

## **“אנחנו היינו בים”: הביקורת המאשרת בסרטי מקרה לבנון הישראליים שאחרי מלחמת לבנון השנייה**

יובל בנזימן  
מכון סמארט, המחלקה לתקשורת  
האוניברסיטה העברית בירושלים

---

יוסף סידר, 2007. בופור, ישראל.

---

ארי פולמן, 2008. ואלס עם באשיר, ישראל.

---

שמואל מעוז, 2009. לבנון, ישראל.

לקראת סוף העשור הראשון של המאה העשרים ואחת יצאו בישראל בזה אחר זה שלושה סרטים שמרכזו עלילתם הוא מקרה לבנון הישראלי. שלושתם יצאו לאקרנים לאחר מלחמת לבנון השנייה אך אינם עוסקים בה אלא בניסיון לבחון בדיעבד את מלחמת לבנון הראשונה ואת נסיגת צה"ל מדרום לבנון בשנת 2000. הסרט בופור (סידר 2007) עוסק בחבורה של לוחמים המגנים על מוצב הבופור בשבועות האחרונים לשהות צה"ל בו לפני הנסיגה. ואלס עם באשיר (פולמן 2008) הוא סרט אנימציה אשר מתאר את מסעו הפרטי של הבמאי בהתחקותו על מאורעות מלחמת לבנון הראשונה שהדחיק במשך שנים. הסרט לבנון (מעוז 2009) מתרחש ביום הראשון למלחמה ומצולם בתוך טנק ישראלי שנקלע לשטח הנמצא בשליטת סוריה.

היה סביר לצפות כי לנוכח התרחקותו של הקולנוע הישראלי מהנרטיב הציוני-לאומי המסורתי בשני העשורים האחרונים (Shohat 2010) העיסוק הקולנועי המחודש במלחמת לבנון הראשונה והשלכותיה יהיה נוקב, עמוק ומשוחרר ממגויסות לנרטיב המסורתי. ציפייה זו מבוססת גם על עובדת קיומם של תהליכים פסיכולוגיים מוכרים שמרחק הזמן והמקום מאפשרים, וגם מהבחירה לעסוק דווקא ב"מלחמה הישנה" ולא במלחמת לבנון השנייה שאחריה יצאו הסרטים לאקרנים. פרספקטיבת הזמן, מרחק השנים, התמורות שהתחוללו במציאות הישראלית והשינויים שעברו על הקולנוע הישראלי בתקופה זו – היו עשויים לאפשר נגיעה בנושאים כאובים ולקדם עיסוק ורחב יותר בשאלות שבהן היה קשה לטפל בעבר.

אולם שלושת סרטי לבנון של השנים האחרונות אינם מעידים על מהפך ממשי. אף על פי שהן בעלילותיהם והן בשפתם הקולנועית הם אכן מאתגרים את הנרטיב הציוני-לאומי ואת תפיסת הביטחון הישראלית – הרי באותה עת הם גם משמרים ומאשרים אותם. סרטים אלה מוכיחים כי גם בעידן שבו הקולנוע הישראלי לכאורה משיל מעליו סממנים של הנרטיב המסורתי ונתפס כאנטי-ממסדי – רגליו עדיין נטועות בנרטיב הממסדי.

הסרטים עוסקים בסימפטומים של מקרה לבנון ולא בבעיות השורשיות אשר הולידו אותם. הם מציעים טיפול קוסמטי ונקודתי בתופעה ישראלית אחת ולא טיפול כירורגי בשורשי ההווה הישראלית. כך, אף שהם עוסקים באירועי העבר של הקונפליקט הישראלי-לבנוני, הם מייצרים ביקורת דומה לזו שנשמעה בשיח התקשורתי ובישיח הפוליטי שהתנהל במרחב הציבורי בישראל במהלך מלחמת לבנון השנייה. שיח זה אמנם מבקר את ההתרחשויות הקונקרטיות המתוארות בסרטים, אך בה בעת גם יוצר עבור החברה דימוי עצמי חיובי, מצדיק את מעשי החיילים הלוחמים, מחולל סולידריות ומחזק את הזהות הקולקטיבית.

שלושת הסרטים מבוססים על אותה תפיסת עולם, ולכן מספרים סיפור דומה אף על פי שעלילותיהם שונות. הם חולקים מעין נרטיב-על משותף המבוסס על שלושה מאפיינים עיקריים: (1) חוויית ניתוק: הלוחמים שבסרטים חיים במעין דיסוציאציה מהסכסוך שבו הם לוקחים חלק, אינם מכירים אותו לעומק או מדחיקים אותו. כפי שיודגם בהמשך, הניתוק בא לידי ביטוי גם בשפתם הקולנועית של הסרטים; (2) ביקורת כלפי הממסד המדיני והביטחוני ובעיקר כלפי "המצב בלבנון",<sup>1</sup> אך באותה עת חיזוק המוסכמה שצריך לקבל את עול השירות, למלא פקודות ולנהל את הלחימה על פיהן; (3) מסגור הסרט באופן שניתן לכנותו "הרגע שאחרי". מסגור זה מעקר את רוב הביקורת שהם מטיחים בממסד כיוון שבבסיסו קיימת ההנחה שמקרה לבנון הסתיים, שהטעויות (אם היו) הן נחלת העבר ושאינן כל קשר בינו לבין היבטים אחרים של התנהלות ישראל בכלל ושל תפקודה בהקשר של הסכסוך הישראלי-ערבי בפרט. נרטיב העל הזה – ששלושת מרכיביו קשורים כולם בניתוק בין התרחשויות קונקרטיות לבין תפיסת העולם הרחבה שהולידה אותן – מאפשר לסרטים לבקר את "המצב" בלבנון אך לא לבקש הבהרות ממי שאחראים ליצירתו; לצאת נגדו אבל לא להציע מהלך ממשי אשר יכול לשנותו; להראותו כמקרה חד-פעמי שאינו מעיד על הכלל; ולמעשה, לחזק מבלי דעת מרכיבים של תפיסת העולם הביטחוני-צבאית שהסרטים לכאורה מתנגדים לה.

האופן שבו סרטי מלחמת לבנון של השנים האחרונות ממסגרים את הקונפליקט הישראלי-לבנוני תואם את הדפוס האופייני שלפיו חברות הנמצאות בסכסוך מתמשך חוות ומבינות סכסוכים. הנטייה לשמר דימוי עצמי חיובי, לראות בעצמן שוחרות שלום ולהצדיק

1 בשיח הישראלי נעשה שימוש תכוף במונח "המצב". זה מונח אמורפי ומסובך להגדרה. השימוש במונח "המצב בלבנון" במאמר זה נועד להדגיש את אופיו העמום של המושג "המצב", אשר מסמן את התנאים והנסיבות שעמם החיילים צריכים להתמודד: לחימה מורכבת, בלא הכרעה ברורה, הנתונה במחלוקת ציבורית ופוליטית. אך חשוב מכל, "המצב" כמו קיים מכוח עצמו, אין איש שאחראי עליו ואין איש שניתן להאשימו בו ("זה המצב"). "המצב" יכול להיות קשה, אפשר להיות מיואשים ממנו, לבקר אותו, לחשוב שהוא בלתי נסבל – וכל זאת מבלי להתייחס למחולליו ולנסיבותיו הרחבות ובפרט אלה ההיסטוריות.

את מעשיהן (Bar-Tal 2007) — ניכרת גם בסרטים אלה. אמנם שזורה בהם ביקורת רבה, אך אופייה דווקא מאפשר בסופו של דבר לדבוק באותם מרכיבים שהיא מבקרת. כמו השיח הציבורי והשיח התקשורתי שנוצרו במלחמת לבנון השנייה גם סרטים אלה דבקים במגמת "הביקורת המאשרת".

### לא יודעים

בתחילת הסרט בופור, ימים ספורים לפני נסיגת צה"ל מדרום לבנון, קצין מהיחידה לסילוק פצצות מצטרף אל חבורת הלוחמים אשר נמצאת במוצב הבופור. מתברר שדודו נהרג בקרב על הבופור במלחמת לבנון הראשונה. "הייתי חייב לראות, להגיד שהייתי לפני שעוזבים", אומר הקצין, כנראה מכיוון שלבנון בכלל והבופור בפרט הפכו לחלק מרכזי מההוויה ומהאטוס הישראליים. בכואו מגלה הקצין ללוחמים פרטים משמעותיים שכלל לא ידעו על המוצב שעליו הם שומרים באדיקות. חרף התעניינותם במבצר, ואף מה שנרמה לעתים כמעט כסגידה לו, ולמרות חשיבותו באתוס הלאומי — הלוחמים אינם יודעים את ההיסטוריה שלו. הקצין מספר להם שבמלחמת לבנון לא תוכנן לכבוש את הבופור, שאילו היו נמנעים מללחום ומחכים עד הבוקר היו כל המחבלים נמלטים ממנו: "אפשר היה לעלות לפה בלי קרב ובלי הרוגים", הוא אומר. הוא אפילו טוען שניתנה פקודה שלא לכבוש את המוצב, אך ההוראה לא הגיעה ליעדה ולכן בסופו של דבר נכבש. גם מפקד המוצב בעת התרחשות הסרט, לירז, שמצטייר כחייל האחרון שמאמין בצורך להחזיק בבופור ובחשיבותו, אינו יודע את ההיסטוריה הזו. רק בשלב מאוחר יותר הוא שואל את מפקד החטיבה שלו אם הדברים נכונים. לירז מגלה שכנראה יש אמת בגרסה שהוא שומע, וכך נחשף הפער בין ההתנהלות במלחמה והתמשכותה ולבין חוסר ההיכרות של החיילים הלוחמים בה עם רקעה ונסיבותיה.

תופעה דומה מתוארת בסרט לבנון. חוסר ההבנה של הסיטואציה בלבנון מודגש בסרט דרך אופן הצילום בו. הצילום נעשה כולו מתוך הטנק, ונקודת מבטם של החיילים ושל הצופים בסרט מצומצמת כך לזווית מינימליסטית. התקשורת היחידה עם המציאות החיצונית נעשית דרך כוונת הטנק. זווית הראייה הזו גורמת לכך שכל מי שנמצא מחוץ לטנק יראה כאויב מטווח, והיא גם אינה מאפשרת הבנה רחבה יותר של נסיבות המלחמה. ללוחמים אין פרספקטיבה רחבה על המתרחש ואין להם ידע או יכולת להבין מה קורה בעולם שמחוץ לטנק.

כל אינטראקציה שמתקיימת בסרט עם העולם החיצוני מדגישה דווקא את חוויית הניתוק: כוח של צה"ל מגיע בטעות לאזור שנמצא בשליטת הקומנדו הסורי, ואנשי הכוח אינם מבינים שכך קרה. בשל חוסר ההיכרות שלהם עם השטח, שני אנשי פלנגות נשלחים אליהם כדי לעזור להם לצאת ממנו. כאשר אלה מגיעים, אחד מחיילי הטנק שואל "מה זה פלנגיסטים?" וכך מודגשת זרותם של החיילים לזירה שבה הם לוחמים. נוסף על כך, כאשר אחד הפלנגיסטים נכנס לטנק כדי לראות שבוי סורי שנמצא בו ומאיים עליו בערבית שהוא וחבריו יתעללו בו, החייל הישראלי היחיד בטנק שלכאורה מדבר ערבית מודה שהוא אינו מביין את הנאמר אך

נרמה לו מנימת הדברים שהפלנגיסט ניסה להרגיע את השבוי. הניתוק מהמציאות מתבטא גם בכך שהחיילים כלל אינם מודעים לחומרת הפגיעה בטנק שלהם. רק כאשר הם מפריים את ההוראות ומקשיבים לרשת הקשר הצה"לית, הם שומעים את מפקד הכוח מתאר את מצבם. הדיס-אוריינטציה שבה שרויים החיילים מאלצת אותם להזדקק לפלנגיסטים כדי להיחלץ, אך הללו בורחים ואנשי הטנק מוצאים עצמם לבד, בחושך, חסרי אונים.

גם ואלס עם באשיר מתאר מצב של חוסר מודעות להתרחשויות במלחמה וחוסר היכרות עם זירת הקרב. אלא שבמקרה זה הסיבה לחוסר המודעות היא תגובה פוסט-טראומטית לאירועי המלחמה: עשרים שנה לאחר מלחמת לבנון הראשונה פולמן אינו זוכר מה קרה בה. הוא אינו בטוח מה היה תפקידו, אם היה במחנות הפליטים או לא, ואם הוא עצמו הרג. גם חלק מחבריו, שאתם הוא נפגש בניסיון לשחזר את העבר, שוכחים, מדחיקים ומנסים שלא לזכור את המלחמה ההיא.

כאשר זיכרונו מתחיל לחזור אליו, וההרחקה מתפוגגת לאטה, הוא מתאר סיטואציות דומות של ניתוק בין התנהלות במלחמה לבין מה שהתרחש בה בפועל. כך, לדוגמה, בעוד צה"ל שולט על החוף בלבנון ומחכה להוראה לפרוץ לביירות, ניכרת ההפרדה בין המלחמה שבה הוא וחבריו משתתפים, לבין החיים שהם מנהלים בפועל: "הצבא כבר התמקם חזק ברצועת החוף [...] כל הזמן אמרו לנו שתכף פורצים לביירות ושכולם ימותו. אבל אנחנו, אנחנו היינו ביים. המוות לא כל כך העסיק אותנו". במקום אחר בסרט, כאשר יחידתו של פולמן מחזיקה בוילה במבואות ביירות, הקציין הממונה עליו יושב ורואה סרט כחול בזמן שמסביב מתנהלת מלחמה. בעודו צופה בסרט אותו מפקד קורא לפולמן, מודיע לו על התרעה חמורה על מכונית תופת שאמורה להתפוצץ לידם, וממשיך בצפייה.

זאת ועוד, טכניקת האנימציה, המעבר המתמיד בין פלאשבקים להווה, ההתייחסויות המפורשות לתענועי הזיכרון האנושי ולפער בין הבנת העולם בתיווך כלים דוקומנטריים לבין הבנת העולם בלעדיהם — כל אלה מדגישים את חוויית הניתוק עוד יותר. הניתוק אינו רק בין העבר להווה ובין התרחשויות המלחמה לבין התנהלות החיילים במהלכה. הוא גם קשור לפער שנוצר בין המלחמה לבין מי שמסקר אותה (באחת הסצנות עיתונאי הולך ברחוב שבו יורים מכל עבר ואינו נפגע), בין מי שחוה אותה עם מצלמה ובלעדיה (כפי שמעידה הפסיכולוגית בסרט על אחד ממטופליה שצילם את המלחמה אך הבין מה צילם רק כאשר היא נשברה), בין דמויות אמתיות לדמויות מאוירות (כך למשל, חברו של פולמן מוכן שדמותו המצוירת תופיע בסרט אך לא תצלום שלו) ובין המציאות עצמה לבין המציאות כפי שהיא מתוארת באמצעות אנימציה בסרט כולו.

כאמור, הסרטים נעשו והופצו אחרי מלחמת לבנון השנייה. אף שאינם עוסקים בה, הניסיון ליצור ריחוק בין הדמויות הלוחמות לבין המלחמה עצמה דומה מאוד לסגנונו של השיח הפוליטי והתקשורתי בעת מלחמת לבנון השנייה. במאמרה על שיח זה, דליה גבריאלי-נורי טוענת שנעשה בו שימוש במטפורות לא-מלחמתיות כדי לשוות למלחמה מראית עין של נורמליות, לעמעם את תמונתה בעיני הציבור ולציירה באופן קשה פחות מכפי שהייתה (Gavriely-Nuri 2008).

כך, אם כתוצאה מבורות, ואם כתוצאה מטראומה, משיתוק או מניסיון הדחקה — גם בסרטים שנעשו אחרי אותה מלחמה ניכרים ריחוק, ניתוק ודיסוציאציה בין הסיטואציה הקשה בלבנון לבין דמויות החיילים שנראות כמו לוקחות בה חלק מבלי להבין מדוע. אולם, כפי שיובהר בהמשך, ניתוק זה, אשר יכול להיתפס כאסקפיזם מעלילת-העל הלאומית, למעשה מאפשר את המשך התפיסה הצבאית-ביטחונית המסורתית.

### לא מתנגדים

חוסר ההיכרות עם הסכסוך והניסיון להרחיקו במקביל לנטילת חלק פעיל בו הם ביטוי לתהליך רחב יותר שהסרטים מספרים עליו: אלה טקסטים אשר יוצאים נגד הלחימה בלבנון אך באותה עת גם משמרים מרכיבים של האתוס הצה"לי ומנציחים אותו. המרכיב השני של המגמה הדיסוציאטיבית הזאת הוא מתיחת ביקורת נוקבת על "המצב" בלבנון ולעיתים גם על המנהיגים ובעלי הדרגות הגבוהות אשר שולחים את החיילים לקרב, ובאותה עת יצירת הזדהות מוחלטת עם החיילים אשר ממלאים את הפקודות הניתנות להם. הזדהות זו מתבטאת בכך שגם בעת הפניית ביקורת כלפי הממסד נדמה שאין מקום לפעולה אשר תשנה את ההתנהלות בפועל, כיוון שמשמעותה של פעולה כזאת היא מעשה של אחד החיילים נגד רעיו לנשק שממלאים פקודות. לכן הביקורת נעצרת ברמה ההצהרתית ואינה מתגלמת בניסיון ממשי לשנות את מצב היסוד הבעייתי.

כאמור, הסרטים בהחלט יוצאים נגד אופן ההתנהלות של ישראל בלבנון. בופור מתאר סיטואציה שבה אף על פי שנסיגת ישראל ידועה מראש, עוד ועוד חיילים ישראלים נהרגים במוצב. האויב שיורה והורג אינו נראה, הוא לא רלוונטי. הסרט עוסק בהתנהלות הפנים-ישראלית: חיילים נהרגים, ישראל עתידה לסגת בכל רגע ועדיין לא נעשים מאמצים מספיקים למנוע קורבנות נוספים. הסרט מבטא תסכול נורא של החיילים אשר חיים בפחד מוות מתמיד ורואים את חבריהם נהרגים. תחושתם היא שמותם הוא מוות לשווא. הסרט מתאר מוות של חיילים שלאחריו נמצאת דרך לבצע את אותן פעולות שבמהלכן נהרגו אך בסיוע טכנולוגיות הנדסיות וללא אבדות — תיאור שמעצים את הביקורת כלפי הדרגים הבכירים. בסרט גם הושמו בפי דמויות החיילים מונולוגים אשר מבהירים את ביקורתם. הם אומרים שעשו טעות כשהתנדבו לשרת בבופור, ולשאלה מה הם עושים בבופור עונים שניים מהחיילים: "שומרים על ההר, שלא יברח".

יותר מכול, עצם הנוכחות על הר שנראה מבודד לגמרי מישראל היא עובדה משמעותית בביקורת כלפי התנהלות ישראל ברצועת הביטחון. הבחירה לצלם רק את המתרחש במוצב, בתוך מחילות ודרך העמדות, כאשר האויב אינו נראה מצד אחד וישראל אינה נראית מצד שני — מעידה על חוסר ההיגיון שבעצם הנוכחות בו. כיוון שכל הסרט (מלבד סופו) מצולם כך, המוצב המונומנטלי, זה שאמור לשלוט על האזור, מוצג כמקום שאינו קשור לישראל ושלישראל אין מה לחפש בו.

גם ואלס עם באשיר מציג את הטעויות בהתנהלותה של ישראל. הסרט אינו מותיר בלב הצופים ספק לגבי אחריותה העקיפה של ישראל לטבח בסברה ושתילה. נוסף על כך, כבדרך אגב, תוך כדי תיאור הסיטואציה בלבנון, נגלה לעיני הצופים טנק ישראלי נוסע ברחובות לבנון, מוחץ מכוניות וגורם להרס רב בלא סיבה. כוחות צה"ל מנסים לפגוע במכונית, אך מחטיאים ותחתיה הורגים איש שרוכב לתומו על חמור. אחר כך, כדי לפגוע במכונית מופעלת ארטילריה וגורמת להרס רב של מבנים אזרחיים. ברקע נשמע שיר על לבנון: "בלחיצה קטנה גמרנו על אנשים שלא הכרנו. הרגנו בטח כמה בטעות". ככלל, טכניקת האנימציה של הסרט מאפשרת להאיר את המלחמה באור קשה, כיוון שהיא יוצרת ריחוק בין הסיפור המסופר לבין החוויה המתוארת (Raz 2010).

לעומת שני הסרטים האחרים, לבנון אינו בוחן את התנהלות צה"ל לפני היציאה מלבנון או את אחריותה של ישראל לטבח בסברה ושתילה, וההקשר הספציפי פחות משמעותי בו. לכן מראות המלחמה הנוראים שבו יכולים לגרום לסיווגו כסרט אנטי-מלחמתי יותר מאשר כסרט המבקר את מלחמת לבנון. אולם העובדה שניתן להעתיק את הסיטואציה – טנק בלב שטח אויב והאינטראקציה בין החיילים בתוכו ובינם לבין מפקדיהם – גם למקומות אחרים, אינה מייתרת את חשיבות המקרה המסוים של לבנון, שבו עוסק הסרט. גם שמו, ולא במקרה, אינו "מלחמת לבנון" או "מלחמה" אלא דווקא "לבנון". אופיו אומנם אוניברסלי אך הוא נטוע עמוק בהקשר הישראלי – לבנוני ואופיו האנטי-מלחמתי נקשר למקרה לבנון הייחודי.

הסרטים מבקרים אפוא את התנהלותה של ישראל בסיטואציה בלבנון כולה או בהיבטים שונים שלה. אבל בה בעת, אולי אף בניגוד לכוונת יוצריהם, הם גם מספקים צידוקים להמשך הלחימה. כפי שיודגם להלן, הם מציגים מציאות בדיונית שבה אין מנוס מלהמשיך ולהילחם כיוון שהדאגה לחברים מחייבת זאת, כיוון שחובה למלא פקודות וכיוון שאחוות הלוחמים חזקה מכול. כך קורה שהדיסוציאציה בין דמויות החיילים שלוחמים במלחמה לבין עצם קיומה מאפשרת מצד אחד לבקר אותה בחומרה ומצד שני להעצים ולהאדיר את הרוח הצה"לית: הביקורת מופנית בעיקר כלפי "המצב". הביקורת כלפי מי שיצר אותה קיימת אך באופן עמום יותר; ובכל מקרה הדמויות מתגבשות מיד סביב גאוות יחידה צה"לית, אחוות לוחמים וערכות הדדיות. הלוחמים הם שמוציאים לפועל את ההוראות ועליהם לא נמתחת ביקורת משמעותית בסרטים. כתוצאה מכך, מעמדו ותדמיתו של צה"ל מועצמים, משום שהלוחמים מתוארים בסרטים האלה כמי שנאלצים לתפקד ולמלא את משימותיהם בתנאים לא סבירים.

למעשה, בחירות אלו של יוצרי הסרטים משקפות תופעה רחבה יותר בקולנוע ובספרות הישראלים העוסקים בסכסוך הישראלי-ערבי: הצגת הצבא כגוף חזק ובעל עוצמה שנמצא באינטראקציה מתמדת עם האויב ולכן יכול להכתיב את אופן ההתנהלות כלפיו; ובאותה עת – עיצוב דמויות החיילים המרכיבים את הצבא כחסרי אונים, נטולי השפעה ונעדרים יכולת לשנות את המציאות (Benziman 2010). אמביוולנטיות זו גורמת לכך שההזדהות עם הצבא, ובעיקר עם הלוחמים שבו, מתחזקת. הביקורת הופכת חסרת כוח וחסרת השפעה כיוון שההזדהות עם

הצבא אינה מאפשרת לחיילים לפעול נגדו, וכך הם ממשיכים למלא את הפקודות ולבצע את המשימות אפילו כאשר אינם מאמינים בהן.

בבופור אחוות הלוחמים והנכונות להילחם מתבטאות בכך שהחיילים, למרות חוסר אמונם המוחלט במערכת ששולחת אותם לקרב, ממשיכים לבצע את הפקודות ומגבים זה את זה בעשותם זאת. באחת הסצנות החשובות בסרט, על החיילים להכין רשימת שמירה ללילה לאחר שחברם נהרג בעמדה קדמית במוצב. תחילה איש מהם אינו מתנדב, אך לבסוף גובר האידיאל שלפיו לוחמי צה"ל אינם מפקירים עמדה: לירז, המפקד, שאינו אמור לשמור, מתנדב ראשון ואחריו ממשיכים כל שאר הלוחמים. כולם מבינים שזה לא הגיוני, כולם חושבים שאין טעם להמשיך לשמור בעמדה הזו, ובכל זאת הם ממשיכים לעשות זאת.

מגמת הציות הזו מתבטאת במקומות אחרים בסרט, למשל כאשר קצין ההנדסה נקרא למלא משימה שנראית לו בלתי אפשרית, ולאחר התעקשות מפקדו הוא יוצא לבצעה ונהרג; או כאשר דילמת סירוב הפקודה עולה במפורש כשלאחר מיקוש המוצב כולו החיילים מצווים להישאר בו יממה נוספת, ובסופו של דבר ממלאים את הפקודה ביודעם שכל ניצוץ מקרי יבעיר אותו ויגרום למותם. שוב ושוב החיילים נשמעים לפקודות שנראות להם לא הגיוניות ואף מתבררות כדוֹעֵבד כמוטעות או קטלניות. וכך, בבופור אמנם מצביע על חוסר ההכרחיות של המלחמה ועל הטעויות בהתנהלות השוטפת בה, אך בה בעת גם מאדיר את חובת מילוי הפקודות אפילו במחיר של התנהלות הסותרת את אמונתם של ממלאיהן.

מכאן שטענתו של יוסף רז כי בבופור הוא סרט העוסק באיבוד הזיכרון הלאומי הקולקטיבי ובהצעת זיכרון פרטי של יחידים מהחברה תחתיו (Raz 2011) — לוקה בחסר. כמו שני הסרטים האחרים, בבופור דווקא סולל את הדרך ותורם לחיזוקו של הקולקטיב, גם כשהוא לכאורה מבקר אותו. הסרט אולי מעורר שאלות לגבי תפיסת הביטחון הישראלית וחלקה במוותם הלא הכרחי של חיילים (Gertz and Munk 2011) אך באותה עת הוא דווקא מחזק ומאדיר את אחוות הלוחמים ואת הציות לפקודות גם כאשר הן מנוגדות להיגיון.

ואלס עם באשיר, סרט לירי על פוסט-טראומה של חייל אחד שני עשורים לאחר מלחמת לבנון הראשונה, משקף את אותה מגמה. "קבוצת התמיכה" של הגיבור בניסיונו להבין את מה שעבר עליו היא חבריו מימי המלחמה. אחוות הלוחמים נשמרת. עשרים שנה אחרי המלחמה הוא נפגש עם חבריו מאז, מברר אתם ודרכם את עברו ואת עברם שלהם, וכך נשמרת התחושה של יחידה שכל חבריה מוכנים לעשות הכול למען החבר האחד. באופן אבסורדי, אשר מדגיש את אחוות הלוחמים, הם דווקא זקוקים זה לזה בניסיונם להתחקות על אותה נקודת שבר בעבר שהדחיקו. אם כן, גם סרט זה אמנם מפנה אצבע מאשימה כלפי התנהלות ישראל, אבל גם מצליח לשמר את אחד היסודות המרכזיים של רוח צה"ל.

לכאורה, בסרט לבנון מתחולל ריסוק של תחושת אחוות הלוחמים. חיילי הטנק יוצאים נגד מפקדם, רבים זה עם זה ומטילים ספק בשיקול דעתו של מפקד הכוח. לא במקרה, לעתים הם רואים את מפקד הכוח שמחוץ לטנק (כמו כל דבר שהם רואים בעולם החיצוני) כמטרה מטווחת, כמעין אויב. אמנם הסיטואציה המתוארת כמעט אינה מאפשרת להם התנגדות אבל

הם גם אינם מוצאים בלבם אומץ להתנגד. הם מסתפקים בהאזנה מתוך הטנק הלכוד למפקד הכוח מתאר בקשר הצה"לי את המצב הנורא שהם שרויים בו, אך חוששים לדווח בעצמם על המתרחש. הם אינם מאמינים למפקד, אבל בסופו של דבר מחכים לו שיצייל אותם. והם גם מגלים שלמרות התנהגותו הנבזית כלפיהם הוא אכן דואג לצורכיהם, כצפוי מקציין צה"ל בסרט ישראלי. גם בלבנון, אם כן, למרות היעדר אחוות לוחמים שסביבה החיילים יכולים להתגבש, הם אינם מעזים לתרגם את חששותיהם וביקורתם לכדי מעשה.

מבחינות רבות סרטים אלה שוכרים מוסכמות ישראליות ישנות. החיילים פוחדים, הם בוכים ומתרגשים. הם מאשימים את המדינה ולעתים גם את מפקדיהם. כמו בסרטים אחרים שנעשו בישראל בשלושת העשורים האחרונים, החיילים כבר אינם חושבים רק על האומה אלא גם על עצמם: דמויות החיילים הגיבורים, שבסרטים שנעשו לפני כמה עשורים היו עשויות ללא דופי, נראות אנושיות ופגיעות יותר. אבל כל זה אינו מוביל אותם לתרגם את הביקורת שלהם לכלל מעשה ולתרגם את תחושותיהם לפעולה שתגרום להם לחוש אחרת. אדרבה, אפילו כאשר החיילים חווים כך את המצב ואפילו כאשר הם מכירים בכך שהממסד טעה כששלח אותם לקרב, נשמרת אחוות לוחמים הגורמת להם להמשיך לנהוג כפי שחונכו. למרות ההתנגדות המפעפעת בהם והביקורת שהם מותחים, החיילים ממשיכים ללחום ואף אחד מהם אינו עוזב את חבריו. הצורך להיות חלק מהקבוצה עדיין גובר על הפחדים האישיים.

הביקורת והכעס שחשו הלוחמים עקב הכישלונות והמחלוקות הפוליטיות והערכיות רק מחזקים את הזדהות הצופה עמם. הלוחמים עצמם, שנמצאים מחוץ לכל אלה, נאלצים להתמודד עם הכשלים שמקורם בהנהגה ובמערכות הפוליטיות (אלמוג 2009). כולם — קצינים מצטיינים, מפקדים שנואים וחיילים שוליים — מתאחדים לביצוע המשימה שהוטלה עליהם. וכך, במוכן מסוים, הביקורת כלפי "המצב בלבנון" רק משמרת אותה: לעומת דמויות החיילים בעבר, דמויותיהם בסרטים החדשים אנושיות יותר. לא עוד "מחלקה אלמונית" או חיילים חסרי פנים, אלא חיילים חושבים ורגישים, בעלי עמדה וביקורתיים, שאף על פי כן פועלים כקבוצה ועל פי הנדרש מהם.

אבחנותיו של יגיל לוי (2009) בנוגע לספרים שנכתבו על מלחמת לבנון השנייה בידי עיתונאים יכולות לעזור בהבנת התופעה שנצפית בסרטים אלה. לטענתו של לוי, דווקא ההתעסקות הרבה במהלכיה של המלחמה והנוכחות האינטנסיבית של העיתונות בשטח יצרו שיח תקשורתי העוסק בפרטי הפעולה עצמה ולא בשאלות רחבות יותר באשר לנסיבות אשר הובילו אליה ועמדו בבסיסה. בהשאלה, הסרטים האמורים אמנם אינם חוסכים שבטם מההנהגה הישראלית ומהממסד הצבאי, אך אופן טיפולם במלחמה משמר למעשה את תפיסת העולם הבסיסית שמחייבת את ביצוע המשימה ומילוי הפקודות גם כאשר אלה נראים לא הגיוניים. אין בסרטים ערעור על תפיסה זו וכך הביקורת על הממסד מחזקת למעשה את הנחת העבודה שלפיה תהיה הביקורת המוטחת חריפה, נוקבת ומוצדקת ככל שתהיה — עדיין צריך להישמע להוראות הממסד.



## לא קשורים

הדיסוציאציה בין חוסר היכרותם של הלוחמים עם נסיבות המלחמה לבין התנהלותם, אשר משמרת אותה בפועל, וכן היכולת של הסרטים לבקר את הממסד אגב טיפוח אחוות לוחמים המיועדת להוסיף ולקיים את הלחימה — מתאפשרות בזכות האופן שבו הסרטים ממסגרים את "המצב בלבנון". הביקורת הגלומה בהם מתבטאת בְּרוּבָה בהקשר של סיפור עלילה הממוסגר לאחר שוך הקרבות. מפרספקטיבה זו מקרה לבנון נראה כפרשה חד-פעמית שהייתה ותמה.

מסגור זה של הסרטים מעקר את הביקורת המובעת בהם, הופך אותה במידה רבה לבלתי רלוונטית ואינו מאפשר העתקה או השלכה שלה על מצבים אחרים שאינם קשורים למצב בלבנון. זאת ועוד, הביקורת מתאפשרת מלכתחילה בזכות עיגון עלילות הסרטים בסיפור המסגרת: כיוון שהטעויות כבר תוקנו לכאורה והסיפור מסופר בדיעבד, וכיוון שאין להסיק ממקרה לבנון על ההתנהלות של ישראל בזירות אחרות, אפשר למתוח ביקורת על מקרה לבנון לבדו. בסיפור הלאומי הקולקטיבי אולי נזכור את המלחמה הזו כטעות, אבל יש גם סוף טוב: יצאנו מלבנון וה"מקרה" הזה הסתיים. טעינו, תיקנו, אנו מכים על חטאינו באמצעות מנגנונים פסיכולוגיים שיוצרים ניתוק בינינו לבין מעשינו — ועכשיו ניתן לחזור לשגרה.

שולמית אלמוג (2009) צודקת באומרה שהמלחמה והשהות בלבנון מתוארים בסרטים כאירועים שהתרחשו בהקשר צבאי, מחוץ לגבולות האזרחיים ומחוץ לגבולות השיפוט האזרחי (ולכן כללי המשפט לכאורה אינם חלים עליהם). אולם יש להוסיף שחשוב מכך הוא שמסגור זה מאפשר להתייחס לאותה מלחמה כאפיזודה חולפת שהסתיימה. איל זיסר טוען שהסרטים על לבנון ממוקדים בכאן ועכשיו הישראלי ללא פריזמה רחבה יותר של הסכסוך, ההיסטוריה והמצב במזרח התיכון (Zisser 2010). על כך יש להוסיף שהיסוד המרכזי שחסר בסרטים אינו רק ההקשר ההיסטורי-פוליטי של ההתרחשויות אלא גם שיוכן למציאות מדינית-ישראלית מתמשכת והכללה מן המקרה היחיד לאמירה רחבה יותר.

הסרט בופור מתחיל בכתוביות שממסגרות את סיטואציית לבנון בהקשר זה: "בשנת 1982, ביומה הראשון של מלחמת לבנון, הונף דגל ישראל על ההר, בסופו של קרב קשה ושנוי במחלוקת. כעבור 18 שנה, בעקבות מחאה ציבורית, החליטה ממשלת ישראל לצאת מלבנון". כלומר, הסיטואציה מציגה מלכתחילה את הלקח שמגיע בסוף ההתרחשות: למדנו מהטעויות, הטעון תיקון כבר תוקן וישראל עתידה לחזור בקרוב לגבולה.

הסרט מתאר את ימי הציפייה לשיבה לישראל ומסתיים כאשר החיילים עושים את דרכם לגבול. הגדר נפתחת כדי לקבלם לגבולות המוכרים, ונסגרת אחריהם. כולם מתחבקים והמצלמה מתמקדת בקוריס החובש, גדול המבקרים של "המצב" בלבנון. הוא מתקשר לאמו ובפעם הראשונה נחשף שמו הפרטי כשהוא אומר לה בדמעות: "אמא, זה עידן, אני בבית". ממנו עוברת המצלמה לקלוז-אפ על מפקד הבופור האחרון, לירז, כשהוא מסיר מעליו את נשקו, מתיישב על ברכיו ובוכה, כמו משחרר את כל הלחץ שהיה אגור בתוכו. כך מסתיים הסרט בתחושת קתרזיס ולסיטואציית לבנון יש סיום: הממסד טעה, הפקודות לא היו הגיוניות,

חיילים נהרגו בעת מילוי הפקודות ומותם היה כמעט חסר טעם, אבל הם ביצעו את שהוטל עליהם. בסוף — שאותו ידענו כבר מתחילת הסרט — חזרנו הביתה, לעצמנו. הביקורת, אם הייתה, כבר אינה רלוונטית, כיוון שהסיטואציה הייחודית של לבנון תמה ונשלמה.

הסיפור המסופר בסרט בופור שונה מזה של הספר שעליו הוא מבוסס, אם יש גן עדן של רון לשם (2005). אמנם הספר דומה לסרט מבחינות רבות, כמו ייצוג הצבא, אבל אף שהעלילה עצמה דומה בשניהם, מסגור ההתרחשויות בספר שונה. בניגוד לפתיחת הסרט, הספר נפתח באמירה "המון אנשים איבדו המון אנשים מאז שאנחנו איבדנו את יונתן. גם אנחנו איבדנו מאז, כי פרצה מלחמה חדשה בינתיים" (שם, 11). הספר מסתיים בהרהורי של המספר בשנת 2005, אך עוד קודם אנו לומדים שהחיילים שיצאו אחרונים ממוצב הבופור, אלה שנסוגו מלבנון, איבדו עוד חבר בעזה לפני שחרורם. אם כן, הספר אינו מסתיים בניסגה מלבנון. בניגוד לתחושה העולה מהסרט בופור, הרי בספרו של לשם החיילים נשלחו גם לעזה והמשיכו להילחם. כלומר, בספר ברור כי סיום "מקרה לבנון" אינו סיום הסכסוך, וכי "מקרה לבנון" אינו מקרה יחיד אלא חלק מסכסוך מתמשך.

ואלס עם בשיר מציג סיום שונה לכאורה. הסרט מסתיים כאשר פולמן מגלה שהוא עצמו לא הרג במחנות הפליטים סברה ושתילה, אך הוא היה בסביבה וראה את הפליטים, נשים וילדים, לאחר סיום הטבח. פולמן מכיר באחריות האישית שלו, ושל ישראל בכלל, לטבח — מתוקף היותו בתוך מה שהוא מכנה "המעגל השני והשלישי" שאפשרו אותו. אך באותה עת הוא גם מבהיר לעצמו (ולכלל ישראל) שצה"ל לא ביצע את הטבח בפועל.

הסרט, שכולו מצויר, מסתיים בתמונות מצלמה ממחנות הפליטים. הסיום אינו קתרטי כבבופור. האמת רק מתחילה לצוף והחשיפה שלה משתקפת במעבר מאנימציה לתצלומים דוקומנטריים של ההרס והמוות במחנות הפליטים. סיפור לבנון לא הסתיים, הוא רק מתחיל להיות מסופר כאשר האמת שהודחקה במשך שנים נחשפת. אולם גם סרט זה מסופר כולו מנקודת מבט רטרופספקטיבית, ומנקודת זמן שבה סוגיית לבנון כאילו נפתרה. רק ממרחק זמן זה אפשר לכאורה לפתוח את הפצע הישן ההוא, אך הוא נפתח אגב מסגור ברור של מקרה לבנון: חזרנו מהאנימציה לדוקומנטריות והסתכלנו למציאות בעיניים. לכן סופו של ואלס עם באשיר אמנם מציג תוכנה אחרת על נוכחות צה"ל בלבנון מזו של בופור, אך גם הוא אינו מבקש לבחון את הדברים בהקשר רחב יותר של עמדת ישראל ביחס לשכניה ושורשי העמדה הזו. זאת ועוד, הוא מבודד את "מקרה לבנון" ממצאות גיאופוליטית רחבה יותר כיוון שפולמן — גיבור הסרט — כאילו לא חווה דברים הקשורים באותה מלחמה במהלך כל השנים שחלפו (ובכלל זה מלחמת לבנון השנייה).

לבנון מתרחש ביום הראשון למלחמת לבנון הראשונה ובכך הוא שונה — הפריזמה שדרכה מתוארים אירועי הסרט אינה של סיום הקרבות. אולם גם הוא מסתיים בסצנה של יציאת החיילים משטח האויב. בסיום, הטנק עומד בשדה חמניות פתוח במקום שנראה כמו לא קשור למלחמה, ובפעם הראשונה בסרט הטנק מצולם מבחוץ ומפקדו יוצא ורואה את העולם שלא דרך הכוונת. כמו בואלס עם באשיר התחושה אינה קתרטית, אבל הצילום מחוץ לטנק

ויכולתו של מפקד הטנק לצאת לאוויר העולם – כאילו הוא נולד מחדש – מלמדים על מעין היחלצות. כך שגם סרט אשר מתמקד ביום הראשון של מלחמת לבנון הראשונה מסתיים בתחושה של היחלצות מצרה ולא התבוססות בה.

בין שזמן התרחשות העלילה בסרטים הוא היום הראשון של המלחמה ובין שהוא עשרים שנה לאחר סיומה או ממש בעת הנסיגה מלבנון בשנת 2000, מסגור הסרטים דומה. מסגור זה קשור גם לאופן שבו התקשורת הישראלית מסגרה את ביקורתה על מלחמת לבנון השנייה. במאמרם על תפקוד העיתונות במלחמת לבנון השנייה טוענים מוטי נייגר, אייל זנדברג ואורן מאירס (2008) שהשאלה אם התקשורת הישראלית בעת מלחמת לבנון השנייה הייתה ביקורתית או לא היא שאלה חסרה. לשיטתם, השאלה שצריכה להישאל היא איזה סוג של ביקורת מתחה העיתונות בעת המלחמה. תשובתם היא שהעיתונות הישראלית הייתה ביקורתית בעת המלחמה אך האופן שבו הביקורת מוסגרה אישר למעשה את העמדה הממלכתית ותמך בה.

בהשאלה, אפשר לראות איך מגמה זו מהדהדת גם באופן שבו הסרטים שנעשו אחרי אותה מלחמה ממסגרים את מקרה לבנון: השאלה אינה אם הסרטים ביקורתיים אלא איזה סוג של ביקורת הם מותחים. ואכן, אין ספק שהם יוצאים בחריפות נגד התנהלות ישראל במקרה לבנון. אולם ביקורתם ממוסגרת באופן אשר מחזק ומאשר את התפיסה הלאומית: אולי טעינו, אבל יצאנו מהסבך ואין להסיק מהטעות ההיא על כל התנהלות אחרת של ישראל.

## סיכום

מאז סוף שנות השבעים הקולנוע הישראלי קשור פחות מבעבר לנרטיב הלאומי. בעשורים האחרונים הוא רבגוני ורב־קולי יותר, ומשקף מגוון עמדות ואידיאולוגיות. הוא ביקורתי יותר כלפי סיפור המסגרת הביטחוני־ממסדי, ישראל כבר אינה מוצגת תמיד כצודקת וה"אויב" אינו בהכרח רק רע חורש מזימות. גם הסרטים הישראליים העוסקים בלבנון אשר נעשו בשנים האחרונות אכן מבקרים את הממסד המדיני והביטחוני, ומציירים תמונה קשה של מקרה לבנון. אולם באותה עת הם מציעים לצופים פריזמה שדרכה ניתן להבינו: הם מצדיקים את מעשי החיילים, יוצרים סולידריות ומחזקים את הזהות הקולקטיבית (בעיקר דרך ההזדהות עם הצבא ולוחמיו). האופן שבו הם ממסגרים את מקרה לבנון – על ידי הצגתו כמקרה חר־פעמי שהסתיים, על ידי בידודו מהיבטים אחרים של הסכסוך הישראלי-ערבי, על ידי יצירת מוטיב של אחוות לוחמים ועל ידי ניתוק בין מי שנוטל חלק בסכסוך לבין עצם קיומו – מאפשר לצאת נגד "המצב" ובכל זאת לשמר את האתוס הלאומי הישראלי.

הסרטים מדגימים אפוא את מגבלות הביקורת של הקולנוע הישראלי כאשר הוא עוסק בנושאים לאומיים כמו מלחמה. הם מייצגים תבנית שיח ביקורתית דומה לזו שהתקיימה בתקשורת וברדיון הציבורי־פוליטי סביב מלחמת לבנון השנייה: תבנית המתמקדת בפרטים של התנהלות ושל ניהול אך אינה עוסקת בנסיבות הפוליטיות הרחבות של המצב.

הן בקולנוע הישראלי והן בשיח הציבורי-פוליטי סביב מלחמת לבנון השנייה ניכרת ביקורת בעלת מאפיינים שלא היו מרכזיים בעבר. אולם שיח ביקורתי זה מוגבל ומתוחם בתוך גבולות הקונסנזוס באופן שדווקא מדגיש צורות מסוימות של סולידריות חברתית, ונמנע מלהעלות טענות או שאלות שעלולות לערער על מוסכמות יסוד. הנטייה שלא לגעת בשורשי הבעיה שגרמה למקרה לבנון אלא רק בסימפטומים שלה; הניסיון ליצור פער בין המלחמה עצמה לבין האופן שבו היא נחוות ונתפסת; והביקורת על ההתנהלות מבלי לנסות לשנותה מן היסוד – כולם מאפיינים אשר תוארו במחקרים על מלחמת לבנון השנייה שהוזכרו לעיל והם קיימים גם בסרטים שיצאו אחריה. למרות מרחק הזמן, הטיפול המחודש במלחמת לבנון הראשונה וגרורותיה עדיין לוקה בסימפטומים פוסט-טראומטיים של ניתוק ודיסוציאציה ואינו מעז לחשוף את שורשי הטראומה. למרות אופיים הבדיוני של הסרטים, אשר היה עשוי לאפשר להם להיות פחות קונפורמיים מהשיח התקשורתי והפוליטי-מדיני שהתנהל במלחמת לבנון השנייה, הם דווקא מעמיקים סוג של שיח ביקורתי אשר למעשה מאשר את התפיסות העומדות בבסיס המשך מצב הלחימה.

אם כן, נראה שלמרות השינויים המהותיים שהתחוללו בקולנוע הישראלי בעשורים האחרונים, הוא, כמו השיח שהתנהל במלחמת לבנון השנייה, עדיין נטוע בסיפור הלאומי ומתקשה לחרוג מהנרטיב שהוא מכתוב, במיוחד כאשר הוא עוסק באירוע כמו מלחמה. הוא מייצר את סוג הביקורת שהחברה הישראלית רגילה בו ורוצה בו: ביקורת שמצביעה רק על תחלואים נקודתיים ורק לצורכי פתרונות נקודתיים, בלא קריאה עמוקה להתבוננות פנימית ולשינוי ממשי, וכל זאת מתוך אישור וחיזוק של בסיס קיומה והתנהלותה.

### ביבליוגרפיה

- אלמוג, שולמית, 2009. "משפט בסרטי צבא ישראליים: כרונולוגיה של היעדר", משפט ועסקים 10, עמ' 51-1.
- לוי, יגיל, 2009. "כיצד חופש העיתונות מפריע לפיקוח האזרחי על הצבא", תיאוריה וביקורת 34 (אביב), עמ' 204-212.
- לשם, רון, 2005. אם יש גן עדן, תל אביב: כנרת זמורה-ביתן.
- נייגר, מוטי, אייל זנדברג ואורן מאירס, 2008. רטוריקה של ביקורתיות: ביקורת מאתגרת, ביקורת מאשרת והעיתונות הישראלית במלחמת לבנון השנייה, תל אביב: בית ספר רוטשילד-קיסריה לתקשורת ומכון הרצוג, אוניברסיטת תל-אביב.

Bar-Tal, Daniel, 2007. "Sociopsychological Foundations of Intractable Conflicts," *American Behavioral Scientist* 50(11), pp. 1430-1453.

- Benziman, Yuval, 2010. "Contradictory Representation of the IDF in Cultural Texts of the 1980s," in Gabriel Sheffer and Oren Barak (eds.), *Militarism and Israeli Society*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 329–345.
- Gavriely-Nuri, Dalia, 2008. "The 'Metaphorical Annihilation' of the Second Lebanon War (2006) from the Israeli Political Discourse," *Discourse and Society* 19(1), pp. 5–20.
- Gertz, Nurit, and Yael Munk, 2011. "Israeli Cinema Engaging the Conflict," in Josef Gugler (ed.), *Film in the Middle East and North Africa*, Austin, Tex.: University of Texas Press, pp. 154–165.
- Raz, Yosef, 2010. "War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz with Bashir*," *Journal of Modern Jewish Studies* 9(3), pp. 311–326.
- \_\_\_\_\_, 2011. "Traces of War: Memory, Trauma and the Archive in Joseph Cedar's *Beaufort*," *Cinema Journal* 50(2), pp. 61–83.
- Shohat, Ella, 2010. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, New York: I.B. Tauris.
- Zisser, Eyal, 2010. "Israelis Confront the Second Lebanon War," *Bustan: The Middle East Book Review* 1(1), pp. 29–43.