

ביקורת לספר: "ככה צריך לעשות חיילים", טלי זילברשטיין, רסלינג, תל-אביב, 2014.

מיכל פיק-חמו\*

כותרת הספר, אשר מבוסס על מחקר הדוקטורט שכתבה טלי זילברשטיין, מעידה על הדיכוטומיה בין מה שהיא מכנה 'הזהות הצבאית' לבין 'הזהות האישית'<sup>1</sup> מחקרה של זילברשטיין מצטרף לקורפוס מחקרי עשיר שמסמן את הכפילות בין האישי ללאומי בייצוג החייל בקולנוע ובתיאטרון הישראליים כבר מראשיתם, ואשר התחדדה בעקבות שינוי תפיסות לאומיות במהלך שנות השבעים של המאה הקודמת. כותרת הספר "ככה צריך לעשות חיילים" מתבססת על ציטוט מתוך הסרט *מסע אלונקות* (נאמן, 1977), ומרמזת על הרגע בו חל שינוי הדדי בתפיסה הלאומית של החיילות והייצוג הקולנוע-תיאטרוני שלה, כפי שבא לידי ביטוי בעיצוב הדמויות והעלילה. מדובר במשפט מתוך הסצנה במהלכה נושא גיבור הסרט, יאיר (גידי גוב), דברי ההספד מאולתרים ומבולבלים בטקס הלוויה של החייל המת, ויסמן (מוני מושונב).

עד אותה סצנה, מוצג יאיר בסרט כצנחן שזוף ושרירי, מפקד פלוגת טירונים נערץ שחונך על פי התפיסה הצברית המוכרת שצבאיות היא שוות ערך לגבריות. ה"אני מאמין שלו" הוא: "אם רוצים אז יכולים", ומכך מבחינתו כל אחד יכול להתגבר על הקשיים ולהיעשות לחייל ראוי. אולם דמותו של ויסמן מעוצבת כהיפוכה של דמותו של יאיר. ויסמן הוא צעיר דעתן המשמיע דעות חריגות אשר מבקרות את התפיסה הצבאית-לאומית. הוא נחשב טירון בעייתי שחריגותו מודגשת במראה גופו הבהיר והחלש כמו גם בקשיו להשתלב בחבורה הצבאית, קשיים שבסופו של דבר המביאים את חבריו לקום עליו. ויסמן מעורר את סקרנותו של יאיר, שאינו עיוור לעינויי הגוף והנפש שפקודו חווה, אך רואה בהם תהליך מעבר הכרחי מטירון

---

\* מיכל פיק-חמו היא פוסט-דוקטורנטית במרכז קבנר להיסטוריה גרמנית, באוניברסיטה העברית. את הדוקטורט סיימה בפקולטה לאמנות. כותרתו: "דיאלקטיקה פוסט טראומטית ורטוריקה דיסוציאטיבית בקולנוע הישראלי". בחודשים הקרובים יתפרסם ספרה המבוסס על עבודת הדוקטורט.

<sup>1</sup> טלי זילברשטיין, 12

לחייל שיש להתגבר עליו במהירות. כשמושמעת באזניו תלונה כנגד ויסמן הוא פוסק: "[גם] אני הייתי ויסמן כשהייתי קטן". במהלך מסע האלונקות שבו ויסמן מתקשה לתפקד יאיר משמיע באזניו את "דברי העידוד" "אם אני יכול גם אתה יכול". את האטימות שמפגין יאיר כלפי הקשיים של ויסמן מכנה זילברשטיין כך: "הם מתפקדים ככלים שלובים הפוכים: אחד דועך כשהשני מתחזק"<sup>2</sup>.

חוסר יכולתו של יאיר להשלים עם קשייו של ויסמן במהלך הטירונות ואף להבין אותם, מעידה לפי זילברשטיין, על הבעייתיות של החברה הישראלית בכלל ושל המערכת הצבאית בפרט, להשלים עם 'אחרות' בתוכה. אולם יותר משהסרט מציג את פערי התפיסה בין יאיר לבין ויסמן, הוא מעורר את התובנה שאין מדובר בדיון תיאורטי אלא שזהו עיסוק בדיני נפשות. במהלך תרגיל מחלקתי הלחצים על ויסמן גוברים, בעקבותיהם הוא פועל באורח שגוי ונהרג<sup>3</sup>. יאיר הוא זה הנדרש לשאת דברי הספד על קברו. שיכור לחלוטין, פותח יאיר בהספד המאלתר, שחושף את הבקיעים שנוצרו באמונו במערכת. כך למעשה הוא אינו סופד לויסמן אלא מתאר את השבר התפיסתי שהוא עצמו חווה<sup>4</sup>.

כותרת הספר, אם כן, היא אמביוולנטית. בחירתה של זילברשטיין לקרוא לספר בשם: *ככה צריך לעשות חיילים*, מתייחסת לכפילות בה אזרחים צעירים משילים מעל עצמם מאפיינים אישיים כשהם נעשים לחיילים ולחלק מקולקטיב לוחם. האזכור הוא תיאורי ונועד לחשוף את הקוראים לתופעה שמוצגת בראשיתו של ההספד: "הוא ידע מה שצריך לעשות, ככה צריך לעשות, אבל אף אחד לא קרא לו והוא בא, אף אחד לא דחף אותו אבל הוא ידע שככה צריך לעשות", בה בעת כותרת הספר מעוררת את הקוראים שמכירים את

<sup>2</sup> שם, 144

<sup>3</sup> סצנת המוות זכתה לפרשנויות רבות שראו בה הכחדה עצמית, אלה שוחט (1991) מתארת את מותו כתוצאה של שחיקה וחוסר הסתגלות לנורמות הצבאיות; נורית גרץ (1993) תארה את מותו כתוצאה של רגשות סותרים בין הרצון לבטא קונפורמיזם לאומי-צבאי-קולקטיבי וביטוי של נורמות לאומיות לבין ביטוי ואחיזה בערכים כלל-אנושיים; בן-שאול (1997) מוצא שהגיבור מבטא התנגדות למערכת הצבאית הדכאנית, הבחירה להתאבד כדרך מילוט מהחוויה הקשה מוצגת כתאונה כתוצאה מחוסר התאמה למערכת (הקורבן ה"אשם" במוותו) ולכן לא מוטלת אשמה ישירה על המפקד ועל חבריו לפלוגה וגם לא על המערכת הצבאית. בימאי הסרט ג'אד נאמן (1995) טוען שמותו של ויסמן משמעותי, כיוון שהוא קורא תיגר על מנגנון הדיכוי הצבאי-לאומי ועל אתוס המוות הישראלי, המגולם ברעיון ההקרבה העצמית למען המולדת. בשונה מפרשנויות קודמות, נאמן טוען שגם אם לכאורה נראה שהסרט ממשיך את האתוס הלאומי שכנגדו הוא יוצא, מותו של הלוחם טוען משמעות אקזיסטנציאלית אוניברסלית, חותר תחת האידיאלים הלאומיים ומרוקן אותם מתוכן.

<sup>4</sup> בספרי, שמבוסס על מחקר הדוקטורט שכתבתי ויצא לאור בעוד חודשים ספורים (2016), אני מציעה לראות במוותו של ויסמן תוצאה של תגובת הלם קרב. טענה נוספת שאני מעלה היא שויסמן אינו גיבור הסרט כפי שמופיע בכל הפרשנויות לו אלא גיבור המשנה ואילו יאיר הוא גיבור הסרט שאף הוא חווה תגובת הלם קרב בעקבות מראה מותו של ויסמן ועובר את השינוי המתבקש בעקבות זאת.

הסרט, לחשוב על הרעיון המנוסח באחריתו של ההספד: "ניסינו לעשות ממנו חיילים ועכשיו הוא מת, פשוט מת, חייל מת. אבל ככה צריך לעשות חיילים וככה צריך לזכור אותו, פשוט בן אדם מת"<sup>5</sup>.

הספר, בדומה להצגת תיאטרון, מחולק לחמישה חלקים: מבוא (פרולוג), שלושה פרקים שמכונים מערכה ראשונה, מערכה שניה ומערכה שלישית, ובסיומו סיכום (אפילוג). זילברשטיין מסבירה במבוא את בחירתה לעסוק כתסריטאית, חוקרת ומרצה באקדמיה, כתוצאה מחוויות חיים אישיות ומההתעניינות שלה במה שהיא מסבירה: "... הגיוס לצבא הוא חובה מקודשת. מבחינת היחיד, השירות הצבאי הוא חוויה מכוננת בגיל המעבר מהתבגרות לבגרות, ורכישת הזהות הצבאית היא חלק משמעותי בבניית הזהות האישית"<sup>6</sup>. זילברשטיין מבססת את טענותיה על הגדרותיהם של הסוציולוגים הורוביץ וליסק, וכותבת כי החברה הישראלית היא דוגמא ל"עם חמוש הלבוש מדים"<sup>7</sup>. כלומר, על פי תפיסתה היחסים בין היחיד הישראלי והחברה הישראלית הם לעולם דו-ערכיים: מצד אחד הצבא מושתת על ערכים חברתיים ומהצד האחר, "זהות היחיד שואבת מהחוויה הצבאית, המהווה נדבך מרכזי בהבנייתו החברתית הכוללת"<sup>8</sup>, כלומר הצבא נוכח בזוהרה הקולקטיבית של החברה הישראלית ולהיפך. על כן גם ייצוגי דמותו של החייל הישראלי בקולנוע ובתיאטרון מהווים ביטוי דרמטי לאופן שבו החברה מתגלמת בצבא, וזה בתורו מתגלם בחייל הבודד. על פי היגיון זה, בחינת הייצוגים של החייל בקולנוע ובתיאטרון בשנים 1948-1997 כפי שמציע הספר, והזליגה בין המרחב הצבאי למרחב האזרחי, יאפשר לקוראים ללמוד בעקיפין גם על עיצוב זהותו של הגבר הישראלי ועל האופן שבו הדמות הפיקטיבית והאדם הממשי רוכשים את תפיסת המציאות ומאמצים תובנות תרבותיות ולאומיות. טענה זו, כמו כל חלק המבוא, היא מוכרת וידועה, גם אם מנוסחת בספר זה ברהיטות.

ספרים העוסקים בקולנוע, ובעיקר אלו שמטרתם היסטוריוזציה של הידע, כלומר: התחקות אחר שינויים במדיום במהלך הזמן, מציבים אתגר בפני הכותבים והקוראים גם יחד. היבט זה נובע מכך שהאלמנטים האודיו-ויזואליים של הקולנוע אינם נגישים במדיום המודפס, ועל אחת כמה וכמה האלמנטים של התיאטרון, שהוא מדיום חי בו לא ניתן לצפות בדיעבד אלא אם כן תועד בצילום. הספר "ככה צריך לעשות

<sup>5</sup> לא ברור המשפט הנאמר בסרט: "ניסינו לעשות ממנו חיילים", הוא שיבוש של השחקן המגלם את הדמות הדוברת או כפי שטוען נאמן, מדובר במשפט שיש מאחוריו כוונת תסריטאי/במאי המרמזת כי במותו של החייל - היחיד - נכפתה עליו ההיכללות בקולקטיב - חיילים. ראו: מיכל פיק חמו, מפרקטיקה לתיאוריה בסרט מסע אלונקות של ג'אד נאמן, בתוך: פיק-חמו, הפרוטוקולים של בצלאל, גיליון מקוון 24, אביב, 2012.

<sup>6</sup> זילברשטיין, 12

<sup>7</sup> שם, שם

<sup>8</sup> שם, שם

חיילים" מתמודד עם בעיה מתודולוגית זו באמצעות שימוש בתיאור מפורט, ולעיתים מפורט מידי, של הסצנות בהן הוא דן תוך ציטוט דיאלוגים רבים. תחושה דומה של עומס נקשרת גם למידע התיאורטי הרב המופיע בו, ועל כן נדמה שהספר משמר את הקשר אל "האב הקדמון", הוא מחקר הדוקטורט של הכותבת. בדומה למחקר אקדמי, הספר מכיל מארג של ציטוטים ואזכורים, אך ממעט ברעיונות אישיים של הכותבת. כאשר רעיונות אלו מופיעים, וחלקם מעוררי מחשבה ומאתגרים, הם לעיתים אינם מפותחים לכדי אמירה מגובשת או שמופיעים כהערת שוליים בלבד. בפרק המבוא, לדוגמה, סוקרת זילברשטיין באריכות סרטים המציעים ייצוג ביקורתי של חיילים הנקלעים ל"מצבים בלתי אפשריים" בעת מלחמה, כשבהערת שוליים היא מוסיפה את טענתה כי: "אמנם מעניין מאוד לבחון את עיצוב החיילים המצרים [בסרט: *אונטי פופולו*, רפי בוקאי, 1986], חיילי האויב, על פי הערכים הישראליים, אך לא במחקר זה"<sup>9</sup>. הערה זו מבקשת להרחיק את הספר מגבולות מחקר הדוקטורט, ולהציע דיון בנושא רגיש זה, אך בה בעת נמנעת המחברת מלפתח עמדה אישית על ייצוג החיילים הישראליים כניגוד לחיילים המצריים. עובדה זו היא מצערת מכיוון שבכך הייתה יכולה לתרום זווית חדשה ומקורית למחקר.

לעומת זאת, כאשר היא מציינת במבוא רשימת סרטים ומחזות שהעיסוק האקדמי בהם עד כה הוא דל, זילברשטיין מציגה עמדות אישיות וטענות מחקריות ברורות, וקולה האישי נשמע ברור ונחרץ. ניתן לזהות זאת בדיון שהיא מקיימת על ההבדל בין ייצוג החייל הישראלי בקולנוע בהשוואה לתיאטרון שלאחר שנת 1997:

"לעומת הדמויות בתיאטרון, הדמויות הקולנועיות קרובות יותר לאופני הביטוי פלסטיים ולעיסוקם בדימויי גוף, מיצובו (חיוך הגדי) ופירוקו (עונת הדובדבנים). בניגוד לדמויות התיאטרוניות, הן עדיין מתאמצות לשמר את עצמן: אם את דמיון העצמי "ככובש נאור" (חיוך הגדי) ואם את עצמם קיומן, גם בתוך מודעות למותן (עונת הדובדבנים). שבירת הריאליזם מתפרשת פחות כשבר בייצוג המציאות, ויותר כביטוי של השבר המתחולל במציאות עצמה, מציאות הכיבוש. בתגובה לו, דמות החייל הישראלי מתנתקת מהמציאות ולכן גם מהימורה הריאליסטית. כמו בתקופות קודמות בקולנוע הישראלי, חייל הכיבוש גם

<sup>9</sup> ראו: שם, הערה 32, בעמוד 22.

הוא קורבן – אך הפעם כשה לעולה. הוא מעוצב כדימוי ריק, חיצוני, מעין אנטי-אידיאל.

החילים אינם מייצגים את החזון הציוני...<sup>10</sup>.

באופן דומה מקפידה המחברת בשלושת פרקי הספר לבסס את המבנה האקדמי המחקרי של ספרה, לציין ולסקור מחקרים קודמים, ומתוך כך עולה כי היא שולטת היטב בשיח. אך עדיין, טענותיה האישיות, גם כשהן מקוריות, מסקרנות וחשובות, לרוב אינן מהוות את החלק המרכזי בדיון שהיא מעלה.

הפרק הראשון בספר נקרא "מערכה ראשונה: מגנים ומתים", ומציע סקירה נרחבת של היצירה הקולנועית והתיאטרונת הישראלית, לרבות בחינה היסטורית של התפתחות היצירה הישראלית, החל מהקמת המדינה ועד לתקופה שלאחר מלחמת ששת הימים. חלקו המרכזי מוקדש להשוואה בין המחזה *הוא הלך בשדות* (שמיר, 1948; 1956), לבין הסרט *הוא הלך בשדות* (מילוא, 1967), שעלילתו חוזרת אחורה בזמן ומציגה את התקופה שקדמה להקמת המדינה. עוד מתואר בפרק המחזה *הם יגיעו מחר* (שחם, 1950), והסרט *גבעה 24 אינה עונה* (דיקינסון 1955). העניין והדיון הביקורתי שמצא השיח המחקרי ביצירות, מתואר בהרחבה תוך התמקדות בעיצוב דמותו של "לוחם תש"ח" כביטוי של "המשימה הלאומית" והאתוס הציוני תוך צמצום העיסוק באינדיבידואל. ניתן להסיק מהתמקדות זו של המחברת כי האופן בו מעוצבות הדמויות בסרטים הופך אותן לאחידות וחסרות עומק פסיכולוגי. הפרק למעשה אינו מחדש אלא משמר את הדיון של חוקרים קודמים בהצגות התיאטרון וכך גם בסרטים מתוך פרספקטיבה של זמן ומרחב ואת הדיון בקשר ביניהם, וממעט בתיאורן מתוך פרספקטיבת המבט הקולנועי (עיצוב פס-קול, תאורה, זוויות צילום, תנועות מצלמה, עריכה, משחק, תפאורה, אביזרים וכד') שנועדה להעשיר את התובנות אותן ניתן להסיק מניתוח הסרט. בסיכום הפרק מצביעה זילברשטיין על ההבדל בין ייצוג דמות החייל בתיאטרון לבין ייצוגו בקולנוע. לטענתה, בעוד שהמחזות התיאטרוניים ביקשו לספק "המענה הנכון" לדילמה הלאומית, כלומר כשבקונפליקט בין ה'לאומי' ל'איש' מכריעות הדמויות לטובת ה'לאומי', בסרטי התקופה הדמויות אינן חוות התלבטות ממשית - "תנועתן מוכתבת מראש לאורך מסלול ידוע ומוסכם".

אני קוראת את טענתה זו של המחברת כ"יחס נפסד" אל סרטי הקולנוע הישראלי, הנובע מתוך מתודולוגיית ההשוואה בין סרטי הקולנוע ליצירות ממדיום אמנותי אחר. מתודולוגיה זו שימשה גם את חוקרת הקולנוע נורית גרץ, בספרה *סיפור מהסדטים* (1991), כאשר השוותה בין הסיפורת הישראלית לבין

<sup>10</sup> שם, 245.

הקולנוע הישראלי. באותה עת היה עיסוקה המרכזי של גרץ חקר הספרות הישראלית, והיא הרבתה להדגים כיצד הקולנוע אינו עומד בסטנדרטים של הספרות וכי לעומתה הוא דל, אינו מפותח וכדומה.<sup>11</sup> כנגד תפיסה זו אני מבקשת לחזק את טענתו של חוקר הקולנוע והבימאי, ענר פרמינגר, שכתב כנגד "השוואה השגויה והמוטה" בין קולנוע וספרות, (ובמקרה של ביקורת זו: השוואה בין קולנוע לתיאטרון), וכי יש להכיר תחילה באיכויותיו הייחודיים של המדיום הקולנועי ובכלל זה של הקולנוע הישראלי.<sup>12</sup> פרמינגר מתאר את מה שהוא מוצא כטעות רווחת, בקרב חוקרים, המשווים בין ספרות לבין קולנוע תוך התעלמות מ"איכויותיו הספציפיות ואמצעי הביטוי הסגוליים לו", זאת כפי שהוא מכנה את אמצעי המבע העשירים שעומדים לרשות היצירה הקולנועית.<sup>13</sup> אם אשוב לספרה של זילברשטיין, את הרווח אותו היא מנסה להשיג מתוך השוואה בין המדיומים והיצירות, אני רואה בהפסדו של ניתוח עומק קולנועי.

פרקו השני של הספר: "מערכה שניה: יורים ובוכים", עוסק בתקופה שמתחילה בניצחון הישראלי במלחמת ששת הימים (1967) ומסתיימת בתקופת מלחמת לבנון (אמצע שנות השמונים). במרכזו מתקיים הדיון בסרטים *מסע אלונקות* (נאמן, 1977) ו-*חייל לילה* (וולמן, 1984), ובמחזות *לא ביום ולא בלילה* (רוז, 1968) ו-*מושל יריחו* (מונדי, 1975) הפרק השלישי: "מערכה שלישית: יורים לחוד ובוכים לחוד", עוסק בשנים שלאחר מלחמת לבנון הראשונה (1982) עד לרצח רבין (1995), ודן בסרטים *חיוך הגדי* (דותן, 1986) ו-*עונת הדובדבנים* (בוזגלו, 1991) ובמחזות *אפרים חוזר לצבא* (לאור, 1987) ו-*דצמ* (לוין, 1999). כאן עוסק הדיון בייצוג החייל הישראלי ביצירות השונות בכפוף לשינויים הסוציו-פוליטיים שחוותה החברה הישראלית בתקופה זו, וכן גם באופנים בהם משפיע עליה המשך הכיבוש הישראלי. גם בפרקים אלו סוקרת המחברת את השיח המחקרי שעוסק בתקופה ההיסטורית זו, תוך שימת דגש על טענות מרכזיות של חוקרים שונים ביחס לסרטים והמחזות שבמרכז הדיון. אך לאורכו המחברת כמעט ואינה מביעה עמדה ביקורתית חדשה ביחס לשיח הקיים. כך שבמקום "לספק תשובות", בדמות טענות המתמודדות עם השאלה אודות האמביוולנטיות האינהרנטית

<sup>11</sup> גרץ התמקדה בהמשך דרכה במחקר הקולנועי, וכעבור מספר שנים חזרה ודנה בחלק מהסרטים שעלו בספרה אותו ציינתי, כשהשינוי בתפיסתה היה הדגשתה של איכויותיהם הקולנועיות שלא מתוך השוואה לאמנות הספרות. לדוגמה ראו: גרץ, נשים מחכות בחוץ: 'שלושה ימים וילד' ו'מיכאל שלי', בתוך: אופקים חדשים, גיליון 27, ינואר 2006.

<sup>12</sup> ראו בתוך: ענר פרמינגר, על ספרות, קולנוע ודעות קדומות, בתוך: *צפייה על תנאי? דרכים לצפייה מעריכה בקולנוע ובטלוויזיה*, עורכים: אליעזר מרכוס וסמדר נבו, ירושלים, 1988, 56-72.

<sup>13</sup> בהקדמה לספר ובתודות לו מוזכר שמו של פרמינגר כמנחה המחקר וכבימאי התסריטים עליהם בין השאר כתבה זילברשטיין, דבר שמעורר תמיהה נוספת ביחסה "הנפסד", כפי שאני מגדירה זאת, ביחס לקולנוע, לעומת יצירות תיאטרון.

לדמות החייל הישראלי כפי שהיא נרמזה כבר בכותרת הספר, **מסתיים** הספר דווקא בסדרת שאלות. שאלות אלו לכשעצמן מקוריות ומאתגרות, ומנסות לברר את מקומו ומאפייניו של ייצוג החייל בקולנוע ובתיאטרון הישראליים בימינו אלו, וכן על הקשר בין תפיסת המוות בחברה הישראלית לתפקידו זה של ייצוג החייל. אלא שהתשובות לשאלות אלה מסתכמות באמירה: "[...]מענה לשאלות אלה עשוי להוביל למסקנות חשובות נוספות ביחס לעיצוב דמות מפתח זו ומשמעותו הכוללת, ניתוח זה ומסקנותיו ימתינו למרחק הזמן המתאים, ולמחקר הבא"<sup>14</sup>.

לא לחינם מצטטת מחברת הספר בכותרתו משפט מתוך נאומו של יאיר בעודו עומד מעל קברו של ויסמן. זאת מכיוון שבסרטו *מסע אלונקות*, סימן ג'אד נאמן את קו השבר שאחר התפתחותו עוקב הספר. אלא שזילברשטיין אינה מתמודדת באופן מקיף עם השאלות המרתקות שספרה מעורר, ועל כן חשיבותו של מחקר זה יכולה להימדד בעיקר על ידי המטרות והצרכים הספציפיים של קהל היעד שלו. המידע הרב המופיע בו, אך לעומתו מיעוט הטענות החדשות העולות בו, יכול להועיד אותו כפי הנראה לסטודנטים הלומדים לתואר ראשון בקורסי מבוא ללימודי קולנוע, תיאטרון, תקשורת ישראלית ותרבות ישראלית, כמו גם מרצים בקורסי מבוא בתחומים אלה. הספר מספק תשתית רחבה של מושגים תיאורטיים ואסתטיים המשמשים חוקרים בתחום התיאטרון והקולנוע והשיח הביקורתי הישראלי בכללותו, וכולל סיכום של ידע תיאורטי ביקורתי וסקירה אמנותית מקיפה, ועל כן מומלץ כחומר קריאה עצמאי בעיקר לאלו הרוצים לבסס את ידיעתם בנושא.

---

<sup>14</sup> זילברשטיין, 253