# תקציר

בין השנים 1988-2015 נוצרו בישראל למעלה מ-20 סרטים דוקומנטריים העוסקים בתגובת קרב ובנפגעי תגובת קרב. סרטים אלו הביאו את עדויותיהם של הנפגעים על המלחמות בהן השתתפו, ייצגו את החוויה הפוסט-טראומטית, ותיארו את היחסים בין הנפגעים לבין מפקדיהם ובינם לבין ההנהגה והחברה בישראל. במבעם האסתטי מקופלות עמדות אתיות שונות כלפי הנפגעים, ואידיאולוגיות המכתיבות ייצוגים שונים של האירועים הטראומטיים והחוויה הפוסט-טראומטית.

אופיו האינדקסיקלי של הקולנוע התיעודי, והעובדה כי "השחקנים החברתיים" המופיעים בו הינן דמויות הקיימות במציאות, ממקמים את הצפייה בסרטים אלו במישור האתי, באשר הצופה והבמאי מתוודעים לאחריותם, כחלק מהחברה הישראלית, כלפי דמות נפגע תגובת הקרב המופיעה על המסך. המבטים השונים שמציעים סרטי הקורפוס מציגים את האפשרויות שבהן יכול הצופה להביט בנפגעי הטראומה. העיסוק הקולנועי בטראומה ובחוויות הפוסט-טראומטיות מייצר אסטרטגיות ייצוג שונות, שמרניות ופרוגרסיביות, המתמודדות בדרכים שונות עם "משבר הייצוג" של הטראומה. האופן בו מייצגים הסרטים את תגובת הקרב ואת העמדה האתית כלפי הנפגעים, רושמים את הפצע הפתוח של המלחמה בזיכרון הישראלי הקולקטיבי באמצעות מאגר דימויים ייחודי ההולך וגדל (קייס, 1991: 39-40).

מחקר זה בוחן את סגנונם הייחודי של הסרטים כתולדה של הרגע הסוציו-היסטורי הספציפי שבו הם נוצרו, בישראל העכשווית; וכתולדה של התכתבות עתיקת-שנים עם המיתוס של עקידת יצחק בתרבות היהודית. בכך, נבחנים הסרטים באופן בו הם מהדהדים בד בבד את ההווה הישראלי ואת המיתולוגיה היהודית, ומעצבים מחדש "מיתוסים או נרטיבים כוללים [...] מודלים שעל פיהם אנשים נקראים לחשוב, לחיות ולמות" (גרץ, 1995: 9).

הטענה המרכזית במחקר זה היא כי אופני הייצוג, הנרטיביים והצורניים, של נפגעי תגובת הקרב ושל החוויה הפוסט-טראומטית, משתנים בעקבות האירועים הטראומטיים המתרחשים בעורף האזרחי בישראל בתקופת היווצרותם, מבטאים את הטראומה האזרחית באופן מותק, ומייצגים לאורך השנים שלוש תמורות בעמדה החברתית הישראלית כלפי תגובת קרב: 1. מהכחשה להכרה בתגובת הקרב; 2. מעבר ממבט "אובייקטיבי" ומרוחק למבט אנושי ומזדהה כלפי נפגע תגובת הקרב; 3. מעבר מהפגן (acting out) טראומטי של תגובת הקרב לתהליכי עיבוד (working through) שלה.

הסרטים נקראים באמצעות שלוש קואורדינאטות מרכזיות: קריאה אינטר-טקסטואלית של התכתבות הסרטים עם סיפור העקדה המקראי,[[1]](#footnote-1) קריאה טקסטואלית צמודה של שיח המרחב האתי בקולנוע התיעודי, ושיח הטראומה. במבנה העומק שלהם, כותבים הסרטים מחדש את סיפור העקידה, משלוש נקודות מבט מרכזיות: נקודת מבטו של העוקד, נקודת מבטה של האם, ונקודת מבטו של הנעקד. נקודות המבט השונות אפשרו לי ליצור קטגוריזציה של הסרטים המחלקת אותם לשלושה דגמים מרכזיים: דגם "העוקד", דגם "הנעקד" ודגם "האם". דגמים אלו נבדלים זה מזה בנרטיב שלהם, בעמדה האתית של המצלמה ובסגנון הייצוג לטראומה, ונודדים בין השוליים למרכז במהלך שלוש תקופות: 1988-1998; 1999-2005; 2006-2015. בתקופות אלו מתרחשים פיגועי שנות התשעים, פיגועי האינתיפאדה השנייה, מלחמת לבנון השנייה והלחימה סביב ובתוך עזה. כך, בתקופה הראשונה, בה התרחשו 23 פיגועי התאבדות, נוצרו שישה סרטים דוקומנטריים הכוללים את דגם "העוקד" ודגם "הנעקד", וביניהם **התמונה החסרה** (אשר טללים, 1988), **זיכרונות מלחמה** (עמוס גיתאי, 1994), ו**ערים בלילה** (יואב בן דוד, 1997); בתקופת האינתיפאדה השנייה, בה התרחשו 124 פיגועי התאבדות, נוצרו תשעה סרטים הכוללים בעיקר את דגם "האם" וכן את דגם "הנעקד", וביניהם **העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2004), **החווה הסינית –רשומון** (ניר טויב, 2004), ו**בקבר יוסף** (יעל קיפר, 2004); ובתקופה השלישית נוצרו תשעה סרטים הכוללים את דגם "האם", דגם "העוקד" ודגם "הנעקד", וביניהם **מבוזבזים** (נורית קידר, 2007), **מורה דרך** (אביגדור וייל, 2008) ו**ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008).

על ציר העקידה, מראה המחקר כיצד מתכתב הנרטיב של סרטי הקורפוס עם נרטיב הסיפור הקדום של העקידה, כפי שעוצב במסורת היהודית ובאמנות הישראלית. התכתבות זו עם המיתוס משמשת כמוצא מן הסתירה החברתית המוסיפה להתקיים בחברה הישראלית – הקרבת הבנים. התכתבות זו נבחנת באמצעות התמות המרכזיות[[2]](#footnote-2) המופיעות בסרטים: אדם צעיר נשלח אל האש על ידי הוריו/מפקדיו, נמצא בסכנת מוות, חייו ניצלים בעוד אחר מקריב את חייו, והוא נדון להתמודד עם הזיכרון הטראומטי במשך שנים ארוכות לאחר מכן. התכתבות זו נעשית באמצעות המשך עיצוב מיתוס העקידה, אשר באמנות העברית והישראלית משמש כאלגוריה לשליחת הבנים לשדה הקרב: "האברהמים שלנו הם ההורים השכולים בעוד היצחקים הם הנופלים" (עפרת, 1988).[[3]](#footnote-3)

על הציר האתי, מגלה המחקר שלושה מבטים קולנועיים מרכזיים המסמנים את העמדה האתית של המתבונן כלפי נפגע תגובת הקרב: מבט הגמוני קר המזוהה עם המדינה אשר שלחה את הלוחמים אל המערכה, ומסגל לעצמו את הפרספקטיבה המרוחקת של מוסדות המדינה ביחס לנפגעי תגובת הקרב הנתפסים כ"אחרים" ו"חריגים"; מבט אמפטי המציב אלטרנטיבה למבט ההגמוני באמצעות קרבה והזדהות עם הנפגע; ומבט של תיעוד אישי, השייך לבמאים אשר נשלחו כחיילים לשדה הקרב, לקו בתגובת קרב, ומתעדים את חווייתם הפוסט-טראומטית. בעקבות תיאוריית המבט האתי בקולנוע התיעודי של ויויאן סובצ'ק (1984Sobchack, ) וביל ניקולס, (1991Nichols, ) מראה המחקר כיצד שלושת המבטים מבטאים עמדה מוסרית שונה כלפי נפגע תגובת הקרב: המבט ההגמוני מקביל למבט ה"קליני-מקצועי", המייצג את נפגעי תגובת הקרב כפרטים חריגים בחברה הישראלית;[[4]](#footnote-4) המבט האמפטי מקביל למבט ה"אנושי-מזדהה" כלפי הנפגע; ואילו המבט האישי מקביל למבט ה"מתערב", בו הבמאי מתעמת עם הטראומה המוסיפה להתרחש בנפשו.

על ציר הטראומה, בוחן המחקר כיצד מייצגים סרטי הקורפוס את הטראומה ואת המצב הפוסט-טראומטי של גיבוריהם באמצעות אסטרטגיות פואטיות שונות, המעידות על דרכי התמודדות נבדלות עם החוויה הטראומטית: פואטיקה פוסט-טראומטית של "הפגן" (acting-out) הנובע מהדחקת הטראומה, "הפגן" הנובע מייצוג-יתר שלה, ו"עיבוד" (working-through) המעניק ייצוג לטראומה לצד ייצוג להיסטוריה, תוך הצבת גבולות בין עבר להווה. חלק מן הסרטים משתמשים באסטרטגיות ייצוג מורכבות כגון זיכרונות סותרים, התרחשויות פנטסטיות, עומס של ערוצים אודיו-ויזואליים, ניתוק סימנים מהרפרנט שלהם, חוסר קוהרנטיות נרטיבית, מבנה טמפורלי ומרחבי משובש המערבב בין "אז" ו"עכשיו", "שם" ו"כאן", טעויות ושגיאות מכוונות.[[5]](#footnote-5) חלק מן הסרטים נוקטים באסטרטגיות שמרניות כגון הימנעות מייצוג קולנועי לחוויה הסובייקטיבית, וייצוג ריאליסטי לפן ההיסטורי של הטראומה, תוך שמירה על נרטיב לינארי סיבתי ועל הבחנה ברורה בין עבר להווה. חלק מן הסרטים משלבים בין ייצוגים אלטרנטיביים של החוויה הפנימית לבין ייצוגים ריאליסטיים של ההתרחשות ההיסטורית החיצונית.

באמצעות שימוש בשלוש הקואורדינטות שציינתי, מגדיר המחקר את דגם "העוקד" כמתאפיין בנרטיב המשרת את נקודת המבט ההגמונית, מבט אתי המבטא ריחוק ו"אובייקטיביות", וייצוג של ההתרחשות ההיסטורית לצד תת-ייצוג של החוויה הטראומטית; את דגם "האם" כמתאפיין בנרטיב המבטא קינה על הנפגע לצד האשמה המופנית כלפי ההגמוניה, מבט אתי המבטא אמפטיה והזדהות עם הנפגע, וייצוג יתר של החוויה הטראומטית לצד ייצוג המבטא איזון בין החוויה הפנימית להתרחשות החיצונית; ואת דגם "הנעקד" כמתאפיין בנרטיב המשרת את נקודת מבטו של הנפגע, מבט אתי המבטא הזדהות עם הנפגע, וייצוג יתר של החוויה הטראומטית לצד ייצוג המבטא איזון בין החוויה הפנימית להתרחשות החיצונית.

כדי לשרטט את היחסים בין המערכת הקולנועית למערכת ההיסטורית, נעזר מחקר זה בקריאה נאו-היסטוריציסטית, החוקרת במקביל את הטקסט הקולנועי ואת הטקסט ההיסטורי. שלוש הקואורדינטות במחקר משמשות כשלושת אופקי הפרשנות שהציע ג'יימסון (2004 [1981]): הראשון תופס את המעשה האסתטי כפתרון לסתירה תרבותית, בשני מתפרש המעשה האסתטי כיחידה המשמרת דיאלוג בין מעמדי, ובשלישי מעידה הצורה האסתטית על עמדות אידיאולוגיות. כך, הכתיבה המחודשת של תמות העקידה כפתרון לסתירה התרבותית הקיימת בחברה הישראלית, משמשת לבחינת הסתירה המובלעת במיתוס, המבטים על נפגע תגובת הקרב משמרים את הדיאלוג הבין-מעמדי, ודרכי הייצוג של החוויה הטראומטית, משקפות עמדות אידיאולוגיות שונות.

אסקור בקצרה את ארבעת הפרקים המרכזיים של המחקר: הפרק השני סוקר את הרקע התיאורטי והמתודולוגי של קואורדינטות המחקר, ובוחן את התפתחות שיח הטראומה בישראל מהכחשה להכרה, במחקר הקליני, בשיח הצבאי הממסדי, ובקולנוע העלילתי והדוקומנטרי. הפרק השלישי עוסק בגל הראשון של הקורפוס, ודן בארבעה סרטים מרכזיים: **התמונה החסרה** (אשר טללים, 1988), **מלחמת יום הכיפורים** – **20 שנה אחרי** (ראובן הקר, 1993), **זיכרונות מלחמה** (עמוס גיתאי, 1994) ו**ערים בלילה** (יואב בן דוד, 1997). הפרק פותח בסקירה סוציו-היסטורית של מושג הטראומה בישראל בשלהי שנות השמונים ובמהלך שנות התשעים, תוך התייחסות לפיגועי האינתיפאדה הראשונה ולמלחמת המפרץ. לאחר מכן מוצגים שני הדגמים המרכזיים של התקופה: דגם "העוקד" ודגם "הנעקד". הפרק הרביעי עוסק בגל השני של הקורפוס, תוך דיון בארבעה סרטים מרכזיים: **כוחותינו לא שבו** (עירית גל, 1999), **בקבר יוסף** (יעל קיפר, 2004), **העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2004), ו**הנוסע ה-74** (חגי ארד, 2004). הפרק נפתח בסקירה סוציו-היסטורית של מושג הטראומה בישראל במהלך האינתיפאדה השנייה, תוך התייחסות לכרוניזצייה של הטראומה בתקופה זו, ומציג את שני הדגמים המרכזיים של התקופה – דגם "האם" ודגם "הנעקד". הפרק החמישי בוחן את הגל האחרון של הקורפוס, שבמרכזו הופעת ייצוגים טראומטיים המבטאים תהליכי עיבוד והחלמה. הפרק כולל דיון בשבעה סרטים המשתייכים לשלושת הדגמים: **מבוזבזים** (נורית קידר, 2007), **מורה דרך** (אביגדור וייל, 2008), **שמח שאתה חי** (הילה מדליה, 2010), **לחתוך את הכאב** (צפריר גילמן ויונתן ניר, 2011), **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008), **קרב אחד יותר מידי** (יואל שרון, 2013) **וסיפור סגור** (מיכה ליבנה, 2015). הפרק נפתח בסקירה סוציו-היסטורית של החברה הישראלית לאחר מלחמת לבנון השנייה ובמהלך הלחימה ברצועת עזה וסביבה. הפרק בוחן את הווריאציות הייחודיות של שלושת הדגמים המופיעים בתקופה זו, תוך התמקדות בתהליכי העיבוד וההחלמה המיוצגים בנרטיב של דגם "הנעקד".

ניתוח הסרטים בפרקים השונים מראה כי תקופת פיגועי שנות התשעים התאפיינה בסרטים מדגם "העוקד", שכללו הזדהות עם העמדה ההגמונית, מבט מצלמה מרוחק כלפי הנפגעים, אסתטיקה שמרנית וניסיונות ייצוג ריאליסטיים של הטראומה; תקופת האינתיפאדה השנייה התאפיינה בסרטים מדגם "האם" שכללו הזדהות עם נפגע תגובת הקרב וביקורת כלפי ההנהגה, מבט מצלמה קרוב ואנושי כלפי הנפגעים, אסתטיקה של אחריות אתית, ואסטרטגיות ייצוג מורכבות לחוויה הפוסט-טראומטית; ואילו תקופת מלחמת לבנון השנייה ותקופת הלחימה סביב וברצועת עזה התאפיינו במעבר מדגם "האם" לדגם "העוקד". במקביל, לאורך שלוש התקופות הופיעו ברצף סרטים מדגם "הנעקד", שסיפרו את הסיפור הפוסט-טראומטי מנקודת מבטו של הנפגע, כללו אסתטיקה של אחריות ומעורבות אתית, ואסטרטגיות ייצוג מורכבות של החוויה הפוסט-טראומטית. השינוי הכללי בסוג כתיבת הטראומה התבטא בכך שסרטי דגם "הנעקד" בתקופת האינתיפאדה הראשונה והשנייה כתבו את הטראומה באופן של הפגן (acting out), ואילו בגל השלישי כתבו הסרטים את הטראומה באופן של עיבוד (working through). המשמעות הנגזרת מפריודיזציה זו, היא כי עידן "המלחמות החדשות", הכולל ריבוי של אירועים טראומטיים במרחב האזרחי, מתבטא בקולנוע הדוקומנטרי בסרטים בעלי מורכבות אסתטית, כלי מבע חדשניים, ופרקטיקות דוקומנטריות המביעות אחריות אתית. במונחים שהציעו קומולי ונרבוני במאמרם המכונן, אלו סרטים בעלי איכות פרוגרסיבית המשתייכים לקטגוריה השנייה ולקטגוריה השלישית –

סרטים התוקפים את היטמעותם האידיאולוגית בשתי חזיתות. ראשית על ידי פעולה פוליטית ישירה [...] מעשה זה הופך יעיל פוליטית רק אם הוא קשור לשבירת הדרך המסורתית לתיאור המציאות [...] יש קטגוריה נוספת שבה מתרחשת אותה פעילות כפולה, אבל 'נגד הכיוון הטבעי'. התוכן אינו פוליטי במפורש, אבל בדרך כלשהי הופך לכזה באמצעות הביקורת המופעלת ברמת הצורה על התוכן (קומולי ונרבוני, 2016 [1968]: 217-219)

לעומת זאת, תקופות בהן נוכח שדה הקרב באופיו המסורתי, בו האירועים הטראומטיים מתרחשים בעיקר בחזית, מתבטאות בסרטים שמרניים יותר מבחינה אסתטית, ופרקטיקות דוקומנטריות הקשורות במודוס החשיפתי, הנמנעות מהבעת אחריות אתית כלפי האחר נפגע תגובת הקרב. סרטים אלו משתייכים לקטגוריה הראשונה –

סרטים הספוגים עד לשד עצמותיהם אידיאולוגיה השלטת בצורה טהורה וזכה לחלוטין, שאין בהם כל רמז לכך שיוצריהם היו בכלל מודעים לעובדה זו [...] סרטים אלה מקלים בשלמותה את השיטה הממוסדת לתיאור המציאות [...] התעלמות שאננה מכך שאולי משהו לא בסדר בכל התפיסה הזו של "תיאור המציאות" (שם, 216).

כך, **דגם "העוקד"** הודגם בגל הראשון באמצעות הסרטים **התמונה החסרה** (אשר טללים, 1988) ו**מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי** (ראובן הקר, 1993). הראיתי כי **התמונה החסרה** נוצר ברגע היסטורי ייחודי, בו עברה תגובת הקרב ממצב של הכחשה למצב של הכרה, באמצעות השיח החברתי שעורר סביבו "מכתב הפסיכולוגים". טענתי כי **התמונה החסרה** מתאפיין בנרטיב הכולל החלמה פתאומית של גיבורו, יואל שרון, המתואר כמרטיר שהקריב את עצמו מרצונו החופשי למען המולדת, וחוסר ביקורת כלפי ההנהגה; בהשתייכות למודוס החשיפתי ובמבט מצלמה "קליני-מקצועי" כלפי הנפגע; ובכתיבה "אובייקטיבית" של הטראומה המעניקה דין וחשבון לרובד ההיסטורי אך מתעלמת מהרובד הסובייקטיבי. כווריאציה נוספת של דגם "העוקד", הראיתי כיצד **מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי** איננו מציג נרטיב "גאולי" המסתיים בהחלמה של הגיבור, אלא מצב פוסט-טראומטי מתמשך של קבוצת נפגעי תגובת הקרב. לצד זאת, הציג הסרט פרוטגוניסטים המקריבים את עצמם למען המולדת ונמנע מביקורת כלפי ההנהגה; מבחינה אתית, משתייך הסרט למודוס החשיפתי וכולל בדרך כלל מבט מצלמה "קליני-מקצועי" כלפי הנפגעים, לצד מספר הופעות של מבט "אנושי-מזדהה"; ולבסוף מציע ייצוגים ריאליסטים לאירוע הטראומטי, הנמנעים מלעסוק באופיו העודף. באמצעות קריאה סימפטומטית הראיתי כי חוסר ההתמודדות של שני הסרטים מבחינה צורנית עם הטראומה, מביא להתפרצותה באופן של הפגן (acting out) החותר נגד הרובד הגלוי של הטקסט. דגם "העוקד" נעלם בתקופת האינתיפאדה השנייה, אך הופיע שוב בראשית העשור הראשון של המאה הנוכחית, בסרטים כגון **שמח שאתה חי** (הילה מדליה, 2010) ו**לחתוך את הכאב** (יונתן ניר וצפריר גילמן, 2011), המופיעים במהלך תקופת הלחימה סביב ובתוך רצועת עזה. **לחתוך את הכאב** מתאפיין בנרטיב הכולל החלמה פתאומית של הגיבור, בעקבות חלום סוריאליסטי, תיאור של מתן ברמן כמרטיר שהקריב את עצמו מרצונו למען האומה, לצד הזדהות עם העמדה ההגמונית והימנעות מביקורת כלפי ההנהגה; משתייך למודוס החשיפתי, ואף כולל אלמנטים מציצניים/אטרקטיביים, לצד נקודת מבט של המצלמה המייצרת עמדה "קלינית-מקצועית" כלפי ברמן; ובעל אסתטיקה המייצגת את הטראומה באופן ריאליסטי, בדרך כלל באמצעות צילומי ארכיון ומהדורות חדשות. **שמח שאתה חי** מתאפיין גם הוא בנרטיב הכולל החלמה של הגיבור – לאחר טיפול פסיכולוגי ממושך בנרטיב של קינל, ובאמצעות מופע מוזיקלי בנרטיב של ויטמן, תיאור של הגיבורים כמרטירים שהקריבו את עצמם למען האומה בעקבות החינוך שקיבלו בבית, לצד הימנעות מביקורת של הסרט כלפי ההנהגה. הסרט משתייך למודוס החשיפתי וכולל ברובו מבט "קליני-מקצועי" כלפי הנפגעים. בדומה ל**לחתוך את הכאב**, גם **שמח שאתה חי** נמנע מלייצג את המבנה של החוויה הפוסט-טראומטית או להתייחס לעודפות הטראומטית ברובד האסתטי. באמצעות קריאה סימפטומטית הראיתי כי גם בסרטים אלו, הניסיון ליצור סיגור נרטיבי של החלמה להתרחשות הטראומטית, מביא דווקא להתפרצותה באופן של הפגן.

**דגם "האם"** הודגם בגל השני באמצעות שלושה סרטי במאיות הנוצרים סביב תקופת האינתיפאדה השנייה: **כוחותינו לא שבו** (עירית גל, 1999)**, העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2004) ו**בקבר יוסף** (יעל קיפר, 2004). הראיתי כי **כוחותינו לא שבו** מתאפיין בנרטיב המזדהה עם עמדת האם - הזדהות עם הנפגע ומחאה כלפי ההנהגה; משתייך למודוס הרפלקסיבי החושף את מנגנוני הכוח שבין היוצרת האוחזת במצלמה לבין האובייקטים המתועדים, וכולל מבט "אנושי-מזדהה" כלפי גיבוריו, רוני ירקוני וישראל סימנטוב; ונושא אסתטיקה המעניקה ייצוג למבנה הטראומטי לצד ייצוג של ההתרחשות ההיסטורית, באופן המזכיר תהליכי עיבוד (working through). טענתי כי **העיניים של המדינה** מציע נרטיב הכולל הזדהות קיצונית עם הנפגע לצד מחאה עזה כלפי ההנהגה והחברה הישראלית; משתייך למודוס הפרפורמטיבי ובעל מבט מצלמה "אנושי-מזדהה" כלפי הנפגעים ומבט קאונטר-הגמוני כלפי החברה וההנהגה הישראלית; וכולל אסטרטגיות אסתטיות חדשניות אשר מלבד ההתייחסות למבנה הטראומטי, מבקשות לייצג תודעה פוסט-טראומטית קולקטיבית, בה הלאום עצמו מפגין (acting out) סימפטומים פוסט-טראומטיים. הצעתי כי **בקבר יוסף** מתאפיין בנרטיב הכולל הזדהות עם הנפגעים וביקורת מנומקת ומפורטת כלפי ההנהגה; משתייך למודוס המשתתף, כולל מבט "אנושי מזדהה" כלפי הנפגעים לצד מבט קאונטר-הגמוני היוצר דה-קונסטרוקציה למנגנוני ה"טיבעון" של המבט ההגמוני; וכולל אסתטיקה ריאליסטית המביאה להתפרצותה של הטראומה בסרט באופן של הפגן. בגל השלישי בחנתי שני סרטים המשתייכים לדגם האם: **מבוזבזים** (נורית קידר, 2007) ו**מורה דרך** (אביגדור וייל, 2008). הראיתי כי **מבוזבזים** מתאפיין בנרטיב הכולל הזדהות עם הנפגעים לצד ביקורת כלפי ההנהגה והחברה; משתייך למודוס הפרפורמטיבי וכולל מבט "אנושי-מזדהה" כלפי הנפגעים; ובעל אסתטיקה מורכבת המתייחסת לפן העודף של הטראומה. טענתי כי **מורה דרך** מתאפיין גם הוא בנרטיב הכולל הזדהות עם הנפגע לצד ביקורת כלפי ההנהגה (זו הממשית וזו הסימבולית המיוצגת בידי אביו של אברי); משתייך למודוס המשתתף לצד מספר ביטויים רפלקסיביים, וכולל מבט מצלמה "אנושי-מזדהה" קיצוני, המתבטא בתקריב-יתר על פניו של הנפגע לפרקים ממושכים מאוד במהלך הסרט; ונושא אסתטיקה של "ייבוש" המעידה על הטראומה באמצעות שחיקה של תהליך הסימון וסירוב לתהליכי המשמוע.

סרטי **דגם "הנעקד"** הופיעו בכל שלושת הגלים. בגל הראשון סקרתי את הסרטים **זיכרונות מלחמה** (עמוס גיתאי, 1994) ו**ערים בלילה** (יואב בן דוד, 1996). הראיתי כי **זיכרונות מלחמה** מתאפיין בנרטיב הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע, וכולל ביקורת כלפי ההנהגה לצד אפיון הנפגעים כמרטירים, ומצב פוסט-טראומטי מתמשך לצד אפשרות של החלמה; משתייך למודוס הפרפורמטיבי וכולל מבט "מתערב" ו"אנושי-מזדהה"; ובעל אסתטיקה המבטאת הפגן פוסט-טראומטי, באמצעות מספר אסטרטגיות ייצוג המשבשות את הטמפורליות ואת המרחב הקולנועי. טענתי כי **ערים בלילה** מתאפיין גם הוא בנרטיב הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע, כולל ביקורת עזה כלפי ההנהגה והחברה, ומבטא מצב פוסט-טראומטי מתמשך; משתייך בעיקר למודוס המשתתף וכולל מבט מצלמה "מתערב" לצד מבטים קאונטר-הגמוניים ביקורתיים; וכולל אסתטיקה המבטאת הפגן באמצעות שחזור המרחב הטראומטי במיזנסצנה בה מצולמים העדים, ובאמצעות סצנות בדיוניות המשחזרות את החוויה הטראומטית. בגל השני, בחנתי את מאפייני דגם הנעקד בסרט **הנוסע ה-74** (חגי ארד, 2004). הראיתי כי הוא מתאפיין בנרטיב הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע, כולל ביקורת עזה על ההנהגה (זו הממשית וזו הסימבולית, המיוצגת על ידי הוריו של הנפגע), ומבטא מצב פוסט-טראומטי מתמשך, ללא אפשרות היחלצות ממנו; משתייך למודוס הפרפורמטיבי, וכולל מבט "מתערב" ו"אנושי-מזדהה"; ובעל אסתטיקה המייצגת את השיבוש הטמפוראלי והרפרנצאלי של המבנה הטראומטי. בגל השלישי, בחנתי את הסרטים **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008), **קרב אחד יותר מידי** (יואל שרון, 2013) ו**סיפור סגור** (מיכה לבנה, 2015), והראיתי כי הם מסמנים, בנרטיב ובאסתטיקה שלהם, תהליכי עיבוד של הטראומה. הצעתי **ואלס עם באשיר** הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע מתאר בנרטיב שלו עיבוד של החוויה הטראומטית; משתייך למודוס הפרפורמטיבי ובעל מבט מצלמה "מתערב" ו"קליני-מקצועי" כלפי נפגע תגובת הקרב; ונושא אסתטיקה של אנימציה דוקומנטרית המסמנת עיבוד של הטראומה באמצעות השילוב בין פס-קול אינדקסיקלי לאנימציה איקונית. טענתי כי **קרב אחד יותר מידי** הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע, מתאר בנרטיב שלו עיבוד של החוויה הטראומטית; משתייך למודוסים הרפלקסיבי, המשתתף והפרפורמטיבי, ובעל מבט מצלמה "מתערב" ו"אנושי-מזדהה", הכולל עמדה קאונטר-הגמונית; ובעל אסתטיקה המסמנת עיבוד באמצעות צילום ריאליסטי לצד אנימציה סוריאליסטית. הראיתי כי **סיפור סגור** הנכתב מנקודת מבטו של הנפגע, מתאר בנרטיב שלו עיבוד של החוויה הטראומטית; משתייך למודוסים הרפלקסיבי, הפרפורמטיבי והמשתתף ובעל מבט מצלמה "מתערב" ו"אנושי-מזדהה" קיצוני המופנה כלפי הנפגע; ובעל אסתטיקה המסמנת עיבוד באמצעות שילוב בין צילום ריאליסטי לצילום סימבולי, בעל מאפיינים פראפרקטיים.

חשיבותו של מחקר זה הינה, ראשית, באיתורו, ארגונו ומיונו של קורפוס תגובת הקרב בקולנוע הדוקומנטרי הישראלי. קורפוס זה מעולם לא נחקר, למרות גודלו היחסי בקולנוע התיעודי הישראלי, ועל אף מרכזיותה של הטראומה בקולנוע הישראלי. שנית, במישור הקולנועי, מחקר זה חושף בשיטתיות פרקטיקות ייצוג קולנועיות אלטרנטיביות, באמצעותן מתאר הקולנוע התיעודי חוויות סובייקטיביות של טראומה החומקות ממנגנוני הזיכרון והייצוג הרגילים. שלישית, זהו מחקר אינטרדיסציפלינרי, המייצר חיבורים ייחודיים בין תחומים שונים במדעי הרוח והחברה – קולנוע, פסיכולוגיה, סוציולוגיה, מיתולוגיה, היסטוריה ואתיקה. רביעית, מחקר זה משמעותי לחברה הישראלית למודת המלחמות: הוא מתאר את מסוגלותה של התרבות הישראלית להתמודד עם טראומת המלחמה, ומראה כיצד משתנה זיכרון הטראומה הקולקטיבי מ"הפגן" ל"עיבוד" ומריחוק לקרבה כלפי נפגעי תגובת הקרב. מרכזיותו של המדיום הקולנועי בזיכרון הקולקטיבי (קייס, 1991), משפיעה על המבט של החברה הישראלית כלפי נפגעי תגובת הקרב, ועל ההתמודדות החברתית עם כפיית החזרה (repetition copmulsion) הטראומטית. תהליכי איחוי הזיכרון (re-membering)[[6]](#footnote-6) שבחלק מהסרטים, מאפשרים לכונן מחדש זהויות שהושתקו,[[7]](#footnote-7) ותהליכי העיבוד (working through) המיוצגים בסרטים האחרונים של הקורפוס, רושמים בזיכרון הקולקטיבי של החברה הישראלית אפשרות של החלמה מהטראומה ארוכת השנים של מלחמות העבר, כמו גם הטראומה של פיגועי הטרור.

חשיבות נוספת ומרכזית למחקר זה טמונה במושאיו. מבטה של החברה הישראלית באלה שיצאו להילחם למענה בשדה הקרב ושבו פגועים בנפשם, הינו התשתית לגשר בין נפגעי הטראומה לקהילה. משך שנים ארוכות התעלמו הממסד והחברה הישראלית מנפגעי תגובת הקרב ומקולם, כ"קבוצות מוכפפות או מורחקות שהושתקו בעבר" (סילברשטיין, 1996: 114). הם הודרו והודחקו מן הזיכרון הקולקטיבי מסיבות פוליטיות, אידיאולוגיות, כלכליות ואחרות. מחקר זה מבקש לראות בקורפוס הדוקומנטרי הנדון מעשה אסתטי הנוטל חלק בניסיון "לשקם את מעמדם של הלא-שייכים" (שוחט, 1998: 55).

1. אינני מבקש לאתר בכך את כוונתם של יוצרי הסרטים (בארת, 2005 [1968]) אלא לקרוא באופן אינטר-טקסטואלי את הטקסט הקולנועי, כ"פלימפססט" (Gerard Genette, 1997 [1982]), כתב רב- שכבתי, בו אלמנטים של כתיבה קודמת מופיעים בכתיבה החדשה [↑](#footnote-ref-1)
2. "התימה, לעומת המיתוס, היא התגלמותו הספרותית ב'מחזות', תרתי משמע, שיש בהם עלילה ודמויות מהקשרים שונים ביצירה זו או אחרת" (לוי, 1991; 18) [↑](#footnote-ref-2)
3. ראו גם טענתו של וייס, "בסיפורת ובשירה העברית החדשה, אחת התימות הרווחות ביותר [...] הוא נושא העקדה" (וייס, 1991: 34). [↑](#footnote-ref-3)
4. במונחיה של אן קפלן (Kaplan, 2008) ניתן לתאר עמדה זו כ"אמפתיה ריקה", מבט מציצני אל תוך חייהם של הנפגעים ללא נקיטת אחריות אתית-חברתית כלפי הקורבנות. [↑](#footnote-ref-4)
5. כפי שאראה בהמשך, מחקרים רבים עסקו באסטרטגיות הייצוג של הקולנוע הפוסט-טראומטי. לדוגמא ראו Kaes, 2009; Walker, 2005; Radstone, 2000; Elsaesser, 2012. [↑](#footnote-ref-5)
6. מונח שטבע הומי באבא, ומתאר את אקט ההיזכרות בסיפור הסובייקטיבי, המאחה את העבר שנקרע (dis-membered), ומאפשר להאיר את המצב הטראומטי של ההווה (Bhaba, 1994: 63; אצל מונק, 2012: 166( [↑](#footnote-ref-6)
7. כפי שכתבה גרץ בהקשר אחר, "באמצעות האסתטיקה הקולנועית מיוצרת בהם היסטוריה אלטרנטיבית שהעבר, ההווה והעתיד בה, מובילים אל תפיסה אנושית חדשה: תפיסה אתית" (2017: 215). [↑](#footnote-ref-7)