



חורף 2024

שדות הצייד הנצחיים של לבנון: מחאה, זהות מפוצלת וטראומה בסרט בוקיטו

מאת: תמי ליברמן

"אל תאמרו לנו שאתם רוצים מאוד בשלום. אל תאמרו לנו: מלחמות היו משחר ההיסטוריה. אל תאמרו לנו: זו דרך העולם מאז ומתמיד. אל תאמרו לנו זוהי מלחמת שלום. אל תקראו לנו דור נפלא אחרי שאתם חורצים את גורלנו".

השם של סרטם הקצר של ראובן הקר ושלב וינס משנת 1983, **בוקיטו**, הוא בעל צליל זר וחידתי. כפי שמוסבר בכותרות המופיעות על המסך בתחילת הסרט, שעוסק במלחמת לבנון הראשונה כשעוד התעקשו על שמה הרשמי, מבצע שלום הגליל, בוקיטו הוא השם שניתן לכביש החוף מתל אביב לביירות. לא ברור על ידי מי וכיצד נבחר. שם סתום ונטול הקשר, עברי או ערבי, שיש לקבלו בלי לשאול שאלות. ככותרת לסרט, **בוקיטו** הוא שם שממקד את תשומת הלב על שניים מהקשריו, שלכאורה כמעט מנוגדים זה לזה: רנדומליות מחוסרת תכלית, ודרך.

בהתאם לשם הדרך המשמש ככותרת שלו, הסרט בנוי כדרך שהצופה יוצא אליה ביחד עם היוצרים באזורי המלחמה של לבנון, דרך שמתחילה בסוף בוקיטו. שני היוצרים יצאו לראשונה אל הדרך הזאת כשפרצה המלחמה ביוני 1982, והיא הפכה אותם מסטודנטים לקולנוע לחיילי מילואים. כפי שכותרות הפתיחה מספרות, הם גויסו לשירות מיוחד ולחמו בעיקר באזור אותו כביש חוף. הסרט מספק, בקריינות, את קורותיהם במלחמה בלבנון על רקע תיעוד חזותי של המקומות ששהו בהם. תיעוד זה צולם מאוחר יותר, לאחר שכבר סיימו את השירות ושבנו ללבנון, הפעם בשירות עצמם, במטרה להתבונן דרך עדשת המצלמה במה שנשאר במקומות שבהם שהו. מתוך החומרים שצילמו הם יצרו סרט גמר עבור לימודיהם באוניברסיטת תל אביב, אשר מבטא זעם נוקב וביקורת בלתי מתפשרת על המלחמה ההיא וקברניטיה.

הציטוט בפתיחת המאמר הוא דוגמה אחת לביטויי המחאה המשובצים לאורך הסרט בקריינות המלווה אותו. הציטוט מופיע בקטע מן הסרט שחוזר אל רגע בקרב, שבו קצין בשם דודו כהן נהרג מידי חייל סורי שהסתתר בשרשרת חנויות ובתים בדרך לביירות. בקטע זה – שאליו נשוב כמה פעמים במאמר – היוצרים מבקרים בזירת הירי, ומוצאים שם חבורת ילדים שמשתעשעת מול המצלמה, ובהמשך עוד ילדים משחקים בפצצות מצרר בבית שנהרס בזמן ההיתקלות או בהפגזות שקדמו לה. כנגד דימויי הילדים הגדלים בצל אלימות המלחמה, ורגע לאחר שתיאר את מותו של דודו, ראובן הקר – שמספק את הקריינות לסרט – מפנה את דבריו אל אדריכלי המלחמה, ומנסחם כציווי לחדול מהאשליה השקרית שהמנהיגים מכתביבים כשיח הציבורי, וכנרטיב ההיסטורי ההומוגני. השילוב הטעון בין הדימוי החזותי של ילד המשתעשע במריצה מלאה בשיירי פצצות ובין כתב האישום הנשמע בקריינות, והממשיך להישמע עוד כמה פעמים לאורך הסרט, מעניק לסרט איכות שניתן לזהות עם מסורת תיעודית של אקטיביזם חברתי ופוליטי. כפי שאראה בהמשך, איכות זו מהווה רק חלק מאופיו המורכב, ולעיתים דואלי, של **בוקיטו**.

בוקיטו ואקטיביזם תיעודי

לפי חוקר ותאורטיקן הקולנוע ביל ניקולס (Nichols), מסורת הקולנוע התיעודי הקורא לפעולה תוך ביטוי עמדות מנוגדות למדיניות של הממשלות ושל בכירי התעשייה החלה לצמוח בשנות העשרים והשלושים של המאה הקודמת. סרט מפתח מסוג זה הוא סרטם של יוריס איוונס והנרי סטורק, *Misère au Borinage* (1934), שתיעד את תנאי המחיה הקשים של פועלים, תוך התמקדות בכורי פחם, באזור בוריאז' בבלגיה.



הסרט, שנולד במקביל לפריחת תנועת הקולנוע התיעודי הגריסונית בבריטניה, נקט עמדה שונה מזו של מנהיג התנועה הבריטית ג'ון גריסון. גריסון הכתיב עשייה תיעודית מגויסת בשירות מפלגת הלייבור ומשרדי התעשייה שעבד תחתם. איוונס המרקסיסט, לעומת גריסון, הוא דוגמה לקולנוען חברתי ופוליטי שלא נתמך "מלמעלה" אלא פעל "מלמטה", תוך הטלת ספק באידאולוגיה השלטת ובעלת האופי הלאומי-הומוגני, ודרישת שינוי רדיקלי. ממשיכת דרכו המובהקת היא ברברה קופל בסרטה זוכה האוסקר **מחוז הרלן, ארה"ב** (1977, *Harlan County, USA*).¹ הסרט, שגם עוסק במציאות הקשה של כורי פחם, הפעם בקנטקי בארה"ב, הופק במאמצים רבים של קופל למימונו, לעיתים תוך הקרבת הונה האישי, תוך מחויבות מלאה למאבקם של כורי הפחם להקמת איגוד מקצועי.² סרט זה, וכן סרטם של איוונס וסטורק, מזוהים על ידי החוקר והאקטיביסט תומאס וואו (Wauth) כחלק מרצף היסטורי אוטונומי בן למעלה מ-80 שנה של קולנוע "מחויב" ("committed documentary"). על פי וואו, מדובר במסורת סרטים שיוצריהם שאפו לבטא באמצעותם אסטרטגיה פוליטית וטקסטואלית מהצד השמאלי של המפה הפוליטית, במטרה להתערב במציאות ההיסטורית, ולשנות את העולם.³

אופיו של **בוקיטו** כסרט מחויב או פוליטי בא לידי ביטוי בכמה אופנים. בדומה לסרטים אחרים במסורת קולנועית זו, הסרט הופק באופן עצמאי, ואף מחתרתי. כדי לצלם את הסרט, הקר ווינס לקחו גיפ מגויס, העמיסו אותו בציוד, בין השאר ציוד צילום שקיבלו מהחוג לקולנוע שלמדו בו באוניברסיטה, ונכנסו ללבנון ללא אישור.⁴ הגישה לחומר ארכיוני נמנעה מהם על ידי משרד הביטחון, שהחרים את כל קטעי החדשות והיומנים שצולמו בעת המלחמה, ולפיכך הם הסתמכו על חומרי הגלם שצילמו. את פיתוח הסרט והדפסתו השלימו בתמיכתו של איש עסקים פרטי שנשאר בעילום שם. ריאיון עם מג"ד שהוכנס לסרט נערך ללא קבלת אישור מדובר צה"ל.⁵

הריאיון, שראוי להתעכב עליו כדוגמה בולטת נוספת לאופיו הפוליטי של הסרט, מצולם בבית לבנוני מפואר ונטוש שבו התמקמו אנשי היחידה הצה"לית בפקודו של אותו מג"ד לאחר שהדיירים המקוריים ברחו מן המלחמה. המג"ד יחד עם חיילים אחרים מתועדים כשהם פרושים על ספות, מאחוריהם פרגוד סיני או יפני, מעוטר להפליא. פרחים טריים באגרטל מוצגים וברקע קריינות המציינת כי משרת המשפחה נותר בבית וממשיך להחליפם מדי יום. כך מרמז הסרט על מעמד האדון שקנו לעצמם דיירי הבית החדשים, כאחרוני הקולוניאליסטים. אז נפרשת משנתו של המג"ד, ובראיון עימו הוא מסביר כי מאות ההרוגים ואלפי הנפגעים במלחמה הם מחיר זול בתמורה להזדמנות להכות את הסורים שוק על ירך. הוא מוסיף, "חבל שמערימים לנו מכשולים כל כך רבים בדרך. זאת אווירה נפלאה שחבל שיש כאלה שמעכירים אותה". היוצרים מנצלים את המצע הקולנועי שלהם כדי להמשיך להציג את פניו של המג"ד על המסך, תוך השמעת קריינות שכאילו מופנית ישירות אליו, אף שהוקלטה מאוחר יותר: "עייפנו מפטפוטי הערכות המצב עם מאות הרוגים ואלפי פצועים. לא רוצים יותר להיות הנשק הסודי או הרב תכליתי שלך. ואם למתים לא היה בפה כל כך הרבה חול היו שואלים אותך: איך יצאנו בזול?" בעוד נשמעים הדברים, הסרט עובר מפניו של המג"ד אל שוט של חייל השוכב על הספה בבית המפואר. פניו אינם נראים, גופו הפסיבי מעורסל בספה כמעין פייטה הזועקת את הקרבתו על מזבח מלחמת הברירה.

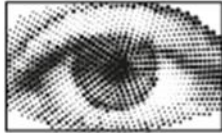
¹ Nichols, Bill, 2024, *Introduction to Documentary* (Fourth Edition), Bloomington: Indiana University Press, pp. 200–201.

² Pellet, Gil, 2015[1977], "The Making of Harlan Country, USA: An Interview with Barbara Kopple", in *Barbara Kopple: Interviews*, Gregory Brown (ed.), Jackson: University Press of Mississippi, p. 18.

³ Wauth, Thomas, 2011, *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, pp. 270–272.

⁴ קדמון, סימה, 1990, "דור שלם של נכים", מעריב: מוסף סופשבוע, גיליון 12848, עמ' 14.

⁵ נאמן, רחל, 1983, "מזכרות מהבוקיטו", כותרת ראשית, גיליון 33, 20.7.1998, עמ' 44.



בוקיטו והתיעוד העצמי

במקביל לזיהוי הסרט כדוקראקטיביזם המבטא באופן ישיר התנגדות למלחמה, אלמנטים שונים בו מאפיינים אותו כשייך לתת-ז'אנר נוסף בקולנוע התיעודי, הזוכה לכינויים מגוונים, ועיקרו היוצר המתעד את חייו. היסטוריון הקולנוע ג'ים ליין (Lane) משתמש בהגדרה "קולנוע תיעודי אוטוביוגרפי", כדי להתייחס באמצעותה למסורת תיעודית אישית שהחלה לצמוח באמצע שנות ה-70. בסוג זה של קולנוע, היוצר מפנה את המצלמה אל עצמו ואל חוויותיו, תוך מיקום אירועי היום-יום של סובייקט שלרוב אינו ידוע בציבור בהקשר חברתי רחב יותר.⁶ קתרין ראסל (Russell), החוקרת את האוטוביוגרפיה הקולנועית האתנוגרפית, מגדירה את הסרטים הנכללים בקטגוריה זו כיציאה למסעות שהינם גאוגרפיים וטמפורליים במקביל, היינו מסעות בין זיכרון האירוע שתועד בעבר לזמן העריכה והקלטת הקריינות המתרחשת בהווה. הקריינות, בצורת קול חבוי (voice over) בגוף ראשון, היא אחד המאפיינים המובהקים של היצירות בסגנון זה, המדגישות דרכה את אופיין הסובייקטיבי, המתבדל מהתפיסה המסורתית, של הקולנוע התיעודי כדוקומנט או בייקטיבי של המציאות, ומציע דיווח של המציאות ההיסטורית מנקודת מבט אישית ורפלקסיבית. מבחינה זו, היא אומרת, מדובר ביצירה שהיא "אמנות זיכרון" אשר מגינה מפני נטיית ההאחדה של התרבות התעשייתית המודרנית".⁷

בוקיטו אכן מפנה את מבטו, תוך שימוש בקריינות בגוף ראשון, אל מאורעות אישיים מעברם הצבאי של יוצריו, תוך יציאה למסע של התבוננות אחורה ופנימה, אל זיכרונותיהם מן הקרב. מצד אחד, אין כל סיבה לחשוב שמתקיימת סתירה בין אופיו האישי לאופיו הפוליטי. בהתאם להגדרות של ליין וראסל, הסרט התיעודי האוטוביוגרפי, כאמור, עוסק בהקשר החברתי-תרבותי הרחב של ה"אני", ואף מתכתב עם המימרה האקטיביסטית "האישי הוא פוליטי".⁸ גם המסורת של הקולנוע האישי – או ה"movies – I – בישראל, כפי שנסקרה על ידי חוקר הקולנוע שמוליק דובדבני בספרו *גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל*, היא בעלת הקשר פוליטי ביקורתי, שאליו נשוב בהמשך המאמר. מצד שני, לשם ההבדלה בין קולנוע אוטוביוגרפי לקולנוע חברתי-פוליטי-אקטיביסטי, מעניין להתייחס לאופן שבו דובדבני נמנע מלהוות, לדוגמה, את יצירתו של מייקל מור כקולנוע אוטוביוגרפי, זאת אף שמור נוטה לחשוף בסרטיו את סיפורו האישי. כפי שדובדבני מסביר זאת, הסיפור האישי של מור משמש בעיקר תכלית ציבורית גלויה תוך עניין מרכזי בתוצאות חברתיות, לא בווידיאו אינטימי של היוצר.⁹

המקרה של **בוקיטו** מתקיים איפשהו בין האופוזיציות הבינריות הללו. כפי שהודגם, הסרט ראוי לזיהוי כחלק מהמסורת של הדוקו הפוליטי בשל השימוש שנעשה בו בחזרה אל לבנון בעקבות חוויות אישיות כדי לבטא התנגדות ורבליית ישירה וחד-משמעית למלחמה, תוך הדגשתה באמצעים חזותיים. מבחינה זו, ניתן לזהות את הדימיון בינו ליצירה של מור. במקביל, ולהבדיל מסרטיו של מור, **בוקיטו** אינו בנוי כרצף טיעונים רטוריים מפיו של קולנוען-חוקר, המגובים בעובדות מקיפות ומפורטות על אופן היווצרות המלחמה, ההקשר הפוליטי וההשלכות שלה. הקר עצמו אמר על הסרט, "לא רצינו לצלם זועות [...], רצינו לצלם זיכרונות".¹⁰ השאיפה הזו ניכרת בבחירה לפתוח את הסרט בפרולוג המשחזר מאורעות שכלל לא התרחשו בזמן מלחמת לבנון הראשונה, אלא חמש שנים קודם לכן. המאורעות המתוארים הם ממצע "שלכת" משנת 1978,

⁶ Lane, Jim, 2002, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 4–6.

⁷ ראסל, קתרין, [1999] 2021, "אוטוביוגרפיה: מסעות העצמי, אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי, אוהד לנסדמן ולליב מלמד (עורכים), תל אביב: עם עובד, עמ' 224.

⁸ ראו ליין, עמ' 146.

⁹ דובדבני, שמוליק, 2010, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, עמ' 35.

¹⁰ ראו קדמון.



שמטרתו הייתה חיסול בסיס מחבלים של פת"ח, ושבנו נהרגו שניים מקציני צה"ל, ניר זהבי ויפתח עין. זהבי היה חבר של הקר מנעוריו, והסרט מוקדש לזכרו.¹¹

למה בחרו היוצרים לפתוח את הסרט דווקא בסצנה זו? אמנם החזרה בסצנה אל דהר אל'בורג', שם התנהל מבצע "שלכת", מספקת להם הזדמנות להשמיע את מחאתם נגד המלחמה כבר בפתיחת הסרט, תוך שהם מדגישים כיצד התחושות שלהם אז השתנו נוכח המלחמה הנוכחית: "קיבלנו את מותם כגזירה מן השמים, מכמת גורל. כעת חזרנו לכאן בנסיבות של מלחמה מיותרת. מתו רבים מדי וההרגשה השתנתה. אתה נעמד מול הזיכרונות ומול קירות הבתים ואומר לעצמך: לא עוד. לא עוד מתים במלחמות שלנו אין חלק בהן. לא עוד מקומות מקודשים עם ריח של מוות". עם זאת, הבחירה לפתוח את מסמך המחאה נגד מלחמת לבנון דווקא בעיסוק באירועים שקדמו לה, דורשת בחינה של מוטיבציות אחרות המניעות אותה.

ראשית, בחינת הסצנה מגלה כי היא שמה דגש על חיפוש בעקבות הזיכרון. המצלמה עוקבת אחר המסלול שהלוחמים עברו במבצע, כאילו היא מתעדת רוחות רפאים בלתי נראות על החוף. בתיעוד הבתים ששימשו כבסיס המחבלים, היוצרים מתעכבים על האופן שבו חורי כדורים בקירות נאטמו ופתח הבית נסגר, ועל העובדה שמהבית, שזהבי נהרג בו, נותר רק חור הביוב: "אנדרטה לכאב. אבן על אבן בגובה 70 ס"מ". ניתן לפרש זאת כאילו היוצרים אינם באים רק לבטא מחאה ולתעד את עוולות המלחמה. הם מחפשים אפשרות להנצחה של רגע אובדן אישי, מחפשים להמחיש בבטון שנותר את הזיכרון של מה שאבד. הם בוחנים את האפשרויות הקיימות באמנות הזיכרון באופן התואם את הגדרתה של ראסל לקולנוע אתנוגרפי אישי.

השימוש במצלמה להתמודדות עם אובדן אישי בקרב עולה גם בקטע שהוזכר בפתיחת המאמר, ושמוקדש למותו של דודו כהן. מצלמת הכתף קרבה בקטע זה אל שורת חנויות שלצידן דודו נהרג וכאילו מבטאת נקודת מבט של חייל המבצע סריקה. הקריינות מתארת כיצד היוצרים צעדו בעת הצילום בדרכו האחרונה של דודו, עד לערימת החפץ שעליה נהרג, ומפרטת את מטרתם, "לא רצינו לשחזר. רצינו להתבונן שוב. חיפשנו מה עבר על בן אדם רגע לפני המוות". ניתן להגיד שההבחנה בין שחזור להתבוננות היא במידה מסוימת ההבדל בין הדוקו הפוליטי לאוטוביוגרפי הפיוטי. אם השחזור הוא פעולת חוקר המכוון להביא תשובות חד-משמעיות על הרגע בדיוק כפי שהיה, הרי שההתבוננות מחפשת שאלות, מציעה נקודות מבט אחרות. כאן, היוצרים מחפשים אחר נקודת מבט בלתי אפשרית, של חבר שמת.

זו לא נקודת המבט היחידה שהם מבטאים. בעודם מצלמים את הילדים המשתובבים לצד ערימת החפץ שעליה דודו נהרג, הקריינות מספרת: "כך נראתה אותה ערימת חפץ מהמקום בו שכב החייל הסורי". ניתן מכך להבין כי נקודת המבט של דודו שהיוצרים חיפשו באמצעות המצלמה התחלפה בקאט בנקודת המבט של מי שהרג אותו. באופן זה, הסרט מספק ביטוי לזהות אמביוולנטית, המסוגלת לאמץ בסצנה אחת שתי נקודות מבט של שני סובייקטים בעמדות אויב. מקובל לתאר בחקר הקולנוע את הסובייקט של הסרט האוטוביוגרפי כסובייקט המפוצל בין המתעד למתועד, בין הזיכרונות להרהור בהם, בין רגעים וזמנים שונים של העצמי בצילום ובעריכה. במחקר בתחום הקולנוע האוטוביוגרפי האתני (או "הקולנוע האוטור-אתנוגרפי"), ראסל מזהה כי בסרטים אוטוביוגרפיים שבהם היוצר יוצא למסע ונהיה אדם זר בארץ אחרת נוצר טשטוש בינו כאתנוגרף ובינו כ"אחר".¹² בסצנה המתעדת את ערימת החפץ שעליה נהרג דודו, ה"אחרות" של הסובייקט המזדהה עם שני צידי המתרחש בקרב היא בעלת משמעות פוליטית ואישית כאחד.

¹¹ "מבצע שלכת – מהלך המבצע", אתר סיירת צנחנים. נקרא בתאריך 7.11.2024. <https://web.archive.org/web/20160304031902/http://www.satzah.co.il/web/888/nsf/ARCLookup.taf?function=details&ID=132465&did=5027&lang=HE>

¹² ראו ראסל, עמ' 228–229.



מורכבות הסובייקט עולה בסצנה גם מתוך מחווה לסרט אחר, שאפשר לזהות בה. ההתמקדות בילדים, המשתובבים לצד ערימת החצץ ומחזירים מבט למצלמה, מהדהדת את הדימוי המוכר מסרטו של דוד פרלוב, **בירושלים** (1963). בדימוי זה נראית חבורת ילדים ש"עושים פרצופים" למצלמה, בעת שבפס הקול נשמעת בקשתם "תצטלם אותי". על פי ניתוחו של דובדבני, השימוש השגוי והמשעשע בצירוף "תצטלם אותי" מעיד על מעמדו של הדוקומנטריסט כמי שמתעד את העולם, אבל גם משתקף בתיעודיו כבדיוקן עצמי, "הצלם המצלם אותם מצלם בעצם את עצמו".¹³ ניתן לשער כי יוצרי בוקיטו, שהיו תלמידיו של פרלוב באוניברסיטת תל אביב ואף הקדישו לו את יצירתם זו, שילבו את דימוי הילדים בסרטם כהומאז' מכוון. דימוי זה נטען, במקרה של **בוקיטו**, במימד מצמרר, בידיעה כי הילדים מלאי החיות נצפים מעמדתו של חייל יורה, בעודם ממלאים את מקומו של חייל מת.

פיצול הזהות בסרט ניכר גם באופן השימוש בכינויי גוף בקריינות. לאורך הסרט ניתן לזהות שימוש בשלושה גופים. גוף שני רבים משמש לפנייה לאחראים למלחמה – אנשי הממשל והמנהיגים. גוף ראשון רבים מוקדש לתיאור נקודת המבט של היוצרים בחזרתם ללבנון ולזיכרונותיהם. זו בחירה מפתיעה המאתגרת את השימוש המקובל בסרטים אוטוביוגרפיים בגוף ראשון ביחיד. מעבר להסבר הלוגי כי לסרט שני יוצרים, הטיית הרבים כאילו הופכת את היוצרים למייצגים של כלל החיילים הלוחמים חלק במלחמה, ה"אנחנו" שהם הקורבנות "שלכם", המנהיגים. מעניין לשים לב שלעיתים, ה"אנחנו" מומר לפתע ב"אתה", בגוף שני יחיד, כפי שבא לידי ביטוי, לדוגמה, בסיום קריינות הפרולוג, "אתה נעמד מול הזיכרונות ומול קירות הבתים ואומר לעצמך: לא עוד". השימוש בגוף שני יחיד מצליח לבטא באופן פרדוקסלי הסתכלות פנימה, כמי שמישיר מבט אל מראה, תוך כדי שאותו "אני" נותר ערטילאי, בלתי ניתן ללכידה. השימוש ב"אתה" מאתגר את החלוקה בין "אנחנו" ל"אתם", כמו מייצר נקודת אמצע בין שני צידי מתרס אלה.

הפיצול בין נקודות המבט השונות ובין הגופים השונים, בין קריאות המחאה הישירות ובין ביטויים קולנועיים אוטוביוגרפיים שמסריהם חבויים בסאבטקסט, מעניין לבחינה כנגד עמדתם המורכבת של היוצרים עצמם ביחס למציאות שבחרו לתעד כפי שנכתב על הסרט בעיתון "כותרת ראשית" בשנת 1983, "הדברים הבוטים לא באים מפיהם של חברי קבוצת 'יש גבול' או 'הוועד נגד המלחמה בלבנון'. זוהי מחאתם של שני קצינים המעידים על עצמם שאם ייקראו שוב לדגל – ילכו וילחמו".¹⁴ בראיונות על הסרט, הקר מבטא זעם על זילות חיי החיילים והאוכלוסייה האזרחית הלבנונית במלחמה, תוך הפעלת מסות של צבא על מתי מעט. הוא מתאר זאת כהמשך המגמה שזיהה במבצע ליטני ב-1978, שבעקבותיו החליט לסיים את שירותו הצבאי הפעיל כקצין. מנגד, הוא מספר שכשפרצה המלחמה, ועוד לא גייסו אותו, תפס טרמפים ונסע לבד ללבנון. כמו כן, הוא מתוודה על בחירתו האישית לשרת כמג"ד במילואים. את "פיצול האישיות בין הצבא לאזרחות", כפי שמכנה זאת סימה קדמון המראיינת אותו, הקר מסביר הן ברצון לשרת כדי למנוע כמה שאפשר הרג בתוך המלחמה חסרת התכלית, והן בתחושה שכדי שתהיה לו הזכות להשמיע את זעקתו נגד המלחמה, הוא אומר, "חשבתי שאני מוכרח להיות שם, לראות בעיני מה קורה".¹⁵ ניתן לטעון שמדובר בזיקוק של מורכבות עמדת הדוקומנטריסט המתעד עוולה, ולשם כך נדרש להתקרב אליה עד שהוא הופך לשותף לפשע. זו מורכבות שהסרט מציף, בין השורות, באמצעות עירוב הגישה האקטיביסטית – של המשקיף מן החוץ הביקורתי – והגישה האישית – של המשתתף באירוע.

¹³ דובדבני, שמוליק, 2023, המודרניים הראשונים: עלייתו של הקולנוע התיעודי האמנותי בישראל, תל אביב: עם עובד, עמ' 160–161.

¹⁴ ראו נאמן.

¹⁵ ראו קדמון.



בוקיטו והטראומה בקולנוע הישראלי

במחקרו על סרטי ה־I movies הישראליים שהוזכר מעלה, דובדבני מזהה פריחה של סרטים אישיים בעקבות פרוץ האינתיפאדה הראשונה בסוף 1987, ובהם מגמה של וידוי והבעת אשמה. אשמה זו, כפי שהוא מסביר, צפה מתוך לא־מודע קולקטיבי בעקבות האינתיפאדה, אבל נוגעת דווקא לעולות "האב המייסד", עולות הגירוש ההמוני של פלסטינים מבתיהם על ידי דור תש"ח, או במינוח הפלסטיני, הנכבה.¹⁶ אחת מדרכי ההתמודדות עם האשמה, שניתן למצוא בכמה מהסרטים לפי דובדבני, היא זו הידועה במונח הביקורתי "יורים ובוכים". הכוונה היא לפרקטיקה של הבעת מחאה נגד עוול תוך כדי או לאחר השתתפות בו, כך שהמחאה מאפשרת היטהרות מן האשמה. היטהרותם של המתעדים־מתועדים בסרטים אלה תלויה בתליית האשמה באחרים, כגון מנהיגי המדיניות הצבאית הדורסנית, וזיהוי עצמם כקורבנות שנכפה עליהם להיות שותפים לפשע.¹⁷

ביקורת ה"יורים ובוכים" בגרסה חריפה יותר שלה הופנתה על ידי שלל מבקרים כלפי שלישיית סרטים מאוחרים יותר, שעסקו במלחמת לבנון הראשונה ויצאו לאקרנים בהפרש זמן קצר: **בופור** (יוסף סידר, 2007), **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008) ו**לבנון** (שמוליק מעוז, 2009). בסרטים אלה, חזרו ואמרו מבקריהם, ישנו עיסוק טהור בטראומה של החיילים, לא פעם תוך מחיקה של כל קונטקסט פוליטי או היסטורי למלחמה.¹⁸

בבחינת שלישיית הסרטים, עם דגש על **ואלס עם באשיר**, חוקרי הקולנוע נורית גרץ ורז יוסף מציעים קריאה אחרת שמדגישה את הפוטנציאל האתי והפוליטי הטמון בהם. הם בוחנים כיצד סרטים אלה ואחרים בקולנוע הישראלי העכשווי, נושאים שפה קולנועית פוסט־טראומטית, שמספקת ביטוי לטראומות עבר קולקטיביות: השואה, הכיבוש, המלחמות והנכבה.¹⁹ אופנים קולנועיים אלה עשויים לכלול מתן ביטוי יצירתי לחוויית זיכרון חלקי, ניתוקים או שבירת הרצף הכרונולוגי. המבט אחורה, שחוזר ונשנה בסרטים שגרץ ויוסף מנתחים, שובר את ההתקדמות קדימה שמאפיינת את נרטיב התקומה הציוני, מפריט את הזיכרון הקולקטיבי ההגמוני ומספק הזדמנות להחלמה מפצעי העבר, שנדרשת לשם כינון חברה מתוקנת בעלת אחריות אתית.²⁰

בוקיטו הוא מהתייחסויות הקולנועיות הראשונות למלחמת לבנון הראשונה, כמעט בזמן אמת, וכמובן הקדים בהרבה את סרטי המאה ה־21 המחזירים מבט אל אותה מלחמה. עם זאת, ניתן לזהות במבנה הסרט ובשפה הקולנועית שלו ביטויים לאותה הצפת חוויית טראומה שהסרטים המאוחרים יותר – לפי גרץ ויוסף – שואפים להעלות מן העבר המודחק. יש לציין כי ניתן לקרוא את הסרט כתואם את המגמה המכונה "יורים ובוכים", לפחות כפי שהיא באה לידי ביטוי בפי דובדבני בסרטי ה־I movies שלאחר האינתיפאדה. עם זאת, יש רווח בבחינת **בוקיטו** דרך פריזמת חקר הטראומה והאתיקה הקולנועית.

כאמור, הסרט מעלה על המסך זיכרונות דרך תיאורם בקריינות, ובמקביל דרך התבוננות באתרי ההתרחשות של אירועי העבר העולים באותם זיכרונות. העובדה כי הקריינות בסיום הסרט מתארת את האופן שבו החייל השב הביתה "משותק מן הזיכרונות", משרתת את הטענה שהזיכרונות שהסרט מציף הם בעלי מטען פסיכולוגי שאפשר לפרשו כטראומטי.

¹⁶ ראו דובדבני 2010, עמ' 85–86.

¹⁷ שם, עמ' 107–108.

¹⁸ גרץ, נורית, ורז, יוסף, 2017, עקבות ימים שעוד יבואו: טראומה ואתיקה בקולנוע הישראלי העכשווי, תל אביב: עם עובד, עמ' 107; ניב, קובי, 2014, בזרוע נטויה ובעין עצומה: הקולנוע הישראלי מביט לאחור אל מלחמת לבנון, תל אביב: עולם חדש הוצאה לאור.

¹⁹ ראו גרץ ויוסף, עמ' 22.

²⁰ ראו גרץ ויוסף, עמ' 37.



מבחינה מבנית ואסתטית, הסרט מציף קיטוע כרונולוגי בין זמן אירועי המלחמה מן העבר שבהם נזכרים היוצרים, לזמן הצילום שנעשה מאוחר יותר, ובינם לזמן הקלטת הקריינות (המתייחסת לשני הראשונים בלשון עבר). מבנה זה מייצר מעין מסדרון זיכרונות סבוך, שעשוי לבלבל את הצופה בניסיון לאבחן בין הזמנים השונים. ביטוי קולנועי אפקטיבי זה, של הבלחות זיכרון בלתי רציפות כשפה קולנועית פוסט-טראומטית, מתעצם על ידי השילוב בפרולוג של זמן רביעי ומוקדם יותר, אשר כשלעצמו מבטא זיכרון טראומטי: נפילתו של ניר זהבי במבצע שקדם למלחמה. האפקט מתעצם גם על ידי הצגה לא כרונולוגית של הזיכרונות. לדוגמה, היום השישי למלחמה, יום הפסקת האש, מופיע בסרט לפני היום החמישי, שבו נהרג הקצין דודו כהן. מבחינה זו, ניתן להגיד שביטול הרצף הכרונולוגי בהחלפת סדר ימי המלחמה בסרט משרת היטב לא רק את השפה הפוסט-טראומטית, אלא גם את ביקורת היוצרים על חוסר הרצף הלוגי במלחמה נטולת התכלית.

כשם שמוצג בסרט רצף מקוטע מבחינת זמניות, מוצג בו גם קיטוע של הרצף המרחבי. הסרט, שנקרא על שם דרך ובנוי גם כיציאה לדרך ההולכת ומעמיקה את החדירה לתוך לבנון, מייצר באמצעות הנדידה הרנדומלית בין אתרים שונים חוויה של דיסאוריינטציה מרחבית, באופן שמאתגר את התפיסה של המושג "דרך" כצעידה קדימה, כהתקדמות. כך גם המוטיב החזותי החוזר, של גלגלי ענק קפואים ללא תנועה, בעצמו משמש כסמל כפול, הן לעמידה במקום והן לתנועה במעגלים, המנוגדת לקונספט של התקדמות לעבר יעד מלחמתי קוהרנטי. הביטוי לתנועה במעגלים מגיע לשיאו בפרק בסרט המצולם בפארק שעשועים, ובו המצלמה מוצבת על מכונית במסלול של מירוץ מכוניות. מהירות התנועה המעגלית על המסלול נלכדת על ידי המצלמה באופן שהולך ומתעצם, הרבה בזכות עריכת הפסקול הבולעת בהדרגתיות את קולות הרקע של הפארק ומותירה רק את צליל הרכב הנוהם, כאילו הומר למטוס צבאי. השינוי שהשפה הקולנועית עוברת בסצנה, מאיכות ריאליסטית לאקספרסיוניסטית, כאילו מבטאת את אימת הקרב הנוכחת תמיד אצל החייל, גם ברגעי פנאי, כפי שהפארק אמור לספק.

רגע נוסף ובולט בסרט שניתן לפרש כביטוי קולנועי לטראומה מצוי גם הוא בסצנה העוסקת בהריגתו של דודו כהן. שוט נסיעה רועד, שחוזר בסרט פעמים רבות כביטוי למסע ברחבי לבנון, מלווה בקריינות המספקת רקע לתקרית: "מזהים חיילים סורים הנמלטים לתוך קבוצת בתים וחנויות לצידם. קוראים לטנק על מנת לירות לבתים ולחנויות. רגע לפני שהטנק יורה, מבחינים במשפחה נכנסת בריצה לתוך אחד הבתים. לא לירות!"

ברגע השמעת הפקודה בקריינות, הצילום בנסיעה קופא באפקט פריז פריים (freeze frame), כאילו המצלמה היא נשק שננצר על ידי היוצרים. זוהי בחירה קולנועית שניתן לפרשה בכמה אופנים, לעתים אף מנוגדים. האחד הוא קשירת המצלמה בפעולה של נשק: המצלמה מחליפה את הרובה, ומבטאת את היוצרים במלחמתם האישית נגד מלחמת הברירה המיותרת. לעומת זאת, אפשר לפרש את אקט הקפאת הצילום כתגובה לפקודה. זהו ביטוי למחויבותם הצבאית של היוצרים כמי שחונכו להקריב את חייהם עבור מטרות צה"ל. פרשנות שלישית להקפאת הפריים היא רצון לדמות לצופים את חוויית השירות במלחמה, תוך אזכור פוליטי להיותם שותפים אליה. הפירוש הרביעי הוא שהקפאת הרגע כמוה כזעזוע הזיכרון ברגע היווצרות הטראומה. טראומה נוטה להיות מוגדרת כאירוע מטלטל שהאדם החווה אותו אינו יכול לתפוס או לייצג אותו בזמן התרחשותו. הבחירה לא לירות ולסרוק את הסביבה ללא אש היא שהובילה להריגתו של דודו. בסרט, הזיכרון כאילו מגיע לרגע האובדן, וקופא.

בין טראומת הקורבן לטראומת הכובש

בספרה, *טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה*, חוקרת הקולנוע רעיה מורג בוחנת את המעבר בשיח הטראומה מעיסוק בטראומת הקורבן לעיסוק בטראומת הכובש, המתמודד עם אחריותו לסבלם של

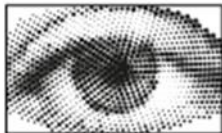


קורבנות אלימות. מורג עומדת על ההבדלים בין שני סוגי הטראומות, שבאים לידי ביטוי גם בהבדלים בביטויים שהם זוכים להם בעולם הקולנוע. אם טראומת הקורבן היא טראומה פסיכולוגית המתאפיינת בהתמוטטות פסיכולוגית, טראומת הכובש היא טראומה אתית המאופיינת בסתירות מוסריות עמוקות, אך לא בהתמוטטות פסיכולוגית או בזיכרונות פולשניים. אם מבחינת ייצוג, טראומת הקורבן מתאפיינת באי ייצוגיות ובהיתכנות לאידידוק היסטורי, טראומת הכובש ניתנת לייצוג ולדידוק היסטורי.²¹

כפי שבוקיטו מפגיש בין אקטיביזם גלוי ליצירה פיוטית ואישית, בין נקודות מבט שונות ובין עמדת מעורבות במלחמה ועמדת ביקורת, כך הוא גם מפגיש בין ביטויים שונים לטראומת הקורבן ולטראומת הכובש גם יחד. עד כה, המאמר דן בכמה מביטויי החזותיים של הסרט לטראומת הקורבן. אולי הביטוי הישיר והורבלי מכל לטראומה זו מצוי בסצנת הסיום שלו, שבה הקריינות מתארת לראשונה את הקושי לחזור מן הקרב אל החיים בבית. אם עד כה העריכה בסרט חיברה בין מקום ההתרחשות המתואר בקריינות לבין זה המוצג על המסך, הפעם זה לא קורה. במקום לחזור הביתה כפי שמתארת הקריינות, הדימוי החזותי נותר בלבנון. זו בחירה קולנועית שכאלו נותנת ביטוי לאופן שבו החוזרים מן הקרב נותרים שם גם בעודם בבית, רדופים על ידי מראות המלחמה. אולי זו המשמעות של הבחירה בשם בוקיטו, שמו של הכביש שבין תל אביב לביירות, בין הבית ובין המלחמה, שעליו נותרו היוצרים שלחמו בה. הדימוי מלבנון שנבחר ליווי קריינות הסיום הוא דימוי מאטליז, ובו כבש נשחט. בעוד הקריינות מונה את ההרוגים במלחמה – 300, 200, 100 – מוצגות בצד האטליז כבשים נוספות, עודן חיות, שממתינות לתורן. אל הבחירה הבוטה לסיים את הסרט בדימוי של צאן המובל לשחיטה מתווספת האמירה בקריינות: "אתה חוזר מהמלחמה כניצולי". האסוציאציה שניסוח זה מייצר לטראומת השואה מעמידה את החיילים השבים ממלחמת לבנון הראשונה בעמדת קורבן שהובל כצאן לטבח דווקא על ידי קברניטי מדינת ישראל, מקלט היהודים הציוני.

אולם, יוצרי בוקיטו אינם מסתפקים בהצגת החייל הישראלי כקורבן, וגם לא במחאה על העוול של מלחמה זו בלבד. הם דואגים להציג גם את שארי החייל הסורי שירה בדודו כהן, ולהזכיר שגם הוא היה בן אדם. הם מספקים תיעוד של שיירות הרכבים במחסומי הבידוק בדרום לבנון, שבהם שיטת הזיהוי הצבאית של פליטים פלסטינים נשענת על נוהלי אפיון גזעי ("הרבה ילדים, יותר שחומים"). הם מסבירים בקריינות כי אותה פרקטיקת שיטור ובידוק נהוגה בכלל מפעל הכיבוש הישראלי, גם בשכם, עזה וירושלים. הם מקדישים סצנה להתבוננות בשכונת בתים ופחונים, שההרס בה כה מוחלט עד שהם טעו לחשוב שמדובר במזבלה. בסצנה זו, היוצרים מישירים תחילה מבט אל שאריות של רכוש בשכונה – מגף, כיסא, נעל ספורט – ואז אל התושבים שנותרו במקום, גברים ונשים שיושבים לצד ההריסות. פניהם לעיתים חתומות, לעיתים מקריינות כאב דומם. אדם בכאפייה עומד ומקל בידו ומחזיר מבט ממושך אל המצלמה. הוא שותק. גם הקריינות פוסקת, מפנה דרך למראות. בתורת האתיקה שלו, הפילוסוף עמנואל לוינס מדגיש את חשיבות המפגש פנים מול פנים עם ה"אחר". פני האחר מכילות אחרות בלתי ניתנת לרידוד על פי קטגוריות ידע שעוצבו על ידי ה"אני".²² אם בסצנת בידוק הרכבים, סופקו לחיילים הוראות לזיהוי פלסטינים על פי קטגוריות מכלילות, כאן הצילום מספק את הזמן והשקט לראות מעבר לאותן קטגוריות. זוהי לא שפה קולנועית פוסט-טראומטית המבטאת את אי-האפשרות לייצג, המביאה אל המסך ניתוק או קרע ברצף החזותי. זו התעקשות על ייצוג ממושך של הרס ושל החיים שנותרו אחריו בשמו של דיוק היסטורי, כפי שהגדירה זאת מורג. זו התבוננות המאפשרת אמפתיה ותחושת הזדהות עם סבלו של ה"אחר".

²¹ מורג, רעיה, 2017, *טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה*, תל אביב: רסלינג, עמ' 36.
²² Levinas, Emmanuel. 1979[1969]. *Totality and Infinity*. The Hague: Martinus Nijhoff bv., pp. 36–44.



מבחינה זו, בהתאם לעיסוק הדואלי בטרואומה, האסתטיקה של **בוקיטו** מבטאת דואליות גם בעמדתה כלפי המצלמה ככלי מתעד. בסצנות העוסקות באובדן אישי בעת קרב, הקרע בין הזיכרון המתואר בקריינות ובין השאריות הבלתי מזוהות שנמצאות בשטח, מבטא את מגבלת המצלמה בתיעוד האסון מן העבר. באין יכולת לתת ביטוי למה שהיה, המצלמה יכולה לתת ביטוי רק למה שאינו, לקרע עצמו. במקביל לכך, במיקוד המצלמה על פניו של ה"אחר", הסרט מבטא את כוחה האתני להביא אל המסך את מה ומי שנמחק מהשיח הקולקטיבי. מילות הקריינות האחרונות מסכמות עמדה זו, בעודן מכריזות מלחמה על זילות החיים שהנאשמים בכתב אישום קולנועי זה מפגינים כלפי שני צידי המתרחש: "מי ששולח חיילים למלחמה כזאת ולא חס על חייהם, ודאי שאינו חס על חיי אזרחים. העין רואה, האוזן שומעת ודבר אינו נשכח". אי אפשר שלא לתהות, בימים אלה שאחרי זוועות 7 באוקטובר, בעוד המלחמה שבה ללבנון וכותשת את עזה, עם למעלה מ-800 חללי צה"ל ועשרות אלפי הרוגים עזתים על פי דיווחי הפלסטינים, בעוד 100 חטופים עודם בשבי, עסקאות שעמדו על הפרק סוכלו וחברי קואליציה קוראים להמשך הלחימה ולהתיישבות בעזה, היכן החייל-קולנוען שיבחר להישיר מבט, שיזעק את הבוקיטו שלו. ואם יזעק, האם תורשה להישמע זעקתו.

מוקדש בהוקרה רבה לראובן הקר, יוצר, מרצה, מנטור, השראה

בוקיטו (ישראל, 1983)

בימוי: ראובן הקר, שלב וינס

הפקה: ראובן הקר, שלב וינס

חברת הפקה: החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב

צילום: ראובן הקר, שלב וינס

פילמוגרפיה – ראובן הקר

בוקיטו – ישראל 1983 (עם שלב וינס)

רובאים – ישראל 1988

פיונים – ישראל 1997

לך לשלום גשם – ישראל 2007

התגנבות יחידיים – ישראל 2010 (תסריט)

דוד פרלוב: דיוקן – ישראל 2014 (תסריט)

פילמוגרפיה – שלב וינס

בוקיטו – ישראל 1983 (עם ראובן הקר)

פילמוגרפיה נוספת במאמר

בופור, בימוי: יוסף סידר, ישראל 2007

בירושלים, בימוי: דוד פרלוב, ישראל 1963

תקריב

כתב עת לקולנוע דוקומנטרי



ואלס עם באשיר, בימוי: ארי פולמן, ישראל, גרמניה,
צרפת 2008

לבנון, בימוי: שמוליק מעוז, ישראל, צרפת, גרמניה, בריטניה 2009.

Misère au Borinage, dir: Joris Ivens and Henri Storck, Belgium 1934

Harlan County, USA, dir: Barbara Kopple, USA 1977.