

## סקירת ספרים

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

מתן אהרוני\*

ראוי לפתוח את סקירת הספר "מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי", של מיכל פיק חמו, בברכה על הוצאתו לאור של ספר אקדמי בשפה העברית, שעוסק בקולנוע ישראלי. קורפוס הספרים שנכתבים בעברית, או מתורגמים לעברית, בתחום זה הוא דל, כך שכל ספר ראוי ומשמעותי הוא תוספת חשובה עבור חוקרים, סטודנטים ותלמידים, וספרה של פיק חמו הוא כזה.

בספר מוצג ניתוח ופירוש של ייצוג הטראומה ושיקוף של הסימפטומים שלה בסרטי קולנוע ישראליים נבחרים מ-1960 ועד ל-2006. כמו כן, נסקרים סרטים ישראליים שהופצו מ-2007 ועד 2014. הסרטים אותם מנתחת פיק חמו מחולקים לשישה דגמים קולנועיים, שמייצגים גם תקופות זמן כרונולוגיות, ומקובל להגדירם גם כסוגות-על בקולנוע הישראלי. חמשת הדגמים הראשונים הם דגמים המקובלים על רוב חוקרי הקולנוע הישראלי (אך חוקרים אלה חלוקים ביניהם על השנים המדויקות): הסרטים ההירואיים-לאומיים (1955-1967), סרטי מלחמה (1967-1977), הסרטים האישיים והסרטים העממיים-מעמדיים (1967-1977). הדגם החמישי הוא "הקולנוע של הזר והחריג" (1977-1986). הדגם הבא בחלוקה הכרונולוגית-תקופתית וסוגתית המקובלת הוא סרטים פוליטיים, המכונים סרטי "הגל הפלסטיני - שובו של המודחק" (שוחט, 2005: 234-266). דגם זה אינו מוצג במפורש בספר ואינו מטופל או מובחן כמו שאר הדגמים. במקומו, בחלוקה הכרונולוגית מציגה פיק חמו סרטים שעוסקים בייצוג של הלם קרב וטראומת שואה.

הסוגה הבאה שמוצגת בספר היא סוגה, שפיק חמו מציעה להוסיף ושעדיין לא הוגדרה ביחס לסרטים ישראליים משנות האלפיים – סוגה שאותה היא מכנה "הדגם הדיסוציאטיבי". בסוף ספרה, פיק חמו מציגה דגם קולנועי נוסף בשם "טראומטי קורבני", אך את הסרטים הכלולים בדגם זה היא אינה מנתחת באותה צורה שבה נותחו בספר הסרטים המשתייכים לשאר הדגמים. במקום זאת, המחברת בעיקר סוקרת ומציגה מקבץ סרטים המציגים סימפטומים של טראומה ברורה ושל זהות וחוויה קורבנית.

\* ד"ר מתן אהרוני ([aharoni.matan@idc.ac.il](mailto:aharoni.matan@idc.ac.il)) הוא חבר סגל בכיר בבית הספר לתקשורת באוניברסיטת אריאל בשומרון ומרצה בבית הספר סמי עופר לתקשורת במרכז הבינתחומי הרצליה

הספר מחולק לשני שערים. את חמשת הדגמים הקולנועיים הראשונים מציגה פיק חמו בשער הראשון של הספר. בשער זה היא מציעה קריאה פסיכולוגית לסרטים. בחלק אחד מהסרטים היא מציגה את הטראומה האישית שמיוחסת לדמויות מרכזיות ובחלק אחר מהסרטים היא מציגה את הטראומה החברתית ואת הסימפטומים שמעידים על חוויות פוסט-טראומטיות. בשער השני של הספר, פיק חמו מציגה את שני הדגמים הקולנועיים האחרונים. לשם הגדרת, הצגת והדגמת הדגם הדיסוציאטיבי, מוקדש פרק חשוב ומרכזי.

בפרק זה מנותחים שישה סרטים, שהופצו מ-2000 ועד 2006. הם מבהירים היטב את המאפיינים המשותפים לסוגה זו ומסבירים את הפופולאריות שלהם בקרב הצופים. הדגם הקולנועי האחרון, ה"טראומטי-קורבני", מוזכר בפרק "אחרית דבר" והוא מיוחס לסרטים מ-2007 ועד 2014. בהתמקדות בקריאה פסיכולוגית, שמאתרת את הטראומה בסרטי קולנוע ישראליים, חמו פיק ממשיכה מסורת מתודולוגית כפולה שמלווה חוקרי קולנוע ישראלי רבים: (1) חלוקת סרטי הקולנוע הישראלי לסוגות-על/דגמים קולנועיים וקישורן לתקופות זמן היסטוריות; (2) ניתוח קולנועי, שנעזר במושגים ובכלים מהפסיכולוגיה למתן הסברים סוציולוגיים והיסטוריים.

החיבה המיוחדת של חוקרי קולנוע ישראלי לפסיכולוגיה אינה חדשה ואינה מקומית. בעזרת מושגים, סימפטומים ואבחנות פסיכולוגיות, חוקרי קולנוע מבקשים לומר משהו על החברה בתקופות זמן היסטוריות שונות. גישה זו, המשלבת את הפסיכולוגיה עם הסוציולוגיה לכדי אבחנות חברתיות והיסטוריות, החלה ב-1947 על ידי זיגפריד קרקאוואר בספרו הסוקר ומנתח את מה שהוא מכנה (בכותרת ספרו) "ההיסטוריה הפסיכולוגית של הקולנוע הגרמני" (Kracauer, 1947). בספרו, הוא מוצא במוטיבים הסיפוריים, האסתטיים, ובמבע הקולנועי של סרטים גרמניים נבחרים מתקופת רפובליקת ויימאר ומסרטי תעמולה נאציים את "הנפש הגרמנית", שנעה בתקופות שונות בין ערעור על מוסכמות לבין התרפסות כנועה. טענותיו של קרקאוואר על "נפש לאומית" משותפת ועל מניעים פרוידניים שלה, זכו לביקורות רבות, בעיקר על ההכללה הגורפת. אולם, הרעיונות של גישה זו, שרואה בסרטים את מה שמכנה קרקאוואר "שיקוף של נטיות פסיכולוגיות ואיתור שכבות של מחשבה קולקטיבית לא מודעת" (p. 6), ממשיכים ללוות מחקרים בקולנוע, גם אם הם אינם מזכירים במפורש את גישתו של קרקאוואר כגישת המחקר. בספרה של פיק חמו, קרקאוואר נעדר אך גישתו מיושמת. בהתאם לגישתו, מיכל פיק חמו מציגה בספרה את נוכחותה של טראומה ואת הסימפטומים הפוסט טראומטיים, המעידים על החברה הישראלית בתקופות זמן שונות.

כדי להקל על הקורא בהבנת מושגים מתחום הפסיכולוגיה שמשמשים בניתוח הסרטים, מוקדש פרק בנושא. למרות הקושי להבין משמו במה הוא עוסק ("היסטוריוזציה: התפתחות התחום"), הפרק סוקר את המושגים טראומה, חווית הטראומה, פוסט טראומה ואת הסימפטומים והמאפיינים של החוויה. בפרקים הבאים אחריו, מוצג הקשר בין הפסיכולוגיה למחקרי תרבות ובין הסימפטום האישי לחברתי-תרבותי, כמו הטראומה התרבותית שנסקרת בהרחבה.

בחלק תיאורטי זה חסרה, לטעמי, סקירה של מחקרים בארץ ובעולם המקשרים בין טראומה וקולנוע. מחקרים כאלה הוצגו בעשרות מאמרים ובספרים ערוכים ומקוריים שיצאו בשנים האחרונות על ידי חוקרי הקולנוע הישראליים: רז יוסף ובוועז חגין (אלססר וחגין, 2012; Yosef, 2013; Yosef & Hagin, 2011; 2011), רעיה מורג (Morag, 2013; 2011) ויעל מונק (2012). ייתכן והיעדרה של סקירה זו נובעת מהדילמה שמאפיינת את עיבודן של עבודות דוקטור לספר, כמו במקרה של ספר זה. הרצון להנגיש את החומרים לציבור הרחב ולהימנע מהעמסה של חומרים אקדמיים, מוביל להשמטת פרקים תיאורטיים חשובים ולצמצום סקירת המחקרים בתחום. אולם במקרה הנוכחי, בספר אקדמי וחשוב זה, ראוי היה להציג בפרק מוגדר את הנעשה עד כה בתחום ולא להסתפק באזכור של חלק מהמחקרים בפרקי הספר.

חשיבותו העיקרית של הספר היא כפולה והיא מתקשרת לשני שערי הספר: ראשית, הקריאה הסימפטומטית-פסיכולוגית של סרטים ישראליים, שנותחו ופורשו בעבר על ידי חוקרי קולנוע ישראלי אחרים, היא מאתגרת, מחדשת ובעיקר מספקת כלי מתודולוגי לניתוח. שנית, האפיון וההגדרה של סרטי קולנוע ישראליים משנת 2000, ממשוך ומקדם מסורת מחקרית של איתור והמשגה של סוגות-על בקולנוע הישראלי.

הקריאה הסימפטומטית-פסיכולוגית שמוצגת בספר מבקשת לאתר בקרב דמויות בעלילות הסרטים ובמבע הקולנועי שלהם סימפטומים של מחלות נפש, להציג חוויות סובייקטיביות-נפשיות ולהדגים מושגים ותיאוריות מתחום הפסיכולוגיה. הדגש המושם בספר הוא על החוויה הטראומטית – על שעתוקה, על ההתמודדות עימה ועל הניסיון להתחמק ממנה. גישה זו לניתוח סרטים מניחה מראש, כי כל התפרצות של תסמונת פוסט טראומטית, זו שחווה הפרט וזו שחווה החברה, מושפעת מתהליכים חברתיים-היסטוריים משותפים והיא בעלת זיקה מובנית לאידיאולוגיה ולנרטיב-העל הרווחים בחברה באותה העת (עמ' 17 בספר). לפיכך, נערך קישור בין תופעות קליניות שמאותרות בסרטים לבין ההוויה החברתית-פוליטית. תיאוריות ומונחים קליניים מהדיסציפלינה הפסיכולוגית, שמתארים פתולוגיה בנפש האדם, מוחלים על ההתנהלות האידיאולוגית של החברה ושל הפרטים בה. לטענת פיק חמו, מבחינה תימטית נמצא שמאז ראשיתו שיקף הקולנוע הישראלי היבטים פוסט טראומטיים של החברה, שבה ולמענה הוא נוצר (שם).

בקריאה זו את הסרטים הישראליים, מבקשת פיק חמו גם להסביר חלק מהטענות, מהפרשנויות ומהסימפטומים, שהוצגו על ידי חוקרי קולנוע ישראלי, ולהציע במקומם פרשנות אחרת לאותם סרטים. כך לדוגמא, את קיומה של מנטליות מצור, שאותה מוצא ניצן בן שאול באסתטיקה, במבע הקולנועי ובנרטיב של סרטים ישראליים רבים (Ben-Shaul, 1997), מסבירה פיק חמו כתהליכים נפשיים פוסט טראומטיים, שעוברים על הפרטים בחברה והם שמזינים את הדינמיקה הפסיכו-

אידיאולוגית המובילה לאימוץ של תפיסת מצור (עמ' 20). דוגמא נוספת מוצגת בניתוח הסרט "סאלח שבת"י". הניתוח שמוצג בספר מאתגר טענות אידיאולוגיות פוסט-קולוניאליות שמציגה אלה שוחט בספרה (2005, עמ' 146-159). במקומן, פיק חמו מציגה את סאלח שבת"י כאדם המתמודד עם טראומת ההגירה, שנובעת מקשיי קליטה ועזיבה של הארץ הישנה (עמ' 71-86).<sup>1</sup>

מלבד הפרשנות החדשה לסרטים קאנוניים, עיקר חשיבותה של הקריאה הסימפטומטית-פסיכולוגית היא, כאמור, בסיפוק כלי מתודולוגי לניתוח סרטים. במהלך הספר, מודגם השימוש בו בסרטים ישראלים מסוגות שונות, כאשר לחלק מהסרטים מוקדש סעיף ספציפי. אולם, באותם סעיפים אין אחידות ברמת ההעמקה, בחידוד ובמיקוד וכן - במורכבות הניתוח. ישנם סרטים שמנותחים בהרחבה יתרה, כגון ניתוח הסרט "שלושה ימים וילד" (עמ' 123-139). בסעיף המוקדש לסרט זה, מוצגים בקטעים רבים (ולעיתים, רבים מדי) רמזים סמליים, מאפיינים וסימפטומים פוסט טראומטיים. לניתוח מתווספת התכתבות עם ניתוחים קודמים לסרט באופן שבחלק מהמקרים יוצר תחושה שהם מיותרים ואינם תורמים לטיעונים המרכזיים. לעומת זאת, ישנם סרטים שמורגש הצורך בניתוח נוסף, בהרחבה או בהעמקה תיאורטית. כך למשל, הסרט "עתליה" (עמ' 191-197) "זכה", ובצדק, לסעיף משלו בשל ההתייחסות המגדרית לטראומה. אולם לטענה, להדגמה ולהסבר של "טראומות נשיות", כפי שמכונה הסעיף של ניתוח הסרט, והשתלבותן בעולם הגברי, נדרשת בעיקר הרחבה תיאורטית נוספת.

הקריאה הסימפטומטית של הסרטים עלולה להיתפס לעיתים בצורה כללית ופשטנית מדי, באופן שיוצר תחושה שניתן לטעון לקיומה של טראומה בסרטים רבים אחרים, שגם לא מבטאים טראומה באופן גלוי או סמוי. כך לדוגמא, הטענה שהסוגה המלודרמטית, או השימוש בהומור, הם סימפטומים לטראומה, היא מכלילה ולא תורמת להוכחה, גם אם היא מלווה בהמשך הניתוח באיתור והסבר של סימפטומים נוספים, כפי שמוצג בפתחת ניתוח הסרט "צ'רלי וחצי":

"מקצת סרטי הבורקס הם מלודרמות סוחטות דמעות – בחירה אסתטית שסימני הטראומה וההתנהגות הקורבנית מובנים בה מלכתחילה. הן הקומדיה והן המלודרמה הן סוגות המושתתות על הדחקה של מציאות חיים טראגית ומבטאות הפרעת הסתגלות, תחושות חרדה, אפליה, דיכוי ותסכול [...] לכן השימוש בהומור עשוי להעיד על השכחה, סימפטום לטראומה מודחקת המבקשת להתפרץ מעל פני השטח או להתנהגות קורבנית המוצגת במהופך באופן שמעורר גיחוך" (עמ' 147).

הקריאה, שמציגה חמו פיק, יכולה, צריכה ולרוב אכן מוצגת כמורכבת. לכן, הכללות כאלה ואחרות, אינן יעילות. טיעונים אלה מהדהדים טענות מיושנות וכלליות של חוקרים מגישה ביקורתית-ניאו מרקסיסטית שהניחו מראש את קיומה של אידיאולוגיה בטקסטים תקשורתיים והציגו אותה

<sup>1</sup> קריאה דומה של הסרט "סאלח שבת"י מציגות יעל מונק ונורית גרץ (2015), שטוענות ש"סאלח שבת"י אינו סרט בורקס, אלא הוא מציג נרטיב של הגירה והוא מבטא את סיפורם וחוויותיהם של מהגרים וגולים (עמ', 41-50).

במחקרים סטרוקטורליים, בעיקר משנות השבעים והשמונים במבנה הטקסטים, בצורתם ובנרטיב הכללי שלהם (ר' גיטלין, 1995).

למרות זאת, הניתוחים שמוצגים בספר מוכיחים היטב את טענות הכותבת בדבר הימצאותה של טראומה בחלק מהסרטים. הם מסבירים את מאפייניה ומציגים כראוי את ההתמודדות עימה. הגיוון בעומק ובמורכבות של הקריאה הסימפטומטית-פסיכולוגית מדגים את אופני השימוש האפשריים בכלי המחקר הזה. בכך, מתאפשר לקורא שמבקש ללמוד ולהשתמש בכלי ניתוח זה לבחור בעומק ובמורכבות הניתוח שברצונו ליישם.

חשיבות שנייה לספר היא בסיווג ובהמשגה של סרטים ישראליים משנת 2000 ועד ימינו. עד הוצאת הספר, הורגש חסרונו של מחקר מקיף של סרטים ישראליים שמפורסם בעברית ושממשיך את המגמה של איפיון והמשגה של סרטים ישראליים לסוגות-על חדשות או לדגמים קולנועיים מוגדרים חדשים. למרות זאת, המחקר בתחום, כמובן, לא הופסק וכל העת נערך. מאמרים על סרטים בודדים המציגים גישה דומה, שקושרת את הסרטים משנת 2000 והלאה להיבטים חברתיים ותרבותיים, פורסמו בכתבי עת שונים (אהרוני ופרמינגר, 2009). השנה אפילו פורסם מאמר המגדיר סוגת-על חדשה לסרטים ישראליים שעוסקים במהגרים (יבין, 2016). במהלך השנים, יצאו לאור גם גיליונות נושא מיוחדים בכתבי עת ישראליים, שניתחו סרטים ישראליים עלילתיים ודוקומנטריים מפרספקטיבות פסיכולוגיות, סוציולוגיות ופילוסופיות (כגון גיליון 14 של כתב העת "ישראל" וגיליון יג' של כתב העת "מכאן". הם עסקו בהיסטוריה וזיכרון ובאתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי).

יצאו לאור גם ספרים שפורסמו בשפה האנגלית על סרטים ישראליים, אך, למיטב ידיעתי, לא הופץ מחקר בסדר גודל כזה שהרחיב, המשיג וניתח חלק מסרטי שנות האלפיים עבור הקורא הישראלי. מחקרים מקיפים דומים הציגו ניתוח רוחבי לסרטים ישראליים רק עד שנות אלפיים. כזה, למשל, הוא ספרה של יעל מונק (2012), שמציג את הקולנוע הישראלי של שנות התשעים כ"קולנוע של הגבול". ספרה של מירי טלמון מ-2001 עסק בחבורות ונוסטלגיה מראשיתו של הקולנוע הישראלי וגם הוא מסתיים בסרטים משנת 2000. מעניין למצוא, כי בפרק המסכם טלמון מאבחנת שינוי פרדיגמטי ונרטיבי של מעבר מעיסוק בחבורות לעבר משפחות. בכך היא למעשה קראה להמשך המחקר בתחום. נראה, שפיק חמו "הרימה את הכפפה" והציגה בחלקו השני של הספר את פרשנותה למעבר זה, לסרטים שעוסקים במשפחות ושאותם היא מגדירה "הדגם הדיסוציאטיבי".

סוגת-העל, שמכונה בספר "הדגם הדיסוציאטיבי", מוצגת בהרחבה בפתיחת הספר. היא מודגמת עוד בחלקו השני, באופן שלעיתים יוצר את ההרגשה של חזרה מיותרת. הסוגה מיוחסת לסרטים שזכו להצלחה מסחרית, לפופולאריות בקרב קהל הצופים, ושהוקרנו באולמות הקולנוע בין 2000 ל-2006. את הסרטים האלה מאפיינת פיק חמו כסרטים שמייצגים את החברה הישראלית ככזו שמתמודדת עם מצבה הטראגי (של מלחמות ופעולות טרור) דרך ניתוק רגשי והתכנסות. בסרטים

אלה, העולם נחוה כמקום מאכזב, המאלץ את הפרט לוותר על שאיפותיו ורצונותיו למען מה שנתפס ככוחות גדולים ממנו או כצו תרבותי שאין דרך לחמוק ממנו. הגיבורים המיוסרים מציגים את עצמם כחסרי ייחוד לאומי או מאפיינים מקומיים מוגדרים. הם מבטאים תחושת חוסר אוניס וקורבניות ולכן הם משלימים עם המציאות ואינם מנסים לשנותה. בסרטים אלה, מוצג הוה מתמשך בלי עתיד או שיחרור מהעבר. מהמרחב האוניברסאלי נעדר עיגון בזמן היסטורי ובמקום גיאוגרפי. המבע הקולנועי של סרטים אלה מוצג כסמי-ריאליסטי, שמטשטש באופן מכוון בין מציאות לבדיון.

את המאפיינים האלה קושרת פיק חמו לסימפטום פוסט-טראומטי של התגוננות, התנתקות, היפרדות וקיטוע מהמציאות האקטואלית הלא יציבה ולא בטוחה של המדינה. פיק חמו מבטלת פרשנות אחרת, שרואה בסרטים אלה ביטוי אוניברסאלי למצבו של האדם בחברה הפוסט-מודרנית. לטענתה, הסרטים אינם מספקים מבט מרוחק וביקורתי על התקופה, אלא מביטים בה בהזדהות ובקבלה ללא סייג (עמ' 14). היא גם אינה מקבלת את הטענה, שהניכור בסרטים וההתמודדות עם זיכרון מודחק (כמו במקרה של הסרט "ואלס עם באשיר") תובע מהצופה להישיר מבט ולקבל אחריות אתית (עמ' 321). אך הסברים אלה של פיק חמו אינם מספיקים. עם פרשנויות אלה ראוי להתמודד ברמה תיאורטית יותר מקיפה (או לא להיכנס כלל לויכוח). אחרת, מתשובותיה משתמע שתפיסתה את הצופים היא של קהל פאסיבי שאינו חושב ומהרהר על המוצג בצורה ביקורתית, גם אם הטקסט לא מכוון לשם, של קהל שאינו שואל את עצמו על משמעויות הייצוג ושאינו מציב עצמו בסיטואציות שהוצגו בסרטים ובמקומן של הדמויות הפאסיביות שנכנעות לכוחות גדולים מהם. גישות עכשוויות בתקשורת מניחות מראש, כי קהל הצופים הוא פעיל ומפרש את הטקסטים התקשורתיים באופנים שונים ומגוונים, עם או בלי הכוונה מפורשת של הטקסט.

המשך המגמה לאפיין סוגות-על חדשות בקולנוע הישראלי הוא חשוב, אך הקישור המסורתי והמקובל שנעשה בין תקופות זמן היסטוריות לבין דגמים קולנועיים מסוימים, הוא מהלך שראוי לוותר עליו. ההקשרים הם, כמובן, חשובים אך ניתן לאתר ולאפיין סוגות-על גם בתקופות שונות מאלה שמיוחסות להן. כך, לדוגמא, מאפיינים של סרטי בורקס (הסרטים "העממיים-מעמדיים") ניתן להחיל גם על סרטים ישראליים מאוחרים, כגון: "הפנטזיה הגדולה של סימיקו הקטן" (אריק לובצקי, 2011), או "אהבה קולומביאנית" (שי כנות, 2004). במקרה הנוכחי, פיק חמו מציעה סוגה חדשה, אותה היא קושרת לסרטים שהופקו בפרק זמן קצר יחסית, מ-2000 ועד 2006. היא מצמצמת ומנתחת שישה סרטים שזכו בפרס אופיר באותן השנים. על הבחירה המתודולוגית לנתח רק סרטים אלה, כדי לקשר אותם לפופולאריות החוזרת של הקולנוע הישראלי, ניתן להתווכח, אך קישור זה של סוגה לשנים בודדות הוא בעיקר מגביל ומיותר. תחושתה היא, שחשוב להוסיף ולעבות את המחקר על הסוגה החדשה עם ניתוח של סרטים עכשוויים, שממשיכים להיות מאופיינים כסרטים דיסוציאטיביים וגם להציבם לצד, ולא רק לפני, דגם קולנועי נוסף שמוזכר בחטף בפרק "אחרית דבר". חבל שדגם אחרון זה, שמכונה בספר "הדגם הטראומטי-קורבני", לא זכה לניתוח ולאפיין על בסיס אותה מתודולוגיה ובאותו פירוט והרחבה שנעשו בדגמים האחרים. אך זו כנראה הקריאה

של פיק חמו להמשיך את המסורת הזו הלאה ולבחון ולפרש את אותם סרטים, המיוחסים לדגם האחרון, ביתר העמקה.

מעבר לתוכנו של הספר, אסיים את סקירת הספר בהתייחסות ל"אריזה", כלומר לכריכת הספר ולהוצאה שלו. הבחירה ביצירה שמוצגת בעטיפת הספר, מיגון רך (2011) של המעצב פרופי עזרי טרזי, היא מבריקה. היא קולעת לקישור שעושה פיק חמו בין פסיכולוגיה לקולנוע ולמאפייני הדגם הקולנועי הדיסוציאטיבי. ביצירה, מצולמות מגבוה ומהצד כריות חומות מלבניות רבות הנערמות אחת על השנייה בגדלים ובגבהים שונים. הן מסודרות כך שנוצרת הקונוטציה שמדובר מצד אחד בספת ענק ארוכה ורחבה, המיועדת לאנשים רבים, ומצד אחר בסוללת ביצורים של שקי החול שמשמשים להגנת החיילים בזמן מלחמה. היצירה מוצבת בחלל לבן וריק, חסר ייחוד, כך שלא ניתן לשייכו למקום מסוים או לקשרו למאפיינים ברורים. חיבור זה בין ספה למלחמה בחלל לא מוגדר בתמונה חזותית המצולמת מלמעלה, הוא זה שמקשר בין ספת הפסיכולוג לבין המלחמה הטראומטית שחווה החברה ולדיסוציאציה שמוצגת בחלק מהסרטים בשער השני של הספר. וכל זה מוצג במבט בוחן מלמעלה, כפי שנעשה בהגדרת אותה סוגת-על דיסוציאטיבית.

הספר "מולדת פצועה" מהווה גם תוספת חשובה לקורפוס הספרים המכובד שהוצאת הספרים רסלינג יוצרת ומעדכנת בתחום הקולנוע והתקשורת. עד כה, היה חסר במיוחד בספרים מהוצאה זו מפתח עניינים, שמות ויצירות, כפי שמקובל בספרים אקדמיים. בסוף הספר הנוכחי, נוסף מפתח שמות ועניינים. תוספת זו חשובה במיוחד לספרים מסוג זה, שאינם נקראים בהכרח מהתחלה ועד סופם ואליהם נהוג לחזור שוב בחיפוש אחר סרטים או מושגים מסוימים.

## רשימת המקורות

אהרוני, מ' ופרמינגר, ע' (2009), "תובנה מאוחרת: קונפליקט אידיאולוגי ורב-תרבותי בסרט 'חתונה מאוחרת'", **סוגיות חברתיות בישראל**, 7, 214-243.

אלססר, ת' וחגי, ב' (2012), **זיכרון, טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקני**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

גיטלין, ט' (1995 [1979]), "אידיאולוגיה של 'זמן צפיית שיא': התהליך ההגמוני בבידור המשודר בטלוויזיה". בתוך: דן כספי (עורך), **תקשורת המונים: זרמים ואסכולות מחקר – מקראה** (עמ' 144-164). תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

טלמון, מ' (2001), **בלוז לצבר האבוד: חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה

יבין, ע' (2016), "ממדינה לטרמינל: זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי העכשווי", **סליל (כתב עת אינטרנטי להיסטוריה, קולנוע וטלוויזיה)**, 10, 4-22.

מונק, י' (2012), **גולים בגבולם - הקולנוע הישראלי במפנה האלף**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה

מונק י' וגרץ, נ' (2015), **במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי. 1990-1948**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

מורג, ר' (2011), *הגבר המובס: קולנוע, טראומה, מלחמה*. תל אביב: רסלינג  
שוחט, א' (2005), *הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג*. רעננה: האוניברסיטה  
הפתוחה

- Ben-Shaul, N. (1997). *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*. New Jersey.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. USA: Princeton University Press.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. New York–London: I.B. Tauris.
- Yosef, R. (2011). *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. New York and London: Routledge.
- Yosef, R. and Hagin, B. (eds) (2013). *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*. New York and London: Bloomsbury Academic.