

היהדות שאחרי הציונות

בין מקום בגן עדן לאגדת חורבן

מילות מפתח: יהודי ישן, יהודי חדש, קולנוע ישראלי, פוסט ציונות, הגל הדתי בקולנוע הישראלי

תקציר

מאמר זה מבקש לבחון כיצד שני סרטים ישראלים עכשוויים, **מקום בגן עדן** (יוסי מדמוני, 2013) ו**אגדת חורבן** (גידי דר, 2021), משרטטים את סיפור נפילתו של היהודי החדש והחלפתו ביהודי הישן. סרטים אלה הם חלק מגל "המפנה הדתי" בקולנוע הישראלי, אך בד בבד מתכתבים עם גל הקולנוע הזר והחרגי וגל קולנוע הגבול, אשר פירקו את מיתוס היהודי החדש.

יחסו של הקולנוע הישראלי לזהות הציונית ולזהות היהודית הגלותית עבר שינוי רדיקלי לאורך השנים: בעוד דמותו של הצבר הועלתה על נס בקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם ובקולנוע הלאומי-הרואי, ולאחר מכן עברה תהליכי דה־קונסטרוקציה משנות ה־70 ועד שנות ה־90, הרי דמותו של היהודי הגלותי עברה תהליך הפוך: לאחר הדחייה המוחלטת מראשית הקולנוע הישראלי ועד לשנות ה־90, משנות האלפיים מתפשטת נוכחותו של היהודי הישן בעשרות סרטים המציגים את העולם החרדי, העולם המסורתי והעולם הדתי-לאומי.

מאמר זה מבקש להראות כיצד **מקום בגן עדן ואגדת חורבן** כורכים את שתי נקודות המפנה יחד, בתארו פרדיגמות פוסט־ציוניות שונות, וכן דגמים שונים של יהדות דתית המחליפה את מיתוס היהודי החדש. לפי **מקום בגן עדן**, נפילתו של היהודי החדש נובעת מהעוולות שביצע כלפי הערבים יושבי הארץ, והיהודי שתופס את מקומו הוא יהודי גלותי־צברי היברידי. לפי **אגדת חורבן**, היהודי החדש מעולם לא התקיים מחוץ לגבולות הדמיון של ההגות הציונית, והלאום הורכב מקבוצות שונות ומנוגדות. בהתאמה, את מקומו של הלאום המדומיין שהתפרק לרכיביו הבסיסיים תופס היהודי הגלותי הישן.

מבוא

בשנות ה־80 של המאה הקודמת הופיע בישראל גל של סרטים ביקורתיים כלפי הנרטיב הציוני. גל זה כונה על־ידי נורית גרץ "הקולנוע של הזר והחריג"¹. במהלך שני העשורים האחרונים נוצר בישראל גל משמעותי של סרטים שבמרכזם תמות רליגיוזיות ודמויות דתיות.² מאמר זה מבקש לחשוף את החוליה הרעיונית המקשרת בין הנחות היסוד שבתשתית שני הגלים הללו, הפוליטי־ביקורתי והדתי, ולהציע אותה כמניע עמוק לחילופי הדגמים. כמקרה מבחן מבחן שני סרטים ישראלים עכשוויים – **מקום בגן עדן** (יוסי מדמוני, 2013) ו**אגדת חורבן** (גידי דר, 2021) – המגוללים את סיפור נפילתו של היהודי החדש והחלפתו ביהודי הישן. סרטים אלה הם חלק מן "המפנה הדתי" בקולנוע הישראלי, אך בד בבד מתכתבים עם גל קולנוע הזר והחריג וגל קולנוע הגבול, אשר פירקו את מיתוס היהודי החדש.

שני הסרטים מייצגים את קיצו של הסיפור הלאומי: **מקום בגן עדן** מגולל את סיפורו של איש צבא ישראלי מזדקן המוצא את מותו מידי מתנקש פלסטיני, ואילו **אגדת חורבן** רומז לקיצו של הסיפור הציוני באמצעות תיאור מלחמות היהודים אלו באלו בזמן המרד הגדול ברומאים, עד לאובדן הריבונות הלאומית. במובן זה נענים שני הסרטים לדגמים

1 ראו לדוגמה, גרץ, 1993; נאמן, 2018; מאירי, 2008.

2 ראו לדוגמה, Alush-Levron, 2016; Peleg, 2016; Chyutin, 2016.

פוסט־ציוניים שעוצבו בסרטי שנות ה־80 וה־90 של המאה הקודמת:³ **מקום בגן עדן** מציע פרספקטיבה פוסט־ציונית מודרניסטית שלפיה סוף דרכה של הציונות נבע מחוסר מוסריותה, ואילו **אגדת חורבן** מציע פרספקטיבה פוסט־ציונית פוסט־מודרניסטית שלפיה הלאום שביקשה הציונות לכונן היה מאז ומעולם מדומיין, ולפיכך פירוקו לרכיביו היה בלתי־נמנע. אך בניגוד לקודמיהם, עלילות שני הסרטים ממשיכות אל השלב שאחרי תום הציונות ההיסטורית, ומעצבות אותו כשלב דתי. **במקום בגן עדן**, בנו של איש הצבא חוזר בתשובה, ומנסה לדאוג שלאביו יהיה מקום בעולם הבא. הוא מייצג אופוזיציה אנומלית של יהודי חדש־ישן: זהות דתית־חילונית, מזרחית־אשכנזית, המצויה בקונפליקט תמידי בין המוקדים האישי־המנוגדים. **באגדת חורבן**, עתידו של העם היהודי ניצל בזכות היהודי הישן – רבן יוחנן בן זכאי, הנמלט מירושלים הבווערת ומקבל את אישורו של טיטוס להקים את מרכז הרוח של העם היהודי ביבנה. הסרט מציע שיבה לדגם היהודי הגלוי כתחליף לפרויקט היהודי החדש שמעולם לא צלח, ואת יבנה במקום ירושלים, כמוקד של לימוד תורה רוחני וא־לאומי.

עמדות אלה נוכחות גם בדרכים שבהן משלבים הסרטים את המיתוס היהודי בנרטיב שלהם. עלילתו הגלויה של **מקום בגן עדן** מתרחשת בישראל של המאה ה־20, אך היא רצופה רמיזות אל העבר המיתולוגי – מיתוסים יהודיים שבהם סיפור דוד המלך ועורלות פלשתים. בכך רומז הסרט שהציונות אכן הצליחה להיחלץ מן הגלות באמצעות יצירת מרחב חדש והיסטוריה שונה, אך למרות זאת היא משחזרת במעשיה את חטאיה הקדומים, דווקא בשל הדחקתם בפרויקט שלילת הגלות. הפתרון לכך הוא שילוב בין הזהות החדשה לזהות היהודית הישנה. לעומתו משתמש **אגדת חורבן** במבנה מהופך: עלילתו הגלויה של הסיפור מתארת את העבר המיתולוגי של חורבן הבית השני, אך זו רצופה רמיזות אל ההווה הישראלי. תבנית זו מרמזת שהתנועה הציונית מעולם לא נחלצה מהסיפור הקדום שראשיתו מלחמת אחים וסופו חורבן ויציאה לגלות. הפתרון שהוצע בעבר הוא גם זה המוצע להווה: החלפת הגיאוגרפיה הפיזית בגיאוגרפיה טקסטואלית, והמרת בית המקדש בבית המדרש.

3 לדוגמה, **לאן נעלם דניאל וקס** (אברהם הפנר, 1972); **מסע אלונקות** (נאמן, 1979); **אחד משלנו** (אורי ברבש, 1989); **והחיים על פי אנפא** (אסי דיין, 1992). להרחבה ראו מונק, 2012; גרץ, 1993; מונק וגרץ, 2015.

יהודי חדש ויהודי ישן בקולנוע הישראלי

התרבות הישראלית עברה תפניות משמעותיות ביחסה ליהדות. מראשיתה ניסתה להתנתק מן היהדות הגלותית ולכונן זהות ישראלית חדשה, גם אם תוך התכתבות עם העולם הישן, ובעשורים האחרונים אנו עדים למגמות של שיבה אל השורשים הטרומים-ישראליים והשבת התרבויות שהתגבשו בגלות אל השיח הישראלי (שטייר-ליבני, 2013). מהלך דומה התרחש בקולנוע הישראלי. מראשיתו ועד שנות ה-70 של המאה הקודמת קיבלה מקום מרכזי בסרטים דמותו של "היהודי החדש": הגבר העברי, הצעיר, הציוני והאקטיבי, השולט במרחב ובזמן, אוחז בטורייה או ברובה. הגיבור הקולנועי ששיקף את דמותה של החברה הישראלית בשנות ה-30⁴ היה החלוץ הרוסי, איש הכפיים ועובד האדמה (כהן, 1991). החלוץ עוצב כתשלילו הגמור של היהודי הישן, שהוצג כ"סמל ארכאי, כחלק מהנוף הפרימיטיבי שקיבל את פני החלוצים כשהביאו עימם את הקידמה לארץ האבות" (שם, עמ' 149). עיצוב זה תאם את האידיאולוגיה השלטת של התקופה, שביקשה בין השאר להשתחרר מהמבט האירופי על היהודי הנשי, ולכונן מחדש זהות יהודית-גברית חדשה (Boyarin, 1997). מתוך עמדת שלילת הגלות עוצבה הזהות העברית-ישראלית החדשה, כניגודם המוחלט של היהודים הגלותיים, המסורתיים וניצולי השואה (גרץ, 2004), וההיסטוריה היהודית-גלותית שמאז חורבן הבית השני הודרה ונעלמה מהשיח. לצד זאת ראוי להוסיף כי נרטיב-העל הציוני לא היה קוהרנטי לחלוטין ונטול סתירות: הוגיה המרכזיים של התנועה הציונית ניסחו לפחות ארבעה דגמים שונים של "יהודי חדש" (שפירא, 1997). נוסף על כך, הציונות הובנתה לא רק כמהפכה, אלא גם כהמשך של היהדות הגלותית, ואפילו "דרך לשימורה (שלא לומר להנצחתה) של מערכת יחסים עם אותה מסורת שאותה הוא מתיימר לרשת"⁵. על כל פנים, לפחות ברובד הגלוי של הסרטים, הוצג היהודי החדש באורח קבע כניגודו של היהודי הישן.

האידיאליזציה של הגיבור הלאומי-הרואי הוטמעה ברבים מסרטי תקופת היישוב אשר סובסדו בידי מוסדות היישוב העברי – קק"ל, קרן היסוד והסוכנות היהודית. אלה וידאו כי האידיאולוגיה המוטמעת בסרטים תואמת את העמדה ההגמונית. במאי הסרטים ראו

4 לדוגמה, **עוד הנודד** (הלחמי ואקסלרוד, 1932); **עבודה** (לרסקי, 1933); **צבר** (פורד, 1933); **לחיים חדשים** (להמן, 1935); **וזאת היא הארץ** (אגדתי, 1935). יוצא הדופן בהקשר הדתי הוא **חלום עמי** (בלום, 1935), המתאר את ביקורו של החזן יוס'לה רוזנבלט בארץ ישראל, ומשלב קטעי חזנות יהודית על רקע נופים בעלי זיקה לתנ"ך.

5 ספור'ניק, 2009, 84.

בעצמם בראש ובראשונה חלוצים, הנאמנים לנרטיב־העל של הציונות, וכך, עד לאמצע שנות ה־60 היו גיבורי הסרטים דמויות ציוניות מובהקות – חלוצים, קיבוצניקים וחיילים (שוחט, 2005) אשר עוצבו כניגודו של היהודי: "לוחמים אמיצים, בעלי תושייה ויוזמה, אנשי מעשה, ולא אנשי רוח" (מונק וגרץ, 2015, 280).

תמורות ביחסו של הקולנוע הישראלי ליהודי החדש החלו להופיע בשנות ה־70 וה־80, בסרטים המפרקים את דמותו של הגבר הישראלי ומציגים אותו כ"חיקוי חסר מקור" (גרץ, 2004, 42). הקולנוע האישי של שנות ה־70 הסיט את הדיון משאלות קולקטיביות־ציוניות ללבטים אישיים ולגיבורים אוניברסליים. הפרוטוגוניסט הציוני הפעיל הפך לאנטי־גיבור פסיבי ומבודד, והגאווה הלאומית פינתה את מקומה לפגיעות (שוחט, 2006, 232). במקביל, באותן השנים הוצג היהודי הישן כמושא ללעג וקלס. סרטי הבורקס והעיירה צמצמו את ערך הדת והציגו אותה כאמונה תפלה, לצד "הצגה רדוקטיבית של רבנים וכלי קודש" (קמחי, 2012, 107). היהודים הישנים עוצבו כקריקטורה, כשריד של עולם פרימיטיבי, תוך הנגדתם לדמויות המודרניות והלגיטימיות שעוצבו מולם כתמונת מראה. דוגמאות בולטות לכך הם זכי **מצ'רלי וחצי** (בועז דוידזון, 1974), עזריאל **מחגינה בסנוקר** (בועז דוידזון, 1975), קוני **משני קונילמל** (ישראל בקר, 1966) ושני סרטי ההמשך **קונילמל בתל אביב** (יואל זילברג, 1976) ו**קונילמל בקהיר** (יואל זילברג, 1983), פישקע **מפישקע במילואים** (ג'ורג' עובדיה, 1977), אב בית הדין בטקס הגירושין בסרט **שבול** (בועז דוידזון, 1970), ורבים אחרים.

בעשור הבא תקף הקולנוע האופוזיציוני של שנות ה־80 את הדגם הלאומי, והציב במרכזו את סיפוריהם של אלה שהודרו במהלך השנים מהנרטיב הציוני (גרץ, 1993). רבים מהסרטים עסקו בסכסוך הישראלי־פלסטיני תוך הצבת "האחר" הפלסטיני במוקד והכללת מסרים חתרניים מבחינה לאומית (נאמן, 2018). עם זאת, הפניית הזרקור אל "האחר" של נרטיב־העל הציוני, לא הביאה להצגתם של היהודים הישנים על המסך. כך, עד לשנות ה־90, הסרטים נמנעים מדיון מעמיק בזהותו של היהודי הגלותי הנושא עימו תרבות בת אלפי שנים, או ביהדות הישראלית (שוחט, 2005), ונמנעים כמעט לחלוטין מתכנים ותמטיקה דתיים (פרצ'ק, 1998). בשנות ה־90, כהד לביקורת הפוסט־ציונית של ההיסטוריונים החדשים והסוציולוגים הביקורתיים, כוללים חלק מסרטי התקופה⁶

6 כך לדוגמה, השיבה אל הבית המסורתי **בשחור** (שמואל הספרי, 1994), או דמות האב התופסת את מקומה בליל הסדר **בלילסדה** (שמי זרחין, 1995).

שיבה פוסט-קולוניאליסטית, פוסט-ציונית ופוסט-מודרנית אל העולם היהודי הגלותי שהודחק (מונק, 2012). מאז מפנה האלף מתחילים לראות אור עשרות סרטים העוסקים בדרכים שונות ביהדות (Chyutin & Mazor, 2020), ומציבים במרכזם גיבורים דתיים, חלקם מאופיינים כ"יהודים ישנים", שפעולותיהם מבטאות ערכים גלותיים. סרטים אלה מציגים בהרחבה את המגזרים השונים של החברה הדתית: חרדים, מסורתיים ודתיים-לאומיים (Peleg, 2016). כפי שמציין פלג (Peleg, 2015), בשנים אלה התרחק הקולנוע הישראלי מהייצוגים הסטריאוטיפיים והשליליים של היהודי הישן כ"אחר", ובמקומם הציג ייצוגים מורכבים, אנושיים ומרובדי ניואנסים, תוך הכללת הדמויות הדתיות בחברה הישראלית הכללית. סרטים אלה פותחים צוהר אל הדרכים השונות והמגוונות שבהן באה לידי ביטוי החוויה הדתית והיהודית בישראל (Chyutin, 2016), לעיתים תוך הצגת העולם הדתי כאלטרנטיבה אוטונומית ופוסט-ליברלית לפלטפורמה החילונית-ליברלית הוותיקה (Alush-Levron, 2016). שינויים אלה זה נובעים בין השאר מהפיכתה של מדינת ישראל לדתית יותר (Peleg, 2016), מהתרחבותו של שיח הזהויות (Alush-Levron, 2016), ומהתפשטותו של השיח הפוסט-ציוני בחברה ובתרבות בישראל.

כמה זרמים נוכחים בשיח הפוסט-ציוני, המבקש לעצב מחדש את החברה הישראלית תוך ניתוקה מהשאיפות הציוניות. הזרם ה"פוסט אידיאולוגי", כפי שהוא מכונה על-ידי אורי רם (2005), אינו מערער על הנרטיב הציוני, ומתאר תהליך שלפיו התנועה הציונית הצליחה להגשים את מטרותיה, ובזאת מיצתה את תפקידה ההיסטורי. כך, בעקבות גישתו של מקס ובר מתאר עוז אלמוג את המעבר של החברה הישראלית לשלב הפוסט-ציוני כשלב של "מיסוד המהפכה", ומעבר מהשלב הכריזמטי, שאפיין את התנועה הציונית בראשיתה, אל השלב הרוטני, שבו "מיסודה הביא בסופו של דבר לשקיעתה הבלתי נמנעת" (אלמוג, 2004, 22).⁷ פרספקטיבה זו חותרת אל "הקיום היהודי-ישראלי ה'נורמלי'" (רם, 2005, 178). זרם אחר נשען על התפיסה הפוסט-מודרנית, ושואב השראה מחוקרי לאומיות כגון גלסנר, הובסבאום ואנדרסון, הרואים בלאומיות תחליף מדומיין שמציעה ההגמוניה למסגרות הקהילתיות. לפי זרם זה הלאומיות היהודית-ישראלית החדשה היא הבניה מומצאת ומניפולטיבית, המנוגדת למציאות ההיסטורית שבה היו הקהילות היהודיות א-לאומיות ושונות זו מזו. הרעיון הציוני שימש נרטיב-על שתלטני ודכאני, ומדיניות "כור ההיתוך" השתיקה את קולות ה'אחרים' שהתקיימו זה לצד זה

7 ראו גם: יהושע, 1984; אייזנשטדט, 1996; ובר-און, 1996.

בארץ ישראל, ויהיו אלה פלסטינים, להט"בים, מזרחים או חרדים. לפי גישה זו הלאום היהודי מעולם לא התקיים מחוץ לגבולות הדמיון (עברון, 1988; רם, 2005, זנד, 2008; נווה, 2017). זרם שלישי התגבש בעיקר בעקבות מחקריהם של "ההיסטוריונים החדשים", ומתבסס על אידיאולוגיה מודרניסטית. הזרם מאתגר את הזיכרון הקולקטיבי ההרואי והמוסרי, ומדגיש את הטררגדיה הפלסטינית תוך ביקורת על ההנהגה הציונית, עוולותיה כלפי הפלסטינים, ובגידתה בערכי המוסר של חירות, שוויון, דמוקרטיה והומניזם (Morris, 1990; 1994; Pappé, 1992).

פרספקטיבות פוסט-ציוניות אלה נחשפות בשני הסרטים שיידונו להלן. **במקום בגן עדן** נוכח בעיקר הזרם המודרניסטי: פשעי המלחמה של במבי בפעולות התגמול הם מטונימיה לעוולות הציונות כלפי הערבים הישראלים, והם שהביאו בסופו של דבר לחורבן הפרויקט הציוני – המוסרי בתחילה, והפיזי בעקבותיו. לצד זאת נוכחת בסרט גם גישה פוסט-אידיאולוגית. **אגדת חורבן**, לעומת זאת, מייצג את הזרם הפוסט-מודרני, שלפיו התפרקותו של הלאום המדומיין הייתה בלתי-נמנעת בשל התפרצותם של הקולות שהודחקו.

בעקבות המפנה הפוסט-מודרני התבססו בחברה הישראלית שני זרמים מרכזיים, המכונים פוסט-לאומיות וניאו-לאומיות (רם, 2005). הזרם הראשון מאופיין בניאו-ליברליזם, קפיטליזם, דמוקרטיה וגלובליות, ואילו הזרם השני מתאפיין בשמרנות, דתיות ואתנוצנטריות. **מקום בגן עדן** מדגיש את הזרם השני באמצעות גיבור המתין מחדש את היהדות והציונות זו לזו, ואילו **אגדת חורבן** נמנע משתי הגישות הללו, וחוזר אל הדגם הא-לאומי הגלותי.

מקום בגן עדן: פוסט-ציונות מודרניסטית, יהדות ישראלית

מקום בגן עדן מגולל את סיפור עלייתו ונפילתו של שמואל אליפז, קצין מהדגם הלאומי-הרואי, המכונה "במבי", המאופיין כחייל מקצועי וכקצין אבהי ומסור לפקודיו. במהלך פעולות התגמול נגד מסתנני הפדאיון בשנות ה-50 מבצע במבי פשעי מלחמה קשים – הרג שבויים בשדה הקרב וכריתת איבר מינם. לאחר ששב מאחד הקרבות הוא משוחח עם שמחה, הטבח הדתי של היחידה, המקנא בו על גבורתו, ומוכר לו את חלקו בגן עדן תמורת תבשיל שקשוקה. במבי מתאהב בחיילת מהיחידה, ששמה איילה, מבקש את ידה, אך אביה הדתי מתנה את הנישואים בכך שבמבי יאמץ אורח חיים דתי ויעבוד בעבורו

שנה שלמה. במבי נענה לבקשתו, ומייד לאחר החתונה הוא עוזב את הדת. במלחמת יום הכיפורים הוא משרת כטנקיסט בקרבות ברמת הגולן, ובמהלכם אוסף אל הטנק שלו חייל הלום קרב בשם נמרוד, שנהרג מאוחר יותר מפגיעה ישירה של פגז בטנק. באותו הזמן יולדת איילה בן, ומתה בשעת לידתה. כשבמבי חוזר אל ביתו הוא קורא לבנו נמרוד. במבי מתקדם בסולם הדרגות עד שהוא מועמד לתפקיד הרמטכ"ל, אך כתבה עיתונאית חושפת את הפשעים שביצע בשנות ה-50 ומסלול ההתקדמות שלו נגדע. בד בבד עם אובדן מעמדו מגלה בנו נמרוד את התפילין שהניח אביו כשביקש לשאת את איילה לאישה, ומתחיל את מסעו אל הדת. במקביל, על אף שהוא סובל מאושה בליבו, הוא מתגייס לשירות קרבי בעידודו של אביו. לאחר שהוא נפצע ומשתחרר מן הצבא הוא חוזר בתשובה, עובר ללמוד בישיבה, משודך לחוזרת בתשובה, אך חווה קשיים בזוגיות. במהלך כנס בתל אביב נרצח אביו בידי מתנקש ערבי, ונמרוד, שמכיר את סיפור מכירת המקום בגן עדן, ממנה לאתר את טבח היחידה ש'מחה, ודורש ממנו לבטל את החוזה. שמחה מסרב, ולאחר מכן מתמוטט ומת. סצנת הסיום של הסרט מציגה את במבי ושמחה הצועדים יחד ומשוחחים בדרכם לעולם הבא.

בהשראת הקולנוע הלאומי-הרואי מעוצב במבי כצבר-לוחם המוסר את חייו למען הקולקטיב. בכאפייה שלצווארו ובבלוריתו המתנפנת הוא מעלה על הדעת את אורי **מהוא הלך בשדות** (יוסף מילוא, 1967). דמותו מושפעת מהאיקונוגרפיה של הפלמ"חניקים שגדלו על האתוס האופנסיבי של ראשית הציונות: "ארציות", גופניות, נכונות לשימוש בכוח ומידה לא קטנה של תוקפנות; זלזול בסממנים החיצוניים של החייל, אך נכונות ללא סייג לצאת למערכה; העדפת האינטרס הלאומי על פני כל האחרים, חלוקה פשטנית של העולם לאלה ש'איתנו' לאלה ש'נגדנו', ביטחון עצמי הגובל בשחצנות" (שפירא, 1993, 492). אך דגם זה בא לקיצו כבר בסצנה הראשונה של הסרט. הסרט נפתח במראה של זגוגית חלון, מצולמת מחוץ לחדר, שבה משתקף תכול הים התיכון. צווחות שחפים נשמעות בפס הקול. סירה חוצה את הים ומשאירה אחריה שובל לבן. באיקונוגרפיה של הקולנוע הישראלי משמש הים לעיתים קרובות כסמל לזמן – מרחב הטרומ-לאומי: הגלות, ההעפלה, הלא-מקום האוקיאני שממנו הגיע אליק אשר "נולד מן הים"⁸. אל החלון מתקרב במבי, פניו מצולמות בתקרובת. הוא מתבונן בים. בשוט (shot) הבא נראה מסדרון בית המלון שבו הוא משתכן, מצולם בזווית עקומה, ובחלקו העליון של הפריים (frame), על פתח הדלת, נראית מזוזה. במבי יוצא מחדרו ומייד נורה בידי מתנקש.

8 חנן חבר כותב כי בתרבות הציונית מיוצג הים בדרך כלל כאקס-טריטוריה המשמשת אמצעי מעבר מהגולה לארץ ישראל. הוא "שולי, ארעי, מקרי ושקוף" (חבר, 2007, 11). "הוא מפר את ודאות קיומה ואת יציבותה של הטריטוריה הלאומית היבשתית" (שם, עמ' 15).

רגעי המוות חוזרים בשנית באחת הסצנות האחרונות של הסרט: מראהו של במבי משקיף אל הים, היציאה אל המסדרון, ההתנקשות. התבנית המעגלית מדגישה את הפן הדטרמיניסטי של מות היהודי החדש. הסצנה השנייה של ההתנקשות ערוכה כרצף של תמונות קפואות (freeze frames): במבי מצולם כשעל פניו הפתעה מהולה בבהלה מול האקדח המכוון אליו. המצלמה מתקרבת אל פניו בתנועת זום. לאחר מכן נראה המתנקש מנקודת מבטו של במבי, ואז – במבי מנקודת מבטו של המתנקש. השימוש בתמונות קפואות חוקק בתודעת הצופים את הזמן שקפא – עצירתה הסופית של התנועה הציונית. היהודי החדש, שהתאפיין בתנועה בזמן בניגוד לקיפאון ההיסטוריה של הגלות, הגיע לסוף דרכו.⁹ כאשר המתנקש האוחז באקדח נראה מנקודת מבטו של במבי, מבזיק פלשבק מן העבר, שבו נראה במבי כשהוא מכוון אקדח אל השבוי הערבי המתחנן על נפשו. הוא יורה בו, ובתמונה הבאה אנו רואים את במבי נופל ירוי על רצפת המסדרון. העריכה המקבילה מרמזת על פרדיגמה פוסט-ציונית מודרניסטית: מותו של היהודי החדש נובע באופן ישיר מבגידתו בערכי המוסר.

בשוט הבא נראה צילום מרחוק, רחב-עדשה, של העיר ירושלים, המצולמת במהופך: השמים בחלק התחתון,¹⁰ כך שהם מייצגים את תשתית העולם הפיזי. פריים זה מזמין את הצופים לקרוא את העלילה כסיפור מיסטי, שכן קו הקומפוזיציה האופקי מחבר בין ירושלים השמימית לירושלים הגשמית, כמעין "ציר עולם (axis mundi) [...] המקשר בין העולם הרוחני לגשמי, בין העולם התחתון לעליון ומגדיר את המקום המקודש" (זנגר, 2020, 150). הקומפוזיציה המעניקה את רוב רובו של הפריים לשמיים ואת מיעוטו לעיר הפיזית מרמזת על היפוך ההיררכיה בין התפיסה הציונית, שביקשה להניח בסיס פיזי לקיומו של העם היהודי, לבין התפיסה החרדית, הרואה את הבסיס לקיומו של העם היהודי בקיומו של עולם רוחני מפותח, "פירמידה הפוכה" וגלותית (שם, עמ' 153) בנוגע לעיר הממשית.

9 התמונות הקפואות הללו, בשילוב הים הסמוך, מזכירות את פניו הקפואות של אורי מהסרט **הוא הלך בשדות**, המפוצץ את הגשר הבריטי כדי לאפשר למעפילים להגיע ארצה. אך הסצנה מעוצבת באופן אירוני המתנגד למשמעות המקורית: אורי הקריב עצמו למען הכלל, ודימויו הקפוא השתלב ב"ים שממנו באים מהגרים חדשים לישראל. המוות הפרטי הודחק על ידי שילובו ברצף הלאומי" (יוסף, 2013, 362). בעוד אצל אורי, "באמצעות אפקט קולנועי, המוות של הלוחם התמוזג עם כינון האומה" (נאמן, 1999), הרי שבסצנת מותו של במבי אנו רואים קודם כול את הים, ורק לאחר מכן את מותו של במבי, כאשר תמונתו הקפואה מעומתת עם הזיכרון החי של רצח השבוי הפלסטיני. בכך, מותו של במבי אינו נשזר בכינון האומה, אלא להיפך – מסמן את פרימתו של הרצף הלאומי.

10 שוט זה מעלה על הדעת את "עיר האלוהים" של אוגוסטינוס, שעמדתו מבקשת להתמקד בירושלים השמימית, המיסטית, תוך זניחת הפוליטי והיומיומי.

היהודי הישן המסמל את העולם החרדי, הוא שמחה, הטבח של היחידה, ניגודו המוחלט של במבי. הוא אף נענה לארכיטיפ של היהודי הישן: בצעירותו הוא רזה, חיוור ושקט, בעל כיפה שחורה, משרת את הלוחמים בתפקידו העורפי, ובעל ידע תורני. בזקנתו הוא חרדי כפוף ומזוקן, לבוש סוודר מיושן ובעל גוף חלש ורופס. העובדה כי במבי מוכר לו את מקומו בגן עדן מחדדת את הדיכוטומיה: העולם הפיזי שייך בלעדית ליהודי החדש, העולם הבא שייך בלעדית ליהודי הישן. בסצנה האחרונה בסרט מספר שמחה לבמבי מדוע כניסתו-שלו לגן עדן מוטלת בספק: הוא מתאר כיצד בשואה עיוורו פולנים את עיני אביו, בעוד שמחה הסתתר במחבוא ונמנע מלנסות להציל את האב. בכך חושף בפנינו הסרט עמדה ציונית קלאסית של דחיית הזהות היהודית הגלותית החלשה, נטולת הכוח. עמדה זו מהדהדת את מבטו הביקורתי של ביאליק על חולשת היהודים בעקבות פגרום קישינב, בשירו "בעיר ההריגה": מחלה יהודית של חוסר כוח, אשר הופכת ל"כתם כבד מנשוא" (גלזמן, 2007, 95). אך הדיכוטומיה בין שני סוגי היהודים באה אל קיצה, שכן שמחה ובמבי מוצאים את מותם באותו הזמן – שמחה בירושלים, במבי בתל אביב. גופו החולה של שמחה חדל מלתפקד, בעוד גופו הבריא של במבי מחורר בכדור אקדח. הבורזמניות של מותם מעידה ששני הדגמים – היהודי החדש והיהודי הישן – הגיעו לקיצם.

ההמשך אל השלב הפוסט-ציוני מגולם בדמותו של נמרוד, בנו של במבי, המתבגר בצל התנפצות תדמיתו ההרואית של אביו. נמרוד מבין שבלתי-ניתן להוסיף ולהזדהות עם דגם היהודי החדש, ונדמה כי בשל כך הוא מוצא מקלט בזרועות היהדות הישנה: הוא מוצא את התפליין שהניח אביו בשנה שבה עבד בעבור אשתו, מניח אותם, ומתחיל את חזרתו בתשובה. בסוף התהליך הוא מתנתק לחלוטין מאביו ומוצא את מקומו בקהילה דתית קטנה עם דמות-אב חלופית – הרב, שגם משדך אותו לחוזרת בתשובה בת הקהילה. ניתוקו של נמרוד מהעולם הקודם ומציאת משאבי הקיום הרוחניים האלטרנטיביים בקהילה הסגורה מזכירים את טענתה של מירב אלוש לברון לגבי הסרט **המשגיחים** (מני יעיש, 2011), שם מעוצב עולמם של הגיבורים כאלטרנטיבה עצמאית לעולם הליברלי: "This option is portrayed as a charismatic and emotional resource for human existence, a world of meaning that has an autonomous status and is independent of the liberal universe and its representation" (Alush-Levron, 2016, 87).¹¹ אך זהותו של נמרוד אינה מסתכמת ביהודי הישן. בדומה לעוצמתו הפיזית של אבי, גיבור הסרט **המשגיחים**, גם בנמרוד מפעמת זהותו של היהודי החדש: אף שהוא סובל מאושה בליבו, הוא משרת ביחידה

11 "אפשרות זו מוצגת כמשאב כריזמטי ורגשי לקיום האנושי, עולם של משמעות שיש לו מעמד אוטונומי, ושאינו תלוי ביקום הליברלי ובייצוגיו".

קרבת. באחד ממפגשיו עם יוליה, האישה האוקראינית שאביו קנה לעצמו, הוא בוחר לאכול את בשר החזיר שבישלה, ולאחר מכן טומן את ראשו בחזה. הוא לומד בשיבה, מתחזק מבחינה דתית וחובש כיפה שחורה, אך גם משתמש באלימות כלפי שמחה, היהודי הדתי הזקן, כדי להשיב לאביו את המקום בגן עדן.

נמרוד מסמן זהות ניאור־לאומית, "יהודית־ישראלית", אשר כהגדרתם של רוזנר ופוקס (2018) שונה מהיהדות הטרומ־ישראלית בהיותה ציבורית, לאומית וחופשית, ומשלבת עבר יהודי והווה ישראלי. האופוזיציות המנוגדות – יהודי ישן מול יהודי חדש – מוחלפות באנומליה הנמצאת בתווך בין שתיהן. לדבריה של מרי דגלס (Mary Douglas), ניתן להתייחס לאנומליה בשתי דרכים: "על דרך השלילה, אפשר להתעלם ממנה, פשוט לא לתפוס אותה, או לתפוס ולגנות אותה. על דרך החיוב, אפשר להתמודד איתה במתכוון ולנסות ליצור דפוס מציאות חדש שיוכל להכיל אותה" (שם, עמ' 64). ואכן היהודי החדש והיהודי הישן נוקטים את הדרכים המהופכות הללו: בעוד במבי מגנה את נמרוד – מכה אותו כאשר הוא מסרב לאכול חזיר, מאלץ אותו להתגייס לצבא למרות האוושה בליבו, ומצהיר כי היה מכניס אותו לכלא על כך שהניח תפילין במהלך מארב – הרי ששמחה רואה בו תחליף ראוי לדעיכתן של האופוזיציות הישנות: "אתה אין לך מה לדאוג", אומר שמחה לבמבי, "מה זה עולם הבא? הילדים. יש לך ילד טוב? יש לך עולם הבא". לתפיסתו, הזהות היהודית־ישראלית מאפשרת את המשך התקיימותה של הציונות באופן אחר, לאחר שהושלם תפקידה הפיזי. נקודת מבטו של שמחה מהדהדת את העמדה הפוסט־ציונית הפוסט־אידיאולוגית שהוצגה לעיל, לפיה הציונות סיימה בהצלחה את תפקידה ההיסטורי, ולפיכך מפנה את מקומה לתנועה של קיום פרוזאי, ללא להט מהפכני.

עלילת הסרט משחזרת כמה מיתוסים יהודיים. מראשיתה מופיעים שלושה מיתוסים יהודיים מוכרים: סיפור העקידה, סיפור דוד המלך החוזר משדה הקרב ובידו מאה עורלות פלשתים, וסיפור מכירת הבכורה של עשו ליעקב בעבור נזיד עדשים.

המיתוס המרכזי בסרט הוא סיפור העקידה. בכך לוקח הסרט חלק בפלימפסטס (Genette, 1982) רב־השנים של מיתוס העקידה באומנות הישראלית, מטפורת־העל של התרבות המקומית שבאמצעותו היא משוחחח עם עצמה ועל עצמה.¹² מראשית המאה הקודמת עבר המיתוס גלגולים שהתאימו אותו להקשר הסוציולוגי של החברה הישראלית:¹³ מכתירת סיפור העקידה כגורל קולקטיבי של הקרבה הנדרשת לצורך הקמת

12 להרחבה בעניין טענה זו ראו וייס, 1991; שגיא, 1998; פלדמן, 2001; קרטון־בלום, 2013.
13 ראו לדוגמה, קרטון־בלום, 2013; זנגר, 2003; עפרת, 1988; חרל"פ, 2013.

אומה ועד שימוש מחאתי בעקבות מלחמת לבנון. בכל הגלגולים הללו ערך הקולנוע הישראלי שינוי קיצוני בסיפור העקידה המקראי:¹⁴ האיל והמלאך הוצאו מן התמונה, וסופו של יצחק היה מוות על המזבח (זרובבל, 2004). השם במבי מהדהד את האיל, כמו גם שמה של אשתו, איילה, ובכך רומז הסרט כי שניהם הוקרבו כתחליף לחברה הישראלית. במובן זה דומה **מקום בגן עדן** לקודמיו, שכן גם ממנו נעדר סיפור ההצלה. אך הסרט שונה מהם מהותית, שכן גיבורו אינו יצחק כי אם האיל – במבי. האיל העולה לעולה הוא גם העוקד: הן כלפי הערבים שהוציא להורג ללא משפט, הן כלפי בנו שאותו הוא שולח בעל כורחו ליחידה קרבית ומסכן את חייו. בסצנה הממחישה את תפקידו של במבי כעוקד מדמיין נמרוד את אביו מניף עליו מאכלת והורג אותו.

עם התקדמות העלילה נשזרים אירועי חייו של במבי באירועים המהדהדים סיפורים נוספים מן התורה, הנביאים והמדרשים: הוא מבקש להתחתן עם איילה, אך כדי לקבל את הסכמתו של אביה לנישואים הוא נדרש לעבוד אצלו בשדה במשך שנה תמימה, בדומה ליעקב העובד את לבן כדי לזכות ברחל. איילה מתה בלידת בנה, בדומה לרחל, אשתו של יעקב. סיפורים אלה משמשים תשתית מיתולוגית-היסטורית של העלילה הציונית, ופער אירוני נמתח בין הצופה המודע לנוכחותו האלגורית של המיתוס לבין הגיבור המופעל על-ידיו. לתפיסתו של ארנסט קסירר (Cassirer, 1946), המיתוס הוא צורת ידע א-לוגית ופוליטית המסוגלת להביס את החשיבה הרציונלית. **במקום בגן עדן**, המיתוס היהודי נעשה לנרטיב העל של הציונות. נורית גרץ כותבת כי "הנרטיב האידיאולוגי, כמו המיתוס, אינו מוצהר אינו מודע, אינו מנוסח [...], ואחת המגמות העיקריות שלו היא לשמר מצבים חברתיים קיימים" (גרץ, 1988, 10). נוכחותם של המיתוסים היהודיים כתשתית להתרחשות הציונית רומזת כי הסיפור הישראלי משחזר באופן לא-מודע את המיתוס היהודי, וכולא בתוכו את החברה הישראלית. זהו "כוח רומס של העתיקות, שבעצם מיטיבה לפענח בכלים שלה את השדה התרבותי שבו אנחנו מתנהלים, בצורה תשתיתית ויסודית יותר מרבות מהתיאוריות העכשוויות ששוררות בשיח [...] יוצרים מבקשים לשנות משהו שכבר קרה, ובו בזמן מה שכבר כתוב הוא דווקא זה שביכולתו 'לקרוא' אותם" (קרטון-בלום, 2013, 13). דווקא היהודי החדש, שניתק עצמו מן המסורת היהודית שהתפתחה בגלות, הוא שפוסע ללא

14 מיתוס העקידה נוכח בסרטים כגון **חור בלבנה** (אורי זוהר, 1964); **הוא הלך בשדות** (יוסף מילוא, 1967); **שלושה ימים וילד** (אורי זוהר, 1967); **עונת הדובדבנים** (חיים בחגלו, 1991); **כיפור** (עמוס גיתאי, 2000); **נופור** (יוסף סידר, 2006); **חופשת קיץ** (דוד וולך, 2007), וטרילוגיית סרטי אסי דיין. להרחבה ראו Zanger, 2003; Munk, 2013.

מודעות באותן עקבות נרטיביות-מיתולוגיות שהתוותה עבורו היהדות. הדגם היהודי-ישראלי שמציע הסרט משלב את המודעות למיתוס יחד עם שימור רכיביו היסודיים של האתוס הציוני.

אגדת חורבן

הסרט **אגדת חורבן** משחזר את נפילת ירושלים וחורבן בית המקדש תוך הישענות על אגדות התלמוד הבבלי, מדרשי חז"ל וכתבי יוספוס פלביוס. הסרט מורכב מ-1,500 ציורים הערוכים באופן אנליטי, והאירוועים מתוארים בקולו (voice over) של גיבור הסרט בן בטיח, מראשי המרד ברומאים וראש הסיקריים.

לאחר שהנציב פלורוס דורש מיסים מאוצרות המקדש מתעוררת התנגדות בקרב היהודים תושבי ירושלים, ובתגובה לכך טובחים בהם החיילים הרומאים. כאשר בן בטיח יוצא מבית המדרש ורואה את הטבח הוא אוזר אומץ, הורג חייל רומאי, וסוחף אחריו את ההמון להתנגדות אלימה כלפי הרומאים, המסתיימת בנסיגתם מן העיר. הניצחון המקומי מביא לרצף של סכסוכים פנימיים אלימים המביאים להתפוררותו של הלאום: שמעון בר גיורא שורף את כל שטרות החוב של ירושלים; יהושע בן גמלא, הכוהן הגדול, שולח את משמר הכוהנים לחסל את קנאי ירושלים; המלכה ברניקי מסגירה את יהודי הגליל לידיו של אספסיאנוס כדי להציל את הממלכה; הקנאים רוצחים את הכוהן הגדול; יוחנן מגוש חלב מגיע לירושלים ונלחם באנשי שמעון בר גיורא; והקבוצות השונות שורפות את מחסני המזון זו של זו, עד שרעב כבד פורץ בירושלים וממית את אנשיה. אמונתה היוקדת של כל קבוצה בצדקת דרכה מיתרגמת לעוינות הדדית, מרסקת את הסולידריות בין חלקי העם השונים, והופכת לסופה משתוללת של מעשי נקמה הדדיים. ירושלים ובית המקדש נופלים בקלות לידיו של טיטוס. החורבן המוחלט של העם היהודי נמנע בזכות רבן יוחנן בן זכאי אשר נמלט מן העיר, מגיע אל המחנה הרומאי ומבקש מטיטוס כי יעניק לו רשות להקים ביבנה את המרכז הרוחני של העם היהודי במקום המרכז השלטוני שנחרב.

זיכרון קולקטיבי של תְּבֵרוֹת מציג את המיתוס בראי דמותו, ואף **אגדת חורבן** מעצב את סיפור חורבן בית המקדש כך שיהדהד את המציאות הישראלית העכשווית. האנתרופולוג ברוניםלב מלינובסקי טוען כי החברה משתמשת במיתוס כדי לעגן מצב בלתי-אפשרי בסיפור סמכותי מן העבר (Malinowski, 1948, 107). המיתוס מעצב מחדש דמויות, מצבים

והתרחשויות עבור החברה "כך שיתאימו להקשר הסוציולוגי שלה עצמה" (מלינובסקי, 2004, 70), ומעניק פתרונות מדומיינים לסתירות אמיתיות.

בריאיון עיתונאי קישר במאי הסרט גידי דר בין עלילת החורבן לבין מצבה של החברה הישראלית בת־זמננו:¹⁵

בסרט כל הזמן אומרים 'בוגד, בוגד, בוגד, בוגד', וגם פה כל אחד אומר 'בוגד, בוגד, בוגד'. ביבי בוגד, ההוא בוגד, השמאלנים בוגדים, הימנים בוגדים וכן הלאה. ואני אומר לאנשים, אתם לא יכולים להשתמש במלה הזאת, יתחילו לעוף פה כדורים. ראינו את זה במבצע 'שומר חומות' שנראה כמו התחלה של סרט [...] הסיקריים הם בעצם סוג של שמאל אלים של שנות ה־50, 60, 70 [...] מפתיע אותי שאותו חלק בציבור הדתי־לאומי, ואתם רבנים, שבלי ספק מכירים היטב את סיפור החורבן, לא מהססים לפני שהם מנסרים את העץ שכולנו יושבים עליו (דר, 2021).

הקריאה הפוליטית של סרט דתי את המציאות הישראלית ממשיכה מגמה שהחלה בסרטיו של יוסף סידר **ההסדר** (2000) ו**מדורת השבט** (2004). בדומה להם, גם הוא מבקש להציע פרשנות אומנותית לדתיות, ובמיוחד להיבטה הפוליטי (Peleg, 2015, 11).

אגדת חורבן מהדהד את הפרדיגמה הפוסט־מודרנית שלפיה הלאום היהודי הוא לאום מדומיין, האומה אינה אלא הבניה מלאכותית של הפרויקט המודרני של מדינת הלאום. בשל כך, בנרטיב הקולנועי העם היהודי מתפרק לרכיביו היסודיים שמעולם לא נצרפו בכור ההיתוך.

עמדה זו מזכירה את משבר הסולידריות בקולנוע הגבול בשנות ה־90 של המאה שעברה, אשר "הצביע על ההתנתקות של החברה הישראלית מהזירה הציבורית כעל מגמה ביקורתית־אידיאולוגית חדשה" (מונק 2012, 9). מצב זה מיוצג כבר באחת הסצנות הראשונות המציגות את הלאום היהודי כאורגניזם שלם: פולחן יום הכיפורים מתקיים בבית המקדש השני, ואליו מתקבצים כלל בני העם – הכוהנים והעשירים, הקנאים, אנשי

15 רמיזה מובהקת נוספת של הסרט לזמננו היא עיצובן הוויזואלי של הדמויות: רבן יוחנן בן זכאי מאויר בדמותו של הרב ופעיל השלום מנחם פרומן; איורו של שמעון בר גיורא מנהיג הקנאים שאב השראה מהשחקן ופעיל זכויות האדם ג'וליאנו מר חמיס; ואילו דמותה של המלכה ברניקי עוצבה תוך דמיון בולט לשחקנית הצרפתייה לטיסיה איידו.

התורה, והמעמדות הנמוכים. המעמדות השונים מתוארים כקבוצה מלוכדת: ההמון מתפלל ונופל על פניו בתפילה "ברוך שם כבוד מלכותו לעולם ועד". הדמויות מצולמות מלמעלה בסדרה של פריימים ההולכים ומתרחקים, מזווית של מעוף הציפור, עד שהאינדיבידואלים אובדים במבט העילי על בית המקדש המוקף כולו בקווים זעירים המייצגים את עם ישראל.¹⁶ אך ככל שמתקדם הסרט נחשפת העובדה כי למבט זה איכות מטפורית בלבד, המאבדת את תוקפה כאשר יורדים אל המבט הנמוך והממשי, שכן מרגע זה והלאה מתחילים תהליכי ההיפרדות האלימה של הקבוצות השונות זו מזו עד לחורבן המוחלט.

הקבוצות השונות רומזות לחברה הישראלית היהודית בהווה: הכוהנים והמלכה ברניקי מזכירים את המעמד החברתי העליון, בעל העוצמה הכלכלית והפוליטית הגבוהה ביותר; שמעון בר גיורא ואנשיו מייצגים אידיאולוגיה שמאלנית רדיקלית המבקשת להשליט שוויון כלכלי בכל מחיר; בן בטיח והקנאים, אשר מוציאים להורג את יהושע בן גמלא, מייצגים לאומיות רצחנית המאמינה כי בכוח הזרוע ניתן לפתור את הקונפליקטים השונים; ואילו רבן יוחנן בן זכאי מייצג את מבקשי השלום בכל מחיר. אך ניתן לזהות את הקבוצות השונות גם עם הדגמים השונים של היהודי החדש שנוסחו בראשית הציונות. כפי שמתארת אניטה שפירא (1997), הוגי הציונות ניסחו לפחות ארבעה דגמים שונים. אחד מהם נוסח בידי אחד העם: יהודי שהוא איש תרבות ורוח, המשלב בין השכלה חילונית־מערבית נרחבת לבין המסורת היהודית. דגם שני נוסח בידי הרצל: יהודי הנענה לכללי נראות המרחב התרבותי של אירופה המשכילה באמצעות נימוס, הדר, אסתטיקה, כושר גופני וביטחון. יהודי זה משיל מעצמו את המעמסה ההיסטורית ומעריץ את הקדמה ואת המדע. זהות שלישית נוסחה בידי הוגים כברדיצ'בסקי, טשרניחובסקי והז: יהודי אשר הפנה עורף אל עברו כמעט מכל בחינה שהיא. הוא מחובר לזרמי העומק, לאינסטינקטים וליצרים, ומעצב את גורלו במו ידיו; זהו יהודי שארציותו חזקה מרוחניותו, והוא מאופיין בכוח ובעוצמה, ומנותק לחלוטין מן המסורת היהודית. מודל רביעי הוא הדגם הסוציאליסטי־מרקסיסטי שנוסח בידי הוגים כנחמן סירקין, ואומץ מאוחר יותר על־ידי תנועת מפא"י: פועל, איש כפיים, סוציאליסט המתגבר על תכונותיו האינדיבידואליסטיות ומטפח תכונות אלטרואיסטיות (שפירא, 1997). קריאה של הסרט מבעד לעמדות אלה חושפת כי הכוהנים והמלכה ברניקי מעוצבים בהשראת היהודי החדש ההרצליאני, איש ההדר והנימוס

16 מבט זה, כדברי אורלי לובין, תופס את עצמו "כרואה־כל ושולט בכל. ככזה, המבט הגבוה הוא המבט כמטאפורה: מבט כמטאפורה ליחסי כוח שיש להם קונקרטיבות, ממשות חומרית – אבל כזאת שאובדת עם הפיכתה למטאפורה" (לובין 2013, 61).

האירופי; שמעון בר גיורא המהפכן הוא גלגולו האלים של החלוץ הסוציאליסט; וכן בטיח הוא גלגול של יהדות הכוח והשרירים שעיצבו טשרניחובסקי וברדיצ'בסקי. לעומתם, רבן יוחנן בן זכאי, הנשאר בבית המדרש ומטיף לתפילה ולימוד תורה, מייצג את היהודי הישן. מלחמות היהודים מעידות כי לא רק שהדגמים לא הותכו מעולם זה בזה בכור ההיתוך – הם גילו עוינות ואלימות רבה זה כנגד זה עד לחורבנו של הלאום המדומיין.

כאמור, גיבור **אגדת חורבן** הוא בן בטיח, יהודי ישן שנעשה יהודי חדש לאחר שעזב את בית המדרש והרג חייל רומאי. בדומה לבמבי **במקום בגן עדן**, גם כאן מוכפל מותו של היהודי החדש בסצנות הפתיחה והסיום: בסצנה הראשונה של הסרט נראות הלהבות המאכלות את בית המקדש. מבין הלהבות, בעריכת dissolve איטית, מתגלה בתקריב גולגולת אדם, ההופכת מייד לאחר מכן לפניו של בן בטיח הניצב מול האש. הגולגולת הצפודה, העיניים השקועות בחוריהן והפנים הכחושות מעלות על הדעת תמונות של יהודים מזי רעב בשואה. בסצנה החותמת את הסרט נראה בן בטיח פוסע אל תוך הלהבות ונבלע בהן בזמן שבפס הקול נשמעים קולות גבריים שרים את המילה "הללויה". שירת ההלל ברגעי המוות מרמזת כי מדובר במוות על קידוש השם, אחד המוטיבים המרכזיים של התפיסה הגלותית שנדחתה על ידי הציונות. בדומה ל**מקום בגן עדן**, גם כאן העלילה המעגלית שנפתחת ומסתיימת במוות רומזת על תחושת מצור פנימית (בן שאול, 2004). אך בעוד מותו של במבי נבע מפשעיו כלפי האחרים שמחוץ לקבוצה האתנית, מותו של בן בטיח נובע מפשעיו כלפי הלאום פנימה – הפילוג החברתי והשמדת מחסני המזון. בדרך זו רומז הסרט לתום דרכה של הציונות בשל אובדן הסולידריות בין חלקי החברה.

בעוד היהודי החדש עולה בלהבות, היהודי הישן נמלט מהעיר הבוערת ושורד – רבן יוחנן בן זכאי, הארכיטיפ של היהודי הגלותי. במהלך מהופך לתנועת הציונות ממיר בן זכאי את המרחב הפיזי של הגוף הלאומי במרחב רוחני גלותי א-לאומי. הוא נמלט מן העיר כשהוא מעמיד פני מות, ומגיע אל המחנה הרומאי, אשר הצלליות שלו מזכירות מחנה ריכוז גרמני. חיילים רומאים אוחזים בזקנו של רבן יוחנן בן זכאי. הוא כורע על ארבע, מושפל עד תום, ומזוית נמוכה מרים את ראשו אל טיטוס הניצב מעליו ומבקש שייתן לו את יבנה וחכמיה. כאשר הוא מובל אל מכלאת השבויים של טיטוס הוא לוחש שוב ושוב "תורה מגנא, תורה מצלא" (התורה מגינה, התורה מצילה), ומילותיו מתפשטות בקרב הכלואים החוזרים עליהן. סצנה זו חושפת בפנינו כי מי שאפשר את הישרדותו של העם היהודי הוא דווקא היהודי הישן, הכנוע, לומד התורה, והוא גם זה שיאפשר את הישרדותו לאחר חורבן הגוף הלאומי. עמדה זו מהדהדת את העמדה המציעה להשיב אל השיח הישראלי את מושג הגלות שהודחק בראשית ימי הציונות (רז־קרקוצקין, 1993).

כישלוננו הקולוסלי של הפרויקט הלאומי לעומת כושר שרידותו של היהודי הישן מוצאים ביטוי גם בהצגתו של המיתוס בתור הממשות הוויזואלית של הסרט, בעוד ההווה הישראלי נרמז באמצעות סימנים מדרגה שנייה בלבד. בדרך זו נמסר לצופים כי המוות הלאומי טמון כל העת מתחת למישור הסמלי של התרבות המדחיקה אותו. לתפיסתו של מירצ'ה אליאדה, תשוקתו של האדם בן החברה המסורתית אל הארכיטיפים מעידה על רצונו להתקרב אל הממשי, ובכך להיחלץ מן ההצפה היומיומית של פרטי ההווה המחולן (אליאדה, 2000, 83). ואכן באמצעות המיתוס מבקש הסרט לחשוף את הממשי הטראומטי שמתחת להווה הישראלי.

החתירה אל הממשי הטראומטי נוכחת גם באסתטיקה של הסרט – איורים סטטיים שהמצלמה נעה על פניהם. ראשית, איורים אלה חושפים את הרובד הממשי הטראומטי של הקולנוע, שכן מתחת לאשליית התנועה הקולנועית, הנובעת מהחלפתן של תמונות רבות במהירות גבוהה, נחשף הקיפאון חסר החיים של התמונה היחידה הדוממת. כפי שמציינת לורה מאלווי:

התשובה לשאלה 'מהו קולנוע?' צריכה להיות גם 'מוות 24 פעמים בשנייה'. הקפאת המציאות בתצלום [...] מציינת מעבר מן החי אל הדומם, מן החיים אל המוות. הקולנוע הופך את התהליך באמצעות אשליה שמפיחה רוח חיים בפריימים הדוממים שמהם הוא נוצר (מאלווי, 2018, 16).

פרשנות זו מוליכה למסקנה כי באמצעות האסתטיקה שלו, רומז הסרט כי ניתן לחשוף את "הרצף הקולנועי" של הלאום כאשליה בלבד, באמצעות פירוק לתמונות סטטיות "מתות", מונאדות חברתיות שאינן מתלכדות לכדי קולקטיב אורגני.

פרט לכך, האיורים, שציירו דוד פולונסקי ומיכאל פאוסט, מהדהדים את האסתטיקה החלוצית של **ואלס עם באשיר** (ארי פולמן, 2008). שם "האנימציה התיעודית מייצרת ריחוק אסתטי, אבל בממד האיקוני שלה גם מסמנת את האירועים כחוויות טראומטיות 'שהן מזעזעות מכדי לראות ולזכור אותן ישירות'" (דובדבני, 2013, 56). ואכן האיורים האקספרסיביים מעניקים לחורבן הקולקטיבי הקדום את ההקשר של טראומה בלתי-נתפסת החומקת מתחת להכרה.¹⁷ אך בשונה מ**ואלס עם באשיר**, **אגדת חורבן** משתמש בתמונות

17 בדומה למבנה החוויה הפוסט-טראומטית, האנימציה "יוצרת נתק בין המסמן למסומן, בין אופן הייצוג למציאות המיוצגת", ומכוננת שפה פוסט-טראומטית המבוססת על התקות, על מסמנים שהופרדו והורחקו לכאורה ממסומניהם (גרץ, 2017, 109).

קפואות שהתנועה הקולנועית נוצרת בהן באמצעות תנועת המצלמה על פני הדימויים והעריכה האינטנסיבית. בכך מעניק **אגדת חורבן** ביטוי בעל עודפות (excess) טראומטית הרומזת לחורבן הקולקטיבי המוחלט: הטראומה גדולה עד כדי כך שהיא מקפיאה את הזמן הקולנועי. באסתטיקה דומה נעשה שימוש בסרט **המזח** (כריס מרקר, 1962), העוסק בעולם שלאחר שואה גרעינית, ועשוי כמעט כולו מתמונות סטילס, וכן בסרט **החיים על פי אגפא** (אסי דיין), שבו לאחר מסע ההרג של החיילים אנו מביטים ברצף של תמונות סטילס המסכמות את ייצוגי העבר של הקולנוע הישראלי, תלויות על חוט.

עם זאת, שני שוטים (shots) עושים שימוש מונפש בתמונות. באחד נראות פרסות הדוהרות של סוס רומאי בארץ ישראל. מהירותן של התמונות הולכת וגוברת עד לרצף מהיר היוצר אשליה של תנועה.¹⁸ שוט התנועה האחר הוא זה האחרון בסרט, שבו נראה בן בטיח פוסע מתוך כניעה מוחלטת אל תוך הלהבות המאכלות את ההיכל, ומסיים את חייו יחד עם בית המקדש. ההשוואה בין השוטים מעלה יחס של ניגודיות: בעוד תנועת האימפריאליזם הרומית משתלטת על הזמן והמרחב, תנועתו של היהודי הפוסע אל מותו בעיניים פקוחות ומוסר את נפשו מתוך העמדה הגלותית של קידוש השם היא תנועה של הסתלקות מן הזמן והמרחב. בעבר נמשכה הסתלקות זו כאלפיים שנות גלות, עד שיבתו של היהודי החדש אל הזמן והמרחב עם ראשית הציונות. לפי הסרט יש לקרוא את ההווה הישראלי כמנוח על סיפה של התרחשות דומה של יציאה לגלות.

סיכום

מקום בגן עדן ואגדת חורבן כורכים יחד שתי מגמות מרכזיות בקולנוע הישראלי: הדגמים הפוסט-ציוניים שהופיעו מאז שנות ה-70 של המאה שעברה והקולנוע הדתי שמופיע מאז מפנה האלף. שני הסרטים עושים זאת בדרכים שונות: **מקום בגן עדן** מתכתב עם הקולנוע הביקורתי של שנות ה-80, כאשר הוא קושר בין נפילתו של הגיבור לפשעי המלחמה שביצע בשנות ה-50. **אגדת חורבן** מתכתב עם קולנוע הגבול של שנות ה-90, בתארו את הקבוצות השונות שאינן מעוניינות להתלכד למבנה לאומי אחיד. בהתאם לכך מציעים הסרטים פתרונות מדומיינים שונים. **מקום בגן עדן** מציע מודל של יהודי חדש-

18 שוט זה מהדהד רגע מכונן בהיוצרות הקולנוע, כאשר הצלם אדוארד מויברינג' הניח מצלמות לאורך מסלול זהירה של סוס, כדי לגלות אם קיים רגע שבו ארבע פרסותיו של הסוס נמצאות באוויר בעת ובעונה אחת.

ישן באמצעות דמותו ההיברידית של נמרוד. הזהויות המנוגדות נוכחות בקרבו כל העת, ומתנגשות זו בזו באופן דיאלקטי. כיוון שפרויקט היהודי החדש הצליח יתר על המידה בדחיקת היסודות הגלותיים והרוחניים, המודל החדש משיב לצידו את היסוד הדתי-רוחני. מודל כזה מופיע בחלק מסרטי המפנה הדתי, כגון **ההסדר** (יוסי סידר, 2000) ו**המשגיחים** (מני יעיש, 2013). בניגוד לכך, **אגדת חורבן** מסתיים ברגסיה לזהות היהודי הישן. פרויקט היהודי החדש מעולם לא צלח, וכור ההיתוך נכשל במשימתו כבר מראשיתה. הזרמים האידיאולוגיים השונים שהרצל ביקש לאחד לכדי תנועה לאומית אחת – שבו והתפצלו תוך כדי מאבקים אלימים, שהביאו לחורבן הלאום. בשל כך, מציע הסרט, יש לשוב לדגם היהודי הישן, שאפשר את הישרדותו של העם היהודי במשך אלפי שנים. גיבורים מסוג זה מופיעים בסרטים עכשוויים של המפנה הדתי, כגון **אושפיזין** (גידי דר, 2003) ו**למלא את החלל** (רמה בורשטיין, 2012).

רשימת המקורות

אייזנשטדט, שמואל (1996). המאבק על סמלי הזהות הקולקטיבית ועל גבולותיה בחברה הישראלית הבת-רמפהכנית. בתוך פנחס גינוסר, אבי בראלי (עורכים). **ציונות – פולמוס בן זמננו: גישות מחקריות ואידאולוגיה**. קריית שדה בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

אליאדה, מירצה (2000). **המיתוס של השיבה הנצחית**. תרגום: יותם ראובני. ירושלים: כרמל.

אלמוג, עוז (2004). **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית**. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.

בן שאול, ניצן (2004). ניתוח תסמונתי של סרטים כתעודה היסטורית. בתוך משה צימרמן, שלמה זנד וחיים בראשית (עורכים). **קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים?** ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל.

בר-און, מרדכי (1996). פוסט-ציונות ואנטי-ציונות: הבחנות, הגדרות, מיון הסוגיות וכמה הכרעות אישיות. בתוך פנחס גינוסר, אבי בראלי (עורכים). **ציונות – פולמוס בן זמננו: גישות מחקריות ואידאולוגיה**. קריית שדה בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

גלוזמן, מיכאל (2007). **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

גרץ, נורית (1988). **ספרות ואידאולוגיה בארץ ישראל בשנות השלושים**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

גרץ, נורית (1993). **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

גרץ, נורית (2004). **מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים**. תל אביב: עם עובד.

דגלס, מרי (1966 [2004]). **טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו**. תרגום: יעל סלע. תל אביב: רסלינג.

דובדבני, שמוליק (2013). 'כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר': סוגיות של אתיקה ואחריות בסרטה ואלס עם באשיר. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**. גיליון 13.

דר, גידי (2021, 27 באוקטובר). ריאיון שנערך על-ידי רות הכט. **הארץ**.

הז, חיים (1968). הדרשה. **אבנים רותחות**. תל אביב: עם עובד.

זנגר, ענת (2020). **מקום, זיכרון ומיתוס בקולנוע הישראלי העכשווי**. תל אביב: עם עובד.

זנד, שלמה (2008). **מתי ואיך הומצא העם היהודי?** תל אביב: רסלינג.

זרובבל, יעל (2004). קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיית ההקרבה הפטריוטית בישראל. בתוך אבנר בן-עמוס, דניאל בר-טל (עורכים). **פטריויזם: אוהבים אותך מולדת**. תל אביב: דיונון, עמ' 61-99.

יהושע, אברהם ב' (1980). **בזכות הנורמליות: חמש מסות בשאלות הציונות**. ירושלים: שוקן.

יהושע, אברהם ב' (1980). לבטל את העקידה על ידי מימושה. בתוך ניצה בן-דב (עורכת). **בכיוון הנגדי; קובץ מחקרים על "מר מאני" לא"ב יהושע**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 394-398.

יוסף, רז (2013). עקבות מלחמה: טראומה, זיכרון והארכיב בסרט 'בופור'. בתוך סנדרה מאירי ואחרות (עורכות). **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ**. האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 360-380.

כהן, איילת (1991). ראשית הקולנוע הארצישראלי כמשקף רעיונות התקופה. בתוך אהרון אופנהיימר, אמנון כהן, ויהושע קניאל (עורכים). **קתדרה**, 61, ירושלים, עמ' 141-155.

לובין, אורלי (2013). המרחב והמבט. בתוך רוני הלפרן (עורכת). **היכן אני נמצאת? פרספקטיבות מגדריות על מרחב**. קרן פרידריך אברט.

מאירי, סנדרה (2008). 'לסיבת הדבר זנב חבר': זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן. **ישראל, כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל, היסטוריה, תרבות, חברה**, 14, 35-69.

מאלווי, לורה (2018 [2005]). **מוות 24 פעמים בשנייה**. תרגום: איילת אטינגר ואוהד זהבי. תל אביב: עם עובד.

מונק, יעל (2012). **גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

- מונק, יעל ונורית גרץ (2015). **במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1948-1990**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- מלינובסקי, ברוניסלב (2004). **מין והדחקה בחברה הפראית**. תל אביב: רסלינג.
- נאמן, ג'אד (1999). "שדות הבדיון הדומיננטי". **מדעי היהדות** 39: 83.
- נאמן, ג'אד (2018). **הפצע מתנת המלחמה**. תל אביב: עם עובד.
- נווה, אייל (2017). **עבר בסערה: מחלוקות על סוגיות היסטוריות בישראל**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת.
- ספוז'ניק, אריה (2009). קדושה ציונית מחולנת ביצירת עולמו של היהודי החדש. **ישראל** 16: 193.
- עברון, בעז (1988). **החשבון הלאומי**. אור יהודה: דביר.
- פוקס, קמיל ושמואל רוזנר (2018). **יהדות ישראלית: דיוקן של מהפכה תרבותית**. תל אביב: דביר.
- פרצ'ק, רוני (1998). מעבר לגדר: הרגש הדתי בקולנוע הישראלי. בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים). **מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 328-341.
- קמחי, רמי (2012). **שטעטל בארץ ישראל: סרטי הבורקס ומקורותיהם בספרות יידיש קלסית**. תל אביב: רסלינג.
- קרטון-בלום, רות (2013). **סיפור כמאכלת, עקדה ושירה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רז'קרוצקין, אמנון (1993). גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית. **תיאוריה וביקורת** 4, 23-55.
- רם, אורי (2005). **הגלובליזציה של ישראל: מק'וורלד בתל-אביב, ג'האד בירושלים**. תל אביב: רסלינג.
- שוחט, אלה (1991). **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**. תרגום: ענת גליקמן. תל אביב: ברירות.
- שוחט, אלה (2006). **הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- שויצר, אריאל (2017). **קולנוע ישראלי חדש**. תרגום: עדן גרבר. ירושלים: כרמל.
- שטייר-ליבני, ליאת (2013). הקאמבק של הגלות: מיהודי גלותי ליהודי חדש ובחזרה. בתוך סנדרה מאירי ואחרות (עורכות). **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 461-481.
- שפירא, אניטה (1993). **חרב היננה: הצינונות והכוח 1881-1948**. תל אביב: עם עובד.
- שפירא, אניטה (1997). **יהודים חדשים יהודים ישנים**. תל אביב: עם עובד.

Alush Levron. (2016). Creating a significant community: Religious engagements in the film Ha-Mashgihim (God's neighbors). *Israel Studies Review* 31(1), 86–106. <https://doi.org/10.3167/isr.2016.310106>

Boyarin, Daniel (1997). *Unheroic conduct: The rise of heterosexuality and the invention of the Jewish man*. University of California Press.

Cassirer, Ernst (1946). *The myth of the state*. Yale University Press.

Chyutin, Dan (2016). A hidden light: Judaism, contemporary Israeli film, and the cinematic experience (Doctoral dissertation). University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA.

Chyutin, Dan & Yael Mazor (2020). Israeli cinema studies: Mapping out a field. *Shofar* (West Lafayette, Ind.), 38(1), 167–. <https://doi.org/10.5703/shofar.38.1.0167>

Genette, Gerard ([1982] 1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. translated by Channa Newman & Claude Doublinsky. University of Nebraska Press.

Malinowski, Bronislaw (1948). *Magic, science, and religion, and other essays*. Waveland.

Morris, Benny (1990). *1948 and after: Israel and the Palestinians*. Oxford, UK: University Press.

Munk, Yael (2013). Memory of a death foretold: Fathers and sons in Assi Dayan's 'Trilogy'. In Raz Yosef & Boaz Hagin (eds.). *Deeper than oblivion: Trauma and memory in Israeli cinema*. Bloomsbury Academic, pp. 147–167.

Pappe, Ilan (1992). *The making of the Arab-Israeli conflict 1947–1949*. London: I.B. Tauris.

Peleg, Y. (2015). Secularity and its discontents: Religiosity in contemporary Israeli culture. *Jewish Film & New Media, Suppl. Special Issue: Israel Film and Television* 3(1), 3–24.

Peleg, Y. (2016). *Directed by God: Jewishness in contemporary Israeli Film and Television*. University of Texas Press.

Zanger, Anat (2003). Hole in the moon or Zionism and the binding (Ha-Ak'eda) myth in Israeli cinema. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, vol. 22, no. 95, Fall 2003. Purdue University Press.



ד"ר אדם צחי, ראש החוג לתקשורת במכללה האקדמית הרצוג, ומרצה לקולנוע בבית הספר לתיאטרון במכללה למינהל.

דוא"ל: adamtsachi@gmail.com