

הפצע מתנת המלחמה: מכוות זיכרון בגוף הלוחם

ג'אד נאמן

מראה הפצע הפתוח היה מאז ומעולם מופע לא יאמן של אימה ותשוקה. הגופה המרוסקת, הגפיים הקטועות, והאברים הפנימיים הנשפכים מתוך הגוף הקרוע מהווים מחזה מבעית המעורר דחייה אך גם משיכה אצל המתבוננים שגופם נותר ללא פגע. בסרטים, סצינות אלה מספקות תשוקה אפלה לראות כמה שיותר את ה'לא יאמן'.¹ בפציעה בקרב מתחולל בגוף הלוחם שינוי פתאומי ההופך אותו לקרעי בשר מדממים או אף לחומר דומם. המבט בגוף המרוטש גורם לערעור האמון הבסיסי של האדם בגופו. מראה הפצע הפתוח סותר את התחושה המפעמת בנו כי המעטה החיצוני של גופנו מסוגל לעמוד בכל זעזוע מן החוץ. אחד הכלים הראשונים שהמציא האדם במאבק ההישרדות בטבע היה הגרון אשר שימש גם כלי עבודה וגם כלי נשק לציד ולמלחמה. הגרון, שהוא שילוב ייחודי של כלי עבודה ושל כלי נשק, אפשר לבקע גוף בעל חיים באכחת להב אחת.² הגרון הפורח, שמו של קובץ תרגומי שירה גרמנית מודרנית לעברית, הוא צירוף לשוני מפתיע מתוך שורה בשיר פרי עטו של המשורר פול צלאן: 'שמעתי שהגרזן פורח'.³ בזמננו אנו עדים לפריחה ללא תקדים של ה'גרזן' – מבשר טכנולוגיות המשמשות בד בבד למטרות שלום וכאמצעי לחימה. בדומה לפגיעתו של הגרון, אמצעי הלחימה של זמננו פגיעתם במעטפת הגוף ובאברים הפנימיים היא פתאומית, רבת עוצמה ולרוב אנושה. בשדה הקרב, ברוב המקרים, הגרון מכה ופוצע את גופם של גברים לוחמים.

1 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine*, London and New York 1993, p. 29 (להלן: קריד, הנשיה-המפלצת).

2 בסרט אפוקליפסה עכשיו (פרנסיס פורד קופולה, 1979), לקראת הסיום קיימת סצנה של טכס הקרבת פר. צוואר הפר נחתך במכות של סכין רחבה, 'משטה', והאפקט של מכת הסכין בגוף הפר מרגיש היטב את פוטנציאל ההרס של מכה של להב בגוף חי.

3 שמעון זנדבנק (תרגום, הערות ואחרית דבר), הגרון הפורח: מבחר שירה גרמנית מודרנית, ירושלים 1985, עמ' 118.

התגודדות בני האדם סביב קרעי הגופות בזירת האסון, התמקדות המדיה במראות הגוף המשוסע, היענות הציבור לחשיפה החוזרת של הפצע, הרחף להפנות את המבט אל הפצע אך גם להסתיר את המבט מפני המראה הנורא – כל אלה מצביעים על אובדן האמון הבסיסי ביציבות הגוף ועל החרדה מפני התפרקותו בכל רגע. מצד אחד ידוע לנו כי הגוף החי הוא אורגניזם המסוגל לתקן את עצמו ביעילות מדהימה, אך מצד שני אנו ערים לכך כי הגוף החי חשוף ורגיש ביותר לכל מהלומה פיזית. המהלומה הנוחתת על הגוף, שיסוף העור, ריסוק האברים הפנימיים, הפצע השותת דם – כל המראות האלה מרוויים את עולם הדימויים שלנו ומכוננים בתודעה ובלא-מודע רובדי זיכרון טראומטי. התבוננות חוזרת ונשנית בגוף המבותר – החיזיון המהפנט של פצע פתוח – מקבעים את הטרואמה של הגוף המפורק בלב שאלת הזהות. סרטי המלחמה החדשים, אף יותר מאשר דיווחי הטלוויזיה מאתר פיגוע או משדה קרב, רומזים על סדר יום חברתי סמוי. באורח לא צפוי, הנרטיב והאיקונוגרפיה הקולנועיים של הפציעה בשדה הקרב מתווכים בדיון בשאלת הזהות הגברית הנטועה באמונה בשלמות האנטומית של הגוף הגברי, במלאותה ובריפיותה של מעטפת הגוף ובפנטזיה על עמידותו הפיזית של הגוף.

בעשורים האחרונים נרמזה חדשה של הצגת הפצע בגוף הלוחם וחשיפת גופות חללי המלחמה החליפה את הנורמות הקולנועיות של הסתרת גוף הפצוע בשדה הקרב. קו פרשת מים בהיסטוריה של הצגת הפצע הקרבי היו סרטי קולנוע אמריקניים על מלחמת וייטנאם שהופקו לאחר המלחמה. מאז הופיעו על המסך סרטי מלחמה רבים שכוללים סצינות קרב כדוגמת 300 (זאק סניידר, 2007), *Redacted* (בריאן דה פלמה, 2007), פלאנדר (ברונו דומון, 2007), בלאק הוק דאון (רידלי סקוט, 2001), להציל את טוראי ראיין (סטיבן ספילברג, 1998) והקו-האדום (טרנס מאליק, 1998), המציגים לראווה את גוף הלוחם הפצוע. תופעה זו נוכחת גם בקולנוע הישראלי מן העשור האחרון, בסרטים כמו ואלס עם באשיר (ארי פולמן, 2008), בופור (יוסי סידר, 2007) וכיפור (עמוס גיתאי, 2000). אך השינוי ניכר כבר בסרטים משנות השמונים כמו לא שם זין (שמואל אימברמן, 1987), בצילו של הלם קרב (יואל שרון, 1985) ורסיסים (יוסי זומר, 1989), הכוללים סצינות על אירוע הפציעה ומציגים את גופו המרוטש של הפצוע ואת גופות ההרוגים.

הפצע מייצר בתודעת הלוחם הפצוע והעדים לפציעה תווח תודעתי שבו סיפור הפציעה של היחיד מאפיל על אירועי המלחמה ההיסטוריים. בפעולת הסגירה של הפצע באמצעות תפר כירורגי קיימת אנלוגיה עם מושג ה'סוטורה' (Sutura) בתיאוריה של הקולנוע. 'סוטורה' הוא מונח המציין את החלקת הפערים בין רצף קולנועי (shot) אחד לבא אחריו. למעשה זו מילה לטינית שמוכנה 'תפר'. אולם בעוד ה'סוטורה' הקולנועית מתפקדת ביעילות ומעלימה מתודעת הצופה את ה'קאט' הקולנועי, הפצע והצלוקת שנותרת בגוף מהווים מכוות זיכרון שממשיכה להתקיים בתודעת הפצוע ובתודעת העדים לפציעה, ומשמרת את הקרע במציאות בין מה שקדם לפציעה ובין מה שמתקיים לאחריה.

הדיון במופע הפצע הקרבי בסרטי מלחמה מחייב לעסוק בתשתית המיתו־היסטורית של פירוק הגוף הגברי ואולי אף להתמודד עם השאלה שהפנה אינשטיין לפרויד: "Why War?" אולם ספק אם דיון זה יבהיר את מקור המלחמה. במקרה הטוב הוא יטיל אור על נבוכותיו של הלוחם הפצוע ויצביע על הקושי לתפוס את חומריותו ואת פגיעותו של הגוף במרחב האלימות המוחלטת – שדה הקרב. המאמר יעסוק בהיבטים שונים של הפציעה ושל הפצע בשדה הקרב, ובתמורות המתחוללות בתודעת הפצוע בעקבות הטראומה, בין שזו הייתה פגיעה בגופו ובין שהוא היה עד לפגיעה בגופו של לוחם מכל צד שהוא, חבר לנשק או אויב. הדיון יתרחב גם לשאלות נוספות סביב הקרב והמלחמה, דוגמת תפקוד הדימוי הנשי בהכניית זהות הלוחם במטרה לנסות להכין כיצד גברים צעירים מגיעים לנכונות להפקיר את גופם לפציעה ואף להרג.

סרטים ישראלים שנעשו טרם מלחמת ששת הימים וכללו סצינות קרב, כמו גבעה 24 לא עונה (תורולד דיקינסון, 1954) ועמוד האש (לארי פריש, 1959), העלימו את תוצאות הלחימה כאשר ברוב המקרים גוף הפצוע נשאר מחוץ לפריים. כך לדוגמה הסרט עמוד האש נפתח במשלט, מוצב צבאי של 1948. בשעת בוקר מוקדמת ניצב חייל מול שבר ראי ומתגלח. טנקים מצריים פותחים בהפגזה על המשלט. מכשיר הגילוח שמתעופף ונוחת על שברי הבניין מספר סיפור שאין רואים על המסך – הלוחם נפגע פגיעה ישירה ואפשר רק לדמיין מה נותר מגופו. בסרטי מלחמה מתקופה זו גוף הלוחם שנפצע או שנהרג אינו מופיע בצילום מקרוב והחללים, כמו בסרט האמריקני סיפורו של ג'י איי ג'ו (ויליאם ולמן, 1945), נדמים לחיילים שנרדמו על משמרתם ובעוד רגע יתעוררו ויצטרפו אל חבריהם החיים. הגוף שבמהלך הקרב הופך לגוש בשר מדמם מוסווה בדרכים שונות מעיני הצופים ושדה הקרב, בית המטבחיים של המאה העשרים, זוכה אפוא לאיפור כבד טרם ההסרטה. תהליך ההסוואה נעשה באמצעות כוראוגרפיה קולנועית של תנועת רכב / תנועת לוחמים / תנועת הפריים הקולנועי,⁴ שמסיחה את הדעת מן הרושם שפצוע או הרוג עלול להותיר בצופה. כך לדוגמה הסרט כל ממזר מלך (אורי זוהר, 1968) על מלחמת ששת הימים, כולל סצינות של קרבות שריון בין הצבא המצרי לצה"ל במדבר סיני: פירוטכניקה צבעונית, קולות ירי ונפץ של שדה הקרב, תנועת רכב קרבי משוריין וכוחות חי"ר

4 במכתבו של אינשטיין לפרויד ביולי 1932, הפותח את חליפת המכתבים המפורסמת, הוא שואל כיצד במלחמה מצליחים 'לעורר בגברים התלהבות פראית עד כדי הקרבת חייהם עצמם'. אינשטיין מכנה את המצב הנפשי בשדה הקרב 'פסיכוזה קולקטיבית' ובעיניו זו חידה שרק מומחה לחקר האינסטינקטים יוכל לפתור. במכתב התשובה שלו, פרויד מייחס את הנכונות לצאת לקרב לתוקפנות וליצר ההרס הקיימים בכל אדם. אולם הוא עצמו מתייחס להסבר באירוניה בעת שהוא מכנה אותו בשם 'מיתולוגיה של אינסטינקטים' ועובר לדבר על דחף המוות המכתיב את ההתנהגות האנושית. Otto Nathan and Heinz Norden (eds.), *Einstein on Peace*, New York 1960, pp. 186-203

5 Paul Virilio, *War and Cinema*, London and New York 1989, p. 24 ויריליו מדבר על אפקט של תנועה מועצמת המשלבת ביצועים של כלי נשק עם ביצועים של הכלים המתקשרים את הקרב – פועלתם הו זמנית מסלפת את מראה המלחמה.

מסתערים בשילוב של תנועת מצלמה אינטנסיבית ועריכה דינמית, מתעתעים בתחושת הממשות ומרדימים את כושר השיפוט של הצופה, כך שלצד ריגוש חזק הצפייה גורמת לתחושה של ריחוק אסתטי. התוצאה היא שוויון נפש מסוים לגבי הידיעה על תוצאות הלחימה: פצועים כרותי אברים וגופות של גברים צעירים. קולנוע מסוג זה מסלף את מראה הלחימה ותוצאותיה על ידי יצירת שפה לא מוכרת של תקשורת בין גופות הרוגים ובין כלי מלחמה בתיווכו של 'הפצע כנקודת התמוטטות בין פנים ובין חוץ'.⁶ הפצע עצמו מהווה מעין תקשורת בין גופות נפגעים המוטלות כך שפצע נוגע בפצע. הדבר בא לידי ביטוי מחודד בסרט כל ממזר מלך, בסצינת קרב פנים אל פנים בין לוחמי חי"ר ישראלים למצרים: חיילי ישראלי שנהרג נופל על גופו של הרוג מצרי ושתי הגופות משולבות דרך פצע לא נראה, המוסר לצופה את הבשורה הרעה – מותו של לוחם בשדה הקרב. אך הפצע עצמו אינו נראה. במודע או לא במודע, הסרט שואב מסצינה בסרט אמריקני על מלחמת העולם הראשונה, במערב אין כל חדש (לואיס מיילסטון, 1930). בעת הפגזה כבדה שני חיילים משני הצדדים הלוחמים, גרמני וצרפתי, מוצאים מחסה באותה שוחה שיצר פגז שהתפוצץ. החייל הגרמני פוצע את הצרפתי בכידון ושניהם מבלים את שארית הלילה בשוחה עד למותו של הפצוע הצרפתי. בסצינה זו הפצע אינו נראה אך הוא נוכח בין שני הלוחמים כסוג של תקשורת, ובתודעת הצופה כבשורה רעה. כמו הכוראוגרפיה הקולנועית, גם פצע המקשר בין שני לוחמים שלא אמורים להימצא בכפיפה אחת, מעלים מן הצופה את הזוועה של הגוף הפצוע והמרוטש.

בשנות השמונים התרחש, כאמור, שינוי ביחס לנראות הקולנועית של הפצע ושל גופת הלוחם. בדומה לסרט האמריקני *Redacted*, המסתיים במונטז' ארוך של גופות חללי מלחמת עיראק, סרטים ישראליים עם סצינות קרב, כמו זעם ותהילה (אבי נשר, 1984), לא שם זין, בצילולו של הלם קרב, רסיסים ועונת הדובדבנים (חיים בוזגלו, 1991), וכן כיפור, בופור, וואלס עם באשיר אשר צוינו בפתח המאמר, מציגים את הפצע ואת גופות החללים. כמה מסרטים אלה אף מציגים מערכת יחסים בין לוחם לאישה תוך התייחסות לפצע ולחללי המלחמה. הסרט לא שם זין הוא ייחודי מבחינה זו, משום הפצע הפעור בדופן הבטן של הלוחם והמבט הנשי המופנה אל הפצע. המבט הופך את גוף הלוחם הפצוע למרחב לימינלי, 'אזור "הבין לבין" המכיל בתוכו מומנט של הפתעה או הפרעה, הממוקם על הציר של הנתפס והלא נתפס בקו גבול בין הצבאי לאזרחי, בין גבריות לנשיות'.⁷ כמו הפצע שמהווה פתח חדש בגוף ומוליך אל תוכה של החומריות ואל תחושת הגוף הממשי, כך בתודעה נוצרת זיקה למצב של בזות, לסכנה של הפיכת הגוף החי לגופה דוממת. בלשונה של ג'וליה קריסטבה:

Mark Seltzer, 'Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere', *October*, No. 80 6
(Spring 1997), p. 15

Anat Zanger, 'Women, Border and Camera: Israeli Feminine Framing of the War', *Feminist 7*
Media Studies, Vol. 5, No. 3 (2005), p. 349

פצע עם דם ומוגלה [...] אינו מסמן מוות. [...] הפרשות וגופות מנכחות את מה שתמיד הורפים הצדה כדי לחיות. נוזלי הגוף, ההפרשות, הצואה הם [כל] מה שהחיים מציבים בתחום המוות. אם הצואה מסמנת את הצד שמעבר לגבול, [...] הגופה שהיא המחליאה מכל ההפרשות מהווה גבול החונק את הכול. [...] הגופה היא הכוזת האולטימטיבית, מוות המזהם את החיים.⁸

מבחינת תודעת הלוחם, הפצע הקרבי הוא לעולם אזור הסף בין חיים למוות וכל מי שמתנסה בפציעה תודעתו מוחתמת בסכנה של הפיכתו לבזות, וזכר הסכנה הזאת לא ירפה ממנו כל חייו.

קאז'ה סילברמן טוענת במחקרה על הסובייקטיביות הגברית, כי הפציעה בשדה הקרב מעוררת בלוחם פחדים סידור בגלל האסוציאציה של הפצע עם גוף האישה שבו חסר אבר המין הגברי, אשר אותו היא מכנה 'הפצע הנשי', ובמקומו קיים פתח בשרני המוליך אל תוך הגוף, שמקושר בתודעת הלוחם עם הפצע בגופו ומלבה אצלו פחדים סידור.⁹ בניגוד לעמדתה, אני מבקש לטעון כי בסרטים אלה הפצע המסיבי, הקרע בגוף, מהווה בתודעת הגבר הלוחם חיקוי של 'פצע' הלידה בגוף האישה: פציעה מסיבית בשדה הקרב כתוצאה מפיצוץ רימון, פגז, פצצה, מטען חבלה או צרור מקלע, מוטבעת בתודעה כמעין מופע לידה. הלידה מתאפיינת בדימום רב, כמראה של בשר מרוטש ובהופעת מסה מכוסה דם המגיחה מתוך פתח גדול הנפער בגוף האישה. ראוי לציין כי עד לתחילת המאה העשרים והתפתחות תחום המיילדות ברפואה, כל לידה הייתה כרוכה בסכנת מוות עבור היולדת ופעמים רבות אף הסתיימה במוות היולדת – ברוב המקרים כתוצאה מדימום מן הרחם.¹⁰ לטענת אנה צינג, 'נשים מדממות מסמנות בעת ובעונה אחת את הקורבן ואת התוקפן; הלידה היא רגע שבורא את הנשים כפגיעות ביותר אך גם כמסוכנות ביותר'.¹¹ הלידה

8 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, pp. 3-4 (להלן: קריסטבה, כוחות).

9 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York and London 1992, pp. 62-63

10 Ervine Loudon, *Death in Childbirth: an International Study of Maternal Care and Maternal Mortality 1800-1950*, Oxford 1992, p. 164 (להלן: לוארדון, מוות). מוות בלידה היה שכיח יחסית גם באירופה עד לתחילת המאה העשרים. סיבות המוות היו קרחת היולדות, דימום מן הרחם ורעלת ההריון (שם, עמ' 6). המוות מדימום מסיבי עלול להתרחש במהלך הלידה ולאחריה בשלב היפרדות השלייה מן הרחם. 'דימום היה אחת הסיבות העיקריות למוות בלידה [...] עד מלחמת העולם השנייה. [...] מקרים של דימום לאחר הלידה היו במספר כפול מאלה של לפני הלידה, ובסך הכל אירועי דימום משני הסוגים היו שכיחים מאוד' (שם, עמ' 102). במערב, שכיחות הדימום בלידה הגיעה עד לשיעור של חמישה אחוזים מן הלידות. ואילו שיעור מקרי המוות בגלל כל הסיבות יחד הגיע לחמישים מקרי מוות על כל 10,000 לידות. במאה השבע-עשרה היה שיעור מקרי המוות בלידה גדול פי שלושה עד ארבעה.

11 Anna Lowenhaupt Tsing, *In the Realm of the Diamond Queen*, Princeton and New Jersey 1993, p. 185 (להלן: צינג, ממלכה).

בבית הייתה אירוע דרמטי וטראומטי. הזיכרון הקולקטיבי של האירוע השגרתי היה רווי דימויים של דם וסכנה לחיים גם של היולדת וגם של הרך הנולד. 'הלידה הייתה האירוע היחיד שנשתיים במוות בלי שקדמה לו מחלה [...]'. זו תמיד הייתה טרגדיה. כשאירע מוות בלידה, הוא תמיד היה מהיר, לא צפוי וגרם לשבר פתאומי וברוטלי במשפחה.¹² הדימוי של מוות מהיר וברוטלי המלווה דימום, מחזק את טענתי על קיומה של זיקה תודעתית בין הלידה לבין הפציעה בקרב. מופע הלידה כפי שהוטבע בזיכרון הקולקטיבי של הגברים במשך דורות רבים, מהדהד בתודעה הגברית עם פציעה בקרב – לוחם המוטל מרוטש בשדה הקרב עם קרביים שפוכים, מגואל בדם ונאנק מכאבים בדומה לאישה עם צירי לידה, מבצע בבלי דעת 'פרטומימיזיס' (Partumimesis), כלומר חיקוי של המופע הייחודי לאישה – מופע הלידה. המילה Partum בלטינית פירושה לידה, אך מובנה כולל גם את היפרדות הוולד מגוף האם היולדת. אני מציע לקרוא כך לייצוג מצבו הגופני של הפצוע ברגע זה, שכן ייחוס מונח זה לפציעה בשדה הקרב יסייע לנו להבין את תהליך ההיפרדות הנפשית של הלוחם מקבוצת הייחוס שלו, קרי הצבא ואף המדינה, בעקבות פציעה מסיבית בקרב.

ייצוג קולנועי של פציעה מסיבית כפרטומימיזיס מופיע בעוצמה בסרט להציל את טוראי ראיין בסצינת הנחיתה ב'חוף אומהה', במהלך הפלישה של בעלות הברית לנורמנדי במלחמת העולם השנייה. בסרט נראה לוחם שנפגע מוטל על גבו, בטנו קרועה, מעיו שפוכים והוא זועק, 'אמא! אמא!' הקרב ממשיך לגעוש, אך הפריים הקולנועי משתהה על הפצוע הגוסס בסצינה המזכירה אישה בלידה. בסרט האמריקני בלאק הוק דאון, המתאר את ההתערבות הצבאית של ארצות הברית במוגדישו (בירת סומליה) בשנת 2001, קיימת סצינה של טיפול בפצוע עם דימום רב מעורק הירך. לנוכח הסכנה של מוות מאיבוד דם, מחליט הרופא לבצע התערבות הרואית: לחדור דרך הבטן על מנת לחשוף את עורק הירך המדמם ולחסום אותו באמצעות מצבת עורקים. בגלל נפילת לחץ הדם נמנע הרופא מלתת לפצוע מורפיום, ובמקום זאת מנחה שני חיילים לאחוז בו על מנת שלא יזוז במהלך ניתוח ללא הרדמה וללא משככי כאבים. בעת ביצוע הניתוח באזור המפשעה, פורץ דם רב מן העורק, הפצוע זועק מכאב והחיילים אווזים בו כמו ביולדת שמתוללת מצירי לידה. הסצינה מועמדת ומצולמת כפי שנראתה סצינת לידה בתקופה שבה טרם היו בשימוש משככי כאבים. בסופו של דבר הפצוע מת כתוצאה מאיבוד דם, בדומה לגורלן של נשים יולדות רבות טרם התפתחות המיילדות והכירורגיה המודרנית.

גוף האישה יוצג מאז ומעולם בהקשר של הריון ושל לידה בספרי מיילדות בצורה מניפולטיבית, כגוף מנותח ופתוח בציוור ובפיסול אנטומיים.¹³ במילים אחרות, הבניית גוף האישה משועבדת לתפיסה של גוף פתוח ופרוץ שבתוכו נמצא עובר במנחים ובשליבים

12 לווארון, מוות, עמ' 164.

13 Karen Newman, *Fetal Positions*, Stanford, California 1996, p. 88

שונים של גדילה או של לידה. הגוף הפתוח והפרוץ של הפצוע בקרב עולה בקנה אחד עם שושלת הייצוג של גוף האישה ומעורר את האסוציאציה של הגוף הפתוח בלידה. בסרט לא שם זין, פצעו של הלוחם מצוי במרכז הבטן ואפשר להתייחס אליו כפרטומימיזיס. הסיפור של לא שם זין עוסק במערכת היחסים של רפי, לוחם ביחידה קרבית, עם אהובתו נירה ובפרידתם המתרחשת ביוזמתו של רפי, בעקבות פציעתו בקרב. במוקד העלילה והייצוג החזותי של הסרט נוכחים הפציעה ותוצאותיה, הפצע בבטנו ותהליך הפרידה מחברתו. הסמיכות בעלילה בין הפציעה והאשפוז לבין יחסיו עם בת זוגו מאפשרת לבחון את תהליך היפרדות הגיבור מן האמונה בעולם הערכים של הסדר הקיים כפועל יוצא של הפציעה בקרב.

רפי הוא פצוע המשותק בפלג גופו התחתון ומרותק לכיסא גלגלים – אייקון מוכר של נכה מלחמה. החרדה של רפי מפני בת זוגו נירה מתפתחת לאחר הפציעה ובאה לידי ביטוי לראשונה בחילופי דברים קשים ביניהם בשעה שנירה מגיעה לביקור במחלקת שיקום בה הוא מאושפז. הסצינה מתרחשת באולם הפיזיותרפיה, על רקע מכשירי השיקום. רפי אומר לה: 'תגידי, אתה נכה, מסכן, ואני מרחמת עליך'. היא מהססת והוא ממשיך ללחוץ: 'את לא מסוגלת להגיד את המילה "נכה"?' הוא בכיסא הגלגלים, היא נוגעת בפניו: 'אני אוהבת אותך כמו קודם', והוא עונה: 'נגעתי במוות... הוא תפס אותי בביצים... והיא מנסה לרכך: 'אני רוצה אותך כמו שאתה...'. הוא משתלח: 'את יודעת איך זה יהיה מעכשיו? תרימי לי קצת את הרגליים... עכשיו תשכבי עלי...'. כשהיא מתחננת ואומרת שבכל זאת הם יכולים להינשא וללדת ילדים, הוא רוטן: 'אני מוכן, אולי, להתחתן עם אישה שתכיר אותי כמו שאני... חצי מת... והיא לא מוותרת: 'אני באמת אוהבת אותך...'. הוא נעשה תוקפני יותר: 'אני לא יכול לראות את המבטים שלך... אני לא סובל את הבריאות שלך... אני לא יכול לראות את הרגליים שלך! ועובר לצעקות: 'תצאי לי מהחיים שלי! היא ניצבת מולו לוחשת בחזרה: 'אתה נכה... אתה נכה...'. היא מרימה את הקול: 'נכה! נכה! היא ניצבת קפואה במקומה באולם הפיזיותרפיה מול המכשירים שלעולם לא ישיבו לאהוב לבה את שלמות גופו. רפי מסתלק בתנופה על כיסא הגלגלים, נתקל במגש תרופות והופך את הבקבוקים, נעצר מול קבוצה של נכים ומתפרץ בזעם: 'זונות! כולן זונות! אני אומר לך... רק תזיין אותן... תעשה להן ילד... אם אין לך זין היא לא תשים עליך, מקסימום תרחם עליך [...]. ובפרפרזה סרקסטית על ה'קוגיטו', הופך הזעם לזעקה: 'אם אתה מזיין סימן שאתה קיים!' אולם אין זה פחד סירוס; האימה היא דיפוזית יותר ונובעת מזעזוע עמוק לנוכח הפגיעה בגוף. תודעת הלוחם הפצוע היא אם כן תודעה של אי ודאות, של חוסר ביטחון בקיומו הפיזי. בניגוד לתפיסה המקובלת על שלמותו של גוף הגבר וסגירותו, השונות מן ההיפתחות של גוף האישה, הפצע שנפער בבטנו מזעזע את אמונתו בחוסנו של הגוף הגברי והוא נחשף לפתע לחומריות של גופו ולפגיעותו, קרי לתכונות המיוחסות בתרבות לגוף אישה.

הקרב הותיר בגופו של רפי שתי פגיעות המקרבות אותו לזהות הנשית: פצע עמוק בכטנו החודר עד לחוט השדרה וגורם למצב של פרפליגיה (שיתוק בפלג הגוף התחתון) וכתוצאה מכך גם אין אונות. שתי פגיעות אלה מעצבות מחדש את תפיסתו העצמית של רפי, המועתקת למעין שטח הפקר מגדרי. התסכול הגופני והסקסואלי, יחד עם החרדה העמוקה, מביאים לפירוק הקשר עם חברתו. לצד אבחנתה של מיכל פרידמן כי בסרטי מלחמה ישראלים נוטה הלוחם לסגת אל חיק החבורה ההומו־ארוטית ברגעי משבר,¹⁴ אפשר להבחין אצל גיבור לא שם זין שנסוג בשלב ראשון לחיק החבורה הגברית, כי עד מהרה הוא מתרחק ממנה. בכך הוא כמו מצהיר: אני כבר לא גבר, אך גם לא אישה. אין בי תשוקה ליחסים עם נשים ואף לא ליחסים עם גברים, רק עם עצמי. שיתוק הגפיים התחתונות, הפגיעה בתפקוד המיני והפצע הפתוח בדופן הבטן משקעים אותו במלנכוליה, בהתנדדות בין קבלה לדחייה של הזהות הגברית, בהזדהות לא מודעת עם מופע הלידה הנשי ובהתכחשות למטפיזיקה של פולחן הנופלים. רפי נישא על גלגל 'החזרה הנצחית' של ניטשה אל התאינות עצמית כפועל יוצא מניסוח ה'קוגיטו' שלו: 'אם אתה מזיין סימן שאתה קיים' – שהיפוכו – 'אם אתה לא מזיין סימן שאתה לא קיים'. הכשל בפענוח הממשות שבה הוא חי מערער את תחושת הביטחון שלו ברציפות הקיום, והתוצאה היא מצב של ניכור. אולם הקרע בין הלוחם הפצוע ובין האישה שאוהבת אותו אינו נובע רק מן הפגיעה ומן הניכור.

בסצינת הפתיחה של הסרט, במסיבה של צעירים ערב הגיוס, אומרת אחת הנערות: 'אני לא מרגישה שהמדינה עשתה בשבילי הרבה שאני חייבת לשרת', ואחד הבחורים עונה לה: 'אני חושב שלגייס נשים זה בזבוז... תישארי בבית... תסרגי משהו! ידידו של רפי, ובהמשך חבר לנשק ביחידה הקרבית, אומר שנשים אינן רצויות בצבא ועדיף שלא יגייסו אותן כלל. בחילופי הדברים אפשר להבחין בהתנגדות הגברית ובחרדה מפני האפשרות של השתתפות אישה בלחימה. תגובה דומה אפשר לראות בסצינת הסיום של הסרט מטאל ג'קאט (סטנלי קובריק, 1986), בקרב בין לוחמי המרינס לצלף הווייטנמי. עם ההשתלטות לוחמי המרינס על הצלף מתברר להם כי הייתה זו אישה שפגעה וקטלה את חבריהם לנשק. מרגע שאישה לוחמת היא זו שפוצעת גברים לוחמים ומקיזה את דמם, מופע הווסת הנשי כאלמנט של בזות מושלך אל העולם הגברי של שדה הקרב. בסיום הקרב גוף הלוחמת הווייטנמית מנוקב בכדורים והיא מדממת למוות. סכנת הזכות מועצמת גם בגלל היותה אישה וגם כחלל מלחמה, וזו אופפת את הלוחמים כמו אדרת מוות. הקירבה הפיזית במקרה זה, יחד עם הזיקה התודעתית הקיימת תמיד, כטענתה של קריסטבה,¹⁵ בין הדימום הנשי ובין גוף גברי פצוע או הרוג, יוצרות בלוחמים חרדה מפני הזכות המרחפת תמיד

Régine-Mihal Friedman, 'Between Silence and Abjection: The Film Medium and the Israeli War Widow', *Filmhistoria*, Vol. 3, No. 1-2 (1993), p. 10

15 קריסטבה, כוחות, עמ' 55.



רפי, גיבור לא שם זין (שמואל אימברמן, 1987), בשנייה שהצורר פוצע אותו בבטנו וגורם לשיתוק בפלג גופו התחתון
(באדיבות שמואל אימברמן)

מעל שדה הקרב כמו עיט על פגרים. האישה המדממת מעוררת בגברים אימה, שכן היא מהווה איתות על הסכנה האורבת להם להפוך בעצמם לבזות, כלומר לחללי מלחמה. לאחר הפתיחה המתמקדת בשאלת גיוס נשים לצבא, הסצינה העוקבת מתרחשת בשטח גבעות בעונת האביב. הכול ירוק ושיחי חרציות שגובהן כקומת אדם צובעות את המרחב בצהוב עז, כמו בציור של ואן גוך. בחסות מסתור הצמחייה נעה יחידת צנחנים אל עבר היעד: קבר שיח' שכיפתו הלבנה מזדקרת ומתבצרים בו לוחמים פלשתינים. רפי מתרום ראשון להסתער, קנה רובה מגיח מפתח המבנה, נשמע צרור ורפי נפגע, גופו מתקשת לאחור והוא צונח על גבו. ידיו מגואלות בדם השותת מן הפצע והן מאומצות אל בטנו כמו אישה בלידה. בעוד הלוחמים מסתערים, החובשים מטפלים בפצוע ומעלים אותו באלונקה למסוק. כאן נמצא רגע ההיתלשות, תלישתו של הגוף מתוך מעגלי הייצוג הסיפורי-חזותי-קולנועי והצגתו כחומר בשר ודם. ובלשונה של אורלי לובין: 'הנוכחות החומרית, זו ש"מציצה" מבעד לייצוג המנסה להעלימה, ניכרת ברגעי האלימות (אם כי לא רק בהם) בעוצמה, בוודאות, בנחרצות, בעקשנות. [...] הנוכחות הזו ניכרת במיוחד באותם רגעים או אימאז'ים שבהם הגוף מופיע כנתון לאלימות: מת, מוכה, פצוע'.¹⁶ מכאן ואילך הגוף החומרי של רפי ממקד את נפתולי העלילה ואורג סביב עצמו איקונוגרפיה של בזות שאינה מאפשרת 'לאסתטי' להעלים את הכאב והמוות מאחורי קומפוזיציה וסדר'.¹⁷ בסצינה העוקבת מוטל רפי חסר הכרה על מיטה במחלקה כירורגית בבית חולים. המשכו של הסרט מגולל בסדרת פלאשבקים את סיפור השירות הצבאי של רפי ביחידה הקרבית ואת התדרדרות יחסיו עם חברתו נירה. מרגע הפציעה החברה שותפה לסבלו, אך היא גם קורבן למצב הפוסט-טראומטי אשר הולך וכובש אותו. רגע הפציעה הוא שיא דרמטי שממנו משתרשת העלילה, אך קודם לו סיפור הכשרתו של רפי במסגרת הפדגוגיה הצבאית לספיגת האלימות הטוטלית וכתוצאה מכך – להפגנת החומריות והפגיעות של גופו. רז יוסף מאפיין את הפדגוגיה הצבאית בסרטי צבא ומלחמה ישראלים משנות השבעים והשמונים כמנגנון של מזוכיזם גברי. לדעתו,

סרטים אלה עסוקים בכפייתיות בהבניית הגוף הגברי של הלוחם, בבחינת עמידותו וכושרו לבצע משימות לאומיות ובסילוק האלמנטים ה'נשיים' המאיימים על שלמותו. [...] הפנטזיה המזוכיסטית היא בעלת תפקיד חשוב בכינון גוף החייל כחסין וכעמיד, גוף הממוקם בעמדת כאב והשפלה, הן על ידי המפקדים והן על ידי החייל עצמו. החייל לא בהכרח מפיק הנאה מזוכיסטית מן הסבל ומהייסורים הגופניים, אך ללא ספק, במהלך הזמן, לומד להפיק מהם עונג.¹⁸

16 אורלי לובין, 'גבולות האלימות: גבולות הגוף', תיאוריה וביקורת, כרך 18 (אביב 2001), עמ' 116.

17 שם, עמ' 125.

18 רז יוסף, 'הגוף הצבאי: מזוכיזם גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי', תיאוריה וביקורת, כרך

לפי השקפתו של יוסף, הסרטים ממחישים שתי צורות חתרנות נגד הסדר הפטריארכלי: האחת, כאשר הלוחם מתמכר לעינוי ולסבל לא לשם הגנה על המולדת אלא למען עינוג מיני הומו-ארוטי, והשנייה כאשר הלוחם מאמץ עמדה מזוכיסטית המכוננת תשוקה מינית בין גברים, ועל ידי כך מחבל בציווי הלאומי ליחסים הטרוסקסואלים ולהעמדת צאצאים. אני מבקש לטעון כי לצד ביטויי המזוכיזם הגברי, ישנו בייצוג הקולנועי של גוף הלוחם הפצוע ביטוי ל'רצון למות', לבניית נכונות הלוחם להיפגע ואף להיהרג. הפדגוגיה הצבאית משיגה מטרה זו בעת שנעשה שימוש בדחפים הביולוגיים של ההבשלה המינית-גברית תוך ניתובם לצרכים של מכוונת המלחמה של המדינה. הפדגוגיה הצבאית היא שיטת חינוך המיוסדת על אימון גופני מאומץ ומסכת טרטורים שמטרתם להכשיר את המגויס להיות מסוגל להילחם ולהרוג, אך גם להיפגע ואף להיהרג בקרב. בסרט לא שם זין הסבל הגופני והעינוי הנפשי הם מנת חלקו של רפי במהלך הטירונות. הוא משתתף באימונים מפרכים, נושא אלונקות עם 'פצועים', מתרגל ירי במטווח וכל זאת 'על חשבון השינה'. במכתבים לחברתו נירה הוא מספר בקולו: 'ארבעים ק"מ מסע אלונקות... הכתף כבר קרועה... אתה הרוס... עייף עד מוות, כבר לא שולט ברגליים... אתה מת לישון... רצים ויורים... זוחלים ויורים... אתה נרדם בעמידה ויורה...'. חוקר הפדגוגיה הצבאית קלאוס תוולייט רואה באימונים המפרכים ובטרטורים שיטה המכוונת לגרום לגוף להיות מכור לכאב ולסבל הנתפסים כסוג של עונג. לטענתו, המטרה אינה רק לחשל את הגוף או להגביר את הסיבולת שלו אלא גם לגרום לו להשתולל מכאב, להגיע לאורגזמה של כאב. כל זאת על מנת להכשיר את גוף הלוחם ואת תודעתו לשאת כאב וסבל במהלך הקרב ואף לפתח תשוקה לספוג חבלה גופנית בשדה הקרב.¹⁹ 'הסבל, העוני, המחסור הם בית הספר הטוב ביותר לחייל', כך אמר נפוליאון.²⁰ בסרט מטאל ג'קט, סצינת המכות שחוטף הטירון פייל מידיהם של הטירונים הזועמים על 'התרגול הנוסף' שקיבלו בגללו מדגימה זאת יפה. בסיום פרק הטירונות מוכיח הטירון המושפל והמטורטר, הלכה למעשה, כי הפנים את המשנה הצבאית: ביום סיום הטירונות הוא יורה במדריך שהתעלל בו והורג אותו, ומיד יורה לעצמו כדור בלוע. על סמך התבוננות בסרטי האימון הקרבי כמו אלה שהוזכרו וכן מסע אלונקות, קצין וג'נטלמן (טיילור הקפורד, 1982) ואחד משלנו (אורי ברבש, 1989), אני טוען כי הפדגוגיה הצבאית נועדה להשיג שתי מטרות: הראשונה היא לאמן את החייל להרוג את האויב, והשנייה היא לטפח בלוחם נכונות להיפגע ואף להיהרג בקרב. המטרה השנייה מושגת, כאמור, באמצעות מסכת הטרטורים. בסרט Z32 (אבי מוגרבי, 2008) לוחם מתאר ביחידת עילית את האימון הקרבי במילים אלה: '99 אחוז השפלות וטרטורים ואחוז אחד שדאות'. ובלשונו של לב טולסטוי, מחבר האפוס מלחמה ושלום:

18 (אביב 2001), עמ' 19.

Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, Minneapolis 1989, p. 147 19

נפוליאון I, בתוך: יהודה ואלך (עורך), אמרות המלחמה, תל-אביב 1991, עמ' 111. 20

כאשר אנו רואים חיילים במדים אוחזים ברובים ועומדים דום, או נעים ופועלים כאיש אחד בתיאום מושלם – רצים, קופצים, יורים, צועקים וכו', [אנו יודעים כי אין אפשרות] להוציא מאדם את האנושי שבו ולהוריד אותו לדרגת מכונה בלי לענות אותו תחילה; והעינוי חייב להתבצע לא באופן פשוט אלא באופן המשוכלל והאכזרי ביותר – חייבים לענות ולהונות אותו בעת ובעונה אחת.²¹

קל יותר לאמן טירונים במקצועות שדאות ולחימה, לאמן את הלוחם להרוג את האויב, מאשר לאמן אותו להיות נכון לספוג פגיעה ולהיפצע. למטרה זו נועדו הטרטורים והעינויים המהווים נרדף חיוני במערך הפדגוגיה הצבאית.

אפשר לדרג באופן הייררכי את מגוון דרכי הפגיעה והמוות בשדה הקרב על פי צורת הפגיעה בגוף ותחושת הזוועה שמראה הגוף המפורק מעורר בצופה. חבלה גופנית בקרב היא לרוב תוצאת מעופו של חפץ חד בעל מסה – חץ, פגיון, גרזן, סכין, רומח, חנית, חרב, כידון, קליע, שברי חומר או רסיס – החודר דרך העור בתנופה עצומה ובמהלך החדירה מרסק אברים פנימיים. הימצאות הלוחם בתוך שטח הסכנה, באזור שבו הוא צפוי לחבלה גופנית, מתאפשרת הודות לנכונות הנפשית להיפגע ואף לוותר על חייו. מסגרת האימונים של החייל הקרבי מהווה חזרה אינסופית על תרגולות, ובמובן זה החזרה בתרגולות מטרימה את המצב הפוסט-טראומטי המתאפיין אף הוא בחזרתיות כפייתית אל רגע הטרומה. מסכת האימונים והטרטורים מטעינה את הגוף במינונים שונים של סבל וכאב, עד אשר כל שטח העור נעשה רגיש בצורה קיצונית. לדעת תולייט נוצר בדרך זו טשטוש גבולות בין גוף הלוחם לאלה של חבריו, וכל חניכי בסיס האימונים מגיעים למעין מצב של התמזגות, של הוויה ושל תודעה קבוצתית המהווה את בסיס הלכידות של חבורת הלוחמים. מכאן, מן השינוי הכמו פיזיולוגי שמתחולל במעטפת הגוף, נובעת גם תחושת הסולידריות העצומה בין חיילי אותה יחידה. תולייט טוען עוד כי כל שטח העור מסגל לעצמו תכונות של אזור ארוטוגני. בהקשר הלחימה משמעות הדבר היא נכונות מתמדת של הלוחם להיות נחדר דרך העור. שני כשרים אלה, התשוקה לחדור את גוף האויב דרך העור והנכונות להיחדר דרך העור, מקנים ללוחם את עוצמתו ואת עמידותו בשדה הקרב. הפדגוגיה הצבאית היא, אם כן, פרקטיקה הומו-ארוטית של ליבוי יצרים תוך בלימת מימוש האקט המיני דרך פתחי הגוף הטבעיים וניווט התשוקה לעבר האויב, כדי לבצע חדירה אלימה דרך העור אל תוך הרקמות והאברים הפנימיים שמתחת לעור.

צורת קטילה נוספת בשדה הקרב המעוררת אימה קמאית מפני האישה דווקא היא כריתת אברים ועריפת הראש. בשל כך אולי קטל בעריפה וכריתת אברים אינם מראה שכיח בסצינות קרב בסרטים. סצינות עריפה מופיעות בסרטי אמנויות הלחימה, אך אינן שכיחות

21 לב ניקולייביץ' טולסטוי, 'תזכורת לקצין', בתוך: ראובן מירן (עורך), על הפטריוטיות: מלווה בתזכורת לקצין' ותזכורת לחייל', בנימינה 2008, עמ' 117-118.

בסרטי מלחמה ריאליסטיים. בסרט לא שם זין כריתת האברים באה לידי ביטוי בסצינה במחלקת השיקום, כאשר רפי מצלם תמונות סטילס של חבריו הנכים המשתעשעים עם הפרוטזות שלהם – מניפים אותן, מעבירים אותן מאחד לשני ואף זורקים אותן בחלל החדר. ייתכן כי הצהלה הכללית של הנכים כרותי האברים היא ביטוי של תחושת הקלה על כך שהכריתה הסתיימה רק באובדן גפה ולא בכריתת הראש. בסצינה שבה נירה, חברתו של רפי, באה לביקור במחלקה, שאלת פירוק גוף הלוחם לגורמים מודגשת באמצעות 'גאג' קולנועי: נכה קטוע יד ימין מזמין את נירה להתיישב לצדו על מיטתו, ואז בהתגרות כורך את זרועו עם הפרוטזה סביב כתפיה. כצפוי, היא משמיעה קול גערה, 'תוריד את היד!' הנכה תולש מזרועו את הפרוטזה ומניף אותה באוויר, לקול צחוקם של הנכים. בסצינה אחרת רפי מקבל מתנה מגיסתו – מצלמת סטילס חדשה. רפי מצלם ומדביק את התמונות על קירות החדר בבית אחיו, שבו הוא מתגורר – תמונות של נכים, של גפיים קטועות ושל פרוטזות. בבוקר גיסתו פוגשת בו במטבח ביתם לבושה כותונת של בעלה וירכיה חשופות. היא פונה אל רפי ומבקשת שיצלם אותה. על כך הוא משיב: 'את יודעת שאני מצלם רק מתים ונכים'. ירכיה החשופות ועמדת הפיתוי המודגשת של גיסתו עלולות לעורר ברפי אימה מפני כריתת אברים ומוות בעריפה.

דוגמה נוספת לקשר בין האישה כמושא תשוקה לבין מוות בעריפה של לוחם אפשר לראות בסרט לב אמיץ (מל גיבסון, 1989), בסצינות הפיתוי וההוצאה להורג של הגיבור, וואלאס. מל גיבסון, המגלם את וואלאס, מנהיג המורדים הסקוטים הנלחם במלך האנגלי, הוא המאהב של הנסיכה, בתו של המלך. בן המלך יורש העצר, בעלה של הנסיכה, הוא הומוסקסואל הנרתע מקיום יחסי מין עם אשתו ובשל כך אין להם צאצאים. לאחר שוואלאס נמסר לידי אנשי המלך הוא נדון למוות בעריפה בגרון. בסצינה זו נוצר קישור בין חוסר הפוריות שנכפה על הנסיכה, מצב המעמיד בסכנה את רציפות שושלת המלוכה, לבין כריתת ראשו של הגבר שהביא לתיקון המצב לאחר שביחסייהם החשאיים עיבר את הנסיכה. ההריון מבטיח כי אין עוד סכנה לקטיעת שושלת המלוכה. הוצאה להורג בעריפה באמצעות חפץ שטוח וחד, מאכלת, חרב רחבה או גרון מוכרת מן הפרקטיקה המשפטית של המדינה בביצוע גזר דין מוות. הוצאה להורג בשיטה זו הונהגה בימי המהפכה הצרפתית, בעת שהגילויטינה כרתה עשרות אלפי ראשים. כריתת הראש גורמת למוות מידי, אך בשל קירבתם של עורקי הצוואר אל הלב, פורץ סילון דם מגדם הצוואר ואקט העריפה מלווה תמיד בדימום מסיבי. עריפת ראשים והדימום מן הצוואר שהוטבעו בזיכרון ההיסטורי בהקשר של המהפכה הצרפתית וכינון מדינת הלאום המודרנית, מעלים אסוציאציה של פרקטיקות קדומות של כריתת ראשים של לוחמי אויב והצגתם בפומבי, כפי שהדבר מוכר מן ההיסטוריה והמיתולוגיה של חברות ארכאיות. האנתרופולוג לוק דה הויש למד מיתוסים אפריקניים 'העוקבים' אחר האפוס של כינון המדינה ומאפשרים לנו להבין כיצד החשיבה המיתית מרמינת המרה של פתח גוף טבעי הממוקם נמוך בפתח

גבוה באותו הקשר פיזיולוגי – ההקשר של הווסת.²² על סמך גרסאות שונות של מיתוס כינון הממלכה בחברה האפריקנית שאותה למד, הוא מציע פרשנות על עריפת ראשים בקרב ועל ציד גולגלות, דרך דיון בשאלת פוריות האישה – קרי, היענות לצורך בחידוש שושלת המלוכה:

דם המלחמה ודם הווסת קשורים לאברים ספציפיים בגוף האדם. בסיפור מיתולוגי מסוים, בעת ריקוד הניצחון, צ'יף המלחמה נדאמבו מנופף ראשים מדממים של אויביו שנהרגו בקרב. הלוחם־הגיבור באפוס 'לובה' [שם הנסיכה, אם השושלת] עורף את ראש אויבו נקונגולו. הראש המדמם של נקונגולו ואברי המין המדממים של [המלכה] לובה מבטאים גם ניגוד וגם תואם סמלי של המלחמה והווסת. [...] עדויות משכנעות מצביעות על שחלוף סימבולי בין המלחמה כציד ראשים לבין דימום הווסת.²³

כידוע, דימום וסת הנמשך יותר מן המחזור הרגיל מונע כניסה להריון. בשושלות מלוכה עלול, כתוצאה מכך, להיווצר נתק בשושלת המלוכה, דבר אשר יסכן את קיום הממלכה. ברמת המיתוס, מצב עקרותה של המלכה עקב דימום וסת שאינו נפסק מחייב יציאה למלחמה ועריפת ראשי האויב. דימום הצוואר הכרות של לוחם האויב נחשב על פי המיתוס שווה ערך לדימום הווסת של המלכה ועל כן הוא גם מהווה תחליף שלו. הדימום מן הצוואר הכרות אמור להביא לעצירת הדימום מן הרחם. כך המלכה יכולה להיכנס להריון ושושלת המלוכה אינה עוד בסכנה הכחדה. במיתוס האפריקני, האמונה כי העריפה והווסת הם שווי ערך, מציגה זווית חדשה המחזקת את האבחנה של קריסטבה על הקירבה המיתית בין דם הווסת של האישה כבזות לבין גופת המת כבזות אולטימטיבית. כך גם מסתברות 'התכונות הקוסמיות' של דם הווסת, לגרסתו של דה הויש המאפשר, בדרך של המרה עקובה מדם, לשמור על שלום הממלכה. בסרט *Redacted*, לוחמים אמריקנים מבצעים אונס קבוצתי בנערה עיראקית ורוצחים אותה ואת בני משפחתה. כנקמה על האונס חוטפים לוחמים עיראקים חייל מן היחידה, מוציאים גזר דין מוות וכורתים את ראשו. גם במקרה זה, בשל ההוצאה להורג בעריפה, מודגם הקשר בין כריתת ראשי האויב ובין הפגיעה באישה ובמשפחה, קרי בקשרי השארות ובהמשך השושלת.

בסרט לא שם זין, בסצינת קרב בלילה, עולה אחד הלוחמים על מוקש ונפצע קשה ברגלו. רפי קולט לראשונה כאב וסבל גופני של פצוע בעוד הוא עצמו אינו חווה את כאב הפציעה. קודם לכן, אביו של רפי מסיע אותו לבסיס הצנחנים. הוא מתמוגג מרוב נחת: 'גדלת מהר מדי, בן... הצבא... ועכשיו חברה... לא יכולת לחכות קצת?' האב הגאה בבנו הלוחם הוא גם מייצג הסדר הפטריארכלי שבשמו שולחים את הבנים לשדה הקרב אל פציעתם או אל מותם. הסצינה מתחלפת – לילה, מסוק מנחית לוחמים בשטח בנוי.

Luc De Heusch, *The Drunken King or The Origin of the State*, Bloomington 1982, p. 150 22

רפי קורא בקול מכתב לחברתו: 'אני זוכר את הפגישה הראשונה בקרב עם דם...'. ושוב בסצינה: גשם יורד, רפי עם חוליית לוחמים מתקדמים לעבר בניין. נעליים טובעות בכוכן עמוק. לפתע מתפוצץ מוקש. רגל מרוסקת שחורה ומדממת. הלוחם מתפתל וצורה מכאב. דם שותת מגופו המתעוות מכאב בעת שמחלצים וגוררים אותו. רפי מחוויר. חברו מחבק אותו. בסצינה עוקבת, במסיבת יום הולדת, כולם רוקדים, אך רפי מתבודד, יושב שקוע בכורסה. חברתו מזמינה אותו לרקוד, אך הוא ממלמל: 'לא יכול להוציא את זה מהראש... רגע אחד אתה בן אדם... ורגע אחר-כך קציצת בשר ספוגה דם...'. לראשונה מתוודע רפי אל פגיעותו של הגוף ואל התוצאה האפשרית של השתתפותו בקרב – פגיעה ומוות. בלשונו של ג'אני וטימו: 'הקיום האנושי אינו אלא המעבר בזמן של רצף הדורות ושל "לשלם את המחיר" [...] בעת שאנו מורישים את מקומנו בעולם לצאצאינו [...] מעבר לכך לפאר את הכאב ולקדש את הסבל [...] עלול] רק להמשיך את האלימות שהכאב הוא הביטוי, התוצאה והסיבה שלה'.²⁴ עוד טרם פציעתו רפי מסרב לשתף פעולה עם קידוש הסבל ורואה עין בעין עם וטימו את חוסר המשמעות של הכאב כתוצאה של המלחמה. בסצינה שלאחר הפציעה במחלקה הכירורגית, בדמדומי הכרה, אומר רפי: 'אין לי יותר מה להגיד... הסיפור שלי נגמר... אני גמור... הכל נגמר...'. רפי מוצא את עצמו בנקודת הקצה, בגבול החיים, הנקודה שבה הכאב המתיש הוא חסר פשר ומאותת על קירבתו של המוות קודם זמנו.

בסצינה אחרת, במחלקת שיקום, בחברת לוחמים הנמצאים במצב דומה, קטועי גפיים ומשותקים המסתגלים למצבם החדש וכן מוכנים 'לשלם את המחיר' המופקע שמטילה עליהם המדינה. רפי הוא היחיד שאינו מוכן 'לשלם את המחיר'. הוא נוהג בגסות עם הצוות הרפואי וחברתו. היא באה לבקרו ומביאה ממתקים, מנסה לבדר את הנכים, אך רפי מפנה לה עורף: 'אני יודע מה את מרגישה... כל החרא הזה שאת מרגישה כשאת עומדת על יד סמרטוט...'. בעת שהאחות מחליפה את התחבושת על הפצע בבטנו, רפי אוחז בחוזקה בידה של חברתו ומאלץ אותה לקרב את פניה לפצע הפתוח המלא דם והפרשות: 'תסתכלי! יפה, לא? יפה, הא! נירה פורצת מן החדר לשירותים ומקיא. בכך מיתוסף הקיא שלה אל המוגלה ואל הפצע הפעור, כאילו נועד להשליך את גוף הגבר הפצוע אל המקום הראוי לו – אל תחום המוקצה והבוזי – תחום הבזות. תהליך הכשרת גוף הלוחם למועמד להפוך לבזות, כלומר לגופה, הוא תהליך אשר נמשך לאורך כל תקופת הטירונות בבסיס האימונים הצבאי. הלוחמים שנהרגו בקרב והפכו לחללי מלחמה, הגשימו באופן מלא את המהפך מסובייקט לאובייקט. אצל רפי המצב שונה. הוא נכה המשותק 'רק' בפלג גופו התחתון – מן המותניים ומטה. לפתע נדמה לו כי התחושה חוזרת אליו. בדיקה קצרה של הרופא שוללת את האפשרות. בתגובה נוטל רפי מזרק עם מחט ומחדיר אותו בכוח

פעמים מספר אל שריר הירך, אך אינו חש דבר. הפדגוגיה הצבאית הוכתרה בהצלחה. מחצית גופו נכבשה והפכה למה שהיה אמור לקרות רק לפרקי זמן קצרים, ברגעי האימון הקשה וברגעי הקרב, כלומר להפוך מ'אני' ל'לא אני', מסובייקט לאובייקט הפועל ללא תחושות. היעד הלא מוצהר של הפדגוגיה הצבאית הוא, כאמור, הכשרת הלוחם להיות מוכן להיחדרות דרך העור. 'הכוח המניע את היד המחדירה את הסכין הוא הלא-מודע הקולקטיבי [...] שבו מאוחדים החוויה המינית והמוות האלים הבא מידי אדם. [...] החדירה לגופו של הזולת דרך העור הסגור ולא דרך הפתחים הטבעיים מהווה אקט מיני מושלם'.²⁵ האימון הצבאי מייצר מערכת יחסים הומו-ארוטית, מלבה את ההומוסקסואליות ואוסר על פורקן מיני. הדחף המיני שאינו מגיע לפורקן והעוצמה של הקולקטיב הגברי מתורגמים לתוקפנות ולאלומות שמטרתם לחדור אל תוך גופם של חיילי האויב.

בדירוג אופני הפציעה והמוות בשדה הקרב, ריסוק אברים הוא סוג קטילה נפוץ ביותר אשר היה שכיח בחפירות מלחמת העולם הראשונה, שם רוטשו גופותיהם של גברים צעירים בהתפוצצויות של פגזי תותחים ומוקשים או כתוצאה מקצירתם בצרורות מקלעים. פיסות מעופפות של מתכת לוחטת נתקלות ברקמה חיה – עור, שרירים ועצמות – והופכות את הרקמה לקציצות בשר. תמונת זוועה מעין זאת מוצגת בסרט מילכוד 22 (מייק ניקולס, 1970), שבו מטוס קרב מנמיד טוס והמדהף פוגע, משסף וקורע לגזרים את גופו של חייל המבלה עירום על רפסודה, על חוף הים ליד הבסיס הצבאי. גזרי גופו המדממים מתפזרים לכל עבר ונוחתים על חיילים אחרים הרוחצים בים. בעקבות הארוטיזציה של כל שטח העור, כטענתו של תולייט, התשוקה להיחדר דרך העור הופכת לפנטזיה מענגת ואינה נתפסת כזוועה. לעומת זאת ריסוק הגוף והחצנת הקרביים נתפסים כהרס מוחלט וסופי. למרות זאת, במקרים מסוימים, ביתוק העור ופריצת מעטפת הגוף אצל גברים עשויים להיתפס כמצב רצוי. הדואליות של משיכה ורתיעה מאפיינת את היחס לשני סוגי הפגיעות השכיחות בשדה הקרב המודרני: הדירה של גוף זר לאברים חיוניים או התרסקות תוך פריצת מעטפת הגוף ושפיכת האברים הפנימיים אל מחוץ לגוף.

בסרט המדע הבדיוני הנוסע השמיני (רידלי סקוט, 1979), מפלצת דוממת השוכנת במערה בכוכב בחלל החיצון, מעין דרקון מעמקים שצוות אסטרונאוטים מפלנטת 'ארץ' פוגש, גורמת להתעברותו של אחד מהם. הוולד המפלצתי חורג דרך העור מתוך בטנו של האסטרונאוט תוך ריסוק גופו ופריצת הקרביים וגורם למותו של הגבר המעובר. בניסוחה של ברברה קריד, 'כאן הלידה קיימת רק כפנים אחרות של המוות'.²⁶ ואמנם סצינת הלידה הגברית מעוררת אסוציאציה של פציעה מסיבית בשדה הקרב. יתרה מזאת, המפלצת הבוגרת הנוסעת בחללית לאחר שנולדה מגופו של הגבר, מעוצבת בצורה המזכירה קרביים ושברי עצמות. שרשרת דימויים זו רומזת על מהלך הפוך מזה של ריסוק האברים

25 ג'אד נאמן, 'מחוץ לתחום', קולנוע, חוב' 2 (דצמבר 1978), עמ' 21.

26 קריד, הנשיה-המפלצתי, עמ' 28.

בשדה הקרב. המפלצת מן החלל החיצון מהווה מעין שחזור גוף אנושי שהתרסק ושוחזר מאבריו המרוסקים אך בקונפיגורציה חדשה – זו של מפלצת. הגברים בחללית נאבקים במפלצת החיזרית, אך פעם אחר פעם הקרב מסתיים במוות אלים של אסטרונאוט נוסף. רק האסטרונאוטית, האישה היחידה בחללית, בגילומה של סיגורני ויבר, מצליחה בסופו של דבר לגבור על החיזור. על רקע חוסר האונים של הגברים המעוצבים כסופרמנים, בולט כוחה של הדמות הנשית, שהיא בעלת כוח שקול לזה של המפלצת ואף עולה עליו. בהנחה שסרט המדע הבדיוני הוא אלגוריה על עולם הדימויים הפטריארכלי, נראה כי גם המפלצת החיזרית וגם הדמות הנשית הנאבקת בה מבטאים חרדה גברית מפני פוטנציאל ההרס הגלום לכאורה בנשים. החיזור בסרט הנוסע השמיני מעוצב, כאמור, מחומרים דמויי אברים פנימיים, מעצמות ומשרירים שהתערבלו עד ללא היכר, מעין רסק אברים. הסרט מאותת על קשר סמוי בין ריסוק הגוף הגברי לבין דמות האישה. קישור זה, אשר נראה לכאורה תמוה, עשוי להתבהר מעיון במחקרה של האנתרופולוגית אנה צינג על אופן תפיסת הגוף בשתי קהילות באינדונזיה: קהילה מוסלמית-פטריארכלית וקהילה פוליטיאסטית-מטריארכלית. בקהילה המוסלמית הגבר תופס את עצמו כבעל תודעה רציונלית, לעומת 'הנשים' ושאיןן שולטות בתשוקות הגוף ואינן מסוגלות לגונן על גבולות הגוף.²⁷ הנשים זוכות להגנה מידי הגברים ואילו הגברים מבקשים לעצמם הגנה באמצעות כשפים וקמעות. לעומת זאת, בקהילה הפוליטיאסטית הנשים מצטיינות בידע ובעוצמה שמתבטאים בפתיחות מקסימלית של הגוף. במקום לשמור על גבולות הגוף ולהגן על שלמותו, 'בלילות הן יוצאות לשוטט, שולפות את ראשן ואת הקרביים שלהן ומותירות את גופן כחלל ריק. הראש והקרביים נוצצים ומשמיעים קולות אנחה בשעה שהם מרחפים מעל גגות הבתים'.²⁸ דימוי זה של 'האישה כקרביים הנחלצים מתוך הגוף', מעורר את אימת הגברים המוסלמים בחברה הפטריארכלית. לעומת זאת, בחברה הפוליטיאסטית-מטריארכלית דימוי 'האישה כקרביים' הוא דגם שאליו שואפים הגברים להידמות. בחברה זו, כך מדרווחת צינג, השמאנים, גברים או נשים, פיתחו טכניקה שנועדה לפרוץ את גבולות הגוף של הגברים במטרה לקרב אותם לדרגת הפתיחות הגופנית של הנשים ברגע הלידה. בניגוד לתפיסת שרשרת הבזות (החומר המוקצה) בסדר הפטריארכלי שניסחה קריסטבה לגבי גוף האישה, דם הווסת ודם הלידה, בחברה המטריארכלית הטקסים שעורכים השמאנים מעידים על גישה הפוכה. השמאן פוצע את גוף הגבר הצעיר באמצעות כפיסי עץ הננעצים בעור וגורמים לפצעים שמזדהמים ואינם מגלידים בקלות. מטרת הטקס השמאני – 'לפלח את הבשר הכלוא [...] , להרוס את הסכרים של העור, [...] להרחיב את הרוחניות של הגוף עד שיקלוט את המלאות של העולם כולו'.²⁹ בקהילה המטריארכלית פירוק הגוף והוצאת הקרביים נתפסים כהתקרבות לדגם הנכסף והנעלה ביותר של יצור

27 צינג, ממלכה, עמ' 184-185.

28 שם.

29 שם.

אנושי – האישה. בשונה מן הכפופים לחוק הפטריארכלי, הקהילה המטריארכלית רואה את האישה לא כנגזרת מן הגבר אלא כהתגלמות האדם השלם. הפתיחות הגופנית של האישה מהווה דגם חיקוי של הגברים, שגופם חתום וסגור ועל כן הם הלוקים ב'חסר' ולא הנשים, כפי שמקובל בתאוריה הפסיכואנליטית בתרבות המערב.

דימוי האישה כקרביים נובע, לדעתי, מן החוויה האוניברסלית של תהליך הלידה כפי שהיא נצפית מבעד לעיניו של גבר – יציאת הקרביים מתוך גוף האישה. צינג מצטטת המנון ריפוי שאותו משמיע השמאן כשהוא

פונה אל ארבעת אחיו שאתם נולד – נוזל מי השפיר, שקית העובר, השליה ודם הלידה. בהמנון הוא מבלבל בכוונה בין הזהויות שלו כהורה וכילד בעת שהוא נע הלך וחזור וחוצה את קו הגבול הזה. [...] השמאן מאמץ לעצמו זהות אמהית כסובייקט מדבר [...] אלא שהסובייקט האמהי המדבר מנוגד לכל ההנחות האירופיות על מיגדר.³⁰

שתיקת הסובייקט הנשי עולה בקנה אחד עם התפיסה הגברית של האישה כ'קרביים'. יחד הן מצטרפות לתמונה של בעל חיים מבוית, חסר כושר דיבור, המגיע לבית המטבחיים והופך שם לבשר ולקרביים. דימוי זה גם מתיישב עם האנימליזם שעליו מושתת החינוך הצבאי. אם נשוב ונתבונן במצבו הגופני של גיבור לא שם זין, נראה כי מתקיים בגופו ה'ריפוי' שמבצע השמאן בגוף הגבר בחברה המטריארכלית, כלומר קיים אצלו פצע פעור בדופן הבטן עם הצטברות מוגלה השומרת שלא יתאחה בקלות. מצב זה הוא שווה ערך ברמה הסימבולית להיפתחות גוף האישה וגם להיפתחות הגוף בטכס השמאני ובמיתוסים של החברה הפוליתאיסטית-מטריארכלית שמתארת צינג.

הפצע במעטפת גופו של רפי, הגבר הלוחם הכפוף לסדר הפטריארכלי, מהווה מעין סדק שגורם, גם אם לא במודע, להזדהות נשית ולהיסט לכיוון המטריארכלי. התנהגותו של רפי בהמשך הסרט מעידה כי חל שינוי משמעותי בתפיסת עצמו. באחת הסצנות לקראת סיום הסרט, בארוחת ערב כשהוא מבלה בחברת נכה משותק בכיסא גלגלים כמוהו, שואל אותו הידיד אם הוא מעדיף דג בגריל. רפי משיב בסרקזם: 'אני לא מאמין, גם עובר, גם משחק כדורסל, גם מבשל, ממש אישה מושלמת!' בסצינה אחרת, רפי מלבה מריבה עם חברו לנשק ביחידה, שמשרת באותה עת כקצין בצנחנים. בתגובה החבר מתפרץ: 'מה קורה לך? לא אכפת לך משום דבר... אני רוצה לעזור לך... תגיד משהו... אם אמרתי משהו לא בסדר, תגיד לי!' ואז הוא מוסיף בקול שקט: 'אני אוהב אותך, רפי...'. רגש אהבה בין שני לוחמים בסצינה שבה אחד מהם חש נבגד, בא לידי ביטוי מפורש רק במצב שבו האהבה כבר לא יכולה להתממש ולא עלולה לפגוע בהטרנסקסואליות המופגנת של מסדר הלוחמים המחפה על ההומוסקסואליות החבויה. בהמשך, אותו חבר

נהרג בקרב ורפי משתתף בהלוויה כשהוא ניצב הרחק מן הקבר הטרי. לאחר ההלוויה, לראשונה מאז הפציעה שלו, רפי שוכב עם נירה, חברתו לשעבר. יש לו זקפה אך התחושה חסרה, והוא פונה אליה ומבקש שתלך. היא מבשרת לו על נישואיה בקרוב. 'על מה בדיוק אני מאיימת?... רק בגלל שאני צריכה לעזור לך במיטה?' ואז היא מרימה את קולה: 'מה בדיוק אתה רוצה?' והוא עונה ביובש: 'אני רוצה למות'. בלילה, הוא חוזר לבית הקברות, חולף בכיסא הגלגלים על פני המצבות ומגיע לקבר של חברו שנפל. לראשונה הוא מסוגל לבכות. הבכי מול הקבר מעביר אותו ממצב של מלנכוליה למצב של אבל – התאבלות על הגבר האהוב שנהרג. לאחר שאהובו נהרג, שוב אין הכרח לדכא את האהבה ההומוסקסואלית ונפתחת האפשרות למעבר מן המלנכוליה למצב של אבל נורמלי עם אופק של סיום האבל. גם ההתבצרות בזהות ההטרנסקסואלית כבר אינה חיונית. סדקים גופניים ונפשיים מאפשרים לרפי להתנועע בתוך סבך של זהויות סותרות מבלי להתחייב לזהות אחת נורמטיבית – זהות הגבר הלוחם. שיאו של תהליך ההתנתקות של רפי מן הסדר הקיים בא לידי ביטוי בסצינה בבית ההורים, לקראת סיום הסרט. אמו של רפי קוראת בקול כתבה בעיתון המספרת על נס שחולל כוהן דת פרוטסטנטי בארצות הברית – הוא הקים על רגליו חולה משותק מכיסא גלגלים והנכה הצליח ללכת על רגליו. האם זקוקה נואשות להישען על האמונה באפשרות של מעשה נסים ומפצירה בבנה שינסה לקום מכיסא הגלגלים. רפי מתרומם על זרועותיו בתוך כיסא הגלגלים, מבצע ניסיון לעמוד על רגליו ואז נופל מלוא קומתו. במעשה זה הוא דוחה את אפשרות 'לידתו מחדש' והופך את אמונתה הנאיבית של אמו לגרוטסקה. ברומא העתיקה, עם לידתו של תינוק זכר הוא היה מובא אל האב בעודו 'ארום מן הרחם' ומונח על הארץ לרגליו. בידי האב הייתה מסורה ההחלטה אם התינוק יהיה או יינטש למות. האב היה אחוז בתינוק ומקים אותו מן הארץ, מעביר אותו ממצב אופקי למצב אנכי, ובכך מסמן כי התינוק נועד לחיים.³¹ בשעה שרפי נוחת על רצפת הסלון הוא מסכל את שאיפת הוריו לראות אותו עומד על רגליו. ההשתתחות על הרצפה מסמנת את ההתנתקות מ'חוק האב', מן הסדר הפטריארכלי ומן הזקיפות והזקפה שעליהם מופקד האב, השולח את הבנים להיפצע ולהיהרג בשדה הקרב. בכוח זרועותיו בלבד וללא עזרה מבני משפחתו הממהרים לסייע לו, מרים רפי את עצמו מן הרצפה וחוזר אל כיסא הגלגלים ואל מערכת יחסים שונה בתכלית עם העולם הסובב אותו. מתוך הפצע, מתוך הפרטומימיזיס, נולדת 'סובייקטיביות חדשה בשוליים' אך אין זו זהות הצומחת, כטענתה של סילברמן, על רקע חרדת הסירוס. זהות השוליים של רפי היא הוויתור על חוק האב המייצג את הלאומיות המודרנית, המלחמות וההרג 'למען המולדת'. אצל הלוחם הפוסט-טראומטי מתגבשת זהות הכוללת יסודות של גברי ונשי, הטרנסקסואלי והומוסקסואלי הדורים בכפיפה אחת. אולם עדיין אין הסרט מציג

Nicole Belmont, 'Levana: or, How to raise up Children', in: Robert Forster and Orest Ranum 31 (eds.), *Family and Society*, Baltimore and London 1976, pp. 12-13

התפכחות במלוא מובן המילה מן הלאומיות אשר בשמה גברים צעירים נשלחים היום לשדה הקרב.

הסרט הדוקומנטרי Z32 שהוזכר לעיל עוסק בשאלת ההרג בהקשר של המלחמה בין ישראל לפלשתינים ודרכו אפשר לאמוד את המרחק המפריד בין האמונה באתוס המלחמה לבין ההתפכחות ממנו. המבנה הפסכרו דוקומנטרי של סרט זה מתיר לנשף המסכות שמוצג בו לדבר בגלוי על ההרג בשם הלאום. הבמאי המזמר בסרט מפנה מבט מאשים לעבר הצופה. הוא מביע בתקיפות את דעתו על חומרת המעשה של לוחם ישראלי שרצח בדם קר שוטר פלשתיני לא חמוש. בד בבד הבמאי המזמר משמיע גם את דברי הביקורת של אשתו על הסלחנות שהוא מגלה בסרטו כלפי הלוחם-הרוצח. כל זאת אמור להציב בפרספקטיבה אירונית את השיחה בין אותו חייל לבין בת זוגו, שממנה הוא מצפה שתעניק לו מחילה. בדיבור ובשתיקות של בני הזוג, המופיעים בסרט מאחורי מסכות דיגיטליות, עולה פעם אחר פעם השאלה אם הלוחם שהרג בדם קר את השוטר הפלשתיני הוא רוצח. על פי עדותו הלוחם הרג את השוטר הפלשתיני במחסום כפעולת נקם על הרג חיילים ישראלים שהתבצע קודם לכן במחסום אחר בשטחים. הלוחם מייחל למילת מחילה מפי בת הזוג, אך אינו זוכה לקבלה. הצגת הרג השוטר כמעשה רצח וכפשע מלחמה מעניק במובלע לגיטימציה להרג המתבצע בקרבות בין לוחמים באשר הם. קולה של בת הזוג של הלוחם המסרבת למחול על הרצח נשמע כמו קול התבונה הקורא להיפרד מחוק האב ולהמירו בהטיה מטריארכלית. הקישור שהוזכר בין דם הווסת לבין הדימום מגוף הלוחם מקדם אתוס גרסיבי של קטל בשדה הקרב, הבוגד ברעיונות ההומניסטיים של המהפכות המכוננות של המודרניות. אתוס זה הודף את התרבות המודרנית חזרה לעבר הביצה הטובענית של חברת השארות השבטית ושל נקמת דם, כפי שעולה גם מן הסיפור של הלוחם שהרג שוטר פלשתיני כ'נקמת דם' על הרג חיילים ישראלים. אולם הפרדוקס הוא כי חברות שארות ארכאיות שבהן היו מצלקים באכזריות את גוף הגברים המתבגרים היו חברות ללא מדינה וללא השליטה והכניעות המאפיינות את התנהגות האזרח במדינת הלאום המודרנית. האנתרופולוג פייר קלסטר טוען כי ההתאכזרות כלפי הגברים הצעירים בטקסי החניכה של חברות ארכאיות נועדה לסכל את הופעתה של אכזריות קיצונית הרבה יותר, זו של המדינה.³²

היחס בין המדינה והחוק לבין גוף האדם מודגם בסיפורו של קפקא 'במושב העונשין',³³ המתרחש במדינה אוטופית. במושב העונשין מי שנדון על עבירה כלשהי מוכנס לביצוע גזר הדין למכונה מיוחדת, משדרה, המקעקעת על בשרו את הסעיף בחוק שעליו עבר. הנדון למוות בסיפור הקפקאי אינו יודע את פסק הדין ואת הסעיף בחוק שבו הואשם. הוא מפענח אותם רק על פי פצעי המוות שהמכונה מקעקעת בגופו. כעבור שש

32 Pierre Clastres, *Society against the State*, New York 1989, pp. 189-218 (להלן: קלסטר, חברה).

33 פרנץ קפקא, 'במושב העונשין', רופא כפרי, תל-אביב 2000, עמ' 169-203.

שעות במכונה, 'גם הטיפש הכי גדול מקבל שכל – זה מתחיל סביב העיניים. מכאן זה מתפשט. [...] האישי רק מתחיל לפענח את הכתוב [...] מפענח אותו בפצעי'.³⁴ על פי קפקא, הגוף האנושי הוא לוח חלק שעליו רושמת המדינה את החוק, או בלשונו של פייר קלסטר: 'החוק הכתוב על הגוף הוא חוק שלא ניתן לשכוח'. תהליך החקיקה בגוף מבטיח שגם האדם המטומטם ביותר יבין את מצוות החוק. ב'מושבת העונשין' הכרת החוק מתפשטת בגופו של הנדון הנפצע פצעי מוות, וכמותו, טוען המספר, כל אדם יתפתה וילך לשכב גם הוא 'מתחת למשרדה' כדי ללמוד על בשרו את דבר החוק. סיפורו של קפקא ניבא את מה שעתיד היה לקרות במחנות עבודת הכפייה וההשמדה של האוטופיות הגדולות במאה העשרים. אולם המציאות במחנות עלתה על כל דמיון – גם על דמיונו של קפקא. במחנות, המדינה הפכה את האסירים עצמם למכונה שקעקעה את החוק בגופם עד מוות. האוטופיות הגדולות חתרו לשוויון באמצעות קעקוע עד מוות של כל האחרים והשונים. הסרטים מלמדים כי גם במדינת ישראל, 'האוטופיה הקטנה', פני הדברים אינם שונים בהרבה. קהילות היהודים אשר במשך היסטוריה ארוכת ימים היו 'חברה ללא מדינה' או אף 'חברה נגד המדינה', נוהגים עד היום לחתוך בגוף הגברים עם לידתם צלקת קטנה, מעין מכוות זיכרון. הצלקת בבשר היהודים מעידה על הברית בין היהודים לבין בורא העולם, שחוקיו הגבילו מאוד שליטה או כניעה של אדם לפני אדם. ההלכה היהודית השתיתה את החברה ללא מדינה על עקרון השוויון והצלקת נועדה להזכיר לכל יהודי: 'אף אחד מביניכם אינו שווה יותר מחברו, אך גם לא פחות מחברו'.³⁵ ברית המילה היא בחזקת אות אזהרה נגד כניעה לבני אדם ונגד שליטה בבני אדם, פריבילגיה השייכת על פי היהדות אך ורק לבורא עולם. הפצע הקטן (הצלקת שנותרת בגוף הגבר היהודי ממהדר) עם כל צלקת בעקבות פציעה בשדה הקרב. טקס הברית של החברה היהודית עם בורא עולם נועד להקדים את הצלקת הקרבית ולסכל את הפיכת החברה למדינה הפועלת כ'ממלא מקום' של הבורא בשעה שהיא מחליטה בענייני צבא ומלחמה וכך קובעת מי לחיים ומי למוות. בעיני יהודים שומרי מצוות צירוף המילים 'מדינת ישראל' הוא בעייתי מפני שהוא מכיל סתירה פנימית, שכן היהודים, הנקראים 'עם ישראל', עוצבו כחברה ללא מדינה. ייתכן כי בדומה לטיפול הומאופתי הצלקת הקטנה, מכוות הזיכרון בגוף הגבר היהודי, ציננה במעט את הלהט האוטופי והצילה את מדינת ישראל מאסונות גדולים יותר הרובצים לפתחה של כל אוטופיה, כפי שמלמדת ההיסטוריה של זמננו. עם זאת הצלקת הקרבית עדיין אתנו. הפדגוגיה הצבאית, כמו המשרדה בסיפור 'מושבת העונשין' של קפקא, חורטת בגופו של החייל המגויס את חוקי מדינת הלאום אשר בשמה הוא יוצא להרוג ולהיהרג. בסופו של דבר לוחם השורד את שדה הקרב חוזר הביתה פצוע בגוף או בנפש, נושא את מתנת מלחמה, מכוות זיכרון שתהיה חקוקה בו עד יומו האחרון.

34 שם, עמ' 181.

35 קלסטר, חברה, עמ' 186.

