶת תּוֹפְעָה קוֹלוֹנוֹעִית מוֹרְכֶבֶת. אֶף כִּי הָרֹב  
הַמְכִרְעִי שֶׁל יוֹצְרֵי הַקּוֹלוֹנוֹעַ בְּיִשְׂרָאֵל מִזְהָה עִצְמוּ עִם הַשְּׂמָאֵל הַתּוֹמֵךְ בַּפְּלִסְטִינִים וְהַמְתַּנַּגֵּד  
לְעוֹלוֹת הַכִּיבוּשׁ, סֵרְטֵי הָעֵלִילָה הַיִּשְׂרָאֵלִים אִינֵם עוֹסְקִים בַּמְצִיאוֹת הַכִּיבוּשׁ.<sup>2</sup> לְמֵרֹת הַשִּׂיא  
בַּמְסַפֵּר הַפִּיגוּעִים בְּשָׁנִים אֵלֶּה, רֹב הַסֵּרְטִים הָעֵלִילִיתִים גַּם מְדַחִיקִים אֶת הַטְּרָאוֹמָה שֶׁל  
פִּיגוּעַ הַהֶתְאֵבְדוֹת.<sup>3</sup> בְּאִמְרָה זֹאת אֵין מְשׁוּם שִׁפּוּטִיּוֹת. עַל פִּי שִׁיחַ הַטְּרָאוֹמָה, הַהֶדְחָקָה, אוֹ  
"הַלְטֵנְטִיּוֹת הָאִינְהֶרְנֵטִית" כִּפִּי שֶׁמְכַנֶּה זֹאת חוֹקֶרֶת הַטְּרָאוֹמָה קָאֶרְוִי (Caruth),<sup>4</sup>  
הִיא שֶׁלֵב בְּלִתִּי נִמְנָע בַּתְּגוּבָה לְטְרָאוֹמָה.

\* תוֹדָה לְמִכּוֹן "אֶשְׁכּוֹל" וְלְמִכּוֹן "סְמָאֶרְט", הָאוּנִיְבֵרְסִיטָה הָעֵבְרִית, עַל תְּמִיכְתָם בְּמִימּוֹן מַחְקֵר זֶה.  
גְּרַסָּאוֹת מוֹקְדָמוֹת שֶׁל הַמָּאֵמֶר הוּצְגוּ בְּכַנֶּס הַבִּינְ-לְאוּמִי שֶׁל הַחוּג הַקּוֹלוֹנוֹעַ וְטִלוּוִיזִיָּה בְּאוּנִיְבֵרְסִיטֵת תֵּל  
אֵבִיב, 2004; בְּכַנֶּס הַשְּׁנֵטִי שֶׁל SCMS בְּלוֹנְדוֹן, 2005; וּבְכַנֶּס הַשְּׁנֵטִי שֶׁל ICA בְּסָן פְּרַנְסִיֶּסְקוֹ, 2007.  
תּוֹדוֹת מְקַרֵב לֵב לְמִיכַל פְּרִידְמָן עַל תְּמִיכָתָה וְלְדִנְיָאֵל דִּיין עַל עֲזָרְתּוֹ וְתְּמִיכָתּוֹ. תּוֹדָה לְמַעֲרַכַת מִכָּאֵן  
עַל הָעֵרּוּתִיהָ.

1 מָאֵמֶר זֶה מְתַמְקֵד בְּשָׁנִים 2004-2000, שְׁנוֹת-הַשִּׂיא שֶׁל אִינְתִּיפָאָדָה אֶל-אֶקְצָה מְבַחֶשֶׁת פִּיגוּעֵי הַטְּרָוֹר. בְּשָׁנַת  
2002 נִרְצְחוּ בְּפִיגוּעֵי טְרָוֹר 130 אֲזֵרָחִים יִשְׂרָאֵלִים. רָאוּ [nsc.haifa.ac.il/files/herzellia2020022a.ppt](http://nsc.haifa.ac.il/files/herzellia2020022a.ppt). לְפִי נִתּוּנֵי "בְּצֵלֶם", בְּאִינְתִּיפָאָדָה הַשְּׁנִיָּה אִירְעוּ 137 פִּיגוּעֵי הַתְּאֵבְדוֹת. מְסַפֵּר הָאֲזֵרָחִים הַיִּשְׂרָאֵלִים  
שֶׁנִּרְצְחוּ הוּא 635. רָאוּ [www.btselem.org](http://www.btselem.org). כֵּן רָאוּ [TerrorismExpert.org](http://TerrorismExpert.org).

2 הַמוֹנַח "הַכְּחָשָׁה" יִתְאָר לְהֵלֵךְ אֶת הַתְּגוּבָה לְאִירְוִיעֵים הַקְּשׁוּרִים בְּכִיבוּשׁ שְׂאִינֵם מְעַמִּידִים בְּסַכְּנַת מוֹוֹת  
מִיִּדֵית אֶת אֲזֵרָחֵי הַמְּדִינָה. לְעוֹמֶת זֹאת, הַמוֹנַח "הַדְּחָקָה" יִתְאָר אֶת הַתְּגוּבָה לְטְרָאוֹמַת הַפִּיגוּעִים,  
הַמְעַמִּידָה בְּסַכְּנַת מוֹוֹת יוֹמִיּוֹמִית אֶת הָאֲזֵרָחִים הַמְּשִׁתְּמָשִׁים בְּמַרְחֵב הַצִּיבּוּרִי (וּבִיחּוּד אֶת בְּנֵי הַמְּעַמֵּד  
הַנּוֹמֵךְ וְהַקְּשִׁישִׁים, שֶׁמְשִׁתְּמָשִׁים בַּתְּחַבּוּרָה הַצִּיבּוּרִית דֶּרֶךְ קִבְעִי).

3 בְּמָאֵמֶר זֶה אֶעְסֹק בְּפִיגוּעַ הַטְּרָוֹר בְּצוֹרְתּוֹ הַשְּׂכִיחָה בְּיֹתֵר. כְּלוֹמֵר, זֶה שֶׁמְתַבְּצֵעַ עַל יְדֵי מַחְבֵּל מְתַאֲבֵד  
שֶׁנְּכַנֶּס לְיִשְׂרָאֵל מֵהַשְּׁטָחִים, חוֹגֵר חֲגוּרֵת נֶפֶץ אוֹ נוֹשֵׂא תִיק מְמוּלְכֵד וּבּוֹחֵר כּוֹזֵרֶת הַהֶתְקַפָּה אֲתֵרִים  
עִירוּנִים הוֹמִי אֲדָם.

4 *Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History, Baltimore: Johns*  
*Ruth Leys, Trauma: A Genealogy, Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 17*. רָאוּ גַם: *Hopkins UP, 1996, p. 17*. רָאוּ גַם:  
of Chicago Press, 2000 עַל "הַפְּרִדְיָגְמָה הַמִּימְטִית".

הטראומה של פיגוע טרור מיוצגת בקולנוע העלילתי בסרטים מעטים בלבד, כמעין רקע מרוחק לדרמה, למשל באיים בחוף של יעוד לבנון (2003), או בללכת על המים של איתן פוקס (2004).<sup>5</sup> אפילו באבנים (רפאל נדג'ארי, ישראל-צרפת, 2004), שבו פיגוע הטרור הוא אחד מצירי העלילה, הטקסט מרחיק למעשה את הפיגוע מן העין ומקטין את עצמתו הדרמתית. אבדן המאהב בפיגוע הוא רק גורם אחד מרבים לשינוי שמתחולל בחיי הגיבורה.

בשני הסרטים הישראליים היחידים בשנים אלו שבהם מתוארים תהליכי אבלות במשפחה, כנפיים שבורות של ניר ברגמן (2002) והאסונות של נינה של שבי גביזון (2003), סיבת האבלות, כלומר מותו של האב או של הבעל, כרוכה בהתקה. בכנפיים שבורות, מות האב אינו תולדה של אירועים הקשורים לכיבוש או לפיגועי טרור, אלא של עקיצת דבורה. באסונות של נינה, הסיבה למותו של הבעל נעשית שולית, והמקריות הרומנטית הופכת למרכזית (למשלחת מטעם אגף הנפגעים של צה"ל מצטרף באופן מקרי בחור שמתאהב באלמנה הטרייה). בשני הסרטים, השרירותיות המקרית של הנסיבות (הופעת הדבורה, הופעת הבחור) מתיקה את השרירותיות המקרית הטרגית המאפיינת פיגוע טרור. למרות ההתקה – או ליתר דיוק בשל ההתקה – אפשר להניח כי הסרטים הללו זכו להצלחה מסחרית ניכרת. כך או אחרת, המרחב הקולנועי של סרטי העלילה נשאר מוגן מפני ידיעת הטראומה של פיגוע הטרור, ולפיכך גם מפני הראייתה. על פי גישת הפרדיגמה המימטית לשיח הטראומה, הוא מצוי עדיין בשלב ההדחקה ולא בשלב הפוסט-טראומטי הקשור בהכרה בכך שאירעה טראומה.<sup>6</sup>

בניגוד לקולנוע העלילתי, הקולנוע התיעודי עוסק באינתיפאדה (הן בכיבוש והן בפיגועי הטרור) באופן אובססיבי כמעט. עשרות סרטים מתארים את חיי הפלסטינים בצל האינתיפאדה מנקודת מבט המזדהה עם הסבל הפלסטיני והמותחת ביקורת נוקבת על הכיבוש (למשל, סרטו של יואב שמיר מחסומים [2003], המתאר את שגרת המחסום בכפר בשטחים, בכמה עונות בשנה). כ-15 סרטים העוסקים בפיגועי הטרור הוקרנו בעיקר בערוץ 8, בסינמטקים ובפסטיבלי קולנוע, ועדיין מופקים עוד ועוד סרטים.<sup>7</sup> סרטים אלה מתארים את החיים

5 דיסטורשן (חיים בוזגלו, 2004), מציג פיגוע כחלק מסיפור המסגרת. על הסרט הבועה (איתן פוקס, 2006) ראו מאמרי "Interracial (Homo) Sexualities and Trauma: Palestinian and Israeli Cinema during the al-Aqsa Intifada (Diary of a Male Whore and The Bubble)", *International Journal of Communication* 4, 2010, pp. 932-954

6 בעניין זה ראו גם: Geoffrey H. Hartman, "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History* 26 (1995), pp. 537-563; Ian Hacking, "Trauma", *Rewriting the Soul Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton: Princeton UP, 1995; Ian Hacking, "Memory Sciences, Memory Politics", Paul Antze and Lambek Michael (eds.), *Tense Past Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York: Routledge, 1996, pp. 67-88; Bessel Van Der Kolk and Onno Van Der Hart, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", Cathy Caruth (ed.), *Trauma Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995, pp. 158-181

7 בין הסרטים המרכזיים העוסקים בפיגועים ניתן למנות את: סגר (רם לוי, 2002); המחבל שלי (יולי גרשטל כהן, 2002); בשם האלוהים (דן סיטון ותור בן מיוור, 2003); בחומש קרוב לשמים (מנורה חזני-קצובר, 2003); לתקן את הגג (מיכאל לבטוב, 2003); ערוצי זעם (ענת הלחמי, 2003); שיר ערש

בצל פיגועי הטרור מנקודת מבט המזדהה עם סבלם של האזרחים קרבנות הפיגוע (למשל, סרטה של ארנה בן-דוד ניב אלמנה אחת פעמיים שכול [2005], המתאר קבוצת נשים ששכלו באותו פיגוע שני קרובי משפחה מדרגה ראשונה – בעל וילד – באותו פיגוע).<sup>8</sup> במילים אחרות, שני הסיפורים העיקריים שמספר הקולנוע התיעודי – סיפור הסבל הפלסטיני וסיפור הסבל הישראלי, מוצגים בנפרד. רק בסרטים ספורים מעשרות הסרטים התיעודיים, הדרמה רומזת על הקשר בין שני הפנים הללו של האינתיפאדה, הכיבוש והטרור, וגם זאת בצורה חלקית בלבד.<sup>9</sup> בחלק הארי של המקרים, הדרמה אינה מצליחה לאזן בין שני מושאי הזדהות שונים כל כך, ועל פי רוב מנוגדים. מבחינת הקורפוס התיעודי משנים אלה, התוצאה היא הבנייה נפרדת של ההזדהות עם נקודת המבט של הפלסטינים כקרבנות הכיבוש ועם עמדת קרבנות פיגוע הטרור, ולמעשה הבנייתן כשתי עמדות-סובייקט מנותקות. עמדת הסובייקט המורכבת, המאפשרת הכלה של שתי נקודות המבט – גם התנגדות לכיבוש והזדהות עם הסבל הפלסטיני וגם התנגדות לטרור נגד אזרחים והזדהות עם סבל הקרבנות הישראליים – עמדה זאת מתגלה, לא במקרה, רק בסרטים האוטוביוגרפיים, שמטבע הדברים הם מועטים.<sup>10</sup> הסרטים האוטוביוגרפיים מצהירים כי למי שחוה את החוויה של היות קרבן פיגוע, עמדת-ההזדהות ה"כפולה" הופכת לאפשרות המוסרית היחידה להגיב למציאות, ובהתאם לכך – לייצגה בקולנוע. אשר ליוצרי הסרטים הללו, עמדת-הסובייקט ה"כפולה" היא חלק מההכרה המאוחרת בטראומה (*belatedness*)<sup>11</sup> והאופציה היחידה להיחלץ ממעגל הדמים של הסכסוך.

המאמר יתאר את הקולנוע התיעודי הישראלי העוסק בטראומה של פיגועי הטרור מנקודת מבט הקרובה לקרבן פיגוע הטרור ולעמדת הסובייקט של "קרבניות", אך תוך מודעות לחסר בעמדת-הסובייקט ה"כפולה" (ותוך מודעות לקושי העצום בהעמדת הזדהות "כפולה" בזמן שהסכסוך נמשך. כלומר, כשעדיין לא מדובר בתודעה ובאסתטיקה של היזכרות). להלן אטען כי למרות שנקודת המבט של הקולנוע התיעודי אינה "כפולה", הקרבה לטראומה שקולנוע זה כופה על הצופים כרוכה באופן בלתי נמנע גם בהבנת מחיר הכיבוש. נוסף לכך, קורפוס זה שובר את היחס המטאפורי בין הגוף/הגופה לבין האדמה, לפיו גוף הנופלים מקדש את האדמה. בדרך זאת, הקולנוע התיעודי בשנים אלו חותר לכרסום התפיסות המנחות את הכיבוש הקשורות במאבק על האדמה.

(עדי ארבל, 2004); הילדים של ארנה (ג'וליאנו מר חמים ודניאל דניאל, 2004); בלז על החוף (ג'ושוע פאודן ופבלה פליישר, ישראל-ארה"ב, 2004); חסד של אמת (ניצה גונן, 2004); אלמנה אחת, פעמיים שכול (ארנה בן דוד ניב, 2004). ראו גם מאמרי: "Anti-Memory, Chronic Trauma, and Current", *Israeli Cinema*, *Framework* 49, 1 (Spring, 2008), pp. 121-133.

8 שיר ערש מביא וידויים אישיים של 11 אמהות משני העמים ששכלו את ילדיהן במהלך האינתיפאדה.

9 למשל בסרטה של ענת הלחמי ערוצי זעם, המתאר את הקיטוב האידאולוגי ההולך וגדל בין ראפר יהודי-ישראלי לראפר ערבי-ישראלי המופיעים במועדונים מקומיים.

10 למשל בסרטה של יולי גרשטל-כהן המחזבל שלי, המתאר את מאבקה לשחרור ממאסר של המחבל שפגע בה.

11 קארות טוענת כי לא ניתן להכיר בטראומה בזמן התרחשותה, אלא רק מאוחר יותר, כשהיא חוזרת באמצעות פלשבקים, סיוטים וכו'. ראו דיון אצל קארות, הערה 4 לעיל.

למאמר ארבעה חלקים: החלק הראשון יתאר את השינוי בתפיסת גופו של קרבן הטרור במלחמה ה"חדשה". כן יתוארו שני המשברים הכרוכים בשינוי זה, המאפיינים את הטרואומה של פיגוע הטרור – משבר הגוף ומשבר המרחב. בחלק השני, ניתוח ההרוג ה-17 (דויד אופק, 2003) יהיה דוגמה לתגובת הקולנוע התיעודי הישראלי לטרואומה זו, לשינויים ולמשברים הכרוכים בה. החלק השלישי יתאר את השינוי שחל בתפיסת הגוף של המחבל המתאבד על פי ניתוח קלטות הווידאו של המחבלים המשודרות בערוצי הטלוויזיה לאחר מותם. כן יתואר היחס שהסרט והקלטות מכוננים בין הגוף/הגופה לבין האדמה. החלק הרביעי ינתח כהשוואה את היחס בין הגוף לבין הגופה בסרט הפלסטיני היחיד עד כה העוסק במחבל המתאבד, הסרט העלילתי ג'דן עכשיו (האני אבו-אסעד, 2005). המאמר יסתמך על ההבחנות הקריסטביאניות לגבי הבזות (*abjection*)<sup>12</sup> וישלב אותן בשני שדות-שיח עיקריים – השיח על הטרור כחלק מהמלחמה ה"חדשה" ושיח הטרואומה שהתפתח במדעים ההומניסטיים בשני העשורים האחרונים.

## הגוף כשדה קרב

היות שהטרואומה של הטרור נשלטת בידי מנגנונים של פיקוח, נידוי וטאבו גם בשיח הישראלי<sup>13</sup> וגם בקולנוע העלילתי, הנראות (*visibility*) של הטרואומה היא למעשה הראייה היחידית לעצם התרחשותה. אין תמה ששאלת הנראות היא אחת השאלות העיקריות שלגביהן מתנהל משא ומתן סמוי – ולעתים גלוי – בשיח הציבורי על הסכסוך. הקולנוע

12 לפי קריסטבה, הבזוי (או – הבזות) כולל את פסולת הגוף: דם, צואה, רוק, נוזלי זרע ומין, וגילימו הקיצוני הוא הגופה. אין הוא סובייקט או אובייקט, אלא מה שביניהם (*abject*); ובעיקר, מה שמצביע על שבירותן של ההבחנות הללו ועל גבולותיהן. ראו הערה 14 להלן, וכן ראו ז'יליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005.

13 על השינויים שחלו בסיקור הטלוויזיוני של פיגועי הטרור בישראל ראו: Tamar Liebes, "Television's Disaster Marathons: A Danger for Democratic Processes?", Tamar Liebes and James Curran (eds.), *Media, Ritual and Identity*, London: Routledge, 1998, pp. 71-84 להבחין במנגנוני פיקוח משלושה סוגים: הפיקוח על אופי, סוג וכמות הסיקור של הפיגוע; הפיקוח על אתר הפיגוע, הטבוע בחותם "השבת הנורמליזציה": סגירת האתר, ניקוי ושיפוץ מהיר מחדש; והפיקוח על אתרים הטרוטופיים, כגון המכון לרפואה משפטית או מחלקות בבתי חולים, במרפאות ובמוסדות לטיפול בנפגעי טראומה. דמויות ואירועים המבקשים לערער על ההגמוניה של הפיקוח, על הנידוי של קרבנות הפיגוע מן השיח ועל הטאבו על ההראיה של הטרואומה, נדחקים – בסופו של דבר – לשולי השיח. ראו, למשל, צילומי הפיגועים בידי צלמי חדשות, שזכו רק לפרסום מינורי בתערוכות. הצילום של וולברג שכותרתו "ירושלים מערב (עיר), 2002" מתוך התערוכה "טווח אפס", שהוצג במוזיאון תל אביב, 2002, הוא צילום השוכר את הטאבו על ההראיה. הצילום מראה ראש כרות המונח על האדמה באתר פיגוע הטרור, מוקף באנשי כוחות הביטחון ומד"א. כניגוד גמור לכך ראו הסערה התקשורתית שחולל בישראל המיצג של דרור פיילר (Dror Feiler) וגונילה סקולר פיילר (Gunilla Skold Feiler) "שלגיה וטירוף האמת" ("Snow White and the Madness of Truth"), שהוצג כחלק מתערוכה במוזיאון ההיסטורי הלאומי השוודי בינואר-פברואר 2004. הסרט התיעודי אלמנה אחזת, פנמיים שכזו, ששודר בטלוויזיה הישראלית בנובמבר 2004, הוא יוצא דופן במעקב שהוא עורך, שנתיים לאחר הפיגוע, אחר חמש נשים ששכלו את בני משפחתם. עיקר כוחו בבחינת ההתמודדות עם השכול והאבל. לפיגוע עצמו אין ייצוג ויזואלי.

התיעודי במיטבו פועל כמתווך של הנראות. בכך, ללא ספק, הוא נענה לצורך מרכזי של קהלו. השאלה היא מה נראה בסרטים התיעודיים ומה מורחק, מודר, מכוסה; ומה מלמדת אותנו ההדרה או, לחלופין, ההראיה, על הזהות הישראלית המשתנה.<sup>14</sup> לפי קריסטבה, במיאוסו, הבזוי מושך דוחה גם יחד, ולפיכך הוא מבוסס על הדרה ולא על הדחקה. היות שכל טראומה של פיגוע טרור מייצרת בְּזוּת, ברצוני להדגיש את פיגוע הטרור ככזה שמבנה יחס מיוחד בין הדחקה להדרה. ההדחקה, כזכור, אינה מודעת, ההדרה – כן. הדחקה הטרומה היא הדחקה מה שנראה, הדחקה אפשרותו־להיראות (או להישמע). ההדרה, לעומת זאת, מעניקה משנה־תוקף לנראה. היא ממומשת בזכות כוחו ועצמתו של הנראה. במונחי ההדרה, קיומו של הנראה (גופה) הוא מה שיש להופכו לבלתי נראה ולהשימו בשוליים. בשני המקרים, חשיפת הנראה היא הדרך לקרבה מחודשת אל הטרומה. נראותה של הטרומה היא קודם כול נראותו של הגוף.

המלחמה ה"חדשה" בצורתה העכשווית, הרב־צדדית והרב־קוטבית, מוגדרת על ידי חוקרים שונים<sup>15</sup> כנתונה לשינויים רדיקליים. במלחמה ה"חדשה", ניגודים מסורתיים מפורקים או נמצאים במשבר: טרור – מלחמה, קרב – מלחמה, מדינה – רשות, חזית – בית, ביטחון חוץ – ביטחון פנים, אויב – בעל ברית, "אנחנו" – "הם", אזרח – חייל,<sup>16</sup>

14 באופן אבסורדי כמעט, הדחקה הטרומה והדרת הבזוי קשורות לבלי היפרד לחזרתו של מודחק אחר למרכז השיח הציבורי הקשור בטרור – החרדי.

15 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indianapolis: Indiana UP, 1995; Neta C. Crawford, "Just War Theory and the U.S. Counterterror War", *Perspectives on Politics* 1, 2003, pp. 5-25; R.G. Frey and Christopher W. Morris, "Violence, Terrorism and Justice", Christopher W. Morris and R.G. Frey (eds.), *Violence, Terrorism and Justice*, Cambridge: Cambridge UP, 1991, pp. 1-17; Chris Hables Gray, *Postmodern War: The New Politics of Conflict*, London: Guilford, 1997; James Johnson Turner, *Morality and Contemporary Warfare*, New Haven: Yale UP, 1999; Mary Kaldor, *New and Old Wars: Organized Violence in a Global Era*, Stanford: Stanford UP, 2001; Andrew Latham, "Warfare Transformed: A Braudelien Perspective on the 'Revolution in Military Affairs'", *European Journal of International Relations* 8, 2002, pp. 231-266; Charles C. Moskos, John Allen Williams and David R. Segal, "Armed Forces after the Cold War", C. Moskos, J. A. Williams and D. R. Segal (eds.), *The Postmodern Military Armed Forces after the Cold War*, New York: Oxford UP, 2000, pp. 1-11; Michael Walzer, *Just and Unjust Wars*, USA: Basic Books, 1997; Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London: Verso, 2002. ראו הביקורת של לאתאם על הא־היסטוריות המאפיינת לדעתו את המחקר בתחום המלחמה החדשה. כותבים כמו ברברה טוכמן מביאים חלק מהניגודים הללו בזיקה אל מלחמת וייטנאם, כלומר למלחמה שלפי תארוכה הסתיימה לפני עידן המלחמה ה"חדשה". ראו ברברה ו' טוכמן, מצעד האיזולת מטרוריה עד וייטנאם, מאנגלית: יוסף אשכול, תל־אביב: ספרית מעריב, [1983] 1986. לפי רוב החוקרים, התארוך הקובע הוא 1990. ברצוני להסתייג מהשימוש הרווח בהקשר זה במונח "מלחמה פוסט־מודרנית" הן מפני שזהו מונח עמום, והן מפני שהפוסט־מודרניזם נוסח ליוטאר (Lyotard), למשל, מניח א־רפרנציאליות, בעוד אני טוענת בדיוק ההפך. המלחמה העכשווית נראית כשלב מעבר בין המלחמות שאפיינו את המאה ה־20 עד שנות התשעים שלה לבין אלה שמאפיינות עד כה את המאה ה־21.

16 כניגוד להבחנה בין אזרח לבין חייל ראו את דברי ישראלי: Rafael Israeli, *Islamikaze: Manifestations*

פשע אינדיבידואלי – אלימות מאורגנת, כלי נשק מתקדמים – כלי נשק תוצרת בית, מערכת הומנית – מערכת פוסט-הומנית,<sup>17</sup> לוחם – לא לוחם, הגנה – התקפה, התחלת המלחמה – סוף המלחמה, ניצחון – תבוסה, מלחמה – שלום, מוסרי – לא מוסרי.

למרות שחוקרי המלחמה ה"חדשה" עוסקים בשינוי שחל בשדה הקרב המסורתי (ה"מודרני"), שהמסמן העיקרי שלו הוא "הפגיעה המכוונת באזרחים",<sup>18</sup> הם מחמיצים את השינוי המרכזי. במציאות של טרור לא מדובר עוד בגבולות טריטוריאליים שבהם צבא של מדינה אחת נלחם בצבא של מדינה אחרת, או בשדה הקרב הווירטואלי נוסח ז'אן בודריאר. במלחמה ה"חדשה", הגוף האנושי הוא שדה הקרב.

הגוף האנושי המחליף את שדה הקרב לוכד את הטרנספורמציות שחלו במאפייני המלחמה העכשווית בעצם התהוותן. ההתבוננות במצביו החומריים המשתנים (כגוף וכגופה) היא, לפיכך, בלתי נמנעת. הקולנוע התיעודי, הפועל נגד הדחיקת הטרואומה של פיגוע הטרור והדרת הבזוי (*abject*), הופך ממילא את הגוף לסימבול ממשמע. עיצוב המתח בין הגוף לבין הגופה בקולנוע התיעודי מייצג את משבר הבינריזם והרב-קוטביות של המלחמה ה"חדשה". כמרכיב טקסטואלי, הגוף מאפשר נגישות רבה יותר למהותה של המלחמה החדשה מאשר מרכיבים טקסטואליים אחרים כגון ההעללה (*emplotment*)<sup>19</sup> או הז'אנר. מרכיבי הטקסט שאינם הגוף, הופכים לחלק מן המארג הטקסטואלי, אך אינם יכולים להפוך לסימבול הטקסטואלי המרכזי. לכידת מהות המלחמה ואפשרות הסימבוליזציה הן תוצאת העובדה שהגוף חוצה בסרטים אלה את מגבלותיו ואת מגבלות הרפרזנטציה של הטרואומה ושל הבזות והופך לסימן אינדקסואלי.

היחס בין הגוף לבין הגופה אינו יחס פשוט בין הפכים. במלחמה ה"חדשה", העובדה שהגוף הוא זירת הקרב ולא המרחב מייצרת כאמור משבר הן של הגוף והן של המרחב. משבר הגוף מעלה שאלות כגון: האם תיתכן גופה ללא גוף, כמו, במקרים הקיצוניים, אצל קרבן פיגועי?; או, האם ייתכן גוף ללא גופה? כמו אצל מחבל מתאבד, וזאת לאחר ההבניה מחדש, הרה-קורפוריאליזציה, של גופו באמצעות קלטות הווידאו המשודרות

75-72. *of Islamic Martyrology*, London: Frank Cass, 2003

17 גריי מגדיר את הסיפורג כ"אורגניזם שמכיל את הטבעי והמלאכותי יחד באותה מערכת" (Chris Hables Gray, *Cyborg Citizen Politics in the Posthuman Age*, New York: Routledge, 2001, p. 2).

ככל הכותבים על מלחמה פוסט-מודרנית, גם גריי אינו מתייחס לטרור בהקשר זה, אלא בעיקר למלחמה ה"חכמה" העתידית; כלומר, הדרגש הוא על טכנולוגיה מתקדמת. לעומת זאת, כפי שאתאר להלן, גוף המחבל המתאבד תלוי בעיקר בטכנולוגיה מהסוג הישן. ראו, למשל, תיאור של הטכנולוגיה מהסוג הישן בראיונות בבית הסוהר עם מחבלים מתאבדים שנכשלו במשימתם בסרט התיעודי *Inside the Mind of the Suicide Bomber*; Tom Roberts, 2004, UK, Channel 4. בריאיון עם המהנדס מג'די עמאר, למשל, מספר עמאר כי חגורת הנפץ מורכבת מ"כמה צינורות של ניטר-גליצירין וכמה שכבות של חלקי מתכת".

18 קרואפורד, הערה 15 לעיל, עמ' 10.

19 המדובר בתבניות הסיפוריות השולטות בטקסט ויוצרות את מבנה העלילה.



(בין גוף לגוף) ולא, למשל, על יחסי גוף-אובייקט. מידת הקרבה או המרחק מה"בלתי נראה" שלטת באינטראקציה בין הגוף/גופים לבין אותו גוף מלאכותי דמוי-סיבורג (cyborg) של המחבל.

המאפיין השלישי קשור לרגע הטראומה עצמו. זהו השלב הקיצוני במשבר הגוף והמרחב – הגוף כגופה לעתיד (The body as anticipated corpse). במצב זה, הגוף לכוד על ידי הטראומה שתתרחש עוד רגע. הוא בקושי נתון בהווה (הווה טרגי של "עוד רגע"), הוא נטול עבר וללא עתיד. המרחב הפוטנציאלי של הפיגוע כמרחב של "שום מקום וכל מקום" שולל את עצמו. הגופה מטבעה משוללת שייכות למרחב.

המאפיין הרביעי של משבר הגוף והמרחב הוא מה שקורה לצופה בזמן החשיפה לטראומה של פיגוע. כלומר, הפיכתו לאובייקט על ידי הגופה. הבזוי משנה את תפיסת העצמי כסובייקט ואת תבנית יחסי הסובייקט-אובייקט. מצד אחד, הטאבו על ראיית הבזוי הוא נדבך בלתי נמנע בהדחקת טראומת הטרור. מצד שני, כשהצופה מתבונן בטראומה, למעשה הטראומה מתבוננת בו. היא בעלת המבט החודר. הצופה איננו יכול באמצעות מבטו להפעיל מנגנוני כוח על הגופה. אין הוא יכול לשעבד את הבזוי הקיצוני, הגופה, ולהפכו לאובייקט למבטו. אבל הוא, הבזוי, כמו מדוזה המיתולוגית, עושה זאת לו. הוא מרתיע, מקפיא, מחפיץ. משבר זה של יחסי אובייקט-סובייקט הוא חלק מהגרסאות של הגוף ושל העצמי המתארגנות והמתפרקות ללא הרף נוכח הטראומה של הפיגוע.

המאפיין החמישי מצביע על השינוי לטווח הקצר במרחב השקוף שעבר טראומטיזציה, כלומר – אי-היציבות של יחסי הזיהוי. זיהויו של המרחב כמרחב קונקרטי עומד בניגוד מכאיב לאי-האפשרות לזהות את הגוף לאחר הפיגוע. מקום הפיגוע, שניתן לזהותו (שלדת האוטובוס, בניין הפיצרייה, בניין בית הקפה), מחליף את מקום הגוף שלא ניתן לזהות. הציבורי המוכר מחליף את הפרטי האנונימי, יוצר קרבה במקום שנכפה ריחוק, מעניק שם ("הפיגוע בבית הקפה 'מומנט'"). שמו של המרחב הוא שם זיהויי תחליפי, שהרי לגופה, כאמור, אין שייכות למרחב. התוצאה היא תחנה נוספת במפת האימה של המרחב החברתי.<sup>23</sup> למפת אימה זו לפחות שני פנים. לפי הראשון, מפת העיר, למשל ירושלים, "מסומנת" לפי המקומות שבהם אירע פיגוע טרור. הפן השני אינו קשור למרחב הנייח כי אם לזה הנייד. האוטובוסים המועדים לפיגועים "מסמנים"/"מכתמים" את המרחב העירוני הנייד והם שקובעים את גבולותיו כגבולות משתנים תדיר.

המאפיין האחרון מצביע על השינוי לטווח הארוך במרחב השקוף: הבניית מעגליות של שקיפות-טראומה-הדרה-שקיפות. ניקוי המקום שבו אירע הפיגוע ופתיחתו המהירה מחדש, שהם מסממני התגובה המוסדית ("אין שום סימן למה שקרה"), שוב הופכים באחת את

23 סרטו של הבמאי אבי נשר אורינוטל (2004) מתאר בין היתר את תהליך העבודה של רקדנית הבטן אלינה פינצ'רסקי על מופע משותף עם ארבעה נגנים פלסטינים. בדרכם להופעה בירושלים, מבקש המתופף הפלסטיני מהנהג המסיע אותם להיזהר ו"לא לנסוע קרוב לאוטובוס". בסרט *Inside the Mind of the Suicide Bomber* יש תצלום יוצא דופן של שלדי האוטובוסים השרופים לאחר פיגועי הטרור, המרוכזים בחניה של המוסך המרכזי של חברת האוטובוסים.



המרחב לשקוף, את היחסים בתוכו ל"יחסי גוף", את גוף המחבל לשקוף, את גוף הנפגע ל"בזוי-לעתידי", את המתבונן לחסר כוח וידע ומוחפץ, ואת הטראומה לבלתי נוכחת. אי-היציבות של יחסי הזהות הופכת למסמנת של אירוע הטרור בתהליך המבוסס, מעגלית, על שקיפות-טראומה-הדרה-שקיפות.

## ההרוג ה־17

ייחודו של הקולנוע התיעודי, הפועל בחלל הטראומה של פיגועי הטרור, הוא בהפרעה למעגליות הזו על ידי עצם ייצוג המתח בין נראות לבין אי-נראות. במיטבו, קולנוע זה פועל כנגד ההסתרה, הכיסוי, הניקוי וההדרה. בכך הוא לא רק בעל נוכחות בזירת הטראומה, הוא לא רק מעניק לטראומה נראות, אלא גם שותף פעיל בהבניית הזהות הישראלית. סרטו של דויד אופק, ההרוג ה־17 (2003) הוא דוגמה בולטת. העלילה מתארת את ההירתמות של צוות ההפקה, במשך שישה חודשים, לאיתור זהותו של ההרוג ה־17 בפיגוע, שנקבר כאלמוני. לאחר מכשולים רבים, פונה לצוות אדם שמזהה את הקלסטרון שפורסם בעיתונות ונחשפת זהותו של ההרוג, אליקו טימסית.



ההרוג ה־17: מסע הקרבה אל הנראות של הבזוי.  
(באדיבות דוד אופק)

הסרט נפתח במהדורת חדשות בטלוויזיה המדווחת על פיצוץ באוטובוס מספר 830 בצומת מגידו על ידי מחבל מתאבד. הפתיחה עוברת בין מספר מוקדים: מבזק חדשות ממקום

האירוע, מפת האזור, אתר ההנצחה בצד הדרך ומהדורת העיתון שיש בה פנים, שמות וסיפורים אנושיים. עד כאן מדובר במערכת איקונוגרפית מוכרת של דיווח על טראומה של פיגוע טרור. לאחריה מתבצע מעשה לא מוכר, של קרבה. כנגד כל המערכת הזו, הועמד הביקור במרחב הטרוטופי של הסטייה,<sup>24</sup> כלומר המכון לרפואה משפטית.

הצוות נכנס למכון ומראיין את האנתרופולוגית הראשית של המשטרה, ציפי כהנא, על הטיפול בגופתו של ההרוג ה-17 ועל חייה האישיים והמקצועיים. אגב השהייה במקום, מתברר שאירע פיגוע נוסף, ובקריינות מודיע הבמאי, אופק, על החלטת צוות הצילום להישאר במכון ולתעד את המתרחש. עד שגופות ההרוגים תגענה, אנשי המכון מכינים לעצמם ארוחת צהריים. המצלמה מתעדת את הכנת הארוחה ואת השיחה סביב השולחן (על הפיגוע ועל ההיערכות לקראתו: "רופאי שיניים הודיעו שיגיעו, טכנאי זיהוי הודיעו שיגיעו").

תיאור ראשוני זה של סצנת הפתיחה חושף בבת אחת את משמעות המסע שעושה הסרט. זהו מסע חיפוש אחר הגוף שמאחורי הגופה, מסע הקרבה אל הנראות של הבזוי. הקרבה מגולמת בתוכן השיחה עם ציפי כהנא על מצבה הפיזי של אותה גופה ללא גוף. בתשובה לשאלתו של הבמאי המראיין אותה, עונה ציפי:

במקרה הספציפי של הפיגוע הזה, הגופה הייתה כמצב מאד קשה, הייתה חרוכה לגמרי. בעצם הדבר היחיד שיכולנו לקבוע בוודאות הוא שמדובר בגבר. אחרי שניתחנו אותו [...] הוא נראה בסביבות גיל 40-50. לא נשארו תכשיטים [...] גובה בסביבות 1.70. זה אדם מאד ממוצע שמת מוות מאד לא ממוצע (ציטוט מתוך הסרט).

הקרבה אל הגזות מגולמת גם במבט המצלמה מחלון החדר שבו מתרחש הריאיון החוצה. הצילום הבודד מראה את החצר האחורית, שיש בה שורות של מיטות גלגלים ריקות, המוצבות בחניה וממתנות. היא מגולמת, בדרך אחרת, גם בהכנת הארוחה, שמן הנורמליות שלה זועקת איזו אי-נוחות שמייצרת ההתבוננות במקום (אי-נוחות אפלה דומה לזו המוכרת לנו מסצנת ארוחת הערב של מפקח המשטרה ואשתו בסרט פרנזי של אלפרד היצ'קוק, למשל, שבה נאלץ המפקח להשתתף בארוחה סמלית של גוויית האישה שאת הירצחה הוא חוקר<sup>25</sup>). באמצעות צילום המראה הנשקף מן החלון, המדגיש את הזיקה הגזותית בין מרחביו החיצוניים והפנימיים של המכון, ובאמצעות צילום ההכנות לארוחה וצילום הארוחה, אנו נתבעים להתודע לגבול אחר, לא מוכר, שבין שגרת החיים לבין אירועי הטרור.

מצד אחד, אנו מתוודעים לגבולות השונים של נוכחות הבזוי באותו מרחב הטרוטופי, המכון לרפואה משפטית. מצד שני, בתוך ההקשר של ההודעה על ההמתנה לאמבולנסים, קושרים צילומי התקריב של ההכנות לארוחה ושל הארוחה קישור בלתי נמנע בין חיתוך

24 ראו מישל פוקו, הטרוטופיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003.  
25 ראו, Tania Modleski, "Rituals of Defilement", *The Women Who Knew Too Much - Hitchcock and Feminist Film Theory*, New York: Methuen, 1988, pp. 101-114

האוכל בצלחת לחיתוך העתידי של הגופה. לדייקנות האסתטית של חיתוך הסלט והאכילה יש הקשרים קניבליים. מרחב הניגודים שבין חי/דומם למת, שבין סטריליות לגשמיות, שבין הקליפה/העור לבשר שמתחתיה, שבין החלק לשלם – מרחב זה תורם אף הוא לכך שהקרבה אל הבזוי הופכת לדו־משמעית. אך הטקסט אינו מאפשר שבירה של הקרבה או מרחק של נוחות. הרגשת הרווחה המשתררת בתום הארוחה, בתום הקרבה הבלתי צפויה לגבולותיו המשתנים של הבזוי, מתחלפת בהתקרבות מחדש לבזוי בסוף הסצנה כשאנו ממתינים עם הצוות לאמבולנס. תחילה נגלית לעינינו ציפי כהנא, לבושה בבגדים סטריליים ובכפפות ולראשה משקפיים בעלי זכוכית מגדלת. בגדי חדר הניתוח, כמו שורת מיטות הגלגלים שהיא יושבת על אחת מהן אגב ההמתנה, מבשרים את קרבתה המידית לגופה. שנית, כשהמצלמה מלווה אותה בדרכה למקום חניית האמבולנסים, נגלים לעינינו מקררי הגופות הסמוכים לאזור החנייה. שלישית, עם הגעת האמבולנס, המצלמה חושפת מקרוב את מראה הגופה חסרת הצורה המונחת על האלונקה, ואנו נעשים עדים לשאלה "באיזה צד של האלונקה נמצא הראש?".

עד כה לא זכה המכון לרפואה משפטית לנראות קולנועית בהקשר של פיגועי הטרור. בשוטים האחרונים של הסצנה נחשפת, תרתי משמע, החצר האחורית של הטרואמה של פיגועי הטרור. זהו עולם שלם של התמחויות (אנתרופולוגיה משטרית, רפואת שיניים, טכנאות זיהוי), חפצים (בגדי ניתוח, כפפות, משקפיים עם זכוכית מגדלת) וחללי אחסון (אלונקה, מיטת גלגלים, מקרר) – המיוסד כעולם של קרבה לְבִזּוּת. אלא שזו קרבה לשם ריחוק, לשם הדרה. המרחב ההטרופי משרת את תהליך הקרבה, ומיד לאחריו



ההרוג ה־17: חיפוש אחר זהות.  
(באדיבות דוד אופק)

את היפוכו, את ההדרה. הפונקציונליות המשרתת את הרצף הזה, מקרבה להדרה, היא פונקציונליות פוליטית, ההופכת את גבולות הקרבה לגבולות זמניים בלבד. זמניותם היא זמניות היחס הפונקציונלי לגופה. משמוצה פוטנציאל הידע הטמון בה (זיהוי המת, שעת המוות, סיבת המוות) היא "מוחזרת" אל שכחת ההדרה ונבלעת בה. באופן אבסורדי, דווקא מתן השם – כלומר, הזיהוי, שהוא לב-לבו של תהליך הקרבה – הופך לתחילת ההדרה. כך, אפוא, בהתוודעות אל הקרבה טמונה כל העת ידיעת ההדרה. במכון כאתר הטרוטופי גלומה כל העת השניות הזו שעברה פוליטיזציה.

השהייה באתר במקרה הספציפי של הסרט הזה מדגישה את תהליך הקרבה לזויות ולא את התהליך המנוגד של ההדרה. דווקא בשל אי-זיהויו של ההרוג ה-17 על ידי המכון, המסע של הסרט בעקבותיו מגדיר מחדש את הנראות האפשרית. קבלת הבזוי והקרבה אליו משמען לא רק הכרה במעבר למלחמה העכשווית, ה"חדשה", הכרה שיש לה כמובן משמעויות פוליטיות, אלא גם התייחסות זהותית לטראומה.

עצמתו של הסרט ההרוג ה-17 נובעת מכך שהחיפוש הוא חיפוש אחר זהות, שהרי לא מדובר רק בזהותו הספציפית של אותו אלמוני, אלא בזהות הישראלית. החתרני בסרט הוא שנקודת המוצא לעיסוק בזהות היא פריצת הבזוי, הקרבה לטראומה. הדגשת הקרבה לבזוי היא חיונית גם בשל אופי הדרמה. במקביל לתהליך החתרני של החשיפה אל הבזוי, הצופים עוברים תהליך נוסף שיש בו יסוד מרגיע. האנונימיות של ההרוג ה-17 מדגישה, כמובן, את המקריות והשרירותיות של פיגוע הטרור. כלומר, ההרוג ה-17 יכול – למרבה הזוועה – להיות כל אחד מאתנו. אך ככל שהחקירה מתקדמת ופרטי זיהויו של אליקו טימסית נחשפים, "הוא" איננו עוד "כל אחד מאתנו", הקרבנות לעתיד של שרירותיות הפיגוע. האפשרות ש"זה" יכול להיות אני, הולכת ומאבדת את תקפותה. מבחינה זו, יש בסופו של הסרט ממד בלתי נמנע של הדחקה: "זה קרה לו, ולא [יקרה] לי".

התהליך החותר כנגד כל יסוד של הרגעה או הדרה, ממומש גם ברמה הז'אנרית. הסרט פועל מבחינה ז'אנרית בתוך שתי תבניות, סרט המסע והמותחן הבלשי, וקובע היררכיה ביניהן. המותחן הבלשי מבוסס כידוע על מבנה של נסיגות (רטורדציות), פערים, סקרנות לגבי העבר, השהיה לגבי האירועים שיקרו, הפתעה ביחס לסיומים לא צפויים. סרט המסע במיטבו ממש מסע פסיכו-גאוגרפי. ההרוג ה-17 מתקדם, כך נראה, ללא תסריט מגביל וללא הכנה מראש של המרואיינים לראיונות.<sup>26</sup> הצופה נעשה לפיכך שותף גם לרמת האוטנטיות של החיפוש, ובד-בד – לשאלה הנובעת מן המסע. מתקבל הרושם שהבמאי משמר את יתרונות המבנה הבלשי, אך כופה עליו, במובן החיובי של המילה, את תבנית המסע, שכל-כולה מייצגת אי-תכנון מראש וניידות תסריטאית. השגת היציבות שבפתרון אינה מקבלת לפיכך, כמו במותחן הבלשי, מעמד של אישור לסדר החברתי; כמו בסרט מסע, השגת היציבות שבפתרון מעלה מחדש את השאלה מיהו ההרוג ה-17.

השאלה העיקרית, כאמור, אינה שאלת הזיהוי. זיהוי ההרוג הוא אמנם האתגר שעומד

26 הסרט חותר להצגת החיפוש באוטנטיות מרבית. כפי שנודע לי בשיחה עם הבמאי ב-8.11.04, הסצנות המבוימות הן בעיקר סצנות מעבר.

בפני צוות הצילום וצוות החקירה המשטרתית, אך עצם ההתחקות על נכבי הזהות/יות הישראלית/יות מעלה שאלות חברתיות בעלות השלכות סימבוליות – עד כמה אנחנו מוכנים להתקרב לגופה? לבזוי? לראות בה גוף? לתת לה זהות? עד כמה אנו מוכנים לחוות מחדש את הטראומה הכרוכה ב"החייאה" זו? עד כמה אנו מוכנים להיחשף באמצעותה למחיר הכיבוש? להיחשף לעצמנו כמחוללי עוול (גם אם לא ישירים)?<sup>27</sup> הקושי שלנו נובע מהטאבו הקשור בתהליך הזיהוי. ההרוג ה-17 התגלה כאמור כאליקו טימסית, עברייין קטן מהעיירה שדרות, שנסע באוטובוס לחופשה בצפון הארץ. משפחתו חששה שהסתבך עם המשטרה ולכן כשנעלם לא חיפשה אחריו. הסרט מסתיים בכך, שלאחר בדיקת רקמות שעשה אביו, מועלים שרידי גופתו מהקבר האנונימי ונקברים בקבר ישראל.

אך האנונימיות בשיח הציבורי, כמסמנת של הטאבו על הראיית הטרור, נמשכת. מבחינה זו, הבחירה בתבנית המסע כתבנית הז'אנרית השלטת, ולא בתבנית המותחן הבלשי, היא בחירה עקרונית. הסרט אינו מספק לצופה פתרון המאשר את הסדר החברתי. הוא פועל נגד מגמות שמרניות ומשכיחות – כלומר, נגד הכחשת הכיבוש והדחת הטראומה של פיגועי הטרור.

## הדטונמורג (detonator)

האם יחסים טראומטיים בין הגוף לבין הגופה מופיעים גם בטקסטים הפלסטיניים המייצגים את הפיגועים – בקלטות הווידאו ובסרט גן עדן עכשיו? כשלב ראשון בתשובה לשאלה זו יתואר התהליך העיקרי הקשור לגוף/לגופה בקלטות הווידאו. זאת, בשל מרכזיותן של הקלטות בשיח הפלסטיני על הטרור ומפני שהסרט גן עדן עכשיו משתמש בהן מטונימית ומתפקד כמעין הרחבה דרמטית שלהן.

כפי שנטען לעיל, למרות שבדרך כלל לא ניתן לזהות את גופות המחבלים המתאבדים לאחר פיגוע טרור,<sup>28</sup> באמצעות קלטות הווידאו שצולמו לפני הפיגוע ומשודרות אחריו הגופות זוכות, בדיעבד, לנראות מחדש. למעשה, לנראות-לנצח. על ידי ההבניה הטרונסצנדנטית-דתית-לאומית הפלסטינית הופכת גופת הטרוריסט המתאבד מחדש לשלמה, לאחידה. לכאורה – גוף ולא גופה. בניגוד לייצוגים אחרים של המחבלים שהתאבדו (כגון צילומי עיתונות, ציורי גרפיטי או פוסטרים על לוחות המודעות<sup>29</sup>), קלטות הווידאו מתפקדות

27 ראו Ann Borer Tristan, "A Taxonomy of Victims and Perpetrators: Human Rights and Reconciliation in South Africa", *Human Rights Quarterly* 25, 4, 2003, pp. 1088-1116 – ובייחוד הטבלה בעמ' 1106.

28 לפי ישראלי, "למנוח שאהיד יכולות להיות שלוש משמעויות שונות: קידוש המת למען אלה; הנופל בג'יהאד; או מוסלמי החווה סבל לפני מוות טרגי [...] למעשה, הספר הקדוש לאסלאם מצהיר על מוות כזה, גם אם השימוש במונח שאהיד מתייחס שם ל'ער' מכל מיני סוגים" (עמ' 74) [התרגום מכאן ולהבא שלי, ר"מ]. ישראלי, הערה 16 לעיל.

29 כידוע, המאבק הפלסטיני מנציח את צילומי השאהידים בדרכים רבות. מצד אחד, דרכי הנצחה אלו תורמות לרה-קורפוריאליזציה. בכל הנצחה, יש בהן אזכור של המת כחי. מצד שני, ברובן המכריע לא מופיע כל הגוף, אלא רק הראש. כלומר, הדגש הוא על יציאה מאנונימיות למעמד של השאהיד

בשיח הפלסטיני גם כמטאפורה לתנועה, להתחדשות המאבק. אך עיקר כוחו הוא ברה-קורפוראליזציה (מעין החייאה גופנית) של גופת המחבל. רה-קורפוראליזציה זו כרוכה בשתי טרנספורמציות: מהסיבורגי המכני-אורגני (הגוף וחגורת הנפץ)<sup>30</sup> לאורגני (הגוף האוחז בנשק); ומהמת לחי.

לפי גריי, "המלחמה הפוסט-מודרנית תלויה ברמה חדשה של אינטגרציה בין החיילים לכלי הנשק שלהם, מה שקרוי מערכות אדם-מכונה או [...] חיילים סיבורגיים"<sup>31</sup>. אך המחבל המתאבד אינו הסיבורג האופייני לקרב חסר הפנים של המלחמה ה"חדשה" המתרחשת, לפי גריי, על פני מרחבים עצומים והנשלטת מרחוק. פיגוע הטרור, כפי שתיארתי לעיל, הוא מודוס אחר לחלוטין של המלחמה ה"חדשה". לפיכך אני מעדיפה לכנות את המחבל המתאבד "דטונטורג". החיבור של organism-detonator אינו מדגיש את הסיבורג, האורגניזם הקיברנטי (cybernetic organism), אלא את האופי המלאכותי הספציפי של גוף אורגני המחובר לפצצה תוצרת בית. כלומר, לא את החיבורים בין המוח לבין המחשב, אלא את אלה שבין פונדמנטליזם דתי-לאומי ל-low-tech.<sup>32</sup> בתהליך טרנספורמטיבי הופך עצמו הדטונטורג לחימת.

באופן טרגי, המחבל המתאבד פועל כחסר פנים דווקא כשמדובר בעימות פנים-אל-פנים. בריאיון עם מג'די עמרי, שפעל הן כמגייס מחבלים מתאבדים והן כמהנדס הפצצות (בסרט *Inside the Mind of the Suicide Bomber*), הוא מיטיב לתאר את האנונימיות הדטונטורגית המבקשת להיטמע בסביבה עד רגע המימוש הסימביוטי של הבשר והמתכת: "אם חגורת-הנפץ נמצאת על הבטן, שיעמוד כך שיהיו הרבה אנשים לפניו. אם היא על הגב, שיהיו הרבה אנשים מאחוריו". מה שקובע את מקום הפנים (במובן "חזית" הגוף) הוא מקומה של חגורת הנפץ ולא פניו הממשיות של המחבל המתאבד. הגוף הפוסט-הומני, נטול החזית הקבועה, מתכוונן בדרך דמוית-רובוט לפי הגוף/המרחב ההומני הנמצא לפניו/מאחוריו. על ידי כך הופכת הדטונטורגיות ברגע הסימביוזה לקטלנית. הגוף המובנה הטכנו-ביולוגי מושמד. אין לו קיום מעבר לרגע

(מעמד המשותף למחבל ולמשפחתו). כל אופני ההנצחה – החל מצילומי השאהידים על בולים וכלה בצילומיהם על לוחות מודעות – מאופיינים מטבע הדברים בצילומי still. כלומר, מתקיימת בה נוכחותו הקבועה של הקפוא, המת. זאת, בניגוד לקלטות הווידאו שתהליך הרה-קורפוראליזציה בהן הוא דומיננטי, הן בשל מועד פרסומן, הן בשל אופי הצילום הסוקר את גופו של המתאבד, והן בשל התנועה הכרוכה בהן, שבגלל אופי המדיום משרדת כל-כולה התחיות.

30 בראשית ספטמבר 2004 נתפס במחסום ארז המחבל מוחמד מנסי עוד טרם הספיק לבצע את פיגוע ההתאבדות שתכנן. לתחתונו היה תפור חומר נפץ פלסטי, ובשעון שעל ידו הושתל מנגנון הפעלה (ראו עזוי בנימין, "אבוי למנצחים", הארץ | 26.9.04, ב' 1). זוהי דוגמה קיצונית לטוטליות דטונטורגית, שתחילתה בהשמדת המיניות.

31 גריי, הערה 15 לעיל, עמ' 56.

32 ככינוי זה אני משתמשת לא ככינוי המבוסס על דה-הומניזציה, אלא ככזה המזכיר מידית את המונח המוכר יותר "סיבורג" לפי דונה האראוויי, ובר-זמנית מצביע על ההבדל ביניהם. ראו Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991; Chris Hables Gray (ed.), *The Cyborg Handbook*, New York: Routledge, 1995.

הסימביוזה הפוסט־הומנית, שהוא – באופן פרדוקסלי – רגע המוות.<sup>33</sup> ואכן, לפי גיאטרי צ'אקרבורטי ספיבק (Spivak):

פיגוע התאבדות [...] הוא הכהדה־עצמית מכוונת, עימות של האדם עם עצמו – הגילום הקיצוני של אוטוארוטיציזם, להרוג את עצמך כאחר, ובתהליך להרוג אחרים. זה קורה כשהאדם רואה את עצמו כאובייקט, מסוגל להשמדה, [נתון] בעולם של אובייקטים, כך שהשמדת האחרים נעשית בלתי נפרדת מהשמדת העצמי.<sup>34</sup>

השימוש במונח "דטונטורג" בהקשר זה מדגיש את מערכת הטרנספורמציות הכרוכה ברה־קורפוריאליזציה של גופת המחבל. קלטת הווידאו הנפוצה (כולל זו המיוצגת בגן עדן עכשיו) מציגה את המחבל המתאבד כלוחם האוחז בנשק ולא כטרוריסט המסתיר את חומר הנפץ. לנשק המונף אל־על כחלק מההעמדה הסטנדרטית בקלטת, מעמד של העצמת הגוף, של הרחבתו. שני המרכיבים – הפוזה הגלויה של הלוחם והנשק כהרחבה – מנוגדים לגמרי להסתרת הגוף, כלומר לתפקודו הסמוי כמחבל מתאבד ולחגורת הנפץ הגורמת להשמדתו. במילים אחרות, קלטת הווידאו קלטת של "לפני" מייצרת מראש דימוי מנוגד לתהליך העתיד לקרות. לא מדובר רק בנראות של החי במקום המת – כלומר, נראות של גוף במקום שקיימים בו למעשה בקושי רק שרידיה השרופים של גופה. מדובר בדימוי מנוגד לחלוטין של הגוף, אנטי־דטונטורגי, חשוף, גלוי.

## גוף, גופה, אדמה

לרה־קורפוריאליזציה זו, המובנית בקלטות ובסרט, יש משמעות מהותית במאבק על הנראות; אך, כנגזר מכך, יש לה גם משמעות סמלית במאבק על אדמת פלסטין האבודה, המדומיינת.<sup>35</sup> מנקודת המבט הפלסטינית, ניטש הדיון על האדמה באמצעות הגוף המייצג אותה. הרה־קורפוריאליזציה של גופת המחבל בוידאו, כלומר "החלפת" הגופה בגוף החי, מציינת תביעה בלתי פוסקת לאדמה האבודה. במאבק על הנראות, הרה־קורפוריאליזציה הפלסטינית מנוגדת ניגוד גמור לטאבו בשיח הציבורי הישראלי על הנראות.

33 רוב החוקרים מצביעים על כניסת נשים לתפקידי לחימה כמאפיין מובהק של המלחמה ה"חדשה". מאז פרוץ האינתיפאדה השנייה, מספר המחבלות המתאבדות עולה בהדרגה. בארבע השנים הללו פעלו בישראל שמונה נשים כמחבלות מתאבדות. ארבעים וחמש מחבלות נוספות התכוונו לבצע פיגוע, נכשלו, נשפטו ונעצרו לתקופות מאסר שונות בכלא הישראלי. ראו כתבתו של פטריק חנא "בנאת", במסגרת "מבט שני" בערוץ הראשון, 11.10.04.

34 עמ' 95. ראו: Gayatri Chakravorty Spivak, "A Speech After 9-11", *Boundary 2* (31.2), pp. 81-111 (2004).

35 בכך אני מציעה גישה שונה מזו של רוב הפרשנים, הרואים את קלטות הווידאו כתגובה מוסדית גרדא, או כמכתבי התאבדות – מעין צוואות שיש להן מעמד חינוכי אצל המחבלים המתאבדים־לעתיד. ראו, למשל, אצל ישראלי, הערה 16 לעיל, עמ' 3.

מאירה וייס טוענת:

הגוף הנבחר של הנופל מייצג את הגוף החברתי ואת הגבולות של הטריטוריה. הגוף והטריטוריה הופכים לאחד [...] כשהיא זוכרת את הנופלים, עוברת האדמה האנשה, ניתן לה גוף.<sup>36</sup>

אך הכותבת אינה מבחינה בין מודוסים שונים של מלחמות, וכתוצאה מכך אינה מבחינה בין מה שהיא מגדירה "הגוף הנבחר" לבין הגוף הבזוי.<sup>37</sup> וייס מונה שלושה שלבים של סיקור המלחמה/הטרור בישראל על ידי המדיה: אבדן וכאוס, "איסוף-מחדש" (regathering) והחלמה.<sup>38</sup> לטענתה, השלב הראשון מתאפיין בהדגשת הגופות האבודות והבלתי מזהות ובכאוס. בשלב השני, העיר, כמו הגוף, חוזרת לחיי שגרה. הדיווח במדיה הוא לא רק אינפורמטיבי אלא טקסי וסימבולי. הגופות מכוסות. למחרת כל פיגוע מוכרז יום אבל. לשלב השלישי בסיקור, שלב ההחלמה, אופייניים ריטואלים, כגון ביקור ראש הממשלה באתר הפיגוע, הדלקת נרות, תביעה ממנהיגי הפלסטינים להיאבק בטרור וכו'.

במה שנוגע לטרור, אני חולקת על ניתוח זה מכול וכול: האבדן אינו מוליד החלמה, אלא רק שקיפות מחדש. אכן, במלחמה המודרנית, גוף הלוחם היה, באופן טרגי, מטאפורה ליחס הלאום לאדמה. במלחמה ה"חדשה", בעיקר כשמדובר בטרור, מתרחשת מערכת של חילופים: לא גוף החייל אלא גוף האזרח. לא שדה הקרב, אלא גוף האזרח כשדה הקרב. לא הגוף הנבחר אלא הגוף שנעשה בזוי. המטאפורה התרבותית של הגוף כאדמה שאפיינה את תיאור מלחמות ישראל עד לאינתיפאדה, מאבדת לחלוטין את תקפותה, ובהכרח נוצרת זיקה אחרת, משברית, לאדמה. השיח הציבורי מייצר היררכיה שבה הלוחם שנפגע מוצב ראשון והאזרח שנפגע – שני.<sup>39</sup> התייחסות לגוף הבזוי כאל "הגוף הנבחר" בזמן טרור משמעה הגמוניזציה מסולפת מכל בחינה: ציונית, יהודית ופטריארכלית. ההתעלמות מהשינוי באופי המלחמה היא התעלמות מהשלכותיו של השינוי על הבנת הישראלים את זהותם. ההכרה במשבר המרחב, ההכרה במשבר הגוף וההכרה במשבר הזיקה המטאפורית בין הגוף לבין האדמה מנקודת המבט הישראלית, כרוכות זו בזו. מבחינה זו, גם כשההרוג ה-17 מבצע מעין תהליך החייה של הגופה (החל מהשערות לגבי משלח יד, אופי, השכלה, גינונים ומוצא

36 ראו: Weiss Meira, *The Chosen Body: Politics of the Body in Israeli Society*, Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. 122-123.

37 "הטרופוס הזה הגברי, היהודי, האשכנזי, המושלם, הבריא הוא מה שאני מכנה [...] הגוף הנבחר [...] מאז הימים של כינון המדינה (1900-1940), הגוף הישראלי/ציוני [...] עוצב [כ] 'אדם חדש' (וייס, שם, עמ' 4-5. התרגום שלי, ר"מ).

38 לטענת וייס, מרכיב ה"כאוס" בשלב הראשון של הסיקור מאפיין רק טרור.

39 ראו למשל מאמרו של חבר הכנסת יוסי שריד ("מוות שכואב יותר", הארץ [1.6.04], ב' 1) שפורסם לאחר מות 13 החיילים ברצועת עזה. הכותב טוען כי: "כאשר חיילים נהרגים אמות הספים נעות; כאשר אזרחים נרצחים ההתרגשות פחותה בהרבה [...] אזרחים כאן, בלי מדים, הם אבק אדם [...] על פי הגדרה חיילים אינם נרצחים (אלא אם כן הם קרבות של פיגוע באוטובוס או במסעדה) [...] הצגתם של חיילים שנהרגו כקרבות של טרור פוגעת בזכרם. חיילים נספים כלוחמים בשדה המערכה [...] חיילים הם גם סמלי המדינה, וכאשר נפגע חייל נפגע גם הסמל". וכן ראו סרטו של נורית קידר מלחמות השכול (2005), המתעד את מאבק נפגעי הטרור להתקבל למשפחת השכול הישראלית.



ועד בניית קלסטרון), וגם כשלתהליך ה"החייאה" משמעות זהותית, אין הוא יוצר באופן מטאפורי זיקה לאדמה. הקולנוע התיעודי הישראלי בשנים אלו אכן מייצר מחדש קרבה אל הבזוי ומעניק נראות לטראומה של הטרור, אך אין הוא מכונן מחדש יחס מטאפורי בין הגוף-גופה לבין האדמה. בכך הוא תורם תרומה מכרעת להבנת הישראלים את זהותם המשתנה כזהות המצריכה ניתוק מהאתוסים הקשורים באדמה.<sup>40</sup>

## גן עדן עכשיו

סרט הקולנוע גן עדן עכשיו עוקב אחר שני חברים, סעיד (קאיס נאשט) וחאלד (עלי סולימאן), שגדלו יחד בשכם, ביומיים שלפני ביצוע פיגוע התאבדות. הם מגויסים על ידי ארגון פלסטיני המתיר להם לבלות את הלילה האחרון עם משפחותיהם בתנאי שישמרו על סודיות. למחרת הם מתכוננים למשימה – תפילה, גילוח ותספורת, ארוחה חגיגית, והקלטת וידאו. הם לומדים איך לחדור לשטח ישראל ואיך להפעיל את הפצצה. בלבו של סעיד עולים ספקות בשל היכרותו עם סוהא (לובנה אזאבאל), בתו של מנהיג פלסטיני אגדי, המתנגדת לטרור. למרות שהוא מאוהב בה, הוא מחליט להצטרף לחאלד. הניסיון הראשון לחדור לשטח ישראל נכשל. בניסיון השני, ברגע האחרון, חאלד מתחרט, וסעיד ממשיך. הסצנה האחרונה מראה אותו נוסע באוטובוס בתל אביב.

אי-נראותו של הבזוי בולטת בגן עדן עכשיו כמו בקלטות הווידאו של המחבלים המתאבדים. כבר כותרת הסרט (המצהירה על ניגוד לאפוקליפסה עכשיו [פרנסיס פורד קופולה, 1979] מצד אחד ול"שלוש עכשיו" מצד שני), מנוסחת כתביעה מראש למימוש מידי, דחוף, "עכשיו", של היחס הרה-קורפוראלי בין הגוף לבין הגופה.<sup>41</sup> תביעה זו לדחיפות מתממשת קודם כול באמצעות הז'אנר, מותחן פסיכו-פוליטי הפועל על פי העיקרון הפרדוקסלי של סוף ידוע מראש. הסוף, כלומר הפיגוע, אמנם ידוע מראש, אך אינו נראה. אי-נראות זו הופכת את הסרט, בלשונו של קריסטבה, לאמנות המציעה שלילה של הבזות. כלומר, אינה מתארת את הכאב והאימה בהתנקזותם אל הבזות באמצעות הסגנון, אלא "משועבדת לדיאלקטיקה של שליליות".<sup>42</sup>

כיצד מיוצג אותו סוף ידוע מראש? ברמת העלילה, סצנת הסיום נפתחת כששני הגיבורים מצליחים להגיע לתל אביב. לאחר שוט שבו נראה חאלד בוכה לאחר שסעיד ירד מן המכונית שהסיעה אותם, מתבצע קאט. השוט הבא מראה את פנים האוטובוס. המצלמה מאתרת

40 מבין הסרטים שציינתי לעיל, רק סרט אחד, סרט הווידאו המשפחתי של מנורה חזני-קצובר (בתו של בני קצובר, ממקימי "גוש אמונים" ומראשי ההתיישבות בשטחים הכבושים), בחומש קרוב לשנים, מייצר מחדש את הזיקה לאדמה. אתרי הצילום – שתי התנחלויות בצפון השומרון שאירעו בהן פיגועים – והאידיאולוגיה המוצהרת של הדוברת מנוגדים להנחות היסוד עליהן התבסס מאמר זה.

41 מסגרת המאמר אינה מאפשרת התייחסות לפולמוס שעוררה מועמדותו של הסרט לפרס האוסקר לסרט הזר הטוב ביותר לשנת 2006.

42 קריסטבה, הערה 12 לעיל, עמ' 7, 11.

בלונג־שוט<sup>43</sup> את סעידי יושב בחלקו האחורי של אוטובוס עמוס נוסעים. הסאונד הוא ראליסטי דיאגטי<sup>44</sup> כלומר, נשמעים קולות הנסיעה. רוב הנוסעים הם צנחנים, ומיעוטם אזרחים, ילדים, ונשים.<sup>45</sup> המצלמה מתקרבת לסעידי. הקלוז־אפ מגלה את פניו ללא המתח שניכר בהם עד כה, בשעות שקדמו להחלטה. השוט הבא הוא אקסטרים קלוז־אפ<sup>46</sup> על עיניו של סעידי. אחרי הקאט מופיע שוט של מסך לבן. לא נשמע כל סאונד. סוף.

מנקודת מבט של הזדהות עם קרבנות פיגוע הטרור, משמעות השוט האחרון (המסך הלבן) אינה מתן ייצוג בשפה הקולנועית לעלייה לגן העדן, אלא בחירה לא להראות ולא להשמיע את הפיגוע. כלומר, הכחשת תוצאותיו ודחייה של הבזוי, שמטרתן לאפשר את המשך ההזדהות עם סעידי ועם מה שהוא מייצג. במילים אחרות, על פי נקודת מבט זו ברור שלסרט כולו היה אימפקט אחר, לאין שיעור פחות אוהד, אם הוא היה מראה את תוצאות הפיגוע.

לא רק הז'אנר וסצנת הסיום מבססים את אי־הנראות הדחוייה של הבזוי, אלא גם מרב האסטרטגיות של הסרט. בגן עין עכשיו דומיננטיות ארבע אסטרטגיות צפייה: מציצנות, ספקולריות, מודעות ל־passing<sup>47</sup>, ואנאודיאליות (היעדר סאונד). הצופה ממוצב כמציץ בטקס ההפיכה של סעידי וחאלד לטונטורג; הוא שותף בהפקת הדימוי הספקולרי של הלוחם בקלטות הווידאו; הוא מודע במבטו ל־passing של סעידי; ובניגוד לקהל נוסעי האוטובוס בעולם החוץ־טקסטואלי, הוא נחשף להשתקה של קול הפיצוץ בשוט האחרון.

ארבע האסטרטגיות מייצרות אי־נראות דחוייה של הבזוי. אך הן מתפקדות גם כאסטרטגיות של פיצוי על שלילתו. למראית עין, גן עין עכשיו מספק מציצנות שהיא מעין פתרון קתרטי לאניגמה הגלובלית החוץ־טקסטואלית ("מיהו המחבל המתאבד?"). הסרט חושף את המועמדים, המשפחות, המגייסים, חדרי־החדרים של הארגון, צילום הווידאו וההפיכה לטונטורג. הרה־קורפוריאליזציה של הגופה העתידית כגוף מטרימה – ברמת הסיפור – את שיתרחש בעולם החוץ־דיאגטי. במובן זה, החתרנות הגלומה בסצנת צילום הווידאו מייצרת תחושת "ארציות" כאילו חומרית, הנשענת על האתנחתה הקומית של מספר אירועים המתוארים לפרטיהם (ההקלטה לא פועלת ועליהם להקליט שוב את הנאום; המתבוננים אוכלים ארוחת בוקר בזמן ההקלטה הדרמתית, ועוד). הארציות הכאילו חומרית היא תחליף לחסר החומרי. כלומר, לחסר בִּזְזוּת.

השאלה היא האם הסרט מאפשר לא רק פרטים קומיים מנמיכים של ארציות ומציצנות

43 צילום המראה את כל הגוף.

44 דיאגזיס – העולם המתואר בסרט.

45 ייצוג הצנחנים מלמד כי הבחירה של אב־אסעד חותרת למקם את הסצנה בהקשר של המלחמה ה"ישנה", נגד צבא סריר, ולא בהקשר של טרור נגד אזרחים.

46 תקריב קיצוני, המראה רק את העיניים ולא את כל הפנים.

47 ההגדרה הבסיסית של ולרי רוהי את ה־passing היא "פרפורמנס שבו האדם מציג את עצמו לא כמי שהוא". ראו, Valerie Rohy, "Displacing Desire: Passing, Nostalgia, and Giovannis Room" Elaine K. Ginsberg (ed.), *Passing and the Fictions of Identity*, Durham NC: Duke UP, 1996, p. 219.

על אותו אויב אבסטרקטי שעבר האנשה, אלא גם קרבה גופנית אל ההיות דטונטורג, אל הגוף כגופה לעתיד. האם, במובן זה, למרות שאופיינית לו שלילת הבזות, יציע הטקסט קרבה זמנית אל הבזות לעתיד? בלשונה של קריסטבה, קרבה של מי שהוא זרוק, של "גולה ששואל: 'איפה?'"

מי שבאמצעותו קיים הבזוי הוא אפוא זרוק, אשר מציב (את עצמו), מפריד (את עצמו), ממקם (את עצמו), ועל כן הוא נע ונד [...] שכן, המרחב אשר לו נתונים מעייניו של הזרוק, של המורדר, לעולם אינו אחד, אינו הומוגני, ואף אינו כר־סכימה, אלא הוא במהותו ברחלוקה, גמיש, אסוני.<sup>48</sup>

לדעתי, גן עדן עכשיו מציג קרבה זמנית לבזות לעתיד, בעיקר בסצנה שבה, לאחר כישלון התכנית הראשונה, סעיד וחאלד מופרדים, וסעיד המסתתר נכנס לשירותים ציבוריים במזנון שבצד הדרך בשכם. הסצנה מראה אותו בחלל השירותים הקטן מנסה לנגב את פלגי הזיעה הזורמים מתחת לחליפתו השחורה. המצלמה מתבוננת בגוף וחושפת את המראה שמתחת לחליפה: הפצצה מודבקת לגוף בשכבות עבות של תחבושות ואגד מדבק. למעשה, היא כרוכה סביבו, למעט הפתיל המשתלשל בצד, המסמן את האופציה היחידה להתרה. הזיעה ואתר ההתרחשות הופכים את הסצנה לבזותית ביותר בסרט. האימה שבטרנספורמציה הגופנית, שבהיות דטונטורג, הכרוכה באי־האפשרות לחזור לגוף הקודם, הפרה־טרנספורמטיבי, ממומשת פיזית; אך הסרט אינו מעצים אותה מעבר לרמת הסצנה הבודדת הזו.

כהמשך לכך, העריכה מחברת בין סצנת בית הקברות שבה רואים את סעיד שוכב על הקרקע ליד קבר אביו<sup>49</sup> ואוחז בפתיל, לבין הפגישה השנייה עם מנהיג הארגון אבו קארם (אשרף ברהום). המעשה הסמלי, הקושר בין הגוף כגופה לעתיד לבין האב המת, מציין את ההחלטה להתפוצץ. לפיכך, בניגוד לפוטנציאל הבזותי הטמון באתר ההתרחשות, בית הקברות, הסצנה ממשיכה את הנטייה הטקסטואלית לדחות את הבזוי ולכונן, כתחליף המועדף, את הגוף הסמלי. הפגישה מכוננת את הקשר האבהי־סמלי כמרכזי בתפיסת הגבריות הפלסטינית וכבעל ערך יותר מההקשר האחאי (סעיד־חאלד). סעיד מתוודה בפני אבו־קארם על מניעיו להפוך למחבל מתאבד (ההשפלה שהרגיש כשנתפס אביו כמשתף פעולה, הכעס על הכיבוש שלדעתו גרם זאת לאביו בלית בררה, והחיים במחנה הפליטים).<sup>50</sup>

הוידוי אמנם נעשה בחסותו של האב הסמלי, אך הצילום משליך על סעיד את המיתזיציה שהובנתה עד כה סביב דמותו של אבו־קארם. לכל אורך הוידוי, השיחה ביניהם מתנהלת כשאבו־קארם יושב בגבו למצלמה, ללא שוט־רוורס־שוט ותוך שמירת קלז־אפ על סעיד. עמדה זו של המצלמה אינה יוצאת דופן. האסתטיקה הצילומית הדומיננטית בגן עדן עכשיו היא של פנייה חזותית. הסרט רצוף בצילומי קלז־אפ של פנים שפונות למצלמה. פעמים רבות זהו קלז־אפ מושתק, המעודד השלכה מצד הצופה. במקרה של השיחה הנדונה,

48 קריסטבה, הערה 12 לעיל, עמ' 12.

49 האב נרצח כי היה משתף פעולה כשסעיד היה בן 10.

50 בודריאר (2002), מצביע על המוטיבציה של המחבל המתאבד כעל מוטיבציה אישית הנעשית לאור היום כמענה להשפלה שחוזה (ראו בודריאר, הערה 53 להלן, עמ' 412).

השינוי ביחס לקונבנציה של שוט-רוורס-שוט מעודד, כאמור, השלכה של המיתזציה של אבוקארם על סעידי. התוצאה היא שהמרכיב האדיפלי בשיחה – כמו כל פרספקטיבה אחרת – מתגמד, ואילו הטרנסצנדנציה השאהידית מתעצמת. הוידוי הוא אפוא נקודת מפנה, שכן הסרט מצליח לספק פתרון לאניגמה מיהו המחבל המתאבד ולתמוך אותה באסתטיקה של עודף נראות.

המסקנה היא כי הצופה שותף לתהליך מורכב של פעולת המנגנונים של המציצנות והספקולריות כמייצרים הן אי-נראות דחוייה והן פיצוי על היעדר החומריות של הַבְּזוּת (מציצנות מאנישה א-אניגמטית, ספקולריות של הגוף, פרטים של ארציות חומרית, קרבה זמנית לאתר בְּזוּתי ולנוזלים מוקצים ואסתטיקה של עודף נראות). עם זאת, היות שהסרט, כאמור, הולך לקראת סופו, הדחייה גוברת על הפיצוי. מאחר שעמדת הסובייקט הנכספת אליבא דה האני אבו אסעד היא של גיבור/שאהיד ולא זו הטרואומטית, הקרבנית – הטון הדומיננטי אינו של קרבה לַבְּזוּת. הסרט גם אינו נותן את ההרגשה שהבְּזוּת רוחשת מתחת לפני השטח הסגנוניים. לכל היותר, היא נובעת באופן בלתי נמנע מייצוג ההתכוננות למוות.

התביעה מן הצופה להיענות לגוף הסמלי ולא לגופה מגיעה לדעתי לשיא ברגעי ה-*passing* של סעידי.<sup>51</sup> למעשה, גן [עדן] עכשיו מתאר תהליך *passing*, שהצופה המודע לסוד הדטונטורגי אינו שותף לו. זהו *passing* כפול, שכן סעידי מציג שתי זהויות שונות עבור שני קהלים שונים: עבור הפלסטינים בשכם, סעידי הוא צעיר פלסטיני הלבוש בצורה חגיגית כמי שנמצא בדרכו להשתתף בחתונה; עבור הישראלים הנוסעים באוטובוס בתל אביב סעידי הוא צעיר ממוצא מזרחי.<sup>52</sup> גוף המשתתף בחתונה הוא סמלי במובן הטרגי, שהרי סוהא מופיעה בעולמו של סעידי כמין תחליף ארצי לא ממומש ל-72 הבתולות. במובן זה של גן [עדן] עכשיו, הזהות של משתתף בחתונה אינה קשורה בהונאה כמו זהותו האחרת של הדטונטורג – זו של היהודי המזרחי. ה-*passing* כיהודי מזרחי מחבר את סעידי לאותו מגזר באוכלוסייה הישראלית המבוסס פחות מבחינה כלכלית, הנזקק בזמן האינתיפאדה לשירותי התחבורה הציבורית, בדומה לאליקו טימסית, ההרוג ה-17.

בהעמדת הפנים של הדטונטורג לא פועלים המתחים הכרוכים ב-*passing* "אמתי" (למשל, גזעי) – כלומר, אלה הקשורים בהונאה, בבגידה או בהכחשה עצמית. בניגוד ל-*passing* "אמתי", במקרה של המחבל המתאבד ה-*passing* אינו פותח מרחב פוליטי או פסיכולוגי לזהות של האחר או אפשרות למשחק זהויות. סעידי רוצה להיות מזוהה כיהודי, אך אינו מזהה את עצמו בפני עצמו כיהודי. בכפילות של ה-*passing* הוא חושף את הקושי העצום הגלום, כפי הנראה, בתשוקה הפלסטינית לזהות ארצית יציבה, כניגוד לזו הטרנסצנדנטית.

51 רוהי, הערה 47 לעיל; הדיון שלי במקרה הייחודי של ה-*passing* הטכני בסרט שואב את השראתו מהדיון בקובץ זה.

52 בסרט הישראלי נישואים פיקטיביים (חיים בוזגלו, 1989), שנעשה בעיצומה של האינתיפאדה הראשונה, הגיבור הוא יהודי מזרחי שמעמיד פנים של ערבי-פלסטיני – *passing* שהמבחן שלו הוא אירוע הטרור. ראו: Dorit Naaman, "Orientalism as Alterity in Israeli Cinema", *Cinema Journal*, 40, 4, 2001, pp. 49-50. Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin University of Texas Press, 1987.

השאלה היא, האם ה־passing הטכני בכל זאת מציע אופציה חתרנית ברמת הזהות? האם פועלות כאן תואמויות נוספות מעבר לתואמות במראה החיצוני, ותואמות האימה הנענית לחוסר המוצא הטרגי של תקופת האינתיפאדה השנייה? האם ה־passing חושף את הגבולות המלאכותיים שבהפרדה בין שני העמים, שהם כה תואמים חיצונית? לדעתי לא. בעולם החוץ־טקסטואלי, באתר הפיגוע, כידוע, המפגש בין הגוף הדוטונטורגי של המחבל המתאבד ל"גוף כשדה הקרב" של הישראלי קרבן הפיגוע הוא מפגש של עירוב דמים. בשלב הראשון שלאחר פיגוע הטרור לא ניתן להבחין בין גופת המחבל לגופת נפגעי הטרור. כידוע, רק אחרי פעולת האיסוף של זק"א מתבצעת הבחנה בין השרידים. במילים אחרות, ברמת הבזוי, ה־passing הופך לטוטלי. במובן זה, משבר הניגודים המאפיין את המלחמה ה"חדשה" מוליך מעבר לבינאריזם (אנחנו־הם, אזרח־חיייל, אויב־בעל ברית וכו') אל הלבירינת. מבחינת העולם הדיאגטי של גן עדן עכשיו, בשל הדחייה של הבזוי, ה־passing אינו מציע אופציות חתרניות ברמת הזהות. מעבר למודעות לתואמות הפיזית, השאלות ששאלתי לעיל אינן יכולות להישאל. הסרט מתעל כל אופציה לדיון חתרני בזהויות אל משא הנפש של הזהות השאהידית.

המתרחש ברמה הוויזואלית, מתרחש גם ברמה האודיאלית. ה־passing מייצר את הפיצול המהותי לדוטונטורג – בין הגוף ה"עובר" לקול הלא־נשמע. בניגוד לייצוג בסצנת הסיום, בקלטת הווידאו של סעיד, הרה־קורפוריאליזציה מכוננת את הסובייקטיביות של הלוחם גם על ידי הממד האודיאל. במציאות החוץ־דיאגטית, קול הפיצוץ ידבר "עבורו", במקומו. בסצנת הסיום, המסך הלבן מכחיש את תוצאות הפיגוע הן ויזואלית והן אודיאלית.

המסקנה הבלתי נמנעת מהניתוח לעיל היא כי גן עדן עכשיו לא מבנה את השאהידיות כטראומטית. הטראומה רוחשת מתחת לפני השטח, בעיקר בשאלה האם כדאי – ולא, האם ראוי – לצעיר לוותר על החיים. הסרט מציג מספר עמדות: א־שאהידיות, עמדת־הסובייקט של חאלד: הבחירה לחיות, אופציה אפשרית אך לא ראויה; אנטי־שאהידיות, עמדת־הסובייקט של סוהא: התנגדות לאלימות. אופציה זו מוצגת בסרט רק באופן מילולי ולכן חסרת כוח ממשי בעולם של הארגון ושליחיו ולבסוף מוסטת אל השוליים; לא־שאהידיות, עמדת אמו של חאלד (היאם עבאס): הישרדות, שלפי סעיד משולה ל"מוות בחיים". מערכת הניגודים מוליכה לעמדת הסובייקט הראויה, השאהידית. כפי שטוען ז'אן בודריאר (Baudrillard):

כאן, הכול פועל לפי המוות, לא רק בגלל ההתפרצות הברוטאלית שלו כאמת, בזמן אמת, אלא גם בגלל ההתפרצות של מוות שהוא יותר מאמתי: המוות הסימבולי והמוות של ההקרכה. זהו האירוע האבסולוטי הלא סובלני [...] זוהי רוח הטרור [...] ההנחה של הטרוריסט היא שהמערכת עצמה תתאבד כתגובה לריבוי האתגרים העומדים לפניה המנוסחים במונחי מוות והתאבדות, שכן לא המערכת ולא כוחה יכולים להימלט מהמחויבות הסימבולית.<sup>53</sup>

Jean Baudrillard, "L'Esprit du Terrorism", *The South Atlantic Quarterly* 101, 2, 2002, 53 pp. 408-409



גן עדן עכשיו: סעיר.  
(באדיבות למה פילמס)

בניגוד לסרט ההרוג ה־17, בגן עדן עכשיו לא מתפתחת היררכיה בין ז'אנרים. המותחן הפסיכו־פוליטי המתאר פעולה סודית הכרוכה בהתחזות, ששיאה הפעלת שעון פיצוץ רצחני, מבוסס על השהיות (כישלון הפעולה הראשונה, הקשר עם סוהא). ההשהיות הן ניגוד לאי־חשיפתנו למערכת ההשהיות של השעון המפעיל את חומר הנפץ, וכהמשך לכך – לאי־הנראות של הפיצוץ עצמו. ברור, כי אם היינו נחשפים למערכת ההשהיות של השעון, הפצצה – בדומה לפצצה ההיצ'קוקיאנית – הייתה חייבת להתפוצץ. כלומר, להיראות. ההשהיות לא קשורות לשאלה האם הפצצה תתפוצץ או לא; אלא, כאמור, לשאלה

האם סעידי יחליט לפעול כמחבל מתאבד או לא, והאם יצליח לעבור לשטח ישראל, או לא. לכן, השיא אינו מובנה כשאלה פתוחה. התפתחות הדרמה מכישלון להצלחה ומהיסוס להחלטה קובעת את הטון הסופי כקתרטי.

בגן עדן עכשיו, כמו בסרט התערבות אלוהית<sup>54</sup> (אליה סולימאן, 2002), הגוף הפלסטיני נושא על גבו את השינוי שחל בסובייקט. כפי שתואר לעיל, זהו שינוי הכרוך בהחפצה (אובייקטיפיקציה) – הן עצמית והן של הקרבן לעתיד. בין אם ההחפצה היא ממשית (כמו ההפיכה לדטונטורג בגן עדן עכשיו) ובין אם היא פנטזמטית (כמו האישה הנינג'ה החוזרת להיות מטרת דמות בהתערבות אלוהית), מנקודת המבט הפלסטינית, לגוף הפרה-טרנספורמטיבי, ללא ההחפצה (objecthood), אין כל סיכוי במלחמה ה"חדשה"<sup>55</sup>. הקריאה ל"גן עדן עכשיו" מנציחה את היחס האבדני בין ההחפצה לסובייקטיביזציה.

ניתוח היחס בין הגוף לבין הגופה מצביע על המחיר הנורא שהחברה הפלסטינית משלמת על מרכיב ההחפצה בתפיסת הסובייקטיביות. גן עדן עכשיו מבנה את עמדת הסובייקט של גיבוריות שאהיידית ככזו הנובעת מעמדת סובייקט של קרבניות בגלל הכיבוש הישראלי. הבנייה זו אינה מאפשרת הצגה של השאהיד הגיבור כמחולל – כלומר, גם כקרבן (שהפך לגיבור) עבור הפלסטינים וגם כמחולל לגבי אזרחים ישראלים. דחיית הגזות בגן עדן עכשיו, העובדה שהיא לא רק לא נראית לעין אלא גם לא מדומיינת, והחלפתה בטרנסצנדנציה, משרתת יותר מכול את חד-הממדיות של עמדת הסובייקט (קרבן שהפך לגיבור). ניתוח היחס בין הגוף לבין הגופה מצביע על המחיר שהחברה הפלסטינית משלמת גם על הדחיקת הטראומה של פיגוע הטרור. הטנטוגרפיה שלה אינה כוללת את מה שלפי קריסטבה הוא הכרחי – המפגש הגזותי.

## סיכום: "ואין קצה לגוייה"

ניתוח יחסי הגוף והגופה (קרבה מול דחייה של הגזות) חושף את אי-האפשרות של כל אחד מהסרטים להכיל את עמדת הסובייקט ה"כפולה". הטרגיות של הסכסוך הישראלי-פלסטיני בתקופת האינתיפאדה השנייה אינה מאפשרת – הן על פי ההרוג ה-17 והן על פי גן עדן עכשיו – ניעה על פני רצף של זהויות והזדהויות. הקולנוע התיעודי הישראלי מבנה עמדת סובייקט קרבנית וחותר באמצעותה לפרק באופן סמוי את עמדת הכובש (גוף-גופה-אדמה). בכך, כאמור, הוא מקדים את הקולנוע הישראלי העלילתי, המדחיק את עמדת הקרבן ביחס לפיגועי הטרור והמכחיש את עמדת הכובש. הקולנוע העלילתי

54 סצנת הסיום מתארת את הפנטזיה של הגיבור, שלפיה חברתו יוצאת ממטרת דמות לקלעים ישראליים, הופכת לנינג'ה, מחסלת את כולם, חוץ מהמפקד, וחוזרת ונבלעת במטרת-הדמות.

55 הפתיחה בסרטו של האני אבריאסעד היא הומאג' לסצנה מסרטו של אליה סולימאן התערבות אלוהית (2002), שבה, כשאהובתו של הגיבור עוברת את מגדל השמירה של המחסום, הוא מתמוטט. סרטו הנוכחי של האני אבריאסעד אינו מסתפק, כמו בדוקו-דרמה שלו פורד טרניזיט (2002), בהראיית נוראות הכיבוש באמצעות המרחב הסגור שיש לפרוץ בו דרך שוב ושוב. גם בגן עדן עכשיו הגיבורים קשורים סמלית למרחב (ולדיכוי המסומן על ידי התעבורה) באמצעות מקצועם כמכונאי רכב. אך האני אבריאסעד לא דן כאן בדרכים לשינוי המרחב, כמו בפורד טרניזיט, אלא בדרכים לשינוי הגוף; לא במסע החזרה ונשנה, אלא במסע שאין ממנו חזרה אלא באמצעות הגופה ההופכת מחדש לגוף.

הפלסטיני, במקרה של גן עדן עכשיו, מבנה עמדת סובייקט שאהידית גיבורית, הנשענת על עמדת קרבן סמויה (קרבן הכיבוש), אך מכחיש את עמדת המחולל ביחס לפיגועי הטרור. החסר בעמדה המורכבת, ה"כפולה", אופייני לשני הסרטים, אם כי בגן עדן עכשיו הוא בולט יותר, לטעמי – הן בשל הפלקטיות של השפה הקולנועית והן – כנגזר מכך וכפי שתואר לעיל – בשל חסימת אופציות חתרניות.

כשלב אחרון בדיון ברצוני לקשר את התובנות לגבי המלחמה ה"חדשה" עם התובנות שהתגבשו במחקר הטראומה בעשור האחרון. כמעט מיותר לציין כי עצם הצורך לממש את הקישור הזה מצביע על כך שמחקר הטראומה העכשווי (שהתבצע רובו אחרי 1990), נותר א־היסטורי וא־הקשרי. על פי טיעון אחרון זה, ניתן לאתר במחקר שתי הטיות הקשורות זו בזו.

לפי ההטיה הראשונה, מחקר הטראומה אמנם מגדיר אותה כ"איום קטסטרופלי על חיי אדם", אך אינו מבחין – ברמת ההגדרה – בסיבות לאיום. מבחינה זו, חשיפה לאיום על החיים כתוצאה ממלחמה, או חשיפה לאיום על החיים כתוצאה מאסון טבע – מתקבלות שתיהן ברמת ההגדרה כ"דומות". כלומר, ההקשר עבר נטורליזציה ונתפס כ"מובן מאליו", ככזה שיש להתייחס אליו רק כשדנים בטראומה לסוגיה (טראומה כתוצאה ממלחמה, טראומה של גילוי עריות וכו'). גם ה"טראומניה" (*traumania*) העכשווית, כלומר הכתיבה המתחדשת תדיר בנושא, לוקה בכך.<sup>56</sup> אך גם במקרה הספציפי של הגדרת תסמונת ההפרעה הפוסט־טראומטית (*PTSD*) בהקשר של מלחמה, התוצאה היא א־היסטורית וא־הקשרית, ללא הבחנה בין המלחמה המודרנית למלחמה העכשווית, ה"חדשה".

ההטיה השנייה ניכרת בדגש־היתר במחקר העכשווי על שאלת הזיכרון כמרכזית להבנת הטראומה, לאפיונה (ולטיפול בנפגעיה). שאלה זו מנקזת לתוכה את מה שהוגדר במחקר העכשווי כ"פיצול" או כ"כפילות" המהותיים לחוויה הטראומטית (שתי תקופות זמן ומרחב, שני אופני חוויה או הכרה, שני סוגי השפעות – על הגוף/על הנפש וכו'). ראשית, בעצם ההגדרה הזו כלולה הטיה מראש, ואין היא חותרת להבנת הטראומה מחוץ לתהליכי הזיכרון. שנית, החלה זו של שאלת הזיכרון על כל היבטי הטראומה חוסמת כל דיון בהם מחוץ לה. היא חוסמת, למשל, את הדיון ביחסי הטראומה והבזוי, או ביחסי הגוף והגופה, שאינו דיון טמפורלי כלל ועיקר.

העמדת שאלת הזיכרון במרכז הובילה את המחקר להדגיש גם את מה שהוא מתאר כשתי פרדיגמות דיכוטומיות (חיקוי הפנוטיפי־הזדהות או/ו ניתוק־ניכור).<sup>57</sup> אך האומנם פרדיגמות אלה הן אכן דיכוטומיות? כפי שאתאר להלן, הטראומה של פיגוע טרור על ידי מחבל מתאבד אינה כלולה באף אחת מהן. לפי פרדיגמות אלה, ניכר ההבדל מבחינת

56 למשל: Barbie Zelizer, "Photography, Journalism, and Trauma", Barbie Zelizer and Stuart Allan (eds.), *Journalism after September 11*, New York and London: Routledge, 2003, pp. 48-68; Lilie Chouliaraki, "Watching 11 September: The Politics of Pity", *Discourse & Society* 15, 2-3, 2004, pp. 185-198.

57 ראו לייס, הערה 4 לעיל, עמ' 299.



הסובייקט שעבר טראומטיזציה (ובהשלכה, מבחינת החברה כולה) בין טראומה כ"חוויה שלא נחוותה" לבין פוסט-טראומה, כלומר ההכרה המאוחרת בכך שאירעה טראומה. במידה רבה, למרות חשיבותה בעידן העדות (ולמרות אי-נמנעותה הגניאלוגית, כפי שמתארת זאת ליס), ה"פוליטיקה של הזיכרון" נוסח האקינג משמעה צמצום של הדיון עד כדי רדוקציה ו/או אי-הלימות.<sup>58</sup>

האין הנטורליזציה של ההקשר והפיכת ההגדרה ל"עקרונית" (כלומר, מתאימה – קודם כול – לכל הקשר) והפטישיזציה של הזיכרון הן תולדה של סדר עולם מסוים? ייתכן כי בין שתי ההטיות קיים פער מבחינה זו. הראשונה (א-היסטוריות/א-הקשירות) מתאימה עצמה לעולם של המאה ה-20 כשיא של הרצף, שהרמן (1992, 2004) כינתה "אמנזיה אפיזודית במחקר הטראומה" – כלומר, העובדה שבמחקר הטראומה נשכחו המסקנות הנוגעות אליה שוב ושוב, בכל תקופה מחדש. ההטיה השנייה (הפטישיזציה של הזיכרון) נראית כהולמת במיוחד את המאה ה-20 כמאה של משבר העדות. הראשונה תלויה בהיסטוריה של התפתחות מושג הטראומה מאז פרויד. השנייה מנסה, לכאורה, להיחלץ מהעכבות הפסיכואנליטיות הידועות הללו לטובת ראייה ההולמת את העולם שלאחר 1945. אך כך או אחרת, שתי ההטיות משתייכות לסדר העולם הישן, הפוסט-ויקטוריאני, פוסט שתי מלחמות העולם.

בעולם העכשווי לא ניתן עוד להציע הגדרה "עקרונית", מתאימה לכול, של טראומה ("איום קטסטרופלי על חיי אדם"). לדעתי נתבעת הגדרה מחדש של הטראומה כתלוּת-הקשר. ההנחה היא כי סדר העולם החדש פוסט 1990 מכתוב שינוי בהגדרה הטוטלית הזו. דיון בטראומה של טרור מחייב גם תפיסה אחרת של משבר הזיכרון. למרות ההזדקקות למונחים הטמפורליים והאפיסטמולוגיים של "טראומה" ו"פוסט-טראומה", "אי-הכרה" ו"הכרה מאוחרת", יש לכלול בדיון על מהות הטראומה ממדים נוספים חוץ מהזיכרון. אלה הם בעיקר ממדים אונטולוגיים ולא אפיסטמולוגיים – הגוף והגופה, הגוף והמרחב, וכן מה שתוארת לעיל כתפיסת הזמן המאפיינת את הפיגוע, הזמן של הגוף כגופה לעתיד. זהו הזמן של "עוד רגע" (ללא עבר, הווה קצר המולך לקראת סיומו באופן בלתי נמנע, וללא עתיד). השינויים באופי הסובייקטיביות (היחס בין החפצה לסובייקטיביזציה, הקושי בהכלת מיקומים סותרים כגון מחולל וקרבן), בתפיסת האירוע, בתפיסת המוות, בנראות של הבזוי, ובגוף – הם כולם גם שינויים בתפיסת הזיכרון הטראומטי. משבר הזיכרון אינו יכול עוד להיות המאפיין הבלעדי המלווה את שיח הטראומה, כפי שהדיאלקטיקה נוסח ליס בין הפרדיגמות הופכת, מבחינת תחולתה, למוגבלת. בניגוד לטראומה של מלחמה מודרנית, במקרה של טרור, בשל אי-הידיעה מיהו התוקפן ובשל מותו של זה האחרון, לא אפשריים כל הזדהות עמו או חיקוי היפנוטי.<sup>59</sup> בשל הקטסטרופליות הפתאומית והשיריות של הפיגוע לא קיים גם המצב ההפוך, האנטי-מימטי, שבו הסובייקט שעבר טראומה הופך

58 האקינג משתמש בביטוי "memoro-politics". יש מקום לשקול האם קיים שינוי מבחינה זו בסרטים האוטוביוגרפיים. בסרט בלזו על החוף (2004), למשל, יש ייצוג יוצא דופן של הבזוי: המצלמה משוטטת לאחור הפיגוע באזור כאחוזת דיבוק, "התיכות" הצילומים מייצגות לא רק את הכאוס כי אם גם את הבזוי.

59 בניגוד למצבי שבי מתמשך, למשל.

לצופה באירוע המנוכר ממנו. לפיכך לא ניתן להחיל את הדיאלקטיקה שבין הפרדיגמות, המלווה, לפי ליס, את תולדות הטראומה, על טראומה של אירוע טרור המבוצע על ידי מחבל מתאבד. במילים אחרות, זהו "סיפור כפול" נוסח קארות (1996) במובן אחר: לא רק סיפור של מוות והישרדות, כפי שטוענת קארות, אלא גם של מוות והישרדות (של קרבן הפיגוע) וגם של מוות ללא בחירה מראש בהישרדות (של המחבל המתאבד).

באופן טרגי, כפי שמוכיחה דקונסטרוקציה זו של הפרדיגמה הקלאסית של הזיכרון בלימודי הטראומה, פיגועי הטרור כופים הן על החברה הישראלית והן על זו הפלסטינית שקיעה כרונית לתוך טראומה ללא מרפא.<sup>60</sup> במציאות של חשיפה מתמדת לטראומה, הקולנוע התיעודי הישראלי בתקופת אינתיפאדת אל-אקצה מצליח להראות את מה שלא נראה בשיח הציבורי ובקולנוע העלילתי. המרחב הציבורי כמרחב פסיכולוגי נעשה שותף טרגי לתהליך הדרגתי של עיוות התודעה, הנכפה על אזרחי ישראל על ידי המצב המתמשך של הכיבוש ועל ידי ארגוני הטרור. ההדחקה, אי-הנראות וההדרה הופכות להיות מהותיות לעיוות התודעה. כניגוד גמור לכך, הקולנוע התיעודי מתייחס מחדש לגוף ולגופה ככוח מפרש. פרשנות מחודשת זו היא נדבך מרכזי בזהות הישראלית המשתנה.

על הגבולות החברתיים של הקרבה לבזוי להיקבע לא על ידי ההדחקה הבלתי נמנעת של הטראומה על ידי הפסיכו-פוליטיות של המרחב הציבורי ולא על ידי הפונקציונליות ההלכתית של "שיבת המודחק" נוסח זק"א.<sup>61</sup> הקרבה לבזוי אין משמעה זיהום של החיים על ידי המתים. הבחנות כגון "טהור" ו"לא טהור", "איסור" ו"חטא" וכו' אינן רלוונטיות לגביה. להפך; הקולנוע התיעודי יוצר מחדש את ההכרה כי האני הישראלי ה"חדש" (שהובנה על ידי הטרור) נע ונד בטווח שבין הגוף ההיסטרי שאינו מדבר בשל הטאבו הנכפה עליו בשיח הציבורי לבין הגוף/גופה הבזוי השותק. כפי שהוכיחה שותפותו הממשית של הסרט ההרוג ה-17 כדוקו-אקטיביזם בקידום התהליכים שתיעד, הקולנוע הזה מבנה את הזהות הישראלית ה"חדשה". באופן טרגי, הוא נזקק לשם כך להבנה מחדש של המוות. כפי שנאמר בספר נחום ג, "ואין קצה לגיה".

## האוניברסיטה העברית

60 בעניין הכרוניות של הטראומה, ראו מאמרי "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל: כתב עת לחקר הצינונות ומדינת ישראל 14, 2008, עמ' 71-88.

61 סרטה התיעודי של ניצה גונן, חוסד של אמת, הוא בעיני סרט המתחמק מהצגת השאלות הקשות הנוגעות למעורבות החרדית בחיים החילוניים. הפרופיל של "חרדים כבני אדם" עולה בקנה אחד עם ההשתקה המאפיינת את השיח הציבורי כפי שתיארתי במאמר זה. כשל המעקב מקרוב אחרי עבודתם של אנשי זק"א, הסרט חושף ממדי בְּזוּת נסתרים מעין, כמו, למשל, "כלי העבודה" שלהם: שקיות הניילון, ה"שפכטל", דרכי העבודה (גירוד מקירות) וכדומה. גם חוויותיהם מזירות הפיגועים מתוארות בפירוט יוצא דופן, אלא שהקרבה היתרה ויוצאת הדופן הזו לבזוי מעוגנת בהקשרים של השתקה ודיכוי הלכתי.