

בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוך: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראלים*

נורית גרץ וגל חרמוני

שלושה סרטים עלילתיים על מלחמת לבנון הראשונה שהופקו בטווח של שנתיים עוררו ויכוח ער בציבור הישראלי: בופור (יוסף סידר, 2007), ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) ולבנון (שמוליק מעוז, 2009). הטענה העיקרית כנגדם הייתה כי הם מסרטטים דימויים קולנועיים של מלחמה מופשטת וטרנסצנדנטלית, נטולת הקשר פוליטי, מרחבי והיסטורי. מלחמה זאת מנציחה "את קווי ההגנה המסורתיים של השקפת העולם הציונית"¹ ומשחזרת את אחד האתוסים המרכזיים ביותר בחברה הישראלית והוא: "יורים ובוכים". אתוס זה נשען על דימוי של חייל מוסרי, קרבן של מציאות שמחייבת אותו לפעול בניגוד למצפוננו. כפי שמציין שמוליק דובדבני ברשימה על גל סרטי לבנון: "הלוחם בבופור, ואלס עם באשיר ועתה לבנון הוא הקורבן. הוא זה שממרק את עצמו אגב הסרת כל אחריות למה שמתרחש סביבו."² על כך מוסיף הבמאי והסופר אודי אלוני ברשימה עיתונאית אחרת באותו נושא: "דמות של חייל שמתייסר ברגשי אשמה ולא לוקח אחריות כפושע, עוזר למערב לייצר דימוי של ישראל כמדינה מערבית בלב המדבר הברברי של המזרח התיכון."³ העיתונאי יהושע סיימון טוען באותה רשימה כי "אלה לא סרטים פוליטיים, הם לא עוסקים בשקר של הכיבוש, בפוליטיקאים מניפולטיביים או בבזוז חיי אדם, הם עוסקים רק בטרומה של החיילים."⁴

האומנם כך הוא? האם סרטים אלה אכן נמנעים מלנהל דיון פוליטי, אתי, במעורבות הצבאית הישראלית במזרח התיכון? האם סרטים אלה באמת מנותקים מכל הקשר היסטורי באופן שהופך אותם לאלגוריה אנטי-מלחמתית אוניברסלית ותו לא? במאמר זה ננסה להראות כי אפשר למקם סרטים אלו בתוך ההקשרים שעל פי הביקורות נעדרו מהם, כלומר של אתיקה ופוליטיקה. לשם כך ננסה להתבונן במושג "יורים ובוכים" דרך

* המאמר מבוסס על מחקר במימונה של הקרן הלאומית למדע. אנו מודים למיטל נדלר על עריכתו הלשונית.

- 1 מאיר שניצר "חדרו אל לבה של אירופה", nrg תרבות מעריב (13.09.2009).
- 2 שמוליק דובדבני, "האדם שבטנק ינצח", ynet תרבות ובידור (13.09.2009).
- 3 אצל: נטע אחיטוב, "לבנון יקירת השטיח האדום", העיר (17.09.2009).
- 4 שם. עוד בנושא זה ראו: גדעון לוי, "איזור הרמדומים: ואלס עם באשיר – סרט זר", הארץ (20.02.2009); יצחק לאור, "דור שלם דורש תשלום", הארץ (27.02.2009).

מסגרת תאורטית מעט אחרת, המסגרת של הטראומה. באמצעות המונח טראומה ננסה להציג את הבסיס האתי למיתוס של "יורים ובוכים" ולהראות כיצד סרטים אלה מספרים את ההיסטוריה השסועה של התקומה הלאומית הישראלית בשפה מעט שונה, נפתלת, שפה שמצריכה מילון מיוחד. שפה זאת מובילה את הגיבורים אל אירועים טראומטיים מחוקים ומודחקים, שבהם פעלו כמבצעי עוולות אלימות וחיבלו בדימוי העצמי שלהם כקרבן. חזרתם אל העבר המודחק גוררת עמה התמודדות עם העוול שעשו ובכך היא מהווה פעולה אתית.

על פי פרויד,⁵ המצב הפוסט-טראומטי (PTSD) הוא זה שבו האירוע הטראומטי המקורי חומק מן הרצף ההיסטורי של הנפש (מן העבר), ולאחר תקופת השהיה ו"דגירה" – שפרויד מכנה שלב החביון (latency) – הוא מבליח בהווה בצורה שאינה מאפשרת לזהותו. במילים אחרות, זהו אירוע אשר מסומן על ידי מסמן אחר או מסמנים אחרים, עוטה שלל תחפושות ומופעים ובכך אינו מאפשר יצירת נרטיב ליניארי, סיבתי וקוהרנטי.

בעקבות פרויד טוען תומס אלזסר⁶ כי מה שמכונה המצב הפוסט-מודרני – חוויית קריסה ופירוק של נרטיבים היסטוריים ותרבותיים – הוא למעשה אפקט פוסט-טראומטי לאירוע ההיסטורי של השואה, אשר מגיח לאחר השהיה בת כמה עשורים. אלזסר מחיל אפוא את המודל הפרוידיאני של הנפש על התודעה הקולקטיבית של התרבות ועל הטקסטים שהיא מייצרת. החלה כגון זאת אנו מבקשים לבצע במאמר זה על התרבות הישראלית באמצעות תוצריה הקולנועיים והספרותיים, תוך קריאה אתית של השבר הפוסט-טראומטי שבתוכו היא מתנהלת.

בהקדמה לספרה *Unclaimed Experience*, מתייחסת קאתי קארות⁷ לדיונו של פרויד באפוס הרומנטי של טאסו, ירושלים המשוחררת (*Gerusalemme Liberata*), שבו הגיבור, טנקרד, פוצע בחרבו עץ מכושף ומתוך העץ בוקע קולה של אהובתו, קלורידנה, שהרג בשגגה. זעקתה מבהירה לו ששוב חזר ופגע בה. קארות כותבת: "טרנקרד אינו רק חוזר על מעשהו, אלא גם בחזרתו עליו הוא שומע לראשונה קול שקורא לעברו ומבקש ממנו לראות את אשר עשה [...] סיפורו של טנקרד, אפוא, מייצג חווייה טראומטית [...] כחידה של אחרות".⁸ קארות משתמשת אפוא בסיפור כדי לתאר את המצב הפוסט-טראומטי כמצב אתי המאפשר לראות את האחר, לשמוע אותו ולהכיר בו, וזאת כדרך לחוות את

5 Sigmund Freud, "Remembering, Repeating and Working Through", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Vol. 12, London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, [1914] 1974, pp. 147-156

6 Thomas Elsaesser, "One Train may be Hiding Another: Private History, Memory and National Identity", Josef Delau et al. (eds.), *The Low Countries: Arts and Society in Flanders and the Netherlands – a yearbook, 1996-1997*, Rekkem: Flemish-Nederlands Foundation Ons Erfdeel; Thomas Elsaesser "Postmodernism as Mourning Work", *Screen* 42, 2001, pp. 193-201

7 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, London: John Hopkins University, 1996

8 שם, עמ' 2-3.

הטראומה של האחר ואת ההיסטוריה שלו, ולו גם במנותק מזמן האירוע וממקומו. בכך קושרת קארות בין טראומה לאתיקה תוך שהיא מתמודדת עם אחת הבעיות המרכזיות שהעלתה החשיבה הפוסט־מודרניסטית. המדובר בבעיית המרחק שבין המסמן למסומן, שבין הייצוג לרפרנט ההיסטורי שלו, בעיית אי־האפשרות להבין את ההיסטוריה של האחר ואת תרבותו.⁹ בניגוד לתאוריות אלה טוענת קארות שהרפרנט ההיסטורי אינו נעדר מהייצוג הטקסטואלי, הוא רק הותק למקום אחר ולזמן אחר והוא קשה לפענוח משום שהוא מוסתר על ידי ההשכחה וההדחקה הטראומטיות. פענוח המבנה הטראומטי הוא שיאפשר הקשבה מסוג חדש והוא שיפתור את "חידת האחר הזועק מתוך פצעו"¹⁰ ויוביל להבנה ולקבלת האחרות של האחר.

את הטראומה של מלחמת לבנון הראשונה מבטאים סרטי לבנון שהוזכרו לעיל על ידי אסטרטגיות ניתוק שונות. האנימציה בסרט ואלס עם באשיר יוצרת נתק בין סימן למסומן, בין אופן הייצוג למציאות המיוצגת.¹¹ בסרט לבנון, ניתוק זה מגולם על ידי האופן שבו הגיבורים מביטים במציאות הנפרשת מולם דרך האפרטוס הטכנולוגי של כוונת תותח הטנק. ובסרט בופור נוצר נתק בין ההיסטוריה והמרחב הישראליים והלבנוניים לבין החלל הצר שבו הסרט מתרחש. בכל הסרטים האלה, השפה הפוסט־טראומטית, שהעלימה את האירועים הקשים של טבח והרג, גם מכריחה לחזור ולהביט בהם ואגב כך להביט באחר ולקבל אחריות עליו ועל המעשים שנעשו לו. שפה זו, הפוסט־טראומטית, מבוססת על התקות, על מטאפורות ומטונימיות, על מסמנים שהופרדו והורחקו לכאורה ממסומניהם. עם זאת היא מאפשרת לגעת בפצעי העבר גם אם לא במישרין – היא מייצרת דיאלוג בין ההווה לעבר המודחק, ובכך מאפשרת להבין את העיוורון לטראומה של האחר. אך נשאלת השאלה, מהו למעשה האירוע הטראומטי שיוצר נתק אלו? איזו היסטוריה ושל מי – אם נשתמש ברעיונותיה של קארות – מגוללים למעשה סרטי לבנון?

על פי פרויד,¹² הזיכרון הטראומטי בנוי כשרשרת של טראומות, וכל טראומה גלויה עשויה לפיכך להתגלות כסימפטום של טראומה אחרת, חבויה. על כן, לדבריו, אין לעצור בחפירה אל תהומות הנפש עם גילוי האירוע הטראומטי, אלא יש לראות בו מסמן של טראומה אחרת, המתבטאת דרכו.¹³ האם ייתכן אפוא שסרטים אלה אינם מתייחסים אך ורק למלחמת לבנון הראשונה וזוועותיה, אלא משתמשים בה כדי לייצג אירועים

9 Frederic Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic Of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991

10 שם.

11 רו יוסף, "ראיות ויזואליות: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל, היסטוריה, תרבות, חברה 14, 2008, עמ' 1-8.

12 Sigmund Freud, "The Aetiology of Hysteria", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893-1899), Early Psycho-Analytic Publications, Translated by James Strachey (trans.), London: the Hogarth Press, [1896] 1962, pp. 187-221

13 קארות, הערה 7 לעיל; ראו גם: תומס אלזר ובעוז חגין, זיכרון, טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקאי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013.

טראומטיים אחרים, מוקדמים יותר, שקשה יותר לייצגם? במילים אחרות, האם ייתכן שהטראומה האחת, זו שנחשפה, משמשת מחסום מפני טראומות אחרות, החבויות עדיין בסתרי התודעה?

תומס אלזסר¹⁴ מתאר את האירוע הטראומטי כפקעת המחברת כמה סוגי טמפורליות בתוך שדה סמנטי אחד, ולכן היא נחוות ביחס לזמן אחר ולמרחב אחר. בדיוגו בקולנוע ההוליוודי הוא מאתר את מה שהוא מכנה שלוש "טראומות גרעיני" (core traumas), אשר חוזרות ונשנות באופנים שונים בסרטים שהתרבות האמריקאית ייצרה לאורך השנים.

לדבריו, "לא מדובר באירועים בודדים שבמקרה התרחשו בהיסטוריה האמריקנית, אלא בתכונות מהותיות שקשורות לעצם היצירה של החברה האמריקנית, לליבה שלה. [...] בעיות קשות שממשיכות לרדוף את החברה האמריקנית בהווה"¹⁵. טראומות אלה הן טראומת כור ההיתוך הכושל או האויב מבפנים, טראומת הגזע וטראומת האימפריה בעל כורחה.¹⁶ במאמר זה נאמץ את הבחנותיו של אלזסר וננסה לאתר באמצעות סרטי לבנון את טראומת הגרעיני המרכזית של החברה הישראלית – הטראומה החבויה, המודחקת של גירוש ערביי ארץ ישראל במלחמת 1948.

בסרטו של ארי פולמן, ואלס עם באשיר, במהלך הטבח בסברה ושתילה, מעלים נשים, זקנים וילדים פלסטינים אל משאית שתיקה אותם ממחנה הפליטים אל יעד לא ידוע. חיילים עומדים מסביב, ריות נורות, אישה מתקשה לטפס ומישהו עוזר לה, ולפני שהתמונה נחתכת נחקק בה עוד מבט אחרון של ילד קטן, ידיו מורמות, נאחזות בסורגי המשאית. זהו ילד מצויר, לא ממשי, והוא מורכב מעדות מאוחרת של מי שעמד בצד וצפה באירוע. לפיכך ניתן לנתק אותו מההקשר שבו הוא נמצא ולחבר אותו לממשויות אחרות במקומות אחרים. למשל, לאותה תמונה מפורסמת מגטו ורשה, שבה ילד צועד וידיו מורמות בכניעה.¹⁷

ההשוואה המתבקשת הזו מתקיימת במפורש במקומות אחדים בהמשך הסרט.¹⁸ ובכל זאת, הזיכרון הקולקטיבי אך המודחק של הצופה הישראלי מתעקש לראות שם צללית אחרת, נוספת, מעבר לצלליות של שני הילדים הללו – מסברה ושתילה ומגטו ורשה. אותן עיני ילד מפחדות, זועמות, אותה משאית, אותה שיירת פליטים, אותם חיילים מסביב, אותה זווית של המצלמה הניצבת ממרחק, מתבוננת בהמון ההולך ומתקרב אליה, ואתו לוחם ישראלי שעומד מן הצד, נרעש, מזועזע, אך לא עושה דבר. זה קרה בנובלה של ס. יזהר

14 אלזסר, הערה 6 לעיל.

15 אלזסר וחגיין, הערה 13 לעיל, עמ' 136-137.

16 שם, עמוד 137.

17 ראו דיון על מקומה של השואה בסרטי לבנון: אבישר אילן, "רוקד סולו בבוץ הלבנוני", תכלת - כתב עת למחשבה ישראלית 35, 2009.

18 כאשר חברו של פולמן, אורי סיוון, אומר לו שהטראומה שלו ממחנות הפליטים היא למעשה טראומת כיסוי לזו של אושוויץ, שגדל עמה; כאשר רון בן-ישי מציין בפני פולמן כי המראות ממחנה הפליטים שבהם מעלים אזרחים על משאיות מזכירים לו "את התמונה מגטו ורשה".

"סיפור חרבת חזעה"¹⁹, המתאר גירוש של תושבים מכפר ערבי בשנת 1948, ובסרטו של רם לוי (1978) שנעשה על פיו. ואלס עם באשיר נראה כאילו הוא משחזר אותה סצנה עצמה, עם אותם גיבורים ואותן זוויות צילום. העקבות שמופיעות בסרטו של פולמן עשויות להוביל, מעבר לטראומה המוכרת והידועה של השואה, אל טראומת הגרעין של החברה הישראלית – אירועי 1948.

חרבת חזעה היה הסרט האחד והיחיד שעסק בגירוש הערבים תושבי הארץ במלחמת 1948. אחריו, במשך שנים, שום סרט אחר לא נגע בנושא. ובכל זאת, עיני הילד, המשאית, הגירוש, הסיטואציה שבה החייל הישראלי עומד חסר אונים מול העוול המתרחש לעיניו – גירוש, רצח, ליניץ' – מנסה לפעול ואינו מצליח, חוזרת שוב ושוב בקולנוע הישראלי, למשל בסרטים האלה: אוונטי פופולו (רפי בוקאי, 1986) משחקים בחזרף (רם לוי, 1988), גמר גביע (ערן ריקליס, 1991), קרוב לבית (וידי בילו, דליה הגר, 2005) ועוד.²⁰ שיתוק זה של החייל הישראלי לנוכח המתרחש, מתכתב עם מקרה הבוחן המפורסם של פרויד ובו אב שבנו המת פוקד אותו בחלומות והוא שומע שוב ושוב את זעקתו: "אבא, אתה לא רואה, אני נשרף". הוא מרגיש שבנו קורא לו להתעשת, לעזור, להציל, אך האב ממשך לישון ואינו מתעורר בעוד מועד.²¹

סרטו של ארי פולמן הואשם כאמור בכך שהוא מטפל באירוע שקל יחסית לעסוק בו – רצח של מוסלמים בידי נוצרים – ושהאנימציה המרחיקה את המסופר מן המציאות מקילה שבעתיים. אך האם ייתכן, כמו במקרים אחרים שפרויד מציין, שהטראומה האחת, זו שנחשפה, משמשת מחסה מפני טראומות אחרות, החבויות עדיין במסתרי התודעה. והאם ייתכן כי הטראומות הללו מובילות אל טראומת הגרעין הראשונה, אל מלחמת 1948, הנחוות דרך השכחה ובאמצעות חזרות על אותה שכחה? האם ייתכן שטראומות חוזרות, שבהן יהודים מוצגים כקרבנות, מסתירות טראומה של אשמה ומובילות אחורנית אל טראומות שמצויות עדיין במצב החביון?

עיון מדוקדק בסרטים הנזכרים כאן עשוי להראות לנו כיצד אפשר לקשור ביניהם לבין טראומת הגרעין של גירוש הערבים הפלסטינים מכפריהם ב-1948, ובכך לבצע פעולה אתית ופוליטית ולהחזיר את הדיון הקולנועי בסרטי לבנון אל ההקשר ההיסטורי הכואב שייצר את הטראומות הללו. לשם כך אנו מבקשים להיטפל אל סימפטום טקסטואלי שחוזר ונשנה בסרטי המלחמה הישראליים ואף בספרות, ובכך אולי להעמיד היסטוריוגרפיה אחרת של הקולנוע והספרות הישראליים, שמנכיחה בשפתה הפוסט-טראומטית את מה

19 ס. יזהר, "סיפור חרבת חזעה", סיפור חרבת חזעה ועוד שלושה סיפורי מלחמה, תל אביב: זמורה-ביתן, 1949 [1989].

20 לניתוח של סרטים אלה ונוספים ראו: Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, Lewiston, 1997; Anat Zanger, "Blind Spaces: Roadblock Movies in Contemporary Israeli Film", *Shofar: Special Issue on Israeli Cinema* 24, 2005, pp. 4-37; ג'אד נאמן ויעל מונק, "מתת המוות של הלוחם: ראלים מאגי בסרט אוונטי פופולו", מכאן י"ג, עמ' 68-83.

21 קארות, הערה 7 לעיל.

שהושתק ואת מה שהודר ממנה. אנו מבקשים לסלול שביל אשר יוביל בחזרה את ואלס עם באשיר, ואולי גם טקסטים דומים לו, אל האירוע ההיסטורי והטראומטי שממנו ניתק. שביל זה הוא "שביל של בוך".

דרך הבוך, השלולית והמים

הסרט ואלס עם באשיר נפתח בתמונה שבה כלבי טרף (שיצאו מתוך חלום בלהות של אחד החיילים) דוהרים ברחובות תל אביב, ובדרכם חולפים על פני שלולית של מים שנשקפת בה דמותם של גבר וילד – כמו בתמרור להולכי רגל. בערך באותו הזמן שבו יצא הסרט לאקרנים, ראה אור ספרו של עמוס עוז, תמונות מחיי הכפר.²² גם שם מופיעה שלולית, גם שם יש בוך. הסיפור האחרון בספר זה מתאר כפר דמיוני, אלגורי, הטובע בביצות שלא יובשו ובבוץ סמיך, צמיגי, שמדיף צחנת גוויות. כלל לא ברור אם תושבי הכפר הם קרבנותיו של הבוך או יצרניו.

כדי להבין את מקורם או משמעותם של הבוך, השלולית והמים, צריך לצאת אל מחוץ לסיפורו של עוז, כמו גם אל מחוץ לסרטו של פולמן, לחפור באדמה החלקלקה ולנסות לאתר סימנים נוספים. בעקבות הספר והסרט ניתן ללכת כמה שנים אחורנית ולהגיע אל סרטו של עמוס גיתאי, כיפור (2000), העוקב אחר יחידה של מחלצי פצועים ברמת הגולן במלחמת יום הכיפורים. הסרט נפתח ביום חורף ירוק, אך ככל שהמלחמה הופכת לקשה ונואשת משתנים נופי הקרב. בהתחלה נראית שלולית של מים פה ושם, לאחר מכן שוקעים המחלצים בשלולית בוך ואינם מצליחים לצאת ממנה לחלץ את הפצוע ולהניחו על האלונקה; ובסוף, בשוטים ממושכים, ארוכים נראה כאילו הארץ כולה מכוסה בוך. הבוך הזה משמש רקע לסיום הסרט עם תמונות ההרוגים, הפצועים והשבורים בנפשם.²³ אך האם רק בכך מדובר? בכאבם של החיילים קרבנות המלחמה? או שמדובר גם בעוול שמלחמה זו גרמה לאחרים? צריך להמשיך ולחפור, לחצות את שדות הבוך שבהן השקיע עמוס קינן את תל אביב בספרו האפוקליפטי בלוק 23, 24 לעבור את שלולית הבוך שבה מתבוססים חיילי מלחמת לבנון בסרט שתי אצבעות מצידון (אבי כהן, 1986), מזדהמים ומזזהמים את חבריהם ובכך מטילים בספק את האופן שבו הוצגו במהלך הסרט כולו – קרבנות טהורים של מלחמה הכרחית, מלחמה שעל פי השיח המקובל באותה עת גרמה לצבא הישראלי (הגדול והחזק) לשקוע ב"בוץ לבנוני".²⁵ לאחר מכן ניתן להשתהות מול

22 עמוס עוז, תמונות מחיי הכפר, ירושלים: כתר, 2009.

23 לדיון בסרט כיפור ראו: Raz Yosef, "Spectacles of Pain: War, Masculinity and the Masochistic Fantasy in Amos Gitai's Kippur", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 24, 1, 2005, pp. 49-66. מעמדו המטאפורי של הבוך מתבלט במיוחד לאור העובדה שבתקופת מלחמת יום כיפור לא ירד גשם ולא היה בוך.

24 עמוס קינן, בלוק 23: מכתבים מנס ציונה, תל אביב: זמורה ביתן, 1996.

25 כזכור, מושג "הבוץ הלבנוני" מזוהה לחלוטין בציבור הישראלי עם מלחמת לבנון הראשונה. לדיון רחב על אודות שיח זה ראו: Udi Lebel, "Militarism versus Security: the Double-Bind of Israel's Dual Emphasis on Militar Bereavement and Hierarchy of Loss", R. Harris (ed.), *Military-Culture-Media Representation in Israel*, Indiana: Indiana University Press, 2009.

הרכב הצבאי המרובב בוץ אשר מופיע בתחילת סרטו של אורי ברבש אחד משלנו (1989), להיזכר גם בשלולית השמן שבה משתקפים פני החיילים בסרט לבנון (2009) ולהגיע אל שלולית בוץ רחוקה עוד יותר, מתקופת המנדט, בסיפורו של יצחק בן נר משחקים בחורף²⁶ ובסרטו של רם לוי שנוצר בעקבותיו.

סרטו של לוי, משחקים בחורף (1988), מתרחש רובו בחורף, בכפר קטן ונידח, וסובב סביב חייהם הקשים של תושביו: העבודה המפרכת, תנאי העוני ואכזריותם של נציגי השלטון הבריטי. עיקר העלילה נע סביב לוחם מחתרת המסתתר במתבן של אחד הבתים, אינו זוכה לעזרה וגוסס לעיני הילד, גיבור הסיפור, המנסה לטפל בו.

באחת הסצנות שבסרט יוצא בחור בשם שטרקמן להרוג את הפרדה שלו, שהזדקנה ואינה מסוגלת עוד לעבוד. הוא מתבוסס עמה בשלולית של בוץ, כשהמצלמה בצילום תקריב על רגליו ורגליה, מתקשה להתקדם ואז מוציא אקדח ומחסל אותה. הפרדה הזקנה עוד גוררת את רגליה, נוטה אל צדה, מתקדמת עוד כמה צעדים בתוך הבוץ, ואז קורסת. הילד, גיבור הסרט, מתבונן בנעשה בחוסר אונים, שקוע גם הוא בבוץ ואז מתנפל על היורה בזעקות: "רוצח, רוצח", מנסה להכות אותו ומושך על ידו אל תוך הבוץ. בהמשך, המצלמה מתרוממת, ובשוטים דוממים קולטת את המרחבים, השדות, ההרים השוממים, ציפורי הטרף שעטות על הגווייה. צילומי המרחבים הרחוקים, הדוממים, הנראים כמרחבי שממה, חוזרים שוב ושוב לאורך הסרט כולו.

מתוך הסרט עצמו לא ברור מדוע המתת חסד של בהמה חולה מכונה רצח, מאיפה נובעת האשמה המרחפת על הכפר. האם אכן בני הכפר הם אך ורק קרבנות חפים של שלטון בריטי ושל טבע אכזרי, או שהטבע האכזרי הוא השתקפות של האכזריות והאלימות המחלחלות אל תוכם וממלאות את הכפר כולו?²⁷

כדי להשיב על כך יש להמשיך לחפור, אחורנית, בדרך אל השלולית האחרונה, ולהגיע אל "סיפור חרבת חזעה", אל אותו בוקר חורפי בהיר בסיפורו של ס. יזהר, שבו קבוצה של חיילים "רחוצים, שבעים ולבושים היטב"²⁸ יוצאת לבצע משימה קלה. כמו החיילים בתחילת הסרט כיפור, מצב רוחם מעולה, הם מרגישים שהקרבות האמתיים כבר מאחוריהם ונראה

לדיון על סרטי לבנון המוקדמים יותר ראו: Nurith Gertz, "The Medium that Mistook itself for War: Cherry Season in Comparison with Ricochets and Cup Final", *Israel Studies* 4, 1, 1999, pp. 153-175.

26 יצחק בן־נר, "משחקים בחורף", שקיעה כפרית: סיפורים, תל אביב: עם עובד, 1966.
 27 כדאי לציין בהקשר זה כי גם ואלס עם באשיר ולבנון שזורים במראות של חיות מתות כתוצאה מן הקרבות האכזריים. בואלס עם באשיר מדובר בכלבים ובסוסים, ואילו בלבנון מדובר בחמור ותרגולים (ולדיון רחב בנושא זה ראו יוסף, הערה 11 לעיל). בשני המקרים, ואולי אף באחרים, ניתן לקשור בין מראות הזוועה מעוררי החמלה של החיות לבין רגשי האשמה שמלווים את החייל הישראלי כאחראי למותם של חפים מפשע. ואלס עם באשיר אף מגדיל לעשות וממקם את רצח הכלבים כסיבת ההיזכרות של הגיבור באירועי הטבח בסברה ושתילה. כל התמונות הללו שולחות אותנו אל החיות המומנות, אל האשמה וההרג בחורבת חזעה, במלחמת 1948.

28 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמוד 34.

להם כאילו לא מלחמה מצפה להם עתה, אלא "יום טיול"²⁹. באחת התמונות בנובלה, ובעקבותיה בסרט, נדרשים הערבים להתבוסס בשלולית בוך כדי להגיע למשאית שתסיע אותם אל מעבר לגבול. הם אינם לוקחים אתם דבר, לא בגד, לא שמיכה, לא חפץ כלשהו, לא שתייה; הם נאלצים לעזוב בידיים ריקות. הגיבור רץ לחפש ג'ריקן של מים כדי להעמיס אותו על המשאית, אך כשהוא מגיע עם המים מתברר שאיחר; המשאית כבר נסעה. מבט המצלמה אל השלולית של חברת חזונה מאפשר לנו לזהות אותה בקלות: זו אותה שלולית עצמה שצולמה בסרט משחקים בחורף, אותה שלולית ההולכת ומתפשטת בספרות ובקולנוע הישראליים וממלאת את הארץ בוך.

את השלוליות והבוץ אפשר לפרש כסימן פוסט-טראומטי, כהפגן של סיטואציה שאירעה בסרט חברת חזונה.³⁰ החזרה הזאת על האירוע מהעבר בולטת במיוחד בסרט משחקים בחורף: אותה שלולית, אותו צילום תקריב של הרגליים המבוססות בבוץ, אותו מבט חסר אונים של הצופה במתרחש, אותה אווירה של מוות התלויה מעל הכול. את השלולית בסרט משחקים בחורף, כמו השלוליות האחרות, אפשר לראות כמסמן שהמסומן שלו הוחבא, הושהה והוא נמצא אי-שם בעבר, בסיפור הקולנועי של חברת חזונה. סיפור זה לא נחקק בזיכרון, ורק תמונות מבודדות, מטושטשות, נותרו ממנו, ומקורן נשכח, והן עוברות מדור לדור כטראומה שנותרה בתקופת החביון שלה.

הבוץ יכול לשמש נשא של טראומת העבר כי מעבר למשמעויות השחוקות שלו כסימן של היתקעות, שקיעה והתבוססות, הוא נקשר גם באדמה, בפריון, וגם במריבה של שני העמים על אותה חלקת ארץ האוצרת בתוכה הרס וחורבן. תכונותיו ה"מזהמות" של הבוץ גם הופכות אותו במובן מסוים למה שז'וליה קריסטבה כינתה "הבזוי" (object);³¹ אותו רכיב – גופני בדרך כלל – אשר מעתיק את מקומו מן הפנים אל החוץ ובכך מערער על קטגוריות אלה כמו גם על ההבחנה בין סובייקט לאובייקט. ערעור קטגורי זה הוא שמזכיר לנו את התלות באחר, את העובדה שלא ניתן באמת לסלקו ולגרשו. במובן זה, הבוץ נמצא בטקסטים הנדונים כדי להזכיר לנו את מעשה העוולה המכונן של התרבות הישראלית-ציונית, ובעיקר את העובדה שלא ניתן להדחיקו. במוקדם או במאוחר הוא ישוב מן המודחק במלוא עוזו ויאלץ אותנו להישיר אליו מבט, גם אם כעת הוא מחופש לשלולית של בוך.³²

29 שם.

30 זיגמונד פרויד, "אבל ומלנכוליה", אבל ומלנכוליה ופעולות כפייתיות וטקסים דתיים, מגרמנית: אדם טננבאום, רסלינג, 2008. פרויד מבחין בין "עיבוד" (working through) ל"הפגן" (acting out) ובעקבות כך בין "אבל" ל"מלנכוליה". בעוד המתאבל מכיר בהיעדרו המוחלט של האובייקט האבוד כשייך לעבר דרך ה"עיבוד", מתעקש ה"מלנכולי" לראותו קיים בהווה באמצעות מופעים מגוונים שלו ה"מפגינים" את נוכחותו. בכך מתייחס פרויד ל"הפגן" כאל סימפטום פוסט-טראומטי, כפעולה המסמנת אירוע מודחק מן העבר אשר נחוה כהווה.

31 ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תל אביב: רסלינג, [1982] 2005.

32 על ה"בזוי" בהקשר לקולנוע הישראלי ראו מיכל פרידמן, "בין שתיקה לנידוי: המדיום הקולנועי ואלמנת המלחמה הישראלית", מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 43-33.

כאמור, אין קשר ישיר וברור בין הסרטים ואלס עם באשיר וחרבת חזעה. אבל השלולית, כיזכרון מודחק של משהו נורא שאירע בעבר, חוזרת ומופיעה כאן כמו גם המשאית שאליה מעלים את הפליטים, הנשים והזקנים, החיות המומתות, החייל הישראלי העומד מן הצד ושותק ואף אותו ילד המתבונן בזעם אל המצלמה ואשר "כשיגדל לא יוכל להיות אחרת מאשר נחש-צפעוני".³³

כמו תמונת הילד המגורש במשאית בסרט ואלס עם באשיר, גם שלולית הבוץ עשתה דרך ארוכה על פני כל מלחמות ישראל והגיעה עד שנות האלפיים. שלולית הבוץ היא סימן בודד שאיבד את המסומן שלו, את המשמעות שהייתה לו ואת ההקשר שממנו הגיע, והוא נודד על פני שכחה של דורות, קורא לחזור אל אותו רגע נורא שבו לראשונה מי שהיה קרבן של עוול הפך למבצע העוול או לזה שעומד מן הצד ואינו מסוגל לפעול. קריאה צמודה יותר בשני הסרטים ובשני הסיפורים, חרבת חזעה ומשחקים בחורף, עשויה לחשוף את האופן שבו נמשכת השרשרת הטראומטית ומועברת מדור לדור, מטקסט לטקסט.

בסצנה מתוך משחקים בחורף שתוארה לעיל מדובר בהמתת חסד של בהמה חולה, והכינוי שניתן לפעולה זו, "רצח", אינו הולם אותה. באופן דומה לא מתאימה הקריאה שנשמעה קודם לכן מפי אחת מנשי הכפר: "אתם כולכם תהיו אשמים". ההתפרצות באה בעקבות שם המחתרת לח", שהיה רשום על קירות הכפר הישראלי בשגיאות כתיב. אמנם הייתה סכנה שכתובות כאלה יעלו את זעמם של הבריטים שליטי הארץ, ובכל זאת קריאת ההאשמה נראית מוגזמת בהשוואה לחומרת המעשה, ולפיכך בלתי מתאימה לאירוע. האשמות כאלה מתאימות ביותר להקשר של הסרט האחר, חרבת חזעה – ההקשר של אכזריות הגירוש של הערבים מכפרם.

ועדיין אפשר לתמוה: בסרט חרבת חזעה לא מתרחש שום רצח, גם לא רצח חיות (שני חיילים מדברים באופן כללי על יריות בחמור ובגמל, אך הדברים אינם מתוארים באופן גרפי, מפורט ועל כן אינם ממשיים דיים). אם כן, למה מתקשרת אשמת הרצח? מיהו הרצח ובאיזה רצח מדובר? כדי להגיע לתשובה יש להמשיך ולחפור אל תוך העבר, אל מעבר לתקופת ההשחיה של שלב החביון, ולהגיע אל הסיפור של ס. יזהר. שם, בסיפור ולא בסרט, מתגלים הפרטים החסרים ומתגלה מקורם האמתי של הרצח ושל האשמה. מדובר בשני קטעים נפרדים שהושמטו מן הסרט:

בקטע ראשון מתאר אחד החיילים, בתיאור חי, פלסטי, איך "דפק" שלושה כדורים בחמור. מותה של הפרדה בסרט משחקים בחורף נראה כביצוע קולנועי, כמעט מדויק, של אותו תיאור ספרותי שנעדר מן הסרט חרבת חזעה:

כשחטף בצואר, הרים את הראש והביט. כבר נזל לו דם כמו מברז. אז מה עושה החמור הזה – חוזר ומתחיל לתלוש לו עשבים. החטפתי לו מתחת לאוזן והוא נתן קפיצה ונשאר עומד ומביט. לא, זה כבר הרגיו. הרבצתי לו אל העין, מיותר קרוב,

33 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמ' 75.

והוא הלך כמה פסיעות הלאה בעשב ואחר־כך, לאט־לאט, בלי חשק, נפל והשתטח.
 כוח חיים עצום.³⁴

הקטע השני, שבו מטווחים החיילים ויורים בכפריים, מתואר בספר ובסרט כאחד. אך בסרט הערבים מצליחים לברוח. בסיפור אחד מהם נורה, ומותו מתואר כפי שתואר מותו של החמור בסיפור, כפי שצולם מותה של הפרדה בסרט משחקים בחורף:

אז שירשר הצרור השני, ותכף לו השלישי. הארבעה במרחק צנחו כולם. מישהו בתוכי נשתנק. הזמן נעצר לרגע והכל היה לא־חשוב. שירבבנו צואר להיטיב ראות, לראות היטב. מוישה לא אמר דבר. פתע קמו עוד שניים ורצו, ובטרם ידענו מה, קפצו ונעלמו בין השיחים. אחר־כך קם אחד נוסף וריץ. וכשקם הרביעי, ניתך הצרור הרביעי, הלה כפף רגע, שהה כלום וקם, צרור חמישי. הוא לא רץ, אבל הלך. אחר־כך החליט כנראה לזחול. פתאום התחיל להתגלגל ונבלע בעשבים.³⁵

הקשר שבין הרג הפרדה לקריאה "רוצח", מתגלה אפוא שם, בעבר, באותו אירוע של הרג בעלי חיים ובני אדם. ועדיין נותר בעינו ההבדל המהותי שבין הרג פרדה חולה לגירוש תושבי כפר שלם מביתם. ההבדל הזה מתאחה גם הוא שם, בעבר הרחוק, בשימוש כפול, ממשי ומטאפורי, במונח חיה. כך מתאר המספר את הפליטים הצועדים בבוץ אל המשאיות בנובלה חרבת חזנה:

ואחריהם, סבורים שכך היא הדרך, הלכו האחרים. משכשכים ברגליהם במים. והיה מישהו שגחן באנחה ונשל נעליו מרגליו לעבור דרכו במים. לא אדע מדוע נראה הדבר כה משפיל ומזולז. כבהמות, חשבת, כבהמות.³⁶

ניתן לומר אפוא שהאירוע הטראומטי שחוזר ונשנה – בסיפור ובשני הסרטים – אינו רצח חמור או פרדה, אלא אקט הגירוש וההרג והאכזריות שליוו אותו. האקט הזה שתואר במלואו בנובלה חרבת חזנה, חוזר ומופיע מלא בנקודות־עיוורון ושכחות בסרט המבוסס עליו, ונעלם לגמרי בסרט משחקים בחורף לאחר מכן. ובכל זאת הוא קיים במקום אחר ובזמן אחר, בחוויות אחרות המסמנות אותו: המעמד שאיננו נזכר וזעקת הרצח שאינה נשמעת הם שעוברים כחוט השני בתמונות חוזרות בספרים ובסרטים לאורך השנים. אלה הן תמונות שנותקו מהשרשרת הסיבתית הקוהרנטית שאליה השתייכו, תמונות שלא עוכלו בתודעה, לא עברו אינטגרציה והן מופיעות שוב ושוב כחוויה פוסט־טראומטית.

בין גאולת האדם וגאולת הלאום

כדי להיטיב להבין מהי בדיוק הטראומה העזה שהולידה את שורת ההשכחות, המחיקות

34 שם, עמוד 38.

35 שם, עמוד 46.

36 שם, עמוד 72.

וההסתרות, כדאי לחזור אל האירוע ההיסטורי של הגירוש ולנסות ולהבין את מקומו והשפעתו על התרבות והזהות היהודית-ישראלית.

"סיפור חרבת חזעה" ראה אור בשנת 1949, זכה בהצלחה מיידית, הפך לרב-מכר ועורר ויכוחים רבים. אך בסיכומו של דבר, לפי אניטה שפירא במאמר המפתח שלה,³⁷ נתפס הסיפור כדיווח על אירוע מקומי, חריג, תוצאה של פקודה נואלת, חד-פעמית. גירוש ערביי ארץ ישראל שבו עסק הסיפור היה אז זיכרון מעיק אמנם, אך חלק ממלחמה שבמהותה נתפסה כצודקת. מה שאפשר היה לדבר עליו בשנת 1949, טוענת שפירא, הפך לטאבו בשנת 1978, השנה שבה הופק הסרט חרבת חזעה בבימויו של רם לוי. הסיבות לכך הן רבות ומגוונות ומתוארות במפורט באותו מאמר: "סיפור חרבת חזעה" נכתב בסופה של מלחמה קשה ועקובה מדם שבה סבלו היהודים מצור ארוך על ירושלים, תבוסות קשות ואבדן של כחמישית מבני הנוער הלוחמים. במצב זה, הזיכרון הכאוב של גירוש הערבים, שהיה ידוע לכול, לא ערער את הביטחון בצדקת המלחמה.

עם השנים נשכח סיפור גירושם של ערביי ארץ ישראל ואומצה הגרסה שהערבים ברחו מרצונם, מתוך פחד וכהיענות להוראות מפקדיהם שהבטיחו להחזירם לביתם בתום המלחמה. כיבוש מתמשך, על כל העוולות והמועקות הנלוות לו, וכן פחדים קיומיים שליוו את ההכרה שאין פתרון לאיבה בין ישראל והפלסטינים, זיכרונות השואה ואימת הטרור, החשש שהכרה בעוולות 1948 תוביל להכרה בעוולות 1967 ומכאן לפסילת הציונות ולביסוס זכות השיבה – כל אלה ואחרים תרמו להשתקה של הגירוש, בכלל, ושל האירוע המתואר ב"סיפור חרבת חזעה", בפרט. במידה רבה, גם למתנגדי הסיפוח והכיבוש היה נוח ליצור ניגוד ברור וחד בין החלום הטהור של 1948 להסתאבותו בהווה. כל זה מבהיר, על פי שפירא, מדוע "סיפור חרבת חזעה" הוכנס בשנת 1964 לתכנית הלימודים בבתי הספר, ואילו הסרט שנעשה על פיו בשנת 1978 צונזר ונאסר לשידור במשך שנים.

אך חוץ מההשתקות הפוליטיות ניתן לגלות כאן את הטראומה שהושתקה. זוהי הטראומה של מי שגודל וחונך על השילוב שביסוד הציונות – בין אתיקה ללאומיות, בין גאולת האדם לגאולת האדם, בין האמונה בכך שמטרת היהדות לשמש מופת למוסר אוניברסלי³⁸ לבין האמונה שהתקומה הלאומית היא שתאפשר לממש את המטרות האוניברסליות האלה. השילוב הזה ניתן כשהתגלה אי-התואם בין הסיפור שבאמצעותו העם היהודי מבין את עצמו ומארגן את עברו כקרבת וכוונת של צדק אוניברסלי, לבין סיפור הממשי של המלחמה, סיפור של אלימות, כיבוש וגירוש. סיבת הטראומה שנוצרה כאן היא הפיצול בין שתי הזהויות – האתית והלאומית.

"סיפור חרבת חזעה" חשף את הפיצול הזה. "עד אז ידענו שיש דברים שלא עושים כלל וודאי לא יהודים", אמר ס. יזהר במהלך הוויכוחים שניטשו סביב הסיפור והסרט. "כשכתבתי את הסיפור 'חרבת חזעה', לא כתבתי אותו כיהודי מול ערבי, כתבתי אותו כאדם שנפגע"

37 אניטה שפירא, "חרבת חזעה, זיכרון ושכחה", אלפיים 21, 2000, עמ' 9-53.

38 האנס יונאס, "מושג האלהים אחרי אושוויץ", מושג האלוהים אחרי אושוויץ ומאמרים נוספים, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 65-86.

(ריאיון פרטי, 1975). גיבור הסיפור מתבונן בחבריו וחווה את הרגע שבו חדלו להתבונן בפניו של האחר, כלשונו של עמנואל לֵיִנס, כדי לגלות מעבר להם את אנושיותו. זהו הרגע שבו איבדו, לדעתו, את אנושיותם שלהם, הרגע שבו התפצלה זהותם.³⁹

הרגע הזה, לגבי הספרות הישראלית, הקולנוע הישראלי וחלק נרחב מהתרבות הישראלית, הוא רגע טראומטי. התאוריה של הטראומה היא שעשויה להבהיר את המקור הראשון לאתוס של "יורים ובוכים", שאליו מופנים חצי הביקורות של הסרטים הללו. על כן אולי דווקא דמותו של החייל הישראלי הנתון בהלקאה עצמית היא שיכולה למעשה להוביל אותנו אל מה שלא ניתן לייצוג באופן אחר; להבהיר את ההבדלים בין חרבת חזנה המתריע מפורשות על עוול ידוע, לבין הסרטים שנעשו לאחר מכן, המשחזרים באמצעות מבנים פוסט-טראומטיים אירוע שהודחק ונשכח.

מחקר הטראומה מראה כי האפשרות להתגבר על הטראומה קשורה באינטגרציה ובאסימילציה של האירועים, באפשרות לספר את ההיסטוריה כאשר אפשר לספר ויש נוכחות של מספר ומאזין, כשניתן לעבד את האירועים הקשים ולהתמודד עמם.⁴⁰ בתקופה שבה נכתב הסיפור ניתן היה לעבד את האירועים ולארגנם בתוך נרטיב ציוני קוהרנטי, שחיבר יחד את הזהות הלאומית והאנושית-אוניברסלית. האמונה בבניית חברה חדשה, מדינה נאורה המגשימה צדק אוניברסלי – אמונה זאת אפשרה יצירת שרשרת סיבתית, שבה אירועי הגירוש נתפסו כטעויות, כסטיות שיתוקנו עם הגשמת המטרה. בשרשרת כזו היה אפשר לשלב את האירועים הטראומטיים ולהעמיד נרטיב בעל סוף סגור המסתיים בגאולה.⁴¹ כשהנרטיב הזה התפרק, ועמו הקשר והשילוב שבין הזהות האתית והלאומית, אבדה האפשרות לעבד את הטראומה ולמצוא לה מרפא, ועל כן מה שזכה קודם לכן לעיבוד, חזר ונדחק אל הנשייה, אל החביון.

כמו בסרטים ואלס עם באשיר ולבנון, גם בשתי היצירות הקולנועיות חרבת חזנה ומשחקים בחורף ניתן לאתר את פיצול הזהות כתופעה טראומטית ואת המהלך הפוסט-טראומטי

39 הפנים הם האופן שבו האחר "פונה" אלי (אכן לֵיִנס משתמש באטימולוגיה זו של המושג) ודורש ממני להכיר בו כזוה/כאחר, אך לא כאובייקט. הפנים הם מעין "שער" אל מה שלא ניתן להפצוץ דרך המבט, אל הסובייקטיביות שמצויה מאחוריהן באופן שלא מתמסר לגמרי למשמע ולפרשנות. זו דרישה אתית להכיר באחרות המוחלטת, באחר כאחר. ראו: הגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לֵיִנס, בני ברק: הקיבוץ המאוחד | "ספריית אדום כהה" בסדרת "קו אדום", 2008; עמנואל לֵיִנס, כוליות ואינסוף, מצרפתית: רמה אילון, ירושלים, מאגנס, תש"ע.

40 ראו: דומיניק לה-קפּרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תל אביב: רסלינג, 2006; קארות, הערה 7 לעיל; Shoshana Felman and Dori Lau, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York: Routledge, 1992; Dominick LaCapra, "Revisiting the Historians' Debate", *History and Memory* 9, 1997, pp. 80-113; Christine Van Boheemen-Saaf, *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History: Reading, Narrative, and Postcolonialism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

41 שאול פרידלנדר, עם בוא הזיכרון, ירושלים: אדם, 1980; Saul Friedländer, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

שהתחולל בעקבותיה – מתוך מעקב צמוד אחר מבטים, נקודות תצפית ותנועות הגיבורים והמצלמה. קריאה ב"סיפור חרבת חזעה" בהשוואה לסרט שנעשה בעקבותיו ולמשחקים בחזרף, עשויה להראות כיצד זהות הגיבור ששילבה את האנושי והלאומי מתפצלת מיצירה ליצירה, עד שבסופו של דבר נוצר פער בלתי ניתן לגישור בין שתי הזהויות.

גיבור "סיפור חרבת חזעה" מכיל את זהותו של החייל שלחם במלחמת 1948. הוא השתתף בקרבות עקובים מדם והוא מאמין באמונה שלמה שמקומם היחיד של היהודים הוא בארץ ישראל – גם במחיר דמים. בר-זמן הוא מכיל זהות אחרת, זהות כלל-אנושית המזדהה עם מצוקתם של הערבים המגורשים, המשתלבת בתודעתם והחודרת אל דיבורם ואל נקודת התצפית שלהם באמצעות מה שמכונה בתורת הספרות *מבע משולב*. שתי הזהויות מکتיבות שתי עמדות לגבי הנוף וההיסטוריה: מצד אחד, הגיבור רואה את עצמו כחלק מהנוף ומכיר במקומו בהיסטוריה העברית-ציונית, שראשיתה בתנ"ך וסופה בהתיישבות החדשה והיא שמובילה מגלות לגאולה. מצד אחר, הוא מכיר בכך שעם פעולת הגירוש שהוא ביצע הוא התנתק מהנוף שעובד דורי-דורות על ידי התושבים הערבים של ארץ-ישראל וניתק עצמו מההיסטוריה הכלל-אנושית ובתוך כך מההיסטוריה היהודית שהייתה חלק ממנה. מעתה, הוא יחפש את זהותו ואת ההיסטוריה שלו בין הגולים הערבים, הנראים כאילו יצאו מאחד מספרי התנ"ך. הוא יחפש ביניהם את ירמיהו, נביא הזעם, וכשאלוהים ירד אל הבקעה בסוף הסיפור "לשוטט ולראות הכצקתה", הוא יראה את הקרבן הערבי ולא את הקרבן היהודי. כפילות זו מוצאת ביטוי סגנוני מדויק בסוגים שונים של שילוב מבעים בין הגיבור המספר לחבריו ובינו לבין הערבים. מצד אחד, עם חבריו הוא חש מרוחק מהגולים הערבים, בז להם ולבתיהם העלובים, ומצד אחר הוא משתלב במבעם ומביע מפיו שלו את כאבם, זעמם ושנאתם:

דמעות, שכאילו אינן שלה, התגלגלו על לחייה. וגם הילד היה מייבב מעין "מה עשיתם לנו" חשוק-שפתיים. נראה היה פתאום שזו היחידה היודעת מה בדיוק יש כאן [...] זה היה כאילו צעקה שיוועה מהליכתם, מעין "ארורים" שונא [...] ומרוממים בכאבם ובצערם מעל הווייתנו שלנו – המרושעת – עברו דרכם.⁴²

לא זו בלבד שהמספר מרצף את דבריו בציטוטים (מדומיינים) של דברי האם הערבייה ובנה, אלא לבסוף הוא מאמץ את השקפתם כדי להגדיר, מנקודת הראות האידיאולוגית שלהם, את עצמו ואת חבריו. כמו כן, הגיבור המספר מתבונן עם חבריו התבוננות תועלתנית בנוף, בוחן אותו לפרטיו על פי המטרה שלנגד עיניו – הכיבוש, אך בה-בעת הוא ניתק ממבטה של הקבוצה כדי לראות את רוחב יריעתה של ההיסטוריה המגולמת בנוף הזה:

וכשנתנו את עינינו היטב באותם מעט הבתים שמעבר לירכותיה של ההיא הגבעה הלא-גבוהה, ובינינו לבינם מפסיקים המטעים, הגינות המטופחות, ובארות המים הכא והתם, ראינו שכל כולה של חרבת-חזעה זו אין בה כל בעיה, ממש אינה מצדיקה כל הרחבה נוספת של בירור. לעומת זה היו שם אילנות, שקמים כנראה, שהיו, פה

42 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמ' 74-75. לניתוח ראו: נורית גרץ, חרבת חזעה והבוקר שלמחרת, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמוד 133.

ושם, כה כבירי ימים ושננים, שכמעט ולא היה בהם עוד מן הצומח אלא מן הדומם הגדול. ואחר כך חזר מישוהו עם תפוזים ואכלנו תפוזים.⁴³

מצד אחד הוא מסתכל עם חבריו במבט מנומנם, משועמם, על הנוף הנרחב שמסביב, ומצד אחר הוא ניתק מנקודת מבטם כדי לבטא איזושהו קשר עם הנשגבות של הנוף הזה:

אגב, שניים או שלושה מאתנו כבר היו, מסתבר, ממש מנמנמים [...] וגם אותו שהיה משתעשע בהטלת אבנים קטנות למרחקים קצרים, רגע לפני שהתחיל בשחוק המפורסם של הטלת אבנים בחבריו והעמדת פני־תם, נתמאס עליו הכל ושיכל שתי ידי מתחת ראשו וצנח לאחוריו ושוטט עיניו למעלה בענפי השיזף הישיש ובשמים הגדולים המתאבכים תיכף אצל שיא צמרתו ועולים במעוף עצום לגבהים שאין בהם אחיזה.⁴⁴

כביכול, הגיבור המספר מתאר את הנראה מנקודת התצפית של חברו, אך מיד לאחר מכן הוא מוסיף בסוגריים: "ואשר כלל לא נחשבו בעיניו וגם לא שעה אליהם!". כלומר: לרגע התבונן בנוף כחלק מהחבורה וברגע אחר ראה בנוף הזה משהו שהאחרים לא היו מסוגלים לראות.⁴⁵ הסיפור מעצב אפוא את הרגע שבו הרצף בין שני מרחבים, שני זמנים ושתי זהויות, עדיין קיים וכבר מתנתק. זהו הרצף שבין הזהות הקולקטיבית של הקבוצה והזהות הפרטית של המספר; הזהות המצויה בקשר עמוק עם הנוף, יופיו וההיסטוריה שלו, והזהות המנותקת מהם; הזהות של היהודי הכובש והזהות של היהודי המזדהה עמוקות עם הסבל של הנכבש. ההיטלטלות בין הזהויות האלו מתבטאת גם במתח שבין הפעולה – ההליכה קדימה לקראת הכיבוש והגירוש, לבין העצירה וההתבוננות בנוף ובכל מה שבו.

בניגוד לסיפורו של ס. יזהר, בסרט חרבת חזעה שתי הזהויות מנותקות כבר לחלוטין זו מזו ואי-אפשר לגשר ביניהן. במהלך רוב הסרט, המספר סגור בתוך התודעה הקולקטיבית של קבוצתו, מנותק מהרצף ההיסטורי, מהנוף הסובב אותו ומהערבי שחי בנוף הזה. אפשר להבחין בכך כבר בפתחה: הסרט נפתח בתנועה – תנועת החיילים ההולכים, תנועת המצלמה המלווה אותם, תנועת הנופים המשתנים. התנועה הזאת נעצרת כשהחיילים מגיעים לכפר ועמה נחסמים גם הנופים. המבט שהחליף בסיפור את התנועה הוא עתה מבט "עיוור", אטום. בשלב זה, בכמה מקומות מרכזיים נוצר נתק בין השוט לרוורס־שוט.⁴⁶ החיילים מדברים על הנוף, מתייחסים אליו, מתכננים מה יעשו עם המקומות הכבושים, אבל המקומות הללו אינם נראים לעין הצופה. "כל המטעים האלה שלהם", אחד מהם אומר, "יש להם המון מים, כמה דונם, כמה אלפים טובים. יותר מאלפיים. הייתי עושה כאן מקשת מלונים". לאורך כל השיחה המצלמה עוצרת על פניהם, בין השיחים, ללא כל רוורס־שוט אל הנוף שבו הם מתבוננים. לעומת זאת, הנופים נפתחים בעיקר כשהמצלמה מתקרבת לנקודת התצפית של הערבים, מזדהה עמה – כשזעקת כאב של אישה ערבייה נשמעת,

43 שם, עמוד 35.

44 שם, עמוד 37.

45 גרץ, הערה 42 לעיל, עמוד 133.

46 shot/ reverse-shot הוא מונח המצייץ מוסכמת עריכה קולנועית, שבהן מצולם מראה מסוים, ומיד לאחר מכן מוצג מי שמתבונן במראה זה.

כשעיר צעיר בורח משוביו, כשערבים חסרי אונים נמלטים מיריות החיילים. במקרים אלה הצילום ניתק מהזווית של החיילים והוא משולב בנקודת המבט של הערבים; זוהי נקודת המבט של האחר, שעמה מזדהה עתה המצלמה. רק לקראת סוף הסרט, כשהגיבור מתנתק מהקבוצה שלו וקורא עליה תיגר, מבטו משתלב במבט המצלמה ובמבט הערבי. במקביל מתנתק הקשר בין הפעולה למבט: מי שמתבונן כאן אינו פועל, ואלה שפועלים אינם מתבוננים, ומתנתק הרצף ההיסטורי שגיבורי הסיפור האמינו בו, רצף המוביל מגולה לגאולה ומהתיישבות תנ"כית להתיישבות החדשה. הרצף הזה מתגלה כאן כפרודיה בלבד על טיעונים ציוניים קלישיאיים שנועדו להצדיק את הגירוש (הצורך להתגונן מפני האויב, או לפנות מקום לעולים ניצולי שואה).

בסרט משחקים בחזון, הגיבורים נותקו לחלוטין מהנוף ומההיסטוריה הלאומיים והאנושיים גם יחד. גם הגיבור הראשי אינו רואה את ההיסטוריה ואינו זוכר אותה. הנוכחות האלימה של הבריטים בכפר מנותקת מהקשר היסטורי, בעוד המאבק היהודי לעצמאות מופיע רק כהד רחוק לאירועים שאינם מובנים דיים. במקביל, הפעולה הממשית המובילה לאיזושהי תכלית נעלמה לחלוטין וגם המבט נעלם: מרחבי הנוף אינם מובחנים כלל על ידי הגיבורים. המצלמה פועלת כאילו באופן עצמאי, עוזבת את הכפר כדי לקלוט תמונות של נופים שוממים, מאיימים, המבטאים את זעם השמים ואת אשמת התושבים. אלה הם הזעם והאשמה שנצפו קודם לכן, על ידי המספר ב"סיפור חרבת חזעה". בשלב זה לא ברור מה מקורם, רק חזרה אל הטקסט של יזהר מגלה זאת:

והנה משבצות השדות, החרושים והמוריקים, וחלקות הבוסתנים עשירי הצללים, [...] והגבעות המגוונות, החוסמות ומגלות אופקים כחלחלים רחוקים – והנה כל אלה, תוגת יתמות יורדת עליהם, כהינומה עמומה. שדות שלא ייקצרו, מטעים שלא יושקו, שבילים שיישמו. מין אובדן ולחינם-היה הכל. מין השתרגות קוצים וקמשונים על-פני כל, וצוהב חרב, נהקת ערבות. וכבר ניבטות כך מן השדות אותן עיניים של האשמה, זו שתיקת מבט האשמה כשל בעלי-חיים נעלבים נבטת ומלנה אותך ואין מנוס.⁴⁷

באחת ההתבטאויות שלו סביב הוויכוחים שהתעוררו בנושא חרבת חזעה, אמר עמוס עוז: "אנחנו מתנהגים כאילו אנחנו מסתירים גופה במרתף, אנו קוברים פצע והוא יהפוך למורסה ממוגלת".⁴⁸ הקולנוע הישראלי מדבר אם כן על אותה גופה, אך הרטוריקה הטראומטית שהוא משתמש בה מותירה אותה למעשה הרחק שם, במרתף.

העקבות המהופכים של הטראומה: בלוק 23

אבל "סיפור חרבת חזעה" אינו אלא סיפור דמיוני על כפר דמיוני. בסיפור זה, כמו בכל הטקסטים הקולנועיים והספרותיים שתוארו כאן, העלילות, המקומות והאירועים בדויים בעיקרם. נראה כאילו בשרשרת האינטרטקסטואלית של סימני הטראומה, לא

47 ס. יזהר, הערה 19 לעיל, עמוד 68.

48 עמוס עוז, אצל: שפירא, הערה 37 לעיל, עמוד 83.

קיים המקום המרחבי הזמני הקודם לייצוג. האירוע הטראומטי שהלך ונשכח הוא טקסט בלבד, ובעקבותיו שורה של טקסטים יוצרים כפילות אין-סופית של סימני הממשות. במילים אחרות – סימני הטראומה חוזרים אל מסומניהם בטקסטים קודמים, שם מצויים ההקשרים שמהם הופקעו, ולא אל המציאות הממשית שמעבר להם.⁴⁹ המציאות הזו, הקשה בהרבה מהמציאות הפיקטיבית של "סיפור חרבת חזעה", נותרה במקרים רבים חבויה ונשכחת לגמרי. דוגמה לכך עשויים לשמש מספר אירועי טבח, אונס והתעללות בפלאחים ערבים אשר בוצעו בזמן מלחמת תש"ח/1948, תוארו ביומנים של יוסף נחמני ותועדו בסרטה של דליה קרפל, היומנים של יוסף נחמני (2005).⁵⁰ מקרים אלה לא הפכו מעולם לנושא ויכוח, דיון או להשכחה. הם לא היו קיימים כלל בתודעה ובזיכרון הקולקטיבי הישראלי ונתרו חבויים גם לאחר שהסרט הוקרן בטלוויזיה בשידורי הערוץ הראשון.

במקרים אחרים, עקבותיהם של אירועים טראומטיים שבהם היו הישראלים מבצעי העוול, מסתתרים מאחורי עקבות מהופכים, מטושטשים, המוטמעים בתוך אירועים שבהם הישראלים הם שהיו קרבנות של עוול. דוגמה אחת היא תיאורי קרב לטרון בסרט קדמה של עמוס גיטאי (2004).⁵¹ דוגמה אחרת של עקבות טראומה מהופכים יכול לשמש הקרב בדיר יאסין, המובלע בתיאור קרב אחר בספרו של עמוס קינן בלוק 23.

בספרו של קינן בלוק 23, העוסק בשואה שאירעה במציאות ובשואה דמיונית המתרחשת בעתיד, מופיעים שני קטעים הקשורים בסיפור ה"ה". זהו סיפורה של מחלקה בת 35 לוחמים שיצאה לסייע לגוש עציון הנצור במהלך מלחמת 1948 וכל אנשיה נהרגו. הקטע הראשון מתייחס אל הסיפור במפורש:

פעם, באחד מימי פברואר הקרים, נשלחנו, מחלקה של שלושים איש, להחיש תגבורת ליישוב נצור בהרים. סמוך לשעה שתים אחרי חצות גילו הגששים שצעדו בראש רועה ערבי זקן ישן תחת כיפת סלע. הרועה התעורר בבהלה אך אנו נבהלנו לא פחות [...] השארנו אותו בחיים והמשכנו להתקדם אל עבר הישוב הנצור. הרועה הזעיק את אנשי הכנופיות ששרצו בהרים מסביב. לפנות בוקר הוקפה המחלקה, ואיש מאנשיה לא נותר בחיים.⁵²

49 לנושא היחס בין הייצוג למציאות הקודמת לו ראו: Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2001. על היחס בין טראומה טקסטואלית לטראומה במציאות ראו: דן ערב, מלחמה, שיחזור, בידור: טראומה ונוסטלגיה בזיכרון הטלוויזיוני של מלחמות ישראל 1968-1991, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2009.

50 יוסף נחמני (1891-1965), איש העלייה השנייה, "השומר" ולאחר מכן "ההגנה", מנהל משרד הגליל של קק"ל. את יומניו כתב לאורך כל שנות פעילותו.

51 Nurith Gertz and Gal Hermoni, "History's Broken Wings: 'Narrative Paralysis' as Resistance to History in Amos Gitai's Film *Kedma*", *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49, 1, 2008, pp. 134-143. וראו גם: הסרט מחילות (אודי אלוני, 2006) ומאמרה של יעל מונק, "דם, אדם, אדמה: על מחילות (אודי אלוני, 2006)", מחברות קולנוע דרום 2, 2007, עמ' 59-66.

52 קינן, הערה 24 לעיל, עמ' 42.

הקטע השני מופיע במקום אחר ועוסק באירוע אחר:

שוב פרצה אחת המלחמות. הפעם הזאת החלטנו שלא לחזור על אותה שגיאה אומללה עם הרועה הזקן. כאשר מצאנו אותו ישן תחת כיפת סלע, הוצאנו אותו להורג. באותה מלחמה ניצחנו, אך את זכרו של הרועה הזקן לא הצלחנו למחות מלבנו. הוא הפך לרוח רפאים רעה, המתגוררת בבארות עזובות, בשדות קוצים, בחורבות. ילדים שתעו בדרכם או מטורפים שברחו מבתי החולים נופלים לתוך הבארות שאיווה לו למשכן ואינם חוזרים משם.⁵³

צירוף שני הקטעים מסמן את הפרדוקס של הקיום הישראלי-יהודי שבו עוסק קינן בכל ספריו: אי-הרצון להיות קרבן, אי-האפשרות לקבל את תפקיד התוקפן וחוסר המוצא של מי שמוצא עצמו בין שתי האפשרויות האלה. ונשאלת השאלה: מדוע בוחר קינן בסיפור ה"ה" ולא בסיפור הקרב של דיר יאסין, שבו נהרגו יותר מ-100 כפריים, ביניהם נשים וילדים, ובו השתתף הוא עצמו? מדוע לאורך כל הפרק, פעולות המספר בתנועת הלח"י מדווחות בגוף ראשון ומתייחסות לאירועים ביוגרפיים אמתיים, ואילו אחד האירועים הביוגרפיים המכוננים ביותר בחייו של הסופר נעדר מהם? מדוע בוחר קינן להדגים את מצוקת גיבוריו ומצוקתו-הוא בסיפור קולקטיבי במקום בסיפור אישי, בסיפור מיתי (על הרועה הערבי שהסגיר את המחלקה) במקום בסיפור אמתי, בסיפור של הישראלים כקרבן של תוקפים ערבים ולא בסיפורם של הישראלים כלוחמים פעילים? התשובה לכך היא שהקרבות שנשכחו לא נעלמו, כי אם פשוט "התחפשו" בתוך הסיפורים האחרים והם מהלכים בין הנרטיבים והאירועים הגלויים, מבצבצים מתוכם מבלי שנשים לב אליהם. במקרה זה, בניגוד למקרים האחרים שתוארו כאן, המסמנים לא רק מסתירים את מסומניהם, אלא יוצרים הסחה כשהם מופיעים כהיפוכם המוחלט – הקרבן הוא המסתיר מאחוריו את הטרומה של התוקפן.

בריאיון עם הסופר עמוס קינן לצורך כתיבת הביוגרפיה שלו בספר על דעת עצמו,⁵⁴ התברר שלמעשה לא נפצע בתחילת ההתקפה על דיר יאסין, כפי שזכר וכפי שסיפר במשך שנים, אלא השתתף בשעתיים לפחות של קרב שבמהלכו פוצץ בתים ואף ירה ואולי גם הרג אישה ערבייה. דמות האישה הזאת, שנמחקה כליל מזיכרונו, חוזרת ומופיעה למעשה בכל ספריו, ובמקרים רבים מלווה בפרטים מתוך אותו סיפור של ה"ה" – הרועה השבוי, הבארות העזובות, רוח הרפאים. היא שוכבת על הארץ, מתבוססת בדמה, ורוחה רודפת את הגיבור לאורך הספר בתחנה.⁵⁵ היא מופיעה בספר בדרך לעין חרוד⁵⁶ בדמותה של "פאטמה היורדת אל הבאר" שהמספר נזכר בה ומיד מתעשת: "אבל אין עוד פאטמה, אין עוד צאן, אין באר ואין אבן על פי הבאר."⁵⁷ היא שוקעת בבוץ, רעולה בצעיף שחור בספר בלזק²³, ובסופו של דבר, תזכורת מפורשת להסתרתה מאחורי גבו של הרועה

53 שם.

54 נורית גרין, על דעת עצמו: ארבעה פרקי חיים של עמוס קינן, תל אביב: עם עובד, 2008.

55 עמוס קינן, בתחנה, תל אביב: לדורי, 1963.

56 עמוס קינן, הדרך לעין חרוד, תל אביב: עם עובד, 1984.

57 שם, עמ' 42.

מתגלה בבדרך לעין חרוד, כשהגיבורים המחכים לשבוי ערבי שיביא להם ציוד ואוכל מגלים במקומו אישה. קריאה נוספת בשני הקטעים שצוטטו כאן מזווית הראייה של אותה אישה, מעלה את האפשרות שלא הרועה שנרצח על ידי לוחמי הל"ה המדומיינים, אלא היפוכו הגמור – האישה שנהרגה בדיר יאסין – היא שהפכה "לרוח רפאים רעה, המתגוררת בבארות עזובות, בשדות קוצים, בחורבות"⁵⁸. בגלל אישה זו, ולא בגלל הרועה, "ילדים שתעו בדרכם או מטורפים שברחו מבתי החולים נופלים לתוך הבארות" שאיוותה לה למשכן "ואינם חוזרים משם"⁵⁹.

קצהו של השביל

ניתן אם כן להשתמש במונח "טראומה" ככלי שבעזרתו אפשר להגיע לאחור, להביט בו ולהכיר בעוול ההיסטורי שנגרם לו. כל זה בתנאי שהבנו את הרטוריקה הספציפית של הטראומה והשכלנו לקרוא את מסמניה השונים ככאלה. המבט המשותק של החייל הישראלי, שלכאורה עומד מהצד ומאפשר למעשה העוול להתחולל, הוא מבט פוסט-טראומטי, תוצאה של פיצול תודעתי ואידאולוגי בין הרצון לתקומה לאומית לבין הצורך לשמור על אתיקה וערכי צדק אוניברסליים, שבהם דגלה המסורת היהודית לאורך הדורות.

קרע זה, שניתן לקרוא אותו גם כקרע בין היהודי הישן לעברי החדש, היה זקוק לכלי קיבול, כמו זה שמגולם באתוס של "יורים ובוכים". אך טבעו של פיצול הנובע מטראומה הוא שלא ניתן להסתיר ולהשכיח את האירוע הגרעיני והמכונן אשר יצר אותו; הוא שב וחוזר מן המודחק בשלל תחפושות ומופעים – בדמות הקרבן המסתיר מעבר לו את התוקפן, בדמות החייל העומד מן הצד, בדמות ילד מגטו ורשה המסתיר מאחוריו את הילד מזרבת חזנה ועוד. אחד המופעים הבולטים הללו הוא הבוץ. אם נדע לקרוא אותו כסימן ולא נירתע מהתפלשות בו, נוכל להתקדם בו בזיהרות אל עיבודה של הטראומה ובכך אל ההכרה בעוול ההיסטורי שליווה את תקומת ישראל ואל ההתמודדות עמו.

במקום ובזמן אחר נטען כלפי המחזור הראשון של סרטי מלחמת לבנון מסוף שנות ה-80 ותחילת ה-90 כי הוא מבטא תהליך של הפניית עורף אל הנרטיב הציוני, אל הזהות הישראלית ואל סוגיות הצדק אשר מכוננות אותם.⁶⁰ המחזור הנוכחי של סרטי לבנון מנסה לחלץ משברי התקופה ההיא איזו תובנה בעלת נפח מוסרי כלפי המציאות וההיסטוריה. דומה שסרטים אלו מצאו שפה לניהול דיאלוג – אם גם ביקורתי, אמביוולנטי ולא תמיד קוהרנטי – דיאלוג עם שאלת הזהות הישראלית-יהודית ועם הנרטיב הציוני, שהקולנוע הישראלי הפנה להם עורף יותר מעשור קודם לכן. שפה זו היא שפתה של הטראומה, שדרכה מנסים הסרטים לכוון זהות חדשה ומפוכחת על חורבותיה של

58 קינן, הערה 24 לעיל, עמוד 42.

59 שם.

60 גרץ, הערה 25 לעיל.

הקודמת, זהות של צדק יהודי-ישראלי. זהות זאת, ברוח שירו של אבות ישורון,⁶¹ נבנית מן השבירה.

סרטים כגון ואלס עם באשיר, לבנון, כיפור, משחקים בחורף וקדמה, וספרים, כגון תמונות מזיי הכפר ובלוק 23, אינם מרחפים בריק פוליטי והיסטורי, אלא הם קצהו של שביל, שביל בוץ, שעובר כשרשרת של טראומות בין לבנון לחרבת חזעה.

האוניברסיטה הפתוחה
אוניברסיטת תל אביב

61 אבות ישורון, "פתיחה לראיון", השבר הסורי אפריקני: כל כתבי אבות ישורון, כרך ב', תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 124.