

מתת המוות של הלוחם: ראליזם מאגי בסרט

אוונטי פופולר

ג'אד נאמן ועל מונק

האלד: "מה חייל שוודי עושה באמצע המדבר?"
ראסן: "הוא מת... הוא מת."
האלד: "העיקר שאנחנו בחיים"
ראסן: "אני לא כל כך בטוח."

בשנות האלפיים הופקו מספר סרטים ישראליים שהציגו מבט חדש על המלחמה ושהוציאו שם לקולנוע הישראלי בעולם. ביניהם אפשר למנות את כיפור (עמוס גיתאי, 2000), יוסי וג'אגר (איתן פוקס, 2002), בופור (יוסף סידר, 2007), ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) ולבנון (שמוליק מעוז, 2009). הקולנוע הישראלי עסק בנושא המלחמה כמעט מראשית דרכו. בשנות החמישים והשישים היה זה דגם הקולנוע הלאומי-הרואי, סרטים שבהם הוצגה צדקת הדרך של היהודים ביישוב ובמדינת ישראל במאבקם על הזכות לארץ משלהם. בשלהי שנות השבעים ובשנות השמונים הופיעו סרטי הקולנוע הפוליטי אשר עסקו בסכסוך הישראלי-פלסטיני, בצבא ובמלחמה והציבו במרכז הנרטיב את דמות "האחר". האחרים בסרטים אלה היו לרוב פלסטינים או יהודים נפגעי מלחמה, פצועים, נכים ופוסט-טראומטיים. סרטים אלה, דוגמת חמסין (דניאל וקסמן, 1982), בצל של הלם קרב (יואל שרון, 1988) או אחז משלנו (אורי ברבש, 1989), חשפו שורה של פגמי אופי בזהותו של "היהודי החדש" המתיישב-הלוחם.

בניגוד לסרטי המלחמה הישראליים המוקדמים, סרטי שנות האלפיים מתמקדים בתוצאות המלחמה ובחותם הקרב בתודעת הלוחם. הסרטים חוזרים באובססיביות אל רגעי ההלם של שדה הקרב ומנסים לגעת בטראומה. למשל, בסרט כיפור – התרסקות מסוק חילוץ הנפגעים ופציעתם של שניים מתוך שלושת אנשי צוות החילוץ, ביוסי וג'אגר – גסיסתו בקרב של ג'אגר הפצוע בזרועותיו של יוסי, בפתיחה של בופור – המוות המיותר של קצין החבלה זיו הנשלח לפרק מטען צד ובואלס עם באשיר – ערמת הגוויות של הפלסטינים שנטבחו בידי הפלנגיסטים הלבנונים במחנות סברה ושתילה. כל אלה מצטרפים לתמונה של אירועי קרב טראומטיים שהותירו רושם עז בתודעת הצופים. לעומת זאת, אוונטי פופולר (רפי בוקאי, 1986) חורג באופן רדיקלי מן המתווה של סרטי מלחמה אלה. הסרט הקדים את זמנו כשהציג לראשונה נקודת מבט חדשה על הלוחם ועל המוות בשדה הקרב,

1 אוונטי פופולר (רפי בוקאי, 1986).

זווית הסתכלות פנטסטית המנותקת משאלת הטראומה של החייל הישראלי ומופנית אל סוגיית "מתת המוות" – הלוחם המעניק את מותו לעולם.

עלילת אונטי 1997 נפתחת בתמונה של שני חיילים מצרים, ראסאן וחאלד, שנותרו לבדם במדבר סיני ביום שלאחר סיום מלחמת ששת הימים. דרך נקודת המבט של המנוצחים, הסרט משרטט קווים לא מוכרים של החוויה המכוננת של הישראליות, חוויית הצבא והמלחמה.² כ-20 שנה לאחר מלחמת ששת הימים ולאחר שהוא עצמו התנסה במלחמת לבנון הראשונה, הזמין בוקאי את הצופה הישראלי לבחון את משמעות המלחמה כמשל, כפי שהתבטא בריאיון עם הצגת הסרט בפסטיבל מונפליה בצרפת:

בהיסטוריה של מדינת ישראל, מלחמת לבנון היתה הפעם הראשונה בה נכנסנו [למלחמה] ללא סיבה ממשית. קיומה של ישראל לא היה מאוים. בפעם הראשונה במהלך המלחמה הזאת, ראיתי מטוסים ישראלים המפציצים אוכלוסיות אזרחיות. ראיתי את הפלסטינים ואת הישראלים סובלים באותה מידה מהמלחמה ובהבנתי שהכוח [הנחוי] לישראל כדי להמשיך להתקיים טמון בהומאניות ובצדק שלה. [...] מלחמת לבנון היתה הפעם הראשונה בה היינו הרעים, הטיפשים, המכוערים, האומה השרירית העושה שימוש בכוחה ללא מחשבה, ללא אנושיות [...] ואז קראתי מאמר עיתונאי בו הכתב ציטט את המונולוג של שיילוק. באותו הרגע הכל נראה לי בצורה ברורה מאוד. לא רציתי לעשות סרט פרובוקטיבי, אנטי-ישראלי, אלא לדבר אל הישראלים [בסרט בן] החיילים יהיו מצריים והם ידקלמו את המונולוג של שיילוק "אני יהודי" [ואנן] בהכרח נהפוך רגישים לסבלן של אומות אחרות.³

לפנינו קריאה של הסרט באמצעות כמה כלים תאורטיים: הראשון הוא בחינה של יחסי הכוח בתוך מרחב המלחמה כפי שהוגדרו על ידי ז'יל דלז ופליקס גואטרי בחיבור נומדולוגיה – מכונת-המלחמה;⁴ השני הוא מושג שטבע דלז, "דה-טריטוריאליזציה", המאפשר לפענח את ייצוגי המדבר בסרט כ"קו הימלטות" (ligne de fuite) מן הפרדיגמה של מדינת-הלאום. כלי תאורטי נוסף הוא תבנית ז'אנר הראליזם הפנטסטי כפי שהוגדר על ידי חוקר התרבות

2 בספרו מהגרס, מתיישבים, ילידים (תל אביב: עם עובד, 2004, עמ' 12) מתייחס הסוציולוג ברוך קימרלינג למרכזיותו של הצבא בחברה הישראלית: "הזרוע הצבאית [...] הוצגה לא רק כמכשיר להגנה על עצם הקיום, אלא כאחד המכשירים המרכזיים של כור ההיתוך (בצד בתי ספר, תנועות נוער והלכה למעשה כלל החברה הוותיקה)".

3 Rafi Bukae, "Shylock du desert", *Cinema Mediterranéen Montpellier – Actes des 10eme Rencontres*, Montpellier: La Federation des Œuvres Laiques de l'Herault, 1988, pp. 10–11 (התרגם שלי, י"מ). בריאיון הכלול בספר זה מתייחס רפי בוקאי להשתתפותו בצלם בסרטו התיעודי של עמוס גיתאי יומן שדה (1983) שנוצרה אביב מופיעה בו כצלמת הרשמית. חלקו של בוקאי היה בצילומי שטח בלבנון, וזאת משום שצה"ל התנגד לכניסתן של נשים ללבנון (משיחה שלנו עם מעין מילוא, אלמנתו של רפי בוקאי). בנקודת המבט הבוחנת את הצד השני מצטרף בוקאי להבחנותיה של סוזן זונטג בספרה להתבונן בסבלם של אחרים, מאנגלית: מתי בן יעקב, תל אביב: מודן, 2005.

4 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Nomadology: The War Machine*, Brian Massumi (trans.), New York: Semiotext(e), 1986

צוּטֵן טוֹדוֹרוֹב,⁵ כמו גם ז'אנר הראליזם המאגי בנוסח של פרדריק ג'יימסון.⁶ נוסף לכך אפשר לראות כי פרק הפנטסיה בסרט מתרחש במצב היפנוגוגי (נים-ולא-נים, בין עירנות לשינה) שאפשר לייחס לדמויות. במצב זה מתפתחת התנהגות התואמת את הרעיון של דרידה "מתת המוות", המהווה ביטוי של עמדה אלטרואיסטית. בשעה שהסרט מאמץ את נקודת המבט של החיילים המצרים ("האחר" של הישראלי) הוא מאלץ את הצופה הישראלי "להתבונן בסבלם של אחרים".⁷ קריאה פרשנית של אוונטי פופולו מנקודת מבט אתית מאירה את התמטיקה והסגנון הייחודיים של הסרט אשר בישר את סרטי המלחמה הפוסט-לאומיים של שנות האלפיים.

העבר הוא ארץ אחרת

בקטלוג תערוכה בנושא מלחמת ששת הימים שאצרה רונה סלע בשנת 2007, מוצג דימוי צה"ל של אחרי המלחמה במילים אלה:

חגיגות ה-20 לישראל שהתקיימו כשנה לאחר מלחמת ששת הימים כבר ביטאו תחושות של חוסן, עוצמה, עליונות, יהירות וכן אמונה וביטחון פנימיים בצדקת הדרך וביכולת הבלתי מוגבלת של הצבא והמדינה. לאורך השנים הלך והתחזק הדימוי האגדי של החייל הישראלי הנועז, החכם והמתוחכם, האסטרטג הגאוני, ולצידו הדימוי של צבא ממזרי, זריז, חכם, מצויד היטב, בעל רמה טכנולוגית מתקדמת.⁸

דימוי זה של הלוחם מאפיין את ייצוגי מלחמת ששת הימים בסרט העלילתי הראשון שהופק לאחר המלחמה: כל ממזר מלך (אורי זוהר, 1968). הסרט מפאר את ניצחון ישראל ומגולל סיפור של שני צעירים נהנתנים בתקופת ההמתנה שקדמה למלחמת ששת הימים. יורם הוא צנחן לשעבר שאינו מוצא את מקומו בחיים האזרחיים ועוסק למחייתו בהדרכת תיירים, ורפי (בן דמותו של אייבי נתן) הוא אידאליסט רודף שלום החותר להידיברות עם שליטי מדינות ערב. למרות הבדלי ההשקפות, האחד צנחן והשני מתנגד מצפוני למלחמה, המלחמה גואלת את שניהם מחוסר המשמעות שמעיב על חייהם. לחבורת הגברים מצטרף עיתונאי בריטי המרותק לגילוי שבעיניו הוא מופלא: מדינה צעירה החותרת לחיות בשלום עם אויביה חרף איומים מכל עבר. בשישה ביוני 1967 ישראל פותחת במתקפה ושני הישראלים מתפלגים לפי עמדות הפתיחה שלהם: יורם שמח על צו הגיוס, לובש מדים ונוסע להילחם בחזית המצרית, ואילו רפי ממריא במטוס הקל שלו ונוחת במצרים כדי לקדם שיחות שלום עם המצרים. העיתונאי האמריקני מבודד בחדרו במלון, צופה בשידורי המלחמה על מסך הטלוויזיה. לקראת סיום הסרט כל ממזר מלך מופיעה סצנה

5 Tzvetan Todorov, *Introduction a la literature fantastique*, Paris: ed : du Seuil, 1975
 6 Frederic Jameson, "On Magic Realism in Film", *Critical Inquiry* 12, 1986, pp. 301-335

7 זונטג, הערה 3 לעיל.

8 רונה סלע, "הקדמה", שישה ימים וארבעים שנה, קטלוג תערוכה, רונה סלע (עורכת ואוצרת), פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה לאמנות, 2007, עמ' 11.

שמהווה נקודת מוצא לעלילת אוונטי 1970: עם שוך הקרבות, בסיום סיקוונס מתמשך של לוחמת שריון עתירת אש ותמרות עשן במדבר סיני, יורם וחייליו נוסעים בג'יפ מסיני לארץ. בדרכם במדבר הם מבחינים בחיילים מצרים הנסוגים ברגל לעבר התעלה. חייל ישראלי מכוון את נשקו לירות בהם, אולם יורם עוצר בעדו ואומר: "עזוב, הם בטח הולכים לתעלה", והחייל מניח את נשקו. בסצנה זאת מצטייר צה"ל כמנצח, אך גם כצבא הומני שלא מוכתם בפשעי מלחמה. עשרים שנה לאחר הסרטת כל ממזר מלך, מאמץ אוונטי 1970 את הסצנה השולית הזו ומפתח אותה מנקודת מבטם של שני חיילים מצרים המבקשים לשוב הביתה בשלום.

מכונת־המלחמה - של המדינה או של הנוודים?

בשנות השמונים, בעת שסרטים על הסכסוך הישראלי-פלסטיני הציגו מסרים חתרניים, הצטייר אוונטי 1970 כסרט יוצא דופן: לא רק משום שפנה לעסוק במלחמה ששת הימים שלכאורה לא הייתה שנויה במחלוקת, אלא משום שהפך את היוצרות, בחר בחיילים מצרים כגיבורי הסרט וערער על המוסכמות של מכונת־המלחמה. בחיבור נומדולוגיה: מכונת־המלחמה מבחינים דלז וגאטרי בין שני סוגים של מכונת־מלחמה הנבדלים באופי התנועה ובמטרת הלוחמה: הראשונה היא מכונת־מלחמה מדינית הנעה במבנים גאומטריים בתוך מרחב מפוספס ומטרתה להיכנס לקרב הכרעה, להשמיד את האויב ולכבוש את השטח; השנייה היא מכונת־המלחמה הנוודית הנעה במרחב חלק, בלתי מסומן, ומטרתה היא בראש ובראשונה הישרדות. מכונת־המלחמה הנוודית נכנסת לקרב רק כמוצא אחרון, לאחר שמוצו כל שאר האפשרויות.⁹ במסע הביתה של שני החיילים המצרים עם שוך הקרבות, כאשר המלחמה נוכחת רק ברקע, אנחנו רואים חיילים ישראלים שיכורי ניצחון מצטלמים למזכרת או עושים את צרכיהם על עיתון שמופיעה בו הכותרת "שוחררה ירושלים", פטרולים ישראלים מסיירים במדבר סיני שזה עתה נכבש. לעומתם, שני החיילים המצרים מייצגים עמדה שונה, אנטי־מלחמתית. כך, למשל, בפתיחת הסרט הם הורגים את המפקד שלהם שמנסה לכפות עליהם לחזור ולהילחם לבדם מול הכוח הישראלי. לאחר הריגתו הם משליכים מעליהם את הנשק והחגור ובכך בא לידי ביטוי המעבר שלהם מ"מכונת־מלחמה מדינית" (חיילי חי"ר בצבא המצרי) ל"מכונת־מלחמה נוודית" (חיילים נטושים במדבר המנסים לשרוד). שני החיילים תועים במדבר במרחב בלתי מסומן שלא מציע דרכים מוגדרות, אלא רק אפשרות לנוע בחופשיות בשטח הפתוח. למעשה, הם נקלעים למצב של דה־טריטוריאליזציה, כלומר קשה להם לזהות את מקום הימצאם, או לאתר נקודת אחיזה מוגדרת במרחבי המדבר. כידוע, הדה־טריטוריאליזציה היא לא רק עניין גאוגרפי־מרחבי ואת השלכותיה יש לחפש בראש ובראשונה בשיח הפוליטי. במרחב לא־מסומן, כמו מדבר או ים, מחוץ לטריטוריה המחולקת למדינות, אדם עשוי לחוות נוסח של קיום מחוץ והרחק מן המסגרת של מדינת הלאום. המצב הפוסט־לאומי חוצה גבולות

9 למשל, במערבון הקלאסי של ג'ון פורד סתיו השאינים (1964), שבט השאינים נמצא בסכנת הכחדה מרעב וממחלות, והוא יוצא מן השמורה במסע של מאות קילומטרים למולדתו בצפון ארה"ב. חיל הפרשים האמריקני רודף אחריו, אך רק ברגעים של אין מוצא יוצאים אנשי השבט לקרב. בסופו של המסע, בכחירה בין מלחמה עד חרמה לבין פשרה, בני השבט מעדיפים הישרדות.

ואינו משתף פעולה עם מכונת־המלחמה המדינתית. התפיסה הפוסט־לאומית שבאה לידי ביטוי בסרט אֶזֶנְטִי פּוּפּוֹלוּ היא למראית עין אוטופיה פוליטית, אך לאמתו של דבר היא מייצגת עמדה של הומניזם אוניברסלי.

במהלך מסעם מפגינים החיילים המצרים סולידריות אנושית בלי להתחשב בזהותו הלאומית של מי שניצב מולם — למשל, כמחוות עידוד, במופע הפנטומימה שהחייל המצרי חאלד מבצע לנגד עיני הירש החייל הישראלי העצוב. בסיום, הסולידריות הפוסט־לאומית באה לידי ביטוי במעשה הקרבה למען האחר. עם הישמע הפיצוץ בשדה המוקשים שלתוכו נקלעו החיילים הישראלים שלא יכלו לקרוא את שלט האזהרה בערבית ונפגעו, שני השבויים המצרים נחלצים לעזרתם תוך סיכון חייהם. חאלד אווז במטרייה שהשניים מצאו קודם ליד גופתו של חייל האו"ם, והפעם משתמש בה כדקר לאיתור מוקשים כדי להגיע אל מפקד הסיור הישראלי השוכב פצוע. הלם הקרב שבו הוא שרוי מפקיע אותו מן ההקשר של הלוחמה ומאפשר לו לאמץ את עמדת מכונת־המלחמה הנוודית: החתירה להישרדות. ברגע שהוא נאסף על ידי סיור ישראלי שבא לחלצו, הפצוע הישראלי, במצב של בלבול, מצליח לומר כי שני המצרים לא אשמים בתקרית. אולם חיילי הסיור הישראלי שאוסף את הנפגעים, לכודים כמובן בעמדת מכונת־המלחמה המדינתית, ובעיניהם שני השבויים המצרים הם "האויב". הם פותחים באש על המצרים הנמלטים לעבר קו המים של תעלת סואץ, פוגעים בראסן ומחטיאים את חאלד. חאלד מצליח להגיע לתעלה וצועד צעד אל תוך המים. באותו רגע, מתעוררת מכונת־המלחמה המצרית בגדה ממול והוא נורה למוות באש צולבת של שני הצדדים, הישראלים והמצרים. בסלוא־מושן, בזווית נמוכה המזכירה איקונוגרפיה של מות הגיבור במערבון, חאלד מתרומם בפעם האחרונה ונופל כשפניו אל מימי תעלת סואץ, המים שכה השתוקק להגיע אליהם. ברגע הריגתו של חאלד מכונת־המלחמה הנוודית חדלה להתקיים והמצב המעורער חוזר לקדמותו ולקיפאון התודעתית של עימות בין שתי מכונות־מלחמה מדינתיות – כוחות צה"ל מול צבא מצרים.

מותו של חאלד באש הצולבת של כוח צה"ל ושל חיילי צבא מצרים מסמן את הכישלון לאמץ את כללי הלוחמה של מכונת־המלחמה הנוודית, להיכנס לקרב אך ורק למען הישרדות. באחרית הדבר של הסרט זוכה הסיום הפסימי לתפנית אירונית. על רקע שחור עולות כתוביות כמו־תיעודיות המדווחות במילים כיצד הובאו לקבורה גופות שני ההרוגים המצרים: ראסן נקבר בכפר הולדתו ואילו חאלד "זוכה" לקבורה של הנופלים בקרב בבית קברות צבאי. כך הלוחם הנוודי מסופח שלא על דעתו לשורת הנופלים בקרב למען הלאום המצרי.

נקודת המבט של המוות

עמדת ההתנגדות של שני החיילים המצרים למכונת־המלחמה המדינתית נובעת מן האירועים בעלילת הסרט, והיא אופיינית לנרטיב המעוצב ברוח ז'אנר ספרותי־קולנועי מוכר – הראליזם הפנטסטי. כאמור, צוּטֶן טודורוב כותב כי ה"פנטסטי" מתאפיין כרגע של היסוס, שאדם המכיר את חוקי המציאות חש לנוכח אירוע הנראה כסותר את החוקים

האלה. טודורוב מונה שלושה מאפיינים של ז'אנר הראליזם הפנטסטי: הראשון הוא ההיסוס של הקורא; השני הוא ההיסוס שחשה הדמות בטקסט; השלישי הוא הרתיעה האינטואיטיבית של הקורא מפני אימוץ פרשנות אלגורית או פואטית.¹⁰ טודורוב גם מציין את תופעת הכפיל והכפילות שבתשתית הנרטיב הפנטסטי.¹¹ בסרט אונטי 1997, ההיסוס של הצופה בנוגע לציות הטקסט לחוקי המציאות, כלומר הגדרת הצדדים כאויבים וההכרעה בקרב, מתקיים כהלכתו. השותפות במסע של החיילים הישראלים והמצרים לא מתיישבת עם מצב לחימה. גם העיקרון השני, הכפילות, שעל פי טודורוב הוא ביסוד הז'אנר הפנטסטי, בא לידי ביטוי בעלילת אונטי 1997. בין שלושת החיילים המצרים המופיעים בפתחה לבין שלושת החיילים הישראלים המופיעים בתוך ספק-פנטסיה ספק-ראליה במהלך המסע, מצטיירת אנלוגיה: שני שחקני תאטרון במילואים, חאלד והירש; שני חיילים הששים לקרב, הקצין המצרי שנורה למוות בתחילת הסרט ופוזנר חייל צה"ל שמזהה ראשון את המצרים במשקפת; ושני חיילים הנגררים לתוך המאורעות כמעט נגד רצונם, ראסן המצרי ודני הישראלי.

במאמרו "הראליזם המאגי בקולנוע"¹² מפתח פרדריק ג'יימסון את הרעיונות של טודורוב על הספרות ומחיל אותם על הקולנוע. לטענתו, הראליזם המאגי מבטא התנגדות פוליטית ואידאולוגית לכוח השליט. ג'יימסון מונה שלוש תכונות שחייבות להתקיים בסרט של הראליזם המאגי: הראשונה והחשובה היא האופי ההיסטורי של העלילה וזיקתה לתקופה בעבר הניתנת לזיהוי ברור. התכונה השנייה היא העושר הצבעוני של הסרט שאיננו מרכיב אסתטי בלבד, אלא גם מבנה את הנוסח הלא-ראליסטי. השלישית היא נוכחות הגוף כחומר בסתירה לרעיונות מופשטים ואידאולוגיה. שלוש התכונות הללו אכן מתקיימות באונטי 1997 ומנחות אותנו לקרוא את הסרט כסרט מלחמה חתרני. ההיסטוריה נוכחת גם בכותרות הפתיחה המתארות את מהלך המלחמה – חיילים הנלחמים בחולות סיני – וגם בכותרות הסיום המתארות את קבורתם של שני החיילים המצרים. לדעת ג'יימסון, בניגוד לסרטי הנוסטלגיה הפוסט-מודרניים הרואים בהיסטוריה פְּטִיש של לבוש או תפאורה, סרטי הראליזם המאגי מתבססים על הידע הקיים על אירועי העבר, לא העבר כפי שהתרחש ולא פְּטִיש של תלבושות או תפאורה. מרגע שהעבר מוגדר עבור הצופה, הנרטיב שוב אינו מזכיר אותו. כהגדרתו של ג'יימסון, מדובר ב"היסטוריה עם חורים", כלומר "איורים שבהם רק מחוות גופניות נשמרות, כך שאנו עצמנו נבלעים [באירועי העבר] במרחק מינימלי".¹³ הסרט ההיסטורי מפנה עורף אל ההיסטוריה הקאנונית ומתבונן במתרחש מפרספקטיבה רחבה מעבר למקובל בהיסטוריה הכתובה. יתרה מזאת, ג'יימסון טוען כי הראליזם המאגי בקולנוע מצהיר על קיומו כבר בפתחת הסרט באמצעות דימוי רב-עצמה שחורג מחוקי ייצוג המציאות. דימוי מסוג זה אכן מופיע בפתחת הסרט אונטי 1997: לאחר הכתובית המציינת כי מדובר במלחמת 1967, מופיעה סצנת לחימה ומיד אחריה נראים ארבעה חיילים מצרים בלב המדבר: שניים נושאים פצוע, ובראשם צועד מפקד. עד מהרה הפצוע מת וחבריו קוברים אותו בחולות. הם נוטלים ממנו את הארנק ובו מתגלה מכתב שכתב לאהובתו. השניים מאלתרים מצבה

10 טודורוב, הערה 5 לעיל, עמ' 37-38.

11 שם, עמ' 151-152.

12 ג'יימסון, הערה 6 לעיל, עמ' 301-302.

13 שם, עמ' 321.

בחולות העשויה משני אתי חפירה ומן הקסדה של ההרוג. בסיום הסצנה הקודרת, בזווית צילום דרך המצבה החלולה, בין שני הרובים המהווים מסגור בתוך מסגור הפריים הקולנועי, נראים שני החיילים המצרים ומפקדם מתרחקים אל חולות המדבר. נקודת המבט שלא ניתן לייחסה לדמויות בסצנה כיוון שהשלושה מתרחקים כשגבם אל נקודת המבט, מהווה מפתח לפרשנות שאנו מצייעים. מיהו המתבונן בחיילים המובסים שזה עתה איבדו את חברם לנשק? ומדוע הפריים הקולנועי לא עוקב אחר דמויות החיילים, אלא נצמד לנקודה מבט שבחזית הקבר? נקודת מבט מסתורית זו, שהולמת את הגדרת האקספוזיציה בז'אנר הראליזם המאגי על פי ג'יימסון, חוזרת ומופיעה מספר פעמים במהלך הסרט – כעין רמז או התראה מפני אסון שעלול להתרחש. נקודת מבט זו שלא מיוחסת למתבונן מסוים ואשר מופיעה מדי פעם בסיטואציה של מוות אפשר לכנות בשם "נקודת המבט של המוות".

הפריים הקולנועי בעמדת תצפית זו, מנקודת המבט של המוות, מופיע בשנית כאשר שני החיילים המצרים, המותשים מן ההליכה במדבר, נכנסים לתוך מבנה הרוס למחצה בתוך מחנה צבאי מצרי נטוש. בעודם מחפשים מים, הם שומעים לפתע מנוע של ג'יפ מתקרב ומבינים שסיוור ישראלי עומד להגיע. ראסן מסתתר מאחורי חלון, והפריים הקולנועי ממסגר את צדודיתו כשאגלי זיעה נוטפים על מצחו, כאילו חש במגע ידו של המוות. בהמשך המסע השניים נראים מבעד למבטו של חייל או"ם היושב קפוא ללא תנועה במושב של ג'יפ. בצילום העוקב מתברר כי חייל האו"ם הוא הרוג, וממילא נקודת המבט המיוחסת לו היא נקודת מבט של מת, "נקודת המבט של המוות". הדמיון המבני בין הסצנות שתוארו כאן מתקף במידה מסוימת את טענתנו על נוכחותו של שחקן נוסף בחולות אוונטי פופולר, שחקן אופייני לראליזם המאגי: ה"מוות" בכבודו ובעצמו ללא נוכחות פיזית. שני החיילים התועים צמאים, ובלית ברירה הם לוגמים מבקבוק הוויסקי המונח לצד חייל האו"ם ההרוג בג'יפ. בכך הם עוברים על חוקי האסלאם האוסר שתיית אלכוהול ומשתכרים. שורות הדיאלוג של שני החיילים השיכורים המצוטטות בפתח המאמר מאשרות כי מדובר בדימוי המוכר של "המת-החי", חיילים מתים שמותם רק הושהה לפרק זמן קצר. רעיון זה מקבל תוקף בהמשך, כאשר הם נוהגים בג'יפ של חייל האו"ם לקולו של שיר לכת צה"לי הבוקע מן הרדיו והרומז על הצפוי: מפגש פנים-אל-פנים עם חיילי האויב; סכנת המוות קרבה... הנוכחות הלא-מוחשת של "נקודת המבט של המוות" מכשילה את הגיבורים כמו גם את ניסיון הפיוס בין האויבים, ולבסוף גם אוספת אל "חיק המוות" את חיילי שני הצדדים, להוציא אחד שניצל אך לוקה בהלם קרב. תודעת המוות בשדה הקרב, בת לווייה קבועה של הלוחמים באשר הם, נוכחת פעם אחר פעם והיא מומחשת דרך נקודת המבט של המוות. אנו טוענים כי אלמנט זה של מבע קולנועי מהווה חידוש של אוונטי פופולר.

השעיית הפעולה של מכונת-המלחמה

הצבעים העזים של המדבר באוונטי פופולר השונים מן המראה הטבעי מחתימים את הסרט בטרנסצנדנטליות¹⁴ האופיינית לז'אנר הראליזם המאגי:

J. E. Circlot, *A Dictionary of Symbols*, Jack Sage (trans.), London : Routledge & Paul Kegan, 1972, p. 79

המדבר מסמל צומת מורכב של חווייה והרהור [...] הוא בו בזמן מרחב פנימי של הנפש ומרחב חיצוני בו עולי רגל, הרפתקנים ונוסעים, מבקרים וחיים [...] יוצאים לפגוש את עצמם, את השדים שלהם ואת אליליהם. הוא גם מדבר וגם נווה-מדבר, גן עדן בו בני אדם פוגשים את עצמם ומשתנים.¹⁵

היבט נוסף של המרחב הלא-מפוענח של המדבר אפשר למצוא בדבריה של חוקרת הקולנוע לאורה מארקס. היא מסתמכת על הקינות הנוודיות של שבט המלאקט וטוענת כי ייחודו של המדבר נובע מכך שלא נותרים בו עקבות:

חולות עפים ברוח מוחקים את העקבות, את הזמן ואת הזיכרון. המדבר שהתקיים לפנינו, ימשיך להתקיים אחרינו, ובניגוד לזיכרונות אחרים, המדבר שוכח אותנו, הופך אותנו למודעים למגבלות התפיסה והזיכרון האנושיים. המדבר איננו ריק וניתן לנווט בו כשמקשיבים לרוח, לדיונות, לנוויי-המדבר ולעולם הצומח. המדבר אינו כאוס, אך במיטבו ניתן לפרשו בצורה מקומית. הוא תובע ישות בעלת גוף ולא סדר מופשט.¹⁶

במקרא המדבר מוצג כמרחב לימינלי שמאפשר טרנספורמציה ולידה מחדש, למשל בסיפור על נדודי בני ישראל לאחר יציאת מצרים. אחרי 40 שנות מסע ומעש במדבר הם מגיעים אל הארץ המובטחת פטורים מחותם הגלות, ברוח דבריו של אדמונד ז'אבס,¹⁷ שאומר כי המדבר הוא "האינסוף, המקום והשום-מקום בעת ובעונה אחת".¹⁸ יש אפוא לקרוא את המדבר מעבר למשמעותו המיידית: זהו האתר שבו מתחולל הלא-אפשרי, ההתבודדות, ההזיה, החיבור אל ההווייה של הלא-מודע, ההתכוונות אל הלא-נדוע הקוסמי – תכונותיהם של כתבי הקודש בתרבויות השונות. שלל תכונות אלה באות לידי ביטוי בייצוגי המדבר בסרט אוונטי 1997. המדבר הוא מרחב שלא נמצא בו סדר הגמוני, שלא נושא עקבות של קיום אנושי ומשום כך יכול לגלם את המושג הדלזיאני של דה-טריטוריאליזציה ולהתפרש כמטונימיה לרעיון ההתנגדות. בסרט אוונטי 1997 מדובר בהתנגדות לעקרונות מדינת הלאום, ובפרט לתוסף הקשה מכול של המדינה המודרנית – המלחמה. דבריו של יוצר הסרט רפי בוקאי קולעים לעניין זה: "התחלתי לכתוב סיפור, רציתי שהוא יתרחש במרחב ריק, במקום בו המדינה אינה קיימת".¹⁹ כאתר ההתרחשות של העלילה, המדבר הוא מטאפורת-

David E. Klemm, "Preface", David Jasper (ed.), *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art and Culture*, London: Blackwell Publishing, 2004, p. 12

Laura U. Marks, "Asphalt Nomadism: The New Desert in Arab Independent Cinema", 16 Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York & London: Routledge, 2006, pp. 125-126 (התרגום שלי, י"מ).

17 אדמונד ז'אבס (1912-1991) הוא משורר והוגה דעות יהודי צרפתי יליד קהיר. כתביו הרבים עוסקים בדת ובמיסטיקה יהודית ותורגמו לשפות רבות. ספרו ספר השאלות ראה אור בעברית בהוצאת שוקן (1987) בתרגום אביבה ברק.

18 אדמונד ז'אבס, "זה המדבר: דבר אינו מכה בו שורש – שיחה עם ברכה ליכטנברג-אטינגר", שרית שפירא (עורכת ואוצרת), מסלולי נדודים, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991, עמ' 16.

19 Rafi Bukae, "Shylock du Desert", *Cinema Mediterranee Montpellier — Actes des 10e*

על של עמדה פוליטית נוגדת-לאומיות, שלא ניתן לזהות בסרטי מלחמה ישראליים של שנות השמונים. נוסף לביטוי של ראלזים מאגי, אפשר לראות במדבר חסר הגבולות אמצעי איקונוגרפי לעמעום נוכחות המדינה שמתאפיינת בריבוי קווי-גבול. המדבר באוונטי 1997 נועד לבחון את דחף הלחימה של האדם בעת שהוא מתנתק מן השעבוד לאידאולוגיה של מדינת הלאום. התנתקות זו מאפשרת מעבר ממכונת-מלחמה מדינתית – לוחמת הצבא וכל הנלווה אליו – אל מכונת-מלחמה נוודית, שכאמור מטרתה העיקרית היא חיפוש אחר מסלולי הישרדות. רעיון זה מודגם בסיקוונס הפתיחה של הסרט לאחר קבורת החייל המצרי שמת מפצעיו. מפקד הכוח המצרי פוקד על שני החיילים שנותרו להסתער ולתקוף את הסיוור הישראלי שנמצא מעבר לשיפולי הדיונה. שני החיילים מסרבים לבצע את הפקודה כיוון שהפקדת האש כבר נכנסה לתוקפה. אולם מפקד הכוח שש אלי קרב, לא מוותר ומאיים עליהם בנשקו. הם נאבקים והמפקד נהרג בידי אחד החיילים. מעשה-הרג זה הוא הפעולה האלימה היחידה שנוקטים השניים במהלך כל עלילת הסרט. מאותו רגע ואילך, משוחררים מעולו של הצבא, השניים מתחילים את מסעם במדבר לעבר תעלת סואץ במטרה להגיע הביתה בשלום. בנקודה זו בדיוק הם ממירים את מכונת-המלחמה המדינתית במכונת-מלחמה נוודית שחותרת בראש ובראשונה להישרדות.

המדבר כמרחב התנגדות לא תואם את הסדר ההגמוני וגם לא נתון לפיקוח ה"פאנופטיקון" של המדינה. המדבר ויושביו מייצגים את המהות הנוודית, זו שהמדינה לא מסוגלת להכיל. בהקשר לרעיון הבזות שמתארת ז'וליה קריסטבה, על רקע המדינה של יושבי הקבע, אורח החיים של הנוודים מהווה בזות ועל כן טבעי שהמדינה "מפרישה" אותו על כל ספיחיו כדי לשמור על טוהר הציביליזציה. כך, למשל, כאשר חאלד, החייל המצרי השורד האחרון, מגיע בסוף הסרט לגדות התעלה, הוא נורה ונהרג באש צולבת משתי גדותיה – על ידי חיילי הסיוור הישראלי ועל ידי החיילים במוצב המצרי שבגדה ממול. בדרך זו הקליעים המשוקעים בגופו של חאלד מבטלים את הטרנסגרסיה התרבותית שלו. הריגתו של חאלד בידי שני הצדדים הישראלי והמצרי, מסמנת את הפרשת הבזות הנוודית כמו גם דחייה של מסר הסולידריות האנושית שחאלד מייצג. בנקודה זו בשטח מסתיים המדבר ומתחיל מרחב הציביליזציה. הטרנסגרסיה, חציית הגבולות, הייתה אפשרית כל עוד החיילים נעו ב"מקום שהוא שום-מקום", אך היא מגיעה לקצה ברגע שהם חוזרים אל גבולות מדינת-הלאום. שם, עם הגעתם למים של התעלה המסמנים את גבול המדבר, וגם את קץ המצב הלימנילי של השניים שמסתיים באחת עם הגעתם לגבול, שניהם נורים ונהרגים.

המדבר של אוונטי 1997 מהווה "מרחב שלישי", שלדעת חוקר התרבות הומי באבא מאפשר הופעה של עמדות חדשות וסטרוקטורות שונות של סמכות. לטענתו, המרחב השלישי לא מתפרש על פי קטגוריות ידע מקובלות, והוא חושף סוגי ידע, היסטוריות ומסגרות זמן אוניברסליות שבהם יש מקום לזימות פוליטיות חדשות חוץ-טריטוריאליות (*extra-territorial*) ובתר-תרבותיות (*cross-cultural*).²⁰ המונולוג של שילוק מתוך

Rencontres, Montpellier: La Federation des Œuvres Laiques de l' Herault, 1998, p. 10 (התרגם שלי, י"מ).

Homi K. Bhabha, "The Third Space", Jonathan Rutherford (ed.), *Identity, Community*, 20 Culture, London: Lawrence & Wishart, 1994, p. 9

הסוחר מוונציה הנישא בפי חאלד בשיאו הסוראליסטי של הסרט, הוא מומנט מעין זה של "מרחב שלישי". בסופו של מסע מפרך, שני החיילים המצרים הצמאים עד מוות נתקלים בשלושה חיילי סיוור ישראלי ומתחננים לשתות מים. ברגע הראשון בקשתם נענית בשלילה כיוון שהם מזוהים כאויב. אולם לפתע חאלד נזכר בתפקידו בתאטרון של קהיר כשיילוק, גיבורו היהודי של שייקספיר במחזה הסוחר מוונציה. חאלד פוצח בנאום המפורסם אל מול הישראלים המשתאים:

אני יהודי. האם אין ליהודי עיניים? אין ליהודי ידיים, איברים, צורה, חושים, מאוויים, רגשות? האם לא כמו הנוצרי הוא אוכל מאותו הלחם, גם אותו פוצע כלי הנשק, באותן מחלות הוא חולה, באותן תרופות הוא מתרפא, באותו קיץ חם לו ובאותו חורף קר לו? אם תדקרו אותנו – לא נשתות דם? אם תדגדגו אותנו – לא נצחק? אם תרעילו אותנו – לא נמות? ואם תתעללו בנו – האם לא נתנקם?²¹

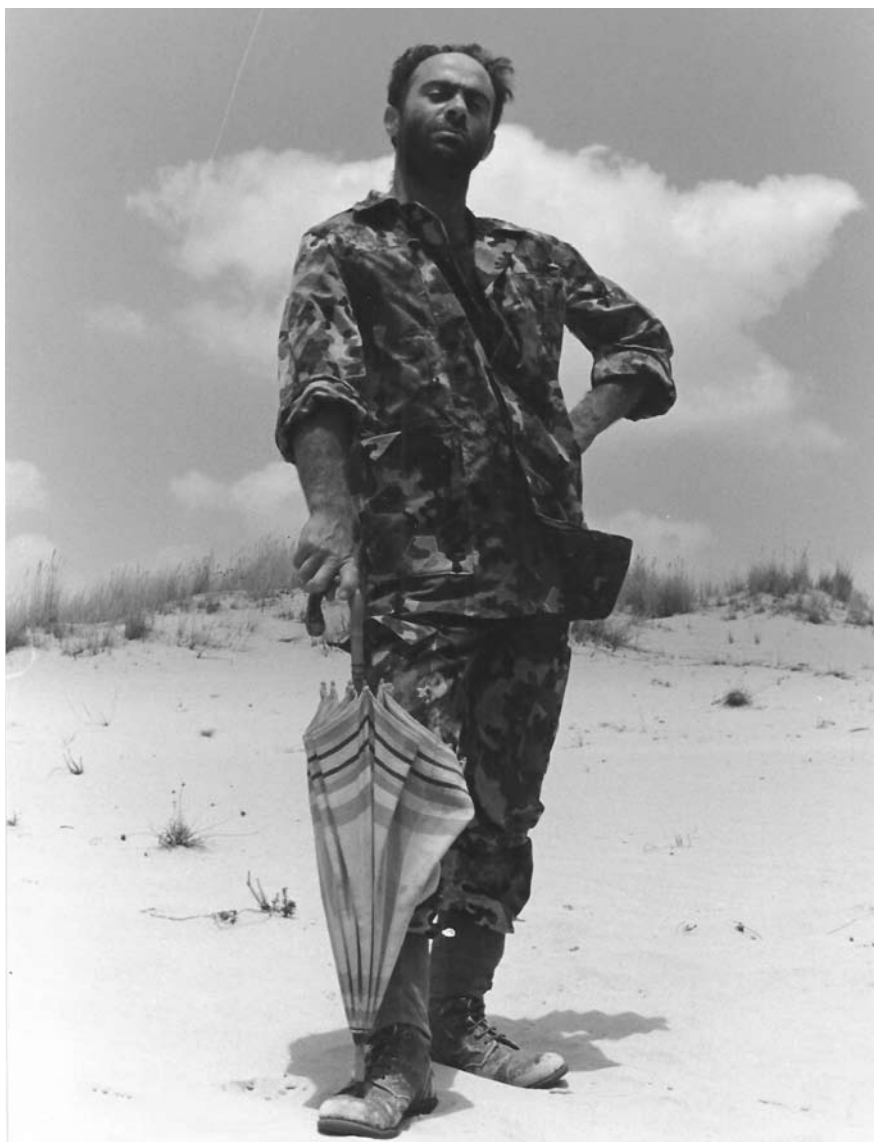
האבסורד במעמד שבו חייל מצרי מוסלמי טוען להיותו יהודי בפני חיילים ישראלים יהודים באמצע שומקום מגיע לשיאו הקומי כאשר אחד החיילים הישראלים לא מזהה את הטקסט ושואל: "מה הוא אומר?". "הוא התבלבל בתפקידים", משיב לו מפקד הסיוור. תחבולה זו של חילופי תפקידים אינה רק שיא קומי קרנבלי, אלא גם רגע המייצר מסגרת זמן אוניברסלית של המרחב השלישי. שיילוק, המלווה בריבית היהודי השנוא על בני ונציה, מי שהיה לאחת הקריקטורות האנטישמיות המפורסמות בתרבות המערב, נושא את נאומו בתחינה לרחמים אנושיים. במציאות של המאה ה-16 בוונציה, זמן התרחשות המחזה, היהודי היה "האחר המוחלט" של אירופה וחיייו היו הפקר. אך במקום שחאלד נושא את נאומו, המציאות שונה, ובישראל היהודי הוא אדון לגורלו ואף שולט בחייו של האחר הערבי. רפי בוקאי שם את המונולוג הנודע בפיו של סלים דאו, שחקן פלסטיני שמגלם חייל מצרי הדובר ערבית בניב פלסטיני, וכדברי אנטון שמאס הוא מחזיר "את הפלסטיני לתודעה הישראלית דרך הדלת האחורית".²² בדומה לשיילוק היהודי במחזה השייקספירי, גם חאלד מדבר בשם הערך האוניברסלי של סולידריות אנושית, הכוללת גם את ערך גוף האדם, אתר הזהות הראשוני שבו כל בני האדם שווים. יתרה מזאת, כטענתה של חוקרת התרבות איליין סקארי, גופות הנופלים בקרב בני כל הלאומים הן אתר זהות שוויוני. מגופת החייל ההרוג ניטלים סימני הזהות והגופה נהיית זהה לגופתו של כל חייל גם אם הוא בן לאום אחר. במילים אחרות, גופת החייל ההרוג מאבדת את הרפרנט הלאומי ופטורה מן האפיון התרבותי הקובע את זהותו הלאומית של החייל.²³ הפילוסוף ז'אק דרידה אף מרחיק לכת וטוען כי גם "השונות המינית לא נחשבת בעת שנוכח המוות".²⁴ הגופניות שאליה מכוון אותנו חאלד בדברי שיילוק היא הצבעה על המכנה המשותף הראשוני של בני האדם – "דרך כל בשר". הגופניות האופיינית לראליזם המאגי מוצאת במונולוג של שיילוק ביטוי נוסף. מעבר לאפקט

21 ויליאם שייקספיר, הסוחר מוונציה, מאנגלית: אברהם עוז, תל אביב: מסדה, 1975.

22 אנטון שמאס, "הוא התבלבל בתפקידים", אוונטי פופולו – התסריט, ירושלים: כינרת, 1990, עמ' 14. הסרט אוונטי פופולו הוא חלק מהקולנוע הפוליטי של שנות השמונים של המאה ה-20 שהתמקד, בין השאר, בסכסוך הישראלי-פלסטיני.

23 Elaine Scarry, *The Body in Pain*, Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 118

24 ז'אק דרידה, מתת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 53.



מתוך אוונטי פופולו.
(באדיבות מעין מילוא)

הקומי הקרנבלי שבחילופי התפקידים, חומריותו של הגוף באה לידי ביטוי בצמא הקיצוני המניע את התנהגות המצרים במפגש עם הישראלים. ביטויים של חומריות הגוף הופיעו קודם לכן במהלך מסעם של השניים: הזעתו של ראסאן למראה הג'יפ המתקרב עם חיילי הסיור הישראלי, הקאתם של השניים בפגישתם עם הכתב האמריקאי, ולבסוף הצימאון

הקשה. בהתאם לאופי הראליזם המאגי, גם כאן מתחולל "נס": תחינתו של חאלד למים נענית והוא מקבל לשתות. המונולוג של שיילוק מחולל את התפנית בעלילת הסרט. בעיני חיילי הפטרול הישראלי, החיילים המצרים הופכים לפתע מאויבים לבני אדם, ובמשך זמן קצר לימינלי מתקיימת התקרבות בלתי אפשרית בין אויבים. כל עוד נמשך המצב הלימינלי, מתקיימת השעיה של מכונת-המלחמה המדינתית.

המצב ההיפנוגוגי

השעיית הפעילות של מכונת-המלחמה המדינתית היא סיקוונס מרכזי בסרט. בסיקוונס זה מתקיים מפגש פנטסמגורי בין שני הצדדים הלוחמים והוא תחום על ידי שני שוטים ייחודיים: שוט ראשון הוא שני עיגולי עדשת המשקפת שבהם חייל הסיוור הישראלי פוזר מאתר את שני החיילים המצרים. המראה הוא סוראליסטי: המצרים נראים מותשים מחום וצמא וצועדים על דיונת החול מחזיקים שמשייה. השוט השני, המסמן את סיום הסיקוונס, הוא התעוררות משינה של אותו חייל ישראלי פוזר למחרת בבוקר. שני שוטים אלה יוצרים מסגור קולנועי התוחם התרחשות בעלת אופי פנטסטי. סיקוונס של ספק-מציאות ספק-דמיון, המעלה אסוציאציה של מצב היפנוגוגי – אותו המצב הנחוה בשלב ההירדמות, בין ערות מלאה לבין שינה. מצב זה של נים-ולא-נים מתואר בדיון הפסיכואנליטי כמצב של הזיות ויזואליות וקוליות הנחוות כממשיות.²⁵ טרם המעבר למצב ההיפנוגוגי, החיילים המצרים משוטטים במדבר ללא כיוון, עד שהם כמעט גוועים מצמא. כאמור, חייל הסיוור הישראלי מבחין בהם מבעד למשקפתו, כשהם שיכורים משתיית בקבוק הוויסקי של חייל האו"ם המת. מ"שוט המשקפת" ואילך נרקמים יחסי קרבה ואף ידידות בין החיילים האויבים. מבחינת זמן הראליה, סיטואציה זו נמשכת עד הבוקר שלמחרת, עם התעוררותו של החייל הישראלי פוזר. השוט החוזר של החייל הישראלי המתבונן בחיילים המצרים מבליט את המסגור ולמעשה מביא לכלל סיום את סיקוונס המפגש בין מי שהוגדרו כאויבים – כעין מהלך של "מאויב לידיד" ובחזרה. בדומה למסגור של סיקוונס המצב ההיפנוגוגי, גם הנרטיב כולו תחום על ידי מסגור של אירועי הרג בקרב. בין שתי סצנות ההרג, בתחילת הסרט ובסיומו, שני החיילים המצרים חווים מסע פנטסמגורי בשטח המדבר שבו מותם מושהה פעם אחר פעם. בשיא ההשהיה, שהוא גם שיאו של הסיקוונס ההיפנוגוגי, נראים החיילים המצרים והישראלים, בלונג-שוט, צועדים בסך על רקע השקיעה ושרים את השיר המהפכני האיטלקי "אוונטי פופולו". שיר זה מבטא עמדה אנטי-לאומית מובהקת וקורא למימוש ערך אוניברסלי – סולידריות אנושית. יותר מ-20 שנה לאחר צאתו לאקרנים, אוונטי פופולו ממשיך להיות טקסט מרכזי בקולנוע הישראלי, הרלוונטי לשיח הישראלי כולו. הוא מבטא התנגדות רבת-עצמה לאובססיה הישראלית, אך גם הפלסטינית והערבית, בנוגע לקדושת הלאום ולכורח המיליטריזם הנגזר מתפיסת עולם זו.

כאמור, במרכז הפנטזיה מתרחש "נס" בדמות הסצנה האוטופית של חיילים אויבים הצועדים ושרים את שיר הדגל האדום (bandiera rossa),²⁶ שמבטא אחווה ואינטרנציונליזם. ההילה

²⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/279807/hypnagogic-state>

²⁶ להלן שלושת הבתים הראשונים של השיר (בתרגום לאנגלית) המבטאים היטב את הרעיון המרכזי של

המיסטית של המדבר על כל תפארתו מקרינה על הסיקוונס והופכת אותו לבלתי מציאותי בעליל. בניסוחם של דלו וגואטרי, סיקוונס זה מייצר "קו הימלטות" (ligne de fuite) בלב שיח ההגמוניה והכוח. זהו מצב של אל-זמניות, שבו אדם הופך "בלתי מורגש וחשאי" בשעה שהוא נע ונד במרחב סובייקטיבי שלא נמצא בשליטת איש מלבדו.²⁷ למעשה, קווי הימלטות אלה עוצבו כדי לחמוק ממה שהפילוסוף סלבו ז'יז'ק מכנה "התוסף המתועב", והוא הנטייה האינהרנטית של מדינת הלאום לרצוח בני אדם רק בשל השתייכותם לקבוצה לאומית-אתנית שונה, או פשוט משום שהם נמצאים בצד השני של קווי החזית. "חזית הלחימה מאפשרת לפרט להפעיל את כוחו הפוליטי על האחר", כותב ז'יז'ק. לטענתו, "התוסף המתועב מהווה את הדרך שבה מיישמים בחברה את שלטון החוק הדורש התרת השימוש באלימות ואת הכניעה ליחסי כפיפות".²⁸ רעיון זה בא לידי ביטוי בסיקוונס ההיפנגוגי, שבו החיילים הישראלים שמבקשים להפיג את השעמום, מתחילים "להפעיל" או אולי "לביים" את שני המצרים. כאמור, חאלד, שהוא שחקן תאטרון בחייו האזרחיים, מדלקם את השורות המפורסמות "אני יהודי", והדקלום מכמיר הלב מוביל אל היערכות מחדשת של יחסי הכוח בין הישראלים המנצחים לבין המצרים המובסים. שורותיו של שייקספיר מעתיקות את המתח והסכסוך בין האויבים בהווה אל זמן-עבר, שבו היהודים היו מיעוט נרדף בסכסוך עם העולם הנוצרי.

שיאו של הסיקוונס ההיפנגוגי, הצעדה תוך שירה על רקע השקיעה, מטשטש את ההבדלים החזותיים בין שני הצדדים; בצלליות לא ניתן לזהות מי ישראלי ומי מצרי. לרגע קצר מתקיימת במדבר סולידריות אמיתית בין בני אדם. סצנה זו עולה בקנה אחד עם תפיסת הקרנבל של חוקר התרבות מיכאיל באחטין. לדבריו, הקרנבל "מבטל הירארכיות, מטשטש הגבלות חברתיות ומייצר חיים אחרים המשוחררים מחוקים והגבלות מקובלים. בקרנבל, המודר והמנודה – המשוגע, השערורייתי והמקרי – משתלטים על המרכז בהתפרצות משחררת של אחרות".²⁹ הסיקוונס ההיפנגוגי מחולל רגע של קרנבל ובדרך זו מייצר קו הימלטות. כל עוד הרגע הקרנבלי נמשך, החיילים המצרים המובסים אינם בסכנה. אולם בבוקר המחרת, הדחף הלאומני האלים מתעורר וקוטע את קו ההימלטות. החיילים הישראלים מסתלקים ומשאירים מאחור את שני המצרים ישנים. למרות שהם יודעים כי השניים עלולים למות במדבר, אין זה טורד את מנוחתם. אולם שני החיילים המצרים מתעוררים, והם מחליטים ללכת בעקבות הישראלים ואז שומעים לפתע את הפיצוץ בשדה המוקשים. מסתבר שחיילי הסיור הישראלי שלא היו מסוגלים לקרוא את שלט האזהרה בערבית "מוקשים", נכנסו לשטח הממוקש, ושניים מבין השלושה נהרגו. השורד הוא

הסרט: Forward people, to the rescue/ Red flag, red flag/ Forward people, to the rescue/ Red flag will triumph// Red flag will be triumphant/ Red flag will be triumphant/ Red flag will be triumphant/ Long live socialism and freedom!// The exploited's immense formation/ Raises the pure, red flag/ Oh proletarians, to the rescue/ Red flag will triumph.

27 דלו וגואטרי, הערה 4 לעיל, עמ' 199.

Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London & New York: Verso, 1997, pp. 26-27 28

Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Maryland: 29 John Hopkins University Press, 1989, p. 86 (התרגום שלי, י"מ).

דני, מפקד הסיור, הנמצא במצב של הלם קרב וממלמל מילים לא ברורות בקשר לחיילים המצרים שניסו לחלצו. הלם הקרב של דני מסמל קו הימלטות מסוג נוסף: למעשה הוא מונע ממנו לקחת חלק באלימות שמתרחשת משני צדי התעלה – אותו "תוסף מתועב" של מדינת-הלאום. אוונטי 1970 קורא תיגר על "התוסף המתועב" השולט באידאולוגיה של מדינת הלאום ומצביע על חלופה טובה יותר – סולידריות אנושית. אם המונולוג השייקספירי "אני יהודי" מבטא את השאיפה האוניברסלית להישרדות וחותר תחת השיח הלאומני האלים, הלם הקרב מונע מן החייל להקריב את גופו במצוות האומה. אלה הם, אם כן, שני קווי הימלטות מפני "התוסף המתועב", הימלטות שאוונטי 1970 מקדם באמצעות אחווה אנושית בין אויבים. קו הימלטות שלישי הוא "מתת המוות של הלוחם".

מתת המוות של הלוחם

סיום הסרט, ובו הרג החיילים הישראלים והמצרים לאחר שהתנסו רגע קצר בחווית הסולידריות העל-לאומית, מנחה אותנו לקרוא את "המלחמה כהתנסות אחרת במתת מוות – אני ממית את האויב ונותן את חיי בהקרבה".³⁰ דרידה טוען כי "החזית מעניקה את צורתה ההיסטורית לפולמוס (המלה 'פולמוס' ביונית קלאסית פירושה מלחמה) המקרב את האויבים כבני זוג בסמיכות הקיצונית של פנים-אל-פנים".³¹ דרידה מצטט את דברי הפילוסוף הצ'כי יאן פאטושקה על מוראות החזית במלחמת העולם הראשונה, שם הייתה "התנגשות שאפשרה לזהות את האויב ואפילו, מעל לכל, להזדהות עם האויב. [...]. הזיהוי הזה של האויב, שבניסיון החזית, גובל תמיד בהזדהות עם [האויב], הוא הרי מה שמטריד ביותר את פאטושקה ומצודד את ליבו".³² דרידה נסמך על דברי הפילוסוף הצ'כי הטוען שברגע מסוים בהתקפה נעשים הלוחמים משני הצדדים חיילים באותו הכוח, הם מתמזגים לגוף אחד. זו גם תפיסה שמחדשת את הראייה ההרקליטית של ההווה כפולמוס, כמלחמה. מפגש פנים-אל-פנים של האויבים מתרחש פעמים אחדות בסרט אוונטי 1970. אפשר לראות בו סרט אנכרוניסטי כיוון שהוא חוזר במנהרת הזמן אל ערכי החזית כפי שהתגבשו במלחמת העולם הראשונה. הפילוסוף הצ'כי שדרידה מצטט, רואה בקרב פנים-אל-פנים "[...] את המצוינות עד לקצה הגבול של האפשרויות האנושיות שבוחרים הטובים ביותר בשעה שהם מחליטים להחליף את הארכה הארעית של חיים נוחים בתהילה בת-קיימא בזיכרוןם של בני התמותה".³³ ההתמזגות השלמה ביותר של האויבים בסרט אוונטי 1970 מתרחשת בסצנת הצעידה המשותפת כשהם שרים יחד. השיר "הדגל האדום" ביטא בזמנו את התקוות הגדולות לסולידריות בין עמים ולסוציאליזם – תקוות שהתנפצו במהרה עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, שבה מיליוני גברים צעירים שהיו אמורים לחוש סולידריות הדדית ירו ופוצצו אלה את אלה בשדות הקטל ובחפירות. רגע השירה של אוונטי 1970, כדברי דרידה, "מנציח את הבסת המוות, ניצחון המסמן גם את

30 דרידה, הערה 24 לעיל, עמ' 24.

31 שם, עמ' 25.

32 שם, עמ' 25. כידוע, לוחמת החפירות במלחמת העולם הראשונה שזימנה הרבה קרבות פנים-אל-פנים יצרה קרבה פיזית מתמשכת בין הצדדים הלוחמים.

33 שם, עמ' 24-26.

הרגע הצווח של הניצול האבל-שמח בהישרדותו [...] זה רגע של המסתורין האורגיאסטי שאותו שעבד, הכפיף, הכיל, וזה של תמותתו שלו שהוא דוחה או מכחיש בעצם חוויית הניצחון".³⁴ אונטי פופולו שטוף כולו בשאלת "מתת המוות", סוד המוות כמתנה לי עצמי וגם לאויב. ואכן הסרט מסתיים כאשר לוחמי שני הצדדים נהרגים. אך מותם של שני החיילים המצרים אינו אלא הקרבה מודעת של חייהם, לאחר שניסו נואשות להציל את חייו של החייל הישראלי הפצוע. המוות הזה על סף החירות מהווה מתת מוות בנוסח דרידה. ההקרבה של העצמי למען האויב היא המעשה האתי האולטימטיבי, מעשה שהסרט מפקיד בידי ה"אחר" של הישראלי – חייל מצרי המגולם על ידי שחקן פלסטיני. בכך גם חורג הנרטיב של אונטי פופולו מן המסורת של ייצוג הלוחם הישראלי שנולדה בעקבות מלחמת ששת הימים – מסורת ה"יורים ובוכים". כמו בסרט של ג'ילו פונטקורבו הקרב על אלג'יר (1966), גם בסרטו של בוקאי אין מקום לרחמים עצמיים או להנחה מוסרית לחזקים. הסרט מציב מראה שמתוכה נשקפת דמות ה"אחר" המעמיד מופת להתנהגות אתית במלחמה.

"הדגל האדום ינצח!"

"נקודת המבט של המוות" ולא נקודת המבט של הדמות הראשית חאלד, החייל המצרי השבוי, מכתיבה את העלילה. והמוות, כידוע, הוא בן לווייה קבוע של האומה ומלחמותיה. השימוש בראליזם הפנטסטי מאפשר להציג עמדה פוסט-לאומית כניגוד לתפיסה הרווחת שמדינת הלאום היא הכרח המציאות. יתר על כן, אונטי פופולו מצביע על רעיון הסולידריות האוניברסלית כחלופה נאצלת למדינת הלאום. "כאשר אדם נהרג בשדה הקרב, המדינה שלמענה לחם וביצע את תפקידו כמיטב יכולתו היא האחראית על השפלתו, מותו וחיסולו".³⁵ באונטי פופולו איש אינו שש אלי קרב, אך שירת החיילים הצועדים מבטאת את הסולידריות האנושית שלא מתחשבת בלאומים ובגבולות, סולידריות המהדהדת כמו "זעקת הקרב" ואף גוברת עליה. שירה זו מושמעת בלב המדבר במרחב הלימינלי, מרחב שותק אך מלא הפתעות ותהפוכות. בחירתו של בוקאי לגולל את המשכה של מלחמת ששת הימים דרך סיפורם של המנוצחים העמידה את התשתית לתפיסה כי הישרדות במלחמה איננה סוף פסוק וכי הטראומה, אם בקרב ואם במצב הלימינלי שלאחריו, עתידה להיחרט בתודעתו של מי שחווה את בית המטבחיים של שדה הקרב. דמויות שני החיילים המצרים השואפים לשוב הביתה בשלום משרות את הופעתה של דמות חדשה של לוחם בקולנוע הישראלי של שנות השמונים: דמותו של הצעיר שחווה את התופת ושחיו נקטעו באחת על ידי המלחמה, ועתה הוא מתקשה להתעורר מהסיוט. נדמה כי בוקאי סירב לקבל כמובן מאליו את "האמנזיות ההכרחיות לבנייתן של אומות",³⁶ כלומר את הסבל והכאב שבהקרבת הגוף למען המולדת, גם גוף הלוחם וגם גוף האויב. בשיאו של אונטי פופולו, הלוחם התמזג

34 שם, עמ' 26.

Judd Ne'eman, "The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid", Charles Berlin (ed.), 35 *Documenting Israel*, Cambridge: Harvard College Library, 1995, p. 139

36 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990, עמ' 240.

עם אויבו והם היו לגוף אחד, ולרגע הומחשה הססמה שנפוצה כל כך בין חיילי מלחמת וייטנאם: "יצאנו לפגוש את האויב והוא אנחנו".³⁷ הראליזם הפנטסטי של אוננטי פופולר אפשר לבוקאי לזקק את הוויית המלחמה לכדי רגע סינגולרי מחוץ לזמן וליצור סרט מיתו־היסטורי שהוא בו־זמן הרהור פילוסופי על אויבים ואוהבים בשדה הקרב.

אוניברסיטת תל אביב
האוניברסיטה הפתוחה

Walt Kelly, "We have met the enemy and he is us", http://www.igopogo.com/we_have_met_37.htm