

על מי אנחנו מדברים, כשאנחנו מדברים על PTSD: על סימולקרה, טראומה ואחריות מאלס עם באשיר

יפתח אשכנזי*

*"הנעורים הם המשכה של הילדות,
והדרום לבנון המשכו של הגליל העליון:
על כן אין טבעי מילדים ונערים
היורים זה בזה בלבנון"¹*

הסרט 'ואלס עם באשיר' זכה להצלחה רבתי ונחשב בעיני רבים לסרט פוליטי, אשר מבטא את זוועות המלחמה מצידו של החייל הפשוט ובכך מייצר אמירה אנטי-מלחמתית.² בכתב עת זה אף התפרסמה מסה קצרה, בה גרס אורי סוויד כי הסרט מעביר את הצופה תהליך הדרגתי המתחיל בסבל העצמי של הצד הישראלי, ומגיע בסופו של דבר אל היכולת להזדהות עם הסבל של תושבי סברא ושתילא.³ אך פרשנות כזו, הרואה בסרט יצירה החותרת תחת השיח הפוליטי בישראל, היא בעייתית. זאת מכיוון שלמרבה הצער היא אינה מתייחסת לאופי של הטראומה, כפי שזה מתואר במחקר, ולהשלכות הפוליטיות של הטראומה ממנה סובל מי שלקח חלק בעוול, ולא הקורבן. 'ואלס עם באשיר' אינו היצירה היחידה בתקופה האחרונה שעוסקת בטראומה, אך מכיוון שהיא הבולטת ביותר, ברצוני להציע קריאה אחרת שלה, היוצאת מתוך שיח הטראומה. אך לפני שאגע בנושא זה, ברצוני לדבר מעט על העיבוד בסרט ואופיו.

* ספרו של יפתח אשכנזי פרסונה נון גראטה (2010) ראה אור לאחרונה בהוצאת חרגול, עם עובד.
¹ מ. ויזלטיר, "המשך יבוא", מתוך: אין תיכלה לקרבות ולהרג: שירים ממלחמת לבנון, עורכים: ח. חבר ומ. רון, תל-אביב, 2006. עמ' 7.
² ארי פולמן, ואלס עם באשיר, 2008.
³ א. סוויד, "מצליבה לתרדמת: כאב ופנטזסיה בסרט ואלס עם באשיר", סליל, קיץ 2009. עמ' 66-74.

סימולקרה כסימולקרה

אחד ההוגים הפסימיים ביותר באסכולה הפוסט-מודרנית הוא ז'אן בודריאר, אשר ראה את התרבות העכשווית כתרבות אשר מתאבלת כל העת על אובדן הקשר שבין השפה והדיבור לבין המציאות. גם אם תופעה זו הייתה קיימת בעבר במישורים מסוימים, מה שמייחד את התקופה שלנו הוא העובדה שבין מושא הייצוג (המסומן) למילה (המסמן) מתקיים גורם נוסף, הסימולקרה, שהיא הייצוג של הייצוג. דוגמא לכך היא המשפט הנפוץ 'המדיום הוא המסר', שנראה מעט מגוחך למי שיבקש תשובה לשאלה מהו, בעצם, המסר של המדיום.⁴ משבר הייצוג, שהוא למעשה אובדן הקשר בין התפישה למציאות, הינו טראגי מאחר שהוא מונע בסיכומו של דבר כל תחושה של אמת ומביא לכך שכל השיח התרבותי הוא למעשה תנועה בין ייצוגים ריקים ועבודת אבל תמידית וחסרת תכלית. תפישתו של בודריאר, כמו גם תפישותיהם של הוגים הקרובים לו ברוחם, השפיעו רבות על תחומי האמנות, ונדמה כי ביצירות רבות ישנה התייחסות אל משבר הייצוג, אל קריסת האמת. ישנן יצירות כגון 'סינקדוכה ניו - יורק',⁵ אשר משתמשות בתיאוריה באופן מרתק, כבסיס לדיון אומנותי. אך למרבה הצער, ישנן יצירות שמעמידות פנים של מודעות עצמית, אך הן למעשה סימולקרה, ולעיתים אף סימולקרה שמנצלת את השיח התיאורטי והקליני במפגן של שמרנות כנאורות. למרבה הצער, דווקא היצירה הבולטת ביותר של הקולנוע הישראלי בשנים האחרונות, 'ואלס עם באשיר', נמנית על הקבוצה השנייה.

נדמה כי יוצרי הסרט 'ואלס עם באשיר' היו מודעים לבעיית הייצוג ולכן הוא לא צולם כסרט תיעודי, אלא עבר עיבוד דרך אנימציה. עיבוד זה משעתק לכאורה את טענתו של הסרט הדוקומנטרי לחשיפת האמת, ומעצים את הסובייקטיביות שלו, שהיא נקודת המבט של הגיבור המרכזי ומחבר הסרט, ארי פולמן. באקט של מודעות עצמית, נע הסרט מהממשי אל הדרך בה נתפשה המציאות אצל חייל פרטי אחד, שאף סובל מהלם פוסט טראומטי. על פני השטח ישנה גם הלימה בין המאמץ של המחבר לעבד את החוויה המודחקת, לבין העיבוד הקולנועי. אך למרות שהטכניקה עצמה נועדה כביכול לסתור את הסמכות של הממשי, סב כל הסרט סביב הציר האותנטי, סביב החיפוש אחר הזיכרון שהודחק, שבסימו של הסרט מוצג לראווה בצילום שאינו עבר עיבוד.

⁴ ז'אן. בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תל אביב, 2007, עמ' 54-55.
⁵ סינקדוכה, ניו יורק (Charlie Kaufman, *Synecdoche, New York*, 2008)

כך, בסופו של דבר, מקבל הצופה מה שבדריאר מכנה היפר-ממשות, מציאות חד-משמעית, שהיא הלכה למעשה הסימולקרה החזקה ביותר. על אותו מהלך של ייצוג מודע הנע לכיוון הממשי אך למעשה הוא מעובד ומיד שנייה, כתב בודריאר את הדברים הבאים:

"כשהממשי שוב אינו מה שהיה, הנוסטלגיה מקבלת את מלוא מובנה. מכירת חיסול של מיתוסים של מקור ושל סימני מציאות. מכירת חיסול של אמת, של אובייקטיביות ואותנטיות מיד שנייה. העפלה של האמיתי, של הנחוה, תחיית הפיגורטיבי במקום שבו נעלמו האובייקט והעצם. ייצור מסוחר של ממשי ושל מושאי, המקביל לסחרור של הייצור החומרי ועולה עליו [...]"⁶

הבעיה עם היפר-הממשות אשר מוצגת בסרט זה אינה נעוצה רק בחוסר הכנות, אלא במה שמייצרת אותה עין, שכביכול מייצגת את המציאות, בעודפות, אשר ממירה את זוועות המלחמה בעונג. ההתעמקות בטכניקה הופכת מהאמצעי, כמיטב מסורת הסימולקרה, לדבר עצמו. שוב ניתן לצטט את בודריאר, ולראות כיצד הדברים שהוא כותב על הסרט 'אפוקליפסה עכשיו' נכונים גם 'לואלס עם באשיר': "[...] המלחמה כסימום, כפנטזיה טכנולוגית ופסיכדלית, המלחמה כרצף של אפקטים מיוחדים, המלחמה שנעשתה לסרט הרבה לפני שצולמה [...]"⁷ במקום שהעיבוד יהווה דרך או פתח למודעות עצמית, הוא רק אקט שמטרתו להימנע משיפוט מוסרי. אך כדי להסביר נקודה זו עד סופה, ברצוני לגעת בנושא הטראומה, ובשימוש שנעשה בו ב'ואלס עם באשיר'.

שורשי הטראומה

המושג טראומה שכיום שכיח למדי, כמעט יום-יומי, אינו כה עתיק יומין. מחקר מראה כי מושג זה עלה לראשונה במאה ה-19 בהקשר של תאונות רכבת, כאשר אנשים שלא נפגעו פיזית גילו סימפטומים נפשיים מאוחר יותר. בתחילה נטו הרופאים לייחס את התופעה לפגיעה עצבית, לתגובה של תאי העצב למכה החיצונית שספג הגוף. לאחר שלסברה זו לא נמצאו סימוכין, החלה לעלות תיאוריה אחרת, לפיה הטראומה הינה תוצר של אפקט פבלוב:

⁶ בודריאר, סימולקרות, עמ' 12.

⁷ שם, עמ' 62.

הגוף שחש בסכנה לקיומו בעת התאונה, משחזר רגעים אלו כאשר משהו גורם לו לחוש כי הוא נמצא במצב דומה.⁸ אצל פרויד, אבי הפסיכואנליזה, מופיעה הטראומה בשני שלבים שונים: בראשית דרכו, כאשר הקדיש את זמנו לטיפול בהיסטוריה ודיבר על הטראומה כתגובה לתקיפה מינית, ובכתביו המאוחרים, בהם פיתח והרחיב מושג זה. מכל כתביו נדמה כי בספרו האחרון, 'משה האיש והדת המונותאיסטית', זוכה הנושא לפיתוח הנרחב ביותר. כאשר מגדיר פרויד את הטראומה, הוא טוען מספר טענות חשובות. הראשונה היא שטראומה תמיד מתרחשת פעמיים, כלומר שישנם שני אירועים, אחד ראשוני וטראומטי ושני אשר מעלה את הטראומה מחדש. מעבר לכך, הוא מצביע על מאפיין נוסף והוא ההדחקה, ממנה לא ניתן להשתחרר ואשר באה לידי ביטוי הן בהימנעות מכל דבר הדומה לאירוע הראשוני, והן בניסיון לשחזר את אותו האירוע. הטראומה היא קפיאה של חלק מרשות האני של האדם, ואותו חלק קפוא שאינו מתפתח נותר מקובע בין מנגנוני הנפש, בין האני לבין הסתמי, ולכן הוא מאיים כל העת על האיזון הנפשי. כבר אצל פרויד לא ניתן לדבר את הטראומה, לא ניתן לספר את כולה. השפה השבורה היא במידה רבה שפתה של הטראומה.⁹

בשל תכונה זו היו כאלה שהצביעו על יתרונה של הטראומה ככלי תרבותי כלל אנושי אשר יכול לגשר על פערי תרבות ושפה, ולקרר בין אנשים שבדרך אחרת לא יכלו לתקשר, אך חולקים את אותה החוויה. ואכן ישנן מספר דוגמאות, כגון הסרט 'הירושימה אהובתי', אשר משתמשות בטראומה בכדי להביא לדיאלוג בין אנשים שונים שחוו סבל ומתקשרים דרך השפה השבורה.¹⁰ מעבר לכך שרבים במחקר חולקים על תפישה זו, יש לציין שלא ניתן ליישמה על 'ואלס עם באשיר', בו הדיבר היחידי שנשמע הוא זה הישראלי. נוסף על כך, השפה הקולנועית של האנימציה אינה מאפשרת לקרוא את הסרט ככזה המופעל על ידי הסימנים השבורים, אלא כשלמות והרמוניה אשר נשמרות לכל אורכו, למעט הרגעים האחרונים. ואם זה לא גרוע דיו, על אף הדיבור על הטראומה עושה האנימציה את ההפך, והופכת את הרגעים שלכאורה אמורים להיות טראומטיים (כגון הירי על הילד שנושא RPG) לאירוע אסתטי, המנוגד ברוחו לטראומה.

⁸ A. Young, *The Harmony of Illusions: Inventing of Post Traumatic Stress disorder*, Princeton, 1997

⁹ ז. פרויד, "משה האיש והדת המונותאיסטית", בתוך: כל כתבי זיגמונד פרויד ה, תל אביב, 2009.

¹⁰ B. Clentch, *The language of Paradox*, in: *the Well Wrought Um*, pp-3-21 .

אך ההכשר שנותנת האנימציה בסרט זה לפגיעה באזרחים אינו באמת מנוגד לדרך בה נתפשת הטראומה במחקר, אלא למעשה משלים את השימוש הציני שעושה הסרט בטראומה, לא כאמצעי לבירור עצמי, אלא ככלי השולל כל דיון מוסרי. מעניין כי דברים ברוח זו אינם ייחודיים רק לישראל, אלא כבר זכו לעיון מעמיק במחקר. דוגמא לאותו דיון הוא מחקרה של קלי טאל, שחקרה את ביטויי הטראומה בקרב נפגעי השואה, קורבנות תקיפה מינית ויוצאי מלחמת וייטנאם. לפי מחקרה בנושא של מלחמת וויאטנם מתגלמת שם בדיוק אותה הסכנה הנשקפת בטראומה, והיא העובדה שהיא הלכה למעשה תחליף לכל דיון מוסרי וכלי אשר מכשיר כל פעולה מוסרית בעיני החיילים עצמם ובעיני הציבור. לא אחת, חיילים מבצעים פעולות כנגד אזרחים, אך במקום שהם ישאו באחריות, מועתק הדיון לטראומה שהם עצמם חוו, והם עצמם הופכים להיות הקורבנות.¹¹

כדאי מאוד לחשוב על טענות אלו בהקשר של 'ואלס עם באשיר', שהוא ניסיון אחד ארוך להצדקה עצמית פרטית וקולקטיבית. הבחירה בסברא ושתילא כטראומה המרכזית, בה נפסקת גם האנימציה, אינה מקרית. הרי מה יותר נוח לחייל ישראלי מאשר להצטער על הרגע בו ערבים משוגעים הרגו ערבים משוגעים לא פחות, והוא המסכן רק ירה פצצות תאורה, ואם זה לא מספיק עד היום הוא סובל מכך בצורה חמורה. כמובן, שהפעמים בהן הוא בעצמו ירה, הן רק בגדר אנימציה יפה ומאוד מגניבה. ומה יותר קל ליוצר הרוצה להיות חתרני, מאשר להיתלות באחד המקרים הבולטים בהיסטוריה של מדינת ישראל בו מעשי צה"ל גררו הפגנה רבת משתתפים, ולכן העיסוק בו לא באמת יעורר דיון פוליטי.

אך גם אם נקבל את טענת היוצר לפיה הטראומה שלו נובעת מהסיוע שנתנו הוא וחבריו לכוחות הנוצרים, הרי שכל הסכמה עם גישתו הטראומטית כמוה כהפנמה של הזלזול שמביע הבמאי כלפי הצופה, ובעיקר כלפי היכולת של אדם להיות רשות מוסרית ולהבחין בין טוב לרע. הסבל שחווה אותו החייל שירה פצצות תאורה אינו יכול להוות בשום מקרה הצדקה לכך שהוא בתור אדם בוגר ונושא נשק ירה פצצות תאורה מעל כפר אזרחי, בידיעה שמתבצע רצח ומתוך הבנה ברורה ומלאה של המציאות. במקרים כגון אלו, גם אם הדבר נשמע חריף אין לי כל עניין בטראומה של אותו החייל, ובטח שאותה הטראומה

¹¹ K. J. Tal, *Bearing witness: the literary of Trauma*, Yale, 1991.

שבדיעבד אינה יכולה להוות תירוץ למעשיו. אם למישהו יש זכות לטראומה במקרה זה, אלו רק תושבי הכפר שבהם טבח, ולא אף אחד אחר. כדי להסביר את הסתייגותי החריפה מעמדת סובייקט זו, אומר שעל אף אלף אלפי ההבדלות הנחוצות, הסבל של גיבור הסרט אינו מוסרי יותר מסבלם של מסייעי רצח אחרים, אשר מאוחר יותר נפשם סערה בשל מעשיהם. למרבה הצער, מבחינה מוסרית גופא, אין שום הבדל בין הבנת הטראומה במקרה זה לבין אורך רוח דומה שיגלו אנשים מסוימים לסבלם של אנשי הס.ס. שלאחר השואה העזו לדבר על סבלם הנורא והקשה.

חשוב לציין שוב כי איני מחדש דבר מבחינה מחקרית. אחד מהספרים החשובים ביותר בנושא הטראומה, שלמרבה השמחה תורגם לעברית לא מזמן, הוא 'לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה' של דומניק לה קפרה. בספר זה מצביע לה קפרה בדיוק על סכנה וטוען כי זו אחת הבעיות הגדולות ביותר בכל העיסוק בטראומה. בשל טשטוש זה בין קורבן למעוול, בין מי שבאמת סבל למי שמזדהה עם סבלו של הקורבן עד שהוא מבלבל בינו לבין הקורבן האמיתי, טוען לה קפרה כי הטראומה הינה אחד הגורמים המסוכנים ביותר לקיומה של חברה דמוקרטית. הסכנה עליה הוא מדבר אינה טמונה רק בבלבול עצמו, אלא אף בעובדה כי חברה שכל הזמן שוקעת בטראומה של עצמה היא חברה שתהפוך להיות מלנכולית, וסיכוייה לזהות סבל שאינו הסבל הפרטי שלה יהיו אפסיים.¹²

הטראומה היא בדיוק הדבר שמונע כל דיון בטוב ורע, והימרה של החייל להיות טראומטי היא בדיוק הדבר שמונע מהסרט, שמוצג כסרט פוליטי וחתרני, לשאול את השאלה החשובה ביותר, והיא השאלה מדוע יצאה מדינת ישראל למבצע כוחני בלבנון, באקט שהוליד מאוחר יותר שמונה עשרה שנה של הסתבכות. ומדוע למרות הניסיון הרע והסבל הרב שגרם מבצע זה לאוכלוסייה בלבנון, ובדיעבד אף לחברה הישראלית, חזרה הממשלה הישראלית לאותו הדפוס ב-2006. אבל אלו ככל הנראה שאלות קשות מדי, ומי שישאל אותן ימכור פחות כרטיסים, וודאי שלא יזכה לחיבוק ממסדי אם יעז לטעון כי חיילי צה"ל הם לא הסובלים המרכזיים במלחמות לבנון.

כמובן, שלאותה התעסקות עצמית עד לזרא ניתן לקשר גם את נושא זיכרון השואה. אם החייל שלנו לא הצטייר כמסכן מספיק, נוכל להזכיר לו ולעולם כולו שהוא דור שני לשואה. אגב, סביר היה להניח כי דווקא אדם

¹² ד. לה – קפרה, לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה, תל אביב, 2006, עמ' 92.

שסבלות השואה הם חלק מעולמו יעדיף לעשות משהו אחר, ולא לירות פצצות תאורה.¹³ אבל זו בדיוק הבעיה בטראומה - גיבור הסרט כל כך סובל וכל כך מסכן, עד שהחלטה כזו גדולה עליו. אם קוראים את הסרט מתוך ההתרכזות העצמית המלאה בסבל הישראלי, אפשר להבין גם את הסיום במסגרת אותו הקשר. לאחר שנוכחנו בסרט אנימציה עשוי היטב כמה מסכן הוא החייל הישראלי התמים שנאלץ לעשות דברים רעים ונגזר להצטער עליהם לאחר מכן, בסופו של דבר אנו חוזים באמת, בטבוחים ובמתים. אך בסופה של יצירה שלמה העושה שימוש ב-PTSD כדי למנוע מהחייל ומאיתנו להבין כל דבר למעט סבלו, המעבר ברגעי הסיום לסבל של האחר נתפס כמשונה מעט, או לכל הפחות כחסר הקשר. למרבה הצער, נדמה כי המשפט המתאים ביותר לתאר את התחושה שכמו מבקש לעורר סופו של הסרט הוא של גולדה מאיר, שאמרה שלא נוכל לסלוח לערבים על כך שהם מכריחים אותנו להרוג אותם.

¹³ לראיה עד כמה תפישת כזו לא הייתה מתקבלת בזמנו ראו: אמנון דנקנר, ראיתי שמעתי, ואין תיכלה לקורבנות ולהרג, עמ' 125: [...] ויושבים מסביב גידי צביקה וחיים/ תלתלים וכיפות, בלוריות ומשקפיים, / ויושבים לא רק יום, ולא רק לילה-יומיים/ לא רואים לא שומעים/ בלי עיניים, אוזניים/ כך יושב לו חייל יהודי.

לא יועילו הכזב ולא יועילו השקרים/ ולא הטלת האשמה על זרים/ ולא צדקנות בכיינית באיוולת/ ולא הודעה ממשלתית משתוללת. / האמת עולה עם צהנת הגוויות/ חזקה מדוברים על אלופי-הטעויות/ ויתר משנות דור ירדפנו תמונות/ של שכובי-סמטאות וטבוחי מחנות [...]