התפרצויות של טראומה תרבותית ורמזים לשינוי בנרטיב-העל המשותף בסרטיו המוקדמים של אורי זוהר

מיכל פיק חמו*

.

מבוא

מלחמת ששת-הימים (1967) נתפסת בזיכרון הישראלי כניצחון צבאי מושלם שהוכיח יכולת התגברות על סכנת השמדה ממשית[1]. חרדת הקיום, האימה ותחושת הבידוד ששררו בתקופה שקדמה למלחמה, התפוגגו והתחלפו בתחושת אופוריה של מדינה אהודה ושופעת בעלות-ברית שאזרחיה בטוחים ביכולתם להגן על עצמם[2]. צפייה חוזרת בשני סרטים שביים אורי זוהר בשנים אלו מציגה תמונה מורכבת יותר, כזו החושפת שלצד תחושת הניצחון וההתחדשות שלאחר המלחמה נחוותה המציאות הישראלית כטראומטית באופן שמשאיר חותם על גיבורי הסרטים ועל החברה הישראלית כולה.[3] מציאות טראומתית זו תרמה לשינויים שחלו בנרטיב-העל לפיו תפסה עצמה החברה הישראלית עד אז: מחברה של "חזון ושל תקווה", הפכה החברה הישראלית לכזו אשר מתארת את עצמה ומתנסחת כחברה טראומטית[4], אלא שבאותה עת עוד לא ניתנה לכך התייחסות

***ד"ר מיכל פיק-חמו היא פוסט דוקטורנטית במרכזת קבנר להיסטוריה גרמנית, מנחה ומדריכה באוניברסיטה הפתוחה. בימים אלה יצא לאור ספרה: "מולדת פצועה שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי" (2016) בהוצאת רסלינג, המבוסס על עבודת הדוקטורט שלה זוכת פרס נשיא אוניברסיטת תל אביב.**

[1] זרטל עדית, מאולם בית העם אל כותל בית המקדש, *תיאוריה וביקורת*, קיץ 1999, 31-36.

[2] שם, שם

[3] המאמר הוא פיתוח של רעיון שמופיע בספרי *מולדת פצועה שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי*, רסלינג: תל אביב 2016

[4] בעוד שבני אדם חווים את התפרצות הטראומה כזיכרון חי ולפיכך זוהי חוויה פוסט-טראומטית כפי שאני מסבירה בהמשך, חברהלעומת זאת מעצבת ומשמרת זיכרון קולקטיבי טראומטי.

באופן מודע[5].

בסמוך לתחילת מלחמת ששת-הימים ביים זוהר את הסרט **שלושה ימים וילד** (1967) וזמן קצר לאחריה את הסרט **כל ממזר מלך** (1968). שני הסרטים נתפסו על ידי הקהל הישראלי, מבקרי הקולנוע והחוקרים, כיצירות שונות בתכלית. **שלושה ימים וילד** סומן כמשתייך לקורפוס סרטי "הדגם האישי" האקזיסטנציאליסטי, שביטא "רגישות חדשה" אוניברסאלית א-פוליטית ואימץ נרטיב אלגורי[6]. לעומתו, הסרט **כל ממזר מלך**, שהופק מיד לאחר הניצחון במלחמה ושעלילתו ממוקמת בתקופה היסטורית ספציפית של אותם ימים, סומן על ידי חוקרי הקולנוע הישראלי כמשתייך לדגם "סרטי המלחמה"[7]. אחת הטענות לגבי סרט זה הייתה שהתמודדותו עם מאפייני הזהות הקולקטיבית הישראלית והמרחב הגאו-פוליטי של ישראל, הובילה לכך ששימר בצורה מצומצמת את מאפייניו הצבאיים של האתוס הלאומי-ציוני-הרואי[8]. כך, על-פי רוב, נתפסו עד היום שני הסרטים כמבטאים אידיאולוגיה מובחנת: הסרט **כל ממזר מלך** נענה לדגם "סרטי המלחמה" ששימר את האידיאולוגיה ההגמונית, והסרט **שלושה ימים וילד** נתפס כ"קולנוע אישי", כזה שהסתגר מפני המציאות הישראלית וביטא תגובת נגד לאידיאולוגיה השולטת בה .

במאמר זה אציע שלמרות השוני הצורני והעלילתי של שני הסרטים, הם עדיין חולקים רעיון משותף לפיו החרדה העמוקה שעורר המצב הגאו-פוליטי המורכב בשנות השישים, ובייחוד המצור הפיסי והרגשי שאפיין את התקופה שקדמה למלחמת ששת הימים, אינם רק אירועים היסטוריים

---

[5] בר-און דן, *על ה'אחרים' בתוכנו, תמורות בזהות הישראלית מנקודת ראות פסיכולוגית-חברתית*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2005. 57-53

בר-טל דניאל, *לחיות עם הסכסוך - ניתוח פסיכולוגי-חברתי של החברה היהודית בישראל*, ירושלים: כרמל, 2007. 375-371 זרובבל יעל, קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיות ההקרבה הפטריוטית בישראל. ב- *פטריוטיזם: אוהבים אותך מולדת* (עורכים: א' בן-עמוס, & ד' בר-טל) תל אביב: ספרית פועלים, 2004, 61-99. כאן 91-92

[6] "הדגם האישי" ו"הרגישות החדשה" אלו מושגים ששימשו לאפיין סרטים שנוצרו בישראל החל משנות השישים, המתמקדים בעולמו הפנימי של הגיבור כאינדיבידואל המנוכר לחברה הישראלית בתוכה הוא חי. ראו אצל: אלה שוחט, *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה*. תל אביב: הוצאת ברירות., 1991. נורית גרץ, *סיפור מהסרטים*. תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1993.

[7] בין השנים 1967-1977, מיד לאחר נצחון מלחמת ששת הימים ובטרם הופנמה טראומת מלחמת יום הכיפורים, הופיעו מספר סרטי מלחמה שנתפסו ככאלו שממשיכים לבטא את מערכת הערכים הלאומית ואת רעיון הקולקטיב הלוחם, כפי שאופיין הקולנוע של לפני 1967. בין הסרטים הבולטים באותו מקבץ: "כל ממזר מלך" (זוהר, 1968), "המטרה טיראן" (1968, נוסבאום), "חמישה ימים בסיני" (Lucidi, 1969), "מצור" (Toffano, 1969), "הפריצה הגדולה" (גולן, 1971) – שגם היה מועמד לפרס האוסקר לסרט הזר הטוב ביותר, ו"עזית של הצנחנים" (דוידזון, 1972). עוד על כך ניתן לקרוא אצל:
Nitzan Ben-Shaul, Mythical Expressions of Siege in Israeli Films, NJ, 1997.

[8] ראו: נורית גרץ, 69,1993. ענר פרמינגר, במבט מאוחר על הסרט, מאתר ב -**כל ממזר מלך** מאפיינים מובהקים של הגל החדש הצרפתי ומסמן את הסרט כמשתייך באופן מובהק לקולנוע המודרניסטי האישי. ראו: ענר פרמינגר, אוצרות הדרום, 2007 156-161.

קשים אלא גם אירועים תרבותיים-טראומטיים מובהקים. אירועים טראומטיים אלו חלחלו לתודעתו של הפרט ותודעתה של החברה כולה, גם אם באותה העת ובשנים שלאחר המלחמה הם לא הכתיבו תודעה עצמית פוסט-טראומטית. בהתבסס על הגישה הפרשנית-טקסטואלית של לואי אלתוסר (Louis Althousser, 1918-1990), הקוראת את התרבות באמצעות המושג "קריאה סימפטומטית" המאתרת הדחקות או עודפות של הטקסט[9], אטען שניתן לזהות את סימני הטראומה המופיעים מלכתחילה בטקסט הקולנועי הנדון כמסמלים למה שיהפוך לסימפטומים פוסט-טראומתיים בקרב החברה הישראלית[10]. סימנים אלו מופיעים כ"היקבעות יתר" (Over determination) במֵמדים תרבותיים שונים, ואלו מאפשרים לשוב ולבחון את התהליכים ההיסטוריים שעיצבו את החברה הישראלית[11]. לפיכך, גם אם על-פני השטח סרט אחד מבטא כביכול הזדהות עם הדומיננטה התרבותית ואילו האחר מגלה כביכול התנגדות לה, מופעי התפרצות הטראומה התרבותית הארוגים בשני הסרטים מהווים עדות לקיומה ולכך שכל אחד מהסרטים מנסה להתמודד בדרכו עם השפעתה של זו על תודעתו של האינדיבידואל הישראלי וכן על התנהלותו בקרב החברה.

עמדת המוצא התיאורטית של ניתוח זה היא שכל התפרצות של התסמונת הפוסט-טראומטית, זו שחווה הפרט וזו שחווה החברה, מושפעת מתהליכים חברתיים-היסטוריים משותפים, ועל כן יש לה זיקה מובנית לאידיאולוגיה ולנרטיב-העל הרווחים באותה העת בחברה[12]. כך מתחדד הקשר בין תופעות קליניות שמתארות בעיקר את הפתולוגיה המתרחשת בחיי הנפש של הפרט לבין הוויה חברתית-פוליטית שבמסגרתה מתקיימת ההתנהלות האידיאולוגית של החברה כולה והפרטים המהווים אותה. ואולם, מכיוון שרק בשני העשורים האחרונים נכלל מושג ה"טראומה" כמרכיב הולך ומתעצם בשיח האידיאולוגי ובמחקר התרבות, מספר סצנות משמעותיות בסרטים המייצגות היבטים

[9] אלתוסר ביקש לחשוף באמצעות רעיון הקריאה הסימפטומטית את יחסי ההסבה (אינטרפלציה) שמפעיל האפרטוס השלטוני (מנגנוני המדינה האידיאולוגיים) על הסובייקט-הנתין. ראו ספרו:

Louis Althusser, Ideology and Ideological State Apparatus in: *Lenin and Philosophy*, London: New-Left Books, 1971, 16.

[10] לטענת אלתוסר, הסימפטום הטקסטואלי אינו מעיד על הנוירוזה של היוצר אלא מדובר במאפיין תרבותי המספק תשובה מוצפנת לשאלה אידיאולוגית. כזו שאמנם לא נשאלה מפורשות, אך עדיין מניעה את השדה הטקסטואלי כולו. מתוך כך, פרשן שקורא טקסט תוך התבססות על "קריאה סימפטומטית", יכול להצביע על קונפליקט שהודחק (בין הטקסט הגלוי לעין לבין השאלה שאינה נשאלת בו במפורש) ולהאיר אותו.

[11] על תפיסת הייצוגים בקולנוע כמבטאים את הכפפת הסובייקטים לאידיאולוגיה ראו ניצן בן-שאול ובעיקר פרק המבוא בספרו של ניצן בן שאול: Nitzan Ben-Shaul,. 1997.

[12] Jeffrey Alexander, Thoward a Theory of Cultural Trauma in: *Cultural Trauma and Collective Identity* Ad: Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Jeffrey Alexander, Neil J. Smelser and Piotr Sztompka. Berkley, 2004, 1-31

של טראומה לא זכו להתייחסות רצינית קודם לכן, גם מצד הקהל שצפה בסרטים באותן שנים וגם מצד החוקרים. ואף יותר מכך - סצנות אלו תוארו במחקר לרוב כשוליות מבחינה נרטיבית - כלומר כ"ייתר טקסטואלי" שאינו מקדם את העלילה. על כן המתודה של אלתוסר מאפשרת לפרש רטרואקטיבית את אותן סצנות כ"היקבעות יתר", והמשגה זו יכולה להעניק פרשנות חדשה למה שעד כה נתפס כ"עודפות טקסטואלית".

א. על טראומה ופוסט-טראומה

למעלה ממאה שנים מתחבטים חוקרים לגבי הגדרת התופעה המכונה "טראומה" בשל התסמינים הגופניים והנפשיים המגוונים שלה. המונח טראומה (trauma), ששימש בעת העתיקה לתיאור פגיעה פיסית ברקמות של האורגניזם, הייתה מקובלת בקרב אנשי המדע והרפואה עד לאמצע המאה ה-19. ההתפתחות המואצת של הרפואה והפסיכיאטריה במקביל להתפתחותה של חברת ההמונים היוו גורם מכריע בשינוי המהותי של הגדרת הטראומה. כעת המושג נתפס גם כהתרחשות נפשית חוזרת ורודפנית, היוצרת שבר ברצף הטבעי של חיי הנפש של האדם ולתחושת אובדן שליטה, זאת בעקבות חשיפה לכוח קיצוני או לאיום קיומי רב- ממדי ומפר שלווה, המאיים על שגרת החיים[13]. השינוי בהבנת התופעה הביא בהמשך להבחנה חדשה של סדר הזמנים ואיכות הזיכרון הנגזרים מהגדרתה. במדריך הפסיכיאטרי האמריקני **DSM-IV-TR, 2000**, ישנה לראשונה הבחנה בין **טראומה** לבין **חוויית הטראומה**: הטראומה היא האירוע המאיים שמקורו בסיבה חיצונית, ואילו חוויית הטראומה היא התרחשות סובייקטיבית שמתאפיינת בחוסר היכולת להתמודד עם שפע הגירויים המציפים את המערכת הנפשית, בתחושת אימת מוות ובקריסת הזמן[14]. הימצאות במצב של סיכון והפרת היציבות הנפשית גורמים לתגובות פיסיולוגיות אינסטינקטיביות של חרדה המכונות

[13] הרמן-לואיס ג'ודית, *טראומה והחלמה*. תל אביב: עם עובד, 1992, 50;
Ian Hacking , memory sciences, memory politics. In P. Antze, & M. Lambek (Eds.), *Tense Past:* Cultural Essays in Trauma and Memory , New York: Psychology Press, 1996, 67-87; Alan Young, Bodily memory and traumatic memory. In: M. Lambeck, & P. Antze (Eds.), *Tense past: Cultural essays in trauma and memory*, London, Hacking, 1996, 75-76; 67-87 Young, 1996, 13; 89-102

[14] אירוע טראומטי עשוי להיות מתמשך ולהיגרם מאירועים דומים החוזרים לאורך זמן, דוגמא לכך היא ניצול מיני מתמשך בתוך המשפחה, אך כך גם "תקופת ההמתנה" שלפני 'מלחמת ששת-הימים' או רצף פיגועי טרור לאורך זמן, ראו: פיק-חמו, 2007; 2013; 2016.

"**חמשת ה-F**" ושמטרתן הישרדות: fight or flight - הילחם או הימלט[15]; fright or freeze - פחד משתק או קפיאה על המקום; ו- faint - עלפון.[16]

המושג **פוסט-טראומה** מתייחס לפגיעה פתולוגית שמקורה **בחוויית טראומה**. זוהי הפרעה תפקודית (disorder) פיסיולוגית ומנטלית שמחוללת קריסה של הזמן, כלומר חוסר יכולת להבחין בין האירוע העברי (שהתרחש בעבר) לסימפטומים של החרדה המתפרצים בהווה. חווית הטראומה משאירה את חותמה על התודעה ועל הזיכרון, וגם אם תודחק היא תשוב ותעורר תחושת זיכרון-חי הנחווה שוב ושוב, זאת ללא יכולת עיבוד של ההתנסות המזעזעת שהתרחשה במציאות והשתחררות ממנה. תכונותיה הרודפניות של התסמונת מוצאות ביטוי בתגובות רגשיות, קוגניטיביות והתנהגותיות, וביניהן:

- פלישה - זיכרונות חודרניים (flashbacks) וסימפטומים נוירוטיים המתפרצים באופן בלתי נשלט. לדוגמה, חלומות בעתה ופעולות הֶפגן (acting out), כאלו המעוררים תחושת זיכרון חי הנחווה שוב ושוב בלא יכולת עיבוד של ההתנסות המזעזעת שיביא להשתחררות ממנה.
- עוררות יתר - (hyper kinesis) דריכות וחרדה מתמדת לחזרתה של הטראומה.
- צמצום - (Numbing) השטחת רגשות עד כדי נתק נפשי ואיבוד עניין בסביבה.

בהמשך לכך, האירוע הטראומטי אינו משאיר את חותמו רק על חיי הנפש של הפרט. לנוירוזה הפוסט-טראומטית המתפרצת במֶמד האישי יש השפעה גם כן על תפיסת הזהות הקולקטיבית של החברה בתוכה הוא חי ועל הזיכרון המשותף של אותה חברה המתעצב במהלך הזמן. זיגמונד פרויד (Freud), בחיבורו **משה והמונותיאיזם** ([1936] 1939), מתאר את הנוירוזה האישית ואת המבנה החברתי-תרבותי הפסיכו-פתולוגי כנפרדים אך אנלוגיים. התופעה החברתית, כפי שהוא מאפיין אותה, מעידה על אירוע טראומטי אישי או משותף שסולק מהתודעה אך מתקיים עדיין בתודעה המשותפת. השפעתה ארוכת הטווח של הטראומה ניכרת בהתפרצותה במנותק מאירוע ממשי, בכוח הקיים בה

[15] ראו: Walter Cannon, Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage, New York : D. Appleton & Compan, 1915.

[16] ראו: Abraham kardiner, *The traumatic neurosis of war*,. New York, 1941

למעבר בין-דורי, וביכולתה של חברה שלמה לחלוק טראומה משותפת - ממשית או מופשטת[17]. הסוציולוג ג'פרי אלכסנדר (Alexander), גורס בדומה לפרויד שטראומה תרבותית מתפרצת כתוצאה מאירוע שנחרת בזיכרון המשותף באופן שמשנה את הזהות (האישית והמשותפת). אלכסנדר מסייג וטוען כי מקור הטראומה הוא בהכרח באירוע קיצוני ממשי שנחרת בזיכרון המשותף, ועל כן הוא בוחר להתמקד בפרשנות ובתיווך של הזיכרון. לטענתו, האופן שבו האירוע מיוצג ומתפרש כאיום על קיומה של הקבוצה תלוי בתנאים ההיסטוריים והאידיאולוגיים שלה[18]. קביעה זו של אלכסנדר מחוזקת על ידי מחקרים רבים בעשור האחרון, הן קליניים והן סוציולוגיים[19]. מחקרים אלו מראים שהתסמונת, על תופעותיה הפתולוגיות, אינה מאפיינת רק את הפרט אלא גם את ההתנהלות הקבוצתית, על כן היא עלולה להתפרץ לא רק אצל פרטים הנחשפים ישירות לאירועים טראומטיים אלא גם אצל בני משפחותיהם ומקורביהם באורח בין-דורי (intergeneration transference), זאת מכיוון שאלה מזדהים איתם ומקורבים אליהם רגשית. ויותר מכך, נטייה זו קיימת גם אצל פרטים וקבוצות שדור קודם להם חווה ישירות את האירועים הטראומטיים (trans-generation) effect[20].

על פי מודל זה, הפצת "הטראומה התרבותית" מתממשת באמצעות פרקטיקות של שדות כוח ושינויים בשיח התרבותי[21]. הטראומה, על פי אלכסנדר, מזוהה ומובנת רק על ידי בודדים בחברה ואלו

---

[17] פרויד שאף להמשיג מרכיב קליני (פסיכו-פתולוגי) משותף לעיצוב הזהות הפרטית והקולקטיבית, שאותו כינה "מורשת יהודית קדמונית" ומצא שזהות תרבותית-היסטורית משותפת מתבטאת בסיפור שמכיל את הזיכרון ואת השכחה המכוננים נורמות התנהגותיות משותפות. באנלוגיה לחיי הנפש של הפרט ולכינון של זהות עצמית שהיא תוצר של דינמיקה בין זיכרונות, דחפים, הדחקות ושסעים, האומה אף היא מתמודדת עם "שיבתו של המודחק", עם מטענים בלתי מודעים ומרכיבים רגשיים, שמערערים אך גם מכוננים תפיסה של זהות אחדותית.

[18] ראו: Alexander, 8-11

ובנוסף ראו: יהויקים שטיין, *החלילן מוינה: על פרויד ועל אחדיות אישית*, ירושלים, 2003

Ron Eyerman, Jeffrey Alexander, Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity. In *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkley, CA: University of California Press, 2004, 60-111; Carol Kidron, Surviving a Distant Past: A Case Study of the Cultural Construction of Trauma Descendant Identity. *American Anthropological Association*, 2004, 31(4), 513-544; Laurence Kirmayer, Landscapes of memory: trauma, narrative, and dissociation Tense past: cultural essays in trauma and memory. In P. Antze, & M. Lambek (Eds.), *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory* , New York, 1996, 98-173; Zahava Solomon, *Combat Stress Reaction: The Enduring Toll of War*. New York: Plenum Press. 1993.

[19] לפי הסבר זה, חברה חווה טראומה תרבותית (ולא פוסט-טראומה תרבותית). הפרט המשתייך לחברה, הסובייקט, חווה את הטראומה (באופן ישיר או מתווך) ועשוי לפתח פגיעה פוסט-טראומטית. חברה שפרטיה סובלים מתסמיני פוסט-טראומה בעקבות אירוע איום ממשי (לדוגמא הפגיעה במגדל התאומים 11.9.2001 בניו-יורק) או אירוע מתווך (דוגמת השואה), היא חברה שסובלת מטראומה תרבותית זה מחדד את הרעיון) כאמור ולא מפוסט-טראומה תרבותית.

[20] בישראל הדיון הנפוץ הוא בהעברה תרבותית של טראומת השואה.

[21] כגון פרשנות תרבותית חדשה המקנה לאירוע היסטורי את ממדיו הטראומטיים בדיעבד (cultural trauma).

מדגישים עבור כלל החברה את קיומה של הטראומה, זאת באמצעות תהליכי תיווך, פרשנות ומתן משמעות תרבותית לסמלים ולאירועים היסטוריים[22]. כך הטראומה שנטענה במשמעויות חדשות משנה את זהותו של הפרט והזהות המשותפת של הפרטים באותה החברה.

חוקרת הספרות קתי קארות' (Caruth), חלוצת השימוש במודל הטראומה הקליני להבנת סוגיות תרבותיות בתחום מדעי הרוח, יצרה את החיבור בין המושג טראומה לבין התנהלות פסיכו-חברתית מדחיקה, מטשטשת ומכחישה. במחקרה היא פירשה את פרויד כמי שקשר את המושגים של היסטוריה, נרטיב וטראומה. קארות' מתארת את מושג הטראומה כהתנסות מהממת שהודחקה, ושלאחר שיהוי היא מתפרצת כהזיה או כחוויה רודפנית. את ההסבר לשיהוי בהתפרצות ולהופעת הסימפטומים היא תולה בכך שהחוויה הנוראה לא נקלטה או לא נחוותה בשלמותה. בהמשך לפרויד, היא טוענת שאין מדובר בסימבולים בלתי מפוענחים או עיוות של סימבולים בדומה למתרחש בחלום, אלא זוהי חזרה רודפנית של החוויה שהתפרצותה בלתי צפויה ובלתי נשלטת[23]. התפרצותה החוזרת של הטראומה חוסמת את אפשרות העיבוד שלה וההחלמה ממנה, אך גם את ההתייחסות אל אירועי ההווה כאל כרונולוגיה עצמאית המשוחררת מתנאי השיבה אל העבר. חוקרת הקולנוע אן קפלן (Kaplan) מתארת את הופעת הטראומה התרבותית בקולנוע באופן שונה מתיאורה של קארות'. קפלן מסבירה שהטראומה מונכחת בסרטים באמצעות ייצוג עקיף ובלתי מפורש שלה, מכיוון שמסיבות פוליטיות התרבות (culture), כחלק משמעותי בחברה, מעדיפה שהיא "תשכח"[24]. לטענתה, סרטים בפרט והתקשורת בכלל מייצגים את הדימוי של הטראומה כפי שזו נתפסת על ידי החברה. חוויית הטראומה, על כן, אינה קשורה לאופי האירוע עצמו, כפי שקרות' מפרשת זאת, אלא דווקא למבנה החוויה או הקליטה של האירוע בקרב החברה, כזה שלא נטמע או נחווה במלואו בזמן התרחשותו ומופיע לאחר עיכוב. על כן באופן זה מיוצגת הטראומה המתפרצת גם בקולנוע, גם אם העיסוק בה אינו נעשה במפורש, כלומר, מתוך כוונה מודעת של היוצרים.

---

[22] באמצעות המדיה, ובהשאלה מהמודל החברתי הווברייני: באמצעות קבוצות מובילות, ראו אצל:
Jeffrey Alexander, 11

[23] Caruth Cathy, *Unclaimed experience : trauma, narrative, and history*. Baltimore, 1996, 15
האירוע הטראומטי מסולק מהתודעה, אך מתקיים כמטען נפשי עודף של נוירוזה או כחלום בעתה, כלוא בין התרחשותו בעבר ופריצותיו החוזרות ונשנות אל ההווה לאחר תקופה של חביון.

[24] Kaplan Ann, Trauma culture: *The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick, 2005, 66-87

בהתייחסות לשני סרטים של אורי זוהר שייבחנו במאמר זה, ולאחר צפייה חוזרת בהם מהפרספקטיבה החדשה של טראומה-תרבותית, השאלה ששבה ומתעוררת היא האם ניתן להסיק שהיוצר שלהם תפקד כסוכן תרבותי מודע, כזה שפעל במכוון לשינוי נרטיב-העל של החברה הישראלי באמצעות תיווך של דימויים, סמלים ורעיונות? כלומר, האם זוהר נקט באמירה אסתטית סמויה אך מודעת שהקדימה את זמנה לאותה תקופה? בנוסף, האם ניתן להגדיר את הייצוגים הטראומטיים המופיעים באופן מרומז בסרטים כ-"היקבעות יתר", בהמשך למתודה האלתוסריאנית? על כן, הייתכן שמדובר בייצוגים של טראומה השבים וצצים בווריאציות שונות, אלא שבתקופה בה בויימו הסרטים הם לא הובנו כטראומטיים מכיוון שהחוויה הטראומטית לא נחוותה בשלמותה? ניתן להגיע למסקנות אלו מכיוון שייצוגים אלו עלו בזמן שהחברה הישראלית באותה העת תפקדה כחברה של "חזון ושל תקווה", כזו שעדיין לא הכירה בהתמודדות עם אימה, שכול ואפילו לא ב'הלם קרב' כבאירועים טראומטיים[25]. בהמשך לכך, חשוב להדגיש שהמושג "הלם קרב" לא היה רק מנוגד במהותו לאתוס הציוני ולעיצוב דמות הצבר כגיבור הנלחם באומץ למען מטרות הלאום, אלא שהתפיסה הצבאית-ממלכתית שרווחה באותה התקופה הכחישה את קיומו לחלוטין וראתה באלו החווים סימפטומים המאפיינים לכאורה "הלם קרב", חיילים "משתמטים" וחלשי אופי לעומת הניצחון במלחמה כמתת-אל[26].

ב. "שלושה ימים וילד" (1967)

הסרט **שלושה ימים וילד** הוא עיבוד קולנועי לסיפור קצר בשם זהה של הסופר א. ב. יהושע (1965). עלילת הסרט עוקבת אחרי אלי מורה, סטודנט ירושלמי למתמטיקה וקיבוצניק לשעבר, המתבקש לשמור על שי, בנה בן השלוש של בת זוגו לשעבר, נועה. הסרט מתאר את ההיטלטלות הרגשית שהגיבור עובר לנוכח זיכרונות העבר הנוסטלגי המציפים אותו, עד כדי ניסיונות להביא למותו של הילד. אלי הוא צעיר מיוסר המתגורר עם בת זוגו יעל, סטודנטית לביולוגיה האוספת צמחי בר קוצניים. יעל מצידה מיודדת עם סטודנט לזואולוגיה בשם צבי. באחד הימים מקבל אלי טלפון מפתיע מזאב, בן זוגה של נועה, שמבשר לו ששניהם החליטו ללמוד באוניברסיטה ולשם כך עליהם לעזוב את הקיבוץ ולבלות במשך שלושה ימים בספרייה בירושלים. אלי שמח לקראת המפגש עם אהובת נעוריו ולכן מסכים

[25] ראו הערה 3 לרשימת מקורות המתייחסים לתפיסה העצמית של החברה הישראלית באותה תקופה.

[26] דסברג חיים, החברה הישראלית מול טראומה מאורגנת או: המטפל או הניצול. *שיחות*, *1*(2), 1987, 103-98. בראון, 68-66, שטיין, 63-62

הניצחון הישראלי במלחמת ששת הימים, שקושר אסוציאטיבית לעבודת הבריאה של האל שארכה שישה ימים, הקנה לו ולהישגים הצבאיים במסגרתו הילה של הרואיות שכללה משמעויות דתיות ורוחניות. ניצחון זה נתפס כהישג שמבטא את הגאולה של העם השב אל ארצו לאחר 2000 שנות גלות.

לבקשה לשמור על בנם. זיכרונות העבר שהתעוררו בו כבר בשיחת הטלפון הראשונה בינו ובין זאב, שבים ומתעוררים לקראת המפגש הצפוי, אולם זאב מגיע בחברת הילד בלבד, והמפגש בין אלי ונועה נמנע. במקביל לכך יוצאים יעל וצבי לסיור לימודי למשך שלושה ימים, וכך אלי נותר לבדו עם הילד שי. במהלך הביקור אלי מציב את הילד, שמזכיר במראהו את אמו, בפני סכנות חיים. כשצבי מקדים לחזור מהסיור הלימודי ומביא עימו נחש ארסי בתוך קופסה, אלי משחרר בשוגג את הנחש, אך בסופו של דבר, חוסר אחריותו של אלי מביאה להכשתו של צבי[27].

במחקרים שעסקו בסרט לאורך השנים, נכתב בעיקר על הדרמה הפסיכולוגית העומדת במרכזו, על הנושאים הרומנטיים העולים בו והמתחים הליבידינליים שטשטשו את השפעת המצב הבטחוני בסרט. בעיקר נכתב על-כך שהעלילה, שנאחזה בתמטיקה אוניברסאלית, במצב האנושי ובעיסוק באישי, השתיקה את התרבות הלאומית החלוצית-סוציאליסטית שהייתה נוכחת משמעותית בישראל בשנות השישים, או השימוש בסרט במבע קולנועי אירופי-מודרני שהפנה עורף למציאות העירונית-בורגנית הישראלית הספציפית. חוקרת הקולנוע נורית גרץ, למשל, מפרשת את השימוש במבע קולנועי מודרניסטי ואת הדגשת חוויית הניכור של האינדיבידואל בחברה המודרנית בסרט, כתמטיקה אקזיסטנציאליסטית והתמודדות עם בעיות כלל-אנושיות[28]. על האופן שבו מיוצגת העיר ירושלים בסרט נטען כי מדובר באסקפיזם, והניסיון לשוות לסרט מראה אוניברסאלי מדחיק אלמנטים צילומיים שיכלו לבטא את מעמדה הסמלי של העיר כמקודשת ומיסטית[29]. ואכן ירושלים מעוצבת כעיר סואנת ויומיומית שחווה פריחה כלכלית המחקה סגנון חיים אמריקני שניתן לפרשו כתרבות צריכה שטחית. בדומה לאלה שוחט, אריאל שוייצר מצביע על כך שלמרות שעלילתו של הסרט מתרחשת בירושלים, הוא צולם תוך "הדחקה שיטתית" של האלמנטים שיכלו לבטא את מעמדה הסמלי, זאת תוך ויתור חזותי-מבני-תמטי על מרכיבי העיר כפי הופיעו בנובלה של יהושע, לדוגמה: התיאור הספרותי של השיטוט של אלי עם הילד ברחובות הסמוכים לגבול הירדני ובשכונות החרדיות[30]. על הבזקי זיכרון נוסטלגיים מעברו של הגיבור בקיבוץ המתוארים כמתפרצים אל הווית הגיבור בזמן ההווה שבו מתנהלת עלילת הסרט, נטען כי הם מעידים על שבר פסיכולוגי שחווה הגיבור, כשאהבה נכזבת הובילה לעזיבתו של המקום האינטימי ומעברו אל העיר המנוכרת[31].

---

[27] תודה לענר פרמינגר שהציע לראות בהכשתו של צבי את היותו קורבן חלופי של מימוש הפנטזיה של אלי כאותו צבי שהיה התחליף ליצחק בסיפור העקדה.

[28] נורית גרץ, 38.

[29] שוחט, 222.

[30] שוייצר, 130.

[31] גרץ, 132.

הפרשנויות השונות הצביעו אמנם על-כך שמבעד לתכנים האקזיסטנציאליים העולים בסרט ולהפגנת האדישות כלפי המציאות הישראלית, מתפרצת גם טראומה אישית. אך הגעגועים אל העבר מוסברת כתוצאה של הכישלון והאכזבה מיחסיו של אלי עם נועה, שאצורים בזיכרונו. בה בעת הם מבטאים גם את אכזבתו מהמציאות הפוליטית-החברתית ואת חוסר יכולתו להכיל את השינויים שמתחוללים בחברה ובמדינה, נושאים שהקולנוע אך גם התרבות העברית נטו להשתיק[32]. אלי נתפס כרדוף על ידי עברו, משועבד לזיכרונות אהבה ראשונה בלתי ממומשת שמהדהדים בתודעתו וקוטעים את רצף ההתרחשויות בהווה, כמו גם את יכולתו לדמיין לעצמו עתיד. שתחושת הנוסטלגיה מסווה את תחושות הכישלון והאכזבה של יחסיו עם נועה[33]. שוייצר מחזק את עמדתה של שוחט, ומייחס למצבו של אלי באופן מפורש את היותו אחוז טראומה מהעבר וכסובל מזיכרון אהבה ראשונה בלתי ממומשת, כשאלו מומחשים באמצעות הבזקי זיכרונות מהעבר הקוטעים את התרחשויות ההווה. התמות החוזרות בסרט ואשר מדגישות את חוויית הטראומה שבה נתון אלי הן ניכור, בדידות וחוסר תקשורת עם הסביבה. אלו מובנים בתנאי ההוויה העירונית, שמאופיינים במערכות קשרים מיניות מקבילות שמתפקדות כעניין מרכזי בחייו (ובחיי דמויות אחרות), ומעידות על מוסר מיני חדש שאפיין את התקופה (שנות השישים). כמו כן, אהבה פטליסטית ובלתי ממומשת, "אהבה בלתי אפשרית", המקושרת לבעיית חוסר התקשורת בין גברים לבין נשים ולחוסר התקשורת של הגיבור עם הסביבה[34].

כדי להבין כיצד הטראומה האישית האקזיסטנציאליסטית שתיאר א.ב. יהושע בסיפורו המודרניסטי, מוצגת בסרטו של זוהר באופן המעיד על טראומה-תרבותית שחוותה החברה הישראלית, ובנוסף להבין כיצד מציג הסרט כי הגיבור עצמו מושפע חזרה מאותה טראומה קולקטיבית, יש לציין את הביקורת שהופנתה כלפי הסרט על כך שהוא מרדד את איכויות הסיפור. כך לדוגמה טוענת גרץ, כי הסיפור המקורי ביקש לערער על ערכים לאומיים רווחים ועל הביטחון בעמדות חברתיות מלוכדות, שהיוו מאפיינים בולטים של ספרות הדור שקדם ל-א.ב. יהושע. בהשוואה לכך, הסרט פישט את רעיונות מערערים אלו, חיזק את הדרמה המשפחתית והנושאים הרומנטיים, כמו גם את העלילה (המקורית) הרופפת ואת הסיבתיות המניעה אותה. לדבריה של גרץ, העלילה של הסרט מציגה את הלאומי והאישי כיסודות המושתתים על אנלוגיה ניגודית, כלומר כשתי הוויות נפרדות[35]. היוצר העמיד את המציאות הפוליטית רק כרקע להתרחשויות הפרטיות ולא ככזו המנהלת אותן. את הסרט היא מציעה לקרוא

[32] שם.

[33] שוייצר, 130.

[34] שוייצר, 130-131.

[35] גרץ, שם, 166-169.

כדרמה פסיכולוגית רווית מתחים ליבידינאליים, המטשטשת את השפעת המצב הבטחוני באמצעות עיצוב של מציאות עירונית-בורגנית-אוניברסאלית המודגשת באמצעות סגנון דגמי הקולנוע האירופי המודרני[36].

זהו המקום שממנו, ובהסתמך על גישת הפרשנות-טקסטואלית וקריאתו הסימפטומטית של אלתוסר, ניתן לאתר את ההדחקות או העודפות הסימפטומטית של החברה הישראלית כפי שהיא מופיעה בסרט. הטראומה, על פי הגדרת המושג, מתאפיינת בחוסר יכולת להתמודד עם ההתרחשויות החיצוניות ובקריסת הזמן, שמרכזו הוא חוסר יכולת להבחין בין האירוע העברי והתפרצותו בהווה. בהמשך לכך, חווית טראומה מתאפיינת בהפרת היציבות הנפשית וברצון אינסטינקטיבי להימלט מהחוויה, והתגובה הסימפטומטית הפוסט-טראומטית הנוצרת בגלל הדחקת החוויה, מתאפיינת בהתפרצות תחושת זיכרון-חי לא מעובד הנחווה שוב ושוב. כך, בהתבסס על הטענה האלתוסריאנית הגורסת שסימפטומים תרבותיים מופיעים כ-היקבעות יתר (Over determination) במֶמדים תרבותיים שונים, ניתן לטעון כי המחקר עד כה החמיץ את עודפות הטקסט בכך ששייך את חוויותיו הקשות של אלי ושל תגובותיו למציאות רק כתוצאה של "דרמה משפחתית רומנטית", "אהבה נכזבת" או "התרחשויות פרטיות". על כן, "פליטות הקולמוס"" של היקבעות היתר מעידות על חווית הטראומה אשר לכאורה אינה מותירה רישום מכיוון שמדובר בזיכרון מודחק. אך על בסיס אותן מעידות מתאפשרת הקריאה הסימפטומטית והפרשנות החדשה המוצעת במאמר זה. לרוב, גם אם קיים ייצוג קולנועי של חווית הטראומה כמתפרצת ומונכחת, היא נתפסת כעקיפה ו"מושכחת", ובדרך כלל כתוצאה מנסיבות פוליטיות[37].

גיבור הסרט, אלי, פועל במציאות היסטורית מאיימת המחלחלת אל חייו הפרטיים ואל תודעתו, ובהמשך לכך משפיעה על התנהגותו. כבר בפתיח לסרט מוצג אלי כאדם שחווה "עוררות יתר", בשעה שהוא צועד בצעדים נמרצים אל תחנת האוטובוס ושם פוגש את יעל. השניים ספק צועדים ספק רצים ברחובות העיר, פוגשים את צבי, ויחד נכנסים אל בית קפה. השוט המתאר את בית הקפה מציג מיזנסצנה מסוגננת ומורכבת המציגה ארבעה רובדי מציאות: ברובד הראשון של הפריים נראים האנשים הפוסעים ברחוב; ברובד השני נראים קיר בית הקפה ושמשת חלון; ברובד השלישי מוצגות השתקפויות העוברים והשבים ברחוב על השמשה ובעומק הפריים; ברובד הרביעי נראים השלושה כשהם יושבים בבית הקפה כשדמויותיהם מתמזגות בהשתקפויות הנראות בחלון - כך שבאופן סמלי הם מייצגים

[36] שם, 132.

[37] Kaplan, 66-87.

תחושת ניכור להמולת העיר. בהמשך הסרט יתברר כי אין זה רק ניכור אקזיסטנציאליסטי, כי אם גם תגובת דחק שמתבטאת בהפרעת הסתגלות ונתק נפשי של הגיבור מהסביבה כתוצאה מטראומה שחווה בעברו.

בשוט הבא נראה אלי כשהוא פוגש גבר נוסף, כאשר שניהם ממוקמים בצדו השמאלי של הפריים, ומחציתו הימנית והדומיננטית מוחשכת. ניתן לפרש סצנה זו, בעיקר לאור העובדה שדמות הגבר המופיע בפריים לא תופיע שוב במהלך הסרט, כביטוי סמלי לחייו של אלי: כתוצאה מחוויות טראומטיות בעברו, אלי חווה את עושרו של הקיום רק למחצה ואילו המחצית האחרת נותרת אפלה ומאיימת. בדומה למאפייניה של הטראומה שנוכחת ומשפיעה על כל ממדי החיים[38], כמו גם על תפיסה החד-ממדית של הקיום[39], כך מוטיב צורני-חזותי זה של פריים אפל למחצה חוזר לכל אורך הסרט ומסמל את נוכחות החוויה הטראומטית.

בסצנה הראשונה שמתנהלת בדירת הזוג ומהווה תמצית סמלית של הסרט, נראית מתהלכת יעל בחלל החדר ומציינת שמות שונים לגבעולי קוצים שמיקמה על מדפי הספרים. השוט נחתך לצילום תקריב של פניו של אלי השוכב במיטה ועוקב אחריה, כששוב - מחצית מהפריים שרויה באפלה. הוא מסמן ליעל להצטרף אליו וכשהיא נשכבת לצדו, הופך חלקו המוחשך של הפריים למואר, ופני השניים משלימים יחד צורה גרפית עגולה ובהירה. יותר מכך, כשיעל נוגעת באלי היא מצליחה לגרום לשינוי הבעתו האטומה ולהעלות חיוך על פניו. כשהיא דוקרת אותו עם הקוץ שהיא אוחזת בידה, היא מעוררת אצל אלי את איכויותיה הסמליות של הטראומה שחווה, והוא אומר: "הקוץ הזה יישאר תקוע ב". יעל קוטעת את דבריו ומשיבה לו: "עד שתצעק", ובכך היא מבטאת את יכולתה לסייע לו להתגבר על הטראומה. אם ישתחרר מפחדיו, במקרה זה על ידי פעולה אקטיבית של הכרה בכאב באמצעות צעקה, אם יגיב להתרחשויות בהווה ויצמצם באופן מודע את השפעתם של זיכרונות העבר הטראומטיים, יוכל לנהל איתה מערכת יחסים שתתגבר על האדישות שהשתלטה עליו.

את הרגע האינטימי בין השניים קוטע קול של שכנה הקוראת לו להגיע לדירתה ולענות שם לשיחת טלפון. השיחה הטלפונית עם נועה מתפקדת באופן סמלי כתסמין פוסט-טראומטי: מדובר בפלישה של זיכרונות (flashbacks), המתפרצים אל השגרה ומשחזרים בפעולת הפגן (acting out) את הטראומה באופן רודפני. למרות החום והחיבה שמעניקה לו יעל, אלי נענה לקריאת הטלפון של נועה, היענות שבהמשך אכן מתבררת כדחייה של האפשרויות הטמונות בהווה תוך השתעבדות לזיכרונות

[38] לואיס-הרמן, 51.

[39] Kirmayer, 104-111.

מקוטעים ומהופכים (reactionformation), שמעידים על התפרצות והשתלטות חווית הטראומה על חייו.

זיכרונות הטראומה האישית של אלי מתפרצים בסרט באופן גלוי, אולם לעומתם, סימני הטראומה ההיסטורית שחוותה החברה הישראלית מבצבצים מבעד למבע המודרניסטי-האינדיבידואליסטי-המנוכר. המצור המאפיין את התקופה, כלומר ההמתנה למלחמה והחרדה העמוקה כתוצאה של המצאות בצל חוויית מוות אינטנסיבית, חלחלו לתוך נפשו של הגיבור. את הסרט זה, שסומן לרוב כמשתייך לסרטי "הרגישות החדשה", יש להבין, בהתבסס על קביעתו של חוקר הקולנוע ג'אד נאמן, כי זהו קולנוע פוליטי שיצרו קולנוענים שהשתתפו במלחמות ישראל: "...היו בבחינת חשיפה חוזרת של הלם הקרב האישי והתמודדות מודעת עם הטראומה של הקולקטיב"[40].

כמו בכל סרטי 'הקולנוע האישי', כפי שמעיד נאמן, חווית האימה המובנית בתודעת החברה הישראלית מתקיימת בדפוס ההגנתי בו נוקט הגיבור, ושמבטאת תגובה מהופכת המטשטשת התייחסות אל הטראומה. כלומר, טקטיקה פסיכולוגית של הדחקת זיכרונות שאפיינה את הקולנוע האישי[41]. תגובה כזו היא טרנספורמציה של חוויה טראומטית מאיימת, הקשורה בחוויית סבל או מחוויית השפלה וקיפוח[42]. יוצר הסרט נוקט בשתי טקטיקות אסתטיות אופייניות אשר מעידות על חווית הטראומה. הטקטיקה הראשונה היא עיצוב בינארי וסטריאוטיפי של המציאות המוצגת בסרט, כפי שגם תואם את תיאור התסמונת הפוסט-טראומתית כפי שעולה אצל הפסיכו-אתנוגרף לורנס קירמאייר (Laurence) Kirmayer, ולפיכך מאפשר להבין כי מדובר בייצוג של חוויה כזו[43].

על פי גרץ, הנכחת הטראומה בסרט מתקיימת כאנלוגיה ניגודית של הוויות נפרדות: בין הלאומי לבין האישי, אך גם בין ההווה בו חי הגיבור בעיר המנוכרת בחברת בת זוג משעממת, לבין העבר בו חי

---

[40] ג'אד נאמן, *המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה*. בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים על הקולנוע הישראלי. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה , 1998, 9-32. ראו גם כן: שם, 30

ייתכן שההסבר לכך שלכאורה אין בקולנוע האישי ביטוי לטראומה תרבותית-היסטורית נעוץ בתפיסה המוטעית שטראומה היא אך ורק אירוע מחריד, והרי ניצחון הבזק במלחמת ששת הימים השרה אופוריה וסייע להתגבר על תחושת האימה והמצור שחוללה ההמתנה למלחמה משום כך, יש לאתר את סימני הטראומה בתגובה המהופכת שמתהווה כתוצאה מטרנספורמציה של חוויה טראומטית מאיימת ומאימוץ של תפיסת עולם שלילית והתנהגות פוגענית. ראו: ברמן ומנדלסון, 2005, 15. מה שם הספר/מאמר/מחקר של השניים?

[41] "תגובה מהופכת" (reaction formation) מתוארת במבנה הטופוגרפי של הנפש. פרויד הציע מושג זה המתאר מערך הגנה על האגו הפגוע כתוצאה מחוויית דחייה שנחוותה באופן מוגזם. התגובה המהופכת מדחיקה תחושת אלה וממירה אותן באדישות, ראו: Sigmund Freud, *Instincts and their vicissitudes.* SE.1915, 109-140

[42] ברמן ומנדלסון, 2005, 15.

[43] Kirmayer, 104-111.

בקיבוץ עם בת הזוג האהובה והנחשקת[44]. אך לטענתה, המציאות הפוליטית משמשת רק כרקע להתרחשויות הפרטיות ולא ככזו המנהלת אותן[45]. התודעה של אלי נחצית בין שתי ההוויות עבר נוסטלגי בקיבוץ, "תקופה של הרמוניה, טוהר ושלמות, כפי שהיא נתפסת בתרבות הישראלית של שנות השישים", בשילוב של חווית אהבה אמתית, לבין הוויית חיים עירוניים משמימים ומנוכרים של גיבור פסיבי המתגורר עם אשה לא אהובה[46]. בהמשך לכך, תפיסה בינארית זו מופיעה בעיצוב החוזר של הפריימים בסרט אשר מחציתם מוחשכים, ובחלק המואר בהם מוצג הגיבור ככואב ומנוכר, וככזה מתקשה לחוות את חייו במלואם. אך בנוסף לדבריה של גרץ, פריימים אלו מבטאים בסמליות את השפעת הטראומה הקולקטיבית על התודעה האישית ועל תפיסת המציאות.

הטקטיקה האסתטית השנייה אשר מעידה על נוכחות הטראומה בסרט היא התנתקות מהמרחב (Numbing), אך לא מהזמן. כאמור, במקומות הספורים שבהם מוצגת העיר ירושלים היא מוצגת ככרך סואן ללא ייחוד לאומי או זיקה בין הנופים המתגלים בה לבין העלילה. כל יציאה של אלי אל מחוץ למרחב של הדירה כרוכה בחוויה טראומטית או בהתפרצות של תסמינים פוסט-טראומטיים. עדות לכך ניתן למצוא כבר בסיקוונס הפתיחה שבו נחשף המגוון האתני המאפיין את אוכלוסיית העיר ירושלים, כשהליכתו של הגיבור ברחובות העיר מבטאת חוסר שקט שמועצם בעריכת מונטאז' ובאפקטים מוסיקליים קצביים. בסיקוונס הטיול של אלי עם הילד, שי, מתקיימת זיקה עלילתית ותמטית בין חייו הטראומטיים של אלי לבין הניכור שהוא מגלה כלפי מאפייני הנוף העירוני. הניכור כרוך באדישות כלפי סבלו של הזולת, זאת בדומה למשחק המחבואים שהוא משחק עם שי בבית הקברות המוסלמי ובכך שנראה שהוא מתייחס אל המקום כאל שדה בור עזוב. את סצנה זאת ניתן לפרש בהמשך להגדרתו של תאורטיקן הקולנוע תומס אלזסר (Elsaesser), כנוכחות מוצנעת (Forthcoming), נוכחת מושתקת המתקיימת בעבר ובהווה כאחד[47]. כך גם מצטייר היחס האדיש של אלי אל האור הישראלי הצורב את עיניו בזמן שהוא צועד ברחבי העיר, אשר בולט במיוחד בסצנת הבריכה כאשר אלי מרכיב משקפי שמש

---

[44] גרץ, 166-169.

[45] שם, עמ' 176.

[46] ראו: גרץ, 2006, *נשים מחכות בחוץ: 'שלושה ימים וילד' ו 'מיכאל שלי'*, אופקים חדשים 27.

[47] Thomas Elsaesser, Absence as Presence, Presence as Parapraxis: On Some Problems of Representing "Jews" in the New German Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*: Vol. 49 (1), 2008, 106-120.

אלזסר מרמז למונח הפרקסיס שתבע פרויד ([1901] Freud 1951) כבהגדרתו את "הטעות הפרוידיאנית" כאמירה של דבר נכון במקום הלא נכון והמעידה על התקה במונחים של מקום וזמן. אלזסר מרחיב את המשמעות הזו לטובת הדבר ש"אבד", זה שנשכח אך מונכח במקום הלא נכון ובזמן הלא נכון. נוכחות מרומזת של המודחק מאפשרת להצביע על מה שהוא "בלתי ניתן להשכיח" אשר גם כשאינו מקבל ייצוג מלא עדיין יש לו נוכחות בהווה.

כהים ומנמנם ובאותו זמן מפקיר את הילד למשחקיו המסוכנים. אדישות זו כלפי מאפייני הנוף עולה גם בסצנה שבה מציל אלי את חייו של צבי ומפנה אותו לבית החולים תוך ריצה במטע עצי זית שמקשים על התקדמותו.

שתי טקטיקות של אסתטיקה אלו המופיעות בסרט - עיצוב בינארי וסטריאוטיפי של המציאות מחד והתנתקות מהמרחב מאידך, עשויות להתפרש, כפי שעולה בטענות החוקרים עד כה, כביטוי לאלגוריה אקזיסטנציאליסטית המאמצת מאפיינים של אסתטיקה-אירופית והמעידה על ניתוק אידיאולוגי. אך טקטיקות אלו הן במהותן ביטוי חזותי לסימפטומים הפוסט-טראומטיים של הגיבור. מדובר בסמפטומים של חווית הטראומה התרבותית המחלחלת אל נפש הגיבור ומתפרצת מבעד למבע המודרניסטי-האינדיבידואליסטי-המנוכר, ושמתגלים ביתר שאת ככל שהסרט מתקרב לסיומו.

סגנון ה"קולנוע האישי" שאותו החלו לאמץ יוצרי הקולנוע הישראלי בתקופה שבה הופק סרט זה, מבטא את הצורך שלהם, ובכללם של אורי זוהר, לדמיין לעצמם עתיד המנותק מחוויות של כאב וסבל הכרוכים בהתהוות הלאום, וכתוצאה מכך גם את השהיית העיסוק במתחים חברתיים, כלכליים ואתניים. ייצוג חווית הטראומה, הן האישית והן הקולקטיבית, בסרטים אלו הוא בלתי ישיר (כלומר, מודחק ומהופך) ומעיד על כישלון תפיסתי כפול: מצד אחד, הטראומה יוצרת פערים בזיכרון ומשבשת את היכולת לייצר סיפור היסטורי רציף (עבר, הווה, עתיד), והעבר המתמשך מתפרץ אל ההוויה העכשווית אך ללא יכולת לדמיין עתיד שיכלול את הטראומה ברצף החיים. מצד שני, תסמיני הטראומה מתבטאים במצב נפשי של אמנזיה ומתפרצים כ"ייצוג של היעדר". מסיבה זו, גם אם הקולנוע האישי המודרניסטי מבטא נסיון להתחמק מהפוליטי הקונקרטי, כפי שטוענים החוקרים השונים[48], לא יהיה זה בלתי מבוסס לקבוע כי גיבור הסרט אינו רק דמות פרטית המתמודדת עם חווית חיים אקזיסטנציאליסטית ועם השלכותיה של חוויה טראומטית בעברו ובכלל זה מושפע מהתנאים הסוציו-היסטוריים ושל טראומה קולקטיבית - אלא הוא מהווה ייצוג של גיבור כלל-ישראלי שמאופיין כגיבור פסיבי שחווה נתק מן המציאות ונושא תחושת אובדן.

את התעמרותו בבנה של נועה אהובת נעוריו ניתן להבין באמצעות "מיתוס העקדה" שחוזר בסיפוריו המוקדמים של א.ב יהושע (שלו, 1995) ומיוצג גם בסרט. הציווי התרבותי המפאר את הקרבת חייו של היחיד למען תחיית הלאום, מוצג כאן כמצבם הנפשי של מבוגרים מתעללים שמבטאים יסודות של הרס ועיוות נפשי, בעוד הילדים הם לעולם קורבנותיהם. הילד בסיפור (ובסרט), כבסיפור העקדה

[48] אריאל שויצר, *הרגישות החדשה קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים*. תל אביב: בבל, 2003; שוחט 1991; גרץ 1993; נאמן 1998.

התנ"כי, נתון בסכנת חיים במהלך העלילה, ו"נעקד" על מזבח אינטרסים ויצרים שמקורם בתפיסה לאומית-אידיאולוגית של קיום המדינה. מצב זה כרוך באפשרות התפרצותה הבלתי צפויה של מלחמה בכל רגע נתון. כבסיפור העקדה, הילד שניצל מגלם את התקווה, בעוד הגיבור, בכפוף ל"מיתוס העקדה", חווה הידרדרות נפשית.

דוגמה נוספת לעיצוב המציאות של הסרט כבינארית, תהיה היענותו של אלי לצלצול הטלפון הממוקם בדירת השכנים, סצנה אשר עוצבה במבע קולנועי מסוגנן ורווי בסמליות. אלי יורד בגרם המדרגות כשמשחקי אורות וצללים מקנים תחושה של מעבר ממקום מואר אל מקום אפלולי ומסוכן. הוא נכנס אל דירת השכנים, מתמקם בפינה חשוכה ומנסה להתחמק ממבטיהם המתעניינים של דיירי הבית, כל זאת בזמן שהוא מאזין לבקשתה של נועה לשמור במשך שלושה ימים על בנה בן השלוש אותו הוא כלל אינו מכיר. נועה מעבירה את השיחה לבעלה זאב, המספר לאלי על החלטת הקיבוץ בו הם חיים לפיה רק אחד מבני הזוג יהיה רשאי לצאת ללימודים בעוד השני ישתתף בעבודות המשק, וכעבור תקופה יתחלפו. נועה וזאב החליטו להפר את החלטת הקיבוץ ולהירשם ללימודים בו-זמנית, ומכך משתמע כי הם מעדיפים את האינדיבידואליזם על פני הצורך של הקולקטיב. המידע, שמועבר לאלי מילולית, מקבל הדגשה נוספת באמצעות מבטו של אלי על התנהגותה המשפחתית הלקויה של משפחת השכנים. כך הרעיון המגולם בסצנה זו הוא שהקולקטיב מתפרק, אך המשפחה העירונית אינה יכולה להוות לו תחליף ראוי.

הקישור הסמלי בין העבר הנוסטלגי המתפרץ אל חייו של אלי לבין תחושת הניכור שהוא חווה בחייו בהווה חסר התקווה, עולה בחדות במיזנסצנה המורכבת המציגה את השכנה המוזנחת והזעפנית פותחת את התריס, כשאור עז שוטף את הדירה ומאיר את בעלה השוכב מכורבל במיטה. השוט נחתך לאלי, שמתקשה לשוחח עם נועה בפרטיות, וממנו נחתך אל פריים שחציו מוחשך ובחציו השני נחשפת בת השכנים: ילדה מטופחת בהירת שיער, העומדת בחדר אמבטיה כשהיא אוחזת בידיה בובה אותה היא מטביעה במי הברז ולאחר מכן מכה אותה בחוזקה על ראשה. בעוד שאלי עומד בגופו הפיזי בדירת השכנים, על תודעתו משתלטים זיכרונות עבר נוסטלגיים וכל כולו שקוע בעבר: רצף של זיכרונות מופיע בסרט כ-flash backs. במהלך הסרט יתברר שהזיכרונות המציפים אותו הם תגובה פוסט-טראומטית מהופכת, הדחקה של חוויית ההשפלה הטראומטית המגולמת בפרדתו מנועה. רצף ה-flash backs מציג את נועה כ"ילדת טבע" העוברת באתרים שונים שממחישים את תפיסתו של אלי את הקיבוץ כ"גן העדן האבוד", שממנו, כפי שיתברר לקראת סופו של הסרט, הושלך.

הודעתם של זאב ונועה על כך שהחליטו לעבור לירושלים, העיר שבה בחר להתגורר, ולממש את שאיפותיהם האינדיבידואליות באופן מידי, היא עבורו יותר מבקשת עזרה. זוהי הודעה הנושאת משמעות כפולה: מצד אחד, היא מערערת את המאבק של אלי להתקיים רחוק מזיכרונות הקיבוץ ומעורר בו מחדש מאבק הישרדותי הדורש ממנו השקעה רגשית. מצד שני, ההודעה מצביעה על טראומה תרבותית-פוליטית: החלטתם של נועה וזאב לצאת נגד החלטת הקולקטיב היא ביטוי להתפרקות הקולקטיב בחברה הישראלית. שיחת הטלפון של אלי עם נועה הציפה אפוא על פני השטח תחושות וזיכרונות מן העבר. המפגש עם הילד שמופיע לפתע בחייו מאיר את השפעתן ארוכת הטווח של החוויות העבר של אלי על מצבו הנפשי ועל אורח חייו בהווה. מפגש זה בין המבוגר לילד מעוצב כאנלוגיה סמלית בין מצבו הפרטי של אלי הכולל את חוסר המודעות שלו לשיבוש שחל בתפיסתו את המציאות, לבין השינויים בנרטיב-העל וסימני הטראומה התרבותית שחוותה המדינה הצעירה. אם קודם להופעתו של שי בחייו של אלי, התייחסה אליו יעל כאם הדואגת וסולחת לבנה המרדן המרוכז בעצמו תוך הכרה בכך שהאחריות שהוטלה עליו הייתה רק כלפי עצמו, נוכחותו של הילד בן השלוש שהופקד תחת אחריותו, מאיר את הקושי שלו להתגבר על חוויותיו כנער פגוע ולתפקד כאדם בוגר ואחראי המשתלב במציאות נתונה. אלי חש חום וקרבה כלפי הילד, אך בה בעת הוא מוצף רגשות וזיכרונות שכתוצאה מהם הוא חש בדחף לנקוט פעולה של "fight or flight" ומתנתק מנטאלית מהסביבה הממשית. התנתקויות אלה, שמחדדות את הבעיה המוסרית המגולמת בנוירוזה הפוסט-טראומטית, גורמות לאלי לזנוח את תפקידו כבוגר משגיח וכאדם מוסרי. הבעיה המוסרית מתעוררת במלוא חריפותה בכך שבכל פעם שאלי שוקע בזיכרונות העבר המשתלטים על תודעתו, הוא נוכח שסיכן את חיי הילד או שאִפשר לשי להביא את עצמו למצבים המסכנים את חייו. במקרים אלו הוא אינו מנסה לחלץ הילד מהם אלא להפך, הוא מתבונן בו בדריכות וממתין בסקרנות להתרחשותו של האסון הנורא. כך, כשהוא לוקח את שי לבית הוריה של יעל כדי להתנדנד בנדנדות שבחצר ביתם, הוא מעמיד את שי בפני סכנה בזמן שהוא מנדנד אותו בעוצמה למרות מבטיהם המבועתים של ההורים של יעל, ומתעלם מצרחות הפחד שמשמיע הילד. ברגעים האלו תפיסת הקיום שלו משתבשת ותחושות האימה והאיום שחש בעבר משתלטות עליו, אך כתוצאה מהתגובה המהופכת הוא חווה אותן כתחושות של עוצמה ושליטה.

אלי שוקע בזיכרון המפגש הראשון שלו עם יעל וצבי בטיול הסטודנטים שאליו הצטרף בשוגג. יעל, הנראית מהלכת בשדות הקוצים, מוצגת בסצנה זו בדומה לנועה, כלומר כ"ילדת טבע". הגילוי כי קיים דמיון בין השתיים מדרבן אותו להפריע לחיזוריו של צבי ולכבוש את לבה של יעל. מחשבותיו של אלי

ממשיכות ונודדות אל הנסיעה הלילית בתום מהטיול, ואל תחושת הקרבה הנעימה שחש כשנצמד אל יעל ואל החום וההנאה שהפיק מקרבה זו. כשיעל מבקשת ממנו שיסיר את משקפיו מכיוון שהם מכאיבים לה, הוא משיב: "גם לי כואב משהו כל הזמן... כל הזמן יש לי משהו שכואב". ושוב נראה כי גם בעת ההתפרצות הסימבולית של החוויה וגם בעת ההיזכרות בה, אלי אינו מודע לטראומה שחווה בעברו, שהתפרצות תסמיניה השתלטו על החוויה הנעימה ושיבשו אותה.

תשובתו החידתית של אלי ליעל, שמסמנת את נוכחותה של טראומה אישית שנחוותה בעבר, כרוכה בחוויית עזיבת הקיבוץ שאותה חווה כחוויה משפילה. אך יש בתשובה זו גם ביטוי מעורפל "של היעדר" שהוא כנראה חוויית המצור שאפיין את אותה תקופה, והחרדה העמוקה של הציבור הישראלי לעתיד הלאום. נראה שחוויה זו השתלטה באופן מהופך על התודעה האישית של אלי, עיצבה את זהותו כפי שמוצגת בסרט ואף מתבטאת בכאב פיסי אותו אלי חווה. בכך משקף הסרט את הטענה שהנוירוזה הפוסט-טראומטית משפיעה על עיצוב הזהות[49].

כשאלי ושי חוזרים מהטיול והמפגש עם ההורים של יעל, שי מתברר כחולה. הם פוגשים את צבי כשבידו קופסה אטומה המכילה נחש שהשיל את עורו, וצבי, החש חמלה כלפי הילד הקטן החולה, מודד את חומו. כשהשכנה קוראת לאלי לענות לשיחת טלפון הוא עומד שוב בפינה האפלולית בדירת השכנים ושומע את קולה של נועה מעברו השני של הקו. הוא שותק, וכשנועה שואלת אותו, "אתה עדיין חי?", הוא מבין את השאלה כפשוטה ונחרד. כשאלי חוזר אל הדירה הוא מגלה שצבי נרדם לצדו של שי. המפגש המחודש שנכפה עליו עם נועה ועם עברו שב ומשבש את צלילות דעתו, והוא פותח את הקופסה שבה הונח הנחש, מתבונן בו ושוקע בהרהורים. זיכרונות היום הארוך מתמזגים ב-flash backs של הזיכרונות הרודפניים והתחושה המשפילה שחש כשנאלץ לעזוב את הקיבוץ, ובהיסח הדעת הוא משאיר את הקופסה של הנחש פתוחה. בה בעת הוא מבטא לראשונה מודעות למצבו הבעייתי ואומר לעצמו: "אני יודע שאין להם ידיד אחר בירושלים, אבל גם אני לא ידיד".

למחרת היום אלי לוקח את שי לבילוי בבריכת השחייה, שם הוא פוגש את תלמידותיו הצעירות שמתעניינות בו ובילד, מה שמוביל אותו לחוות שוב את ההתרחשויות כהתפרצות של חוויה טראומטית מן העבר. מעגל של תלמידות מקיפות אותו, הפנים הצעירות והחיוכים הידידותיים והמתעניינים שנשלחים לעברו מצולמים מזוויות נמוכות ובתנועות מצלמה מהירות, וכך מוצגים באורח מעוות המזכיר את האופן שבו צולמו חברי הקיבוץ כשאלי הגיע אל הקיבוץ בפעם האחרונה והתארח

[49] Kirmayer, 1994; Alexander, 2003, 2004; Eyerman, 2001, 2004.

אצל זאב ונועה, הביטוי לטראומה שחווה הוא בשחזור של תחושת נלעגות והשפלה מעברו לאחר שעזב את הקיבוץ. אלי חווה תסמין נוירוטי של בלבול בין הזמנים השונים ובין החוויות השונות, ואת ההתעניינות בו ובילד הוא מפרש כאירוע מאיים. שוב, הוא אינו נמלט מהמקום באופן ממשי אלא מתנתק מעל הסביבה באמצעות הרכבת משקפיים כהים ושקיעה בזיכרונות. כשהוא מתעשת ותר אחר שי הוא רואה אותו מטפס על גג בניין אך מתעלם מהסכנה וממתין דרוך לאסון, אך זה נמנע כשאנשים שמבחינים בילד, מחלצים אותו ומשמיעים קריאות גנאי כלפי אלי, "האב" חסר האחריות.

כשהשניים שבים אל הדירה ממתין להם שם צבי, שמספר שהקופסה שבה הניח את הנחש ריקה. אלי, שנשתכח ממנו שהוא עצמו פתח את הקופסה בערב הקודם ושחרר את הנחש, שואל בתמיהה "איזה נחש?" אך האימה המוחשית מפני הנחש שצבי הכניס אל ביתו מתעוררת ומוצגת כאנלוגיה סמלית בין החרדה האישית שבה נתון אלי לבין החרדה הלאומית ההיסטורית שבה הייתה נתונה החברה הישראלית, זאת כתוצאה מתקופת ההמתנה וחוויית המצור שקדמה למלחמת ששת הימים. הזיכרונות הפוסט-טראומטיים המשתלטים על תודעתו מעוררים באלי רגשות מעורבים ובהם אדישות, אכזבה, זעם וייסורי נפש וגורמים לו לתחושות של אובדן שליטה וחוסר אונים. אלי מבקש להשתחרר מזיכרונות אלה, זועק לעזרה ומבקש להשתחרר מהמצור הסמלי שהוא חווה ואשר חרט את אותותיו בנפשו. הוא תוקף את צבי ואומר: "מה הפכתם לי את הבית הזה, אני רוצה לשבת וללמוד פה בשקט, אתה מבין? תראה מה שנעשה פה, נחשים, קוצים, ילדים... מה אתם רוצים ממני, תגיד לי?". הוא מבטא ישירות את כעסו כלפי כל אלה אשר לתחושתו מונעים ממנו שליטה בחייו ו"מטילים מצור" על ביתו הפרטי, אך במילותיו מהדהדת האנלוגיה הסמלית לחוויית המצור הקולקטיבי. חוויה זו של חרדה מפני "התפרקות הבית" מקבלת מצד אחד ביטוי מרומז לתפיסת המציאות הגיאו-פוליטית כמצב של סכנה קיומית בלתי פוסקת בה שרויים אזרחי המדינה, ותחושת חוסר מוצא לאומי ואישי[50]. מהצד האחר, מדובר בחרדה מפני התמוטטותו של הקיבוץ ותחושת הניכור שמחוללת ההימצאות בכרך המלוות בחרדה מפני היסדקות הלכידות החברתית[51].

בריחת הנחש, שמסכנת את חייהם של הנוכחים באופן מוחשי, מעוררת באלי חרדה. אולם בשונה מהזיכרונות הרודפניים שמסרבים להרפות, הוא מתעשת ולראשונה בסרט נראה מבטא חמלה כלפי הילד. יחסו אל שי אינו נובע מתוך תפיסה טראומטית-בינארית שבה הסובייקט (ה"אני") מוצב מול ההתרחשות ("זה"), אלא מתוך התייחסות אל הילד כאל סובייקט אוטונומי. לראשונה אלי מבחין

[50] זרטל, 1999; זרובבל, 2004; בר-און, 2005 ; בר-טל, 2004.

[51] גרץ, 1993, 38-40.

במפורש בשי הילד, הוא פונה אליו ומבקש להרגיעו: "שי, זה היה רק בצחוק". כלומר, תחושת הפחד שמתעוררת בעקבות בריחת הנחש חוללה תפנית בהתנהגותו. התובנה החדשה שמתפתחת אצלו ואשר עוזרת לו להצליח להתגבר על סימני הטראומה, חוזרת פעם נוספת כשאלי וצבי סורקים יחד את הדירה בעקבות הנחש. אלי מתנצל על התנהגותו ואומר: "צבי, אני לא יודע מה...". ושצבי משיב: "באמת, עזוב שטויות...". מכיוון שאלי אינו מסוגל להבין את התובנה הסמלית אותה חווה, הוא אומר: "צבי, גם הנחש שלנו ברח כבר מזמן. אין טעם להמשיך ולחפש אותו. בוא נלך לישון". אלי אינו נוקט פעולה ממשית להצלת חייהם ולהתמודדות עם המצב הבעייתי (Fight or Flight), אלא מבטא תגובה של קיפאון (Freeze) וחוסר התמודדות. בדברי התבוסתנות וההשלמה עם קיומה של האימה יש אמנם ממד מרפא הנובע מהמודעות לחווית הטראומה ומההבחנה בקיומו של האחר, אך בהקשר הלאומי הם מבטאים תחושה שלא ניתן לשנות את המצב, שתושבי המדינה נידונו לחיות במצב תמידי של אימה מפני הבאות ומשולים לאדם שיודע שנחש משוחרר מסתובב בביתו ואינו יכול ללוכדו. אלי מבטא תגובה נפשית מהופכת ומבקש להניח לחיפוש אחר הנחש המסתתר בביתו ולשקוע בשינה מנחמת ומשכיחה.

אך הטראומה הלאומית שקנתה לה שליטה על התודעה הפרטית והקולקטיבית, מתנהלת כעת כפעולת הֶפגן המשחזרת באופן סמלי את האימה הכרוכה בחוויית המצור. הנחש, שעד כה רק היווה איום, פגע באופן ממשי והכיש את צבי. נוכח סכנת המוות שבה נתון צבי, מצליח אלי להתגבר על הקשיים שחווה ביחסיו עם שי. הוא פועל במהירות בדומה לצו הלאומי הגורס ש"לא מפקירים חבר", והופך מאנטי-גיבור מודרניסטי מנוכר לצבר וללוחם מיומן. בפעולת ההצלה, אשר מקבלת ממדים הרואיים סמליים הטבועים בתודעה הישראלית, הוא נושא על גבו את צבי ב"סחיבת פצוע" ומציל את חייו. זוהי פעולה גופנית המשעתקת את עולם המושגים הצבאי ונקשרת באופן מובהק במאגר הדימויים המתאר את הלאומיות הישראלית. סצנה זו מדגישה את הטענה כי המעבר החד מיצירת סרטים תוך "הפגנת אדישות כלפי הפרויקט הלאומי"[52], לעיצוב קולנועי המכיל סמליות מובהקת של הלאומיות הישראלית - מוכיח כי מדובר כמאבק קולנועי על שימור הנרטיב הלאומי-היסטורי ועל קיומו של הפרויקט הציוני. אכן נדמה שאלי מתגבר רק לרגע קל על הקושי המנטאלי להתמודד עם ההשלכות הטראומטיות שחוללו האירועים ההיסטוריים שסימניהם התפרצו לכל אורך הסרט. אולם - הטראומה ההיסטורית שהטביעה את סימניה על המציאות הישראלית, ואשר אינה חודרת במפורש להכרתו של הגיבור, ממשיכה לתפוס שליטה על תודעתו באמצעות הרטוריקה הפוסט-טראומטית שנוקט הסרט.

[52] נאמן, 30.

למרות שאיפתו של זוהר, שסרטו נכלל בגל סרטי הקולנוע האישי, לנתק את הקשר בין המחויבות ללאום לבין היצירה הקולנועית באמצעות בחירת סיפור אקזיסטנציאליסטי והישענות על שפה מודרניסטית, עדיין סימני המציאות הסוציו-היסטורית והתנאים הגיאו-פוליטיים המיוחדים שבהם היתה נתונה החברה הישראלית ניכרים היטב בסרט ומשפיעים על המצב הנפשי ועל תפיסת המציאות של אלי. מבעד לעיצוב של הניכור המאפיין את החיים בעיר המודרנית ולעיסוק באנטי-גיבור המצוי בשולי החברה, מתפרצים סימני חוויית המצור הקולקטיבי שנכפה על מדינת ישראל ומשבשים את יכולתו של הגיבור להסתגר ולייצר לעצמו מקום בטוח המבודד מהמציאות המטרידה. תובנה שעולה בבירור מהמשמעות הכפולה שנושאים דבריו של אלי: "מה הפכתם לי את **הבית הזה**... מה **אתם** רוצים ממני?", היא שמדובר בהתייחסות ממשית לחיפוש אחר הנחש שטבועה בה סמליות והתייחסות לחוויית הטראומה הלאומית.

מבעד לאסתטיקה ה"אירופית" מבטא הסרט ביקורת פוליטית מרומזת וייצוג חוויות טראומטיות החותרות תחת אווירת האופוריה והשקפת העולם האקזיסטנציאליסטית. פעולה אסתטית-ביקורתית כזו מתאפשרת דווקא בכפוף לשפה הקולנועית המודרניסטית, על סמליותה המודגשת. עדות מובהקת לתפיסה הפוליטית המרומזת של הסרט ניתן למצוא לקראת סופו: אם בתחילת הסרט נראו פניו של אלי ופניה של יעל כמשלימים אחד את השני, מוארים ומעוררי תקווה כי תימצא הדרך להתגבר על זיכרונות העבר ולחוות את החיים במלואם, בסופו של הסרט נראים השניים מוטלים על המיטה, מרוחקים, מובסים וחסרי אונים. הריחוק שנפער בין אלי ליעל מסמן לגישתי את ראשיתו של הרעיון בדבר הקשר המובנה בין חווית הטראומה האישית - במקרה זה של אלי - לבין תהליכים חברתיים, ובינה לבין הטראומה הקבוצתית המשפיעה על הבניית הזיכרון המשותף.

הסרט מבטא עמדה חברתית ביקורתית המקדימה את זמנה והמתבטאת בהבניה של תודעה פוסט-טראומטית המערערת על עוצמת הפרויקט הלאומי. הוא עושה זאת דרך דמותו של אלי המגלם את הצבר המנוכר שאיבד את אמונו בקולקטיב, אך מסתיים במאפיין מובהק שחוזר בסרטים הנכללים בסרטי "הדגם האישי": סוף פתוח הנמנע מהכרעה באשר לגורלם של הגיבורים. פרשנויות קודמות קשרו את סופם הפתוח של הסרטים האישיים לטשטוש מאפייני הזמן, המרחב וההיסטוריה הקונקרטיים המאפיינים אותם, ועם התנתקותם מהנרטיב הלאומי. אולם בסרט זה, הבחירה האסתטית בסוף פתוח היא מאפיין נוסף של רתיעה מהתמודדות ישירה עם הטראומה וכן עם התפיסות הפוליטיות והמשמעויות האידיאולוגיות שעליהן מרמז הסרט.

הסרט אינו מעבד את ההתרחשויות אלא מרמז עליהן, זוהי פעולת הֶפגן (acting out) של חזרה כפייתית בלתי רצונית, כ"ביטוי פעולה" של אירוע טראומטי שרשם את סימניו על התודעה בלא יכולת עיבוד או הכלה של החוויה הרגשית העמוקה ושחוללה תחושת חוסר האונים לנוכח האיום. התחושות הקשות שחוותה החברה הישראלית בסמוך להפקת הסרט כמו גם השפעת המלחמה על החברה הישראלית, הם סימנים המתפרצים בסרט גם אם לא ננקטה עמדה מפורשת כך. בעוד שהסרט מאפשר להתחקות אחר האופן שבו הטראומה האישית והטראומה הלאומית (המרומזת) כרוכות זו בזו, הוא מסתפק ברמיזות סמליות על השפעת תקופת המצור שחוותה החברה הישראלית על הזיכרון האישי והקולקטיבי. לעומת סרט זה, הסרט **כל ממזר מלך**, אותו ביים זוהר כעבור שנה, עוסק באופן ישיר בתקופת ההמתנה ובמלחמת ששת הימים, ומבטא, גם אם באופן מינורי, חששות מפורשות לעתיד הלאום.

ג. כל ממזר מלך (1968)

הסרט **כל ממזר מלך**[53] מתאר את תקופת ההמתנה המתוחה שקדמה למלחמת ששת הימים, שנתפסה כבלתי נמנעת וכאיום קיצוני שעלול להביא להשמדתה של ישראל. המלחמה שפורצת בסופו של דבר, מעוצבת בסרט כיוצרת תחושת הקלה בציבור והניצחון בה מוצג כגורם לשמחה המהולה ביהירות. צילומים תיעודיים ששולבו בסרט העלילתי - המודרניסטי שהופק מיד בתום המלחמה, הקנו לו ממד ריאליסטי פסבדו-תיעודי אשר המחקר הקולנועי נטה לשייך לדגם סרטי המלחמה הישראליים[54]. קיימת גם כן גישה חדשה נוספת המציעה לראות בסרט כמבשר הגל החדש בקולנוע הישראלי של "הקולנוע האישי", זאת בגלל סגנונו המודרניסטי המשלב בין חומרים פיקטיביים לבין חומרים תיעודיים, והעובדה כי הוא מאופיין בעלילה דלילה ומאמץ שפה יומיומית, זאת בניגוד לשפה המליצית ששלטה בקולנוע[55].

המלחמה הקשה אך ההרואית, מקבלת זמן מסך לא מבוטל בסרט בהתבסס על כך שחומר הגלם התיעודי שצולם על ידי יחידת ההסרטה של צה"ל ניתן ליוצרים ללא תמורה. אולם את ההיבט של

[53] בסרט, שהיה הצלחה קופתית, צפו למעלה מ-700 אלף צופים.

[54] הניצחון הסוחף הפתיע גם את הצבא והאמונים עליו, ולאחר שהובן היקף הניצחון, שוחזרו המהלכים גם של כיבוש סיני וגם של הקרבות בעיר העתיקה ומכאן היכולת לעשות שימוש בחומרים תעודיים המשחזרים את המלחמה. סביר להניח שהשימוש של זוהר בחומרי גלם אלה הם בין היתר תוצאה של תקציב הסרט שלא אפשר צילומים דומים. על שיוכו של הסרט לדגם סרטי המלחמה הישראלים ראו: Ben-Shaul, 1997, 104-105.

[55] פרמינגר ענר, *אורי זוהר – הממזר והמלך של הקולנוע הישראלי*. אוצרות דרום במכללת ספיר, 2007, 156-161.

הטראומה, נמצא בחלק אותו ביים זוהר, והייצוג שלה משולב בסצנה שמתארת קרב הירואי, אך היא מעוצבת בחטף ולכאורה בהיסח דעת. האירועים המוצגים בסרט, הממשיים כמו העלילתיים, נתפסים כ-"כרוניקה ידועה מראש".

דימוי של שיירת מכוניות נוסעות במהירות מסוכנת בכביש מפותל בנוף הררי שומם הוא השוט הפותח את הסרט. באופן מפתיע, במכונית הראשונה בשיירה מונח ארון קבורה עטוף בדגל האמריקני ועליו זרי פרחים. ההרוג מתברר כעיתונאי אמריקאי בשם רוי המינגס, שהגיע עם בת זוגו איילין לסקר את תקופת ההמתנה. בהמשך עולה כי המינגס, שזכה בפרס הפוליצר על סיקור שדות קטל ברחבי העולם, אינו מסוגל לקרוא את סימני המלחמה המרחפים באוויר או את טראומות העבר המגולמת בהם, וחש שהוא משחית את זמנו לריק מכיוון שמלחמה-לא תפרוץ.

במכונית נוספת יושבת איילין לבושה בגדים שחורים ולצידה שני גברים שמביטים קדימה בפנים חתומות. האחד הוא יורם, מורה דרך אינדיבידואליסט ורודף תענוגות, שניסה לעגוב על איילין בזמן שהסיע את הזוג בסיוריהם ברחבי המדינה. השעמום הקיומי בו יורם נתון מוסבר כנגזר ממצבה של המדינה שעברה משלב ההקמה וההישרדות הדינמיים לשלב הביסוס והמיסוד השגרתיים, כפי שהוא מסביר במפגש עם העיתונאי הזר: "הקיבוץ נגמר, המלחמות הגדולות נגמרו והציונות מתה". הגבר השני הוא רפי, בליין תל אביבי ובעלים של מועדון לילה - כזה המזכיר את קפה "קליפורניה" הבוהמייני שהיה בבעלותו של אייבי נתן - שבה בעת עסוק ללא לאות בפרויקט השכנת שלום בין ישראל לבין מדינות ערב. חלומו הוא למצוא מימון להקמת בית ספר יהודי-ערבי, אך בצר לו הוא מסתפק בצעדה הפגנתית לירושלים ובטיסה ההפגנתית למצרים. בדומה לטיסתו של אייבי נתן למצרים במטוסו "שלום 1" שצילומיה משולבים בסרט, רפי טס לפורט סעיד ודורש לפגוש את נשיא מצרים אך זוכה בתגובת זלזול וגירוש[56].

הנסיעה הפרועה של שיירת המכוניות מסתיימת בחריקת גלגלים צורמת על מסלול תעופה. ארון הקבורה מועבר אל בטן המטוס והצוות נראה מלווה את האלמנה אל המטוס. איילין יושבת לבדה ומאזינה לקולו של בן זוגה המת העולה מטייפ סלילים המשמיע את רשמיו מהשהות בארץ: "...כל גבר,

[56] ענר פרמינגר מציע לראות באזכור הטיסה של אייבי נתן, שהתרחשה במציאות ולמעשה התרחשה שנה קודם לכן, אקט פוליטי, כיון שבאותה תקופה גיבור המלחמה שסומן כאייקון דומיננטי היה משה דיין שר הביטחון דאז ומי שנתפס כאדריכל הניצחון, ואילו במרכז הסרט מוצג גיבור חלופי. על פי פרמינגר, בכך מציב זוהר באמצעות הסרט תפיסה היסטורית חלופית שמעוררת את השאלה המטרידה: מה היה קורה אילו האירוע הדרמטי לא היה מתקבל ולא נדחה באמתלה שהוא אקט של שיגעון? ראו: פרמינר, 2007, 158.

אישה וילד נראים מוכנים לצאת למלחמה בכל רגע ועם זאת, כשהם פוגשים בך, המלה הראשונה שהם אומרים היא שלום. ובדרך משונה הם גורמים לך להאמין שהם מתכוונים לכך".

תחילתו של הסרט ממקמת את שלושת הגיבורים: העיתונאי האמריקאי, מדריך התיירים והלוחם למען השלום, במציאות קיומית נהנתנית. צילומים תזזיתיים וזוויות לא שגרתיות המאפיינים את חלק זה מעידים על העמדה הצינית של הבמאי כלפי חייהם של שלושת גיבוריו שנתפסים כ- "...חסרי שעה, חסרי טעם ותכלית"[57]. תקופת ההמתנה למלחמה עוברת על הזוג האמריקאי בנסיעות עם יורם ברחבי הארץ ובמפגשים עם אוכלוסייה מגוונת: בלייני תל-אביב, חיילים השוהים בגבול המתוח ונציגי כל שכבות האוכלוסייה שמלווים את רפי בצעדת המחאה בדרך אל ירושלים. את הבליינות העירונית מבין המינגס כנהנתנות מערבית גרידא, ואת השחצנות הצברית וחוסר הסובלנות והעצבנות של הישראלים הוא מבין כביטוי לחוסר נימוס.

יורם, שמבקש לרתום את המינגס למימון בית הספר היהודי-ערבי שרפי מבקש להקים, מביא אותו למועדון הלילה שבבעלותו של רפי. במקום הם פוגשים בחורה צעירה שמגיעה לבלות, אך המינגס, שמפלרטט איתה, מגלה במהירות שהבילוי הפוטנציאלי הופך להצהרה פוליטית כשהיא מסבירה לו: "הביטחון הוא יסוד קיומנו", וכי המצב הקיצוני שבו נמצאת המדינה נובע מכך שכל צבאות ערב מבקשים להשמיד אותה. דבריה אלו מרמזים על סכנת ההכחדה שמנהלת את תודעתה. התגייסותה של הבחורה כמו גם של שאר גיבורי הסרט, לדברר את המצב הלאומי, מאפיינת את מצב ההשתייכות לחברה קטנה שצריכה להתמודד עם אויב עצום ממנה. במקרים כאלו, זהות הפרט נטמעת בזהות הקבוצה שחשה מאוימת, וכל אחד מהפרטים מחדד את השתייכותו אליה בכך שהופך לדובר המייצג עמדה פוליטית שביסודה תיאור של מה ש-"ההם" עשו "לנו"[58]. המינגס, לעומת זאת, מוצג כמי שאינו מזהה את המחיר הקשה שגובה הפרויקט הלאומי. הוא מגיב בציניות ואומר לצעירה הדעתנית שלא לדאוג, משום שאף אחד לא מבקש לתקוף אותה באופן אישי. בחדרו במלון המינגס מסכם את המציאות אליה נחשף כך: "יש לי שלוש מסקנות: האחת, נחמד שיש לך דרכון אמריקאי, השנייה, כמה מעייף להיות ערבי, והשלישית, כמה מעיק להיות ישראלי".

נאומיו הקשים של נשיא מצרים באותה תקופה, גמאל עבד אל-נאצר, שצולמו וששודרו ברחבי העולם וגם מתועדים בסרט, התקיימו פחות מעשרים שנה לאחר מלחמת השחרור שפרצה לאחר

---

[57] גרץ 25.

[58] Volkan Vamik, Transgenerational Transmission and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity. *Group Analysis, 34*(1), 2001, 80-97

ראו במיוחד: עמ' 83.

שצבאות ערב ביקשו לסכל את רעיון הקמת המדינה עוד בטרם כינונה, וכן כשני עשורים לאחר השואה והניסיון להכרית את זכר העם היהודי. לכן אין זה מן הנמנע כי אווירת החרדה מפני השמדה טוטאלית שרווחה בקרב הציבור בישראל היתה מהולה בזיכרונות טראומטיים ממשיים, אך גם מייצוגים היסטוריים מתווכים ומדומיינים. ואכן הסרט מציג את המתחים הפנימיים שחוותה החברה הישראלית ככאלו שהם בלעדית תוצאה ישירה מהלחצים המופעלים על המדינה מבחוץ ומהחרדה מפני השמדת המדינה. גרסה כזו של המציאות הישראלית, המציגה כביכול את הלכידות החברתית, מבטאת את התפיסה ההגמונית של התקופה אך מתעלמת באופן מוחלט ממתחים פנימיים מובהקים, כמו: סכסוכים בין-עדתיים ונוכחותם של אזרחים ערבים באוכלוסייה הישראלית, וכמו כן "נוכח" בה המרחב הנעדר של עיירות הפיתוח והכפרים הערביים לדוגמה. לא רק שהסרט מסתיר את הגורמים למתחים הפנים ישראליים, את הגיוון האנושי הישראלי ואת סימניהם שנוכחים במרחב ואינו מסמן אותם כטראומות, אלא שהוא מציג אותם כאנכרוניסטיים[59].

הצועדים שלוקחים חלק בהפגנה שמארגן רפי, מייצגים סטריאוטיפים ישראליים, כדוגמת: חרדי, אם שכולה, נער קיבוצניק ומתנדב סקנדינבי, כשהמשותף לכולם הוא הרצון לשמר את הלכידות החברתית והשאיפה לכונן שלום בין ישראל לבין ארצות ערב. תפיסה כזו מבטא המינגס בסרט ההקלטה לו מאזינה איילין, לפיה לא קיימת אצל הישראלים חלוקת מעמדות, אך לטענתו, אין זה נובע מכך שהישראלים הם דמוקרטים אלא מכך שכל אחד מחשיב את עצמו ל"גנרל". העיתונאי הזר אולי אינו ער לטראומות ההיסטוריות שחוותה החברה הישראלית ובכללן טראומת "כור ההיתוך", אך גם במאי הסרט, בדומה להתנהלות כלל הציבור הישראלי באותה התקופה, מתעלם מקיומן.

כשבסרט פורצת המלחמה, משתנים הן סגנון הצילום והעריכה והן הגיבורים. נראה כעת כי אין יותר מקום לניהיליזם, להפקרות מינית או להתפרקות של מערכת הערכים המרכזית, והלאומיות המגובשת והמלוכדת חוזרת למשול. יורם, שבתחילת הסרט נראה משועמם וחסר דאגות, מקבל צו גיוס ואומר בשמחה: "קיבלתי הזמנה למלחמה". יורם מוצג כעת כאחד השש אלי קרב ותגובתו כלפי האירוע היא של הישרדות לוחמנית: "היאבק על חייך או הימלט ממקום הסכנה" (fight or flight), תגובתו מבטאת הקלה מפני הכלאות במצב בלתי נסבל של תחושת חרדה מפני אימת המלחמה המרחפת באויר ותחושה של סכנה קיומית. תגובתו עולה בקנה אחד עם תפקודו היעיל בשעת מצוקה בזמן קרב, כשהוא מתגלה כלוחם מיומן המפגין אחריות אישית. המלחמה מצולמת בצילום תזזיתי של "מצלמה משוחררת" ושינויים מהירים בגודל הפריים, כשבשילוב עם חומר גלם תיעודי יוצרים מעבר חד בין תקופת ההמתנה

[59] לדוגמה, אירועי "ואדי סאליב" שהתרחשו בשנת 1959 ונצרבו בתודעה הישראלית.

בה הצהיר הכתב האמריקאי כי המלחמה לעולם לא תפרוץ, לבין תחושת הבהילות והאימה שמלווה את הקרבות.

במשך דקות ארוכות מציג הסרט סצנות קרב הרואיות ואחוות לוחמים, ומשחזר קרב, שכפי הנראה התרחש במציאות, שבו חייל המכונה "יוסי השריונר" לחם לבדו מול האויב[60]. סצנת השחזור שבוימה על ידי זוהר, מתפקדת כיחידה עצמאית שהודבקה כביכול לסצנות הקרב התיעודיות ואשר מחדדת את תפקודו של יורם, אשר במעשה גבורה נועז מחלץ את יוסי הטנקיסט שעיכב לבדו את הצבא המצרי בפאתי חאן יונס. אירוע זה נחשף בדיעבד בסופו של הסרט כטראומטי לשני הלוחמים. יורם מבקר את יוסי בבית החולים אך זה בוהה בו ואינו מסוגל להגיב אליו. יורם ציפה לפגוש בחייל נועז השרוי בשיכרון ניצחון או באופוריה שאפיינה את התקופה, אך פוגש פצוע שחווה פוסט-טראומה המתבטאת בתחושות של חוסר ישע כתוצאה מרגעי אימה שנחרתו בזיכרון המנטלי והגופני[61].

סצנה זו היא הראשונה בה מוצגים בקולנוע הישראלי תסמינים של הלם קרב והקושי להכיל אותם. יורם מבטא את התפיסה הצבאית-ממלכתית שלא הכירה בפגיעת הלם-קרב[62]. הוא ממלמל במבוכה: "יוסי אתה גיבור", מתעלם מהסימפטומים שיוסי מפגין ומהאימה שמשתקפת מעיניו, ודבק בהילת הגבורה שבמעשיו. זוהי הפנמה של התפיסה הצבאית שנועדה לשמוע על הסדר הקיים, בו "...הקרב הוא בבחינת איום על הסדר: הלומי הקרב עלולים כביכול להדביק את כל החברה כולה באימה מפני המלחמה. התגובה שלהם על חוויית המלחמה מנפצת את הילת הגבורה סביב המלחמה והופכת אותה לקריקטורה"[63]. יחד עם זאת, ניתן לראות הן במלמוליו של יוסי והן בתגובה הנבוכה של יורם, ביטוי של ביקורת סמויה על התפיסה הצבאית של הלום הקרב בתקופה זו. יורם מגיב במבוכה, הוא נמשך אל החייל הצעיר המתבונן בו בעיניו הילדותיות אך המזוגגות, ומתקשה לעזוב אותו. יוסי, בתחושתו, לכוד בזמן עבר וכל כולו משוקע בחוויית אימה אין-סופית שמשתלטת על ההווה שלו ומארגנת עבורו את המציאות. הוא ממלמל מילים סתומות ואינו שואב עידוד מביקורו של יורם, שלנגד עיניו מתנפץ מיתוס החברות לנשק ומיתוס הגבורה של מלחמת מעטים נגד רבים ואשר ממשיך וממלמל "יוסי, אתה

[60] סביר להניח שהדמות מעוצבת על פי סיפורו של יוסי לפר, שלמרות שנפצע בבטנו ובידו, ניהל קרב יחיד מול כוחות מצריים במשך שמונה שעות וזכה על כך בעיטור הגבורה. מתוך אתר יד לשריון, כניסה לאתר: 25.1.2012 http://www.yadlashiryon.com/show_item.asp?levelId=63848&itemId=138&itemType=0

[61] עוד על האופוריה שאפיינה את התקופה, ראו: זרטל, 1999, 31-36. עוד על פוסט טראומה בעקבות קרב, ראו: לוי, ע', ויצטום, א', גרנק, מ', & קוטלר, מ', תגובות הקרב במלחמות ישראל 1948-1973, חלק א': רקע כללי והיסטורית מתודולוגיה וסקירת ספרות התקופה. *שיחות: כתב עת ישראלי לפסיכותרפיה, 4*, 1989, 60-65 ; שטיין, 2003, 61-65, 93; דסברג 1987, 98-103; בר-און, 2005, 66-68.

[62] שטיין, 63.

[63] שם, 63-64.

גיבור...". כך בסצנה שהיא לכאורה אינה אורגנית לעלילת הסרט ומעוררת את החשש מפני פירוק הקבוצה והלכידות החברתית, יוסי הלום הקרב אינו יכול לשאוב נחמה מדבריו של יורם, שבתורו אינו מסוגל להתמודד עם העובדה שיוסי אינו חי את אתוס הגבורה הלאומי, ולכן הוא עוזב בנמהרות את המקום[64].

בדומה לקושי הרגשי של יורם להתמודד עם אימת המלחמה והנזק הנפשי שנגרם ליוסי, נראה שגם יוצרי הסרט והחוקרים השונים של הקולנוע הישראלי התקשו להתמודד עם הרעיון המבצבץ מסצנה זו: לא בכדי היא לא זכתה להתייחסות של אף לא מאחד מחוקרי הקולנוע או התרבות עד כה, והיוצרים מצדם לא הרחיבו את הסצנה ולא פיתחו את הרעיון הטמון בה ובסצנות נוספות בסרט של הטראומה המשותפת שמחוללת שבר אידיאולוגי. סצנת המפגש הקשה נחתכת במעבר חד לתיאור נסיעותיהם של המינגס ויורם ברחבי המדינה. מעבר זה בין הסצנות מביע הדחקה של הלך הרוח הקודר והתחושה הקיומית המאוימת מתוצאות המלחמה, בתוכם הגררות למציאות של כיבוש שהביא לשליטה בעם אחר, לטובת אופוריה וחגיגת הניצחון המהיר והנועז. בסיומו של הסרט, יורם, שלחם בגבורה ומדחיק את חווית האימה ואת הטראומה, פוגש חיילת איתה הוא מבקש למסד את חייו, ואילו על רפי והמינגס, שלא לקחו חלק במלחמה ואינם חלק מסיפור הגבורה ואתוס המלחמה, משתלטת תחושה של ייאוש קיומי.

המינגס, שהצטייר כעיתונאי אובייקטיבי, מטמיע במהלך הסרט את העמדה הישראלית[65]. תחילת התהליך בפגישתו עם סטודנטים ערבים בצד הירדני של ירושלים מהם הוא שומע הצהרות כגון: "זו הפעם הראשונה שהאומה הערבית המונה מאה מיליון אזרחים מאוחדת ככוח גדול כנגד מטרה משותפת - להרוס את המדינה הישראלית המלאכותית המונה שני מיליון תושבים". המינגס נותר לכאורה אדיש ואובייקטיבי, אך בהמשך, כמו הצלם המתלווה אליו שבתחילת הסרט השתיק בחוסר ענין את נציג משרד החוץ, הוא מבטא בעצבנות את חרדתו מפני הגורל הצפוי לישראלים. כלומר, הטראומה המשותפת מתווכת ומוטמעת בזהותו הפרטית כהטמעה של ייצוגי הטראומה המתווכת, כפי שמתאר גם התיאורטיקן ואמיק וולקן (Vamik Volkan) את התגובה לטראומה התרבותית כהטמעה של הזהות

[64] לפי שטיין, חוויה נוראה כזו מוסברת כאימה נוראה שמחוללת שבר אידיאולוגי אותו חווה החייל הלום הקרב. כתוצאה מכך משדר החייל חוסר שייכות לקבוצה. כושר הסובלימציה של הלום הקרב נפגע (הוא אינו מעדן את התכנים המאיימים כמו בחוויית החלום). תודעת אימת המוות מתקיימת תוך שחזור בלתי פוסק של הרגעים הטראומטיים, כשהזמן היחיד המתפקד בתודעתו הוא העבר. לכן אין תהליך ריפוי, אלא הימצאות בחוויית אימה אין-סופית שמשתלטת על ההוויה, מנפצת את מיתוס החברות לנשק ועלולה לפרק את הקבוצה ואת הלכידות החברתית

[65] שוחט מאתרת בסרטי הדגם המלחמתי נוכחות של עד אובייקטיבי (בד"כ אמריקני), שתומך ומסביר את עמדתה ההיסטורית של ישראל, כך שהצבר יכול להתפנות ללחום, להגן על המולדת ולנצח את "כוחות השחור" (1991, עמ' 105-113).

הפרטית בזהות הקבוצה[66]. המניגס אף מדברר את עמדתו הפוליטית שמחדדת את השתייכותו לקבוצה ומסגירה נקיטת עמדה כפי שעולה בדיאלוג שבין איליין לבין הצלם לאחר שובם מסיור בירושלים המחולקת בו אומר הצלם: "צד אחד שכנע את עצמו שהוא צריך להרוס אותנו, והצד השני לא יכול להרשות לעצמו לא לעשות את זה". איליין שואלת: "**אנחנו**, למה אתה מתכוון כשאתה אומר אנחנו?" על שאלתה של איליין המופנית אל הצלם המבטא הזדהות מובהקת עם הצד הישראלי, משיב בן הזוג שלה המינגס ומתעמת איתה: "הוא התכוון **אנחנו**: הם-אנחנו, את-אנחנו, אני-אנחנו, כולם-אנחנו". אך מתוך ניסיון לטשטש את נטישת העמדה ה"בלתי מעורבת" שלו ואימוץ תחושת חוסר האונים לנוכח סכנת ההכחדה, מוסיף המינגס ממד אוניברסלי אפוקליפטי לעמדתו: "המלחמה הזאת, אם תפרוץ, לא תהיה מלחמה מקומית, היא תסחוף את כל העולם".

המינגס, שתיעד שדות קרב ברחבי העולם, נמצא כעת רחוק מהחזית ומהחדשות, וממלא את ימיו בצפייה אינטנסיבית ביומני קולנוע ישראליים שמציגים תמונות המלחמה עם האויב הערבי. בדומה לנוירוזה הפוסט-טראומטית התופסת את ההוויה באורח בינארי של אני-הם (או אנחנו-הם), נוכחותו של האויב בסרט מוגבלת והוא מיוצג ככוח רשע מוחלט המבקש לפרוץ את גבולות המרחב הישראלי ולהשמידו. המינגס מרותק אל צילומי נאומי השטנה של מנהיגי ערב ומזדהה עם צילומי הקרבות ההרואיים של הצבא הישראלי.

לעומתו, מתברר במהלך הסרט כי בת זוגו איילין, שמגלה חוסר מעורבות, הסתירה את היותה ישראלית לשעבר, את התנהלות הצד הישראלי היא אינה מפרשת כביטוי של הרואיות. להפך, איילין תופסת את ההישארות במרחב המזרח תיכוני כעיוורון שלוקים בו הישראלים, שהתעקשותם להישאר שם היא חסרת סיכוי, וחוזרת ומבקשת מהמינגס לעזוב את המדינה. היא אינה רוצה לקחת חלק בהתרחשויות, ומסרבת להביא לידיעתם של בני משפחתה הישראלים את דבר ביקורה בארץ ולזהות את עצמה כחלק מהציבור הישראלי. היא טוענת שהישרדות תלויה ב"נטישת המקום"[67]. המצב הקיצוני והמסוכן גורם לאיילין היהודייה והישראלית לשעבר, שבחרה להתנתק מעל משפחתה, עמה ומולדתה, להגיב בהסתגרות ובכעס. רגשות סותרים אלה, שהם תוצאה של תחושת הימצאות בסכנת חיים ואיום על שלמותה הנפשית, שונים בתכלית מתגובתו של יורם כשקיבל "הזמנה למלחמה". בעוד יורם חש הקלה, איילין מבטאת את הבהלה שבה היא שרויה (Fright) ורצון לעזוב את המדינה (Flight). אלא שנכפה עליה להישאר בארץ, ותגובותיה המבוהלות הופכות לגילויים של ציניות.

---

[66] ראו: Alexander, 2004 ,2001 - ו- Volkan, 83

[67] ב"נטישת המקום" ניתם לראות בצבוע של רעיון אידיאולוגי, שילך ויתגבר במהלך השנים הבאות ויגיע לשיאו לאחר רצח רבין ופרוץ האינתיפאדה השנייה.

המינגס העיתונאי הזר נשבה ברושם העז של הניצחון המהיר, בתחושה ההרואית שליוותה את המלחמה ובקסמה של הרוח הלאומית הקולקטיבית. השינוי שחווה מגיע לשיאו כשבתום המלחמה הוא מבקר עם יורם בקיבוץ השוכן על הגבול, וכשהוא מבחין בטלה קטן שנכנס בשוגג לשדה מוקשים הוא מנסה לחלץ אותו. פעולה פזיזה זו, שסותרת את אופיו, את הצהרותיו ואת האופן שבו מעוצבת התנהגותו, מדגישה את ההבדל בין מותם של הלוחמים הישראלים שנקראים למלחמה ונאלצים לשלם בחייהם על הגנת המולדת ולהקריב את חייהם, לבין מותו חסר הטעם של המינגס. הוא הופך לקורבן מיותר של מי שגורלו אינו כרוך בגורלה של מדינת ישראל, כאחד שאינו שולט בקודים התרבותיים, אינו קורא את השפה העברית והולך שולל אחר תיאורי הגבורה שהוא נחשף אליהם.

הסרט אם-כן אינו מתעלם מהמחיר הקשה שגובה הפרויקט הלאומי. **כל ממזר מלך** חושף את האבל הכרוך במלחמה ומתייחס לכאבה של איילין האלמנה. היא מתקשה להשלים עם אובדן החיים המיותר של בעלה וממאנת להתנחם, גם כשרפי ממלמל באזניה את קלישאת המלחמה כי "מותו אולי לא היה לחינם", עוד בטרם ראו הצופים את נסיבות מותו. הסרט מקדיש גם זמן לייצוג של הלוחם הלום הקרב, שהיחס אליו מצד החברה הישראלית ומוסדותיה, אשר בדומה לתגובתו של יורם בסרט, מייצג את הסירוב להתמודד עם פגיעתם של כלל הלוחמים הלומי-הקרב[68].

עם זאת, **הסרט אינו מתפתח לכדי אמירה מפורשת כי החברה הישראלית היא חברה טראומטית**[69]. דווקא להפך, הוא מסתיים בהדגשת האתוס הציוני-לאומי והעוצמה הכרוכה בקיומו של הקולקטיב. בדומה לתחילתו של הסרט, בשוטים האחרונים נראית שוב איילין, היהודייה המבוהלת וחסרת האמון בפרויקט הלאומי, כשהיא עוזבת את הארץ בלוויית ארון הקבורה שבו טמון המינגס. במעבר חד מהסצנה בה יורם ורפי מלווים את איילין לשדה התעופה, מוצג הרומן המתרקם בין יורם וענת, קצינה קיבוצניקית שיורם פגש במהלך הסרט. רפי מבטא בצורה ישירה אך חיובית את ההבדל האתני בין יורם "השזוף" והצעירה בהירת השיער והעיניים וממלמל בכובד ראש: "מזה יצא דבר יפה מאוד". החיבור בין השניים מספק הן את התקווה שבמיזוג הרומנטי שעתיד להעמיד צאצאים שימשיכו ויחזקו את הפרויקט הלאומי, והן את ההתגברות על מתחים אתניים בין שני צעירים. הרומן המתרקם בין יורם לענת מוצג כטבעי ומרענן, כמו העגבנייה הבשלה שהם אוכלים בזמן שהמינגס הזר פוסע בתמימותו אל

[68] דסברג, 98-103; לוי, ויצטום ואחרים, 1989; שטיין, 62-63; בר-און, 66-68.

[69] למרות זאת ניתן להבין את פעולתו של במאי הסרט, אורי זוהר, כ"סוכן מודע" המתווך את הטראומה התרבותית על השלכותיה ההתנהגותיות באמצעות ייצוגים משותפים (Alexander, 2004, 8-11). פעולה מתווכת מודעת זו חורגת, לטענתי, מפעולתם הבלתי מודעת של במאי הדגם האישי, שאינם פועלים כ"סוכנים מודעים".

תוך מלכודת המוות. כך, לא רק שהסרט מצביע על הזיווג הארוטי כמימוש אופטימלי של הישראליות, אלא שוב, כפי שמצטייר לכל אורכו, הסרט אינו מבטא את המתחים הפנים ישראליים.

כל ממזר מלך אינו מספק פרשנות חדשה לתקופה המוצגת בו, אלא מסתפק בהצגת השאלה אם יש לפעול מול הערבים בדרכי שלום או בדרכי מלחמה. בצד איחוי פערים וגיוון חברתי, הסרט רווי באווירה אלימה, והמוות נוכח בו כבר מרגעיו הראשונים. הסרט, שמציג את המתחים שליוו את תקופת ההמתנה, את הניצחון הבלתי נתפס שחולל את תחושת האופוריה ואת פגיעת הלם הקרב, מכיל הדחקות מוצפנות וביטויים טראומטיים ופוסט-טראומטיים. אלו שבים וצצים בכל מיני ואריאציות, אלא שלא הובנו באותו זמן כטראומטיים משום שהחברה הישראלית עדיין לא הכירה בהתמודדות עם שכול ובהלם-קרב כהתמודדות עם "אירועים טראומטיים". לשם כך נדרשו שנים נוספות וטראומה מכוננת נוספת שחוותה החברה הישראלית בשנת 1973, מלחמת יום כיפור. במסגרתה שוב נאלץ הקולקטיב הישראלי להתמודד עם התקפה של כל צבאות ערב, ואלו עוררו מחדש את החרדה מפני השמדתה הטוטאלית של המדינה[70]. בעקבות השינוי ההיסטורי-אידיאולוגי שחוללה מלחמת ששת הימים בתפיסת הזיכרון הקולקטיבי ונרטיב-העל, ניתן לזהות כי סרט זה כבר הכיל סימנים טראומטיים מובהקים, אשר רק בדיעבד פוענחו וקיבלו משמעות חדשה[71]. לפיכך, הסרט אמנם מספק עדות היסטורית לתקופה שהיא מהותית להבנת התפתחותן של המדינה והחברה הישראליות, וכן לשינויים שחלו בשיח האידיאולוגי ובנרטיב-העל. זוהר, כקולנוען רגיש להתרחשויות סביבו, שילב בסרט רסיסי רעיונות ותובנות על השפעותיה הטראומטיים של המלחמה, אך רק כיום, לאור התנסויות היסטוריות נוספות שהתרחשו במהלך השנים, ניתן לפרש אותן כהתנסויות טראומטיות.

סיכום

הטראומה הקולקטיבית, כפי שמסביר אותה אלכסנדר, מאומצת על ידי הקבוצה כנורמה חברתית חדשה המספקת מסגרת ותוכן לניסיון המשותף, מעצבת את המשמעויות הנגזרות ממנו, מתווכת את ההתרחשויות הנוספות ואף יש בכוחה לייצר טראומות חוזרות (secondary victimization) המשפיעות על מצבם הנפשי של הפרטים ושל כלל הקבוצה. לפיכך, הפרשנות החדשה של אירוע היסטורי - כאירוע טראומטי, מאפשרת הבנת מרכיבים משמעותיים בזהות האישית ובזהות המשותפת. בצד השינויים

[70] זרטל, 1999.

[71] ראו לדוגמה את מאמרו של ענר פרמינגר משנת 2007, שנכתב 40 שנה לאחר הפקת הסרט.

בהבנת הטראומה שחוותה, עברה החברה הישראלית שינויים אידיאולוגיים עמוקים: מחברה שתפסה את עצמה כחברה של "חזון ושל תקווה", הפכה לכזו התופסת את עצמה כחברה פוסט-טראומטית המתקשה לדמיין את עתיד הלאום[72]. השימוש במושג טראומה ופוסט-טראומה, לעיתים ללא אבחנה ביניהם, הפכו למטבע לשון נפוץ. התקשורת הישראלית, בתארה אירועים ביטחוניים אך גם פוליטיים, עושה שימוש בלתי פוסק במושגים אלו, ועל כן גם החברה הישראלית מתייחסת לעצמה כקולקטיב של פרטים הלוקים בתסמונת פוסט-טראומטית בחברה פוסט-טראומטית. כך גם איתור ייצוגי הטראומה החמקניים בשני הסרטים הנדונים, ועמידה על משמעותם, מתאפשרת על בסיס התפתחות זו.

ייצוגי הטראומה בשני סרטיו של אורי זוהר מצויים בזיקה עמוקה עם התפתחות תיאוריית הטראומה. השאלה המרכזית עמה פתחתי את המאמר הייתה: האם ניתן להסיק מהסרטים שזוהר מתפקד כסוכן מודע, הפועל לשינוי נרטיב-העל הישראלי בתיווך דימויים, סמלים ורעיונות? להבנתי, גם מבעד לסגנון המודרניסטי המקוטע המאפיין את הסרטים, ניתן להבחין בכך שאין בהם אמירה מסודרת ומאורגנת המספקת פרשנות חדשה לתקופה בה נוצרו ואותה שיקפו לכן הסיבה לכך אינה נעוצה בסגנונם. סרטיו של זוהר מבטאים, להבנתי, חשיבה יצירתית-רגשית הגוררת עודפות של טקסט, הדחקות מוצפנות ופליטות קולמוס. בהתבסס על כל אלו מתאפשרת קריאה סימפטומטית המובילה לפרשנות חדשה שמחדדת את ההבנה כי בד בבד עם תחושת הנצחון והאופוריה שחוללה מלחמת ששת-הימים, חלחלו האירועים הטראומטיים אל התודעה האישית והחברתית ותרמו לשינוי נרטיב-העל המשותף בו אוחזת החברה הישראלית[73].

שני הסרטים מדגימים היטב כי כבר בשנות השישים המאוחרות של המאה הקודמת, בין אם בדגם "סרטי המלחמה" ובין אם בדגם "הקולנוע האישי", ניתן לאתר ייצוגים של התפרצויות פוסט-טראומטיות שמקורם באירועים היסטוריים טראומטיים. בעוד שהתודעה הקבוצתית המשותפת עוצבה על בסיס אתוס הפרחת השממה והתקווה האצורה במעשה ההרואי של הקמת המולדת, המציאות המשותפת חשפה את הישראלים למגוון של מצבים, בהם סיטואציות של סכנה קיומית. ניסיון משותף זה כונן רפרטואר של דימויים, רגשות וניסיון חיים, המהווים מסד לזיכרון היסטורי-טראומטי משותף.

---

[72] מיכל פיק חמו, *מולדת פצועה שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי*, רסלינג, תל אביב, 2016.

[73] כבר בסרטו **חור בלבנה** (1964), ביטא זוהר את ההתנגשות בין המקום והזמן, בוין האתוס הציוני לבין רעיונות אסקפיסטים. באחת הסצנות משחק דן בן-אמוץ פסיכולוג שעורך אנליזה לקבוצת שחקניות צעירות תוך שהוא אוכל ושובע עוף ולוגם יין. לאחר שהוא אומר להן בטון סמכותי: "דעו לכן בנות שאתן נמצאות על עברי פי פחת...", חושף הצילום את מיקומו של השולחן על שפת מצוק תלול, אולם ניתן לראות בכך ביקורתיות כלפי הקפיטליזם ולא בהכרח אמרה ביקורתית ישירה ומאורגנת.

למרות השוני האסתטי והנרטיבי בין שני הסרטים, המשותף להם הוא התפרצותם על המסך של מגוון תסמינים פוסט-טראומטיים. פרשנויות קודמות לא יחסו לסרטים נוכחות של טראומה תרבותית, שהרי טראומה היא אירוע מחריד ואילו ניצחון הבזק במלחמת ששת-הימים עורר תחושת אופוריה. בדומה לאירוע טראומטי, התפיסה המיתו-היסטורית שהתגבשה בעקבות המלחמה ונמשכת עד היום מתאפיינת בחד-ממדיות, בקיבעון מחשבתי ובהימנעות מדיון היסטורי ביקורתי. ניצחון הבזק לאחר רגעי אימה טוטאלית אינו יכול להיות מוכל בתפיסה היסטורית קוהרנטית (שיש בה רצף סיבתי של שלושה זמנים). מצב מטלטל זה שימש מקור לצורך של יוצרי הקולנוע, ובכללם אורי זוהר, לדמיין לעצמם עתיד אלטרנטיבי המנותק מקונקרטיות לוקאלית רוויית חוויות של כאב וסבל. כלומר, להשהות את העיסוק הקולנועי במתחים חברתיים, כלכליים ואתניים או אפילו להתכחש להם. תיאוריות של פוסט-טראומה מגדירות מצב אסקפיסטי זה כ"שקיעה בהזיה". זהו מנגנון נפשי שמסייע להתגבר על חוסר יכולת לשאת את הזיכרונות, כמו גם את החרדה מפני טראומה נוספת או מפני הימשכותה של טראומה מן העבר. ואולם, צפייה חוזרת בסרטים ממחישה את נוכחותם של סימני הטראומה השונים להם התייחסתי לאורך המאמר, ביניהם: פלישה, עוררות יתר וצמצום, שניתן להבינם כפעולות הֶפגן (acting out), והתפרצותן מרמזת כבר אז על אפשרות של שינוי עתידי שיתרחש בנרטיב-העל המשותף.