

קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה

רעיה מורג

'ההכרה בטרואומה, או ההכרה הנובעת ממנה, מורכבת משני אלמנטים סותרים. האחד, הוא האירוע הטרואומטי, הנרשם בתודעה יותר מאשר נחווה. נראה, שהוא עוקף את התפיסה ואת המודעות ונופל בבת אחת לתוך הנפש. האלמנט האחר, הוא מעין זיכרון של האירוע בצורה של הנצחתו כטרופוס על ידי החיצוי הבולט של התודעה. [...] ידע טראומטי, אם כך, הוא מונח המכיל סתירה פנימית. הוא קרוב לחוסר ידע באותה מידה כמו לידע. כל תיאור כללי או מודאליזציה של טראומה, אם כך, מסתכנים בהיותם פיגורטיביים, עד לרמה של פנטסמגוריה מיתית'.¹

א. מבוא

השאלה שברצוני להעלות היא כיצד מייצג הקולנוע הישראלי העלילתי, הארוך והקצרצר, את הטרואומה של פיגועי הטרור בשנות השיא של האינתיפאדה השנייה?² המאמר יבחן את הקולנוע העלילתי הארוך שנוצר בשנים אלה (בסרטים כגון דיסטורשן [חיים בוזגלו, 2004], ללכת על המים [איתן פוקס, 2004], אבנים [רפאל נדג'ארי, ישראל-צרפת, 2005], וקרוב לבית [יורי בילו ודליה הגר, 2005]), וכהשוואה – את ייצוג הטרור בקולנוע העלילתי הקצרצר (בסרטים בני שלוש דקות שנוצרו בפרויקט מבטים).³ נקודת המוצא

1 Geoffrey H. Hartman, 'On Traumatic Knowledge and Literary Studies', *New Literary History*, Vol. 26, No. 3 (1995), p. 537

2 כוונתי בעיקר לפיגוע הנעשה בידי מחבל מתאבד החוגר חגורת נפץ או נושא תיק ממולכד ובוחר כזירת ההתקפה מקומות עירוניים הומי אדם.

3 הסרטים הופקו כל שנה לתחרות בפסטיבל הסרטים הבינלאומי של הסינמטק בירושלים.

לדיון היא כי בשנים אלה, בשל תדירות פיגועי הטרור (ממוצע של כשלושה פיגועים בחודש בין אוקטובר 2000 לנובמבר 2004),⁴ שרר מצב פסיכו-חברתי של טראומה כרונית, אך השיח הציבורי והקולנוע העלילתי הרחיקו את הפיגוע והדירו אותו.⁵ ברמה הוויזואלית הוצג פיגוע הטרור במדיה על ידי איקונוגרפיה קבועה (צילום מרחוק, אי נראות של הגופות, בולטות של זק"א במסגור האירוע, וכולי). ברמה האודיאלית לא מדובר בייצוג אלא בהעדרו הגמור, תוצאה של השתקה. אף על פי שגלי ההדף של הפיצוץ מייצרים את עוצמת הטרומה של האירוע ואת נראות העקבות הוויזואליים, נדיפותו של קול הפיצוץ אינה מאפשרת התייחסות אליו. במילים אחרות, לקול הטרומטי אין כל קירבה אינטימית לסדר הסימבולי.⁶ במובן זה, כשמדובר על שכבות של טראומטיזציה, הדחקת הקול היא כנראה העמוקה ביותר. אין תימה, אפוא, שפנטזיית האימה החברתית הישראלית היא בראש ובראשונה קולית, ומובנית סביב רגע הפיצוץ כרגע מדומיין. כמו האירוע הטרומטי שהוא מסמן את פריצתו, הקול נתפס בהכרה רק לאחר האפקט. מבחינה זאת הקול מסמן את היסוד הבלתי נגיש של האירוע הטרומטי – זה שלגביו יתחולל תהליכי הזיכרון – בצורה נאמנה לאין שיעור יותר מאשר הדימוי הוויזואלי.

ההרחקה וההדרה אינן מאפשרות לפיגוע הטרור להפוך לזיכרון קולקטיבי פוסט-טראומטי של העבר. ברמה האישית, שיש לה גם השלכות קולקטיביות, נראה כי המיעוט הניכר של הסיפורים האישיים הפוסט-טראומטיים המדווחים במדיה ושל נרטיבים אוטוביוגרפיים מצביע על הקושי העצום להכיר באירוע הטרומטי האישי כאירוע חד פעמי. זאת במציאות שבה הזיכרון הקולקטיבי כופה את התבנית הטרומטית הכרונית על הזיכרון הפרטי, משתק אותו והופך אותו לחלק מאותה כרוניות טראומטית שעל ידי החזרתיות האיקונוגרפית שלה הופכת עצמה ללא-נראית וללא-נשמעת. לא מדובר כאן, כאמור, בהכרה בטראומה, אלא בהדחקתה לתוך מהלך הזמן כא-טראומה. במובן זה הן השיח הציבורי והן הקולנוע העלילתי מייצרים מציאות כרונית של אנטי-זיכרון, מציאות שאינה יכולה להפוך לזיכרון פוסט-טראומטי.

לדעתי, הדומיננטיות התרבותית של שיח הקורבניות היהודי,⁷ הדחקת מחיר הכיבוש, וההגמוניזציה של הניצחון באינתיפאדה במדיה – פועלות כנגד ההכרה בטראומטיות של פיגועי הטרור, ולפיכך כנגד הזיכרון הפוסט-טראומטי. לפי לורה בראון,

4 על פי נתוני 'בצלם', מספר האזרחים הישראלים שנהרגו בידי פלשתינים באינתיפאדה הראשונה הוא 271. מספרם באינתיפאדה השנייה הוא 696. ראו, www.btselem.org ו-www1.idf.il/dover/site

5 Raya Morag, 'The Living Body and the Corpse: Israeli Documentary Cinema and the Intifada', *Journal of Film and Video*, Vol. 60, No. 3-4 (Fall-Winter 2008), pp. 3-24 (להלן: מורג, הגוף החי).

6 ראו, דילן אונס, מילון מבוואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תל-אביב 2005, עמ' 172, 187-188.

7 ראו, למשל, עדית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור-יהודה 2002, עמ' 14-15,

אנחנו נתבעים גם [...] להבחין איך הדימויים [...] של הטרואומה עברו רדוקציה והובנו לתוך החוויות והמציאויות של הקבוצות הדומיננטיות בתרבות. אחר הכול, הדומיננטי הוא זה שכותב את ספרי האבחון הרשמיים, שמיידיעים את השיח הציבורי ושהתאם להם אנו בונים את הדימויים שלנו על טראומה 'אמיתית'. טראומה 'אמיתית' היא לעתים קרובות רק צורת הטרואומה שבה הקבוצה הדומיננטית יכולה להשתתף כקורבן ולא ככובש או כאטילוג של הטרואומה.⁸

במצב של טראומה כרונית אין השיח הדומיננטי מאפשר לטרואומה של פיגוע הטרור לעבור הכרה לאחר תקופת חביון ולהפוך לזיכרון פוסט-טראומטי, אלא גורם לזיכרון הטרואומטי הפרטי ולזה הקולקטיבי להתמזג.⁹ לא מדובר במיזוג מהסוג שלפיו מקובל להתייחס לשתי צורות זיכרון אלה במחקר (המקרה הפרטי מחד גיסא ואוסף המקרים הפרטיים המתקרא זיכרון קולקטיבי מאידך גיסא); כלומר, מיזוג על פי המשותף להן. להפך, האופן שבו מובנית הטרואומה הכרונית מחולל טרנספורמציה הן בזיכרון האישי והן בזיכרון הקולקטיבי, ולא רק בממד הקולקטיבי של הזיכרון האישי. כאמור, הזיכרון הקולקטיבי הישראלי, כפי שהוא נגלה בשיח הציבורי ובקולנוע העלילתי, כופה עצמו על הזיכרון האישי (שלא הכיר באירוע) ומשעבד את הדר-פעמיותו לכרוניות של הזיכרון הקולקטיבי (שמתנגד להכרה). התוצאה היא שני אופנים של זיכרון שהמשותף להם אינו מה שהם חולקים (טרואומה של פיגוע טרור), אלא מה שאינם יכולים לחלוק בשל התכתם זה בזה (הכרה בטרואומה והפיכתה לזיכרון פוסט-טראומטי).

במילים אחרות, המציאות הנגלית בשיח הציבורי ובקולנוע העלילתי היא מציאות של אנטי-זיכרון, המובנית כך שאינה יכולה להפוך לזיכרון. לכן כל ניסיון לנתח את הטרואומה ואת ייצוגיה צריך לפתח כלים מחוץ לזיכרון או מעבר לו. בשני העשורים האחרונים מחקר הטרואומה הפסיכולוגי-פסיכיאטרי-תרבותי (החל בג'ודית לואיס הרמן, המשך בקתי קרות וכלה בג'נט ווקר)¹⁰ חוזר ומתמקד באירוע היחיד (ולא בטרואומה כרונית) על ידי המשגה של הזיכרון (ולא של אנטי-זיכרון).¹¹ כלומר, הזיכרון (ולא האנטי-זיכרון) הטרואומטי, על

Laura S. Brown, 'Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma', in: 8
Cathy Caruth (ed.), *Trauma Explorations in Memory*, Baltimore, Md 1995, p. 102
אמנם הכותבת דנה ביחסים בין טראומה והגמוניה מפרספקטיבה פמיניסטית, אך אני מוצאת כי הם יפים גם לגבי עמדות אחרות בחברה.

Hal Foster, 'Death in America', *October*, No. 75 (Winter 1996), esp. pp. 46-48 9

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London 10
Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*, New York 1992; Janet (ניסיון); 1996
Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, California 2005
(להלן: ווקר, טראומה).

שם, עמ' 17. 11

מאפייניו הבולטים – התאחרות (belatedness),¹² א־רפרנציאליות,¹³ וסיפור כפול¹⁴ – הוא הקובע את אופי שיח הטראומה ואת גבולותיו. כיצד, אם כן, באה לידי ביטוי המציאות של אנטי־זיכרון בקולנוע הישראלי בשנות השיא של האינתיפאדה השנייה? האם אפשר לייצג טראומה מעבר לכרונוס, מחוץ לזיכרון? ובהמשך לכך, האם הקולנוע הישראלי ייתן ביטוי למדומיין הקולי, מחולל הכרוניות? ואם כן, האם ייצוג זה של הקול כאחר (הנדיף) של הדימוי הוויזואלי יסייע בתיווך נגישות חדשה לסימבולי־הנורא?

ב. מעבר לזיכרון ולתוך מלכודת הזמן

אני מציעה את המונח 'קדם־זיכרון' (pre-memory) כדי לתאר זיכרון (פרטי/קולקטיבי) שעדיין לא הפך לחלק מתהליך ההתאחרות, שכן הוא פועל כנגד תהליך זה, דוחה או חוסם אותו, כדי להרחיק את תוצאותיו, כלומר את ההכרה באירוע. השימוש בתחילית 'קדם' אינו מניח כמובן שהאירוע הטראומטי לא אירע, אלא שמדובר במודוס שקודם לעיבוד הראשוני (המתאחר) של החוויה הטראומטית.

מריאן הירש וג'נט ווקר מגדירות צורות שונות של זכירה. הירש טבעה את המושג פורץ הדרך 'פוסט־זיכרון' (post-memory) המגדיר את הניגוד בין הזיכרון הטראומטי של הדור הראשון לשואה לבין זה של הדור השני:

פוסט־זיכרון הוא צורה בעלת עוצמה של זיכרון מפני שהקשר שלה למושא הזיכרון או למקורו אינו מתווך על ידי הזיכרות אלא על ידי ייצוג, השלכה ויצירה – צורה המבוססת לעתים קרובות על שתיקה ולא על דיבור, על הלא־נראה ולא על הנראה. [...] [פוסט־זיכרון] מוגדר באמצעות הזדהות עם קורבן הטראומה או עם העד לה, ומעוצב על ידי המרחק הבלתי ניתן לגישור המפריד בין מי שחוהה את הטראומה לבין מי שנולד מאוחר יותר. [...] הוא מאפיין את ניסיון החיים של מי [...] שגדל בצל נרטיבים שקדמו ללידתו, של מי שהסיפורים המאוחרים [belated] שלו עצמו עברו התקה על ידי הסיפורים רבי העוצמה של הדור הקודם, ועוצבו על ידי אירועים טראומטיים אדירים שלא אפשרו הבנה ואינטגרציה.¹⁵

12 על פי קרות, התופעה כרוכה באי־הכרה בטראומה בשלב שבו היא מתרחשת. במקום זאת יש הכרה מאוחרת, המתרחשת רק כשהטראומה חוזרת ומופיעה בפלשבקים ובסיוטים למשל. קרות, ניסיון, עמ' 12-1, 16-18.

13 הכוונה לחוסר אפשרות להתייחס לטראומה כאל אירוע שקרה מפני שההתאחרות מוחקת את האירוע הטראומטי מההכרה. קרות, ניסיון, עמ' 6-7, 11.

14 סיפור הטראומה הוא גם סיפור הקטסטרופה, המוות, וגם סיפור ההישרדות ממנו. קרות, ניסיון, עמ' 7, 11, 17.

15 Marianne Hirsch, 'Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory', *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14, No. 1 (2001), esp. pp. 9-12

כדי לדון בחיבור שאינו ניתן להפרדה בין פנטזיה למציאות במודוסים לא ריאליסטיים של זיכרון היסטורי בקולנוע, טבעה ווקר את המושג 'אי־זכירה' (disremembering):

[זהו] התהליך שהספרות הפסיכולוגית תיארה כמעלה דימויים מנטליים וצלילים הקשורים לאירועי עבר אבל מעוצבים בדרכים ייחודיות. אי־זכירה אינה דומה לזכירה. זוהי זכירה מובחנת (remembering with a difference). אי־זכירה היא קריטית כאשר מדובר באירועים המקשים על קבלתם ברמה האישית או בכאלה הנדחים על ידי החברה. אי־זכירה של גילוי עריות או של השואה היא אסטרטגיית הישרדות במלוא מובן המילה.¹⁶

האם הירש ווקר עוסקות בצורות שמחוץ לזיכרון או של אנטי־זיכרון? לדעתי, לא. למרות ההבדלים ביניהן, בשתי הצורות שהן מתארות מעורבים – באופנים שונים – תהליכים של הזדהות, של התקה (displacement), של ייצוג עקיף ושל התאחרות. הכותבות אינן מגדירות מהו אי זיכרון, אלא מצב שבו סוג הזיכרון ואופיו נכפים על הזוכרת והופכים לאסטרטגיית הישרדות (ווקר מתייחסת לכך בגלוי, הירש – בצורה משתמעת). בניגוד לצורות הללו, קדם־זיכרון אינו אסטרטגיית הישרדות. התהליך הכרוך בו שונה לחלוטין מאלה שהירש ווקר מתארות. כדי להשליט את הזיכרון הקולקטיבי על הפרטי יש לבטל את ההזדהות עם הזיכרון הפרטי; לשלול יחסים מטפוריים, מטונימיים¹⁷ או כאלה שכרוכים בהתקה; לנתקם זה מזה; ולדחות או לעכב את ההתאחרות.

קרות מניחה, בעקבות פרויד, כי ההתאחרות היא תהליך חובק־כול למרות האניגמטיות שלו. אך לדעתי, שני גורמים ממלאים תפקיד ב'הפיכת' ההתאחרות (המובילה להכרה באירוע הטראומטי) לקדם־זיכרון (החוסם הכרה זו): הכרונות של טראומת פיגועי הטרור והפולשנות של הזיכרון הקולקטיבי. עם זאת, בתקופה שבה המאבק על הזיכרון הטראומטי הפרטי מתרחש רק בשוליה של הספירה הציבורית – בקולנוע הדוקומנטרי,¹⁸ ובצורות אחרות של זיכרון אישי – קשה לתת תשובות חד משמעיות לשאלות אם צורות (אנטי) זיכרון דומיננטיות יכולות לעכב ו/או לשלול צורות זיכרון של קבוצות המובנות כשוליות בחברה (אזרחים נפגעי טרור);¹⁹ ואם הזיכרון הקולקטיבי יכול להשחית את הזיכרון הפרטי (שהוא, במובן הבסיסי, נסמך עליו).

16 ווקר, טראומה, עמ' 17–19.

17 מטונימיה: ייצוג כלל באמצעות פרט.

18 ראו, מורג, הגוף החי.

19 מצד אחד, שרירותיות פיגוע הטרור במרחב הציבורי מצביעה כאמור על כל המשתתפים בו, ללא הברל סוציו־אקונומי, כעל נפגעים פוטנציאליים. מצד שני, כידוע רוב הנוסעים בתחבורה הציבורית שייכים לשכבה הסוציו־אקונומית הנמוכה. כלומר, בני עדות המזרח, עולים חדשים – בעיקר מחבר המדינות – וקשישים.

אם באופן מהותי הקדם-זיכרון הוא ניגודו של הזיכרון הפוסט-טראומטי, כיצד אפשר לתאר את עיצוב הזמן, את תפיסת הזמן של אותו אנטי-זיכרון? לדעתי, תחת הטראומה של פיגועי הטרור החברה הישראלית לכודה פתולוגית תחת שתי 'אפשרויות זמן'. אפשרויות אלה אינן תואמות את תפיסת הזמן המקובלת בדיון הפסיכיאטרי, הפסיכולוגי והתרבותי בטרואמה ('לפני / אחרי'), אלא חותרות תחתיה. מחד גיסא זהו זמן הפיגוע, הזמן של 'כל רגע יכול להתרחש פיגוע'; ומאידך גיסא זהו הזמן האחר, זמן המרווח. המסגרות הפרשניות שאומצו כדי לתאר את האירוע של נפילת מגדלי הסחר העולמי (למשל, טראומה משנית ושותפות בסבל ממרחק [distant suffering]),²⁰ אינן הולמות את הצירוף הישראלי של אסון וכרוניות. כך, המינוח הרווח '9.11.01' מסמל את אופיו היחידני של אותו אירוע טרוור, ומצביע על ניגודו – טראומה הנמשכת כעשרים שנה, ולכן, בהכרח, מחוללת שינוי בתפיסת הזמן הפסיכו-חברתי ובסטטוס של הזיכרון הטראומטי בקרב החווים אותו.

מהם מאפייניה של תפיסת זמן זו, שאכנה בשם 'מלכודת הזמן'? ראשית, שתי אפשרויות הזמן מייצרות תפיסת זמן רדיקלית של עכשוויות (presentification); הן מעצימות את ההווה כזמן 'חדש', כחלק מהצורך ההישרדותי לא להיכנע להטרמה חרדתית: חשיבות ההווה היא בעכשוויות שמחברת את ה'לא עוד' (now-no-longer) עם ה'עדיין לא' (now-not-yet). זהו ההבדל בין ההווה לבין תפיסה 'רגילה' של הזמן.²¹

שנית, העכשוויות מבוססת על שתי מערכות הזמן הנפרדות. בניגוד לרגע היחיד, הקריטי, המרווח הוא דו משמעי: מורכב מריבוי דחוס של אירועים ומתפקד כפער; אינסופי ובעל פוטנציאל להפוך ליחידני; נתפס כהפוגה א-טראומטית ובעל פוטנציאל טראומטי משעבד. הפער בין הרגע הקריטי לבין המרווח (דחיסות-ריקות, אינסופיות-יחידניות, א-טראומטיזציה-טראומטיזציה) מבוסס על המאפיין השני של מלכודת הזמן, מעגליות שלילית.

בהמשך לכך השאלה היא, איך לתאר את הרגע הקריטי? מעבר לתיאוריה של ולטר בנימין על ההלם, איך יש לתאר את שלילת ההמשכיות? כהשעיית המודעות למעבר הזמן? כהפרת המשך (*durée*)? ההוגה והאסתטיקן הגרמני קרל היינץ בוהרר טוען כי 'פתאומיות' (suddenness) יש להבין [...] כביטוי לאי-המשכיות ולא-זהות, ו[כסימן] שמתנגד לאינטגרציה אסתטית'.²² לדעתי, הפתאומי (sudden) כקטגוריה אונטולוגית מסמן בדיוק את ה'מקום' שבו 'נוצרים' שבר הרפרנציאליות ושבר האינדקסיקליות²³ ביחס

Barbie Zelizer and Allan Stuart, *Journalism after September 11*, London 2003; Lilie Chouliaraki, 20
'Watching 11 September: The Politics of Pity', *Discourse and Society*, Vol. 15, No. 2-3 (2004),
pp. 185-198

Martin Heidegger, 'Being and Time', in: Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of* 21
Aesthetic Appearance, New York 1994, pp. 49, 65 note 45.

שם, עמ' xii.

אינדקס: קשר פיזי בין המסמן למסומן.

לאירוע הטרומטי. הפתאומיות, אם כך, היא המאפיין השלישי של מלכודת הזמן, שכן היא מתארת גם את איכותו של הרגע היחיד, הלא צפוי, וגם את ריבוי דו המשמעות המאפיין את המרווח.

המאפיין הרביעי מתייחס לא להטרמה של הלא ידוע, אלא להטרמה של הלא ידוע הידוע (ושמא נכנה אותו, בעקבות פרויד, העכשוויות המאוימת [uncanny]). בחברה הישראלית התחולל שינוי בתפיסת הרגע הלא הפיך, בהפיכת המרחב הציבורי הנוח למרחב רצחני ובשינוי מעמד עובר האורח מזה המתואר, למשל, על ידי ולטר בנימין ושארל בודלר,²⁴ לזה של קורבן פיגוע. הפתאומיות, אם כך, מאופיינת באי־הפיכות, בשרירותיות, ובא־טמפורליות מסוג ספציפי (מושעה בין 'מה שכבר קרה' [the already-happened] לבין 'מה שעתידי לקרות' [the yet-to-occur]).

עד כה תיארתי מספר מאפיינים של מלכודת הזמן: שלילת יחסי ה'לפני/אחרי' הטרומה, הבניית יחסי הרגע היחיד והמרווח, הצירוף של אסון חד פעמי ואסון כרוני, עכשוויות מועצמת, מעגליות שלילית, הפרת המשך, הטרמת הלא־ידוע הידוע, והפתאומיות (אי־הפיכות, שרירותיות, טמפורליות מושעה בין מה שקרה לבין מה שיקרה). האם הקולנוע הישראלי בתקופת האינתיפאדה השנייה מגיב למלכודת הזמן? האם הוא מצליח ללכוד את הפתאומי ולייצג אותו אודיו־ויזואלית? האם נוצר סגנון של פתאומיות?

ג. הקולנוע העלילתי

בקולנוע העלילתי בשנות השיא של האינתיפאדה השנייה, הטרומה של פיגוע הטרור אינה לב הדרמה או נושא הסרט. בסרטים המעטים שבהם מופיע פיגוע הטרור, הוא משמש כמין תזכורת לעולם חוץ־טקסטואלי מוכר, תזכורת המעצימה את ההתרחשויות הדרמטיות בטקסט ומזינה את המתח שכרוך בהן (למשל בדיסטורשן, בללכת על המים או באבנים). הפיגוע מיוצג על פי רוב כדימוי טלוויזיוני, בהתאם לקונבנציות של שידור חי שתיארתי לעיל. האי־קונגורפיה האודיו־ויזואלית מופיעה בסרטים העלילתיים באחת משתי דרכים: לפי הראשונה, השכיחה יותר, סרט הקולנוע כולל סצינה שבה הדמויות מביטות בטלוויזיה המשרדת שידור חי ממקום הפיגוע. למשל, בללכת על המים, המתאר מפגש בין סוכן מוסד ישראלי המבקש לאתר נאצי לשעבר לבין נכדו של אותו נאצי, הגיבורים מוצאים עצמם מתבוננים בטלוויזיה. ההתבוננות בפיגוע אינה אירוע מכריע בעולם שהסרט מעצב, עולם של התמודדות עם נטל השואה מחד גיסא ועם תפיסות של גבריות הומוסקסואלית מאידך גיסא. עם זאת, האירוע מזין את האינטראקציה הממשית והסמלית בין שני הגיבורים במתח המתמשך של ההווה הישראלי. לפי האפשרות השנייה, הפיגוע מצולם בתוך העולם המתואר ללא תיווכו של המדיום הטלוויזיוני, אבל על פי מתכונת השידורים המאפיינת אותו. באבנים, הגיבורה, אישה נשואה בשנות השלושים

לחייה, מנהלת רומן מחוץ לנישואין, הנקטע באחת עם מותו של המאהב בפיגוע. למרות מרכזיותו של הפיגוע כנקודת מפנה עלילתית, הסרט מרחיק אותו מן העין. הגיבורה, הנוסעת לפגוש את המאהב בכיכר מרכזית בעיר, מגלה שאירע פיגוע טרור ושהמקום חסום על ידי כוחות הביטחון. היא נאלצת להישאר ליד המחסום המשטרתי, ולפיכך – כמו צופי הסרט, ובהתאם לאיקונוגרפיה הטלוויזיונית – מביטה באתר מרחוק. בבית החולים אין היא זכאית לקבל אינפורמציה שכן אינה בת משפחה מדרגה ראשונה של ההרוג. כך, ההרחקה מאירוע הטרור נעשית כפולה – גם מאתר הפיגוע וגם מזירות האסון הקשורות בו. אף על פי שמדובר בנקודת מפנה שלאחריה משתנים חיי הגיבורה ללא הכר, הסרט מצמצם את עוצמתו הדרמטית של הפיגוע יחסית לצירי העלילה האחרים. במילים אחרות, אובדן המאהב בפיגוע הוא רק גורם אחד מני רבים לשינוי שמחוללת הגיבורה בחייה.

אף על פי שהמקרה של אבנים מורכב יותר מבחינת עיצוב דרכי ההרחקה וההדרה של פיגוע הטרור מהמקרה של ללכת על המים, עדיין בשני הסרטים התוצאה זהה, כאמור. אך הבחירה בייצוג איקונוגרפי משמעה לא רק הדרה אלא גם התעלמות ממלכודת הזמן. הסרטים כופים על האירוע הטראומטי מסגור במהלכים לינאריים שדומיננטית בהם תפיסת זמן אחרת, א־טראומטית וא־כרונית (זמן האיתור של הסב הנאצי במקרה הראשון, וזמן פירוק הנישואים במקרה השני). כלומר, הן הבנייתו כשולי מראש והן השימוש באיקונוגרפיה מפקיעות בהכרח את האירוע הטראומטי מתפיסת מלכודת הזמן שבה היה נתון. על פי הגישה הפרדיגמטית בשיח הטראומה,²⁵ ההדרה הוויזואלית, ההשתקה האודיאלית²⁶ ותפיסת הזמן הא־טראומטית משמען כי הקולנוע העלילתי מצוי עדיין בשלב ההדחקה ולא בשלב הפוסט־טראומטי, הכרוך בהכרה בכך שאירעה טראומה. על פי תפיסתי, הקולנוע נתון במצב של קדם־זיכרון, של מלכודת זמן טראומטית כרונית. נראה כי הסרט העלילתי היחיד בשנים אלה, המייצג את מלכודת הזמן הוא קרוב לבית (וידי בילו ודליה הגר, 2005). העלילה מתארת את התמודדותן של שתי חיילות מג"ב, סמדר (סמדר סיר) ומירית (נעמה שנדר), עם תפקידן – מעקב אחר ערבים פלשתינאים המסתובבים במרכז ירושלים. אף על פי שהסרט יוצר קירבה לטראומה של פיגועי הטרור מכל בחינה – הנושא, הרקע, ההתרחשויות, המקום והזמן – גם במקרה הזה במרכז הדרמה נמצאת מערכת היחסים המתפתחת בין שתי הגיבורות, ולא הטרור. כלומר, הוא קשור בטבורו למסורת הזנרית של 'זוגות לא מתאימים' בסרטי משטרה (האחת שומרת על הכללים, השנייה מפירה אותם; האחת מקבלת את הצבא כמערכת משפילה ולא אנושית בהתנהלותה היומיומית והשנייה מתנגדת לכך ומתחמקת מהבדיקות ומהמעקב ככל שניתן; האחת מתקשה ביצירת קשרים חברתיים והשנייה ירדונית, וכולי).

25 Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago 2000; קרות, ניסיון.

26 של הקול, ה־sound.



המתח הקשור בפיגוע הטרור מותק אל מערכת היחסים בין שתי חיילות מג"ב, סמדר (סמדר סיר) ומירית (נעמה שנדר) בקרוב לבית (וידי בילו ודליה הגר, 2005)
(באדיבות טרנספקט הפקות, מרק רוזנבאום)

גם במקרה זה פיגוע הטרור מיוצג כדימוי טלוויזיוני, אך שאלת מתח ההשחיות הכרוכה בייצוגו נראית לי חשובה בהקשר של מלכודת הזמן. במציאות זמן זו אין הקולנוע העלילתי יכול לתאר אירוע טרור באמצעות מתח של השחיות, שכן הבניה כזו משמעה, על פי ההנחות ששרטטתי לעיל, שהוא הפך להיות קולנוע של זיכרון; ואילו הקולנוע הנתון במלכודת הזמן הוא קולנוע של אנטי-זיכרון. יתר על כן, מתח השחיות מסוג זה, המכין את הצופה למתרחש, מספק מידע וחותר לשיא, מנוגד לפתאומיות במובנה הרדיקלי נוסח בוהרר ומנוגד למעגליות השלילית.²⁷

שתי בחירות דרמטיות הופכות לפיכך את סרטן של וידי בילו ודליה הגר לסרט שנענה בצורה אמינה לחוקי המציאות שאליה הוא מתייחס. ראשית, המבנה של מתח ההשחיות הקשור בטרור הוא סמוי ואינו משתלט על הדרמטיזציה של היחסים. תיאור מערכת היחסים

27 בהקשר זה מעניין לחזור להגדרה הקלאסית של היצ'קוק של מתח של השחיות: 'אנחנו יושבים ומדברים, יש אולי פצצה מתחת לשולחן הזה, והשיחה שלנו היא כל כך שגרתית, לא קורה שום דבר מיוחד, ופתאום: בום, פיצוץ. הקהל מופתע, אבל לפני שהופתע, הוא צפה בסצינה שגרתית לחלוטין, נטולת עניין. עכשיו בוא נבחן את המתח. הפצצה מתחת לשולחן, והקהל יודע זאת, כנראה משום שראה את האנרכיסט מניח אותה שם. הקהל יודע שהפצצה תתפוצץ בשעה אחת, והשעה רבע לאחת – התפאורה כוללת שעון קיר. אותה שיחה יומיומית נעשית לפתע מעניינת מאוד, משום שהקהל משתתף בסצינה. מתחשק לו לומר לדמויות שעל המסך: "אתם לא צריכים לספר סיפורים כל כך בנליים, יש פצצה מתחת לשולחן, והיא תתפוצץ עוד מעט". במקרה הראשון, הענקנו לקהל חמש עשרה שניות של הפתעה ברגע ההתפוצצות. במקרה השני הענקנו לו חמש עשרה דקות של מתח. המסקנה היא שיש ליידע את הקהל בכל הזדמנות, מלבד כאשר ההפתעה היא הטוויסט, כלומר כאשר הסיום הבלתי צפוי מהווה את הדובדבן שבקצפת'. פרנסואה טריפו, היצ'קוק, תל-אביב 2004, עמ' 65.

ביניהן (החל בעימותים, דרך נקודות מפנה, הסרת מסיכות וחשיפת שקרים, ועד לקירבה ולשותפות), והצמידות לנקודת מבטן ולעולמן כנערות צעירות המנותקות ממשפחותיהן, המחפשות קשר רומנטי, החרדות לגבי מראן החיצוני, וכולי – מעוררים הזדהות ומהווים את עיקר חוויית הצפייה. החרדה של הצופה כתוצאה מהאפשרות שיתרחש פיגוע מוסטת, לפיכך, לשוליים הרגשיים.

אף על פי שנקודת המפנה העיקרית ביחסים בין סמדר ומירית היא פיגוע הטרור המתרחש באזור שהן מופקדות עליו, אין הצופים חשופים במהלך הצפייה למבנה דרמטי של 'יקרה או לא יקרה פיגוע' / 'תיהרג או לא תיהרג'. הסרט אינו מבנה עולם של צפייה סאדו־מזוכיסטית על פי חוקי מתח ההשהיות ההיצ'קוקי במובנו הקלאסי. אך קרוב לבית לא רק נמנע מהבניית עמדת צפייה כזו, אלא בעיקר משמר את ההבניה של פיגוע הטרור בתוך מלכודת הזמן. השאלה 'יקרה או לא יקרה' מורגשת ברקע כי היא חלק מהיום־יום של תפקידן כחיילות, אך אין היא קובעת את הגבולות הפסיכולוגיים או הרגשיים של עולמן, וכתוצאה מכך גם לא את תהליך הצפייה. מתח ההשהיות הפוטנציאלי הקשור בפיגוע הטרור מותק אל מערכת היחסים שלהן, והיא זו שמטרידה את הצופה ותובעת פתרון. הצילום הכמרו־דוקומנטרי של ההתרחשויות ברחוב, שנעשה במצלמת כתף, באור יום, בתקופת החורף, והשימוש הכמעט אהיד בצבעים – אפור וירוק־חאקי צה"לי – טוענים את הסרט בתחושת ריאליה מחוספסת, שמקצינה את המהפכים הדרמטיים במערכת היחסים.

הבחירה השנייה של קרוב לבית כקולנוע שנוטה לייצג את מלכודת הזמן היא לתאר בסיום את המעגליות הטרגית של הכיבוש והטרור. בסצינה זו החיילות פונות ברחוב לבחור בעל חזות ערבית ומבקשות ממנו תעודת זהות. מה שמתחיל כסירוב מתגרה ('לא נותן. מה תעשי לי?') הופך להיות ויכוח מר בשל התערבותם של שלושה גברים שעוברים במקום. המצלמה עומדת קרוב מאוד להתרחשות וממשיכה לתעד בסגנון כמרו־דוקומנטרי את המהומה. מן הרגע שבו ברור כי הם מכים את הצעיר הערבי הפלשתינאי והחיילות לא מצליחות להתערב, המצלמה עוברת בחיתוך (קאט) מן המהומה לדימוי החותם – סמדר ומירית רכובות על האופנוע. דימוי זה נשמר עד סוף הסרט. לכאורה הן נוסעות ברחובות העיר; למעשה המצלמה חגה סביבן במעגלים, שוב ושוב. השוט ארוך מאוד, והצילום באור יום מדגיש את המבט החזיתי שלהן, במדיום קלוז־אפ,²⁸ כשפניהן נטולות כל חיוך. בפס הקול נשמעים במשך דקות ארוכות רק קולות העימות שלהן, כשתי נשים, עם האלימות של הגברים הישראלים: צעקותיה של סמדר המבקשת מהם לזנו, קולות הבעיטות, תחנוניה שיפסיקו להכות אותו וקול ככיה. תנועת המצלמה ואורך השוט מדגישים את תפיסת הכיבוש כמעגליות ללא סוף, כמלכודת לאומית ומגדרית. גם הן, כמו הצעיר הערבי הפלשתינאי, שבויות בכוחניות הגזענית של הגבריות הישראלית.

מעל לכול, הסצינה האלימה מייצגת את האופציה להתרחשותו של הפיגוע הבא. העולם שנפרש לפנינו בסרטן של בילו והגר נראה, מנקודת המבט של מלכודת הזמן, כעולם שמייצג את המתח המהותי המאפיין אותה. לומר זאת אחרת, ההתחמקויות של שתי החיילות מהמשימה היומיומית, הוויכוחים ביניהן אם להיכנס למדור כובע בחנות או להסתפר בזמן התפקיד – נתפסים רטרואקטיבית בסיום לא רק כמאפיין אישיותי, גילאי או פוליטי, אלא גם כביטוי לניסיון (שנכשל) לכפות זמן א-טראומטי א-כרוני על השגרה הטראומטית-כרונית שלהן ושל החיים בישראל.

ד. מבטים Moments

בשנים 2002 עד 2005, נוצר מבטים, פרויקט של סרטים קצרצרים, בני שלוש דקות. נראה כי ברמה התרבותית הפרויקט מגיב על מלכודת הזמן, שבה הרגע המקרי מבנה את המציאות. בניגוד לכללי ההפקה שנקבעו, למשל, עבור סרט האפיוזודות – 11'09"01 September 11 (הפקה: אלאן בריגאנד, צרפת, 2002), הפורמט של הסרט הקצרצר במבטים אינו בגדר גימיק או מענה חד ממדי לשרירותיות של אירוע הטרור. הוא מהווה ביטוי הולם ומדויק לחוויית הזמן האינטנסיבית ההולכת אל סופה במהירות המאפיינת את האירוע כטראומטי. אך ייחודו של הסרט הקצרצר כקטגוריה תרבותית ההולמת זמן ומקום ייחודיים בולט במובן נוסף. בניגוד לקולנוע העלילתי, הסרטים הקצרצרים מתוך מבטים, העוסקים בפיגועי טרור, מאופיינים במתן ייצוג אודיאלי לפתאומיות של פיגועי הטרור. כמו בקולנוע העלילתי ה'מסורתי', הארוך, האודיאליות של הטראומה אינה מתייחסת לרגע הפיגוע עצמו. במקום זאת, הסרטים הקצרצרים מבנים באמצעות הקול מה שיכול להיראות ממבט ראשון כשעתוק של הייצוג המוכר של 'לפני / אחרי' טראומה, ולמעשה אינו כזה כלל ועיקר. ראשית, נוסף לו הייצוג של 'אילו', מבנה נוסח סלבווי ז'יז'ק המבוסס על שיבת המודחק מן העתיד.²⁹ שנית, שלוש אפשרויות זמן אלה אינן מוצגות בבירודן; כל אחת מהן מכילה תמיד גם את שתי האחרות: בכל אחד מהסרטים, ה'לפני' הוא גם 'אחרי' והוא גם 'אילו' – אילו יקרה שוב הפיגוע שכבר קרה. ניתוח ארבעת הסרטים הקצרצרים להלן ידגים ארבע אפשרויות לייצוג פיגועי טרור. בכלן הפורמט של הסרט הקצרצר ומתן עדיפות למימד האודיאלי מייצרים הבניה החורגת אל מעבר למלכודת הזמן.

אפשרות א: השקט של המרווח (ההמתנה לפיגוע) רק שלא יבוא פה עכשיו פיגוע (עמית דרורי, 2004)

במשך כל שלוש הדקות הסרט מתעד נוסעים באוטובוס. הם מצולמים במדיום קלוז-אפ או בקלוז-אפ מלא, וכולם נראים מתבוננים בנעשה באוטובוס. בפס הקול נשמעים רק קולות הקשורים לסביבה (דיאגטיים). הסרט הקצרצר הזה מבוסס על האין-קול של ההמתנה

לפיגוע; כלומר, על השקט המאפיין את מלכודת הזמן, שבה חדרת הרגע המקרי מבנה את הזמן כמרווח עד רגע הפיגוע. הנסיעה באוטובוס בירושלים באפריל 2004 מעוצבת בסגנון כמעט דוקומנטרי, כהמתנה. ההימנעות מצילום מחוץ לאוטובוס, צילומי הפנים, העדר כל התרחשות, מבטי הנוסעים ש'אינם מסתכלים לשום מקום', השוטים הארוכים, הקולות הדיאגטיים (קולות הנסיעה, צופרים, קול דלתות נפתחות, קול האמבולנס ברקע), והעדר כל דיאלוג – כל אלה משעים את רגע הפתאומיות. הם מדגישים את הזרות השרירותית של הימצאות הנוסעים יחד באוטובוס. אך בדיוק בשל כך, ה'לפני' וה'אחרי' מתאחדים: במבט האילם אל המצלמה ובשקט הרוחני יש הטרמה לא רק של העתיד אלא גם, באופן פרדוקסלי, של העבר. אי היכולת לראות את הבלתי נראה (את המחבל שהמצלמה הלא נראית עומדת 'במקומו'), שהיא כל כך טרגית, הופכת במובן הסמלי העמוק לאפקט סימפטומטי, המקדים את הסיבה הטראומטית.

אפשרות ב: קול תרבות האבטחה, הסורק

אבטחה צריך לקיים (עידן אלטרמן, 2002)³⁰

על רקע הנוף העירוני של תל-אביב, הסרט נפתח בקולו של המאבטח המבקש מנהל המכונית בכניסה לחניה לפתוח את מכסה תא המטען לבדיקה ביטחונית. מרגע הישמע צליל נקישת המכסה הנסגר בחבטה, המוסיקה הקצבית מלווה את כל מסמני האבטחה (בדיקת מכוניות, בדיקת תיקים בכניסה לבית קפה/למסעדה, פתיחת רוכסנים, בדיקת גוף עם סורק, תקתוק דמי אבטחה על המחשב במסעדה וכולי). פני הנבדקים כמעט לא נראים. מה שנראה בפריים הוא פני הבודקים, ובעיקר – הסורק, הגוף שעובר סריקה, התיק שנבדק וכולי. העריכה של השוטים מהירה וחתוכה לפי הקצב. הסרט חוזר על הבדיקות, על ההוראות ('לפתוח בגאון'), ועל השאלות ('יש לך נשק?'), עד למכונית האחרונה. לבדיקתה נלווים תקתוק של שעון וצליל ההמנון. השוט האחרון הוא צליל סגירת מכסה המנוע.

בניגוד לרק שלא יבוא פה עכשיו פיגוע, אבטחה צריך לקיים מתאר 24 שעות, מבוקר עד בוקר. עם זאת, סרטו של אלטרמן מצביע על הפן השני של זמן ההמתנה: לא המרווח, הפער עד לרגע הפיגוע, אלא דו המשמעות של דחיסות האירועים יחד עם כיוון הזמן לרגע ה'אבטחה'. תיאור ההמתנה הוא דו משמעי במובן נוסף. מצד אחד יש כאן קטלוג הרגלי של הצלילים הטכניים בחיי היום-יום הקשורים לאבטחה – פתיחה, סגירה, חבטה, נקישה, טפיחה של רוכסן, קליק על המקלדת, וכולי. אך זוהי הצבעה רפלקסיבית על ההרגל שלנו לצלילים הטכניים, המחלצת את צלילי הבדיקה מן השגרה שבהאזנה להם ומעבירה אותם לתחומו של האסתטי. לכאורה, מוסיקת ה'טכנו' נמנית עם הסגנונות המוסיקליים העכשוויים המבטאים תשוקה לטכנולוגי. תשוקה זו וההומור



הנכנע לקצב מורים לנו כי אנו מצויים בתחומה של האשליה המגינה תרתי משמע: האשליה של אבטחה והאשליה של האסתטיקה הקולנועית. מצד שני, ריטואל הצלילים, על החזרתיות והגודש המאפיינים אותו, מצביע לא על האשליה המגינה אלא על כישלון תרבות המעקב. סיסמת 'העיר ללא הפסקה' זוכה כאן למימוש מוגדר, המבסס את מלכודת הזמן על מעגליות שלילית – הריטואל של צלילים בודקים, נענים ומאשרים נחוץ בגלל משבר החושים שיצר הטרור.

ויזואלית ואודיאלית אבטחה צריך לקיים מדגיש את הפרקטיקות של מערכת האבטחה, אך גם הוא פוסל את המבט כמקור אפשרי של כוח ושליטה. המצלמה, כזכור, ממוקמת בתא המטען הנפתח של המכונית או בתוך התיק הפתוח ומשם, ממקום הפצצה הפוטנציאלי, אנחנו מתבוננים באיש הביטחון. לא להפך. הסורק הופך לאמצעי הפנאודיטורי³¹ המרכזי של תרבות המעקב יחד עם השאלה הפנאופטית 'יש נשק?'. צליליו קובעים את אופי הנרטיב, מדגישים את אובדן כוחו של המבט ואת מתן העדיפות לצליל. מה שנסתר מן העין מתגלה על ידי האוזן; ובאופן אבסורדי, הפקעת ההרגל מצלילי האבטחה מזכירה שזהו המצב גם בזמן הפיגוע: מה שנסתר מן העין מתגלה על ידי האוזן.

פס הקול האורבני של אבטחה צריך לקיים מסתיים בשבר צלילי אירוני: צלילי ההמנון הלאומי מחליפים את הגודש הריטואלי של צלילי האבטחה. אך הצלילים הטכנו-פוליטיים של תקופת האינתיפאדה השנייה הופכים את זמן הנצח של התקווה הלאומית רק לכאורה לזמן הנצח של האבטחה. למעשה, אין זה זמן הנצח: כישלון

מחכים לפיגוע ברק שלא יבוא פה פיגוע עכשיו (עמית דרורי, 2004) (באדיבות תפוז הפקות, מיכה שגירי)

31 ראו פוקו, בעקבות ג'רמי בנטהם, על הפאן-אופטיקון. Michel Foucault, *Discipline and Punish The Birth of the Prison*, New York 1995, pp. 195-228

תרבות המעקב מתגלה בגודש החזרות ושיאו בתקתוק הפצצה המופיע יחד עם סגירת מכסה המנוע בשוט האחרון. כמובן זה הדימוי האודיאלי החותם את אבטחה צריך לקיים מחזיר אותנו למעגליות השלילית של מלכודת הזמן.

אפשרות ג: הגופה הלא-נשמעת דינגטונים (דב גיל הר, 2002)

דינגטונים נפתח בקלוז-אפ על טלפון נייד שמצלצל ללא מענה. המצלמה מראה סדרה של טלפונים מצלצלים ומדי פעם חוזרת לאחד מהם וחושפת את ההודעה על גבי הצג ('אמא', 'אבא', 'שרית מחפשת אותך' וכולי). הדינגטונים נשמעים בזה אחרי זה ומאוחר יותר זה על גבי זה. אנו עדים גם לצלצולים חוזרים של אותו מטלפן. בהמשך הפריים נפתח בהדרגה ונראה הרקע – מושבים ורצפה של אוטובוס שרוף, מלא בשברי זכוכית. סדרת הקאטים בין הטלפונים מתחלפת בתנועת מצלמה החושפת את האוטובוס מבחוץ ונכנסת פנימה. המצלמה, הסוקרת את המושבים הריקים, הרצפה המלאה בדם, החורבן והשריפה, מלווה בקולו של קריין בשידור רדיו חי האומר: 'הנכנסים לאוטובוס ראו תמונה קשה: התיקים של התלמידים שהיו פזורים והטלפונים הסלולריים שלא חדלו מצלצל עוד שעה ארוכה'.

בניגוד לאבטחה צריך לקיים, דינגטונים אינו מציע כמובן כל הנאה אודיאליית. היות שהטלפון הסלולרי קשור לגוף (לאוזן ולפה), קולם של הדינגטונים כקולות מנותקים מהגוף מאשר את העדרו של זה האחרון. כוונתי לא רק להעדר המקובל בתרבות העכשווית בין הגוף לבין קול המטלפן, העדר שאינו טוטלי שכן הקול נוכח גם אם גוף המטלפן נעדר. במקרה הנדון נוכח רק קול המטלפן. במקום קול המקבל, המייצג את גופו, אנחנו נחשפים לבקשה לאפנון (modulation), שמשמעה היעלמות טוטלית של הגוף ככזה שמכיל גם את הקול. הטלפון מייצג את הגוף הנעדר של המת כמין תותב שלו. יש לכך ביטוי מרחבי פשוט – רוב הטלפונים מונחים על המושבים.

תנועת המצלמה לוקחת אותנו אל פנים האתר הלא נראה במרחב הציבורי, פנים האוטובוס השרוף. זהו מרחב ללא גופות, ששולט בו המכני-אקוסטי. כפי שמוכיחה ההיסטוריה של המצאת הטלפון, הטלפון היה מאז ומעולם כרוך במוות. עם זאת, בדינגטונים, החותר תחת החוקים של ז'נר סיפורי הטלפון,³² חל שינוי בממד האימה של הקול חסר הגוף (האקוסטר הפרוורטי) שמתאר מישל שיון.³³ האימה מושאלת לתוך הסיטואציה בהיפוך, שכן הדינגטונים מחליפים את הקול הפוטנציאלי, הקול חסר הגוף הופך לנעדר, ומשקפים בהעדרו את האימה שבאין מענה. הקול חסר הגוף מאבד שוב

Ned Schantz, 'Telephonic Film', *Film Quarterly*, Vol. 56, No. 4 (Summer 2003), pp. 23-35 32

Michel Chion, *The Voice in Cinema*, New York 1999, pp. 21-27, 63-65 33

שוב את סטטוס האימה ואת הכוחות המיוחסים לו בדרך כלל בקולנוע. האימה נובעת מהחזרה על שלילת המענה, שכל ריגטון נוסף מאשר אותה. הסרט מסתיים בקריינות של ארבעה פרשנים, שהאחרון שבהם יוצר נרטיביזציה דרמטית של סיפור עיתונאי, המדובבת רטרופקטיבית את מה שלא דובב. נרטיביזציה זו מנוגדת לרינגטונים כמסמן ממוחזר של תרבות החיקויים והשכפולים, ההופך באתר הטרור למסמן שצורך ומכלה את עצמו.

אפשרות ד': סימולציה של קול לאחר המוות שלוש דקות לארבע (אליאב לילטי, 2002)

כעשרה דוכרים (אם ובתה, זוג צעיר, זוג מבוגר, שוטר, שני ילדים, וכולי) פונים למצלמה בזה אחרי זה ומתארים את מותם הקרוב בפיגוע. שלוש דקות לארבע מבוסס על זמן הסיוט של הפיגוע המדומיין. הדוכרים מדברים על מותם הקרוב או על פציעתם הקרובה. זמן העתיד הממומש בדבריהם יותר מכל יוצר תחושה של המאויים (uncanny) – 'אז אני אתחיל לברוח', 'מחר אני אגיד שאני לא מאמינה שהיא איננה', 'אני משאיר אחרי אישה ושלושה ילדים'. שוט הפתיחה חושף בצילום מלמעלה את האתר, צומת סואן בתל-אביב, יחד עם קריינות המחקה את שעון הפצצה – 'תיק-תק, תיק-תק'. אחרי כל מונולוג של הנפגעים-לעתיד המצלמה חוזרת אל אותו שוט של הצומת, אך ברור כי הזמן מתקדם והדוכרים 'מאיצים' את שעתיד לקרות. לפיכך ה'תיק-תק' האחרון מלווה בשוט של הצומת ריק ממכוניות. רגע הפתאומיות מיוצג כרגע של ריקות (שמהדהדים בה איקונוגרפית בעיקר הייצוגים הפוסט-טראומטיים של מלחמת יום הכיפורים).

זמן הסיוט של הפיגוע המדומיין אינו ממומש רק בתפיסת ה'אילו', בבחינת 'אילו יקרה הפיגוע שכבר קרה'. כלומר, אין זה רק סימפטום טראומטי מקדים של המודחק שחזר מן העתיד. הבחירה בכיוון הזמן לזמן של 'לפני' השעה ארבע, תוך תיאור הדקות האלה לאחר שכבר אירעו, היא בחירה פוליטית מובחנת מאוד.

הסרט פועל בשני מישורים. הראשון הוא מישור התשובה לקלטות הווידאו של המחבלים המתאבדים. גופות המחבלים, שבדרך כלל אי אפשר לזהותן לאחר פיגוע, זוכות בדיעבד, באמצעות קלטות הווידאו, לנראות-מחדש. למעשה, לנראות-לנצח. גופת המחבל המתאבד הופכת על ידי ההבניה הטרנסצנדנטית-דתית-לאומית הפלשתינאית להיות שלמה, אחידה; לכאורה גוף ולא גופה. עיקר כוחן של הקלטות הוא בהבניה מחדש זו של הגופניות, שיש לה משמעות מהותית הן במאבק על הנראות; והן – כנגזר מכך – במאבק על אדמת פלשתיין המדומינת, שהגוף מסמל אותה. במאבק על הנראות, הבניית הגופה הפלשתינית כגוף מנוגדת ניגוד גמור לטאבו על הנראות של הגופה בשיח הציבורי הישראלי.³⁴ שלוש דקות לארבע מייצר, אם כך, תביעה לנראות של נפגעי הטרור,

להפיכת הגופה לגוף, שאולי היא גם תביעה ללגיטימציה על האדמה, המקובלת בתרבות הישראלית בעיקר ביחס לחיילי צה"ל. המישור השני משתמש בתפיסה המטפורית של לאחר המוות כדי לממש את ההיות במקום האחר האולטימטיבי שאינו אני. האם הפיקציה הקולנועית מצליחה על רקע השונות במצב האני שעבר טראומה להציב כמשימה בדרך להשתחררות מהטראומה את האפשרות להיות במקומו של האחר? כלומר, האם הסרט הקצרצר הזה מייצג לא רק מה שמבקשת התיאוריה העכשווית של הטראומה למקם שוב ושוב, כלומר את האני במקום עצמו, במקום שבו היה וחווה את הטראומה, אלא את האני במקומו של המחבל המתאבד? או האם מדובר כאן במצב הפוך – של הבלתי אפשרי מסוג אחר, כלומר החיאה ריטואלית של המת? בכל מקרה ברור כי שלוש דקות לארבע מוסיף לתבנית הזמן 'אילור' מסוג מיוחד. אי אפשר להפריד בסרט זה בין זמן הסיט לזמן המשאלה, כשם שאי אפשר להפריד בין האני לבין האחר או בין גופו שעבר החיאה של האחר לגוף האני שעבר החיאה הטוען לפחות לייצוג אודיו-ויזואלי שלאחר המוות.

ברמת ייצוג הטראומה של פיגוע טרור, הסרטים הקצרצרים מצביעים על תופעה ייחודית. לא מדובר בקול קשור לילדות המוקדמת; או בזה המאפשר נגישות לשפה; כן לא מדובר בקול קשור לאבדן פנומנולוגי, לתשוקה לאם הנעדרת, או לשליטה. כלומר, לא הקול לא כפי שתואר על ידי חוקרים כמו קאז'ה סילברמן, ריק אלטמן, ומרי אן דואן;³⁵ לא קול מפרספקטיבה פסיכואנליטית, אלא מפרספקטיבה מוסרית, קול כשפה פוליטית. השימוש המורכב והמקורי ביותר בקול – כפי שראינו בדוגמה האחרונה – מקרב אותנו לאפשרות המוסרית של להיות במקומו של האחר. הקול מאפשר זאת יותר מכל מרכיב טקסטואלי אחר. אני מציעה כאן חריגה מהתיאוריה המורכבת של קול בקולנוע אל משמעותה הפשוטה ביותר: להיות האחר באמצעות קולו (voice). לא מדובר בדחייה או בשלילה של קולו, אלא להפך, בניסיון לדבר בקולו שהופך לניסיון לדבר בקולי; בשמו, בשמי. למעשה, זוהי תוצאה בלתי נמנעת של פיגוע הטרור שבו, כידוע, עד להגעת זק"א לאתר הפיגוע מתקיים עירוב דמים. באותו מקום, שבו הבזוי (abject) אינו מזוהה, ניתן לו קול.

כיצד מתקשר המבנה של 'לפני/אחרי' (אילו), שתיארתי לעיל בהרחבה בהקשר לתפיסת ה'אחר', למלכודת הזמן? כדי לענות על כך ברצוני להציג את תפיסתו של ז'אן לפלנש כפי שעלתה בראיון עם קרות. לפלנש קורא מחדש את תיאוריית הפיתוי של פרויד כדי לפרש את שתי המשמעויות של המושג המרכזי, שלדעתו אפילו פרויד לא תפס באופן מלא כיצד הן נכללו יחד (כלומר, הן במושג אחד והן באותה תיאוריה עצמה):

Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 35
 Bloomington 1988; Rick Altman (ed.), *Sound Theory Sound Practice*, New York and London
 1992; Mary Ann Doane, 'The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space', *Yale
 French Studies*, No. 60 (1980), pp. 33-50.

אנחנו מתרגמים 'התאחרות' (*Nachträglichkeit*) [...] באנגלית כ-*afterwardsness* מפני ש[למונח אחרון זה] יש שני כיוונים. [...] הביטוי 'פעולה מאוחרת' (*deferred action*) מתאר כיוון אחד, והביטוי 'לאחר האירוע' (*after the event*) מתאר כיוון אחר. [...] אני יכול לומר, למשל, 'הטרוריסט הניח את הפצצה בכנין והיא התפוצצה מאוחר יותר' (*afterwards*). זה הכיוון של 'פעולה מאוחרת' (*deferred action*). ואני גם יכול לומר: 'הגשר הזה נפל, והארכיטקט הבין אחר כך שהוא לא בנה אותו נכון'. זוהי הבנה של לאחר-האירוע.³⁶

על פי תובנה זו פרויד יצר חיצוי בתיאוריית הפיתוי בין התיאוריה הדטרמיניסטית, שבה האירוע הראשון קובע את השני, לבין התיאוריה ההרמנויטית, שבה האירוע השני משליך רטרואקטיבית על מה שקרה לפניו. חשיבות החיצוי הזה – וכפל המשמעות של המושג שלפלוש מעדיף לפיכך להגדירו כ-*afterwardsness* ולא כ-*belatedness* – נעוצה בצורך בסנתזה של שני הכיוונים/שתי המשמעויות. כפי שטוענת קרות באותו ראיון: 'כדי להבין באמת את ההיבט של הזמן בהתאחרות [...] עליך להביא בחשבון מה לא ידוע, הן בהתחלה והן מאוחר יותר. מה שבאופן רדיקלי אינו ידוע [...] בעוד שני המודלים האחרים של *afterwardsness* מניחים או ידיעה מאוחר יותר, או אולי במרומז ידיעה מוקדם יותר'.³⁷

האם אין המבנה של שלוש דקות לארבע יוצר סנתזה בין שתי המשמעויות של הטראומה כשהן נתפסות בתוך ההקשר של כרוניות טראומטית? במובן זה הסרט הוא יותר מאשר סימפטום של טראומה חברתית. הוא מצליח לייצר באופן רדיקלי הבניה של טלטלת הזמן והמקום (הדיסלוקציה) המהותית לכל אירוע טראומטי, הבניה שהבנתה מתאפשרת, כפי שטוען לפלוש, בעיקר על ידי חקירת מבנה הזמן. ייתכן שבמובן זה ייצוג הכרוניות הטראומטית של מלכודת הזמן בתקופת האינתיפאדה השנייה חושף את הדיסלוקציה המהותית לאירוע טראומטי יותר מאשר ייצוג של אירוע טראומטי חד פעמי. מכל מקום, הטענה הפרוידיאנית שכל טראומה מכוננת על ידי שתי סצינות, שהיא ממקמת ביניהן,³⁸ זוכה למימוש מקסימלי על ידי המבנה של 'לפני/אחרי [אילו]'. לפלוש מוסיף וטוען כי הסיוטים הטראומטיים קשורים בדרך ישירה יותר למסר הטראומטי המקורי. במקרה הנדון ייתכן שגם אפקט זה – הבניית הסיוט כנושא הסרט הקצרצר – השפיע על תחושת המאיום (*uncanny*) הכוללת של מלכודת הזמן.

Cathy Caruth, 'An Interview with Jean Laplanche', *Postmodern Culture*, Vol. 11, No. 2 (2001), 36
p. 7. הדגשה במקור.

37 שם, עמ' 8. הדגשה במקור.

38 Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore 1970, p. 41

ה. סיכום: קול הטרור

ניתוח של ארבעת הסרטים הקצרצרים מראה, לדעתי, כי מצד אחד רגע הפיצוץ נשמר עדיין כפנטום (phantom) אודיאלי; כלומר אי ייצוג הפתאומיות משמעו דרגה מסוימת של הדחיקת פיגוע הטרור. אך מצד שני, הסגנון של הפתאומיות מייצר מעטפת קולית³⁹ (sonorous envelope) שאינה בבחינת שעתוק של איקונוגרפיה טלוויזואלית. במקום קול הנפץ, המעטפת כוללת את השקט (המרווח, ההמתנה); את הרינגטונים (התחליף המכני-אקוסטי לגוף/פה הנעדר/ת); את הסורק (הווידוא של הגוף החי הלא מכני); ואת תקתוק שעון הפצצה והקריינות לאחר המוות, כלומר את ההתקרבות לרגע הפיצוץ מתוך כך שהעתיד משליך על העבר ומתמזג אתו בדרך של afterwardsness. האובייקטים החומריים⁴⁰ בסצינת הטרור תורמים גם הם למיזוג זה. הסורק, הטלפון הנייד, שלד האוטובוס, שעון הפצצה המדומיין וקלטות הווידאו המדומיינות הם למעשה הרחבה חומרית של הגופה.

הקול ממשיך לשמר את הטרור כטראומה מתמשכת ולייצג את מלכודת הזמן. כהמשך לכך, ובניגוד למגמות אידאולוגיות של ניצחון, הקולנוע הקצרצר ממיר את דחף המציצנות הקולנועי בדחף אודיאלי, במציאות שבה המעקב של המצלמה איבד כל ערך. לא מדובר באי הנראות הבולטת של הקולנוע העלילתי ה'מסורתי', הארוך, המשרתת מגמות שמרניות, אלא בהצהרה על אובדן כוחו של המבט החודר בתרבות המעקב בעידן הטרור. במציאות שבה מבט זה איבד מכוחו, הקול מקרב אותנו אל האירוע ואל האפשרויות להמשיגו ולהכילו.

הקולנוע הקצרצר מקרב אותנו יותר מכל ייצוג אחר במרחב הציבורי אל המודחק הנורא ואל מקומו של האחר. בעשותו זאת באמצעות הקול, הקולנוע הקצרצר נענה לתפיסת הזמן כזמן תרבותי, תלוי תרבות. בניגוד לקולנוע העלילתי הארוך, הסרטים הקצרצרים של מבטים מוכיחים, כי רק הפסיכו-אקוסטיקה הקולנועית של פיגוע הטרור מאפשרת לנו לחרוג מעבר למלכודת הזמן.

39 רואן, הקול, עמ' 44.

Elizabeth Grosz, *Time Travels: Feminism, Nature, Power*, Durham and London 2005, 40 pp. 131-152