נועה לוין

מלחמת לבנון בקולנוע הישראלי העכשווי: פוליטיקה וצורה

במאמר זה אעסוק בשלושה סרטים שהופקו בארץ בשנים 2007–2009 ועוסקים במלחמת לבנון הראשונה: בופור, לבנון וואלס עם באשיר. שני האחרונים מבוססים על חוויות אישיות של במאיהם מהמלחמה. את תסריטו של הראשון כתבו במאי הסרט, יוסף סידר ורון לשם, מחבר הספר "אם יש גן עדן" שעליו מבוסס הסרט. הספר לא התבסס על חוויות אישיות, אך נכתב בעקבות תחקיר מעמיק על חיי החיילים במלחמה במוצב בופור, ובעזרתו הצליח לשם לתאר את חוויית המוצב באופן פרטני וריאליסטי (שנבל). התזמון של הסרטים, מעט יותר מעשרים שנה מסיום המלחמה, יציאתם בסמוך יחסית זה לזה וקווי דמיון נוספים ביניהם, שבהם אעסוק בהמשך המאמר, מעוררים שאלות לגבי הסיבה לבחירת היוצרים להתמקד בתקופה זו במלחמת לבנון והאופן שייצגו אותה.

במאמר אטען, כי כדי להבין את המשמעות הפוליטית של הסרטים הללו יש צורך להתמקד לא רק במשמעויות הפוליטית של התכנים המוצגים בהם, אלא גם במשמעויות הפוליטיות של צורות הייצוג שבהן בחרו יוצריהם. אבחן את הסרטים הללו ואנסה לבדוק מהן העמדות הפוליטיות, שהם מבקשים או לא מבקשים לייצג, והאם הם מצליחים בכך או מבטאים באופן סמוי עמדות או הנחות יסוד אחרות. לשם כך אנסה להגדיר מחדש את המושג "קולנוע פוליטי", באופן שמתייחס לצורה ולא רק לתוכן, בשונה מהגדרות נפוצות. כריסטנסן והס (Christensen & Haas) למשל, מגדירים קולנוע פוליטי על פי שני היבטים: הכוונה הפוליטית של יוצריהם ותוכן פוליטי. הסרטים שהם מתייגים כפוליטיים נמצאים בתווך בין הממדים הללו, כשהסרטים המוגדרים על ידם כ"פוליטיים־טהורים" הם אלו שהופקו מתוך כוונות פוליטיות ותכניהם פוליטיים.

אציע שימוש מחודש במושג, הכולל התייחסות לתוכן ולצורה גם יחד, בהשפעת כמה הוגים העוסקים באסתטיקה מן הזרמים הפוסט־מרקסיסטים (בנימין, וולן) והפוסט־מודרניים (דלז וגואטרי בפרשנותו של קארסון). כן אטען שלמעשה לא ניתן להפריד בין תוכן לצורה בהגדרת סרט כפוליטי.

רקע תיאורטי

פוליטיקה והקולנוע הישראלי

בספרה *הקולנוע הישראלי: הסטוריה ואידאולוגיה* טוענת אלה שוחט, שכל דיון בקולנוע הישראלי הוא פוליטי, מכיוון שהמדינה נוצרה מתוך אידאולוגיה פוליטית וקיומה הפוליטי הוא תוצר של כוח המשמש נושא לפולמוס סוער (שוחט 12). לכן, בסקירתה את הקולנוע

הישראלי אחד המדדים המרכזיים שהיא משתמשת בהם הוא העיסוק התוכני במצב הפוליטי. היא מסמנת שתי אלטרנטיבות: עיסוק ישיר בפוליטי או התעלמות ממנו ועיסוק באישי תוך הדחקתו. את הקולנוע של שנות ה־80 שוחט מגדירה כתקופה שבה קולנועני הארץ בחרו באלטרנטיבה הראשונה מבין השתיים, והיא קוראת לתקופה הזו "הגל הפלסטיני". היא מתארת מעבר מעיסוק לטנטי בנושאים פוליטיים בקולנוע של שנות ה־70, שבו שלטו שני זרמים – קולנוע הבורקס והקולנוע האישי – להצבת הנושא הפוליטי במרכז על ידי קולנועני הגל הפלסטיני. את המעבר היא מייחסת לפלישה ללבנון ב־82, שהולידה תנועה אמנותית אופוזיציונית (שוחט 237). לטענת שוחט, למרות שבסרטי הגל הפלסטיני יש ייצוג מתקדם יותר של הסכסוך מייצוגו בתקופת הקולנוע הלאומי־הרואי, הם עדיין פועלים בתוך מסגרת ההנחות הכלליות של הציונות. על כן למרות עיסוקם המוצהר בפוליטי, סרטים אלה הם לדידה בעייתיים מבחינה אידאולוגית ואין בהם מסר ביקורתי נוקב.

לעומתה, פבלו אוטין משתמש בדימוי של קרחון שחלקו סמוי וחלקו גלוי, כאשר הוא בא להגדיר את הקולנוע הישראלי; לטענתו, בשנות ה־80 הקרחון היה הפוך; חלקו הרחב בלט מעל המים וחלקו הצר נותר חבוי, לעומת זאת הסרטים של השנים האחרונות דומים לקרחון שקצהו בולט החוצה ורובו מכוסה מים. החלק הגלוי שלהם מצומצם ומתחתיו מסתתר החלק הסמוי והרחב, כשהחלק הגלוי הוא סיפור הסרט, והחלק הסמוי המשמעויות הפוליטיות הרחבות שלו שאינן נאמרות במפורש. כלומר, אוטין טוען שגם בתקופות שבהן הקולנוע הישראלי לא עסק ישירות בפוליטי ולא שידר מסרים חד משמעיים, כמו בתקופה שבה הוא עוסק – 2004–2007 – המשמעויות הפוליטיות קיימות בעקיפין (אוטין 14). ההבדל בין הקולנוע ה"פוליטי" של שנות ה־80 לבין קולנוע ה"התנתקות" כפי שאוטין קורא לו, של התקופה שבה הוא עוסק, הוא במידת הישירות שבה נמסר המטען הפוליטי־חברתי.

להבנתי, גם שוחט וגם אוטין מייחסים לממד הפוליטי של הקולנוע הישראלי חשיבות מרובה. יחד עם זאת, שניהם מתייחסים לפוליטיות כשיפוט הנוגע לתוכן ולמסרים בלבד. מבחינת שוחט ישנן תקופות של עיסוק פוליטי ותקופות של עיסוק באישי בקולנוע הישראלי, ואילו אוטין טוען שעיקר ההבדל בין התקופות הוא במידת הישירות בעיסוק הפוליטי. בנוסף לכך, משתמע מהניתוח שלו שלדעתו העיסוק הלא ישיר בפוליטי הוא המתוחכם יותר.[1]

פוליטיקה וצורה

כאמור, לדעתי יש מקום להגדרה פוליטית הנותנת את הדעת גם למאפיינים צורניים של הסרט. כעת אסקור בקצרה את משנתם של התיאורטיקנים, שעליהם אני מסתמכת. על מנת לפרק את המושג "קולנוע פוליטי" אפנה למאמרים העוסקים באמנות ובקולנוע פוליטי, ואיישם חלק ממסקנותיהם בסרטים שבהם אדון. לא אציע הגדרה מלאה של המושג, אלא נקודות התייחסות שעל פיהן ניתן לשפוט ולנתח את הסרטים המדוברים, באופן הכולל התייחסות לצורה וגם לתוכן. לבסוף, אטען בעקבות בנימין (Benjamin), כי יש קורלציה

1 "בעקבות האינתיפאדה השנייה חזר הצורך לעסוק בפוליטי ובחברתי, אך בצורה מתוחכמת יותר ובלי להיתפס לסיסמאות שעסקו בהן רבות" (אוטין 18)

בין צורה פוליטית לתוכן הפוליטי ומעבר לכך, הצורה הפוליטית היא בעצמה תוכן פוליטי בסרטים שבהם אדון.

במאמרו *The Author As Producer* דן וולטר בנימין בקשר בין האמנות לפוליטיקה וחברה. הוא מתחיל בטענה המשונה, שישנו תיאום בין איכות היצירה לפוליטיות שלה:

> "I want to show you that the political tendency of a work can only be politically correct if it is also literarily correct. That means that the correct political tendency includes a literary tendency" (1).

כלומר, איכות היצירה קשורה לדעתו לנטייה פוליטית נכונה של היוצר. זאת משום שהיא מכילה את הנטייה הספרותית של היצירה (ומכך ניתן להסיק שגם הנטייה האמנותית שלה, במקרה שהמדובר ביצירת אמנות לא ספרותית). הנטייה הספרותית של היצירה, הכלולה בנטייה הפוליטית הנכונה שלה, היא איכותה (שם).

מבחינתו של בנימין, הנטייה הפוליטית ה"נכונה" מבוססת על עקרונות מרקסיסטיים, לכן יצירת האמנות הפוליטית היא זו שקוראת תיגר על המערך הקפיטליסטי השלט. הוא טוען שיש לבדוק לא כיצד עומדת היצירה ביחס לאמצעי הייצור שלה, אלא כיצד היא עומדת בתוכם. כלומר, יש לבחון את האמן כיצרן (producer). היצירה תהיה טובה לא רק מכיוון שלאמן שלה יש דעות פוליטיות נכונות, אלא גם אם נוצרה באופן פוליטי, כלומר, באופן המערער על המערך הקפיטליסטי. יצירה שיוצרה באופן שמערער על מערך זה, היא לדידו זו העורכת טרנספורמציה באפרטוס הייצור.

מבחינת בנימין, ברכט הוא דוגמה לאמן שמימש את הרעיונות הסוציאליסטים בתהליך היצירה שלו. במאמר נוסף בנימין מגדיר את שיטת הבימוי הייחודית של ברכט כ"תאטרון אפי", הנבדל באופנים רבים מהתיאטרון הקלאסי, שחוקי היסוד שלו שורטטו על ידי אריסטו. התיאטרון האפי אינו שואף ליצור הזדהות של הצופה עם הגיבור, וקוטע את פעולותיהן של הדמויות ברגעים ה"דרמטיים" ביותר. בכך הוא מייצר אלטרנטיבה לתיאטרון הקלאסי, האינדיבידואליסטי, שבו הנרטיב מובל על ידי גיבור יחיד. לעומת התיאטרון הקלאסי שבו הצופה מרותק למתרחש לבמה דרך ההזדהות עם הגיבור, בתיאטרון האפי תופסת את מקום ההזדהות התדהמה (Astonishment); זהו תיאטרון שמנסה לעורר את צופיו לגיבוש עמדה לגבי המתרחש על הבמה (Benjamin *What is Epic Theater* 304-301)

פיטר וולן (Wollen) מיישם רעיונות דומים בקולנוע. הוא מונה שבעה ערכים של קולנוע הנגד (counter cinema) שגודאר פיתח בסרטיו, שהם הפוכים לערכי הקולנוע ההוליוודי הקלאסי. ערכים אלה יוצאים נגד כללי ייצוג המציאות ההוליוודיים, המנסים לייצר אשליית מציאות שלמה וקוהרנטית. במקומם, גודאר ובעקבותיו וולן מציעים קולנוע שמשבש את האשליה הקולנועית. הרס האשליה הקולנועית מתרחש, בין השאר, על ידי ג'אמפ־קאטים וחשיפת האפרטוס באופנים שונים, וכתוצאה ממנו נוצר ניכור בין הצופה לבין גיבורי הסרט.

נשאלת השאלה: האם ההגדרות הללו רלוונטיות גם לתקופתנו אנו? שהרי בתקופתנו יש תחושה שהשינויים שוולן מצביע עליהם כבר נעשו, ואינם עוד מהפכניים או חדשניים. זוהי תקופה שבה אמנות מצליחה היא אינהרנטית לתרבות הקפיטליסטית, כלומר, היא זו שאומצה על ידי הממסד הקפיטליסטי.

קארסון (Carson) מנסה לענות על השאלות הללו. הוא סוקר את השינוי שחל ביחס לאמנות פוליטית בזרם הפוסט־מרקסיסטי, מתיאוריות מודרניות (אדורנו והורקהיימר) לתיאוריות פוסט־מודרניות (בודריאר, דלז וגאוטרי). לטענתו, האחרונות סוללות דרך לאופנים מחודשים, שבהם ניתן לחשוב על אמנות פוליטית בתקופתנו.

לפי קארסון המפרש את דלז וגואטרי, האחרונים טוענים שההתנגדות לממסד הקפיטליסטי מתבטאת בשחרור התשוקה, המוביל לדרכי מחשבה חדשות. היצירה הפוליטית תהיה זו שמשחררת את התשוקה על ידי ערעור קטגוריות תרבותיות קיימות, התנגדות לייצוג, ניפוץ זהות ופירוק האגו והסובייקט הקבוע. היא גורמת לנמעניה לשאול את עצמם שאלות אונטולוגיות, שיובילו לא לשינוי החברה אלא לטרנספורמציה בתודעתם. כלומר, השינוי שהאמנות הפוליטית צריכה לחתור אליו הוא שינוי בתודעת האינדיבידואלים ולא מהפכה חברתית (קארסון 24).

לסיכום הפרק אמנה כמה קריטריונים רחבים לקולנוע, שמתאפיין במבע פוליטי. אינני טוענת שכדי להיות פוליטי על סרט לכלול את כל הקריטריונים הללו, אך אנסה לנסח בעזרתם מתווה לבחינת הפוליטיות של המבע בסרטים אלה, ולבדוק בעקבות בחינה זו את הקשר בסרטים אלה בין מבע, תכנים וכוונות פוליטיות.

על פי בנימין, אמנות פוליטית היא זו שעורכת טרנספורמציה באפרטוס הייצור ובכך מערערת על המערך הקפיטליסטי, כלומר כדי להיות פוליטית על האמנות לאתגר את המדיום במסגרתו נוצרה. וולן ממשיך רעיון זה ומדבר באופן ספציפי על קולנוע. לטענתו, קולנוע פוליטי צריך לחשוף את האפרטוס, כלומר לנפץ את האשליה הקולנועית. על פי דלז וגואטרי (לפי פרשנותו של קארסון), על האמנות הפוליטית לערער קטגוריות תרבותיות קיימות, לנפץ את אשליית האגו הקבוע ולהתנגד לייצוג.

הקריטריונים הללו מתייחסים לשני נושאים: יחס היצירה למציאות ויחס היצירה למדיום. בהסתמך על הטקסטים של ההוגים שמניתי, באמנות פוליטית על היחסים הללו להיות מורכבים, מאתגרים, מתנגחים. האמן הפוליטי אינו מתיימר להעתיק את המציאות, אלא מנסה לייצר תגובה עליה. הוא לא מתייחס לאמצעי המדיום כמובן מאליו, אלא מנסה להעשיר ולאתגר אותם, לייצר דרכי הבעה ייחודיות ליצירתו. שני הנושאים הללו קשורים זה לזה ונובעים זה מתוך זה, ואני רוצה לטעון, שאין די בכך שלאמן הפוליטי יהיה מסר ותכנים מהפכניים או חדשניים לגבי מקומו של האדם בחברה ובמדינה שבה הוא חי, אלא עליו גם למצוא אופן ייצוג ייחודי המתאים לתוכן. לכן גם ההפרדה בין תוכן לצורה נעשית כאן רק על מנת להסיק, בסופו של דבר, שאלו שני צדדים של אותו מטבע.

ניתוח הסרטים

לבנון (2009)

לבנון, שכתב וביים שמוליק מעוז על פי סיפורו האישי ממלחמת לבנון, עוקב אחרי ארבעה חיילים בתוך טנק אחד ביום הראשון למלחמה. הסרט מתרחש כולו בתוך הטנק, כשנקודת המבט של הצופה על המתרחש מחוצה לו מתווכת על ידי עינית הכוונת של הטנק. למעשה

נקודת מבטו על מה שקורה בחוץ זהה לנקודת מבטו של הגיבור שמוליק, התותחן של הטנק, שעינו צמודה לכוונת. שמוליק מעוז לא התכוון ליצור סרט פוליטי, וכך הוא הצהיר בראיון:

> "ידעתי שאם אצור סרט פוליטי ואנסה לדבר לראש של האנשים, זה לא יעבוד. תקפתי מזווית אחרת. דיברתי דרך הבטן, לא דרך הראש" (שיף).

מדבריו משתמע שקולנוע פוליטי הוא קולנוע שמדבר "אל הראש", אל האינטלקט, ואילו הוא רצה לעשות סרט שידבר "דרך הבטן", כלומר סרט שיגע בצופה באופן רגשי.

אכן, למרות הנושא הפוליטי של הסרט, המתאר חיילים במלחמה, העיסוק העיקרי בסרט הוא בסיפור אישי, באינדיבידואלים, בתחושותיהם של ארבעת החיילים הכלואים בתוך הטנק, ובעיקר בתחושותיו ולבטיו של הגיבור. הצופה צמוד במשך חלק נכבד מן הסרט לנקודת מבטו של הגיבור, ולכן נוצרת הזדהות עמוקה איתו.

מבחינת אופן השימוש של הסרט באמצעי המדיום, אפשר לומר שהוא מייצג את המציאות באופן ריאליסטי. הנרטיב ליניארי, התסריט עובד על פי כללים דרמטיים מוכרים: הגיבור נקלע בעל כורחו לסיטואציה שלה הוא זר, ונאלץ לפעול בה על מנת להגן על חייו מפני האויב. הדרמה מגיעה לשיאה האפקטיבי־רגשי, כשיגאל נהרג כמה רגעים לאחר שהחיילים שמעו בקשר, שג'מיל ביקש להעביר הודעה להוריו שהוא בסדר.

ברמה הנרטיבית מעוז משתמש אפוא בכלים הקולנועיים הקונבנציונליים, כדי לייצר חוויה רגשית אינטנסיבית. ברמה הצורנית מתרחש בסרט חידוש, הנובע מהבחירה לצלם רק בתוך הטנק. מבחינה זו בסרט יש שימוש ייחודי בכלי המדיום, המותאם ספציפית לסיפור שמעוז מספר ולתחושות שהוא רוצה לייצר אצל צופיו. הסרט גם מתאפיין בסגנון צילום ועריכה התואמים החלטה זו. בשל ההגבלה שמטיל על עצמו היוצר, שלפיה המצלמה אינה יוצאת מן הטנק, הסרט מסופר על ידי שוטים קרובים בלבד בתוך הטנק ושוטים רחוקים יותר של המתרחש מחוץ לטנק. הצופה חש קרוב לדמויות, פיזית ורגשית. הצופים חווים איתן פעולות אינטימיות, כמו השתנה, ועדים לעימותים הגוברים ביניהן ככל שהסרט מתקדם והלחץ והפחד גוברים. אלמנט נוסף בסרט שמקרב את הצופים לדמויות ולחווייתן הפיזית בטנק הוא הסאונד; לאורך הסרט נשמעים רעשי השקשוק של גלגלי הטנק, חריקת הכוונת הנעה עם מבטו של שמוליק, שמכוון אותה למטרות מבטו ופגזיו, ומלמולי המפקדים בקשר. תחילה הרעשים הללו זרים לנו, בסוף הסרט כמעט שאיננו שמים לב לקיומם; אנחנו שותפים מלאים לחוויה הקלסטרופובית של ארבעת החיילים.

ניתן לומר שיותר משהסרט ריאליסטי הוא היפר־ריאליסטי, כלומר מייצג מציאות מועצמת. ההיפר־ריאליזם הוא בעיקר סגנון אמנותי של ציור ופיסול, שמתאפיין בניסיון לייצר ייצוגים מדויקים מאוד של המציאות. ציורים כאלה מתבססים לרוב על תצלומים, כשהתוצאה היא ייצוג מועצם, חד יותר מאשר בתצלום של המציאות, ייצוג שלעתים חושף פרטים שאינם נגלים לעין הערומה (Tate Glossary). בלבנון קרבת המצלמה לדמויות מייצרת עוצמה רגשית מוגזמת, שמרחיקה את הסרט מייצוג מימטי פשוט. לכן דווקא האספקטים המלודרמטיים בסרט מקרבים אותו לתיאוריה הפוליטית שהצגתי קודם לכן. עם זאת, ניתן לטעון כי הסרט מייצר הזדהות חזקה עם החיילים שבטנק על חשבון עיסוק באידאולוגיה, שהיא סיבת היותם כלואים בתוכו. בביקורת על הסרט כותב שמוליק דובדבני: "במובנים

מסוימים, לבנון הוא סרט בעל אסתטיקה פורנוגרפית, כזו שנדרשת לצילומי תקריב דרמטיים של חלקי גוף אנושיים במטרה לחשוף ולייצר תחושות, רגשות והבעות. הכליאה שלו את גיבוריו ויחד עמם את הצופה בתוככי הטנק אינה אלא מניפולציה מתוחכמת שנועדה לסחוט הזדהות אמוציונלית בכל מחיר." כלומר, מבחינה תוכנית לא רק שהסרט אינו פוליטי במוצהר (כפי שיוצרו מעיד), אלא שהוא עושה הכול על מנת להימנע מעיסוק בפוליטי, למרות שהנרטיב שלו מתקיים בתוך המרחב הפוליטי של המלחמה. אנו הצופים ננטשים ביחד עם החיילים בטנק, מרגישים עמם חוסר אונים מול החלטות הממסד הצבאי שאיננו מודעים לסיבתן, מתייסרים אל מול דילמות מוסריות ביחד עם שמוליק, שמתאים להפליא לתיאור גיבורי סרטי הגל הפלסטיני על פי שוחט[2]. שמוליק, אחוז אימה למול ההתרחשויות הקשות שלנגד עיניו (ועינינו), מתקשה להגיב ולירות, ומפקד הטנק ובהמשך הקצין הבכיר ג'מיל גוערים בו ומביאים אותו לידי פעולה.

אם כן, למרות שהסרט משתמש באמצעים מדיומליים באופן חדשני ומקורי, כפי שנטען קודם, הוא אינו מנסה למתוח את גבולות המדיום, כפי שבנימין גורס שהאמן הפוליטי צריך לעשות, אלא פועל בתוך תחומי הקולנוע (והתיאטרון) הקלאסיים, כולל יצירת הזדהות עם הגיבור וחוויית הקתרזיס של הצופים. תיאורו את המציאות אינו מתאפיין בניגוחה או בקריאת תיגר עליה או בערעור קטגוריות תרבותיות קיימות, כפי שדלז וגואטרי מציעים. כלומר, זהו סרט שיש בו אספקטים פוליטיים מסוימים תוכניים וצורניים, אך הוא אינו פוליטי במובהק.

בופור (2007)

את הסרט בופור ביים יוסף סידר על פי ספרו של רון לשם *אם יש גן עדן*, ולשם וסידר אף כתבו יחד את התסריט. הסרט עוקב אחר קבוצת חיילים במוצב בופור בתקופה שלפני פינויו בעקבות הנסיגה מלבנון בשנת 2000.

כמו לבנון, בופור הוא סרט מלחמה שמתמקד בקבוצת חיילים המבודדת משאר הצבא, כלואה ב"אי" משלה בלב שטח האויב: בלבנון זהו הטנק, בבופור המוצב. בדומה ללבנון, בופור עסוק באישי, בקבוצת חיילים, ובאופן ספציפי בגיבור לירז והתמודדותו מול האויב החיצוני והפנימי. הוא אינו עוסק ברקע הפוליטי והאידאולוגי שבגללו הם שם, ושבגללו בסוף הסרט המוצב מופצץ וקבוצת החיילים שעקבנו אחר סיפורם שבה לגבולות הארץ. ניסח זאת כך יוסף סידר:

> "בופור מסופר דרך עדשה מאוד צרה. אנחנו לא רואים את ההקשר, אנחנו לא רואים את האויב, אנחנו גם לא מתרפקים על הנוף. אנחנו מצמצמים סיפור אפי גדול של 18 שנה עם המון מורכבויות, פוליטיקה והיסטוריה במקום אחד צר ורואים אותו דרך עיניים של חייל אחד" (אוטין 38).

2 "הפרוטגוניסטים הצברים בסרטים הפוליטיים הם בדרך כלל דמויות מופנמות, "אמנותיות", חריגות בחברה, המוצגות כנעלות מבחינה מוסרית בכך שהן מגלות רחמים כלפי אחרים" (שוחט 252).

סידר בחר, אם כן, להתמקד באופן מודע בסיפור אישי של חייל אחד שמתרחש במקום אחד, מוצב בופור.

אם מנסים לבחון את הסרט מהאספקט הפוליטי, אפשר לומר שהאוניברסליות שלו, ניתוקו מן ההקשר הרחב, מפחיתה מהביקורתיות הפוליטית שלו ברמת התוכן. יש תחושה שסרט היה יכול להתרחש בכל מקום, בכל מלחמה. נדמה שהחיילים במוצב פועלים במנותק מצבא וממדינה מיודעים ומוכרים. כמו בלבנון, נוצרת תחושה שכוחות חיצוניים שהיגיון פעולתם אינו מוסבר, הניחו את החיילים במוצב לפני תחילת עלילת הסרט והוציאו אותם משם בסופו. החיילים פועלים בחוסר אונים מסוים מול החלטות הממסד הצבאי, שנמצא מחוץ לסרט לחלוטין.

אלמנט כמעט יחיד המחבל בתחושה זו הוא הכותרת שבתחילת הסרט, הכוללת רקע כללי לגבי כיבוש מוצב בופור ופינויו. לדברי סידר,

> "בהתחלה עשינו סרט בלי הכותרת הזו והצלחנו להישאר טהרנים עד הסוף. ואז שלחנו אותו לכמה סוכני מכירות באירופה וכולם אהבו את הסרט. אבל אחרי שסיפרנו להם מה זה בופור ומה הרקע הם אמרו 'אחח, אנחנו חייבים לשים את זה' " (אוטין 41).

כלומר, גם אלמנט יחיד זה הנותן את ההקשר התווסף לאחר שהסרט היה גמור על מנת להקל על שיווקו בחו"ל; סידר היה מעדיף להותיר את הסרט נטול הקשר לחלוטין.

באחת הסצנות המדגימה זאת לירז, גיבור הסרט, צופה בטלוויזיה באביו של זיו, מפרק הפצצות שנהרג קודם לכן במוצב, המתראיין על מות בנו. המנחה שואל אותו אם הוא כועס או מחפש אשמים, והאב עונה: "לא, אני מאשים רק את עצמי". המנחה שואל אותו מדוע, והוא עונה שהוא מאשים את עצמו בכך שלא נתן לבנו את התחושה, שהחיים שלו הם הדבר היקר מכל. כלומר, האב מותח ביקורת על המיתוס הישן המגולם במשפט: "טוב למות בעד ארצנו" המיוחס לטרומפלדור. עם זאת, הוא מותח בדבריו ביקורת על המלחמה וערכיה באופן כללי, אך לא באופן ספציפי על מלחמת לבנון או על האחריות הפוליטית לגביה שחלה על מנהיגי המדינה. בכך הדיון בפוליטי הופך במידה מסוימת עקר, כי האב מנטרל את הלגיטימציה לחיפוש "אשמים" או אחראים לסיטואציה הפוליטית, שהובילה למצבם של החיילים הנאלצים לשמור על המוצב תוך סיכון חייהם, ומסתפק בביקורת כללית על ערכי ההקרבה העצמית שעדיין שולטים בארץ.

למרות שלירז אינו מגלם דמות של מפקד הרואי אלא של בעל סמכות, שברגע האמת אינו מצליח לתפקד, קיימת האדרה מסוימת של דמותו. הוא אמנם עושה טעויות, אך הוא "האדם הנכון במקום הנכון", כפי שמתאר אותו בתחילת הסרט קוריס, חייל נוסף במוצב. מילים אלה מקבלות ביטוי בסוף הסרט, כשלירז מתעקש לא להוריד שום דבר, לא אספקה ולא כלבים, לפני שהחיילים עצמם נסוגים ממנו, ובכך מאפשר לחייליו להחזיק מעמד עד הפינוי. באופן דומה, למרות שהסרט אינו מספר סיפור של כיבוש אלא של נסיגה, נותר בו ממד הרואי המתבטא, בין השאר, במפגן האסתטי של פיצוץ המוצב בסוף הסרט.

הבחירה המודעת הזו משתקפת היטב בעיצוב הצורני של הסרט. מבחינה צורנית האוניברסליות של הסרט דווקא מעידה על האספקטים הפוליטיים שקיימים בו. הסט

מעוצב כמבוך קלסטרופובי של מחילות בטון, שהחיילים ואנו הצופים עמם תועים בו ולא מבינים את ההיגיון שלו. התלבושות המגוחכות, הערפל התמידי כמעט השורה על המקום והסאונד שמערב קולות דיאגטים של מכשירי קשר, רוחות ופיצוצים עם צלילים א־דיאגטים מאיימים, תורמים ליצירת מרחב חללי, כמעט א־זמני וא־מקומי.

העיצוב האוניברסלי מרחיק את הסרט מן המישור הריאליסטי ומקרבו למישור הסימבולי וגם לפנטסטי ולסוריאליסטי. באחת הסצנות המוקדמות של הסרט זיו, מפרק הפצצות שמגיע למוצב כדי לפתוח את ציר ההגעה אליו וממנו, תועה במבוך המחילות כאשר הוא מחפש את לירז, מפקד המוצב. הוא מגיע תחילה אל שני שומרים שפוצחים בדיאלוג שנפתח כדלקמן:

– הלכת לאיבוד?

– לאן הגעתי?

– רחוק, הכי רחוק. לפה מגיעים רק בטעות.

הדיאלוג מסתיים בכך ששני השומרים פורצים ביללות זאבים הגוועות לתוך פרצי צחוק. בינתיים זיו מתרחק וממשיך בחיפושו. כשהוא רואה דמות במרחק וחושב שזהו חייל שומר, הוא מתקרב ומגלה שמדובר בבובה חסרת חיים. הרגע שבו הוא נוגע בבובה במחשבה שזהו אדם, מזכיר את התיאורים הפרוידיאניים של המפגש עם המאיים[3], המתקשר למוות ורוחות רפאים. זהו רגע שבו המציאות שבה זיו מאמין נשמטת מתחת לרגליו; במקום לפגוש אדם הוא ניצב מול בובה חלולת מבט.

הטיול הלילי הזה במבוך של מנהרות המוצב מזכיר יצירות רבות, שבהן אירועים מוזרים ובלתי מוסברים מתרחשים בלילה ומעוררים אימה הן בדמויות הפיקטיביות והן בנמעני היצירה (הדוגמה הקלאסית היא *המלט*). העובדה שבמקרה זה ניתן הסבר הגיוני להימצאותה של הבובה במקומה (לירז מסביר בהמשך לזיו כי היא נועדה למשוך את אש האויב ולהסיתה מן החיילים), לא מפחיתה מן האפקט המאיים שלה. לדעתי זוהי אחת הסצנות האפקטיביות והמקוריות בסרט. במובן זה יחסו של הסרט אל המציאות ואל תפיסת האדם את עצמו בתוכה אינו פשוט וחד משמעי, וכך גם האופן שבו הוא מייצג אותה. אם כן, מבחינת התוכן הבחירה המודעת של סידר לצמצם את הסיפור הקולקטיבי לסיפור אישי מפחיתה מן הפוליטיות שלו. עם זאת, מבחינה צורנית העיצוב האוניברסלי של הסרט מייצר אלמנט פוליטי מסוים.

ואלס עם באשיר (2008)

סרטו של ארי פולמן ואלס עם באשיר מספר את סיפורו של בן דמותו של פולמן, היוצא למסע חיפוש אחר הזיכרון שלו מיום הטבח בסברה ושתילה. הסרט נפתח בחלום בלהות של חברו של פולמן, בועז, שאותו הוא מתאר לפולמן בפגישה איתו. בחלום עשרים ושישה כלבים רצים לאורך שדרות רוטשילד, מפילים כל מה שבדרכם ולבסוף עוצרים תחת החלון ושל בועז ולא מרפים, נובחים וחושפים שיניהם. לשאלותיו של פולמן בועז עונה, כי מכיוון שהמפקדים שלו בלבנון ידעו שלא יוכל לירות באנשים, תפקידו לירות בכלבים והוא ירה

3 "Many people experience the feeling in the highest degree in relation to death and dead bodies, to the return of the dead, and to spirits and ghosts" (Freud 11).

למוות בעשרים ושישה מהם. בסיום הפגישה בועז שואל את פולמן אם אין לו "פלשבקים" או זיכרונות ממלחמת לבנון, ופולמן עונה שאין לו. אולם באותו לילה, לראשונה מאז המלחמה, הוא חווה פלשבק מהלילה של הטבח בסברה ושתילה. הפלשבק הזה מניע אותו "לסגור את המעגל בחייו", כדבריו, סביב המלחמה בלבנון באמצעות סרט שיחפש אחר הזיכרון האבוד.

אם כן, גם בסרט הזה יש התמקדות באישי בתוך המרחב הפוליטי של המלחמה. פולמן מנסה להתחקות אחר הזיכרון החמקמק, לדלות מתוכו פיסות שנמחקו ולחבר אותן יחדיו לכדי רצף קוהרנטי. אך המעניין הוא שעל מנת לעורר את זיכרונו שלו, פולמן נעזר בזיכרונם של אחרים. כך צורת הסרט היא של פסיפס זיכרונות, שפולמן שוזר יחדיו לתמונה רב־גונית המורכבת מפיסות הזיכרון של חיילים רבים ששירתו במלחמה. הפסיפס הזה יוצר מעיין זיכרון קולקטיבי. פולמן צולל לתוך התודעה הקולקטיבית שיצר בתהליך שהוא מתייג כתרפויטי בגוף הסרט, כדי למצוא שם את הפרק המודחק בזיכרונו האישי כמו גם בתודעה הקולקטיבית הישראלית.

כאמור, על פי דלז וגואטרי אמנות פוליטית היא זו שמייצרת יחס הנוגח במציאות ומערער קטגוריות תרבותיות מוכרות לנו. ברצוני לטעון, שמבחינה נרטיבית *ואלס עם באשיר* תואם במידה מסוימת הגדרה זה של טקסטים פוליטיים. זהו טקסט מרובה נרטיבים, כשמסע לעומק הזיכרון של אדם אחד הופך למסע לרוחב זיכרונותיהם של רבים. הפלשבק המסתורי שהניע את מסעו של פולמן מתברר לבסוף כהזיה, כפי שמפרש זאת בגוף הסרט חברו של פולמן אורי סיוון. סיוון טוען שמקור ההזיה הוא ברגשות האשם שפולמן חש, עקב קרבתו לאותו היבט בחייו הקשור לחיי הוריו שעברו את השואה. כלומר, הדבר שאנו נוטים לסמוך עליו כגורם יציב שמגדיר את האני, הזיכרון, מתברר כגורם שעלול לשקר ולהטעות. בנוסף לכך, האני מוצג כנזיל ומושפע מאירועים שחלו בטרם נולד המספר.

לנוכח האפשרות לפרש את הסרט לאור תיאוריה פסיכואנליטית, יש לסייג ולומר שדלז וגואטרי רואים את הפסיכואנליזה כאחד המבנים התרבותיים המטעים, ועל כן לדעתם יש למרוד בהם. הפרשנות הניתנת בסרט, לעומת זאת, היא כאמור פסיכואנליטית ונמסרת על ידי סיוון, שפולמן מכנה אותו בסרט "המטפל" שלו, וזה האחרון מוסר אותה במונחים פרוידיאניים של הדחקת רגשות האשם. עם זאת, על פי פולמן,

> "הסרט לא מדבר על אשמה אלא על זיכרון, לאן הוא הולך כשמדחיקים אותו. אורי הוא חבר שלי והוא רואה את העולם ברמה פסיכותרפית. הסרט לא עוסק בשאלה למה אני הדחקתי את הטבח. הוא עוסק בכרונולוגיה של הטבח. בדינמיקה של רצח עם" (אלפר).

כלומר, פולמן טוען שהסרט אינו עוסק בהתעמקות בזיכרונו האישי ואיתור רגשות האשם שגרמו לו להדחיק את הטבח, אלא במיפוי זיכרונות רבים ומעקב אחריהם על מנת לאתר את הדינמיקה שאפשרה לצבא הישראלי לעצום עיניים מולו הטבח ואף לעזור לפלנגות לבצע אותו על ידי ירי פצצות תאורה.

גורם נוסף בסרט שמתאים להגדרתו של בנימין את הטקסטים המהפכניים הוא האופן שבו המלחמה מוצגת כאבסורד, כטמטום. כאמור, בנימין ראה בברכט, שהיה מאבות תיאטרון האבסורד, דוגמה ומופת לאמן פוליטי; אמן שמחזותיו נוגדים את האשליה ה"ריאליסטית"

שהתיאטרון בדרך כלל מנסה ליצור. האבסורד גורם לנו לשאול שאלות אונטולוגיות ואקזיסטנציאליסטיות, ובכך הוא מערער על תפיסתנו את המציאות כלכידה וחד־משמעית ועל תפיסת האגו או הסובייקט הקבוע. אחד הסיקוונסים שמדגימים זאת הוא זה שלאורכו מתנגן השיר *"כל יום הפצצתי את ביירות"* של זאב טנא, זמר הידוע בשירי המחאה האנטי ממסדיים שלו. אלו הם שני בתיו הראשונים:

כל יום הפצצתי את צידון
בין פטריות עשן ואור ראשון
יכולתי לחזור בתוך ארון
כל יום הפצצתי את צידון

כל יום הפצצתי את ביירות
כל יום הפצצתי את ביירות
יצאתי חי יכולתי גם למות
כל יום הפצצתי את ביירות

השיר מלווה במוסיקה קצבית, המנוגדת להומור השחור והציני של המילים ובכך מוסיפה לאירוניה. המילים מתארות את המצב הקיומי המעורער של המלחמה, שבו המוות הופך לשגרה יומיומית עבור החייל הנעשה אדיש לו. הסיקוונס שהשיר נשמע לאורכו מדגים גם הוא את הצד המגוחך של המלחמה: הוא נפתח בחייל האוחז בנשקו ומנגן עליו, כמו גיטרה, כשברקע נשמעים צלילי הגיטרה שלכאורה נפלטים מהנשק. השוט נפתח ומתמלא לפתע באובייקטים: חיילים, טנקים ומסוקים, שמופיעים עליו בהילוך מהיר ומתפוצצים בזה אחר זה בשרירותיות מוחלטת. האובייקטים קטנים בתוך השוט, והופעתם והיעלמותם המהירה מזכירים אסתטיקה של משחק מחשב. הדימוי של משחק המחשב יחזור על עצמו בהמשך הסרט, כשפולמן שב לחופשה בחיפה ורואה נערים משחקים במשחקי מלחמה במכונת משחקים. לתוך משחק המחשב של השוט הקודם מגיחים חיילים גולשים על גלים, כשפצצות מתפוצצות סביבם, בכמה שוטים של מחווה לסצנה המפורסמת של גלישת הגלים באפוקליפסה עכשיו של קופולה, סרט נוסף שעוסק באבסורד של המלחמה. שוט זה מלווה בשוט נוסף, שבו מטוסי הקרב מנחיתים כמה פצצות על טנקים, וחייל אומר בקשר: "חבר'ה, אתם יורים עלינו" והפצצות ממשיכות ליפול. בשוט הבא חייל מכוון את נשקו לעבר גבר משתין ויורה ברכב שלצדו. הסיקוונס נחתם בשוט של חייל המטגן ביצת עין על רכב שרוף, עד שהיא מתפוצצת בתחלופת שוטים מהירה היוצרת אפקט מקברי בין פניו לבין הביצה. סיקוונס המעבר הזה, שבו נשמע לאורכו שירו של טנא המתפקד כמעיין voice over חלופי לזה שמלווה את רוב הסרט, מערב את הקומי בזוועתי ויוצר אמירה חזקה על הטמטום של המלחמה, שבה הירי כה שרירותי עד שאינו מבחין בין חיילנו לחיילי צבא האויב; מלחמה שבה החיילים משתזפים יום אחד על חוף הים ולמחרת מתים.

מתבקש להשוות בין שיר זה, המתפקד במידה מסוימת כשיר נושא של הסרט, לבין שיר הנושא המוכר של הסרט שתי אצבעות מצידון, שגם הוא עוסק במלחמת לבנון, והופק שנתיים בלבד אחריה, ב־1986. השיר נפתח כדלקמן:

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

אם השיר של טנא ניחן בלשון חדה כתער, בעלת פרספקטיבה צינית ומקברית, שיר זה בביצועו של בועז עפרי, שהפך ללהיט, הוא למעשה שיר אהבה שבו המלחמה מתפקדת כמכשול בפני האהבה. הנאיביות הרומנטית ביחס למלחמה מאפיינת את תפיסת העולם המוצגת בסרט, שבמובנים רבים מתפקד באופן הפוך לואלס עם באשיר; הסרט הופק על ידי יחידת ההסרטה של צה"ל ועוסק באופן שיטתי בהצדקת פעילות צה"ל בלבנון (גרץ, 70–71).

לדברי פולמן, "בואלס עם באשיר אין שום אמירה פוליטית ושום חידוש עובדתי. יש חידוש צורני." אני רוצה לטעון, שהאמירה הפוליטית היא בחידוש הצורני. פולמן בוחר להשתמש בכלים הקולנועיים המוכרים באופן חדשני: ואלס עם באשיר הוא סרט תיעודי מצויר. בכך הוא מכריח את הצופה לנסח מחדש את הקטגוריות המוכרות לו של סרט תיעודי וסרט מצויר. הקונבנציה של סרט תיעודי היא שכשמו כן הוא, תיעוד של המציאות. למרות שמביני דבר מודעים למרחק שבין הקולנוע התיעודי למציאות, אנו מודעים לכך שגם אם ישנם אלמנטים מבוימים בסרטי תעודה, עדיין גיבוריהם הם אנשים "אמיתיים". סרט מצויר, לעומת זאת, נמצא בצד השני של הסקאלה מבחינת הנאמנות למציאות, כלומר, הוא מאפשר חופש מוחלט, אין לו שום יומרה לייצוג נאמן למציאות. בשלבו את שתי צורות המבע הללו, פולמן גורם לצופה לפקפק בקיומה של מציאות אחת ואמת אחת ולקבל את ריבוי הנרטיבים כריבוי מציאויות ואמיתות; ואלס עם באשיר הוא אפוא סרט בעל מאפיינים פוליטיים על פי דלז וגואטרי, כפי שקארסון מציג את משנתם.

סיכום

במאמר זה ניתחתי שלושה סרטי מלחמה ישראלים משנות האלפיים בעזרת תיאוריות פוסט־מרקסיסטיות העוסקות באמנות פוליטית. כוונתי בניתוחים הללו הייתה להרחיב את הדיון בקולנוע פוליטי בארץ, כך שינתן משקל רב יותר לאספקטים צורניים. לאחר שדנתי בהגדרה של קולנוע פוליטי, טענתי שישנה קורלציה בין מהפכנות ופוליטיות צורנית לבין מסר פוליטי בסרטים שניתחתי. כוונתי אינה לטעון שקורלציה זו מתקיימת תמיד, אך רציתי להצביע עליה במקרים הללו ולתהות לגבי משמעויותיה.

טענתי בעקבות התיאורטיקנים שהצגתי, כי סרט פוליטי הוא סרט שלא רק תכניו וכוונות יוצריו הם פוליטיים, אלא גם השימוש באמצעי המדיום הבונים אותו. כלומר, סרט פוליטי מתאפיין בשימוש חדשני וייחודי בשיטות הייצוג. בכך ניסיתי להעשיר את השיח שמתקיים בארץ לגבי התנודה של הקולנוע הישראלי בין הפוליטי לבין האישי.

היבט מחקרי נוסף של הסרטים שבהם דנתי, יכול להתמקד בסיבה לבחירתם של סידר ומעוז, ובמידת מה גם של פולמן, לייצר סרטים אישיים המתקיימים בתוך קונטקסט פוליטי, אך אינם מתייחסים אליו ישירות. לשלושת הסרטים הללו הייתה הצלחה בפסטיבלים והצלחה מסחרית בחו"ל (אחיטוב, יודילוביץ', אנדרמן). ניתן אולי להסיק מכך שהבמאים סיפרו בסרטיהם את הסיפור האישי שעניין אותם, ומיקמו אותו בתוך הקונטקסט הפוליטי הייחודי לישראל על מנת להצליח בחו"ל. בשלושת הסרטים הללו הוטחה אשמה על היותם חלק מתופעת ה"יורים־בוכים", כלומר כאלה המציגים את החייל הישראלי כקרבן שנאלץ להגן על עצמו.[4] סיבה נוספת לבחירה זו ניתן למצוא ברצון למצוא חן בעיני כל הצדדים בארץ, כשהיום דעת הקהל נעה ימינה, ואפילו בופור ולבנון נתקפו כסרטים שמאלנים, כשהאחרון עורר דיון ציבורי סוער בשל העובדה, שכמה משחקניו לא שירתו בצבא[5]. ייתכן גם שהעיסוק במלחמה מהזווית האישית שייך למציאות הפוסט־טראומתית המיוחסת לעתים קרובות לחיים בארץ, מציאות שנולדה מתוך טראומת השואה וגדלה והתפתחה לטראומה המתמשכת של הכיבוש. את המצב הפוסט־טרומטי הזה ואת השלכותיו היטיב להגדיר הסרט הקצר בית אבי (רוזנברג, 2008), שמתמודד עם המהפך שעובר היהודי מקרבן למקרבן.

ביבליוגרפיה

אוטין, פבלו. "מבוא: קרחונים בארץ החמסינים־זרם ההתנתקות של הקולנוע הישראלי", " 'בופור'־ שיחה עם יוסף סידר". *קרחונים בארץ החמסינים: הקולנוע הישראלי החדש שיחות עם במאים*. תל אביב: רסלינג, 2008. 13–55.

אחיטוב, נטע. "לבנון־יקירת השטיח האדום". *עכבר העיר*. 17.9.2009 <http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,636,209,40339,.aspx>

אלפר, רוגל. "צייר לי זוועה". NRG *מעריב*. 8.6.2008. <http://tbk.mako.co.il/article/25023/details>

אנדרמן, נירית. "הסרט הישראלי 'ואלס עם באשיר' לקאן". *עכבר העיר*. 23.4.2008 <http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,392,209,22386,.aspx>

בן שאול, ניצן. "שלוש גרסאות: שלוש תקופות בתולדות ייצוג הסכסוך הישראלי־פלסטיני". *מיתוס ואתוס בקולנוע הישראלי*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2008. 51–60.

גרץ, נורית. "המלחמה שלא היתה: *עונת הדובדבנים* בהשוואה לשתי *אצבעות מצידון* וגמר *גביע*". *מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי*. עורכים: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998. 67–91.

4 "סרטי לבנון הם התגובה שלנו כלפי האשמות העולם נגדנו. הם מציגים אותנו כקרבנות, אלה שבסך הכול יושבים במוצב וסופגים יריות. בסרטים האלה לא עולה השאלה למה אנחנו שם מלכתחילה" (דובדבני).

5 http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3510652,00.html

דובדבני, שמוליק. "הקרבן שבטנק ינצח". Ynet. **16.10.09** <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3790700,00.html>

יודילוביץ, מרב. "במאי 'בופור', יוסף סידר זכה בבפרס הבמאי בפסטיבל ברלין". Ynet. 17.02.07. <http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-3366219,00.html>

קאמי, אלבר. *המיתוס של סיזיפוס, מסה על האבסורד*. תל אביב: עם עובד, **2001**.

ריבה, גיל. "איתי טיראן מדבר על 'בופור'". Ynet. **24.02.08**. שודר ב־3. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3510652,00.html>

שוחט, אלה. "שובו של המודחק: הגל הפלסטיני בקולנוע הישראלי החדש". *הקולנוע הישראלי: הסטוריה ואידאולוגיה*. תל אביב: ברירות, **1991**. **237–270**.

שיף, עינב. "שמוליק מעוז:זעמתי על מלחמת לבנון השנייה". *וואלה*. **25.10.2009** <http://e.walla.co.il/?w=/6/1595538>

שנבל, אריאל. "עולה ללבנון: ראיון עם רון לשם לרגל הופעת ספרו 'אם יש גן עדן'". *מקוד ראשון*. **18.11.05**. **8־9**.

Baudrillard, Jean. "Fatal Strategies." *Jean Baudrillard: Selected Writings*. 2nd ed. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford UP, 2001. 188-209.

Baudrillard, Jean. "The Evil Devil of Images". *The Continental Aesthetics Reader*. ed. Clive Cazeaux. London and NY: Routledge, 2000. 444-452.

Benjamin, Walter. "The Author as Producer" *New Left Review* I/62 (July-August 1970): 83-96.

Benjamin, Walter. "What is the Epic Theater?" *Selected Writings*. Eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass: Belknap press: 1996.

Carson, Benjamin.D. "Towards a Postmodern Political Art: Deleuze, Guattari, and the Anti-Culture Book". *Rhizomes* 7 (Fall 2003). <http://www.rhizomes.net/issue7/carson.htm>

Christensen, Terry and Peter. J Haas. "Setting the Scene: A Theory of Film and Politics". *Projecting Politics: Political Messages in American Films*. Armonk, NY: M. E Sharpe, 2005.

Collection Tate Glossary, <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=135>, <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=627>

Deleuze Gilles and Guattari Felix. *Anti-Ouedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Helen R. Lane and Robert Hurley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* . Vol 17. Trans. and ed. James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955. 219-256.

Jameson, Frederic. "Class and Allegory in Contemporary mass culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film. *College English* 38.8 (1977): 843-859.

Wollen, Peter. "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*." *Readings and Writings*. London: NLB, 1982. 79-91.

Žižek, Slavoj. " '. . . I will move the underground': Slavoj Zizek On Udi Aloni's *Forgiveness*". *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 6.1 (2009): 80-83.

פילמוגרפיה

Z32. אבי מוגרבי, ישראל,2007.
בופור. יוסף סידר, ישראל, 2007.
בית אבי. דני רוזנברג, ישראל, 2008.
ואלס עם באשיר. ארי פולמן, ישראל, 2008.
חיוך הגדי. שמעון דותן, ישראל, 1986.
לבנון. שמוליק מעוז, ישראל, 2009.
מחילות. אודי אלוני, ישראל, 2006.
עונת הדובדבנים. חיים בוזגלו, ישראל, 1991.
שתי אצבעות מצידון. אלי כהן, ישראל, 1986.
Apocalypse Now. Francis Ford Copula, USA, 1979.
The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, USA, 2008.
Letters from Iwo Jima. Clint Eastwood, USA, 2006.