'לפרק להיסטוריה את הצורה': טראומה וחתרנות ב*קדמה* ו*בעטאש*

נורית גרץ וגל חרמוני

א. מבוא

מצא את ההבדלים:

סצינה 1

לונג־שוט. סיפונה של אנייה. המוני אדם מאכלסים את הפריים. נעים כנחילים אל סירות הרתומות לדופן האונייה. הם נעים לאורך, לרוחב, מלמעלה למטה, מלמטה למעלה, מקדמתו של הפריים לעומקו, מעומקו לקדמתו. לא ניתן למנות אותם. קאט. לונג־שוט, פתוח אף יותר מקודמו. חוף ים. המצלמה נעה באיטיות, מלווה המוני אדם מתנהלים על החוף, לכל הכיוונים: לרוחב המסך, אורכו ועומקו. השוט ארוך. תנועת המצלמה האיטית, מגלה בכל רגע יותר ויותר אנשים, בלתי ניתנים למניה. חלקם יושבים על החוף. בערבוביה, בין המוני חפצים, מיטלטלים, מזוודות, חבילות. מבוגרים נושאים ילדים על ידיהם, זוג חולף הלוך ושוב, אנשים חמושים במדי צבא מובילים גברים ונשים. המולת אדם. בפס הקול המוסיקלי, הבוקע מחוץ לעולם הפיקטיבי שהסרט מנסה לייצר, חטיבת מיתרים מנגנת הרמוניות מעובות, מעט דיסוננטיות ברגיסטר נמוך, בסולם מינורי, במשיכות מיתר ארוכות.

סצינה 2

לונג־שוט. חוץ. מבנה בטון אפור ומתקלף. חול צהוב. אבק אפור. ברקע רכס גבעה, אפור אף הוא. בתחתית הפריים ישובים ילד וילדה. שעונים אל קיר הבטון. מביטים קדימה. בפס הקול נעימת כלי מיתר. בודד. לא מכוון. המלודיה חוזרת על עצמה. המשפטים קצרים. קטועים. במונוטוניות של תו אחד בלבד. מקור המוסיקה אינו ברור. קאט. קלוז־אפ על

* בשיתוף עם ערן שגיא וג'ורג' חלייפי. מחקר זה מבוסס על מענק של הקרן הלאומית למדע (786.03) ועל מענק של מרכז מינרווה לזכויות האדם.

כלי המיתר וידי הילדה פורטות מעליו. המוסיקה בוקעת מתוך העולם הפיקטיבי של הסרט. קאט. בחזרה ללונג־שוט. הילדים עדיין יושבים בצמוד לקיר, בתחתית הפריים ובצדו השמאלי. 'דבוקים' לדפנותיו. מן הרקע מגיחה משאית. ממלאת את הפריים ככל שהיא מתקרבת. הילדים לא זעים ממקומם. רק מלווים את תנועת המשאית החולפת במבטם. המשאית יוצאת מן הפריים. הילד לילדה: 'תמשיכי'. קאט. קלוז־אפ על ידיה הממשיכות לפרוט את אותה מנגינה על כלי המיתר.

התיאור הראשון לקוח מתוך סרטו של עמוס גיתאי **קדמה** (ישראל, 2004) והשני — מתוך סרטו של תאופיק אבו־ואיל **עטאש־צימאון** (ישראל, 2004). שני סרטים. מה שונה ומה דומה? ההבדל הראשון הבולט לעין הוא כמותי: ריבוי ועומס ב**קדמה**, מיעוט וריקון ב**עטאש**. זוהי כלכלה פשוטה, צריך רק לספור את האובייקטים ב'פְּרֵיימים' השונים כדי לגלות אותה. אך מעבר להבדל הכמותי קיימים הבדלים בין שני הסרטים באופי התנועה והמרחב: התנועה ב**קדמה** רבה, אינטנסיבית ורב־כיוונית, התנועה ב**עטאש** מעטה, כמעט על גבול הסטטיות. המרחב ב**קדמה** כמו נשפך החוצה מן הפריים שנראה כאילו אינו גדול דיו כדי להכילו. ברור לצופה כי ההתרחשות נמשכת גם מחוץ לו. פס הקול המוסיקלי מסייע לתחושת מרחב גדול זה. לעומתו המרחב ב**עטאש** תָּחום, גבולותיו ברורים ומסומנים אף בתוך הפריים הקולנועי על ידי קיר הבטון ורכס הגבעה. ובהתאמה, פס הקול המוסיקלי, החד קולי, יוצר רושם של צמצום וכליאות.

אך מה אם ההבדלים הללו הם מה שמשותף לשני הסרטים הללו? מה אם המינימליזם של **עטאש**, כמו המקסימליזם של **קדמה**, מתפקדים באופן דומה? מה אם עודף התנועה של **קדמה**, כמו גם ריקונה ב**עטאש**, הם למעשה שני צדיו של אותו מטבע? אכן, זו טענתנו. אנו טוענים כי המטבע ש**עטאש** ו**קדמה** הם שני צדדיו הנו מטבע השיתוק הנרטיבי, הקשור בהכשלת תפקידה הרפרנציאלי של השפה, כלומר ההצבעה על אובייקטים במציאות וההתייחסות אליהם.

ז'יל דלז ופליקס גואטרי מבחינים — בקריאתם בכתביו של קפקא — בשתי פרקטיקות חתרניות אל מול שפה הגמונית, או כהגדרתם, 'מז'ורית'.[1] האחת היא להעשיר את השפה באופן מלאכותי, לנפח אותה בכל האמצעים של הסימבוליזם, 'לנהוג במוחצנות ובהפעלת יתר', כלומר 'להציף' אותה. השנייה היא 'לייבש' אותה על ידי שימוש בדלות מכוונת, בשפה מאופקת, 'להגיע לביטוי מטריאלי אינטנסיבי כנגד כל שימוש סימבולי, בעל משמעות או סתם מסמן'.[2] שתי פרקטיקות אלה, היוצרות נתק בין הסימנים לרפרנטים שלהם במציאות, קשורות בהכשלתה או בכישלונה של התנועה הנרטיבית, כביטוי למה שדלז כינה 'המשבר הסנסורי מוטורי'. המשבר הזה הוביל מקולנוע המורכב משרשרת

1 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, **קפקא: לקראת ספרות מינורית**, תל־אביב 2005 (להלן: דלז וגואטרי, קפקא).

2 שם, עמ' 50.

סיבתית של אירועים ופעולות לדימויים שבהם המראות והצלילים קיימים לעצמם ואינם משועבדים לפעולה ולנרטיב.[3]

אנו טוענים כי גם **קדמה** וגם **עטאש** מתעמתים עם השפה המז'ורית, משתקים את תנועתה ובכך מכשילים אותה. כל אחד מהם משתמש בעיקרון אחר של הדיכוטומיה: **קדמה** בוחר בטכניקה של 'הצפה', ואילו **עטאש** בוחר בטכניקה של 'ייבוש'. שני סרטים אלה, הנמצאים כביכול משני עברי המתרס האסתטי הקולנועי, משתמשים בשתי פרקטיקות מנוגדות לכאורה כנגד 'כובש' משותף: הנרטיב המז'ורי, אם הקולנועי ואם האידאולוגי. **קדמה** ו**עטאש** מסתערים עליו בתנועת מלקחיים משני עבריו. הם משבשים את תנועת האירועים הסיבתית, פורמים את הקשר בין המסמן למסומן ומשתמשים בסוגי פירוק ושיבוש אלה כסוג של חתירה מתחת לנרטיב ההגמוני, הטלאולוגי, המוביל בקו ישר, לינארי, מהמטרות להגשמותיהן.[4] ננסה לייחס את סוגי השיבוש הללו למצב פוסט־טראומטי, ובמובן זה נקרא אותו כמצב של התנגדות היסטורית־פוליטית.

המצב שפרויד זיהה כ'הפרעה פוסט־טראומטית' (Post-Traumatic Stress Disorder), מאופיין בחזרתם של סימפטומים זמן ניכר לאחר סיומו של אירוע טראומטי. הפער הזה בין זמן התרחשות החוויה הטראומטית לבין הזמן שבו מתגלה השפעתה, וכן התקתו של האירוע הטראומטי המקורי למקום אחר ולזמן אחר, לחוויה אחרת המסמנת אותו, מסכלים את המהלך הסיבתי של האירועים ויוצרים מערכת סימנים המנותקים מהקשר שלהם אל המסומנים במציאות.[5] תומס אלזסר טוען כי המצב הפוסט־מודרני, אשר נחווה כמצב של העדר רפרנט, מסומן ומציאות, הוא למעשה התוצאה הפוסט־טראומטית של האירוע ההיסטורי, השואה, אשר מגיחה לאחר השהיה בת כמה עשורים. בהסתמכו על עבודותיה

---

3 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-image*; *Cinema 2: The Time-Image*, Paris 1983-1985 (להלן: דלז, קולנוע 1, קולנוע 2). דלז רואה בדימוי הקולנועי אורגניזם המבוסס על פעולת תגובה מוטורית לסיטואציה נתפסת. זוהי הסכימה הסנסורית־מוטורית אשר מכוננת את דימוי התנועה שעליו מבוסס הקולנוע הקלאסי, במיוחד זה ההוליוודי. דלז מבחין בהיפוך ביחסי תנועה וזמן בקולנוע העולמי כתוצאה ממשבר מלחמת העולם השנייה — בקולנוע זה הזמן זכה לדימוי ישיר ועצמאי משלו אשר אינו כפוף עוד לדימוי התנועה — ומזהה את קיומו העצמאי של דימוי זה עם מה שהוא מכנה ה'משבר הסנסורי מוטורי'. זהו סיפורו של הקולנוע על פי דלז: סיפורו של דימוי אשר מתחיל בתנועה ומסתיים בשיתוק. ראו גם Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca 1981 לדיון נוסף על פירוק הנרטיב בקולנוע של עמוס גיתאי ראו, Nitzan Ben-Shaul, 'Israeli Persecution Films' (Forthcoming)

4 Homi K. Bhabha, 'Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation', in: idem (ed.), *Nation and Narration*, London and New York 1990, pp. 291-323 ראו הדיון של הומי באבא בתנועה הנרטיבית הלינארית, הטלאולוגית והסיבתית כמכשיר אידאולוגי של ההגמוניה.

5 Sigmund Freud, *Psychopathology of Everyday Life*, New York [1901] 1951 (להלן: פרויד, פסיכופתולוגיה); idem, 'Remembering, Repeating and Working Through', *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, London [1909] 1974, Vol. 12, pp. 147-156; idem, 'Mourning and Melancholia', ibid, pp. 243-258 (להלן: פרויד, אבל).

של קתי קרות הוא מניח כי לא מדובר במציאות נעדרת, אלא במציאות שהוסטה ממקומה ומוסתרת על ידי אירועים וסוגי מציאות אחרים.[6]

בעקבות עבודותיהם של אלזסר וקרות נזהה את הנתק בין הסימן למסומן ואת הנתק הסיבתי כנתקים פוסט־טראומטיים ונניח כי כדי לייצר נגישות חדשה אל המציאות, אל הרפרנט, יש להבין אותו ככזה ולדעת לקרוא מבעדו את העבר כמצב היסטורי של טראומה החומק ממקומו המקורי ברצף הנרטיבי וחוזר כהווה משוסע. ננסה לבחון כיצד משמש נתק זה כלי למאבק אידאולוגי בסרטים הנדונים.

ב. *קדמה*

הצפה במרחב ובזמן

הסרט **קדמה** יוצר עומס של אובייקטים ותנועות בפריים הקולנועי, מביא עודף של ציטוטים, של מראי מקומות, של סיסמאות אידאולוגיות ושל תזכורות של אירועים היסטוריים, וממלא את הרגע הקולנועי במגוון של זמנים, של תנועות ושל מראות. העומס הזה כרוך בהתנגשויות בין כוחות מנוגדים — בין עבר לעתיד, בין תנועה לנייחות, בין התקדמות לנסיגה — ויוצר בכך הצפה המשתקת את תנועתו העלילתית של הסרט, וחושפת ומסתירה גם יחד את המציאות שאליה הוא מתייחס. עקבותיה הנעדרים של מציאות זו מכוסים ומוסתרים כעקבות של טראומה שעדיין מסרבת להיפתר ולהפוך לחלק מנרטיב קוהרנטי.

על פי מבנהו משתייך **קדמה** לז'נר 'סרטי המסע' וככזה הוא מבוסס על תנועה. הוא עוקב אחר תנועתם של הפליטים משואת יהודי אירופה מהאנייה אל חופי ארץ ישראל ומשם לכיוון ירושלים. במהלך תנועה זו נדרשים הפליטים לקחת חלק בעלילה הקולנועית המגלמת את הנרטיב הציוני: הם אמורים לשכוח את האירועים הטראומטיים של העבר, להתגבר על זיכרונות הגולה, להשיל מעליהם את מאפייני זהותם היהודית, להשתתף

---

6 Thomas Elsaesser, 'Postmodernism as Mourning Work', *Screen*, Vol. 42 (2001), pp. 193-201; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, London 1996 (להלן: קרות, חוויה). ראו בנושא זה קריאתה של קתי קרות את ההיסטוריה כתוצאה פוסט־טראומטית ואת השימוש שלה בתיאוריה של הטראומה כדרך למצוא את הרפרנט שהוסט ממקומו. לדיון נוסף בקשר שבין פוסט־מודרניזם, היסטוריה והשואה ראו גם Anton Kaes, 'Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema', in: Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation*, Cambridge, Massachusetts and London 1992; Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony*, New York 1992 (להלן: פלמן ולאוב, עדות); Dominick LaCapra, 'Revisiting the Historians' Debate', *History and Memory*, Vol. 9, No. 1-2 (Fall 1997), pp. 80-113 (להלן: לה־קפרא, עיון מחדש); Christine Van Boheemen-Saaf, *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma Of History: Reading, Narrative, and Postcolonialism*, Cambridge 1999; Anton Kaes, 'The Return of the Undead', *Assaf Kolnoa*, Vol. 3 (forthcoming)

בקרב עם הערבים ובכך להפוך מיהודים פסיביים לעִברים הלוחמים מלחמה אקטיבית על חייהם וגורלם.

ארגון הסרט במסגרת ז'נר המסע מאפשר לו לעסוק בתנועה בחלל ובזמן: מהגולה ומן האנייה לכיוון ירושלים, ומהעבר הגלותי אל ההווה הציוני. זוהי תנועה קולנועית נרטיבית ואידאולוגית כאחד. עם זאת, בניגוד להגדרה המקורית של מסע, כתנועה ממקור אל יעד,[7] ובניגוד למסע ההוליוודי הקלאסי המבוסס בעיקרו על דימוי תנועה ועל יחס סיבתי בין האירועים,[8] זהו מסע מפורק, חסר כיוון, המאוכלס בדמויות המתנועעות הלוך ושוב ללא מטרה. מסע זה מתפרק ונעצר על ידי ההצפה של השפה הקולנועית בכל רמותיה, ובכלל זה על ידי ההתנגשות בין תנועה אל העתיד ואימוץ הנרטיב, הן הקולנועי והן האידאולוגי, לבין חוסר היכולת לעשות כן בשל מצב פוסט־טראומטי אשר טרם עובד, ושאינו יכול להיות מעובד כל עוד יהיה על הגיבורים הניצולים לנוע קדימה ולזנוח את עברם מאחור.[9]

האיתות הראשוני ביותר כי הסרט עוסק בתנועה ובכישלונה הוא שמו — **קדמה** — מילה המסמנת תנועה קדימה במרחב גאוגרפי ואידאולוגי כאחד, אל העתיד, אל המזרח, ועם זאת היא מורה על מבט לאחור, אל זיכרון של עבר קדום. פתיחת הסרט בצילומי האנייה מאפשרת לחשוף כבר בתחילתו את עומס הכיוונים הללו ואת השיתוק הנובע מהם. **קדמה** היא אניית מעפילים שבה מתחילים גיבורי הסרט את התנועה שלהם בזמן ובמרחב הציוניים והקולנועיים. האנייה עצמה היא חלל הנמצא בתנועה אך בה בעת כולא בתוכו נייחות, שהרי החלל הפנימי ובכלל זה מה שבתוכו אינו נע; נע רק המבנה החיצוני. השיתוק נוצר כאן על ידי שני כוחות מנוגדים המכשילים זה את זה. הוא מסתמן כבר ברמה האסתטית של השוט העמוס, המוצף בכיווני תנועה מנוגדים, הפותח את הסרט. זהו שוט ארוך במיוחד (סיקוונס־שוט) שבו המצלמה מלווה את אחד הגיבורים בעלייתו מבטן

---

7 על המסע כז'נר העוסק בתנועה ונושא בחובו הבטחה לגאולה — בעיקר בתרבות האמריקנית — ראו, David Lederman, *Driving Visions: Exploring The Road Movie*, Austin 2002; Corey K. Creekmur, 'On The Run and On The Road: Fame and The Outlaw Couple In American Cinema', in: Steven Cohan and Ina Rae Hark (eds.), *The Road Movie Book*, New York 2002, pp. 90-109

8 דלז, **קולנוע 1**, **קולנוע 2**.

9 לדיון נרחב על ייצוגו הקולנועי של הנרטיב הציוני כנרטיב הגמוני ראו, נורית גרץ, **מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים**, תל־אביב **2004**; Ilan Avisar, 'Israeli Cinema and the Ending of Zionism', in: Fred Lazin and Greg Mahler (eds.), *Twentieth Century Literary Criticism in Israel in the Nineties*, Florida 1996, pp. 153-168; Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, Lewiston 1997; Raz Yosef, *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, New Brunswick 2004; Yosefa Loshizki, *Identity Politics on the Israeli Screen*, Austin 2001; Ella Shohat, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin 1989 על סרטיו של עמוס גיתאי ראו, אירמה קליין, **עמוס גיתאי: קולנוע, פוליטיקה, אסתטיקה**, תל־אביב **2003**; Paul Willemen, 'Bangkok-Bahrain-Berlin-Jerusalem', in: idem, *The Films Of Amos Gitay: A Montage*, London 1993, pp. 5-16

האנייה אל סיפונה,[10] שם הוא נבלע בהמוני המעפילים היושבים, עומדים או שוכבים ללא תנועה. הניגוד שנוצר בין תנועת המצלמה המתארת את החלל, לבין נייחות הדמויות המאכלסות אותו הוא היוצר רושם של שיתוק צורני. השוט מתנפח עד התפקעות מן האובייקטים הנייחים המאכלסים אותו עד כדי הצפתו בהם, ובכך מנטרל את תנועת המצלמה המשמשת ככלי הקיבול שלו.

שיתוק צורני כזה אפשר לראות גם בסצינה של ירידת הניצולים אל החוף. בסצינה זו מתקיים יחס הפוך מזה שהתקיים בסצינת האנייה בין אופן הצילום למושאו: האירוע המתואר הנו אירוע של פעילות אינטנסיבית: המוני פליטים יורדים אל החוף, מתרוצצים בפניקה הלוך ושוב, בורחים מפני החיילים הבריטים המתנפלים עליהם, חלקם נמלטים וחלקם נעצרים. אירוע זה היה אמור ׳להזמין׳ צילום אינטנסיבי אף הוא, אשר נענה לעוצמת הפעילות ומשרת אותה; אך לא כך הדבר בפועל. הסצינה ההמונית ורבת הפעולה הזו מצולמת בלונג־שוטים פתוחים ורחבים, ארוכים מאוד במשכם, מלווים בתנועת מצלמה (טרקינג) אטית ועקיבה. ישנה צרימה חדה בין תוכם לברם של השוטים הללו. המרחק מן האובייקטים, המפתח של החלל וכן אופי תנועות המצלמה כאילו מנטרלים את אינטנסיביות הפעולה של האובייקטים הנעים המציפים את המסך, ובכך משתקים את תנועתם בחלל.

רכיב נוסף במשוואה הזו היא המוסיקה המלווה, המייצרת אף היא חלל נייח ועל כן נשמעת כאקוויוולנטית למצלמה. היא מבוססת על נושא המושתת על מהלכים הרמוניים בלבד, ללא קו מלודי אשר יוביל אותו, ללא תנועה. זניחתו המוחלטת של הקו המלודי, הלינארי והנרטיבי, מייצרים רושם של נייחות,[11] וזו מהווה כוח נוסף הבולם את התנועה בסצינה.[12]

במקביל להצפת התמונה והמרחב קיימת בסרט, לכל אורכו, הצפה של זמנים. במהלך הסצינה של ירידת המעפילים אל החוף מתעכבת המצלמה על פניה של אחת הניצולות וקולטת אותה בצילום תקריב כשהיא מתבוננת אל נקודה נעלמת במרחב. נראה כאילו היא ממשיכה לטוות את זיכרונותיה, שנפרשו עוד באנייה, אך הצילום שלה מתמזג עם צילום המתקפה הבריטית על הפליטים. העבר הניבט מבעד לעיני המעפילה הזוכרת מתערבל עם העתיד — המאבק בבריטים — ושני הזמנים מציפים את זמן ההווה.

---

10 לדיון עדכני על השוט הארוך ראו, Aharon Keshales and Eran Sagi, ‘Uber das PCS oder: Die Angst vor dem Schnitt’, *Philosophie des Films*, Vol. 2, No. 4 (2007), pp. 270-293

11 לדיון על הרמוניה כנייחות בשיח המוסיקולוגי ראו, Jonathan D. Kramer, *The Time Of Music*, New York 1998

12 בלשונו של דלז אפשר לומר שהסצינות השונות שתוארו כאן הופכות על ידי המצלמה, המוסיקה והשפה, מדימויים שהיו עשויים להיות דימויי תנועה קלאסיים — כלומר דימויים המשועבדים לפעולה — לדימויים ׳אופטיים־סונריים טהורים׳, דימויים שבהם המראות והצלילים קיימים לעצמם, אינם משועבדים לפעולה ולנרטיב. באופן זה הופכים הדימויים הללו לדימויי זמן — דימויים שבהם הזמן החולף הופך לאובייקט להתבוננות. דלז, **קולנוע 1**, **קולנוע 2**.

כבר בפתיחת הסרט ניכרת הצפה כזו של זמנים כשהדמויות באנייה מדברות בזמן הווה (זמן הסרט) על אירועי העבר (האירועים הטראומטיים אשר עברו בשואה) בתוך חלל אשר נע אל העתיד, האנייה. הצפת הזמנים מוצאת בסרט מקבילה גם בהצפה של זמנים היסטוריים. צ’רלס טסון סבור כי הסרט קדמה הולך אל נקודה מסוימת בעבר כדי להותיר משם את האפשרויות ההיסטוריות פתוחות.[13] למעשה הצלבת הזמנים בסרט מטילה בספק את קיומן של אפשרויות פתוחות אלה. בשנת 1948, הזמן שבו מתרחש הקרב המתואר בסרט, גורל המלחמה עדיין לא היה ידוע. הבריחה ההמונית של הפלשתינים תושבי הארץ עדיין לא התרחשה, הבריטים עדיין לא עזבו את המקום, והיהודים עדיין לא זכו לניצחונות גדולים, ובכל זאת הסרט מציג את העתיד הבלתי ידוע בתוך ההתרחשויות בהווה. הוא עושה זאת על ידי פרטי הנוף המצולם, חורבות, טרסות ושיחי צבר עזובים. ב־1948, זמן התרחשות האירועים בסרט, הכפרים הערביים, גם אלה שנעזבו, עדיין היו שלמים ופרחי הצבר הקיפו אותם מסביב כגדר חיה. ב־2004, הזמן שבו צולם הסרט, נותרו מהכפרים הנטושים חורבות בלבד ושיחי הצבר המפוזרים בנוף הם תזכורת לקיומם.[14] ב־1948 שיח צבר ובית אבן ערבי היו סימנים לקיומו של כפר. ב־2004 שיח צבר ובית אבן הם סימן לחורבנו של אותו כפר. המצלמה המתעכבת עליהם מחדירה כך את העתיד, את תוצאות הקרב ותוצאות הגירוש, אל נקודה בעבר בטרם התרחשו. הצפה מעין זו של זמנים היא הטורפת את פרישת הזמן, עוצרת את תנועתו, משתקת אותו, הופכת את העבר, את ההווה ואת העתיד לזמנים סימולטניים וכך מונעת את התקדמותה הלינארית של העלילה ה’ציונית’ מהגלות אל ארץ ישראל.

הצפה אידאולוגית של מסמנים

הסרט מורכב ממערכת של ציטוטים ספרותיים, מסאיים, קולנועיים, המובאים ממקורות שונים, חלקם יהודים, חלקם ערבים. הוא מצמצם ציטוטים אלה לכדי קלישאות קולנועיות וסיסמאות, מנתק אותם מהקשרם המקורי, מהמסומנים המקוריים שלהם ומשתיל אותם בתוך הקשר חדש המעניק להם מובן חדש — מסומן חדש. ניתוק זה בין המסמן למסומן מאפשר העמסתם של מסמנים ממקורות שונים זה לצד זה ושזירתם למארג של הסתרות, של סתירות ושל התנגשויות בין נרטיבים אידאולוגיים והיסטוריים, כמו גם בין כיוונים

---

13 Charles Tesson, ‘Le Chemin de Jerusalem’, *Cahiers de Cinema* (2002), pp. 30-31

14 על חורבות כאלגוריה ראו, Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama*, London 1988 לדיון על הנוף בקולנוע הישראלי ראו, יעל מונק, ’מרחב העיר עכו כמרחב הגוף החולה: על סרטו של ג’אד נאמן **הסתכלות על עכו**’, **מחברות קולנוע דרום**, חוב’ 1 (2006), עמ’ 85–90; Anat Zanger, ‘Blind Spaces: Roadblock Movies in Contemporary Israeli Film’, *Shofar*, Special Issue on Israeli Cinema, Vol. 24 (2005), pp. 4-37; idem, ‘Zionism and the Detective: Imaginary Territories in Israeli Popular Cinema’, *Journal of Modern Jewish Studies*, Vol. 3, No. 3 (2004), pp. 307-318

אסתטיקה של 'הצפה' בקדמה (עמוס גיתאי, 2004)
[באדיבות רבקה גיתאי]

של תנועה במרחב ובזמן. שזירה כזאת של סתירות משתקת את עלילת הסרט הנעה אל הגאולה הציונית.

הסצינה של הקרב יכולה לשמש דוגמה לכך: במהלך מלחמת 1948 חלשו חיילי הלגיון הירדני על משטרת לטרון, נקודה אסטרטגית בדרך לירושלים, והטילו כך מצור על העיר. בשלושה קרבות שונים ניסו הכוחות הלוחמים הישראלים לכבוש את המשטרה ונסוגו באבידות כבדות. חלק מהלוחמים היו פליטים שגויסו מיד עם בואם לארץ והובלו ישר מהאנייה לקרב; חלקם לא ידע עברית, שמונה מהם נהרגו. עם השנים התחברו גירסאות מיתיות שונות לאותו קרב, החל בגירסה על קרב הרואי של עם במצור ועד לגירסה של שרירות לב כלפי פליטים שנשלחו אל מותם לאחר שהצליחו לעבור את אימי השואה. הקרב הקולנועי בקדמה, המתנהל בדרך לירושלים ובו נלחמים ונהרגים ניצולי שואה, מבוסס על הקרב ההיסטורי של לטרון. גיתאי אף קרא לסרטו לטרון לפני ששינה את שמו לקדמה. אך הסרט אינו מנסה לפתח את הקרב הזה לתיאור היסטורי מלא. להפך, הוא מותיר את תיאורו כמסמן מיתי מרוחק ונבדל מהמסומן ההיסטורי ומצליב אותו עם גירסאות היסטוריות אחרות. הניצולים אינם מגויסים עם בואם לארץ, כפי שאכן קרה, לא מובהרות להם מטרות הגיוס ואף לא מטרות הקרב. במקום זה הם מופנים תחילה אל הקיבוץ ואחר כך אל הדרך לירושלים, ורק אז מתחולל הקרב כאירוע פתע הנראה יותר כסימון או כהמְחזה של קרב מאשר כקרב אמיתי, כציטוט של קרבות קולנועיים: הפריימינג הסגור, התנועה התזזיתית של המצלמה, הצילום במצלמת כתף והקלוז־אפים המנסים ללכוד את הדמויות הפועלות — כל אלה משווים לסצינת הקרב אופי אינטנסיבי, המושאל כאילו במכוון מסרטי פעולה ומלחמה הוליוודיים, ובכך מעיד על עצמו כעיבוד קולנועי

ולא כדיווח היסטורי מדויק. הפיצוצים נראים ונשמעים כמו סימון תיאטרלי של פיצוצים שאינם מצדיקים את ההיסטריה האינטנסיבית שמפעילה את הדמויות. הדמויות מתות מוות 'תיאטרלי'. הדם הניגר מהגופות מזכיר את אִמרתו המפורסמת של ז'אן־לוק גודאר, אשר התייחס לסצינות האלימות בסרטיו: 'זה לא דם, זה אדום'. זהו רק מסמן של דם, כפי שהקרב כולו הוא רק מסמן של קרב. במובן רחב יותר מדובר כאן בסימון של מיתוס ולא בסימון של מציאות. על כן אין כל ניסיון, כמו במקרה של תיאור בעל יומרה היסטורית, לאתר סיבות, מהלכים ותוצאות. להפך, אפשר לארגן את המסמן הזה, שנותק ממסומנו, במערכת של סתירות וניגודים לצד מסמנים אחרים וליצור כך הצפה קולנועית. באופן דומה מוצף קדמה בנרטיבים היסטוריוגרפיים סותרים, בניתוחים היסטוריים, בסיפורים היסטוריים, בטענות היסטוריות ובמיתוסים שונים המשמשים סימן בלבד, איתות לטקסט המוכר והידוע הנעדר מן הסרט.

הטענות בדבר הקורבן היהודי שהפך לתוקפן בארצו מסומנות בשתי אפיזודות צמודות זו לזו. באחת מהן מספר הניצול את סיפור יתמותו, אובדן הוריו וייסוריו במלחמה, ובשנייה הוא מתנפל על ערבי, פליט גולה, בקללות ואיומים. הניתוחים ההיסטוריים שעובדו כבר באינספור ספרים וסרטים, המתארים את חוסר הרצון של הציבור הישראלי להקשיב לסיפור של פליט השואה, מובאים באפיזודה שבה מתבקש הניצול לשיר שיר ומושתק מיד לאחר שמתברר כי השיר אינו שיר ישראלי. הניתוחים ההיסטוריים והספרותיים המתארים כיצד תיקון עוול לעם אחד יצר עוול לעם שני וכיצד שילמו הפלשתינים את מחיר השואה היהודית מתוארים בסרט באפיזודה של מפגש בין שיירת הפליטים היהודים ההולכת למקום יישוב חדש לבין שיירת הפליטים הערבים העוזבת את מקום היישוב הישן שלה. בכל המקרים הללו ובאחרים המיתוסים, ההיסטוריות המסופרות, הטקסטים, נדחסים לאפיזודה אחת או שתיים המסמנות אותם, ללא כל ניסיון לפרט, לפתוח, לבסס קשרים של סיבה, של תוצאה או של היגיון היסטורי. הטקסט מוצף כך במסמנים המצטלבים ומשתלבים זה בזה, יוצרים עומס ודחיסות ועוצרים את תנועתו הנרטיבית, האידאולוגית והקולנועית של הסרט.

תנועה זו, מהגולה אל ארץ ישראל, מסומנת על ידי שני טקסטים קנוניים המובאים בתחילתו של הסרט ובסופו. בפתיחה, על סיפון האנייה, שרה לעצמה אחת הנשים את שירו של חיים נחמן ביאליק 'אל הציפור', ומבטאת כך את כמיהתם של הניצולים, הממלאים את הסיפון ומצפים להעפלתם אל חופי הארץ, אל ציון. אבל השיר מושתל בתוך מארג של דיאלוגים המתנהלים ברוסית, שפת הגולה, על אירועי העבר שהתרחשו בגולה והוא מושר באנייה המכילה בתוכה, כאמור, את זמני העבר והעתיד כאחד. אפשר לומר שהמסמן של הגעגועים לציון קיבל בסרט, בין שאר המורכבויות והסתירות, משמעות הפוכה של געגועים לעבר, לגולה, למקום שבו התרחשה השואה ושאותו עזבו הניצולים זה עתה.

לקראת סופו של הסרט, לאחר הקרב העקוב מדם, מתהלך יאנוש, הניצול הפליט, בין גופות ההרוגים והפצועים, כמוכה הלם לנוכח הזוועה ונושא נאום המורכב מחלקים

מתוך סיפורו הקנוני של חיים הזז, 'הדרשה'.[15] כמו במקרה השיר 'אל הציפור', ממוקמים גם חלקים אלה בהקשר הסותר אותם: 'אין לנו היסטוריה!' טוען גיבור **קדמה** בעקבות יודקה, גיבורו של הזז, 'מיום שגלינו מארצנו אנחנו עם בלי היסטוריה. [...] לא אנחנו עשינו את ההיסטוריה שלנו, כי אם הגויים עשו אותה לנו. [...] הם עשו לנו את ההיסטוריה כרצונם וכדרכם, ואנחנו רק קיבלנו אותה מידם. אבל היא לא שלנו, לא שלנו כלל וכלל!' עוד דורש יודקה, וכך גם הדמות **בקדמה**: 'אני מתנגד לה, איני מכיר בה והיא לא קיימת בשבילי! יותר מזה, איני מכבד אותה. [...] מתנגד לה. זאת אומרת, איני מקבל אותה'. במקור תרם הטקסט הזה לאקטיביזם המיליטנטי בקרב הנוער הלוחם של מלחמת 1948.[16] הוא שימש בסיס לדרישה לקחת את ההיסטוריה בידיים, להפוך מקורבן פאסיבי לעם לוחם אקטיבי. אך במקום שבו הוא מובא **בקדמה** אין הוא יכול לשאת משמעות מעין זו. הקריאה לצאת מן הפסיביות ולפעול בתוך ההיסטוריה אינה מתאימה לסיכום קרב שבו יצאו גיבורי הגלות מן הפסיביות ופעלו בתוך ההיסטוריה — נלחמו למען ארצם החדשה. כמו בתחילת הסרט, בציטוט מתוך 'אל הציפור', גם כאן הטקסט מוצא מהקשרו המקורי, הופך מסמן 'תועה' ללא מסומן, ובהקשר החדש, בתוך מערכת של סתירות, הוא מקבל גם משמעות חדשה: במקום ביטוי לרעיון של שלילת הגלות מבטא עתה הטקסט הזה בין השאר את שלילת הפניית העורף לגלות ובחירה באקטיביזם ציוני.[17] אפשר לסכם ולומר שהסרט נשען על טקסטים קנוניים המבטאים אידיאולוגיה ציונית ברורה וחד משמעית, אך משתמש בהם כבמעין 'סיפורי כיסוי' לנרטיבים אידאולוגיים אחרים, הפוכים, השוללים את הציונות ומציפים אותה באוסף סתירות ללא מוצא.

המצב הפוסט־טראומטי

עד כאן תיארנו פרקטיקות של הצפות והתנגשויות המכשילות את הנרטיב ההיסטורי שקדמה מתייחס אליו כנרטיב קוהרנטי, אחדותי ולינארי, ומפרקות אותו מסמכותו כנרטיב הגמוני ומז'ורי. בשלב זה ראוי להפוך את זווית הדיון ולהתבונן בהצפות ובהכשלות אלה מזווית תיאורטית אחרת, היא הזווית של הטראומה.

המצב הפוסט־טראומטי מאופיין כאמור בחווייתם החוזרת ונשנית של סימפטומים הקשורים באירוע טראומטי ומופיעים זמן רב לאחר קיומו. כך מותק האירוע המקורי לחוויה אחרת המסמנת אותו ומסתירה אותו גם יחד. מבחינה זו המצב הפוסט־טראומטי הוא מצב של כשל נרטיבי: פירוק תנועת האירועים בזמן מצד אחד והסתרתם מצד שני:

---

15 חיים הזז, 'הדרשה', **אבנים רותחות**, תל־אביב 1946, עמ' 219–237.

16 דן לאור, 'מ"הדרשה" לכתב הנוער העברי: הערות למושג שלילת הגולה', **אלפיים**, קובץ 21 (2001), עמ' 171–187.

17 בשני המקרים הסרט נשען על האופן החד משמעי שבו התקבלו שתי היצירות הללו בתרבות, אך למעשה חושף סתירות המתקיימות בטקסטים עצמם.

אירוע אחד מתחפש לאירוע שני כדי ’לומר את דברו’.[18] לאור זאת אפשר לומר שהרטוריקה של הכשל הנרטיבי שעליה דיברנו עד כה היא רטוריקה פוסט־טראומטית — היא מתיקה סימני אירועים מן הרפרנטים שלהם במציאות וכן מרצף הזמנים שבו התרחשו ובכך מייצרת תקיעות ושיתוק של העלילה הקולנועית ושל הסיפור הציוני שהיא מספרת.

אך כאן נשאלת השאלה: לכאורה הסרט **קדמה** מעבד את הטראומה של שואת יהודי אירופה בכך שהוא מספר אותה, מדבר עליה, מכניס אותה לתוך נרטיב וסולל בכך את הדרך להתגבר עליה. הוא אף מרחיב נרטיב זה וכולל בו את סיפורם של הפליטים הפלשתינים, ובכך מייצר ריבוי של סיפורים שהוא חלק מהותי בהתמודדות עם טראומה. אם הדרך להתמודד עם טראומה היא לספר אותה, להכניס אותה לתוך נרטיב, להפוך אותה לחלק ממשך שיש בו עבר ועתיד, לחלק מסיפור שיאפשר להכיר באובייקט האבוד ולהשתחרר ממנו,[19] הרי מכלול הסיפורים בסרט **קדמה** אמור ללכת בדרך זו, לעבד את הטראומה ללא הסתרות, השתקות או הדרות של הסיפורים האחרים, ובכך לנסות להתגבר עליה. אם כך, מדוע נותרה הרטוריקה של הסרט רטוריקה של נתק ושיתוק, רטוריקה פוסט־טראומטית? התשובה לכך היא שהשואה בסרט **קדמה** אינה אלא קצה של קרחון המסתיר מאחוריו טראומות אחרות.

לטענתו של פרויד הזיכרון הטראומטי בנוי כשרשרת של טראומות, כך שכל טראומה גלויה עשויה להתגלות כסימפטום של טראומה אחרת, חבויה. על כן, לדבריו, אין לעצור בחפירה אל תוך תהומות הנפש עם גילוי האירוע הטראומטי, אלא יש לראות בו מסמן של טראומה אחרת המתבטאת דרכו.[20]

מבחינה זאת אפשר לראות בטראומה של השואה כפי שהיא מופיעה בסרט **קדמה** ’תחפושת’ לטראומות אחרות שנותרו עדיין מוסתרות, ולראות בהסתרה זו סיבה לכך שקדמה שומר על המבנה הפוסט־טראומטי המנתק את השרשרת הלינארית ואת הקשר בין הסימנים למסומנים ומעצב את מה שקרות מכנה ’היסטוריה לא רפרנציאלית’.[21] הסרט מתמודד עם הטראומה הגלויה, מספר אותה ומדבר עליה, אך המבנה הפוסט־טראומטי שלו מאפשר להניח שמתחת לטראומה הגלויה שאותרה ועובדה מצויות טראומות אחרות.

בניסיון לחשוף טפח מאותן טראומות נפנה שוב אל הסצינה שתוארה כבר, הקרב של לטרון. הקרב ההיסטורי התרחש על גבעה שבראשה ניצב מבנה המשטרה הבריטית, שם

---

18 ראו גם Thomas Elsaesser, ‘One Train may be Hiding another: Private History, Memory and National Identity’, in: Josef Delau et al. (eds.), *The Low Countries: Arts and Society in Flanders and the Netherlands: A Yearbook*, Rekkem, Belgium 1996-1997 אלזסר משתמש לצורך תיאור הטראומה במונח ’פרפרקסיס’, שטבע פרויד בספרו **פסיכופתולוגיה**, כדי להגדיר מצב שבו הנעדר (מה שנשכח, הורחק, הוסתר) מופיע כנוכח, אך לא נוכח במלואו אלא במקום הלא נכון ובזמן הלא נכון.

19 ראו, קרות, **חוויה**; פרויד, **אבל**; לה־קפרא, **עיון מחדש**; פלמן ולאוב, **עדות**; Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven and London 1991

20 קרות, **חוויה**; פרויד, **אבל**.

21 Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995, p. 9

התקבץ הצבא הירדני. בסרט נערך הקרב על גבעה שבראשה מבנה כפרי, מוקף בעצים ובגדרות אבן. הקרב ההיסטורי התקיים כנגד חיילי הלגיון הירדני, ואילו בסרט הוא מתקיים כנגד לוחמים בלתי מזוהים, ספק פלשתינים ספק אחרים. כדי לזהות את הלוחמים הללו עוצרים החיילים ערבי שברח מכפרו עם חמורו ומיטלטליו ומנסים לתחקר אותו, לברר להיכן הלכו הלוחמים. בקרב בלטרון זהות הלוחמים הייתה ברורה, הכפריים לא לקחו בו חלק ואין להניח שאפשר היה לפגוש בסופו בפליטים על מיטלטליהם. הכפרים למרגלות הגבעה והמשטרה התרוקנו עוד לפני הקרב. לדברי עמוס גיתאי (בראיון פרטי) הוא ניסה לשלב את קרב לטרון בקרב הקסטל כדי לתאר עימות בין שתי אוכלוסיות, היהודית והפלשתינית, אך למעשה התיאור הקולנועי לא תואם במלואו גם את קרב הקסטל, שהיה לאמיתו של דבר קרב הגנה מפני התוקפים הערבים, לאחר שהלוחמים הישראלים כבשו את הכפר בקלות רבה. והנה, כל הפרטים הללו שאינם מתאימים לגמרי לקרב לטרון או לקרב הקסטל מתאימים יותר לקרב אחר, הקרב על דיר יאסין.

דיר יאסין היה כפר קטן ששכן בפאתי ירושלים, קיים יחסי ידידות עם היישוב היהודי ואף חתם על הסכם שלום ואי התקפה עם השכונה הסמוכה, גבעת שאול. למרות ההסכם תקפו ב־9 באפריל 1947 לוחמים של שתי תנועות הפורשים, אצ״ל ולח״י, את הכפר. הפעולה התפתחה לקרב שבו נהרגו יותר ממאה תושבים, ביניהם נשים וילדים. טענת התוקפים הייתה שגם אם אנשי הכפר חתמו על הסכם שלום והיו מעוניינים בו הם אפשרו ללוחמים זרים, עיראקים ואחרים, להיכנס לכפר, להשתלט עליו ולהתכונן למלחמה. ההרג שהתרחש בקרב זעזע את היישוב באותם ימים, הוקע על ידי מוסדותיו והפך לזיכרון כאוב בשני העמים.

הסרט **קדמה** עוסק אכן בקרבות של לטרון והקסטל, אך חלק גדול מהפרטים הבונים אותו מתייחסים לדיר יאסין: לפליטים שברחו ממנו, לניסיון לגלות מיהם הלוחמים ולאן הלכו. יותר מכול מתייחסת לקרב ולטבח שהתרחש במהלכו תשובתו של הערבי, ׳הם ברחו כששמעו מה היהודים עושים׳. אחת הסיבות שניתנו לבריחה ההמונית של ערביי הכפרים במהלך המלחמה הייתה השמועות שפשטו ביניהם על הטבח בדיר יאסין. הקרב על דיר יאסין לא מתואר בסרט ואף לא הטבח שהתרחש בו, אבל הם נוכחים כנעדרים בעקבות המסומנים בו. העובדה שסצינת הקרב זוקקה לכדי מסמן של קרב, כפי שתואר לעיל, היא שהקלה על החדרת מסומן אחר, הקרב של דיר יאסין, אל התיאור של קרב לטרון. באופן זה סיפור הקורבן המתגלה בזיכרונותיהם של הניצולים ובצילום הקרב העקוב מדם שבו השתתפו מסתיר סיפור אחר, זה של התוקפן. המבנה הטראומטי של הסרט מאפשר לגעת במציאות חבויה שבדרך אחרת קשה לגעת בה, להתבונן בה ולתאר אותה — לזכור, ולו גם בדרך של גילוי והסתרה כאחד, את הזיכרון שהתרבות הישראלית ניסתה לטשטש ולמחוק.[22]

---

22 על הפליטים, הגירוש, קרב לטרון ו׳קרב׳ חרבת חזעה ראו, בני מוריס, **לידתה של בעיית הפליטים**

אפשר לסכם ולומר שקדמה הופך את סיפור השואה והמלחמה לסיפור שאפשר לספר אותו, מכניס אותו לסיטואציה שבה יש דובר ושומע ויש בסיס להתמודדות עם הטראומה. אבל מעבר לסיפורם של הניצולים המובלים לקרב בלטרון, מעבר לזיכרונות השואה ומעבר לסיפור המלחמה קיים סיפור שהתרבות הישראלית עדיין לא התמודדה עמו במלואו. זהו הסיפור הנעדר ונוכח כאחד בסרט **קדמה**. סיפור זה, אולי לצד סיפורים אחרים, הוא המציף את הסרט במסמנים אשר ממסכים על מסומניהם ומשתקים את תנועתו. **קדמה** מפרק כך את הנרטיב הקולנועי ובאמצעות פירוק זה מאותת על כישלונו של הנרטיב ההיסטורי־אידאולוגי שדרכו ובצלו אנו חיים. מבעד לכישלון זה נוכל לקרוא את הרטוריקה הפוסט־טראומטית המשתקת אותו ומאותתת לנו לעצור, להביט לאחור ולנסות לעבד את האירועים אשר חוללו אותו, ותוך כך לבחון את הטראומה של התוקפן המסתתרת מעבר לטראומה של הקורבן.

ג. *עטאש*

ייבוש המרחב

באחת הסצינות האחרונות של **קדמה**, מטיח פליט פלשתיני בפני הלוחמים הציונים: 'אנו נישאר כאן, למרות רצונכם, כמו קיר [...]'. ממקום זה, שבו עומד להסתיים הסרט **קדמה**, אפשר להתחיל את הדיון בסרטו של תאופיק אבו־ואיל, **עטאש־צימאון**. סרט זה מגשים למעשה את נבואתו של אותו פליט, מממש את ההתנגדות שאליה הוא קורא, ומייצר עימות מתמיד עם הנרטיב הציוני, אך גם עם הנרטיב הפלשתיני. הוא עושה זאת על ידי אסתטיקה של נתק ושל שיתוק נרטיביים המבוססת כמו ב**קדמה** על רטוריקה פוסט־טראומטית. הטראומה הפעם היא הטראומה הפלשתינית, והשיתוק נוצר על ידי ייבוש, לא על ידי הצפה.

עטאש מספר את סיפורה של משפחה פלשתינית בת חמש נפשות המתגוררת במבנה נטוש מחוץ לכפר הולדתה, מנותקת מכל מגע חברתי עם הציביליזציה. חייה מתנהלים תחת עריצותו של אב קשוח ואכזר המסרב לחזור אל מקום התרבות, וכדי לאפשר למשפחתו לחיות במקום מבודד זה הוא מתחבר באופן בלתי חוקי אל תשתיות המים של מדינת ישראל. את התנגדותו של האב 'לצאת' מהמרחב שבו נמצאים הוא ומשפחתו אפשר לקרוא כהתנגדותו למרחב ולזמן אשר נמצאים 'שם בחוץ'. אלה הם המרחב והזמן של מדינת ישראל שבה הוא חי, אך גם של הכפר הערבי שאותו נטש. היחסים בין המרחב האוטרקי שבו חיה המשפחה והמרחב ההגמוני המצוי 'שם בחוץ', קשורים הדוקות אל הזמן ההיסטורי.

הפלסטינים 1947–1949, תל־אביב 1991; אניטה שפירא, 'היסטוריוגרפיה וזיכרון: מקרה לטרון תש"ח', **יהודים ישנים יהודים חדשים**, תל־אביב 1997, עמ' 46–85; הנ"ל, 'חרבת חזעה: זיכרון ושכחה', **יהודים, ציונים ומה שביניהם**, תל־אביב 2007, עמ' 13–62.

בניגוד לקדמה המתנהל בתוך ההיסטוריה ובמגע עם הנרטיבים שלה, **עטאש** ממקם את עצמו מחוץ להם במעין מובלעת. בניגוד לזמן ההיסטורי ולחלל הגאוגרפי הקונקרטיים שאליהם מתייחס **קדמה**, **עטאש** מתרחש ב'שום זמן' וב'שום חלל'. במובן זה הוא אקס־היסטורי ואקס־טריטוריאלי, למרות הרמיזות המעטות שלו לזמן ולמרחב קונקרטיים בדמותן של תשתיות המים והקרקע שבני המשפחה משתמשים בהן. המרחב שבו מתרחשת עלילת הסרט הוא מרחב סגור, אחדותי. הגיבורים כמעט ואינם יוצאים מגבולות הישימון התחום והקטן שבו הם חיים. זהו ישימון כיוון שלמרות היותו קטן ומצומצם, הוא ריק כמעט לחלוטין. גם מעט האובייקטים שאותם הוא מכיל הם מינימליסטיים ובוודאי אינם משופעים בברוקיות שבה מאופיין **קדמה**. החלל ה'עטאשי' הֻנו חלל מונוליטי כמעט כמו קיר. תלוליות חול תוחמות אותו ומסמנות את גבולותיו; מבנה בטון חרב משמש כמעונה של המשפחה; צילומים חוזרים של דמויות ואובייקטים כלואים בין משקופים ופתחי חדרים סימטריים; השמש קופחת, אבק מתפזר באוויר; אש ועשן מיתמרים; וכן שימוש רב בצילום דרך פילטרים חד צבעיים אשר מנטרלים את היכולת להבחין בין רקע לצורות הנעות בו (figure-ground) ונבלעות בתוכו. כל אלה משווים למרחב זה רושם 'מצהיב' מאוד מבחינה ויזואלית, ו'יבש' מאוד מבחינה פיזית, חושית. היובש מגולם גם בשתיקת הגיבורים, בדממה השוררת במקום ובפס הקול של הסרט המורכב רובו ככולו מצלילי חיכוך בין גופים או בין ידיים לחומרים קשים, כבדים או מחוספסים כמו מקושים, בולי עץ, אתי חפירה, צינורות מתכת מחלידים, בטון ועוד. אפילו פס הקול המוסיקלי המינימליסטי בסרט מבוסס בחלקו הגדול על מגע ידה של אחת מבנות המשפחה בכלי מיתר מתכתי ולא מכוון, כפי שתואר בפתיחת המאמר.

היובש, הצמצום והסגירות של המרחב מתגלים גם בעלילה: בני המשפחה חשים כלואים וקבורים במקום שאליו גרר אותם האב: 'עוד מעט אני בת שלושים ועדיין קבורה כאן', אומרת אחת הבנות לאחיה, בנסותה לשכנע אותו למרוד באביו ולצאת ללמוד למרות האיסור שהטיל עליו. 'גם את הדברים ימשיך לכלוא', אומרת האם לילדיה לאחר שפשטו על מחסן מלא בחפצים ישנים, ומותירה כהד את המשך המשפט שלא נאמר: 'לא רק את בני האדם'. בשלב מסוים בעלילה מנסה אחת הבנות לברוח מהמקום. במנוסתה היא צועדת לעבר הכפר — לעבר זמן אחר ומרחב אחר, אך כשהכפר כבר ניבט מולה היא חוזרת על עקבותיה כמו מבינה שמילוט זה נועד בהכרח להיכשל, שאין דרך לצאת מן ההווה הנצחי של המרחב המשפחתי אל אפשרות של גאולה על ידי תנועה כשינוי. כשהיא מוחזרת למשפחתה כולא אותה האב במחסן המשמש לאגירת פחמים וכך מייצר כלא בתוך כלא.

לעומת 'הכלא המיובש' והסגור הזה קיימים בסרט מרחבים אחרים — זה של הכפר שאותו עזבה המשפחה וזה של היערות והשדות שבשליטת מדינת ישראל, שם זורמים המים ומצויים העצים שבהם משתמשת המשפחה ללא רשות. אך המרחב של הכפר אינו מופיע בסרט כלל, ואילו השדות והיערות שבהם מצויים מקורות המחיה של בני המשפחה

אסתטיקה של ’ייבוש’ בעטאש-צימאון (תאופיק אבו־וּאיל, 2004)
[באדיבות תאופיק אבו־וּאיל]

הם מוקד של אימה. באחת הסצינות בסרט, בשעה שהאב ובנו עוסקים בכריתה בלתי חוקית של עצי היער, נשמע קול רעש מנוע. האב משתין במכנסיו מרוב פחד והבן בורח. הם נרגעים רק כשמסתבר שהרעש לא היה קולה של מכונית מתקרבת אלא קולו של מסוק הולך ומתרחק. המרחב הזה, שהוא המרחב ההגמוני של מדינת ישראל, ובו מתרחשת תנועה (תנועת רכב ומסוקים) וזרימה (זרימת מים), מזוהה כמרחב מאיים שממנו יש לנוס אל חוף המבטחים, הוא הטריטוריה המיובשת בה גרה המשפחה. במובן זה אפשר לקרוא את הבחירה במרחב הקפוא והמיובש כהתנגדות למרחב שבו מתרחשת תנועה ובו מתרחשים שינויים היסטוריים.

מסימן לאובייקט

את מצב ההתנגדות מבטא הסרט גם על ידי מוטיב המים. אם טענו כי שם הסרט **קדמה** מורה על תנועה, אזי שם הסרט, **צימאון**, מורה על נייחות — על מצב סטטי מתמיד של חסך והעדר של נוזלים, כלומר מצב של יובש. את היובש הזה כפה האב על משפחתו כשבחר לחיות במקום של שממה, ללא מים, כהתרסה נגד התרבות הפלשתינית שלו וכנגד התרבות הישראלית.[23]

היובש אינו נמצא רק בתוכן המתואר, אלא גם באופן שבו השפה הקולנועית של הסרט ממשמעת תוכן זה, או ליתר דיוק מסרבת לאפשרות של מִשמוע, יוצרת נתק בין המסמן למסומן. מנגנון זה, שהופיע **בקדמה**, מתפקד **בעטאש** בשתי דרכים שונות: הדרך האחת

23 לגבי מקומו של סרט זה בתרבות הפלשתינית ובמסגרת הקולנוע הפלשתיני ראו, נורית גרץ וג’ורג’ ח’לייפי, **נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני**, תל־אביב 2006 (להלן: גרץ וח’לייפי, נוף בערפל), עמ’ 174-175.

היא השימוש בצילומי רצף (סיקוונס־שוטים) המתמקדים באובייקטים נייחים, ובעיקר בדמויות אשר מצויות במצב של נייחות: קלוז־אפ ארוך על אחת האחיות בשוכבה על החול הלוהט כשראשה משיק אל שלולית מים בתהליך ספיגה; סדרת צילומי מרחק (לונג־שוטים) ארוכים של המשפחה העומדת בצמוד לקיר בטון וכמעט ׳נבלעת׳ בו, תנועה אטית של מצלמה העוברת בין בני המשפחה הניצבים ללא ניע, איש במקומו. השוטים הארוכים הללו ותנועות המצלמה האטיות כאילו מתעקשים לחדור אל הנוף הדומם ואל הדמויות הסטטיות הכלואות בתוכו, ולחלץ מהם איזו משמעות אשר מסרבת להיחלץ. זאת בניגוד להצפה של משמעויות המיוצרת על ידי המסמן הקולנועי בקדמה. ההתבוננות הארוכה באובייקטים ובדמויות מדגישה כאן את ממשותם הפיזית, את ׳ככיותם׳ (Suchness), את ׳הביטוי המטריאלי האינטנסיבי׳ שלהם, כלשונם של ז׳יל דלז ופליקס גואטרי.[24] באופן זה מועצם הפער בין שני אברי הסימן: בין המסמן — האובייקטים הנצפים על המסך, החפצים והדמויות — לבין מה שאמור היה להיות מסומן על ידם, המשמעות שהם נושאים. בעטאש אנו נותרים לכאורה עם האובייקט עצמו בלבד, ללא האפשרות להמיר אותו במשמעות שמחוץ לו, ללא כל ניסיון לממש את הפוטנציאל שלו להפוך לסימבול ולמטפורה.[25] משך ההתבוננות הארוך והחודר באובייקטים מאלץ אותנו לשאול: ׳מה זה? בעבור מי אתה ניצב? מה אתה מחליף? מטפורה למה אתה משמש?׳, אך הם משיבים לנו תשובה אחת ויבשה: ׳אני הוא אני, זה־זה־זה, איני מייצג דבר, אני מסרב לכך׳. הסירוב הזה לייצוג הוא הסירוב לנרטיבים הקיימים, לאופני המשמוע הדומיננטיים אשר שחקו את תהליכי הסימון ויצרו ׳מטפורות מתות׳. גם קדמה, כזכור, נאבק ב׳מטפורות מתות׳. אך בעוד עטאש מנהל את המלחמה באמצעות ייבוש, קדמה עושה זאת באמצעות הצפה של מסמנים. בשני הסרטים הסימן מסרב לשמש ׳שחקן׳ בתהליך הסימון. בסרט האחד הוא אומר: ׳אני מ ס מ ן ותו לא׳, ובסרט השני הוא אומר: ׳אני א ו ב י י ק ט ותו לא׳.

הדרך השנייה שבה מיובש החלל בסרט עטאש מופעלת על ממד הזמן. השוט ה׳עטאשי׳ מתחיל בדרך כלל לאחר כינונה של הפעולה ומסתיים לפני מיצויה. בכך נותרת הפעולה מקופדת הן מראשה והן מזנבה, מה שמותיר אותה ללא יכולת לייצר רצף קוהרנטי,

---

24 דלז וגואטרי, **קפקא**, עמ׳ 50.

25 דומה הדבר לאופן שבו חזרה ווקלית אינסופית על מילה תדגיש את תכונותיה הפונטיות, ובכך תגרום לניתוקה מן המובן שלה. על פרקטיקה ואפקט אלה ראו, דלז וגואטרי, **קפקא**, עמ׳ 53–54. ניתוק זה יהפוך אותה מסימן לדבר, הדבר שהוא עצמו, הדנוטציה המושלמת. ראו את דיוניו של רולאן בארת בנושא ה׳פונקטום׳, רולאן בארת, **מחשבות על הצילום**, ירושלים 1989; Roland Barthes, ‘The Grain of the Voice’, *Image Music Text*, New York 1977 עם זאת, יש לציין שמוענק כאן לצופה חופש לאינטרפרטציה מגוונת ולחיפוש של משמעויות שונות זו מזו ואף סותרות זו את זו. משמעויות כאלה נדונו רבות על ידי הביקורת. ראו, למשל, אורי קליין, ׳עטאש־צימאון׳, **הארץ**, 16.6.2005; מתן אהרוני, ׳עטאש־צימאון: קריאה למהפכה ערבית׳, http://www.tv-il.com/cinema-208.htm; אורי ברייטמן, ׳עטאש־צימאון׳, מתוך: **ביקורת לא בונה כלום** (בלוג מקוון), http://breitman.homestead.com/films/atash.html

לינארי, סיבתי או אנלוגי, רצף המכונן משמעות, כלומר נרטיב. נוכל לראות זאת בתיאור הצילום הבא: ארבעה בני משפחה עומדים וגבם אל קיר חשוף, בן המשפחה החמישי יושב. המצלמה סטטית, איש לא נע, דבר המאפשר לצופה להתבונן היטב בפרטי התמונה, בקיר, באנשים, בצבעים, בקומפוזיציה המיוחדת של המראה, לראות את פרטי המציאות הניבטת, מבלי שתינתן לו אפשרות לכפות על כל זה איזו שהיא משמעות אחת, בלעדית, ברורה. התמונה הזאת לא נקשרת אל מה שקדם לה ובשלב הזה, הסטטי הארוך, לא ברור מהו שינבע מתוכה. היא גם אינה נקשרת באופן אנלוגי אל תמונות אחרות הדומות לה. כיוון שכך היא עומדת במלוא הריאליות שלה, אינה משמשת סימבול לדבר מה אחר, ואף אינה ניתנת לפירוש מתוך ההתפתחות העלילתית.

העדר הקשר בין היחידות ניכר גם באופן שבו הסרט משתמש בצורת העריכה ההוליוודית הקלאסית של שוט/ריוורס־שוט — כלומר סדרה של צילומים מתחלפים המתארים בדרך כלל דיאלוג בין דוברים, ובהם המצלמה עוברת מנקודת המבט של המתבונן אל מושא מבטו. סדרות כאלה **בעטאש** בנויות למעשה משתיקות וממבטים בלבד, ללא דיאלוג, ללא דיבור, ללא כל אלמנט הנושא בתוכו פעולה או תנועה. הדמויות המתבוננות, השותקות, מצויות במצב של פסיביות גופנית, המבטאת אמנם תנועה רגשית ותודעתית, אך זו נותרת דוממת, לא ממומשת באופן גשמי, פיזי, ועל כן לא מובילה כל שרשרת או רצף סיבתי. בלשונו של דלז, הדמויות הללו נותרות מחוץ לסכימה הסנסורית־מוטורית של סיטואציה — פעולה — סיטואציה. הן נותרות ’לכודות’ ב’דימוי הרגש’ בלבד.[26]

הרצף הסיבתי נקטע בסרט גם משום שהפעולות שאותן מבצעים הגיבורים בניסיונם הנואש להתארגן במרחב המצומצם, הכולא, שבו הם נתונים, הן פעולות חוזרות, מעגליות, סיזיפיות: חפירה בעפר; כריתת עצים; העמסה של חומרים כבדים, העברתם ממקום למקום וכולי. החזרה על פעולות אלה, הנראות כתנועת הלוך ושוב של ארי בסוגר, מדגישה את גבולותיו של המרחב ומוכיחה שוב שאין כל אפשרות לייצר שינוי על ידי תנועה.

המהלך הסיבתי של העלילה מפורק גם על ידי ריבוי אובייקטים וחפצים שאיבדו את תפקידם המקורי ונותקו כך מהמהלך הסיבתי שאליו היו שייכים במקורם. אובייקט כזה הוא המבנה שבו חיה המשפחה: לאחר מלחמת 1948 כפרים ערביים רבים שנותרו שוממים שימשו את הצבא הישראלי כאזורי תרגול לחימה בשטח בנוי. עם השנים, כשכפרים אלה הפכו תלי חרבות, נבנו כתחליף להם כפרים מדומים ממבני בטון. אלה ננטשו עם הזמן, איבדו את תפקידם המקורי ואחד מהם הוא המשמש עתה את המשפחה. באופן דומה תרמילים של כדורי רובים שנותרו בשטח משמשים קוביות משחק בידי אחת הבנות החופנת אותם בכפותיה ומעבירה אותם מיד ליד, ונצרות רימונים הפכו לווילון דקורטיבי

26 אפשר לטעון כי באופן דיאלקטי **עטאש** מקיים וריאציה חתרנית על ’דימוי התנועה’ הדלזיאני: במקום סיטואציה—פעולה—סיטואציה, אנו מקבלים סיטואציה—סירוב לפעולה—סיטואציה. דלז, **קולנוע 1**, **קולנוע 2**.

התלוי על קיר הבטון המתקלף. מה ששימש בעבר לתכלית צבאית ישראלית איבד את תכליתו זו, ניתק מהשרשרת הסיבתית שאליה השתייך. ההיסטוריה הישראלית, במסעה הלינארי אל העתיד, השאירה קליפות יבשות אלה מאחור, ללא תפקיד וללא תכלית. התעקשותה של המשפחה לאגור אותן ולשמרן, מעידה על התעקשותה להישאר מחוץ למשק כנפיה של היסטוריה זו, ובכך לחבל בתנועתה, לעצור אותה — להפוך את עברה להווה.

אך גם בהיסטוריה הפלשתינית מחבלת המשפחה. האדמה שעליה התיישב האב עם משפחתו הייתה אדמת משפחתו לפני 1948. מבלי להתחשב בשינויים היסטוריים שהתחוללו, מבלי להתחשב בתנאי המציאות בהווה, מתיישב האב על אדמה זו, וכאילו ההיסטוריה עצרה את מהלכה הוא משחזר הקמת יישוב חדש: התיישבות במקום שומם והוצאת מים מן האדמה. במקום הזה הוא מקיים חיים פלשתינים ערביים שכבר חלפו מהעולם: השחקנים בסרט הם כפריים בני המקום, המבטא שלהם הוא מבטא של הכפר הפלשתיני, שאינו נשמר יותר בקולנוע הפלשתיני, ועיסוקם — שריפת פחמים — הוא העיסוק המסורתי בכפר שאותו עזבו, זהו הכפר אום אל־פחם, בתרגום לעברית: 'מקור הפחם'.

הסרט מבטא אם כן התנגדות להיסטוריות של שני העמים, לנרטיבים שלהם, בכך שהוא עוצר את תנועתן ומקפיא אותן בעבר. הקיפאון הזה מאפיין גם את חיי המשפחה. האב מתעקש לתחזק בגניבה את צינור המים, כפי שנהוג היה לעשות בכפרים הערבים לאחר 1948 בטרם חוברו לרשתות המרכזיות, ואכן שכנו מעיר על כך באומרו: 'אתה מזיין בזין עתיק'. הוא מתעקש להחזיק אקדח ישן, ומעורר בכך את תמיהת אשתו: 'אתה עדיין שומר אותו? הוא לא יורה'. הוא מונע מילדיו כל קשר עם הציביליזציה, והם נאלצים להשתמש בחשאי ברדיו ישן שהם תיקנו. החפצים שבסרט נותרו כגרוטאות חלודות שאינן יכולות לנוע קדימה ונשארות נטועות בעבר שהפך הווה נצחי. אובייקטים כלואים וא(ע)צורים מחוץ לממד הזמן. כך גם נעצרו חייהם של בני המשפחה: האב מונע מבתו לצאת מהמקום, לפגוש אנשים, אולי להתחתן, ומונע מבנו ללכת לבית הספר. בתגובה קורא הבן בחשאי ספר ישן שכותרתו: **ההיסטוריה של המזרח התיכון**. האב מתנגד להיסטוריה זו, כפי שהוא מתנגד לכל היסטוריה אחרת, לכל שינוי, לכל תנועה. האפשרות של היסטוריה, והאפשרות של ידע על ההיסטוריה כהתכוונות אקטיבית כלפיה, נתפסות כאיום על המרחב שבו הוא מתנהל.

אפשר אפוא לראות כיצד החלל והזמן כאחד 'מיובשים' בסרט **עטאש**, אינם יכולים לשמש מסד יציב לתנועה נרטיבית ובכך משתקים את התנועה לכלל שם עצם, קיר; אותו קיר מנבואת הזעם של הפליט הפלשתיני בקדמה. הן האב והן בנו אשר ימשיך את דרכו מסרבים באופן מוצהר לקחת חלק בזמן ובחלל החיצונים להם, בהיסטוריה ובטריטוריה הישראליים והפלשתיניים כאחד, ובכך בנרטיבים המכוננים על ידם.

מצב פוסט־טראומטי

כמו בסרט **קדמה** גם במקרה של **עטאש** אפשר לעצור את הדיון בשלב זה כדי לבחון את הרטוריקה של ההתנגדות, את הבחירה להישאר מחוץ לתנועה הנרטיבית במצב של ייבוש ושיתוק, כסוג של רטוריקה פוסט־טראומטית. כאמור, הטראומה היא אירוע קשה שאינו נתפס בתודעה ועל כן לכאורה אינו מותיר רישום, ובכל זאת הוא קיים כזיכרון מודחק; וכפי שהראה פרויד, המודחק חוזר לאחר תקופה של השתקה, ומטריד ופוגע באפשרות לחוות את ההווה או להכניסו לתוך רצף סיבתי.[27] החזרה הזו של האירוע הטראומטי היא חזרה אל רגע האובדן, שהוא הרגע הטראומטי, אך גם חזרה אל מה שאבד וכה קשה להינתק ממנו וכה בלתי אפשרי להיפרד ממנו.[28] כיוון שכך, כיוון שהאובייקט האבוד חי בתודעה כאילו הוא עדיין קיים, וכיוון שאירועי העבר חוזרים בהווה כאילו הם מתרחשים עדיין שוב ושוב — הזמן נעצר. העבר מחליף את ההווה והעתיד נתפס כשיבה אליו. מכאן חוסר האפשרות לספר את ההיסטוריה הטראומטית כנרטיב, ככרונולוגיה של אירועים, כסיבה ותוצאה רציונליות, ככיוונית של פעולה.[29] מכאן הנתק שבין המסמן למסומן.

ככל אירוע טראומטי, גם האירוע שגרם להחלטת האב לעזוב את הכפר הוא אירוע שהודחק מהתודעה והורחק מהזיכרון ועל כן אינו מוגדר לגמרי, אינו ברור. ייתכן שהבת הבכירה קיימה יחסי אהבה עם גבר לפני הנישואין בשעה שהמשפחה חייתה עוד בכפר, ואולי היה זה מעשה מגונה שנעשה בה או אונס. מכל מקום, שמה הטוב של המשפחה הוכפש והאב החליט לעזוב את הכפר במקום להיאבק על כבודו. מחוץ לכפר הוא כופה על משפחתו לחוות מחדש לא את אותו עבר מביש שהושתק או את הזמן האבוד של חיי השלווה בכפר שקדם לו, אלא את תחייתם במקומות ובזמנים ה'לא נכונים',[30] באורח חיים כפרי, מחוץ לציביליזציה, ללא מים, ללא בית ספר, ללא רדיו, בנופים לא מיושבים, באקדח ישן, בחזרתיות מעייפת של תנועות ופעולות המאפיינת את מצב ה'תקיעות' הפוסט־טראומטי.

אך כמו בסרט **קדמה**, גם בסרט זה הטראומה הגלויה מסתירה מאחוריה טראומה אחרת הקשורה ביחסי התשוקה החבויים, המושתקים, בין האב לבתו. ומעבר לטראומה זו מצויה עוד טראומה, היא הטראומה של 1948, ה'פורצת' אל ההווה בדמות נצרות הרימונים וכדורי הרובה, במבנה ההרוס המכיל את זיכרון הכפר החרב ואת זיכרון הצבא המחריב כאחד.[31] אלה משמרים בהווה את החוויה של אותה מלחמה, של הבריחה, של

---

27 ראו בנושא זה את דיונו של לה־קפרא ב־'acting out', לה־קפרא, **עיון מחדש**.

28 פרויד, **אבל**.

29 קרות, **חוויה**, עמ' 12.

30 ראו לעיל, אלזסר בעקבות פרויד על אודות התקתו של סימפטום מהזמן והחלל המקוריים אשר יצרו אותו.

31 מקובל לקשור בספרות ובתרבות הפלשתיניות את הכישלון בשמירה על כבוד האישה עם כישלון בשמירה על האדמה — האשמה חוזרת שהופנתה אל הדור שכשל במלחמת 1948. מבחינה זו הטראומה של אי שמירה על כבוד הבת קשורה לטראומה של אובדן האדמה באותה מלחמה.

האובדן, של הרס הכפרים ושל מה שבא בעקבות כך. קרות מתארת, בעקבות פרויד ולקאן, את החזרה אל האירוע הטראומטי כניסיון לחזור אל הרגע שבו עדיין ניתן לשנות את הדברים, למנוע את האירוע הנורא.[32] מבחינה זו ההחלטה של האב לעזוב את כפרו אינה רק תוצאה של המעשה המביש שאירע לבת, אלא תוצאה של הטראומה של 1948 — הצורך לחיות על אותה אדמה שנלקחה בעבר ולחוות שם מחדש את החיים שקדמו לאובדנה. סרטים פלשתיניים רבים שנוצרו בשנות השמונים והתשעים החיו באופן דומה את העבר הזה שלפני האסון והציגו אותו כעבר מיתי, אידילי, כפנטזיה של גן עדן אבוד.[33] הסרט **עטאש**, כמו סרטים נוספים שנעשו בתקופה זו, ובהם סרטיו של אליה סולימאן, **כרוניקה של היעלמות** (1996) **והתערבות אלוהית** (2002), עושה דה־מיסטיפיקציה של עבר זה. ההיאחזות באדמה אינה פותחת בפני הגיבורים את מרחבי הארץ, המים והעצים אינם מקור של קשר לאדמה, והמשפחה הפטריארכלית המסורתית שהייתה בכל הסרטים האחרים מקור ליציבות, מהווה כאן מקור של דיכוי ואלימות המייצרים טראומה חדשה על גבי הטראומות הישנות. הפעם אין זו רק הטראומה של הקורבנות אלא גם של התוקפן: של האב האלים, המשליט על משפחתו את אותו טרור ודיכוי שהסמכויות הישראליות משליטות כלפיו.[34] חילופי תפקידים אלה בין הקורבן לתוקפן מבהירים את הסצינה הספק ריאלית ספק הזויה, המותירה את סופו של הסרט פתוח: האם הבן הוא שנקם באביו ורצח אותו או שהאב הוא שלא יכול היה לעמוד בתפקיד השליט המדכא שלקח על עצמו ודחף את בנו לרצוח אותו, במעין אקט של התאבדות?[35]

ההיסטוריה הלאומית של האדמה שנלקחה — הכפרים שנהרסו, ההשתלטות של הצבא, התפוררות מרקם החיים הכפריים — נעדרת לחלוטין מהעלילה ואינה מתקיימת בתודעת הגיבורים או בזיכרונם. אך היא מופיעה ומתגלמת, כמו כל אירוע טראומטי, במקום הלא נכון ובזמן הלא נכון: בנופים, במרחבים, בחפצים המסמנים ומעלימים את האירוע הטראומטי עצמו ואת החיים האבודים שקדמו לו. היא חבויה מעבר לטראומה המשפחתית העוצרת ומשתקת את עלילת הסרט.

עטאש מסתיים כביכול בפעולה בה"א הידיעה ובנרטיב בה"א הידיעה: הבן רוצח את אביו העריץ ומשחזר כך את הנרטיב והפעולה האדיפליים האמורים להניע את סיפור

32 קרות, **חוויה**, עמ' 13.

33 לדיון רחב על ההיסטוריוגרפיה של הקולנוע הפלשתיני ראו, גרץ וח'לייפי, **נוף בערפל**.

34 הדבר מתבטא בחלום שבו הוא מזהה את עצמו עם חייל ישראלי ובסצינות מספר שבהן נקודת התצפית שלו, השולטת על בני המשפחה, מתחלפת בנקודת תצפית נעלמת המיוחסת לישראלי הנעדר מן התמונה, אך שולט ומפקח עליה במבטו. ראו הקשר בין האב הפטריארכלי לכובש הישראלי בסרטים פלשתיניים רבים, שהמפורסם שבהם הוא **חתונה בגליל** (ח'לייפי מישל, 1987). לניתוח התופעה ראו, גרץ וח'לייפי, **נוף בערפל**.

35 רמז לכך אפשר לראות בסצינת ה'היטהרות', שבה האב רוחץ עצמו כבמעין טקס מעבר דתי. בסצינה הבאה הוא כבר ייתקל בבנו אשר יהרוג אותו. אפשר למשמע רצף כרונולוגי זה כסוג של התכוונות והתכוננות של האב למותו שלו.

החניכה, המרד והשינוי. אך כאן, כמו כל פעולה ותנועה אחרת, גם פעולה זו מנותקת ומיובשת. הבן ימשיך את לולאת הפעולות שהאב כונן במובלעת האקס־היסטורית והאקס־טריטוריאלית שלהם, מחוץ למרחב והזמן ההגמוניים. המצב הפוסט־טראומטי של חזרות, של עצירת הזמן ושל השיתוק יימשך, כל אפשרות למזור ולגאולה על ידי פתרונה של הדרמה האדיפלית אינה בנמצא. בסצינה המסיימת את הסרט, לאחר שרצח את האב והחלים מפציעתו, יוצא הבן את פתח הבית כשהוא לבוש כפי שאביו היה לבוש: כובע גרב וסוודר גולף אשר את צווארונו הוא מרים כדי לכסות את פניו. בכך הוא מישיר מבט אל שארי בשרו כאומר: 'האב הישן מת, יחי האב החדש'. אך זהו למעשה אותו אב. המשפחה מקבלת על עצמה את הסמכות החדשה־ישנה, ויחד הם ממשיכים בפעולה החוזרת והאינסופית של העמסת הפחמים. הבן, ובמובן זה הסרט, ימשיכו לדבוק במבנה הפוסט־טראומטי וכך ימשיכו לייצר כישלון מודע, מובנה, המתקיים כהכרעה בדבר העדיפות העקרונית של השיתוק ושל הצמצום. זוהי האמירה האסתטית־פוליטית של הסרט שלה תוקף חיובי: העולם שב לנוע, אולם אני מסרב לנוע אתו. המצב הפוסט־טראומטי עדיף על פני הכפפת ראש אתית ואסתטית כאחד.

ד. סיכום

שתי הפרקטיקות, הן של ה'ייבוש' והן של ה'הצפה', הן פרקטיקות הפוכות לכאורה, אך שתיהן מסכלות ומשבשות את תנועתם של שני הסרטים שבהם דנו, כנושאי נרטיב. קראנו שיבוש וסיכול אלה כרטוריקה פוסט־טראומטית המוצאת דרכי ביטוי שונות בכל אחד מהסרטים: **קדמה** מישיר מבט אל הנרטיב הציוני של השואה והתחייה, מאמץ אותו ומשתק אותו גם יחד ומציף אותו בקטעי טקסטים, בקלישאות ובנרטיבים אחרים, מנוגדים וסותרים. כך הוא מייצר נרטיב אקלקטי ורב קולי אשר יכול להכיל בתוכו סתירות ואינו מתעקש לכפות עלינו את יישובן. **עטאש**, לעומת זאת, בוחר לייבש את השפות ההגמוניות שבתוכן מתקיים הקולנוע הפלשתיני, להתעלם מהן, להישאר מחוץ לנרטיב, ובכך — מחוץ לכותלי ההיסטוריה.

שני הסרטים מתארים היסטוריות טראומטיות, בשניהם היסטוריות אלה מכילות בתוכן את הטראומה של הקורבן ומסתירות את מצוקת הקורבן שעטה את דמותו של התוקפן ונותר כלוא בתוכה. שני הסרטים משתמשים במבנה הטראומטי כאקט של סרבנות כנגד ההיסטוריה והנרטיבים שנגזרו ממנה. אך אם **קדמה** בחר למקם את האירוע הטראומטי בנרטיב רב קולי חדש ובכך לבטא את אקט הסרבנות, הרי **עטאש** מבטא את אותו אקט על ידי אימוץ הרטוריקה הפוסט־טראומטית בזרועות פתוחות. אפשר לומר ש**קדמה** פוסע בשבילים היסטוריים מפוצלים, המעכבים ומפרקים את תנועתו, שבילים ש**עטאש** נמנע מלהלך בהם מלכתחילה.