

## ביקורת ספרים

**להביט במאכלת: הלם קרב בקולנוע התיעודי בישראל, 1988–2020. סקירת ספרו של אדם צחי בהוצאת מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב**

**פרופ' אמריטוס ענר פרמינגר**

האוניברסיטה העברית, ירושלים, המכללה האקדמית ספיר

"נקודת המוצא לכתיבת ספר זה הייתה אֵלֶם. שנים ארוכות גזר אבי על עצמו שתיקה בנוגע לדברים שראה במלחמת יום הכיפורים כחובש קרבי בגדוד 202 של הצנחנים. הפעם הראשונה שבה חשף את זיכרונותיו הייתה לאחר שהצבתי מולו מצלמה [...] למרות מאמצי לא הצלחתי לשלב בו [בסרט] כל דימוי שיתאים לעוצמתם של האירועים" (עמ' 227).

במילים אלה פותח אדם צחי את סיכום ספרו *להביט במאכלת – הלם קרב בקולנוע התיעודי בישראל, 2020-1988*, בהוצאת מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. הספר מבוסס על עבודת הדוקטורט של הכותב, והוא מביא בו לפני הקורא את סיכום מחקרו החשוב, מסע מרתק בטריטוריה ישראלית מהותית ומודחקת.

המחקר מקיף, כמעט באופן מלא, את מכלול הסרטים התיעודיים הישראליים, שמתמקדים בתגובות הקרב, בשנים 1988-2020, דן בהם מתוך פרספקטיבה היסטורית של תיאוריות קולנועיות רלוונטיות ושל ההקשר ההיסטורי חברתי בו נעשו. צחי מציע דגם מקורי של מודל מיתוס העקידה משלוש פרספקטיבות שונות: העוקד, הנעקד והעדה המושתקת – האם. בציר מקביל, הוא מגדיר שלוש תקופות היסטוריות רלוונטיות לשיח הטראומה הישראלי: תקופת האנתפאדה הראשונה, הסכמי אוסלו וגוויעתם עם רצח רבין (1988–1996); האנתפאדה השנייה (1999–2005); מלחמת לבנון השנייה וסבבי הלחימה בעזה (2006–2020). המחקר בוחן את הסרטים התיעודיים שנעשו בתקופה הנדונה על שני צירים: המיתי, וההיסטוריו-קונקרטי. כמו כן, נבחנות פרספקטיבות נוספות כמו שיח הטראומה והפוסט-טראומה ומגדר היוצר/ת. נוסף על כך, המחבר בוחן כל סרט בשלושה רבדים שונים של הטקסט: מיתוס, אתיקה וטראומה.

זוהי בחירה מקורית. היא מתייחסת למסורת ולשיח הקיים ביחס לטראומה מחד גיסא, והסרטים נבחנים ביחס למיתוס העקדה – מיתוס מכונן בשיח הישראלי האמנותי והתרבותי מאידך גיסא. חלוקות אלה יוצרות בחינה פרדיגמטית חדשה, שמאירה את הסרטים באור רענן ומעניין.

בשיח התרבותי המקומי והשגור נוטים לראות במיתוס העקדה ובהשלכתו הסוציו-פוליטית, את אקט העקדה עצמו ואת העוקד, ומתעלמים בדרך כלל מהנעקד שמוצג כקורבן פסיבי, ואף יותר מדמות האם שמודרת לחלוטין מהמיתוס המקורי וממרבית הפרשנויות. צחי מציע בספרו התייחסות שוות ערך לשלוש הדמויות שעומדות במרכז המיתוס, כאשר כל אחת מביאה פרספקטיבה שונה וייחודית. העוקד מאופיין בנרטיב המשרת את נקודת המבט ההגמונית, מבט בעל השלכה אתית משמעותית של ריחוק וימרה לאובייקטיביות, שחותרת לייצוג היסטורי ריאליסטי של ההתרחשויות בפועל, לצד תתייצוג ולעיתים אף התעלמות מוחלטת מהחוויה הטראומטית. בקוטב הנגדי לעוקד מצוי הנעקד – הנפגע הישיר – ש"מעניק עדות קולנועית מכלי ראשון על הלם הקרב" (עמ' 79).

המבט האתי של סרטים אלה הוא המתערב – הפוסט־טראומה מקבלת ייצוג קונקרטי על המסך. הפואטיקה של סרטים אלה היא פואטיקה פוסט־טראומטית, אוטוביוגרפית. בתווך בין שתי העמדות הבינאריות הללו מצוי דגם האם, שמאופיין בנרטיב של קינה על הנפגע לצד האשמה המופנית כלפי ההגמוניה, וערעור על צדקת מעשה ההקרבה או על היחס הממסדי כלפיו. בניגוד לביקורת שקיימת לעיתים גם בסרטי דגם הנעקד, אך מעמדת הנפגע הישיר, בדגם האם הביקורת והמחאה מובעים, לשיטת הכותב, מנקודת מבט חיצונית לטראומה – האם חבוי כאן ערעור הלגיטימיות לביקורת זו? לא ברור, ונדמה לי שבכוונת מכוון.

חלוקה רעננה זו מאפשרת התבוננות בניואנסים ופרשנות רחבה ומעמיקה לסרטים, תוך תנועה בין החוויה הפרטית והאישית להקשר ההיסטוריו-חברתי. חולשתה נעוצה בקושי להבחין לעיתים בין "דגם האם" לדגם הנעקד. לעיתים עצם האבחנה, שמתיימרת להיות אובייקטיבית – בעיקר אם מסתמכים על זהות היוצר והביוגרפיה הספציפית שלו – היא פרשנית. הקביעה כי אדם שאיבד חבר בקרב בו הוא השתתף, בהכרח מעורב יותר בטראומה מאם שאיבדה את בנה, הינה סובייקטיבית, תלויה פרשנות ואולי אף עמדה אידיאולוגית.

לטענת המחבר, בכל התקופות ההיסטוריות-פוליטיות השונות בהן הוא מתמקד נעשו סרטים מכל הדגמים, אך הוא מבחין בהתפתחות ושינוי במינון הפרספקטיבות בזיקה ישירה לשינויים ההיסטוריים. לשיטתו, מרבית הסרטים בתקופת האנתפאדה הראשונה שייכים לדגם העוקד והנעקד, בתקופת האנתפאדה השנייה נעשו סרטים מדגם האם והנעקד, ובתקופת מלחמת לבנון השנייה ומלחמות עזה הרבות סרטים מכל הדגמים. זוהי הבחנה מעניינת שמחדדת את חשיבות החלוקה לשלושת דגמי העקידה.

במתח שבין גישה תאורטית לגישה פרשנית, מחקר זה נוטה יותר לכיוון התאורטי שמכתיב, ולעיתים משעבד את הפרשנות לאג'נדה התאורטית על חשבון הראשונה. בחירה זו לגיטימית ולעיתים מעשירה את הדיון, תורמת ומאירה את הפרשנות באור חדש ורענן. במקרים אחרים, במיוחד כשמדובר בסרטים פורצי דרך ומורכבים, היא מחמיצה פרשנות עשירה ומורכבת יותר מזו הקיימת בספר מתוך שעבוד לתאוריה.

קריאה מעמיקה בספר מעוררת מחשבה נוספת על הקשר בין תפיסה פוליטית של המצב הישראלי, אג'נדה פוליטית סמויה או גלויה ופרשנות קולנועית טהורה שספק אם אפשרית. ספר חשוב זה שואף להתייחסות פתוחה ומכילה של קולנוע תיעודי ישראלי מגוון, ולעיתים מתריס וחתרני מול השלטון ההגמוני. בד בבד נחשף כאן שלא ניתן לשמור על התייחסות אפוליטית, שלוקה בלקונות והתעלמויות חשובות. למשל ההקשר ההיסטורי שמגדיר, בצדק, תחילתה של תקופה בפרוץ האנתפאדה הראשונה, מתעלם לחלוטין מהסכמי אוסלו, שהם תולדה שלה והביאו לסיומה, ומרצח רבין שחתם סופית את התקופה. בהקשר זה ובמיוחד בהגדרת החלוקה ההיסטורית, נדמה לי שחסרה האבחנה שסיום התקופה הראשונה לשיטת המחבר – 1996 – הוא למעשה שנה אחרי רצח רבין ולצידו רצח הסכם אוסלו. התרחשות פוליטית חברתית רבת עוצמה זו נדרשת להתייחסות כאשר מדובר בקשר בין קולנוע, ובמיוחד זה שעוסק בהלם קרב, להיסטוריה ולזהות הישראלית. בפרט כשמדובר בעקדת יצחק, כמיתוס תרבותי מכוון לפיצוח הזהות הישראלית השרויה במצב מתמיד של מלחמה ותגובות קרב.

שני אירועים קרדינליים אלה היו מרכיב דומיננטי בתקופה זו, ובמיוחד בהקשר של השפעת האירועים ההיסטוריים על הקולנוע הישראלי. רצח רבין רלוונטי במיוחד למיתוס העקדה, וסרט תיעודי חשוב בהקשר זה, כמו "יצאתי לחפש אהבה, תיכף אשוב" של דן קציר (1995-1997) נעדר מהקורפוס החשוב של ספר זה,

כהשלכה אפשרית של התעלמות מרצח רבין. תקופת האנתפאדה השנייה (1999-2005) מתעלמת מהאירוע ההיסטורי-פוליטי החשוב ביותר בתקופה זו: היציאה מלבנון וסיום מלחמת לבנון הראשונה. ובהמשך לכך, חסר סרטו החשוב של דוד אופק מ-2003 "ההרוג ה-17", ובו קיימת המרה ייחודית של הנעקד, שמתגלה במהלך הסרט כהמרה שקרית.

מיתוס העקדה מרתק וחשוב ביותר בתרבות הישראלית בכלל ובהקשר של קולנוע תיעודי בפרט, אך יש מגבלה מהותית כשבוחנים סרטים אלה אך ורק מהפרספקטיבה שלו. במיתוס קיים קורבן אחד ויחיד – "הנעקד" – ובמודל הנדון הקורבן היחיד והבלעדי הוא החייל הישראלי. הספר מתעלם לחלוטין מהקורבן של הקורבן – האחר שנלחמים עימו. כך הוא ממסגר את כתיבתו לגבולות ה"יורים ובוכים", ומתעלם מהרדוקציה שכופה מסגרת מצמצמת זו.

גם בשיח הישראלי הקונצנזואלי יש לפחות אבחנה בין לוחמים של מדינת אויב, כמו במקרה של מלחמת יום הכיפורים, לוחמי חזבאללה ולוחמי טרור פלסטינים, ובין מה שמכונה בעגה הצבאית "בלתי מעורבים". התעלמות חסרת הצדקה זו מהקורבן האחר ומיקומו בקטגוריות השונות, ולו מנקודת ראותו של העוקד, מרדדת לעתים את הפרשנות של הסרטים, שחלקם מתייחסים לסוגיות אלה ולא עוסקים אך ורק בקורבן הישראלי. אי התייחסות להבדלים בין סרטים שמתעלמים לחלוטין מקיומו של הקורבן שנלחמים עימו – כמו בסרטו של גיל מזומן "ג'נין יומן מלחמה" – ובין סרטיו של עמוס גיתאי שמתייחסים לקורבן של הצד השני, היא אחת ההשלכות הפרקטיות של ההתעלמות האימננטית במודל מ"הקורבן האחר" של הנעקד עצמו.

כמו כן, חסרה במודל העקדה הבהרת הפרספקטיבה הייחודית של "האם". את מי היא מייצגת? האם היא ייצוג למתבונן-עד חסר אונים ונטול יכולת השפעה, או ייצוג של קורבן בלתי ישיר בשרשרת? ואולי היא ייצוג למי שבשתיקתו משתף פעולה עם העוקד? לאבחנה ברזולוציה זו השלכות לפרשנות הסרטים, ובמיוחד למשמעות האתית של ה"מבט" שהספר דן בו.

על אף נקודות חולשה שצוינו לעיל, יש בספר עניין רב וחשיבות, ובמיוחד עניין תרבותי וחברתי, כמו גם הנחת תשתית לחוקר עתידי שיבחן את הקולנוע התיעודי הישראלי ואת התפתחותו.

מאחר שמדובר במדיום חזותי, חשוב להתייחס לעיצוב הוויזואלי המדויק של הספר. בחירת עיצוב כריכת הספר מתוך איור מסרטו של יואל שרון "קרב אחד יותר מד" שמתמקד בהלם קרב, מגלמת את הספר כולו. האיור מראה חייל חבוש קסדה שמתבונן דרך מצלמה בקורא הפוטנציאלי, כשנשקו הצבאי תלוי על כתפיו, ומגלם ללא מילים את המכנה המשותף של הסרטים שהספר דן בהם. המצלמה ככלי נשק, מגינה על פניו של החייל, ולא מאפשרת למתבונן לזהותו ולראות את עיניו. התמונה מנסחת חזותית את דברי המחבר שצוטטו בתחילת רשימה זו: האלם שמומר במבט עבור יוצרי הסרטים, ומומר במחקר וכתובה עבור המחבר. זהו חלון ראוה הולם לספר שמבקש להפוך את מאכלת העקדה למצלמה שיוצרת שיח. כאן גם המקום לשבח את ההוצאה שאפשרה למחבר הספר לשלב תמונות צבעוניות בגוף הספר עצמו. על אף שזהו היבט חשוב ביותר כשכותבים על קולנוע, נדיר למצוא תמונות צבע בספרי קולנוע בעברית. אדם צחי ניצל זאת היטב בבחירותיו המוצלחות לדימויים אייקוניים של ייצוגי הלם קרב בסרטים שחקר.