

## וידויי מסך על קו האש

דנה אמיר

הפילוסוף הצרפתי ז'אן פרנסואה ליוטאר טוען בספרו "הדיפרנד" (1983) כי מה שמהווה את "הפשע המושלם" איננו רצח הקורבן או חיסול העד אלא הפיכתו של העד לשותק, הפיכתו של השופט לחירש והפיכת טקסט העדות ללא קוהרנטי. אם מנטרלים את המוען, הנמען ותוכן העדות הנמסרת – טוען ליוטאר – למעשה "אין רפרנט": במילים אחרות, אם העד עיוור, השופט חירש ותוכן העדות מפורק וחסר פשר – הפשע לא נרשם ולכן, לכאורה, לא אירע כלל.

במסה הנוכחית אני מבקשת להבין את האופנים שבהם המעוול עצמו "מוחק את הרפרנט", כלומר משתיק את העד הפנימי (אמיר, 2012) והשופט הפנימי והופך את נרטיב העדות שלו עצמו לאירוע חסר מובן, אירוע שהוא יכול, קודם כל בינו לבינו ואחר כך גם בתוך סיטואציית הוידוי, לחמוק ממשקל תוצאותיו ומשמעותו. מחיקת הרפרנט, כפי שאראה כאן, מושגת באמצעות יצירת שפה כפולה המבוססת על דיסוציאציה בין התוכן הגלוי והתוכן הסמוי שלה. זוהי שפה שתחת המסווה של יצירת משמעות ושימוש ברצף כרונולוגי – למעשה יוצרת מה שהסופר ג'ורג' אורוול כינה בשם *שיקד'ש* (Newspeak – אורוול, 1946) – שיח חדש המשכתב את ההיסטוריה העובדתית והרגשית. השיקד'ש הזה יוצר את תופעת וידויי המסך (Amir, 2017). אלה הם טקסטים רצוניים של וידוי, מפי מעוולים שבחרו באקט הוידויי מרצונם החופשי, שהאפיון המרכזי שלהם הוא שהם חותרים תחת עצמם באופנים מתוחכמים ולא מודעים, כלומר הופכים את אירוע הוידוי לאירוע שלמעשה חותר תחת הפשר שלו עצמו. הדברים שאומר כאן יתמקדו באמצעי השימוש בשפה ההופכים את טקסט הוידוי לכלי הסוואה מתוחכם המכסה למעשה על טקסט וידויי אחר, שאיננו מקבל משמעות ומילים. המושג "וידויי מסך", שנבחר בהשראת המושג "זיכרונות מסך" של פרויד (1899), איננו מתייחס לזיכרון עצמו אלא לאופן ההבניה שלו בשפה. מה שנשמט מן הוידויי איננו העובדות עצמן – אלא המשמעות שלהן. העיוות איננו קשור אפוא בפרטים הקונקרטיים, כמו במקרה של זיכרון המסך, כי אם במבנה התחבירי המשבש באופנים שונים, כפי שנדגים, את מרכז הכובד של המשפט ומרוקן אותו בדרך זו ממשמעותו אף שכל הפרטים בתוכו מדויקים ונכונים.

ההוגה הראשונה שעמדה על השימוש הייחודי של המעוול הקולקטיבי בשפה הייתה חנה ארנדט בספרה "אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע" (2007), שבו ניתחה את האופן שבו השתמש אייכמן במהלך עדותו בקלישאות, במליצות וב"לשון בירוקרטית נקייה" על מנת לנסח את פעולותיו כ"שוליות" מצד אחד וכ"בלתי נמנעות" מצד שני, כלומר כחלק ממנגנון כללי שאין בתוכו משקל לאחריות הפרט על מעשיו. השימוש הייחודי הזה בשפה, טענה ארנדט, מילא תפקיד בהטעיה של הציבור הרחב באשר למתרחש במחנות הריכוז – אך לא פחות מכך אפשר לנוטלים חלק בתהליך ההשמדה ההמוני להימנע מן העימות בין מעשיהם העכשוויים ובין נורמות מוסריות מוקדמות יותר (שם, עמ' 86), כלומר "לא לדעת" את מעשיהם שלהם.

ארנדט עשתה ניסיון אמין וחתרני, ניסיון שהקדים במובנים רבים את זמנו, להבין את ה"הפרעה הלשונית" (בן-נפתלי, 2006) המאפיינת את שפת המעוול. כחלק מן ההאזנה של ארנדט לשפת הזו היא מזהה בתוכה, למשל, צורות שונות של

היפוך. כך, למשל, היא מתארת את ה"תחבולה" שנקט בה הימלר על מנת להתגבר על תחושת "החמלה החייתית" המתעוררת בכל אדם נורמלי לנוכח סבל פיזי, תחושה שהתעוררה גם בקרב הנאצים לנוכח סבלם של קורבנותיהם.

ארנדט כותבת:

הוא הסב את האינסטינקטים האלה, והיטה אותם כלפי ה'אני'. וכך, במקום לומר: איזה דברים נוראים עשיתי לאנשים! יכלו הרוצחים להגייד: איזה דברים נוראים נאלצתי לראות תוך מילוי חובותי, וכמה העיק התפקיד הזה על כתפי! (ארנדט, 2007, עמ' 115)

היפוך עמדות זה הוא אחד מ"כללי התחביר" המרכזיים של שפת המעוול. בעדויות לא מעטות של מעוולים תופסים המעוולים את עצמם כקורבנות של המשטר ולא כאחראים לו. אך התחבולה של הימלר מייצגת דרגת תחכום גבוהה מזאת. זהו פתרון לשוני המציב את גורם הסבל כמושא הסבל הזה, ושומט מתוך המבנה התחבירי את מושא הסבל האמיתי. המעוול – מחולל הסבל – ניצב למעשה בשני קצוות המשפט: הן כמחולל הפעולה והן כמי שסובל ממנה. היכן הקורבן? הוא הופך לדמות שולית בתוך סצנה שהמעוול מככב בה מראשיתה ועד סופה. הוא אינו אלא החפץ שבאמצעותו מחולל המעוול את הסבל שהוא עצמו, בנאמנותו למשימה שהוטלה עליו, צריך לעמוד בו. ההשמטה הזו של הקורבן מתוך מבנה המשפט רחוקה מלהיות מקרית. למעשה היא מייצגת את האופנים המתוחכמים שבהם שפת המעוול שומטת מתוכה את משמעות האירועים שהיא עצמה מתארת (אמיר, 2017).

חנה אולמן (2011) מבחינה הבחנה עקרונית בין העד לבין העומד מן הצד. בעוד העד מתייצב לצד קרבן הטראומה, העומד מן הצד אינו נוקט כל פעולה על מנת להפסיק את האלימות שהוא נוכח בה. ההבדל בין העד לבין העומד מן הצד הוא בכיוון המבט: בעוד העד מישיר את מבטו אל מעשה העוול – העומד מן הצד מסב את מבטו הצידה ממנו. המציאות הופכת כמובן מורכבת עוד יותר כשהעד למעשה העוול איננו בגדר צד שלישי, אלא הוא גם מחולל מעשי העוול. בסיטואציה המורכבת הזו, שארגון "שוברים שתיקה", למשל, יוצר ומאפשר באופן חשוב ביותר בתוך המציאות הישראלית, נשאלת ביתר חריפות השאלה האם העד מישיר מבט אל מעשי העוול או שמא מסיט מהם את מבטו גם שעה שהוא מדווח עליהם באופן עובדתי.

ניתוח עדויות מעוולים חושף מנגנוני מיסוך מגוונים (Amir & HaCohen, 2020):

השימוש בשפה פאסיבית ובגוף שלישי ("הוכו", "אולצו"), או לחלופין בגוף ראשון רבים, במקום בגוף ראשון יחיד; יצירת היררכיה מוסרית מדומה שבתוכה השמירה על ערך מוסרי מסדר נמוך מובלטת על מנת להסוות את הפרתו של ערך מוסרי מסדר גבוה; יצירת סיבתיות כוזבת המסבירה ומצדיקה לכאורה את רצף האירועים; תיאור מפורט של העובדות תוך הכחשת המשמעות הרגשית והמוסרית שלהן; התקה של עמדת הקורבן לעמדת התוקפן ולהיפך; ולבסוף, מחוות של פיצוי היוצרות אשליה של חמלה וחרטה כשלמעשה האג'נדה הסמויה שלהן היא מחיקת העוול ולא ההכרה בו.

סרטו של אבי מוגרבי "Z32" (2008)<sup>1</sup> הוא סרט דוקומנטרי המבוסס על עדותו של חייל ביחידת עילית צה"לית, שהיה שותף לחיסולם של שוטרים פלסטינים חפים מפשע כנקמה על הריגתם של שישה חיילים ישראלים. לשוטרים הפלסטינים שחוסלו לא היה קשר לאירוע של הרג החיילים בלילה הקודם והבחירה לתקוף את המחסום שבו היו מוצבים הייתה בחירה אקראית שלא שירתה כל תכלית מבצעית או ביטחונית. Z32, כך מכונה גיבור הסרט בארכיון של שוברים שתיקה בו מסר את עדותו במקור, הסכים להשתתף בסרט עם הסתייגות אחת: הוא ביקש שזהותו לא תיחשף. כמי שהשתתף בפעולת נקמה הוא חשש, אולי בצדק, מן האפשרות שאם תיחשף זהותו הוא עלול להיעצר ולעמוד לדין באחת ממדינות אירופה שבהן אפשר להעמיד לדין גם על פשעי מלחמה שהתבצעו בארץ אחרת.

הדרישה הזו הפכה את הסרט מתיעוד וידאו פשוט לאירוע מסובך ומורכב מבחינה טכנולוגית. בסופו של התהליך הוסרו פניו של הדובר באמצעות מסכה דיגיטלית. במהלך הצילומים הוא הצטלם בפנים גלויות - אך בסופו של תהליך העריכה הוחלפו פניו, למעט הפה והעיניים, בפנים של מישהו אחר. תוך כדי התהליך הזה הבין לפתע הבמאי כי הסרט שביקש לעסוק בפשע המלחמה הפך, בפועל, למקום מקלט למי שביצע את הפשע הזה. הגרסה הסופית של הסרט עוסקת, אפוא, בנוסף לאירוע עצמו, גם בדילמה הזו: בסלון דירתו של הבמאי מתאספת תזמורת, ומוגרבי עצמו שר לאורך הסצנות השונות של הסרט, בסגנון ברכט ווייל, על ההתלבטויות שהוא נתון בהן כמתעד. כך למשל, שעה שהוא שר "אני מסתיר רוצח בתוך הסרט שלי" הוא מצביע על המנגנון הכפול של החשיפה וההסתרה שמגולם בטקסט העדות של הסרט: מצד אחד מאפשר מעשה העדות הזה פירוט אמיץ של מעשים שאין לצופים דרך אחרת לדעת אותם. אך מן הצד האחר מאפשר הסרט הסוואה והסתרה של עושה המעשים הללו ("אז איך אוכל לשיר על זה במקום להתנער מזה? במקום למסור אותו למי שיעצור אותו?").

הסרט אכן מדגים באופן בהיר ושיטתי את כל מנגנוני המיסוך שציינתי קודם: השימוש בשפה פאסיבית ("זה היה רצח", במקום "אני רצחתי" או "אני רוצח"), טשטוש זהותם של הקורבנות ומחיקת הסובייקטיביות שלהם ("כל מה שראיתי היו כתמים אפורים רצים"; "זה כמו לירות באימונים, אתה לא חושב שזה בן אדם"), לצד טשטוש הסובייקטיביות של הדובר עצמו ("אני בהדחקה מאד גדולה של כל העניין הזה... אני בקהות חושים נורא גודלה או בקהות רגשית נורא גדולה"; "הגוף שלי כמו רובוט"); יצירת סיבתיות מדומה ("מפקד היחידה שלי מדווח שנתקלנו ואז נותן אישור לפעולה", אומר הדובר, והבמאי מעמת אותו: "אבל לא נתקלתם", והדובר עונה - "לא נתקלנו, זיהינו אותם, להיתקל זה כשירים עליך, לא ירו עלינו"); היפוך התפקידים בין התוקפן והקורבן ("כאילו עכשיו אני נשאר עם התחושה... שאני מרגיש מה שאת... שהיה אפשר לפעול אחרת, שהייתי צריך לפעול אחרת, שכאילו הייתי תיאורטית מספיק חזק כדי לעשות את זה וכאילו אין לי מה... עכשיו אין לי מה לעשות חוץ מלחיות עם רגשי האשמה, כאילו... כל מה שנשאר לך לעשות בעצם זה להחיות לי את רגשות האשמה"); הכחשה ("בוב, את חושבת שאני רוצח?"); יצירת מוקד כוזב המאפשר לשקר באמצעות האמת ("כשחזרנו כבר אז ביחידה זה היה... כאילו קראו לפעולה הזו "הטבח" או משהו כזה, הומור שחור כזה", מספר הדובר תוך התעלמות מכך שמה שנאמר כביכול בהומור היה, למעשה, אמת לאמיתה), ולבסוף - בקשת

<sup>1</sup> <https://www.idfa.nl/en/film/a1c0cea7-a094-41a5-a906-e578b3da7f20/z32>

מחילה שאין מאחוריה הכרה אמיתית בעוול אלא רק ניסיון למחוק אותו ("אני מרגיש שאני מחפש מחילה. אני מחפש שמישהו ימחל לי על כל העניין הזה. ואת לא.. כל כך רציתי לקבל ממך מחילה... וכאילו לא מחלת לי! את מבינה? את לא מחלת לי! אני מבקש ממך מחילה ואת לא מוכנה למחול לי!").

המורכבות הבלתי נמנעת של סצנת העדות כסצנה של מאבק בין הרצון לגלות והרצון לכסות, בין וידוי לווידוי מסך, נפרשת לאורך הסצנות השונות לא רק באמצעות מעשה העדות עצמו אלא גם באמצעות שירתו של הבמאי ("הוא ממרק את עצמו באמצעותך"). מעניין בהקשר הזה גם המשחק עם גילוי וכיסוי הפנים: לכל אורכו של הסרט מתחלפים אופני הסוואת פני הדובר, שברגע אחד מכוסים מסיכת גרב מחוררת, ברגע אחר מכוסים מסיכה דמוית פנים וברגע אחר מוחלפים באופן אלקטרוני, עד כי לא מן הנמנע לחשוב כי לרגעים מה שמוצג לנו כהסוואה הם למעשה פניו האמיתיות של הדובר, לאמור: הכיסוי מגלה, הגילוי מכסה (Amir, in print). האם ישנה בכלל דרך להתמודד עם מעשים מן הסוג הזה בפנים גלויות?

### התביעה מחדש של העד הפנימי

ביוני 1959 פתח הפילוסוף היהודי-גרמני גינתר אנדרס (1902-1992) בחליפת מכתבים ארוכה עם קלוד אט'רלי, טייס חיל האוויר האמריקאי שנטל חלק במשימת ההפצצה הגרעינית בהירושימה. בתוך ההתכתבות הזו כותב אנדרס לקלוד אט'רלי (עמ' 34): "אתה משתדל להוסיף לחיות בתור מי שעשה את זה. וזה מה שמנחם אותנו, גם אם המעשה הזה שלך שינה אותך, בדיוק מפני שאתה מוסיף להזדהות איתו". במילים אחרות, דווקא משום שקלוד אט'רלי איננו מתכחש למעשה שעשה – הוא מניח למעשה הזה לשנותו. הדרך לטרנספורמציה עוברת דרך ההכרה בהזדהות שלנו עם מעשינו. אי אפשר לדחות את המעשה מעלינו באופן שלם מבלי להזדהות איתו קודם – כלומר מבלי להכיר בכך שהיה שלנו.

הדבר דומה לקונפליקט הזיכרון של ניצולי טראומה: הם אינם יכולים לשכוח משום שהם אינם מניחים לעצמם לזכור. גם מצדו השני של המתרס, המעוול איננו יכול להפסיק להזדהות עם המעשה שעשה מבלי שהוא משייך אליו קודם את המעשה הזה. מנגנוני המיסוך שהמסה הנוכחית עוסקת בהם מדגימים אפוא לא רק את האופנים שבהם עושי המעשים הללו נמנעים מלהבין את משמעותם – אלא גם את האופנים הטראגיים שבאמצעותם הם תוקעים טריז בינם לבין המעשים האלה, ודווקא בשל הטריז הזה הם אינם יכולים להרחיק אותם מעליהם או להיחלץ מהם. זוהי המלכודת של מנגנוני המיסוך: במסווה של הרחקה הם יוצרים ברית טראגית, בלתי ניתנת להפרדה, בין האדם לבין מעשיו; במסווה של מיאון להזדהות עם המעשים האלה הם אינם מאפשרים בסופו של דבר אלא הזדהות איתם.

אנדרס כותב:

לא רק שאיננו מסוגלים לדמיין את 'הדבר', לא רק שאיננו מסוגלים להרגיש אותו, לא רק שאיננו מסוגלים להיות אחראים לו; אלא גם איננו מסוגלים אפילו לחשוב אותו. מפני שלא משנה באיזו קטגוריה נחשוב אותו,

תמיד נחשוב אותו בצורה מוטעית, שהרי אם יסווג למחלקה של מושאים, ייעשה ל'אחד מני רבים', ובכך לזוטא.  
(שם, עמ' 46)

בדבריו אלה הוא מסמן במובן מסוים את חוסר האונים הגדול ביותר של שפת המעוול, אך גם את הדרך להיחלץ מן המבוך  
שהיא יוצרת:

האפשרות להיאבק על הדבר מבלי לסווג אותו "למחלקה של מושאים", מבלי להפוך אותו ל"אחד מני רבים" ובכך לבטלו;  
האומץ להתעקש מחדש בכל פעם על המחשבה שבתוכה מוכל המעשה, באופן שיכונן לא רק את הסיפור עצמו – אלא גם  
את המספר כבעליו של הסיפור הזה; הנכונות להיאבק על שפה שאיננה מדירה מתוכה את מושאיה ואיננה מוחקת את  
הגוף הראשון המדבר אלא נסמכת עליהם כדרך להפוך את 'הדבר', יהיה אשר יהיה, לחומר לחשיבה במקום למה שחותר  
תחתיה.

התשובה האמיתית למחיקת הרפרנט, כפי שעולה מתוך דבריו החותכים של אנדרס, היא החירות המפוקפקת להיות  
"השליח המגמגם" (שם, עמ' 38): זה ששפתו "ירדה מהפסים" (שם), זה שלשונו מוכנה לרדת לתחתית התהום דווקא  
כדי להעיד על התהום הזאת, ובעצם העדות הזאת לשוב ולהגיח ממנה חזרה אל העולם.