

משפט בסרטי צבא ישראליים – כרונולוגיה של העדר

שולמית אלמוג*

רשימה זו תעלה שאלות אחדות בנוגע להיעדרותו של המשפט מן הקולנוע הישראלי במהלך השנים, תוך התמקדות בסרטי צבא. הסקירה תתחיל בסרטי הקולנוע בשנים הראשונות, ותראה כיצד המשפט לא השתלב באתוס הצבאי, שהיה מרכזי בסרטים. לאחר-מכן תידון הפיכתו של הקולנוע הישראלי במהלך שנות השישים והשבעים לפוליטי ונוקב יותר ויותר, אך מבלי לכלול עדיין נקודת-ראייה משפטית. גם במהלך שנות השמונים והתשעים, אף שהמשפטיזציה כבר חלחלה אל כל אורחות החיים, לא הוכנס המשפט אל הקולנוע הישראלי. הדברים יודגמו באמצעות הסרטים מסע אלונקות, אוונטי פופולו ואחד משלנו. סרטים אלה נעים על קו-התפר שבין משפט לבין מלחמה, והעדר המשפט בולט בהם במיוחד. בחלקו האחרון של המאמר יבחן כיצד מלחמת לבנון מיוצגת בקולנוע כבועה צבאית-גברית אשר למשפט אין כמעט מקום בה. שתי אצבעות מצידון ועונת הדוכדוכנים יישמשו דוגמות לסרטי מלחמת לבנון המוקדמים, ואילו בופור תאלס עם כאשיר יישמשו דוגמות לסרטי מלחמת לבנון המאוחרים.

מבוא

פרק א: השנים הראשונות

פרק ב: קולנוע פוליטי נטול משפט

פרק ג: סרטי צבא – ילדים במובלעת

1. כללי

2. מסע אלונקות

3. אוונטי פופולו

4. אחד משלנו

* פרופסור-חברה, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת חיפה. אני מודה לעילי אהרונסון על הערותיו החשובות, ולחוף כהן על עזרת-המחקר המצוינת למאמר זה.

- פרק ד : סרטי מלחמת לבנון
1. סרטי מלחמת לבנון המוקדמים – שתי אצבעות מצידון ועונת הדובדבנים
2. סרטי מלחמת לבנון המאוחרים – בומר תאלס עם באשיר
- פרק ה : סיכום-ביניים
- פרק ו : מדוע המשפט נעדר מהקולנוע הישראלי?
- פרק ז : סיכום – היעדרותו של המשפט מהקולנוע לצד המשפטיזציה

מבוא

משפט וקולנוע – הדיסציפלינה העוסקת בבחינת הזיקות שבין המשפט לקולנוע – היא צעירה אך כמעט מובנת מאליה. המשפט, על פניו הרבים, הוא אחד הנושאים שזכו בתשומת-לב רצופה ואינטנסיבית בקולנוע עוד מימיו הראשונים. על רקע שפע הסרטים העוסקים במשפט מתקיים עיסוק מחקרי הולך ומתרחב בזיקות שבין התחומים.¹ כינון השיח הבין-תחומי שבמרכזו משפט וקולנוע נובע משתי הנחות משלימות: האחת היא שגם המשפט וגם הקולנוע הם פרקטיקות חברתיות מורכבות, שכוון רב בייצורה ובתחזוקה של משמעות בקרב קהל נמעניהן; והאחרת היא שקיימים קשרי-גומלין מורכבים בין המשפט והקולנוע, וכי שתי התופעות משפיעות זו על זו ומושפעות זו מזו.

הסרטים העוסקים במשפט ממוקמים לרוב בתוך הקשר ברור. סרט העוסק במשפט רצח המתנהל לפני חבר-מושבעים בארצות-הברית, סרט העוסק בחשיפת הרשעתם של חפים מפשע באנגליה, סרט שבמרכזו עלילותיה של שופטת-חוקרת בצרפת – כל הסרטים האלה ודומיהם, גם אם יש בהם עניין לקהל בכל רחבי העולם, נוצרים בחברה מסוימת, ולרוב ניכר בהם מערך הקשרים ספציפי המאפיין אותה חברה.²

שאלת היחס בין ההיבט הלוקלי לבין ההיבט האוניוורסלי של אומנות הקולנוע

1 חלק מהמחקרים המשויכים לתחום המשפט והקולנוע מתמקדים בסרטים העוסקים במשפט כנושאים המרכזי (legal films), בסרטים המתארים הליכים משפטיים (courtroom dramas) או בסרטים הנקשרים למשפט באופן עקיף. המחקרים עוסקים, בין היתר, בהשפעתם של סרטים אלה על אופן תפיסת המשפט ותפקודיו בחברה, ולעיתים גם על הנורמות המשפטיות. מחקרים אחרים מתמקדים בדמיון המבני שבין המשפט לקולנוע, ובררכים שבהן ניתן להיעזר בבחינת דמיון זה לצורך הבנה טובה יותר גם של המשפט וגם של הקולנוע. לסקירת סוגי המחקר השונים בתחום המשפט והקולנוע ראו אמנון רייכמן "זה כל כך פשוט כשזה בסרט? הערות על שיח המשפט והקולנוע" מחקרי משפט כב 45 (2005).

2 לדיון בזיקות שבין חברה וקהילה לבין הסרטים המתארים אותן ראו: D.W. McKIERMAN, CINEMA AND COMMUNITY (2008).

היא מורכבת. איני מבקשת להיכנס כאן לסוגיות הסבוכות של הגדרת הגבולות של תרבות לאומית או של "קולנוע לאומי", ומקובלת עליי הבחנתה של החוקרת מישראל לני בדבר נוכחותם ההכרחית של קשרים בין כל תרבות לאומית לבין מערכות תרבותיות אחרות, חיצוניות לה.³ לענייננו ניתן להסתפק בקביעה שהחברה שבה סרט נוצר ונצפה עשויה במקרים רבים להיות חשובה להבנתו ולהבהרת משמעותו התרבותית. על רקע עיסוקו הנרחב של הקולנוע העולמי במשפט, ועל רקע התפתחותו של המחקר העיוני בנוגע לצירוף שבין המשפט לקולנוע, מתבקש לבחון את הזיקות בין הקולנוע הישראלי למשפט.

בחינה ראשונית מעלה כי למשפט אין מקום בולט בקולנוע הישראלי. כפי שאפרט בהמשך, קיימים תיאורים שונים ותפיסות שונות באשר לכיווני התפתחותו של הקולנוע הישראלי, אך קשר משמעותי למשפט נעדר מכולם. אף שחינו החברתיים והלאומיים רוויים משפט, סרטים מעטים מאוד עוסקים ישירות במשפט או בהליך משפטי כתמה המרכזית שלהם.⁴ קל לאבחן כי סוגה מובהקת של סרטי משפט אינה קיימת בקולנוע הישראלי; אך גם אם נרחיב את ההגדרה ונראה כל סרט המטפל באופן משמעותי כלשהו בשאלות של צדק וחתימה אליו כסרט משפטי,⁵ נתקשה למצוא סרטים ישראליים רבים העונים על ההגדרה.⁶

בפרק הבא אסקור את היעדרותו הרצופה של המשפט מן הקולנוע הישראלי לאורך שנות התפתחותו, תוך עמידה על הקשרים שבהם היה אפשר לצפות להופעתו. מובן שהעדר המשפט אינו חסר משמעות, שהרי גם בהימנעות מעיסוק בו גלומה אמירה, שראוי לבחון אותה בקפידה ולנסות לעמוד על משמעותה. בדברים

3 MICHEL E. LAGNY, DE L'HISTOIRE DU CINEMA: METHODE HISTORIQUE ET HISTOIRE DU CINEMA 98 (1992). לקשרים המורכבים בין תרבותה של חברה לבין המשפט הנוהג בה ראו: URIEL PROCACCIA, RUSSIAN CULTURE, PROPERTY RIGHTS, AND THE MARKET ECONOMY (2007). כפי שכותב פרופ' פרוקצ'יה, משימת זיהוי של ערכים תרבותיים מרכזיים המאפיינים חברה אינה פשוטה כלל ועיקר, ואחת הדרכים שניתן להיעזר בהן היא בחינת האופן שבו ערכים אלה עולים מתוך מבעים תרבותיים הנוצרים באותה חברה. שם, בעמ' 6.

4 לעיסוק בשאלה מהם מאפייניהם של סרטי המשפט ראו: STEVE GREENFIELD, GUY OSBORN & PETER ROBSON, FILM AND THE LAW 14-24 (2001). כן ראו: Jessica Silbey, *Patterns of Courtroom Justice*, in LAW AND FILM 97 (Stefan Machura & Peter Robson eds., 2001) (הספר להלן: LAW AND FILM).

5 כהגדרתם של GREENFIELD, OSBORN & ROBSON, שם, בעמ' 24.

6 בקולנוע הדוקומנטרי ובטלוויזיה העיסוק במשפט נפוץ הרבה יותר. סדרות טלוויזיה כגון *סיטון* (אורי ברבש, 1995), *קי 300* (אורי ברבש, 1997) ו*תדנן וספקטור* (עמליה מרגולין, 2003) עוסקות באירועים משפטיים אמיתיים ובדיוניים. כך גם סרטים דוקומנטריים רבים. הנה כמה דוגמות: *רצח לכל החיים* (יצחק רובין, 2005), המתאר את פרשת עמוס ברנס; *תא משפחתי* (אקווריוס הפקות, 2007), העוסק במשפט של אתי אלון; ו*עזה כמוות* (נילי טל, 1998), המתאר את סיפור הרצח של עינב רוגל. העיסוק במשפט בקולנוע הדוקומנטרי ובטלוויזיה חשוב ומעניין, אך חורג מיריעתו של מאמר זה, המתמקד בקולנוע ישראלי עלילתי.

הבאים אבקש לעשות כן בעזרת התמקדות בבחינת היעדרותו של המשפט מסרטי צבא.

בקולנוע הישראלי מודגשת הנוכחות של סרטי צבא. סרטים המעמידים במרכז חיילים ומלחמות נוצרו לאורך כל ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי, ומבחינת התכנים המוצגים בהם והאמצעים האומנותיים שנעשה בהם שימוש, הם משקפים התפתחות ושינויים שעברו על החברה. מעבר לסיפורים על לחימה ואחוות לוחמים, שיקפו סרטי הצבא תמות מרכזיות נוספות בהווה הישראלית – השואה, כור-היתוך, חיי הקיבוץ, יחיד מול קולקטיב וחזית מול עורף. אולם אף-על-פי שגם המשפט נכח באופן משמעותי בחיים הישראליים – ואף שברבים מסרטי הצבא התבקש להגיע אליו לנוכח תוכניהם, כפי שאראה בהמשך – הוא נותר בבחינת נעדר. הפרקים השלישי עד החמישי יעסקו בניתוח מקומו של המשפט כ'נעדר-נוכח' בכמה סרטים העוסקים בצה"ל ובעלילותיו. הפרקים שלאחר-מכן יציעו ניתוח של הממצאים, וינסו לבחון כמה טעמים אפשריים לנפקדותו של המשפט מסרטי הצבא הישראליים.

פרק א: השנים הראשונות

הקולנוע הארץ-ישראלי נולד בשנות העשרים של המאה הקודמת. אבותיו המייסדים ראו בו מכשיר חשוב בשירות העניין הציוני.⁷ עניינו המרכזי של הקולנוע שנוצר בעשורים אלה היה סיפור הגשמתו של החזון הציוני בארץ-ישראל, ובעקבות זאת הוא זכה בכינוי "ריאליזם ציוני".⁸ לצד יומני-קולנוע וסרטי הסברה נוצרו גם סרטים עלילתיים, אשר נרטיב-העל שאפיין אותם היה הגשמת החזון הציוני, תוך היענות למצוקתם של יהודי אירופה, הפרחת השממה ומאבק בערבים.⁹ סרטים שנרטיב מעין זה עמד במרכזם מומנו ברובם על-ידי התנועה הציונית, ושימשו לקידום ההתיישבות בארץ ולגיוס תרומות.¹⁰ הסרטים הללו, שהתאפיינו במימד תעמולתי מובהק, הצליחו למלא את יעדם. הם התגלו ככלי בעל עוצמה, שבכוחו להציג את העניין הציוני באופן מיטבי כלפי חוץ ופנים, ואף יותר מכך – לסייע בגיבוש זהות

7 ג'אד נאמן "המודרנים, המניפסט שלא פורסם" מחברות קולנוע דרום 1, 133, 133 (2006).

8 מונה שטבעו נתן ויעקב גרוס. ראו נתן גרוס ויעקב גרוס **הסרט העברי – פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל** 224 (1991).

9 נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 134.

10 לסקירת הקולנוע שהופק בארץ-ישראל ובשנים הראשונות לאחר קום המדינה ראו משה צימרמן **אל תגעו לי בשואה** 27–124 (2002).

לאומית ומיתוסים בעלי עוצמה, אשר המשיכו ללוות את החברה הישראלית גם עשרות שנים מאוחר יותר.¹¹

לאחר קום המדינה, בשנות החמישים, השתנה מקור המימון של הסרטים. משקיעים פרטיים החלו לממן קולנוע שיועד להפצה מסחרית, ובהדרגה החלה גם המדינה לתמוך בעשייה הקולנועית. עם זאת, התמות המרכזיות נותרו בעינן. הקולנוע העלילתי שנוצר בשנות המדינה הראשונות השתייך עדיין רובו ככולו לסוגה שזכתה בכינוי "לאומי-הירואי".¹² דוגמה אופיינית, שאולי נועלת את תקופת הסרטים הלאומיים-ההירואיים,¹³ היא סרטו של ברוך דינר *הם היו עשדה* (1960). הסרט מגולל את עלילותיהם של תשעה גברים ואישה אחת, פליטי פוגרומים ברוסיה הצארית, אשר מתיישבים על גבעה שוממת בגליל ונאבקים בקשיי הקיום, בסכסוכים פנימיים ובעוינותם של הכפר הערבי הסמוך והשלטון התורכי.

בהיעדרותו של המשפט מסרט כזה, כמו מסרטים אחרים הנמנים עם הסוגה הלאומית-ההירואית, אין כדי להפתיע. הנרטיב הלאומי-ההירואי התאפיין בכיוון התפתחות ידוע מראש. תבנית מקובלת בסרטים כאלה הייתה גילום של ערכים ציוניים "דרך מסכת של גיבור צברי חיובי, בדרך של עלילה סיבתית-דינמית, שבה יגשים אותו צבר 'חיובי' את מטרותיו ואת שאיפותיו, הנהות למטרותיה של המדינה".¹⁴ תבנית כזו אכן מייתרת עיסוק משמעותי בנושאים משפטיים או סיפורי משפט.

לאחר קום המדינה התמקדו סרטים רבים בסיפורי קרב וגבורה, תוך חיזוקן וגיבויו של אידיאל הזהות הלאומית והסולידריות הקולקטיבית.¹⁵ המכוונות הרעיונית שבלטה בסרטים אלה הייתה מתן ביטוי לאיום הקיומי שהמדינה הצעירה נאלצת להתמודד עימו, ולתחושה הקולקטיבית כי רק צבא חזק, הנתמך בסולידריות כללית ובאהדה ותמיכה גורפות, יוכל להצליח במשימותיו. קולנוע מוקדם זה נמנע מעיסוק בקונפליקטים פוליטיים, חברתיים או תרבותיים,

11 לניתוח האופן שבו המיתוסים שנוצרו בקולנוע המוקדם, וביניהם מיתוס עליונותו של הצבר ומיתוס כוחו של כור-ההיתוך הישראלי, משתקפים בתוצרים תרבותיים מאוחרים יותר ראו שם, בעמ' 117–118.

12 כביטוי של נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 135. להלן דוגמות לסרטים שניתן לשייך לסוגה הלאומית-ההירואית, אשר הופקו לפני קום המדינה ובשנים הראשונות לאחר-מכן: *אדמה* (הלמר לרסקי, 1947), העוסק בפליט שואה צעיר המגיע לפנימיית-נוער בארץ בתום מלחמת-העולם השנייה, ומצליח לאחר מאבק להשתלב בחברה הישראלית ובתרבות הישראלית; *עמוד האש* (לרי פריש, 1958), המספר על מלחמתם של חברי קיבוץ בנגב נגד המצרים שצרו על קיבוצם במלחמת העצמאות; וכמוכן *אקסודוס* (אוטו פרמינגר, 1960), אשר למרות ייחוסו ההוליוודי נהפך לדגם האולטימטיבי של קולנוע ציוני-הירואי.

13 רנן שור "קולנוע ישראלי – היסטוריה ישראלית" *סקירה חודשית* 31, 37, 39–40 (1984) www.amalnet.k12.il/sites/commun/library/cinema/comi0392.htm

14 שם, בעמ' 38.

15 לדוגמות ראו מירי טלמון *בלוז לצבר האבוד* 32 (2001).

והתמקד בנרטיב קולקטיבי-הירואי, שלא הצריך – וכנראה גם לא אפשר – תרגום לשפת המשפט. מאבקי ההישרדות שתיארו הסרטים היו מלהיבים יותר מכל דיון משפטי מופשט או מעיסוק בלגליסטיקה מייגעת. במקביל, חיי המשפט המעשיים היו צעירים מכדי להניב דרמות מרתקות שבכוחן לעורר עניין ביוצרי קולנוע. במהלך שנות השישים החלה התמונה להשתנות. מורכבות החיים והאתגרים החברתיים והתרבותיים בישראל הצעירה הפכו את הקולנוע הלאומי-ההירואי לאנכרוניסטי, ודרישה לקולנוע "נורמלי" החלה להישמע.¹⁶ לא נפסקה הפקת סרטים העוסקים בנושאים הקולקטיביים המרכזיים, דוגמת השואה והשלכותיה או המלחמות והמאבק על הביטחון,¹⁷ אך לצידם הופיעו יותר ויותר סרטים העוסקים במציאות החיים הישראלית היומיומית. במסגרת הזרם המרכזי של העשייה הקולנועית הופקו, בין היתר, מלודרמות¹⁸ וקומדיות.¹⁹ סרטיהם של מנחם גולן ואפרים קישון משכו קהל רב והחלו לשנות את תדמיתו של הקולנוע הישראלי. הסוגה המכונה "סרטי בורקס", שבמרכזה הצגה הומוריסטית של סטריאוטיפים עדתיים, החלה לזכות בפופולריות. הסרט המצליח ביותר באותו עשור היה *סאלח שבתי* (אפרים קישון, 1964) – סטירה ששיקפה את קשיי העלייה והקליטה של המזרחים, את מועקת הביורוקרטיה ואת צביעותה של הפוליטיקה דרך דמותו של עולה חדש ממרוקו, המסתגל, יחד עם משפחתו, למציאות החיים הישראלית. לצד סרטי הזרם המרכזי, הופקו בשנות השישים גם סרטים אישיים, שניכרה בהם השפעת הקולנוע הצרפתי של "הגל החדש", ואשר כונו "סרטי הרגישות החדשה".²⁰ מדובר בסרטים אשר "השתמשו בעלילות בעלות אופי לא שגרתי כדי לדון, באמצעות ניסויים פורמליסטים, בנושאים אקזיסטנציאליסטיים תוך הפניית המבט פנימה ותוך התעלמות מהנרטיב הציוני ומשיקולים מסחריים".²¹

- 16 כך מתאר זאת רנן שור: "הבו לנו סרטים נורמליים' זעק יעקב פט, מנהל בית-קולנוע תל-אביבי בכינוס אנשי-קולנוע באותה תקופה... יותר מכך – כאשר הוקמה הטלוויזיה הישראלית ב-1968, הציע ברוך דינר את 'הם היו עשרה' להקרנה. הוא נדחה בטענה שהסרט 'ציוני מדי'." שור, לעיל ה"ש 13, בעמ' 40.
- 17 לדוגמה, בשנת 1967 יצא לאקרנים סרטו של יוסף מילוא *הוא הלך בשדות*, הנחשב לאחד הסרטים המרכזיים שתרמו להבניית דמותו ההירואית של הצבר-הלוחם, בהציגו את אורי (אסי דיין) יוצא אל הקרב בתחושת שליחות כלפי המשימה שהוטלה עליו.
- 18 דוגמת *אלדודו* (מנחם גולן, 1963), שעסק בעברייני המנסה להשתקם באמצעות קשר רומנטי.
- 19 למשל, *ארבינקא* (אפרים קישון, 1967), קומדיה רומנטית על פרח מובטל הכובש את ליבה של שוטר; *חליה והמלחים* (מנחם גולן, 1964), על נוסעת סמויה שמלחים מסתירים מהקברניט.
- 20 את המונח טבע ג'אד נאמן. ראו נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 137. לניתוח מקיף של סרטי "הרגישות החדשה" ראו אריאל שוויצר *הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים* (2003).
- 21 נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 139. עם הסרטים המשויכים לזרם "הרגישות החדשה"

הקולנוע הישראלי של שנות השישים מגוון אם כן הרבה יותר מכפי שהיה בעבר. אולם גם מתוך גיוון חדש זה אין מצטייר עיסוק משמעותי במשפט או בתמות משפטיות, הגם שרלוונטיות משפטית עקיפה או נלווית עשויה להיקשר לרבים מהסרטים שנוצרו באותה תקופה. כך, למשל, נאמן מציין כי *סאלח שבתי* מכיל אמירה משמעותית בעניין זכויות האדם. העימותים התכופים שבין סאלח שבתי לבין נציגי הרשויות השונות אינם בבחינת אילוסטרציות הומוריסטיות בלבד; מקופל בהם טיעון מנומק בדבר זכותו של כל אדם לפרנסה, גם אם יבחר בדרך המסורתית של מלאכה ומסחר, מבלי שייאלץ להשכיר את עצמו לעבודה גופנית מפרכת בחקלאות או בתעשייה.²² על-פי ראייה זו, סאלח, אשר מהתל בפקידים המאלצים אותו בשרירות לרתום את עצמו לעבודות-סרק חקלאיות משונות, טוען בעצם לזכות חברתית שנמנעת ממנו – הזכות לקבל הזדמנות תעסוקתית מתאימה יותר להעדפותיו ולכישוריו, בעלת פוטנציאל ממשי יותר להשתכרות, ואגב כך גם מכובדת יותר.

גם "סרטי הבורקס" זכו בפרשנות הנוגעת ברלוונטיות שלהם לדין בזכויות חברתיות ובהשגת יעדים של שוויון. אלה שוחט טוענת כי סרטים אלה, הגם שגלומה בהם מורכבות אידיאולוגית, הובילו לייצוג בעייתי של המזרחיות, אשר חיזק את הפגיעה בשוויון. ברבים מהסרטים הללו מובא לתפיסתה מצג כוזב, שעל-פיו הפער החברתי בין מזרחים לאשכנזים ניתן לשינוי בקלות יחסית, באמצעות סיגול מנהגים מערביים או אשכנזיים ונישואים בין-עדתיים. אמצעים אלה מתוארים בסרטים כאפשרות נגישה ופשוטה שטבעי לבחור בה, ובכך הם יוצרים מסר בעייתי התורם להנצחת מציאות לא-שוויונית.²³

אולם בכל המקרים האלה הרלוונטיות למשפט אינה מובהקת, ולרוב היא שולית למדי בתוך ההקשר הכללי של הסרט. אף שהסרטים נקשרים לדין מורכב הנוגע בזכויות, שהינן נושא משפטי מובהק, אין הם כוללים התייחסות ישירה או משמעותית למשפט. גם אם ניתן לאתר בסרטים המוקדמים אמירות המתקשרות למשפט, הן לרוב עקיפות ואנקדוטיות, ונחשפות רק באמצעות ניתוח מחקרי העושה

נמנים *חור בלבנה* (אורי זוהר, 1965), *שלושה ימים וילד* (אורי זוהר, 1967), *אישה בחדר השני* (יצחק צפלי) (שורון, 1966), *השמלה* (ג'אד נאמן, 1969), *מקרה אישה* (ז'אק קתמור, 1969) ו*שבבלול* (בוועז דוידזון, 1970).

22 נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 136–137.

23 שוחט כותבת בהקשר זה: "הביקורת [החברתית – ש' א'], שהיא בלתי-רהוטה ממילא, הופכת ללא-רלוואנטית בגלל אידיאולוגיית האינטגרציה – כאילו די בנישואין ובאישכנוז כדי לשנות את מערכת השליטה הפוליטית והכלכלית... ה'הפי אנד' של סרטי ה'בורקס' מעודדים פתרון 'מיתי' שלמעשה תומך בסטאטוס קוו. שהרי במציאות, אי-השוויון בדור השני גדול יותר משהיה בדור הראשון, שכן אותו תהליך עצמו שיצר את חלוקת-העבודה העדתית בשנות החמישים ושנות השישים המוקדמות העמיד גם את המנגנונים המייצרים מחדש את חלוקת-העבודה העדתית ואת אי-השוויון." אלה שוחט *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה* 138 (1989).

שימוש בכלים ביקורתיים מגוונים, ואשר גם הוא מזכיר אותן רק כבדרך אגב.

פרק ב: קולנוע פוליטי נטול משפט

רבים רואים את הקולנוע הישראלי שהחל להיווצר בשנות השבעים ואילך כשונה באופן מהותי מהקולנוע שקדם לו. כך, רנן שור כותב כי בסוף שנות השבעים החלה הנורמליזציה של הקולנוע הישראלי – תקופה של "שבירת כמו-מיתוסים", שבה ניכרת "ראייה מאוזנת-מפוכחת של תפקידו ושל קהלו"²⁴. כדוגמות לכך מובאים סרטיו של אורי זוהר *מציצים* (1972), *עיניים גדולות* (1974) *הצילו את המציל* (1977), אשר תיארו "תהליך מתמשך של דה מיסטיפיקציה של דמות 'הצבר' כפי שהופיעה בסרט הארצישראלי שלפני קום המדינה [ו]בסרטים העלילתיים הראשונים..."²⁵.

דגם חדש החל מצטייר: קולנוע ישראלי פוליטי – סרטים המתחילים להתמקד בסוגיות סוציו-פוליטיות המצויות בלב השיח הישראלי הציבורי. ג'אד נאמן קובע כי הביקורת שבקולנוע הפוליטי, גם אם לא חצתה את גבולות הקונסנוזס הישראלי-יהודי, היוותה קריאת-תיגר על האידיאולוגיה השלטת.²⁶ מגמה זו התעצמה בשנות השמונים בעקבות מלחמת לבנון הראשונה, ונמשכת למעשה עד היום. הכיוון שמקובל לזהות בהתפתחות הקולנועית הוא מהלך המשקף את התמורות בחברה הישראלית: מעבר הדרגתי מנושאים קולקטיביים ומסיפורי ביטחון והישרדות, כור-היתוך ושואה, לעיסוק ביחיד ובמשפחה, בפרטי ובאישי.²⁷

24 שור, לעיל ה"ש 13, בעמ' 41.

25 רנן שור "החוויה הקולנועית – הבכואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר" **עמלנט** www.amalnet.k12.il/sites/commun/library/cinema/comi0385.htm

26 נאמן, לעיל ה"ש 7, בעמ' 140. בין הסרטים הממחשים קריאת-תיגר זו הוא מונה את סרטו שלו *מסע אלונקות* (שאעסוק בו בהרחבה בהמשך), המתאר את הצבא "כגוף דכאני שאיבד את אנושיותו"; *סופו של מילטון לוי* (ניסים דיין, 1980), העוסק באנשי שוליים; *חייל הלילה* (דן וולמן, 1984), העוסק באובססיה מיליטריסטית; *ומאחורי הסודגים* (אורי ברבש, 1984), המתאר ברית בין אסירים יהודים וערבים במטרה להיאבק על זכויותיהם מול שלטונות הכלא.

27 כך מציג את המהלך אורי קליין: "אחת השאלות המרכזיות שהינחו את תולדות הקולנוע הישראלי היא האם לדון אך ורק בשאלות שמעסיקות את הקולקטיב או האם מותר לו לעסוק גם בשאלות שמעסיקות את הפרט בתוך הקולקטיב הזה; האם חובתו היא לעסוק בשאלות ההיסטוריות, החברתיות והפוליטיות הייחודיות למציאות הישראלית או האם נכון לו גם לדון באישי ובמה שמכונה אוניוורסלי. כמוכך שהסרטים הטובים ביותר הם אלה שמשלבים בין השניים. הקולנוע הישראלי העכשווי מתקשה להתמודד עם המציאות העכשווית, אולי כמו החברה הישראלית כולה, וזו אולי הסיבה שהוא מתרכז ברבים מסרטיו בתיאור התא המשפחתי הפרטי ובבעיותיו." אורי קליין "שאלה תשובה" **הארץ Online** (ללא תאריך)

בסרטים רבים משמעות המעבר לעיסוק בגורל הפרטי הייתה דחייה מפורשת או משתמעת של נרטיב-העל שבמרכזו סולידריות קולקטיבית. לעיתים הייתה למהלך כזה נגיעה בשדה המשפט, אך גם כאן דובר לרוב בנגיעה שולית או צדדית ביחס לאמירה המרכזית שעלתה מהמבע הקולנועי. עניין מיוחד בהקשר זה מעוררים סרטים העוסקים בעוללות חברתיות ובפגיעה בזכויות האדם – נושאים אשר מטבע הדברים קשורים למשפט. אולם לא כמו הקולנוע האמריקאי – העוסק תכופות בתיאור מדוקדק של מאבקים משפטיים היסטוריים, חוקתיים ואחרים, ובכך תורם להפיכתם לחלק מהאתוס האמריקאי – הסרטים הישראליים אינם בוחרים לתאר הליכים או מאבקים משפטיים שזכו בהצלחה.²⁸

בקולנוע הישראלי העוסק בבעיות חברתיות הכרוכות בהפרת זכויות אדם, המשפט מצטייר לרוב כנטול משמעות כמעט לנוכח המציאות הקשה, ולא ככלי שהשימוש בו עשוי להוביל לפתרון או לשינוי של מצב דברים בעייתי. הנה כמה דוגמות לכך:

במרכז *הכלה הסודית* (ערן ריקליס, 2004) עומדת דמותה של מונה, פלסטינית ישראלית, העומדת לחצות את הגבול בין ישראל לסוריה כדי להינשא לכוכב טלוויזיה סורי. הנורמות המשפטיות והליכי יישומן משני עברי הגבול מוצגים בסרט כפוגעים בזכויות אדם. שיקולי הביטחון העמומים שגם הישראלים וגם הסורים פועלים בשמם מצטיירים כלא-משכנעים ובמידה רבה אף כצבועים. הגורמים המאפשרים בסופו של דבר את קיום החתונה, למרות הקשיים המשפטיים, הם סולידריות אנושית ואמפתיה, שרק בכוחם לעקוף את שרירותן של הנורמות המשפטיות.

www.haaretz.co.il/hasite/pages/QAHeb.jhtml?qaNo=74

28 הנה כמה דוגמות לסרטים אמריקאיים המתארים מאבקים משפטיים: *Inherit the Wind* (Stanley Kramer, 1960), המתאר משפט משנת 1925 שבו נאסר על מורה ללמד את התיאוריות הדרוויניסטיות; *The Long Walk Home* (Richard Pearce, 1990); *Separate But Equal* (George Stevens Jr., 1946) וכן *Rosa Parks Story* (Julie Dash, 2002) העוסקים במאבקם של האפרו-אמריקאים לשוויון בשנות החמישים והשישים של המאה הקודמת; *Roe vs. Wade* (Gregory Hoblit, 1989), המתאר את פסיקתו התקדימית של בית-המשפט העליון האמריקאי בנושא הפלות; *The People vs. Larry Flynt* (Miloš Forman, 1996), המתאר מאבקים משפטיים בשאלות של חופש ביטוי; *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), המבוסס על מאבקם הציבורי והמשפטי של אזרחי קליפורניה על הזכות לנשום אוויר נקי ולשתות מים לא-מזוהמים; *Recount* (Jay Roach, 2000), העוסק במאבק המשפטי סביב הספירה החוזרת של קולות המצביעים במדינת פלורידה ובמעורבותו של בית-המשפט העליון, שבסופם נבחר ג'ורג' בוש לנשיא; *Heavens Fall* (Terry Green, 2006), המתאר את משפטי סקוטסבורו משנות השלושים של המאה הקודמת, שבהם ניהל עורך-דין יהודי קרב משפטי נגד האשמה גזענית של כמה גברים שחורים באונס של נעורת לבנות; *Milk* (Gus Van Sant, 2008), העוסק במאבקו המשפטי של הפוליטיקאי הרווי מילק נגד הצעת חוק בקליפורניה שקראה להרחיק הומוסקסואלים ולסביות ממשרות הוראה בבתי-ספר ציבוריים; והרשימה עוד ארוכה.

הסרט *הארץ המובטחת* (עמוס גיתאי, 2004) עוסק בתופעת הסחר בנשים למטרות זנות ובגורל קורבנותיה של רשת לסחר בנשים. הוא מתאר את מסע הייסורים של נשים ממזרח אירופה, המוברחות לישראל דרך סיני. הן מוכות, נאנסות, מועברות מיד ליד, ונכפות לעסוק בזנות במקומות שונים בארץ. הסרט מספק תיאור ריאליסטי וקשה לצפייה של המציאות הקשה של זנות ושל התעללות פיזית ונפשית, תוך הצגת תפקידו של המשפט לנוכח המתרחש כמזערי.

הסרט *מסעות ג'יימס בארץ הקודש* (רענן אלכסנדרוביץ', 2003) עוסק בתופעת העובדים הזרים דרך סיפורו של ג'יימס – צעיר אפריקאי תמים המגיע לישראל כדי להגשים חלום ולראות את ירושלים. ג'יימס נכלא לא בצדק, ונפדה מכלאו רק כדי להיקלע למעגל הניצול וההשפלה שאלפי עובדים זרים לכודים בו.

בשלושת הסרטים המשפט מצטייר ככלי חסר משמעות לנוכח מציאות בלתי-נסבלת שרווחים בה התעללות, ניצול ופגיעה בזכויות אדם. אולם בכך אין כדי לפרנס דיון משמעותי בהקשר של קולנוע ומשפט, כפי שניתן לעשות על רקע הסוגה – שפותחה בהרחבה במשפט האמריקאי – המציגה את המתח בין צדק משפטי לבין צדק מהותי כעניינו המרכזי של הסרט.²⁹

פרק ג: סרטי צבא – ילדים במובלעת

1. כללי

בקולנוע הישראלי יש נוכחות מודגשת של סרטי צבא. מאבקי לוחמים לפני קום המדינה ובעת מלחמת העצמאות והמלחמות שלאחריה, משימות בטחוניות וצבאיות, יחסי הרעות בין הלוחמים – כל אלה היו נושאים טבעיים ומתבקשים לרבים מהסרטים שהופקו בשנות הקולנוע והמדינה הראשונות. אולם גם בשנים שלאחר-מכן המשיכו האיום הבטחוני ותפקידם החיוני של הצבא וחיליו למלא תפקיד מרכזי במציאות החיים הישראלית ובתודעה הקולקטיבית, ובעקבות זאת גם בשיח התרבותי. על רקע זה אין זה מפתיע שהצבא הוא נושא שהקולנוע הישראלי ממשיך לגלות בו עניין רצוף. תשומת-לב קולנועית מיוחדת הוקדשה למלחמת לבנון הראשונה, המשתקפת בכמה סרטים שהופקו לאורך כעשרים שנה, אשר חלקם זכו בתהודה ציבורית וביקורתית ניכרת.³⁰

29 ראו בהקשר זה עילי אהרונוסון ושולמית אלמוג "משפט קולנוע – מראית פני הצדק בעידן הדימוי הנע" *מחקרי משפט* כב 9 (2005), המתאר את המתח המוצג בייצוגים קולנועיים בין ההגבלות המוטלות על-ידי כללים פרוצדורליים כאזהרת מירנדה לבין היכולת להגשים צדק מהותי. שם, בעמ' 37–41.

30 *שתי אצבעות מצידון* (אלי כהן ויחידת ההסרטה של דובר צה"ל, 1986); *עונת הדובדבנים* (חיים בוזגלו, 1990); *גמד גביע* (ערן ריקליס, 1991); *סיפור קיץ* (שמואל חיימוביץ', 2003); *בופוד* (יוסף סידר, 2007); *נאלס עם באשיר* (ארי פולמן, 2008).

על פני הדברים, חלק מה"נרמול" שיוחס לקולנוע הישראלי החל בשנות השבעים – אשר בא לידי ביטוי בעיסוקו המתרחב בקורות היחיד, בחיפוש הדרך שלו ובלבטיו, כמו-גם במחלוקות פוליטיות ובסוגיות חברתיות – היה אמור להדהד גם בסרטי הצבא. במידה רבה כך אכן אירע. עלילות הצבא וחייליו טופלו בקומדיות שזכו בפופולריות נרחבת,³¹ בדרמות-חבורה,³² בסרטים פוליטיים שעסקו בהיבטים שונים של הקונפליקט הישראלי-פלסטיני,³³ ובסוגה מיוחדת של סרטים שהתמקדו בקשיים הנפשיים הייחודיים לחיילים ובדרכי ההתמודדות עם דילמות המעמידות במבחן את הרעות החיילית המפורסמת.³⁴

אלא שסרטי הצבא והמלחמה המאוחרים שבים במידה רבה אל אותו אתר שבו התרחשו סרטי הצבא המוקדמים. זהו מקום ישראלי מאוד, שבו לצבא ולחייליו יש מעמד מיוחד בחברה ובתרבות; מקום המתאפיין בהזדהות בולטת עם החיילים לנוכח העובר עליהם במסגרת שירותם הצבאי. ביקורות וכעס בגין מחדלים ומחלוקות פוליטיות וערכיות אך מעצימים את ההזדהות עם החיילים עצמם, אשר ממוקמים מעל לכל אלה ונאלצים להתמודד עם הכשלים במערכות פוליטיות או הנהגתיות. ברקע, כסב-טקסט הנוכח תמיד, מצויה ההכרה בצורך לשמר סולידריות שיהיה בכוחה לעמוד בכל מבחן ולייצג נורמה עליונה העומדת מעל לכל. הקולנוע יודע לייצג ברגישות ובדייקנות את המקום המיוחד שהחיילים נמצאים בו ואת מעמדה יוצא-הדופן של נורמת הסולידריות.

כפי שאראה בהמשך הדברים, אחד המאפיינים של תחומם המיוחד של החיילים ושל הסולידריות הנקשרת אליהם הוא העדר המשפט. אכן, העדר המשפט או לפחות הצנעתו משותפים לכל סרטי הצבא, על סוגיהם ומוקדיהם השונים. העדר זה, אף אם הוא מובן למדי ואפילו מתבקש כאשר מדובר בסרטי הצבא הראשונים, נהפך לבולט יותר ולמעורר סימני שאלה הולכים ומתרבים כאשר בוחנים את סרטי הצבא המאוחרים יותר. ברבים מסרטים אלה התחלפו תיאורי השלמתה ההירואית של משימה צבאית או ההתרפקות על הרעות ועל גבורת הלוחמים בסיפורים על אובדן חיים מקומם ואולי מיותר, על רשלנות ומחדלים, על פציעות בשדה-הקרב, על תאונות-אימונים, על התעללות בחיילים ובאזרחים, על אלימות בלתי-מוצדקת ועל דילמות המעמידות במבחן את אתוס הסולידריות שבין החברים לנשק. כל אלה הם נושאים שיש להם זיקה ברורה לתחומם של המשפט. במציאות החיים הישראלית, כאשר התעוררו אירועים מסוג כזה, הם אכן גררו – לא תמיד, אך לעיתים קרובות – טיפול משפטי או מעין-משפטי בדמות הליכים שיפטיים בתוך

-
- 31 כגון *גבעת חלפון אינה עונה* (אסי דיין, 1976), *אמי הגנרלית* (יואל זילברג, 1979) ו*ספיחם* (בועז דוידזון, 1982).
- 32 למשל, *הלהקה* (אבי נשר, 1978), *ללקק תינות* (אורי ברבש, 1992) ו*חמש חמש* (שמואל אימברמן, 1980).
- 33 לדוגמה, *הבועה* (איתן פוקס וגל אוהובסקי, 2006) ו*חיוך הגדי* (שמעון דותן, 1986).
- 34 *אחד משלנו* (אורי ברבש, 1989), *צלילה חוזרת* (דותן שמעון, 1989) ו*עונת הדובדבנים* (חיים בוזגלו, 1991).

הצבא או מחוץ לו, תחקירים שונים ונסיונות לייחס לראויים לכך אחריות במובן המשפטי. כל זה נעדר כמעט מסרטי הצבא. גם כאשר מדובר בסרטים רדיקליים לכאורה, שהביקורת ייחסה להם חתירה תחת תמות הביטחון והרעות המסורתיות, נשאר המשפט בחוץ.

מובן שחיבור בין המשפט, על הנורמות הקשיחות שהוא מייצג, לבין ההתרחשויות שסרטי הצבא עוסקים בהן הוא מורכב ומאתגר. אולם דווקא המורכבות והעומק הגלומים בקשר שבין צבא למשפט היו עשויים לעורר עניין בקרב יוצרי הסרטים. בפועל לא התעורר עניין כזה, וסרטי הצבא נותרו חפים כמעט ממשפט.

כפי שהיטיב לבטא ג'אד נאמן, אשר סרט הצבא שלו *מסע אלונקות* ינותח בהמשך, "המלחמה כידוע היא סיבת הסיבות והכוח המניע העיקרי אם לא היחיד בהווה הישראלית של ימינו ועל כן אין טוב מן המלחמה כדי לחקור אפשרויות חדשות עבור הקולנוע הישראלי".³⁵ מאותו טעם עצמו, אין טוב מסרטי הצבא והמלחמה לבחינת העדר המשפט בקולנוע הישראלי ולניתוח משמעותו של העדר זה.

באמצעות ניתוח סרטי צבא אחדים, מוקדמים ומאוחרים, אפרט כיצד העיסוק במשפט או בפרקטיקות דמוי-משפטיות מוסט הצידה גם כאשר מתבקש להידרש אליו, תוך שמוקדים אחרים תחתיו כובשים את המסך.

2. מסע אלונקות

את בחינת העדר המשפט בסרטי הצבא אפתח *במסע אלונקות* (יהודה ג'אד) נאמן, (1977) – סרט מורכב הנתפס בביקורת כציון-דרך, כמייצג מהלך מהפכני שבמרכזו התבוננות ביקורתית על הצבא ועל המתרחש בו.³⁶

35 ג'אד נאמן "הפורנו ה'רך' וסרטי המלחמה הישראליים" *מחברות קולנוע דרום* 1, 124, 126 (2006).

36 הקולנוען אייל סיון, לדוגמה, מגדיר את הסרט כ"בעיטה אמיתית בגבריות הישראלית, אולי האמירה הביקורתית והמשמעותית ביותר על הצבא" (אייל סיון ויעל מונק "אני עוד זכיתי להיות פלסטיני" *מחברות קולנוע דרום* 1, 9, 25 (2006)). אלה שוחט מציינת כי הסרט נוטש את גישת האידיאליזציה של הסרטים הלאומיים-ההירואיים שקדמו לו, ו"גודע" את המיתוס של הלוחם הישראלי האמיץ. שוחט, לעיל ה"ש 23, בעמ' 219. אורי קליין, שבזמנו מתח על הסרט ביקורת, בין היתר בשל "בגידה ביסודו הדרמטי של כל סיפור" (אורי קליין "מסע אלונקות – בגידה ביסוד הדרמטי" *קולנוע* 14, 14, 77), פרסם כשלושים שנה מאוחר יותר, בערב יום הכיפורים 2008, רשימה שבה הוא מסביר כי אף שהוא סבור עדיין שיש בסרט "פגמים לא מעטים", הוא מעריך אותו כיום, בין היתר בשל ההימנעות "מהחדרת אפילו קמצוץ מן ההוד הלאומי, ההרואי והרומנטי שאיפיינו את הסרטים הישראליים שהתרחשו על רקע צבאי אשר הופקו לפניו". מדובר בסרט, הוא מסכם, אשר ממשיך להיות ראוי לצפייה גם כיום, עשרות שנים לאחר צאתו לראשונה לאקרנים (אורי קליין "היה לי קר, אבל זה היה הניכור" *הארץ* 8.10.2008).

"מסע אלונקות" הוא כינוי למסע רגלי מפרך, שבמהלכו החיילים נושאים אלונקות מאוישות. המונח "מסע אלונקות" נהפך לסמל ישראלי המתקשר לשירות ביחידות הקרביות, לקשיי האימונים, למהלך חישולו של החייל היחיד והפיכתו לחלק מהקבוצה, ולאחווה הלוחמים. הסרט *מסע אלונקות* יוצר מבע מורכב, אשר מציג באור אירוני את הקונוטציות הקשורות לביטוי אך בה-בעת תורם רובד נוסף לקיבועו של המימד הסמלי שלו.

חלקו הראשון של הסרט עומד בסימן מוות – מוות שנותר בלתי-פתור הן מהבחינה העובדתית (מה בדיוק קרה? תאונה או התאבדות?) והן בכל הנוגע בשאלת האחריות (בין שמדובר בתאונה ובין שמדובר בהתאבדות, היש אחראי לגרימת המוות?). וייסמן (מוני מושונב) הוא חייל המנסה, ללא הצלחה, לעמוד בצפיפותיהם של הסובבים אותו ובציפיותיו שלו מעצמו במהלך טירונות צנחנים. חלק מהקשיים נובעים מהתנכלות חברתית. כך, כבר בסצנה הממוקמת בתחילת הסרט, רופא צבאי בוחר דווקא בווייסמן כדי להדגים על גופו פעולות רפואיות שונות, וזאת על רקע לעג קולני של חבריו לפלוגה. קשיים אחרים נובעים מאישיותו של וייסמן. הוא רגיש וחלש פיזית ונפשית. ברגע של שבירה הוא מבקש לראות קב"ן, אך מפקד הפלוגה שלו, יאיר (גידי גוב), מתעלם מהבקשה, ומסכת הטרטורים של וייסמן נמשכת עד לרגע השיא של הסרט, שבו היא נקטעת עם מותו. וייסמן נכשל בתרגיל אש, ונדרש על-ידי המ"פ לבצעו שנית אף שמפקד המחלקה ויתר לו על התרגול החוזר. מדובר בתרגיל רימון באש חיה. וייסמן זורק את הרימון לתוך המבנה, ורץ פנימה מבלי להמתין לפיצוץ. הוא נהרג במקום. כאשר המג"ד מבקש לדעת מה אירע, הוא נענה: "קרתה תאונה".



חלקו השני של הסרט מתמקד ביאיר המ"פ. יאיר חוזר לפלוגה עוד באותו יום. "מה שהיה היה, ומשמעת האימונים נמשכת", הוא אומר לחייליו. למחרת מגיע המג"ד ומודיע על מינוי קצין מצ"ח לצורך חקירת האירוע ועל הוצאתו של יאיר לחופשה עד תום החקירה. קצין מצ"ח (שלמה בר-אבא) מתחיל לנהל תחקיר רציני ויסודי, ומנסה להתחקות אחר פרטיו המלאים והמדויקים של האירוע. אולם כאשר דומה שהחוקר נמצא על סף חשיפת נסיבותיו המלאות של המוות, החקירה נקטעת. המג"ד מודיע למ"פ: "החלטנו שהעסק ייגמר כאן". הסרט אינו מפרט הרבה בקשר לסגירת החקירה – לא עולה ממנו מי הם אלה שהחליטו כאמור, מה היו טעמיהם, ומה נדרש כדי לממש את ההחלטה.

יאיר מוזעק מביתו באמצעות מסר שמועבר אליו: "צריכים אותך מהגדוד". הוא פגוע, אך אינו שועה לתחנוני חברתו ואף אינו מתלבט התלבטות של ממש. השיבה אל הפלוגה היא סצנת הסיום של הסרט. יאיר מגיע ומתחיל להבעיר אבוקות ולהעיר את החיילים לקראת מסע העברתו של המחנה למיקום חדש. שגרת הטירונות חוזרת. שוב אומר יאיר: "מה שהיה היה, ומשמעת האימונים נמשכת", כפי שאמר לאחר מותו של וייסמן. בסופו של הסרט כולם בעיצומו של מסע, שרים שירי מורל, ממש כשם שעשו בסצנת הפתיחה, שבה שר גם וייסמן בהתלהבות, לצד אותם חברים

בקבוצה שאליה לא עלה בידו להשתייך. יגאל בורשטיין, בנתחו את *מסע אלונקות*, עומד על הפער בין שני חלקי הסרט. לטעמו, חלקו הראשון של הסרט מצטיין בתיאור העימות הקונקרטי בין וייסמן, המנסה להתחמק ממסע הטירונים המפרך, לבין מפקדו, הרוצה שימשיך במסע. מרגע מותו של וייסמן מתפוררת דמותו של המפקד, ועימה העלילה.³⁷ התפוררות זו, שאכן מאפיינת את עלילת הסרט, היא בעיניי סימפטום של העדר המשפט. אולם בהיגיון הנרטיבי של הסרט העדר המשפט הוא נכון. מוקד הסרט רחוק עד-מאוד מהמשפט, אף שהאירוע המרכזי בו – מוות שנסיבותיו טעונות הבהרה – הוא נושא מובהק למשפט ולברור בעל אופי משפטי. אלא שבעולם של הסרט העיסוק במשפט או בפרקטיקות חקירה מעין-משפטיות מוסט הצידה בנקל. בפועל, ההחלטה לקטוע את החקירה בטרם הסתיימה היא החלטה על הדרת המשפט מהטריטוריה שבה התרחש המוות. הסרט אינו מציג את הדרת המשפט כקשורה לקונפליקט משמעותי בין עולם המשפט לבין הוויית "החיילות הטובה", או כפרי מאבק בין צרכים של ביטחון לבין המתבקש משלטון החוק. בעולמו של הגדוד, הבחירה בהדרת המשפט מצטיירת כברורה, כמתבקשת, אפילו כראויה; כמהלך שאין צורך להתעמק בו בשל היותו טבעי כל-כך. הסרט מציג מעין משוואה ששני איבריה הם "החלטנו שהעסק ייגמר כאן" = "צריכים אותך מהגדוד". שני גורמים מאפשרים למשוואה מעין זו לפעול: האחד הוא טיבו המיוחד של הגדוד – היותו מובלעת עם כללים משלה וחוקים משלה; והאחר הוא התפיסה שעל-פיה כך יאה.

ייחודיותה של המובלעת הצבאית, שהגדוד מהווה מדגם אשר מייצג אותה בדייקנות, מתאפיינת, בין היתר, בהעדר משפט. לכאורה, הגדוד, בשינויים המחויבים מאופיים של השירות הצבאי ושל האימונים ומאילוץ בטחוניים, כפוף לרשת הנורמות המשפטיות האופפת את חיינו בכללותם. אך כפי ש*מסע אלונקות* מיטיב להדגים, בכל רגע שבו נורמה משפטית או מעין-משפטית מנסה לחדור פנימה ולהשפיע על המציאות של הגדוד, היא נחסמת. הנה כמה דוגמות. בפתח הסרט אחד החיילים שואל את רופא הגדוד כמה שעות שינה החיילים זכאים לקבל. הרופא מתחיל לענות, אך נקטע על-ידי המ"פ, המעמיד את חייליו על חוסר הרלוונטיות של השאלה, ובעקיפין על כך שמי שמתעקשים לדקדק בפקודות מטכ"ל ולעמוד על זכותם לשעות שינה כחוק לא ייהפכו ללוחמים. בתמונה אחרת אחד החיילים (שאביו עורך-דין) מזכיר את האפשרות להעלות קבילה בעילום-שם לפני לסקוב, נציב קבילות החיילים דאז, אולם בכך העניין מסתיים, וההרהור המהוסס באפשרות להכפיף את ענייני הפלוגה לשיפוט חיצוני נחסם בראשיתו. באחת הסצנות בהמשך וייסמן זורק את הרדיו שלו לבור השירותים, והמפקד פותח בירי אוטומטי אל תוך הבור, כאשר חיילים רבים נמצאים בסביבה. בסצנה אחרת, במהלך מסע האלונקות, וייסמן המשתולל נקשר לאלונקה. כאשר הפלוגה שבה

37 יגאל בורשטיין פנים כשדה קרב – ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים 157 (1990).

למחנה, המג"ד תוהה על פשר קשירתו החריגה של החייל, ואף מעלה אסוציאציה הקשורה לצבא הרוסי. התהייה מתפוגגת מאליה, ואינה מתורגמת לתלונה על-פי דין משמעתי צבאי בגין התנהגות שאינה הולמת או לתחקיר כלשהו. לקראת סופו של הסרט, בעת ביצוע מטווח, המ"פ נכנס לטווח האש בטרם פרקו החיילים את נשקם. אחד החיילים פולט כדור אל האזור שבו עומד המ"פ. המ"פ לא נפגע, והחייל נשלח להמתין ליד השער. מדובר בעברות בטיחות חמורות, אולם בסרט אין כל התייחסות אליהן ככאלה. לא מוזכרים תחקיר "כמעט ונפגע" או בדיקה חיצונית או פנימית. הרימוז היחיד למקרה הוא הערתו המבודחת של המ"פ: "מי שרוצה להרוג אותי – שיכוון יותר טוב".

הדרת המשפט מגיעה כמובן לשיאה עם קטיעת החקירה לגבי מותו של וייסמן. הסצנה ממחישה יפה גם מבחינה חזותית את ההדרה האמורה. הקצין החוקר מטעם מצ"ח ניצב ברקע התמונה, מחוץ למוקד. בקדמת התמונה עומדים המג"ד והמ"פ. המג"ד מודיע למ"פ כי הוחלט לסגור את החקירה. קצין מצ"ח, המייצג את הבחירה במשפט, נעלם במעין fade out חזותי ונרטיבי גם-יחד. הגדוד, כך מתחוור, נמצא במקום שהמשפט אינו יכול לחדור אליו, וגם אין צורך בחדירתו, משום שהגדוד אוטונומי, ובכוחו לפתור בכליו שלו כל בעיה שמתעוררת.

הסרט מתאר התרחשויות קשות. מצוקתו של וייסמן מעוררת הזדהות עמוקה, והאסוציאציות למקרים אחרים וכאובים של התאבדויות חיילים מעצימות אותה אף יותר. אולם המוות שעומד במרכז הסרט כמו מתרחש במימד אחר, אשר למשפט הישראלי הרגיל, היומיומי, אין נגיעה מלאה בו או נגישות מלאה אליו. יתר על כן, ממסע אלונקות עולה במידה רבה כי לא יכול להיות אחרת, משום שמדובר בדברים שאנו, כחברה, איננו רוצים ואיננו ערוכים לשפוט. אחד הדברים האלה הוא מעמדה המיוחד של הקבוצה הגברית-החיילית והצורך לשמר אותו בכל מחיר לטובת הכלל. חיוני להכין את החיילים למלחמה הבאה, וחלק בלתי-נפרד מההכנות הוא כינון סולידריות בין חברים לנשק. המחיר שברקע – אשר לא נעים ואולי גם לא ראוי לעסוק בו באינטנסיביות רבה מדי, הגם שהכל מודעים לקיומו – הוא הליכי ניפוי מורכבים שיבטיחו כי מי שמסוגלים לכך פתחו את הכישורים המאפשרים להיות חלק מהקבוצה, ואלה שאינם מסוגלים לכך יורחקו ממנה. כך, הקבוצה כולה "סוגרת שורות" כדי לסייע ליאיר המ"פ כאשר הוא נקלע לסיטואציה בעייתית, וכך הקבוצה כולה מתאחדת כדי לגבור על הזעזוע מתאונת-האימונים (או מ"התאבדות-האימונים"), אשר מהווה, כידוע לכולנו, רגע קשה לא רק למשפחתו של המת, אלא גם לפלוגה, ובמיוחד לפלוגת טירונות. לאורך כל הסרט, כאשר צריך להגן על הקבוצה ועל תפקודה התקיין, חייל או מפקד מבצעים עברה כלשהי – לעיתים עברה של דין משמעתי ולעיתים התנהגות שהיא בבחינת עברה פלילית – ואין איש מוחה. ברור לכל שכך טירונות צנחנים מתנהלת, ושכך היא אמורה להתנהל כדי לגבש את עליונות הקבוצה ואת אחוות הלוחמים.

על רקע זה, התנהלותו של יאיר נתפסת לאו דווקא (או לא רק) כ"התעללות

סדיסטית שעובר האנטי-גיבור",³⁸ אלא גם כהזדהות שלו עם וייסמן וכמאמץ שלו לסייע לו לגבור על הקשיים, להחזיק מעמד ולזכות בפרס המיוחל – מעמד של חבר בחבורת לוחמים. כעולה מהסרט, יאיר עצמו חווה קשיים רציניים בהיותו טירון, קרי באותו מעמד שבו וייסמן נמצא כיום, ובעזרת תהליך הדומה לזה שעליו הוא מופקד כיום כמפקד פלוגה, עלה בידו להתחשל וליהפך לחלק מקבוצה לוחמת.³⁹ הסרט יוצר הקבלה בין השניים, שממנה משתמע כי יאיר, המודע לדמיון שבינו לבין וייסמן, מנסה לעזור לו באמצעות שימוש בדרכים שסייעו לו עצמו.

הסרט מעורר אם כן לא רק הזדהות חדשה "עם חקירה ודרישה כמו-בלשית של נוהג ההתעללויות בצבא", המיושמת "על הגיבוש המיליטריסטי והמאצ'ואיסטי הישראלי כמכלול",⁴⁰ כפי שמציעה אלה שוחט, אלא גם – ואולי בעיקר – את ההזדהות המסורתית עם הזהות הישראלית "המתמזה בחווית המלחמה"⁴¹ ובאחוות הלוחמים.

באופן אירוני, גורלו הטרגי של וייסמן נגזר מן האתוס של עליונות הקבוצה והאחוות בין חבריה. הקבוצה מקיאה אותו מתוכה משום שנוכחותו פוגמת בתפקודה המיטבי. באחת הסצנות המוקדמות החיילים קושרים את וייסמן לאלונקה כדי לשמור על אחדות הקבוצה בעת המסע. כאשר וייסמן נמצא במעצר בגין התפרעות, שני חיילים מתעללים בו מפני שנשאר שבת בגללו. למעשה, הם מכריזים עליו כמי שאינו חלק מן הקבוצה וכמי שמזיק לה, ומקדמים בדרכים שונות את ניפוי ממנה. לאחר מותו הם כמו חוגגים את היפלטותו מהקבוצה – הם פותחים את החבילה שקיבל מהוריו ומחלקים בין חברי הפלוגה.

ברשימה העוסקת בסרטי מלחמה ישראליים, מתאר נאמן את סרטו כך: "מסע אלונקות לא היה סרט על מלחמת יום כיפור, אלא על טרטור עד מוות של טירון בצנחנים. במילים אחרות: על האובססיה הלאומית של ישראל: להיות חיילים."⁴² בהמשך הרשימה הוא עורך השוואה בין החקירה העומדת במרכז חלקו השני של מסע אלונקות לבין החקירה שניהלה ועדת אגרנט לאחר מלחמת יום-כיפור: סדר-היום הסמוי של ועדת אגרנט היה האובססיה הלאומית לצבאיות, וכך גם סדר-היום הסמוי של מסע אלונקות. הוועדה, שהתמקדה בדרג הצבאי, כאילו פסקה כי "מדינת ישראל היא מדינה המושתתת על יסוד האובססיה לצבאיות וכך יאה".⁴³

38 כניתוחה של אלה שוחט "ג'אד נאמן – הקולנוען כהיסטוריון" מחברות קולנוע דרום 97, 95, 1 (2006).

39 ראו את דבריה של טלמון בהקשר זה: "את התעקשותו של יאיר שוויסמן 'פסיק עם הפחדנות הזו' ניתן להבין כנובעת מהזדהותו דווקא עם חולשותיו של וייסמן. וכך אומר יאיר לעמיתיו באוהל המפקדה: 'גם אני הייתי וייסמן כשהייתי קטן, ועשו ממני חייל'." טלמון, לעיל ה"ש 15, בעמ' 241.

40 שוחט, לעיל ה"ש 38, בעמ' 96.

41 נאמן, לעיל ה"ש 35, שם.

42 ג'אד נאמן "הזוועה מצטלמת יפה" מחברות קולנוע דרום 1, 130, 131 (2006).

43 שם.

מסע אלונקות, כעולה מדבריו של נאמן, מעלה את השאלה אם אכן "כך יאה", ובמידה רבה חותר תחת התשובה כי "אכן כך יאה". אולם צפייה עכשווית בסרט, שלא איבד הרבה מהרלוונטיות שלו, מעלה מענה מורכב יותר. בעיניי, נאמן מצליח אומנם לבטא באמצעות *מסע אלונקות* אותה "אובססיה לאומית לצבאיות", ואף להציג חלק מהמחירים הקשים שהיא גובה מיחידים – אותם יחידים שאינם מצליחים ליהפך "מיחידים ליחידה";⁴⁴ אך בסופה של צפייה מתחוויר כי הסרט שומר על קשר הדוק, חי ופועם, עם סיפור-העל ההירואי. הניסיון לקרוא עליו תיגר מוביל לעבר סיגור (closure) שמשמעותו קבלה מחדש של הסיפור הזה, ואף במשנה תוקף, משום שאכן, בסופו של דבר, כך צריך ו"כך יאה", לפחות בהקשר הצבאי שבו הסרט מתרחש, גם כאשר מודעים לגובה המחיר שהאובססיה לצבאיות גובה. מותו של וייסמן הוא טרגי, אבל אחדות החבורה הצבאית יכולה – ואולי אף חייבת – להכיל מוות זה ומקרי מוות דומים לו כחלק ממחיר הכרחי.

בריאיון שערך הקולנוען אייל סיון עם ג'ארד נאמן ניתן לראות את השניות האמורה עולה מתיאורו של נאמן לגבי אופן הפקת הסרט. הרעיון לסרט צמח מחוויה אישית שנצר נאמן בזכרונו שנים רבות – התאבדות של חניך בעת שירותו כסמל בפלוגת טירונים במחנה 80 בשנת 1955. כמעט עשרים שנה אחר כך, כאשר הופק הסרט, נוהל מאבק מול סירובו הראשוני של דובר צה"ל לספק להפקה ציוד צבאי שהיה נחוץ לצילומים. העניין הובא להחלטתו של הרמטכ"ל דאז, מוטה גור, שהייתה לו זיקה קולנועית מאחר שזמן קצר לפני כן הוסרט ספרו *עזית הכלבה הצנחנית*. גור, שהיה בעבר המג"ד של נאמן, לא אישר את התסריט. נאמן פנה לעוזרו של שר הביטחון דאז (שמעון פרס), האלוף ישראל טל, שאותו הכיר כאשר סרטו הראשון, *השמלה*, הוקרן בחצרו של משה דיין בעת חתונת בנו. ישראל טל אהב את *השמלה*, ונאמן, שזכר זאת, קיווה להיעזר בו לטובת הסרט החדש. בסופו של דבר הושג הסכם, ונאמן קיבל את הציוד הצבאי. למשמע התיאור, שאל סיון את נאמן איך הוא מיישב את אמירתו הביקורתית של הסרט עם הקרבה של יוצרו אל העומדים בראש הצבא. תשובתו של הבמאי הייתה: "כי אני צנחן וגיבור".⁴⁵ המענה הקצר והחד, גם אם הוא טעון באירוניה, מנהיר לא רק מדוע ניאות הרמטכ"ל בסופו של משא-ומתן קצר להעמיד לרשות נאמן את הרובים, אלא גם מדוע אמירתו של הסרט מורכבת כל-כך.⁴⁶

מסע אלונקות הוא סרט חשוב, המציג באופן מדויק ומעמיק היבט חשוב בהוויה הצבאית ובהוויה הישראלית בכלל, ואת המתח – שהוא הרה-אסון לפעמים, כמו

44 כשם ספרו של יום טוב סמיה העוסק באופני התגבשותם של יחידים לכלל קבוצה לוחמת. יום טוב סמיה *מיחידים ליחידה* (2008).

45 סיון ומונק, לעיל ה"ש 36.

46 ראו בהקשר זה את ניתוחה של מירי טלמון, העומדת על כך ש*מסע אלונקות*, גם אם הוא תוקף את אתוס הגיבוש הישראלי התובעני, "אינו חף משמץ התרפקות נוסטלגית על אותה הוויה גברית, מיוזעת ודחוסה, על טקסיה המייצגים". טלמון, לעיל ה"ש 15, בעמ' 236.

בסרט – בין הפרט לקבוצה. אבל ההצגה הזו אינה יוצרת אמירה ביקורתית רצינית וסוחפת. כמו רבים מהסרטים הפוליטיים-החברתיים שבאו אחריו, יש גם לסרט זה תפקיד בפיתוח סיפור-התמיד של ההירואיקה הצבאית-ההישרדותית ושל ייחודה של הסולידריות שרק הפלוגה יודעת לצרוב בקרב בניה-חבריה.

זהו הסיפור שהיה ועודנו בעל מעמד דומיננטי בקרבנו, ומעולם לא היה בו – וספק אם יכול להיות בו – מקום משמעותי למשפט.

בסיכומו של דבר, *מסע אלונקות* מותיר את המוות שבמרכזו בלתי-פתור. הסרט מסיים את הסיפור שאותו רצה יוצרו לספר הרבה לפני שמגיעים לבירור משפטי ולהכרעה. אפשר שעולה מהסרט עמדה ביקורתית בדבר טיבם הבעייתי של הליכי החניכה של טירונים, אבל היא אינה מגיעה לכדי מתיחת ביקורת על ההימנעות מפנייה אל המישור המשפטי לצורך בדיקת נסיבות המוות. המשך תפקודה התקין של המערכת הצבאית מצטייר כחשוב מעריכת חקירה שתעסוק בשאלות על מי מוטלת האחריות המשפטית בגין המוות ואם צריך להעניש עונש של ממש בגין תאונת-אימונים.⁴⁷

עמדה כזו אפשרית, ואולי אף מתבקשת, משום שמותו של וייסמן מתרחש במובלעת – באותו תחום אפור בין גבולות מעומעמים שבתוכו החיילים ממקמים. התחום האפור קיים תמיד, בעת מלחמות וביניהן, בכל מקום שיש בו צבא. זהו תחום שגם אם מבחינה פורמלית הוא בגדר טריטוריה שמשפט המדינה חל עליה במלואו, בפועל אין תחולה כזו. זהו אחד מיישומיה החשובים של התפיסה הקולקטיבית שלפיה "כך יאה".

3. אוונטי פופולו

במסע אלונקות ראינו מהלך של הדרת המשפט מתוך מובלעת הגדוד, אשר גם אם חולקים עליה, ניתן לאתר הצדקה אידיאולוגית העומדת ביסודה – מתן עדיפות לאינטרס של גיבוש הקבוצה. המשפט *במסע אלונקות* נשף לרגעים בעורף, אך הוסט מן התמונה. מסרטו של רפי בוקאי *אוונטי פופולו* (1986) עולה מהלך קיצוני הרבה יותר – לא רק הסטה, התעלמות או הדרה שהן פרי שיקול-דעת (ולו מוטעה), אלא התקה מוחלטת מעולם שבו למשפט יש רלוונטיות כלשהי.

שעות מספר לאחר תחילת הפסקת-האש שסיימה את מלחמת ששת-הימים, ב-11 ביוני 1967, מוצאים את עצמם ארבעה חיילים מצרים מנותקים מחבריהם. אחד מהם מת מפצעיו. המפקד, שאינו משלים עם הפסקת-האש, מצווה על שני פקודיו הנותרים לתקוף קבוצה של חיילים ישראלים. הם מסרבים, מחשש למשוך אליהם תשומת-לב שתוביל למותם, ולאחר ויכוח, שמתפתח לתגרה, אחד מהם הורג את המפקד.

47 ראו משה צימרמן *חור במצלמה – עיונים בקולנוע הישראלי* 71 (2003). צימרמן מציין כי לנוכח עמדתו זו של הסרט מובן מדוע צה"ל מצדד בו כל-כך, ואף מקרין אותו לפעמים בקורסים שונים שלו.

שני החיילים שנותרו בחיים הם חקלאי (סוהיל חדאד) ושחקן תיאטרון (סלים דאו). הם מתחילים לצעוד במדבר, מותשים מרעב ומצמא. אירועים שונים ומשונים נקרים בדרכם. בין היתר הם נתקלים בג'יפ ובו חייל או"ם מת, ובקבוצה של חיילים ישראלים המלווים על-ידי במאי בריטי, המחפש נואשות תמונות של מלחמה אמיתית, ובלית בררה מסתפק בצילום החייל המת. כאשר מתגלים לעיניהם שני החיילים המצרים, השיכורים משתיית הוויסקי של חייל האו"ם המת, הם מנסים לקחת אותם איתם, אבל לאחר שאחד המצרים מקיא על החיילים הישראלים, הם מוותרים על כך ופונים לדרכם.

שני החיילים המצרים ממשיכים במסעם, ולאחר כמה תקריות הם פוגשים קבוצה נוספת של חיילים ישראלים.



החיילים הישראלים יודעים שהמלחמה נגמרה, ומתעלמים במופגן משני המצרים – לא הורגים אותם ולא שובים אותם, אלא מאיצים בהם ללכת לדרכם. אלא שהמצרים צמאים ונואשים מכדי להסתלק. הם נצמדים לישראלים, ובניסיון ליצור קשר אנושי עימם, החייל-השחקן משמיע באוזניהם, באנגלית, את המונולוג הידוע של שילוק מתוך הסוחר מונציה:

“יהודי אני. ואין ליהודי עינים? אין ליהודי ידים, איברים, צורה, חושים, מאניים, רגשות? ולא כמו הנוצרי מאותו הלחם הוא אוכל, באותם פלי נשק הוא נפצע, באותן מחלות הוא מתפרס, באותן רפואות הוא מתרפא, באותו קיץ חם לו ובאותו חרף קר לו? אם תדקרו אותנו – לא נזוב דם?

אם תִּדְגְּדְגוּ אֹתָנוּ – לֹא נִצְחָק? אִם תִּרְעִילוּ אֹתָנוּ – לֹא נָמוּת?
וְאִם תִּתְעַלְלוּ בָנוּ – הֲאֵם לֹא נִתְנַקֵּם?⁴⁸

המונולוג השקספירי המפורסם, המושמע בהקשר ובנסיבות חריגים כל-כך, מצליח לברוא גשר. המצרים מקבלים מים. קשר זהיר ושברירי מתחיל להתרקם בין החיילים הישראלים למצרים. הם צועדים יחד במדבר, לקול שירה משותפת של "אוונטי פופולו". הם מבליים יחד את הלילה, אבל במהלך היום שלמחרת הקבוצה נקלעת לשדה-מוקשים. כמה חיילים ישראלים נהרגים, ואחר נפצע קשה. חיילים אחרים, המגיעים כדי לחלצו, מזהים בטעות את המצרים כמי שפגעו בישראלים, ופותחים במרדף אחריהם, וזאת על-אף נסיונו של החייל הפצוע להסביר כי לא המצרים אחראים למה שהתרחש. סצנת הסיום של הסרט היא מרדף עיקש של חיילים ישראלים אחר שני חיילים מצרים לא-חמושים. החקלאי נפגע ומת. השחקן ממשיך לרוץ לעבר תעלת סואץ. אולם כאשר הוא משיג את יעדו, מסתבר כי לא הגיע אל חוף-המבטחים המיוחל. הוא עומד בין שני הצבאות, הישראלי והמצרי, ונורה למוות מכדורים ישראליים ומצריים גם-יחד.

אוונטי פופולו מתאר את ההווה באזור דמדומים מיוחד במינו – המעבר מזמן מלחמה לזמן שאין מתנהלת בו מלחמה. במהלך הסרט אנו עדים לכמה מקרי מוות אשר מבחינה פורמלית מתרחשים לאחר שהוכרזה הפסקת-האש. אולם בפועל ברור שאיש לא יידרש לתת את הדין או אפילו לתת דין-וחשבון בגינם.

מוות המתרחש בעת מלחמה כפוף עקרונית לדיני המלחמה, ומשמעות הדבר, בין היתר, היא כי לרוב אין ציפייה שהאחריות המשפטית להתרחשותו תיבחן או שישולם מחיר משפטי בגינו. המלחמה היא חריגות; היא יוצרת מובלעת הנותרת זרה בטיבה ובמהותה לכל שיטת משפט, וזאת למרות הנסיונות לרציונליזציה, המגדירה את המלחמה לא כמובלעת המנותקת ממשפט כליל, אלא כמצב דברים שחל עליו משפט מיוחד – דיני המלחמה. אבל כשם שאוונטי פופולו מיטיב להמחיש, אין שום משפט העשוי להכיל באופן נאות את טיבה הכאוטי של המלחמה, המתפשט מעבר לה, גם לאחר שמבחינה פורמלית מכריזים על סיומה. מקרי המוות בסרט מתרחשים לאחר תום המלחמה. כך המפקד המצרי שנהרג מידי חיילו, כך החיילים הישראלים שנהרגים בשדה-המוקשים, וכך שני החיילים המצרים שנהרגים מידי ישראלים ומצרים. הסרט גרוש מקרי מוות בלתי-מוצדקים, שרירותיים וחסרי טעם, ולמרות זאת בלתי-ענישים. דיני המלחמה הם בבחינת מסווה חלקי לכאוס הבלתי-ממושפט – והבלתי-ניתן כנראה למשפוט אמיתי – המצוי מאחוריהם.

אוונטי פופולו נעדר כל הסתכלות משפטית, ושוב – מתוך צידוק פואטי המחייב העדר כזה. כמו *במטע אלונקות*, הסיפור שהסרט מבקש לספר נעצר לפני שמגיעים אל המשפט, ובמקרה של *אוונטי פופולו* – הרבה לפני. כל זאת אף שגם סרט זה מלא באירועים בעלי משמעות מובהקת מבחינת המשפט, גם אם מדובר במשפט

48 ויליאם שקספיר *הסוחר מונציה* 89 (מהדורה שלישית, אברהם עוז מתרגם, 1997).

צבאי. מידי מי ומתי נהרג חייל האו"ם? מדוע הוא נותר ברכבו? מי אישר לבמאי האנגלי לצלם, בחסותם ובסיועם של חיילים ישראלים, את גופתו? כיצד ובאיזו סמכות החיילים הנלווים אל הבמאי מחליטים לקחת בשבי או להימנע מלקחת בשבי את החיילים המצרים שנקרו בדרכם? מיהו האחראי למתרחש? האם יש סדר ודין? האם משהו בכלל יודע מהו הסדר ומה הדין? עד מתי חלים דיני המלחמה שזה עתה תמה? ומה בדיוק הם קובעים? דומה שכל הדמויות בסרט אחוזות בלבול ומבוכה. לא ברור להן איזו נורמה, אם בכלל, מחייבת אותן. איש אינו אחראי לדבר, והמשפט, המופקד על קביעת האחריות, נמצא בטריטוריה המנותקת לחלוטין מזו שבה הסרט מתרחש.

אנטון שמאס כותב על הסרט את הדברים הבאים: "על-ידי יצירת מושא הזדהות אמין, באמצעות שני החיילים ה'מצרים', כביכול, הנעים בתוך מציאות הזוויה אך לא לגמרי נטולת אחיזה במציאות, הוא מנטרל את הצופה ופורש בפניו מערכת יחסים אנושית שנותקה מן העולם החיצוני באופן שכזה שהיא יכולה לטעון למערכת חוקים נורמטיבית משלה."⁴⁹ בהתייחסו למערכת החוקים הנורמטיבית המיוחדת למובלעת שבה הסרט מתרחש, דומה כי שמאס מכוון לקשרים המהוססים שנוצרו בין החיילים הישראלים לבין שני החיילים המצרים, ולחוסר היכולת לשמר קונוונציות של יריבות ואיבה כאשר חוויה אנושית משותפת מקשרת בין הדמויות. אולם בתוך המערכת הנורמטיבית המשמעותית יותר המאפיינת את הוויית הסרט, כל זה חסר משמעות לנוכח מותם השרירותי וחסר הטעם של הגיבורים ולנוכח הוודאות שאיש לא יישא באחריות למוות זה.

בעיניי, האינטונציה הפרודית/הסוריאליסטית של הסרט מהווה, בסופו של דבר, מעין מסך דק שמאחוריו מסתתרים הנרטיבים המסורתיים שבמרכזם גבורת הצבא ואחוות לוחמיו, מבלי שהסרט סודק את הלכידות שהם מייצגים. הסרט מגדיר יפה את תחום התרחשותו: מחוז סהרורי על קו-התפר הכאוטי שבין מלחמה ושלוש, מקום נעדר דין ודיין, שהכל יכול להתרחש בו ואכן מתרחש בו. המלחמה עולה ממנו כתופעה הגובה מחיר נורא, אך מחיר נורא זה מצטייר כמחויב מציאות המלחמה, ולא כעניין הניתן לבחינה רציונלית ונורמטיבית. משה צימרמן, בדונו בקיבעון של תבנית-העל הנרטיבית של הקולנוע הישראלי, הקובעת מהם הנושאים שמותר לטפל בהם ומהם הנושאים שאסור (או לא מעניין) לטפל בהם, מזכיר, ובצדק, גם את *אוונטי פופולו* כסרט המחזק את הטענה בדבר מהותם מבצרת-הקונסנוז של רוב הסרטים הישראליים. *אוונטי פופולו* מייצר אומנם מסר הומניסטי כללי שקל להסכים עימו, אבל כלליותו של המסר מונעת דיון רציני.⁵⁰ דיון רציני, אילו נערך, היה מחייב הידרשות כלשהי לשאלות של אחריות – שאלות שכדי לדון בהן יש להיכנס לתחומו של המשפט.

4. אחד משלנו

49 אנטון שמאס "הוא התבלבל בתפקידים" *אוונטי פופולו* 15 (1990).

50 צימרמן, לעיל ה"ש 47, בעמ' 67.

באתר האינטרנט העוסק במורשת הקרב של הצנחנים, "אחוות לוחמים" מוגדרת כך:

"הקושי הפיזי והמנטאלי באימונים, חוויות משותפות וסכנות בצניחה ובפעולות גמול, גיבשו את אחוות הלוחמים. סוג ייחודי של חברות המאופיינת בשפת מושגים משותפת, ביטויים מיוחדים שזר לא יבין, מעין קוד סודי משותף. אחוות הלוחמים היא כעין ערבות הדדית, נכס אותו שומרים הצנחנים לכל ימי חייהם..."⁵¹

בשנת 1989 נוצר אחד משלנו – סרטו של אורי ברבש, המבוסס על מחזה של בני ברבש – המספק המחשה קולנועית להגדרה. הסרט כמו מתכתב עם מסע אלונקות. סיפורו של יאיר הוא מעין עובר נרטיבי של הסיפור העומד במרכזו של אחד משלנו, העוסק באופן ישיר ומפותח הרבה יותר בתמת המפקד העומד לחקירה, תוך העמדה במבחן של אחוות הלוחמים.⁵²

51 אריה גילאי ודוד בן עוזיאל "מורשת קרב שהנחילו צנחני העשור הראשון" הצנחנים: עשור ראשון 202.org.il/Pages/moreshet/mor3_890a.php.

52 מירי טלמון רואה גם בסרטו המאוחר יותר של אורי ברבש, זמן אמת (1991), פיתוח של אותו גרעין עלילתי שתחילתו במסע אלונקות. לטענתה, ניתן לאתר גרעין זה גם בסדרת הטלוויזיה שביים ברבש, קן 300, העוסקת בהעמדתה של יחידה גברית מובחרת למבחן של ועדות חקירה. טלמון, לעיל ה"ש 15, בעמ' 241.



הסרט נע בין שתי עלילות. הראשונה היא סיפור החברות בין רפא (שרון אלכסנדר), יותם (אלון אבוטבול) ואמיר (דן תורן) – שלושה חיילים שהאחוזה ביניהם נצרפת במהלך טירונות קרבית מפורכת. שלושתם מנסים לשרוד בטרטורים שמוביל מפקדם, המכונה "המלאך הלבן".⁵³ תוך כדי כך הם נהפכים לחלק ממשפחת לוחמים, שבה הנאמנות זה לזה היא מעל הכל, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בסיסמה המושמעת שוב ושוב בסרט: "אחד בשביל כולם, כולם בשביל אחד".

כמעשה קונדס מפוגג-מתח, רפא מצלם את המפקד בסיטואציה משפילה. כאשר הצילום נחשף, כל המחלקה נענשת. רפא מבקש להסגיר את עצמו, אבל המחלקה, משיקולים של כבוד, מחליטה לסגור שורות ולא להתיר לו להתוודות. התוצאה היא יום וחצי של טרטורים קשים, החורגים בהרבה מכל אמת-מידה של "מותר" או "חוקי". רפא נחשף לטינתם המתגברת של חבריו, ומחליט להסגיר את עצמו באמצעות פתק הלשנה אנונימי (שכתב הוא עצמו). כעונש הוא מטורטר שוב עד שהוא נפצע ומאושפז. יותם ואמיר מבקרים את רפא בבית-החולים, ומספרים לו כי "המלאך הלבן" הועבר מתפקידו. רפא מגלה להם כי אין בכוננתו לשוב ליחידה.

53 אולם יצוין כי דמותו של "המלאך הלבן", המעוצבת כסדיסטית, מכילה גם מרכיבים אשר מוסיפים מורכבות ומרמזים כי "המלאך הלבן" פועל למעשה בהתאם לאתוס חיוני של הכנת לוחמים לקרב באמצעות אימונים הנוטלים את החיילים עד לקצה גבול יכולתם. כך, לצד הטרטורים הקשים, המפקד-המטורטר מוודא במסדר יציאה כי לחייל בודד יש היכן לישון בסוף השבוע, ואף מתעניין בתוצאות הבדיקות הרפואיות של רפא. כתוצאה מכך נחשף פן אבהי, אנושי, ואולי אפילו חם כלפי החיילים שאליהם הוא מתאכזר במהלך האימונים. גם מתיאור מורכב זה עולה הד לדמותו של יאיר ממסע אלונקות, אף הוא "מפקד-מטורטר", אשר היחס הנבנה כלפיו בסרט אינו חד-משמעי.

שלוש שנים לאחר-מכן מגיע רפא, שעתה הוא קצין מצ"ח, לבסיס צבאי בפיקודו של יותם, כדי לחקור תקרית שבה נהרג פלסטיני. יותם מספר לרפא כי אמיר נהרג לפני שלושה שבועות. הקשר בין יותם לרפא מצטייר בפגישתם המחודשת כחברות עמוקה שהשתמרה למרות השנים שחלפו. על רקע זה, ועל רקע ציפיותיהם של כל הסובבים אותו כי יאשר את גרסת היחידה ויקבע כי הפלסטיני נורה בעת נסיון בריחה, עוסק רפא בחקירתו. עד-מהרה מסתבר לו כי ההרוג נחשד בכך שהרג את אמיר, וכי קציני היחידה הרגו אותו כנקמה. עוד הוא מגלה כי חיילי היחידה התעללו בתושבי מחנה הפליטים הסמוך. בתמונה הסוגרת את הסרט רפא נוטל את המעטפה המכילה את הראיה שהשיג (קלטת המוכיחה את דבר הרצח) ואת הדוח שכתב, ושם את פעמיו לעבר המשרפה המשמשת להשמדת מסמכים.

אין רואים אותו משליך בפועל את המעטפה לתוך הכבשן. ברצועת הבמאי שליוותה את מהדורת הדי.וי.די. של הסרט (2004) אומר אורי ברבש: "מה הוא כבר יכול לעשות ליד המשרפה זה די ברור. בכל-זאת אנשים יצאו עם סימני שאלה."⁵⁴ האם החליט רפא להעלים ראיות ולשתף פעולה עם אנשי היחידה המבקשים להסתיר את פשעיהם? או שמא הוא עושה בכל-זאת את דרכו אל מחוץ לבסיס לצורך חשיפת האמת והבאת האחראים לדין?

נראה כי סופו של הסרט ניתן להתפרש גם כעמום וגם כמציע מענה חד-משמעי, ברוח רמיזתו של הבמאי. אלא שלמעשה התשובה לשאלה "מה בדיוק קרה בסוף?" אינה חשובה. מה שעומד במרכז הסרט אינו בירור שאלות עובדתיות בעלות משמעות משפטית (האם מדובר ברצח? אם כן – האם האחראים יועמדו לדין?). נושאו המרכזי של הסרט הוא העיסוק האינטנסיבי בשאלה אם רפא, שהוא "אחד משלנו", יעמוד בציפיות של חבריו או יתנכר להן.

הסרט אינו סב סביב תחקיר, משפט ומיצוי דין, כפי שהיה אפשר אולי לצפות מסיפור העוסק בשורה של עברות חמורות – רצח והתעללות בפליטים. מוקד הסרט הוא ההתלבטות המייסרת את רפא והציפיות של חבריו ליחידה, שבהן הוא עומד כנראה בסופו של דבר. גם אם *אחד משלנו* צעד דרך ארוכה יותר לעבר המשפט בהשוואה ל*מסע אלזנקוט*, ואף אם נשיפתו של המשפט בעורף הצבא מוחשת בו יותר, בסופו של דבר גם *באחד משלנו* מעורבותו של המשפט נקטעת הרבה לפני שמגיעים אל המשפט. גם אם תעלומת מותו של הפלסטיני נפתרת מבחינה עובדתית, שאלת האחריית המשפטית למוות נותרת פתוחה, מכיוון שהסיפור מגיע

54 התסריט מבוסס על מחזה שעלה בבית לסין. בסיום המחזה רפא שורף את החומרים המפלילים, תוך ויכוח עם תמר. בתמונה שלאחר-מכן תמר מספרת ליוותם כי רפא שרף למעשה את החומר, וכי הוא מתכוון להסתיר את האמת שחשף. יותם פורץ ללשכת המפקד ומנסה לעצור מבצע שנועד לחסל את רפא על-מנת למנוע אותו מלחשוף את החומרים שגילה, אך אינו מצליח לעצור את הרצח. הוא נאלץ לספור לרפא על קברו: "...למרות הכל נשארת בלבך צנחן נאמן ומסור לחבריו". המחזה מסתיים על רקע צעקות הפלוגה "כולם בשביל אחד, אחד בשביל כולם" (עותק של המחזה נמצא בידי מערכת כתב-העת). ברצועת הבמאי מציין אורי ברבש כי בחר לא לסיים את הסרט באמצעות אותו סיום שחתם את המחזה.

אל סיומו לפני שמגיעים אליה. גם כאן סיומו של הסיפור אינו מלאכותי, ואינו מגיע בטרם עת. הוא נכון ומשכנע בתוך ההקשר הפואטי של הסרט – האמירה שבלב הסרט אכן מוצתה לפני חציית סף המשפט. הרלוונטיות המשפטית של הסרט היא משנית ביחס לדילמה המוסרית והערכית, היוצרת את הגרעין האידיאולוגי שלו וגם את העניין שלנו כצופים במתרחש על המסך.

אחד משלנו אפילו אינו מציב את המשפט כיריב שקול וראוי ליחידה. היחידה מתוארת מלכתחילה כמובלעת המוגנת היטב מפני התערבות חיצונית, ובכלל זה התערבות משפטית. כפי שמובהר בפתח הסרט, הסיבה שבגינה הגיע מותו של הפלסטיני לחקירת מצ"ח הייתה לחץ אמריקאי: השגריר האמריקאי הוא חבר של אב ההרוג. ההרג שהסרט עוסק בו נשלף כמו במלקטת מתוך כל המקרים האחרים המתרחשים כמובלעת הצבא, אשר אינם נחקרים לא משום שלא ראוי לחוקרם, אלא משום שאין גורם חיצוני חזק די הצורך המגלה בהם עניין. ההתערבות המשפטית בסרט מוצגת ככפויה על הכל, ולא כטבעית ומתבקשת. במקביל, התלבטותו של רפא מוצגת לא כליקוי מאורות או כשיבוש מפתיע ומקומם בהתנהלותו של איש חוק, אשר במקום למצות את החקירה נפנה לשאלות של מוסר אישי וחברות, אלא כבחירה מובנת מאליה, המייצגת אתוס חיובי ביסודו של חייל ישראלי.

רפא מעוצב כאדם ישר ומצפוני, בעל אמות-מידה מוסריות מחמירות. אבל באופן אירוני, דווקא משום כך הוא מצופה לשתף פעולה בטיוח האמת העובדתית למען אמת גדולה ממנה. כאשר קרני, מפקדו של יותם (ארנון צדוק), שוקל לבקש להעביר את רפא מהחקירה בשל ההיסטוריה האישית שלו ביחידה, יותם מתנגד ואומר: "הבחור הזה ישר, ישר כמו סרגל". דווקא בגלל היושר הזה יותם בטוח שרפא מודרך על-ידי אמות-מידה נכונות וראויות, שיובילו אותו לעשיית הדבר הנכון. אכן, רפא – אשר חושף לא רק את השקרים של הקצינים ואת עובדת הירצחו של הפלסטיני על-ידיהם, אלא גם התעללות אכזרית שביצעו אנשי היחידה במחנה פליטים – אינו ממהר לשתף גורמי חוץ בגילוייו.

בפתח הסרט מופיעה הכתובית הבאה:

הסרט אינו תיעודי.
כל דמיון בין העלילה והדמויות
לבין המציאות מקרי בהחלט.
עלילת הסרט אינה משקפת
את המציאות בצה"ל.
דובר צה"ל

ברצועת הבמאי המלווה את גרסת הדי.וי.די. מספר אורי ברבש כי חויב לשים את הכתובית בהוראת דובר צה"ל. אולם אם היה אפשר לסבור כי צה"ל רואה את הסרט כחתרני ומבקש להרחיק את עצמו ממנו, מתברר מדברי הבמאי החותמים את הסרט כי בשל הרלוונטיות הרבה שלו, צה"ל מקריין את *אחד משלנו* בקורסי קצינים ומפקדים. מסתבר כי למרות האזהרה הפותחת, בסופו של דבר הסרט משרת, לפחות בעיני מקבלי ההחלטות הצבאיים, את היעד החשוב לכולנו, בצבא ומחוץ לו – הכשרה מיטבית של מפקדים.

שוב, כמו *מסע אלונקות*, אשר מוקרן עדיין בהקשרים צה"ליים שונים, גם *אחד משלנו* אינו מהפך את "האובססיה לצבאיות", אם להשתמש במונח שטבע נאמן, אלא רק משקף כמה היא נוכחת, וכמה דו-ערכית וסבוכה היא תפיסתנו הקולקטיבית באשר לשיפוט המתרחש בצבא. דומה שאחת התוצאות של "האובססיה לצבאיות" – תוצאה שאחד *משלנו* מיטיב לשקף – היא צמיחתה של נטייה לייחס לקבוצה הצבאית אחריות קולקטיבית להתרחשויות הממוקמות בתוך מובלעת הקבוצה, ובתוך כך לאיין את האחריות האישית, העומדת ביסוד ראייה משפטית של ההתרחשויות.

מעניין להשוות תפיסה זו העולה מן הסרט – אשר מצהיר, בהוראת דובר צה"ל, כי הוא אינו משקף את המציאות – עם מקרה שאירע במציאות שנים מספר לפני יציאתו לאקרנים. במאי 1992 קיפחו את חייהם כתוצאה ממכת-חום שני חיילים מסיירת מטכ"ל, ירון ברדור וערן עופר, שהשתתפו בסדרת ניווט בנגב הדרומי. שנתיים לאחר-מכן הועמד לדין בבית-דין צבאי מיוחד מפקד הסיירת, עמוס בן-אברהם, באשמת גרימת מוות ברשלנות. הוא הורשע, ונגזרו עליו שלושה חודשי מאסר על-תנאי. בן-אברהם התפטר מפיקוד הסיירת, אולם המשיך להתקדם בצבא, עד שפרש בשנת 2006 כמפקד המכללה לפיקוד ומטה.⁵⁵

קשת התגובות על הפרשה מבטאות את מורכבותו של היחס הציבורי לפרשיות צבאיות הזוכות בטיפול משפטי. מודעת תמיכה שהופיעה על-פני חצי עמוד בעיתון *הארץ* הוכתרה בכותרת הטעונה "זעקי ארץ אהובה". תום שגב כתב בהארץ ימים מספר לאחר גזר-הדין: "בן אברהם יצא מבית המשפט כשהוא מוקף באהבה שבטית גדולה. חבריו הקדימו לגזר-הדין מודעה... שתמציתה – אל תיגעו בו – הוא *משלנו*" (ההדגשה הוספה).⁵⁶ נחום ברנע, ברשימה שהתפרסמה במוסף סוף השבוע של *ידיעות אחרונות*, מסביר את האופן שבו מוות בעת אימון צבאי נתפס בתודעה הישראלית:

"דעת הקהל מקבלת פגיעה בצלילה, בטיסה או בצניחה כסיכון

55 יהושע בריינר "האסונות של סיירת מטכ"ל" *וואלה! חדשות* 1.1.2008
news.walla.co.il/?w=/1216166

56 תום שגב "מוטיווציה להיות נורמלי" *הארץ* 21.8.1996

סביר. כבר שנים כל האבידות בחיל האוויר הן באימונים. האויב לא מפיל לנו מטוסים. חיל האוויר טוען להגנתו שכדי לנצח בכל קרב אוויר צריך להסתכן באימונים... הטיעון הזה פתוח לוויכוח. אבל הזירה הנכונה לוויכוח איננה בית הדין הצבאי.⁵⁷

ברשימה אחרת באותו עניין מטפל ברנע בשיקולים השונים והסותרים שיש להביא בחשבון כאשר מניחים לפתחו של בית-משפט, צבאי או אזרחי, פעולות ומחדלים צבאיים. שפיטת מפקד הסיירת משקפת לחצים של החברה האזרחית, בג"ץ, התקשורת וההורים, המובילים לעבר כיוון הסמכות הביצועית. לתופעה יש שני צדדים:

"הצד החיובי בתהליך הוא הדאגה לחיי החיילים. הצד השלילי הוא בריחה מסמכות וההתמכרות לקולות מן הרחוב. נדמה שהכול זורם עכשיו אל בית המשפט, אל פלפולי הפרקליטים הפרטיים – השמנת של המקצוע – אל האגו המשתלח של התובעים הצעירים ואל טענותיהם המלומדות של השופטים."⁵⁸

התוצאה, מזהיר ברנע, היא שלשון המאזניים נעה בכיוון מסוים:

"קבוצה של קצינים, ביניהם משפטנים, פועלת עכשיו להרחקת נושאים כמו תאונות מבצעיות או תאונות באימונים מבתי הדין הצבאיים. אי-אפשר, הם טוענים, להניח לצבא למשפט את עצמו עד מוות. עיקר האחריות צריך לחזור אל המפקד."⁵⁹

כנגד זה נשמעו קולות אשר תמכו בהעמדה לדין וביקרו את קולת גזר-הדין ואת

57 נחום ברנע ימי נתניהו 311 (1999). כהדגמה למופרכותו של הדיון המשפטי בנסיבות של תאונת-אימונים צבאית, כותב ברנע כך: "בבית הדין ששפט את קציני הסיירת התקיים דיון לשוני מעמיק בשאלה, האם ניווט הוא רק בגדר ניווט, או שניווט הוא בגדר מסע. על פי הכרעת הדין, המסתכמת על מסמכים צבאיים, "ניווט הוא תנועה של גוף צבאי מנקודת מוצא אל יעד מוגדר... בעניין זה יש ממש בטיעון הנסמך על ההגדרה הלשונית לפיה ניווט עשוי להיחשב כ'תנועת גייסות', שהוא חלק מההגדרה הנוגעת ל'מסע'. בית הדין החליט, לפיכך, שאותן מגבלות החלות על מסע יחולו גם על ניווט." שם.

58 שם, בעמ' 308

59 שם. ראו גם את דבריו של חבר-הכנסת עוזי לנדאו נגד העמדתו לדין של מפקד הסיירת, המצוטטים ברשימה בכתב-העת **העין השביעית**: "מדוע הועמד לדין על-ידי התביעה מלכתחילה, ומדוע נמצא אשם על-ידי בית הדין בדיעבד?... הדבר נובע מרצון לרצות גורמים בציבור ובתקשורת, שבשנים האחרונות לוחצים ללא הרף על צמרת צה"ל להעמיד לדין פלילי ולהעניש בפומבי 'את האחראים', כל אימת שמתרחש אסון." רותי שילוני "אחד משלנו" **העין השביעית** נובמבר 1996, 6.

"התגייסותה" של התקשורת ליצירת דעת-קהל אוהדת לבן-אברהם.⁶⁰ רשימה בעין השביעית, שכותרתה "אחד משלנו", סוקרת את העניין התקשורתי בפרשה, אשר כלל, כמפורט ברשימה, לא רק דיווחים חדשותיים, אלא גם פרסומים שהקיפו את כל סוגי הטיפול העיתונאי – ממאמרים בעמודי הדעות ועד לכתבות נרחבות במוספי סוף השבוע.⁶¹

כמו בסרט אחד משלנו, עיקר השיח בפרשת מותם של החיילים מוקד לא בהליך המשפטי שהמוות עמד במרכזו (הליך שקשה למצוא לו זכר, לפחות במרחבי הרשת),⁶² אלא במשמעותו.⁶³ ההליך עצמו וגזר-הדין שחתם אותו נתפסים כטפלים-משהו לנוכח מעגלי השיח הרחבים שהתייחסו לשאלה הקשה, הרחוקה עדיין מפתרון מלא – מתי ואיך שופטים חיילים?

פרק ד: סרטי מלחמת לבנון

1. סרטי מלחמת לבנון המוקדמים – שתי אצבעות מצידון ועונת הזנבונים

שתי אצבעות מצידון
אני יושב בדיכאון
כל היום סיור, שמירות
מסתכלים על מי לירות
רואה ילדה יפה בכפר
ובך אני נזכר

רחוק מהעין, רחוק מהלב
שכחת אותי וזה כואב
חושב עלייך המון
חייל שבוז, בלבנון

60 אביתר בן-צדף "טיוח ומשפט צבאי" Global-Report 3.11.2004 www.global-report.net/eviathar/?l=he&a=844

61 שילוני, לעיל ה"ש 59.

62 מעבר לציטוט שהובא ברשימתו של ברנע, לעיל ה"ש 57. כמו-כן, בשנת 2004 דווח בתקשורת על הגשת בג"ץ נגד קידומו של בן-אברהם (יובל יועז "עתירה נגד מינוי מפקד סיירת מטכ"ל" הארץ 26.3.2004). פסק-הדין לא אותר במנועי החיפוש המשפטיים.

63 ראו בעניין זה שילוני, לעיל ה"ש 59.

שתי אצבעות מצידון
 פתיחת צירים דבר ראשון
 קצת בטוח קצת נפחד
 בשיחים מטען צד
 על ענף יושב פרפר
 ובך אני נזכר⁶⁴

זו פתיחתו של שיר-הנושא הידוע מתוך הסרט *שתי אצבעות מצידון* (אלי כהן, 1986). השיר, אשר זכה בהצלחה רבה ונהיה ללהיט, מייצג עד היום את האופן שבו מלחמת לבנון הראשונה נתפסת בזיכרון הקולקטיבי. השיר, כמו הסרט שהוא נושא את שמו, מתאר את נקודת-מבטו של חייל שנקלע למקום זר ומוזר, טעון במלכודות מוסוות, לכפר שיש בו גם ילדה יפה אבל גם מטרות אנושיות לירי, לדרך שיש בה שיחים עם פרפר על ענף לצד מטעני-צד. לבנון של *שתי אצבעות מצידון* היא עירוב בלתי-נתפס של דובדבנים וממתקים, מבטי אהבה ותום ילדים, עם בגידה וכחש, התפוצצויות ומטחי ירי בלתי-צפויים, מוות האורב בכל פינה וגופות מרוטשות. זהו מקום שבו, כדבריו של טוביה, מפקד הפלוגה הנוקשה והמפוכח, "שחור הוא לבן ולבן הוא שחור". בתוך המציאות ההזויה/ההפוכה הזו, כל חייל – "קצת בטוח וקצת נפחד", מכמיר-לב ברגשותיו האנושיים כל-כך – מנסה להתמודד עם הגעגועים הביתה, עם החששות, עם הסכנות ועם החובה להגן על כולנו. קל לאהוב את החייל הזה, החייל של כולנו. וכפי *ששתי אצבעות מצידון* מיטיב להראות, אי-אפשר לא להזדהות עימו.

מדובר בסרט שהופק על-ידי יחידת ההסרטה של דובר צה"ל (עובדה מעוררת השתאות כשלעצמה), וצולם בלבנון, תוך שיתוף בין שחקנים לבין חיילים אמיתיים המגלמים את תפקידם במציאות. אף שמדובר בסרט "מטעם", הוא נתפס גם כארץ וגם מחוץ לה כאמין, ואפילו כמקור גאוה לצבא על יכולתו להפיק מבע המבקר מלחמה שהוא עצמו ניהל.⁶⁵

64 מילים – אלי מדורסקי; לחן – בני נגרי. השיר בוצע בסרט על-ידי בועז עופרי, וזכה במהלך השנים שחלפו מאז בכמה גרסות-כיסוי.

65 כקביעתו של העיתונאי האמריקאי תומס פרידמן: Thomas L. Friedman, *Ricochets*, NEW YORK TIMES (11.6.1986). אולם השוו לדבריה של אלה שוחט, אשר מבקרת תפיסה זו ומתארת את הסרט כ"יורש מודרני של הסרטים הלאומיים-הירואיים הישראליים", שבמרכזו "העליונות המוסרית של החייל הישראלי". שוחט, לעיל ה"ש 23, בעמ' 255. גם ג'אד נאמן מגדיר את *שתי אצבעות מצידון* כסרט מלחמה "רך", "המצטמצם בתיאור ריאליסטי של הלוחם הישראלי ואבן המוראל שלו במלחמת לבנון", ומצטרף לסרטי מלחמה שהופקו בעבר בקשירת כתרם לאחוות הלוחמים ולטוהר הנשק. נאמן, לעיל ה"ש 35, בעמ' 125. ראו גם את ניתוחה של אושרה שוורץ, העומדת על היותו של *שתי אצבעות מצידון* סרט "מטעם" לכל דבר, המצליח, למרות זאת, להציע לצופיו "חוויה מזככת" ו"ממחטה יעילה לדמעות הצער על המלחמה". אושרה שוורץ "בין כל ממזר מלך לשדות ירוקים מפרידות יותר משתי אצבעות" דבר 6.6.1990

במוקד הסרט עומדת דמותו של גדי (רוני פינקוביץ') – קצין צעיר אשר מגיע ללבנון מצויד באמונות הומניסטיות ובעקרונות מוסריים, אך לומד בהדרגה כיצד המציאות הלבנונית משליכה עליהם, ומדוע, כפי שטוביה מפקדו (שאול מזרחי) חוזר ומשנן באוזניו, אין לבלבל בין הנורמות הישראליות הרגילות והמתרחש בתל-אביב לבין המציאות הערמומית של לבנון, שאינה ניתנת להערכה ולצפייה. האירועים שהוא חווה מספקים, בזה אחר זה, הדגמות אכזריות לדברים. החייל אפי (בועז עופרי) מחליף מבטי ערגה, שוקולד ודובדבנים עם צעירה לבנונית, עד שמסתבר כי היא פועלת בשירותם של מחבלים שיעים. את החייל הדרוזי ראוף (נאזי רבאח), המאורס לדרוזית לבנונית, חבריו מוצאים עם גרון משוסף. ילד לבנוני, שמתלווה לחייל ישראלי, נהרג בטעות על-ידי חיילים ישראלים, המתאבלים מרה על מותו.

הקונפליקט בין סכנת החיים המתמדת המאפיינת את השהייה בלבנון לבין השאיפה לפעול לפי אמות-מידה מוסריות מגיע לשיא בתמונה המרכזית בסרט. גדי ואנשיו מקיפים בית שבו אמור להימצא מבוקש מסוכן. החיילים מתלבטים בשאלה אם צריך לפרוץ אל תוך הבית או לפוצצו. קיים אומנם חשש שאזרחים חפים מפשע שוהים בו, אך פיצוץ הבית יגן על חי החיילים. גדי, במעין תמונת-ראי להשלכת הרימון האובדנית של וייסמן *במסע אלונקות*, מסתער אל תוך הבית לבדו, מתוך ודאות כי יאבד את חייו. לא כמו *במסע אלונקות*, שבו מותו של וייסמן נתפס כמיותר וכבלתי-ניתן להנמקה אידיאולוגית, גורלו של גדי מעוטר בהצדקה אידיאולוגית שאין נעלה ממנה, ומשרת יפה את התפיסה שעל-פיה לבנון היא מובלעת בלתי-שפיטה בעליל.

תפיסה זו מתחזקת בענת *הדובדבנים*, סרטו של חיים בוזגלו (1991). הסרט מספר על קבוצה של חיילי מילואים היוצאת ללבנון בשנת 1985, לקראת נסיגת צה"ל. במרכז הסרט עומדת דמותו של מיקי גור (גיל פרנק), קופירייטר תל-אביבי. צוות טלוויזיה אמריקאי, המוצמד ליחידה באמצעות דובר צה"ל, מלווה את מיקי וחבריו אל תוך לבנון ומתעד את העובר עליהם.

שגרת חייהם של חיילי צה"ל בלבנון של טרום-הנסיגה מתוארת כצירוף מוזר של שמירות, צפייה בסרטי פורנו, ערבי הווי ובידור טעוני אנרגיות מתפרצות, והתעדכנות יומית במספר ההרוגים. מקרי מוות רצופים פוקדים גם את היחידה. במהלך הכניסה ללבנון החיילים נתקלים במטען-צד. בהמשך מיקי יוצא הביתה במקום חברו, שמסכים להתחלף עימו ולדחות את יציאתו. החבר נהרג מפגיעת צלף. עם החזרה הביתה הפלוגה עולה על מטען. מיקי וחבריו נהרגים.

כדי לתאר את הסימביוזה המוזרה שבין המלחמה לבין התקשורת המזנבת בעקבותיה, בין אוכלוסייה אזרחית לבין חיילים, ובין המציאות התל-אביבית לבין חויית לבנון, משתמש חיים בוזגלו בסגנון של ריאליזם פנטסטי, המבטא גם את

אופייה ההזוי של השהייה בלבנון וגם את הקשר המופרך שבין המלחמה לבין התדמית שהתקשורת מייצרת לה. השפה החזותית והפואטית של הסרט מיוצגת יפה על-ידי תמונת החיילים הנוסעים בג'יפ מכונף, המתוארת כך על-ידי נורית גרץ:

"כשהחיילים עולים בפעם הראשונה במעלה ההר בג'יפ הם נראים כמלאכים במופע פנטסטי של עלייה לשמיים (עם זוג כנפיים לבנות, פורצים מתוך הנוף ומלווים במקהלה של 'כרמינה בוראנה'), וכשהם יורדים בפעם השנייה במורד ההר הם כבר חיילים מתים – המופע הפנטסטי של עלייה לשמים התגשם."⁶⁶



עונת הדובדבנים מדגיש ומעצים את דימויה של לבנון כמובלעת חריגה שהכל אפשרי בה ואשר שום דבר המתרחש בין גבולותיה אינו ניתן לשיפוט על-פי אמות-מידה רגילות. מייד לאחר שאחד מחיילי היחידה נורה ונהרג על-ידי צלף, מתראיין חייל ואומר: "כל דבר שאצלנו במדינה נחשב הכי קדוש, פה לא נחשב כלום." הסרט מציג בחדות את הפערים בין "אצלנו במדינה" לבין "לבנון", ואת

66 נורית גרץ "המלחמה שלא היתה: עונת הדובדבנים בהשוואה לשתי אצבעות מצידון וגמר גביע" *מזרח ומערב בקולנוע הישראלי: מקראה* 330, 346 (אלדרד קדם וליאת שטייר-לבני עורכים, 2008).

משמעותם בפועל. בלבנון עושים דברים שלא עולה על הדעת לעשות "אצלנו במדינה". אך מי יכול לדרוש דין-וחשבון או להפעיל אמות-מידה שיפוטיות אל מול חיילים אשר נתונים בסכנת חיים ופורקים את המתח המצטבר בריקודים סוערים לצלילי מוזיקה ים-תיכונית, בשבירת צלחות נלהבת ובהתפרעות קלה? הלוא תהיה זו אטימות שאינה עולה על הדעת לתהות למי הצלחות שייכות, אם החיילים יישאו באחריות לפגיעה ברכוש, של מי הבית הפרטי שעליו השתלטו, ואם מעשיהם עומדים בכללים שקובעים דיני המלחמה או חורגים מהם. מי יכול לבחון בעיניים משפטיות את התפרצותו הרגשית של מיקי לאחר מותו של חברו הטוב, שבמהלכה הוא משמיד מכונית החשודה כממולכדת, וזאת ללא בדיקה ראויה, תוך נטילת סיכון מיותר ותוך פגיעה ברכוש?

הכל מותר בלבנון. *עונת הדוכדוכים* מציג את לבנון של החיילים הישראליים כמקום נעדר חוק וסדר, כמעין מערב פרוע. עדרים שלמים של בקר נשחטים ומתים. רכוש פרטי נהפך להפקר. איש אינו מגיב על מעשים של פריעת חוק. והריק המשפטי הזה מצטלם כיליד המציאות הלבנונית, כתוצר של חתירתם הלגיטימית של החיילים לשרוד בהוויה בלתי-אפשרית. כשם שאומר אחד החיילים בסרט: "כשיורים עליך, אתה רוצה לחיות, אבל אחרי זה כשאתה שוכב במיטה, יש לך הרגשה שכל זה היה מיותר." והמסר הסוגסטיבי הוא שהתעמקות בדקדוקי משפט שייכת למימד שבו אנשים שוככים בשלווה במיטתם ומהרהרים בחוסר התחלת של המלחמה; במילים אחרות – לתל-אביב, המוצגת בסרט כהוויה קוטבית לזו הלבנונית. כאשר נמצאים שתי אצבעות מצידון, הכל נראה אחרת.

2. סרטי מלחמת לבנון המאוחרים – *נופור ואלס עם באשיר*

בשנים שחלפו מאז נוצרו סרטי מלחמת לבנון המוקדמים לא נעלם העניין הקולנועי בה. בשנת 2007 הוקרן סרטו של יוסף סידר *נופור*, ובשנת 2008 – סרטו של ארי פולמן *ואלס עם באשיר*. שני הסרטים זכו בהצלחה רבה, ועוררו שיח ביקורתי מגוון, שהוכיח שוב כי סרטי הצבא מצליחים לגעת ברבים.

נופור, המבוסס על ספרו של רון לשם "אם יש גן עדן"⁶⁷ מתאר את הימים האחרונים לפני נסיגת צה"ל מהמוצב שנכבש על-ידי גולני בשנת 1982. זיו פארן (אוהד קנולר) הוא קצין הנדסה שנשלח לנטרל מטען-נפץ אשר הונח בציר היורד מהמוצב וחוסם את עליית השיירות אליו. זיו בוחן את השטח ומגיע למסקנה כי המשימה מסוכנת מדי, וכי עדיף לפוצץ את המטען מבלי לפרקו באמצעות דחפור. לאחר ויכוח עם לירז ליברטי (אשרי כהן), מפקד המוצב, מציג זיו את הסתייגותו לפני הממונים עליו, ומקבל הוראה לפרק את המטען כפי שתוכנן. הוא יוצא למשימה ונהרג במהלכה. מייד לאחר-מכן המטען מנוטרל באמצעות החלופה שנדחתה. הציר נפתח.

ברקע מתחילות ההכנות לפירוק המוצב לקראת פינויו, בעוד המוות מכה

67 רון לשם *אם יש גן עדן* (2005).

בחיילים מפעם לפעם. לירז שב ודורש, לשווא, פעולות נקמה נגד אנשי החזבאללה שלמרגלות ההר. חלקו האחרון של הסרט מתאר את עזיבת אחרוני החיילים שנותרו במוצב. הציוד הנותר מאחור מפוצץ, ולאחר-מכן הלוחמים עולים על הנגמ"שים ושבים לארץ.

נופול ממקד ומזקק שתיים מהתמות שבלטו בסרטי הצבא שקדמו לו: היחידה כמובלעת רחוקה מהמציאות ובעלת חוקים משלה, והסטטוס של מעין הגנה מפני שיפוט רגיל המוקנה למובלעת ולכל המתרחש בה.

התמה הראשונה נבנית לא רק באמצעות התכנים, אלא גם באמצעות השפה החזותית של הסרט. המוצב מעוצב כמחילות תת-קרקעיות, מנותקות מציאות גיאוגרפית מוכרת. לא במפתיע, זיו, קצין ההנדסה שהגיע זה מקרוב, מאבד את דרכו ביניהן. בתוך האפלולית סובבים חיילים הישנים בבגדיהם ובנעליהם על דרגשים המחברים לתקרה בשלשלות.⁶⁸



הסביבה החזותית החריגה מהווה רקע הולם לנורמות המיוחדות הנוהגות בה, אשר שרטוטן מהווה תמה שנייה מרכזית. כך מתוודע זיו עד-מהרה לכך שמוצב הבופור הוא בועה שיש לה חוקים משלה. כאשר מפקד המוצב מגלה שזיו ישן יחף, הוא מצביע על חייל הישן עם נעליו ומסביר כי כך ישנים בבופור. זהו אחד החוקים

68 ראו את תיאורו של אורי קליין, המציין את הצלחת היוצרים להפוך את אתרי ההתרחשות בסרט "לטריטוריה שנדמה כי היא מרחפת בחלל משלה, כאילו על כוכב לכת נבדל מהמדינה שהחיילים בסרט אמורים לשרת. בגלל העיצוב והמדים שהחיילים לובשים, שמקנים להם לעתים מראה מעוות וגרוטסקי (במיוחד כשהם מצולמים ממרחק), בופור מזכיר לעתים, בעיקר בחלקו הראשון, סרטי מדע בדיוני משנות ה-50, שתיארו את המתרחש בתחנה מבודדת אי שם בחלל". אורי קליין "היו להם מכוונת ירייה" הארץ 9.3.2007.

המיוחדים שחשוב להכיר ולאכוף כדי לשרוד. נורמה נוספת – שגם אם לא נולדה במוצב, טבעי ליישמה בו – היא שאין מדקדקים בבדיקת נסיבותיו של מוות שהתרחש בבופור. הבופור גובה כבר בתחילת הסרט את חייו של זיו, והמוות הזה משליך את צילו הכבד על המשכו של הסרט. זיו, כזכור, התריע בפני מפקדיו כי אין אפשרות מציאותית לבצע את המשימה, וכי יש לשנות את הפקודות ולנקוט שיטת פעולה אחרת. אף שההיגיון אמור להורות כי לאיש השטח יש כלים טובים יותר לבחון את מצב הדברים בפועל, מפקדו של זיו מתעלם משיקול-דעתו ומורה לו להמשיך במבצע כפי שתוכנן. הפעולה נכשלת וזיו נהרג. בסיטואציה רגילה, חוץ-בועתית, היה אפשר להניח כי התעלמות מדיווחו של גורם מבצע על כך שהתכונן אינו תואם את המצב בשטח (לדוגמה, דיווחו של מהנדס לארכיטקט שתכנן גשר) הייתה נחקרת בקפדנות אילו הסתיימה באסון, בראש ובראשונה כדי להגיע למסקנות בשאלת האחריות למוות. אולם *בבופור* מותו של זיו אינו מוצג כאירוע האמור להניע חקירה מעין זו. המוות נותר בלתי-פתור. את מועקת החיילים במוצב מקילים באמצעות היתר נדיר למקלחות ולאכילת שניצלים חמים שפתיחת הציר אפשרה להעביר למוצב, ולא באמצעות חקירה שתטיל אחריות על מי שחובתם הייתה למנוע את המוות. גם אביו השכול של זיו אינו מזכיר את החובה – או אפילו את האפשרות – לחקור מדוע מת בנו. הוא מדבר אומנם במרירות ובכאב על אשמה ואחריות, אך האשמה והאחריות שהוא יכול להעלות על דעתו הן בעיקר שלו:

“אני מאשים רק את עצמי... אפשר להאשים את הצבא, את הגנרלים, אבל הגנרלים האלה לא באמת אחראים על הבן שלי, הם לא מכירים אותו בכלל. אני אחראי עליו, אני חיינכתי אותו. כנראה שחיינכתי אותו לא טוב.”

כמו מותו של זיו, גם מקרי המוות האחרים בסרט נתפסים כשרירותיים וכאקראיים ועם זאת כמחוייבי-המציאות. אין קשר ברור או אפילו עקיף בינם לבין מונחים כ"אחריות" או כ"אשמה", ואין ציפייה ודרישה לניהול חקירות בעניינים של אחריות ואשמה. כל מה שלירז, מפקד המוצב, דורש (דרישה שמפקדיו אינם נענים לה) הוא פורקן של רגשי זעם ובקשת נקם באמצעות תקיפה שתגפה חיים גם מהאויב.

הסרט משרטט את הריחוק בין הווייתם של החיילים לבין משטר נורמטיבי נורמלי, ובה-בעת את המופרכות של כל ניסיון להחיל עליהם משטר כזה, בין היתר משום שהם לכודים בסיטואציה כה קשה. החיילים במוצב הבופור מצויים במצור מעיק, חיצוני ופנימי, ובמצב של סכנת חיים מתמדת שאליה שולחו על-ידי החברה. במצב דברים זה הנצורים אחראים לגורלם, ואין מקום להתערבות חיצונית. בועת הבופור מאורגנת (או לפחות אמורה להיות מאורגנת) כך שתגן בצורה מיטבית הן על היחיד והן על הקבוצה מהאיומים ומהסכנות שבחוץ.⁶⁹ מובן על-כך מדוע סירובו

69 ראו בהקשר זה את דבריו של יוסף סידר, המתאר את הקשר בין האסתטיקה של הסרט

החוזר ונשנה של לירז, מפקד המוצב, להתחיל בפירוק המוצב, מתוך אמונה שהפקודה תשתנה, אינו מטופל כהפרת פקודה או כמעשה המצריך תגובה חריפה. ברור לנו שהמשפט, על שלוחותיו הנורמטיביות השונות, אינו כשיר להתערב בכוחות הפנימיים הפועלים במובלעת הבופור ובקרב קבוצת הלוחמים שבתוכה, וכי כוחות פנימיים אלה מתקנים בכוח עצמם את הדרוש תיקון. אכן, לאחר שמפקד המוצב נרגע, הוא חוזר לתפקוד תקין, וזאת מבלי שניכר כי האמון שחייליו או מפקדיו נותנים בו נפגע.

השחקן איתי טיראן, ששיחק את אחד התפקידים הראשיים בסרט, מספר כי מבחינתו החברות בין החיילים – ילדים אשר נקלעו להר שממנו לא רואים את האויב ועליהם להיאחזו זה בזה כדי לשרוד – היא "חוד החנית של הסרט".⁷⁰ החיילים אכן מכונים פעמים רבות במהלך הסרט "ילדים", גם על-ידי מפקדם, שאינו רחוק מהם בגילו ואשר דומה כי בעיני הצופים הוא אינו פחות "ילד" מחייליו. הילדים האלה, שהם הילדים של כולנו, נמצאים בעיצומו של סיוט סהרורי, שספק אם יצאו ממנו בשלום.

הצירוף שהסרט יוצר בין חריגותה של המובלעת הבופורית לבין פגיעותם של החיילים-הילדים, המעוטרת באחוה הדדית, במסירות ובנכונות להקרבה, מוסיף עוד נדבך לסיפור שרוב סרטי הצבא הישראליים מתמחים בו – סיפור ההירואיות של החיילים, המושיעה את החברה כולה. זהו סיפור שאין בו מקום למשפט.

בשנת 2008 יצא אל המסכים סרטו של ארי פולמן ואלס עם באשיר. הסרט מסווג כ"אנימציה דוקומנטרית"⁷¹ (אנימציה שצוירה על בסיס צילום דוקומנטרי בווידיאו). הוא מתרחש במהלך החודשים הראשונים למלחמת לבנון הראשונה, בשלהי שנת 1982. התסריט עושה שימוש בזכרונותיו של הבמאי ובעדויות שאסף מאנשים אחרים ששהו בלבנון באותה תקופה. רוב הדוברים בסרט מבוססים על אנימציה שצוירה על בסיס צילומים של דמויות ממשיות, אך חלקם מומצאים ומדובבים על-ידי שחקנים. התוצאה אינה סרט בדיוני, אך גם לא סרט דוקומנטרי

לבין הרעיון של הבופור כמובלעת: "הסט... הוא סגור ונועד לשמור על החיילים כך שהם לא יהיו חשופים לכל מה שמסביב. מכל הבחינות, לא רק האויב והנשק – שלא יהיו חשופים ל'ארבע אמהות', שלא יהיו חשופים להפגנות בבית, שלא יהיו חשופים לכל השיח הפוליטי, להיסטוריה, לויכוח שהיה על הכיבוש ב-82. המוצב אמור לבודד אותם מהמציאות ולגרום להם בכל זאת לבצע את המשימה. איכשהו באסתטיקה של הסט זה בא לידי ביטוי." פבלו אוטין קרחונים בארץ החמסינים: הקולנוע הישראלי החדש – שיחות עם במאים 38 (2008).

70 נועה רום "חוזרים ללבנון" פנאי פלוס 10.5.2006.

71 הבחירה האומנותית יוצאת-הדופן עוררה תשומת-לב ביקורתית ניכרת. הוזכרו הפרדוקס הטמון בחיבור שבין אנימציה לבין תיעוד (אורי קליין "כוחו של ערך חזותי" עכבר העיר Online 13.6.2008), האופן שבו הסרט מרחיב את המשמעות האסתטית של המונח "תיעוד" (שמוליק דובדבני "יורים ומציירים" ynet 12.6.2008) וכוחו של הצירוף של תיעוד ואנימציה ליצור הזרה (רעיה מורג "הגיבור נתקע בגילוי" הארץ – תרבות וספרות 27.6.2008).

במובנו השגור. זהו "פיצ'ר על מלחמת לבנון הראשונה"⁷², אשר מערב דיון ותיעוד, ומתכתב עם סרטי מלחמה ישראליים וזרים שקדמו לו, תוך שהוא מרחיב את גבולות הסוגה ואת האפשרויות הגלומות בה.

הסרט נפתח בשיחה של פולמן עם חבר המבקש ממנו לעזור לו להיפטר מסיוד הרודף אחריו כבר שנים – מראה עשרות הכלבים שהרג כחייל בתחילת מלחמת לבנון. פולמן, שדמותו עומדת במרכז הסרט, אינו זוכר כמעט דבר מימי שהייתו כחייל בלבנון, למעט חיזיון או הזיה בדבר רחצה לילית בחוף הים של ביירות לאור פצצות-תאורה. הוא מחליט לחקור אנשים שהיו בלבנון, חברים לפלוגה ומפקדים בכירים יותר, כדי שיסייעו לו להיזכר בחלקו שלו באירועים.

תהליך שחזור הזכרונות אינו נפרש באופן ליניארי. הסרט מורכב מצפוף של דימויים, חלקם סוריאליסטיים וחלקם בעלי אופי מציאותי יותר, המתייחסים לרסיסי זכרונות של פולמן ושל חיילים אחרים ולקטעי שיחות עם חברים וכני משפחה. דימויים, פרשנויות, סיוטים וצלילים, זכרונות מלבנון לצד זכרונות ממלחמת-העולם השנייה, רחובות תל-אביב לצד נופי הולנד ותמונות של ביירות הבווערת – כל אלה נארגים יחדיו. לקראת סופו של הסרט נזכר פולמן בנסיבות הטבח ובמקום שבו נמצא הוא עצמו בעת התרחשותו – ככל הנראה במעגל השני או השלישי. פסיכולוג מסביר לו מדוע היה זכרונו חסום. תמונות ממשיות מהטבח עצמו חותמות את הסרט.



72 כהגדרתו של רוגל אלפר בריאיון שערך עם ארי פולמן. ראו רוגל אלפר "צייר לי זוועה: ראיון עם ארי פולמן" מעריב – סופשבוע 8.6.2008.

ואלס עם באשיר כולל יסודות תוכניים הדומים לאלה של סרטי מלחמה ישראלים קודמים. פולמן מציג מפקדים חסרי אונים המחלקים פקודות תמוהות במצבים בלתי-אפשריים, כאותו מפקד המצווה עליו לנסוע בעקבות "האור הגדול" כדי לפרוק שם פצועים והרוגים. הוא מתאר היעלמות חייל מפלוגה (או היעלמות הפלוגה מהחייל) בעת קרב, כניסה למארב היישר לתוך ירי צלפים, מות חברים ואירועי מלחמה קשים אחרים, שדוגמתם ראינו גם בסרטים קודמים. ואלס עם באשיר אינו חלוץ בשרטוט קולנועי של כשלים וליקויים בתפקוד הצבא ומפקדיו. מסע אלונקות ואחד שלנו, ולצידם סרטי צבא לא-מעטים אחרים, לא חסכו מקהלים תיאורים מפורטים של כשלים כאלה. גם תיאור האבסורד שבמלחמה וההוויה הצבאית כמובלעת הזויה פותח יפה בסרטים קודמים, כאוונטי פופולו ואפילו בנפור. נוסף על כך, גם ואלס עם באשיר, כסרטים רבים שקדמו לו, מדגיש את מוטיב עוצמתה של הרעות הגברית שחויית הצבא מצמיחה. הרעות מבנה, מעשית ורעיונית, את המסגרת הנרטיבית של הסרט. המניע הראשוני למסע ההיזכרות של פולמן הוא מצוקתו של חבר שזכרונות לבנון מעיקים עליו בלילות, וכדי לדלות מתוך עצמו את זכרונותיו שלו, פולמן נזקק לחברים אחרים. רק באמצעות גיבושה של קבוצת-התייחסות גברית, המורכבת ברובה מחיילים ש"היו שם", יוכל פולמן להגיע לקתרזיס שהוא מבקש.

הסרט עושה אם כן שימוש ביסודות הבולטים שאפיינו את סרטי הצבא הקודמים.⁷³ עם זאת, מדובר ביצירה יוצאת-דופן, הפורצת במידה רבה את המסגרת שבתוכה פעלו הסרטים הקודמים. מאלס עם באשיר כל התמות המוכרות משמשות לא כאמצעי לסיגור ולסיכום, אלא כנקודות מוצא לדיון חדש. מוקד הסרט אינו קורבניותם של החיילים או גבורתם, ולא האבסורד או התהילה שבמלחמה, אלא מוקד אחר – עיסוק מרוכז בסוגיות של אחריות ואשמה.

חידושו של הסרט הוא בקביעה המשתמעת ממנו כי הסביבה הצבאית – מסויטת ורחוקה ממציאיות נתפסת ככל שתהיה – אינה מהוות מובלעת הפוטר את המצויים בתוכה מהידרשות לשאלות של אחריות ואשמה. למרבה העניין, דווקא בסרט המוביל לשיא חדש את דימויה הקולנועי של מלחמת לבנון כאתר המייצג היפוך של מציאות שקולה ושפיטה, מתקיים עיסוק ממוקד בשאלת האחריות. הנידונה בסרט נקשרת לאירוע המכונה "טבח", והיא נבחנת בסרט גם ברמה קולקטיבית וגם ברמה האישית. משום כך דווקא ואלס עם באשיר, על-אף עיצובו החריג, ואף שהוא מייצג תעתועי זיכרון ותודעה אישיים ופרטיים, הוא סרט משפטי יותר מכל סרט צבא אחר שקדם לו, ולו במובן מוגבל זה של עיסוק ממוקד בשאלות של אחריות ואשמה.

כמסופר באתר הסרט, פולמן החל את עבודתו על הסרט ב"איסוף עדויות"⁷⁴ –

73 ראו בעניין זה את דבריו של אורי קליין, המתאר את החוויה שהסרט מוליד כשילוב של חריגות עם האופן שבו הוא מייצג רבות מהסוגיות שהעסיקו את הקולנוע הישראלי בעבר. קליין, לעיל ה"ש 71.

74 waltzwithbashir.com/home.html

פרקטיקה בעלת איכות כמו-משפטית ברורה. במשך שנה רואינו עשרות ישראלים על-אודות קורותיהם במשך שלושת החודשים הראשונים של מלחמת לבנון, והאירוע שחקירתו עמדה במרכז העדויות שנגבו היה האירועים במחנות הפליטים סברה ושתילה בספטמבר 1982.⁷⁵ כידוע, בחינת האחריות הישראלית לאשר אירע נערכה על-ידי ועדת חקירה ממלכתית שהוקמה ב-1 בנובמבר 1982. תפקידה הוגדר כך: "לחקור את כל העובדות והגורמים הקשורים למעשי הזוועה אשר בוצעו על-ידי הכוחות הלבנוניים באוכלוסייה האזרחית במחנות הפליטים בסברה ושתילה".⁷⁶ בראש הוועדה, שכונתה ועדת כהן, ישב נשיא בית-המשפט העליון דאז יצחק כהן, ולצידו השתתפו בה אהרן ברק ויונה אפרת. באתר הכנסת מסוכמות מסקנות הוועדה בלשון זו:

"הוועדה הסיקה שהאחריות הישירה לטבח מוטלת על כוחות הפלנגות הלבנוניים, ואין כל אחריות מוטלת על מדינת ישראל או על הפועלים מטעמה, ועם זאת מצאה טעם לפגם בהתנהגות הדרג המדיני והדרג הצבאי... הוועדה מצאה טעם לפגם בכך ששר הביטחון, אריאל שרון, אפשר את כניסת אנשי הפלנגות למחנות הפליטים, לא הביא בחשבון את הסכנה שאלה ינקטו פעולות נקם לאחר רצח הנשיא הנבחר באשיר ג'מאייל ולא נקט את האמצעים המתאימים כדי למנוע את מרחץ הדמים או לצמצם את הסכנה. הוועדה המליצה שהשר שרון יסיק מסקנות אישיות. הוא הועבר מתפקידו, אך נשאר בממשלה כשר בלי תיק... הוועדה מתחה ביקורת על תהליך קבלת ההחלטות בכל הקשור

75 באתר הסרט מתוארים האירועים כך: "That afternoon, Israeli troops penetrated a region in West Beirut that was mostly populated in those days by Palestinian refugees, and they surrounded the Sabra and Shatila refugee camps. Towards evening, large Phalangist forces made their way to the area, driven by a profound sense of revenge after the killing of their revered leader. At nightfall, Phalangist forces entered the Sabra and Shatila refugee camps aided by the IDF's illumination rounds. The declared objective of the Christian forces was to purge the camps of Palestinian combat fighters. However, there were virtually no Palestinian combat fighters left in the refugee camps since they had been evacuated on ships to Tunisia two weeks earlier. For two whole days the sound of gunfire and battles could be heard from the camps but it was only on the third day, September 16th, when panic-stricken women swarmed the Israeli troops outside the camps, that the picture became clear: For three days the Christian forces massacred all refugee camp occupants. Men, women, the elderly and children, were all killed with horrific cruelty.

לתיאור האירועים במלחמת לבנון הראשונה ראו זאב שיף ואהוד יערי **מלחמת שולל** (1984) וכן אליעזר (גיזי) צפריר **פלונטר: שוטר תנועה בסבך הלבנוני** (2006).

76 לדוח המלא ראו ועדת החקירה לחקירת האירועים במחנות הפליטים בביירות דין-**וחשבון** (1983).

לטבח בסברה ובשתילה ובכלל זה על העדר נוהלי דיווח ורישום נאותים, והמליצה כי יימשך החינוך בצה"ל לחובות מוסריות בסיסיות שיש לקיים בזמן מלחמה.⁷⁷

האם בחינת האחריות הישראלית לטבח הנערכת באמצעות הסרט מוסיפה נדבך משמעותי על הנאמר במסקנות הוועדה? האם הסרט משלים מימד שנעדר מהדיון הציבורי בשאלת האחריות עד כה? אם כן, מה ניתן ללמוד מכך על מגבלותיו המבניות של המשפט כמדיום המאפשר התמודדות אישית וקולקטיבית עם שאלות הנוגעות באחריותו המוסרית של הפרט הפועל במסגרת ארגונית שאינה בשליטתו? מסקירת עמדותיהם של הכותבות והכותבים על הסרט עולה מחלוקת בשאלת העמדה העולה מן הסרט. קשת התגובות נעה מביקורת על פולמן על שהחמיץ הזדמנות לקרב את הציבור באופן משמעותי לדיון בשאלת האחריות,⁷⁸ או אפילו בגין שימוש בסרט לצורך טוויית אליבי המשחרר את החיילים מאחריות,⁷⁹ לראייתו כמטפל באופן מאוזן וראוי בשאלת האחריות,⁸⁰ ועד לתפיסת הסרט כחושף אשמה חבויה⁸¹ או אף כמדגיש באופן חד-צדדי את האחריות הישראלית לאירועים.⁸² לכל התגובות, למרות הפערים באופן שבו הן תופסות את האמירה המשתקפת מהסרט, משותפת ההכרה בכך שאלס עם באשיר הוא אכן סרט העוסק בראש ובראשונה בסוגיות של אחריות ואשמה. המחלוקות בדבר "פסק-דינו" של הסרט מעידות על מורכבותו ועומקו, אשר אינם מאפשרים להגיע לשורה תחתונה חד-משמעית. מתוך כליל הזכרונות וטלטולי התודעה האישית, שתורגמו לשפה חזותית ייחודית,

77 www.knesset.gov.il/lexicon/heb/cohen_va.htm

78 "הסרט מכוון אל הפתרון העלילתי ואל הסיבות לשיכחה, אך אין הוא מגשר בין הנסיון האישי לבין משמעותו הציבורית." מורג, לעיל ה"ש 71. השוו לתגובות שעוררה טענה זו במאמריהם של בר חיון "בין שחור ללבן" הארץ – תרבות וספרות 18.7.2008 ושל רנה לויטן "צופה יחיד הוא הרבה מאוד" הארץ – תרבות וספרות 18.7.2008.

79 "לאחר הטבח במחנות סברה ושתילה מגיע ואלס עם באשיר עם הבשורה המשומשת שמסירה כל אחריות מהחייל הלוחם, ומטילה אותה אך ורק על מקבלי ההחלטות." מאיר שניצר "ואלס עם באשיר: קולנוע חדשני" nrg תרבות 13.6.2008.

80 ראו יאיר רוה "איפה אני הייתי" פנאי פלוס 11.6.2008. אולם יצוין כי רוה היה רוצה לראות אמירה חזקה יותר בדבר האחריות בסופו של הסרט: "ובכל זאת, מה היה חסר לי בסרט? כותרות סיום שייסגרו [צ"ל שייסגרו] את המעגל חזק יותר: כמה נרצחו בסברה ושתילה[?] מה קבעה ועדת כהן שחקרה אותה? ואיך אריק שרון, האיש שנמצא שהיתה לו אחריות לעסק, או שלכל הפחות ידע על הטבח ולא מנע אותו, הפך בסופו של דבר לראש ממשלה[?] שם."

81 דובדבני, לעיל ה"ש 71.

82 "לצערי ניפץ פולמן את האיזון בסצינות הסיום של הסרט כשבחר להדגיש את האחריות הישראלית לאירועי סברה ושתילה." גלעד שגב "שאלה של נאמנות" ידיעות אחרונות 27.7.2008.

מצטייר בחדות העיסוק בשאלת האחריות האישית והקולקטיבית, הנותרת פתוחה. הסרט אינו מציע סיגור וחתימה לשאלות האשמה והאחריות שהוא דן בהן, אבל הוא כמו דוחק בכל צופה לקיים מעין הליך שיפוט אישי לאור ה"ראיות" הלא-שגרתיות שהטקסט הקולנועי פורש לעינינו.⁸³

ואלס עם כאשיר אינו "סרט משפט", אולם הוא סרט שבמרכזו אקטים של שיפוט – השיפוט שיוצר/מספר הסרט מפעיל כלפי עצמו, כלפי חבריו וכלפי מקבלי ההחלטות שפעלו בזמן הרלוונטי, ושיפוטם של החברים-המספרים. לצד אלה הסרט מקדם גם שיפוט אישי הנערך על-ידי כל אחת ואחד מהצופים. מדובר אומנם בשיפוט המהווה תגובה על ייצוג אסתטי של מציאות שהינו מראש נטול אובייקטיביות ופרי של מניפולציה מוצהרת ומכוונת, אולם בסופו של דבר מדובר בכל-זאת בשיפוט. ברקע עומדים כל העת השיפוט הפורמלי שחתם את האירועים העומדים בלב הסרט – מסקנותיה של ועדת כהן על ספיחיהן – והצורך להעריך, מפרספקטיבה של עשרות שנים, באמצעות המבע הקולנועי, אם השיפוט הפורמלי טיפל באופן מספק בצורך לבחון לעומקה את שאלת האחריות או שמא הוא הותיר פערים הניכרים עד היום.

מחי תרומתו של הסרט להבנת מגבלותיו המבניות של המשפט כמדיום להתמודדות עם שאלת האחריות המוסרית של הפרט המתפקד בתוך מסגרת צבאית? נראה שדלותו (או חלקיותו) של השיפוט הפורמלי בשאלת האחריות לטבח (כמשתקף במסקנותיה של ועדת כהן), אל מול הדילמות המוסריות העמוקות שהמרואינים בסרט מתמודדים איתן, אינה נטועה בכשל ספציפי של ועדת כהן, אלא בכשל המבני של משפוט כפרקטיקה המאפשרת בירור מעמיק ומקיף של שאלת האחריות המוסרית. ייתכן שסיבה מרכזית לדבר היא "יפוי-הכוח" המוגבל מלכתחילה שיש למשפט או מהותן של דרכי הייצוג המשפטי של האירועים, אשר מתווכות על-ידי עורכי-דין ומנגנונים פרוצדורליים⁸⁴ וחותרות להפקת מסקנות מוסמכות ופסקניות. מכל מקום, ייתכן שדווקא החסר הנותר לאחר שהמשפט אמר את דברו הוא שמספק נקודת פתיחה המאפשרת למרואינים להתמודד עם שאלת אחריותם המוסרית. מרחק הזמן, יחד העובדה שהבירור הזה מתרחש במסגרות חוץ-משפטיות, מאפשרים להם להתעמת עם שאלות שהיו נחסמות בוודאי (למשל, על-ידי פרקליטיהם או על-ידי דיני הראיות) אילו הועלו בהקשר משפטי. ואלס עם כאשיר, בעוקפו את המחסומים הללו, מוסיף אם כן רובד בעל ערך לעיסוק המשפטי בשאלת הטבח, ואגב כך ממחיש את הערך המוסף שמביא הקולנוע כמסגרת לדיון בשאלות של אחריות אישית וקולקטיבית לאירועים.

83 השוו לתיאורה של גרץ בדבר האופן שבו הסרט שתי אצבעות מצידון מספק תשובה סמויה שמטהרת את הצבא הישראלי מההאשמות בדבר מעורבותו בטבח סברה ושחילה, ואשר אף מדגימה כיצד הצדק הישראלי מיושם אפילו בנסיבות הקשות בלבנון. גרץ, לעיל ה"ש 66, בעמ' 333, 352.

84 על האופן שבו הפרקטיקות המוסריות של הבירור המשפטי מנטרלות באופן מבני את היכולת לברר באופן מעמיק שאלות של אחריות מוסרית אישית בהקשר של ההליך הפלילי ראו: Nills Christie, *Conflicts as Property*, 17 BRIT. J. CRIMINOL. 1 (1977).

האם עיסוקו האינטנסיבי של *ואלס עם באשיר* בסוגיות של אחריות ואשם, יחד עם ההצלחה הרבה שבה זכה הסרט בקרב הקהל והמבקרים גם-יחד, מצביעים על תחילת הרחבתם של תחומי העיסוק המסורתיים שעמדו עד כה במרכזם של סרטי הצבא הישראליים? *ואלס עם באשיר* הוא סרט חריג מבחינות רבות, ולפיכך אפשר שגם עיסוקו המרוכז בשאלות של אחריות ואשמה ייוותר מבודד. אולם ייתכן שיש בסרט ניסיון ראשון, שיזכה בהמשך, למלא בתוכן משמעותי ריק מטריד – להיענות לצורך בקולנוע ישראלי שיעסוק באופן עמוק בשאלות שנהוג לשייכן לעולם המשפט.

פרק ה: סיכום-ביניים

גם בסרטי הצבא הישראליים ניכר המעבר שאפיין את הקולנוע הישראלי בכללותו מסרטים המתמקדים בנושאים קולקטיביים ובנרטיב-על הירואי לעבר קולנוע אשר מתמקד ביחיד ואינו נמנע מבחינה ביקורתית של נרטיב-העל המסורתי ואפילו מחתירה תחתיו. סרטי הצבא משקפים מהלך זה דרך השחיקה ההדרגתית הניכרת בהם בהצדקה הרעיונית הקשורה למקרי המוות המתוארים בהם. בכל הסרטים שנידונו יש מקרי מוות שנותרים פתוחים ובלתי-פתורים, ואשר הנמקתם הערכית בעייתית ומעורערת. אולם גם שחיקתן – עד כדי היעלמן כמעט כליל בסרטים מסוימים – של ההצדקה וההנמקה האידיאולוגיות שניתן לקשר למקרי המוות אינה סוללת את הדרך לבחינתם המשפטית. כל אחד מהסרטים האלה מסתיים לפני שמגיעים אל המשפט.

נראה כי טעם מרכזי לכך הוא שסרטי הצבא משקפים בדרך-כלל זיקה משמעותית לנרטיב הירואי-לאומי, אשר נשמרת, ואפילו מתוגברת, גם אם קיים בהם יסוד של התנצחות עם אותו סיפור.⁸⁵ זיקה זו ניכרת לעיתים קרובות כבר בשלב הפקתם של הסרטים, אשר ברבים מהם מעורב דובר צה"ל. *שתי אצבעות מצידון* הוא מקרה מיוחד, שבו דובר צה"ל מימן והפיק את הסרט. אך גם לסרטים שהופקו באופן פרטי יש קשר משמעותי עם הצבא, מכיוון שמימוש הכוונה להפיק סרט

85 רוחמה מרטון עמדה על אפיון דומה כמנהיר את סוד הצלחתם של סרטים ישראליים, שגם אם הם מכים על חטא קולקטיבי כלשהו או מציגים צדדים בעייתיים בהווה הישראלית, הם עושים כן במינון מתון, שאינו מהפך את התמונה המוסרית של צופיהם. ראו רוחמה מרטון "השנה ה-41: יומן צפייה ב-11 סרטים ישראלים מצליחים" *מחברות קולנוע דרום* 2, 185, 190 (2007). בסרטי צבא דומה כי האפיון שמרטון מתארת חזק אף יותר. ראו עוד בהקשר זה את טיעונו של משה צימרמן בדבר הקיבעון של תבנית-העל הנרטיבית של הקולנוע הישראלי, הקובעת מהם הנושאים שמותר לטפל בהם ומהם הנושאים שאסור (או לא מעניין) לטפל בהם. משה צימרמן *הסרטים הסמויים מן העין: קאנוניות ופופולריות בקולנוע הישראלי העכשווי* 8 (2007).

העוסק בצבא תלוי, ברוב המקרים, בקבלת סיוע מהצבא – אם בהשאלת כלי-נשק ואם ביעוץ. לא כל הבקשות מתקבלות. הסיוע מותנה בהגשת התסריט לשם בחינתו על-ידי צוות דובר צה"ל ובחתימה על חוזה.⁸⁶

נוסף על כך, לרבים מהיוצרים של סרטי הצבא יש רקע צבאי, אשר מהווה לעיתים מניע ומקור השראה לסרטיהם⁸⁷ אך בה-בעת גם חסם מסוים מפני הינתקות חד-משמעית מהאתוס החברתי הנוהג בכל הנוגע בתפיסת הצבא ותפקידיו. גם השיח הציבורי סביב הסרטים, המתייחס לא רק לתוכניהם או לערכם האומנותי, אלא גם לאופן שבו הם משליכים על תפיסת הצבא בארץ ובעולם, מעיד על חוסר היכולת לנתק בין הקולנוע לבין המציאות שהוא מתאר.⁸⁸ כעולה מכל זה, גם ליוצרי הקולנוע וגם לקהלם אין נכונות ממשית לוותר על הנרטיב שבמרכזו זיקת-התמיד בין החברה לבין הצבא כאחראי עליון להגנה על המשך קיומה. הזיקה לנרטיב הלאומי-ההירואי, אשר רוב סרטי הצבא משמרים, משמעה התקה מפורשת או משתמעת של הנרטיב הזה מהמשפט.

אין בכך כדי לטעון כי קיימת זהות או הקבלה בין העדר המשפט המשתקף בסרטי הצבא לבין תופעה דומה של העדר משפט בהוויית הצבא הממשית בישראל. מובן גם שתופעות ומצבים שתוארו בסרטים המתייחסים לתקופות עבר עברו שינויים והתפתחויות, אשר מטבע הדברים אינם יכולים או אמורים לבוא לידי ביטוי בסרטים. הקולנוע אינו מספק ציטוט של המציאות,⁸⁹ אלא ייצוג בדיוני של חלקים

86 לדברי הקצינה הממונה על הנושא, "יש תנאים לסיוע להפקה. צריך שערכי צה"ל והמדינה לא ייפגעו... אנחנו בעד ביקורת ודילמות, אבל לא נסייע לסרט שמעודד משהו שנוגד את הערכים שלנו". ראו גואל פינטו "תנו לצה"ל לפקח" הארץ Online גלריה 7.3.2007 www.haaretz.co.il/hasite/spages/834006.html.

87 ראו, למשל, את דבריו של ג'אד נאמן באשר לזכרונות הטירונות שלו, שמהן צמח הרעיון לסרט *מסע אלונקות* (ראו בטקסט הסמוך לה"ש 45 לעיל); את חוויות לבנון של ארי פולמן, ששימשו חומר-גלם ל*אלס עם באשיר*; את אמירתו של יוסף סידר בקשר לסרטו *בופור* – "כיוצר קולנוע, וכחי"רניק לשעבר, אני שמח שניתנה לי ההזדמנות להציג את הרגע הנדיר הזה על המסך" (איריס לקנר "הכל אודות יצירת המופת המלחמתית 'בופור' עניין מרכזי 17.3.2007 www.news-israel.net/Article.asp?Code=2697); ואת עברו הצבאי של בני ברבש, התסריטאי של *אחד משלנו*, כמגיד בגולני. גם הסרט *לבנון שיצא לאקרנים ב-2009 מתבסס על נסיונו של התסריטאי-במאי שמוליק מעוז כחייל בלבנון*.

88 דוגמה מובהקת היא הדיון הציבורי הער שנערך (בעיקר באמצעות תגובות (טוקבקים)) סביב שאלת שירותם הצבאי של חלק משחקני *בופור*. ראו דוד דזאנשוילי "הפחד שלהם מעצמם" nrg 20.2.2007 www.nrg.co.il/online/5/ART1/546/611.html. קיימים גם דיונים רבים העוסקים בהשלכות השונות שיש לאופן שבו הקולנוע הישראלי משקף את הצבא. ראו, לדוגמה, מירון רפפורט "כך היינו צריכים להיראות" הארץ 16.3.2007; גיא בכור "על שנה עצמית, וסיפורו הלא-יאומן של הקולנוע הישראלי" Gplant 16.6.2008 www.gplanet.co.il/prodetailsamewin.asp?pro_id=840.

89 כהצעתו של שמאס, לעיל ה"ש 49.

ממנה. ברוח זו, הסרטים העוסקים בצבא מספקים ייצוג בדיוני של הצבא, ואין בהם כדי לספק תמונת-ראי של החלת המשפט בטריטוריה צבאית הלכה למעשה. אך גם בהתחשב בהסתייגות זו, נראה שהעדר המשפט מאחד הייצוגים הבדיוניים המרכזיים שנוצרו בתרבות הישראלית – סרטי הצבא – הוא סימפטומטי לחברה כולה, בשקפו חלק מתפיסות-העומק החברתיות המקושרות אל המשפט ואל הצבא גם-יחד.⁹⁰

מהעיון בסרטים שנידונו במאמר זה עולה כי הנטייה להדיר את המשפט מסרטי הצבא מתקשרת לשתי תפיסות הפועלות במקביל ומשלימות זו את זו: הראשונה היא תפיסת הצבא כמובלעת שאי-אפשר – ואף לא הוגן – לכפוף אותה באופן מלא למשפט;⁹¹ השנייה היא תפיסת החיילים כזכאים להתייחסות נעדרת-משפט.

על-פי התפיסה הראשונה, המובלעת הצבאית היא טריטוריה אשר שונה באופן מהותי ממצאיות החיים הרגילה, האזרחית.⁹² משמעות השהייה בה היא הימצאות ברמת סיכון גבוהה ביותר לאובדן חיים. השהייה במובלעת מסוכנת זו נדרשת מהחיילים לשם הגנה על האינטרסים החיוניים של הציבור הנמצא מחוץ לה. בנסיבות אלה כל מה שנגזר מחריגותה של השהייה במובלעת מחייב התייחסות חריגה. משמעות הדבר היא שמקרים של אלימות או הפרת חוק, אשר בנסיבות אחרות היו זוכות בטיפול משפטי שבסופו הטלת אחריות, נותרים פתוחים, unaccountable, אם הם מתרחשים במובלעת הצבאית.⁹³ מקרי מוות אשר אילו

90 ניצן בן-שואל כותב על יכולתן של יצירות אומנות פופולריות (כסרטים) לחשוף הנחות אקסיומטיות הפועלות בחברה שבה נוצרו. כאשר מדובר בסרטים, ההנחה שאקסיומות המעצבות סרט קשורות לתפיסות חברתיות כלליות, ולא רק לתודעה אישית של היוצרת, מבוססת על כך שרוב הסרטים הם יצירות אשר הכנתן נמשכת זמן רב, עלותן גבוהה, קיים מערך הפקה מורכב מאחורייהן, והן פונות לקהל רחב. בן-שואל מדגים את הטענה באמצעות סרטו של עמוס גיתאי *כיפוד* (2000) – סרט אשר גם אם תוכנו מבטא ביקורת פנימית כלפי מרכיבים בחברה, תשתיתו האסתטית מאשררת הנחה אקסיומטית של מצור ואיום מתמיד על קיומה של החברה. ניצן בן-שואל "ניתוח תסמונת של סרטים כתעודה היסטורית" **קולנוע וזכרון – יחסים מסוכנים ?** 55, 68–69 (חיים בראשית, שלמה זנר ומשה צימרמן עורכים, תשס"ד).

91 לדיון באופן שבו הקולנוע מציג מובלעות שבהן חלות מערכות נורמטיביות מיוחדות ראו: Shulamit Almog & Amnon Reichman, *Casablanca: Judgment and Dynamic*. *Enclaves in Law and Cinema*, 42 OSGOODE HALL L.J. 201 (2004).

92 ראיית הצבא כמובלעת והדגשת הפער בין הוויית הצבא לבין ההווייה שמחוץ לו אינן ייחודיות לחברה הישראלית, ויש להן ביטוי בחברות רבות ובתוצרים התרבותיים שלהן. כך, למשל, הסרטים האמריקאיים *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola, 1979) וכן *Paths of Glory* (Stanley Kubrick, 1957) ו- *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) מציגים את ההווייה הצבאית כמובלעת בעלת חוקיות משלה.

93 סרטים אחרים, החורגים מיריעת הדיון כאן, מטפלים במצבים שבהם אלימות או הפרת חוק "זולגות" מתוך המובלעת הצבאית לעבר החיים הרגילים שמחוץ לה. כך, למשל, *מלח האדץ* (אורי ברבש, 2006) עוסק בארבעה גברים, שחברותם חושלה בעת השירות הצבאי, המשתמשים בכישורים שרכשו ובקשרים המיוחדים שנקמו ביניהם לצורך שוד, אשר משתבש קשות. שמוליק דובדבני כותב על הסרט: "הטענה הנטועה

התרחשו מחוץ לה היו נתפסים כמחייבים בדיקה מיידית, קפדנית וממצה במטרה לקבוע היכן מונחת האחראיות, נתפסים, כאשר הם מתרחשים במובלעת הצבאית, כמעוררים שאלות מסוג אחר, אשר מסיטות את שאלת קביעת האחראיות למוות, ואשר ברוב המקרים – אלא אם כן מדובר בנסיבות חריגות (כמו עניינו הבלתי-צפוי של השגריר האמריקאי במוות שהתרחש, כמתואר באחד משלנו) – מתיקות את המשפט מן האירוע.

התפיסה השנייה מתייחסת לייחודם של החיילים. אל תוך המובלעת הצבאית, על כל הסיכונים הכרוכים בה, שולח הציבור חיילים-ילדים במטרה שיגנו על החברה כולה. כדי שיוכלו לעמוד באתגר זה בצורה מיטבית, החיילים נדרשים לפתח ערכים של אחווה הדדית, מסירות ונכונות להקרבה, כערכי-על הגוברים על נורמות רגילות. תפיסה זו, גם אם היא מותירה מקום מסוים למשפט, מחייבת אותו לסגת כאשר הוא מתנגש עם הנורמות האמורות. הסתתו מתממשת במקרים כאלה ללא לבטים יתרים, הנתפסים לעיתים קרובות כמותרות שהחברה הישראלית אינה יכולה להרשות לעצמה. יתרה מזו, החברה תופסת את עצמה כמחויבת להגן על החיילים מפני פגיעתו הרעה של המשפט בנסיבות שבהן יש חשש שפעולותיהם יתפרשו כנושאות אחראיות משפטית. כך, בעקבות מבצע "עופרת יצוקה", לנוכח החשש מפני תביעות בחוץ-לארץ, החליטה הממשלה, בצעד שמשמעותו סמלית בעיקרה, להעניק "גיבוי מוסרי ומשפטי" לחיילי צה"ל, ולהושיט להם כל סיוע שיידרש לצורך הגנה מפני תביעות כאלה.⁹⁴

בכל הסרטים שנידונו, העדר המשפט אינו נתפס כשיבוש מצער שהסרט מבקר את קיומו או מציגו כמגונה. העדר המשפט עולה מהסרטים כיסוד המשקף נורמת-על, כהכרח בל-יגונה. העדר המשפט אינו נתפס בהם כעיוות דין מקומם בנוסח קולהאסי,⁹⁵ אלא כמצב דברים קביל ואפילו חיוני, העולה בקנה אחד עם תועלתנות או פרגמטיזם חברתי, אשר אין מודים בהם ואין מתווים במפורש את גבולותיהם הברורים ואת הנגזר מהם, אבל הכל מודעים לכך שהם מרחפים ברקע.

לסיכום, חלק מהסרטים שנסקרו (אוונטי פופולו, עונת הדובדבנים תאלס עם באשיד) מציגים את ההווייה הצבאית כמובלעת השונה מהותית מכל מה שהמשפט מכיר ומסוגל לטפל בכליו הרגילים. מטעם זה החלת המשפט במובלעת הצבאית

בבסיס הסרט... – זו הבוחנת את האינסטינקט הקרימינלי וייצר האלימות הגלומים בהווייה המיליטריסטית הישראלית – ראוייה להתייחסות רצינית. שכן 'מלח הארץ' הוא, אם תרצו, פרפרזה פחות מחניפה לצופה על 'אחד משלנו'. שמוליק דובדבני "אחד משלנו", גרסה משופרת" *ynet* 18.7.2006 www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3277310,00.html. סרט מוקדם יותר, שבו זליגת האלימות מוקצנת עד אימה, הוא *החיים על פי אגפא* (אסי דיין, 1992), שבו חבורת חיילים מבצעת הרג המוני וחסר פשר בפאב תל-אביבי.

94 עמוס הראל "הממשלה תאשר היום תמיכה משפטית ללוחמים בעזה" *הארץ* 25.1.2009.

95 הכוונה למיכאל קולהאס, הנובלה הידועה שנהפכה לסמל לעיוות דין אשר פוגע בפרט ומסכן את הסדר החברתי. ראו היינריך פון קלייסט *כל הנובלות* (2002).

נתפסת כלא-רלוונטית ואף כלא-הוגנת. בסרטים אחרים (מסע אלונקות, אחד משלנו, שתי אצבעות מצידון, בופור) הסטת המשפט מצטיירת כעולה בקנה אחד עם טובת הכלל. בחינת הסיטואציות המוצגות באותם סרטים בכלים משפטיים תהווה כפיות-טובה כלפי מפקדים וחיילים, ואף תפגע ברעות החיילית ובהגניעה, וכתוצאה מכך ייפגעו הביטחון וטובת הכלל. נראה שהעדר המשפט בסרטי הצבא מייצג תפיסה רווחת בחברה הישראלית, ומבליט פן חשוב – שלעיתים קרובות נותר חבוי – במציאות הסוציו-פוליטית הקיימת.⁹⁶

פרק ו: מדוע המשפט נעדר מהקולנוע הישראלי?

עד עתה עסקתי בסוג אחד של הנמקות אפשריות להיעדרותו של המשפט מסרטי הצבא, המתרכזות באופן שבו הצבא וחייליו נתפסים. סוג אחר של הנמקות, שבו אעסוק עתה, מתמקד בתפיסת המשפט בחברה הישראלית. במאמר מאלף מתאר יורם שחר כיצד ההבדלים הבולטים בין שיטת המשפט האנגלו-אמריקאית לבין זו הקונטיננטלית משתקפים ביצירות הספרות והאומנות הרווחות בכל אחת משתי החברות.⁹⁷ לטענתו, זירת המשפט עומדת במרכז של התרבות האמריקאית, והמשפט הנערך בה נתפס ככלי עיקרי לגאולת האומה באמצעות השגת הצדק. הקולקטיב מוציא מתוכו גיבורים משפטיים – מושבעים ועורכי-דין – כדי ליהפך בעזרתם לעדה שופטת ומצילה. בבתי-המשפט מתרחשים מעשי הגבורה הגדולים: "העם האמריקני שם עורכי דין בכל מרכזי תרבותו והוא מספר את סיפורי הגבורה החשובים שלו מדי לילה בכל מדורות השבט, גבוהות כנמוכות, בזירה המשפטית. בסיפור הגבורה הפרדיגמטי של הנער התם הנלחם במפלצת ויכול לה, מלהק העם האמריקני עורכי דין."⁹⁸ תבנית כזו משתקפת בתוצרי

⁹⁶ לבנון, סרט המלחמה האחרון שנוצר והוקרן ב-2009, מציג אף הוא את שתי התימות האמורות. הסרט, המתבסס על אירוע מימי מלחמת לבנון הראשונה, מתרחש כמעט כולו בטנק שבו נמצאים ארבעה חיילים, אליהם מצטרפות מספר דמויות נוספות. הצופים נחשפים ברוב הסרט רק למתרחש בטנק, ולנקודת הראות של ארבעת החיילים דרך אשנב הטנק. החיילים מצטיירים גם בסרט זה כילדים הלכודים במובלעת מסכנת-חיים. כתיאורו של קליין, בהתייחסו לעינהם הדומעות של החיילים כמעט לכל ארכו של הסרט: "זהו מראה שמספק להם מהרגע הראשון דימוי של ילדים - ושל קורבנות." (אורי קליין, יורים ובוכים, הארץ 14 ביולי 2009). על קורבניות החיילים בסרט עומד גם יהודה סתיו, המתאר את הסרט כ"סיפור אישי קשה ומטלטל, שבו ארבעה חיילים משותקים מפחד וחווים קרב-הישרדות אכזרי ורב-אימה." (יהודה סתיו, "הישרדות מהחיים", ידיעות אחרונות, 14 ליולי 2009).

⁹⁷ יורם שחר "כשפאוסט לוקח עורך דין – על דפוסי זוגיות של תרבות ומשפט" דין ודברים ג 147 (2007).

⁹⁸ שם, בעמ' 154.

התרבות למיניהם – בספרות, בקולנוע, בתיאטרון ובטלוויזיה. התרבות האירופית, לעומת זאת, מכתובה "תבנית משפט כבדת ראש המבוססת על מנגנונים בירוקרטיים ועל מקצוענות".⁹⁹ המשפט המוסדי והמקצועי הנוהג בה אינו גואל ואינו מקור הטוב, והעוסקים בו אינם מושיעי האומה, אלא אנשי-מקצוע המופקדים על יישום הכללים המשפטיים, ולא על פרשנות מושיעה שלהם. גם במקרה האירופי, תפיסה זו של המשפט משתקפת בספרות הגבוהה והפופולרית ובתוצרי תרבות קונטיננטלית אחרים.

טיעונו של שחר מיטיב להנהיר את טעם העיסוק הנרחב במשפט בתרבות האמריקאית,¹⁰⁰ ויש בו כדי לספק הסבר אף לקיומה של סוגה סותרת-לכאורה בקולנוע האמריקאי, אשר שחר אינו מתייחס אליה – סוגה המציגה את כשלי המשפט באמצעות תיאור המתח שבין צדק משפטי לבין צדק מהותי¹⁰¹ או באמצעות הצגה של שימוש לרעה בהליכים משפטיים.¹⁰² גם סרטים כאלה מהווים סוג של השלמה לסוגת "המשפט הגואל", משום שהמסר המרכזי העולה מהם הוא גינוי קולקטיבי למי שמועלים במשפט באמצעות שימוש בלתי-ראוי בו. על-כן גם סרטים הממוקדים בביקורת על המשפט מחזקים, בדרכם, את האתוס המשפטי האמריקאי, ומהווים קריאה אפקטיבית לשכלול הצדק המשפטי ולביצור יכולתו להמשיך לגאול את האומה.

דרמות בית-המשפט האמריקאיות, המופקות ברציפות גם בקולנוע וגם בטלוויזיה, זכו כידוע בפופולריות גלובלית ונהפכו למעצבות בולטות של תפיסת המשפט המקובלת לא רק בארצות-הברית, אלא אף מעבר לגבולותיה.¹⁰³ בישראל, לעומת זאת, המשפט אינו ממלא תפקיד דומה, וזאת למרות נוכחותו הבולטת בחיים הציבוריים. לבית-המשפט, ובמיוחד לבג"ץ, יש תפקיד מרכזי בחברה הישראלית.

99 שם, בעמ' 164.

100 לעניין מרכזיותו של העיסוק הקולנועי והטלוויזיוני במשפט בארצות-הברית ראו: Nicole Rafter, *American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development, 1930–2000*, in LAW AND FILM *Conventional Wisdom: The Courtroom Trial in American Popular Culture*, 82 MARQ. L. REV. 471 (1998–1999); Matthias Kuzina, *The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture*, 28 J. L. & SOC. 79 (2001).

101 ראו בהקשר זה אהרונסון ואלמוג, לעיל ה"ש 29.

102 לדוגמה, הסרטים *Citizen Kohn* (Frank Pierson, 1992), *Good Night and Good Luck* (George Clooney, 2005) וכן *Point of Order* (Emile de Antonio, 1965), העוסקים בהליכים שבהם נוצל המשפט לצורך רדיפה של מי שנחשדו בקומוניזם בתקופת המקרתיות בארצות-הברית; הסרט *Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), העוסק בהרשעה פוליטית של שני אזרחים ברצח שהם לא ביצעו; וכן סרט הטלוויזיה *The Murder of Mary Phagan* (William Hale, 1988), העוסק בהרשעה של יהודי ברצח ילדה בת שלוש-עשרה שאותו לא ביצע, וזאת עקב לחץ ציבורי ורצון בנקמה.

103 ראו: Stefan Machura & Stefan Ulbrich, *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*, in LAW AND FILM, לעיל ה"ש 4, בעמ' 117.

רוב הסוגיות המרכזיות – ולעיתים גם השוליות – המעסיקות את השיח הציבורי בישראל מוצאות את דרכן אל בית-המשפט. מציאות זו, שיש המשבחים אותה (בנוסף "בית-המשפט כמגן האזרחים והדמוקרטיה") ויש המבקרים אותה (על המשפטיזציה היתרה ועל הידרשותו של בית-המשפט לנושאים לא לו), אינה באה לידי ביטוי מוחשי בחיים התרבותיים בישראל. כידוע, בית-המשפט הישראלי רשם כמה הישגים משמעותיים בכינון ובעיצובן של זכויות האדם, אשר מרשימים במיוחד לנוכח העדר החוקה. הישגים אלה לא זכו בהנצחה אומנותית בנוסף אמריקאי, אשר תרגם כמעט כל הישג חוקתי לסרט או לסדרת טלוויזיה.¹⁰⁴ המאבקים המשפטיים הבולטים שהעסיקו את הציבור הישראלי משתקפים אומנם בסרטים דוקומנטריים רבים למדי,¹⁰⁵ ולעיתים רחוקות יותר בסדרות טלוויזיה,¹⁰⁶ אך לא בקולנוע העלילתי.

אפשר שסיבה מרכזית לכך היא שסיפורי הגבורה והישועה של החברה הישראלית נתפסים ככאלה המתרחשים בעת מלחמה, ולא בעת הליכים משפטיים. תפקידי הנערים הגוברים על הדרקון ומושיעים את העם שמורים לחיילים ולמפקדיהם, ולא לשופטים או לעורכי-הדין.¹⁰⁷ מאחר שהצבא ממלא בחברה הישראלית את תפקיד הגורם המושיע את הקהילה כולה, אין בה כמעט מקום לסיפורים בדבר כוחם הגואל של גורמים אחרים, דוגמת המשפט. ה"אובססיה לצבאיות", אם לשוב למונח של ג'אד נאמן, מולידה סיפורי צבא, וחוסמת, בין היתר, סיפורי משפט. כמעט כל סיפורי הצבא המסופרים באמצעות סרטים הם במובן מסוים סיפורי גבורה. אפילו סרטים כ"כופוד תאלס עם באשיר", המציגים את החיילים ברגעים של אובדן דרך ופחד מוות, משמשים, בה-בעת, נדבך נוסף בסיפור-העל העוסק בגבורת החיילים ובנכונותם להקרבה, ומחזקים את ההזדהות הכללית עימם.¹⁰⁸

במקביל, אף שבית-המשפט שב ומצהיר כי כל חייל ישראלי נושא עימו בצקלונו

104 ראו לעיל ה"ש 28.

105 ראו לעיל ה"ש 6.

106 שם.

107 ראו את דבריו של שחר בהקשר זה: "תרבות שיבת ציון, תרבות החלוצים ותרבות תש"ח – אף אחת מהן לא נתנה מקום לסצנת בית המשפט ולא בחרה עורכי דין כגיבוריה... בתודעה הלאומית הכה הטוב את הרע בנבוט או במחרשה ולא בחקירה נגדית." שחר, לעיל ה"ש 97, בעמ' 170.

108 בקולנוע האמריקאי, שגם בו תמת ההירואיות הצבאית פופולרית, היא מעומתת לעיתים עם תפיסת המשפט כמושיע, ונסוגה מפניה. בקולנוע האמריקאי רווחים סרטים העוסקים בקונפליקט שבין הרצון לבחון אחריות למוות שהתרחש בצבא לבין האינטרס להגן על אחוות הלוחמים, ולרוב המשפט יוצא בהם כשידו על העליונה. העמדה העולה מסרטים כאלה מחזקת את תפיסת המשפט ככלי הגואל את הקהילה כולה, שכוחו עומד לו גם בטריטוריה הצבאית. הנה כמה דוגמות לסרטים כאלה: *The General's Daughter* (Simon West, 1999); *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992); *A Soldier's Story* (Norman Jewison, 1984); *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007).

לא רק את ציודו הצבאי, אלא גם את מכלול הנורמות של המשפט הישראלי,¹⁰⁹ הסרטים מתעקשים לתאר את הצבא כמובלעת שחלות בה נורמות מיוחדות. גם אם מהשיח הציבורי עולה תמונה של משפט הנדרש כמעט לכל פן של המציאות הישראלית, הקולנוע מציג תמונת-מצב אחרת, המדגישה את מעמדו המיוחד של הצבא ואת עליונותו של האתוס הבטחוני. מרכיביו התוכניים ורוחו של הנרטיב הלאומי-ההירואי מנהירים, אם כן, גם את בחירתו התכופה של הקולנוע הישראלי בסיפורי צבא וגם את העדר המשפט או הצנעתו בתחומים מרכזיים בחיינו, כתרבות ואומנות.

פרק ז: סיכום – היעדרותו של המשפט מהקולנוע לצד המשפטיזציה

ראוי להזכיר שוב כי עיסוק משמעותי במשפט נעדר לא רק מסרטי הצבא הישראליים, אלא גם מהקולנוע הישראלי בכללותו, וגם בספרות הישראלית אין למשפט מעמד מרכזי. כתיאורו של הסופר א"ב יהושע:

"...אני חושב שעיסוק במשפט לא יעלה על הדעת, אצל סופר כמו יזהר, למשל. לא סביר שיזהר יכניס לתוך יצירתו שופט. הוא לא הכניס גם אינטלקטואלים אחרים. אם הייתי צריך לומר מי האיש האחרון שהיה נכנס, לדעתי, לספרים של יזהר, הייתי אומר – עורך דין. כך גם לגבי שחם, מגד ואחרים. יכולים להופיע אצלם סופרים, מורים, אבל לא משפטנים. המשפטנים אינם שייכים לקונטקסט של חברה המארגנת את הדברים ביחד, מתוך אינטימיות, ומתוך נאמנות לאידיאולוגיה. חברה כזו לא יכולה לקבל הכרעות של טיעונים משפטיים."¹¹⁰

הקולנוע, בדומה לספרות, אינו משקף קונפליקט עם המשפט או התמודדות עם השאלות העולות בעקבות נוכחותו הבולטת בחיים הציבוריים; יותר מכל הוא משקף חוסר עניין במשפט. אפשר שהעדר העיסוק במשפט בתרבות, לעומת תפקידו המרכזי במציאות החיים, נובע מהפער הקיים בין האופן שבו המשפט תופס את עצמו לבין האופן שבו הוא נתפס בחברה. ייתכן שגם אם בית-המשפט העליון תופס

109 ראו בג"ץ 1661/05 המועצה האיזורית חוף עזה ואח' נ' כנסת ישראל ואח', פ"ד נט(2) 481, פס' 78 (2005).

110 שיחה בין א"ב יהושע לבין פרופ' יורם שחר בהנחיית שולמית אלמוג, כנס בנושא משפט וספרות, אוניברסיטת בר-אילן, 28 במאי 2002. ראו גם שולמית אלמוג **משפט וספרות** 47 (2000).

את המשפט כמתאפיין בשגב וברוממות מהסוג הנקשר למשפט בתרבות האמריקאית, הציבור תופס את המשפט כאינסטרומנטלי, כלומר ככלי למתן מענה מעשי במקרים ספציפיים, יותר מאשר כתחום שמקושר לערכי-על. המחשה מעוררת מחשבה לפער זה שבין תפיסתו העצמית של המשפט, כפי שהיא משתקפת בפסקי-דין שונים, לבין אופן תפיסתו בחברה היא הצנעת המשפט בקולנוע, ובמיוחד בסרטי הצבא.

כאמור, אחת מהנחות-המוצא המצדיקה את העניין המחקרי בפיענוח ייצוגיה הקולנועיים של תופעת המשפט גורסת כי ניתן להתבונן על היצירה הקולנועית כעל בבואה אשר משקפת נורמות תרבותיות וערכים חברתיים ובו-בזמן גם משתתפת בהבנייתם. לכן מעקב אחר אופן ייצוגו של המשפט בסרטים המתארים את אחד ממנגנוני החברות המכוננים של ההווה הישראלית (החוויה הצבאית) עשוי לזרות אור מזווית חדשה על תפיסות תרבותיות רווחות ביחס למקומו של המשפט בעיצוב הנורמות החברתיות והפוליטיות בישראל.

בהקשר זה, המסקנה בדבר ייצוג המינורי של המשפט בסרטים אלה עשויה לתרום להבנת האופן שבו המשפט וההתפתחויות הסוציו-היסטוריות הקשורות אליו נתפסים בחברה הישראלית. את האבחנה בדבר היעדרותו של המשפט מהקולנוע הישראלי עד לשנות השמונים ניתן ליישב עם אינדיקציות רבות נוספות המעידות על הגישה האנטי-גליסטית המובהקת שרווחה בחברה הישראלית ובמסד הפוליטי בשנים אלה.¹¹¹ לעומת זאת, האבחנה בדבר הייצוג המינורי של המשפט בסרטי הצבא למן שנות השמונים עשויה להיתפס כמתמיהה לנוכח מגמת המשפטיזציה, הכרוכה (בין היתר) בהפיכתו של בית-המשפט העליון לפורום מרכזי שהחברה הישראלית מפנה אליו סוגיות הנוגעות בלגיטימיות של הנורמות השלטוניות ובפיתרון הראוי של קונפליקטים חברתיים.¹¹² עם זאת, ניתן לטעון כי אבחנה זו חושפת תובנות מעניינות לגבי מידת עומקו של הקונסנזוס החברתי סביב החזון של "תיקון עולם באמצעות משפט", שעומד בבסיס ההצדקות המקובלות להרחבת מעורבותו של בית-המשפט העליון בחיים הציבוריים,¹¹³ ועשויה לספק מפתח להבנת מידת המימוש המוגבלת של חזון זה בחברה הישראלית.

ניתן להציע כמה הסברים להיעדרותו של המשפט מהקולנוע מכיוונים נוספים. המערכת המשפטית הישראלית היא צעירה יחסית למערכות הפועלות בחברות

111 ראו, למשל, אהוד שפרינצק **איש הישר בעיניו: אי-לגליזם בחברה הישראלית** (1986).

112 לניתוח ביקורתי של מגמת המשפטיזציה ראו עילי אהרנסון "המשפטיזציה של התרבות הפוליטית בישראל: כיצד היא השפיעה על הדיון הציבורי בסוגיות אמנציפטוריות?" **עיוני משפט** לא 157 (2008); יצחק גל-נור "על המשפט של החיים הציבוריים בישראל" **משפט וממשל** ז 355 (2004).

113 כך, למשל, הכריז ברק בשלהי שנות השמונים: "כמשפטנים... אנחנו חוד חנית של השאיפה לדין רצוי יותר וטוב יותר... אנחנו הארכיטקטים של השינוי החברתי." אהרן ברק "שלטון החוק" **קובץ ההרצאות בימי העיון לשופטים תשל"ו: חידושים והתפתחויות בחקיקה ובמשפט** (שמעון שטרית עורך, 1977).

אחרות, וייתכן שטרם נוצר מטען משפטי עשיר ומגוון שבכוחו להניב גם התייחסויות תרבותיות לתכניו.¹¹⁴ נוסף על כך, סממני הנראות הבולטים במשפט האנגלו-אמריקאי ובמשפט הקונטיננטלי נעדרים מהמשפט הישראלי, שמעולם לא הבלית את הפן הטקסי והחזותי של המשפט – אותו צד ההופך אותו לנושא קולנועי מתבקש. מבחינה זו, הייצוג הקולנועי של המשפט עולה בקנה אחד עם המכתם הידוע "הצדק חייב להיראות כדי להיעשות".¹¹⁵ אלה שוחט מעלה תהייה מעניינת בהקשר זה בדבר ההשלכות הקולנועיות האפשריות של החיבה העברית המסורתית לשמיעה, בניגוד להעדפה היוונית לראייה.¹¹⁶ במסורת היהודית אין צורך להראות את הצדק, אלא להשמיע אותו; זוהי מסורת שבה חשוב לשמוע את הצו, לפרש את משמעותו ולספר עליו סיפורים בנוסח מדרשים ואגדות, אך אף פעם לא היה חיוני במסגרתה ליצור ריאליזציה נראית לעין שלו. המשפט העברי מעולם לא הבלית את הנראות המשפטית, כשם שהיה נהוג, לדוגמה, במשפט המקובל. ייתכן שיש לאבחנה זו משמעות כאשר בוחנים את הטעמים להעדר ייצוג ראוי לשמו של המשפט בקולנוע הישראלי.

קשה לנבא אם העתיד נושא עימו פוטנציאל לשינוי משמעותי. היצירה הקולנועית היא פרקטיקה דינמית, המושפעת מאיזונים משתנים בין תפיסות חברתיות, גורמים כלכליים והתפתחויות אומנותיות. ייתכן, כך לפחות אני מקווה, ששינויים במשקלם של כל אחד מאלה ובאיזון שביניהם ישימו קץ להיעדרותו המתמשכת של המשפט מהקולנוע הישראלי בכלל ומסרטי הצבא בפרט, ויאיצו יצירת סרטים שיטפלו באופן ישיר וממוקד במשפט הישראלי.

114 במקביל, נראה שתוצרי התרבות האמריקאיים, גם הקולנועיים וגם הטלוויזיוניים, ממלאים את הצורך הישראלי (ככל שהוא קיים) בדרמות משפטיות פיקטיביות, ואילו הצורך בהתייחסות למשפט הישראלי מסופק על-ידי מהדורות החדשות ועל-ידי הקולנוע הדוקומנטרי.

115 ראו אהרונסון ואלמוג, לעיל ה"ש 29.

116 שוחט, לעיל ה"ש 23, בעמ' 269.