



מלחמה: סדרה היסטורית

דן ערב

כארבעה ימים לאחר פרוץ מלחמת יום הכיפורים, חזר מוטי קירשנבאום לתפקידו כעורך הראשי של מחלקת החדשות בטלוויזיה הישראלית (ערוץ 1). בשאיפתו הייתה לספק לצופים תמונת אמת של המלחמה, הורה קירשנבאום לאנשיו להפסיק את נהוג הדבקת סאונד שנלקח מתקליטים לכתבות שהגיעו אילמות. על שלט שתלה במחלקת החדשות כתב: "פה זה לא הוליווד".

במקום אחר אך באותו זמן, תיעד הבמאי דוד פרלוב את המלחמה כפי שזו השתקפה מתוך מסך הטלוויזיה שבסלון ביתו בתל אביב. בקריינות לסרטו האישי "יומן" התייחס פרלוב לדימויי המלחמה שלכד במצלמתו: "אני מרגיש שכאיש קולנוע אהיה מעכשיו כתב סרטים, לא במאי סרטים", אמר.

נראה כי קירשנבאום ופרלוב כאחד, הדהדו את התפיסה הרואה את המלחמה – כל מלחמה – כחוויה אנושית עצומת ממדים; כזו המותירה לאמן מרחב מצומצם לביטוי עצמי. כל שנותר הוא לבהות, לצפות, ואולי – לדווח. נדמה כי לדידם, תחת אש, היכולת "לביים" את המציאות מאבדת מתוקפה ולמעשה מתייתרת.

על רקע זה, מובנת החשיבות שראו השניים בניסיון להתוות את גבולות הגזרה של ייצוג המלחמה בטלוויזיה. בהצמידו את "הוליווד" למלחמה, קירשנבאום ביטא למעשה את ההכרה כי תיעוד המלחמה באמצעים חזותיים עודפים תואם את רוחו של הקולנוע המסחרי, המבכר קונפליקט חזותי וברור, דרמה, תנועה, רגש. באזהרתו הובלעה התובנה שסרטים העוסקים במלחמה – לרבות כאלה המגדירים עצמם כסרטים אנטי-מלחמתיים – עלולים ליפול למלכוד מוכר ולמעשה "למכור את המלחמה" כחוויה מעוררת הזדהות, מרגשת ומעצימה. ייתכן שבכך ביקש קירשנבאום לבדל את הטלוויזיה משאר אמצעי המבע החזותיים, ובתוך כך להדגיש את ייעודו של המדיום: לספק מבט קרוב, ריאליסטי ואמין ביחס לזוועה.

מלחמת יום כיפור נחווה בישראל כמלחמה הטלוויזיונית הראשונה. קירשנבאום פעל ויצר את סרטיו בהיותו חלק ממנגנון הייצור הטלוויזיוני החדש יחסית. פרלוב לעומתו פעל בשולי התעשייה, תוך חתירה מתמדת למבע אישי, מקורי וחף מחנופה לקהל. המשותף לשניהם היה ההתייחסות למדיום שזה מקרוב בא, הטלוויזיה, כ- *game changer*; נדמה כי בדבריהם היטיבו השניים לאתר את הרגע המדויק שבו, עבור ההמונים, הפכה המלחמה לייצוג טלוויזיוני, והשכילו לנבא כיצד הדוקומנטציה הטלוויזיונית בישראל עתידה לעצב את זיכרון המלחמה.



בעוד שני היוצרים הישראליים המרכזיים הללו עסקו בתיעוד המלחמה על המסך הקטן בזמן אמת, התגבש בעולם ז'אנר הסדרה התיעודית, כתוצר טלוויזיוני העוסק במלחמה מתוך פרספקטיבה ועיבוד. הפער בין זמן התרחשות האירועים לבין זמן הפקת הסדרה – נמצא בלב הדיון המוצע להלן (דיון שאף הוא מתקיים לרוב בפער זמן משמעותי מהאירועים ומייצוגיהם).

הזמן, מטבע הדברים, מביא עימו שינוי, עדכון, הבנה טובה יותר ואפשרות להשלמה. ככל שהדברים קשורים לסדרת הטלוויזיה, אפשר שחומר תיעודי שלא היה זמין ליוצר בזמן אמת עשוי להיחשף במהלך עבודת תחקיר מאומצת; גם למחקר ההיסטורי המתגבש לאורך הזמן והמביא עובדות ותובנות חדשות על אודות המלחמה ונסיבותיה, יכול להיות השפעה על תוכני הסדרה. לצד זאת, העדות המאוחרת על אותם אירועים נושאת בחובה פער מובנה, פער הנובע מהיחלשות זיכרוננו של העד ומחשיפתו האפשרית לאורך השנים לטקסטים אחרים העוסקים באירועים דאז, טקסטים אשר משפיעים גם על האופן שבו הוא מעבד ומפרש את חוויותיו. הזמן מביא עימו גם אפשרויות חדשות עבור יוצרי הסדרה ההיסטורית, כמו לדוגמה שימוש בטכנולוגיות חדשות של שיחזור והדמיה, שלא היו זמינות בעת התרחשות האירועים. מעבר לכל אלה, יש שהזמן החולף נושא בחובו מאוחרת של הטרגדיה – מעין נקודת מבט מעודכנת, אפשרות להכלה וריפוי, לעיתים אף פיוס.

לצד כל זאת, הסדרה ההיסטורית היא יצירה טלוויזיונית שתנאי הפקתה נתונים בזמן הווה. כמוצר הפועל בתוך שוק הסחורות הטלוויזיוני, הסדרה נתונה למערכת של אילוצים כלכליים, פוליטיים ואסתטיים שונים. גורמים רבים ומגוונים מעורבים בעשייתה; היא מוכוונת לצפייה המונית ומבקשת לשבות את לב הקהל "למפרע", על מנת שידבק בצפייה בה, במלואה.¹ לכן, לצד העיסוק בייצוג העבר, שבו עוסקת הסדרה, כדאי לראות את הסדרה גופא גם כתוצר המייצג את התקופה שבה הופקה; את רוח הזמן שנשבה בעת עשייתה.

על המתח האינהרנטי הזה, שבין ייצוג המלחמה שבה עוסקת הסדרה, לבין היותה עדות לציטיגייסט של זמן הפקתה, אבקש להצביע בשורות הבאות, וזאת תוך התמקדות בארבע סדרות היסטוריות שעניינן מלחמה ושודרו לאורך השנים בבריטניה, בארה"ב ובישראל. בהינתן שבמקרים רבים הופכת הסדרה לסוכן מרכזי של זיכרון האירועים, ארצה לתאר את ייחודה האסתטי של כל סדרה, לתהות על אודות המקום שהיא תופסת בשיח החברתי הנוגע לטראומת המלחמה הספציפית, לבחון את תפקידה הפוליטי, וכן לשאול כיצד, אם בכלל, מבטאת הסדרה את רוח תקופת הפקתה.

¹ כבר ב-1947 קבע חוקר הקולנוע הגרמני זיגפריד קראקאוור (Kracauer) ש"סרטים משקפים מנטליות של אומה באופן ישיר יותר מכל מדיום אמנותי אחר", ונימק זאת באמצעות שני טיעונים: האחד, נוגע באופי הקולקטיבי של ההפקה, הדומה לייצור תעשייתי; והשני – העובדה שעל היצירה לשבות את לב ההמונים. לפיכך, לטענתו, היצירה הפופולרית מספקת למעשה תשוקות שקיימות בקרב ההמון.



טראומה קולקטיבית על המסך הקטן

הפקתן של סדרות היסטוריות אורכת זמן רב, ועובדה זו תורמת אף היא לתדמיתן האיכותית, בהשוואה לז'אנרים או למסגרות טלוויזיוניות שהפקתם מתאפיינת במיידיות ובמהירות גבוהה. מכאן נובעת בדרך כלל הנטייה לייחס לסדרה הדוקומנטרית דרגת אמינות גבוהה.

הסדרה ההיסטורית מבקשת בדרך כלל להעניק מבט רחב ומכריע בנושא שעל הפרק. מובלעת בה ההנחה שהנושא רחב וחשוב דיו כדי להצדיק סדרה מושקעת ויקרה. ביומרתה הבלתי מוצהרת לספק ניתוח כולל ורב עומק על האירועים הנדונים, מעידה הסדרה על כך שהנושא הוא "כבר היסטוריה", כלומר נחלת העבר. דומה שנקודה זו חשובה במיוחד כדי להבין את חלקה של הסדרה בייצוג הטראומה ובעיבודה.

ככלל, מפגשה של התופעה הטראומטית עם התרבות החזותית של ימינו הינו מורכב ומתעתע. מבחינה קונספטואלית שתי התופעות – הטראומה והטלוויזיה – ניצבות לכאורה משני צידי המתרס: הטראומה, כידוע, מסרבת להגדרה וייצוג; התרבות החזותית לעומתה, נטועה בקונקרטי, ביש. בפועל, מתקיימת בין השניים סימביוזה מעניינת. הטלוויזיה, כפלטפורמה מרכזית של התרבות החזותית בימינו, נשענת על קונפליקט, הים וחרדה – גורמים מייצרי טראומה – כמנוף ליצירת תוכן אטרקטיבי. האסתטיקה הטלוויזיונית נרתמת לשיווקה, להפצתה ולשימורה של תודעה טראומטית, ובכך מכוננת בעוצמה רבה תרבות של טראומה.

עם זאת, ראוי לזכור כי אף שהגיון פעולתו של המדיום הטלוויזיוני מבוסס על הבטחה מתמדת להתפתחות ולשינוי, הרי שכמדיום המשוקע בתרבות הפופולרית והפועל בכפוף לתבניות של צורה ותוכן, נוסחה, קונבנציה ופורמט – החריג, החתרני והסוטה, שהוא למעשה "הדבר הבא" במובנו העמוק, זר לו לחלוטין. בפועל, המדיום אחוז בטבורו במעגליות ובחזרה: חזרה אל המוכר והבטוח; חזרה אל "מה שכבר ראינו"; חזרה על "המובן מאליו". לחזרה הריטואלית, שהיא נשמת אפו של המדיום, עשוי להיות תפקיד מרכזי בעיבודה של הטראומה;² לעיתים, עד כדי אפשרות להמרתה בזיכרון נוסטלגי.³

² "מה שמשוחזר הוא הדבר שיש לאדם צורך להרגישו כדי לתקן את הנזק", גורס הפסיכואנליטיקן פול ראסל (Russell, 2006), הרואה בחזרה ניסיון ספונטני לעכל את האירוע הטראומטי. פילוסוף התרבות ולטר בנימין (Benjamin), אשר נמשך לתמה של החזרה הנצחית, ביקש לפענח את רכיב העונג שבצפייה בתמונות חוזרות. חוקרת התרבות חביבה פדיה גורסת שאצל בנימין "ההתענגות היא מהמוכר, מהתלכדות העבר והעתיד ומדחף השיבה, במעגליות, המשרה אווירה נוסטלגית סנטימנטלית" (פדיה, 2011: 187-188).

³ פילוסוף התרבות והפסיכואנליטיקן סלבו ז'יז'ק (Žižek) מדגיש את תהליך הווירטואליזציה של המציאות, ומדגיש כי "לממשי החוזר אל חיינו יש סטטוס של מראית עין: בדיוק מפני שהוא ממשי, כלומר בשל אופיו הטראומטי/המופרז, איננו מסוגלים להטמיע אותו אל תוך המציאות שלנו (או במה שנחווה על ידנו כמציאות שלנו), ולפיכך אין לנו מנוס מלחוות אותו כחזיון בלהות" (ז'יז'ק, 2002: 27). לדידו, הטלוויזיה, כמייצגת הטובה ביותר של זרם המעמקים התרבותי בחברה, אינה יכולה אלא להבנות את המציאות פעמיים: פעם אחת כטראומה ופעם שנייה כתיאור של אותה טראומה (של התמוטטות הסדר), תוך כדי שימוש במונחים מוכרים ושחוקים.



הטלוויזיה, בשאיפתה להסביר, לספק מידע ופרספקטיבות נוספות ביחס לחומרי החדשות, מבקשת להעניק יציבות גוברת לדימויי אי-הסדר. היא ממקדת וממסגרת מחדש; היא הופכת את הדברים לנרטיב. ה-Working Through, תהליך עיבוד הטרואומה, גורס אליס (Ellis, 1999), הינו תהליך מגוון המתרחש במגוון תוכניות ותחומי תוכן, כמו תוכניות מלל, אופרות סבון, דרמה וסרטים עלילתיים. נדמה כי ככל שהדברים נוגעים למלחמות ואירועים טראומטיים, הסדרה ההיסטורית ממלאת תפקיד מרכזי במהלך זה. הסדרות ההיסטוריות שיוקרו להלן הינן סדרות שניתן להכיל עליהן את העיקרון שלעיל. כל אחת מהן עוסקת במלחמה שונה; פער הזמן בין המלחמה לבין זמן הפקת הסדרה שונה אצל כל אחת מהן. הראשונה שבסדרות המסוקרות הופקה בראשית שנות השבעים והאחרונה – 50 שנים מאוחר יותר, בתרבות טלוויזיונית שונה. חלקן נחשבות במקומותיהן (ולעיתים גם מחוץ למקומותיהן) כסדרות תעודה היסטורית קלאסיות. בשורות הבאות אבקש למקם את הסדרות הללו על ספקטרום שבו הישן והחדש, העולמי והמקומי, כמו גם הענייני והמטופל מאוד מבחינה טלוויזיונית, דרים בכפיפה אחת.

בניתוח הסדרות אבקש להתמקד בשני מימדים מרכזיים: ראשית, המימד האסתטי – הטיפול האודיו-ויזואלי בסדרות וזיקתו לעניין הבניית זיכרון המלחמה כטראומה מתמשכת, למול ניסיון לעיבודה המאוחר, העשוי להביא לתחושות של תרפיה ופיוס. שנית, המימד הטמפורלי – פער הזמן שבין האירוע המלחמתי לבין תקופת הפקת הסדרה, הטומן בחובו שינויים פוליטיים ותמורות בתרבות הטלוויזיונית. בחינת שני המימדים יחדיו עשויה להניח נדבך נוסף בהבנת חלקן של סדרות התעודה ההיסטוריות בפרט, ושל המדיום הטלוויזיוני בכלל, בעיצוב זיכרון המלחמה כטראומה קולקטיבית.

סדרות זרות, מלחמות אייקוניות

עולם במלחמה (The World at War, 1973)

שידוריה של הסדרה בבריטניה החלו בסוף 1973 – 28 שנים לאחר סיומה של מלחמת העולם השנייה. שנים לאחר שנוצרה נחשבת הסדרה בת 26 הפרקים, העוסקת מזוויות שונות במלחמה זו, לנקודת ציון חשובה בסוגיית השימוש בסרטי ארכיון להצגת ההיסטוריה, ובעלת תרומה קריטית בהכשרת השימוש בקולנוע בחקר ההיסטוריה של המאה העשרים. למעשה, את עולם במלחמה ניתן להגדיר כסדרה מכוונת. כפורמט ראשוני בתחום סדרות התעודה ההיסטורית בכלל, וסדרות המלחמה בפרט.

עם תחילת הפקת עולם במלחמה הציב יוצר הסדרה ג'רמי אייזקס (Isaacs) שני עקרונות מנחים. הראשון, התמקדות באנשים מן השורה ולא גנרלים או מדינאים. אייזקס שאף שהסדרה תתאר את חוויות המשתתפים מלמטה למעלה ולא מלמעלה למטה. העיקרון השני שקבע היה שהסדרה תעשה שימוש רק בקטעי ארכיון אמיתיים תוך הימנעות משחזורים.⁴ בהשוואה לסדרות היסטוריות שנעשו עד

⁴ "חשוב לזכור שאנחנו לא עושים סרטים 'פואטיים' עם רישיון להשתמש בצילומים היכן שבא לנו. אנחנו יוצרים סדרה היסטורית ולא צריכים להשתמש בידועין בתמונות שמתיימרות להיות מה שהן לא," כך נכתב במזכר ששלח



אז, באה ייחודיותה של עולם במלחמה לידי ביטוי בחוסר הדידקטיות שבה. מעבר לויתור על הופעתם של בעלי

תפקידים או מומחים והעדפת הסיפור ההיסטורי המסופר דרך חוויותיהם של אנשים מן השורה, התמידה עולם במלחמה להציג את עמדותיהם של שני הצדדים במלחמה.⁵

ברמה האסתטית הקפידה הסדרה על משמעת עריכה נוקשה, שעל פיה כ-50 אחוז מזמן המסך הוקדש לחומר ארכיוני ו-50 האחוז הנותרים לעדויות, המתייחסות ככל הניתן לאירוע הרלוונטי הנדון. העדים צולמו לרוב בצילומי תקריב עוצמתיים ויציבים. נשמר קצב איטי ונעשה שימוש בולט בגרפיקה, בעיקר במפות. מבנה הפרקים שמר על ליניאריות, כך שכל פרק סקר תקופה מאוחרת יותר מקודמו או שהתמקד באותה התקופה, בזירה שונה.

בעת שידורה, ועוד שנים רבות אחר כך, זכתה הסדרה לשבחים הן ממבקרי טלוויזיה⁶ והן מהיסטוריונים מקצועיים.⁷ היא זכתה להפצה בין לאומית נרחבת ושודרה במקומות רבים ולאורך שנים רבות. ברבות השנים הפך המודל המזוהה עם אייזקס לנקודת ייחוס עבור סדרות טלוויזיה היסטוריות בעולם כולו, לרבות בישראל.⁸ יש לציין כי אף שמאז שידורה הופקו עשרות סדרות טלוויזיה העוסקות במלחמת העולם השנייה, ממשיכה עולם במלחמה להוות נקודת התייחסות מרכזית, כבסיס להשוואה.

כמעט 30 שנים לאחר סיום המלחמה, אפשרה הסדרה לציבור הבריטי להביט נכוחה באירועים ובנסיבות. המבט האנליטי, המרוחק משהו, פתח אפשרות להתבונן במלחמה בעיניים חדשות, ביקורתיות אולי. בכך יצרה הסדרה אתוס קולקטיבי ביחס לטראומה. מובן כי לזמן הארוך, ולעובדה שחלפו שנים ארוכות מאז סיום מלחמת העולם השנייה ועד לשידורה של הסדרה, יש משמעות לעניין זה. בשנת 1974 כבר התקיימו בין בריטניה ומערב גרמניה יחסים דיפלומטיים מלאים.

מלחמת וייטנאם (The Vietnam War), 2017

הקשר שבין מלחמת וייטנאם לבין המשגת הטראומה בחברה המערבית נדון רבות במחקר התרבותי ובשיח הפסיכואנליטי האמריקאי והעולמי כאחד (Wilson, 1988). היו אלה בוגרי מלחמת וייטנאם, שעם שובם לאמריקה מוכים וחבולים נפשית, הביאו את הממסד הרפואי להכיר בתסמונת ה-PTSD

אייזקס לכל המשתתפים בהפקת הסדרה ב-4.10.1972. יצוין כי כאשר השימוש בחומר משוחזר היה בלתי נמנע, הוא זוהה ככזה בקריינות או באמצעות כיתוב על המסך.

⁵ רוזנטל, אלן (2001): אמנות התייעוד החזותי, רמת אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 33.

⁶ סקירה בעיתון דיילי אקספרס, לרגל שידורה החוזר של הסדרה בערוץ 4 בשנות ה-80, טענה כי "הסדרה תמיד תיחשב לאחד מההישגים הגדולים ביותר מאז פרוץ הטלוויזיה פיטר פידיק (Fiddick) קבע כי חברת TV THAMES הוכיחה כי סדרה רצינית יכולה לעמוד בדרישות זמן צפיית השיא.

<https://learningonscreen.ac.uk/viewfinder/articles/the-world-at-war-40-years-later/2/>

⁷ כך, לדוגמה, לדעת היסטוריון המלחמה החשוב ד"ר וואט (Donald Cameron Watt), מדובר ב"אחת מסדרות הטלוויזיה ההיסטורית הגדולות בכל הזמנים" (Donald Watt, "History on the Public Screen (I)", in Paul Smith (ed.), T. *Historian and Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 171.

⁸ על פי חוקר הטלוויזיה אלן רוזנטל (Rosental), הסדרה היוותה השראה ל"עמוד האש".



(Post Traumatic Stress Disorder) ב-2017, 42 שנים לאחר סיומה של המלחמה, חזרה הסדרה מלחמת וייטנאם לעסוק בפצע פגוע זה של החברה האמריקאית.

על פי יוצריה, קן ברנס (Burns) ולין נוביק (Novick), הפקת הסדרה ארכה 10 שנים.⁹ לסדרה 10 פרקים ארוכים מהמקובל, כך שאורכה הכולל של הסדרה הינו כ-17 שעות. על פניה, מדובר בסדרה שמצייתת למודל הקלאסי של סדרה היסטורית, היינו שילוב של חומרי ארכיון אותנטיים ככל הניתן, ושל עדויות, במבנה לינארי שבו כל פרק עוסק בתקופה מובחנת של מלחמה ארוכה זו. גם כאן מתקיים מאמץ ניכר להביא עדים נוספים לאלה האמריקאים: בעלי הברית, לכאורה, הדרום-וייטנאמים, והאויבים שמצפון-וייטנאם.

בראיון עימו הגדיר ברנס את טכניקת הראיונות שלו כ"ארכיאולוגיה רגשית". הסדרה אכן "יוצאת לשטח". נדמה שהיא מראיינת את העדים בביתם או בתחומם הפרטי, לרוב באקסטרים קלוז אפ. הכול משדר תחושת קרבה ואינטימיות, שלצד האינפורמציה הנמסרת, חושפת את נוכחותה של הטראומה בחייהם.

מעבר לכול, נדמה שייחודיותה של סדרה זו טמון ברמה התסריטאית שלה, בסטוריטלינג המורכב המאפיין אותה. בפועל, כל פרק בנוי כדרמה מתפתחת המתבססת על בנייה הדרגתית של מתח וציפייה, ועל בנייה הדרגתית של העדים כדמויות. כך לדוגמה, בפרק 4 של הסדרה¹⁰ אנו מתוודעים לאם השולחת את בנה למלחמה. במהלך הפרק נחשף הצופה לייסורי האם בזמן שירותו של בנה בווייטנאם, וכן לקורות הלב באמצעות מכתבים ששלח. דבר מותו, הגם שניתן לחוש בו קודם, יוודע לצופה רק לקראת סוף הפרק. אפשר לומר כי בחירה תסריטאית זו, שבבסיסה בניית ציפייה רגשית מבוססת ניחוש וחרדה, ואימותה לבסוף בקתרזיס של קריסה רגשית, מאמצת דפוסים המוכרים מן הקולנוע המסחרי, שבו הצופה הוא בבחינת שבוי המתמסר לעלילה, ללא ביקורתיות וציניות. ייתכן כי כאן, "בקולנועיות" שלה, טמון כוחה של הסדרה.

עם זאת ראוי לציין כי לצד בחירות נרטיביות שכאלה הסדרה מובילה קו ביקורתי רהוט וברור. מתחילתה, הסדרה כמו רושמת על הקיר את כתובת הכישלון הידוע מראש. אפשר לומר כי כל פרקי הסדרה מיטיבים להציג את נוראותה של המלחמה, תוך התמקדות באיוולת של הצד האמריקאי בעימות זה. הסדרה מצביעה על הנתק העצום והבלתי נסבל שבין מקבלי ההחלטות לבין מי שמשלמים את מחיר החלטותיהם. היא אינה נמנעת מביקורת ישירה ונוקבת על המנהיגות המדינית והצבאית, מציגה את מאמצי המנהיגות האמריקאית להשיג בכחש את הסכמת הציבור למלחמה ארוכה זו, ואת נכונותו למחיר האדיר שהיא גבתה. מעבר לכול, ניכרת הערכה ואף אהדה לצבא הצפון וייטנאמי, על נחישותו ותחכמו הגבוהים בעת המלחמה.

⁹ <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/09/21/the-american-war-after-3-films-about-war-what-has-ken-burns-learned-human-nature-doesnt-change/>
¹⁰ <https://www.dailymotion.com/video/x8ifgcl>



למרות הזמן הרב שחלף מאז סיומה של המלחמה, התחושה היא שהסדרה מסרבת לסכם את האירוע. את מקום ההיסטוריה, מבקשת הסדרה להחליף בעיסוק אינטנסיבי, אינטימי, בחוויה ורגש ובזיכרון הטראומטי. נדמה שהסדרה מבקשת לעבד את טראומת וייטנאם, וזאת בדרך הידועה במתודה הפסיכואנליטית כאבריאקציה.¹¹ היא מעמיקה לחפור בפצע, אבל עושה זאת בדרך מבוקרת, נרטיבית ואסתטית מאוד. המראות הקשים שבסדרה ובעיקר טכניקת גביית העדויות, המביאה את האחרונים כמו לחוות מחדש את האירועים ולהגיע לפורקן רגשי – כל אלה מצליחים להנכיח את החוויה הטראומטית ובד בבד להעניק לה אפשרות של מזור.

כך, כדרמת מלחמה וכיצירה שבמרכזה ניצבת רוח האדם הלוחם, ואין זה חשוב מאיזה צד, ואשר מתקיים בה מפגש (וירטואלי) בין האויבים לשעבר – מצליחה הסדרה לסמן את תחילתו של תהליך ההשלמה. סוג של פיוס.

¹¹ אבריאקציה היא מונח המתאר תהליך של העלאת זיכרונות טראומטיים למודעות, תוך חווייתם מחדש בעוצמה והיווצרות פורקן רגשי. בראשית פועלם המשותף הבחינו יוזף ברור וזיגמונד פרויד כי מעין "פולש" של האירועים הטראומטיים, כאשר הוא מתרחש בסביבה טיפולית בטוחה, עשוי לספק תובנות משמעותיות על מקורות התסמין הנידון ולהוביל לתוצאות טיפוליות חיוביות, כ"השתחררות מתסמינים".

ביבליוגרפיה:

ז'יז'ק, סלבו, 2002, ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה-11 בספטמבר ואירועים סמוכים, תרגום מאנגלית: רינה מרקס, תל אביב: רסלינג, 2002.

פדיה, חביבה, 2011, הליכה שמעבר לטראומה: מיסטיקה, היסטוריה וריטואל, תל אביב: רסלינג.

Ellis, John 1999, "Television as Working-Through", in: *Television and Common Knowledge*, London: Routledge.

Kracauer, Siegfried, 1947, *From Caligari to Hitler: A Psychological Study of German Film*, New York: Naoonday Press Inc.

Russell, Paul, L. 2000, "Trauma: Repetition and Affect", *Contemporary Psychoanalysis* 42(4): 601–620.

Wilson, John, P. 1988, "Understanding the Vietnam Veteran", in *Post-Traumatic Therapy and Victims of Violence*, Routledge.



הטראומה הקולקטיבית בסדרה הישראלית

סעיף א' לכללי הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו (שידורי תוכניות טלוויזיה בידי בעל זיכיון), התשס"ה – 2004 קובע שסדרה היסטורית היא "סדרת דרמה, סדרת דרמה תיעודית או סדרה של סרטי תעודה מיוחדים, מן ההיסטוריה הישראלית או היהודית, שהיא ייחודית, מרחיבת דעת ובעלת ערך ציבורי ומצוינות טלוויזיונית". גם אם הגדרה זו אינה חפה מבעיות ("ערך ציבורי ומצוינות טלוויזיונית", כמושגים קשים לכימות), הרי שהיא מבטאת את הציפייה הקיימת מהסדרה ההיסטורית.

לאורך השנים הופקו בישראל עשרות סדרות תעודה היסטוריות. רבות מהן עוסקות במלחמות ישראל השונות. במקרים רבים הופקו סדרות אלה לרגל ציון יום שנה "עגול" לאחת מהמלחמות. ניתן לומר כי על רקע המקום שצבאיות ומלחמה תופסים בציבוריות הישראלית, "הדרישה" לקיומן של סדרות מלחמה היסטוריות היא מובנת וטבעית. נדמה כי השילוב שבין ליקוק הפצעים המתמשך לבין הכאה על חטא על עצם התמשכותו של מצב המלחמה, מייצר כמיהה וצמא לחומרים תיעודיים, שבתורם תורמים לשימורו.

לא תשקוט הארץ 2013 ,

הסדרה נוצרה לרגל ציון 40 שנים למלחמת יום הכיפורים. כל אחד מארבעת פרקים עוסק בתקופה או בחזית מובחנת. עד ל-7 באוקטובר 2023, נתפסה מלחמת יום הכיפורים כטראומה הקולקטיבית המשמעותית ביותר מאז קום המדינה. לא תשקוט הארץ מבקשת לתאר את האירוע הקולוסאלי הזה באמצעות חקירת עומק של חומרי ארכיון שנחשפו בה לראשונה, ובאמצעות שורת עדויות המצליחות לרוב לשלב בין הסיפור הכללי לבין זיכרון החוויה האישית, הטראומטית.

החומר הארכיוני המשולב בסדרה יוצר תחושת אמינות גבוהה במיוחד. הקלטות שבוצעו בעצם ימי המלחמה בבור הפיקוד של צה"ל, הקלטות של רשתות הקשר בחזית, ואפילו הקלטות של האזנות סודיות לאמצעי הקשר של האויב הן דוגמאות ספורות לכך. ברמה הוויזואלית הסדרה נשענת על פיסות סרטים ותצלומים שחלקם לא נראה קודם מעולם.

רוב העדים המתראיינים בסדרה הם ישראלים. צילומם נעשה על רקע כהה, לעיתים Black Screen ולעיתים רקע מטושטש המזכיר אולי משרד אפלולי, ריק מאדם, בשעות הערב. ויזואלית, העדות נתמכת לרוב בשתי זוויות מצלמה, ויש העדפה לעבור לאקסטרים קלז-אפ צידי (פרופיל) כאמצעי להדגשת משפטי מפתח העוסקים בחוויה הפנימית של המראיינין. בהשוואה לסדרות הזרות שצוינו לעיל, חשוב לציין כי לא תשקוט הארץ מתרכזת בסיפור הישראלי של מלחמת יום כיפור. למעט ראיון עם מזכיר המדינה האמריקאי דאז קיסינג'ר, וכמה שניות מסך של אישים ערביים, העדות על המלחמה נמסרת מנקודת מבט ישראלית בלבד. הכישלון הוא ישראלי וכך גם הגבורה.

חשוב לציין את המבנה המורכב של הסדרה. שני פרקים הראשונים סוקרים את ימיה הראשונים של המלחמה תוך נאמנות להיגיון הליניארי. 10 דקות אל תוך הפרק השלישי, כמו חוזרת הסדרה בזמן, ופותחת בתיאור הרקע למלחמה: "הבנה לקויה של המציאות האזורית אפיינה את ההנהגה לאורך כל



התקופה", נשמעת הקריינות ומבשרת על סקירת מצעד האינולות שבו צעדה ההנהגה הישראלית "אל ארץ תחתית".

ייתכן שבהחלטה זו מבקשים יוצרי הסדרה, עמית גורן, אידו סלע, לוי זיני, אמיר אורן ומיכה פרידמן, להציב, 40 שנים לאחר אותה מלחמה, תמרור אזהרה מפני הבאות, וזאת תוך הנצחת הטראומה, זו שאף פעם לא די לה.

היום שלא נגמר 2024,

אם כלל סדרות התעודה המלחמתיות שנסקרו כאן עסקו במלחמות עבר, מתוך מבט מאוחר, הרי היום שלא נגמר היא מקרה שונה, ייחודי אולי.

הסדרה, שיצרו אמנון רבי וגלעד טוקטלי, עוסקת ביום אחד – 7 באוקטובר 2023. יום הטבח באזור הנגב המערבי. חמשת פרקי הסדרה עוסקים באופן ליניארי מהודק ביממה אחת. צילומי הסדרה נערכו on location, והעדויות נמסרו באופנים שונים: בהליכה או בישיבה, indoors או outdoors, ובדרך כלל קרוב מאוד למקומות ההתרחשות המתוארים על ידי העדים – ניצולי הטבח. ברוב המקרים צולמו העדים במדיום לונג שוט, כשעל המסך הם מופיעים במלוא גופם על רקע הלוקיישן. מעבר לחיבור הדרמטי של העד עם מקום התרחשות הטראומה, הדבר איפשר לספק תמונה קרובה למציאות של האתר הרלוונטי לעדות.

כל פרק כיסה כמה זירות בפרק זמן נתון. כך, לדוגמה, הפרק השני בסדרה עוסק בפרק הזמן בין 7:15 בבוקר ל-8:00, ומדלג בין תשע זירות (ניר עוז, אופקים, גבים, אתר מסיבת הנובה ברעים, מיגונית המוות, בארי, זיקים, יכיני ושדרות). הדילוגים עצמם מומחשים באמצעות מפת העוטף וסימון הנקודה הרלוונטית על גביה.

כידוע, אירועי 7 באוקטובר תועדו באופן אינטנסיבי על ידי רבים מקרב כל המעורבים. הסדרה עושה שימוש בחומרים מגוונים ממצלמות בקרה, מתיעוד עצמי שביצעו ניצולים, חיילים ואף מחבלי יחידת הנוח'בה של החמאס. חומרים נוספים צולמו בדיעבד על ידי יוצרי הסדרה, במספר אתרים רלוונטיים.

נדמה כי היום שלא נגמר מערערת על המושג "סדרה היסטורית". למעשה זו סדרה שפועלת בתוך הזמן ההיסטורי עצמו, תוך שהיא מעידה עליו. היא מהווה רישום מיקרוסקופי, בזמן כמעט אמיתי, של ההתרחשות הטראגית על כל שלוחותיה, אך בו זמנית היא מעידה על ערכים מרכזיים המגדירים את הזמן הנוכחי: לדוגמה, הצורך לסכם באופן מידי את הזוועה, להשיב את הסדר על כנו, ולו באופן אשלייתי, ובתוך כך לרסן את הבלתי נתפס ולתאר באמצעות סממנים של שליטה, כגון מבנה מאורגן, מפה מפורטת ולוח זמנים מדויק. בהקשר זה, גם לעדים מקום מרכזי. העדות הופכת לנשאת המרכזית של ההיסטוריה. ניתן לומר כי בכך היום שלא נגמר מצמצמת את הפער שבין סדרה היסטורית לחדשות הטלוויזיה, שהפכו מאז 7 באוקטובר לריטואל אינסופי של עדויות מטלטלות, מרגשות ומעוררות הזדהות. ניתן להרהר על העירוב שבין טראומה לפוסט-טראומה המתקיים במחזורינו, ובסדרה זו



מהודהד בעוצמה. התיעוד הקרוב, הטרי, מעלה את התהייה האם אנו צופים בעדים המעידים על העבר, או שמא זהו תיעוד בזמן אמיתי של הטראומה שלהם; שלנו.

היום אכן לא נגמר. בהינתן שאין בסדרה את היומרה להעניק פרספקטיבה היסטורית לאירועים הטרגיים, המאמץ הוא ללכוד את מה שאירע במקום עצמו, להתרכז בסבל ובטראומה, ובמילותיהם הטרויות של ניצולי הטבח – קורבנותיו החיים. כך נותר להמשיך ולתהות האם דימויי סדרה זו יתקבעו ויקבעו את הזיכרון הקולקטיבי של הטבח, או שמא מתישהו בעתיד לא ידוע תתגשם סדרה שבאמצעות מפגש וירטואלי עם "הצד השני" תתניע תהליך של הכלה, ריפוי ופיוס?

לארבע סדרות התעודה המלחמתיות שנסקרו כאן יחס שונה כלפי סוגיות מרכזיות ועקרונות המצויות בלב הגדרת הז'אנר. אם האתגר המשמעותי ביותר העומד בפני הסדרה הוא לספר "סיפור גדול" על מסך הטלוויזיה הקטן, הרי שהסדרות שנדונו כאן נוקטות באמצעים יצירתיים מגוונים על מנת להצליח במשימה.

עוד מעניין לציין כי כל הסדרות שנסקרו במאמר זה – זרות וישראליות – שודרו על מסך הערוץ הציבורי הישראלי (ערוץ 1 בעבר ותאגיד השידור "כאן" כיום). נדמה שהדבר מאשש את התובנה שהפקת סדרה תעודה היסטורית מושקעת ויקרה, העוסקת בטראומה קולקטיבית, איננה, לכאורה, עניין פופולרי. במידה רבה זוהי חובה ציבורית חשובה שיש לה תרומה נלווית לעיצוב השיח הפוסט-טראומטי בחברה. ועם זאת, כמוצר טלוויזיוני, הממותג ומשווק כיצירה דרמטית, לסדרת המלחמה התיעודית בישראל יימצא לעולם קהל צמא.

נדמה שעולם במלחמה הציבה איזשהו סטנדרט לסדרות הבאות – מודל שבא לידי ביטוי בשילוב של חומר ארכיוני אותנטי ונדיר עם עדויות מכלל קשת הסכסוך המלחמתי שעל הפרק. מלחמת וייטנאם, לצד יתרונותיה הרבים, קידמה את הסטורי-טלינג הדרמטי לחזית, והבהירה את החשיבות שיש בטיפול רגיש וזהיר בעדים. לא תשקוט הארץ ביקשה לערוך חשבון נפש ישראלי, 40 שנה אחרי מלחמת יום כיפור, ולסכם באופן מקצועי ועמוק את הרקע והנסיבות שהביאו לטראומה קשה זו. היום שלא נגמר מיזגה את החדשות עם הסדרה ההיסטורית ושיקפה היטב את משטר התצוגה העכשווי של טראומת 7 באוקטובר, שבתורה דחקה את טראומת מלחמת יום הכיפורים מסדר היום. כסדרה המופקת בעיצומה של התקופה הטראומטית (המלחמה טרם הסתיימה, החטופים עדיין בשבי), הייתה היום שלא נגמר סוג של כתבה חדשותית מורחבת, שברוח התקופה מתרכזת בסיפורו של צד אחד בקונפליקט.

לצד עיסוק עמוק באירועי המלחמה הספציפית, נדמה שבעת ובעונה אחת, שיקפו הסדרות את רוח התקופה, את המצב המדיני ואת היחס למי שנתפסו אויבים בעת הפקת הסדרה, ולא פחות מכך, את הציפיות התרבותיות והאסתטיות המשתנות של צופי הטלוויזיה לאורך השנים.

ממרחק 51 השנים מעניין לתהות האם וכיצד תוכנתו של קירשנבאום ("כאן זה לא הוליווד") והצהרתו של פרלוב ("כתב סרטים, לא במאי סרטים") עומדות במבחן הזמן. במבט על ניתן לומר כי התשובה



מורכבת והיא תלויה בגורמים רבים (סדרות חדשות יחסית למול סדרות עבר; שינוי בתרבות הטלוויזיונית; יחס עכשווי לאוייב ונוכחותו של הזיכרון הטראומטי בנפש הקולקטיבית, לדוגמה). האם "הוליווד" כמשל, כלומר אמצעי ההבעה הקולנועיים של טראומת המלחמה: האופן בו מספרים סיפור, בימיו הדרמה והקונפליקט האנושי, הריגוש וההזדהות כמנועים מרכזיים של היצירה — הולכת ותופסת נפח גדול יותר ביצירה הטלוויזיונית?

50 שנות טלוויזיה ומלחמה מפרידות בין שני קצותיה של סקירה קצרה זו: עולם במלחמה (1973) והיום שלא נגמר (2024). הראשונה, רחוקה בזמן מן האירוע שהיא סוקרת, שקטה ואינפורמטיבית. היא מייצגת תרבות רציונלית קלאסית, משקפת בדרכה את רוח התקופה שבה נוצרה. השנייה, פועלת בזמן אמיתי כמעט, קליפית ותזזיתית, מייצגת בדרכה את רוח הזמן: מידיות, קונקרטיזם, כוללות ואולטימטיביות. המתאם שבין האסתטי לטמפורלי בה ניכר לעין.

כל יצירה דוקומנטרית שעוסקת בטראומת מלחמה (ויהיו האמצעים האסתטיים והתרבות הטלוויזיונית אשר יהיו) עשויה לעצב, להנכיח או לאשרר זיכרון ואתוס קולקטיבי של קורבנות או גבורה (או שניהם יחד). בה בשעה, יצירה כזו עשויה לסייע לעיבודה של הטראומה; לקדם ריפוי. הטכנולוגיה הזמינה, הציפייה הציבורית ורוח התקופה מכתובות תיעוד אינטנסיבי שבו הנרטיב השולט הוא הנרטיב האישי, הפרטי, של חווה הטראומה.

האם הסנטימנט הלאומי והצייטגייסט הפוליטי יכולים לאפשר לקולות נוספים להישמע? האם יכול להינתן מקום לביקורת שעשויה לקדם הבנה טובה יותר של המציאות שכוננה את המצב הטראומטי? האם ניתן עוד לצפות שיוצר הסדרה יראה עצמו כ"כתב סרטים" (תיעוד ישיר, יבש ואינפורמטיבי) או שהציפייה הציבורית לריגוש והזדהות, מכחישה אפשרות זאת על סיפה.

וידאוגרפיה

The World at War (עולם במלחמה) (Jeremy Isaacs, 1973), Thames TV

The Vietnam War מלחמת וייטנאם (Ken Burns and Lynn Novick, 2017), PBS

לא תשקוט הארץ (במאים: עמית גורן, לוי זיני ואידו סלע, תחקיר ותסריט: מיכה פרידמן ואמיר אורן, 2013), ערוץ 1 וערוץ 8 <https://www.kan.org.il/content/kan/kan-11/p-13922/>

היום שלא נגמר (אמנון רבי וגלעד טוקטלי, 2024), תאגיד השידור כאן 11 <https://www.kan.org.il/content/kan/kan-11/p-805976/>