

טעויות בשמש: קריאה בדרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש

איחי חרל"פ

מבוא: אפקט חרבת חזנה

מסלול הקריירה של [רם] לוי הוא [...] בכואה להשתלשלות העגומה של תולדות מחלקת הדרמה של הטלוויזיה הישראלית (אורנה שוורץ ואמיר רותם).¹

בשנת 1981 שודרה ב"טלוויזיה הישראלית", לימים "הערוץ הראשון", דרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש. הדרמה התבססה על סיפור קצר בשם זהה לאדם ברוך.² ביים אותה רם לוי, אחד הבמאים הבולטים של הערוץ הציבורי, ולימים, זוכה פרס ישראל לתקשורת. בשונה מן הדרמה שביים לוי ארבע שנים קודם לכן, חרבת חזנה, ומן הדרמה שיביים חמש שנים מאוחר יותר, לחם, אשר הפכו להיות הדרמות הידועות ביותר של לוי ונכנסו לקנון היצירה הישראלית,³ אינדיאני בשמש שקעה במובנים רבים בתהומות השכחה ונותרה מוכרת לידועות ויודעי ח"ן בלבד. כמובן שאין זו הדרמה היחידה של הטלוויזיה הישראלית או של לוי שלא נכנסה לקנון היצירה הטלוויזיונית (או הקולנועית), כי חוקרי וחוקרות קולנוע נוטים להתייחס ליצירתו במחקר הקולנוע שלהם). אולם, כפי שאראה במאמר זה, נראה כי אינדיאני בשמש איננה רק עומדת כרונולוגית בין חרבת חזנה ללחם, אלא נושאת בחובה תמות מרכזיות המופיעות בשתי הדרמות החשובות הללו, בדגש על הקונפליקט הלאומי (חרבת חזנה) והקונפליקט המעמדי-אתני (לחם) ואף מציעה פירוק של אותן תמות והרכבה מחדש שלהן. מטרתו של מאמר זה, אם כך, היא לחזור לדרמה אינדיאני בשמש ולהצביע על שני הנדבכים בה: האחד, זהו טקסט מורכב ועשיר, הדורש התייחסות מעמיקה (וההכרה בו ככזה תאפשר, אולי, להפכו באיחור לטקסט קנוני). האחר, זהו טקסט פורץ דרך, המציע שאלות ותשובות מורכבות הנוגעות לזהויות אתניות, לאומיות ומגדריות בחברה הישראלית.

1 אורנה שוורץ ואמיר רותם, "הישרדות", סרטים 2, 1986, עמ' 10.

2 אדם ברוך, "אינדיאני בשמש", הוא היה גיבור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 21-24.

3 אורי קליין, "לא על לחם לבדו". עכבר העיר (30/7/2009).

את הניסיון להבין את הדרמה אינדיאני בשמש יש להתחיל בחרבת חזעה, הדרמה הטלוויזיונית האחרונה שביים לוי לפני אינדיאני בשמש. חרבת חזעה מציגה באופן ריאליסטי, ולעיתים אף באופן יבש – או בניסוחו של ג'אד נאמן, "ללא כחל ושרק [...] בביצוע קר ושקול" – את עקירת הפלסטינים ואת גירושם מכפרם בידי חיילי צה"ל בשנת 1948. הסרט, כמו הסיפור שהסרט מתבסס עליו, "סיפור חרבת חזעה" לס' יזהר,⁵ מסופר מנקודת מבטו של חייל ישראלי בשם מיכה (שמגלם דליק וולניץ') והוא מציג את הייסורים שלו (לצד שיתוף הפעולה המלא שלו, כמו חיילים "יורים ובוכים" אחרים בתרבות הישראלית) בעקבות ביצוע פקודת הגירוש.⁶ העיבוד הטלוויזיוני, כפי שמדגישה יעל מונק, מעמיד את מיכה בעמדה של משקיף מהצד, חסר יכולת השפעה על האירועים הלא מוסריים המתרחשים לידו ובשמו, בניגוד חריף לדימוי החייל הישראלי היוזם והמשתתף במעשים הרואיים ומוסריים.⁷ הדרמה, טוענת מונק במקום אחר, הטילה "ספק בצדקת הדרך של הצבא באותן שנים ואולי גם בפרויקט הלאומי כולו".⁸ בעיני חוקרי וחוקרות קולנוע וטלוויזיה היא נקודת ציון מרכזית בתולדות הקולנוע בישראל, בהיותה ה"ניסיון הראשון לייצוג ביקורתי יחסית של הסכסוך [הישראלי-פלסטיני]";⁹ וה"סרט הפותח" של "מחזור סרטים עלילתיים" המציגים גם את הזווית של הפלסטינים לסכסוך,¹⁰ סרטים שכונו בשמות שונים כמו "הגל הפלסטיני",¹¹ "קולנוע הזר והחריג"¹² ו"סרטי הסכסוך".¹³

על אף הטענה ששידור הדרמה חרבת חזעה היה אות הפתיחה לגל של סרטים פוליטיים, יש לזכור שעצם השידור של הדרמה בטלוויזיה, והתגובות לשידור זה, הובילו להיעלמות כמעט מוחלטת של הסכסוך הישראלי-פלסטיני מהדרמה הישראלית בטלוויזיה. רבות נכתב

- 4 ג'אד נאמן, "אנתולוגיה קצרה: ייצוגי הסכסוך בקולנוע הישראלי", יחזקאל רחמים ודניאל בר-טל (עורכים), רק על הסכסוך לדבר ידעתי: סוציולוגיה לקונפליקט בחברה הישראלית-יהודית, תל אביב: מכון וולטר ליבך לחינוך לדו-קיום יהודי ערבי, אוניברסיטת תל אביב, 2006, עמ' 48.
- 5 ס' יזהר, "סיפור חרבת חזעה", ארבעה סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 41-111.
- 6 "יורים ובוכים" הוא מונח ביקורתי שעלה בעקבות התכנים שהעלתה החוברת שיח לוחמים והוא מצביע על "יפי נפש מתייסרים המלקים את מצפונם על האכזריות הנגזרת ממעשה הלחימה". אלון גן, "חשופים בצריח ושיח לוחמים כצירי זהות מתפצלים", ישראל 13 (2008), עמ' 278.
- 7 Yael Munk, "From National Heroes to Post-national Witnesses: a Reconstruction of the Israeli soldiers' Cinematic Narrative as Witnesses of History", Ranen Omer-Sherman and Rachel S. Harris (eds.), *Narrative of Dissent: War and Narrative in Israeli Society and Culture*. Detroit: Wayne State University Press, 2012, p. 306
- 8 יעל מונק, גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 40.
- 9 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2005, עמ' 236 [ההערה שלי. א"ח].
- 10 נאמן, הערה 4 לעיל, עמ' 48.
- 11 שוחט, הערה 9 לעיל, עמ' 234-266.
- 12 נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודה לקולנוע, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993, עמ' 175-285.
- 13 נאמן, הערה 4 לעיל.

על התגובות הקשות לשידור חרבת חזעה,¹⁴ כאשר אחת התגובות הבוטות והקשות היתה ביקורתו של יוסף (טומי) לפיד אשר טען כך:

אילו בראש מחלקת ההסברה של פת"ח ניצב גאון – לא יכול להמציא כדבר הזה. אילו את התעמולה הערבית ניהל גבלס – לא יכול היה להצליח יותר. אילו בטלוויזיה שלנו ישב גיס חמישי – לא יכול היה לעשות שירות טוב יותר למדינה.¹⁵

התקפותיו של לפיד קיבלו משנה תוקף, כאשר זה התמנה כעבור שנה ליושב ראש רשות השידור. תפיסתו השפיעה באופן מהותי על אופייה של הטלוויזיה בכלל, ועל אופייה של הדרמה בפרט, או כפי שניבא יעוד לבנון בתחילת הקדנציה של לפיד:

למרות הסכם השלום עם מצרים רואה לפיד את ישראל כאומה הנתונה עדיין במצב של מלחמה. לדעתו, במצב של מלחמה אין צורך לעזור לאויב [...] את הכתבה על הריסת בית המחבל בכפר סילוואן ודאי לא היה מאשר לשידור כפי שהוצגה. לדעתי יעמיד לפיד את מניעת ה"סילוואנים" בראש סדר העדיפויות שלו.¹⁶

ואכן, נבואתו של לבנון התגשמה. לפחות על פי תפיסתו של השמאל הציוני בישראל ושל חלק מהיוצרים, ותקופתו של לפיד נתפסה כתקופה שהקונצנזוס היה העיקרון המנחה של השידורים. כך סיכם את שנות כהונתו של לפיד (1979–1984) משה צימרמן:

עידן יוסף לפיד כמנכ"ל רשות השידור, שהחל ב-1979, מצליח אט אט לתת אותותיו. הנושאים הפרובוקטיביים נעלמים מהמרקע, וגם אם מועלה נושא בעל פוטנציאל לעורר מחלוקת, הוא מנוטרל [באמצעים שונים] [...] כך נמנעים במאים אלה (ובאמצעותם הטלוויזיה כולה) ממחלוקות מיותרות, ולכאורה נוצר שקט תעשייתי.¹⁷

את האווירה הזאת, שיוצרים ויוצרות חוששים להביע בה עמדות ביקורתיות, מעלה רם לוי בראיונות שונים עמו. כך, לדוגמה, בריאיון בשנת 1986 הוא מתאר:

רציתי לעשות סרט על פרשת כפר קאסם. טענתי שיש בפרשה הזאת, שמלאו לה 20 שנה, עניין ציבורי רב. לארדווקא במובן השלילי, שהרי האנשים המעורבים נשפטו והמדינה חשפה בפומבי מעשה מאוד מביש. פניתי ללפיד, הוא סירב אפילו להיפגש איתי.¹⁸

14 ראו: אניטה שפירא, "חרבת חזעה – זיכרון ושכחה", סדן 5 (2002), עמ' 45–97; Tasha G. Oren, *Demon in the Box: Jews, Arabs, Politics, and Culture in the Making of Israeli Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 156–191.

15 מצוטט אצל שפירא, שם, עמ' 81.

16 יעוד לבנון, "לפיד המהפך", קולנוע: עיתון ישראלי לקולנוע וטלוויזיה 4 (1979), עמ' 2–3.

17 משה צימרמן, חזר במצלמה: עיונים בקולנוע ישראל. תל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 98–99.

18 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

ובריאיון מאוחר יותר, כאשר הוא דן בתקופתו של אורי פורת כמנכ"ל רשות השידור, הוא מספר:

אורי פורת היה מנכ"ל רשות השידור והוא כתב קודם לכן ביקורת חריפה על חרבת חזעה אני לא ידעתי לאן אני הולך ומה הסיכויים שלי לעשות משהו בכלל. כשכירים בטלוויזיה כולנו הרגשנו – לא רק אני – שעומדים להעיף אותנו [...] אז הרגשתי את ההרגשה של שלמה אלמליח [גיבור הסרט לחם] לקראת סוף הסרט, כשהוא שם את השמיכה על הראש ואמור כאילו "שהעולם יקפוץ לי". ואז העולם קופץ לו והוא מת. אני לא מתתי, עשיתי סרט, אבל המחשבה הזאת היתה המחשבה שלי.¹⁹

מתוך אווירה זו מתבררת טענתם של שוורץ ורותם לפיה "מאז חרבת חזעה הנושא היהודי-ערבי הוא 'יוק' מבחינתו של רם לוי [...] וכשרם לוי יודע שהדרמה שהוא עושה היא – במקרה הטוב – יחידה בשנה, הנטייה הטבעית היא 'ללכת על בטוח', בלי נסיגות חריגים מידי".²⁰ והם אף מוסיפים אמירה כללית יותר כי "מאז המהפך השלטוני בישראל, ב-1977, אין סרטים תיעודיים פוליטיים בטלוויזיה הישראלית, כשם שגם אין כמעט דרמות מקוריות".²¹ דברים דומים טוען רוגל אלפר בסדרת הטלוויזיה שלו אתם שם בבית כאשר הוא אומר כי "אחרי השידור של חרבת חזעה הטלוויזיה הישראלית מעולם לא חזרה להיות כשהייתה", ורם לוי מוסיף באותו הפרק כי "מחלקת הדרמה במידה רבה מאוד מתה. בטח שלא נגעה יותר בנושא היהודי-ערבי".²²

אולם דבריהם של החוקרים והחוקרות השונים, כמו דבריו של לוי בעצמו, אינם מדויקים לגמרי, לפחות בנוגע ליצירתו של לוי, אשר באחד מהראיונות עמו הוא טוען שמכיוון שעמדתו הפוליטית היא מבחינתו "עמדה קיומית", הוא למד "להכניס דברים בדלת האחורית".²³ אחת הדוגמאות ל"הכנסה של דברים בדלת האחורית" הייתה דרמת הטלוויזיה של לוי משחקים בחורף. הדרמה עוסקת באופן מפורש במושבה יהודית תחת שלטון בריטי אכזר, אולם שידורה בשנת פרוץ האינתיפאדה הראשונה והצגת היהודים בדרמה באופן ביקורתי – מספקים תחושה שהיצירה מנסה להגיד כאן דבר מה על כיבוש אחר.²⁴ זאת ועוד, נורית גרץ וגל חרמוני טוענים, בעקבות קריאה אינטר-טקסטואלית עם חרבת חזעה, כי על אף העיסוק הגלוי שלה בשלטון המנדט בארץ בשנת 1946, הדרמה מציעה למעשה התקה לאירועי 1948, ובראשם גירוש הפלסטינים מכפריהם.²⁵

19 זהבה כספי, שמוליק דובדבני, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, רון לסרי, מירי פלד, מיכל פלס-אלמגור, אורי רוזנברג ועירית רונן. "התמונה שלא צולמה היא לעיתים התמונה החזקה ביותר בסרט": ראיון עם רם לוי, מכאן יג (2013), עמ' 224.

20 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

21 שם, שם.

22 רוגל אלפר ועמי אמיר, אתם שם בבית, ערוץ 8, HOT, 2012, פרק 4.

23 שוורץ ורותם, הערה 1 לעיל, עמ' 12.

24 רם לוי, משחקים בחורף, הטלוויזיה הישראלית, 1987.

25 נורית גרץ וגל חרמוני, "בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוץ: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים", מכאן 13 (2013), עמ' 153.

אם כך, יש להבין את הדרמה אינדיאני בשמש כתוצר של המתח המובנה בין רצונם של היוצרים, ובראשם רם לוי, לבקר את המציאות הישראלית, ומעל לכול את הכיבוש, לבין הרצון להמשיך ולפעול בתוך מערכת שאיננה סובלנית דיה, ואף מתנגדת באופן פעיל לביקורת על מדיניות הכיבוש. מתוך הבנה של מצב עניינים זה, אציע במאמר לקרוא את אינדיאני בשמש דרך "הדלת האחורית", או בניסוח אחר, ב"קריאה חשדנית". קריאה חשדנית²⁶ נוטה לערער על המשמעות המתגלה על פני השטח של הטקסט, רואה בה "עיוות" ואפילו "טעות", וכך חושפת אמת עמוקה יותר, העומדת בבסיס הטקסט.

המעויות של אינדיאני בשמש

לאופר: אינדיאני [...] יודע למה קוראים לך אינדיאני אתה יודע?

אינדיאני: קולומבוס. [...]

לאופר: נכון, קולומבוס. רצה הודי, מצא אמריקה. טעות. גם אתה טעות כנגדו. אתה לא אינדיאני. אם היית אינדיאני, היית בורח.

דיאלוג זה מתנהל לקראת סוף אינדיאני בשמש בין חייל בלונדיני-אשכנזי בשם לאופר [דורון נשר], לחייל ממוצא הודי, המכונה לאורך רוב הסרט "האינדיאני" [חיים גרפי]. לאורך הסרט מלווה לאופר את האינדיאני מבית המעצר בבסיס צבאי (הוא נעצר לאחר שהיכה באכזריות חייל אחר שלעג לו על מוצאו) לבית הכלא הצבאי. תפקידו היחיד הוא לשמור עליו, בזמן שחייל אחר, אטיאס [משה איבגי], נוהג ברכב הצבאי. את הטענה שהוא "טעות" מטיח לאופר באינדיאני לאחר שהאחרון סירב לברוח למרות שהראשון אפשר לו, ואף דחק בו, לעשות כן.

לאופר איננו טוען כי המעשה של האינדיאני הוא טעות, אלא שהוא עצמו טעות. אולי בדומה למתן הכינוי "אינדיאנים" (הודים) לילידים שפגש קולומבוס על היבשת החדשה, שנבע מטעות; אולי כי היצירה כולה, הנקראת על שם האינדיאני, בנויה על אוסף טעויות והטעויות שיש לפענח, או לקרוא ב"קריאה חשדנית".

חשוב להבהיר כי ה"טעויות" שאצביע עליהן במאמר אינן טעויות בימוי, עריכה או תסריט, היכולות לגרום לדרמה טלוויזיונית להיות לא טובה (טענה שאכן עלתה נגד אינדיאני בשמש, כפי שאציג בהמשך), אלא "טעויות" מהותיות יותר, אשר מקורן הוא בנפש, והן מצביעות דווקא על אמת עמוקה. טעויות, אשר בעקבות פרויד, ניתן לראותן גם ככשלים:

במעשה כשל [parapraxis] אני מתכוון לאירועים המתרחשים אצל אנשים נורמליים ובריאים [...] ביצוע טעות כשאנו יודעים כי טעות בידינו [...] מעשי הכשל הם תופעות פיזיות מפותחות ולעולם תהיינה להם כוונה ומשמעות. הם משרתים מטרות ברורות, שבשל מצב פסיכולוגי נתון אינם יכולים להתבטא בכל צורה אחרת. מצבים אלו,

26 תומאס אלסטר ובויעז חגין, זיכרון טראומה ופנטזיה, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 238.

ככלל, מערכים קונפליקט נפשי שאינם מאפשר לכוונה הנסתרת למצוא ביטוי ישיר, ולפיכך הוא מפנה אותה לערוצים עקיפים.²⁷

ניתן להצביע לפחות על שלוש "נפשות" הנתונות ב"קונפליקט נפשי" בעת יצירת אינדיאני בשמש. הראשונה, נפשו של יוצר הדרמה, שעל פי השיח המקובל בקולנוע הוא הבמאי, או האוטר,²⁸ רם לוי. כפי שראינו, מצא לוי עצמו במצב רגיש ופגיע בתקופה שהדרמה הופקה בה. השנייה, נפשה הפצועה של הטלוויזיה הישראלית בכלל, ושל הדרמה הטלוויזיונית בפרט, אשר בעקבות הטרומה שחוותה עם שידור הדרמה חרבת חזעה הוציאה תחת ידה סרט גדוש בטעויות. השלישית, נפשה של האומה הישראלית, אשר הדרמה מופקת בה והיא קהל היעד. כפרפרזה על דבריו של זיגפריד קראקוור על הקולנוע, מדובר בטקסט המשקף את המצב הפסיכולוגי של האומה, את השכבות העמוקות של המנטליות הקולקטיבית שלה, כאשר הוא מרמז (אך לא מראה באופן ישיר) על התליכים נפשיים מוסתרים – ויותר מכך, על הרצון להדחיק אותם.²⁹

אם כך, נפשו של היוצר מתערבבת לה עם נפשה של האומה ועם נפשו של המדיום, מה שמוביל לסרט גדוש ב"טעויות", כשלים או מה שמכנה תומס אלסטר, בעקבות פרויד, פרפקסיס (פעולת כשל):

כאשר אופן של ייצוג תיעודי או "ריאליסטי" – המעניק לנו את האשליה שאנו עדים למצב עניינים "אובייקטיבי" הנובע מעמדת ידע משוערת – מכיל טשטוש, הצללה או "שארית", שבעטיים השקיפות הזאת מופרעת באמצעות ידע־נגדי המבוסס על השלכה ולא על המוכן מאליו.³⁰

במילים אחרות, ניתוח פרפקטי מתבקש כאשר טקסט שבו דימויים היוצרים תחושה של ייצוג מציאות אובייקטיבית, כולל סתירות וטעויות המעמידות את הפרשנות הריאליסטית בסימן שאלה, וכמו משקפות מציאות נפשית־סובייקטיבית.

על מנת לחדד את הפער בין קריאה ריאליסטית לקריאה פרפקטית, כדאי לבחון תחילה הבנה ריאליסטית של הסרט, כפי שמציע ניצן בן שאול. במאמרו טוען בן שאול כי אינדיאני

27 מצוטט אצל תומאס אלסטר, "הפואטיקה והפוליטיקה של הפרפקסיס", מאנגלית: מריאנה בר. סנדרה מאירי, יעל מונק, עדיה מנדלסון־מעוס וליאת שטיינר־לבני (עורכות), זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013, עמ' 414–415.

28 המונח "אוטר", שמשמשים בו בכתיבה התיאורטית על קולנוע, מקורו במלה הצרפתית *auteur*, שמשמעותה המקורית היא סופר (*author*, באנגלית). מסוף שנות החמישים החלו להשתמש במונח זה על מנת לתאר במאי קולנוע המצליחים להביע את אישיותם באמצעות היצירה הקולנועית שלהם. השיח הטלוויזיוני על אודות תפקיד האוטר שונה מהשיח הקולנועי בכך שהוא מתמקד דווקא בתסריטאי/ת ורואה בו/ה אחראי/ת על היצירה. רם לוי קיבל מעמד של אוטר לא בגלל התסריטים, שלעיתים השתתף בכתיבתם, אלא בגלל היותו הבמאי של הדרמות.

29 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947, pp. 6–7

30 אלסטר, הערה 27 לעיל, עמ' 417 [ההדגשה שלי, א"ח].

בשמש הוא חלק מקורפוס סרטים הבוחן את המתחים העדתיים בקולנוע הישראלי, ומוצגת בו "האיבה הבין עדתית, הרצון להינתק [ו]חוסר המוצא שברצון זה", והוא ממשיך וכותב:

הרעיון של הסרט הוא שיש להפריד בין מזרחים לאשכנזים בשל מתחים גזעיים ושוונות תרבותיות. רעיון זה מועבר דרך רעיון נוסף, לפיו גברים בעלי אופי חזק מגדירים את עצמם מתוך עימות ולומדים להעריך איש את אורח חייו של רעהו. רעיון זה מאפיין גיבורים של מערבונים, המאוזכרים בשם הסרט, אינדיאני בשמש, ומתבטא ביחסי השנאה-אהבה שבין לאופר האמיץ [...] לבין הפרא האציל כהה העור [...] מעניינים יותר המועקה והאיום שהסרט מעביר באמצעות פרישתו המרחבית. שני המרחבים שבהם מתרחש הסרט (מחנה צבאי נידח ועיירת פיתוח נידחת) מסוגרים, מכודדים, ומתחת לפני שטח שקטים רוחשת בהם אלימות עצורה המתפרצת מדי פעם (בדומה לאופיו של ההודי השתקן).³¹

צודק בן שאול שיש בדרמה אינדיאני בשמש מן המועקה, אולם הכפפת הסרט לנרטיב שבן שאול מתאר במאמרו, נרטיב המדגיש שינויים בייצוגי מזרחים בקולנוע הישראלי (על אף שאינדיאני בשמש היא דרמת טלוויזיה),³² מוביל אותו עצמו למספר "טעויות". המרכזית שבהן היא טענתו שהדרמה מתרחשת במרחב של עיירת פיתוח, שלמעשה איננה מופיעה בדרמה כלל, ובמקומה מופיע מושב עובדים חקלאי.³³

אם מדובר בעיירת פיתוח ואם מדובר במושב עובדים, ה"טעויות" של בן שאול, או ליתר דיוק הקריאה הלא-חדשנית שלו, מובילה אותו לראות במערכת היחסים שבין לאופר והאינדיאני מערכת יחסים בין "גברים בעלי אופי חזק" וסינקדוכה למערכת יחסים בין מזרחים ואשכנזים. אך קריאה של הסרט דרך הטעויות, הכשלים או הפרפרקסיס, מגלה שתי אמות שהסרט מטשטש; הראשונה, הדרמה, יותר מאשר משקפת מערכת יחסים בין מזרחים לאשכנזים, מפרקת קטגוריות תרבותיות. בראשן, האופוזיציות הבינרית "הודי-ערבי" ו"אשכנזי-מזרחי". הדרמה אף נוגעת דרך פירוק זה במערכת יחסים אחרת המושקפת לאורך שנות השמונים בדרמה הישראלית בטלוויזיה – מערכת היחסים בין היהודים-ישראלים לבין הפלסטינים. האמת השנייה היא שמערכת היחסים בין האינדיאני ללאופר איננה מערכת יחסים בין "גברים בעלי אופי חזק" – מבחינת התוכן, הסגנון והמבנה הנרטיבי – אלא מערכת יחסים בעלת ממדים קוויריים, המפרקת אף היא קטגוריות תרבותיות. על אף הקשר ההדוק בין האמתות, מאמר זה ייבחן כל אחת מהן בנפרד.

31 ניצן בן שאול, "מתחים בין עדתיות ללאום וביטויים בייצוג המרחב בקולנוע הישראלי", ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל 14 (2008), עמ' 160–161 [ההדגשות שלי, א"ח].

32 כותרת המאמר של בן שאול מבטיחה דיון ב"קולנוע הישראלי". למרות זאת הוא מנתח במאמרו גם דרמות טלוויזיה, תוך שהוא מתעלם מהמדיום שהן מופקות בו ומשודרות בו, ומההיסטוריה של מדיום זה. כאשר הוא מכנה את דרמות הטלוויזיה "סרטים" הוא מקשר אותן להיסטוריה אחרת, ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי – שאמנם קשורה להיסטוריה הטלוויזיונית, אך כפי שהצגתי היא שונה ממנה – לעתים באופן משמעותי.

33 אולי ראה בן שאול לנגד עיניו את עיירת הפיתוח המככבת בדרמה אחרת של רם לוי, לחם.

מעויות בדיהוי

הדרמה אינדיאני בשמש מבוססת כאמור על סיפורו של אדם ברוך "אינדיאני בשמש", אולם היא מציעה לו פרשנות חופשית ורחבה למדי. הסיפור הקצר, ארבעה עמודים וחצי אורכו, מציע בבסיסו סיפור על חייל המלווה חייל ממוצא הודי לכלא, ואף מספק לסרט מספר אירועים ודיאלוגים מרכזיים. השינויים, ולו הקטנים שבהם, שמכניסה האדפטציה לסיפור ולדיאלוגים, משנים את משמעות הדרמה באופן מהותי. כך, לדוגמה, לקראת סוף הסיפור מתאר המספר־הגיבור של אינדיאני בשמש את הדיאלוג הבא בינו לבין האינדיאני: "אמרתי לו, יכול להיות שבכלל לא צריך לקחת אתכם לצבא, מספיק חודש אימונים, שייתנו לכם נשק ותישארו כאן [במושב]. והוא אמר, עכשיו אתה מדבר".³⁴ כאשר נכנס הדיאלוג לדרמה הטלוויזיונית, הוא מופיע כמעט מלה במלה כמו בסיפור, אך בתוספת מלה אחת משמעותית, "אוטונומיה". לאופר אומר: "בכלל לא צריך לקחת אתכם לצבא, מספיק חודש־חודשיים אימונים, תקבלו רובים, תשמרו על עצמכם, תקבלו אוטונומיה".

מהיכן הופיעה המלה "אוטונומיה" בטקסט העוסק ביחסים בין אשכנזים למזרחים? הרי המלה אוטונומיה מובילה בשנת 1981, שנת שידור הדרמה, לעולם אסוציאטיבי אחר – להסכם השלום עם מצרים, בו הבטיחה ישראל לספק אוטונומיה לפלסטינים.³⁵ נראה כי הסרט רומז כי את ההפרדה המובטחת בהסכם השלום עם קהיר בין הישראלים־יהודים לבין הפלסטינים יש לעשות גם בין האשכנזים למזרחים,³⁶ או לפחות בין הישראלים ליהודים ההודים. ניתן לראות בדברים מטפורה וקריאה לתת למזרחים "אוטונומיה תרבותית", אחרי שהתרבות האירופאית מחקה־כמעט את התרבות של יהדות מדינות ערב. אם במטפורות עסקינן, הרי לאלו יש נטייה להרחיק את הטקסט ממשמעותו המילולית, או כפי שחוקר הטלוויזיה ג'ון פיסק מציון, הן מאפשרות לטקסט הטלוויזיוני להרחיב את המשמעות שבו ולהיות פוליטמי, דהיינו רב משמעי.³⁷ במילים אחרות, גם אם אראה בדבריו של לאופר מטפורה המתארת את היחסים הרצויים בין מזרחים ואשכנזים בישראל, המשמעות המילולית של המונח, הקשורה למערכת היחסים בין הישראלים לפלסטינים, אינה נעלמת.

34 ברוך, הערה 2 לעיל, עמ' 24.

35 David Newman and Ghazi Falah, "Bridging the Gap: Palestinian and Israeli Discourses on Autonomy and Statehood," *Transactions of the Institute of British Geographers* 22, 1 (1997), p. 115

36 דברים ברוך זו מבטאת ויקי שירן – אחת הפעילות המרכזיות, אם לא הדמות הנשית המרכזית, של תנועות המחאה החברתיות שקמו בשנות השבעים ושל השיח המזרחי שצמח בסוף שנות התשעים – בכנס שנערך בשנת 1999 בנושא "נקודות מבט מזרחיות של חברה ותרבות בישראל". היא ביקשה מהנוכחים לנקוט בביטוי "הסכסוך המזרחי־אשכנזי" כפרפרזה ברורה ל"סכסוך הישראלי־פלסטיני". ויקי שירן, "המזרחיות: גם השנה תהיה שנה שחונה", גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי־האלר (עורכים), קולות מזרחים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלית, ירושלים: מסדה, 2005, עמ' 95.

37 ג'ון פיסק, "טלוויזיה: פוליטמיות ופופולאריות", דן כספי (עורך), תקשורת המונים – מקראה. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995, עמ' 183.

זאת ועוד, "אוטונומיה" אינה המטפורה היחידה המקשרת בין אינדיאני בשמש לבין הסכסוך הישראלי-פלסטיני. כפי שטוען בן שאול, אינדיאני בשמש מתיקה את המתח העדתי למחוזות המערבון על מנת לחדד את המתח הגברי בין הדמויות. אולם אין זו הפעם הראשונה שהיצירה האודיו-ויזואלית הישראלית משתמשת במערבון כמטפורה, או ליתר דיוק כמטונימיה לסיפור הישראלי-ציוני; הקולנוע והטלוויזיה הישראליים ידעו "מערבונים" רבים. כפי שנורית גרץ מראה במחקרה, הקולנוע הלאומי-ציוני השתמש בקונבנציות של מערבונים על מנת לחדד את המיתוס של "מעטים מול רבים" בכך שהוא "פרש את מלחמתם של המתיישבים היהודים בשממה הפראית ובנציגיה (הערבים) במתכונת המאבקים של מתיישבי המערבון בטבע הפראי ובנציגיו (רועי הבקר, האינדיאנים)".³⁸ לדברי אלה שוחט, הפלסטינים, שלחמו בחלוצים, נדמו בתרבות הישראלית לאינדיאנים שלחמו במתיישבים. המזרחים, בהמשך האנלוגיה לתרבות האמריקנית, נתפסו בשיח הציוני כ"שחורים", רעיון שהתחזק לאחר שראשי המאבק המזרחי בתחילת שנות השבעים אימצו את הכינוי "הפנתרים השחורים".³⁹

קשה לראות ביהודי ממוצא הודי הנקרא "אינדיאני" סינקדוכה למזרחים (כפי שמציע בן-שאול); סביר יותר לראות באינדיאני מטונימיה לאינדיאנים המקומיים, הפלסטינים. אולי אין זה מקרי שברגע שלאופר מטיח באינדיאני שהוא טעות הוא גם מציין לראשונה את שמו, בנג'ו, כאשר הוא מנסה להסיר את המסכות שהדמות והדרמה עוטות.

אולם נראה שלא רק האינדיאני הוא "טעות", או שמא הטעיה, היוצרת "טשטוש, הצללה או שארית",⁴⁰ ובמעבר בין הסיפור לדרמה הטלוויזיונית נעשו "טעויות" והטעויות נוספות. כך, לדוגמה, בזמן שרוב הדרמה מתרחשת במכונית הנוסעת צפונה, בנסיעה היוצרת מתח בין שלושה גברים, עלילת הסיפור "אינדיאני בשמש" מתרחשת באוטובוס מאסף הנוסע לכיוון חדרה.⁴¹ את המעבר מאוטובוס למכונית ניתן לנמק בשיקולי תקציב, שכן צילום במכונית זול יותר מצילום באוטובוס. עם זאת נראה שהמעבר למכונית, שנוהג בה אדם שלישי, נעשה מטעמים דרמטיים; כך גם שילב לוי דמות נוספת (דליה) בדרמה חרבת חזנה. לוי הסביר זאת ביום עיון שנערך לכבודו במסגרת כנס פיקציה באוניברסיטת תל אביב:

סימן השאלה השני הוא – "למה דליה?". ביחידה הלוחמת בסיפור חיזעה של יזהר אין נשים. בסרט יש. אחת. אלוטנטית. שמה דליה. היא מחדרה. והיקף החזה שלה לא

38 גרץ, הערה 12 לעיל, עמ' 70–71 [ההדגשה שלי, א"ח]. בשלב מאוחר יותר "המערבון שב והופיע" ב"קולנוע הזר והחריג" שהחל לצמוח בסוף שנות השבעים. אולם הפעם שימש המערבון לא על מנת להצדיק את המעשה הציוני, אלא על מנת לבקר אותו (שם, עמ' 209). גרץ מתמקדת בקולנוע ודיונה מסתיימת בסוף שנות השמונים, אך גם הטלוויזיה ידעה "מערבונים". למשל: הדרמה הבודדת הקרב על תל חי (עודד רסקין, 1999, ערוץ 2), שסיפור הקרב על תל חי הוצג בה במתכונת של מערבון; סדרת הטלוויזיה תמרות עשן (עודד דוידוף ונח סטולמן, 2009–2011, HOT 3, התכתבה אף היא עם הסוגה. ראו: ניב שטנדל, "תמרות עשן 2: תנו לי תנו לי מסתורין", עכבר העיר (12/10/11).

39 אלה שוחט, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 326.

40 אלסטר, הערה 27 לעיל, עמ' 417.

41 ברוך, הערה 2 לעיל, עמ' 21.

ברור. מה היא עושה כאן? [...] היא נמצאת בסרט מטעמים מבניים. סיפורו של יזהר כולו תיאור מופלא אבל העלילה שלו, חד-כיוונית. היחידה נכנסת לכפר, לא נתקלת בהתנגדות. מבצעת את המשימה וזהו. את האלחוטנית דליה [...] נטלנו מסיפור אחר של יזהר – "שיירה של חצות". עלילת המשנה בסרט, זו שדליה נמצאת במרכזה, נועדה להוסיף נדבך לעלילה המרכזית. לחזק את מוטיב האינאונות של מיכה. הוא משתוקק לדליה, משתגע להתחיל איתה. אבל נכשל טוטאלית בכל ניסיון כזה.⁴²

את הסיפור "אינדיאני בשמש" כתב אדם ברוך, אך נראה כי בדומה לדליה, גם המכוננית המופיעה בדרמה אינדיאני בשמש הגיחה מסיפור של יזהר; הכוונה היא לסיפור "השבוי", שנדפס באותו קובץ סיפורים עם "סיפור חירבת חזעה".⁴³ "השבוי" מתאר את סיפורו של חייל ישראלי במלחמת 1948 המוביל שבוי פלסטיני למעצר, ואת המחשבות וההיסוסים שלו בנוגע למשימה זו. לקראת סוף הסיפור החייל שוקל לאפשר לשבוי לברוח, או בלשונו:

הנה כאן נעצור את הג'יפ, על יד הוואדי, נוריד את האיש, נפקח עיניו, נפנהו אל ההרים, נצביע היישר ונדבר אליו: לך הביתה בן אדם [...] עתה נוטל האיש רגליו ואץ לו הביתה [...] למה לא? מי מעכב? פשוט, הגון, אנושי. קום איפוא ועצור את הנהג.⁴⁴

אמנם לאופר אינו "פוקח את עיניו" של האינדיאני, אך הוא פותח את אזיקו וקורא לו לברוח; על אף שהאינדיאני מסרב להצעה, לאופר מממש בכך את הפנטזיה של גיבור סיפורו של יזהר.

כך מכניסה אינדיאני בשמש "בדלת האחורית", בידועין או שלא בידועין, את מה שאסור לדבר עליו בדרמה הישראלית של שנות השמונים, או במונחיו של פרויד בדינו על מעשה הכשל, אינדיאני בשמש מבטאת ב"ערוצים עקיפים" את מה שלא ניתן למצוא לו "ביטוי ישיר".⁴⁵ בייצוג העקיף שהסרט המציא ובשורת הטעויות שלו, כפרפרזה לדברים שכותבים אלסטר וחגין על הקולנוע האמריקני:

הוא חושף את הטראומה מבלי להעלימה אך גם מבלי להתעלם מההיבט הטראומתי המיוחד לה – מכך שמדובר במה שעדיין לא הסתיים, במה שעדיין אי אפשר לספר אותו בצורת נרטיב לינארי רגיל, מה שעדיין לא עובר אופן שלם.⁴⁶

מכאן שדווקא ה"טעויות" של אינדיאני בשמש חושפות את האמת על הכיבוש ואת האמת על ההדחקה של הזהות הישראלית, או את האמת של שלוש ישויות: הראשונה, הבמאי,

42 רם לוי, "חירבת חזעה", הרצאה שנישאה במסגרת כנס פיקציה 5, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב, 2015, 3-4 בפברואר.

43 ס. יזהר, "השבוי", ארבעה סיפורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959, עמ' 89-108. אני מודה ליעל שנקר על שהסבה את תשומת לבי לדמיון בין הסיפור לס' יזהר לדרמה אינדיאני בשמש.

44 שם, עמ' 105.

45 אלסטר, הערה 27 לעיל, עמ' 415.

46 אלסטר וחגין, הערה 26 לעיל, עמ' 242.

שעבורו העיסוק בסכסוך הישראלי-פלסטיני היא "עמדה קיומית", אך נאסר עליו לעסוק בכך לאחר שידור הדרמה חרבת חזעה. השנייה, הטלוויזיה הישראלית, אשר בניגוד לאחיה המוערך יותר, הקולנוע, נאסר עליה לעסוק ישירות בסכסוך הישראלי-פלסטיני, ולכן היא יכולה להעלות את הדברים רק בדרכים עקיפות. השלישית והאחרונה, האומה בכללה, ססירבה להכיר בתחילת שנות השמונים, ומסרבת להכיר עד ימים אלו, בעוול שנעשה לפלסטינים הן במלחמת 1948 הן באלימות הנכפית עליהם מדי יום ביומו בשטחים; אלימות שכולנו (היהודים הישראלים) יודעים על קיומה ושותפים לה, אך מעדיפים שלא לדעת; מציאות אשר, בניסוחם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר, מוכנסת כל הזמן לסוגריים, נשכחת, מוכחשת, "אולי כדי לא להשתגע מגודל הטירוף, מעוצמת הרוע, מהאחריות והאשמה על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו".⁴⁷

על אף הנאמר לעיל, אין בדברים אלו כדי לפסול לחלוטין את הקריאה לפיה אינדיאני בשמש הוא טקסט העוסק במתח העדתי ושהאינדיאני מסמל את היהודים שעלו מארצות ערב ומארצות המזרח – אשר קיבלו את הכותרת "מזרחים". טקסט פוליסימי, למרות הפתיחות שהוא מציע, אינו מבטל קריאה אחת כאשר קריאה אחרת עולה במקומה, אלא מאפשר לקריאות השונות להתקיים זו בסמוך לזו.

זאת ועוד: קריאה אינטרטקסטואלית של אינדיאני בשמש לא דרך חרבת חזעה, אלא דרך הדרמה הקנונית שתבוא אחריה, לחם (כפי שעושה ניצן בן שאול), תחדד את העיסוק שלה בפער העדתי, ואף תצביע על פתרון דומה ובלתי אפשרי ששתי הדרמות מציעות, "פתרון המבוסס על הפרדה עדתית-גזעית".⁴⁸

שלישית, ההבנה שהאינדיאני מייצג בו זמנית הן את המזרחי (סינקדוכה) הן את הערבי או הפלסטיני (מטונימיה) מובילה לאחת מהנחות היסוד המרכזיות של המחקר הפוסטקולוניאלי בישראל. המחקר, שהחל לפרוח בשנות התשעים, רואה בקטגוריה "מזרחי" קטגוריה אידיאולוגית מומצאת שאפשרה לאידיאולוגיה הציונית לנתק את היהודים-הערבים מהתרבות הערבית שלהם (שנחשבה תרבות נחותה וגם תרבות האויב) ובו בזמן לחבר אותם לזהות הלאומית הישראלית.⁴⁹ במילים אחרות, בעוד השיח הציוני ניסה לכונן זהות "מזרחית" יציבה וזהות ערבית יציבה – זהויות שהיו חלק ממערכת סְטִיטית של "מהותנות סינכרונית"⁵⁰ והועמדו, כל אחת בתורה, כאופוזיציה בינָרית מול הזהות היהודית-אשכנזית – אינדיאני בשמש מציעה זהות שניתן לקרוא אותה באופנים שונים במערכות משמעות

47 אלסטר אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 33.

48 בן שאול, הערה 31 לעיל, עמ' 159.

49 ראו, לדוגמה: חנן חבר ויהודה שנהב, "יהודים ערבים: גלגולו של מונח", זמן יהודי מלא, 2008. <http://zmanpedia.com/index.php>; יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות. תל אביב: עם עובד, 2003; שוחט, הערה 39 לעיל.

50 הומי באבא, "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי", מאנגלית: עדי אופיר, תיאוריה וביקורת 5 (1995), עמ' 149.

שונוות. טשטוש הזהות של "האינדיאני", כשהוא נע בין "המזרחי" ל"ערבי", מאפשר את קיומו של "המרחב השלישי" או של הזהות ההיברידית, בניסוחו של הומי באבא.⁵¹ כך טשטוש הזהות מספק קטגוריית זהות פוליטית שמתנגדת לשיח הציוני-אשכנזי ומאפשרת קיום מורכב יותר במרחב המקומי. מכאן, ניתן לטעון, שכפי שחברת חזונה הקדימה בעשור את צמיחת ההיסטוריונים החדשים,⁵² כך אינדיאני בשמש הקדים במספר שנים את עלייתו של מה שמכונה השיח (או הנרטיב) המזרחי החדש.⁵³

המבט של לאופר על האינדיאני הוא מבט אוריינטליסטי מובהק. לאופר מייחס לו תכונות הקשורות לזהותו "המזרחית" (היהודית-מזרחית או הערבית), כמו חוסר רציונליות (מקשר אותה לאמונה הדתית שלו) והיפר-מיניות (משוחח עמו על יחסי המין שהוא מקיים עם אשתו).⁵⁴ אולם חוסר האפשרות למקם את האינדיאני בקטגוריה יציבה אינו מאפשר ללאופר, נציג ההגמוניה היהודית-אשכנזית, להתייחס לנתין שלו בתור "מציאות קבועה, שהינה בעת ובעונה אחת מציאותו של 'אחר' אבל גם מציאות ניתנת למבט וידיעה".⁵⁵ אם אין "ידיעה" של הנתין, אם לא ניתן לקבע אותו במקום אחד, אזי קשה גם לראות בו טיפוס נחות בהתבסס על המוצא הגזעי שלו.⁵⁶

אחת הסצנות המבליטות את הניסיון של לאופר למקם את האינדיאני בקטגוריה מובחנת, המאפשרת להביט בו וללמוד עליו, מתרחשת ליד בית הכנסת במושב העובדים שהאינדיאני גר בו. כשהשניים עוצרים ליד בית הכנסת, שואל לאופר את האינדיאני בחצי חיוך: "הולך להגיד שלום לספר תורה, מה? כנס, למה לא?". האינדיאני משיב לו בכעס, "אתה חושב שאני עם קדמון, אה?". "אינדיאני כנס, אתה יודע שאני לא אספר לאף אחד", עונה לו לאופר. הוא משיב, "אם אני אינדיאני, אני בורח".

אם האינדיאני מייצג את "המזרחי", אין זה מקרי שלאופר מניח על האינדיאני שהוא "עם קדמון", דהיינו דתי. זוהי אחת התכונות המרכזיות שהשיח הציוני ייחס למזרחים. מאפיין זה נועד להבליט את התכונה המבדילה בינם לבין הערבים (הלא-יהודים), או בניסוח של יהודה שנהב "המזרחי צריך להיות גם דתי וגם לאומי על מנת להיפטר מערביותו".⁵⁷ אולם

Homi Bhabha, *The Location of Culture*, New York and London: Routledge, 1994 51
 Judd Ne'eman, "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid", Charles Berlin (ed.), 52
Documenting Israel, Cambridge: Harvard College Library, 1995, p. 129

53 ראו, לדוגמה: גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלים, תל אביב: מסדה, 2005; חנן חבר, יהודה שנהב, ופנינה מוצפי-הלר (עורכים), מזרחיים בישראל: עיון ביקורתי מחודש. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002; אריה קיזל, הנרטיב המזרחי החדש, תל אביב: רסלינג, 2014.

54 בספרו מראה רז יוסף כיצד השיח הציוני (ובייחוד הקולנוע הישראלי) מסמן ערבים ומזרחים כאחד כ"אחר מיני" או "היפר-מיני", "המקיים יותר יחסי מין מהאשכנזים וגם 'עושה את זה' טוב יותר". רז יוסף, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 111.

55 באבא, הערה 50 לעיל, עמ' 149.

56 שם, עמ' 148.

57 שנהב, הערה 49 לעיל, עמ' 44.

הניסיון של לאופר לראות באינדיאני דתי קשור גם לניסיון שלו לראות בעצמו (הדתי לשעבר) חילוני – תכונה חשובה ליהודי החדש שברח מהדתיות "הנשית" שאפיינה את היהודי הגלותי. שנהב מוסיף, כשהוא דן במבט האוריינטליסטי של השליחים הציוניים (והאשכנזים) במדינות ערב, כי "חיפוש התשוקה הדתית אצל היהודים הערבים" נבע משלושה צרכים: למחוק את הזהות הערבית של אותם יהודים, להגדיר שהם ציונים, ולחדד את ההבדל בינם לבין השליחים הציונים-אשכנזים.⁵⁸ אולם מתברר שהאינדיאני לא באמת דתי (הוא ניצל את הסיטואציה כדי להתחמק מלאופר), ודווקא מלאופר מבקשים להשתתף בטקס דתי – והוא מסרב בחוסר נוחות. במילים אחרות, חוסר יכולתו של לאופר להגדיר, לתחם או לדעת את האינדיאני, מובילה גם למצב שזהותו שלו – יהודי אשכנזי וחילוני – מתחילה להיטשטש. בין היתר, הדבר מוביל למערכת היחסים המורכבת בינו לבין האינדיאני, מערכת יחסים שארחיב עליה בחלק הבא.

טעויות ביחסים

אילו ניתן ל"אינדיאני בשמש" קצת קצב, היה זה סרט ממש [...]. לא כל יום אפשר לומר זאת על מכמני ה"אמנות" שהטלוויזיה מקרינה. ביצירה, בלי מירכאות, היו אווירה, עלילה ורעיון, מלווים בסמלים ורמזים בעלי משמעות עמוקה – לא קיטש [...]. השחקנים רובם ככולם הגישו משחק ראוי לשמו, לא עוויות ותנועות מוגזמות נוסח פסבדו-סטאניסלאבסקי. לורק קוצרו הסצינות של הנסיעה הממושכת במכונית, ההתחלה המייגעת במקצת והאינטרמצו בבית האינדיאני, היה זה סרט טוב מכל הבחינות.⁵⁹

ביקורת הטלוויזיה של טדי פרויס, שהתפרסמה בעיתון דבר בשבוע ששודרה דרמת הטלוויזיה אינדיאני בשמש, משבחת אלמנטים רבים בדרמה, תגובה נדירה מאוד ביחס הביקורת לדרמה הישראלית בטלוויזיה. אולם פרויס מבקר את הסרט בנקודה מרכזית – האטיות שלו. ואכן, במובנים רבים נראה שלמרות אורכו של הסרט, כשעה, הוא איננו כולל אירועים רבים; השתיקות שבו, והסצנות שמצולמות בהן פיסות נוף (אם מופיעים בהן אנשים, אם לא), מרובות למדי. במבט ראשון נראה כי הסרט אינו מצליח למלא הקרנה בת שעה בעלילה שלמה ורציפה, דבר מובן כאשר אנו נזכרים כי הסיפור שהעלילה נלקחה ממנו אורכו ארבעה עמודים וחצי בלבד, ואף הוא אינו מכיל אירועים רבים.⁶⁰

דעתו של פרויס כי קיצור הדרמה, או לחלופין החלפת הסצנות הממושכות בסצנות "קצביות", היו מיטיבים עמה ועושים חסד עם הצופים והצופות, שנויה במחלוקת.

58 שנהב, הערה 49 לעיל, עמ' 112.

59 טדי פרויס, "טלוויזיה", דבר (15/1/1981), עמ' 12.

60 בעשור האחרון אני מבקש מסטודנטים וסטודנטיות שלי לצפות בדרמה אינדיאני בשמש. זהו חלק מחובות הקורס העוסק בטלוויזיה ישראלית. תחושה זו שמתאר פרויס חוזרת לעתים קרובות גם בתגובות של הסטודנטיות והסטודנטים לדרמה, כאשר הם מתלוננים שהיא אטית מדי ושלא מתרחש בה דבר.

אולם פרויס צודק בכך שהקצב של הסרט אָטי למדי. מלבד כמה אירועים שיוצרים התרחשות ברורה או מובילים את העלילה (כגון: האירוע המחולל השולח את שלושת הגברים למסע, המרדף של לאופר אחרי האינדיאני לאחר שהוא חושב שהאחרון ברח לו; האירוע של ספק מכות ספק התגוששות בין לאופר והאינדיאני לקראת סוף הסרט), הסרט כולל סצנות רבות שלא מתרחש בהן דבר, והאטיות משתלטת על הסצנה. אולם אָטיות זו, אבקש לטעון, איננה סרח עודף לדרמה זו, אלא אחת התכונות המכוננות, המגדירות אותה.

תחילה, יש לקשור בין האָטיות של הדרמה לבין הבנה פרפרקטית של הסרט, ולראות בה "טעות" נוספת או כשל החושף אמת פנימית. כפי שמראה תומס אלססר, כאשר הקולנוע הגרמני ניסה להתמודד עם טראומות העבר, לעתים קרובות הוא עשה כן באמצעות "קולנוע אָטי", או בניסוחו:

הקולנוע (הגרמני) לא זו בלבד שהחל לחשוף עקבות שנותרו מעבר מודחק וקבור [...] ולעסוק בנושאים בוהוה [...] הוא גם החל לשקף, כמו גם לחזק, תחושה של השעיית זמן כללית יותר, כאילו נגזר על העבר המסוים הזה להיות הווה נצחי, ולעולם לא לבצע את המעבר מזיכרון להיסטוריה.⁶¹

מכאן שדרך האָטיות מבטאת הדרמה את החוויה שאינה יכולה לבטא בגלוי, חוויית הכיבוש (מנקודת מבטו של הישראלי-יהודי, יש לזכור). חוויה זו אינה עבר נשכח ותו לא, אלא הווה מתמשך שסופו אינו נראה באופק (לא בזמן יצירת הדרמה ולא בזמן כתיבת מאמר זה).

זאת ועוד, נראה כי לא רק הסרט "אָטי", אלא כך גם הגיבור שלו, לאופר. לאופר מציע, כמו מיכה גיבור הדרמה חרבת חזנה, אלטרנטיבה מעניינת לדמות החייל הישראלי. בזמן שהנהג הצבאי, אטיאס, ממחר לבצע את המשימה, למסור את האינדיאני לכלא הצבאי, כדי שיספיק לצפות במשחק כדורגל בערב, נראה לאופר כמי שזמנו בידו. הוא מוכן לעצור במושב של האינדיאני על מנת שייפרד מבני משפחתו; הוא מוכן לשבת במטבח ביתו של האינדיאני ולאחר מכן להסתובב במושב חסר מעש, בזמן שהאינדיאני שוכב עם אשתו בביתם. באופן כללי, למרות המטרה הברורה שמפקדו הגדיר לו, אין הוא רואה בה שליחות חשובה שיש לקיימה, ונראה שהוא נהנה מהעיכובים במסע. כאשר נדמה כי המטרה עומדת להיות מושגת (אם כי בעיכוב ניכר), מבקש לאופר מאטיאס לעצור את הרכב על מנת להשתין, וכאשר הוא עומד לבדו עם האינדיאני מחוץ לרכב הוא משדל אותו לברוח. כאמור, האינדיאני מסרב. בסוף הדרמה, האינדיאני בורח מבית הכלא, לאחר שלאופר מסר אותו (ובכך הצליח, כביכול, במשימתו). אז לאופר פורץ בצחוק עז, וצחוקו אינו פוסק גם כאשר הוא חוזר לבסיס והמפקד שלו מתחקר אותו, תחקיר שלאופר מזוכה בו.

61 אלססר, הערה 27 לעיל, עמ' 408 [ההדגשה שלי, א"ח].

גברים משוטטים, חסרי מעש או מטרה היו ידועים בתרבות ובקולנוע הישראליים שנים מספר טרם עלתה אינדיאני בשמש לשידור. הקולנוע האישי הישראלי, הידוע גם בכינויו של יהודה (ג'אד) נאמן – "הרגישות החדשה", אוכלס בלא מעט גיבורים שכאלה. "בניגוד לקולנוע הציוני, שהעמיד במרכזו גיבורים פעילים, חדורי מוטיבציה והרואים (חלוצים או לוחמים)", הציב במרכזו "קולנוע הרגישות החדשה", לדבריו של אריאל שוויצר "בטלנים רומנטיים" אשר "העבירו את זמנם בשוטטות ברחובות העיר או בבתי הקפה שלה".⁶² שוויצר מוסיף וכותב כי "יש לפרש את אלמנט השוטטות כחתרני ביחס לערכים ציוניים כמו דת העבודה [והעמדה] של מערכת ערכים חדשה שבמרכזה הרעיון שנאמן מכנה: 'הזכות לעצלות'.⁶³ אולם בזמן שגיבורי הרגישות החדשה היו "עצלנים" ברחובות תל אביב, לאופר מתעצל בצבא דווקא. רעיון זה, על פי דליה רביקוביץ, אשר בתקופת שידור הדרמה הייתה מבקרת הטלוויזיה של עיתון מעריב, חתרני ואנרכי. בביקורת מלאת תשבחות על הדרמה היא כותבת:

רק לעיתים רחוקות מפנקת אותנו הטלביזיה בסרטים כה מעולים מהפקה עצמית כמו אינדיאני בשמש [...] הסיטואציה הכללית של כטלה וחוסר יעילות היתה דומה במשהו לסרטי הווי צבאי אמריקאי מן התקופה שלפני מלחמת העולם [...] איש מן החיילים השותפים להתרחשות, לאופר, האינדיאני והנהג אטיאס, לא נראה כאיש צבא מאיזו שהיא בחינה [...] ליצור סרט שכל מגמתו היא תאוה לאנרכיה, לניפוץ מסגרות ולסיפוק נהנתנות אישית או סתם הלכי נפש לא מוגדרים דווקא במסגרת צבאית הוא רעיון מבריק, גם משום שהתאוה לאנרכיה לא פחות מאשר היפוכה היא יסוד רב כוח באמנות, וגם משום שהניגוד בין מדדיו של לאופר ובין מה שנראה כ"אדישותו" היה ניגוד דרמטי מרתק.⁶⁴

באופן לא מקרי, טדי פרויס מתלונן על הקצב של הסרט, ואילו דליה רביקוביץ מתענגת על הקצב שלו ועל "ניפוץ המסגרות" ו"התאוה לאנרכיה" שהוא מציע, לתפיסתה. שירתה של דליה רביקוביץ עצמה נתפסה כ"פורעת סדר, מערערת וחתרנית",⁶⁵ בעיקר בכל הקשור לסמכות הגברית, ולאופוזיציות הבינריות המגדריות, והיצירה שלה מציעה "מרחב שלישי" של "הצטלבויות שבו כל הסימנים התרבותיים הקבועים מתערערים";⁶⁶ תכונות, כפי שראינו למעלה, שניתן לייחס גם לדרמה אינדיאני בשמש.

62 אריאל שוויצר, הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים, תל אביב: בבל, 2003, עמ' 144.

63 שם, עמ' 45. אינדיאני בשמש חורג מסרטי הרגישות החדשה לא רק בהחזירו את גיבוריו לנופים ה"ציוניים" (המחנה הצבאי ונופי הארץ), אלא גם בהכנסת האלמנט שהיה מבחינת "היעדר מובנה" בסרטים אלו – זהותם של יהודים "מזרחים", אשר נעלמו "בצורה כמעט מוחלטת" מסרטים אלו, בעלי הצביון האירופאי המובהק (שם, עמ' 145).

64 דליה רביקוביץ, "התאוה לאנרכיה", מעריב (16/1/1981), עמ' 23 [ההדגשה שלי, א"ח].

65 מיכאל גלזמן, "להאציל אלגנטיות לסבל: על מקומה של דליה רביקוביץ בשירת דור המדינה", מחקר ירושלים בספרות עברית כ"ב (2008), עמ' 133.

66 שם, עמ' 150.

ואכן, הקצב "האטי" של הסרט עלול לפגוע ברעיון הציוני וגם בגבריות של גיבוריו ובראשם לאופר, הזוכה מעצם מעמדו – גבר אשכנזי – בעמדה של גבריות הגמונית. על מנת לחדד טענה זו כדאי לפנות לכתיבתו של ג'ון פיסק על אודות הנרטיב הטלוויזיוני. פיסק טוען שהתפיסה המגדרית המקובלת מגדירה את זהותם של הגברים מתוך מסורות והישגים ואת זהותן של הנשים מתוך מערכות יחסים עם א־נשים אחרים. על כן נרטיבים טלוויזיוניים "גבריים", כמו סדרת צוות לעניין,⁶⁷ נוטים לפתח קו עלילה מרכזי בודד בעל מטרה ברורה, ונרטיבים נשיים נוטים להתמקד בא־נשים ובמערכות יחסים מתמשכות כמו, לדוגמה, אופרת הסבון.⁶⁸ ה"בעיה", ממשיך פיסק, שקרבה בין גברים עלולה להוביל לאינטימיות, שהיא מצדה מהווה איום על אופיו ההומו־חברתי (וההטרסקסואלי) של הקשר. הצבת מטרה אשר למענה הגברים "מתקרבים" זה לזה, הופכת את הקרבה ממטרה לאמצעי. כך הצורך להישען על גברים אחרים נותר בעינו, אך הוא מוחצן למען המטרה המשותפת. הצדקת האינטימיות על ידי מטרה חיצונית משמעה שמערכת היחסים יכולה להכיל תשוקה הומוארוטית ועונג ללא דגשות אשם או פחד מאבדן הגבריות (unmannings), אשר מאפיינים ייצוגים של הומוסקסואלים באידיאלוגיה ההטרסקסואלית.⁶⁹

בחינת הקצב של אינדיאני בשמש בפרספקטיבה זו מבהירה אולי מה הטריד את המבקר (הגבר) והלהיב את המבקרת (האישה).⁷⁰ נראה שאינדיאני בשמש, למרות הפוטנציאל הגברי שיש בסיפור מסע על שלושה גברים בעלי מטרה מוגדרת, מבצע פירוק של המבנה הנרטיבי הגברי, בכך שהוא הופך את המטרה לזניחה ואף מכשיל אותה ברגע האחרון, וגם בכך שהוא מדגיש את התהליך שעוברות הדמויות, על הרגעים שלא מתרחש בהם דבר, על השתיקות. גם מבנה הדרמה, "סרט מסע", שהוא במהותו נרטיב גברי,⁷¹ אינו "מציל" את הדרמה מהמבנה הנרטיבי ה"נשי" שלה.

The A-Team, 1983–1987 67

John Fiske, *Television Culture*, New York: Routledge, 1987, p. 207 68

שם, עמ' 213–212. לא רק ערכי הציונות והגבריות מועמדים בסימן שאלה דרך האטיות של הסרט, אלא גם ערכים הגמוניים נוספים. קארל שונובר טוען לדוגמה, בעקבות בארת ודלז, כי סרטים אטיים מאכלסים בתוכם גיבורים "מבזבזים" (wastrels), אשר נוהגים לבזבז את הזמן (בין היתר דרך היותם מתבוננים ולא עושים), וגם נתפסים כבזבז שיש להיפטר ממנו. הקולנוע האטי, טוען קארל שונובר, הופך את הזמן הריק או הלא פרודוקטיבי לנראה דרך הנוכחות של גופים "בזבזנים" אלו. Karl Schoonover, "Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer," *The Journal of Cinema and Media* 53, 1, 2013, p. 68

70 אין בדברים אלו להפוך את ההבדלים המגדריים לטבעיים. ג'ון פיסק טוען כי ההבדלים שהוא מציע בין נרטיב "נשי" לנרטיב "גברי" אינם הוכחה לקיומה של הפרדה מגדרית, אלא הצבעה כיצד התרבות (הקפיטליסטית) מכוננת גבריות ונשיות דרך טקסטים טלוויזיוניים שונים ודרך אופני קריאה שונים (Fiske, הערה 68 לעיל, עמ' 222). נראה שבמקרה זה המבקר הגבר גם כותב מתוך סובייקטיביות המקבלת את השיח הפטריארכלי, ואילו רביקוביץ מאמצת עמדת סובייקט מתנגדת.

71 "תנועת המסע היא פריבילגיה גברית במובהק וכך גם הטקסטים המכוננים של סיפורי מסע". רוני הלפרין, "אין לי מקום: מסע מהסרטים אחר בית משלהן", הלפרין (עורכת), היכן אני נמצאת: פרספקטיבות מגדריות על מרחב, אבן יהודה: קרן פרידריך אברט והמכללה האקדמית בית ברל, 2013, עמ' 431.

ברם, לא רק המבנה הנרטיבי של אינדיאני בשמש פוגע ב"גבריות" של הדרמה או של הדמויות. קריאה קווירית של מערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני מעלה את השאלה עד כמה יש כאן באמת יחסים הומו-חברתיים בלבד, כפי שניסח בן-שאול "גברים בעלי אופי חזק [ה]מגדירים את עצמם מתוך עימות ולומדים להעריך איש את אורח חייו של רעהו"⁷², או לחלופין מערכת יחסים הומוארוטית. לאורך הדרמה, בסצנות אחדות, נראה שיש מתח מיני בין שני הגיבורים. למשל: ברגע שלאופר פותח את הדלת לחדרו של האינדיאני ורואה אותו שרוע על המיטה בתנוחה מפתה ובוחר אותו כן; או במכונית – אחרי שלאופר והאינדיאני מוצאים עצמם על הרצפה, ספק מתגוששים ספק מתחבקים – השניים יושבים זה לצד זה, מביטים זה בזה ומחייכים [תמונה 1].⁷³

אולם רגע "האיחוד" המעניין ביותר בין האינדיאני ללאופר מתרחש דווקא כאשר לאופר נשאר לבדו בחדר עם זוגתו רונה (לירון נירגד), בסצנה האחרונה של הסרט. לאחר שהתחקיר הסתיים, והמפקד (למגינת לבו) אינו מצליח להוכיח את אשמתו של לאופר בבריחה של האינדיאני, רונה מתחילה לנגן בחלילית את המנגינה של השיר "הייתה צעירה בכינרת אשר בגליל" [תמונה 2].⁷⁴ אנו, הצופות והצופים של הדרמה, שומעים את המנגינה. בזמן זה לאופר מתחיל לשחק עם מהדקי נייר הנמצאים לידו, "מצייר" בעזרתם בית ועץ [תמונה 3], שאנו רואים מנקודת המבט שלו. בשלב זה מנגינת החלילית הדיגיטית הולכת ונעלמת ובמקומה עולה מוסיקה הודית חוץ דיגיטית, או ליתר דיוק "נקודת שמע סובייקטיבית"⁷⁵, הנובעת מנקודת המבט, או השמע, של לאופר.

השילוב של הבית שיוצר לאופר והמוסיקה ההודית שהוא שומע בראשו, הופך סצנה זו (ולמעשה את הדרמה כולה) לא רק ל"נשית", אלא אף לקווירית. בתחילה הפנטזיה של הגיבור מתמקדת בבית. הבית מייצג בתרבות את ה"נשי", וככזה אף עומד במרכזם של נרטיבים טלוויזיוניים "נשיים" רבים, אשר מאפשרים למערכות היחסים המורכבות ולרגשות

72 בן שאול, הערה 31 לעיל, עמ' 160 [ההדגשה שלי, א"ח].

73 כאשר אנו חוזרים כעת ל"אטיות" של הדרמה, ניתן לספק לה גם משמעות קווירית. כפי שטוען שונובר, הוויכוחים על "קולנוע אטי" הם גם על אודות סוגיות של קוויריות או על המשמעות של לחיות באופן קוויר. קוויריות, טוען שונובר, לעתים קרובות מדומה לזמן מבוזבז, לחיים מבוזבזים, לפרודוקטיביות מבוזבזת. קווירים מתענגים בנחת רוח בעוד שאחרים עובדים, כי נראה שלקווירים תמיד יש זמן לבוזבז. Schoonover, הערה 69 לעיל, עמ' 73.

74 הייתה צעירה בכינרת, שיר עממי, לחן: עממי אוקראיני.

75 מוסיקה דיגיטית היא מוסיקה שהמקור שלה מגיע מעולם הסרט (לדוגמה, כאשר דמות שומעת מוסיקה או מנגנת) ומוסיקה חוץ דיגיטית היא מוסיקה שמקורה הוא מחוץ לעולם הסרט והיא איננה נובעת מעולם הרעשים האובייקטיבי הקיים בעולם הדמויות. "נקודת שמע סובייקטיבית" עומדת בין הדיגיטי והלא דיגיטי, כאשר היא מתארת מצב שבו, דרך הסאונד, הצופות מקבלות את נקודת התצפית הסובייקטיבית של אחת הדמויות, לרוב כאשר זו נמצאת במצב של משבר, מחלה או שכרות (שוויצר, הערה 62 לעיל, עמ' 134). במילים אחרות, אלו רעשים, ובמקרה זה מוסיקה, שאחת הדמויות שומעת או מדמה בראשה בלבד.

העולים בעקבותיהן, להתקיים בתוכו.⁷⁶ יותר מכך, לרוב התשוקה לבית, גם בסרטי מסע, מיוחסת לאישה, אשר לעיתים קרובות מלוהקת בהם "כנציגת הביתי המגביל והמוגבל, שלעומתו וכנגדו הגבר יוצא למסע". הגבר, לעומת זאת, מבדיל את עצמו מהנשי והמהביתי באמצעות "היציאה לעולם וההגדרה העצמית בתוכו ובמסגרתו".⁷⁷ נוסף על כך, על אף שזוגתו היא המנגנת לידו, את הבית שלאופר "בונה" מלווה כאמור מוסיקה הודית שהוא מפנטז, מוסיקה שהיא מטונימיה ברורה לאינדיאני. כך, מציע הסרט איחוד (ארוטי או תרבותי) ובניית "בית משותף" דווקא בין שני הגברים ואלטרנטיבה למבנה המשפחתי והביתי הנשען על תשוקות הטרוסקסואליות.

זאת ועוד, המוסיקה ההודית מסמנת שהמסע איננו רק מסע "נשי", המסתיים בבית. במובן מסוים, זהו מסע מהמערב למזרח. כפי שמראה חנה נווה, סיפורי מסע ישראליים רבים שולחים את הגיבורים שלהם, ולרוב את הגיבורות שלהם, "לקונפליקט זהות המתחולל במפגש הבין תרבותי [...] ולחציית הגבולות אל טריטוריות הזר המקומי עד כדי טמיעה מוחלטת בו, המלווה בויתור שלם וטוטלי על חיבורם למקום מוצאם המקורי".⁷⁸ נווה ממשיכה וטוענת שתופעה זו של "התבוללות" והטמעה מאפיינת יותר סיפורי מסע של נשים, אשר מעצם הבנייתן כנשים הן שוליות ואחרות, ומכאן הן "המייצגות את שולי התרבות הזו, וממילא הן קרובות יותר לקו הגבול שבין התרבויות, וחציית הגבול זמינה עבורן".⁷⁹ לאופר איננו אישה, כמובן, הוא חלק מההגמוניה האשכנזית-יהודית, אולם התכונות הנשיות שהוא "זוכה" להן לאורך הסרט מאפשרות לו יצירת זהות היברידיית המכונה לקבל את התרבות האחרת – הודית, מזרחית או פלסטינית – ולייצר עמה זהות חדשה.

אך הסרט לא נגמר בנקודה זו. לפני שהדרמה עוברת לכותרות הסיום, מתחלפת תמונתו של "הבית" לתמונה של דגל ישראל המתנוסס בגאון בבסיס – כאשר המוסיקה ההודית שליוותה את מחשבותיו של לאופר ממשיכה להתנגן. כך, ניתן לטעון, הבית הפרטי המפונטז מוחלף בבית הלאומי, והיחסים בין לאופר לאינדיאני שוב אינם מסמלים רק סיפור פרטי, אלא, כמו מלודרמות רבות אחרות, הם מציעים התקה לסיפור רחב יותר, סיפור קולקטיבי. אך האם לאופר מפנטז את הטמעת התרבות המזרחית בתרבות הישראלית הכללית, או שמא הוא חולם על מדינה דו לאומית? האם כל מה שנותר מהמסע זה מבט קולוניאליסטי המותיר מהאינדיאני את המוסיקה ה"אקזוטיית"? על כל זה אין להשיב, אולם נראה כי הדרמה מציעה אלטרנטיבה לנרטיב ההגמוני בישראל, הנרטיב הציוני, האשכנזי, הגברי והטרוסקסואלי.

76 Fiske, הערה 68 לעיל, עמ' 220. נרטיבים גבריים, מוסיף פסק, נוטים להתרחש בחוץ, במתחם הציבורי. זאת מכיוון שגברים זקוקים, על מנת שיהיה להם אישור שהצליחו, זקוקים לנראות ולשבח פומביים. מכאן שלאופר לא רק שנכשל כביכול במשימה, הוא גם איננו מעוניין באותה פומביות ומשתוקק לבית.

77 הלפרין, הערה 71 לעיל, עמ' 432.

78 חנה נווה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, ירושלים: האוניברסיטה המשודרת, 2002, עמ' 190.

79 שם, עמ' 79.



תמונה 1: ה"אינדיאני" (מימין) ולאופר במושב האחורי של המכונית. באדיבות רשות השידור



תמונה 2: רונה מנגנת בחלילית בזמן שלאופר "מצייר" בית. באדיבות רשות השידור

סיכום, או מצד שני [ושלישי]

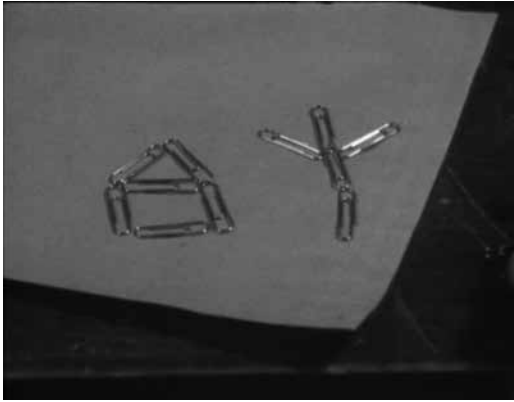
ניתוח זה של הדרמה התרכז בדינמיקה הנוצרת בין לאופר והאינדיאני, והתעלם כמעט משניים שליוו את לאופר לאורך רובו של הסרט. הכוונה היא לנהג אטיאס (המופיע לאורך הדרמה כולה, וגם ברוב הסצנות המשותפות של לאופר והאינדיאני) והרס"ר, המשלח את לאופר בתחילת הדרמה למשימה (להסיע את האינדיאני לכלא) ובסופה חוקר אותו על בריחתו. לפי שם משפחתו של אטיאס, המבטא החזק של הרס"ר, התפקיד הצבאי שלהם (רס"ר ונהג)⁸⁰ והגילום שלהם על ידי משה איבגי ורמי דנון,⁸¹ אין ספק – שניהם מרוקאים, או "מזרחים".

כדי לראות בסרט ייצוג של היחסים בין ההגמוניה האשכנזית ל"מזרחים", קטגוריה תרבותית (מומצאת אם לאו), יש לבחון את יחסיו של לאופר עם שני אלו, או ליתר דיוק את האופן שדמויותיהם נעשות לאנטגוניסטים של הדרמה. הרס"ר, מעצם היותו המפקד של

לאופר, החוקר אותו אחרי הבריחה של האינדיאני, המתאכזב שאינו יכול לחייב אותו בדין, עומד באופן מופגן אל מול לאופר ורצונותיו. הוא אף מביע את אכזבתו: צפייתו כי מי

80 מדובר בשני מקצועות צבאיים שלאורך שנים יוחסו לגברים "מזרחים", מתוך הנחיתות שלהם בעולם הצבאי. כפי שטוענות אורנה ששון לוי וגל לוי, "חיילים ששירתו בתפקידי צווארון כחול (וטבח ורס"ר הם חלק מהם), היו ברובם מזרחים", מה שמעיד על אופיו המעמדי של תהליך החברות לשירות הצבאי. אורנה ששון לוי וגל לוי, "קרבי זה הכי – תלוי עבור מי, חיברות רפובליקנית, מעמד ואתניות בישראל", חגית גור (עורכת), מיליטריזם בחינוך, תל אביב: בבל, 2005, עמ' 231.

81 הן רמי דנון הן משה איבגי היו שחקנים בתחילת דרכם ואינדיאני בשמש היה סרטם הראשון (הן בקולנוע הן בטלוויזיה), ולכן הם עדיין לא נשאו את הקונוטציות שילוו אותם בעתידם. אולם המשך ליהוקם בסרטים וסדרות כדמויות "מזרחיות" (ביניהם הדרמה לחם ששיחקו בה יחדיו), והעובדה ששני השחקנים הם ילידי מרוקו מחזקים את התחושה שליהוקם עדתי במובהק.



תמונה 3: הבית שלאופר "צייר" מאטבי משרד

שהיה מיועד להיות קצין יהיה בעל מוטיבציה רבה יותר. אטיאס מביע לאורך כל הסרט מורת רוח על התנהגותו של לאופר. הוא מנסה לשמור על חוקי הצבא הכתובים וכועס על כך שדרך ההתנהלות של לאופר מנעה ממנו לצפות במשחק כדורגל. בסוף הסרט מתגלה כי אטיאס הוטרד קשות ממערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני. בסוף החקירה הוא אומר: "אחרי הכפר. ישבו מאחורה. דיברו ביחד, שתקו ביחד, באה לי מחשבה ככה

פתאום שניהם יתנפלו עליי ישחטו אותי ויפוצצו את הכול. לא רק אותי. אני יודע שלא. אבל לפעמים באים לי דברים שלא יכולים להיות".

הצגתו של אטיאס כמי שנגעל או מפחד ממערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני מעצבת לו דמות אנטגוניסטית, הדוחה את תפיסת העולם של הסרט. בהנחה שהאינדיאני עשוי להיות מטונימיה לפלסטיני, דמותו של אטיאס משכפלת את המבט הקולוניאליסטי הרואה ב"מזרחים" גורם המפריע למערכת היחסים האפשרית בין יהודים לפלסטינים, מתוך הריאקציונריות של ה"מזרחים" והשנאה "הטבעית" שלהם כלפי הערבים.⁸² בהנחה שהאינדיאני מגלם את הקטגוריה ההיברידית יהודי-ערבי, אטיאס מציג את הפחד שלו (אך גם את חוסר ההבנה שלו) מזהות היברידית זו הנתפסת כשיתוף פעולה אליטיסטי בין אינטלקטואלים מזרחים ואינטלקטואלים אשכנזים, שיתוף פעולה הבא על חשבון זהותם של רוב מי שתופס עצמו מזרחי.

כך, בזמן שהדרמה מציעה פתרון אוטופי של זהות היברידית למתח בין האינדיאני ללאופר, היא לא מציעה חזון אופטימי בנוגע ליחסים בין מזרחים לאשכנזים – אם באשמת הראשונים (שאינם "נבונים מספיק" לראות את הפוטנציאל בקשר שבין היהודים והפלסטינים, או בזהות ההיברידית) ואם באשמת האחרים (האטומים לצרכים של המזרחים, ומתעלמים מכך שמה שטוב לְאליטה אינו בהכרח מתאים לקבוצה המוחלשת). האפשרות לסיום חסר מוצא (ואולי גם חסר הבנה) של הדרמה, אינה עולה במערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני, אלא במערכת היחסים בין לאופר לאטיאס והרס"ר.

82 שוחט, הערה 39 לעיל, עמ' 189–194. את מקורות "השנאה" בין המזרחים לבין הערבים מוצאת שוחט, בין היתר, ברעיון ש"הן הפלסטינים והן המזרחים תפקדו בהיסטוריה הציונית כאובייקטים ולא כסובייקטים של מדיניות ואידאולוגיה שבה תומרנו אלה כנגד אלה" (שם, עמ' 201). בנוסף על כך, הדרמה אולי חושפת את הטענות שהועלו כמה שנים מאוחר יותר נגד הסכם אוסלו, שמדובר בשלום בין שתי קבוצות אליטה על חשבונם על המעמדות המוחלשים, ובייחוד מזרחים. Smadar Lavie, *Wrapped in the Flag of Israel: Mizrahi Single Mothers and Bureaucratic Torture*, Berghahn: Berghahn Books, 2014, p. 8

בשונה מאטיאס היוצא נגד מערכת היחסים בין לאופר והאינדיאני מעמדת סובייקט מוחלשת, עמדת הסובייקט של ניצן בן שאול, כאשר הוא קורא את הדרמה ומוצא אותה מאיימת וחסרת מוצא (למרות שאין איום ממשי לאורך כל הסרט, ומוצא דווקא יש), היא עמדה הגמונית החוששת משינוי מערך הכוחות. האלטרנטיבה ההיברידיה שהדרמה מציעה באמצעות מערכת היחסים בין לאופר לאינדיאני, עשויה לאיים על מי שהורגל לצפות לקטגוריות יציבות של מגדר ואתניות. צופים הגמוניים (גברים-יהודים-אשכנזים-הטרוסקסואלים), מוצאים את עצמם מול דרמה טלוויזיונית המפרקת את הדיכוטומיות המוכרות להם (נשיות-גבריות; ישראליות-ערביות; אשכנזיות-מזרחיות; הטרוסקסואליות-הומוסקסואליות) והם עלולים להיות מוטרדים מכך (ואולי אף משועממים). צופים וצופות אשר אינם שותפים בהגמוניה, או כאלה המשתייכים להגמוניה אך יכולים לוותר על חלק מהפריבילגיות שהיא מספקת להם, יכולים להתענג על האנרכיה, בלשונה של דליה רביקוביץ, או להשתתף ביצירת זהות היברידיה ה"פותחת את הדרך לאפשרויות חדשות להשתייכות, המתבססות על הזדהויות ומאוויים חברתיים משותפים"⁸³. עם זאת, בזמן יצירת הדרמה, כמו בזמן כתיבת שורות אלו, ניתן לפתח זהות זו בעיקר דרך הפנטזיה שהדרמה מציעה, כאשר היא לוקחת קטגוריות תרבותיות משטיחות ומדכאות ומתיכה אותן זו לתוך זו.

המכללה האקדמית ספיר
אוניברסיטת תל אביב