

העוקד בעל הרצון הטוב: סוגיית של חרדה, הכחשה ואשמה בסדרת הטלוויזיה פרשת השבוע

איחי חרל"פ

”וַיִּשָּׂא אֶבְרָהָם אֶת־עֵינָיו, וַיֵּרָא וְהִנֵּה־אֵיל, אַחַר, נֶאֱחָז בְּסֶבֶךְ בְּקֶרְנָיו;
וַיִּלֶּךְ אֶבְרָהָם וַיִּקַּח אֶת־הָאֵיל, וַיַּעֲלֵהוּ לְעֵלָה תַּחַת בְּנוֹ.”¹

”עקידת יצחק ממשיכה השכם והערב. מנגנוני המתה לאינספור עורכים מלחמה ללא חזית. אין חזית בין אחריות לחוסר אחריות, אלא בין הפקעות שונות של אותה הקרבה, סדרי אחריות שונים, סדרי אחרים שונים.”
ז'אק דרידה²

מבוא

המתח בין עמדת הסובייקט של הקרבן³ לעמדת הסובייקט של המְקַרְבֵּן או המעוול (perpetrator) מלווה את ההוויה היהודית-ישראלית מתחילת דרכה. הדיון במעמדו של הסובייקט הישראלי בתהליך ההקרבה מציג ומבליט עמדות שונות בהתאם לתפיסות הפוליטיות והאידיאולוגיות. גישות ציוניות נוטות להבליט, בעיקר בעקבות המלחמה ב-1967,⁴ את הממד הקרבני של הסובייקטיביות הישראלית, ואילו עמדות פוסט-ציוניות נוטות לדחות את הדימוי ”קרבן תמיד” ולהבליט דווקא את תפקידו ההיסטורי כמקרבן-מעוול.⁵ כך אפוא ניתן למצוא טקסטים תרבותיים ומחקרים אקדמיים הנעים בין ייצוגו של היהודי-ישראלי כקרבן (של הנאצים, של הערבים, של הפלסטינים, של האשכנזים) לבין היותו מקרבן או משקיף מהצד על עוול (בעיקר כלפי הפלסטינים, אך גם כלפי זרים או סובייקטים היברידיים אחרים).

1 בראשית כב, 13.

2 ז'אק דרידה, מתנת מוות, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 79.

3 עדי אופיר מבדיל בין ”היעשות קרבן”, מצב שבו לקרבן עצמו אין כמעט שליטה על מצבו, ו”היות קרבן”, מצב שבו ”היחיד התופס את עמדת הקורבן תורם לו באופן ישיר ומתוך בחירה”. עדי אופיר, עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה, 2001, עמ' 268.

4 שם, עמ' 276.

5 שם, עמ' 274.

מעל לשאלות אלו של קרבנות ועוולה מרחף באופן קבוע וכמעט בלתי נמנע מיתוס העקדה. זהו אחד המיתוסים המכוננים של התרבות היהודית בכלל ואחד החשובים בזהות הישראלית בפרט,⁶ אם כי הבנתו, פרשנותו והשימוש שנעשה בו משתנים מתקופה לתקופה. בתחילת דרכה, לדוגמה, קיבלה הציונות על עצמה את מיתוס העקדה כגורל קולקטיבי או אישי המצביע על המחיר הכבד של כינון המדינה. אלא שעם הזמן חלו תמורות משמעותיות ביחס אל המיתוס. בהדרגה החלו להתייחס אליו כאל ציווי אבסורדי, ומאוחר יותר לבצע בו דה־מיסטיפיקציה ולחתור תחתיו הן בכתביה התאורטית והן ביצירה האמנותית.⁷ אל תוך עיסוק תרבותי זה בקרבון ובעקדה ואל תוך מהלך הדה־מיסטיפיקציה שמיתוס העקדה עובר, מצטרפת, כפי שאראה במאמר זה, סדרת הטלוויזיה פרשת השבוע (HOT3 2005-9).

פרשת השבוע מתארת את חייהן של ארבע משפחות ישראליות (שלוש יהודיות ואחת ערבית) אשר קורותיהן, המתרחשות בישראל בזמן הווה, ממשיכות מפרק לפרק ומעונה לעונה, מתערבבות ומעורבות זו בחיי זו. למרות ריבוי המשפחות והדמויות בסדרה, תכונה המאפיינת סדרות רבות בהמשכים,⁸ יש דמות העומדת במרכז הסדרה הן מבחינה תמטית והן מבחינה מבנית, והיא דמותו של שאול נאווי (מנשה נוי). נאווי הוא גבר ישראלי ממוצא עיראקי בסוף שנות הארבעים לחייו, שבעונתה הראשונה של הסדרה הוא מנהל פאב המתפקד גם כמועדון ג'אז. שאול נשוי להגר (קרן מור), המנהלת בית ספר ל"יהדות מתקדמת" ומלמדת בו, והם הורים לאסף החייל (מיכאל מושנוב), המשרת בעונת השידור הראשונה ברצועת עזה ובעונה השנייה הוא חייל במלחמת לבנון השנייה, ולגיל (דקל עדין), תלמיד בית ספר.

לאורך הסדרה כולה מאופייין שאול כאדם הנתון במצוקה, טרף למצבי רוח קיצוניים, נוטה

6 ראו למשל: הראל פיש, "עקדת יצחק", עתיד זכור - על ספרות, מיתוס והיסטוריה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1996; אברהם ב' יהושע, "חתימה: לבטל את העקדה על מימושה", ניצה בן־דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מד מאני לא"ב יהושע, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 396; יעל פלדמן, "מ'מות קדושים' ל'אושר עקדה' או 'המצאת' העקדה כפיגורה הרואית בשיח הציוני", ישראל 12, 2007, עמ' 107-151; אבנר בן־עמוס ודניאל בר־טל, פטרויוסיזם: אוהבים אותך מולדת, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 75; הלל וייס, "הערות לבחינת עקדת יצחק בסיוורת העברית בת זמננו כטופוס, תימה ומוטיב", צבי לוז (עורך), העקדה והתוכחה, מיתוס, תימה וטופוס בספרות, ירושלים: מאגנס, תשנ"א, עמ' 31-52.

7 לדיון במוטיב העקדה כאמנות הפלסטית, ראו: גדעון עפרת, עקדת יצחק באמנות ישראל, מבוא לקטלוג, רמת גן: המוזיאון לאמנות ישראלית, 1988. לדיון במוטיב העקדה בשירה, ראו רות קרטון־בלום, "פחד יצחק - מיתוס העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה", דוד אוהנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון - גלגוליה של התודעה הישראלית, ירושלים ובני ברק: מכון ואן ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 231-247. לדיון בנושא העקדה בקולנוע, ראו: Anat Zanger, "Hole in the Moon or Zionism and the Binding (Ha-Ak'eda) Myth in Israeli Cinema", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22, 1, 2003.

8 Robert. J. Thompson, *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks*, Syracuse: Syracuse University Press, 1997, p. 14

להתמכרות (בעיקר לסמים) וסובל מהתקפי חרדה ותסמינים של פוסט-טראומה. מצבו של שאול קשור הדוקות, כפי שנראה, לעמדות סובייקט שונות שהוא נושא – אם כקרבן, אם כמקרבן, או כמי שמוצא את עצמו שוב ושוב משקיף מהצד על עוול הנעשה בידי אחרים ולאחרים. במובן זה, אף שהסדרה מקבלת את טענתו של התאורטיקן דומיניק לה קפרה כי גם מקרבנים עלולים לסבול טראומה – היא אינה מסכימה עם דרישתו לבצע הפרדה ברורה בין הקרבן, המקרבן והמשקיף מהצד.⁹ טשטוש זה אינו נובע מהניסיון של הסדרה להסיר מעצמה, בשם הציונות, את האחריות על מעשים לא מוסריים. להפך, הרושם העיקרי העולה מפרשת השבוע הוא שאזרחים ואזרחיות ישראלים אינם יכולים להתחמק מאחריות על הנעשה בשטחים הכבושים, גם אם הם עצמם קרבנות של נסיבות אחרות. יתר על כן, בניגוד לטקסטים העוסקים ברגשי האשם של הישראלי-יהודי והמצביעים על כך שלא רק שניתן למצוא את המקור לרגשות אלה, אלא אף ניתן להגיע לסוג של גאולה¹⁰ – מסרבת פרשת השבוע להציג פנטזיה שבה עצם הגילוי של מקור הטראומה מספק סוג של ריפוי. דמותו של שאול מחפשת את יסודות האשמה ואף מגלה אותם ומנסה לכפר עליהם, ובכל זאת אינה מגיעה למנוחה ולנחלה. היא נותרת בעולם של הקרבה וקרבנות ללא התרה, ללא סיום וללא גאולה.

את הקשר הראשוני בין פרשת השבוע לבין מיתוס העקדה מציעה הסדרה עצמה. אף שהיא עוסקת בהווה הישראלי, שמה של הסדרה, שמות פרקיה, שהם שמות של פרשות שבוע, והציטוטים מהפרשות המופיעים בתחילת כל פרק – כל אלה כאילו מבקשים מהצופות¹¹ להבין את מהלכי הדמויות על סמך סיפורי המקרא.¹² בעונה הראשונה, הקישור לסיפורי התנ"ך מחוזק בעזרת דמותה של הגר. הגר, מנהלת בית ספר ליהדות, כאמור, מלמדת על פרשות השבוע. כך, בפרק הרביעי של העונה הראשונה, הנקרא על שם הפרשה הרביעית בספר בראשית, פרשת "וירא", מתקיים דיון על מיתוס העקדה. הגר דנה עם תלמידה בסיפור העקדה, ואת השיעור היא פותחת במילים אלה: "בואו נגיד שאם יש לבני אדם גרעין, נגיד, גרעין כמו לאטום, כמו לפרי. בדיוק כמו לפרי, לאפרסק. אם יש בנו גרעין, אז העקדה היא הגרעין שלנו. היא הבסיס של האמת. עד כמה הבן אדם מוכן ללכת עם הדברים שלו. לוותר. להקריב קרבן". מצטייר הרושם שהגר מנסה להתחמק מחשיבותו של מיתוס העקדה לתרבות היהודית-ישראלית דווקא ומשתדלת להציגו כאוניברסלי. מי שמתנגד לניסיונה זה הוא אמיר (קאיס נאשף), מגיבורי הסדרה והסטודנט הערבי היחיד

9 דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 93-94.

10 לדוגמה ראו את הדיון בסרט ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008) של שמוליק דוברבני, "כל עוד אתה מציייר ולא מצלם זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס עם באשיר", מכאן י"ג, 2013, עמ' 50-67; רעיה מורג, "הגיבור נתקע בגילוי", הארץ: ספרים, 26.6.2008.

11 במאמר זה אתיחס לצופים ולצופות המשוערים של התכנית בלשון נקבה, כצופות. הכוונה היא לגברים ולנשים גם יחד.

12 בפרק הראשון של הסדרה הגר פונה ישירות למצלמה, תופעה החורגת מהראליזם שאפיין את העונה הראשונה, ואומרת: "עכשיו, גם אנחנו בעונה הזאת, כל שבוע פרשה חדשה. כל שבוע אותו דבר ורק דבר אחד. היחסים בין האדם ואלוהים". הפנייה הישירה למצלמה והשימוש במונח "עונה", ולא שיעור או קורס, מורים לנו שדברים אלו של הגר מכוונים יותר לצופות בבית מאשר לתלמידים בשיעור, והיא מחזקת את הדרישה של הסדרה להיעזר בסיפורי המקרא בעת הצפייה והפירוש של הסדרה.

בקורס אשר מפרש את דבריה כמכוונים לזהות היהודית-ישראלית בלבד. ברגע הזה מתפתחת בין הגר לאמיר השיחה הבאה:

אמיר: אני רוצה להגיד שאני מסכים. שהעקדה היא הבסיס של המיתולוגיה היהודית... של האמונה היהודית. וזאת בדיוק הבעיה שלכם.
 הגר: (מגמגמת) מה... כן, אני... מה זה שלכם? מה... מה שלכם?
 אמיר: שלכם, היהודים. שבמיתולוגיה שלכם המנהיג הראשון התבקש לחתוך את הגרון של הבן היחיד שלו. לחתוך בשם האל. ועל זה גדל כל ילד בכיתה ב' במדינה הזאת.

בהמשך דבריו מתאר אמיר גם את סיפור לוט ובנותיו, המופיע באותה פרשה, ומוסיף:

אמיר: אז אם את זה אתם לומדים בתור דוגמה לצדיק היחיד בסדר, אז איזו בעיה יש לכם לגרש בשם האלוהים, ל... להרוג ילדים קטנים בשטחים? להוציא ערכים מהבתים שלהם?
 הגר: מה? [...] מה אתה אומר? אתה כל הזמן אומר אתם ואתם. איפה... מה הקורבן שלך? מה העקדה שלך? הפרטי שלך?
 אמיר: אז בניגוד ל"אתם" ו"שלכם" ובניגוד לכם, העקדה שלי... יש בה באמת. יש בה קורבן אמתי. ויתור ולא שעבוד. [...]
 הגר: אר־קיי. דבר, איזה קורבן?
 אמיר: זה לא עניינך.

נראה כי אמיר מצטרף בסופו של דבר לדרישתה של הגר והופך את העקדה גם לסיפור הפרטי, אך מדגיש שבסיפור העקדה שלו עצמו הוא אכן הקרבן, לעומת מקומו של היהודי-ישראלי שעל פי אמיר מלוהק בתפקיד המקרבן. הגר אמנם אינה מסכימה עם דבריו, ויתר על כן היא אינה מבינה אותם (כי לפי הבנתה, מסקנתו של מיתוס העקדה מצביעה על הקרבה ולא על קרובן). אך כפי שאראה בהמשך, דבריו של אמיר אינם רק דעתו הפרטית; במובנים רבים זוהי עמדתה של הסדרה עצמה, כי מיתוס העקדה חורג מגבולות הפרק הנוכחי והוא מרחף מעל כל העונה הראשונה, אם לא מעל הסדרה כולה.

את הדיון בסדרה אפתח בתיאור האירועים שהובילו את שאול להתקף החרדה בפרק השני בעונה הראשונה. הנחת היסוד שלי היא שהתקף החרדה של שאול – כמו התקפי החרדה של אחד מגיבורי הטלוויזיה החשובים בשנים האחרונות, טוני סופרנו¹³ – הוא

13 לטענתם של כותבים שונים, את התקפי החרדה של טוני סופרנו, גיבור הסדרה הסופרנוס (HBO, 1999)– (2007), ניתן לקרוא כמטאפורה לשאלות של זהות: האם זהותו היא של גבר לבן, אשר מגלה את המעמד הקונטינגנטי של הלבנות שלו כגבר איטלקי, או של בורגני שחווה על גופו את מחיר הצרכנות המופרזת. ראו: Christopher Kocela, "Unmade Men: The Sopranos after Whiteness", *Postmodern Culture* 15, 2, 2005; Avi Santo, "Fat Fuck! Why don't you Take a Look in the Mirror?": Weight, Body Image, and Masculinity in The Sopranos", David Lavery (ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York: Columbia UP, 2002, pp. 72-94

מטאפורה או סימפטום לבעיות הזהות שלו, ובעיקר לתפקידו במערכי ההקרבה השונים בחברה הישראלית. בחלקו השני של המאמר אבחן את הפרשנות שמביאה הסדרה עצמה להתקף חרדה זה: חרדתו של שאול שבנו ייפגע בעת שירותו הצבאי, כמו ששאל עצמו נפגע במלחמת לבנון הראשונה. כפי שאראה, פחד זה אינו ייחודי לשאול, והוא נוגע באחת הטראומות הבסיסיות של החברה הישראלית; בעקבות רעיה מורג אכנה אותה "טראומה כרונית".¹⁴ בחלקו השלישי והאחרון של המאמר אציע הסבר אחר להתקפי החרדה של שאול, הסבר שימקם את שאול לא כפֶּאָב המסרב להקריב את בנו, אלא כישראלי המרוויח מהקרבנות של האחר, גם אם הוא מסרב להכיר בכך, ובמקביל כמזרחי הנקרע בין מעמדו כקרבן (של האשכנזי) וכמקרבן (של הפלסטיני).

המפגש עם הגופה

בפרק הראשון של הסדרה מגיע לפאב של שאול חייל במדים ששמו סרגיי (ארתור קרסנובייב), עולה חדש מחבר העמים, ומבקש להופיע בפאב כנגן חצוצרה. שאול שומע אותו, מתרשם, ובהמשך הפרק מספר להגר אשתו כי החליט להעסיק את סרגיי עם שחרורו מהצבא. בסופו של הפרק הראשון מגיעה לפאב אמו של סרגיי, יאנה (סוולטנה דמידוב). היא מספרת שסרגיי נהרג בתאונה דרכים בדרך מהצבא הביתה ומבקשת שההלוויה שלו תצא מהפאב של שאול שסרגיי אהב. בתחילת הפרק השני מתקיים טקס האשכבה, ובו האם מספרת לשאול כי הצבא מסרב לקבור את בנה בבית קברות צבאי מכיוון שאינו יהודי וכי היא מבקשת לאחסן את ארון הקבורה של סרגיי בפאב ל"יום-יומיים" עד שתמצא פתרון.

בהמשכו של הפרק השני, כאשר שאול יושב על הבר ומעשן מריחואנה במה שנראה כסופו של עוד ערב בפאב, הוא זורק מבט אל ארון הקבורה הסגור, מסיר את המשקפיים וניגש אליו. אחרי הצצה מהוססת הוא פותח את הארון בזהירות ומתבונן בגופה, והנה לפתע גופתו של סרגיי פוקחת עיניים. המוזיקה נעשית רעשנית יותר, וקולו של הסקסופון מתגבר בצליל צורם ודיסהרמוני. שאול סוגר את הארון, פעולה הנשמעת והנראית פעמיים תוך שבירת כללי העריכה ההמשכית הקלאסית, במה שיכול להיקרא כ"מבע משולב".¹⁵ מנקודה זו ואילך מתחילות לאפיין את שאול התנהגויות המוכרות מהמחקר כסימפטומים של התקף חרדה:¹⁶ שיעולים, קשיי נשימה וכאבים בחזה. שאול ממחר ללגום מים, בולע כמה כדורים, ואז מטלפן לאסף, בנו החייל המשרת בעזה, ומשאיר לו הודעה שיחזור אליו בהקדם.

14 רעיה מורג, "קול, דימוי וזיכרון הטרור: הקולנוע העלילתי בתקופת האינתיפאדה השנייה", ישראל 14, 2008. מורג אמנם עוסקת במציאות הישראלית בזמן הפיגועים הגדולים באינתיפאדה השנייה, אך אני אחיל את הרעיון שלה על הקשרים נוספים.

15 על פי פזוליני, "מבע משולב" הוא שפה קולנועית החודרת אל "מעמקי נפשו של הגיבור" באמצעות סגנון קולנועי החורג מהמוסכמות המסורתיות של הקולנוע. ראו, פייר פאולו פזוליני, קולנוע של שירה - מבחור מאמרים, מאיטליקית: אלון אלטרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 33, 37.

16 Frank M. Dattilio and Jesus A. Salas-Auvert, *Panic Disorder: Assessment and Treatment Through a Wide-Angle Lens*, Phoenix: Zeig, Tuckcer & CO, 2000, p. 2

פעמיים נוספות מופיע סרגיי בעולמו הפנימי של שאול. הראשונה – בחלום שבו רואה שאול את יאנה, אמו של סרגיי, נכנסת לפאב שלו וניגשת לארון המתים, אך לא סרגיי הוא השוכב בארון, אלא שאול, בעיניים עצומות. יאנה רוכנת מעל ה"גופה" ואומרת: "שאול... תעשה לי ילד (ברקע נשמע קולה של אישה האומרת "I love you" ו"ПОЖАЛУЙСТ")", שאול... שאול... בבקשה תעשה לי ילד במקום סרגיי". היא נושקת לו במצח ובפה, והמשפט "I love you" חוזר ונשמע ברקע. שאול פוקח את עיניו בחלום, מחייך בחצי פה, האם מעבירה את ידה על עיניו וסוגרת אותן. וכאן, באמצעות דיזולב, רואים את שאול שוכב בתנוחה דומה, אך הפעם במיטתו, והוא ממלמל שוב ושוב "לא, לא", עד שהגר אשתו מעירה אותו. הפעם השנייה והאחרונה שסרגיי מופיע בעולמו הפנימי של שאול מתרחשת כאשר שאול יושב בפאב שלו ובוהה בהופעה המתקיימת שם מול קהל קטן של אנשים. שאול שותה ומעשן מריחואנה כשלתע מצטרפת למנגנים מוזיקת חצוצרה, למרות היעדרותו של נגן חצוצרה מן הבמה. בשלב מסוים שאול רואה בעיני רוחו את סרגיי מצטרף למנגנים עד שהם נעלמים וסרגיי נותר לבדו על הבמה. בשלב הבא נעלם גם סרגיי, ושאול נותר לבדו בפאב כשצליל החצוצרה מתמיד ברגע.

מדוע סיפור מותו של סרגיי ונוכחות גופתו בפאב גורמים לשאול התקף חרדה, חלום בלהות והזיה? למה חייו ומותו של סרגיי, המופיע בחיים בסצנה אחת בלבד, משפיעים באופן כה עז ובוטה על חייו ועל עולמו של שאול? לשאלות אלו מספק הטקסט תשובה אחת ברורה: מותו של סרגיי מעצים את הפחד של שאול שאסף בנו ייפגע גם הוא בעת שירותו הצבאי.¹⁷ אך לצד התשובה הגלויה שהטקסט מספק, קיים הסבר נוסף להתקף החרדה, הסבר המציב את שאול לא רק בעמדת האב שעלול להקריב את בנו, אלא גם בעמדת המקרוב/מקריב,¹⁸ המעלה קרבן המרוחק נפשית ממנו כדי לא לפגוע בבנו שלו. נבחן כעת כל אחת מהתשובות האפשריות.

"התקף לב מחמשך"

התשובה הראשונית והגלויה שהטקסט מספק להתקפי החרדה של שאול, כמו גם לסיטים ולהזיות שלו, היא שהם קשורים לפעילות של בנו אסף בעזה. לפי קריאה זו, מותו של סרגיי מציג בפני שאול את האפשרות שגם בנו עלול למות; לכן הוא נתקף חרדה. מתוך מסגרת פסיכולוגית זו ברור מדוע, אחרי התקף החרדה שלו, מתקשר שאול לבנו אסף ואף נוסע לחפש אותו בצבא. לפי התגובה של אסף והחיילים שלו מתברר שאין זו הפעם

17 צפייה בעונתה השנייה של הסדרה מזמנת תשובה נוספת ל"חידת סרגיי", אף שעונה זו איננה חוזרת לדון בסיפורו של סרגיי. שאול מתגלה בעונה זו כסובייקט פוסט-טראומתי ממלחמת לבנון הראשונה, ולכן מפגש עם חייל מת גורם לו, לאחר השהיה (belatedness), חוויה טראומטית. לדיון נרחב בעונה השנייה ראו: איתי חרל"פ, הטלוויזיה שאחרי: טראומה וקורבנות בדרמה הטלוויזיונית בישראל, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2012.

18 למונח "מקריב" יש שתי הוראות: האחת שמה דגש על הממד המקרוב של הסובייקט, כאשר הוא מעלה קרבן כדי לא להיפגע בעצמו; והשנייה שמה דגש על הממד הקרוב של המקריב, שמוותר על דבר יקר למטרה חשובה. ראו, "מקריב", איתן אבניאון (עורך), מילון ספיר, חמ"ד: הד ארצי הוצאה לאור, 1997, עמ' 634.

הראשונה ששאל מחפש אחר בנו החייל. אופציה זאת גם מגוּפָה בדבריה של הגר אל אסף. בשיחה ביניהם, שבה הוא מספר לה שקיבל על עצמו להיות קצין מנהרות ברצועת עזה, היא אומרת לו: "בחיין אתה לא יודע מה קורה בבית שאתה לא פה. כבר שנתיים הוא בהתקפי חרדה בגללך. תדע לך. שנתיים. [...] הוא מאבד דופק. הוא רועד בכל הגוף. הוא בהתקף לב מתמשך".

מעניינת בחירתה של הגר במטאפורה "התקף לב מתמשך". מטאפורה זו שמה דגש לא על רגע ההתקף עצמו, אלא על הרגעים בין התקף להתקף, על הרגעים שבין "אחרי ההתקף שהיה" ל"לפני ההתקף שטרם הגיע", על רגעי ההמתנה המערערים את שאול, הנמצאים בין העבר לעתיד, וללא הווה ברור.¹⁹ במובן זה, המטאפורה של הגר מאפיינת לא רק את מצבו של שאול, אלא במובנים רבים גם את מצבה של החברה הישראלית כולה, שרעיה מורג מכנה אותו "טראומה כרונית".

על פי מורג, מצבה של החברה הישראלית בתקופת פיגועי הטרור של האינתיפאדה השנייה הוא כאמור "טראומה כרונית"; החברה בישראל "לכודה פתולוגית תחת שתי 'אפשרויות זמן'. [...] מחד גיסא זהו זמן הפיגוע, הזמן של 'כל רגע יכול להתרחש פיגוע'; ומאידך גיסא זהו הזמן האחר, *זמן המרווח*".²⁰ מורג אמנם מדגישה את תקופת הפיגועים בין 2000 ל-2004 בישראל, אך את הנחות היסוד שלה על טראומה כרונית ניתן ליישם גם על מקרים אחרים. נראה כי הפוטנציאל לאירוע הטראומתי, כלומר מצב ההמתנה הקבוע, הטעון באירועי העבר, תואם חוויה מרכזית נוספת בהווה הישראלית, פוטנציאל חוויית השכול. במילים אחרות, הרגשתם של הורים רבים בארץ היא כי שירותו הצבאי של הבן²¹ הוא פוטנציאל קבוע למותו, וברגעי משבר ומלחמה הרגשה זו מתעצמת. ניתן, כמובן, לטעון כי הפחד לגורל הילד הוא פחד מתמיד, ויותר מכך – כי הסיכוי שלו להיפגע מחוץ לצבא גדול בעשרות מונים מהסיכוי שייפגע בעת שירותו הצבאי. עם זאת, החוויה הישראלית כאילו מכוונת את הורי החייל לרגע שבו יקבלו את ההודעה על מות בנם בצבא או במלחמה. מבחינה זו, הביטוי "התקף לב מתמשך" יכול לשמש מטאפורה להמתנה התמידית שבה שאול – והורים רבים אחרים – שרוי במצב של שקט המקדים את בשורת איוב.

מה שבעונה הראשונה נמצא ברקע, הפחד כי אסף ייפגע בעת שירותו הצבאי, יעבור למרכז בעונתה השנייה של הסדרה, כשאסף נשלח ללחום בלבנון במלחמה שתקבל לימים את השם הרשמי "מלחמת לבנון השנייה". שם זה מכיל גם הוא ממד של מרווח והמתנה; השאלה אם ומתי תתרחש "מלחמת לבנון השלישית" עולה שוב ושוב בתקשורת ובצבא.²² בימים הראשונים של המלחמה מתנתק הקשר עם אסף, מה שמעיר בהוריו רגשי חרדה

19 על "התקופות השקטות" בין התקפי החרדה ראו: יואל גולדברג, חרדה ופאניקה: דרכי התמודדות, חולון: אה, 2005, עמ' 30.

20 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 76 [ההדגשה שלי, א"ח].

21 אף שנשים משרות גם הן בצה"ל, וחלקן אף כמה שמכונה "המערך הלוחם", רוב-רובם של חללי צה"ל הם גברים, ולכן אתייחס אליהם בגוף זכר.

22 ראו, לדוגמה: גיורא איילנד, "מלחמת לבנון השלישית: המטרה – לבנון", *עדכון אסטרטגי* 11, 2, 2008; אמיר בוחבוט, "החזיבאללה, צה"ל והמלחמה הבאה", *nrg* (10.7.2009).

המתבטאים בהזיות ובחלומות (אצל שאול) ובנדודי שינה ובהתמסרות אובססיבית לעבודות הבית (אצל הגר). באחת הסצנות בפרק השני הגר ושאל יושבים בסלון: הגר מצחצחת סכו"ם ושאל מתאר לה את כל ניסיונות הנפל שלו למצוא את אסף. בשלב מסוים מצטרף אליהם גילי, בנם הקטן, ושאל מנסה לברר אם גילי ראה את החשיש שהוא החביא בבית. גילי מיתמם ואומר שהוא לא מבין על מה אביו מדבר, והגר אומרת: "שאל תעזוב אותו [...] מה הוא יודע? תעזוב אותו".

באותו הרגע נשמע צלצול בדלת, הוויכוח בין הדמויות נקטע, והמצלמה מתמקדת בפניו ההמומים של שאול ולאחר מכן בפניה של הגר. הם מביטים בכיוון הדלת ואחד על השני ולא מוציאים הגה. צלצול נוסף, שקט, ואז שאול מבקש: "תפתחי, תפתחי הגר". הם עדיין לא זזים וצלצול נוסף, שלישי, מהדהד בחדר. "נו הגר, תפתחי", מבקש שאול, והגר עונה, "לא שאול, תפתח אתה". כאשר רואה גילי ששני הוריו לא זזים הוא אומר: "אני אפתח", והגר מהסה אותו חיש: "אתה לא פותח שום דבר. אתה לא מבין בזה כלום". "במה?", שואל גילי ושאל עונה לו: "בלפתוח דלתות". שני צלצולים נוספים, והגר קמה, ניגשת לדלת לאט כשסכין בידה, פותחת אותה אחרי הצלצול השישי ומוצאת בפתח את חברתו של אסף ואביה.

ההקלה על פניה של הגר מלווה מן הסתם גם בהקלה אצל הצופה הישראלית המכירה כמה צופנים מרכזיים בחברה ובתרבות הישראליות. הרי לדפיקה בדלת או לצלצול פעמון הכניסה ברגע לא צפוי יש משמעות אחת ויחידה למשפחה שאחד מבניה בצבא – הודעה על מוות או פציעה קשה של הבן. "הצלצול בפעמון" או "הדפיקה בדלת" הפכו לסינקדוכה מרכזית בחברה הישראלית להודעה על מוות של חיילים.²³ מכאן שהפחד של הגר ושאל לפתוח את הדלת הוא פחד הנובע מידע תרבותי או אישי. לא ניתן לדעת אם בעבר כבר נקשו על דלתם של שאול ו/או הגר, אך את הידע התרבותי שחסר לבנם הצעיר, הידע של "להבין בלפתוח דלתות", יש להם, כמו לישראלים יהודים רבים.

את מוטיב הדפיקה בדלת, ההמתנה לה, או רגע הגעתם של חיילים אל סף ביתה של משפחה שיש לה בן המשרת בצה"ל, ניתן למצוא בכל תחומי התרבות והאמנות בישראל. במחזה שיץ של חנוך לוין מופיע "שיר הבשורה", שבו אם ובתה ממתינות בציפייה ל"דפיקה על הדלת";²⁴ באופרת הרוק מאמ"י (הלל מיטלפונקט, אהוד בנאי ויוסי מר חיים, 1986) מוקדש שיר שלם, "הבשורה", לרגע שבו מתדפקים החיילים על דלתה של מאמי, הבלושה עדיין בבגדי הכלה, ומוסרים לה על פציעת בעלה; בספרו התייעודי של רוביק רוזנטל, משפחת הבפור, המביא את סיפורן של שש המשפחות שבניהן נפלו בקרב על הבפור, מתוארות סיטואציות שבהן עצם כניסתם של אנשי הצבא לבית היא בשורת המוות, בלי שצריך,

23 לדוגמה, מחקרם של ורד וינצרוקי-סרוסי ואייל בן-ארי, שעניינו התהליכים שבהם הצבא מלווה את המשפחות השכולות בימים הראשונים לאחר נפילת הבן, נקרא "דפיקה בדלת" (A Knock on the Door), אף שלאורך כל המאמר אין דיון אמתי ברגע הדפיקה עצמו. ראו: Vered Vinitzky-Seroussi and Eyal Ben-Ari, "A Knock on the Door: Managing Death in the Israeli Defense Forces", *The Sociological Quarterly* 41, 3, 2000, pp. 391-411.

24 חנוך לוין, "שיץ", חפץ ואחרים, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 360.

לכאורה, לדווח על כך במילים.²⁵ בסרט האסונות של נינה (שבי גביזון, 2003) יש סצנה שלמה שעניינה המרכזי הוא הדפיקה בדלת, כאשר לדמויות הפותחות את הדלת באמצע הלילה ברורה לאלתר משמעותם של החיילים בפתח הבית עוד לפני מסירת הידיעה. לעומת זאת, בסדרה מילואים (ערוץ 2, 2007-2005) מתואר מצב שבו עולה חדשה מחבר העמים לא "קוראת" נכון דפיקה בדלת של הצבא ומפרשת אותה כניסיון ללכוד את בנה. קריאה שגויה זו מבטאת כפליים עד כמה "הדפיקה בדלת" הפכה לחלק מהתרבות הישראלית.

אחד הטקסטים התרבותיים העיקריים בשנים האחרונות שמעמיד במרכז את ההמתנה הנמשכת ל"דפיקה בדלת" הוא ספרו של דוד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה.²⁶ האישה בספר היא אורה, הבשורה היא בשורת המוות (הפוטנציאלית) על בנה שנשלח (או שלח את עצמו) למלחמה, והבריחה היא יציאתה של אורה מביתה כדי שנושאי בשורת המוות לא ימצאו אותה, כדי "לא להיות מטרה נייחת לקרן שכבר מגששת אחריה".²⁷ התחושה לאורך כל הרומן, הנבנית דרך נקודת מבטה של אורה, היא של המתנה לאירוע שעדיין לא התקיים, אך התקיים בכל זאת בעבר.²⁸ ופוטנציאלית הוא עלול להתרחש בכל רגע. למעשה חוויית ההמתנה של אורה למות בנה אינה חדשה לה, והיא לא צמחה עם שליחתו למלחמה ואף לא עם גיוסו לצה"ל, אלא כבר ביום היוולדו, יום שבו ציינה בפני בעלה כי "הנה יקירי, עשיתי עוד חייל לצה"ל",²⁹ משפט שישראל בנימינו מפרש כ"הנה הבאתי לעולם עוד קרבן פוטנציאלי".³⁰ פוטנציאל המוות והשכול, שההמתנה היא נגזרת שלו, נולד עם הבן וגובר עם גיוסו לצבא. הוא מגיע לשיאו עם הישמע הדפיקה בדלת, כפי שמתאר זאת גרוסמן בספרו: אורה ובעלה אילן עומדים במטבח, כשלפתע נשמעת "דפיקה זהירה על הדלת, ומיד אחריה צלצול תקיף, זר". אף שלפי ידיעתם של אורה ואילן שני הבנים, שבאותה תקופה היו חיילים, ישנים ברגע זה בבית, התגובה שלהם לביקור הבלתי צפוי היא בהלה:

לצלצול כזה, בשעה כזאת בשבת, היתה יכולה להיות רק משמעות אחת [...] אודה הנחזה מידה את הסכין והביטה באילן, ואילן הביט בה ועיניו הלכו והתרחבו למולה, וברק של בעתה לא שפויה, כמעט לא אנושית, נקרש בהן. הכל הואט, הואט, עד שלבסוף קפא. [...] ועוד דפיקה חזקה נשמעה, ושניהם לא זזו, כאילו ביקשו להסתיר את קיומם כאן. לכל היתה לפתע איכות משונה של חזרה כללית, של תרגול ואימון במה שאורב תמיד [...] במשך עשרים שנה הם הלכו באוויר על פי התהום, ותמיד ידעו שהם הולכים על פי התהום, ועכשיו הם נופלים, ויפילו לאין קץ, ונגמרו החיים, נגמרו החיים שהיו [...] ועוד צלצול צורם נשמע, ולרגע התנסתה אורה בחווייה משונה,

25 רוביק רוזנטל, משפחת הבופור, תל אביב: ספרית פועלים, 1989, עמ' 55, 73.

26 דוד גרוסמן, אשה בורחת מבשורה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2008.

27 שם, עמ' 110.

28 לאווירת המוות שמלווה את הרומן התווסף גם המוות הממשי של בנו של גרוסמן, כמה חודשים לפני שהספר ראה אור. מוות זה שינה, אמר גרוסמן, "את תיבת התהודה של המציאות שבה נכתבה הגרסה האחרונה (של הספר)" (שם, עמ' 633).

29 שם, עמ' 343.

30 ישראל בנימינו, "העקדה הלאומית", כיוונים חדשים 20, 2009, עמ' 272. ניתן היה לנסח מחדש משפט זה גם כך: "הבאתי עוד מקרבן פוטנציאלי" – רעיון שאיננו זר לספר כפי שאראה בהמשך.

בהתמזגות של שני ממדים שונים בתכלית של מציאות, באחד היו אדם ועופר ישנים בשלווה במיטותיהם, ובשני באו מהצבא לבשר לה על אחד מהם. ושני הממדים היו מוחשיים, ואיכשהו לא סתרו זה את זה.³¹

ה"התמזגות של שני ממדי הזמן" שאורה מתארת היא למעשה השתלבות בין מה שהיה לבין מה שעומד להיות, בין הידע התרבותי והאישי של "מה זה דפיקה בדלת" לבין רגע הבשורה. מבחינה זו מתאפיין התיאור של גרוסמן בתחושת זמן שעל פי מורג היא תוֹ-היכר של הטראומה הכרונית: "ה'לפני' הוא גם 'אחרי' והוא גם 'אילו' [...]"³² – אילו יקרה שוב (ההודעה על מות הבן) מה שכבר קרה (מותם של חיילים ואולי אף פציעתו של אברם, אהובה של אורה בזמן מלחמת יום הכיפורים). ה"התמזגות של שני הממדים" נחוויית באופן ברור לאורך כל הרומן, שבו מצד אחד אורה משחזרת את העבר ומצד שני בורחת מהעתיד. אך סצנת הדפיקה בדלת מחדדת את הרגשת התמזגותם של שני הממדים והיא מנקזת לתוכה את הפער האינהרנטי לספר: מצד אחד האירוע כבר התרחש, כביכול, הדפיקה בדלת הגיעה, או לפחות המשלחת כבר יצאה לדרכה. מצד שני, כל עוד הדלת סגורה, או כל עוד המשלחת לא מוצאת את הנמענת של ההודעה, רגע הבשורה אינו יכול להתממש. הספר מסתיים ללא הידיעה של אורה, וללא הידיעה של הקוראות (לפחות לא בתוכן הגלוי של הטקסט), אם קרה משהו לבן החייל. פוטנציאל המוות אינו ממומש, אך גם איננו מבוטל, והחוויה המרכזית של הספר נותרת חוויית ההמתנה.

מה שעומד במרכז הספר אשה בורחת מבשורה הוא מה שמתקיים בסצנת הצלצול בדלת ביתם של שאלו והגר. כמו אורה, וכמו דמויות ביצירות נוספות על המציאות הישראלית, שאלו והגר מבינים ב"לפתוח דלתות" מה שבנם הצעיר עדיין לא למד. וכמו בתיאורה של אורה, גם כאן התחושה העיקרית עם הישמע הצלצול היא תחושת ההמתנה, תחושת הפוטנציאל העומד להתממש, או בניסוחה של מורג – המרווח אשר "מורכב מריבוי דחוס של אירועים ומתפקד כפער; אינסופי ובעל פוטנציאל להפוך ליחידני; נתפס כהפוגה א-טראומטית ובעל פוטנציאל טראומתי משעבד"³³. ההרגשה השלטת בסצנה היא של זמן שעמד מלכת, ותורמים לה צילומי התקריב, המפקיעים את שאלו והגר לא רק מהחלל שבו הם שרויים, אלא גם ממהלך הזמן השוטף.³⁴ תורם לתחושה זאת גם השקט המשתרר בבית, שקט, או "אין-קול", שעל פי רעיה מורג הוא אחת האופציות הקולנועיות להמחשת המרווח.³⁵

אלא שהשקט איננו מאפיין רק את סצנת הצלצול בדלת, אלא את חווייתו של שאלו לאורך כל העונה הראשונה של הסדרה ותחילתה של העונה השנייה (עד לרגע שבנו עורק מהצבא): אלו הן "התקופות השקטות" בין התקף חרדה אחד למשנהו, שמכילות תמיד

31 גרוסמן, הערה 26 לעיל, עמ' 504-505 [הרגשה שלי, א"ח].

32 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 81.

33 שם, עמ' 76.

34 ראו: Yuri Tynyanov, "The Fundamentals of Cinema", L. M. O'Toole (trans.), *Russian Poetics in Translation* 9, 1982, pp. 39-40.

35 מורג, הערה 14 לעיל, עמ' 81-82.

את פוטנציאל המוות, או את הטראומה הכרונית. ברוח זאת מתאששת הטענה שמבטו של שאול על גופת החייל המת עורר בו התקף חרדה כיוון שהפך את המוות הפוטנציאלי למוחשי; הוא הרס את השקט (מה שבא לידי ביטוי, כאמור, בצלילים הצורמים המלווים את הסצנה) והציב מול שאול את פחדו הגדול ביותר – מות בנו.

יְעִלְהָ לְעֵלְהָ תַחַת בְּנוֹ

אשה בורחת מבשורה ופרשת השבוע חולקים לא רק את הפוסט-טראומה והרגשת האבדן הפוטנציאלית, אלא אף את ההרגשה שלהורים חלק מרכזי בהקרבת הבן; בשני המקרים מובילים ההורים בעצמם את הילדים לנקודת האיסוף הצבאית (אורה נעזרת בנהג המונית הערבי שהיא מכירה, ושאלו מסייע את בנו לגבול הצפון), ובשני הטקסטים מחזיקה האם סכין, או שמא מאכלת, כאשר נשמעים הדפיקות והצלצולים המפתיעים בלדתה. שאול ואורה אמנם מביעים את מורת רוחם מכך שהילד "שולח את עצמו" לקרב, והסכינים שהאמהות אוחזות הן סכיני מטבח, אך קשה להימנע מהתחושה ששתי האימהות מקבלות את פני ה"שליח" כש"כלי המשחית" בידיהן, ושלא נטעה אם נגיד שלהורים חלק בהקרבת הבן. תחושה זו מתחזקת באשה בורחת מבשורה כאשר מיתוס העקדה כמו מרחף דרך קבע מעל גיבורי הרומן, בין היתר בגלל שמו של הבן, עופר, ושם אביו הביולוגי, אברהם.³⁶

גם פרשת השבוע מציעה גרסה מחודשת למיתוס העקדה, אם כי בצורה פחות נוקבת. חוץ מהאזכור הישיר של המיתוס בפרק הרביעי של העונה הראשונה, יש לו עקבות נוספים ביחסים שבין שאול לאסף. כפי שטוען חוקר הספרות הלל וייס, מיתוס העקדה נשזר בצורה זו או אחרת בכל יצירת פרוזה ישראלית שעניינה יחסי אבות ובנים.³⁷ וכאשר דנים בשכול, או בפוטנציאל של שכול (כמו בפרשת השבוע), נהפכים ההורים השכולים ל"אברהמים" בעוד "היצחקים הם הנופלים".³⁸ אמת, בניגוד לטקסטים ישראליים מתקופת קום המדינה, פרשת השבוע לא רואה בעקדה גורל בלתי נמנע, אך כמו הטקסטים הללו היא מדגישה דווקא את התנדבותו של הנעקד (החייל) ולא את "הפעולה הקנאית של האב".³⁹ יתר על כן, בפרשת השבוע האב מתנגד לעקדה ואף חווה התקפי חרדה לקראת האפשרות שהיא תתממש.

נוסף ל"אברהם" ו"יצחק" מספקת פרשת השבוע גם תחליפים לגיבורי העקדה המרכזיים⁴⁰ האחרים: את אלוהים, כמו בטקסטים ישראליים רבים, מחליפה המדינה⁴¹ או האידאה

36 לקשרים בין הרומן למיתוס העקדה ראו: בנימינוב, הערה 30 לעיל; עמוס לויתן, "הבשורה על פי אברם", עתון 77: לספרות ולתרבות 332, 2008, עמ' 30-34.

37 וייס, הערה 6 לעיל, עמ' 36.

38 עפרת, הערה 7 לעיל. וראו גם אדם ברוך, "אחרית דבר", אריה בן גוריון (עורך), אל תשלח ידך אל הנער: שירים ודברי הגות על העקדה, ירושלים: כתר, עמ' 128.

39 עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1998, עמ' 74.

40 זנגר, הערה 7 לעיל, עמ' 97.

41 שם, עמ' 98.

הציונית⁴²; הגר (בניגוד לשמה) היא בתפקיד שרה. אך היכן, ומי הוא, השה לעולה? את התשובה לשאלה זו ניתן למצוא באחת הסצנות בפרק הראשון. בסצנה זו מכין שאול עוגה לאסף, שממתנינים לו שיחזור מהצבא לחופשה, ובמקביל הוא מנסה לספר להגר על בואו של סרגיי למועדון. הגר, בתמורה, מנסה להבין מדוע שאול מכין עוגה עם תפוחים ולא עם פירות יער, כיוון שאסף, לדבריה, "מת על פרות יער". רק אחרי שהוא מסביר לה כי לא מצא פרות יער, הוא יכול להמשיך ולספר על סרגיי, ואלה הם חילופי הדברים ביניהם:

שאול: בקיצור, הבחור הרוסי הזה הגיע למועדון, תאמיני לי, ילד. מנגן עם נשמה של שטן. מזמן לא ראיתי ילד כזה.

הגר: לקחת אותו.

שאול: איך שהוא משתחרר אני חוטף אותו. אני לא מאמין שאחד כמוהו עושה צבא בשכם.

הגר: למה אתה לא מאמין?

שאול: למה? בריוק כמו שאני לא מאמין שג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר דופקים פאקינג צ'ארלים וייטנאמים במחנות השמדה בהאנוי.

הגר: אה, ואלה, בגלל זה לא קנית פרות יער?

שאול: מה הקשר?

הגר: מה? בגלל שאסף דוחף ערבים למחנות שבויים בעזה, אז אתה מחשבן לו בפרות יער? תגיד לי, מה, אתה דפוק? הבנאדם יוצא הביתה אחרי 3 שבועות ואתה מחשבן לו?

במהלך השיחה בין הגר ושאול נוצרת אנלוגיה בין אסף לסרגיי, אנלוגיה המובילה להמרה ביניהם. השימוש במונח "ילד" לתיאור סרגיי בזמן ששאול מכין עוגה לילד שלו, ויותר מכך – המהלך הלוגי של הגר, המקשרת בין הנוכחות של סרגיי בשכם לכעס של שאול על הצבתו של אסף בעזה – שני אלה מניחים את היסודות לאנלוגיה בין שני ה"ילדים" חיילים". במקביל נוצרים קישורים בין ה"ילדים" לבין הפרות השונים – פרות היער הופכים למטונימיה לאסף והתפוחים – למטונימיה לסרגיי. נראה כי גם המבע הקולנועי עוזר בטעינת התפוחים במשמעות הקונוטטיבית. אם בתחילת הסצנה רואים את שאול והגר בצילום מרחוק (long-shot), והבצק והתפוחים בתחתית הפריים, כשהגר קוטעת את שאול והוא מפסיק לדבר על סרגיי, המצלמה עוזבת את העוגה ומתרכזת בפניהם של בני הזוג, בצילום ממרחק בינוני (medium-shot), שבו העוגה והתפוחים אינם נראים כלל. רק כאשר שאול יחזור לדבר על סרגיי, תחזור המצלמה להתמקד בתפוחים, הפעם בצילום תקריב (close-up).

האנלוגיה בין הילדים והטענת הפרות במשמעות מאפשרות לשאול לבצע המרה. בעת הכנת העוגה מבצע שאול המרה כפולה – הוא מחליף את פרות היער (שאסף "מת" עליהם, בלשונה של הגר) בתפוחים ומדבר על שירותו הצבאי של סרגיי בזמן שהוא רוצה לדבר על שירותו הצבאי של אסף. גם המינוח שבו משתמש שאול בנוגע לסרגיי – "איך שהוא משתחרר אני חוטף אותו", מחדד את מוטיב ההמרה, אם ברמה המטאפורית – המרתו

42 אלמוג, הערה 39 לעיל, עמ' 74.

של סרגיי מחייל לנגן, ואם ברמה הליטרלית – כי אחרי חטיפת שבויים מתקיימת לרוב החלפת-המרת שבויים. כך, אפוא, בהחלפת פרות היער בתפוחים, בטעינתם כמטונימיה לסרגיי ובהכנסתם לתנור מוצא שאול תחליף לבנו, הוא מוצא את השה לעולה.⁴³ סופה של הסצנה – שבו לוקח שאול את התפוחים ועוטף אותם בבצק, פעולה המודגשת על ידי צילום-תקרוב – מדגיש את פעולת ההקרבה ואף מעלה בדמיון תכריכים. הנה כי כן, בפעולה שהגר מגדירה כ"התחשבנות" מצד שאול, מציל שאול את בנו ו"מעלה קרבן" אחר במקומו. אין זה פלא, שכאשר יטעם מן העוגה יציין אסף בפני הגר המופתעת שהתפוחים זה "רעיון גאוני". מתברר שבזכות השימוש של שאול בתפוחים (או הקרבתו של סרגיי) אסף לא מת (על פרות יער).

בין סרגיי לבין השה קיימות מספר נקודות השקה,⁴⁴ אך הנקודה העיקרית אינה האנלוגיה ביניהם, אלא היכולת להחליף את האחד באחר, היכולת לבצע המרה. ההמרה היא אחד העקרונות המרכזיים במיתוס העקדה, שבו, על פי הלל וייס, "כל גיבור עשוי להמיר כל גיבור".⁴⁵ אולם בניגוד לטענתו של וייס, ההמרה בעקדה אינה אקראית ובחירת הקרבן נעשית על פי כמה כללי יסוד. על פי רנא ז'יראר, המרת קרבן אמתי בקרבן פוטנציאלי מותנית בנתונים של דמיון ושוני. מצד אחד על הקרבנות "להיות דומים לזה שהם חליפתם"; מצד שני, "דמיון זה לא צריך להיות דמיון מוחלט", ולכן כאשר ייבחר קרבן, במיוחד אם הוא קרבן אדם, ייבחרו "יצורים שאינם שייכים ממש לחברה", שתכונתם "כזרים, או כאויבים [...] מונעת מן הקורבנות העתידיים להשתלב באופן מלא בחברה".⁴⁶ גם דרידה שם את הדגש על אחרות הקרבן. הוא כותב: "מה שנאמר על היחס של אברהם לאלוהים ייאמר על היחס ללא יחס שלי לכל אחר כאחד לגמרי, במיוחד לרעיי או לקרוביי שאינם נגישים, סודיים וטרנסצנדנטיים בעבורי כמו יהוה. כל אחר (במובן של כל אחד אחר) הוא אחר לגמרי (אחר לחלוטין)".⁴⁷ ובהמשך הוא מוסיף שאת האחרות ניתן לייחס "לכל אחד, לכל יחיד, למשל, לכל איש או אשה, אף לכל יצור חי, בין אם אנושי ובין אם לאו".⁴⁸

מבחינה זו סרגיי הוא "קרבן אדם" אידאלי להחליף את אסף. מצד אחד הוא דומה לו – בהיותו חייל בצה"ל המשרת בשטחים, ויותר מכך, בהיותו הילד ששאל תמיד רצה שיהיה לו (כפי שהוא רומז בשיחה הראשונה עם סרגיי), נגן חצוצרה מוכשר – ואילו מהצד השני הוא אחר, הוא זר, הוא "מי שאינו חלק מהקבוצה, מי שאינו 'שייך', האחד".⁴⁹ מי שמנסחת את זרותו של סרגיי באופן הברור ביותר היא יאנה, אמו, שמסבירה לשאלו

43 אין זו הפעם הראשונה בסדרה שפרות מתפקדים כמטונימיה לאדם בהקשר של העקדה. גם כאשר הגר מלמדת על עקדת יצחק היא משתמשת בפרי כמטונימיה.

44 כמו לשה, גם לסרגיי יש "שופר", או ליתר דיוק החצוצרה שהוא מנגן בה; כמו השה, שערו מתולתל במקצת; כמו השה, גופתו מונחת על הבמה בפאב, כעל מזבח; וכמו השה, הוא מחוץ לברית בין אלוהים לאברהם, כאשר הצבא מסרב לקבור אותו בבית קברות יהודי. גם השם סרגיי, אשר מקורו הלטיני הוא במונח "משרת", מחדד את הפיכתו לכלי בידי שאול.

45 וייס, הערה 6 לעיל, עמ' 36.

46 רנא ז'יראר, האלימות והקדושה, מצרפתית: יותם ראובני, תל אביב: נמרוד, 2009, עמ' 17.

47 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 87.

48 שם, עמ' 93 [הדגשה שלי, א"ח].

49 ז'וליה קריסטבה, זרים לעצמנו, מצרפתית: הילה קרס, תל אביב: רסלינג, 2009, עמ' 103.

למה היא ביקשה שלא יבואו נציגים מהצבא הישראלי לטקס הקבורה: "סרגיי לא ישראלי [...] לסרגיי, איך להגיד, אין לו תעודת גזע [...] אז ביקשתי שאם זה ככה, אז שלא יבואו החיילים, שהם גזע טהור להתערבב פה עם הגויים. שלא יקרה להם משהו" [ההדגשה שלי, א"ח]. ההיפוך שמציעה כאן יאנה, ראיית היהודים כ"גזע טהור", אינו חדש בתרבות הישראלית, אך לרוב הוא מקושר, כפי שטוען שמוליק דובדבני, ליחס של הישראלים לפלסטינים, כאשר נוצרת אנלוגיה "בין היהודי הנרדף בגלות לבין הפלסטיני"⁵⁰. ואכן, את שרשרת ההמרות שמציעה פרשת השבוע ניתן להמשיך ולגלגל ולגלות שהסדרה מובילה גם לאחור האולטימטיבי בחברה הישראלית, לפלסטיני.

כבר בשיחה בין הגר לשאול מתנהל דיון על השירות הצבאי בשטחים – דיון באמצעות אנלוגיות והמרות; כאשר שאול מסביר מדוע הוא לא מאמין שסרגיי משרת בשטחים הוא מנמק זאת בטענה שהוא גם לא מאמין "שג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר דופקים פאקינג צ'ארלים וייטנאמים במחנות השמדה בהאנוי". השימוש של שאול בו־זמנית במושגים הלקוחים משדות סמנטיים שונים (הכיבוש בעזה, מלחמת וייטנאם והשוואה), לא רק ממשיך את מוטיב ההמרה המרכזי בסצנה זו, אלא גם טוען את דמותו של סרגיי במושגים הלקוחים מעולם של קרבנות ומקרבנים, ובכך מאפשר להופכו לקרבן הוא עצמו ואף למטונימיה לקרבן הפלסטיני. בנקודה זו מתגלה כי שאול, בניגוד לאברהם, מסרב להקריב את השה, את האחר. אך בין הכוונות של שאול לבין הפעולות שלו, לפי שעה המטאפוריות בלבד, מסתמן פער, ושאל מתגלה כמי שמקריב את האחר כדי להציל את בנו; או בניסוחו של דרידה: הפעולה שלו היא "הקרבת האחר כדי לא ליפול קורבן בעצמך". פעולה זאת מאפיינת חברות רבות, והיות שלא ניתן לשפוט אותה דרך דין מוסרי או משפטי, מתקיים "ביצוע מתמיד של הקרבה זו"⁵¹. ברוח זאת מציין ז'יראר כי חברה בוחרת את קרבנותיה כדי להרחיק את האלימות שעלולה לפגוע באנשיה, "[ש]עליהם היא מבקשת להגן בכל מחיר"⁵².

מדבריהם של דרידה וז'יראר עולה כי אנו מקריבים את האחר כדי "לא ליפול קרבן בעצמנו" או כדי ש"אנשינו" לא ייפגעו, והדבר מתבצע לעתים בהיסח הדעת. ההקרבה נעשית כמעט לטבע שני, ולכן לא רק שאין שופטים אותה, גם לא שמים לב לקיומה. ודרידה מחדד: מכיוון שמדובר בפעולה שלא ניתן להצדיק (כי לא ניתן להצדיק הקרבת האחד תמורת האחר), ימצא עצמו המקרבן לעולם "מחריש בגינה"⁵³, החרשה הפועלת לא רק כלפי חוץ, אלא גם כלפי פנים, או בניסוחו של ז'יראר – "[מתוך] בורות מסוימת"⁵⁴. יוצא אפוא כי אף ששאל מתנגד להקרבתו של האחר, הוא בבלי דעת לוקח בה חלק. נקודה חשובה נוספת העולה מדיונו של דרידה היא שהקרבות והמרות מתבצעות לא רק במסגרת פרטית אלא גם במסגרת קולקטיבית, כשחברות מקריבות אחרים שונים כדי לשרוד בעצמן. אך כפי

50 שמוליק דובדבני, *I Movies*: אשמה ויודי בקולנוע התישודי הישראלי האישי, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2008, עמ' 90. במאמרו המופיע בגיליון זה של מכאן מוסיף דובדבני שגם הקרבנות במחנות סברה ושתילה מתפקדים כבטרט ואלס עם באשיר כ"אייל שנלכד בסכך". ראו הערה 10 לעיל.

51 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 95.

52 ז'יראר, הערה 46 לעיל, עמ' 8.

53 דרידה, הערה 2 לעיל, עמ' 80.

54 ז'יראר, הערה 46 לעיל, עמ' 12.

שטקסטים תרבותיים, בעיקר מלודרמות, נוטים להתיק טראומות קולקטיביות לסיפורים פרטיים,⁵⁵ את ההקרבה הקולקטיבית מתיקה פרשת השבוע בעונתה הראשונה לעבר סיפור פרטי, שדרכו היא בו־בזמן זוכרת את ההקרבה ושוכחת אותה. במילים אחרות: סיפור "הקרבתו" של סרגיי (הזר), הקרבה שמתבצעת ללא ידיעתו המפורשת של שאול, יכול להתפרש כהתקה של סיפור הקרבה אחר (של הזר), סיפור הקרבה קולקטיבי שנעשה לעתים "ללא ידיעה", או ללא רצון לדעת, של ישראלים רבים – הסיפור של הפלסטינים.

כדי לחדד את הקשר בין הסיפור הפרטי לסיפור הקולקטיבי, יש לבחון את סופה של העונה השלישית של פרשת השבוע, שהיה גם סיומה של הסדרה כולה – סוף שמעלה אל פני השטח את מה שנרמז ומוֹתָק בעונה הראשונה. לאורך העונה השלישית מחפש שאול את כרמל (ריף כהן), מאהבת (קטינה) שלו מהעבר, שקיבלה ממנו סכומי כסף גדולים כדי שתלך ללמוד. בפרק האחרון הוא מוצא אותה במקום ששמו "מעלה שאול". טרם הגיעו ליישוב הוא עובר ליד מחסום של צה"ל, וכיוון שהוא בטוח שתעה בדרך הוא שואל את החייל איפה "מעלה שאול", והחייל עונה שהמקום נמצא בשטחים, ב"הכי השטחים שיש". כששאול מגיע למקום פוגשים אותו שני ילדים ששואלים אם הוא מישראל ואם הוא יכול להביא להם חתולי רחוב כי אין להם כאן חתולים. משם מכוונים אותו הילדים לקרוון של כרמל, כעת אישה דתייה והרה. כרמל שואלת: "מה אתה עושה כאן?", ומוסיפה: "צדיק אחד". שאול מתנצל שהגיע ללא הודעה, והיא משיבה: "לא, לא. כשצדיק כמוך מגיע אלינו זה כמו ביאת המשיח בקטן. אז מה אתה עושה כאן בארץ יהודה?". שאול מסביר שהוא חיפש אותה תקופה ארוכה, ואף שלח בלש שיחפש אחריה בניר־זילנד. "עד לנו זילנד תהיו מוכנים להגיע, רק לא לחצות את הקו הירוק", משיבה לו כרמל. בהמשך תוהה שאול מה היא עשתה עם הכסף שנתן לה, והיא עונה לו:

כרמל: הוא שכב בבנק.

שאול: כל הכסף ששלחתי לך לקחת ולא היית צריכה?

כרמל: לא יודעת. מה שבא לקחתי. חוץ מזה היתה לך סיבה טובה לבזבז את כל הכסף הזה.

שאול: איזו סיבה טובה היתה לי לקחת את כל הכסף של המשפחה שלי, 300 אלף דולר, ולתת את זה לילדה שאני בקושי מכיר? [...]

כרמל: היית אז במצב עם אשתך.

שאול: אני כל החיים במצב עם אשתי.

כרמל: לא זה... זה היה מצב מיוחד. אני זוכרת שהרי היא רצתה ילד ואתה לא הסכמת. אתה נבהלת? [...]

ייתה המסמר האחרון בקבר הבורגני שלך [...]

שאול: איך אני לא זוכר את הדבר הזה עם הילד.

כרמל: את הדברים המכאיבים באמת לא זוכרים.

55 על פי אן קפלן, טראומות אישיות וחברתיות הנגרמות על ידי שינויים חברתיים ופוליטיים מותקות (displaced) לצורות מלודרמטיות בדיוניות, שבהן ניתן לבחון את הטראומות כביטחון רב יותר, לזכור אותן, ובו־בזמן לשכוח אותן. ראו: "Melodrama, Cinema and Trauma", Ann E Kaplan, *Screen* 42, 2, 2001, p. 202.

מיד מתברר כי את הדברים המכאיבים לא רק שלא זוכרים לפעמים, אלא לא יודעים. כאשר לחדר נכנס אבנר (עידו מוסרי), בעלה של כרמל, מתברר מהשיחה עמו שלהגדרתו של שאול כ"צדיק" יש סיבה. אבנר מסביר לשאול: "את המאחז הזה אתה בנית. כל מה שיש כאן, באדמה הזאת, ביהודה, זה הכסף שלך [...] זה הכל נבנה בהשראה הגשמית שלך. תהיה גאה. אתה צדיק שאול". שאול, המום מהבשורה, קופא על מקומו ומבקש משהו קר לשתות.

תגליתו של שאול, שבאמצעות כספו ועל שמו קמה התנחלות בישראל (בסצנה הבאה יכנה אותה "התנחלות של נאצים") חושפת בפניו את מה שהוא, כמו ישראלים רבים אחרים, מדחיק דרך קבע: לכל ישראלי וישראלית באשר הם, גם אם הם מתנגדים לכיבוש, יש התנחלות על שמם, או לפחות מכספם. בניסוחם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר: "השטחים הם מה שכל הזמן מוכנס לסוגריים, נשכח, מוכחש. 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"⁵⁶. סצנה זו מראה שהכיבוש אינו סתם "חוץ" או "סרח עודף" שיש להיפטר ממנו או לפתור אותו, אלא הוא חלק בלתי נפרד מהזהות הישראלית.⁵⁷ כל יהודי-ישראלי באשר הוא מוגדר דרך הכיבוש ולוקח בו חלק, גם אם אישית הוא מתנגד לו ומרגיש שהכיבוש איננו חלק מהווייתו: "היכולת הכלכלית, הביורוקרטית והתודעתית של יחידים וקבוצות לשים בסוגריים את שותפותם במשטר הכיבוש ולהשהות את נוכחותו בחייהם יוצרת את האשליה שמעריך השליטה בשטחים הוא אובייקט סגור וחתום, בעל קווי מתאר חד-משמעיים במרחב ובזמן, ואפשר לבלום את התפשטותו מעבר לקווים שנתחמו לו."⁵⁸

את חלקו במעריך הכיבוש מגלה שאול עם הגיעו ל"מעלה שאול" – בעוד הוא מאמין בהפרדה בין ישראל לשטחים, או, באופן המוקצן שבו הפרדה זאת נקראת בסצנה: בין "ישראל" ו"יהודה" – הוא מגלה שהכיבוש לא רק חדר לישראל, הוא חדר לסובייקטיביות שלו. אף שלאורך כל המפגש עולה עניין הגבולות – במפגש עם החייל במחסום, בשיחה עם הילדים ששואלים אותו אם הוא מישראל, בהאשמה של כרמל שהוא לא חוצה את הגבול לשטחים⁵⁹ – גבולות אלו מתגלים בסופו של יום כאשליה, ושאול מוצא את כרמל בתוך השטחים, וכמו כן ששמו וכספו לוקחים חלק במדיניות הכיבוש. זאת ועוד; לצדה של כרמל מוצא שאול את אבנר שהוא פוגש כביכול לראשונה. אולם מפגש בין שאול לאבנר כבר התקיים בעבר: בין שאול המלך ואבנר בן נר, שר צבאו.⁶⁰ קשה להתעלם מכך

56 אריאלה אזולאי ועדי אופיר, משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 27 [הדגשה שלי, א"ח].

57 שם, עמ' 47, 57.

58 שם, עמ' 23-24.

59 אחת המטאפורות המעניינות לפריצת הגבולות היא בקשתם של הילדים לקבל חתולי רחוב אשר מציעים גם הם דה-קונסטרוקציה לחלוקה הבינארית פנים-חוץ, בהיותם קטגוריה אנומלית בין הבית (כי מדובר בחיה ביתית) לבין הרחוב. היעדרם של חתולי הרחוב מההתנחלות מרמז שהתנחלות זו איננה "חוץ" כפי ששואל מקווה לראותה.

60 שמואל א' יז, 55.

שתפקידו של אבנר המקראי היה לבצע את הכיבושים עבור המלך שלו, בעיקר מעבר לירדן ובמלחמתו בפלישתים. האין אבנר מההווה מתגלה לשאול נאווי כמי שממשיך בתפקידו של אבנר המקראי ומבצע את כיבושיו?

וכאשר נופלים הסוגריים, ומה שנשכח והודחק עולה אל פני השטח, כשמתגלים גודל הטירוף ועצמת הרוע, אפשר להשתגע. ואיך מנסה שאול להירגע? הוא מבקש כוס מים. בקשה פשוטה זו, המסיימת באופן פתאומי את הסצנה, מהדהדת מפגש אחר של שאול, שגם הוא הסתיים בכוס מים – המפגש עם גופתו של סרגיי. אמנם לא ברור אם כוס המים נועדה הפעם להחליק פנימה גלולות נגד חרדה, אך אין ספק ששני המפגשים מעוררים בשאול חרדה דומה. המפגש של שאול עם גופתו של סרגיי מעורר בשאול חרדה לא מתוך מה שהוא מגלה מולו ולא מהפחד שמהו רע יקרה לאסוף בנו, אלא מתוך מה ששאול מגלה בתוכו, את הדברים שהדחיק ושם בסוגריים. כמו שהמפגש עם "מעלה שאול" הבהיר לו שהגבולות שהעמיד בין זהותו וקיומו לבין הכיבוש הם מדומים ושהכיבוש "מתפשט מעבר לקווים שנחתמו לו", כך גופתו של סרגיי מובילה לקריסת הגבולות. במילים אחרות, סרגיי מעורר בשאול את מה שהוא יודע ומסרב להכיר, את הזר המוכר, או בלשונו של פרויד – גופתו של סרגיי היא "המאויס"⁶¹ והמפגש עמה הוא מפגש טראומתי דווקא מתוך הדברים שהוא חושף ומגלה על שאול עצמו.

אף שלפי פרויד אחת התופעות העיקריות המעוררות חרדה היא המפגש עם המוות,⁶² מתברר שסרגיי מתפקד כ"מאויס" לא רק בגלל היותו גופה, אלא בגלל היותו גופה של זר.⁶³ כפי שמציעה ז'וליה קריסטבה, גם המפגש עם הזר, ולא רק המפגש עם הגופה, עשוי להיחוות כתופעה מטרידה, כ"מאויס", או כ"זרות מטרידה";⁶⁴ "הזר הוא בתוכנו", כותבת קריסטבה, ובכך היא מקשרת אותו לביתי שבמאויס, "וכאשר אנו נמלטים ממנו או נאבקים בו אנו נלחמים בלא מודע שלנו".⁶⁵ מתוך עמדה זו ברור מדוע המפגש עם הזר עלול להוביל לטראומה ולאבדן אוריינטציה.

לנוכח הזר שאני מסרבת לו ובה בעת גם מזדהה עמו, אני מאבדת את גבולותיי, אני מאבדת את עשתונותיי. אני חשה 'אבודה', 'מעורפלת', 'מעומעמת'. רבות הן הווארייצייות של הזרות המטרידה; כולן חוזרות על הקושי שלי למקם את עצמי ביחס לאחר, ושבות והולכות בנתיב ההזדהות וההשלכה הנעוץ בשורשי ההתקרמות שלי אל האוטונומיה.⁶⁶

61 זיגמונד פרויד, "המאויס", כתבי זיגמונד פרויד, כרך רביעי: מסות נבחרות ג, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 8.

62 שם, עמ' 25.

63 עם זאת, לא ניתן להתעלם ממשמעות הגופה. על פי קריסטבה, הגופה היא בְּזוּת (abjection) ובכך היא מערערת על זהותו של מי שמתעמת אתה, וזאת מפני שהיא מצביעה "על מה שאני מרחיק בקביעות כדי לחיות". ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבוות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 9.

64 קריסטבה, הערה 49 לעיל, עמ' 202.

65 שם, עמ' 204.

66 שם, עמ' 200.

כפי שאזולאי ואופיר סבורים שהזהות האוטונומית של הישראלי, האזרחות שלו, תלויות באי־אזרחותו של הפלסטיני,⁶⁷ כך האוטונומיה של כל סובייקט תלויה ביחס שלו אל האחר, וככזאת היא אינה אוטונומית. יתרה מזאת – זרותו של סרגיי, כמו כל זרות, היא כמובן מורכבת: הוא ב־בזמן חלק בלתי נפרד מהחברה הישראלית (בהיותו חייל בצה"ל ויהודי על פי חוקי השבות) וזר (בהיותו עולה חדש ולא יהודי על פי חוקי ההלכה). אם נשתמש במונחיה של קריסטבה,⁶⁸ הוא שייך לחברה הישראלית על פי "דין הדם" של המדינה, אך זר לה על פי "דין הדם" של ההלכה ו"דין האדמה", מכיוון שהוא לא "נולד על אותה אדמה". סרגיי מעמיד אפוא היפוך לזר האולטימטיבי של החברה הישראלית, הפלסטיני, אשר זרותו, על פי "דין הדם", נעכרת על ידי המוכר והקרוב על פי "דין האדמה".

המפגש עם הגופה, שהוא התקה למפגש עם תוצאות הכיבוש, מוביל להתקף חרדה לא מהחשש לעתיד לבוא, אלא מתוך ההבנה של שאל את זהותו כתלויה לא רק בקיומו של הזר, אלא גם בהקרבנות התמידית. רעיון זה מסתמך על התפיסה כי מקרים אשר מערבים קרבנות ומקרבים (או מעוולים) ואשר עלולים לגרום טראומה נפשית לשני הצדדים,⁶⁹ גוררים אל תוכם גם את האזרחים "החפים מפשע"⁷⁰ המשתייכים לתרבות המקרבנת, והחפים מפשע עלולים להוביל לרגשי אשם, לבלבול ולייסורים. אך לא כל מי שמשתייך לתרבות המקרבנת ירגיש כך; כפי שטוענים דניאל בר־טל ומחברים נוספים, מסתבר כי בזמן שהמאמין בצדקת הכיבוש אינו "צפוי לחוות כל קושי פסיכולוגי ביחס אליו", מי שמתנגדים לכיבוש ובמקביל נהנים מפרותיו, יתקשו ליישב את הסתירה בין המציאות לעמדותיהם, ולכן הם עשויים "לחוות ביתר שאת [...] קשיים פסיכולוגיים בעקבות הכיבוש".⁷¹ ואין ספק ששאל "נהנה מהפרות".

המשגה נוספת שאפשר להבין באמצעותה את דמותו של שאל ואת התקפי החרדה שלו ניתן למצוא בספרו של אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש.⁷² למרות ההבדלים הרבים בין הכיבוש הישראלי לכיבוש הקולוניאליסטי,⁷³ מסתבר ששאל פועל וחושב כמו "הכובש בעל הרצון הטוב", שהוא גם "הכובש המתכחש לעצמו", כשמצד אחד הוא "מבטיח לעצמו לדחות את הכיבוש",⁷⁴ אך מהצד השני הוא "חי עמו בעת ובעונה אחת".⁷⁵ שאל, למרות התנגדותו לכיבוש, "שייך לעם המדכא", וככזה הוא נידון "לחלוק עמו את גורלו,

67 אזולאי ואופיר, הערה 56 לעיל, עמ' 23.

68 קריסטבה, הערה 49 לעיל, עמ' 103-104.

69 לה קפרה, הערה 9 לעיל, עמ' 94.

70 לדיון במונח זה, ראו מאמרו של בועז חגין המופיע בגיליון זה של מכון, "המותחן הפסיכולוגי והדרמה המשפחתית: על אתיקה וטרור ימים קפואים (2006)", עמ' 124-144.

71 דניאל בר־טל, עירן הלפרין, קרן שרביט, נמרוד רוזלר ועמירם רביב, "כיבוש מתמשך: היבטים פסיכולוגיים וחברתיים של חברה כובשת", סוציולוגיה ישראלית 2, 9, 2008, עמ' 363.

72 אלבר ממי, דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש, מצרפתית: אבנר להב, ירושלים: כרמל, 2005.

73 שם, עמ' 9-11; אזולאי ואופיר, הערה 56 לעיל, עמ' 13-14.

74 ממי, הערה 72 לעיל, עמ' 43.

75 שם, עמ' 50.

כשם שחלק עמו את עושרו".⁷⁶ וגורל זה, על פי ממי, כולל גם אחריות ואשמה, "גם אם בתור יחיד אינו אשם בכלל".⁷⁷

צפייה בסדרה כולה מגלה שהמפגש של שאול עם הגופה, כמו המפגש עם "מעלה שאול", אינם אלא חלק משרשרת של חזרות והתקות למצב הבסיסי של שאול, שבו הוא נמצא בעמדת המשקיף על מוות או מעשה עוול שנעשה על ידי אחרים. לדבריו של שאול, הוא נכח פעמיים, כילד, במותו של ילד אחר ונאלץ לצפות בקצין ישראלי שגנב שעון מגופה של חייל סורי. בעונה השנייה של הסדרה ייאלץ שאול אף לצפות באוליגרך רוסי שהולך להרוג חבר שלו, על פי הגדרתו. נוסף על כך, אחד מקווי העלילה העיקריים בעונה הראשונה עוסק בניסיונה של הגר להתחמק מאחריות לתאונה שבה דרסה ילדה בשם שיר, ומהתעקשותו של שאול שתודה במעשה. כך, אף שלא היה עד לתאונה עצמה, שאול נמצא שנית בעמדת המשקיף: הוא לא המקרבן וכמובן לא הקרבן, אך הוא "עד" למעשה לא מוסרי שעשתה אשתו ומתבקש לשתוק. אך שאול לא מוכן לשתוק והוא דורש מהגר לדבר עם הוריה של שיר. הוא אף נכון לכפר על מעשיה בכסף.

גם סרגיי נהרג בתאונת דרכים, וגם כאן שאול אינו אשם באופן ישיר. אך גם כאן הוא מרגיש אשם ומנסה לכפר – הפעם בחלום שבו מופיעה אמו של סרגיי. אף שפרויד מדגיש שהחלום הטראומתי אינו הבעת משאלה כמו יתר החלומות, אלא חזרה כפייתית אשר באמצעותה מנסה הסובייקט לכבול או להצמית את האנרגיות של הרשמים הטראומטיים,⁷⁸ בחלומו של שאול יש גם הבעת משאלה. שאול מקיץ מהחלום עם זקפה. ממה הוא נהנה כל כך? האם זוהי הנאה ארוטית מהצעת אמו של סרגיי שיעשה לה ילד, או הנאה מסוג אחר? בחינה של החלום מגלה כי הוא פותר, במעין הגשמת משאלה, את הסכסוך בחייו של שאול; הוא מאפשר לשאול להמשיך במשחק ההמרות ובכך להסיר מעצמו את האחריות. במקום סרגיי, הוא ששוכב בארון – ולכן הוא הקרבן ולא המקרבן או המשקיף מהצד; ו"במקום סרגיי", כפי שמנסחת זאת אמו בחלום, הוא יביא לה עוד ילד, ובכך יכפר על החטא.

אך למרות הניסיון לכפר, עד הפרק האחרון של הסדרה שבו הוא יגלה את "מעלה שאול", ימשיכו לרדוף את שאול סיטואציות שבהן הוא יהיה המשקיף מהצד שגם נושא באחריות. כך פרשת השבוע לוקחת מן הסתם חלק בקורפוס הקולנועי הישראלי, המציב את החייל הישראלי "חסר אונים מול העוול המתרחש לנגד עיניו – גירוש, רצח, ליניץ' – מנסה לפעול ואינו מצליח",⁷⁹ ובמקביל אינה פוטרת אותו מאחריות ומצביעה על אשמתו הישירה. יתרה מזאת; הסדרה פרשת השבוע הסתיימה בכותרת "המשך יבוא", אך המשך לא בא, מפני שהסדרה בוטלה. שאול, והסדרה כולה, נאלצים אפוא להמשיך ולנדוד במציאות שבה

76 שם, עמ' 57.

77 שם, עמ' 58.

78 זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, עמ' 113-114.

79 נורית גרץ וגל חרמוני, "בין לבנון לחרבת חזעה עובר שביל של בוץ: על טראומה, אתיקה ותקומה בקולנוע ובספרות הישראליים", מכאן י"ג, עמ' 145-163.

התקפי חרדה ורגשי אשם – גלגול בלתי נשלט של שרשרת המרות העקדה – הם חלק בלתי נפרד מהחיים. ואין להם כפרה, ואין להם גאולה.

סיכום, או התודעה הכפולה של נאוי

את הדיון בהתקף החרדה של שאול ניתן היה לסגור עם הקביעה ששאול נחרד מאחריותו האישית לגורלו של האחר, של הפלסטיני. ואולם קריאה פרשנית זו מתעלמת ממעמדו המיוחד של שאול כיהודי-עיראקי, כ"מזרחי" – מעמד המוביל לשיבוש נוסף במערכת היחסים מקרבן-קרובן שמציעה הסדרה. שאול אמנם מגלם במובנים רבים את הפנטזיה הישראלית של "כור ההיתוך": הוא התחתן עם אשכנזיה, הצליח מבחינה כלכלית והתחבר לתרבות המערבית – למוזיקה ולקולנוע האמריקאיים. עם זאת, מקורו העיראקי של שאול פולש לעתים לטקסט.⁸⁰ זאת ועוד; כששאול משווה את סרגיי לחיילים אמריקאים בווייטנאם, הוא משתמש בשמות של נגנים שחורים, כמו ג'ון קולטריין וצ'רלי פרקר, ובכך הוא מצביע על קיום מורכב של מקרבן פוטנציאלי: חייל אמריקאי המקרבן את הווייטנאמים, המגולם על ידי חייל שחור שהוא קרבן של הגמוניה לבנה. במילים אחרות, שאול אינו מאמץ באופן שלם את הזהות הישראלית ההגמונית והוא מציע סוג של חיקוי לזהות ההגמונית-אשכנזית – סוג של מימיקרי. מימיקרי, בניסוחו של הומי באבא, הוא חיקוי שמבצע הסובייקט שבשוליים, חיקוי שהוא בו-בזמן תשוקה לאחר ופרודיה עליו; חיקוי שלעולם יישאר סובייקט של הבדל שהוא כמעט זהה, אך לא לגמרי.⁸¹

דמותו של שאול מציעה אפוא סובייקטיביות שכלפי חוץ מגשימה את פנטזיית כור ההיתוך, אך בו-בזמן מבליטה את התפרים ונותרת היברידיטת.⁸² היא מקיימת במקביל עמדת סובייקט הגמונית (ישראלית-יהודית) ושולית-אחרת ("מזרחית"), ובכך היא משמרת את הזהות ה"יהודית-ערבית"⁸³ ו"מערערת על ההבחנה החד-משמעית כביכול בין המדוכא

80 אחת הדוגמאות הבולטות לפריצתה של הזהות העיראקית של שאול מתרחשת בהזיה שבה הוא מדבר עם אביו ומבקש לחזור לחיקו ולהיות שוב ילד. את אביו של שאול מגלם בחלום ויקטור עידה, שעברו כנגן קאנון ושחקן בסדרת הטלוויזיה בת ים ניו יורק (ערוץ 2, 1995-1998) ובסרט המנג'ליסטים (יוסי מדמוני ודוד אופק, 2003) הפכו אותו, כדברי הערך עליו בוויקיפדיה, ל"מעין מייצג של התרבות העיראקית המסורתית בתקשורת הישראלית".

81 Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *The Location of Culture*, New York and London: Routledge, 1994, p. 86

82 ההיברידיטת של שאול מושפעת גם מהתהליך שבו נוצרה דמותו. בשיחה עם רני בלייר, במאי הסדרה, סיפר בלייר ששאול הוא שילוב של שלושה אנשים – ארי פולמן, מנשה נוי והוא עצמו. אך החיבור בין האנשים השונים, או "כור ההיתוך" בין העדות השונות, מתגלה כסובייקט לא קוהרנטי, המייצר זיכרונות סותרים והתך אחר זהותו ללא הצלחה.

83 על מונח זה, "יהודי-ערבי", שהחליף בתאוריה הפוסט-קולוניאלית בישראל את המונח "מזרחי", ראו: יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2004; אלה שוחט, "הרהורים של יהודי-ערביה", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית, תל אביב: הוצאת בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 242-251; חנן חבר ויהודה שנהב, "היהודים ערבים – גלגולו של מונח", זמן יהודי מלא, 2008; <http://zmanpedia.com/index.php>; גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מרצפי-האלר,

למדכא".⁸⁴ זהות זו, הנתפסת כשייכת וכ"אחת משלנו" על פי השיח הלאומי, אך כ"אחרת" כאשר מביטים בה מזווית הראייה הקולוניאליסטית,⁸⁵ מכילה אלמנטים רבים של הכחשה קולקטיבית של ההיסטוריה שהובילה את היהודים-ערבים למעמדם כ"ישראלים", הכחשה קולקטיבית "המולידה הכחשה אישית".⁸⁶ בעטייה של הכחשה זו עומד ה"מזרחי" בפני מציאות "מבולבלת ומסוכסכת",⁸⁷ והסובייקט המזרחי נותר "קרוע, מפוצל ומפורק, [ו]לכוד בדימוי גוף אמביוולנטי שאינו יכול להשיג משמוע תרבותי יציב וקוהרנטי".⁸⁸

כאשר שאול מתבונן בסרגיי, הרי זה מבעד לזהות המפוצלת והמוכחשת הזאת: מצד אחד הוא שייך לתרבות הישראלית הדוחה את סרגיי מבין שורותיה – בגלל מיקומו כ"אחר"; מצד שני, ההשתייכות של שאול לתרבות הישראלית אינה "טבעית", אלא תוצר של מהלך אידאולוגי אשר ניתק אותו מעברו הערבי ושיבץ אותו כ"חבר שווה בקולקטיב הלאומי".⁸⁹ שאול אמנם סובייקט מדוכא של הגמוניה אשכנזית, אך הוא גם פיתח "תודעה כפולה", המאפשרת לו להתבונן לא רק מן השוליים אל גם דרך עיניו של הקולוניאליסט,⁹⁰ ואף לזכות בפריבילגיות שלו.

אך במי מבט שאול? המבט של שאול נח על סובייקט היברידי לא פחות – חייל ישראלי המשרת בשטחים, ובכך מתפקד כקולוניאליסט, אשר בה-בשעה נתפס כזר או כאחר על ידי התרבות השלטת, הדוחה אותו מקרבה. נראה שפקיחת העיניים של הגופה ששאול מפנטז בהתקף החרדה שלו, אינה אלא החזרת מבטו של סובייקט היברידי אחד על מבטו של משנהו, או מבטו של שאול על עצמו, מבט שיקבל מימוש ויזואלי בחלומו של שאול, שבו הוא ממוקם בעמדה של סרגיי, בתוך ארון הקבורה. במילים אחרות, המבט של שאול מדומה למבט דימוי המופיע במראה, דימוי שעל פי קריאתו של באבא מאפשר לסובייקט "לקבוע סדרות של שקילויות, של זהויות, בין המושאים בעולם הסובב, סדרות של מה שנראה 'אותו הדבר' ". אולם מבט זה, מוסיף באבא, הוא בעייתי "שכן הסובייקט מוצא או מכיר את עצמו באמצעות דימוי, שבעת ובעונה אחת הוא גם מוכר וגם מנכר, ועל כן עשוי לעורר עימות".⁹¹

המבט של שאול על סרגיי הוא אפוא מבטו של שאול על הדימוי של עצמו – סובייקט היברידי שזהותו נמחקה כדי להופכו לישראלי (מקרבן, כובש, הגמוני), ושואף על פי כן

- קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלים, גבעתיים: מסדה, 2005.
- 84 יהודה שנהב וחנן חבר, "מגמות במחקר הפוסט קולוניאלי", יהודה שנהב (עורך), קולוניאליזם והמצב הפוסטקולוניאלי, ירושלים ובני ברק: מכון ואן ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 196.
- 85 שנהב, הערה 83 לעיל, עמ' 17.
- 86 שם, עמ' 11.
- 87 שם, עמ' 66.
- 88 רז יוסף, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 131.
- 89 שנהב, הערה 83 לעיל, עמ' 151.
- 90 שנהב וחבר, הערה 84 לעיל, עמ' 196.
- 91 הומי ק' באבא, "שאלת האחר: הברדל, אפליה ושיח קולוניאלי", מאנגלית: עדי אופיר, תיאוריה וביקורת 5, 1994, עמ' 153.

הוא יישאר לעולם בשוליים. המבט הזה מאיים לפרק את אחדות הסובייקט של שאול, את הפנטזיה ל"מקור טהור", מה שעל פי באבא מוביל ל"אמונה מרובת פנים וחדורת סתירות".⁹² שאול אמנם נע דרך קבע בעולם מלא סתירות זה, אך בתחילת הסדרה הוא עוד מצליח להכחיש זאת. רק המפגש עם הגופה, שהוא גם המפגש עם עצמו, מזכיר לו את מצבו, מזכיר לו את מה שמוכחש, ולכן מערער אותו כל כך.

אוניברסיטת תל אביב
המכללה האקדמית ספיר