

## סקירת ספרים

**מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי.** ספרה של מיכל פיק חמו (2016). חולון: הוצאת רסלינג, 348 עמודים.

דוד לוי\*

ספרה של מיכל פיק חמו, "מולדת פצועה", הוא אחד הניסיונות להשכיב חברות לאום על ספת הפסיכולוג ולהשתמש בקולנוע ככלי מאבחן. בפנתאון חקר הקולנוע העולמי, ניצב זה מכבר סיפרו של זיגפריד קראקוור: "מקליגרי להיטלר: היסטוריה פסיכולוגית של הקולנוע הגרמני" (קראקוור, 2016), שמחברו גולש בסיוע ניתוח סרטי האקספרסיוניזם הגרמני למעמקי נבכי הנפש של אומה זו בתקופה שבין שתי מלחמות העולם. הסרטים הקודרים והאפלים, שניפקה תעשיית הקולנוע הגרמני באותה עת, שימשו, לטענת המחבר, לא רק כמראה מנטאלית אלא גם כאינדיקציה מקדימה לעלייתו של הרייך השלישי.

לאורך השנים, נוספו למדף הספרים ניתוחים פסיכואנליטיים אחרים, ביניהם עבודתה של רעיה מורג, שעסקה באופנים שבהם משקפות דמויות הגברים בסרטי הקולנוע במערב גרמניה ובארצות הגברית את החוויה הפוסט טראומטית של התבוסות במלחמת העולם השנייה ובמלחמת ויטנאם. גם ספרו של דן ערב, שיצא בשנה האחרונה, דן במימד הטראומטי-נוסטלגי, כפי שהוא בא לידי ביטוי בייצוג מלחמות ישראל.

אל מדף ספרים זה, הצטרף לפני כשנתיים ספרה של מיכל פיק חמו, בו אעסוק בסקירה זו. ספר זה, המבוסס על עבודת הדוקטורט של הכותבת, מציע היסטוריה פסיכו-אידיאולוגית של החברה הישראלית בראי הקולנוע ומתמקד בעיקר בתקופה המשתרעת בין השנים 2000-2006. פיק חמו בוחרת לאפיין תקופה זו באמצעות ניתוח שישה סרטים שזכו בפרס אופיר בשנים אלו.

הכותבת טוענת, כי באותן שנים בלט בקולנוע הישראלי נרטיב על של פוסט טראומה דיסאסוציאטיבית. המינוח מתייחס לחוויה הרגשית, שנחרתה בזיכרון בעקבות אירוע טראומטי, והמתפרצת כאשר יש סימנים, אירועים או תחושות דומות המעוררים את אותו הזיכרון. מצב נפשי זה מביא מצד אחד לעוררות יתר, ומן הצד השני – לרגשות של אפטיה: קהות רגשית, ניכור, דיכאון הימנעות מחשיפה ואיבוד עניין בסביבה.

---

\* ד"ר דוד לוי, מרצה בכיר בבית הספר לתקשורת של המכללה למינהל ובאוניברסיטה הפתוחה

הכותבת פותחת את הספר בשתי דוגמאות, שנועדו להציג את טיעונה. היא מוצאת, כי הדמיון בין שתי תמונות הסיום בסרטים "חתונה מאוחרת" ו"כנפיים שבורות" אינו מקרי. בשני המקרים - גברים מתבוננים במראה, ולמעשה בעולם שחוו במהלך עלילת הסרט, ומנסים כמו להתעורר מחלום בלהות אך אינם יכולים לעשות דבר. דמיון זה משמש לפיק כמו כנקודת פתיחה לדיון אודות הנטייה הנרטיבית של הסרטים הפופולאריים בישראל באותה עת.

לטענתה של פיק חמו, היסוד הטראומטי הוא בחזקת תימה המצוייה בקולנוע הישראלי מאז ראשיתו. עד לסביבות שנת 2000, התאפיין הקולנוע הישראלי ב"התפרצויות טראומטיות ספואדיות" (עמוד 313). כיוון שכך, מוקדש השער הראשון בספר לניתוח מיגוון סרטים שכאלו. הניתוח מחולק על פי מערך תימות ומיונים, פרי עבודתם של חוקרים קודמים, כמו המודל ההירואי לאומי, הקולנוע האישי, הקולנוע העממי- מסחרי והקולנוע של הזר והחריג. הכותבת טוענת, כי בניתוחים אלו לא ניתן דגש מספיק להיבטים הטראומטיים שביצבצו בהם לעיתים כתימה מנותקת מהסיפור המרכזי. לדוגמה, ניתוח מוכר של הסרט "הם היו עשרה" מתייחס לדרך שבה הסרט מצדיק את ערכי הציונות, תוך דגש על עוצמת התימה של ה"יהודים החלוצים האירופים" (עמוד 59). פיק חמו מתמקדת, לעומת זאת, ברגעי הכישלון והחרדה של אותם אנשים חסונים, שבהם מסופר סיפור שונה. בסרט "כל ממזר מלך", המייצג על פי הניתוח המקובל את אופורית הניצחון במלחמת ששת הימים, מופיע כסיפור צד סיפורו של יוסי, גיבור מלחמה הלוקה בהלם קרב. פיק חמו מתמקדת דווקא בו ומבקשת לראות בו ייצוג של הטלטלה הנפשית שחוותה החברה הישראלית כקולקטיב מתקופת ההמתנה, דרך המלחמה, וכלה באופוריה שאחריה.

גם בסוגי קולנוע לא מלחמתיים נצפים סממנים שניתן לקשרם לחוויות פוסט טראומטיות. "סרטי בורקס", כמו "סאלח שבת" ו"צ'ארלי וחצי", עוסקים, לטענת הכותבת, בהתמודדות עם משבר ההגירה ועם חוסר היכולת להתגבר עליו ולהמשיך בחיים בעלי משמעות. בסרטים אחרים, תופס ההיבט הפוסט טראומטי מקום משמעותי אף יותר. כך, מנתחת הכותבת את הסרט "מסע האלונקות", בו היא מתמקדת במצוקה הנפשית של גיבוריו. הטירון ויסמן שולח יד בנפשו בשל לחצי הטירונות ומפקדו יאיר שטירטר אותו אינו מוצא מרגוע לנפשו לאחר מכן. הכותבת רואה את הסרט כסיטואציה של היכלאות בהווה, שמשמעה ייאוש הנובע מחוסר היכולת לפתור את הקונפליקט הקיים בין הרצון להזדהות עם אתוס הלוחם הציוני (ואתוס הצבר במובן הרחב) לבין התנגדות אישית אינדוידואלית לאתוס זה. יאיר "חוה את מציאות חייו כנשלטת על ידי כוחות או מאורעות חיצוניים המגבילים אותו, מציבים אותו בעמדה של חוסר אונים וגורמים לו ייסורי נפש" (עמוד 181).

כאמור, עד שנת 2000 פוסט טראומה כתימה מובילה הייתה נדירה בסרטים הישראליים. לטענת הכותבת, החל משנה זו ולמשך שש שנים היא הפכה לנרטיב-על דומיננטי. על רקע דעיכת תהליך אוסלו, אסון התאומים ופריצת האינתיפאדה השנייה, ליבלב, לדברי הכותבת, בקולנוע הישראלי הדגם הדיסאסוציאטיבי – המציג, כאמור, גיבורים המגלים ניתוק רגשי מסביבתם והמתקשים להתמודד עם קשיי הקיום ועם הדרישות המופנות אליהם. בדרכם, מייצגים גיבורים אלה חברה המתמודדת עם מצבה הטראגי דרך ניתוק מדילמות לאומיות ומאירועים טראומטיים. פיק חמו

מדגישה, כי סרטים אלו אימצו כמה ממאפייני קודמיהם (בעיקר את אלו של הקולנוע האישני), אך בניגוד להם פנו לקהל רחב יותר כיוון היו בהם היבטים "סמי ריאליסטיים" (עמ' 259) ומבנה מלודרמטי.

הכותבת מתמקדת, כאמור, בשישה סרטים שזכו בפרס אופיר בין השנים 2000-2006 והיו פופולריים גם בקרב הקהל. בשני נתונים אלו, רואה המחברת עדות למרכזיותם בתודעה הקולקטיבית הישראלית. אחד מהסרטים הוא "מדורת השבט", שזכה בפרס אופיר בשנת 2004. מדובר בסיפור משפחתה של רחל גרליק המשתייכת לגרעין התנחלות המתגבש בירושלים בשנות השמונים של המאה העשרים. לאחר שהתאלמנה מבעלה, נתקלת רחל בשורת לחצים שמונעים ממנה לצאת לדרך חדשה: סביבתה החברתית, הדתית-אשכנזית, דורשת ממנה "ליישר קו", להינשא בשנית לאדם שיעמוד בקודים של הקבוצה שהיא משתייכת אליה, ולא ללכת אחר ליבה. במהלך הסרט, נאנסת ביתה במהלך הדלקת מדורת ל"ג בעומר על ידי חייל מבני האליטה המקומית. אירוע זה מכניס לא רק את הבת למצב פוסט טראומטי, אלא גם את האם, את ידיד הבת, "המזרחי", שצפה באירוע בחוסר אונים ואת בני הגרעין שאינם עושים דבר מלבד ניסיון למנוע את הבאת האשם וחבריו לדין. הכותבת רואה במצב זה של קיפאון ביטוי לתמונת מצב רחבה של החברה הישראלית, שכלל אינה מצליחה להתמודד עם המציאות החברתית הנכפית עליה.

הספר עשיר וגדוש מאוד בניתוחי סרטים והכותבת מפגינה עין חדה מאוד ויכולת התבוננות בפרטים. היא מגינה בכישרון רב על טענה בדבר קיום יסוד פוסט טראומטי בקולנוע הישראלי ומציגה נושא מורכב זה בשפה מובנת לקורא שאינו בקיא ברזי הפסיכואנליזה. בכל זאת, אני רואה בתיזה שבמרכז הספר שלוש בעיות, שהן בעיקרן מתודולוגיות, והנובעות מהרצון להכללה המופיעה על כריכת הספר: "סרטים אלו סימנו את השבת האמון בקולנוע הישראלי מצד הקהל הרחב והמבקרים".

האחת, כל טענה בדבר "קולנוע כמשקף חברה", המושמעת בישראל, בעידן של היצע תקשורתית בלתי מוגבל, סובלת מבעיה של תוקף מחקרי. אומנם, בחלק מהסרטים המנותחים צפו רבים אך אין כלל מקום להשוואה בין כמות הכרטיסים שמכרו לבין אחוזי הצפייה בסוגות בידור אחרות בעלות נרטיב שונה (לדוגמה, תוכניות הריאליטי שפרצו בראשית שנות ה-2000 ומשדרי הגמר שלהם הניבו רייטינג של 30 אחוזים ויותר). מעבר לכך, טענת הכותבת ולפיה הציבור הישראלי נהר לקולנוע באותן שנים, חייבת להתמודד גם עם הנתון הבא: שלושה מבין הסרטים הפופולאריים שנותחו בעבודה ממוקמים במקומות 70,78 ו-82 בטבלת מאה הסרטים הישראלים הנצפים בכל הזמנים ושלושה סרטים אינם מדורגים כלל<sup>1</sup>. במילים אחרות, גם מכך אפשר ללמוד שצפייה בקולנוע הישראלי בשנים אלו – אינה פעילות פנאי מרכזית ואולי במשתמע גם הסיפור המסופר בהם אינו כה מרכזי.

<sup>1</sup> במקור אחר - על פי דורון פישלר באתר [http://www.fisheye.co.il/top\\_100\\_israeli](http://www.fisheye.co.il/top_100_israeli) הנסמך על ספר הקולנוע הישראלי, "כנפיים שבורות" אינו נכלל ברשימה. שני הסרטים האחרים מדורגים בערך באותם מקומות.

שנית, אם נמשיך ונבחן את המספרים ונתייחס רק לסרטים, גם כאן התבקשה הסתייגות. הכותבת, הנשענת על דיווחי קרן הקולנוע הישראלי, וקובעת, כי "לאחר שנת 2000 ... הסרטים שזכו בפרס אופיר לסרט הטוב ביותר, זכו גם לצפייה אינטנסיבית. לפי דיווחי קרן הקולנוע הישראלי, בין 150,000-450,000 רוכשי כרטיסים בבתי הקולנוע" (עמוד 13). גם כאן, כדאי היה לבחון נתונים כללים אלו לאור נתונים אחרים, המתייחסים באופן ממוקד לסרטים שבמדגם ולסייג את ההצהרה. אכן, שלושה מהסרטים המנותחים: "חתונה מאוחרת", "אביבה אהובתי", ו"כנפיים שבורות", היו הפופולאריים ביותר בשנה בה יצאו ומספר הכרטיסים שנרכשו עבורם תואם את המתואר<sup>2</sup>. מנגד, "מדורת השבט" מכר רק 100,000 כרטיסים ו"איזה מקום נפלא" של אייל חלפון, שזכה בפרס בשנת 2005 ונכלל בקורפוס הניתוח, מכר לא יותר מ-19,000 כרטיסים<sup>3</sup>. עוד אציין, כי כל הסרטים שנותחו פיגרו במכירות כרטיסים אחר "סוף העולם שמאלה" של אבי נשר, שיצא בשנת 2004 שמכר 470,000 כרטיסים. אציין, כי מדובר בסרט בעל נרטיב שונה, שכמובן בצדק לא נכלל בניתוח.

שלישית, הכותבת מציגה את הזכייה בפרס אופיר כאינדיקטור לאהדה בקרב המבקרים ואנשי המקצוע. טענה זו אינה פסולה, אבל כדאי לעמוד על מגבלותיה. בשנים האחרונות, נשמעו לא מעט טענות לגבי הטיה פוליטית של הגוף הבוחר – האקדמיה לקולנוע, ואבי נשר אף הכריז השנה על החרמתה של התחרות<sup>4</sup>. כדי לקבוע מהם הסרטים המוערכים בידי המבקרים, ייתכן וכדאי היה לתקף את בחירות הקורפוס באמצעות מדדים נוספים.

מעבר לדברי ביקורת אלו, אני סבור שהספר חשוב, בעיקר בשל החיפוש אחר מסגרות ניתוח חדשות ומקוריות. הניתוח העשיר והמעמיק, החושף קווי דמיון בין סרטים שנוצרו על ידי יוצרים שונים, עורר אצלי את הרצון לדעת יותר על תהליכי הפקה בתוך מוסד הקולנוע ועל האופן שבו מתגבשות תימות שליטות בתוך המוסד התרבותי החשוב הזה.

## רשימת המקורות

מורג, ר' (2011), **הגבר המובס: קולנוע, טראומה, מלחמה**. תל אביב: רסלינג

ערב, ד' (2018), **מלחמה, זיכרון וטלוויזיה בישראל 1967-1991**. חולון: רסלינג

הנתונים מופיעים בויקיפדיה ונמסרו על פי הכתוב בו בידי מרט פרחומובסקי – מנהל תוכן ומפיק ראשי של **ספר הקולנוע הישראלי**. "האסונות של נינה" אינו מופיע באף לא אחד ממקורות אלן<sup>2</sup>:

[https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%90%D7%94\\_%D7%94%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%99%D7%9D\\_%D7%94%D7%99%D7%A9%D7%A8%D7%90%D7%9C%D7%99%D7%99%D7%9D\\_%D7%94%D7%A0%D7%A6%D7%A4%D7%99%D7%9D\\_%D7%91%D7%99%D7%95%D7%A%D7%A8\\_%D7%91%D7%9B%D7%9C\\_%D7%94%D7%96%D7%9E%D7%A0%D7%99%D7%9D](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%90%D7%94_%D7%94%D7%A1%D7%A8%D7%98%D7%99%D7%9D_%D7%94%D7%99%D7%A9%D7%A8%D7%90%D7%9C%D7%99%D7%99%D7%9D_%D7%94%D7%A0%D7%A6%D7%A4%D7%99%D7%9D_%D7%91%D7%99%D7%95%D7%A%D7%A8_%D7%91%D7%9B%D7%9C_%D7%94%D7%96%D7%9E%D7%A0%D7%99%D7%9D)

<sup>3</sup> הנתון הופיע בסקירה באתר **fisheye**

<sup>4</sup> <https://e.walla.co.il/item/3147051>

קרקאוור, ז. (2016) היסטוריה פסיכולוגית של הקולנוע הגרמני – מבוא. **סליל**, 10. זמין אונליין

ב : [https://slil.huji.ac.il/sites/default/files/slil/files/05-  
psychological.history.of.the.german.cinema\\_2.pdf](https://slil.huji.ac.il/sites/default/files/slil/files/05-psychological.history.of.the.german.cinema_2.pdf)