

מאמר מקורי

הלם קרב בקולנוע תיעודי ישראלי עכשווי של במאות

אדם צחי*

תקציר

מאמר זה בוחן שני סרטי נשים ישראליים תיעודיים העוסקים בתגובת קרב (הלם קרב במינוח הנפוץ): **כוחותינו לא שבו** (עירית גל, 1999) ו**העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2003). אלו סרטי הנשים הראשונים בישראל שעסקו בתגובת קרב, והם שונים מסרטי הגברים התיעודיים שראו אור עד לתקופה זו בכך שהם כוללים ביקורת עזה כלפי הממסד והחברה, מבט מצלמה המזדהה ויוצר אמפתיה כלפי הנפגעים. הם גם כוללים אסטרטגיות ייצוג חדשניות לטראומת המלחמה, המתמודדות עם אופייה הסובייקטיבי והעודף (excess). הסרטים נחקרים באמצעות קריאה צמודה של הנרטיב, החושפת ביקורת על העמדה ההגמונית כלפי תגובת הקרב; בעזרת מושגי האתיקה של המבט הדוקומנטרי, המאתרים סגנונות שונים של הזדהות המצלמה/יוצרת/צופה עם הנפגעים; וכן באמצעות שיח הטראומה, המאפשר לאפיין את ההתמודדות הקולנועית עם האירוע הטראומטי. קריאה של הסרטים מן הפרספקטיבה ההיסטורית של הקולנוע התיעודי של נשים חושפת כי הם נוקטים בשתי גישות שונות ליצירת קולנוע-נגד (counter-cinema).

מבוא

גבר בגיל העמידה פוסע במסדרונות אוניברסיטת תל אביב. בפס הקול מצטרפים להמולת הסטודנטים קולות מכשירי קשר מרוחקים וקריאות משדה קרב. הוא עוצר לפתע ומפנה את מבטו אחורה. במקום השוט המתבקש, המשכו של המסדרון, נגלית לעיניו כיתת חיילים חמושים רצים בשני טורים. המצלמה חוזרת אל האיש: הוא עדיין באוניברסיטה, סביבו פוסעים סטודנטים, שקועים בשלהם, כאילו דבר לא אירע. סצנה נוספת: יום שטוף אור בתל אביב. גבר מתיישב לצד מזרקת האש והמים. הוא מתבונן בעוברים ושבים. בפס הקול נשמעת הלמות דפיקות לב. בצלילי המים המפכים ומשק כנפי היונים משתלבים לפתע קולות משדה הקרב: צרחות, צרצור מכשיר הקשר, טרטור מקלעים ומסוקים. המצלמה מתמקדת בפניו של האיש, המביעים בלבול וחרדה, ואז מדמה את מבטו (p.o.v): נעה בין הארץ לשמיים בתנועה סיבובית, רועדת ומהירה, ונחה בתקריב על מראה האש והמים. הוא קם ומתרחק מן המקום, מבועת. סצנות אלו מופיעות בסרטה התיעודי של הבמאית עירית גל, **כוחותינו לא שבו** (1999), העוסק בנפגעי תגובת קרב ממלחמת לבנון הראשונה, ומייצג את חווייתם הפוסט-טראומטית.

מספר סרטי נשים ישראליים, תיעודיים ועכשוויים, עוסקים בתסמונת פוסט-טראומטית (PTSD) של תגובת הקרב. ביניהם ניתן למנות את **העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2004), **בקבר יוסף** (יעל

* ד"ר אדם צחי (adamtsachi@gmail.com), המכללה האקדמית הרצוג.

קיפר, 2004), **מבוזבזים** (נורית קידר, 2006) ו**שמח שאתה חי** (הילה מדליה, 2010). סרטים אלו מתייחדים בנקודת מבט נשית על הגבריות הישראלית פגועת טראומת המלחמה, הכוללת מבט חיצוני אך מזדהה עם הנפגעים וביקורת עזה כלפי ההנהגה והחברה, שהפקירו את נפגעי תגובת הקרב לגורלם. כדי לייצג את הטרואומה, הסרטים משתמשים באסטרטגיות אסתטיות אלטרנטיביות. זאת, בניגוד לסרטי הגברים (מלבד סרטים אוטוביוגרפיים, שיצרו נפגעי תגובת קרב על עצמם) שקדמו להם, אשר ייצגו את תגובת הקרב מנקודת מבט הגמונית ומרוחקת, בהימנעות מייצוג הטרואומה הסובייקטיבית של הנפגעים ולרוב בעמדה שאינה ביקורתית. הגישות הקולנועיות החדשניות שסללו הבמאיות השפיעו על סרטי במאים מאוחרים יותר. מאמר זה יעסוק בשני סרטי תגובת הקרב התיעודיים הראשונים שביימו נשים: **כוחותינו לא שבו והעיניים של המדינה**. הדיון ייערך באמצעות כלים משדה המחקר התיאורטי הקולנועי העכשווי של קולנוע נשים, אתיקה וטראומה.

קולנוע נשים תיעודי בישראל

הקולנוע ההוליוודי הקלאסי כונן באופן מסורתי עמדת צפייה, בה המשמעות הסמיוטית של "האישה" מיוצרת למען נקודת מבט גברית כ"אחר" וכמושא תשוקה. מתוך התנגדות לפרדיגמה זו, נוצר קולנוע הנשים כ"קולנוע נגדי" (counter cinema), החותר תחת העמדה הפטריארכלית ההוליוודית תוך ייצור אלטרנטיבות קולנועיות מגוונות. המחקר מבחין בין שתי גישות שונות לקולנוע של נשים כקולנוע נגדי: הגישה הראשונה מבקשת לערער את מבנהו הבסיסי של הקולנועי הקלאסי, המושתת על הזדהות הצופים. כך, מאלווי (2006 [1975]) קראה לדה-קונסטרוקציה של צורות הייצוג המקובלות ושל עונג הצפייה שמייצר הקולנוע הדומיננטי. במקום זאת, טענה מאלווי, יש ליצור קולנוע אוונגרד נגדי, הנוקט באסטרטגיות של הזרה ורפלקסיביות באופן הפוגע באשליות המציאות של הסרט ומונע הזדהות של הצופה עם הנרטיב ועם נקודת המבט הגברית. בהמשך (1989 Mulvey) חיברה מאלווי בין מטרות העשייה הפמיניסטית לאסתטיקה הקולנועית המודרניסטית הפוליטית, והדגישה את האופן בו מטשטש קולנוע האוונגארד את הגבולות בין עובדות לבדיון.

הגישה השנייה קוראת לפעולה נגדית באמצעות מערכת הפרקטיקות הקולנועיות הקלאסית. כך, דה לורטיס (1987, 1985, 1984) (de Lauretis) הציעה לשמר את המסגרת הנרטיבית ואת המוסכמות החזותיות, ובאמצעותן ליצור אסתטיקה שונה של קליטה, המכוננת עמדת צפייה של אישה. במילים אחרות: לגרום לצופה להזדהות עם נקודת מבט של אישה. קולנוע נשים, לתפיסתה, משנה את עמדת הסובייקט של הצופה בכך שהוא מגדיר את כל נקודות ההזדהות הקולנועיות הקיימות בסרט כנשיות, נקביות או פמיניסטיות. קולנוע זה מכיר בהבדל שבין ההבניה הפטריארכלית המדומינת של האישה לבין נשים אמיתיות, הממוקמות כסובייקט חברתי-היסטורי, רבגוני וייחודי. בדומה, ג'ונסטון (1976 [1973]) (Johnston) קראה ליצירת קולנוע נשים היכול לפעול במסגרת הקולנוע ההוליוודי, אך לחתור תחתיו באמצעות אירוניה, ניכוס ושכתוב, ולחשוף סתירות ומתחים פנימיים בלב האידיאולוגיה של הקולנוע הפטריארכלי הדומיננטי.

מחקר קולנוע הנשים התיעודי מפגין דואליות דומה בנוגע לאסטרטגיות הצורניות. גישה אחת, כפי שמראות וולדמן וווקר (1999) (Waldman & Walker), מבקרת את האסטרטגיה הריאליסטית

הרווחת בקולנוע התיעודי, ומעודדת סרטים שהאסתטיקה שלהם מפרקת את המבנים הדוקומנטריים המקובלים. כך, מקגארי (McGarry, 1975) מתחה ביקורת על השימוש בפרקטיקות הריאליסטיות של הקולנוע הדוקומנטרי האמריקני ושל ה"סינמה וריטה" (Cinéma vérité), המייצגות, לדבריה, אידיאולוגיות הגמוניות. מקגארי הדגימה כיצד לעומתן פרקטיקות דוקומנטריות אנטי-ריאליסטיות במהותן מסוגלות לחשוף היבטים של דיכוי נשי. זאת, על רקע ראשיתו של קולנוע הנשים התיעודי, אשר התאפיין בריאליזם ובחן נושאים המזוהים באופן ממוקד עם נשים. בעקבות מקגארי, החלו תיאורטיקניות פמיניסטיות להתמקד באסטרטגיות דוקומנטריות אלטרנטיביות לקולנוע ההגמוני. מנגד, סאפורד (Safford, 1984) מבקשת להגן על השימוש הדוקומנטרי באסטרטגיות ריאליסטיות, במידה והוא נעשה למטרות פוליטיות ראויות. לטענתה, הקולנוע התיעודי הריאליסטי הוא בדרך כלל הסוגה הראשונה אליה פונות קבוצות, המבקשות להפריך סטריאוטיפים הנוגעים להן. בדומה להן, קפלן (Kaplan, 1991) הצביעה על הבעייתיות שבגישות האנטי-ריאליסטיות, אשר לעיתים יוצרות ניכור של הצופים מן החוויה הקולנועית ומתעלמות מהפן הרגשי של תגובת הצופה. ניכור זה יוצר, לדבריה, מצבים בעייתיים בהם – בגלל התיאוריה – נוצרת התעלמות מן הצורך של הצופים להזדהות רגשית עם בני האדם הסובלים ונתונים תחת דיכוי. לסאז' (Lesage, 1978) הראתה כיצד על אף המאפיינים הריאליסטיים והשמרנות הצורנית והנרטיבית, שאפיינו את קולנוע הנשים הדוקומנטרי המוקדם, הוא מתאפיין בביקורת על הנרטיבים הפטריארכליים המקובלים. לדבריה, הסרטים כוללים מימד רפלקסיבי, שניתן לזהותו בהקבלת הסיפורים האישיים למרחב הפוליטי, המאפשר ארגון מחדש של עמדותיהן של הנשים הצופות. גם לדברי ניקולס (Nichols, 1991), סרטי התעודה הפמיניסטיים הראשונים כללו רפלקסיביות פוליטית למרות שמרנותם הצורנית. לפי ניקולס, סרטים אלו העלו לדיון בשיח הציבורי את האפליה כנגד נשים, פירקו סטריאוטיפים מקובלים, והציבו את הצופה בעמדת סובייקט בעל מאפיינים פמיניסטיים. הסיפורים האישיים שסופרו בהם יצרו פרספקטיבה חדשה, מנוכרת ומבקר את הסדר החברתי הקיים.

חוקרות שונות הציגו את מאפייניו הצורניים של קולנוע הנשים התיעודי תוך התייחסות לשתי הגישות שהוזכרו: פירוק המבנה הקלאסי או פעולה בתוכו. וולדמן ווקר (Waldman & Walker, 1999) הצביעו על מאפייניו הייחודיים של הקולנוע התיעודי הריאליסטי של יוצרות ועל יחסי ה"אני-אחר" הנוכחים בו. לדבריהן, בעוד סרטים תיעודיים של גברים, כגון ה"סינמה וריטה", מעלימים את היוצר מן העין ובכך משרטטים יחסי כוח לא-שוויוניים בין היוצר לבין הסובייקטים המתועדים; הרי שהקולנועניות משתמשות בפרקטיקות רפלקסיביות החושפות ומנכיחות את עמדתה של היוצרת, ופועלות מתוך מטרה משותפת ליוצרת ולסובייקט המצולם. ווקר וולדמן מצינות את טענתו של תומס ווא (Waugh, 1984) כי סרטים אלו מחוייבים לשינוי פוליטי, ומתאפיינים בכך שהם נעשים לא רק על אודות אנשים, אלא עם ולמען אנשים. באמצעות השימוש בריאליזם, כפי שמגדיר ברטון (Burton, 1990) מתעמתים הסרטים עם תרבות ה"הבלתי נראה" (invisibility) ו"הבלתי נשמע" (in audibility), משתמשים בעדות כ"שיח נגדי" ומיידיעים את הצופים על קבוצות הנזקקות לשינוי חברתי.

לצד זאת, חוקרות כמו וולש (Welsch, 1998) הציגו את הפרקטיקות הנגד-הגמוניות של קולנוע הנשים התיעודי המאוחר יותר, הכוללות אסתטיקה אוונגרדית של טכניקות קולנועיות מורכבות, שיחים נרטיביים חזותיים חלופיים ויצירת אקלים, שבו נשים מסוגלות להתמקד בחוויותיהן והישיגיהן מבלי להיענות לסמכות הפטריארכלית. קולנוע זה, בניגוד לקולנוע הגברי, מתאפיין בריבוי של חילופים דיאלוגיים, של שפות שונות ושל שיחים שונים ושל מבעים קולנועיים כגון ראיונות, קטעי ארכיון, תמונות, כותרות עיתונים, מאמרים, הנפשה, סצנות פנטסטיות, וקריינות (voice over). כל אלה מדגישים באמצעות עריכה קפדנית את הדיאלוגיות, שבין הסרט לבין עולמם התרבותי של צופיו.

בישראל התפתח קולנוע הנשים בסוף שנות השבעים ובמהלך שנות השמונים של המאה העשרים על ידי במאיות כמו מיכל בת אדם, עידית שחורי וציפי טרופה. כפי שכותב יוסף (2017), סרטיהן ניסו לכוון סובייקט נשי "באמצעות העמדת האישה, חווייתה ונקודת מבטה במרכז הסרטים" (עמ' 136), תוך השקפה למאפייני "הקולנוע האישי" של שנות השבעים, הן בתמות המרכזיות והן בצורניות האוונגרדית. לצד כיוון הסובייקט הנשי, הפנו הסרטים את המצלמה פנימה, מן הלאום אל סובייקטים מגוונים שהודרו מהשיח ההגמוני. משנות התשעים, כפי שטוענת מונק (Munk, 2011), היצירה הנשית הדוקומנטרית שינתה את פני הקולנוע התיעודי בישראל באמצעות סרטים המתאפיינים ברב-תרבותיות, וסיפור ההיסטוריה מנקודות מבט חדשות. זאת, כמעשה של אחריות מוסרית כלפי אלו שסיפורם נפקד מהשיח ההגמוני: נשים, ילדים, זקנים, פלסטינים ועובדים זרים זכו לנראות באמצעות הקולנוע הדוקומנטרי הנשי. סרטים אלו כוננו "נקודת מבט נשית" דוקומנטרית, שיצרה פמיניזציה של הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי, והשפיעה גם על נקודת המבט של סרטים תיעודיים של במאים. בדומה, זנגר (Zanger, 2005) חקרה את העמדה המוסרית המיוצרת בקולנוע שיוצרותיו הן נשים, ועוסק ביחסים הקולנועיים הנוצרים בין היוצרת לבין המצלמה והמרחב הצבאי של מחסומים וגבולות. לטענתה, הקולנוע הנשי מתאפיין בנקודת מבט הנתונה מחוץ למשטר ההגמוני, וזו מייצרת אסטרטגיות פואטיות אלטרנטיביות המאתגרות את השיח הקיים.

בשנים האחרונות, קולנוע הנשים החדש משלב בין הסטת עמדת ההזדהות לבין שיבוש השפה הקולנועית הקלאסית באמצעות אסטרטגיות צורניות חדשניות. כפי שקובע יוסף (גרץ ויוסף, 2017), "בסרטיהן הבמאיות העכשוויות עובדות יחד ונגד צורות דומיננטיות של ייצוג קולנועי, מסיטות את המקום המסורתי של המבט, חוצות את הגבולות בין התיעודי לבדיוני, בין האמנותי לפופולרי ומתייחסות באופן ישיר אל הצופה כאישה" (עמ' 131). יוסף מדגים טענה זו באמצעות הסרט **לא רואים עלייך** (מיכל אביעד, 2011), אשר נוקט באסטרטגיות רפלקסיביות הכוללות שילוב בין ייצוגים תיעודיים ובדיוניים, משבש את אחידות הזמן והמרחב הקולנועי וממקם את הצופה בעמדת הזדהות רגשית לצד מרחק קוגניטיבי. שפה קולנועית זו מאפשרת לסרט לשנות את תנאי הנראות של פציעה נשית.

על רקע זה אבקש להראות כיצד שני הסרטים שידונו להלן בוחנים את תגובת הקרב ונפגעה באמצעות שתי אסטרטגיות קולנועיות שונות, המייצגות זרמים שונים בקולנוע הנשים. שני הסרטים הם נגד-הגמוניים ומעניקים נראות לסובייקט, שהוצב עד כה בעמדת ה"אחר" תוך

התייחסות לצדדים המוכחשים של הגבריות הישראלית. **כוחותינו לא שבו** מציג שפה תיעודית ריאליסטית ומשתמש בפרקטיקות המנתקות בין המסמן הגלוי למסומן, כדי לייצג את הפצע הנפשי הנסתר מן העין. לעומתו, **העיניים של המדינה** מציג שפה צורנית מקוטעת, המשבשת את אחידות הזמן והמרחב הקולנועיים ואת המבנה התיעודי הקלאסי, באמצעות אסטרטגיות ביצועיות (פרפורמטיביות) הכוללות מופע מחול חזרתי, פס קול רב ערוצי המתאפיין בחזרתיות צלילית ותנועות מצלמה תזזיתיות על בד ציור, לצד א-קוויות, ועריכה עודפת. בשתי דרכים שונות אלו משתתף הקולנוע הדוקומנטרי של תגובת הקרב בראשית שנות האלפיים במגמה הרחבה של יצירת של שפה קולנועית חלופית ופמיניזציה של הקולנוע התיעודי הישראלי, בפרט זה העוסק בתגובת הקרב.

טראומה וקולנוע תגובת קרב בישראל

המונח טראומה במשמעותו הפסיכואנליטית מתייחס לפצע נפשי הנסתר מן העין. פגיעה טראומטית קשורה בחוסר האונים עימו מתמודד אדם הניצב מול איום חיצוני על חייו, כאשר הוא נטול משאבים להתמודדות עמו. מצב זה מערער את האישיות ופוגע ביכולות התפקוד לטווח קצר או ארוך. התסמונת הפוסט-טראומטית (Post-traumatic Stress Disorder) מתאפיינת במספר תסמינים המתפתחים בעקבות איום על חייו של אדם, או חשיפה לגורם דחק קיצוני, או התוודעות לטראומה שחוה אדם קרוב. התסמינים המאפיינים את התסמונת הפוסט-טראומטית הם: חוויה חוזרת ונשנית של האירוע, ניסיונות הימנעות מגירויים הקשורים לטראומה, תחושת קהות ועוררות מוגברת (הרמן, 1992).

לדברי פרויד (פרויד וברויאר, 2004 [1895]), אירוע טראומטי שלא עבר עיבוד על ידי המנגנונים הנפשיים, נשמר במלוא עוצמתו ומייצר תסמינים, שהם ייצוגים מוסוים של האירועים הקשים. פרויד (1999 [1920]) מבחין בנטייתם של נפגעי טראומה לחזור בתודעתם שוב ושוב אל האירוע הטרומטי, ומכנה תופעה זו בשם "כפיית החזרה" (repetition compulsion). פרויד (1914 [2002]) מבחין בין שתי תגובות לטראומה: האחת היא "חזרה", המדחיקה את מאורעות העבר, ולפיכך מייצרת חזרה כפייתית של האירוע הטרומטי, כאשר הזיכרונות המודחקים מפציעים מבעד לפעולות לא מכוונות. השנייה היא "היזכרות", בה הטרומה עוברת תהליכי ייצוג ועיבוד, לעיתים תוך הקניית משמעות לאירוע הטרומטי ברצף החיים. בעקבות פרויד, הציע לה קפרה (2006 [2001]) את המונחים "הפגן" ו"עיבוד" לתיאור התמודדות תרבותית קיבוצית עם הטרומה. המונח "הפגן" (acting out) מתאר חזרה כפייתית, סימפטומטית, לא מודעת ובלתי נשלטת; ואילו המונח "עיבוד" (working through) מתאר שליטה ביקורתית מסוימת בטרומה, המסייעת בבלימת כפיית החזרה הפוסט-טראומטית.

חוקרים שונים (לדוגמה, Hirsch, 2002; Kaplan, 2005; Walker, 2005) בחנו את קולנוע הטרומה כחלק משיח הטרומה. סרטים אלו נזקקים לאסטרטגיות אלטרנטיביות של ייצוג קולנועי, שכן עדות על טראומה, כפי שכותבים פלמן ולאוב (1992 [2008]), איננה דיווח ענייני על אירוע שנקלט בזיכרון, אלא עדות על היעדר, על מה שבלתי ניתן לספר אותו.¹ אופייה של עדות זו כולל שתיקות וסתירות, ומהווה דיבור היוצר היסטוריה המתרחשת בהווה. עמדה זו מאתגרת את התפיסה הריאליסטית של ייצוג קולנועי מימטי למציאות, ומציעה גישה לרבדים הטרומטיים של הטקסט

באמצעות מגוון פרקטיקות חלופיות, המייצגות את הסובייקטיביות הפוסט-טראומטית ומתייחסות לעודפות (excess) הטרואומטית. כך, ווקר מגדירה "קולנוע טראומה" ככזה העוסק באירועים טראומטיים באמצעים נרטיביים וצורניים מקוטעים ולא-ריאליסטיים (Walker, 2005). הירש (Hirsch, 2004) טען כי קולנוע טראומה ריאליסטי, המתיימר לייצג את ההתרחשות ההיסטורית באמצעות נרטיב קווי כרונולוגי, איננו מסוגל לסמן את החוויה הטרואומטית, הנושאת בתוכה משבר של ייצוג. קייס (Kaes, 2009) ניתח את הקולנוע הגרמני העלילתי שלאחר מלחמת העולם הראשונה, וטען כי הסרטים משחזרים באופנים שונים את טראומת המלחמה באמצעות אסטרטגיות קולנועיות ייחודיות כגון קיטוע נרטיבי, פרספקטיבות מעוותות, עריכה מקוטעת, תאורה ניגודית ומאפיינים צורניים נוספים המתכתבים עם התודעה הפוסט-טראומטית.

האתגרים העומדים בפני הקולנוע העלילתי של הטרואומה, הופכים מורכבים יותר בקולנוע התיעודי בשל הציפייה ממנו לקשר אינדקסיקלי, הכולל זיקה ישירה בין המסמן למסומן. ווקר (Walker, 2005) הבחינה כיצד סרטים תיעודיים העוסקים בגילוי עריות ובשואה, נושאים בתוכם את סימני הטרואומה דווקא במרחבים הקולנועיים הסותרים את האמת התיעודית. ווקר הציעה את המונח "אי זכירה" (disremembering) ככלי מרכזי לקריאה טראומטית: טראומה שאיננה יכולה להיות מוזכרת או מיוצגת, נחקקת בסרט באמצעות דימויים שאינם שייכים לרצף התיעודי. לצד פנטזיות, בדיון, שתיקות והבלעות, המעידות על מה שקרה ואיננו ניתן לייצוג. ווקר מתארת ציר שבקצהו האחד קולנוע תיעודי הנאמן למציאות ההיסטורית ובקצהו השני קולנוע בדיוני. הקולנוע התיעודי הפוסט-טראומטי נמצא באמצע הציר: מחד גיסא, הוא מעיד באמצעות המוסכמות הדוקומנטריות המקובלות על מציאות היסטורית שהתרחשה. מאידך גיסא, הוא מעיד על הטרואומה באמצעות אסטרטגיות בדיוניות, בין אם שחזור והעמדה מחדש ובין אם בדיון מוחלט.²

בישראל הופיעו מספר סרטים העוסקים בתגובת קרב במהלך שנות השמונים של המאה הקודמת. את כולם בימו גברים. ביניהם **העיט** (יקי יושע, 1981), **אות קין** (אורי ברבש, 1982), **בובה** (זאב רווח, 1987), **בצילו של הלם קרב** (יואל שרון, 1989) ו**ורסיסים** (יוסי זומר, 1989). בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת הופיעו גל "קולנוע הטרואומה", שגם סרטיו בוימו בידי גברים, וביניהם **כיפור** (עמוס גיתאי, 2000), **כיפור** (יוסי סידר, 2007) ו**לבנון** (שמוליק מעוז, 2009). מחקר הקולנוע הישראלי התמקד בעיקר בסרטים עלילתיים של תגובת קרב, ובחן את הצורניות האלטרנטיבית שהם מציעים. לדוגמה, בקריאתה את הסרט **עונת הדובדבנים** (חיים בזגלו, 1991), הצביעה גרץ (1998) על הנרטיב המקוטע שלו, הרפלקסיביות ואי הרפרנציאליות כאסטרטגיות של קולנוע פוסט-טראומטי. גרץ וחרמוני (2008) הדגימו את התפתחות השפה הפוסט-טראומטית באמצעות הסרטים **קדמה** (עמוס גיתאי, 2002) ו**עטאש-צימאון** (תאופיק אבו-ואיל, 2004) המשתמשים בפואטיקה ייחודית של "הצפה" ו"ייבוש". יוסף (Yosef, 2011) בחן כיצד גל סרטי הטרואומה הישראליים שנוצרו במהלך העשור הראשון של המאה העשרים ואחת מתייחס לשאלות של ייצוג, זיכרון והיסטוריה: כיצד הסרט **לבנון** (שמוליק מעוז, 2009) עוסק בשאלות של אמת מול ייצוג באמצעות מבטו של התותחן; כיצד **כיפור** (עמוס גיתאי, 2000) מנתק בין המציאות ההיסטורית לבין הייצוג הקולנועי של המציאות הסובייקטיבית; וכיצד **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008) משלב בין פנטזיה למציאות. דובדבני (2013) הציע כי הטרואומה המובעת בסרטי מלחמת לבנון המאוחרים מהווה "כסות" לטרואומת האינתיפאדה השנייה. גרץ וחרמוני (2012) טענו כי הסרטים המאוחרים

של מלחמת לבנון הראשונה עוסקים ברובד הסמוי שלהם בטרואמת גירוש ערביי ארץ ישראל במהלך מלחמת העצמאות. טענתם מתבססת על מספר טקסטים תיאורטיים העוסקים באופייה ההשתהותי של הטרואמה ובאופן שבו חוזר האירוע הטרואומטי, מנותק ממסמניו, ממקומו ומזמנו המקוריים (Caruth, 1995; Elsasser, 2001; Freud, 1974).

עם זאת, תחום הקולנוע התייעודי של תגובת הקרב כמעט ולא נחקר. מורג (Morag, 2013) בחנה את קולנוע הטרואמה התייעודי של האינתיפאדה השנייה מן הפרספקטיבה האתית של טראומת המעוול (perpetrator). לטענתה, השתייכותה של האינתיפאדה השנייה ל"מלחמות החדשות" – ובעיקר המעבר של שדה הקרב אל העורף – הביאה לקדמת הבמה את דמותו של המעוול הטרואומטי הנושא מטען של אשמה. במקביל, מורג (2008) מציעה כי החוויות הטרואומטיות המוקדמות של החברה הישראלית והטרואמה הכרונית המתמשכת יצרו "מלכודת זמן", שמנעה במשך השנים את ההכרה באשמה, וכי הקולנוע הנוצר בתקופה זו מבטא ניסיון להכיר לראשונה בעוולות. גם יוסף (2017) בחן את תפקידו האתי של הקולנוע הישראלי התייעודי העכשווי, והדגים את הפעולה הביצועית של שחזור עדויות טראומטיות בסרט **עדות** (שלומי אלקבץ, 2011). לדבריו, הפרקטיקה הייחודית של עדויות משוחזרות בקולנוע לא בדיוני מייצגת בו-זמנית את הנוכחות ואת ההיעדרות של האירועים הטרואומטיים שהודחקו.

גל הקולנוע התייעודי של תגובת הקרב החל בסוף שנות השמונים של המאה שעברה. סרטיו עד לשנת 1999 בוימו בידי גברים בלבד: **התמונה החסרה** (אשר טללים, 1988), **מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי** (ראובן הקר, 1993), **זיכרונות מלחמה** (עמוס גיתאי, 1994), **שפוי לא שפוי** (יובל כהן, 1997), **ערים בלילה** (יואב בן דוד, 1997) ו**ווגבול נתן** (ערן ריקליס, 1999). בשנת 1999 הופיע סרט ראשון שבויים בידי אישה: **כוחותינו לא שבו** של הבמאית עירית גל. אחריו הופיעו סרטי נשים נוספים העוסקים בתגובת קרב, ביניהם **העיניים של המדינה** (נורית קידר, 2004), **בקבר יוסף** (יעל קיפר, 2004), **מבוזבזים** (נורית קידר, 2006) ו**ושמח שאתה חי** (הילה מדליה, 2010).

במאמר זה ברצוני להתמקד בשני הסרטים הראשונים של תגובת הקרב שבוימו בידי נשים, **כוחותינו לא שבו והעיניים של המדינה**, השונים מסרטי הגברים התייעודיים שלפניהם, בכך שהם משלבים בין ביקורת עזה על ההנהגה, אסטרטגיות ייצוג חלופיות לתגובת הקרב ונקודת מבט חיצונית על הנפגע. יחד עם זאת, אראה כיצד הסרטים נוקטים בגישות שונות ביחס לסוגיות של ריאליזם ורפרנציאליות. יוצרות הסרטים מתארות את הקשר בין נקודת המבט שלהן כנשים לבין סרטיהן. בראיון סיפרה לי עירית גל: "פגשתי במרוצת חיי המון נשים שאמרו שהבעלים שלהם עם תגובת קרב. זה מייצר חברה הרבה יותר פגועה ואלימה. כשהילדים שלי למדו בבית הספר, התברר לי שמנהל בית הספר הוא נפגע תגובת קרב. [...] אנו יודעות כולנו, כאימהות, שזה רק עניין של זמן עד שהילדים שלנו יגיעו לעקידה". בראיון לאחר יצירת סרטה **מבוזבזים** (2007) סיפרה נורית קידר כי "הילד שלי בילה שנה בלבנון, שנה שבה לא ישנתי, ולכן אני משערת שהמקום הזה בוער בי" (יודילוביץ', 2007).

על מנת לבחון את מנגנוני הייצוג הנרטיביים והצורניים של תגובת הקרב בשני סרטי הבמאיות, אשווה בין הסרטים תוך התייחסות לשלושה רבדים פרשניים: הנרטיב, העמדה האתית

ואסטרטגיית הייצוג לטראומה. רבדים אלה מושפעים מן השיטה הפרשנית שהציע גיימסון (2004) [1981], המתייחסת לשלושה אופקים של היצירה האמנותית: בראשון נתפס המעשה האסתטי כפתרון לסתירה תרבותית, בשני מתפרש המעשה האסתטי כיחידה המשמרת דיאלוג בין מעמדי, ובאופן השלישי מעידה הצורה האסתטית על עמדה אידיאולוגית. בדומה, הנרטיב של שני הסרטים משמש כפתרון ל"פארדוקס החריף של חברה המקריבה את חיי בניה בשמם של ערכים קולקטיביים, אשר שמירת החיים והקיום הוא מן המרכזיים שבהם" (חבר, 190). האתיקה של המבט התיעודי מעידה על דיאלוג בין מעמדי, והייצוגים של החוויה הטראומטית מעידים על עמדות אידיאולוגיות שונות.

נרטיב

כוחותינו לא שבו מגולל שלושה סיפורים במקביל ובאופן כרונולוגי. הראשון הוא סיפורו של רוני ירקוני, נפגע תגובת קרב ממלחמת לבנון הראשונה. לאחר שהתפרצה אצלו התסמונת הפוסט-טראומטית, איבד ירקוני את עבודתו ואת משפחתו, עבר להתגורר בבית אמו ומעביר את זמנו על חוף הים בתל אביב יחד עם אנשים משולי החברה. השני הוא סיפורו של ישראל סימנטוב, נפגע תגובת קרב ממלחמת לבנון הראשונה. בצל הטראומה הרודפת אותו, מנסה סימנטוב ללמוד באוניברסיטה, לשמור על מערכת זוגית ולעבור טיפול המעודד תהליכי החלמה. השלישי הוא סיפורו של קבוצת נפגעי תגובת קרב שירקוני וסימנטוב משתייכים אליה, המתגבשת בעקבות תערוכת ציורים טראומטיים שמציב אחד מחבריה, מוטי גולן, על גדר המערכת בגבול לבנון. חברי הקבוצה נפגשים באופן קבוע, תומכים זה בזה, מגיעים יחד לקברו של אחד החברים שהתאבד, ולאחר מכן, כפי שמתארות כתוביות הסיום של הסרט, מקימים עמותה לנפגעי הלם קרב הנאבקת למען זכויותיהם.

נרטיב הסרט מבטא מחאה וביקורת כלפי ההנהגה. הכתוביות בפתיחת הסרט משרטטות יחסי מאבק בין הנפגעים למערכת: "בעקבות מאבק שניהלו הלומי קרב ממלחמת יום כיפור, הכיר בהם משרד הביטחון כנכי צה"ל וכנפגעי פוסט טראומה שאינם חולי נפש". הכתוביות החותמות את הסרט מתארות את האקטיביזם שעודד הסרט: "בתקופת הצילומים נפגשו משתתפי הסרט והחליטו להתארגן ולהקים עמותה שתייצג את נפגעי הלם הקרב מכל מלחמות ישראל". המחאה נוכחת גם בעדויות הנפגעים. סימנטוב אומר בפני המצלמה: "אני בא ואני קורא לכל המנהיגים [...] שישתכלו טוב, שישתכלו לי בפנים, שישתכלו לחברים שלי בפנים ויראו מה המוצר המוגמר שהם הוציאו משם. אני חושב שאתם צריכים להסתכל היטב היטב בפנים שלנו [...] ולהתבייש חזק, להתבייש איך גרמתם לנו למצבים כאלה, איך הבאתם אותנו למצב הזה, איזו מלחמה יצרתם שם". נפגע אחר, מוטי גולן, מאשים את הצבא בהתעלמות מנושא תגובת הקרב: "לא מחנכים אותך בצה"ל, הרי, לחטוף הלם. מחנכים אותך להוציא את הנצרה עם השיניים כמו רמבו ולזרוק. ופתאום אתה נכנס למצב נפשי. אבל מי בזין שלו מצב נפשי שלך בכלל?". בהספד שנושא גולן מעל קברו של חבר נפגע תגובת קרב ששם קץ לחייו, הוא מתאר את התחמקותה של המדינה מאחריות כלפי נפגעי תגובת הקרב: "הסתכלת בחלון, רון, וראית מדינה שאוהבת גיבורים מתים ולא אוהבת אותך". בדומה, במפגש על שפת הים, אומר ברק נגבי, אדם המתואר כעוסק בקבלה, לרוני ירקוני: "המדינה הזאת שלחה אתכם לעשות עבודה בשמה, למען הרכוש שלה ולמען הנפש שלה. המדינה לא יודעת לטפל באנשים כמוך שנפגעו בעת העשייה של התפקיד הזה". רוני משיב לו: "היא מתכחשת לזה".

המחאה והביקורת חורגות ממלחמת לבנון הראשונה ומתייחסות גם לשהות המתמשכת בדרום לבנון בזמן יצירת הסרט. כך, בסצנת הפתיחה, על רקע מגדל שמירה וגדרות, נראה מוטי גולן כשהוא תולה את ציוריו על גדר המערכת עם לבנון. אלו תמונות סוריאליסטיות, בעלות מבע דרמטי וגדוש בצבע, המתארות את החוויה הפנימית הפוסט-טראומטית, עימה הוא מתמודד מאז מלחמת לבנון הראשונה: חייל סוחב פצוע על גבו, חיילים מרחפים ללא משקל מעל כוכב בחלל, חייל שקוע עד מותניו במים כשברקע שקיעה אדומה ואב הנושא את בנו החייל. במקביל, ג'יפ ובו חיילים צעירים העושים את דרכם לדרום לבנון עוצר לידו, והחיילים מתבוננים בתמונות ולאחר מכן נוסעים אל תוך לבנון. רכב אזרחי מגיע, ומממנו יוצאים ירקוני וסימנטוב, ותיקי מלחמת לבנון הראשונה. בדרך זו, מחבר הסרט בין המלחמה הקודמת למצב העכשווי ומותח ביקורת על התמשכותו של העבר הטראומטי אל תוך ההווה.

העיניים של המדינה מתעד את מפגשם הראשון של לוחמי פלוגה ג' 30 שנה לאחר הקרב במלחמת יום הכיפורים על גבעה 16 של החרמון. הסרט נע קדימה ואחורה בזמן, בין תל אביב בזמן יצירת הסרט לבין העבר הפורץ מתוך הקלטות מכשירי הקשר מהקרב. חלק מן העדויות מצולמות בבתיים של בוגרי הקרב, חלקן על החרמון, וחלקן במהלך המפגש המשותף. זהו סרט אוונגרדי, המשלב בין עדויותיהם הטראומטיות של הלוחמים לבין מגוון עשיר של דימויים, המורכב מצילומים מרוחקים של תל אביב, קטעי מחול מתוך המופע "איסטנבול" של הכוריאוגרפית פינה באוש, ציורים מתוך התערוכה "סימנים מחשידים" של הצייר אברהם אילת ופס קול רב שכבתי גדוש בצלילים אלקטרוניים. סיפור הקרב הלילי על החרמון נפרש באמצעות קולות מכשירי הקשר, קרייני מהדורות החדשות מתקופת המלחמה ועדויות הלוחמים, כאשר בעריכה נראית תל-אביב מזוויות ומרחקי צילום משתנים, משעות הערב ועד שעות הבוקר.

בשונה **מכוחותינו לא שבו, העיניים של המדינה** מותח ביקורת חריפה בעיקר על החברה הישראלית המסבה את מבטה מאלו שנשלחו להילחם למענה. שם הסרט נושא בתוכו מתח בין מטענים מנוגדים: האטימולוגיה של הביטוי "העיניים של המדינה" משייכת את המבט שמאחורי העיניים ללוחמים הניצבים על פסגת החרמון. בתודעה הלאומית נחקק הביטוי על ידי בני מסס, לוחם גולני, אשר בראיון טלוויזיוני נימק את הלחימה העיקשת בחרמון: "זה העיניים של המדינה, אמרו לנו" (מתוך כתבה של מיכה לימור, הכתב הצבאי של הערוץ הראשון בטלוויזיה הישראלית ששודרה לאחר הקרב על החרמון, בחודש אוקטובר 1973) אך הסרט מעניק משמעות אירונית לביטוי זה: עיניה של המדינה נמנעות מלהביט באלה שלחמו למענה, וכבשו למענה את "העיניים של המדינה", קרי החרמון. הסרט נפתח במראה רחוב גדוש באנשים. במרכז התמונה, בפקוס, נראית אישה צעירה שעיניה מכוסות במשקפי שמש. היא מרימה אותם אל מצחה בהילוך איטי, ועיניה מתגלות כשהן מביטות קדימה לכיוונה של המצלמה. שוט זה אינו נענה בשוט נקודת מבט (point of view). במקום זאת, בפס הקול נשמע קולו של אחד מלוחמי פלוגה ג' על החרמון, האומר "אמר המח"ט [...] בבוקר כשאנשים יקומו, ואני אסתכל במשקפת על המוצב, אני רוצה לראות את דגל ישראל ודגל גולני מונפים". בעבר, המח"ט לא ביקש לראות במבטו את אנשיו על הפסגה, אלא את דגל המדינה ודגל החטיבה. בהווה, משקפי השמש המורמים חושפים את עיני החברה הישראלית, שאינן מביטות עוד באלו שנפגעו לאחר שיצאו להילחם למענה בעבר.

את חטא עצימת העיניים של המדינה מבקשת מצלמתה של יוצרת הסרט לתקן. היא מעניקה לנפגעים נראות כקבוצה, מחזירה להם את הקול שהושק ומנכיחה את החוויה הפוסט-טראומטית בשיח הקולנועי. אך היא גם תרה אחר האחראים למצב ומרחיבה את מעגל האשמים מן ההנהגה אל החברה הישראלית כולה. צילומי תל אביב מאשימים באופן חזותי את תושבי העיר השאננים, באופן מטונימי לחברה הישראלית כולה ובכללה הצופה בסרט. לאורך הסרט כולו, בעוד הלוחמים משחזרים את קורות הקרב על החרמון, מלילה ועד זריחת השמש, עוקבת המצלמה בעריכה צולבת אחר העיר וההתרחשות האנושית בה מערב ועד בוקר. כך נערכת הקבלה בין חיי הכרך השאננים לבין חיי הלוחמים שנשלחו לקרב והקריבו את גופם ונפשם; ובין ההמון העירוני, האשכנזי והצעיר ברובו, לבין הלוחמים המבוגרים והמזרחיים ברובם.

מרחקי הצילום השונים מסווגים לשניים את מבטי המצלמה על העיר. המבט הראשון, הנוכח באופן מרכזי ברובו של הסרט, הוא מבט מרוחק מאוד (extreme long shot) מזווית גבוהה של מבט הציפור (bird's eye view), הקולט את קווי המתאר הכללים של העיר: כבישים מרכזיים, בתים ובניינים, קו החוף והים. זהו מבט פנאופטיקוני השולט על המרחב אך גם על הזמן. הוא בוחן את העיר לפנות ערב, בלילה, לפנות בוקר ובבוקר. לעיתים קרובות, בפס הקול של מבט זה נשמעים קולות הקשר מן הקרב ודיווחי קרייני החדשות על הלחימה בחרמון. ניתן לזהות במבט זה ניכוס של המבט ההגמוני, כאשר באופן מפתיע דווקא המרכז ניצב חשוף מול מבט זה, בעוד השוליים זוכים למבט מזדהה ואנושי. באמצעות מבט זה נוצרת היסטוריה חלופית:

המבט הגבוה הוא המבט שמכונה בספרות 'המבט משיאו של הר האולימפוס' [...]
הזמן נגלה למבט הגבוה כאילו הוא נפרש במרחב: הוא מופיע כקו ליניארי [...]
הוא מייצר זיכרון, קולקטיב, לאומיות, אמונה ותפיסת עולם (לובין, 2013, עמ' 60-63).

במקביל למבט ה"גבוה" והחודר המופנה כלפי העיר, הרי שכלפי לוחמי הקרב על חרמון מפנה המצלמה מבט "נמוך", המתאפיין בהזדהות ובקונקרטיות. לובין (שם) מתארת מבט זה ככזה היודע ש"אין תנועה בזמן. העבר נעשה. אין לו כפרה, אין לו תיקון. הוא חרות במרחב, אבל המרחב אינו 'מספר את הסיפור': הוא 'רק' תוצאה של הסיפור" (עמ' 68).

המבט השני מופיע בחלקו האחרון של הסרט, ומופיעות בו דמויות בתקריב (close up) ובצילום מלא (full shot). באמצעותו מנגידה המצלמה בין חייה הצבעוניים והחיוניים של תל-אביב לבין אובדן החיים והאירועים הטראומטיים בקרב על החרמון, המוסיף להתרחש בתודעתם של הלוחמים גם שלוש שנה מאוחר יותר. דוגמה לעריכה המנגידה בין שני המרחבים, מופיעה בסצנה שבה מתאר דוד צרפתי בראיון למצלמה כיצד אחד הקשרים חטף כדור וכיצד אחד הלוחמים זחל כדי לחלץ אותו ונפגע אף הוא. בעקבות זאת זחלו שני לוחמים נוספים כדי לחלץ את הנפגעים, ואחד מהם נפגע ונהרג במקום. מיד לאחר תיאור זה, נגלה לעין המצלמה רחוב הומה אדם. זוג צעיר מתחבק באור כתום ורך של בוקר. צעירים במשקפי שמש יושבים ומעשנים בבית קפה. את המילים בפס הקול מחליף שיר מוקלט: "חלום קטן היה ונשכח, כמו דמעות מאתמול שיבשו על הכרית. מי זוכר עכשיו את מה שנשכח?" (אסף אמדורסקי, *חפש בינבה*). מן הסרט נעדרות לחלוטין דמויות המביטות מבחוץ על הנפגעים. היעדרות זו משרתת את הטיעון המרכזי הגלום בשמו של הסרט:

העיניים של המדינה אינן רואות את הנפגעים. הדמות החיצונית היחידה המביטה בנפגעים היא היוצרת, אשר חושפת את חווייתה הסובייקטיבית כעדה-מאזינה המזדהה עם העדויות הפוסט-טראומטיות. הסתירה בין חובתה של המדינה לשמור על אזרחיה לבין שליחת החיילים הצעירים לשדה הקרב נפתרת בנרטיב הסרט **כוחותינו לא שבו** באמצעות ביקורת עזה כלפי ההנהגה. לעומת זאת, **העיניים של המדינה** פותר אתה באמצעות האשמת החברה הישראלית כולה, המסיטה את מבטה מאלו שיצאו להילחם למענה בשדה הקרב.

עמדה מוסרית

סובצ'ק (Sobchack, 1984) יצרה מערכת סיווג מוסרית של המבט התיעודי באמצעות שישה סוגי מבטים אתיים המאפיינים את המצלמה נוכח דימוי המוות: המבט המקרי, המבט חסר-הישע, המבט המסתכן, המבט המתערב, המבט האנושי והמבט המקצועי-קליני. שני הסרטים מתאפיינים במבט אנושי (human gaze) המבטא קרבה ואינטימיות עם המצולם, באמצעות משך שוט ארוך הנראה כבהייה בעזרת מצלמה יציבה, מרחק מדוד ומיקוד. אחד ממאפייני המבט הזה מופיע בצורה יוצאת דופן **בהעיניים של המדינה**: היוצרת מגיבה באופן סובייקטיבי לדברים שהיא רואה ושומעת, ותגובה זו מקודדת אל תוך הסרט באופן גלוי ומשמעותי. בעקבות סובצ'ק, אפיין ניקולס (2013) מבט זה ככולל "נוכחות מסמניה של תגובה אמפתית, כמו דגש על קרבה מתמשכת של מצלמה ומושא התיעוד. [...] אתיקה של אחריות, המתועלת בעיקר באמצעות הזדהות יותר מהתערבות, מכשירה את תהליך הצילום המתמשך" (עמ' 191-192). עם זאת, שני הסרטים נוקטים בצורות אסתטיות שונות המייצרות עמדות אתיות נבדלות זו מזו.

כוחותינו לא שבו מטמיע באמצעות מבט המצלמה עמדה של הזדהות אמפתית עם הנפגעים לצד שמירה על מרחק קוגניטיבי בטוח. המצלמה משתהה במשך זמן רב ובתקריב (close up) על פניהם של רוני ירקוני וישראל סימנטוב, המוסרים בנפרד את עדותם על האירועים הטראומטיים שחוו במהלך מלחמת לבנון הראשונה ועל ההתמודדות היומיומית עם החוויה הפוסט-טראומטית. תגובתה הסובייקטיבית של המצלמה מתגלה בעריכה, כאשר צילומי ארכיון מן העבר פורצים אל הריאיון כייצוג לחוויה הפוסט-טראומטית. כך, לדוגמה, נראה ירקוני כאשר הוא מנגן בפסנתר; לדבריו, לראשונה מאז מלחמת לבנון. הוא מרים את מכסה הקלידים, והתמונה מתחלפת בתמונת טילים הנורים ממשאית במהלך מלחמת לבנון. בסצנה אחרת, כאשר סימנטוב פוסע במסדרונות האוניברסיטה, הוא עוצר לרגע ומביט אחורה בחשש. בשוט העוקב המדמה את מבטו (point of view), נראה תצלום ארכיון ממלחמת לבנון ובו כיתת חיילים רצה וכורעת בצד הדרך.

סצנות אלו מזמינות את הצופה להזדהות עם נפגע תגובת הקרב, אך לצד זאת מעמידות אותו במרחק קוגניטיבי בטוח מן החוויה הטראומטית: המצלמה מייצגת את הסימנים הפוסט-טראומטיים רק כאשר אנו נמצאים בשוט נקודת מבט (p.o.v) של נפגע תגובת הקרב, ואינם מאפיינים את נקודת המבט האובייקטיבית של המצלמה לאורך הסרט כולו. בדיון על קולנוע טראומה מתארת קפלן (Kaplan, 2005) אסטרטגיית ייצוג טראומה רצויה, שבה מתודע הצופה לאירועים הטראומטיים ולקרבתיהם ועובר שינוי אתי באמצעות האמפתיה המתעוררת בו כלפי סבלו של האחר. זאת, תוך שמירה על מרחק קוגניטיבי והימנעות מהזדהות מלאה עימו, המאמצת

את עמדת הקורבן. המרחק הקוגניטיבי נמתח עוד באמצעות שימוש דומיננטי במודוס הרפלקסיבי (reflexive mode), המעלה שאלות על אפשרות ודרכי הייצוג של הטראומה. כפי שמתאר אותו ניקולס (Nichols, 2001), זהו מודוס שבו היוצר פונה לצופים וחושף בפניהם את האתגרים והכשלים של הייצוג. במוקד תשומת הלב עומד המשא ומתן בין היוצר לבין הצופים, והעיסוק אינו רק בעולם ההיסטורי אלא גם בבעיות ובכשלים של ייצוגו

לצד מבט המצלמה, **כוחותינו לא שבו** מציג מערך מבטים של דמויות שונות המבטות בנפגעים באופן אנושי ומזדהה. באחת מהסצנות צופה סימנטוב במבזק חדשות משנת 1999 המבשר על הרוגים בלבנון. בעקבות הצפייה הוא מספר על הזיכרונות הקשים ממלחמת לבנון הראשונה. בת זוגו מגיבה, כשפניה מצולמים בתקריב יתר (extreme close up) במילים: "הוא לא ישן בלילה. ויש לו חלומות, והוא מסתגר בתוך עצמו, ואת כל העצבנות הוא מוציא עליי". בסצנה אחרת, כאשר הוא מפחד להיכנס לאזור הומה אדם, היא מצולמת כשהיא מביטה בו ואז מתווכת עבורו את המציאות: "יש פה אנשים שבאים ליהנות בהצגה. [...] הכרוז מודיע שההצגה מתחילה, ולכבות את כל הטלפונים". לאחר מופע אופרה שבמהלכו הוא חווה פלאשבקים פוסט-טראומטיים, היא ניצבת מולו ומקשיבה לחוויותיו. המצלמה מתמקדת בתקריב יתר על פניה כאשר היא מתבוננת בו במבטים ארוכים ואמפתיים ואומרת לו: "אני מקבלת אותך כמו שאתה". בדומה, סצנות הטיפול בביופידבק כוללות מבטים ארוכים ואמפתיים של המטפלת האומרת: "אני מבקשת ממך לראות את עצמך שם, בחור צעיר, ולראות את עצמך היום, כפי שאתה היום, ולהיפרד, לומר שלום לישראל של פעם, לחברים של אז, למראות של אז". פניה מצולמים בתקריב יתר כשהיא מדברת, ואת דיבורה מלווים צילומי ארכיון ממלחמת לבנון הראשונה. פרקטיקת העריכה של נקודת מבט מעודדת את הצופה להזדהות עם נקודת מבטה האמפתית, כמו גם עמדת המצלמה הממוקמת בסמוך לכתפה (over the shoulder). מבט אנושי נוסף הוא מבטה של אימו של ירקוני בסצנה בה הם יושבים לצד השולחן בביתה, שם הוא מתגורר. היא משוחחת איתו על המשבר שעבר, ומנסה להבין לראשונה מהי החוויה הפוסט-טראומטית: "אף אחד לא הסביר לי מה זה בעצם הלם קרב. וזה עצוב מאוד, כי אתם עפים ברוח".

בהעיניים של המדינה ההזדהות עם הנפגעים מועצמת והופכת להזדהות-יתר; טלטלה מערערת שניתן להגדיר כטראומטיזציה משנית. פלמן ולאוב (2008[1992]) תיארו סכנה אפשרית של עדות לטראומה, במהלכה העד חווה בעוצמה את ייסורי הנפש של הקורבן: "הוא-עצמו חווה את הטראומה, גם אם באופן חלקי [...] חש את הפגיעה, חוסר האונים, בלבול החושים, האימה והסכסוכים הפנימיים המייסרים את קורבן הטראומה" (עמ' 68). הרמן (2004) תיארה מצב של "טראומה מידבקת", במהלכה העד המאזין למטופל מתחיל לסבול מתסמינים פוסט-טראומטיים ולעיתים מגלה כי "דימויים הקשורים לסיפורו של המטופל פולשים אל הפנטזיות שלו ואל חלומותיו" (עמ' 156). אכן, המצלמה כ"עדה-מאזינה" מגיבה לעדויות הלוחמים באמצעות רצף פיוטי טראומטי של דימויים חזותיים וקוליים, המופיעים כמוטיב חוזר בין העדויות: ציור ענק ובו עשרות דמויות קטנות כלואות במנהרות במהלך פעולות צבאיות שונות הקשורות לעיתים קרובות במוות; קטעי ריקוד של גבר מתוך מופע מחול של פינה באוש; ועודפות (excess) קולית בפס הקול, הכולל שילוב רב-ערוצי של צרחות, קריאות במכשירי קשר, רעשים תעשייתיים צורמים, כלי הקשה, שירת חזנות ועוד. זהו רצף צורני סוריאליסטי, המעיד על מעין "הידבקות" של המצלמה בחוויה

הפוסט-טראומטית. באחת הסצנות בתחילת הסרט, נשמעת בפס הקול עדותו של דוד צרפתי, המתאר מצב שבין חלום לערות, ומלווה באפקט קולי של הדהוד (delay): "התנתקתי ונרדמתי. עצמתי את העיניים, נכנסתי לאיזו תרדמה של חלום. [...] הייתי חולם חלומות מתוקים. רעש, צבעים. הייתי טיפה מתעורר, שומע את הרעשים של ההפגזה, ושוב פעם נרדם". העדות המילולית נעטפת בפס הקול בצרחות וצלילים צורמניים עזים, ובמקביל מתבוננת המצלמה בירח מלא שסביבו עננים. המצלמה מתקרבת ומתרחקת ממנו לסירוגין בתנועות סהרוריות של zoom in ו-zoom out, כאילו בדומה לצרפתי, גם היא מתנתקת מכדור הארץ במעין חוויה דיסוציאטיבית.

לכל אורך הסרט המצלמה משתהה ממושכות על פניהם של הנפגעים מוסרי העדות. העדויות אינן נהירות, והמצלמה מאזינה לשתיקות הארוכות של הנפגעים, למשפטים הארוכים הנקטעים באיבם, למילים המבודדות מהקשרן ולסתירות בדבריהם. כל אלה מציבים את הצופים כעדים לאירוע טראומטי שבלתי ניתן לספר אותו. פניהם של הנפגעים מבטאות באופן חזותי את מה שבלתי אפשרי להביע במילים. כך, לדוגמה, משתהה המצלמה על פניו של אחד המרואיינים במשך כחצי דקה, כאשר הוא שותק. מבטו נודד על פני המסך, ידו מונחת על פיו כאילו מונעת ממנו מלדבר, ובסופו של דבר הוא מפנה את מבטו אל המראיינת ואומר את המילים "כולם. כולם". זהו מבט המונע מן הצופה לפרש את הפנים באופן חד ממדי, ואינו מאפשר את הפיכתן למושא. מעורבות היתר הסובייקטיבית מיוצגת גם בכותרת הסרט, "העיניים של המדינה", המופיעה באמצעות ציור של מכחול על נייר, במקום בתבנית המקובלת של טקסט תבניתי שהוסף בחדר העריכה, מתוך ריחוק מן האירוע המתועד.

בעוד העמדה האתית של המצלמה בכוחותינו לא שבו מייצגת את הנפגעים כ'אחרי' ומזמינה את הצופה להזדהות עימו, העיניים של המדינה מטשטש את הגבול בין 'אחרי' ל'אני', ומסמני הטרואומה חודרים מבעד לעדשה ושואבים את הסרט ואת הצופה אל תוך החוויה הפוסט-טראומטית.

ייצוג הטרואומה

כזכור, האירוע הטרואומטי חומק ממנגנוני הייצוג הרגילים, ובכך מאתגר את אפשרות הייצוג שלו באסתטיקה של הקולנוע התיעודי. מצב זה מוביל את שני הסרטים להתמודד עם תגובת הקרב באמצעות זמן, מרחב ודימויים, שאינם שייכים לרצף התיעודי.

כוחותינו לא שבו מעניק ייצוג סמלי באסתטיקה הקולנועית לחוויה הפוסט-טראומטית באמצעות שיבוש הזמן והמרחב והתנגדותו של העבר להמשכיות של ההווה. העבר הטרואומטי של גיבורי הסרט פורץ אל רצף המסמנים של ההווה וקוטע אותו. כך, כאשר ירקוני פוסע ליד מזרקה האש והמים, צילומי ההווה הפסטורליים – יונים, מזרקה, אזרחים שלווים פוסעים אנה ואנה – נשזרים בפס קול פולשני המדמה את החוויה הפנימית שלו: למשק כנפי היונים נוסף בפס הקול ערוץ נוסף של קולות קרב, ירי וטרטור מסוקים. באופן זה ממשמע פס הקול את הצבע האדום המופיע בלב המזרקה ואת תנועת המצלמה הסיבובית והמהירה כך שהם מדמים את החוויה הפוסט-טראומטית הפוקדת אותו במהלך יום שגרתי. בסצנה אחרת נראה ירקוני פוסע בלילה במרכז תל אביב וחווה התקף לב פסיכוסומטי הנובע מן התסמונת הפוסט-טראומטית. בפס הקול של הסרט, בהקבלה,

נשמעות דפיקות לב חזקות המדגישות כי מדובר בחוויה הסובייקטיבית שלו. בדומה, סימנטוב, הלומד היסטוריה באוניברסיטת תל אביב, נראה פוסע במסדרונות. הוא עוצר לרגע, מתבונן אחורה, ואז מופיעים תצלומי ארכיון ממלחמת לבנון של כיתת חיילים העוצרת בצידי הדרך. מבנה זה פורץ את המוסכמה הקולנועית של שוט-נקודת מבט (shot – point of view) ויוצר את הרושם כי כאשר סימנטוב מביט לאחור, הוא רואה את מלחמת לבנון הראשונה ממשיכה להתרחש. בדומה, כאשר הוא מגיע עם בת זוגו לבניין האופרה, מראה המופע מעורר אצלו פלאשבקים ממלחמת לבנון המתבטאים באסתטיקה הקולנועית: השוט של במת האופרה נקטע על ידי שוט ממלחמת לבנון, בו נראה ירי תותחים, ולאחריו שוט ובו חיילים קופצים מן הנגמ"ש.

במקביל, מייצג הסרט את הטראומה הממשית המתמשכת בהווה. צילומי גבול ישראל-לבנון מייצגים מרחב לימינאלי, שבו מתקיימת הטראומה באופן ממשי וגם באופן סובייקטיבי: בין ישראל ללבנון, אך גם בין מלחמת לבנון הראשונה ללחימה בשנות התשעים בדרום הרצועה, בין נפגעי תגובת הקרב ששבו מלבנון לחיילים הצעירים הנוסעים אל תוך לבנון, ובין המרחב הפנימי-סובייקטיבי המתגלה בציוריו של מוטי גולן, למרחב החיצוני המוחשי הנושא אותם (דהיינו גדר הגבול). בסצנה על הגבול, המתרחשת גם בראשיתו וגם בסופו של הסרט, נראית תערוכת ציוריו של גולן. הציורים, הגדושים בדימויים פנטסטיים של טראומה ממלחמת לבנון, תלויים על גדר המערכת, וצילומיהם משתלבים בתצלומי המפגש של ותיקי מלחמת לבנון הראשונה, נפגעי הלם הקרב, ותצלומי חיילים צעירים הנוסעים אל תוך לבנון. בדומה, באחת הסצנות נראה סימנטוב כשהוא עובר טיפול נפשי באמצעות ביו-פידבק. הוא נשען אחורה בכורסה ועוצם את עיניו, ממלא אחר הוראותיה של המטפלת, ומיד לאחר מכן נראים תצלומי ארכיון ממלחמת לבנון: חיילים על גיפים, נגמ"שים נוסעים על רקע בניינים הרוסים, פצועים נישאים על אלונקות. המטפלת מבקשת ממנו להיפרד לשלום מהעבר, מהחברים. אך מיד לאחר הסצנה, מופיע משדר חדשות משנת 1999, המבשר על נפילתם של שלושה קצינים מסיירת צנחנים בקרב בדרום לבנון. סימנטוב הנסער צופה בחדשות ונראה שהאירוע מטלטל אותו. בשוט הסיום של הסרט, ליד גדר הגבול, חיילים צעירים נוסעים לתוך דרום לבנון ומנופפים אל המצלמה בהילוך איטי. המצלמה נעה שמאלה בתנועת pan, ומגלה את סימנטוב מתבונן בהם מתרחקים. צילום הפרידה הזה מהדהד את השוט שהופיע במהלך הטיפול בביו-פידבק, בו נראים בתצלומי ארכיון, חיילים נוסעים אל תוך לבנון, מנופפים לשלום אל המצלמה בהילוך איטי. ההתכתבות הזו מתארת כיצד הטראומה נודדת מן העבר של החוויה הסובייקטיבית אל ההווה המתמשך: חלומו הטראומטי של סימנטוב מופיע בסופו של הסרט כמציאות.

בניגוד לשיבוש מימד הזמן מנקודת מבטם של הנפגעים, מציבה נקודת המבט האובייקטיבית של הסרט גבולות בין עבר להווה, המאפשרים פעולת תיקון במציאות החיצונית: הכתוביות המופיעות בתחילתו ובסופו של הסרט מעידות על נרטיב של התפתחות כרונולוגית, המסתיימת בהקמתה של עמותה לנפגעי הלם קרב. בדידותו של נפגע תגובת הקרב, המתבטאת בראשיתו של הסרט בצילומו של גולן התולה לבד את ציוריו על גדר המערכת, ובראיונות היחיד עם הנפגעים, מתחלפת בסופו של הסרט בצילומים הסוקרים את קבוצת הנפגעים המתגבשת, בתנועה רציפה המעידה על לכידות. פער זה מעיד על כך שהאמפתיה לנפגעים לא הומרה ב"קורבניות עקיפין" (לה קפרה, (2001[2006], עמ' 77), והעד המאזין – המצלמה – לא אימץ את זהותו של הקורבן.

העיניים של המדינה משתמש במספר אסטרטגיות כדי לייצג את המבנה הפוסט-טראומטי. הראשונה, בדומה ל**כוחותינו לא שבו**, היא השילוב בין תמונות ריאליסטיות של ההווה לבין פס קול טראומטי מן העבר. כך, הסרט נפתח בנסיעה על רציף הרברט סמואל בתל אביב, המצולמת מנקודת מבט של נהג כלשהו, כל-ישראלי. הצילום הרועד במצלמת יד (hand held) מייצר תחושה של דחיפות ואסון. בפס-הקול נשמעים קולות העבר: קריין רדיו מודיע על פרוץ מלחמת יום הכיפורים ובמקביל נשמעים קולות קשר מוקלטים משדה הקרב. בדומה ל**כוחותינו לא שבו**, גם כאן העבר פורץ אל תוך ההווה ומשמע אותנו. אך, בשונה ממנו, הפעם זו אינה נקודת מבטו (p.o.v) של נפגע תגובת הקרב, אלא נקודת מבטה האובייקטיבית של המצלמה המזמינה את הצופה להזדהות עימה. מראהו של מטוס המשייט מעל הים התיכון כשתחתיו מגדלי תל אביב מקבל פרשנות טראומטית, כאשר בפס הקול נשמע כתב רדיו צבאי האומר "ראיתי חיילים שאינם מהססים לקפוץ לשטח מוכה אש ולחלץ חבר שנפצע, וזאת תוך לחימה עיקשת בקיני החיילים הסורים שהיו פזורים בשטח". רחובות תל אביב המייצגים את ההווה הקולקטיבי, הופכים לאל-ביתיים (uncanny) כאשר פס הקול משליט עליהם את הקרב על החרמון. בדרך זו, התודעה הפוסט-טראומטית מועברת מנפגע תגובת הקרב אל עמדת המצלמה/ העד המאזין.

אסטרטגיה נוספת שמציע **העיניים של המדינה** היא דימויים סמליים המשמשים כסמנים של משבר הייצוג הטראומטי. האחד הוא צילום בתנועה של ציורו של אברהם אילת מתוך התערוכה **סימנים מחשידים**. מאות דמויות כהות גודשות את הציור, נעות בסבך קלאוסטרופובי של מנהרות במצבי תנועה צבאיים: זחילה, אחיזה בנשק, חפירה באדמה, שכיבה על הקרקע. הציור מצולם בתנועת מצלמה מהירה וגלית ובעריכה דינאמית במהירות משתנות. השני הוא קטע מחול מתוך המופע **איסטנבול** של פינה באוש: גבר רוקד בתוך שלולית גדולה ומעליו ניתן זרם כבד של מים. נדמה מתנועותיו כי הוא מנסה לעזוב את השלולית והזרם, אך שב אליהם בעל כורחו שוב ושוב. הוא נשכב בשלולית כאילו חייו מסתיימים, אך לאחר מכן נעמד על רגליו וממשיך בתנועה נגד הזרם. באחת הסצנות המרכזיות נעה המצלמה במהירות על פני ציורי החיילים, בליווי עריכה המאיצה ומאיטה במהירות, כאשר בפס הקול נשמעים כלי הקשה, קולות שירה, יריות ופיצוצים, צליל אלקטרוני-מתכתי צורמני וקולות אנושיים מרוחקים. סגנון העריכה מזכיר תסמינים פוסט-טראומטיים של חודרנות ועוררות יתר. דימויים אלו מתפקדים כייצוג סמלי למימד העודף (excess) של הטראומה, אשר אינו יכול להיות מיוצג בשפה הרגילה, והעריכה מתפקדת כייצוג למבנה החוויה הפוסט-טראומטית.

אסטרטגיה שלישית היא העריכה המקוטעת של עדויות הלוחמים. הראיונות עם נפגעי תגובת הקרב קטועים ובלתי מובנים. הם חסרי עקביות, כוללים שתיקות ממושכות המסתיימות בפתאומיות, סתירות וחוסר התאמה ולעיתים גולשים מן הממשי אל הפנטסטי ובחזרה. בלתי אפשרי להרכיב מהם עדות על ההתרחשות ההיסטורית, באופן המזכיר את השתיקות הממושכות בסרטו של קלוד לנצמן **שואה** (1985). לטענתה של ווקר (Walker, 1997), הסרטים המעידים בצורה המוצלחת ביותר על עבר טראומטי הם אלו המתארים את העבר הטראומטי כמקוטע, בלתי ניתן לדיבור ושזור לכל אורכו בהבניות פנטסטיות. בדומה לכך, עריכת העדויות בסרט מייצגת את עוצמתו של האירוע הטראומטי, שעקבותיו פורצים את השפה ואת הנרטיב.

גודש הערוצים בפס הקול לכל אורכו של הסרט, יחד עם זוויות הצילום הלא שגרתיות, צפיפות הדימויים והעדויות המשובשות מעלים על הדעת את "האיכות המקורית, החלומית, הברברית, הבלתי סדירה, האגרסיבית, החזיונית" של "לשון השירה" של הקולנוע (פזוליני, [1989] 2009, עמ' 37). לשון שירה זו, המעלה על הדעת את השפה השבורה של פאול צלאן, נדרשת להתמודדות הקולנועית של הסרט עם עודפותה של הטראומה. אנו מונחים אל לב המאפליה הפוסט-טראומטית באמצעות שפה קולנועית שאינה נענית למוסכמות של המשכיות, קוהרנטיות וריאליזם. גישות שונות אלו מעידות על עמדה אידיאולוגית. כפי שכותב גיימסון (2004 [1981]), צורות פואטיות (כגון ריאליזם, מודרניזם ופוסט-מודרניזם) מהוות למעשה תוכן ונושאות מסרים אידיאולוגיים המצביעים על הלא-מודע שבטקסט. כך, מבחינה אידיאולוגית, מבטאת הפואטיקה של **כוחותינו לא שבו** תפיסה מודרניסטית המבקשת לייצג את המציאות הנפשית לצידה של המציאות הממשית, ואילו **העיניים של המדינה** נוקט בעמדה פורמליסטית-אוונגרדית, המייצגת אידיאולוגיה פוסט מודרנית של נתק בשרשרת המסמנים, ומעידה על משבר חריף במנגנוני הייצוג והעדות.

סיכום

בראשית שנות האלפיים החל קולנוע הנשים התיעודי בישראל לעסוק בתגובת הקרב ובנפגעה, סוגיות שעד כה נדונו באופן בלעדי בסרטי במאים גברים. המסורת הקולנועית-פמיניסטית של קולנוע ההתנגדות (counter cinema) אפשרה לבמאיות לייצג את תגובת הקרב באופן התואם את העודפות והסובייקטיביות שלה, במבט אמפתי כלפי הנפגעים תוך כדי התנגדות וביקורת על העמדה ההגמונית. סרטיהן של עירית גל ונורית קידר מדגימים את הגישות השונות לקולנוע אלטרנטיבי, שהתפתחו לאורך ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי הנשי. **כוחותינו לא שבו** הריאליסטי משתמש במוסכמות הקולנועיות התיעודיות הקלאסיות באופן חתרני, תוך ניכוס של המבט הדומיננטי ושכתוב של הנרטיב ההגמוני. זאת, על מנת ליצור שינוי פוליטי, להעניק קול לקבוצת השוליים של נפגעי תגובת הקרב ו"לשקם את מעמדם של הלא-שייכים" (שוחט, 1998, עמ' 55). ואילו **העיניים של המדינה** האנטי-ריאליסטי נוקט באסטרטגיות אוונגרדיות ביצועיות (פרפורמטיביות), בטכניקות קולנועיות מורכבות ובעודפות של מבעים קולנועיים אלטרנטיביים. זאת, באופן המשבש את אשליית המציאות הנוחה של העמדה ההגמונית, ומכריח את הצופה להישיר את מבטו אל העודפות הטראומטית החורגת ממבני השפה הרגילים.

ניתן להמשיך ולדון בתופעה של סרטי נשים העוסקים בתגובת קרב גברית בשני מישורים שונים. המישור הראשון הוא ייחודיותה של נקודת המבט הנשית על תגובת הקרב. זו נקודת מבט המזמינה אותנו לגלות אמפתיה כלפי זהות גברית אלטרנטיבית, פצועה וחסרה, הממוקמת בשוליים הלאומיים והמגדריים, ומעניקה לה נראות תוך שיקום מעמדה.³ המישור השני הוא האופן בו בחרו היוצרות להסוות את הטראומה האזרחית מתחת לטראומה הצבאית. באופן מסורתי, הקולנוע הישראלי דחק לשוליים טראומות של נשים והעניק קדימות לקטסטרופות של גברים. כפי שמתאר יוסף (2017), המניע להדרת הטראומה של נשים בישראל הוא אתוס המלחמה, "המעניק פריווילגיה לקרבנות גברים ושממנו מסולקות נשים, משום שאינן נוטלות חלק נרחב ומרכזי בשדה הקרב" (עמ' 139). בדומה לטענתו של דובדבני (2013), לפיה מתחת לסרטי מלחמת לבנון המאוחרים,

מסתתרת טראומת האינתיפאדה השנייה, גם כאן ניתן להציע כי מתחת לייצוג הטראומה הגברית הלאומית של נפגעי תגובת הקרב, נחשפת הטראומה של היוצרות המתחוללת במהלך פיגועי הטרור של סוף שנות התשעים ותחילת שנות האלפיים. בכסות הטראומה הגברית הלאומית, נארגת הטראומה האזרחית הקולקטיבית, היומיומית, אל תוך הסיפור הלאומי.

רשימת המקורות

- אגמבן, ג' (2007). **מה שנותר מאשוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר III)**. תל אביב: רסלינג.
- גיימסון, פ' (1981[2004]). **הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי** (תרגום ח' סוקר-שווגר). תל אביב: רסלינג.
- גרץ, נ' ויוסף, ר' (עורכים). (2017). **עקבות ימים שעוד יבואו: טראומה ואתיקה בקולנוע הישראלי העכשווי**. תל אביב: עם עובד.
- דובדבני, ש' (2013). "כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט **ואלס עם באשיר**. מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, 13, 50-67.
- הרמן, ג'יל (1992) **טראומה והחלמה** (תרגום ע' זילבר). תל אביב: עם עובד.
- יודילוביץ, מרב. "בחזרה אל ההר המקולל". Ynet, 13 פברואר 2007, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3364804,00.html>. תאריך גישה: 20 נובמבר 2020.
- יוסף, ר' (2013). האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 13, 106-123.
- יוסף, ר' (2017). תנאים של נראות: קולנוע נשים ישראלי עכשווי וטראומה – לא רואים עלייך של מיכל אביעד. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 17, 292-318.
- לה קפרה, ד' (2006). **לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה** (תרגום י' פרקש). תל אביב: רסלינג.
- לובין, א' (2013). היכן אני נמצאת? פרספקטיבות מגדריות על מרחב. בתוך ר' הלפרן (עורכת), **המרחב והמבט**, 76-17. כפר סבא: המכללה האקדמית בית ברל וקרן פרידריך אברט.
- מאלווי, ל' (2006 [1975]). עונג חזותי וקולנוע נרטיבי". (תרגום ר' רוזן). בתוך ד' באום, ד' אמיר, ר' ברייר-גארב, י' ברלוביץ, ד' גריינמן, ש' הלוי, ד' חרובי וס' פוגל-ביז'אווי (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 118-133). תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- מורג, ר' (2001). **הגבר המובס: דגמים של זהות בקולנוע הפוסט-טראומטי: פרספקטיבה פמיניסטית**. עבודה לשם קבלת תואר דוקטור. ירושלים: האוניברסיטה העברית.
- מורג, ר' (2008). קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה. **ישראל, כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל: היסטוריה, תרבות, חברה**, 14, 71-88.
- מורג, ר' (2011). **הגבר המובס**. תל אביב: רסלינג.
- מורג, ר' (2013). בזות ואתיקה של אחרות: הקולנוע התיעודי הישראלי והקולנוע הפלסטיני בתקופת האינתיפאדה השנייה. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 13, 5-30.

- מורג, ר' (2017). *טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה*. תל אביב: רסלינג.
- ניקולס, ב' (2013). אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי. *מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית*, 13, 181-209.
- פזוליני, פ"פ (1989[2009]). *קולנוע של שירה* (תרגום א' אלטרס). תל אביב: רסלינג.
- פלמן, ש' ולאוב, ד' (2008[1992]). *עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה* (תרגום ד' רז). תל אביב: רסלינג.
- פרויד, ז' (1914[2002]). היזכרות, חזרה ועיבוד. *הטיפול הפסיכואנליטי*. (תרגום ע' רולניק). תל אביב: עם עובד.
- (1999[1920]). *מעבר לעקרון העונג, ומסות אחרות*. (תרגום ח' איזק). תל-אביב: דביר.
- פרויד, ז' וברויאר, י' (1895[2004]). *מחקרים בהיסטוריה* (תרגום מ' קראוס). תל אביב: ספרים.
- קימרלינג, ב' (1993). מיליטריזם בחברה הישראלית. *תיאוריה וביקורת*, 4, 123-140.
- שוחט, א' (1998). נרטיב על/קריאות ביקורתיות: הפוליטיקה של הקולנוע הישראלי. בתוך נ' גרץ, א' לובין וג' נאמן (עורכים), *מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי* (עמ' 66-44). תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- Van der Kolk, B. A., & Van der Hart, O. (1991). The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma. *American Imago*, 48(4), 425-454.
- Burton, J. (1990). Democratizing documentary: Modes of address in the new Latin American cinema, 1958–1972. In Burton, J. (ed.). *The Social Documentary in Latin America*, 49-84.
- Caruth, C. (1995). *Explorations in Memory*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema. *New German Critique*, 34, 154-175.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Erikson, K. (1991). Notes on trauma and community. *American Imago*, 48(4), 455-472.
- Hirsch, J. (2002). Posttraumatic cinema and the Holocaust documentary. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 32(1), 9-21.
- . (2004). *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Johnston, C. ([1973] 1976). Women's cinema as counter-cinema. In B. Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press. (pp. 208).
- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaplan, E. A. (1991). Melodrama/subjectivity/ideology: Western melodrama theories and their relevance to recent Chinese cinema. *East-West Film Journal*, 5(1), 6-27.

- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- LaCapra, D. (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Lesage, J. (1978). The political aesthetics of the feminist documentary film. *Quarterly Review of Film & Video*, 3(4), 507-523.
- Leys, R. (2010). *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morag, R. (2013). *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London & New York: I. B. Tauris.
- Munk, Y. (2011). Ethics and responsibility: The feminization of the new Israeli Documentary. *Israel Studies*, 16(2), 151-164.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Silverman, K. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London: Routledge.
- Sobchack, V. (1984). Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), 283–300.
- Waldman, D., & Walker, J. (eds.). (1999). *Feminism and Documentary* (Vol. 5). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Walker, J. (1997). The traumatic paradox: Documentary films, historical fictions, and cataclysmic past events. *Signs*, 22(4), 803-825.
- Waugh, T. (ed.). (1984). *"Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Welsch, J. R. (1998). Bakhtin, language and women's documentary film making. In D. Carson, L. Dittmar, & J. R. Welsch (Eds.), **Multiple voices in feminist film criticism** (pp. 162-175). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Yosef, R. (2011). *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. New York & London: Routledge.
- Zanger, A. (2005). Women, border, and camera: Israeli feminine framing of war. *Feminist Media Studies*, 5(3), 341-357.

הערות

¹ לה-קפרה (2006) ואגמבן (2007) הציעו כי לעיתים דווקא השתיקה, הלאקונה, חוסר היכולת להעיד, היא העדות המוצלחת ביותר לטראומה. היעדרותה של השפה מאלצת את המאזין לחפש את הטראומה במקומות אחרים מן הדיבור הגלוי.

² לדוגמא, היד המדליקה נרות שבת וקולעת חלה בסרט **Tak for Alt** (Broderick Fox, Sarah Levy, Laura Bialis,) (1999) מעידה על העובדה כי עולם שלם אבד לחלוטין ובלתי ניתן לשחזר אותו. החיבור בעריכה בין צעדיו הבדיוניים של דרקולה לבין צעדיו של האב המתעלל מינית בסרט **First Person Plural** (Deann Borshay, 2000) איננו מעיד על המציאות ההיסטורית, אלא על האופן שבו הטראומה הקדומה מהעבר מוסיפה להתקיים בהווה של המספרת.

³ כפי שהבחינה סילברמן (Silverman, 1992), בעוד בתרבות המערבית נוטה הגבר להכחיש את הסירוס הסמלי שלו הסרטים ההוליוודיים שלאחר מלחמת העולם השנייה מציגים גברים מצולקים מן המלחמה, רדופי טראומות, שאינם יכולים להסתיר יותר את החוסר שלהם.