"כל עוד אתה מצ"ר ולא מצלם, זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס עם באשיר

שמוליק דובדבני

"בפעם הראשונה אחרי יותר מ־20 שנה חטפתי פלשבק נוראי ממלחמת לבנון.
לא סתם מלבנון, אלא ממערב ביירות; ולא סתם ממערב ביירות,
אלא מהטבח במחנות הפליטים סברה ושתילה".[1]

סרט האנימציה התיעודי של ארי פולמן, ואלס עם באשיר (2008), נפתח בדימוי סוראליסטי: 26 כלבים מאיימים ומזילי ריר דוהרים בשצף ברחובות תל אביב, עד שהם נעצרים לפתע לרגלי אחד הבתים בשדרות רוטשילד ומתחילים לנבוח בקול לעבר דמות מפוחדת המשקיפה עליהם מחלון. הדימוי הוא סיוט. אך לא של פולמן עצמו, אלא של חברו הקרוב, בועז ריין בוסקילה, החולק אותו עמו. מסתבר שבעת שירותו של ריין בוסקילה במלחמת לבנון הראשונה, הוא לא היה מסוגל בשום פנים ואופן לירות בבני אדם. לפיכך הוטלה עליו משימה חלופית: להרוג כלבים שנביחתם עלולה להזהיר מחבלים מפני הפשיטות הליליות של צה"ל על כפרים לבנוניים. 26 כלבים הרג ריין בוסקילה, והם רודפים אותו עתה בסיוטי הלילה שלו.

ואלס עם באשיר הוא השני מבין שלושה סרטים שהופקו בשנים 2007־2009 ושעניינם המלחמה בלבנון – בופור (יוסף סידר, 2007) ולבנון (שמוליק מעוז, 2009) הם השניים האחרים. יש מקום לתהות מה הופך את המלחמה השנויה במחלוקת בלבנון לתמה בולטת בקולנוע הישראלי של השנים האחרונות. במאמר זה, באמצעות הדיון בסרטו של פולמן, אבקש לטעון שסוגיות לא פתורות של אשמה ואחריות (accountability) המייסרות את הנפש הישראלית ב־20 השנים האחרונות, התגלגלו אל הסרטים הללו ואל "הנרטיב של הגאולה" שהם מציעים.

אכן, ואלס עם באשיר מעמיד דימוי בעייתי של החייל הישראלי ושל האחריות הישראלית. גיבורו מעוצב כ"קרבן תמים" של ההיסטוריה, ולא כמי שבאופן פעיל, או כצופה־מן־הצד, נתפס כ*מְקַרבֵּן*. הסרט מתעלם מנסיבות שהייתו של צה"ל בלבנון, והן נתפסות אפוא כ"טבעיות", "מובנות מאליהן" ואפילו כ"גזרת גורל". הסרט גם נמנע מלהתייחס להשפעות המוסריות של הטבח בסברה ושתילה על החברה הישראלית.

1 מונולוג של ארי פולמן, מתוך ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008).

הפגישה עם בועז נערכת בלילה אחד של חורף 2006. אותו לילה, מספר פולמן ב־voice-over, "בפעם הראשונה אחרי יותר מ־20 שנה חטפתי פלשבק נוראי ממלחמת לבנון. לא סתם מלבנון, אלא ממערב ביירות; ולא סתם ממערב ביירות, אלא מהטבח במחנות הפליטים סברה ושתילה". פולמן, עתה חייל בן 19, נראה צף במימי הים, מול חופי ביירות, עם עוד שני לוחמים, בשעה של טרם עלות השחר. באטיות הם יוצאים עירומים מהמים, עוטים את מדיהם ומתחילים לנדוד ברחובות הריקים מאדם. לפתע חולפת על פני פולמן תהלוכה של נשים פלסטיניות אבלות. הזיה זו מסמנת את ראשית היזכרותו של פולמן, את היותו עד־שותף לטבח הנורא שהתחולל במחנות בין 16 ל־18 בספטמבר 1982. הסיוט החוזר של האחד מפעיל את זיכרונו המודחק של האחר.

מאמר זה מבקש לחבר בין ההיזכרות והתהליך התרפויטי שעובר פולמן לבין התרחשויות היסטוריות ותהליכים תודעתיים קולקטיביים מהעת האחרונה. השיח הציוני הדגיש תמיד את קָרבנוּתו של העם היהודי (למשל, דרך זיהויו של היהודי הגלותי עם חולשה ונרדפות), ובמיוחד את הזיקה שבין השואה להקמתה של מדינת ישראל. התודעה הישראלית התקשתה להתמודד עם זיהויה עם הצד התוקפן – כך בשנותיה של האינתיפאדה הראשונה, אך עוד קודם לכן, אחרי מלחמת 1967 והפלישה הצבאית ללבנון. לפי עדי אופיר, האינתיפאדה הראשונה הבהירה שהכיבוש הישראלי "הנאור" של השטחים הפלסטיניים לא היה אלא "מערכת המייצרת קרבנות באופן שיטתי, הן על ידי האובדן והסבל שהיא מפיצה בכוח והן על ידי כך שהיא כופה על הנפגעים את השיח שלה ומגבילה באמצעותו את יכולתם לתבוע פיצוי על אובדנם".[2] השיח הציוני ההגמוני, מוסיפה אלה שוחט, "מגלה סימנים של אי־נוחות מעצם הרעיון שהיהודים עצמם יִצרו קרבנות".[3] באופן זה נמנעת התייחסות לשאלת האחריות לסיטואציה ההיסטורית – שכן הקרבן הוא לעולם פסיבי ואינו מחולל תהליכים היסטוריים.

הצגתו בסרט של החייל הישראלי כקרבן, כ"נער תמים" שעיניו "נפקחות לפתע" לזוועות שהיה שותף להן (הטבח במחנות הפליטים סברה ושתילה), היא לטענתי תגובה ישירה להאשמות הכבדות שמופנות כלפי מדינת ישראל וצה"ל, בפרט בעקבות השינוי הדרמתי באופי העימות הישראלי־פלסטיני שהתחולל בתקופת האינתיפאדה השנייה. הנפש הישראלית, רדופה על ידי פשעי המלחמה שבהם הואשמו חיילי צה"ל במהלך האינתיפאדה השנייה ומבצע "עופרת יצוקה" (דצמבר 2008־ינואר 2009) בעזה, מחפשת לה גאולה באמצעות פנייה אל "השיח הקרבני". הקרבן גואל את החברה מאשמתה (כפי שיבהיר להלן הדיון בחיבורו של פרויד, טוטם וטאבו) ומטהר אותה. אך בטרם אפנה לדיון בסרט ואלס עם באשיר, ברצוני להדגים היבטים אלה של קרבן וגאולה באמצעות הסרט בופור שהיה, כאמור, הסנונית הראשונה ב"סרטי לבנון". אף הוא, כמו ואלס עם באשיר ולבנון

2 **עדי אופיר**, עבודת ההווה - מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת, **בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה, 2001**, עמ' 276.

3 **אלה שוחט**, זיכרונות אסורים - לקראת מחשבה רב־תרבותית: אסופת מאמרים, **מאנגלית: יעל בן צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001**, עמ' 226.

אחריו, זכה לתשואות ולשבחים בעולם.[4] טענתי היא שהתקבלות זו מעידה על האופן שבו מוטיב ההקרבה "משכך" את זעמו של העולם המערבי, שבתגובה מעניק "פרס" לחוטא המכפר על חטאו.

בופור מתרחש ערב פינויו ביולי 2000 של המבצר הצלבני מן המאה ה־12, שנכבש והפך למוצב ישראלי עם פרוץ מלחמת לבנון. חוץ מחיילי המוצב אין בסרט התייחסות לכל נוכחות אנושית אחרת, כמו גם לנסיבות שהובילו להימצאותו של צה"ל בלבנון. החיילים המשרתים במוצב מופצצים, מותקפים על ידי כוחות לא מזוהים. הם פסיביים במובן זה שאינם יורים חזרה או יוצאים אל מחוץ לתחומי החלל הצרים. גם כשהם מנסים לצאת – למשל, כאשר מומחה לסילוק פצצות בא לעזרתם כדי לנטרל פצצה הממוקמת בצד הציר ונהרג אגב כך – המשמעות היא אחת, מוות. מצב הסגירות שהחיילים נתונים בו הוא מוחלט, והם מתוארים כקרבנותיה של סיטואציה שאיש אינו אחראי לה. בהיעדר נסיבות, רקע היסטורי ופוליטי, או אויב מוגדר – לא מתקיים דיון בשאלת האחריות למצב שנתפס כאינהרנטי לקיום הישראלי. הרגע ההיסטורי מתחיל כאשר החיילים במוצב מותקפים, לכאורה ללא סיבה נראית לעין. זוהי רטוריקה דפנסיבית שמהדהדת את הגישה הציונית ההגמונית שלפיה השימוש בכוח תמיד נכפה על ישראל, בעוד ידה תמיד מושטת לשלום.

באחת הסצנות הדרמתיות בסרט, המוצב מותקף בפצצות מרגמה שיורה חיזבאללה. שניים מהחיילים נפצעים אנושות – האחד נשרף למוות וחברו מדמם. לאחר חילוצם במסוק של שני החיילים, מתרחשת סצנה שבה חייל שופך מים ומקרצף את רצפת המוצב מכתמי הדם. דימוי זה מעלה אסוציאציה של ניקוי המזבח מדמו של הקרבן. החייל המדמם, אושרי (אלי אלטוניו), הוא הקרבן, ומעשה ההקרבה הלוא הוא חלק בלתי נפרד מפולחן הגאולה.

מאוחר יותר בסרט, חייל בשם שפיצר (ארתור פרזב), שר שיר מלנכולי לחבריו, שבמהלכו נראה ונשמע (screen-off) אחד מהם מתייפח עמוקות ובשקט. בסצנה הבאה אנו רואים את שפיצר כשהוא לבדו, בשוחות. המצלמה מוצבת בזווית גבוהה, ושתי השוחות המצטלבות מזכירות צלב (שפיצר ממוקם בחיבור ביניהן, במרכז). דקות ספורות לאחר מכן נשמע קול נפץ עז, השוחות נפגעות מפצצת מרגמה של חיזבאללה, ושפיצר נהרג. שפיצר מת, באופן סמלי, על הצלב. החייל הישראלי מוצג כ"קרבן האולטימטיבי". מותו מטהר ומכפר על אשמה קולקטיבית.

כך, במקום החייל התוקפן שאחראי לפשעי מלחמה בשטחים הכבושים – מוטל לפנינו המרטיר. במקום הנצחה – אנו נתקלים במוות פולחני שמסמל את החייל המת (או הפצוע אנושות) כקרבן. בהקשר זה מעניין לציין שאושרי הפצוע וזיטלאווי (איתי תורג'מן) החרוך,

4 בופור זיכה את יוסף סידר בפרס הבימוי בפסטיבל ברלין 2007 והיה מועמד לאוסקר האמריקאי. לבנון גרף את "אריה הזהב" היוקרתי בפסטיבל ונציה. ואלס עם באשיר השתתף בתחרות הרשמית של פסטיבל קאן 2008, זכה לתגובות נלהבות, ומשם המשיך במסע עטור פרסים והישגים שכלל, בין היתר, זכייה ב"גלובוס הזהב", מועמדות לאוסקר האמריקאי וזכייה בפרס ה"סזאר" הצרפתי לסרט הזר הטוב ביותר.

שנזכרו קודם, מועלים על מסוק צבאי שבאופן ממשי וסמלי נושא אותם השמימה. בעוד במיתוסים הציוניים המוקדמים, ההקרבה העצמית – של החלוץ, "היהודי החדש" – סימלה את הזיקה שבין החלוץ הציוני והאדמה ("טוב למות בעד ארצנו"), החייל־הקרבן ב"סרטי לבנון" מת בארץ זרה, שדמו השפוך אינו "מנכס" אותו אליה.

גם זיו (אוהד קנולר), המומחה לפירוק פצצות, מופיע בתחילת הסרט כמושיע. משימתו, כפי שצוין קודם לכן, היא לפתוח ציר על ידי נטרול פצצה שאינה מאפשרת מעבר בו. הוא הגיבור המיוחל, שאמור לפרוץ את הדרך לחיילים הנצורים על הבופור. זיו הוא הגיבור המיתי שמופיע במקום ובזמן הנכונים, וייעודו להציל. מותו (שביטוי נבואי לו נמסר בסיפורו של זיו עצמו, על דודו שנהרג בקרב על הבופור בימים הראשונים של המלחמה) רק מדגיש את אי־יכולתם של החיילים לעזוב את המוצב, וכמו מותיר אותם כברווזים במטווח. ואולם מותו של זיו נתפס גם כהקרבה. אנו רואים אותו מתכונן לפירוק הפצצה, עוטה את השכפ"צ והקסדה בסצנה ארוכה ומורטת עצבים. או־אז אנו צופים בו בלונג־שוט מתקרב אל מקום הפצצה, מטפל בה, עד שפיצוץ עז ופתאומי נשמע. תהליך ה"הכנה" המפורט של זיו לקראת ביצוע המשימה, ומותו, מזכירים הכנת קרבן־אדם בטקסים ופולחנים עתיקים.

לבנון בבופור ובואלס עם באשיר אינה אתר פיזי קונקרטי, אלא דימוי של גיהינום. גיהינום שהירידה אליו והחזרה ממנו, כמו במיתוס של אורפאוס, מטהרות את הנפש הציונית. לבנון בסרטים אלה אינה המדינה שצה"ל פלש אליה, אין בה אוכלוסייה מעונה במלחמה הולכת ונמשכת, אין לה קיום מעבר לפונקציה המשרתת את הנפש הציונית המיוסרת, וגם אין לה היסטוריה. היא אתר הגובֶה קרבנות, שלמותם תפקיד של טהרה. הקרבן הוא לעולם החייל הישראלי, שמצדו אינו שותף לייצור קרבנות מלחמה.

שובה של קבוצת החיילים הקטנה, אלה שנותרו על ההר לעוד לילה גורלי אחד אחרי שחבריהם עזבו סוף־סוף, מסומן במעבר מחושך (לילה) לאור (יום). פיצוץ המוצב – אש גדולה מזנקת אל השמים השחורים – הוא מעשה ההקרבה האחרון של החיילים, גם אם לא ברור מיד איך פיצוץ המוצב מסמל מעשה הקרבה. עם זאת, אף שהמוצב פונֶה לחלוטין מחיילים, זכר להקרבה נותר בו – הכוונה היא ללוח הנצחה מפח עם שמות החיילים שנפלו בקרב על הבופור בימיה הראשונים של המלחמה. סצנת הפיצוץ כוללת שוט המראה את האש הגדולה מאכלת את הלוח שנשאר במוצב לאחר שהחיילים לא הצליחו להסירו מהקיר טרם עזיבתם.

לוח הזיכרון אפוף הלהבות הוא סמלה של ההקרבה. יתר על כן, שוט אחר מתמקד באחד מאותם חיילי־דמה הפזורים במוצב כדי להטעות את האויב, שעתה גם הוא עולה באש. לוח ההנצחה הבוער, צד־בצד עם חייל־הדמה, מייצרים דימוי של הקרבת קרבן אדם שתכליתו, על פי פרויד להלן, היא לנקות את חברי ה"שבט" מאשמה. פניו של לירז (אושרי כהן), שההיסטוריה הועידה לו כמסתבר את תפקיד המפקד האחרון של המוצב, מוארות בנוגה האש. זהו דימוי עז, שבו כמו נהרה שוטפת באור את פניו, ובכך "מסמנת" היטהרות.

אנימציה תיעודית

הבסיס לסרט האנימציה ואלס עם באשיר הוא סדרת ראיונות מצולמים שערך פולמן עם לוחמים ששחזרו בפניו את חוויותיהם מהמלחמה; עם אורי סיוון שהיה שותפו ליצירת הסרט קלרה הקדושה (1996) ועתה הוא מייעץ לו; עם העיתונאי הצבאי רון בן ישי שסיקר אז את הקרבות; ועם חוקרת הטראומה, פרופ׳ זהבה סולומון. על סמך החומרים הללו ובעזרתם של המאייר דוד פולונסקי והאנימטור יוני גודמן, עוצב ואלס עם באשיר כסרט אנימציה תיעודי באורך מלא, שנובר בנבכי תודעתו של פולמן אחר שבריה ורסיסיה של המלחמה (בשיחתו עם ריין בוסקילה מספר פולמן שכל זיכרונותיו מהמלחמה בלבנון נמחקו ואינם – "זה לא בסיסטם שלי").

בחירתו האסתטית של פולמן ב"ז׳אנר ההיברידי" של אנימציה תיעודית היא משמעותית. אנימציה תיעודית מוגדרת כ"כל סרט אנימציה שעוסק בחומר שאינו־בדיוני (non-fiction). היא יכולה להתבסס על ראיונות מוקלטים, לספק פרשנות או שחזור של אירועים עובדתיים".[5] השימוש שעושה פולמן באנימציה תיעודית מבליט את טיבו החמקמק והמתעתע של הזיכרון, את העובדה שהזיכרון אינו האירוע עצמו אלא הבניה סובייקטיבית. על כן, אנימציה עשויה לשמש כלי לתיעודה של התודעה.[6] דווקא תודות לריחוק האסתטי שהיא מייצרת, היא מאפשרת לפולמן להתקרב אל החוויה הטראומטית. כך, הדמויות והמקומות ניתנים לזיהוי, הם דומים לאנשים ולמקומות הממשיים, אך העיצוב והצבעים מאופיינים בסגנון־יתר שמאפשר את הריחוק הזה ועמו את ההתמודדות.

הקולנוע התיעודי המסורתי, המתבסס על התבוננות היוצר ב"מציאות החיצונית", אינו מסוגל לכאורה להציג את תודעת המתעד או לחדור אל נבכי תודעתו של המתועד. עם זאת, בשנות התשעים של המאה הקודמת התפתח, כפי שניסח זאת ניקולס, "המודוס הפרפורמטיבי" (performative mode) בקולנוע התיעודי, שמדגיש את האיכויות הסובייקטיביות של החוויה ושל הזיכרון שנבדלות מתיאור עובדתי גרדא. האיכויות הרפרנציאליות של הסרט התיעודי מְפנות את מקומן לביטוי אקספרסיבי ולחירויות פואטיות שמייצגות את הפרספקטיבה האישית של הסובייקט או של היוצר עצמו. האנימציה התיעודית משמשת, לפיכך, אמצעי אסתטי שמפשר בין שני המושגים, תיעוד ותודעה, ומאפשר "לסמן" את הנראה הן כתיעוד (הדמויות והאובייקטים הם סימולטיביים, כלומר מבוססים על מראה־מציאות) והן כתודעה (הם מאוירים).[7] יתר על כן, השימוש באנימציה במסגרת תיעודית הוא תחליף להיעדר או

5 Sofian Sheila, 'The Truth in Pictures', *Fps*, March 2005, pp. 7-11

6 דוגמאות לשימוש באנימציה כאלמנט תודעתי בקולנוע תיעודי ניתן למצוא, בין היתר, בסרטים אלה: *Drawn from Memory* (Paul Fierlinger, 1991), *New Year Baby* (Socheata Poeuv, 1991)

7 החיבור בין אנימציה ותיעוד החל כבר לפני כ־100 שנים, בשנת 1918, עם סרטו של וינזור מק׳קיי *The Sinking of the Lusitania*. סרטון זה משחזר את טיבועה של אניית נוסעים בריטית מפוארת, שנשאה על סיפונה למעלה מ־2000 בני אדם, על ידי צוללת גרמנית. אירוע זה הוביל לכניסתה של ארה"ב למלחמת העולם הראשונה. ציוריו של מק׳קיי התמקדו בנוסעים המנסים להיחלץ מהאנייה הטובעת.

לחסר. האנימציה נועדה "לסמן" את מה שנראה כאילו לא ניתן היה לתעד או לצלם.[8] כך נוצר פרדוקס שנובע הן מהתביעה להתייחס אל מה שנראה כאל תיעוד, שעה שמדובר למעשה בפברוק – בציור; והן מהמתח שבין "התחליף המימטי" שנוכֵח ברובד החזותי לבין מה שמייקל רינוב קורא לו "אינדקסיקליות אקוסטית" (הקולות הם ממשיים).

הציור הוא אמצעי של הרחקת המציאות, אך גם של התמודדות עם הצפון בה. בפגישה עם כרמי כנען, חבר ילדות וחבר לנשק המתגורר עתה בהולנד, שואל אותו פולמן אם הוא יכול לצייר את כרמי משחק בשלג עם בנו הקטן, וכרמי עונה לו: "צייר כמה שאתה רוצה. כל עוד אתה מצייר ולא מצלם, זה בסדר". אכן, בניגוד לצילום, שמעצם טבעו האינדקסיאלי הוא מייצר עדות, הציור הוא הבניה – של מציאות, של זיכרון, של תודעה. מה שנראה, אפשר שמעולם לא התרחש, או לא התרחש בדיוק כך. האם ציור יכול לשמש עדות? ואם כן – האם אנימציה תיעודית היא יותר אנימציה (כלומר הבניה אסתטית של דימויים דמויי־מציאות) או יותר תיעוד (כלומר עדות)?

האנימציה התיעודית מבליטה את האופן שבו הזיכרון הופך לעדות. זיכרונותיו של פולמן נבנים בהדרגה באמצעות האזנה לעדויותיהם של אחרים (האופן הסובייקטיבי שבו זוכרים האחרים את האירוע), ולא זו בלבד אלא שהם הופכים לעדות שלו עצמו על מה שקרה. במילים אחרות, הבחירה האסתטית הייחודית של הסרט מבליטה את אי־היכולת להגיע אל מה שקרה באמת. כל מה שאנו רואים על המסך מבוסס על זיכרון פרטי, חווייתי ולא על תחקיר מקיף המבקש להרכיב תמונת מציאות מלאה ככל האפשר, המתבססת על פיסות זיכרון רבות ככל האפשר. האנימציה התיעודית היא ייצוג אסתטי של הבעייתיות שתוארה כאן. היא מעבדת את המציאות כדרך שהזיכרון מעבד את העבר ונהפך לעדות, היא מייצרת רישום כפול של "תיעוד" ושל "עיבוד". בכך יוצר סרטו של פולמן אסתטיקה של התחמקות מאחריות. ממד ה"תיעוד" אומר לנו מה קרה – הטבח בסברה ושתילה אכן התרחש, ופולמן אכן היה שם ו"הרים תאורות". ממד ה"עיבוד", האנימציה, מנתק את הסיטואציה מהקשריהּ הראליסטיים. הוא מקל עלינו לקבל את העובדות, את החוויה. הוא הופך את המציאות להזיה. פשטותם של הדימויים מפחיתה מן הקושי להתמודד עם הנושא הנבחר.[9]

האסתטיקה הייחודית של הסרט מייצרת למעשה הרחקה. כך, איננו רואים את פולמן עצמו, אלא את "פולמן" – התגלמותו המצוירת שאמנם מדברת בקולו, אך אינה אלא עיבוד שייצר המאייר פולונסקי. פולמן מדבר אלינו דרך תיווך שהוא דמותו המצוירת. הייצוג שהוא מסתתר מאחוריו מייצר הרחקה, לא רק של החוויה הטראומטית (שאינה האירוע עצמו), אלא גם של הפרט החווה. במילים אחרות – האנימציה מכסה, מאפשרת לפולמן להסתתר מתחת לשכבות צבע ועיבודי מחשב, לספר מה היה דרך התיעוד, אך גם להרחיק עדות ("כל עוד אתה מצייר ולא מצלם, זה בסדר"), על כל השלכותיה האתיות של הרחקה כזו. אך האם הרפלקסיביות הצורנית – כלומר השימוש באנימציה (גם)

8 כך, למשל, הייתה סדרת התעודה של הבי.בי.סי (1999) *Walking with Dinosaurs*, ששילבה אנימציה דיגיטלית וקונבנציות תיעודיות כדי "לתעד" את מציאות חייהן של המפלצות הפרה־היסטוריות.

9 סופיין, הערה 5 לעיל.

כאסטרטגיה לערעור תפיסות מקובלות הנוגעות לתיעוד ומושתתת על "ידע מוקדם של הצופה על מוסכמות תיעודיות"[10] – האם היא מייצרת גם רפלקסיביות פוליטית? ניקולס מתייחס אל הרפלקסיביות הפוליטית כ"צורה של רפלקסיביות [reflexiveness] הפועלת בעיקר על תודעת הצופה [...] כדי להשיג מודעות מחמירה [rigorous] של שותפות [commonality]".[11]

ברצוני לטעון כי ואלס עם באשיר, שלא כמו האסתטיקה הרדיקלית שלו, אינו מזמין מחשבה רדיקלית שיש בה כדי להפֵך את יחסי מקרבן־קרבן המקובלים בשיח הציוני הרשמי. הרפלקסיביות הסגנונית שלו אינה מייצרת אותה רפלקסיביות פוליטית שניקולס מכוון אליה. פולמן נתפס בעינינו כדמות טראגית, שרגע הגילוי של היותה שותפה לפשע מלחמה הופך אותה למוסרית רק משום שהשלימה בהצלחה את המסע אל מה שהודחק – ובחזרה. האנימציה התיעודית מאפשרת את ה"הראָיה" של החוויות הטראומטיות (לא רק של פולמן, גם של הלוחמים האחרים שהוא מראיין), ושל הזיכרון המודחק, במקום דיבור "סתם" אל מול המצלמה. אולם, האנימציה התיעודית בסרט מסתירה למעשה שיח מקובל והגמוני.

הדיון על ואלס עם באשיר מעלה סוגיה אתית הנובעת מעצם השימוש באנימציה התיעודית, כי אנימציה, מעצם טיבה, מייפה את האירוע הטרגי והדרמתי שהיא מייצגת. בכך שהיא מבצעת אסתטיזציה של מראות ההרג והטבח יוצא שאנו מתפעלים מיופיו של הדימוי המאויר על חשבון הזעזוע מתוֹכנוֹ. זוהי אחת הסיבות לכך שפולמן חותם את סרטו בדימויים "ממשיים" של תוצאות הטבח. זאת הוא עושה כדי שנבין כי אחרי הכול, ומעבר להיבט האסתטי, קיימת כאן טרגדיה אמתית, שאירעה בפועל, ש"מוכחת" באמצעות חומר ארכיוני ושהיא עובדה קיימת. האנימציה התיעודית מייצרת ריחוק אסתטי, אבל בממד האיקוני שלה גם מסמנת את האירועים כחוויות טראומטיות "שהן מזעזעות מכדי לראות ולזכור אותן ישירות".[12] היא מתארת את המציאות מבעד לפרספקטיבה של החייל הישראלי, שקרבנוּתו מסומנת דרך אי־יכולתו להתמודד עם הטראומה *שחווה הוא עצמו* באופני תיעוד מסורתיים. בכך מעביר הסרט, ולוּ חלקית, את הפוזיציה הקרבנית מהנטבחים אל מי שהיה שותף עם מְבצעי הטבח, ולוּ גם פסיבי. הוא־הוא הקרבן, אותו שֹה לעולה שלא באמת ייצר קרבנות (עובדה: האחד "רק" ירה בכלבים משום שלא היה מסוגל להרוג בני אדם, אפילו מחבלים), אבל נקלע שלא בטובתו לסיטואציה שהוא אינו נושא באחריות לה, שלא יזם אותה, ושצלצולו הרחוק והפתאומי של זיכרון מודחק תובע עתה ממנו להתמודד אתה.

קָרבנוּת והקרבה

הבנים הצעירים שנופלים בקרב למען המולדת זוכים לחיי נצח על ידי קידושם בפולחני

10 Bill Nichols, *Representing Reality,* Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 70 (התרגום שלי, ש"ד).

11 שם, עמ' 69. ניקולס מתייחס בכך למודעות חברתית או קולקטיבית [תרגום שלי, ש"ד].

12 רז יוסף, "ראיות ויזואליות: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי", ישראל 14, 2008, עמ' 6.

זיכרון. ג'ורג' מוסה רואה ב"פולחן הנופלים" (שראשיתו במלחמות המהפכה הצרפתית ובמלחמות השחרור הגרמניות) את אבן הפינה של "דת הלאומיות".[13] הם שהקריבו עצמם כדי שאחרים יוכלו לחיות, והמולדת מדומה למזבח שעליו נשפך דמם. החייל הפשוט הופך לנשוא של פולחן. כך נוצרת, בניסוחו של מרטין ג'פה, "קהילת קרבן לאומית", שבה "מנכסים החיים את המתים, מנציחים אותם ונותנים משמעות למותם על פי דרכם שלהם, החיים".[14] המרטירולוגיה הציונית "הלאימה" את המוות וטענה אותו במשמעות סמלית – היא הפכה את המת למיתוס ובכך העניקה לו חיי נצח. הבטחה זו של חיי נצח לנופלים הצעירים למען מולדתם וקידושם בפולחני זיכרון שימשו, לטענת עדית זרטל, "מהלך מפצה על רגש אשמה מודחק בשל 'רצח' הבנים".[15] מותם של חיילים צעירים בשדה הקרב נתפס כגלגולה הלאומי והחילוני של העקדה המקראית. עם זאת, כפי שמדגישה ענת זנגר, קיימת דיס־סימטריה בולטת בין סיפור העקדה המקראי לגלגוליו בהיסטוריה היהודית, שבה "יצחק המודרני" לא תמיד מוחלף באַיִל וניצל.[16] בגרסה החילונית, הבנים, מילולית וסמלית, מוקרבים בשם האומה על מזבח הלאומיות.

"השיח הקרבני" בא במקום הסיפור על התוקפן. ואלס עם באשיר, כמו בופור לפניו, מביא את נקודת המבט הפרטית, המצומצמת, של הלוחמים. אין בו התייחסות אל הנסיבות שהובילו לפלישת צה"ל ללבנון, שעל כן נתפסות כמובנות מאליהן ובלתי נמנעות. אגב כך, הלחימה הופכת למצב קיומי ישראלי, כלומר כזה שאין עליו אחריות ואינו מצריך מתן דין וחשבון. בהיעדר נסיבות, לא ניתן לדבר על אחריות ל"מצב" זה, שנתפס על פי הסרטים ככפוי וכאינהרנטי להוויה הישראלית. צמצום הפרספקטיבה בשלושת "סרטי לבנון": במובן המרחבי בבופור, קרי חיילים הלכודים במוצב מבודד ונתונים למתקפות חוזרות ונשנות מצד "אויב" ערטילאי, חסר פנים, הנתפס כ"סוכן המוות"; ההיצמדות בואלס עם באשיר אל הזיכרון הפרטי של לוחמים שמייצר רק תמונה פרגמנטרית; עלילת לבנון המתרחשת כולה בתוך טנק ביומה הראשון של המלחמה, והפרספקטיבה המוגבלת המתמקדת אך ורק במה שרואים גיבוריו מבעד לכוונת הטנק – היושבים בטנק, ספק־נעים בתוך המציאות ההיסטורית, ספק־מנותקים ממנה ואינם נושאים באחריות לה – הוא חלק ממנגנון נרטיבי ואידאולוגי שמתפקידו להציג *את החייל הישראלי* כקרבן, ובכך להסיר כל אחריות מעל המנגנון הלאומי שבשמו הוא פועל ואותו הוא משרת.

הנצרות מבוססת על מושג ההקרבה העצמית למען גאולת האנושות. בחיבורו טוטם וטאבו גורס פרויד כי בהקריבו את חייו, גאל ישו הנוצרי את בני האדם מהחטא הקדמון של רצח אב. ההקרבה בנצרות תכליתה לכפר על האשמה, על החטא, ולהביא באופן סמלי להתפייסות עם האב שכלפיו בוצע העוון. במובן זה, טקס אכילת לחם הקודש הוא תחליף לסעודת הטוטם, שבה שִׁחזרו האחים את מעשה סילוקו של האב ואגב כך ביקשו כפרה על המעשה.[17]

13 ג'ורג' ל' מוסה, הנופלים בקרב, מאנגלית: עמי שמיר, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 21.

14 עדית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: דביר, 2002, עמ' 25

15 שם, עמ' 37.

16 Anat Zanger, "Hole in the Moon or Zionism and the Binding (Ha-Ak'eda) Myth in Israeli Cinema" *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22, 1, 2003, p. 97

17 זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו, כרך שלישי: כתבי זיגמונד פרויד, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר,

נוכחותם של הקרבן ושל דימויי קרבן־אדם בסרטים הנדונים מעידה על רגש אשמה, שכן הקרבה כרוכה בכפרה על חטא. החייל הישראלי הוא "חיית הטוטם", שהקרבתה נועדה לפייס לא על רצח אב ממשי או סמלי, אלא לפייס את סוכנו של האב, הסופר־אגו הקולקטיבי־הציוני. סוכן זה הוא שמספק את ההצדקה לתפיסת הכוח הציונית כ"הכרח לא יגונה", הוא שמקבע בזיכרון הקיבוצי הציוני את התפיסה שלפיה השימוש בכוח תמיד נכפה עלינו.[18] הקרבתו של החייל הישראלי נועדה לכפר על היפוכו של אותו "שיח קרבני" שייצרו מלחמת לבנון הראשונה, ומאוחר יותר גם האינתיפאדה הראשונה ודיכויה; וביתר שאת – הקצנת האלימות הישראלית (שעליה האשימו את ישראל בביצוע פשעי מלחמה) בעקבות פיגועי ההתאבדות שביצעו פלסטינים במהלך אינתיפאדת אל־אקצה.

אך מדוע החזרה בסרטים אלה היא אל מלחמת לבנון הראשונה דווקא ואל שני האתרים "המזוהים" ביותר עמה, מוצב הבופור ומחנות סברה ושתילה? בחיבורו פושעים מתוך רגש אשמה[19] מתייחס פרויד לרגש אשמה שמקורו אינו ידוע, אשר דוחף את היחיד לבצע פשע שבעקבותיו הוא חש הקלה (כי רגש האשמה נקשר לעבֵרה). רגש האשמה, מדגיש פרויד, היה קיים *לפני* ביצוע המעשה, ולא נבע ממנו. את מקורו של אותו רגש אשמה מזהה פרויד בגילוי העריות וברצח האב (תסביך אדיפוס). החזרה המאוחרת אל מלחמת לבנון הראשונה כמוה כחזרה אל מקום הפשע, אך לא מתוך כוונה להיתפס ולהיענש, אלא כדי להתנקות אחת ולתמיד מרגש האשמה. ומהו מקורו של אותו רגש אשמה? התשובה המתבקשת היא מלחמת לבנון הראשונה, שבה נתפס לראשונה הישראלי כתוקפן, וצה"ל – כצבא פולש ולא כצבא הגנה. אך תשובה זו איננה מסבירה מדוע דווקא עכשיו. גם אם התודעה הציונית טרם עיכלה את החוויה הטראומטית של מלחמת לבנון הראשונה, וגם אם מלחמת לבנון השנייה עוררה מחדש את החוויה ההיא – מועד הקרנת הסרטים הנדונים (כחצי שנה־שנתיים אחרי מלחמת לבנון השנייה) מעיד שאין בהם התמודדות אמתית עם זכרה של המלחמה הראשונה ועם עוולותיה.[20]

זוהי הסיבה, לטענתי, שרגש האשמה ש"סרטי לבנון" מבקשים להקל קשור דווקא באינתיפאדה השנייה. הטראומה של מלחמת לבנון הראשונה אינה אלא "כסות" לחוויה טראומטית אחרת, קרובה יותר, שטרם עובדה – פשעי המלחמה שביצע צה"ל בשטחים הכבושים במהלך האינתיפאדה השנייה. אלה יצרו את המרתו של "השיח הקרבני" ההגמוני בדימוי של "פושע מלחמה". כדי להתמודד עם החוויה הטראומטית הזו, כדי לנקות את המצפון הישראלי, נחוץ קרבן – לפי המודל הפרוידיאני, תכלית ההקרבה היא ריצויו־פיוסו של רגש האשמה, שמוצא את ביטויו גם בהאשמה שמופנית כלפי ישראל מצד "העולם": הפגנות, תביעות ודו"חות של ארגוני זכויות אדם. מוטיב ההקרבה, הפיכתו של המעוול התוקפן – לקרבן, ההקרבה שמוחקת את שאלת האשמה והאחריות, אינו מתמצה רק

1970, עמ' 130.

18 מוטי גולני, מלחמות לא קורות מעצמן - על זיכרון, כוח ובחירה, בן שמן: מודן, 2002, עמ' 225.

19 Sigmund Freud, "Criminals from a Sense of Guilt", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (1914-1916),* ed. and trans. James Strachey, London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, pp. 332-334

20 העבודה על ואלס עם באשיר החלה ב־2004, כלומר זמן רב לפני פרוץ מלחמת לבנון השנייה.

בהצגתם של חיילי צה"ל כנערים תמימים המתים באופן פסיבי, אלא גם בבחירת דימויים ויזואליים המעלים את האסוציאציה של קרבן־אדם. כך, בואלס עם באשיר נזכר פולמן איך עם תחילת שירותו בלבנון פנה אליו קצין בכיר והורה לו להעמיס את הפצועים וההרוגים ו"תשפוך אותם איפה שיש *אור גדול*". בסצנה הבאה רואים את הנגמ"ש עושה את דרכו בלילה, החיילים שעליו יורים לכל עבר ללא הבחנה, וב־voice-over שומעים את פולמן נזכר: "אני, שלא ראיתי שבר פתוח מימי, בקושי שטף דם ראיתי, פתאום אני מפקד על נגמ"ש מלא בפצועים והרוגים, מחפש את *האור הגדול, הישועה משמים, אור גדול מאוד*".

פולמן מגיע לרחבה גדולה מוארת באור זרקורים עז, ובה מסוק לפינוי פצועים ושורה של גופות עטופות סדינים. הוא וחבריו מוציאים מהנגמ"ש את הפצועים והגופות, ואחר כך שוטפים את הדם מהנגמ"ש החוצה. הגופות, האור הבוהק ("הישועה משמים") מקשרים אסוציאטיבית להעלאת קרבן–אדם ולגאולה. העלאת הקרבן נועדה לכפר על אשמה. הקרבן שנראה על המסך והוא קיים בזיכרונו של פולמן מהמלחמה הראשונה, מטהר את האשמה המעיקה ברגע ההיסטורי של ההווה.

לעומת בופור, שמציג את חיילי צה"ל כברווזים במטווח, צעירים יפים ורגישים שהוטלו אל הגיהינום הלבנוני, אינם פוגעים לרעה באיש ונתונים לשרירותו של המוות – ואלס עם באשיר עוסק בפשע מלחמה של ממש, שהאחריות לו יוחסה גם לצבא הישראלי. אלא שהצגתם של קרבנות הטבח בסברה ושתילה, בסצנה היחידה בסרט המבוססת על קטעי ארכיון ממשיים, אינה מלווה בקבלת אחריות על האירועים. ההיזכרות של פולמן אינה מתורגמת לאחריות. שיאו של הסרט הוא מעשה ההיזכרות, אך לא משמעותה של ההיזכרות. קטעי הארכיון אומרים לנו – כאילו לא ידענו – שהטבח אכן קרה, שנשים פלסטיניות אכן קוננו, ושההיסטוריה אכן התרחשה. זוועת המלחמה מתמצה והופכת לדימוי ממשי אחד, הטבח, שאינו מייצג משהו שהודחק באמת.

אחריות (accountability)

פולמן מנסה לפטור את עצמו מרגש האשמה. אך האם הוא מקבל עליו אחריות? כדי לענות על השאלה יש להבחין בין שני המושגים, אשמה ואחריות, וההבחנה היא מהותית. ראשית: אשמה, להבדיל מאחריות, היא רגש קיים גם אם הפרט אינו מודע לו, בעוד קבלת אחריות נעשית תמיד במודעות מלאה ובמכוון. שנית: אשמה היא רגש שהפרט אמנם חש ביחס לאחר, אך ההשתחררות ממנו מכוונת לסיפוקו של הסופר־אגו. קבלת אחריות ממקמת את הפרט בתוך מרחב משותף לו ולאחרים, כחלק מקבוצות אחרות, ותובעת בחינה ביקורתית של העבר ושל ההיסטוריה. זוהי ההבנה, טוענת חנה ארנדט אגב הדיון בהיסטוריה היהודית, שהיהודים הם "קבוצה אחת בין כמה קבוצות, שנוטלות כולן חלק בענייני העולם הזה [...] [קבוצה] שאינה חדלה פשוט מלהיות אחראית־הדדית [...] משום שהייתה קרבן של אי־הצדק והאכזריות שבעולם".[21]

21 Hannah Arendt, *The origins of totalitarianism,* New York: Harcourt Brace Jovanovich,

יש להבדיל כאן בין שני מושגים, שבשפה העברית הם מקבלים על פי רוב שם אחד: אחריות. אולם קיימת הבחנה בין responsibility לבין accountability; האחרונה פירושה מתן דין וחשבון. בעקבות חנה ארנדט, אבקש לזהות את ה־accountability *כנושאת אופי פוליטי וכמתייחסת למעשה.* אחריות פירושה הכרה במציאות, הכרה שפועלת מעבר למיתוסים הלאומיים הפרטיקולריים. בהקשר ההיסטורי היהודי זוהי ההשתחררות מעמדת הקרבן הנצחית, המכחישה את "החלק היהודי באחריות לתנאים הקיימים".[22] תפיסת היהודים את עצמם לא כ"עושי היסטוריה" אלא כ"קרבנות היסטוריה" (history-sufferers), סיכלה תמיד כל אפשרות, לטענת ארנדט, להציע פתרונות היסטוריים, ובעצם עודדה חוסר־אחריות פוליטי.[23]

במסתו מתת מוות כורך דרידה את המושג אחריות (responsibility) ב*היענות* בעלת תוקף חוקי ופומבי לאחר (המילה הצרפתית répondre מבליטה זיקה זו).[24] האחריות, קובע דרידה, פירושה "[ל]היות מעורב בתוך יסוד הכלליות כדי להצטדק, למסור דין וחשבון על החלטה ולערוב למעשים".[25] האחריות קושרת את הפרט אל האחר, כיחיד, אך קיימת גם אחריות כללית ואוניברסלית. האחריות כרוכה תמיד בהקרבה – מעילה באחריות כלפי האחר, האחרים (אם אני בוחר לאסוף חתול רחוב אל ביתי, הקרבתי את החתולים האחרים שהשארתי ברחוב). ההיענות כלפי האחד, האחר, פירושה אפוא בגידה בכלליות האתיקה, משום שאינה בת־הצדקה – כי כיצד ניתן להצדיק העדפה או הקרבה של האחד בעבור האחר. במובן זה, קובע דרידה, תשובתו של אברהם – "הנני" – לקריאתו של אלוהים, "האחר המוחלט", היא "הרגע הקדמוני של האחריות", היא "ההצגה העצמית הבלבדית שכל אחריות מניחה: אני מוכן לענות, אני עונה שאני מוכן לענות".[26] האחריות אינה רק הבנת החובה המוחלטת כלפי היחיד, אלא, ובעיקר, *הפעולה הנובעת ממנה.*

ההכרה באחריות לעוול היסטורי תואמת מהלך בין־לאומי הרווח לאחרונה של מדינות וקולקטיבים המקבלים אחריות על עוולות שעשו. התוצאה היא "[ש]נציגים של מוסדות מתנצלים או 'מבקשים סליחה' בשם מוסדות על פגיעות שלא ביצעו הם עצמם אלא המוסד שבשמו הם מדברים [...] מבקשי הסליחה מפנים את ההתנצלות אל קהילה, אשר לעיתים קרובות איננה כוללת איש מן הנפגעים המקוריים אלא את צאצאיהם".[27] בקשת

1973, p. 6 [תרגום שלי ש"ד].

22 Hannah Arendt, *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York: Grove Press, 1978, p. 96 , [תרגום שלי, ש"ד].

23 Jeffrey C. Isaac, *Arendt, Camus, and Modern Rebellion,* New Haven & London: Yale University Press, 1992, p. 207

24 ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 34.

25 דרידה, שם, עמ' 70.

26 שם, עמ' 81.

27 יותם בנזימן, לסלוח ולא לשכוח: האתיקה של הסליחה, ירושלים ובני ברק: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 149. כך, לדוגמה, ביקשו הצ'כים סליחה מהגרמנים תושבי חבל הסודטים על שגירשו אותם ב־1945, ואילו הגרמנים ביקשו את סליחתם של הצ'כים על מעשי הרצח והדיכוי שביצעו בארצם. האמריקאים ביקשו סליחה מיפנים־אמריקאים על כליאתם במחנות ריכוז במלחמת העולם השנייה, וכן התנצלו בפני אפרו־אמריקאים על העבדות. ילידי דרום אפריקה ממוצא אירופאי

הסליחה היא אפוא הבסיס לקבלת אחריות על סבל שנגרם לעם אחר או למיעוט, ומכאן שהיא בסיס לדיאלוג. *זהו המימוש הפוליטי של האחריות.*

במסתו "שאלת האשמה", הדנה בסוגיית אשמתו ואחריותו של העם הגרמני למלחמת העולם השנייה ותוצאותיה, מבחין הפילוסוף הגרמני קרל יאספרס בין ארבעה טיפוסי אשמה: *אשמה פלילית*, שמקורה בפשעים שניתן להוכיח באופן אובייקטיבי כי הם מפרים חוקים חד־משמעיים; *אשמה פוליטית*, שעיקרה במעשיהם של ראשי המדינה, והפרט נושא בה מתוקף היותו אזרח המדינה הכפוף לשלטונה ולסדריה ומתוקף חלקו באחריות לאופן שבו הוא נשלט; *אשמה מוסדית* הנובעת מעצם שיפוטו המצפוני של היחיד למעשיו כפרט; ו*אשמה מטפיזית* המשתפת את הפרט באחריות לכל עוולה ואי־צדק בעולם מתוקף קיומה של סולידריות בין בני אדם באשר הם.[28] אשמתו של פולמן בכל הקשור לנסיבות הטבח היא אפוא פוליטית ומוסרית כאחת. פוליטית – מהיותו חלק מהמערכת הצבאית והמדינית שהיה (גם אם לא באופן בלעדי) שותף לה מעצם הפלישה ללבנון והכיבוש של שטחה הדרומי (הוא יכול היה, למשל, לסרב לשרת בלבנון); ומוסרית, משום שהיה שותף – גם אם זוטר – כפרט, כמי שהיה במקום שבו בוצע פשע כלפי בני אדם אחרים.

הפרט כחלק מקולקטיב נושא באחריות פוליטית לתוצאות מעשיה של מדינתו. עם זאת, *אין הוא אשם* מבחינה מוסרית ומטפיזית. אין הוא עומד למשפט *כפרט*. אשמתו הקולקטיבית של עם קיימת אך ורק במשמעות של אחריות פוליטית. במובן זה, "השיח הקרבני" שהתקבע בתודעה הציונית נמנע מלהתייחס לבחירה באלימות וכן לאחריות הנגזרת ממנה – "אחריות מניחה בעליל כי הייתה גם בחירה", טוען ההיסטוריון מוטי גולני אגב הדיון בהימנעותה של ההיסטוריוגרפיה הציונית מלעסוק בתרומתם ובאחריותם של התנועה הציונית, היישוב היהודי ומדינת ישראל (אך מבלי להכחיש את חלקם של הערבים בארץ ומחוצה לה והמעצמות שבחשו בענייני האזור) להופעתה ולגאותה של האלימות בארץ ישראל במאה ה־20. "חינוך ברוח מכחישה זו", גורס גולני, "קיבל הצבר שלמד מינקותו את טעם העשייה ללא ערעור או הרהור. לא דיברו עימו בדרך כלל על האחריות הנגזרת מן הבחירה שבחרו אבותיו ומנהיגיו עבורו ועל תוצאותיה".[29]

על פי עדי אופיר, הקרבנות היהודית־ישראלית התגבשה כמרכיב אידאולוגי מרכזי בשיח הציוני בעקבות משפט אייכמן, שבמהלכו "נקבע בין השאר הקשר בין הנאצים לאויב הערבי", והתקבעה אחרי מלחמת 1967 מטראומת המצור שלפניה.[30] ההכרה בקיומו של האחר כקרבן, שהתחדדה עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה, הציבה מול הפרויקט הציוני

(Afrikaners) ביקשו סליחה מתושביה השחורים של המדינה על האפרטהייד, ואילו ראש ממשלת אוסטרליה התנצל בפני הילדים האבוריג'ינים על "הדור האבוד", אותם ילדים אבוריג'ינים שנחטפו מהוריהם. על אלה ניתן להוסיף את בקשת הסליחה של אהוד ברק, ראש ממשלת ישראל, בשם מפלגת העבודה, מבני עדות המזרח על הקיפוח שהיה מנת חלקם בתקופת שלטון מפא"י.

28 קארל יאספרס, שאלת האשמה, מגרמנית: יעקב גוטשלק ודפנה עמית, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 57–58.

29 גולני, הערה 18 לעיל, עמ' 107.

30 עדי אופיר, הערה 2 לעיל, עמ' 276.

את "המימוש העכשווי שלו הכרוך בגרימת עוול לאחרים ובהפיכתם לקורבנות".[31] הכרה כזו, שמאפשרת למי שאינם יהודים לתפוס את עמדת הקרבן, מביאה בעקבותיה את *קבלת האחריות* על אותם קרבנות. העוול מייצר את הקרבן, אשר מתמודד עם האבדן חסר התקנה באמצעות זיכרון או שכחה.[32]

אחריות תובעת פרקטיקות של זיכרון, להבדיל מפרקטיקות של שכחה של מי שאינו חפץ להכיר באחריותו. היעדר היכולת לצאת אל מחוץ לעמדת הקרבן – כלומר, לייצר *היזכרות* בלשונו של ולטר בנימין – מאפיינת, על פי אופיר, את החברה הישראלית של שנות השמונים והתשעים:

> תרבות הגמונית ושיח אידאולוגי הגמוני אינם חדלים מלנצל את עמדת הקורבן כאסטרטגיה במאבקי כוח פנימיים וחיצוניים כאחד. הם מתעקשים לדבוק בעמדת הקורבן גם – ואולי בעיקר – באותן סיטואציות רבות, חוזרות ונשנות, שבהן יהודים־ישראלים הם מחוללי העוול ההופכים אחרים לקורבנות של אובדן חסר תקנה.[33]

ואלס עם באשיר מציג את פולמן כמי שעיניו נפקחו לפתע לזוועות להן היה שותף. זהו בדיוק ההיבט הרטורי שמאפשר לנו להזדהות עמו ולסלוח לו. פולמן, שבילדותו "חווה" את הטראומה של "המחנות" (דרך הוריו ניצולי אושוויץ), נושא עמו את הטראומה של השואה, שמונעת ממנו לעבד את חוויית הטבח שהיה עד־שותף לו ולהכיר באחריותו. "השיח הקרבני" היהודי־ציוני הופך, לפיכך, לגורם מקל. הסרט, במקום שיציע התייחסות ביקורתית כלפי השיח ההגמוני, מאמץ ומטפח אותו. הסרט מסתיים ב"היזכרות" של פולמן. המהלך הושלם. אבל מה משמעותה של ההיזכרות הזאת? מה שהוא זוכר הוא מה שאנו ממילא יודעים שהתרחש – הטבח. פולמן אינו מכריז על קבלת אחריות; הוא גם לא פונה אל הקרבנות, באמצעות משפחותיהם, בבקשת סליחה. ליתר דיוק, הוא *אינו מדבר כלל*.

האשמה המוסרית, לפי יאספרס, מביאה בעקבותיה הבנה, חרטה והתחדשות. זהו, לדידו, "תהליך פנימי הגורר תוצאות מוחשיות בעולם".[34] אך "גילויו" של פולמן המבוגר את דבר מעורבותו כחייל צעיר בטבח אינה מלווה בתהליך שכזה – או, למצער, בנכונותו לתרגם למעשים את אשמתו הפוליטית והמוסרית. השתיקה שלו בסוף הסרט, המועצמת על ידי זעקותיהם של ניצולי הטבח (בתמונות הממשיות), היא ההתגוננות היחידה מול הדרישה המוסרית לחרטה ולגילוי אחריות. יתר על כן, הנרטיב של הטבח מסופר פה אך ורק מפי נציגים רשמיים של ישראל, ובולט ביניהם הכתב הצבאי רון בן ישי. פולמן יכול היה לאתר עדים פלסטינים לטרגדיה, אלה שבני משפחותיהם וקרוביהם נטבחו, או שהם עצמם ניצלו

31 שם.

32 לעניין זה ראו אופיר, שם, עמ' 262–268.

33 שם, עמ' 267. על פי ולטר בנימין, ההיסטוריה של המדוכאים איננה רצופה מטבעה, ואילו השיח ההיסטורי הדומיננטי, זה של המנצחים, מבוסס על הרעיון של "קדמה", על הכחשת הדיכוי ועל ביטול זיכרונם של המדוכאים. ראו ולטר בנימין, על מושג ההיסטוריה, מבחר כתבים, ב, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 309–318.

34 יאספרס, הערה 28 לעיל, עמ' 60.

מן הטבח כדי שיעידו במו פיהם על אשר אירע. אבל הסיפור מובא, כאמור, מנקודת המבט הישראלית, ועולם הדימויים העולה ממנו משקף את "השיח הקרבני" – בן ישי מספר כי המראות שנגלו לעיניו הזכירו לו את *גטו ודשה*. הנרטיב הרשמי מייצר אפוא אנלוגיה בין הפלנגות הנוצריות והנאצים ובין הפליטים הפלסטינים והקרבנות היהודים בשואה. "השיח הקרבני" הציוני־ההגמוני משתלט על המערכת המושגית שבאמצעותה נבחנת הטרגדיה של האחר. הזדהותו של בן ישי, נציג "השיח הרשמי", עם מראות האסון אפשרית אך ורק דרך ניכוסו (של האסון) להוויית הקרבן "שלנו". הטרגדיה של האחר מנוכסת על ידי בן ישי ל"שיח הרשמי" הציוני־יהודי, ובתוך כך מסירה את שאלת האחריות מהעם היהודי.

פולמן עצמו אינו נראה כחלק מהאירוע. הוא צופה בו, בדיוק כמונו. נקודת המבט היא תמיד זו של העדים לתוצאות הטבח או העדים־השותפים, לא זו של הקרבנות. אין בסרט שום ביטוי של אמפתיה או הזדהות עם הקרבנות. הוא נחתם בדימוי שהוזכר לעיל של הנשים הפלסטיניות המקוננות. או־אז יש חיתוך (cut) ל־dolly-in shot (המצלמה נעה אל עבר האובייקט) אל דמותו המאוירת של פולמן. שוט זה הוא ביטוי אסתטי להיזכרות. פולמן היה "שם" שעה שהזוועה התחוללה במחנות. מכאן אנו עוברים לתמונה האחרונה בסרט – החומר המצולם ה"ממשי" היחיד בו, תמונות ארכיון של תוצאותיו המחרידות של הטבח. נשים פלסטיניות מתייפחות חסרות אונים מעל גופות יקיריהן; גופות מבצבצות מבעד להריסות המחנות.

אבל מה פולמן זוכר באמת? את חלקו בטבח, גם אם ממרחק? דבר בסצנה אינו מעודד אותנו לחשוב כך. מה שאנו רואים הוא מה שאנו ממילא יודעים שקרה במחנות – ושאיש אינו מכחיש, גם לא הנרטיב הישראלי הרשמי. מה שנגלה לעיניו, כך לפתע, בהבזק, הוא מה שידענו עוד קודם – שום דבר חבוי או מודחק באמת. ההתחמקות מאחריות היא דרך ההיצמדות ל"שיח הקרבני", שכן הקרבן אינו נושא באחריות. כך, החוויה הטראומטית של הטבח "מולבשת" על אירוע טראומטי אחר – השואה. אורי סיוון, חברו של פולמן המשמש מעין פסיכולוג שלו, טוען באוזניו: "העניין שלך במה שקרה במחנות הוא העניין שלך במה שקרה *במחנות ההם*". העניין בקרבנות הפלסטינית ייתכן רק על ידי הסמכתה לקרבנות היהודית. כך נשללת מלכתחילה האפשרות שהיהודים עצמם יצרו קרבנות. "אתה מתעניין בטבח שאירע בסברה ושתילה", כמו אומר סיוון לפולמן, "לא משום אחריותך לו, מתוקף היותך עד, אלא משום שהוא מזכיר לך טבח אחר, שבו *אתה* היית הקרבן".

"לוהקתָ לתפקיד הנאצי בעל כורחך", אומר לו סיוון עוד. "בעל כורחך" מפקיע מן הדיון את שאלת האחריות ומפנה אותה אל "הנסיבות", אל "ההיסטוריה". פולמן "רק" היה שם וסייע ("הרמת תאורות"). העד אינו שותף, וממילא אינו נושא באחריות. תפיסה זו מנקה אותו מאשמה.

בהקשר זה, עוד קודם לכן, בשיחה עם בועז ריין בוסקילה בפאב, מציין פולמן כיצד נקרא חזרה ללבנון 24 שעות בלבד אחרי שיצא סוף־סוף לחופשה. הוא מזכיר אגב כך סיפור שסיפר לו אביו, כדי לנחמו, שקשור ב"מלחמה שלו": כיצד חיילים רוסים בסטלינגרד, בזמן מלחמת העולם השנייה, היו יוצאים מהחזית לחופשה בת 48 שעות, וכל מה שהספיקו

היה לרדת מהרכבות, לחבק את אהובותיהן שהמתינו על הרציף, ולעלות מיד על הרכבת שהובילה אותם חזרה למלחמה. כך נוצרת שוב זיקה אסוציאטיבית בין המלחמה בלבנון ומלחמת העולם השנייה. אלא שכאן פולמן אף אינו מלוהק לתפקיד הנאצי "בעל כורחו". הסמכת הקרבות בלבנון אל המערכה הקשה בסטלינגרד מייתרת את שאלת הלגיטימיות של המלחמה שניהלה ישראל בתוך שטחה הריבוני של שכנתה מצפון. היא הופכת את נוכחותם של החיילים הישראלים שם ל"שוות ערך" למלחמתם של החיילים הסובייטים בצבא הגרמני הפולש. באופן הזה נתפסת הפלישה הישראלית ללבנון, בהיפוך היסטורי מוחלט, כמלחמה דפנסיבית.

פולמן משלים מעין מהלך אדיפלי שתוצאתו היא הכרתו בהיותו עד־שותף לפשע. אך בדיוק המהלך הזה הוא שמציב אותו – לא את הקרבנות הפלסטינים – כקרבן הטרגי של הטבח. יתר על כן, נכונותו של פולמן לערוך את המסע הזה אל הזיכרון הטראומטי המודחק, "זיכרון הפשע", כמו מציבה אותו בעמדה מוסרית גבוהה מהעדים־שותפים האחרים לטבח – אלה *שדק* "הרימו תאורות", אלה שאמנם לא ראו דבר אבל "סיפרו להם", והם בתורם העבירו הלאה את השמועה (קצין שריון שסיפר לחברו בן ישי מה ששמע שמתחולל במחנות), אלה שראו והבינו אך לא דיברו או התערבו (הלוחם דרור חרזי), וכמובן, זה שידע אך העדיף ללכת לישון (שר הביטחון דאז, אריאל שרון).

ההיזכרות בואלס עם באשיר אינה תובעת מפולמן דבר – לא עיסוק במשמעות ההיזכרות ("האם זה הופך אותי לפושע מלחמה?"); לא דיון במשמעות ההדחקה ("ועתה, כאשר אני סוף־סוף נזכר, מדוע הדחקתי את נוכחותי במקום ואת מה שראיתי?"); ואף לא הרהור במשמעות האחריות ("מה זה אומר שנזכרתי, האם עלי לבקש סליחה, ובכלל – מהו הדבר הבא שעלי לעשות?"). פולמן אינו מבקש סליחה על היותו עד־שותף בטבח. האופציה של כפרה לא עולה בסרטו כלל. הוא כאמור אינו עושה דבר. אחת מהוראותיה של המילה כפרה היא כיסוי (בזפת), ובמשמעותה המטפיזית היא "תהליך ששותפים לו שניים" במובן זה שאינה מוחקת את החטא, אינה מאיינת את העבר, אלא מכסה אותו בשכבה ועוד שכבה. אף שכל אחת מהשכבות מדחיקה מעט את העוול, עדיין יש בכפרה "מגע נוסף עם המקום הכאוב, עם החטא שלא ניתן להשיב אותו, עם העוול ועם הצער".[35] ואלס עם באשיר אינו מעלה אפשרות של הדדיות ואופציה לעתיד על סמך קבלת האחריות על העבר ובקשת הסליחה. אין בו כפרה במובן של *התמודדות אמתית עם הנטל* כפי שתובעת המשמעות המטפיזית של המושג. אין בו דיאלוג עם הנפגע ולא רצון להיענש. ההכרה של פולמן בשותפותו לעוול ותהליך עיבודה של הטראומה אינם מלווים בשיפוט אתי־פוליטי. אין בהכרה ובעיבוד גינוי של העוול ולא של "האדם הישן" שביצע את העוול על ידי "האדם החדש" שהוא הפוגע שחש עתה חרטה ומגנה את עצמו.[36] ואלס עם באשיר אינו מסתיים בהכרתו של המעוול בכך שהוא שותף־אחראי לביצוע העוול – אדרבא, ההדחקה פועלת פה רק משום שהמעוול אינו מסוגל להתמודד עם הטראומה של "חילופי מקום" בין הקרבן (היהודי) והמקרבן (הנאצי). ההיפוך הזה, כאמור, פועל במסגרת של משוואה (יהודי=נאצי), שמאיינת לחלוטין את האחר. אין זה משום היעדרו של דיאלוג, אלא משום

35 בנזימן, הערה 27 לעיל, עמ' 158.

36 לדיון נרחב בעניין זה ראו שם, עמ' 29–30.

שזיכרון העוול מקורו בשיח היהודי־ציוני ההגמוני שמזהה את הרוע המוחלט עם הנאצי ואת הקרבן האולטימטיבי עם העם היהודי.

פולמן תופס את עצמו כקרבן. אחרי הכול, התמודדותו עם העבר אינה כרוכה ביצירת דיאלוג עם הקרבנות. האם הוא ראוי לסליחה? שהרי אם הוא לא נושא באחריות, אזי אינו זקוק לסליחה. בהיעדר קולם של הקרבנות (שעבורם הוא משתייך למשתפי הפעולה או לעד שספק רואה/ספק אינו מבין מה הוא רואה) – הם אינם יכולים, גם לא לכאורה, לסלוח. האם פולמן יכול להיחשב כשותף לביצוע פשע מלחמה? – שתיקתו בסיום הסרט, המלווה את רגע ההיזכרות, מותירה את השאלה הזו תלויה באוויר. הוא ודאי אינו מכריז על עצמו ככזה. כך, אפוא, ואלס עם באשיר מסתיים בהכרה, אך לא בהשלכותיה המוסריות והאתיות. מה שהודחק עולה סוף־סוף אל תחומי המודע, אך לא יותר מכך. הנרטיב האדיפלי (הפתרון, המסע אל הגילוי) הושלם בהצלחה, אך ללא דיון במשמעותו.

בקשת הסליחה

בחיבורו שאלת האשמה טוען יאספרס כי היטהרות משמעה, ראשית לכול, תיקון המעוות. עם זאת הוא מסייג: "גם תיקון העוולות ממלא את תכליתו האתית רק כתוצאה מן התמורה המטהרת החלה בנו". יאספרס רואה בהיטהרות תנאי בל יעבור לחירות פוליטית, "שכן רק מתוך תודעת האשמה צומחת תודעת הסולידריות והשותפות לאחריות, שמבלעדיהן אין החירות אפשרית". חובה עלינו, גורס יאספרס, "להיות מוכנים לספוג האשמות ולבחון אותן לאחר שהקשבנו להן. עלינו לחפש דווקא את ההתקפות עלינו ולא להתחמק מהן, כי יש בהן ביקורת על חשיבתנו שלנו".[37]

ביטוי להיטהרות דרך הכרה מפורשת באשמה מהסוג שמדבר עליו יאספרס, ניתן למצוא בסרט מחילות (אודי אלוני, 2006). הדיון הקצר בסצנה החותמת סרט זה, יצביע על החיבור שבין הקרבה, אשמה והכרה באחריות שנעדר מחשיבתם של יוצרי בופור ואלס עם באשיר. גיבור הסרט הוא דיוויד אדלר, צעיר יהודי־אמריקני (בגילומו של איתי טיראן), בנו של פסנתרן בעל שם עולמי, המתגייס לצה"ל, ובמהלך שירותו בשטחים הכבושים יורה בשוגג בילדה פלסטינית. כתוצאה מכך הוא לוקה בהלם קרב ומאושפז בבית החולים הפסיכיאטרי "כפר שאול", שנבנה על חורבותיו של הכפר הפלסטיני דיר יאסין, לא הרחק מירושלים. כ־100 מתושביו של הכפר נטבחו ב־9 באפריל 1948 על ידי אנשי אצ"ל ולח"י, ובית החולים שנבנה במקום שימש לימים מוסד לשיקום ניצולי שואה. בהמשך הסרט פוגש דיוויד, ששב בינתיים לאמריקה, צעירה פלסטינית המתגוררת בניו־יורק. בתה הקטנה, אמל ("תקווה"), דומה כשתי טיפות מים לילדה שהרג – שהיא עצמה בת דמותה של ילדה פלסטינית מנרצחי דיר יאסין. סבא רבא וסבתא רבתא של אמל נרצחו בטבח בכפרם. המפתח לבית המשפחה, שעדיין ניצב על תלו, הופקד על ידי סבהּ של אמל בידיה למשמרת. היא "נושאת המפתח". המפגש עם אמל מעורר אצל דיוויד – שנתון כל העת תחת השפעתה של תרופה המדכאת את זיכרון החוויה הטראומטית – שברי זיכרונות

37 יאספרס, הערה 28 לעיל, עמ' 108–111.

ממה שאירע לו במהלך שירותו הצבאי. בהמשך מתברר שאמהּ של הילדה שהרג פוצצה את עצמה במועדון תל אביבי.

מחילות עוסק בהיזכרות כבסיס לגאולה. הוא מסתיים במה שנראה כטקס הקרבת קרבן־אדם, המתרחש במחילות שמתחת ל"כפר שאול" בניצוחו של יעקב ה"מוזלמן" – ניצול שואה המאושפז במקום ומשמש מעין "גשר" בין רוחות הרפאים של נרצחי 1948 וניצולי השואה. הסצנה נפתחת בלילה, כאשר דיוויד ניעור לפתע משנתו ורואה את רוח הילדה מדיר יאסין, לבושה שמלה לבנה חגיגית, נשקפת אליו מחלון חדרו, מפיצה נוגה מסתורי המאיר את החשכה שמסביב. הילדה מסמנת לו לבוא בעקבותיה, והשניים יורדים מבעד לקבר פתוח אל מעבה האדמה. שם, באולם תת־קרקעי, ממתינים להם לאור לפידים שני כוהנים עוטי לבן. אחד מהם מציב את דיוויד על מעין מזבח, מפשיט אותו מבגדיו ויוצק על ראשו שמן זית מכלי עתיק. מבין הצללים מגיח ה"מוזלמן", עוטף את דיוויד באריג ושולף חרב – הכול לעיני מנהל בית החולים הפסיכיאטרי, הכפות בכותונת משוגעים והמנסה להניא את ה"מוזלמן" מהמעשה.

ה"מוזלמן" חותך את כף ידו של דיוויד, והדם ניגר אל קערת חרס שמעמידה הילדה הפלסטינית. הילדה שמה את כפה בכף ידו הפצועה של דיוויד, והשניים מתבוננים זה בעיני זו. במסך מפוצל נראה אז דיוויד אוחז באקדחו הישן של אביו, מכוון אותו אל ראש האב הישן אך אינו יורה. באותה טכניקה של צילום רואים אותו פוסע הלוך ושוב מול ביתן של אמל ואמה, וכשהשתיים יוצאות הוא ממהר לעברן, שולף את האקדח – האֵם מנסה לגונן על בתה – ונשמע קול ירייה. או־אז מתרחש מעבר אל הרגע הטראומטי שבו יורה דיוויד בילדה הפלסטינית בגדה, המייצג את היזכרותו של דיוויד בפשע שביצע. הוא נופל על ברכיו כמו האם הפלסטינית, הכורעת ואוחזת בזרועותיה את גופת ילדתה המתה, הוא מתייפח בזרועותיו של מנהל בית החולים וקורא "אני רוצח, אני רוצח".

רגע זה של הכרה הוא נקודת מוצא לנרטיב של פיוס והשלמה. השתחררות מוחלטת מהחוויה הטראומטית המודחקת אפשר להשיג רק דרך בקשת סליחה, שמקורה בקבלת אחריות ובהכרה באשמה (ולא, נניח, רצח אב או התאבדות, שכמוה כ"הצבעה" על היותו של האב אחראי). מחילות שולח את גיבורו למסע שסופו הבנה כי הוא עצמו חלק ממכונת ההרג הלאומית. כך, אפוא, "הפשע שהוא מבצע אינו כשל אינדיבידואלי במסגרת מערכת אתית בריאה, אלא כשל אתי המובנה בסטרוקטורה האידאולוגית עצמה".[38] הדימוי המרכזי בסצנה, שמחבר בין מחילה (מתחת לאדמה) ומחילה (סליחה), בין המודחק ובין ההכרה – הוא ביטוי חזותי וסמלי לכך שהירידה אל מתחת לפני האדמה היא צלילה אל נבכי התודעה, אל מה שהודחק. גיבורו של מחילות, ממש כמו פולמן, מגיע לבסוף אל ההכרה. קריאתו "אני רוצח" מהדהדת את זו של אדיפוס, כשנתחוור לו כי הוא־הוא רוצח אביו:

38 Slavoj Žižek, " '[…] I will move the Underground': On Udi Aloni's *Forgiveness*", *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 6, 1, 2009, p. 8. (תרגום שלי, ש"ד).

הוי, הוי, אכן הכל היה אמת!
הו אור, אביט בך עוד פעם, זה הכל,
אני שעל אף האסור, כך נתגלה,
נולדתי, נשאתי ורצחתי.[39]

בסיומו של הטקס מחבק מנהל בית החולים הפסיכיאטרי את דיוויד, שזה עתה הכיר והכריז על היותו "רוצח". הוא אומר לו: "נצטרך לחיות עם זה, דיוויד". "האם אוכל?" תוהה דיוויד, והמנהל משיב: "אני באמת *לא יודע*, אבל נראה לי שהגיע הזמן לחזור הביתה". הנה כך, *לא יודע*. אך מהי משמעות אי־הידיעה כאן? מנהל בית החולים הפסיכיאטרי כמו מגלגל בכך את האחריות אל דיוויד ואל מחשבותיו ומעשיו מכאן והלאה. זוהי אותה אחריות פוליטית המאפשרת היטהרות, כלשונו של יאספרס. לא התחמקות אל הכלליות, שהופכת את היחיד בלתי חשוב לעצמו, בפני עצמו, ולפיה "המכלול השלם נראה כאירוע הנופל עליי שאין לי השפעה עליו ולכן אני נקי מאשמה בגינו".[40] ההיטהרות, מוסיף יאספרס, "היא תהליך פנימי שאינו נשלם לעולם, אלא הוא התפתחות עצמית מתמשכת".[41] על דיוויד להכריע מה יעשה עם ההכרה הזאת ולאן היא תוביל אותו. הכרזתו של המנהל כי הוא "לא יודע", מותירה את דיוויד כמי שקובע לעצמו את משמעות דבריו ומעשיו לעתיד. *הבחירה היא האחריות.*

להבדיל מפולמן, דיוויד נתפס כגיבור של טרגדיה יוונית, שסבלו, כטענת פרויד, נועד לגאול את המקהלה מאשמתה. הוא שמקבל על עצמו את "האשמה הטרגית", שמקורה בפשעה של "חבורת האחים" (דיוויד הוא רוצח בשם הלאומיות, לא "מטעם עצמו"). אדיפוס העניש את עצמו בעיוורון ובסילוקו מהעיר תביי. העיוורון הסמלי שבו חי ושלט מתורגם לעיוורון ממשי בעקבות הגילוי־הידיעה כי הוא־הוא רוצח אביו ובועל אמו. לעומת זאת, המסע האדיפאלי בואלס עם באשיר אינו כולל שום גינוי, שום צורה של הענשה עצמית. אין בסופו שום סימן לקבלת אחריות, להכרה בה, למעט כאמור הגילוי של מה שכבר היה ידוע מראש – הטבח, והיותו של פולמן עד לו. וכך, בעוד פולמן תופס את עצמו כקרבן – מעצם היותו בן הדור השני לניצולי השואה, טראומה שמתעוררת מחדש בעקבות הטבח בסברה ושתילה, מייצרת את הדחקתו ומשתיקה את זעקת הקרבנות; אך גם קרבן של המערכת הצבאית והפוליטית שהוא חלק ממנה ושבשמה שירת בלבנון – מציע הסרט מחילות את היכולת להכיר ב"אחר" כקרבן, את יכולתי שלי להכיר בי עצמי כמייצר קרבנות. השתיקה שחותמת את הסרט ואלס עם באשיר היא שתיקתו של זה שגם כשעיניו נפקחות לראות את אשמתו, עדיין הוא מתחמק מלגלות אחריות.

אוניברסיטת תל אביב

39 סופוקלס, אדיפוס המלך, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן 1981, עמ' 74.
40 יאספרס, הערה 28 לעיל, עמ' 106.
41 שם, עמ' 109.