



בשלהי שנת 2019, עלה לאקרנים **מראה**, סרטו התיעודי של רענן אלכסנדרוביץ'. במוקד הסרט ניסוי מרתק: שבעה סטודנטים, אמריקנים למהדרין, בעלי זיקה רגשית או אינטלקטואלית לישראל, הוכנסו איש-איש בתורו לתא צפייה מיוחד ומרושת במצלמות שהוקם באוניברסיטת Temple שבפילדלפיה. הם התבקשו לצפות בקטעי וידיאו שהופצו ברשת ועוסקים בכיבוש הישראלי, בעודם מתועדים. הוצג בפניהם קורפוס של כ-40 סרטונים, פרגמנטים המציגים את אורחות הכיבוש. מחצית מהסרטונים צולמו בידי ארגון "בצלם", וחשפו עולות יומיומיות שמבצעת ישראל בתחומי הגדה המערבית. המחצית השנייה הורכבה מסרטונים שהופצו על ידי גורמי ימין וחוגי מתנחלים, כמו גם על ידי סוכנים ישראלים רשמיים, דוגמת דובר צה"ל. כל סטודנט הוזמן בתורו לבחור באילו סרטונים לצפות. אלכסנדרוביץ' ישב בחדר סמוך, בעודו מצלם, מתעד ומשוחח עם הסטודנטים, בניסיון להתבונן ולהתחקות אחר פסיכולוגיית הצפייה שלהם. מאיה לוי, צעירה אמריקנית שגדלה בארצות הברית, בת למהגרת ישראלית, התבלטה מכולם והפכה לגיבורת הסרט.

**מראה** הוא דיאלוג תיעודי מעורר מחשבה, בין מתעד־יוצר לבין הנמענת של יצירתו התיעודית. המפגש בין השניים הוא לא רק ניסוי אינטלקטואלי מרתק, אלא במידה רבה גם מפגש הנושא ממד מעציב ועוכר שלוהו. **מראה** לא עוסק בתיעוד של מציאות הכיבוש, אלא בהתחקות אחר העיניים שמתבוננות במציאות זו.<sup>1</sup> ועיניה המתבוננות של לוי – ללא ספק צופה אינטליגנטית המעורה בנבכי המציאות הישראלית – טחו מראות. הדימויים שמציג בפניה אלכסנדרוביץ' – ולא כל שכן הדיאלוג עימו – לא רק שלא היו מגיעים אליה לולא השתתפותה בניסוי, אלא אינם מצליחים להשפיע על עמדותיה, גם לאחר שצפתה בהם. דומה שהפניית המבט כלפי המתרחש בשטחים, דווקא מקבעת את העיוורון הסלקטיבי ביחס לדימויים הנשקפים משם. במרכז מאמר זה יעמדו סוגיית התהודה המוגבלת שהתיעוד זוכה לה ופוטנציאל ההשפעה שלו על התודעה של הצופים שנחשפו אליו. הם ייבחנו מבעד לקונטקסט ההיסטורי של המלחמה בעזה.

התבצרותה של לוי בעמדותיה המקדמיות בנוגע לסכסוך רק מתגברת כאשר אלכסנדרוביץ' מזמין אותה לתא הצפייה בשנית – הפעם כדי לצפות בתיעוד שלה עצמה צופה בסרטונים. במהלך

<sup>1</sup> דורות, רוני, אני כבר לא מצלם את המציאות אלא את העיניים שמביטות בה", **דוקומניה**, הארץ, 19.11.2020, <https://www.haaretz.co.il/blogs/docology/2020-11-19/ty-article/0000017f-f8b6-d2d5-a9ff-f8beb6ca0000>



המפגש המחודש עם הסרטונים ועם בבואתה שלה צופה בהם, מודה לוי בכנות כי החומרים של "בצלם" רק גורמים לה להתגדר בעמדותיה, שאותן היא מתארת כ"פרוי"שראליות". דימויים שמעוררים את לוי ולבטח כאלה שמערערים אותה רגשית – כאשר חושפים אלימות ישראלית כלפי פלסטינים – גורמים לה לתור אחר "סתירות", "בימוי מגמתי" ו"היעדר קונטקסט" של התיעוד. היא מוטרדת מאוד מהדימויים ומאופני הייצוג של המציאות, אך עסוקה פחות במציאות עצמה. מושא המבט הופך משני ביחס לעצם הפניית המבט, שמוצגת כמגמתית, אולי אפילו לא לגיטימית. המהות נזנחת לטובת הנראות.

המעשה הקולנועי המתוחכם של אלכסנדרוביץ', על בחירותיו האסתטיות והתמטיות, מהדהד אסטרטגיות דוקומנטריות מודרניסטיות, המזוהות עם המסורת הצרפתית של ה"סינמטה וריטה" (cinéma vérité). מסורת זו כוללת, בין היתר, ראיונות הפונים ישירות אל המתועדים, תוך מפגש אינטימי עם היוצרים. מפגש זה משתלב בניסיון רפלקסיבי לבחון את האופן שבו קולנוע תיעודי עוסק בהבניה של המציאות הנשקפת על הבד.<sup>2</sup> מבחינה זו, המהלך של אלכסנדרוביץ', עשוי להזכיר את סיום הסרט **כרוניקה של קיץ** (Chronique d'un été) מ-1961, שבמסגרתו היוצרים ז'אן רוש ואדגר מורן מזמנים את הגיבורים ומושאי התיעוד של יצירתם לאולם קולנוע, ומתעדים אותם צופים בתיעוד שלהם עצמם, תוך שהם מנהלים דיון על האותנטיות של המעשה הקולנועי כולו. במקרה של אלכסנדרוביץ', הדיון הזה מוליד תובנות נוקבות, כואבות במידה. הוא מודה שצופות וצופים כמו מאיה לוי הם קהל היעד של סרטיו. "לא מעניין אותי לפנות לאנשים שמתנגדים לכיבוש", הוא מכריז בגילוי לב בקריינות. אלא שהפנייה לצופות כמו לוי, חושפת מניה וביה את קוצר ידו של אלכסנדרוביץ' כיוצר המבקש ליטול חלק פעיל בשיח הציבורי, ואולי גם את קוצר ידו של הקולנוע התיעודי כאמנות המבקשת להשפיע על המציאות שבתוכה היא נוצרת. המפגש עם לוי בתא הצפייה מלמד כי במקרים רבים אין בכוחה של אמנות לשנות אמונות. מעבר לתובנה על אודות מגבלות כוחו של הקולנוע, מובלעת כאן גם הכרה באשר לגבולותיה הצרים של מה שאבקש לכנות כרפובליקה הדוקומנטרית הישראלית. והרי סרטים תיעודיים שעוסקים בכיבוש הישראלי – קל וחומר סרטים שמבקרים את מדיניות ישראל בשטחים הכבושים – מתקיימים בתוך מערכת סגורה והומוגנית למדי. הבולטים שביניהם אולי מצליחים להרגיז ולעורר מחלוקת גם בקרב חלקים

<sup>2</sup> עוד על מסורת תיעודית זו, ועל המשמעויות האתיות של סגנון תיעודי רפלקסיבי החושף את מעשה התיעוד באופן שסוקר את מנגנוני ייצור האמת, ראו אצל דובדבני, שמוליק, המודרנים הראשונים: עלייתו של הקולנוע התיעודי האמנותי בישראל, תל אביב: עם עובד, 2023, עמ' 24–25.



נרחבים יותר בציבוריות הישראלית (כאלה שגיבשו דעה על הסרטים גם מבלי שצפו בהם), אולם בסופו של דבר – מתי מעט הם אלה שצופים בסרטים הללו ומעמיקים בהם בישראל (לעיתים נדמה שעיקר הצלחתם של הסרטים נרשמת בחו"ל).

תובנה דומה ביטא אלכסנדרוביץ' עצמו, בראיון שנערך עמו בכתב עת זה לפני כעשור. אף שסרטיו של אלכסנדרוביץ' זכו להצלחה בינלאומית, השפעתם מחוץ לתחומיה של הרפובליקה הדוקומנטרית נותרה שולית. לטענתו, "כשמסתכלים על סרטים [תיעודיים] באופן ביקורתי או מערכתי, על המסה של הסרטים והפסטיבלים, רואים נתק מסוים בין הייצוג והאנשים שבאחריותם לייצג לבין הדבר הזה – בואו נקרא לו הרחוב. זה נתק בעייתי"<sup>3</sup>.

אותותיו של הנתק הזה רק מעמיקים בעידן שבו רשתות חברתיות משמשות כמחוללות הדימויים האודיוויזואליים המשמעותיים של דורנו; דימויים המשפיעים על התודעה המשותפת שלנו. השפעת הדימויים הללו על אותו "רחוב", גדולה לאין שיעור מהשפעתם של סרטים תיעודיים. נשאלת השאלה האם ה"רחוב" מנותק מזירת הקולנוע התיעודי, ונכבש על ידי כיכר השוק הווירטואלית של הרשתות החברתיות? הנתק הזה, שבין תעודה, תודעה ותהודה הוא מרכזי לדיון הנוכחי במלחמה בעזה. אטען כי צוק העיתים מציף שאלות נוקבות על אודות פוליטיקת הדימויים האודיוויזואליים שאופפת אותנו ונוגעת לעזה. דימויים אלה לא רק משקפים רגע היסטורי, אלא גם מעצבים אותו.

## עיוורון כפול

מאז ה-7 באוקטובר, מחיר הדמים הנורא שגבתה המלחמה רק הולך ומאמיר. לצד אובדן מצמית וחסר תקדים, המלחמה חשפה גם את השפעתו ההיסטורית של המדיום האודיוויזואלי בעיצוב קלסתרו של הסכסוך הישראלי-פלסטיני. זוועות הוקלטו, תועדו ושודרו בזמן אמת. השימוש במדיה הפך לכלי נשק במלחמה, כאשר דימויים מישראל ומעזה הופצו לכל קצוות תבל, ללא כל שיהוי או עיבוד. האלימות המצולמת הפכה נגישה מתמיד, וזכתה לתפוצה רחבה ברשתות החברתיות ואף בכלי התקשורת המסורתיים.

---

<sup>3</sup> טל, רן, ואבן, ענת, "ראיון עם רענן אלכסנדרוביץ'", **תקריב**, 4, 4.12.2015, <https://takriv.net/article/%D7%A8%D7%90%D7%99%D7%95%D7%9F-%D7%A2%D7%9D-%D7%A8%D7%A2%D7%A0%D7%9F-%D7%90%D7%9C%D7%9B%D7%A1%D7%A0%D7%93%D7%A8%D7%95%D7%91%D7%99%D7%A5>



ואולם, ספק אם התייעוד הנרחב הצליח להבקיע את חומות התודעה הלאומית. סקר דעת קהל נרחב שערך בדצמבר 2023 הסוקר הפלסטיני חיליל אל'שקאקי מראה כי 85% מהפלסטינים ברצועת עזה ובגדה המערבית כלל לא נחשפו לסרטוני הזוועות שביצע חמאס בישראל. רק 7% מהמשיבים סברו כי חמאס פגע במזיד באזרחים ישראלים.<sup>4</sup> מנגד, רק מקצתם של הישראלים נחשפו לתייעוד הקטסטרופה המתמשכת ברצועת עזה. מראות ההרס והחורבן ברצועה נותרו ברובם מחוץ לתחומי המבט הישראלי, ולא כל שכן מחוץ לתחומי הסיקור של התקשורת בישראל. לאחרונה כוחות צה"ל פשטו על משרדי ערוץ אלג'זירה ברמאללה, והוציאו צו סגירה למקום.<sup>5</sup> בחודש מאי 2024, שידורי הערוץ הקטארי – שלצד הדהוד של מסרי חמאס מפיץ תמונות קשות של האסון שמתרגש על תושבי רצועת עזה בעטייה של המלחמה – הופסקו בישראל בצו של שר התקשורת.<sup>6</sup>

דומה אפוא כי שני הצדדים הנלחמים בחרו ללקות בעיוורון מסוים, כלפי סבלו ומצוקתו של הצד שמנגד. אין מדובר בתופעה חדשה. "במהלך ההיסטוריה", טוען ההיסטוריון יובל נח הררי, "קרה לפעמים שציבור שלם נלכד בתוך תיבת תהודה ואיבד קשר למציאות. זה קורה במיוחד בזמן מלחמות".<sup>7</sup> ואכן, העיוורון הישראלי ביחס לרצועת עזה הוא תופעה ארוכת שנים, שקשורה בהיסטוריה המדממת של המקום. כבר ב-1981 ביקר העיתונאי הישראלי עמוס אילון ברצועה. הוא חזר ממנה מזועזע: "אנחנו עיוורים בעזה. העניינים מידרדרים. ועזה הרי התישה את שמשון הגיבור וגררה אותו אלי מוות".<sup>8</sup> התקדים התנ"כי לווה בתחזית קודרת: "ואיש אינו יודע מה פתרון מעשי לבעיות המפוצצות? מה נעשה פה מחר? בעוד חמש, בעוד עשרים שנה? איך נמשיך?".<sup>9</sup>

Public Opinion Poll No (90), Palestinian Center for POLICY and SURVEY RESEARCH, Dec. 13, 2023.

<sup>5</sup> חורי, גיקי, "צה"ל פשט על משרדי אלג'זירה ברמאללה והוציא צו סגירה למקום", **הארץ**, 22.9.2024, <https://haaretz.co.il/news/politics/2024-09-22/ty-article/.premium/00000192-19dc-df25-ab9e-5fdc76d70000>

<sup>6</sup> אתר האינטרנט של אלג'זירה נחסם לסירוגין בישראל. נכון לכתיבת שורות אלה החסימה אינה הרמטית, אך בניסיון לגשת לחלק מדפי האתר מופיעה הודעה המבשרת כי הגישה נחסמה על ידי שר התקשורת.

<sup>7</sup> הררי, יובל נח, "תמות נפשנו עם פלסטינים? אם לא נעשה שינוי דרמטי, פנינו לתבוסה היסטורית", **הארץ**, 18.4.2024, <https://haaretz.co.il/magazine/2024-04-18/ty-article-magazine/.highlight/0000018e-eb6a-d7e3-a9bf-ff7f1c400000>. הררי מרחיב את הדין במקורותיה ההיסטוריים של אותה תיבת תהודה, בספרו. ראו: הררי, יובל נח, **נקסוס: קיצור תולדות המידע מתקופת האבן לבנייה המלאכותית**, חבל מודיעין: כנרת, זמורה, דביר, 2024, עמ' 108–110.

<sup>8</sup> אילון, עמוס, "עיוורים בעזה", **הארץ**, 24.4.1981, שם.



"עיוורים בעזה" היה גם שמה של רשימה מאוחרת יותר, שכתבה שולמית הראבן במהלך האינתיפאדה הראשונה. גם עבורה, כמו עבור אילון, נקשר העיוורון הישראלי כלפי עזה במטען תנ"כי. התבוננותה בציבור העזתי הובילה אותה למסקנה כי החברה בעזה היא "חברה שמשוהו חשוב מאוד הולך ומשתנה בה לנגד עינינו, וגם אם ידעו המהומות הנוכחיות, התהליך יימשך. רק אנחנו עומדים קפואים, כמו אשת לוט המביטה אחורה אל החורבן שהיה, עד היותה לנציב מלח".<sup>10</sup> כך, גם כשהמבט כבר מופנה לחורבן, הוא מלווה בקיפאון, בחוסר אונים, באיגילוי אחריות כלפי ההשלכות ארוכות הטווח.

דויד גרוסמן תיאר מבט דומה, מבט אטום וקפוא, ברשימותיו מתקופת האינתיפאדה הראשונה, שפורסמו ב־1987 בספרו "הזמן הצהוב":

*גם אני התאמנתי להביט בערבים באותו מבט הפוך, אטום, המקל עלי (רק עלי?) את ההתמודדות עם נוכחותם המוכיחה, המאשימה, המאיימת [...] עלי לעשות בדיוק את ההיפך, להיכנס אל מוקדי הפחד והרתיעה הכי גדולים שלי, להישיר מבט אל הערבים הסמויים מן העין, ולעמוד מול המציאות המושכחת, ולראות איך – כמו בתהליך פיתוח של צילום – היא עולה לקראתי לאט לאט מתוך התמיסה בחדר החושך הסגור של פחדי ובריחותי.<sup>11</sup>*

בכתבו על "הערבים הסמויים מן העין" התייחס גרוסמן אמנם לפלסטינים בגדה המערבית, ובאופן ספציפי לתושבי מחנה הפליטים דהיישה. ואולם, תיאורו הולם גם את העיוורון הישראלי כלפי הפלסטינים בעזה. למעשה, אפשר שמשנת 2005 עם ההתנתקות מרצועת עזה – וביתר שאת לאחר עליית חמאס לשלטון ב־2007 – חלה גם התנתקות כמעט מוחלטת של המבט הישראלי מן הרצועה. אם נרצה, ההתנתקות הפיזית, לוותה גם בהתנתקות תודעתית, שביסודה הדחקה שברצועה חיים בני אדם עם צרכים ורצונות.

"כדי שנוכל לחיות אתכם בדו־קיום", הטיחה סטודנטית עזתית בשולמית הראבן, אי אז בשנת 1988, "קודם כול צריך שנהיה קיימים".<sup>12</sup> הסטת המבט מהמצב ברצועה והעיוורון כלפי המתרחש בה מקשים על ההכרה בקיום הפלסטיני כמשותף מורכבת, ובכך גם מרחיקים

<sup>10</sup> הראבן, שולמית, "עיוורים בעזה", פרויקט בן יהודה, <https://benyehuda.org/read/18677>, פורסם במקור בידיעות אחרונות, 25.3.1988.

<sup>11</sup> גרוסמן, דויד, הזמן הצהוב, תל אביב: הספרייה החדשה, 1987, עמ' 17.

<sup>12</sup> ראו הערה 10.



את האפשרות לדוקיום. האם הצילום והתיעוד הדוקומנטריים, בדומה למהלך הספרותי של גרוסמן, יכולים לסייע להישיר מבט על החלקים הסמויים בתודעה? כלום בכוחה של התעודה המצולמת לשבור את תיבת התהודה הלאומית, לפרק את אותה תמיסה ארוכת שנים של פחד ואיבה, הזורמת בחדרי החושך של התודעה?

הראבן ואילון הציגו את העיוורון הישראלי כלפי רצועת עזה כנושא ממד תנ"כי ומיתי. גם מחוץ להקשר התנ"כי, לעיוורון ביחס לעזה מקום משמעותי במיתולוגיה הישראלית ובזיכרון הקולקטיבי המאוחר יותר. ב-29 באפריל 1956 נרצח רועי רוטברג בן ה-21, ששימש כרכז הביטחון (מא"ז) של קיבוץ נחל עוז, היאחזות נח"ל שהוקמה בסמוך לגבול רצועת עזה. רוטברג נורה בידי שני פלסטינים תושבי הרצועה. גופתו נחטפה והושחתה. בין היתר עיניו נעקרו. הרמטכ"ל דאז משה דיין נשא הספד לזכרו – טקסט שהפך ברבות השנים לנכס צאן ברזל בפנתיאון ההספדים הישראלי. דיין רמז בדבריו כי אובדן עיניו של רוטברג כמו משקף עיוורון כלפי המתרחש ברצועה: "רועי – האור שבלבו עיוור את עיניו, ולא ראה את ברק המאכלת".<sup>13</sup> מבחינת דיין, היה זה לא רק עיוורון מטפורי פרטי, אלא עיוורון קולקטיבי, כלל ישראלי, מעין סינקדוכה לעצימת העיניים ביחס לרצועה:

*אל נא נטיח היום האשמות על הרוצחים. מה לנו כי נטען על שנאתם העזה אלינו?  
שמונה שנים הינם יושבים במחנות הפליטים אשר בעזה, ולמול עיניהם אנו הופכים  
לנו לנחלה את האדמה והכפרים בהם ישבו הם ואבותיהם. לא מהערבים אשר  
בעזה, כי אם מעצמנו נבקש את דמו של רועי. איך עצמנו עינינו מלהסתכל נכוחה  
בגורלנו, מלראות את ייעוד דורנו במלוא אכזריותו?<sup>14</sup>*

מעניין ששלוש השורות הראשונות בציטוט הושמטו מהגרסה המוקלטת של הטקסט, ששודרה ברדיו.<sup>15</sup> בתצורתו הרדיופונית של ההספד דיין אמנם שאל "איך עצמנו את עינינו מלהסתכל נכוחה בגורלנו", אך פסח על הקטע שנגע לפלסטינים, שמול "עיניהם אנו הופכים לנו נחלה את האדמה והכפרים בהם ישבו". כך, גם ברגע שמכיר לכאורה במגבלות המבט הישראלי – רגע שכמו דורש להתבונן פנימה ולהודות בעיוורון הישראלי ביחס לפלסטינים – נרשם עדיין קושי לתת תהודה, לפחות ברדיו, למציאות כפי שנשקפת בתודעה הפלסטינית.

<sup>13</sup> "30.4.1956, רא"ל משה דיין מספיד את רועי רוטברג ז"ל", [אתר צה"ל](#).

<sup>14</sup> שם.

<sup>15</sup> "הספדו של הרמטכ"ל, רא"ל משה דיין, בהלווייתו של רועי רוטברג ז"ל, רכז הבטחון של קיבוץ נחל עוז – 30.4.56", [ערץ הייטוב של קיבוץ נחל עוז](#).



במקרים מסוימים שאף הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי לשבור את העיוורון הישראלי ביחס למתרחש ברצועת עזה, לאחר כיבושה בידי ישראל ב־1967. בשנות הכיבוש הראשונות, עזה נחקקה בתודעה הישראלית כמרחב אלים ומסוכן. הצירוף "רימון בעזה" הפך למטבע לשון, וזה חזר בכותרות העיתונים בשלהי שנות השישים וראשית שנות השבעים, והתייחס לתופעה רווחת שבה פלסטינים מעזה השליכו רימוני יד לעבר כלי רכב ישראלים.<sup>16</sup> ב־21 ינואר 1971 שודר בטלוויזיה הישראלית **רימון בעזה**, סרט דוקומנטרי שיצר מוטי קירשנבאום. היה זה אולי הניסיון הקולנועי הראשון של מתעד ישראלי להביט במציאות הכיבוש בעזה נכוחה. חודשים ספורים לפני השידור יצא קירשנבאום לתעד את המצב הביטחוני המתוח ברצועה, עבור מחלקת החדשות של הטלוויזיה. החומרים שאסף ביססו את התשתית ל**רימון בעזה**, שהיה ניסיון לסקור באופן מקיף את חיי היומיום ברצועה.

הסרט שודר בטלוויזיה בעת של הסלמה ביטחונית. שלושה שבועות לפני השידור נרצחו שני ילדי משפחת ארויו, כשנסעו במכונית עם הוריהם בעזה ונפגעו מרימון שהושלך לרכב. הרוצחים היו שלושה קטינים, תלמידי תיכון בעזה. הרצח זעזע את החברה הישראלית.<sup>17</sup> אב המשפחה, רוברט, שנפצע אף הוא בפיגוע, היה פרסומאי מוכר, יליד בריטניה. בהצהרה שמסר לעיתונות למחרת הרצח טען כי "למרות האסון הכבד שקרה לו, אין הוא שונא את הערבים, אם כי הוא יודע שהערבים שונאים אותו".<sup>18</sup>

**רימון בעזה** של קירשנבאום אמנם צולם לפני הפיגוע, אך שודר, כאמור, אחריו. הפניית המבט התיעודי לעבר חייהם של הפלסטינים, הניסיון להבין את המניע לפעילותם האלימה וכן ההתייחסות לסבלם בימים של אלימות פלסטינית גואה – אינם עניין של מה בכך. סרטו של קירשנבאום כמו ביקש לפקוח את עיני הציבור הישראלי ביחס למתרחש בעזה. הוא נדרש לתנאי החיים הירודים, לקושי, לסבל ולעוני. הוא עוקב אחר היומיום השוחק של פועלים עזתים, ובכך חושף את קשיי החיים תחת הממשל הצבאי הישראלי. זריקת הרימונים מוצגת כמעין מוצא אחרון, שנובע בין היתר מייאוש כלכלי: ארגוני החבלה זיכו את משליכי הרימונים בתגמול כספי, שעלה על פוטנציאל ההשתכרות הירוד שלהם ברצועה.

<sup>16</sup> אפל, דוד, "3 נהרגו, 6 נפצעו בעזה מרימון באוטובוס", **ידיעות אחרונות**, 23.6.1970; הנ"ל, "2 חיילים ואזרח נפצעו מהתפוצצות רימון בעזה", **ידיעות אחרונות**, 18.12.1970; הנ"ל, "רימון יד הוטל בעזה; אין נפגעים", **ידיעות אחרונות**, 20.1.1970; "רימון על אוטובוס 'אגדי' בעזה", **למרחב**, 2.3.1970; "רימון לאחר רגיעה ממושכת", **על המשמר**, 4.3.1974; ינוב, עזרא, "רימון הוטל בעזה", **מעריב**, 4.3.1974.

<sup>17</sup> "מאסר עולם ועבודות פרך לרוצחי ילדי משפחת ארויו", **למרחב**, 14.5.1971.

<sup>18</sup> גאון, רי, "2 ילדים ישראלים נהרגו מרימון בעזה – הוריהם נפצעו", **על המשמר**, 3.1.1971.



מעבר לדיוקן התיעודי החושף מציאות היסטורית, יש בסרט ממד פואטי, שעוסק במלאכת התיעוד עצמה. קירשנבאום לוכד דימויים ומקפיד להציג מנקודות מבט שונות, תוך שהוא חושף כיצד כל נקודת מבט מהווה מנגנון לעיצוב מציאות אחרת. אם נרצה – כיצד כל מבט תיעודי כרוך גם בעיוורון מסוים, כלפי חלקי המציאות שהיוצר השאיר מחוץ ליצירה. כך למשל, קירשנבאום מצלם את פניה של פעוטה פלסטינית במרכז חלוקת סיוע של אונר"א. הוא מצלם אותה פעמיים: פעם אחת נראה קלסתרה מחויך, כשמבטה נוסך תקווה, ופעם נוספת היא מוצגת בפנים חתומות שמשדרות ייאוש וקושי. הקריינות מפרשת את הדיאלקטיקה של הדימויים, ונוגעת בכוחו של המתעד בעיצוב המציאות המיוצגת.

הדגשת אופיו הדיאלקטי של התיעוד נמשכת גם בשני סיקוונסים קצרים המציגים את מחנה הפליטים אל־שאטי. פעם אחת מעוצב המרחב במלוא קדרותו המסלידה. פעם נוספת הוא מוצג כמרחב שוקק חיים, כמעט מחויך. הקריינות, בקולו של חגי פינסקר, מדגישה את אופייה הבררני של העדשה הדוקומנטרית:

*אי אפשר כמעט לשקף את מצבם של הפליטים הערבים בעדשה מהימנה. אין עדשה המסוגלת לקלוט את כובדה של הבעיה, לעכל את גילה, לאמוד נכונה את מידת השפעתה על גורל היחסים בינינו לבין שכנינו [...] העדשה היא בררנית, וקולטת אבות טיפוס על פי בקשת העין שמאחוריה. היא משקפת יגון שאינו קיים בהכרח במציאות ומשקפת שביעות רצון שבמציאות אין כמוה.*

שמוליק דובדבני מתאר את המהלך האתי והאסתטי הזה, שמגולם באופן שבו מעצב קירשנבאום את יחסי התמונה והפסקול בסרטו, בתור מודעות רפלקסיבית כלפי "האמת הדוקומנטרית". לשיטתו של דובדבני, מודעות זו היא שהופכת את **רימון בעזה** "ליצירה מטא־תיעודית הבוחנת את הקשר שבין המושגים 'תיעודי' ל'אמת'".<sup>19</sup> הוא רואה בסרטו של קירשנבאום יצירה שמבקשת לברר כיצד על הכובש לתעד את הנכבש, כאשר עצם הפניית המבט לעבר המציאות המתועדת היא מהלך של נטילת אחריות. זהו מהלך אתי שדובדבני, בעקבות ביל ניקולס, מגדירו כדוקר־אחריות – יצירה תיעודית שמגלה מודעות ערכית לסוגיות האתיות שמלוות את המציאות המיוצגת, תוך שהיא נדרשת לאופני הייצוג עצמם.

<sup>19</sup> דובדבני, **המודרניזם הראשוני**, עמ' 242.





אלא שהמבט הזה, כפי שמעיד דובדבני עצמו, הוא גם פריווילגי, היררכי, במידה אף מבט מנכס, המבוסס על יחסי כוח לא שוויוניים. יוצר ישראלי הוא שמבטא, בעברית, את קולם של העזתים. אופיו ההיררכי של המבט וחוסר השוויוניות שהוא מגלם אפיינו גם את הפרקטיקה של ההפקה עצמה: לא תמיד הקפידו המתעדים לציין בפני המתועדים כי הם יוצרים ישראלים. לא אחת הציגו עצמם קירשנבאום וחבריו לצוות בפני העזתים בתור אנשי הטלוויזיה האמריקנית או כנציגי שבועון שעוסק בארכיטקטורה.<sup>20</sup> הרצון להישיר מבט למתרחש ברצועה ולחשוף את שגרת החיים בה בפני הציבור בישראל, לווה בהסתרה של עצם הפניית המבט. כך, השאיפה לחשוף בפני הישראלים את הערבים הסמויים מן העין נכרכה באופן אירוני בהסתרתם של היהודים מן העין הפלסטינית. גילוי וכיסוי בתיאור.

חרף מגבלותיו, המבט של קירשנבאום עשה שימוש רפלקסיבי בכלים אודיוויזואליים – ובעיקר בשילוב בין דימויים מצולמים לקריינות פואטית – כדי להרהר על מנגנוני המבט המתעד, וגם כדי לערער על העיוורון הישראלי ביחס למתרחש ברצועה. בניגוד למבט זה, המבט הדוקומנטרי הפלסטיני, שהופנה לעבר מציאות החיים ברצועה, רתם באופן שונה את ארגז הכלים האודיוויזואלי – לא כדי להפנות מבט אל האחר כפי שעשה קירשנבאום, אלא כדי להילחם בו: לגייס את המבט כנשק בשירות המאבק המזוין.

אחד מחלוצי הקולנוע הפלסטיני היה מצטפא אברעלי, מהאבות המייסדים של יחידת הקולנוע הפלסטינית, שנוסדה בשנת 1968 בחסות ארגון הפת"ח. בעקבות אירועי ספטמבר השחור בירדן, הופסקה פעילות היחידה ב־1970. שנתיים לאחר מכן גלה אברעלי ללבנון – בדומה לרוב ההנהגה הפלסטינית – שם ייסד קבוצה של יוצרים פלסטינים שפעלה תחת המטרייה של אש"ף. היה זה מעין קואופרטיב מהפכני שביקש לקדם את שחרור פלסטין באמצעים אודיוויזואליים, תוך הטפה למאבק מזוין.<sup>21</sup> הסרט הראשון שהופק על ידי הקבוצה היה **מראות מהכיבוש בעזה** (مشاهد من الاحتلال في غزة, 1973), וזכה בפרס הראשון בפסטיבל הבינלאומי לסרטים שעוסקים בפלסטין, שהתקיים בבגדאד ב־1973. לאברעלי ולשותפיו ליצירה לא הייתה גישה לרצועת עזה. הם פעלו בירדן ולאחר מכן בלבנון. בהיעדר יכולת לצלם את המתרחש בתוך הרצועה, השתמשו היוצרים בחומרי גלם שצולמו בידי צוות של עיתונאים צרפתיים, שביקרו ברצועה בליווי כוחות צה"ל. אברעלי ערך

<sup>20</sup> שחורי, דליה, "לקראת שידור/רימון בעזה", **על המשמר**, 21.1.1971; לביא, צבי, "מתח שהוא סגנון", **מעריב**, 21.1.1971.

<sup>21</sup> Habashneh, Khadijeh, *Knights of Cinema: The Story of the Palestine Film Unit*, Cham: Springer International Publishing, 2023, pp. 85-87.



את החומרים, הוסיף קריינות ושילב צילומי צבע חדשים. **מראות מהכיבוש בעזה** היה הסרט היחיד שהופק בתמיכת אש"ף ועסק ברצועת עזה.<sup>22</sup> גם זה, יש להודות, חלק מהסיפור ההיסטורי של העיוורון האודיוויזואלי כלפי עזה. רצועת עזה נותרה במשך שנים רבות לא רק מחוץ לתחומי המבט הישראלי, אלא גם מחוץ למבט של כלל הפלסטינים.

עזה מוצגת בסרט כזירה של התנגדות פלסטינית ושל מאבק מזוין. עריכת מונטאז' אורגת בין הצילומים בשחור-לבן שצולמו בידי צוות החדשות הצרפתי, המציגים חיילים ישראלים מפטרלים ברצועה, לבין צילומים של פיגועי טרור פלסטיניים נגד יעדים אזרחיים בישראל. הקריינות מכריזה בפומפוזיות כי "רצועת עזה היא המוקד המהפכני והנועז ביותר של התנגדות לכיבוש על המפה הפלסטינית". משם עובר הקריין למנות בגאווה את שמות הערים בישראל והתאריכים שבהם בוצעו פיגועים.

בין לבין נשזרים צילומים צבעוניים של אמצעי לחימה: בעיקר צילומי תקריב של רובים ושל רימוני יד, המלווים בהדי פיצוצים ובקולות נפץ. המבנה הפרגמנטרי והאסוציאטיבי של הסרט מבוסס על מה שהגדירו יוצריו במניפסט שחיברו כ"צורה קולנועית חתרנית שמתמודדת באופן דיאלקטי עם תוכן [המציאות המתועדת]".<sup>23</sup> במחקר הקולנוע הפלסטיני מתוארת הדיאלקטיקה הזו כמהלך שהופך את הפלסטינים מדמויות סבילות וחסרות קול בתיעוד הצרפתי המקורי מעזה, לשחקנים פעילים הנוטלים את גורלם בידיהם, ומתנגדים לכיבוש.<sup>24</sup> נטען כי השימוש בחומר הגלם הצרפתי וניכוסו מרכיבים מעין אתנוגרפיה פלסטינית חתרנית.<sup>25</sup> ההתנגדות לכיבוש מוצגת בסרט מבעד למערך דימויים אלים, שמתמקד בהרס ובפגיעה שהסבו הפלסטינים לעורף הישראלי. מדובר באסתטיקה מופשטת ומיליטנטית, שמעלה על נס את האלימות, ומושפעת מקולנוע וממניפסטים מאמריקה הדרומית, ובייחוד מתנועת הקולנוע השלישי, שדגלה ביצירת קולנוע מיליטנטי שיגויס לתהליכי שחרור אנטיקולוניאליים.<sup>26</sup>

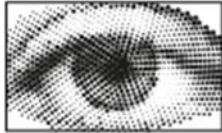
Yaqub, Nadia, *Gaza on Screen*, Durham and London: Duke University Press, 2023, p. 7. <sup>22</sup>

Habashneh, *Knights of Cinema: The Story of the Palestine Film Unit*, p. 151. <sup>23</sup>

Yaqub, Nadia, *Palestinian Cinema in the Days of Revolution*, Austin: University of Texas Press, <sup>24</sup> 2018, pp. 67-70.

Alkassim, Samirah, "Found Footage as Counter-ethnography: Scenes from the Occupation in Gaza <sup>25</sup> and the Films of Basma Alsharif", in: Yaqub, Nadia (ed.), *Gaza on Screen*, p. 74.

Yaqub, *Palestinian Cinema in the Days of Revolution*, pp. 122-135. <sup>26</sup>



הן **רימון בעזה** והן **מראות מהכיבוש בעזה** עוסקים במתרחש ברצועה, ונדרשים, בין היתר, לשאלת האלימות. בשעה שקירשנבאום השתמש בקולנוע ככלי המאפשר להישיר מבט אל הפלסטינים במטרה להבין את מקור אלימותם, סרטו של אברעלי מחולל מהלך הפוך: הוא משתמש בקולנוע ככלי לקידום סדר יום של מאבק מזוין, ללא ניסיון להבין כיצד מאבק זה מתפרש בעיני הצד השני. במונן זה, הסרט מתבצר באסתטיקה המיליטנטית שלו, ומגלה עיוורון ביחס למתרחש בצד הישראלי. מבחינת קירשנבאום, הרימון היה מטפורה, מושא לחקירה עמוקה יותר ביחס למציאות העזתית. אברעלי התייחס לרימון כפשוטו, ככלי נשק.

קירשנבאום לא היה הגורם היחיד בנוף היצירה התיעודית בישראל שקרא תיגר על העיוורון הישראלי ביחס לסוגיה הפלסטינית. ניתן למצבו לצד מתעדים ישראלים נוספים שיצרו סרטים עבור הטלוויזיה הישראלית, ואתגרו את גבולות הקונצנזוס ביחס לסוגיה הישראלית-פלסטינית. יוצרים כמו רם לוי, עמוס גיתאי והעיתונאי רפיק חלבי הניעו לא אחת את אמות הסיפים של השיח הציבורי בישראל, כאשר הפנו מבט מתעד לעבר אותן פינות שנדחקו מן התודעה הישראלית. שלושתם שילמו על כך מחירים, ונאלצו, לא אחת, להתמודד עם לחצים מצד השלטון, ניסיונות צנזורה וגילויי שטנה. בשנת 1983 יצרו רם לוי, ארנון צוקרמן ודן שילון סרט תיעודי בשם *Between the River and the Sea*. הסרט הופק עבור ערוץ 4 הבריטי, והתחקה אחר פעילותו של כתב הטלוויזיה רפיק חלבי, שסיקר עבור הטלוויזיה הישראלית את המתרחש בגדה המערבית וברצועת עזה. לוי וצוקרמן חוו על בשרם עוד קודם לכן את הקושי הציבורי הכרוך בהפניית המבט הישראלי אל עבר הסוגיה הפלסטינית.<sup>27</sup> חלבי סבל מניסיונות חוזרים ונשנים להצר את צעדיו כעיתונאי בטלוויזיה – בעיקר לאחר שראיין אנשי ציבור פלסטינים, ונתקל בלחצים פוליטיים – שלא אחת צלחו – למנוע את שידור הראיונות הללו. כך למשל, שידורה של כתבה שיצר חלבי על המתרחש ברצועת עזה נגנזה בהוראת מנכ"ל רשות השידור.<sup>28</sup>

באחת הסצנות האחרונות בסרט, מתלווה המצלמה לביקור של חלבי ברצועת עזה. חלבי נוהג ברכב, והצלם מתעדו מהמושב הסמוך. בעודו נוהג, מישיר חלבי מבט למצלמה וכמו פונה

<sup>27</sup> ב-1978 שודרה בטלוויזיה הישראלית הדרמה **חרבת חזעה**, לפי סיפור של סי' יזהר. לוי ביים את הדרמה; צוקרמן היה מנהל הטלוויזיה ומי שהלכה למעשה אישר ותקצב את ההפקה. סביב שידור היצירה הבדיונית, שעסקה בגירוש תושבי כפר פלסטיני במלחמת 1948, התפתחה שערורייה ציבורית. שנה לאחר מכן הופסקה עבודתו של צוקרמן ברשות השידור, לאור חילוקי דעות עם מנכ"ל רשות השידור טומי לפיד, מי שנתפס כשליח השלטון החדש, בימים שלאחר המהפך הפוליטי של 1977. ראו בעניין זה: צוקרמן, ארנון, **זר מכאן**, ירושלים: כרמל, 2020, עמ' 85-94.

<sup>28</sup> שרביט, נחום, "לפיד פסל כתבה על עזה ביומן השבועי", **ידיעות אחרונות**, 11.12.1981.



לצופים, בקריאה מוכיחה ומיואשת: "הביטו", הוא מתרה בהם. דומה שהוא פונה לצלם ולצופים גם יחד. "הביטו, על מחנות הפליטים", הביטו "על העוני", "על הסבל", "על הילדים חסרי התקווה". המצלמה מתקשה לעמוד בקצב. רם לוי חותך בעריכה מקבילה בין התייעוד של חלבי במכונית, לבין tracking shot שמציג את המראות הנשקפים מחלון הרכב מבחוץ. הדימויים, מרוחים ומרצדים, מתערבלים זה בזה. המצלמה מנסה, ללא הצלחה, לשקף את המראות שמבקש חלבי להעביר לצופים. הקושי הטכני שלה לעשות זאת משקף במידה רבה את הקושי התודעתי של הישראלים לעבד את המראות הללו. כך, מגבלות הייצוג האסתטיים משקפים את המחסום העמוק יותר, שחלבי נתקל בו בעבודתו, בניסיונו להבקיע את חומות התודעה הלאומית. כשהוא ממשיך בנסיעתו, מבטא חלבי את הקושי הזה במילותיו: "התודעה הישראלית היא כל כך מסוגרת בימים האלה. [המשימה שלי היא] לפתוח את התודעה, להראות מה שקורה כאן [בעזה]. לא להפסיק לחשוב על זה".

אולי לא בכדי שודר הסרט בערוץ בריטי, ולא בטלוויזיה הישראלית. דומה שיכולתה של התודעה הישראלית להכיל ולעבד את המראות הללו מעזה, הייתה – ועודנה – מוגבלת. התהליך שעבר על הטלוויזיה הישראלית לאורך השנים ביחסה לפלסטינים ולעזה ראוי לעיון נפרד ומעמיק. לענייננו, די לתהות כיצד הייתה מתקבלת יצירה דוקומנטרית כמו זו של קירשנבאום, לוי או חלבי – לו הייתה מוצגת היום. דומה שהניסיון – גם אם המסויג והחלקי – להישיר מבט לצד השני ולנסות להבין את מניעיו, נזנח כמעט לחלוטין. די לחשוב על שידורי הטלוויזיה בתקופת המלחמה האחרונה בעזה, ועל כתבותיו של דני קושמרו מתוך הרצועה, שבהן הוא נראה מתרוצץ בשדות הקטל של עזה בליווי כוחות צה"ל, בניסיון להבין את עומק השינוי.

בכתבה אחת ארוכה ששודרה בערוץ 12 בנובמבר 2023, והתכנתה "עזה סרט מלחמה", נכנס קושמרו בליווי חיילים ישראלים לכיתת בית ספר בעומק הרצועה. הוא הציג למצלמה ספר לימוד, והתרעם על תוכני הלימוד המסיתים שבו. "הערבית שלי לא משהו", הודה, אך המשיך וציין כי בספר "הרבה חרבות וצילומים". הוא דפדף בספר, הציגו לראווה למצלמה והכריז: "זה החומר הלימודי בבית הספר, מחבלים, רצח, חטיפות, כל הגיבורים פה זה אנשים שרצחו יהודים". בנקודה הזו המצלמה מתמקדת בספר. מוצג לצופים עמוד שנוגע דווקא לאלימות ישראלית, ולא לאלימות



שלפיה בשנת 1956 ביצע הצבא הישראלי טבח בח'אן יונס שברצועת עזה.<sup>29</sup>

ללא שליטה בשפה הערבית, קושמרו מתמקד רק בסמל ובתמונה – בעיצוב הגרפי של ספר הלימוד. הוא מקובע בעומק גבולות התודעה הישראלית, לכוד בפוליטיקת הדימויים המוכרת. התמונה בספר הלימוד הפלסטיני, שנועדה להמחיש אלימות ישראלית כלפי פלסטינים בח'אן יונס, מזכירה לו דווקא אלימות פלסטינית כלפי ישראלים. תודעתו מתבצרת בתוך תיבת תהודה של סמלים, ומתעלמת מן התעודה החזותית שלפניו.

האירוע בח'אן יונס התרחש בנובמבר 1956, חודשים ספורים לאחר רצח רועי רוטברג. בהתייחסו לסיפורו של רוטברג, מראה חוקר הספרות אורי ש' כהן, כיצד בישראל, "מלחמה אחר מלחמה מבקשים 'לצרוב את התודעה', לצלק אותם [את הפלסטינים בעזה] כך שלא ישובו, ועדיין הם שבים, או מאיימים לשוב, תמיד, ומעוררים את אותה איהנוחות שעוררו אצל משה דיין בדברי ההספד הידועים שלו על קברו של רועי רוטברג בנחל עוז".<sup>30</sup> כך, הרצון "לצרוב" את התודעה הפלסטינית נכרך בעיוורון כלפי תודעה זו, ובהדהוד של התודעה הישראלית, המנוגדת לה.

בשנים האחרונות גבר העיסוק ב"תודעה" גם בתוך שורות צה"ל. מחלקת "תודעה" ייעודית פעלה תחילה תחת אגף התכנון, ובהמשך הפכה למחלקת "השפעה", שכפופה לאגף המבצעים. הרמטכ"ל הקודם אביב כוכבי החליט כי "ההשפעה תהפוך לאחד המאמצים המובילים למימוש תפיסת הניצחון".<sup>31</sup> במאמר בכתב עת צבאי מ-2022 הגדיר ראש מחלקת ההשפעה, קצין בדרגת אלוף משנה, את מאמץ ההשפעה בצה"ל כמהלך שנועד "להשפיע על תפיסת המציאות של קהלי היעד של היריב [...] במטרה להשפיע על התנהגותם באופן שיסייע להשיג את משימות הצבא במצבי שלום, משבר, חירום ומלחמה".<sup>32</sup> הוא דיבר על הצורך להשתמש ב"ויזואליזציה", שנועדה להיאבק בכלים אודיוויזואליים על הקשב של "קהל היעד, ובמיוחד הצעירים".<sup>33</sup>

<sup>29</sup> אירועי הטבח נוכחים מאוד בזיכרון הקולקטיבי הפלסטיני. המסמכים ההיסטוריים הישראלים ביחס לפרטי האירוע דלים ולא נגישים, מה שמקשה על הרכבת התמונה ההיסטוריוגרפית המלאה. ראו בעניין זה: רז, אדם, "ראש הממשלה השיב בקצרה: 'החיילים שלנו היו מוכרחים לירות במתפרעים. 48 נהרגו'", **הארץ**, 5.11.2021, <https://haaretz.co.il/magazine/the-edge/2021-11-05/ty-article-magazine/.highlight/0000017f-e1e9-d9aa-aff-f9f9bfc0000>.

<sup>30</sup> כהן, אורי ש', "עזה באה: העיר הלבנה והעיר התאומה", בתוך: בן יהודה, עמרי, והלוי, דותן (עורכים), **עזה: מקום ודימוי במרחב הישראלי**, ישראל: הוצאת גמא, 2023, עמ' 87.

<sup>31</sup> אל"מ גיא וד"ר סא"ל (מיל') סער נווה, "למה לי השפעה עכשיו?", **בין הקטבים**, גיליון 37: המלחמות החדשות ומלחמת רוסיה – אוקראינה, אפריל 2022, עמ' 8.

<sup>32</sup> שם.

<sup>33</sup> שם, עמ' 9.



ראש המחלקה הודח מתפקידו בפברואר 2024, לאחר שנחשף כי יחידתו הפעילה ערוץ טלגרם בשם "72 בתולות ללא צנזורה", שפעל מול אוכלוסייה ישראלית. בין היתר הופצו בערוץ סרטונים בעברית שבהם נראתה התעללות בגופות של מחבלי חמאס, סרטונים של הריסות ושל הרג בעזה, וכן קללות וגידופים שונים והדהוד של מסרי ארגון להיפמיליה.<sup>34</sup> הפרשה העגומה הזאת עשויה ללמד כי לא אחת ה"הצלחות" של מאמצי ומבצעי ההשפעה ניכרות דווקא בהדהוד של מסרים מקטבים, המבצרים כל צד בעמדתו. ייתכן כי יותר משסרטונים מהסוג הזה מצליחים להשפיע על תודעת היריב, הם בעיקר משפיעים על ומהדהדים את תודעת הצד שמפיץ אותם. קשה לחשוב מה בין הדהוד זה לבין "מימוש תפיסת הניצחון", שאליה כיוון כוכבי. והרי לא תמונת ניצחון עומדת מאחורי הפצת הדימויים הללו, אלא ניסיון למגר את תמונת הביזיון שהתקבעה בתודעה הישראלית – להשכיח את סרטוני הזוועות האיומות שביצע חמאס בשטח מדינת ישראל.<sup>35</sup>

## תמונת הניצחון

בהיעדר יכולת להשיג ניצחון בשדה הקרב הממשי, הקינטי, הופך המרחב הסמיוטי לזירה חלופית המספקת תיבת תהודה רגשית, בעודה נותנת פורקן לתחושות של בוז, השפלה ונקמה. במובן זה, כפי שמראה יואב גלאי, "תמונות ניצחון" משמשות לא אחת לעיצוב של תחושת ניצחון, ובכך מסוככות דווקא על כישלון צבאי ועל היעדרו של ניצחון.<sup>36</sup> דומה שזה בדיוק המקרה שנוגע לתמונת גופתו המרוטשת של מנהיג חמאס יחיא סינוואר, שחוסל על ידי כוחות צה"ל ברפיח באוקטובר 2024. צילומו הגרפי של סינוואר, קבור בהריסות כשראשו מרוצץ, הופץ לא רק ברשתות החברתיות, אלא גם שודר בכל ערוצי הטלוויזיה בישראל, והוצג כ"תמונת ניצחון". בערוץ 14 אף הגדילו והשוו את הצילום לתמונת דגל הדיו מ-1948 ולתמונת הצנחנים בכותל מ-1967. בזמן שחברי הפאנל צהלו לקול תזמורת חיה בעודם אוכלים בקלאווות וחוגגים את "הניצחון", טען אחד הפאנליסטים כי

---

<sup>34</sup> קוקוביץ, יניב, "בצה"ל מודים: ערוץ טלגרם שפרסם תעמולה לקהל הישראלי הופעל מאגף המבצעים", **הארץ**, <https://www.haaretz.co.il/news/security/2024-02-04/ty-article/premium/0000018d-7042-dd6e-a98d-f462d6a00000>, 4.2.2024

<sup>35</sup> איל חוברס מראה כי ניסיונה של ממשלת ישראל למחוק את "תמונות הביזיון של טבח אזרחי המופקרים לגורלם בבתייהם השרופים" נשען על רצון להסב זוועות לצד השני, תוך "מחיקת הסמל של העומד מאחורי ההשפלה החוזרת ונשנית של ישראל". ראו: חוברס, איל, "במשך שנים טיפח נתניהו את רעיון העוצמה בכל מחיר. זה חזר אליו כבומרנג", **הארץ**, 2.10.2024, <https://www.haaretz.co.il/magazine/the-edge/2024-10-02/ty-article-magazine-highlight/00000192-4c26-da69-a797-5e2e71100000>

<sup>36</sup> Galai, Yoav, "The victory image: Imaging Israeli warfighting from Lebanon to Gaza", *Security Dialogue*, vol. 50(4), 2019, pp. 295-313.



תמונת גופתו של סינוואר תשמש "לצרוב את התודעה [הפלטטינית]". ואילו בעזה ובעולם הערבי, כפי שהעיד בצדק אוהד חמו בערוץ 12 המתחרה, התודעה לא הספיקה להיצרב. סינוואר הוצג כשהיד, שמת מות קדושים גאה. מה שנראה בעיניים ישראליות כתעודה משפילה, נתפס בתודעה הפלטטינית כדימוי שמעורר גאווה ומעיד על הקרבה. מדובר אפוא בסכסוך ללא תמונת ניצחון, או לכל הפחות – סכסוך עם ניצחון התלוי בעיני המתבונן.

חודשים אחדים לפני שסינוואר חוסל ברפיח, הופץ קמפיין אינטרנטי רחב היקף על ידי משפיענים פרופלטטינים תחת הסלוגן "כל העיניים על רפיח" (All Eyes on Rafah). הוא לווה בדימוי שנוצר בבינה מלאכותית (AI), והציג את עיר האוהלים ברפיח, שבה שהו מאות אלפי הפלטטינים שהפכו לפליטים בעטייה של המלחמה. התגובה הישראלית לא איחרה לבוא, בדמות קמפיין מקביל שנוצר על ידי גולש בשם בנימין גיארמון, והופץ בידי מגוון משפיענים ופוליטיקאים ישראלים. במרכז הקמפיין עמדה השאלה: "היכן היו העיניים שלכם ב-7 באוקטובר?" (Where were your eyes on October 7?). גם הוא לווה בדימוי שנוצר ב-AI, והציג מחבל חמאס המאיים על תינוק ג'ינג'י, בן דמותו של כפיר ביבס. והנה כי כן, הפכה המלחמה לסיפור של תודעות סותרות ומקוטבות, סיפור של עיוורון הדדי. עיני כל צד נשואות לסבל ולכאב הקולקטיבי שלו, ומתקשות להכיר במציאות המשברית המשותפת. עין מול עין, עין תחת עין. מעגל הדמים נמשך, המלחמה נגרת, החטופים נמקים בכלאם, משפחות משני הצדדים נותרות פליטות בארצן.

דווקא בשעת משבר זו, מקומה של התעודה ומקומו של הקולנוע הדוקומנטרי חיוניים. היכולת לראות את המציאות לגוניה, להתגבר על העיוורון ההדדי, להבקיע את חומות התודעה, לנפץ את תיבות התהודה, להציב מראה למול המציאות – כל אלה הכרחיים לכל מי שחרד לגורלו של המקום הזה, וחפץ לחיות בו בשלום. אין מדובר במשימה קלה כלל ועיקר, כפי שמלמד המקרה של רענן אלכסנדרוביץ' בסרטו **מראה**: הצבת מראה מול המציאות ומול מנגנוני הצפייה בה, משקפת בעיקר את תפיסת המציאות של המתבוננים במראה, ופחות את המציאות עצמה. התוצאה היא תיעוד המהווה שיקוף של התודעה, ולא תיעוד אמפירי של המצב.

מפתה לחשוב על הדברים במונחים פסיכואנליטיים, לאקאניניים. ז'אק לאקאן טען שכשתינוק ניצב מול המראה, הוא מגלה את עצמו לראשונה כישות שלמה ואחדותית ולא כמכלול פרגמנטרי של איברים. לפי לאקאן זהו הדימוי החיצוני, אותו "חזיון תעתועים" שנשקף במראה בדמות "הצורה השלמה של הגוף", שמכונן את התינוק כסובייקט בעולם. דרך המראה, קרי דרך



הדימוי המדומיין והשקרי, התינוק נהפך לסובייקט,

במעין הזדהות נרקיססטית עם בבואתו.<sup>37</sup> האם מהלך דומה מתרחש גם לצופים בסרטים תיעודיים ובחומרים אודיוויזואליים? האם כאשר הם נחשפים לתיעוד, הם רואים בו בעיקר את עצמם? כלום אפשר שהמראה התיעודית שמוצבת להם, מבצרת אותם בתוך גבולות תודעתם, ולוכדת אותם בתוך סדר סימבולי שסוגר אותם בתיבת תהודה?

הפרשנות הזו היא גם בעייתית במידה. היא מקבעת את הצופים בעמדה פאסיבית וילדותית, ומתייחסת אליהם כתינוקות תמימים הנתונים להשפעה מוחלטת של המדיה. מעבר לכך שיש כאן הפרזה, טמונה כאן גם סכנה: ההתייחסות לציבור כאל עוללים חסרי אוניס ודעת עשויה לבטא תופעה רחבה יותר, של אינפנטיליזציה ושל הסרת אחריות ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני. אותותיה של התופעה הזו חורגים מיריעת מאמר זה. ובכל זאת, במאמר מוסגר, ראוי להזכיר כי שני הצדדים המסוכסכים הפכו את המלחמה למשחק ילדותי בסמלים ובדימויים. מדובר במגמה גוברת של תהליך ארוך שנים, הקשור ביחסי הגומלין שבין הצדדים המסוכסכים למדיה. יש לכך דוגמאות למכביר, אך די להתעכב על אחת. בחודש דצמבר 2023 ביקר נשיא המדינה יצחק (בוז'י) הרצוג גדוד תותחנים בצפון רצועת עזה, והצטלם כשהוא חותם על פגז שעתיד להפציץ ברצועה. "סומך עליכם", חתם בכתב ידו, לעיני המצלמה. בכך הצטרף לשורות ידוענים, בהם עומר אדם ויעל שלביה, שביקשו להעביר מסר לתושבי הרצועה: "מוות לחמאס – ד"ש מעומר אדם ויעל שלביה", כתבו על גבי פצה, צילמו והעלו לאינסטגרם. כבר לא יורים ובוכים – יורים ומוסרים ד"ש. חמאס, מצידו, פרסם ברשתות החברתיות סרטון המציג את ארסנל הרקטות שלו, והתהדר כיצד כל רקטה קרויה על שם שהיד אחר.

כאשר הפלסטינים מתהדרים בירי רקטות הקרויות על שם השהידים שלהם, והישראלים מחמשים את פצצותיהם במסרים של נשיא המדינה ומיטב ידועני הארץ; כאשר ראש ממשלת ישראל עסוק באופן כפייתי במיתוג ובשיוס המלחמה, תחילה הייתה מלחמת "חרבות ברזל", לאחר מכן נעשה ניסיון לכנותה "מלחמת בראשית"<sup>38</sup>, ולאחרונה הופרח בלון ניסוי חדש בדמות "מלחמת

<sup>37</sup> לאקאן, ז'אק, "שלב המראה כמעצב הפונקציה של האני כפי שהיא מתגלה לנו בהתנסות הפסיכואנליטית", **כתבים**, כרך א', תרגום: ברוך, נועם, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 87–94.

<sup>38</sup> אזולאי, מורן, "נתניהו וצה"ל רוצים שם אחר למלחמה – והחללים ממשיכים להיקבר עם מצבות זמניות", **Ynet**, <https://www.ynet.co.il/news/article/bjxpic8a>, 18.12.2023.





התקומה<sup>39</sup> – הסכסוך הופך למאבק סמיוטי שבו

סמלים, סרטונים ודימויים משמשים כתחמושת. המדיה לא משמשת מראה להבנת המציאות, אלא כלי לטשטושה, או גרוע מכך, לפירוקה.

במציאות אודיוויזואלית שבה כולנו נלפתים בידי תיבות התהודה של הרשתות החברתיות – שמהדהדות, מגבירות ומקטבות סנטימנטים קשים, ובה בעת גם מסמאות ומסתירות את המציאות – מקומו של קולנוע תיעודי מעורר מחשבה, בעל עומק אמנותי ואינטלקטואלי, הוא קרדינלי. האתגר והאחריות שמוטלים עליו היא לשבור את תיבת התהודה המוגבלת שלו עצמו, לגלות אמפתיה לכאב, לצאת מתחומיה המצומצמים של הרפובליקה הדוקומנטרית, ליטול חלק פעיל בשיח הציבורי ולפנות לקהלים חדשים ורחבים יותר. מהלך שכזה עשוי לסייע להיאבק בעיוורון אידאולוגי, לראות נכוחה את המציאות, ואולי – רק אולי – להביא לשינוי פוליטי וחברתי. אם יצליח או לא, תידרש ההיסטוריה לשפוט.

---

<sup>39</sup> הכהן, עידו דוד, "מלחמת התקומה או 'מלחמת 7 באוקטובר'? גם הקרב הזה יהיה קשוח", **הארץ**, 14.10.2024, <https://www.haaretz.co.il/gallery/media/2024-10-14/ty-article-magazine/premium/00000192-85d2-d2ea-a7be-85d343180000>