

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

אתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי

כרך יג', אוקטובר 2013, תשע"ד



דביר



מכון הקשרים והמחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

עורכת ראשית: זהבה כספי

עורך אורח: רז יוסף

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן־מרדכי, יגאל שוורץ (העורך השני)

מרכזת המערכת: מירי פלד, עירית רונן

מערכת צעירה: יעל בלבן, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, דרור יוסף, רון לסרי, מירי פלד, מיכל פלס־אלמגור, נירית קורמן, אורי רוזנברג, עירית רונן

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן־עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברינקר, נילי שרף גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית חזן־רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר, לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נווה, אילנה פרדס, איריס פרוש, גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרונפלד, רות קרטון־בלום, אילנה רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד ז"ל

עריכה לשונית: ליאורה הרציג (עברית), אורן מוקד (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב־רדלמסר

סדר ועימוד: יוסי לוקסנבורג

הכנה לדפוס: חלפי פתרונות דפוס מתקדמים בע"מ

תמונת הכריכה: איתי טיראן בסרט מחילות (אודי אלוני, 2006). באדיבות אודי אלוני.

מסת"ב: 2-477-552-965-978

כל הזכויות שמורות © תשע"ד 2013 מכון הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע וכנרת, זמורה־ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, אור יהודה

נדפס בישראל

www.kinbooks.co.il

תוכן העניינים

מאמרים

רעיה מורג – 5

בְּזוֹת וְאִתִּיקָה שֶׁל אַחֲרוֹת: הַקּוֹלוֹנּוּע הַתִּיעוּדִי הַיִּשְׂרָאֵלִי וְהַקּוֹלוֹנּוּע הַפִּלְסְטִינִי בַתְּקוּפַת הָאֵינְתִּיפָאדָה הַשְּׁנִיָּה

ענת זנגר – 31

”תִּסְתַּכְּלוּ מִי אִתְּם”: עַל הַפְּנִים וְהָאִירוּע הָאֵתִי בַתְּמוֹנָה הַקּוֹלוֹנּוּעִית

שמוליק דובדבני – 50

”כֹּל עוֹד אֶתָּה מְצִייר וְלֹא מְצַלֵּם, זֶה בְּסֵדֶר”: סוּגִיּוֹת שֶׁל אִתִּיקָה וְאַחֲרִיּוֹת בְּסֵרֵט וְאַלֵּס עִם בְּאִשִּׁיר

ג'אד נאמן ויעל מונק – 68

מֵתַת הַמּוֹוֹת שֶׁל הַלוֹחֵם: רֵאלִיזֵם מְאִגִּי בְּסֵרֵט אֹוֹנֵטִי פּוֹפּוֹלָרִי

איתי חרל"פ – 84

הַעוֹקֵד בְּעַל הַרְצוֹן הַטּוֹב: סוּגִיּוֹת שֶׁל חֶרֶדָה, הַכַּחְשָׁה וְאַשְׁמָה בְּסֵדֶרֶת הַטְּלוּוִיזִיָּה פֶּרֶשֶׁת הַשְּׁבֹעַ

רז יוסף – 106

אַתְּנִיּוֹת, טְרָאוּמָה וְאַחֲרִיּוֹת אֵתִית: נְשִׁיּוֹת מְזַרְחִית בְּקוֹלוֹנּוּע הַיִּשְׂרָאֵלִי הַחֹדֶשׁ

בוּעֵז חֲגִין – 124

הַמּוֹתַחֵן הַפְּסִיכּוֹלוֹגִי וְהַדְּרָמָה הַמְּשַׁפְּחֶתִית: עַל אִתִּיקָה וְטְרָוּר בְּסֵרֵט יָמִים קְפוּאִים

נורית גרץ וגל חרמוני – 145

בֵּין לְבִנּוֹן לְחֶרֶבֶת חֲזֵעָה עוֹבֵר שְׁבִיל שֶׁל בּוּץ: עַל טְרָאוּמָה, אִתִּיקָה וְתְּקוּמָה בְּקוֹלוֹנּוּע וּבְּסִפְרוֹת הַיִּשְׂרָאֵלִים

תאוריה

רז יוסף – 164

הַאַחֲרִיּוֹת שֶׁל הַמְּבֹט: אִתִּיקָה וְקוֹלוֹנּוּע תִּיעוּדִי בְּעַקְבוֹת כְּתִיבַתוֹ שֶׁל בִּיל נִיקוֹלֶס

ביל ניקולס – 181

אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי

דיוקן

”התמונה שלא צולמה היא לעתים התמונה החזקה ביותר בסרט”:

ריאיון עם רם לוי – 210

המשתתפים בחוברת – 229

הנחיות למחברים – 232

בְּזוּחַ וּאֲתִיקָה שֶׁל אַחֲרֵי: הַקּוֹלוֹנוֹעַ הַתִּיעוּדִי הַיִּשְׂרָאֵלִי וְהַקּוֹלוֹנוֹעַ הַפְּלִסְטִינִי בַתְּקוּפַת הַאִינְתִּיפָאָדָה הַשְּׁנִייה *

רַעִיָה מִוֶּרְג

מבוא - Bodies that Do Not Matter

הַתְּבוֹנָנוֹת בְּסֵרְטִים יִשְׂרָאֵלִים הָעֵלִילִיתִים שִׁיִּצְאוּ לֵאקְרָנִים מֵאֵז פְּרוֹץ אִינְתִּיפָאָדָה אֶל־אֶקְצָה (שֶׁנִּמְשְׁכָה בֵּין הַשָּׁנִים 2005-2000),¹ חוֹשֶׁפֶת תּוֹפְעָה קוֹלוֹנוֹעִית מוֹרְכַבֶּת. אֶף כִּי הָרֹב הַמַּכְרִיעִי שֶׁל יוֹצְרֵי הַקּוֹלוֹנוֹעַ בְּיִשְׂרָאֵל מִזְהָה עִצְמוּ עִם הַשְּׂמָאֵל הַתּוֹמֵךְ בַּפְּלִסְטִינִים וְהַמְתַּנַּגֵּד לְעוֹלוֹת הַכִּיבוּשׁ, סֵרְטֵי הָעֵלִילָה הַיִּשְׂרָאֵלִים אִינֵם עוֹסְקִים בַּמְצִיאוֹת הַכִּיבוּשׁ.² לְמֵרֹת הַשִּׂיא בַּמְסַפֵּר הַפִּיגוּעִים בְּשָׁנִים אֵלֶּה, רֹב הַסֵּרְטִים הָעֵלִילִיתִים גַּם מְדַחֵקִים אֶת הַטְּרָאוֹמָה שֶׁל פִּיגוּעַ הַהֲתַאבְדוּת.³ בְּאִמְרָה זֹאת אֵין מְשׁוּם שִׁפּוּטִיוֹת. עַל פִּי שִׁיחַ הַטְּרָאוֹמָה, הַהֲדַחְקָה, אוֹ "הַלְטֵנְטִיוֹת הָאִינְהֵרְנֵטִית" כִּפִּי שֶׁמְכַנֶּה זֹאת חוֹקֶרֶת הַטְּרָאוֹמָה קַאֲתֵי קַאֲרוּת (Caruth),⁴ הִיא שֶׁלֵב בְּלִתֵּי נִמְנַע בַּתְּגוּבָה לְטְרָאוֹמָה.

* תוֹדָה לְמַכּוֹן "אֶשְׁכּוֹל" וְלְמַכּוֹן "סְמָאֲרֵט", הָאוֹנִיבֵרְסִיטָה הָעֵבְרִית, עַל תְּמִיכַתְם בְּמִימּוֹן מַחְקֵר זֶה. גְּרַסָּאוֹת מוֹקְדָמוֹת שֶׁל הַמַּאֲמָר הוּצְגוּ בַּכִּנֶּס הַבִּינְ-לְאוּמִי שֶׁל הַחוּג הַקּוֹלוֹנוֹעַ וְטִלוּוִיזִיָּה בְּאוֹנִיבֵרְסִיטַת תֵּל אַבִּיב, 2004; בַּכִּנֶּס הַשְּׁנֵטִי שֶׁל SCMS בְּלוֹנְדוֹן, 2005; וּבַכִּנֶּס הַשְּׁנֵטִי שֶׁל ICA בֶּסֶן פְּרִנְסִיֶּסְקוֹ, 2007. תּוֹדוֹת מְקַרֵב לֵב לְמִיכָל פְּרִידְמָן עַל תְּמִיכָתָה וְלְדִנְיָאֵל דִּיין עַל עֲזָרָתוֹ וְתְּמִיכָתוֹ. תוֹדָה לְמַעֲרַכַת מִכָּאֵן עַל הָעֵרוּתִיהָ.

1 מַאֲמָר זֶה מְתַמְקֵד בְּשָׁנִים 2004-2000, שְׁנוֹת־הַשִּׂיא שֶׁל אִינְתִּיפָאָדָה אֶל־אֶקְצָה מְבַחֶינַת פִּיגוּעֵי הַטְּרָוֹר. בְּשָׁנַת 2002 נִרְצַחוּ בַּפִּיגוּעֵי טְרָוֹר 130 אֲזֵרָחִים יִשְׂרָאֵלִים. רָאוּ nsc.haifa.ac.il/files/herzellia2020022a.ppt. לְפִי נִתּוּנֵי "בְּצֵלֶם", בְּאִינְתִּיפָאָדָה הַשְּׁנִייה אִירְעוּ 137 פִּיגוּעֵי הַתַּאבְדוּת. מְסַפֵּר הָאֲזֵרָחִים הַיִּשְׂרָאֵלִים שֶׁנִּרְצַחוּ הוּא 635. רָאוּ www.btselem.org. כֵּן רָאוּ TerrorismExpert.org.

2 הַמוֹנַח "הַכְּחָשָׁה" יִתְאָר לְהֵלֵךְ אֶת הַתְּגוּבָה לְאִירוּעִים הַקְּשׁוּרִים בַּכִּיבוּשׁ שֶׁאִינֵם מְעַמְדִים בַּסַּכְנַת מוֹת מִיִּדֵּית אֶת אֲזֵרָחֵי הַמְּדִינָה. לְעוֹמֵת זֹאת, הַמוֹנַח "הַדְּחָקָה" יִתְאָר אֶת הַתְּגוּבָה לְטְרָאוֹמַת הַפִּיגוּעִים, הַמְעַמְדִים בַּסַּכְנַת מוֹת יוֹמִיּוּמִית אֶת הָאֲזֵרָחִים הַמְּשִׁתְּמָשִׁים בַּמְּרַחֵב הַצִּיבּוּרִי (וּבִיחּוּד אֶת בְּנֵי הַמְעַמֵּד הַנּוֹמֵךְ וְהַקְּשִׁישִׁים, שֶׁמְשִׁתְּמָשִׁים בַּתְּחַבּוּרָה הַצִּיבּוּרִית דֶּרֶךְ קִבְעֵ).³

3 בְּמַאֲמָר זֶה אֶעֱסֹק בַּפִּיגוּעַ הַטְּרָוֹר בְּצוּרָתוֹ הַשְּׂכִיחָה בִּיּוֹתֵר. כְּלוֹמֵר, זֶה שֶׁמְתַבְּצֵעַ עַל יְדֵי מַחְבֵּל מְתַאבֵּד שֶׁנִּכְנָס לְיִשְׂרָאֵל מֵהַשְּׁטָחִים, חוֹגֵר חֲגוּרָת נֶפֶץ אוֹ נוֹשֵׂא תִיק מְמוּלְכָד וּבוֹחֵר כּוֹזֵרֶת הַהֲתַקְפָה אֲתֵרִים עִירוּנִים הוֹמִי אֲדָם.

4 *Cathy Caruth, Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996, p. 17*. רָאוּ גַם: *Ruth Leys, Trauma: A Genealogy, Chicago: University 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).⁵ 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 המאפינת 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.⁶

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.⁷ 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).⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ הסרטים האוטוביוגרפיים מצהירים כי למי שחווה 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*)¹¹ 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 הזיכרות). 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 פאורן 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*)¹² 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 הישראלי¹³ 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.¹⁴ 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 הטרואומה 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 הטרואומה. נראותה של הטרואומה היא קודם כול נראותו של הגוף.

המלחמה ה"חדשה" בצורתה העכשווית, הרב־צדדית והרב־קוטבית, מוגדרת על ידי חוקרים שונים¹⁵ 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,¹⁶

14 באופן אבסורדי כמעט, הדחקה הטרואומה 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,¹⁷ 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",¹⁸ 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 התייעודי, הפועל נגד הדחיקת הטרואומה של פיגוע הטרור והדרת הבזוי (*abject*), הופך ממילא את הגוף לסימבול ממשמע. עיצוב המתח בין הגוף לבין הגופה בקולנוע התייעודי מייצג את משבר הביניזם והרב-קוטביות של המלחמה ה"חדשה". כמרכיב טקסטואלי, הגוף מאפשר נגישות רבה יותר למהותה של המלחמה החדשה מאשר מרכיבים טקסטואליים אחרים כגון ההעללה (*emplotment*)¹⁹ 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 אינדקסיאלי.

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, הדגש 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 התייעודי *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.

לאחר פיגוע הטרור.²⁰ משבר הגוף ומשבר המרחב מבוססים, בהכרח, על אופני הנראות הקשורים בהם.

משבר הגוף ומשבר המרחב – מאפיינים

בספרה הידוע כוחות האימה: מסה על הבזות ז'וליה קריסטבה כותבת:

[הבזוי [...] אובייקט נפל, מגורש מעיקרו ומושך אותי לשם, להיכן שהמובן קורס [...] הגופה (cadaver, מלטינית: cadere, ליפול), מה שנפל לבלי שוב, ביב שופכין ומוות [...] פצע מדמם ומוגלתי, או הניחוח המבחיל והחרף של זיעה, של ריקבון, אינם מסמנים את המוות [...] הפסולת, כמו הגופה, מורות לי על מה שאני מרחיק בקביעות כדי לחיות. הליחות האלה, הטומאה הזאת, החרא הזה, הם מה שהחיים בקושי נכונים לשאת, ובקושי, מן המוות. שם אני נמצא בגבולות מצבי כיצור חי. מתוך גבולות אלה נחליץ גופי כמי שיש לו חיים [...] הגופה, המבחילה מבין מיני הפסולת [...] – בראיתה ללא אלוהים ומחוץ למדע – היא הבזות בשיאה. היא המוות שמוזהם את החיים. בזוי. היא דחוי, שאין נפרדים ממנו, שאין מתגוננים מפניו כמפני אובייקט. מוזרות דמיונית ואיום ממשי, היא קוראת לנו, וסופה לבלוענו.²¹

קולה הבלועני של הגופה ישמש להלן מצע להגדרת המאפיינים האפיסטמיים של משבר הגוף ומשבר המרחב בפיגוע הטרור. המאפיין הראשון הוא פרה־טראומטי: מרחב הפיגוע הוא מרחב שקוף בשל אי־נראותו של גוף המחבל כגוף מחבל; כלומר, אי־זיהוי. בזמן התנועה עם האחרים בתוך המרחב, המבט של הנע במרחב הוא מבט נטול כוח (look), ולא מבט חודר (gaze).²² הנע במרחב משתוקק לפרוץ את השקיפות, את שאינו ניתן לראייה, לאתר את הגוף הלא־נראה של המחבל, להפוך את המבט למבט חודר ולהשתמש במבט החודר ה"אמפירי" הזה גם כאמצעי של ידע וגם ככלי של תובנה גופנית לגבי המחבל. התוצאה היא אי־האפשרות (או, הנדירות) להביט במבט חודר, לבצע חדירה פנימה לתוך שקיפות המרחב.

המאפיין השני גם הוא פרה־טראומטי. במרחב השקוף שולטים יחסי חלל משני סוגים: קרבה – מרחק וצפיפות – מרווח בין גוף/גופים. המרחב מבוסס בלעדית על "יחסי גוף"

20 צפייה בקלטות המתאבדים ששודרו בערוץ הראשון של הטלוויזיה הישראלית בשנים 2002-2004 לאחר פיגועי הטרור מצביעה על תבנית קבועה: המחבל המתאבד פונה למצלמה, לבוש מדי צבא, מניף נשק, חובש סרט־מצח המזהה אותו עם הארגון, מזוהה בשמו ובמקום הולדתו, נואם, על פי רוב תוך הסתמכות על הקוראן שהוא אוהז בידו השנייה (או שהוא מורה עליו). הטקסט של הנאום מוכן מראש, לא מאולתר. לעתים הקלטות כוללות צילומים מוגדלים של שאהידים, נישאים בזמן הפגנות בידי צעירים. האימהות השכולות אוהזות בצילומים של בניהן. חוץ מהשירור החד־פעמי בערוצים הזרים מיד לאחר הפיגוע, הקלטות המתאבדים חיי שידור ארוכים בערוצים האסלמיים.

21 קריסטבה, הערה 12 לעיל, עמ' 7-9.

22 מבט חודר – מבט עם כוח, שבו הסובייקט המתבונן מחפיץ את מושא המבט.

(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.²³ 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 ומחפץ, 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,²⁴ 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 חוקר²⁵). 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 לְבָזוּת. 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 מממש מסע פסיכו-גאוגרפי. ההרוג ה-17 מתקדם, כך נראה, ללא תסריט מגביל וללא הכנה מראש של המרואיינים לראיונות.²⁶ 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 נכחי 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)?²⁷ 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,²⁸ 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 המודעות²⁹), 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, "למונח 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)³⁰ 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"³¹. 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.³² 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 בניזמן, "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.³³ 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.³⁴

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.³⁵ 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.³⁶

אך הכותבת אינה מבחינה בין מודוסים שונים של מלחמות, וכתוצאה מכך אינה מבחינה בין מה שהיא מגדירה "הגוף הנבחר" לבין הגוף הבזוי.³⁷ וייס מונה שלושה שלבים של סיקור המלחמה/הטרור בישראל על ידי המדיה: אבדן וכאוס, "איסוף-מחדש" (regathering) והחלמה.³⁸ 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.³⁹ 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 החיאה 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.⁴⁰

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.⁴¹ 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".⁴²

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 לשניים, 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־שוט⁴³ את סעידי יושב בחלקו האחורי של אוטובוס עמוס נוסעים. הסאונד הוא ראליסטי דיאגטי⁴⁴ כלומר, נשמעים קולות הנסיעה. רוב הנוסעים הם צנחנים, ומיעוטם אזרחים, ילדים, ונשים.⁴⁵ המצלמה מתקרבת לסעידי. הקלוז־אפ מגלה את פניו ללא המתח שניכר בהם עד כה, בשעות שקדמו להחלטה. השוט הבא הוא אקסטרים קלוז־אפ⁴⁶ 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־passing⁴⁷, 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 סירי, 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 הַבְּזוּת, יציע הטקסט קרבה זמנית אל הַבְּזוּת 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.⁴⁸

לדעתי, גן עדן עכשיו מציג קרבה זמנית לַבְּזוּת 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 לַבְּזוּתית 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 אביו⁴⁹ 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 הַבְּזוּתית 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).⁵⁰

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.⁵¹ 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.⁵² 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 לגופות 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־חייל, 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 מאמת: 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.⁵³

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



גן עדן עכשיו: סעיד.
(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 כקטרטי.

בגן עדן עכשיו, כמו בסרט התערבות אלוהית⁵⁴ (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"⁵⁵. 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 טרניזט (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 טרניזט, 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.⁵⁶ 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).⁵⁷ 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.⁵⁸

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.⁵⁹ 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.⁶⁰ 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.⁶¹ 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 הוּו לבזוי מעוגנת בהקשרים של השתקה ודיכוי הלכתי.

"תסתכלו מי אחס": על הפנים והאידוע האתי

בתמונה הקולנועית*

ענת זנגר

"הפנים מעמידות בסימן שאלה את זה שמספיקה הזהות שלי בתור אני. הן מחייבות אותי באחריות אינסופית".
עמנואל לִיִּנְס¹

הקדמה

"למה אתם לא פותחים את השער? [..] עומדים ילדים ליד השער, למה אתם לא פותחים?" חוזר ושואל אבי מוגרבי לקראת סיום סרטו התיעודי נקם אחת משתי עיני (2005). בעוד מוגרבי מציג את שאלותיו, מצלמתו מתעדת את העימות שמתחולל בינו לבין אנשי צבא על הזכות לצלם מחסום מוקד בשעה שחבורת ילדים ממתנה מאחוריו. אנשי הצבא מבקשים מהבמאי לעזוב את המקום. לאחר חילופי דברים נוספים ביניהם, אחד החיילים אומר: "אני מקבל פקודות"; "אלו פקודות לא חוקיות", משיב מוגרבי. בעוד ויכוח זה מתנהל, כף ידו של אחד החיילים מנסה לכסות את עדשת המצלמה. מוגרבי מזדעק: "אל תיגע במצלמה". אחד החיילים שב ודורש ממנו: "תוריד את המצלמה". כפות ידיים שנשלחו אל המצלמה מופיעות על הפריים הקולנועי, מסתירות ומונעות את ההקלטה של המתרחש.

באירוע אחר בסרט, מוגרבי נמצא עם מספר חברי ארגון "בצלם". ברקע נראית מכונית ועליה ה"לוגו" של הארגון. אנשי הצבא מנסים למנוע מהבמאי לצלם. זהו "שטח צבאי סגור", הם אומרים. מוגרבי מבקש לראות אישור. הם מקיפים את הבמאי, מתגודדים סביבו, נוגעים במצלמה. המצלמה תזזיתית, ובפס הקול מוגרבי נשמע שואל: "למה אתה שם את הידיים שלך על המצלמה שלי?" ומבקש: "תוריד את הידיים מן המצלמה שלי".

* מאמר זה הוא חלק מפרויקט רחב בנושא "המקום והמרחב הישראלי בקולנוע". הפרויקט נתמך על ידי הקרן הישראלית למדע (מספר 938/08).

1 בתרגום לאנגלית: "The face puts into question the sufficiency of my identity as an I, it" compels me to an infinite responsibility". Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Alphonso Lingis (trans.), Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, [1973] 1981, p. 133 (התרגום שלי, ע"ז).

כשמסתבר לאחד הקצינים ולכמה חיילים כי למוגרבי יש אישור לצלם הם ממהרים להיכנס לרכבם, אך מוגרבי אינו מוותר ונוזף בהם על כך שאינם מתנצלים: "סליחה, שמעתם על המילה סליחה?", והוא ממשיך ושואל: "מאיפה באתם?" אחד החיילים עונה לו: "מהמדינה שלך באנו".

שני סיקוונסים אלו מתוך הסרט נקם אחת משתי עיני מתעדים קונפליקט המתרחש באתר-מעבר, קונפליקט הנוגע לעצם קיומה של פעולת הצילום. שני הסיקוונסים מקפלים בתוכם את היחסים הדיאלקטיים בין המחסום לתמונה המצולמת כמאבק בין שתי סמכויות: הסמכות הצבאית מול הסמכות האופטית. בעוד הסמכות הצבאית, עם המדים והנשק, מתפקדת כנציגה המבצעת מדיניות רשמית, סמכותה של המצלמה שבידי הבמאי נובעת מהזיקה האינדקסלית שבין המציאות לצילום. כמו טביעת רגל בחול, התמונה המצולמת מייצגת את המציאות באמצעות זיקה מטונימית אליה, וביחסה אל המציאות היא ממשמעת: "כך זה היה".² יתר על כן, באמצעות הכתיבה הקולנועית, הצופה מעורב בסיקוונסים אלו במשולש יחסים שבו נוטלים חלק הסובייקט המצלם, המצלמה והסובייקט המצולם. האינטראקציה שמתפתחת לעימות מילולי ופיזי מוקלטת על המסך, באופן שכל עמדה במשולש היחסים נכתבת באופן שונה: בעוד נוכחות הסובייקט הישראלי המצולם היא מלאה (כלומר, אנשי הצבא נראים ושמעים על גבי המסך באמצעות גופם, פניהם וקולם), הסובייקט הפלסטיני – הילדים מעבר לגדר – נוכח באופן חלקי: הגוף והפנים מוקלטים מרחוק, אך הקול נעדר. הבחנה זו בין ייצוג שלם של החייל/אזרח הישראלי לעומת ייצוג חסר ומקוטע של ה"אחר" הפלסטיני תחזור גם בהמשך הסרט. לעומת זאת, קולו של הסובייקט המצלם מוקלט במרחב האקוסטי של הסרט לעתים בהתאמה לתמונה (sync) ולעתים מחוץ להתרחשויות בקול-קריינות (voice-over). אך גם כאשר גופו ופניו אינם נראים וקולו אינו נשמע, זהו מבטו של הסובייקט המצלם שנרשם במרחב הוויזואלי באמצעות המצלמה. המבט שמוצע לנו, הצופים, הוא אפוא מבט מתווך; זהו מבטו של סובייקט אחד (אבי מוגרבי) על ה"אחר" (הן הישראלי והן הפלסטיני). אך המבט הזה מופרע על ידי גורמים מסביב, וה"אני" המצלם נוכח בסרט באופן חלקי ומשתנה כשהוא נאבק על עצם קיומה של פעולת הצילום. בכך הוא מפנה את תשומת הלב למעשה ההתבוננות: שלו ושלנו הצופים. אסטרטגיה רטורית זו של כתיבת האירוע, תוך הבחנה בין העמדות השונות במשולש, מייצרת עמדת צפייה מורכבת, כאשר המסך בסרט משמש, בזמנית, הן כמראה שבה משתקף ה"אני" הישראלי והן כחלון אל ה"אחר" הפלסטיני.

במאמר זה אתמקד באופן שבו ה"אני" קורא תיגר על הגבול הפיזי המסומן על ידי עמדת הפיקוח כדי להגיע אל פניו של ה"אחר" ואל פניו שלנו. אבקש לזהות, בעקבות הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס, את פניו של ה"אחר" כאלמנט שבונה את הבסיס למגע בין-אישי ולקרבה (proximity).³ פניו של ה"אחר" אינם רק המעטפת הוויזואלית, אלא המהות האוטנטית שלו ופנימיותו.⁴ כפי שמבחין לוינס, מתקיימת זיקה בין הקרבה לפנים

2 Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", *Image/Music/Text: Essays selected and translated by Stephen Heath*, London: Fontana Press, 1977, pp. 32-51

3 לוינס, הערה 1 לעיל, עמ' 133.

4 כאן בולטת האטימולוגיה העברית של המילה "פנים" וקרבנותה לפנימיות ("פנים").

של ה"אחר" ובין מידת האחרייות כלפיו שנעורה במתבונן. אבקש לכן להתחקות אחר הכתיבה הקולנועית של ה"אני" וה"אחר" הנתונים תחת משטר כפול – של המחסום ושל הקולנוע. אתרי המעבָר הם מרחב טריטוריאלי מגודר המשמש מקום מפגש בין סמכויות צבאיות ומשטריות לבין אוכלוסייה אזרחית הטרוגנית. בסרט הישראלי, אתרים אלו משמשים נקודת מפגש בין הפיזי-הטריטוריאלי לדימוי הקולנועי. זהו צומת החושף את עמדותיו המשתנות של הקולנוע הישראלי ושל התת-מודע הקולקטיבי הישראלי אל הגבול כנקודת ניטור של ה"אני" ביחס ל"אחר". באיזה מובן אם כן, המצלמה שמתבוננת ומתעדת היא סמכות שנוכחת באתר ושתורמת ליצירת שיח מרחבי שהוא בה-במידה שיח אֶתִי? ובלשון אחרת, האם ובאיזה אופן נוכל לראות בקולנוע זה את פניו של ה"אחר" על המסך כפנינו שלנו?

ארבעה סרטים ישראליים ישמשו אותי כדי לבחון את המפגש בין ה"אני" כסובייקט מתבונן לבין ה"אחר" כסובייקט הנתון למבט. הסרט הראשון הוא בן גוריון (1997), סרטם הקצר של צחי גראד וגייל לבנברג על פי תסריט של אסי דיין. סרט זה יוצא דופן בהשוואה לסרטים האחרים שבהם אדון כאן, בשל הממד הבדיוני שבו ובשל מקום התרחשותו: שדה תעופה. עיסוקו של הסרט בעימות שמתפתח באתר המעבָר מְטָרִים את מה שאכנה כאן "סרטי מחסומים" ומהווה חוליה משמעותית ביחסי ה"אני" וה"אחר" בקולנוע הישראלי. שלושת הסרטים התייעודיים בהם אדון נוצרו סמוך לשנות ה-2000: וגבול נתן (ערן ריקליס ונורית קידר, 1999), מחסומים (יואב שמיר, 2003), נקם אחת משתי עיני (אבי מוגרבי, 2005). בעוד קו הגבול מבקש להגדיר את המרחב שלנו ואת מה שאינו שלנו, כל ארבעת הסרטים בוחנים את הפונקציה של אתרי המעבָר בזיקה למפגש עם ה"אחר" שנמצא מחוץ לטווח הראייה שלנו, בנקודות חלל-זמן שונות באתרים שונים לאורך קווי הגבול ומעבר להם.

אתיחס למרחב הטריטוריאלי ולנרטיב הקולנועי המבטאים מסע לשום מקום. כמן כן, אדון בהיבט האתי שנוכח בסרטים בפעולת התייעוד של המצלמה בזירת האירוע ובמנעד שנרשם בסרטים בין הפרוטוקול לדו-שיח. בעקבות התבוננות בסרטים אלו אבקש להצביע על תהליך שמתרחש בשנים האחרונות בקולנוע הישראלי, כאשר אט-אט מוסט המבט מפניו של ה"אחר" הפלסטיני לעבר פניו שלנו. אטען כי תזוזה זו ממבט המבקש לקרב את סבלו של ה"אחר" למבט המתמקד בפנים שלנו, ומן הסרט הבדיוני אל התייעודי בגוף ראשון – מטרתה לחשוף את הפנים שמאחורי המסכה ולהעמיד באמצעות חשיפה זו סימני שאלה לגבי אחריותו של המתבונן.

גבול ומצלמה

קילומטרים ארוכים של קווי גבול עוטפים את הגוף הקולקטיבי שנקרא מדינת ישראל. לאורך קווי הגבול פזורות עמדות כניסה ויציאה ממושטרות, המשמשות וסת של פיקוח ושליטה: נמל תעופה בין-לאומי, גבולות בין-לאומיים, קווי הסכמי נשק, קווי הפרדה ומחסומים. כאתרי מעבָר, מרחבים אלו כוללים "עמדות פיקוח" שמתחקות אחר הגבולות הלאומיים של ישראל, מגדירות וממיינות אותם. סוגיית קווי המתאר וגבולות הקבע של מדינת ישראל

טרם הוכרעה. אך בעוד שיח הגבולות נמצא כיום בחזית הדיון הפוליטי-חברתי, מקומן של ההתרחשויות במרחב אתרי המעבָר הוא בשולי השיח.⁵ מצלמת הקולנוע משמשת סוכן חברתי-תרבותי המשפיע בעצם נוכחותו על אתר המעבָר ועל יחסי הכוח שמתקיימים בין ה”אני” שניצב בעמדת הפיקוח ל”אחר” שעובר תחת עינה הפקוחה של עמדה זו. אתרי המעבָר נוכחים ומתועדים בקולנוע באמצעות אסטרטגיית ”משטור” כפולה: זו של עמדת הפיקוח המרחבית וזו של הראייה הקולנועית. מחד גיסא, עמדת הפיקוח מתפקדת כווסת של פיקוח וכמנגנון שליטה המופעל באתרי המעבָר והיוצר באמצעים מרחביים ופרפורמטיביים ריטואל של פעולות חוזרות. פעולות של זיהוי, ציות, אמצעי תגמול וענישה הן הדומיננטיות במרחב המגודר של אתרי המעבָר. מאידך גיסא, המשטור והמסגור של המצלמה פועלים כעמדת פיקוח ביחס לטריטוריה ולעמדות הפיקוח המרחביות שלה בכמה וכמה רבדים.

הרובד הראשון של משטור ופיקוח של המצלמה מתבטא בנראותו של המחסום. ב”חברת המשמעת”, כפי שהגדיר מישל פוקו את החברה המערבית החל מסוף המאה ה-18,⁶ לצילום חלק נכבד ב”נראות הציבורית”, כך שאנשים והתרחשויות הופכים נראים עבור אחרים באמצעות סוכן מצד שלישי: הצלם או הבמאי.⁷ הצילומים הטראומטיים במלוא מובן המילה הם נדירים, אומר רולאן בארת, ”מאחר ובצילום הטראומה תלויה לגמרי במידת הוודאות שהסצנה התרחשה באמת: הצלם חייב להיות שם”.⁸ במובן זה, התמונה הקולנועית או הטלוויזיונית היא ראשית-כול פעולה של ממש בעולם החברתי-תרבותי, כאשר המצלמה, בעצם נוכחותה, משמשת סוכן המתעד את ההתרחשויות באתרי המעבָר. הרובד השני כולל את מבט המצלמה ואופני המסגור הקולנועי של המחסום וההתרחשויות סביבו. העין המפיקה את התמונה אינה ”עין תמימה”, אלא עין בעלת ניסיון תרבותי מצטבר. כפי שהבחין ארנסט גומברוך, האמנויות החזותיות אינן מחקות את המציאות, אלא מציגות אותה בתיווך של מוסכמות.⁹ מבט המצלמה מערב אפוא בין ”מראית

5 בהקשר לגבולות ולשיח הגבולות, ראו: Baruch Kimmerling, "Boundaries and Frontiers of the Israeli Control System: Analytical Conclusions", Baruch Kimmerling (ed.), *The Israeli State and Society: Boundaries and Frontiers*, Albany, NY: SUNY Press, 1989, pp. 265-284; אדריאנה קמפ, "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל", תיאוריה וביקורת 16, 2000, עמ' 13-43; יצחק שגל, הרצאת פתיחה לסדרת חוקרים בנושא: "נופים ישראלים: ייצוגים הדדיים של תרבות ונוף", אוניברסיטת תל-אביב, בית אבנר, 26 בפברואר 2004. לנראות הציבורית של מחסומים ועמדות פיקוח תורמים בשנים האחרונות פעילותם של ארגונים כמו "בצלם" ו"מחסום WATCH" וכתבי עיתונות כמו עמירה הס וגדעון לוי. בשדה החזותי-תקשורתי ראוי להזכיר כתבות טלוויזיה כמו זו ששודרה ביומן שישי (ערוץ 2, 26 בדצמבר 2003) ושסקרה את פעילותם של אנרכיסטים מהשמאל ואת פציעתו של גיל נעמתי בן ה-22 בעקבות תגובת צה"ל לאירוע; את תערוכת הצילומים של חיילי חברון "שוכרים שתיקה" במדרשה לצילום גיאוגרפי ביד אליהו ומאוחר יותר בכניין הכנסת בקיץ 2004, וכן תערוכה שאצרה אריאלה אזולאי בגלריית "זוכרות" ב-2009 ("הפלסטינים במדינת ישראל: השנים הראשונות").

6 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Pantheon, 1979

7 ראו אריאלה אזולאי, "התגנבות יחידים", סטודיו 7, 1992, עמ' 36-39; וכן: Paul Frosh, "The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power", *Social Semiotics* 11, 1, 2001, pp. 43-59

8 רולאן בארת, "המסר הצילומי", המדרשה: כתב עת של בית הספר לאמנות, מכללת בית-ברל 5, [1961] 2002, עמ' 31.

9 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 9

עין" – כלומר האופן שבו נקלטת המציאות הכוללת את זווית ההתבוננות, מיקוד העין, מטרה ופרשנות – לבין "העצם הממשי": הרובד הפיזי המובחן של העולם שבו אנו חיים. הצלם ו/או הבמאי בוחרים להתמקד באובייקט מרחבי שמולם וממסגרים אותו באמצעים הרטוריים שעומדים לרשותם (זווית צילום, מרחק מן האובייקט, שימוש בצבע, עדשה, עריכה וקול). אמצעים אלו מייצרים את התמונה שנראית לעיני הצופה וכן את הדינמיקה שבין הרובד הגלוי לסמוי, בין הפריים הקולנועי למה שנותר מחוץ לו. המרחב הקולנועי מיוצר כך שפעולת ההתבוננות נוכחת גם היא בפריים הקולנועי: מישוהו תמיד מתבונן, והמרחב הופך לפעולה מכוונת של התבוננות.

לכן, ההתחקות אחר אתרי מעבָר בקולנוע הישראלי משמעה לבחון את הפרקטיקות שמשמשות את נקודות הפיקוח בנוכחותן במרחב וכן את האמצעים הרטוריים, החזותיים והקוליים של הקולנוע. יתר על כן, בין שתי פרוצדורות אלו – הקולנועית והמחסומית – מתקיימים קווי דמיון, כי שתי הפרוצדורות מערבות פעולות של מיון ומעקב מצד אחד, ומציאות ודימויה מצד שני. כפי שמבחין ג'ון פרסקוט, קו הגבול מתייחס לאזור מעבָר שבאמצעותו מובחן שטח אחד ממשנהו.¹⁰ אלא שבאופן פרדוקסלי, המרחב שנועד ליצור הפרדה – בין "שלנו" ו"שלהם", בין "אנחנו" ו"הם" – מייצר הזדמנויות נשנות וחוזרות למפגש. הגבולות מוסתים תנועה, מסע של אנשים, חפצים, ובר-בזמן – רעיונות תרבותיים מסוגים שונים. יוצא אפוא שפרקטיקות הוויסות שולטות על מפגשים בין-תרבותיים שבהם נוצרות "הכתמות" הטרוגניות והיברידיות. אתר הפיקוח פועל, אם כן, במסגרת ניגודים מבניים של הפרדה ועירוב, טוהר וזיהום, עֵבירות ואי-עֵבירות.¹¹

במובן זה, הגבול הוא אזור מיוחד שאינו שלנו ואינו שלהם, אלא סוג של "מרחב ביניים" או "מרחב שלישי" כפי שהגדירו זאת תאורטיקנים כמו אדוארד סוֹזָה, הומי באבא וויקטור ברגין.¹² מרחב הביניים, כמקום שאינו מקום, מוגדר לא רק באמצעות שני מצבי קיצון (שלנו או שלהם, עימות או שיתוף פעולה), אלא גם כמקום שבו יכול להיווצר דבר חדש.¹³ הרגע הזה של ההפתעה או ההפרעה שממנו נוצר דבר חדש הוא ההזדמנות לקיים דו-שיח בין ה"אני" וה"אחר". בהפנתו את מצלמותיו אל מעברי גבול, נקודות פיקוח ומחסומים, פועל הסרט הישראלי העכשווי למען הנראות הציבורית של "מרחב הביניים". מרחב זה מקפל בתוכו הצטלבויות של הבדלים וסתירות פנימיות וחושף את נקודות העיוורון של אתרי המעבָר ושלנו.

Princeton, NJ: Princeton UP, [1960] 2000

John Robert Victor Prescott, *Political Frontiers and Boundaries*, Boston, Sydney and Wellington: Unwin Hyman, 1987, p. 13

Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London and New York: Verso, 1989

Homi K. Bhabha, "The Third Space", Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990; Homi Bhabha and Victor Burgin, "Visualizing Theory: In Dialogue", Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR 1990-1994*, New York: Routledge, 1994

13 באבא וברגין, שם, עמ' 454.

בן גוריון - הפנמזיה של האיחוד

בן גוריון הוא סרט בדיוני המתרחש במשך לילה אחד ארוך בשדה התעופה הבין-לאומי של ישראל. נמל תעופה, כמו מעבר גבול או מחסום צבאי, הוא חלל שאינו מתפקד כ"מקום" במובן המסורתי.¹⁴ אתרי המעבר הללו, או האל-מקום, "non place" כפי שהגדירם מרק אוג'ה, אינם חלק מהמארג הטופוגרפי, אלא הם מופרדים ממנו באופן מלאכותי.¹⁵ "אל-מקומות" אלו אינם מגדירים את הזהות האנושית במקום ואף אינם מקיימים זיקה היסטורית ביחס אליהם במובן זה שהנוכחות האנושית בהם היא אקראית ונסיתית. בסרט בן גוריון, בין נחיתות והמראות, תורים, תשאול ביטחוני ותחקור, נשזרים מפגשים ופרידות, אהבות ובגידות. אלא שהנוסעים ומלוויהם, כמו גם עובדי המקום - פקחי ביטחון, בודקים ביטחוניים, טייסים ודיילים, אנשי משטרת הגבול - לכודים כולם בחללית בועתית המכוננת למקסימום שליטה בתנועה האנושית. המרחב והמבנה הנרטיבי הקולנועי חושפים את אתר המעבר כ"חלל ביניים" בעל חוקים משלו, כחלל השייך למציאות הטריטוריאלית שמחוצה לו וגם מופרד ממנה בזמנית. הטקסט הקולנועי "ממסגר" את המציאות של מקום-לא-מקום של שדה התעופה ו"ממייך" - באמצעות הקו הנרטיבי, העריכה ועבודת המצלמה - את מה שנראה על המסך ואת מה שנשאר מחוץ לגבולותיו. העלילה עוקבת אחר מספר דמויות שנכנסות לחלל הטבורי וההומה של שדה התעופה ושיוצאות ממנו, אבל זוהי דרך ללא מוצא שהמאפיין אותה הוא מעגליות. כפי שמנסח זאת המוזיקאי, אחד מגיבורי הסרט: "לא נותנים להיכנס ולא נותנים לצאת בארץ הזו". המבנה העלילתי הפסיכסי מורכב מחמש עלילות מקבילות שלעתים אף נפגשות זו עם זו: הקברניט (אסי דיין) שאינו מוכן להשלים עם כך שהרומן שלו עם הדיילת (סמדר קלצ'ינסקי) הסתיים; גבר פלסטיני (מוחמד בכרי) שמגיע ללוויית בנו, אך נחשד כיוון שאין לו מזוודה; זוג שמחפש דרך להגיע אל הדיוטי פרי (ישראל גוריון ונירה רבינוביץ'); ילד (אלעד נחומי) שהוא קוסם חובב וקורא מחשבות, שנעלם במבוך של שדה התעופה ושהוריו (רמי פורטיס ורונית אלקבץ) מחפשים אחריו; מוזיקאי פלסטיני (גלעד בן דויד "המוכתר") המעוכב בביקורת המטען; וסלקטורית (ליאת גליק) שמזדהה עמו ואף נענית להצעת הנישואין שלו.

כל מסע מערב הגדרה מחדש של גבולות ה"עצמי". "העצמי הנוסע", מבחינה טרין מין הא, "הוא הן העצמי שנע פיזית ממקום אחד לשני, בעקבו אחר דרכים ציבוריות [...] בתנועה המכוונת על ידי המפה, והן העצמי שנחת באותה פרקטיקה לא מוגדרת של המסע. [שניהם] מנהלים משא ומתן בין הבית לחו"ל [...] בין כאן, שם ואי שם".¹⁶ לכאורה, שדה התעופה הוא מקום המרכז נחיתות והמראות עבור נוסעים היוצאים למסעותיהם ושבים מהם, מכאן לשם, מהארץ ואליה. אולם במסע המתואר בסרט בן גוריון, כמו גם במסע בסרטי המחסומים, הדמויות לעתים חסרות שם, מטרת המסע או המניע הפנימי לו אינם ידועים,

14 עם זאת, להבדיל ממחסום, המעבר בשדה התעופה מתבצע בדרך כלל מתוך רצון חופשי לצאת או לחזור ממסע.

15 Marc Augé, *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London and New York: Verso, 1995

16 Trinh T. Minh-ha, "Other than Myself/ My Other Self", *Travelers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, George Roberston et al. (eds.), London and New York: Routledge, 1994 (התרגום שלי, ע"ז).

ואקט הפיקוח והביטוי הפיזי שלו במרחב – מעבר הגבול או עמדת המחסום – מכתבים את ההתנהגות האנושית ומשמשים אובייקט למבט המצלמה. וכך, הסובייקט האנושי נשלט על ידי מסלול שנקבע מראש: זהו מסלול קטוע, עמוס מעברים חד-סטריים ונקודות בקרה. מטרתם של אלמנטים אלו היא להגביל את התנועה בחלל הביניים ולאפשר את קיומן של פעולת המיון, הפיקוח, התייעוד והמעקב.¹⁷ במרחב זה נעות הדמויות מאזור אחד לשני באמצעות תעודות, מסמכים ואישורים. כאשר בעמדת הביקורת מתברר שכנגד אחד הנוסעים (רמי פורטיס) עומד צו עיכוב יציאה מהארץ, השוטרת חוסמת את המעבר. אחת הדיילות מבחינה בנוסע פלסטיני שירד זה עתה מהמטוס ושאינו אוסף את מזוודותיו במסוע לאחר הנחיתה. היא מדווחת מיד לביטחון והנוסע נעצר לבידור.

במרחב שדה התעופה בסרט בן גוריון הדמויות חולפות במסלול שנקבע מראש מהנחיתה ואל ההמראה, אבל התשוקה "להבריה" סממנים של זהות אינדיבידואלית אל ההליך הלא-אישי מאיימת על ההרמטיות של פעולת הפיקוח וחושפת את נקודות החולשה שלה. הפרה בולטת של השיטה הטופוגרפית ופעולת הפיקוח מתבצעת על ידי שמעון, הילד הקוסם החובב, שבחיפוש אחר אחד הקלפים שאבד לו הוא משוטט באזורים השונים של מתחם שדה התעופה כאילו היו מתקנים בלונה פארק. הוא יוצר מבעים מרחביים משלו: חוצה מעברים נגד כיוון התוואי, נכנס לאזורים המסומנים כאסורים לכניסה ומציע מבעד לחור המנעול אל חדרי חקירה ובידוק. כך הוא נוטל תחת חסותו זוג שנחת בשדה התעופה ומוביל אותם חזרה אל הדייט פרי כנגד כיוון ההתוויה המרחבי. השלושה נראים ישובים במסוע ממונע ונעים במסלול מעגלי המיועד לשינוע מזוודות, בעוד הורי הילד מתרוצצים במתחם בחיפוש אחרי ילדם האבוד.

הזהות האינדיבידואלית מקבלת את ביטוייה בסרט גם במפגש בין סלקטורית ומוזיקאי שחורגים מכללי הבידוק באתר המעבר והפיקוח של שדה התעופה ומחליפים את הפרוטוקול במעשה אהבה. הגבר שנעצר לבדיקה ביטחונית הוא ערבי-ישראלי מצד אביו ויהודי-ישראלי מצד אמו. בעת הבידוק נוכח בחדר אחראי ביטחון, ושפת הגוף של הסלקטורית מעידה על מבוכתה מהמעשה שהיא שותפה לו. פעולת הבידוק של חפצי הנוסע החשוד הארוזים בקפידה פורעת את הסדר וחושפת סממנים המעידים על זהותו: ספרים, בגדי ערב, כלי נגינה, גיליון של כתב-עת שבו מתפרסמת תמונתו בכתבת השער. הסלקטורית בוחנת בסקרנות את האובייקטים הנפרשים לפניה ואת הגבר שמולה. הוא מסרב לבקשתה לפתוח את קופסת העץ הנעולה שסבו נתן לו וביקש ממנו שיפתח אם וכאשר ימצא את בחירת לבו, אך איש הביטחון שנוכח בחדר מתעקש. הליך הבידוק הסתיים, המוזיקאי מארגן מחדש את תיקיו, ואז פונה לסלקטורית בשאלה: "רוצה להתחתן אתי?". היא צוחקת והוא שואל שוב. הם מתנים אהבה. לאחר מכן, בעודה מלווה אותו בכיוון מסלול היציאה הם נדברים להיפגש כשיחזור והוא מספר לה איך נפגשו סבו וסבתו כחברים בתנועה הקומוניסטית. הוא מנסה לעלות בגרם המדרגות הנעות המוביל לכיוון ההמראה, אבל הן נעות בכיוון ההפוך וכך הוא מגיע חזרה. הילד הקוסם הוא זה שמשתעשע במדרגות ומשבש את השליטה המרחבית של המדרגות הנעות.

17 לשדה התעופה מאפיינים מרחביים של אתר מעבר. זהו "לא מקום" או "אל-מקום" מובהק ברוח הגדרתו של מרק אוד'ה.

עמדת הפיקוח יוצרת הבחנה בין הממיינים לממוינים, אך למעשה, למרות ההבדלים ביניהם, אלו וגם אלו נתונים באותו שדה טופוגרפי המציית לחוקים שלא נקבעו על ידם. בהתמקדותו בדיאלקטיקה שבין מערכת כללי התפעול בשדה התעופה להפרה שלהם, בין ההרמטיות של הפיקוח להברחות שמתבצעות לאורכו, חושף הסרט בן גוריון את הקונפליקט שמתקיים תדיר ב”לא-מקום”. יתר על כן הוא מטרים את הביטוי בקולנוע הישראלי לקונפליקט שהולך ומחריף שאחרי האינתיפאדה השנייה ושמותרחש בקרבת המחסומים ואתרי המעבָר הממוקמים במעברים מישראל לגדה המערבית ולעזה ובתוכם. עם זאת, החיכוך המובנה בשדה התעופה, בין הרצון של הסובייקט האינדיבידואלי לבין הצורך בכללי פרוטוקול, מרוכך בסרט זה באמצעות מעשי הקסמים של הילד העוטפים את מתחם שדה התעופה באווירה של מגרש שעשועים. כך גם הפנטזיה של האיחוד המוצגת בסרט באמצעות סיפור ההתאהבות של הסלקטורית והמוזיקאי הערבי-ישראלי. פנטזיה זאת קוראת תיגר על משטור המרחב בעולם הסרט, אך בריבזמן מטשטשת את העוול שנחשף בסיפור הבדיוני ושמתיקיים תדיר באתרי המעבָר.¹⁸ ההתרה הנרטיבית, ה־happy end, מאפשרים לנו הצופים להדחיק את האירועים המטרידים שמתרחשים הרחק מעינינו ולמקם אותם כקופסא סגורה בזיכרון.

וגבול נתן - חלון לפנים של ה”אחר”

סרטם התיעודי של ערן ריקליס ונורית קידר וגבול נתן עוקב אחר ביטויים אנושיים קונקרטיים לאורך גבולות הארץ, בעיקר בגבול הצפוני עם לבנון. המצלמה חושפת פנים וסיפורים אנושיים משני צדי הגבול ומבקשת לחלץ אותם מתוך האנונימיות של ההתרחשויות שקורות שם, הרחק מן העין. ההיצמדות המונוטונית לפרוטוקול היא שמאפשרת את ביצוען של פעולות המיון, האיתור והמעקב בעמדת הפיקוח. ”תעודה? אישור?” הן מילות הפתיחה בפרוטוקול של אתרי המעבָר. נוסח הפנייה אל העוברים באתרי המעבָר מפעיל תגובת ציות נלמדת ”שהגדירה כבר רגעים דומים בעבר ותגדיר רגעים כאלו בעתיד באמצעות הממד הריטואלי”.¹⁹ פרפורמטיביות חוזרת זו נוכחת בעמדות הפיקוח בסרט זה, כמו גם בכל אחד מהסרטים שיבחנו במאמר זה.²⁰ את ההליך המתנהל בנקודות הפיקוח השונות ומתממש בכל פעם מחדש ניתן לזהות כ”פעולות דיבור” (speech acts), כפי שמגדירן ג’ון אוסטיין,

18 בפסק דין תקדימי שניתן רק לאחרונה, נתבקשה המדינה על ידי בג”ץ להסביר מדוע לא ניתן לנקוט אמצעי בידוק שווים מול אזרחי ישראל ערבים ויהודים (7.3.2011).

19 לפי ג’ודית בטלר, פרפורמטיביות היא צורה של ”ציטוטיות”. אין זה אקט בודד, אלא הישנות של מוסכמות או מערך של מוסכמות. ראו: Judith Butler, *Bodies That Matter*, London and New York: Routledge, 1993, pp. 25

20 הפרפורמטיביות משמשת גם נושא בעבודות אמנות כמו ”לשון הכובש” (1995). באחת העבודות הראשונות שמתייחסות לפרוטוקול במחסום, משלב האמן שוקה גלוטמן קטעים מודפסים משיחון לאתר מעבָר בעברית ובאנגלית ועליהם מגזרות נייר תכולות המהדהדות בקווי המתאר שלהן עלי כותרת או עיניים עצומות. בין הקטעים גם: ”הבעת תנחומים”, ”בקשת מעבר” ו”חקירת חשוד”. בעבודת הווידאו של שריף וואקאף ”אופנה במחסום” (*Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints*, 2004), הפלסטינים עוטים לבוש מעוצב אך ”פונקציונלי”, שמטרתו להקל את החיפוש על גופם. כל אחד נוטל תפקיד אחר בפרוטוקול של משחק תפקידים ידוע מראש.

כלומר: מבעים לשוניים המתנהלים בהקשרים נתונים על פי פרוטוקול קבוע.²¹ באתרי המעבד מתקיימות פעולות וג'סטות חוזרות, שמתנהלות על פי מוסכמות של פרוטוקול קבוע ושכללות מיון וזיהוי, חשד, חקירה, אישור וביצוע.

כמקום שהוא "שום-מקום", אתר המעבד מייצר בין-סובייקטיביות אנושית המשוחררת ממעטה ההגנה והשיפוט של הקולקטיב שעוטף אותה בדרך כלל. יתר על כן, כפי שמבחין אייל בן ארי²² בעקבות ג'ון הוניגמן,²³ חיילים רבים מתייחסים ללבישת המדים ביום הראשון לשירות כאל תחפושת. השימוש במסכות ותחפושות מאפשר התנהגות שונה מאשר בחיים האזרחיים. "מסכות הנן אמצעי המאפשר הפרדה זמנית בין הזהות האישית של 'המתחפש' לבין התנהגותו תחת מעטה המסכה".²⁴

וגבול נתן בוחן את האפקט של הגבול ושל הפנים הנתונות במסכה תוך התמקדות בגורמים האנושיים המעורבים במחסום ישירות ובעקיפין. אמנם בין הדמויות גם שני ישראלים, אך המוקד הוא פניו של ה"אחר": הלבנוני, הסורי והפלסטיני. נקודת הפתיחה של הסרט היא דרום לבנון וקו הגבול שהפך מ"הגדר הטובה" לאתר מעבד ממושטר. בתחילת הסרט המצלמה עוקבת אחר מפקד ישראלי ערב עזיבתו את קו הגבול בלבנון ואחר מפקד צד"ל שעמו ניהל יחסי שיתוף. דמות ישראלית נוספת היא של לוחם פגוע הלם קרב (PTSD) ששב אל הגבול. בעודו יושב בגבו אל ההר, מחזיר אותו רעש הנגמש"ים אל הרגעים שבהם איבד את עולמו. במקביל לדמויות הישראליות הללו מוצגות בסרט דמויות לבנוניות, פלסטיניות וסוריות: רועה עזים לבנוני שצריך לעבור דרך שער סגור על מנעול ובריח כדי לאפשר לעזים לשהות בשדה שלו; סוחר נשק פלסטיני, פעיל לשעבר בארגון טרוו, המספר על התנסויותיו בעוד פניו מוסתרות; מפקד פלסטיני שמשרת בבסיס ביריחו, המספר לבמאי הסרט כי עד שהוא מגיע ממקום עבודתו חזרה הביתה עליו לעבור בכל יום 14 עמדות פיקוח. בחברון, הוא מוסיף ואומר, יש בתים שבהם חדר אחד נמצא באזור A וחדר השינה באזור B; משפחות וחברים מעדכנים האחד את השני על הקורות אותם מדי שבוע במשך שנים באמצעות רמקולים, כשהם עומדים משני עברי "גדר הצעקה" וביניהם הוואדי.

הסרט עוקב אחר ההכנות של כלה במספרת הכפר מג'דל שמאס ערב כלולותיה; האיפור, התסרוקת, הלבוש, הפרידה מהמשפחה, האב שבשל פעילותו בעבר לא קיבל אישור מעבר לצד השני של הגבול ולו לכמה שעות. האחות היא שמספרת את סיפור בני ובנות המשפחה

21 John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962

22 אייל בן-ארי, "חיילים במסכות-צה"ל והאינתיפאדה", אורית אבוהב, אסתר הרצוג, הרווי גולדברג ועמנואל מרקס (עורכים), ישראל: אנתרופולוגיה מקומית, תל אביב: צ'ריקובר, [1994] 1998, עמ' 318-305.

23 John J. Honigmann, "The Masked Face", *Ethos* 5, 1977, pp. 263-280

24 הוניגמן, שם, עמ' 272; בן-ארי, הערה 22 לעיל, עמ' 309. אייל בן ארי מוסיף וטוען כי למסווה שעטו החיילים היו השלכות על הדרך שבה התעצבו היחסים עם הפלסטינים בתקופת האינתיפאדה (הראשונה): "השימוש במסכות ובתחפושות מספק, לפחות לאחדים מאנשי המילואים, היתר להתנהג בדרכים אשר באופן נורמלי לא היו מאפשרים לעצמם" (עמ' 310).

שנאלצים להיפרד בשל גבולות פוליטיים שרירותיים מבלי לדעת מתי יוכלו להיפגש שוב. המצלמה מלווה את השיירה שנוסעת אל עבר הגבול הסורי ובמרכזה הכלה במחלצותיה. מהעבר השני נראה החתן עם מקורביו, אך ב”מרחב הביניים”, שכבר איננו ”שלנו” אך גם לא ”שלהם”, מסתבר שחסרה תעודה. האחראית מצד האו”ם מגייסת לצדה את ההוראות וההנחיות כדי להצדיק את אייכולתה לפעול בשל מסמך שחסר. המקור להוראות אינו נראה לעין, אבל בסופו של היום הכלה איננה יכולה להגיע אל חתנה שממתין לה מעברו השני של הגבול הלבנוני, אך גם אינה יכולה לחזור. באין מוצא היא יושבת, עם שמלתה הלבנה הארוכה, על כיסא ליד המחסום, מתבוננת לעבר העתיד שנמצא כמה מטרים צפונה ממנה, אך אינה יכולה להגיע אליו.²⁵

חשיבות סרטם של ריקליס וקידר היא ביצירת נראות של אתרי המעבָר לאורך גבולות ישראל. הוא מתמקד בעוולות ובאבסורדים שמתרחשים, בשם החוק ובניגוד לו, לדמויות אנוש לאורך הגבול. הסרט פותח חלון אל ה”אחר” שמעבר לגבול. אם המחסום יוצר מפגש באמצעות מנגנוני כוח ומגדיר את זכות הכניסה של העוברים והשבים, הסרט מביא אלינו את הפנים שעברו במחסום, את הפנים שאליהם לא הבטנו. הוא מקרב אלינו את הסבל המרוחק מאתנו, וברגעים מסוימים יוצר הזדהות עם סבל זה, אך אינו מערב אותנו באחריות למתרחש: משהו עושה את זה אי־שם, לא אנחנו.²⁶ בשתי הדוגמאות הבאות אראה כי במאי הסרטים מצליחים לייצר ברגעים מסוימים התרחשות דיאלוגית באמצעות ”הפרעה” או ”הפתעה” שמתקיימת במרחב הביניים ומערבת גם אותנו, הצופים.

מחסומים - אלומת אור אל עבר הספק

מחסומים, סרטו התיעודי של יואב שמיר, מתעד את עמדות הפיקוח בנקודות מחסום שונות באזורי הגדה המערבית ורצועת עזה בשנים 2001–2003. עדשת המצלמה מתמקדת בנקודות המגע היומיומיות בין חיילי מג”ב ישראלים, שמוסטים את כניסותיהם ויציאותיהם של פלסטינים. נקודות הפיקוח אמנם משנות את מיקומן, אך הנהלים נותרים זהים. בעוד הסרט וגבול נתן מתמקד בסיפורים אנושיים מצדו השני של קו הגבול, במחסומים המצלמה ממסגרת את הליך הפיקוח שמתקיים באתר המעבָר ואת נקודות החיכוך בין שני הצדדים, משמשת גורם המודע לכוחו וליכולתו להשפיע בזמן־אמת. יתר על כן, במספר התרחשויות משמעותיות בסרט, המצלמה מנהלת דיאלוג עם המשטר הצבאי, כשהיא מערערת על סמכותן של נקודות הפיקוח ומציבה משטר אופטי במקומו. אלימותו של ההליך באה

25 סיפור הכלה בסרט שימש השראה לסרט באורך מלא: הכלה הסורית בכימויו של ערן ריקליס (2004).

26 גיין סטדלר מאפיינת כספרה את תכונותיו הייחודיות של המדיום הקולנועי. סרטים בעלי עֶצמה הם אלו שיש להם אפקט מאוחר עלינו. בזכות הנרטיב, העלילה, הדמויות, הקונפליקטים והשפה הקולנועית – סרטים אלו מערבים אותנו בהתרחשויות ומזמינים אותנו להזדהות עם ה”אחר” ועם מצוקתו. עם זאת, לא מתקיים דיון בהזדמנות שנוצרת בסרטים תיעודיים לערב את הצופים באופן משמעותי יותר. ראו: Jane Stadler, *Pulling Focus: Intersubjective Experience and Narrative*, London Film: *Questions How Cinematic Narratives Relate to and Affect Ethical Life*, London & New York: Continuum, 2008.

לידי ביטוי באנונימיות שבה הוא מתרחש – הן המוציאים לפועל של הפרוטוקול והן קרבנותיו, רובם חסרי פנים וזהות. הן החיילים הישראלים והן האזרחים הפלסטינים המבקשים להיכנס או לצאת אינם מוצגים בשמם. כך גם איננו יודעים דבר על חייהם רגע לפני או אחרי המעבר במחסום. מה שנוותר הוא גופים של בני אדם הנעים לקראת חיכוך בלתי נמנע, כשהמצלמה, בעצם נוכחותה, מתעדת את התהליך. עם זאת, לעתים המצלמה מתערבת, מתמקדת בפניהם של החיילים והאזרחים, כמו מנסה לבודד אותן וללמוד אותן כנגד הנהלים וכנגד הקצב של ההתרחשויות.

הסרט מתעד פעיל שלום שרוצה ללוות קבוצת ילדים לחברון ונשלח חזרה לדרכו; צעיר פלסטיני שמוציאים אותו מהתור ל"טיפול אישי" אחרי שסירב לשתף פעולה עם המכניזם של הפרוטוקול; עוד גבר פלסטיני, ועמו ילד, שמגיע למחסום תחת מטרייה מפני הגשם העז, ובקשתו להגיע הביתה נדחית והוא נאלץ לחזור על עקבותיו. ההסתתרות מאחורי פקודות חסרות מקור וזהות מאפשרת לבצע את הפעולות ובר בוד להתנער מהאחריות לביצוען. ההוראות לעתים סותרות, ותמיד חסרות מקור. הן נמסרות באמצעות: פיסת נייר, שפופרת טלפון, מכשיר הקשר או חריץ צר שמנפיק או שולל אישורי מעבר. בעוד מקור ההוראות נותר ערטילאי ומחוץ לשדה הוויזואלי של המצלמה (והרבה פעמים מחוץ לשדה ההתרחשות), הנציג שנמצא בשטח חוזר ואומר: "אלו ההוראות", "אלו הפקודות שקיבלתי", "צריך לחכות לאישור". "נראה לך שאני מחליט כאן?" ישאל החייל שאחראי על תפעול המחסום. הכתיבה המרחבית-קולנועית במחסום חאן יונס מדגימה את הפונקציה של עמדת הפיקוח: ליד המחסום ניצב ביתן מעוגל בעל אשנב גבוה, צר ומסורג. מולו עומדת אם פלסטינית עם שני ילדיה, ושתי נשים פלסטיניות ממתונות לצדה. האם משוחחת עם חייל מג"ב שבוחן את תעודתה, אלא שפניו של נציג הפיקוח אינן נראות ורק קולו נשמע כשהוא אינו מאשר את המעבר. גובהו של האשנב הצר מאפשר למסור מסמכים, אך לא לראות את בעל הסמכות המאשרת או השוללת את תוקפם.²⁷

עם זאת, המצלמה בפעולתה מבריחה סימנים – מידע, פרוצדורות, אבל גם פנים אנושיות – שעמדת הפיקוח לא הייתה בהכרח מנפיקה להם "אשרת כניסה". במובן זה, המצלמה ככלי תיעוד חזותי ומילולי היא אמצעי פיקוח על הפיקוח. "תצלם, תצלם, שיראו מה הם עושים לנו", אומר גבר פלסטיני מבוגר אל המצלמה סמוך למחסום שליד חווארה שבו מעכבים מאות אנשים. במחסום אחר, החייל בעמדת הפיקוח מסרב לתת מעבר לצעיר פלסטיני. הצעיר מתעקש לדבר עם האחראי, ולאחר שיחה די ארוכה שבה עמד על דעתו, המפקד מאשר את המעבר. כעת פונה החייל במחסום אל האיש עם מצלמת הקולנוע: "אל תוציא אותי רע בסיפור הזה, תוציא אותי טוב", הוא אומר. "איך אני יכול?" שואל הצלם. "תגלגל את זה למעלה [לממונים]", מציע החייל בסרט.

באירועים אלו המצלמה נוכחת ומעורבת תוך שהיא מקליטה את הרובד החזותי והמילולי גם יחד ומשמשת בתפקיד המתווך בין ה"אני" ל"אחר". אם על פי ג'ודית בטלר אנו מזהים פרפורמטיביות כסוג של "ציטוטיות" או כייצוגים חוזרים ונשנים של פרוטוקול – ברגעים אלו המצלמה, בעצם נוכחותה, מאפשרת ללכת נגד הפרוטוקול וליצור הזדמנות למפגש

27 קול ללא פנים ופקודות ללא מקור חוזרים גם בסצנות דומות בסרט נקם אחת משתי עיני.

במובן של עמנואל לִינֶס. בדיאלוג זה, ה”אני” המצלם הופך את ה”אחר” שעובר במחסום וגם את ה”אחר” הישראלי שעומד במחסום – ולו לרגע אחד – לאינדיבידואל בעל פנים משלו. הדיאלוג שמתקיים כאן באמצעות המצלמה הוא פעולה של מבע, של שיח שמתרחש בחלל הביניים בין ה”אני” ל”אחר”, הוא נקיטת עמדה מוסרית. כך נראים על המסך פניה של האישה המבקשת אשרה, פניו של גבר פלסטיני המתדיין עם הקצין שיאפשר לו להיכנס, אך גם פניו של חייל ישראלי העומד במחסום וצריך לתמרן בין הפקודות למציאות היומיומית. ברגעים אלו, המחסום, כאתר ספי (threshold), משמש הזדמנות למגע בין ה”אני” במחסום (במדים, עם רמקול ונשק, ממלא אחר הוראות) וה”אחר” (שמבקש, שמתחנן, שמתעקש ומוותר). בסיטואציה זו, ה”אני” המצלם מקרב



מחטומים (יואב שמיר, 2003).

(התמונה באדיבות ערן הפקות, עדנה ואלניור קוברסקי, ואמיתוס פילמס-עמית ברויאר)

את פניו של ה”אחר” הפלסטיני שמול המצלמה ובו־בזמן מעמיד מראה מול עיניו של הצופה הישראלי. רגעים אלו של ”הפרעה” או ”הפתעה” מאפשרים לנו לזהות, בעקבות לִינֶס, את פניו של ה”אחר”, כאלמנט שבונה את הבסיס למגע בין-אישי ולקרבה. בד־בד, הפנים נוטעות בנו ספק: ”להעמדתה של הספונטניות שלי בסימן שאלה על ידי

נוכחות האחר אנחנו קוראים אתיקה", אומר לִינְס,²⁸ וכפי שמבהיר חגי כנען, ההפרעה שפני הזולת מחוללות בתנועה הספונטנית של ה"אני", נובעת מכך שהם נוטעות ספק בלב מרחב הפעולה.²⁹

הספק בסרט נוצר באמצעות הטלת אלומת אור על המתרחש בזירה המרוחקת והמודחקת של המחסומים: הליך המיון והוויסות, הפנים והקול שלנו ושל ה"אחר", וכן הכתיבה הקולנועית הממסגרת את האירועים. בסיקוונס הסיום של הסרט, המצלמה עוקבת אחר מספר דמויות בחשכה, ליד בית פוריק, שממתינות לתשובה טלפונית, ואגב כך היא חושפת את מגבלות הייצוג שלה עצמה: בבקעה מבודדת המוסתרת חלקית על ידי חומה, העצירים ישובים ליד החומה בעוד דמויות החיילים ניצבות מעליהם. במרחב חשוך, מבודד ומעוגל, רק זרקור מכלי רכב צבאי מאיר חלקית את השטח ומאפשר להבחין בצלליותיהן של הדמויות. בהדרגה הפריים הקולנועי מחשיך, ונשמעים רק חילופי שיח מקוטעים המתנהלים על פי כללי הפרוטוקול. החלליות הסגורה, החומה שסוגרת עליה, הראייה המוגבלת והדמויות שמדמות את צלליות הדברים ואת ההד של הקול לדברים עצמם, מהדהדים כולם מערה אחרת, זו של אפלטון. בספר השביעי של הרפובליקה משתמש אפלטון במטאפורה חזותית כדי לתאר את גבולות ההבנה האנושית ואת גבולות הראייה. הוא מתאר מערה עם כמה אסירים, שאופן ישיבתם אינו מאפשר להם לראות אלא את הצללים שיוצרת האש על קיר המערה. ראייה זו מוגבלת וחלקית ואיננה מאפשרת הבנה של המצב לאשורו. ובלשונו של אפלטון:

"משונה", אמר, "תמונתך, ומשונים אסיריך".
 "הם דומים לנו", אמרתי אני, "שכן הגע עצמך: שמא סובר אתה, ראשית כל, שאנשים הנתונים במצב זה כבר ראו שמץ דבר משל עצמם ומשל חבריהם ללא, חוץ מצלליהם, הנופלים אל קיר המערה שלמולם, מחמת האש (שמאחוריהם)?"
 "וכי כיצד יראו יותר מזה", אמר, "כשיהיו אנוסים כל ימיהם לבלתי הניע ראשם?"³⁰

אתר המעבך ואופן צילומו ועריכתו במרחב הקולנועי יוצרים זיקה לטקסטים אחרים כמו זה של אפלטון, או הספר על העיוורון מאת סארמאגו, שבו מגפה של עיוורון תוקפת את התושבים ומובילה לביטול הכבוד ההדדי בין אדם לחברו. קישורים בין טקסטואליים אלו מדגישים את שרירות הסיטואציה ואת אֶזְלַת ידה של המצלמה הקולנועית, שבהדרגה מפסיקה להקליט. עלטה מתפרשת גם על התמונה ורק קטעי דיאלוג נשמעים בפס הקול. אך זה, באופן פרדוקסלי, גם כוחה של המצלמה: יכולתה להקליט את הכתם העיוור שיוצר המרחב ואת היחסים הבין-אישיים שבו. במובן זה, הסרט, שכותב את המרחב של אתרי

28 עמנואל לִינְס, כוליות ואינסוף: מטה על החיצוניות, מצרפתית: רמה איילון, ירושלים: מאגנס, [1961] 2010, עמ' 94. מצוטט אצל חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לִינְס, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 104.

29 כנען, שם. ראו דיון בספר בפרק "פנים 6: פנים והתנגדות".

30 אפלטון, "משל המערה", הפוליטיאה: כתבי אפלטון, כרך ב', ספר ז', מיוונית: יוסף ליבס, ירושלים: שוקן, 1979, עמ' 421.

המעבֵר באמצעות המצלמה, מקליט לא רק את מראה המקום, אלא גם את התת־מודע שלו: תמונתה של חברה המאבדת את פניה האנושיות.³¹

נקם אחת משתי עיני – הפנים במראה

בסרט נקם אחת משתי עיני איננו מוצאים כרוניקה של מקומות ושל זמנים שונים שבהם מוצבים מחסומים, או צמצום נרטיבי של התרחשות באתר המחסום. המחסום והבולדוזר, כך נראה, נמצאים בכל מקום וחודרים לכל מקום: אפילו אל חדר השינה של החבר הפלסטיני שעמו משוחח מוגרבי לאורך הסרט. קיומם של המחסומים והסגרים מִזְמֵן חדירה באמצעות הטלפון לביתו של החבר הפלסטיני שנמצא בסגר ולביתו של הבמאי בעת שהוא משוחח טלפונית עם החבר; חדירה אל הפלסטינים המעוכבים מאחורי הגדר ואל הילדים המנועים מלחצות את המחסום בדרכם הביתה עם סיום הלימודים; חדירה אל הפלאח המנוע מלעבד את אדמתו, אל החיילים הישראלים ואל אנשי ארגון ”בצלם”. קיומם של המחסומים והסגרים גם מזמן חדירה אל הישראלים והתיירים שמתרפקים על מיתוס מצדה ומיתוס שמשון הגיבור – מיתולוגיה ישראלית שמזינה את מאזן האימה. כך אפוא המחסומים מייצרים מרחב הטרוטופי כפי שהגדירו פוקו: מרחב המכיל מרחבים וזמנים מגוונים ושונים זה מזה.³²

שלוש זירות התרחשות מוצגות בסרט תוך עירוב זמנים: מיתוס מצדה, מיתוס שמשון הגיבור והמצור והמחסומים המגדרים את הפלסטינים בשטחים הכבושים. באמצעות עריכה מקבילה יוצר מוגרבי אנלוגיה בין מחשבות אֶבְדָנִיּוֹת של העם הפלסטיני לבין פעילות ריטואלית החוזרת לרגעים מכווננים בהיסטוריה של העם היהודי שבהם אפסה תקווה: הרגע התנ”כי־מיתי שבו שמשון הנואש מחליט כי ”תמות נפשי עם פלישתים” והרגע המיתו־היסטורי שבו שארית היהודים במצדה, בהנהגתו של אלעזר בן יאיר, בשנת 73 לספירה, בוחרת בפתרון של התאבדות קולקטיבית. הקבלות אלו בסרט מציעות כחלופה מתבקשת את התאבדויות הפלסטינים עקב מצוקתם בהווה.³³

חוקר הקולנוע ביל ניקולס מגדיר את הסוגיה האתית המרכזית של הסרט התייעודי כ”איך אנחנו מתייחסים לאנשים שאנחנו מצלמים”.³⁴ בסרט נקם אחת משתי עיני מוצג הסכסוך בנוכחות הצדדים המעורבים בו: הפלסטינים, קצינים וחיילים מכוחות הביטחון הישראליים, מדריכי תיירות הניזונים ממיתוסים יהודיים פופולריים, הימין החילוני והדתי והשמאל

31 ייאוש ומחשבות אבדניות מציפים את החבר הפלסטיני והוא נותן להם ביטוי בשיחת הטלפון עם מוגרבי. דיון על הסרט מחסומים ראו גם אצל: ענת זנגר, ”מחסומים או מי מפאק על עמדת הפיקוח”, מעין אמיר (עורכת), דוקומנטלי: מאמרים על קולנוע דוקומנטרי ישראלי, תל אביב: עם עובד, 2007.

32 ראו מישל פוקו, ”על מרחבים אחרים”, הטרוטופיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, [1991] 2003, עמ' 7-20.

33 שמו של הסרט אף הוא ציטוט מדבריו של שמשון, שופטים טז, 28.

34 Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 13

המתייסר בדמותו של הבמאי. מוגרבי מציג את ההתרחשויות בהקלטה ישירה ובדיאלוג בהמשכים בינו לבין החבר הפלסטיני. יתר על כן, הוא נוכח מאחורי המצלמה וגם לפנייה. באמצעות מבע משולב הוא מקליט את האירועים, אך גם מתערב בעת התרחשותם, ובכך הופך את הסרט לזירה של מפגש ודיאלוג בין ה"אני" ל"אחר". הפניות הישירות של הצדדים אל המצלמה ואלינו, עימותים, שיחות טלפון והפרעות – כל אלה משמשים חלק מאירוע דינמי המערב את הצופים. כך, בעת שמעכבים אותו ליד המחסום, שואל פלסטיני, המציב רגל אחת על סלע קטן סמוך, את הבמאי ואותנו: "לעמוד על אבן, זו תמונה יפה?". מבט המצלמה ממשיך להשתהות על האנשים הנוספים שמעוכבים ליד המחסום, ועל אחרים שמנסים למצוא דרכים עוקפות למחסום. המבט חוזר אל הפלסטיני שנסמך על אבן ומצביע על עוד גבר שעוכב במחסום, גם הוא עומד כשרגלו האחת על אבן.

במצלמתו, בקולו, ולעתים גם בגופו ופניו, הבמאי נוכח על המסך בעת שהוא מתעד את הפעילות במחסום, את הפלסטינים (ילדים, נשים וגברים) הממתינים לשובו שיעוד רגע ייפתח השער והם יורשו לעבור. הוא זה שנוקט פעולה תוך עימות עם נציגי הצבא, מנסה להשפיע בנוכחותו עם המצלמה בזירת האירוע כדי שייפתח השער, כדי שיתור לפלאח הפלסטיני להמשיך לעבד את אדמתו. הסיקוונסים הארוכים מותירים את הצופים, המתבוננים בשוטים הארוכים והסטטיים, במצב המתנה, כמו הפלסטינים המבקשים לעבור במחסום כדי לעבד את השדה או לחזור לביתם מבית הספר. כך, בסיקוונס שלקראת סיום הסרט, מוגרבי מתעד את החיילים המבקשים ממנו להוריד את המצלמה, או מנסים בכוח הזרוע למנוע ממנו לצלם; מתעד גם את עצמו, הבמאי, כשהוא מאבד את עשתונותו מול אטימותם של כוחות הצבא. במקרים כגון אלו, המצלמה משמשת גורם נוכח, מודע, המערב את הצופה בעל כורחו.

באמצעות הפנים, ה"אחר" מושך את הצופה להגיב. כפי שמציין לוינס: אחריות – או response-ability במקור הלועזי הכוללת את צמד המילים – היא היכולת להגיב, והיכולת להגיב היא שמגדירה את האירוע האתי. האירוע האתי, יאמר לוינס, אינו משהו שאני עושה, או בוחר לעשות, אלא משהו שאני חייב לעשות ברגע שה"אחר" נוגע בי בנוכחותו ובאחרותו. "באמצעות האחריות שאינה מצדיקה עצמה על ידי שום מעורבות קודמת, באמצעות האחריות כלפי האחר, בסיטואציה אתית – כאשר המבנה המטא־אונתולוגי והמטא־לוגי של האתיקה [...] מופיע [...] אחריות קודמת למעורבות".³⁵

לפי לוינס, תנאי לקיומה של אחריות זו הוא היווצרותה של קרבה המאפשרת את המעשה האתי. נשאלת השאלה, האם ועם מי הסרט מייצר קרבה? בדיקה של שיחות הטלפון השזורות בסרט יכולה להציע כיוון אפשרי. בעוד טנקים מקיפים את ביתו, ה"אחר" הפלסטיני מוגבל בפעולותיו, לכוד בהווה מתמשך שבו קשה להבחין בין יום למשנהו. באמצעות הדיאלוג הטלפוני הקטוע ביניהם, מקליט הבמאי את עדותו של חברו הפלסטיני, וכך מעביר אל הצופים את הייאוש העולה מדבריו וגם את חוסר התקווה שלו עצמו לפתרון קרוב. ההקשבה, ההזדהות, המבוכה, ההומור – הם שמייצרים את הקרבה בין מוגרבי לחברו הפלסטיני, ואת האחריות. מוגרבי הוא שגובה את העדות מחברו באמצעות מכשיר הטלפון ומבטיח

35 לוינס, הערה 1 לעיל, עמ' 162–163 (התרגום שלי, ע"ז).

את קיומה של עדות זו. כפי שמבחין לַיִנס: ”המאורע הייחודי למבע הוא מסירת עדות עצמית והבטחתה של אותה עדות.”³⁶

בהקשר לדיון זה על אודות העדות כחלק מהמעשה האתי, מעניין לציין שפניו של מוגרבי הן שנראות על המסך כשהוא מגיב לקול חברו בשיחות הטלפון, בעוד החבר הפלסטיני נותר עבור הצופים בסרט רק קול ללא פנים. פניו של הפלסטיני מוסתרות כדי למנוע את זיהויו, וכך גם הקול שבוקע מן הטלפון הוא קולו של השחקן שרדי ג'אברין ולא של החבר עצמו.³⁷ אלא שהיעדר הפנים מעמיד בסימן שאלה את ייצוגו של ה”אחר” ומציע פיצול של מוקד ההזדהות עבור הצופה: בעוד החבר מדבר בקולו של השחקן, פניו של מוגרבי, פנים הקשובות לקול שבוקע מן האפרכסת, הן הפנים שנראות על המסך והן בעלות הפוטנציאל לייצר קרבה עבור הצופים. באופן זה הצופים עדים לתהליך שעובר הבמאי – הוא זו באי־נוחות על כיסאו, פוכר אצבעותיו, מגלגל חלופות לפתרון אפשרי למצור וכן מאמץ



אבי מוגרבי משוחח בטלפון עם חברו הפלסטיני בסרט נקם אחת משתי עיני (אבי מוגרבי, 2005).
(התמונה באדיבות אבי מוגרבי)

עם החבר נקודת מבט מקאברית על המצב. ”ככל שאני חוזר לעצמי יותר ויותר”, אומר לַיִנס, ”אני מגלה בעצמי את האחריות, ככל שאני יותר אני, אני מרגיש אשם יותר.”³⁸

36 לַיִנס, הערה 28 לעיל, עמ' 165.

37 וירדי קשור באופן מסורתי בשילוב שבין הסתרה ואשמה, כפי שמציין שמוליק דובדבני בספרו גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2010. בהקשר של הסרט נקם אחת משתי עיני, דומה שיש הפרדה בין שתי הפעולות האלו: בעוד ההסתרה היא מנת חלקו של החבר הפלסטיני, האשמה היא של מוגרבי.

38 לַיִנס, הערה 1 לעיל, עמ' 112 (התרגום שלי, ע"ז). ראו גם: Michael Renov, *The Subject of* Documentary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p.160.

בעזרת חשיפה זו של תהליך האמפתיה והייאוש העובר עליו, מוגרבי מזמין את הצופים להכיר בכאב של ה"אחר" הפלסטיני ובה־בעת לזהות את עצמו ב"אחר" הישראלי, במוגרבי. את הבחירה להציג את החבר בקול בלבד – שהוא, כאמור, קול מושאל – ניתן לראות כטקטיקה המבטיחה שהמסך כמראָה יכיל את פניו של הישראלי, השמאלני, המתייסר ברגשי אשמה ותסכול.

סיכום ביניים – ה"אני" שמחבונן במסך

המאמר התמקד בסרט הישראלי, שמכוון את עדשתו אל עמדות הפיקוח של המחוסם המרוחק כאובייקט להתבוננות תוך בחינת הדינמיקה בין הסמכות הצבאית לאופטית. אתרי המעבָר משמשים בעת ובעונה אחת נקודת הפרדה ומפגש. וכך, בעוד הפונקציה שלהם היא למיין ולווסת, הם למעשה מעודדים עירובים, הכתמות, וכן מפגשים בין ה"אני" ל"אחר". באמצעות ההצבעה על מושאי הייצוג – גבולות, מחסומים, תורים, צרורות, בני ערובה – המצלמה משמשת גורם תיווך המייצר נראות ציבורית. בעצם נוכחותן, המצלמות בסרטים שנדונו משמשות בתפקיד עמדות פיקוח ובכך אינן מאפשרות לנו להגיד "לא ידענו". כפי שמציינות חנה הרצוג וכנרת להד³⁹ בעקבות האנתרופולוג מייקל טאוססיג,⁴⁰ סוד פומבי מוגדר כמשהו ידוע, אך כזה שלא ניתן לדבר עליו ברבים. "הסוד הפומבי, היודע את מה שאסור לדעת, מספק לחברה את הגמישות הדרושה לה כדי להתייצב מול כוחות סותרים, [גמישות] שבלעדיה יתמוטט המבנה החברתי".⁴¹

בקריאת סרטי המחוסמים הסתמכתי על עבודותיהם של סויה, באבא וברגין בנוגע ל"מרחב הביניים" המאפיין את אתרי המעבָר. פניהם של ה"אני" וה"אחר" שימשו אותי, בעקבות לַיִנס, כאבן בוחן בהתבוננות בסרטים – באופן שבו נכתבות פנים אלו על המסך ובדרך שהן מעוררות בי, כצופה, אחריות באמצעות הטלת ספק. המשותף לסרטי המחוסמים שנבחנו כאן הוא נקיטת עמדה מוסרית והקניית תוקף לאירועים במחסום מעצם נוכחותן של המצלמות כעדות למתרחש. פעולת המסגור הקולנועית של האירוע בפריים ובנרטיב, המְשַׁךְ הקולנועי ונקודת המבט – הם שמבדילים את הסרטים זה מזה.

השוואה בין ארבעת הסרטים מלמדת על מספר הבדלים באופן המסגור שלהם את אתרי המעבָר ומצביעה על תהליך של שינוי, שבו נראות המחוסם עוברת מהסרט הבדיוני לתיעודי וממסך המשמש חלון לחשיפת פניו של ה"אחר" – למראָה המיועדת להצגת פנינו שלנו.⁴²

39 חנה הרצוג וכנרת להד (עורכות), ידעיים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית, ירושלים ובני ברק: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.

40 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York & London: Routledge, 1993

41 הרצוג ולהד, הערה 39 לעיל, עמ' 9.

42 מהלך זה כולל גם טקסטים נוספים שאליהם לא התייחסתי כאן מפאת קוצר הידיעה, למשל: גבול, עבודת וידאו של מיכל רובנר (1996); סגר, סרטו התיעודי של רם לוי (2002); *Detail* של אבי מוגרבי (2003), צווארון כחול לבן (קומדיית מחסומים) של נעם קפלן (2003); *Route 181* (דרך 181: רטיסי

בסרט בן גוריון מובא סיפור בדיוני בעל מבנה פסיפסי, המשלב מספר עלילות המתרחשות בשדה התעופה של ישראל, ומוצעת בו פנטזיה כהתרה לקונפליקט בין עמדות הפיקוח והסובייקטים שעוברים דרכן. בסרט התיעודי וגבול נתן, המצלמה חושפת את המתרחש בירכתי גבולות ישראל ומתעדת את האפקט של המחסום השרירותי על ה”אחר”, ובכך היא מייצרת נראות לפניו של אותו ”אחר”. הביטוי העז ביותר למנגנון הפיקוח הוא בסרט מחסומים. ההתמקדות בהליך החוזר, השרירותי וחסר התוחלת איננה מאפשרת את ההזדהות המזככת, והיא שחושפת את העוול שאנו מבקשים להסתיר. זאת ועוד; פעמים אחדות בסרט, המצלמה וה”אני” שמאחוריה מתערבים בהתרחשויות. הם עוקפים את הסמכות הצבאית שמאחורי המחסום ומאפשרים רגעים של דיאלוג. הפנייה הישירה של פלסטיני לבמאי במחסום: ”תצלם, תצלם, שיראו מה עושים לנו”, והתרחשויות נוספות שבהן ישראלים ופלסטינים, חיילים ואזרחים מישירים מבט אל הבמאי ודרכו אל הצופים – מייצרים כולם פעולה של מודעות. זהו אירוע אתי המערב אותנו בנעשה והופך אותנו לשותפים. בסרטו של מוגרבי נקם אחת משתי עיני מתקיים דיאלוג מתמשך בין הבמאי לחברו הפלסטיני. דיאלוג זה מתקיים מבעד להסתרה של פניו וקולו של החבר, אך עיקר חשיבותו היא עצם המאמץ לקיים את הדיאלוג גם אם שני הצדדים נואשו ממצאית פתרון. חוסר המוצא והתסכול באים לידי ביטוי בדיאלוג הטלפוני עצמו ובמקביל אצל הצופים שאינם יכולים לראות את פניו של הדובר. בשיחת הטלפון המקוטעת, כמו גם בסיקוונס המחסום לקראת סיום הסרט (הסיקוונס שהצגתי בתחילת הדיון), פניו של ה”אחר” כמעט ואינן נגישות עבורנו. במקום זאת, אנחנו רואים את פנינו שלנו כבמראה.

בכתביו מתייחס לוינס למגבלות הטקסט האמנותי ביצירת הדיאלוג עם ה”אני” באמצעות הפנים: ”הפנים שבהן הזולת פונה אלי אינן נספגות בייצוג של הפנים”, הוא אומר.

לשמוע את המצוקה שלהן, המשוועת לצדק, אין פירושו ליצור לעצמי ייצוג של דימוי כלשהו שלהן, אלא להציע את עצמי כאחראי, מרובה ומועט כאחד מן ההיות המוצג בפנים. מועט, משום שהפנים מזכירות לי את מחויבותי ושופטות אותי [...]. מרובה משום שעמדת האני שלי נעוצה ביכולתי לענות לאותה מצוקה מהותית של הזולת, למצוא בעצמי משאבים.⁴³

על פי לוינס, הדימוי התמונתי הוא סטטי ולכן אינו יכול להעביר את האותנטיות והאנושיות של ה”אחר”, לעומת הפעולה שמערבת יחסים חיים.⁴⁴ במובן זה, הקולנוע התיעודי הכולל דיאלוג ותמונה נעה מייצר אשליה של הווה. יתר על כן, הרגעים שבהם הסרטים מקליטים

מסע בפלסטין-ישראל), סרטם של מישל ח'לייפי ואייל סיון (2004); וקלנדיה: סיפורו של מחסום, סרטה התיעודי של נטע עפרוני (2008). המשכו של המהלך מסתמן בקולנוע באמצעות עדויות עצמיות בסרטה של תמר ירום לראות אם אני מחייבת (2007) ובסרטו של אבי מוגרבי (2008).

43 עמנואל לוינס, הערה 28 לעיל, עמ' 177.

44 לוינס מצוטטת במאמרה של רני סלסט, ראו: Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow", Sean Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Malden, MA: Blackwell, 1989; Reni Celeste, "The Frozen Screen: Levinas and the Action Film", *Film & Philosophy* 11, 2, 2007, pp. 19-20.

אירוע שמערב קונפליקט או פנייה ישירה, מצליחים להתגבר על מגבלה זו. אותה "הפרעה", או "הפתעה", שמתרחשת במרחב הביניים באה לידי ביטוי לעתים קרובות גם בהרס אשליית הייצוג, וכך חודרת אל ה"אני" המתבונן. הפרעות והפתעות כגון: השחקנים בסרטים אלו, אותם "סוכנים חברתיים", עוקפים את השיטה הקולנועית והמחסומים גם יחד ומדברים ישירות אל הבמאי ואלינו; המאבק של הבמאי לצלם את סרטו והידיים שמסתירות את עדשת המצלמה; היעדר הפנים של החבר הפלסטיני בשיחת הטלפון; המצלמה בבית פוריק שמקליטה את החשכה והצלילים שנלווים אליה עד שהמצלמה עצמה גוועת.⁴⁵ דומה שברגעים אלו הבמאים קוראים תיגר לא רק על גבולות פיזיים, אלא גם על גבולות המדיום, וכך ה"אחר" שעל המסך מגיע משום מקום וחודר בהפתעה אל ה"אני".⁴⁶

אוניברסיטת תל אביב

45 בקשר להרס הייצוג, ראו גם התייחסותה של ג'ודית בטרלר (2006) המצוטטת במאמרה של ליבי סקסטון: Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2006; Libi .Saxton, "Fragile Faces: Levinas and Lanzmann", *Film & Philosophy* 11, 2, 2007, pp. 1-14

46 ראו הבחנתו של ג'ון ברק על המשמעות האתית של הפנים: John P. Burke, "The Ethical Significance of the Face", *ACPA Proceedings* 56, 1982, p. 198

”כל עוד אתה מצייד 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 התייעודי 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”קרובן תמים” של ההיסטוריה, ולא כמי שבאופן פעיל, או כצופה־מן־הצד, נתפס כמקרה. 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 קרבנותו 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 יצרו 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" שעניו "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 הדרמטי 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 בפור 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 אטורים – 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.

בפוד מתרחש ערב פינוי 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 הצייונית ההגמונית שלפיה השימוש בכוח תמיד נכפה על ישראל, בעוד ידה תמיד מושטת לשלום.

באחת הסצנות הדרמטיות בסרט, המוצב מותקף בפצצות מרגמה שיוורה 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”. מותר 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 בפוד 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-הקרוב 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 כברוויזים במטווח. ואולם מותו של זיו נתפס גם כהקרבה. אנו רואים אותו מתכונן לפירוק הפצצה, עוטה את השכפ"צ והקסדה בסצנה ארוכה ומורטת עצבים. אוראז 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 הגובה 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 פונה 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 הבווער, 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 ורסיסה 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 לתיעוד 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 Poevu, 1991)

7 החיבור בין אנימציה ותיעוד החל כבר לפני כ-100 שנים, בשנת 1918, עם סרטו של ויגנור מק'קיי *The Sinking of the Lusitania*. סרטו זה משחזר את טיבועה של אניית נוסעים בריטית מפוארה, 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" שנוכח ברובד החזותי לבין מה שמייקל רינוב קורא לו "אינדקסיות 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 מהקשריה 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 ומושגות על ”דע 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 להפך את יחסי מקרבן-קרבן המקובלים בשיח הצינוני 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 והדרמטי שהיא מייצגת. בכך שהיא מבצעת אסתטיזציה של מראות ההרג והטבח יוצא שאנו מתפעלים מיופיו של הדימוי המאויר על חשבון הזעזוע מתוכנו. 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 אמיתית, 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, שקרבנותו מסומנת דרך אי-יכולתו להתמודד עם הטראומה שחווה הוא עצמו באופני תיעוד מסורתיים. בכך מעביר הסרט, ולו חלקית, את הפוזיציה הקרבנית מהנטבחים אל מי שהיה שותף עם מבצעי הטבח, ולו גם פסיבי. הוא הוא הקרבן, אותו שה 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.

קרבנות 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 רוז 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 מרטינ ג'פה, "קהילת קרבן לאומית", שבה "מנפסים 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 באִיל וניצל.¹⁶ בגרסה החילונית, הבנים, מילולית וסמלית, מוקרבים בשם האומה על מזבח הלאומיות.

"השיח הקרבני" בא במקום הסיפור על התוקפן. ואלס עם באשיר, כמו בפור לפניו, מביא את נקודת המבט הפרטית, המצומצמת, של הלוחמים. אין בו התייחסות אל הנסיבות שהובילו לפלישת צה"ל לבנון, 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 בפור, קרי חיילים הלכודים במוצב מבודד ונתונים למתקפות חוזרות ונשנות מצד "אויב" ערטיילאי, 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 טוטס 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 שחזרו 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, טוטס וטאבו, כרך שלישי: כתיב 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 ודיכוייה; 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 אשמה¹⁹ מתייחס פרויד לרגש אשמה שמקורו אינו ידוע, אשר דוחף את היחיד לבצע פשע שבעקבותיו הוא חש הקלה (כי רגש האשמה נקשר לעברה). 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 אמיתית 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 ריצוי־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 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 ולאס 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 או 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 כברוזים במטווח, צעירים יפים ורגישים שהוטלו אל הגיהנום 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

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

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) במיענות 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

6, p. 1973 [תרגום שלי ש"ד].

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

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 בניזמן, לסלוח ולא לשכוח: האתיקה של הסליחה, ירושלים וכני 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 טיפוסים 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 מוסרית* 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 מטרומת 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 הילידים האבוריג'ינים על "הרוד 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' 58-57.

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 האחרייות 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 הזכרות 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”הזכרות” של פולמן. המהלך הושלם. אבל מה משמעותה של ההזכרות 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 “גילוי” 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 ניפוסו (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. אר-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 מבצצות 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 – ושאישי 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".

"לוהקת לתפקיד הנאצי בעל כורחך", אומר לו סיוון עוד. "בעל כורחך" מפקיע מן הדין 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 – כקרבתן 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 שרק “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 (“זעתה, 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 אמיתית 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 (יהודי) והמקרבן (הנאצי). ההיפוך הזה, כאמור, פועל במסגרת של משוואה (יהודי=נאצי), שמאיינת לחלוטין את האחר. אין זה משום היעדרו של דיאלוג, אלא משום

35 בנוזמן, הערה 27 לעיל, עמ' 158.

36 לדין 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 למשפטי 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 מחזילות (אודי אלוני, 2006). הדיון הקצר בסצנה החותמת סרט זה, יציב על החיבור שבין הקרבה, אשמה והכרה באחריות שנעדר מחשיבתם של יוצרי בופור וואלס 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 סבה 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 שאמה 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 זה. 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 הלך ושוב מול ביתן של אמל ואמה, וכשהשתיים יוצאות הוא ממחר לעברן, שולף את האקדח – האם מנסה לגונן על בתה – ונשמע קול ירייה. אר־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, כשנתחוויר לו כי הוא־הוא רוצח אביו:

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 בכ עוד פעם, זה הכל,
 אני שעל אף האסור, כך נתגלה,
 נולדתי, נשאתי ורצחתי.³⁹

בסימו 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 הכליות, 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 תבאי. העיוורון הסמלי שבו חי ושלט מתורגם לעיוורון ממשי בעקבות הגילוי-הידיעה כי הוא-הוא רוצח אביו ובוועל 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 כקרובן – 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 ושבושמה שירת בלבנון – מציע הסרט מחילות את היכולת להכיר ב"אחר" כקרובן, 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 טופוקלס, אדיפוס המלך, מיוונית: אהרון שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן 1981, עמ' 74.

40 יאספרס, הערה 28 לעיל, עמ' 106.

41 שם, עמ' 109.

מתת המוות של הלוחם: ראליזם מאגי בסרט

אוונטי פופולר

ג'אד נאמן ועל מונק

האלד: "מה חייל שוודי עושה באמצע המדבר?"
ראסן: "הוא מת... הוא מת."
האלד: "העיקר שאנחנו בחיים"
ראסן: "אני לא כל כך בטוח."

בשנות האלפיים הופקו מספר סרטים ישראליים שהציגו מבט חדש על המלחמה ושהוציאו שם לקולנוע הישראלי בעולם. ביניהם אפשר למנות את כיפור (עמוס גיתאי, 2000), יוסי וג'אגר (איתן פוקס, 2002), בופור (יוסף סידר, 2007), ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) ולבנון (שמוליק מעוז, 2009). הקולנוע הישראלי עסק בנושא המלחמה כמעט מראשית דרכו. בשנות החמישים והשישים היה זה דגם הקולנוע הלאומי-הרואי, סרטים שבהם הוצגה צדקת הדרך של היהודים ביישוב ובמדינת ישראל במאבקם על הזכות לארץ משלהם. בשלהי שנות השבעים ובשנות השמונים הופיעו סרטי הקולנוע הפוליטי אשר עסקו בסכסוך הישראלי-פלסטיני, בצבא ובמלחמה והציבו במרכז הנרטיב את דמות "האחר". האחרים בסרטים אלה היו לרוב פלסטינים או יהודים נפגעי מלחמה, פצועים, נכים ופוסט-טראומטיים. סרטים אלה, דוגמת חמסין (דניאל וקסמן, 1982), בצל של הלם קרב (יואל שרון, 1988) או אחז משלנו (אורי ברבש, 1989), חשפו שורה של פגמי אופי בזהותו של "היהודי החדש" המתיישב-הלוחם.

בניגוד לסרטי המלחמה הישראליים המוקדמים, סרטי שנות האלפיים מתמקדים בתוצאות המלחמה ובחותם הקרב בתודעת הלוחם. הסרטים חוזרים באובססיביות אל רגעי ההלם של שדה הקרב ומנסים לגעת בטראומה. למשל, בסרט כיפור – התרסקות מסוק חילוץ הנפגעים ופציעתם של שניים מתוך שלושת אנשי צוות החילוץ, ביוסי וג'אגר – גסיסתו בקרב של ג'אגר הפצוע בזרועותיו של יוסי, בפתיחה של בופור – המוות המיותר של קצין החבלה זיו הנשלח לפרק מטען צד ובואלס עם באשיר – ערמת הגוויות של הפלסטינים שנטבחו בידי הפלנגיסטים הלבנונים במחנות סברה ושתילה. כל אלה מצטרפים לתמונה של אירועי קרב טראומטיים שהותירו רושם עז בתודעת הצופים. לעומת זאת, אוונטי פופולר (רפי בוקאי, 1986) חורג באופן רדיקלי מן המתווה של סרטי מלחמה אלה. הסרט הקדים את זמנו כשהציג לראשונה נקודת מבט חדשה על הלוחם ועל המוות בשדה הקרב,

1 אוונטי פופולר (רפי בוקאי, 1986).

זווית הסתכלות פנטסטית המנותקת משאלת הטראומה של החייל הישראלי ומופנית אל סוגיית "מתת המוות" – הלוחם המעניק את מותו לעולם.

עלילת אונטי 1997 נפתחת בתמונה של שני חיילים מצרים, ראסאן וחאלד, שנותרו לבדם במדבר סיני ביום שלאחר סיום מלחמת ששת הימים. דרך נקודת המבט של המנוחצים, הסרט משרטט קווים לא מוכרים של החוויה המכוננת של הישראליות, חוויית הצבא והמלחמה.² כ-20 שנה לאחר מלחמת ששת הימים ולאחר שהוא עצמו התנסה במלחמת לבנון הראשונה, הזמין בוקאי את הצופה הישראלי לבחון את משמעות המלחמה כמשל, כפי שהתבטא בריאיון עם הצגת הסרט בפסטיבל מונפליה בצרפת:

בהיסטוריה של מדינת ישראל, מלחמת לבנון היתה הפעם הראשונה בה נכנסנו [למלחמה] ללא סיבה ממשית. קיומה של ישראל לא היה מאוים. בפעם הראשונה במהלך המלחמה הזאת, ראיתי מטוסים ישראלים המפציצים אוכלוסיות אזרחיות. ראיתי את הפלסטינים ואת הישראלים סובלים באותה מידה מהמלחמה ובהבנתי שהכוח [הנחוי] לישראל כדי להמשיך להתקיים טמון בהומאניות וכצדק שלה. [...] מלחמת לבנון היתה הפעם הראשונה בה היינו הרעים, הטיפשים, המכוערים, האומה השרירית העושה שימוש בכוחה ללא מחשבה, ללא אנושיות [...] ואז קראתי מאמר עיתונאי בו הכתב ציטט את המונולוג של שיילוק. באותו הרגע הכל נראה לי בצורה ברורה מאוד. לא רציתי לעשות סרט פרובוקטיבי, אנטי-ישראלי, אלא לדבר אל הישראלים [בסרט בן] החיילים יהיו מצריים והם ידקלמו את המונולוג של שיילוק "אני יהודי" [ואנן] בהכרח נהפוך רגישים לסבלן של אומות אחרות.³

לפנינו קריאה של הסרט באמצעות כמה כלים תאורטיים: הראשון הוא בחינה של יחסי הכוח בתוך מרחב המלחמה כפי שהוגדרו על ידי ז'יל דלז ופליקס גואטרי בחיבור נומדולוגיה – מכונת-המלחמה;⁴ השני הוא מושג שטבע דלז, "דה-טריטוריאליזציה", המאפשר לפענח את ייצוגי המדבר בסרט כ"קו הימלטות" (ligne de fuite) מן הפרדיגמה של מדינת-הלאום. כלי תאורטי נוסף הוא תבנית ז'אנר הראליזם הפנטסטי כפי שהוגדר על ידי חוקר התרבות

2 בספרו מהגרס, מתיישבים, ילידים (תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 12) מתייחס הסוציולוג ברוך קימרלינג למרכזיותו של הצבא בחברה הישראלית: "הזרוע הצבאית [...] הוצגה לא רק כמכשיר להגנה על עצם הקיום, אלא כאחד המכשירים המרכזיים של כור ההיתוך (בצד בתי ספר, תנועות נוער והלכה למעשה כלל החברה הוותיקה)".

3 Rafi Bukae, "Shylock du desert", *Cinema Mediterranee Montpellier - Actes des 10eme Rencontres*, Montpellier: La Federation des Œuvres Laiques de l'Herault, 1988, pp. 10–11 (התרגם שלי, י"מ). בריאיון הכלול בספר זה מתייחס רפי בוקאי להשתתפותו בצלם בסרטו התיעודי של עמוס גיתאי יומן שדה (1983) שנוצרה אביב מופיעה בו כצלמת הרשמית. חלקו של בוקאי היה בצילומי שטח בלבנון, וזאת משום שצה"ל התנגד לכניסתן של נשים ללבנון (משיחה שלנו עם מעין מילוא, אלמנתו של רפי בוקאי). בנקודת המבט הבוחנת את הצד השני מצטרף בוקאי להבחנותיה של סוזן זונטג בספרה להתבונן בסבלם של אחרים, מאנגלית: מתי בן יעקב, תל אביב: מורן, 2005.

4 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Nomadology: The War Machine*, Brian Massumi (trans.), New York: Semiotext(e), 1986

צוּטן טודורוב,⁵ כמו גם ז'אנר הראליזם המאגי בנוסח של פרדריק ג'יימסון.⁶ נוסף לכך אפשר לראות כי פרק הפנטסיה בסרט מתרחש במצב היפנוגוגי (נים-ולא-נים, בין עירנות לשינה) שאפשר לייחס לדמויות. במצב זה מתפתחת התנהגות התואמת את הרעיון של דרידה "מתת המוות", המהווה ביטוי של עמדה אלטרואיסטית. בשעה שהסרט מאמץ את נקודת המבט של החיילים המצרים ("האחר" של הישראלי) הוא מאלץ את הצופה הישראלי "להתבונן בסבלם של אחרים".⁷ קריאה פרשנית של אוונטי פופולו מנקודת מבט אתית מאירה את התמטיקה והסגנון הייחודיים של הסרט אשר בישר את סרטי המלחמה הפוסט-לאומיים של שנות האלפיים.

העבר הוא ארץ אחרת

בקטלוג תערוכה בנושא מלחמת ששת הימים שאצרה רונה סלע בשנת 2007, מוצג דימוי צה"ל של אחרי המלחמה במילים אלה:

חגיגות ה-20 לישראל שהתקיימו כשנה לאחר מלחמת ששת הימים כבר ביטאו תחושות של חוסן, עוצמה, עליונות, יהירות וכן אמונה וביטחון פנימיים בצדקת הדרך וביכולת הבלתי מוגבלת של הצבא והמדינה. לאורך השנים הלך והתחזק הדימוי האגדי של החייל הישראלי הנועז, החכם והמתוחכם, האסטרטג הגאוני, ולצידו הדימוי של צבא ממזרי, זריז, חכם, מצויד היטב, בעל רמה טכנולוגית מתקדמת.⁸

דימוי זה של הלוחם מאפיין את ייצוגי מלחמת ששת הימים בסרט העלילתי הראשון שהופק לאחר המלחמה: כל ממזר מלך (אורי זוהר, 1968). הסרט מפאר את ניצחון ישראל ומגולל סיפור של שני צעירים נהנתנים בתקופת ההמתנה שקדמה למלחמת ששת הימים. יורם הוא צנחן לשעבר שאינו מוצא את מקומו בחיים האזרחיים ועוסק למחיתו בהדרכת תיירים, ורפי (בן דמותו של אייבי נתן) הוא אידאליסט רודף שלום החותר להידיברות עם שליטי מדינות ערב. למרות הבדלי ההשקפות, האחד צנחן והשני מתנגד מצפוני למלחמה, המלחמה גואלת את שניהם מחוסר המשמעות שמעיב על חייהם. לחבורת הגברים מצטרף עיתונאי בריטי המרותק לגילוי שבעיניו הוא מופלא: מדינה צעירה החותרת לחיות בשלום עם אויביה חרף איומים מכל עבר. בשישה ביוני 1967 ישראל פותחת במתקפה ושני הישראלים מתפלגים לפי עמדות הפתיחה שלהם: יורם שמח על צו הגיוס, לובש מדים ונוסע להילחם בחזית המצרית, ואילו רפי ממריא במטוס הקל שלו ונוחת במצרים כדי לקדם שיחות שלום עם המצרים. העיתונאי האמריקני מבודד בחדרו במלון, צופה בשידורי המלחמה על מסך הטלוויזיה. לקראת סיום הסרט כל ממזר מלך מופיעה סצנה

5 Tzvetan Todorov, *Introduction a la literature fantastique*, Paris: ed : du Seuil, 1975
 6 Frederic Jameson, "On Magic Realism in Film", *Critical Inquiry* 12, 1986, pp. 301-335

7 זונטג, הערה 3 לעיל.

8 רונה סלע, "הקדמה", שישה ימים וארבעים שנה, קטלוג תערוכה, רונה סלע (עורכת ואוצרת), פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה לאמנות, 2007, עמ' 11.

שמהווה נקודת מוצא לעלילת אוונטי 1970: עם שוך הקרבות, בסיום סיקוונס מתמשך של לוחמת שריון עתירת אש ותמרות עשן במדבר סיני, יורם וחייליו נוסעים בג'יפ מסיני לארץ. בדרכם במדבר הם מבחינים בחיילים מצרים הנסוגים ברגל לעבר התעלה. חייל ישראלי מכוון את נשקו לירות בהם, אולם יורם עוצר בעדו ואומר: "עזוב, הם בטח הולכים לתעלה", והחייל מניח את נשקו. בסצנה זאת מצטייר צה"ל כמנצח, אך גם כצבא הומני שלא מוכתם בפשעי מלחמה. עשרים שנה לאחר הסרטת כל ממזר מלך, מאמץ אוונטי 1970 את הסצנה השולית הזו ומפתח אותה מנקודת מבטם של שני חיילים מצרים המבקשים לשוב הביתה בשלום.

מכונת־המלחמה - של המדינה או של הנוודים?

בשנות השמונים, בעת שסרטים על הסכסוך הישראלי-פלסטיני הציגו מסרים חתרניים, הצטייר אוונטי 1970 כסרט יוצא דופן: לא רק משום שפנה לעסוק במלחמה ששת הימים שלכאורה לא הייתה שנויה במחלוקת, אלא משום שהפך את היוצרות, בחר בחיילים מצרים כגיבורי הסרט וערער על המוסכמות של מכונת־המלחמה. בחיבור נומודולוגיה: מכונת־המלחמה מבחינים דלז וגאטרי בין שני סוגים של מכונת־מלחמה הנבדלים באופי התנועה ובמטרת הלוחמה: הראשונה היא מכונת־מלחמה מדינתית הנעה במבנים גאומטריים בתוך מרחב מפוספס ומטרתה להיכנס לקרב הכרעה, להשמיד את האויב ולכבוש את השטח; השנייה היא מכונת־המלחמה הנוודית הנעה במרחב חלק, בלתי מסומן, ומטרתה היא בראש ובראשונה הישרדות. מכונת־המלחמה הנוודית נכנסת לקרב רק כמוצא אחרון, לאחר שמוצו כל שאר האפשרויות.⁹ במסע הביתה של שני החיילים המצרים עם שוך הקרבות, כאשר המלחמה נוכחת רק ברקע, אנחנו רואים חיילים ישראלים שיכורי ניצחון מצטלמים למזכרת או עושים את צרכיהם על עיתון שמופיעה בו הכותרת "שוחררה ירושלים", פטרולים ישראלים מסיירים במדבר סיני שזה עתה נכבש. לעומתם, שני החיילים המצרים מייצגים עמדה שונה, אנטי־מלחמתית. כך, למשל, בפתיחת הסרט הם הורגים את המפקד שלהם שמנסה לכפות עליהם לחזור ולהילחם לבדם מול הכוח הישראלי. לאחר הריגתו הם משליכים מעליהם את הנשק והחגור ובכך בא לידי ביטוי המעבר שלהם מ"מכונת־מלחמה מדינתית" (חיילי חי"ר בצבא המצרי) ל"מכונת־מלחמה נוודית" (חיילים נטושים במדבר המנסים לשרוד). שני החיילים תועים במדבר במרחב בלתי מסומן שלא מציע דרכים מוגדרות, אלא רק אפשרות לנוע בחופשיות בשטח הפתוח. למעשה, הם נקלעים למצב של דה־טריטוריאליזציה, כלומר קשה להם לזהות את מקום הימצאם, או לאתר נקודת אחיזה מוגדרת במרחבי המדבר. כידוע, הדה־טריטוריאליזציה היא לא רק עניין גאוגרפי־מרחבי ואת השלכותיה יש לחפש בראש ובראשונה בשיח הפוליטי. במרחב לא־מסומן, כמו מדבר או ים, מחוץ לטריטוריה המחולקת למדינות, אדם עשוי לחוות נוסח של קיום מחוץ והרחק מן המסגרת של מדינת הלאום. המצב הפוסט־לאומי חוצה גבולות

9 למשל, במערבון הקלאסי של ג'ון פורד סתיו השאינים (1964), שבט השאינים נמצא בסכנת הכחדה מרעב וממחלות, והוא יוצא מן השמורה במסע של מאות קילומטרים למולדתו בצפון ארה"ב. חיל הפרשים האמריקני רודף אחריו, אך רק ברגעים של אין מוצא יוצאים אנשי השבט לקרב. בסופו של המסע, בכחירה בין מלחמה עד קרמה לבין פשרה, בני השבט מעדיפים הישרדות.

ואינו משתף פעולה עם מכונת־המלחמה המדינתית. התפיסה הפוסט־לאומית שבאה לידי ביטוי בסרט אֶזֶנְטִי פּוּפּוֹלוּ היא למראית עין אוטופיה פוליטית, אך לאמתו של דבר היא מייצגת עמדה של הומניזם אוניברסלי.

במהלך מסעם מפגינים החיילים המצרים סולידריות אנושית בלי להתחשב בזהותו הלאומית של מי שניצב מולם — למשל, כמחוות עידוד, במופע הפנטומימה שהחייל המצרי חאלד מבצע לנגד עיני הירש החייל הישראלי העצוב. בסיום, הסולידריות הפוסט־לאומית באה לידי ביטוי במעשה הקרבה למען האחר. עם הישמע הפיצוץ בשדה המוקשים שלתוכו נקלעו החיילים הישראלים שלא יכלו לקרוא את שלט האזהרה בערבית ונפגעו, שני השבויים המצרים נחלצים לעזרתם תוך סיכון חייהם. חאלד אווז במטרייה שהשניים מצאו קודם ליד גופתו של חייל האו"ם, והפעם משתמש בה כדקר לאיתור מוקשים כדי להגיע אל מפקד הסיור הישראלי השוכב פצוע. הלם הקרב שבו הוא שרוי מפקיע אותו מן ההקשר של הלוחמה ומאפשר לו לאמץ את עמדת מכונת־המלחמה הנוודית: החתירה להישרדות. ברגע שהוא נאסף על ידי סיור ישראלי שבא לחלצו, הפצוע הישראלי, במצב של בלבול, מצליח לומר כי שני המצרים לא אשמים בתקרית. אולם חיילי הסיור הישראלי שאוסף את הנפגעים, לכודים כמובן בעמדת מכונת־המלחמה המדינתית, ובעיניהם שני השבויים המצרים הם "האויב". הם פותחים באש על המצרים הנמלטים לעבר קו המים של תעלת סואץ, פוגעים בראסן ומחטיאים את חאלד. חאלד מצליח להגיע לתעלה וצועד צעד אל תוך המים. באותו רגע, מתעוררת מכונת־המלחמה המצרית בגדה ממול והוא נורה למוות באש צולבת של שני הצדדים, הישראלים והמצרים. בסלוא־מושן, בזווית נמוכה המזכירה איקונוגרפיה של מות הגיבור במערבון, חאלד מתרומם בפעם האחרונה ונופל כשפניו אל מימי תעלת סואץ, המים שכה השתוקק להגיע אליהם. ברגע הריגתו של חאלד מכונת־המלחמה הנוודית חדלה להתקיים והמצב המעורער חוזר לקדמותו ולקיפאון התודעתית של עימות בין שתי מכונות־מלחמה מדינתיות – כוחות צה"ל מול צבא מצרים.

מותו של חאלד באש הצולבת של כוח צה"ל ושל חיילי צבא מצרים מסמן את הכישלון לאמץ את כללי הלוחמה של מכונת־המלחמה הנוודית, להיכנס לקרב אך ורק למען הישרדות. באחרית הדבר של הסרט זוכה הסיום הפסימי לתפנית אירונית. על רקע שחור עולות כתוביות כמו־תיעודיות המדווחות במילים כיצד הובאו לקבורה גופות שני ההרוגים המצרים: ראסן נקבר בכפר הולדתו ואילו חאלד "זוכה" לקבורה של הנופלים בקרב בבית קברות צבאי. כך הלוחם הנוודי מסופח שלא על דעתו לשורת הנופלים בקרב למען הלאום המצרי.

נקודת המבט של המוות

עמדת ההתנגדות של שני החיילים המצרים למכונת־המלחמה המדינתית נובעת מן האירועים בעלילת הסרט, והיא אופיינית לנרטיב המעוצב ברוח ז'אנר ספרותי־קולנועי מוכר – הראליזם הפנטסטי. כאמור, צוּטֶן טודורוב כותב כי ה"פנטסטי" מתאפיין כרגע של היסוס, שאדם המכיר את חוקי המציאות חש לנוכח אירוע הנראה כסותר את החוקים

האלה. טודורוב מונה שלושה מאפיינים של ז'אנר הראליזם הפנטסטי: הראשון הוא ההיסוס של הקורא; השני הוא ההיסוס שחשה הדמות בטקסט; השלישי הוא הרתיעה האינטואיטיבית של הקורא מפני אימוץ פרשנות אלגורית או פואטית.¹⁰ טודורוב גם מציין את תופעת הכפיל והכפילות שבתשתית הנרטיב הפנטסטי.¹¹ בסרט אונטי 1997, ההיסוס של הצופה בנוגע לציות הטקסט לחוקי המציאות, כלומר הגדרת הצדדים כאויבים וההכרעה בקרב, מתקיים כהלכתו. השותפות במסע של החיילים הישראלים והמצרים לא מתיישבת עם מצב לחימה. גם העיקרון השני, הכפילות, שעל פי טודורוב הוא ביסוד הז'אנר הפנטסטי, בא לידי ביטוי בעלילת אונטי 1997. בין שלושת החיילים המצרים המופיעים בפתחה לבין שלושת החיילים הישראלים המופיעים בתוך ספק-פנטסיה ספק-ראליה במהלך המסע, מצטיירת אנלוגיה: שני שחקני תאטרון במילואים, חאלד והירש; שני חיילים הששים לקרב, הקצין המצרי שנורה למוות בתחילת הסרט ופוזנר חייל צה"ל שמזהה ראשון את המצרים במשקפת; ושני חיילים הנגררים לתוך המאורעות כמעט נגד רצונם, ראסן המצרי ודני הישראלי.

במאמרו "הראליזם המאגי בקולנוע"¹² מפתח פרדריק גיימסון את הרעיונות של טודורוב על הספרות ומחיל אותם על הקולנוע. לטענתו, הראליזם המאגי מבטא התנגדות פוליטית ואידאולוגית לכוח השליט. גיימסון מונה שלוש תכונות שחיבות להתקיים בסרט של הראליזם המאגי: הראשונה והחשובה היא האופי ההיסטורי של העלילה וזיקתה לתקופה בעבר הניתנת לזיהוי ברור. התכונה השנייה היא העושר הצבעוני של הסרט שאיננו מרכיב אסתטי בלבד, אלא גם מבנה את הנוסח הלא-ראליסטי. השלישית היא נוכחות הגוף כחומר בסתירה לרעיונות מופשטים ואידאולוגיה. שלוש התכונות הללו אכן מתקיימות באונטי 1997 ומנחות אותנו לקרוא את הסרט כסרט מלחמה חתרני. ההיסטוריה נוכחת גם בכותרות הפתיחה המתארות את מהלך המלחמה – חיילים הנלחמים בחולות סיני – וגם בכותרות הסיום המתארות את קבורתם של שני החיילים המצרים. לדעת גיימסון, בניגוד לסרטי הנוסטלגיה הפוסט-מודרניים הרואים בהיסטוריה פְּטִיש של לבוש או תפאורה, סרטי הראליזם המאגי מתבססים על הידע הקיים על אירועי העבר, לא העבר כפי שהתרחש ולא פְּטִיש של תלבושות או תפאורה. מרגע שהעבר מוגדר עבור הצופה, הנרטיב שוב אינו מזכיר אותו. כהגדרתו של גיימסון, מדובר ב"היסטוריה עם חורים", כלומר "איורים שבהם רק מחוות גופניות נשמרות, כך שאנו עצמנו נבלעים [באירועי העבר] במרחק מינימלי".¹³ הסרט ההיסטורי מפנה עורף אל ההיסטוריה הקאנונית ומתבונן במתרחש מפרספקטיבה רחבה מעבר למקובל בהיסטוריה הכתובה. יתרה מזאת, גיימסון טוען כי הראליזם המאגי בקולנוע מצהיר על קיומו כבר בפתחת הסרט באמצעות דימוי רב-עצמה שחורג מחוקי ייצוג המציאות. דימוי מסוג זה אכן מופיע בפתחת הסרט אונטי 1997: לאחר הכתובית המציינת כי מדובר במלחמת 1967, מופיעה סצנת לחימה ומיד אחריה נראים ארבעה חיילים מצרים בלב המדבר: שניים נושאים פצוע, ובראשם צועד מפקד. עד מהרה הפצוע מת וחבריו קוברים אותו בחולות. הם נוטלים ממנו את הארנק ובו מתגלה מכתב שכתב לאהובתו. השניים מאלתרים מצבה

10 טודורוב, הערה 5 לעיל, עמ' 37-38.

11 שם, עמ' 151-152.

12 גיימסון, הערה 6 לעיל, עמ' 301-302.

13 שם, עמ' 321.

בחולות העשויה משני אתי חפירה ומן הקסדה של ההרוג. בסיום הסצנה הקודרת, בזווית צילום דרך המצבה החלולה, בין שני הרובים המהווים מסגור בתוך מסגור הפריים הקולנועי, נראים שני החיילים המצרים ומפקדם מתרחקים אל חולות המדבר. נקודת המבט שלא ניתן לייחסה לדמויות בסצנה כיוון שהשלושה מתרחקים כשגבם אל נקודת המבט, מהווה מפתח לפרשנות שאנו מצייעים. מיהו המתבונן בחיילים המובסים שזה עתה איבדו את חברם לנשק? ומדוע הפריים הקולנועי לא עוקב אחר דמויות החיילים, אלא נצמד לנקודה מבט שבחזית הקבר? נקודת מבט מסתורית זו, שהולמת את הגדרת האקספוזיציה בז'אנר הראליזם המאגי על פי ג'יימסון, חוזרת ומופיעה מספר פעמים במהלך הסרט – כעין רמז או התראה מפני אסון שעלול להתרחש. נקודת מבט זו שלא מיוחסת למתבונן מסוים ואשר מופיעה מדי פעם בסיטואציה של מוות אפשר לכנות בשם "נקודת המבט של המוות".

הפריים הקולנועי בעמדת תצפית זו, מנקודת המבט של המוות, מופיע בשנית כאשר שני החיילים המצרים, המותשים מן ההליכה במדבר, נכנסים לתוך מבנה הרוס למחצה בתוך מחנה צבאי מצרי נטוש. בעודם מחפשים מים, הם שומעים לפתע מנוע של ג'יפ מתקרב ומבינים שסיוור ישראלי עומד להגיע. ראסן מסתתר מאחורי חלון, והפריים הקולנועי ממסגר את צדודיתו כשאגלי זיעה נוטפים על מצחו, כאילו חש במגע ידו של המוות. בהמשך המסע השניים נראים מבעד למבטו של חייל או"ם היושב קפוא ללא תנועה במושב של ג'יפ. בצילום העוקב מתברר כי חייל האו"ם הוא הרוג, וממילא נקודת המבט המיוחסת לו היא נקודת מבט של מת, "נקודת המבט של המוות". הדמיון המבני בין הסצנות שתוארו כאן מתקף במידה מסוימת את טענתנו על נוכחותו של שחקן נוסף בחולות אוונטי פופולר, שחקן אופייני לראליזם המאגי: ה"מוות" בכבודו ובעצמו ללא נוכחות פיזית. שני החיילים התועים צמאים, ובלית ברירה הם לוגמים מבקבוק הוויסקי המונח לצד חייל האו"ם ההרוג בג'יפ. בכך הם עוברים על חוקי האסלאם האוסר שתיית אלכוהול ומשתכרים. שורות הדיאלוג של שני החיילים השיכורים המצוטטות בפתח המאמר מאשרות כי מדובר בדימוי המוכר של "המת-החי", חיילים מתים שמותם רק הושהה לפרק זמן קצר. רעיון זה מקבל תוקף בהמשך, כאשר הם נוהגים בג'יפ של חייל האו"ם לקולו של שיר לכת צה"לי הבוקע מן הרדיו והרומז על הצפוי: מפגש פנים-אל-פנים עם חיילי האויב; סכנת המוות קרבה... הנוכחות הלא-מוחשת של "נקודת המבט של המוות" מכשילה את הגיבורים כמו גם את ניסיון הפיוס בין האויבים, ולבסוף גם אוספת אל "חיק המוות" את חיילי שני הצדדים, להוציא אחד שניצל אך לוקה בהלם קרב. תודעת המוות בשדה הקרב, בת לווייה קבועה של הלוחמים באשר הם, נוכחת פעם אחר פעם והיא מומחשת דרך נקודת המבט של המוות. אנו טוענים כי אלמנט זה של מבע קולנועי מהווה חידוש של אוונטי פופולר.

השעיית הפעולה של מכונת-המלחמה

הצבעים העזים של המדבר באוונטי פופולר השונים מן המראה הטבעי מחתימים את הסרט בטרנסצנדנטליות¹⁴ האופיינית לז'אנר הראליזם המאגי:

J. E. Circlot, *A Dictionary of Symbols*, Jack Sage (trans.), London : Routledge & Paul Kegan, 1972, p. 79

המדבר מסמל צומת מורכב של חווייה והרהור [...] הוא בו בזמן מרחב פנימי של הנפש ומרחב חיצוני בו עולי רגל, הרפתקנים ונוסעים, מבקרים וחיים [...] יוצאים לפגוש את עצמם, את השדים שלהם ואת אליליהם. הוא גם מדבר וגם נווה-מדבר, גן עדן בו בני אדם פוגשים את עצמם ומשתנים.¹⁵

היבט נוסף של המרחב הלא-מפוענח של המדבר אפשר למצוא בדבריה של חוקרת הקולנוע לאורה מארקס. היא מסתמכת על הקינות הנוודיות של שבט המלאקט וטוענת כי ייחודו של המדבר נובע מכך שלא נותרים בו עקבות:

חולות עפים ברוח מוחקים את העקבות, את הזמן ואת הזיכרון. המדבר שהתקיים לפנינו, ימשיך להתקיים אחרינו, ובניגוד לזיכרונות אחרים, המדבר שוכח אותנו, הופך אותנו למודעים למגבלות התפיסה והזיכרון האנושיים. המדבר איננו ריק וניתן לנווט בו כשמקשיבים לרוח, לדיונות, לנוויי-המדבר ולעולם הצומח. המדבר אינו כאוס, אך במיטבו ניתן לפרשו בצורה מקומית. הוא תובע ישות בעלת גוף ולא סדר מופשט.¹⁶

במקרא המדבר מוצג כמרחב לימינלי שמאפשר טרנספורמציה ולידה מחדש, למשל בסיפור על נדודי בני ישראל לאחר יציאת מצרים. אחרי 40 שנות מסע ומעש במדבר הם מגיעים אל הארץ המובטחת פטורים מחותם הגלות, ברוח דבריו של אדמונד ז'אבס,¹⁷ שאומר כי המדבר הוא "האינסוף, המקום והשום-מקום בעת ובעונה אחת".¹⁸ יש אפוא לקרוא את המדבר מעבר למשמעותו המיידית: זהו האתר שבו מתחולל הלא-אפשרי, ההתבודדות, ההזיה, החיבור אל ההווייה של הלא-מודע, ההתכוונות אל הלא-נדוע הקוסמי – תכונותיהם של כתבי הקודש בתרבויות השונות. שלל תכונות אלה באות לידי ביטוי בייצוגי המדבר בסרט אוונטי 1997. המדבר הוא מרחב שלא נמצא בו סדר הגמוני, שלא נושא עקבות של קיום אנושי ומשום כך יכול לגלם את המושג הדלזיאני של דה-טריטוריאליזציה ולהתפרש כמטונימיה לרעיון ההתנגדות. בסרט אוונטי 1997 מדובר בהתנגדות לעקרונות מדינת הלאום, ובפרט לתוסף הקשה מכול של המדינה המודרנית – המלחמה. דבריו של יוצר הסרט רפי בוקאי קולעים לעניין זה: "התחלתי לכתוב סיפור, רציתי שהוא יתרחש במרחב ריק, במקום בו המדינה אינה קיימת".¹⁹ כאתר ההתרחשות של העלילה, המדבר הוא מטאפורת-

David E. Klemm, "Preface", David Jasper (ed.), *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art and Culture*, London: Blackwell Publishing, 2004, p. 12

Laura U. Marks, "Asphalt Nomadism: The New Desert in Arab Independent Cinema", 16 Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York & London: Routledge, 2006, pp. 125-126. (התרגום שלי, י"מ).

17 אדמונד ז'אבס (1912-1991) הוא משורר והוגה דעות יהודי צרפתי יליד קהיר. כתביו הרבים עוסקים בדת ובמיסטיקה יהודית ותורגמו לשפות רבות. ספרו ספר השאלות ראה אור בעברית בהוצאת שוקן (1987) בתרגום אביבה ברק.

18 אדמונד ז'אבס, "זה המדבר: דבר אינו מכה בו שורש – שיחה עם ברכה ליכטנברג-אטינגר", שרית שפירא (עורכת ואוצרת), מסלולי נדודים, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991, עמ' 16.

19 Rafi Bukae, "Shylock du Desert", *Cinema Mediterranee Montpellier — Actes des 10e*

על של עמדה פוליטית נוגדת-לאומיות, שלא ניתן לזהות בסרטי מלחמה ישראליים של שנות השמונים. נוסף לביטוי של ראלזים מאגי, אפשר לראות במדבר חסר הגבולות אמצעי איקונוגרפי לעמעום נוכחות המדינה שמתאפיינת בריבוי קווי-גבול. המדבר באוונטי 1997 נועד לבחון את דחף הלחימה של האדם בעת שהוא מתנתק מן השעבוד לאידאולוגיה של מדינת הלאום. התנתקות זו מאפשרת מעבר ממכונת-מלחמה מדינתית – לוחמת הצבא וכל הנלווה אליו – אל מכונת-מלחמה נוודית, שכאמור מטרתה העיקרית היא חיפוש אחר מסלולי הישרדות. רעיון זה מודגם בסיקוונס הפתיחה של הסרט לאחר קבורת החייל המצרי שמת מפצעיו. מפקד הכוח המצרי פוקד על שני החיילים שנותרו להסתער ולתקוף את הסיוור הישראלי שנמצא מעבר לשיפולי הדיונה. שני החיילים מסרבים לבצע את הפקודה כיוון שהפקדת האש כבר נכנסה לתוקפה. אולם מפקד הכוח שש אלי קרב, לא מוותר ומאיים עליהם בנשקו. הם נאבקים והמפקד נהרג בידי אחד החיילים. מעשה-הרג זה הוא הפעולה האלימה היחידה שנוקטים השניים במהלך כל עלילת הסרט. מאותו רגע ואילך, משוחררים מעולו של הצבא, השניים מתחילים את מסעם במדבר לעבר תעלת סואץ במטרה להגיע הביתה בשלום. בנקודה זו בדיוק הם ממירים את מכונת-המלחמה המדינתית במכונת-מלחמה נוודית שחותרת בראש ובראשונה להישרדות.

המדבר כמרחב התנגדות לא תואם את הסדר ההגמוני וגם לא נתון לפיקוח ה"פאנופטיקון" של המדינה. המדבר ויושביו מייצגים את המהות הנוודית, זו שהמדינה לא מסוגלת להכיל. בהקשר לרעיון הבזות שמתארת ז'וליה קריסטבה, על רקע המדינה של יושבי הקבע, אורח החיים של הנוודים מהווה בזות ועל כן טבעי שהמדינה "מפרישה" אותו על כל ספיחיו כדי לשמור על טוהר הציביליזציה. כך, למשל, כאשר חאלד, החייל המצרי השורד האחרון, מגיע בסוף הסרט לגדות התעלה, הוא נורה ונהרג באש צולבת משתי גדותיה – על ידי חיילי הסיוור הישראלי ועל ידי החיילים במוצב המצרי שבגדה ממול. בדרך זו הקליעים המשוקעים בגופו של חאלד מבטלים את הטרנסגרסיה התרבותית שלו. הריגתו של חאלד בידי שני הצדדים הישראלי והמצרי, מסמנת את הפרשת הבזות הנוודית כמו גם דחייה של מסר הסולידריות האנושית שחאלד מייצג. בנקודה זו בשטח מסתיים המדבר ומתחיל מרחב הציביליזציה. הטרנסגרסיה, חציית הגבולות, הייתה אפשרית כל עוד החיילים נעו ב"מקום שהוא שום-מקום", אך היא מגיעה לקצה ברגע שהם חוזרים אל גבולות מדינת-הלאום. שם, עם הגעתם למים של התעלה המסמנים את גבול המדבר, וגם את קץ המצב הלימנילי של השניים שמסתיים באחת עם הגעתם לגבול, שניהם נורים ונהרגים.

המדבר של אוונטי 1997 מהווה "מרחב שלישי", שלדעת חוקר התרבות הומי באבא מאפשר הופעה של עמדות חדשות וסטרוקטורות שונות של סמכות. לטענתו, המרחב השלישי לא מתפרש על פי קטגוריות ידע מקובלות, והוא חושף סוגי ידע, היסטוריות ומסגרות זמן אוניברסליות שבהם יש מקום לזימות פוליטיות חדשות חוץ-טריטוריאליות (*extra-territorial*) ובתר-תרבותיות (*cross-cultural*).²⁰ המונולוג של שילוק מתוך

Rencontres, Montpellier: La Federation des Œuvres Laiques de l' Herault, 1998, p. 10 (התרגם שלי, י"מ).

Homi K. Bhabha, "The Third Space", Jonathan Rutherford (ed.), *Identity, Community*, 20 Culture, London: Lawrence & Wishart, 1994, p. 9

הסוחר מוונציה הנישא בפי חאלד בשיאו הסוראליסטי של הסרט, הוא מומנט מעין זה של "מרחב שלישי". בסופו של מסע מפרך, שני החיילים המצרים הצמאים עד מוות נתקלים בשלושה חיילי סיוור ישראלי ומתחננים לשתות מים. ברגע הראשון בקשתם נענית בשלילה כיוון שהם מזוהים כאויב. אולם לפתע חאלד נזכר בתפקידו בתאטרון של קהיר כשיילוק, גיבורו היהודי של שייקספיר במחזה הסוחר מוונציה. חאלד פוצח בנאום המפורסם אל מול הישראלים המשתאים:

אני יהודי. האם אין ליהודי עיניים? אין ליהודי ידיים, איברים, צורה, חושים, מאוויים, רגשות? האם לא כמו הנוצרי הוא אוכל מאותו הלחם, גם אותו פוצע כלי הנשק, באותן מחלות הוא חולה, באותן תרופות הוא מתרפא, באותו קיץ חם לו ובאותו חורף קר לו? אם תדקרו אותנו – לא נשתות דם? אם תדגדגו אותנו – לא נצחק? אם תרעילו אותנו – לא נמות? ואם תתעללו בנו – האם לא נתנקם?²¹

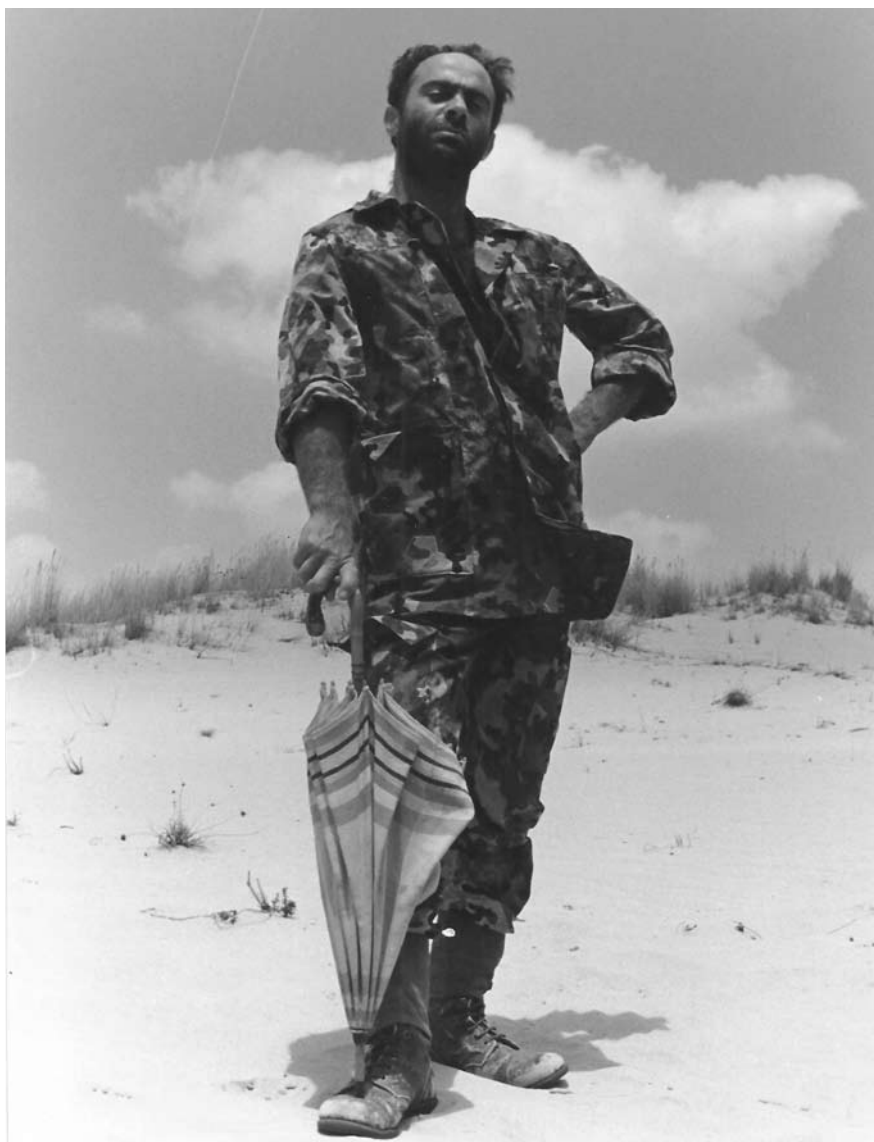
האבסורד במעמד שבו חייל מצרי מוסלמי טוען להיותו יהודי בפני חיילים ישראלים יהודים באמצע שומקום מגיע לשיאו הקומי כאשר אחד החיילים הישראלים לא מזהה את הטקסט ושואל: "מה הוא אומר?". "הוא התבלבל בתפקידים", משיב לו מפקד הסיוור. תחבולה זו של חילופי תפקידים אינה רק שיא קומי קרנבלי, אלא גם רגע המייצר מסגרת זמן אוניברסלית של המרחב השלישי. שיילוק, המלווה בריבית היהודי השנוא על בני ונציה, מי שהיה לאחת הקריקטורות האנטישמיות המפורסמות בתרבות המערב, נושא את נאומו בתחינה לרחמים אנושיים. במציאות של המאה ה-16 בוונציה, זמן התרחשות המחזה, היהודי היה "האחר המוחלט" של אירופה וחיייו היו הפקר. אך במקום שחאלד נושא את נאומו, המציאות שונה, ובישראל היהודי הוא אדון לגורלו ואף שולט בחייו של האחר הערבי. רפי בוקאי שם את המונולוג הנודע בפיו של סלים דאו, שחקן פלסטיני שמגלם חייל מצרי הדובר ערבית בניב פלסטיני, וכדברי אנטון שמאס הוא מחזיר "את הפלסטיני לתודעה הישראלית דרך הדלת האחורית".²² בדומה לשיילוק היהודי במחזה השייקספירי, גם חאלד מדבר בשם הערך האוניברסלי של סולידריות אנושית, הכוללת גם את ערך גוף האדם, אתר הזהות הראשוני שבו כל בני האדם שווים. יתרה מזאת, כטענתה של חוקרת התרבות איליין סקארי, גופות הנופלים בקרב בני כל הלאומים הן אתר זהות שוויוני. מגופת החייל ההרוג ניטלים סימני הזהות והגופה נהיית זהה לגופתו של כל חייל גם אם הוא בן לאום אחר. במילים אחרות, גופת החייל ההרוג מאבדת את הרפרנט הלאומי ופטורה מן האפיון התרבותי הקובע את זהותו הלאומית של החייל.²³ הפילוסוף ז'אק דרידה אף מרחיק לכת וטוען כי גם "השונות המינית לא נחשבת בעת שנוכח המוות".²⁴ הגופניות שאליה מכוון אותנו חאלד בדברי שיילוק היא הצבעה על המכנה המשותף הראשוני של בני האדם – "דרך כל בשר". הגופניות האופיינית לראליזם המאגי מוצאת במונולוג של שיילוק ביטוי נוסף. מעבר לאפקט

21 ויליאם שייקספיר, הסוחר מוונציה, מאנגלית: אברהם עוז, תל אביב: מסדה, 1975.

22 אנטון שמאס, "הוא התבלבל בתפקידים", אוונטי פופולו – התסריט, ירושלים: כינרת, 1990, עמ' 14. הסרט אוונטי פופולו הוא חלק מהקולנוע הפוליטי של שנות השמונים של המאה ה-20 שהתמקד, בין השאר, בסכסוך הישראלי-פלסטיני.

23 Elaine Scarry, *The Body in Pain*, Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 118

24 ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 53.



מתוך אוונטי פופולו.
(באדיבות מעין מילוא)

הקומי הקרנבלי שבחילופי התפקידים, חומריותו של הגוף באה לידי ביטוי בצמא הקיצוני המניע את התנהגות המצרים במפגש עם הישראלים. ביטויים של חומריות הגוף הופיעו קודם לכן במהלך מסעם של השניים: הזעתו של ראסאן למראה הג'יפ המתקרב עם חיילי הסיור הישראלי, הקאתם של השניים בפגישתם עם הכתב האמריקאי, ולבסוף הצימאון

הקשה. בהתאם לאופי הראליזם המאגי, גם כאן מתחולל "נס": תחינתו של חאלד למים נענית והוא מקבל לשתות. המונולוג של שיילוק מחולל את התפנית בעלילת הסרט. בעיני חיילי הפטרול הישראלי, החיילים המצרים הופכים לפתע מאויבים לבני אדם, ובמשך זמן קצר לימינלי מתקיימת התקרבות בלתי אפשרית בין אויבים. כל עוד נמשך המצב הלימינלי, מתקיימת השעיה של מכונת-המלחמה המדינתית.

המצב ההיפנוגוגי

השעיית הפעילות של מכונת-המלחמה המדינתית היא סיקוונס מרכזי בסרט. בסיקוונס זה מתקיים מפגש פנטסמגורי בין שני הצדדים הלוחמים והוא תחום על ידי שני שוטים ייחודיים: שוט ראשון הוא שני עיגולי עדשת המשקפת שבהם חייל הסיוור הישראלי פוזר מאתר את שני החיילים המצרים. המראה הוא סוראליסטי: המצרים נראים מותשים מחום וצמא וצועדים על דיונת החול מחזיקים שמשייה. השוט השני, המסמן את סיום הסיקוונס, הוא התעוררות משינה של אותו חייל ישראלי פוזר למחרת בבוקר. שני שוטים אלה יוצרים מסגור קולנועי התוחם התרחשות בעלת אופי פנטסטי. סיקוונס של ספק-מציאות ספק-דמיון, המעלה אסוציאציה של מצב היפנוגוגי – אותו המצב הנחוה בשלב ההירדמות, בין ערות מלאה לבין שינה. מצב זה של נים-ולא-נים מתואר בדיון הפסיכואנליטי כמצב של הזיות ויזואליות וקוליות הנחוות כממשיות.²⁵ טרם המעבר למצב ההיפנוגוגי, החיילים המצרים משוטטים במדבר ללא כיוון, עד שהם כמעט גוועים מצמא. כאמור, חייל הסיוור הישראלי מבחין בהם מבעד למשקפתו, כשהם שיכורים משתיית בקבוק הוויסקי של חייל האו"ם המת. מ"שוט המשקפת" ואילך נרקמים יחסי קרבה ואף ידידות בין החיילים האויבים. מבחינת זמן הראליה, סיטואציה זו נמשכת עד הבוקר שלמחרת, עם התעוררותו של החייל הישראלי פוזר. השוט החוזר של החייל הישראלי המתבונן בחיילים המצרים מבליט את המסגור ולמעשה מביא לכלל סיום את סיקוונס המפגש בין מי שהוגדרו כאויבים – כעין מהלך של "מאויב לידיד" ובחזרה. בדומה למסגור של סיקוונס המצב ההיפנוגוגי, גם הנרטיב כולו תחום על ידי מסגור של אירועי הרג בקרב. בין שתי סצנות ההרג, בתחילת הסרט ובסיומו, שני החיילים המצרים חווים מסע פנטסמגורי בשטח המדבר שבו מותם מושהה פעם אחר פעם. בשיא ההשהיה, שהוא גם שיאו של הסיקוונס ההיפנוגוגי, נראים החיילים המצרים והישראלים, בלונג-שוט, צועדים בסך על רקע השקיעה ושרים את השיר המהפכני האיטלקי "אוונטי פופולו". שיר זה מבטא עמדה אנטי-לאומית מובהקת וקורא למימוש ערך אוניברסלי – סולידריות אנושית. יותר מ-20 שנה לאחר צאתו לאקרנים, אוונטי פופולו ממשיך להיות טקסט מרכזי בקולנוע הישראלי, הרלוונטי לשיח הישראלי כולו. הוא מבטא התנגדות רבת-עצמה לאובססיה הישראלית, אך גם הפלסטינית והערבית, בנוגע לקדושת הלאום ולכורח המיליטריזם הנגזר מתפיסת עולם זו.

כאמור, במרכז הפנטזיה מתרחש "נס" בדמות הסצנה האוטופית של חיילים אויבים הצועדים ושרים את שיר הדגל האדום (bandiera rossa),²⁶ שמבטא אחווה ואינטרנציונליזם. ההילה

²⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/279807/hypnagogic-state>

²⁶ להלן שלושת הבתים הראשונים של השיר (בתרגום לאנגלית) המבטאים היטב את הרעיון המרכזי של

המיסטית של המדבר על כל תפארתו מקרינה על הסיקוונס והופכת אותו לבלתי מציאותי בעליל. בניסוחם של דלו וגואטרי, סיקוונס זה מייצר "קו הימלטות" (ligne de fuite) בלב שיח ההגמוניה והכוח. זהו מצב של אל-זמניות, שבו אדם הופך "בלתי מורגש וחשאי" בשעה שהוא נע ונד במרחב סובייקטיבי שלא נמצא בשליטת איש מלבדו.²⁷ למעשה, קווי הימלטות אלה עוצבו כדי לחמוק ממה שהפילוסוף סלבו ז'יז'ק מכנה "התוסף המתועב", והוא הנטייה האינהרנטית של מדינת הלאום לרצוח בני אדם רק בשל השתייכותם לקבוצה לאומית-אתנית שונה, או פשוט משום שהם נמצאים בצד השני של קווי החזית. "חזית הלחימה מאפשרת לפרט להפעיל את כוחו הפוליטי על האחר", כותב ז'יז'ק. לטענתו, "התוסף המתועב מהווה את הדרך שבה מיישמים בחברה את שלטון החוק הדורש התרת השימוש באלימות ואת הכניעה ליחסי כפיפות".²⁸ רעיון זה בא לידי ביטוי בסיקוונס ההיפנגוגי, שבו החיילים הישראלים שמבקשים להפיג את השעמום, מתחילים "להפעיל" או אולי "לביים" את שני המצרים. כאמור, חאלד, שהוא שחקן תאטרון בחייו האזרחיים, מדלקם את השורות המפורסמות "אני יהודי", והדקלום מכמיר הלב מוביל אל היערכות מחדשת של יחסי הכוח בין הישראלים המנצחים לבין המצרים המובסים. שורותיו של שייקספיר מעתיקות את המתח והסכסוך בין האויבים בהווה אל זמן-עבר, שבו היהודים היו מיעוט נרדף בסכסוך עם העולם הנוצרי.

שיאו של הסיקוונס ההיפנגוגי, הצעדה תוך שירה על רקע השקיעה, מטשטש את ההבדלים החזותיים בין שני הצדדים; בצלליות לא ניתן לזהות מי ישראלי ומי מצרי. לרגע קצר מתקיימת במדבר סולידריות אמיתית בין בני אדם. סצנה זו עולה בקנה אחד עם תפיסת הקרנבל של חוקר התרבות מיכאיל באחטין. לדבריו, הקרנבל "מבטל הירארכיות, מטשטש הגבלות חברתיות ומייצר חיים אחרים המשוחררים מחוקים והגבלות מקובלים. בקרנבל, המודר והמנודה – המשוגע, השערורייתי והמקרי – משתלטים על המרכז בהתפרצות משחררת של אחרות".²⁹ הסיקוונס ההיפנגוגי מחולל רגע של קרנבל ובדרך זו מייצר קו הימלטות. כל עוד הרגע הקרנבלי נמשך, החיילים המצרים המובסים אינם בסכנה. אולם בבוקר המחרת, הדחף הלאומני האלים מתעורר וקוטע את קו ההימלטות. החיילים הישראלים מסתלקים ומשאירים מאחור את שני המצרים ישנים. למרות שהם יודעים כי השניים עלולים למות במדבר, אין זה טורד את מנוחתם. אולם שני החיילים המצרים מתעוררים, והם מחליטים ללכת בעקבות הישראלים ואז שומעים לפתע את הפיצוץ בשדה המוקשים. מסתבר שחיילי הסיור הישראלי שלא היו מסוגלים לקרוא את שלט האזהרה בערבית "מוקשים", נכנסו לשטח הממוקש, ושניים מבין השלושה נהרגו. השורד הוא

הסרט: Forward people, to the rescue/ Red flag, red flag/ Forward people, to the rescue/ Red flag will triumph// Red flag will be triumphant/ Red flag will be triumphant/ Red flag will be triumphant/ Long live socialism and freedom!// The exploited's immense formation/ Raises the pure, red flag/ Oh proletarians, to the rescue/ Red flag will triumph.

27 דלו וגואטרי, הערה 4 לעיל, עמ' 199.

Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London & New York: Verso, 1997, pp. 26-27 28

Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Maryland: 29 John Hopkins University Press, 1989, p. 86 (התרגום שלי, י"מ).

דני, מפקד הסיור, הנמצא במצב של הלם קרב וממלמל מילים לא ברורות בקשר לחיילים המצרים שניסו לחלצו. הלם הקרב של דני מסמל קו הימלטות מסוג נוסף: למעשה הוא מונע ממנו לקחת חלק באלימות שמתרחשת משני צדי התעלה – אותו "תוסף מתועב" של מדינת-הלאום. אוונטי 1970 קורא תיגר על "התוסף המתועב" השולט באידאולוגיה של מדינת הלאום ומצביע על חלופה טובה יותר – סולידריות אנושית. אם המונולוג השייקספירי "אני יהודי" מבטא את השאיפה האוניברסלית להישרדות וחותר תחת השיח הלאומני האלים, הלם הקרב מונע מן החייל להקריב את גופו במצוות האומה. אלה הם, אם כן, שני קווי הימלטות מפני "התוסף המתועב", הימלטות שאוונטי 1970 מקדם באמצעות אחווה אנושית בין אויבים. קו הימלטות שלישי הוא "מתת המוות של הלוחם".

מתת המוות של הלוחם

סיום הסרט, ובו הרג החיילים הישראלים והמצרים לאחר שהתנסו רגע קצר בחווית הסולידריות העל-לאומית, מנחה אותנו לקרוא את "המלחמה כהתנסות אחרת במתת מוות – אני ממית את האויב ונותן את חיי בהקרבה"³⁰. דרידה טוען כי "החזית מעניקה את צורתה ההיסטורית לפולמוס (המלה 'פולמוס' ביונית קלאסית פירושה מלחמה) המקרב את האויבים כבני זוג בסמיכות הקיצונית של פנים-אל-פנים"³¹. דרידה מצטט את דברי הפילוסוף הצ'כי יאן פאטושקה על מוראות החזית במלחמת העולם הראשונה, שם הייתה "התנגשות שאפשרה לזהות את האויב ואפילו, מעל לכל, להזדהות עם האויב. [...] הזיהוי הזה של האויב, שבניסיון החזית, גובל תמיד בהזדהות עם [האויב], הוא הרי מה שמטריד ביותר את פאטושקה ומצודד את ליבו"³². דרידה נסמך על דברי הפילוסוף הצ'כי הטוען שברגע מסוים בהתקפה נעשים הלוחמים משני הצדדים חיילים באותו הכוח, הם מתמזגים לגוף אחד. זו גם תפיסה שמחדשת את הראייה ההרקליטית של ההווה כפולמוס, כמלחמה. מפגש פנים-אל-פנים של האויבים מתרחש פעמים אחדות בסרט אוונטי 1970. אפשר לראות בו סרט אנכרוניסטי כיוון שהוא חוזר במנהרת הזמן אל ערכי החזית כפי שהתגבשו במלחמת העולם הראשונה. הפילוסוף הצ'כי שדרידה מצטט, רואה בקרב פנים-אל-פנים "[...] את המצינויות עד לקצה הגבול של האפשרויות האנושיות שבוחרים הטובים ביותר בשעה שהם מחליטים להחליף את הארכה הארעית של חיים נוחים בתהילה בת-קיימא בזיכרוןם של בני התמותה"³³. ההתמזגות השלמה ביותר של האויבים בסרט אוונטי 1970 מתרחשת בסצנת הצעידה המשותפת כשהם שרים יחד. השיר "הדגל האדום" ביטא בזמנו את התקוות הגדולות לסולידריות בין עמים ולסוציאליזם – תקוות שהתנפצו במהרה עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, שבה מיליוני גברים צעירים שהיו אמורים לחוש סולידריות הדדית ירו ופוצצו אלה את אלה בשדות הקטל ובחפירות. רגע השירה של אוונטי 1970, כדברי דרידה, "מנציח את הבסת המוות, ניצחון המסמן גם את

30 דרידה, הערה 24 לעיל, עמ' 24.

31 שם, עמ' 25.

32 שם, עמ' 25. כידוע, לוחמת החפירות במלחמת העולם הראשונה שזימנה הרבה קרבות פנים-אל-פנים יצרה קרבה פיזית מתמשכת בין הצדדים הלוחמים.

33 שם, עמ' 24-26.

הרגע הצווח של הניצול האבל-שמח בהישרדותו [...] זה רגע של המסתורין האורגיאסטי שאותו שעבד, הכפיף, הכיל, וזה של תמותתו שלו שהוא דוחה או מכחיש בעצם חוויית הניצחון".³⁴ אונטי פופולו שטוף כולו בשאלת "מתת המוות", סוד המוות כמתנה לי עצמי וגם לאויב. ואכן הסרט מסתיים כאשר לוחמי שני הצדדים נהרגים. אך מותם של שני החיילים המצרים אינו אלא הקרבה מודעת של חייהם, לאחר שניסו נואשות להציל את חייו של החייל הישראלי הפצוע. המוות הזה על סף החירות מהווה מתת מוות בנוסח דרידה. ההקרבה של העצמי למען האויב היא המעשה האתי האולטימטיבי, מעשה שהסרט מפקיד בידי ה"אחר" של הישראלי – חייל מצרי המגולם על ידי שחקן פלסטיני. בכך גם חורג הנרטיב של אונטי פופולו מן המסורת של ייצוג הלוחם הישראלי שנולדה בעקבות מלחמת ששת הימים – מסורת ה"יורים ובוכים". כמו בסרט של ג'ילו פונטקורבו הקרב על אלג'יר (1966), גם בסרטו של בוקאי אין מקום לרחמים עצמיים או להנחה מוסרית לחזקים. הסרט מציב מראה שמתוכה נשקפת דמות ה"אחר" המעמיד מופת להתנהגות אתית במלחמה.

"הדגל האדום ינצח!"

"נקודת המבט של המוות" ולא נקודת המבט של הדמות הראשית חאלד, החייל המצרי השבוי, מכתיבה את העלילה. והמוות, כידוע, הוא בן לווייה קבוע של האומה ומלחמותיה. השימוש בראליזם הפנטסטי מאפשר להציג עמדה פוסט-לאומית כניגוד לתפיסה הרווחת שמדינת הלאום היא הכרח המציאות. יתר על כן, אונטי פופולו מצביע על רעיון הסולידריות האוניברסלית כחלופה נאצלת למדינת הלאום. "כאשר אדם נהרג בשדה הקרב, המדינה שלמענה לחם וביצע את תפקידו כמיטב יכולתו היא האחראית על השפלתו, מותו וחיסולו".³⁵ באונטי פופולו איש אינו שש אלי קרב, אך שירת החיילים הצועדים מבטאת את הסולידריות האנושית שלא מתחשבת בלאומים ובגבולות, סולידריות המהדהדת כמו "זעקת הקרב" ואף גוברת עליה. שירה זו מושמעת בלב המדבר במרחב הלימינלי, מרחב שותק אך מלא הפתעות ותהפוכות. בחירתו של בוקאי לגולל את המשכה של מלחמת ששת הימים דרך סיפורם של המנוצחים העמידה את התשתית לתפיסה כי הישרדות במלחמה איננה סוף פסוק וכי הטראומה, אם בקרב ואם במצב הלימינלי שלאחריו, עתידה להיחרט בתודעתו של מי שחווה את בית המטבחיים של שדה הקרב. דמויות שני החיילים המצרים השואפים לשוב הביתה בשלום משרות את הופעתה של דמות חדשה של לוחם בקולנוע הישראלי של שנות השמונים: דמותו של הצעיר שחווה את התופת ושחיו נקטעו באחת על ידי המלחמה, ועתה הוא מתקשה להתעורר מהסיוט. נדמה כי בוקאי סירב לקבל כמובן מאליו את "האמנזיות ההכרחיות לבנייתן של אומות",³⁶ כלומר את הסבל והכאב שבהקרבת הגוף למען המולדת, גם גוף הלוחם וגם גוף האויב. בשיאו של אונטי פופולו, הלוחם התמזג

34 שם, עמ' 26.

Judd Ne'eman, "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid", Charles Berlin (ed.), 35 *Documenting Israel*, Cambridge: Harvard College Library, 1995, p. 139

36 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990, עמ' 240.

עם אויבו והם היו לגוף אחד, ולרגע הומחשה הססמה שנפוצה כל כך בין חיילי מלחמת וייטנאם: "יצאנו לפגוש את האויב והוא אנחנו".³⁷ הראליזם הפנטסטי של אוננטי פופולר אפשר לבוקאי לזקק את הוויית המלחמה לכדי רגע סינגולרי מחוץ לזמן וליצור סרט מיתו־היסטורי שהוא בו־זמן הרהור פילוסופי על אויבים ואוהבים בשדה הקרב.

אוניברסיטת תל אביב
האוניברסיטה הפתוחה

Walt Kelly, "We have met the enemy and he is us", http://www.igopogo.com/we_have_met_37.htm

העוקד בעל הרצון הטוב: סוגיית של חרדה, הכחשה ואשמה בסדרת הטלוויזיה פרשת השבוע

איחי חרלי"פ

”וַיִּשָּׂא אֶבְרָהָם אֶת־עַיְנָיו, וַיֵּרָא וְהִנֵּה־אֵיל, אַחַר, נֶאֱחָז בְּסֶכֶךְ בְּקֶרְנָיו;
וַיֵּלֶךְ אֶבְרָהָם וַיִּקַּח אֶת־הָאֵיל, וַיַּעֲלֵהוּ לְעֵלָה תַּחַת בְּנוֹ.”¹

”עקידת יצחק ממשיכה השכם והערב. מנגנוני המתה לאינספור עורכים מלחמה ללא חזית. אין חזית בין אחריות לחוסר אחריות, אלא בין הפקעות שונות של אותה הקרבה, סדרי אחריות שונים, סדרי אחרים שונים.”
ז'אק דרידה²

מבוא

המתח בין עמדת הסובייקט של הקרבן³ לעמדת הסובייקט של המְקַרְבֵּן או המעוול (perpetrator) מלווה את ההוויה היהודית-ישראלית מתחילת דרכה. הדיון במעמדו של הסובייקט הישראלי בתהליך ההקרבה מציג ומבליט עמדות שונות בהתאם לתפיסות הפוליטיות והאידיאולוגיות. גישות ציוניות נוטות להבליט, בעיקר בעקבות המלחמה ב-1967,⁴ את הממד הקרבני של הסובייקטיביות הישראלית, ואילו עמדות פוסט-ציוניות נוטות לדחות את הדימוי ”קרבן תמיד” ולהבליט דווקא את תפקידו ההיסטורי כמקרבן-מעוול.⁵ כך אפוא ניתן למצוא טקסטים תרבותיים ומחקרים אקדמיים הנעים בין ייצוגו של היהודי-ישראלי כקרבן (של הנאצים, של הערבים, של הפלסטינים, של האשכנזים) לבין היותו מקרבן או משקיף מהצד על עוול (בעיקר כלפי הפלסטינים, אך גם כלפי זרים או סובייקטים היברידיים אחרים).

1 בראשית כב, 13.

2 ז'אק דרידה, מתנת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 79.

3 עדי אופיר מבדיל בין ”היעשות קרבן”, מצב שבו לקרבן עצמו אין כמעט שליטה על מצבו, ו”היות קרבן”, מצב שבו ”היחיד התופס את עמדת הקורבן תורם לו באופן ישיר ומתוך בחירה”. עדי אופיר, עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה, 2001, עמ' 268.

4 שם, עמ' 276.

5 שם, עמ' 274.

מעל לשאלות אלו של קרבנות ועוולה מרחף באופן קבוע וכמעט בלתי נמנע מיתוס העקדה. זהו אחד המיתוסים המכוננים של התרבות היהודית בכלל ואחד החשובים בזהות הישראלית בפרט,⁶ אם כי הבנתו, פרשנותו והשימוש שנעשה בו משתנים מתקופה לתקופה. בתחילת דרכה, לדוגמה, קיבלה הציונות על עצמה את מיתוס העקדה כגורל קולקטיבי או אישי המצביע על המחיר הכבד של כינון המדינה. אלא שעם הזמן חלו תמורות משמעותיות ביחס אל המיתוס. בהדרגה החלו להתייחס אליו כאל ציווי אבסורדי, ומאוחר יותר לבצע בו דה־מיסטיפיקציה ולחתור תחתיו הן בכתביה התאורטית והן ביצירה האמנותית.⁷ אל תוך עיסוק תרבותי זה בקרבון ובעקדה ואל תוך מהלך הדה־מיסטיפיקציה שמיתוס העקדה עובר, מצטרפת, כפי שאראה במאמר זה, סדרת הטלוויזיה פרשת השבוע (HOT3 2005-9).

פרשת השבוע מתארת את חייהן של ארבע משפחות ישראליות (שלוש יהודיות ואחת ערבית) אשר קורותיהן, המתרחשות בישראל בזמן הווה, ממשיכות מפרק לפרק ומעונה לעונה, מתערבבות ומעורבות זו בחיי זו. למרות ריבוי המשפחות והדמויות בסדרה, תכונה המאפיינת סדרות רבות בהמשכים,⁸ יש דמות העומדת במרכז הסדרה הן מבחינה תמטית והן מבחינה מבנית, והיא דמותו של שאול נאווי (מנשה נוי). נאווי הוא גבר ישראלי ממוצא עיראקי בסוף שנות הארבעים לחייו, שבעונתה הראשונה של הסדרה הוא מנהל פאב המתפקד גם כמועדון ג'אז. שאול נשוי להגר (קרן מור), המנהלת בית ספר ל"יהדות מתקדמת" ומלמדת בו, והם הורים לאסף החייל (מיכאל מושנוב), המשרת בעונת השידור הראשונה ברצועת עזה ובעונה השנייה הוא חייל במלחמת לבנון השנייה, ולגיל (דקל עדין), תלמיד בית ספר.

לאורך הסדרה כולה מאופייין שאול כאדם הנתון במצוקה, טרף למצבי רוח קיצוניים, נוטה

6 ראו למשל: הראל פיש, "עקדת יצחק", עתיד זכור - על ספרות, מיתוס והיסטוריה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1996; אברהם ב' יהושע, "חתימה: לבטל את העקדה על מימושה", ניצה בן־דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מד מאני לא"ב יהושע, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 396; יעל פלדמן, "מ'מות קדושים' ל'אושר עקדה' או 'המצאת' העקדה כפיגורה הרואית בשיח הציוני", ישראל 12, 2007, עמ' 107-151; אבנר בן־עמוס ודניאל בר־טל, פטרויוסיזם: אוהבים אותך מולדת, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 75; הלל וייס, "הערות לבחינת עקדת יצחק בסיוורת העברית בת זמננו כטופוס, תימה ומוטיב", צבי לוז (עורך), העקדה והתוכחה, מיתוס, תימה וטופוס בספרות, ירושלים: מאגנס, תשנ"א, עמ' 31-52.

7 לדיון במוטיב העקדה כאמנות הפלסטית, ראו: גדעון עפרת, עקדת יצחק באמנות ישראל, מבוא לקטלוג, רמת גן: המוזיאון לאמנות ישראלית, 1988. לדיון במוטיב העקדה בשירה, ראו רות קרטון־בלום, "פחד יצחק - מיתוס העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה", דוד אוהנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון - גלגוליה של התודעה הישראלית, ירושלים ובני ברק: מכון ואן ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 231-247. לדיון בנושא העקדה בקולנוע, ראו: 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.

8 Robert. J. Thompson, *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks*, Syracuse: Syracuse University Press, 1997, p. 14

להתמכרות (בעיקר לסמים) וסובל מהתקפי חרדה ותסמינים של פוסט־טראומה. מצבו של שאול קשור הדוקות, כפי שנראה, לעמדות סובייקט שונות שהוא נושא – אם כקרבן, אם כמקרבן, או כמי שמוצא את עצמו שוב ושוב משקיף מהצד על עוול הנעשה בידי אחרים ולאחרים. במובן זה, אף שהסדרה מקבלת את טענתו של התאורטיקן דומיניק לה קפרה כי גם מקרבנים עלולים לסבול טראומה – היא אינה מסכימה עם דרישתו לבצע הפרדה ברורה בין הקרבן, המקרבן והמשקיף מהצד.⁹ טשטוש זה אינו נובע מהניסיון של הסדרה להסיר מעצמה, בשם הציונות, את האחריות על מעשים לא מוסריים. להפך, הרושם העיקרי העולה מפרשת השבוע הוא שאזרחים ואזרחיות ישראלים אינם יכולים להתחמק מאחריות על הנעשה בשטחים הכבושים, גם אם הם עצמם קרבנות של נסיבות אחרות. יתר על כן, בניגוד לטקסטים העוסקים ברגשי האשם של הישראלי־יהודי והמצביעים על כך שלא רק שניתן למצוא את המקור לרגשות אלה, אלא אף ניתן להגיע לסוג של גאולה¹⁰ – מסרבת פרשת השבוע להציג פנטזיה שבה עצם הגילוי של מקור הטראומה מספק סוג של ריפוי. דמותו של שאול מחפשת את יסודות האשמה ואף מגלה אותם ומנסה לכפר עליהם, ובכל זאת אינה מגיעה למנוחה ולנחלה. היא נותרת בעולם של הקרבה וקרבנות ללא התרה, ללא סיום וללא גאולה.

את הקשר הראשוני בין פרשת השבוע לבין מיתוס העקדה מציעה הסדרה עצמה. אף שהיא עוסקת בהווה הישראלי, שמה של הסדרה, שמות פרקיה, שהם שמות של פרשות שבוע, והציטוטים מהפרשות המופיעים בתחילת כל פרק – כל אלה כאילו מבקשים מהצופות¹¹ להבין את מהלכי הדמויות על סמך סיפורי המקרא.¹² בעונה הראשונה, הקישור לסיפורי התנ"ך מחוזק בעזרת דמותה של הגר. הגר, מנהלת בית ספר ליהדות, כאמור, מלמדת על פרשות השבוע. כך, בפרק הרביעי של העונה הראשונה, הנקרא על שם הפרשה הרביעית בספר בראשית, פרשת "וירא", מתקיים דיון על מיתוס העקדה. הגר דנה עם תלמידיה בסיפור העקדה, ואת השיעור היא פותחת במילים אלה: "בואו נגיד שאם יש לבני אדם גרעין, נגיד, גרעין כמו לאטום, כמו לפרי. בדיוק כמו לפרי, לאפרסק. אם יש בנו גרעין, אז העקדה היא הגרעין שלנו. היא הבסיס של האמת. עד כמה הבן אדם מוכן ללכת עם הדברים שלו. לוותר. להקריב קרבן". מצטייר הרושם שהגר מנסה להתחמק מחשיבותו של מיתוס העקדה לתרבות היהודית־ישראלית דווקא ומשתדלת להציגו כאוניברסלי. מי שמתנגד לניסיונה זה הוא אמיר (קאיס נאשף), מגיבורי הסדרה והסטודנט הערבי היחיד

9 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 93-94.

10 לדוגמה ראו את הדיון בסרט ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) של שמוליק דוברבני, "כל עוד אתה מציייר ולא מצלם זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס עם באשיר, מכאן י"ג, 2013, עמ' 50-67; רעיה מורג, "הגיבור נתקע בגילוי", הארץ: ספרים, 26.6.2008.

11 במאמר זה אתיחס לצופים ולצופות המשוערים של התכנית בלשון נקבה, כצופות. הכוונה היא לגברים ולנשים גם יחד.

12 בפרק הראשון של הסדרה הגר פונה ישירות למצלמה, תופעה החורגת מהראליזם שאפיין את העונה הראשונה, ואומרת: "עכשיו, גם אנחנו בעונה הזאת, כל שבוע פרשה חדשה. כל שבוע אותו דבר ורק דבר אחד. היחסים בין האדם ואלוהים". הפנייה הישירה למצלמה והשימוש במונח "עונה", ולא שיעור או קורס, מורים לנו שדברים אלו של הגר מכוונים יותר לצופות בבית מאשר לתלמידים בשיעור, והיא מחזקת את הדרישה של הסדרה להיעזר בסיפורי המקרא בעת הצפייה והפירוש של הסדרה.

בקורס אשר מפרש את דבריה כמכוונים לזהות היהודית-ישראלית בלבד. ברגע הזה מתפתחת בין הגר לאמיר השיחה הבאה:

אמיר: אני רוצה להגיד שאני מסכים. שהעקדה היא הבסיס של המיתולוגיה היהודית... של האמונה היהודית. וזאת בדיוק הבעיה שלכם.
 הגר: (מגמגמת) מה... כן, אני... מה זה שלכם? מה... מה שלכם?
 אמיר: שלכם, היהודים. שבמיתולוגיה שלכם המנהיג הראשון התבקש לחתוך את הגרון של הבן היחיד שלו. לחתוך בשם האל. ועל זה גדל כל ילד בכיתה ב' במדינה הזאת.

בהמשך דבריו מתאר אמיר גם את סיפור לוט ובנותיו, המופיע באותה פרשה, ומוסיף:

אמיר: אז אם את זה אתם לומדים בתור דוגמה לצדיק היחיד בסדרם, אז איזו בעיה יש לכם לגרש בשם האלוהים, ל... להרוג ילדים קטנים בשטחים? להוציא ערכים מהבתים שלהם?
 הגר: מה? [...] מה אתה אומר? אתה כל הזמן אומר אתם ואתם. איפה... מה הקורבן שלך? מה העקדה שלך? הפרטי שלך?
 אמיר: אז בניגוד ל"אתם" ו"שלכם" ובניגוד לכם, העקדה שלי... יש בה באמת. יש בה קורבן אמתי. ויתור ולא שעבוד. [...]
 הגר: אר־קיי. דבר, איזה קורבן?
 אמיר: זה לא עניינך.

נראה כי אמיר מצטרף בסופו של דבר לדרישתה של הגר והופך את העקדה גם לסיפור הפרטי, אך מדגיש שבסיפור העקדה שלו עצמו הוא אכן הקרבן, לעומת מקומו של היהודי-ישראלי שעל פי אמיר מלוהק בתפקיד המקרבן. הגר אמנם אינה מסכימה עם דבריו, ויתר על כן היא אינה מבינה אותם (כי לפי הבנתה, מסקנתו של מיתוס העקדה מצביעה על הקרבה ולא על קרובן). אך כפי שאראה בהמשך, דבריו של אמיר אינם רק דעתו הפרטית; במונחים רבים זוהי עמדתה של הסדרה עצמה, כי מיתוס העקדה חורג מגבולות הפרק הנוכחי והוא מרחף מעל כל העונה הראשונה, אם לא מעל הסדרה כולה.

את הדיון בסדרה אפתח בתיאור האירועים שהובילו את שאול להתקף החרדה בפרק השני בעונה הראשונה. הנחת היסוד שלי היא שהתקף החרדה של שאול – כמו התקפי החרדה של אחד מגיבורי הטלוויזיה החשובים בשנים האחרונות, טוני סופרנו¹³ – הוא

13 לטענתם של כותבים שונים, את התקפי החרדה של טוני סופרנו, גיבור הסדרה הסופרנוס (HBO, 1999)– (2007), ניתן לקרוא כמטאפורה לשאלות של זהות: האם זהותו היא של גבר לבן, אשר מגלה את המעמד הקונטינגנטי של הלבנות שלו כגבר איטלקי, או של בורגני שחווה על גופו את מחיר הצרכנות המופרזת. ראו: Christopher Kocela, "Unmade Men: The Sopranos after Whiteness", *Postmodern Culture* 15, 2, 2005; Avi Santo, "Fat Fuck! Why don't you Take a Look in the Mirror?": Weight, Body Image, and Masculinity in The Sopranos", David Lavery (ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York: Columbia UP, 2002, pp. 72-94

מטאפורה או סימפטום לבעיות הזהות שלו, ובעיקר לתפקידו במערכי ההקרבה השונים בחברה הישראלית. בחלקו השני של המאמר אבחן את הפרשנות שמביאה הסדרה עצמה להתקף חרדה זה: חרדתו של שאול שבנו ייפגע בעת שירותו הצבאי, כמו ששאל עצמו נפגע במלחמת לבנון הראשונה. כפי שאראה, פחד זה אינו ייחודי לשאול, והוא נוגע באחת הטראומות הבסיסיות של החברה הישראלית; בעקבות רעיה מורג אכנה אותה "טראומה כרונית".¹⁴ בחלקו השלישי והאחרון של המאמר אציע הסבר אחר להתקפי החרדה של שאול, הסבר שימקם את שאול לא פָּאָב המסרב להקריב את בנו, אלא כישראלי המרוויח מהקרבנות של האחר, גם אם הוא מסרב להכיר בכך, ובמקביל כמזרחי הנקרע בין מעמדו כקרבן (של האשכנזי) וכמקרבן (של הפלסטיני).

המפגש עם הגופה

בפרק הראשון של הסדרה מגיע לפאב של שאול חייל במדים ששמו סרגיי (ארתור קרסנובייב), עולה חדש מחבר העמים, ומבקש להופיע בפאב כנגן חצוצרה. שאול שומע אותו, מתרשם, ובהמשך הפרק מספר להגר אשתו כי החליט להעסיק את סרגיי עם שחרורו מהצבא. בסופו של הפרק הראשון מגיעה לפאב אמו של סרגיי, יאנה (סוולטנה דמידוב). היא מספרת שסרגיי נהרג בתאונה דרכים בדרך מהצבא הביתה ומבקשת שההלוויה שלו תצא מהפאב של שאול שסרגיי אהב. בתחילת הפרק השני מתקיים טקס האשכבה, ובו האם מספרת לשאול כי הצבא מסרב לקבור את בנה בבית קברות צבאי מכיוון שאינו יהודי וכי היא מבקשת לאחסן את ארון הקבורה של סרגיי בפאב ל"יום-יומיים" עד שתמצא פתרון.

בהמשכו של הפרק השני, כאשר שאול יושב על הבר ומעשן מריחואנה במה שנראה כסופו של עוד ערב בפאב, הוא זורק מבט אל ארון הקבורה הסגור, מסיר את המשקפיים וניגש אליו. אחרי הצצה מהוססת הוא פותח את הארון בזהירות ומתבונן בגופה, והנה לפתע גופתו של סרגיי פוקחת עיניים. המוזיקה נעשית רעשנית יותר, וקולו של הסקסופון מתגבר בצליל צורם ודיסהרמוני. שאול סוגר את הארון, פעולה הנשמעת והנראית פעמיים תוך שבירת כללי העריכה ההמשכית הקלאסית, במה שיכול להיקרא כ"מבע משולב".¹⁵ מנקודה זו ואילך מתחילות לאפיין את שאול התנהגויות המוכרות מהמחקר כסימפטומים של התקף חרדה:¹⁶ שיעולים, קשיי נשימה וכאבים בחזה. שאול ממחר ללגום מים, בולע כמה כדורים, ואז מטלפן לאסף, בנו החייל המשרת בעזה, ומשאיר לו הודעה שיחזור אליו בהקדם.

14 רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל 14, 2008. מורג אמנם עוסקת במציאות הישראלית בזמן הפיגועים הגדולים באינתיפאדה השנייה, אך אני אחיל את הרעיון שלה על הקשרים נוספים.

15 על פי פזוליני, "מבע משולב" הוא שפה קולנועית החודרת אל "מעמקי נפשו של הגיבור" באמצעות סגנון קולנועי החורג מהמוסכמות המסורתיות של הקולנוע. ראו, פייר פאולו פזוליני, קולנוע של שירה - מבחר מאמרים, מאיטליקית: אלון אלטרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 33, 37.

16 Frank M. Dattilio and Jesus A. Salas-Auvert, *Panic Disorder: Assessment and Treatment Through a Wide-Angle Lens*, Phoenix: Zeig, Tuckcer & CO, 2000, p. 2

פעמיים נוספות מופיע סרגיי בעולמו הפנימי של שאול. הראשונה – בחלום שבו רואה שאול את יאנה, אמו של סרגיי, נכנסת לפאב שלו וניגשת לארון המתים, אך לא סרגיי הוא השוכב בארון, אלא שאול, בעיניים עצומות. יאנה רוכנת מעל ה"גופה" ואומרת: "שאול... תעשה לי ילד (ברקע נשמע קולה של אישה האומרת "I love you" ו"ПОЖАЛУЙСТ")", שאול... שאול... בבקשה תעשה לי ילד במקום סרגיי". היא נושקת לו במצח ובפה, והמשפט "I love you" חוזר ונשמע ברקע. שאול פוקח את עיניו בחלום, מחייך בחצי פה, האם מעבירה את ידה על עיניו וסוגרת אותן. וכאן, באמצעות דיזולב, רואים את שאול שוכב בתנוחה דומה, אך הפעם במיטתו, והוא ממלמל שוב ושוב "לא, לא", עד שהגר אשתו מעירה אותו. הפעם השנייה והאחרונה שסרגיי מופיע בעולמו הפנימי של שאול מתרחשת כאשר שאול יושב בפאב שלו ובוהה בהופעה המתקיימת שם מול קהל קטן של אנשים. שאול שותה ומעשן מריחואנה כשלתע מצטרפת למנגנים מוזיקת חצוצרה, למרות היעדרותו של נגן חצוצרה מן הבמה. בשלב מסוים שאול רואה בעיני רוחו את סרגיי מצטרף למנגנים עד שהם נעלמים וסרגיי נותר לבדו על הבמה. בשלב הבא נעלם גם סרגיי, ושאול נותר לבדו בפאב כשצליל החצוצרה מתמיד ברגע.

מדוע סיפור מותו של סרגיי ונוכחות גופתו בפאב גורמים לשאול התקף חרדה, חלום בלהות והזיה? למה חייו ומותו של סרגיי, המופיע בחיים בסצנה אחת בלבד, משפיעים באופן כה עז ובוטה על חייו ועל עולמו של שאול? לשאלות אלו מספק הטקסט תשובה אחת ברורה: מותו של סרגיי מעצים את הפחד של שאול שאסף בנו ייפגע גם הוא בעת שירותו הצבאי.¹⁷ אך לצד התשובה הגלויה שהטקסט מספק, קיים הסבר נוסף להתקף החרדה, הסבר המציב את שאול לא רק בעמדת האב שעלול להקריב את בנו, אלא גם בעמדת המקרוב/מקריב,¹⁸ המעלה קרבן המרוחק נפשית ממנו כדי לא לפגוע בבנו שלו. נבחן כעת כל אחת מהתשובות האפשריות.

"התקף לב מחמשך"

התשובה הראשונית והגלויה שהטקסט מספק להתקפי החרדה של שאול, כמו גם לסיטים ולהזיות שלו, היא שהם קשורים לפעילות של בנו אסף בעזה. לפי קריאה זו, מותו של סרגיי מציג בפני שאול את האפשרות שגם בנו עלול למות; לכן הוא נתקף חרדה. מתוך מסגרת פסיכולוגית זו ברור מדוע, אחרי התקף החרדה שלו, מתקשר שאול לבנו אסף ואף נוסע לחפש אותו בצבא. לפי התגובה של אסף והחיילים שלו מתברר שאין זו הפעם

17 צפייה בעונתה השנייה של הסדרה מזמנת תשובה נוספת ל"חידת סרגיי", אף שעונה זו איננה חוזרת לדון בסיפורו של סרגיי. שאול מתגלה בעונה זו כסובייקט פוסט-טראומתי ממלחמת לבנון הראשונה, ולכן מפגש עם חייל מת גורם לו, לאחר השהיה (belatedness), חוויה טראומטית. לדיון נרחב בעונה השנייה ראו: איתי חרל"פ, הטלוויזיה שאחרי: טראומה וקורבנות בדרמה הטלוויזיונית בישראל, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2012.

18 למונח "מקריב" יש שתי הוראות: האחת שמה דגש על הממד המקרוב של הסובייקט, כאשר הוא מעלה קרבן כדי לא להיפגע בעצמו; והשנייה שמה דגש על הממד הקרוב של המקריב, שמוותר על דבר יקר למטרה חשובה. ראו, "מקריב", איתן אבניאון (עורך), מילון ספיר, חמ"ד: הד ארצי הוצאה לאור, 1997, עמ' 634.

הראשונה ששאל מחפש אחר בנו החייל. אופציה זאת גם מגוּפָה בדבריה של הגר אל אסף. בשיחה ביניהם, שבה הוא מספר לה שקיבל על עצמו להיות קצין מנהרות ברצועת עזה, היא אומרת לו: "בחיין אתה לא יודע מה קורה בבית שאתה לא פה. כבר שנתיים הוא בהתקפי חרדה בגללך. תדע לך. שנתיים. [...] הוא מאבד דופק. הוא רועד בכל הגוף. הוא בהתקף לב מתמשך".

מעניינת בחירתה של הגר במטאפורה "התקף לב מתמשך". מטאפורה זו שמה דגש לא על רגע ההתקף עצמו, אלא על הרגעים בין התקף להתקף, על הרגעים שבין "אחרי ההתקף שהיה" ל"לפני ההתקף שטרם הגיע", על רגעי ההמתנה המערערים את שאול, הנמצאים בין העבר לעתיד, וללא הווה ברור.¹⁹ במובן זה, המטאפורה של הגר מאפיינת לא רק את מצבו של שאול, אלא במובנים רבים גם את מצבה של החברה הישראלית כולה, שרעיה מורג מכנה אותו "טראומה כרונית".

על פי מורג, מצבה של החברה הישראלית בתקופת פיגועי הטרור של האינתיפאדה השנייה הוא כאמור "טראומה כרונית"; החברה בישראל "לכודה פתולוגית תחת שתי 'אפשרויות זמן'. [...] מחד גיסא זהו זמן הפיגוע, הזמן של 'כל רגע יכול להתרחש פיגוע'; ומאידך גיסא זהו הזמן האחר, *זמן המרווח*".²⁰ מורג אמנם מדגישה את תקופת הפיגועים בין 2000 ל-2004 בישראל, אך את הנחות היסוד שלה על טראומה כרונית ניתן ליישם גם על מקרים אחרים. נראה כי הפוטנציאל לאירוע הטראומתי, כלומר מצב ההמתנה הקבוע, הטעון באירועי העבר, תואם חוויה מרכזית נוספת בהווה הישראלית, פוטנציאל חוויית השכול. במילים אחרות, הרגשתם של הורים רבים בארץ היא כי שירותו הצבאי של הבן²¹ הוא פוטנציאל קבוע למותו, וברגעי משבר ומלחמה הרגשה זו מתעצמת. ניתן, כמובן, לטעון כי הפחד לגורל הילד הוא פחד מתמיד, ויותר מכך – כי הסיכוי שלו להיפגע מחוץ לצבא גדול בעשרות מונים מהסיכוי שייפגע בעת שירותו הצבאי. עם זאת, החוויה הישראלית כאילו מכוונת את הורי החייל לרגע שבו יקבלו את ההודעה על מות בנם בצבא או במלחמה. מבחינה זו, הביטוי "התקף לב מתמשך" יכול לשמש מטאפורה להמתנה התמידית שבה שאול – והורים רבים אחרים – שרוי במצב של שקט המקדים את בשורת איוב.

מה שבעונה הראשונה נמצא ברקע, הפחד כי אסף ייפגע בעת שירותו הצבאי, יעבור למרכז בעונתה השנייה של הסדרה, כשאסף נשלח ללחום בלבנון במלחמה שתקבל לימים את השם הרשמי "מלחמת לבנון השנייה". שם זה מכיל גם הוא ממד של מרווח והמתנה; השאלה אם ומתי תתרחש "מלחמת לבנון השלישית" עולה שוב ושוב בתקשורת ובצבא.²² בימים הראשונים של המלחמה מתנתק הקשר עם אסף, מה שמעיר בהוריו רגשי חרדה

19 על "התקופות השקטות" בין התקפי החרדה ראו: יואל גולדברג, חרדה ופאניקה: דרכי התמודדות, חולון: אה, 2005, עמ' 30.

20 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 76 [ההדגשה שלי, א"ח].

21 אף שנשים משרות גם הן בצה"ל, וחלקן אף כמה שמכונה "המערך הלוחם", רוב-רובם של חללי צה"ל הם גברים, ולכן אתייחס אליהם בגוף זכר.

22 ראו, לדוגמה: גיורא איילנד, "מלחמת לבנון השלישית: המטרה – לבנון", עדכון אסטרטגי 11, 2, 2008; אמיר בוחבוט, "החזיבאללה, צה"ל והמלחמה הבאה", *nrg* (10.7.2009).

המתבטאים בהזיות ובחלומות (אצל שאול) ובנדודי שינה ובהתמסרות אובססיבית לעבודות הבית (אצל הגר). באחת הסצנות בפרק השני הגר ושאל יושבים בסלון: הגר מצחצחת סכו"ם ושאל מתאר לה את כל ניסיונות הנפל שלו למצוא את אסף. בשלב מסוים מצטרף אליהם גילי, בנם הקטן, ושאל מנסה לברר אם גילי ראה את החשיש שהוא החביא בבית. גילי מיתמם ואומר שהוא לא מבין על מה אביו מדבר, והגר אומרת: "שאל תעזוב אותו [...] מה הוא יודע? תעזוב אותו".

באותו הרגע נשמע צלצול בדלת, הוויכוח בין הדמויות נקטע, והמצלמה מתמקדת בפניו ההמומים של שאול ולאחר מכן בפניה של הגר. הם מביטים בכיוון הדלת ואחד על השני ולא מוציאים הגה. צלצול נוסף, שקט, ואז שאול מבקש: "תפתחי, תפתחי הגר". הם עדיין לא זזים וצלצול נוסף, שלישי, מהדהד בחדר. "נו הגר, תפתחי", מבקש שאול, והגר עונה, "לא שאול, תפתח אתה". כאשר רואה גילי ששני הוריו לא זזים הוא אומר: "אני אפתח", והגר מהסה אותו חיש: "אתה לא פותח שום דבר. אתה לא מבין בזה כלום". "במה?", שואל גילי ושאל עונה לו: "בלפתוח דלתות". שני צלצולים נוספים, והגר קמה, ניגשת לדלת לאט כשסכין בידה, פותחת אותה אחרי הצלצול השישי ומוצאת בפתח את חברתו של אסף ואביה.

ההקלה על פניה של הגר מלווה מן הסתם גם בהקלה אצל הצופה הישראלית המכירה כמה צופנים מרכזיים בחברה ובתרבות הישראליות. הרי לדפיקה בדלת או לצלצול פעמון הכניסה ברגע לא צפוי יש משמעות אחת ויחידה למשפחה שאחד מבניה בצבא – הודעה על מוות או פציעה קשה של הבן. "הצלצול בפעמון" או "הדפיקה בדלת" הפכו לסינקדוכה מרכזית בחברה הישראלית להודעה על מוות של חיילים.²³ מכאן שהפחד של הגר ושאל לפתוח את הדלת הוא פחד הנובע מידע תרבותי או אישי. לא ניתן לדעת אם בעבר כבר נקשו על דלתם של שאול ו/או הגר, אך את הידע התרבותי שחסר לבנם הצעיר, הידע של "להבין בלפתוח דלתות", יש להם, כמו לישראלים יהודים רבים.

את מוטיב הדפיקה בדלת, ההמתנה לה, או רגע הגעתם של חיילים אל סף ביתה של משפחה שיש לה בן המשרת בצה"ל, ניתן למצוא בכל תחומי התרבות והאמנות בישראל. במחזה שיץ של חנוך לוין מופיע "שיר הבשורה", שבו אם ובתה ממתינות בציפייה ל"דפיקה על הדלת";²⁴ באופרת הרוק מאמ"י (הלל מיטלפונקט, אהוד בנאי ויוסי מר חיים, 1986) מוקדש שיר שלם, "הבשורה", לרגע שבו מתדפקים החיילים על דלתה של מאמי, הבלושה עדיין בבגדי הכלה, ומוסרים לה על פציעת בעלה; בספרו התייעודי של רוביק רוזנטל, משפחת הבפור, המביא את סיפורן של שש המשפחות שבניהן נפלו בקרב על הבפור, מתוארות סיטואציות שבהן עצם כניסתם של אנשי הצבא לבית היא בשורת המוות, בלי שצריך,

23 לדוגמה, מחקרם של ורד וינצרוקי-סרוסי ואייל בן-ארי, שעניינו התהליכים שבהם הצבא מלווה את המשפחות השכולות בימים הראשונים לאחר נפילת הבן, נקרא "דפיקה בדלת" (A Knock on the Door), אף שלאורך כל המאמר אין דיון אמתי ברגע הדפיקה עצמו. ראו: Vered Vinitzky-Seroussi and Eyal Ben-Ari, "A Knock on the Door: Managing Death in the Israeli Defense Forces", *The Sociological Quarterly* 41, 3, 2000, pp. 391-411.

24 חנוך לוין, "שיץ", חפץ ואחרים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 360.

לכאורה, לדווח על כך במילים.²⁵ בסרט האסונות של נינה (שבי גביזון, 2003) יש סצנה שלמה שעניינה המרכזי הוא הדפיקה בדלת, כאשר לדמויות הפותחות את הדלת באמצע הלילה ברורה לאלתר משמעותם של החיילים בפתח הבית עוד לפני מסירת הידיעה. לעומת זאת, בסדרה מילואים (ערוץ 2, 2007-2005) מתואר מצב שבו עולה חדשה מחבר העמים לא "קוראת" נכון דפיקה בדלת של הצבא ומפרשת אותה כניסיון ללכוד את בנה. קריאה שגויה זו מבטאת כפליים עד כמה "הדפיקה בדלת" הפכה לחלק מהתרבות הישראלית.

אחד הטקסטים התרבותיים העיקריים בשנים האחרונות שמעמיד במרכז את ההמתנה הנמשכת ל"דפיקה בדלת" הוא ספרו של דוד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה.²⁶ האישה בספר היא אורה, הבשורה היא בשורת המוות (הפוטנציאלית) על בנה שנשלח (או שלח את עצמו) למלחמה, והבריחה היא יציאתה של אורה מביתה כדי שנושאי בשורת המוות לא ימצאו אותה, כדי "לא להיות מטרה נייחת לקרן שכבר מגששת אחריה".²⁷ התחושה לאורך כל הרומן, הנבנית דרך נקודת מבטה של אורה, היא של המתנה לאירוע שעדיין לא התקיים, אך התקיים בכל זאת בעבר.²⁸ ופוטנציאלית הוא עלול להתרחש בכל רגע. למעשה חוויית ההמתנה של אורה למות בנה אינה חדשה לה, והיא לא צמחה עם שליחתו למלחמה ואף לא עם גיוסו לצה"ל, אלא כבר ביום היוולדו, יום שבו ציינה בפני בעלה כי "הנה יקירי, עשיתי עוד חייל לצה"ל",²⁹ משפט שישראל בנימינו מפרש כ"הנה הבאתי לעולם עוד קרבן פוטנציאלי".³⁰ פוטנציאל המוות והשכול, שהמתנה היא נגזרת שלו, נולד עם הבן וגובר עם גיוסו לצבא. הוא מגיע לשיאו עם הישמע הדפיקה בדלת, כפי שמתאר זאת גרוסמן בספרו: אורה ובעלה אילן עומדים במטבח, כשלפתע נשמעת "דפיקה זהירה על הדלת, ומיד אחריה צלצול תקיף, זר". אף שלפי ידיעתם של אורה ואילן שני הבנים, שבאותה תקופה היו חיילים, ישנים ברגע זה בבית, התגובה שלהם לביקור הבלתי צפוי היא בהלה:

לצלצול כזה, בשעה כזאת בשבת, היתה יכולה להיות רק משמעות אחת [...] אודה הנחזה מידה את הסכין והביטה באילן, ואילן הביט בה ועיניו הלכו והתרחבו למולה, וברק של בעתה לא שפויה, כמעט לא אנושית, נקרש בהן. הכל הואט, הואט, עד שלבסוף קפא. [...] ועוד דפיקה חזקה נשמעה, ושניהם לא זזו, כאילו ביקשו להסתיר את קיומם כאן. לכל היתה לפתע איכות משונה של חזרה כללית, של תרגול ואימון במה שאורב תמיד [...] במשך עשרים שנה הם הלכו באוויר על פי התהום, ותמיד ידעו שהם הולכים על פי התהום, ועכשיו הם נופלים, ויפילו לאין קץ, ונגמרו החיים, נגמרו החיים שהיו [...] ועוד צלצול צורם נשמע, ולרגע התנסתה אורה בחווייה משונה,

25 רוביק רוזנטל, משפחת הבופור, תל אביב: ספרית פועלים, 1989, עמ' 11, 55, 73.

26 דוד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2008.

27 שם, עמ' 110.

28 לאווירת המוות שמלווה את הרומן התווסף גם המוות הממשי של בנו של גרוסמן, כמה חודשים לפני שהספר ראה אור. מוות זה שינה, אמר גרוסמן, "את תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה ושל הספר" (שם, עמ' 633).

29 שם, עמ' 343.

30 ישראל בנימינו, "העקדה הלאומית", כיוונים חדשים 20, 2009, עמ' 272. ניתן היה לנסח מחדש משפט זה גם כך: "הבאתי עוד מקרבן פוטנציאלי" – רעיון שאיננו זר לספר כפי שאראה בהמשך.

בהתמזגות של שני ממדים שונים בתכלית של מציאות, באחד היו אדם ועופר ישנים בשלווה במיטותיהם, ובשני באו מהצבא לבשר לה על אחד מהם. ושני הממדים היו מוחשיים, ואיכשהו לא סתרו זה את זה.³¹

ה"התמזגות של שני ממדי הזמן" שאורה מתארת היא למעשה השתלבות בין מה שהיה לבין מה שעומד להיות, בין הידע התרבותי והאישי של "מה זה דפיקה בדלת" לבין רגע הבשורה. מבחינה זו מתאפיין התיאור של גרוסמן בתחושת זמן שעל פי מורג היא תו-היכר של הטראומה הכרונית: "ה'לפני' הוא גם 'אחרי' והוא גם 'אילו' [...]"³² – אילו יקרה שוב (ההודעה על מות הבן) מה שכבר קרה (מותם של חיילים ואולי אף פציעתו של אברם, אהובה של אורה בזמן מלחמת יום הכיפורים). ה"התמזגות של שני הממדים" נחוויית באופן ברור לאורך כל הרומן, שבו מצד אחד אורה משחזרת את העבר ומצד שני בורחת מהעתיד. אך סצנת הדפיקה בדלת מחדדת את הרגשת התמזגותם של שני הממדים והיא מנקזת לתוכה את הפער האינהרנטי לספר: מצד אחד האירוע כבר התרחש, כביכול, הדפיקה בדלת הגיעה, או לפחות המשלחת כבר יצאה לדרכה. מצד שני, כל עוד הדלת סגורה, או כל עוד המשלחת לא מוצאת את הנמענת של ההודעה, רגע הבשורה אינו יכול להתממש. הספר מסתיים ללא הידיעה של אורה, וללא הידיעה של הקוראות (לפחות לא בתוכן הגלוי של הטקסט), אם קרה משהו לבן החייל. פוטנציאל המוות אינו ממומש, אך גם איננו מבוטל, והחוויה המרכזית של הספר נותרת חוויית ההמתנה.

מה שעומד במרכז הספר אשה בורחת מבשורה הוא מה שמתקיים בסצנת הצלצול בדלת ביתם של שאלו והגר. כמו אורה, וכמו דמויות ביצירות נוספות על המציאות הישראלית, שאלו והגר מבינים ב"לפתוח דלתות" מה שבנם הצעיר עדיין לא למד. וכמו בתיאורה של אורה, גם כאן התחושה העיקרית עם הישמע הצלצול היא תחושת ההמתנה, תחושת הפוטנציאל העומד להתממש, או בניסוחה של מורג – המרווח אשר "מורכב מריבוי דחוס של אירועים ומתפקד כפער; אינסופי ובעל פוטנציאל להפוך ליחידני; נתפס כהפוגה א-טראומטית ובעל פוטנציאל טראומתי משעבד".³³ ההרגשה השלטת בסצנה היא של זמן שעמד מלכת, ותורמים לה צילומי התקריב, המפקיעים את שאלו והגר לא רק מהחלל שבו הם שרויים, אלא גם ממהלך הזמן השוטף.³⁴ תורם לתחושה זאת גם השקט המשתרר בבית, שקט, או "אין-קול", שעל פי רעיה מורג הוא אחת האופציות הקולנועיות להמחשת המרווח.³⁵

אלא שהשקט איננו מאפיין רק את סצנת הצלצול בדלת, אלא את חווייתו של שאלו לאורך כל העונה הראשונה של הסדרה ותחילתה של העונה השנייה (עד לרגע שבנו עורק מהצבא): אלו הן "התקופות השקטות" בין התקף חרדה אחד למשנהו, שמכילות תמיד

31 גרוסמן, הערה 26 לעיל, עמ' 504-505 [הרגשה שלי, א"ח].

32 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 81.

33 שם, עמ' 76.

34 ראו: Yuri Tynyanov, "The Fundamentals of Cinema", L. M. O'Toole (trans.), *Russian Poetics in Translation* 9, 1982, pp. 39-40.

35 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 81-82.

את פוטנציאל המוות, או את הטראומה הכרונית. ברוח זאת מתאששת הטענה שמבטו של שאול על גופת החייל המת עורר בו התקף חרדה כיוון שהפך את המוות הפוטנציאלי למוחשי; הוא הרס את השקט (מה שבא לידי ביטוי, כאמור, בצלילים הצורמים המלווים את הסצנה) והציב מול שאול את פחדו הגדול ביותר – מות בנו.

יְעִלְהָ לְעֵלְהָ תַחַת בְּנוֹ

אשה בורחת מבשורה ופרשת השבוע חולקים לא רק את הפוסט-טראומה והרגשת האבדן הפוטנציאלית, אלא אף את ההרגשה שלהורים חלק מרכזי בהקרבת הבן; בשני המקרים מובילים ההורים בעצמם את הילדים לנקודת האיסוף הצבאית (אורה נעזרת בנהג המונית הערבי שהיא מכירה, ושאל מסייע את בנו לגבול הצפון), ובשני הטקסטים מחזיקה האם סכין, או שמא מאכלת, כאשר נשמעים הדפיקות והצלצולים המפתיעים בלדת. שאול ואורה אמנם מביעים את מורת רוחם מכך שהילד "שולח את עצמו" לקרב, והסכינים שהאמהות אוחזות הן סכיני מטבח, אך קשה להימנע מהתחושה ששתי האימהות מקבלות את פני ה"שליח" כש"כלי המשחית" בידיהן, ושלא נטעה אם נגיד שלהורים חלק בהקרבת הבן. תחושה זו מתחזקת באשה בורחת מבשורה כאשר מיתוס העקדה כמו מרחף דרך קבע מעל גיבורי הרומן, בין היתר בגלל שמו של הבן, עופר, ושם אביו הביולוגי, אברהם.³⁶

גם פרשת השבוע מציעה גרסה מחודשת למיתוס העקדה, אם כי בצורה פחות נוקבת. חוץ מהאזכור הישיר של המיתוס בפרק הרביעי של העונה הראשונה, יש לו עקבות נוספים ביחסים שבין שאול לאסף. כפי שטוען חוקר הספרות הלל וייס, מיתוס העקדה נשזר בצורה זו או אחרת בכל יצירת פרוזה ישראלית שעניינה יחסי אבות ובנים.³⁷ וכאשר דנים בשכול, או בפוטנציאל של שכול (כמו בפרשת השבוע), נהפכים ההורים השכולים ל"אברהמים" בעוד "היצחקים הם הנופלים".³⁸ אמת, בניגוד לטקסטים ישראליים מתקופת קום המדינה, פרשת השבוע לא רואה בעקדה גורל בלתי נמנע, אך כמו הטקסטים הללו היא מדגישה דווקא את התנדבותו של הנעקד (החייל) ולא את "הפעולה הקנאית של האב".³⁹ יתר על כן, בפרשת השבוע האב מתנגד לעקדה ואף חווה התקפי חרדה לקראת האפשרות שהיא תתממש.

נוסף ל"אברהם" ו"יצחק" מספקת פרשת השבוע גם תחליפים לגיבורי העקדה המרכזיים⁴⁰ האחרים: את אלוהים, כמו בטקסטים ישראליים רבים, מחליפה המדינה⁴¹ או האידאה

36 לקשרים בין הרומן למיתוס העקדה ראו: בנימינוב, הערה 30 לעיל; עמוס לויתן, "הבשורה על פי אברם", עתון 77: לספרות ולתרבות 332, 2008, עמ' 30-34.

37 וייס, הערה 6 לעיל, עמ' 36.

38 עפרת, הערה 7 לעיל. וראו גם אדם ברוך, "אחרית דבר", אריה בן גוריון (עורך), אל תשלח ידך אל הנער: שירים ודברי הגות על העקדה, ירושלים: כתר, עמ' 128.

39 עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1998, עמ' 74.

40 זנגר, הערה 7 לעיל, עמ' 97.

41 שם, עמ' 98.

הציונית⁴²; הגר (בניגוד לשמה) היא בתפקיד שרה. אך היכן, ומי הוא, השה לעולה? את התשובה לשאלה זו ניתן למצוא באחת הסצנות בפרק הראשון. בסצנה זו מכין שאול עוגה לאסף, שממתינים לו שיחזור מהצבא לחופשה, ובמקביל הוא מנסה לספר להגר על בואו של סרגיי למועדון. הגר, בתמורה, מנסה להבין מדוע שאול מכין עוגה עם תפוחים ולא עם פירות יער, כיוון שאסף, לדבריה, "מת על פרות יער". רק אחרי שהוא מסביר לה כי לא מצא פרות יער, הוא יכול להמשיך ולספר על סרגיי, ואלה הם חילופי הדברים ביניהם:

שאול: בקיצור, הבחור הרוסי הזה הגיע למועדון, תאמיני לי, ילד. מנגן עם נשמה של שטן. מזמן לא ראיתי ילד כזה.

הגר: לקחת אותו.

שאול: איך שהוא משתחרר אני חוטף אותו. אני לא מאמין שאחד כמוהו עושה צבא בשכם.

הגר: למה אתה לא מאמין?

שאול: למה? בריוק כמו שאני לא מאמין שג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר דופקים פאקינג צ'ארלים וייטנאמים במחנות השמדה בהאנוי.

הגר: אה, ואלה, בגלל זה לא קנית פרות יער?

שאול: מה הקשר?

הגר: מה? בגלל שאסף דוחף ערבים למחנות שבויים בעזה, אז אתה מחשבן לו בפרות יער? תגיד לי, מה, אתה דפוק? הבנאדם יוצא הביתה אחרי 3 שבועות ואתה מחשבן לו?

במהלך השיחה בין הגר ושאול נוצרת אנלוגיה בין אסף לסרגיי, אנלוגיה המובילה להמרה ביניהם. השימוש במונח "ילד" לתיאור סרגיי בזמן ששאול מכין עוגה לילד שלו, ויותר מכך – המהלך הלוגי של הגר, המקשרת בין הנוכחות של סרגיי בשכם לכעס של שאול על הצבתו של אסף בעזה – שני אלה מניחים את היסודות לאנלוגיה בין שני ה"ילדים" חיילים". במקביל נוצרים קישורים בין ה"ילדים" לבין הפרות השונים – פרות היער הופכים למטונימיה לאסף והתפוחים – למטונימיה לסרגיי. נראה כי גם המבע הקולנועי עוזר בטעינת התפוחים במשמעות הקונוטטיבית. אם בתחילת הסצנה רואים את שאול והגר בצילום מרחוק (long-shot), והבצק והתפוחים בתחתית הפריים, כשהגר קוטעת את שאול והוא מפסיק לדבר על סרגיי, המצלמה עוזבת את העוגה ומתרכזת בפניהם של בני הזוג, בצילום ממרחק בינוני (medium-shot), שבו העוגה והתפוחים אינם נראים כלל. רק כאשר שאול יחזור לדבר על סרגיי, תחזור המצלמה להתמקד בתפוחים, הפעם בצילום תקריב (close-up).

האנלוגיה בין הילדים והטענת הפרות במשמעות מאפשרות לשאול לבצע המרה. בעת הכנת העוגה מבצע שאול המרה כפולה – הוא מחליף את פרות היער (שאסף "מת" עליהם, בלשונה של הגר) בתפוחים ומדבר על שירותו הצבאי של סרגיי בזמן שהוא רוצה לדבר על שירותו הצבאי של אסף. גם המינוח שבו משתמש שאול בנוגע לסרגיי – "איך שהוא משתחרר אני חוטף אותו", מחדד את מוטיב ההמרה, אם ברמה המטאפורית – המרתו

42 אלמוג, הערה 39 לעיל, עמ' 74.

של סרגיי מחייל לנגן, ואם ברמה הליטרלית – כי אחרי חטיפת שבויים מתקיימת לרוב החלפת-המרת שבויים. כך, אפוא, בהחלפת פרות היער בתפוחים, בטעינתם כמטונימיה לסרגיי ובהכנסתם לתנור מוצא שאול תחליף לבנו, הוא מוצא את השה לעולה.⁴³ סופה של הסצנה – שבו לוקח שאול את התפוחים ועוטף אותם בבצק, פעולה המודגשת על ידי צילום-תקרוב – מדגיש את פעולת ההקרבה ואף מעלה בדמיון תכריכים. הנה כי כן, בפעולה שהגר מגדירה כ"התחשבנות" מצד שאול, מציל שאול את בנו ו"מעלה קרבן" אחר במקומו. אין זה פלא, שכאשר יטעם מן העוגה יציין אסף בפני הגר המופתעת שהתפוחים זה "רעיון גאוני". מתברר שבזכות השימוש של שאול בתפוחים (או הקרבתו של סרגיי) אסף לא מת (על פרות יער).

בין סרגיי לבין השה קיימות מספר נקודות השקה,⁴⁴ אך הנקודה העיקרית אינה האנלוגיה ביניהם, אלא היכולת להחליף את האחד באחר, היכולת לבצע המרה. ההמרה היא אחד העקרונות המרכזיים במיתוס העקדה, שבו, על פי הלל וייס, "כל גיבור עשוי להמיר כל גיבור".⁴⁵ אולם בניגוד לטענתו של וייס, ההמרה בעקדה אינה אקראית ובחירת הקרבן נעשית על פי כמה כללי יסוד. על פי רנא ז'יראר, המרת קרבן אמתי בקרבן פוטנציאלי מותנית בנתונים של דמיון ושוני. מצד אחד על הקרבנות "להיות דומים לזה שהם חליפתם"; מצד שני, "דמיון זה לא צריך להיות דמיון מוחלט", ולכן כאשר ייבחר קרבן, במיוחד אם הוא קרבן אדם, ייבחרו "יצורים שאינם שייכים ממש לחברה", שתכונתם "כזרים, או כאויבים [...] מונעת מן הקורבנות העתידיים להשתלב באופן מלא בחברה".⁴⁶ גם דרידה שם את הדגש על אחרות הקרבן. הוא כותב: "מה שנאמר על היחס של אברהם לאלוהים ייאמר על היחס ללא יחס שלי לכל אחר כאחד לגמרי, במיוחד לרעיי או לקרוביי שאינם נגישים, סודיים וטרנסצנדנטיים בעבורי כמו יהוה. כל אחר (במובן של כל אחד אחר) הוא אחר לגמרי (אחר לחלוטין)".⁴⁷ ובהמשך הוא מוסיף שאת האחרות ניתן לייחס "לכל אחד, לכל יחיד, למשל, לכל איש או אשה, אף לכל יצור חי, בין אם אנושי ובין אם לאו".⁴⁸

מבחינה זו סרגיי הוא "קרבן אדם" אידאלי להחליף את אסף. מצד אחד הוא דומה לו – בהיותו חייל בצה"ל המשרת בשטחים, ויותר מכך, בהיותו הילד ששאל תמיד רצה שיהיה לו (כפי שהוא רומז בשיחה הראשונה עם סרגיי), נגן חצוצרה מוכשר – ואילו מהצד השני הוא אחר, הוא זר, הוא "מי שאינו חלק מהקבוצה, מי שאינו 'שייך', האחד".⁴⁹ מי שמנסחת את זרותו של סרגיי באופן הברור ביותר היא יאנה, אמו, שמסבירה לשאלו

43 אין זו הפעם הראשונה בסדרה שפרות מתפקדים כמטונימיה לאדם בהקשר של העקדה. גם כאשר הגר מלמדת על עקדת יצחק היא משתמשת בפרי כמטונימיה.

44 כמו לשה, גם לסרגיי יש "שופר", או ליתר דיוק החצוצרה שהוא מנגן בה; כמו השה, שערו מתולתל במקצת; כמו השה, גופתו מונחת על הבמה בפאב, כעל מזבח; וכמו השה, הוא מחוץ לברית בין אלוהים לאברהם, כאשר הצבא מסרב לקבור אותו בבית קברות יהודי. גם השם סרגיי, אשר מקורו הלטיני הוא במונח "משרת", מחדד את הפיכתו לכלי בידי שאול.

45 וייס, הערה 6 לעיל, עמ' 36.

46 רנא ז'יראר, האלימות והקדושה, מצרפתית: יותם ראובני, תל אביב: נמרוד, 2009, עמ' 17.

47 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 87.

48 שם, עמ' 93 [הדגשה שלי, א"ח].

49 ז'וליה קריסטבה, זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 103.

למה היא ביקשה שלא יבואו נציגים מהצבא הישראלי לטקס הקבורה: "סרגיי לא ישראלי [...] לסרגיי, איך להגיד, אין לו תעודת גזע [...] אז ביקשתי שאם זה ככה, אז שלא יבואו החיילים, שהם גזע טהור להתערבב פה עם הגויים. שלא יקרה להם משהו" [ההדגשה שלי, א"ח]. ההיפוך שמציעה כאן יאנה, ראיית היהודים כ"גזע טהור", אינו חדש בתרבות הישראלית, אך לרוב הוא מקושר, כפי שטוען שמוליק דובדבני, ליחס של הישראלים לפלסטינים, כאשר נוצרת אנלוגיה "בין היהודי הנרדף בגלות לבין הפלסטיני"⁵⁰. ואכן, את שרשרת ההמרות שמציעה פרשת השבוע ניתן להמשיך ולגלגל ולגלות שהסדרה מובילה גם לאחור האולטימטיבי בחברה הישראלית, לפלסטיני.

כבר בשיחה בין הגר לשאול מתנהל דיון על השירות הצבאי בשטחים – דיון באמצעות אנלוגיות והמרות; כאשר שאול מסביר מדוע הוא לא מאמין שסרגיי משרת בשטחים הוא מנמק זאת בטענה שהוא גם לא מאמין "שג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר דופקים פאקינג צ'ארלים וייטנאמים במחנות השמדה בהאנוי". השימוש של שאול בו־זמנית במושגים הלקוחים משדות סמנטיים שונים (הכיבוש בעזה, מלחמת וייטנאם והשוואה), לא רק ממשיך את מוטיב ההמרה המרכזי בסצנה זו, אלא גם טוען את דמותו של סרגיי במושגים הלקוחים מעולם של קרבנות ומקרבנים, ובכך מאפשר להופכו לקרבן הוא עצמו ואף למטונימיה לקרבן הפלסטיני. בנקודה זו מתגלה כי שאול, בניגוד לאברהם, מסרב להקריב את השה, את האחר. אך בין הכוונות של שאול לבין הפעולות שלו, לפי שעה המטאפוריות בלבד, מסתמן פער, ושאל מתגלה כמי שמקריב את האחר כדי להציל את בנו; או בניסוחו של דרידה: הפעולה שלו היא "הקרבת האחר כדי לא ליפול קורבן בעצמך". פעולה זאת מאפיינת חברות רבות, והיות שלא ניתן לשפוט אותה דרך דין מוסרי או משפטי, מתקיים "ביצוע מתמיד של הקרבה זו"⁵¹. ברוח זאת מציין ז'יראר כי חברה בוחרת את קרבנותיה כדי להרחיק את האלימות שעלולה לפגוע באנשיה, "[ש]עליהם היא מבקשת להגן בכל מחיר"⁵².

מדבריהם של דרידה וז'יראר עולה כי אנו מקריבים את האחר כדי "לא ליפול קרבן בעצמנו" או כדי ש"אנשינו" לא ייפגעו, והדבר מתבצע לעתים בהיסח הדעת. ההקרבה נעשית כמעט לטבע שני, ולכן לא רק שאין שופטים אותה, גם לא שמים לב לקיומה. ודרידה מחדד: מכיוון שמדובר בפעולה שלא ניתן להצדיק (כי לא ניתן להצדיק הקרבת האחד תמורת האחר), ימצא עצמו המקרבן לעולם "מחריש בגינה"⁵³, החרשה הפועלת לא רק כלפי חוץ, אלא גם כלפי פנים, או בניסוחו של ז'יראר – "[מתוך] בורות מסוימת"⁵⁴. יוצא אפוא כי אף ששאל מתנגד להקרבתו של האחר, הוא בבלי דעת לוקח בה חלק. נקודה חשובה נוספת העולה מדיונו של דרידה היא שהקרבות והמרות מתבצעות לא רק במסגרת פרטית אלא גם במסגרת קולקטיבית, כשחברות מקריבות אחרים שונים כדי לשרוד בעצמן. אך כפי

50 שמוליק דובדבני, *I Movies*: אשמה וידידי בקולנוע התישודי הישראלי האישי, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2008, עמ' 90. במאמרו המופיע בגיליון זה של מכאן מוסיף דובדבני שגם הקרבנות במחנות סברה ושתילה מתפקדים כסרט ואלס עם באשיר כ"אייל שנלכד בסכך". ראו הערה 10 לעיל.

51 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 95.

52 ז'יראר, הערה 46 לעיל, עמ' 8.

53 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 80.

54 ז'יראר, הערה 46 לעיל, עמ' 12.

שטקסטים תרבותיים, בעיקר מלודרמות, נוטים להתיק טראומות קולקטיביות לסיפורים פרטיים,⁵⁵ את ההקרבה הקולקטיבית מתיקה פרשת השבוע בעונתה הראשונה לעבר סיפור פרטי, שדרכו היא בו־בזמן זוכרת את ההקרבה ושוכחת אותה. במילים אחרות: סיפור "הקרבתו" של סרגיי (הזר), הקרבה שמתבצעת ללא ידיעתו המפורשת של שאול, יכול להתפרש כהתקה של סיפור הקרבה אחר (של הזר), סיפור הקרבה קולקטיבי שנעשה לעתים "ללא ידיעה", או ללא רצון לדעת, של ישראלים רבים – הסיפור של הפלסטינים.

כדי לחדד את הקשר בין הסיפור הפרטי לסיפור הקולקטיבי, יש לבחון את סופה של העונה השלישית של פרשת השבוע, שהיה גם סיומה של הסדרה כולה – סוף שמעלה אל פני השטח את מה שנרמז ומוֹתָק בעונה הראשונה. לאורך העונה השלישית מחפש שאול את כרמל (ריף כהן), מאהבת (קטינה) שלו מהעבר, שקיבלה ממנו סכומי כסף גדולים כדי שתלך ללמוד. בפרק האחרון הוא מוצא אותה במקום ששמו "מעלה שאול". טרם הגיעו ליישוב הוא עובר ליד מחסום של צה"ל, וכיוון שהוא בטוח שתעה בדרך הוא שואל את החייל איפה "מעלה שאול", והחייל עונה שהמקום נמצא בשטחים, ב"הכי השטחים שיש". כששאול מגיע למקום פוגשים אותו שני ילדים ששואלים אם הוא מישראל ואם הוא יכול להביא להם חתולי רחוב כי אין להם כאן חתולים. משם מכוונים אותו הילדים לקרוון של כרמל, כעת אישה דתייה והרה. כרמל שואלת: "מה אתה עושה כאן?", ומוסיפה: "צדיק אחד". שאול מתנצל שהגיע ללא הודעה, והיא משיבה: "לא, לא. כשצדיק כמוך מגיע אלינו זה כמו ביאת המשיח בקטן. אז מה אתה עושה כאן בארץ יהודה?". שאול מסביר שהוא חיפש אותה תקופה ארוכה, ואף שלח בלש שיחפש אחריה בניר־זילנד. "עד לנו זילנד תהיו מוכנים להגיע, רק לא לחצות את הקו הירוק", משיבה לו כרמל. בהמשך תוהה שאול מה היא עשתה עם הכסף שנתן לה, והיא עונה לו:

כרמל: הוא שכב בבנק.

שאול: כל הכסף ששלחתי לך לקחת ולא היית צריכה?

כרמל: לא יודעת. מה שבא לקחתי. חוץ מזה היתה לך סיבה טובה לבזבז את כל הכסף הזה.

שאול: איזו סיבה טובה היתה לי לקחת את כל הכסף של המשפחה שלי, 300 אלף דולר, ולתת את זה לילדה שאני בקושי מכיר? [...]

כרמל: היית אז במצב עם אשתך.

שאול: אני כל החיים במצב עם אשתי.

כרמל: לא זה... זה היה מצב מיוחד. אני זוכרת שהרי היא רצתה ילד ואתה לא הסכמת. אתה נבהלת [...]. איזה יום אחד דפקת נאום על זה שהילד השלישי

יהיה המסמר האחרון בקבר הבורגני שלך [...]

שאול: איך אני לא זוכר את הדבר הזה עם הילד.

כרמל: את הדברים המכאיבים באמת לא זוכרים.

55 על פי אן קפלן, טראומות אישיות וחברתיות הנגרמות על ידי שינויים חברתיים ופוליטיים מותקות (displaced) לצורות מלודרמטיות בדיוניות, שבהן ניתן לבחון את הטראומות כביטחון רב יותר, לזכור אותן, ובו־בזמן לשכוח אותן. ראו: "Melodrama, Cinema and Trauma", Ann E Kaplan, *Screen* 42, 2, 2001, p. 202.

מיד מתברר כי את הדברים המכאיבים לא רק שלא זוכרים לפעמים, אלא לא יודעים. כאשר לחדר נכנס אבנר (עידו מוסרי), בעלה של כרמל, מתברר מהשיחה עמו שלהגדרתו של שאול כ"צדיק" יש סיבה. אבנר מסביר לשאול: "את המאחז הזה אתה בנית. כל מה שיש כאן, באדמה הזאת, ביהודה, זה הכסף שלך [...] זה הכל נבנה בהשראה הגשמית שלך. תהיה גאה. אתה צדיק שאול". שאול, המום מהבשורה, קופא על מקומו ומבקש משהו קר לשתות.

תגליתו של שאול, שבאמצעות כספו ועל שמו קמה התנחלות בישראל (בסצנה הבאה יכנה אותה "התנחלות של נאצים") חושפת בפניו את מה שהוא, כמו ישראלים רבים אחרים, מדחיק דרך קבע: לכל ישראלי וישראלית באשר הם, גם אם הם מתנגדים לכיבוש, יש התנחלות על שמם, או לפחות מכספם. בניסוחם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר: "השטחים הם מה שכל הזמן מוכנס לסוגריים, נשכח, מוכחש. אולי כדי לא להשתגע מגודל הטירוף, מעוצמת הרוע, מהאחריות והאשמה על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו"⁵⁶. סצנה זו מראה שהכיבוש אינו סתם "חוץ" או "סרח עודף" שיש להיפטר ממנו או לפתור אותו, אלא הוא חלק בלתי נפרד מהזהות הישראלית.⁵⁷ כל יהודי-ישראלי באשר הוא מוגדר דרך הכיבוש ולוקח בו חלק, גם אם אישית הוא מתנגד לו ומרגיש שהכיבוש איננו חלק מהווייתו: "היכולת הכלכלית, הביורוקרטית והתודעתית של יחידים וקבוצות לשים בסוגריים את שותפותם במשטר הכיבוש ולהשהות את נוכחותו בחייהם יוצרת את האשליה שמעריך השליטה בשטחים הוא אובייקט סגור וחתום, בעל קווי מתאר חד-משמעיים במרחב ובזמן, ואפשר לבלום את התפשטותו מעבר לקווים שנתחמו לו."⁵⁸

את חלקו במעריך הכיבוש מגלה שאול עם הגיעו ל"מעלה שאול" – בעוד הוא מאמין בהפרדה בין ישראל לשטחים, או, באופן המוקצן שבו הפרדה זאת נקראת בסצנה: בין "ישראל" ו"יהודה" – הוא מגלה שהכיבוש לא רק חדר לישראל, הוא חדר לסובייקטיביות שלו. אף שלאורך כל המפגש עולה עניין הגבולות – במפגש עם החייל במחסום, בשיחה עם הילדים ששואלים אותו אם הוא מישראל, בהאשמה של כרמל שהוא לא חוצה את הגבול לשטחים⁵⁹ – גבולות אלו מתגלים בסופו של יום כאשליה, ושאול מוצא את כרמל בתוך השטחים, וכמו כן ששמו וכספו לוקחים חלק במדיניות הכיבוש. זאת ועוד; לצדה של כרמל מוצא שאול את אבנר שהוא פוגש כביכול לראשונה. אולם מפגש בין שאול לאבנר כבר התקיים בעבר: בין שאול המלך ואבנר בן נר, שר צבאו.⁶⁰ קשה להתעלם מכך

56 אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 27 [הדגשה שלי, א"ח].

57 שם, עמ' 47, 57.

58 שם, עמ' 23-24.

59 אחת המטאפורות המעניינות לפריצת הגבולות היא בקשתם של הילדים לקבל חתולי רחוב אשר מציעים גם הם דה-קונסטרוקציה לחלוקה הבינארית פנים-חוץ, בהיותם קטגוריה אנומלית בין הבית (כי מדובר בחיה ביתית) לבין הרחוב. היעדרם של חתולי הרחוב מההתנחלות מרמז שהתנחלות זו איננה "חוץ" כפי ששואל מקווה לראותה.

60 שמואל א' יז, 55.

שתפקידו של אבנר המקראי היה לבצע את הכיבושים עבור המלך שלו, בעיקר מעבר לירדן ובמלחמתו בפלישתים. האין אבנר מההווה מתגלה לשאול נאווי כמי שממשיך בתפקידו של אבנר המקראי ומבצע את כיבושיו?

וכאשר נופלים הסוגריים, ומה שנשכח והודחק עולה אל פני השטח, כשמתגלים גודל הטירוף ועצמת הרוע, אפשר להשתגע. ואיך מנסה שאול להירגע? הוא מבקש כוס מים. בקשה פשוטה זו, המסיימת באופן פתאומי את הסצנה, מהדהדת מפגש אחר של שאול, שגם הוא הסתיים בכוס מים – המפגש עם גופתו של סרגיי. אמנם לא ברור אם כוס המים נועדה הפעם להחליק פנימה גלולות נגד חרדה, אך אין ספק ששני המפגשים מעוררים בשאול חרדה דומה. המפגש של שאול עם גופתו של סרגיי מעורר בשאול חרדה לא מתוך מה שהוא מגלה מולו ולא מהפחד שמהו רע יקרה לאסוף בנו, אלא מתוך מה ששאול מגלה בתוכו, את הדברים שהדחיק ושם בסוגריים. כמו שהמפגש עם "מעלה שאול" הבהיר לו שהגבולות שהעמיד בין זהותו וקיומו לבין הכיבוש הם מדומים ושהכיבוש "מתפשט מעבר לקווים שנחתמו לו", כך גופתו של סרגיי מובילה לקריסת הגבולות. במילים אחרות, סרגיי מעורר בשאול את מה שהוא יודע ומסרב להכיר, את הזר המוכר, או בלשונו של פרויד – גופתו של סרגיי היא "המאויס"⁶¹ והמפגש עמה הוא מפגש טראומתי דווקא מתוך הדברים שהוא חושף ומגלה על שאול עצמו.

אף שלפי פרויד אחת התופעות העיקריות המעוררות חרדה היא המפגש עם המוות,⁶² מתברר שסרגיי מתפקד כ"מאויס" לא רק בגלל היותו גופה, אלא בגלל היותו גופה של זר.⁶³ כפי שמציעה ז'וליה קריסטבה, גם המפגש עם הזר, ולא רק המפגש עם הגופה, עשוי להיחוות כתופעה מטרידה, כ"מאויס", או כ"זרות מטרידה";⁶⁴ "הזר הוא בתוכנו", כותבת קריסטבה, ובכך היא מקשרת אותו לביתי שבמאויס, "וכאשר אנו נמלטים ממנו או נאבקים בו אנו נלחמים בלא מודע שלנו".⁶⁵ מתוך עמדה זו ברור מדוע המפגש עם הזר עלול להוביל לטראומה ולאבדן אוריינטציה.

לנוכח הזר שאני מסרבת לו ובה בעת גם מזדהה עמו, אני מאבדת את גבולותי, אני מאבדת את עשתונותי. אני חשה 'אבודה', 'מעורפלת', 'מעומעמת'. רבות הן הווארייצייות של הזרות המטרידה; כולן חוזרות על הקושי שלי למקם את עצמי ביחס לאחר, ושבות והולכות בנתיב ההזדהות וההשלכה הנעוץ בשורשי ההתקרמות שלי אל האוטונומיה.⁶⁶

61 זיגמונד פרויד, "המאויס", כתבי זיגמונד פרויד, כרך רביעי: מסות נבחרות ג, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 8.

62 שם, עמ' 25.

63 עם זאת, לא ניתן להתעלם ממשמעות הגופה. על פי קריסטבה, הגופה היא בְּזוּת (abjection) ובכך היא מערערת על זהותו של מי שמתעמת אתה, וזאת מפני שהיא מצביעה "על מה שאני מרחיק בקביעות כדי לחיות". ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבוות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 9.

64 קריסטבה, הערה 49 לעיל, עמ' 202.

65 שם, עמ' 204.

66 שם, עמ' 200.

כפי שאזולאי ואופיר סבורים שהזהות האוטונומית של הישראלי, האזרחות שלו, תלויות באי־אזרחותו של הפלסטיני,⁶⁷ כך האוטונומיה של כל סובייקט תלויה ביחס שלו אל האחר, וככזאת היא אינה אוטונומית. יתרה מזאת – זרותו של סרגיי, כמו כל זרות, היא כמובן מורכבת: הוא ב־בזמן חלק בלתי נפרד מהחברה הישראלית (בהיותו חייל בצה"ל ויהודי על פי חוקי השבות) וזר (בהיותו עולה חדש ולא יהודי על פי חוקי ההלכה). אם נשתמש במונחיה של קריסטבה,⁶⁸ הוא שייך לחברה הישראלית על פי "דין הדם" של המדינה, אך זר לה על פי "דין הדם" של ההלכה ו"דין האדמה", מכיוון שהוא לא "נולד על אותה אדמה". סרגיי מעמיד אפוא היפוך לזר האולטימטיבי של החברה הישראלית, הפלסטיני, אשר זרותו, על פי "דין הדם", נעכרת על ידי המוכר והקרוב על פי "דין האדמה".

המפגש עם הגופה, שהוא התקה למפגש עם תוצאות הכיבוש, מוביל להתקף חרדה לא מהחשש לעתיד לבוא, אלא מתוך ההבנה של שאל את זהותו כתלויה לא רק בקיומו של הזר, אלא גם בהקרבנות התמידית. רעיון זה מסתמך על התפיסה כי מקרים אשר מערבים קרבנות ומקרבים (או מעוולים) ואשר עלולים לגרום טראומה נפשית לשני הצדדים,⁶⁹ גוררים אל תוכם גם את האזרחים "החפים מפשע"⁷⁰ המשתייכים לתרבות המקרבנת, והחפים מפשע עלולים להוביל לרגשי אשם, לבלבול ולייסורים. אך לא כל מי שמשתייך לתרבות המקרבנת ירגיש כך; כפי שטוענים דניאל בר־טל ומחברים נוספים, מסתבר כי בזמן שהמאמין בצדקת הכיבוש אינו "צפוי לחוות כל קושי פסיכולוגי ביחס אליו", מי שמתנגדים לכיבוש ובמקביל נהנים מפרותיו, יתקשו ליישב את הסתירה בין המציאות לעמדותיהם, ולכן הם עשויים "לחוות ביתר שאת [...] קשיים פסיכולוגיים בעקבות הכיבוש".⁷¹ ואין ספק ששאל "נהנה מהפרות".

המשגה נוספת שאפשר להבין באמצעותה את דמותו של שאל ואת התקפי החרדה שלו ניתן למצוא בספרו של אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש.⁷² למרות ההבדלים הרבים בין הכיבוש הישראלי לכיבוש הקולוניאליסטי,⁷³ מסתבר ששאל פועל וחושב כמו "הכובש בעל הרצון הטוב", שהוא גם "הכובש המתכחש לעצמו", כשמצד אחד הוא "מבטיח לעצמו לדחות את הכיבוש",⁷⁴ אך מהצד השני הוא "חי עמו בעת ובעונה אחת".⁷⁵ שאל, למרות התנגדותו לכיבוש, "שייך לעם המדכא", וככזה הוא נידון "לחלוק עמו את גורלו,

67 אזולאי ואופיר, הערה 56 לעיל, עמ' 23.

68 קריסטבה, הערה 49 לעיל, עמ' 103-104.

69 לה קפרה, הערה 9 לעיל, עמ' 94.

70 לדיון במונח זה, ראו מאמרו של בועז חגין המופיע בגיליון זה של מכון, "המותחן הפסיכולוגי והרמה המשפחתית: על אתיקה וטרור בסרט ימים קפואים (2006)", עמ' 124-144.

71 דניאל בר־טל, עירן הלפרין, קרן שרביט, נמרוד רוזלר ועמירם רביב, "כיבוש מתמשך: היבטים פסיכולוגיים וחברתיים של חברה כובשת", סוציולוגיה ישראלית 2, 9, 2008, עמ' 363.

72 אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש, מצרפתית: אבנר להב, ירושלים: כרמל, 2005.

73 שם, עמ' 9-11; אזולאי ואופיר, הערה 56 לעיל, עמ' 13-14.

74 ממי, הערה 72 לעיל, עמ' 43.

75 שם, עמ' 50.

כשם שחלק עמו את עושרו".⁷⁶ וגורל זה, על פי ממי, כולל גם אחריות ואשמה, "גם אם בתור יחיד אינו אשם בכלל".⁷⁷

צפייה בסדרה כולה מגלה שהמפגש של שאול עם הגופה, כמו המפגש עם "מעלה שאול", אינם אלא חלק משרשרת של חזרות והתקות למצב הבסיסי של שאול, שבו הוא נמצא בעמדת המשקיף על מוות או מעשה עוול שנעשה על ידי אחרים. לדבריו של שאול, הוא נכח פעמיים, כילד, במותו של ילד אחר ונאלץ לצפות בקצין ישראלי שגנב שיעון מגופה של חייל סורי. בעונה השנייה של הסדרה ייאלץ שאול אף לצפות באוליגרך רוסי שהולך להרוג חבר שלו, על פי הגדרתו. נוסף על כך, אחד מקווי העלילה העיקריים בעונה הראשונה עוסק בניסיונה של הגר להתחמק מאחריות לתאונה שבה דרסה ילדה בשם שיר, ומהתעקשותו של שאול שתודה במעשה. כך, אף שלא היה עד לתאונה עצמה, שאול נמצא שנית בעמדת המשקיף: הוא לא המקרבן וכמובן לא הקרבן, אך הוא "עד" למעשה לא מוסרי שעשתה אשתו ומתבקש לשתוק. אך שאול לא מוכן לשתוק והוא דורש מהגר לדבר עם הוריה של שיר. הוא אף נכון לכפר על מעשיה בכסף.

גם סרגיי נהרג בתאונת דרכים, וגם כאן שאול אינו אשם באופן ישיר. אך גם כאן הוא מרגיש אשם ומנסה לכפר – הפעם בחלום שבו מופיעה אמו של סרגיי. אף שפרויד מדגיש שהחלום הטראומתי אינו הבעת משאלה כמו יתר החלומות, אלא חזרה כפייתית אשר באמצעותה מנסה הסובייקט לכבול או להצמית את האנרגיות של הרשמים הטראומטיים,⁷⁸ בחלומו של שאול יש גם הבעת משאלה. שאול מקיץ מהחלום עם זקפה. ממה הוא נהנה כל כך? האם זוהי הנאה ארוטית מהצעת אמו של סרגיי שיעשה לה ילד, או הנאה מסוג אחר? בחינה של החלום מגלה כי הוא פותר, במעין הגשמת משאלה, את הסכסוך בחייו של שאול; הוא מאפשר לשאול להמשיך במשחק ההמרות ובכך להסיר מעצמו את האחריות. במקום סרגיי, הוא ששוכב בארון – ולכן הוא הקרבן ולא המקרבן או המשקיף מהצד; ו"במקום סרגיי", כפי שמנסחת זאת אמו בחלום, הוא יביא לה עוד ילד, ובכך יכפר על החטא.

אך למרות הניסיון לכפר, עד הפרק האחרון של הסדרה שבו הוא יגלה את "מעלה שאול", ימשיכו לרדוף את שאול סיטואציות שבהן הוא יהיה המשקיף מהצד שגם נושא באחריות. כך פרשת השבוע לוקחת מן הסתם חלק בקורפוס הקולנועי הישראלי, המציב את החייל הישראלי "חסר אונים מול העוול המתרחש לנגד עיניו – גירוש, רצח, ליניץ' – מנסה לפעול ואינו מצליח",⁷⁹ ובמקביל אינה פוטרת אותו מאחריות ומצביעה על אשמתו הישירה. יתרה מזאת; הסדרה פרשת השבוע הסתיימה בכותרת "המשך יבוא", אך המשך לא בא, מפני שהסדרה בוטלה. שאול, והסדרה כולה, נאלצים אפוא להמשיך ולנדוד במציאות שבה

76 שם, עמ' 57.

77 שם, עמ' 58.

78 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 113-114.

79 נורית גרץ וגל חרמוני, "בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוץ: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים", מכאן י"ג, עמ' 145-163.

התקפי חרדה ורגשי אשם – גלגול בלתי נשלט של שרשרת המרות העקדה – הם חלק בלתי נפרד מהחיים. ואין להם כפרה, ואין להם גאולה.

סיכום, או התודעה הכפולה של נאוי

את הדיון בהתקף החרדה של שאול ניתן היה לסגור עם הקביעה ששאל נחרד מאחריותו האישית לגורלו של האחר, של הפלסטיני. ואולם קריאה פרשנית זו מתעלמת ממעמדו המיוחד של שאול כיהודי-עיראקי, כ"מזרחי" – מעמד המוביל לשיבוש נוסף במערכת היחסים מקרבן-קרובן שמציעה הסדרה. שאול אמנם מגלם במובנים רבים את הפנטזיה הישראלית של "כור ההיתוך": הוא התחתן עם אשכנזייה, הצליח מבחינה כלכלית והתחבר לתרבות המערבית – למוזיקה ולקולנוע האמריקאיים. עם זאת, מקורו העיראקי של שאול פולש לעתים לטקסט.⁸⁰ זאת ועוד; כששאל משווה את סרגיי לחיילים אמריקאים בווייטנאם, הוא משתמש בשמות של נגנים שחורים, כמו ג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר, ובכך הוא מצביע על קיום מורכב של מקרבן פוטנציאלי: חייל אמריקאי המקרבן את הווייטנאמים, המגולם על ידי חייל שחור שהוא קרבן של הגמוניה לבנה. במילים אחרות, שאול אינו מאמץ באופן שלם את הזהות הישראלית ההגמונית והוא מציע סוג של חיקוי לזהות ההגמונית-אשכנזית – סוג של מימיקרי. מימיקרי, בניסוחו של הומי באבא, הוא חיקוי שמבצע הסובייקט שבשוליים, חיקוי שהוא בו-בזמן תשוקה לאחר ופרודיה עליו; חיקוי שלעולם יישאר סובייקט של הבדל שהוא כמעט זהה, אך לא לגמרי.⁸¹

דמותו של שאול מציעה אפוא סובייקטיביות שכלפי חוץ מגשימה את פנטזיית כור ההיתוך, אך בו-בזמן מבליטה את התפרים ונותרת היברידיית.⁸² היא מקיימת במקביל עמדת סובייקט הגמונית (ישראלית-יהודית) ושולית-אחרת ("מזרחית"), ובכך היא משמרת את הזהות ה"יהודית-ערבית"⁸³ ו"מערערת על ההבחנה החד-משמעית כביכול בין המדוכא

80 אחת הדוגמאות הבולטות לפריצתה של הזהות העיראקית של שאול מתרחשת בהזיה שבה הוא מדבר עם אביו ומבקש לחזור לחיקו ולהיות שוב ילד. את אביו של שאול מגלם בחלום ויקטור עידה, שעברו כנגן קאנון ושחקן בסדרת הטלוויזיה בת ים ניו יורק (ערוץ 2, 1995-1998) ובסרט המנג'ליסטים (יוסי מדמוני ודוד אופק, 2003) הפכו אותו, כדברי הערך עליו בוויקיפדיה, ל"מעין מייצג של התרבות העיראקית המסורתית בתקשורת הישראלית".

81 Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *The Location of Culture*, New York and London: Routledge, 1994, p. 86

82 ההיברידייות של שאול מושפעת גם מהתהליך שבו נוצרה דמותו. בשיחה עם רני בלייר, במאי הסדרה, סיפר בלייר ששאול הוא שילוב של שלושה אנשים – ארי פולמן, מנשה נוי והוא עצמו. אך החיבור בין האנשים השונים, או "כור ההיתוך" בין העדות השונות, מתגלה כסובייקט לא קוהרנטי, המייצר זיכרונות סותרים והתך אחר זהותו ללא הצלחה.

83 על מונח זה, "יהודי-ערבי", שהחליף בתאוריה הפוסט-קולוניאלית בישראל את המונח "מזרחי", ראו: יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2004; אלה שוחט, "הרהורים של יהודייה-ערביה", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית, תל אביב: הוצאת בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 242-251; חנן חבר ויהודה שנהב, "היהודים ערבים – גלגולו של מונח", זמן יהודי מלא, 2008; <http://zmanpedia.com/index.php>; גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי-האלר,

למדכא".⁸⁴ זהות זו, הנתפסת כשייכת וכ"אחת משלנו" על פי השיח הלאומי, אך כ"אחרת" כאשר מביטים בה מזווית הראייה הקולוניאליסטית,⁸⁵ מכילה אלמנטים רבים של הכחשה קולקטיבית של ההיסטוריה שהובילה את היהודים-ערבים למעמדם כ"ישראלים", הכחשה קולקטיבית "המולידה הכחשה אישית".⁸⁶ בעטייה של הכחשה זו עומד ה"מזרחי" בפני מציאות "מבולבלת ומסוכסכת",⁸⁷ והסובייקט המזרחי נותר "קרוע, מפוצל ומפורק, [ו]לכוד בדימוי גוף אמביוולנטי שאינו יכול להשיג משמוע תרבותי יציב וקוהרנטי".⁸⁸

כאשר שאול מתבונן בסרגיי, הרי זה מבעד לזהות המפוצלת והמוכחשת הזאת: מצד אחד הוא שייך לתרבות הישראלית הדוחה את סרגיי מבין שורותיה – בגלל מיקומו כ"אחר"; מצד שני, ההשתייכות של שאול לתרבות הישראלית אינה "טבעית", אלא תוצר של מהלך אידאולוגי אשר ניתק אותו מעברו הערבי ושיבץ אותו כ"חבר שווה בקולקטיב הלאומי".⁸⁹ שאול אמנם סובייקט מדוכא של הגמוניה אשכנזית, אך הוא גם פיתח "תודעה כפולה", המאפשרת לו להתבונן לא רק מן השוליים אל גם דרך עיניו של הקולוניאליסט,⁹⁰ ואף לזכות בפריבילגיות שלו.

אך במי מבית שאול? המבט של שאול נח על סובייקט היברידי לא פחות – חייל ישראלי המשרת בשטחים, ובכך מתפקד כקולוניאליסט, אשר בה-בשעה נתפס כזר או כאחר על ידי התרבות השלטת, הדוחה אותו מקרבה. נראה שפקיחת העיניים של הגופה ששאול מפנטז בהתקף החרדה שלו, אינה אלא החזרת מבטו של סובייקט היברידי אחד על מבטו של משנהו, או מבטו של שאול על עצמו, מבט שיקבל מימוש ויזואלי בחלומו של שאול, שבו הוא ממוקם בעמדה של סרגיי, בתוך ארון הקבורה. במילים אחרות, המבט של שאול מדומה למבט דימוי המופיע במראה, דימוי שעל פי קריאתו של באבא מאפשר לסובייקט "לקבוע סדרות של שקילויות, של זהויות, בין המושאים בעולם הסובב, סדרות של מה שנראה 'אותו הדבר' ". אולם מבט זה, מוסיף באבא, הוא בעייתי "שכן הסובייקט מוצא או מכיר את עצמו באמצעות דימוי, שבעת ובעונה אחת הוא גם מוכר וגם מנכר, ועל כן עשוי לעורר עימות".⁹¹

המבט של שאול על סרגיי הוא אפוא מבטו של שאול על הדימוי של עצמו – סובייקט היברידי שזהותו נמחקה כדי להופכו לישראלי (מקרבן, כובש, הגמוני), ושואף על פי כן

- קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלים, גבעתיים: מסדה, 2005.
- 84 יהודה שנהב וחנן חבר, "מגמות במחקר הפוסט קולוניאלי", יהודה שנהב (עורך), קולוניאליזם והמצב הפוסטקולוניאלי, ירושלים ובני ברק: מכון ואן ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 196.
- 85 שנהב, הערה 83 לעיל, עמ' 17.
- 86 שם, עמ' 11.
- 87 שם, עמ' 66.
- 88 רז יוסף, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 131.
- 89 שנהב, הערה 83 לעיל, עמ' 151.
- 90 שנהב וחבר, הערה 84 לעיל, עמ' 196.
- 91 הומי ק' באבא, "שאלת האחר: הברדל, אפליה ושיח קולוניאלי", מאנגלית: עדי אופיר, תיאוריה וביקורת 5, 1994, עמ' 153.

הוא יישאר לעולם בשוליים. המבט הזה מאיים לפרק את אחדות הסובייקט של שאול, את הפנטזיה ל"מקור טהור", מה שעל פי באבא מוביל ל"אמונה מרובת פנים וחדורת סתירות".⁹² שאול אמנם נע דרך קבע בעולם מלא סתירות זה, אך בתחילת הסדרה הוא עוד מצליח להכחיש זאת. רק המפגש עם הגופה, שהוא גם המפגש עם עצמו, מזכיר לו את מצבו, מזכיר לו את מה שמוכחש, ולכן מערער אותו כל כך.

אוניברסיטת תל אביב
המכללה האקדמית ספיר

אתניות, טראומה ואחריות אתית: נשיות מזרחית בקולנוע הישראלי החדש*

רז יוסף

במאמר זה ברצוני לדון באופנים שבהם הסרט אור (2004) של במאית הקולנוע קרן ידעיה חוקר את החוויה הטראומטית של הגוף המבוזה (abjected), המיני והאמהי, של האישה המזרחית בחברה הישראלית, ובאופן מיוחד את הפציעה הנפשית והגופנית של הזונה המזרחית. הסרט – שזכה בפרס "מצלמת הזהב" בפסטיבל קאן – מתאר מספר ימים בשגרת חייהן של רותי (רונית אלקבץ), זונה מזרחית, ובתה אור (דנה איבגי). עיסוקה של האם בזנות כבר למעלה מ־20 שנה מוצג כסוג של התמכרות, שהבת הצעירה מנסה לגמול אותה ממנה. אור מחפשת מקורות פרנסה חלופיים – שטיפת כלים במסעדה, ניקיון חדר המדרגות של הבניין שבו היא גרה, איסוף בקבוקים למחזור שניתן להמיר בכסף בסופרמרקט – כל זאת כדי להראות לאמה שאפשר להתפרנס גם אחרת. כאשר ניסיונות אלו אינם צולחים, אור מוכנה גם להתנגד בכוח כדי למנוע מאמה לצאת שוב לרחוב, אך גם זה לשווא. בסופו של דבר, אור עצמה נשאבת אל מעגל הזנות.

העיסוק בחייה של הזונה, לרבות החוויה של הזונה המזרחית, אינו חדש בקולנוע הישראלי. היא יוצגה במספר סרטים כמו מלכת הכביש (מנחם גולן, 1971), כביש ללא מוצא (יקי יושע, 1982), ג'קי (רחל אסטרקין, 1990) והארץ המובטחת (עמוס גיתאי, 2004). בסרט מלכת הכביש, לדוגמה, ייצוגה של הזונה המזרחית הונחה על ידי נורמות אוריינטליסטיות אשכנזיות גבריות. הסרט מציג את הפיכתה של זונה מרוקאית מתל אביב לקרבן בידי גברים מזרחים ואת גאולתה בידי העולם המערבי האשכנזי, ובייחוד על ידי הצבר הישראלי. הגיבורה המזרחית מתאהבת בגבר אשכנזי צעיר, בן קיבוץ עדין וחם, ואף נושאת את ילדו ברחמה. יחסיה עמו וביקורה בקיבוץ ה"ליברלי" חושפים את הזונה המזרחית לחיי משפחה "נורמליים" ומביאים אותה לנטוש את הזנות ולהתכונן לגידולו של ילדה בכוחות עצמה. אולם במהלך ביקור אצל אמה בדרום היא נאנסת באכזריות על ידי גברים מזרחים גסים, וכתוצאה מכך נולד לה ילד מפגר. גורלה העגום של הזונה מעורר בצופה ה"נאור" חמלה והזדהות עם הקרבן הנשי, מעין פנטזיה של הצלת האישה המזרחית.¹

* מחקר זה (מס' 133/10) נכתב על ידי הקרן הלאומית למדע.

1 על פנטזיית ההצלה של הגבר הלבן את האישה המזרחית ראו: אלה שוחט, "מין ואימפריה: לקראת אתנוגרפיה פמיניסטית של התרבות", זיכרונות אטורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית, מאנגלית: יעל בן־צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 139–59. על הסרט מלכת הכביש ראו: אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, מאנגלית: ענת גליקמן, תל אביב: ברירות, 1991, עמ' 161.

בניגוד לתפיסה זו – ולראשונה בקולנוע הישראלי – סרטה של ידעיה בוחן באופן ביקורתי את חוויית הזנות מפרספקטיבה פמיניסטית מזרחית. הפמיניזם המזרחי ביקר בחריפות את הפמיניזם הליברלי הדומיננטי בישראל על כך שהתמקד בצרכים ובאינטרסים של נשים יהודיות חילוניות אשכנזיות והטרנסקסואליות ומיעט לדון בגורלן של נשים שלא נכללו בהגדרה שקופה זו (מזרחיות, פלסטיניות, לסביות, נשים עניות).² פמיניסטיות אשכנזיות ליברליות לא אתגרו מבנים חברתיים של חוסר שוויון מעמדי, אתני ולאומי בישראל. ויקי שירן, פמיניסטית מזרחית, מסבירה:

בחייה של פמיניסטית מזרחית מצטלבים דיכויים על רקע מגדרי, על רקע עדתי ולרוב גם על רקע מעמדי. לכן היא מוצאת את עצמה נאבקת בכמה חזיתות. מול הדיכוי הגברי, מול הדיכוי הגברי-מזרחי, מול הדיכוי העדתי של נשים וגברים אשכנזים ומול מדכאיה ועושקיה כבת המעמד הנמוך. בנוסף, פמיניסטית מזרחית ערה גם למיקומה כמדכאת מתוקף היותה חלק מן הרוב היהודי המדכא את המיעוט הערבי-פלסטיני, נשים וגברים כאחד. כל אלה דורשים ממנה יכולת להבין תמונת עולם מורכבת, להתבונן בביקורתיות אל תוך עצמה ומעשיה, לנוע בין קווי התפר של זהויות שונות ומתנגשות, ובעיקר, לברוא עולם חדש תוך קעקוע לא-אליים של העולם הישן והמדכא.³

ברצוני לטעון כי אור הוא סרט פמיניסטי מזרחי ביקורתי, שחושף את המבט החברתי ההגמוני כמנגנון פוליטי של כוח ואלימות – מנגנון המטיל טרור על הגוף הנשי של הזונה המזרחית. הסרט מתעמת עם מבט אלים זה באמצעות ייצורו של מרחב קולנועי "פצוע", המדגיש את שבריריותו וארעיותו של סדר הייצוג הגברי הדומיננטי וגורם טראומטיזציה לצופים. הדיכוי האתני, המעמדי והמגדרי של הסובייקט הנשי המזרחי מייצר חוויה טראומטית פוטנציאלית, הבאה לידי ביטוי הן במסגרת הנרטיב של הסרט והן במסגרת האפרטוס הקולנועי (היחסים בין הצופים למסך). במישור הנרטיבי, הטראומה של הנשים המזרחיות היא כליאתן בגוף בזוי, ממוגדר ומוגזע על ידי המבט החברתי הדכאני. המפגש היומיומי והבלתי פוסק של האישה המזרחית עם הדיכוי המגדרי והאתני, שאותו גם הפנימה, גורם לה טראומה נמשכת. אופייה הכרוני של הטראומה אינו מאפשר לה להפוך לזיכרון פוסט-טראומטי – כלומר, אין הכרה מאוחרת באירוע האלים כחוויה טראומטית – ולכן נגזר על האישה המזרחית לשעתק את הטראומה שוב ושוב. טראומה זו משועתקת גם מהאם המזרחית לבתה. בתחילה, הבת אינה מכירה באופייה המובנה חברתית של הטראומה

2 על פמיניזם מזרחי ראו: Ella Shohat, "Making the Silences Speak", *Calling the Equality Bluff*, *Women in Israel*, Barbara Swirski & Marilyn Safir (eds.), New York: Pergamon Press, 1991, pp. 31-40; Henriette Dahan-Kalev, "The Oppression of Women by Other Women: Relations and Struggle between Mizrahi and Ashkenazi Women in Israel", *Israel Social Science Research* 12, 1, 1997, pp. 31-44; Pnina Motzafi-Haller, "Scholarship, Identity and Power: Mizrahi Women in Israel", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 26, 3, 2001, pp. 697-734 ופרשנות 34, 2000, עמ' 177-183.

3 ויקי שירן, "לפענח את הכוח, לברוא עולם חדש", אתר האינטרנט קדמה: שער המזרח לישראל: <http://www.kedma.co.il/Publication/VikiShiran/Vki01.htm>

של אמה וחוזרת עליה באופן בלתי רצוני ובלתי מודע. אך בניגוד לאם, שאינה מסוגלת להכיר בחוויה שלה כטראומה, הבת מבינה את הפצע הטראומטי שהוסב לגופה של אמה ולגופה שלה עצמה על ידי החברה. אלא שהבנה זאת מתרחשת עבור הבת מאוחר מדי, לעולם לא בזמן כדי לשנות את גורלן. במישור האפרטוס הקולנועי, הסרט משתמש בשתי אסטרטגיות אסתטיות – מצלמה סטטית והיעדר "שוט-נגדי" (reverse-shot). אסטרטגיות אלה מערערות את אשליית הראליזם של הסרט ופוגמות בהדהותם של הצופים עם המסך, במיוחד של הצופה הגברי, ובכינון הסובייקטיביות השלמה והקוהרנטית שלו. "פציעה" זו של סדר הייצוג הקולנועי מייצרת טראומטיזציה אצל הצופה הגברי. הוא נקרא להתמודד עם מה שהוא אולי כל כך רוצה לשכוח – אחריותו האתית על הטראומה של הגוף המזרחי הנשי בחברה הישראלית.

גופים מלונכיים

מקור המונח "טראומה" הוא בשפה היוונית ומשמעו "פצע" שנגרם לגוף. בשימושי המאוחרים יותר, בעיקר בספרות הרפואית והפסיכיאטרית, המונח טראומה הובן כפצע שהוסב לא על הגוף אלא על הנפש. בסרט אור הטראומה של האישה המזרחית מובנת גם כפצע גופני וגם כפצע נפשי. הטראומה של רותי היא ראייתה את עצמה מבעד למבט גברי הגמוני, התופס את גופה כמושפל ומזהם. אנו מתוודעים לראשונה לרותי במרחב של בית החולים, שאליו היא חוזרת לעתים קרובות כדי לטפל בזיהומים ובפצעים שהוטלו בגופה. היא מעשנת סיגריה בנוירוטיות, חסרת מודעות לסביבתה, כלואה על ידי הפריים הקולנועי הממסגר אותה במדיום קלוז-אפ וחסומה על ידי קיר הבטון ומסגרות החלונות המוקפות סורגי ברזל הנראים ברקע. השוט הבא פותח מעט את הפריים הסוגר עליה, אבל רק כדי להציג בפני הצופים את מבטם המפקח והממסר של רופאים בחלוקים לבנים וחיילת במדים הממוקמים מאחוריה. עורה וגופה החבולים והפעורים מסומנים בשמלה האדומה הדקיקה שהיא עוטה על בשרה החולה, המבליטה את רותי כחריגה על רקע המרחב הסטרילי והלבן של בית החולים. כמו השמלה האדומה, כך גם התיק האדום שבידה – שאת שניהם היא תיקח מאוחר יותר לעבודתה ברחובות – מסמן את גופה הפעור והפצוע. הסרט מבליט אפוא את נראות גופה של רותי. זהו גוף שהלמו בו שוב ושוב, גוף המכוּן על ידי הממסד כחדור ופתולוגי, גופו של ה"אחר" המאיים, גוף הנושא מחלות ונגיפים, גופה המבוזה ושעבר טראומה (traumatized) של הזונה המזרחית הענייה, הממוקם בתחתית הסולם החברתי.

אלה שוחט מתארת את חווייתם של המזרחים בישראל כאירוע טראומטי: "עבור היהודים-הערבים, משמעות הקיום בצל הציונות הייתה סכיזופרניה עמוקה המתנודדת בין גאווה-עצמית עקשנית לבין דחייה-עצמית כפויה"⁴. על פי שוחט, נשללה מהמזרחים הזכות להגדרה עצמית והם הוצגו בשיח הציוני מבעד לפרספקטיבה אוריינטליסטית, כמי שבאו מתרבות מזרחית נחשלת ופרימיטיבית המנוגדת והמציבה איום לאופייה

4 אלה שוחט, "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת-מבטם של קרבנותיה היהודים", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, מאנגלית: יעל בן-צבי, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 187.

המערבי המתקדם, המודרני והליברלי לכאורה של מדינת ישראל. "במערבולת רגשות מנוגדים וסתירות פנימיות", כותבת שוחט, "חוו המזרחים אבדן־זהות טראומטי האופייני לקולוניאליזם תרבותי".⁵ אחרותם האוריינטלית המובנית של המזרחים נחקה על בשרם: הגוף המזרחי הואשם לא פעם בכלוך, בזיהום, כנושא מחלות ונגיפים וכבעל עיוותים גנטיים.⁶ מאחר שמזרחיותם הובילה רק לדחייה ולבוז, מזרחים רבים הפנימו את הנורמות הציוניות־אשכנזיות והתנכרו לגופם. "הגוף המזרחי", טוענת שוחט, "עבר טראומה שעדיין לא התאושש ממנה".⁷

במונחיה של הפילוסופית ז'וליה קריסטבה ניתן לאפיין את ההבניה הזו של הגוף המזרחי כגוף בזוי. עבור קריסטבה, הבזוי הוא חלק מאתנו שאנו דוחים ומגרשים וממקמים אותו מחוץ ל"אני", מאבחנים ומסמנים אותו כ"לא אני" כדי להגן על הגבולות שלנו. לקטגוריה זו של הבזוי קריסטבה משייכת, בין השאר, את נוזלי הגוף והפרשותיו (דם, זרע, צואה, שתן, קיא), את הגוף הנשי (דם הווסת כסימן של הבדל מיני), ובאופן מיוחד את הגוף האמהי (הלידה, האחריות של האם על ניקיון התינוק). מיניות האישה, כמובן, אינה מאופיינת באופן אינהרנטי בנוזליות ובצמיגיות מאימת. הסדר החברתי הוא שהפך את הגופניות הנשית לשולית ולא־מוגדרת ושכונן את הצמיגיות והדביקות הגופנית הנשית עם הקונוטציות הדוחות והמאיימות שלהן. אולם, טוענת קריסטבה, מה שנדחה לעולם אינו נכחד ומושמד, אלא אורב בגבולות של קיומו, מאיים על מראית העין של האחידות והניקיון של גוף הסובייקט והגוף החברתי. הבזוי, אם כן –

הוא בחוץ, מחוץ לכלל, אשר בחוקי המשחק שלו רומה שאינו מכיר. אף על פי כן, ממקום גלותו זה, הבזוי אינו פוסק מלקרוא תגר על אדונו [...] הוא משווע לפורקן, לעויות, לצעקה [...] [הבזוי הוא] מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד גבולות, את המקומות, את הכללים. הבינימי, העמום, המעורב.⁸

הגוף הבזוי, המושפל, המעונה והכואב הוא אתר שעליו נחקקת חוויית הדיכוי הטראומטית של הזונה המזרחית בסרט אור. אור, שמגיעה לאסוף את רותי מבית החולים, מביאה לה

5 שוחט, שם.

6 על סטראוטיפים רפואיים של יהודים מזרחים ראו: Judith T. Shuval, "Ethnic Stereotyping in Israel: Medical Bureaucracies", *Sociology and Social Research* 46, 4, July 1962, pp. 455-465 תום שגב, 1949: הישראלים הראשונים, ירושלים: דומינו, 1984, עמ' 178-179. לדיון בייצוג האחרות הגופנית של המזרחי בקולנוע הישראלי ראו: רז יוסף, "אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי", תאוריה וביקורת 25, סתיו 2004, עמ' 31-62. סרטם של אשר נחמיאס ודוד בלחסן ילדי הגזות (2003) דן בחוויה הגופנית הטראומטית של המהגרים המזרחים. הסרט מגולל את סיפורם של כ-100,000 ילדי מהגרים מזרחים שבשנות החמישים קיבלו הקרנות רנטגן כחלק מן הטיפול במחלת הגזות. לניתוח סרט זה ולדיון בטראומת ההגירה המזרחית ראו: מירב אלוש־לברון, "הזיכרון המזרחי והדומיננטה הציונית: קולות מן השוליים בקולנוע התיעודי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל - היסטוריה, תרבות, חברה 14, סתיו תשס"ט-2008, עמ' 127-150.

7 שוחט, הערה 4 לעיל, עמ' 170.

8 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 9-7.

אוכל וגם סוודר לבן, כמו מבקשת להסתיר את גופה ה"צבעוני", המזוהם והמחולל. כפי שאור דואגת לכסות עם הבגד הלבן (ובכך להכחיש) את גוף אמה הפתוח והמלוכלך, כך רותי מצביעה על כתם בפניה של בתה: "מה יש לך כאן? מלוכלך, מה זה?", היא אומרת, וממהרת לנקות את הכתם. רותי דואגת שמגוף בתה לא יבצבצו הזיהום והחדירות המסמנים את גופה שלה. אין זה מפתיע שרותי קראה לילדתה היחידה "אור" – שם המעלה קונוטציות של לובן, טוהר וניקיון בניגוד לגופה המוכתם והטמא. דאגה זו של רותי לאור מדגישה את הגלות שלה מבשרה־היא, את הניכור שהיא חשה כלפי גופה, את הצמצום של הסובייקטיביות שלה לכדי נראות העור.

פרנץ פנון (Fanon) תיאר את החוויה הטראומטית המאיימת של שלילת ה"אני" ואת הפירוק הכואב של הגוף השחור תחת המבט הקולוניאלי הלבן. בתגובה לילד הלבן המצביע על גופו של פנון וקורא לאמו "אימא, תסכלי על הכושי", הוא מספר לנו:

ביום ההוא, אובר עצות, לא מסוגל להיות בחוץ עם האחר, הלבן חסר הרחמים אשר כלא אותי, נישאתי הרחק מהיותי כאן, רחוק מאד, כוננתי את עצמי כאובייקט. מה היה הרבר לגבי אם לא התקלפות, עקירה, דימום שהקריש דם שחור על פני כל גופי?⁹

בדומה לאובייקטיפיקציה של גופו של פנון תחת המבט הפובי הלבן המשסע את בשרו לגזרים, רותי, הסובייקט הנשי המזרחי, לכודה בדימוי גוף בזוי, שהבנתה החברה הפטריארכלית, גוף שאינו יכול להשיג משמוע תרבותי יציב וקוהרנטי. גופה מסולק מהשדה התרבותי של הסימבוליזציה ומורחק מהמרחב של הסובייקטיביות עצמה. בניגוד לשלב המרָאָה הלאקאניאני, שבו הילד עומד מול המרָאָה המחזירה לו את השתקפותו ומבססת את דימוי הגוף שלו, רותי נועדה לשקף את הפנטזיות של ההגמוניה החברתית הישראלית. היא הפנימה את ייעודה להיות אובייקט בזוי של הממסד. נמנעה ממנה הכניסה לאחרות שז'אק לאקאן רואה בה פיקציה חיונית לביסוס "אני" קוהרנטי. לכן, אין זה פלא שהסרט אינו מעניק לרותי רקע היסטורי. כמעט ואיננו מכירים ויודעים דבר על העבר שלה: מהיכן הגיעה, ומה הביא אותה לעסוק בזנות. תפיסת גופה דרך המבט החברתי האלים הממגע והממגדר שוללת ממנה את הסובייקטיביות שלה, את קיומו של "אני" יציב ואחדותי. קיומה מתמצה בהיותה אובייקט של אחרים, כלי קיבול להפרשות של זרים.

הבניית גופה של רותי כגוף בזוי ומזוהם אינה מתרחשת רק בסמטאות האפלות של תל אביב, אלא גם במרחבים ציבוריים לגיטימיים יותר ובעבודות ראויות ומקובלות יותר מבחינה חברתית מהעיסוק בזנות, כמו עבודות הניקיון שאור מסדירה לאמה. הסצנה שבה יעל (נילי אילן), בעלת הבית האשכנזית הבורגנית, בוחנת את כשירותה של רותי לבצע עבודות ניקיון מדגישה שוב את כליאתה של רותי על ידי המבט החברתי. הסצנה פותחת בקלוז־אפ של רותי הניצבת מול דלת ביתה של יעל. רותי לכודה בין עיני־הדלת הצופה בה חזרה, לבין מבטה של המצלמה המתבוננת בה מאחור. יעל פותחת את הדלת בחיוך ומזמינה את רותי לביתה ומראה לה איך להאכיל את הכלבה ששמה דיווה. בניגוד לדיווה הסובלת מעודף משקל, רותי

9 פרנץ פנון, עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, תל אביב: הוצאת מעריב, 2004, עמ' 85.

מקבלת מזון מבתה ומהשכנים. אכן, חייה גרועים מחיי כלב. יעל מבקשת מרותי שתספר לה קצת על עצמה, אך רותי משתהה ושותקת. האם יש לה "אני" בכלל שניתן לספר עליו כאשר הסובייקטיביות שלה מנוקזת לגוף מזוהם? יעל אינה מתעניינת בסובייקטיביות של רותי, אלא רק בשאלה אם יש לה ניסיון קודם בעבודות ניקיון. רותי, שמעולם לא עבדה במקצוע "לגיטימי" זה, משיבה, אולי באירוניה מסוימת: "כן, קצת עבדתי". הן הזנות והן עבודות ניקיון הם מקצועות הממוקמים בתחתית ההיררכיה החברתית ומאוכלסים בעיקר על ידי נשים, ובעיקר נשים מזרחיות. על פי הסרט, הזנות והניקיון הם עבודות הקשורות בקליטת לכלוך של זרים. למרות שניקיון הוא מקצוע שעדיין תחום בגבולות החברתיים המקובלים, בסרט אור הוא נתפס כמלכלך את בעליו בדיוק כפי שהזנות נתפסת כעיסוק מלכלך ומזהם. זוהי הסיבה, כנראה, מדוע רותי אינה מבחינה בין ניקיון בתים לזנות, בין מקצוע "ראוי" לבין מקצוע "לא-ראוי", ועל כן היא גם מנקה את ידיה המלוכלכות מאוכל כלבים על החליפה החדשה שזה עתה קנתה. הסרט מדגיש כי ה"פתרון" היחיד שהחברה מציעה לרותי, הזונה המזרחית, הוא עבודת ניקיון אחרת, כזו שאין בה הבדל של ממש מהמקצוע העכשווי שלה. גופה מובנה כזווי ומטונף – אם בתפקידה כזונה או כעוזרת בית.

גופה של רותי מובנה כפרוץ, מזוהם ולימינלי על ידי המבט ההגמוני, אך ככזה הוא גם מציב איום על הגבולות המקובעים של הסדר החברתי. רעיון זה מתבטא בשיחה בין רותי לשמואל (שמואל אדלמן), בעל הדירה האשכנזי, שהיא חייבת לו דמי שכירות. השניים נפגשים כאשר שמואל מטפח את הגינה המכתרת ומבדילה את הבניין המגורים מהרחוב. רותי פוסעת על שביל הגינה – על הגבול בין הפרטי לציבורי – לבושה בבגדי הניקיון "הלגיטימיים", אך נושאת עמה את התיק האדום המסמן את זהותה כזונה. במילים אחרות, רותי פורעת וחודרת את הגבולות בין הספֵרה הציבורית לספֵרה הפרטית. יתר על כן, דרישתו של שמואל שתשלם את שכר הדירה מובילה אותה לפעור את התיק האדום שלה המסמל את גופה הפתוח והפרוץ, שמאיים בפירוק ההבניה הדיכטומית החברתית בין הפרטי והציבורי, הנקי והמלוכלך, הראוי והמוקצה. הכסף שהיא שולפת מהתיק, כלומר מגופה-שלה, אינו הכסף ה"מלוכלך" של הזנות, אלא זה ה"נקי" של עבודות הניקיון; אך, כאמור, הסרט, כמו רותי עצמה, אינו מבחין בהבדל ביניהם. הכסף שהיא נותנת לשמואל אינו מספיק, והיא מציעה לו שירותי מין בתמורה לסגירת החוב. רותי, שהפנים שלה הוא החוץ, מוותרת על ההפרדה בין פנים לחוץ ומקבלת לקוחות מהרחובות בתוך הבית. אולם למראה פריצת הגבולות בין הפרטי לציבורי ששמואל כל כך מקפיד עליהם, הוא מסרב בתוקף להזמנתה תוך שהוא בודק היטב אם איש לא הבחין בטשטוש ובפריעה הזמנית, אך המעוררת חרדה, של הסדר הנורמטיבי. שמואל חושש להפוך למזוהה עם רותי, להידבק בזיהום ובכללך שהיא נושאת ושמשמנים את גופה ה"לא-קוהרנטי". הוא מנקה במהירות את ידיו מחול הגינה, כמו מתנער מזוהמה שהביאה עמה ושדבקה בו לאור היום. ברגע שהזנות חורגת מהמקום הרשמי שהוקצה לה, מהסמטאות האפלות של המרחב הציבורי שבהן היא נחשבת כ"לגיטימית", ומגיחה במקום הלא יאה לה, בגינות המטופחות והמאורגנות של המרחב הפרטי, היא נתפסת כמאיימת על הסדר החברתי.¹⁰

10 לפי מרי דגלס, שום דבר אינו מלוכלך כשלעצמו. לכלוך, היא טוענת, הוא מה שאינו נמצא במקומו הראוי. מרי דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, מאנגלית: יעל סלע, תל אביב: רסלינג, 2004.

תפיסת גופה של רותי כבזוי מעמידה איום לא רק לסובייקטים אשכנזיים, אלא גם למזרחים שהפנימו את המבט ההגמוני. כך במקרה של רחל (קטיה זימבריס), השכנה המזרחית של רותי, שבימים טובים יותר שולחת לה אוכל חם, ושזור מנהלת רומן עם בנה עידו (מישר כהן). השתיים יושבות במטבח של רותי. ברקע נראות כותנות הלילה התלויות לייבוש על חבל המסמנות את ריטואל הזיהום והטיהור התמידי של גוף הזונה. רחל מבקשת מרותי שתפסיק מיד את היחסים בין אור לעידו. רותי מתפלאת, ורחל מסבירה: "אני מסתכלת עליו, אני מסתכלת עליה, אני לא ... לא מתחבר ... לא מדבי ... לא נדבק". רחל רצתה לומר "לא מדביק". לא רק שגופה של רותי הזונה המזרחית נתפס כנושא מחלות זיהומים, אלא הוא גם הכתים והדביק כביכול את גופה של אור בזוהמה ובלכלוך שעלולים לדבוק גם בעידו. הבניית גופה של רותי כבזוי מאפשרת את כינונו של הגוף החברתי כהיגיני, אסתטי, שלם ובריא, אך בה-בעת היא גם מערערת את הגבולות וההגבלות של הזהות החברתית הדומיננטית. הסרט חושף את האופי הפוליטי הכוחני והאליים של המבט החברתי המבנה את גוף הזונה המזרחית כמטונף, מושפל ומחולל, אולם בעת ובעונה אחת הוא רואה בגוף המעונה והכואב, בעור המשוסע והמבותר, תגובה והתנגדות חתרנית כלפי הסדר ההגמוני.

חזרת טראומטיות

טראומה היא אירוע או חוויה שאינם ניתנים לייצוג. על פי חוקרת הספרות קאתי קארות, טראומה היא "תגובה, לעתים מאוחרת, לאירוע או אירועים מהממים, תגובה הלוכשת צורה של הזיות, מחשבות, התנהגויות או חלומות החוזרים ומפריעים והנובעים מהאירוע".¹¹ אחד המאפיינים העיקריים של טראומה הוא ההשתהות (belatedness): קרבן הטראומה אינו יכול לתפוס את האירוע הטראומטי בזמן התרחשותו או לייצגו, ולכן החוויה הטראומטית ממשיכה לרדוף אותו שוב ושוב. במילים אחרות, מתקיימת חזרה של האירוע הטראומטי שאינו יכול להיות מיוצג בזיכרון, מובן או ידוע בתודעה, אלא רגע אחד מאוחר מדי, ללא יכולת להשיב את הנעשה ו"לאחות" את הפצע שנגרם זה מכבר. טראומה היא לכן משבר של ידיעה וייצוג.¹² זיכרון האירוע הטראומטי אינו מודחק אל הלא-מודע, אלא הוא חוזר אל המודעות בפעולה מושהית (deferred action). המונח הפרוידיאני "פעולה מושהית" (Nachträglichkeit) מתייחס לדמות, לחוויה או לסצנה משנית שבאה מאוחר יותר, שמפעילה מחדש סצנה שהתרחשה קודם לכן ומכוננת אותה כסצנה בעלת חשיבות או משמעות נפשית. כלומר, טראומה מכוננת במסגרת יחסים בין שני אירועים: אירוע ראשון שלא היה בהכרח טראומטי משום שהתרחש מוקדם מכדי להבינו ולהקנות לו משמעות,

11 Cathy Caruth, "Introduction", Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, 11 Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 4

12 על טראומה כמשבר של ייצוג ראו: Shoshana Felman and Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London: Routledge, 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996

ואירוע שני שגם הוא לא היה טראומטי באופן אינהרנטי, אבל שהפעיל זיכרון של האירוע הראשון שרק אז קיבל משמעות טראומטית.

הטראומה של הסובייקט המוגזע והממוגדר בסרט אור שונה ממודל הטראומה שמציעה קארות. בניגוד לקארות, ולמחקרים אחרים על טראומה במדעי הרוח,¹³ שהתמקדו בנייתו של האירוע הטראומטי הבודד וחזרתו המאוחרת אל המודעות, הטראומה של רותי היא טראומה שגרתית, סדרתית, נמשכת, טראומה כרונית המתרחשת על בסיס יומיומי.¹⁴ המפגש של רותי עם המבט החברתי האלים והמדכא מתרחש כל הזמן, בכל יום ובכל מקום, בבית וברחוב, בספרה הפרטית ובספרה הציבורית, ללא הבדלה ביניהן. אופייה הנמשך והכרוני של הטראומה מונע את שלב הפעולה המושהית – כלומר, את הידיעה המאוחרת על אודות האירוע הקטסטרופלי והפיכתו לזיכרון פוסט-טראומטי. לכן, המציאות הטראומטית של רותי היא מציאות של אנטי-זיכרון, שהמבנה שלו מונע ממנו להפוך לזיכרון, גם אם הוא זיכרון מושהה.¹⁵ עובדה זו, בצירוף העובדה שרותי הפנימה את המבנים החברתיים המייצרים את גופה כבזוי, גורמים לה לחזור בכל פעם מחדש לעיסוק בזנות, לפגוע ולפצוע את גופה למרות הפצרותיה החוזרות ונשנות של בתה. הבנה זו של הטראומה של רותי כטראומה כרונית, שהיא עדיין לא-זיכרון, מאפשרת לנו להסביר את "התמכרותה" של רותי לפציעה, את הגחוחתיה הכביכול בלתי מובנות של הזונה אל מעגל הקסמים של הניצול המיני. כאשר אור מבקשת מאמה שתפסיק לצאת לרחובות ("די, אי-אפשר להמשיך ככה אימא"), היא מבקשת מרותי שתשכח מה שהיא למעשה לא זוכרת כטראומה. רותי מבקשת ממנה שתניח לה ("די, תעזבי אותי, תפסיקי עם הסיפור הזה") וחוזרת שוב ושוב, ללא מוצא, לאורך כל הסרט ועד סופו, לחוויות הטראומטיות שאינן מוכרות על ידה ככאלו. אכן, רותי לכודה במעין מלכודת זמן, שבה העבר, ההווה והעתיד מתרחשים בה-בעת.

13 מריאנה הירש וג'נט ווקר, למשל, מגדירות צורות שונות של זכירה. הירש טבעה את המונח פורץ-הדרך "פוסט-זיכרון" (post-memory) המגדיר את הניגוד בין זיכרון טראומטי של הדור הראשון לשואה לבין זה של הדור השני. ווקר טבעה את המונח "אי-זכירה" (disremembering) כדי לחקור אירועים טראומטיים שהאדם מתקשה לקבל ברמה האישית או כאלה הנדחים על ידי החברה. הן ב"פוסט-זיכרון" והן ב"אי-זכירה" מעורבים, בדרכים שונות, תהליכים של השתהות, התקה והזדהות. ראו: Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1997; Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. ראו גם: Susannah Radstone, "Screening Trauma: *Forrest Gump*", *Memory and Methodology*, Susannah Radstone (ed.), Oxford and New York: Berg, 2000; Thomas Elsaesser, "Postmodernism as Mourning Work", *Screen* 42, 2, Summer 2001, pp. 193-201; E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

14 על תסמונת הטראומה הכרונית ראו: ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 110-120. על טראומה כרונית בקולנוע הישראלי ראו: Raya Morag, "Chronic Trauma, the Sound of Terror, and Current Israeli Cinema", *Framework* 49, 1, Spring 2008, pp. 121-132.

15 על מבנה האנטי-זיכרון ראו: מורג, שם, עמ' 121.

טראומה כרונית זו של הסובייקט הנשי המזרחי המוגזע והממוגדר – שנרשמת על גופה המבוזה של רותי – משוחזרת ועוברת באופן בלתי מודע ובלתי רצוני לדור השני – לאור. אור תופסת את גוף אמה מבעד לעיניים הדכאניות של הסדר החברתי הדומיננטי. היא מנסה לרפא את ה"פתולוגיה" הגופנית והנפשית של אמה באמצעות התרופות שהיא מביאה לה מבית המרקחת, הסוודר הלבן המכסה על גופה "המזוהם", האוכל החם מהשכנים, עבודות הניקיון שהיא מארגנת לה, ולבסוף על ידי כליאתה בתוך הדירה והחרמת מפתחות הבית. אור מנסה לאלף ולביית את אמה. כך, למשל, גם בסצנה שבה היא צובעת את שער אמה באמבטיה בחינה שחורה, המסמנת את הבנייה הפרפורמטיבית של הזהות המזרחית הנשית. במהלך צביעת השער רותי שרה וזה, כמו מתחמקת מהמסכה האתנית הנשית שאור מנסה לעטות עליה. "די אימא, תפסיקי לזוז", רוטנת אור כאילו מנסה לומר: "אימא תני לי לתרבת אותך בשקט". אור מנסה "לתרבת" את אמה כדי להכין אותה לריאיון לעבודת הניקיון "הלגיטימית". העובדה ש"תְּרַבֵּנָת" זה מתרחש בחדר האמבטיה אינה מקרית. כעבור מספר שניות, אור תשטוף באמבטיה את בגדיה התחתונים של אמה הזונה, ובסצנה מאוחרת יותר היא תעזור לה לנקות את דם הווסת שקלח מבין רגליה באמבטיה. קריסטבה טוענת כי הילד הופך את גוף אמו לבזוי במאבקו להפוך לסובייקט נפרד. צד־בצד עם הטאבו על גילוי עריות, ההפרדה מהאם נאכפת על ידי הרעיונות שהגוף שלה הוא מזוהם בגלל האסוציאציה שלו עם וסת ולידה. הילד חייב להדחיק את גוף האם הבזוי כדי להיכנס לסדר הסימבולי – כלומר, אל המרחב של השפה והקודים החברתיים המקושרים עם חוק האב והמסומנים על ידי איסור. בסדר הסימבולי, הפרשות גוף נתפסות כמלוכלכות ומבישות. הריטואלים של הריפוי ושל ניקיון הגוף האמהי ה"טמא" שאור מבצעת לכל אורך הסרט, מעידים על מאבקה המתמיד להשתחרר משליטת האם ולהתקבל לסדר הנורמטיבי.

אלא שאור מתקשה להבין כי גופה של אמה אינו מזוהם ומלוכלך. החברה הסקסיסטית והגזענית, שאור מנסה לחבור אליה בלי הצלחה, היא שבונה באופן אלים את גופה של רותי כבזוי. במילים אחרות, אור אינה מצליחה לראות שגוף אמה עבר טראומה שהיא תוצאת הדיכוי החברתי. יתרה מכך; אור אינה מבינה שאותם מבנים חברתיים דכאניים הלוכדים את אמה בגוף "מטונף" ו"מדבק", כולאים ומדכאים גם אותה כבתה של הזונה המזרחית הענייה. ניקיון חדרי מדרגות, שטיפת כלים במסעדה ואיסוף בקבוקים למחזור ופדייתם בסופרמרקט – כל אלה לא יביאו לה שפע ורווחה כלכלית. אור, הנערה המזרחית, מופקדת על ניקיון מצפונה של חברת השפע הפטריארכלית האשכנזית, אך נותרת בשוליה ואינה רשאית להצטרף אליה. אין זה מקרה שהמסעדה שאור עובדת בה נקראת "מפגש רחל" – על שם "אם האומה" היהודית. זהו, כמובן, שם אירוני המבטא את האופן שבו האומה הישראלית מכילה את המזרחיות ובה־בעת מסמנת אותה כ"אחרת" ומדירה אותה אל השוליים. במטבח הצר של המסעדה – שהוא מיקרוקוסמוס של הקצוות החברתיים של מדינת ישראל – אור קולטת ומנקה, כמו אמה, את הטינופת של אחרים וניצבת גב אל גב אל עם סעיד (סעיד חאזמה פאדלי), הטבח הפלסטיני – "אחר" גזעי מודר נוסף של החברה הישראלית. הסרט מקביל בין מצבה של הנערה המזרחית ומצבו של הפלסטיני: אנשים מזרחים – יהודים וערבים – מורשים להתקבל ולהיכלל בתוך הקולקטיב הלאומי כל עוד ההבדל שלהם מסומן על ידי מיקומם בשוליים וכל עוד הם משרתים את האינטרסים הכלכליים של החברה הדומיננטית.



ריטואל טיהור הגוף ה"טמא" והמבוזה של הזונה המזרחית: אור (דנה איכגי) ורותי (רונית אלקבץ) בסרט אור (קרן ידעיה, 2004).
(באדיבות טרנספקס הפקות)

בדומה לכך, הבקבוקים הריקים שאור אוספת למחזור מסמלים בסרט את האופן שבו הקפיטליזם הגלובלי ממחזר את תופעת הזנות ואת הטראומה של האם והבת. אור אוספת את הבקבוקים מחוף הים, מקרנות רחוב – אתריה המוכרים של הזנות. היא פודה את הבקבוקים רק כדי שישובו בצורה אחרת אל מדפי החנויות, ואז אל הפחים והרחובות, וחוזר חלילה, בדיוק כשם שהזנות עוברת בירושה מהאם לבת ומופיעה שוב, בגרסה אחרת, ועוברת מהאישה המזרחית העובדת ברחוב לנשים "המיובאות" ממזרח אירופה המאכלסות את "מכון סקסלוסיבי", הממסחר והממחזר את הגוף הנשי לצריכה גברית, ושאור תועסק בו בהמשך. באחת הסצנות בסרט, אור מגלה שלמרות ניסיונותיה הנואשים למנוע מאמה לשוב לרחובות, רותי מקבלת לקוחות בבית. כישלונה של אור מביא אותה לוותר על ההפרדה בין החוץ והפנים והיא מתירה לה לעשות כרצונה. אור עצמה יוצאת אל מרחב לימינלי אחר, אל ניקיון חדר המדרגות. עם חזרתה היא יושבת על אדן החלון, סף נוסף בין הפרטי לציבורי, ומשקיפה אל הרחוב. ברקע נשמע קול נשי הבוקע מהטלוויזיה: "תיזהר לא ליפול עוד פעם באתו מקום". אור אינה יודעת או מבינה שפצע שהוטל בגופה של אמה הוא מובנה חברתית – היא אינה מכירה בטראומה של האישה המזרחית. נגזר עליה להיות כלואה בדפוסים שונים של שעתוק וחזרה של טראומה – זו שכופה עליה החברה הדומיננטית.

המבנה הנרטיבי של הסרט מצביע אף הוא על דינמיקת החזרה של הטראומה. הנרטיב מחזיר את אור שוב ושוב (לפחות ארבע פעמים בסרט) אל מסעדת "מפגש רחל", שכאמור מייצגת את האתר שבו מצטופפים בדוחק הדחויים והבזויים של החברה הישראלית. בפעם



אור מדיחה כלים במסעדת "מפגש רחל" בסרט אור (קרן ידעיה, 2004).
(באדיבות טרנספקס הפקות)

הראשונה שאור מגיעה ל"מפגש רחל", היא מתיישבת לאכול ליד השולחן. היא אוכלת במהירות כאחוזת תזזית, קמה ומתיישבת שוב, כאילו יש מטרה או תכלית להיותה שם. אלא שהיחפזות זו היא אל שטיפת הכלים במטבח הצדדי של המסעדה, אל המרחב המודר המקבע אותה בירכתיים, שאור רואה בו בשלב זה בסרט דרך מילוט ממצבה הכלכלי העגום ומקיומה השולי. הפעם הרביעית והאחרונה שהיא מגיעה ל"מפגש רחל" מתרחשת לאחר שהבינה כי נאסר עליה להיפגש עוד עם עידו. כעת היא אוכלת לאט, מתבוננת באדישות על סביבתה. אין לה כבר תכלית ולא יעד, אין לה מה להפסיד. השוט הבא מראה את רותי ניצבת מול המראה, צובעת את פניה באיפור כבד, עוטה על עצמה את מסכת הזונה. הסמיכות שהסרט מייצר בין רותי לאור מסמנת בהווה את העתיד הצפוי לאור. החזרה המתמדת של אור ושל הנרטיב אל אותו המקום ("מפגש רחל") מסמנת שגורלה של הנערה המזרחית נחרץ כבר מההתחלה; היא כלואה בדיכוי חברתי יומיומי, בלתי פוסק וחוזר ונשנה ללא גאולה ומוצא. הפצע כבר הוטל בה מבלי שתדע זאת, והחברה גזרה עליה לשכפל את הטראומה של אמה. הנרטיב הקולנועי המסורתי הוא נרטיב לינארי ופרוגרסיבי, המייצר אשליית מציאות וסדר "נכון" ו"אותנטי" של הדברים – מתקדם מסיבה לתוצאה, מהבעיה אל פתרונה, מהאירוע הטראומטי אל תיקונו והחלמתו. בניגוד לו, הנרטיב המעגלי והחזרתי "הטראומטי" של הסרט אור חושף את עצם אופיו האידיאולוגי של הטקסט הקולנועי ואת הצורה שבה הוא מבנה פתרון וריפוי של הטראומה. גוף הטקסט הקולנועי, כמו גופן של רותי ואור, לכוד אפוא גם הוא בחזרתיות טראומטית. אולם בניגוד לפרוטגוניסטיות, הסרט מודע ומסב את תשומת לבם של הצופים לאופייה המובנה-חברתית של הטראומה ולשעתוק שלה על ידי הסובייקט המזרחי הנשי.

אור, אם כן, נרדפת ללא שליטה ומודעות מצדה על ידי המבט החברתי והגברי, על ידי הטראומה של אמה. בחדר המדרגות של ביתה שהיא מנקה באובססיביות, היא מתנשקת ב"תמימות" עם אחד מבחורי השכונה בתמורה לסיגריה. בהמשך, נער אחר יכפה עליה אקט אורלי בביתה. כמו אמה הזונה, הסובייקטיביות של אור מצומצמת בהדרגה, רעיון המודגם בשוט שבו אחוריו של הנער ממלאים את הפריים, מסתירים ומעלימים את אור. מאוחר יותר היא תלך לדירתו של שמואל בעל הבית, תוריד את חולצתה והוא יאונן למראה שדיה החשופים. אור, שאינה מודעת שהפנימה את המבט החברתי המבנה את גוף אמה וגופה שלה כזונה, מרגישה בטוחה ושולטת בגורלה, כפי שהיא מספרת לחברותיה בבית הספר: "אני מורידה את החולצה, אז אני לא צריכה לעשות כלום [...] הוא עושה לעצמו ביד [...] לא מזיז לי [...] מגניב, מה לא?". כך היא כביכול גם מרגישה כשהיא מצטרפת למכון "סקסלוסיבי" ונשלחת לספק את תאוותם המינית של גברים אשכנזים עשירים בבתי מלון ובדירות מפוארות. מיד אחרי המפגש עם הלקוח הראשון שלה היא מתיישבת בבית קפה, מעשנת סיגריה בשלווה, מסתכלת בעוברים ובשבים בשביעות רצון ובאשליה של שליטה מלאה. אלא שכמו אמה, אור הפכה למוצר צריכה, בדיוק כמו בקבוק ה"קוקה-קולה" שממנו היא לוגמת בהנאה, בקבוק שנועד למחזור כמו גופה שממחזר את הפצע של הזנות. רק כאשר היא חוזרת הביתה ומתבוננת באמה המתלבשת ומתאפרת לקראת היציאה לרחובות, אור מבינה, באופן מושהה, מאוחר מדי, את הטראומה שהיא משכפלת. אור לבושה אף היא בבגדים של זונה, אבל רותי אינה רואה את הטרור המתחולל בגופה של בתה ואומרת לה: "את יפה ככה, יפה לך השמלה". אור מביטה בה ארוכות ובוכה. מיד עם יציאתה של אמה לרחוב היא רודפת אחריה, אוחזת בדש מעילה ומפצירה בה נואשות: "אל תלכי!". אור מבקשת מאמה להביט בפצע שנגרם לה, מתחננת בפניה שתהיה עדה לטראומה שלה, שלא תיתן לה להתרחש שוב. אולם רותי השבויה במבט המבזה את גופה, ושאיינה מכירה בטראומה שלה כטראומה, אינה מסוגלת לראות את הקטסטרופה של בתה ונותרת עיוורת וחסרת ישע להתמודד עם המציאות הטראומטית המתחוללת לנגד עיניה.

טראומה, אחיקה והצופה הקולנועי

החוויה הטראומטית בסרט באה לידי ביטוי גם בצורה הקולנועית. אור מאופיינת בשתי אסטרטגיות אסתטיות מרכזיות: האחת, השימוש העקבי לכל אורך הסרט במצלמה ניידת, והשנייה – אי-שימוש ב"שוט-נגדי". אסטרטגיות צורניות אלו של הסרט מייצרות חוויה טראומטית פוטנציאלית לצופים. השימוש במצלמה ניידת, ללא תנועה, בשוטים ארוכים או קצרים, מייצר פריים קבוע החותך את גופן של הדמויות הנכנסות ויוצאות ממנו. חיתוך הגוף על ידי גבולות הפריים מסמל את החיתוך האלים והטראומטי המוסב לגופן של הדמויות. אך חשוב עוד יותר – המצלמה הקבועה מאפשרת את ההגחה הפוטנציאלית של הבלתי-צפוי, המקרי, הקונטינגנטי אל מרחב הפריים הקולנועי.

המצלמה הקבועה ויחסיה עם הקונטינגנטי אפיינו את הקולנוע האילם המוקדם של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. הסרט אור חוזר אל השפה הקולנועית של הקולנוע הזה, ואולי אין זה מקרה שבצרפתית "אור" הוא lumière, בדומה לאחים לומייר, האבות

המייסדים של הקולנוע. חוקרת הקולנוע מרי אן דואן טוענת כי המצלמה קבועה שאפינה את האסתטיקה של הקולנוע המוקדם מאפשרת את ההופעה של האירוע הבלתי־צפוי והקונטינגנטי שהוא בעל פוטנציאל להטיל הפתעה והלם בצופה. היכולת של הקולנוע המוקדם לתפוס את הקונטינגנטי – לייצג את האירוע המקרי והבלתי־צפוי – מאיימת על המבנה המאורגן של הזמן הקולנועי. הקולנוע נולד בתקופה של המודרניזם המאופיינת בניסיון לנהל ולארגן את הזמן ולייצגו כאחיד והומוגני, כזה הניתן לכימות ביחידות מובחנות ומדידות. לרציונליזציה זו של הזמן במודרניות, דואן מקשרת גם את המצאת מדע הסטטיסטיקה, שפעל בתחומים של בריאות, חינוך, פשע ועבודה וסיפק שיטת ניתוח וניהול של החיים האינדיבידואליים. אולם, הייצור של מידה סטנדרטית של הזמן ושל החיים האנושיים היה בעת ובעונה אחת ייצור של זמן עודף (פנאי, שעמום) והתנהגויות אנושיות עודפות (למשל, מיניות אנטי־נורמטיבית), שחרגו מהקטגוריות הסטנדרטיות המוכרות. במילים אחרות, הסטנדרטיזציה של הזמן והחיים האנושיים הנורמטיביים התאפשרה על ידי סילוק העודף, הלא־צפוי, הרנדומלי. דואן טוענת כי הקונטינגנטי נתפס כאתר אמביוולנטי של הנאה וחרדה בעת ובעונה אחת: מצד אחד, יכולתו של הקונטינגנטי להתנגד למבנה ולמשמעות קוהרנטיים מייצרת הנאה; מצד שני, תכונה זו של התנגדות מזוהה עם כאוס ואנרכיה ולכן מעוררת חרדה. היא כותבת: "קונטינגנטיות מציגה אלמנט של חיים ושל הקונקרטי, אבל יותר מדי קונטינגנטיות מאיימת על קונספט הייצוג המכריע של טוטליות ושלמות"¹⁶. בהקשר לטראומה ולהלם, הקונטינגנטי מובן כחוויה המתחמקת מייצוג והמאיימת בהיעדר משמעות ובאבדן שליטה. לטענת דואן, הקולנוע, כאחד מטכנולוגיות הייצוג שפותחו בתקופת המודרנית, אפשר לבצע את הרציונליזציה של הזמן ובה בעת את ההכלה והייצוג של הקונטינגנטי. סרטי האקטואליה המוקדמים אפשרו תיעוד טהור של זמן, נטול תכלית וכוונה, שבו כל רגע יכול לייצר את המפתיע, הקונטינגנטי, ושאחרי הכול הוא מוכל וכלוא בתוך הפריים הקולנועי. הקולנוע היה אפוא "בעת ובעונה אחת רציונליזציה של זמן ומחווה לקונטינגנטי"¹⁷. ייצוג טוטלי זה של המשך והקונטינגנטי ייעלם עם כניסתם של הנרטיב ושל העריכה אל הקולנוע.

שובו של הסרט אור אל יסודות השפה הקולנועית, אל השימוש במצלמה קבועה, מחזיר את המשך שאפיין את הקולנוע האילם המוקדם ואת הקונטינגנטי והמקרי שסולקו מהקולנוע הנרטיבי המסורתי. התיעוד של הזמן הטוטלי בסרט אור מאפשר את כניסתו של האירוע הקונטינגנטי הבלתי מצופה ואת ההלם והטראומה אל הפריים הקולנועי. זוהי הטראומה הכרונית החוזרת ונשנית של האישה המזרחית, שגופה העודף מסמן אותה, טראומה שמתרחשת באופן פוטנציאלי כל הזמן ובכל מקום. הגוף המבוזה של הזונה המזרחית, שלא הצליח "להתאים" לקטגוריות הנורמטיביות המקובלות, נמצא בכל זמן ומקום בסרט, זועק בכל רגע את הטראומה שנגרמה לו, מסרב להיות מודחק ומסולק משדה הראייה הקולנועי. ובכך שהוא נמצא בכל רגע ומקום, גוף זה מאיים על

Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge Mass. and London, England: Harvard University Press, 2002, p.

12, (emphasis in the original)

17 שם, עמ' 32.

המבנה והמשמעות הקוהרנטית של הסדר החברתי ושל הצופים. המצלמה מצלמת הכול וכל הזמן מצביעה על הפוטנציאל של הטראומה להגיח בכל רגע נתון אל תוך מרחב הציפייה ולהכות את הצופים בהלם.

יתרה מזאת: הסרט מקשר בין הטראומה החברתית של האישה המזרחית לטראומה לאומית, המובילות שתייהן לטראומטיזציה פוטנציאלית של הצופים. בסצנה הפותחת של הסרט, המצלמה הסטטית ממוקמת בצומת עירוני, לכאורה אתר שגרתי ויומיומי. אולם מרחב תמים למראה זה הוא הצטלבות הרחובות אלנבי-טשרניחובסקי-ביאליק בתל אביב, האתר של בית הקפה "ביאליק" שבו התרחש פיגוע טרור במרס 2002 שגבה מחיר כבד בפצועים ובהרוגים.¹⁸ אל מרחב זה המסומן בדם קרבנותיו נכנסת אור, קרבן נוסף של החברה הישראלית, נושאת על גבה שקית אשפה עם בקבוקים ריקים למחזור. כשם שהטראומה של פיגוע הטרור יכולה להגיח באופן פתאומי ואקראי בכל רגע נתון ובכל מקום, כך גם הטראומה של אור מתרחשת כל הזמן ובאתריה התמימים לכאורה של המציאות הישראלית. השיח הלאומי הישראלי הכפיף את החוויה הטראומטית הפרטית של קרבנות התקפות הטרור לנרטיב של קרבון (victimization) יהודי שהנציח ונתן לגיטימציה להמשך הכיבוש של העם הפלסטיני.¹⁹ הסבל הפרטי הודחק על ידי כך שניתנה לו משמעות קולקטיבית רחבה יותר ששירתה את האינטרסים הלאומיים של מדינת ישראל. הטראומה של הסובייקט (הנשי) המזרחי הודחקה אף היא על ידי החברה הישראלית כדי לייצר אשליית קולקטיב יהודי לאומי מאוחד והומוגני. העוברים ושבים בצומת הרחובות אלנבי-טשרניחובסקי-ביאליק אינם רואים את אור, הם אינם מודעים לטראומה המתחוללת בה. הגוף הפצוע של הקונפליקט הלאומי והגוף הפצוע של הקונפליקט החברתי, שיזכרונם הטראומטי הודחק אל מתחת לרחובות תל אביב, פורצים מתוכם, ותובעים הכרה של הצופים בטראומה היומיומית המתחוללת במציאות הישראלית. על פי הסרט, הטרור הלאומי והטרור החברתי מתרחשים בכל מקום וזמן, לא ניתן לנהל ולהדחיק אותם, ועלינו מוטל לפקוח עיניים, להביט בכאוס הפורע את אשליית היציבות והשלמות שהסדר הפוליטי-חברתי מנסה לייצר.

האסטרטגיה הצורנית השנייה של הסרט היא היעדר השימוש ב"שוט נגדי". טכניקת השוט/ריורס-שוט היא קונבנציה צורנית של הקולנוע הפופולרי, ובה השוט הראשון מראה לצופים את מרחב הראייה, ואחריו בא הריורס-שוט המראה את הסובייקט שמביט במרחב הזה. טכניקת השוט/ריורס-שוט נענית לדרישתם של הצופים לדעת מיהו בעל המבט, מי זה שהראה להם את ההתרחשות. שאלה זו נושאת בחובה את האפשרות שהצופים יעשו מודעים לעצמם ולעבודה שהושקעה בסרט, ועל ידי כך תפוג אשליית המציאות שהקולנוע מעוניין לייצר וכן העונג של הצופים הנובע מהזהותם עם הסרט. הקולנוע הדומיננטי אינו מעוניין לחשוף את האפרטוס הקולנועי (המצלמה, התאורה או הבמאי), והצופים מקבלים את התשובה לשאלתם במישור הבדיון, לאמור: "הדמות שהופיע בריורס-שוט היא שראתה לפני רגע את המרחב שצפיתם בו". בתאוריה הקולנועית, אופרציה זו, שבה הצופים "נתפרים" אל הנרטיב ומעודדים להזדהות עם הדמויות, ידועה בשם "סוטר".

18 זוהי הבחנה של יעל מונק במאמרה "אור כסרט פוליטי", מפנה 46-47, מאי 2005, עמ' 47.

19 בנושא זה ראו: ערית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: דביר, 2002.

כך מוחזרת לצופים האשליה של עולם רציף וקוהרנטי ועמה הכרת אדנותם על מרחב דמיוני זה.²⁰

חוקרת הקולנוע קאג'ה סילברמן מבינה את פעולת ה"סוטור" במונחים פסיכואנליטיים.²¹ היא משתמשת ב"סוטור" כדי לזהות את היחסים בין חוסר (lack) לבין סובייקטיביות המעורבים בפעילות הצפייה הקולנועית. חוויית הצפייה הקולנועית מובנית על ידי חוסר – תמיד יש משהו שהצופים אינם רואים, ה"קאטים" בגוף הסרט תמיד מסתירים ידע. הצופים הופכים אפוא למודעים לכך שמישהו אחר שולט במה שהם רואים (בדומה לשלב המרָאָה הלאקאניאני שבו הסובייקט מבין, שבניגוד לתחושת המלאות האידאלית של השלב הדמיוני הנשלט על ידי האם הוא איננו יצור שלם ואחדותי העומד במרכז העולם, אלא חלק מסדר חברתי סימבולי רחב יותר, שבתוכו עליו לנסות להגדיר את הסובייקטיביות שלו). הטקסט הקולנועי מתעלם מחוסר זה, "מאחה" את ה"פצע" בגוף הסרט – "הקאט" – מכסה על מה שסילברמן מכנה "סירוס סימבולי" באמצעות הריוורס-שוט של מבטה של הדמות הבדיונית שהצופים מזדהים עמה, וכך מיוצרת עבורם אשליה של עולם קוהרנטי ותודעת סובייקטיביות מאוחדת ושלמה. קוד ה"סוטור" מזמן לצופים גישה לסדר הסימבולי, לחניכתם בסדר החברתי ולהבנייתם כסובייקטים. אולם, כפי שסילברמן מציינת, הסובייקטיביות של הצופים תמיד מופעלת ומובנית על ידי חוסר.

בניגוד לקולנוע הקלאסי, הסרט אור מחבל באופרציה של ה"סוטור" באמצעות השמטת הריוורס-שוט, וכך מכונן את תשומת לבם של הצופים לעצם ההפקה הקולנועית, הכשלים והעודפויות שלה. סילוקו של ה"סוטור" מסדר-הייצוג הקולנועי מפריע לכינון אשליית הסובייקטיביות השלמה והמאוחדת של הצופים. הסרט פורס את התפר שבין המציאות הבדיונית לבין המציאות הממשית, חושף את ה"פצע" בגוף הסרט ובאופן זה מבליט את דימוי הגוף הפצוע והפתוח של הסובייקט הנשי המזרחי המיוצג על המסך, כמו גם מזכיר לצופים את האבדן והסירוס הסימבולי שלהם-עצמם. באמצעות כל קו-פריים וקאט המשסעים באלימות את גוף האישה המזרחית, הסרט מסב לצופים פצע טראומטי, מאיים עליהם בסירוס, הופך אותם למודעים לחוסר חסר-התקנה שלהם-עצמם. במילים אחרות, היעדרותו של ה"סוטור" בונה מרחב קולנועי קרוע ופצוע, המאיים על

20 למחקרים קולנועיים על פעולת ה"סוטור" ראו למשל: Jacques-Alain Miller, "Suture (Elements of Logic of the Signifier)", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 24-34; Jean-Pierre Qudart, "Cinema and Suture", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 35-47; Stephen Heath, "Notes on Suture", *Screen* 18, 4, 1977-1978, pp. 48-76; Claire Johnston, "Towards a Feminist Film Practice: Some Theses", Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985, pp. 315-327; Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema", Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press, [1974] 1999, pp. 118-129; William Rothman, "Against the System of Suture", Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 130-136

21 Kaja Silverman, "Suture" [excerpts], Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, p. 219-235

השלמות והטוטליות של הסובייקטיביות של הצופים והמייצר עבורם חרדה וחוויה טראומטית פוטנציאלית.

ל"טראומטיזציה" זו של הצופים השלכות גדולות יותר על הצופה הגברי מאשר על הצופה הנשית, שכן הצופה הגברי התרגל להכחיש את החוסר שלו. בקולנוע הקלאסי, מערכת ה"סוּטור" מאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך המביטה על גוף האישה המוצג כאובייקט ספקטקולרי להנאה הוויזואלית הגברית. בעוד חוקרת הקולנוע הפמיניסטית לורה מאלווי טענה שההנאות הוויזיסטיות והפטישיסטיות של הצופה הגברי סובבות סביב הזיהוי של האישה עם חוסר, ומאוחר יותר עם הענשתה ואילופה,²² סילברמן קובעת שהסובייקט הנשי אולץ לשאת לבדו את המשא של החוסר השייך למעשה הן לסובייקט הגברי והן לסובייקט הנשי. כדי לפצות על החוסר שלו-עצמו, שהוא אינו מסוגל לשאת, הסובייקט הגברי הנורמטיבי מתיק אותו אל גוף האישה, וכך יוכל לתמוך ולהתמיד בפנטזיה של היותו מאוחד ושלם.²³

השמטת הריוורס-שוט בסרט אור חושפת את פעולת ה"סוּטור" של הטקסט הקולנועי ובכך מפריעה לסדר הייצוג הפטריארכלי ולכינונה המוצלח של סובייקטיביות גברית קוהרנטית בקולנוע. היעדרו של הריוורס-שוט בסרט אינו מאפשר את ריטואל החניכה של הצופה הגברי בסדר הסימבולי ואת הנאותיו הוויזואליות הוויזיסטיות והפטישיסטיות מההתבוננות בגוף הנשי המוצג כספקטאקל. דוגמה בולטת לכך היא באחת הסצנות שבה אור נשלחת לספק שירותי מין לגבר אשכנזי אמיד בסוויטה מפוארת בבית מלון. המצלמה הקבועה מצלמת בלונג-שוט את הגבר העומד מול קיר מראות הממלא את הפריים. גבו מופנה אל המצלמה, הוא מוריד את תחתוניו, והצופה רואה במראה את איבר מינו הלא-זקוף. אור יוצאת מן המקלחת כשגופה עטוף במגבת. היא נצמדת לגבר מלפנים, כך שאנו רואים רק את אחוריה במראה. הוא מתבונן בבבואה של אור המשתקפת מן המראה ומדמיין בקול רם את הפנטזיה שלו: "וואו, יש לך תחת יפה. בא לי לזיין אותך בתחת". אור מנסה להתנגד ואומרת: "לא סיכמנו את זה כל כך בטלפון". אולם ההיררכיה של יחסי הכוח האתניים, המגדריים והמעמדיים מקבעת אותה בעמדת נחיתות. בסצנה זו, אור מתפקדת כסחורה

22 במאמרה החלוצי "עונג ויזואלי וקולנוע נרטיבי" בדקה לורה מאלווי את האופן שבו התת-מודע של החברה הפטריארכלית מעצב את הצורה הקולנועית ואת ההנאה מחוויית הצפייה בקולנוע הנרטיבי-פופולרי. לפי הניתוח שלה, הדמות הגברית בטקסט הקולנועי היא לעולם סובייקט אקטיבי, פטישיסטי ונושא מבט ויורסטי-סקופילי (סקופופיליה=הנאת ההתבוננות) וסדיסטי, ואילו הדמות הנשית היא לעולם האובייקט הנתון למבטו, הפטיש: הדמות הנשית היא פסיבית ומזוכיסטית. ראו: Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, New York: Oxford University Press, [1975] 2000, pp. 34-47

לשימוש והרחבה של התאוריה הפמיניסטית של מאלווי בזיקה לקולנוע הישראלי ראו: אורלי לובין, אשה קוראת אשה, חיפה ואור יהודה: אוניברסיטת חיפה ומורה ביתן, 2003.

23 סילברמן, הערה 21 לעיל, עמ' 229-235.

24 סילברמן מרחיבה טענה זו בספרים אלה פרי עטה: Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1988; Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York and London: Routledge, 1992.

לצריכה גברית, או כפי שהגבר מנסח זאת – כ"תחת יפה". אולם הסרט מסרב להעניק לצופה הגברי את הנאתו הוויזואלית הארוטית הוויזיסטית בכך שאינו נותן לנו שוט של נקודת־מבט של הגבר. יתרה מכך, גופה של אור נראה רק מאחור, לעומת העירום הפרונטלי הספקטקולרי של הגוף הגברי הניבט לצופה מן המראה והמייצג חוסר גברי (הפין הרופס) יותר מאשר שליטה ודומיננטיות גברית. המראה אינה משקפת את הדימוי של אור, אלא את ההבניה הפנטסטמטית הגברית של אור המאפשרת את כינונו של הגבר כ"סובייקט". במילים אחרות, דרך המראה הסרט מחזיר מבט לצופה הגברי, מראה לו שההבניה של גוף האישה כאובייקט תשוקה למבט הגברי בקולנוע באה לפצות על הסירוס והחוסר הגברי שלו־עצמו. המבט החוזר של הסרט אינו מאפשר לצופה הגברי להכחיש את החוסר שלו, את ה"פצע" שלו, וכמו כן הוא תובע מהצופה לקבל עליו אחריות אתית על האופן שבו מבטו הממגדר והממגזע מייצר את ה"פצע" הטראומטי של הגוף הנשי המזרחי.

קארות דנה ביחסים בין טראומה לאחריות אתית שעולים מהפרשנות של לאקאן לחלום המופיע בפרק השביעי בספרו של פרויד פשר החלומות.²⁴ פרויד מספר על אב שבנו חלה ומת. לאחר מות הבן, האב חולם שבנו אוחז בזרועו ומפציר בו בתוכחה: "אבא, האם אינך יכול לראות שאני נשרף?". האב מקיץ מהחלום ומגלה שגוויית בנו עולה בלהבות. על פי פרויד, הופעת הילד בחלום מייצגת את משאלת האב לראות שוב את בנו בחיים. משאלה זו קשורה לתשוקה של המודעות לישון, לא להקיץ אל מותו המתרחש שוב, אל השרפה של גופת בנו במציאות הממשית. לעומת זאת, על פי לאקאן החלום עצמו – התחינה של הבן בפני האב שיתבונן בזוועה המתחוללת בו, בטרור המתרחש בו – מתריס באי־הרצון של המודעות להביט במציאות הקטסטרופלית או בעיוורונה של המודעות. החלום מכריח את האב להקיץ אל המוות השב ונשנה במציאות הממשית. במובן זה, טוענת קארות, לאקאן מצביע על היקיצה כאתר של טראומה. היקיצה מהחלום היא ההכרח להגיב מתוך המציאות הפנימית של החלום על המציאות בחוץ. בה־בעת היקיצה מייצגת את אי־היכולת להגיב בזמן על מותו של ה"אחר" שכבר קרה במציאות. לכן, על פי לאקאן, יקיצה טראומטית זו – ההכרח להגיב, ובמקביל הכישלון להגיב בזמן – נושאת בתוכה אחריות אתית. האחריות המידית, הזיקה האתית למציאות הממשית היא לדבר את הטראומה שלא יכולנו לראות בזמן.

בסצנה האחרונה בסרט, אור נשלחת עם זונה ממוצא רוסי לוילה מפוארת כדי לספק שירותי מין לצעירים אשכנזים במסיבת רווקים. גם כאן מודגשת הטראומה הסדרתית, הכרונית, החוזרת ונמשכת של הסובייקט הנשי האתני: ה"טראפיקינג" (trafficking) של נשים לזנות (מהזונה המזרחית לזונה הרוסית) מסמל את מחזור החוויה הטראומטית ואת שכפול השוליות של האישה בחברה הישראלית. בעל המסיבה מסכם אתן את המחיר ומה הן נדרשות לעשות. חברתה הזונה נכנסת לשירותים, ואור מתיישבת על קצה המיטה. ברקע נשמעת מוזיקת טראנס רועשת. המצלמה כולאת בקלוז־אפ את פניה העצובות והמיואשות של אור, המאופרות בכבודות, בעוד מראה גדולה ממסגרת וסוגרת עליה מאחור. היא מביטה

Cathy Caruth, "Traumatic Awakenings (Freud, Lacan and the Ethics of Memory)", 24 *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 91-112

לפינות החדר, ולבסוף מישירה מבט ארוך וכואב אל המצלמה, אל הצופים. בגלל היעדרו של הרייורס-שוט בסרט, הצופים מודעים עתה לתפר שבין המציאות הבדיונית והמציאות הממשית ונאלצים להתמודד עם המבט החוזר אליהם מן המסך – מבט המפקיע מהם את סמכותם ושליטתם. המבט החוזר של אור פוקד על הצופים להקיץ אל המציאות הממשית ולספר את הטראומה של אור שלא הצליחו להבחין בה בעוד מועד. הצופים מצווים להתעורר ממבטם העיוור במציאות בדיונית של הסרט ולקבל עליהם אחריות אתית במציאות עצמה. האחריות האתית שאור, והסרט עצמו, תובעים מהצופים היא לדבר את משמעות העיוורון שלהם-עצמם למציאות הטראומטית של אור, להיות מודעים לאופן שבו המבט החברתי ומבטם שלהם-עצמם מחוללים את הטראומה של האישה המזרחית. במילים אחרות, הצופים מתבקשים להיות עדים ולקבל אחריות על הטרור המתחולל לנגד עיניהם העיוורות – הם מצווים לשאת הלאה, אל המציאות הממשית, את סיפורו הטראומטי של הגוף הנשי המזרחי המבוזה.

אוניברסיטת תל אביב

המותחן הפסיכולוגי והדרמה המשפחתית: על

אתיקה וטרור בסרט ימים קפואים*

בוני חגין

ימים קפואים (2006), סרטו הארוך הראשון של דני לרנר, הוצג על ידי יוצריו ונתפס על ידי המבקרים כהישג חריג בקולנוע הישראלי – מותחן ז'אנרי אפל שהופק כמעין סרט גרילה ללא מימון משמעותי. הוא צולם בווידאו דיגיטלי ובתקציב אפסי של 25 אלף דולרים (חלק מהתקציב הגיע מקרן לפיתוח התסריט וחלק אחר – מתקציב לסרט גמר באוניברסיטת תל-אביב).¹ הסרט מתבלט גם בכך שבחר להעמיד במרכזו פיגוע, שמתרחש כחצי שעה לאחר תחילת הסרט, ולהראות את השפעות הפיגוע על הגיבורה שלו. במחקרה, מראה רעיה מורג שבניגוד לקולנוע התיעודי, הקולנוע העלילתי הישראלי, למעט מספר קטן של סרטים יוצאי דופן, כמעט לא עסק ישירות בחוויית החיים תחת איום של פיגועים או כביבוש מאז פרוץ אינתיפאדת אל-אקצה. אם וכאשר הוצגו הטרור והכיבוש, היה זה בדרך כלל ברקע, או תוך התעלמות מהחוויה הטראומטית של הפיגועים.² ימים קפואים משייך לאותה קבוצה קטנה של סרטים שכן בחרו להעמיד פיגוע טרור במרכז העלילה וכן עוקבים אחר התחושות, הרגשות והחוויות הקשות של אנשים שחיים תחת רצף של פיגועים.

במאמר זה אקשר בין בחירתו של הבמאי בז'אנר של מותחן פסיכולוגי לבין אופן הצגת הטרור בסרט (כולל הטקסטים שנלוו לסרט – ביקורות, ראיונות עם הבמאי ותוספות לדי.וי.די).³ אטען שבאמצעות הפנייה לז'אנר המותחן, סרט זה מצליח למקם את הטרור בהקשר אתי השונה משמעותית מאחת מהתפיסות הנפוצות על אודותיו בתרבות הישראלית.

* ברצוני להודות למיכל פרידמן, לאיתי חרל"פ, לרוי יוסף, לקוראים האנונימיים ולחברי מערכת מכאן על ההערות וההארות שתרמו למאמר זה.

1 פבלו אוטיץ, קרחונים בארץ החמסינים: הקולנוע הישראלי החדש – שיחות עם במאים, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 230.

2 Raya Morag, "The Living Body and the Corpse - Israeli Documentary Cinema and the Intifadah", *Journal of Film and Video* 3-4, 60, 2008, pp. 3-24, esp. pp. 3-4; רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל היסטוריה, תרבות, חברה 14, סתיו תשס"ט 2008, עמ' 71-88, ובעיקר עמ' 77-81.

על פי מורג, גם הסרטים התיעודיים שנגעו בשני נושאים אלה נטו להפריד ביניהם ולא לנסות ליצור איזון או חיבור כלשהו בין העיסוק בכיבוש לבין העיסוק בטרור.

3 הסיפור שעולה ממטא-טקסטים ופארא-טקסטים אלה מקביל לסרט בהיבטים מסוימים שרלוונטיים למאמר זה. ההתייחסות ל"לרנר" או ל"יוצרי הסרט" היא לדמויות כפי שהן מתקיימות בטקסטים אלה שנלווים לסרט, ולא לאנשים שקיימים מחוץ לטקסטים הללו ושאותם לא חקרת.

הסרט שולל את הגדרת הטרור כפגיעה בבלתי מעורבים או בחפים מפשע, ותחת זאת הוא מציג גיבורה שהיא גם נפגעת, אך גם סובלת מרגשי אשמה או אחריות. תוך שאילת רעיונות מתוך תפיסתה האתית של ג'ודית בטלר, אציג אופציה אחרת להבנת הטרור בהקשר הישראלי ולהבנת ההשלכות המוסריות שנובעות מהמפגש בין ז'אנר המותחן לבין הקולנוע הישראלי והחיים תחת פיגועי הטרור.

הדמות המרכזית בסרט ימים קפואים היא סוחרת סמים צעירה. שמה של גיבורת הסרט וזהותה אינם ברורים, והיא מכונה בכותרות הסיום ובאתר צ'ט באינטרנט במהלך הסרט "מייאו". הסרט מתאר את מסעותיה בתל אביב לילית, המורכבת מרחובות אפלים, קניונים זנוחים, מועדונים מאיימים ודירות ריקות. לצד פעילותה כסוחרת סמים, הסרט גם מתאר מערכת יחסים בין מייאו לבין גבר בשם אלכס קפלן, מערכת שאינה כוללת בשום שלב בסרט מפגש פנים-אל-פנים קונבנציונלי: הם משוחחים בצ'ט באינטרנט ובטלפון הסלולרי; היא חושבת שמאבטח בקניון הוא אלכס, אבל מגלה שטעתה בזיהוי; הם נפגשים בדירתו של אלכס בזמן הפסקת חשמל, ומייאו בורחת כשהאורות נדלקים ואלכס כבר איננו בחדר.

כחצי שעה לאחר תחילת הסרט, מייאו מגיעה למסיבה במועדון "קומה שתיים" וקובעת להיפגש עם אלכס בכניסה. נשמע פיצוץ ומייאו נופלת אחורה ונחבטת בראשה. היא מתרחקת מהאירוע, ושומעת שהיה פיגוע בכניסה למועדון בדרום תל אביב, ובין היתר שיש פצועה אחת שנפגעה בראשה והרופאים נאבקים על חייה. אלכס לא עונה לטלפון הסלולרי ואינו נמצא בדירתו, ומייאו מחליטה לישון בדירה. כשהיא יוצאת למחרת, השכנה ממול מברכת אותה בבוקר טוב ומכנה אותה "גברת קפלן". מייאו מגיעה לבית החולים, ושם מאושפז פצוע בלתי מזוהה מהפיגוע, חסר הכרה וחבוש כולו. מייאו מחייגת אל אלכס והטלפון הסלולרי של הפצוע מצלצל, מה שמעיד כי מדובר באלכס, שמייאו לא ראתה אותו מעולם.

מייאו עוברת לגור בדירתו של אלכס ומבקרת את הפצוע החבוש בבית החולים. היא מנסה לשווא לדלות פרטים מאישה שמתקשרת אל דירתו של אלכס, שהיא אולי גם האישה שחומקת מחדרו בבית החולים כשמייאו מגיעה לביקור. מייאו מאמצת בהדרגה היבטים שונים מזהותו של אלכס קפלן. היא מתחילה להרכיב את משקפיו של אלכס, ללבוש את בגדיו, מגלה את לוח הזמנים שלו בעבודתו כמאבטח בקניון, אוספת את בגדיו הנקיים מהמכבסה, מוצאת את האקדח שלו ולובשת את חולצת מדי השמירה שלו. גם הסביבה מתחילה להתייחס אליה בתור אלכס קפלן – השכנה ממול שמזמינה אותה לשיבות ועד הבית לפעמים בשעה שמונה ולפעמים בשעה שמונה וחצי; המשטרה שמוצאת את הקטנוע שלה שרשום על שם אלכס קפלן, אך מסרבת להשיב לה אותו ללא תעודה מזהה; ואחד ממכריה הטובים, שולצי, שאליו היא פונה לעזרה, עונה לאינטרוקום ופונה אליה בתור "אלכס". מייאו מגלה ששערה הארוך התקצר ומגיעה למקום עבודתו של אלכס בקניון, וגם השומרים האחרים מזהים אותה בתור אלכס. אלמנטים שונים מהסרט שהופיעו לפני הפיגוע חוזרים שוב ושוב בווריאציות שונות וללא היגיון סיבתי, כמו מפגש מתוח של מייאו עם לקוח שרוצה "טעימות" בחינם, וחלום שבו מופיע איש עטוף כולו תחבושות כמו מומייה, שמתמשש עתה בדמות החבושה בבית החולים.

הפרגמנטריות וחוסר הסיביות עשויים להעיד על תופעות על-טבעיות או על נקודת מבט של אישה הלוקה בפתולוגיה נפשית: שוב ושוב הלקוח מתקשר ומתנהג כאילו זו הפעם הראשונה שהוא רואה את מיאן, שוב ושוב השכנה מזמינה אותה לפגישת ועד הבית, שוב היא במדרף במסדרונות בית החולים ושוב היא נתקלת באדם עטוף תחבושות. מיאן חוששת שהיא חווה "טריפ רע" בעקבות הסמים שצרכה לפני הפיגוע, או שאולי קיימת מזימה לערער את זהותה. תחושת אבדן השפיות גוברת כשהיא מגלה שאלכס נעלם מבית החולים, והאישה האחרת שמתקשרת אליו מסכימה לפגוש אותה ב"קומה שתיים". כשמיאן מגיעה למועדון, מתרחשים שוב האירועים שכבר ראינו בליל הפיגוע, והיא מבינה שהפיגוע עומד להתרחש שוב, מזהירה את הנוכחים ויוצאת החוצה. בכניסה היא רואה שהאישה האחרת, בת-השיח בטלפון, אינה אלא היא עצמה, בלבוש ובתסרוקת שייצגו אותה בתחילת הסרט, והיא מרימה קול זעקה. בשוט שמסיים את הסרט אנו רואים את מיאן חבושה כולה וחסרת הכרה או מתה בבית חולים, סובלת מכוויות קשות. ייתכן שכל האירועים בסרט לאחר הפיגוע לא היו אלא חלום בזמן שהייתה שרויה בתרדמת או אף גוססת או מתה.⁴

לברוח מהדרמה המשפחתית הישראלית

במאי הסרט דני לרנר ציין בריאיון שלדעתו הקולנוע הישראלי דורך במקום: "או שמדובר בדרמה משפחתית, או שמדובר בדרמה משפחתית עם חתונה ברקע".⁵ ניכר בסרט ניסיון של לרנר ליצור לעצמו מרחב עצמאי אחר בקולנוע הישראלי, מרחב שמתרחק מנטייה זו. ואכן בסרט ימים קפואים אין כל זכר למשפחתה של הגיבורה.

בעוד הדרמה המשפחתית נזנחה, בחר הסרט להתקרב אל מודלים אחרים שאינם ישראליים. לרנר ומבקריו קולנוע רבים ציינו השפעות של יוצרים לא-ישראלים על ימים קפואים, כגון רומן פולנסקי, אלפרד היצ'קוק,⁶ בריאן דה פלמה⁷ וסם ריימי.⁸ למשל, נטען שגיבורת הסרט

4 הדבר אינו ודאי, שכן היא חולמת על אדם שמכוסה כולו בתחבושות עוד לפני הפיגוע בסרט. האם חזתה את העתיד? האם הפיגוע עצמו וגם השוט בבית החולים אינם אלא חלק מחלום או מהזיה נרחבים יותר? האם מדובר במקריות בלבד?

5 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 229. לרנר חוזר על אי-רצונו לעשות דרמה משפחתית גם בהערות היוצרים בדי.וי.די (בדקה ה-20 בסרט). הטענה שסרטים ישראליים (בפרט אלה שנעשים בתמיכת הקרנות) כמעט תמיד עוסקים במשפחה, מופיעה גם אצל יהושע סימון, "מגמה מסוימת בקולנוע הישראלי: האסתטיקה של 'סרטי קרנות', תנועה בינלאומית של מיינסטרים פריפריאלי", מערבון 1 (חורף 2006-2005), עמ' 6-11, בפרט עמ' 8. ראו גם עופר ליברגל, "המכוננת התקועה והמשפחה בקולנוע הישראלי של שנות ה-2000", שורה ראשונה 3 (2009), <<http://www.tau.ac.il/~shura1/three/Ofer-Liebergall.html>>, 05.06.2010.

6 אורי קליין, "מה עשתה מיאן?", הארץ (27.10.2005), <<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=638436>>, 05.06.2010.

7 שמוליק דוברבני, "כנגד כל הסיכויים", *Ynet*, (24.08.2006), <<http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3295169,00.html>>, 05.06.2010.

8 סם ריימי מוזכר בהערות היוצרים בדי.וי.די.

נוהגת לפרוץ לתוך דירות שמוצעות להשכרה ולישון בהן, בדומה לגיבור הסרט להרגיש בבית (Ki-duk Kim, *Bin Jip*, 2004), שנוהג לשהות בדירות ובבתים שדייריהם נעדרים או מתים.⁹ כמו כן, ימים קפואים נפתח בצילום תקריב של עינה של הגיבורה באמבטיה ולאחר מכן מראה אותה מרכיבה עדשות מגע. התמקדות זו בעין הגיבורה היא אחת מנקודות הדמיון שבין סרט זה לבין רתיעה של רומן פולנסקי (Roman Polanski, *Repulsion*, 1965). נוסף לכך, הגיבורה מקיימת קשר עם גבר מסתורי בשם "אלכס קפלן", שם של דמות בלתי קיימת בסרטו של היצ'קוק מזימות בִּין־לאומיות (Alfred Hitchcock, *North*, 1959). (by Northwest, 1959).

כאמור, כחצי שעה לאחר תחילת הסרט עדה הגיבורה לפיגוע, או אולי נפגעת אנושות במהלכו. ייתכן שרוב הסרט הוא תיאור מחשבותיה של אישה שהייתה קרבן טרור. מרכיביו העלילתיים של חלק זה בסרט אינם מתחברים בצורת נרטיב סיבתי ליניארי, אלא חוזרים שוב ושוב בווריאציות שונות וחסרות היגיון על אותם אירועים עצמם. על ידי כך הם יוצרים הרגשה מסויטת באופן שמזכיר את הסרט רתיעה של פולנסקי, שמתחקה אחר אישה שמאבדת אט־אט את שפיותה.¹⁰ כמו כן, לאחר הפיגוע, מייא מבקרת את אלכס בבית חולים, ושם הוא שוכב חסר הכרה, חבוש כולו כמומייה. היא פורצת אל דירתו ועוברת לגור בה ומתחילה לאמץ פרטי לבוש ועיסוקים של אלכס. במקביל, הסביבה מתחילה להתייחס אליה בתור "אלכס קפלן" באופן המעורר אצל הגיבורה חשד שקיימת קנוניה לערער את זהותה ולהפוך אותה לאלכס. המומייה החבושה ואָבדן הזהות מזכירים סרט נוסף של פולנסקי, הדייר (Roman Polanski, *The Tenant/Le locataire*, 1976),¹¹ שגם בו הגיבור מאמין שהסביבה מנסה להפוך אותו לדיירת הקודמת במקום מגוריו, דיירת שהוא רואה בבית חולים ברגיעה האחרונים, חבושה כולה כמעין מומייה.

ניתן גם למצוא בסרט השפעות שאינן מחווה לסרט בודד, אלא לז'אנר או לסגנון רחב יותר. למרות התקציב הזעום שבו נוצר הסרט ימים קפואים, הבימוי היה בסגנון העכשווי של הקולנוע בעולם שמכונה על ידי דיוויד בורדול בשם "Intensified continuity". סגנון זה מתאפיין בעריכה מהירה, בצילומי תקריב ובצילומים רחוקים קיצוניים ובתנועות מצלמה רבות.¹² בסרטים רבים המצלמה מקיפה דמות ב־360 מעלות – תנועת מצלמה שגם עליה לא ויתרו יוצרי ימים קפואים חרף התקציב הזעום.¹³ כפי שמציין פבלו אוטין, בניגוד לסרטים ישראלים רבים ולמרות מגבלות המימון, בסרט ימים קפואים יש "גם תנועות מצלמה וגם

9 הדמיון מצוין אצל אורי קליין, "הדיירת", הארץ (24.08.2006).

<www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=774978>, 05.06.2010.

10 לרנר עצמו התייחס להשראה של רתיעה בריאיון עם נמרוד קמר, "חם ומלחיץ", וואלה (24 באוגוסט 2006), <http://e.walla.co.il/?w=/200/963977>, 05.06.2010.

11 הקשר לסרטים רתיעה והדייר נידון אצל דוברבני, הערה 7 לעיל, ואצל קליין, הערה 6 לעיל והערה 9 לעיל.

12 David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2006, pp. 121-189

13 בורדול, שם, עמ' 135-136.

גימור יפה מאוד"¹⁴. גם המבקר אורי קליין מציין שהצילום בסרט מרשים,¹⁵ ושצלם הסרט רם שוויקי ראוי לשבחים רבים.¹⁶ ההקפדה הוויזואלית ניכרת גם בבחירתם של היוצרים להציג את רוב הסרט בשחור-לבן, למעט דקות בודדות בצבע טרם הפיגוע, שבהן רואים את גיבורת הסרט רוקדת במועדון.

לרנר מציין שבחר ליצור סרט בז'אנר שהוא מכנה "מותחן פסיכולוגי", "סרט פסיכולוגי", או "סרט מוחות". לדבריו, כוונתו לסרטים כמו המשחק (David Fincher, *The Game*, 1997), מועדון קרב (David Fincher, *Fight Club*, 1999), אמריקן פסיכו (Mary Harron, *American Psycho*, 2000), וונילה סקיי (Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, 2001), שבהם רואים את העולם מנקודת מבט סובייקטיבית של דמות אחת "יוכך מתערערת התפיסה של מה אמיתי ומה לא"¹⁷. סרטים אלה, לטענת לרנר, פתוחים לפרשנויות שונות, ולא ניתן לדעת בוודאות מה קרה בהם.¹⁸ זאת ועוד; לרנר לא התכוון ליצור מותחן פסיכולוגי סטנדרטי. עניין אותו לפתח את הז'אנר, שלטענתו הוא מאוד גברי, דרך נקודת מבט נשית,¹⁹ והוא אכן העמיד במרכז הסרט גיבורה. אולם אם נחשוב מעט על תולדות קבוצות הסרטים שלרנר מתייחס אליהן – הקולנוע הישראלי והמותחן, בעיקר מותחנים שמעמידים במרכז נשים – מתקבל הרושם שדבריו נאמרו באירוניה; הם מצביעים על תופעה שאיננה השתחררות מהדרמה המשפחתית הישראלית או פיתוח ז'אנר בין-לאומי באמצעות גיבורה (ולא גיבור), אלא דווקא על ההרגשה שאין מנוס ממסורות קיימות.

גם אם רצה לרנר לברוח מהדרמה המשפחתית, האופיינית לדעתו לסרטים הישראליים, בעצם השתתף ב"רומן משפחתי" אחר, פרוידיאני. על פי הרולד בלום, כל משורר חדש נאלץ להתמודד עם "חרדת ההשפעה" – מעין מאבק אידילי ביצירתם של קודמיו שנתנה לו השראה להפוך למשורר. בעוד "משורר חלש" מעריץ ומחקה את קודמיו, "המשורר החזק", על פי בלום, שואף להשתחרר מהשפעות המסורת בכך שהוא מפרש בצורה שגויה את קודמיו, סוטה משירתם או "מתקן" אותה ובכך יוצר לעצמו מרחב עצמאי.²⁰ ברוח דבריו

14 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 232; על חשיבות הוויזואליה בסרט, ראו שם, עמ' 242.

15 קליין, הערה 6 לעיל.

16 קליין, הערה 9 לעיל.

17 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 227. הסרטים שלרנר מכנה "מותחנים פסיכולוגיים", "סרטים פסיכולוגיים" או "סרטי מוחות" דומים או זהים לסרטים שחוקרים אחרים מכנים "mindfuck", "mind game films", "puzzle films". ראו: Jonathan Eig, "A Beautiful Mind(fuck): Hollywood Structures of Identity", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 46, 2003, <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc46.2003/eig.mindfilms/text.html>>, accessed 05.06.2010
 בורדוול, הערה 12 לעיל, עמ' 72-103, *Puzzle*; Thomas Elsaesser, "The Mind-Game Film", *Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Warren Buckland (ed.), Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 13-41.

18 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 239-240. וראו גם קמר, הערה 10 לעיל.

19 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

20 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Second Edition, New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.
 ראו: Chris Baldick, "Anxiety of Influence", *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2008, pp. 19-20; Ian Buchanan, "Anxiety

של בלום, אפשר להגיד שגם לרנר ניסה בסרטו הארוך הראשון לסטות ממסורת הדרמות המשפחתיות של הקולנוע הישראלי כדי ליצור מרחב משלו כקולנוען. שלא כמו "המשורר החזק" של בלום, לא פירש לרנר מחדש את המסורת של אבותיו הקולנועיים בישראל, אלא הפנה להם עורף ובחר להרחיב את הרפרטואר של הקולנוע הישראלי בכך שאימץ לו אבות אחרים, מאצולת הקולנוע העולמי, כמו היצ'קוק ופולנסקי. אך בכך לא הצליח להתחמק מדרמה משפחתית. למעשה הוא מימש את פנטזיית "הרומן המשפחתי" הפרוידיאני שבלום מרבה להזכיר, שבה הילד משתחרר מהוריו כשהוא מדמיין שהוא ממזר או מאומץ ושהוריו האמתיים משתייכים למעמד חברתי נעלה יותר. אולם פרויד גם מציין שאותם בני אצולה חדשים הם בעלי מאפיינים המוכרים ממשפחתו הממשית והצנועה יותר של הילד, ואינם אלא ביטוי להערכת-היתר של הילד להוריו הממשיים בתקופה מוקדמת יותר בחייו.²¹ גם אצל בלום לא נראה שלמשורר החדש יתאפשר ליצור משהו חדש ועצמאי. לטענתו, חרדת ההשפעה היא מקרה פרטי של "המאויס" או "האלבית", ה־unheimlich הפרוידיאני, שהוא גם הזר וגם הביתי, חזרה אל המוכר.²² המתים אצל בלום שבים אל בתיהם וחוזרים בסופו של דבר גם בשירתו של "המשורר החזק" שמנסה ליצור לו מרחב עצמאי.²³ כך, גם עבור לרנר הדרמה המשפחתית היא בעצם ניסיון המרד האדיפלי, שניכר בטקסטים הנלווים לסרט – כמו הראיונות עם לרנר – גם אם הסרט עצמו אינו שייך לז'אנר הדרמה המשפחתית.

שובם של האבות הישראלים בזיקה לסרט ימים קפואים ניכר לא רק בכך שתהליך יצירתו השתלב ב"רומן משפחתי" פרוידיאני של מרידה באבותיו הקולנועיים, אלא גם באופן שבו לרנר בחר להעשיר את העשייה הקולנועית המקומית. ניתן לראות בסרט ניסיון לבצע "תרגום" במובן הרחב של המילה, או "תעביר" (transfer), של דגם בין-לאומי – המותחן הפסיכולוגי – ואף של סרטים ספציפיים מדגם זה אל הקולנוע הישראלי.²⁴ אולם עצם התעביר של דגם בין-לאומי הוא דווקא מסורת מקומית מוכרת מאוד. לאורך כל שנות קיומו של הקולנוע הצינוני והקולנוע הישראלי ניתן למצוא תעבירים מסוג זה של דגמים קולנועיים זרים: סובייטיים, צרפתיים, איטלקיים, מצריים, איראניים, או אמריקניים.²⁵

of Influence", *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford and New York: Oxford University Press, 2010, <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t306.e38>>, accessed 05.06.2010

Sigmund Freud, "Family Romances", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 9*, James Strachey (ed. and trans.), London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1953-1974, pp. 235-242

22 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 77-78. ראו גם זיגמונד פרויד, האלבית, מגרמנית: רות גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

23 בלום, שם, עמ' 15-16; 137-155. אולם מתים אלה, "המשוררים החזקים" מן העבר, ממוקמים ביצירותיו של המשורר החדש כך שניתן להאמין שהם אלה שמחקים את ממשיתם (בלום, שם, עמ' 141).

24 על התעביר והתרגום, ראו: רחל וייסברוד, לא על המילה לבדה: טוגיות יסוד בתרגום, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2007, עמ' 219-251; Itamar Even-Zohar, "Translation and Transfer", *Poetics Today*; 11, 1, Spring 1990, pp. 73-78

25 נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993; וייסברוד, הערה 24 לעיל, עמ' 239-251.

הפנייה אל ההשפעה הזרה, אם כן, היא תופעה מקומית נפוצה, או במונחי של בלום, לא סתם "השפעה" (influence), אלא שטף ומגפה, "שפעת" (influenza).²⁶ בכך, השימוש בדגם בין-לאומי קירב את סרטו הארוך הראשון של לרנר אל המגפה המקומית. ניסיונו של לרנר להעשיר את הקולנוע הישראלי כדי ליצור לעצמו מרחב ייחודי ביחס לאבותיו הקולנועיים בישראל הוביל אפוא בסופו של דבר אל אותה מסורת שממנה ניסה להימלט.

גם הצהרתו של לרנר שרצונו היה לפתח את המוחתן הפסיכולוגי בכך שהוסיף לו גיבורה היא מעט מפתיעה. למעשה, מותחנים הנצמדים אל נקודת מבט סובייקטיבית של אישה המתקשה להבין את העולם סביבה ואולי נתקלת באירועים על-טבעיים או מאבדת את שפיותה – מותחנים כאלה אינם נדירים. זכור במיוחד מחזור סרטי "הגותי הנשי" (the female gothic) משנות הארבעים, שבחלקם הופיעו כוכבות נודעות ושאת חלקם בימו אוטרים (auteurs) מוכרים, שהרבו להציג גיבורות המנסות לגלות סודות אפלים מן העבר, בדרך כלל על אודות בעליהן. לעתים קרובות נצמדו הסרטים אל נקודת מבטה של הגיבורה אשר לא ידעה אם לסמוך על חושיה ועל פרשנותה, ולעתים אף חשה כי היא מאבדת את שפיותה. בסרטים רבים ניסתה הגיבורה להגדיר את זהותה ביחס לנשים אחרות – לעתים נשים שכבר מתו ושעמן הרגישה הזדהות ואי-הזדהות. הסרטים היו מלאים משקאות מורעלים, סוכנות בית חורשות רע וציורי דיוקן ונעימות מוזיקליות רבי-משמעות.²⁷

הצהרתו של לרנר על רצונו לחדש את המוחתן הפסיכולוגי באמצעות גיבורה דווקא מצביעה

26 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 38. זהות בין השפעה לבין שפעת חוזרת גם בהמשך הספר כשבלום מצהיר: "Influence is Influenza" (עמ' 85).

27 בין הסרטים הנחשבים ל"גותי נשי" נזכיר את רבקה (Alfred Hitchcock, *Rebecca*, 1940); חשד *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, ; Alfred Hitchcock, *Suspicion*, 1941) 1943 ניסיון מסוכן (Jacques Tourneur, *Experiment Perilous*, 1944); רחוב המלאכים (Robert Siodmak, *The Spiral*) (George Cukor, *Gaslight*, 1944); המדרגות הלולייניות (Joseph L. Mankiewicz, *Dragonwyck*, 1946); *Staircase*, 1946); דרגוניוק (Vincent Minnelli, 1946); הסוד מעבר לדלת (Fritz Lang, *Secret beyond the Door*, 1947); *The Two Mrs. Carrolls* (Peter Godfrey, 1947); נלכדתי (Max Ophuls, *Caught*, 1949); מסורת זו של סרטים הנצמדים לגיבורות המתקשות להבין את סביבתן ואת הגברים בחייהן, ואולי אף מאבדות את שפיותן, המשיכה גם לאחר שנות הארבעים בסרטים כמו שרלוט המתוקה (Robert Aldrich, *Hush...Hush, Sweet Charlotte*, 1964), תינוקה של רומרי (Alejandro Amenábar, *The Others*, 2001) והאחרים (Zemeckis, *What Lies Beneath*, 2000) לדיון בסרט "הגותי הנשי" של שנות הארבעים ובגלגוליו המאוחרים יותר, ראו: Diane Waldman, "At Last I Can Tell It to Someone!": Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s", *Cinema Journal* 23, 2, Winter 1984, pp. 29-40; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, 1987; Helen Hanson, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, London and New York: I. B. Tauris, 2007; Annette Kuhn, "Woman's Pictures", Barry Keith Grant (ed.) *Schirmer Encyclopedia of Film* 4, New York: Schirmer Reference, 2007, pp. 367-373



ימים קפואים (דני לרנר, 2006). מיאו הופכת לגבר שפגשה, אלכס קפלן.
(באדיבות דני לרנר)

על היבט נוסף שבו הוא לכוד במסורות קיימות. הסרטים והבמאים שהשפיעו על סרטו של לרנר ימים קפואים, כמו היצ'קוק ופולנסקי, מעולם לא היססו להעמיד במרכז נשים ולהיצמד אל נקודת מבטן, בפרט כשהיו לכודות בעולמות גותיים ולא בטוחות בפרשנותן את המתרחש ובשפיותן. אולי למקרא טענתו של לרנר "שככל שהז'אנר מתפתח, הוא מבצע מעבר מעיסוק בנקודת מבט גברית לעיסוק בנקודת מבט נשית"²⁸, עלינו להדגיש לא את החלפת נקודות המבט (הגברית או הנשית), אלא את עצם המעבר, את להיות בין לבין. במהלך הסרט משנה מיאו בהדרגה את זהותה והופכת ל"אלכס קפלן" – הגבר שפגשה בחושך בתחילת הסרט. ייתכן שאת "הפיתוח" של הז'אנר שעליו דיבר לרנר עלינו להבין כהיעשות, כעצם המעבר בין מגדרים, ולא כהחלפה מלאה שהסתיימה, שבה הגיבורה היא בבירור אישה ולא גבר. אולם גם עיסוק זה בדמויות שזהותן המגדרית אינה חדה או יציבה איננו חידוש אם ניזכר בסרטים כמו פסיכו (Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960), הדייר, או לבוש לרצח (Brian De Palma, *Dressed to Kill*, 1980). גם כאן לא הצליח לרנר להימלט ממסורות העבר.

הטרור והמותחן הפסיכולוגי

חלק מאמירותיו של לרנר עוסקות בניסיונו ליצור לעצמו מרחב עצמאי הן בקולנוע הישראלי והן במותחן הפסיכולוגי. אלא שאמירות אלה מצביעות דווקא על אייכותו לעשות זאת, על כך שבמידה רבה הוא נשאר לכוד בתוך המסורות שמהן ניסה לחרוג. לצד שתי מסורות אלו – הקולנוע הישראלי והמותחן הפסיכולוגי – ציין לרנר גם את

28 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

הפיגועים. היה חשוב לו, לטענתו, להתייחס למתח הישראלי, ל"טראומות שלנו", ובפרט לפיגועים בתל אביב.²⁹ "פתאום", הוא מסביר בריאיון, "כל הדברים האלה התחברו אצלי בראש: המותחן הפסיכולוגי, ההתעסקות בהשפעות הפיגועים והרצון לשים במרכז הסיפור דמות של אישה".³⁰

כיצד ניתן להבין את טענתו של לרנר שהעיסוק במותחן הפסיכולוגי (שניסה לחדשו מגדרית ושדרכו ניסה להימלט מהדרמה המשפחתית הישראלית) קשור להרהוריו על השפעתם של הפיגועים בישראל? בחלק זה אראה שמאפייני המותחן הפסיכולוגי בעצם הרחיקו את ימים קפואים מתפיסה אחת מקובלת ומוכרת לטרור בישראל, וכנגד זאת הכניסו את הטרור לתוך הקשר אחר, הקשר שהוא בעל השלכות אתיות ומזכיר את ניסיונו של לרנר לברוח מהמסורות שבתוכן יצר. בהקשר זה אדון בחלק הבא.

תפיסה רווחת היא זו המגדירה את הטרור כפגיעה בחפים מפשע או בבלתי מעורבים.³¹ לפיה, תמצית מהותו של הטרור היא "התנפלות מכוונת על חפים מפשע שברובם אינם מסוגלים להילחם ואינם מעורבים אישית בסכסוך".³² על פי תפיסה זו, חשוב לא לבלבל בין קרבות לגיטימיים בהתאם לחוקי המלחמה המכוונים נגד חיילים, לבין מעשיהם של הטרוריסטים. הטרוריסטים לעולם אשמים מעצם זהותם וכוונת הזדון שבבסיס פעילותם. האשמה היא אך ורק אשמתם ו"אין כל משמעות" לסיבות שהם מונים להצדקת מעשיהם.³³ על פי תפיסה זו, שום מניע או מטרה אינם הופכים את הטרור, את הפגיעה בחפים מפשע ובבלתי מעורבים, למוצדק או למובן.

בניגוד גמור לתפיסה זו, רבים מגיבורי המותחנים הפסיכולוגיים חיים בעולמות אפלים ומטושטשים שאינם מאפשרים הבחנה חדה בין אשמים לבין חפים מפשע, מעורבים

29 קמר, הערה 10 לעיל.

30 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 228.

31 תפיסה זאת אפשר למצוא, למשל, בספר פרי עטו של בנימין נתניהו, מלחמה בטרור: כיצד יביסו המשטרים הדמוקרטיים את הטרור המקומי והבינלאומי, מאנגלית: ברוך קורות, תל אביב: ידיעות אחרונות/ספרי חמד, 2001. תפיסה זאת גם ניתן לאתר בהגדרת הטרור של הממשל האמריקני: National Strategy for Combating Terrorism, <<http://www.state.gov/documents/organization/60172.pdf>>, accessed 5 June 2010. גם מייקל וולצר מאמץ באופן כללי הגדרות והסברים שמזכירים טיעונים אלה: Michael Walzer, *Arguing about War*, New Haven and London: Yale University Press, 2005, pp. 51-52, 130-131, 135 ובמפורש על נתניהו (וולצר, שם, עמ' 200, הערה 4). לטענתו, כשם שדיכוי אינו מצדיק טרור, כך טרור אינו מצדיק שמירה על הסטטוס-קו במקום מאבק מידי בדיכוי (שם, עמ' 62-64). דיון ביקורתי במאפייניהם של החפים מפשע או הבלתי מעורבים מופיע גם אצל: R. G. Frey and Christopher W. Morris, "Violence, Terrorism, and Justice", in R. G. Frey and Christopher W. Morris (eds.), *Violence, Terrorism, and Justice*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1991, pp. 1-17, esp. pp. 2, 7-8, 10; David J. Whittaker, *Terrorists and Terrorism in the Contemporary World*, London and New York: Routledge, 2004, esp. pp. 2-7.

32 נתניהו, שם, עמ' 34.

33 נתניהו, שם, עמ' 44.

ובלתי מעורבים. הם נושאים באחריות למעשים פליליים או בלתי מוסריים שהם אינם מודעים להם בהכרח או יודעים בוודאות אם ביצעו או לא. הגיבור של אמריקן פסיכו הוא אולי רוצח סדרתי של חפים וחפות מפשע, או אולי מדובר רק בהזיותו; הגיבור של ונילה סקיי חושד שאולי רצח את בת זוגו או אישה אחרת ששכב אתה; הגיבורה של האחרים רצחה את שני ילדיה והתאבדה, אך מכחישה עובדה זו לאורך מרבית הסרט; והגיבור של מועדון קרב מקים צבא אלים שמבצע פעולות חבלה הרסניות ולעתים קטלניות (יש שיגידו פעולות טרור), כולל פיצוץ והריסה של גורדי שחקים בסיום הסרט, אולם לא מודע לכך זמן רב. קשה לקבוע עד כמה הדמויות נושאות באשמה או באחריות על מעשים אלה או מעורבות בהם בגלל אי-הבהירות של העלילה, חוסר האפשרות להבחין בין דמיון ומציאות, או חוסר המודעות של הדמויות למעשיהן ולמצבן. למעשה, אי-בהירות מסוג זה כבר ניתן למצוא אצל היצ'קוק, שכן, לדברי דָ'לֶז, התבנית בסרטיו אינה של אדם חף מפשע שמואשם בפשע שלא ביצע, אלא של אדם שחדל להיות חף מפשע משום שזולתו ביצע פשע עבורו (הפשע מוענק לו, מוגש לו, ניתן לו בחליפין).³⁴

במותחן הפסיכולוגי קורה שתודעת האשמה ואופי מעשיה של הדמות נותרים עמומים. למשל, גיבורת *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962) מואשמת על ידי הכומר שנגינתה על עוגב הכנסייה היא טומאה וחילול הקודש ושהיא חסרת נשמה (בהמשך נגלה שהיא כנראה אכן נפחה את נשמתה ובעצם כבר מתה). הגיבור של החוש השישי (M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense*, 1999) חש צורך להתנצל בפני אשתו שמתעלמת ממנו לאורך מרבית הסרט, מה שגורם לנו להאמין שהוא אשם באופן כלשהו בהידרדרות היחסים ביניהם, גם אם לא היינו עדים לתהליך זה בסרט (בסופו של דבר מתברר שהבעיה האמתית היא שהוא מת ושהיא אינה מסוגלת לראות או לשמוע אותו כרוח רפאים).

בדומה למותחנים הפסיכולוגיים הללו, גם ימים קפואים מעמיד במרכז גיבורה שנראה שהיא אשמה או מעורבת באופן כלשהו במעשים לא-חוקיים או לא-מוסריים. כמו בסרטים *Carnival of Souls* והחוש השישי, קשה לומר בדיוק על איזה פשע היא נושאת באחריות. התנהלותה מרמזת שהיא חוששת שתואשם בדבר מה, או אולי מרגישה אשמה על מעשה כלשהו. מייאו מסתירה מהסביבה את שמה האמתי ואת זהותה ושומרת על מרחק מאנשים אחרים. לפני הפיגוע היא מסרבת שאלכס יראה אותה באור; מיד לאחר הפיצוץ היא בורחת מהאזור; ולאחר מכן היא נמלטת מצוות בית החולים שרוצה לדלות ממנה פרטים על אלכס חסר ההכרה.

מבחינת החוק, לא קשה למצוא עברות שבהן מייאו אשמה: היא פורצת לדירות, גונבת זהות של אדם אחר וסוחרת בסמים. בשני רגעים בסרט נוצרת סיטואציה שבה נראה שהיא נלכדת או מואשמת. בתחילת הסרט, כשמתווכת וזוג שבא לראות את הבית תופסים אותה בדירה אליה פרצה, הם מביטים בה והיא מביטה בהם וחומקת אל תוך החושך. בהמשך הסרט, לאחר שהיא עוברת לגור בדירתו של אלכס קפלן, בעודה עולה במדרגות הבניין, השכנה מצביעה עליה בפני זוג שוטרים שבאו לקחתה לתחנת המשטרה. אולם מייאו פורצת אל

Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam 34 (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 201

תוך דירות ריקות ואינה מזיקה או גונבת דבר; ומסתבר שהשוטרים מחפשים אותה משום שמצאו את הקטנוע שלה שנגנב סמוך לתחילת הסרט ואין סיבה לחשוד שהיא עצמה נושאת באחריות על הגנבה. אפילו הסחר בסמים הוא בעיקר עם בליינים במסיבות. קיימת התחושה שמייאו מרגישה שהיא נושאת באחריות על דבר מה, או שעומדים להאשימה ושעליה לברוח. עם זאת, קשה לומר על מה בדיוק מייאו נושאת באחריות, ולפחות מבחינה מוסרית, אם לא פלילית-טכנית, במה בסופו של דבר היא אשמה. מעבר לתחושת האשמה העמומה שמלווה את מייאו ושאותה אולי ירשה מהמותחן הפסיכולוגי, ימים קפואים מציע מרכיבים נוספים שאינם תואמים לניסיון ליצור הפרדה



ימים קפואים (דני לרנר, 2006). השכנה של מייאו מצביעה עליה בפני זוג שוטרים שבאו לקחתה לתחנת המשטרה.
(באדיבות דני לרנר)

ברורה וחדה בין הטרוריסטים לבין קרבנותיהם החפים מפשע או הבלתי מעורבים. הדמות שמייאו מאמצת לאחר הפיגוע, בעודה הופכת לאלכס קפלן, היא של מאבטח/ת בקניון. דמות זו מייצגת את המערכת הביטחונית ואת המאבק בטרור, אבל אינה לוחמת פעילה בקרבות נגד הטרוריסטים. דמות המאבטח/ת איננה של אזרח בלתי מעורב, אבל גם איננה של לוחם, חייל או שוטר. זוהי דמות ביניים אנומלית, שמערערת את החלוקה הברורה בין מעורבים לבלתי מעורבים. האם התקפה נגד מאבטח/ת היא לחימה על פי כללים בין-לאומיים, או מעשה טרור בלתי מוצדק? האם מדובר באזרח חף מפשע ובלתי מעורב או במטרה לגיטימית?³⁵

35 ערעור החלוקה בין אזרחים חפים מפשע ובלתי מעורבים לבין לוחמים מעורבים חל לא רק על המאבטח עצמו, אלא, באופן מסוים, גם על נבדקיו. לואי אלתוסר כותב שהפרקטיקה המשטרית של ההסבה (אינטרפלציה) מתייחסת אל הסובייקט "פחות או יותר כאל חשוד" ועלולה להוביל להכרה בו כ"סובייקט

הטקסטים הנלווים לסרט, שעניינם הפקת הסרט ימים קפואים, מטשטשים גם הם את הגבול בין יוצרי הסרט, שכנראה נחשבים לחפים מפשע או לבלתי מעורבים, לבין לוחמים או טרוריסטים. בהערות היוצרים בדי.וי.די לסצנת הפיגוע הראשונה, שואל מפיק הסרט "איך עושים פיגוע כשאין כסף?", ובריאיון, לרנר מסביר ש"ההפקה הייתה כמו מבצע צבאי [...] הלכנו וכבשנו כל יעד שהיה צריך". לא מדובר בצבא סדיר לגיטימי, אלא דווקא בלוחמה שקרובה יותר לארגוני טרור קטנים: "היו מקומות שצילמנו בהם כמו גרילה. הלכנו, צילמנו בלי אישור וברחנו".³⁶

מייא והסובייקט הריבון

כיצד אם כן ניתן להבין את טענתו של לרנר שפתאום "התחברו אצלו בראש" המותחן הפסיכולוגי וההתעסקות בהשפעות הפיגועים? אופציה פופולרית להבנת הטרור הובילה אותנו למבוי סתום. היא תובעת הפרדה חדה וברורה בין מי שחפים מפשע ובלתי מעורבים (קרבות הטרור) לבין מי שמעורבים ואינם חפים מפשע; אך בסרט זה לא מתקיימת הפרדה. זאת ועוד; דווקא מאפיינים מהמותחן הפסיכולוגי מסייעים ליצור בסרט ימים קפואים עולם שאינו מתאים להגדרה רווחת זו, כך שלא נראה שאלה הם ההיבטים שהתחברו פתאום בראשו של לרנר ויצרו את הקישור בין המותחן הפסיכולוגי לבין חוויית החיים תחת טרור.

האם ניתן למצוא תפיסה אחרת שתהיה רלוונטית לסרט? נוכל להיעזר בחשיבתה המוסרית של ג'ודית בטלר בכתביה האתיים בשנות האלפיים. כתיבה זאת מתייחסת להתמודדות שלה, בתור יהודייה ואמריקנית, עם תגובתה של ארצות הברית לפיגועי ה-11 בספטמבר ועם מדינת ישראל ומדיניותה. הן בכתביה האתית, והן בכתביה בכלל, היא מרבה לצאת נגד המודל המוסרתי לסובייקט ולמדינה. את המודל הזה, שהיא מתנגדת לו, היא מאפיינת

רע", ראו: אלטוסר, על האידיאולוגיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 55, הערה 20. ההסבה של הנברק על ידי המאבטח בקניון אינה הופכת את האינדיבידואל לסובייקט טרוריסט – לא כל נברק/ת מבצעים פיגוע. אבל היא עלולה להפוך את הנברק/ת ל"פחות או יותר" טרוריסט פוטנציאלי בסוג המחשבות שהיא מעוררת. המאבטח שבודק את תיקי או את רכבי גורם לי לחשוב באופן טרוריסטי בכך שהוא מעודד אותי לחשוב על אופנים להברחת נשק או מטען גם אם אין לי, ומעולם לא הייתה לי, כוונה לעשות זאת: "הוא בדק את תכולת התיק, אבל לא הזיז את הדברים בתוכו"; "הוא העביר את הגלאי על גופי, אך לא בחץ את נעליי"; "הוא הביט בתא המטען, אך לא במושב האחורי – באיזו קלות הייתי יכול להכניס מטען/נשק מבלי שהמאבטח היה שם לב!". מחשבות אלה מתעוררות בעקבות כינוני כסובייקט שמאבטח חשד בו בטרור, מעצם הפניה אלי כנברק/ת, וסביר להניח שלא היו מתעוררות ללא הבריקה. בכך, עצם ההיתקלות במאבטח מקרבת אותנו לטרוריסטים בדרך המחשבה. כמובן, לא תמיד המאבטח מבצע הסבה. לעתים קרובות אני כלל לא שם לב למאבטח שמתפקד כלא יותר מעוד דלת, או מטרד ושנבלע ברקע, כמו המכשיר אצל היידגר, שאינו בולט כל עוד הוא נמצא ומתפקד. ראו: Martin Heidegger, *Being and Time*, John Macquarrie and Edward Robinson (trans.), London: SCM Press, 1962, pp. 95-107.

36 אוטין, הערה 1 לעיל, עמ' 231.

כבדיד, אחדותי, אוטונומי,³⁷ כריבון שנהנה משליטה,³⁸ שמכונן את עצמו, ששקוף לעצמו, לכיד לחלוטין וזהה לעצמו לאורך זמן.³⁹ הדגם חל הן על סובייקטים והן על מדינות, כשהסובייקט הריבון, על פי בטלר, קשור למדינה אשר תופסת את עצמה ככל־יכולה וכבלתי־חדירה.⁴⁰

על פי בטלר, דגם זה הוא פנטזיה של אידאל שלא ניתן להגשימו ושאינו, לדעתה, לשאוף אליו. ניסיונות להגן על האידאל עשויים להוביל לאלומות נגד אחרים ולהרגשה שאלימות זו היא מוצדקת ולגיטימית. אין סובייקטים או מדינות אוטונומיים, ריבוניים, מכוננים את עצמם, אחדותיים ולכידים באופן מלא. אנחנו תלויים באחרים, מכוננים אותנו מבחוץ, אנחנו מחוץ לעצמנו, בלתי עצמאיים, סותרים את עצמנו, לא מודעים באופן מלא לעצמנו, כפופים לחברה ולעולם שהיה כאן לפנינו ושחיצוני לנו ומשועבדים ליחסו עם אחרים.⁴¹

אפשר למצוא דמיון בין דיון זה של בטלר לבין "חרדת ההשפעה" של בלום, שבה "המשורר החזק" שואף בשירתו החדשה להגיע לאוטונומיה, ונכשל.⁴² בכך "המשורר החזק" אינו שונה מהילד הרגיל ברומן המשפחתי של פרויד, שבלום מצטט ממנו, השואף שאיפה חסרת סיכוי לסלק את החוב להוריו שהעניקו לו חיים. הילד של פרויד רוצה להיות אבי עצמו,⁴³ או במונחיה של בטלר – להיות הסובייקט שמכונן את עצמו. על פי בלום, חרדת ההשפעה עצמה היא השירה החדשה, וזה לרוב גם נושא השירים.⁴⁴ בעקבות בלום ולאור אמירותיו של לרנר שבהן ניכר ניסיונו לסטות מהשפעת אבותיו הקולנועיים בישראל אל תוך המוחתן הפסיכולוגי (ואף לפתחו בכך שהעמיד במרכז גיבורה) – נוכל לחפש גם בסרטו ימים קפואים ניסיון לאוטונומיה וליצירתו של סובייקט ריבון המכונן את עצמו.⁴⁵

Judith P. Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, 37
New York: Columbia University Press, 1987

Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York and London: 38
Routledge, 1997

Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York: Fordham University Press, 39
2005

Judith Butler, *Prekarious Life: The Power of Mourning and Violence*, London and New 40
York: Verso, 2004

41 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 64; הערה 40 לעיל, עמ' 23; 32.

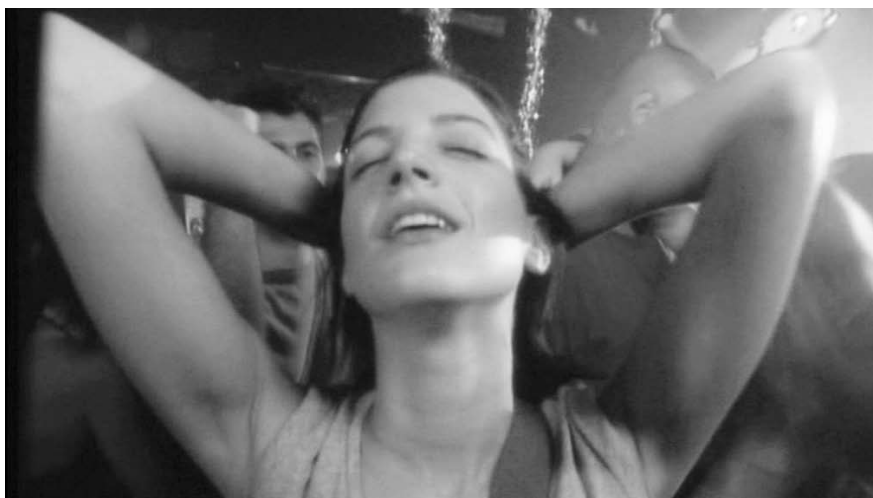
42 בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 130.

43 זיגמונד פרויד, "על סוג מיוחד של בחירת האובייקט אצל הגבר", מיניות ואהבה, רות גולן ואחרים (עורכים), מגרמנית: דוד זינגר, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 129-136, בעיקר עמ' 135. בלום מצטט את פרויד כאן: בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 63-64.

44 בלום מציין שנושא זה נשאר לפעמים סמוי (בלום, הערה 20 לעיל, עמ' 148), או מצריך קריאה אלגורית של היצירה (בלום, שם, עמ' 20).

45 מאמר זה אינו עוסק בכל ההתייחסויות של בטלר ושל בלום לפרויד ואינו דן באופן ממצה ושיטתי בדמיון ובשוני בין שלושת ההוגים הללו, שמשתייכים לדורות שונים ולדיסציפלינות שונות (פסיכואנליזה, ביקורת הספרות, פילוסופיה אתית), למשל ליחסו של כל אחד מהם למסורת היהודית הדתית והחילונית, למדינת ישראל ולציונות, לאנטישמיות, לתרבות היוונית העתיקה, או ל"אמריקניות" מול "אירופאיות". הן פרויד, הן בלום והן בטלר מציעים כלים לבחינתו של אידאל הסובייקט הריבון ושל אי־האפשרות להגשים אידאל זה ביחס לקהילה בעבר או בהווה. המפגש בין שלושתם במאמר

בסרט ימים קפואים יש עיסוק רב באפשרות ובקשיים של קיום על פי האידאליים של הסובייקט הריבון (שבטלר מתנגדת לו), או של "המשורר החזק" של בלום והילד הפרוידיאני שמנסים להיות האבות של עצמם. כבר בחצי השעה הראשונה שקודמת לפיגוע, מנסה מייאו להתמודד עם הרצון שלה להיות עצמאית וריבונית בחברה אלימה ותוקפנית. הלקוח הראשון לסמים שברשותה, שמכונה בכותרות "נחמן" ושחובש כיפה של חסיד ברסלב, מצליח לשכנע אותה בתוקפנות לתת לו "טעימות" בחינם. הוא מבטיח שירכוש ממנה "פֶקֶטִים שלמים" אם יהיה מרוצה, אך לא מקיים את הבטחתו. בזמן שהיא עמו, מייאו מאבדת שליטה על הרכוש שלה – הקטנוע שלה נגנב והיא אינה מצליחה לאתר אותו. היא מגיעה לבניין שבו גר שולצי, האדם שהפנה אליה את נחמן, אולם אישה עונה לה באינטרוקום שהוא איננו. את המאבטח בקניון היא מזהה בטעות כאלכס קפלן. אך גם המפגש עם אלכס המדומה מסתיים באלימות – היא לוקחת את הסלולרי שלו כדי להוכיח שהוא הגבר עמו שוחחה לפני כן והוא מזעיק עזרה מהמאבטחים האחרים ומנסה לעצור אותה. לאחר מפגשיה האלימים עם הסביבה, שבה היא משמשת קרבן לגברים אלימים או נעדרים, אין פלא שהיא מהססת מאוד להיחשף בפני אלכס. אפילו במסיבה במועדון "קומה שתיים" היא לא נענית לחיזורים של אחד מהבליינים ובוחרת לרקוד לבד, עם עצמה. ניסיונה להיות בשליטה אינו משתלב עם תלותה באחרים, שמנסים לנצלה או שאינם מסייעים לה ושמובילים אותה לבחור בהתבודדות.



ימים קפואים (דני לרנר, 2006). מייאו בוחרת לרקוד לבד.
(באדיבות דני לרנר)

בטלר מסבירה שפנטזיית הסובייקט הריבון מזיקה. את אי-התאמתנו למודל, את היותנו פגיעים ולא כל-יכולים, קובעת בטלר, ננסה אולי להכחיש גם תוך שימוש באלימות ופגיעה

זה נועד לספק כלים מושגיים, אשר בעזרתם ניתן לאפיין היבט מסוים של התפיסה המוסרית העולה מהסרט ימים קפואים – המשמעות האתית של הרצון להשתחרר מהתלות באחרים וממסורת שהיא חלק מהזהות של הסובייקט כמו גם המשמעות האתית של הכישלון להשתחרר מהתלות ומהמסורת.

באחרים. לטענתה, הפנטזיה עשויה לגרום לנו לחפש פתרונות אלימים שיעניקו לנו ביטחון על חשבון כל שיקול אנושי אחר,⁴⁶ ולבצע מעשי זוועה בשם "הגנה עצמית".⁴⁷ הסובייקט הריבון או המדינה הריבונית כביכול עשויים להכחיש את פגיעותם בכך שיפגעו באחרים. הם יבטיחו מראית עין של שליטה ואי־פגיעות באופן הרסני ובכך שימקמו את הפגיעות באחר. מדינה שהותקפה ושרוצה להגן על הפנטזיה של השליטה הריבונית, על אי־פגיעותה כביכול, עלולה להגיב באלימות "מוצדקת" ו"לגיטימית".⁴⁸

בסרט ימים קפואים, לאחר סצנת הפיגוע, כשמיאו אולי הוזה או חולמת את המתרחש, היא מצליחה להתקרב יותר לדגם האידאלי שבטלר מתנגדת לו באופן שלעתיים כולל היבטים אלימים או הרסניים כלפי אחרים. האירועים השונים בחלק זה של הסרט הם בעיקר וריאציות על מה שהתרחש בחצי השעה הראשונה שלו,⁴⁹ אולם ניכר גם ניסיון לשנות ולתקן את האירועים כדי שיתאימו לדגם הסובייקט הריבון והשולט: האלימות מופנית כלפי מיאו לעתים רחוקות יותר, והאירועים שוב אינם מסתיימים בהרגשה שהיא אישה שאין לה שליטה על המתרחש וחסרת אונים בעולם של גברים תוקפניים. עכשיו היא מסוגלת לתפקד באופן עצמאי ואף לשלוט באירועים. מיאו נפגשת שוב עם נחמן, אך הפעם היא חכמה יותר ומקפידה לקחת ממנו בכוח את הכסף, לרבות הסכום שהוא חייב לה על "הטעימות". הפריצה לדירות זרות הופכת לפריצה לדירה של אלכס קפלן, שאלה דווקא הוזמנה. הפעם היא לא נאלצת לברוח כשמגיעה מתווכת עם דיירים חדשים, אלא היא מזוהה כדיירת הלגיטימית והיא נכונה להתווכח עם השכנה שמייצגת את הוועד. הזיהוי השגוי של המאבטח כאלכס הופך לזיהוי נכון כשמסתבר שאלכס אכן עובד כמאבטח בקניון. המאבטחים העיונים הופכים לחברים שלה/ שלו מהעבודה. חוסר האונים שלה לנוכח גנבת הקטנוע הופך לאיתור הקטנוע הגנוב של אלכס קפלן על ידי המשטרה, ומיאו מתעקשת ומתווכחת כשהם מסרבים להחזיר לה את הקטנוע ללא תעודה מזהה. למעשה, היות שמדובר ככל הנראה באירועים שמתרחשים רק "בתוך הראש שלה" בזמן שהיא שוכבת חסרת הכרה או גוססת או מתה, מתאפשר לה לממש את הפנטזיה הקרטזיאנית של סובייקט שמכונן את עצמו, שכן מדובר בעולם שמעוגן כולו באני החושב שלה ושואין לו קיום בלעדיה.

אולם גם שליטה זו שמייאו זוכה בה כשהיא מאמצת את זהותו של אלכס קפלן המאבטח אינה מעניקה לה ביטחון או יציבות. מיאו חשה אי־נוחות בזהות החדשה ומאמינה כי היא נכפתה עליה כחלק ממזימה לערער אותה ואת זהותה. היא לא מבינה למה כולם

46 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 30.

47 שם, עמ' 101.

48 Judith Butler, "Reply from Judith Butler to Mills and Jenkins", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18, 2, 2007, p. 193

49 כך, למשל, רשימת השכנים סמוך לדלת הכניסה בבניין של אלכס, שהציעה בה לפני הפיגוע כדי לנחש את שמו ואת מספר הדירה שלו, הופכת עכשיו לשכנה בשר ודם שמוזמנה אותה, שוב ושוב, לישיבות הוועד עם כל הדיירים. באחת משיחותיה עם אלכס לפני הפיגוע, מציינת מיאו שהיא אינה אוהבת במיוחד את קולה, ואלכס שואל אותה אם אי־פעם דיברה עם עצמה. אחרי הפיגוע, מיאו מדברת עם אישה שמתקשרת אל אלכס ושמתגלית בסוף הסרט כגרסה שלה עצמה.

מניחים שהם מכירים אותה ושהיא אלכס, היא חוקרת את השכנה היכן נפגשו, היא כועסת כשדורשים ממנה במשטרה תעודה מזהה ומגיבה בזעזוע כששולצי עונה לאינטרוקום ומכנה אותה אלכס. גם אם היא נהנית עתה מיתר שליטה, היא מרגישה שזהות זו נכפתה עליה מבחוץ.

גם האפשרות שהכול הוא חלום ושכך היא הופכת לסובייקט שמכונן את עולמו, ילד שהוא אבי עצמו, מסתיימת בהרגשת אימה. בכך שהסרט אולי חודר אל הזיותיה או חלומותיה של מייאו הפצועה, הגוססת או המתה, הוא גם מאפשר לנו הצצה אל תוך עולם שכל קיומו בתוך ראשה של גיבורת הסרט. אך מסתבר שעולם זה אינו מעניק לה ביטחון של סובייקט ריבון, אלא הופך לסיוט. אחרי הפיגוע, מייאו מנסה לשוחח עם אישה שמתקשרת אל אלכס ומסרבת להזדהות. בבית החולים שאלכס מאושפז בו, מנסה מייאו לרדוף אחריה, אולם האישה חומקת אל תוך המעלית, ממש כפי שמייאו עשתה בסצנה מוקדמת בסרט, כשמאבטחת בבית החולים רדפה אחריה. כשהשתיים נפגשות לקראת סוף הסרט בכניסה למועדון "קומה שתיים", אנו רואים מול מייאו קצוצת השער, הלבושה במדי מאבטח/ת והמכונה על ידי הסביבה "אלכס", את האישה האחרת שאיננה אלא מייאו עצמה כפי שהכרנו אותה בתחילת הסרט – עם שער ארוך יותר ולבושה בבגדים מליל הפיגוע. אף המרדף בבית החולים היה ככל הנראה מרדף שלה אחר עצמה, פעם בזהות של מייאו מתחילת הסרט ופעם בתור המאבטח/ת. אולי קיוותה לדלות מאישה זו, כפי שניסתה קודם מהשכנה ומשולצי, את פשר האירועים המסתוריים בחייה ולהבין מי היא; מדוע הסביבה כולה מתעקשת שהיא המאבטח/ת אלכס קפלן בעוד היא חשה שזו אינה זהותה. מייאו אולי הצליחה לממש את מראית העין של האידאל שבטלר מתנגדת לו – היא אינה תלויה באחרים והיא כנראה בלתי-פגיעה כי קיים "עווק" נוסף שלה שישרוד גם את הפיגוע הזה. עם זאת, הגילוי שהאישה ששוחחה אתה בטלפון ושאחריה רדפה בבית החולים איננה שונה ממנה, ושהיא עצמה לכודה בעולם מעגלי של אירועים חוזרים ונשנים, ושנאשים אחרים (המאבטחת בבית החולים, אלכס, האישה שמתקשרת אליו) אינם אלא גרסאות אחרות שלה – גילוי זה אינו מרגיע, אלא מבעית, לפחות עבור מייאו שמגיבה בזעקת אימה.

אני הוא אחר

מסתבר שהכלים שבטלר מציעה בתאוריה האתית שלה עשויים להאיר באופן מעניין את ימים קפואים. הם מתחברים לרצונו של לרנר לכונן את עצמו כיוצר שחורג ממסורת אבל מגלה, ממש כמו הסובייקט של בטלר והמשורר של בלום, שהוא בעצם מכונן מבחוץ ותלוי באחרים. אולם הקרבה אל מה שבטלר מתארת בתור האידאל שלנו (שהניסיון למימושו כרוך לעתים באלימות ובנזק לאחרים) הופכת בסרט ימים קפואים לסיוט. מייאו אינה חשה הקלה ואינה חושבת שמצאה את זהותה האמתית. האידאל שבטלר מתנגדת לו איננו רק בלתי אפשרי ומזיק לאחרים; על פי הסרט, אידאל זה גם מעורר רגשות אמביוולנטיים אצל מי שמנסה לממשו והופך בסופו של דבר לחלום בלהות. חזרתה של מייאו אל אתר הפיגוע – מועדון "קומה שתיים" – בעקבות השיחה עם האישה שהתקשרה אל אלכס, איננה

רק חוויה של היתקלות בעצמה והתקרבות למראית העין של הסובייקט הריבון שמכונן את עצמו. הרגעים שבהם מייאו מתקרבת באופן מרבי למימוש האידאל של הסובייקט הריבון הם גם הרגעים המפחידים אותה ביותר ומובילים לזעקת אימה. כפי שנראה, הסרט מציע שניתן להמשיך את דיונה של בטלר הלאה, אל מקום מפחיד אף יותר.

חזרתה השנייה של מייאו אל אתר הפיגוע היא בתור מי שהולכת ונעשית המאבטח/ת אלכס קפלן. מה שבולט עתה הוא ניסיונה הכושל והמייאש לעזור ולמנוע את הישנותו של הפיגוע אחרי שהשיחה שהאירועים בערב הפיגוע חוזרים שוב (היא שוב מועדת, שוב רואה בחורה סוטר לבחור, שוב רואה את אותם הבליינים). בת־שיחתה אינה שומעת אותה היטב בטלפון הסלולרי. היא אומרת למייאו שהיא מחכה לה בחוץ – אבל הכניסה למועדון היא המקום שבו הפיגוע עתיד להתרחש. עצם השיחה עם מייאו גורמת לאישה השנייה לצאת החוצה ולהפוך לקרבן, למרות שמייאו לא התכוונה לזה. מייאו הזהירה אותה שלא תצא כי עומד להיות פיגוע, אך בת־שיחתה אינה שומעת אותה. האנשים שעומדים ליד מייאו שומעים אותה, והיא אומרת לכולם "לעוף" משם. אך דווקא היציאה החוצה מקרבת את כולם לפיגוע ואולי אפילו יוצרת את ההתקהלות שהמחבל/ת חיכו לה. לא רק שדמות המאבטח/ת מערערת את החלוקה בין מעורבים בבלתי מעורבים, אלא שעתה מתברר שגם אם היא חפה מפשע היא בעקיפין אולי תרמה לפיגוע בכך שניסתה למנוע אותו. מייאו המאבטח/ת יוצאת אל כניסת המועדון, ומוצאת מולה את מייאו כפי שהכרנו אותה בתחילת הסרט, ומגיבה בזעקה.

זעקתה של מייאו אולי נובעת מכך שהסתבר לה ששוחחה כל הזמן עם עצמה, שהיא תקועה בלולאת זמן אין־סופית או בתוך עצמה, שהסובייקט שמכונן את עצמו הוא לא רק אידאל בלתי אפשרי, אלא גם סיוט. מצד אחר – אולי אותה זעקה עצמה נובעת מכך שהסתבר למייאו שלא באמת שוחחה עם עצמה, אלא עם גרסה מוקדמת של עצמה, עם "אני" אחר מן העבר: בתסרוקת שהייתה לה פעם, לבושה כמו פעם, מדברת אחרת וחושבת אחרת, כמו פעם. מול המאבטח/ת המנסה להציל חיים ניצבת גרסה מוקדמת של עצמה, שנהנית לרקוד עם עצמה, שמסתירה את זהותה מכולם, שאין לה מקום מגורים קבוע, שנמנעת מכל דרמה משפחתית שתכבול אותה ושאינה רוצה לעזור לאיש. בתוך החלום של עצמה מגלה מייאו שהאני שעומד מולה הוא אחר, והיא זועקת. אפילו זעקתה מגיעה ממקום אחר, שכן כבר הופיעה פעמיים ואצל דמויות שונות בסרטו של פולנסקי הדייר ובפתח סרטו של קישלובסקי כוחו של מקרה (Przypadek, Krzysztof Kieślowski, 1981), שציטט את פולנסקי שנים רבות לפני שהופיעה הזעקה בסרט ימים קפואים. דווקא בשיא עצמאותה והתקרבותה לכינון עצמי גילתה שהיא עדיין תלויה באחרים ובלתי אחידה לאורך זמן, ושלכך יש השלכות מוסריות משמעותיות.

התוודעותה של מייאו לכך שהאני שלה הוא אחר, לא רק מקרבת אותה אל אותו משורר שאמר "אני הוא אחר" – Je est un autre; להתוודעות זאת גם השלכות מוסריות. אם צודקת בטלר והסובייקט אינו בדיד, אחדותי, אוטונומי, ריבון, מכונן את עצמו, שקוף לעצמו, לכיד זהה לעצמו, אלא תלוי באחרים ומכונן מבחוץ, בלתי לכיד, כפוף לעולם ומשועבד ליחסיו עם אחרים – כי אז הסכנה האתית אינה רק שינסה להסתיר את פגיעותו

בכך שיתקוף אחרים, אלא שכבר עשה זאת, או שהדבר נעשה בשמו מבלי שהתכוון לכך, מבלי שהיה אישית מעורב בכך, בזמן שהתנגד לכך, או אפילו לפני שנולד. האני שהוא אחר, לעולם לא יוכל לשלוט באופן מוחלט על היותו חף מפשע או אשם, מעורב או בלתי מעורב, עומד מהצד (ונושא על כך באחריות), או שותף (ונושא על כך באחריות), והוא לעולם לא ידע בוודאות האם ועד כמה היה מעורב או עד כמה הוא אשם.

למרות טענותיה של בטלר על התלות שלנו באחרים, היא מאמינה שניתן לפורר מסורות וללקט רק חלקים מתוכן מבלי לכלכל את הידיים בכל המטען שמלווה אותן; שהסובייקט מסוגל להתנתק מהעבר ומהמסורת שלו. כשהיא עוסקת ביהדות ובמדינת ישראל בניסיונה לנסח "אתיקה יהודית" לא-אלימה, מתבססת בטלר על היכולת לברור ולבחור הוגים מסוימים מתוך המורשת היהודית ולקרוא גם אותם באופן חלקי ועצמאי על פי צרכיה. היא מצהירה שהאתיקה שלה מסתמכת על עמנואל לוינס, אולם רק חלקית, מבלי לאמץ את מה שבטלר מאפיינת בתור "הגזענות הברורה" שלו⁵⁰ ותוך שהיא קוראת אותו "נגד עצמו, כביכול".⁵¹ בטלר חולקת על הטענה שהזדהות עם מדינת ישראל היא הכרחית לזהות היהודית, ומציעה שקיים "טווח אדיר" של גישות אפשריות כלפי ישראל, שמזכיר (בין היתר בשל השימוש במונחים כלכליים) מעין סופרמרקט של יהדות (בעיקר אשכנזית). יש, לטענתה, יהודים שחשים אי-הזדהות (disidentify) עם ישראל, או עם מדינת ישראל, או עם חלק מהפרקטיקות שלה,⁵² ובטלר אף חתמה על עצומה שקוראת לאוניברסיטאות לחדול מלהשקיע (divest) בישראל.⁵³ יהודים שונים במצבים שונים לא בהכרח מזדהים עם ישראל, וחלקם משקיעים השקעה כנה (heartfelt investment) בכריכי בשר משומר (corned beef), בסיפורים תלמודיים מסוימים, בזיכרונות על אודות סבתם, בטעם של בורשט, בתאטרון אידיש, בשירים בעברית, בטקסים דתיים, או בארכיונים היסטוריים ובאקטיביזם.⁵⁴ היא למשל מתעניינת ביהדות פראג וברלין שלפני מלחמת העולם השנייה וטוענת שבימי ראשון היא נהנית לקרוא את שולם ואת בנימין.⁵⁵

אולם אם, כפי שבטלר טוענת, אנו תלויים באחרים ומכוננים מבחוץ, בלתי עצמאיים, כפופים לחברה ולעולם שהיה כאן לפנינו ושחיצוני לנו – האם יש מישהו שיכול לפצל ולבחור חלקים או היבטים מהיהדות? האם לאדם בודד יש החופש להחליט שהוא יהודי ועם זאת להרגיש אי-הזדהות עם ישראל? ואם איננו זהים לאורך זמן או שקופים לעצמנו, האם בכלל נוכל לדעת עם מה אנו מזדהים ובמה אנו משקיעים?

כנגד קביעתה האופטימית של בטלר כי תוכל לבחור לרצונה מתוך היהדות את החלקים שבעיניה ראויים להשקעה (ובפרט היהדות המרכז-אירופית שלפני הציונות ומחוץ לה), אפשר להזכיר רשימה אחרת גדולה של אפשרויות להיות יהודי שמציע יוסף חיים ירושלמי

50 בטלר, הערה 39 לעיל, עמ' 94.

51 שם, עמ' 95.

52 בטלר, הערה 40 לעיל, עמ' 113.

53 שם, עמ' 115.

54 שם, עמ' 113.

Judith Butler, *Undoing Gender*, New York and London: Routledge, 2004, pp. 201-202 55

כשהוא דן במשה של פרויד. הוא מונה תחליפים חילוניים רבגוניים ליהודים שאיבדו את האמונה בדת אבותיהם במאה ה-19, כמו למדנות, לאומיות, סוציאליזם, פילנתרופיה וארגוני אחווה. "היו, וישנם עדיין", הוא כותב, "יהודים שיהדותם אידיאולוגית, תרבותית, ואפילו קולנירית ('אני אוהב את הבישול שלכם יותר מאשר את דתכם', מעיד היינריך היינה במקום אחד)⁵⁶. אולם ירושלמי, בניגוד לבטלר, אינו עוצר כאן. הוא עוסק בהרגשה רבת-העצמה "שטיפחו וביטאו יהודים מודרניים, מחויבים ומנוכרים כאחד" שהיהודיות היא מורשת ובלתי ניתנת למחיקה.⁵⁷ ירושלמי מציע שהעקשנות שבה דבק פרויד בלמרקזם (הורשה של תכונות נרכשות) שעבר זמנו הייתה אמצעי להמשיג יהודיות כדבר שלא יכול להיות לו סוף, שאינו קשור ליהדות.⁵⁸ הלמרקזם ביטא את ההרגשה "לטוב ולרע, שאי-אפשר באמת לחדול מלהיות יהודי", ש"גורלו של אדם כיהודי נקבע לפני זמן רב בידי האבות, ומשום שלעיתים קרובות מה שמרגישים באופן העמוק והמעורפל ביותר הוא מין תיל רוטט בדם".⁵⁹ חרף המגוון הרחב של דרכים להיות יהודי, כולל האפשרות להיפטר מהיהדות לחלוטין, מראה ירושלמי כיצד רבים עדיין חשו את "ההרגשה המדכאת שלהיות יהודי זה עסק ארוך מאוד שאי-אפשר להיפטר ממנו".⁶⁰ ובל נשכח שהדבר שמורש ביהדות על פי פרויד הוא "תחושת אשמה חזקה" שמקורה במעשים של רצח אב שבוצעו על ידי דורות קודמים והודחקו.⁶¹ היהודי אשם בפשע שלא ביצע ושאינו יודע עליו.

אם אנו תמיד תלויים בחברה שקדמה לנו ושמוחוץ לעצמנו, כטענתה של בטלר, יש להביא בחשבון את רגש האשמה העצום "המורש" שבו עוסק ירושלמי. האני, שאינו ריבון ואינו שולט, שאינו מודע לעצמו או זהה לעצמו, לא בהכרח יצליח לחוש הזדהות עם רכיב כזה או אחר של יהודיות או ישראליות, ואי-הזדהות עם רכיב אחר; להשקיע בהיבט מסוים של זהות כזו או אחרת ולחדול מלהשקיע בהיבט אחר. אין כל ודאות שניתן לבודד את האתיקה של לוינס ממה שבטלר תופסת כגזענות שלו גם אם היא רוצה בכך מאוד. לא די לחגוג את רבגוניותה המופלאה של היהדות ולקוות שאם נקרא את כתביו של ולטר בנימין תיעלם הציונות. אם אכן אנו מכוננים מבחוץ ותלויים בחברה שקדמה לנו, אם אנו "משועבדים ליחסנו עם אחרים",⁶² הסכנה איננה רק שנתכחש להיותנו פגיעים וננסה לפעול באלימות ולפגוע באחרים כדי ליצור מראית עין של שליטה ואי-פגיעות; הסכנה היא שגם נהיה מעורבים באלימות, למרות שלא רצינו באלימות זו או שפעלנו נגדה. הפגיעות שלנו איננה רק בכך שאנו עשויים לאבד שליטה או לגלות שאיננו כלי-יכולים, אלא שאנו עשויים להיות שותפים לאדישות, לעוולות ולאלימות שקרו בעבר למרות מעשינו ורצוננו, אולי אפילו לפני שנולדנו, ובמסגרת זהות שבה לא היינו רוצים להשקיע. כמו שהבמאי שהתעקש ליצור סרט שחורג מהמסורת הישראלית וללא דרמה משפחתית אימץ בסופו

56 יוסף חיים ירושלמי, משה של פרויד: יהדות סופית ואינסופית, מאנגלית: דן דאור, ירושלים: הוצאת שלם, 2006, עמ' 13.

57 שם, עמ' 37-38.

58 שם, עמ' 108.

59 שם, עמ' 37.

60 שם, עמ' 38.

61 שם, עמ' 44.

62 בטלר, הערה 55 לעיל, עמ' 19.

של דבר אותה אסטרטגיה של תעביר שהיא חלק ממסורת הקולנוע הישראלי, ואף השתתף בדרמה משפחתית אדיפית מעצם יצירת סרט ללא דרמה משפחתית. כך ייתכן שדווקא המאבטח שמנסה להגן על אחרים, בסופו של דבר יפגע בהם, או יגלה שהאני שלו בחר לעמוד מהצד ולא לפעול; או שקריאה לאי-השקעה בישראל בשל הכיבוש דווקא תחזק את הימין ואת הכיבוש. כל זה משום שהושלכנו אל תוך עולם חברתי שקדם לנו ומחוץ לנו, משום שעלולה להיות אשמה חזקה "מורשת" והשתייכות שאי-אפשר להיפטר ממנה. ייתכן שזעקתה של מייאו קשורה לסכנה זו – אבדן שליטה על השתייכותה ועל פגיעתה באחרים – ולא, או לא רק, לפגיעותה שלה.

ימים קפואים אינו מצביע על אירוע מסוים כמקור של הרגשת האימה של מייאו לנוכח האני האחר שלה, אך אין מחסור באירועים בתולדות היהדות והציונות שלגביהם הגיבורה הישראלית של הסרט עשויה הייתה להרגיש אשמה מורשת.⁶³ הפיגוע שמתרחש במועדון במהלך הסרט יזוהה בתרבות הישראלית ב-2006 עם פעילות טרור פלסטינית. יוצא מכך שההקשר המידי שעולה מן הסרט הוא היחסים בין הציונות לבין הפלסטינים, שאכן עשויים ליצור רגשי אחריות ואשמה גם אצל מישהי שאישית היא חפה מפשע, כפי שמעידים טקסטים אחרים משנים אלה:⁶⁴ שמוליק דובדבני, למשל, מאתר אשמה מורשת מסוג זה בקולנוע התיעודי הישראלי האישי (I movies) ומציע שמקורה באשמתו של הבן הציוני נוכח מעשי האב כלפי הפלסטינים בנפכה של 1948. לדבריו, אשמה זאת קיימת "מעצם העובדה שנולדתי בארץ הזו וכחלק מהיסטוריה מסוימת", והיא תסתיים רק במקרה של פיצוי – פיצוי שהוא תוצאה של הכרה באחריות שאינה מתוקף השתתפותי הפעילה כאינדיבידואל, אלא היא "ביטוי לאשמתם של המדינה ושל אזרחיה באשר הם".⁶⁵ בדומה לכך, בדין וחשבון שלהם על הכיבוש, מתארים אריאלה אזולאי ועדי אופיר את האחריות והאשמה "על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו".⁶⁶

ההגדרה הרווחת, הרואה בטרור פגיעה בחפים מפשע או בבלתי מעורבים, נשללה על ידי עולמו האפל והאמביוולנטי מבחינה מוסרית של המותחן הפסיכולוגי שאומץ על ידי ימים

63 ניתן אולי לקרוא את הסרט באופן אלגורי ולטעון שהוא מראה שיש למדינת ישראל אחריות לעוללות של ישראל נגד הפלסטינים. הגיבורה חסרת הבית של הסרט פולשת אל תוך שטחים שאינם שלה ומתנחלת בהם, דיירת ללא דירה משתלטת על דירות ללא דיירים. היא מגלה – כבר בתחילת הסרט כשהיא נתקלת בזוג שבא לראות את הדירה ובמתווכת – שאולי הדירות אינן שוממות כפי שחשבה. גם אלכס מוצג בסרט כמי שרק עבר דירה, איבד את המפתחות ועדיין לא פרק את הארגזים שלו. נראה שמייאו ואלכס הם שניהם מתנחלים זרים במקום שאינו שלהם. ראו לשם השוואה את ניתוח גזלת הקרקעות בסרטו של מוגרבי אצל שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2010, פרק רביעי.

64 אין בכך כדי לגרוע מהטענה ששום דבר אינו מצדיק את פעולת הטרור. אולם ב-כומזן, ייתכן בהחלט שפיגוע הטרור יזכיר לישראלים את הפלסטינים ואת האשמה הקולקטיבית המורשת שלהם ביחס לעם הפלסטיני כמו גם את אשמת הניצולים ביחס לנפגעים הישראלים במאבקים אלה.

65 דובדבני, הערה 63 לעיל, עמ' 132-133.

66 אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין היים לנהר (1967 -), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 27.

קפואים. עם זאת, הסרט, דברי היוצרים והז'אנר מבטאים את הרגשת חוסר האונים לנוכח היעדר השליטה על המעורבות ואי-המעורבות שלנו כישרלים במעשים שלא ביצענו במו ידינו או אף התנגדנו להם. כאמור, גם במוחתן הפסיכולוגי ניתן למצוא דמויות שמעורבות ושנושאות באשמה מבלי שהאני הנוכחי שלהן ביצע את הפשע, הן מפני שהכחישו את הפשעים שביצעו לפני מותן, או כי אינן מודעות למעשי האישיות האחרת שלהן, או מכיוון שאינן מבחינות בין מעשים אמתיים לבין הזיות או המציאות הווירטואלית שהן "חיות" בה. תופעות אלה מתחברות לשאלות אתיות של ישראלים באשר למעורבות, לאחריות ולאשמה שלהם למעשים שהתרחשו לפני שנולדו, שמבוצעים על ידי אחרים, או אף למעשים שהם מתנגדים להם באופן פעיל, ובעיקר לעוולות כלפי הפלסטינים שעשויות להגיע לתודעה של ישראלים בזמן פיגועים. ייתכן שזוהי משמעות הקישור שלרנר חש בין הז'אנר לבין החיים בישראל תחת טרור.

לרנר טען שניסה להתרחק מהקולנוע הישראלי לטובת המוחתן הפסיכולוגי הז'אנרי תוך שהוא מפתח אותו ומוסיף לו נזילות מגדרית. למעשה, אמירותיו אינן מצביעות על התנתקות ממסורות אלה, אלא על אי-אפשרות לברוח מהן. לטענתו, עיסוק זה התחבר אצלו "פתאום" עם תחושת החיים בישראל תחת טרור. ראינו כי לא סביר שחיבור זה נוצר בעקבות התפיסה הרווחת כי הטרור הוא התקפה נגד חפים מפשע ובלתי מעורבים. מאידך גיסא, ניתן למצוא חיבור בין הסרט, ובפרט מאפייניו שהושאלו מהמוחתן הפסיכולוגי, לבין השאלות האתיות של בטלר על אודות הסובייקט הריבון ותלותו בחברה ובעולם שקדם לו ושנמצא מחוץ לו. בעניין זה גם הרחבנו ואמרנו כי איננו יכולים להתרחק ממעשי הקולקטיב ומהמסורות שלתוכן נולדנו גם כשאינם פוגעים ישירות בסובייקט עצמו אלא דווקא באחרים. הסרט מרחיק לכת יותר מבטלר בשאלות שהוא מעמיד בנוגע לאידאל הסובייקט הריבון. הסרט מראה שאפילו ההתקרבות לאידאל עשויה להפוך לסיוט. זאת כשהוא מציג את עולמה של מיאאו שאכן מכוננת את עצמה ומעצימה את עצמאותה וכוחה בחלום הפְּעֵתָה שלאחר הפיגוע, אך עדיין חשה אימה כשהיא נתקלת באני האחר שלה, או במעשיה או באדישותה בעבר או בהווה מעגלי, שממנו אינה יכולה להיחלץ. הבעיה איננה רק אי-האפשרות להגיע אל האידאל, אלא אי-האפשרות לברור ולבחור מתוך מסורותינו השונות. בטלר עושה זאת כשהיא מציגה סופרמרקט של יהדות או קוראת את לְיִנְס נגד עצמו, ואילו לרנר פעל, לדבריו, לאותה תכלית כשאימץ אבות אחרים בניסיון להתנתק מהדרמה המשפחתית הישראלית, או כשניסה לפתח את המוחתן הפסיכולוגי על ידי הוספת גיבורה נשית. האתגר האתי שסרט זה מציב לבטלר ולנו הוא ההתמודדות עם אי-האפשרות להימלט מהדרמות המשפחתיות שלתוכן נולדנו.

אוניברסיטת תל אביב

בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוך: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראלים*

נורית גרץ וגל חרמוני

שלושה סרטים עלילתיים על מלחמת לבנון הראשונה שהופקו בטווח של שנתיים עוררו ויכוח ער בציבור הישראלי: בופור (יוסף סידר, 2007), ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) ולבנון (שמוליק מעוז, 2009). הטענה העיקרית כנגדם הייתה כי הם מסרטטים דימויים קולנועיים של מלחמה מופשטת וטרנסצנדנטלית, נטולת הקשר פוליטי, מרחבי והיסטורי. מלחמה זאת מנציחה "את קווי ההגנה המסורתיים של השקפת העולם הציונית"¹ ומשחזרת את אחד האתוסים המרכזיים ביותר בחברה הישראלית והוא: "יורים ובוכים". אתוס זה נשען על דימוי של חייל מוסרי, קרבן של מציאות שמחייבת אותו לפעול בניגוד למצפונו. כפי שמציין שמוליק דובדבני ברשימה על גל סרטי לבנון: "הלוחם בבופור, ואלס עם באשיר ועתה לבנון הוא הקורבן. הוא זה שממרק את עצמו אגב הסרת כל אחריות למה שמתרחש סביבו."² על כך מוסיף הבמאי והסופר אודי אלוני ברשימה עיתונאית אחרת באותו נושא: "דמות של חייל שמתייסר ברגשי אשמה ולא לוקח אחריות כפושע, עוזר למערב לייצר דימוי של ישראל כמדינה מערבית בלב המדבר הברברי של המזרח התיכון."³ העיתונאי יהושע סיימון טוען באותה רשימה כי "אלה לא סרטים פוליטיים, הם לא עוסקים בשקר של הכיבוש, בפוליטיקאים מניפולטיביים או בבזוז חיי אדם, הם עוסקים רק בטרומה של החיילים."⁴

האומנם כך הוא? האם סרטים אלה אכן נמנעים מלנהל דיון פוליטי, אתי, במעורבות הצבאית הישראלית במזרח התיכון? האם סרטים אלה באמת מנותקים מכל הקשר היסטורי באופן שהופך אותם לאלגוריה אנטי-מלחמתית אוניברסלית ותו לא? במאמר זה ננסה להראות כי אפשר למקם סרטים אלו בתוך ההקשרים שעל פי הביקורות נעדרו מהם, כלומר של אתיקה ופוליטיקה. לשם כך ננסה להתבונן במושג "יורים ובוכים" דרך

* המאמר מבוסס על מחקר במימונה של הקרן הלאומית למדע. אנו מודים למיטל נדלר על עריכתו הלשונית.

1 מאיר שניצר "חדרו אל לבה של אירופה", nrg תרבות מעריב (13.09.2009).

2 שמוליק דובדבני, "האדם שבטנק ינצח", ynet תרבות ובידור (13.09.2009).

3 אצל: נטע אחיטוב, "לבנון יקירת השטיח האדום", העיר (17.09.2009).

4 שם. עוד בנושא זה ראו: גדעון לוי, "איזור הרמדומים: ואלס עם באשיר – סרט זר", הארץ (20.02.2009); יצחק לאור, "דור שלם דורש תשלום", הארץ (27.02.2009).

מסגרת תאורטית מעט אחרת, המסגרת של הטראומה. באמצעות המונח טראומה ננסה להציג את הבסיס האתי למיתוס של "יורים ובוכים" ולהראות כיצד סרטים אלה מספרים את ההיסטוריה השסועה של התקומה הלאומית הישראלית בשפה מעט שונה, נפתלת, שפה שמצריכה מילון מיוחד. שפה זאת מובילה את הגיבורים אל אירועים טראומטיים מחוקים ומודחקים, שבהם פעלו כמבצעי עוולות אלימות וחיבלו בדימוי העצמי שלהם כקרבן. חזרתם אל העבר המודחק גוררת עמה התמודדות עם העוול שעשו ובכך היא מהווה פעולה אתית.

על פי פרויד,⁵ המצב הפוסט-טראומטי (PTSD) הוא זה שבו האירוע הטראומטי המקורי חומק מן הרצף ההיסטורי של הנפש (מן העבר), ולאחר תקופת השהיה ו"דגירה" – שפרויד מכנה שלב החביון (latency) – הוא מבליח בהווה בצורה שאינה מאפשרת לזהותו. במילים אחרות, זהו אירוע אשר מסומן על ידי מסמן אחר או מסמנים אחרים, עוטה שלל תחפושות ומופעים ובכך אינו מאפשר יצירת נרטיב ליניארי, סיבתי וקוהרנטי.

בעקבות פרויד טוען תומס אלזסר⁶ כי מה שמכונה המצב הפוסט-מודרני – חוויית קריסה ופירוק של נרטיבים היסטוריים ותרבותיים – הוא למעשה אפקט פוסט-טראומטי לאירוע ההיסטורי של השואה, אשר מגיח לאחר השהיה בת כמה עשורים. אלזסר מחיל אפוא את המודל הפרוידיאני של הנפש על התודעה הקולקטיבית של התרבות ועל הטקסטים שהיא מייצרת. החלה כגון זאת אנו מבקשים לבצע במאמר זה על התרבות הישראלית באמצעות תוצריה הקולנועיים והספרותיים, תוך קריאה אתית של השבר הפוסט-טראומטי שבתוכו היא מתנהלת.

בהקדמה לספרה *Unclaimed Experience*, מתייחסת קאתי קארות⁷ לדיונו של פרויד באפוס הרומנטי של טאסו, ירושלים המשוחררת (*Gerusalemme Liberata*), שבו הגיבור, טנקרד, פוצע בחרבו עץ מכושף ומתוך העץ בוקע קולה של אהובתו, קלורידנה, שהרג בשגגה. זעקתה מבהירה לו ששוב חזר ופגע בה. קארות כותבת: "טרנקרד אינו רק חוזר על מעשהו, אלא גם בחזרתו עליו הוא שומע לראשונה קול שקורא לעברו ומבקש ממנו לראות את אשר עשה [...] סיפורו של טנקרד, אפוא, מייצג חווייה טראומטית [...] כחידה של אחרות".⁸ קארות משתמשת אפוא בסיפור כדי לתאר את המצב הפוסט-טראומטי כמצב אתי המאפשר לראות את האחר, לשמוע אותו ולהכיר בו, וזאת כדרך לחוות את

5 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. 12, London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, [1914] 1974, pp. 147-156

6 Thomas Elsaesser, "One Train may be Hiding Another: Private History, Memory and National Identity", Josef Delau et al. (eds.), *The Low Countries: Arts and Society in Flanders and the Netherlands – a yearbook, 1996-1997*, Rekkem: Flemish-Nederlands Foundation Ons Erfdeel; Thomas Elsaesser "Postmodernism as Mourning Work", *Screen* 42, 2001, pp. 193-201

7 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, London: John Hopkins University, 1996

8 שם, עמ' 2-3.

הטראומה של האחר ואת ההיסטוריה שלו, ולו גם במנותק מזמן האירוע וממקומו. בכך קושרת קארות בין טראומה לאתיקה תוך שהיא מתמודדת עם אחת הבעיות המרכזיות שהעלתה החשיבה הפוסט־מודרניסטית. המדובר בבעיית המרחק שבין המסמן למסומן, שבין הייצוג לרפרנט ההיסטורי שלו, בעיית אי־האפשרות להבין את ההיסטוריה של האחר ואת תרבותו.⁹ בניגוד לתאוריות אלה טוענת קארות שהרפרנט ההיסטורי אינו נעדר מהייצוג הטקסטואלי, הוא רק הותק למקום אחר ולזמן אחר והוא קשה לפענוח משום שהוא מוסתר על ידי ההשכחה וההדחקה הטראומטיות. פענוח המבנה הטראומטי הוא שיאפשר הקשבה מסוג חדש והוא שיפתור את "חידת האחר הזועק מתוך פצעו"¹⁰ ויוביל להבנה ולקבלת האחרות של האחר.

את הטראומה של מלחמת לבנון הראשונה מבטאים סרטי לבנון שהוזכרו לעיל על ידי אסטרטגיות ניתוק שונות. האנימציה בסרט ואלס עם באשיר יוצרת נתק בין סימן למסומן, בין אופן הייצוג למציאות המיוצגת.¹¹ בסרט לבנון, ניתוק זה מגולם על ידי האופן שבו הגיבורים מביטים במציאות הנפרשת מולם דרך האפרטוס הטכנולוגי של כוונת תותח הטנק. ובסרט בופור נוצר נתק בין ההיסטוריה והמרחב הישראליים והלבנוניים לבין החלל הצר שבו הסרט מתרחש. בכל הסרטים האלה, השפה הפוסט־טראומטית, שהעלימה את האירועים הקשים של טבח והרג, גם מכריחה לחזור ולהביט בהם ואגב כך להביט באחר ולקבל אחריות עליו ועל המעשים שנעשו לו. שפה זו, הפוסט־טראומטית, מבוססת על התקות, על מטאפורות ומטונימיות, על מסמנים שהופרדו והורחקו לכאורה ממסומניהם. עם זאת היא מאפשרת לגעת בפצעי העבר גם אם לא במישרין – היא מייצרת דיאלוג בין ההווה לעבר המודחק, ובכך מאפשרת להבין את העיוורון לטראומה של האחר. אך נשאלת השאלה, מהו למעשה האירוע הטראומטי שיוצר נתק אלו? איזו היסטוריה ושל מי – אם נשתמש ברעיונותיה של קארות – מגוללים למעשה סרטי לבנון?

על פי פרויד,¹² הזיכרון הטראומטי בנוי כשרשרת של טראומות, וכל טראומה גלויה עשויה לפיכך להתגלות כסימפטום של טראומה אחרת, חבויה. על כן, לדבריו, אין לעצור בחפירה אל תהומות הנפש עם גילוי האירוע הטראומטי, אלא יש לראות בו מסמן של טראומה אחרת, המתבטאת דרכו.¹³ האם ייתכן אפוא שסרטים אלה אינם מתייחסים אך ורק למלחמת לבנון הראשונה וזוועותיה, אלא משתמשים בה כדי לייצג אירועים

9 Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic Of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991

10 שם.

11 רו יוסף, "ראיות ויזואליות: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל, היסטוריה, תרבות, חברה 14, 2008, עמ' 1-8.

12 Sigmund Freud, "The Aetiology of Hysteria", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893-1899), Early Psycho-Analytic Publications, Translated by James Strachey (trans.), London: the Hogarth Press, [1896] 1962, pp. 187-221

13 קארות, הערה 7 לעיל; ראו גם: תומס אלזר ובעוז חגין, זיכרון, טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקאי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013.

טראומטיים אחרים, מוקדמים יותר, שקשה יותר לייצגם? במילים אחרות, האם ייתכן שהטראומה האחת, זו שנחשפה, משמשת מחסום מפני טראומות אחרות, החבויות עדיין בסתרי התודעה?

תומס אלזסר¹⁴ מתאר את האירוע הטראומטי כפקעת המחברת כמה סוגי טמפורליות בתוך שדה סמנטי אחד, ולכן היא נחוות ביחס לזמן אחר ולמרחב אחר. בדיוגו בקולנוע ההוליוודי הוא מאתר את מה שהוא מכנה שלוש "טראומות גרעיני" (core traumas), אשר חוזרות ונשנות באופנים שונים בסרטים שהתרבות האמריקאית ייצרה לאורך השנים.

לדבריו, "לא מדובר באירועים בודדים שבמקרה התרחשו בהיסטוריה האמריקנית, אלא בתכונות מהותיות שקשורות לעצם היצירה של החברה האמריקנית, לליבה שלה. [...]. בעיות קשות שממשיכות לרדוף את החברה האמריקנית בהווה"¹⁵. טראומות אלה הן טראומת כור ההיתוך הכושל או האויב מבפנים, טראומת הגזע וטראומת האימפריה בעל כורחה.¹⁶ במאמר זה נאמץ את הבחנותיו של אלזסר וננסה לאתר באמצעות סרטי לבנון את טראומת הגרעיני המרכזית של החברה הישראלית – הטראומה החבויה, המודחקת של גירוש ערבי ארץ ישראל במלחמת 1948.

בסרטו של ארי פולמן, ואלס עם באשיר, במהלך הטבח בסברה ושתילה, מעלים נשים, זקנים וילדים פלסטינים אל משאית שתיקה אותם ממחנה הפליטים אל יעד לא ידוע. חיילים עומדים מסביב, ריות נורות, אישה מתקשה לטפס ומישהו עוזר לה, ולפני שהתמונה נחתכת נחקק בה עוד מבט אחרון של ילד קטן, ידיו מורמות, נאחזות בסורגי המשאית. זהו ילד מצויר, לא ממשי, והוא מורכב מעדות מאוחרת של מי שעמד בצד וצפה באירוע. לפיכך ניתן לנתק אותו מההקשר שבו הוא נמצא ולחבר אותו לממשויות אחרות במקומות אחרים. למשל, לאותה תמונה מפורסמת מגטו ורשה, שבה ילד צועד וידיו מורמות בכניעה.¹⁷

ההשוואה המתבקשת הזו מתקיימת במפורש במקומות אחדים בהמשך הסרט.¹⁸ ובכל זאת, הזיכרון הקולקטיבי אך המודחק של הצופה הישראלי מתעקש לראות שם צלילית אחרת, נוספת, מעבר לצלליות של שני הילדים הללו – מסברה ושתילה ומגטו ורשה. אותן עיני ילד מפחדות, זועמות, אותה משאית, אותה שיירת פליטים, אותם חיילים מסביב, אותה זווית של המצלמה הניצבת ממרחק, מתבוננת בהמון ההולך ומתקרב אליה, ואתו לוחם ישראלי שעומד מן הצד, נרעש, מזועזע, אך לא עושה דבר. זה קרה בנובלה של ס. יזהר

14 אלזסר, הערה 6 לעיל.

15 אלזסר וחגיין, הערה 13 לעיל, עמ' 136-137.

16 שם, עמוד 137.

17 ראו דיון על מקומה של השואה בסרטי לבנון: אבישר אילן, "רוקד סולו בבוץ הלבנוני", תכלת - כתב עת למחשבה ישראלית 35, 2009.

18 כאשר חברו של פולמן, אורי סיוון, אומר לו שהטראומה שלו ממחנות הפליטים היא למעשה טראומת כיסוי לזו של אושוויץ, שגדל עמה; כאשר רון בן-ישי מציין בפני פולמן כי המראות ממחנה הפליטים שבהם מעלים אזרחים על משאיות מזכירים לו "את התמונה מגטו ורשה".

"סיפור חרבת חזעה"¹⁹, המתאר גירוש של תושבים מכפר ערבי בשנת 1948, ובסרטו של רם לוי (1978) שנעשה על פיו. ואלס עם באשיר נראה כאילו הוא משחזר אותה סצנה עצמה, עם אותם גיבורים ואותן זוויות צילום. העקבות שמופיעות בסרטו של פולמן עשויות להוביל, מעבר לטראומה המוכרת והידועה של השואה, אל טראומת הגרעין של החברה הישראלית – אירועי 1948.

חרבת חזעה היה הסרט האחד והיחיד שעסק בגירוש הערבים תושבי הארץ במלחמת 1948. אחריו, במשך שנים, שום סרט אחר לא נגע בנושא. ובכל זאת, עיני הילד, המשאית, הגירוש, הסיטואציה שבה החייל הישראלי עומד חסר אונים מול העוול המתרחש לעיניו – גירוש, רצח, ליניץ' – מנסה לפעול ואינו מצליח, חוזרת שוב ושוב בקולנוע הישראלי, למשל בסרטים האלה: אוונטי פופולו (רפי בוקאי, 1986) משחקים בחזרף (רם לוי, 1988), גמר גביע (ערן ריקליס, 1991), קרוב לבית (וידי בילו, דליה הגר, 2005) ועוד.²⁰ שיתוק זה של החייל הישראלי לנוכח המתרחש, מתכתב עם מקרה הבוחן המפורסם של פרויד ובו אב שבנו המת פוקד אותו בחלומות והוא שומע שוב ושוב את זעקתו: "אבא, אתה לא רואה, אני נשרף". הוא מרגיש שבנו קורא לו להתעשת, לעזור, להציל, אך האב ממשיך לישון ואינו מתעורר בעוד מועד.²¹

סרטו של ארי פולמן הואשם כאמור בכך שהוא מטפל באירוע שקל יחסית לעסוק בו – רצח של מוסלמים בידי נוצרים – ושהאנימציה המרחיקה את המסופר מן המציאות מקילה שבעתיים. אך האם ייתכן, כמו במקרים אחרים שפרויד מציין, שהטראומה האחת, זו שנחשפה, משמשת מחסה מפני טראומות אחרות, החבויות עדיין במסתרי התודעה. והאם ייתכן כי הטראומות הללו מובילות אל טראומת הגרעין הראשונה, אל מלחמת 1948, הנחוות דרך השכחה ובאמצעות חזרות על אותה שכחה? האם ייתכן שטראומות חוזרות, שבהן יהודים מוצגים כקרבנות, מסתירות טראומה של אשמה ומובילות אחורנית אל טראומות שמצויות עדיין במצב החביון?

עיון מדוקדק בסרטים הנזכרים כאן עשוי להראות לנו כיצד אפשר לקשור ביניהם לבין טראומת הגרעין של גירוש הערבים הפלסטינים מכפריהם ב-1948, ובכך לבצע פעולה אתית ופוליטית ולהחזיר את הדיון הקולנועי בסרטי לבנון אל ההקשר ההיסטורי הכואב שייצר את הטראומות הללו. לשם כך אנו מבקשים להיטפל אל סימפטום טקסטואלי שחוזר ונשנה בסרטי המלחמה הישראליים ואף בספרות, ובכך אולי להעמיד היסטוריוגרפיה אחרת של הקולנוע והספרות הישראליים, שמנכיחה בשפתה הפוסט-טראומטית את מה

19 ס. יזהר, "סיפור חרבת חזעה", סיפור חרבת חזעה ועוד שלושה סיפורי מלחמה, תל אביב: זמורה-ביתן, 1949 [1989].

20 לניתוח של סרטים אלה ונוספים ראו: Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege: 20 in Israeli Films*, Lewiston, 1997; Anat Zanger, "Blind Spaces: Roadblock Movies in Contemporary Israeli Film", *Shofar: Special Issue on Israeli Cinema* 24, 2005, pp. 4-37 ; ג'אד נאמן ויעל מונק, "מתת המוות של הלוחם: ראלים מאגי בסרט אוונטי פופולו", מכאן י"ג, עמ' 83-68.

21 קארות, הערה 7 לעיל.

שהושתק ואת מה שהודר ממנה. אנו מבקשים לסלול שביל אשר יוביל בחזרה את ואלס עם באשיר, ואולי גם טקסטים דומים לו, אל האירוע ההיסטורי והטראומטי שממנו ניתק. שביל זה הוא "שביל של בוך".

דרך הבוך, השלולית והמים

הסרט ואלס עם באשיר נפתח בתמונה שבה כלבי טרף (שיצאו מתוך חלום בלהות של אחד החיילים) דוהרים ברחובות תל אביב, ובדרכם חולפים על פני שלולית של מים שנשקפת בה דמותם של גבר וילד – כמו בתמרור להולכי רגל. בערך באותו הזמן שבו יצא הסרט לאקרנים, ראה אור ספרו של עמוס עוז, תמונות מחיי הכפר.²² גם שם מופיעה שלולית, גם שם יש בוך. הסיפור האחרון בספר זה מתאר כפר דמיוני, אלגורי, הטובע בביצות שלא יובשו ובבוץ סמיך, צמיגי, שמדיף צחנת גוויות. כלל לא ברור אם תושבי הכפר הם קרבנותיו של הבוך או יצרניו.

כדי להבין את מקורם או משמעותם של הבוך, השלולית והמים, צריך לצאת אל מחוץ לסיפורו של עוז, כמו גם אל מחוץ לסרטו של פולמן, לחפור באדמה החלקלקה ולנסות לאתר סימנים נוספים. בעקבות הספר והסרט ניתן ללכת כמה שנים אחורנית ולהגיע אל סרטו של עמוס גיתאי, כיפור (2000), העוקב אחר יחידה של מחלצי פצועים ברמת הגולן במלחמת יום הכיפורים. הסרט נפתח ביום חורף ירוק, אך ככל שהמלחמה הופכת לקשה ונואשת משתנים נופי הקרב. בהתחלה נראית שלולית של מים פה ושם, לאחר מכן שוקעים המחלצים בשלולית בוך ואינם מצליחים לצאת ממנה לחלץ את הפצוע ולהניחו על האלונקה; ובסוף, בשוטים ממושכים, ארוכים נראה כאילו הארץ כולה מכוסה בוך. הבוך הזה משמש רקע לסיום הסרט עם תמונות ההרוגים, הפצועים והשבורים בנפשם.²³ אך האם רק בכך מדובר? בכאבם של החיילים קרבנות המלחמה? או שמדובר גם בעוול שמלחמה זו גרמה לאחרים? צריך להמשיך ולחפור, לחצות את שדות הבוך שבהן השקיע עמוס קינן את תל אביב בספרו האפוקליפטי בלוק 23, 24 לעבור את שלולית הבוך שבה מתבוססים חיילי מלחמת לבנון בסרט שתי אצבעות מצידון (אבי כהן, 1986), מזדהמים ומזזהמים את חבריהם ובכך מטילים בספק את האופן שבו הוצגו במהלך הסרט כולו – קרבנות טהורים של מלחמה הכרחית, מלחמה שעל פי השיח המקובל באותה עת גרמה לצבא הישראלי (הגדול והחזק) לשקוע ב"בוץ לבנוני".²⁵ לאחר מכן ניתן להשתהות מול

22 עמוס עוז, תמונות מחיי הכפר, ירושלים: כתר, 2009.

23 לדיון בסרט כיפור ראו: Raz Yosef, "Spectacles of Pain: War, Masculinity and the Masochistic Fantasy in Amos Gitai's Kippur", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24, 1, 2005, pp. 49-66. מעמדו המטאפורי של הבוך מתבלט במיוחד לאור העובדה שבתקופת מלחמת יום כיפור לא ירד גשם ולא היה בוך.

24 עמוס קינן, בלוק 23: מכתבים מנס ציונה, תל אביב: זמורה ביתן, 1996.

25 כזכור, מושג "הבוץ הלבנוני" מזוהה לחלוטין בציבור הישראלי עם מלחמת לבנון הראשונה. לדיון רחב על אודות שיח זה ראו: Udi Lebel, "Militarism versus Security: the Double-Bind of Israel's Dual Emphasis on Military Bereavement and Hierarchy of Loss", R. Harris (ed.), *Military-Culture-Media Representation in Israel*, Indiana: Indiana University Press, 2009.

הרכב הצבאי המרובב בוץ אשר מופיע בתחילת סרטו של אורי ברבש אחד משלנו (1989), להיזכר גם בשלולית השמן שבה משתקפים פני החיילים בסרט לבנון (2009) ולהגיע אל שלולית בוץ רחוקה עוד יותר, מתקופת המנדט, בסיפורו של יצחק בן נר משחקים בחורף²⁶ ובסרטו של רם לוי שנוצר בעקבותיו.

סרטו של לוי, משחקים בחורף (1988), מתרחש רובו בחורף, בכפר קטן ונידח, וסובב סביב חייהם הקשים של תושביו: העבודה המפרכת, תנאי העוני ואכזריותם של נציגי השלטון הבריטי. עיקר העלילה נע סביב לוחם מחתרת המסתתר במתבן של אחד הבתים, אינו זוכה לעזרה וגוסס לעיני הילד, גיבור הסיפור, המנסה לטפל בו.

באחת הסצנות שבסרט יוצא בחור בשם שטרקמן להרוג את הפרדה שלו, שהזדקנה ואינה מסוגלת עוד לעבוד. הוא מתבוסס עמה בשלולית של בוץ, כשהמצלמה בצילום תקריב על רגליו ורגליה, מתקשה להתקדם ואז מוציא אקדח ומחסל אותה. הפרדה הזקנה עוד גוררת את רגליה, נוטה אל צדה, מתקדמת עוד כמה צעדים בתוך הבוץ, ואז קורסת. הילד, גיבור הסרט, מתבונן בנעשה בחוסר אונים, שקוע גם הוא בבוץ ואז מתנפל על היורה בזעקות: "רוצח, רוצח", מנסה להכות אותו ומושך על ידו אל תוך הבוץ. בהמשך, המצלמה מתרוממת, ובשוטים דוממים קולטת את המרחבים, השדות, ההרים השוממים, ציפורי הטרף שעטות על הגווייה. צילומי המרחבים הרחוקים, הדוממים, הנראים כמרחבי שממה, חוזרים שוב ושוב לאורך הסרט כולו.

מתוך הסרט עצמו לא ברור מדוע המתת חסד של בהמה חולה מכונה רצח, מאיפה נובעת האשמה המרחפת על הכפר. האם אכן בני הכפר הם אך ורק קרבנות חפים של שלטון בריטי ושל טבע אכזרי, או שהטבע האכזרי הוא השתקפות של האכזריות והאלימות המחלחלות אל תוכם וממלאות את הכפר כולו?²⁷

כדי להשיב על כך יש להמשיך לחפור, אחורנית, בדרך אל השלולית האחרונה, ולהגיע אל "סיפור חרבת חזעה", אל אותו בוקר חורפי בהיר בסיפורו של ס. יזהר, שבו קבוצה של חיילים "רחוצים, שבעים ולבושים היטב"²⁸ יוצאת לבצע משימה קלה. כמו החיילים בתחילת הסרט כיפור, מצב רוחם מעולה, הם מרגישים שהקרבות האמתיים כבר מאחוריהם ונראה

לדיון על סרטי לבנון המוקדמים יותר ראו: Nurith Gertz, "The Medium that Mistook itself for War: Cherry Season in Comparison with Ricochets and Cup Final", *Israel Studies* 4, 1, 1999, pp. 153-175.

26 יצחק בן־נר, "משחקים בחורף", שקיעה כפרית: סיפורים, תל אביב: עם עובד, 1966.

27 כדאי לציין בהקשר זה כי גם ואלס עם באשיר ולבנון שזורים במראות של חיות מתות כתוצאה מן הקרבות האכזריים. בואלס עם באשיר מדובר בכלבים ובסוסים, ואילו בלבנון מדובר בחמור ותרנגולים (ולדיון רחב בנושא זה ראו יוסף, הערה 11 לעיל). בשני המקרים, ואולי אף באחרים, ניתן לקשור בין מראות הזוועה מעוררי החמלה של החיות לבין רגשי האשמה שמלווים את החייל הישראלי כאחראי למותם של חפים מפשע. ואלס עם באשיר אף מגדיל לעשות וממקם את רצח הכלבים כסיבת ההיזכרות של הגיבור באירועי הטבח בסברה ושתילה. כל התמונות הללו שולחות אותנו אל החיות המומנות, אל האשמה וההרג בחורבת חזעה, במלחמת 1948.

28 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמוד 34.

להם כאילו לא מלחמה מצפה להם עתה, אלא "יום טיול"²⁹. באחת התמונות בנובלה, ובעקבותיה בסרט, נדרשים הערבים להתבוסס בשלולית בוך כדי להגיע למשאית שתסיע אותם אל מעבר לגבול. הם אינם לוקחים אתם דבר, לא בגד, לא שמיכה, לא חפץ כלשהו, לא שתייה; הם נאלצים לעזוב בידיים ריקות. הגיבור רץ לחפש ג'ריקן של מים כדי להעמיס אותו על המשאית, אך כשהוא מגיע עם המים מתברר שאיחר; המשאית כבר נסעה. מבט המצלמה אל השלולית של חברת חזונה מאפשר לנו לזהות אותה בקלות: זו אותה שלולית עצמה שצולמה בסרט משחקים בחורף, אותה שלולית ההולכת ומתפשטת בספרות ובקולנוע הישראליים וממלאת את הארץ בוך.

את השלוליות והבוץ אפשר לפרש כסימן פוסט-טראומטי, כהפגן של סיטואציה שאירעה בסרט חברת חזונה.³⁰ החזרה הזאת על האירוע מהעבר בולטת במיוחד בסרט משחקים בחורף: אותה שלולית, אותו צילום תקריב של הרגליים המבוססות בבוץ, אותו מבט חסר אונים של הצופה במתרחש, אותה אווירה של מוות התלויה מעל הכול. את השלולית בסרט משחקים בחורף, כמו השלוליות האחרות, אפשר לראות כמסמן שהמסומן שלו הוחבא, הושהה והוא נמצא אי-שם בעבר, בסיפור הקולנועי של חברת חזונה. סיפור זה לא נחקק בזיכרון, ורק תמונות מבודדות, מטושטשות, נותרו ממנו, ומקורן נשכח, והן עוברות מדור לדור כטראומה שנותרה בתקופת החביון שלה.

הבוץ יכול לשמש נשא של טראומת העבר כי מעבר למשמעויות השחוקות שלו כסימן של היתקעות, שקיעה והתבוססות, הוא נקשר גם באדמה, בפירון, וגם במריבה של שני העמים על אותה חלקת ארץ האוצרת בתוכה הרס וחורבן. תכונותיו ה"מזהמות" של הבוץ גם הופכות אותו במובן מסוים למה שז'וליה קריסטבה כינתה "הבזוי" (object);³¹ אותו רכיב – גופני בדרך כלל – אשר מעתיק את מקומו מן הפנים אל החוץ ובכך מערער על קטגוריות אלה כמו גם על ההבחנה בין סובייקט לאובייקט. ערעור קטגורי זה הוא שמזכיר לנו את התלות באחר, את העובדה שלא ניתן באמת לסלקו ולגרשו. במובן זה, הבוץ נמצא בטקסטים הנדונים כדי להזכיר לנו את מעשה העוולה המכונן של התרבות הישראלית-ציונית, ובעיקר את העובדה שלא ניתן להדחיקו. במוקדם או במאוחר הוא ישוב מן המודחק במלוא עוזו ויאלץ אותנו להישיר אליו מבט, גם אם כעת הוא מחופש לשלולית של בוך.³²

29 שם.

30 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה ופעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, רסלינג, 2008. פרויד מבחין בין "עיבוד" (working through) ל"הפגן" (acting out) ובעקבות כך בין "אבל" ל"מלנכוליה". בעוד המתאבל מכיר בהיעדרו המוחלט של האובייקט האבוד כשייך לעבר דרך ה"עיבוד", מתעקש ה"מלנכולי" לראותו קיים בהווה באמצעות מופעים מגוונים שלו ה"מפגינים" את נוכחותו. בכך מתייחס פרויד ל"הפגן" כאל סימפטום פוסט-טראומטי, כפעולה המסמנת אירוע מודחק מן העבר אשר נחוה כהווה.

31 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תל אביב: רסלינג, [1982] 2005.

32 על ה"בזוי" בהקשר לקולנוע הישראלי ראו מיכל פרידמן, "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנת המלחמה הישראלית", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 43-33.

כאמור, אין קשר ישיר וברור בין הסרטים ואלס עם באשיר וחרבת חזעה. אבל השלולית, כיזכרון מודחק של משהו נורא שאירע בעבר, חוזרת ומופיעה כאן כמו גם המשאית שאליה מעלים את הפליטים, הנשים והזקנים, החיות המומתות, החייל הישראלי העומד מן הצד ושותק ואף אותו ילד המתבונן בזעם אל המצלמה ואשר "כשיגדל לא יוכל להיות אחרת מאשר נחש-צפעוני".³³

כמו תמונת הילד המגורש במשאית בסרט ואלס עם באשיר, גם שלולית הבוץ עשתה דרך ארוכה על פני כל מלחמות ישראל והגיעה עד שנות האלפיים. שלולית הבוץ היא סימן בודד שאיבד את המסומן שלו, את המשמעות שהייתה לו ואת ההקשר שממנו הגיע, והוא נודד על פני שכחה של דורות, קורא לחזור אל אותו רגע נורא שבו לראשונה מי שהיה קרבן של עוול הפך למבצע העוול או לזה שעומד מן הצד ואינו מסוגל לפעול. קריאה צמודה יותר בשני הסרטים ובשני הסיפורים, חרבת חזעה ומשחקים בחורף, עשויה לחשוף את האופן שבו נמשכת השרשרת הטראומטית ומועברת מדור לדור, מטקסט לטקסט.

בסצנה מתוך משחקים בחורף שתוארה לעיל מדובר בהמתת חסד של בהמה חולה, והכינוי שניתן לפעולה זו, "רצח", אינו הולם אותה. באופן דומה לא מתאימה הקריאה שנשמעה קודם לכן מפי אחת מנשי הכפר: "אתם כולכם תהיו אשמים". ההתפרצות באה בעקבות שם המחתרת לח", שהיה רשום על קירות הכפר הישראלי בשגיאות כתיב. אמנם הייתה סכנה שכתובות כאלה יעלו את זעמם של הבריטים שליטי הארץ, ובכל זאת קריאת ההאשמה נראית מוגזמת בהשוואה לחומרת המעשה, ולפיכך בלתי מתאימה לאירוע. האשמות כאלה מתאימות ביותר להקשר של הסרט האחר, חרבת חזעה – ההקשר של אכזריות הגירוש של הערבים מכפרם.

ועדיין אפשר לתמוה: בסרט חרבת חזעה לא מתרחש שום רצח, גם לא רצח חיות (שני חיילים מדברים באופן כללי על יריות בחמור ובגמל, אך הדברים אינם מתוארים באופן גרפי, מפורט ועל כן אינם ממשיים דיים). אם כן, למה מתקשרת אשמת הרצח? מיהו הרצח ובאיזה רצח מדובר? כדי להגיע לתשובה יש להמשיך ולחפור אל תוך העבר, אל מעבר לתקופת ההשחיתות של שלב החביון, ולהגיע אל הסיפור של ס. יזהר. שם, בסיפור ולא בסרט, מתגלים הפרטים החסרים ומתגלה מקורם האמיתי של הרצח ושל האשמה. מדובר בשני קטעים נפרדים שהושמטו מן הסרט:

בקטע ראשון מתאר אחד החיילים, בתיאור חי, פלסטי, איך "דפק" שלושה כדורים בחמור. מותה של הפרדה בסרט משחקים בחורף נראה כביצוע קולנועי, כמעט מדויק, של אותו תיאור ספרותי שנעדר מן הסרט חרבת חזעה:

כשחטף בצואר, הרים את הראש והביט. כבר נזל לו דם כמו מברז. אז מה עושה החמור הזה – חוזר ומתחיל לתלוש לו עשבים. החטפתי לו מתחת לאוזן והוא נתן קפיצה ונשאר עומד ומביט. לא, זה כבר הרגיו. הרבצתי לו אל העין, מיותר קרוב,

33 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמ' 75.

והוא הלך כמה פסיעות הלאה בעשב ואחר־כך, לאט־לאט, בלי חשק, נפל והשתטח.
 כוח חיים עצום.³⁴

הקטע השני, שבו מטווחים החיילים ויורים בכפריים, מתואר בספר ובסרט כאחד. אך בסרט הערבים מצליחים לברוח. בסיפור אחד מהם נורה, ומותו מתואר כפי שתואר מותו של החמור בסיפור, כפי שצולם מותה של הפרדה בסרט משחקים בחורף:

אז שירשר הצרור השני, ותכף לו השלישי. הארבעה במרחק צנחו כולם. מישהו בתוכי נשתנק. הזמן נעצר לרגע והכל היה לא־חשוב. שירבבנו צואר להיטיב ראות, לראות היטב. מוישה לא אמר דבר. פתע קמו עוד שניים ורצו, ובטרם ידענו מה, קפצו ונעלמו בין השיחים. אחר־כך קם אחד נוסף וריץ. וכשקם הרביעי, ניתך הצרור הרביעי, הלה כפף רגע, שהה כלום וקם, צרור חמישי. הוא לא רץ, אבל הלך. אחר־כך החליט כנראה לזחול. פתאום התחיל להתגלגל ונבלע בעשבים.³⁵

הקשר שבין הרג הפרדה לקריאה "רוצח", מתגלה אפוא שם, בעבר, באותו אירוע של הרג בעלי חיים ובני אדם. ועדיין נותר בעינו ההבדל המהותי שבין הרג פרדה חולה לגירוש תושבי כפר שלם מביתם. ההבדל הזה מתאחה גם הוא שם, בעבר הרחוק, בשימוש כפול, ממשי ומטאפורי, במונח חיה. כך מתאר המספר את הפליטים הצועדים בבוץ אל המשאיות בנובלה חרבת חזנה:

ואחריהם, סבורים שכך היא הדרך, הלכו האחרים. משכשכים ברגליהם במים. והיה מישהו שגחן באנחה ונשל נעליו מרגליו לעבור דרכו במים. לא אדע מדוע נראה הדבר כה משפיל ומזולז. כבהמות, חשבת, כבהמות.³⁶

ניתן לומר אפוא שהאירוע הטראומטי שחוזר ונשנה – בסיפור ובשני הסרטים – אינו רצח חמור או פרדה, אלא אקט הגירוש וההרג והאכזריות שליוו אותו. האקט הזה שתואר במלואו בנובלה חרבת חזנה, חוזר ומופיע מלא בנקודות־עיוורון ושכחות בסרט המבוסס עליו, ונעלם לגמרי בסרט משחקים בחורף לאחר מכן. ובכל זאת הוא קיים במקום אחר ובזמן אחר, בחוויות אחרות המסמנות אותו: המעמד שאיננו נזכר וזעקת הרצח שאינה נשמעת הם שעוברים כחוט השני בתמונות חוזרות בספרים ובסרטים לאורך השנים. אלה הן תמונות שנותקו מהשרשרת הסיבתית הקוהרנטית שאליה השתייכו, תמונות שלא עוכלו בתודעה, לא עברו אינטגרציה והן מופיעות שוב ושוב כחוויה פוסט־טראומטית.

בין גאולת האדם וגאולת הלאום

כדי להיטיב להבין מהי בדיוק הטראומה העזה שהולידה את שורת ההשכחות, המחיקות

34 שם, עמוד 38.

35 שם, עמוד 46.

36 שם, עמוד 72.

וההסתרות, כדאי לחזור אל האירוע ההיסטורי של הגירוש ולנסות ולהבין את מקומו והשפעתו על התרבות והזהות היהודית-ישראלית.

"סיפור חרבת חזעה" ראה אור בשנת 1949, זכה בהצלחה מיידית, הפך לרב-מכר ועורר ויכוחים רבים. אך בסיכומו של דבר, לפי אניטה שפירא במאמר המפתח שלה,³⁷ נתפס הסיפור כדיווח על אירוע מקומי, חריג, תוצאה של פקודה נואלת, חד-פעמית. גירוש ערביי ארץ ישראל שבו עסק הסיפור היה אז זיכרון מעיק אמנם, אך חלק ממלחמה שבמהותה נתפסה כצודקת. מה שאפשר היה לדבר עליו בשנת 1949, טוענת שפירא, הפך לטאבו בשנת 1978, השנה שבה הופק הסרט חרבת חזעה בבימויו של רם לוי. הסיבות לכך הן רבות ומגוונות ומתוארות במפורט באותו מאמר: "סיפור חרבת חזעה" נכתב בסופה של מלחמה קשה ועקובה מדם שבה סבלו היהודים מצור ארוך על ירושלים, תבוסות קשות ואבדן של כחמישית מבני הנוער הלוחמים. במצב זה, הזיכרון הכאוב של גירוש הערבים, שהיה ידוע לכול, לא ערער את הביטחון בצדקת המלחמה.

עם השנים נשכח סיפור גירושם של ערביי ארץ ישראל ואומצה הגרסה שהערבים ברחו מרצונם, מתוך פחד וכהיענות להוראות מפקדיהם שהבטיחו להחזירם לביתם בתום המלחמה. כיבוש מתמשך, על כל העוולות והמועקות הנלוות לו, וכן פחדים קיומיים שליוו את ההכרה שאין פתרון לאיבה בין ישראל והפלסטינים, זיכרונות השואה ואימת הטרור, החשש שהכרה בעוולות 1948 תוביל להכרה בעוולות 1967 ומכאן לפסילת הציונות ולביסוס זכות השיבה – כל אלה ואחרים תרמו להשתקה של הגירוש, בכלל, ושל האירוע המתואר ב"סיפור חרבת חזעה", בפרט. במידה רבה, גם למתנגדי הסיפוח והכיבוש היה נוח ליצור ניגוד ברור וחד בין החלום הטהור של 1948 להסתאבותו בהווה. כל זה מבהיר, על פי שפירא, מדוע "סיפור חרבת חזעה" הוכנס בשנת 1964 לתכנית הלימודים בבתי הספר, ואילו הסרט שנעשה על פיו בשנת 1978 צונזר ונאסר לשידור במשך שנים.

אך חוץ מההשתקות הפוליטיות ניתן לגלות כאן את הטראומה שהושתקה. זוהי הטראומה של מי שגודל וחונך על השילוב שביסוד הציונות – בין אתיקה ללאומיות, בין גאולת האדם לגאולת האדם, בין האמונה בכך שמטרת היהדות לשמש מופת למוסר אוניברסלי³⁸ לבין האמונה שהתקומה הלאומית היא שתאפשר לממש את המטרות האוניברסליות האלה. השילוב הזה ניתן כשהתגלה אי-התואם בין הסיפור שבאמצעותו העם היהודי מבין את עצמו ומארגן את עברו כקרבת וכוונת של צדק אוניברסלי, לבין סיפור הממשי של המלחמה, סיפור של אלימות, כיבוש וגירוש. סיבת הטראומה שנוצרה כאן היא הפיצול בין שתי הזהויות – האתית והלאומית.

"סיפור חרבת חזעה" חשף את הפיצול הזה. "עד אז ידענו שיש דברים שלא עושים כלל וודאי לא יהודים", אמר ס. יזהר במהלך הוויכוחים שניטשו סביב הסיפור והסרט. "כשכתבתי את הסיפור 'חרבת חזעה', לא כתבתי אותו כיהודי מול ערבי, כתבתי אותו כאדם שנפגע"

37 אניטה שפירא, "חרבת חזעה, זיכרון ושכחה", אלפיים 21, 2000, עמ' 9-53.

38 האנס יונאס, "מושג האלהים אחרי אושוויץ", מושג האלוהים אחרי אושוויץ ומאמרים נוספים, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 65-86.

(ריאיון פרטי, 1975). גיבור הסיפור מתבונן בחבריו וחווה את הרגע שבו חדלו להתבונן בפניו של האחר, כלשונו של עמנואל לֵיִנס, כדי לגלות מעבר להם את אנושיותו. זהו הרגע שבו איבדו, לדעתו, את אנושיותם שלהם, הרגע שבו התפצלה זהותם.³⁹

הרגע הזה, לגבי הספרות הישראלית, הקולנוע הישראלי וחלק נרחב מהתרבות הישראלית, הוא רגע טראומטי. התאוריה של הטראומה היא שעשויה להבהיר את המקור הראשון לאתוס של "יורים ובוכים", שאליו מופנים חצי הביקורות של הסרטים הללו. על כן אולי דווקא דמותו של החייל הישראלי הנתון בהלקאה עצמית היא שיכולה למעשה להוביל אותנו אל מה שלא ניתן לייצוג באופן אחר; להבהיר את ההבדלים בין חרבת חזנה המתריע מפורשות על עוול ידוע, לבין הסרטים שנעשו לאחר מכן, המשחזרים באמצעות מבנים פוסט-טראומטיים אירוע שהודחק ונשכח.

מחקר הטראומה מראה כי האפשרות להתגבר על הטראומה קשורה באינטגרציה ובאסימילציה של האירועים, באפשרות לספר את ההיסטוריה כאשר אפשר לספר ויש נוכחות של מספר ומאזין, כשניתן לעבד את האירועים הקשים ולהתמודד עמם.⁴⁰ בתקופה שבה נכתב הסיפור ניתן היה לעבד את האירועים ולארגנם בתוך נרטיב ציוני קוהרנטי, שחיבר יחד את הזהות הלאומית והאנושית-אוניברסלית. האמונה בבניית חברה חדשה, מדינה נאורה המגשימה צדק אוניברסלי – אמונה זאת אפשרה יצירת שרשרת סיבתית, שבה אירועי הגירוש נתפסו כטעויות, כסטיות שיתוקנו עם הגשמת המטרה. בשרשרת כזו היה אפשר לשלב את האירועים הטראומטיים ולהעמיד נרטיב בעל סוף סגור המסתיים בגאולה.⁴¹ כשהנרטיב הזה התפרק, ועמו הקשר והשילוב שבין הזהות האתית והלאומית, אבדה האפשרות לעבד את הטראומה ולמצוא לה מרפא, ועל כן מה שזכה קודם לכן לעיבוד, חזר ונדחק אל הנשייה, אל החביון.

כמו בסרטים ואלס עם באשיר ולבנון, גם בשתי היצירות הקולנועיות חרבת חזנה ומשחקים בחורף ניתן לאתר את פיצול הזהות כתופעה טראומטית ואת המהלך הפוסט-טראומטי

39 הפנים הם האופן שבו האחר "פונה" אלי (אכן לֵיִנס משתמש באטימולוגיה זו של המושג) ודורש ממני להכיר בו כזכה/כאחר, אך לא כאובייקט. הפנים הם מעין "שער" אל מה שלא ניתן להפצוץ דרך המבט, אל הסובייקטיביות שמצויה מאחוריהן באופן שלא מתמסר לגמרי למשמע ולפרשנות. זו דרישה אתית להכיר באחרות המוחלטת, באחר כאחר. ראו: הגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לֵיִנס, בני ברק: הקיבוץ המאוחד | "ספריית אדום כהה" בסדרת "קו אדום", 2008; עמנואל לֵיִנס, כוליות ואינסוף, מצרפתית: רמה אילון, ירושלים, מאגנס, תש"ע.

40 ראו: דומיניק לה-קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תל אביב: רסלינג, 2006; קארות, הערה 7 לעיל; Shoshana Felman and Dori Lau, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York: Routledge, 1992; Dominick LaCapra, "Revisiting the Historians' Debate", *History and Memory* 9, 1997, pp. 80-113; Christine Van Boheemen-Saaf, *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History: Reading, Narrative, and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

41 שאול פרידלנדר, עם בוא הזיכרון, ירושלים: אדם, 1980; Saul Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

שהתחולל בעקבותיה – מתוך מעקב צמוד אחר מבטים, נקודות תצפית ותנועות הגיבורים והמצלמה. קריאה ב"סיפור חרבת חזעה" בהשוואה לסרט שנעשה בעקבותיו ולמשחקים בחזרף, עשויה להראות כיצד זהות הגיבור ששילבה את האנושי והלאומי מתפצלת מיצירה ליצירה, עד שבסופו של דבר נוצר פער בלתי ניתן לגישור בין שתי הזהויות.

גיבור "סיפור חרבת חזעה" מכיל את זהותו של החייל שלחם במלחמת 1948. הוא השתתף בקרבות עקובים מדם והוא מאמין באמונה שלמה שמקומם היחיד של היהודים הוא בארץ ישראל – גם במחיר דמים. בר-זמן הוא מכיל זהות אחרת, זהות כלל-אנושית המזדהה עם מצוקתם של הערבים המגורשים, המשתלבת בתודעתם והחודרת אל דיבורם ואל נקודת התצפית שלהם באמצעות מה שמכונה בתורת הספרות *מבע משולב*. שתי הזהויות מکتיבות שתי עמדות לגבי הנוף וההיסטוריה: מצד אחד, הגיבור רואה את עצמו כחלק מהנוף ומכיר במקומו בהיסטוריה העברית-ציונית, שראשיתה בתנ"ך וסופה בהתיישבות החדשה והיא שמובילה מגלות לגאולה. מצד אחר, הוא מכיר בכך שעם פעולת הגירוש שהוא ביצע הוא התנתק מהנוף שעובד דורי-דורות על ידי התושבים הערבים של ארץ-ישראל וניתק עצמו מההיסטוריה הכלל-אנושית ובתוך כך מההיסטוריה היהודית שהייתה חלק ממנה. מעתה, הוא יחפש את זהותו ואת ההיסטוריה שלו בין הגולים הערבים, הנראים כאילו יצאו מאחד מספרי התנ"ך. הוא יחפש ביניהם את ירמיהו, נביא הזעם, וכשאלוהים ירד אל הבקעה בסוף הסיפור "לשוטט ולראות הכצקתה", הוא יראה את הקרבן הערבי ולא את הקרבן היהודי. כפילות זו מוצאת ביטוי סגנוני מדויק בסוגים שונים של שילוב מבעים בין הגיבור המספר לחבריו ובינו לבין הערבים. מצד אחד, עם חבריו הוא חש מרוחק מהגולים הערבים, בז להם ולבתיהם העלובים, ומצד אחר הוא משתלב במבעם ומביע מפיו שלו את כאבם, זעמם ושנאתם:

דמעות, שכאילו אינן שלה, התגלגלו על לחייה. וגם הילד היה מייבב מעין "מה עשיתם לנו" חשוק-שפתיים. נראה היה פתאום שזו היחידה היודעת מה בדיוק יש כאן [...] זה היה כאילו צעקה שיוועה מהליכתם, מעין "ארורים" שונא [...] ומרוממים בכאבם ובצערם מעל הווייתנו שלנו – המרושעת – עברו דרכם.⁴²

לא זו בלבד שהמספר מרצף את דבריו בציטוטים (מדומיינים) של דברי האם הערבייה ובנה, אלא לבסוף הוא מאמץ את השקפתם כדי להגדיר, מנקודת הראות האידיאולוגית שלהם, את עצמו ואת חבריו. כמו כן, הגיבור המספר מתבונן עם חבריו התבוננות תועלתנית בנוף, בוחן אותו לפרטיו על פי המטרה שלנגד עיניו – הכיבוש, אך בה-בעת הוא ניתק ממבטה של הקבוצה כדי לראות את רוחב יריעתה של ההיסטוריה המגולמת בנוף הזה:

וכשנתנו את עינינו היטב באותם מעט הבתים שמעבר לירכותיה של ההיא הגבעה הלא-גבוהה, ובינינו לבינם מפסיקים המטעים, הגינות המטופחות, ובארות המים הכא והתם, ראינו שכל כולה של חרבת-חזעה זו אין בה כל בעיה, ממש אינה מצדיקה כל הרחבה נוספת של בירור. לעומת זה היו שם אילנות, שקמים כנראה, שהיו, פה

42 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמ' 74-75. לניתוח ראו: נורית גרץ, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמוד 133.

ושם, כה כבירי ימים ושננים, שכמעט ולא היה בהם עוד מן הצומח אלא מן הדומם הגדול. ואחר כך חזר מישוהו עם תפוזים ואכלנו תפוזים.⁴³

מצד אחד הוא מסתכל עם חבריו במבט מנומנם, משועמם, על הנוף הנרחב שמסביב, ומצד אחר הוא ניתק מנקודת מבטם כדי לבטא איזושהו קשר עם הנשגבות של הנוף הזה:

אגב, שניים או שלושה מאתנו כבר היו, מסתבר, ממש מנמנמים [...] וגם אותו שהיה משתעשע בהטלת אבנים קטנות למרחקים קצרים, רגע לפני שהתחיל בשחוק המפורסם של הטלת אבנים בחבריו והעמדת פני־תם, נתמאס עליו הכל ושיכל שתי ידי מתחת ראשו וצנח לאחוריו ושוטט עיניו למעלה בענפי השיזף הישיש ובשמים הגדולים המתאבכים תיכף אצל שיא צמרתו ועולים במעוף עצום לגבהים שאין בהם אחיזה.⁴⁴

כביכול, הגיבור המספר מתאר את הנראה מנקודת התצפית של חברו, אך מיד לאחר מכן הוא מוסיף בסוגריים: "ואשר כלל לא נחשבו בעיניו וגם לא שעה אליהם!". כלומר: לרגע התבונן בנוף כחלק מהחבורה וברגע אחר ראה בנוף הזה משהו שהאחרים לא היו מסוגלים לראות.⁴⁵ הסיפור מעצב אפוא את הרגע שבו הרצף בין שני מרחבים, שני זמנים ושתי זהויות, עדיין קיים וכבר מתנתק. זהו הרצף שבין הזהות הקולקטיבית של הקבוצה והזהות הפרטית של המספר; הזהות המצויה בקשר עמוק עם הנוף, יופיו וההיסטוריה שלו, והזהות המנותקת מהם; הזהות של היהודי הכובש והזהות של היהודי המזדהה עמוקות עם הסבל של הנכבש. ההיטלטלות בין הזהויות האלו מתבטאת גם במתח שבין הפעולה – ההליכה קדימה לקראת הכיבוש והגירוש, לבין העצירה וההתבוננות בנוף ובכל מה שבו.

בניגוד לסיפורו של ס. יזהר, בסרט חרבת חזנה שתי הזהויות מנותקות כבר לחלוטין זו מזו ואי-אפשר לגשר ביניהן. במהלך רוב הסרט, המספר סגור בתוך התודעה הקולקטיבית של קבוצתו, מנותק מהרצף ההיסטורי, מהנוף הסובב אותו ומהערבי שחי בנוף הזה. אפשר להבחין בכך כבר בפתחה: הסרט נפתח בתנועה – תנועת החיילים ההולכים, תנועת המצלמה המלווה אותם, תנועת הנופים המשתנים. התנועה הזאת נעצרת כשהחיילים מגיעים לכפר ועמה נחסמים גם הנופים. המבט שהחליף בסיפור את התנועה הוא עתה מבט "עיוור", אטום. בשלב זה, בכמה מקומות מרכזיים נוצר נתק בין השוט לרוורס־שוט.⁴⁶ החיילים מדברים על הנוף, מתייחסים אליו, מתכננים מה יעשו עם המקומות הכבושים, אבל המקומות הללו אינם נראים לעין הצופה. "כל המטעים האלה שלהם", אחד מהם אומר, "יש להם המון מים, כמה דונם, כמה אלפים טובים. יותר מאלפיים. הייתי עושה כאן מקשת מלונים". לאורך כל השיחה המצלמה עוצרת על פניהם, בין השיחים, ללא כל רוורס־שוט אל הנוף שבו הם מתבוננים. לעומת זאת, הנופים נפתחים בעיקר כשהמצלמה מתקרבת לנקודת התצפית של הערבים, מזדהה עמה – כשזעקת כאב של אישה ערבייה נשמעת,

43 שם, עמוד 35.

44 שם, עמוד 37.

45 גרץ, הערה 42 לעיל, עמוד 133.

46 shot/ reverse-shot הוא מונח המצייץ מוסכמת עריכה קולנועית, שבהן מצולם מראה מסוים, ומיד לאחר מכן מוצג מי שמתבונן במראה זה.

כשעיר צעיר בורח משוביו, כשערבים חסרי אונים נמלטים מיריות החיילים. במקרים אלה הצילום ניתק מהזווית של החיילים והוא משולב בנקודת המבט של הערבים; זוהי נקודת המבט של האחר, שעמה מזדהה עתה המצלמה. רק לקראת סוף הסרט, כשהגיבור מתנתק מהקבוצה שלו וקורא עליה תיגר, מבטו משתלב במבט המצלמה ובמבט הערבי. במקביל מתנתק הקשר בין הפעולה למבט: מי שמתבונן כאן אינו פועל, ואלה שפועלים אינם מתבוננים, ומתנתק הרצף ההיסטורי שגיבורי הסיפור האמינו בו, רצף המוביל מגולה לגאולה ומהתיישבות תנ"כית להתיישבות החדשה. הרצף הזה מתגלה כאן כפרודיה בלבד על טיעונים ציוניים קלישיאיים שנועדו להצדיק את הגירוש (הצורך להתגונן מפני האויב, או לפנות מקום לעולים ניצולי שואה).

בסרט משחקים בחזרה, הגיבורים נותקו לחלוטין מהנוף ומההיסטוריה הלאומיים והאנושיים גם יחד. גם הגיבור הראשי אינו רואה את ההיסטוריה ואינו זוכר אותה. הנוכחות האלימה של הבריטים בכפר מנותקת מהקשר היסטורי, בעוד המאבק היהודי לעצמאות מופיע רק כהד רחוק לאירועים שאינם מובנים דיים. במקביל, הפעולה הממשית המובילה לאיזושהי תכלית נעלמה לחלוטין וגם המבט נעלם: מרחבי הנוף אינם מובחנים כלל על ידי הגיבורים. המצלמה פועלת כאילו באופן עצמאי, עוזבת את הכפר כדי לקלוט תמונות של נופים שוממים, מאיימים, המבטאים את זעם השמים ואת אשמת התושבים. אלה הם הזעם והאשמה שנצפו קודם לכן, על ידי המספר ב"סיפור חרבת חזעה". בשלב זה לא ברור מה מקורם, רק חזרה אל הטקסט של יזהר מגלה זאת:

והנה משבצות השדות, החרושים והמוריקים, וחלקות הבוסתנים עשירי הצללים, [...] והגבעות המגוונות, החוסמות ומגלות אופקים כחלחלים רחוקים – והנה כל אלה, תוגת יתמות יורדת עליהם, כהינומה עמומה. שדות שלא ייקצרו, מטעים שלא יושקו, שבילים שיישמו. מין אובדן ולחינם-היה הכל. מין השתרגות קוצים וקמשונים על-פני כל, וצוהב חרב, נהקת ערבות. וכבר ניבטות כך מן השדות אותן עיניים של האשמה, זו שתיקת מבט האשמה כשל בעלי-חיים נעלבים נבטת ומלנה אותך ואין מנוס.⁴⁷

באחת ההתבטאויות שלו סביב הוויכוחים שהתעוררו בנושא חרבת חזעה, אמר עמוס עוז: "אנחנו מתנהגים כאילו אנחנו מסתירים גופה במרתף, אנו קוברים פצע והוא יהפוך למורסה ממוגלת".⁴⁸ הקולנוע הישראלי מדבר אם כן על אותה גופה, אך הרטוריקה הטראומטית שהוא משתמש בה מותירה אותה למעשה הרחק שם, במרתף.

העקבות המהופכים של הטראומה: בלוק 23

אבל "סיפור חרבת חזעה" אינו אלא סיפור דמיוני על כפר דמיוני. בסיפור זה, כמו בכל הטקסטים הקולנועיים והספרותיים שתוארו כאן, העלילות, המקומות והאירועים בדויים בעיקרם. נראה כאילו בשרשרת האינטרטקסטואלית של סימני הטראומה, לא

47 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמוד 68.

48 עמוס עוז, אצל: שפירא, הערה 37 לעיל, עמוד 83.

קיים המקום המרחבי הזמני הקודם לייצוג. האירוע הטראומטי שהלך ונשכח הוא טקסט בלבד, ובעקבותיו שורה של טקסטים יוצרים כפילות אין-סופית של סימני הממשות. במילים אחרות – סימני הטראומה חוזרים אל מסומניהם בטקסטים קודמים, שם מצויים ההקשרים שמהם הופקעו, ולא אל המציאות הממשית שמעבר להם.⁴⁹ המציאות הזו, הקשה בהרבה מהמציאות הפיקטיבית של "סיפור חרבת חזעה", נותרה במקרים רבים חבויה ונשכחת לגמרי. דוגמה לכך עשויים לשמש מספר אירועי טבח, אונס והתעללות בפלאחים ערבים אשר בוצעו בזמן מלחמת תש"ח/1948, תוארו ביומנים של יוסף נחמני ותועדו בסרטה של דליה קרפל, היומנים של יוסף נחמני (2005).⁵⁰ מקרים אלה לא הפכו מעולם לנושא ויכוח, דיון או להשכחה. הם לא היו קיימים כלל בתודעה ובזיכרון הקולקטיבי הישראלי ונתרו חבויים גם לאחר שהסרט הוקרן בטלוויזיה בשידורי הערוץ הראשון.

במקרים אחרים, עקבותיהם של אירועים טראומטיים שבהם היו הישראלים מבצעי העוול, מסתתרים מאחורי עקבות מהופכים, מוטשטשים, המוטמעים בתוך אירועים שבהם הישראלים הם שהיו קרבנות של עוול. דוגמה אחת היא תיאורי קרב לטרון בסרט קדמה של עמוס גיטאי (2004).⁵¹ דוגמה אחרת של עקבות טראומה מהופכים יכול לשמש הקרב בדיר יאסין, המובלע בתיאור קרב אחר בספרו של עמוס קינן בלוק 23.

בספרו של קינן בלוק 23, העוסק בשואה שאירעה במציאות ובשואה דמיונית המתרחשת בעתיד, מופיעים שני קטעים הקשורים בסיפור ה"ה". זהו סיפורה של מחלקה בת 35 לוחמים שיצאה לסייע לגוש עציון הנצור במהלך מלחמת 1948 וכל אנשיה נהרגו. הקטע הראשון מתייחס אל הסיפור במפורש:

פעם, באחד מימי פברואר הקרים, נשלחנו, מחלקה של שלושים איש, להחיש תגבורת ליישוב נצור בהרים. סמוך לשעה שתיים אחרי חצות גילו הגששים שצעדו בראש רועה ערבי זקן ישן תחת כיפת סלע. הרועה התעורר בבהלה אך אנו נבהלנו לא פחות [...] השארנו אותו בחיים והמשכנו להתקדם אל עבר הישוב הנצור. הרועה הזעיק את אנשי הכנופיות ששרצו בהרים מסביב. לפנות בוקר הוקפה המחלקה, ואיש מאנשיה לא נותר בחיים.⁵²

49 לנושא היחס בין הייצוג למציאות הקודמת לו ראו: Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2001. על היחס בין טראומה טקסטואלית לטראומה במציאות ראו: דן ערב, מלחמה, שיחזור, בידור: טראומה ונוסטלגיה בזיכרון הטלוויזיוני של מלחמות ישראל 1968-1991, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2009.

50 יוסף נחמני (1891-1965), איש העלייה השנייה, "השומר" ולאחר מכן "ההגנה", מנהל משרד הגליל של קק"ל. את יומניו כתב לאורך כל שנות פעילותו.

51 Nurith Gertz and Gal Hermoni, "History's Broken Wings: 'Narrative Paralysis' as Resistance to History in Amos Gitai's Film *Kedma*", *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49, 1, 2008, pp. 134-143. וראו גם: הסרט מחילות (אודי אלוני, 2006) ומאמרה של יעל מונק, "דם, אדם, אדמה: על מחילות (אודי אלוני, 2006)", מחברות קולנוע דרום 2, 2007, עמ' 59-66.

52 קינן, הערה 24 לעיל, עמ' 42.

הקטע השני מופיע במקום אחר ועוסק באירוע אחר:

שוב פרצה אחת המלחמות. הפעם הזאת החלטנו שלא לחזור על אותה שגיאה אומללה עם הרועה הזקן. כאשר מצאנו אותו ישן תחת כיפת סלע, הוצאנו אותו להורג. באותה מלחמה ניצחנו, אך את זכרו של הרועה הזקן לא הצלחנו למחות מלבנו. הוא הפך לרוח רפאים רעה, המתגוררת בבארות עזובות, בשדות קוצים, בחורבות. ילדים שתעו בדרכם או מטורפים שברחו מבתי החולים נופלים לתוך הבארות שאיווה לו למשכן ואינם חוזרים משם.⁵³

צירוף שני הקטעים מסמן את הפרדוקס של הקיום הישראלי-יהודי שבו עוסק קינן בכל ספריו: אי-הרצון להיות קרבן, אי-האפשרות לקבל את תפקיד התוקפן וחוסר המוצא של מי שמוצא עצמו בין שתי האפשרויות האלה. ונשאלת השאלה: מדוע בוחר קינן בסיפור ה"ה" ולא בסיפור הקרב של דיר יאסין, שבו נהרגו יותר מ-100 כפריים, ביניהם נשים וילדים, ובו השתתף הוא עצמו? מדוע לאורך כל הפרק, פעולות המספר בתנועת הלח"י מדווחות בגוף ראשון ומתייחסות לאירועים ביוגרפיים אמתיים, ואילו אחד האירועים הביוגרפיים המכוננים ביותר בחייו של הסופר נעדר מהם? מדוע בוחר קינן להדגים את מצוקת גיבוריו ומצוקתו-הוא בסיפור קולקטיבי במקום בסיפור אישי, בסיפור מיתי (על הרועה הערבי שהסגיר את המחלקה) במקום בסיפור אמתי, בסיפור של הישראלים כקרבן של תוקפים ערבים ולא בסיפורם של הישראלים כלוחמים פעילים? התשובה לכך היא שהקרבות שנשכחו לא נעלמו, כי אם פשוט "התחפשו" בתוך הסיפורים האחרים והם מהלכים בין הנרטיבים והאירועים הגלויים, מבצבצים מתוכם מבלי שנשים לב אליהם. במקרה זה, בניגוד למקרים האחרים שתוארו כאן, המסמנים לא רק מסתירים את מסומניהם, אלא יוצרים הסחה כשהם מופיעים כהיפוכם המוחלט – הקרבן הוא המסתיר מאחוריו את הטרומה של התוקפן.

בריאיון עם הסופר עמוס קינן לצורך כתיבת הביוגרפיה שלו בספר על דעת עצמו,⁵⁴ התברר שלמעשה לא נפצע בתחילת ההתקפה על דיר יאסין, כפי שזכר וכפי שסיפר במשך שנים, אלא השתתף בשעתיים לפחות של קרב שבמהלכו פוצץ בתים ואף ירה ואולי גם הרג אישה ערבייה. דמות האישה הזאת, שנמחקה כליל מזיכרונו, חוזרת ומופיעה למעשה בכל ספריו, ובמקרים רבים מלווה בפרטים מתוך אותו סיפור של ה"ה" – הרועה השבוי, הבארות העזובות, רוח הרפאים. היא שוכבת על הארץ, מתבוססת בדמה, ורוחה רודפת את הגיבור לאורך הספר בתחנה.⁵⁵ היא מופיעה בספר בדרך לעין חרוד⁵⁶ בדמותה של "פאטמה היורדת אל הבאר" שהמספר נזכר בה ומיד מתעשת: "אבל אין עוד פאטמה, אין עוד צאן, אין באר ואין אבן על פי הבאר."⁵⁷ היא שוקעת בבוץ, רעולה בצעיף שחור בספר בלזק²³, ובסופו של דבר, תזכורת מפורשת להסתרתה מאחורי גבו של הרועה

53 שם.

54 נורית גרין, על דעת עצמו: ארבעה פרקי חיים של עמוס קינן, תל אביב: עם עובד, 2008.

55 עמוס קינן, בתחנה, תל אביב: לדורי, 1963.

56 עמוס קינן, הדרך לעין חרוד, תל אביב: עם עובד, 1984.

57 שם, עמ' 42.

מתגלה בבדרך לעין חרוד, כשהגיבורים המחכים לשבוי ערבי שיביא להם ציוד ואוכל מגלים במקומו אישה. קריאה נוספת בשני הקטעים שצוטטו כאן מזווית הראייה של אותה אישה, מעלה את האפשרות שלא הרועה שנרצח על ידי לוחמי הל"ה המדומיינים, אלא היפוכו הגמור – האישה שנהרגה בדיר יאסין – היא שהפכה "לרוח רפאים רעה, המתגוררת בבארות עזובות, בשדות קוצים, בחורבות".⁵⁸ בגלל אישה זו, ולא בגלל הרועה, "ילדים שתעו בדרכם או מטורפים שברחו מבתי החולים נופלים לתוך הבארות" שאיוותה לה למשכן "ואינם חוזרים משם".⁵⁹

קצהו של השביל

ניתן אם כן להשתמש במונח "טראומה" ככלי שבעזרתו אפשר להגיע לאחור, להביט בו ולהכיר בעוול ההיסטורי שנגרם לו. כל זה בתנאי שהבנו את הרטוריקה הספציפית של הטראומה והשכלנו לקרוא את מסמניה השונים ככאלה. המבט המשותק של החייל הישראלי, שלכאורה עומד מהצד ומאפשר למעשה העוול להתחולל, הוא מבט פוסט-טראומטי, תוצאה של פיצול תודעתי ואידאולוגי בין הרצון לתקומה לאומית לבין הצורך לשמור על אתיקה וערכי צדק אוניברסליים, שבהם דגלה המסורת היהודית לאורך הדורות.

קרע זה, שניתן לקרוא אותו גם כקרע בין היהודי הישן לעברי החדש, היה זקוק לכלי קיבול, כמו זה שמגולם באתוס של "יורים ובוכים". אך טבעו של פיצול הנובע מטראומה הוא שלא ניתן להסתיר ולהשכיח את האירוע הגרעיני והמכונן אשר יצר אותו; הוא שב וחוזר מן המודחק בשלל תחפושות ומופעים – בדמות הקרבן המסתיר מעבר לו את התוקפן, בדמות החייל העומד מן הצד, בדמות ילד מגטו ורשה המסתיר מאחוריו את הילד מזרבת חזעה ועוד. אחד המופעים הבולטים הללו הוא הבוץ. אם נדע לקרוא אותו כסימן ולא נירתע מהתפלשות בו, נוכל להתקדם בו בזיהרות אל עיבודה של הטראומה ובכך אל ההכרה בעוול ההיסטורי שליווה את תקומת ישראל ואל ההתמודדות עמו.

במקום ובזמן אחר נטען כלפי המחזור הראשון של סרטי מלחמת לבנון מסוף שנות ה-80 ותחילת ה-90 כי הוא מבטא תהליך של הפניית עורף אל הנרטיב הציוני, אל הזהות הישראלית ואל סוגיות הצדק אשר מכוננות אותם.⁶⁰ המחזור הנוכחי של סרטי לבנון מנסה לחלץ משברי התקופה ההיא איזו תובנה בעלת נפח מוסרי כלפי המציאות וההיסטוריה. דומה שסרטים אלו מצאו שפה לניהול דיאלוג – אם גם ביקורתי, אמביוולנטי ולא תמיד קוהרנטי – דיאלוג עם שאלת הזהות הישראלית-יהודית ועם הנרטיב הציוני, שהקולנוע הישראלי הפנה להם עורף יותר מעשור קודם לכן. שפה זו היא שפתה של הטראומה, שדרכה מנסים הסרטים לכוון זהות חדשה ומפוכחת על חורבותיה של

58 קינן, הערה 24 לעיל, עמוד 42.

59 שם.

60 גרץ, הערה 25 לעיל.

הקודמת, זהות של צדק יהודי-ישראלי. זהות זאת, ברוח שירו של אבות ישורון,⁶¹ נבנית מן השבירה.

סרטים כגון ואלס עם באשיר, לבנון, כיפור, משחקים בחורף וקדמה, וספרים, כגון תמונות מזיי הכפר ובלוק 23, אינם מרחפים בריק פוליטי והיסטורי, אלא הם קצהו של שביל, שביל בוץ, שעובר כשרשרת של טראומות בין לבנון לחרבת חזעה.

האוניברסיטה הפתוחה
אוניברסיטת תל אביב

61 אבות ישורון, "פתיחה לראיון", השבר הסורי אפריקני: כל כתבי אבות ישורון, כרך ב', תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 124.

האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס*

רז יוסף

מבגשים אחיים בקולנוע

בשנים האחרונות אנו עדים למה שמכונה "המפנה האתי" במדעי הרוח בכלל ובלימודי הקולנוע בפרט.¹ הכתיבה הביקורתית בתחומים אלו מושפעת בעיקר מהגותם של פילוסופים של אתיקה, כמו עמנואל לוינס וכמו ז'אק דרידה בכתיבתו המאוחרת (שהוא עצמו מסתמך על לוינס), וכן מתובנות אתיות של הפסיכואנליזה הלאקניאנית, החשיבה הפמיניסטית, התאוריה הקווירית והמחקר הפוסט-קולוניאלי. כללית, המושג אתיקה בשדות מחקר אלו מובן מעצם המפגש בין הקורא או הצופה לבין הטקסט הכתוב או החזותי. מפגש זה טעון משמעות אתית משום שהוא מגלם את מורכבות היחסים שלנו עם ה"אחר". הביקורת האתית העכשווית מבקשת לעסוק ביחסי קרבה אלו, בזיקתנו לאחרות ובסוגיות של אחריות, חקירה עצמית, תשוקה ומחויבות שמתעוררות ב"אני" במפגש עם אותו "אחר".

סוגיות אתיות אלו שונות מהחשיבה האתית שהעסיקה את הפילוסופים של המוסר מתקופת היוונים ועד ימינו. מודלים הומניים ופוזיטיביסטיים אלו של מוסר – שנשענו, בין השאר, על מערכי שיח דתיים או חברתיים – הניחו שהאדם פועל, ויכול לפעול, מתוך מרכז מוסרי מודע או מתוך אגו מוסרי כשיר, ולכן העלו שאלות כגון מה על האדם לעשות במצב נתון ומה גבולות האחריות שלו; מהן ההשפעות וההשלכות המוסריות של האדם על הקהילה שהוא

* מחקר זה (מס' 133/10) נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע.

1 על מחקרים בנושא אתיקה וקולנוע ראו, למשל: Michele Aaron, "Ethics and Spectatorship: Response, Responsibility and the Moving Image", *Spectatorship: The Power of Looking On*, London and New York: Wallflower Press, 2007, pp. 87-123; Libby Saxton, *Haunted Images: Film, Ethnicity, Testimony and the Holocaust*, London and New York: Wallflower Press, 2008; Lisa Downing and Libby Saxton (eds.), *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*, London and New York: Routledge, 2010; Sam B. Girgus, *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics and the Feminine*, New York: Columbia University Press, 2010; Ward E. Jones and Samantha Vice (eds.), *Ethics at the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2011; Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef and Anat Zanger (eds.), *Just Images: Ethics and the Cinematic*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

חלק ממנה. אתיקה מעין זו של "מידות טובות" נתונה במחלוקת חריפה עם החשיבה האתית העכשווית המציבה בסימן שאלה את עליונות הסובייקט כקוגיטו – כישות אוטונומית, שלמה וקוהרנטית וכמקור של ייצור משמעויות – ומתעקשת על זרותו הבלתי מתפשרת והבלתי ניתנת להגדרה של ה"אחר", שה"אני" אינו יכול להכילו, להכירו ולזהותו כרע וכחבר, אלא חייב לכבדו בדיוק כ"אחר". אתיקה – לפחות כפי שהיא מובנת בלימודי הקולנוע וביישומה בדיון ביקורתי במוצרים תרבותיים – מתוארת לא כמערכת חוקים או כתאוריה המשמשת בסיס לבחירות מוסריות, אלא "כתהליך של ניסוח ושל הטלת ספק עצמית שבמסגרתו נקבעים מחדש ובאופן בלתי פוסק גבולות, נורמות, אני וה'אחר'".² תהליך זה נוצר במפגש הראשוני עם ה"אחר", אשר מפריע להנאה הבודדה שלנו מן העולם ולאשליית הריבונות והאומניפוטנטיות של הסובייקט. במילים אחרות, זוהי אתיקה כחשיפה ל"אחר" שמעורר בי ספק לגבי עצמי, לגבי עליונותי ושליטתי; אתיקה שמערבת קבלה אחראית של ה"אחר", שאינה מחללת את אחרותו על ידי כלילתה בשלמות נתונה מראש.

למעשה, מאז שנות השבעים של המאה ה-20, התאוריה הקולנועית עסקה באינטנסיביות ביחסים שבין הצופה למסך ובין ה"אני" ל"אחר" במונחים אידאולוגיים, פסיכואנליטיים ופמיניסטיים. ז'אן לואי בודרי היה בין התאורטיקנים הראשונים שטענו כי לאפרטוס, או לטכנולוגיה, של הקולנוע יש אפקט אידאולוגי על הצופה.³ מטרתו של האפרטוס הקולנועי היא לייצר דימויים וקולות ראיסטיים עבור הצופה. אלא שהטכנולוגיה הקולנועית מסווה את העבודה שהושקעה בהפקת אשליית הראליזם של הסרט, ובכך היא מציגה אותה כטבעית כשהיא למעשה הבניה אידאולוגית. כך, למשל, העריכה ההמשכית מייצרת אשליית עולם ראיסטי רציף וקוהרנטי על ידי הסתרת העובדה שהסרט בנוי מיחידות צילום בודדות; או העדשה הקולנועית, המבוססת על שיטת הפרספקטיבה, מבנה אשליית מרחב תלת-ממדי על ידי ארגון האובייקטים הוויזואליים לנקודת מְגוֹז שאליה מכוון מבטו של הצופה החש סמכות ושליטה בעולם הנצפה. הצופה ממוקם כסובייקט יודע-כול משום שהוא רואה-כול, למרות שהוא אינו מודע לתהליכים שמקבעים אותו ככזה. לכן, הצופה-הסובייקט האומניפוטנטי מיוצר על ידי הטקסט הקולנועי והוא אפקט אידאולוגי שלו. על פי בודרי, אידאולוגיה אינה נכפית על הקולנוע, אלא כבר תמיד כלולה ומובנית בתוכו. כריסטיאן מץ מבין את היחסים בין הצופה למסך במסגרת התאוריה הפסיכואנליטית. מץ טוען כי הקולנוע משחזר את שלב המרָאָה הלאקניאני וממקם את הצופה בעמדת סובייקט מציפן.⁴ בשלב המראה, התינוק, שעדיין מוגבל מבחינה מוטורית אך חוש ראייתו מפותח, מביט בבבואה אשלייתית של עצמו, דימוי שהוא קוהרנטי ושלם ממנו, ומבסס את זהותו העצמית. בדומה לכך, בזמן הצפייה בסרט, הצופה שרוי בחשכת אולם הקולנוע, פסיבי

2 Marjorie B. Garber, Beatrice Hanssen and Rebecca L. Walkowitz (eds.), *The Turn to Ethics*, London and New York: Routledge, 2000, p. viii

3 Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects and Basic Cinematographic Apparatus", Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 286-298

4 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1982

ורתוק לכיסא, מפעיל את חוש הראייה ביחס לדימויים המוקרנים ומציץ בדמויות שאינן יכולות להתבונן בו בחזרה. הצופה המציץ אינו חש את זהותו כנפרדת מן הדימוי הקולנועי שכן הוא מזדהה באופן לא מודע עם המבט של המצלמה שדרכה הוא מביט באשליית עולם קוהרנטי ורציף. על פי מץ, הזדהות זו מכוננת את זהותו של הצופה ומהווה מעין רגרסיה נפשית של הצופה לשלב אינפנטילי. התאוריה הפמיניסטית הקולנועית של לורה מאלווי מראה כיצד העונג הסקופופילי (הנאת ההתבוננות) והוויריסטי-מציצני המובנה אל הקולנוע מיועד באופן ספציפי לעמדת צפייה גברית הטרסקסואלית.⁵ על פי מאלווי, הקולנוע מכונן עמדת צפייה המאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך המביטה על גוף האישה המוצג כאובייקט ספקטקולרי של תשוקה להנאה ויזואלית גברית. הדימוי הארוטי הנשי מעורר חרדת סירוס בצופה הגבר, שמוכחשת באמצעות מנגנוני עונג ויזואלי גבריים של סדיזם ופטישיזם הכרוכים בזיהויה של האישה עם חוסר ועם אחרות, ומאוחר יותר – עם הענשתה וביותה.

תאוריות אלו של האפרטוס הקולנועי הן בעלות פוטנציאל לחקירה אתית מכיוון שהן מתייחסות במישרין ליחסים בין הצופה לטקסט וכן לדינמיקה של תשוקה וסקרנות ויזואלית בין הסובייקט ל"אחר". עם זאת, מודלים אלו מניחים יחסי צפייה חד-כיווניים, היררכיים ומקובעים של סובייקט-אובייקט, שולט-נשלט, בין הצופים למסך הקולנוע ובין "אני" ל"אחר". בניגוד לכך, תאוריה אתית של צפייה תבקש לאתגר את אשליית השליטה והסמכות שלנו כצופים על ה"אחר" הפגיע שעל המסך שאינו מחזיר לנו מבט, לייצר דרך להגיב למפגש בין הצופה לבין ה"אחר", להשהות את משמעות יחסי הסובייקט-אובייקט ואת הדינמיקה המשתמעת מהם של שליטה ונחיתות. המחקר האתי העכשווי בקולנוע יעלה שאלות כגון מהי מידת האחריות שלי לדימוי הקולנועי של ה"אחר"; כיצד אני שופט את תגובתי שלי ותגובת המצלמה לדימוי זה; האם הצופה יכול לאמץ את העמדה הגאוגרפית של המצלמה בלי להיות שותף לעמדה המוסרית שלה. אכן, פעולת המבט עצמה – הן של הצופים והן של המצלמה – טעונה משמעות מוסרית ומהווה אובייקט לדיון אתי.

ייצוג, צפייה ואתיקה בקולנוע התיעודי

המחקר האקדמי של הקולנוע התיעודי היה בין הראשונים לבחון באופן ביקורתי סוגיות אתיות הכרוכות בעשייה וביחסי צפייה תיעודיים. קיים דיון מחקרי מקיף על נושאים אתניים-משפטיים בסרטים תיעודיים, כגון זכויות קניין על דימויים מוקלטים, הזכות לדעת מול הזכות לפרטיות, זכויות של סובייקטים המופיעים בקולנוע התיעודי ועוד.⁶ אולם בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-20 החלו חוקרים של הקולנוע התיעודי, בכתיבתם התאורטית על המרחב האתי בקולנוע התיעודי, לראות מעבר לשאלות משפטיות.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, New York: Oxford University Press, [1975] 2000, pp. 34-47

6 ראו, למשל: Calvin Pryluck, "Ultimately We are All Outsiders: The Ethics of Documentary: Filming", *Journal Of University Film Association* 28,1, 1976, pp. 21-29

במאמר חשוב שהתפרסם לראשונה ב־1984, מציעה תאורטיקנית הקולנוע ויויאן סובצ'ק קריאה פנומנולוגית של ייצוגי מוות בקולנוע התיעודי.⁷ היא טוענת כי אירוע המוות "מצביע על חוקר את עצם הגבולות של הייצוג בכל צורתיו" ו"מעלה שאלה אתית ביחס לראיה".⁸ על פי סובצ'ק, מוות הוא אירוע שטוען את אקט ההתבוננות במשמעות אתית משום שהמרחב התיעודי נתפס כתואם וכנמצא ברצף אחד עם החלל של הסובייקט המתבונן במציאות. לכן יש למרחב זה השלכות אתיות גדולות יותר והוא תובע אחריות מוסרית אחרת מאשר המרחב של הסרט הבדיוני. במסגרת המרחב האתי של הקולנוע התיעודי העוסק בדימויי מוות, הן מבטו של הצופה בקולנוע והן המבט של הבמאי הופכים לאובייקטים לגיטימיים לשיפוט אתי. צילום מוות הוא הפרת טאבו, ולכן על יוצרי הקולנוע התיעודי להצדיק את פעולת הראייה האסורה שלהם ואת הבאת הטאבו אל אתר וצפייה ציבוריים. במאי סרטים מצדיקים את שבירת הטאבו בכך שהם מייצגים או מקדדים בסרטיהם את פעולת הצפייה שלהם כסימן לעמדתם האתית ביחס לאירוע מוות שהם עדים לו. זאת הם עושים, למשל, דרך התנועה או הסטטיות של מצלמתם, או באמצעות המסגור והמשך של השיטים הקולנועיים. סובצ'ק מציינת חמש צורות של מבטים המבטאים את עמדתם האתית של יוצרי הקולנוע ביחס לאירוע המוות המצולם:

1. **מבט מקרי (accidental gaze)** – מקודד בחוסר מוכנות טכנית ופיזית של היוצר. אירוע המוות לא נראה בפוקוס או במרכז הפריים, הוא התרחש במקרה ובאופן בלתי צפוי, לא היה האובייקט המקורי של היוצר, ולכן לא ייתכן שהבמאי שותף לו או יכול להתערב במתרחש. כך הם, למשל, הסרט הביתי המפורסם שצילם אברהם זאפרודר על ההתנקשות בחייו של הנשיא קנדי, או סרט הווידאו של ג'ורג' הולידי על הכאתו של רודני קינג.
2. **מבט חסר־ישע (helpless gaze)** – מקודד באמצעות מרחק מהאירוע. מבט זה מאופיין בשימוש בלונג־שוט, תנועות פן ותנועות זום של המצלמה והעדשה המראות את ההקשר ואזלת היד של היוצר. לעתים מדובר במרחק פיזי שמונע מהבמאי להתערב במתרחש, או במרחק משפטי, כמו בהוצאה להורג על פי חוק.
3. **מבט מסתכן (endangered gaze)** – מקודד בקרבה לאירוע המוות והאלימות ומאופיין באי־יציבות של הפריים (מצלמה רועדת בצילום פיצוצים, מצלמת כתף בשטח קשה לתנועה, או מצלמה מוסתרת חלקית). אי־יציבות זו מעידה על נוכחות היוצר מאחורי המצלמה, על חוסר האונים שלו ועל סכנה הנשקפת לחייו. זהו מבט אינטר־סובייקטיבי והוא מהווה מעין יחסי חלופין אתיים בין הבמאי למושא הצילום, שכן היוצר מסכן את חייו תמורת צילום מותו של ה"אחר". כך, למשל, בסרט הקרב על צ'ילה (1975) של פטריסיו גוזמן, שבו כדור נורה על המצלמה שמפסיקה לצלם.
4. **מבט מתערב (interventional gaze)** – מבט לא מסתתר, שמתעמת עם האירוע לא רק ויזואלית, אלא לעתים קרובות ממש פיזית והוא מסומן בפעילות (תנועה וקול) של הבמאי.

7 Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies* 9, 4, fall 1984, pp. 283-300
 הצוטטים מעבודתה של סובצ'ק לקוחים מגרסה חדשה של המאמר שהתפרסם בספרה Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley and London: University of California Press, 2004, pp. 226-257

8 שם, עמ' 232, 255.

5. **מבט אנושי (humane gaze)** – מסומן במשך-זמן ארוך, ונראה כבהייה יותר מאשר כמבט חודר. מבט זה מאופיין במצלמה יציבה, במרחק מדוד, במיקוד, בתנועות מצלמה ועדשה נשלטות ויציבות. הוא מופיע בשתי צורות: מבט המהפנט ממעשה הזוועה, או מבט של אינטימימות, כבוד וסימפתיה לגוסס שהזמין את הבמאי לצפות במותו ולתעד אותו.

סובצ'ק מצביעה על מבט נוסף, שישי – **מבט מקצועי (professional gaze)**, שאותו היא מחשיבה כמפוקפק מבחינה אתית. זהו מבט טכני של צלמים מקצועיים שסבורים שאין זה מתפקידם להתערב באופן פיזי, רגשי או אחר באירוע.

על פי סובצ'ק, מבטים אלו אינם רק מבטאים את עמדתו האתית של הבמאי ביחס לאירוע המוות, אלא גם מסמנים לצופים כיצד הם אמורים להגיב למה שהם רואים. הצופה הופך לשותף מבחינה אתית והוא אמור לשפוט מוסרית לא רק את הסרט, אלא גם את עצמו כמתבונן במוות אמתי בסרט. היא כותבת: "הצופה נושא אחריות אתית לתגובה הוויזואלית שלו או שלה. הסימנים הקולנועיים של אקט הצפייה במוות מעמידים בסיס חזותי שעל פיו הצופה שופט לא רק את ההתנהגות האתית של יוצר הקולנוע אל המוות, אלא גם את תגובתו האתית לפעילות הוויזואלית שמיוצגת על המסך – הן בצורתה והן בתוכנה".⁹ סובצ'ק מסכמת ואומרת כי "האחריות לייצוג של מוות היא אחריותם הן של יוצר הקולנוע והן של הצופה – וביחסים האתיים שמכוננים בין הראיות (vision) של כל אחד מהם".¹⁰ סובצ'ק גורסת במאמר זה כי קיימת "רגישות אתית" פחותה של הצופים בהתבוננות בדימויי מוות בסרטים בדיוניים, משום שבימי פיקטיבי של מוות אינו דורש אותו סוג של הצדקה אתית שקיימת בייצוגים תיעודיים, ומשום שסרטים עלילתיים נוטים רק "לשחק" עם האיסורים הקשורים לאירוע המוות. אך במאמר מאוחר יותר שלה היא טוענת כי הבחנה זו אינה ברורה. ואכן, קיימים מקרים שבהם מרחב בדיוני הופך לטעון ב"אמתי" ומשנה את המודעות המוסרית של הצופה. יתר על כן, מרחב זה מזמן, מלבד תגובה, גם אחריות של הצופה – לא רק הערכה אסתטית, אלא גם שיפוט אתי.¹¹

ביל ניקולס הוא חוקר מרכזי נוסף שדן בנושאים של אתיקה, אידאולוגיה ופוליטיקה בקולנוע התיעודי. עד לפרסום ספרו החלוצי *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* ב-1991 – שפרק ממנו מובא בתרגום לעברית בגיליון זה של מכאן – רוב המחקרים בתחום התמצו בסקירות היסטוריות כלליות ונמנעו מלעסוק בסגנון, באסטרטגיות ובמבנים של הסרט התיעודי.¹² ספרו של ניקולס מציע, לראשונה, מחקר קונספטואלי של הצורה הקולנועית התיעודית: מהן האיכויות הקולנועיות שבבסיס הסגנון התיעודי; מהם המבנים המוסדיים שתומכים בה; איזו רטוריקה מיידעת אותה ואלו

9 שם, עמ' 244.

10 שם.

11 Vivian Sobchack, "The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness", *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley and London: University of California Press, 2004, pp. 258-285

12 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991

פרספקטיבות פרשניות כלולות בה; כיצד שאלות אלו מתארגנות לעיסוקים ולדפוסים חוזרים בסרטים התיעודיים.

מעמדו של הקולנוע התיעודי כראייה ויזואלית (visible evidence) הלקוחה מן העולם נותן לגיטימציה להשתמש בו כמקור של ידע ועונג. סרטים תיעודיים מראים לנו מצבים ואירועים מהעולם ההיסטורי העובדתי כפי שאנו מכירים אותו ונפגשים אתו, או כפי שאנו מאמינים שאחרים נפגשים אתו. עם זאת, מוסיף ניקולס, הקולנוע התיעודי כשיח צורני על העולם משך רק מעט תשומת לב מחקרית. על פי האמונה המסורתית – שבמאים רבים חולקים – סרטים תיעודיים אמורים לעורר דיון בנושא שהם עוסקים בו, ולא בהם עצמם. אמונה זו הביאה להתעלמות מתפקידן המכריע של הרטוריקה והצורה הקולנועית התיעודית בהעלאת סוגיות היסטוריוגרפיות, משפטיות, פילוסופיות, אתיות, פוליטיות ואסתטיות. הבחירות הצורניות שעומדות לרשות הבמאי – בחירות הקשורות בקריינות וראיונות, בתצפית ועריכה, בקונטקסטואליזציה של סצנות ובהצבתן בסמיכות אחת לשנייה – הן שנותנות ייצוג לסוגיות הללו בסרט התיעודי. סוגיות אלו מעלות שאלות כמו: אלו יחסים בין ידע ועונג מציעים לנו סרטים תיעודיים וכיצד הם שונים מסרטים בדיוניים; כיצד משתמשים בעדויות היסטוריות שבעל-פה ובעדויות של מומחים בקולנוע התיעודי; מהן אמות המידה שיש להתמודד עמן ביחס לאובייקטיביות, לפרוצדורות של פרשנות, לבחירה וארגון של עובדות; מהי האחריות של יוצר הקולנוע לקהל הצופים שלו ולמושאי סרטו; כיצד במאים צריכים לתת דין וחשבון לנוכחותם והשפעתם לא רק מאחורי המצלמה, אלא גם מלפניה – כלפי אנשים אחרים שנותנים בהם אמון.

למרות העיסוק הנרחב של לימודי הקולנוע בנושאים פוליטיים ואידאולוגיים, הדיון בשאלות מעין אלו בקולנוע התיעודי נדחק לשולי התאוריה הקולנועית, שהתמקדה בעיקר בקולנוע הבדיוני. ההזנחה התאורטית של הסרט התיעודי נובעת, בין השאר, מההנחה שקולנוע תיעודי הוא ז'אנר כמו כל ז'אנר אחר וככזה כבר קיימים כל הכלים הקונספטואליים לקטלג ולנתח אותו; או שהיא נובעת מההנחה שהקולנוע התיעודי הוא פשוט צורה מסוימת של בדיון, צורה של נרטיב, אך נוכחותם של היסודות הפיקטיביים בו היא בולטת פחות. לכן אין סיבה לא להחיל את הקריטריונים הביקורתיים שנוסחו במחקר הסרט הנרטיבי על הסרט התיעודי בשינויים קלים בלבד. כך, למשל, התאורטיזציה של המבט בקולנוע הפופולרי – כמציב שאלות של התבחנות מגדרית, תשוקה ושליטה – יכולה בהחלט לחול גם על הקולנוע התיעודי.

ניקולס יוצא נגד הנחות אלו וטוען כי מעט מדי נכתב על הדרכים שבהן, למשל, המבט התיעודי מעלה סוגיות שונות מאלו שעולות בקולנוע הפיקטיבי. ניקולס מודע לחשיבות ולהישגים התאורטיים של לימודי הקולנוע האקדמיים (הוא עצמו ערך שני כרכים עבי כרס של האנתולוגיות החלוציות, *Movies and Methods*, של תאוריות קולנועיות).¹³ הוא גם משתמש בחלק מהתובנות הביקורתיות של המחקר הקולנועי הנרטיבי וגם מושפע מהתאוריה

13 Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology, Volume 1*, Berkeley: University of California Press, 1976; Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology, Volume 2*, Berkeley: University of California Press, 1985

התרבותית הביקורתית העכשווית. אולם בעיקר הוא מעוניין לחקור את העשייה התיעודית כצורה מובחנת של קולנוע עם בעיות והנאות משלה. התאוריה הקולנועית התיעודית שלו מבקשת לבחון באופן ביקורתי את הפרקטיקות, המבנה והאלמנטים הייחודיים הכלולים בעשייה הקולנועית התיעודית ואת היחסים ביניהם. עוד היא מבקשת לזהות את הדרכים והאמצעים שבהם סרטים ספציפיים מציעים קטגוריות, רעיונות וסוגיות שעוזרות לנו להבין את אופן פעולתם ומשמעותם של סרטים אלה.

תאורטיזציה של הקולנוע התיעודי הפכה לדחופה במיוחד לאור התמורות שחלו בסרט התיעודי. עד שנות השישים התאפיין הקולנוע התיעודי בעיקר בסגנונות חשיפתיים או תצפיתיים, שהדגישו אובייקטיביות ואמינות של האירועים המצולמים, הנצחה ספונטנית של ההתרחשות ללא מעורבות של היוצר או המיונסצנה, הקפדה על היסוד האקראי ומניעת המבוים. מראשית שנות השבעים של המאה ה-20 החל הקולנוע התיעודי לעסוק בנושאים חדשים ולאמץ גישות אסתטיות חדשות. סרטים תיעודיים בעלי סגנונות רפלקסיביים, אקספרימנטליים ואישיים, המאופיינים לעתים באלמנטים נרטיביים בולטים, הפכו לדומיננטיים ועסקו במגוון רחב של סוגיות עכשוויות: תנועות נשים, זכויות הומו-לסביות, איכות הסביבה, זהויות אתניות, גזעיות, מעמדיות ולאומיות, תאגידים רב-לאומיים, איידס, קונפליקטים באפריקה ובמזרח התיכון ועוד. עלייתו של דור חדש של יוצרי קולנוע (רבים מהם נשים, גולים, הומוסקסואלים ולסביות ובני מיעוטים אחרים), הזמינות וההשפעה של הפקות הוידאו, מקורות מימון חדשים והתפתחות לימודי הקולנוע במוסדות אקדמיים – כל אלה הניבו אף הם צורות חדשות של הסרט התיעודי. הסרטים החדשים הזמינו הערכה מחודשת ומפרקת של מושגים כמו "אמת", "בדיה" ו"מציאות" שנקשרו באופן מסורתי עם הסרט התיעודי ועוררו דיון תאורטי בשינויים שחלו במעמדו של הסרט התיעודי החדש ובנושאים שהוא עוסק בהם. כך, לדוגמה, התאוריה הקולנועית התיעודית החדשה בדקה את האתגרים שבפני היוצר התיעודי העכשווי, בחנה סוגיות של שחזור היסטורי ושל האותנטיות של העדות וחקרה קווי תיחום וארגון חדשים של הסרט התיעודי בגבולות משתנים.¹⁴

לתנועה הפמיניסטית היה מקום מיוחד בעלייתן של סגנונות וסוגיות חדשים אלה. בין 1970-1990, חל מעבר מפוליטיקה חברתית – שקודמה על ידי תנועות חברתיות שונות כמו תנועת הסטודנטים, התנועה לזכויות האזרח ותנועת המחאה נגד מלחמת וייטנאם – לפוליטיקה של זהויות. הפמיניזם הוביל מגמה זו ועסק בפוליטיזציה של הבדלים מגדריים, גזעיים, מיניים ואתניים תוך הדגשת ריבוי קטגוריות של שונות והבדל. נשים יוצרות של קולנוע תיעודי, בעלות מודעות פוליטית פמיניסטית, עסקו בסרטיהן בחוויותיהן ובהצלחותיהן מבלי להתאים עצמן לציפיותיה של החברה הפטריארכלית וניסו לפתח שפות קולנועיות ביקורתיות חדשות המתנגדות לשיח הדומיננטי הגברי. בסרטי תעודה פמיניסטיים רבים בלט השימוש בטכניקות הזרה ברכטיאניות ובאסטרטגיות רפלקסיביות, שהתבטאו בפסקול מודע לעצמו, הדן בתפקידי נשים ובפוליטיקה מינית

14 לדיון מצוין בקולנוע התיעודי החדש ראו מאמרה של לינדה ויליאמס: Linda Williams, "Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary", *Film Quarterly* 46, 3, .spring 1993, pp. 9-21

בחברה הגברית. סרטי תעודה פמיניסטיים אלה גם חתרו תחת נרטיבים פטריארכליים ועסקו בהקבלות צורניות בין המרחב הפרטי והציבורי, האישי והפוליטי, שאתגרו את הציפיות של הצופה – במיוחד הצופה הנשית – מנרטיבים אלו והציעו יוזמה לביקורת עליהם.¹⁵ בהקשר זה כותב ניקולס: "את הכלים שחסרו לשיח התיעודי סיפק הפמיניזם. הוא דרבן המשגה מחודשת של סובייקטיביות ופוליטיקה שהושגה באמצעות הגברת המודעות והייתה בעלת אפקט שניתן להשוות אותו לזה של הרפלקסיביות".¹⁶

בספרו *Representing Reality* מבחין ניקולס בארבעה מודוסים (סגנונות, צורות) עקרוניים ובסיסיים של הקולנוע התיעודי. מודוסים אלה מתארים תקופות ודרכי פעולה שונות של ייצוג תיעודי, רעיונות של הצגה היסטורית וכמו כן אסתטיקה ומבנה נרטיבי של הביטוי התיעודי. כל מודוס גם מנסה לענות על השאלה האתית/אידאולוגית/פוליטית הגדולה של הקולנוע התיעודי: "מה לעשות עם בני אדם? כיצד ניתן לייצג כראוי בני אדם וסוגיות?"¹⁷.

1. **מודוס חשיפתי (expository mode)** – היה דומיננטי בעיקר בשנות השלושים של המאה ה-20 והוא מזוהה עם ג'ון גריסון, אבי הקולנוע התיעודי, שראה בקולנוע אמנות חברתית – ולא דווקא בעלת ערכים בידוריים או אסתטיים – שמטרתה לחנך ולשכנע. מודוס זה מבקש לחשוף את המציאות ופונה ישירות אל הצופה באמצעות כותרות, או באמצעות "קול האלוהים" הבלתי נראה של דובר יודע-כול, המדבר בשם הטקסט והמנסה לקדם טיעון או לתאר אירוע בעולם ההיסטורי. סגנון זה מייצר הרגשה של אובייקטיביות, אמיונות והערכה מבוססת. הצורה הקולנועית משרתת את צורכי הטיעון של הדובר: כך, למשל, העריכה אינה שומרת על המשכיות מרחבית וזמנית, אלא מקדמת ומבססת את ההמשכיות הרטורית של הדובר. רוב הסרטים מסוג זה ערוכים כזרם לינארי וכרונולוגי של תמונה וטיעון, המקיים יחסים של סיבה ותוצאה, השערה ומסקנה, בעיה ופתרון.
2. **מודוס תצפיתי (observational mode)** – צמח בעקבות פיתוח מצלמת ה-16 מ"מ ומכשירי ההקלטה הניידים. הוא מזוהה בעיקר עם הזרם הקולנועי התיעודי של "הקולנוע הישיר" של שנות השישים של המאה ה-20, שהיה תגובת-נגד לתפיסה הקולנועית של גריסון. מודוס זה מדגיש את אי-המעורבות של הבמאי, שהוא בבחינת "זבוב על הקיר" באירועים המצולמים. הסרטים שנעשו לפי מודוס זה נמנעו לחלוטין מקריינות מבארת, מכותרות ביניים, משחזורים, ואפילו מראיונות, שבהם התבקשו מושאי הצילום להתעלם מנוכחות היוצר. הצורה הקולנועית מנסה לייצר הרגשה מודגשת של ראלזם; כך, למשל, העריכה שומרת על המשכיות המקום והזמן של התצפית, הדימויים הם "גרעיניים" ובצבעי שחור-לבן והמצלמה רועדת לעתים. סגנון זה אינו מבקש לפרש את המציאות, אלא להקליט ולחשוף אותה, והצופים אמורים לשפוט בעצמם את העולם ההיסטורי המוצג.
3. **מודוס אינטראקטיבי (interactive mode)** – בניגוד למודוס התצפיתי, סגנון תיעודי זה, שהתבלט בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20, משחזר את ההיסטוריה ופעל

15 בנושא זה ראו, למשל: Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1999.

16 ניקולס, הערה 12 לעיל, עמ' 65.

17 שם, עמ' 34.

למעורבות ישירה בין הבמאי ומושאי הצילום. בסרטים אלה היוצר הופך לחלק מהאירועים המוקלטים. אירועים אלה מתעדים את החוויה הרגשית של הבמאי המשתתף גופנית בסצנה ואת האופן שבו הסיטואציה המצולמת משתנה עקב נוכחותו. הסמכות הטקסטואלית עוברת מהבמאי למשתתפים, שהופכים למעין שחקנים חברתיים, והערותיהם או תגובתם מהוות חלק מרכזי בטיעון של הסרט. עם זאת, הבמאי עדיין נותר בעמדת כוח, שכן הוא ששולט עדיין במצלמה ובאירועים. מונולוגים או דיאלוגים מבטאים את האינטראקציה בין היוצר לשחקנים, וקולו של הבמאי מכוון אליהם ולא אל הצופה. קולנוע זה עוסק באתיקה ובפוליטיקה של המפגש בין הבמאי שמפעיל את המצלמה לבין אלה שאינם מפעילים מצלמה זו.

4. **מודוס רפלקסיבי (reflexive mode)** – סגנון זה, שתואם את עליית התאוריה הביקורתית של שנות השמונים של המאה ה-20, מכוון את תשומת הלב להנחות ולמוסכמות השולטות בעשייה הקולנועית התיעודית. בעוד במודוס האינטראקטיבי העולם ההיסטורי הוא מקום המפגש לתהליכים של משא ומתן חברתי ושל ייצוג, במודוס זה הייצוג של העולם ההיסטורי, הוא עצמו, הופך לנושאו של התיווך הקולנועי. הבמאי, שנראה ונשמע, מדבר פחות על העולם ההיסטורי העובדתי ויותר על עצם תהליך הייצוג. לכן, סרטים אלו שמים דגש לא על המפגש בין היוצר למושאי הצילום, אלא על המפגש בין היוצר לצופים. בצופים ניעורה מודעות לעצם יחסם שלהם לסרט וליחס הבעייתי בין הטקסט הקולנועי לבין מה שהוא מייצג. אמצעי המבע הקולנועיים, במיוחד העריכה, הם שלוכדים את תשומת הלב ומעצימים את מודעות הצופים לעצם "העבודה" של האידאולוגיה ולממד האוטופי של הקולנוע.

בספרו *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, שראה אור ב-1994, מוסיף ניקולס מודוס תיעודי חמישי – **מודוס פרפורמטיבי (performative mode)**.¹⁸ סגנון זה – המזוהה עם הפוליטיקה של הזהות והעשייה הקולנועית של קבוצות חברתיות מסוימות (נשים, מיעוטי אתניים, הומוסקסואלים ולסביות) ושפרח בעיקר בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-20, דחה רעיונות של אובייקטיביות והדגיש חוויות סובייקטיביות ותגובות רגשיות של היוצר לעולם, תוך קשירתן למציאויות פוליטיות או היסטוריות רחבות. הבמאי חושף עצמו בפני הצופה המעורב והמזדהה עם המתרחש, דן עמו בגלוי על הפרספקטיבה של הסרט, כך שהצופה – ולא דווקא העולם ההיסטורי – הופך למקור ההתייחסות של הסרט. אלו הם סרטים בעלי ממד אישי ואוטוביוגרפי, שמאפשרים ל"אחר" לדבר בשם עצמו, שעושים שימוש מגוון באלמנטים סגנוניים הלוקחים מהמודוסים התיעודיים הקודמים ושמשטטים את הגבולות בין תיעודי לניסיוני, בין אישי ופוליטי, מאמר וכתבה.¹⁹

Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, 8
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 92-106
9 לטיפולוגיה התיעודית שהציע ניקולס בספריו הייתה השפעה רבה על מחקר הקולנוע התיעודי, לרבות הישראלי. ראו, למשל, מירב אלוש-לברון, על סף המרחז: שאלה של זהות בסרטי דור שני-שלישי: 1990-2007, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ח; שמוליק דוברבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2005.

"אילן היוחסין" התיעודי של ניקולס ספג ביקורות רבות, עבר שינויים ועדכונים, בכללם גם של ניקולס עצמו.²⁰ חוקרת הקולנוע סטלה ברוזי, למשל, מבקרת את הרצף הכרונולוגי שניקולס מבנה לקולנוע התיעודי וטוענת שכל סוגי הסרטים התיעודיים היו קיימים גם בתקופות שונות מאלו שציין המחקר שלו. במיוחד היא מותחת ביקורת על פרשנותו של ניקולס למודוס הפרפורמטיבי, שמתעלמת, לדעתה, מהתאורטיזציה של מושג הפרפורמטיביות בהגותם של ג'ל אוסטין וג'ודית בטר. לדידה, הקולנוע התיעודי המשוך למודוס זה נוקט פרקטיקות פרפורמטיביות בהקשר לא-בדיוני ליצירת ניכור והזרה. לכן, בניגוד לטענתו של ניקולס, הוא אינו מקדם הזדהות פעילה ותגובה ישירה של הצופים לתוכנו של הסרט, אלא מסב את תשומת הלב של הצופים "לאי-האפשרות של ייצוג תיעודי אותנטי".²¹ בדומה למבעים הלשוניים הפרפורמטיביים של אוסטין, שאינם מתארים מצב עניינים בעולם אלא מייצרים אותו, סרט תיעודי – שהפרפורמטיביות שלו מתבטאת בנוכחות הפולשנית של הבמאי או בהופעה המודעת של השחקנים – מבטא את הרעיון שהסרט התיעודי עצמו נוצר וקיים אך רק כשהוא מבוצע ומוצג.

המרחב האחי

בפרק מתוך ספרו *Representing Reality* הדן במרחב האחי בקולנוע התיעודי, טוען ניקולס שההבדל בין קולנוע בדיוני לתיעודי דומה להבדל בין ארוטיקה ואתיקה. הוא גורס שהמבט הארוטי והממוגדר שמאפיין, על פי מאלווי, את הקולנוע הנרטיבי הקלאסי, אינו דומה למבט בסרט התיעודי. לפי ניקולס, המבט התיעודי מזמין פרשנות אתית ולא ארוטית. בעוד אובייקט התשוקה של המבט בסרט הנרטיבי הוא דמויות ועולם בדיוניים, בסרט התיעודי אובייקט התשוקה של המבט הוא מרחב היסטורי ושחקנים חברתיים אמיתיים שמאכלסים אותו. ובעוד הסקופופיליה – הנאת ההתבוננות האסתטית – דומיננטית בקולנוע הנרטיבי, בקולנוע התיעודי שולטת האפיסטפיליה – העונג והרצון לדעת. בשני סוגי הקולנוע, הסגנון האסתטי הקולנועי איננו טבעי אף פעם, אלא תמיד נושא משמעות שקשורה לפרספקטיבה אתית מסוימת. אולם, אופי קשר זה בין אסתטיקה ואתיקה שונה בקולנוע נרטיבי מזה שבקולנוע התיעודי משום שנוכחותם של שחקנים אמיתיים בסרט התיעודי – ולא של דמויות מומצאות כמו בסרט הנרטיבי – מעמיסה נטל של אחריות על יוצר הקולנוע התיעודי.

20 בספרו *Introduction to Documentary*, שמהדורתו הראשונה יצאה לאור ב-2001, הוסיף ניקולס מודוס תיעודי ישישי – **מודוס פואטי (poetic mode)** – שמופיע כרונולוגית ראשון ברשימת המודוסים. סגנון זה, שמקושר בעיקר עם רעיונות מודרניסטיים של שנות העשרים של המאה ה-20, היה תגובת-נגד מבחינה תוכנית וצורנית לקולנוע הנרטיבי המוקדם וביקש להתרחק מייצוג אנשים או מציאות "אובייקטיבית" כדי לחשוף "אמת" פנימית באמצעות מניפולציות פואטיות. לסרטים במודוס הפואטי צורה פרגמנטרית, סובייקטיבית, אימפרסיוניסטית, מופשטת ולירית. הם מתרשמים כנגד עריכה המשכית של יחסי סיבה-תוצאה ותחת זאת מארגנים דימויים מהעולם ההיסטורי באמצעות מקצבים טמפורליים ועריכה אסוציאטיבית של המרחב והזמן. מודוס זה קרוב לקולנוע ניסיוני, אישי ואוונגארדי. בספרו זה גם שינה ניקולס את שמו של המודוס האינטראקטיבי, שמשם ואילך הוא מכונה **מודוס משתתף (participatory mode)**. ראו: Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, [2001] 2010, pp. 162-166.
Stella Bruzzi, *New Documentary*, London and New York: Routledge, 2006, p. 185 21

סרטים בדיוניים, טוען ניקולס, לא מצהירים באופן ישיר על עמדתם האתית. לעומת זאת, בסרטים תיעודיים קיים קשר אינדקסיאלי (קשר סיבתי בין הסימן לרפרנט במציאות) בין הדימוי לבין האתיקה שייצרה אותו. הדימוי התיעודי מספק עדות לאידאולוגיה, לפוליטיקה ולאתיקה של הבמאי הפועל מתוך העולם ההיסטורי, בשונה מהקולנוע הנרטיבי שבו הבמאי פועל מהחוץ של העולם הבדיוני כיוצר-מחבר. כותב ניקולס: "השאלה שנשאל הצופה, אם כן, איננה איזה סוג של עולם דמיוני הקולנוע יצר, אלא איך הוא מילא את חובתו בקשר לקטעים מהעולם ההיסטורי שהפכו לסצנה בסרט. מה מקומו של הקולנוען? איזה מרחב הוא תופס ואיזו פוליטיקה או אתיקה מחברות את עצמן אליו?"²².

כדי לדון בסוגיות האתיות של המרחב התיעודי, טובע ניקולס את המונח "אקסיוגרפיה". נאולוגים זה נובע מן המונח "אקסיוולוגיה" המציין את חקר הערכים, ועבור ניקולס – במיוחד ערכים אתיים. הוא כותב:

האקסיוגרפיה מתייחסת לשאלה באיזה אופן אנו נעשים מודעים לערכים, כפרט הערכים האתיים של הייצוג, וחווים אותם ביחס למרחב. אנו מתעמתים עם המרחב האקסיוגרפי של הקולנוע התיעודי שמעלה סוגיות אתיות ולא עם המרחב הבדיוני של הקולנוע העלילתי שמעלה סוגיות סגנוניות. באיזה אופן אם כן מציבים דימויי המצלמה את הקולנוען ביחס לעולם היסטורי? [...] אקסיוגרפיה הינה הניסיון לחקור את אופן הטמעת הערכים בקונפיגורציה של המרחב, בהרכב המבט, ובקשר שבין הצופה לנצפה.²³

אקסיוגרפיה מרחיבה את הנושאים המשפטיים המוכרים בדיון האתי בקולנוע התיעודי וכוללת גם שאלות אתיות הנובעות מעצם הצגת המרחב הקולנועי. במילים אחרות, מחקר אקסיוגרפי נותן דין וחשבון תאורטי למשמעויות ולהשלכות האתיות, האידאולוגיות והפוליטיות של נקודת המבט של יוצר הקולנוע. משמעויות והשלכות אלה נחשפות בנוכחותו או בהיעדרותו מן הדימוי, בקרבה או במרחק של המצלמה ממושא הצילום, בנוכחות האקוסטית של הבמאי ובהיבטים אחרים של ארגון מרחבי בקולנוע התיעודי.

בעקבות סובצ'ק, מבחין ניקולס בשישה סוגי מבטים: מבט מקרי, מבט חסר-ישע, מבט מסתכן, מבט מתערב, מבט אנושי ומבט קליני או מקצועי – שמסמנים כולם את העמדה האתית של המצלמה/יוצר הקולנוע כלפי האירועים המצולמים.²⁴ מבטים אלה, והקודים האתיים שתומכים בהם, מעלים סוגיות של אחריות אתית (תגובתו של הבמאי אל מול האירוע המצולם), סוגיות של פוליטיקה של ייצוג וסמכות (השימוש שעושה הבמאי בדימוי של "אחר") וסוגיות של אידאולוגיה של אובייקטיביות (האם הבמאי מחזק

22 ביל ניקולס, "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי", מכאן י"ג, עמ' 184.

23 שם, עמ' 182, 183.

24 לביקורת והרחבה על מערך המבטים האתיים של סובצ'ק וניקולס, ראו: Linda Williams, "The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's *The Good Woman of Bangkok*", Jane Gaines and Michel Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 176-189.

את האשליה של הקולנוע כראייה ויזואלית וכמקור לידע מהימן או חושף אותה). אולם מטרת הטקסונומיה של המבטים מבית מדרשו של ניקולס אינה לקטלגם ולדרגם באופן היררכי – למשל, המבט המתערב כבעל המשמעות והחשיבות האתית הגדולה ביותר והמבט הקליני-מקצועי כבעל החשיבות הפחותה ביותר – אלא להבחין באמצעותם בשינוי שחל מסרטים תיעודיים חשיפתיים ותצפיתיים, שמעלים טיעונים לגבי העולם ההיסטורי, ועד לסרטים אינטראקטיביים ורפלקסיביים, שמעלים טיעונים לגבי האתיקה של הבמאי. מבטים אלו עוזרים לנו לענות, לדוגמה, על שאלות אתיות שעולות בצורות חדשות של פרקטיקות תיעודיות, שזנחו ערכים תיעודיים מסורתיים של אובייקטיביות ומרחק של הבמאי ממושאי הצילום לטובת מעורבות גדולה יותר בחייהם של סובייקטים בהקשרים מיניים, גזעיים ופוסט-קולוניאליים.

ניקולס בודק כיצד כל אחד מארבעת המודוסים התיעודיים המוקדמים שתיאר מעלה סוגיות אתיות ומדגים את טיעונו בעזרת מגוון של סרטים. המודוס החשיפתי מודגם באמצעות הכיסוי החדשתי של רשת הטלוויזיה הבריטית ב.בי.סי לרעב באתיופיה. הכתבים מסגלים לעצמם מבט מקצועי-קליני, אינם חושפים את תגובתם למראות הקשים, ולרוב נעדרים מהפריים. נוכחותם של הכתבים קיימת רק במקרים שבהם יש צורך לאשר את האפטרטוס החדשותי, והיא אינה מסמנת את תגובתם לסבלו של ה"אחר" המיוצג כקרבת חסר קול ואנונימי המעורר אמפתיה ומעודד מתן צדקה. הריחוק וחוסר המעורבות שנוקטים הכתבים בשם "אתיקה עיתונאית", מסמנים, על פי ניקולס, היעדר אחריות אתית. המודוס התצפיתי מודגם, בין השאר, באמצעות הסרט חכמת רחוב (מרטין בל, 1984) העוקב אחר שגרת יומם של תשעה נערים ונערות חסרי בית החיים ברחובות סיאטל בארצות הברית. הסרט מייצר תחושה של אינטימיות וקרבה בין היוצר לסובייקטים, בין היתר באמצעות שימוש בתצלומי תקריב וקריינות בסגנון וידי של השחקנים החברתיים, ומרמז על ההסכמה ההדדית שנוקמה בין הבמאי למשתתפים. עם זאת, אופי ההסכמה והשלכותיה נותרים מעורפלים, הבמאי אינו נראה או נשמע בפריים, המשתתפים עדיין מוצגים כקרבנות, ולכן נוכחותו המוסרית ואחריותו של הבמאי הן חלקיות בלבד. בעייתיות אתית זו מודגשת במיוחד בסצנת הלוויה של אחד הנערים שהתאבד שנה לאחר צילומי הסרט, כאשר על רקע דימוי של ארון המתים שלו נשמע קול הקריינות של קצין המבחן של הנער המת. השימוש בקריינות – שהייתה מזוהה עד כה בסרט עם הילדים בלבד – פוגע בהרגשת האינטימיות שהושגה עד כה. זאת ועוד; הבמאי מצלם את האירוע ממרחק רב, נמלט למבט מקצועי-קליני וקובע יחסים היררכיים בין המצלמה לסובייקט. לעומת זאת, סרטים המשתיכים למודוס האינטראקטיבי מבליטים את נוכחותו הפיזית וההיסטורית של היוצר באמצעות אינטראקציה בין הסובייקטים למצלמה, לרוב דרך ראיונות, ומעלים באופן ישיר נושאים של אחריות אתית של הבמאי כלפי מושאי מבטו. כך, למשל, בסרטי תעודה כמו מלון טרמינס (מרסל אפולס, 1988) או שואה (קלוד לנצמן, 1985), הבמאי לא רק מופיע בפריים ומציג את סגנון יחסי הגומלין שלו עם הסובייקט, אלא אף חושף את הדרכים שינקוט כדי להשיג מידע מהשחקן החברתי. לבסוף, סרטים תיעודיים המשתיכים למודוס הרפלקסיבי דנים באופן ביקורתי באחריות האתית של היוצר באמצעות חשיפה של עצם הנורמות והמוסכמות הקולנועיות התיעודיות, במיוחד אלו הנוגעות לנוכחותו ולסמכותו של הבמאי. כך, למשל, ראול רואיז בסרטו על אירועים גדולים של אנשים פשוטים – שבו התבקש הבמאי הצ'יליאני הגולה לסקר את הבחירות לנשיאות

צרפת ב-1978 באזור מגוריו בפריז – מצלם את עצמו במהלך הפקת הסרט, מייצג את עצמו כשחקן חברתי, ובקול הקריינות שלו דן ומהרהר בשאלות של כוח, ייצוג וסמכות הכרוכים בתהליך העשייה התיעודי. דוגמה נוספת היא סרטו של ארול מוריס הקו הכחול הדק (1988), החוקר נרטיבים קונפליקטואליים של שני גברים שנכחו בעת ששוטר מדאלאס נורה ונהרג. אחד הגברים, הטוען לחפותו, נמצא אשם ונידון לגזר דין מוות, בעיקר על סמך עדותו של העד השני. מוריס מסרב לתת פרשנות אחת לאירוע ומערער על סמכותו של היוצר לגלות מה באמת קרה באמצעות איסוף ראיות עובדתיות והיסטוריות. הוא משחזר את האירוע במספר גרסאות מסוגנות, לא כדי לחשוף את האמת, אלא דווקא כדי לערטל את תהליך הבנייה שלה, ובכך הוא מאתגר את הציפיות של הצופים בנוגע למוסכמות הייצוג התיעודיות. הסרט בונה את הרעיון כי צדק תלוי באישורן של אמיתות שחומקות מהכרעה ושלא ניתן להוכיח אותן באופן מוחלט.

בנים אל בנים

מחקרו של ניקולס הדגיש את המרכזיות של השיח האתי בפרקטיקה ובתאוריה של הסרט התיעודי וגם סלל דרך לדיון אתי בקולנוע הבדיוני. אלא שניקולס (כמו סובצ'ק) משתמש במושג "אתיקה" במובנו הכללי, שעדיין קשור עם רעיונות מסורתיים של שיפוט מוסרי. בשנים האחרונות בחנו מספר חוקרים את הקולנוע התיעודי לאור החשיבה האתית בפילוסופיה, בעיקר זו המזוהה עם ההוגה הצרפתי-יהודי עמנואל לוינס.²⁵ בספרו כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, מגדיר לוינס אתיקה כקריאה לבחינת הספונטניות של ה"אני" לנוכח ה"אחר": "לערער זה על הספונטניות שלי על ידי הנוכחות של הזולת נקרא אתיקה. הזרות של הזולת – אי-האפשרות לצמצמו לכלל אני, למחשבותיי ולדברים שבבעלותי – מתממשת בדיוק כמו הטלת ספק בספונטניות שלי, כמו אתיקה".²⁶ המודעות ל"אחר", לשונותו שאינה ניתנת להכלה במסגרת של כוליות ידועה מראש, מעוררת אחריות כלפיו, ולכן המפגש עמו הוא מפגש אֶתי והוא תנאי מוקדם והכרחי לכינון של סובייקטיביות. בדומה לז'אק לאקאן, לוינס טוען כי היחסים עם ה"אחר" מכוננים את הקיום של ה"אני", אבל הוא מבין זאת לא במונחים פסיכואנליטיים, אלא במונחים אתיים של קרבה, הקרבה והאחריות כלפי הזולת. כך אפוא, המפגש והמחויבות כלפי האחרות קודם לשפה, לסובייקטיביות ולידע. עבור לוינס, ידע נתפס כטריטוריאלי, אגרסיבי ואף אלים. הוא מייצר האדרה עצמית ומשרת את האגו. הפילוסופיה המערבית, הוא טוען, ביטאה לעתים קרובות עמדה אלימה כלפי ה"אחר", הכילה אותו תחת הקטגוריות שלה, הפכה אותו לאובייקט של ידע וניכסה והדחיקה את שונותו. "לרוב הייתה הפילוסופיה המערבית אונטולוגיה: צמצום האחר לכלל הזהה",²⁷ הוא כותב. לוינס מבקש להיפרד

25 ראו, למשל: Libby Saxton, "Fragile Faces: Levinas and Lanzmann", *Film-Philosophy* 11, 2, 2007, pp. 1-14; Sarah Cooper, "Looking Back, Looking Onwards: Selflessness, Ethics, and French Documentary", *Studies in French Cinema* 10, 1, 2010, pp. 57-68

26 עמנואל לוינס, כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, מצרפתית: רמה איילון, ירושלים: מאגנס, 2010, עמ' 24.

27 שם.

מהיסטוריה זו ולהציב אתיקה – ולא אונטולוגיה – כ"פילוסופיה הראשונה" המדגישה אחריות וקרבה ביני לבין ה"אחר".

קרבה זאת נוצרת במפגש עם הפנים של ה"אחר". לְיִנְס מתאר את הפנים כדרך שבה ה"אחר" מציג את עצמו – דרך החורגת "מאידאת האחר שבתוכי".²⁸ לטענתו, ההתגלות של הפנים היא אתית משום שהיא מעמתת את ה"אני" עם המציאות הבלתי ניתנת להכלה ולצמצום של ה"אחר", שמטילה ספק בסמכותו ובריבונותו של ה"אני" עצמו. עבור לְיִנְס, היחס בין ה"אני" ל"אחר" הוא יחס א־סימטרי, שכן ה"אני" מחויב ל"אחר" שאינו ניתן להטמעה. מחויבות זו מתגלה לי (ל"אני") במפגש עם הפנים – פנים־אל־פנים. באמצעות המונח "פנים" – visage – יכול לְיִנְס לבטא את הדרך שבה ה"אחר" הופך את נוכחותו לגלויה וידועה עבורי מבלי לחלל את אחרותו על ידי הפנתו לטוטליות נתונה מראש, או על ידי שחזור יחס סימטרי כלפיו. הפנים מבטאות את הקרבה של ה"אחר" ובה־בעת את נפרדותו ממני. יחס מעין זה לזולת של קרבה ונפרדות מכריח את ה"אני" להטיל ספק בעמדתו בעולם ובמקביל הוא מעורר בו אחריות אבסולוטית כלפי ה"אחר".

לְיִנְס מתאר את הפנים כאופן שבו ה"אחר" מציג את עצמו, אולם המונח "פנים", הוא מוסף, אינו מתייחס בלעדית לפנים האנושיות,²⁹ וגם אינו מרמז לדבר שאנו יכולים לראות.³⁰ למרות השימוש שלו באוצר מילים הקשור לראיה ("האתיקה היא 'אופטיקה'",³¹ הוא כותב), לְיִנְס מערטל את הפנים ממשמעותן השגורה כתופעה בעולם הוויזואלי, כאובייקט של פרצפציה: "ניתן לומר כי הפנים אינן 'נראות'. הן מה שאינו יכול להפוך לתוכן, שהמחשבה שלך תאמץ; הן בלתי ניתנות להכלה, הן מובילות אותך למעבר".³² הפנים, על פי לְיִנְס, אינן מופיעות מולי, אלא הן מבטאות, מסמנות ופונות אלי, מצוות עלי מעמדה שנמצאת מעבר לשדה הוויזואלי של התפיסה. ככאלה, הן נחשפות בפני ללא תיווך של כל דימוי

28 שם, עמ' 31 [הדגשה במקור].

29 Emmanuel Levinas, "Peace and Proximity", Robert Beransconi, Simon Critchley and Adrian T. Peperzal (eds.), *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings*, Peter Atterton and Simon Critchley (trans.), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. 167

30 העוונות של לְיִנְס כלפי הדימוי מבוססת על פרשנותו לדיבר השני – האיסור היהודי על הייצוג: "לא תעשה לך פסל וכל תמונה". לְיִנְס מזהיר שהאיסור נוגע לדימויים מסוימים ואינו צריך להיות מופקע מהקשרו המקראי והתלמודי. אולם, למרות זאת, הוא שואל אם האיסור צריך להיות מובן אך רק במסגרת השיח המוגבל והדכאני של החוק הדתי. לטענתו, הציווי היהודי העתיק מעורר אותנו לקבל אחריות על ה"אחר" משום שהוא מכיר בקרבה שלנו לזולת, אבל אינו מצמצם את ה"אחר" לאובייקט של פרספציה וכך אינו מפעיל כוח ומנכס את ייחודיותו ואחרותו. ראו: Emmanuel Levinas, "The Prohibition against Representation and 'The Rights of Man'", *Alterity and Transcendence*, Michael B. Smith (trans.), New York: Columbia University Press, 1999, pp. 121-130

31 ראו הערה 26 לעיל, עמ' 9. על הקשר בין האתי והאופטי בהגותו של לְיִנְס ראו: חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לְיִנְס, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 35-48.

32 Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Richard A. Cohen (ed.), Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985, pp. 86-87

שהוא. במילים אחרות, הפנים אינן יכולות להיתפש ולהילכד על ידי ייצוג אשר יצמצם אותן לחוסר תנועה, ינכס את אחרותן וישתיק את פנייתן אלי. הפנים של ה"אחר" קוראות לקבלת אחריות, אבל מסרבות להיות מובנות או מוכללות במערכת ויזואלית טוטלית המתעלמת מקיומם של הבדלים ובכך מכחידה את ה"אחר".

הפילוסופיה האתית של לוינס מציבה מספר שאלות ביחס לקולנוע. אם, על פי לוינס, פניו של ה"אחר" חומקות מייצוג, כיצד יכול מדיום ויזואלי כמו הקולנוע לחשוף אותן או לקרוא לנו לשאת באחריות? האם ניתן לחשוב על דרכים שבהן הקולנוע יכול לחשוף אותנו לפנים אלה מבלי להשחיתן ומבלי לצמצם אותן לאובייקט של פרספציה? האם הקולנוע, שמתווך ומתמרן באמצעות המצלמה את מבטם של הצופים, יכול להתחרות במידיות ובספונטניות שבמפגש "פנים אל פנים"? כיצד המבנה הא-סימטרי של המפגש הלוינסי, שבו ה"אחר" קורא ל"אני" לבחון את עצמו ולפקפק בעצמו, מגדיר מחדש את יחסי הצפייה בקולנוע, כניסוחן בתאוריות הקולנועיות של האפרטוס הקולנועי, שבהן מוצב הצופה בעמדה של שליטה על האובייקט הנצפה? זאת ועוד; השהות שבין זמן הצילום לזמן הצפייה, הנוכחות המדומיינת של הסובייקט על המסך והאפשרות לשכפול דימויים – כל אלה הופכים את הקולנוע, לכאורה, לבלתי מסוגל לשחזר את המפגש הבלתי צפוי והייחודי עם ה"אחר" שממנו, ממפגש זה, נגזרת האתיקה של לוינס.

האתיקה הלוינסית מציבה אתגר מיוחד בפני הקולנוע התיעודי בגלל יחסה המיוחד של פרקטיקה אסתטית זו אל ידע ואל אמת. חוקר הקולנוע מייקל רנוב גורס כי באופן מסורתי, הקולנוע התיעודי – למשל סרטים המשתייכים למודוסים החשיפתיים או התצפיתיים – ניכס באלמות את ה"אחר" במסע החיפוש הטוטלי שלו אחר ידע. בספרו *The Subject of Documentary* מציע רנוב קריאה לוינסית של הקולנוע התיעודי, שמביאה אל קדמת הדיון סוגיות אתיות ולא אונטולוגיות שבהן עסק עד כה המחקר של הסרט התיעודי.³³ בעקבות ניקולס, טוען רנוב שמודוסים תיעודיים אינטראקטיביים, רפלקסיביים ופרפורמטיביים יכולים באופן פוטנציאלי להתנגד לניכוסו של ה"אחר". זאת, באמצעות אסטרטגיות שמבליטות את אופייה החלקי של האמת, שחושפות את מגבלות הידע, שמתירות מרחבים של אי־ודאות וסתירות בתוך הטקסט, שעושות שימוש במשתתפים שלא נענים לציפיותיהם של הבמאי או של הצופים. בסרטים המזוהים עם מודוסים אלה, הצופה יכול להבין ביתר קלות את הנסיבות והתנאים הפורמליים והאידיאולוגיים, שבמסגרתם מתנהלת ההפקה התיעודית. עם זאת, גורס רנוב, אפילו סרטים מעין אלו נותרים בסופו של דבר יצירות קונפסטואליות של הבמאי, וככאלה לא סביר שיקיימו את ההקשבה והקבלה של ה"אחר" הדרושים למפגש הלוינסי.

רנוב תוהה האם פעילות קולנועית תיעודית כלשהי יכולה לחמוק מגורל זה, ולשם כך הוא נדרש להגדרתו של מרטין בובר את המושג "מפגש". על פי בובר, מפגש מתקיים "במרחב שבין־לבין". מפגש זה "מושרש בפנייתה של ישות אחת לאחרת כאחרת [...] כדי

Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004, pp. 148-158, 159-170

לתקשר במרחב המשותף להן אבל שחורגת מעבר למרחב הייחודי של כל אחת מהן".³⁴ רק בנסיבות כאלו מתאפשרת "שיחה אמיתית". שיחה זאת, על פי בובר, אינה מתוכננת מראש אלא ספונטנית ובה הדוברים משוחחים ישירות זה עם זה, מגיבים לתשובות בלתי צפויות ומייצרים ממד שנדמה כנגיש רק להם.

נדמה כי המפגש הספונטני, הבלתי מתוכנן, שיבובר מתאר, המתנהל בזמן-אמת, אינו יכול להתקיים בסרט התיעודי משום שהקולנוע כפוף לתנאים של שעתוק וקומודיפיקציה. יתרה מכך, המרחב של ה"בין-לבין" חייב להימצא בממד שנגיש רק לשני הנפגשים ואינו נגיש לאחרים (הבמאי, הצופים). למרות מגבלות אלו, מנסה רנוב לבחון עד כמה פרקטיקות תיעודיות מסוימות שואפות או מצליחות להתקרב אל מפגש אתי. כך, למשל, הוא דן בפרויקט *L.A. Link*, שבמסגרתו חמישה בני נוער מרקעים מעמדיים וגזעיים שונים דיברו זה עם זה באמצעות טכנולוגיית מחשב ושיחות וידאו. הטכנולוגיה אפשרה למשתתפים לדבר אחד עם השני בזמן-אמת, וכל משתתף יכול היה לראות על המסך את הדימוי שלו-עצמו ואת הדימוי של זולתו. הפיכת המסך לשילוב סימולטני של חלון ומראָה – האפשרות לייצר דימויים סימולטניים של ה"אני" וה"אחר", בין היתר באמצעות שילוב של תמונה על גבי תמונה – אפשר לשחקנים החברתיים לראות את עצמם בדיוק כפי שהם נראים ל"אחר" ולהפך, וכך גם להכיר את עצמם, וזה את זה בזמן הווה, להיפתח למפגש, לחשוף את עצמם ולהקשיב לזולתם. דוגמה נוספת שרנוב נותן למפגש פנים-אל-פנים לְיִנְסִי היא סרטו התיעודי של אברהם רוט הכול בשבילך (1989). בסרט זה ניסה הבמאי לקיים דיאלוג עם אביו, ניצול אושוויץ, שאיבד את אשתו הראשונה ושני ילדיו בשואה. הסרט – שצולם לאורך 15 שנים והושלם לאחר מות האב – איננו מקור ידע על חוויותיו של הבמאי, אלא משמש כלי להרהור והתבוננות פנימית של היוצר על יחסי אב-בן ועל היסטוריה פצועה ובלתי נגישה שלא ניתן לדבר עליה. הבמאי אומר בקול קריינות שהוא יכול להבין, שאינו מבין כלל, שהוא אינו יכול לדעת, ושהוא סוף-סוף זוכר – זוכר את שתיקתו של אביו. מילים אלו מכוונות אל האב שנמצא מעבר להישג ידן של המילים. זוהי קריינות מעורפלת שאינה מהווה בסיס לידע, אלא שמבקשת להקשיב לדממה שמעבר לייצוג. הבן מציע עצמו כעד לשתיקה זו, מחליף את האב, מנסה לייצר קרבה, קורא לתקשורת עם ה"אחר" הממומשת באמצעות פתיחות ופסיביות, מצב שבו ה"אני" אחראי על הזולת. רנוב רואה בסרט ביטוי לאתיקה של לְיִנְסִי הקובעת כי היעדר האדישות וכן האכפתיות כלפי ה"אחר" הם תנאי מוקדם לכינון סובייקטיביות – רעיון שמתגלה כבר בשמו של הסרט, הכול בשבילך, המציג את הקיום של ה"אני" כמותנה בהתבטלות אל מול ה"אחר".

רנוב מזכיר לנו כי הרעיונות של בובר, ובעיקר רעיונותיו של לְיִנְסִי, על אודות מפגש ודיאלוג אתיים אינם יכולים להתגשם במלואם בקולנוע. מפגש זה הוא יעד שהקולנוע יכול כל הזמן לשאוף להתקרב אליו, אבל לעולם לא יגיע אליו. ועוד כותב רנוב: "בהינתן התנאים של תפיסה ושעתוק השולטים במדיה הלא-עלילתית, נוכל להניח כי אף פרקטיקה תיעודית אינה יכולה לעמוד בסטנדרטים האתיים של המפגש ולדמות אופן של מחשבה טוב יותר מידע".³⁵ האתגר שמציב לנו לְיִנְסִי בנוגע ליחסנו ל"אחר", ואפילו העיונות שלו

34 מצוטט אצל רנוב, שם, עמ' 153.

35 שם, עמ' 157.

כלפי הראייה והדימוי, מעוררים אותנו לחשוב ולהביט באופן שונה על המסך ולתור אחר סדקים בין הדימויים אשר דרכם מסתננת אחרות. הסרטים עצמם יכולים בתורם לשנות את הקריאה שלנו את לַינס, ואפילו לבקר את התפיסה של לַינס על אודות המבט כמנגנון דיכוי, באמצעות ייצור אופציות ויזואליות של התבוננות, שאינן מבטלות את ה"אחר" לטובת האדרת ה"אני", ושמאירות את הנראה באותה מידה שהן מאירות את הבלתי נראה. כפי שמדגימים חיבוריהם של מספר תאורטיקנים של הקולנוע – כולל המאמרים המתפרסמים בגיליון זה – נודעת חשיבות רבה לבחינת הפוטנציאל של הקולנוע התיעודי והבדיוני לכוון מרחב אתי שבו מעורבים היוצר והצופה גם יחד. אתיקה היא בהכרח ההקשר שבתוכו מתקיימים כל סוגי העשייה הקולנועית, משום שהיצירה וההתקבלות של סרטים מערבות תמיד תשוקה ואחריות הן של הבמאי והן של הקהל.

אוניברסיטת תל אביב

אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיאור

ביל ניקולס

מאנגלית: תמי רובין
עריכה מדעית: שמוליק דובדבני ורז יוסף

ארוטיקה/אתיקה

לטענתה של חוקרת הקולנוע הפמיניסטית לורה מאלווי, בחינה של הקולנוע מנקודת המבט של מדעי החברה – ניתוח סטטיסטי של צילומים, ראיונות עם קהל הצופים, מחקרים כלכליים על תעשיית הקולנוע או פסיכולוגיה קוגניטיבית – אינה יכולה לרדת לעומק ההיבט הרגשי של הנרטיב. הפסיכודינמיקה של המבט חומקת מקטגוריות ומושגים מעין אלו. הן העונג הסקופופילי של הצפייה במושא התשוקה והן עונג ההזדהות של ההסתכלות באחר המתפקד כמודל לעצמי מצריכים אופן ניתוח שונה: "שניהם רודפים אחר מטרות מתוך שוויון נפש כלפי המציאות התפיסתית, ביוצרם מושג מדומה וארוטי על העולם, שמעצב את התפיסה של הסובייקט ומאיר באור מגוחך את האובייקטיביות האמפירית"¹.

עניינה של מאלווי בארוטיזציה של המבט ובהיררכיה המגדרית שהנרטיב הקלאסי (ההוליוודי) כופה, אינו מיתרגם ישירות לכללי המשחק של היצירה התיעודית (אף כי אין הוא זר אליהם לגמרי). השיח המוסדי על הקולנוע התיעודי אינו מתבסס עליהם, מבנה הטקסטים התיעודיים אינו נענה להם, וציפיות הקהל אינן סובבות סביבם. אפשר אמנם למצוא מציצנות, פטישיזם, ונרקסיזם, אך רק לעתים רחוקות הם תופסים את המעמד המרכזי שיש להם בנרטיב הקלאסי.

בהקשר זה, ההבדל בין קולנוע עלילתי לקולנוע תיעודי דומה להבדל בין הארוטי לאתי, הבדל שממשיך לאפיין את התנועה של האידיאולוגי בתוך האסתטי. ניתן לערוך הקבלה בין הניתוח הפמיניסטי והפסיכואנליטי שמאלווי מציעה לארוטיקה ההוליוודית: מחיר העונג האסתטי בתוך הכלכלה של מערכת זו, לבין הניתוח של אתיקה תיעודית – מחיר האפיסטפיליה, או התשוקה לידע בתוך הכלכלה של מערכת זו. בשני המקרים, ההצטלבות של האידיאולוגיה – הדרכים שבהן הצעות שמעורבות יחסים דמיוניים, היררכיים והגמוניים נרמזות בנוגע ליחס הצופה לעולם – עם המבנים הפורמליים של הטקסט משמשת מוקד לניתוח.

הבה נעיין בהערתה הבאה של מאלווי: "הצופנים הקולנועיים, בשחקם על המתח שבין הסרט כשולט על ממד הזמן (עריכה, נרטיב), ובין הסרט כשולט על ממד המרחב (שינויים

1 לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, מאנגלית: רועי רוזן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1975] 2006, עמ' 125.

במרחק, עריכה), יוצרים מבט, עולם, ואובייקט, ובכך הם מפיקים אשליה התפורה לפי צרכיה ומידותיה של התשוקה² – האם לא נוכל לכתב הערה זו במחשבה על הקולנוע התיעודי? הצופנים הקולנועיים, בשחקם על המתח שבין הסרט כשולט על ממד הזמן (ייצוג, נרטיב), ובין הסרט כשולט על ממד המרחב (שינויים במרחק, מקום, פרספקטיבה), יוצרים מבט המכוון לעבר העולם ההיסטורי והאובייקט (התשוקה וההבטחה לידע), ובכך מעמידים טיעון שתפור לפי מידות אתיות, פוליטיות ואידאולוגיות.

מקום הקולנוע

פנייה לאיכויות הספציפיות של המבט התיעודי ולמושא התשוקה שלו, דהיינו העולם שהוא מגלה לעין, היא דרך נוספת שבה נוכל להעמיק בבעייתיות הכרוכה במעבר מדיון בקולנוע הנרטיבי לתיעודי. האקסיוגרפיה, אם נקרא לה כך, עוברת כעת לקדמת הבמה. תחדיש (נאולוגיזם) זה נגזר מאקסיולוגיה, או מתורת הערכים (אתיקה, אסתטיקה, דת וכן הלאה), תוך "התייחסות מסוימת לאופן שבו ניתן להכיר אותם או לחוות אותם" (*Webster's Thierd International*). האקסיוגרפיה מתייחסת לשאלה באיזה אופן אנו נעשים מודעים לערכים, בפרט הערכים האתיים של הייצוג, וחווים אותם ביחס למרחב. אנו מתעמתים עם המרחב האקסיוגרפי של הקולנוע התיעודי, שמעלה סוגיות אתיות, ולא עם המרחב הבדיוני של הקולנוע העלילתי שמעלה סוגיות סגנוניות. באיזה אופן אם כן מציבים דימויי המצלמה את הקולנוען ביחס לעולם היסטורי³? העולם שאנו רואים הוא עולם היסטורי, והקולנוען לוקח בו חלק מוחשי: הנוכחות (או ההיעדרות) שלו בתמונה, במרחב שמחוץ לפריים (off-screen), ברבדים האקוסטיים של עיצוב הפסקול ועריכת הסאונד, בכותרות ובגרפיקה – נוכחות זאת מכוננת אתיקה, אך גם פוליטיקה בעלת חשיבות רבה לצופה. האקסיוגרפיה מרחיבה את קשת הנושאים הקלאסיים של הדיון האתי (טבע ההסכמה; זכויות יוצרים על צילומים מוקלטים; הזכות לדעת נגד הזכות לפרטיות; אחריות הקולנוען או הקולנוענית כלפי הנושא וכלפי הקהל או המעסיק; צופן ההתנהגות ומורכבויות הסיוע המשפטי) וכוללת השלכות אתיות שמקורן בייצוג עצמו של זמן ומרחב.

הסובייקטיביות של הצופה בסרט תיעודי משתנה בהתאם לשאלה אם הפוליטיקה הדומיננטית היא של ייצוג מיני או מרחבי. ריצוי הפנטזיה נחסם ברמה מסוימת לא רק באמצעות ההכרזה על תשוקה לדעת, אלא גם על ידי המודעות לעובדה שהמפגש בין שחקנים חברתיים משני צדי המסך הוא שיוצר את המראות הנתונים. יחס הצופה לדימוי נטען לפיכך במודעות לפוליטיקה ולאיתקה של המבט. קיימת זיקה אינדקסיאלית בין

2 מאלווי, שם, עמ' 132.

3 ציון חשיבותו היוצאת מן הכלל של המרחב ושל יחס הקולנוען אליו אינו נעדר מרוב כתבי הביקורת על הקולנוע התיעודי. בעוד הגדרה בקשר להיעדר שליטה יחסי עלולה לרמז שהפן הפחות יצירתי או הפחות חשוב בסרטים תיעודיים הוא צילומם, פרשנויות ודיונים מתעכבים רובם ככולם על פן זה כדיוק תוך שימת לב מועטה מדי, באופן יחסי, לפרה-פרודקשן ולפוסט-פרודקשן. דיון על הסדרה התיעודית *An American Family* (בספר *New Challenges for Documentary*), לדוגמה, מאשש נקודה זו, שכן היעדר ה"שליטה" הוא סוגיית סרק כאשר נוכחות המצלמה מסמנת את המרחב בממדים אתיים.

הדימוי ובין האתיקה שיצרה אותו. הדימוי אינו מספק רק הוכחה לטיעון, אלא גם ראיה לפוליטיקה ולאטיקה של מי שיצר אותו. החותם שחזונו של איש אחד מותיר על פני העולם זקוק לפרשנות אתית באותה מידה שהוא זקוק לפרשנות ארוטית, ואפילו יותר.

ניתן לומר אפוא שהאקסיוגרפיה היא הניסיון לחקור את אופן הטמעת הערכים בקונפיגורציה של המרחב, בהרכב המבט ובקשר שבין הצופה לבין הנצפה. בדומה לתנועת מחאה, היא מקבילה לשיח פרגמטי וממסדי יותר, שעיקרו המצלמה ואקט הצילום בתור הרגע המכריע בפרקטיקה הכללית של יצירת סרטים תיעודיים (למרות הטענות על חוסר שליטה במתרחש מול המצלמה). האקסיוגרפיה מבקשת מאתנו לבחון באיזה אופן המבט של המצלמה התיעודית לובש איכויות ייחודיות ומעלה שאלות קונקרטיות בנוגע לפוליטיקה, לאתיקה ולאידאולוגיה בהקשר של מרחב. מכיוון שהז'אנר התיעודי אינו פונה אל המרחב הבדיוני של הנרטיב הקלאסי אלא אל המרחב ההיסטוריוגרפי, ההנחה השלטת היא שמה שקרה מול המצלמה לא הוצג מתוך מחשבה עליה: הכול היה מתחולל, האירועים היו מתגלים, השחקנים החברתיים היו חיים ומציגים את עצמם בחיי היום-יום ללא קשר לנוכחות המצלמה.

אף כי היא נתונה לביקורות וערעורים נרחבים, זוהי הנחת יסוד, נקודת התחלה שהצופה בסרט התיעודי מקבל כנתון אם לא יוכח אחרת. מדענים מחשיבים מאוד את "הקולנוע הגולמי" (mere film), כלומר חומרים לפני עריכה. גם אם לא נערכו או אורגנו לכלל מערכת טקסטואלית, חומרים אלה עדיין אוצרים מידע משמעותי על העולם, כמו למשל האינטראקציות הפרוקסמיות שבמרכז הסרט *Microcultural Incidents in Ten Zoos*. בקולנוע עלילתי, לעומת זאת, יש ערך מקביל מועט לצילומי גלם (rushes – צילומים וצילומים חוזרים ללא עריכה): יחידות צילום (takes) שאין בהן שימוש מוצאות את דרכן בדרך כלל אל רצפת חדר העריכה, ורק אם חלה טעות של ממש ("פספוס"), צילומי הגלם מקבלים חשיבות מהותית. במקרה מעין זה, הקטע המוסרט עובר ממעמד של מסמן הצף בלימבו דיסקורסיבי למסמך היסטורי המעיד על מה שהתרחש מול המצלמה מבלי להיות הכרחי למצלמה. דוגמאות לכך הן חומרי צילום בסגנון "פספוס טלוויזיה" שהפכו למצרכי יסוד בתעשייה; קטעים שלא נכללו בגרסה הסופית של הסרט ושמספקים נקודת מבט אחרת ולעתים אירונית על הילתם של כוכבים הוליוודיים; וסיקוונסים שבאמצעותם אפשר לראות איך מבנה העלילה מתפתח באופן מורכב יותר. הדוגמה האחרונה בולטת במיוחד בסדרה התיעודית *The Unknown Chaplin*, שבנויה על קטעים שקוצצו בעריכה (outtakes) ממספר סרטים של צ'פלין, קטעים שהשתמשו בהם כמחברת סקיצות וירטואלית; בכל גרסה ניתן כיום לראות איך שכלל צ'פלין את הבדיחה החזותית (gag) בתכום גדל והולך.

השוני שקיים בממד התיעודי של השוט מציע הבחנה מידית בקשר לנוכחותו הפיזית של הקולנוען. מכיוון שהמרחב הבדיוני הוא יציר דמיון, אנו מצפים מהקולנוען לגישה חיצונית אליו. זוויות מצלמה, ליווי מוזיקלי, כיתובי הסבר וכיוצא באלה – הרפרטואר המלא של תכסיסים סגנוניים שיכולים להעיד על נוכחותו של המחבר או על נרטיב מתוכנן מראש – מתנגשים בעולם בדיוני שנדמה כשומר בכל זאת על עקביותו ויציבותו (כאשר עקבות אלה של המחבר או של הסיפור נעדרים, אנו נהנים מנגישות לפיקציה ומשקיפות

ביחס אליה, לעתים קרובות באמצעות נקודת המבט של מתבונן אידאלי – אחד שאינו אחראי לסצנה, אך פנוי לצפות בה ולשדר אותה לנו).

לעומת זאת, מכיוון שהמרחב התיעודי הוא היסטורי, אנו מצפים מהקולנוען לפעול מבפנים, בתור חלק מהעולם ההיסטורי, יותר מאשר בתור היוצר או המחבר של עולם דמיוני. במאים תיעודיים אינם יוצרים ממלכה דמיונית, אלא ייצוג של אותו עולם היסטורי שהם עצמם חיים בו. נוכחותם בתמונה או היעדרם ממנה משמשים עדות ליחס שלהם כלפי האנשים והבעיות, המצבים והאירועים שהם מצלמים (כבוד או בוז, ענווה או יהירות, חוסר עניין או מגמתיות, גאווה או דעה קדומה).

אין לנו צורך באמצעים סגנוניים שיזכירו לנו שאם מה שהתחולל מול המצלמה לא הוצג בדיוק עבור המצלמה, עדיין המרחבים ההיסטוריוגרפיים שנמצאים מול המצלמה ומאחוריה ארוגים זה בזה; הם ממשיכים זה את זה ומתפשטים באופן שווה. יצירתו של עולם דמיוני אינה מתווה שום מחלוקת אונטולוגית (העולם ההיסטורי יכול עדיין לשנות צורה ולהפוך לנרטיב, אבל הקשר האינדקסיאלי בין הדימוי לרפרנט ההיסטורי שריר וקיים. הוא ממקם את הקולנוען בה-במידה שהוא ממקם את הנושא שלו. סוגיות שעשויות היו לעסוק בסגנון יכולות לעסוק עכשיו במיומנות – מיומנותו של הקולנוען לאבטח את הייצוגים המשודרים לנו.

השאלה שנשאל הצופה, אם כן, איננה איזה סוג של עולם דמיוני יצר הקולנוען, אלא איך הוא מילא את חובתו בקשר לקטעים מהעולם ההיסטורי שהפכו לסצנה בסרט. מהו מקומו של הקולנוען? איזה מרחב הוא תופס ואיזו פוליטיקה או אתיקה מחברות את עצמן אליו?

המבט בקולנוע התיעודי

הקול והתמונה שנמסרים לצופה הם נקודות הציון העיקריות של עמדת הקולנוען או של המרחב שהוא מאכלס. מבט המצלמה, במובן זה, מתייחס לשתי פעולות נפרדות: הפעולה המילולית המכנית של מכשיר המשתק דימויים, והתהליך המטאפורי האנושי של ההתבוננות בעולם. בתור מכוונה, המצלמה יוצרת תיעוד אינדקסיאלי של מה שנכנס לשדה הראייה שלה. בתור שלוחה אנתרופומורפית של מרכז התחושה האנושי, המצלמה חושפת לא רק את העולם, אלא גם את הרעיונות המעסיקים את המפעיל שלה, את הסובייקטיביות שלו ואת ערכיו. ההקלטה הצילומית (והשמיעתית) מספקת חותם של עמדותיו האתיות, הפוליטיות והאידיאולוגיות של המשתמש במצלמה, כמו גם חותם חזותי של פני הדברים.

רעיון זה כלול בדרך כלל בדיונים על סגנון. הדעה שסגנון אינו אך ורק שימוש שיטתי בטכניקות נטולות משמעות, אלא נושא משמעות בעצמו – לדעה זאת חשיבות עליונה. צילומי נקודות-מבט אצל היצ'קוק עשויים לייצג משיכה מציצנית (על פי רוב של דמויות זכריות לדמויות נקביות); צילומי תקריב אצל פרדריק וייזמן עשויים לערב אותנו בחזון

אפל ואבסורדי של בירוקרטיה וכוח מוסדי. במובן זה, הסגנון קשור באופן אינטימי לרעיון של נקודת מבט מוסרית. כשם שבחירות פרה-פיגורטיביות שונות בשימוש השפה מרמזות על נקודת המבט המוסרית של ההיסטוריון, "מבט המצלמה" עשוי לרמז על הפרספקטיבה האתית, הפוליטית והאידיאולוגית של הקולנוען.⁴

הסגנון קשור באופן ישיר אל הדוקומנטריסט כסובייקט אנושי; מה שאנו רואים, בשונה ממה שאנו רואים בבדיון, לא מאפשר לנו את מרחב ההשערה שקיים במטאפורות. אין לנו צורך להפוך בסוגיה האם אדם שבונה בדיון בצורה זו, נניח סרטיו של היצ'קוק עם המבטים המציצניים שלהם המכוונים לנשים, מתייחס לאחיו בני האדם באותו האופן בדיוק. בסרט תיעודי אנו רואים איך הקולנוענים מתייחסים לאחיהם בני האדם, או מבטים בהם, באופן ישיר. הסגנון מעיד לא רק על "ראיית עולם" או על פרספקטיבה עליו, אלא גם על האופי האתי של הפרספקטיבה הזאת ושל הטיעון שביסודה.

דוגמה חיה לזיקה בין הסגנון כטכניקה לבין השקפה מוסרית (או נקודת מבט פוליטית) היא סוג הקשר בין המצלמה למושאה בסרט התיעודי. כיוון שלנושא בסרטים תיעודיים – שחקנים חברתיים ואירועים היסטוריים – יש חיים שנמשכים מעבר למסגרת הטקסטואלית, המצלמה ומבט המצלמה מעלים סדרה של סוגיות מוסריות/פוליטיות שניתן להפרידן בבירור מאלו המשויות לקולנוע העלילתי. במאמרה "Inscribing Ethical Space", ויואן סובצ'ק מתארת בקפידה כמה מההבדלים הללו.⁵

מעניין במיוחד הוא הדיון של סובצ'ק על האתיקה התיעודית שקשורה לייצוג המוות, ובעיקר לרגע שבו מתרחש המעבר בין החיים למוות. אנו נחשפים כאן לראיה תיעודית רבת-עצמה במיוחד. קיים הבדל תהומי בין ייצוג בדיוני של המוות לבין תיעוד האירוע ההיסטורי של המוות עצמו. אנו הופכים להיות עדים לדבר שלא ניתן לראות באופן מילולי (הרגע המדויק שבו החיים נפסקים) או מטאפורי (ברוב המקרים, קיים טאבו שמסווה את המוות). כפי שטוענת סובצ'ק:

מוות בדיוני המיוצג בראש ובראשונה על ידי סימנים איקוניים וסימבוליים לא מניע אותנו לבחון אותו ולבקש למצוא בו נראות אשר, בהתבוננותנו בו, אנו חשים כי היא חסרה. אפילו ללא הבלט בהילוך אטי, שסם פקינפה הפך לפרדיגמטי בחוברת הפראים, אנו חווים מוות בדיוני כנראה לעין. ייצוגי המוות בסרט העלילתי, מכיוון שהם מתייחסים באופן מובהק לעצמם בלבד, נוטים לספק אותנו – למעשה, בסרטים מסוימים, נטייתם היא להלעיט אותנו בפרטים או להמם אותנו עד כדי כך שתכסה את

4 לדיון על פרה-פיגורציה של פרספקטיבה מוסרית בכתיבה היסטורית, ראו: White Hayden, *Metahistory*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1973, especially pp. 1-43.

5 Vivian Sobchak, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies* 9, 4, 1984, pp. 283-300. אני במיוחד על מאמר זה בשל הדיון המתקיים בו על המרחב האתי בהקשר של מבט המצלמה. למרות ששיינית את הקטגוריות שקבעה סובצ'ק, אני דבק ברעיון הבסיסי שעל פיו למרחב בסרט התיעודי ממד אתי שונה מזה הקיים בסרט העלילתי.

עינינו במקום שנתאמץ לראות. באופן זה, בעת שבסרטים עלילתיים אנו חווים את המוות בדרך כלל כניתן לייצוג ולעתים קרובות באופן גלוי בצורה מוגזמת – בסרטים תיעודיים אנו חווים אותו כייצוג מערער, כנראות חריגה.⁶

אנו עדים למה שחורג ממה שאנו מסוגלים לראות ולתפוס. המצלמה נועצת מבט. היא מציגה מראה שנועד לערער. עדות זו קוראת לנימוק, למסגרת פרשנית כלשהי שתאפשר לנו להבין אותה. צורך זה מורגש במלוא חריפותו בסרט המסרב לספק קריינות הסבר כלשהי (למרות הפרספקטיבה והסגנון הקיימים בו), סרטו של סטן ברקאג', *The Act of Seeing with one's own Eyes*. סרטיו של ברקאג' נמנים בדרך כלל עם המחנה האקספרימנטלי, היכן שעבודתו של האמן על הדימוי והחוש הצורני המוגבר מגיעים לרמה גבוהה של ריחוק מהעולם ההיסטורי ומכל טענה לרפרנציאליות שהדימוי הצילומי עשוי להציג. אך למרות היותו אקספרימנטלי, *The Act of Seeing with one's own Eyes* מעגן את עצמו בעולם ההיסטורי ללא הרף. הוא מציג, בציינתות כמעט קלאסית דימויים של ניתוחים שלאחר המוות בחדר המתים של פיטסבורג. היינו מצפים שהבסיס המבני של הסרט יהיה מורכב מעיוותים שונים, כגון צילומי זום, צילומי תקריב קיצוניים, חיתוכים מהירים ואפקטים אופטיים, אך נוכחותם היא למעשה מזערית למדי. לעתים קרובות יותר אנו מתבקשים להתבונן בתהליך האטי והשקול של הביתור. יותר מפעם אחת, המצלמה ממוקמת במדיום שוט ומתבוננת, בעת שחוקר מקרי המוות חותך ומנתק את העור סביב אחורי הגולגולת ואז מקלף אותו קדימה ולמטה, בגוללו את הקרקפת בצירוף השער למשהו דמוי שטיח, ואז במשיכה הלאה במורד הפרצוף עד שהוא נח, כמו גרב שהופשלה למחצה, לרוחב גשר האף. כל זה כדי לקבל גישה למוח, האיבר שהכיפה הזו, של בשר ושל שער ושל גולגולת, מגנה עליו, כפי שמזכירים לנו כעת באופן גרפי.

עוד רבות ניתן לומר על הסרט הבלתי רגיל הזה ועל הרושם שהוא מעורר, בייחוד בנוגע לקשר האינדקסיאלי עם האובייקטים שהוא מייצג. אך לעת עתה יש להפנות את תשומת הלב לממד האתי של אקט זה של ראייה או התבוננות. השאלה היא בבירור בסדר גודל אחר ממה שהיינו פוגשים בסרטים עלילתיים. לדוגמה, בסרטו של ג'ורג' רומרו, 'יום המתים', אחד מהניצולים שכותרו במחסה תת-קרקעי על ידי הזמבים, הוא מדען העורך ניסויים במוח של יצורים אלה בתקווה ללמוד איך לשלוט בהם. בסצנות מסוימות מוצגות תמונות של מוח חשוף לחלוטין, פועם, מחובר לגוף שעודנו שלם, כמו שפרח אדום ודביק מחובר לגבעול, באופן שמזכיר מאוד את *The Act of Seeing*. אך הרושם שונה מכול וכול. במקרה הראשון אנו מתעמתים עם העתק מימטי של מוח אנושי מבוטר (למעשה, לא הוקרב שום קרבן אנושי להשגת הרושם הרצוי); במקרה השני אנו מתעמתים עם ייצוג אינדקסיאלי של הדבר עצמו (האבדן האנושי מתקיים בכל פריים). 'יום המתים' עשוי להציג שאלות אתיות משל עצמו, אך הן שונות מהותית מהשאלות העולות מהסרט *The Act of Seeing with one's own Eyes*.

כדוגמה פשוטה נתייחס אולי לרושם שצפייה בסרטו של ברקאג' עשויה להותיר בקרוב משפחה של אחד המתים. סוגיה זו כלל אינה קיימת בסרטו של רומרו: המוות הוא חיקוי;

6 שם, עמ' 287.

הוא מוצג כאמתי אך אין הוא כך לאמתו של דבר (קרובי משפחה של השחקנים יכולים להיות בטוחים ששארי הבשר שלהם יחיו כדי לשחק בתפקידים אחרים). בסרטו של ברקאג', דרגת הזעזוע עלולה להיות קטסטרופלית עבור קרוב משפחה או אהוב. אין זו אלא סוגיה בהולה אחת שאינה קיימת ברוב הסרטים העלילתיים.

נחדד עוד יותר את הקשר בין סגנון לאתיקה אם נתייחס לאופן שבו הרושם שמותירה צורת סובייקטיביות מסוימת החוברת למצלמה או לקולנוען, נושא צופן אתי מרומז. מחד גיסא הצופה חווה טונליות רגשית, סובייקטיביות של מחבר, שמקור שתיהן בהיבטים מסוימים בבחירה ובעיבוד של הקול והתמונה. הטונליות והסובייקטיביות האלו מתקרבות ל"מבנה של רגשות" (*Structure of Feelings*) – ביטוי שטבע ריימונד וויליאמס בספר *The Country and the City*. הן מפגינות אוריינטציה מסוימת כלפי העולם ומעוררות תגובה רגשית. יתר על כן, הטונליות והסובייקטיביות הללו מוסרות במרומז אידאולוגיה. הן מייצגות מערכת מוגדרת של יחסים פרופוזיציונליים בין האובייקט לצופה בו. מהפרספקטיבה הזו, הן מעידות על פעולתו של צופן אתי השולט בהתנהלות המצלמה/הקולנוען. צופן זה הוא שמכשיר, או שמאשר, את התהליך המתמשך של הסינמטוגרפיה כמענה למקרים מסוימים בעולם.

אחד האירועים המעניקים לתהליך זה חדות ייחודית הוא רגע המוות. הצפייה באקט הגסיסה, שאותו ניתן רק לחקות בסרטים עלילתיים, מעמיסה מתח רגשי ואתי חד על יוצר של סרט תיעודי. במפגש בין מצלמה לנושא ובין מצלמה לצופה מתגלים סוגי סובייקטיביות שונים, מתרחשים אירועים שונים, ויחסים שונים הופכים לרלוונטיים. ניתן להמחיש את הסוגים השונים על ידי התייחסות למבט המצלמה בקטגוריות האנתרופומורפיות שלהן. כל טונליות או רושם של מחויבות סובייקטיבית בין המצלמה לעולם רומזים על צופנים אתיים שונים, המעניקים בתורם לגיטימציה להמשך תהליך הצילום נוכח המוות.

המבט המקרי: מבט המצלמה נופל על רגע המוות באופן בלתי צפוי. דוגמה לכך היא התיעוד של זפרודר את רצח קנדי, כמו גם התיעוד הטלוויזיוני של מעצרו של לי הארווי אוסוואלד, שנהפך גם לסיקור ההתנקשות בו על ידי ג'ק רובי. דוגמה נוספת מספק החומר המצולם הגולמי של אסון ספינת האוויר הינדנבורג. כפי שסובצ'ק מציינת, לנוכח קטעי סרטים מעין אלו מתעורר לעתים קרובות הרצון לבחון אותם בהילוך אטי, כאילו ניתן יהיה לתקן את רגע המוות ובכך להסביר אותו לפי היגיון כלשהו. רצון מעין זה אינו יכול לבוא על סיפוקו, וסרטים מסוימים מדגישים נקודה זאת בהראותם שוב ושוב אותו קטע סרט בהילוך אטי. סימני ה"מקירות" הם אותם הסימנים שמורים על קונטינגנטיות ופגיעות בסרטים תיעודיים באופן כללי: פרימינג כאוטי, מיקוד מטושטש, איכות קול גרועה (אם קיים בכלל סינכרון קול), שימוש פתאומי בעדשת זום, תנועות מצלמה קופצניות, אי-היכולת לבשר או לעקוב אחר אירועי המפתח החשובים ביותר, ומרחק סובייקט-מצלמה שעלול להיראות גדול מדי או קטן מדי מבחינה אסתטית ומבחינה אינפורמטיבית.

המבט המקרי תלוי באתיקה של סקרנות כל עוד הוא נמשך. ללא ספק, מדובר באתיקה מדרגה נמוכה, אך זוהי אתיקה שקשורה באופן הדוק לתפיסות של ידע ותבונה המעוגנות יותר מבחינה תרבותית. הסקרנות מכשירה את המשך תהליך הצילום של מה שנכנס

במקרה לשדה הראייה של המצלמה. העיבוד של קטע הסרט שמתקבל (כמו בסרטים *A Movie* או *Report*) מרמז על אי־התאמתה של הסקרנות בתור אתיקה: בדומה לחידה או לתעלומה שסודן עוד לא התגלה, הדימויים מניעים אותנו לארגון מחדש ולשינוי של הציפייה שלנו להסיק מדימויים אלה את הסודות המבארים שהם מכילים ובכך להפוך את הסקרנות לידע.

בדומה לצופנים אתיים אחרים שהוזכרו לעיל, האתיקה של הסקרנות עשויה לגרום לפתולוגיה מסוימת. קו דק מפריד בין המבט המקרי לבין סקרנות מורבידית; ליתר דיוק, לא קיים קו ברור בין השניים. פסיכופתולוגיות של תשוקה עלולות להסתנן לכל אתיקה בהעניקן למבט מידה של מציצנות, סדיזם, מזוכיזם או פטישיזם. סוגי הסובייקטיביות הללו מסכלים, או מכשילים, את ההשרשה של קנה מידה אתי המוצג כאידאל, אך אין הם צריכים לשלוט בטונליות הרגשית של המבט. סרטו של ברקאג', *The Act of Seeing*, מסתכן בברור בהאשמתו במשיכה מורבידית לטאבו תרבותי, אך כוחו של הסרט לערער את הצופים בו סובב סביב ההתחמקות שלו ממורבידיות שתאפשר להם לפטור את מה שהם רואים כסימפטומים של הפתולוגיה של הקולנוען.

מבט המצלמה דורש באופן תמידי מרחק בין מצלמה לנושא. השאלה היא באיזה אופן המרחק הזה אמור לתפקד, לאורך זמן, כמסמן של סובייקטיביות, עמדה אתית, פרספקטיבה פוליטית, "סטייה" נפשית והשתייכות אידאולוגית.

המבט חסר הישע: החומר המצולם מציג אי־יכולת להשפיע על סדרת אירועים שאולי התעתד לתאר מבלי להיות שותף להם. עדויות מצולמות של הוצאות להורג בפומבי הן דוגמה לכך. בסרטו של פיטר ווטקינס, משחק המלחמה, יש חיקוי של סיטואציה מעין זו כשהצלם/הכתב עד לשרפת גופות נטולת גינוני טקס ברחובות העיר כדי למנוע מגפה. חוסר הישע לא רק מעיד על היעדר ההשתייכות של הקולנוען לפעולת המוות (זהו גם מאפיין של המבט המקצועי, וראו להלן), אלא גם על דחף לערער על פעולה זו, לעצור אותה או לפחות לקרוא עליה תיגר, ועל אי־היכולת לעשות כן. סימנים ל"חוסר ישע" הם בין השאר הדגשת ההקשר המרחבי ומיקומה המוגבל של המצלמה בתוכו, בייחוד אם קיימים מחסומים גשמיים בין המצלמה לאירוע (במקרה של ווטקינס, שוטר מונע מהצלם להתקרב או להתערב). צילומי תקריב חוזרים ונשנים, אשר לכאורה חודרים מבעד למחסומים אלה (של קירות, חלונות, סרטי ביטחון משטריים וכיוצא באלה), רק מושכים את הקולנוען להתמקם מאחוריהם בעמדה פסיבית/אקטיבית שממנה הוא מסוגל לראות ולתעד מבלי לפעול או להתערב.

חוסר ישע הוא סימן סגנוני רב־עצמה של צופה או של גורם מחבר שמרגיש הכרח להמשיך ולהתבונן ובה־בעת לאותת על אי־יכולתו להתערב. התוצאה המתקבלת לעתים קרובות היא תיעוד של פסיביות לא־רצונית, של אי־יכולת לחצות את המרחק הפיזי בין המצלמה לנושא. התיעוד של מבט מעין זה והמשכו שואבים את הלגיטימציה שלהם מאתיקה של סימפתייה. הפעולה של צופן אתי זה מאפשרת את המשך הצילום שמלווה בתחושה גוברת של מבוי סתום השומר על ריחוק בין הקולנוען לנושא.

המבט המסתכן: החומר המצולם מראה את הקולנוען או את הצלם במצב של הסתכנות. סיכון מעין זה רווח במיוחד בקטעי סרטים המתעדים מלחמה. הדיווחים מבגדד מימיה הראשונים של המתקפה על עיראק, שהחלה ב-16 בינואר 1991, הם דוגמה חיה מאוד, בייחוד דיווחיהם של צוות הכתבים של סי.אן.אן (CNN – Cable News Network). אומץ לבם ונחישותם נוכח הסכנות הרבות הפכו לחלק עיקרי באופן שבו מגישי חדשות CNN עצמם התייחסו לדיווחים. סובצ'ק טוענת כי צורה זו של מבט פוטרת את הקולנוען "[מאשמת] החיפוש אחר המוות של אחרים ומההתבוננות בו" בשל ההסתכנות הניכרת (אפשר לנתח את עצם הכחשתה של הפתולוגיה על ידי הפגנת סיכון עצמי, אך ברוב המקרים אני סבור שסובצ'ק צודקת).

בסרטים תיעודיים, הסכנה היא אמיתית. הקונטינגנטיות שופעת. לכן קיימת אפשרות שלסיכון תהיינה השלכות ממשיות: המצלמה השרויה בסכנה עשויה אף לתעד את רגעיו האחרונים של צלם הנמצא בסכנה גורלית. אחת הדוגמאות המשכנעות ביותר של מבט זה, אם עדיין ניתן לקרוא לו מבט ולא ראייה או קו תצפית, מתרחשת בטריולוגיה של פטריציו גוזמן, *The Battle of Chile*: הצלם נכנס לרחוב ומיד נורה באש חיה. אנו רואים את הרוצח ועדים לרגע שבו הוא יורה את הכדורים. השפעתם ניכרת בכל זעזוע ובכל מכת הדף של האדם והמצלמה הנופלים ארצה, עד שהמכונה מפסיקה לפעול והתמונה הופכת לשחורה.

מסמנים של "ביטחון בסכנה" (perilous security) שעשויים להיכנס לפריים חושפים את ההסתכנות: ענפים, חורים ותעלות, קירות, דופנות כלי רכב, מפתני דלתות או אדני חלונות המעמידים הגנה לא מספקת. ההסתכנות מתגלה גם בקשר האינדקסיאלי שבין קיומם הניכר של סיכונים גורליים שאנו רואים לבין המצלמה עצמה: סינכרון בין רטט המצלמה לפיצוץ, הקבלה בין רעידה בצילום לבין זינוק למחסה, התאמה בין תנועות פתאומיות לרעשי ארטילריה. ההישרדות עומדת על הכף ועדות המצלמה מלמדת על האיזון העדין שקיים בין ההגנה על חיי הצלם וצילום הסיכונים שעומדים בפני אלה שגורלם מצוי מעבר לטווח ההתערבות הקולנועי.

מה שמכשיר את המשך הצילום, למרות ההסתכנות, הוא אתיקה של אומץ. סדר העדיפויות גורע מחשיבותו של הביטחון האישי ומעניק תוקף להסתכנות, שכן הסיכון משרת מטרה נאצלה. מטרה נאצלה זו נעה מבחינה של אומץ לבו של אדם העומד מול המוות ועד לתיעוד נטול אנוכיות של מידע הנחשב לחיוני, כולל אומץ והרואיזם של אחרים. הרפתקנות, מקצועניות ומחויבות למטרה נתונה הן כולן מניע לאתיקה של אומץ. בדומה לסקרנות ולסימפתיה, תכונת האומץ מתפקדת כמוסר המדגיש את יחסנו למצלמה ולקולנוען. צופנים אתיים אלו מגבירים את המודעות שלנו למבט המצלמה, שעולה ממקום הנושא בנטל רגשי משלו.

המבט המתערב: המצלמה נוטשת את התנאי המוקדם של הריחוק בהופכה את ניתוק המבט למעורבות של הסתכלות. בדרך כלל, ההתערבות תהיה למען מישהו הנמצא בסכנה מידי

יותר מאשר הצלם או הצלמת. כפי שטוענת סובצ'ק, מדובר בהסתכלות לשם עימות שבוחרת למקם באותו מישור של מקרה היסטורי את גופו החי של הקולנוען ואת הנושאים שלו, במקום לשמור על הריחוק ועל הביטחון היחסי שמאפשר המבט. המצלמה הופכת ליותר מאשר סמל ומקום אנתרופומורפיים. היא הופכת להתגלמות הפיזית של האדם שעומד מאחוריה. כאשר היא נעה לכיוון קו אש פוטנציאלי, גופו של הקולנוען הוא שעושה זאת ולצופה מועברת הרגשה של סכנה פיזית חמורה. ניתן למצוא דוגמאות לכך בסרט *Love, Women and Flowers*,^{*8} בסרט *Harlan County, U.S.A*^{*9} ובסרט העלילה בעין עירומה (*Medium Cool*),^{*10} שבהם הקולנוענים מסכימים להסתכן כדי לתפוס מקום לצד מי שהם מרגישים השתייכות אליו. ב-*Harlan County* וב-*Medium Cool*, גם הפסקול מסמן רגע זה על ידי קולות שמופיעים באופן סקרין ומתריעים על הסכנה. ב-*Medium Cool*, למשל, אחד מאנשי הצוות מזהיר את הבמאי/הצלם באומרו: "היזהר הסקל [וקסלר]; הכדורים האלה אמתיים". ב-*Love, Women and Flowers* הסכנה נובעת ממכויות עצומות של חומר קוטל עשבים המשמש לגידול פרחים לייצוא.

ביוצרו מרחב אקטיביזם משותף לשחקנים היסטוריים שמנהלים דיאלוג לאורכו של ציר שדה הראייה של המצלמה, המבט המתערב מיישר קו עם התבנית האינטראקטיבית של יצירת סרטי תעודה. סכנת המוות מעמידה בשטח טעון רגשית אינטראקציה עם המצלמים או קרבה אליהם, מחויבות אליהם וסולידריות אתם. רגעים מעין אלו הם נדירים, אך הם מראים מה עומד על כף המאזניים כשהקולנוען בוחר לשחק תפקיד בהיסטוריה לצד המצלמים, במקום לפעול מ"המקום הבטוח", באופן פרדוקסלי, של גורם מחבר, שכן בסרטי תעודה אי-אפשר להופכו למוגן לחלוטין.

בזמן תהליך ההתערבות, מה שמכשיר את המשך הצילום הוא אתיקה של אחריות. הדגש מוסט מהקולנוען, מעמדתו המרוחקת מאחרים ששרויים בסכנה בצורה ישירה יותר, ליחסים בין הקולנוען, הנושא והאיום. צליחת המרחב הזה נמצאת במרכז של אתיקה ששמה את הדגש על אחריות אשר אינה יכולה לסמן לעצמה יעד נעלה יותר מאשר תגובה ישירה ואישית לאיום על עצם חיי אנוש. גם אם כדי להתערב דרוש אומץ, זהו אומץ משועבד, תמיכה הכרחית בפעולות הדרושות לעימות עם פעולת המוות. המבט הדוגל בהתערבות, שכבר איננו חסר ישע וחסר שביעות רצון מתייעד ההסתכנות, מסכים לבטל את עצמו ולזנוח את צילום הסרט במהלך ההתערבות, מה שהופך את סדר העדיפויות השולט במבט המקצועי שבו ידובר להלן.

ניתן גם להעלות על הדעת אתיקה של חוסר אחריות, שבה ההתערבות מתרחשת יותר מתוך השתתפות מאשר מתוך התנגדות. מבט המצלמה, שמצדד באופן אקטיבי בפעולת המוות, מעניק לעצמו לגיטימציה באמצעות אותו הצופן האתי שמעניק לגיטימציה להרוג מלכתחילה. האנשים שצילמו את תוצאות הניסויים הרפואיים הקטלניים במחנות הריכוז

8 * Marta Rodriguez and Jorge Silva, 1988. [הערות המסומנות בכוכבית הן מטעם העורכים המדעיים].

9 * Barbara Kopple, 1976

10 * הסקל וקסלר, 1969.

של הנאצים היו המשך ישיר של הניסוי עצמו ולא הראו שמץ מהניתוק הדרוש בעמדות האחרות שנידונו לעיל. מי שצילמו את גופתו התלויה של בן הערובה האמריקאי בלבנון ויליאם היגינס, בתור הוכחה להוצאתו להורג, חשפו גם את תמיכתם באתיקה של חוסר אחריות. במקום להעיד נגד הריגה, אתיקה זו מובילה לשותפות עם מעשה הרצח ועם הרצינון שביסודו. במסגרת מערכת שנותנת לגיטימציה להריגה, המבט יראה אחראי באותה מידה כמו הרצח עצמו, אך מחוץ לה מתרחש היפוך חד.

המבט האנושי: הסרט מתעד תגובה סובייקטיבית מורחבת כמענה לרגע או לתהליך המוות שהוא מתאר. ניתן להתייחס להתערבות כאל צורה של מבט אנושי, ששייך לסיטואציות שבהן ההתערבות למען הזולת יכולה להשפיע. הן המבט המתערב והן המבט האנושי משבשים את התהליך המכני והקבוע של התיעוד כדי להדגיש את הגורם האנושי שעומד מאחורי המצלמה; אבל את המבט האנושי נפגוש במקרים שבהם התערבות לא תוכל למנוע את המוות. דוגמה עיקרית לכך היא מחלות סופניות. בדומה להסתכנות, הצגה של מבט אנושי יכולה לפטור את הקולנוען מאשמת החיפוש שלו אחר המוות של הזולת וההתבוננות בו. הצגת המבט מרככת כל רושם של מורבידיות. בדומה למבט השרוי בסכנה, גם המבט האנושי שואב מוטיבציה ממטרה נעלה. לעתים קרובות המטרה היא לעזור לזולת להבין ולצפות מראש את ההשלכות של תהליך המוות (בין הדוגמאות אצטט את הסרטים *Dying Erika : Not in Vain* ו-*One Man's Fight for Life*).

אם אנו מבקשים להבדיל את המבט האנושי ממבט מתערב ולא להגביל אותו לתמונות סטילס, דרוש למבט האנושי אותו מחסום של מרחק או מכשול שמאפיין את המבט חסר הישע (מכיוון שהדבר שמבטים אלו מעניקים לו חיי נצח הוא עצם רגע המוות, אלמנט של חוסר ישע הוא בלתי נמנע, אך עבור המבט האנושי הוא פחות דומיננטי). במקום להבליט את אייכולתם של המצלמה או של הקולנוען להתערב באופן פיזי או ישיר, המבט הזה מדגיש סוג של קשר אמפתי משני צדי הגבול שמפריד בין החיים למתים (או בין אלה אשר מותם קרוב לאלה אשר אינם צופים, לפחות בינתיים, את מותם). הסובייקטיביות זורמת החוצה, אל עבר המתים או הגוססים, ולא פנימה, אל עבר חוסר הישע של הצלם. העדיפות ניתנת לחיבור שבין המצלמה לנושא במקום לסובייקטיביות של מבט המצלמה.

רמזים למבט אנושי כוללים היעדר מסמנים של חוסר ישע או של התערבות אקטיבית בד־בד עם נוכחות מסמניה של תגובה אמפתית, כמו דגש על קרבה מתמשכת של מצלמה ומושא התיעוד, למרות פלישת המוות, וההכרה במערכת יחסים אנושית הנרקמת בין הקולנוען למושא באמצעות דיאלוג או פרשנות. בסרטים דוגמת *Roses in December*, כאשר מושא התיעוד מת עוד לפני תחילת הצילומים, המבט האנושי מנסה לדלות קשרים רגשיים שיוכלו לחבר בין המנוח או המנוחה לקהילה שלו או שלה מעקבות החיים שדעכו (חפצים שנותרו מאחור, מכתבים, זיכרונות ותמונות). בסרטים דוגמת *One Man's Fight for Life*, שבו תהליך המוות מתארך, המבט האנושי מציין את כינונם של יחסי קרבה בין מצלמה ומושא התיעוד שחורגים מתנאי האחריות המקצועית אל השגת עדות בעלת ערך לזולת. סרט זה, למשל, כולל מספר חילופי דברים בין קולנוען ומתועד, שבמהלכם חולה הסרטן הגוסס, סאיף אולה, מתוודה על הייאוש שהוא מצליח

להסוות בדרך כלל. הוויזוויים מעידים על האנושיות שבמפגש המציב את המצלמה ומושא התיעוד על אותו מישור ניסויי של מציאות נחוות.

אתיקה של אחריות, המתועלת בעיקר באמצעות הזדהות יותר מהתערבות, מכשירה את תהליך הצילום המתמשך. בדומה למבט המתערב, המבט האנושי מעניק את הרושם המוחלט שצילום מתמשך אינו חשוב כמו תגובה אישית. מה שמעניק לטקסט מטען רגשי משמעותי הוא ששני הדברים מתרחשים באותו הרגע.

המבט הקליני או המקצועי: הסרט מציב את עצמו בגבולות מרחב אמביוולנטי בין תיעוד מרוחק לתגובה אנושית. הבחנתו של א"ג' ליבלינג שלפיה פְּתִיבִים לא תמיד זוכרים שמה שעבורם הוא סיפור מצוין הוא בעת ובעונה אחת אסונו של אדם אחר, מזהה את מקור האמביוולנטיות. אם המבט חסר הישע הופך תגובה אמפתית למוות או לגסיסה, לאי־יכולת להתערב למען האחר – המבט הקליני מתרחק לא רק מאמפתיה, אלא גם מחוסר אונים. המבט המקרי והמבט חסר הישע זרים למבט הקליני כמו המבט ההתערבותי או האנושי. המבט הקליני פועל בהתאם לצופן מקצועי של אתיקה, שמלמד את חסידיו את אמנות הניתוק האישי מהאנשים שהם עובדים אתם. איש המקצוע מבקש למצוא את מה שאחרים נתקלים בו באקראי, אך בוחר לא לגלות חוסר ישע ולא הזדהות. אין בכוונתו להתערב או להגיב באופן אנושי, אלא להגיב באופן ממושמע וחסין מפני גילוי מעורבות אישית.¹¹

המבט הקליני מעיד על סוג של מתן סמכות יוצא דופן. צופנים התנהגותיים מקצועיים ומפותחים למדי הם סימפטומטיים להיותו ממוקם על גבול המוסרי. מבט זה משרת כביכול מטרה נעלה – "הזכות לדעת" של הצופה – ומקבל אישור מכוח ערובה חוקתית של חופש העיתונות (הדבר נכון לגבי עיתונות, לפחות. בכל הנוגע לסרטים תיעודיים העוסקים במגוון נושאים רחב מאשר חדשות בלבד, לערובה לחופש העיתונות עלולים להיות גבולות שונים כאשר היא מתחרה בזכות לפרטיות).

כושר ההתנגדות בפני הצגה של מעורבות אישית נקרא אובייקטיביות. המתח שקיים בגבולות האובייקטיביות מתגלה מתוך ה"אחריות" של העיתונאי לוותר על תגובה רגשית, משוחדת או סובייקטיבית לאירועים כדי לשמור על עמדה מקצועית של צופה מנותק

11 הקטע הבא מתאר את תגובתו של צלם מקצועי למוות ולסכנת מוות בזמן דיכוי המהומות בסוויטו והוא משקף במלואה את האמביוולנטיות המתוארת לעיל:
 "לפתע ילד קטן נפל על הארץ לידי. אז הבנתי שהמשטרה אינה יורה יריות אזהרה. הם ירו ממש לתוך ההמון. ילדים נוספים נפלו [...] התחלתי לצלם את הילד הקטן שגסס בסמוך אלי. דם זב מפיו. ילדים אחרים כרעו וניסו לחסום את זרם הדם. ואז כמה ילדים צעקו שהם עומדים להורגני... התחננתי לפנייהם לעזובני לנפשי. אמרתי שאני צלם-עיתונות ושאני כאן כדי לתעד את המתחולל. נערה צעירה היכתה על ראשי באבן. הסתרתתי אך עדיין ניצבתי על רגלי. אז השתכנעו וכמה מהם הובילוני הצדה. כל אותו זמן חגו ההליקופטרים מעלינו ושמע קול היריות. זה היה כמו חלום. חלום שלעולם לא אשכח".

ציטוט מתוך דיווחו של אלף קומאלו, צלם שחור של היוהנסבורג סאנדיי טיימס, ראו סוזאן סונטג, הצילום כראי התקופה, מאנגלית: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 184-185; Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1973, pp. 191-192.

ונטול פניות. מילוויה של אחריות מעין זו באופן שלם אפשרי רק לעתים רחוקות – אם מדובר במקרה שבו התערבות הייתה עשויה להציל חיים. מדובר בזניפה חריפה במיוחד במקרים שבהם האירוע בויים מלכתחילה למטרות סיקור עיתונאי, כמו בהפגנה נגד הגרעין באוקלנד, קליפורניה ב־1987, שהסתיימה בקטיעת רגליו של אחד המפגינים בשם בריאן ויילסון על ידי רכבת תחמושת; או באירועים מורכבים אף יותר ומתוקשרים באופן חוצה־תרבותי, כמו ההקרבה העצמית של כמרים בודהיסטיים בסייגון. במקרים אלה המאורעות יכלו בהחלט להתנהל באופן שונה לולא היו מיועדים לצורכי סיקור עיתונאי: האם על העיתונאי מוטלת באותו מקרה ה"אחריות" לדווח על המעשים שנוכחותו מעודדת, או שמא מוטל עליו להתערב כאשר חיי אנוש מונחים על כף המאזניים?

סובצ'ק מתארת את הסימן של המבט המקצועי בתור "יכולת טכנית ודמוית־מכונה בפני מאורע שנדמה כקורא לתגובה אנושית נוספת"¹², תיאור שמציב את המתעד המקצועי קרוב לאוטומט. הפרספקטיבה הנגדית מדגישה את האתיקה של "המטרה הנעלה" ואת הצורך של המתעד המקצועי לפטור עצמו מהתערבות כדי לשרת מטרה זו. הזכות לדעת היא זכות ששייכת לרוב, לכל האזרחים, והדרך לממש אותה על הצד הטוב ביותר היא לאפשר למאורעות לדבוק במסלולם, אפילו אם מדובר במאורע שתוכנן מראש כתקשורת. יש להניח כי המשתתפים במאורע מסוים מודעים לתוצאות אפשריות וכי הצופים בו מודעים לזיוף אפשרי; אין זה מחובתו של העיתונאי למלא את תפקיד ההורה או המשגיח (כמה מסרטיו של פיטר ווטקינס, כמו *Culloden*, משחק מלחמה ופארק העונשים מבליטים את ערפולם המוסרי של העיתונאי המקצועי ושל מבטו כאשר העיתונאים הבדויים של ווטקינס מבטאים בבהירות תגובה אנושית למה שהם רואים. הם מדווחים על ממצאיהם, אך מנסים גם להעניק ביטוי לתגובה האמפתית האפשרית מצד הצופים כלפי האלימות או האכזריות. מבלי לפעול בכיוון של התערבות אמפתית או של הגשת עזרה לסובלים, תגובתם מבליטה את חוסר הישע של העיתונאי, את האינטנסיביות של הסיטואציה, את האנומליה של העמדה המקצועית ואת הצורך בהתערבות אנושית גם אם השפעתה מסתכמת בלא־כולם).

הצופן המוסרי נחלק לפרקטיקות מוסדיות שונות. רופאים, חוקרי מדעי החברה, שוטרים, חיילים ועיתונאים נדרשים רובם ככולם לצופן השימוש המקצועי והקליני של המבט באופן שונה ונפרד. הקולנוען או המתעד אף מתחייב לצופן מקצועי שעשוי לדרוש ניתוק ממצאיות קודמת שממנה הוא בונה טקסט. הניתוק במובן רחב זה מוביל אותנו לעולם של ייצוג טקסטואלי באופן כללי, וחורג מעבר למצבים שבהם ברגע הצילום, החיים בסכנה. כך מחריף המתח בין אובייקטיביות וביטול עצמי, מצד אחד, לבין סובייקטיביות והתנגדות, מצד שני. המבט הקליני עשוי באותה מידה להיות תגובה בזויה, תסמין של פתולוגיה חברתית שמותחת את הניתוק מעבר לגבול מוצדק.¹³

תצוגה זו של מבטים ושל צופנים מוסריים התומכים בהם מביאה את המוסרי, הפוליטי והאידיאולוגי לכלל מערך סוגסטיבי. הם מכוונים את תשומת הלב שלנו לאתיקה של אחריות,

12 סובצ'ק, הערה 5 לעיל, עמ' 298.

13 לדין מורחב על הבזוי, ראו זיליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005.

שכן כל מבט מסמן תגובה חלופית נוכח המוות; מכוונים לפוליטיקה של ייצוג ושל סמכות, שכן כל מבט מייצג את מה שהקולנוען רואה, את האופן שבו הוא משיב ואת הממסר של תגובות אלה לצופה; ומכוונים לאידאולוגיה של אובייקטיביות ושל אפיסטמולוגיה, שכן כל מבט מחזק את ערכו של הוויזואלי כראיה וכמקור ידע (כל מבט תלוי בניתוק ובחוקים האופטיים של המצלמה כדי להעביר טונליות סובייקטיבית. מבחינה זו כל מבט תומך באפיסטמולוגיה המבוססת על עקרונות מדעיים של שעתוק מכני על אף שהוא עשוי לתמוך גם בצורות אינטואטיביות, אמפתיות או גנוסטיות יותר של ידע).

תבניות תיעודיות והתייחסות אחת

לשאלות אקסיוגרפיות אלו, המתייחסות לעמדת הקולנוען, לדרך שבה הוא ממלא את המרחב ומסדיר את מידת הריחוק של מבט המצלמה, לא מייחסים חשיבות עליונה בביקורת או בפרקטיקה של סרטים תיעודיים. שתיקה זו עשויה להיות סימפטומטית לאסטרטגיה קונבנציונלית של קולנוענים לייצוג הנוכחות שלהם עצמם, אסטרטגיה שיצרה מסכה המסווה את האדם שעומד מאחורי מבט המצלמה. בשם המטרה הנעלה, קולנוענים פוטרים עצמם מנשיאה באחריות על נוכחותם הגשמית. התבנית האינטראקטיבית והתבנית הרפלקסיבית הן היחידות שמכירות בנוכחות הקולנוען באופן שגרתי, ומבין שתיהן – רק התבנית הרפלקסיבית מעמידה את הנוכחות הזו בסימן שאלה. בנוגע ליתר התבניות, מוסכמות מסוימות פותחו כך שבאופן דומה לזה הרווח בקולנוע עלילתי קלאסי הן מציגות את נוכחות הקולנוען בתור היעדרות. אלה הן מוסכמות אמיתיות; הן היו עשויות גם להכתיב דבר שונה. התנועה של יצירה אינטראקטיבית של סרטים לעבר יתר הכרה בנוכחותו הגשמית של הקולנוען ממחישה את כוחה של המוסכמה. סרטים רבים הבנויים סביב ראינות או סוגים אחרים של התחייבות בתהליך התבוננות בין הקולנוען לשחקנים חברתיים, מציגים את הקולנוען בתור נוכחות מחוץ למסך (off-screen), בתור תבונה מנותקת מגוף. כך או אחרת, ז'אן רוש בחר מלכתחילה כיוון חלופי, שבו ההתערבות האישית של הקולנוען – התהליך האקטיבי והמפורש של עיצוב חוויה מהחיים לכלל מיזנסצנה, הקונטינגנטיות של התרחשויות בדינמיקה של היחסים בין קולנוען לנושא – התערבות זאת מצביעה על נוכחותו הפיזית של הקולנוען בזירת האירוע.

הניסוח המיוחד של נוכחות המצלמה (והקולנוען) בתור היעדרות, השכיח בנרטיב הקלאסי, מציב בעיות מסוג ייחודי בסרט תעודה. בסרטי תעודה המזוהים עם המודוס החשיפתי, למשל, נוכחות הקולנוען מסולקת מהתמונה ועוברת לפסקול. בדרך כלל, הפסקול מעביר את הטיעון של הסרט. בניגוד לתפיסה שהקולנוען התיעודי מייצג פטישיזציה של הנראה כשלעצמו; אז אם יש בכלל פטיש, במקרה הזה הוא דווקא המילה, בהתאם ללוגוצנטריזם האפלטוני ולדגש על הדנוטציה בשיחים של צלילות הדעת.¹⁴ פנייה ישירה, בין אם על

14 בסרטי התבוננות תיעודיים ניכרת במיוחד הערפת הנראה לעין, למרות שהייתי טוען כי גם מועטה הנוכחות של פטישיזציה של הנראה לעין בנפרד מהניתן לשמיעה. בסרטים כמו *Primary, High School*, ר'*Salesman*, או ב'*Sherman's March*, התוצרים האינטראקטיביים והרפלקסיביים של אופן ייצוג זה יהיו כמעט סתומים לצופים אם נפריד אותם מהפסקול המלווה אותם. מושא הפטישיזם הוא

ידי קריין באוף־סקרין, או על ידי קול הסמכות המופיעה און־סקרין, תומכת במסורת הידע האוניברסלי המנותק מהגוף. בדומה למבט הקליני, דיבור מעין זה מצריך קבלה של המגמה לניתוק המידע מהגוף שמייצר אותו. הטענות של המילה חורגות ממוצאן הגשמי. עדיף להעביר אותן ממקומן הקבוע ולהתייחס אליהן כאל זיגוג של הסצנה. התכונה נטולת הגוף של הדיבור הופכת למעלה רטורית, והאינדיבידואציה הופכת לשאלה של הטיית השיח המוסדי באמצעות "הגרעין" או הטקסטורה של הקול המיוחד שחוזר ונשנה. קולות אלו – למשל של מגישים ושל כתבים בטלוויזיה – קשורים לגוף שאינו מייצג עדות אישית, אלא סמכות מוסדית בצורה אנתרופומורפית.

העדיפות הזו שניתנת למילה נתקלת במשבר בכל פעולת עריכה. בכל קאט קיימת הזדמנות לחקוק מחדש את נוכחות הקולנוען במקום לסלק אותה ממנו. כל קאט פותח פער בין הגורם האנושי לעדות הסינמטוגרפית רק כדי להתיך אותו שוב בהרחקה מתמשכת. המוסכמה התייעודית רואה בחיוב את הציפייה לנוכחות, לאתיקה של עדות ראייה ולהשקפה מצבית, אך בעת ובעונה אחת מסלקת את ההוכחה הגשמית לנוכחות (יוצאות מן הכלל הזה הן עבודות דוגמת מלון טרמינס של אופולס, שואה של קלוד לנצמן, *Hard Metal's Disease* של ג'ון אלפרט ו־*For the First Time* של אוקטביו קורטסאר).

האתיקה של אובייקטיביות ועיתונאות טובה מחליפה את האתיקה שקשורה ל"להיות שם" בזירת האירוע, או מותקת לתוך אתיקה של רטוריקה ושכנוע של מה שיכול להיאמר ממרחק, ממקום אחר. העריכה דוחקת את "זירת האירוע האחרת" שממנה רואים את שהמצלמה מייצגת. ברגע שבו נפצרת לאקונה, עבודת העריכה מאחה אותה מחדש במרחב ההיסטוריוגרפי. אנו נותרים עם חלון לעולם שהייתה בו פעם נוכחות. החלון מגלם נוכחות זו בייצגו אותה כנוכחות נעדרת.

שאלות אקסיוגרפיות שעוסקות במרחב אתי מחזירות אל הסצנה את הנוכחות הנעדרת-

היומימי, החוויה של הרגיל הנטולה מסגרת קונספטואלית והכללות שקריניות ישירה הייתה מעניקה. טיעונים לפטישיזציה של הנראה לעין כמו שאַנט קון (Annette Kuhn) מעלה במאמרה מאיר העיניים "The Camera I: Observations on Documentary", או כמו אלה של נואל בורק (Noel Burch) ב־"Hogarth, England Home and Beauty: Two Recent British Films and the Documentary", תוקפים את "ההגמוניה של הנראה לעין" או את "המשיכה הבורגנית להעתקים מדויקים כאמצעי להשגת בעלות המתפשטת באופן סמלי", אם נשתמש במונחים של הפרויקט שעמד במרכז שנות השבעים של המאה הקודמת, ושהתכוון להחליף טקסטים קלאסיים קריאים (פשוטים, נוחים לקריאה, *readerly*) בטקסטים רדיקליים כתיבים (מורכבים, שאינם מאפשרים לקורא לצרוך אותם באופן פשוט, אלא מחייבים אותו להשתתף בייצורם *writerly*). שני המאמרים מופיעים ב־"Screen 19", 2, 1978. במרכז פרויקט זה עמדה הטענה כי התבוננות במקום עימות וייצוג במקום הסבר מאפשרים לאידאולוגיה השלטת בז'אנר התייעודי לצעוד יד ביד עם האידאולוגיה הבורגנית השלטת. האסטרטגיה התקינה־פוליטית היחידה הייתה זו שקראה תיגר על המוסכמה ועל הצופן בטקסט עצמו ועל ידי כך הפכה את הצרפה למודע לטקסט לא רק מבחינת מה שהוא מייצג לגבי העולם, אלא גם מבחינת מה שהוא מייצג בתור טקסט. הדבר מעודד פוליטיקה צורנית שנוטה לרדוקטיביות בהכללות שהיא עורכת לגבי אידאולוגיה בורגנית, לפטישיזציה של הנראה לעין ולפעולתו של המנגנון הקולנועי כאמצעי לפיקוח חברתי. אין זה מקרה שלחקוק ומבקר הקולנוע נואל בורק הייתה לאחור מכן השפעה נרחבת על מבקרים פורמליסטיים כמו דייוויד בורדוול וקריסטין תומפסון יותר מאשר על מבקרים פוליטיים כמו רוברט סטאם או טניה מודלסקי.

אך-המבנה כדי לחקור ולדרוש על האידאולוגיה, הפוליטיקה והאתיקה שלה. דמיינו לכם את אופן ייצוגם של אסונות. לעתים קרובות קיים מתח גלוי בין צופן התנהגות מקצועי שמעמיד את הקולנוען בשירותו של שיח מוסדי ובין צופן אתי של אחריות אנושית לסביבה המידית שלנו. האחריות המצבית נהדפת והופכת לאחריות מקצועית, נטולת גוף ומנותקת. נוכחות הכתב (הרושם חד ביותר בדיווחי חדשות) מעידה על האותנטיות של הייצוג, אך זהו אימות המבוסס על חוסר האותנטיות של עצם נוכחותו של הכתב. במילים אחרות, הכתב בתור שחקן חברתי והיסטורי בזירת אירוע של אסון אנושי מחויב לדכא כל תגובה לאסון, מנחמת וסוחפת, כדי לשמר את הריחוק הנחוץ לסיקורו של האסון למי שלא נכח בו פיזית. ריחוק זה מאפשר לצופה להביע תגובה רגשית לתמונות האסון, כביכול ללא תיווך, אף שתגובתו נותרת תלויה באקט החברתי של הניתוק.

דוגמה לכך ניתן למצוא בדיווחי החדשות על הרעב באתיופיה. ראיונות שלאחר מכן עם כתבים שהיו הראשונים להציע כיסוי חדשותי של האירוע (השימוש במילה "כיסוי חדשותי" מזין את ההתייחסות למרחב שמוצגת כאן), הציגו את הקשיים שבהם נתקלו הכתבים כדי לשכנע את רשת התקשורת הראשית (BBC) לדווח כל עיקר על האירועים. הראיונות אינם חושפים באיזה אופן התקשו הכתבים לחיות בצל המוות ולהגיב באמצעות צילומם. שאלה מעין זו תהיה "לא מקצועית" אם תופנה על ידי כתב אחד למשנהו בשיח ציבורי, כיוון שהיא מעמידה את עצם האתיקה של הדיווח בסימן שאלה. סביר להניח שהייתה תגובה אנושית; אולי אפילו בולטת, אבל מבחינה חדשותית אין לה מקום משמעי. בתור מקצוענים, נוכחות הכתבים זוכה באמינות כל עוד היא מסמנת את תפקידם באתיקה של היעדרות, ריחוק וחוסר התערבות בשם שיח מוסדי. ההרחקה המערכתית של הקולנוען או הכתב מזירת האירוע והשידור הוויזואלי של הכתב בזירת האירוע משיגים אותה המטרה: בשני המקרים הנוכחות הגשמית של הכתב משרתת, יותר מכול, את צרכיו של שיח מוסדי. בנוכחותו הגשמית, המטרה היא לאשר את הימצאותו בכל המקומות בו-זמנית של "גוף מחבר" (authoring agency) של המערך החדשותי, מאשר להגיש עדות על התגובה של אדם לסבלו של הזולת.

פוליטיקה של מרחב, פיקוח על גבולות ותחזוקת אמצעי ההרחקה הם ביסוד הביקורת של חוקר הקולנוע התיעודי, בריאן וינסטון, על המסורת האקספוזיטורית בקולנוע התיעודי כמסורת שיוצרת את הנושאים שלה כקרבנות (נקודת ההשקפה של הקרבן מזכירה את העיסוק הבלתי נלאה של הקולנוע התיעודי במוות: הפיכת אדם לקרבן היא השחתה או רצח של האינדיבידואל כדי ליצור אפיון [typification] או סטראוטיפ). כאשר גם הקולנוען וגם השחקן החברתי מתקיימים יחד בגבולות העולם ההיסטורי, אך רק לאחד מהם הסמכות לייצג, אזי השני, שמשמש בתור נושא הסרט, חווה העתקת מקום. למרות היעדרותו הגשמית-אתית, הקולנוען ממשיך להחזיק בקול המפקח, ונושא הסרט מועבר לתחום מיתי של סטראוטיפ מתומצת ורדוקטיבי, ברוב המקרים של גיבור רומנטי או קרבן חסר ישע. לאחר הניסיון לעזור למעמד העובדים להביע את קולם בסרטם של ארתור אלטון ואדגר אנסטי (Arthur Elton and Edgar Anstey) *Housing Problems*, גבר שוב כוחה של המוסכמה לדיבור בשם הזולת: "הקרבן יוותר חשוף בתור הנושא המרכזי של הסרט התיעודי, אנונימי ופּטטי, ובמאי הסרטים התיעודיים שנושאים קרבנות יהיה 'אומן' כמו כל קולנוען אחר."¹⁵

Brian Winston, "The Tradition of the Victim", Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for* 15

ההצגה של סובייקטים ש"נותרים חשופים", אך אינם רשאים לחשוף את ניתוקו של הסובייקט האנושי שמייצג אותם מהווה עמדה של קרבן. מהלך זה מוביל לתוצאה האקסיוגרפית של הצבתם במיזנסצנה שעליה אין להם שליטה, לא בשונה מה"עדר" (שחקנים מקצועיים) שעליו מדבר אלפרד היצ'קוק בהדגישו את השליטה המוחלטת של הבמאי בתגובת הקהל. קרבנות רעב מהווים דוגמאות חסרות שם; ייצוגם מספק הוכחה לאסון, האנונימיות שלהם מתירה אמפתיה וצדקה. זאת אם אכן ראינו מעבר לנוכחות הנעדרת של הקולנוען האקספוזיטורי או כתב החדשות שחוסר התגובה שלו גורר את תגובתנו אנן.¹⁶

צורה אחרת של עדות מתרחשת בסרטי התבוננות תיעודיים דוגמת אלה של פרד וייזמן (Fred Wiseman) או סרטו של מרטין בל, חכמת רחוב (*Streetwise*). שלא בדומה לתבנית האינטראקטיבית, שבה בולטת האינטראקציה בין הקולנוען לסובייקט, סרטי התבוננות תיעודיים מסלקים את הקולנוען מהפריים גם אם לא מזירת האירוע. בעייתיות אתית שלמה צמחה סביב אסתטיקת "הזבוב-על-הקיר" של הסינמטוגרפיה, שמעתיקה פחות או יותר את הסגנון הנרטיבי הקלאסי, אך בעת ובעונה אחת משמשת עדות, באמצעות עדשת המצלמה, לנוכחות-כהיעדרות של הקולנוען. איזו השפעה יש לנוכחות שלא מכירים בה? (פט לאוד, גיבורת הסדרה משפחה אמריקאית שתריסר פרקיה תיעדו את חיי משפחת לאוד במשך שנה, הרגישה שהפכו את בני משפחתה לסטראוטיפים). איזו סמכות מכשירה ניכוס דימויים של אחרים בהיעדר יחסי קרבה שזכו באישור? (איזה מנדט מתיר התבוננות בוויכוחים ובמריבות בין הבעל לאשתו המככבים בסרט *A Married Couple*; מהי המטרה הנעלה שמצדיקה חשיפה של אסטרטגיות ההישרדות של משפחה מרוששת בסרט *The Things I Cannot Change*; באיזה הקשר אפשר לומר על אנשי שבט היאנומאמו שהם נותנים "הסכמה מדעת" לסרטים האתנוגרפיים שמהווים בסיס ל-*Yanomamo Series*? אלו סוגים של אינטראקציה או הכרה אנושית שבשתיקה ניתן לכלול בסגנון ההתבוננות מבלי שהקולנוען ישתול את עצמו בתור שחקן חברתי נוסף בגבולות אותו מרחב היסטורי? – רמיזות להסכמה מתגנבות לסרטים *Soldier Girls, Seventeen* ו-*Kenya Boran* מבלי להפוך סגנון התבוננות לסגנון אינטראקטיבי).

אפשר להעמיק בדיון על קבוצה מצומצמת אך מעוררת עניין של סוגיות אלו אם נשאל כיצד שינויים במוסכמות הקובעות את אופן הצבת המצלמה במרחב בסרט מסוים מערבים

Documentary, p. 274. ניתן לחקור בצורה מועילה את המתח שבין הנושא כקרבן לבין הקולנוען כאומן ביחס לסרט הקו הכחול הדק, שבו רצונו של ארול מוריס ליצור סרט טוב מביא לשחרורו של רנדל אדאמס שהואשם על לא עוול בכפו ברצח שוטר בדאלאס, טקסס. אדאמס מקבל הזדמנות לגולל את סיפורו, אך הוא יותר מוצג לראווה מאשר בעל סמכות. הסרט מכיר פחות בכבודו של אדאמס וכישרו מאשר ביכולתו לשחק תפקיד מפתח בתזמור של דרמה מותחת על אי-צדק וקרבנות. קורבנות זו כוללת גם את מה שחוקר הקולנוע התיעודי בריאן וילסון מייחס לאותם קולנוענים המציגים את מושאי התיעוד שלהם בתור קרבנות של החברה או בתור דמויות-טיפוסיות (stock characters), שהצורך בהן נובע מעצם הטיפול הדרמטי במציאות.

16 אם אסטרטגיה זו של שלילת זכויות אזרח ויצירת מיתוסים אינה מייצגת פיקוח בהקשר של השיטה "הלא-מבוקרת" של עשיית סרטים תיעודיים – מה כן מייצג? בעולם של דימויים וסוגי שיה, של שפות שאנו מדברים ושגם מהוות אותנו – שאלת ה"פיקוח" היא נושא שמעסיק את הצופה ואת השחקן החברתי בהימדידה שהוא מעסיק את הקולנוען ואת האמנות שלו, ואולי יותר.

אותנו בפוליטיקה ובאתיקה של המבט התיעודי. כל סרט מבסס דפוסים נורמטיביים משלו, מוסכמות שהן חלק מהסגנון ומהרטוריקה של היצירה המסוימת הזו, אך מנצלות רפרטואר של טכניקות וסגנונות הזמינים לסרטים מאותו סוג, או אפילו לקולנוע באופן כללי. כאשר בוחנים סרטי התבוננות שבהם לא מתרחשת פנייה ישירה אל הצופה, עולה השאלה באיזה אופן ניתן יהיה להטות את המרחב האתי של הקולנוען הנוכח-נעדר. האם שינויים במוסכמה שנקבעה קודם לכן או חילופים באופן הייצוג במרחב יכולים להורות על פרספקטיבה רטרואקטיבית, על האתיקה המשתמעת משימוש בתבנית ההתבוננות, או על רה-קונטקסטואליזציה של אתיקה זו? האם הצופה גם יכול לחלוק את הפרספקטיבה הגאוגרפית של עמדת המצלמה מבלי לחלוק בהכרח את הפרספקטיבה המוסרית של עמדה זו?

במאמר על הרטוריקה של סרטו של ג'ון פורד מרכבת הדואר (*Stagecoach*), בוחן חוקר הקולנוע ניק בראון שאלות מעין אלה בקשר למיקום המצלמה אצל פורד ולגילוי הרגשות המוסרי של הצופה בעד או נגד דמויות מסוימות. בראון טוען כי למרות שאנו חולקים עם לוסי, צעירה נשואה וצדקנית משהו מהחוף המזרחי, את נקודת מבטה הפיזית כשהיא יושבת לשולחן ארוחת הערב בחניית ביניים של המרכבה, איננו חולקים עמה את נקודת השקפתה המוסרית. השותפה לברית המוסרית שלנו היא דאלאס, פרוצה אוטוסיידרית, שעליה מגן גם רינגו קיד (ג'ון ויין).¹⁷ לאחר שהוא מנתח שוט אחר שוט מסצנת ארוחת הערב, כותב בראון: "למרות שאני חולק עם לוסי את עמדת ההתבוננות הגאוגרפית שלה ברגע זה בסרט, אין אני מחויב לנקודת השקפתה הפיגורטיבית. אני רשאי, במילים אחרות, לפסול את עמדתה של לוסי או את השיפוט שלה את דאלאס מבלי לשלול אותה כעמדה, בדרך שדאלאס עצמה, בהיותה שבויה בדימוי של הזולת, אינה יכולה".¹⁸

סרטי התבוננות תיעודיים מתוארים לעתים קרובות כפגיעים להנחות המוקדמות של קהל הצופים. בגלל היעדר קריינות מנחה ומכיוון שהקולנוען אינו נראה (או נשמע) בשום מקום, הצופים יעריכו את מה שהם רואים לפי תפיסות חברתיות ודרכי הסתכלות מקובלות (כולל דעות קדומות) שאתן הם באים לסרט. אף שתיאור זה אינו חסר ערך, יש לציין כי הוא מתעלם מיכולתן של אסטרטגיות של ארגון טקסטואלי למסור מידע בעצמן ולכוון את הפרשנות שאנו נותנים לסרט.¹⁹ פעולות רטוריות שמתוכננות ומבוקרות באופן זהיר ומוחלט בסרט עלילתי דוגמת מרכבת הדואר עשויות להופיע גם בסרטי התבוננות תיעודיים, הדומים דמיון מפתיע לסרט זה.

בהקשר זה ראוי לבחון את סרט התעודה חכמת רחוב, שמייצג היטב סרטי התבוננות. מכיוון שצולם ברחובות סיאטל תקופה ארוכה, הסרט נסמך על האמון שנבנה בין הקולנוען

17 Nick Brown, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of "Stagecoach", *Movies and Methods*, vol. 2

18 שם, עמ' 468-469.

19 החשש מדעה קדומה של הצופים הוא, לדעתו של אד פינקוס, הסיבה לאי-הפצת סרטו התיעודי *Panola*, על אב שחור, אלכוהוליסט ומוכטל בנאצ'ז, מיסיסיפי. צפייה בסרט עשויה פשוט לחזק סטראוטיפים קיימים על שחורים בדרום ארה"ב אם לא מספקים לה הקשר רחב יותר.

לנושא, בעיקר הילדים המככבים בסרט – טייני, ראט ודואיין. השימוש החוזר בצילומי תקריב שצולמו בעדשה רחבה ונוכחות המצלמה ברגעים של שיחות אינטימיות בין הדמויות מספקים עדות אקסיוגרפית ליחסי הקרבה בין הקולנוען לנושא (שלא כמו צילומי תקריב בעדשה צרה, שוטים בעדשה רחבה מצביעים על קרבה פיזית של קולנוען/צלם ונושא). קטעי קריינות בצורה של הערות יומן או וידוי שהדמויות הראשיות נותנות בוויס-אובר (אין שומעים כלל את קולו של הקולנוען) מוסיפים להרגשת האינטימיות. מתקיימת קבלה הדדית ללא מילים. סוגיות נוספות נשארות תלויות באוויר – האם, למשל, ניתן להסביר לנושאים מהי "הסכמה מדעת"; האם הם מסוגלים לתת הסכמה כזו; מהו המחיר המשוער על כך שהסובייקט מיוצג כקרבן; והעובדה שלמרות שדימוי מסוג מסוים מביע את נוכחותו המוסרית של הקולנוען ואת נשיאתו באחריות, מדובר בנוכחות שלוקה בחסר ולכל היותר נושאת באחריות רק באופן חלקי. אך השאלה המידית על האופן שבו שינוי במוסכמות המרחב משפיע על תגובת הצופה תובעת דיון נוסף.

שנה לאחר צילום הסרט, דואיין תלה את עצמו בתא מעצר. יוצרי הסרט החליטו לחזור לסיאטל כדי לצלם את הלוויה ולתכנן המשך לסרט שיעסוק בתפנית הדרמתית באירועים. עד לנקודה זו, הראיונות המוקלטים עם ילדי הרחוב לאורך כל הסרט הגבירו את העצמות הטונליות של הסצנות הנצפות, מה שמזכיר את טכניקת "הריאיון המוסווה" (masked interview – ריאיון שבו הקולנוען המראיין אינו נראה ואינו נשמע), שיוצרת סיטואציה, קוראת לדיון בנושא מסוים ואז מתעדת מבלי להתערב בשיחה.²⁰ המונולוגים בוויס-אובר מאפשרים לצופה גישה נוספת ואוריינטציה רגשית מבלי לנקוט אמצעים של מיזנסצנה או של אינטראקציה מפורשת בין הקולנוען לנושא. בסרט זה, לוויס-אובר אין אותו אפקט שיש לו לעתים קרובות בסרטים אחרים: היכולת לספק מידע המכניס את הדברים להקשרם – מידע מפי מומחים, עדים או ישירות מפי הקולנוען. בהתחשב במוסכמת הסרט, שלפיה השימוש בוויס-אובר שמור רק לשיחות המוקלטות עם ילדי הרחוב, הציפיות שלנו משתבשות כאשר אנו שומעים את קצין המבחן של דואיין אומר בוויס-אובר שדואיין רצה שאפרו יפוזר במצר פוג'ט (Puget Sound) בזמן שאנו צופים בגופתו מונחת בארון קבורה. בנקודה זו אנו זוכים ל"מידע פנימי" מאדם חיצוני למעגל של ילדי הרחוב, שפוגע באינטימיות שהלכה ונבנתה לפני כן על ידי הקריינות בוויס-אובר. הקולנוען משתמש בריאיון עם קצין המבחן כדי להשיג מידע מהסוג שהילדים תרמו עד אותו רגע, ואנו נכנסים למרחב שמיעתי מסוג שונה ומנותק יותר.

הדבר מקביל גם לסדר שונה במרחב הוויזואלי. בעוד צילומי תקריב בעדשה רחבה אפיינו את סגנון הצילום עד אז, המצלמה תופסת כעת עמדה בירכתי אולם הלוויות בזמן שאביו של דואיין והשוטרים המלווים אותו מתאבלים בעומק התמונה (אביו של הילד מרצה עונש מאסר). המצלמה נראית לא שייכת. נראה כאילו הפכו על פיה את האימפליקציה המקובלת שמה שאנו רואים הוא מה שהיה: מה שאנו רואים הוא מה שאיננו אמורים לראות.

עם זאת, אי-הנוחות המתוארת לעיל מתעמתת עם מוסכמה רווחת הנוגעת להצבה במרחב. "צילום ממרחק" (long shot) של אירוע דוגמת לווייה, עשוי לרמז על איפוק או על כבוד

20 ראו דיון שלי ברעיון "הריאיון המוסווה" בספר *Ideology and the Image*, עמ' 279-283.

(הדבר שכיח מאוד בסרטי עליה), בעוד צילומי תקריב עלולים להתפרש כנדחקים ומפריעים. הם אולי גם חשודים מבחינה מוסרית על כך שהם בוחנים את יכולתם של שחקנים חברתיים להמשיך ולהתעלם מנוכחותה של מצלמה שמתעדת אותם ברגעים של אינטימיות ופגיעות מוגברת (בסרט השכנים של ג'ז' ליהי,²¹ לצילומי התקריב השפעה מעין זאת: ככל שהאבל נמשך, אנו תוהים יותר ויותר לגבי הדינמיקה בין הקולנוען הלא־נראה לנושאים הנצפים מקרוב). אבל לצילומים ממרחק בזכמת רחוב יש השפעה מנוגדת. המוסכמות האקסיוגרפיות התהפכו. המרחק רומז על חדירה ללא רשות בעלת מודעות עצמית או רגשות אשם, על ניסיון להתקרב די והותר לרגע פרטי ולצלם אותו להגיע לידי צילמו כשיחסי הקרבה במרחב, הניכרים במקומות אחרים בסרט, חסרים. במקום להעביר מסר של כבוד, המרחק מרמז על מודעות לספק המוסרי שקיים בכל הנוגע לחזרה אל סיפורו של דואיין לא כדי להמשיך את ההיכרות עמו, אלא כדי לעשות שימוש דרמטי בגופו המת.

ההיפוך בציפיות הצופים בשילוב עם האקסיוגרפיה של סצנות הלוויה מחזקים את טענתו של ניק בראון שלפיה "עמדתו הפיגורטיבית [המוסרית] של הצופה אינה נקבעת על ידי תיאור של מיקום המצלמה בגאוגרפיה של הסצנה... אין ספק שהצופה נמצא במספר מקומות בעת ובעונה אחת – עם הצופה הבדיוני [או עם עמדת המצלמה והקולנוען], עם מה שהוא צופה בו, ובאותו זמן בעמדה שבה הוא מסוגל להעריך את הטענות של שניהם ולהגיב עליהן".²² ביהירות רבה, השוט יוצא נגד מוסכמותיו הקודמות של הסרט. אין אנו חופשיים לפרשו אך ורק לפי הציפיות והנורמות שלנו. הטיפול השונה במרחב מייצג גם תמורה אתית/פוליטית/אידאולוגית:

– **אָתִי** בהעלותו את השאלה לגבי אחריותו של הקולנוען בייצוג הלוויה. המוות ממלא כאן בבירור פונקציה נרטיבית – סמכות המבט נובעת מהשימוש הסטרוקטורלי במוות הזה במטרה לספק שיא דרמטי, בידוד של דיוקן חיי הרחוב באמצעות רגע בעל עצמה. כך או אחרת, הצורה הדרמתית באה על חשבון מבט גשמי ומצבי, כאילו הקולנוען אישר בשנית קשר היררכי בין מצלמה ונושא בהסתייעו במבט המקצועי, עתה כשהצורה הדרמתית מצריכה אותו.

– **פוליטי** בהעלותו את השאלה של ייצוג כנושא חברתי: איזה שימוש עשוי קולנוען לעשות בדימויים של אחרים; איזו צורה של הסכמה עשויים לתת אבות ובניהם (המתים) אשר תגן עליהם מפני הימצאות בעמדה של קרבות בטיעונו של מישהו אחר? כיצד יכול קולנוען מקצועי לעבוד באופן לא היררכי עם אלה שאינם בעלי כוח?

– **אידאולוגי** תוך אזכור כיצד הסובייקטיביות שלנו עצמנו נוצרת, בחלקה, על ידי מעורבותנו בטקסט וכיצד הסטה בתנאים של מעורבות זו נושאת עבורנו תוצאות מגוונות בהרבה ממה שטיעונים מסוימים של "השפעה אידאולוגית" על המנגנון הקולנועי עשויים לגרום לנו להאמין.²³ הבדל משמעותי במרחב האתי נפער בין שני סגנונות צילום מובהקים; הקולנוע

21 Bob Connolly and Robin Anderson, *Joe Leahy's Neighbors*, 1988*

22 בראון, הערה 12 לעיל, עמ' 472.

23 טענת-הנגד העיקרית לעמדה זו, שניק בראון מותח עליה ביקורת מרומזת לאורך כל מאמרו, היא זו

עושה הרבה יותר מאשר להשיג השפעה אידאולוגית יחידה של מימוש נושא טרנסצנדנטי (אם יש השפעה של יתר-טרמיניזם וביטול סמכויות לחוויית הקולנוע בכלל, היא עדיין כפופה לשינוי משמעותי ברמה היותר מוחשית של המרחב בתוך ובין שוטים).

הבחנה דומה בין סגנונות של מרחב מוסרי מודגמת בסרטו של פרד וייזמן, *Model*. קטע מאלף במיוחד הוא הפקת פרסומת טלוויזיונית לגרבוניס מתוצרת "אוון פיקון"; בסיומו של הקטע מובאת על דרך הניגוד הפרסומת הגמורה עצמה. וייזמן אינו מספק פרשנות לתהליך יצירת הפרסומת. רק כשרואים את הפרסומת הגמורה, רק אז מתברר לגמרי ששני רצפים ארוכים – אחד שמתבונן בהסרטה סצנה באתר צילומים בניו-יורק ואחר שמתבונן בצילום סצנה אחרת על "במת סאונד" (sound stage) על ידי במאי אחר – הם שני חלקים של אותה פרסומת. בהתבוננות של וייזמן בתהליך זה, המרחב נחלק בחדות כדי להציג את מה שכינתי במקום אחר "אפקט הפסיפס".²⁴ בכך שאינו מדריך אותנו לאורך הרצף הנפרש של תמונות ואירועים, ובכך שהוא מספק לנו רק את הצליל המסונכרן של אתר צילומים (בלי מוזיקה או דברי פרשנות), כבר משיג וייזמן הבדל משמעותי מהפרסומת שאחר צילומיה הוא עוקב: סגנונו מצריך קריאה רטרופקטיבית כדי שיובן במלואו. אך הניגוד בין סגנונו המתבונן של וייזמן לבין סגנונה האקספוזיטורי-רטורי של הפרסומת נרחב בהרבה:

– וייזמן מדיגש משך, תהליך, מלאכה, הפקה, ובמרום – את עקירת הערך העודף. רצפי הצילום (takes) הארוכים שלו, הכללת רגעים "ריקים" ופעולות חוזרות (למשל צילומים חוזרים של אותו שוט על ידי צוות הצילום שבו הוא מתבונן, או שוטים מתמשכים של צופים שפשוט ממשיכים לצפות) מייצרים תחושה של התבוננות ממצה (כלומר – שראינו לבטח את כל מה שיכול היה להיות רלוונטי כיוון שראינו כה הרבה שאיננו כזה). הופעה חוזרת ונשנית של אנשים דוגמת הבמאי רומזת אט-אט על תחושת עומק פסיכולוגי ומובחנות (אין זה סתם "הבמאי" שתפקידו הכללי אף יימחק בפרסומת הסופית, אלא ביטוי מפורט של אינדיבידואל בעל גינונים, ביטויים וגישה אידיוסניקרטיים).

– פרסומת הגרבוניס בונה איחוד בהיר ולינארי של מרחב ופעולה. מעניין לגלות שווייזמן מתרגם את המרחב למוסכמות נורמליות ראיסטיות של נפח תלת-ממדי ללא גבול, נפח שבו שחקנים חברתיים ממוקמים מרצונם ביחס זה לזה, לעומת הפרסומת שבה ניתנה עדיפות להנעה הלינארית של הסיפור. המרחב "האמתי" שווייזמן מתבונן בו מעומת עם המרחב הבנוי שבפרסומת; ואנו יכולים להבחין בחוסר התאמה. הלינאריות של הפרסומת מצמיחה מרחב בלתי אפשרי בסגנון אֶשֶר (Escher): התנועה של הדמות הראשית משוט לשוט מסובבת אותה כך שבסוף היא הולכת אחורנית, לעבר המקום שבו התחילה, למרות שהייתה אמורה להעביר את הרושם של אשת-עסקים דרוכה וקרת-רוח העוזבת את ביתה ליום עבודה במשרד.

של ז'אן-לואי בודרי: "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Movies and Methods* 2, pp. 531-542.

Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana: Indiana University press, 24 1981, chapter 7

חוסר ראיזם דומה מתרחש בפסקול. בעוד וייזמן אינו מספק לנו דבר זולת קולות אתר הצילומים, הפרסומת אינה נותנת כלל קולות של מקום (ולא רמזים, כמובן, לנוכחותם של צופים או צוות צילום). המרחב השמיעתי נתפס לחלוטין על ידי ג'ינגל ופרשנות בוויס-אובר. הכוונה בפרסומת ברורה כבר בצפייה ראשונה. אנו מבינים את הדמויות כטיפוסים, כמייצגי מעמד חברתי ולא כבעלי ייחוד (לדמות הראשית, שנתקלת ברחוב בגבר נאה אך חסר שכל, אין פסיכולוגיה אישית: היא יכולה להיות מזוהה רק כ"אשת קריירה מצליחה ומושכת" וכדומה). במקום להיות ממצה, הפרסומת מדגישה מהירות, מיידיות, וכן התמוטטות כמעט סוראליסטית של עולמות. אנו נעים בין מפגש ברחוב בין אשת קריירה לבין איש עסקים שקוע בהרהורים, המוקסם מהופעתה החיצונית (במיוחד, כמובן, מרגליה), למעין אפקט זנב-טווס (התוצאה של הצילומים באולפן), שבו רגליה של אישה אחרת מתרוממות בפריים למצב יציב אך גבוה יותר ויותר, בהציגן בכל פעם סגנון אחר של גרבוני. ולבסוף אנו מגיעים לדמות דו-ממדית, כמעט פלקטית, של אריזת גרבוני "אוון פיקון", עם שם החברה מוצג בהבלטה. הפרסומת ממוטטת את המרחב החברתי התלת-ממדי אל תוך המרחב האיקוני הדו-ממדי של אריזה מסחרית.

– למבט המצלמה של וייזמן יש אופי מצינני (המאפיין של מבט המצלמה של וייזמן הוא נוכחות שלא מתייחסים אליה או נוכחות-נעדרת ביחס לשחקנים החברתיים), ועם זאת אין המבט הזה מפתח את הנטייה הסקופופילית לצורתה היותר מפורשת מגדרית של מציננות שקיימת בסרטים עלילתיים רבים (המצלמה אינה מיישרת קו עם דמויות גבריות ואינה מבודדת נשים כמופעי-תצוגה-לצפייה). הצילומים שוויזמן מתבונן בהם עושים זאת, אך המצלמה שלו עצמה סוקרת את הסצנה כדי לכלול עוברי אורח מזדמנים, עקרות בית המתבוננות בעד החלונות, זוג גייז העוצרים להסתכל, שוטר, מנקה רחובות וכמה אחרים. וייזמן מאפשר לנו להתבונן בהיררכיה המגדרית של המרחב כפי שהיא מאורגנת על ידי צוות הצילום מבלי לשכפל אותה בעצמו.

– בניגוד לכך, המציננות הבוטה שבפרסומת "מיישרת" בבהירות קו עם מערכת המין/מגדר ההיררכית. נשים הופכות עצמן ל"יצוגיות" וגברים נהנים מתצוגה זו (האם זוהי הקריירה הראשית של הגיבורה שלנו?). כאשר האישה נתקלת בגבר, איש העסקים, המצלמה נוטה מפניה ומחילופי המבט המהירים בין הדמויות לכיוון רגליה, בעוד הגבר אווזז במותניה ומסובב אותה במאמץ מבוים היטב לשמור על שיווי משקלם (מצלמתו של וייזמן עצמו לא הציעה מבט כזה על "חלקי גוף" וגם לא תיעדה את מצלמת הפרסומת עושה כך; כתוצאה מהיעדר זה של אזהרה מראש, העתקת המבט אל רגליה מפתיעה אף יותר; וייזמן עוזר להסב את תשומת לבנו לכך באמצעות הבדל אקסיוגרפי בסגנון הצילום). בפרסומת עצמה, התשוקה מועתקת "באופן טבעי" מפניה של האישה אל רגליה/גרבוניה באמצעות תנועת המצלמה וג'ינגל המתייחס לגרבוניה ("מראה חדש ומסעיר... <מטה> עד לגרבוניה") כך שזה לא נראה זימתי ומְחַפֵּץ אלא יותר גילוי אינפורמטיבי של המפתח להיותה נחשקת (הטיית המצלמה כלפי מטה תואמת "סגנון עריכה רְאָיִית" [evidentiary editing], שבו מה שרואים ממחיש את מה ששומעים: "מטה עד לגרבוניה"). אחרי הכול, הפרסומת מכוונת לנשים אחרות ולא לצופים/מציננים הזכרים. המבט הגברי צריך להיות מוצג כמשהו רצוי, ותשומת הלב הפטישיסטית לרגלי הדמות צריכה להיות

מוצגת כסוד הנחלק בין נשים (או בין הנרטיב הרטורי לצופה הנשית): גרבוניס אלה הם המקור האמתי להיותה של האישה נחשקת.

– מרחב חברתי כפי שווייזמן מציג אותו אינו מתמקד כל־כך במשיכה מינית כמו בעבודה. אם קיימים רמזים של אוריינטציה מינית, אין הם חלק מ"הטרורסקסואליות כפויה". אנו רואים נשים בשמלה מרושלת, עקרות בית הנראות אדישות להיותן בעלות חזות נחשקת או לא, זוג גיזי המסתכלים נכוחה באדישות גלויה למשיכתן הזוהרת של הדוגמניות. הגוף כפי שהוא מיוצג על ידי וייזמן עובר דה־ארוטיזציה והופך לכלי או לאמצעי. למרות הקושי הגדול בצילום על פי תכנית, הגוף עובר אימון עקשני כדי להפיק רושם טבעי וספונטני. הפנייה החוזרת של הבמאי אל השחקנית הראשית/דוגמנית היא בלשון "בובה" או "מותק", בדרך כלל בנימה של סובלנות נחושה לטעויות שהיא עושה במחוות הגוף או באות הכניסה. הגרסאות החוזרות מחייבות את השחקנים למחוק כל מידה של עצמאות: תנועותיהם חייבות להיות מתואמות באופן מושלם לגמרי עם רצונו של הבמאי, שבתורו חייב לספק את רצונם של נציגי "אווו פיקון" המתבוננים במתרחש. בעולם ההיסטורי שווייזמן מתבונן בו, הן לגברים והן לנשים אין שליטה על האירועים ועל תזמור התנועות או המבטים של עצמם; נציגי החברה משני המינים טוענים לכוח זה.

– בניגוד לטענתו של וייזמן על אילוץ מערכתי, פסיכולוגיה אינסטרומנטלית והיקבעות־יתר (overdetermination), הפרסומת מעבירה סיבתיות לינארית וממוקדת־דמות, אך הזמניות שלה מתהפכת. הפרסומת מציגה תחילה תכונה מסוימת של החיים (היות האישה נחשקת) שמוצגת לאחר מכן כתוצאה של הסיבה הנחשפת רק אחריה (הגרבוניס): כך תהיי, אם תקני זאת. ניתן להחיל על הפרסומת משפט תנאי כפי שניתן לעשות זאת עם סרטים מסוג זה של פיטר ווטקינס, משחק מלחמה. התוצאה, אף שהיא מופיעה ראשונה ומוצגת כסגנון חיים עכשווי וקל להשגה, מוצבת רטרואקטיבית בעתיד. זוהי תוצאה בהמתנה; היא יכולה להיות שייכת לעתידך אם תגרמי לה לקרות עכשיו על ידי רכישת המוצר המתואר. מרחב זמן קורסים פנימה לרגע הבריאה שלהם: התמונה הסופית ובה התיאור האיקוני הדו־ממדי של אריזת גרבוני "אווו פיקון". יש למוצר זה המעמד האונתולוגי של דבר ראשון אף כי הוא בא אחרון: דבר לא ייצר אותו; זה אינו מוצר אלא קמע ראשיתי. גם את יכולה "לשחק" את אלוהים ביצירה של עצמך. קני מוצר זה, והמרחב האקסיוגרפי של תשוקת גברים ועתיד אישי של הצלחה וזוהר יהיו שלך. הטלאולוגיה שנראית כה עדינה או מעורפלת בייצוג העולם ההיסטורי של וייזמן, מתבהרת לחלוטין: העתיד שאת רוצה (העתיד שאנו רוצים שתרוצי) הוא שלך וכך בדיוק ניתן להשיגו.

ההבדל בין ההתבוננויות של וייזמן לבין הטענות של הפרסומת מבחינת ארגון המרחב מציע מערכות אקסיוגרפיות שונות. מתקבלים ערכים שונים. הסמיכות של צורה אחת של מרחב אתי לאחרת לא רק מבליטה חלק מהפעולות, שלולא כן היו עשויות להיות פחות ברורות בפרסומת (אלמלא הייתה לנו גישה ל"סצנה האחרת" בהפקת הפרסומת), אלא גם מספקת לנו הצדקה לנוכחות הנעדרת של וייזמן כתחליף "המתבונן האידאלי". כלומר, חלק מאי־השקט שהתבוננות שאין מכירים בה עשויה הייתה לעורר, מתבטל על ידי חשיפת ההבדלים בין המערכת החזותית של וייזמן לבין זו של הפרסומת. מציצנות

אפיסטופילית המיושמת באופן כללי (epistophilic, צפייה בשירות ההכרה) נראית פחות בעייתית כאשר הדבר שאנו צופים בו נדמה אכן כך, קל וחומר כאשר תנאי השימוש של ההכרה מצטמצמים לצריכת מוצר "חכמה", ומציצנות הופכת למבט גברי-פטישיסטי בנשים הנהנות לשמש מופע ראווה. הסוגיות האקסיוגרפיות שמעלה הייצוג התיעודי בתבנית ההתבוננות נדחקות הצדה ממילא (או מוסוות) על ידי הסוגיות החריפות יותר שהפרסומת מעלה. רצוננו לדעת מכשיר את מערך ההתבוננויות, המספקות את ההוכחה שהפרסומת הסופית משמיטה.

תבניות אחרות של ייצוג מעלות סוגיות אקסיוגרפיות נוספות. סרטים תיעודיים אינטראקטיביים מסבים את תשומת הלב לנוכחות הפיזית וההיסטורית של קולנוענים באמצעות האינטראקציה בין שחקנים חברתיים למצלמה, לרוב באמצעות ראיונות. הבלטת נוכחות זו מעלה שאלות לגבי אחריות הקולנוענים כלפי אנשים אלה או כלפי השחקנים החברתיים. האם קרבתם המרחבית נמנעת דרך השימוש באמצעים טכניים המסווים את נוכחותו של הקולנוען (למשל, הצגת הערותיהן של הדמויות, אך לא את שאלותיו של הקולנוען), המגייס עדים ומומחים לשרת טיעון שאינו נוצר על ידם (כפי שיש לנו בסרטים רבים, החל מ-*Housing Problems** עד חדשות הערב ברשתות התקשורת), או באמצעות שעבוד של טיעון הסרט לנקודת המבט של העדים (כפי שרואים ב-*Through the Wire With Babies and Banners, If You Love This Planet*)? האם הקולנוען מופיע בפריים ומדגים את סגנונו האישי באינטראקציה, ויתרה מכך: כמה רחוק ילך כדי להשיג מידע (כפי שרואים במלון טרמינוס או בשואה)? האם יש הכרה בנוכחות הקולנוען כמי שעשוי לעצב או לקבוע אירועים (כמו בסרטים *Hard Metal's Disease* של ג'ון אלפרט, *Jaguar* של ז'אן רוש, ו-*Chronicle of a Summer* של ז'אן רוש ודאגר מורין)? האם נוכחותו האתית/פוליטית של קולנוען, אפילו אם היא בעיקר נעדרת, בכל זאת נרשמת במרחב שבין שוטים, בסמיכות הטווה יחד טיעון; וכך, למרות הגיוס של שחקנים חברתיים לטיעון שאינו שלהם, היא מעבירה פחות הרגשה של שימוש לרעה מאשר של ציטוט? מתן הקשר מספק לציטוטים (כמו בסרטו של אמיל דה-אנטוניו *In the Year of the Pig* או בסרטו של לוני דינג *The Color of Honor*) מאפשר לשפוט עדים על דבריהם ולא על השימוש שנעשה במה שהם אומרים.

לבסוף, סרטים תיעודיים רפלקסיביים, המעמידים בסימן שאלה את הנורמות והמוסכמות המקובלות בעשיית קולנוע תיעודי, עשויים בהחלט להעמיד על נקלה בסימן שאלה גם את הקולנוען הנוכח-נעדר. סרטו של ראול רואיז, *Of Great Events and Ordinary People*, מתאר את הקולנוען כשחקן חברתי הנמצא בתהליך יצירת סרט תיעודי על רשמייהם של אנשי הרובע שלו מהבחירות הכלליות. רואיז מופיע על המסך בניסיון לארגן ריאיון עם ראש העיר (שאינו נראה אף פעם), והערותיו בוויס-אובר עוסקות בעצם טבעו של הסרט התיעודי ובמעמד שלו עצמו כגולה צ'יליאני בפריז, שהחוק אוסר עליו להיות מעורב בעניינים פוליטיים צרפתיים, כולל בחירות. המטא-פרשנות שהוא נותן על סרטים תיעודיים מסיתה נגד החריגה שלו כנוכח-גולה שאינו יכול להשתתף במה שהוא נותן עליו דברי פרשנות.

* סרט תיעודי של אדגר אנסטי (Edgar Anstey) וארתור אלטון (Arthur Elton) מ-1935 על שכונות העוני בלונדון.

בעקיפין, אך כתוצאה ישירה מנוכחותו שמכירים בה, מעלה רואיז את שאלת הסמכות בסרטים תיעודיים: למי הסמכות לייצג את מי ובסמכות איזה משטר דיסקורסיבי (איזו מערכת מוסכמות של הקולנוע התיעודי) יעשה זאת?

מבלי להופיע על המסך או לרמז על אי-הוודאות המוסרית שהוא עלול להתחבט בה, גם ארול מוריס בהקו הכחול הדק מבסס עמדה רפלקסיבית מול הנוכחות של הקולנוען. הסרט בוחן את הסיפורים הסותרים של שני גברים שנכחו בעת ששוטר מדאלאס נורה ונהרג. אחד הגברים, רנדל אדאמס, נמצא אשם, לא מעט בגלל עדותו של הגבר האחר, דיויד האריס, אך אדאמס מתמיד בטענה לחפותו. מוריס, לעומת זאת, מתגלה פחות כמגן תקיף על החף מפשע ויותר כמשקיף אירוני על איך עובדות נארגות לסיפורים שונים וסותרים לחלוטין (של אדאמס והאריס, המשטרה, התביעה וההגנה, עדים וחברים). הוא אינו קושר הוכחה עם הרשעה המובילות ישירות לאמת. למעשה, בסוף הסרט הוא משאיר אותנו עם הרגשת אי-נוחות מפני שלמרות חפותו הכמעט ודאית של רנדל אדאמס, הצדק תלוי בבירור באמינות החומקות מקביעה משפטית ואינן מובטחות.

ברוב הסרטים התיעודיים הכוללים שחזור, השחזור נובע מעדויות היסטוריות עובדתיות, כמו בסרטים דואר לילה* ומשחק מלחמה. ההנחה שעדות היסטורית מגבה סרטים כגון אלה, גם משווה אמינות לשחזורים הסובייקטיביים בסרטים כמו *Roses in December, Las Madres de la Plaza de Mayo*, ו-*The color of Honor*. מוריס, על כל פנים, מתעלם מההירות המאפשרת למתעד לשחזר את המיונסצנה של האמת המשוערת. ה"אמת" במקרה זה היא הרבה יותר חומקנית, אפופה בזמן ואף יותר מכך בזיכרון, ברצון, ובסתירה הלוגית שאף אמירה לא יכולה להבטיח את מעמדה כאמת. מוריס מסיים בקלוז-אפ מואר היטב של רשמקול כיס, שכביכול משמיע את הקלטת הריאיון שאנו שומעים. ההקלטה מתוארת כראיונו האחרון של דיויד האריס, שבו הוא מבהיר כי רנדל אדאמס לא היה אשם. טענה זו מתגלה מחילופי הדברים הבאים:

ארול מוריס שואל: "האם הוא היה חף מפשע?"

"האם שאלת אותו?" האריס משיב.

מוריס: "הוא אמר שהוא היה חף מפשע".

"הרי לך", מעיר האריס, "לא האמנת לו, אה? פושעים תמיד משקרים".

בדומה לפרדוקס השקרן, הערתו של האריס על פושעים שמשקרים מאיימת לבטל את טענותיו של אדאמס לחפותו, אם הוא אכן פושע, אך גם את אימותו של האריס לחפותו של אדאמס, אם האריס הוא פושע, כפי שהסרט מציג אותו בוודאות.

כמו המבנה הפרדיגמטי של בעיה/פתרון בסרט *Downwind, Downstream*, גם הקו הכחול הדק מסתיים בפתרון, אך הפתרון הזה נוטה לחתור תחת עצמו בצורה רפלקסיבית גם כשהוא מכריע בעניין חפותו של אדאמס. עיקר כוחו של הסיקוונס (רצף שוטים) נובע

* סרט של בזיל רייט והארי ווט מ-1936, שמתאר את עבודתם הלילית של אנשי הדואר ועובדי הרכבת המובילים מכתבים מעיר לעיר (*Night Mail*).

יותר ממיקום הסיפור בסיומו של הסרט מאשר מה"ראיה" שאין להפריכה לאשמה או לחפות מפשע. טענתו של רולאן ברת כי בבדיון, האמת היא פונקציה של מה שמגיע אחרון, מעולם לא הייתה נכונה יותר.²⁷

תהליך של ביסוס המרחק ממחבר כל-יודע ומסמכות פוליטית הוא מרכזי לשיחים של צלילות הדעת ובפרט לקולנוע תיעודי בעל מודעת חברתית. מוריס מבצע תהליך זה בכך שהוא מנתק את הדימויים שלו מהמחוז האינדקסי של הפניה להיסטוריה. במקום להציג חפצים, כגון כלי הרצח, באופן עובדתי, מוריס מספק ציור ריאליסטי אך איקוני של "אקדח" כנגד רקע לבן. הדימוי קשור יותר לשיח על ההמחשה הציורית מאשר לתיעוד צילומי. באופן דומה, במקום להציג את שחזור הרצח באופן המהימן ביותר (נוכח החפות לכאורה של הגבר המורשע), מוריס משחזר את המקרה בכמה גרסאות שונות ומסוגגנות ביותר. בחלקן המילקשייק מאלט-וניל מתוצרת "הארווי" מפליג בשמי הלילה בהילוך אטי לפני שהוא ניתז על האספלט, באחרות המצלמה מתעכבת על רגלי השוטר במקום על פניו. באף אחת מהגרסאות איננו מקבלים סימן ברור שדיויד האריס, ורק הוא, ביצע את הפשע. במקום להציע עדות חזותית שתתמוך בהסבר הסביר ביותר, השחזורים ממחישים את התיאורים הפחות סבירים, והסותרים, שנותנים הפרקליטים, השוטרים והעדים לכאורה.

למרות שלסרט יש מסקנה, ה"יודי" המוקלט אינו חד-משמעי. אנו שבים לנקודת ההתחלה, עם מילתו של איש אחד כנגד זו של האחר, מצב שבו כל היצג וכל עלילה מוצאים עצמם, למעשה. הסתייגותו של מוריס מההסתמכות על כך שהאופי האינדקסיקלי של הדימוי ירמוז על כנות שאף דימוי אינו יכול להבטיח, פותחת עבור הקולנוען מרחב מוסרי דו-ערכי. מצד אחד, בהתעלמות מהכללים והמוסכמות שלפיהם האמת נמסרת, ייתכן שהוא משחק עם טענותיו של איש שחייו תלויים מנגד או לועג להן; מצד שני, "בחשיפת התחבולה" והפיכת התהליך שבאמצעותו האמת נבנית לגלוי יותר, בהראותו כיצד מספר אמיתות המבוססות על הנחות והנעות שונות מתחרות זו בזו, ייתכן שהוא מזמין אותנו להסיק מסקנות אישיות על בסיס העובדות והסיפורים, שאינם מניחים החלטה חד-משמעית ואמת יחידאית. ייתכן שרנדל אדאמס הוא אכן חף מפשע, אך הסרט מזמין אותנו לחוות את חוסר הוודאות, שמתיר לכל מי שאין לו ידע ממקור ראשון על האירוע המקורי להסביר את המתרחש על פי נרטיבים נפרדים. מוריס נמנע משימוש בכוחו של הדימוי הצילומי לאשר למראית עין (באמצעות שחזור "אוטנטי") דרגה של ודאות שלא ניתן להשיג מחוץ לאולם הקולנוע.

נוכח המוסכמות של הסגוריה בסרט תיעודי, שבה הקולנוען בעל האחריות החברתית מבקש להוכיח את תקפותה של פרשנות אחת על פני האחרת, השאלה אם מוריס מסרב לעשות כן מפני שהוא רוצה להשתמש באירוע ממשי זה לעיצוב סרט מורכב יותר, דמוי סרט עלילה, או מהרצון לאתגר את הנחותינו וציפיותינו בנוגע למוסכמות הקולנוע התיעודי – שאלה זאת נותרת מעורפלת. במקרה הראשון, הסרט יבוא על חשבון "מה שקרה באמת" ועל חשבון כוחו של סרט תיעודי לשכנע אותנו בטיבו. במקרה השני, הסרט פועל לחיזוק חווייתנו הסובייקטיבית, חוויה של אי-בהירות הידע העובדתי המבוסס על

Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974, p. 188 27

ייצוגים אינדיבידואליים, אך רומז עדיין על כך שייצוגים אחדים סבירים בהרבה מאחרים. הרגשתי האישית היא שההסבר השני מייצג את הנטייה הגורפת. מאידך גיסא, מתחרה בה הנטייה להציג שנינות אירונית שהיא גורם פחות חיוני לדקונסטרוקציה של הציפיות מאשר לניתוק המבולבל של מורים עצמו והעדפתו הסגנונית. כמו האירוניה בסרט קטיפה כחולה של דייוויד לינץ', זהו סגנון המעודד מחלוקת באמצעות קידום מכוון של דו־ערכיות.

אתיקה, פוליטיקה, אידאולוגיה

כצעד אחרון בדיון זה על אודות המרחב האקסיוגרפי, חשוב למקם את האתי ביחס ישר יותר לפוליטי ולאידאולוגי. אני ממקם אתיקה על קו אחד עם פוליטיקה (ואידאולוגיה) מאחר שהמונחים מורים על אותה בעייתיות, אך במסגרות תפישתיות שונות. התנהגות מוסרית יכולה להיחשב, ברמה אחרת, כמונעת פוליטית, ולהפך; גם אתיקה וגם פוליטיקה יכולות להיחשב כמשל לשיח אידאולוגי השואף לכינון צורות נאותות של סובייקטיביות עבור תבנית נתונה של ארגון חברתי. קיימת בביורר פוליטיקה באתיקה כשם שקיימת אתיקה בפוליטיקה: שתייהן שיח אידאולוגי לא רק מפני ששתייהן מחפשות להשפיע על התנהגות היחיד באמצעות רטוריקה, אלא במובן הבסיסי יותר – שתייהן מייסדות ומתחזקות "הרכב של יחסים חברתיים" (ensemble of social relations) מוגדר, היוצר את המבנה והמרקם של כלכלה תרבותית נתונה.

מה שאנו מחשיבים כאתיקה במערכת אחת עשוי להיות פוליטיקה במערכת אחרת. התועלת בזיהוי ההשלכות של ייצוג מרחבי בנושא אתי היא בכך שזיהוי זה עוזר בראש ובראשונה להדגיש את העימות הניסיוני עם נושאים וערכים שעולים בפני הצופה כפי שהם עלו בפני הקולנוען. הסכנה היא שלא נכיר בכך שמערכים אתיים נובעת אונטולוגיה, ראיית עולם שמוכלת בתוך עצמה, או מערכת ערכים אשר מפריעה למאמץ למיקום היסטורי. פעולות מוסריות נראות אז כמונעות על ידי ערכים נצחיים במקום שיהיו תולדה של הצופן שלפיו בעלי הכוח מפקחים על אחרים ועל עצמם בעודם בוחרים בכללים של מצפון ואחריות חברתית כחלופה לכפייה.²⁸ מערכות כמו הנצרות או כמו עיתונאות, הופכות לגבול או

28 פרדריק ג'יימסון מנסח זאת היטב באומרו כי "חשיבה אתית מניחה כאפיונים קבועים של 'התנסות' אנושית, ועל כן כסוג של 'חכמה' באשר להיחסי אישיים וליחסים בין-אישיים, מה שלאמיתו של דבר הם המאפיינים ההיסטוריים והמוסדיים המסוימים של סוג מוגדר של סולידריות קבוצתית או אחרות מעמדית [...] (הלא־מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 55). המשמעות האמתית של 'הטוב' היא רק עמדתו שלי כמרכז כוח שלא ניתן להכניעו, אשר ביחס אליו העמדה של האחר, או של החלש, נפסלת ונרחקת לשוליים בשיטות שמנוסחות כסופו של דבר בעצמן בראי הרוע" (*The Political Unconscious*): *Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p.117. פונקציה זו של שיח אתי המתייחסת לאחריות הקולנוען התיעודי התגלתה בדחייה של האקדמיה האמריקאית לקולנוע את מועמדותו לאוסקר של הסרט הקו החוזל הדן. נראה שהתבנית האירונית והרפלקטיבית של הסרט חרנה מגבולות של דיווח "אחראי". האפשרות שהסרט מנסה לאתגר מוסכמות שולטות ואת האתיקה שהן מבוססות עליה, או שהוא עשוי להיות ראוי למועמדות בשל איכות הביצוע

למסגרת שמספק את רפרטואר הערכים ואת האמצעים ליישומם במצב נתון. אנו מאמינים כי איננו צריכים להמשיך ולחפש מאחר שחסידי המסגרת המוסרית מסוגלים ליישם אותה בכל המצבים האפשריים. בדברי על פוליטיקה, כוונתי היא להעמיד על הפרק את הרעיון שלהלן: בעוד ערכים עשויים להיות מופצים בתוך מערכות עצמאיות, הם גם יכולים להסתגל לצורות הכוח, ההיררכיה, ההרמוניה והשליטה הבונות מערכות אלו, ולקיים אותן. אתיקה אמיתית של ייצוג מרחבי היא גם, ובעת ובעונה אחת, פוליטיקה של ייצוג מרחבי. הראשונה שמה דגש חזק יותר על המפגש הפנומנלי המידי של צופה עם קולנוען, והשנייה – על הדפוסים האידאולוגיים ועל היחסים שמעמידים בסיס למפגש זה ויוצרים אותו.

דיון מוסרי עלול להיקבר כאשר הוא מתרחש במסגרת המציגה עצמה כאוניברסלית (לא יכולה להתקיים שום אפשרות אחרת להתנהגות נכונה). טוב מובחן מרע; ההרמוניה מנצחת. ועדיין הרגשה זו של ביטחון, מרגע שהבנו את המוסריות שלנו, מטעה מיסודה. ברוב המקרים, דיון מוסרי הוא הזדמנות למידה גדושה של ראוותנות וצדקנות. למרות שלאתיקה ערך ניכר – היא עוזרת לשבור את החותם ההרמטי שהפוסט-סטרוקטורליזם שם סביב טקסט ושיח כפעולות המייצרות השפעה וכמיסודות סוגי סובייקטיביות ביחס מינימלי לחוויה המוסרית והאתית של הסובייקטיביות עצמה. בסופו של דבר, אתיקה היא צורה מעוכבת של לוגיקה. היא נכנעת לעמדה שכל-כולה ניצבת בגבולות אידאולוגיה של ניגודים בינאריים המוצדקת על ידי העליונות המוסרית של מונח אחד על פני האחר (טוב על פני רע, אמת על פני שקר, גברים על פני נשים, זכויות קניין על פני זכויות אזרח).

דיון מוסרי הוא לעתים מזומנות דיון לוחט וטעון רגשית. סיומו תלוי, בסופו של דבר, בקונצנזוס שלפיו יש סדר טבעי אחד לדברים. ניתן לומר כי האתיקה היא מכניזם אידאולוגי שבאמצעותו מציעים בעלי הכוח לפקח על התנהגות עצמם – אם כדי להימנע מפיקוח חיצוני (ניתן לטעון כי זוהי פונקציה אחת של אתיקה רפואית, משפטית ועיתונאית); אם למתן הנחיה מעשית לפתרון נושאים קונקרטיים (פונקציה שמילא בבירור הצופן המוסרי של יוון העתיקה בנוגע להתנהגות מינית של גברים ושחקר מישל פוקו בספרו השימוש בתענוגות); או להצעת מכניזם לחקירות של גילוי עצמי. מערכת אתית תלויה, עם זאת, באחדות דעים על היותה הולמת לכולם (או לפחות בנוגע לדיכוי של מערכות חלופיות ולדחיקה של כל התנגדות אינדיבידואלית לקטגוריות של *ressentiment*, "סטייה", או כל קטגוריה אחרת שחסרה את הלגיטימיות לאתגר את המקובל, התקף). ברגע ששתי מערכות אתיות מתחרות על לגיטימיות, או ברגע ששמים את האתיקה עצמה בסוגריים, הוודאות מתמוססת. אנו נאלצים למצוא קרקע אחרת לאמונותינו ופעולותינו.

במקום להסתמך על אתיקה כאמצעי הערכה ודירוג של פרקטיקות בקולנוע התיעודי, אפשר לחלופין לייצר דה-פמילייריזציה של הפרקטיקה הזו ממש ולשתול אותה בתוך אחרת: הניסיון לאתגר ולערער את האידאולוגיה הדומיננטית של ניגודים והיררכיה ואת האתיקה שמבטחת אותם. מעבר לטוב ולרע מתקיימת הדיאלקטיקה של פרקטיקה חברתית

שלו ללא קשר לדברותו בעקרונות קנוניים של אובייקטיביות, הגינות ודיק – אפשרות זאת לא הובאה בחשבון, ככל הנראה. ראו "How Oscar Shoo-In Got Dumped by Academy", סן פרנסיסקו כרוניקל (22 במרס 1989), E3.

המבוססת על הבדלים שאינם מתמזגים לכדי הם או אנחנו, עצמי או האחר. הנקודה איננה, למשל, שהמבט של וייזמן איתן יותר במובן האתי מזה של פרסומת. הנקודה היא שכל מבט פועל בתוך מסגרת אידאולוגית שונה, שממשיכה לדרוש מהצופים פרקסיס ולא שביעות רצון עצמית. יש להימנע מקטגוריות סטטיות מדומות של דילמה כוזבת (באופן דומה, הסרט *Consuming Hunger** נופל לאותה מלכודת אתית שאותה הוא מבקר, אם הניתוח שלו את הצדקה העכשווית, המתוזמרת תקשורתית, מאפשר לצופה להרגיש עליונות זחוחה על פני מי שתורמים את כספם להקלת הרעב, במקום להכריח את הצופה להכיר בצורך בתגובה יותר הולמת שיכולה להביא לשינוי מעבר לקוטביות של הם ואנחנו שפשוט מוסטת מקרבן/תורם לפתי/מבקר). כל עוד יחידים הם אלה שיוצרים טקסטים של סרטים תיעודיים, המרחב האתי שהם תופסים בגופם ובמבטם עשוי למלא אותנו כיאות; אבל אם עלינו לראות בייצוג תיעודי שיח חברתי ופרקטיקה מוסדית, ניאלץ גם לקשור גופים ומבטים אלה עם מושגים פוליטיים ואידאולוגיים, כמו עם מושגים אתיים של טוב ורע, המשמשים אותנו להאמין באחריותו של היחיד.

אוניברסיטת סן פרנסיסקו

* אילן זיו, 1987.

"התמונה שלא צולמה היא לעתים התמונה החזקה ביותר בסרט": ריאיון עם רם לוי

מראיינים: זהבה כספי, שמוליק דובדבני, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, רון לסרי, מירי פלד, מיכל פלס-אלמגור, אורי רוזנברג, עירית רונן

בפתיחת הסרט סגר אתה אומר שכבר 40 שנה אתה עושה סרטים על הקונפליקט הישראלי-פלסטיני ושואל – ספק בעצב, ספק במידה של אירוניה עצמית – מתי כבר תוכל לעשות סרטים על פרחים. האם, לדעתך, סרט צריך להיות תמיד בעל משמעות ומסר פוליטיים וחברתיים מלבד הפונקציה האמנותית שבו? מהו, לדעתך, היחס שבין האתי והאסתטי בעשייה הקולנועית שלך?

התשובה הראשונה לשאלה היא "לא". אני חושב שהנושאים החברתיים והפוליטיים הם פן חשוב מאוד במה שאני עושה, אבל זה לא הפן היחיד. אמנם לכל נושא שאתה עוסק או לא עוסק בו יש קשר מסוים לפוליטיקה, אבל עשיתי סרטים שאין להם משמעות פוליטית או חברתית ישירה. עכשיו, למשל, עשיתי סרט דוקומנטרי שנקרא ואם נניח, לרגע, שיש אלוהים ויוקרן בדוקאביב ובערוץ 8 במאי. יש בו כמה פרחים וגם כבשים אחדות.

האם אתה בכלל מאמין שאמנות – אמנות הקולנוע במיוחד – יכולה להשפיע על המציאות?

תראו, כשהתחלתי לעשות תכניות ברדיו, ופעם ראשונה הטייפ הריק התמלא פתאום בטקסטים שאני הייתי אחראי להם, וזה שודר (תכניות הרדיו שלי עסקו בנושא הישראלי-ערבי; השנים היו 1963-1964) – אחרי שהתכנית שודרה יצאתי לרחוב וחשבת: "רגע, אנשים צריכים עכשיו לצאת לחבק אחד את השני ולהגיד: 'איך לא ידענו? איך לא ראינו את זה קודם? ברור, הרי ברור!'". מצד אחד זו מין גישה נאיבית, לא נכונה, אבל גם הגישה הצינית שאומרת שאין השפעה בכלל, לא נכונה. יש השפעה. אתה אף פעם לא יודע מתי וכמה ומה, אבל יש. אני מאמין שכן.

האם כוונת סרטיך להשפיע על הציבור?

כשאני עושה סרט שיש לו כוונה חברתית-פוליטית – ודאי שכן. אני רוצה לשכנע. ולשכנע לא באופן פלקטי, אלא עם ריבוי פנים. אבל בכל זאת, אני רוצה שהקו שאני מאמין בו יתממש. בלי ספק.

יש לסרטים ערך חינוכי לקהל?

כן. אני חושב שכדי להבין את הבסיס של הספרות והקולנוע, צריך להתחיל בתקופת

המערות, כשזקן השבט היה יושב ומספר סיפורים. הסיפורים שהוא היה מספר לא היו סתמיים. אלה היו סיפורים עם כוונה: כוונה ללכד את השורות, להתריע בפני האויב, או להבין איך להסתדר אתו; לעצור את חברי הקבוצה, או בעיקר את הצעירים שביניהם, מפני סטיות שמקורן ביצרים שלהם. כאלה דברים. אני חושב שעד היום – עם הרבה מאוד חריגים, כמובן – נקודת המוצא של הספרות והקולנוע היא חינוכית.

בדרך כלל משתמשים במושג "חינוכי" לגבי אמנות מגויסת, תעמולתית, ואילו אתה רואה בו, כמדומה, מושג חיובי. איפה עובר הגבול בין התעמולתי והמגויס לבין החינוכי?

העושר. העושר של הדברים. אם מציגים רק צד אחד בעניין באופן חד-משמעי, פוליטי ישיר, כשהכיוון ברור ופסקני – זה דבר שאני לא סובל. ברגע שאתה רואה את הריבוי ואת העושר של הדברים, זה שונה. ועדיין יש מרכיב חינוכי ברוב הסרטים שתלכו היום לראות. תחפשו ותגלו שכמעט בכל סרט יש גם מרכיבים חינוכיים, גם אם הסרט הוא לא "חינוכי-חינוכי" שמציגים בבית ספר.

האם אתה חש תסכול כאשר אתה מגלה שלסרטים שלך לא הייתה כל השפעה על המציאות?

זה תלוי באלו סרטים מדובר. בסרט אחד חשתי תסכול גדול. זה סרט שעסק בחקירות ועינויים של השב"כ, המשטרה והצבא: הסרט שלא היה. עבדתי עליו שנתיים. זו הייתה עבודה קשה ומסוכנת, כי הסתובבתי בעזה ובגדה. חשבתי שאני מביא מרחב גדול, מספר די גדול של מרואיינים, כדי להוכיח את הטענה שלי – שיש עינויים של ממש, ושהעינויים האלו עוברים גם אלינו, לחקירות פנימיות בתוך ישראל. והסרט הזה, שהרגשתי שהוא מאוד משמעותי, שודר בעשר ומשהו בלילה, והיו כמה ביקורות, נדמה לי ביקורות די טובות – ושום דבר! ואני חשבתי שבתים יתמוטטו, שיאמרו: "יאללה, איך זה אפשרי?!", ולא קרה כלום! היו עוד סרטים שבהם הרגשתי את זה, אבל התרגלתי. לעומת זאת, הסרט חרבת חזעה, למשל, עשה דברים, ולחם עשה דברים.

אז אחד מהמדדים שלך להצלחה של סרט הוא ההשפעה שלו על המציאות. זאת אומרת שיכול להיות סרט שהוא מצוין, ויש לו אמירה מאוד משמעותית, אבל אם הוא לא יעורר תגובות משמעותיות כלשהן תראה בו כישלון?

תלוי איזה סרט. אין שום ספק שלתגובה על הסרט יש חשיבות מבחינתי. אני לא זורק לחלל הריק. פעם אמרתי לעצמי, בגלל שאני אוהב כל כך לעשות קולנוע, שלא אכפת לי לעשות סרטים שייכנסו למגרה. בסרטים שיש בהם משמעות פוליטית או חברתית זה בוודאי לא נכון, ואני חושד בעצמי שגם לגבי הדברים האחרים זה לא נכון.

האם יכול להיות שלגבי סרטים מסוימים כיוונת כן שיווצר פולמוס? אולי יצרת איזושהי פרובוקציה בכוונה בשביל לחולל משהו במציאות?

כן, בטח. למשל חרבת חזעה. תוך כדי עשייה הרגשתי מה שנקרא "משק כנפי ההיסטוריה". אני אומר את זה באירוניה, אבל בכל זאת לא לגמרי. כי העשייה של הסרט הייתה מאוד קשה. הרגשתי שאנחנו מתגברים על כל הקשיים שנתקלנו בהם כי הסרט חשוב, והסרט יעשה משהו בתודעה לגבי מה שקרה ב-'48, לפחות שבירת המיתוס החד-משמעי על מה שקרה עם הפליטים.

מה הוביל אותך ליצירת חרבת חזעה ולדיון טלוויזיוני בנכבה, שהסערה שחולל הקדימה בכמעט עשור את חומר הנפץ שהפעילו ההיסטוריונים החדשים במחקריהם? מה הוביל אותך לעסוק בנקודה הזו, מה היה הדרייב שלך?

נתחיל בזה שמי שמגיע לו הקרדיט על כך הוא ס. יזהר. אני לקחתי סיפור ועשיתי ממנו סרט, אבל עשיתי את זה יחד עם השותפים שלי – דניאלה כרמי שהייתה התסריטאית, והשחקנים והצוות כולו. העניין שלי עם הסיפור הזה התחיל, אני חושב, ב-1955. אני יושב לי אחר הצהריים במקום שבו אחר כך רבין נרצח – ליד צריף הצופים של דיזינגוף בצפון תל אביב, שהיום נמצא שם בית העירייה – והמדריך שלנו מקריא לנו את הסיפור. זה טבע בי עניין רב משום שלא הייתי מוכן לזה. חשבתי מחשבות בנושא עוד קודם, אבל השילוב של הטקסט, המילים המופלאות של יזהר ושל הסיפור הנורא הזה – היו הגרעין. אחד הגרעינים לפחות. אחד הגרעינים החשובים. כשהגעתי לטלוויזיה, אמרתי: אני רוצה לעשות את זה, אני רוצה לעשות מזה סרט. הגשתי את ההצעה ב-1970, אני חושב, ודחו אותה. הוועדה אמרה שיש פרות קדושות שלא שוחטים.

הרי הסיפור כבר היה זמן רב בתכנית הלימודים בבתי הספר, אז למה טלוויזיה לא?

אנחנו עם הסרט, לא עם הספר. ברגע שהדבר מופיע בשידור, אז זה משהו אחר לגמרי. במיוחד אחרי שעשו הכנה כל כך טובה מבחינת הצנזורה. צנזרו את הסרט, לא אפשרו לי לשדר אותו בתאריך שנקבע, וזה גרם לכך שכולם רצו לראות אותו כשהוא שודר לבסוף.

הסיפור היה חלק מתכנית הלימודים, וזו אחת הסיבות לכך שהנהלה שלנו, שהבינה איזה חומר נפץ יש שם, הסכימה בכל זאת ללכת על זה. כי החכמה הגדולה הייתה שלהם, לא כל כך שלי. אני רק רציתי לעשות סרט ועשיתי. הם לקחו על עצמם את האחריות. ואחת הסיבות לכך הייתה שהספר ממילא נמצא בתכנית הלימודים.

אתה חושב שהיום סרט כזה היה יכול לעשות אותו רעש שהוא עשה אז, או שהיום הציבור כבר כל כך אדיש, ורואה בעיקר את ערוץ 2, או תכניות אסקפיסטיביות? השאלה היא אם סרט כזה בכלל היה מעורר איזושהי תגובה מהסוג שהוא עורר בשנות השבעים.

אם היו מנסים לעצור את הסרט, והייתה מלחמה סביב שידורו, זה היה מעורר תגובה דומה. אבל בסך הכול אני מסכים: היום כבר נעשו דברים לאין ערוך יותר חריפים, והציבור כבר מכיר בעובדה שאנחנו כבר לא כל כך נקיי כפיים כמו שחשבו אז, ולכן אני מניח שזה נכון. היום דבר כזה יעבור בהרבה פחות רעש.

למרות שגם היום הנושא של החיילים הישראלים נשאר רגיש, וכשיש סרט שמפקפק בניקיון הכפיים שלהם – אז כדאי לעשות את זה באנימציה. בעצם קיים איזון מאוד עדין: אתה נמצא בקונפליקט מתמיד בין הרצון ליצור תהודה רחבה לבין הצורך להיות נאמן לאמת האמנותית ולאג'נדות הפוליטיות שלך. איך אתה מאזן בין השתיים?

הייתי מגדיר את זה כקונפליקט בין הצורך בתהודה לבין הרצון לצעוק. אבל אצלי בבסיס קיימת האמונה – אני לא יודע אם זה מולד או שזה נבע מהחינוך שקיבלתי או מהנסיבות – שכשמישהו חושב הפוך ממני, אני מבין למה. או שאני מנסה להבין למה. זה לא שכל האמת נמצאת אצלי. זאת האמת שלי, אני לא יכול להימנע ממנה, אבל ההנחה שהצד השני שחושב הפוך ממני הוא פשוט התגלמות הרוע – לא קיימת אצלי. אני נמצא עם אנשים שחושבים אחרת ממני, ואחדים מהם החברים שלי, וזה בסדר. אבל זה נכון. באמת חשבתי שאני מוכרח להגיע לאנשים, אני לא רוצה להישאר בתוך הנישה של השמאל העיוני, שמהנהג על דברים כאלה ומקבל אותם, זה לא מעניין אותי. לכן גם כל כך רציתי להיכנס לטלוויזיה ולעבוד בטלוויזיה. כי היה לי חשוב להגיע לקהל רחב.

היו סרטים שנעשו קודם, למשל הסרט אני אחמד שנעשה על פי תכנית רדיו שלי, ואבשלום כץ היה הבמאי. זה היה עוד לפני שלמדתי קולנוע, לפני שבכלל הייתה טלוויזיה, והתמודדנו עם שאלה דומה. נכנסנו לתוך נישה אחרת. היה אז חוק שלפני סרטים בקולנוע היה צריך להקרין או יומן או סרט קצר – כדי לעודד את התעשייה. חלק גדול מאוד מהסרטים האלו נעשו על ידי "מרכז הסרט", והיו חלק מהתעמולה הישראלית, ואחרים היו יותר בכיוון של חדשות שנמסרות בפאתוס גדול. לנו היה חשוב מאוד להראות את אני אחמד לא ב"צוותא" או במקום אחר שיש בו אנשים שחושבים פחות או יותר כמונו, אלא שהוא יוקרן בתור סרט קצר בבתי הקולנוע. לכן הלכנו לממונה על ענייני ערבים במשרד ראש הממשלה, ששמו היה שמואל טולדנו, שהיה אדם די ליברלי. הוא קרא את התסריט שלנו, ראה את הסרט לבד, ואמר שהוא מוכן לקחת את העניין תחת חסותו, ובלבד שנעשה שינוי אחד. השינוי היה צריך להיות בנושא האדמות. הסרט מדבר על בחור צעיר מהכפר שבא לעבוד בעיר, ונאמר שם המשפט: "הפקיעו לנו את האדמות, ולכן אין לנו אדמות". טולדנו אמר שנוריד את המילה "הפקיעו". אנחנו נלחמנו עם עצמנו עם השאלה הזו, ובסוף השארנו את זה מאוד סתמי כזה: "לפני המלחמה ב-48' היו לנו אדמות, עכשיו אין לנו". זה היה המחיר ששילמנו בשביל להגיע לציבור, והמחיר הזה היה ראוי. ערב אחד, ממש בסוף 1966, הקרנו את הסרט לפני כל מיני אנשים נכבדים ב"אולפני הרצליה". יריבו הגדול של טולדנו, איש ההסתדרות שהיה ממונה על נושא הערבים בהסתדרות, קם אחרי ההקרנה והתחיל לצעוק על טולדנו על שהוא תומך בסרט נורא כזה. טולדנו התחיל לדאוג וחזר בו מהנכונות לשלם על הפקת הסרט, דבר ששינה לנו מעט מאוד: אנחנו כולנו התנדבנו, ולמממן הסרט, דוד ארנפלד, לא היה אכפת, כי הוא ממילא לא עשה את זה בשביל הרווחים, כמובן. אבל מה? זה גרם לשערורייה, ושערורייה הועילה לנו מאוד, כי בעלי בתי הקולנוע התחילו להתמקח ביניהם מי יקרין את הסרט השערורייתי הזה.

בהקשר הזה של צנזורה וממנים, רצינו לשאול – במשך הרבה שנים עבדת במסגרת של ערוץ ממלכתי, ערוץ 1. איך היה לעבוד בתוך המדיום הזה, תחת המטרייה הממלכתית

הזו? האם זה עזר באופן כלשהו להכשיר את המסרים החתרניים או שזה הגביל אותך דווקא?

גם וגם. שני הדברים נכונים. היו תקופות שונות בטלוויזיה. בימים הראשונים הטלוויזיה רעדה מהצל של עצמה כי הפוליטיקאים פחדו שכל מי שמופיע בטלוויזיה למחרת הבוחרים יצביעו עבורו. היו עניינים בכל תכנית והיה ממש מפחיד, כמעט שאי־אפשר היה לעבוד. שם עשיתי בין השאר את הסרט מתרסים, שמספר על שתי משפחות, יהודית וערבית. שנתיים וחצי לא נתנו לשדר את הסרט הזה. בסוף הוא שודר ועורר דיון מורכב, אבל זה סיפור אחר. זו הייתה תקופה קשה. צריך לזכור שזה היה מיד לאחר שחוק רשות השידור נחקק ב־65', והיה צריך להוכיח את עצמו. לכן עלתה שאלת החופש, והשאלה של גבולות החופש, ומה מותר ומה אסור, ונתנו לי לשדר את הסרט רק אחרי שנתיים וחצי של ייסורים גדולים. אחר כך באה תקופה הרבה יותר קלה, כשארנון צוקרמן, מוטי קירשנבאום, יצחק לבני ועודד קוטלר היו המנהלים. הם דווקא אמרו, אנחנו צריכים ללכת קדימה, אנחנו צריכים לגעת בנקודות רגישות, בשביל זה יש טלוויזיה. הם השתמשו בהצעות שלי, בין השאר כדי לעשות את הדבר הזה. זו הייתה תקופה של פריחה שהעיקרון שלה היה להרחיב את הגבולות של מה שמותר לדבר עליו.

זו התקופה של ניקוי ראש.

זו הייתה התקופה של ניקוי ראש, ולפני כן – של טיפול שורש. הייתה מין מחשבה כזו של "מותר", והעשייה בטלוויזיה נשענה על אנשים שחושבים בכיוונים שונים. למשל, ביומן השבוע הראשון, חיים יבין היה העורך, ואנחנו היינו צוות שכלל: אותי, שאתם יודעים איפה אני עומד פוליטית פחות או יותר, או ליתר דיוק חברתית (לא פוליטית־מפלגתית כי אף פעם לא הייתי קשור לשום מפלגה, אבל בחשיבה שלי), ומישהו שנמצא פחות או יותר באמצע – שמעון יקותיאל – ואדיר זיק, שאחר כך היה מראשי התנועה של ישראל השלמה והיה מהדוברים העיקריים בערוץ 7. ועבדנו יחד. היה נכון לעשות את זה ככה, כי אנחנו מערכת ציבורית ואי־אפשר היה לתת לנו לשתוק, והאיזון נעשה על ידי השילוב הזה.

היית בין הראשונים שעשו סרטים העוסקים בסכסוך הישראלי־פלסטיני מנקודת מבט לא שגרתית, וגם בסרטים בעלי אופי חברתי יותר בחרת לעתים בנקודת מבט של הצד האחר. איך אתה מתמודד עם השיוך הבסיסי שלך – גבר לבן, יהודי, אשכנזי – כשאתה בא להראות אנשים שהם מודרים חברתית?

בכנס שהתקיים ב"משכנות שאננים" דיברתי על הספר החדש של א"ב יהושע, חסד ספרדי. הספר עוסק בבמאי קולנוע. אמרתי שם, בין השאר, שהגיבור, שהוא במאי, הוא לא גבר. לביים זו תשוקה כמעט על הגבול המיני. יש לך איזה חץ בראש, או קשת שחץ מוליך אותה קדימה, ללכת קדימה ולעשות את הסרט, למרות הכול, למרות כל מה שמקשה עליך. יש בזה משהו פאלי, אין ספק. אבל זו לא הייתה השאלה שלכם. הנושא שלגביו שאלתם תמיד היה בי. אני בא – אתם רואים את הבית שלי, בית בסדר, בורגני, תל אביבי או רמת גני, זה לא בית חסר. אין לי תשובה מדוע זה העסיק אותי מאז שהייתי ילד. אני

מניח שצריך להיכנס לפסיכולוגיה של המשפחה שלי, אבל אני לא בטוח. אבל הייתי מאוד מוטרד מהנושא הזה עצמו. בשנת 1974 עשיתי סדרה על עוני אורבני, שנקראה מצוקה דור שני. זו הייתה סדרה בת שני פרקים, ואחד מהם עסק במשפחה עם 14 ילדים: מוישה דיין כהן, יצחק רבין כהן, מנחם בגין כהן, וכל מיני כוהנים כאלה.

אלה הם שמות אמתיים?

כן, כן, שמות אמתיים. האב חשב שהוא יקבל תמיכה מהאנשים האלה ולכן הוא נתן לילדים את השמות שלהם. כל הבנים נקראו בשמות של מנהיגים פוליטיים – ימין, שמאל – לא חשוב. אתם צוחקים, אבל זה לא היה מצחיק בכלל. התמונה האיומה ביותר, שלא יכולתי לראות את זה, הייתה כשהלכתי לתחקיר. הם גרו בדירה בת שלושה חדרים. אני לא אשכח את התמונה. הם נעמדו מול קיר, 7-8 מתוך ה־14, ואחד אחרי השני הם רצו ודפקו את הראש בקיר. הם רצו כמו שמתכווננים לקלוע כדורסל, ככה הם דפקו את ראשיהם בקיר. סתם, לא היה להם מה לעשות אז כך הם שיחקו. לא אשכח את התמונה הזו. זה היה סוג של משחק.

צילמת את זה?

לא, כי לא יכולתי לבקש אחר כך כשבאתי לצלם שיעשו את זה שוב. זה היה מחפיר. לא הייתה לי בעיה עקרונית להראות תמונות כאלה, אבל כמובן שלא הייתי מעז לבקש מהם לחזור על זה, דבר שהוא אפשרי בדרך כלל. ראיתי מראה שיש לו משמעות, אבל לבקש מהילדים עוד פעם לרוץ... בכל מקרה, זה היה דבר נורא. כמו תמיד, כשיש לך חסר, אז לחסר יש יותר חיים ממה שמלא. לכן, התמונה הזו שלא צילמתי היא אחת התמונות הכי חזקות שנשארו לי מהסרט. על כל פנים, זו הייתה משפחה אחת, והמשפחה השנייה הייתה אחרת. באחד משני הסרטים האלה הצבתי שני קריינים, שחקן ושחקנית, שעמדו כקרייני רצף, כמו שאתם שומעים ברקע של סרטים או של כתבות, אבל הראיתי אותם, מדברים, דבר שאיננו נהוג בדרך כלל. דברים על מצבו של האדם שמתפרנס מעוני. עשיתי סרט – קיבלתי משכורת. עובדים סוציאליים – מקבלים משכורת עבור עבודה עם העניים. כבר אז הרגשתי את הקושי הזה. אני חושב שהשאלה הזאת חזרה בעוד סרטים שעשיתי. השאלה מה אתה עושה שמה בכלל, באיזו זכות אתה הולך למקום כזה. אבל הבררה היא לא לעשות, להניח לדברים להיות. יש הרגשה לא נעימה במידה מסוימת שאתה כאילו משתמש בזה בשביל הסרט שאתה עושה, אבל אתה עושה את זה כי אכפת לך.

במותר לי לחבק אותך? יש רגע דרמטי במיוחד, כאשר מתגלה שאחד ההומלסים שהסרט מלווה, נפטר. רצינו לשאול, האם לדעתך מגיע רגע שבו צריך לכבות את המצלמה ולהיות אקטיבי בתוך הסיטואציה, או שהמעשה של התיעוד ועשיית הסרט הוא המשמעותי ביותר בעיניך? מה בין תיעוד של מצב לבין הניסיון לשנות אותו?

אני עושה מעשה קטן. סרט זה מעשה קטן. לשנות זה מעשה גדול. אני לא יודע אם אני יודע איך עושים את זה. אני יודע איך אני מתעד את מה שיש, ואני מנסה להזדהות עד

כמה שאפשר עם האיש שאני מצלם אותו, שנמצא במצב של ייאוש או קרוב לייאוש. איך להוציא אותו משם – אני לא יודע.

הבעיה היא ברגע שאתה בקונפליקט, אבל לא בהכרח אתה תמיד בקונפליקט. אני לא אכנס לזה, אבל כמובן שהיו לי מצבים כאלה. כשעשיתי את הסרט על המצוקה בדור השני רבצתי אצל שתי המשפחות, הרבה שבועות לפני שהתחלתי לצלם בכלל. תוך כדי כך הפכתי להיות מישהו בתוך הסיטואציה. אבל ברגע שילד קטן בן חמש אומר לי "בוא, אני אראה לך איפה אבא מחביא את הסמים", אז אני לא עושה עם זה שום דבר חוץ מלהגיד "וואי".

עד כמה אתה מרגיש שנכון בשבילך להזדהות עם הסיטואציה? האם לפעמים יש צורך בריחוק מסוים כדי לתת נקודת מבט אובייקטיבית? עד כמה אתה צריך להיות בתוך הסיפור?

אני בתוך הסיפור. אבל זה מעלה קושי גדול במצב הזה, שאתה בא מבחוץ. אני זוכר שעל לזחם, שלא היה סרט דוקומנטרי, קיבלנו את פרס איטליה. זה היה בזמנו הפרס הכי חשוב בטלוויזיה האירופאית, ונתנו לנו אותו. נסענו בהתראה של רגע, כי הסרט נשלח ופתאום הודיעו לנו שזכינו – קיבלנו איזה חדר במשהו שהוא ארמון. עמדתי בחדר בלוקוסוס שלא ייאמן בכלל, והייתה ברכה עם מים כחולים יפהיים, ועמדתי שם ואמרתי, איזה מזל ששלמה אלמליח (גיבור הסרט לזחם) הוא לא איש חי, אלא דמות פיקטיבית, כי לא הייתי יכול לעמוד בזה.

יש תמיד ויכוח בין צלמים – כשאתה רואה תאונת דרכים, מה תעשה? תעמוד ותצלם או תרוץ לעזור?

תשאיר את המצלמה פתוחה ותעזור.

האם לדעתך באמת אפשר לתעד את הדברים כמו שהם? לפי מה שסיפרת אתה עושה עבודת הכנה רצינית על מנת להיכנס לתוך העולם, ואולי העולם הזה משתנה תוך כדי כך. כמו כן, המצלמה עצמה משפיעה על מה שמצולם מעצם נוכחותה.

אני לא בטוח. אורח לרגע רואה כל פגע, אבל הוא רואה את זה לרגע והולך. אם אתה נמצא שם הרבה זמן, אתה רואה כל מיני דברים ומערכות שלמות, אבל אז אתה נכנס אל מערכת הטעויות של עצמך. אני אתן לכם דוגמה: הסרט השני בסדרה ההיא שעשיתי על מצוקת דור שני נקרא ביתה של רחל. היו בבית חמישה ילדים, הבכורה לא הייתה בתו של האב הנוכחי. וברגע מסוים הילדה הזו – בת אחת עשרה, אמרה לי "אני רוצה למות". אני הסברתי לעצמי, זה ברור, היא לא בתו, היא דמות חיצונית במערכת. זו הייתה גם המסקנה שלי בעת התחקיר הממושך. לא כתבתי את זה בשומקום, אבל הרגשתי שזו הסיבה. ראיתי שהיא מנוכרת. כמה שבועות אחרי שהסרט שודר הלכתי לבקר את המשפחה. הלכתי ברחוב עם האב, ופתאום הילדה הזו, שחשבתי שהיא הילדה המסכנה – מה שהיא הייתה באמת, אבל אני חשבתי שזה נבע מהניתוק שלה במשפחה – רצה אל האב הזה, חיבקה אותו, נישקה אותו, ואני אמרתי לעצמי, מה אני מבין בכלל? אני לא מבין כלום. אני מנחש שאני יודע, אבל אין לי כל ביטחון שמה שאני אומר יש לו איזה תוקף בנוגע למציאות.

יש בסרטים שלך מצבים שמעוררים מצוקה מאוד גדולה. האם חווית משיכה למצבים כאלו? כיצד הדבר משפיע על החוויה היומיומית שלך, כשצריך "לחזור עם זה הביתה"?

מסיבה לא ברורה אני נמשך למצוקה. הייתי פעם באפריקה, בקניה, וראיתי מין חושה קטנה כזו עשויה מגללי עזים. אמרתי לציפה, אשתי, זה המקום בשבילי, המקום הנעים הזה. אני רוצה להיות כאן. למה? אני לא יודע. אפשר להיכנס לניתוח פסיכולוגי ולהיסטוריה של המשפחה הסופר-נקייה שבה גדלתי ולחשיבות שאמי ייחסה לניקיון. אבל זה פשוט מדי. אני זוכר סיטואציה מגיל חמש, שבה הייתי בקייטנה, והגננת יצאה מהחדר עם תינוק ואמרה: "פיכס, הוא אכל את החרא שלו". כשעשיתי את הסרט 14 הערות על הר הזבל נזכרתי בסיטואציה הזו, ואמרתי לעצמי, איך זה דואלי אצלי. מצד אחד אני מבין את הגננת, כמובן, אבל מצד שני אני גם מקנא קצת בתינוק. חולני.

במקביל לעיסוק שלך בזבל, באופן ממשי ומטאפורי, חלק מהעשייה שלך היא בכיוון הפוך. כיצד אתה מסביר את הפער ביצירתך בין עיסוק בחומרים חברתיים ופוליטיים "נפיצים" לבין אדפטציות שמתרחשות לעתים על גבול הפנטזיה?

כשאתה עושה סרט אתה 70 עיניים ו־70 אוזניים. אתה חי כל הזמן חיים תוססים, כמו על סמים. הכול גורם לגירויים אצלך. הגירוי של הזבל מתערבב עם ציור שאתה רואה, והם מדברים יחד. אתה לא רואה את ההבחנה ביניהם. זו אמנות וזו אמנות. עשיית קולנוע היא מקצוע עשיר, רבותי, ש תעזבו הכול ולכו ללמוד קולנוע. אין דבר נפלא מזה, בעיני.

היצירה שלך מגוונת מאוד. מה ההבדל בין תהליכי היצירה של סרט דוקומנטרי ושל סרט עלילתי?

שאלתי פעם את הסטודנטים שלי: מה דומה בין שלוש השורות הראשונות שנמצאות בתסריט הראשוני של סרט דוקומנטרי לבין התוצר הסופי. בסרט דוקומנטרי הדבר היחיד שנשאר קבוע תוך כדי עבודה זה הבמאי, וגם הוא משתנה. לעומת זאת, בסרט עלילתי התבנית קבועה מראש פחות או יותר. בנית תסריט, ותוך כדי כתיבה, צילום ועריכה, אתה מהדק את השרשראות בשאיפה להגיע למצב שבו אם תוציא חוליה אחת מהשרשרת הכול יתפרק. אבל הבסיס קבוע.

תוכל לספר לנו על תהליך העבודה עם השחקנים?

זוהי אמירה כמעט מובנת מאליה, אבל אנחנו אנשים עם המון רבדים. שחקנים לא־מקצועיים מביאים את הרובד הראשון או השני שלהם. שחקנים מקצועיים מביאים רבדים עמוקים יותר. אני מאמין בעבודה עם שחקנים. השחקן המעניין בעיני הוא שחקן שאומר לפעמים "לא" גם לטקסט של עצמו. כמונו. הוא לא רק אומר את הטקסט אלא גם חושב את ההפך. כמו עכשיו, בריאיון, אתם מקשיבים, אבל חלק מהזמן אתם חושבים על דברים אחרים. אנחנו מכוונים להרבה מאוד כיוונים. המוח שלנו הוא כמו נמר פראי. שחקן מקצועי יכול להפעיל את הנמר, ללכת אתו לכל מיני מקומות, לא רק למקום של הטקסט. לסב־טקסט.

מה שחשוב בעבודה עם שחקן זו האינטראקציה בין המשולש: שחקן-דמות-במאי. אני מלמד באוניברסיטה קורס שנקרא "בימוי ומשחק מול מצלמה", ושם אנו מייצרים קטע קבוע בן ארבע דקות. מדהים אותי איך אותן סצנות מופיעות אחרת לגמרי. בכל פעם יש שחקן אחר ובמאי אחר, וזה מצית ניצוצות חדשים לחלוטין. בשלב כתיבת התסריט אני בדרך כלל לא יודע מי יהיו השחקנים, אני משאיר את זה פתוח לאודישנים. אבל בסרט לזם היו שני מקרים חריגים. האחד הוא רמי דנון; ידעתי שהוא יהיה בתפקיד, הוא לא ידע. במשך שנתיים וחצי כתבנו את התסריט (התסריטאים היו גלעד עברון ומאיר דורון. אני הייתי שותף חלקי). רמי היה לי בראש. המקרה השני הוא אתי אנקרי. אתי נעמדה בדלת, שאלה איפה האודישנים, ובאותו רגע ידעתי שהתפקיד שלה.

כיצד מתגבש אצלך נושא לסרט? ראינו סרט קצרצר שלך בשם הישרדות בן 6 דקות בלבד, שהוא אקטואלי היום אולי אף יותר מאשר בעת עשייתו. כיצד, למשל, עלה הרעיון לסרט הזה?

הרעיון הראשון עלה בי בשנת 70'. הסיפור התחיל כשעבדתי על הסרט מתרסים במעבדות גבע. חיכיתי בתור כי סרט אחר היה לפני, וראיתי מבעד לזכוכית על המסך אדם חבוש מסכת גז עומד בסלון, מאחוריו בולטים ספרים כמו, כל כתיבי ביאליק וכל כתיבי ברדיצ'בסקי. הוא חוזר ועושה את זה עוד פעם, טייק שני, שלישי, עובר לתמונה הבאה. הוא יורד עם המסכה במדרגות, שכנים מסתכלים עליו וצוחקים – צוחקים עליו בשוט הבא – השכנים על הרצפה, כולם גמורים. שאלתי את עצמי, מה זה? הבנתי שזה סרט הסברה שמישהו הכין על מה יש לעשות במקרה של מתקפת גז. וזה הרעיון הבסיסי שבאתי אתו ליהושע סובול שכתב את התסריט. אתם מבינים שאז גז לא היה בכלל... ואז בשנת 80' עלה הרעיון שננסה, במאים ישראלים, לעשות יחד סרט על הכיבוש – יגאל בורשטיין, ג'אד נאמן, שמעון דותן, עמוס גיתאי ואני. עמוס גיתאי יצא אחר כך ועשה סרט בשם יומן שדה עם החומרים שהוא צילם שם, ואנחנו נשארנו ועשינו סרט שנקרא כיבוש 83, והוא הוקרן בצוותא כמה פעמים. כל אחד מאתנו עשה קטע ואני עשיתי את הישרדות.

אמרת קודם שאנחנו אנשי ספרות. כשצפינו בסרטים שלך חשנו שגם אתה איש ספרות, שגם כבמאי אתה במידה רבה איש של טקסטים ומילים. בסרטיך קיימים מופעים שונים של המילה הכתובה – ציטוטים, טקסטים המוצגים על המסך כחלק מהוויזואליה של הסרט וכו'. מהו היחס בין האספקטים המילוליים לבין אספקטים אחרים בסרטיך?

זה נכון, הספרות מדברת אלי. אם נדבר למשל על חרבת חזעה, זה הטקסט, הכתיבה של יזהר, ולא רק התוכן. גם הסרט שעשיתי על פי הסיפור של יצחק בן נר, משחקים בחורף, צמח מתוך המשפטים המופלאים של בן נר וההרגשה של העמק באווירת החורף שהם העבירו. היופי שלהם היה פשוט מדהים בעיני. זה נכון, יש לי משיכה גדולה למילה הכתובה, והיא חלק מהתמריץ שלי לעשות סרט מסוים. זה תמיד קשור בטקסט. וכואב לי, כואב לי הרבה פעמים. למשל בחרבת חזעה, כאב לי לא בגלל שהורדנו רבים מן הטקסטים של יזהר, כי היה לי ברור שהדיאלוגים כמו שיזהר כתב אותם לא יעברו לקהל ולא יהיו אמינים. אבל הייתה נטייה לזרוק את הוויס-אוברים כי הם כאילו לא מהמדיה. היום

אנחנו יודעים שזה לא חייב להיות ככה. היה טקסט של יזהר שממש ברגע האחרון ירד, וזרקתי אותו בכאב גדול.

איך נופלת ההחלטה להפוך טקסט מסוים לסרט?

אני לא יכול להכליל, כל אחד מהעיבודים היה סיפור נפרד. בחזרבת חזנה מה שעשינו היה לשלב בין שני סיפורים – "חזרת חזנה" ו"שיירה של חזות". חשבנו אז, אני כבר לא זוכר אם התסריטאית דניאלה כרמי או אני, שהאימפוטנציה של הגיבור צריכה לבוא לידי ביטוי לא רק בצורה שהוא מדבר ולא עושה בנושא היהודי-ערבי, אלא גם בנושא של גבר-אישה. לכן חשבנו שהסיפורים יהיו שייכים אחד לשני וחברנו אותם. אני מאוד חשתי ממה יזהר יגיד על השילוב. אני חושב שהוא נראה לו.

האם האישה היא עוד אובייקט לכיבוש, עוד מוקד של האימפוטנציה שלו? כי ברגע שהיא מתייחסת אליו, פחות מטריד אותו מה שקורה עם הגירוש. או שהיא משמשת עדה לכך שזו לא רק סיטואציה גברית?

יש משפט אחד שאני לא זוכר מאיפה הוא לקוח, שעבדתי עליו מאוד קשה עם דליק ווליניץ, והוא משפט מפתח לגבי שני הסיפורים: "אני לא יכול שלא לראות את עצמי מהצד". זה היה משפט מרכזי שעבדתי אתו. כמה שניסיתי להביא את המשמעות של המשפט הזה, גם במשחק! ואני חושב שגם בסוף לא הצלחתי.

התכונה הזו של "לראות את עצמך מהצד" היא הסיבה לביקורתיות של הגיבור, אבל זה גם מה שלא מאפשר לו לפעול – הוא כל הזמן מחוץ לסיטואציה. במובן מסוים זה מקביל למקום של עשיית סרטים, של עמידה עם מצלמה והסתכלות מהצד, דבר שמונע במובן מסוים לעשות מעשה. חשבנו שיש קשר בין המשפט הזה ובין המקום של דוקומנטציה.

מעניין מאוד, לא חשבתי על זה.

פרט לחזרבת חזנה עשית אדפטציות רבות ליצירות ספרותיות. ניסיון מעניין במיוחד הוא סדרת הטלוויזיה מר מאני. יש ביצירה הזאת משהו שמאתגר את המדיום שבו היא נעשית. זה קורה בספר, ועוד יותר בעיבוד הטלוויזיוני. ספר לנו על החוויה של עבודה בתוך מדיום מסוים וחתירה תחתיו באופן כלשהו.

כשדנה כוגן המפיקה באה אלי והציעה לעשות את מר מאני חשבתי שהיא נפלה על הראש. חשבתי שזה דבר חסר סיכוי לחלוטין. זה מה שאני זוכר. התאהבתי בספר אהבה גדולה מאוד. השבירה של הכללים, המונודיאלוג, הסיפור האחד שמורכב מחמישה סיפורים שהולכים אחורה בזמן – כל הדברים האלה פקחו לי את העיניים וריתקו אותי. ואז אמרתי לעצמי שאם דנה באמת כל כך נלהבת מהרעיון לעשות את הסדרה ואני כל כך נלהב מהספר, ואחת הסיבות שאני כל כך נלהב מהספר היא שהוא מצליח לשבור ז'אנרים וללכת בכיוונים אחרים – אמנם הוא לוקח מפקוקר ומהכתיבה של יהושע בעצמו, אבל בכל זאת זו שבירה גדולה – אמרתי לעצמי שאני צריך לנסות לעשות אותו דבר בטלוויזיה.

אם שוברים ז'אנרים בספר אז אפשר לשבור אותם גם בטלוויזיה?

בדיוק, זה בדיוק כך. זה היה הטריגר שלי ללכת על זה. לא ידעתי אם זה יעבוד או לא, לכן עשיתי ניסוי ראשוני זול. הסכימו לתת לי לעשות ניסוי עם שחקנים. עשיתי משהו זול רק כדי לראות אם זה בכלל עובד, שני הנושאים – נושא השפה ונושא המונודיאלוג. ערכתי את זה, הראיתי לקבוצות מיקוד, ולא קיבלתי תשובה חד-משמעית. היו שחשבו כך, היו שחשבו אחרת, וזה נשאר באוויר. לא ידעתי אם זה ראוי, אבל החלטתי ללכת לעשות את זה. אין לי מושג איזו משמעות יש לקבוצות מיקוד.

עניין בולט בסדרה הזאת הוא השפה. השפה של הדמויות בספר כמו מתורגמת לעברית, דבר שבספר אנחנו יכולים לקבל אותו – שהטקסט מתורגם. אבל בסדרה קיבלת החלטה לעשות מעין תרגום אחורנית ל"שפת המקור".

היו לי חילוקי דעות עם יהושע על הנושא של השפה. הוא אמר בצדק שזו לא סתם שפה, כי מי שמדבר גרמנית בעברית זה תומאס מאן המתורגם לעברית, זאת השפה של תומאס מאן. כשמישהו מדבר ביידיש אבל זה מופיע בעברית, אז הוא מתייחס לספרות ההשכלה – "כך כתבתי את זה", הוא אמר, "ואתה הולך ולוקח לי את זה אחורה לשפה עצמה". אבל אמרתי לו שאני לא יכול לראות את החייל הגרמני מדבר עברית, ושזה לא נראה אפילו רבע אמין. מה שיהושע התלהב ממנו מאוד זו החלוקה של כל סיפור לחמישה חלקים, ובעניין זה דווקא יש לי ספקות עם עצמי עד היום.

רבים מסרטיך קיימת נטייה לפיצול העלילה ולמבנים פרגמנטריים. האם מקורה של נטייה זו לפיצול הטקסט הקולנועי היא השפעה ברכטיאנית? האם היא נובעת משיקולים אמנותיים-אסתטיים בלבד, או גם מתוך סיבות נוספות הקשורות לערעור יחסי הכוח בין שוליים למרכז, וליצירת צורות ביטוי חדשות?

זה לא נעשה באופן מודע. אני מרגיש צורך בשלב מסוים ללכת למקום אחר כדי לחזור למקום הראשון. אני חושב שאחת הבעיות בסרטים היא שאחרי השיא של סצנה ממשיכים עוד לשחק אתה. אחרי שכבר מיצית את הנושא, לא עזבת אותו אלא המשכת. ואני שונא את זה, אני רוצה להשאיר טעם של עוד, של סוד, של סימן שאלה, של לא לדעת לאן הדברים יזוזו. ואז אני עושה את זה ומנתק. למשל בסרט רק לא לחשוב 2 פעמים, שעסק בתהליך היצירה על המחזה הצוענים של יפו של נסים אלוני, אני זוכר שחשבתי שזה היה המבחן שלי, של הבחור הצעיר שעושה סרטים רק על ערבים, ויש לו סטיגמה כזאת של ערביסט, וזה כל מה שאפשר לצפות ממנו, כמו שחקן שתמיד משחק אותה דמות ולא נותנים לו לשחק משהו אחר. השקעתי בסרט הזה הרבה עבודה. מעבר לכך שהתאהבתי בנסים אלוני וביצירה שלו, הייתה לי תשוקה להראות שאני יודע גם אחרת. אבל זה היה מאוד קשה, גם בגלל סגנון הדיבור של נסים, גם בגלל הסיפור עצמו, וערכתי את הסרט במשך זמן ארוך, שייגתי את העורכת, ישבתי בלילות.

זה מאפיין גם את היצירה של אלוני, שהוא אף פעם לא סיים.

בדיוק כך. ואז ביום השידור הייתי במילואים באל-עריש. אחרי החדשות התחיל הסרט, והאולם היה מלא. בסוף הסרט הייתי היחיד שנשאר באולם. לא הייתה לי אפשרות לדבר עם אשתי כדי לבדוק אם יש תגובות בתל אביב, והסתובבתי כל הלילה עם שמירה על הכתפיים, לא הצלחתי להתרכז ולא הצלחתי לישון, ואמרתי לעצמי: "אז כנראה אני לא מתאים לעשות קולנוע, זה לא עובד, מה לעשות". ואז כעבור יומיים הצלחתי להשיג טלפון ולדבר עם אשתי, והתגובות בתל אביב ובירושלים היו אחרות. עד היום אני חושב שזה הסרט הדוקומנטרי הטוב ביותר שעשיתי, לא רק בזכותי אלא בעיקר בגלל נסים אלוני.

סרט קולנוע וסרט טלוויזיה הם שני דברים שונים מהותית? או האם לדעתך כל סרט שעשית אפשר להקרין אותו על המסך הגדול ולא יהיה הבדל?

אני לא יודע, אין לי מושג אם יש או אין הבדל. יש אילוצים שונים, אילוצים תקציביים, או אילוצים שקשורים לצורך להכניס תמונה למסך הקטן. אבל סרט טלוויזיה הוא עדיין סרט.

נכון, אבל בכל זאת קיים שוני במדיום, בין המצב של אדם שצופה בטלוויזיה בביתו, בנעלי בית, כשהוא יכול לדבר או ללכת לשירותים, ובין המצב של אדם שצופה בקולנוע, בחושך, בתוך קבוצה של אנשים.

התשובה היא מספר הגירויים והשינויים ליחידת זמן. זה לא חשוב אם זו תנועת מצלמה או צליל חדש או היפוך בעלילה או זווית מוזרה כזו או אחרת. הקצב הולך וגדל עם השנים, בעיקר בטלוויזיה. אני זוכר שראיתי סרט קולנוע שתמונת הפתיחה שלו הייתה שוט ארוך מאוד עם קני־סוף בתוך מים, צומחים באגם, זמזום של הזבובים והיתושים בתוך הרחש הדק של קני־הסוף האלה. וכך התחיל הסרט בשוט ארוך מאוד, ואמרתי לעצמי, "כמה אני מקנא", זה היה פשוט מופלא. כמעט תמונה סטטית, בודהיסטית. אחת הדילמות המרכזיות בעשייה של דרמה, זה מה אתה עושה בפתיחה. יש קונפליקט בין אקספוזיציה לדרמה. מצד אחד אתה מתחיל באקספוזיציה להציג את הגיבור, את הסביבה, ואתה נותן למורכבות הזו להתפתח לאט-לאט, אבל אני מרגיש שקודם צריך להגיד משהו עז, משהו שיאמר, משהו משמעותי, ליצור איזושהי פעולה חזקה בתוך העניין, שאתה רואה ואתה נתפס. בקולנוע הייתי עושה משהו אחרת. בקולנוע הייתי אומר לעצמי שיש לי זמן, לא רץ לי. בטלוויזיה, כבר בתחילת הדרך הייתה השאלה איך אני מרתק את קהל הצופים היושב בבית.

בסרטים שלך יש עיסוק מטא־אמנותי רב: בסרטים כגון הצוענים של 19 או לשחק שדים, לשחק מלאכים. האם אתה מתעניין באמנות עצמה כאובייקט תיעוד ומחקר, או בקשר שבין האמנות למציאות?

אמנות זה דבר נפלא, וזה דבר נפלא שאפשר לעשות עליו אמנות ולחקור את הקשרים בין המציאות לבין האמנות. זה דבר שירתק אותי תמיד. את הסרט על נבוקו (נבוכדנצר בקיסריה) עשיתי עוד לפני שהייתה אופרה בישראל. האופרה המערב־ברלינאית הגיעה

לישראל, והישראלים שיחקו את הגרמנים והגרמנים שיחקו את היהודים. זה היה מלא אירוניה, וזו דוגמה לעוד סרט שעוסק בתפר בין הפנטסטי לבין המציאות. מה שהקולנוע מנסה לעשות הוא להכיל בתוכו את הדמיון, אבל לכלול אותו בתוך המציאות. הקולנוע הוא סוג של מפגש בין מציאות לדמיון, ומאוד מעניין אותי איך אמנויות שונות – אמנות פלסטית או מוזיקה – נכנסות ומתערבבות במציאות.

בלשחזק שדים, לשחזק מלאכים קיימות רמות שונות של תיווך. למשל, כשנוצר משבר בין נולה צ'לטון ובין השחקנים, מה שרואים בסרט אינו המשבר עצמו, אלא האימפרוביזציה שבה השחקנים משחזרים אותו. איך התקבלה הבחירה להראות דווקא את האימפרוביזציה?

טכנית לא הייתי נוכח בזמן המריבה האמתית. אבל מעבר לכך, האימפרוביזציה היא הרבה יותר מעניינת. חווה אורטמן, איציק ויינגרטיין ועופרה ויינגרטיין עושים את זה במלוא העצמה, וזה מכניס אותך למצב דואלי: מצד אחד זעם השחקנים עליה (נולה צ'לטון), שבאה מתל אביב עם כל האידאלים ואומרת להם "מה אתם עושים שם בתוך המקלט? אתם צריכים לצאת החוצה!", והאבסורד שבדברים שלה, שהקפיץ ועצבן אותם. מצד שני נולה עצמה צוחקת על מה שהיא עשתה ועל האופן שבו הם מחקים אותה, וזה נפלא, זאת דוגמה לריבוי פנים.

מה המקום שלך בתוך הסיטואציה? בסרטים מסוימים אתה נוכח בקולך; באחרים – כמו סג'ר – רואים אותך, ואתה לוקח חלק בסיטואציה. איך אתה מחליט עד כמה להיות נוכח בסרט? איך אתה רואה את מידת המעורבות שלך בסרט הדוקומנטרי?

התפיסה שלי לגבי עצמי הייתה שאני לא נוכח. אנחנו בתקופה הזו, בשנות השבעים והשמונים, שבה התחלנו ללמוד מה אנחנו עושים בעצם. הרבה כתיבי טלוויזיה עמדו מול המצלמה והצהירו הצהרות. הם עושים את זה מדי פעם גם עכשיו. היה בי אירצון להופיע על המסך. כתבים שהופיעו על המסך בערוץ הראשון קיבלו מעל 90 אחוז רייטינג, לפעמים 106.

היו צופים שקראו תנ"ך במקום לבהות במסך, אבל הרוב ראה את הערוץ הראשון... ומי שהופיע על המסך קיבל הרבה כוח. אני שנאתי את זה. אני מרגיש שאני צריך להיות גם קרוב וגם רחוק. קרוב מחוץ למצלמה ורחוק מבחינת המצלמה. לכן עלתה השאלה לגבי סג'ר. בסרט הזה אני נוכח לא במקרה, אלא בגלל היחסים שנוצרו ביני לבין המשפחה העזתית. מצד אחד הייתה ההתקפה עלי, ומצד שני בקשת הסליחה, שלאם המשפחה היה חשוב שתופיע בסרט, ולכן היה לי חשוב להראות את עצמי. אבל ברוב הסרטים אני קיים בקריינות, אבל לא בתמונה. בתמונה אני לא רוצה להיראות. זה התחיל מהטראומה שבזמנו, כשהתחיל "יומן השבוע", חיים יבין הציע לי להופיע יחד אתו, שיהיו שניים. מכיוון שאני לא טוב בהופיע מול מצלמה, לא רציתי. כשהופעתי בכתבות ב"יומן השבוע" בראשית דרכו והיו עוצרים אותי ברחוב, זה עצבן אותי. לא רציתי שיהיו אותי. הקול שלי היה עניין אחר. הקול היה עוד הרבה יותר חמור מהתמונה, כי מצד אחד לא סבלתי את הקריינות המסורתית, אבל באתי מהרדיו, ורציתי לקרין בעצמי את הכתבות שלי. הרבה

פעמים קריינתי בקיפאון, קיפאון של מודעות לכך שאני במצב של קריאה. אני חושב שהיום אני הרבה יותר משוחרר.

אז למה לא לקחת קריין?

הרגשתי שככה אני נותן משהו מעצמי. מה שהתברר כלא-נכון.

התחושה שלנו היא שבקריינות אתה מבקש לחזק את המסר, להסביר ולהדגיש את מה שרצית להעביר.

כן. בעניין הזה אני לא חושב שאני שונה מרוב הכתבים והעיתונאים. מבחינה זו עשיתי מה שכולם עשו, אני לא חושב שהיה בכך משהו מיוחד (חוץ מזה שעשיתי את זה לא טוב).

מנקודת המבט של היום, בעידן הפפראצי והראליטי, ראינו בסרטים שלך יחס מאוד מכבד לאנשים שאתה מצלם. זה בא לידי ביטוי ברק לא לחשוב שני פענמים, כאשר הדרמה הכי גדולה מופיעה רק בעקיפין.

מדובר על סוף הסרט. זה היה מהרגעים הקשים ביותר. רק לא לחשוב שני פעמים עוסק במה שאתם מכנים מטא-שפה. החיבור בין טלוויזיה ותאטרון. בימים ההם הטלוויזיה רק התחילה לחפש את השפה שלה והיו פחדים, אנשי התאטרון פחדו שאנשים יפסיקו ללכת לתאטרון. אני חושב שזה הסרט הדוקומנטרי הכי טוב שעשיתי כי הוא משלב הרבה דברים. ההזדהות שלי עם הכתב שם, הכתב שבמחזה, האדם עם המיקרופון – דודו ירדני – והקשר ביני לבינו, לא קשר אישי אלא קשר פונקציונלי: התפקיד שלו ככתב והתפקיד שלי כבמאי. הריבוי הזה שעליו אני מדבר מופיע שם. בשלב מסוים התאטרון דרש ממני לא לצלם. היה חיכוך נוראי בין אלוני לאחת השחקניות, שערב אחד לפני הבכורה קיצצו לה חלק גדול מהתפקידים שלה, והיא לא יכלה לעמוד בזה ולא נתנו לי לצלם. עליתי לתקרה מעל הבמה, המקליט נשאר למטה עם המיקרופון ואני צילמתי מלמעלה.

מעניין שדווקא מאילוץ טכני יוצא משהו מאוד יפה. הריחוק הזה יוצר מצד אחד מרחב שבו הדברים יכולים להתרחש ללא הפרעה, ומצד אחר עולה התחושה שהמצלמה מחפשת כל הזמן "מאיפה להציץ".

ואני זוכר את הקריינות שם. אחד הדברים היפים שהייתי רוצה לחזור ולהתעמק בו – יש סצנה שמדברת על יפו: "ביפו אחר הצהריים מזיזים את הים". זה משפט שנסיים אלוני חזר ועבד עליו עם סטלה אבני ורפאל קלצ'קין שוב ושוב ושוב, עוד פעם ועוד פעם ועוד פעם. פעם באינטונציה כזו ופעם באינטונציה כזו, עוד פעם ועוד פעם. קלצ'קין משתגע, אתה רואה שהוא משתגע. הוא לא אומר כלום אבל רואים עליו. "מה הוא רוצה ממני עם המשפט הזה? מה אתה רוצה ממני לעזאזל". ואז עלתה בי המחשבה לצאת החוצה ולראות איך היוצרים בונים חוויה. אני לא יודע אם אתם זוכרים, אבל זו סצנה שהייתי רוצה פעם לפתח אותה. אני יוצא החוצה לצלם את הים ואת יפו, ולכל שוט אני נותן מספר. אני

אומר: "זה שוט 92, זה שוט 93" ואני מתאר מה קורה בכל שוט. אני מדבר על המוזיקה שמגיעה ועובדת עלינו בצורה מסוימת ועל המטוס שעובר. אני מדבר על הצורה שבה יוצרים מהנדסים את רגשותינו. ושזה בעצם מקביל למה שנסים אלוני עושה – לוחץ על קלצ'קין לעשות אינטונציות שונות כדי להגיע לאינטונציה המדויקת. כדי להנדס אותו שהמשפט הזה לא יהיה משפט סתמי. אגב, במקרה, במקום שצילמנו בו, הטקסט של אלוני היה נכון, זרקו אשפה וזבל לתוך הים וזה הזיז את קו החוף. עכשיו, אני לא יודע אם הייתם שם, עשו שם גן נפלא ויופי של פארק.

בחלק מהסרטים שלך, למשל בסרט לזם, מתקיימים יחסים מורכבים בין הסיפור הפרטי לבין הסיפור הקולקטיבי, הלאומי או הקבוצתי. כיצד אתה מעצב את מערכת הזיקות בין הממד האישי לממד הקולקטיבי? האם הכללי הוא אך ורק בית הגידול של המקרה הפרטי, או שהפרט נושא באחריות לייצג את הקולקטיבי?

לזם הוא סיפור על משפחה אחת, נקודה! רגע. אמרתי ולא דייקתי. כי יש שם משפחה מסוימת, אבל היא צומחת מרקע מסוים, ויש בסרט אמירה על החברה בכלל. אבל זה בטל בשישים. מה שבעיקר יש שם זו המשפחה, ומה שמתרחש בתוך המשפחה ואיך התנאים החיצוניים חדרו לתוך המשפחה. הניצנים של מה שלא דייקתי בו נמצאים בכך שבכותרות ובסרט שרה אתי אנקרי את שיר העבודה – "שיר, שיר, עֵלָה נָא, בַּפְּטִישִׁים נֶגֶן, נֶגְנָה" – וזה מכניס למסגרת רחבה יותר. זה קורה בעיירת פיתוח וזה סיפור על לחם, ולחם הוא דבר סמלי מאוד אבל גם מוחשי.

זה סיפור על משפחה? לא סיפור על ירוחם?

לא לא לא. זה סיפור שלי. באותו זמן ביקרו אותנו, והייתה סכנה שאוטוטו מפטרים אותנו. אמרו שזה בגלל כסף, אבל היו כל מיני דברים אחרים. אורי פורת היה מנכ"ל רשות השידור והוא כתב קודם לכן ביקורת חריפה על חזרת חזנה. אני לא ידעתי לאן אני הולך ומה הסיכויים שלי לעשות משהו בכלל. כשכירים בטלוויזיה כולנו הרגשנו – לא רק אני – שעומדים להעיף אותנו. קרו כל מיני דברים כמו שלא שילמו לנו על שעות נוספות. לא נתנו שעות נוספות. אז הרגשתי את ההרגשה של שלמה אלמליח לקראת סוף הסרט, כשהוא שם את השמיכה על הראש ואומר כאילו "שהעולם יקפוץ לי". ואז העולם קופץ לו והוא מת. אני לא מתתי, עשיתי סרט, אבל המחשבה הזו הייתה מחשבה שלי.

במעשה של האבא שסוגר את הבית מבפנים יש אמירה מאוד חזקה על ציבור מדוכא, שמול האטימות האין-סופית לא נותר לו אלא להיאטם מבפנים. לכן הרגשנו שהאמירה החברתית מרכזית יותר מהסיפור האישי. הרי לא במקרה זוהי משפחה מזרחית.

אנחנו ישבנו שלושה יוצאי פולין וגרמניה, כלומר שני התסריטאים (גלעד עברון ומאיר דורון) ואני, שנתיים וחצי, והסתכלנו פנימה. הם כבר עשו פעילות חברתית באשדוד ואני כבר עשיתי לפני כן כמה סרטים על נושאים חברתיים. אני חשבתי על בנותי והם חשבו על בנות הזוג שלהם. ואחרי שישבנו הרבה זמן עשינו מסע לדימונה, לירוחם, לאופקים,

וכל מיני דברים מעניינים קרו לנו שם. זה היה אחרי שישבנו וניתחנו את הפנים – הפנים הוא אנושי. לכן אנחנו יכולים לראות סרטים יפנים, ששם הערכים והעולמות שונים, ובכל זאת זה מדבר אלינו. בדרום קוריאאה השתמשו בלחם כדי ללמוד איך לעשות דרמה בטלוויזיה.

ההרגשה היא שאתה עוסק בנושאים שהם לכאורה רחוקים ממך, אבל בעצם זה אתה.

בוודאי. המשפט הזה, "אני לא יכול שלא לראות את עצמי מהצד", לא סתם אמרתי שאני לא זוכר אם זה טקסט מקורי של יזהר או שאני הוספתי אותו. אני גם לא חושב שיש הבדל כל כך גדול בין סרט דרמתי ודוקומנטרי מבחינת נוכחות הבמאי בתוך הפריים. כשאני עובד עם שחקנים, אני עובד אתם הרבה זמן לפני שאנחנו עולים על המסך. אנחנו מתמזגים. אני נמצא שם מאוד למרות שזה בדיון. אני נמצא שם בכל ג'סטה, בכל טקסט, בכל אינטונציה. לא רק אני נמצא. גם אני נמצא. בבחירות שלי, כשאני בוחר לצלם דבר מסוים או איש מסוים מזווית מסוימת, בדוקומנטרי זה אותו דבר. האיש נמצא וגם אני נמצא. זה שונה בצד הפורמלי, אך לא בפנים. בפנים זה תמיד אני נמצא שם.

קודם אמרת שכבמאי דוקומנטרי אתה משתדל לא להיות נוכח.

אני משתדל לא להיות נוכח על המסך בגופי. אבל לגבי הנוכחות שלי בסרט עצמו – אני נמצא שם כל הזמן, דורסני ואיום. אני שולט כל הזמן, שליט כל הזמן. שליט או שולט כל הזמן. אני מוכרח להחזיק את הדברים כדי שתהיה להם משמעות. לא כל במאי עובד ככה. אני עובד ככה. אולי הייתי רוצה לעבוד באופן יותר חופשי, אבל לא. אני עושה את הבחירות ואני מחזיק את הדברים ביד. אני זוכר רגע אחד שאיבדתי שליטה: בלחם הייתה עבודה מאוד קשה, עבדנו בסביבות 12, 14 שעות ביממה. אחר כך נסעתי מירושלים לתל אביב ושם הייתי צופה ב"ראשס" בחדר עריכה, הולך לישון שעתים-שלוש, וחוזר. זה חזר על עצמו עוד ועוד. אז הגיע הרגע – הגעתי מותש לסצנה חשובה מאוד – כשזגורי ואשתו, ידידי המשפחה, נכנסים לתוך הדירה שהייתה סגורה עד אותו רגע, והם יושבים שם ומדברים. ולא ידעתי איך לצלם את זה. הייתי כל כך מותש שפשוט לא ידעתי מה לעשות. שום דבר לא נראה לי נכון, ואמרתי לצלם, מאיר דיסקין, דבר שאמרתי פעם יחידה בחיים: קח את המושכות – תביים.

הוא העמיד סצנה מצוינת והכול היה טוב. ואז הגיע הרגע, אולי המרכזי ביותר בסרט, כשאתי אנקרי נושאת את נאום ההתנגדות הפסיבית מבית מדרשו של מהטמה גנדי, ואומרת, בערך: "ככה. ככה, זה ישתנה, הוא ישב. אתם תלכו, תפגינו תצעקו – לא יעזור כלום. מה שאבא עושה ישנה הכול". ואני הייתי כבר גמור. התחייבתי בפני אורי פורת שאני לא דורש עוד תקציב. היו לו שני תנאים לסרט: תנאי אחד היה שאם יהיו הפגנות או מהומות בזמן שהסרט אמור להיות משודר, אסכים לדחות את השידור קצת, והסכמתי. הדרישה השנייה הייתה שזה לא יעלה יותר מ-80 אלף דולר, שזה מה שזה עלה. והנה מגיע הרגע – וזאת אחת הסיבות לכך שהייתי מותש וגמור – שראיתי שאני זקוק לעוד לגלגל של 400 רגל, ועוד קצת כסף. ואז מה שקרה היה ככה: אחרי שהצלם כבר הניח את

הסצנה, את הלונג־שוט ואת התמונה, אתי אנקרי עומדת, נושאת את הנאום הזה, וזה לא עובד. זה נשמע מדוקלם, לא אמין. שני התסריטאים עומדים לידי ומנסים לשנות מילה כאן, מילה כאן, כדי שזה יעבוד. אני הייתי מדוכא עד עפר וחשבתי, "טוב, אז אין לי סרט". ואז קרו שלושה דברים ביחד: אחד, היה שם קיר עשוי מקלקר, שיצר חוויה של ארבעה קירות, ואמרתי "בואו נשבור את הקיר הזה". שברנו את הקיר והעמדנו את המצלמה בזווית חדשה; המפיקה באה עם חיוך על הפנים: "יש אישור לעוד 400 רגל"; ואתי אנקרי אמרה את הדברים באופן נפלא. יוצא מן הכלל. ופתאום הייתה מין חוויה מופלאה שקורית לעתים מאוד נדירות, של ההרגשה "יש! עשינו את זה!", וזה היה מדהים. סיפרתי את הסיפור הזה בהקשר של איך איבדתי את השליטה והיא חזרה – With A Little Help from My Friends. השליטה מאוד חשובה לי, אבל היא באה רק לאחר מעשה. כלומר, אני מתייעץ עם השחקנים ועם האנשים שלידי. אני מקשיב לעצמי, אני מקשיב לאחרים, מאוד נכון בעיני לנהל דיאלוג. אבל אני הבוחר הסופי, והבחירה הזאת היא כל כך חשובה. אני זוכר שראיתי ציטטה בספר על פולנסקי, שמסיימת את הספר. והמשפט שנאמר שם בסוף הספר היה: "פולנסקי יודע מה הוא רוצה, ויודע שבאיזשהו מקום בעולם הוא ימצא את זה". הייתי רוצה שזה יהיה נכון גם לגבי. אתה הולך עם סימני שאלה, אבל יש בתוכך ביטחון שתמצא את התשובה. זה מה שמחזיק אותך. אתה עוד לא יודע את זה בביטחון מלא כי אתה לא יודע מה התשובה. אבל אתה יודע שתמצא אותה. זה יסתדר. בתוך כל הבלגן. הרגע הזה שדיברתי עליו קודם היה רגע אחד בהיסטוריה שלי שלא הייתי בטוח שזה יעבוד.

אנחנו רוצים לחזור אל ההווה ואל העשייה שסביבך. איך אתה רואה את הקולנוע העכשווי? איך אתה רואה את הטלוויזיה העכשווית?

שאלתם על הטלוויזיה והקולנוע באותה נימה. אלו שני עולמות שונים. המציאות עכשיו היא שבשנים האחרונות הקולנוע הישראלי קפץ קפיצה מדהימה ויפהפייה בעיני. כל הפוטנציאל היצירתי שלא יכול היה להתפרץ קודם, התפרץ פתאום. הצטברה איזו מסה. גם מבחינת חוק הקולנוע שאפשר את זה וגם מבחינת היכולת להעז. שני הסרטים שבעיני הם מיוחדים במינם, שעשו את הדבר הזה, הם ביקור התזמורת ואלס עם באשיר. אלו שני סרטים נפלאים שבאמת פרצו דרך מבחינה זו שהם הלכו למקומות לא צפויים. הכול השתפר – המשחק השתפר, הטכניקה השתפרה, התקציבים השתפרו. אני הגדרתי את זה פעם כך: במשך הרבה שנים הקולנוע הישראלי נע בין אירופה לאמריקה, והוא שקע באוקיינוס. הוא לא הצליח להגיע לא לזה ולא לזה. אבל הוא השתדל. ועכשיו כן. יש הבחנות ברורות. זה סרטים ישראליים שהם אופייניים ישראליים, אבל כמובן מקבלים השפעות גם מארה"ב, ואלה סרטים מצוינים שהם מיינסטרים אמריקאי שנעשים בעברית ובישראל, ויש סרטים עם תפיסת העולם, עם הדמיון, עם החוצפה שלנו ללכת אחרת. ואלס עם באשיר לדוגמה. גם הסגנון, גם התוכן וגם הצורה. יש לי ביקורת מסוימת על הסרט הזה, אבל היא שולית לגמרי. עצם הצירוף הבלתי אפשרי שאף אחד לא האמין בו, זה נפלא. סצנת הפתיחה עם הכלבים היא מדהימה! יוצא מן הכלל! והטלוויזיה? הטלוויזיה לצערי התחברשה. זה אמנם לא נכון לגבי הדרמות. הדרמות שיש היום בטלוויזיה הן בדיוק כמו שחלמנו. הרבה הרבה דרמות. אמנם הן נשארות בתוך מסגרת של שלושה או ארבעה אנשים שמספרים

את הסיפור שלהם, והן מאוד צפויות הרבה פעמים. אבל באופן כללי המשחק הרבה יותר אמין, אתה מרגיש שאנשים חיים, הם לא מדקלמים. זה אחד החלומות הגדולים שלי, ובגלל זה גם עבדתי כל כך הרבה עם שחקנים, בשביל לשבור את הכיוון התאטרלי שהיה מאוד נפוץ אז. גם הטקסטים שהם אומרים, הרבה פעמים זה טקסטים שנשמעים מתוך האמת ולא מתוך הצגה חיצונית. אבל הם נמצאים בשוליים של הטלוויזיה. הטלוויזיה בעיקרה היא לא נועזת, הולכת לראליטי ושעשועונים, שבאמת הולכים למה שאני קורא "ממלכת הסתם", שלא נשאר לך שום דבר מזה. אז תמיד היה בידור, וצריך להיות בידור. למה לא? אדם חוזר עייף מהעבודה, והוא רוצה לישון תחת משהו שיגרום לו לצחוק או ליהנות, אבל זה הגיע לשיאים שהם בלתי אפשריים. בלתי נסבלים. ומבחינה פוליטית, אני חושב שאנחנו בתקופה ההיא היינו יותר נועזים, והלכנו למקומות יותר קיצוניים ושיותר בודקים את הגבולות, מכל הצדדים, מכל הכיוונים. היום פחות בודקים את הגבולות. מדי פעם יש חריג, אבל זו ההרגשה שלי לגבי הטלוויזיה של היום.

היום יש לך חברת הפקה פרטית. עכשיו אתה מרגיש קצת את הצד השני של המתרס?

התקופה שלי בטלוויזיה הייתה נהדרת. לא כולה, וזה היה קשור במלחמות אין-ספור, אבל זה היה דבר אחר לגמרי. אם הייתה לי אפשרות לחזור לערוץ, לקבל שכר נמוך ולעשות דברים שאני רוצה, שאני השליט הסופי על הדברים שלי, גם עכשיו הייתי עושה את זה. אבל אני נאלץ לעשות כל מיני סוגים של פשרות. וזה מכאיב לי מאוד. אני מקווה שעכשיו עם הסרט הזה שעשיתי – שבפעם הראשונה, אני חושב, בהיסטוריה שלי, אנשי ערוץ 8 אמרו לי "תעשה מה שאתה מרגיש. תן לדברים להיות. תנסה". אף פעם לא אמרו לי דבר כזה. אני לא יודע אם אני אצליח, אבל לפחות המשפט הזה מחזיר אותי לנעורים.

אולי תאמר כמה מילים על הסרט הזה?

אני מעדיף לא. זה על חנויות קטנות בשכונה שלי, אבל אני עושה שם גם ניסוי שעליו אני לא רוצה לדבר. אני מעדיף להשאיר את זה פתוח. אבל זה לא הדבר היחיד. אני מנסה לעשות עוד פיז'רים, סרטי קולנוע, וזה קשה מאוד מאוד.

יש לך עוד את המרץ?

כן, אני צריך, כמו שאמרתי את זה לפני 20 שנה ואני אומר את זה גם היום, שיש מכסה מסוימת של סרטים שאני צריך לעשות, ואם אני אגיע לשמים לפני שגמרתי את המכסה הזו, יבואו אלי בטענות.

אז יחזירו אותך, טוב מאוד! מהן באמת התכניות שלך?

יחזירו אותי? מצויין! מה שמעלה בי את המחשבה שהחטא הקדמון איננו האכילה מעץ הדעת. החטא הקדמון היא ההמנעות הטרגית של אדם הראשון מלאכול מעץ החיים. הפחד שלו מלמרוד. מכל מקום, עד שמועצת החכמים שבשמים תחליט להחזיר אותי

כדי להשלים את מה שהחסרתי, אני מתכוון בעתיד הקרוב לביים פיצ'ר וסדרת טלוויזיה. הפיצ'ר שנקרא ”המתים של יפו”, נכתב על ידי גלעד עברון ועלא חליחל. התסריט מצרף שתי עלילות. האחת, סיפורם של שלושה ילדים הנחבאים בתא מטען של מונית ומובלים מן הגדה לקרובם הרחוק, חנווני הגר ביפו עם אשתו התמהונית. זוג חשוך ילדים. העלילה השנייה מתארת הפקה של סרט זר שמצטלם ביפו ועוסק במאורעות שהתרחשו במקום בשנת 1947/8. שתי העלילות משתרגות זו בזו לכלל תסריט עז, אינטימי ופורש כנפיים. סדרת הטלוויזיה מבוססת על ספרו של א.ב. יהושע – ”גירויים מאוחרים” ומיועדת לערוץ הראשון. הסדרה עוסקת במשפחה ישראלית החיה בצל טירוף.

כשאני חוזר ומתבונן במה שאמרתי בראיון הזה, אני מגלה את מה שחסר בו – תיאור הסרטים שלא עשיתי. כאלה שעליהם חלמתי, סרטים שבהם השקעתי שנים של עבודה, של נסיונות בלתי נלאים להפיקם – אבל נשארו על הנייר. אני רוצה להניח שאלה היו הסרטים הטובים ביותר שלי.

רשימת המשתתפים בחוברת

פרופ' נורית גרץ – פרופסור אמריטה לספרות עברית וקולנוע באוניברסיטה הפתוחה. שימשה בעבר כראש המגמה העיונית בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, ומכנתה כיום כראש החוג לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר. היא זכתה בפרס ברנר לספרות בשנת 2009 על ספרה על דעת עצמו: ארבעה פרקי חיים של עמוס קינן (עם עובד), שאף היה בין המועמדים הסופיים באותה שנה לפרס "ספיר" לספרות. בשנת 2010 זכתה בפרס "ספר הזהב" של התאחדות המו"לים. מספריה האחרונים: שבויה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית (עם עובד, 2000), מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים (עם עובד, 2004), נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני יחד עם ג'ורג' ח'לייפי (עם עובד, 2006).

ד"ר שמוליק דובדבני – מרצה בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, בחוג לתקשורת וקולנוע בסמינר הקיבוצים, ובבית הספר לקולנוע ע"ש סם שפיגל בירושלים. תחומי התמחותו הם קולנוע ישראלי וקולנוע תיעודי. ספרו גוף ראשון מצלמה (כתר, 2010) מספק מחקר מקיף, חלוצי בתחומו, בקולנוע התיעודי הישראלי. דובדבני הוא מבקר הקולנוע של *ynet*, חבר בהנהלת פסטיבל דוקאביב, לקטור בקרן רבינוביץ' לאמנויות, מרצה בסנימטקים ויועץ הקולנוע של סל תרבות ארצי. מחקרו העכשווי על הקולנוע התיעודי המודרניסטי בישראל זיכה אותו במענק של הקרן הלאומית למדע (2012).

פרופ' ענת זנגר – מרצה וראש לימודי התואר השני העיוני בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. בין נושאי ההוראה והמחקר שלה: קולנוע ישראלי, אתיקה וקולנוע, מיתולוגיה ומגדר, מרחב ומקום ואינטר-טקסטואליות. היא מחברת הספרים *Film Remakes as Ritual and Disguises: From Carmen to Ripley Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema*, 2006, ו-*Just Images: Ethics and the Cinematic* שפורסם בהוצאת Cambridge Scholars Publishing ב-2012. שראה אור בהוצאת *Just Images: Ethics and the Cinematic* שפורסם בהוצאת Cambridge Scholars Publishing ב-2012. הפרויקט שלה בנושא המקום והמרחב בקולנוע הישראלי זכה למימון הקרן הישראלית למדע בשנים 2008-2012.

ד"ר בועז חגין – מרצה בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. מחברם של הספרים *Death in Classical Hollywood Cinema* שיצא לאור בהוצאת Palgrave Macmillan ב-2010, זיכרון, טראומה, ופנטזיה בקולנוע האמריקני (עם תומס אלסטר) שראה אור בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה ב-2012, ושותף בעריכתם של הספרים *Just Images: Ethics and the Cinematic* שפורסם בהוצאת Cambridge Scholars Publishing ב-2012, ו-*Deeper Than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* שפורסם בהוצאת Bloomsbury Academic ב-2013. מאמריו הופיעו בין היתר בכתבי העת *New Review of*

ד"ר איתי חרל"פ – מלמד בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב ובמחלקה לאמנויות הקול והמסך במכללה האקדמית ספיר קורסים בלימודי טלוויזיה ובתאוריות קולנועיות. עבודת הדוקטור שלו חקרה את הדרמה הישראלית בטלוויזיה ואת דרכי טיפולה בטרומות מרכזיות בחברה הישראלית. היה בין היוזמים והמארגנים של כנס "פיקציה" ללימודי טלוויזיה בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב החל מ־2011.

גל חרמוני – דוקטורנט בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, שבו הוא מלמד קורסים בתאוריות קולנועיות וסאונד בקולנוע. פרסם מאמרים על קולנוע ותרבות ישראליים בכתבי עת ובקבצים מקומיים ובין־לאומיים.

ד"ר רז יוסף – מרצה בכיר וראש המגמה העיונית לתואר ראשון בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. מחברם של הספרים *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* וראיה אור בהוצאת אוניברסיטת רטגרס ב־2004, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי וראיה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בסדרת "מגדרים" ב־2010, ו־*The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* שותף בעריכתם של הספרים *Just Images: Ethics and the Cinematic Deeper Than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* ב־2012, ו־*Cinema GLQ, Third* ב־2013. מאמריו על מגדר ומיניות, גזע ואתניות, טראומה ולאומיות הופיעו בכתבי עת כמו תיאוריה וביקורת, *GLQ, Third, Text, Framework, Shofar, Journal of Modern Jewish Studies, Camera Obscura, and Cinema Journal*. זכה במענק של הקרן הלאומית למדע 2010-2013.

פרופ' רם לוי – במאי, תסריטאי, מפיק ופרופסור אמריטוס בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. חתן פרס ישראל לתקשורת על מכלול עבודותיו (1993). ביים כשישים סרטים. ביים סרטים עלילתיים כמו חזרת חזעה (1978) אינדיאני בשמש (1981), לחם (1986), סרטים תיעודיים כמו מתרסים (1971), נבוכדנצר בקיסריה (1979) הסרט שלא היה (1994) ואם נניח, לרגע, שיש אלוהים (2013), וכן סדרות טלוויזיה כמו מר מאני (1996) ורצח, מצלמים (2000). מלמד בבית הספר לקולנוע ע"ש סם שפיגל בירושלים ובאוניברסיטת חיפה.

ד"ר יעל מונק – מרצה בכירה לקולנוע ותרבות באוניברסיטה הפתוחה. מחברת הספר גולים בגבולס: הקולנוע הישראלי במפנה האלף שראה אור בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה ב־2013. מחקרה עוסק בקולנוע הישראלי ובקולנוע הפלסטיני, בביקורת הקולוניאליזם ובתאוריה הפוסט־קולוניאלית, בקולנוע נשי ובלמודי מגדר באופן כללי.

פרופ' רעיה מורג – מרצה וחוקרת קולנוע ותרבות וראש מכון סמארט לתקשורת

במחלקה לתקשורת ועיתונאות באוניברסיטה העברית בירושלים. עוסקת ביחסים בין קולנוע, טראומה ואתיקה; בקולנוע פוסט-טראומטי; בקולנוע מערב גרמני חדש; בקולנוע אמריקאי על מלחמת וייטנאם; בקולנוע הפוסט-טראומטי התיעודי הישראלי והפלסטיני בתקופת האינתיפאדה השנייה; בטרומת הכובש; בקולנוע התיעודי העולמי; ובביקורת פמיניסטית-קורפוראלי של הקולנוע העולמי. מחברת הספרים: *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War* שראה אור בהוצאת פיטר לאנג ב-2009, הגבר המובט: קולנוע, טראומה, מלחמה שפורסם בהוצאת מכון קבנר ורסלינג ב-2011, ספרה החדש *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* אור בהוצאת I.B. Tauris ב-2013. מורג היא עורכת-אורחת של גיליון המוקדש לקולנוע התיעודי הישראלי של כתב העת *Studies in Documentary Film* (2013). מחקרה הנוכחי על דמות הכובש בקולנוע העולמי זכה במענק מחקר של הקרן הלאומית למדע (2013-2017). מורג היא מנהלת אמנותית בקרן רבינוביץ' וכותבת טור קולנוע במדור תרבות וספרות בהארץ.

פרופ' ג'אד נאמן – יוצר סרטים ופרופסור אמריטוס בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. חתן פרס ישראל תשס"ט לקולנוע. סרטיו העלילתיים, כמו מסע אלונקות (1977), נזחה אל-פואד (2007) וסרטיו התיעודיים, כמו יא-ברעכען – מרד הימאים (1981), זיטרה (2008) הוצגו בפסטיבלים וזכו לפרסים. נאמן היה ראש החוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב ופרסם מאמרים רבים על קולנוע ישראלי ועל סרטי מלחמה. לימד בבית הספר לאמנויות באוניברסיטת ניו-יורק והנחה שם קורס "תיעוד הפצע הווייטנאמי" שהתקיים בניו יורק, בהאנוי ובסייגון. בשנת 2008 היה עמית מחקר ב"מכון לחקר המלחמה" באוניברסיטת מסצ'וסטס, בוסטון. בימים אלה הוא מכהן כראש תכנית לימודי תואר שני במחלקה לקולנוע במכללה האקדמית ספיר ונערך להפקת סרטו העלילתי מבט אלף מטר – על מלחמת יום-הכיפורים בחזית המצרית.

פרופ' ביל ניקולס – חוקר ומרצה במחלקה לקולנוע באוניברסיטת סן-פרנסיסקו, ארה"ב. ספרו *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* שראה אור בהוצאת אוניברסיטת אינדיאנה ב-1992 היה הראשון ליישם תאוריה קולנועית עכשווית במחקר הסרט התיעודי. מחברם של מאמרים וספרים רבים כמו: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* שיצא לאור בהוצאת אוניברסיטת אינדיאנה ב-1994, *Introduction to Documentary* שהתפרסם בהוצאת אוניברסיטת אינדיאנה ב-2010, *Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies* שראה אור בהוצאת W. W. Norton & Company ב-2010. ניקולס הוא גם עורך של שני כרכי מאמרים על תאוריות קולנועיות *Movies and Methods* שראו אור בהוצאת אוניברסיטת קליפורניה ב-1976 וב-1985 ועזרו לבסס את לימודי הקולנוע כדיסציפלינה אקדמית.

הנחיות למחברים

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ-7,000 מילים ולא יותר מ-14,000 מילים.
- המאמר יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום ההפניות הביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר יישלח בדואר בשלושה עותקים וכן בדוא"ל בקובץ word, בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית), פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, מכון הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית,

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ת"ד 653 באר-שבע 84105

mikan@bgu.ac.il

Mikan, Journal for Hebrew and Israeli Literature
and Culture Studies

Ethics and Responsibility in Israeli Cinema

Vol. 13, October 2013



מכון הקשרים והאחלקה לספרות עברית,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



דביר

Ethics and Responsibility in Israeli Cinema

Editor in chief: **Zahava Caspi**

Guest editor: **Raz Yosef**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai, Yigal Schwartz (Second Editor)**

Junior editors: **Yael Balaban, Moria Dayan, Nirit Kurman, Ron Lasri, Miri Peled, Michal Peles-Almagor, Irit Ronen, Uri Rosenberg, Noa Walden, Lliron Waxman, Dror Yosef**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben-Amos, Daniel Boyarin, Menachem Brinker, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Scharf Gold, Benjamin Harshav, Galit Hasan-Rokem, Hannan Hever, Ariel Hirschfeld, Avraham Holtz, Avner Holtzman, Matti Huss, Zipporah Kagan, Ruth Kartun-Blum, Chana Kronfeld, Louis Landa, Dan Laor, Avidov Lipsker, Dan Miron, Gilead Morahg, Hannah Nave, Ilana Pardes, Iris Parush, Ilana Rosen, Tova Rosen, Yigal Schwartz, Gershon Shaked (1929-2006), Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran**

Editorial coordinator: **Miri Peled, Irit Ronen**

Language editors: **Liora Herzig** (Hebrew); **Oran Moked** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Layout and composition: **Yossi Luxenburg**

Cover photo: Itay Tiran, *Forgiveness* (Udi Aloni, 2006)

ISBN: 978-965-552-477-2

All rights reserved © 2013 Heksherim Institute for Jewish and Israeli Literature and Culture, Ben Gurion University, Beer Sheva, and Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir - Publishing House Ltd., Or Yehuda

Printed in Israel

www.kinbooks.co.il

Contents

Articles

Raya Morag - 5

Abjection and the Ethics of Otherness: Israeli and Palestinian Documentary Cinema about the Second Intifada

Anat Zanger - 31

On the Border: Ethics and the Face in Contemporary Israeli Cinema

Shmulik Duvdevani - 50

"As Long As You Are Drawing and Not Filming, It's OK": Ethics and Accountability in *Waltz with Bashir*

Judd Ne'eman and Yael Munk - 68

The Warrior's Gift of Death: Magic Realism in *Avanti Popolo*

Itay Harlap - 84

The Victimizer of Good Will: Anxiety, Denial, and Guilt in the Television Serial *Parashat Ha-Shavu'a*

Raz Yosef - 106

Ethnicity, Trauma, and Ethical Responsibility: The Mizrahi Woman in the New Israeli Cinema

Boaz Hagin - 124

The Psychological Thriller and the Family Drama: On Ethics and Terrorism in *Frozen Days*

Nurith Gertz and Gal Hermoni - 145

A Trail of Mud: On Trauma and Ethics in Israeli Film and Literature

Theory

Raz Yosef - 164

The Responsibility of the Gaze: Reflections on Ethics and Documentary Film
Following Bill Nichols

Bill Nichols - 181

Axiographics: Ethical Space in Documentary Film

Portrait

An interview with **Ram Loevy - 210**

Abstracts - V

List of Contributors - X

Abstracts

Abjection and the Ethics of Otherness: Israeli and Palestinian Documentary Cinema about the Second Intifada

Raya Morag

The essay examines a certain shift in the politics of the body/corpse as an outcome of the “new” war. Perspectives on suicide-attack-induced trauma are compared via an analysis of the 2003 Israeli documentary *No. 17* (representing here an entire corpus); video recordings taken of suicide bombers before their missions; and the Palestinian narrative film *Paradise Now* (2005). Among the interrelated issues discussed are the ethics of the gaze; the phenomenology of suicide attacks; our willingness to become contaminated by the corpse as indicating our willingness to accept the other; and the distinction between discourses oriented towards the other and those which preclude such orientation. By proposing the body/corpse relationship as the basis for a new “materialistic” discourse, the essay contests the predominance of “memory discourse” in trauma studies.

On the Border: Ethics and the Face in Contemporary Israeli Cinema

Anat Zanger

In what sense does an observing and documenting camera constitute an authority which contributes to a spatial dialogue and ethical discourse? Sites of transition such as borders, airports, and checkpoints serve as a contact point between military and policing authorities and the heterogeneous civilian population. In Israeli cinema, the presence of those sites provides an intersection between the physical-territorial and the cinematic image. This article focuses on the various modes with which the camera challenges the physical border demarcated by control points in order to gain access to the face of the “I” and the “other”. Following the French-Jewish philosopher Emmanuel Levinas, the article identifies the face of the other as a catalyst of interpersonal contact and proximity. Four contemporary Israeli films are explored: the short fiction film *Ben Gurion* (Gil Levenberg, 1997) and the documentaries *Borders* (Eran Riklis and Nurit Kedar, 1999), *Checkpoints* (Yoav Shamir, 2003) and *Avenge but One of my Two Eyes* (Avi Mograbi, 2005).

“As Long As You Are Drawing and Not Filming, It’s OK”: Ethics and Accountability in *Waltz with Bashir*

Shmulik Duvdevani

The essay offers a detailed analysis of Ari Folman's animated documentary *Waltz with Bashir* (2008), arguing that the film's therapeutic aims are best understood as involving unresolved feelings of guilt and accountability which have haunted the Israeli psyche over the past two decades. The representation of Israeli soldiers during the First Lebanon War as "innocent children", naive victims of circumstances, is a direct response to the severe allegations pointed towards Israel and the Israeli army following the violent escalation of the Israeli-Palestinian conflict during the second Intifada. The article also discusses the ethical aspects of animated documentary and the ways in which animation helps Folman cope with his traumatic experiences. Following the writings of Hannah Arendt, Jacques Derrida and Carl Jaspers, the article examines the film's rhetoric vis-à-vis the question of accountability. Despite its radical aesthetics, the film conforms to the "discourse of victimhood" which has dominated Zionist thought, preventing the film and its protagonist from taking full accountability for the actions in question. The essay concludes with an inquiry into the rhetoric of repentance and forgiveness in Udi Aloni's radical film *Forgiveness* (2006).

The Warrior's Gift of Death: Magic Realism in *Avanti Popolo*

Judd Ne'eman and Yael Munk

The essay offers a new reading of Rafi Boukai's classic Israeli film *Avanti Popolo* (1986). Boukai's feature, it claims, draws on the ending of an earlier Israeli film set during the Six Day War, Uri Zohar's *Every Bastard Is a King* (1968), two of whose minor characters become the protagonists of *Avanti Popolo*. Employing Jameson's theory of magic realism and Deleuze and Guattari's concept of deterritorialization, the essay analyzes the film's antiwar stance as expressed from the perspective of enemies building a relationship based on human solidarity. This stance is also examined in light of Boukai's speech at the Montpellier Film Festival in France, where the director expressed his radical opposition to the 1982 Lebanon War, a conflict fifteen years removed from the events of *Avanti Popolo*.

The Victimizer of Good Will: Anxiety, Denial, and Guilt in the Television Serial *Parashat Ha-Shavu'a*

Itay Harlap

The article examines the character of Shaul Nawi in the first season of the Israeli television

serial *Parashat Ha-Shavu'a* (2006). It argues that Shaul's distress, which takes the form of extreme mood swings, anxiety, and post-traumatic symptoms, is intimately linked to the various subject positions he occupies: a victim, a victimizer, and a bystander who witnesses wrongful acts perpetrated by and against others. The article discusses these multiple positions as they manifest themselves in Shaul's extreme reaction at the sight of a dead soldier. It argues that this is related in the series to the fact that Shaul, like all Israeli citizens, is unavoidably responsible for what takes place in the Occupied Territories, even if he himself refuses to take part in the occupation and is himself a victim in other circumstances.

Ethnicity, Trauma, and Ethical Responsibility: The Mizrahi Woman in the New Israeli Cinema

Raz Yosef

The article explores the relationship between trauma, gender, and ethnicity in the Israeli film *Or* (Keren Yedaya, 2004). The film presents several routine days in the life of Ruti, a Mizrahi prostitute, and her daughter, Or. I argue that *Or* is a critical Mizrahi feminist film, one that exposes the hegemonic social gaze as a political mechanism of power and violence terrorizing the Mizrahi female body. The ethnic, class and gender oppression of the Mizrahi female subject—an oppression she comes to internalize—creates a traumatic experience which is expressed both in the film's narrative and in its cinematic apparatus. Because the trauma is chronic, it cannot be transformed into post-traumatic memory, and so the Mizrahi woman is destined to repeat it over and over again. Two of the film's aesthetic strategies—the immobile camera and the absence of reverse-shots—expose the realistic illusion of cinema and disrupt the viewers' (especially the male viewers') identification with the cinematic image. This "wounding" of the cinematic apparatus traumatizes the viewers, demanding that they take ethical responsibility for the traumatization of the Mizrahi female body in Israeli society.

The Psychological Thriller and the Family Drama: On Ethics and Terrorism in *Frozen Days*

Boaz Hagin

The article examines the ethical aspects of Danny Lerner's first feature film, *Frozen Days* (2006). The film, I argue, explores the experience of living with the chronic trauma of terrorism and rejects one common definition of terrorism as violence perpetrated against noncombatants or innocent targets; it does so by placing the experience of being a victim of terrorism within the genre of the psychological thriller, which challenges the

dichotomies of innocence and guilt, involvement and non-involvement, and even the real and the virtual. The film's protagonist, while clearly a victim, also seems to take part in illegal or immoral acts and to bear a vague sense of guilt or responsibility for some kind of wrongdoing that is never explicitly pointed out in the film. At the same time, she embodies an identity that straddles the line between "combatant" and "noncombatant." The film thus raises ethical dilemmas related to subjectivity and responsibility and places them within the context of Israeli experiences of terrorism.

A Trail of Mud: On Trauma and Ethics in Israeli Film and Literature

Nurith Gertz and Gal Hermoni

The article discusses ethical issues involving "otherness" and victimhood in relation to certain traumas endemic to Israeli society. Several Israeli cinematic and literary texts (*Waltz with Bashir*, *Winter Games*, *Hirbet Hize*, and others) are shown to point back to a core trauma embedded in Zionist discourse—that of the Palestinian expulsion of 1948. As the texts under consideration show, understanding this and later traumas can serve as a basis for an ethical attitude which recognizes both the trauma of the other as a victim and the trauma of the self as a perpetrator.

The Responsibility of the Gaze: Reflections on Ethics and Documentary Film Following Bill Nichols

Raz Yosef

The article explores ethical issues in documentary cinema following the writings of Bill Nichols and other theorists of non-fiction. In his work on "axiographics," Nichols examines the ways in which ethical values are embedded in the configuration of space, the constitution of the gaze, and the relationship between observer and observed. For Nichols, the difference between fiction and non-fiction is to be understood in terms of the difference between the erotic and the ethical. Whereas in narrative cinema the gaze is gendered and eroticized, in documentary film the object of desire is the historical world and the real social actors who inhabit it. Documentary works therefore invite an ethical interpretation. Moreover, whereas fiction films do not necessarily indicate the ethical positions of their directors, in documentary film an indexical bond exists between the image and the ethics which produced it. Formal characteristics such as camera position and the filmmaker's presence in or absence from the shot reveal the particular ethical code governing the filmmaker's behavior. Whereas Nichols uses the term "ethics" in a general sense, more recently other scholars such as Michael Renov view documentary film in light of Emmanuel Levinas's ethical philosophy.

Axiographics: Ethical Space in Documentary Film

Bill Nichols

Translated by Tami Rubin, edited by Shmulik Duvdevani and Raz Yosef.

List of Contributors

Dr. Shmulik Duvdevani teaches at the Department of Film and Television, Tel Aviv University, the Kibbutzim College of Education, Technology and Arts, and the Sam Spiegel Film School in Jerusalem. He is a scholar of Israeli cinema and documentary film. His book *First Person Camera* (Keter, 2010, in Hebrew) is a study of personal documentary films, or "I-movies," in Israel. Dr. Duvdevani is also a film critic, filmic advisor for educational programs, lector for the Y. Rabinowitz Foundation Film Project, and lecturer at the Tel Aviv, Jerusalem, and Haifa Cinemathèques. His current study on modernist documentary filmmaking in Israel has won a grant from the Israel Science Foundation (2012).

Prof. Nurith Gertz is Professor Emeritus of Hebrew Literature and Film at the Open University of Israel. She headed the Cinema Studies Program at the Department of Film and Television, Tel Aviv University. She currently heads the Department of Cultural Creation and Production at Sapir Academic College. She won the Brenner Prize for Literature in 2009 for her book *Unrepentant* (Am Oved, in Hebrew), which was also nominated for the Sapir Prize for Literature. In 2010 she received the Israeli Book Publishers' Association Golden Award. Her recent books include *Captives of a Dream: National Myths in Israeli Culture* (Valentine Mitchell, 2000), *Holocaust Survivors, Aliens and Others in Israeli Cinema* (Am Oved, 2004, in Hebrew), and, with George Khleifi, *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory* (Edinburgh University Press and Indiana University Press, 2008).

Dr. Boaz Hagin is Lecturer at the Department of Film and Television, Tel Aviv University. He is the author of *Death in Classical Hollywood Cinema* (Palgrave Macmillan, 2010), co-author with Thomas Elsaesser of *Memory, Trauma, and Fantasy in American Cinema* (Open University of Israel, 2012, in Hebrew), and co-editor of *Just Images: Ethics and the Cinematic* (Cambridge Scholars Publishing, 2011) and *Deeper Than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* (Bloomsbury Academic, 2013). His articles have appeared in *New Review of Film and Television Studies*, *GLQ*, *Cinema Journal*, *Camera Obscura*, *Journal of Popular Film and Television*, and *Psychoanalyse im Widerspruch*.

Dr. Itay Harlap teaches at the Department of Film and Television, Tel Aviv University, and at Sapir Academic College. His dissertation is on traumas in Israeli society as reflected in contemporary Israeli television dramas. He is the originator and organizer

(since 2011) of "Fiction", an annual conference of television studies at the Department of Film and Television, Tel Aviv University.

Gal Hermoni is a doctoral student at the Department of Film and Television, Tel Aviv University, where he teaches film theory and film sound. He has published several articles on Israeli cinema and culture in local and international academic journals and anthologies.

Prof. Ram Loevy is a director, scriptwriter, and producer. He is Professor Emeritus of Film and Television at Tel Aviv University and a laureate of the 1993 Israel Prize for Communication. He also teaches at the Sam Spiegel Film School in Jerusalem and at Haifa University. His many feature films, documentaries, and television series include *I, Ahmad* (1966), *The Bride and the Butterfly Hunter* (1974), *Hirbet Hize* (1978), *Indian in the Sun* (1981), *Bread* (1986), *The Film that Wasn't* (1994), *Mr. Mani* (1996), and *Close, Closed, Closure* (2002).

Prof. Raya Morag is Associate Professor of Film Studies and director of the Smart Family Institute of Communications at the Department of Communication and Journalism, Hebrew University of Jerusalem. Her research explores post-traumatic cinema and ethics; perpetrator trauma; documentary cinema; New German Cinema; films on the Vietnam War; Israeli and Palestinian documentaries about the second Intifada; and corporeal-feminist film critique. She is the author of *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War* (Peter Lang, 2009) and *The Defeated Male: Cinema, Trauma, War* (Koebner and Resling, 2011, in Hebrew); and *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* (I.B. Tauris, London and New York, 2013). Morag served as guest editor for *Studies in Documentary Film's* special issue on Israeli Documentary Cinema (April 2013). Prof. Morag is a recipient of an Israel Science Foundation Grant (2013-2017) for her current project on The Perpetrator Figure and Societal Trauma in Cinema. She is an artistic director at the Rabinovich Fund for the Arts, and Writes a cinema column in *Haaretz, Literature and Culture*.

Dr. Yael Munk is Senior Lecturer of Film and Culture at the Open University of Israel. She is the author of *Exiles in Their Own Land: Israeli Cinema at the Turn of the Millennium* (Open University of Israel, 2013, in Hebrew). Her research explores Israeli and Palestinian cinemas; postcolonial theory and critique; the emergence of new and hybrid post-national identities; and documentary filmmaking by women.

Prof. Judd Ne'eman is Professor Emeritus and former Chair of the Department of Film and Television, Tel Aviv University. A laureate of the 2009 Israel Prize for Cinema, he has produced and directed many feature films and documentaries invited to festivals

and shown worldwide, including *Paratroopers* (1977), *Seamen's Strike* (1981), *Streets of Yesterday* (1989), *Nuzhat Al-Fuad* (2007), and *Zitra* (2008). He has published essays on Israeli cinema and on war films. He was a visiting professor at the Tisch School of the Arts, NYU (2003-2005) and a fellow at the William Joiner Center for the Study of War, University of Massachusetts, Boston (2008). He currently heads the graduate film program at Sapir Academic College and is preparing for the production of a new feature film, *The Thousand-Yard Stare*.

Prof. Bill Nichols is Professor of Cinema Studies at San Francisco State University. His book *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Indiana University Press, 1992) has been seminal in applying contemporary film theory to the study of documentary filmmaking. His other books include *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Indiana University Press, 1994), *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, 2010), and *Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies* (W. W. Norton & Company, 2010). He is the editor of the two-volume anthology *Movies and Methods* (University of California Press, 1976, 1985) which has played a crucial role in establishing film studies as an academic discipline.

Dr. Raz Yosef is Senior Lecturer at the Department of Film and Television, Tel Aviv University, where he currently heads the undergraduate Cinema Studies Program. He is the author of *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema* (Rutgers University Press, 2004), *To Know a Man: Masculinity, Sexuality and Ethnicity in Israeli Cinema* (Hakibbutz Hameuchad, 2010, in Hebrew), and *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (Routledge, 2011). He is the co-editor of *Just Images: Ethics and the Cinematic* (Cambridge Scholars Publishing, 2011) and *Deeper Than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* (Bloomsbury Academic, 2013). His work on gender, sexuality, ethnicity, and nationalism has appeared in *Theory and Criticism*, *GLQ*, *Third Text*, *Framework*, *Shofar: Journal of Modern Jewish Studies*, *Camera Obscura*, and *Cinema Journal*. Dr. Yosef is a recipient of an Israel Science Foundation Fellowship (2010-2013).

Prof. Anat Zanger is Associate Professor at the Department of Film and Television, Tel Aviv University, where she currently heads the MA Film Program. Her research topics include Israeli cinema, mythology, collective memory, intertextuality, and spatiality and landscape in film. She is the author of *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley* (Amsterdam University Press, 2006) and *Place, Memory and Myth in Contemporary Israeli Cinema* (Valentine Mitchell, 2012). She is the co-editor of *Just Images: Ethics and the Cinematic* (Cambridge Scholars Publishing, 2011). Prof. Zanger is a recipient of an Israel Science Foundation Grant (2008-2012) for her project on geographic space in Israeli cinema.