

ידידו הריגה: ידוויי חיילים וחיילות בסרטנים תיעודיים אוטוביוגרפיים ישראלים

שירלי בכר ואילנה סובל

בסרט שלי, מופע הווידוי עצמו הוא אולי הפשע המרכזי המתגלה ומתגלם בו.

רועי רוזן¹

לעתים קרובות אנו מתוודים לפני אלה שדומים לנו, שהם שותפים לחולשותינו. מכאן שאין לנו רצון לשפר את עצמנו ולהיטיב את דרכינו, כי לשם כך יש צורך שנישפט ויימצא בנו דופי. אנו מבקשים מעט רחמים ועידוד להמשיך בדרך שבה בחרנו. בקיצור, אנו מבקשים בעת ובעונה אחת לחרול מהיות אשמים, בלי להתאמץ לטהר את עצמנו.

אלבר קאמי, מצוטט אצל חנה נוה²

הקדמה

תרבות ויזואלית ישראלית הדנה בחויית הכיבוש והמלחמה מנקודת המבט של החייל הישראלי מהווה חלק אינטגרלי ומוכר בלקסיקון התרבותי המקומי. אולם, בעשור האחרון נדמה כי נוסף נדבך משמעותי לתופעה: עבודות וידאו וסרטים פופולריים רבים מציבים במרכזם וידויים של חיילים וחיילות על חויותיהם בשירות הצבאי, שכלל שירות בשטחים והשתתפות במבצעים צבאיים או במלחמה.

ממש כמו רעהו מראשית הקולנוע הישראלי-ציוני, גם המתוודה בסרטנים שלפנינו לבש מדים והיה חייל בשרות המדינה וכמוהו גם הוא צבר כפול פנים, אשר "ידידו הלמודות בפרחים – יצלוחו גם ללמוד את עוצמת הפלדה"³. ממש כמו חברו מסרטי פוסט מלחמת

1 רועי רוזן, "ידידי", מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 2 (2010), עמ' 13.

2 אלבר קאמי, "הנפילה", הנפילה, גלות ומלכות, מרחביה: ספרית פועלים, 1959, עמ' 88. מצוטט אצל חנה נוה, סיפורת הווידוי: הזאנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, 1988, עמ' 69.

3 רחל שפירא, "מה אברך", 1967. <http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prf=1967&id=904&wrkid=13624>

לבנון הראשונה והאינטיפאדה הראשונה, גם המתווה הזה שואל את עצמו שאלות לגבי צדקת הדרך, המתח בין האינטרסים הלאומיים לצרכיו האישיים והמחיר הנפשי אותו הוא משלם בהשתתפותו בלחימה.⁴ בטווח התרבותי שבין מיתוס ה"ה ל"יורים ובוכים" ועד לשנים האחרונות, הכיבוש והמציאות האלימה נתפסו בקולנוע הישראלי כרע הכרחי, כתוצר כואב ומצער של מצב "הסכסוך". יותר מכך, הקינה בדיעבד על האלימות היוותה חלק מרכזי בכינון הדימוי העצמי ההומניסטי של החברה הישראלית.⁵

אולם, בניגוד לאבותיו הקולנועיים, גיבור הסרטים שלפנינו אינו הולך שבי אחר הנרטיב המנחם של הרוע ההכרחי באופן מוחלט,⁶ ואינו מתבונן על עצמו ועל עניי עירו בלבד, אלא מספר בגילוי לב ונותן פומבי לעוללות ולעתים אף לפשעי מלחמה שביצע כלפי האחר הפלסטיני. הסרטים שעומדים במוקד המאמר משתמשים במודל תיעודי טלוויזיוני של חייל המדווה על חוויותיו וטווה את עלילת הקרב שהשתתף בו. ואולם, בשיח הלוחמים העכשווי, הוא אינו מעיד על עמידתו בקרב, אלא מישיר פניו אל המצלמה ומכה על חטא. המתוודים והמתוודות מעוררים שאלות בדבר הלגיטימיות של מעשיהם והאופן שהם מקודדים בנרטיב הביטחוניסטי, וממקמים את פעולותיהם בהקשרים אתיים, מוסריים וחוקיים, מתוך ערות לשיח הגלובלי של החוק הבין-לאומי.

חלקו הראשון של המאמר דן בווידי של החיילים והחיילות כפי שהוא מתועד, מבזים, נערך ומוצג לפנינו. כדי לאפיין ולהמשיג את סרטי הקולנוע הישראלי המשתמשים במכניזם הווידי, טבע שמוליק דובדבני את המונח "I-movies". בספרו, המתמקד בקולנוע תיעודי אוטוביוגרפי ישראלי, הוא מציע לקרוא את הסרטים הללו כעדות עצמית על רגש אשמה קולקטיבי.⁷ המאמר שלנו מרחיב את היריעה גם לסרטים סמי-עלילתיים ועבודות וידאו-ארט מחד גיסא, ומאיך גיסא – מצמצם את הפוקוס לווידיים של חיילות וחיילים (גם אם לשעבר) בלבד. לדברי דובדבני, תפקידו של הווידי הקולנועי הישראלי הוא לבטא "רגש אשמה ציוני, שמקורו בנכבה של 1948" וכי הווידי מתמודד עם שאלות של זהות ושל אחריות.⁸ אנו מקבלות קביעה זו ובה בעת מערערות עליה: בעינינו, אותה אשמה היא הבניה תרבותית-חברתית, דיסקורסיבית-אידיאולוגית, המשתנה בהתאם לתנאי זמן ומקום ובהתאם להגדרות נורמטיביות מסוימות של המושג "חטא". במסגרת הניתוח שלנו, האשמה אינה רגש פנימי סובייקטיבי עמו מגיע המתווה כדי לחושפו אל מול המצלמה, אלא אפקט של תהליכי ייצור קולנועיים-אודיו-ויזואליים, שהם גם בהכרח תרבותיים-חברתיים-דיסקורסיביים.

4 Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin: University of Texas Press, 1989, pp. 237-241

5 על הקשר בין תופעת "יורים ובוכים" והדימוי העצמי ההומניסטי של החברה הישראלית נכתב רבות. ראו למשל, בועז עברון, "איך נהנים מכל העולמות", אתונה וארץ עוז, בנימינה: נהר ספרים, 2010, עמ' 192-201 (פורסם לראשונה בידעות אחרונות, 8/12/1978); איתמר פיטובסקי, "יורים ובוכים", ישי מנוחין (עורך), על דמוקרטיה וציות, תל אביב: יש גבול וספרי סימן קריאה, 1990, עמ' 183-194; ישי מנוחין, "החייל הטוב", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 22-33.

6 עדי אופיר, לשון לרע: פרקים באונטולוגיה של המוסר, תל אביב: עם עובד, 2000.

7 שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2005.

8 שם, 13.

אי לכך, בעוד דובדבני שואל את המושג "וידוי" מן התיאולוגיה הנוצרית כמוצר מוגמר, אנו מנסות למקם את וידוי החיילים בנוף הישראלי העכשווי ולתהות על כינונה של האשמה, על יצירתה ועל צורתה, על איכותה ועל ההשלכות שלה, על היותה מכוננת את הוידוי הוורבלי כמו גם מושפעת ממנו. זאת ועוד: דובדבני משתמש בפסיכואנליזה הפרוידיאנית כדי לאתר רגש אשמה ולתאר אותו, רגש אשר נוכחותו בפנימיותו של הסובייקט המתוודה היא ודאית, יציבה, קודמת לתהליכי ייצורם האידיאולוגי בסרטים ונפרדת מהם. אנו, לעומת זאת, כותבות ברוח פוקויאנית, הדורשת מאתנו לקרוא את האשמה ולראות בה תוצר דיסקורסיבי וקולנועי רטרואקטיבי נטול מהות ממשית כפנימיות סובייקטיבית אפרוירית. אנו שואלות מהו התפקיד – אידיאולוגי, לאומי, תרבותי ומגדרי – שמשרת מכניזם הוידוי בישראל של שנות האלפיים. אנו מבררות איזה סובייקט זהותי הוא מעוניין להבנות, לתאר וגם ולטהר, בפעולתו, והאם הוא מתכתב עם תהליכי ההבניה החברתיים-תרבותיים, כמו גם הייצוגיים-ויזואליים, היוצרים את הסובייקט הזה מלכתחילה, ואם כן, כיצד.

בהקשר זה, ברצוננו לבדוק בדיקה מחודשת וביקורתית את ההנחה התיאורטית החוזרת במחקר, לפיה טראומת החיילים היא ביטוי או ראייה חד-משמעית לכוונותיהם הטובות במקורן של החיילים המכים-על-חטא-כביכול. בדומה לדובדבני, גם רעיה מורג מדישה את נוכחותו של ה"ישראלי הטוב" בסרטים בעלי זיקה שמאלנית-אקטיביסטית.⁹ במאמריה המרתקים על קולנוע מאז פרוץ האינתיפאדה הראשונה מורג מרחיבה סוגיה זו ומתייחסת ליוצרים השמאלנים-אקטיביסטים (אשר פעמים רבות הם גם הגיבורים הראשיים) כסובייקטים רגישים אשר חווים משבר זהות הדורש מהם לוותר על עמדת הקרבן האולטימטיבי (בעיקר כניצול שואה תרבותית-מדי) לטובת הקרבן הפלסטיני.¹⁰ עם זאת, הישראלי אינו נטול קרבנות. ראשית, הוא קרבנם של מעשי טרור פלסטיני ושנית, הוא נושא בלבו את מה שמורג מכנה "טראומת הרודף". מורג דנה בטראומה זו המופיעה בסרטים ואלס נם באשיר ולראות אם אני מחייכת. לדידה, בניגוד לטראומת הפלסטיני, טראומת הרודף נובעת מן הקושי והכאב הכרוכים בהזדהות ככובש ובביצוע מעשי אלימות.¹¹ כאן, ושוב מנקודת מבט פרוידיאנית, מורג מניחה שלרודפים כוונות טובות בהכרח: כאן, זוהי חוויית הטראומה המדוברת בוידוייהם אשר מעידה על רצונם האמתי, ולפיכך – המהותני, להפסיק להיות הכובש. אנו סבורות כי גישה פסיכואנליטית המניחה קיומו של סובייקט ישראלי לכיד מוכה אשמה ואכול טראומה הקיים אפרוירית להבנייתו בסרט, תורמת לגיבוש עמדה תיאורטית סלחנית כלפי החיילים-מתוודים. עניין מאמרנו אינו ברגשות, ברצונות ובכוונות הסובייקט, אלא בהבנייתו האידיאולוגית-דיסקורסיבית בסרטים ובמה שאותה הבנייה מייצרת ומשרתת.

חלקו השני של המאמר עניינו פעולת המצלמה בסרטים אלו ומבטה הרפלקסיבי על אמצעי הייצוג, על מושאי הצילום ועל היוצרים, אשר הם גם, באופן מטפורי וקונקרטי, אנוחנו,

Raya Morag, "Radical Contextually: Major Trends in Israeli Documentary Second Intifada Cinema", *Studies in Documentary Film* 6, 3 (September 2012), pp. 254-260

Ibid, pp. 257-264 10

Raya Morag, "Perpetrator Trauma and Current Documentary Israeli Cinema," *Camera Obscura* 80, 27, 2 (2012), pp. 93-97

דהיינו הסובייקט הישראלי. המאמר תר אחר הסדקים הנבקעים במרחב שבין הזדהותנו האמפתית עם המתודה ובין הטלת ספק שיפוטית באמינותו. מחד גיסא, ניתן לתפוס את סרטי הווידוי הנדונים כמגנים את המתוודים משום שהמצלמה מתעדת חיילות וחיילים המתוודים על עוונות ועל "חטאים" צבאיים. ואולם, מאידך גיסא ובנוסף על כך, פעולת הבימוי ונוכחות המצלמה מאפשרים לחיילים לעבור תהליך כפרה על "החטא" שהם מתוודים עליו. בפרק זה אנו תוהות על מבטה של המצלמה "פנימה", ובודקות אם היא מנסה לבחון באופן ביקורתי את מושאי הצילום ואת אמצעי הייצוג, ואם כן – כיצד, ואם היא מסוגלת להטיל ספק באמינותם של המתוודים, כמו גם במגבלותיהם של היוצרים. לטענתנו, הסרטים מכוננים "ועדת חקירה פנימית" לאלימות ולעוולות המיוצגות בווידי. אכן, הכוונה המוצהרת של היוצרים והמתוודים בסרטים היא לחשוף התנהגויות פושעות שהתרחשו בצבא ולעורר מודעות ציבורית, אך בה בעת, בין השאר משום שיוצרי ויוצרות הסרטים, באופן מודע, הם בעלי פרספקטיבה יהודית-ישראלית, הם מאפשרים לכל המשתתפים בהתרחשות הקולנועית "לשפוט" את החייל כ"כאחד משלנו" ובד בבד לטהרו מאשמה באמצעות כך. משום שהממסד ההגמוני אינו תופס את עוולת המלחמה כפשע בר שיפוט ואינו מטיל עליו סנקציות, גם לדידם של הישראלים דרי "אותו הכפר" המלחמה אינה נתפסת כראויה לבחינה משפטית ולענישה. אנו מעוניינות לעקוב אחר הטלטלה המתרחשת בסרטים טעונים אידיאולוגית כל כך ולברר מהם התצורות, האפשרויות והגבולות של הביקורתיות העולה בהם. אנו מבקשות לבדוק אלו עמדות נוטלת העשייה הקולנועית כלפי המדיניות והמעשים הפוליטיים הישראליים בכלל, אלו של החיילים והחיילות בפרט, ואלו שאלות היא מעוררת בקרב הצופה הישראלית. במלים אחרות, המאמר מנסה לברר באיזו מידה הסרטים פעילים בכינון הנרטיב הלאומי ההגמוני והיכן הם פותחים אפשרות לערער עליו.¹²

1. ידידי

כדי שהכובש יהיה שליט מושלם, לא די שיהיה כזה באופן אובייקטיבי, עליו גם להאמין בלגיטימיות שלו.

אלבר ממי¹³

12 מאז נכתבה טיוטת המאמר הראשונה, התרחבה הסוגה שאנו מתארות כאן והיא כוללת היום גם סרטים דוקומנטריים המציגים בכירים במערכת הביטחון שמתוודים על פעולותיהם. כך, למשל, שומרי הסף (דרור מורה, 2012) מביא בפנינו אנשי שב"כ לשעבר המספרים על מעשיהם ומביעים חרטה מהולה בתחושת "אין ברה", ושלטון החוק (רענן אלכסנדרוביץ', 2011) מעמיד את פרקליטי צה"ל לשעבר בסיטואציות מאתגרות שמקשות עליהם לנהל את וידויים כפי שהיו מעוניינים. סרטים נוספים הדומים בתוכנם ובסגנונם למושאי המחקר שלנו הם בטון (נורית קידר, 2010), שחיילים מתוודים בו על מעשיהם בעזה במבצע "עופרת יצוקה", כמו גם עדות (שלומי אלקבץ, 2011), שבו שחקנים מקצועיים מציגים עדויות של חיילים ופולסטינים בשטחים הכבושים ושמצליח לייצר ביקורת נוקבת על סוגת הווידויים הקולנועית ככלל.

13 אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש, מצרפתית: אבנר להב, ירושלים: הוצאת כרמל, 2005, עמ' 96.

עשרים ושישה כלבים פורצים אל המסך וממלאים אותו בריר אימתני בסצנת הפתיחה של ואלס עם באשיר. במהרה מתגלה לצופות כי בסיוט של בועז רייך-בוסקילה מדובר, סיוט שמשיב אותו – ואותנו עמו – לימי מלחמת לבנון הראשונה ולחוויותו בתור חייל. מקצב הטכנו והאנימציה המרהיבה שואבים את הצופים להזדהות מיידית עם החייל הרדוף זיכרונות טראומטיים. אולם, בה בעת, כשבועז מסביר לארי פולמן את מקור הסיוט, הוא חושף את מעורבותו בטבח בסברה ובשתילה. כך, ההזדהות של הצופות מוכתמת ברגשות אמביוולנטיים, בחשדות ובתהיות בדבר מעשה הצפייה עצמו והמעורבות הרגשית, הפוליטית והאתית שמתלווה אליו.

בראינות שנערכו עמו, שב וסיפר ארי פולמן על התהליך שחוה בעת עשיית הסרט, שלדבריו "העביר אותי תהליך עומק מדהים, תהליך של גילוי והבנה". בריאיון שניתן לנעמה לנסקי, מספר פולמן על התהליך הטיפולי שעבר, שהוביל ליצירת הסרט ואלס עם באשיר (2008). פולמן החל לעסוק בסיפורו מימי מלחמת לבנון לאחר שהיה של עשרים שנה, כשמלאו לו ארבעים. כשעמד לסיים את שירות המילואים שלו נפגש פולמן עם פסיכולוג צבאי במסגרת מחקר שערך צה"ל. המפגש הזה סיפק את המוטיבציה הראשונית ליצירת הסרט, שבמרכזו עומדת דמותו האוטוביוגרפית של פולמן והתהליך הרגשי שהיא עוברת בהתמודדות עם זיכרונות מודחקים ועם עברה הטראומטי.¹⁴ כדי לייצג את המורכבות הרגשית שכרוכה בתהליך החשיפה שעובר פולמן, הוא יוצר, ביחד עם המאייר דוד פולונסקי, אנימציה תיעודית, סוגה חדשה ובלתי מוכרת בקולנוע הישראלי. פולמן ופולונסקי כורכים יחדיו קונבנציות הן מתחום האנימציה והן מתחום הקולנוע התיעודי, ובכך מרחיבים את גבולות המדיומים השונים ואת יכולת ההבעה שלהם במסגרתם. האנימציה בואלס עם באשיר משתמשת בקומפוזיציות בדינויות וציריות ובאורים, אשר מחייבים את הצופים למהלך של השלמת פערים, צירופים, פירוקים והרכבות. במקביל, האלמנט התיעודי בסרט מאמץ צילומים וקטעי וידאו ריאליסטיים, הלוקחים מהמציאות החוץ-קולנועית והאוטוביוגרפית כדי לייצג את מה שנתפס בעיני היוצרים כאמת. כך למעשה נע הסרט בין ייצוג שהוא מראש בדיוני ובין שאיפה לאובייקטיביות.

מדבריו של פולמן ניתן להבין כי תהליך ההדחקה הגורף שלו נובע הן מתחושת אשמה הכרוכה בעצם היותו עד ישיר לטבח בסברה ובשתילה, והן מהמטען החרדתי שהועבר לו על ידי הוריו ניצולי השואה. כאדם בוגר, פולמן מתמודד עם השדים הפנימיים הללו ופותח במסע אל עברו, אל האמת שלו. הארכיאולוגיה הרגשית של פולמן שמה לה למטרה לחשוף את מה שהודחק מזיכרונו, להשיל מעל נפשו את הכיסויים המגוננים והחרדתיים ולגעת בפנים, בליבת הסיפור הבלתי מפוענח. בתחילת הסרט אורי סיוון, חברו של פולמן, מלמד אותנו שהמוח האנושי מסוגל למקם אותנו בסיטואציות שמעולם לא היינו בהן ולהמציא סביבן סיפור שייראה כזיכרון, למרות היותו פיקציה.

14 נעמה לנסקי, "כך איירתי את הטבח בסברה ושתילה", הארץ (6/6/2008), http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,24036.aspx

כלומר, לא רק שפתיחת הסרט לכאורה מעודדת אותנו לנוע בין אופציות שונות להבנת הזיכרון האנושי, אלא היא מעודדת אותנו להשתוקק לזיכרונות האמינים ולפקפק בעצם האפשרות הזאת בה בעת.

ואולם, הרגע הדרמטי במסע הגילוי של פולמן מתרחש בהולנד, כאשר הוא יושב במונית המסיעה אותו לשדה התעופה. זהו הרגע בו "פתאום, בום, נפתח לי הזיכרון. לא הזיה, לא פלאשבק [...] אלא הדבר האמיתי". מרגע זה – למרות הפוטנציאל של עיסוק מורכב בשאלות של זיכרון טראומטי מודחק – מתארגן המסע של פולמן סביב נרטיב קוהרנטי בכל הקשור לשיקום הזיכרון: משכחה והדחקה להזיכרות ברורה ומלאה. לא נותר שם סוד. חסכים ושברים בזיכרון נתפסים כדבר מה שיש – ושניתן – לשחזרם ולשקמם. הסרט אינו מציג עוד פלאשבקים, הזיות וחלומות, אלא רק ראיונות והצהרות של חבריו החיילים, דהיינו קטעים המבקשים להיות ייצוג תיעודי של אירועי המלחמה. אכן, כאן מתגלה ומתממש מנגנון התהליך שעובר פולמן, זה הנרמז כבר בתחילת הסרט: פולמן, כמו גם הצופים, נדרש ליחס אמינות ועקביות למנגנון הזיכרון. כך, למעשה, מפנה האלמנט האנימטורי-בדיוני את קדמת הבמה להלך הרוח הדוקומנטריסטי-ריאליסטי, לייצוג "מהימן" של מציאות "ממשית". העיצוב הוויזואלי של פולמן מציית לערכים אילוסטריטיביים מוקפדים: דמותו המאוירת היא ניסיון מימטי לייצג את פולמן האדם.

בנוסף על כך, תהליך זה מתבטא בסרט בהתפתחות הלינארית שחושפת, טפח אחר טפח, את האירועים הביוגרפיים מעברו על פולמן. פולמן מעצב דמות בעלת נגישות מלאה לזיכרונותיו מן העבר ולכן גם אותנטית למראה. ארי הבוגר יכול לשחזר את ארי הצעיר במדויק וללא כל עכבות, ספקות, או הכרה באופיו החמקמק של הזיכרון. לכאורה, זהו סיפור על ייסורי מצפון מאוחרים ביחס למעשי הנעורים בצבא. אולם למעשה, המוטיבציה וההבנה שהנחו את החייל הצעיר, מאפיינים גם את הבמאי הבוגר: אין מחשבה מחודשת על האירועים ואין כל הפקת לקחים רגשית, מוסרית או אתית, אלא רק סיפור הדברים לכאורה כפי שקרו "באמת", בניסיון לאתר את החייל הצעיר בפנימיותו של הבמאי הבוגר ולגעת באותנטיות "הפנימית" ו"האמתית" של פולמן מימי נעוריו. ההבדל היחיד בין ארי החייל הצעיר לפולמן הישראלי הבוגר הוא ביכולת לדבר על המלחמה, לתמלל אותה, ובעיקר – לתת לה ייצוג קולנועי. ההבדל בין הצעיר לבוגר טמון, אם כן, בהמרת החוויה האישית לייצוג חברתי, פוליטי, המוני.

בואלס עם באשיר, כמו בשאר התוצרים האודיו-וויזואליים שיידונו במאמר, נוטל הייצוג המילולי-מונולוגי את הבכורה ונעמד במרכז הבמה. קולו של פולמן, המספר-העד שמתפקד גם כמספר הכל יודע, מקבל גוון קונטמפלטיבי דרמטי, בעודו שוזר בשחזור האירועים את רגשותיו העמוקים לגביהם. פולמן מתוודה לפני החברים, הפסיכולוגית והצופים על מה שראה וחש, ותוכן וידויו נתפס כזהה למה ש"היה", למציאות. כך בונה לו פולמן אל מול עינינו סובייקט אמין בעל פנימיות קוהרנטית. אם כך, במרכז השאיפה הקולנועית לייצג את החוויה האישית לאשורה עומד לא אחר מאשר מכניזם הוידוי. לפי מישל פוקו, פעולת הוידוי – החל משורשיה העמוקים בפילוסופיה היוונית, דרך תצורתה הנוצרית, וכלה בגילומיה המודרניים (למשל בפרקטיקה הפסיכואנליטית) – היא אלמנט מפתח בכינון

זהות סובייקטיבית קוהרנטית, ולפיכך משמשת כ"טכנולוגיה [הכרחית] של העצמי".¹⁵ לדידו של פוקו, הצורך לחשוף ולארגן אמת פנימית באופן מילולי, לוגי וליניארי הוא דרישה בפועל לייצור סובייקטיביות תבונית. ארגון המציאות המבוזרת במערך לוגי לכיד היא תנאי הכרחי בכינון סובייקטיביות מערבית. בהתאם לכך, פוקו מערער על התפיסה לפיה הסובייקט מבטל את עצמו בסצנת הווידוי, ומדגיש כי תהליך הווידוי דווקא מכונן, מחזק ואף מוליד את הסובייקט הדובר.

פולמן ממקם את הווידוי האישי בתוך מסגרת קולנועית/טיפולית לחידוד המודעות. אולם בפועל, פולמן הבמאי הבוגר, אינו מציע מחשבה רפלקסיבית על ארץ, הלוחם הצעיר. לכאורה, במאמץ להיפטר לעד מן החטא, ואי לכך מן האישיות החוטאת, מנכיח המתווה את העצמי הסודי והחוטא שלו בתא הווידויים או על כס הטיפולים. אולם למעשה, מלמד אותנו פוקו, בתהליך שנתפס כניסיון לביטול העצמי הקיים והבלתי רצוי, הווידוי מוליך את המתווה בכיוון ההפוך, אל חיזוק עצמיותו ואל כינונה האסרטיבי והמחודש ביתר שאת. זאת משום שבעת שהמתווה מצליח לתמלל את סיפורו באופן לינארי ומנומק, הוא מצליח גם להבנות את עצמו כעצמי מגובש. כך, הווידוי על החטא מכונן את החוטא ומגבש

15 פוקו מרבה להתייחס, גם אם באופנים בלתי עקביים לעתים, למנגנון הווידוי. בתולדות המינוח חלק 1, טוען פוקו כי הווידוי נוטל חלק מה מרכזי בכינון הזהות המערבית, עד כדי כך ש"האדם, במערב, הפך לבהמת וידוי". בספר זה הוא מתמקד בעיקר בווידוי הנוצרי ובחותרם התרבותי הרחב והמתמשך שהוא הותיר, בעיקר במערכי הרפואה והפסיכולוגיה. ראו, מישל פוקו, תולדות המינוח I: הרצון לדעת, מצרפתית: גבריאל אש, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 43. מאוחר יותר, בעיקר בפורמט ההרצאות, פיתח פוקו את מחקרו על גנאלוגיית הווידוי, כמושג וכפרקטיקה, תוך שהוא מאתר את שורשיו בשיח הפילוסופי היווני של אריסטו וממשיכו. במחקר זה פוקו מקשר את הווידוי ל"רצון לידע" ול"חיפוש אחר האמת", אשר נדרשים לאשרור וביטוי מילוליים. תוך כך, הוא ממשיג את הווידוי כטכנולוגיה מרכזית בתהליך הסובייקטיביזציה של הפרט ויצירת העצמי, תהליך המונע מפעולות כוח שיחיות חברתיות ומופנם על ידי היחיד. ראו: Michele Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth: Essential Works of Foucault, 1954–1984*, Vol. 1, Paul Rabineu (ed.), New York: The New Press, 1997, pp. 14–15; Michel Foucault, *"Society Must be Defended": Lectures at the College De France*, New York: Picador, 2003, pp. 56–51. Michel Foucault, "Technologies of the Self," *Technologies of the Self: A Seminar*; 56–51 with Michel Foucault, Luther H. Martin, Huck Gutman, and Patrick H. Hutton (eds.), 16–17. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16–17.

מן הראוי להזכיר כאן עוד שני מתוודים מרכזיים בהיסטוריה של התרבות המערבית אשר בהכרח השפיעו על ביקורתו של פוקו: אוגוסטינוס, תיאולוג קתולי בן המאה החמישית, וז'אן ז'אק רוסו, פילוסוף פוליטי צרפתי בן המאה השמונה-עשרה. בספרו וידויים פורש אוגוסטינוס את מעללי חייו, על חטאיו וניסיונות ההיטהרות שלו, כדי לדבוק באמת המלאה אל מול אלוהיו. לניתוח טקסטואלי מעמיק ועכשווי של הידויים של אוגוסטינוס, ראו: Virginia Burrus, *Saving Shame: Martyrs, Saints, and other Abject Subjects*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008. לעומת אוגוסטינוס, ז'אן ז'אק רוסו אינו מבקש לעמוד בפני אל כלשהו כאשר הוא פורש את וידוייו המסתעפים והפתלתלים, אף על פי שמוטיב החטא בהחלט מושל בהם. הטקסט, שפורסם לבקשתו של רוסו לאחר מותו, מנסה לנקות אותו מההאשמות הפומביות הרבות שספג במהלך חייו. בנוסף, מתחקה הטקסט אחר האבותיו, אכזבותיו וחוויותיו הנפשיות והרוחניות על דקויותיהן, מגיל צעיר מאוד ועד מותו. אחת הפרשנויות החשובות והמשפיעות ביותר לווידיים של רוסו נמסרה על ידי פול דה מאן בשנות השבעים. ראו: Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language* in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven: Yale University Press, 1979.

עוד יותר את קיומו של החטא, במקום להיפטר ממנו. בהשאלה, פולמן ואחיו הקרביים זקוקים לסיפור החטא המסופר כוידוי כדי להגביר את נוכחותם ולגבש את עצמיותם הגברית ההטרונורמטיבית והלאומית־יהודית. הוידויים בואלס עם באשיר, כמו גם ביתר הסרטים הנדונים, מייצרים סובייקט עקבי, נהיר וקוהרנטי, המתגבש לאור תכתיבי הזהות הישראלית ההטרונורמטיבית הגברית.

לכאורה, כאמור, הסרטים מציגים את האלימות ואת חוויית המלחמה כסוג של טראומה שחתומה על נפשו של החייל הישראלי. כך למשל, באותיות בולטות ועל רקע מוסיקה דרמטית מצהיר הטרילר של ואלס עם באשיר כי "לפעמים אנחנו מסוגלים לשכוח את העבר. אבל העבר לעולם לא שוכח אותנו".¹⁶ באופן דומה, החייל המתוודה בסרטו של אבי מוגרבי 32T (2008) נושא את תחושת האשמה גם לאחר שחרורו, כשהוא מטייל בהודו. ואולם, כפי שמציינת אורנה ששון לוי, חוויית המלחמה או האירוע האלים אינה טראומטית לישראלים, אלא, למעשה, היא שלב הכרחי בתהליך הסוציאליזציה שלהם לחברה הישראלית; זהו "טקס בר המצווה השני", אם לשאול את המונח שטבע דני קפלן.¹⁷ אי־לכך, החשיפה לאלימות, למלחמה או לכיבוש היא שלב מעבר קריטי עבורם ביצירת סובייקטיביות גברית־ישראלית. במלים אחרות, האירוע האלים אינו נחוה כטראומה, אלא כחויה מכוונת גבריות לאומית.

במודע או שלא במודע, תיעוד הוידוי על "החטא" במדיום הקולנועי הופך לפעולה שמסכלת את עצמה ואת ההודאה בחטא. מצד אחד, הוידוי ותיעודו הוויזואלי מנסים, או מצהירים על כוונה, לבקר את "החטא" המושמע ולשפוט אותו לכף חובה בעצם חשיפתו אל מול ציבור הצופים; ומצד אחר, הם מעניקים למתוודים (ואולי אף לצופים ולבמאים) במה לגיבוש, הכרה, והעצמת ה"אני" הגברי־מיליטריסטי שלהם. בכך ניתנת להם גם האפשרות ל"היטהרות" גואלת: משחשפו את חטאם וגיבשו את זהותם אף יותר, הם יכולים לחוש שלמים עם עברם ולהותיר אותו מאחוריהם מבלי להוסיף ולחשוב עליו עוד ומבלי שתהיה לו השפעה ישירה על חייהם. כך, הגרסה הבוגרת והבלתי מדממת של הנערים שבגרו להיות גברים היא תוצר מתבקש של כינון סובייקטיביות ישראלית באמצעות חוויית המלחמה ותמלולה.

השנים המפרידות בין ארי הצעיר לפולמן הבוגר, זה המנסה להמיר את חווייתו האישית לייצוג קולנועי פומבי, נושאות בחובן לא רק אפשרות לחשבון נפש, אלא גם פוטנציאל למחשבה מחודשת רחבה יותר על מדינת ישראל, המלחמה בלבנון והטבח בסברה ובשתילה; אולם כאמור, הסרט מסרב להתבגר ולפקפק בשפת האב, והוא מאמץ את הנרטיב הציוני המוכר והידוע על החיילים, המלחמה והטבח. למרות שהסרט מעוצב כמסע עצמי־לאומי של חיפוש וגילוי, "הסרט יכול להיות קומיקס רק משום שאנחנו יודעים כבר הכל על

<http://www.flix.co.il/tapuz/showVideo.asp?m=2612987> 16

17 אורנה ששון לוי, זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי, ירושלים: מאגנס, 2006, עמ' 38–39; דני קפלן, דויד, יהונתן, וחיילים אחרים: זהות, גבריות, ומיניות ביחידות קרבות בצבא הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 270.

הפשע הזה", טוען יצחק לאור, ומוסיף: "הכל נבנה על המוכר, והמוכר זוכה להזרה בזכות הרדוקציה של הקומיקס. שום תצלום איננו הוכחה אמיתית לזיכרון כזה או אחר. אין שום דבר בסרט הנוגע באמת בזיכרון, אין שום דבר שמשכנע כי מדובר בזיכרון ממשי לעומת זיכרון מאומץ. הכל קומיקס. הכל מצויר. לבד מתמונת הזוועה בסוף. והסוף הוא ש'אנחנו' היינו די עדינים לעומת הפלנגות".¹⁸ ואכן, מצדו של פולמן לא נעשה שום מאמץ להכחיש את כוונותיו הפרופגנדיות בייצוג של ישראל כ"אנחנו" ש"היינו די עדינים". בראיונות חוזרים ונשנים, מדגיש פולמן כי הסרט היה הזדמנות עבורו להראות מי באמת ביצע את הפשע ואת חלקה המדויק, החלקי לדעתו, של ישראל בו. פולמן אף מציין שבשל כך קיבל מימון ממסדי ישראלי להפקת סרטו.¹⁹ העריכה של הסרט מעידה אולי יותר מכול על העמדה הזו של פולמן. בסצנה שבה משוחח ארי הבוגר עם חברו כרמי כנען על היום של הטבח, אנו נחשפים קודם כול לאכזריות הפלנגיסטים הנוצרים. כנען מספר לפולמן על "בית המטבחיים", "מן מגרש גרוטאות כזה שהם היו מביאים לשם את כל הפלסטינאים, חוקרים אותם ורוצחים אותם אחר כך. [...] הם היו מסתובבים שם עם חלקי גופות של הפלסטינאים שהם רצחו בתוך צנצנות של פורמלין. יכולת לראות שם אצבע בתוך צנצנת, עין בתוך צנצנת – מה שאתה רוצה". מיד לאחר העדות הזאת חולק פולמן עם חברו ועם הצופים את הזיכרון/הזיה שלו מאותו היום על החיילים הישראליים שיוצאים מהים ומהלכים בתמימות ובהפתעה ברחובות סברה ושתילה. לעומת אנשי הפלנגות שמצטיירים כמי שנהנים מן ההרג (כמעט עד כדי סיפוק מיני), דהיינו כמי שאת אכזריותם יש להבין כחלק מהמבנה הנפשי שלהם ולא כמאבק פוליטי נקודתי, החיילים הישראליים מצטיירים כלא יותר מנערים שנקלעו לסיטואציה שאין להם כל חלק ממשי בה.

בד בבד עם "היפותזת ההדחקה", פוקו מדגים כיצד הטיפול הפסיכולוגי, כמו הווידוי הנוצרי, מציג עצמו כמיועד לחשוף איזה סוד על דבר שלא נודע בעבר, כביכול כדי לטפל בו ולהירפא ממנו.²⁰ שיאו של מסע הגילוי אם כן, אמור להתרחש בעת חשיפת הסוד. ואלס עם באשיר משתמש ברטוריקה הזו, ומציג את הפשעים כמידע חדש שהקהל הישראלי נחשף אליו בפעם הראשונה. כך מעמיד הסרט את הצופה בעמדה תמימה ונטולת דעת, שלא יכלה לפתח עמדה שיפוטית ביחס לחטאי המלחמה פשוט משום שלא ידעה על התרחשותם. ואולם למעשה, הווידוי של פולמן אינו מעמת אותו או אותנו עם נרטיב חדש או עם ההשלכות ארוכות הטווח של האירועים, אלא חוזר ומאשרר את הנרטיב הדומיננטי המוכר, שנחקק בתודעתנו כבר לפני למעלה מחצי יובל. בלשונו של אליאס חורי: "כאילו ההיזכרות היא מעשה פרטי של הזדככות והיטהרות, ללא כל השלכה על המעשים הקולקטיביים של החברה

18 יצחק לאור, "דור שלם דורש תשלום", הארץ (27/2/2009), <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=1067189>

19 "Israeli government understood very quickly and cleverly that this propaganda [clearing the blame from Israel] cannot be bought with money, and the film does it, so it's another reason why they support the film", See: Interview with Ari Folman, <http://www.youtube.com/watch?v=fmt0Oqh6O5o>, and also: Q&A with Ari Folman, 10/29/08, http://www.youtube.com/watch?v=M8lnHy6_OUU

20 Michel Foucault, *History of Sexuality, Volume I*, Robert Hurley (trans.), New York: 20 Pantheon Books, 1978, pp. 10–12; Michele Foucault, *Ethics*, הערה 15 לעיל.

והמוסדות הישראליים".²¹ בואלס עם באשיר, אם כן, לא נחשף כל סוד. לפיכך, התשוקה התייעודית-אוטוביוגרפית לספר את הדברים "בדיוק ממש כפי שהיו" מנקודת ראותו של זה ש"היה שם", הופכת למנגנון משומן החוזר ומשמר את הזיכרון הקולקטיבי השרירי, בה בעת שהיא גואלת את החייל, כמו גם את הצופה, מכל אשמה. ממש כפי שהוידוי וחשיפת הסוד במסורת המערבית אינם מערערים על המסורת, אלא דווקא מחזקים ומתחזקים את אותה מסורת,²² רטוריקת הסוד והוידוי בואלס עם באשיר משרתת בסופו של דבר את כינון הדימוי של החייל הישראלי התמים והרגיש. הסוד והוידוי הופכים כלי רטורי התורם לדימוי המוכר של החייל התמים וההומני, ומסכל כמעט כליל את הפוטנציאל הביקורתי שלו לעורר שאלות נוקבות ולהתמודד עם מציאות מוכחשת.

הדיבור על הטראומה מאפשר לארי פולמן להנכיח את סיפור המלחמה ההכרחי לו ולחבריו ולהבטיח להם כרטיס כניסה לנורמטיביות גברית ישראלית. פולמן חייב להצהיר על חפותה של ישראל ולבסס את הקונפורמיות שלו לא רק משום שהאפשרות לבקר את ישראל בחריפות גוררת אחריה סנקציות מרובות, אלא בעיקר משום שכינונו כסובייקט ישראלי גברי תלוי ומותנה בהפנמת הערכים הלאומיים הקדושים לציונות. בנוסף על כך, הלא זו המיניות ההטרונורמטיבית של אותה גבריות אשר לה חלק בלתי נפרד בכינון הגבריות הזו, שהרי הסוד הוא תמיד סוד שקשור במיניות,²³ וסיפור המלחמה נתפס בעיני החיילים כסיפור על כיבוש ארוטי מלא בריגוש מיני.²⁴ אין זה מקרה, אם כך, שבואלס עם באשיר, מלבד כמה דמויות נשיות משניות או מפונטזות, מככבים גברים בלבד. הקונצנזוס ההומוסוציאלי מאשר את עצמו בעזרת מגוון דיונים המארגנים את סיפור המלחמה לכדי נרטיבים הגמוניים. תמלול אירוועי הקרב ושיחזור הקשרים בין הלוחמים הופכים לסיפור המסגרת, שאינו רק מעצב את הנרטיב האישי של פולמן, אלא גם מתרפק על אחוות הגברים ובעיקר מספר את סיפור הגבריות הישראלית.

מרכזיות המיניות ההטרונורמטיבית-הומוסוציאלית באה לידי ביטוי גם בעבודת הוידאו מעבר לאשמה, כפרה (2004) ובסרט המלחמה הראשונה שלי (2006). במעבר לאשמה, כפרה מזמינות האמניות רותי סלע ומעין אמיר גברים לחדר במלון באמצעות מודעות באתר אינטרנט. במלון הן מפתות אותם לאקט מילולי ארוטי, במהלכו מספרים הגברים, בין היתר, על שירותם הצבאי. על הסט הטרור-ארוטי שמתהווה במפגש בין הבמאיות לגברים השונים, הריגוש המיני מעורר זיכרונות צבאיים וגבורת הלוחמה הופכת לקטליזטור מיני, בלי לדעת מה קודם למה. איבר המין הגברי הוא כלי זין, כלי נשק; הוא עדות וזיכרון – עקבה בלשונו של דרידה²⁵ – לפאלוס ולכוח שמומש במסגרת השירות הצבאי: "הנשק

21 אליאס ח'ורי, "ואלס עם זיכרון", מאנגלית: רוני הירש, דקה 5 (2009), עמ' 54 (פורסם לראשונה בעיתון הלבנוני אנהאר, 4/2/2009).

22 Foucault, הערה 20 לעיל, עמ' 10-12.

23 פוקו, הערה 15 לעיל, עמ' 6-13.

24 Danny Kaplan, *The Men We Loved: Male Friendship and Nationalism in Israeli Culture*, 24 New York and Oxford: Berghahn Books, 2006, pp. 105-106

25 Jacques Derrida, "Cogito and the History of Madness," *Writing and Difference*, A. Bass (trans.), London and New York: Routledge, 1978. p. 75

הזה פה", אומר אחד הגברים ומצביע על איבר מינו החשוף, "הנה, עם זה לחמתי [...]. אחרי הצבא הם לקחו את הנשק האמתי ונשאר לנו את הנשק הזה שאתו אנחנו נלחמים".

סרטו התייעודי של יריב מוזר, המלחמה הראשונה שלי (2006), מגיש דוח אישי של חייל מילואים הומוסקסואל על השתתפותו במלחמת לבנון השנייה, ומתמקד ביחסיו עם מפקדיו וחבריו למשימה. מוזר יוצא למלחמה כשבאמתחתו הוא נושא מצלמה והבטחה: לתעד את שיעבור עליו בזמן לחימתו במלחמת לבנון השנייה, היא לו המלחמה הראשונה. על פניו, הסרט מתמודד עם ההשלכות הטראומטיות של מלחמת לבנון השנייה על החיילים הישראליים, שנתפסים כקרבנות של מלחמה מיותרת ובלתי מתוכננת, תוך שהוא מאתר ומייצר רגעים הומוארוטיים אל מול העדשה. ואולם, למרות ההתעקשות על הנרטיב הפוסט טראומטי והאלמנט ההומוארוטי, מסתיים הסרט בחתונתו של החייל לשעבר גיא. כל תהפוכות הנפש, ההתלבטויות והשאלות שעלו במהלך המלחמה והסרט, מתנקזים לרגע המיסוד הזוגי, סמל המהוגנות והנאותות הגברית-הטרונורמטיבית ישראלית. יתר על כן, גיא עצמו מסכם את חוויותיו ולפי כל כללי "פוליטיקת החיים" טוען ש"החיים חזקים מכולנו – זה הדבר העיקרי". המלחמה הובילה אותו לתפיסה הומוניסטית, שבהגדרתה מנטרלת את הפוטנציאל הפוליטי של דמותו בסרט: "כולנו בני אדם", הוא אומר במהלך הסרט לבמאי, "ולכולנו יש אותם רצונות, אותם כעסים, אותן אהבות. [...] ואני מקווה שהעיקר – זה לא יהיה סרט מלחמה, אלא סרט על החיים ולא על המוות. כמו שאתה רואה, אנשים פה חיים בטוב וגם לצד השני טוב וצריך להמשיך". מוסיקת החתונות היא התו החותם את הסרט. שירו הקצבי של אורי בנאי "הזמנה לחתונה" מאפיל על עדויות החיילים ועל הטראומות שלהם. המלים המתנגנות ברקע, "אתן לה שושנים / צרור דובדבנים / ושיר עם מנגינה / הזמנה לחתונה", מקבלות משנה תוקף בהקשר של מלחמת לבנון השנייה: הדובדבנים הפוליטיים-טראומטיים של מלחמת לבנון הראשונה מומרים בתום מלחמת לבנון השנייה בדובדבני חתונה, דהיינו במימוש הגבריות ההטרונורמטיבית. אם כן, עיצוב הסובייקט הפרטי, המגדרי-מיני, בד בבד עם זה הקולקטיבי-לאומי, תוך כדי טשטוש גבולות כמעט מוחלט ביניהם ואשרור הדדי בלתי מותנה, הוא חלק מהמנגנון התרבותי של "האלגוריה הלאומית". חנן חבר המשיג תופעה זו בספרות כדי לתאר כיצד מבנה הסובייקט הדובר את עצמו באופן טקסטואלי, תוך כדי שהוא הופך עצמו לדוגמה ולמטפורה לגוף הלאומי כולו. המספר, כמו הדובר הקולנועי, לרוב חייל, מספר את סיפורו מנקודת מבט פרטית ובטון סנטימנטלי, אך מוצג כאילו הוא מספר את הסיפור של כולנו; הלא, כאמור, הוא "אחד משלנו".²⁶ בסיפורו של פולמן, נמחקות אי ההתאמות והסתירות האפשריות בין הזיכרון הפרטי לזה הקולקטיבי. לראיה, הסיפור מסופר בדרך כלל בלשון רבים. כך עבור פולמן, כמו גם עבור החיילים והחיילות האחרים, קורס ה"אני" לא אחת לצורת ה"אנחנו". בנוסף על כך, זווית ההתבוננות הסובייקטיבית-קולקטיבית הופכת בה בעת לפרספקטיבה האובייקטיבית היחידה האפשרית. בהציגו את עצמו כבעל עומק ופנים, הדובר לוקח על עצמו את האחריות האמינה והסמכותית לייצג את סיפורם של כל החיילים בדורו, ובהשאלה, את סיפורה של האהובה, האם המדינה. כאשר הוא

26 חנן חבר, הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הספרות העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 219-221.

מדווח משדה הקרב, הוא מאשר בקולו כי האירועים כפי שהוא מספרם אמת יחידה הם. כך, בעוד הדיווח על האירועים "כפי שקרו" מבנה את הסובייקט כיצור מיני-מגדרי קוהרנטי, אותו סובייקט הופך לעד המוסמך לומר לנו מהי ה"אמת" ה"מציאותית". הסובייקט הקולקטיבי, ההופך לאלגוריה לאומית, הוא בעל הידע ההיסטורי המוחלט אודות קורות המדינה וגבורותיה.

No Place For a Lady

הווידי האיש-לאומי מאפשר לחיילים לחוש רגישים, טובים וביקורתיים כלפי הסיפור, ולהיראות ככאלה. ואלס עם באשיר מציג את החיילים הישראלים במלחמת לבנון כילדים אבודים ומבולבלים שאינם בטוחים היכן הם ושמנועים מפחד אנושי, כלומר, כמי שאינם אחראים לחלוטין למעשיהם וכמי שאין להטיל עליהם כל אשמה. באופן דומה, המוטו של הסרט המלחמה הראשונה שלי הוא ציטוט מתוך השיר "Dulce Et Decorum Est" למשורר המלחמה האנגלי וילפרד אוון. הציטוט מגדיר את החיילים הישראלים שלחמו במלחמת לבנון השנייה ושיעמדו במוקד הסרט כילדים המשוועים לתהילה: "The children ardent for some desperate glory". הסרטים, אם כן, מרפררים ומשכפלים את הדימוי הידוע של הצבר כפול הפנים ("נער יפה עיניים" שהוא גם חייל אמיץ), המשמר את האלימות כ"חן פראי"²⁷ שאין בו קלון ("ולמד, ילדי, שיר-פלא זה, / שיר דור כלו זכאי / בעמל ואון ארצו יגאל - / יפעל, יגבר וחי!").²⁸

למרות שבישראל מורגלים לדימוי הזה של החייל, בשל הממד האגרסיבי של נראות חיילים ישראלים בעולם, בשנים האחרונות מבקשות הנסיבות חיזוק משודרג ואסרטיבי עוד יותר של הדימוי הכפול הזה. בשנים האחרונות קיבלה דמות החייל הישראלי האגרסיבי זמן מסך ומרחב דפוס רבים יותר בתקשורת הגלובלית. החל בתקופת מלחמת לבנון, דרך האינתיפאדה הראשונה, וביתר שאת בשנות האלפיים, נראה החייל הישראלי על דפי מגזינים ידועים כשהוא מצולם דרך עדשת העיתונאי הזר ודיוקנו אינו מחמיא כלל.²⁹ שתי תופעות תרמו להיעשות דימוי "החייל המקולל" פופולרי אף יותר בשנות האלפיים: תחילה, פריצתה של האינתיפאדה הראשונה, אשר העלתה את רף הלגיטימיות של אלימות חיילים כלפי פלסטינים לשיאים חדשים, ובתורה הייתה כר פורה ליצירת דימויים קשים. השנייה, התרחבות ושדרוג אמצעי ההפצה והצפייה והפיכתם לנגישים לכל דורש, בכל מקום בעולם ובכל עת, אפשרה למידע רב יותר לזרום ברשתות החברתיות באין מפריע. כיום, גלישה בפייסבוק, יוטיוב, או גוגל מקשרת את הגולש לדימויים ולטקסטים ביקורתיים מאוד כלפי הצבא הישראלי והחייל המשרת בו.³⁰ מנגד, באותה קלות, יכול הגולש גם לפגוש במידע

27 "לנו חן פראי שלנו", ראו, "צברים" ליעקב כהן, דבר לילדים 1938, <http://sites.google.com/site/shiretz/home>.

28 אהרון ראובני, "עם שחר", <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=697>.

29 לדיון על דיוקנאות כאלה ראו אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 137-140.

30 ראו למשל: http://www.youtube.com/results?search_query=Israeli+soldiers&aq=f.

ובדימויים התומכים בצה"ל: גורמים ציוניים שונים, בעיקר ישראלים ויהודיים-אמריקניים, מעלים לרשת את טיעוניהם בדבר צדקת דרכם של חיילי ישראל.

בתוך הדיאלקטי אשר בין דימוי החייל המדכא אחרים ללא סיבה וצורך לזה הנאלץ להגן על מדינתו מפני טרור אסלאמי, פועלים הסרטים שאנו דנות בהם. סרטים אלו אמנם נוצרו בישראל אך הם נושאים את מבטם החוצה, אל החו"ל הבלתי מוגדר. בפסטיבלי סרטים והקרנות מיוחדות והמוניות יוצרי הסרטים מבקשים לחשוף את תוצריהם לקהל זר, יהא אשר יהא.³¹ בחשיפה זו "החוצה" מחזיקים היוצרים בעמדה אידיאולוגית כפולה: מחד גיסא, הם מבקשים לבקר את ישראל בסרטיהם. מאידך גיסא, מעצם היותם יוצרים ביקורתיים, הם נתפסים בעולם כשליחי השמאל הנאור של "הדמוקרטיה היחידה במזרח התיכון", זו המסוגלת להכיל ביקורת לגיטימית למעשיה בכל עת ומצב.³² יתרה מכך, בפסטיבלים מסוימים הם אף מייצגים את ישראל באופן רשמי, לעתים במימון משרד התרבות הישראלי או קרנות ציוניות אמריקניות שונות. כך, אם בעוכריהם ואם לאו, הם באופן מודע ואם לאו, משמשים הסרטים ככתב הגנה מתוחכם ומרובד על ישראל, אשר מציג את חייליה כיצורים רגישים המסוגלים לעבור תהליך קונטמפלטיבי של סליחה וכפרה ואת יוצרי הסרטים כאמנים שמאלנים מתקדמים, הנתפסים כשומרי הסף של הדמוקרטיה הישראלית.

העמדה הכפולה הזאת שבה ועלתה לכותרות עם ההחלטה להקרין בפסטיבל הקולנוע הבין-לאומי שנערך בטורונטו בשנת 2009 סרטים ישראלים במסגרת שבוע ההוקרה לתל אביב. ההחלטה עוררה גלי מחאה, שבמרכזם הטענה כי במקום לנהל דיון ביקורתי על הכיבוש, הסרטים תורמים למיתוגה של תל אביב ושל ישראל בתור מקום נאור וליברלי. הבמאי הקנדי ג'ון גרייסון כתב לנהלת הפסטיבל כי "המחאה שלי אינה נגד סרטים או יוצרי סרטים שנבחרו לפסטיבל [...], המחאה שלי היא נגד אור הזרקורים עצמו, ארומת העסקים כרגיל שהבחירה בשבוע תל אביבי מקדמת, של 'מטרופולין דינאמי צעיר ומרכזי' לכאורה שאינו מופרע על ידי מאורעות אחרים כמו הכיבוש הברוטלי בן ה-61".³³ הבמאי הישראלי אודי אלוני פרסם מכתב פומבי לאיתן פוקס וגל אוחובסקי (שסרטם הבועה הוקרן בפסטיבל) בקריאה לצאת מהארון הפוליטי: "גיוסו של ההומו לצבא והלבשתו במדים לא רק שמכניסה אותו אל לב המיינסטרים הישראלי, אלא היא מכניסה את צה"ל למיינסטרים האירופאי – אמריקני. היא מגייסת את הדימוי

31 ואלס עם באשיר זכה בפרס אריה הזהב לשנת 2008 בלוס אנג'לס וגם היה מועמד לאוסקר בשנת 2009. לראות אם אני מחייכת זכה בפסטיבל אידפא (IDFA) באמסטרדם בפרס זאב הכסף (Silver Wolf) ובפרס תביב הקהל, 2007. הסרט גם זכה במקום הראשון בפסטיבל הוט דוקס (Hot Docs) בטורונטו קנדה, 2008 ובאותה שנה קיבל גם את פרס הסרט הדוקומנטרי הטוב ביותר בפסטיבל דוקופסט (Dokufest) בקוסובו. הוא זכה בפרסים ובהכרה במקומות רבים נוספים ברחבי העולם, כדוגמת פולין, צרפת וארצות הברית. 32 זה היה מועמד לפרס בפסטיבל קאן והציג בקולנוע של אוניברסיטת הרוורד ושל אוניברסיטת דיוק בשנת 2009.

32 Shohat, הערה 4 לעיל, עמ' 240.

33 מצוטט אצל תהל פרוש, "פסטיבל טורונטו: במאים מוחים על המחווה לת"א", הארץ (26/8/2009), http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,39608.aspx

של ההומו מנקודת מבטו של המטרוסקסואל, כייצוג עולמי למאבק על זכויות ושוויון וכדימוי ליופי ועדינות, וכך נוצר דימוי תמים ונאור של דמות החייל הישראלי, המקנה תוקף מוסרי לפעולותיו".³⁴

השימוש בקטגוריות מגדריות ומיניות שונות, חלקן אף מנוגדות, וכביכול מתנגדות, לדימוי הישראלי-גברי-מיליטריסטי-קונפורמי הוא חלק בלתי נפרד מכתב ההגנה הסבוך הנרקם בסרטים. כך למשל, החיילות הרגישות והרגשניות בסרטה של תמר ירום לראות אם אני מחייכת (2007) נדמות כאנטיתזה מוחלטת לדימוי הגבר הקשוח, שלא לומר אלים, המוכר לנו מרשתות המדיה הגלובלית. כאשר המצלמה נחה על פניהן ברכות, הן מספרות בחלחלה ובחרטה על העוולות שהיו עדות להן. תוך כדי וידוייהן, הן מדגישות פנים נשיים סטריאוטיפיים ויזואלית בעצמן, המספקות הוכחה נחרצת לנשיותן. כך, דנה מדברת על ריח השמפו משערה אשר זיכה אותה בתשומת לב גברית מתמדת וטל מצולמת כאשר היא כבר אימא, כלומר אישה שהשלימה את תהליך המשטור המגדרי הצינוני ההכרחי וקיימה את מצוות האימהות כמצופה ממנה.

שמו המקורי של הסרט, *No Place For a Lady*,³⁵ מלמד על המורכבות המגדרית שמציגה ירום. מחד גיסא, השם מבליט את זרות הנשים בסביבה הקרבית ובכך מחדד את שונותן ומשכנע את הקהל שהוא מאזין לקול שונה. מאידך גיסא, הטון הצינוני של השם מעיד על כך שבהגדרה, "אין זה מקום לגברות", דהיינו אין זה מרחב שיכול לייצר קול אחר או להשמיעו. ייצוג הנשים בסרט עצמו מורכב, קשה לפענחו ואיננו נענה לקטגוריזציה פשוטה, ומכאן כוחו: מצד אחד, החיילות מעמידות אופוזיציה לחיילים הגברים, בעיקר כאשר הן משמיעות ביקורת על קצין בלתי הגון או על חייל שבזז פלסטינים. ומצד אחר, ובדיוק בשל כך, קלות להן יותר ליצור הזדהות ולייצר אמפתיה מאשר לחיילים הגברים, ובכך הן קוננות את הקהל, בעיקר זה הזר, בהינף יד, ומציגות לעולם ישראל יפה ורכה יותר, כמו גם צבא שוויוני ופתוח לתפקידי נשים. מתוך פוזיציה זו, הופכות הנערות באופן מעשי ופרדוקסלי משהו לסנגוריות האולטימטיביות והיעילות ביותר של אותו צבר רגיש וזך פנים; הן מייצגות אותו טוב מאשר היה יכול לייצג את עצמו. הן השלימו שירות קרבי למהדרין, וכך נערות אלו בעצם עברו את אחד משלבי התברות החשובים ביותר בחברה הישראלית בדרך לגבריות נורמטיבית. בעצם שירותן הצבאי ובמילולו העוקב והעקבי, הן מפנימות הבניות גבריות, אשר מיוצגות באופן הדיווח והווידי שלהן כמי ש"היו שם" בשדה הקרב וחוו את אותו ריגוש לאומי ארוטי וכעת מסוגלות לדברר אותו בסמכותיות. הן מאפשרות לתווך את הגבריות הזו דרך הנשיות שלהן. הסרט אינו מציג את הזהויות הלאומיות-מגדריות כקונסטרוקטיביות, אלא פשוט מנכיח הבניות זהות גבריות בנראות ובקול נשיים. החיילות מאמצות את האידיאל הצבאי של הנער החסון והמיוסר ומחזקות אותו. בתהליך זה, הופך יפה העיניים

34 אודי אלוני, "גל אוחובסקי ואיתן פוקס – צאו מהארון הפוליטי", הארץ (26/8/2009), http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,39607,.aspx

35 אורי בר-און, "שיחה עם במאית הסרט הדוקומנטרי הזוכה בפסטיבל חיפה", <http://www.hahem.co.il/uri/?p=38450>, 16/11/2009

והבלורית התמים לנערה זכה: היא איננה חפה מפשעי ההשתתפות במכונת הכיבוש, אולם נראית ומסווגת כמסוגלת לחפות על מעשיה בעדינות יתר שמבטיחה את סליחת הקהל.³⁶

גם בהמלחמה הראשונה שלי נקודת המבט המגדרית-מינית תומכת בגבריות הנורמטיבית ואינה נענית לפוטנציאל הטמון בזווית הראייה הבלתי שגרתית של הבמאי המתבונן בגברים סביבו בעין קווירית. כמי שמתעד את ריגושי "הפעם הראשונה" שלו, מתמקד מוזר במושא הפנטזיות שלו, אילן לוי, קצין בדרגת סא"ל, המפקד על היחידה ומוביל את מהלכיה. משיכתו של יוצר הסרט לבני מינו אינה מוצהרת. מוזר לא מודיע עליה בשום רגע בסרט-זהו סוג המידע המתגלה רק לצופה יודע ח"ן או לזה הקורא מעט על אודות הסרט. ואזי, או אולי דווקא, באשר הצופה איננו מיועד על כך, יכול היה מבטו החודר של מוזר ישר לעיניו הירוקות של הקצין יפה התואר, להסיט במשהו את ציפיותינו והנחות היסוד שלנו לגבי הסרט. לכאורה, יכלה פרספקטיבה זו של תשוקה בלתי צפויה לאתגר את הקונבנציות הקולנועיות של סרטי המלחמה המתמקדים בחייל הפועל/הדובר. אולם בפועל אין היא מערערת על המכניזם הנורמטיבי של תיעוד שכזה, אלא להפך, היא מחקה ומאשררת את אותו מכניזם. ממש כמו בסרטים הוליוודיים, אלו הנוצרים להנאתו של המבט הגברי ההטרונורמטיבי, גיבור הסרט הוא גבר חזק, אמיץ ויפה תואר, המניע את העלילה קדימה בפעלתנותו הדינמית.³⁷ בדיוק כמו הקולנוע ההוליוודי של שנות החמישים, פונה המלחמה הראשונה שלי לצופה הגברי המתבקש להעריץ, להזהות ולהפנים את המודל הגברי המביט מן המסך. למרות שכפי שהראו דיאנה פוס וג'ודית באטלר, התשוקה ההומוסקסואלית מערערת על המשוואה הפרוידיאנית של הזדהות ותשוקה לפיה על הילד להזהות עם אביו ולהשתוקק לאמו,³⁸ בסרט המלחמה הראשונה שלי כינון הקצין כגיבור הסרט מותיר את ציפיית ההזדהות על כנה.

ממש כמו שהחיילות בלראות אם אני מחייכת אינן בהכרח משירות מבט פמיניסטי אנטי-פטריארכלי אל המצלמה, מבטו החושק של מוזר דרך עין העדשה אינו הופך למבט קווירי אף לא לרגע: אין הוא מנסה לערער על הגדרות הסובייקטיביות או על זהות הגיבור, וכמו כן הוא אינו מתנגד לשיח הלאומי-מגדרי הנורמטיבי העולה אל פני השטח בשעת הלחימה. מוזר, החייל ההומו, מתפקד כ"חייל טוב" לכל דבר ועניין, בתיאום מדויק עם טיעונו של דני קפלן בדבר החברות הנורמטיבי של חיילים הומוסקסואלים לתפקידי המגדר הלאומיים המקובלים והרצויים.³⁹ אי לכך, החייל-צלם-במאי יוצא למלחמה ללא כל התנגדות. הוא אינו מטיל ספק במלחמה, בתרבות המיליטריסטית או בהומופוביה הלאומית שהיא נושאת

36 בריאיון שנתנה תמר ירום במאית הסרט לאורי בר-און היא מספרת כי "רציתי לעשות סרט שעוסק בנושא הכי מכוער וגס, והאתגר שלי היה לטפל בזה בצורה עדינה בדיבור אינטימי ואישי". על הגבריות (העדינה) בסרט מעידה גם תגובתו של המראיין: "זה הקסם בסרט הזה, גם הסיפור שלי שם, אפילו ששרתתי בקושי יומיים בשטחים ואני גם לא ממש בחורה". שם.

37 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, 3 (1975), pp. 6-18
38 Diana Fuss, "Fashion and the Homospectatorial Look," *Critical Theory* 18, 4 (1992), pp. 728-730

39 קפלן, הערה 17 לעיל.

בחובה. דבר, גם לא אחרות המינית, אינו יכול לגאול אותו מהתפקיד הגברי־ישראלי־חיילי שיועד אליו.

ארי פולמן, יריב מוזר ותמר ירום משתמשים אמנם בכלים קולנועיים שונים שמסמנים את הקשרים הסבוכים בין תיעוד, ייצוג וזהות, אך בסופו של דבר המצלמה שלהם, כאמור, שוזרת את וידויי החיילים והחיילות לכדי סובייקטיביות גברית קוהרנטית, גם אם מיוסרת. הסרטים שלהם מקבלים את תהליך ההברות של הגבריות הישראלית־יהודית כדבר שאין להטיל בו ספק ושלא ניתן לערער על יסודותיו ולפקפק בטבעו. בדומה, גם לבמאיות מעבר לאשמה, כפרה אין עניין בשבירת הלכידות של הסובייקטים הישראליים, הגברים הלוחמים המתוודים אל מול מצלמתן. אולם, בשונה מהם, מעיין אמיר ורותי סלע חושפות את האלימות הגלויה, הנחושה והגאוותנית של אותם גברים, ההולכת בוודאו זה יד ביד עם מיניות הטרנסקסואלית התרה אחרי ריגוש מזדמן. בכך הן למעשה משכפלות במודע את ייצוגי החייל הישראלי בעולם כיצור אגרסיבי גדול ממדים ונטול בושה, כדי לבקר אותו ולהגחיכו כקריקטורה. בלי לפקפק במכניזם הווידי היעיל או לוותר עליו, ובלי לערער על אמינותו ועל עקביותו של הסובייקט המצולם, מצליחות סלע ואמיר להגיש נגדו כתב אישום, שאינו נטול זלזול מופגן בדמות הגרוטסקית שלפניהן.

סרטו של אבי מוגרבי 32T (2008) מתחקה אחר רוני, חייל משוחרר מיחידה מובחרת, אשר בוחר להתוודות על פשעי מלחמה שביצע אל מול מצלמתו המבקרת והמגחכת של יוצר הסרט. באופנים דומים לסרטים שדנו בהם עד כה, ובהתכתבות מודעת עמם, גם 32T מעמיד במרכזו נער־גבר המבקש להתוודות באופן לינארי, רגשני ואפולוגטי על עוול שביצע בעת שירותו בצה"ל. רוני, כך שר מוגרבי, "חונך והפנים: שייך הוא לטובי הבנים / הוא טופח להמתין / שרק ייתנו לו / ייתנו לו פעם להסתער". כביכול, באופן דומה לפולמן, נושא עמו רוני החייל המתוודה את תחושת האשמה גם לאחר שחרורו, כשהוא מטייל בהודו. בתיווך המצלמה הוא משתף בעוולות את הקהל, שלכאורה אינו מודע להן. אולם בניגוד למתוודות ולמתוודים בסרטים של פולמן, מוזר, ירום, סלע ואמיר, החייל רוני מופיע כשהוא נטול שם,⁴⁰ נטול פנים ומיוצג כדמות מבולבלת, מטופשת כמעט ובלתי קוהרנטית בעליל. אי לכך ניתן לקרוא את המתרחש בסרט כמיצג מורכב של היטלטלות בין שתי תשוקות: האחת, בדומה לסרטים שנדונו לעיל, היא להבנות את המתוודה כסובייקט קוהרנטי המטפח אשמה וחרטה כמסמנים של פנימיות ממשית. ואולם, מוגרבי מתעמת עם תשוקה זו וכך נותן מקום לתשוקתו הנוספת: למנוע מן החייל את העונג הכמעט־מתממש הכרוך בהתנקות מאשמה באמצעות הווידי. כך, הסרט מציג הן את האופנים שהמעשה הקולנועי מטפל במתוודה בכפפות של משי, הן את האופנים שהוא מחבל במהלך הזה.

רוני ומוגרבי נוסעים אל "זירת הפשע", אל המקום שרוני וחבריו רצחו בו חיילים פלסטינים חפים מפשע כנקמה על הרג חיילים ישראלים בידי אנשים שונים לגמרי. רוני

40 "רוני" הוא השם הבדוי שאבי מוגרבי מעניק לחייל המילואים המתוודה. 32T, הכינוי ממנו לקוח שם הסרט, הוא הקוד המזהה של החייל ברישומיהם של ארגון "שוברים שתיקה", שם התוודה רוני לראשונה על מעשיו.

מתבקש לשחזר את אירוע הרצח ולמקם אותו מרחבית, אך הוא חווה דיסאוריינטציה מוחלטת ומסתובב באתר מבולבל לגמרי. בניגוד לווידי הווידי הקונסיסטנטי של פולמן והחיילות בלראות אם אני מחייכת, רוני מגמגם ומתקשה לתאר את חוויותיו. גם חברתו, שהוא מבקש ממנה לחזור על תיאור המעשה, לא מצליחה לשחזר את הפרטים ושניהם פורצים בצחוק נבוך בכל פעם שהיא חוזרת באורח מקוטע ודיספונקציונלי על תחילת הסיפור ושוכחת פרטים שונים שוב ושוב. כך, בסרטו של מוגרבי, מציג הגיבור וידוי שבור, בלתי רציף ובלתי מתמין בעליל.

יתרה מכך, רוני מבסס את וידייו המקוטעים על דימויים. כאשר הוא משתף את מוגרבי ואותנו ברשמו מן האירוע, הוא משתמש בשלל מטפורות ציוריות ואסוציאציות קולנועיות הנוגעות בחוויה צבאית. את לקחי השירות הצבאי שלו הוא לומד מסרטי פעולה אמריקניים: כך, בתיאורו את הירי שביצע עם חבריו, הוא גורס כי "כל אחד שם [חש] כמו צ'אק נוריס". בווידייו של רוני, הוא וחבריו משתעשעים בלונה פרק וחשים כגיבורי-על כל-יכולים: "באנו לכאן, ואז, ירינו ירינו ירינו ירינו [...] כולם שמחים [...] כולם באדרנלין [...] כולם באפר, באפר [...] שאנחנו יורים ברגליים האלה [...] טהדהדהדה [...] זה עם חיוך על הפנים". שוב ושוב הוא נזכר כיצד ראה את כל המתרחש מלמעלה; הקרבנות נדמו כ"כתמים אפורים" ואפילו לגופה המוחשית כל כך היה לתחושתו מגע "כמו של ג'לי כזה". זיכרונו של רוני הוא, אם כן, זיכרון מובנה הספוג בדימויים מתרבות ויזואלית פופולרית ובאסוציאציות, קונוטציות והתקות פרטיות לא-דווקא נהירות.

את הווידי אנו לא רק שומעים, אלא גם רואים. יחד עם ההיצג המילולי הקלוקל, מראה פניו של רוני נוסך בנו גם הוא תחושה מעורערת: פניו מתעוותות ומשנות צבעים ובאופן כללי נראות לא "טבעיות". ואכן, בצפייה מדוקדקת יותר, אנו מבחינות בשכבה דקה המפרידה בינינו לבין רוני כל אימת שהוא מעשן, מגרד באפו או משתעל. רוני עוטה על פניו מסכה פוטושופית, שמכסה את פניו וחושפת את קיומה המלאכותי בה בעת. חשיפת האמצעים הטכניים דרכם הובנתה הדמות הראשית בסרט מזכירה לנו כי אנו מתבוננות בדימוי קולנועי עשוי רבדים ויזואליים וקונספטואליים של תאורה, מיקום, עריכה, סאונד וכדומה, ולא בתייעוד "אמת" של המציאות, שאינו אפשרי בעליל. במקביל, המלאכותיות הקולנועית המוחצנת מתפקדת ברמה המטפורית כסימן לקיומן של הבניות חברתיות-תרבותיות-מגדריות היוצרות ומגבשות את הגבר הישראלי ומקנות להופעותיו השונות מראית עין של סובייקט קוהרנטי. מהרגע שאנו מבחינות שלא את פניו האמתיות של רוני אנו בוחנות, אנו מבינות כי הדמות נטולת השם והפנים יכולה להיות, והיא אכן, כל אחד ואחת שעוברים תחת מכבש החברות הישראלי-גברי שהגיעו לשלב השירות הצבאי.

אם כן, גמגומו החוזר ונשנה של רוני באופן חסר תכלית, ההנפשה המוגזמת בתיאורו על קטעי זיכרונות והמסכה הדיגיטלית הצמודה לפניו – כולם מביאים לכישלוננו לעבור מסך כסובייקט קוהרנטי. חוסר יכולתו לייצר נרטיב עקבי בעברית רהוטה תוך יישור מבט בוטח למצלמה, פוגם גם בהצלחתו "לעבור" כגבר ישראלי נורמטיבי. באופן עקרוני, הווידי המוצלח משיג את מטרתו בעצם טיהור המתודה ובכינון היותו בעל "פנימיות סובייקטיבית".

תהליך זה חייב לכלול את אשרורן של נורמות המגדר המקובלות.⁴¹ אי לכך, כישלוננו של רוני לייצר יודיו קוהרנטי הנענה לכללים המקובלים, הוא גם כישלון להתחברת לתפקיד המגדר המתבקש ממנו. באין תהליך סובייקטיבציה על המסך, לא נראה גם חברות מגדרי נאות בצורתו הקולנועית. כך מצליחים הסרט ויוצרו להגיש לנו חוויה מורכבת שמערערת על ההנחה שמולנו עומד סובייקט גברי אותנטי והכרחי "כפי שהוא באמת".

אבי מוגרבי, לעומת פולמן, מוזר, ירום, סלע ואמיר, פותח פתח למחשבה שונה על כינון גבריות ישראלית ועל האלמנט הקונסטרוקטיבי שבה. תוך עיסוק מודע ומושכל בממד התיאטרי של הווידיו, לא רק שהוא חושף את הרווח הפסיכולוגי והפוליטי של החייל המתוודה ושל עצמו כמתעד הווידיו וכמעצב הסט הווידיו, אלא גם מעורר שאלות לגבי מעורבות הווידיו והתיעוד בתהליך כינון הגבריות הישראלית. תוך התענגות על אפקטים ויזואליים שונים הוא חושף את הפרפורמטיביות והפרגמנטריות של אותה ישות ישראלית. ועם זאת, מעניין לשים לב לכך שממש כמו שאר הסרטים הנדונים, גם 32T אינו מציג את צדו השני של המטבע, דהיינו, את האופציה לפיה ערעור סטראוטיפ מגדרי עשוי לשבש את הווידיו עצמו כמכונן זהות ולזעזע את אמות הספים של הגבריות הישראלית. הווידיו השבור והפרגמנטרי חושף את הממד הפרפורמטיבי של הזהות, אך הוא יוצק את הפלואידיות שלה לתבנית מוכרת וידועה של גבריות מיליטנטית כביכול רכת נפש, מתחבבת ומיוסרת.

2. ועדת חקירה פנימית

בשעת מצוקה אין לך אלא להיאחז בחטא, שאז הנפש מזדעזעת ומתעוררת לשוב בתשובה, שאז היא מיטהרת ומסוגלת לחטוא מחדש.

אלברט סויסה⁴²

האלימות היא תוצאה של עפעוף העין, של הטשטוש, של הפניית המבט שהיא [...] הילכרות בתוך המסכה של הזהות שלך, נפילה לתוך מלכודת, במקום להיות כל הזמן ער לדיוק המאור-מפורט של הזהות.

חנן חבר⁴³

בפתיחת הסרט לראות אם אני מחייכת או מוצאות את עצמנו עומדות מאחורי כוונות, מביטות לעבר שטח פלסטיני כבוש. כפי שמעידים סימני המטרה המשורטטים על המסך ומפרידים אותנו ממושא הצילום והצפייה, המצלמה מתנהגת ככוונת, כאשר ברקע

41 Leigh Gilmore, "Policing Truth: Confession, Gender, and Autobiographical Authority", Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters (eds.), *Autobiography & Postmodernism*, Amherst: University of Massachusetts, 1994, pp. 60-61

42 אלברט סויסה, עקוד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 101.

43 חנן חבר, "תנו לנו בדרנים – וינוח בשלום", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 46.

רועמים מכשירי קשר צה"ליים. בעוד הסרט ממקם אותנו באותה נקודת מבט ממנה מבטיה יוצרת הסרט תמר ירום, המצלמה נעה אל עבר העיר הנקראת בשפתנו "חברון", מבטיה ממעל, מזווית הצפייה הבטוחה והמוגנת של מעוף הציפור הרואה והיודעת כול. בדומה, גם יריב מוזר מצטייד בשני נשקים – M-16 ומצלמת יד – בצאתו ל"מלחמה הראשונה שלו": באינסטינקט של יוצר סרטים תל-אביבי, שהוא גם חייל מילואים צייתן לשעת חירום ולעת מצוא, אין הוא שוכח ליטול עמו את עינו השלישית, זו שתתעד את "האקשן" הצפוי לבוא בזמן אמת. מבלי להסתיר את גאוותו על שהוא עומד לחוות את ריגושי הקרב לראשונה, מלווה בסקרנות באשר למה שתתפוס העדשה שלו, מוזר יוצא אל הזירה עם כוונה לחזור ובידיו עדויות מהימנות ואותנטיות, אשר רק הוא, המילואימניק שנמצא "שם" בזמן אמת, יכול לספק. באותו הלוך רוח, מגיעים אבי מוגרבי והחייל המתוודה בסרט 32D לכפר פלסטיני בשטחים הכבושים, ומשוטטים בו כבשלהם. עוד הם חודרים לשטח זה בזכות הפריבילגיה של בעלי השליטה הישראלים, הם מפגינים נגישות בלתי מוגבלת ומהלכים בבטחה ובשאננות, כמעט כחיילים, וכך חווים את עצמם כבעלי כוח. השימוש שלהם במיפוי העברי, המבט אל האזור מבעד המשקפת שבידם, הם אנלוגיה לפרספקטיבה הישראלית של מוגרבי על נושא סרטו. סרטים אלו מצטרפים בזאת לואלס עם באשיר, אשר מתאר את לבנון מנקודת מבט ישראלית למהדרין. יוצר האנימציה, דוד פולונסקי, מספר כי אייר את לבנון על פי היכרותו העמוקה עם כביש תל אביב-חיפה ועם הגליל מצדו הישראלי: "לא הייתי מעולם בכביש החוף בלבנון, אבל תפרתי את כביש חיפה-תל אביב אינספור פעמים בחיי. אז זה מה שמופיע בסרט: קטע הכביש שבין זכרון יעקב לחיפה, עם מטעי הבננות, צבע השמים וקו החוף הישראלי. דמיינתי את הכביש שאני מכיר הכי טוב והכנסתי לשם נגמ"ש שיוורה ללא הכרה. מה שחשוב [זה] שיהיו מספיק אסוציאציות וזה יהיה מספיק משכנע כדי ליצור את התחושות הרגשיות המתאימות."⁴⁴ נקודת המבט, אם כך, גם כאשר היא מטיילת אל הלא נודע של שדה הקרב, נשארת תמיד בבית.

הפרספקטיבה הזאת מאפשרת למצלמה להדגיש את נקודת המבט המיליטריסטית-ישראלית של כל המשתתפים בסצנת הווידוי – המתוודים, הבמאים והקהל – ואת שייכותם הבלתי נמנעת לאלגוריה הלאומית בהבנייתם היסודית כישראלים קודם כול, ורק אחר כך כיוצרי סרטים. פרספקטיבה ישראלית מופגנת ומכוונת זו פועלת באופן כפול: מצד אחד, היא מביעה הכרה בגבולות השיח הקולנועי שהסרט מסוגל לייצר ולהתחייב אליהם; אכן, הדיון הקולנועי מתבצע בין ישראלים, מודים הבמאים, כאשר הם – יחד עם מושא סרטם והקהל המקומי שלהם – מזדהים עם ישראלים, כישראלים וכחברים בחברה מיליטריסטית הרואה הכול "דרך כוונות". זוהי הודאה ביכולת המוגבלת של זווית הראייה הישראלית לבקר את עצמה: אם יוצרי הסרט ומושא הביקורת שלהם (הצבא והחברה המיליטריסטית) נוצרו וגובשו במסגרת אותו שיח לאומי, או אז כל מסר קולנועי יהיה כפוף תמיד לאותו שיח זהותי ממשטר. הביקורת הקולנועית מודה במסגורה בתוך עדשה בעלת הזדהות, עמדה ואידאולוגיה מסוימים באופן הכרחי.

44 נעמה לנסקי, "כך איירת", הערה 14 לעיל.

ואילו, במקביל, הנחת היסוד המנחה את ההחלטות הללו היא כי דווקא משום שהיוצרת היא "אחת משלנו" ומשום שהייתה "שם" – בפנים ומבפנים – היא יכולה לבקר את עצמה, את הקולקטיב שלה ואת הסיטואציה הצבאית בצורה הטובה ביותר.⁴⁵ כך, הסמכות לספר, לתעד ולבקר יכולה להיות רק בידי מי ששייך באופן אימננטי לתופעה שהוא מבקר אותה. סמכות הדיווח האובייקטיבי הנתונה אך ורק בפי החייל הישראלי המתוודה, משועתקת ומקבילה לסמכות התיעוד הקולנועי, המופקדת כאן בידי היוצר/ת המקומי/ת המעורה בענייני השעה ומסוגלת לייצגם בשפת המקום, כלומר באורח האותנטי ביותר האפשרי. כך מציגים הבמאים שוב את שיח הכוונות הזה כדרך המועדפת לדבר על שקורה בתוככי המרחב שלה. הצבא, או השיח הצבאי הישראלי-נורמטיבי בגילומו הקולנועי, מעמיד עצמו בראש הסדר ההיררכי מבחינת נאותות וסמכות לדבר על מה שרק הצבא יודע היטב. ורק הוא יכול לפרש את האירועים.⁴⁶

העין הקולנועית הביקורתית, אם כן, מקבלת על עצמה את לוגיקת "ועדת החקירה הפנימית", על יתרונותיה ומגבלותיה כאחד. כאשר הגוף הבעייתי בודק את עצמו, זוהי הזדמנות לבחינה עצמית ולביקורת בונה, אך זו עלולה גם להיות דרכה של המערכת לגבות את עצמה במעטה של משפט ומוסר ולחמוק כך מאחריות. אי לכך, נשאלת השאלה מהו הפוטנציאל הפוליטי-ביקורתי הטמון באותה "ועדת חקירה פנימית" שמעצבים הסרטים ועד כמה הם מעזים למתוח את גבולות הקשר בין המדיום הקולנועי-ישראלי והשיח הציוני-ליברלי ולממש את הפוטנציאל הביקורתי הטמון בהם.

מוגרבי שובר את האמון בין הצופה למתוודה ומערער בכך על סמכותה של ועדת החקירה הפנימית. ב-32TI, כאמור, מערערת המצלמה את הקוהרנטיות ואת האמינות של החייל המתוודה ווידוי של רוני אינו "עובר מסך" כווידוי קונבנציונלי של סובייקט גברי ישראלי נורמטיבי. מוגרבי, במאי הסרט ועורך הווידוי, מתעקש להנכיח את עצמו ולהדגיש את הדיאלוג הכואב והשנוי במחלוקת שלו עם פושע מלחמה. על כל צעד ושעל מדגיש מוגרבי שהסרט הוא תוצר אנושי-אמנותי ולא תיעוד מהימן של "האמת". האמת היחידה המופיעה על המסך היא תהליך יצירת הסרט. המסכה של רוני, שכה בולטת בדיגיטליות

45 Samuel Hynes, *The Soldier's Tale: Bearing Witness to Modern War*, New York: A. Lane, 1997. בשל הלוך הרוח הזה לא מפתיע כמובן שכל הביקורות על לראות אם אני מחייכת הדגישו את שירותה הקרבי של במאית הסרט, תמר ירום. ר' למשל דליה קרפל, "אלוהים ישמור, מה שעשינו", הארץ <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=92> (6/11/2007) 1422&contrassID=2&subContrassID=13&sbSubContrassID=0

46 Robert Mackey, "Israeli Ex-Soldier Defends Her Facebook Snapshots," *The New York Times* (08/17/2010) <http://thelede.blogs.nytimes.com/2010/08/17/israeli-ex-soldier-defends-her-facebook-snapshots>

עברו הצבאי של ארי פולמן פעל גם הוא כתעודת הכשר לסרטו. ר' למשל קובי בן-שמחון, "ואלס עם באשיר מעורר את הטראומות הרדומות", הארץ <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=1061492> (6/2/2009)

46 בסרט לראות אם אני מחייכת בולט הציון החוזר של כרמלה מנשה, המשמשת כתבת לענייני צבא בקול ישראל. לא רק שהיא דמות נשית בעולם גברי, ממש כמו החיילות המתוודות, אלא שהיא גם יתונאית אשר פועלת מתוך המסד ומבקרת אותו בה בעת.

שלה, מדגישה את עבודת היוצר ואת האופן שבו הוא מבנה את הדמות הראשית. כמו בכך סרטיו האחרים, גם ב־32T2 תופס מוגרבי זמן מסך לא מועט ולמעשה חולק את קדמת הבמה עם רוני. בהופעותיו על המסך משתף מוגרבי את הצופים בספקותיו ובייסורי המצפון שלו על כך שהוא נותן במה לפושע מלחמה. באקט רפלקסיבי ומודע, מוגרבי אינו מבקש להיראות בטוח במעשיו אלא להפך, הוא מעוניין לחשוף את הסכנות הכרוכות בעשיית סרט מסוג כזה ולהודות בהן. התהיות הללו מצטרפות לבחירה של מוגרבי להציג את רוני המתוודה כדמות אנונימית, מגמגמת ומטושטשת. כך הופכים גיבור הסרט ויוצר הסרט לבעלי אינטרסים מנוגדים: החייל מנסה להיגאל על ידי הווידיו אל מול המצלמה ויוצר הסרט מנסה למנוע ממנו זכות זו על ידי חשיפת האפשרות הבעייתית שדבר כזה יתרחש. היוצר, לוחם בעצמו, לא עומד מן הצד כקול המוסרי העליון דוגמת מש״קית הת״ש בלראות אם אני מחייכת, אשר מטיחה בפני החיילים כי בזזו ופשעו, אלא מבקר את עצמו מחדש ולבקרם, ולמעשה מבין ומדגים את היותו תוצר של המערכת ולא עד העומד מחוצה לה.

בעוד מוגרבי נענה לפוטנציאל הרפלקסיבי, ואי לכך החתרני, הטמון בוועדת החקירה הפנימית, נדמה כי שאר הסרטים נוטים דווקא להשתמש במדיום הקולנועי ובווידיו ככלי המחזק ומדהד את המערכת. דנה, מש״קית חינוך, מספרת בסרט לראות אם אני מחייכת על הפעם הראשונה שהגיעה לאחת מן היחידות הקרביות שבתחום תפקידה. כשגילתה כי החיילים מסתובבים עם ״מסבחות״ (מחרוזות תפילה) וקוראנים קטנים שנלקחו מקלקיליה, היא מיהרה ליידע אותם כי ״זה נקרא לבזוז. זה לא יפה״. כך, היא נתנה שם לתופעה (naming) ובכך השיבה את ״השובבות״ החיילית להקשר חוקי ומוסרי. לאחר מכן היא שפטה את התופעה מבחינה מוסרית (blaming) ולבסוף אף פנתה למפקדים וניסתה להפעיל סמכות חוקית להתמודדות עם התופעה (claiming).⁴⁷ שרשרת הפעולות הללו מהווה מודל חוקי ומוסרי להתמודדות עם העוולות שנחשפות בסרט. בעוד הסרט ממלא את תפקידו כנותן שם לפשעים ולעוולות, לגבי שני השלבים האחרים – blaming ו־claiming – הסרט מבטא עמדות אמביוולנטיות. ליבי, למשל, בתור חיילת קרבית, נחשפת בסרט כמי שמשתמשת בכוחה שלא לצורך וכמי שמפעילה אלימות בלתי מוצדקת כלפי אזרחים פלסטינים במחסומים. במובן זה, הסרט אינו נמנע מלגנות את מעשיה ומלהאשימה בעוולה (blaming). בה בעת, אחת הסצנות הקשות שליבי מתארת, זו של הנער הפלסטיני שהוכה, הופשט והושפל על ידי חיילים בפקודתה, מוסברת (שלא לומר מוצדקת) על ידי הטרדה מינית מצדו של אותו נער פלסטיני. כלומר, אלימות החיילים אינה מובנת על ידי ליבי (ובמובן מסוים גם על ידי הסרט והצופים) כקשורה לכיבוש וליחסי הכוח הבלתי־שוויוניים בין ישראלים־יהודים לפלסטינים, אלא כקשורה להשפלה נשית, ״אישית״. הנרטיב הזה להבנת הסיטואציה האלימה והבלתי חוקית מחבל ביכולת

47 פלסטינר, אייבל וסאראט עוסקים באופן שבו מחלוקות מגולמות לטענות משפטיות. במודל הסוציו־משפטי שהם מציעים שלושה שלבים: הראשון, מתן שם (Naming), הוא יכולתו של הנפגע או הנפגעת לנות בשם את העוולה, דהיינו להכיר בכך שארעה חריגה ממהלך תקין. השלב השני, האשמה (Blaming), הוא היכולת של הצד הפגוע לייחס את העוולה לפוגע מסוים. השלב השלישי הוא התביעה (Claiming). זהו השלב בו מגיעים לערכאות המשפטיות. William L.F. Felstiner, Richard L. Abel and Austin Sarat, "The Emergence and Transformation of Disputes: Naming, Blaming, Claiming...", *Law & Society Review* 15,3-4, 1980-1981, pp. 631-654.

של כל השותפים לסצנת העדות של ליבי להוקיע את המעשים. במלים אחרות, הנרטיב הזה מקטין, ואולי אף מסכל, הן את ה-blaming והן את ה-claiming; הוא אינו מאפשר לטעון מוסרית כנגדה של ליבי או להאשימה בפועל במעשה בלתי חוקי.⁴⁸

אם כן, היכולת של מושאי הצילום, כלומר המתוודים, לתת שם לעוולה או לפשע ולהכיר בהיותם בלתי מוסריים ולעתים בלתי חוקיים משותפת לכל הסרטים הנדונים. החייל ב-32TI אינו מהסס לננות את פשעו "טבח" ואינו מתכחש לפן הבלתי חוקי של הפעולה שהשתתף בה. ואולם עם באשיר אינו מתכחש לשיתוף הפעולה "הפסיבי" של צה"ל בטבח בסברה ובשתילה והחייל בעבודת הווידאו של רותי סלע ומעין אמיר מעבר לאשמה, כפרה מתוודה על שוד ערבים ברמאללה: החייל, שנסע לבלות באילת עם הכסף ששדד, מספר בבדיחות הדעת כי נענש במאסר בן חודשיים בכלא צבאי בשל עריקות ולא בשל השוד. ואולם, מה שמעורר השתאות בכל הסרטים הללו אינו היכולת של המתוודה להגדיר את מעשי האלימות, אלא המבט המנחם, האמפתי והבלתי מאשים של זו או זה שעומד מאחורי המצלמה ועורך – אם לא משפיע או אפילו ממש מביים – את החייל/ת. העובדה כי אף לא אחד מן הסרטים טוען להשלכות חוקיות של המעשים מזדקרת לעין ואומרת דרשני.

נקודה זו מתחדדת כאשר אנו זוכרות כי הסרטים מרפררים ופונים פנימה והחוצה כל הזמן. בחו"ל הסרטים נתפסים כמלאי ביקורת פנימית מודעת לעצמה. הצופים אשר מעבר לים מעניקים לוועדה הקולנועית הישראלית סמכות עודפת, הן בשל הביקורת לכאורה שיש בסרטים והן בשל ההנחה כי הסמכות לספר ניתנת לזה ש"היה שם" ושמבין את השפה היטב. במקביל, העמידה לנוכח "העולם" מחזקת את הדימוי העצמי של הישראליות כגוף היחיד שמסוגל להבין את מורכבות הסיטואציה. זאת מכיוון שרק הם/אנחנו לחמנו והיינו שם. בפועל, הסרטים נוטלים את האוטוריטה הזו לספר ומרחיבים את הסמכויות שלה. האנחנו הישראלי (צופים, מתוודים ובמאים) הופכים לשופטים – ובפועל לנותני החנינה – הלגיטימיים היחידים. הם הסמכות העליונה ורק היא זו שיכולה לבקר את עצמה. החייל ב-32TI מתבדח על אנגליה כמקום המסוכן לו מבחינה חוקית,⁴⁹ ובכך למעשה מבליט את ישראל כמקום שאין שופטים בו על פשעי מלחמה. ואם לדייק, הסרטים חושפים מציאות לפיה לא רק שבישראל אין שופטים על עוולות הכיבוש ועל פשעי מלחמה, אלא שפשע המלחמה אינו נתפס כלל כפשע בעל השלכות חוקיות. הטראומה הרגשית נתפסת כתוצר לוואי, מעין עונש מספק.

בהקשר הישראלי העכשווי, אם כן, הווידוי מאמץ שיח מוסרני ולא חוקי, דהיינו שיח

48 מעניין לשים לב לביטויי הגבריות ההטרונורמטיבית ולהקשר המגדרי-לאומי שבא לידי ביטוי בסיפורה של ליבי, בעיקר להיבטים של הטוהר המיני של החיילת, שהחיילים מגינים עליו מכל משמר, מכיוון שמדובר כביכול בסוגיה של טוהר לאומי ולא דווקא בסוגיה אישית או כלל אנושית. אנו מודות לחנה סוקר-שווגר עורכת מכאן ולחברי המערכת האנונימיים על ההערה.

49 החייל בוודאי רומז לחיסולו של סלאח מוסטפא מוחמד שחאדה בעזה על ידי כוחות צה"ל ביולי 2002. בפעולה נהרגו 15 אזרחים ורבים נפצעו. הרג החפים מפשע שנלווה להריגתו של שחאדה עורר מחאות רבות, ששיאן בהגשת תלונות בבריטניה על פשע מלחמה נגד האזרחים על הפעולה, הרמטכ"ל משה יעלון, מפקד חיל האויר דן חלוץ ואלוף פיקוד הדרום דורון אלמוג.

שמתמקד בדילמות מוסריות ובהשלכות טראומטיות (על המדכאים ולא על המדוכאים)⁵⁰ ולא בהשלכות משמעטיות של המעשים, באחריות או בצורך לשאת בתוצאות חוקיות או לתת את הדין בבית משפט בין-לאומי בהתאם לדרישות האו"ם ובכפוף לחוק הבין-לאומי. למרות המבט החוצה (ולמעשה, בעזרתו ובתיווכו), נשארים הסרטים אדישים להשלכות החוק הבין-לאומי ולביקורת החיצונית על ישראל. היוצרים פונים לקהל בין-לאומי, אך מסרבים לשאת עליהם את הגדרות החוק הבין-לאומי. במובן זה, החו"ל המיתולוגי המופשט של פסטיבלי הסרטים דינו כדין בית המשפט הבין-לאומי לצדק בהאג: שניהם נתפסים באופן מופשט כמין "שם" לא ברור, אשר אפילו אם הוא מפחיד מעט, אין לו כל השפעה ממשית על חיינו. ועדת החקירה הפנימית שבראשה מכהנת המצלמה אינה צריכה עוד לטהר את מצפונה או את חייליה. זאת, לא בגלל שהיא רדופת אשמה מודחקת על הנכבה הפלסטינית ועל "הפיכתו של היהודי מנרדף לרודף", כפי שטוען דובדבני,⁵¹ אלא דווקא משום שמעולם לא הכירה באותה אשמה. אם הסוד ידוע והחטא שמתוודים עליו אינו נתפס כחטא, אזי האשמה מתרוקנת מתוכנה והופכת ללא יותר מכלי טרור. הווידוי המצולם חושף מסווה של אשמה שמכסה על קוד אתי שאינו רואה בעוולות חטא אמתי בר ענישה. כך, ממש כפי שלימד אותנו אלבר ממי כבר לפני יותר משלושה עשורים, "לאחר שהקים סדר מוסרי חדש שבו, על פי ההגדרה, הוא גם אדון וגם חף מפשע, יכול סוף-סוף הקולוניאליסט למחול לעצמו בעצמו".⁵²

כך הופך הווידוי, כלי מרכזי בעבודה של ועדת החקירה הפנימית, לעלה תאנה, שאינו רק מסתיר את העוולות ומטהר מהן, אלא אף מאפשר את שכפולן ואת שכלולן בעתיד. בוואריאציה על ההבנה של פוקו את הווידויים בעולם המערבי, רועי רוזן טוען כי בכל וידוי נדמה במבט ראשון כי הפשע או הפצע נמצאים בליבת הווידוי, אך למעשה, "לווידוי יש בדרך כלל מניע אחר, ואילו הפשע והפצע הם הכלים להשגתו, ומכאן שהם סוג של כוח... כלומר, מתוך החשיפה הנועזת של החולשה תנבע עוצמה חסרת תקדים." רוזן מקשר את העצמה הזו לסירוס הפוטנציאל הביקורתי שטמון באקט הווידוי (או בעין המצלמה, או בוועדת החקירה הפנימית, לענייננו): "בתרבות העכשווית העיקרון הזה העצים עד כדי אובדן הממד הרפלקטיבי, הביקורתי והאיכותי שלו. חשיפת הפצע כשלעצמה היא כבר-תמיד מכשיר מוחלט של צבירת כוח או תהילה."⁵³

במלים אחרות, הסרטים הנדונים הופכים את אקט הווידוי הנוצרי או הפסיכואנליטי לסוג של פרפורמנס פבלובי: בוואריאציה לדימוי הקולנועי של "Forgive me father for I have sinned", הגיבור מתוודה, והבמאים, הצופים וכלל החברה הישראלית עוטים

50 תוך עיון בסרט ואלס עם באשיר עוסק קאמרן רסטנגר בנטייה של המחקר בשנים האחרונות להתמקד בטראומת הרודף. הוא מקשר את הסוגיה לשאלות אתיות ביחס לקטגוריות של זכויות אדם וטראומות חברתיות. ראו: Kamran Rastegar, "'Sawwaru Waynkum?' Human Rights and Social Trauma in *Waltz with Bashir*", *College Literature* 40.3, summer 2013, pp. 60-80.

51 דובדבני, הערה 7 לעיל, עמ' 89.

52 ממי, הערה 13 לעיל, עמ' 85.

53 רוזן, הערה 1 לעיל.

גלימת כומר ומוחלים. כך, האימוץ של רטוריקת הווידוי בסרטים הנדונים מסרס את אקט החזרה בתשובה מסצנת הווידוי ומדלג מהווידוי ישירות למחילה. הדילוג האלגנטי והבלתי מורגש הזה הוא הוויתור הגדול של אותם סרטים על פוטציאל הביקורת הרדיקלית שטמון בהם. הסרטים אמנם חושפים עוולות, אבל משתפים פעולה עם הנרטיב הלאומי שלדידו עוולות מסוג זה אינן חריגה מוסרית, אלא מימוש הדקדוק הפנימי שלו. הוויתור הזה, לטענת אליאס ח'ורי, הוא לכשעצמו עוולה: "טיהור עצמי והתנקות דרך חקירת הזיכרון הופכים למעשי מרמה, כאשר לא מיישמים אותם כמדד וכמפתח לקריאת ההווה."⁵⁴ נימת ההצטדקות בסרטים, אם כן, אינה חושפת דימוי עצמי של מעידה חד-פעמית ושל סטייה מעולם הנורמות של המתוודים ושל קהל הצופים, אלא להפך: המתוודים אינם חוששים מהחשיפה שבווידוי משום שמה שהם חושפים הוא גילום – גם אם רדיקלי ואגרסיבי – של תפיסת עולם שהם חולקים עם הקהל.⁵⁵

כדי לחדד את הטענה הזו כדאי לשוב אל נרטיב ההפרדה הערכית וההתנהגותית בין שני צדי הקו הירוק, שהפכה למעין קונצנזוס – או פטיש, לפי יהודה שנהב⁵⁶ – בשמאל הישראלי.⁵⁷ חנן חבר, למשל, מנתח את התרבות הישראלית-יהודית כמכוננת על בסיס המוסר הכפול, או המפוצל, זה הלאומי אוניברסלי המוצהר וזה של הדיכוי בפועל.⁵⁸ אריאל הנדל מצביע על ההבחנה הדיסקורסיבית המפרידה בין מרחב הקו הירוק, הוא מרחב המדינה הישראלית, הדמוקרטיה הלגיטימית, הנתפס כתחום ש"המוסרי" מושל בו, לבין המרחב שמעבר לקו

54 אליאס ח'ורי, הערה 21 לעיל. הדברים במקור נאמרו על ואלס עם באשיר, אך הם רלוונטים לדעתנו לכלל הסרטים הנדונים במאמר.

55 חנה נוה עומדת על ההבחנה בין הווידוי להצטדקות. המוטיבציה העיקרית של הווידוי היא קבלת מחילה לשם זיכוך. בתהליך שמוביל מהחטא אל הזיכוך, הווידוי נתפס כאקט של החצנת האשמה. אי לכך, "הווידוי הוא התעודה, המעידה על הכרה בחטא". ההצטדקות, לעומת זאת, מניחה כי יש מידה מסוימת של צדק במעשים שנעשו, וכי רק למראית עין יש בהם חטא ודופי: "בהצטדקות מובלעת התפיסה, שהנמען אינו יודע ואינו מכיר היטב את המסיבות ואת הפרטים של המעשה הנורא; יש להמציא את אלה לפניו, ואז תהיה האמת גלויה לעין. בהצטדקות טמונה גישה ותרנית וסלחנית כלפי החטא, ומי שמצטדק גם מניח, שהנמען שלו שותף לגישה זו. בהצטדקות חבויה גם נימה פאטאליסטית, המכחישה את הברירה שיש לאדם שלא לחטוא" (חנה נוה, הערה 2 לעיל, עמ' 66-67). אם אכן יש הבדל מהותי בין הצטדקות לוידוי, ניתן היה לפתור את הקונפליקט המורכב שאנחנו מנסות להציג במאמר בהינף יד, שהרי אם החיילים יתוודו, ולא רק יצטדקו, הם ואנחנו נצליח להביע חרטה אמיתית ולשנות את המציאות. במלים אחרות, אנחנו מנסות לערער על החיבור הממילאי בין וידוי להכרה בחטא, כמו גם בין הצטדקות לאמת פנימית, ולכן בהכרח עלינו לערער גם על ההבחנה המתודית שבין וידוי להצטדקות ולהשיב את הדיון לממדים הדיסקורסיביים של תהליכי הווידוי וההצטדקות. אנו מודות לחנה סוקר-שווגר עורכת מכאן ולחברי המערכת האנונימיים על שהסבו את תשומת לבנו לעניין.

56 יהודה שנהב, "הכיבוש אינו עוצר במחסום", ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 13-14.

57 ראו למשל בתגובתו של ס' יזהר למסמך הייסוד של "התנועה למען ארץ ישראל השלמה": "כי לכיבוש, לכל כיבוש – עקרונות משלו, לומדים אותם בהכרח ומהר למדי: גם כשבתחילה סבורים שאפשר יהיה להימנע מהם, וגם כשמתחילים לכאורה אחרת, בנוכחות עקיפה וברדכי נועם". ס. יזהר, הארץ (8/12/1967), הופיע גם אצל ישי מנוחין (עורך), כיבוש וסירוב, ירושלים: ספרי נובמבר, 2006, עמ' 10.

58 חנן חבר, הערה 43 לעיל, עמ' 34-48.

הירוק, הנתפס כתחומו של ה"אתי" ומסמן את התרחשותן של פעולות יומיומיות פונקציונליות וממוקדות שאינן בהכרח מעוגנות ב"מוסרי".⁵⁹ ישי מנוחין בוחן את התנהגות "החייל הטוב" בשטחים ומציגה כהתמודדות עם מצבי התנגשות ערכיים בין הקוד האתי – לפי הנדל, זה המעוגן במוסרי – לערך של משמעת, של ציות לפקודה. לידם של שני הניתוחים הללו עומדת סתירה בין הקוד האתי להתנהגות המדינה/החיילים בפועל. לעומתם, אנו סבורות כי הסרטים חושפים מציאות לפיה הלגיטימציה להתנהגות פושעת טמונה בקוד האתי ולא תמיד סותרת אותו.⁶⁰ החטא איננו חטא והסוד נטול כל מסתורין מכיוון שאין סתירה אינהרנטית או התנגשות ערכית אמתית בין הקוד האתי הישראלי (דהיינו, מוסר כפול שמאפשר את הדיכוי הפלסטיני ומטהר את הישראליות מכל אשמה) לבין הפעלת הכוח של החיילים הישראלים. אם החטא רק עטוף באצטלת הדופי ובעקבה של אתיקה הומניסטית, אזי לא פלא שהמתוודים מרשים לעצמם להתוודות על "חטאם" ללא מורא והכמרים היהודים מוחלים להם – לנו – ללא חשש, תוך ויתור על סקרמנט הכפרה. הווידי בסרטים הללו, אם לשוב לניתוח של פוקו, חושף אם כן לא רק את האלימות הגלויה ואת פשעי הכיבוש והמלחמה (הידועים ומוכרים כבר לצופים), אלא בעיקר את החבוי בתוך העצמי היהודי-ישראלי, את ה־gnothi seauton ("דע את עצמך") של הכובש הישראלי.

במובן זה הסרטים מתאפיינים בכפילות מתעתעת: מחד גיסא הם אינם חוברים למנגנון הטשטוש של השמאל הישראלי, שלדברי חבר (ביחס לא"ב יהושע, עמוס עוז ואחרים) נוקטים בדרך של "התחברות לקהילה באמצעות ריכוך וטשטוש נוראות הכיבוש, מקורותיו ותולדותיו". מאידך גיסא, הסרטים אינם נענים למודל של רונית מטלון, אשר "מציעה עיצוב פוליטי – מפרק – של המבט הישראלי, שהעיוורון שלו תורם לגליטימציה של האלימות". המעשה הביקורתי של מטלון הוא בשילוב בין חשיפת האלימות כרגע "שבו לאנשים אין יותר כוח להסתכל על הזולת" ובין הדרישה לשאת באחריות לאותו עיוורון חוזר ונשנה.⁶¹ הסרטים נעים במנעד שבין סירוב לשתף פעולה עם ההסכמה שבשתיקה ובין חוסר היכולת להיחלץ מהנרטיב הלאומי המנחם.

59 אריאל הנדל, "מעבר לטוב ולרוע – התסמונת: בושה ואחריות בעדויות חיילים", תיאוריה וביקורת 32 (אביב 2008), עמ' 62. עוד טוען הנדל כי עדויות החיילים ששבים לשרת בשטחים הכבושים יוצרות שיח פנימי בין החייל לחברה הישראלית ולכן הן נותרות תמיד בתחום האתי. עדויות הסרבנים, לעומת זאת, "עדויות מחויבות", מצליחות להבקיע אל התחום המוסרי משום שהן מערערות על המצב ונוטלות עליו אחריות המובילה לשינוי. שם, עמ' 45–69.

60 כמו חברותיה בלראות אם אני מחייכת, גם דנה מכנה את הפלסטינים "טרוריסטים" כל אימת שהיא מדברת עליהם. מכאן שהפלסטיני עבודה, תמיד, לעולם, ובאופן אוטומטי ואינהרנטי אויב את ישראל. בכך היא מדגימה את דברי אריאלה אזולאי ועדי אופיר שטוענים כי כאשר "אויבות נתפסת כתכונת אופי, אזי האפשרות שהפלסטיני נעשה לאוייב מפני הוא מתנגד למשטר הכיבוש – אינה מובאת ברצינות בחשבון". עדי אופיר ואריאלה אזולאי, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר (1967–), תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 11. בהתאם לתפיסה זו מנוסח הקוד האתי של צה"ל, הקרוי "רוח צה"ל": "החייל ישתמש בנשקו ובכוחו לביצוע המשימה בלבד... החייל לא ישתמש בנשקו ובכוחו כדי לפגוע בבני אדם שאינם לוחמים ובשבויים". מנוסח זה מובן כי כל מי שמוגדר כאויב הכרחי, הפגיעה בו לגיטימית כחלק מ"ביצוע המשימה". ראו: "הקוד האתי של צה"ל", <http://www.meyda.education.gov.il/files/noar/294.pdf>.

61 חנן חבר, הסיפור והלאום, הערה 26 לעיל, עמ' 38, 44, 46 בהתאמה.

המנעד הזה מגולם בתנועה ובמעברים בין מרחבים גיאוגרפיים שמאפיינים את כל הסרטים. מוגרבי נוטל את המצלמה ומשוטט בין סלון ביתו בתל אביב, לאכסניה בהודו ולזירת הפשע בכפר פלסטיני, ארי פולמן חוזר ללבנון דרך ביקור בהולנד ובערים ישראליות שונות ותמר ירום נעה הלוך ושוב בין שני צדי הקו הירוק. נשאלת השאלה, האם המסע הזה בין אתרים גיאוגרפיים שונים וטעונים פוליטית מרחיב את גבולות הדיון, מכונן קווי גבול תודעתיים גמישים יותר ומאפשר מחשבה ביקורתית, או שמא הנגישות הפיזית והיכולת לנוע במרחבים הגיאוגרפיים ללא מורא וחשש – תמיד פריווילגיה של בעל הכוח, בעל הפספורט, בעל הממון – מסמנים דווקא את גבולות הדיון הביקורתי הישראלי ואת מגבלותיו ומקבעים אותו?

ענבר, פקידת מבצעים, מעידה בלראות אם אני מחייכת כי בזמן שירותה בשטחים חשבה לעצמה: "זה המערב הפרוע. אנחנו במערב הפרוע – עושים מה שרוצים". מיטל, חובשת בחברון, מספרת באותו סרט כי לא שיתפה איש במה שעבר עליה משום שהכול היה שונה שם: "זה היה נראה אחרת שם. היו שם כאילו חוקים אחרים והתנהלות אחרת ואווירה אחרת". ההפרדה הזו בין "המערב הפרוע" – אזור רפאים ששולטים בו חוקים משלו – לבין העולם שהחילות והצופים ממנו מגובה בוויזואליות של הסרט. לא רק שהבמאית לוקחת את הצופים למסע בשטחים ברכב ממוגן, אלא שהסרט גם שזור כולו אילוסטרציות שנראות כציטוטים מדיווחי החדשות על הנעשה בשטחים, "שם", במציאות שתחומה במסך הטלוויזיה ואינה פולשת באופן ממשי לסלון הביתי.

ההבחנה שמשרטט הסרט בין השטחים שמחוץ לגבולות הקו הירוק (השטחים המסוכנים שהעוולות מתרחשות בהם) ובין העולם המוגן והמוסרי בגבולות הקו הירוק, היא תוצר של הלוך הרוח שמאפיין את השמאל הישראלי מאז 1967.⁶² יהודה שנהב מציין כי הכיבוש של '67 אפשר לשמאל הציוני ליצור הפרדה מלאכותית בין התחום המדיני, שעוסק בפלסטינים שבשטחי הכיבוש בגדה ובעזה (דהיינו, מחוץ לגבולות הקו הירוק) לבין זה החברתי, שעוסק בקבוצות השונות שבתוך שטח מדינת ישראל, בעיקר פלסטינים אזרחי ישראל ומזרחים. בקבוצה הראשונה ההגדרות לאומיות ובשנייה – מעמדיות. כך, לפי שנהב, יצר השמאל שני שדות שיח פוליטיים שלכאורה אינם נפגשים. ארגון השיח המדיני והשיח החברתי כשני שדות נפרדים מייצר את ההבחנה השקרית בין שטחי הכיבוש (עוולות, מתנחלים, ימין) ל"כאן הנורמלי" (דמוקרטיה, שמאל ליברלי והומניסטי, ולענייננו: במאים, צופים וחיילים מתוודים) ומאפשר להתכחש לעובדה כי "משטר הכיבוש אינו עוצר במחסום וגם לא בקו הירוק, אלא ארוג בתוך המרקם הפנימי של החברה בישראל על כל שכבותיה, ומיוצר בתוכה".⁶³ לכאורה, פלישת העדויות בלראות אם אני מחייכת למרחב הישראלי, כמו גם המשא הטראומטי שנושאות עמן החיילות הרבה לאחר שחרורן, מטשטשים את ההפרדה בין שני העולמות, ומאפשרים למערב הפרוע לפרוע את מהוגנות הדמוקרטיה הציונית. אך נדמה שיותר מהסרט מטשטש את ההבחנה הוא מחזק ומשמר אותה. זאת משום שהרציונל של הסרט הוא שהפער וההתנגשות בין שני העולמות הם שמאפשרים

62 אופיר ואזולאי, הערה 60 לעיל, עמ' 11–13, וגם: הנדל, הערה 59 לעיל.

63 יהודה שנהב, הערה 55 לעיל, עמ' 13.

לראות את הדברים נכוחה ולבקרם. דהיינו, הסרט משמר ומשכפל את ההבחנה הבעייתית ששנהב מצביע עליה ובכך מסרס את מה שנראה כניסיון כן ואמתי לבחון את העוולות באופן ביקורתי. בהקשר הזה, "ועדת החקירה הפנימית", שלעולם אינה חורגת מגבולות השיח ששנהב מציג – לא בסרטים ולא במציאות החוץ קולנועית – בהגדרה משמרת את האתיקה שמאפשרת את העוולות והפשעים ומסכלת כל יכולת לביקורת ולשינוי רדיקליים.

שירלי בכר

אוניברסיטת ניו יורק

אילנה סובל

אוניברסיטת ברנדייס