אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

04 גיליון
קיץ 2014

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

המערכת **אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט**

רכזי המערכת **חן אדלסבורג, נדב ליניאל**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב

על העטיפה: חיילים בשוחות, מלחמת יום הכיפורים, סיני 1973 (אוסף התצלומים הלאומי, מחלקת צילומים, לשכת העיתונות הממשלתית)

כל הזכויות לפרסום הסיפור "ברמן, למה עשית לי את זה?" שמורות לאמנון דנקנר, לדודו גבע ולהוצאת מודן

ot.kipp@gmail.com

© 2014 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס בדפוס אליניר

לכן, אל תלכי למלחמה:
על הסרט כיפור של עמוס גיתאי

אורלי לובין

אחד הדברים שבגללם הואשם סרטו של הבמאי עמוס גיתאי כיפור (2000) בחוסר ביקורתיות הוא הסיפור: זה שישנו וזה שאיננו.[1] הסיפור שישנו יצוק בתבנית של התחלה, אמצע וסוף הממוסגרים במעשה אהבה טבול בצבע שממנו יוצא הגיבור למלחמה ואליו הוא חוזר ממנה, כשבאמצע בולטת סצנה של ניסיון לחילוץ פצוע משדה קרב בוצי שצבעיה מזכירים את צבעי סצנת המין הפותחת.[2] הסיפור נפתח בהצטרפות הגיבור וחברו לצוות של יחידת חילוץ מוטסת

* תודתי נתונה לאורי ש. כהן ולשני הקוראים/ות האנונימיים/ות על הערות חשובות שסייעו לי לתקן, לדייק ולשפר את המאמר. תודה לדינה הורביץ על עריכה יוצאת דופן בדיוק ובאחריות גם לתכנים, ותודה מיוחדת לניר קדם על תרומתו הרחבה (והנדיבה), הן בידע והן במחשבה.

1. כיפור, בימוי: עמוס גיתאי, ישראל־צרפת 2000, 118 דקות.
2. ראו, למשל, דרור גרין, "'כיפור': של מי המלחמה הזאת?", http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-164008,00.html, 8 באוקטובר 2000, וכן Florence Jacobowitz, "Amos Gitai's Kippur", *CineAction*, 54, 2001 (ProQuest Direct Complete), p. 61. כמעט כל

ומסתיים בחיסול יכולת הפעולה של הצוות בעת שהמסוק שהם טסים בו נפגע. הסיפור ה"סגור" הזה איננו ביקורתי, גרסה הביקורת על הסרט, בעיקר בגלל הסיפור שאיננו: סיפורה של מלחמת 73' כאירוע היסטורי שהתקיים בהקשר פוליטי מסוים והתרחש בתנאים מסוימים.[3] ומכיוון שהתנאים המסוימים (למשל "ההפתעה") וההקשר הפוליטי מופיעים במפורש בסרט התיעודי של גיתאי זכרונות מלחמה (1994),[4] המתאר את האירועים שהוא־עצמו עבר במהלכה, שהם גם עמוד השִדרה של הסרט העלילתי שנעשה כשש שנים אחריו, היעדרם נתפס כהימנעות מנקיטת עמדה ביקורתית בשאלת המלחמה. במילים אחרות, אין סיפור היסטורי, אולי אפילו "אין נרטיב",[5] והסיפורים הממסגרים שאפשר לשחזר – זה של היציאה מהעולם המיני והחזרה אליו, וזה של היציאה למבצעי הצלת נפגעים – רק מבליטים את היעדרו של סיפור־על שיארגן אותם בתוך מסגרת הנושאת משמעות רחבה יותר מזו של הסיפור המקומי של הצוות האחד ושל כל אחת מהדמויות. זהו סרט מלחמה ללא עלילה העוטפת את מוראות הקרב, ללא דרמה או מלודרמה, ללא סיפור רומנטי ואף ללא הרואיות.

באנלוגיה פשוטה ושקופה אפשר לומר שהסרט בכללותו הוא אילוסטרציה של המלחמה הזאת, שהייתה, כפי שאומרים/ות שוב ושוב כל המעורבים/ות בהפקה, "בלגן אחד גדול".[6] אבל קשה לכנות עמדה זו "חשיפה", ועוד פחות מכך ניתן לכנותה "ביקורת". בניגוד לסרטים

ביקורת וכל מאמר על הסרט מזכירים את הִדהוד הצבעים הזה וכמעט כולם מצביעים על סצנות ההתעלסות הממסגרות כפגם בסרט (טענה זו עולה לעתים גם בביקורות המשבחות את הסרט, המציינות אותן כפגם היחידי בו, או, למצער, הבולט); גיתאי ענה על כך ש"ההיקרעות הבלתי צפויה והאלימה הזאת מהמצב הנינוח, הרגוע, הקצת מנומנם, שהיינו בו – חשובה מאוד" (אירמה קליין, עמוס גיתאי: קולנוע, פוליטיקה, אסתטיקה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2003, עמ' 325).

3. "כיפור אינו סרט מלחמה. מי שיחפש שם את מלחמת 73' לא ימצא אותה שם. גם בסרט עצמו, מלחמת יום־הכיפורים נותרת החוויה הפרטית של הבמאי, ואין לה ביטוי בעלילה. גיתאי נמנע מהתייחסות למלחמה הכוללת, מדיון בסיבותיה ובהשלכותיה המוסריות של המלחמה, ואפילו מסיפור קורותיה של המלחמה הנוראה ההיא. [...] אין טנקים שרופים, והסורים, שכמעט וכבשו את רמת־הגולן באותם הימים, כלל אינם נראים שם" (גרין, שם). פרד קמפר, לעומת זאת, טוען שבשל היעדר מידע על המלחמה המסוימת, הסרט הוא אמירה על כל מלחמה שהיא, וראו Fred Camper, "In Chaos, Truth: Kippur. A Must See", *Chicago Reader*, January 5, 2001, וכן *Reader Web site*

4. זכרונות מלחמה, בימוי: עמוס גיתאי, ישראל־צרפת 1994, 62 דקות.

5. גרין למשל טוען כי "הסרט כולו הוא נטול עלילה" (גרין, "'כיפור': של מי המלחמה הזאת?", לעיל הערה 2), ולדברי יקיר אלקריב, בסרט אין "התפתחות עלילתית. [...] מכאן [מאמצע הסרט], אין כמעט שתי סצינות שחיבורן דווקא בסדר שבו הן מופיעות הוא מחוייב המציאות" (יקיר אלקריב, "מחדל יום כיפור", תל אביב, קולנוע, 13 באוקטובר 2000, עמ' 99). מאמר ביקורת בוראייטי מחבר בין שני אלה: "בדיוק כפי שהוא נמנע מלספר נרטיב קונבנציונלי, הוא גם אינו מספק לצופה [...] כל מידע על הפוליטיקה של המצב, על הסיבות להתקפה או על תוצאותיה" (David Stratton, "Review: Kippur", *Variety*, May 23, 2000).

6. ראו "מאחורי הקלעים" המצורף למהדורת הדי.וי.די של הסרט. על כך שהסרט מוותר "על נאראטיב 'קלאסי' לטובת הכאוס של המלחמה" ראו גם יעד בירן, "וקול דממה דקה יישמע: מלחמת יום כיפור בספרות ובקולנוע", דעות, 17, 2003, עמ' 46–47.

על מלחמת 73′ שהופקו עד 1994,[7] השנה שבה ביים גיתאי את סרטו התיעודי על חוויותיו במלחמה והשנה שבה החל לעבד את סיפורו לסרט עלילתי, כיפור אינו עוסק בתוצאות הידועות של המלחמה. במרכזם של אותם סרטים עומדים הנפילה בשבי, ועדת החקירה, ההלם הציבורי והתודעתי ובעיקר הלם הקרב וחוסר היכולת לחזור לחיי שגרה – הן חוסר היכולת של פגועי ההלם והן חוסר היכולת של הלוחמים המואשמים או מרגישים אשמים, של העורף ושל ישראל בכללותה – ואילו כיפור עוסק ב"תוצאה" של הלחימה במובן זה שפצועים הם "תוצאה של לחימה",[8] ואינו נוגע כלל בתוצאות הפוליטיות והכלליות של המלחמה המסוימת הזאת או בהשלכות ההשתתפות בה על הדמויות ועל הגיבור, החוזר בסיום הסרט לאותה מיטה עצמה שממנה יצא.

"סיפור" ה"עלילה"

הסרט כיפור נפתח בתמונה של גיבור הסרט (לירון לבו) ההולך ברחוב עירוני שומם וריק כמעט לחלוטין, כנראה בדרום תל־אביב או באזור דומה לו. הגיבור הולך לקראת המצלמה, "עובר" אותה, מופיע ברחוב מימין לה והולך לכיוונה אך לא מולה, ואחר כך ממשיך והולך ממנה והלאה, גבו אליה. בסצנה הבאה, שאורכה כשש דקות, הוא מתעלס עם אישה צעירה (ליאת גליק) על סדין לבן שהולך ומוכתם בצבעים שידי שני האוהבים מורחות זה על גופה של זו וזו על גופו של זה – תחילה הצבעים בוהקים ומובחנים, אדום, ירוק, כחול, שחור, לבן, אך ככל שהם מתערבבים זה בזה הם מתמזגים לצבע אחד, חום־ירוק. המצלמה ממוקמת בדיוק מעל לזוג: זוהי אחת הפעמים הבודדות בסרט (שאחת מהן תופיע בסצנה כמעט זהה המסיימת את הסרט) שבהן המצלמה חורגת מ"גובה העיניים" של הדמויות המצולמות ו"רואה" אותן מלמעלה.[9] הגיבור, במעין התרסה, מרים את עיניו בערך באמצע הסצנה ונועץ אותן במצלמה המתבוננת בו, ואז שב ועוצם אותן. בסופו של דבר המצלמה "סוגרת" על הדמויות בתקריב (close up) כה מהודק (ECU) עד שאי אפשר להבחין בפרטים בתוך בליל הצבע.

הסצנה הבאה חוזרת בחיתוך חד לרחוב הריק. דומה שהמצלמה ממוקמת בַּנקודה שממנה צולם השוט הראשון, אך הפעם הגיבור רץ ממנה והלאה, אל המקום שממנו הגיע בפתיחת הסרט. הרחוב כבר אינו ריק, וגם לא לגמרי שקט; גם התמונה וגם הקולות איקוניים לקונבנציית הייצוג של "מלחמת יום הכיפורים", שכבר התקבעה בתרבות – אזעקה, שני ג'יפים צבאיים

7. הדברים הבאים על הסרטים שעוסקים במלחמת 73′ נשענים על תיאור הסרטים, התייחסותם למלחמת 73′ וביקורת על התייחסות זו אצל מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות / כל העלילות / כל הבמאים / וגם ביקורות, כנרת, תל־אביב 1994.
8. כך עולה מדבריו של גיתאי על מעשיהם של אנשי יחידת החילוץ: "האנשים האלה עוסקים בעיקר בחילוץ, כלומר – הם אוספים את התוצאות של המלחמה" (בתוך אירמה קליין, עמוס גיתאי, לעיל הערה 2, עמ′ 343).
9. בשיחה עם אירמה קליין סיפר גיתאי על החלטתו הנחרצת, לפיה "המצלמה תשמור מהתחלה ועד הסוף על גובה העין של החייל ולא תתפתה אף פעם לפעולות תיאוריות נוספות" (שם, עמ′ 327, וראו גם עמ′ 328, 332). עוד על כך ראו להלן, עמ′ 110–112 והערה 49.

דוהרים ברחוב הריק וקולות של תחנת רדיו המשדרת סִסמאות גיוס. אות פתיחת השידורים של גלי צה"ל מסמן "צה"ל", "פתיחה" (של המלחמה) ו"גיוס", שכן מערך הגיוס הופעל דרך הרדיו שהחל לשדר לפתע, באמצע דממת השידור של יום הכיפורים. לא ברור אם הגיבור שמע את סִסמת הגיוס של היחידה שלו, ולכן הוא רץ, או לא; כך או כך, הוא אוסף בפיאט 124 הישנה שלו את חברו ליחידה רוסו (תומר רוסו),[10] וביחד הם נוסעים לצפון, לחפש את היחידה שלהם. חילופי הדברים ביניהם בעת הנסיעה מסתכמים בהערה של הגיבור, שכעת מתברר לצופה ששמו וינרויב,[11] המטרימה את השיח של אחרי המלחמה, והיא אולי ההתייחסות היחידה לביקורת שתעלה אז: "נראה לי שגולדה ודיין קצת מזלזלים בהם [בערבים]. מסתבר שהם יותר חכמים ממה שחושבים. חשבת שהם יפתיעו אותנו ביום כיפור? אף אחד לא חשב על זה", הנענית בתשובה מתלהמת של רוסו: "שמע, וינרויב, זאת מלחמה, מלחמה אמיתית. והפעם היא שלנו ואנחנו בגיל הנכון, וינרויב!", וכן בהמלצה של וינרויב לרוסו לקרוא את ספרו של הרברט מרקוזה האדם החד־ממדי כדי להבין את מוראות תרבות הצריכה, שבהם הוא מתרץ את דבקותו במכוניתו הישנה.[12]

בהגיעם לצפון נתקלים וינרויב ורוסו בטור עומד של כלי רכב אזרחיים וצבאיים וחולפים על פניו כאילו היה מסלול מכשולים, אולם כאשר הם ממשיכים הלאה הם נתקלים בכוח צה"ל הנסוג מפני הסורים המתקדמים, ומסולקים מן המקום. רק כעת, קרוב לעשרים דקות מתחילת הסרט, מרצינים פניהם של השניים, רוסו אפילו נראה מבוהל. הם מנסים שוב ושוב להבין "מה קורה", אך הקצין המפקד על הנסיגה (ג'וליאנו מר) מורה לוינרויב "תעשה פרסה ותעוף מכאן. הסורים בדרך. [...] תסתום את הפה ותסתובב [...] תעלו למטולה. תעלו למטולה. תעשו פרסה ותעופו כבר!". השניים מגיעים למשרד ריק ושקט ("מוזר השקט הזה [...] חשבתי שיש מלחמה", אומר רוסו. "אין יחידה. אין חמ"ל. אין ש"ג") ושוקלים את האפשרויות העומדות לפניהם. וינרויב מעלה בין היתר את ההצעה לחבור לחיל האוויר: "טנקים זה לא לעניין. אבל חיל אוויר הם תמיד נראים לי איכשהו מאורגנים. בוא נצטרף ליחידת חילוץ של חיל אוויר", אך ההצעה נהדפת כלאחר יד: "לא נראה לי. ככה נשקיף על המלחמה מלמעלה", עונה רוסו. שוב הם נתקלים בקצין שפיקד על הנסיגה; הפעם הוא מנסה לצרף אותם ליחידה שלו, אך השניים נרתעים מהתלהמותו ההרסנית ("חכו, חכו, אנחנו נראה לערבים המטומטמים האלה. כאילו שכל המלחמות לא הספיקו להם, אה? אני אומר לכם, ילדים, אנחנו תוך יומיים בדמשק. אני אקרע להם את התחת"), מסתלקים עם הציוד שקיבלו ונוסעים לחפש את יחידתם, סיירת אגוז. מאוחר יותר יפגשו בו לאחר שחייליו נהרגו והוא מתרוצץ כמטורף ודורש להציל אותם.

חייל מילואים מבוגר מהם (אורי רן קלאוזנר) מעיר אותם משנת הלילה במכונית שהחנו בצד הדרך ומבקש שיסיעו אותו לרמת דוד מאחר שמכוניתו התקלקלה ועליו להגיע לשם כדי להצטרף כרופא ליחידת חילוץ של חיל האוויר. ה"טרמפ" הזה מכריע את מקומם־שלהם

10. כמעט כל הדמויות בסרט נקראות בשם השחקנים המגלמים אותן.
11. וינרויב הוא שם המשפחה המקורי של גיתאי לפני שאביו שינה אותו.
12. המכונית הישנה, פיאט 124, משמשת כמעין "הטרמה סינמטית" של מה שעתיד לבוא, וכשרוסו מעיר ש"היינו צריכים לקחת את האופנוע שלי", וינרויב עונה בחיוך: "היינו צריכים לקחת הליקופטר". הטרמה דומה יש בתמונת הרכב היחיד העובר מולם בכביש הריק לחלוטין לפני שהם מגיעים לאתר הנסיגה בצפון: אמבולנס.

בקרבות – הם מסיעים אותו למחנה דוד ומחליטים להצטרף ליחידת החילוץ המוטסת. כך, המאמץ לשלוט במלחמה "שלנו", כפי שקורא לה רוסו – להגיע ליחידה "שלנו", לסרב "לרוץ כמו שפנים אחרי אחד שבטוח שנגיע לדמשק תוך יומיים", לפסול אפשרות של הצטרפות לשריון ולשקול אך לפסול גם את האפשרות לחבור ליחידת חילוץ של חיל האוויר – קורס תחתיו כשהם מגיעים בדיוק למקום שלדעת רוסו הכי פחות כדאי להם להיות בו, שכן שם, במקום לחוות את המלחמה "שלנו", הם ישקיפו "על המלחמה מלמעלה". אולם גם ניתוח זה של המצב קורס כליל כשמסתבר שלא רק שאינם "משקיפים מלמעלה" אלא הם אף נוגעים במלחמה במו ידיהם.

צוות החילוץ, המונה טייס (יורם חטב), טייס משנה, מכונאי מוטס, רופא ושלושה לוחמים – וינרויב, רוסו וחייל נוסף, גדסי (גיא אמיר) – יוצא במהלך הסרט לארבע גיחות לחילוץ פצועים ברמת הגולן.[13] במרכזית שבהן מבוססים אנשי הצוות בשדה בוצי בניסיון לחלץ פצוע ומסרבים לנטוש אותו, ואחר כך להשלים עם מותו, ובסופו של דבר הם נותרים לבדם בשדה, בגשם, לאחר שהמסוק עוזב את המקום בלעדיהם. בגיחה האחרונה הם חודרים למרחב האווירי של סוריה כדי לחלץ טייס שמטוסו נפל שם, אבל המסוק שלהם נפגע ומתרסק, והם מחולצים ומפונים לבית חולים. וינרויב, שכמעט לא נפצע, נכנס למכוניתו ונוסע לבית חברתו, שם הוא מוצא אותה בחדר מואר ולבן, יושבת קפואה על מיטה לבנה רחבה במעין תנוחת מדיטציה וגבה לכניסה, בעוד המצלמה מביטה בה ורואה דרך זכוכית ענקית גם את מה שמאחוריה, את המכונית המגיעה ואת וינרויב יוצא ממנה, נכנס לחדר – וחוזר להתעלסות בתוך נחלי הצבע.

"שיחות" ו"גיחות", "סיפורים" ומרחב

עלילת הסרט מבוססת בעיקר על הגיחות לחילוץ הפצועים ועל השיחות ברגעי המנוחה בערב, לפני השינה, שבעצם כמעט אי אפשר לקרוא להן "שיחות". בשיחה הראשונה, קלאוזנר, הרופא המוטס, וחטב, הטייס, מדברים על מלחמת 67′ – קלאוזנר היה אז בבית חולים בבלגיה, ובמלחמה הנוכחית הוא רואה הזדמנות לכפר על כך, וחטב מספר שלעומת אביו ואחיו, שהם טייסי קרב, הוא טייס מסוק; בשיחה השנייה וינרויב ורוסו מציצים בעיתונים שעל השולחן, וינרויב מצהיר שאינו קורא עיתונים אלא רק מסתכל בתמונות – ומצביע על תמונת שבוי סורי, דמות־האויב היחידה שתופיע בסרט; בשיחה השלישית קלאוזנר מספר לרוסו שגדל בבלגיה לאחר שאמו, שברחה אִתו מפולין כשהיה בן שנתיים, מסרה אותו לזרים כדי להצילו, וכשחזרה

13. גם רז יוסף מונה ארבע גיחות (וראו רז יוסף, לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי, סדרת מגדרים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2010, עמ′ 98–103), אבל הספירה שלו שונה. המשמעות היחידה שעשויה להיות להבדל זה היא החיבור אצל יוסף בין מה שהוא מתאר כ"תחושה חלומית ולא ריאליסטית" המלווה את הגיחה השלישית מראשיתה, כולל השקיעה בבוץ (הן של וינרויב והן של הצופה "בתוך התסריט המזוכיסטי", כדברי יוסף), לבין הפגיעה במסוק והנחיתה, שהיא "שיאה של פנטזיית האימה" הזאת (שם, עמ′ 103). עוד על הקריאה של יוסף, הרואה את הסרט כ"ספקטקל של כאב" המוליד פנטזיה מזוכיסטית, ראו להלן, עמ′ 115, 118.

מהמחנות "אני אפילו לא זיהיתי אותה. לא ידעתי שהיא אמא שלי. לא רציתי ללכת אִתה. נשארתי שם וגדלתי בבלגיה", ואילו היא "נפטרה אחרי איזה חצי שנה שם, כנראה משברון לב או משהו"; והשיחה הרביעית מתנהלת לאחר שוינרויב מתעורר מחלום ביעותים שבו הוא נשרף בטנק: רוסו מרגיע אותו ומזכיר לו שגם בשירות הסדיר היו לו חלומות כאלה, אך וינרויב טוען ש"זה בכלל לא דומה. הפעם זה היה ממש מפחיד. זה נראה לי אמיתי. זה ממש הפחיד אותי. [...] אתה לא מקשיב לי. אני אומר לך שזה היה נראה לי אמיתי הפעם", ורוסו מבטיח לו ש"שום דבר לא יקרה לך. אל תשכח שאנחנו באותו מסוק". לבסוף, כשוינרויב עומד לנסוע הביתה, הטייס מספר לו לפני שהוא נכנס למכונית ש"רצו שאני אטוס לתל־אביב. משה דיין רוצה לקפוץ לחזית. אמרתי להם שילך לתחנת האוטובוס הקרובה".

גיחות החילוץ הן הבונות את ההתרחשות בסרט והן היוצרות את האפקט הדואלי של דרמה מלחמתית: מצד אחד ריצות תחת אש, מצד אחר חזרה על אותה פעולה שוב ושוב בסצנות ארוכות ומפורטות המעוררות תחושה של "זמן אמת", כאילו דבר לא קורה, גם כשאנשים מתים מסביב; מצד אחד מאבק לחיים ולמוות, מצד אחר חוסר יכולת לפעול, אפילו להעביר אלונקה דרך ביצה טובענית עד למסוק; מצד אחד חיילים מיומנים ושדה קרב פעיל מאוד, מצד אחר חיילים שאינם נלחמים בפועל,[14] אינם מכריעים הכרעות, אינם משפיעים על הקרב, אינם שולטים בגורלם ובגורל הפצועים, נכשלים בהצלת לפחות כמה מן הפצועים ובסופו של דבר נפגעים בעצמם. כפי שנקלעו דווקא למקום שלא רצו להיות בו, כך גם בגיחותיהם לשדה הקרב הם אינם שולטים בגורלם. ואם הטייס מטיס, הרופא ממיין ומטפל ורוסו מפקד על הצוות, וינרויב כפוף לגמרי לפקודותיהם, להחלטותיהם ולהבנתם של אחרים; הוא־עצמו אינו מחליט, אינו מוביל, אינו מציל וגם לא ממש עוזר (ואפילו אינו מאבד את שפיותו, כמו גדסי); הוא מנוהל ומוגבל גם בהבנתו וגם בראייתו.[15] וינרויב, כפי שהרבה ביקורות חזרו וטענו, חוזר מהמלחמה בדיוק לאותה נקודה שממנה יצא, כאילו לא קרה לו דבר ומבלי שמסתמן בו שינוי מפורש וברור. לוינרויב אין סיפור לספר.

אולם כל סיפור שניתן אולי לחלץ מהסרט על פי גיחות ושיחות אלה – אם סיפור אישי של דמות אחת, אם סיפור מלחמה ז'אנרי, אם סיפור מלחמה לאומי ואם סיפור ביקורתי – מסרב להיסגר ומסרב להיענות לסיפורי־על המארגנים עולם נושא משמעות ומעניקים לו תמה ומסר. וכפי שהסרט מסרב להיענות לנורמות של ייצוג זמן (סצנות ארוכות במיוחד, רצפי צילום הנאמנים לזמן־אמת יותר מאשר לקונבנציות עריכה דרמטיות, ולעומת זאת, אזכור חוזר ונשנה של הזמן הקצר והקצוב הנתון לחיילים כדי להשלים את פעולת החילוץ, כניגוד מוחלט לקצב הצילום),[16] כך הוא גם מסרב להיענות לאופן ארגון העולם כשהמנגנון הממשמע הוא הזמן, כפי

14. בעיני יוסף, "העמדה הגברית הפסיבית" של מי שאינם לוחמים, ואף "מחוברים עם הפסיביות של הלוחם הפצוע", היא תשתית "האסתטיקה והמבנה של הפנטזיה המזוכיסטית הגברית", שדרכה הוא מציע לקרוא את הסרט, וראו שם, עמ' 98.
15. לדברי גיתאי, הסרט הוא על "רגע שבו איש צעיר בן 23 [...] נכתש על ידי כוחות היסטוריים גדולים ועצומים ממנו" (אירמה קליין, עמוס גיתאי, לעיל הערה 2, עמ' 324); אבל, כאמור, הכוחות ההיסטוריים האלה אינם ניכרים כלל בסרט.
16. על הבחירה בארגון כזה של הזמן בכיפור, ובכלל על החלטות עקרוניות, תמאטיות וסינמטיות, ועל פתרונות עקרוניים וטכניים, ראו בעיקר אצל אירמה קליין, עמוס גיתאי, שם, עמ' 319–348,

שמציין דרור בורשטיין: "אין למלחמה יעד ולכן גם אין בה זמן: כל יום זהה במדויק למשנהו, כל גבעה זהה לחברתה [...], כל הפצועים שרופים באותו אופן. ומכיוון שאין 'דרך' ואין 'זמן שחלף', סופו של ה'סיפור' בא פתאום. הוא נפסק לא מפני שהדרך מגיעה אל המקום המיועד או אל איזה שהוא מקום".[17] אין למלחמה תכלית ומסלולה אינו טלאולוגי, וכפי שהַמשך שלה אינו נחווה אלא הוא קפוא בזמן, לכאורה, גם בסיומה אין משום סגירה של ממש. בהיעדר זמן אין חוויה אלא החפצה – כל הפצועים הם אותו דבר, הם אובייקט ולא משהו הנחווה על פני זמן, שלו־עצמו יש משך של זמן, כפי שיש לחוויה של האדם המטפל בו. גם זמן הסיפור וגם הזמן ההיסטורי אינם מאפשרים לדמויות ולצופה למשמע את המתרחש במונחים מכלילים; מוקד פעולת המשמוע מוסב מן הזמן אל המרחב.

עם זאת, התנועה במרחב מוגבלת. במבצעי החילוץ יש אמנם תנועה רבה – ריצה אל המסוק וממנו, התחפרות, תפיסת מחסה, טיפוס על טנק – אבל המרחקים מוגבלים מאוד, ובסופו של דבר התנועה התזזיתית נחווית כריצה במקום, מה גם שמרחב התנועה מעגלי מלכתחילה: יציאה מן המסוק, איסוף פצוע וחזרה אל המסוק. כשהמרחב נגלה ממרומי המסוק נראים מעגלים־מעגלים ששרשראות הטנקים חרצו בקרקע, וכפי שקל לצופה להבחין, המסוק חג שוב ושוב מעל אותם מעגלים חרוצים באדמה ומעל אותן חורבות. נדמה שאין כל מאמץ לפרוש את המרחב או אפילו לייצר תחושה של מרחב המשתרע על שטחים גדולים. וכשהתנועה מובילה הרחק, למשל בנסיעה ממרכז הארץ לצפונה, הסרט מתמקד רק במקטע הקצר שהגיבורים מתאמצים לעבור במשך דקות ארוכות כאשר הם מנווטים את דרכם בין כלי רכב הממתינים בטור ארוך בעלייה לרמה. כל תנועה אִטית, כל תנועה סיבובית וכל עיכוב מרכזים יותר ויותר את תשומת הלב במרחב; הזמן נעצר, כביכול, הסיפור אינו מתקדם ולעתים הוא אף חוזר על עצמו. חשיבות העלילה הנפרשת בזמן – בנרטיבים השוזרים זה אחר זה אירועים ביחסים סיבתיים ולובשים צורה של סיפורים היסטוריים שיש להם התחלה, שהיא מקור האירועים, אמצע, שהוא שרשורם הסיבתי, וסוף, שהוא תכלית ההתקדמות בזמן – מומרת בסרט במרכזיותו של המרחב.

סיפורי־על ואחריות

משמוע העולם דרך נרטיבים היסטוריוגרפיים סדורים, דרך כרוניקה ליניארית המארגנת אירועים הקשורים זה בזה ביחסים סיבתיים, הוא פועלו של מבט מטאפורי שהוא "מבט מגבוה", מבט המכפיף בדמיונו את ה"זמן" ל"מרחב" באמצעות חוויית הזמן כְּמה שנפרש במרחב ונגלה למבט כעולם שלם, על העבר, ההווה והעתיד שלו, עולם שניתן למשמע באמצעות ארגונו בסיפור סדור שהמבט מדמיין אותו כ"אמת". אלה הם "סיפורי־על" (המופיעים בטקסטים בדרך כלל כ"תמה", או אף כ"מסר"), שהם סיפוריו של בעל הכוח, בעל "המבט מגבוה". מבט זה, המבט המטאפורי, אמנם רק מדמיין את עצמו כרואה־כול וכשולט־בכול, אבל כמי

וכן Amos Gitai and Annette Michelson, "Filming Israel: A Conversation", *October*, 98, 2001, pp. 47–75

17. דרור בורשטיין, "סרט אילם", הארץ, תרבות וספרות, 20 באוקטובר 2000.

שהכול כביכול כפוף למבטו הוא מייצר לעצמו את האפשרות לבחור מה הוא רואה וממה הוא מתעלם ולארגן משמעות שאינה מוכפפת לחומריותו של העולם אלא רק לדמיון, לנרציה ולמטאפוריזציה של חומריות זו.

זה המבט, אופן ארגון העולם, אופן משמוע העולם, שהסרט כיפור מסרב לו ומפריע לו. יחד עם זאת, כמובן, זהו מבט ואופן משמוע שלמרות ההפרעה להם אין הם נעלמים; כך מתקיימים בכיפור, כמו בכל משמוע של עולם, שני מבטים, היינו שני מנגנונים למשמוע העולם, זה של "המבט מגבוה" וזה של "המבט הנמוך", מבט המוגבל ליכולת הראייה הפיזית של העין (ושל המצלמה) ולכן הוא ממשמע את העולם על פי מה שנִגלה לו בגבולות היכולת הזאת. "המבט הנמוך", הרואה בעיקר את הקרקע ואת מה שלרגליו, מתייחס לעולם שמשמועו ניזון בעיקר מחומריותו של הגלוי לעין. בכיפור, הדגש מושם על המבט הנעוץ בקרקע, על המבט המוגבל; אין בכך משום ביטולה של פעולת הארגון המכליל והאבסטרקטי אלא רק העלאה והצפה בלתי פוסקות של ההפרעות לפעולה זו, וכך גם חשיפה של חלקיותה של כל הכללה שהיא, של היותה הבניה ולא "טבע", ושל האנרגיה המושקעת באִשרורה על ידי הטקסט.[18] לכן אפשר להציע לסרט – כשבח או כגנאי – שורה של אפשרויות לארגון משמעות, או סיפורי־על, או, במילים אחרות, של "טענות לאמת", שורה של מסרים השונים זה מזה, גם אם לאו דווקא מוציאים זה את זה, אבל כל אחד מן המסרים האלה ייתקל בהפרעה שתמנע ממנו להיסגר – הפרעה שפעמים רבות מוצגת בביקורות כבעיה תסריטאית או ככישלון של הבמאי.

אולם היעדרו של סיפור־על בסרט כיפור, אותו היעדר שנתפס בביקורת כהיעדר "עלילה" וכעיקור של הסרט מביקורתיות, זכה גם לשבחים, מהכיוון ההפוך. בהיעדרו של סיפור־על לאומי, שהוא סיפור־העל "המתבקש" בסרט מלחמה, הסירוב לשחזר סיפור גבורה לאומי־ישראלי נתפס כחשיפת האינטרסים של סיפורי־העל הלאומיים וכביקורת על התעלמותם של סיפורי הגבורה הלאומיים מהאינדיבידואל, שהוא קורבנם. בהיעדר הֶקשר לפגיעה באינדיבידואל ולהעלאתו לקורבן לא ברור אם הפעולה שהגיבור נפגע בה היא בגדר תרומה חשובה למהלך הכולל של הקרב, ואולי אף של המלחמה כולה, ואפילו משימת חילוץ הטייס שנפל בשטח סוריה, שהיא משימת הקרבה בעליל, אינה מוצגת כך והיא מתבררת רק לאחר מעשה, לאחר הענקת הקורבן. כך מתמוסס ממד ההרואיות של המלחמה, המתפקד בסיפור־העל הלאומי ככלי להצדקה ולהאדרה של כוחה של המדינה לזמן את הפרט לשדה הקרב;[19] ובהיעדר סיפורים

18. על ההצעה לחשוב על משמוע העולם כפעולתם של שני מנגנונים של מבטים במרחב, האחד "אולימפי"־מטאפורי, המארגן את הנגלה לעיניו בנרטיבים היסטוריים, והשני "נמוך", מוגבל למה שהעין יכולה לראות ומרוכז בחומריות שאינה ניתנת לתִרבות, ועל סוגים ומצבים שונים של "אחריות" הנובעים מכל אחד מהם, ראו בהרחבה אצל אורלי לובין, הלנצח נהיה מטאפורה? היסטוריה ומרחב מנקודת התצפית של נקודת התצפית, או: איך תיאוריות פמיניסטיות פתרו את הסכסוך במזרח התיכון (בדפוס), וכן, בתמצית, אצל הנ"ל, "המרחב והמבט", בתוך רוני הלפרן (עורכת), היכן אני נמצאת? פרספקטיבות מגדריות על מרחב, בהוצאת קרן פרידריך אברט והמכללה האקדמית בית ברל, אבן יהודה 2013.

19. על מיתוס ההקרבה למען המולדת בקולנוע הישראלי ראו יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 90, וכן הפניות נוספות שם, הערה 2. יוסי יונה רואה בסרט אִתגור של "זהות העל הקולקטיבית" באמצעות ערעור "אחד המוטיבים המרכזיים המכוננים נרטיב זה [הלאומי]: מלחמה", בהיותו סרט "אנטי־מלחמתי" ה"מבקש לערוך דה־מיסטיפיקציה ודה־גלוריפיקציה של המלחמה", אם

אישיים, גם האינדיבידואל כסיפור לעצמו אינו עומד בלִבה של שרשרת האירועים המחוברים זה לזה ביחסי סיבה ותוצאה ברורים.

ואכן, לרוב הדמויות בסרט, פרט לרופא, אין סיפור היסטורי פרטי או ביוגרפיה סדורה.[20] סיפורו של הרופא מתחיל באמו שנטשה אותו בעל כורחה, ממשיך במותה של האם, לאחר שהעניש אותה בסירובו להכיר בה כשחזרה מן המחנות, ומסתיים בו־עצמו כרופא הנוטש בעל כורחו את מטופליו הגוססים בשדה הקרב ונכשל לפיכך ב"קניית" כפרתו על מותה של אמו ועל היעדרו ממלחמת 67′, שהרי את הפצוע לא הצליחו להציל וגם את הטייס לא הצליחו לחלץ. כשהצוות מפונה לבית החולים מוסר קלאוזנר לרופא במחלקת המיון את המידע על פצועי המסוק, אך כאשר הוא נשאל אם הוא עצמו נפצע, הוא עונה: "אני? אני רוצה את אמא שלי". גם סיפור זה רחוק מלבנות סיפור ביוגרפי מלא אך הוא מאפשר שזירה של סיפור ליניארי סגור עם התחלה, אמצע וסוף (נטישת האם, נטישת הפצועים, והחזרה אל האם ברגע התקרבותו־שלו אל המוות), עם מסר (שלילת סיפור־העל הלאומי, הנבנה על ההרואיות של הגיבור המקריב את עצמו למען האחר שבתוך הקולקטיב ולמען הקולקטיב כולו) – אבל גם עם הפרעות לסיפור־העל הזה.

הפרעה אחת, בולטת ביותר, היא שאין לסיפור־העל האישי כל ממד ביקורתי על סיפור־העל המתבקש, הסיפור הלאומי, שהרי אין בסרט בנייה של סיפור של אינדיבידואל המחצין דרך סבלו או תובנותיו את אי־הצדק שבתביעת הלאום ומנהיגיו להקריב את עצמו למען הקולקטיב. גם השינוי שחל בסיפור־על נוסף, לא־לאומי, העולה בסרט, סיפור־העל האדיפלי, שבגרסה של הרופא, "המסע בעקבות האב" מומר בו ב"מסע בעקבות האם", אינו מייצר קול "אחר" ביקורתי, שכן במסעו בעקבות האם הגיבור פועל בדיוק כפי שנוהג גיבורו של המסע האדיפלי: הוא חוזר על חטאה של האם (נטישה) וכך הופך את עצמו לאשם (בנטישת הפצוע), במטרה להצדיק את העונש שהיא השיתה עליו בינקותו: נטישתה אותו.[21]

כי הוא גם מצביע על כך שלמעשה אין בסרט מלחמה – "יש תפאורה של מלחמה" (חנן חבר, תמר אלאור, נזאר חסן ויוסי יונה, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע – פָּניה של הישראליות בסרטים 'כיפור' ו'כיכר החלומות'", תיאוריה וביקורת, 18, 2001, עמ' 251–252).

20. ג' הוברמן, למשל, עומד על כך ש"קשה למדי להבחין בין הדמויות השונות" (J. Hoberman, "Veterans of Disorder", *The Village Voice*, October 31, 2000), ולדברי גרין, "[ה]דמויות חסרות סיפור [...] מחוץ לאפיון הגס של גיבורי הסרט במקום ההתרחשות, אין להם היסטוריה או סיפור אישי המייחדים אותם" (גרין, "'כיפור': של מי המלחמה הזאת?", לעיל הערה 2).

21. כך על פי בארת, הקורא את הסיפור האדיפלי בדיונו על המחזה פדרה של ראסין, וראו Roland Barthes, *On Racine*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1964, esp. "The Fundamental Relation", p. 24ff; וראו על כך אצל אורלי לובין, אשה קוראת אשה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה־ביתן, חיפה 2003, עמ' 212–213. הגיבור, שנענש (פה: ננטש) על לא עוול בכפו, אינו יכול לשאת את חטאו של האל (פה: האם); הוא אינו יכול לשאת את קיומה של "אם חטאה", גם אם בכך תוצדק "הוצאתה להורג", שהוא ביצע בפועל, ולכן הוא משכפל את חטאה ונוטש גם הוא (אם כי הוא "משפר" את מוסריותו של הסיפור, שהרי הוא מנסה לא לנטוש ואף משלם מחיר על מעשה זה – המסוק עוזב בלעדיהם). כך הוא מעמיד את עצמו כראוי לעונש (לנטישה) בדיעבד.

במקביל להפרעה הסטרוקטורלית הכרוכה בסיפורו של הרופא, הן להבניית סיפור־העל הלאומי ההגמוני ה"לגיטימי" והשגור והן להבניית סיפור־העל ההגמוני שיכול היה להחליף אותו, הסיפור האדיפלי, פולשת לסיפור הפרעה נוספת: האנלוגיה בין הרופא לבין אמו. בקריאת סיפור־העל הלאומי, אנלוגיה זו ממירה אנלוגיה אפשרית אחרת שבה הרופא מסמל את האומה, ובכך הוא או מחזק את אשליית מחויבותה של האומה כלפי כל מי שיוצא לקרב (לספק לו טיפול רפואי מיידי) או חושף את שבריריותה של המחויבות הזאת, הנשענת על פעולתו של היחיד, שהוא עצמו נטול־כוח. אולם אנלוגיה אפשרית זו קורסת אל מול הדמיון המוחלט בין סיפור הרופא והאם לסיפור הרופא והפצוע: בשניהם פועל הכרח חיצוני המוביל למעשה נטישה נורא אך בלתי נמנע העולה בחיי אדם, אף על פי שראשיתו במאמץ להציל חיי אדם; אבל הגבורה הלאומית המסתיימת בנטישה מקבילה להתרסקות הלאומית בשואה, המסתיימת בנטישה ככלי הצלה באמצעות התרחקות מהלאומיות. לחלופין, הצבתה של אישה, אֵם, כציר בסיפור־העל (האדיפלי), עשויה הייתה לייצר סיפור אלטרנטיבי (נשי) לסיפור־העל הלאומי, אבל המרת תפקידה כאֵם בתפקיד גברי (בהיותה אנלוגית ללוחם) ובמיקום גברי (מיקומו של האל, האב, המנהיג, על פי קריאתו של בארת) מסרסת אותה (תרתי משמע) ואינה מאפשרת לה לתפקד כסוכנות פועלת (agency) שהיא אישה. האופציה של נוכחות האם כגורם מנחם, שהייתה עשויה לחזק את הסיפור הלאומי ההגמוני ואת הסיפור האדיפלי, מתבטלת בשל מקומה ה"גברי", ואילו האופציה של נוכחותה כהבניה של סיפור המשמיע קול אחר, המציע התנהלות שונה מזו של הלוחם – סיפור שעשוי היה לעלות הן מן ההקשר של הבלטת היעדרן של נשים מהמלחמה והן מן ההקשר של השואה, שני הקשרים העולים מנוכחותה של האם בסיפור של הרופא – מתבטלת בשל האנלוגיה לִבנה.

כאן מתבהרת נקודה מרכזית במיקוד תשומת הלב של הסרט: ההתמקדות בשאלה היכן מושמת האחריות. בשני הסיפורים הקשורים בדמותו של הרופא, סיפורה של אמו וסיפורם של הפצועים שבטיפולו, חיי אדם לא רק אבדו אלא גם ניצלו – חיי הבן, שהיה לרופא, וחיי הרופא, שנאלץ להפקיר חיי פצועים כשלא היה ביכולתו להגיע אליהם או לחלצם במהירות הנדרשת. כלומר, לצד הנרטיב הסדור של סיפורי־על מוכרים (גבורת האם בשואה, גבורת הבן בקרב), מופיע גורם נוסף שאינו מתארגן בסיפור־העל המוכר ואף לא באיזו עמדה ביקורתית־מוכללת על סיפור זה: גופו של קלאוזנר החי, גוף בשר־ודם שנשאר בחיים. מהדגשת הקורבן (האם המתה) והקורבן־בפוטנציה (הרופא, אילו לא נטש) עובר הסרט להדגשת מה שבמסגרת סיפור־על לא היה צריך לבלוט: בנה של האם־הקורבן, שכצעד של הצלה־עצמית מנטלית ורגשית מקריב אותה כדי לדבוק בחייו־שלו, והרופא הקרבי, שכצעד של הצלה־עצמית פיזית נוטש את הפצוע־הקורבן. ההפרעה מתגלמת כאן בנוכחותה של החומריות הגופנית שסיפורי־העל טרנסצנדנטיים לה, כביכול, מאדירים מעליה, ועל חשבונה, את הקולקטיב (הלאומי) ואת הצידוק לקולקטיב הלאומי (קורבניות השואה) ומטשטשים את אחריותם כלפיה באמצעות העלמת עין, שתוצאתה התעלמות מאחריות לקיום היומיומי של הגוף החי.

ההפרעה מונעת אפוא את הסגירה הנאותה גם של הסיפור הלאומי וגם של הסיפור המנוגד לו. ביקורת הסיפור הלאומי וחשיפת האינטרס שלו בהאדרת מעשה ההקרבה העצמית הן בכך ש"המבט מגבוה", המייצר ארגון מכליל, שהוא המסר, אינו מצליח, אל מול מראה הגוף החי, לבנות סיפור המבהיר היכן בדיוק נמצאת האחריות – של מי היא, ואל מי היא

צריכה להיות מופנית. אם סיפור־העל הלאומי הרלוונטי לכיפור, סיפור ההרואיות במלחמה, הוא סיפור הטלת האחריות על הפרט המקריב את עצמו למען הכלל, הרי בסיפור ביקורתי, המבקש לחשוף את האינטרס העומד מאחורי הטלת האחריות על הפרט, תופנה אצבע מאשימה כלפי המנהיגות המעבירה את האחריות מעצמה אל הפרט ותובעת את קורבנו. במלחמת 73′, המנהיגות אשמה בעצם פרוץ המלחמה, אם לא נענתה להצעות השלום, או בדרך פרוץ המלחמה, אם לא נקטה את הצעדים הנחוצים והאפשריים שהיו ברשותה ובאחריותה. אבל, כאמור, גם ביקורת זו נעדרת מהסרט, התלוש מהקשרו ההיסטורי. אפשר אפוא לומר שבהיטלטלות בין שני המבטים, "המבט מגבוה", המארגן סיפור כמסר מכליל, ו"המבט הנמוך", הרואה רק את הממשות ואת החומריות בהופעתן החד־פעמית, בלי יכולת להפשטה, למטאפוריקה ולהכללה, ואשר חוזר ומפריע להבניית המסר המכליל, מובלט בחריפות מה שאולי עומד בבסיס ההבדל שבין שתי צורות המשמוע האלה ומה שמונח על הכף: היכן נמצאת האחריות.

לא מפתיע אפוא לגלות שההפרעה הקשה ביותר לארגון סיפורי של הסרט היא הופעתה של השואה, אותו אירוע־שאין־איך־לספרו ואשר סיפור־העל הציוני ההגמוני מתקשה כל כך להכילו משום שמצד אחד הוא מאפשר להטיל את האחריות (למלחמות, לכיבוש, לפגיעות בחיים ובחוק הבינלאומי שישראל מבצעת מדי יום) על מה שנמצא מחוץ לאינדיבידואל ומחוץ לקולקטיב היהודי, היינו על השואה (שמעשים אלה נעשים כדי למנוע את חזרתה), ובמישרין או בעקיפין על אלה שחוללו אותה או לא מנעו אותה, אבל מצד אחר, עצם הטלת האחריות על כוחות אחרים פירושה מיקום עצמי בעמדת הקורבן הנצחי, הנמצאת בסתירה גמורה לדימוי העצמי של היהודי (הציוני) החדש, המחזיק בַּכוח, נושא נשק ומסוגל להגן על עצמו בכל מצב.[22] דימוי זה בולט כאן במיוחד משום שמלחמת 73′ ערערה אותו, כידוע, והביאה למה שנתפס כהלם ציבורי כללי לאחר המלחמה,[23] שגם אותו כיפור אינו מארגן בסיפור־על.

מה שמפריע לארגון על ידי מבט מכליל שיוביל למסר חד־משמעי הוא הופעתה של השואה כנתק חד (ולא מקובל) בין הפרטי לקולקטיבי, ולעומת זאת, הופעתה של החומריות (הגוף המרוח בצבע או בבוץ) כערבוב מוחלט בין הפרטי (הגופים המתעלסים) לבין הקולקטיבי (הגופים המבוססים בבוץ), וכתוצאה מכך אובדן הבהירות בשאלה היכן נמצאת האחריות: אצל הפרט – או אצל הקולקטיב. השואה בסיפור היא היזכרות פרטית, ללא השלכות על היחסים בין הפרט לקולקטיב, אך בה בעת היא גם מייצגת את משמוע העולם דרך נרטיבים מכלילים.

22. סיפור היחסים בין השואה לכיבוש הוא סיפור מורכב המקבל בדרך כלל הסבר פשוט. מקובל לטעון, בשם עמדה ליברלית או שמאלית, שהשואה מנוצלת בציניות כהצדקה לכיבוש, אך טענה זו אינה מבהירה מדוע ההשוואות בין השואה לכיבוש הן גם נחלת השמאל, ולא רק הימין. ייתכן שההסבר הוא דווקא הפוך: סיפור־העל הציוני אינו זקוק לשואה כדי להצדיק את הכיבוש אלא הוא זקוק לכיבוש – לסיפור שאפשר להשתמש בו כאנלוגיה לשואה – כדי להכליל את השואה, שאי אפשר אבל הכרחי "לספר" אותה במסגרת סיפור מדינת ישראל, בתוך סיפור־העל הציוני. לדיון בהשלכות של ההכרח לייצר יחס מטאפורי בין השואה לכיבוש ראו לובין, הלנצח נהיה מטאפורה?, לעיל הערה 18.

23. לדברי מאיר שניצר, "הטוב בסרטים שהופקו על אודות מלחמת יום כיפור הוא דווקא עיניים גדולות של אורי זוהר. [...] סרטו המצוין של זוהר מיטיב לתאר את תוצאותיה של הטראומה הלאומית והחברתית, שראשיתה בהפתעת יום כיפור 73′" (מאיר שניצר, "סרט רע", סופהשבוע, המוסף, 13.9.2013, עמ′ 40–43).

הבן הקונקרטי לוקח על עצמו את האחריות לשואה (למות אמו, כסמל של השואה, ולהיעדרו ממלחמת 67′, אחד ה"אנלוגים" של השואה), אך הוא אינו מצליח לקחת על עצמו את האחריות לתקומה (ונעשה בעצמו לקורבן ולא לגיבור, לפצוע ולא למציל). ביחד עם זאת, יש כאן גם קונקרטיות גופנית: אֵם אחת, שיש לה בן אחד, וביניהם ניטש "מאבק לחיים ולמוות" שנוצר בגין השואה, בא לידי הכרעה דרך המבט הקונקרטי (הבן מביט באופן ממשי באם ממשית, שמתה) ומפריע לארגון נרטיבי מכליל. בסופו של המסע־בעקבות־האם האם נעשית ל"אמא שלי", כפי שמייבב הרופא בשכבו פצוע בבית החולים, אם קונקרטית המופקעת מסיפור־העל הציוני של "משואה לתקומה", והאחריות מיטלטלת בין הפרט (האם הנוטשת, הבן הנוטש) לבין הקולקטיב (שהוא הקורבן האולטימטיבי, הן של השואה והן של המלחמה). במילים אחרות: בהיעדר בהירות היכן נמצאת האחריות, תשומת הלב מופנית בדיוק לכך – לשאלה "של מי" היא האחריות.

הוויתור על ההקשר ההיסטורי, שאינו מאפשר לארגן סיפור לאומי מלכד, מאפשר, לעומת זאת, להוליך את הסרט "לכיוון של מטאפורה על מלחמה בכלל ועל גברים לוחמים בפרט", כדבריה של תמר אלאור.[24] המטאפוריות המכלילה, האלטרנטיבית לסיפור הלאומי, היא תוצר של החלטת הבמאי "לשחרר את הגברים שלו מן הציניות, מן הישראליות [...] לתת להם ממדים אנושיים בבימוי אמפתי",[25] שבמסגרתו "הגיבורים אינם מקבלים עומק של ממש, אבל נפרסים לעינינו מסצינה לסצינה כגברים הדואגים זה לזה, מחבקים האחד את האחר, מתוודים בשיחות נפש ליליות, מספרים על ההיסטוריה שלהם, חולקים חלומות וסיוטים".[26] אמנם "המרכיב המדויק של האירוע ההיסטורי נשחק, וגם [...] ישראליותם של הגברים הגיבורים",[27] שכן הוויתור על סיפור־על ישראלי לאומי מאפשר לוותר על אפיון הדמויות כסטריאוטיפ של הגבר הישראלי, "משחרר את 'הגבר הלוחם' מן הישראליות השטוחה שלו, מן הלוקאליות, ומחייב אותו לדבר", אבל "גיתאי אינו מחבל בדמות הגבר הלוחם ובמידת מה אף מחזק אותו".[28] הסיפור האלטרנטיבי, המוותר על המחויבות הלאומית ועובר לדבר על הלוחם עצמו, נעשה למטאפורה לכל החיילים בכל המלחמות, אך המסר אינו ביקורת על הסיפור הלאומי או על מלחמות בכלל אלא על הגבר הישראלי, ומה שמיוצר במקומו כחלק מהביקורת הזאת הוא מעין לוחם מחוזק, אולי "ישראלי משופר": לוחם שנוגע, שחולם, שמדבר.

24. בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ′ 243.
25. שם, עמ′ 244. בלשונו של ריי פריווט, זהו סרט "על גברים, ובפרט על חיילים [...] [ה]מתרכז בפעולות של חיילים ישראלים" (Ray Privett, *Amos Gitai: Exile and Atonement*, Cinema Purgatorio, New York 2008, p. 47). בדומה לכך אומר א′ סקוט כי "מלחמה, לפי הסגנון הקולנועי הזה, היא אירוע אקזיסטנציאלי יותר מאשר פוליטי. הסיבות – ואפילו, במקרה הזה, התוצאות – של העימות חשובות פחות מחוויותיהם של הגברים הלוחמים" (A.O. Scott, "FILM FESTIVAL REVIEW: The Reality Of War, Traffic Jams And All", *New York Times*, October 5, 2000), ולטענת טל זאנה, "הסרט של גיתאי כמעט ולא עוסק בדילמות פוליטיות או היסטוריוגרפיות. אנשים במלחמה, זהו הפצע שנחשף בכיפור" (טל זאנה, "חום וירוק ואדום", צומת השרון, 6 באוקטובר 2000.
26. בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ′ 244.
27. שם, עמ′ 243.
28. שם, עמ′ 244.

אבל המעבר מסיפור־העל של הגבר הלאומי למטאפורה על גברים לוחמים בכלל אינו מעבר חלק, הן בשל הצמידות של הסרט למה שמתרחש במרחב והן בשל נוכחותה של החומריות הגופנית, שהסרט חוזר ומפנה אליה את תשומת הלב.[29] הגוף הלוחם נתפס, אולי, כמטאפורה ל"כל לוחם", אבל הוא גם – ואולי קודם כול – גוף קונקרטי שעלול להיפגע ולדמם, והסרט מסיט את תשומת הלב מהאחריות האוניברסלית של הכלל אל חיי הפרט הלוחם ומהאחריות הלאומית (המודגשת יותר בהיעדרה, שהרי אפילו ייצוג החיילים ללא האפיונים הסטריאוטיפיים של גבריות ישראלית מבליט את הסטריאוטיפים האלה, את ה"ישראליות" הנעדרת במופגן) אל אחריותו של הגבר הלוחם עצמו. דווקא ערעור השייכות הלאומית או האוניברסלית וייצור לוחם "אחר", המתנהג "אחרת", מבליטים עוד יותר את נוכחות הגוף הלוחם, המחזירה לזירה את ההכרח להגן על הגוף; והסרט מתעקש – גם בחיזוק "דמות הגבר הלוחם" דרך נוכחות החומריות הממשית, החד־פעמית, הגלויה לעין (והלא־מטאפורית), הפצועה והמעֻוותת – לחזור ולהעלות את שאלת האחריות לגוף הזה.

אכן, הסרט "עוסק בגבר הישראלי, וליתר דיוק: ביופיו של הגוף הגברי ובהשחתתו", כפי שמציע נזאר חסן; בניגוד ל"גוף היפה", ה"תופס מקום נכבד בלאומיות הישראלית מראשיתה [...], הסרט לא עוסק בטיפוח היופי והאסתטיקה של הגוף אלא בהשחתה של גוף אחר גוף".[30] לפי קריאה זו, הסרט מציע אופציה לארגון סיפור־על אחר, כזה המחצין בביקורתיות את העיסוק ב"גוף היהודי החדש". אבל, שוב, עצם נוכחותו של הגוף מפריעה לארגון סיפור־העל המסוים הזה, שכן הפניית המבט שהסרט מחייב (מבטי הדמויות, מבטי הצופים/ות באולם) אל מה שקיים באופן ממשי, חומרי, במרחב, מייצרת אחריות לא רק לסיפור המכליל אלא גם לגוף החומרי עצמו. כדי להשחית את סיפור־העל של "הגוף הציוני"[31] נדרשת הפרעה ליכולתו של "המבט מגבוה" לחולל אבסטרקציה – כל אבסטרקציה שהיא, כל סיפור־על שהוא – לקונקרטיות, והפרעה זו מתרחשת עם עצם הופעתו של הגוף הקונקרטי, הנוכח כייצוג־של־החומריות "בזכות" פציעתו ועיוותו.[32] המימטיות המוגברת של הייצוג הסינמטי אין די בה כשלעצמה כדי להנכיח את חומריותו של גוף בשר־ודם; מה שמאפשר את פריצת החומריות הזאת אל תוך מסגרת הייצוג הוא ההפרעה לשלמותו של הגוף, ההנכחה של היותו פגיע/פגוע. ברגע שמופיע הגוף הקונקרטי, המחדד את מסגרת הייצוג באמצעות הפגנת עיוותו ופציעתו, וברגע שהמבט "ננעל" על הממשות שלרגליו, אין לבעל המבט בֵּרֵה אלא להתייחס לממשות זו על מנת שהוא־עצמו יוכל, כבעל מבט קונקרטי בעצמו, להמשיך להתנהל במרחב באין מפריע. ההיתקלות בגוף המעוות חוזרת שוב ושוב בסרט והמבט הננעץ בפצוע שלרגליו נאלץ שוב

29. על היעדר האפשרות לייצוג החומר ראו Judith Buttler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993
30. בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ' 248.
31. הביטוי לקוח מספרו של מיכאל גלוזמן הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, סדרת מגדרים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 2007, שניתן לראות בו את התרומה המרכזית לניתוח הופעת "הגוף הציוני" בספרות העברית. על "הגוף הציוני" בקולנוע הישראלי ראו יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13.
32. להרחבה על נוכחות החומר בייצוג ראו אורלי לובין, "גבולות האלימות: גבולות הגוף", תיאוריה וביקורת, 18, 2001, עמ' 103–138.

ושוב להגיב לו (בנשיאתו לאלונקה, במעבר מעליו, בווידוא מותו), ותגובה זו פירושה קבלת אחריות לגוף הפגוע. מרגע שאחריות זו "נלקחת", והגופניות הקונקרטית "ניצלת", חוזרת המטוטלת אל סיפור־העל ההגמוני, והסיפור הביקורתי – המהווה נסיגה מסיפור־העל ההגמוני בשל השחתת גופו של "היהודי החדש" ובתוך כך חשיפת המחיר הכרוך בייצורו, שגם הוא ממשיך להיות נוכח – נדחק, בעל כורחו, לרקע: "גופו של וינרויב, שהוא גיתאי, נותר ללא פגע. הוא נותר שלם כדי שיוכל להשלים את מעשה האהבה שלו", טוען חסן. "[...] למרות הביקורת שלו על הישראליות, למרות הניכור כלפי המלחמה, למרות הניסיון לעשות דה־הרואיזציה של המלחמה ואוניברסליזציה שלה, בסופו של דבר גיתאי מנציח כמה מן האמיתות הגדולות של הישראליות: המיליטריזם, הגבריות, האשכנזיות, הגוף".[33] האחריות היא כלפי – אבל גם של – "האמיתות הגדולות של הישראליות", שהן גם המוסדות המארגנים המרכזיים של יחסי הקולקטיב והפרט, השלטון והנשלטים/ות לסוגיהם/ן, שבמסגרתם נדרש הגוף הקונקרטי להתארגן: מתוך מחויבות כלפיהם (בעיקר כלפי המוסדות, לאו דווקא כלפי הפרט הלוחם), אבל גם מתוך ידיעת התחייבותם כלפיו ומתוך תביעתה, היינו מתוך העברת האחריות אליהם ושחרורו של הפרט ממנה. בשחרור זה מאחריות, בהסטת האחריות אל המוסד המחזיק בכוח, יש כדי להסביר במידת־מה את נכונותו של הפרט לקבל על עצמו את הפיקוח דרך מבטו של בעל הכוח: אשליית היעדר־האחריות ואשליית ההיות־נתון־לאחריות (ולכן, כביכול, להגנה), שמנגנון האשליה הסינמטית מעגן ומאשרר בגילוייו ההגמוניים (למשל ההוליוודיים, והמסחריים בכלל), מופיעות כסיפורי־על מארגנים, כאבסטרקציות מטאפוריות (כלומר כייצוגים) המשקיעות מאמץ ניכר כדי להתגבר על ההפרעה המתמדת שהממשות החד־פעמית של הגוף החומרי, גוף בשר־ודם, מעמיד לפניהן.

הקושי לארגן את "המשמעות" של הסרט או את "המסר" שלו במסגרת לכידה של נרטיב הנענה לקונבנציות סיפוריות מוכרות (גם אם הוא נענה להן על דרך ההתנגדות להן או על דרך ערעורן) מוביל להצעות לקרוא את הסרט כסרט שעוסק ב"מבנה" המלחמה או בהיעדרו: "גיתאי הורס לחלוטין את מבנה העלילה. [...] למלחמה אין מבנה",[34] "פעילויות היחידה נראות מתוכננות מראש ואקראיות בעת ובעונה אחת – תרומה נוספת לצורה הבלתי נתפסת שלובש כאוס מאורגן",[35] וההפך – "[הסרט] עוסק במלחמה כמלחמה. מתאר את נהליה ואת השגרה שלה", את הפרוצדורה שלה.[36] לחלופין, ניתן לקרוא את הסרט מתוך התייחסות לז'אנר סרטי המלחמה: "[כיפור] טומן בחובו פארודיה עקרונית על סרט המלחמה האמריקאי",[37] אולי משום ש"בסרטי מלחמה הוליוודיים קלסיים, אנשים גדולים מובילים אנשים לכבוש את

33. בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ' 248. גם סקוט מעיר על כך ש"החיילים בסרט מקבלים את הכרח הלחימה, והסרט אינו מפקפק לרגע במחויבות שלהם" (סקוט, "The Reality Of War", לעיל הערה 25), וכך גם אריאלה אזולאי, הגורסת כי "[...] הוא אינו כופר בעיקר – התפקדות לקריאה של הלאום" (אריאלה אזולאי, "דוקטור, בוא תראה אותם, הם מתים כולם: על 'כיפור' של עמוס גיתאי", סינמטק, 124, 2003, עמ' 15).
34. בורשטיין, "סרט אילם", לעיל הערה 17.
35. הוברמן, "Veterans of Disorder", לעיל הערה 20.
36. אורי קליין, "סרט", הארץ, 21 במאי 2000.
37. בורשטיין, "סרט אילם", לעיל הערה 17.

הגבעה, להשתלט, לשלוט בעולם. [...] בסרט של גיתאי, הגורל של כל אחד קשור בגורל של כל אחד אחר – וכולם קורבנות [...] דרך הטענה שגורלות הדמויות שלובים זה בזה ואיש אינו חופשי לכבוש את העולם, הוא קושר לא רק את גיבוריו לערבים אלא את כולנו האחד לשני".[38] היעדרו של האויב עשוי לשמש גם כהנמקה סינמטית לכך שהסרט "מתעניין פחות בחילוקי הדעות (במקרה של כיפור, האויב נתפס ככוח אדיר בלתי נראה, שהמעיטו להפליא בהערכת יכולתו) ויותר בדרמטיזציה של הפן החווייתי של המלחמה – איך זה מרגיש ונראה מקרוב", טוענת פלורנס ג'קובוביץ,[39] ואילו רוברט סקלאר סבור שהיעדר האויב הוא אולי האמירה הפוליטית ביותר (או אף היחידה) של הסרט.[40] זהו "סרט אנטי־מלחמתי" משום שהוא "מתנגד לקונבנציות של הז'אנר", גורס סקוט; "התמורה לצופה בצורת סנטימנטליות ורגעים שקטים, שבדרך כלל נותנים מסגרת לסצנות־קרב, נשארת בחוץ",[41] ולדברי קמפר, "תיאור המלחמה ככאוס מעמיד טיעון חזק בעד שלום".[42] העמדה האנטי־מלחמתית, הביקורתית, עולה לדעת קמפר גם ברגע הקריטי כאשר "סמוך יותר לקרקע נראים בניינים מופצצים לחלוטין בשטח זרוע הריסות כשהמסוק טס במסלול מתפתל, מעגלי, ובסופו של דבר סב על מקומו ופונה לאחור: לרגע, כך נראה, אנחנו שבויים במלחמה פרמננטית שאין ממנה מנוס. שניות ספורות אחרי כן המסוק נפגע מטיל".[43] שילוב המעגליות האינסופית המבטיחה מלחמה שאינה מסתיימת (לפי קמפר) עם המוצא היחיד המוצע, הפגיעה בגוף והמוות, מציג עמדה ביקורתית שפירושה גם הסרת האחריות מהדמויות ה"שבויות" במלחמה "שאין ממנה מנוס", ובעצם במעין גורל המסיר את האחריות מכל בן אנוש שהוא, שהרי ממילא ומראש כולם/ן כפופים/ות למוות (שנעשה, אכן, ל"מוצא").

ארגון הסרט ומשמועו במונחים אוניברסליסטיים מאפשרים גם לראות את הסרט כיצירה של אמן מסוים, למשל כסרט הנושא משמעות בתור פריט אחד בתוך סך־כול יצירתו של

38. קמפר, "In Chaos, Truth: Kippur", לעיל הערה 3. קמפר רואה בעמדה כזו "מבט אלטרנטיבי על טבע ההיסטוריה", הצעה להיסטוריה ש"איננה תוצר של מעשיהם של אנשים דגולים" (שם), כלומר איננה ההיסטוריה כפי שהיא נראית בסרטי מלחמה קונבנציונליים; בסרטו של גיתאי, לעומת זאת, כמו בהיסטוריה עצמה, "מטבעה", כלשונו, אין דמויות כאלה.
39. ג'קובוביץ, "Amos Gitai's Kippur", לעיל הערה 2, עמ' 60.
40. Robert Sklar, "In the Line of Fire", *Film Comment*, 37:1, 2001 (ProQuest Direct Complete), pp. 50–53. הביקורות על הסרט חזרו וחיפשו את הפוליטיות שלו; לצד היעדר האויב נתפסות כפוליטיות גם האמירות של וינרויב בתחילת הסרט על המנהיגות שזלזלה באויב, ובעיקר הייצוג של עמדה מנהיגותית זו בדמות הקצין (שמגלם, כאמור, ג'וליאנו מר – ליהוק הטומן בחובו אירוניה בשל זהותו הפוליטית של מר), המבטיח להגיע בתוך יומיים לדמשק ונמצא בגיחת החילוץ הראשונה הלום־קרב לצד חייליו המתים.
41. סקוט, "The Reality Of War", לעיל הערה 25.
42. קמפר, "In Chaos, Truth: Kippur", לעיל הערה 3. גם סקלאר טוען כי על פי הסרט, "אהבה עדיפה על מוות", וזאת על סמך מסגורו בסצנות המין, וראו סקלאר, "In the Line of Fire", לעיל הערה 40. קמפר אף טוען כי צבעיהן של סצנות אלה סימבוליים (כחול ולבן – ישראל; ירוק־אדום־לבן [כך במקור] – צבעי הלאום הערבי; ירוק וכחול – טבע; אדום – דם), וביחד הם מבליעים טענה לשלום (קמפר, שם, וראו גם פריווט, *Amos Gitai: Exile and Atonement*, לעיל הערה 25, עמ' 50).
43. קמפר, שם.

גיתאי,[44] או להדגיש את האסתטיות שלו, לא בהכרח מתוך טענה לדה־פוליטיזציה של מלחמה בכלל, או של המלחמה הזאת, שאסתטיזציה עלולה לעשות, כפי שעולה מדברי המבקרים: "הפירוק וההרכבה של יחידות היופי של המלחמה הם הגיבורים האמיתיים",[45] הם "ההקשר של המלחמה שעליו מצהיר הסרט [...] היא פורצת מתוך אקט פרטי אמנותי־נהנתני ושבה אל אותו מקום בדיוק, בלי שדבר, לכאורה, השתנה",[46] ובכך יש משום הצעה ל"אמנות ויצירתיות כצורה של ביטוי עצמי העומדת בניגוד לאלימות הטרגית של המלחמה"[47] ואף לראיית הבד הלבן בפתיחת סצנת ההתעלסות, לפני שהצבעים נמרחים עליו, כמטאפורה "לנקודת־האפס הבלתי ניתנת לרדוקציה של הקולנוע: המסך הלבן".[48]

"מבט מגבוה" סינמטי

כל המסרים האלה, שיש בהם חלקים של סיפור־על או שהם משתייכים לסיפור־על (לאומי, אוניברסליסטי), ממשמעים את המתחולל על המסך. מה שמפריע לבלעדיות שלהם – ואולי אף גורם לכך שהם רבים ושונים, ולעתים אף מוציאים זה את זה – הוא היעדרו של מבט מכליל: לא רק היעדרם של נתונים היסטוריים, או מידע ביוגרפי על הדמויות, או מראה פני האויב, שכולם עשויים היו להועיל לבניית סיפור מכליל, אלא עצם היעדרו של "מבט מגבוה", מבט המזמין את הצופה בכלים סינמטיים, באמצעות האפראטוס הקולנועי עצמו, לחבור אליו, ובאמצעות האבסטרקציה שהוא מאפשר, לארגן את משמעותו של הסרט בנרטיב ליניארי סיבתי מכליל המעביר מסר דרך היחס בינו לבין סיפור־על, סיפור מכליל עוד יותר, בעל כוח שיפוט. בכיפור אין "מבטים מלמעלה": כאמור, כל המבטים צמודים ל"גובה העיניים" של הדמויות, וגם כשהן "מביטות מלמעלה", הן מביטות מגובה נמוך ומוגבלות לפתח המסוק.

בהיעדר מסגרת נרטיבית בעלת תבנית היסטורית וקשרים סיבתיים וטלאולוגיים בין האירועים, מסגרת המארגנת את העולם, הן עבור הדמויות והן עבור הצופה, נחשף – פשוטו כמשמעו – במלוא עוצמתו אופן אחר של ארגון העולם, אופן משמוע אחר, כזה שעולה ממה שנגלה ל"מבט הנמוך" המוגבל לטווח הראייה הפיזי. ומה שמתרחש בטווח זה מופיע כאירוע

44. כך, למשל, בדיונו על סרט זה מצביע פריווט על ההיסטוריזציה של עיסוקו הקבוע של גיתאי במערכות של שליטה חברתית ובסירוב לציית להן או לסמכות בכלל, סירוב המסומל בכיפור בדבריו של הטייס, המסרב להטיס לרמה את דיין, שרוצה לראות את שדה הקרב: "שילך לתחנת האוטובוס הקרובה". כך גם באשר להכרזתו של וינרויב שאינו קורא עיתונים ולדבריו על תורתו של מרקוזה, וראו פריווט, *Amos Gitai: Exile and Atonement*, לעיל הערה 25, בייחוד עמ' 51–52.
45. גרין, "'כיפור': של מי המלחמה הזאת?", לעיל הערה 2.
46. בירן, "וקול דממה דקה יישמע", לעיל הערה 6, עמ' 44–45.
47. ג'קובויץ, "Amos Gitai's Kippur", לעיל הערה 2, עמ' 61.
48. קמפר, "In Chaos, Truth: Kippur", לעיל הערה 3. גם יוסף רואה את הסצנה כמתנהלת על "משטח לבן, שהוא גם מסך הקולנוע הלבן בו מביט הצופה בסרט" (יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 94–95).

חד־פעמי, קטוע.[49] טווח ראייה זה אינו ניזון מהיתרון של ידיעה חיצונית למרחב שהעין משוטטת בו, ולכן הפעולות הננקטות במסגרת משמוע העולם שהוא מאפשר (ומונע) נענות למה שנגלה לעין, למה שסובב את הגוף. ובכיפור, מה שנמצא במרחב הפיזי הוא תמיד, ובמודגש, הגוף: תמיד, כי הגוף המתבונן נמצא תמיד עם המבט; ומודגש, משום שנושא הסרט הוא חילוץ פצועים, הצלת הגוף באמצעות סיכון הגוף.[50] הדגשת החומריות אינה רק תוצאה של ריבוי הגופים (והגופות) אלא היא גם חלק ממבנה הסרט: "גיתאי פורשׂ גושים של זמן אמת בטיסה מעל שדה הקרב הבוצי והחרוץ עקבות הטנקים או בנהיגה באזור ספר לא מאויש – ואז קוטע אותם במתקפה לא צפויה כלשהי על בשר־הגוף האנושי", כותב הוברמן.[51]

בפעם היחידה שהמצלמה ניתקת מהדמויות ומשקיפה עליהן מלמעלה, היא גם "מאבדת" את הגוף, כפי שמציין דרור גרין: "כשהמצלמה מתרחקת אנו צופים, מלמעלה, בזוג מתעלס באיטיות בין כתמי הצבע המבטלים את גבולות הגוף".[52] אולם לא רק כתמי הצבע מבטלים את ההבחנה בין הגוף הנשי לגוף הגברי אלא גם מבטה של המצלמה, המשקיף מלמעלה אך הולך ומתקרב, הולך ו"נסגר", עד שאי אפשר להבחין עוד ב"גוף" זה או אחר. לפתע הגבר נושא את עיניו אל המצלמה ו"נועץ בה מבט" במשך עשר שניות, כמעט בזעף, או בעוינות, או בהתרסה.[53] מבחינה זו, התמונות הפותחות וסוגרות את הסרט מדגישות את מה שאין בו, ובעיקר את היעדרם של "מבטים מלמעלה";[54] ובהיעדר מבטים כאלה, אין גם כלפי מי להתריס, כלומר,

49. גיתאי מתאר זאת כהחלטה להיצמד "ל**גוף** של השחקן, ל**מבט** שלו, למוקד שממנו הוא חווה את המתרחש" (אירמה קליין, עמוס גיתאי, לעיל הערה 2, עמ' 332; ההדגשות שלי). על ההיצמדות ל"שדה הראייה של הדמויות", על ההחלטה להישאר "בגובה העין" של הדמויות, לא לעלות מעליהן ולא לצלם "שום דבר מלמעלה", ועל כך ש"הרגע הראשון שבו אנחנו עולים וצופים במלחמה מלמעלה הוא כשהם־עצמם נכנסים למסוק", ראו שם, עמ' 328. גיתאי אינו מתייחס בראיון זה למבט שמפנה הגיבור כלפי המצלמה הנמצאת מעליו בקטעי ההתעלסות בראשית הסרט ובסופו.

50. ההתמקדות בגוף בסרט כיפור ברורה ביותר, ורוב המבקרים/ות והחוקרים/ות מזכירים/ות אותה ואף דנים/ות בה. חנן חבר מדגיש שהסרט הוא "סיפור של חומר, של מטריאליות", ומצביע על הקטגוריה הרחבה יותר, "חומריות", הכוללת את הגוף בתוכה, החל מחומריות הצבע בסצנות ההתעלסות, דרך מכונית הפיאט ומכוניתו של הרופא, ועד ל"סצינה של החילוץ מן הבוץ הדביק והנוזלי שמפריע ומקשה על הצלת הפצוע" (בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ' 241). יוסף מצביע גם הוא על מרכזיותה של החומריות, החל מהבד הנשטף בצבע, "[ה]מעורר אצל הצופה מודעות לא רק לחומריות של הגוף, אלא גם לחומריות של הדימוי הקולנועי עצמו, לעצם אקט הייצוג כפעילות חומרית, ולעצם האסתטיקה הקולנועית שבסיסה הוא חומר", כש"הצופה נקרא, שוב ושוב, להתעמת עם הרס הגוף הגברי, עם הצגת פגיעותו ושבירותו" (יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 95).

51. הוברמן, "Veterans of Disorder", לעיל הערה 20.

52. גרין, "'כיפור': של מי המלחמה הזאת?", לעיל הערה 2.

53. יוסף טוען שמבט זה "שובר את המחיצה בין המסך לבין הצופה [...] וקורא לצופה בבית הקולנוע לשקוע אל תוך ההזיה המזוכיסטית של הסרט שנראית מבעד לעיניו של הגיבור" (יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 104).

54. בסצנת ההתעלסות החותמת את הסרט, המצלמה מצלמת תחילה "בגובה העיניים", אך בדקה וחצי האחרונות של הסרט היא מטפסת ומביטה בזוג מלמעלה (סצנה זו קצרה מהסצנה הפותחת;

אין על מי להטיל את האחריות, שההתרסה שבנשיאת המבט בסצנת ההתעלסות הראשונה מטילה, כאילו למפרע. חריגה חד־פעמית זו (שאמנם חוזרת פעמיים, אבל בסצנות מקבילות לחלוטין, שתי סצנות ההתעלסות הממסגרות את הסרט) – המבט הנישא כלפי מעלה בחיפוש אחר תשובה, שהוא גם מבט המודע לנוכחותה של המצלמה (שכן עדיין, או כבר, אין למעלה מטוסים או מסוקים), ולכן למנגנון הבעלות על הכוח (והכוח שבמבט החודר) – מבליטה, בשל ייחודה, את הפער העצום שבין הניסיון לתבוע אחריות ממבט מארגן יודע־כול ועליון לבין עמדת הסרט, שלכל אורכו נמנע מהצצה כלפי יכולויות גבוהות יותר.[55] מרגע זה ואילך האחריות נשארת בגבולות העין המתבוננת ומה שהיא רואה: המרחב הנפרשׂ מתחתיה. האחריות מוטלת על הפרט המתבונן – אחריות לבחור התייחסות קונקרטית לממשות חומרית, המוטלת על גוף שמפאת חומריותו־שלו הוא מוגבל ביכולותיו ונתון בסיכון.[56]

הקונקרטיות של "המבט הנמוך"

"המבט הנמוך" הוא, קודם כול, מבט מוגבל: הוא מוגבל בשל הקונקרטיות שלו ליכולות הפיזיות של העין הגופנית, והוא מוגבל משום שהקונקרטיות שלו פירושה היחסמות מתמדת על ידי פני־שטח־שאינם־שטוחים, על ידי אופק נעלם ועל ידי מבנים מעשה־ידי־אדם, בין שתכליתם לחסום את המבט ובין שלא. "המבט הנמוך" הוא כזה שלא מבחירה: לא הוא בחר את מגבלותיה הפיזיות של העין האנושית, ובדרך כלל לא הוא בחר להתכוון כלפי מטה. "המבט הנמוך" הוא אפוא מבט מוגבל משום שאינו מוזמן לחבור ל"מבט מגבוה" בדמיון־העצמי שלו או לסיפור ההיסטורי שהוא טווה כדי למשמע את העולם, אלא רק להשתתף בתחזוקו כחלק ממנגנון יחסי הכוח שעליו הוא בנוי, ומשום שאינו מוזמן להשתמש בכלים המאפשרים ל"מבט מגבוה" להתעלם מהמגבלות. הוא מוגבל לקונקרטי – ובשל הקונקרטיות הוא מוגבל. כיפור חושף בעוצמה רבה את מסגרת המשמוע הנכפית – במלוא מובן המילה – על מי שנתון/נה לצורה זו של משמוע העולם: מי שאין לו/ה מידע מעבר למה שנגלה לעין, ומי שאינו/ה יכול/ה להישיר מבט. עיניהן של נשים – ולאו דווקא מצניעות, או מצניעות כפויה־בכוח – משפילות מבט; מבטן נמוך. יחסי הכוח שהן נתונות בהם אינם מאפשרים להן להישיר מבט, להסתכן במבט חודר קדימה. כך גם מבטו/ה של כל מי שנתון/נה ליחסי מרות/שליטה/דיכוי/כיבוש; מי שהוא/היא נטול/ת כוח תמיד או לרגע; מי שנתון/נה תחת כיבוש; מי שמעמדו/ה נמוך; גבר־לוחם־שאינו־לוחם, גבר־לוחם־שסורס־ממלחמה וגבר "מסורס": הומוסקסואל; מי שהפסיד/ה

מהרגע שבו נראית האהובה ישובה קפואה, ממתינה, ועד סיום הסרט, עוברות כשלוש וחצי דקות בלבד).

55. תודה לניר קדם על ההצעה להסביר את המבט החריג כלפי מעלה בכיפור באמצעות מרכזיותה של שאלת האחריות בסרט זה, ועל סיועו בחידוד הדיון בשאלת האחריות הקשורה במבט המוגבל.

56. שאלת הסיכון שהגוף נתון בו בשל חומריותו נידונה בהרחבה בכתיבתה של ג'ודית באטלר, וראו Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004; *Idem*., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London 2004; *Idem*., *Frames of War: When Is Life Grievable*, Verso, London 2009

בקרב: הפלסטינים; מי שמייצג/ת את האויב־שהפסיד־בקרב: המזרחים, היהודים־ערבים – או, במטא־נרטיב מכליל שיש לו כוח הסבר: נשים, וכל מי שעובר פמיניזציה ל"אישה".

וינרויב אינו רק הגיבור של כיפור; הוא גם נקודת התצפית של הסרט. המצלמה, שכאמור אינה עולה מעל ל"קו העין" של הדמויות, צמודה כמעט לכל אורך הסרט לוינרויב,[57] אם בהתבוננותה בו ואם בהתבוננותה ביחד אתו במושא המבט שלו. ארגון העולם והבנת העולם שמספקת המצלמה מוגבלים לרוחב ולהיקף של יכולת הארגון וההבנה של וינרויב. גם כאשר וינרויב, והמצלמה אתו, ממריאים מעלה ומתבוננים בקרקע שמתחתם, גם אז זה מגובה נמוך, המבט חסום בדפנות המסוק והמרחב הנגלה לעין נשאר בגבולות היקף עדשת המצלמה, מבלי שנחשף מרחב נוסף. כל נקודה במרחב הנשקפת מתוך המסוק נחתכת מן המרחב המקיף אותה. כך חותכים את המרחב גם הקאטים המעבירים מסוג מרחב אחד לסוג מרחב אחר: מרחב הסוגר את תנועת הטנקים, מרחב פתוח ובו טנק בודד, מרחב השדות, מרחב נוף העצים, מרחב חורבות הבתים, מרחב חרוץ תלמי־שרשראות־טנקים, מרחב הבוץ, מרחב המסגד. גם כשהמבט עוקב אחר המראה הנשקף מן המסוק ברצף הטיסה, כל נקודה מופרדת מן המרחב המקיף אותה ותנועת המצלמה כמעט סיבובית ולא מתקדמת.[58]

"המבט הנמוך": ללא אפשרות סלקציה וללא ערוץ מילוט

כאמור, ל"מבט הנמוך", בניגוד ל"מבט מגבוה", אין פריבילגיה לבחור את מושאו. הוא אינו יכול להתעלם ממה שנגלה לפניו, "לדמיין אותו החוצה", והקונקרטיות הנגלית לפניו מחייבת פעולה שתכשיר את המרחב להמשך החיים בו, ולו מפאת הצרכים של בעל/ת המבט, המוכרח/ה להמשיך לחיות בו. לכן, את הדם יש לנקות, ולרגליים ה"אחרות", הנגלות ל"מבט הנמוך", הנעוץ, "תקוע" במה שעל הקרקע סביבו, יש למצוא מקום, ולו על מנת שלא ידרכו על רגלי־שלי. התנועה מהנרטיב המכליל אל המרחב הקונקרטי היא תנועה מהחופש להרהר ולהמציא אל עבר החיים הממשיים: החומר הוא־הוא מה ש"המבט הנמוך" נותן עליו דין וחשבון. בהיעדר כוח מכליל, הדין וחשבון הזה אינו סיפור המארגן את החומר הנגלה לעין (וכך מעבד אותו לייצוג ומאבד אותו כחומר); בלית בֵּרֵרה, הוא נאלץ להגיב באופן קונקרטי, פיזי, כלומר בפעולה, לא באבסטרקציה לנרטיב המאפשרת המצאת נרטיב אחר, מעבר מסיפור־על אחד לסיפור־על אחר, אלא בתגובה לגוויות המתגלגלות, בלי האופציה הנוחה להמציא סיפור היסטורי שיעטוף אותן ברציונל ובמוסריות המשחררים מן ההכרח לפעול או מעבירים את חובת הפעולה לסוכנות פועלת אחרת. לעומת הסיפור שטווה "המבט מגבוה", שהוא "רק" סיפור, ולכן הוא ניתן לפרימה ולשזירה מחדש, "המבט הנמוך" כבול לחומר, לְמה שנחרט בו בעבר

57. וראו על כך בהרחבה אצל פריווט, *Amos Gitai: Exile and Atonement*, לעיל הערה 25, עמ' 50.
58. יחס מעניין בין המרחב המיידי ודיבוי המראות לבין הזמן האחיד מוצע במאמר של טל זאנה: "גיתאי בונה לעתים קרובות קומפוזיציות בעלות רבדים שונים, דינמיים, חיילים בחזית הפריים, טנקים ענקיים נעים מאחור, פסים מתפתלים של בוץ משומש כמסגרת או כניפוץ של אותה מסגרת, וכל זה נע בתוך הווה ארוך של צבעי הלאום האמיתיים, חום וירוק ואדום" (זאנה, "חום וירוק ואדום", לעיל הערה 25).

וקיים בו בהווה, ואינו יכול להתחמק ממנו. אין לו לאן להסיט את עצמו; בכל מקום שיפנה אליו ייתקל בגבולותיו (הקונקרטיים, בניגוד לגבולותיו של "המבט מגבוה", שהם מדומיינים בלבד וניתן לשוב ולשרטטם בכל פעם מחדש כרצון הסלקציה הנוחה העכשווית).

אין לאן להסיט את המבט: יחידת החילוץ היוצאת מפתח המסוק רואה מול עיניה מרחב מוגבל, לעתים חסום בטנק או בגבעה, ופצועים. המבט הפונה ימינה רואה טנק נוסף המסתובב כדי לחזור אחרי שהוריד פצוע; המבט הפונה שמאלה רואה עשן המיתמר מהתפוצצות שוודאי השאירה אחריה עוד גוף, עוד בשר־ודם. הריצה אל עבר הפצועים היא ריצה של הסתתרות, ולכן היא ריצה מהסתרת־מבט אחת לשנייה: כפי שמבטי מוסתר כך אני מוסתרת. אולי. הלוואי.

הסרט, הסגור בתוך המרחבים החסומים שאין מהם מוצא, מעורר בעיקר תחושה מעיקה של סגירות, וזו מסתיימת בסצנה שבה המסוק נפגע ומתרסק.[59] בסצנה זו המצלמה ממוקמת בתוך המסוק, וכפי שאין לאן להסיט את המבט כדי לברוח מן המראות, כך גם אין דרך לארגן את המראות במסגרת משמעות שתאפשר להתעלם מהם, למשל מסגרת של מלחמה כוללת המאיימת על האומה כולה, שבה מראה הגוויות הוא בגדר רע הכרחי וניתן להצדיק את מותם של החיילים כהקרבה למען ערך עליון, או לפחות ראוי, או "סתם" הכרחי. אבל הסרט אינו מאפשר להתחמק מן ההקשר הקיומי הקונקרטי; הוא נשאר במרחב ונמנע מסיפור־על, והמבט נשאר חסום, נמוך, צמוד לקונקרטי (לגוף, לגוף הפצוע, לגווייה) ולמה שיש לעשות כדי, פשוט, להישאר בחיים (להסתתר, לרוץ, לצאת מהבוץ, לנסוע הביתה אחרי הפציעה, גם אחרי פציעה מינורית וכמעט לא קיימת, במקום להתעקש ובגבורה להישאר בשדה הקרב).

ריצתם של וינרויב ורוסו "אל מול פני המוות", שמתחילה כבר בעצם יציאתם למלחמה "בהתנדבות", גם מבלי שנקראו לה,[60] מוצגת בסרט לא כהקרבה למען האומה אלא כהתרגשות ילדית לקראת הרפתקה או לקראת האפשרות לממש את מה שנראה כהרפתקה וכבוד לאומי – השתתפות במלחמה כמבוגרים, סוף סוף, כפי שעולה מדברי רוסו שצוטטו למעלה: "זאת מלחמה, מלחמה אמיתית. והפעם היא שלנו ואנחנו בגיל הנכון [...]!"; ואילו בהצטרפות ליחידת חילוץ יש משום התרחקות משדה הקרב, עד שהמסוק שלהם נשלח למשימת חילוץ אל תוך שטח האויב. היציאה מהמסוק והריצה בשולי שדה הקרב אל עבר הפצועים, גם אם הן מתרחשות בטווח פגיעה, אינן מוצגות כמעשה אלטרואיסטי, או פטריוטי, או אנושי, אלא, ככל שהדבר קשור בגיבור הסרט, וינרויב, כמעין היגררות (אחרי רוסו המתלהם, אחרי הרופא המחויב בשל ה"שבועה" שלו). גם התנהגותם של הרופא ושל הטייס, ונכונותם להקריב את עצמם, מוסברות בסיפור אישי, שבשני המקרים הוא סיפור של כישלון בהקשר הלאומי אבל כזה שחושף היבטים של מלחמות שאינם מקבלים ביטוי במסגרת סיפורי־העל הלאומיים. הרופא מרגיש צורך לכפר על היעדרו ממלחמת 67′, ובכך הוא הופך את המלחמות לסדרתיות, בנות־החלפה, חוזרות על עצמן – פעולה שלעולם לא תשיג את מטרתה אלא תחזור על עצמה

59. "המצלמה ממוקמת בתוך ההליקופטר ומאפשרת ראייה מוגבלת, כך שכאשר כלי הטיס נפגע מפגז המתפוצץ בהתרסקות מחרישת אוזניים, הורג את טייס־המשנה ופוצע חברי־צוות אחרים, נגרם לצופה הלם אדיר" (סטרטון, "Review: Kippur", לעיל הערה 5).

60. גיתאי, איש סיירת אגוז, לא גויס למלחמה אך התנדב, כמו בן־דמותו בסרט, ליחידת חילוץ של חיל האוויר, וראו אירמה קליין, עמוס גיתאי, לעיל הערה 2, עמ′ 324–325; גיתאי ומיקלסון, "Filming Israel: A Conversation", לעיל הערה 16, עמ′ 53.

שוב ושוב. הטייס, מצִדו, מבקש לכפר על סטייתו ממסורת הגברים במשפחתו, שושלת שהוא נכשל בהמשכתה: "אבא שלי היה טייס קרב. גם אח שלי. אצלנו במשפחה זה מסורת, להיות טייס, לשרת. אבל צריך לזה איזה חוש, שאני חושב שאין לו אותו. [...] חוש לציד. [...] להרוג" – והופך את המלחמה מ"נפילה בקרב", או מ"הרואיות מול האויב", ל"הרג" ול"ציד". הסתרת פעולת המרדף ופעולת ההרג מאחורי מסך מילים נחשפת על ידי שימוש במילים המתפקדות באופנים שונים בשדות סמנטיים שונים.

המבט הנעוץ במרחב שמתחתיו אינו יכול להתחמק מהמראה החומרי של ה"ציד" וה"הרג": מראה האדמה על החריטות שנחרטו בה, שהן סימני העבר שהוביל לרגע ההווה של "המבט הנמוך", שאינו יכול להשקיף אל העבר או אל העתיד אלא רק אל ה"עכשיו", ומראה הגוף – הגוף הפרטי של העין המתבוננת, הגוף המונח על הקרקע דומם לידו, הגוף המוטל על האלונקה שרגלו רוטטת, הגוף המובל מהטנק או מהג'יפ אל המסוק ואל האמבולנס.

המבט אל הגוף הממשי: סיפורי־על המארגנים את הגוף החומרי

הדגש המושם בסרט כיפור על הגוף ועל החומריות, על החומר ועל הקיום, עשוי גם הוא להוביל להתארגנותם בסיפורים סגורים, סיפורי־על. כזה הוא הניתוח של רז יוסף, המסכם את טיעונו כך:

> בסרט כיפור משול הטיפול בגוף החומרי לפנטזיה מזוכיסטית. באמצעות הקונקרטיזציה וסימון החומריות של הגוף הגברי ושל הכאב הפיזי, הסרט מפריע להכפפתה של הפנטזיה המזוכיסטית לשיח הלאומי ולהפיכתה לרעיון טרנסצנדנטלי לאומי מופשט. בדרך זו חושף סרטו של גיתאי באופן ביקורתי את האלימות והסבל המוכחשים על ידי תרבות המלחמה הישראלית, אשר נדרשים לעצם כינונה של הלאומיות. בנוסף, הסרט מציג את המלחמה כפרוורסיה לאומית המייצרת בסובייקט תשוקות לאלימות ולהרס עצמי: הסרט מזמין אותנו – את הצופים יחד עם הגיבור – לשקוע אל תוך פנטזיה מזוכיסטית קולנועית, שהאתר שלה היא המלחמה, ולגלות את התשוקה הנוראה שלנו, את התשוקה המובנית בתוכנו, לאובדן ומוות – תשוקה אשר הלאומיות מנצלת ומתעלת למטרותיה.[61]

יוסף קושר את סיפור־העל של הפנטזיה המזוכיסטית, על כל מרכיביה האסתטיים והמבניים, עם סיפור־העל הלאומי, ומראה כיצד הראשון מתפקד כדי לאשרר את השני וכיצד הסרט חושף זאת. אריאלה אזולאי, שלדעתה "אין לו [לסרט] שום עניין בהצגת מלחמת יום הכיפורים או בניסוח פרספקטיבה חדשה על מהלכה", רואה אותו כ"מאפיין עידן שלם – השותפות של האדם המודרני בניהול החיים והמוות"; בקריאה שלה, לעומת וינרויב ורוסו, ה"יודעים היטב את מלאכת ההפרדה בין המפגש הסינגולארי עם הזוועה, עם הקריאה לעזרה, ובין ההכללה, השקלול, היעילות", גדסי "פורץ את הגבולות האלה ומצביע בגופו על נזילותם" כשהוא

61. יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 94.

"מנסה להמיר מגע גופני אחד באחר ונאחז ברופא" לאחר ששני חבריו פעלו "בתקיפות כדי להפריד [אותו] מן הגופה [שעל האלונקה ובבוץ]". לכן קוראת אזולאי את החזרה לסצנת האהבה כמעשה שנועד "למחוק, דרך הגוף, את המגע האחר עם הגוף, את המגע עם הגוף האחר. את המגע עם הגוף שהמוות הפך אותו לאחר".[62]

שימת הדגש על המרחב המיידי ועל מה שנראה בו מפנה את תשומת הלב לגוף, ולכן גם למיניות של הגוף, למיניות של הגוף הגברי, המופיעה מפורשות בשני קטעי ההתעלסות ה"עוטפים" את המרחב שהגוף הגברי מצוי בו בחברת גופים גבריים אחרים. ההנגדה בין המין ההטרוסקסואלי (המודגש על ידי העירום של האישה, על ידי האורך הכמעט־מעיק של סצנת ההתעלסות הראשונה ועל ידי החזרה על אותה סצנת מין פעמיים, בשתי בנקודות מפתח בסרט, בפתיחתו ובסגירתו) לבין ההומוסוציאליות, האחווה הגברית – שבהקשר של הקרב, ובעיקר ב"סצנת הבוץ" ובסצנת הפגיעה במסוק, נראית כמעט הומוארוטית – מתגלה כאנלוגיה הפועלת דרך הדמיון המובהק בין תערובת הצבעים המרוחה על איברי האוהבים לבין צבע הבוץ ההולך ומכסה את החיילים המבוססים בבוץ הנוזלי. גיבורי הסרט – שאינם לוחמים, אינם שולטים בגורלם, ובסופו של דבר הם גם "פגומים", שהרי לא הצליחו למלא את המשימה וגופם נפצע – נעשים מגברים (הטרוסקסואלים) להומוסקסואלים, לגברים נשיים, לקורבנות של גורלם ושל ה"טבע", הבוץ, הבולע אותם לקרבו; וכמו נשים, הם מייצגים את הטבע ואף הופכים לטבע.[63] וחמור עוד יותר, אפיוניהם הנשיים (אי־שליטה בגורל, פסיביות, ואף תפקידם כמרפאים וכמנחמים), לצד ההומוסוציאליות והארוטיות (הריקוד של גדסי והרופא, החיבוק־כביכול של הפצוע הנופל מן האלונקה, הגופים השכובים זה על זה ברגע התרסקות המסוק), ולבסוף הפציעה – כל אלה מעלים את המודחק: את היות גופם ניתן־להיחדרות.

"הגוף הנחדר", הגוף שאינו סגור בתוך עצמו ומכיל את עצמו אלא הוא פתוח כלפי חוץ ונתון לחדירה מבחוץ, הוא גוף נשי. לכן, "הומוסקסואליות" מסמנת את הגבר כ"אישה", וכך, לצד היותו נתון־להיחדרות (בשונה מן ההטרוסקסואל, הגוף הגברי המובחן מן העולם), ההומוסקסואל נתפס כמסורס, כמו האישה, ונעשה לייצוג מימטי, עוד יותר מייצוג האישה, של האיום הגדול מכולם, האיום שהודחק, על פי פרויד: פחד הסירוס. על מנת להרחיק את האיום הזה – איום ההומוארוטיות, שהאחווה הגברית הצבאית מעוררת, בעיקר בעתות מלחמה – נדרש המבט הגברי להחזיק תמיד בתחומו (הדמיוני, "ממרומי האולימפוס", או המיידי, כשאין איך להכליל איזושהי "נשיות" לא קונקרטית) ייצוג של נשיות שיזכיר את קיומו של גוף נחדר שאינו הגוף הגברי. אולם נוכחות "נשית" זו גם חוזרת ומזכירה, כשהמבט נח עליה, את האופציה של ההיחדרות; שנייה לפני שהאופציה הזאת מוסטת אל האישה בלבד, היא מרחפת בעולם כאופציה המאיימת על כל גוף, על כל בשר־ודם, גם זה הגברי.

כדי לייצר את סיפורי־העל ההגמוניים האלה, הכרוכים בהבניית הגוף הנשי כמרחב התרבותי של הביתיות המנחמת והמרפאה וכאתר ה"היחדרות", מובלטת בכיפור כפילות בייצוג הגוף הנשי: נוכחות נשית מעטה במיוחד (הגם שסבירה ומנומקת־ריאליסטית) לצד מסגור הסרט משני צדדיו בנוכחות נשית דרמטית ובהטרוסקסואליות מודגשת. אפשר ממש

62. אזולאי, "דוקטור, בוא תראה אותם, הם מתים כולם", לעיל הערה 33, עמ' 16.
63. וראו גם יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 96.

לספור את הנשים המעטות המופיעות בסרט: אישה אחת ברחוב ביום הכיפורים, לפני שמיעת האזעקה; כמה נשים שהמצלמה חולפת על פניהן במהירות בנסיעה לצפון; חיילת השבה למשרד הצבאי הנטוש בעודה קושרת את שערה הארוך, הרטוב לאחר מקלחת; שתי חיילות הנוכחות בתדרוך ברמת דוד; פקידה אחת היושבת ברקע כשהטייס והרופא משוחחים בערב הראשון; כמה אחיות המסייעות בהעברת הפצועים מהמסוק לאמבולנסים וכן בבית החולים, ופקידת רישום אחת בחדר המיון. לכאורה, גם הנשים המעטות האלה אינן נחוצות לסיפור, אולם למעשה הן הכרחיות משום שהן מייצגות, בעיקר כאחיות, את הריפוי והנחמה הביתיים, את ההבטחה למזור ולהמשכיות: הפצוע לא מת, הוא יוכל להמשיך את השושלת ואת הקיום, בדומה לאישה שמולו, המייצגת, בתפקידה כמנחמת וכמרפאה, את האִמהוּת, שהיא גם הולדת השושלת (שהיא כשלעצמה תמיד גברית).

אבל התפקיד הנשי הזה אין די בו; לצדו נדרש ייצוג בוטה במיוחד של האישה הנחדרת, היינו האישה בתפקידה במיניות ההטרוסקסואלית בתור "הגוף הנחדר", שכן בכיפור, האיום להפוך לגוף נחדר הוא כפול: לא רק האיום הטמון באחוות הלוחמים על היבטיה ההומוארוטיים אלא גם איום ההיחדרות על ידי כדור הרובה. כדי להסיט את האיום של "היות־נחדר" (איום הגלוי מאוד לעין, ואשר תוצאותיו מקיפות את העין הפיזית המתבוננת סביב־סביב), יש לחזור ולהדגיש שוב ושוב את הגוף שנועד למלא את הנישה הזאת, הנישה של "היות־נחדר". ולכן הגוף הנשי מופיע "במלוא היחדרותו" בסצנת ההתעלסות. יחד עם זאת, הגוף הנשי נדרש גם להיות לא־נוכח, כדי לא להזכיר את האיום. לכן, לצד נוכחותו הפיזית המודגשת של הגוף הנשי בסצנות ההתעלסות הארוכות ניכרת בסרט גם מחיקה של הנשיות דרך צמצום נוכחותן של נשים נוספות, המופיעות רק בחטף ואינן ממלאות כל תפקיד בעלילה: החיילת בכלל אינה נמצאת בחדר המצב, וגם לאחר שרוסו נוזף בה לא נראה שיש לה עיסוק כלשהו, האחיות לא ממש יודעות מה לעשות כשהאלונקות מועברות מהמסוק לאמבולנסים, ואישה נוספת היא לא יותר מאזכור בשיחת ערב.[64]

המבט אל הגוף הממשי:
הפרעות לסיפורי־העל המארגנים את הגוף החומרי

כיפור מאפשר ואף מזמין קריאות כאלה, אך בה בעת הוא גם מפריע שוב ושוב לסגירתן כסיפורי־על מאורגנים. בשיחת הערב בין רוסו לרופא מופיעה אחת ההפרעות לסיפור־העל המסוים הזה, שכן הפעם היחידה שבה מוזכרת בשיחות אישה כשותפה למין הטרוסקסואלי היא כשרוסו מסכם את שיחתו עם הרופא, שבה שמע את סיפור חייו: "תראה מה זה, חשבתי לספר לך שאני מתגעגע לחברה שלי וקיבלתי ממך סיפור על אמא שלך והנאצים". סיפור־העל

64. לדיון רחב יותר בייצוג הכפול של הגוף הנשי כגוף נחדר ראו Orly Lubin, "'Gone to Soldiers': Feminism and the Military in Israel", in Hannah Naveh (ed.), *Israeli Family and Community: Women's Time*, London 2003, pp. 164-192. ראו גם חוה ברונפלד־שטיין, פנטזיה של מדינה: תצלומי חיילות צה"ל וארוטיזציה של המיליטריזם האזרחי בישראל, רסלינג, תל־אביב 2012, עמ' 185, וכן שם, עמ' 198.

של האישה כהסטה של איומי החדירה נתקל בהפרעה של האנלוגיה בין "האישה המינית" לבין "האם", וסיפור־העל של האם כייצוג של "נשיות", ריפוי ונחמה, ומעל הכול – של פריון והמשכיות, נתקל בהפרעה של "הנאצים", המחסלים את האופציה הזאת. גם סיפור־העל של האישה כ"אם" המבטיחה את המשכיות השושלת נתקל בהפרעה בסיפורו של הטייס שאינו יכול להיות טייס קרב, ובכך הוא קוטע בעליל את השושלת המשפחתית שלו, השושלת הגברית, השושלת שהיא תמיד גברית. גם הרופא המגיע פצוע לבית החולים "רוצה לאמא" שלו, כראוי למקום־הריפוי שהוא נמצא בו, אבל בכך הוא מחסל את הייצוג הנשי של המשך השושלת, שהרי לא רק שאמו מתה (ודיוק המשפט ל"אני רוצה לאמא המתה" מקרב גם אותו־עצמו אל מותו־שלו) אלא שהוא־עצמו רצח אותה במעשיו. כך מופרע גם סיפור־העל הנשען על הרופא כמי שמממש, כמו אמו, את הגיון התועלתנות: האמירה "אני רוצה לאמא שלי" מסלקת את יסוד הכיפור על היעדרו ממלחמת 67′ וסודקת את הסיפור בדבר הניהול הראוי של החיים והמוות, שכן היא מצביעה פחות על ההיגיון התועלתני־המציל של האם ויותר על ההכרח לנטוש את האנשים החיים, על המחיר הכבד הכרוך בכך – רצח האם, מות האם; מות הפצוע, ולחלופין ההיתקעות של צוות החילוץ ללא מסוק ואולי אף הפציעה בעת הפגיעה בו, וזאת בהיעדר הבחנה סינמטית, מבנית ודיאלוגית בין הכניסה למסוק המחלץ אותם לבין הגיחה לחילוץ הטייס, שבמהלכה הם נפגעים.

בשל הבוטות שלהן, דווקא הסצנות המדגישות יותר מכול את הנחדרות כאִפיון נשי וכך מסלקות אותה מממלכת הגבריות, סצנות המין ההטרוסקסואלי, הן גם ההפרעה להבנת תפקידה של האישה כמדחיקת איום הנחדרות ההומוסקסואלית והנחדרות מכלי הנשק. לא רק שסצנות אלה אינן שייכות לסיפור מבחינה עלילתית, לא רק שהן מפריעות לסגירת כל סיפור־על אבסטרקטי מארגן – שכן, שובו של הגיבור לאותה נקודה עצמה שממנה יצא למלחמה מסכל את האפשרות לראות את הסיפור כסיפור־חניכה או למצוא בו מוסר השכל או עמדה ביקורתית, ואף את האפשרות לסגור את סיפור־העל של הגוף הנשי הנחדר והגוף הגברי הניצל מהנחדרות, משום שאין חיבור בין סיפור המין ההטרוסקסואלי לסיפור המלחמה – הן גם כל כך בולטות עד שהן חושפות את היותן "לא טבעיות". כדי שהנחדרות הנשית תוכל לשחרר את הגוף הגברי מאימת ההיחדרות עליה להיראות "טבעית", הכרחית, שאילולא כן נפתח פתח לאפשרות שגם הגוף הגברי ייחדר. "טבעיות" זו נחשפת כאן כשקרית, והנחדרות, כתכונה של הגוף הנשי בלבד, נחשפת כהבניה תרבותית דווקא בשל הדגשת־היתר שלה, הן באורך הסצנות והן במיקומן, ובשל ההתעקשות על הנחדרות הנשית גם ללא חיבור ממשי לסיפור הממוסגר על ידה: סיפור המלחמה, סיפור הנחדרות הגברית. בהיעדר רצף בין הנחדרות הנשית לבין הנחדרות הגברית (הפציעה, ההומוארוטיות – או הפנטזיה המזוכיסטית, כפרשנותו של יוסף), הנחדרות הנשית מובחנת בבירור מן הנחדרות הגברית ולכן אינה קשורה אליה ואינה יכולה לשמש כחלופה שלה. הפנטזיה המזוכיסטית, הנשענת על שילוב היחדרותו של הגוף הגברי ושמירת שלמותו, מופרעת על ידי הנוכחות הנואשת של המאמץ הזועק לשמים להסיט את ההיחדרות אל הגוף הנשי ולהבטיח את תפקיד החודר ולא הנחדר, הפעיל ולא מי שפועלים עליו, ועל ידי האזכור החוזר ונשנה של עצם אופציית הנחדרות על ידי הבלטה ברורה כל כך של האישה המינית הנחדרת, במקום הכפילות הנדרשת של נוכחות נעדרת.

אבל ייתכן שההפרעה המרכזית לארגון סיפורי־על מכלילים, סגורים ובעלי כוח הסבר, הפועלת לצד ההפרעות הייחודיות לכל סיפור־על מארגן, היא ההיעדר הניכר של ייצוגי כאב ואף של ייצוגי פציעה.[65] קריאה הנשענת כמעט לחלוטין על סיפור־על אחד – על הנוכחות של הגוף המת והפצוע ועל "הכאב [כ]ספקטקל"[66] או כמקור לטראומה,[67] או כייצוג של אימת ההיחדרות הדורשת נוכחות נשית – נתקלת בהפרעה שמקורה, קודם כול, במיקוד "המבט הנמוך" בגוף שבטווח הראייה, הגוף הפצוע, המת, אבל לא כפורנוגרפיה של תשוקה לכאב ולהנאה מינית ממראה ומקול[68] הכאב.[69]

כך, אין בסרט צילומי תקריב של פצעי חדירה או של איברים כרותים, אין מחלץ־שאינו־רופא המתבונן בפצע פתוח ומסיט את עיניו, ויותר מכול, אין זעקות כאב, אין קריאות לעזרה של פצועים, אין מראות של טיפול בפצועים בתנאים־לא־תנאים. "שדה הקרב" אינו "מופע ראווה של כאב",[70] והצופים אינם "נאלצים לצפות בסצינות החילוץ, פעם אחר פעם, בגופות החיילים המדממות וקטועות הגפיים".[71] שלוש פעמים נראה בסרט פצוע מחולץ בודד, וארבע פעמים נראים כמה פצועים ביחד: כאשר אנשי צוות החילוץ מגיעים לשוחה שעל שפתה מוטלים חיילים, כמעט כולם מתים, כפי שמתברר במהרה; כאשר אנשי הצוות מגיעים למקום ריכוז ב"שטח" ומפנים את הפצועים בסדר הנקבע על פי חומרת הפגיעה; כאשר אנשי הצוות מעבירים פצועים למסוק גדול שיש בו מקום רב יותר ומסייעים לפצועים השוכבים באלונקות בשלוש קומות; ולאחר שהמסוק מופל ואנשי צוות החילוץ מפונים אל בית החולים, למעין חדר מיון מאולתר המשמש לבדיקה הראשונית, שלאחריה הם נשלחים לאתרים ש"מחוץ לפריים" של הסרט. דומה שמראות הפצועים הולכים ומתמעטים; רוב מראות הפציעה ממוקמים בגיחה

65. עיון בביקורות על הסרט מעורר את הרושם שהסרט הוא רצף אחד של גופות מרוטשות, אך למעשה "הוא אינו מראה הרבה דם וזוועות, לפחות לא באמות המידה של סרטי מלחמה מהעת האחרונה. אנחנו רואים רק את המעט ההכרחי כדי לבסס סיטואציה של פצעים פתוחים" (קמפר, "In Chaos, Truth: Kippur", לעיל הערה 3), ולדברי זאנה, זהו "חיזיון אפוקליפטי של הרג המוני בלי שתיראה ולו טיפת דם אחת" (זאנה, "חום וירוק ואדום", לעיל הערה 25).
66. יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 93.
67. ההינצלות מפגיעת הטיל במסוק היא הרגע "שמעלה כטראומה את כל מפגשיו [של וינרויב] עם המוות, שבהם מישהו לא ניצל" (אזולאי, "דוקטור, בוא תראה אותם, הם מתים כולם", לעיל הערה 33, עמ' 19).
68. תודתי ליעל גלר על שהצביעה על כך שחומריותו של הצליל, הקשור לחוש השמיעה, היא במעמד דומה לחומריותו של מה שנגלה למבט הודות לחוש הראייה.
69. לדברי סוזן זונטג, "דומה שהלהיטות לחזות בתמונות המתארות גופים סובלים חזקה כמעט כמו התשוקה לאלה המתארות גופים עירומים. [...] יש תחושת סיפוק מן היכולת להביט בתמונה בלי רתיעה. ויש תחושת עונג מן הרתיעה" (סוזן זונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, מאנגלית: מתי בן יעקב, מודן, בן שמן 2005 [2003], עמ' 38–39). זונטג מספרת גם על מוזיאון המלחמה המלכותי בלונדון המציע למבקרים "סביבה משוחזרת" של מלחמת העולם הראשונה, "'חוויית שוחות' (הקרב על הסום ב־1916), בתוכה פוסעים המבקרים, כשהם מלֻוים כמובן בקולות מוקלטים (פגזים מתפוצצים, זעקות), ורק נחסך מהם הריח (בלי גוויות מרקיבות, ללא גז מרעיל)" (שם, עמ' 103, הערה).
70. יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 99.
71. שם, שם.

הראשונה ובגיחה האחרונה, המסתיימת בחילוץ הצוות עצמו, אבל מגיחה לגיחה נראים פחות פצועים. בגיחה הראשונה, כשנראות פציעות בצוואר, יד המופרדת מהגוף או פנים מדממות, הפצועים "כבר" מתים, הם "כבר לא סובלים". בגיחות הבאות הפצועים רגועים, או שאינם בהכרה. בדרך כלל המצלמה חולפת על פניהם במהירות, הפציעות אינן גלויות (דם על הפנים) והן חוזרות על עצמן (גדם של יד או רגל קטועה, מכוסים ולא מדממים). הפצעים נראים "סדרתיים" והפצועים נראים "בני־החלפה", לא ייחודיים אלא "ייצוגיים", "סדרתיים" אף הם.

הגיחה הראשונה מחולקת לשניים: טיסה לאתר שבו נמצא המפקד המתלהם עם חייליו המתים, וטיסה שנייה לתחנת האיסוף. זו גם הגיחה הראשונה של וינרויב ורוסו. אין זה מפתיע אפוא שבאמצע הגיחה ובסיומה מתקיימות גם שתי הסטות המבט הבולטות של וינרויב מפְּנים־המסוק החוצה, אל הקרקע, בהתבוננות־מלמעלה (הסטת המבט השלישית והאחרונה תהיה רגע לפני הפגיעה במסוק). בין משימה למשימה בגיחה זו מנסה וינרויב להתבונן דרך חלון המסוק שהמפקד הלום־הקרב נמצא בו, בטנו עולה ויורדת בנשימות כבדות, אבל החלון מכוסה אד; וינרויב מנסה לנקות את החלון אך אינו מצליח לראות מבעדו. לקראת סוף הגיחה חולף מבטו, והמצלמה עמו, על מרחב נטול קוהרנטיות – לרגע הוא מרחב האויב, לרגע הוא שדה המלחמה, לרגע הוא מראה מגורים. אבל דווקא בשתי הפעמים האלה אין הרבה פצועים במסוק; המבט מוסט מהמסוק הכמעט־ריק אל המרחב הריק, ולא ממראה זוועה אל מראה שליו. בהסטת המבט הראשונה, הקול היחיד הנשמע הוא רעש המסוק, בלוויית מילים ספורות; בהסטת המבט השנייה מכסה קול פעמונים על הדיבורים במסוק ונשמעת מוזיקה (זו אחת הסצנות הבודדות שבהן נשמעת מוזיקה; הסצנה האחרת היא סצנת ההתעלסות השנייה).

בגיחה השנייה המצלמה משקיפה מרחוק על טנק שפצוע מחולץ ממנו. המרחב מכוסה מדי פעם בעשן לבן המסתיר את פעולת החילוץ, והמצלמה נשארת רוב הזמן רחוקה מכדי לראות או לשמוע את הנעשה; אם במשימה הראשונה כמעט לא היו פצועים שיש לחלצם ובשנייה הפצועים טופלו בתחנת האיסוף, ואחרי כן במסוק, ולכן אולי היו תחת השפעת מורפיום, הפעם זעקות הכאב אינן נשמעות בגלל המרחק. בפעמים אחרות נשמעות קריאות המחלצים: הרופא צועק "תתעורר, תתעורר, לא לישון, להסתכל עלי", או "תעיר אותו, תעיר אותו", ולעתים אחד המחלצים צועק "דוקטור, תן לו מורפיום", ובתוך המסוק פצוע קטוע־יד מסמן לרוסו לטפל בפצוע השוכב באלונקה שמתחתיו. לפעמים נדמה שאותה סיטואציה מופיעה פעמיים (למשל ההוראה לגדסי לחלק מים לפצועים במסוק), מה שמדגיש את הזהות בין כל הפצועים, כל החילוצים, כל הסיטואציות; לפעמים נדמה שחילוץ פצוע אחד ("תורידו אותו תורידו אותו, הוא הולך לי, שנייה, הוא הולך לי") זהה לחילוץ פצוע אחר ("תחכה שנייה", ושוב: "תורידו שנייה, חכו שנייה, לאט לאט לאט") ומטרים אותו, ובעיקר את סצנת החילוץ המרכזית, "סצנת הבוץ", שבמהלכה יתחולל מאבק בין גדסי (המאבד את הקשר אל המציאות, וכשהאלונקה, והפצוע בתוכה, נשמטת לבוץ, והמחלצים האחרים מנסים למצוא מוצא, הוא קורא "דוקטור, בוא תרקוד אתי") לבין רוסו (החוזר וצועק לרופא "לך טפל בפצוע"), בעודם מנסים – עם אלונקה, בלי אלונקה, בקריאות ("שים פה יד, קח רגל", "תרימו אותו תרימו אותו, נו") ובניסיון לסייע לפצוע ללכת על רגליו – לצאת מהבוץ עם הפצוע בעודו חי, ואחר כך מסרבים להשלים עם מותו ("הוא עדיין נושם, הוא עוד לא מת", הם אומרים כשהטייס דורש מרוסו לעזוב את הפצוע, לאסוף את אנשי הצוות ולעלות למסוק: "לא מעלים אנשים מתים

למסוק, רוסו"). וכאילו כדי לעמעם את ההבחנה בין המוות לבין החיים, אחרי שהמסוק עוזב והם נותרים בגשם, אחרי קריאות נוספות ("תתעורר", "תעזוב אותו, בן אדם"), אחרי שהם מתפרקים מהנשק, ממכשיר הקשר, מהמשקפיים, מהתרמיל ומהמעיל – אחרי כל אלה מניח וינרויב את המעיל שלו על הפצוע, שכעת כבר ברור שהוא מת, ורק עכשיו רואים בבירור שידו קטועה אבל לא מדממת, כאילו הוא אחד מ"רֵעַי הַחַיִּים, אֲשֶׁר / מְכַסִּים רָאשֵׁיהֶם בַּשְּׂמִיכָה", ולא אחד מ"רֵעַי הַמֵּתִים, אֲשֶׁר / אֵינָם מְכַסִּים עוֹד" כשה"גֶּשֶׁם יוֹרֵד עַל פְּנֵי רֵעַי".[72]

בכל הסצנות האלה בולטת שתיקת הפצועים: בסצנת החילוץ הראשונה, מי שצועק וזועק הוא המפקד, אבל אין זעקת כאב; במקום הריכוז, מי שמדבר וצועק הוא החובש או הרופא הממיין את הפצועים והמנסה להפנות את תשומת לב המחלצים אל הפצועים קשה; ובמסוק ובבית החולים שוררת דממה של ממש. שקט משונה, בעיקר בבית החולים,[73] שם עובדים בדומייה שני רופאים וכמה אחיות – מעט דיבור, מעט מילים; ובעיקר לא שומעים את הכאב. גם כשהמסוק נפגע והפיות נפערים בזעקה, הזעקה איננה נשמעת; כמו הדממה לאחר מותו של הפצוע שנגרר בבוץ, כשהגשם שוטף את אנשי הצוות מהבוץ בעודם עומדים בגבם זה לזה, כל אחד לבדו, כך גם הדממה המשתררת ברגע הפגיעה במסוק החילוץ, שנייה אחרי שנשמעת הזעקה "תחזיקו חזק", ועד למבט הדומם הנשלח אל עֵרמת הפצועים המחובקים המתרחקים אט־אט האחד מהשני.

בדומה לאפקט של המקבילה לפסקול הדומם – הפסקול המושמע, "הסאונד היחיד שמהדהד ברמת הגולן", רעש שלשלאות הטנקים[74] – גם באי־השמעת קולם של הפצועים יש

72. "גֶּשֶׁם יוֹרֵד עַל פְּנֵי רֵעַי; / עַל פְּנֵי רֵעַי הַחַיִּים, אֲשֶׁר / מְכַסִּים רָאשֵׁיהֶם בַּשְּׂמִיכָה – / וְעַל פְּנֵי רֵעַי הַמֵּתִים, אֲשֶׁר / אֵינָם מְכַסִּים עוֹד" (יהודה עמיחי, "גשם בשדה הקרב", שירים 1948–1962, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1962, עמ' 21). דן מירון מצביע על שימושו של עמיחי ב"תבנית המיכל הנינוע והנוזל הניגר מתוכו" אך גם בתבנית המְכל שהנוזל ניגר אל תוכו: "מותם של הנופלים בקרב עלול להתגלות לא על פי זרימת הנוזל מתוכם, אלא דווקא על פי זרימת הנוזל לתוכם וחשיפותם חסרת־המגן בפניו" (דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה וכתר, תל־אביב וירושלים 1992, עמ' 300–301; את ההפניה למאמר זה של מירון אני חייבת לאורי ש. כהן). כאן בולטת במיוחד חרדת ההיחדרות, כשהיא מוסטת אל כדור הרובה. בהקשר המסוים הזה של המובחנות מהנשיות מצביע יוסף על כך ש"בניגוד לגוף הקשיח והפאלי של החייל החוסם ואוטם נוזליות 'נשית' מפחידה שמאיימת לבקוע מתוכו, בסרט כיפור הנוזלים פורצים ושוטפים את גוף החייל. [...] הפריצה הבלתי פוסקת והבלתי נשלטת של הנוזליות מתוך הגוף הגברי ומתוך הטבע אינה מאפשרת את הדחקת ה'נשיות' הנוזלית ההכרחית להבניית גוף הלוחם כמכונת מלחמה מחושלת" (יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 96). אבל מכיוון שלמעשה הסרט נמנע כמעט לחלוטין מחשיפת הזרימה הנוזלית הזאת, הדם, הרי שהנחת המעיל על פניו של המת, על ההפניה לשיר המוכר כל כך של עמיחי, מדגישה אף יותר את היעדר המראה (והקול) של פציעת הבשר עצמו, שהדם שופע ממנו וניגר החוצה.

73. הוברמן מייחס את השקט בבית החולים למאמץ ל"חשיפה מתמדת של הקולנועיות" של הסרט "באמצעות חשיפת התקציב הנמוך" (הוברמן, "Veterans of Disorder", לעיל הערה 20).

74. זאנה, "חום וירוק ואדום", לעיל הערה 25, וראו גם דבריו של סקלאר על "מוזיקה מינימלית, קקפוניה של רעשי מלחמה: הליקופטרים, טנקים" (Robert Sklar, "To Honor Your Country, Criticize It: Amos Gitai's Israeli Fiction Films", *Cineaste*, 35:4, 2010, p. 22)

כדי לכוון את תשומת הלב אל מה שהקונבנציה הקולנועית הייתה אמורה להכתיב ברגעים כאלה (למשל מוזיקת רקע שתבסס אווירה כדי להקל על הצפייה במה שביקורות רבות מגנות ואילו פריווט משבח כ"סצנות איסוף הפצועים שלעתים קרובות נמשכות בטייקים ארוכים עד כדי סבל"),[75] ולכן, כמובן, אל היעדרה. רגעים כאלה, שבהם תשומת הלב מתעוררת ומופנית לקונבנציה סינמטית (או אמנותית בכלל), מזכירים לצופה ש"זהו בדיון"; ברגעים אלה קורסות השעיית המציאות ואשליית ה"כניסה אל תוך עולם היצירה" כאילו היא המציאות המיידית שלי־עצמי, ממש כרגע, ואני נזכרת ש"זהו בדיון" וכתוצאה מכך אני מיד נפצעת מעצם ההבנה ש"אם זהו בדיון, הרי שיש גם מציאות". הסאונד הלא־צפוי של רעש הטנקים בלבד, והשקט הלא־צפוי במקומות ריכוז הפצועים, מערערים את אשליית חיקוי המציאות שבייצוג הקולנועי (או האמנותי בכלל) ומחצינים את האמנותיות שלו, את היותו לא־אמת, בדיון־מעשה־ידי־אדם – ובכך הם "מחזירים לחיים" את הדיכוטומיה (כביכול) שבין האמנות למציאות, ויחד עִמה גם את ידיעת־המציאות, ידיעה שכאמור הושעתה (באופן שנראה אבסורדי) הודות למימטיות החזקה של המדיום הקולנועי.[76] תשומת הלב, וכמוה "המבט הנמוך" הקונקרטי, נאלצים להיצמד אל ממשותו של הגוף החומרי מבלי שיוכלו להתרחק ולהתחמק ממנה אל הסחות דעת אמנותיות ואל אשליית המציאות שעל המסך ומבלי שיוכלו להתייחס אליהן כאל המציאות עצמה: אי אפשר עוד להדחיק את ההבנה ששם, על המסך, יקומו המתים לתחייה ברגע שהמצלמה תפסיק לפעול, אבל בשדה הקרב האמיתי הם אינם מכסים עוד את ראשיהם.

המבט הקונקרטי הנגוע במרחב הקונקרטי ובגוף הקונקרטי החי, המתקיים במרחב הזה, אינו יכול לחלץ משמעות מארגנת, רחבה, עליונה, ואולי אף משמעות בכלל, ממה שנגלה לעיניו. כמעט אפשר לומר שמאבקו של ה"חומר" להתקיים ב"תרבות", היינו המאבק של חומר־הגוף למתן דין וחשבון על היותו חי או מת, מתרחש באמצעות הדיפת ה"משמעות" המאורגנת על ידי שדות השיח של התרבות ועל ידי ההתעקשות על הממשות. מה שרואים ומה ששומעים הוא רק מה שהמצלמה יכולה לקלוט, כעדשה וכמיקרופון; כשהפצועים קרובים הם כבר רגועים בגלל המורפיום, אבל אם צעקותיהם רחוקות מדי הרי שלא נשמע אותן,[77] ולעומת זאת רעש הטנקים גובר על המרחק ואותו נשמע גם אם אותם לא נראה. אם פגיעת הפגז במסוק מתרחשת מחוץ לטווח העדשה, ה"תקועה" עם וינרויב בתוך המסוק פנימה – לא נדע דבר ולא נראה דבר; נשמע את הרעש, אבל לא נראה אלא את ממשותו של הפה הפעור בזעקה המוחרשת על ידי רעש הפיצוץ ואת ממשותו של המסוק המתרסק על הקרקע מבלי שתהיה

75. פריווט, *Amos Gitai: Exile and Atonement*, לעיל הערה 25, עמ' 47.
76. על ההיצמדות למציאות, לייצוג הדוקומנטרי, בהקשר של הזהות שבין שמות הדמויות לשמות השחקנים/יות, כותב אלקריב כעל "עוד החלטה שרירותית, שבאופן אבסורדי מבליטה דווקא את צידו הבדוי של הסרט" (אלקריב, "מחדל יום כיפור", לעיל הערה 5). אלקריב רואה בכך החמצה של כוונת הבמאי. בלי להתייחס לקביעה כי ההחלטה "שרירותית", יש בהדגשת הצד הבדוי של הסרט דווקא הדגשה מקבילה – אכן, באופן אבסורדי – של איבר־הממשות בניגוד "ממשות/בדיון".
77. סקלאר מציין במיוחד את "סצנת הבוץ", כש"המצלמה שומרת הפעם על מרחק דיסקרטי, נותנת לנו נקודת תצפית מנותקת מעט לקלוט ממנה את המאמצים המתסכלים שלהם, ואז היא מתקדמת באיטיות (pan), מקרבת את הצופה יותר ויותר בזמן ובמרחב לרגע העז כשמתבהר סופית שהם נכשלו – החייל מת" (סקלאר, "In the Line of Fire", לעיל הערה 40, עמ' 53).

להקרבת־החיים הזאת "משמעות"; תהיה לה רק ממשות. "מחיקת המשמעות בשיאה מופנית אל הסרט עצמו – הוא נהיה 'סרט אילם': לא שומעים דבר", כותב בורשטיין;[78] ההתעכבות על הממשות, העדפתה על פני המשמעות, היא ההפרעה המרכזית לסגירת סיפורים נושאי משמעות, והאמצעי המרכזי להתעכבות על הממשות הוא ביטול השעיית המציאות וביטול ההיבלעות במימטיות האמנותית באמצעות הסאונד, ובעיקר באמצעות היעדרו,[79] וההתרכזות ב"מבט הנמוך", המרוכז, מצִדו, בגוף הממשי המוטל לרגליו.

הפרעה נוספת לארגון סיפורי־על מכלילים עולה מהמגע הגופני המתקיים בין החיילים מתוך בחירה, ולא בשל פעולת החילוץ דווקא, נגיעות של גוף בגוף שאינן נעשות במסגרת המשימה – חילוץ פצוע או טיפול בו. כפי שאלאור מציינת, החיילים הם גם חיילים מדברים – וגם חיילים נוגעים.[80] התלות הגופנית של החיילים זה בזה ברורה, ובשל סיטואציית החילוץ היא תכופה וגלויה לעין. גם הצפיפות והרעש בתוך המסוק מחייבים תקשורת דרך מגע. אבל יש גם לא מעט נגיעות לא מחויבות, ואלה הן המודגשות יותר. הן לא רבות: בגיחה הראשונה הרופא מלטף את ראשו של הקצין מוכה ההלם המתרוצץ כמטורף ודורש להציל את חייליו המתים; במסוק יד נוגעת בפצוע, מלטפת את מצחו; ב"סצנת הבוץ" הרופא מחבק את גדסי בניסיון להרגיעו, ואחרי התרסקות המטוס רוסו מחזיק ומחבק ומלטף את גדסי, והלה נאחז בו. בולטות אף יותר הנגיעות המתרחשות במהלך השיחות: הטייס, שזה עתה "התוודה" לפני הרופא על היעדר "חוש ציד", חוש להרוג, נוגע בו ונפרד ממנו ללא מילים, ובסוף השיחה שבה הרופא מספר לרוסו את סיפור חייו נוגע רוסו בפניו של הרופא לפני שהוא יוצא החוצה "לשאוף אוויר". בשיחה נוספת מלטף רוסו את מצחו של וינרויב שהתעורר מחלום בלהות, ובסיום השיחה בין הטייס לוינרויב ליד המכונית, לפני הנסיעה הביתה, השניים מתחבקים, והטייס מלטף את ראשו של וינרויב. אין בנגיעות האלה כל ממד ארוטי שהוא, וגם בכך יש משום "הפרעה", שכן הן מצביעות על אופציה של מגע בין גופים שגם אם הוא תמיד־כבר טעון מינית, יש בו היקבעות־יתר (over determination): הוא מסמן יותר מדבר אחד, ועודפות הסימון גולשת, נוזלת, אל עבר רובד של סימון נוסף, ובכך היא גם מחברת ביניהם. כך, הנגיעות הלא־מחויבות האלה מסמנות (תמיד־גם) את המקום המשותף של הגופים באותו מרחב, ב"מרחק נגיעה", ולכן גם ביחסי אחריות, לא רק כשגופו של אחד מהם פגוע או פצוע אלא גם ברגעים של שיחות: אחריות העולה לא מתוך עיקרון מוסרי (אין שיחות על מוסר בסרט), לאומי, שבטי, גזעי או משפחתי (להפך: הטייס, וכמוהו הרופא, "בוגדים" ב"עיקרון" המשפחתי), אלא מתוך ההכרח של המשך הקיום – אבל גם מתוך בחירה בהמשך הקיום של מרחב־הקיום כמאפשר קיום בכלל, וקיום ראוי בפרט.[81] המגע הלא־מחויב חושף את הסכנה הטמונה במגעים־בין־גופים ואת האיום הטמון בהתרחשותם הבלתי נמנעת במרחב המשותף, אבל הוא גם מצביע על אפשרות מימושם מתוך בחירה בלקיחת אחריות לאופי המרחב המשותף, ולכן גם לטיב החיים בו.

78. בורשטיין, "סרט אילם", לעיל הערה 17.
79. אין ספק שהיעדר סאונד נעשה זה מכבר גם הוא לקונבנציה של סרטי מלחמה.
80. בתוך חבר ואחרים, "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע", לעיל הערה 19, עמ' 244.
81. ראו באטלר, *Undoing Gender*, לעיל הערה 56; הנ"ל, *Precarious Life*, שם.

הכול שאלה של אחריות

השיחות בסרט חגות סביב שני נושאים: האחד, הסיבות האישיות (ואף הפרטיות) לנכונות ללכת לקראת המוות; והשני, הדרכים להתחמק מהמוות – אל החלום (כשוינרויב חולם שנפצע בטנק העולה באש)[82] והתממשותו (כשוינרויב נפצע ונשלח הביתה), ואל השיגעון, אל הלם הקרב. השיגעון כדרך להתחמק מן המוות מקבל נוכחות דרמטית ביותר בשדה הקרב עצמו, הן בגיחה הראשונה של יחידת החילוץ, במפגש עם הקצין שאיבד את חייליו אך אינו מכיר בכך, והן ב"סצנת הבוץ", כאשר גדסי מאבד את שפיות דעתו וקורא לרופא לרקוד אִתו.

יחד עם זאת, דרכי המילוט האלה אינן בבחינת "מוצא" מסבך המלחמה. הדגש על חומריותו של הגוף האנושי, השברירי, גוף בשר־ודם, שהסרט כולו – עלילה, תמונה ומסר – סובב סביבו, מחזיר את המבט שוב ושוב אל המרחב שהגוף הזה תופס ואל שתי האופציות לנוכחות במרחב הזה: או כגוף חי או כגוף מת. הגוף הפצוע מתפקד כמצב־ביניים, מצב גבולי, שישתנה ויתייצב באחת משתי אופציות הקיום, חיים או מוות, ולכן יש לסלק אותו מטווח הראייה, מן המרחב הקונקרטי הנגלה לעין הקונקרטית, מן התודעה, וכך לאפשר לו להישאר חי וקיים (ולהבטיח לחייל המחלץ שאם ייפצע גם הוא, גם הוא יוכל להישאר חי וקיים),[83] ויחד עם זאת להבטיח לו שאם ימות, גווייתו תורחק מן המרחב המיידי כדי שלא ייעשה למרחב המוות בלבד וכדי לסמן מרחבים אחרים, סמויים מעין, כמרחבי המוות ה"אמיתיים": בתי הקברות. כך גם מורחקת האם ניצולת השואה, המתה־החיה, בדמותה הלא־מזוהה על ידי בנה: כניצולת־מחנות, כמייצגת של המצב הביניימי של חיים־לקראת־מוות.[84] במובן הזה, מבצע חילוץ הפצועים הוא בגדר לקיחת אחריות של הפרט לאפיון המרחב המיידי שלו, המרחב שלרגלי דמויות המחלצים, כך שאפשר יהיה להתקיים בו כגוף חי לקראת חיים־שראוי־לחיותם.

חומריותו של הגוף החי נשמרת באמצעות לקיחת האחריות של האדם לגופו־שלו, ובעקיפין, לגופו של החייל האחר הנמצא בטווח הראייה שלו, במרחב־הראייה שלו, במרחב־הקיום הגופני שלו – חברו ליחידת החילוץ או הפצוע המחולץ. יחידת החילוץ עסוקה בארגון המרחב שלא רק נמצא בשולי שדה הקרב, לשם מובילים את הפצועים, אלא הוא גם שולי הקרב: לא המלחמה עצמה אלא השיירים שלה, הנפל שהיא משאירה בעקבותיה. ארגון המרחב

82. כזכור, גם יוסף מציע לקרוא, לפחות את הגיחה הרביעית, ובעצם "את הסרט בכללו", כחלום המתפקד כאתר לפנטזיה (יוסף, לדעת גבר, לעיל הערה 13, עמ' 103). ג'קובוביץ מציעה לארגן מלכתחילה את הסרט כולו תחת הכותרת "חלום" (ורואה במהומת הנסיעה לצפון "כניסה לחלום"), ואף מצביעה על אובדן השפיות כתוצאה מהמראות הקשים; לדבריה, הדיאלוגים המתנהלים בשעות הערב משמשים לביטוי "פחדים קמאיים של מוות, חרדת פרידה ואובדן פתאומי" (ג'קובוביץ, "Amos Gitai's Kippur", לעיל הערה 2, עמ' 61–62). אורי קליין מתאר את "סצנת הבוץ" כ"סצנה סהרורית כמעט מופשטת" (אורי קליין, "סרט", לעיל הערה 36).
83. דיוויד סטרטון מצביע על סצנת בית החולים כ"אינדיקציה מחודשת לכך שסדר וריפוי עדיין קיימים בנמצא בלב־לבם של הכאב והאימה", וראו סטרטון, "Review: Kippur", לעיל הערה 5.
84. בהשאלה רחוקה אפשר להזכיר כאן את המוזלמן, מייצג החיים־לקראת־המוות, שהמבט מוסט ממנו, וראו ג'ורג'יו אגמבן, מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר III), מאיטלקית: מאיה קציר, רסלינג, תל־אביב, 2007 (1998) עמ' 59–105. בהקשר זה אגמבן מצטט את אלדו קארפי: "אף אחד לא רוצה לראות את **המוזלמן**" (שם, עמ' 69; ההדגשה במקור).

הזה כרוך בארגון הנוכחות החומרית בו – מי יילקח ומי יושאר, מי ייוותר בחיים ומי יפול אל מותו מהאלונקה הנופלת שוב ושוב לבוץ. החיילים המחלצים מוצאים את עצמם נושאים באחריות לחיי אדם, כמעט כמו הרופא, שהוא שקובע את דרגת הפציעה ולכן את אופציית היציאה מן המרחב הזה, ואולי אף כמעט כמו דיין, שרוצה להגיע מתל־אביב המוגנת לחזית שאת גורלה חרץ הוא־עצמו במסגרת סיפור־על לאומי שהוא טווה – אותו סיפור־על (חסר) של ההיסטוריה של המלחמה שניתן היה לארגן לו הסרט היה מאפשר להעביר את האחריות מהחייל הפרטי, האחראי לגופו־שלו, אל הדרגים הגבוהים יותר. חיילי יחידת החילוץ מוצאים עצמם אחראים, כמו כל חייל, לחייהם־שלהם־עצמם, לגופם־שלהם, אבל תפקידם כמחלצי פצועים מחצין את האחריות שיש להם גם לגוף האחר שנמצא במרחב־הראייה שלהם, שהוא גם מרחב יכולת הפעולה שלהם, שהרי כל פעולה שיעשו תשפיע על גורלו (ועל חייו או מותו) של אותו גוף אחר. זוהי האחריות לגופו של האחר – ההשפעה שתיווצר ברגע שיפעלו, ואחת היא איך יפעלו. לכן מתבקשת החלטה בדבר עצם לקיחת האחריות, החלטה מושכלת שתשלוט בהשפעה הזאת, בתוצר של מעשיך אל מול הגוף הזה: אחריות לחייו, שאינה מנותקת מאחריות לחייך־שלך.

בהתרכזותו ב"מבט הנמוך", המחויב למה שנגלה לעין במרחב שלרגליו – מחויב בעל כורחו, בלית בֵּרֵה – הסרט טוען שהאחריות לגופי היא שלי; במעקב אחר פעולות החילוץ, הסרט מציע בחירה באחריות גם כלפי גופו של האחר. האחריות הנוצרת בכיפור אינה פונקציה של בחירה בעיקרון (מוסרי, פוליטי, אוניברסלי, לוקאל־פטריוטי) אלא של ההכרח לשמר את המרחב ככזה שבו אשאר בחיים ושל הבחירה בחיים־שראוי־לחיותם. בסרט, הדרך היחידה להתחמק מאחריות זו לגופי ולמרחב שלי כך שייווצרו חיים־שראוי־לחיותם היא בעיקר לברוח: אל המוות (היינו, להישאר במרחב המסומן כעת כמרחב המוות), אל הפציעה (ולעבור למצב־הביניים שאין לו מרחב מוגדר אבל הוא משחרר את גופי ממרחב המוות, הגם שאינו טומן בחובו הבטחה למעבר למרחב החיים), אל החלום, אל השיגעון – כששתי האופציות האחרונות הופכות את המרחב הקיים להיולי, משחררות מן הפיזיות של הקיום בו ומציעות אופציה לתנועה ממנו אל עבר מרחב החיים. הבריחה מאחריות קשורה בשינוי הגוף (מוות, פציעה) ובשינוי המרחב (בית הקברות, בית החולים), או בשימור הגוף ובוויתור על היכולת לפעול במרחב כסובייקט שהוא סוכנות פועלת השולטת במעשיה, ולכן גם בגופה (חלום, שיגעון, שאין לדעת לאן יובילו: לא מצד הגופניות ולא מצד המרחב שאמָצא בו ללא יכולת לשלוט בו), ובסופו של דבר – ובסופו של הסרט – בעזיבה אל מרחב החיים, אל מרחב הבית הפרטי, שבו האחריות שלי מוגבלת במיוחד, רק לי־עצמי, בין ארבעת הקירות שחוסמים את מבטי – שנעשה, לכן, מוגבל במיוחד.

הסרט מתריע על כך שכבעלת "מבט נמוך" אין לי על מי להטיל את האחריות. בכל סיפור־על שאולי אפשר לארגן, האחריות מועברת למנגנון, לממסד, לאדם אחר ממני, אחר מעצם־גופי; אבל דווקא "המבט הנמוך", המוגבל, הנטול כוח הפשטה, כוח הבנה רחבה וכוח הסבר, המבט הצמוד לקרקע שלרגליו ולגופים הנעים עליה, הוא־הוא המבט המייצר אחריות הנובעת מהאפקט שיש לכל פעולה על סביבתו ועל הגופים הנעים בה, מחוסר האפשרות שלו לדמיין לעצמו את היעדר הגופים האלה, לדמיין מרחבים מעבר למרחב הנתון לו כרגע, בהווה,

ומההכרח שהוא ניצב מולו – לעשות את המרחב הנגלה לעין ראוי לחייו־שלו. ללא העברת אחריות.

כיפור הוא ביצוע קונקרטי של הבחירה לקחת אחריות פעילה כלפי הגופים שמסביב. הבחירה בהתרכזות ב"מבט הנמוך" היא בחירה בסירוב למנגנון המשמוע בסיפורי־על מארגני־כול ובעמדה ביקורתית כלפיהם: ההתרכזות בחומריות הקונקרטית ש"המבט הנמוך" צמוד אליה חושפת את הסדקים בסיפורי־העל הרלוונטיים, סדקים הנפערים בשל המאמץ לסלק את האיום שהחומריות הזאת מציבה אל מול פני החייל האמור לשוש אלי קרב. רסיסי־הסיפורים הנותרים – חלקי ביוגרפיות, אירועים ספציפיים של חילוץ שאינם אלא סדרת חזרות על אותה פעולה עצמה, כל אחת מבודדת מהאחרת – מתארגנים בכל רגע־צפייה בצורת חיבור אחרת (פעם מתחברת השואה למלחמה, ורגע אחרי – האמהות לנטישה) והופכים את הצפייה להתרוצצות בין אופציות הסובבות כולן סביב מוקד אחד: הדבר שהמבט מונח עליו, הגוף בשר־ודם. כך, בכל רגע נתון נפתח גם לדמויות פתח להכריע על אופי הפעולה שהאחריות המוטלת על כתפיהן (בהיעדר סיפור־על להטיל עליו את האחריות) מחייבת: אחריות כלפי מה שאין דרך להתחמק מלראותו, ובסרט כיפור – אחריות לגוף הפצוע ולהגנת הגוף מפציעה. זוהי האחריות המיתרגמת לאחריותי־שלי, הצופה, כלפי מה שנמצא במרחב שבטווח מבטי: לא לפגוע ביכולת של אחרים/ות להתקיים במרחב שגם אני נמצאת בו, פן אהפוך אותו למרחב של מוות (כשאהרוג את האויב, כשלא אצליח לחלץ את הפצוע). לכן, אל תלכי למלחמה. האחריות שלי כלפי הגוף שלי היא לקיים אותו ואת המרחב שבו הוא יוכל להתקיים כראוי (בהישארי בחיים, בחלוקת המרחב בין אלו החיים עליו כך שיהיה מדרס רגל לכל גוף וגוף הנמצא במרחב הזה); לכן – אל תלכי למלחמה. בהיעדר נגישות, כאישה, אל "המבט מגבוה", המבט המטאפורי והמדמיין ראיית־כול, אין לי איך לטוות סיפור הולם, להמציא סיפור־על של לקיחת אחריות שכזו מצד משהו/מישהו/י אחר/ת – ושל הסתלקותי־שלי מאחריות לשמירת גופי־שלי ולשמירת הגופים החיים במרחב שלידי, המרחב המכיל את הגופים היהודים־ישראלים ואת הגופים הפלסטינים. האחריות שלי היא למה שאני רואה מול עיני, ומול עיני, במרחב הנִגלה לפני, אני רואה את הסבל שאת האחריות לו איני יכולה להטיל על איש; האחריות לו היא שלי, לא רק משום שגופי־שלי והמרחב שלי מתקיימים בהווה לצד סבל של האחר/ת, על חשבונו ו"בזכותו", אלא גם משום שלכל פעולה שלי היום יש חלות והשפעה על הגוף האחר הסובל ועל המרחב המשותף לנו. לכן אל תלכי למלחמה על המרחב אלא חלקי את המרחב או סלקי עצמך מן המרחב: חלקי את המרחב למרחבי־קיום של חיים־שראוי־לחיותם, סלקי עצמך מן המרחב־המסופר, ממרחבי־הסיפור שממציא "המבט הגבוה" המטאפורי המשחרר אותך מאחריות כשהוא מטיל אותה על כתפיים אחרות. כי מבטך הנמוך לא יוכל להתחמק ממראה הגוויות המוטלות; לכן אל תלכי למלחמה, לכן חלקי את המרחב, לכן – מבקש מבטך, שנכשל בגווייה, המושפל בבושה – סלקי עצמך מן המרחב.