

פוסט־טראומה והסכסוך הישראלי-פלסטיני בראי הסרטים עטאש ושנת אפס

שי דרור טגנר חיים

'I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return'.¹

תקציר

האם סרטים יכולים לגשר בין עולמות? להקל מציאות בלתי נסבלת? האם הם פועלים בתוכה ומשפיעים עליה? או שהם רק בגדר מבט מבחוץ אשר אפשר ללמוד ממנו דבר־מה או לברוח אליו לרגע? האם ניתוח סרט ישראלי וסרט פלסטיני זה לצד זה יכול להסביר מציאות חיים הרת אסון שמרוב הסברים ופרשנויות כמעט ויתרנו על הניסיון להבין אותה? האם הוא יכול להועיל? במאמר שלפניכם אני מתמודד עם שאלות אלו ומציע תשובה אחת מסוימת באמצעות ניתוח הסרטים **עטאש** של תאופיק אבו ואיל **ושנת אפס** של יוסף פיצ'חדזה. שני הסרטים נוצרו כאן, בישראל־פלסטיני,² בימי האנתפאדה השנייה ויצאו לאקרנים בשנת 2004. שני סרטים מורכבים ומרובדים שאינם מציעים את עצמם בקלות לניתוח וקשה לזהות במבט ראשון את הקשר ביניהם. העמימות הזאת, המסתורין, הם שמושכים את המבט האנליטי המבקש לחקור את מה שנמצא מתחת לפני השטח הנגלים. אי־הידיעה וסקרנות חסרת מנוח הן נקודות המוצא שלי במאמר זה.

מילות מפתח: טראומה, סכסוך, סרט, **עטאש**, פסיכואנליזה, קולנוע ישראלי, קולנוע פלסטיני, **שנת אפס**

1 Wylan Hugh Auden, 'September 1, 1939', in *Another Time*, Random House, 1940
2 במאמר זה אתמודד עם שתי נקודות המבט, זו הישראלית וזו הפלסטינית, הרואות באותה הארץ את מולדתן. לכן ההתייחסות כאן איננה הגדרה מדינית־פוליטית אלא כזו שמכירה בישראל־פלסטיני כשם מאוחד אשר מתייחס לחלקת האדמה ששני העמים חיים בה.

הקדמה

תאוריה פסיכואנליטית וקריאה על פי פוסט־טראומה מניחות את המסגרת לחקירה זו. הניתוח הפורמליסטי של אמצעי המבע חושף את המבנה הרב־שכבתי, הגלוי והסמוי, של הטקסט הקולנועי. הניתוח מתמקד בדמותו של האב, הנוכח בל **בעטאש** וחסרה כמעט תמיד **בשנת אפס**.³ **בעטאש** כפשוטו אפשר לראות ניסיון נואש לצאת ממצאות חסרת תקווה באמצעות מימוש אלים של תסביך אדיפוס. **בשנת אפס** האב נמוג או שאינו קיים מלכתחילה, והיעדרו יוצר ריק חסר ריפוי. בהעמקה אל מתחת לשכבת הכיסוי, מות האב קשור לאירוע איום מן העבר שהסרטים רוויים בו, אך מסרבים להתמודד עמו ישירות. דרך קריאתו הפוסט־טראומטית של תומס אלזסר את הנפקד כנוכח, הניתוח חושף את הטראומות המכוננות שביסוד שני הסרטים. כך המציאות הקולנועית המוצגת ב**עטאש** וב**שנת אפס** מעלה תהיות על תפקידן של שואה ונכבה בסכסוך האין־סופי בין יהודים לפלסטינים על אדמה ועל הגדרה עצמית.

הבחירה לקשור את הסיפורים המוצגים בסרט לסיפור הכללי והלאומי, הישראלי והפלסטיני, מקורה במסורת ותיקה בחקר הטקסט הקולנועי.⁴ ניתוחי הסרטים מציעים עדשה פרשנית להסתכלות על מקומם בתודעה הלאומית של אירועים מרכזיים מן העבר המשותף. אי אפשר בעיני להוכיח דבר על המציאות הלאומית האובייקטיבית על סמך ניתוחים אלה אלא רק להציע פרשנות שעולה מתוכם של הסרטים עצמם ועשויה לזרוע אור ולהציע כיווני חשיבה מסוימים להבנתנו את המציאות המורכבת שאנחנו חיים. אינני מבקש לטעון שאפשר להגדיר את המבנה הפסיכולוגי הלאומי של הישראלים או של הפלסטינים בכלל, ובוודאי לא דרך הניתוח של סרטים מסוימים בפרט. עם זאת, אפשר לטעון שהסרטים מבקשים, במודע ושלא במודע, להתחקות על השלכותיה של טראומה קיבוצית עמוקה אשר משפיעה על תוכנו של הסיפור הלאומי ועל הפסיכולוגיה החברתית של אלה שהיו מעורבים בה ושל צאצאיהם.

יצחק לאור טוען במאמרו 'אין מנוס מאב'⁵ כי העיסוק המרכזי בדמות האב ב**עטאש** עושה אותו סיפור כללי, לא אוטוביוגרפי, שמתייחס לכלל התרבות של יוצריו וצופיו. לדברי לאור, הסרט נוגע בתמה המרכזית של הקולנוע ושל הספרות הפלסטיניים: חרפת האבות.

3 הסרטים **עטאש** של תאופיק אבו ואיל ו**שנת אפס** של יוסף פיצ'חדזה נוצרו בישראל־פלסטין ויצאו לאקרנים בשנת 2004.

4 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947; Thomas Elsaesser, *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945*, Routledge, New York and London 2014; Jeremiah Morelock, 'Siegfried Kracauer and the Interpretation of Films', in: Jeremiah Morelock (ed.), *How to Critique Authoritarian Populism: Methodologies of the Frankfurt School*, Brill, Leiden 2021; נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפי, **נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני**, עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 2006.

5 יצחק לאור, 'אין מנוס מאב', **הארץ**, יומון תל אביב, 12.6.2005.

בהקשר כללי, לדברי פרדריק ג'יימסון 'כל הטקסטים של העולם השלישי הם בהכרח [...] אלגוריים, ובצורה מאוד ספציפית: יש לקרוא אותם בתור מה שאכנה אלגוריות לאומיות'.⁶ לדעת ג'יימסון, טקסטים מן 'העולם השלישי' בהכרח מקרינים ממד פוליטי: סיפורו של הגורל היחיד, הפרטי, משמש תמיד אלגוריה למאבק הלאומי או הציבורי של החברה ושל התרבות הכלליות.

שאלה פתוחה היא אם ג'יימסון יגדיר מבחינה זו את ישראל של שנת 2004 עולם ראשון, שני או שלישי. למרות המרכזיות של הפן הכלכלי בהגותו, שעל פיו כנראה נסווג את ישראל כעולם ראשון, במציאות הישראלית נדמה תכופות שהמצב הפרטי מושפע מן המצב הכללי והפוליטי, מוכפף לו ומותנה על פיו. ההקשר הלאומי משמש מרכז הכובד בתרבות ובחוויה. התלישות של **שנת אפס** מהקשר של זמן ושל מרחב מוגדרים, והעיסוק של הגיבורים בחייהם הפרטיים וההתעלמות מן ההקשרים הפוליטיים מעניקים למתרחש ממד של אסקפיזם, שיש לו אמירה ומשמעות פוליטיות מובהקות במציאות הישראלית הכללית, בייחוד בזו של האנתפאדה השנייה ובזו הנוכחית.

כתיבת מאמר זה נמשכה שנים רבות. את גרסתו הראשונה כתבתי בקיץ 2006 בזמן המלחמה בלבנון ובעזה. בשנים שאחרי כן חזרתי אליו מפעם לפעם, ברגעי צורך ומשבר. תוכנו העמיק והתרחב. בצירוף מקרים תמוה, סיום העבודה על המאמר והגשתו לכתב העת נקבעו ליום שלישי, ערב שמחת תורה, 6 באוקטובר 2023. למחרת, בבוקר יום שבת 7 באוקטובר, התרחש הטבח והתחילה המלחמה. אשליית הביטחון של ישראל התנפצה ועלתה באש בעוטף עזה. ההווה המיוסר וחסר התקווה המתואר בעטאש מאיים להשתלט על כל המרחב שבין הנהר לים. האסקפיזם הפוליטי של תל אביב 2004 ו**שנת אפס** אינם אפשריים עוד.

הגשת המאמר נדחתה. בזמן כתיבת שורות אלו המלחמה עודנה נמשכת. אין לדעת מתי תסתיים ואיך ייראו החיים בישראל ובפלסטין ביום שאחרי כן. קשה עד כדי לא אפשרי לחשוב ולדבר כרגע על אפשרות לשלום. הטראומה לעומת זאת גלויה ונוכחת, ללא פשרות, לעיני כל מי שמוכן להסתכל. אין לנו עוד ברירה כי אם להכיר בה כדי שנוכל, אולי, יום אחד, לפתוח את הדרך לריפוי.

• מומלץ לראות את שני הסרטים לפני קריאת המאמר כדי להבינו, אף שאין הכרח כזה. המאמר חושף חלקים רבים מן העלילה, ובכלל זה את סופם של הסרטים.

Frederic Jameson, 'Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism', 6
Social Text, 15 (Fall 1986), p. 69. ההדגשה במקור.

עטאש (צימאון)

'הכל מתרחש לא כאן. לא עכשיו. במקום אחר. בעבר המפואר או בעתיד הנכסף.

הדבר הנוכח כאן ביותר הוא ההעדרות. ובאופן מסוים אפשר לחוש שהאנשים הפכו עצמם מרצונם לכפיליהם של האנשים האמיתיים שפעם היו, במקום האחר, להשתקפויות דהות שלהם. למי שמחזיקים בידם פיקדון ממשי אחד בלבד: היכולת לחכות.⁷

מבנה צבאי דמוי בית, עשוי מבטון ועטוף עשן, בלב גבעות טרשיות שוממות. משפחה – אב, אם, שתי אחיות בוגרות ואח צעיר – רצה הלוך ושוב ממכל מים לערמת הפחמים הבושרת בניסיון לכבות את השרפה. המצלמה נעה בבהילות מדויקת ביניהם.

כך נפתח סרטו של תאופיק אבו ואיל **עטאש** (צימאון). אלה הם גם ארבעה קווים תמטיים מרכזיים בסרט, שחובקים את כולו: (1) הבית בחורבנו, בחוסר היכולת לבנותו מחדש, בקפיאת החיים בתוך המבנה הארעי, הלא בית, המשמר את החורבן בדמותו; (2) המשפחה הפטריארכלית כיחידת הבסיס בחברה הערבית, התלות המוחלטת והטרגית שלה בשלטון האב, ושברו; (3) המים, המייצגים את התקווה לכבות את האש המכלה וגם התנאי לחיים. בסוף סצנת הפתיחה המים נשפכים מן המכל המנותץ כקרבן לזעמו של האב על בריחת הבן. על רקע המים המרטיבים את האדמה הקשה מופיע שם הסרט – צימאון. נותרת ללא מענה השאלה: צימאון למה? (4) לבסוף, המצלמה, המתבוננת במשפחה ובהייה במקום הארעי וחסר התוחלת, ובמבטה היא חושפת אותם לעולם כסרט.

הבית גם יוצר את המרחב, המשפחה – את קו הזמן והעלילה, והמצלמה – את נקודת המבט, את נוכחות היוצרים בתוך עולם הסרט. הנדבך הרביעי, של המים והצימאון להם, משמש סמל שמאגד את שלושת המרכיבים הללו לכדי טקסט אחד ומבקש לבחון בלי פשרה שאלות הרוח גורל על חייהם של גיבורי הסרט ושל מי שהם מייצגים.

אבקש להשתמש בחלוקות אלו, המציעות הסתכלות אחת מסוימת מאחרות אפשריות מכיוון שמצויים בהן רוב המרכיבים החשובים בעיניי בתהליך הניתוח של סרט עשיר תמות זה. בבסיס הסתכלות זו עומדת ההנחה שיש קשר אלגורי ברור בין המיוצג ב**עטאש** ובין הסיפור של הפלסטינים בכללותו. אף שקישור זה אינו בלעדי, מרגע שמביטים דרכו בעולמו הייחודי של הסרט נראה כי הוא נוכח בכול, כי ממנו הסרט נולד ואליו הוא חותר.

בית, חורבן, גלות: העבר כטראומה, ההווה כפוסט-טראומה וחוסר היכולת לבנות עתיד

עלילת **עטאש** מתרחשת כמעט כולה בסביבת מתקן אימונים צבאי נטוש,⁸ שהמשפחה עשתה ממנו בית. המתקן נבנה בצורת בית פלסטיני טיפוסי גדול ממדים, על אדמת

7 דויד גרוסמן, **הזמן הצהוב**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1987.

8 הנקרא בעברית צה"לית לש"ביה, ראשי תיבות של 'לחימה בשטח בנוי'.

המשפחה שהופקעה. אבי המשפחה אבו שוקרי (חסיין יאסין מחאג'נה) מתעקש לחזור אל אדמתו 'שלא כחוק', כחמישים שנה לאחר גירוש המשפחה ממנה. כל אלה עושים את סביבת התרחשותו של הסרט, את הבית עצמו, דימוי מוחשי וישיר של חורבן הבית, האדמה וחיי הפלסטינים מ־1948 עד ימינו.

אף שהמשפחה עברה להתגורר במקום כעשר שנים לפני זמן תחילת הסרט, עוד מן הסצנה הראשונה עולה הרגשת ארעיות חריפה. האפשרות לעשות ממקום זה בית של ממש, מקום קבע שיאפשר בניית חיים, אינה קיימת. תרמילי הקליעים ונצרות הרימונים שהבת הצעירה⁹ שוזרת על חוטים, הבטון החשוף הנוכח בכול והאיום המתמיד שמא יתגלו ויגורשו בידי הישראלים – מרוקנים מתוכן אפשרות כזו. בהתייחסות פסיכולוגית לנכבה של הפלסטינים בתור טראומה לאומית, המגורים בשלד הבית הצבאי מסמלים את ההיתקעות הפוסט־טראומטית בשלב הגלות, במצב הזמני־הנצחי של פליטים חסרי בית ואדמה משלהם.¹⁰ מנאל אבו חק, מטפלת קלינית פלסטינית, אזרחית ישראל, כותבת:

הנכבה, [...] היא לא רק אירוע בעל משמעות חברתית, סוציולוגית והיסטורית. מדובר בנרטיב נפשי כואב אותו נושאים בקרבם כמו פצע חי [...] לא רק אותם 700,000 [פליטים] מקוריים, אלא גם דורות ההמשך שנולדו לאחר מכן וקיבלו בירושה את כאב הוריהם. למעשה, מדובר במציאות חיים יום־יומית ומתמשכת, אשר מגלמת בו זמנית, באופן בלתי פוסק וסיזיפי, את הכמיהה הראשונית והעמוקה לשוב לבית, לחוף מבטחים, ואת חוסר היכולת לממש אותה למול אלימות ודיכוי – טראומה עיקשת הלכה למעשה.¹¹

היתקעות כזו בטראומה עיקשת נובעת מאירוע שהיה הרסני מכדי לחוות אותו כראוי, לעבד אותו כזיכרון ולשייכו לעבר. לכן נמנעת האפשרות להתקדם לקראת בנייה של עתיד. במקום זאת, זיכרון העבר נעצר ברגע שלפני הטראומה וקופא שם. ההווה מצטמצם לכדי שחזור לא מודע, קטוע ואובססיבי של האירוע הנורא, בניסיון עקר להשתחרר ממנו. העתיד נהיה כמיהה דמיונית לשיבה אל העבר שלפני הטראומה, למחיקתה מרצף הזיכרון ההיסטורי, כדי שיהיה אפשר לחזור ולקיים חיים.¹² זוהי התוצאה היום־יומית של 'הקיבוץ

9 חלימה (ג'מילה אבו חסיין).

10 גרץ וח'ליפי, נוף בערפל.

11 מנאל אבו חק, 'הנכבה כטראומה עיקשת מתמשכת, טראומות חברתיות במרחב הטיפולי', כתב עת מקצועי לפסיכותרפיה (מקוון), 46 (2020), https://www.betipulnet.co.il/articles/_The_ Nakba_as_insidious_trauma (אוחזר ב־30.10.2024).

12 ג'ודית הרמן־לואיס, טראומה והחלמה, עם עובד, ספריית אופקים, תל אביב 2017 [1992]; Sigmund Freud, 'Mourning and Melancholia', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1974 [1953], pp. 243-258; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, John Hopkins University, London 2006 [1996].

של ההיסטוריה בשלושה צירים – זיכרון גן העדן האבוד, הקינה על ההווה ותיאור השיבה המיועדת¹³, החזון בחוויות של גלות לאומית.

עטאש מתמקד במצב ההווה התקוע וממעט להזכיר את גן העדן האבוד או את הכמיהה לשיבה הגואלת. הסרט מנסה לבחון לעומק מציאות ארעית זו, החסרה עבר ועתיד. בניסיון להבינה הוא בונה עולם סגור, שהוא דימוי חזותי מפורט שלה, ואז משוטט בתוך עולם זה בתקווה, נכזבת, למצוא פתח יציאה.

עטאש פורט את הסיפור הכללי של הפלסטינים לסיפור פרטי מוקצן של משפחה אחת אשר פורשת מן החברה, והפרישה עצמה (מן הכפר אל המתקן ללחימה בשטח בנוי) משמשת דימוי פיזי למעבר מן הסיפור הכללי לדוגמה הפרטית. בכיוון הזה, מן הכללי לפרטי, הקישור כמעט ישיר. עולמה הנוכחי של המשפחה עשוי מן המרכיבים של הטרגדיה הפלסטינית הלאומית ונובע ממנה.

בקריאה אלגורית, הכיוון גם מתהפך, מן הפרטי לכללי. כך אפשר להבין איך הבית בתור מתקן אימונים צבאי ישראלי מסמל את פלסטין, שהשתנתה ממולדת לשדה קרב. המים מסמלים תנאי לחיים, וכך הצימאון והכמיהה למים שבסרט הם הכמיהה לחיים, לחידושם ולחידוש עבודת האדמה. גם עצים מסמלים חיים, וכריתתם לשם הפקת פחמים מסמלת את הגדיעה באֵבה של כל התחלה חדשה, רעננה, שיש לה עתיד. מדורות הפחמים המעשנות המפרנסות את המשפחה הן הנבירה החוזרת ונשנית בהריסות העבר האבוד של הפלסטינים. נבירה זו אולי מקיימת את הזהות הלאומית, הקיבוצית אך היא מסוכנת משום שהיא משמרת לא רק את האודים אלא גם את האש. ואכן, השרפות הפורצות בערמות הפחמים בתזמונים הרי משמעות הן בבחינת נקודות מפנה בעלילה הקושרות את המשפחה עוד ועוד למקום חסר התקווה ולהוויה של ארעיות ואלימות. כך השרפה הראשונה בסרט מביאה להתקנת צינור המים על חשבון החסכוניות האחרונים של המשפחה ומשמשת סימן להתבססות של קבע במקום הזמני. השרפה השנייה נקשרת בברייחת הבת הבכורה ג'מילה¹⁴, המביאה לכליאתה, ובסופו של דבר גם לרצח האב או לעזיבתו. השרפות ההרסניות הן תוצאה של בערה מתמדת – למרות פתאומיותן הן צפויות, ואולי חייבות, להתפרץ במוקדם או במאוחר. זוהי אולי ביקורת של הסרט על התפרצויות האלימות שהורסות בכל פעם מחדש את מרקם החיים של הפלסטינים. זהו המחיר הנורא שהפלסטינים משלמים במאבקם המתמשך על החזרה לארצם, על שמירת הגחלת של זיכרון הבית שאבד והשלכת התקווה היחידה לעתיד על ניצחון המאבק הלאומי.

משפחה: שלטון האב ושברו

במישור הפרטי יותר של הסרט, השרפות המתלקחות מבטאות את הבערה הפנימית של הדמויות במשפחה ואת היחסים ביניהן. השרפה הראשונה חושפת את תחילת המאבק בין האב לבן על

13 גרץ וח'ליפי, **נוף בערפל**, עמ' 8.

14 רובא באל-עספור.

עתידי של הבן.¹⁵ השרפה השנייה פורצת מתוך המשיכה הארוטית האסורה בין האב לבתו, שהאב אינו יכול להכיל. ברצף מהמם של שוטים קצרים אנחנו עוברים מבקשת האב מבתו הבכורה ג'מילה, 'היפה', שתלבש למענו את שמלת החג הלבנה שקנה לה אל סירובה מכיוון שאינו אהובה או בעלה, אל דרישתו החוזרת שתלבש אותה כי כך הורה לה, עד התקלותו, המובסת מול מראה גופה העירום, שמשפיל ומגרש אותו מחדרה. האב יוצא אל מראה השרפה שפרצה, רואה את משפחתו נאבקת בלהבות, ורואה את עצמו, כמתנכר מעצמו, מביט לאחור – במקום האסור שהיה בו עם בתו. המעבר בין יציאתו למרפסת לירידתו אל החצר נערך ב' jump cut' צילומי-עריכתי אשר שובר את הממד הריאליסטי ומעורר הרגשה של הסתכלות פנימית, תודעית. כשהוא יוצא אל השרפה עצמה הוא מתעקש לכבותה בעפר, ולא במים, שלא יאבדו הפחמים, שלא לוותר על סמל המאבק, ונאלץ, כמו פסקול הסרט, למראה ג'מילה היוצאת לקראתו בשמלה הלבנה. השילוב בין ההתעקשות על האש וחוסר היכולת לשלוט בה כמעט מביא להקרבתה של הבת השנייה, השותקת, שהאש אחזה בשמלתה. בעוד האם¹⁶ מצילה אותה, האב עוד עומד משותק למראה ג'מילה הבורחת ממנו והאש המכלה את פחמיו.

זוהי נקודת השיא והשבר של קו העלילה המשפחתי, והיא מניעה את עלילת הסרט: מן המאורע המחולל שקדם לתחילת הסרט – עזיבת הכפר, דרך נקודות המפנה – השרפות, עד הפתרון הלא פתור של העלילה – רצח האב או עזיבתו. קו עלילה זה משקף דוגמה פרטית שנובעת מן המצב הכללי של הפלסטינים, והוא פועל כבבואה של ציר הזמן או העלילה הלאומיים.

קו העלילה של סיפור המשפחה מתחיל באירוע טראומטי מכונן – חילול כבוד הבת, הקוטע את רצף החיים שהיה בכפר ושולח את המשפחה לגלות. כתפיסת הפלסטינים את הנכבה, הוא נתפס כאירוע פתאומי, שלא נבע מתהליך היסטורי טבעי, אירוע יחיד שלפניו התנהלו החיים כתיקונם, ואחריו שום דבר אינו תקין עוד. סיפור חילול כבודה של הבת מוזכר שוב ושוב בסרט, אך אף פעם אינו מסופר במלואו. הוא מופיע ונרמז בדרכים רבות: בשיחות בין האם לאב, בין האח לאחות, במעבר על קופסת המזכרות של ג'מילה, בשיחת האב עם האורח מן הכפר (מתקין הצינור), במתח השקט בין האב לג'מילה ובתגרה שאליה נקלע האח בכפר וצביעת החמור בכתובת 'אחושרמוטה' (אחיה של הזונה').

אין אנו יודעים מה קרה ואם באמת קרה. אם רצתה זאת ג'מילה או שהייתה זו אשמת אהובה. איננו יודעים בוודאות את זהות המאהב ואת טיב יחסיו עם ג'מילה. הוא מוזכר פעמיים בלבד: מתקין הצינור, הדמות היחידה בסרט מחוץ למשפחה, מזכיר אותו; וג'מילה עצמה – כאשר היא נוברת בקופסת הבשמים. פרשת האהבה האסורה משמשת אולי אליבי עלילתי, ובו העולם שבחוץ הוא האשם בשיבוש גורל המשפחה ואולי הבידוד והניתוק ממנו יאפשרו החלמה. אולם אזכור האב בהקשר של המשיכה הארוטית האסורה לבתו, הנזכר בעוצמה רבה ויותר מפעם אחת (סצנת הצינור, סצנת השמלה), חותר תחת אפשרות מיטיבה כזאת ומונע כל יציאה של המשפחה מעולמה הסגור ומגורלה הטרגי.

15 שוקרי (אחמד עבד אל-ע'ני).

16 אום שוקרי (עמאל בוראט).

אירוע טראומטי שאינו מסופר במלואו וחוזר שוב ושוב באזכורו המעורפל, המקוטע והאובססיבי, פועל על פי דפוסי הטראומה ואי-היכולת לעבדה כפי שמתארים גרץ וח'לייפי ואלסור.¹⁷ חילול כבודה של הבת הוא אירוע טראומטי השולח את המשפחה לגלותה מן הכפר והוא טעון משמעויות רבות. משמעות אחת, העולה כשאלה פתוחה, מתייחסת לרמיזה על המתח הארוטי בין האב לבתו הבכורה. קשה לומר עד כמה האלגוריה לסיפור הפלסטיני בכללותו מדויקת. נדמה שכדאי להיזהר בזה. קשר אלגורי בין גילוי עריות ובין הסיפור ההיסטורי של הפלסטינים אפשרי ומעניין, אך משמעויותיו חורגות מחיבור זה. אפשר לקשור קשר פשוט יותר, של הקבלה בין יחסי האב ובתו הבכורה ובין היחס שבין דור הגברים של 1948 לפלסטין ולאובדנה. גרץ וח'לייפי מסבירים שתפיסת הגבריות בקרב הפלסטינים תלויה בהגנה על המולדת: 'המולדת אבדה ועמה אבדה גם הגבריות'.¹⁸ כך, הדבר היחיד החשוב מהצלת המולדת בעיני הגבר הפלסטיני הוא הצלת כבוד המשפחה, שהוא כבוד הנשים בה.¹⁹ מנקודת מבט זו על האלגוריה שבין סיפור העבר של המשפחה בסרט ובין הנכבה, הבחירה בחילול כבוד הבת כאירוע הטראומטי והמחולל של מצב המשפחה בהווה מתחדד. כמו האב, הגברים הפלסטינים לא הצליחו להגן על ארצם מפני חילולה בידי זרים. כמו האב ובתו בסרט, האשמה והחרפה רובצות על כתפי הפלסטינים ועל כתפי הארץ גם יחד. בשל החרפה הם היו חייבים לעזובה, לגלות ממנה גלות פיזית כמו של הפליטים או גלות פנימית, נפשית, כמו של הערבים אזרחי ישראל, גלות בתוך ארצם.²⁰

גם אם נדחה אלגוריה זו של ג'מילה לפלסטין, יישאר בידנו העיסוק הכואב והמבולבל בחרפת האבות, שיצחק לאור קורא לה 'התמה של הספרות והקולנוע הפלשתיניים'.²¹ בחירתו של האב להגלות את משפחתו מן הכפר, חוסר יכולתו להתמודד עם חילול כבוד הבת ועם הדחיה החוזרים בנפשו דנים את המשפחה לאותו מצב ביניים תקוע, חסר עתיד. בהווה הסרט, לא האירוע הטראומטי מן העבר הוא הגורם על בני המשפחה בהווה חיי עוני, נידי וגלות, כי אם עקשנותו ופחדנותו של האב והקונפליקט הפוסט-טראומטי הלא פתור בתוכו. האב המפרנס והחזק העומד במרכז החיים הוא גם האב החלש, הזועם, המקובע, שאינו מאפשר חיים. התלות המוחלטת בדמות האב בחברה הערבית הפטריארכלית העולה מן הסרט מטילה על הגברים את האחריות למצב הקשה. האב והבן נלחמים ביניהם, והנשים משלמות את המחיר. עוד בסצנה הראשונה בסרט, השרפה הראשונה, הבן בורח

17 גרץ וח'לייפי, **נוף בערפל**; Thomas Elsaesser, 'Trauma, Memory, Histor', *Screen*, 42, 2 (2001), pp. 193-195; Idem, 'Absence as Presence, Presence as Parapraxis', *The Journal of Cinema and Media*, 49, 1 (Spring 2008), pp. 106-120.

18 גרץ וח'לייפי, שם, עמ' 9. מתוך יצירתו של ר'סאן כנפאני **גברים בשמש**.

19 גרץ וח'לייפי, שם, עמ' 113.

20 ליחס האתוס הפלסטיני לאלה שנשארו ולא ברחו ראו: ברוך קימרלינג ושמואל מגדל, **פלסטינים: עם בהיווצרותו**, כתר, ירושלים 1999, פרק 6.

21 לאור, 'אין מנוס מאב' (בסוף המאמר).

לבית הספר, והאב הורס בכעסו את מכל המים, בעוד הנשים ממשיכות לנסות לכבות לבדן את השרפה.

במשך כל הסרט עולה הדרישה הנואשת של בני המשפחה, בייחוד של האם ושל הבן, לעזוב את המקום, לחזור לכפר, לחיים, לרצף זמן שיש בו עתיד. דרישה זו עולה מתוך חוסר התוחלת בחיים הנוכחיים, הארעיים. זהו הקונפליקט העומד בבסיס הסרט: היתקעות פוסט-טראומטית בחרפת האבות המתמשכת מול מרידת דור הבנים וצעתן הדמומה של הנשים.

מעניין לראות שקיימות שתי אפשרויות בלבד: חזרה לכפר והתמודדות עם החרפה או המשך הגלות במתקן הצבאי. לא עולה כלל האפשרות להתחלה חדשה במקום אחר, בכפר או בעיר חדשים, שאליהם יגיעו בתור זרים וללא כתם מן העבר. שוב מדובר בהקבלה ישירה לאתוס הפלסטיני, שבניית חיים חדשים בארץ חדשה לא הייתה בו מעולם חלופה אמיתית מותרת או אפשרית. בניתוח המתייחס לנפקד כנוכח על פי אלזסר²² ייתכן שזוהי דרכו של הסרט להעלות אפשרות זו ולהעמידה לדיון, דווקא בהיעדרותה המורגשת.

מים וצימאון: נשים בחברה פטריארכלית

המים שזורים כמוטיב חוזר ב**עטאש**. הם נזכרים עוד בשם הסרט, שנכתב בסוף הסצנה הראשונה על רקע כתם המים הנשפכים מן המכל, והם חוזרים בגנבת המים מן השולולית המזוהמת והרתחמתם, בסצנות התקנת הצינור וגנינת הירק ועוד. המים הם תנאי לחיים, בייחוד באזור שחון כמו המזרח התיכון. אם נרצה לשייכם למגדר זה או אחר, הנטייה המקובלת תהיה לייחס למים כוח 'נשי' (מקור החיים, פריון, וגם רגש, רכות, זרימה, הכלה). מרכזיותם של המים בסרט קושרת בעיניי את דיכוי יצר החיים לדיכוי הנשים בו. במקום לאפשר גדילה ופריחה, היעדר המים ב**עטאש** מנציח את השיממון. כך הקרבתם של בני המשפחה בשל התעקשותו העקרה של האב מייצגת את הקרבת הנשים וכל מה שהוא 'נשי', ובכלל זה האפשרות לבנות חיים, על מזבח המאבק הלאומי של הפלסטינים. בראייה מגדרית, התפיסה הדיכוטומית השוללת את קיומה של אפשרות שלישית (להתחלה חדשה במקום אחר), היא תפיסה 'גברית' במהותה. לעומתה, ראייה 'נשית' פתוחה וגמישה יותר תאפשר שילוב, איחוד, הכפלה, שלמות והכלת ניגודים.²³

עטאש רווי רבדים רבים של דיכוי הנשים בידי הגבר השולט. דיכוי זה מתחיל ממרכזיותה של 'חרפת הבת' בגלות המשפחה מהכפר ונמשך בכליאתן של שלוש הנשים בחיי הנידוי שכפה האב. בתחילה מקומו של הבן הזכר דומה לזה של הנשים: גם הוא מדוכא, נשלט ומוכה בידי האב וגם הוא מבקש לחזור לכפר, ללמוד ולבנות חיים. אך בסופו של המאבק

22 לדברי אלזסר, אפשר לראות בהיעדרותו הבולטת של מרכיב טראומטי מסוים בסרט הנכחה שלו, חלקית ומסויגת, שהיא היחידה האפשרית במצב פוסט-טראומטי (עוד בהמשך הדברים) (Elsaesser, 'Trauma, Memory, History'; Idem, 'Absence as Presence, Presence as Parapraxis').

23 גרץ וח'ליפי, **נוף בערפל**, עמ' 80.

האדיפלי הבן שניצח לוקח את מקום האב, מתנתק מן הנשים ונהיה הפטריארך והמדכא החדש. הדיכוי נובע מעצם המבנה הפטריארכלי, המבוסס על שלטון האב והגבר. **בעטאש** עיקר הדיכוי נָסָב על בחירתו של האב בחיי הגלות במתקן הצבאי, שכל בני המשפחה האחרים מתנגדים לה. נראה כי באלגוריה שבסרט – למצב הכללי של הפלסטינים – האמירה היא שהמאבק הלאומי נגד הישראלים הוא מאבק 'גברי' פטריארכלי במהותו.²⁴ לכן בבחירה במאבק בתור המגדיר העיקרי, ופעמים רבות היחיד, של הזהות הפלסטינית ובהעדפתו המוחלטת כמטרה לאומית מכל מטרה אחרת אפשר לראות דיכוי הגברים את הנשים. הסרט אינו יוצא בגלוי נגד המאבק בציונות או הכיבוש הישראלי כשלעצמו אלא נגד שליטתו המוחלטת של מאבק זה והקרבת כל מרכיבי החיים הפלסטיניים האחרים על מזבח. מישל ח'לייפי, אחיו של ג'ורג', מחבר **נוף בערפל** ובמאי פלסטיני מן הדור שקדם לאבו ואיל, עמל רבות לפתוח את מרחב השיח של הקולנוע הפלסטיני אל מעבר לבלעדיות המאבק הלאומי:

בזמנו, חשבנו באופן פשטני שהעולם הוא נגדנו ושהציונים נמצאים בכל מקום. ייתכן שזה נכון, אבל כבר מהיותי ילד היתה לי השקפה [...] שהכוח של הישראלים נובע מהחולשה שלנו ושהחולשה שלנו, מצד שני, אינה נובעת מהכוח הישראלי אלא מהמבנה הארכאי של החברה הערבית שלנו: שבטיות, פטריארכיה, דת וחיי הקהילה. אין הכרה באדם כיחיד: גברים, ילדים ומעל לכל זכויות הנשים.²⁵

מישל ח'לייפי נוגע במתח והניגוד הקיימים בין החברה המסורתית בעולם הערבי המבוססת על מבנה משפחתי-שבטי, על תלות הדדית ועל שלטון גברים, ובין חברה מערבית, דמוקרטית מודרנית, הנשענת על אתוס הממקם את היחיד במרכז. מאפיין בולט של יצירתו של ח'לייפי הוא:

פירוק האחדות המופשטת שנבנתה סביב הסיפור הטראומטי וההיסטורי, [והחלפתה ב]סיפורים שונים, זמנים שונים, זהויות שונות ומרחבים שונים. הוא מבטל את הטוטליות הלאומית שנוצרה במחיר של מחיקת זהויות והשתקת הסיפורים האישיים... [הוא] מפרק אמנם את האחדות הלאומית, אך הוא שב ומעצב ומגבש אותה על יסוד חדש. היסוד החדש הזה הוא בראש וראשונה המרחב.²⁶

במאמרו על סרטם של האחים טביאני **כאוס** (1984), ג'אד נאמן מתעמק במעבר זה מן החברה המסורתית לחברה המודרנית ובמחיר הדמים שמעבר כזה דורש.²⁷ המאמר מתרכז בחלקו הראשון של הסרט המתאר את כיבוש סיציליה על ידי צבא השחרור של גריבלדי

24 שם, עמ' 8-9, 80.

25 שם, עמ' 80.

26 שם, עמ' 71.

27 Judd Ne'eman, 'A Letter from Mother in the Land of Tears: The Shameful Origin of the Nation-State', *Assaph Kolnoa: Studies in Cinema & Television*, 2 (2001), pp. 83-96

בסוף המאה ה-19, בדרך לייסוד מדינת הלאום האיטלקית המודרנית. נאמן מתבסס בניתוחו על הקריאה הגנאלוגית ועל המונח Pudenda Origo (מקור הבושה), ששאל פוקו מניטשה, ומשתמש בהם לבחינה מחדש של הנרטיב ההיסטורי.

את הקריאה הגנאלוגית אפשר להבין כבחינת העבר בתור אילן יוחסין, כרצף או סדרה שדבר הוליד בהם דבר. כל רכיב ברצף ההיסטורי קודם לרכיב אחר. רכיב יכול להיות: 'מלחמה, מוסד, אירוע או אפילו אדם או רעיון'.²⁸ הדגש מושם על המשכיות או על קשר ה'הורשה' בין הרכיבים, במקום על ההסבר הסיבתי המקובל בחקר ההיסטוריה.

המונח Pudenda Origo שימש את ניטשה בניתוחו את המקורות של המוסר המערבי. פוקו שאל אותו ואת הראייה הגנאלוגית של ההיסטוריה בהתמודדות עם יחסיותה של האמת (ההיסטורית, החברתית ועוד). יש פירושים ותרומים רבים למונח; העיקריים מהם מתייחסים ל'מקור הבושה' או ל'מקור נחות' להתפתחות המוסר (בכתבי ניטשה) ולהתפתחות ההיסטוריה והפילוסופיה (בכתבי פוקו). במאמר זה השימוש במונח מכוון לכך שהמצב הקיים בהווה התפתח, בתהליך של המשכיות והורשה, ממקור קדום שכלפיו יש בושה. לכן תכופות יודחק המקור הקדום או יוכחש, אפילו שאותותיו ניכרים במצב העכשווי ומשפיעים עליו. בהקשר הישראלי והפלסטיני, דבריו של מיטשל ח'ליפי ממחישים קריאה גנאלוגית כזו:

היהודים המדכאים מי הם? הרי הם עצמם קורבנותיו של דיכוי בלתי אנושי. אך הם מדכאים עם אחר, הפלסטינים. הפלסטינים עצמם, האם הם רק קורבנות או שהם גם מדכאים? התשובה היא שהם גם מדכאים, החברה שלהם מדכאת את הנשים והילדים... את הדברים צריך לקחת בכל הרמות שלהם, אין טעם להסתפק בהצגת העוול שנעשה, דבר זה לא יבהיר מי קורבן ומי מדכא. יש לחשוף את המערכות וההיגיון שגורמים לנו להיחפך לפוטנציאל של מדכאים ומדוכאים.²⁹

ח'ליפי מתאר רצף של דיכוי שעובר מן המדכא לקרבן, שנהיה בעצמו מדכא. הוא קושר קשר בין הדיכוי שסבלו היהודים בגלותם ובין הדיכוי והגלות שהם כפו על הפלסטינים, אשר בעצמם דיכאו ומדכאים את נשותיהם ואת ילדיהם. בהקשר הפנימי של **עטאש** רצף כזה מתקיים בעוצמה במאבק האדיפלי בין האב לבן. בחיבור לדבריו של ח'ליפי, אפשר לראות בדיכוי הנובע משלטון האב בחברה הפטריארכלית את מקור הבושה של המאבק הלאומי הפלסטיני. בקריאה הגנאלוגית, דבר מוליד דבר ומעביר אליו מתכונותיו. זהו קשר מרובד ומורכב של המשכיות וירושה, והוא פועל בכמה כיוונים.

ג'יימסון כתב על 'היכולת של האלגוריה ליצור מגוון של משמעויות או מסרים נפרדים, בו בזמן'.³⁰ סוף הסרט מראה שתי תמונות סותרות: בראשונה האב נשבר ובוכה במקלחת לאחר כליאת בתו והעימות עם הבן. האב יוצא מהמקלחת מגולח, לבוש חולצה לבנה

Ibid., pp. 84-85 28

גרץ וח'ליפי, **נוף בערפל**, עמ' 81. 29

Jameson, 'Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism', p. 76 30

ומקטורן ועוזב את המקום בצעד כבד; בשנייה הבן עומד על משמרתו בלילה, ולשמע רעש פגיעה בצינור המים (ומשמעותם הסמלית) הוא מגלה כי המפגע הוא אביו והורג אותו. בסצנה זו האב מופיע עם זקן, והדבר מותיר ספק בצופה בנוגע לאמתות הסצנה שקדמה לה, שהאב מופיע בה מגולח. כך מודגש סופו הכפול של הסרט.

בבוקר הבן נמצא מחוסר הכרה, שכוב על ערמת הפחמים, והוא נאסף ומטופל בידי הנשים. כשהוא מתאושש הוא יוצא אליהן לבוש בחולצת האב ומצטרף אליהן בעבודת הפחמים. בין שהאב עזב או שבנו הרגו, ברור כי הבן יירש את מקומו. הדרך שהוא עושה את הצווארון על פניו, כדרך אביו, והמבט הארוך והסתום שלו בג'מילה רומזים שכנראה מה שהיה הוא שיהיה: הבן יהיה כאביו, והמעגל לא ייפרץ. הסוף הכפול חוזר ומדגיש את האמירה הסמלית, הכללית, של הסרט. העלילה הפרטית של המשפחה אינה העיקר עוד, השאלה אם האב עזב או נהרג חסרת חשיבות, מה שחשוב הוא שאין יציאה, שהמנגנון החברתי המדכא וחסר העתיד ממשיך להתקיים.

המצלמה: אמצעי המבט היוצר את הסרט

תיאור החיים במצב של גלות זמנית־נצחית והמאבק בין ההתחפרות בטרומה המכוננת ובין המשך החיים בונים את הסביבה שהסרט מתרחש בה, את עולמו הייחודי של הסרט. אל תוך העולם הזה המצלמה, שמבטה יוצר את הסרט, נזרקת. נקודת מבטה ונקודת מבטם של מי שעומדים מאחוריה משתנים תדיר. לפעמים היא חיצונית למתרחש: כאורחת היא משוטטת, נסחפת, מנסה לחבר שברי דברים. לפעמים היא יודעת כול: חדה, מדויקת, מוקפדת עד כדי יצירת הזרה; ולפעמים היא מזדהה לחלוטין עם גיבוריה, מביטה דרך עיניהם, אפילו דרך נפשותיהם, עוברת מן האחד לאחר וחוזרת, ואז משתנה שוב. כל זה מצטרף לכדי ניסיון אמיץ ומעמיק, שבו גוון של נואשות, להבין את ההווה הפצועה של הגלות והטרומה ולחפש דרך יציאה מהן. סופו החידתי של הסרט חושף ומעצים את עצם החיפוש, אבל אינו מציע תקווה ליציאה מן המעגל ההרסני.

הצילום והתאורה המוקפדים משתמשים במגוון עשיר של אמצעי מבע קולנועיים כדי להעביר את התמות המרכזיות של הסרט. לעתים ההקפדה נראית מוגזמת. אפשר להסביר הגזמה זו ככניעה לפאתוס ועודף הסמליות האופייניים לאמנות בחברות משבר. ליתר דיוק, לפאתוס השולט בשיח הישראלי והפלסטיני. סכנה קיומית, גלות וצורך באידאולוגיה לאומית קשורות זו בזו ומולידות פאתוס. הפאתוס מציע מפלט מנחם בעת מצוקה קשה, דרך להתרחק מן המציאות האיומה. סכנתו הגדולה היא שהוא מונע נגיעה ישירה בדברים, צובע את הכול בשחור ובלבן ומעלים את הצבעים והגוונים האחרים.³¹ **בעטאש**, בין

31 על פאתוס וגלות ראו: Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta. pp. 180-192 [1990], London 2013. Books, על ראייה דיכטומית של שחור־לבן וקישורה לפוסט־טראומה ראו: Elsaesser, 'Trauma, Memory, History'; Idem, 'Absence as Presence, Presence as Parapraxis'; על פאתוס, דיכאון וזיכרון אישי ולאומי ראו את מסתו הקצרה של ניר ברעם 'פאתוס', הארץ, מוסף תרבות, 2.8.2006.

שהכניעה לפאתוס מכוונת ומודעת ובין שהיא לא, יש לה חלק ביכולתו של הסרט לחשוף בעוצמה את פני הטרגדיה המרובדים. הפאתוס וההקפדה על אמצעי המבע מפנים את תשומת הלב לא רק לרעיונות המובעים בסרט אלא גם לתודעה המביעה אותם. לא רק לניסיון הנואש להבין, למצוא מוצא, אלא גם לזהותו של המחפש המשתוקק לדרך יציאה. העובדה שהסרט בויס בידי במאי פלסטיני-ישראלי וצולם בידי צלם יהודי-ישראלי בהפקה ישראלית-פלסטינית משותפת מצביעה על זהותן של התודעות המחפשות תשובה.

שנת אפס

וְרוּחַ נְשָׁאֲנִי וְתִקְחֵנִי וְאַלְךָ מִרְבֵּחַת רִיחֵי יְיָ יְהוָה עָלַי
חֲזָקָה. וְאַבּוֹא אֶל הַגּוֹלָה תֵּל אָבִיב הַיִּשְׁבִּים אֶל נְהַר כְּכָר
וְאִשֶּׁר [וְאַשְׁבֵּי] הָמָּה יוֹשְׁבִים שָׁם וְאַשְׁבֵּי שָׁם שְׂבָעַת יָמִים
מִשְׁמִים בְּתוֹכָם.³²

הורות, יתמות והתייתמות

סלון דירה תל-אביבית ישנה. איש עיוור לבוש לבן מניע את גופו בתרגול של אמנות לחימה סינית. על הרצפה לצדו יושב כלב הנחייה שלו. האור המועט מגיע מהחלון היחיד. מכוניות חולפות מטילות מדי פעם בפעם אורות וצללים על הקיר החשוף מאחורי האיש והכלב. האור הלבן מתחלף לאדום חזק, עם צבעי כתוביות הפתיחה. אישה צעירה יושבת בחדרון חשוך ומדפדפת במחברת לאור מנורת קריאה. היא מפנה את מבטה לעבר הילד שלה, שישן במיטה. צבעי כחול ואדום עזים בולטים באפלת החדר. האם ניגשת אל ילדה, מטילה צל בעוברה, ואז מתיישבת לידו, מלטפת את ראשו בעדינות ונוגעת בפניו, עד שהוא מסתובב.

התמונה מתחלפת למכשיר הקלטה ישן שסיים להשמיע, הסלילים בו מסתובבים על צירים, על ריק. גבר ישן על מיטה, מפנה ראשו ממנה כשהמצלמה עוברת מעליו. תמונת הגבר נמוגה אל צילום רנטגן של בית החזה. אישה בחלוק לבן מפנה את מבטה מלוח ההקרנה אל איש מבוגר ולבן שיער שיושב ומפנה את מבטו למטה, לחלל. לבסוף, אישה אחרת יושבת בשירותים, מושיטה את ידה לחוברת הוראות ומצמידה אליה מקלון לבדיקת היריון. המצלמה עוברת ממנה למראה החשוכה. שם, לאחר רגע, מתגלים פני האישה, טיפות מים עליהם ומבטה קודר, מתוח.

כך הסרט **שנת אפס** נפתח. את רצף התמונות הכהות מלווה קולו המחוספס והנמוך של עמיר לב, ששר על מלחמה, על עננים שחורים ועל הרצון לעזוב הכול ולנסוע.³³ רצף הפתיחה של **שנת אפס** מציג לפנינו את פסיפס הדמויות הממלאות אותו, ואתן –

32 יחזקאל ג'יד-טו.

33 עמיר לב, 'עננים שחורים', מתוך האלבום **פעם בחיים**, NMC, 1998.

את התמות העיקריות שהסרט עוסק בהן: הורות ויתמות, מלחמה, בריחה ומוות. מילות השיר חושפות את התמות האלו ומחברות את סיפורי החיים האישיים של גיבורי הסרט להקשר רחב וכללי יותר: 'עוד מעט תהיה מלחמה, עוד מעט החורף יתחיל. את ואני, את ואני'. האינטימיות הזוגית מהולה בהרגשה שמלחמה מתקרבת, מלחמה מוכרת ומחזורית כמו החורף, מלחמה שלעולם אינה נעלמת לתמיד. מתוכה עולה הכמיהה: 'בואי נסתלק, מקום חדש נרגיש זרים, בבוקר נקום מוקדם נלך ברגל עם הילדים... תראי עננים שחורים, עננים שחורים'. זוהי כמיהה למקום ולזמן אחרים, להרגשת רווחה במקום שאינו שלנו, שמנותק מן המלחמה שלנו, כמיהה לאפשרות להתחיל מחדש בבוקר המוקדם, לחוויית הורות ומשפחה פשוטה וקרובה, הרחק מן העננים השחורים.

בתום הרצף הראשוני, סדרה של סצנות מציגה לפנינו מי הן הדמויות והיכן הסיפור שלהן מתחיל. אקספוזיציה זו שוזרת יחד, בשזירה רופפת, את קווי העלילה העיקריים של הסרט, ואֵתם – את התמות שהסרט עוסק בהן. הסצנה הראשונה מתחילה בראובן (מנשה נוי) שמכין קפה וקורא עיתון במטבח. ברקע ריאיון ברדיו עם ביבי נתניהו קושר דרך הטקסט הסמוי את הרגע האישי והביתי לפן הפוליטי ולמצב הכללי. ראובן עובר לחדר השינה ומציע את הקפה לבת זוגו מיכל (קרן מור), שמעמידה פני ישנה. את הקפה הוא קנה אצל 'שלום', והוא טחון 'בטחינה וינאית'. הדהודים מרומזים, כמעט לא מורגשים בצפייה רגילה, למילות שיר הפתיחה, לכמיהה לשלום ולאינרופה, למקום שונה ורחוק.

בסצנה הקצרה שאחרי כן, במשרד תיווך הדירות של ראובן, לקוחה אומרת לו בטון מנוכר לעצמו: 'החיים הם תוצאה של כל מה שלא תכננת'. המילים מתוות את המסגרת הרעיונית הכאוטית שהדמויות בסרט נתונות בה. חסרות שליטה על גורלן, הן משוטטות תלושות בתוך מרחבים ויחסים מנוכרים שאינם מוגדרים ואינם צפויים, ולכן מקשים יצירה של חיים בטוחים ובעלי משמעות. צורת הדיבור של הלקוחה מאפיינת את רוב הדיאלוגים בסרט, המבוימים ומשוחקים בדרימות לא טבעית, ונשמעים כמו הסכת רדיופוני יותר מאשר משחק קולנועי אמין. סגנון צורני זה, עם מאפיינים אחרים כמו העריכה, הקול, המוזיקה והצילום בסרט, מעוררים הרגשה של פאתוס וניכור – הן של הדמויות מעצמן, מסביבתן וזו מזו – הן של הצופה מן המציאות המיוצגת בסרט. כמו **עטאש**, פאתוס וניכור אלה מרמזים על מרכזיותו של המשבר הכללי החבוי מתחת למרכיבים הגלויים בסרט ועל התודעה הקיבוצית המנסה לספר לנו אותו.

הסצנה של ראובן והלקוחה מסתיימת באמירות דו-משמעיות על בית וילדים והזמן שייקח להם להגיע – בזמן שראובן עוד לא יודע כי בת זוגו מיכל בהיריון. ממשאלה מרומזת על יצירת חיים הסרט עובר בחיתוך חד לבית הקברות, שפרנק (דני גבע) מדליק בו נר נשמה על קברו של מי שהוא חושב שהיה אביו. חברו של האב רובינזון (עזרא כפרי), שראינו אותו בבית החולים מול צילום הסרטן בחזהו, מופיע פתאום ומתחיל לדבר בקול וחיתוך דיבור רדיופוניים על מקורו הרחוק של הוויסקי באירלנד ובסקוטלנד: עוד דימוי לשכחה, לבריחה ולכמיהה למרחק. מהיריון לא מתוכנן, ולא רצוי מצדו של האב ראובן, העלילה עוברת לפרנק, איש ילד שאביו המאמץ מת בילדותו, והוא פוגש עתה בפעם

הראשונה את מי שיתברר כי הוא אביו האמתי – ומאבדו שוב. גם שמו של האב החדש העומד למות – רובינזון – מוסיף לניכור המשפחתי והחברתי, באמצעות אזכור הדמות הספרותית שחייתה בגלות על אי בודד.

בסצנה שאחרי כן פרנק מקשיב להקלטת קולו שלו המספר על להקת הפאנק של אביו המאמץ ושל רובינזון משנות השבעים. בהקלטה פרנק מסביר כי הלהקה פעלה בתקופה שמיד לאחר מלחמת יום הכיפורים מתוך 'מחאה על המשבר החברתי שהתגלה'. שם הלהקה – דאדא – מחבר אותה לתנועת המחאה האמנותית שפעלה באירופה לאחר החורבן של מלחמת העולם הראשונה. שם הלהקה ומוזיקת הפאנק שלה ממלאים את פס הקול של **שנת אפס** כאוס, כעס והרגשת חורבן; ואתם גם אולי תקווה ליצירת מציאות חיים חדשה, מאפס.

המפגש הראשון בין שני קווי עלילה שונים מתרחש בסצנה שאחרי כן, שמיכל ופרנק יושבים בה במזנון תחנת הרדיו אשר הם עובדים בה. אינטימיות פשוטה ושברירית מתגלה ביניהם. תמטית, המפגש ביניהם מחבר בין ההיריון של מיכל ליתמות ולגעגועים לדמות האב של פרנק.

לאחר שמיכל מפגיעה ומביכה את פרנק בנשיקה על לחיו, התמונה עוברת לאדי (מוני מושונוב), המטפל בשיאצו ברובינזון השכוב על הרצפה. העיור חש שמשהו לא בסדר בחזה של רובינזון – ומדגיש לנו הצופים את זמנו הקצוב של אביו האמתי של פרנק. רובינזון משנה נושא ומנסה לשכנע את אדי לשלם לאישה בתמורה לקרבה ומין: 'מה יש, מה קרה? אתה עושה לי נעים, אני משלם לך, אתה חי מזה. אותו דבר, אתה משלם לה, היא עושה לך נעים, אפילו נעים מאד, והיא חיה מזה'.

מן ההצעה של רובינזון למלא את הצורך בקרבה של בן אנוש ובמיניות באמצעות כסף העריכה ממשכה אל בית קפה אשר אנה (שרה אדלר) נפרדת בו מבועז (אייל שכטר). 'אתה לא אוהב אותי', היא אומרת, והוא שואל: 'את אוהבת אותי?' אנה עונה: 'זה לא משנה יותר', ואז מבקשת ממנו הלוואה של 6,000 שקלים לשלם את שכר הדירה. בועז אומר שאין לו הסכום שהיא צריכה ומציע לה 300. אנה מסרבת, מושיטה לו את צרור המפתחות שלה ואומרת לו להוציא ממנו את המפתח של הבית שלה. כך היעדר אהבה, בית וכסף נכרכים זה בזה בסצנה הקצרה המציגה את הקושי הכלכלי של אנה שיוביל אותה בהמשך הסרט לזנות כדי לשלם שכר דירה.

אהבה פשוטה ושלמה של אם לבנה ממלאת את המסך בסצנה שאחרי כן כאשר אנה אוספת את צוקי (צוקי רינגרט) מבית הספר. תחילה גדר המתכת חוצצת ביניהם, אולי מסמלת את הקשיים המעשיים של אם חד-הורית ומשפחה שחסרה אב, בית וביטחון כלכלי. השניים הולכים לאורך הגדר עד שהם נפגשים למבט, לחיוך ולחיבוק קרובים. אנה ומיכל, שתי הגיבורות של הסרט, מנסות כל אחת בדרכה לגלם חלופה אימהית בטוחה לחסרון האב והשלכותיו.

מאנה וצוקי אנחנו עוברים למיכל וראובן, האוכלים במסעדה יקרה. מיכל מספרת על תכנית הרדיו שהיא מכינה על דולפינים שמרגישים בסוגר שלהם, 'כמו באולטרסאונד',

את העובר של נשים בהיריון. 'זה מלהיב אותם. את הדולפינים. אז הם שוחים ליד האשה, בהריון', היא אומרת. ראובן אינו קולט את הרמז של מיכל, המנסה לספר לו על ההיריון שלה. במקום זאת הוא מספר שראה פעם סרט על אימון דולפינים למטרות צבאיות ומציע לה להכניס את זה לתכנית שלה. במקום להציע שותפות ותמיכה, נקודת המבט ה'גברית' של ראובן עיוורת או מתעלמת מן ההיריון ופונה לצבא ולמלחמה. מול מבטה השותק ראובן שואל: 'מה, מה יש לך?' מיכל לא עונה.

בסצנה שאחרי כן אדי וכלב הנחייה שלו מקסים נכנסים לספריית הווידאו שאנה עובדת בה. בזמן שהם מדברים על הסרט שאדי 'ראה' צוקי מלטף את מקסים מתחת לשולחן. אדי שואל את אנה אם ראתה את הסרט, והיא עונה שלא. הוא מבקש ממנה שאם תראה, תספר לו מה קורה בסוף הסרט, שהדמויות לא מדברות בו. הרגשת הארעיות וחוסר הידיעה 'איך הסרט נגמר' נשזרת בתלישות הכללית, רומזת על העתיד הלא ידוע והמאיים כמו העננים השחורים בשיר הפתיחה.

הסרט עובר לראובן המסיע את מיכל לשדה התעופה. מחוץ לכניסה לטרמינל מיכל מספרת לו ללא הקדמות שהיא בהיריון. ראובן לא מבין, מופתע. 'אני רוצה ללדת אותה, או אותה. החלטתי', אומרת מיכל, וראובן שעוד מנסה לא להבין עונה: 'החלטת מה?' מיכל נפרדת ממנו רק ב'ביי' ונכנסת לטרמינל לטוס לאילת, אל הדולפינים. התמונה קופצת לראובן הנוסע בפראות בכביש. הצילום שהיה יציב ומוקפד נהיה תזזיתי, רועד, עם צפירות של מכוניות שמזכירות אזעקה. העריכה קופצנית וחתוכה בג'מפקטים, משלבת הבזקים של אור מתוך החושך של הלילה בנסיעה המהירה ברחובות הצרים של תל אביב עד שהמכונית פוגעת במפתיע במישהו ומתנגשת בפח. חשכה. ראובן יוצא מן המכונית, רואה את מקסים הכלב שרוע על הכביש ולידו אדי הקורא לעזרה: 'יש פה מישהו?!' ראובן מבין שאדי עיוור, נכנס בחזרה לרכב ובורח מהמקום. האנלוגיה לבריחה של ראובן מההיריון של מיכל ברורה. אדי, הגיבור היחיד בסרט שאינו מוצג כהורה או כילד, מאבד את בן הלוויה הקרוב אליו ביותר, שהנחה אותו בעולם. העיוורון של אדי, שנותר לבד, מתחבר לחוסר הנכונות של ראובן להכיר באבהותו ובאפשרות להקים משפחה.

פרק הפתיחה של **שנת אפס** מסתיים בחוץ-לארץ, בקטלוגיה שבספרד, בשעת לילה. הרדיו ברקע מדבר בקטלנית על משבר הזהות הלאומי, על ההיפרדות מספרד ועל הגירה. מתי (דן תורן) יוצא ממכונית פאר פתוחה ונכנס לוואן ישן שמשמש גם בית ניד. שותפו לשעבר האמריקני (ג'ק אדליסט) לעסקאות נשק של העולם התחתון מספר לו על חלום שחלם בו ראה את ארון הקבורה של אמו, שמתה כשהיה בן חמש, נשאר לתוך חור שחור באדמה. 'לא יכולתי להבין את הסוף, אתה יודע? את הכלום. אני עדיין לא מבין את הדברים האלו'. מתי מנסה לשכנע אותו שהם עוד יכולים לעשות משהו כדי להינצל, לדבר עם אלו שרודפים אחריהם. השותף עונה לו בחדות שאין עם מי לדבר ואין מוצא. הפתרון היחיד הוא לברוח, לנסוע ללא הפסקה ב'בית מזוין שנע' ומסביר: 'זה פשוט. דפקנו אותם עם הטיילים ועכשיו הם יהרגו אותנו' ומסיים במילים: 'נקמה, מתי, מצטער'. כל שנותר הוא 'הבית המזוין שנע'. מתי יוצא מהרכב בכעס וייאוש. התמונה קופצת לשעת בוקר ומראה את השותף נורה מאחור בידי מתנקש לא ידוע מטווח אפס בעודו משתין בעמידה. שוב

מתחברים החוטים של מלחמה, מוות, יתמות, הגירה ובית ארעי, שבמקום לתת הרגשת ביטחון ומקום משמש רק לבריחה חסרת תכלית.

על פי הניתוח שהוצג עד כה ובחיבור לניתוח של **עטאש**, אפשר לקרוא את **שנת אפס** כסרט על איבוד אב כהוויה, על יתמות והתייתמות שלעולם חוזרות. על הפחד מהחושך לפני שהולכים לישון, שנובע מן ההכרה שאנחנו לגמרי לבד בעולם. על עיוורון ומלחמה אשר מצביעים על דבר-מה שגיבורי הסרט, הגברים לפחות, מסרבים לראות ובורחים ממנו ללא הפסקה. כמו שציינתי בפתיחה, זוהי קריאה אחת אפשרית מני רבות. כוונתה למשוך את החוטים שהונחו עד כה בניתוח הסרט **עטאש** אל תוך ההוויה והסיפור הישראליים של **שנת אפס**.

נקודת הסיום של **עטאש** היא נקודת ההתחלה של **שנת אפס**. מות האב. התייתמות. **עטאש** מתאר מצב מתמשך של גלות וארעיות הנובעים משלטון האב וחוסר היכולת להתנתק ממנו, ואילו **שנת אפס** מתאר את הרגע שאחרי ההתנתקות, שהוא מתמשך וחסר תוחלת בדיוק כמו זה שהיה לפני כן. 'אין מנוס מאב [...]' אחרת לא יהיה עולם, יצחק לאור כותב על **עטאש**,³⁴ אבל דרכו של עולם היא גם מותו של האב, התייתמותו של הבן והריק שנשאר אחרי.

שנת אפס מתאר מצב פוסט-טראומטי לטראומה הראשונית – אובדן האב, ואת שחזורה המתמשך דרך חוויית ההתייתמות החוזרת. הוא אינו מספר סיפור שלם אלא מציג מציאות מסוימת דרך תצפית של סיפורים חלקיים. ג'ודית הרמן-לואיס כותבת בספרה המכונה **טראומה והחלמה** כי תודעתו של אדם הסובל מפוסט-טראומה תסרב לרוב להכיר באירוע הטראומטי המקורי ומן האובדן הנורא שהביא עמו. ללא טיפול, התנהגות זו תוביל לרוב לאיבוד האחיזה במציאות חייו של אותו אדם, ככל שיימשך המצב הפוסט-טראומטי.³⁵ כך אפשר להבין מדוע המציאות המוצגת ב**שנת אפס** כה כאוטית וחסרת הקשר של זמן ומרחב מדויקים. על פי זמן עשיית הסרט וזיהוי אתרי הצילום בו – זוהי המציאות התל-אביבית של תחילת שנות האלפיים, אבל קריאה כזו את הסרט אינה מוזכרת בסרט עצמו. למעשה, הקשר שכזה רק יחזיר אותנו לעקרון אובדן ההקשר: במציאות ובקולנוע הישראליים, תל אביב בתחילת שנות האלפיים מסמלת תכופות את הקיום הישראלי החילוני, האסקפיסטי, המנותק מעברו הלאומי ומסביבתו הגאוגרפית, המסתגר בתוך עצמו הרחק מן 'המצב', בגלל היעדר היכולת להתמודד עם האימה ועם הכאב של האנתפאדה השנייה.³⁶ העיר מוצגת בסרט כחסרה הקשר של זמן או מרחב. העמימות הכללית מתגברת בהיעדר סימנים ברורים למיפוי הימים, השעות, השבועות או החודשים. עונות השנה למשל מתחלפות בין סצנה

34 לאור, 'אין מנוס מאב'.

35 הרמן-לואיס, **טראומה והחלמה**.

36 רעיה מורג, 'קול, דימוי וזיכרון הטורד: הקולנוע הישראלי העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה', **ישראל**, חוברת מיוחדת: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי, 14 (2008-1), עמ' 71-89; Raya Morag, 'The Living Body and the Corpse: Israeli Documentary Cinema and the Intifada', *Journal of Film and Video*, 60, 3-4 (Fall-Winter 2008), pp. 3-24

לסצנה ללא תיקוף של קפיצת זמן בעלילה. העיר מתקיימת כאי מנותק, ללא שום אזכור של ישראל, ההקשר ההיסטורי, האנתפאדה, השטחים, או המזרח התיכון. העיר היחידה שנוסעים אליה בסרט היא אילת, עיר של מלונות שצמחה כמו תל אביב מן החולות הבתוליים החסרים עבר, המונחת לחופו של ים, מפנה את גבה לארץ ומבטה פונה החוצה, לעולם.

רצף הסיום של **שנת אפס** כורך לבסוף את קווי העלילה השונים אל התמה המרכזית של הסרט: אב עומד בחדר מלון ומקליט הודעה לבתו בספרדית. העיר פרוסה מבעד לחלון. המצלמה מלווה לאט וממרחק־מה, בעדינות הרת גורל, את הרוצח השכיר הבא להורגו. הפסקול מתחלף, ועתה הוא לקוח מסצנה אחרת, הקלטה ישנה של אב אחר, שכבר מת, שמקריא לבנו את "כיפה אדומה". בעוד הזאב טורף את כיפה אדומה ביער, הרוצח רוצח את האב במלון. הרוצח חולף במסדרון בדרכו החוצה על פני חברתו החדשה של האב, בדרכה אל החדר. לאחר היסוס קצר הרוצח חוזר והולך אחריה, להרוג גם אותה. המצלמה נשארת במקום ואינה מראה את ההרג עצמו, רק את ההשלכות: הרוצח יוצא מן המעלית ללובי המלון ועובר ליד בנה של החברה. הוא מתכופף ומלטף את כלבו החדש של הבן. הבן מחייך באי־ידיעה אל האיש שעשה אותו זה עתה יתום, הותירו ללא איש בעולם. הפסקול ממשיך אל הסוף הטוב של האגדה, על הצייד שהורג את הזאב ומציל את סבתא ואת כיפה אדומה. התמונה עוברת אל טכנאי הקול המקשיב להקלטה מילדותו המוקדמת, לפני מות אביו. האגדה הסתיימה, אבל הילד בהקלטה לא רוצה לישון ואביו אומר לו: 'פרנק, אתה יודע משהו, זה לא כל כך עובד ככה. יש הרבה זאבים ביער וזה רק זאב אחד. אחד. מתישהו כיפה אדומה אולי שוב תלך ביער לסבתא שלה שתהיה חולה, ולך תדע מי יבוא לה פתאום מאחורי העץ, לך תדע'.

הבן מפחד, והאב מנסה להצחיק ולהרגיע אותו: 'לילה טוב מתוק שלי' ופרנק הילד עונה: 'לילה טוב, אבא'. על רקע כותרות הסיום של הסרט עמיר לב שר: 'ללכת לישון רק עם כדור ולקום כבד, לחזור לחלום רק שהערב יורד [...] לעשות אהבה על הים, את אני והילד, שוכבים על החול החם'.

טראומה, זהות ופוסט־טראומה

'בכדי לא לתת לטראומה להשתלט על כל החלקים בחייו וכדי לאפשר לעצמו חיים בעלי משמעות, חייב האינדיבידואל לשחזר את זכר האירועים הקשים, לעבד אותם וליצור בתוכו הבנה מחודשת ואבל על מה שאירע. בתהליך עיבוד נפשי מסוג זה, האדם בונה לעצמו ייצוג פנימי אינטגרטיבי לאובדן שעבר'.³⁷

עיבוד זה מאפשר ליצור, או 'לתפור', את חוויית הרצף הפנימית שנקטעה בטראומה. חוויית הרצף חיונית להמשכיות הזהות. ללא העיבוד, האדם נותר בתזזית, בחוסר שקט ובמרדף מתמיד אחר דבר־מה חשוב שאבד אך הזיכרון הישיר אליו נעלם.³⁸

37 אבו חק, 'הנכבה כטראומה עיקשת מתמשכת'.

38 שם.

ההתייחסות מאב היא גם ההתייחסות מעולם שהיה ואיננו, וטראומת אובדן האב היא גם טראומה של אובדן זהות. הרעיון העומד בבסיס תפיסת הזהות היהודית מראשיתה הוא 'ע מאין באת ולאן אתה הולך'. לדברי יוסף חיים ירושלמי, הזהות היהודית בנויה על יסודות העבר המכונן שאלוהים בחר בו את צאצאי אברהם להיות לו לעם.³⁹ כאשר אתה יתום היכולת לדעת מאין באת נפגעת אנושות, ומכאן גם הקושי לדעת לאן להמשיך. אפשר לראות זאת גם על רצף אחר, הוא רצף הזמן. אובדן הוריקן הוא אובדן העבר, יתמותך היא ההווה שלך, ואי-הידיעה מהי הדרך הלאה חותרת תחת האפשרות להתקדם אל העתיד. בהיעדר רצף זמן והיכולת לתת משמעות נעלמות גם הסיבתיות והיכולת לבנות סיפור שלם (נרטיב).⁴⁰ אולי זו הסיבה לפירוק העלילה של הסרט למקטעים שונים, הקשורים בקשר רופף של נסיבות. כך, היעדר הקשר של זמן, מרחב וסיפור מאחדים יוצר הווה של תלישות בסיסית שעומדת במרכז הסרט. בעיניי, תלישות זו רומזת על היעדרותה של זהות ברורה במציאות הישראלית החילונית של תחילת שנות האלפיים וקשורה אליה. זהותו של אדם היא הקשרו הבסיסי ביותר. היא זו המחברת אותו לביתו, לרצף הזמן, לאנשים אחרים, המעניקה לו סיבה, מטרה ומקום משלו.

התחלנו את ניתוח שנת אפס ביתמות מאב כנושא מרכזי והגענו להיעדרותה של זהות. אין זה מקרי. בבסיס התרבות המערבית (היוונית-רומאית והיהודית-נוצרית), וגם זו המוסלמית, האב הוא הנותן לבנו את זהותו.⁴¹ על פי המשולש האדיפלי של פרויד, האב החוצץ בין האם לילד הוא המייחד את בנו בתור ישות נפרדת ודוחק בו לקבל עליו זהות אישית וחברתית.⁴² לאקאן, בפירושו את פרויד, שם דגש על החשיבות שיש לפתרון התסביך האדיפלי והפנמת שם האב בתהליך בניית היכולות החברתיות והלשוניות של כל אדם. לאקאן מסביר שאין מדובר בהכרח באב הביולוגי, אלא בדמות האב, המייצגת את ההפרדה בין האם ובין הילד, והפרדה של הילד מן הסימביוזה האידילית שביניהם, האורובורית,⁴³ מגן העדן האבוד. זהו תהליך שמתבצע בסדר הסמלי, והוא הכרחי לדברי לאקאן לבנייה נכונה של הקשר בין שלושת הסדרים: הממשי, הדמיוני והסמלי. 'זהות', בייחוד במובנה החברתי-תרבותי, היא תוצר של הסדר הסמלי. כך אפשר להבין את הקשר שבין היעדר זהות להתייחסות

39 יוסף חיים ירושלמי, זכור, עם עובד, ספרית אפקים, תל אביב 1982.

40 להגדרות של סיפור שלם ונרטיב ראו: אריסטו, פואטיקה (תרגם מיוונית וערך יואב רינון), מאגנס, ירושלים 2003, פרקים 7-11, 24 וכן: Donald Polkinghorne, *Narrative Knowing and the* Human Sciences, State University of New York Press, Albany 1988. לקשר בין נרטיב לפוסט-טראומה ראו: Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*.

41 אמנם כיום מבחינה דתית הזהות היהודית תלויה באם, אך בתנ"ך ובמסורת היהודית הקדומה השיוך המשפחתי הוא בעיקרו פטריארכלי.

42 זיגמונד פרויד, 'תרבות בלא נחת ומסות אחרות', כתבי זיגמונד פרויד, 5, דביר, תל אביב 1948 [1930], עמ' 168-183.

43 אורובורוס הוא נחש שאוכל את זנבו, סמל מצרי קדום בנגוסים ומסורות מיסטיות אחרות למעגל שאין לו סוף, לזמן בראשיתי ולא לינארי. הוא משמש גם ארכיטיפ מרכזי בפסיכולוגיית המעמקים של יונג ונוימן לשלב הראשון בהתפתחות התודעה של התינוק.

מאב, בגלל הפגיעה האפשרית שמחסור זה עלול ליצור בתהליך פתירת התסביך האדיפלי והפנמת שם האב.⁴⁴

את היעדר הזהות של החברה החילונית בישראל בשנות האפס של האלף השני אפשר לנסות להסביר מכיוונים שונים. ההקשר הרחב הוא אובדן הזהות הכללי בעולם פוסט־מודרני, וההקשר הצר יותר הוא ישראלי־יהודי. הוא בדרך כלל חוזר לסיפור גלות העם היהודי מארצו וחזרתו אליה.⁴⁵ ירושלמי בוחן בספרו **זכור** את תפיסת ההיסטוריה של עם ישראל בעיני היהודים עצמם. הוא פותח בהולדתו של העם מתוך ההיסטוריה המקראית, הנחשבת ביטוי לרצון האלוהים, שהוא מקור כל הקיום והאחראי לכינונו של העם היהודי. הציווי 'זכור' הוא הבסיס לזהות היהודית, לצד האמונה באלוהים. ההיסטוריה, סיפור העבר, היא כחוט שמקשר בין העם לבוראו. היהודים נתפסים כמי שנצרפו לעם באמצעות ההיסטוריה ומקורם אינו נובע מסיפור מיתולוגי, פרה־היסטורי, כדרך רוב העמים הקדומים. קיומם כעם מתחיל עם התחלת ההיסטוריה. זיכרון העבר הוא הנותן להם את זהותם. בלעדיו אין להם זכות קיום כעם. לכן גם אין טעם לכתוב היסטוריה חדשה, שהיא רק חזרה חיוורת על העבר המכונן, העבר של סיפורי האבות ומתן תורה, יישוב הארץ ובניית המקדש, הנבואה, החורבן ושיבת ציון. יש בעבר זה כל הדרוש כדי לנסות לתקן את נפש היחיד ואת נפש העם דרך פיענוח רצון האלוהים.

ירושלמי מגיע בסוף ספרו למשבר היסודי שאליו הגיעה תפיסת ההיסטוריה של היהודים בעת החדשה: עם ההתיימרות מאלוהים ניסתה היהדות החילונית לבסס את זהותה על תפיסה חדשה של ההיסטוריה וההיסטוריוגרפיה, תפיסה מדעית־ביקורתית, שעוסקת גם בכתבת ההיסטוריה ובהמצאתה. תפיסה זו נקלעה למשבר, הנמשך עד ימינו.⁴⁶ בהיעדר אלוהים אין לה סיבה חיצונית שתיתן לה תוקף. בשיטתה המדעית היא פתוחה לביקורת מתמדת, וכך היא נעשית יחסית ונתונה לוויכוח. בהיעדר ההכרחיות ההיסטורית, הזהות נהיית תוצאה של בחירה: היא לא עוד מי שאתה אלא מי שאתה רוצה להיות. כך מתקבלת זהות יהודית־ישראלית שמתקשה לשאוב את כוחה מסיפור עברה או מן הקשר הפיזי ההכרחי למולדתה.

חיים של בחירה ללא הגבלה בין אפשרויות כמעט אין־סופיות עלולים ליצור מציאות של תלישות ופירוד, של חוסר קשר קבוע בין אנשים, בין אדם לסביבתו או למולדתו, כמו המציאות בשנת אפס. במצב כזה של בחירה בלבד תשובה אפשרית לקושי וסכנה היא בריחה שהיא אי־בחירה בקושי או בסכנה והרצון שפשוט 'ייעלמו'. במציאות הישראלית

44 ז'אק לאקאן, **על שמות־האב**, רסלינג, תל אביב 2006 [1963], עמ' 67-104. פירושים לתורתו ולכתיבתו של לאקאן, ובייחוד למונח 'שם־האב', אפשר למצוא בתוך: יצחק בנימיני, **השיח של לאקאן – חידוש הפסיכואנליזה והאתיקה היהודית־נוצרית**, רסלינג, תל אביב 2009; אבשלום אליצור, 'על השימוש הרע בשם האב: עיון ביקורתי בתיאוריה של לאקאן', **הדף – במה ליצירה עצמאית**, <https://tinyurl.com/4d93th57> (אוחזר ב־3.11.2024).

45 ראו למשל: תום שגב, **הישראלים החדשים**, כתר, ירושלים 2001, עמ' 13-30.

46 ירושלמי, **זכור**, עמ' 107-109.

של תחילת שנות האלפיים הדבר הראשון שבורחים ממנו, שמנסים להעלים או להדחיק, הוא הסכסוך הישראלי-פלסטיני. בתל אביב של ראשית האלפיים הסכסוך מודחק במידה רבה עד שהוא מתפוצץ במלוא עוצמתו באוטובוסים ובבתי הקפה. בתל אביב של **שנת אפס** אין זכר לא לסכסוך ולא לפיגועים. היעדר הייצוג של הסכסוך בסרט כה בולט עד שמבקרת קולנוע אמריקנית אחת קראה לו: 'א-פוליטי באופן חסר בוש'.⁴⁷ קריאה על פי פוסט-טראומה מציעה לנתח את הטקסט הקולנועי גם באמצעות מה שנעדר ממנו.⁴⁸ כך אפשר לטעון שהיעדר הסכסוך עם הפלסטינים במציאות הישראלית ב**שנת אפס** מנכיח את אותו היעדר. הסרט 'מראה' את חוסר הנראות, את חוסר היכולת להתמודד עם המציאות. זהו מהלך מורכב, דיסוננסי, לא בהכרח מודע במלואו. לדברי אלזסר, הוא יעיל בתהליך העיבוד של המצב הפוסט-טראומטי, שאינו מאפשר מגע ישיר עם הטראומה עצמה. פתיחת הסרט **שנת אפס** עם עמיר לב ששר 'עוד מעט תבוא מלחמה' על רקע אדי העיוור המתרגל טאי צ'י, חושפת רמזים עבים לדיסוננס זה: מלחמה, עיוורון ותרגול 'אסקפיסטי' של תורת לחימה סינית.

מצב פוסט-טראומטי מתמשך משחזר את הטראומה המקורית ונובע ממנה. על פי קריאה כזו בהקשרה הישראלי, הסכסוך עם הפלסטינים, המלחמות והפיגועים הם השחזור הפוסט-טראומטי של הטראומה המקורית. אם כן, מהי טראומת ההתייממות העומדת בבסיס המצב הפוסט-טראומטי של **שנת אפס**? מהי הטראומה של התודעה הישראלית?

* * *

השואה מהדהדת בחלל בנוכחות מתמדת גם בלי שתיאמר. ואין מה לומר אחריה. היא הסוף והיא התחלה, חורבן מוחלט שאין אחריו המשך, רק לידה מחדש, מאפס. היא הסיבה המכוננת הנזכרת עוד בהכרזת העצמאות של מדינת ישראל, שהצידוק המוחלט לה נמצא בשואת היהודים.

לדברי אלזסר, התרבות המערבית כולה שבויה במצב הפוסט-מודרני, תוצאה של השואה, כלומר המצב הפוסט-מודרני נובע ממצב פוסט-טראומטי לשואה.⁴⁹ מתוך ניתוח **שנת אפס**, טענה זו נכונה גם ליהדות ולמדינת ישראל. המרכיבים העיקריים שעלו עד כה בניתוח – יתמות, אובדן זהות, איבוד רצף הזמן והיכולת לתת משמעות (ומכאן לספר סיפור) – קושרים בקשר הדוק את המצב הפוסט-טראומטי להוויה הפוסט-מודרנית המאפיינת את הסרט. בקריאה של פוסט-טראומה, השואה היא הטראומה המכוננת של רדיפה וחורבן, של השמדה פיזית. נקודת הקצה הבלתי נתפסת של רדיפות היהודים באלפיים שנות הגלות. הטרור מצד הפלסטינים ומלחמות ישראל הם המצוקה המתמשכת האופיינית למצב הפוסט-טראומטי, אשר הטראומה הראשונית שלא עובדה דייה חוזרת

Leslie Felperin, 'Year Zero', *Variety*, 19.7.2005, <https://tinyurl.com/67nyhnjk> (retrieved: 3.11.2024) 47

Elsaesser, 'Absence as Presence, Presence as Parapraxis' 48

Idem, 'Trauma, Memory, History' 49

ומהדהדת דרכה; ולכן משוחזרת.⁵⁰ עבור הציבור היהודי כל אויב שקם לישראל לאחר השואה ורוצה בהשמדתה, מזהה את עצמו, במודע או שלא במודע, עם היטלר: מנאצר, ערפאת ואחמדינג'אד עד לנסראללה וסינוואר.⁵¹ בשנת אפס, הסכסוך והטרור 'נעלמים' מן התודעה, כמו השואה. מודחקים. בתל אביב של שנות האלפיים אין שואה ואין סכסוך, יש רק פחד קיומי חסר הסבר, והוא ממלא את החושך שלפני השינה בסוף הסרט. שם הסרט **שנת אפס** רומז על מה שנעדר.

למה שנת אפס?

'שנת אפס' הוא מונח נוצרי בעיקרו, שמתייחס לשנת הלידה של ישו. בלוחות השנה הלועזיים-רומאיים הוא אינו קיים, וכך גם ההיסטוריונים אינם מכירים בשנת אפס כי אם עוברים משנת 1 לפני הספירה לשנת 1 לספירה. המושג המופשט 'שנת אפס' נוגע להתחלה של תקופה חדשה. הוא יוכל לתאר כאוס ראשוני, מעין תווה ובוהו שמסמל ניתוק והפרדה ממה שהיה לפני. בזמן המודרני הוא קשור בעיקר לרגע התבוסה של גרמניה הנאצית במאי 1945, ותחילתה של גרמניה המבקשת להיוולד מחדש מתוך ניתוק מוחלט מעברה המידי והאיום. לדברי שטפן ברוקמן: 'שנת 1945, ובמיוחד סופה של מלחמת העולם [...] נודעו בגרמניה כ"נקודת אפס" או "שעת אפס" [...] שניהם מרמזים על שבירה מוחלטת עם העבר והתחלה חדשה רדיקלית'.⁵²

במסורת הקולנועית, השם מתייחס ישירות לסרטו של רוברטו רוסליני מ-1948 **גרמניה שנת אפס** (*Germania Anno Zero*; איטליה) העוסק בחורבנה של גרמניה בסיום המלחמה והנאציזם. אם כן, הקישור לגרמניה ולשואה נרמז בבירור עוד בשם הסרט שבחרו יוצרי הסרט. וליתר דיוק, השם מחבר את הסרט לרגע שלאחר החורבן. כמו עצירה ברגע שמיד לאחר הטראומה, כמו לומר שעדיין אנחנו שם, בחורבות אירופה, עם הניצולים היתומים המשוטטים מוכי הלם בין ההריסות.

התיימות

מלבד החורבן הפיזי הישיר, השואה היא גם התיימות. התיימות נוראה, אלימה ומוחלטת. זוהי התיימותה הסופית של החילונית האשכנזית הציונית מדור ההורים של יהדות הגולה. במובנים מסוימים אולי גם מן היהדות עצמה. השואה היא גם התיימות מאירופה (מפולין, מגליציה, ובייחוד מגרמניה), העושה את היהודי החדש שחזר לארצו מאלפיים שנות גלות גולה בארצו. רעיון הגלות מאירופה, גלות מגולה, חוזר בטקסטים יהודיים וישראלים שונים. כבר ב-1555 כותב שמואל אושק: 'בקרב העושר והתענוגות

50 גרץ וח'ליפי, **נוף בערפל**.

51 ראו למשל: אברהם בורג, 'מי מבבל לבין אנטישמיות לביקורת על ישראל', **הארץ**, דעות, 24.3.2011.

52 Stephen Brockmann, 'German Culture at "Zero Hour"', *Carnegie Mellon University Research Showcase @ CMU* (1996), pp. 8-36

של אסיה המאושרת הנני הלך עני ועייף, בקרב שפע הזהב והאדמות הדשנות של אפריקה הבורעת – פליט אומלל, רעב וצמא. ואת, אירופה, הוי אירופה, גהינום שלי עלי אדמות, מה אומר לך?⁵³ הרעיון גם נקשר עם העיר תל אביב. בשירו "וידוי: עדין" נתן זך כותב על הוריו שהביאוהו למזרח התיכון בלי ששאלו אותו, והוא אינו בנוי לחיים במקום הזה. בבית השני של השיר הוא מסביר:

נולדתי להיות עדין. במקרה
החליטו הורי שהם צריכים להגר
לארץ לא עדינה. הם לא החליטו בפזיזות,
התיעצו עם כל מי שיכלו. אפילו היטלר תמך בהחלטה
אמר שהיא נבונה בהחלט.⁵⁴

עמוס עוז מספר בתחילת ספרו האוטוביוגרפי סיפור על אהבה וחושך שהוריו ידעו יחד יותר מעשר שפות (ולקרו – יותר מ־15), אבל אותו לא לימדו אף לא אחת מלבד עברית כדי שלא יתפתה לאירופה הקטלנית.⁵⁵ אלה הם גם כנראה 'השדות הירוקים' אשר אליהם נספא אביו המרגל של גיבור לנגד עיניים מערביות (1996; ישראל) סרטו הראשון של במאי שנת אפס יוסף פיצ'חדזה. הסרט גדוש הרגשה של גלות יהודית בארץ ישראל ואסקפיזם של שנות האלפיים.⁵⁶

הציונות, כתנועה מודרנית וחילונית בעיקרה, ניסתה להביא ללידה מחדש של העם היהודי. בכמהתה אל היהודי החדש היא ביקשה להתנתק מיהדות הגולה ומהוויית החיים כמיעוט בגלות, שהייתה נדבך מהותי בזהות היהודית עד המאה ה־20. הציונות, ברצונה להתנתק מהדת ומהוויית הגלות, התנתקה מחלק מרכזי של המורשת היהודית, וכך התרחקה מבסיס הזהות התרבותית שלה. באין בסיס מוצק להגדרה עצמית, חברות אנושיות בכלל ובני אדם בכלל מגדירים את עצמם דרך עיניהם של אחרים. אברהם בורג מראה במאמרו עד כמה האנטישמיות משמשת בסיס לזהות היהודית-ציונית-ישראלית. בורג מצטט את אחד העם שטען נגד הרצל: 'האנטיסמיסמוס הוליד את הרצל, הרצל הוליד את מדינת היהודים ואת הציוניסמוס והציוניסמוס את הקונגרס. האנטיסמיסמוס הוא אפוא עילת העילות בכל התנועה הזו'.⁵⁷

53 שמואל אושקי, נחמה על תלאות ישראל (Abraão, Consolação às Tribulações de Israel), פרארה 1555, Usque.

54 נתן זך, "וידוי: עדין", כיוון שאני בסביבה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998.

55 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, כתר, ירושלים 2002, עמ' 6.

56 שי טגנר, 'התשוקה לברוך כבגידה', עבודת סמינריון בקורס 'קולנוע ישראלי ופלסטיני בתקופת האינתיפאדה השנייה', אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2005.

57 בורג, 'מי מבבל בין אנטישמיות לביקורת על ישראל', עמ' 2.

גלות והיעדר זהות

בזכור ירושלמי מסביר את בעיית הזהות של היהדות החילונית על בסיס הרצף ההיסטורי ותודעת ההיסטוריה המשתנה בו. המודרניזם והחילון שמטו את הקרקע מתחת לביסוס הזהות היהודית על סיפור העבר, אך לא נתנו מענה תחתיו. אלזסר, בגישתו המבוססת על קריאה פוסט־טראומטית, קושר את המצב הפוסט־מודרני, שבתוכו גם מקופלת היעדרותה של זהות, עם הטראומה המכוננת של השואה. במאמר 'מחשבות על גלות' אדוארד סעיד מציע נקודת מבט נוספת על הקשר בין גלות לאובדן זהות. סעיד מתרכז בגלות עצמה, כהוויה, כמציאות פיזית ותודעתית. הוא נובר בה בהקשרה הפלסטיני, אך דרך ההשתקפות של **שנת אפס** אפשר לראות עד כמה הרהוריו על גלותו שלו תקפים גם לזו של עם ישראל. סעיד אינו מאפשר להרהורו הביקורתי לנתקו מן הכאב העצום הכרוך בחווית הגלות:

גלות מושכת באופן מוזר לחשוב עליה אבל נורא לחוות אותה. היא השבר הבלתי ניתן לריפוי שנכפה בין אדם למקום הולדתו, בין העצמי לביתו האמיתי: לעולם לא ניתן להתגבר על העצבות המהותית שלו [...] גלות אמיתית היא [...] כמו מוות, אבל ללא הרחמים האולטימטיביים של המוות, היא קרעה מיליוני אנשים מן ההזנה של מסורת, משפחה וגיאוגרפיה.⁵⁸

כמו ירושלמי, סעיד קושר בין גלות לאובדן אלוהים ומשבר עם ההיסטוריה: 'גלות היא חילונית ללא תקנה והיסטורית באופן שלא ניתן לשאת'. כמו אלזסר הוא מדבר על הגולים כתקועים נצחיים בהוויתם ועל גלות כמעגל סגור, הממשיך לקיים את עצמו, מסרב להירפא. הוא מזכיר את הקשר הגורדי, הלא מוסבר, בין גלות היהודים ובין זו של הפלסטינים, את העובדה שהגולים הנצחיים סיימו את גלותם באמצעות הגליית עם אחר. הוא תוהה מה דחף את הישראלים להרחיב ולהעמיק את גלות הפלסטינים לאחר מלחמת 1948 (ב' 1967, ב' 1982) ומציע: 'נדמה שהחוויה הקולקטיבית היהודית המשוחזרת [...] לא יכלה לסבול עוד סיפור של נישול ואובדן להתקיים לצדה'.⁵⁹

סעיד מזכיר שבמקור נועדה הגלות למנוע זהות. בעולם העתיק היא שימשה אימפריות כובשות כדי לקעקע את הזהות הקיבוצית של עמים נכבשים, וכך למנוע מרידות והתנגדות. הוא גם קושר גלות ליתמות ולאובדן. אין זה מקרי שגלות הפלסטינים לדברי סעיד וגלות היהודים־ישראלים כמו שעולה מניתוח **שנת אפס** מהדהדות האחת באחרת. סיפור הגלות והמאבק של הפלסטינים קורא תיגר על החברה הישראלית ומציב מראה מאבנת מול פניה. אפשר לראות בזאת יחסים של כפילות, הורשה גנאלוגית או אפילו 'אני חלופי' (alter ego). בתאוריה הפסיכולוגית ובניסיון הקליני של מטפלים רבים, מצבים של כפילות, החלפה,

Said, 'Reflections on Exile', pp. 180-181 58

Ibid., p. 184 59

השלכה, העברה והעברה נגדית שכיחים בהתמודדות עם התסמונת הפוסט-טראומטית.⁶⁰ סביר להניח שתופעות אלו חזקות במיוחד כאשר הן מתוארות ביחסים בין שני סובייקטים פוסט-טראומטיים המשחזרים אחד עבור האחר את הטראומה של האחר, במעגל סגור של שחזור מתמשך.

סיכום: **עטאש** ו**שנת אפס**

מהו אפוא הקשר בין **עטאש** ל**שנת אפס**? מהן נקודות החיבור? ומה אפשר להבין מחיבור זה? בשני הסרטים לא מופיע 'הצד האחר', נקודה זו הובהרה עוד בקריאה של הנוכח-נפקד על פי אלסזר. ראינו שאפשר להבין כי שני הסרטים נובעים ממצייאות פוסט-טראומטיות. על פי קריאת טראומה, היעדר הייצוג ההדדי הוא סימן לנוכחות טראומטית של הנעדר. אפשר להבין את ההיעדרות הפוסט-טראומטית בסרטים אלו בכמה דרכים:

- מתוך חוסר מודעות, ואז הסרטים שותפים למצב הפוסט-טראומטי של המציאות שהם מתארים.
- מתוך ראייה ביקורתית שמבקשת להעמיד את ההיעדרות מול פני החברה המעלימה אותה ולעמת ביניהן.
- או, כמו שאלוסר מציע בהקשר של הקולנוע הגרמני החדש, הסרטים שותפים למצב הפוסט-טראומטי הכללי, אך מנסים באותו הזמן לקדם את תהליך עיבוד הטראומה. זהו תהליך משולב, שהוא בחלקו מודע ובחלקו לא מודע. לכן הוא קטוע, חלקי ונעדר כמו ייצוג מקורות הטראומה בסרטים, מתוקף הקושי להתמודד ישירות עם הטראומה. בהשאלה מן המיתולוגיה היוונית, אפשר לראות בטראומה את פניה המאבנות של מדוזה, ובסרטים – את מגינו של פרסאוס, אשר הטראומה משתקפת דרכו בעקיפין.

בקריאת שני הסרטים זה לצד זה עולים דפוסים מסוימים של חשיבה, הוויה והתנהגות של החברות המיוצגות ב**עטאש** ו**שנת אפס**. הקריאה על פי טראומה ופוסט-טראומה התרכזה בציר חורבן-גלות-היעדר עתיד ממשי, וכל אחת מן החברות נמצאת בנקודה שונה על רצף זה. הנדבך הבא הוא התמטיקה המולבשת על הציר. ראינו כי תמטיקה זו עוסקת באבהות, מנוכחותה המשתקת עד היעדרותה הבלתי נסבלת. מרצח אב להתייתמות.

על פי האלגוריה הנובעת מתמטיקה זו אפשר לראות את החברה הפלסטינית כמי שיש לה אב ואין לה בית; שנוכחותו המוחלטת של האב אינה מאפשרת יצירת בית חדש ומנציחה את הגלות. החברה היהודית-ישראלית עומדת מולה כמי שיש לה בית ואין לה אב; שבניית ביתה דרשה את אובדנו של האב והנציחה יתמות במקומה של הגלות.

נדבך אחר שעסקנו בו הוא חיבורן של גלות ויתמות להיעדר זהות. בעזרת יוסף ירושלמי ואדוארד סעיד נוכחנו כמה השלוש – גלות, יתמות והיעדר זהות – כרוכות זו בזו, מקבילות,

מתחלפות, נובעות אחת מן האחרת. מכאן אפשר לראות כי זהות החברה הפלסטינית מושתתת על החורבן ועל הגלות. בלעדיהם הזהות הלאומית עלולה לקרוס ולהיעלם:

רובם המוחלט של הפליטים הפלסטינים [...] ממשיכים לתבוע את זכות השיבה לבתים שהיו להם לפני הנכבה, חלום בו הם אווזים גם אחרי שחלפו יותר משבעים שנים. היאחזות בחלום זה, יהיה אשר יהיה חיבורו למציאות והסבירות שיתממש, מחזיק עבור אותם פלסטינים את הצורך בהגנה על העם הפלסטיני מפני מחיקה טוטאלית, התפרקות ואובדן התקווה.⁶¹

היאחזות זו בנכבה מספקת אולי תשובה יעילה לסכנת התפרקות האתוס הלאומי המאחד, אבל כמו שמתואר ב**עטאש**, היא גם יוצרת תלות מוחלטת בהמשך מצב הגלות ואינה מאפשרת בניית חיים.

גם החברה הישראלית החילונית נראית כמי שתקועה במצב פוסט-טראומטי של חרדה, בריחה וחוסר זהות. אולי הדבר גם נובע מפרדוקס סיום הגלות: לאחר אלפיים שנות הסתיימה הגלות, אבל הגאולה, אותו עתיד אוטופי שהובטח, לא באה. במונחים של טראומה, גם לאחר החזרה לארץ המצוקה והאיום נמשכים. במילותיו של אהוד בנאי, גם בבית נמשכת הגלות.⁶²

השוואה, הנכבה והסכסוך הישראלי-פלסטיני

אם בוחנים את הסכסוך הישראלי-פלסטיני מבעד להסתכלות גנאלוגית, הנכבה והגלות של הפלסטינים קשורות ישירות להקמת מדינת הלאום היהודית. אין זה אומר כי האשמה נופלת בהכרח על כתפי היהודים הישראלים. שמעתי פעם את עמוס עוז מתייחס למקור הסכסוך ומשווה את העם היהודי לאחר השואה לניצול מספינה טובעת בלב ים אשר מבקש לעלות על קרש ההצלה היחיד באזור. להבנתו של עוז, הבעיה הייתה שהקרש לא היה ריק, ישבו עליו הפלסטינים, ומכאן הסיבה למאבק שלא נגמר.

הרתיעה האוטומטית של הישראלים מקישור השואה וזוועות הנאצים לנכבה הפלסטינית מובנת ומוצדקת בעיניי, אך היא מונעת תכופות חשיבה פתוחה ומעמיקה יותר בנושא. אין כל מקום להשוואה בין השתיים בשום מובן. זכורים לי היטב דבריה של חוקרת גזענות איטלקית שכל ניסיון להשוות את השואה למשהו אחר הוא בעצם ניסיון לצמצם אותה.⁶³ העורכים בשיר וגולדברג מבהירים בספרם **השואה והנכבה**: 'אלו אירועים שונים מאוד זה מזה ואינם בני השוואה [אין הכוונה] לטשטש את ההבדלים העצומים ביניהם'.⁶⁴ מובן כי קיומם של הבדלים מהותיים בין שני אירועים אינו אומר שאין ביניהם קשר. הספר

61 אבו חק, 'הנכבה כטראומה עיקשת מתמשכת'.

62 אהוד בנאי, 'עבודה שחורה', מתוך האלבום **אהוד בנאי והפליטים**, CBS, 1998.

63 כינוס על חוקי הגזע באיטליה, האוניברסיטה האמריקנית ברומא, ספטמבר 2008.

64 בשיר בשיר ועמוס גולדברג, **השואה והנכבה: זיכרון, זהות לאומית ושותפות יהודית-ערבית**, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ובני ברק 2015.

מציע לנסות להבין את הקשרים ההיסטוריים והפסיכולוגיים חברתיים בין השואה ובין הנכבה ואת התהליכים הקשורים בהם שעיצבו במידה כה רבה את מציאות החיים של הישראלים ושל הפלסטינים.

הקושי לקבל את הצעתם של בשיר וגולדברג גדול. עצם העיסוק בשני האירועים הטראומטיים הללו יחדיו מעורר התנגדות חריפה – אפילו בקרב מי שכתבו את המאמרים בספר. אלון קונפינו מצטט במאמרו על הספר התנגדויות אלו: 'אזכור שני האירועים בנשימה אחת עורר תמיד התנגדות חריפה ומורת רוח עמוקה'. הוא ממשיך: 'אך ההתנגדות הזאת עצמה היא חלק מהמסורת התרבותית הקושרת ביניהם. הפולמוס עצמו הוא חלק מההתמודדות עם הזיכרון ועם המשמעות של שני האירועים הללו'.⁶⁵ אבקש להמשיך כאן את קו המחשבה של קונפינו ולחברו לניתוח הפוסט-טראומטי שאני מציע במאמר זה. הציר שואה יהודית-עצמאות יהודית-נכבה פלסטינית-גלות פלסטינים הוא ציר שקושר יחד את הטראומות של שני העמים כפי שעלו מתוך ניתוח הסרטים עטאש ושנת אפס. כך אפשר לראות בסכסוך המתמשך בין שני העמים תוצאה של המצב הפוסט-טראומטי הכפול שיוצר מעגל סגור, היכרות טרגית שאינה ניתנת להתרה, שכל אחד מהם מגלם בה, כדברי קינן, את 'סיוטו של האחר':

אנו התאומים החולים, מלבישים איש על פני אחיו את המסכה המגלמת את סיוטו. סיוטם של הערבים הוא הקולוניאליזם. סיוטם של היהודים הוא האנטישמיות. היהודי מלביש על פני הערבי מסכה המורכבת מפניו של המן צורר היהודים, של הקוזק העורך פוגרום באוקראינה, של היטלר. הערבי מלביש על פניו של היהודי מסכה המורכבת מפניהם של הצלבן, המיסיונר, החייל, של מי ששעבד את השחורים של אפריקה לעבדות, גזל מהאינדיאנים של אמריקה את אדמתם וחירותם. אין זה נשף מסיכות. זוהי טרגדיית דמים המתחוללת בין מלבישי המסכות אלה על פניהם של אלה.⁶⁶

בתשובה לקינן, אפשר לבחון את דבריו של סעיד, הטוען שרק הכרה הדדית בכאבו של האחר תוכל לרפא את הפצע ולפתוח את הדלת לאפשרות של קיום משותף בשלום:

רוב הפלסטינים אדישים ולעתים קרובות כועסים מסיפורי סבל יהודים, שכן נראה להם שכנתינים של כוח צבאי ישראלי, האנטישמיות נראית מרוחקת ולא רלוונטית בזמן שאדמתם נכבשת ובתיהם נהרסים. לעומת זאת, רוב הישראלים מסרבים להודות שישראל בנויה על חורבות החברה הפלסטינית, וכי מבחינתם האסון של 1948 נמשך עד היום. עם זאת, לא יכול להיות פיוס אפשרי, שום פתרון אפשרי אלא אם שתי הקהילות הללו יתמודדו עם החוויה של כל אחת לאור זו של האחרת [...] אולי באווירה

65 אלון קונפינו, 'לקראת טלטלה אמפתית: איך מדברים וכותבים על השואה והנכבה ביחד', העוקץ, 26.4.2016, <https://tinyurl.com/mzcyba95> (אוחזר ב-3.11.2024).

66 עמוס קינן, שושנת יריחו, זמורה ביתן, תל אביב 1998, עמ' 158.

המודלקת של היום של כיבוש צבאי ואי צדק זה יותר מדי לצפות להכרה הדדית שכזו. אבל, [...] בשלב מסוים הם חייבים.⁶⁷

* * *

סכסוך פוסט־טראומטי: האם יש אפשרות אחרת?

הכרה בטראומה איננה תכנית מדינית לשלום. במאמר זה, ניתוח הסרטים **עטאש** ו**שנת אפס** מצביע על כמה משורשי הפסיכולוגיים של הסכסוך המדמם בין הפלסטינים לישראלים. הניתוח מציע את זיהוי המצב הפוסט־טראומטי ששתי החברות הללו כרוכות בו יחדיו כהסבר מסוים לצביונו העיקש של הסכסוך הנמשך כבר יותר ממאה שנים. לצד פתרון מדיני ופוליטי, כדי להתיר היכרכות טרגית זו, יש צורך להתייחס לשורשיה הפסיכולוגיים. על פי תאוריית פוסט־טראומה, השלב ההכרחי הראשון להחלמה הוא יצירת ביטחון פיזי בסיסי, כדי לעצור את המעגל הנורא שהסכנה הקיומית משחזרת בו את הטראומה שוב ושוב.⁶⁸ האסון הנורא שהשית חמאס על החברה הישראלית ב־7 באוקטובר ותוצאותיו ההרסניות לחברה הפלסטינית במלחמה בעזה חושפים בחריפות את היעדרו של ביטחון כזה. אלה הם גם ביטויים טרגיים מוחשיים לשחזורן המתמשך של טראומות היסוד. תפילתי היא שביטחון בסיסי, מאפשר חיים, יהיה יום אחד אפשרי. לאחר הבטחת הביטחון, ההכרה בטראומה היא השלב הבא, ההכרחי, בדרך לריפוי. אך לצד שלביה המסודרים של התאוריה, למציאות יש כללים משלה. במצבו הנוכחי של הסכסוך ההולך ומחריף, כנראה שאין אנו – ישראלים ופלסטינים – יכולים עוד לחכות, וחובה שנכיר נכוחה במצבנו ובמצב שכנינו אם ברצוננו לשמר איזו שהיא תקווה לעתיד חפץ שלום וחיים.

Said, 'Reflections on Exile', p. 186 67

הרמן־לואיס, **טראומה והחלמה**. 68