

עיבוד טראומה בקולנוע תיעודי עכשווי בישראל

אדם צחי

תקציר

במאמר זה אבקש לבחון תופעה חדשה בקולנוע הישראלי התיעודי העכשווי: עיבוד של טראומת תגובת קרב. לראשונה מאז פרוץ האגתפאדה השנייה, סרטים שגיבוריהם הם נפגעי תגובת קרב מנציחים את טראומת המלחמה בזיכרון הקולקטיבי הישראלי באופן של עיבוד שמתמודד עם חוויות העבר, ולא באופן של הפגן טראומה חסר מוצא.

כמקרי מבחן ינותחו כמה סרטים תיעודיים של במאים נפגעי תגובת קרב, שראו אור לאחר גל קולנוע הטראומה בעשור הראשון של המאה ה-21 ומסמנים תהליכי עיבוד, ובהם **קרב אחד יותר מדי** (יואל שרון 2013) ו**סיפור סגור** (מיכה ליבנה 2015). מבחינה נרטיבית, גיבורי הסרטים מבקשים להיחלץ מהשכחה (אמנויה) המסתירה מזיכרונם את האירועים הקשים שחוו, ובסופה של העלילה מצליחים לאתר את הזיכרון המודחק ולארוג מחדש את הסיפור הטראומטי. מבחינה אסתטית, הסרטים מציעים אסטרטגיות קולנועיות שונות של עיבוד טראומה, המייצגות את העבר הסובייקטיבי הטראומטי וגם את ההווה האובייקטיבי הבטוח, ומציבות ביניהם גבול אסתטי ברור. הסרטים נחקרים באמצעות קריאה צמודה של הנרטיב והאסתטיקה הקולנועית, ומנקודת מבט של שיח הטראומה במדעי הרוח, המבחין בין אפשרויות עיבוד (working through) להפגן (acting out). השילוב בין פרקטיקות הייצוג הא-ריאליסטיות לפרקטיקות הייצוג הריאליסטיות מפרק את המבנה הקלאסי של הסרט הדוקומנטרי ומאפשר מפגש של הצופה עם אופייה העודף של הטראומה לצד עמדה בטוחה, המכוננת באמצעות המרחק הרגשי והקוגניטיבי של ההווה.

מילות מפתח: דוקומנטרי, הלם קרב, טראומה, ישראל, קולנוע, תגובת קרב, תיעודי

מבוא

הסרט **קרב אחד יותר מדי** (יואל שרון 2013) עוסק בהלם הקרב של הבמאי ונחתם בסצנת הנפשה מפתיעה: במסוק צבאי שוכב חייל צעיר, מפונה מהקרב בסואץ לבית החולים. מפצע בראשו נובעת טיפת דם, מחליקה על המצח, גולשת לרצפת המסוק ונושרת אל הקרקע. היא נספגת באדמה, ובעקבותיה טיפות נוספות מותרות אחריהן כתמים כהים. מתוך הכתמים מגיחים גבעולים ועלים ירוקים. המצלמה מתרחקת בתנועת dolly out,

ומגלה כיצד גבעות המדבר הצחיחות מוריקות והאדמה הצהובה פורחת. את רצף (סיקוונס) סצנות הסיום מלווה קריינות הבמאי: 'שנים ניסיתי לברוח, להדחיק. עכשיו נראה לי שפתאום אני מתחיל לקבל את השריטה שלי באהבה. אני רוצה לחיות איתה בשלום, עד סוף ימי'.

סצנה זו מפתיעה במיוחד על רקע גל קולנוע הטרומה שאפיין את העשור הראשון של המאה ה-21. הסרטים העלילתיים הבולטים בו, כגון **כיפור** (עמוס גיתאי 2000), **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן 2008) ו**לבנון** (שמוליק מעוז 2009) ייצגו חוויות פוסט-טרומטיות מתמשכות ולא פתורות, ממלחמות העבר.¹ סרטים אלו, בניסוחו של חוקר הקולנוע רו יוסף, 'מנסים להתמודד עם הזיכרון המודחק של מלחמת לבנון הראשונה [...] הם מתארים לוחמים אשר עבורם הזמן נעצר, והם נרדפים בידי מראות האימה של שדה הקרב, לעיתים גם אחרי שהסתיימה המלחמה' (יוסף וגרץ 2017: 72). חוקרת הקולנוע רעיה מורג מתארת כיצד על רקע האנתפאדה השנייה לא הצליח הקולנוע העלילתי להיחלץ מן הרגע הטרומטי עצמו, ולפיכך ייצג 'מציאות כרונית של אנטי-זיכרון, מציאות שאינה מאפשרת לפיגוע הטרור להפוך לזיכרון קולקטיבי פוסט-טרומטי' (מורג 2017: 112).

שנים אחדות מאוחר יותר אפשר לזהות בקולנוע התיעודי סרטים שנכחים בהם מסמנים ברורים של תהליכי עיבוד בשלבים שונים. סרטים אלה שייכים לסוגה קולנועית שהמחקר עליה מועט – הקולנוע התיעודי של תגובת הקרב. כמו מקביליהם העלילתיים, בעשור הראשון של המאה ה-21 הסרטים מבטאים מעגל פוסט-טרומטי חסר מוצא, וגיבוריהם נדונים למעגל של כאב ואשמה לא פתורים.² בעשור השני צצים סרטים תיעודיים שבנרטיב או באסתטיקה שלהם מבטאים עיבוד ברמות שונות של החוויה הטרומטית, וגיבוריהם מצליחים להתמודד באמצעות כלים שונים עם התסמונת הפוסט-טרומטית (PTSD) של תגובת הקרב. מורג מתארת את הגל החדש בקולנוע הדוקומנטרי הישראלי ככזה שהופעתו 'דווקא לאחר תקופה של קורבנות קיצונית (שכללה מספר עצום של התקפות טרור), שהאנטי-זיכרון ומלכודת הזמן ביטאו בה כרוניות טראומטית ללא מעבר נראה באופק לשלב הפוסט-טרומטי, מצביעה על בגרות תרבותית יוצאת דופן' (שם: 291). מגמת עיבוד הטרומה תיבחן במאמרי באמצעות ניתוח כמה סרטים תיעודיים, אגב התמקדות בשניים מהם – **קרב אחד יותר מדי** (יואל שרון 2013) ו**סיפור סגור** (מיכה ליבנה 2015) – המציעים אסטרטגיות אסתטיות חדשות למה שאני מבקש להגדיר כקולנוע תיעודי של עיבוד טראומה.

- 1 גל מוקדם יותר של סרטים עלילתיים שעוסק בתגובת הקרב נוצר בשנות השמונים, ובכללו סרטים, כגון **העיט** (יקי יושע 1981); **אות קין** (אורי ברבש 1982); **החורף האחרון** (ריקי שלח 1983); **בובה** (זאב רווח 1987); **חימו מלך ירושלים** (עמוס גוטמן 1987); **לא שם זין** (שמואל אימברמן 1987); **בצילו של הלם קרב** (יואל שרון 1988) ו**רסיסים** (יוסי זומר 1989). במאמר זה אני מתייחס לתקופת האנתפאדה השנייה (2000-2015) ולתקופה שאחריה.
- 2 גיבורים כאלה נכחים לדוגמה בסרטים **העיניים של המדינה** (גורית קידר 2003), **בקבר יוסף** (יעל קיפר 2004) ו**החוויה הסינית** – **רשומון** (גיר טויב 2004).

קולנוע של תגובת קרב במאה ה־21 בישראל

בעשור הראשון של המאה ה־21 נוצרו סרטים שמוגדרים 'גל קולנוע הטראומה'³. עם הסרטים העלילתיים המרכזיים בגל זה אפשר למנות את **כיפור** (עמוס גיתאי 2000), המתאר יחידת מחלצי פצועים שפועלת ברמת הגולן במלחמת יום הכיפורים; **תגובה מאוחרת** (שמואל קלדרון 2004), שגיבורו, מנהל מועדון לילה שהשתתף במלחמת לבנון הראשונה, מתמוטט נפשית ומאושפז בבית חולים לחולי נפש; **מחילות** (אודי אלוני 2006), שגיבורו, חייל עולה מארצות הברית, יורה בשוגג בילדה פלסטינית, ובעקבות כך מתמוטט ומאושפז בבית חולים לחולי נפש שנמצא על חורבות הכפר דיר יאסין; **בופור** (יוסי סידר 2007) שעוסק בטראומה של נסיגת צה"ל מלבנון ובחרדות החיילים שנתרו על ההר המבודד; ו**לבנון** (שמוליק מעוז 2009) שמתאר יום קרב של צוות טנק ישראלי שנקלע לכפר בלבנון ומוקף כוחות קומנדו סוריים. סרטים אחרים שעוסקים בתגובת קרב ראו אור בעשור השני של המאה ה־21, ועמם אפשר למנות את **הכל שבור ורוקד** (נוני גפן 2016), שגיבורו נפגע תגובת קרב מהלחימה בעזה ומאמץ את זהות דודו ההרוג ממלחמת יום הכיפורים; וה**לומים** (ארז מזרחי וסרה שביט 2016), שמתאר את התפרקות הגרעין המשפחתי של נפגע תגובת קרב ממלחמת ששת הימים.

גל קולנועי זה, כפי שחוקר הקולנוע אריאל שוייצר מתאר, 'מבשר על "שובו של המודחק"'. הוא מעניק לביקורת הפוליטית והאנטי-מלחמתית פרספקטיבה חדשה, בשלבו אותה בהקשר פסיכולוגי (או פסיכואנליטי) הבוחן את השלכות המלחמה על אלה שנטלו בה חלק, שנים לאחר שנגמרה' (שוייצר 2017: 104). רבים בחנו גל זה באמצעות שיח הטראומה במדעי הרוח. רז יוסף (Yosef 2011) הראה כיצד **לבנון** (שמוליק מעוז 2009) עוסק בשאלות של אמת מול ייצוג באמצעות מבטו של התותחן, **כיפור** (עמוס גיתאי 2000) מנתק בין המציאות ההיסטורית ובין הייצוג הקולנועי של המציאות הסובייקטיבית, ו**ואלס עם באשיר** (ארי פולמן 2008) מערב פנטזיה ומציאות כדי לייצג את הטראומה; שמוליק דובדבני (2013) הציע כי הטראומה המובעת בסרטי מלחמת לבנון המאוחרים משמשת 'כסות' לטראומת האנתפאדה השנייה; גרץ וחרמוני (2013) טענו כי הסרטים המאוחרים של מלחמת לבנון הראשונה מייצגים את טראומת גירוש ערביי ארץ ישראל במלחמת העצמאות; ובספרם של רז יוסף ונורית גרץ **עקבות ימים שעוד יבואו** (2017) הם בחנו את התמודדות הקולנוע הישראלי העכשווי עם החוויות הטראומטיות המרכזיות של החברה הישראלית, מהשואה ומלחמת תש"ח עד מלחמת לבנון הראשונה. אחת מטענותיהם המרכזיות רומזת להפגן (acting out) מתמשך בקולנוע הישראלי: 'בקולנוע הישראלי העכשווי שולטים אפוא נרטיבים וגיבורים טראומטיים שלכודים בחזרה כפויה. זיכרונות העבר רודפים אותם, או שהם חיים בהווה כאילו הם בעבר' (שם: 22). במאמר אחר בספר יוסף מדגיש כי סרטי

3 לדיון בגל זה ראו לדוגמה: גרץ וחרמוני 2008; זנגר 2013; יוסף 2008, 2013; יוסף וגרץ 2017; מורג 2017; Yosef and Hagin 2013; Yosef 2011, 2010.

תגובת הקרב 'חושפים שבר או היעדר המשכיות טראומטי בין ההיסטוריה (או הזיכרון הלאומי ההיסטורי) ובין הזיכרון ומבליטים אותו [...] הקולנוע הישראלי העכשווי העוסק במלחמת לבנון הראשונה הוא אפוא קולנוע מלנכולי המעיד על משבר טראומטי של הזיכרון ההיסטורי הלאומי בישראל' (שם: 74). גם חוקרת הקולנוע מיכל פיק חמו קובעת כי הסרטים העלילתיים הישראליים המרכזיים שהופקו בשנות האנתפאדה השנייה 'חולקים נרטיב על משותף המאפיין מצב תרבותי של דיסוציאציה פוסט-טראומטית, ומציעים מהלך דומה של התגוננות, התנתקות, היפרדות, וקטוע מהמציאות האקטואלית' (2016: 14), ומשקפים את תפיסת החברה הישראלית את עצמה 'כחברה על סף קריסה השקועה בקורבניות, ככאב ובסבל' (שם: 325).

בעשור זה נוצרו גם סרטים תיעודיים רבים שביקשו לייצג את תגובת הקרב של גיבוריהם, ובהם המלחמה לא נגמרה (אידו סלע 2003), העיניים של המדינה (נורית קידר 2004), החוויה הסינית רשומון (ניר טויב 2004), בקבר יוסף (יעל קיפר 2004), *Aftershock* (יריב הורוביץ 2004), פה קבור הכלב (ניר קינן 2005), תדע כל אם (ניר טויב 2007), מבוזבזים (נורית קידר 2007), החטיבה שנשכבה על הגדר (אידו סלע 2007), המלחמה הראשונה שלי (יריב מוזר 2008) ומורה דרך (אביגדור וייל 2008). גם סרטים אלו עוסקים בתגובת קרב אגב הדגשת ההפגן הטרואומטי בנרטיב ובאסתטיקה הקולנועיים או במאפייני גיבורי הסרטים, המתמודדים עם תסמינים פוסט-טראומטיים וזיכרון טראומטי מודחק מן העבר.⁴

בעשור השני של המאה ה-21 עלו לאקרנים סרטים תיעודיים אחרים שעוסקים בתגובת קרב, ובהם שמח שאתה חי (הילה מדליה 2009), לחתוך את הכאב (יונתן ניר וצפריר גלמן 2011), קרב אחד יותר מדי (2013), סיפור סגור (2015), פלס"ר הימלאיה (אלדד פריבס ואיתן צור 2016) והקרב שלא נגמר (איתי רזיאל ורודריגו גונזלס 2018). ברבים מהם נוכחים מסמני עיבוד טראומה.

טראומה, הפגן ועיבוד בקולנוע

חוקרת הספרות קאתי קארות' (Caruth 1995, 1996) טענה כי הטרואומה, החומקת מהזיכרון, מותירה את רישומה במבנה הקליטה של החוויה. למרות צביונו הבלתי ניתן לייצוג של האירוע הטרואומטי, הוא מותיר עקבות שניתנות לזיהוי. בטענה זו מסתייע המחקר הקולנועי, שמציע כמה סוגי קריאות של סרטי טראומה, הבוחנות את הפער בין המישור הגלוי של הסרט למישור הסמוי שלו: שתיקות, הבלעות, טעויות, עיוותים, פנטזיות ושלל סימנים שמעידים על חוויה סובייקטיבית שונה מן ההיסטוריה האובייקטיבית. חוקר

4 לדיון בתהליכי הפגן ובעיבוד בקולנוע התיעודי של תגובת הקרב ראו: צחי 2018. מחקר מרכזי שבחן את הקולנוע התיעודי של תקופת האנתפאדה השנייה הוא ספרה של רעיה מורג *טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה* (2017). מורג בחנה את קולנוע הטרואומה התיעודי של האנתפאדה השנייה מנקודת מבט שונה, אתית, של 'טראומת המעול'.

הקולנוע אנטון קייס (Kaes) ניתח בספרו *Shell Shock Cinema* (2009) את הקולנוע הגרמני העלילתי שלאחר מלחמת העולם הראשונה⁵ וטען שזהו קולנוע של תגובת קרב שמשחזר באופנים שונים את טראומת המלחמה, בלי לעסוק בגלוי בשדה הקרב. חוקרת הקולנוע ג'נט ווקר (Walker 1997, 2005) בחנה את מופעי הטראומה בקולנוע התיעודי והציעה לאתר את סימני הטראומה במקומות הסותרים את האמת התיעודית דווקא. לדבריה, המונח 'אי־זכירה' (disremembering) משמש כלי מרכזי לקריאה טראומטית (ibid. 2005: 17-19). חוקר הקולנוע תומס אלסטר (אלסטר 2013; Elsaesser 2008) הציע לאתר את הטראומה ב'שגיאות' הקולנועיות. לשם כך הוא טבע את המונח 'קריאה פאראפרקטית', לתיאור פרשנות של 'טעויות' קולנועיות, מתוך תפיסה שהן מעידות על כוונתו האמיתית של הסרט.⁶ סימני הטראומה ניכרים במעשי כשל קולנועיים מכוונים, ובהם טעויות והיעדרויות. בסיס תאורטי להמשגת עיבוד והפגן טראומה הוא המאמר 'אבל ומלנכוליה' (1917), שפרויד מציע בו שני מונחים מרכזיים לתיאור תגובתו של אדם לאבדן אובייקט אהוב: 'אבל' ו'מלנכוליה'. האבל, לתפיסתו, הוא תוצאה של הכרה באבדן, ובה הגעגועים מוכלים בתוך האני ומאפשרים לאדם להמשיך בשגרת חייו. המלנכוליה לעומת זאת מתאפיינת בהזדהות נרקסיסטית עם האובייקט, בדחייה של הכאב ובניסיונות חוזרים להתגבר עליו כדי לחזור לשגרה בכל מחיר. במאמר 'היזכרות, חזרה ועיבוד' (1914 [2002]) תיאר פרויד שני מנגנוני התמודדות עם טראומה: היזכרות וחזרה. ההיזכרות, לדידו, היא היכולת לעבד את הפצע, לייצגו, ולעיתים להקנות לו משמעות ברצף החיים, והחזרה קשורה בהדחקת מאורעות העבר, היוצרת חזרה כפייתית של האירוע הטראומטי והתלבשותם של הזיכרונות המודחקים בפעולות לא מכוונות. פעולה זו יוצרת קיבעון במצב הקיים, ומונעת שינוי. המונחים שהציע פרויד פותחו בידי ההיסטוריון דומיניק לה קפרה (2006 [2001]) למונחים 'עיבוד' (working through) ו'הפגן', המתארים התמודדות תרבותית קולקטיבית עם הטראומה. ההפגן הוא 'חזרה לא מודעת ובלתי נשלטת של תסמינים פוסט־טראומטיים בחיים הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים' (שם: 16), ובעיבוד יש 'מידה מסוימת של שליטה ביקורתית בטראומה, אשר עשויה לשמש מעין בלם כנגד כפיית החזרה הפוסט־טראומטית'. כיצד אפשר לקבוע אם סרט מסוים מייצג עיבוד או הפגן? את תפיסת לה קפרה אפשר לתאר באמצעות ציר דמיוני אשר בשני קצותיו ביטויים של הפגן ובמרכזו עיבוד. לדבריו, שתי 'סכנות' של הפגן מסוגלות להתממש בכתיבה על טראומה: האחת היא אובייקטיביזציה יתרה, והאחרת היא הזדהות קיצונית, לא מבוקרת. האובייקטיביזציה באה לידי ביטוי בכתיבה בסגנון היסטורי ובריחוק רגשי מסבלו של הנפגע, אגב התכחשות לצביונה המערער של הטראומה, וההזדהות היתרה באה לידי ביטוי בכתיבה

5 ובו סרטים, כגון *הקבינט של ד"ר קליגרי* (רוברט וינה 1920), *נוספראטו* (פרידריך וילהלם מורנאו 1922) ו*מטרופוליס* (פריץ לאנג 1927).

6 אלסטר שואל את המונח מתופעה שהגדיר פרויד 'מעשה כשל' – ביצוע טעויות מכוונות בחיי היום־יום, כביטוי סמוי לקונפליקט נפשי שאינו מאפשר ביטוי גלוי.

פוסט-טראומטית שמתקרבת לחווייתם של קרבנות טראומה (שם: 124-125). עיבוד הוא צורת חזרה פוסט-טראומטית, שמאפשרת מידה של אחיזה ביקורתית בבעיות ושליטה אחראית כלשהי, ובאופן זה מתאפשרת יצירת שינויים רצויים (LaCapra 1994: 209). לה קפרה מציע את המונח 'טלטלה אמפטית': כתיבה שמשלבת תיאור היסטורי 'אובייקטיבי' של האירועים עם התייחסות פואטית לעודפות (excess) של הטראומה ולצביונה הבלתי ניתן לייצוג: 'תפישה של ההיסטוריה כמשהו שכרוך הדוקות הן בהבניה מחודשת אובייקטיבית (ולא אובייקטיביסטית) של העבר, והן בחילופים דיאלוגיים עם העבר הזה [...] שבמהלכם נסב הידע על עיבוד לא רק של מידע אלא גם של רגשות, אמפתיה, ושאלות ערכיות' (לה קפרה 2006: 58). להבדיל מכתובה מסוג 'הזדהות יתר', שנוטה להתמקד בפן המערער והדה-קונסטרוקטיבי של הטראומה, ולהבדיל מכתובה מסוג 'אובייקטיביזציה', שנוטה לסיגורים נרטיביים ולהתמקדות בהתרחשות ההיסטורית, כתיבה מסוג 'טלטלה אמפטית' מאזנת בין הקטבים השונים וחותרת 'לידע שטענות האמת שלו אינן מנוסחות כטענות אובייקטיביות חד-ממדיות ואינן מביטות בעבר במשקפיים הכרתיות צרות, אלא מערבות רגש ועשויות לחשוף את העצמי באופן אמפטי לטלטלה' (שם: 62).⁷ כיצד מונחים אלה מתורגמים לשפה הקולנועית? נורית גרץ משתמשת במונחים שתוארו כדי לבחון את ייצוג טראומת השואה בסרטים תיעודיים:

בתגובה של acting out העבר מוצג או נחוה מחדש בהווה, כמודחק החוזר ועולה, כאילו הוא נוכח במלואו ולא כאילו הוא מיוצג בזיכרון כדבר מה שחלף כבר. ה-*working through*, לעומת זאת, פירושו עיבוד הזיכרון הטראומטי באבל, תוך הפנמה של העבר והכרה בו כדבר מה שונה מההווה, ובו בזמן כמקיים עימו יחסים (גרץ, 2004: 81).

לתפיסתה, בסרטים המאוחרים של השואה מתקיימים בו בזמן מסמנים של הפגן ושל עיבוד. מסמני הפגן באים לידי ביטוי בעדויות מלאות סתירות, התנגשויות ו'מחיקות' אשר שוברות את ההתקדמות הליניארית הפשוטה של הסיפור [...] העדויות הללו מבהירות עד כמה קשה לשלב את זיכרון השואה במהלך של זמן רציף המוביל מהעבר אל העתיד, להכניס אותו אל תוך 'השגרה הנורמלית של לפני ואחרי המחנות' [...] זיכרון השואה מצוי (כ-*acting out*) בלב ליבה של המציאות שבה חיים הגיבורים בהווה (שם: 92).

ואילו מסמני העיבוד באים לידי ביטוי בכך: 'הגיבורים אינם מוותרים על המהלך הרציף של הזמן ועל הניסיון לארגן את אירועי השואה בתוכו' (שם). כך, לתפיסת גרץ, אפשר לאתר בסרטים סיפורים אחדים: 'אלה שבהם מתפרץ העבר שהודחק בהווה, ואלה שבהם הזיכרון מעובד תוך הכרה במרחק שבין העבר להווה' (שם: 93).

7 עיבודה של הטראומה כרוך בניסיון לבטא או לבטא-מחדש את הרגש ואת הייצוג, באופן שאולי לעולם לא יתעלה על גילום-מחודש או הפגן של הנתק המשתק, אבל שיוכל אולי, במידה יציבה כלשהי, לשכך את השפעתו' (לה קפרה 2006: 62).

בשימוש במונחים אלו אדגים אסתטיקה קולנועית שמייצגת הפגן באמצעות סרטה התיעודי של נורית קידר **העיניים של המדינה**, העוסק בקרב על החרמון במלחמת יום הכיפורים ומדגים הפגן מסוג הזדהות יתר.

הסרט נפתח בשוט מטושטש וחסר מיקוד, ובו אוטובוס חוסם את שדה הראייה, ובפסקול נשמעות יללות אמבולנסים. בזווית אלכסונית (oblique angle) מתגלה מלון שרתון בתל אביב. הרעידות הריאליסטיות שהצילום במצלמת יד (hand held) יוצר מעלות על הדעת מהדורת חדשות, ובה תיעוד מזירת אסון. נדמה לרגע כי נושא הסרט איננו הקרב על החרמון אלא פיגוע התאבדות במרכז תל אביב. בד בבד עם מראות העיר נשמעים בפסקול קולות העבר, ממלחמת יום הכיפורים: קריין רדיו מודיע על פריצת המלחמה, ובו בזמן נשמעים קולות קשר מוקלטים משדה הקרב. בה בעת, בעדויות הלוחמים על ההתרחשות בשדה הקרב נשזרים צילומים מרוחקים (extreme long shot) ורחבי זווית של תל אביב. נדמה כי אסתטיקה זו מייצגת 'השפעה בדיעבד' (deferred action), שזיכרונות מוקדמים מקבלים בה משמעות ועוברים רוויזיה בעקבות חוויות מאוחרות יותר (פרויד וברויאר 2004 [1895]). הזמניות המשובשת קשורה בכך: 'העבר אינו נותר מאחור, אינו עובר אינטגרציה ונהפך לזיכרון שאפשר לספר אותו, אלא ממשיך לרדוף את הנפגע ולשלוט בו' (אלסטר וחגין 2012: 75). זוהי אסתטיקה תיעודית-פרפורמטיבית שמייצגת מבנה פוסט-טראומטי קולקטיבי: קולות קריין הרדיו ממלחמת יום הכיפורים מלווים נקודת מבט אובייקטיבית, כול-ישראלית, אשר נעה ברחובות תל אביב. את העדויות הטראומטיות של הלוחמים, הנשמעות בפסקול, מלווה מבט גבוה ומרוחק שמופנה כלפי תושבי הכרך. בדרך זו, מראה רחובות תל אביב מייצג את ההווה הקולקטיבי, וממד השמע מבטא את העבר הטראומטי: את התמונות מלווה פסקול רב-שכבתי, מונטז' של עדויות הלוחמים, הקלטות מכשירי הקשר משדה הקרב, קולות ירי, צרחות, צרימות אלקטרוניות מתכתיות וצלילים גבוהים מסונתזים.⁸ כך, המצלמה עוקבת ממרחק אחר מטוס מעל הים התיכון, ותחתיו נגלים מגדלי תל אביב, ובפסקול נשמע כתב רדיו צבאי אומר: 'ראיתי חיילים שאינם מהססים לקפוץ לשטח מוכה אש ולחלץ חבר שנפצע, וזאת תוך לחימה עיקשת בקיני החיילים הסורים שהיו פזורים בשטח'. לאחר מכן נשמעות הקלטות ממכשירי הקשר בקרב על החרמון. בסצנה אחרת גולשי סקי מחליקים בשלווה במורד ההר, גבעות מכוסות שלג, קרונות רכבל נעים מעלה ומטה, ובפסקול נשמעות עדויות הלוחמים, צרחות מסונטוזות והקלטות מכשירי הקשר. גולש סקי נראה יושב בשלווה בקרון הרכבל העולה בחרמון, ובפסקול נשמע קול בוקע ממכשיר קשר: 'כאן חמש, יש לי שלושה נפגעים, צריך לפנות אותם מהר, והתחילו לטווח קרוב אלי'. בכך **העיניים של המדינה** מייצג מבנה פוסט-טראומטי קולקטיבי, שהלאום עצמו סובל בו מתסמינים של הפגן. נוכחות העבר בפסקול, הממשע

8 הבחירה בפסקול כמסמן טראומטי, לעומת התמונה שאיננה מסמנת טראומה, מאששת את טענתה של מורג שבתקופת האנתפאדה השנייה, במצב של טראומה כרונית, 'רק הפסיכו-אקוסטיקה הקולנועית של פיגוע הטרור מאפשרת לנו לחרוג מעבר למלכודת הזמן' (מורג 2008: 87).

את ההווה שבתמונה, מעידה ששלושים השנים שבין 1973 ל-2003 קרסו טמפורלית בעקבות החוויה הפוסט-טראומטית.

בסרט נוכחות עוד פרקטיקות אסתטיות שמייצגות את המבנה הפוסט-טראומטי ייצוג אלטרנטיבי ומתייחסות ללקונה שהטראומה הבלתי ניתנת לתיאור משאירה אחריה. ראשית, לכל אורך הסרט נשזרים שני סוגי דימויים מרכזיים: האחד הוא צילום ציורו של אברהם אילת מהתערוכה 'סימנים מחשידים'. בציור נראות מאות דמויות כהות, ללא תווי פנים, בתוך מנהרות שממוקמות זו מעל זו, לכודות בתנועות שונות שחוזרות – הליכה כפופה, צעידה עם רובים, חרמשים או דגלים, זחילה, חפירה באתים ושכיבה על הקרקע, בראש טמון באדמה. הן מצולמות בצילום יד, בחוסר יציבות, והמצלמה נעה לסירוגין בתנועה אופקית (tilt), אנכית (pan) ובאלכסון ובמהירויות משתנות. האחר הוא צילום קטע מחול מהמופע 'איסטנבול' של פינה באוש (Bausch): רקדן שחלק גופו העליון חשוף ורוקד בשוללית מים עגולה, ומלמעלה, ממקור שאינו גלוי לעין (off-screen), מכה בו זרם מים כבד ובלתי פוסק. תנועות הרקדן מקיימות דיאלוג עם זרם המים: הוא מנסה לצאת מתחת לזרם, אך חוזר אליו שוב ושוב, כאילו בעל כורחו. ידיו הנפרסות לצדדים ולמעלה מבטאות ניסיון מאבק שאיננו פוסק מול הזרם המכה בו מלמעלה. הוא נשכב בשוללית, נדמה שהזרם מכריע אותו, אך הוא מצליח להתרומם ולהמשיך את המאבק. אלו ייצוגים פורמליסטיים, סימבוליים, שמתייחסים לממד שייצוגו בשפה הרגילה אינו אפשרי. לדימויים אלו איכות סימולקרית: צילום של ציור, צילום יצירת מחול, דהיינו ייצוג של ייצוג, המבטא את הא-פרזנטטיביות של הטראומה. רעיון זה משתקף גם באופן עריכת עדויות הלוחמים. ג'נט ווקר (Walker 1997) מציעה את המונח 'הפרדוקס הטראומטי' (traumatic paradox) לתיאור העובדה שטראומה חיצונית יוצרת שינויים של ממש בזיכרון, ולפיכך המוסכמות החברתיות פוסלות את נפגע הטראומה מלהעיד על 'האמת'. לטענתה, הסרטים המעידים היטב על עבר טראומטי הם אלו שמתארים את העבר הטראומטי כ- 'fragmentary, virtually unspeakable, and striated with fantasy constructions' (הנ"ל 1997: 809). כך, עדויות הלוחמים מתפקדות כ'פרדוקס טראומטי' בלב הסרט. אינן מובנות, קטועות, כוללות שתיקות, סתירות ופנטזיות, ואינן מתלכדות לסיפור שלם שמתאר את המציאות ההיסטורית. בדרך זו העדויות משקפות את הפן המבני של הטראומה: עצמתה החורגת מן התודעה ומן השפה, הן של המעידים והן של הסרט כעד מאזין. הן מסמנות את חוסר האפשרות להסב את האירוע הטראומטי על החרמון לזיכרון ולנרטיב עקבי. כל עדות ניצבת לעצמה, לעתים במשפט אחד, שלעתים קרובות מנותק מהקשר ואינו מוסר מידע בתוכנו הגלוי. כך לדוגמה אומר אחד הלוחמים: 'אני מכניס את הפצצה ויורה. אז אתה מבין לאיזה גיהינום אתה נכנס. אתה מזהה, לפי הקול, אבל אין לך זמן, ריחות מכל הכיוונים'. המשפט נטול הקשר, קטוע ומעיד על המציאות הנפשית, על החרדה העצומה, על הבלבול ועל חוסר האונים. מרואיין אחר שואל: 'איך המחלקה של חתוכה הגיעה אלינו? אין לי מושג. כי חתוכה נפצע וגם שמחה אחר כך נהרג. ככה הקרב התחיל ומי שהרים את הראש קיבל כדור בראש'. העריכה אינה מציעה הקשר מובן שיאפשר למקם בתוכו את חתוכה, את מחלקתו או את סדר ההתרחשויות בקרב. לוחם אחר מצולם שותק ממושכות מול המצלמה.

ידו מונחת על פיו, ועיניו משוטטות ללא מנוחה; שתיקתו המתמשכת מעידה ללא מילים על ההכחדה של יכולת הייצוג. בסצנה לקראת סוף הסרט, הלוחמים נראים יחד באותו הפריים, בתבנית סמיכות צפופה, חוזרים אל הגבעה שהתחולל בה הקרב. הם מנסים להתמקם במרחב ולהבין היכן לחמו. ניסיונותיהם עולים בתוהו: בשוטים שאחרי כן הם מופרדים זה מזה, ובכל אחד מהם לוחם אחר מנסה להצביע לעבר נקודה שונה במרחב, באופן שמבטא בלבול מוחלט וחוסר יכולת להתמצא. העריכה מקפידה שוב ושוב את התמונות, שהלוחמים נראים בהן מצביעים לכיוונים השונים, פורסים ידיים בתימהון, מתווכחים או מתיישבים בייאוש. הניסיון לאתר את הטראומה ולהצביע עליה נכשל לחלוטין, ולכאוס שבתמונה מצטרפת בפסקול מוזיקה אטונאלית, מלאה ניגודים, שמשלבת בין צלילים סינתטיים לקולות גבריים אופראיים. בדרך זו מועבר צבינה הא-רפרנציאלי של הטראומה. באמצעות צילומי ציוריו של אברהם אילת ויצירת המחול של פינה באוש מתוארים בפני הצופה התסמינים הפוסט-טראומטיים של תגובת הקרב. ציורי החיילים במנהרות ותנועת המצלמה הנמרצת העוקבת אחריהם מייצגים את האפשרות להיחלץ מהמצב הכרוני של הפוסט-טראומה, על אף מאבקה של ההכרה למצוא דרך החוצה מהמחילות שחיילים מתים בהן. כך הרקדן הנאבק בזרם המים מייצג ניסיון היחלצות מכוח עצום הניתך מלמעלה ללא הרף. שלולית המים העגולה סוגרת עליו ומבודדת אותו מן העולם. באחת הסצנות הצופה אף מוזמן להזדהות עם החוויה הפוסט-טראומטית, ולחוות, קולנועית, תסמיני חודרנות ועוררות יתר: המצלמה עוקבת אחר הדמויות בציורו של אברהם אילת, הנתונות, זו אחר זו, במעין מנהרות תת-קרקעיות ארוכות, המשוכפלות שוב ושוב, זו מתחת לזו. המצלמה נעה על פניהן בתנועות אופקיות ואנכיות, אגב התקרבות והתרחקות (zoom out ו zoom in). כמה מן הדמויות כורות באדמה באמצעות אתים, כמה נושאות דגלים, אחרות נושאות רובים וחבושות בקסדות, ואחרות נושאות חרמשים. דימויים אלו, בצירוף תנועותיה הגליות של המצלמה, מעלים על הדעת חיילים שכלואים במבוך ללא מוצא, במרחב שהוא ספק מציאות ספק חלום. אט-אט קצב תנועות המצלמה מתגבר עם צילי הפסקול, שנוספות אליו חריקות וצרימות עזות, הלמות תופים, פעימות רבות של כלי הקשה ושירה מרוחקת, עמומה. המצלמה מחישה לפתע באחת את תנועותיה, העריכה מואצת מאוד, ובתוך כך מתעכבת בפתאומיות על כמה מן האיורים: ראש אדם שממלא את אחת המחילות, ולשונו האדומה לוחכת את הקרקע, מקבץ דמויות שמתלכד לדמות אחת, חייל נושא דגל. הפסקול נגדש צלילי ירי, התפוצצויות, כלי הקשה, צלילים אלקטרוניים, שירה ודיבורים מרוחקים. לאחר מכן העריכה, המצלמה והפסקול מאטים את קצבם, והתמונה מתחלפת במראה הרקדן מהמופע 'איסטנבול' מבצע את תנועותיו האחרונות, האטיות, מתחת לזרם המים.

9 כמו שהרמן מתארת, 'הסימפטומים הרבים של הפרעת הלחץ הפוסט-טראומטית מתחלקים לשלוש קטגוריות עיקריות: "עירור יתר", "פלישה" ו"צמצום". עירור היתר משקף את הציפייה המתמדת לסכנה, הפלישה משקפת את החותם הלא-נמחה של הרגע הטראומטי, הצמצום משקף את התגובה המקשה של הכניעה' (הרמן 2015 [1992]: 50).

הזרם נפסק, הרקדן עוזב את הזירה ופוסע לאפלה. התמונה מתחלפת בתמונת גלי הים התיכון הלוחכים את החוף. בפסקול נשמעים קולות ממכשיר הקשר שמתארים את סיום הלחימה ואת הנפת הדגל על החרמון. זהו טקסט פוסט-טראומטי מכונן ומודע, המצוי ברובד הגלוי של הסרט. אסטרטגיית ייצוג זו מבטאת 'הזדהות יתר' עם חויית הקרבן,¹⁰ שניתנת להצבה, בהגדרות דומיניק לה קפרה, בקטגוריית ייצוג טראומה כהפגן: הטראומה מועתקת במלואה ובגלוי מן העבר אל ההווה, ממרחב שדה שקרב אל מרחב העורף, ומן הנפגעים העדים לטראומה לשפתו של הסרט שמשמש עד מאזין.

רקע היסטורי

הנחת היסוד במאמר זה היא שקיים קשר בין סגנון ייצוג הטראומה בסרטים, בנרטיב ובאסטיקה, ובין מאפייני הטראומה הקולקטיבית שהחברה הישראלית התמודדה עמה בתקופת היווצרות הסרטים.¹¹

הרקע ההיסטורי ל'גל הטראומה' של העשור הראשון של המאה ה-21 הוא השנים המדממות של האנפאדה השנייה. 1,084 אזרחים ישראלים נהרגו במאות פיגועים בעורף, בעיקר בערים הגדולות. 'אנשים נפצעו ונרצחו בעת הליכתם על מדרכות העיר, בנסיעה במכוניתם הפרטית וגם בעת שנמו במיטותיהם [...] קרבנות הפיגועים היו חיילים, אזרחים, מבוגרים, זקנים, נשים וטף, בלייני דיסקוטקים וחרדים, ילידי הארץ, עולים חדשים, ערבים ועובדים זרים' (זומר ובלייך 2005: 10-11). הסוציולוגית עירית קינן מציגה נתונים שלפיהם בתקופת האנפאדה השנייה 'כל אזרח שישי נחשף לטרור במישרין, כל אזרח חמישי איבד אדם קרוב, וכמעט לכל אזרח שני (2.7) היה חבר או בן משפחה שחוה אירוע טרור' (קינן 2012: 138).

בשנים שלאחר האנפאדה השנייה פחתו מאוד פיגועי ההתאבדות. אמנם סמוך לגבולות המדינה התרחשו אירועים מלחמתיים כמלחמת לבנון השנייה (2006) והלחימה ברצועת עזה וביישובי עוטף עזה (2007-2014), אך מספר ההרוגים בהם היה קטן יחסית. ואילו פיגועי ההתאבדות התרחשו במרכזי הערים הגדולות, מלחמת לבנון השנייה התרחשה בצפון המדינה ומעבר לקווי הגבול, ואילו הלחימה בעזה התרחשה ביישובים הסמוכים לגבול ומעבר לגבול. למרות מטחי הטילים והרקטות ששוגרו לעבר ריכוזי האוכלוסייה

10 דומיניק לה קפרה כתב: 'הזדהות בלתי מבוקרת מרמזת לכלבול בין העצמי לבין האחר, שעשוי להביא את הצופה או את העד לידי אימוץ חוייתו וקולו של הקורבן, גילומם המחודש או הפגנתם' (לה קפרה 2006: 53).

11 ביסוס תאורטי להנחה זו אפשר למצוא בגישת מבקר התרבות פרדריק ג'יימסון (2004 [1981]: 60), המציע שההקשר הפוליטי הוא האופק המוחלט של הניתוח ההיסטורי, וזיהוי נעשה באמצעות איתור תסמיני הסתירות והסדקים הלא מודעים שבטקסט. לדעת חוקר הקולנוע ניצן בן שאול (2004), אסטרטגיית צורניות שנוכחות באופן מרכזי בסרטים מעידות על מצבים היסטוריים שמשפיעים על תפיסות היסוד של היוצרים והקבוצות שהם משתייכים אליהן.

האזרחית, 'מבחינת הנוזקים לאדם ולרכוש היו אתגרים אלה נמוכים עד בינוניים, ביחס למלחמות קודמות' (אלטשולר ואחרים 2016: 53). סיומה של האנתפאדה השנייה השפיע על סגנון הסרטים: 'בתחילת המילניום ביטאו הסרטים הישראלים ראייה פסימית, ואילו בעשור שלאחר מכן עיצב הקולנוע הישראלי גיבורים מעורבים הפועלים למען שינוי חייהם וחיי הסובבים אותם' (פיק חמו 2016: 326).

נסגת הלחימה ממרכזי הערים הגדולות לקווי הגבול ומעבר להם, והשנים שחלפו מאז מלחמת יום הכיפורים ומלחמת לבנון הראשונה, מעצבות את השפה הקולנועית של סרטים שונים שעוסקים בתגובת קרב, כשפה של עיבוד טראומה. סרטים אלה מייצגים את הטרואומה בלי לנסות להדחיק אותה, וגם בלי לשקוע בתוכה. אפשר לטעון כי התנסותו המעמיקה של הקולנוע העלילתי והתיעודי בישראל בתקופת האנתפאדה השנייה, עם אסטרטגיות ייצוג של טראומה, אפשרה לקולנוע של העשור השני של המאה ה-21 ליצור אסטרטגיות חדשניות של עיבוד.

שמח שאתה חי ולחתוך את הכאב: נרטיב של עיבוד טראומה

כאמור, ייצוג תהליכי עיבוד ברמות שונות של הטקסט הקולנועי הוא תופעה מרכזית בסרטים התיעודיים של תגובת הקרב הרואים אור בעשור השני של המאה ה-21. עם הסרטים המייצגים תהליכי עיבוד אפשר למנות את **שמח שאתה חי** (2009), **לחתוך את הכאב** (2011), **קרב אחד יותר מדי** (2013), **סיפור סגור** (2015), **פלט"ר הימלאיה** (2016) ו**הקרב שלא נגמר** (2018). בכמה מהם תהליכי העיבוד ניכרים במישור הנרטיבי בלבד, ובאחרים – בנרטיב ובאסתטיקה גם יחד.

שמח שאתה חי ולחתוך את הכאב מציעים קווים עלילתיים של עיבוד טראומה. **שמח שאתה חי** מציג את סיפורם של שני לוחמים – קובי ויטמן ונפתלי קינל – ששירתו בגדוד נחשון במבצע חומת מגן. הסרט מתעד את חייהם כמה שנים לאחר האירוע הטרואומטי במחנה הפליטים ג'נין, שנהרגו בו 13 מחבריהם לגדוד. ויטמן וקינל, המתמודדים עם פגיעה פוסט-טראומטית שמשבשת את חייהם, מנסים לעבד את הטרואומה, איש-איש בדרכו: ויטמן, מוזיקאי במקצועו, יוצר מופע מוזיקלי בשם 'מלחמה – אופרת רוק', ובו הוא מעבד את חוויותיו מהלחימה למילים וצלילים. באחת הסצנות בסרט הוא אומר: 'רק עכשיו אני מבין שלכתוב את זה ולשיר על זה ולדבר על זה, זאת התרפיה שלי'. קינל פונה לטיפול פסיכולוגי ממושך בקליניקת המטפל המומחה לטרואומה מולי להד, וזה מסייע לו לחוות מחדש את האירוע הטרואומטי בזיכרונו, אגב שליטה ומרחק ביקורתי, ולהפחית את החרדה היום-יומית. שני הסיפורים מסתיימים בהחלמה ובהשלמה עם העבר: ויטמן מעלה בצוותא הופעה בשם 'מלחמה – אופרת רוק', ולאחר מכן נוסע לג'נין למפגש עם משפחה פלסטינית שבנה נהרג במבצע חומת מגן. בסצנה האחרונה בסרט ויטמן עומד על הבמה ושר: 'יום אחד אחרי המלחמה, ילדה אחת קטנה קראה לי אבא'; המילים האלה מעידות על עיבוד, לפי העקרונות שהציעה ג'ודית הרמן:

העבודה העיקרית בשלב השני באה אל קיצה כאשר המטופל משיב לעצמו את ההיסטוריה שלו ומתמלא תקווה מחודשת וכוחות מחודשים למעורבות בחיים. הזמן מתחיל לנוע שוב. כאשר 'הפעולה שמספרים בה סיפור' באה אל קיצה, החוויה הטראומטית שייכת באמת לעבר. בנקודה זו הנפגע עומד לפני משימות חדשות: שיקום חיינו בהווה והגשמת שאיפותיו לעתיד (הרמן 2015 [1992]: 214).

בו בזמן קינל מסיים בהצלחה את הטיפול הפסיכולוגי; באחד המפגשים האחרונים הוא אומר למטפל מולי להד: 'מזל שנולדתי [...] הייתי עכשיו שעה בתוך האירוע, ופתאום, אין איום, אף אחד לא יורה עלי, אני יכול לשבת רגע, להגיד תודה לאל שאני חי'. לאחר מכן קינל משוחח עם חבר על אמונה שהתחזקה בו. בסצנה אחרת הוא מברך הגומל בכותל המערבי ומצהיר על רצונו להיעשות אדם טוב יותר בעקבות הטראומה. בכך הוא מעניק לטראומה מקום מכריע בחייו, אך מכיל אותה בתוך נרטיב ברור ומחודש של חייו: 'לא סתם עברתי מה שעברתי, ולא סתם יצאתי מזה בחיים [...] נפל בחלקי להישאר בחיים, וזה סימן שאני צריך לשנות את החיים שלי'. שלב זה, לפי עקרונותיה של הרמן, הוא השלב האחרון בהחלמה מטראומה: 'לאחר שהשלים הנפגע עם העבר הטראומטי, ניצבת לפניו משימה חדשה: בריאת העתיד. הוא התאבל על העצמי הישן שנהרס בידי הטראומה; עכשיו עליו לטפח עצמי חדש' (שם: 215). לאחר הטיפול הממושך קינל נראה על חוף הים, עם חבריו, ומצולם אומר להם שהוא יוצא 'לחיים חדשים'.

לחתוך את הכאב חושף את סיפורו של מתן ברמן, לוחם לשעבר ביחידת הכלבנים עוקץ, המתמודד בתחילת הסרט עם תגובת קרב ועם כאב פיזי עז ומתמשך ברגלו. ברמן נפצע בעת שירותו בעזה: הוא צעד עם כלבתו לאורך ציר תנועה ברצועה כדי לסלק מטענים מהדרך. למרות הסריקות, נותר על הציר מטען פעיל. טנק שעלה עליו התפוצץ, ושלושה חיילים נהרגו. ברמן הרגיש אחראי למותם. הסרט נפתח בתיאור הכאבים העזים שברמן חש ברגלו, שבע שנים לאחר האירוע, ובהחלטתו לקטוע את הרגל. הקטיעה מאפשרת השתקמות פיזית, ששיאה בהתקנת רגל תותבת שמאפשרת לברמן פעילות כמעט מלאה. אך השיקום אינו מסתיים – קריש דם נסחף למוחו של ברמן, הוא מאבד את ההכרה ל-11 ימים ומאושפז בבית חולים. כשהוא מתעורר הוא מספר על חלום סוריאליסטי, ובו סבו, נפגע תגובת קרב ממלחמת העצמאות, גורם לו לחזור לאירוע פתיחת הציר ולהיהרג בעצמו במקום שלושת החיילים. החלום, לפי עדותו של ברמן, עוזר לו להשתחרר מהתסמינים הפוסט-טראומטיים: 'מאז שהתעוררתי מהקומה אני הפסקתי לקחת כדורי שינה והפסקתי לישון עם אור – מה שלא היה לפני – כי כנראה הייתי צריך את זה כדי להשתחרר בצורה מסוימת'. לאחר מכן נפרד ברמן מהכלבה שליוותה אותו מאז שירותו הצבאי, במילים: 'אני עומד מאחורי ההחלטה שלי לשחרר את ניקי ואותי מהעבר המשותף שלנו למען עתיד טוב יותר בשבילי, ואני מאמין גם בשבילה'. לאחר הפקדה מתוארת שיבתו של מתן לחיים נורמטיביים. כתוביות מתארות: 'מתן מדריך ילדים בחוג לאילוף כלבים ומתכונן לתחרות טריאתלון. הוא עדיין לומד לחיות עם העבר בשלום'. ברמן מצולם מגבו, יושב על שפת הים ומתבונן בשקיעה. התמונה מוחשכת (fade out), ובסצנה שאחרי כן ממלא את הפריים

מצנח ממונע בצבעים כחול-לבן מוטס בידי ברמן. לאחר מכן הוא נראה לבוש חליפת צלילה, צולל לתוך המים ושוחה לצד דולפין. אחרי כן נראה רצף של תמונות סטילס, ובהן ברמן נראה צונח באוויר, משחק כדורגל, מטפס על הרים ורוכב על טרקטורון. מבחינה נרטיבית, סצנות אלה מייצגות הפרדה בין העבר הטראומטי להווה הבטוח.

קרב אחד יותר מדי וסיפור סגור: אסתטיקה של עיבוד טראומה

קרב אחד יותר מדי וסיפור סגור כוללים מסמנים של עיבוד טראומה גם בנרטיב וגם באסתטיקה הקולנועית. אלו סרטים אוטוביוגרפיים, ובהם הפרוטגוניסטים הם הבמאים עצמם, המבקשים לשחזר את זיכרונותיהם המודחקים ולהגיע אל האירוע הטראומטי שנשכח: הקרב בעיר סואץ במלחמת יום הכיפורים בקרב אחד יותר מדי וקרב סולטאן יעקב בסיפור סגור. יואל שרון, במאי קרב אחד יותר מדי, שירת כלוחם בסיירת חרוב, ובמלחמת יום הכיפורים פיקד על מחלקה ונשלח בנגמ"ש לחלץ כוח צה"ל שנפגע בעיר סואץ. בזמן הנסיעה נפגע הנגמ"ש שלו מפגז טנק מצרי, ו-16 מתוך 19 חיילי המחלקה נהרגו. שרון נפצע ושותק בפלג גופו התחתון. זהו אינו הייצוג הראשון של הטראומה שלו בקולנוע: שנות שיקומו בתל השומר תועדו בסרט לעמוד על הרגליים (אלי כהן 1974), והסרט העלילתי שהוא בים – בצילו של הלם קרב (1988) – עסק בשני חיילים נפגעי תגובת קרב ובניסיונו של אחד מהם להיזכר ברגע החוויה הטראומטית. עשיית הסרט והתהליכים שחווה שרון באותו הזמן תועדו בסרטו התיעודי של אשר טללים התמונה החסרה (1988). סיפור סגור משתייך במובנים רבים לקורפוס ה-I Movies (דובדבני 2010) ומתאפיין בפואטיקה של וידוי ורגשות אשמה. מיכה ליבנה, במאי הסרט, שירת כסמג"ד שרון בקרב סולטאן יעקב. ליבנה חווה את האירוע הטראומטי של התקפת הסורים שנהרגו בה עשרים חיילים, יותר משלושים נפצעו, ואחרים נפלו בשבי. בנאום שנשא ליבנה בפסטיבל דוקאביב הוא תיאר כיצד

תוך כדי עשיית הסרט, כשאני מנסה לשים לב למורכבות של הדברים, לפרוץ את גבולות היצירה והקיבעונות של עצמי, לתת ביטוי לכאבים של גבר מודע לחולשותיו ולבטא אותם ברבדים שונים בסרט, התרחש גם תהליך של ריפוי ושחרור. ולכן השמחה שלי הערב משולשת: האחת על דרך היצירה, השנייה על התוצאה והשלישית על מתנת ההקלה הנלווית (הר גיל 2015).

כבמאי עסק ליבנה בחוויותיו מקרב סולטאן יעקב רק בסרט הגמר הסטודנטיאלי שלו אפיזודה קטנה וחולפת (1982), שביים לאחר ששב מהמלחמה.

קרב אחד יותר מדי הוא סרט תחקיר תיעודי, משולב הנפשה, שעוסק בסיפור הקרב על העיר סואץ במלחמת יום הכיפורים. יואל שרון, במאי הסרט, יוצא למסע כפול: חיבור מחודש בין לוחמי הפלוגה ובינם ובין משפחות ההרוגים; וחשיפת האמת ההיסטורית בבסיס הקרב בסואץ, שנהרגו בו מחצית מחיילי פלוגתו של שרון ורבים אחרים לקו

בתגובת קרב. בסרט שרון מצליח להרכיב מחדש את סיפור הקרב באמצעות תחקיר מעמיק בארכיון זה"ל ובאמצעות ראיונות עם בוגרי סיירת חרוב ובוגרי פלוגת הצנחנים, אגב הנפשת העדויות. בסוף הסרט שרון מצליח לגלות מי אחראי לקרב ולגבש מחדש את היחידה הצבאית שהתפרקה ארבעים שנה קודם לכן.

סיפור סגור הוא סרט תחקיר תיעודי שעוסק באירועי קרב סולטאן יעקב במלחמת לבנון הראשונה. לאחר שלושים שנה שהדחיק במאי הסרט מיכה ליבנה את הזיכרון הטראומטי, הוא יוצא למסע ראיונות כדי לגלות מה התרחש באותו לילה ונמחק מזיכרונו. ליבנה מראיין את חיילי הגדוד שהשתתפו בקרב, את ההיסטוריון אורי מילשטיין ואת מפקד הגדוד עירא אפרון. בעקבות הראיונות זיכרונותיו הטראומטיים המודחקים של ליבנה שבים אליו, ובמרכזם אירוע טראומטי במיוחד שמלווה בהרגשת אשמה: נטישת פקוד שלו בשדה הקרב, מתוך חשש להיפגע. בסוף הסרט ליבנה מתוודה על המעשה לפני בני משפחתו.

שני הסרטים האוטוביוגרפיים משתמשים בפרקטיקות שמשתייכות למודוס הרפלקסיבי, למודוס המשתתף ולמודוס הפרפורמטיבי.¹² כך, פרקטיקות רפלקסיביות מופיעות בקרב אחד יותר מדי בכתוביות בתחילת הסרט: 'המצלמות נסעו זה מכבר למלחמה אחרת ורק אנחנו עוד נשארו שם'. זוהי הצהרה על יחס של בידול בין הסובייקט למכשיר התיעוד, בין המצלמות ש'נסעו' ל'אנחנו עוד נשארו שם'. בסיקוונס הבא יואל שרון אוהז במצלמת סטילס, ומצלם אנפה עומדת על אחד הסלעים. בפסקול נשמע צליל דריכת המצלמה, ובפריים הבא האנפה נראית מנקודת מבטו של שרון, מבעד לעדשה. בפסקול נשמע קול סגירת הצמצם, המתחלף בקול ירייה. האנפה נעלמת מהפריים. שרון מפנה את מצלמתו לעבר ציפור שניצבת על חוט, וכשהוא מצלם, הפריים המתגלה מהעדשה מתחלף בפריים שנראה בו צילום ארכיון מהלחימה בסואץ, ובו פיצוץ ואדמה מוטחת לכל עבר. שרון יורד מכיסא הגלגלים שלו ומתגלגל על החול, מחזיק במצלמה שלו ככרובה. הוא מביט קדימה, ובשוט העוקב נראית הנפשת תנועה מהירה בתוך שוחה מופגזת. שרון נראה שוב בחוף הים, ולפסקול נוספים רעשי מכשירי קשר ויריות. את הצילום הריאליסטי של חוף הים קוטעת הנפשת חיילים נושאים רובים, ואיור מסוק קרב קוטע צילום אנפה באוויר. בדרך זו שרון מקיים דיון רפלקסיבי על האפקט המנוגד של המצלמה כאשר היא פונה אל המרחב הטראומטי: מצד אחד שרון משתמש במצלמה ככלי נשק, באופן שמאפשר שליטה ופיקוח

12 מודוסים אלה הם חלק מטקסונומיה שהציע חוקר הקולנוע התיעודי ביל ניקולס (Nichols 1991). המודוס האינטראקטיבי (interactive mode) כולל מעורבות ישירה של הבמאי, חשיפתו כחלק מהעולם ההיסטורי המתועד ואינטראקטיביות בינו ובין מושאי הצילום; המודוס הרפלקסיבי (reflexive mode) עוסק בתיווך הקולנועי עצמו, אגב חשיפת המנגנון הקולנועי ודיון בתהליך הייצוג ובהתמקדות במפגש בין היוצר לצופים; והמודוס הפרפורמטיבי (performative mode) מדגיש חוויות סובייקטיביות של היוצר, הופך את הצופה למקור ההתייחסות של הסרט ומערב מאפיינים סגנוניים מכל המודוסים. חוקרת הקולנוע סטלה ברזי (Bruzzi 2006) מתחה ביקורת על הגדרתו של ניקולס למודוס הפרפורמטיבי והציעה שהוא מתאפיין בעיקר בהפניית תשומת הלב של הצופים ל'אי-האפשרות של ייצוג תיעודי אותנטי' (מצוטט בתוך: יוסף 2013: 173).

חזותי על המציאות סביבו. מצד אחר המראות הטראומטיים של שדה הקרב, המחליפים את ההתרחשות הריאלית, שולטים בשרון באמצעות המבט מבעד לעדשה.¹³ הדיון הרפלקסיבי על הכוח שבידי בעלי מנגנון הייצוג נמשך בכניסתו של שרון לארכיון צה"ל. בסיקוונס הכניסה המצלמה מתארת את האיסור על ייצוג החזותי של הארכיון: סורגים עבים מונעים כניסת רכבים לא מורשים. מצלמות אבטחה מצולמות בתקריב (close up). מאבטח בחליפה כהה פותח את השער. שרון וחברו מיקי טוניס ממוקמים בפינה הימנית התחתונה של הפריים, ואת שאר הפריים תופס ארכיון צה"ל, מצולם מזווית נמוכה מאוד (extreme low angle) שמדגישה את עצמתו. 'שמת לב שאין פה חלונות?' שואל שרון את טוניס, וזה עונה לו: 'יש פה סוד'. שניהם מתקרבים לכניסה לארכיון, ובפסקול נשמע קול נמוך גברי מורה: 'תסגור את המצלמות, בסדר?' למרות זאת, המצלמה מוסיפה לצלם ומתמקדת בשלט על אחת הדלתות: 'אין כניסה עם מצלמה (כולל בטלפון נייד או במחשב כף יד)'. הדלת נפתחת לפניהם. 'אנחנו מרגישים שהגענו ליעד מבוצר', אומר שרון. בדרך זו ייצוגי העבר מתוארים כ'סוד' שטמון בתוך 'יעד מבוצר'. כלי הנשק המאפשר את פריצתו של היעד המבוצר הוא המצלמה. גם בפעולת החיפוש של שרון בתוך הארכיון מודגש הפן הרפלקסיבי: אצבעותיו של שרון מצולמות בתקריב לוחצות על כפתורים של מכשירי הקלטה או מעבירות סלילי צילום בתוך מכשירי הקרנה. המצלמה משתהה כמה פעמים על פעולת מנגנון מכשיר ההקרנה ועל הסלילים הרצים בתוכו. בדרך זו הכניסה לארכיון מתוארת כהשתלטות על מנגנוני הייצוג באמצעות מצלמה. בסופו של דבר, מנגנוני ייצוג אלו מופנים נגד ההנהגה הצבאית האוחזת בהם.

לצד הפרקטיקות הרפלקסיביות, קרב אחד יותר מדי, כסרט אוטוביוגרפי, משתייך למודוס האינטראקטיבי: שרון הוא גם הבמאי וגם גיבור הסרט, אשר יוזם את המפגש המשותף לחברי הפלוגה ולמשפחות, עורך את התחקיר על האחראים לקרב וחווה עיבוד של הטראומה. מאפייניו הפרפורמטיביים של הסרט נוכחים בשימוש הרב בהנפשה כדרך לייצוג הזיכרון והעבר, ובעיקר הלחימה בעיר סואץ. לעתים ההנפשה מאפשרת ייצוג אירועים פנטסטיים וזיכרונות מוטעים. כך לדוגמה אחד הלוחמים מתאר מחשבה שחלפה בו בזמן שהטנק שלו הותקף ברירות מכל עבר: 'אני רואה את עצמי נהרג, כבר מדמיין את עצמי בשמיים, רואה משם את אשתי מתחתנת מחדש. ואני כולי בכי, רואה את הכל ולא יכול לומר מילה'. ההנפשה מלווה את העדות במראהו מרחף בשמיים, לבוש מדים וקסדה, זוג כנפיים מבצבץ מאחורי גבו. מנקודת מבטו ומזווית גבוהה מאוד (extreme high angle) נראית חופה. בשוט שאחרי כן נראית כלה מושיטה את אצבעה לטבעת.

13 האפקט הכפול של המצלמה קשור במונח 'פארמקון' (pharmakon), הנושא משמעות של רעל ותרופה גם יחד. דרידה מחבר בין הפארמקון לכתב: 'אל הכתב הינו אפוא אל רפואה. "רפואה": מדע ושיקוי קסמים כאחד. תרופה ורעל. אל הכתב הוא אל הפארמקון' (דרידה 2002: 52). כך מצלמתו של שרון משמשת לכתובת החוויה הפוסט-טראומטית. במונח זה היא תרופה שמאפשרת לו לשלוט בחוויה הטראומטית באמצעות כתיבתה הקולנועית, אך גם רעל שגורם לו לשוב לזיכרון הטראומטי ולהביא למותו של מפקד המחלקה עמיקם.

בסיפור סגור יש פרקטיקות תיעודיות מאותם מודוסים. הסרט משתמש לכל אורכו בפרקטיקות רפלקסיביות וחושף את מנגנוני הייצוג שונים המשמשים ליצירתו: כתו של ליבנה מצלמת את עצמה במצלמת וידאו ביתית דרך המראה הקדמית של הרכב. בסצנה שליבנה מקרין את הסרט על אביו הוא מוציא מארגז קלטות וידאו וסילילי וידאו, מתקין אותם במכשיר ההקרנה וצופה במסך. פניו נראות מלפנים (full front), מופנות אל עבר הצופים; במפגש עם עירא המג"ד מצולמת רשימת הערות בכתב יד, במסך הטלפון הנייד שליבנה מחזיק בידיו; בבית הקפה ליבנה משוחח עם אשתו בשיחת וידאו שנערכת במסך המחשב הנייד שלו, ופעמים רבות אחרות שיחת הווידאו נערכת בטלפון הנייד; תנועת הסילילים במכשירי השמע וההקרנה מצולמת לעתים קרובות בתקריב ואגב תנועת מצלמה שסוקרת את פני השטח שלהם בתנועה אופקית (pan) או בתנועה פנימה (dolly in); ובאחת הסצנות קובצי שמע שמתעדים את מכשיר הקשר בקרב מושמעים מהמחשב, וכך מיוצגים בתכנה בקווים גרפיים.

סיפור סגור הוא גם סרט אינטראקטיבי, שכן הפרוטוגוניסט הראשי הוא במאי הסרט, הנאבק בקונפליקטים פנימיים וחיצוניים כדי להבין מה התרחש בקרב סולטאן יעקב. בתמונה ובפסקול הוא נראה ונשמע משוחח עם שאר השחקנים החברתיים בסרט ומופיע גם כשחקן בסצנות הבדייוניות הפיטיות של ההליכה במדבר או הצלילה במים.

רכיבו הפרפורמטיבי של הסרט, המשמשים לייצוג אופייה העודף של הטראומה, מתגלים בסצנות המשלבות מציאות ובדיון, שירה קולנועית ותחקיר היסטורי. סצנות אלו, המבטאות את 'הלך הרוח הפנימי' (הר גיל 2015: 3) של ליבנה, מייצגות את חווייתו הפוסט-טראומטית באמצעות סיטואציות סימבוליות שונות. כך לדוגמה ליבנה נראה צולל בים בעוד תנועות המצלמה מבטאות חרדה; אוכל דגים מטוגנים ולאחר מכן רץ לחדר המקלחת ומקיא אותם; או תועה במדבר, כל שערור מגולח וגופו מכוסה בוץ.

בשני הסרטים נוכחים תהליכי עיבוד, מבחינה נרטיבית וגם מבחינה אסתטית. מבחינה נרטיבית, נקודת המוצא של עלילות שני הסרטים היא האמנזיה בנוגע להתרחשויות ההיסטוריות, ונקודת הסיום היא הזכרות הגיבורים באירועים הטראומטיים. בקרב אחד יותר מדי יואל שרון מגלה מה בדיוק התרחש באירוע הטראומטי בסואץ ומי היה אחראי ללחימה המיותרת. לקראת סוף הסרט, במפגש בין לוחמי סירת חרוב ובין בני משפחות ההרוגים, אחד החיילים אומר למצלמה: 'אם הרגע הזה יאפשר לנו את ההמשכיות, ולכולנו להיאחז במשהו, אז במשהו הצלחנו'. אביו של אחד ההרוגים אומר: 'באירוע הזה של היום אני רוצה למצוא איזשהו טיפה של נחמה'. בסרט המוקרן בערב אברהם אדן (ברן) נראה מעניק משמעות לקרב שהשתתפה בו היחידה: 'ההצדקה של יחידת חרוב בהחלט הייתה צורך של חילוץ, שהייתה חשובה ממדרגה ראשונה'.

בסיפור סגור מיכה ליבנה חושף, צעד אחר צעד, את מאורעות קרב סולטאן יעקב שנחקרו מזיכרונו, ולבסוף את האירוע המרכזי שהדחיק כדי לא להתמודד עם רגשות האשמה. הסרט נפתח באמנזיה מוחלטת ובתסמינים שנובעים מאי-עיבוד של האירוע. בשיחה עם אשתו, שמנסה להניא אותו מלעסוק בסיפור המודחק במילים 'אתה יודע שאני

נגד, החלומות האלה יחזרו לך. מה אתה צריך את זה? עונה ליבנה: 'יש לי הפתעה בשבילך. זה כבר התחיל. לא ישן טוב בלילה, לחץ בחזה. את יודעת'. באחת הסצנות הראשונות ליבנה אומר לבתו כי אינו זוכר דבר על סיפורו האישי בקרב: 'קברתי, שכחתי', אך ככל שהעלילה מתקדמת הוא נזכר בהתרחשויות בשדה הקרב, ולבסוף מגיע אל האירוע שיצר את הזיכרון הטראומטי: נטישתו את פקודו אבי לוסטר: 'בעוד אני מג'ע'ע ומתמרן שם, בצפיפות שהייתה להסתובב, אתה ולוסטר עוקפים אותי ומובילים ראשונים. ואני אחריכם, בפער גדול. ובשלב מסוים, אני מסתובב וחוזר אחורה. אני מדווח שיש פה אש וזה בלתי אפשרי'. הזיכרון מוביל להיטהרותו של ליבנה. עדות לכך נוכחת בדברים שעירא אפרון מטיח בסוף הסרט במיכה ליבנה: 'אני חושב שתוך כדי התהליך של ההיטהרות העצמית שלך בשנה וחצי האחרונה [...] שעשית עם עצמך את המסע מהסיבוב אחורה, כי ירו עליך טילים [...] שלושים שנה אחרי זה התחלת לטפל בזה. ואחרי שלושים שנה החלטת שאתה אוונגליסט של היטהרות לכולנו. בטויל שלך להיטהרות באמת לא ספרת אף אחד'. כמו שתירתתי, התנועה הנרטיבית משכחה להיזכרות מבטאת, מבחינה קלינית, עיבוד של הטראומה: הפסיכואנליטיקאי דורי לאוב (פלמן ולאוב 2008: 77) מתייחס לעיבוד כ'תהליך של הרכבת נרטיב ובנייה מחדש של היסטוריה', שמסוגל להתרחש רק כאשר הנפגע מצליח לנסח את הסיפור ולמסור אותו במילים לאתר שמחוץ לו, ואילו הרמן מתארת את השלב השני של ההחלמה ככזה שהנפגע מספר בו את סיפור הטראומה בשלמותו, לעומקו ולכל פרטיו.

מבחינה אסתטית, שני הסרטים מייצגים תהליכי עיבוד באמצעות השילוב בין אסטרטגיות צורניות שמתייחסות לעודפות (excess) הטראומטית ובין תיאורים היסטוריים של האירועים הממשיים, אגב הצבת גבולות ברורים ביניהם ובין העבר להווה ובאמצעות יצירת מרחק קוגניטיבי מהאירוע הטראומטי. קרב אחד יותר מדי משלב בין קטעי הנפשה שמייצגים את חוויתו הסובייקטיבית הפוסט-טראומטית של הבמאי יואל שרון לקטעי ארכיון שהוא מאתר בארכיון צה"ל, שמייצגים את המציאות ההיסטורית הממשית; מנסה להיזכר במה שאירע, ובו בזמן מגבש מחדש את לוחמי היחידה ונפגש עם משפחות ההרוגים; וממקם את הצופים בהקשר היסטורי ברור.

פרויד כתב שהעיבוד דורש הענקת זכות קיום לחזרתיות, בתחום מוגדר ('העברה'), היכרות עם מאפייניה, עיבודה וחשיפת הדחפים המודחקים המזינים אותה (פרויד 2002 [1914]: 7-28). ואכן, שני הסרטים מייצגים את החוויה הפוסט-טראומטית אגב חזרתיות, מבנה טמפורלי משובש, התקות וקיטועים. לפי דגם העיבוד שהציע לה קפרה, אפשר לאתר בשני הסרטים, באיזונים שונים, אסתטיקה של כתיבת טראומה שמתייחסת לחוויה הסובייקטיבית וגם להתרחשות ההיסטורית. השפה האסתטית של קרב אחד יותר מדי מייצגת את זיכרון העבר באמצעות הנפשה, ואת ההווה - באמצעות צילום ריאליסטי אינדקסיקלי, ולפיכך נוצרים גבולות ברורים בין העבר להווה. לעומת זאת, השפה האסתטית של סיפור סגור מייצגת את חוויותיו הפוסט-טראומטיות של הבמאי באמצעות צילום סצנות סוריאליסטיות, פיוטיות-סימבוליות, ואת ההווה באמצעות סצנות ריאליסטיות לחלוטין שמשלבות עדויות של הלוחמים ותחקיר היסטורי מעמיק.

סיפור סגור: מציאות חיצונית ריאליסטית, פוסט־טראומה סוריאליסטית

כאמור, האסתטיקה של סיפור סגור מסמנת תהליכי עיבוד באמצעות הפרדה בין השפה הריאליסטית, המשמשת לאיחוי זיכרון העבר באמצעות ראינות ותחקיר, לשפה הסוריאליסטית, המשמשת לייצוג העודפות הטראומטית המסמנת את תגובת הקרב של הבמאי.

ברובד הריאליסטי, ליבנה מבקש לגלות מי האחראים למחדל בקרב סולטאן יעקב ומסיק כי המחדל הוא שלמפקד הגדוד נאמר כי אין כוחות אויב בשטח. התברר שהדבר אינו נכון; הגדוד נכנס בנסיעה מנהלתית למתחם הסורי והותקף מכל עבר. ליבנה מפנה אצבע מאשימה כלפי יאנוש בן גל, ששימש מפקד גיס 446 בפיקוד הצפון. בימוי הסצנות ריאליסטי לחלוטין. ליבנה נראה צופה בטלוויזיה בריאיון שיאנוש מספר בו שאינו מרגיש אשמה ושנהג כשורה. בסצנה אחרת ליבנה נפגש עם חזי שי, לוחם בגדוד שנשבה בידי הסורים. שי אומר לליבנה: 'אם יש את מי להאשים זה ברמות יותר גבוהות, שידעו את המצב ודחפו את הגדוד לתוך המקום הזה'. בסצנה אחרת הראל בן ארי, מפקד מחלקת הסיוור מספר: 'כשאני פוגש את כל כוחות זה"ל שיושבים ומגרדים [...] ולא עושים כלום, כוחות שיכולים לכבוש את כל המזרח התיכון'. את שורשי המחדל ליבנה מאתר בראשית ימי המדינה, ובכך הוא מייצב את סיפור הטראומה האישי שלו, באמצעות נרטיב עקבי וסיבתי. באחת הסצנות ליבנה מקרין לעצמו סרט שביים בתקופת לימודיו. בסרט נראה אביו, שנפל בשבי הירדנים במלחמת העצמאות. קולו של מיכה נשמע בפסקול (voice over): 'קייבֶּץ גזר נכבש, כשבמרחק לא רב ממנו חונים כוחות ישראלים רבים, וברשת הקשר מבטיחים שהתגבורת בדרך, תחזיקו מעמד'. בסרט אביו של מיכה מספר לו: 'ארבע שעות לא שמענו ירייה אחת מצד הכוחות שלנו [...] הייתה פאשלה, ואנחנו הרגשנו את עצמנו נבגדים ונטושים, ורצינו לרדת לחקר האמת וביקשנו הקמת ועדת חקירה'. הסצנה הבאה מתארת את חזרת אותה תבנית עשרות שנים מאוחר יותר. בקריינות נשמע שוב קולו של ליבנה: 'בדיוק שלושים וארבע שנים אחר כך נקלעתי אני לסיטואציה דומה בסולטאן יעקב'.

בדרך זו מוענק ייצוג ריאליסטי לאירועים ההיסטוריים. הראיונות מסייעים ליוצר להיזכר בהתרחשויות בקרב סולטאן יעקב ולגבש אותן לנרטיב רציף. אילו השתמש הסרט באסתטיקה זו בלבד היה אפשר לטעון שיש בכך 'אובייקטיביזציה' של הטראומה, המעידה, לדברי לה קפרה, על הפגן, מכיוון שהסרט מדחיק את החוויה הפוסט־טראומטית, ולפיכך סופה להגיח מתוכו בעל כורחו, כהפגן. אך בסרט שזורות סצנות פואטיות־סוריאליסטיות, ואלה מעידות, עם ההתקדמות הלינארית, על נוכחותה הסובייקטיבית המערערת של הטראומה, הדורשת עיבוד ואבל ממושך.

בסצנת הפתיחה של הסרט מצולמות אבנים נופלות לבור. לאחר כמה אבנים מושלכת פנימה קלטת וידאו. אבנים נוספות מושלכות עליה ומכסות אותה. בסצנה הבאה ליבנה נראה במנהרה תת־קרקעית אפלה ובידו מצלמה. אחד מחבריו קורא לעברו: 'מה אתה מצלם פה כל הזמן, בחושך הזה?' הסצנות מייצגות את חוסר הנגישות של האירוע הטראומטי לפעולת הזיכרון, באמצעות דימויה לפעולת הצילום: הקלטת האוצרת את המראות ואת הזיכרונות נקברת מתחת לגל אבנים, ולחלופין, התיעוד נעשה בחושך מוחלט, ולפיכך

המראות אינם יכולים להיות מקודדים ולהיאצר בזיכרון. בכך הסרט מייצג, באמצעות קבורת הקלטת וההתנגדות לצילום באפלה, את ההתנגדויות הראשוניות הניצבות בראשית תהליך הטיפול: 'ההתגברות על התנגדות מתחילה בכך שהרופא חושף בפני המטופל את ההתנגדות שלעולם אינה מוכרת לו [...] רק כאשר ההתנגדות מגיעה לשיאה ניתן לגלות [...] את הדחפים המודחקים המזינים אותה' (פרויד 2002 [1914]: 119).

בסצנה אחרת, על חוף הים, ליבנה משוחח עם בתו, המבקשת שיספר לה בהרחבה על חווייתו האישית מקרב סולטאן יעקב. הוא מתנגד ונכנס בבגדיו לים. הוא מצולם ממרחק, פוסע לתוך המים וצולל לתוכם. הצילום משתנה לנקודת מבטו של ליבנה, באמצעות עדשה רחבה, שממנה נראית הצלילה לתוך המים העכורים. זהו צילום ידני רועד ותזויתי, המעביר הרגשת מחנק. המצלמה יורדת ועולה לסירוגין מתחת לפני המים ומעליהם באופן שמדמה טביעה, ובפסקול נשמעים קולות מעורבלים וחלשים של מכשיר קשר וקול שריקת יריות או פגזים. פניו של מיכה נראות לשבריר שנייה מעוותות, בועות יוצאות מפיו, ונראה כאילו הוא טובע. בדרך זו מיוצגת האימה מפני עליית האירוע הטראומטי, הקבור במעמקי השכחה. סצנות אלה מייצגות את ראשית תהליך העיבוד, שההתנגדויות מתעצמות בו, וכאילו מטביעות את הסובייקט.

בסיקוונס אחר ליבנה נראה צופה בריאיון עם יאנוש בן גל. בן גל מספר כי קיבל עליו את האחריות לכישלון, ורומז שעשה זאת מאבירות, שכן אחרים היו אחראים לקרב. בסצנה הבאה ליבנה שוטף דגים במסננת, מתחת לזרם מים. לאחר מכן פיו מצולם בתקריב יתר בעדשה רחבה, אוכל את הדגים במהירות בידיו. בפסקול נשמעות ממכשיר קשר המילים 'טורפים, טורפים'. מפקד הגדוד נשמע במכשיר הקשר מבקש עזרה. בצממה זהה נשמעים בפסקול רעשי לעיסת הדגים. בסצנה הבאה מצולם פיו מאותו מרחק, מתקדם במהירות, רוכן מעל אסלה ומקיא. מראה אכילת הדגים משמש דימוי מהופך למצב המתואר בפסקול, של 'היטרפות' הגדוד בקרב. סצנה זו מייצגת את האזור הספי שבין הפגן לעיבוד, המאפיין את שלב האבל. אפשר לזהות אותה כבעלת 'פואטיקה פאראפרקטית', שהקודים המקובלים של הייצוג מושעים בה, ותחליפיהם משובשים – הדבר הנכון נוכח במקום הלא נכון. במונחים שהציע אלסטר, זהו הכשל של עבודת האבל המתמשכת, המיוצג באמצעות 'מליצות פיגורטיביות, מזוירות סיגנוניות כגון חזרות ומונטז', אסטרטגיות רטוריות של היפוך ואירוניה, חזרות כפייתיות, היערכות קוגניטיבית מחודשת ו'היפוכים טרגי-גרוטסקיים' (אלסטר 2013: 418-419). כך, הדימוי של ליבנה טורף את הדגים, בעוד במכשיר הקשר נשמעות הקריאות 'טורפים, טורפים', מחולל היפוך אירוני של טורף ונטרף. ההקאה, בפרשנות זו, משתלבת בניסיון השליטה בטראומה.

הניסיון לעבד את הטראומה מתעצם בסצנות המבטאות את תשוקתו של ליבנה להיטהרות וכפרה, וכוללות בדרך כלל מוטיב מרכזי של מים. באחת מהן מיכה נוסע למתקן שטיפת מכונות, לפני נסיעתו לפגישת פיוס עם קצין המבצעים של הגדוד. הוא מבקש ממפעיל המתקן 'רק חיצוני', ומדליק את הרדיו. שירת נשים בקול גבוה נשמעת בפסקול. השוטים שאחרי כן מצולמים בעדשה רחבה מאוד, ובתקריב נראים השמשה הקדמית ומכשיר השטיפה המנקה אותה. המצלמה, בידי מיכה, מסתובבת ב-360 מעלות, קולטת אותו עוצם את עיניו בזמן שהמברשות מנקות את השמשות. עיניו נפקחות לפתע.

המצלמה זזה בתזזיתיות מצד לצד, ופניו של מיכה מביעות חרדה. המצלמה מסתובבת במהירות, ולפסקול נוסף בעצמה רעש של מסוק. מלבד הביטוי לטלטלה הרגשית העזה שחוה ליבנה, שנים אחרי המאורעות, מתקן שטיפת המכוניות משמש מטפורה לניסיון להתנקות ולהיפרד ממשקעי העבר הרובצים עליו. הניסיון אינו עולה יפה: החוויה הפוסט-טראומטית ממשמעת את הסצנה כולה כהתרחשות מחרידה. הניסיון נשאר 'חיצוני' בלבד. בכך הסצנה מבטאת תנועת עיבוד, ובכללה הפגן לצד ניסיון לשלוט בטראומה. הסצנות הללו אינן מונעות את ליבנה מלהמשיך לפעול להבניית נרטיב לכיד ויציב של האירועים הטראומטיים, אגב וידוי ובקשת מחילה מרעיו לנשק ומבני משפחתו.

אחד הסיקוונסים האחרונים מבטא מפורשות את ניסיון עיבוד הטראומה באמצעות שילוב בין תיעוד לבדין. הסצנה הבדינית מבטאת ניסיון השתחררות מהמשא הטראומטי של האשמה. ליבנה נראה נוהג בלילה ומתקשר מהרכב לאחד מחייליו – אבי לוסטר, שבנוגע אליו יש לו רגשות אשמה עזים. מהטלפון נשמע קול החייל: 'מר ליבנה? Out of the blue'. ליבנה אינו עונה. הוא נראה בצדודית, מרוכז בנהיגה ושוקק. את הסצנה קוטעת סצנה הפוכה מבחינה אסתטית: אור יום חזק מציף את הפריים. ליבנה מצולם הולך במדבר, מזווית גבוהה, גבו חשוף, ראשו מגולח ובוץ יבש מכסה את כתפיו. בצילום מעדשה רחבה מאוד ליבנה נראה מלפנים, פוסע בערוץ יבש בין צוקים מדבריים, מתנשף בצמא, פניו אדומות ומכוסות בוץ. הוא עוצר, שופך על פניו מים ומנקה אותן מהבוץ. הסרט אינו נשאר בחוויה הסוריאליסטית הסובייקטיבית של התמודדות עם העבר, אלא מחזיר את הצופים להווה הריאליסטי: בסצנה שאחרי כן ליבנה ולוסטיג יושבים זה לצד זה, ומאחוריהם גבעות מדבריות. הם משוחחים על הקרב, וליבנה מתוודה לפניו כי נטש אותו תחת אש. הזיכרון הטראומטי אינו נותר חוויה סובייקטיבית, אלא מעובד לקשר מחודש לזולת: 'בקשרים המחודשים עם הזולת, שבים נפגעי הטראומה ובוראים את הכשרים הנפשיים שנפגעו או עוותו בידי החוויה הטראומטית' (הרמן 2015 [1992]: 149).

קרב אחד יותר מדי: מציאות ריאליסטית, פוסט-טראומה מונפשת

להבדיל מסרטו של ליבנה, המתוודע לפצע הנפשי ממלחמת לבנון הראשונה ומתמודד עמו לראשונה, קרב אחד יותר מדי הוא נדבך נוסף בהתמודדותו הקולנועית והטלוויזיונית של יואל שרון עם הטראומה. התמודדותו החלה עוד בשנות השמונים של המאה הקודמת. לפיכך אולי אפשר לזהות בסרטו גבולות אסתטיים נחרצים יותר בין ההווה לעבר ועבודת אבן מתקדמת יותר.

לייצוג האירועים הטראומטיים הא-רפרנציאליים של העבר, קרב אחד יותר מדי משתמש בהנפשה, ואילו צילום ריאליסטי משמש לייצוג האסטרטגיה הקולנועית של הנפשה מזכירה את ואלס עם באשיר (ארי פולמן 2008), אך ואלס עם באשיר מונפש כולו (למעט סיקוונס הסיום), ולפיו גם סיפור המסגרת א-רפרנציאלי, ואילו קרב אחד יותר מדי מייצג את סיפור המסגרת באמצעות צילום ריאליסטי. בדרך זו האסטרטגיה הפואטית

מעמידה 'מרחק בטוח' בין ההווה לעבר ובין המציאות ההיסטורית-אובייקטיבית לחוויה הנפשית-סובייקטיבית, ומעניקה בו בזמן ייצוג 'אובייקטיבי' לאירועים ההיסטוריים, לצד התייחסות לעודפות הפואטית של החוויה הטראומטית. הגבולות בין ההווה לעבר ובין הפורמליזם הסובייקטיבי לריאליזם הולכים ומתגבשים ככל שהסרט מתקדם: בתחילתו הזיכרונות הטראומטיים, בתמונה ובפסקול, פורצים את סיפור המסגרת של הסרט, ובסופו ניכרת הפרדה ברורה בין העבר להווה. הסרט נפתח בסיקוונס המסמן מצב פוסט-טראומטי. בהמשך הסרט שרון מנסה לאחות את רסיסי הזיכרון שהופיעו כפלאשבק על שפת הים וליצור גרטיב שלם יותר. תהליך העיבוד חשוב עד כדי כך שהוא חורג מהאסתטיקה הריאליסטית של הסרט, המייצגת את המציאות החיצונית, לאסתטיקה של ההנפשה, המייצגת את החוויה הפנימית. בשלב ההתרה בגרטיב של הסרט הפלוגה שהתפרקה מתאחדת, וסיפור הקרב בסואץ מתגבש לגרטיב קוהרנטי. התרת האסתטיקה של הסרט כוללת הצבת גבולות בין העבר הטראומטי להווה והחלפת הקשר הזמן המשובש במבנה לינארי.¹⁴

כאמור, הסצנה הראשונה של הסרט מסמנת סימפטום של 'פלישה' פוסט-טראומטית, שהעבר פורץ בה אל ההווה באמצעות פלשבק: יואל שרון, בכיסא הגלגלים שלו, מצלם מראות שונים בחוף הים. כשהוא לוחץ על כפתור הצילום נגלים לעינו מראות מלחמה מונפשים משדה הקרב, ובפסקול נשמעים קולות ירי, מסוקים ומכשירי קשר. שרון מתגלגל על החול עם המצלמה כאילו היא רובה. בשלב זה, ההתרחשות הפוסט-טראומטית הסובייקטיבית חודרת אל המציאות האובייקטיבית עד כדי כך שהיא מכיידה אותה. שיבוש זה נראה שוב ושוב בחלקו הראשון של הסרט. כך לדוגמה בריאיון עם יואל פלג, נהג הנגמ"ש, שרון שואל אותו, 'מה היה שם?' פלג שותק, אך שרירי פניו זעים בתזויות. הוא מביט לכיוונים שונים, מנסה להתחמק. שרון ממשיך: 'ברגע שאני אומר לך, "תיקח רוורס, סע...". את הצילום הריאליסטי מחליפה לפתע הנפשה, ובה דמותו המאירת של פלג נראית בכלי הרכב. טיל מגיע בהפתעה ומפוצץ את הרכב. בפסקול נשמע פיצוץ עז. הצילום הריאליסטי חוזר, ופלג מודיע 'הפסקה, הפסקה'. הוא קם ועוזב את השולחן.¹⁵

14 גם בסגנון ההנפשה אפשר למצוא רמזים לעיבוד הטראומה ולמרחק בין העבר להווה: ברבות מהסצנות נראים אירורים לא מונפשים שמדמים תמונות סטילס, והרגשת התנועה מושגת באמצעות תנועת המצלמה בתוכם בכיוונים שונים (pan, tilt, zoom in, zoom out). כך אירועי העבר הטראומטיים מיוצגים באמצעות התמונה הקפואה (freeze frame), ותנועת המצלמה על התמונה מייצגת את התודעה המתבוננת בתמונה ממרחק קוגניטיבי.

15 בסצנה דומה מבחינה פואטית מפקד המחלקה קובי מרון נפגש עם משפחתו של חייל בשם גוזה. הוא מנסה לספר על רגע מותו של גוזה: 'ופה המקום שבו גוזה נפגע'. הוא משתתק, והתמונה מתחלפת באנימציה שכדור נראה בה מפלח את ראשו של גוזה. מרון נראה שוב, שותק, ובני המשפחה מביטים בו. אותה תמונת אנימציה מופיעה שוב; ושוב הוא נראה שותק; ושוב מופיעה תמונת האנימציה, הפעם בתקריב יתר. לבסוף הוא אומר: 'הוא היה לידי ממש. אני לא אשכח את התמונה הזאת'.

בהמשך הסרט שרון מנסה לאחות את רסיסי הזיכרון וליצור נרטיב שלם יותר של האירוע הטראומטי. הוא מראיין לוחמים ותיקים מסיירת חרוב ומכוח הצנחנים ששהה בסואץ, ומצליב בין העדויות השונות באופן שיוצר נרטיב לינארי וקוהרנטי של הקרב. מבחינה פואטית, ככל שהסרט מתקדם, כן ניכרת הפרדה בין ייצוג זיכרונות העבר לייצוג סיפור המסגרת המתרחש בהווה. כך לדוגמה דוביק תמרי נראה ממחיש, על שולחן שמדמה את אזור סואץ, את סדר הכנסת הכוחות לעיר סואץ. הוא אוזר בדגמים מוקטנים של כלי רכב כדי להמחיש את כניסת הכוחות, ומניע אחד מהם משמאל הפריים לימינו. הצילום מתחלף בהנפשה, ואת תנועת ידו של תמרי ממשיכה תנועת הכוחות, הנעים משמאל הפריים ימינה. כעת, סגנון העריכה המשלבת בין הנפשה לריאליזם, איננו כשל עבר הפורץ להווה ומכחיד אותו אלא של תנועה המשכית (match action editing) שתואמת את ההווה ומשתלבת עמו. עריכה אנליטית מארגנת את סדר ההתרחשויות באמצעות שוט מכונן (establishing shot) שהכוחות הנכנסים לתוך סואץ נראים בו מזווית גבוהה מאוד וממרחק גדול מאוד, המאפשרים מבט עילי על הכוחות ועל העיר גם יחד.

בחלקו האחרון של הסרט, שאז הנרטיב של שרון בנוגע לקרב בסואץ מתגבש, פוחתות כמעט לחלוטין סצנות ההנפשה ומשתלבים עוד צילומי ארכיון ריאליסטיים מארכיון צה"ל. כך מסומנת תנועה מהזיכרון הסובייקטיבי למציאות ההיסטורית. סצנת ההנפשה האחרונה, שטיפת דם נראית בה מטפטפת ממצחו של שרון לקרקע, איננה מופיעה כפלאשבק טראומטי מהעבר אלא כחלום שמבטא חיבור בין העבר, המתבטא בפציעה, לעתיד – הפרחת המדבר. בדרך זו, התרתו הנרטיבית של הסרט נמצאת באיחוד הפלוגה שהתפרקה וביצירת נרטיב הקרב בסואץ. התרתו האסתטית של הסרט כוללת הצבת גבולות בין העבר הטראומטי להווה והחלפת הטמפורליות הזמניות המשובשת במבנה לינארי.

הגבולות המוצבים בסרט בין עבר להווה; ההנפשה המבטאת סובייקטיביות לצד הצילום הריאליסטי המבטא מבט אובייקטיבי-היסטורי; ההצלחה 'להגיע לאמת' לצד הכישלון 'לייצג את העבר', וההצבעה הרפלקסיבית על הבניית העבר, מתגבשים לכדי אסטרטגיה חלופית של ייצוג טראומה בסגנון שמעיד על תהליכי עיבוד.

סיכום

בהתאם להבחנתו של חוקר הקולנוע אנטון קייס (1991), שלמדיום הקולנועי חשיבות מכרעת בהתהוות הזיכרון הקולקטיבי בעידן הפוסט-מודרני, אפשר לטעון כי הסרטים העוסקים בתגובת קרב באמצעות פרקטיקות קולנועיות של עיבוד מייצרים זיכרון קולקטיבי ישראלי של טראומת מלחמה, שניכרים בו תהליכי עיבוד. תהליכי איחוי הזיכרון (re-membering)¹⁶

16 את המונח טבע הומי באבא, והוא מתאר את מעשה ההיזכרות בסיפור הסובייקטיבי, המאחה את העבר שנקרע (dis-membered), ומאפשר להאיר את המצב הטראומטי של ההווה (Bhabha 1994: 63); בתוך: מונק 2012: 166.

בסרטים אלו מאפשרים לכונן מחדש זהויות שהושתקו¹⁷ ומציעים אפשרות של החלמה כלשהי מהטראומה ארוכת השנים של מלחמות העבר. זהו 'יחס לעבר שכרוך בהכרה בהבדל בינו לבין ההווה [...] הוא מאפשר שיפוט ביקורתית והשקעה מחודשת בחיים, ובפרט בחיים החברתיים והאזרחיים על כל דרישותיהם, תחומי אחריותם והמוסכמות התובעות הכרה והתחשבות באחרים' (לה קפרה 2006 [2001]: 89). הלזואי וסרטים אלו מייצגים שלב חדש של החברה הישראלית, ובו היפרדות מטראומות העבר, יכולת ונכונות להשקעה מחודשת בחיים החברתיים והאזרחיים.

רשימת המקורות

- אלטשולר ואחרים, 2016. 'החזית האזרחית בישראל כעשור לאחר מלחמת לבנון השנייה: מה נשתנה?', בתוך: אודי דקל, גבי סיבוני ועומר עינב (עורכים), **העשור השקט – מלחמת לבנון השנייה ותוצאותיה**, המכון למחקרי ביטחון לאומי, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- אלססר, תומס, 2013. 'הפואטיקה והפוליטיקה של הפאראפרקסיס', בתוך: סנדרה מאירי ואחרות (עורכות), **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, עמ' 414-415.
- אלססר, תומס ובוועז חגין, 2012. **זיכרון, טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקני**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- אלרן, מאיר, ציפי ישראלי וכרמית פדן, אוגוסט 2015. 'חוסן חברתי בעוטף עזה במבצע "צוק איתן"', **צבא ואסטרטגיה**, 7, 2, עמ' 5-26.
- בן שאול, ניצן, 2004. 'ניתוח תסמונתי של סרטים כתעודה היסטורית', בתוך: משה צימרמן, שלמה זנד וחיים בראשית (עורכים), **קולנוע וזיכרון – יחסים מסובכים?**, מרכז זלמן שזר, ירושלים.
- ג'יימסון, פרדריק [1981] 2004. **הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי** (תרגמה מאנגלית חנה סוקר-שווגר), רסלינג, תל אביב.
- , [1990] 2008. **פוסט-מודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר** (תרגמה מאנגלית עדי גינצבורג-הירש) רסלינג, תל אביב.
- גרץ, נורית, 2014. **מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים**, עם עובד, תל אביב.
- גרץ, נורית וגל חרמוני, סתיו תשס"ט. 'לפרק להיסטוריה את הצורה: טראומה וחתרנות בקדמה ובעטאש', **ישראל, כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל – היסטוריה, תרבות, חברה**, 14, עמ' 13-33.
- , 2013. 'בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוץ: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים', **מבאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, יג, עמ' 145-163.

17 כמו שכתבה גרץ בהקשר אחר: 'באמצעות האסתטיקה הקולנועית מיוצרת בהם היסטוריה אלטרנטיבית שהעבר, ההווה והעתיד בה, מובילים אל תפיסה אנושית חדשה: תפיסה אתית' (יוסף גרץ 2017: 215).

- דובדבני, שמוליק, 2010. גוף ראשון מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, כתר, ירושלים.
- , 2013. "כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר", סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס עם באשיר'. מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, יג, עמ' 50-67.
- דרידה, ז'אק, 2002. בית המרקחת של אפלטון (תרגום מצרפתית משה רון), הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- הר גיל, אמיר, אוגוסט 2015. 'סיפור סגור - דילמות פתוחות', תקריב, <https://takriv.net/article/%D7%A1%D7%92%D7%95%D7%A8-%D7%A1%D7%92%D7%95%D7%A8-%D7%93%D7%99%D7%9C%D7%9E%D7%95%D7%AA-%D7%A4%D7%AA%D7%95%D7%97%D7%95%D7%AA/> (אוהזר ב' 1 בפברואר 2020).
- הרמן, ג'ודית לואיס, [1992] 2015. טראומה והחלמה (תרגום מאנגלית עתליה זילבר), עם עובד, תל אביב.
- זומר, אלי ואבי בלייך (עורכים), 2005. בריאות הנפש בצל הטרור: הניסיון הישראלי, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- זנגר, ענת, 2013. 'רד אלינו אווירן: על העקדה במרחב המיתי הישראלי העכשווי', בתוך: סנדרה מאירי ואחרות (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, עמ' 193-204.
- יוסף, רו, סתיו תשס"ט. 'ראיות ויוזאליות: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי', ישראל, כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל - היסטוריה, תרבות, חברה, 14, עמ' 1-11.
- , 2013. 'עקבות מלחמה: טראומה, זיכרון והארכיב בסרט "בופור"', בתוך: סנדרה מאירי ואחרות (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, עמ' 360-380.
- , 2013. 'האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס', מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, יג, עמ' 106-123.
- יוסף, רו ונורית גרץ (עורכים), 2017. עקבות ימים שעוד יבואו: טראומה ואתיקה בקולנוע הישראלי העכשווי, עם עובד, תל אביב.
- לה קפרה, דומיניק, [2001] 2006. לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה (תרגום מאנגלית יניב פרקש), רסלינג, תל אביב.
- לנדסמן, אוהד, ינואר 2011. 'ואלס עם באשיר והשתוק המונפש של זיכרון המלחמה', תקריב, <https://takriv.net/article/%D7%95%D7%90%D7%9C%D7%A1-%D7%A2%D7%9D-%D7%A9%D7%99%D7%A8/> (אוהזר ב' 15.11.2017).
- מונק, יעל, 2012. גולים בנבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- מורג, רעיה, סתיו תשס"ט. 'קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה', ישראל, כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל - היסטוריה, תרבות, חברה, 14, עמ' 71-88.
- , 2017. טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה, רסלינג, תל אביב.
- פיק חמו, מיכל, 2016. מולדת פצועה, רסלינג, תל אביב.
- פלמן, שושנה ודורי לאוב, 2008. עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה (תרגום מאנגלית דפנה רו), רסלינג, תל אביב.
- פרויד, זיגמונד, [1920] 1988. 'מעבר לעקרון העונג', מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות (תרגום מגרמנית חיים איזק), דביר, תל אביב, עמ' 95-137.
- , [1917] 2002. אבל ומלנכוליה; פעולות כפייטיות וטקסים דתיים (תרגום מגרמנית אדם טננבאום), רסלינג, תל אביב.

- , [1914] 2002. 'היזכרות, חזרה ועיבוד', *הטיפול הפסיכואנליטי* (תרגום מגרמנית ערך רולניק), עם עובד, תל אביב, עמ' 114-119.
- פרויד, זיגמונד ויוזף ברויאר, [1895] 2004. *מחקרים בהיסטוריה* (תרגום מגרמנית מרים קראוס), ספרים הוצאה לאור, צפת.
- צחי, אדם, 2018. 'להביט במאכלת: תגובת קרב בקולנוע התיעודי הישראלי', עבודת דוקטור אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- קייס, אנטון, 1991. 'היסטוריה, קולנוע וזיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית' (תרגום מאנגלית דן עשת), *זמנים*, 40-39, עמ' 28-37.
- קינן, עירית, 2012. *כאילו היא פצע נסתר*, עם עובד, תל אביב.
- שוויצר, אריאל, 2017. *קולנוע ישראלי חדש*, כרמל, ירושלים.
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*, Routledge, London and New York.
- Bruzzi, Stella, 2006. *New Documentary*, Routledge, London and New York, p. 185.
- Caruth, Cathy, 1995. 'Introduction', in: idem (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University, Baltimore, MD, pp. 3-12.
- , 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.
- Elasesser, Thomas, Spring 2008. 'Absence as Presence, Presence as Parapraxis: On Some Problems of Representing, "Jews" in the New German Cinema', *Framework*, 49, 1, pp. 106-120.
- Kaes, Anton, 1995. 'German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript', *New German Critique*, 65, pp. 47-58.
- , 2009. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton.
- LaCapra, Dominick, 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University, Ithaca.
- Nichols, Bill, 1991. *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington.
- Walker, Janet, 1997. 'The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory', in: Katharine Hodgkin and Susannah Radstone (eds.), *Contested Pasts*, Routledge, London and New York.
- , 2005. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley.
- Yosef, Raz, 2010. 'War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz with Bashir*', *Journal of Modern Jewish Studies*, 9, 3, pp. 311-326.
- , 2011. *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*, Routledge, London and New York.
- Yosef, Raz and Boaz Hagin (eds.), 2013. *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*, Bloomsbury Academic, New York.