

ביקורת ספר: מיכל פיק חמו, מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי

דור יעקובי*

נְשֵׂה / חיים גורי

הַאֵל בָּא אֶתְרוֹן.

וְלֹא יָדַע אֶבְרָהָם כִּי הוּא

מְשִׁיב לְשָׁאֵלֶת הַיָּלֵד,

רֵאשִׁית-אוֹנוֹ בְּעֵת יוֹמוֹ עָרַב.

נָשָׂא רֵאשׁוֹ הַשָּׁב.

בְּרֵאוֹתוֹ כִּי לֹא תֵלֵם תְּלוֹם

וְהַמְלֵאךָ נָצַב –

נְשֵׂרָה הַמֵּאֲכֵלֶת מִיָּדוֹ.

הַיָּלֵד שָׁהַמֵּר מְאֻסְרֵיו

רָאָה אֶת גֵּב אֲבִיו.

יִצְחָק, כְּמִסְפָּר, לֹא הֵעֵלָה קֶרֶן.

הוּא חַי יָמִים רַבִּים,

רָאָה בְּטוֹב, עַד אוֹר עֵינָיו כָּהָה.

אָבֵל אֶת הַשְּׂעָה הַהִיא הוֹרִישׁ לְצִאֲצָאִיו.

הֵם נוֹלָדִים וּמֵאֲכֵלֶת בְּלִבָּם.¹

* דור יעקובי היא דוקטורנטית בבית הספר לקולנוע באוניברסיטת תל אביב, ומלמדת קולנוע באוניברסיטה הפתוחה.

¹ חיים גורי, *שושנת הרוחות* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1960), 28.

בשירו **ירושה** מתאר המשורר חיים גורי את המעמד המקראי של עקידת יצחק, תוך שהוא גודע באיבה את השמחה על הצלתו הבלתי צפויה של הנער. גורי חותם את השיר באומרו שצאצאיו של יצחק, שגדל והיה לאבי האומה העברית, נידונו לשאת לעד את זכר השעה האפלה שבה הישיר מבטו אל המוות, ואת הירושה המפוקפקת שהעניק להם בדמות המאכלת הנעוצה בליבם. הפרשנות הרווחת לשיר מאפשרת להבין את העקידה המקראית כמעמד מיתולוגי מכוון שבצילו התעצבה דמותה של החברה הישראלית כחברה פצועה המקריבה את מיטב בניה, משל הייתה זו גזירת גורל.² שירו זה של חיים גורי פותח את השער השני בספרה של מיכל פיק חמו **מולדת פצועה**.³ הבחירה בשירו של גורי, המשורר-הלוחם,⁴ מבטאת היטב את רוחו של הספר שבמרכזו ניצבת בבואתה הקולנועית של החברה הישראלית, המצטיירת כחברה פצועה וטראומטית, הלומה ושבויה במכאוביה.

קריאה חדשה

מולדת פצועה הוא חוליה חדשה בשרשרת של ספרות מחקרית אקדמית פרי עטם של חוקרי הקולנוע הישראלי, אשר יצרו היסטוריוגרפיה של הקולנוע המקומי באמצעות מיפוי של ייצוגים ותקופות, תוך בחינת השתקפותן של סוגיות חברתיות ותרבותיות המייחדות את החברה הישראלית: נורית גרץ סוקרת את הדגמים השונים בקולנוע הישראלי ומתבוננת בהם מבעד לפריזמה של הספרות הקנונית המקומית;⁵ ניצן בן שאול בוחן את הקולנוע הישראלי מראשית ימיו ומאבחן בו תסמינים של מנטליות מצור;⁶ אלה שוחט בוחנת ייצוגים אתניים של מזרח ומערב בקולנוע הישראלי ובאידיאולוגיה הניצבת בתשתיתו מראשיתו ועד שנות השמונים;⁷ מירי טלמון סוקרת את סרטי הקולנוע הישראלי תוך

² חלי אברהם-איתן, "השיר 'ירושה' מאת חיים גורי בזיקה לסיפור עקידת יצחק", **מעמקים** 13 (2008): 1–8.

³ מיכל פיק חמו, **מולדת פצועה** (תל אביב: רסלינג, 2016).

⁴ חיים גורי, 1923–2018, נחשב לאחד מהכותבים הבולטים של דור תש"ח בספרות העברית. מלחמת העצמאות ומוראותיה חרותים היטב בשיריו, שהם חלק בלתי נפרד מן הקאנון הספרותי המקומי. ראו: עוז אלמוג, **הצבר – דיוקן** (תל אביב: עם עובד, 1997), 20–26.

⁵ נורית גרץ, **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993).

⁶ Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films* (New Jersey: Edwin Mellen Press, 1997).

⁷ אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2005).

התמקדות במיתולוגיזציה של החבורות ובגבריות הצברית;⁸ ורוז יוסף עוקב אחרי ייצוגים של מיניות וגבריות בקולנוע הישראלי מסרטי החלוצים שהופקו בפלשתינה בשנות השלושים של המאה ה-20, ועד הקולנוע הישראלי העכשווי.⁹

בדומה לחוקרים שקדמו לה מאמצת פיק חמו את המיפוי השגור של סרטי הקולנוע הישראלי, המתבסס על חלוקה לדגמים ותקופות: הדגם הלאומי-הרואי (1955–1967), סרטי מלחמה (1967–1977), הקולנוע האישי (1967–1973), הקולנוע המעמדי (1964–1974) והקולנוע של הזר והחריג (1968–1977). בשונה מחוקרים אחרים, היא קוראת את הקולנוע הישראלי ואת גיבוריו כאנטי-גיבורים פצועים והלומים הרדופים על ידי דמונים מהעבר. היא אף מציעה מודל חדש לניתוח הסרטים שאותו היא מגדירה כ"מודל הפוסט-טראומטי", המופיע בקולנוע הישראלי בתחילת העשור הראשון של שנות האלפיים. מודל זה מאפשר, לטענתה, חלוקה של הגנאלוגיה הקולנועית הישראלית לשתי תקופות עיקריות: אם עד שנות האלפיים מופיעה הטראומה באופן ספורדי בשולי היצירות בקולנוע הישראלי, הרי שמשנות האלפיים ואילך היא מתפרצת ומקבלת ביטוי חברתי ותרבותי מובהק. כפי שכותבת פיק חמו:

הקריאה הביקורתית המוצעת מתבססת על החלוקה לתקופות ולדגמים שקבעו החוקרים, אך מדגישה את נוכחותה של הטראומה התרבותית בקולנוע הישראלי כבר מראשיתו. לשם כך אתחקה אחר השינויים ההיסטוריים שחלו בהגדרת התסמונת ואחר הזיקה בין שינויים אלו לבין ייצוגי הטראומה בקולנוע הישראלי, שהחלו כייצוגים של התפרצויות ספורדיות של הנורוזה והפכו ליסוד מרכזי בנרטיב-על משותף.¹⁰

על מנת להקל על הקוראת ולסייע לה להתמצא במבוך המושגי מתחום הפסיכולוגיה, מציגה פיק חמו בפרק המבוא את המונחים הקשורים בחקר הטראומה, שהיא החוויה הראשונית האיומה והגורם המחולל את הנורוזה, והפוסט-טראומה, ההתפרצות "הנורוטי הרודפנית", כמושגי מפתח שעליהם היא מבססת את המודל התיאורטי לניתוח הסרטים לכל אורכו

⁸ מירי טלמון, **בלוז לצבר האבוד** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001).

⁹ רוז יוסף, **לדעת גבר** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010).

¹⁰ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 13.

של הספר. בהמשך היא מציגה את ההתפתחויות ההיסטוריות שחלו בחקר הטראומה עד התגבשותה לכדי דיסציפלינה מחקרית, ועומדת על הזיקה בין טראומה אישית לבין נירווזה לאומית, ועל האופן שבו הטראומה האישית מכוננת תופעות חברתיות בעלות השלכות פוליטיות ואף מוסריות.¹¹ עם זאת החלוקה לדגמים, המוכרת היטב במחקר הקולנוע המקומי, משמשת נקודת ייחוס מרכזית לחלוקה הפנימית הנוספת שמציעה הכותבת, ויש בכך משום חשיבות רבה, כיוון שהנמענים העיקריים של ספרה הם חוקרים, סטודנטים ותלמידים בתחום הקולנוע, שמטבע הדברים כבר מכירים היטב את תולדות הקולנוע הישראלי ואת המחקרים הבולטים בתחום.

דוגמה מהספר שיכולה להמחיש את המודל שמציעה הכותבת תהיה קריאתה את הסרט **הוא הלך בשדות**.¹² זו מאפשרת לקוראת להתבונן מחדש בדמותו של אורי כהנא, הצבר המיתולוגי בקולנוע הלאומי, ומספקת הסבר הגיוני ומשכנע שעשוי ליישב את המורכבויות והסתירות שהפכו את דמותו לאניגמטית ובלתי ברורה.¹³ במסגרת הפרשנות המוצעת מאבחנת המחברת את אורי כלוקה בהלם קרב, ומעגנת את קריאתה במחקרים עכשוויים מתחום הפסיכולוגיה המתמייחסים למציאות ההיסטורית המתוארת בסרט. קריאה חדשנית ומקורית זו אף מאפשרת לחשוב על המחיר הכבד שגבה האתוס הלאומי הציוני מהגברים הצעירים של דור תש"ח, ועל האופן שבו דיכא בברוטליות כל אפשרות לגילוי של רגש או פגיעות מצידם:

¹¹ תפיסה זו משתקפת בכמה מחיבוריו של פרויד, המזהה את האופן שבו חברות אנושיות מתלכדות ומכוננות זהות משותפת סביב מיתוסים, אירועים היסטוריים וטראומות העבר. במובן זה ניתן לראות את תרומתו של מיתוס העקידה לגיבושה וכינונה של זהות החברה הישראלית כחברה פוסט-טראומטית וקורבנית. וראו: זיגמונד פרויד, **טוטם וטאבו: התאמות אחדות בין חיי הנפש של הפראים והנורוטים**, תרגמה רות גינזבורג (תל אביב: רסלינג, 2013).

¹² יוסף מילוא (ישראל, 1967).

¹³ סתירות אלו מגיעות לשיאן בסצנה המדמה את ליל הגשרים. אורי נראה כשהוא משתהה דקות ארוכות תחת הגשר, אוזן בידיו חומרי נפץ מסוכנים, ולאחר המתנה מורטת עצבים מפעיל את המטען, משתהה עוד קצת, ומוצא את מותו. התנדבותו לביצוע המשימה, התנהגותו התמוהה והנמהרת במהלכה ומותו הבלתי צפוי תוארו על ידי החוקרים כאקט הרואי. ראו: אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה** (תל אביב: ברירות, 1991); גרץ, **סיפור מהסרטים**; Judd Ne'eman, "The Death Mask of the Moderns: A Genealogy of 'New Sensibility' Cinema in Israel", *Israel Studies* 4, no. 1 (1999): 100-128.

לא זו בלבד שתגובה כזו [הלם קרב] מנוגדת לעיצוב דמותו [של אורי] כצבר גיבור הנלחם באומץ למען מטרות הלאום, אלא שהיא עומדת בסתירה לתפיסה הפוליטית-קלינית שרווחה באותה תקופה, אשר הכחישה את קיומו של הלם קרב ותפסה את הלוקים בו כמשתמטים וחלשי אופי. על פי תפיסה זו, החיילים הלומי הקרב מנוגדים באופיים למגשימי האתוס הציוני, המגולם בדימויים ההרואיים של "היהודי החדש" ו"הצבר הלוחם" המסכנים את נפשם למען כינון הלאום.¹⁴

הדגם הדיסוציאטיבי

הקריאה המחודשת של פיק חמו את הטקסטים הבולטים בקולנוע הישראלי מספקת פרשנות מעניינת, ולעיתים מפתיעה, לסרטים אשר נדונו זה מכבר ונותחו בהקשרים שונים במסגרת המחקר האקדמי.¹⁵ עם זאת, לתפיסתי, החידוש והחשוב והמשמעותי של המחקר שעליו מבוסס הספר מופיע בשער השני, המוקדש לדיון בדגם שהמחברת מכנה "הדגם הדיסוציאטיבי". בחלק זה היא מנתחת שישה סרטים שבחרה על סמך התקבלותם על ידי הקהל והמבקרים ועל סמך זכיותו של כל אחד מהם, בשנת צאתו לאקרנים, בפרס אופיר – הפרס החשוב ביותר הניתן ליוצרים בתעשיית הקולנוע המקומית: **חתונה מאוחרת**,¹⁶ **כנפיים שבורות**,¹⁷ **האסונות של נינה**,¹⁸ **מדורת השבט**,¹⁹ **איזה מקום נפלא**²⁰ ו**אביבה אהובתי**.²¹

¹⁴ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 92.

¹⁵ אזכיר בהקשר זה את ניתוח סרטי הדגם העממי-מעמדי **סאלח שבתי** של אפרים קישון (ישראל, 1964) ו**צ'רלי וחצי** של בועז דוידזון (ישראל, 1974) כביטוי לטראומת ההגירה; את ניתוח הסרט מדגם הקולנוע האישי **שלושה ימים וילד** של אורי זוהר (ישראל, 1967) כביטוי לטראומה תרבותית; ואת ניתוח דמותה של גיבורת הסרט **עתליה** של עקיבא טבת (ישראל, 1984) כמשקפת טראומה מגדרית.

¹⁶ דובר קוסאשווילי (ישראל, 2001).

¹⁷ ניר ברגמן (ישראל, 2002).

¹⁸ שבי גביוון (ישראל, 2003).

¹⁹ יוסף סידר (ישראל, 2004).

²⁰ איל חלפון (ישראל, 2005).

²¹ שמי זרחין (ישראל, 2006).

גיבורי הסרטים הללו, כל אחד בדרכו, מצטיירים כמנותקים רגשית מעצמם ומשאיפותיהם, ומתקשים להתמודד עם קשיי הקיום. נרטיב-העל הקושר בין ששת הסרטים חושף מצב פתולוגי תרבותי החורג הרבה מעבר למצבו של הפרט, וכמו משקף נאמנה את האקלים החברתי התרבותי ששרר בחברה הישראלית בשנים הללו. המחברת מצביעה על תופעות היסטוריות וחברתיות כדוגמת טרור לוקאלי וגלובאלי, אובדן אמון במוסדות המדינה והתפוררות הזהות הלאומית הקולקטיבית, וקושרת בינן לבין הרצון להתכנס בתוך המרחב המשפחתי, המשתקף כמרחב הדומיננטי בסרטי הדגם הדיסוציאטיבי. כך, לטענתה, נעשית המשפחה הגרעינית מיקרוקוסמוס ההופך את השיח הקורבני לשיח מרכזי בהווה הישראלית:

הסרטים שנכללים בדגם הקולנועי החדש מאופיינים בהתכנסות, בהשלמה ובויתור, שאינם מעמידים אופוזיציה לתפישת ההווה השליטה. המשותף לסרטים הוא מערך ההסוואה האקטיבי – פועל יוצא של המרת הפוליטי במשפחתי – אשר מבטא באופן סמוי את התפיסה הפוליטית המקומית ההגמונית בשנים אלו, שבמרכזה חרדה וחוסר אונים. לפי נרטיב-העל המשתמע מהסרטים, העולם נחוה כמקום מאכזב שמאלץ את הפרט לוותר על שאיפותיו ועל רצונו למען מה שנתפש ככוחות גדולים ממנו או כצו תרבותי-חברתי שאין דרך לחמוק ממנו. הגיבורים המיוסרים משלימים עם המציאות, עם נסיבות שלכאורה נכפו עליהם, ואינם מנסים לשנותה. הרצון למימוש עצמי מושהה לנוכח דרישות המשפחה אשר נענות כאילו היו גזר דין בלתי נמנע.²²

ניתן לומר שהדגם הדיסוציאטיבי נושא מאפיינים מובהקים המייחדים אותו, אולם בה בעת חולק יסודות משותפים עם דגמים קולנועיים קודמים כדוגמת הדגם האישי והדגם של הזר והחריג. מהבחינה התמטית משקף הדגם הדיסוציאטיבי

²² פיק חמו, מולדת פצועה, 255.

את המשכה הישיר של מגמת ההתכנסות וההסתגרות שהחלה בקולנוע הישראלי של שנות התשעים, שאותו מגדירה יעל מונק "קולנוע הגבול".²³

הגדרת הדגם הדיסוציאטיבי היא מהלך משמעותי וחשיבותו כפולה. ברמה הראשונית דגם זה מאפשר את מיפוי ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי על בסיס דגמים מתחלפים, ומשמש גשר רעיוני ותמטי בין קולנוע הגבול של שנות התשעים לבין הקולנוע הטראומטי-קורבני שנוצר לקראת תום העשור הראשון של שנות האלפיים. ברמה האחרת, והמשמעותית יותר, מאפשרת הגדרת הדגם הדיסוציאטיבי התבוננות מעמיקה בתהליכים היסטוריים וחברתיים המגדירים מחדש את החברה הישראלית בשני העשורים האחרונים, ובאופן מיוחד את נטייתה להתפצל למגזרים ושכטים שכל אחד מהם מכונס בעצמו. מגמה זו של פיצול וחזרה לשבטיות, הנתפסת כאיום ממשי על חוסנה של החברה הישראלית, עמדה גם במרכזו של "נאום השבטים" שנשא הנשיא ראובן ריבלין ביוני 2015 בכנס במרכז הבינתחומי בהרצליה.²⁴

במסגרת ניתוח הדגם הדיסוציאטיבי מקדישה המחברת תת-פרק מרתק לתופעה שהיא מכנה "המרת קטגוריות פסיכולוגיות-קליניות בקטגוריות אסתטיות", מהלך המאפשר דיון מעמיק ברטוריקה הקולנועית הדיסוציאטיבית. תת-פרק זה, המצביע על תלכיד תוכני וצורני המתקיים בסרטי הדגם הדיסוציאטיבי, מתקף את טיעוני המחברת בדבר נוכחותה של הטראומה, שבאורח אבסורדי מגולמת לא פעם דווקא באמצעות היעדר. זהו מהלך משמעותי במיוחד, כיוון שגם מי שאינה מכירה את התסמינים הקליניים של החוויה הדיסוציאטיבית עשויה לזהות את ביטוייהם האסתטיים והקולנועיים. כך מקשרת המחברת בין חוויית ההתנתקות לבין ההיסט של מרחב הסרט מהלאומי אל האישי, בין תחושת הקיהיון לבין חוויות הזרות והניכור האופפות את הגיבורים, ובין תופעות של אובדן זיכרון ופיצול התודעה לבין יצירת נרטיב מלודרמטי ועיצוב של מרחב פריפריאלי מקוטע.²⁵

²³ הקולנוע הישראלי של אותן שנים, כהגדרת מונק, מאופיין בהתנתקות מהמרחב הלאומי ובהתכנסות אל תוך המרחב הפרטי, המשפחתי והעדתי. גיבורי קולנוע זה מצטיירים כגולים בארצם, כמי שבחרו להתנתק מהנרטיב ההגמוני ומן השיח הפוליטי הדומיננטי ולברוא טריטוריות חדשות, מוחשיות ומדומיינות גם יחד. מונק מזהה את המגמה הזו כתגובה לאירועים המטלטלים שעברו על החברה הישראלית, ובהם רצח רבין ופרוץ האינתיפאדה השנייה. יעל מונק, **גולים בגבולם – הקולנוע הישראלי במפנה האלף** (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012).

²⁴ https://www.mako.co.il/news-israel/local-q2_2015/Article-1fc80c1225ecd41004.htm

²⁵ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 261–263.

האפילוג החותם את הספר מפנה את תשומת ליבה של הקוראת למפנה משמעותי שחל בקולנוע הישראלי, עם עלייתו של דגם חדש שהמחברת מכנה הדגם הטראומטי-קורבני. דגם זה ממיר את החוויה הדיסוציאטיבית בהצפה של הטראומה, אבל משקף את אותם תהליכים מנטליים ואידיאולוגיים העוברים על החברה הישראלית מתחילת שנות האלפיים. הסרטים הבולטים בדגם זה הם **בופור**,²⁶ **ואלס עם באשיר**²⁷ ו**לבנון**.²⁸ יוצרי הדגם החדש מתמקדים באופן חד-צדדי בטראומות של הלוחם הישראלי, נמנעים מקבלת אחריות ומסתפקים בהצגת עמדה אפולוגטית במקום להביע עמדה אתית ברורה. במובן זה הם מעניקים ביטוי לתחושת הקורבנות אשר פשתה בחברה הישראלית ואשר מעוגנת בתפיסה הישרדותית המלווה בתחושה מתמדת של איום ומאופיינת בהתנהגות נטולת אמפתיה.

המחברת חותמת את הספר בסקירה קצרה של סרטים חדשים המבטאים שינוי: **גט: המשפט של וויאן אמסלם**,²⁹ **אפס ביחסי אנוש**³⁰ ו**מיתה טובה**.³¹ בסרטים אלה היא מזהה נקיטה של עמדות מוסריות ברורות, וכן הפגנת אחריות אישית וסולידריות עם האחר. מתוך שכך מעלה המחברת שאלות על הכיוון שאליו פונה הקולנוע הישראלי ועל העמדות האתיות שהוא בוחר לאמץ:

האם מדובר במפנה אקטיביסטי שמשקף את השינויים שחלו בחברה הישראלית או שמא בקולנוע שמבקש להמשיך להשתחרר מהמבנה הבסיסי, הלאומי-ציוני קולקטיביסטי, להשתחרר מהציוני ההיסטורי לחבר בין האישי ללאומי – כל זאת לא בדרך של היפרדות או קיטוע אלא כביטוי לרצון להשמיע קול עצמאי, קול אחר, שיצליח לדמיין אפשרות נוספת ויהווה אוונגרד מוסרי עבור החברה שבה ולמענה הוא נוצר? על כך עדיין לא

ניתן להשיב.³²

²⁶ יוסף סידר (ישראל, 2007).

²⁷ ארי פולמן (ישראל, 2008).

²⁸ שמוליק מעוז (ישראל, 2009).

²⁹ שלומי ורונית אלקבץ (ישראל, 2014).

³⁰ טליה לביא (ישראל, 2014).

³¹ שרון מימון וטל גרניט (ישראל, 2014).

³² פיק חמו, **מולדת פצועה**, 326.

בתשובה לשאלות אלו אני מבקשת להזכיר שהסרטים המבטאים שינוי תודעתי ואקטיביזם חברתי נוצרו בתקופת המחאה החברתית. הרוח השורה עליהם היא ככל הנראה אותה הרוח שריחפה מעל שדרות רוטשילד בקיץ הבלתי נשכח של שנת 2011. אין לדעת מה יקרה, אבל יש לקוות שערכים של אחריות אישית, אמפתיה וסולידריות ישובו ויעצבו מחדש את דמותה של החברה הישראלית, ויפתחו פתח למציאות חברתית שונה, המאפשרת להכיל את הטראומות של העבר, להכיר בסבלו של האחר ולהניח את התשתית ליצירת עתיד טוב יותר.

הערות סיום

עד כה עמדתי על חשיבותו של **מולדת פצועה** ועל האופן שבו הוא ממלא את מה שהיה חלל פעור, אם בשל היעדר התייחסות מחקרית מעמיקה לקולנוע הישראלי החדש שנוצר בעשור הראשון של שנות האלפיים ואם בשל היעדר התייחסות מספקת לטראומה בקולנוע הישראלי באופן כללי.³³ עם זאת, ומאחר שעם קהל היעד של הספר נמנים חוקרים, סטודנטים ותלמידי קולנוע, הכרחי לדון גם בנקודות התורפה שלו. אפתח את החלק הזה בהתייחסות לכמה שגיאות ואי-דיוקים שנפלו בספר, שגיאות שחשוב לי להצביע עליהן דווקא מכיוון שאני סבורה שמדובר בספר חשוב שעשוי לתרום תרומה משמעותית לחקר הטראומה ולתולדות הקולנוע הישראלי.

בניתוח הסרט **שלושה ימים וילד** נפל בלבול זהויות/שמות בין יעל ונועה, מה שעלול להטעות את הקוראות. כמו כן נכתב בטעות באותו עמוד שאלי נוטש את הילד שי בבית קברות מוסלמי במרכז העיר ירושלים, אולם למעשה הוא רק מעמיד פנים שנטש אותו, מתוך רצון להפחיד את הילד – התעללות שהיא ביטוי ליחסי אהבה-שנאה וסובלימציה ליחסיו עם נועה, אימו של שי (עמ' 123). באורח דומה, בניתוח הסרט **עתליה**, בתה של עתליה מכונה גלי, ולמעשה

³³ אסייג ואומר שכוונתי לעיסוק בטראומה עד תחילת שנות האלפיים ולמיעוט העיסוק בקולנוע החדש בעשור הראשון של שנות האלפיים. הנה כמה מחקרים בולטים מהשנים האחרונות הדנים בטראומה בקולנוע הישראלי: Raz Yosef, *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema* (New York and London: Routledge, 2011); Raz Yosef and Boaz Hagin, *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema* (New York and London: Bloomsbury Academic, 2013); Raya Morag, *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema* (New York and London: I.B. Tauris, 2013).

בסרט שמה נטע (עמ' 191). שמה של נטע חשוב להבנת רובד המשמעות של הסרט, כיוון שהיא נתפסת כמי ששורשיה נטועים היטב בקיבוץ. אפשר לומר שעיצוב דמותה מדגיש ביתר שאת את ההדרה וההחרגה של עתליה, אימה הסהרורית, הנתפסת כזרה וחריגה, כנטע זר.

נקודת תורפה אחרת של הספר באה לידי ביטוי במה שאכנה "הבנליזציה של הטראומה". אומנם האסטרטגיה שנוקטת המחברת – עיון מחודש בטקסטים קאנוניים של הקולנוע הישראלי לדורותיו – מספקת רגעים מרתקים ומפתיעים דוגמת ניתוח דמותם של אורי כהנא (הוא הלך בשדות) או צבי וייסמן (מסע אלונקות)³⁴ כהלומי קרב; עם זאת אותה אסטרטגיה עצמה, הרואה את רוב סרטי הקולנוע הישראלי כטקסטים המייצגים טראומה, מייצרת לעיתים עודפות ושחיקה של המושג. כפועל יוצא מכך, הרציונל העומד מאחורי בחירת הסרטים המנותחים בספר לא תמיד ברור. למשל, בעוד שגיבורי צ'רלי וחצי עומדים במרכזו של דיון נרחב כמייצגי הטראומה של ההגירה, נפקד מקומם של גיבורי הקולנוע האישי המאוחר בסרטים שנוצרו באותה תקופה, סמוך למלחמת יום הכיפורים, כדוגמת אור מן ההפקר³⁵ או סוס עץ³⁶ – סרטים המספקים כר פוטנציאלי לדיון בטראומות של הלם קרב ובהעברה בין-דורית של הטראומה.

אני סבורה שאת הדיון החשוב בטראומות של הגירה ראוי היה להרחיב באמצעות סרטים עכשוויים כדוגמת מסעות ג'יימס בארץ הקודש³⁷ ומנפאואר³⁸, המבטאים את הטראומה דרך סיפורם של מהגרי עבודה ומבקשי מקלט שאינם יהודים. סרטים אלו זכו לעיון מחקרי ואף להגדרה כתת-סוגה המכונה "סרטי טרמינל"³⁹.

התקופה השלישית בשער הראשון של הספר עוסקת בטראומות אישיות ותרבותיות של זרים וחריגים. שם מנתחת המחברת את דמותה של עתליה, גיבורת הסרט עתליה, כמשקפת טראומות של מגדר. נראה לי שאפשר היה לדון

³⁴ ג'אד נאמן (ישראל, 1977).

³⁵ נסים דיין (ישראל, 1976).

³⁶ יקי יושע (ישראל, 1978).

³⁷ רענן אלכסנדרוביץ' (ישראל, 2004).

³⁸ נעם קפלן (ישראל, 2014).

³⁹ עמרי יבין, "ממדינה לטרמינל: זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי העכשווי", סליל – כתב עת מקוון להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה, גיליון חורף (2016): 4–22.

בהקשר זה גם בייצוגים קולנועיים מאוחרים יותר כדוגמת **שחור**⁴⁰ ו**אור**,⁴¹ או בסרטים כדוגמת **חסד מופלא**,⁴² המשקפים את הטראומה המתמשכת של קהילת הלהט"ב שמקומה נפקד כליל מן הדיון בטראומה המגדרית. במסגרת הדיון בסרטי הזר והחריג בולטת בהיעדרה גם ההתייחסות לסכסוך הישראלי-פלסטיני או לטראומה של הערבים הפלסטינים, שהמולדת הפצועה הנדונה בספר היא בראש ובראשונה מולדתם. כוונתי בעיקר לסרטים קאנוניים כדוגמת **מאחורי הסורגים**⁴³ ו**ואוונטי פופולו**.⁴⁴ סרטים אלה, הנמנים עם סרטי הדגם של הזר והחריג, משקפים היטב גם את הטראומה של מחנה השלום הישראלי אחרי המהפך של 1977 וסמוך לאינתיפאדה הראשונה, ומתארים את הסכסוך הישראלי-פלסטיני על כל היבטיו כגזירת גורל וכמצב חסר מוצא.

ארצה לחתום את דבריי בהתייחסות לאמירה של המחברת במבוא לספרה: "ספר זה נכתב בתשומת לב לסכנה שבטשטוש הגבולות בין סבלו של הפרט למצב התרבות וגם לסכנה שבהפיכת הטראומה לאידאולוגיה קורבנית, אשר לפיה הטראומה נתפשת כמצב קיומי וחברתי שאין כל אפשרות להשתחרר ממנו. תפיסה כזו עלולה להצדיק התנהגויות בלתי מוסריות כלפי האחר".⁴⁵ אכן, בימים אלו, שבהם התותחים רועמים והמוזות שותקות והיכולת להביע דעה שאינה מיישרת קו עם הנרטיב ההגמוני מוטלת בספק, חשוב להשמיע קול בהיר וצלול, בדומה לזה המתווה את אופני ההתבוננות של המחברת לכל אורכו של הספר. הבנת החברה הישראלית כחברה פוסט-טראומטית ומתקרבת, על כל המשתמע מכך, מעודדת התבוננות ביקורתית רפלקסיבית, ומאפשרת מחשבה על האחר במונחים של חמלה ואמפתיה. כך, בהתבסס על מחקר ייחודי המנתח את הקולנוע הישראלי לדורותיו כקולנוע של טראומה, מציגה המחברת ספר רב ערך, הפותח פתח למחשבות על יום המחר ועל התקווה להשתחרר מהלולאה האינסופית של אלימות וסבל.

⁴⁰ שמואל הספרי (ישראל, 1994).

⁴¹ קרן ידעיה (ישראל, 2004).

⁴² עמוס גוטמן (ישראל, 1992).

⁴³ אורי ברבש (ישראל, 1984).

⁴⁴ רפי בוקאי (ישראל, 1987).

⁴⁵ פיק חמו, **מולדת פצועה**, 40.