הקדמה
ראיות ויזואליות:
היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי

רז יוסף

חוברת מיוחדת זו של כתב העת **ישראל** מוקדשת לקולנוע הישראלי. המאמרים שנאספו כאן מתמקדים בשימושים השונים של העבר ובתפקיד ההיסטוריה והזיכרון בקולנוע העלילתי והתיעודי. מטרתן של עבודות המחקר המוצגות כאן היא לנסות לשפוך אור על כמה בעיות ושאלות תיאורטיות ומעשיות הנוגעות למשמעות ולחשיבות שבהבנת ייצוגים היסטוריים בקולנוע בכלל, ובקולנוע הישראלי בפרט.

אחד האפקטים של ייצוגים היסטוריים בקולנוע הוא קירוב הצופה לעבר. הצופה הוא מעין עד לשחזור ההיסטוריה, או להבניה מחודשת שלה. הקולנוע נשען על הזדהות הצופה עם האירועים על המסך כדי ליצור עבורו, או עבורה, זיכרונות שאינם מבוססים על חוויות ממקור ראשון, אבל עם זאת אלה זיכרונות קולנועיים בעלי השפעה וכוח רגשי רב. מחקרים רבים השתמשו במושג 'זיכרון תותב' (prosthetic memory) על מנת לתאר את התהליך שבו הבניות מחודשות של העבר בקולנוע מייצרות זיכרונות חלופיים המחקים חוויות אמיתיות במציאות.[1] ביקורת נמתחה על 'זיכרונות תותב' אלה עקב היותם חסרי אותנטיות, הצגתם את ההיסטוריה כחיזיון דרמטי זול ופופולרי וטשטושם של הכוחות החברתיים, הפוליטיים והתרבותיים הפועלים במציאות. גישה פסימית זו מניחה שהדימויים והסיפורים של העבר המסופקים לנו על ידי הקולנוע מייצרים זיכרונות 'שקריים' ו'מזויפים', או לפחות זיכרונות שהקשר שלהם ל'אמיתי' הוא בעייתי ובלתי אפשרי. אולם, עצם ההזמנה של הקולנוע את הצופים להיות עדים להצגה המחודשת

1 ראו, למשל, Marcia Landy (ed.), *The Historical Film: History and Memory in the Media*, New Brunswick, NJ 2001; Pam Cook, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, London and New York 2005

של העבר קוראת לנו לחקור את גבולות המעורבות שלנו בהיסטוריה. בעוד ההיסטוריה האותנטית מנסה להסביר לנו את העבר על ידי יצירת נרטיב מסודר של המציאות הכאוטית, ההבניות המחודשות של העבר בקולנוע מבקשות לומר לנו יותר על יחסנו לעבר, על הקשרים בין העבר להווה ועל תגובותינו כלפיהם.

זאת ועוד, בביקורת על הניסיונות של הקולנוע לזכור ולהנציח את ההיסטוריה באמצעות הבניות דרמטיות ישנה לעתים מידה מסוימת של מלנכוליה; התחושה שמשהו אבד ושלא ניתן להשיבו. הדבר שלעתים ביקורת זו על הקולנוע מתאבלת עליו הוא לא רק אובדנה של החוויה ה'אמיתית' ממקור הראשון, הלא מתווכת והבלתי אמצעית, אלא גם אובדנו של ממד אתי כלפי המציאות: הטענה שהצופים נאלצים לשכוח את ה'אמת' ולקבל גירסאות ו'זיכרונות' לא אותנטיים של המציאות. אולם נראה כי מה שאבד יותר מכול הוא הסמכות הבלעדית של ההיסטוריה ויכולתה לייצר ידע 'אובייקטיבי' מוחלט על המציאות. הגבול בין היסטוריה 'אובייקטיבית' וזיכרון 'סובייקטיבי', אם כן, אינו מוחלט לחלוטין ומוגדר, והוא פתוח לדיונים ביקורתיים הן בלימודי ההיסטוריה והן בלימודי הקולנוע. המאמרים בחוברת עוסקים באופן ביקורתי ביחסים המורכבים בין היסטוריה וזיכרון בקולנוע דרך דיון במושגים כמו טראומה, אתיקה והפוליטיקה של הייצוג. ברצוני לעמוד על חלק מנושאים אלה ועל הדילמות העולות מהם דרך ניתוח של הסרט **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008).

עקבות מלחמה: *ואלס עם באשיר*

ואלס עם באשיר הוא סרט אנימציה אוטוביוגרפי של הבמאי ארי פולמן החוזר לאחר 26 שנים אל זיכרונותיו הטראומטיים המודחקים מתקופת מלחמת לבנון הראשונה. הסרט אינו מבקש לחשוף את הפרטים האמיתיים על מלחמה זו, אלא עוסק בזיכרון ובתהליך ההיזכרות עצמו ובשאלות האתיות שהם מעוררים בגיבורי הסרט ובצופים. זהו סרט מסע אל תוך נבכי התודעה של הבמאי, המגלם את תפקיד עצמו, ומבקש להתחקות אחר שלושה ימים במלחמת לבנון שנמחקו מזיכרונו. הסרט, שנעשה בסגנון של סרט תיעודי, מורכב בין השאר מזיכרונותיו של פולמן ומסדרה של ראיונות ושיחות שהוא עורך עם חברים ועם מכרים אחרים שהשתתפו במלחמה. בשיחות אלה שבים וצפים זיכרונות טראומטיים שחוו החיילים במלחמה: מוות של מפקד, אובדן חברים לנשק, פינוי פצועים והרוגים, נטישה בשדה הקרב, הסתתרות מצלפים בלתי נראים, מלחמה נגד ילדים ורצח אזרחים. הסרט נפתח בסצינה של להקת כלבים מאיימים ומזילי ריר השועטים בליל סערה בשדרות רוטשילד שבתל־אביב. הכלבים נעצרים ונובחים מתחת לבית דירות שבו מתגורר בועז ריין, אחד המרואיינים בסרט, הצופה בהם מן החלון. בפגישה בערב גשום בפאב בנמל תל־אביב, מספר בועז לפולמן על סיוט הכלבים החוזר וטורד את שנתו מדי לילה במשך השנתיים האחרונות. הוא מקשר את הסיוט לזיכרון טראומטי שלו מימי המלחמה: בועז,

שהתקשה להרוג בני אדם, אולץ על ידי מפקדיו טרם הקרב לירות במשתיק קול ב־26 כלבים על מנת שלא יסגירו בנביחותיהם את כוחות צה״ל שפשטו על האזור.

טראומה היא אירוע או חוויה שלא ניתנת לייצוג. על פי חוקרת הספרות קתי קרות טראומה היא ׳תגובה, לעתים מאוחרת, לאירוע או לאירועים מהממים, תגובה הלובשת צורה של הזיות, מחשבות, התנהגויות או חלומות החוזרים ומפריעים והנובעים מהאירוע׳.[2] אחד המאפיינים המרכזיים של טראומה היא ההשתהות (belatedness): קורבן הטראומה אינו יכול לתפוס את האירוע הטראומטי בזמן התרחשותו או לייצגו, ולכן החוויה הטראומטית ממשיכה לרדוף אותו שוב ושוב. במילים אחרות, מתקיימת חזרה של האירוע הטראומטי שאינו יכול להיות מיוצג, מובן או ידוע, אלא רגע אחד מאוחר מדי. טראומה היא לכן משבר של ידיעה וייצוג.[3] זיכרון האירוע הטראומטי אינו מודחק אל הלא־מודע, אלא הוא חוזר בפעולה מושהה (deferred action) אל המודעות. המונח הפרוידיאני ׳פעולה מושהה׳ (Nachträglichkeit) מתייחס לדמות, לחוויה או לסצינה משנית שבאה מאוחר יותר, שמפעילה מחדש סצינה שהתרחשה קודם לכן ומכוננת אותה כסצינה שיש לה חשיבות או משמעות נפשית. כלומר, טראומה מכוננת דרך יחסים בין שני אירועים — אירוע ראשון שלא היה בהכרח טראומטי משום שהתרחש מוקדם מכדי להבינו ולהקנות לו משמעות, ואירוע שני שגם הוא לא היה טראומטי באופן אינהרנטי, אבל שהפעיל זיכרון של האירוע הראשון שרק אז קיבל משמעות טראומטית.

הזיכרון הטראומטי של הכלבים הנרצחים של בועז מפעיל מחדש אצל פולמן את הזיכרון היחיד שנותר לו מימי הלחימה בלבנון, שכעת, בפעולה מושהה, מקבל משמעות טראומטית. זיכרון זה הוא ספק אמיתי, ספק פנטזיה: הוא ושני חברים־חיילים אחרים, שרק את אחד מהם הוא מזהה, רוחצים בעירום בחוף ימה של ביירות. הם יוצאים מהמים, לובשים את מדי הצבא ובוהים בפצצות תאורה הצובעות את שמי ביירות באור צהבהב. למעשה, גם הזיכרונות של החיילים האחרים בסרט שזורים בחלומות והזיות. כך, למשל, פנטזיה ארוטית של חייל הסובל ממחלת הים, ההוזה על אישה עירומה ענקית הבוקעת מתוך המים ונושאת אותו בזרועותיה, או סצינה הזויה של חייל ה׳רוקד׳ ואלס עם תת מקלע ברחובות ביירות, בשעה שכדורים שורקים מסביב, על רקע תמונות ענק של המנהיג הלבנוני הנוצרי הנרצח, באשיר ג׳מאיל. בזיכרונות האלה של החיילים לא מתקיימים בהכרח יחסים לינאריים של סיבה ותוצאה בין האירוע הטראומטי לבין ייצוגו בזיכרון, בין הרפרנט במציאות לבין הסימן המייצג אותו. תחת זאת, הלא־מודע והפנטזיה מעורבים

2 Cathy Caruth, ‘Introduction’, in: idem (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London 1995, p. 4

3 על טראומה כמשבר של ייצוג ראו, Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London 1996

ארי פולמן נזכר בסיוטי מלחמת לבנון הראשונה **בואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008)
[באדיבות טרנספקס הפקות, מרק רוזנבאום]

באופן בלתי נמנע בעיצובם של רשמי העבר ההיסטורי.[4] ג׳נט ווקר טבעה את המונח ׳אי־זכירה׳ (disremembering), המתאר את הקשר בין מציאות ופנטזיה בייצוגים קולנועיים של זיכרונות טראומטיים:

> התהליך שתואר על ידי הספרות הפסיכולוגית ככזה שמעלה דימויים מנטליים וצלילים הקשורים לאירועי עבר אבל מעוצבים בדרכים ייחודיות, ייקרא ׳אי־זכירה׳. אי־זכירה אינה דומה לזכירה. זוהי זכירה מובחנת. [...] אי־זכירה הופכת לקריטית כאשר מדובר באירועים המקשים על קבלתם ברמה האישית או בכאלה הנדחים על ידי החברה. אי־זכירה [...] היא אסטרטגיה של הישרדות במלוא מובן המילה.[5]

הזיכרונות הטראומטיים של החיילים **בואלס עם באשיר** הם זיכרונות של ׳אי־זכירה׳: אלה זיכרונות מקוטעים, מובְנים על ידי שכחה ומוכתמים ברסיסים של פנטזיה. אי־הזכירה מאפשרת לחייל לדבר ולייצג את האירוע שהוא מאיים מכדי לחוות אותו ישירות.

---

4 על תפקיד הפנטזיה בהבניית זיכרונות טראומטיים בקולנוע ראו, Susannah Radstone, ‘Screening Trauma: *Forrest Gump*, Film and Memory’, in: idem (ed.), *Memory and Methodology*, Oxford and New York 2000; Thomas Elsaesser, ‘Postmodernism as Mourning Work’, *Screen*, Vol. 42, No. 2 (Summer 2001), pp. 193-201; E. Ann Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey and London 2005

5 Janet Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles, London 2005, pp. 17, 19

זיכרונות מעין אלה מעידים על טבעו הבלתי ניתן לייצוג של האירוע שהחייל מנסה לזכור, ועל המאבק של הסרט לעורר מחדש את הזיכרון הטראומטי המושתק של מלחמת לבנון הראשונה.

פולמן יודע כי הזיכרון ההזוי שלו קשור לטבח במחנות הפליטים סברה ושתילה, אבל הוא אינו מצליח להיזכר בפרטי האירוע והיכן בדיוק הוא היה בעת התרחשותו. הוא יוצא למסע מצויר בעקבות זיכרון אבוד, בניסיון לפענח את אשר קרה באותו הלילה. על פי הסרט, בליל ה־16 בספטמבר 1982 חדרו כמה עשרות חברי המיליציה הנוצרית, הפלנגות של ג׳מאיל, שנרצח קודם לכן, אל מחנות הפליטים סברה ושתילה שבלב העיר ביירות וטבחו שם 3,250 פלשתינים, רובם ילדים ונשים. באותו הזמן כיתר הצבא הישראלי את המחנות. פצצות התאורה שפולמן ראה בזיכרונו היו של כוחות צה״ל שהאירו את המחנות בשעה שהתרחש בהם הטבח. פולמן, אז בקושי בן 19, היה בין החיילים ששיגרו את פצצות התאורה לאוויר מבניין גבוה, וביום שלמחרת הוא היה בין הראשונים שראה את הזוועה שהתחוללה מרחק מאות מטרים ממנו. פולמן הדחיק זיכרון זה. הוא פונה לחברו, המטפל אורי סיוון, בבקשה שיעזור לו בפתרון חידת הזיכרון האבוד. על פי סיוון, פולמן הדחיק את הטבח משום שזיהה את עצמו עם הרוצחים: ׳בגיל 19 הרגשת אשם, לוהקת לתפקיד הנאצי בעל כורחך. זה לא שלא היית שם, היית שם, הרמת תאורות, אבל לא עשית את הטבח׳. בדמיונו, פולמן, בן לניצולי שואה מאושוויץ, הפך למְקרבן ומכאן האשמה הכבדה שחש. בניגוד אליו, טוען הסרט, מפקדי צבא ומנהיגים פוליטיים — במיוחד שר הביטחון דאז אריאל שרון — ידעו על הטבח, אבל לא הרגישו כל אשמה ואחריות. באחת הסצינות מספר העיתונאי רון בן־ישי לפולמן כי הוא טלפן לשרון באישון לילה וסיפר לו על המתרחש במחנות הפליטים. שרון הודה לו וחזר לישון. לאחר בירור הפרטים והעובדות על ליל הטבח פולמן מבין שהוא לא לקח חלק פעיל ברצח, אולם הוא מבקש לעמוד בסרטו על שאלת האחריות האתית שלו — ובמידה מסוימת גם של הצופים — לאירוע הקטסטרופלי המודחק. האחריות שאותה הוא מבקש לחקור היא האחריות האתית לעצם ההדחקה של הזיכרון: מה זה אומר לא לרצות לזכור? מה זה אומר לא לרצות לראות? מה זה אומר לא לראות בזמן?

קרות דנה ביחסים בין טראומה לאחריות אתית בניתוח הפרשנות של ז׳אק לאקאן לחלום המופיע בפרק השביעי בספרו של פרויד, **פשר החלומות**.[6] פרויד מספר על אב שבנו חלה ומת. לאחר מות הבן, האב חולם שבנו אוחז בזרועו ומפציר בו בתוכחה: ׳אבא, האם אינך יכול לראות שאני נשרף?׳ האב מקיץ מהחלום ומגלה שגוויית בנו עולה בלהבות. על פי פרויד, הופעת הילד בחלום מייצגת את משאלת האב לראות שוב את בנו בחיים. משאלה זו קשורה לתשוקה של המודעות לישון, לא להקיץ אל מותו המתרחש

6 Caruth, ‘Traumatic Awakenings (Freud, Lacan and the Ethics of Memory)’, *Unclaimed Experience*, pp. 91-112

שוב, אל השריפה של גופת בנו במציאות הממשית. לעומת זאת, על פי לאקאן החלום עצמו — התחינה של הבן בפני האב שיתבונן בזוועה המתחוללת בו, בטרור המתרחש בו — מתריס בחוסר הרצון של המודעות להביט במציאות הקטסטרופלית או בעיוורונה. החלום מכריח את האב להקיץ אל המוות השב ונשנה במציאות הממשית. במובן זה, קרות טוענת, לאקאן מצביע על היקיצה כאתר של טראומה. היקיצה מהחלום היא ההכרח להגיב מתוך המציאות הפנימית של החלום על המציאות. בה בעת היקיצה מייצגת גם את חוסר היכולת להגיב בזמן על מותו של האחר שכבר קרה במציאות. לכן, על פי לאקאן, יקיצה טראומטית זו — ההכרח להגיב, ובה בעת הכישלון להגיב בזמן — נושאת בתוכה אחריות אתית. האחריות המיידית, הזיקה האתית למציאות הממשית, היא לדבר את הטראומה שלא יכולנו לראות בזמן.

26 הכלבים המתים, החוזרים לרדוף את בועז 26 שנים לאחר המלחמה, באים לא רק לבקש נקמה ולתבוע את עלבון רציחתם, אלא גם מצווים על בועז להיות עד ולקבל על עצמו אחריות אתית לטרור שהוא חולל בם. הכלבים הזועמים תובעים מבועז להקיץ מן החלום אל המציאות ולספר את הטראומה שהדחיק ושלא ראה בזמן. הטראומה של בועז — ושל פולמן עצמו בהקשר של הטבח של הפליטים הפלשתינים — היא שהם הכחישו וראו באיחור את הטראומה של האחר. בועז ופולמן מנסים להתעורר ממבטם העיוור ולקבל על עצמם אחריות אתית במציאות הממשית. האחריות האתית שנתבעת מהגיבורים היא לדבר את משמעות העיוורון שלהם למציאות הטבח הטראומטי. האירועים הטראומטיים בסרט (רצח הכלבים והטבח בסברה ושתילה) אינם אירועים רפרנציאליים — הם אינם מתייחסים למציאות באופן ישיר. הם מתייחסים למציאות הנפשית של הגיבורים, לזיכרונותיהם, לחלומותיהם ולהזיותיהם. התביעה להתעורר מהחלום — לקחת אחריות מוסרית על הטראומה של האחר — נובעת מתוך החלום עצמו של הגיבורים, ולכן עצם הסובייקטיביות שלהם נקשרת לאובדן של האחר ומבוססת עליו.

הדחקת האירוע הטראומטי וסוגיית האחריות המוסרית כלפיו מתבטאת גם באסתטיקה של הסרט. בדומה לפנטזיה, האנימציה, מעצם היותה סימן איקוני — כלומר, סימן המקיים יחס של דומות למציאות — מאפשרת לסרט לייצג את אירועי העבר הטראומטיים שהם מחרידים ומזוויעים מכדי לייצג אותם באופן ישיר. באופן זה מייצר פולמן עבור עצמו, אבל גם עבור הצופה, מרחק המאפשר נגישות אל הטראומות של הטבח ושל המלחמה. במילים אחרות, בשל מצבו הפוסט־טראומטי של הבמאי־הגיבור, וכנראה גם של חלק מהצופים שהדחיקו את אירועי הטבח, גישה ישירה אל הטראומה דרך צילום תיעודי מסורתי הייתה מהממת ומאיימת מדי להתמודדות אתה. האיקוניות של האנימציה — היא רק דומה למציאות ולא המציאות עצמה — מאפשרת ייצוג הקשור לאירוע הקטסטרופלי ודומה לו, אבל עדיין הוא לא האירוע עצמו. כך מתאפשרת לפולמן ולצופה נגישות לטראומות שהן מזעזעות מכדי לראות ולזכור אותן ישירות. בראיון שנתן לעיתונות לקראת צאתו של הסרט אמר פולמן: ״כדי לחזור ולהיות מי שאני, להבין את עצמי [...]

'כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר': כרמי כנען (ימין) וארי פולמן (שמאל)
בואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008)
[באדיבות טרנספקס הפקות, מרק רוזנבאום]

הייתי צריך להצטייר, ובאופן זה למצוא את עצמי מחדש, להבין מי אני'.[7] באחת הסצינות בסרט פולמן מבקר אצל כרמי כנען, חבר מתקופת המלחמה שמתגורר כעת בהולנד. חבר זה הוא אחד משני החיילים הנוספים שהופיעו בהזיה של פולמן. כרמי אינו זוכר את הרחיצה המשותפת בעירום, כפי שאינו זוכר דבר הקשור לטבח: 'טבח זה לא בסיסטם שלי', הוא אומר, ומצטט בכך את פולמן שאמר דברים דומים קודם לכן. פולמן מבקש לצייר את כרמי, שאומר: 'כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר'.

בניגוד לציור, הצילום נתפס בסרט כבעל קירבה מסוכנת ומאיימת מדי למציאות שכרמי מתקשה או מסרב להיזכר בה. רק בסיום הסרט, לאחר ההכרה המאוחרת של פולמן בזיכרון הטבח, נראה על המסך סיקוונס תיעודי־ארכיוני של אירועי סברה ושתילה החושף מראות מחרידים של גופות טבוחות של גברים, נשים וילדים פלשתינים. הצילומים התיעודיים מייצגים את הזיכרון המודחק של פולמן. בניגוד לאיקוניות של האנימציה, סיקוונס הארכיון הוא סימן אינדקסי — סימן שנובע מקשר סיבתי עם האובייקט במציאות. האינדקס הוא סימן שנגרם על ידי המציאות, הוא אפקט של המציאות: הדימוי המצולם הוא אפקט של תהליך שבו אור משתקף מאובייקט במציאות ונרשם בתהליך כימי על סרט. חוקרת הקולנוע לורה מאלווי העירה כי הן הצילום והן הטראומה הם בעלי תכונות של הסימן האינדקסי: 'טראומה מותירה סימן על הלא־מודע מעין אינדקס על הנפש,

7 מצוטט אצל דבורית שרגל, '**ואלס עם באשיר**: הדברים מהם עשויים החיים', http://www.notes.co.il/dvorit/44730.asp

שמקביל לעקבה (trace) של האירוע המקורי שנחקקת על הצילום'.[8] בטראומה הזיכרון נשכח, מאוחסן בלא־מודע ומקבל משמעות רק באופן מושהה. הקולנוע (כמו הצילום) שומר את הרגע שבו הדימוי נרשם, חוקק את המציאות לייצוג של העבר שנגלה לנו מאוחר יותר. במילים אחרות, הסימן של הטראומה והסימן של האור מפוענחים באופן רטרוספקטיבי לאורך זמן מעוכב (delayed).

הסיקוונס התיעודי **בואלס עם באשיר** נושא את עקבות המציאות הקטסטרופלית ושומר אותה, מאחסן את רוח הרפאים של העבר הטראומטי המודחק, שכעת שוב נוכח ונחשף בזמן ההקרנה באופן מושהה. סיקוונס זה, שבו ההווה נרדף על ידי העבר, רודף גם הצופים, מכריח אותנו להקיץ מתוך המציאות המצוירת של הסרט, מתוך החלום, אל זיכרון המוות החוזר אלינו מבעד לתמונות הארכיב, ומראה לנו את מה שלא רצינו לראות ומה שביקשנו לשכוח. הסיקוונס תובע מאתנו לקבל על עצמנו אחריות אתית על הטרור שלא ראינו בזמן — הוא מצווה עלינו לשאת הלאה את זיכרון הגוף הטבוח של האחר אל המציאות עצמה, לדבר את ההכחשה של הקטסטרופה ואת חוסר היכולת שלנו להתמודד עמה, לדבר את משמעות העיוורון שלנו לסיפור הטראומטי של הטבח בסברה ושתילה.

צְפיות חוזרות

המאמרים המכונסים בחוברת זו, כמו הסרטים שבהם הם דנים, חוזרים אל אירועים ואל זיכרונות היסטוריים מרכזיים של החברה הישראלית: ימיה הראשונים של המדינה, זיכרון השואה, מלחמות ישראל, תקופת ההגירה והקליטה של המזרחים בישראל, גל פיגועי הטרור, ועוד. במסגרת חזרה זו אל העבר הכותבים בוחנים מחדש ומנתחים באופן ביקורתי את הדרכים הסגנוניות והתמטיות שבהן השתמש הקולנוע הישראלי כדי ליצור מחדש ולפרש את ההיסטוריה ואת רשמיה. זו גם חזרה אל היסטוריה של הקולנוע הישראלי עצמו: אל סרטי המלחמה הלאומיים של שנות החמישים, אל סרטי המעברה של שנות החמישים והשישים ואל הקולנוע הפוליטי של שנות השמונים. בצפיות חוזרות אלה בעבר נבדקים מחדש, מנקודת מבט של הווה, היחסים המורכבים בין היסטוריה וזיכרון, והיחס והתגובות של היוצרים — ושלנו הצופים — כלפיהם.

שני המאמרים הפותחים חוברת זו עוסקים ביחסים בין היסטוריה לטראומה בקולנוע הישראלי והפלשתיני. במאמרם "לפרק להיסטוריה את הצורה": טראומה וחתרנות **בקדמה ועטאש**, נורית גרץ וגל חרמוני דנים בהתנגדות האידאולוגית של הסרטים לנרטיב ההגמוני של ההיסטוריה הלאומית הישראלית. לטענת גרץ וחרמוני, **קדמה** (עמוס גיתאי, 2004) **ועטאש־צימאון** (תאופיק אבו־ואיל, 2004) משתמשים בשתי דרכים שונות, לכאורה מנוגדות, כדי לשבש ולהתנגח בשפה ההגמונית הקולנועית והאידאולוגית, ובאופן שבו שפות אלה מבנות סיפור רציף ופרוגרסיבי לכאורה של העבר הלאומי: **קדמה**

8 Laura Mulvey, *Death 24X a Second: Stillness and the Moving Image*, London 2006, p. 65

בוחר בטכניקה מקסימליסטית של עודפות ויזואלית — של 'הצפה' — **ועטאש־צימאון** בטכניקה מינימליסטית של סגפנות חזותית — של 'ייבוש'. באמצעות שתי דרכים אלה הסרטים משבשים את יחסי הסיבה־תוצאה של האירועים המוצגים, פורמים את הקשר בין המְסמן למסומן, ומשתמשים בסוגי פירוק ושיבוש אלה במטרה לחתור תחת הנרטיב הלאומי הדומיננטי המציג מראית עין של סדר הגיוני ושל שרשור סיבתי של העניינים והמאורעות. גרץ וחרמוני מייחסים את פרקטיקות הייצוג השונות והמשבשות של הסרטים לתסמונת פוסט־טראומטית שבמסגרתה אירועים קטסטרופליים מודחקים מן העבר חוזרים ומחבלים במהלך הרציף והלינארי של הנרטיב ההיסטורי הדומיננטי. סנדרה מאירי בוחנת במאמרה '"לסיבת הדבר זנב חבר": זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן' את הקשר בין סובייקטיביות וטראומות היסטוריות בארבעה מסרטיו של נאמן, **הלילה בו נולד המלך** (1983), **מגש הכסף** (1984), **רחובות האתמול** (1989) **ונוזהת אל־פואד** (2007). מאירי טוענת כי נאמן משכתב את הזיכרון ההיסטורי הקשור לסכסוך הישראלי־פלשתיני כדי ליצור עמדה אתית שממנה ניתן לכונן דיאלוג עם העם הפלשתיני.

שלושת המאמרים הבאים עוסקים באסתטיקה קולנועית של זיכרון וטראומה. רעיה מורג חוקרת במאמרה 'קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה' ייצוגים קולנועיים של טראומת פיגועי הטרור. על פי מורג, הקולנוע הישראלי הפופולרי הדחיק והדיר את פיגועי הטרור הן ברמה הוויזואלית (צילום מרחוק, גופות לא נראות) והן ברמה הקולית (קול הפיצוץ שנעלם). הדחקה והדרה אלה אינן מאפשרות לפיגוע הטרור להפוך לזיכרון קולקטיבי פוסט־טראומטי של העבר. כלומר, נמנעת הידיעה המאוחרת של אירוע קטסטרופלי והפיכתו לזיכרון פוסט־טראומטי. לכן המציאות הטראומטית של פיגועי הטרור בקולנוע זה היא של מציאות של אנטי־זיכרון, שהמבנה שלו מונע ממנו מלהפוך לזיכרון, גם אם הוא זיכרון מאוחר. מורג טוענת כי בניגוד לרוב הקולנוע הישראלי הנרטיבי־פופולרי, הפרויקט הקולנועי־טלוויזיוני **מבטים** (2002–2005), המורכב מסרטים קצרצרים בני שלוש דקות, מנסה להתמודד עם מלכודת הזמן של האנטי־זיכרון בעיקר באמצעות הערוץ הקולי, המדגיש את המקריות והפתאומיות של פיגוע הטרור.

ענת זנגר בוחנת במאמרה 'על המאורע והתמונה: בין **תצלומיי לזיכרונות ממשפט אייכמן** של דוד פרלוב' בעיקר את סרטו האחרון של פרלוב, **תצלומיי**, היוצר שילוב ייחודי של תמונות סטילס המוקלטות על סרט וידאו. פרלוב משוטט ומקליט עם מצלמתו אירועים מחיי היום־יום שלו, ובמקביל הוא מספר את סיפורו של הקולקטיב הישראלי תוך כדי הצגת תמונות שלא ראינו ושביקשנו לשכוח. זנגר טוענת כי השימוש בתמונות סטילס בסרט הנו מהלך אסתטי הפועל ליצירתו של זמן קולנועי ייחודי העוסק בהווה ובעבר בו זמנית. לפי זנגר, האסתטיקה הייחודית של הסרט מאפשרת לפרלוב לחשוף ולבחון לא רק את עצם טבעו ופעולתו של המדיום הקולנועי ורכיביו — המאורע, התמונה, הזמן

הקולנועי, העריכה והמבט — אלא משמשת גם הזדמנות לבמאי להתחקות אחר ההווה היומיומי שהופך מיד עם צילומו ובמרחק הזמן לעדות לעבר הלאומי שלנו.

ג׳אד נאמן במאמרו ׳הפצע מתנת המלחמה: מכוות זיכרון בגוף הלוחם׳, חוקר את האיקונוגרפיה של הטראומה — את הפצע (מקור המונח ׳טראומה׳ הוא בשפה היוונית ומשמעו ׳פצע׳ שנגרם לגוף), באופן ספציפי את הפצע הקרבי בסרטי מלחמה ישראליים. בניגוד לסרטי המלחמה הקלאסיים של שנות החמישים והשישים, שהסתירו את הפצע בגוף החייל, בשנות השמונים התרחש שינוי ביחס לנִראות הקולנועית של הפצע ושל גופת הלוחם. תוך ניתוח סרטים אלה, במיוחד של הסרט **לא שם זין** (שמואל אימברמן, 1987), מצביע נאמן על יעדיה של הפדגוגיה הצבאית: לאמן את החייל להרוג את האויב, ובה בעת לטפח הלוחם נכונות להיפגע ואף להיהרג בקרב. המטרה השניה של הפדגוגיה הצבאית מקרבת את החייל למצב של ׳בזות׳ (abjection) המזוהה עם הגוף הנשי והלידה. נאמן מאתר ומנתח סמיכויות ואנלוגיות ויזואליות ותודעתיות בין הפצע המסיבי בקרב לבין דימוי הלידה בסרטי המלחמה, ומבקש בכך לאתגר את התפיסה השגרתית על מקור תשוקת הלחימה הקיימת אצל גברים צעירים.

שני המאמרים החותמים את החוברת עוסקים בזיכרון ובהיסטוריה אתנית־מזרחית בקולנוע התיעודי והנרטיבי. במאמרה ׳הזיכרון המזרחי והדומיננטה הציונית: קולות מן השוליים בקולנוע תיעודי עכשווי׳, מצביעה מירב אלוש־לברון על המבנה האמביוולנטי של הזיכרון והזהות המזרחיים בסרטים **ילדי הגזזת** (דוד בלחסן ואשר נחמיאס, 2003) **ורוח קדים: כרוניקה מרוקאית** (דוד בן־שטרית, 2002). אלוש־לברון טוענת כי סרטי הזיכרון המזרחי חושפים את העבר הטראומטי המודחק והמושתק של ימי הקליטה של מזרחים בישראל ומספרים אותו מחדש על מנת לכונן נרטיב חלופי לסיפור העל הציוני, ובכך לכונן מחדש את הזהות המזרחית. העדות האישית ופעולת ההיזכרות מבנות בסרטים את מה שמכונה בשיח הפוסטקולוניאלי אינטרפּוֹלציה להיסטוריה, דהיינו כתיבת הזיכרון המזרחי באמצעות שלוש אסטרטגיות התנגדות: ׳ראייה מחדש׳, ׳קריאת ביניים׳ ו׳כתיבה בחזרה׳, המשבשות את המבנה התכליתי של נרטיב העל הציוני וחושפות את הסתירות והסדקים שבו. בה בעת, תהליך ההגדרה העצמית של הזהות המזרחית בסרטים אלה מבוסס גם על הזדהות וקבלה של חלק ממאפייניו של הנרטיב הציוני, המשקפות את הקושי להיחלץ מן המרחב הדיסקורסיבי הציוני.

ניצן בן־שאול מתחקה במאמרו ׳מתחים בין עדתיות ללאום וביטויים בייצוג המרחב בקולנוע הישראלי׳ אחר ההיסטוריה של ייצוגים מרחביים העוסקים במתח הבין־עדתי מראשיתו של הקולנוע הישראלי ועד היום. על פי בן־שאול, סרטי שנות החמישים קידמו התערות בינעדתית והתערות בתרבות הסוציאליסטית־ציונית השלטת, תוך הצגת המעברה כמרחב מסודר ושוויוני המגשים את החזון הלאומי. סרטי שנות השישים והשבעים קידמו גיוון אתני בצד מיזוג גלויות, והטמיעו את העדתיות בתרבות ׳שוק חופשי׳ שלטת, באמצעות ייצוג המעברה כמקום לא מוגדר המבטא חירות. סרטי שנות השמונים

תיארו את כישלון ההתערות ואת חוסר המוצא שבמתח הבין־עדתי, תוך דימויו של מרחב עיירת הפיתוח כמקום נידח ותלותי. מגמה זו התחזקה בשנות התשעים, אז הבנה הקולנוע הישראלי את עיירת הפיתוח כמקום המאכלס מגוון של 'אחרים' ומנותק מהמרכז ההגמוני. בסרטי שנות האלפיים נתעצם תהליך הייצוג של ריבוי 'אחרויות' עדתיות המאכלסות מרחבים ייחודיים ונבדלים ונמוג כמעט לגמרי ייצוגן ביחס לתרבות לאומית או לתרבות שלטת, תוך הצגת עיירת הפיתוח כמרחב שבו מתפתחים מיקרוקוסמוסים עדתיים חסרי זיקה כלשהי למקומם הגאוגרפי או למרכזי תרבות ישראליים.

***

ברצוני להודות לכל הקוראים־השופטים האנונימיים שחיוו את דעתם המקצועית־אקדמית על המאמרים המתפרסמים בחוברת זו.