

מיכל פיק־חמו, מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי.
תל אביב: רסלינג, 2016. 348 עמ'.

יעל מונק

במשך שנים ארוכות היה חקר הקולנוע הישראלי שדה בור. גם כאשר החל מחקר אקדמי בתחום הקולנוע, במחצית השנייה של המאה ה־20, דומה שאיש לא חשב שהקולנוע הישראלי ראוי למחקר שיטתי. מתוך ביקורות הסרטים בעיתוני התקופה הוא החל להצטייר כמעין חיקוי פתטי או וולגרי של סרטי קולנוע זרים, בעיקר אירופיים ואמריקניים. ואכן, בשנות ה־60 החלו להופיע קולות אחרים בקולנוע הישראלי, בעיקר בקרב יוצרי "הרגישות החדשה". בהשראת הגל החדש הצרפתי האמין הזרם הקולנועי הזה שיש להינתק מהיצמדות לאתוס ולחשוף על המסך את חיי הישראלים הצעירים בני התקופה. ואולם, גם זרם "הרגישות החדשה", ששמו נשאב בדיעבד ממחקריו של פרופ' ג'אד נאמן שנמנה עם מכונניו, לא הצליח לחולל שינוי במחקר הקולנוע וביחסו של הקהל המקומי אל הקולנוע הישראלי.

מי שהצליחה לנער את חקר הקולנוע הישראלי מעמדתו הביקורתית המהוססת הייתה החוקרת הישראלית, אלה שוחט, בספרה הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה שפורסם בשנת 1989 והיה עיבוד של עבודת הדוקטורט שלה שנכתבה באוניברסיטת ניו יורק בהנחייתו של פרופ' אדוארד סעיד (Shohat, 1989). שוחט הציעה עמדה ביקורתית מגובשת ובחנה באמצעותה את הקורפוס הצנוע של הקולנוע הישראלי עד מועד כתיבת הספר. עמדה זו גודעה בשם אוריינטליזם, מושג ביקורתי שטבע סעיד לביקורת האופן שבו תפס המערב הקולוניאליסטי המתנשא את המזרח בכלל ואת האסלאם בפרט. תפיסה זו התאימה לקולנוע הישראלי של התקופה ככפפה ליד. שוחט טענה שהקולנוע הישראלי, שמראשיתו ביטא את המבט ההגמוני, כלומר האשכנזי, אימץ לעצמו עמדה קולוניאליסטית מתנשאת ושיפוטית כלפי הערבים והיהודים המזרחיים כאחד, ועמדה זו השתקפה היטב בדפוסי התנהגותם של גיבורי הסרטים העלילתיים בתקופה הנדונה.

* ד"ר יעל מונק, המחלקה לספרות, לשון ואמנויות, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
דואר אלקטרוני: munkyael@gmail.com

בשנת 2005, כאשר הספר החל להילמד כקורס באוניברסיטה הפתוחה, הוא זכה להדפסה מחודשת בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה ונשא שם חדש: הקולנוע הישראלי: מזרח ומערב והפוליטיקה של הייצוג. 5 שנים לאחר מכן זכה הספר להוצאה מחודשת ומעודכנת באנגלית תחת אותה כותרת. עתה נוספה לו אחרית דבר מרשימה העוסקת במגמות חדשות בקולנוע הישראלי ובקולנוע הפלסטיני.

כל המבוא הזה נועד לטעון טענה פשוטה: לא כל ספר על הקולנוע הישראלי נהנה ממעמד זהה לספרה של אלה שוחט, ובמילים אחרות – למעמד מכונן. כאן, כפי שאבהיר בהמשך, טמונה הבעיה המרכזית בספרה של מיכל פיק־חמו, המבקש לבחון שוב את הקולנוע הישראלי החדש (2000–2006) באמצעות נקודת מבט פסיכואנליטית חדשה – המודל הפוסט־טראומטי והתגובה הדיסוציאטיבית המהווה את ביטויו הקולנועי. לכאורה, הקולנוע הישראלי כבר עשה כברת דרך כשתפס את מקומו כקולנוע מרתק בין אלו הפועלים כיום מחוץ להוליווד. לא מעט ספרים ראו אור בעברית, באנגלית ובשפות אחרות, ובשנים האחרונות הפרדיגמה השלטת בו היא תאוריית הטראומה שאינה מסתפקת רק במתרחש בנפשו של היחיד, אלא מתייחסת לטראומה של קבוצות שונות, כולל טראומה לאומית.

ספרה של פיק־חמו מחולק לשני שערים: הראשון, שהוא עיקר הספר (עד עמ' 151), מציג קריאה רטרופקטיבית של הקולנוע הישראלי לאור המודל התאורטי שהגתה. הקריאות אינן שוות באיכותיהן, חלקן מעניינות ואחרות אינן מחדשות דבר ואף מעוותות את תוכני הסרטים כדי להבליט את חדשנות המודל, כפי שקורה בקריאת מסע אלונקות (ג'אד נאמן, 1977). החלק השני, הצנום יותר (כ־80 עמודים), כולל את החידוש הגדול של פיק־חמו – הדגם הדיסוציאטיבי. במסגרת חידוש זה היא גם קובעת אמות מידה מדויקות יותר להערכת הסרטים – הבולטת שבהן היא הזכיייה בפרסי אופיר, הלוא הוא האוסקר הישראלי, שאינה מעידה בהכרח על מתאם בין איכות הסרט לבין עצם זכייתו, אך בהחלט משקפת את טעמה של קבוצה רבת־השפעה בשיח הקולנועי (חברי האקדמיה הישראלית לקולנוע). פיק־חמו מחילה על סרטים אלו את הדגם הדיסוציאטיבי המוגדר כדגם

שאינו משרת יופי מנוכר [ברמזו לסרטי הרגישות החדשה] אלא להיפך, יוצר הזדהות עם הגיבורים המשועים, האופיינית למלודרמות, תומך בעלילה סיבתית ומתנסח במה שאני מכנה סמיריאליות. [...] גיבוריו אינם פרטים בודדים המשתייכים להגמוניה הישרא־אירופית שמטרתם לחתור תחתיה אלא הם משתייכים לפריפריה כל־ישראלית [...] ומאכלסים שוליים רב־תרבותיים שמתיימרים להציג את עצמם כחסרי ייחוד לאומי או מאפיינים מקומיים ייחודיים (עמ' 259).

המחברת מוצאת בסופו של דבר את הייחוד הא־לאומי הזה בסרטה של איילת מנחמי נודל (2007), סרט אנושי על מבצע הרואי של דיילת אוויר ישראלית להשיב את בנה

של מנקה זרה לזרועות אמו. נודל הוא אכן סרט מתוק ונוגע ללב דווקא באוניברסליות של המסר שלו, אבל מה הוא אומר על מצבנו כאן? שיש דיילות עם לב זהב? בסופו של דבר הוא מציג חתך סוציולוגי מסוים של מעמד הביניים השבע למדי שאינו מכיר באיום המלחמות.

ואכן, הנקודה המרכזית בחלקו השני של הספר היא הביקורת של הכותבת על סרטי המלחמה הישראליים, ז'אנר שזכה לפריחה מאוחרת במלאות 25 שנה למלחמת לבנון הראשונה עם הופעתם של שלושה סרטים: בופור (יוסף סידר, 2007), ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) ולבנון (שמואל מעוז, 2009). הכותבת חוזרת שוב אל האוסקר הישראלי שאינו בשליטתנו: כפי שהיא כותבת, כאשר ביקשו חברי האקדמיה הישראלית לשלוח את ביקור התזמורת (ערן קולירין, 2007) לייצג את ישראל באוסקר, הוא לא התקבל משום שלא עמד בדרישת הסף של האוסקר – שהסרט ידבר בשפת הלאום שהוא מייצג. אם כך, אילו הסרט ביקור התזמורת היה דובר עברית בלבד ולא גם אנגלית וערבית, היה הוא נבחר ולא בופור, "הסרט הטראומטי־קורבני" (עמ' 317), שנבחר בסופו של דבר.

לאמתו של דבר, נראה שהכותבת מאמצת את העמדה הרווחת כיום של ביקורת התפיסה הקורבנית הישראלית לגווניה השונים. ביקורת זו, שעלתה לגדולה לפני שנים רבות תחת הסיסמה "יורים ובוכים", היא עמדה המנסה להתמודד עם המציאות הבלתי אפשרית ובתוך כך להצביע על המכשלות המובנות במערכת. במילים אחרות, לא כל אזרח מן השורה יכול למרוד בה בפועל (על אחת כמה וכמה חיילים צעירים), ולעתים הוא מסתפק בהבעת מחאתו בדרך אמנותית. הדבר בולט במיוחד בניתוח הלא מדויק שהיא מציעה לסרטו זוכה האוסקר של ארי פולמן, ואלס עם באשיר, שבו היא מאמצת את עמדתו של עיתונאי השמאל הנוקב, גדעון לוי, בלי להזכיר את שמו, כפי שהופיעה בכתבתו "אזור הדמדומים: ואלס עם באשיר, סרט זר". הכתבה נפתחת במילים האלה:

כולם מחזיקים אצבעות לארי פולמן ולכל יוצרי "ואלס עם באשיר": שיזכו באוסקר. אוסקר ישראלי ראשון? למה לא. אבל אחרי שאמרנו זאת נוסף: זה סרט מרגיז ומעצבן, מטריד ומקומם, רב קסם ומוליך שולל. מגיע לו האוסקר על האיוורים, מגיע לו אות הקלון על המסר. לא בכדי סקר פולמן את פיו בטקס קבלת "גלובוס הזהב": אף מלה על המלחמה בעזה, שהשתוללה בשמו, בזמן שעמד על הבימה וקיבל את הפרס.

פיק־חמו, שבחרה להתעלם מעצם קיומה של הביקורת של לוי, מסרבת לקבל את הממד האנתוני של טראומת מלחמת לבנון, ובסופו של דבר היא מגנה, ממש כמו גדעון לוי, את חוסר המוסריות של חיילי צה"ל שלא יצאו נגד הזוועות:

החייל הישראלי מצטייר כקורבן של הממשלה – עקדת הבנים הפוליטית על ידי הגוף המבצע בממשל דמוקרטי באשר הוא, הכופה על החיילים בשרירות

לב להישלח אל הקרב. עם זאת, אין בסרטים ביקורת בנוגע להחלטות ספציפיות של ממשלת ישראל המעוגנות בהקשרים הקונקרטיים של הסכסוך הישראלי-ערבי. אי לכך הסרטים אינם מטילים את האחריות לפתיחת המלחמה או לניהולה על ישראל. החייל הישראלי מצטייר אף הוא כחסר עמדה פוליטית ואחריות הנגזרת מעמדה כזו. [...] היסוד הקורבני המשותף לדגם הטראומטי-קורבני ולסרטי הדגם הדיסוציאטיבי והסנטימנטליות הנוסטלגית שלהם, תרמו רבות לפופולריות שבה זכו (עמ' 317).

כאמור, טיעון היסוד הקורבני הטבוע בחברה הישראלית בדמות החייל הוא אחד מרכיביו הבסיסיים של הקולנוע האנטי-מלחמתי. כדי להתייחס לשלושת הסרטים הסובייקטיביים שנוצרו על אודות אותה מלחמה, יש לזכור את הרגע שמדינה שלמה הרגישה בו מופקרת בידי מנהיגיה הצוללים אל הרפתקה מטורפת בשטח אויב, כשהם אינם מסוגלים לראות את סופה. שלושת סרטי לבנון נוצרו כתגובה מושהית לאותה תחושת הפקרה שאפיינה את החיילים שנלחמו אז בלבנון, ולא בהתרפקות נוסטלגית, כי איש אינו מבקש לחזור לימים ההם, אלא אך ורק בהודאה מאוחרת של אדם בוגר במחיר הכבד ששילם "בגלל המלחמה ההיא". אדרבה, לא מדובר בשואה, אף שהיא מוזכרת גם בסרטו של פולמן וגם בספרה של פיק-חמו, אלא בתחושה אנלוגית הזועקת את עלבוננו של היחיד, גם אם באיחור טרגי של כמה עשורים.

כפי שציינתי בפתח דבריי, הבעיה המרכזית של הספר היא אורכו. מה שמתאים לעבודת דוקטורט, שבה כל משפט צריך להיות בעל סימוכין, אינו מתאים לספר שאמור לשמש את הקורא המתעניין המצוי, ולא את חוקר הטראומה או את הפסיכואנליטיקן. הוצאת "רסלינג" פתחה במבצע מבורך של הוצאת ספרות מחקר ישראלית, לרבות מחקר קולנועי. היא עושה זאת בזרירות מרשימה, אך לעתים המחיר על כך גבוה. ואכן, בספר מורגש חסרון ידו האמונה של עורך תוכן שהיה מונע טעויות דוגמת "המרת קטגוריות פסיכולוגיות-קליניות בקטגוריות אסתטיות" (ניסוח בעייתי כשהוא לעצמו). הכותבת כוללת תחת כותרת זו את הקטגוריות האסתטיות האלה: נרטיב מלודרמטי, פריפריאליות וקולנוע סמי-ריאליסטי. אין הרבה מן המשותף בין שלוש הקטגוריות האלה – הן עוסקות בתמטיקה, בז'אנר ובאסתטיקה. הבעיה היא שקיימות בספר כמה וכמה חלוקות גורפות דומות שעולה מהן ניסיונה של הכותבת לייצר אמירה רדיקלית – שלא לומר פרדיגמה חדשה – בדבר אופיו של הקולנוע הישראלי. אמירות מסוג זה נוצרות אחת לדור לערך, ונראה שמאמציה של הכותבת להקיף בסקירתה את כל הקולנוע הישראלי – מהתנ"ך עד הפלמ"ח – הם בסופו של דבר בעוכריה. מסקנתה היא שהקולנוע הישראלי של ראשית שנות האלפיים משקף את האופן שבו הישראליות תופסת את עצמה כ"חברה על סף קריסה, השקועה בקורבניות, בכאב וסבל. [...] מכאן עולה שהחברה הישראלית עדיין אינה בשלה להתייחס אל חוויותיה הטראומטיות בהשלמה, בהתגברות ובאחריות מוסרית" (עמ' 325). מה נותר לקולנוע הישראלי לומר

לאחר הטפה כה דידקטית? מאומה. אולי רק להזכיר שחלפו ימי הקולנוע הלאומי, וכל קולנוע כיום אינו בא לחנך, אלא אך ורק לבטא את רגשות יוצריו.

מקורות

לוי, ג' (2009, 20 בפברואר). אזור הדמדומים: ואלס עם באשיר, סרט זר. אוחזר מתוך

[/https://www.haaretz.co.il](https://www.haaretz.co.il)

שוחט, א' (2005). הקולנוע הישראלי: מזרח ומערב והפוליטיקה של הייצוג. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

Shohat, E. (1989). *East/west and the politics of representation*. Austin, TX: University of Texas Press.

Shohat, E. (2010). *East/west and the politics of representation (new edition)*. London, England, & New York, NY: Tauris.