

טראומה, אשמה, מחילה: המעוול כעד בשיח של הקונפליקט בטלוויזיה ובקולנוע הישראליים

מאת: דוד גורביץ', דן ערב

העד והעדויות מהווים מרכיב בסיסי של השיח על אודות הטראומה. התמונה הנעה, בצורתיה השונות, מהווה מצע לתיאור העדות; להנחלת ייצוגיה בקרב ההמונים. אף כי במוקד העניין נמצאים לרוב קורבן הטראומה ועדותו, הרי שבשנים האחרונות אפשר להבחין בהתעניינות גוברת בטראומה של המעוול. בישראל, דומה כי עדי ראייה מהווים חלק מרכזי בתוכן הטלוויזיוני הנוגע להיסטוריה הקרובה. מקום מיוחד שמור בו לעדויות של ניצולי שואה כמייצגי השיח הקורבני. בשוליים, מסתמנת אפשרות להצגה טלוויזיונית של עדים-מעוולים: קורבנות בכוח של הטראומה הלאומית. זו נקשרת בשיח התקשורתי לשאלת היחסים המורכבים בין הישראלים לפלסטינים, המצויים בקונפליקט מתמשך זה יותר ממאה שנה. בצורה מפורטת יותר, הקולנוע והטלוויזיה נדרשים לדילמה המרכזית הממוקדת בדמות "הקלאסית" של היהודי כקורבן, שהפך למעוול, למקרבן.

בדור העכשווי של יוצרי הקולנוע והטלוויזיה בישראל מסתמנת חזרה אובססיבית לדילמה זו: מעגל הקסמים של הקורבן שהפך למעוול וחוזר חלילה. הדילמה מחריפה משום שבני הדור השני והשלישי למקימי המדינה נדרשים להתמודד עם שאלת העוול שהודחקה על ידי האבות המייסדים. מנקודת מבטם של יוצרים רוויזיוניסטים אלה יש לפתוח מחדש את התזה של האבות המייסדים, שעל פיה אפשר להיות גם חזק וגם צודק; גם "ריאליסטי" ("ריאל פוליטיק") וגם מוסרי. היוצרים החדשים נלכדים בתוך כשל אדיפלי תוך שהם עומסים על כתפיהם רגשי אשמה הנובעים מן המסר הבעייתי של האבות המייסדים. השיח על אודות הטראומה בקולנוע ובטלוויזיה בישראל הוא אפוא השיח של העד שחוזר שנית אל זירת הכשל של אבותיו, על מנת לפתוח בשיח של מחילה, כפרה, ואולי אף פיוס.

מאמרנו עוסק בייצוג הקולנועי והטלוויזיוני של המעוול – אחוז הטראומה, הכמה למחילה – בתרבות הישראלית. המאמר מבקש לבחון את המשמעות הפוליטית והתרבותית שנובעת לייצוגים אלה בהקשר לסכסוך הישראלי-פלסטיני. את השינוי המסתמן במעמדו של העד בתקשורת, אנו קושרים הן לשינויים מנטליים המוצאים את ביטויים במגוון רחב של טקסטים תרבותיים, והן לשינויים "פנימיים" החלים בחברה הישראלית – שינויים המעודדים את דור היוצרים הנוכחי להתמודדות עם המיתולוגיות הטראומטיות של העבר. מאמרנו עוסק אפוא במודוס הווידיאו כמודוס מרכזי בתרבות הפופולרית. באופן מפורט יותר, מאמר זה מתמקד בשני מפלסים אפשריים של וידוי: הווידיאו הטראומטי, הקושר ברמה פוליטית ומוסרית בין קורבנות למעוולים, והווידיאו הבידורי, שמעלים אל מתחת לפני השטח את הבעיה המוסרית ומתרגם אותה לפרקטיקה אסקפיסטית, כגון זו שמתבצעת בתכניות ריאליטי למיניהן. כך מומר יסוד ההיטהרות הקיים בפרקטיקה של בקשת מחילה ווידוי, לפרקטיקה בידורית שעניינה היחיד הוא לעורר רגשות עזים של "שותפות" ומציצנות רגשית.

במאמר זה נבחן את הפרדיגמה של סליחה-מחילה-היטהרות בטקסטים קולנועיים וטלוויזיוניים הנותנים ביטוי למועקה המוסרית והרגשית שהסכסוך הישראלי-פלסטיני מחולל. מעקב אסתטי קרוב אחר טקסטים בדיוניים ותיעודיים יחשוף את מרכזיות העדות של המעוול, "העד אחוז החרטה", הנע מדחייה מוחלטת של החטא ועד לנטילה של אחריות מלאה, חזרת אשמה, על העוול – אף אם זו מורכבת ונתונה לעתים לרפלקסיה ולאירוניה עצמית.

הזוועות שהיו נחלת האנושות במאה השנים האחרונות: השואה, הטלת פצצות אטום על ערים יפניות במלחמת העולם השנייה, טיהורים אתניים ורצח עם בארמניה, בביאפורה או בסריבו, מדיניות האפרטהייד בדרום אפריקה ועוד – יצרו שיח דחוף על אודות הזוועה ותנאיה. שאלות על היחסים שבין מקרבן לקורבן, בין וידוי למחילה, בין עדות על הזוועה לבין שחזרה וייצוגה, הפכו למרכזיות בסדר היום הנפשי, הפוליטי והפילוסופי בזמננו. גילויים אלה השפעה רבה על מעמד העדות ועל צמיחתה של תרבות הווידיאו בימינו. הווידיאו הוא State of Mind בתרבות העכשווית; חלק מן

המנטליות הקולקטיבית, מההכרח "לעשות שינוי", מהציווי "להשתנות תמיד", "להיות מישהו אחר", "מישהו טוב יותר", להשתחרר מעול העבר הטראומטי, להתנתקות, הן ברמה הפוליטית (מעשי הזוועה בין אומות), והן ברמה האישית (מחסור, אבל, פגיעה קיומית בפרט). הווידי, החרטה, החזרה בתשובה, הפכו למוטיבים מרכזיים בדרמה האישית והקולקטיבית, כלים אפקטיביים ליצירת ריגוש, הזדהות וקתרזיס. אלה באים לידי ביטוי בז'אנרים רווחים בתרבות הפופולרית: מן הדרמה המשפטית ועד לריאליטי, מן הפרסומת ועד לחדשות – בכל אלה משמשים הווידי והעדויות כמרכיבים בסיסיים. עדות הראייה, המספקת אריזה אמינה של אינפורמטיביות בלתי תלויה, לצד עדות הקורבן, היוצרת הנעה רגשית, הזדהות ורחמים, מהווים אפוא מרכיב שכיח במסגרות מדיה שונות.

השיח של המחילה/וידוי קושר באופן גורלי בין שני צדדים ניצים: הרוצחים, מצד אחד, והקורבנות, מצד אחר. נקודת המוצא היא אפוא הרוצחים והקורבנות המביטים זה בזה. זהו מגע ישיר, טראומטי, כמעט בלתי אפשרי, בין שתי ישויות מקוטבות. שיח כזה יכול להתאפשר אם קיימת שפה משותפת בין הצדדים, כלומר פרשנות מוסכמת למשמעות של השיח הכואב הקושר ביניהם. במקום שבו נכשלת המציאות בגין היעדרו של "משחק לשון"¹ משותף בין המעוול לקורבן, מסתמן הקולנוע כמחוז אוטופי המאפשר מפגש בדיוני מעין זה. כך יוצר הקולנוע אפשרות לתיקון סימבולי של העוול (ג'יימסון, [1981] 2004).

הכמיהה "לחדור אל מוחו" של המעוול, הרצון לספק הסבר מתקבל על הדעת לחריגותו, למצוא תכלית ומשמעות למעשיו, ואולי אף להביאו לחרטה ולתיקון – משקפים את הצורך של החברה ל"סגירה" (Closure), השלמה והשבה לסדר של מה שיצא משליטתה. ביטוי לכך ניתן למצוא במגוון טקסטים מרכזיים בקולנוע ובתרבות הפופולרית.² ביטוי נוסף למרכזיותו של הווידי בתרבות הפופולרית משתקף גם בתכניות בידור בטלוויזיה ובפרקטיקות שונות המתקיימות ברשת. ז'אנרים רבים כגון ריאליטי ותכניות "מייק אובר" נותנים ביטוי לשיח זה. במקרה זה, שיח הווידי הבידורי נועד לרגש את הנמען אך להפקיע אותו מן הזירה הפוליטית-מוסרית האמיתית ולנטוע אותו בתוך הזירה הבידורית הבדיונית, שנועדה לשחררו מכל

¹ בלשוננו של הפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין, בספרו *חקירות פילוסופיות*, "משחק לשון" הוא משטר של משמעות, המקובל על הצדדים בעת דיאלוג או עימות אפשרי ביניהם. דיאלוג או עימות אמיתי אינם מתאפשרים אם אין הסכמה בין הצדדים לאופן שבו יש לפרש "משפטים", כלומר התנהגויות ופרקטיקות בתרבות.

² יצירתו של ג'ונתן ליטל (Little), **נוטות החסד**, לדוגמה, יצרה שיח ציבורי ער שנסב בעיקרו על השאלה אם הגיעה העת להעניק קול (גם אם בדיוני) לרוצח, למעוול הנאצי במלחמת העולם השנייה. גם הסרט **הספציאליסט** (The Specialist, 1999), המבוסס על קטעי ארכיון ממשפטו של אדולף אייכמן שנערך בירושלים בשנת 1961, יצר דיון על מעמדו של הרוצח הנאצי, שבשם תפיסת התפקיד שלו סירב לבקש מחילה. הסרט, שהעמיד במרכזו את עדותו של אייכמן, קרא לבחינה מחודשת של מעמד המעוול למול המדינה השופטת אותו בשם קורבנותיו, שגם הם עומדים בפני בחינה. גם בסרטו **שואה** (Shoah, 1985), המבוסס כולו על העדות הסובייקטיבית של הצדדים השונים, בחר הבמאי קלוד לנצמן (Lanzmann) לעמת את עדויות מפקדי מחנות השמדה עם עדויות הקורבנות. היחס המורכב שבין העד המעוול, הסליחה והתמונה הנעה זוכה לטיפול גם בסרט התיעודי **מסע ארוך אל תוך היום** (Long Night's Journey into Day, 2000) של דברה הופמן (Hoffmann) ופרנסס רייד (Reid). הסרט סוקר את פעילותן של "ועדת האמת והפיוס" שפעלו בדרום אפריקה לאחר מיגור משטר האפרטהייד, כשלאורך הסרט מעומתים באופן נוקב מעוולים עם קורבנותיהם. מובן כי הדרמה של המעוול עומדת גם במרכזם של סרטים עלילתיים רבים. דוגמה מרכזית מהווה יצירתו המאוחרת של הבמאי האמריקאי המוערך קלינט איסטווד (Eastwood), שלאחר קריירה ארוכת שנים שבה גילם את תפקיד "משליט הסדר", איש החוק האלים או הבוקר העשוי ללא חת, החל להתעניין בדמות המעוול ובשאלת הכפרה. סרטיו: **הבלתי נסלח** (Unforgiven, 1992), **גיבורי הדגל** (Flags of Our Fathers, 2006), **מכתבים מאיוו ג'ימה** (Letters from Iwo Jima, 2006) ו**גראן טורינו** (Gran Torino, 2008) הן דוגמאות אחדות למהפך.

אחריות למעשי עוול המתרחשים מחוץ לזירת הייצוגים הבידוריים.

בקולנוע ובטלוויזיה הישראליים מתפתח זרם המבקש למחות על שיח העוול המדומה, הנשאב אל הקונפורמיזם הא-פוליטי של קהל הצופים, ולהעבירו אל המישור האמיתי: יחסי הגומלין בין המעוול לבין קורבנו לא נועדו להצחיק או לרגש אלא להציג תמונת מצב של טראומה אמיתית שבה אחוזים ישראלים והפלסטינים לבלי מוצא. יש לדון אפוא בשיח הנובע מן הטראומה, ברצון להיפרד באופן "שמח" יותר מן העבר, וזאת באמצעות תהליך של וידוי-מחילה והיטהרות. מיפוי השיח של המחילה יאפשר לנו לבדוק את האפקטים הפילוסופיים, הפסיכולוגיים והפוליטיים של התהליך. הפרדיגמה התאורטית תשמש בסיס לניתוח קרוב של וידויים טלוויזיוניים וקולנועיים העוסקים בטראומה של הקונפליקט ובמשמעותה הפוליטית בתרבות הישראלית.

שיח המחילה בתרבות

הסליחה אפשרית רק במקום שבו קיימת פגיעה – ככל שהפגיעה גדולה יותר יש יותר צורך בסליחה, ומצד שני, ככל שהפגיעה גדולה יותר, כך הסליחה מוצדקת פחות.

דרידה

בטרם ניגש לבדיקת שיח הווידוי-מחילה-היטהרות, נתעכב לרגע על הסובייקט המתוודה. מאמר זה מתמקד בסובייקט המעוול ובעדותו ביחס לשאלת אשמתו. בנקודה זו נדרשת אבחנה בין סוגים שונים של עדים מעוולים, החל באלה המסרבים לקחת אחריות, להתוודות על פשעם ולבקש את מחילת הקורבן, וכלה בעד המשתמש בעדותו כמכשיר להיטהרות עצמית באמצעות הענשתו העצמית המופרזת. המעוול מן הסוג הראשון, שאינו מוכן להתמודד עם שאלת העוול, מבקש להטיל את האשמה על הצד שכנגד. מטעמים של קהות רגשית, הדחקה פסיכולוגית או חוסר דמיון – דוחה מעוול ציני זה מעל פניו את הסוגיה הפוליטית-מוסרית. בתגובתו הצינית הוא מטיל את האשמה על הקורבן, האשם כביכול בפילתו המוסרית של המעוול. לחליפין, מטיל מעוול זה את האחריות על "הסמכות", על "האחר הגדול"³ היודע טוב ממנו את אשר נדרש. גם המעוול המלקה את עצמו באופן קיצוני חוסם את האפשרות לשיח דיאלוגי עם הקורבן. תפיסתו המונולוגית שומטת למעשה מידי הקורבן את הזכות להתעמת עם המעוול, לבטא את כעסו וכאבו, שהרי האחרון כבר העניש את עצמו באופן קיצוני.

טיפולוגיה נוספת היא האבחנה בין המעוול המכיר בעוול ומנסה להתאבל באופן פומבי יחד עם הקורבן, לבין המעוול הספקן, המכיר בחוסר המוצא של מעגל המחילה-כפרה ומשתמש בהכרה זו כמושא לרפלקציה אמנותית. הראשון, "יורה ובוכה" בעצם הווידוי והסבל שהוא לוקח עליו; הוא מעביר את עצמו במסלול של קתרזיס והתנקות. תהליך של היטהרות מאשר עבורו את צדקת הדרך, ומאפשר למעשה את ביצוען של עוולות נוספות. זהו תהליך של חרטה בעירבון מוגבל, שאין בצדו מסקנות פוליטיות, וכל משמעותו היא לגיטימציה של העוול, שימור המצב הקיים. המעוול

³ האחר הגדול הוא מונח שטבע הפסיכואנליטיקאי ז'ק לאקאן (Lacan, 1988). הוא מייצג אחרות מוחלטת המצויה מחוץ לאני. אחרות זו מזוהה עם האמת ועם החוק. בניגוד לאחר הקטן, שהוא בבחינת השלכה מדומיינת של האני, האחר הגדול מצוי מחוץ לטווח ההזדהויות של האני ואינו ניתן להטמעה. זהו אחר רדיקלי המזוהה עם הסדר הסימבולי בשפה. בתחילת ההתפתחות, האם מהווה מושא להזדהות ובה תלוי גורל התינוק – היא מהווה לגבינו את האחר הקטן – ואילו בהמשך עובר התפקיד אל האב – האחר הגדול. האב (הסדר, החוק, המוחלט, האמת, המדינה וכן הלאה) מייצג את הממד החסר, הלא מודע בשפה ובתרבות. הלא-מודע המובנה בשפה הוא השיח של האחר הגדול.

הספקן מודע למלכודת המצויה בכל שיח של וידוי-כפרה-מחילה. מעוול אסיר חרטה זה כבר מודע לקיומו של דפוס מחילה המעוגן בעולם הדימויים הקולקטיבי של שני הצדדים ובהשתקפויות התקשורתיות. הוא מכיר בכך כי שיח המחילה שהוא מציע הוא רק שיח של דימויים ויצוגים. הוא מכיר בחוסר האונים שלו להתגבר על "התאטרון של המחילה" ולגעת באופן ישיר בזולת. ההכרה באזלת היד ובאי-אפשרות ליצור דיאלוג אמיתי של מחילה, הופכת למושא לייצוג אסתטי. התוצאה היא פרדוקסלית: מצד אחד, הכרה טרגית בחוסר האונים הפוליטי והרגשי, שהוא מעבר לייצוג הרפלקטיבי של הקונפליקט; מצד אחר, עצם ההצהרה על עמדה של "חוסר מוצא", ההכרה בייאוש הנובע מן המודעות הרפלקטיבית - היא עצמה עשויה לשמש ככוח קתרטי וכמנוף צנוע להבנה ולשותפות בין הצדדים.

בד בבד ההבנה לפונקציית המעוול באקט המחילה, יש לעמוד על אפשרויותיו ומרכיביו של השיח עצמו. השאלה המרכזית שעלינו לשאול היא אם שיח המחילה הוא שיח תועלתני שנועד להשקיט את מצפוננו של המעוול, לטהר אותו ולאפשר את קבלתו המפויסת על ידי הקורבן, או שמא שיח המחילה אינו אמור לטהר את הצדדים, לספק להם יתרונות מוסריים ופוליטיים, אלא להגדיר את עצם מהותם האנושית, שהיא היכולת לסלוח במקום שבו הסליחה היא בלתי אפשרית. האופציה הראשונה רואה במעשה הווידי אינטרס של המעוול שנועד לספק לו שקט מוסרי והכרה פוליטית מצד הקורבן, לאחר שהשמיע את הווידי וזכה לכפרתו. האופציה השנייה היא לחתור לשיח של מחילה שהוא מעבר לאינטרסים. שיח זה אינו אמור לשפר את עמדתם של הצדדים, להעניק למעוול שלוה ולהעניק לקורבן את הכוח והסוברניות של מי שהסכים להעניק מחילה. במקרה זה, מדובר בשיח אוטופי שהוא מעבר לביטוי כוחני; שיח זה מגדיר בעצם קיומו את האנושי שבנו: יבוא לידי ביטוי כאשר נתמודד עם הפרדוקס של המחילה. פירושו של דבר, נמחל על הפשעים הקיצוניים ביותר, המוגדרים כ"פשעים נגד האנושות". רק מחילה מן הסוג הזה, שנוסחה ברמה הפוליטית המעשית בפעילותן של "ועדות האמת ופיוס" בדרום אפריקה שלאחר האפרטהייד, מאפשרת לצדדים להגיע "לפיוס בלתי אפשרי", שתרגומו המעשי הוא הזכות לחיים.

הפילוסוף ז'אק דרידה (Derrida, 2001: 25-60) מבחין בין שני סוגי מחילה: המחילה המותנית, והמחילה הלא-מותנית. המחילה המותנית (conditional forgiveness) קשורה תמיד לחישוב רציונלי. דרידה מזהה מחילה זו עם חנינה (amnesty) ועם פיוס (reconciliation). במצב זה, גם המעוול וגם קורבנו נהנים מרווחים רגשיים. המעוול מבקש לעבור חוויה קתרטית, מטהרת; באמצעות ההודאה במעשי העוול הוא מבקש לנקות את מצפוננו, לזכות בכפרה, להתפייס עם נפשו. מובן כי ניסיון זה מותנה בעצם הסכמתו של הקורבן להעניק את המחילה המבוקשת. ואולם גם האקט הזה הוא אקט תועלתני מנקודת מבטו של הקורבן. רוחו המשנה הרגשיים שלו נובעים מעצם תחושת ההתעלות והכוח שהוא סופח לתוכו בזמן ביצוע אקט המחילה. בכך הוא נותן ביטוי לעוצמתו כריבון. שהרי רק הריבון מופקד על היוצא מן הכלל, ולכן יכול ממרומי כוחו המוסרי החדש להעניק מחילה לבלתי נמחל (Derrida, 2001: 58-59). אם כן, זהו תהליך השואף לפתרון סופי וסגור, מעין הסכם רציונלי המביא ל"קץ הסכסוך", למיצוי תהליך הסליחה, מנקודת מבטם של שני הצדדים.

המחילה הלא-מותנית היא מחילה המתקיימת מחוץ לחישוב הרציונלי-תועלתני, מחוץ לתועלת הפסיכולוגית, הפוליטית או המשפטית שהיא תוצאת התהליך. המעוול, מבקש המחילה, אינו אמור "להרויח" מן התהליך, כשם שהקורבן אינו אמור להתנסות בהפגנת כוח או בתחושת ריבונותו החדשה. תקשורת הסליחה, המוחלפת בין הצדדים, עוסקת תדיר בבלתי נסלח, לכן, פעולת הסליחה עוסקת תמיד בבלתי אפשרי. יוצא אפוא כי הסליחה מעידה על הפרדוקס הבא: קיומה מתאפשר רק על ידי האי-אפשרות של ביצועה: "Forgiveness forgives only the Unforgivable" (שם, 32). שני הצדדים אמורים להכיר בטירוף שמשתקף במציאות זו. למעשה, השיח של הסליחה תמיד מוביל אל האפוריה (Aporia) - מבוי סתום הנותן ביטוי לגבולות הסהרורים של ההיגיון. רק הכרה בגבולות הבלתי אפשריים של הסליחה - היא שמניעה תהליך של סליחה אמיתית (genuine forgiveness).

מובן כי סליחה מן הסוג הזה מתאפשרת רק בין צדדים שיש להם שפה משותפת, כלומר הם מפרשים בצורה דומה את משמעותן של מילים או של תמונות (שם, 48). בסופו של דבר, הסליחה לשמה, כמו האהבה לשמה, אינה אמצעי כדי להשיג יתרונות רגשיים או פוליטיים. עצם האקט של הסליחה מכיר בבלתי אפשרי, מכיר בתהום של הניסוח (האפוריה) (שם, 49-50). הסליחה, על כן, היא מקום של חסר, של פרצה, של פצע פעור שלעולם לא זוכה לאיחוי; תהליך שאין לו סוף, הבא לנסח את הגבולות הסהרוריים של הכאב. על כן, הסליחה הטהורה שואפת ליחס סינגולרי ובלתי אמצעי, פנים אל פנים (Confrontation), בין האשם לקורבן. מעורבות של צד שלישי – אדם, מבנה חברתי, מערכת הייצוג (השפה עצמה) – מהווה מכשול למגע בלתי אמצעי זה. דווקא ההכרה ב"טירוף" הגלום בסיטואציה, דווקא ההתעכבות על הבלתי אפשרי, עשויים ליצור שיח חדש של כאב המכיר באבסורדיות העצמית שלו. במילים אחרות, ההסתלקות מן היומרה הרציונליסטית, התכליתנית (הטלאולוגית), היא שמשחררת את שיח המחילה ממגל הקסמים שלו: למחול כדי להרוויח משהו. ההכרה של הצדדים כי השיח אינו עשוי לתרום להם רווחים נפשיים ומוסריים, עשויה להביא אותם למעין התגלות אבסורדית שאחריה יכול להיפתח הסכר הרגשי וליצור אפשרות לחיים משותפים.

כנגד דרידה אפשר אולי לטעון כי עמדתו האוטופית יתר על המידה נשענת במידה רבה על ההנחה כי היחסים בין הקורבן ובין המעוול לא יתיישבו אלא אם כן ייכון "צדק" ביניהם. במילה "צדק" ניתן להבין את הרעיון כך שרק ענישתו הראויה של המעוול תוכל לספק את הקורבן וליצור אפשרות לדיאלוג פתוח ביניהם. מושג הצדק הוא מושג רציונלי, ולכן אקט הסליחה הוא אקט רציונלי, ויש להתייחס אליו בתור שכזה. עמנואל לוינס (Levinas) אומר: "שני תנאים אפוא לסליחה: רצונו הטוב של הנפגע [הסכמתו להעניק סליחה] והכרתו המלאה של הפוגע. אולם יש שהפוגע אינו מודע למעשיו. תוקפנותו נעוצה אז בלא-מודע שלו, היא חוסר תשומת הלב פר אקסלנס. הסליחה במקרה זה היא, על פי מהותה, בלתי אפשרית" (לוינס, [1968] 2001: 23).

לוינס טוען שתי טענות מרכזיות: האחת, בניגוד לדרידה, הוא גורס כי כל סליחה היא סליחה מותנית והיא ביטוי לצורך של הצדדים להגיע למצב של איזון שייפס על ידם כצדק. העברות או החטאים שפשע אחד הצדדים, אינם מתבטלים רק באמצעות דקונסטרוקציה לוגית; כל חטא תובע ו"דורש את תשלומו" (שם, 26). טענתו השנייה היא כי כל סליחה מותנית בהכרתו המודעת של המעוול. באותם מקרים שהמעוול אינו מודע לאשמתו, אין כל סיבה לצפות לבקשת מחילה. כפי שנראה בהמשך, כשנדון בהשתקפותה של דילמת המחילה בקולנוע ובטלוויזיה של הדור האחרון, נראה כי מכשול אפשרי לדיאלוג טמון בעיוורון של הצדדים ביחס ללא-מודע המפעיל אותם.

לוינס אינו מסתפק במידת הצדק החמור, שיכול בתנאים מסוימים להצדיק אף פעולות נקם. קומה מעל הצדק, הוא טוען, נמצא ערך גבוה יותר. "הצדק עצמו צריך להיות ממוזג בחד – ומיזוג זה הוא הנקרא בשם רחמים" (שם, 27). בניתוחו של לוינס את מסכת יומא, הוא מסיק מהדיון בשאלת הזיקה בין צדק, נקמה ורחמים, כי עם ישראל מכיר בזכותם של האחרים (בסיפור המצוטט, בזכותם של הגבעונים) לנקמה. ואולם, מדגיש לוינס, עם ישראל אינו אמור לתבוע לעצמו את זכות הנקמה המתבקשת מן הצדק הרציונלי לכאורה. בשורה התחתונה, לוינס מכיר בקיום האוניברסלי של הרצון לנקמה אך מבקש לפרש את התורה כמי שנמנעת מלהשתמש בזכות זו ומעדיפה את מידת הרחמים. ואולם האם הצדדים הלוחמים בקונפליקט הישראלי-פלסטיני מתקרבים בכלל לאפשרות של אופציית הרחמים? שאלות עקרוניות אלה, העומדות במרכז הדיונים שמציעים דרידה ולוינס – כל אחד בדרכו – זוכות לדחיפות מיוחדת בטקסטים קולנועיים וטלוויזיוניים ישראלים העוסקים בשאלת המחילה.

שיח המחילה של המעוול וייצוגיו בטקסטים טלוויזיוניים וקולנועיים

בחלק זה אנו מתמקדים בטיפולוגיה של המעוול ובאופן ייצוג הקונפליקט המוסרי והפוליטי בטקסטים טלוויזיוניים וקולנועיים ששודרו בישראל בעשרים השנים האחרונות. טקסטים אלה – חלקם תיעודיים, חלקם עלילתיים וחלקם חוצים את הגבולות המוכרים שבין התיעודי לעלילתי – משקפים התלבטות, כאב ומודעות לעוול שגרם העד המתוודה לקורבן. ביסוד הטקסטים שייבחנו מצוי רצון לווידי. עם זאת, לא ברורה כלל עמדתם

בנושא המחילה.

טרם ניגש לבחינת עומק של שיח המחילה בטלוויזיה ובקולנוע הישראליים נקבע את הפרמטרים השונים המאפיינים שיח זה:

- א. מרחב העדות: אתר גביית העדות: העד, העדות והמקום באתר הטראומה או במרחב מוגן (בית) או "במקום של הטלוויזיה" (שום מקום - Black Screen).
- ב. טווח הזמן שבין האירוע לעדות: עדות בזמן "חם", קרובה לזמן האמיתי, או עדות הנושאת פרספקטיבה מאוחרת.
- ג. גלוי / נסתר – מידת החשיפה האישית: שם ומראה פנים של העד מול ממד ההסתרה והטשטוש החזותי.
- ד. מקומו של הארכיון. שילוב קטעי ארכיון כחלק מן העדות.
- ה. מנגנון השחזור של האירוע הטראומטי כבסיס לעדותו של המעוול. איזה סוג של שחזור מתקיים?
- ו. תוכן וצורה מילולית של העדות – אורך העדות, מידת מעורבותו של המראיין, הכוונתו. עדות מונולוגית? "חקירה משטרית?" "משפט?"

הדוגמה המוקדמת ביותר במאמרו שייכת לסרט הטלוויזיה **עדויות** (1993), המעמת חיילים וקצינים שהשתתפו באינתיפאדה הראשונה (1987-1991) עם מעשיהם. בסרט מתבקשים המשתתפים להגיב On Camera על משמעות הפעילות שהיו מעורבים בה, או לתאר אקט ספציפי שהשתתפו בו. מבחינה קולנועית נוקט הסרט סגנון מעורב: בעיקרו של דבר מצולמים העדים בקלז-אפ עד מדיום שוט, על רקע שחור (black screen), ונושאים מונולוגים ארוכים למדי המופיעים לעתים על ידי שאלות של המראיין. בחלקו השני של הסרט נעשה שימוש בשני קטעי ארכיון חדשותיים המתעדים פעילות אלימה במיוחד של חיילי צה"ל נגד פלסטינים שנשבו. קטעים אלה מוקרנים לפני עדים שלקחו חלק באירועים. בסך הכל מרואיינים בסרט 14 חיילים וקצינים וכן צלם חדשות אחד, האחראי לתיעוד אחד הקטעים המוקרנים לפני העדים.

יוצר הסרט אידו סלע מפגין מודעות לעובדה כי כל עדות היא, בסופו של דבר, ייצוג ועדות על אודות ייצוג, ומכאן שהתמודדות עם נושא החטא, האשמה או המחילה, היא כבר ומלכתחילה (already/always) עימות ואימות מול מראת הייצוגים. סצנת הפתיחה למשל היא צילום חדשותי דמוי מציאות, אך למעשה היא ייצוג של ריטואל טלוויזיוני המסמן והמסגר את האינתיפאדה כפי שזו נלכדה בזיכרון הקולקטיבי הישראלי והאוניברסלי. בהמשך, כשתמונת האלימות של המעוול מוקרנות לנגד עיניו בתוך צג הטלוויזיה הנוכח בריאיון, הופכת התחבולה הרפלקטיבית (נוכחותו המטרדה של הייצוג) לנוכחות גלויה ובטה. כאן נדרש המעוול להתעמת לא רק עם מעשה ידיו, אלא גם עם הזיכרון הקולקטיבי, כפי שמוסגר על ידי הטלוויזיה ושאליו אנו חוזרים בפרספקטיבה של זמן. עדותו של הצלם שצילם את מופע האלימות והתעללות בעציר הפלסטיני בקסבה, מול המצלמה, כמראיין מן השורה, מעצימה את הסוגיה הרפלקטיבית והופכת לסוגיה מוסרית רדיקלית עוד יותר. האם למתעד יש תפקיד מוסרי? האם המצלמה היא נשק? או שמא מלאכת התיעוד היא מלאכה של הסתרת מאחורי מצלמה, הסתרת המאפשרת אי-נקיטת פעולה בשם חובת התיעוד? האם הצלם, הממשיך בצילום הזוועה ואינו נחלץ לעזרתו של הקורבן, אינו משתף למעשה פעולה עם הרוע?

סוגיות רפלקטיביות אלה הופכות לדחופות כאשר מדובר בשאלת נטילת האחריות של המעוול על מעשי ידיו וכן רצונו או אי-רצונו לבקש מחילה מאת הקורבן. אף כי אין להטיל ספק בקולו של המחבר המשתמע וברצונו למחות על האטימות והעוול האיום שנעשה בשם הביטחון, בפועל, כמעט כל

המרואיינים (במקרה שהם מכירים בעוול שהם אחראים לו) מתרכזים במציאות הפוסט-טראומטית שבה הם נידונים לחיות, בעקבות העוול שביצעו. רובם טוענים כי הם נידונים לחיות לעולם עם העוול שביצעו, וכי דמות הקורבן ניצבת לנגד עיניהם באשר ילכו. ואולם, כמעט אף אחד מהם אינו רוצה להתמקד בעוול הקשה שנגרם לקורבן הפלסטיני, שלא לומר ליטול אחריות, להכיר בנפילה המוסרית שהיו שותפים לה, ולבקש מחילה מן הצד הנפגע. כפי שטענו, מי שאינו מסוגל לבקש סליחה ותחת זאת מאשים את הקורבן בנפילתו המוסרית שלו, הוא מחוץ לדין שמאמר זה מבקש לערוך.

נתמקד בעדות המרכזית של רס"ן (מיל") מתי בן צור, שבהכשרתו האזרחית הוא גם פסיכולוג קליני. עדותו מופיעה פעם אחת בלבד בסרט ונמשכת כשבע דקות. היא רוויה בשתיקות ארוכות, ובאופן יחסי משולבים בה הרבה שאלות המופנות לעד. המרואיין אחוז ברגשי אשמה קשים בעקבות הטלת רימון גז לתוך בית פלסטיני. מתברר כי בבית שהתה ילדה שנחנקה ושיש חשש לחייה.

מראיין: מתי, מעניין אותי התהליך הזה של הווידוי... אני חושב על המשמעות של הווידוי הנוצרי, אני שואל את עצמי אם הווידוי הזה לא מאפשר לך לחזור ולעשות בדיוק את אותו הדבר?

מתי בן צור: מה הציון שלך לאכזריות [שתיקה ארוכה מאוד]... כן, אני חושב שכן.

מראיין: אבל את הסליחה היית צריך לבקש מהמשפחה?

תשובה: לא חשבתי על אפשרות כזו. כעסתי עליהם.

מראיין: אתה ביקשת סליחה מכל העולם, ביקשת סליחה מהאנשים שיכולים להיות הכי ביקורתיים למעשה הזה ולא ביקשת סליחה מהמשפחה ששם נפגעה התינוקת.

בן צור: גם עכשיו זה לא נשמע לי מתאים... הם צריכים לבקש סליחה ממני... על זה שהם הביאו אותי למצב כזה.

דומה כי דווקא עד זה, המצטיין ברגישותו, ואשר חוויית הווידוי התרפויטית אינה זרה לו מבחינה מקצועית, אינו מסוגל ברגע האמת לבקשת מחילה בלתי מותנית (דרידה).

יש להניח כי עצם השתתפותם של המרואיינים בסרט – עצם רצונם להתייבב מול המצלמה ולהודות במעשיהם מול הציבור הישראלי והפלסטיני כאחד – יש בה, בעיניהם, משום הצהרה על בקשה למחילה, רצון להתנקות (הנדל, 2008). זוהי תשוקה לסליחה, הפנטזיה שווידוי פומבי לעצמו יביא ל"היטהרות עצמית". ואולם, מובן כי זוהי אפילו לא מחילה מותנית (על פי דרידה): כל עוד לא נענית בקשת הסליחה על ידי הקורבן, האקט אינו יכול להתקיים. במציאות זו לא מתקיים אקט של סליחה – לא סליחה אינטרסנטית המשרתת את התועלות הרגשיות של הצדדים, קל וחומר לא מחילה בלתי מותנית המכירה בפרדוקס הטרגי של האקט. גם מנקודת מבטו של לוינס, על המקרה הנדון לא חלה תבנית המחילה, משום שלא מתקיים דיאלוג בין הצדדים בשאלות של צדק, שהמחילה אמורה לתת להם מענה. בסרט מוקדם זה לא מתקיימים כלל תנאים לסליחה. המעוול אינו מבקש סליחה ולעיתים, כפי שראינו, מאשים את הקורבן במעשי ידיו שלו. כמו כן, הקורבן אינו מגיע לידי מגע דיאלוגי עם המעוול, קולו לא נשמע כלל, אין מילים (ייצוג) לכאבו. מול מציאות קשה זו, יש לשאול – היכן נמצא קולו האידיאלוגי של היוצר?

ב-1998, במלאת חמישים שנה למדינה, שידרה הטלוויזיה הממלכתית בישראל (ערוץ 1) סדרה תיעודית בת 22 פרקים, **תקומה**, העוסקת בהיסטוריה הישראלית בין השנים 1948-1998.⁴ באחד הקטעים שבפרק "סדק בבית", העוסק במלחמת לבנון הראשונה (1982), מוסרת הקריינות אינפורמציה כמו-רשמית: "בארבעה בספטמבר נרצח באשיר גו'מאייל. למחרת יצא צה"ל להגן על מערב ביירות. מלאכת טיהור מחנות הפליטים הוטלה על הפלנגות. צה"ל סגר את המחנות". במקביל, מתראיין איתי שילוני, אחד המפקדים הזוטרים שהיו בזירה באותה עת. על השמועות הראשונות שמגיעות על הטבח המתחולל במחנות, מעיד שילוני: "גם אם הם דיברו זה לא היזי לי שהם דיברו. זה היה עוד סיפורים של לבנונים שרוצים לעבור מפה לשם, לבלבל את המוח, להפריע לנו לבצע את המשימה. רק מאוחר יותר הסתבר שאלה היו האלה שנסו מאזור המחנות שבהם הטבח התרחש". בהמשך דבריו מתחלפת האדישות בתחושת אשמה כבדה, והוא ממשיך ואומר: "איך אתה סגן איתי שילוני, קצין בצבא, עמדת בצומת ולא לקחת מתורגמן ולא שאלת ולא ביררת? אז מה אם קיבלת פקודה? ראית המוני אדם סובלים. מה עשית אתה סגן איתי שילוני למנוע את זה? במשפט הזה הייתי יוצא... מורשע".

דומה שעדותו של סגן איתי שילוני היא הביטוי היחיד כאן לעדות הבאה מפי עד המתייסר על מעשיו. הן ברמת העדות, והן ברמת עריכת הסצנה (המשקפת את קולו של המחבר, המשתמע כקול האידיאולוגי הנובע מן הטקסט), יש הודאה מינורית באשמה; אך לא נשמעת חרטה. הסצנה מוגשת באופן שהוא טכני וקר. בתאורת יום ובחלל הנראה כבית מגורים, מעיד הסגן בצורה מדודה ומאופקת על המקרה. העדות היא על הסבל שלו ("מה עשית אתה, סגן איתי שילוני...") ולא על סבלם של הקורבנות. עדותו On Camera נחתכת כמה פעמים לתמונות של פליטים הלומי כאב. חלקם זועקים: "איפה הערבים?". אפשר לראות בבחירה זו הרחקה נוספת של האחריות על המקרה וסימון האשמים במקום אחר. נראה כי שילובה של העדות ברצף הטקסט, יותר משהוא מעיד על לקיחת אחריות ובקשה למחילה, הוא משקף רצון להתנקות בשם הצהרה על רגישות וחיבוטי נפש שהם מנת חלקו של החייל הישראלי הטוב, בבחינת "יורים ובוכים". נראה כי מקרה זה אינו נושק כלל לגבול שממנו ניתן לבחון מוסרית את הסוגיה. במונחיו של דרידה, לא מדובר כאן כלל בסליחה – לא מן הסוג המותנה והתועלתני, ובוודאי שלא מן הסוג הלא-מותנה, המדבר על הצורך לבקש סליחה על הבלתי נסלח.

מלחמת לבנון הראשונה, ובמיוחד הטבח בסברה ושתילה שהיה נושאה של העדות האחרונה, עומדים גם במוקד סרטו הכמו-תיעודי של ארי פולמן **ואלס עם באשיר** (2008). בסגנון של "אנימציה תיעודית", היוצר צירוף דרמטי בין הרחקה פנטסטית (אנימציה) לבין נטורליזם עיתונאי, מנסה פולמן לצוד את הזיכרון העצמי החמקמק והמייסר שלו המתגלם ברגע השיא, סצנת הטבח במחנות. סרט זה מציב במרכזו את ייסוריו של העד שכשל מבחינה מוסרית בזמן אמת. כישלון זה מתבטא בחוסר האונים שלו "לעצור את גלגלי ההיסטוריה" הנוראית, לעצור את מה שלא ניתן לעצירה; את הזוועה המוסרית שההיסטוריה כבר קבעה אותה כעובדה בלתי הפיכה.

תודעתו המיוסרת של פולמן מובילה אותו לשחזר את קורותיו בזמן המלחמה עד לאתר הטראומה - מחנות הפליטים בסברה ושתילה. בהדרגה - ככל שהוא מתקרב אל המעגל הקרוב לטבח, אל מבצעיו ואל הצופים בו מקרוב – מתפתחת אצל פולמן תודעת אשם. זו מתבטאת בשאלות שהוא מפנה למרואייניו, כמו גם לעצמו, ובתהייה המושמעת כלפיהם בווריאציות שונות, על חוסר הבנת המשמעות של מה שענייהם ראו שם. ביסודו של דבר, זהו מסעו של אדם אחד המנסה לחזור מתוך מרחק הזמן (כעשרים וחמש שנה לאחר הטבח) אל אירוע טראומטי בחייו כחייל צעיר במלחמת לבנון. התקדמות העלילה מזוהה עם היכולת של הגיבור (פולמן כ"שחקן" בתוך סרט תיעודי שבו הוא משחק את עצמו) לשחזר את הטראומה, וכך

⁴ חלק מפרקי הסדרה עוסקים בתיאור כרונולוגי של תקופות ואירועי מפתח בהיסטוריה הישראלית, ואילו פרקים אחרים עוסקים בהיסטוריה הישראלית מנקודת מבט תמטית. ראוי לציין כי את הסדרה הוביל מפיק ראשי, כשימוי פרקה נמסר לבמאים שונים.

לגאול את עצמו מתהליך ההדחקה וההרחקה. במסעו זה הוא נעזר בטרואמות של חבריו "השרוטים", המספרים כל אחד ממקומו את סיפורם האישי ואת הסיפור הקבוצתי – ש"פולמן" (כדמות) היה שותף לו.

עדי הראייה מדווחים לרוב ביושב על מעשיהם. אלה הן עדויות לקיומיות, אינפורמטיביות בעיקרן, הנמנעות במכוון מריגוש והנטולות כל התייחסות לשאלת האשם. הם מתפקדים כעין "סוכנים של תרפיה" עבור פולמן. נראה שמצוקתו אינה נוגעת להם כלל. יוצאת דופן מן הבחינה הזאת היא העדות הראשונה, סצנת החלום המסויטת של חברו של פולמן, בועז, הנרדף על ידי עדת כלבים אימתניים המקושרים בתודעתו עם הכלבים שירה בהם במהלך פעילותו המבצעית בצבא. סצנה זו, המתרחשת ב"שדרות רוטשילד" בלב תל אביב, סמל הנהנתנות והיאפיות הישראלית, מציתה את הזיכרון הטראומטי של פולמן, ומקושרת מבחינה אסתטית לפריימים דומים המתרחשים ברחובות ביירות הנתונה תחת הכיבוש הישראלי ב-1982. בעדותו של בועז טמון גרעינו המוסרי של הסרט. רגשות האשם שלו מחיסול הכלבים יתקשרו בהמשך לבעלי חיים אחרים הנקטלים בסרט (כמו הסוסים בהיפודרום של ביירות), ולבסוף יקושרו לחיסולם ההמוני של בני אדם במחנות, ולרגשות האשם המועברות אל פולמן ומניעות, בהמשך, את עלילת סרטו.

במהלך חקירתו, המוזנת על ידי החלום הטראומטי, מתפקד פולמן כמעין בלש-חוקר המבקש באופן אובססיבי לנבור בזיכרון הסרבני שלו. כמקובל בז'אנר הפילם נואר, הבלש עשוי לחלוק את תחושת האשמה יחד עם הפושע. נחקריו השונים של הבלש (ידידיו ושותפיו של פולמן לאירועי ביירות) אמורים לשחררו מרגשות האשמה, כשהם אומרים לו, בלשוננו של אורי סיוון (חברו של פולמן המתפקד כמעין תרפיסט ראשי): "לא יכולת לעשות יותר ממה שעשית". אך דומה כי פולמן לא מקבל את התשובה כפשוטה ויש לו צורך עז בהתייחסות עצמית. פולמן כמו שואל: מי הרוצח? מי האחראי? מי אשם? האם הרוצח הזה הוא אני? (גם אם נמצאתי במעגל מרוחק יחסית מן האירוע)? מה אשמתו של מי שסייע בעקיפין לטבח, על ידי שיגור פצצות תאורה לסיוע הרוצחים? האם מוטלת אשמה גם על המתבונן הפסיבי מן הצד?

שאלת האשמה נמצאת אם כן במרכז הנרטיב. ההכרה באשמה היא תנאי יסודי ביכולת של המעוול לזהות את פשעו וליטול עליו אחריות. במהלך הסרט עושה פולמן מאמץ מודע לקבל על עצמו אחריות, לסמן את עצמו, ואת סוללת העדים שלו, כאשמים ולו חלקית בטבח. ברם, זהו מאמץ מרהיב עין, "קולנועי", אסתטי ופיוטי במובהק. סגנונו האסתטי של הסרט, חדשנותו הוויזואלית, עושר הדימויים והפסקול המגוון – כל אלה יוצרים בהכרח הרחקה נוספת של הכאב. היופי יוצר תחושה של השלמה ופיוס, כמעט התרפקות על הכאב. כך נמנע מאתנו להתמודד עם "החומר האמיתי", הממשי, זה שאינו מהמם בפיתוי האסתטי שלו.

דוגמה מוקצנת ביותר לפרובלמטיקה זו נמצא בסצנת הסיום של הסרט. בסצנה זו מסתמנים כביכול שני תהליכים מנוגדים. מצד אחד, הפתוס הרגשי שהסרט טעון בו מגיע לשיא, עת תמונות הטבח נחשפות במלוא נוראותן בפני הצופה ובפני פולמן (בדמות החייל שבמחסום, המתבונן בהם, בשוט האנימציה האחרון בסרט); ה"אני" מעומת עם הדבר המחריד ביותר, שממנו ניסה כביכול להימלט, לכל אורך הסרט. מצד אחר, פולמן הבמאי, יוצר הסרט, התודעה האידיאלוגית שמאחורי היצירה, מבקש עדיין איזשהו פיצוי אסתטי: עצם המעבר מעולם של אנימציה מסוגנת אל הריאליזם הקיצוני של חומרי הארכיון הטלוויזיוני, מפנה את תשומת הלב לעשייה הקולנועית, לסגנונו של הסרט. אפשרויות הדיון המוסרי והפוליטי שהסרט פותח, כמו ניגפים לנוכח האפקט האסתטי המזעזע. אפשר אולי להבין לרוחו של הבמאי, המשתמש בסגנון הריאליזם המצולם - שיטת הייצוג המסורתית של הזוועה - שמא מישהו יוכל לטעון נגדו כי הוא משטח את הזוועה לכדי אפקטים אנימטוריים אסתטיים. ואולם נדמה כי בכך נחשפת עמדה של אי-ביטחון בצופה. פולמן פורס בפני האחרון רשת ביטחון מוסרית, אלא שהתוצאה הפרדוקסלית עשויה להיות כאמור מרגיעה, שהרי הצופה נתקל שוב במובן מאליו, באסתטיקה הטלוויזיונית המוכרת לו לעיפה. כך זוכה הצופה לפטור מן החובה לחשוב מחדש; לחשוב מחדש באמצעות האסתטיקה המהפכנית שמציע הסרט עד לרגע זה.

גיבורו של **ואלס עם באשיר** הוא עד מתיישר. ואולם, למרות חדשנותו האסתטית של הסרט וחתירתו המתמדת לכונן שיח מוסרי בסוגיית העוול, הרף בסופו של דבר, לא מתקיים כאן דיון חדש העשוי לשנות את עמדתו של הצופה ביחס לעמדתו המקורית. ייתכן כי זהו רק דיון "פנימי", "בינינו לבין עצמנו". עיקרו, הזיקה שבין זיכרון לטראומה, וביתר דיוק, שרשרה של טראומת הקורבן היהודי מן השואה, אל העוול שהוא מבצע בפלסטינים. סליחה או בקשת מחילה מן הקורבן מחייבת תמיד פנייה אל הצד השני. על אחת כמה וכמה כאשר פולמן, כדמות קולנועית, מגדיר את המעשים שנעשו בפלסטינים כ"רצח עם" וקושר במשתמע את הישראלים לכך. ואולם, בקשת המחילה מן הצד השני אינה עומדת על הפרק. פולמן כמו עוסק ב"מחילה עצמית". עניינו: סבלו שלו למול הזוועה הנחשפת בצורה ברוטלית בצילומי הצבע של הסיום.

ב-2008, בסרטו **Z32**, צולל היוצר אבי מוגרבי אל סיפורו של העד שכיניו Z32, חייל שבמסגרת שירותו הצבאי באינתיפאדה השנייה היה שותף להרג שוטרים פלסטינים כחלק מפעולת תגמול ישראלית על רצח חיילים במחסום. העד, שמצפונו מייסר אותו, מעיד מול המצלמה על פשע מלחמה שלדעתו היה שותף לו ופונה בבקשה למחילה מחברתו המאזינה לוידיו. היות שהוידוי מתבצע מול המצלמה, הופך הבמאי, האיש שמאחורי המצלמה, למעין נמען נוסף של בקשת המחילה. במקביל, מופיע הבמאי כשחקן בסרטו, נכנס לפרסונות שונות המאפיינות שיח של חרטה-מחילה, ואף דן באפשרויות המחילה מול החייל המתוודה באמצעות "מופע מוזיקלי" בנוסח ברקט, שבו הוא שר ומשוחח מתוך אירוניה על עצם היתכנותה של סליחה לפשע שנפרס זה עתה לנגד עינינו.

נוסף על כך, מתיישר הבמאי מול המצלמה בשאלה אם הקולנוע שלו אינו בסופו של דבר קולנוע נצלני, המגייס את סבל הזולת לשם הצטיינות אסתטית. מערכת ההתייחסויות יוצרת רפלקציה כללית בשאלת המחילה, ובאופן כולל יותר – רפלקציה על שאלת מקומו של הקולנוע כאמנות שבין פשע למחילה: הבה נודה, המצלמה עורגת לפשע, מנסה לצוד את הפיתוי הדרמטי הנקשר למחזות של אלימות קיצונית. מצד אחר, שואל מוגרבי, האם תהיה זו עמדה של הגינות לדרוש מן האמן הקולנועי את הבלתי אפשרי? האם שתיקה, "שתיקת המצלמה", שתיקת האמן, עדיפה על עדות, ולו אף אמביוולנטית, בשאלת הרוע? דומה כי עצם עשייתו של הסרט משקפת את תשובתו של האמן.

העדות של החייל Z32 נגבית לאורך הסרט כולו. בווריאציות שונות ובחזרות לא מעטות, נבנה הפסיפס המלא של העדות. העדות נמסרת בסדרה של שיחות של העד עם בת זוגו, המתקיימות כנראה בביתם והמתועדות על ידו; עדות אחרת נמסרת במונולוג ישיר, שהוא חלק מריאיון הנערך בביתו של הבמאי. נוסף על אלה נגבית עדות במהלך נסיעה במכונית אל עבר אתר הפשע, וכן במהלך שחזור הנעשה באתר עצמו. בארבעה מרחבים אלה נחשף העד בהדרגה. זהותו נשארת עלומה אך חזותו, לכאורה, הולכת ומתבהרת. סוגיית הסתרת הפנים של העד המבקש להיותרת באלמוניותו - פרוצדורה שכיחה, כמו גם דימוי אסתטי מקובל – הופכת בסרט זה מקושי ואילוץ לשאלה פילוסופית ולא למנט אסתטי מרכזי. "הסתירו את פניו", שר הבמאי בתחילת סרטו, ופונה להצגת אפשרויות טכניות שונות של הסתר פנים, המבוססות בחלקן על טכנולוגיות וידאו מתקדמות. המסכה של Z32 ממשיכה לאטום את פניו האמיתיות עד לסיומו של הסרט; השאלה אם לאור העדות התגלו פניו האמיתיות, ממשיכה להטריד.

שאלת הסתר הפנים מוכפלת על ידי מסכת הפושע - גרב ניילון שחורה שעוטה הבמאי על פניו, ומסיר את אט. שאלת גילוי הפנים/גילוי העירום שבפנים, הופכת לצורך נפשי עז, אך גם לתהליך פילוסופי שעניינו חיפוש האמת החמקמקה. מסתבר כי אמת זו אינה קלה לאיתור, משום שהמסכה (האלקטרונית) של הפושע לא תוסר ממנו כאמור עד לסיום הסרט. הפנים של האחר לעולם אינם נצפים על ידי האני שיורה בהם. על פי לוינס, הציווי האוניברסלי של הפנים הוא: "לא תרצח". כדי לרצוח את הזולת, מעיד החייל המתוודה, הוא אינו מסתכל בעיני הקורבן; הוא משתדל שפניו של הקורבן לא יחזרו אליו בחלומותיו ובזיכרונותיו. שכחת הפנים היא ניסיון לאיין את הממד האוניברסלי בתוך קיומו של הקורבן, הפיכתו לאובייקט סתמי, לחלק מההתרגשות האמורפית של משחק האלימות והדם. אינו של הקורבן הופך אפוא למפתח לשלוות הנפש של הסובייקט המעוול, ואולם שלווות נפש זו פירושה הדחקה, שהרי האחרון הפקיע את עצמו באמצעות ההדחקה מן הקהילייה האנושית בתור שכזו. דומה כי החייל המתוודה

מכיר במשבר הנובע מאינו של האחר והפיכתו לאובייקט בלתי מורגש. תחושת האשמה היא הרגע שבו המעוול מכיר באוזלת ידו להבחין בממד האוניברסלי של האדם ברגע שהוא מוגדר כ"אויב". מצד אחר, אף כי מתחיל כאן תהליך של קבלת עוון וניסיון למירוק, מוגרבי יודע כי בסופו של דבר אי אפשר להסיר לחלוטין את "המסכה המטפיזית" הנוכחת תמיד על פניו של הקורבן, כמו גם על פניו של המעוול. סוגיה זו הופכת שוב למנוף רפלקטיבי המניע את המטא-עלילה של הסרט.

יחסיו של החוקר (הבמאי) עם העד הם אמביוולנטיים. מוגרבי נתן ביטוי לעמימות זו. מחד, כמי שזקוק לעד הוא מתחבר אליו: הוא מארח אותו בביתו, הוא מסייע אותו במכונתו והוא משוחח עמו ביישוב הדעת; במשתמע, הוא סולח לו. מצד אחר, מודעותו לעצם רצונו להפוך את העדות לייצוג אסתטי, להפוך אותה ל"סרט", כלומר לבדיה תיעודית אקספרסיוניסטית, יוצרת מרחק בינו לבין העד, שהוא שחקן בסרטו. יחסים אמביוולנטיים אלה עשויים לחסום את יכולתו של הצופה לגבש עמדה עקבית וברורה כלפי העד. הבלבול, הטשטוש והיחס המשתנה כלפי העד/הקורבן, האדם המתייסר בגין החטא שביצע – הופכים לנושא המרכזי של מוגרבי, מוקד הייצוג האסתטי של הסרט.

שתי שאלות נותרות עמומות גם בסיום: האחת, האם וכיצד אפשר לייצג את הרגע הטראומטי? האם השחזור בשטח שמבצע העד יחד עם צוותו של מוגרבי הוא אמיתי יותר מן השחזור המילולי בשיחות הווידוי של העד עם חברתו? או בצורה אחרת: האם חברתו של הבמאי, המשקפת לעד את דבריו, מצליחה להנכיח מבחינה רגשית את הזוועה, להתגבר עליה ולהביא את העד להתחבר לחוויה הטראומטית מבחינה רגשית? או שמא דווקא המודעות למצלמה ולמנגנון התאטרלי שמתאר את הזוועה (או אפילו שר אותה בקונטקסט של מחזמר מנוכר), מצליחה לגלם בצורה ריאליסטית ביותר את הבלתי ניתן להיאמר (ואת הבלתי ניתן לתיאור – הזוועה העצמה).

השאלה השנייה היא הסוגיה המוסרית העומדת במרכז היצירה: שאלת הכפרה והסליחה. כאן יש לציין כי הדיאלוג על הסליחה מתקיים באותו צד של המתנס, בין הישראלים לבין עצמם. החייל מבקש את המחילה של חברתו; במובן אחר, החייל מבקש את המחילה מאת הבמאי; הבמאי מבקש את המחילה מבית דין מדומיין הפוסק בשאלות של אסתטיקה ומוסר. במישור זה השאלה הנשאלת היא אם הצופה ימחל לאבי מוגרבי על המד המניפולטיבי, ואולי אף הנצלני, של סרטו. הפלסטינים, שהם בסופו של דבר הקורבן הרדיקלי, כלל אינם מכותבים בתוך שיח הסליחה. עם זאת, ובדומה לגישתו של דרידה, מציע הסרט פתרון פרדוקסלי: מחד גיסא הוא מציג את חוסר האפשרות של העדות, ומאידך גיסא, הוא קורא להתמיד בה באופן אובססיבי, להתמיד בה כנגד כל הסיכויים. ייתכן כי שאלה מוסרית זו בדבר אי-היתכנותה של המחילה אינה עולה לדיון גלוי בסרט, אך היא בהחלט משתמעת מעמדתו של המחבר, המובלעת בסיום היצירה. הסיום, כך נדמה, מכוון להותיר את הצופה חסר אונים להכריע בשאלת המחילה. בכך אולי מוגרבי אל הסיטואציה האבסורדית הכרוכה בשיח המוסרי של המחילה. סרטו של מוגרבי הוא אפוא עדות לגבולות הסהרוריים, גבולות המסתבכים בתוך עצמם, של סוגיית הטוב והרע בסכסוך טרגי שפתרונו אינו נראה באופק.

מזווית אחרת, שאינה מצהירה על "תיעודיות" כשאר הסרטים שהוזכרו כאן, ניצב הסרט העלילתי **מחילות**. זוהי היצירה היחידה שעוסקת במישורין בסוגיית המחילה: נרטיב המחילה/פיוס בין הפלסטינים לבין הישראלים, כמו גם בין הישראלים החדשים לבין היהודים "הישנים", ניצולי השואה, עומד במרכז היצירה. האם יוכל דייוויד אדלר, חייל צה"ל שעבר אירוע טראומטי כשהשתתף בהרג ילדה פלסטינית, להשלים מעגל של וידוי-היטהרות-מחילה, תוך כדי שיח ישיר עם הקורבן או בא-כוחו? המטפורה של המחילה זוכה להמחשה מצמררת בסרט כאשר הגיבור הפוסט-טראומטי עובר תהליך של רפיון ושיקום בחברתם של חולים אחרים, יהודים ניצולי שואה השוהים אתו באותו בית מרפא. גם החייל הציוני וגם היהודי הגלותי נידונים לחיות בחברתם של רוחות רפאים: אלה נושבים מתוך המחילות של העבר; רוחות הרפאים של המתים שנספו בשואה אך גם רוחות הרפאים של העקורים הפלסטינים שעל חורבות כפרם יוסד בית המרפא.

לדילמה זו נותן הסרט שתי תשובות אפשריות, המנטרלות זו את זו. הסיום האחד מעמיד את עדותו של המעוול כעדות פוסט-טראומטית שאינה יכולה להשתחרר מן האפקט הרגשי הכובל. על פי סיום זה, אדלר נידון לחיות את מעגל האלימות שיוון נגד הקורבן הפלסטיני הנצחי, ובה בעת יכוון אלימות זו גם אל עצמו, כמעין הענשה מזכיסטית של אדם שאינו יכול לפתור את הבעיה, ובוחר בסבל האישי חסר הפרש כפתרון. מבחינה נרטיבית, החייל הפגוע דייוויד אדלר נרפא כביכול מזיכרונותיו הטראומטיים, צויד בערכת הפלא שנותן בידיו "הדוקטור" של בית המרפא, ועכשיו, עם נפש מתוקנת כביכול הוא חוזר לארצות הברית, לחיות עם אביו. ואולם, המפגש הראשון שלו עם סיטואציה טעונה מבחינה רגשית מביא לחזרת המודחק. אדלר פוגש אישה פלסטינית צעירה - אישה שפגש בה בעבר - המגדלת לבדה את בתה, אמל. לכאורה המפגש מאפשר סיטואציה של תיקון. האהבה החדשה לפלסטינית ולבתה תכסה על פשעים ישנים (הרג הילדה הפלסטינית על ידי אדלר בימי האינתיפאדה השנייה). ואולם, המפגש האינטימי ביניהם יוצר אפקט נגדי: אדלר, שצופה בתמונת המחבלת המבצעת פיגוע בירושלים, מזהה אותה כאמה של הילדה שרצח. הקונפליקט הרגשי שמגיע לשיאו אין לו מוצא אלא באמצעות אקט של אלימות שהוא מפנה כלפי האם והילדה, וגם כלפי עצמו. אדלר איננו מסוגל לקחת על עצמו אחריות, אלא נשאב אל תוך הכאוס הרגשי האלים שמביא לחזרה כפייתית של מעגל האלימות: בהתקפת טירוף הורג אדלר את האם ובתה, ואחר כך יורה בעצמו. אנו נותרים ללא אחריות, ללא סליחה, ללא כפרה - בתוך מבוי רגשי סתום הממשיך את האופי הפטליסטי של הסכסוך. אדלר אינו מסוגל לעבד (Working Through) את הטראומה והוא נידון להפגין את הקונפליקט בפעולה מוחצנת ואלימה (Acting Out).

לפי הסיום האלטרנטיבי, אדלר אינו עוזב כלל לניו יורק והוא נשמע לקולו של יעקב ה"מוזלמן", ניצול השואה המטורף, והוא מכיר בכך שהוא עוד "איננו בשל לעזוב". ההישארות בתוך אזור המחלה משמשת כמקפצה פרדוקסלית לגאולה אישית, ואולי היא מאפשרת גם לפנות אל הקורבן, לבקש ואף לקבל את סליחתו. סיום זה מאפשר לאדלר, העד הפוסט-טראומטי, להשמיע עדות חדשה לגמרי. עדות זו אפשרית במקום אחר לגמרי. אלה הן המחילות (מלשון underground). אדלר חייב לרדת אל המחילות הפנימיות של הלא-מודע, להתמודד עם המעשה הנורא, להביט פנים אל פנים בטראומה. במרתף מואר בלפידים מתבצע טקס של עקדה אחרת, שבו אדלר מופשט מבגדיו, כאילו מצפה למאכלת שתגיח מאחוריו ותעקוד אותו, כמו בתמונתו המפורסמת של רמברנדט "עקדת יצחק", אל המזבח. רגע המוכנות למות הוא הרגע המכונן את ההכרה. זוהי ההכרה כי מדובר בדבר שהוא הבלתי נסלח בהתגלמותו, כפי ניסוחו של דרידה. ואולם, נטילת האחריות והמוכנות לשלם את מלוא המחיר ולהיפרד מן החיים, מייצרת את האקט עצמו ומאפשרת את הנוסחה המיסטית של הסליחה נוסח דרידה: לבקש סליחה על הבלתי נסלח. באותו רגע, באופן מיסטי כמעט, צצה לה אמל, בתה של האהובה הפלסטינית, סמל הקורבן הפלסטיני הנצחי, ונטולת חלק בטקס. מבחינה סימבולית, אנו עדים לסוג של קבלת מחילה, אף כי מחילה זו אינה יכולה לשנות את העובדות הפוליטיות. "איך אוכל לחיות עם זה?", שואל אדלר בתום האקט את הרופא המטפל. "אינני יודע", עונה הרופא, ואי-ידיעה זו יש בה אופי משחרר: אקט אבסורדי היכול לשנות את הסיטואציה באופן רדיקלי, אף כי לאקט זה אין הסבר. במקרה זה העד המעוול מצליח לפתוח צוהר ראשון למסקנה היחידה האפשרית: "צריך לחיות עם זה".

סיכום

את סוגיית העד המעוול, הלוחם הישראלי המייחל להיטהרות, ביקשנו לאתר כאן בכמה טקסטים קולנועיים וטלוויזיוניים הנבדלים זה מזה במגוון היבטים: מחד, יצירות שניתן להחיל עליהן את התואר "תיעודיות" (עדויות, תקומה), מנגד, יצירה עלילתית (מחילות), ובתוך - סרט תיעודי בעל אופי ניסיוני, רפלקטיבי (Z32), וסרט קולנוע המבוסס על גישה חדשנית ("אנימציה דוקומנטרית") המאתגרת את החלוקה המסורתית בין העלילתית לתיעודי (ואלס עם באשיר). נוסף על כך, נבדלות היצירות הללו מבחינת זמן הפקתן. היצירה הראשונה מבחינה כרונולוגית שסקרנו הופקה ב-1993 (עדויות) ואילו ואלס עם באשיר ו-Z32 הופקו ב-2008. חלק מן היצירות (תקומה וואלס עם באשיר) נסבות על אירוע ספציפי - הטבח בסברה ושתילה - שהתרחש בזמן מלחמת לבנון, ואילו שאר הסרטים עוסקים בסכסוך האלים בשטחי יהודה ושומרון בתקופת האינתיפאדה הראשונה (עדויות) והשנייה (מחילות, Z32).

השיח של המחילה אחוז בסבך של בעיות רגשיות שאינן מדלגות מעל התודעה היוצרת. במילים אחרות, השאלות שהעדים המעוולים מפנים לעצמם ולזולתם, מפנים גם היוצרים אל עצמם. באיזה אופן מהווים הסרטים עצמם מחוז של עדות? במה מתאפיינת גישתו של היוצר לשאלת המחילה? ובאיזה אופן משתקפת העמדה האידיאולוגית הייחודית של היוצר? ראוי לבחון: האם ניתן למצוא נקודת מבט דומה או עמדה אידיאולוגית שלטת, המאפיינות את היצירות השונות? האם, למרות ההבדלים הרבים ביניהם - עדים שונים, אירועים שונים ז'אנרים שונים - עשויים סרטים אלה לספק מבט עומק אל תת-המודע הקולקטיבי המעצב את שיח הסליחה והכפרה.

העובדה כי נוכחותו של שיח המחילה בטלוויזיה ובקולנוע הישראליים בולטת מאוד בשנים האחרונות, מעידה על חיבטי נפש, כמו גם על חיבוטים אסתטיים בשאלה אם וכיצד אפשר לייצג שיח זה.

נדמה כי מבט-על על הטקסטים השונים מצביע על קיומן האפשרי של שתי גישות. האחת, אחוזה ברגשות אשם - של העד, של היוצר - פוסחת, אם במודע או בכוונת מכוון ואם כתוצאה מהדחקה, על אופציית בקשת הסליחה מן הקורבן, הגלומה בסיטואציה.

הגישה השנייה אינה מתעלמת מן הפרדוקס. בדרכה היא מצביעה על מגבלותיה של בקשת הסליחה, על אי-אפשרותה, על גבולותיה הסהרוריים והמסתבכים בתוך עצמם. האם אירונית היא העובדה כי היצירה העושה את המרחק הגדול ביותר לעבר מחוזות הסליחה היא דווקא יצירה בדיונית? האם ייתכן כי דווקא באופציה העלילתית - הרחוקה באופן יחסי מן "השטח", מן האירוע הספציפי ומזהותו של העד המסוים - טמונה אפשרות של בקשת מחילה?

נדמה כי יותר מכל מספקות היצירות שנסקרו כאן אפשרות להתבוננות עצמית על מנגנון ההדחקה והכפרה, ואולי אף מציעות אפשרויות חדשות של שיח בין המקרב לקורבן.

מקורות

- ג'יימסון, פ' [1981] 2004: הלא-מודע הפוליטי, על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, תרגום: ח' סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג.
- דרידה, ז' [1997] 2009: "היה שלום" בתוך: היה שלום: לעמנואל לוינס, תרגום: מ' בן-נפתלי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד (הצרפתים), עמ' 27-68.
- הנדל, א' 2008: "מעבר לטוב ולרוע – התסמונת: בושה ואחריות בעדויות חיילים", תיאוריה וביקורת 32 (אביב), עמ' 45-69.
- לוינס, ע' [1968] 2001: "אל עבר הזולת" בתוך: תשע קריאות תלמודיות, תרגום: ד' אפשטיין, ירושלים ותל-אביב: שוקן, עמ' 9-33.

Derrida, J, 2001: *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, London: Routledge.