

להביט במאכלת: מיתוס העקידה בשני סרטים תיעודיים ישראלים של הלם קרב

אדם צחי

מבוא

מאמר זה מבקש להדגים, באמצעות שני סרטי קולנוע תיעודיים ישראלים, כיצד מעוצב מיתוס העקידה באופן שונה מהותית מעיצובה המסורתית של האמנות הישראלית. בעוד זו שינתה את סיפור העקידה כך שיצחק נהרג בשדה הקרב, הרי שסרטים אלו מציעים עיזוב המתאים לסיפור המקראי: יצחק ניצל ממוות, והומר באיל אשר מצא את מותו במקומו. עם זאת, הסרטים מוסיפים להדהר מגמות קיימות באמנות הישראלית: בעוד אחד מהם מאמץ את נקודת מבטו של העוקד, ובכך מביע הזדהות עם העמדה ההגמונית של שליחת הבנים לשדה הקרב, הרי שהשני מאמץ את נקודת מבטה של האם, הכוללת הזדהות עם הנפגע, וביקורת עזה כלפי ההגמוניה.

אדגים גישות אלו באמצעות שני סרטים: **מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי** (ראובן הקר, 1992), ו**בקבר יוסף** (יעל קיפר, 2003). בשני הסרטים, אדם צעיר נשלח אל האש נמצא בסכנת מוות, אך חייו ניצלים בעוד אחר מקריב את חייו. המנהיגים והמפקדים השולחים את הבנים לשדה הקרב מהדהדים את דמותו של אברהם המקראי, ואילו הבנים שנשלחו אל האש מהדהדים את יצחק. למרות שהלוחמים ניצלו ממוות, זיכרון המאכלת איננו מרפה מהם ומלווה אותם כל חייהם. מצב זה, בו פורצים הזיכרונות הטראומטיים מן העבר ומשבשים את הרצף הטמפוראלי של ההווה, דורש מן המצלמה לנקוט עמדה כלפי מעשה העקידה, ודרישה זו מייצרת גישות הפוכות: בסרט הראשון מיוצג מעשה העקידה מנקודת מבטו של העוקד, ובסרט השני – מנקודת מבטה של האם. הנרטיב של העמדה הראשונה משרת את נקודת המבט ההגמונית, מתאר את הנפגע כמי שהקריב את עצמו

מרצונו החופשי, ונמנע מלמתוח ביקורת כלפי ההנהגה. הנרטיב של העמדה השנייה כולל קינה על הסבל והמוות, ומותח ביקורת ואשמה כלפי ההגמוניה. שני הסרטים הינם חלק ממגמה נרחבת יותר בקולנוע התיעודי הישראלי. במהלך שלושת העשורים האחרונים הופיעו בישראל למעלה מ-20 סרטים תיעודיים העוסקים בדרכים שונות בהלם הקרב, ומביאים אל המסך את עדויותיהם של הנפגעים. גל סרטים זה מהדהד בתבנית העומק שלו את המיתוס של עקידת יצחק, כפי שיתואר בהמשך. סגנונם של הסרטים מושפע מאופני התמודדותה של החברה הישראלית עם הלם הקרב: בעוד בעשור הראשון, רבים מהסרטים מייצגים מבט הגמוני ומרוחק כלפי הנפגעים,¹ הרי שבתקופה הטראומטית של האינתיפאדה השנייה מופיע גל סרטים הכולל עמדה אמפתית ומזדהה עם הנפגעים, לצד מבט ביקורתי כלפי ההנהגה.² הסרטים שנבחרו במחקר זה מייצגים את שתי המגמות: מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי מייצג את הסרטים הכוללים מבט הגמוני ומרוחק. לצידו מופיעים באותן שנים סרטים בעלי גישה דומה כגון *התמונה החסרה* (אשר טללים, 1988), *ושפוי לא שפוי* (יובל כהן, 1997). מנגד, הסרט *בקבר יוסף מייצג את הסרטים הכוללים מבט אמפתי ומזדהה עם הנפגעים, וביקורתי כלפי ההנהגה. באותה תקופה מופיעים סרטים בעלי אופי דומה, כגון העיניים של המדינה* (נורית קידר, 2004), *החוזה הסינית רשומון* (ניר טויב, 2004), ו*מבוזזים* (נורית קידר, 2007).

עיצוב מיתוס העקידה באמנות ובקולנוע הישראליים

מראשית ימיה דנה האמנות הישראלית באופן אובססיבי במיתוס העקידה, המהווה כמובנים רבים מטאפורת העל של התרבות המקומית. באמצעות המיתוס משוחזרת החברה הישראלית עם עצמה ועל עצמה,³ כאשר קרבנו העתיק של האב, אשר הסכים להמית את בנו, מהדהד את 'הפארדוקס החריף של חברה המקריבה את חיי בניה בשמם של ערכים קולקטיביים,

- 1 בין הסרטים המופיעים בתקופה זו: *התמונה החסרה* (אשר טללים, 1988); *מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי* (ראובן הקר, 1993); *זיכרונות מלחמה* (עמוס גיתאי, 1994); *שפוי לא שפוי* (יובל כהן, 1997); *ערים בלילה* (יואב בן דוד, 1997). יש לציין, כי המבט ההגמוני המרוחק אינו מופיע בסרטיהם האוטוביוגרפיים של במאים נפגעי הלם קרב.
- 2 בין הסרטים המופיעים בתקופה זו: *המלחמה לא נגמרה* (אידו סלע, 2003); *העיניים של המדינה* (נורית קידר, 2004); *החוזה הסינית רשומון* (ניר טויב, 2004); *בקבר יוסף* (יעל קיפר, 2004); *Aftershock* (יריב הורוביץ, 2004); *מבוזזים* (נורית קידר, 2007); *החטיבה שנשכחה על הגדר* (אידו סלע, 2007); *המלחמה הראשונה שלי* (יריב מזור, 2008); ו*מורה דרך* (אביגדור וייל, 2008).
- 3 להרחבה בעניין טענה זו ראו, הלל וייס, 'הערות לבחינת עקדת יצחק בסיפורת העברית בת זמננו כטופוס, תמה ומוטיב', בתוך: צבי לוז (עורך), *העקדה והתוכחה, מיתוס, תימה וטופוס בספרות, ירושלים 1991* (להלן: וייס, הערות); אבי שגיא, *יהדות: בית דת למוסר, תל אביב 1998* (להלן: שגיא, יהדות); יעל פלדמן, 'יצחק או אדיפוס? מגדר ופסיכו פוליטיקה בגלגולי העקדה', *אלפיים*, גיליון 22 (2001) (להלן: פלדמן, מגדר); רות קרטון-בלום, *סיפור כמאכלת, עקדה ושירה, תל אביב 2013* (להלן: קרטון-בלום, סיפור).

אשר שמירת החיים והקיום הוא מן המרכזיים שבהם⁴. יותר מכך, ניתן לטעון כי התבנית הארכיטיפית של מיתוס העקידה עיצבה במידה רבה את האמנות הישראלית, בהיותה 'כוח רומס של העתיקות, שבעצם מיטיבה לפענח בכלים שלה את השדה התרבותי שבו אנחנו מתנהלים, בצורה תשתיתית ויסודית יותר מרבות מהתיאוריות העכשוויות ששוררות בשיח [...] יוצרים מבקשים לשנות משהו שכבר קרה, ובו בזמן מה שכבר כתוב הוא דווקא זה שביכולתו 'לקרוא' אותם'⁵.

את השימוש במיתוס ניתן לתלות בכך שהוא מעגן בעבור החברה מצב בלתי אפשרי, בסיפור סמכותי מן העבר.⁶ הוא מעצב מחדש דמויות, מצבים והתרחשויות מתוכו על ידי החברה 'כך שיתאימו להקשר הסוציולוגי שלה עצמה'⁷, ומעניק פתרונות מדומיינים לסתירות אמיתיות. ואכן, לאורך השנים, עיצוב המיתוס עבר גלגולים רדיקליים,⁸ שהתאימו אותו להקשר הסוציולוגי של החברה הישראלית. בשלב הראשון, כתב השיח הלאומי מחדש את סיפור העקידה לפי צרכי האידיאולוגיה השלטת, תוך מעבר מהקרבה אמנותית, במטרה למלא את ציווי האל, להקרבה למען הגשמת האידיאה הציונית, כגורל קולקטיבי של הקרבה הנדרשת לצורך הקמת אומה. לאחר מכן עוצב המיתוס כמבטא הקרבה אישית, בשלב מאוחר יותר הודגש האבסורד שבציווי, לאחר מכן עבר המיתוס דה-מייתולוגיזציה, ומאז מלחמת לבנון הראשונה נעשה בו שימוש מחאתי, החותר תחת הלגיטימיות של ציווי העקידה.⁹ גלגולים

4 הנן חבר, 'חי וזאת המת', סימן קריאה, גיליון 19 (1986), עמ' 190.

5 קרטון-בלום, סיפור, עמ' 13.

6 Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science, and Religion, and Other Essays*. London 1948, p. 107

7 רוניסלב מלינובסקי, מין והרחקה בחברה הפראית, תל אביב 2004, עמ' 70.

8 ראו לדוגמה קרטון-בלום, סיפור; Anat Zanger, 'Hole in the Moon or Zionism and the Binding (Ha-Ak'eda) Myth in Israeli Cinema', *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol.22, No.95 (2003), pp. 95-109 (להלן: זנגר, חור בלבנה); גרעון עפרת, עקידת יצחק באמנות הישראלית, רמת גן 1988 (להלן: עפרת, עקידת יצחק); איתי חרל'פ, 'העוקד בעל הרצון הטוב: סוגיות של חרדה, הכחשה ואשמה בסדרת הטלוויזיה פרשת השבוע', מכאן, גיליון 13 (2013), עמ' 84-105.

9 דוגמא מובהקת לפרשנות מחאתית כזו ניתן למצוא ברומן של אברהם ב. יהושע, מר מאני. ביום שהוקדש לפרשנות היצירה הסביר יהושע מדוע בחר לממש בעלילת ספרו את מעשה העקידה: 'בעצם רצייתי לנסות לשחרר, באמצעות הרומאן הזה (איזו יומרה נוראה!) גם את האני הקולקטיבי מן המיתוס החשוב, החזק והנורא הזה שמרחף בעוצמה כזאת מעל להיסטוריה ולתרבות שלנו [...] רצייתי ליצור סיפור עקידה אמיתי בתוך הספר, שיתממש במקום עצמו שבו התרחש הסיפור התנ"כי, בהבדל אחד עקרוני: מה שהיה בסיפור המקראי איום בלבד, יהפוך כאן לממשות נוראה, ודווקא על ידי המימוש הרצחני של האיום אולי אצליח ליטול את קסמו ואולי אף את נשמתו של סיפור יסוד זה [...] תחושת הייתה שהדרך להשתחרר ממיתוס מסוכן זה המתנפנף דרך קבע כחרב מעל לראשינו, היא בהגשמתו המלאה הלכה למעשה. כלומר, לצאת מממד ה'כמעט' שבו, המכיל איוו הבטחה שלשיטה ולישועה בדקה האחרונה. בהפיכת המיתוס לממשות קודרת, איומה ואמיתית – נחשפו כל סכנותיו [...] מבחינה זו מר מאני הוא רומאן בכיוון הנגדי'. ראו, א' ב' יהושע, 'לבטל את העקידה על ידי מימושה, בתוך: ניצה בן דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני לא"ב יהושע, תל אביב 1995, עמ'

אלו נוכחים גם בקולנוע הישראלי: ענת זנגר סקרה את האופן שבו מתפקד סיפור העקידה בקולנוע הישראלי, בסרטים כגון: **חור בלבנה** (אורי זוהר, 1964); **הוא הלך בשדות** (יוסף מילוא, 1967); **שלושה ימים וילד** (אורי זוהר, 1967); **עונת הדובדבנים** (חיים בוזגלו, 1991); **כיפור** (עמוס גיתאי, 2000); **בופור** (יוסף סידר, 2006); **וחופשת קיץ** (דוד וולך, 2007).¹⁰ זנגר הראתה את התפתחות עיצוב המיתוס בסרטים משלב ההקרבה האישי ועד לשלב המחאה. 'זעקה של הפצע הפתוח היא שנכתבת ונשמעת בסרטים אלה. החרדה, הדאגה והזעקה לא רק של הבנים אלא גם של האם'.¹¹ יעל מונק שבחנה את יחסי האב והבן בסרטי 'טרילוגיית דייך', הראתה כיצד חותר אסי דייך בסרטיו תחת מיתוס העקידה כפי שעוצב בזיכרון הלאומי הישראלי, ומנסה להציל את הבן ממותו הידוע מראש.¹² בכל הגלגולים הללו ערך הקולנוע הישראלי, בדומה לשאר האמנויות בישראל, שינוי קיצוני בסיפור העקידה המקראי.¹³ הוא שלף ממנו את האיל והמלאך, והעניק ליצחק סוף טראגי: יצחק הומת על המזבח, ובכך ייצג את הבנים הנהרגים במלחמות ישראל: 'אצלנו הפכה העקידה לסמל לאומי, המייצג את הטראגדיה של גורל עם ישראל בכלל ושל גורל הבנים בפרט. האברהמים שלנו הם ההורים השכולים בעוד היצחקים הם הנופלים'.¹⁴ כפי שמראה אבי שגיא, ברצף זה התמורה לא נמצאה והנס לא התרחש.¹⁵ גם יוסף מילמן טוען כי הטופוס הנפוץ ביותר בספרות ובשירה העברית החדשה הינו הכחשת בוא המציל,¹⁶ ויעל זרובבל מנסחת מצב זה בדבריה, כי גלגולו החילוני של סיפור העקידה כולל בתוכו יסוד חתרני המתבטא בהוצאת היסוד הניסי של ההצלה מן המיתוס.¹⁷ דוגמאות בולטות לעיצוב זה של המיתוס הינם הציורים עקידת יצחק של אבן פן ושרה של מרדכי ארדון; פסלי עקידת יצחק של מנשה קדישמן; שירים כגון 'איל אין תחתיו' של ע' הלל או 'עקדות' של זלמן שניאור;

-
- 10 זנגר, **חור בלבנה**.
- 11 ענת זנגר, 'רד אלינו אוירון: על העקדה במרחב המיתי הישראלי העכשווי', בתוך: סנדרה מאירי ואחרות (עורכות), **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית; ספר היובל לכבוד נורית גרץ**, רעננה 2013 (להלן: זנגר, אוירון), עמ' 204.
- 12 Yael Munk, "Memory of a Death Foretold: Fathers and Sons in Assi Dayan's 'Trilogy'", in: Raz Yosef and Boaz Hagin (eds.), *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*, New York and London, 2013, pp. 147-167
- 13 למסורת זו יש יוצאים מן הכלל ספורים, כגון שירו של חיים גורי 'רושה' ('יצחק, כמסופר, לא הועלה קרבן') או 'הגיבור האמיתי של העקידה' של יהודה עמיחי ('הגיבור האמיתי של העקדה היה האיל').
- 14 עפרת, **עקידת יצחק**.
- 15 שגיא, **יהדות**.
- 16 יוסף מילמן, "זכור את אשר עשה אביך": עקדת יצחק – יסודות משמעותה בסיפור המקראי וגלגולה בשירת המחאה בת ימינו', בתוך: צבי לוז (עורך), **העקדה והתוכחה, מיתוס, תימה וטופוס בספרות, ירושלים 1991** (ראו: מילמן, זכור), עמ' 53-71.
- 17 יעל זרובבל, 'קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיית ההקרבה הפטריאטית בישראל', בתוך: אבנר בן עמוס ודניאל בר טל (עורכים), **פטריאטיזם: אהבים אותך מולדת, תל אביב 2004** (להלן: זרובבל, פטריאטיזם), עמ' 61-99.

ספרים כגון מר מאני של א.ב. יהושע או אישה בורחת מבשורה של דוד גרוסמן; מחזות כגון מלכת אמבטיה של חנוך לוין; וסרטים כגון חופשת קיץ של דוד וולך. את הסיבה לשינוי ניתן לתלות בחפיפה שקיימה האמנות הישראלית בין סיפור העקידה לבין סיפור הצליבה. בסקירתו את ציורי העקידה מתאר עפרת את ה'דואליות יהודית-נוצרית שתופיע בגלוייה השונים אצל ציירי-עקידה שונים בישראל [...] ההקבלה בין העקידה לצליבה מוכרת היטב בציור היהודי המודרני'.¹⁸ גם הלל וייס מציע כי מדובר בהכלאה של סיפור העקידה עם סיפור הצליבה:

כל ההתייחסויות לעקדה כמובן של עם ישראל כעקוד נצחי – כמעין מצב אונטולוגי של העם, נסמכות באופן אסוציאטיבי רחוק למדי על עקדת יצחק. הן קרובות יותר במהותן לסיפור על הצלוב [...] העקדה לא נשלמה. רק בעקדה הראשונה פועלת תודעה של בעל הנס המכיר בניסו- מופיע האייל. אברהם רואה אותו ומקריב אותו תחת בנו.¹⁹ ואכן ישנו קשר הדוק בין השתיים, כפי שמתארים בספרם זקוביץ' ורוזר.²⁰ שינוי זה נובע גם מהתכתבות לא מודעת עם מסורת יהודית קדומה בארצות הנצרות, בה שונה סיפור העקידה הברית-מקראי כך שאברהם הקריב באמת ובתמים את יצחק, אשר מצא את מותו על גבי המזבח.²¹ סיפור זה, כפי שתיאר שלום שפיגל במאמרו 'מאגדות העקדה',²² נוכח כבר במספר מדרשים מן המאות הראשונות לספירה. מדרשים אלה הוקמו לתחייה בידי יהדות אירופה בימי הביניים והוטמעו בפיוטי התקופה. המתתו של יצחק בידי אברהם סייעה לקהילות היהודיות להתמודד עם שאלת המרטיריות ודימוי המעשה שעשו בעצמם – מוות על קידוש השם. משם, באופן מודע או לא-מודע, התגלגל הסיפור על מותו של יצחק אל האמנות הישראלית.

לצד זאת ניתן לטעון, כי האמנות הישראלית העדיפה את יצחק המת על יצחק החי, הפוסט טראומטי, שכן למות החיילים בשדה הקרב מוענק פתרון בדמות מיתוס 'המת-החי', החייל שגופו הפיזי נעדר אך הוא קיים בתודעתה של האומה. בין החייל המת לבין החברה מתקיימים יחסי חליפין של חי החייל כנגד פעולות הנצחה קולקטיביות של החברה.²³

18 עפרת, עקדת יצחק, עמ' 16.

19 הלל וייס, דיוקן הלוחם, רמת גן 1975 (ראו להלן: וייס, דיוקן), עמ' 222.

20 יאיר זקוביץ' וסרג' רוזר, בראשית היה הדבר: שמונה שיחות על הבשורה הרביעית, ירושלים 2014. כך, לדוגמה, יוחנן המטביל 'קושר את הצליבה ישירות לעקדה [...] ישוע עצמו נושא את צלבו ובכך נוצר הדמיון ליצחק הנושא את עצי העולה' (עמ' 50).

21 ראו, שלום שפיגל, 'מאגדות העקדה', בתוך ספר היובל לאלכסנדר מרקס, ניו יורק 1950 (להלן: שפיגל, אגדות), עמ' 471-547; ובעקבותיו שגיא, יהדות; אביעזר רביצקי, 'מבוא, העקדה והברית: אברהם ובניו בהגות היהודית', בתוך: משה חלמיש, חנה כשר ויוחנן סילמן (עורכים), אברהם אבי המאמינים, דמותו בראי ההגות לדורותיה, רמת גן 2002 (להלן: רביצקי, המאמינים), עמ' 11-38; שמחה גולדין, עלמות אהבון, על-מות אהבון – תופעת קידוש השם בקרב יהודי אירופה בימי הביניים, תל אביב 2002; מילמן, זכור.

22 שפיגל, אגדות.

23 זרובבל, פטריוטיזם, עמ' 62.

בניגוד לכך, נפגעי תגובת הקרב מוסיפים לערער את האתוס בהיותם 'חיים-מתים' שנים ארוכות אחר המלחמה. הזיכרון הטראומטי אינו מרפה מהם, והם ומתנגדים לתביעה החברתית לנרמול המלחמה והפיכתה לחוויה המשתלבת במהלך החיים ללא הפרעות.²⁴ כך או כך, השימוש במיתוס התרחק מאוד מהתבנית המקראית, עד כי ניתן לטעון כי מבחינה תימטולוגית, מדובר בשרשרת גנוטיפית שונה לחלוטין, שכן חל שינוי משמעותי בקבועה.²⁵

בניגוד למקובל באמנות הישראלית, הסרטים הנדונים במאמר זה משיבים אל העלילה את יסוד הצלה והאיל. הפרוטוגוניסט חוזר חי משדה הקרב, לאחר שהמאכלת הונפה מעליו. זאת בדומה לסיפור המקראי, ולאופן בו עוצב הסיפור ביהדות ארצות האיסלאם.²⁶ עם זאת, הצלה זו רחוקה מלהיות הצלה מוחלטת, שכן הגיבור הומר באיל – הרוגי הקרב. חבריהם של נפגעי תגובת הקרב איבדו את חייהם. לא אך זאת, מראה המאכלת הותיר את גיבורי הסרטים בתנועה פוסט-טראומטית נצחית, בין העבר הטראומטי להווה. במקביל, הסרטים מוסיפים להתכתב עם האמנות הישראלית, אשר עיצבה את רמת הטלוס של הסיפור בדרכים שונות: יצחק המקריב את עצמו, מול יצחק המוקרב בעל כרחו בידי אביו. בספרות מלחמת העצמאות מיוצג יצחק המקריב את עצמו מרצון.²⁷ האבות המייסדים ודור הפלמ"ח 'עקדו את עצמם מ'רצון', אם אפשר לומר כך, ושימרו את זיכרון העקדה ללא פגע על ידי כך שהמירו צו אלוהי באידיאולוגיה לאומית, רדיפה דתית-היסטורית בצורך פוליטי עכשווי.²⁸ אך מסוף שנות השישים של המאה העשרים מופיע בספרות ובשירה העברית סיפור העקדה כהאשמה כלפי האבות המקריבים.²⁹ שתי הווריאציות הללו נוכחות גם בסרטים הנדונים: בסרט מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי מיוצג נפגע תגובת הקרב כמרטיר אשר הקריב את עצמו מרצון, ובסרט בקבר יוסף מוטלת האחזיות על ההנהגה הצבאית והמדינית, בדומה לעמדת ההאשמה כלפי האבות המקריבים.

24 עדנה לומסקי-פדר, כאילו לא הייתה מלחמה: תפיסת המלחמה בסיפורי חיים של גברים ישראלים, ירושלים 1998.

25 יואב אלשטיין, אבידב ליפסקר ורלה קושלבסקי, אנציקלופדיה של הסיפור היהודי, רמת גן 2005, עמ' 12.

26 ראו, שגיא, יהדות; רביצקי, המאמינים.

27 כפי שכותבת פלדמן, 'Their fierce ideological critique of Jewish martyrology led them to mostly decline tropes of *qiddush hashem* proper, while selectively reviving just one element of this tradition, the later *aqedah*' - Yael Feldman, *Glory and Agony: Isaac's sacrifice and national narrative*, California 2010, p. 110

28 מילמן, זכור, עמ' 64.

29 יעל פלדמן, 'מ"מות קדושים" ל"אושר עקדה" או "המצאת" העקדה כפיגורה הרואית בשיח הציוני', ישראל, חוב' 14 (2007), עמ' 107-151.

מתודולוגיה

לבחינת העיצובים השונים של מיתוס העקידה אשתמש במתודה הסטרוקטורלית. כידוע, קלוד לוי-סטרס פיתח את המתודה כאשר בחן מיתוסים של חברות שבטיות, והראה כי בבסיס הופעותיו המגוונות של המיתוס מונח מבנה יסודי סמוי, המעיד על הנחות היסוד ההכרתיות של החברה ביחס למציאות.³⁰ במילים אחרות, לוי-סטרס הציע כי צורות הארגון של המיתוס משמשות כפתרון דמיוני לסתירות קולקטיביות ממשיות, לא מודעות, אשר בלתי אפשרי להביע אותן באופן מושגי. בהתאמה, הניתוח הסטרוקטורלי יאפשר במחקר זה להשוות בין הגרסאות השונות של הדהוד המיתוס בסרטים באופן מבני, ובמקביל לכרוך בין גרסאות אלו לבין אחד הקונפליקטים היסודיים המטרידים את החברה הישראלית – הקרבת הבנים. ניתוח מסוג זה הציע פרדריק ג'יימסון, בתור השלב הראשון בדרך לזיהוי האופק הפוליטי של יצירת האמנות: 'הנרטיב היחיד, או הסטרוקטורה הצורנית היחידה, אמור להיתפס כפתרון מדומיין לסתירה אמיתית [...] את ייצור הצורה האסתטית או הנרטיבית יש לראות כמעשה אידיאולוגי בזכות עצמו, המתפקד כדמיון יוצר או כ"פתרונות" צורניים לסתירות חברתיות בלתי פתורות'.³¹

לוי-סטרס הציע, כי משמעותו של המיתוס טמונה באופן שבו יחידותיו הבסיסיות מתייחסות זו לזו, וכי את מבנה העומק הסינכרוני של המיתוס יש לחשוף מתוך מבנה הסיפור הדיאכרוני שלו. לשם כך יש לקבוע את גבולות המערכת, ולאתר את יחידות המשמעות היסודיות של המיתוס ('מיתמות'). את המיתמות יש לקבץ לאגודות בהתאם למבנה המשותף שלהן, ולאחר מכן לבחון את היחס הניגודי הבינארי שמקיימת כל אגודת מיתמות עם האגודה הסמוכה לה. הניגודים הבינאריים מעידים על הקונפליקטים והסתירות עימם מתמודדת החברה שיצרה את המיתוס.³²

בהתאם אגדיר את ארבע קבוצות המיתמות המרכזיות של מיתוס העקידה: 1. הציווי על הקרבת הבן ('ועלהו שם לעולה'); 2. אהבת האב לבן ('קח נא את בנך את יחידך אשר אהבת'); 3. המרת הבן באיל ('ויקח את האיל ויעלהו לעולה תחת בנו'); 4. התנועה בין באר שבע להר המוריה ('ולך לך אל ארץ המוריה [...] ויקומו וילכו יחדיו אל באר שבע'). מבעד לקבוצות מיתמות אלו משתקפים שני צמדי ניגודים בינאריים: ציווי אלוהי/מוסר אנושי (האל מצווה על אברהם להקריב את בנו/ אברהם מציית ומוותר על ערכי המוסר שלו

30 קלוד לוי-סטרס, *החשיבה הפראית*, תל אביב 1973.

31 ג'יימסון טוען כי מבנה האופוזיציות הבינאריות נוכח גם בתוצרי התרבות המודרניים, 'מן המוסדות הספרותיים של המודרניזם העילי ועד למוצרי תרבות ההמונים'. פרדריק ג'יימסון, *הלא מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, תל אביב 2004, עמ' 74-78; הנחת היסוד במאמר זה הינה כי ניתן להצביע על קווי דמיון בולטים בין התמודדותם הנרטיבית של סרטים בסוף המאה ה-20, לבין התמודדותו הנרטיבית של המיתוס המקראי, עם הסתירה החברתית של הקרבת הבנים על ידי האבות.

32 Claude Levi-Strauss, 'The Structural Study of Myth', *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270 (1955), pp. 428-444

כאב), ואדם/טבע (האל מונע את הקרבת יצחק/ אברהם מקריב את האיל במקומו; הבית בבאר שבע מוחלף באופן זמני בהר המוריה הלא-מיושב). היסוד המשותף לניגודים אלה תואם את התבנית הגנרית האפיסטמולוגית של המיתוס: ניגוד בין הטבע לתרבות. בשתי הקבוצות הראשונות, הטבע נוכח בתור המוסר של האב, ואילו התרבות נוכח בתור הציווי האלוהי (אשר משתנה בהמשך, ומורה על הימנעות מקורבן אדם). בשתי הקבוצות האחרונות, הטבע מיוצג על ידי האיל והר המוריה, ואילו התרבות מיוצגת על ידי יצחק ובאר שבע. ניתוח עומק של קבוצות המיתמות חושף כי השתיים הראשונות מחייבות ושוללות פגיעה של האב בכנו: אפוזיציית האהבה לבן (אלוהים מברך את אברהם, ואילו יצחק הוא בנו האהוב של אברהם – 'בןך יחידך אשר אהבת')³³ מנוגדת לאפוזיציית הקרבתו (אלוהים מצווה על אברהם להקריב את בנו, אברהם לוקח את בנו אל העקידה). שתי קבוצות המיתמות האחרונות מחייבות ושוללות המרה של החיים במוות: יצחק עולה על המזבח אך לבסוף ניצל, ואילו האיל, השייך לעולם הטבע, מוקרב במקומו. אברהם ויצחק נעים בין ביתם שבבאר שבע, המסמן את הפיזי ואת הארצי, אל פסגת הר המוריה, המסמן את המטאפיזי, ומשם שבים לבאר שבע. כעת ניתן לסכם כי שני הניגודים היסודיים המופיעים במבנה העומק של המיתוס הינם אב/בן, וחיים/מוות. בדומה לאופן שבו ניתח לוי־סטרס את המיתוס של עלילות אסדיוואל,³⁴ ניתן להבחין בשני ניגודים אלו בכל רמה של המיתוס – גיאוגרפית (האב לוקח את בנו מהאוהל בבאר שבע להר המוריה), טכנו־כלכלית (האב מחליף את בנו באיל), סוציולוגית (אב מבקש להקריב את בנו בניגוד למקובל בחברה), וקוסמולוגית (האל מבקש לקחת מאברהם את חיי בנו).

לפי מסורת הפרשנות הסטרוקטורלית של המיתוס, זוג אחד של ניגודים נפתר, ואילו זוג אחר, החשוב ביניהם, איננו נפתר, ומודחק.³⁵ ואכן, לניגוד בין המוות והחיים נמצא פתרון במיתוס: יצחק ניצל, והאיל נשחט במקומו. אך הניגוד בין האב לבנו איננו נפתר: גם אם יצחק הומר באיל, הרי שהאב הסכים לשחוט את בנו יחידו אשר אהב. כעת נבחן את האופן בו מהדהדים הסרטים את מערכת הניגודים הבינאריים, את המתחים שהם יוצרים, ואת הפתרונות המוענקים למתחים אלה.

מלחמת יום הכיפורים: 20 שנה אחרי

מלחמת יום הכיפורים: 20 שנה אחרי (ראובן הקר, 1993) מתעד חבורת גברים, בוגרי מלחמת יום הכיפורים, אשר מתמודדים עם השפעותיה המאוחרות של המלחמה שני עשורים לאחר

33 ררידה מביא בעניין זה את קירקגור, הטוען כי האהבה המוחלטת אימננטית למעשה ההקרבה הנדרש מאברהם: 'כי אכן, זו אהבתו ליצחק, העומדת בניגוד פרדוקסלי לאהבתו את אלוהים, הופכת את מעשהו לקורבן [...] רק ברגע שבו נמצא מעשהו בסתירה גמורה לרגש שלו, הוא מקריב את יצחק'. ראו, ז'אק דרידה, מתת מוות, תל אביב 2008, עמ' 75.

34 קלוד לוי־סטרס, 'עלילות אסדיוואל', הספרות: רבעון למדע הספרות, גיליון 20 כרך ה' (1974-1975), עמ' 27-8.

35 Percy S. Cohen, 'Theories of Myth', *Man*, Vol. IV, No. 3 (1969), pp. 337-353

סיומה ההיסטורי. הגיבורים מצולמים בביתם ובמקומות העבודה שלהם (אזור בנייה, תיכון, משרד עורכי דין, דוכן פלאפל, משרד ייעוץ מס), המסמנים חיים נורמטיביים, אך בעדויות שהם מוסרים לפני המצלמה, נחשפת העובדה כי הזיכרון הטראומטי של המלחמה מלווה אותם בכל מקום. חלקו הראשון של הסרט מהווה אקספוזיציה של השחקנים החברתיים וחייהם: הם מרואיינים בבתיהם ובמקומות העבודה שלהם, מספרים על חייהם בהווה, ומוסרים עדות על החוויה הפוסט־טראומטית. בחלקו השני נפגשים השחקנים החברתיים זה עם זה במרחבים שונים, ומשוחחים בהם על הטראומה שחוו: הקבוצה כולה נפגשת לארוחה משפחתית, בה עולים זיכרונות קשים מן הקרבות; שני נפגעים מצולמים ברמת הגולן כשהם מספרים על הקרב ועל הפציעה; אחד מהם חוזר אל בית החולים שבו שהה לאחר פציעתו; ואחרים שבים בסופו של הסרט אל הפנימייה הצבאית שבה התחנכו עד לתחילת שירותם הצבאי.

הציווי על הקרבת הבן

כפי שטוענת רות קרטון בלום, בעיצובים המחולנים של מיתוס העקידה, מוחלף האל המצווה על העקידה, בישות אימננטית לעולם – 'ההיסטוריה, המנהיג, הצו הפוליטי־אידיאולוגי'.³⁶ בדומה, את קבוצת המיתמות של האב המקריב את בנו, מהדהדת בסרט תמת הקרבת החיילים על ידי המפקדים הבכירים והחברה הישראלית. לדוגמא, במפגש הראשון המתקיים בין גיבורי הסרט מאשים אבינועם ראוך, שלחם בחווה הסינית, את מקבלי ההחלטות: 'הביזיון היה של מי ששלח אותנו לשם. היה לו שיקול דעת מוטעה, וזה היה ביזיון שלו. אנחנו היינו אמורים לעשות מה שהטילו עלינו'. לעומתו, אביחי בקר, שלחם ברמת הגולן, מאשים את החברה הישראלית בשכחת אלה שיצאו להילחם למענה. כמענה לשכחה הקולקטיבית הזו, כותב בקר בכל שנה כתבה עיתונאית על מלחמת יום הכיפורים, ומנכיח את הטראומה במרחבי זיכרון קולקטיביים. אך לא רק המפקדים הבכירים והחברה הישראלית מוקבלים לאב העוקד את בנו – גם הנפגעים עצמם מציינים למנגנון העקידה ומשכפלים אותו: אביחי בקר מצולם בפארק הירקון, יחד עם בנו. הוא מאמץ אותו בריצה, ומסביר למצלמה את משמעות האומץ הספורטיבי: 'אני מנסה את מה שניסו איתי, והצליחו, ואני מאושר שהצליחו. מהגיל של דניאל אני ספגתי בבית אווירה של צבא של ביטחון וטפטפו לי את זה בצורה כזו, של משחקים, וזה נקלט. הייתי בן 14, הלכתי לפנימייה הצבאית... האווירה הזאת הייתה בבית'.³⁷

36 סיפור כמאכלת, עקדה ושירה. הקיבוץ המאוחד, 2013.

37 סצנה נוספת הרומזת ליחסי עקידה בין האב לבן מתרחשת בזמן שטומסיס ובקר משוחחים בחנות הפלאפל של טומסיס. טומסיס, שהקריח לחלוטין כתוצאה מתגובת הקרב, מתבונן בצער בתמונה ישנה בה הוא חייל צעיר, אוחד במאג, ראשו מכוסה שיער. בקר אומר: 'כשאני רואה את הילד שלו, אני אומר – כן, ככה. זה בריאות, זה נעורים. וזה נעלם פתאום'. בושט הבא נראה בנו של טומסיס, מחוץ לחנות, מתנדנד על מתקן לילדים המעוצב כחיה כלשהי. תאורת הפריים עמומה (low key), וסאונד

תמת ההקרבה מופיעה באופן בולט בסצנה החותמת את הסרט ומשמעת אותו: מליח ובקר מגיעים אל הפנימייה הצבאית שבה התחנכו כנערים צעירים, לפני הגיוס לצבא. במוסד, המחנך נערים צעירים להקריב את עצמם למען האומה, שוטח בקר את עמדתו לגבי מנגנון ההקרבה: 'אני הבנתי את הפרנציפ של המלחמות. על מה כל זה בנוי? על גיל שמונה עשרה. זה גיל שאין דבר שיכול לעמוד בפניך'. ההקרבה, לפי טיעון זה, מבוססת באופן מהותי על גילם הצעיר של המוקרבים. השוט האחרון מחזק טענה זו, כאשר בקר שר את המנון הפנימייה הצבאית, המייצג את החיבור האבסורדי בין נעורים למלחמה: 'מי מתקיף ביריות מול מטח? מי זורק רימונים? מי מטיל כידון, ומכין לשיעור מארב? פנימייה צבאית, במצב הכן תמיד...'

אהבת האב לבן

קבוצת המיתמות של אהבת האב לבן נוכחת בראש ובראשונה בציפיותם של הלוחמים שנזנחו להכרה ולאהבה מצד המדינה. היא נוכחת גם בנחישותו של המורה לספורט אבינעם ראוך, לפעול לכך שתלמידיו יאמנו את גופם כך שיוכל להציל אותם בבוא היום. כך נשמע קריין הסרט כשהוא מתאר את שיעור ההתעמלות: 'בחוזה הסינית היה ראוך מפקד כיתה שמרבית אנשיה נפגעו. כשמסתכלים על השיעור של ראוך אפשר להתבלבל: שיעור ספורט או אימון של חיילים. לראוך יש מסקנות מהקרב: אולי מי שירוץ מהר יותר או יידע להתגלגל ולקפוץ, יידע להציל את חייו'. האהבה משתקפת מבעד למבטיהם האמפתיים של בני המשפחה של הנפגעים: אשתו ובנו של טומסיס מתבוננים בו במבטים ארוכים ואכפתיים, ילדיו של שכנר מצולמים כשהם מביטים בו בדממה במהלך השיחה אודות החווה הסינית. גם רעות הלוחמים מתגבשת לתמה של אהבה כלפי אלה שנשלחו לקרב. כך הם מאמצו של בקר לאורך הסרט, ליצור אהדה קולקטיבית כלפי ידידו טומסיס: 'לי היה חשוב להראות לכולם מי זה טומסיס'. אהדה זו תתקן את המצב המעוות בו המדינה שכחה את אלו שהוקרבו למענה. הוא מציג למצלמה את הכתבה שהכין על ידידו, נפגע תגובת קרב מהקרבות ברמת הגולן, ומתאר אותו כמי שהיה 'גבר', 'חיית אדם' ו'שמשון הגיבור', לפני שלקה בתגובת הקרב. כתבה זו הינה האחרונה בסדרת הכתבות שמטרתן לעצב את הזיכרון הקולקטיבי וליצור אמפתיה כלפי אלו שעדיין חווים את הטראומה הישנה.

המרת הבן באיל

המרת החי במת מופיעה מבעד לעדויותיהם של גיבורי הסרט כמוטיב חוזר, המחולל את תגובת הקרב. כך, מספר מליח, 'אני שכבתי מול ערימה של הרוגים מאחורי מסתור. ההרוגים האלה היו מסתור לאנשים פצועים ששכבו בשטח, ולאנשים חיים'. ראוך מספר על הבזקים שמופיעים אצלו משרה הקרב, אשר באחד מהם עולה פצוע לנגמ"ש, אשר חוטף מספר שניות

אקסטר־דיאגטי אלקטרוני מלווה את השוט. החיבור בין שני השוטים מעלה את השאלה האם נוכחים יחסי הקרבה גם בין האב לבנו, ומהדהד את המרת הבן באיל.

לאחר מכן טיל סאגר ועולה באש, ובשני, סוחר ראוך על גבו חבר פצוע, ורק לאחר מכן הוא מבין כי סחב על גבו אדם מת. תמת ההמרה מופיעה בעדותו של משתתף נוסף, המספר כי הזיכרון הקשה ביותר שלו הוא 'הצעקות של האנשים שעשו את העיקוף השמאלי. פעם ניסיתי לספר את זה, פשוט ירדו לי דמעות. אנשים צעקו, "בואו תחלצו אותנו", ולא הגיעו אליהם. זה פשוט רגע הכי קשה, לא הפציעה שלי ולא שום דבר, כמו הרגע שבו כנאדם צועק "אל תיתן לי למות ככה"'. טומסיס מספר על הרגע בו לקה בתגובת קרב, הקשור גם הוא בהמרה שבין החי למת: 'הבחור שהיה לידי, היה חובש, התפרק עלי. אני התעוררתי שתיים-שלוש מטר מהעמדה. זאת הייתה פציעת הלם קרב. התפרק. חלקים. חצי מהגוף שלו עף לכיוון שלי, עלי. כשהתעוררתי ראיתי חצי מהגופה שלו עלי. שמה נגמר הסיפור שלי'.

התנועה בין באר שבע להר המוריה

קבוצת המיתמות של התנועה בין המרחבים מופיעה בסרט בתנועה בין מרחב הבית בהווה לבין מרחב הטראומה הפולש אליו מן העבר. הגיבורים מצולמים על רקע אורבני, במחוזות המרחב הביתי שלהם, אך הטראומה שהתרחשה 'שם', במלחמה שבגבול, מוסיפה לדרוף אותם 'כאן', בעבודה ובבית. טומסיס חוזר לביתו בשכונה שבה גדל בנצרת עלית, ומספר: 'פה היה המגרש השכונתי של הכדורגל, היינו משחקים שכונות נגד שכונות', אך מיד לאחר מכן הוא מוצא את האנדרטה לזכרו של אחד מבני השכונה, שנהרג מפגז בתעלה: 'אחד החבר'ה האהובים בשכונה שנהרג במלחמת ההתשה על גדות התעלה'. בדומה, גם אצל מליח מבצבץ המרחב הטראומטי מלב המרחב הביתי. מליח מסתובב בין הפועלים בבניין שהוא משפץ, התאורה בעוצמה מלאה ונוף הרי ירושלים נשקף מסביב. אך מיד מספר מליח למצלמה על נוכחותה של הטראומה במרחב זה, ומעיד כי אינו מסוגל לעבוד כמו ידיו מאז המלחמה. בסצנה אחרת הוא נכנס למועדון שבבעלותו, המלא בבליינים, ודווקא בתוכו מתגלה הטראומה כאשר הוא יושב בפניה חשוכה ומספר על החוויה הפוסט־טראומטית שאינה מרפה. בכך מערער הסרט על אמינותו של הרצף הטמפוראלי והמרחבי: בעוד המצלמה מתארת מרחב ריאליסטי, תוך שמירה על המשכיותו של זמן ההווה, הרי שעדויות הנפגעים חושפות כי מתחת למרחב הביתי, המיוצג על ידי מקומות העבודה השונים בעיר, נוכח מרחב שדה הקרב.

הניגודים ופתרונותיהם

נבחן כעת את צמד הניגודים ופתרונותיהם. הניגוד הראשון, בין האב לבן, מיוצג במתח שבין הגיבורים לבין החברה הישראלית, אשר הקריבה אותם ולאחר מכן הפנתה אליהם את גבה. הניגוד השני, בין החיים למוות מיוצג במתח שבין חיי הגיבורים בהווה לבין זיכרונותיהם הטראומטיים.

הפתרון לניגוד אב/בן הוא סימונם של הלוחמים כמרטירים אשר הקריבו את עצמם מרצונם החופשי, מבלי לנסות לאתר את האחראים להקרבה, או להבין את הסיבות לטרגדיות

שהתחוללו בשדה הקרב. בקר מתאר בגאווה את השתייכותו למורשת גולני, ואילו מליח מספר במהלך הביקור בפנימייה הצבאית כי 'לא עשו אותי חייל, רצינו להיות חיילים. אם לא רצינו להיות חיילים, לא היינו באים לכאן'. פתרון זה, המטיל את האחריות במידה רבה על הנפגע, מזכיר את סיפור העקדה כפי שעוצב בראשית המאה הקודמת, ובו מודגשת מעורבותו של הבן בהקרבתו-שלו: 'בשנים אלה הורחב תפקידו של יצחק, ברוח המדרשים, לשותף פעיל בנכונות להקרבה ובמימושה. בגרסה זו האבות והבנים שותפים בפעולת ההקרבה, והסכמתם ההדרית מגלה את עוצמת הסולידריות החברתית של האומה החדשה הנאבקת על קיומה.³⁸ הפתרון לניגוד חיים/מוות, בדומה לעיצוב הסיפור המקראי, הינו הינצלותם של הגיבורים ממוות, לצד מותם של חבריהם.

מהם התנאים החברתיים שמאפשרים את היווצרותם של פתרונות אלו? **מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי הינו אחד הסרטים התיעודיים הראשונים העוסקים בתגובת קרב בישראל.** הוא מופיע בשנת 1993, לאחר שנים של הכחשה והתעלמות עקבית מנפגעי תגובת הקרב.³⁹ רק בעקבות מלחמת לבנון הראשונה נוצר שינוי משמעותי בשיח סביב תגובת הקרב,⁴⁰ אך גם אז, אופן הטיפול וההכרה בקיומן של הפגיעות הנפשיות 'הוסיפו לינוק מאתוס ההרואיזם. הן נתפסו כתוצר לוואי שלילי שיש למזער את נזקיו מנקודת מבטו של הצבא'.⁴¹ מצב זה אפשר לצבא לשמור על הממלכתיות שלו,⁴² ופטר את החברה מהתמודדות מתמדת עם זיכרון המלחמה באמצעות 'תהליך פסיכולוגי ארוך טווח אחרי המלחמה, המאופיין בהתכחשות לכל חולשה או פגיעות העשויות לאיים על הזהות הלאומית'.⁴³ על רקע זה ניתן להבין מדוע **מלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי** מציע את נקודת מבטו של העוקד. מנקודת מבט זו, יצחק הינו מרטיר המקריב את עצמו ובכך פוטר מאשמה את האב המקריב. אלמנט נוסף המאפשר לחברה לשמור על אתוס ההרואיזם הוא הפתרון

38 'קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיית ההקרבה הפטריוטית בישראל', פטריוטזים: אוהבים אותך מולדת, עריכה: אבנר בן-עמוס, דניאל בר טל, דיונון, 2004, עמ' 61-99.

39 ראו, אליעזר ויצטום, עמיחי לוי, מישל גרנק, ומשה קוטלר, 'תגובות הקרב במלחמות ישראל – 1973-1948. חלק ה': מלחמת יום כיפור', שיחות, גיליון ה' (1990), עמ' 53-59; פתולוגיית ההשתקה של נושאים שונים המערערים על יציבות האידיאולוגיה הלאומית אינהרנטית לצינונות, והיא מופיעה בסוגיות מרכזיות שמדינת ישראל עסקה בהן. ראו, חנה הרצוג וכנרת להד (עורכות), **יודעים ושותקים: מנגנוני השתקה והכחשה בחברה הישראלית**, ירושלים 2006; יעל זרובבל, 'מות הזיכרון וזיכרון המוות: מצדה והשוואה כמטפורות היסטוריות', אלפיים, גיליון 10 (1994), עמ' 42-67.

40 טל גרזי ואחרים, 'מלחמת לבנון הראשונה עד מלחמת לבנון השנייה, התמודדות מערך ברה"ן בצה"ל עם תגובות קרב', שיחות, כרך 24 מס' 2 (2010), עמ' 232-239.

41 קרן פרידמן-פלג, הלאום על הספה: השימוש בהמשגות הטיפוליות של 'טראומה' ו'חוסן' בעקבות אינתיפאדת אל אקצא, תכנית ההתנתקות ומלחמת לבנון, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 2008, עמ' 23.

42 דן בר און, על 'אחרים' בתוכנו: תמורות בזהות הישראלית, באר שבע 1999.

43 אבי בלייך וזהבה סולומון (עורכים), נכות נפשית: היבטים רפואיים, חברתיים ושיקומיים, תל אביב 2002.

המדומיין שמציע הסרט למתח חיים/מוות: ההישארות בחיים. כך, העלילה מסתיימת כאשר שניים מגיבורי הסרט – שמעון מליח ואביחי בקר – שבים אל העבר שלפני הטראומה, אל הפנימייה הצבאית בחיפה, בה למדו לפני הגיוס. הם מגיעים לחדר שבו שהו כנערים צעירים ופוגשים את החניכים הנמצאים בו כיום. בעריכה צולבת מספרים הוותיקים על עברם, ואילו הצעירים על העתיד הצבאי שהם מרמינים. הסרט מסתיים כאשר מליח ובקר שרים את המנון הפנימייה הצבאית. באופן משלים, בחלק מהעדויות טוענים הנפגעים כי הם לא סובלים מזיכרונות טראומטיים: 'זה לא עובר לי במחשבות באופן יומיומי', קובע בן דרור, המצולם במשרד רואי החשבון בו הוא עובד. מאוחר יותר הוא מרחיב, 'כנראה המבנה האנושי בנוי, שכשזה חזק מידי, אתה מנתק איזה סוויצ'. יכול להיות שזה מה ששומר עלינו'.

בקבר יוסף

בקבר יוסף הינו סרט תחקיר, המגולל את סיפורם של לוחמי מתחם קבר יוסף אודות הקרב שהתחולל במקום בשנת 2000. לפי המתואר בסרט, במהלך הקרב נפצע הלוחם מדחת יוסף ודימם למוות במשך שעות בעוד הדרג הפיקודי והמדיני נמנעים מלהורות על חילוץ. הסרט פורש באופן כרונולוגי את השתלשלות האירועים: מההתראות על המהומות העתידות לפרוץ, דרך הקרב המתחולל על המתחם, הימנעות מפקדי צה"ל מחילוץ החיילים, ועד למותו של מדחת יוסף ופינוי הלוחמים. העלילה מתוארת באמצעות קריינות (voice-over) של יוצרת הסרט, ובאמצעות עדויותיהם של הלוחמים המעידים על ההתרחשויות במהלך הקרב ועל ההתמודדות עם הזיכרון הפוסט-טראומטי. במהלך הסרט מנסה הבמאית לגלות, באמצעות הקריינות ודרך ראיונות שונים, מדוע נמנעו מנהיגי הצבא והמדינה מלחלץ את הלוחמים, ולאחר את האחראים למותו של מדחת יוסף. ניסיונותיה מסתיימים בכישלון והיא נותרת ללא תשובות.

סרט זה מהדהד גם הוא את סיפור העקידה, אך הפעם מנקודת מבטה של שרה, האם המקראית. הקול הנשי העומד בבסיס הסרט מזדהה עם נפגע תגובת הקרב, ומותח ביקורת עזה כלפי ההנהגה ו/או החברה הישראלית.

בסרט נוכחות מספר רמיזות אינטרטקסטואליות לסיפור העקידה. ראשית, הזמן ההיסטורי בו מתרחשת עלילת הסרט מהדהד את המיתוס: הסרט מתאר את ששת ימי הלחימה בקבר, אשר בראשון שבהם נהרג מדחת יוסף. לפי המסורת היהודית, יום זה הינו החג השני של ראש השנה, היום בו נהוגה ביהדות קריאת עקידת יצחק ותקיעת שופר הכרוכה בה.⁴⁴ לפי המדרש אשר הוזכר לעיל, תקיעות השופר מדמות את קריאות השבר של שרה בעקבות התוודעותה למעשה העקידה.⁴⁵ שנית, שמו של הסרט, בקבר יוסף, רומז באופן עקיף לסיפור העקידה. שם זה מקפל בתוכו שלוש משמעויות: המרחב המרכזי בו מתרחשת העלילה – קבר יוסף המקראי; רמיזה לשיאו הדרמטי של הסרט – מותו של מדחת יוסף; וסיפור יוסף

44 'תקעו לפני בשופר של איל, כדי שאזכיר לכם עקידת יצחק' (מסכת ראש השנה, דף ט"ז).

45 'אבותה שעה צוחה שישה קולות כנגד שישה תקיעות' (ויקרא רבה, כ', ב').

ואחיו, אשר ממשמע את הסרט: אחים המשליכים אל הבור את אחיהם הקטן, ונוטשים אותו לגורלו. בדרך זו מסמנת היוצרת את מוקדו התמטי של הסרט: הקורבן וההמרה. תמה זו הינה מרכזית במיתוס העקידה. כפי שכותב וייס, סיפור יוסף ואחיו שותף למיתוס העקידה במוטיב הקורבן והחלפתו.⁴⁶ קריאה סימפטומטית של הסרט מראה כי מבעד לכותרת מבצבץ דווקא מיתוס העקידה: בעוד יוסף המקראי הוצא מן הבור, ניצל והפך לשליט במצרים, הרי שמדחת יוסף מצא את מותו בקרב. בעוד אחיו של יוסף השליכו אותו לבור, בבקבר יוסף, חבריו ליחידה עושים כל שביכולתם כדי להציל איתו, ואילו מפקדיו הם אלו שמפקירים אותו למוות. בנוסף, גיבור הסרט איננו מדחת יוסף אלא לוחמי מג'ב המוסרים את עדויותיהם הטראומטיות. הראיונות עימם כמעט ואינם מזכירים את יוסף, אלא מתמקדים בזיכרונות הטראומטיים של הלוחמים ששבו מן הקבר.

הציווי על הקרבת הבן

אופוזיצית ההקרבה נוכחת בתור התמה המרכזית בנרטיב, לפיה הדרג המדיני הקריב בכוונה תחילה את הלוחמים.⁴⁷ לאורך הסרט כולו מנגידה המצלמה בין הלוחמים הנמצאים בקבר, תחת אש, לבין המפקדים והמנהיגים המשקיפים עליהם מרחוק ואינם מורים על חילוצם. הם ויתרו עלינו, לכן קשה לי ללבוש את המדים האלה, אומר אחד הלוחמים בראיון למצלמה. ואכן, נקודת תצפית גבוהה ומרוחקת (extreme long shot) מתארת את עמדת השליטה של העוקד: עמדת צה"ל הממוקמת על גבעה, המשקיפה אל המתחם ממרחק של כאלף מטרים. בעמדה זו נראה מח"ט הגזרה, הרואה מלמעלה את הנעשה בקבר אך אינו עושה דבר כדי להציל את הלוחמים. האמנות הישראלית התייחסה לעיתים קרובות למפקדים ולמנהיגים כדמות האב העוקד, אך בקבר יוסף מהדהד לא רק את דמות האב העוקד, אלא גם את דמות האל המצווה על העקידה: כפי שמתאר הסרט בפתיחתו, הלוחמים נדרשים להגן על הקבר כפועל יוצא של שהותם של תלמידי ישיבת 'עוד יוסף חי', המאמינים כי יוסף המקראי טמון בקבר, ומגיעים אליו מידי יום. לפיכך, ניתן לתאר את הסיבה שהביאה ל'עקידתם' של הלוחמים כריטואל הקשור במיתוס. הסרט מחזק טענה זו בשוט הסיום שלו, העוקב אחר קבוצת מתפללים הרוקדים סביב הקבר.

אהבת האב לבן

אופוזיצית אהבת האב לבנו נוכחת, ראשית, בצפיית הלוחמים מן ההנהגה לחלץ אותם ולהגן עליהם. ציפייה זו, כפי שמתאר הסרט, נכזבה. שנית, הסרט משרטט יחסי אהבה וקרבה בין ההורים לילדיהם: אימו של ימיני עוזרת לו לחפש את הכדורים הפסיכיאטריים

46 וייס, הערות, עמ' 32.

47 גם בסיפור ההיסטורי, הפקרת יוסף למוותו, 'מקורה בהחלטה מודעת, שלא הוכחשה ואף מופיעה באתר "יזכור" של משרד הביטחון'. ראו, עירית קינן, כאילו היא פצע נסתר, תל אביב 2012 (להלן: קינן, פצע), עמ' 105.

שלו ומביטה בו במבט אמפטי כאשר הוא מספר כי הוא רגוע יותר כאשר יש לו מלאי גדול של כדורים. בדיע, חובש היחידה, מצולם כשהוא מרים את ילדיו הקטנים, ולאחר מכן מספר על תחושות הכעס כלפי הצבא, שאינן מרפות. לשאלתה של הבמאית, 'למה נשאת בצבא?', הוא עונה: 'תראי את הילדים האלה. מישהו צריך לפרנס אותם, הא?'. איסמעיל סוואעד, מפקד הצוות, מצולם כשהוא יושב ולצידו משחק בנו הקטן. המצלמה מתמקדת בתקריב יתר (extreme close up) בבנו, כאשר הוא מספר כי שמו של הילד הוא מרחת: 'ברגע שידעתי שזה בן אז רציתי לקרוא לו מרחת, כי באמת אהבתי את השוטר שלי, ורציתי להנציח את השם שלו'. ובעיקר – אהבתם של הוריו של מרחת יוסוף, אשר נראים כשהם מחבקים ומנשקים את חבריו של בנם ליחידה, כאשר הם נפגשים לצד קברו של מרחת.

המרת הבן באיל

אופוזיצית המרת החי במת הינה הציר הנרטיבי המרכזי של הסרט: לוחמי המתחם נותרו בחיים בעוד חברם נהרג. הסרט אף רומז לכך שרק בשל הלחץ שנוצר על הדרג המדיני בעקבות מותו של מרחת יוסוף, חולצו הלוחמים, כך שחיהם ניתנו להם באופן ממש רק בעקבות הקרבת חיי חברם. ההמרה משוכפלת שוב בסרט, בהחלפות שבין לוחמי קבר יוסף: קבוצת הלוחמים הדרוזים נשלחת לקבר לקראת ראש השנה, כדי להחליף את הלוחמים היהודים ביום חגם. יומיים לאחר פרוץ הקרב, מגיעה שוב למתחם קבוצת הלוחמים היהודים כדי להחליף את הכוח ששהה בו. חלק מהלוחמים מביעים בפני המצלמה את הקונפליקט שנאלצו לעמוד בפניו: לחזור לקבר ולסכן את חייהם, או להימנע מלחזור לקבר, ובכך להקריב את חבריהם.

התנועה בין באר שבע להר המוריה

אופוזיצית התנועה בין הבית להר מהדהדת בשני המרחבים שבסרט: בתיהם של הלוחמים, ומתחם קבר יוסף. התנועה ביניהם נוכחת בעריכה הצולבת בין הראיונות עם הלוחמים בבתיהם, לבין הקרב בקבר יוסף, המיוצג באמצעות צילומי ארכיון שונים. בבתיהם, מתמודדים הלוחמים עם חיים פוסט־טראומטיים: הם חושפים בפני המצלמה את הכדורים שהם נוטלים, מתוודים על חיים בלתי אפשריים, נטולי שגרה ונטולי שינה, מצולמים לצד בני משפחותיהם הצופים בהם, חסרי אונים. במקביל, נראה הקרב על מתחם הקבר, כאשר המצלמה צופה מבחוץ אחר פלסטינים המתקיפים אותו ובקבוקי תבערה. ההר שעליו מתרחשת העקידה, מיוצג בסרט באמצעות צילומי הגבעה בה ממוקמים מפקדי צה"ל, ממנה הם משקיפים אל הקרב המתרחש למרגלותיהם. מרחב זה הוא שכם המקראית – עובדה זו נשמעת כבר בתחילת הסרט, ב־voice over, על רקע צילום של הקבר מזווית ממעוף הציפור (bird's eye shot): 'קבר יוסף נמצא בלב העיר שכם'. במסורת היהודית, זהו מרחב הקשור בהקרבה – בשכם נבנה המזבח הראשון על ידי אברהם: 'ויעבור אברהם בארץ עד מקום שכם... ויבן שם מזבח לה' הנגלה אליו' (בראשית י"ב, ז).

הניגודים ופתרונותיהם

נסכם כעת את צמדי הניגודים ופתרונותיהם. את הניגוד חיים/מוות מהדהדת, כאמור, הינצלותם הפיזית של הלוחמים ומותו של חברם מדחת יוסוף. הפתרון לניגוד זה הינו יצירתה של הקטגוריה האנומלית של הפוסט־טראומה. בן דוד ומאירי מציינים כי אחת הדרכים לפתור ניגודים היא כינון של קטגוריות אנומליות, המתאפיינות ב'זליגת מאפיינים של שתי הקטגוריות המנוגדות לתחומה של הקטגוריה האנומלית'.⁴⁸ לתפיסתה של מרי דגלס (Mary Douglas), ניתן להתייחס לאנומליה בשתי דרכים מנוגדות: 'על דרך השלילה, אפשר להתעלם ממנה, פשוט לא לתפוס אותה, או לתפוס ולגנות אותה. על דרך החיוב, אפשר להתמודד איתה במתכוון ולנסות ליצור דפוס מציאות חדש שיוכל להכיל אותה'.⁴⁹ בעוד המיתוס המקראי והחברה הישראלית נמנעו מלהתייחס במפורש לאנומליה של הזיכרון הפוסט־טראומטי, בקבר יוסף מנכיח את האנומליה הפוסט־טראומטית ויוצר דפוס הכרתי חדש המכיל אותה.⁵⁰ כך, הלוחם בדיע הינו, ששימש כחובש בזמן הקרב, אומר: 'אני עד היום מתמודד עם זה. מבחינה נפשית. הקשר עם הילדים, הקשר עם המשפחה. עצבנות יתר, לא לישון כלילה כמו שצריך'. לוחם אחר, קובי אוזן, מספר כי 'אני כמעט ולא יוצא מהשטח של הבית שלי. מפחד לצאת. מפחד שיקרה לי משהו. שעוד פעם אצטרך לעבור את מה שעברתי'. לאחר מכן הוא נראה כאשר הוא שולף משקית כדורים פסיכיאטרים המסייעים לו להתמודד עם מצבו הנפשי. אחר מספר: 'הרבה לילות בכלל אני לא מצליח להירדם מרוב שאני רואה את זה בתוך העיניים, כל האירוע עצמו. אז אני קם, יושב מול הטלוויזיה. יוצא החוצה לחצר, יושב בגינה. חלפו שלוש שנים ולא מצליח לשכוח את זה'. מצב זה מקופל בכותרת הסרט, 'בקבר יוסף', שכן קבר מהווה אזור הטרטופי שבין חיים ומוות, 'עיר אחרת' שבה לכל משפחה יש נחלה שחורה משלה'.⁵¹ הקטגוריה האנומלית של המצב הפוסט־טראומטית מהדהדת פתרון אנומלי שהוענק במדרש למעשה העקידה: לפיו יצחק נשחט בידי אברהם אך חזר לחיים באופן אנומלי: 'לכן נבילה רבקה [...] לפי שראתה יצחק שהיה בא מגן עדן והיה בא כדרך שהמתים הולכים, ראשו למטה ורגליו למעלה'.⁵²

הניגוד המרכזי בסרט – אב/בן – אינו נפתר ברמה הנרטיבית של הסרט, מכיוון שהעלילה אינה מעניקה תשובה לשאלה מדוע נמנעו המנהיגים מחילוצו של מדחת יוסוף,

48 בני בן דוד וסנדרה מאירי (עורכים), מבוא לתיאוריות קולנועיות, רעננה 2016, עמ' 430.

49 מרי דגלס, טוהר וסכנה, תל אביב 2004, עמ' 64.

50 מצבים נפשיים מעורערים מתוארים, לפי דגלס, כקטגוריות תרבותיות אנומליות של החברה המחולנת: 'נבחן אמונות לגבי אנשים במצבים שוליים (marginal). אלו אנשים חסרי מקום, שנותרו משום מה מחוץ לדפוס החברה, כשהללו נוצרו [...] מי שנמצא בשוליים בא במגע עם סכנה, נמצא במקור הכוח [...] הדבר נכון גם ביחס לאנשים שאושפזו במוסדות לחולי נפש: כל עוד הם נשארים בבית, החברה מסכינה עם התנהגותם התמוהה. אולם לכשמסווגים אותם רשמית בתור חריגים, אותה התנהגות ממש מתחילה להיחשב לבלתי נסבלת' (שם, עמ' 118-120).

51 מישל פוקו, הטרטופיה, תל אביב 2003, עמ' 15.

52 שפיגל, אגדות.

או מדוע התעקשו להשאיר במקום את הלוחמים. במקום זאת, מתח זה נפתר באמצעות המחאה העזה המובעת בסרטים כלפי האב־המדינה, מנקודת מבטה של האם. זאת באופן המהדהד את עמדת המחאה של האם המקראית, שרה, נגד מעשה ההקרבה של אברהם את יצחק בנם.⁵³ כך, קולה של הבמאית מופיע כחלק מהדיאלוגים הקולנועי, כ־voice over בדרך כלל, ולעיתים רחוקות גם כקול דיאגטי השואל שאלות במהלך העדויות. היוצרת מבקשת לגלות את האחראים להפקרת הלוחמים, וחושפת אותם לעדשת המצלמה כאדישים באופן מוחלט לכאבם של הקורבנות. קולה נשמע בפס הקול כשהיא מבקשת לראיין את שר הביטחון דאז, אהוד ברק, ונענית כי 'הוא לא מתראיין בנושא הזה. אין לו עניין'. בנוסף היא חושפת בקולה כיצד מצילומי מצלמת התצפית הצה־לית, נמחקו השיחות בין החיילים, ובמקומן הוקלטה מוזיקת טראנס.

עוצמתה של עמדת האם מתחזקת באמצעות ה־voice over הנשי. פרקטיקה זו, כפי שמתארת קארן הולינגר (Hollinger), מתפקדת באופן שמונע מהצופה את המבט הגברי הפטריארכלי, ובכך מתנגד להזדהות עם עמדת ה'עוקד':

The Voice-Over woman's film with its evocation of the female voice does not deny the female spectator 'the space of reading' or call up the female voice only to see it shut down irrevocably by male discursive power; instead, it denies its spectator only one spectatorial 'space': the comfortable space from which to read the text in a way that is

53 עמדת שרה אינה מופיעה מפורשות בטקסט המקראי, אלא נרמזת ברקע בלבד. המסורת היהודית מפרשת עמדה זו מתוך הסמיכות בין פרשת העקידה לבין פרשת 'חיי שרה' המתארת את מותה של שרה (ראו וייס, הערות; וייס, דיוקן). בדרך זו רומז המקרא ליחסי סיבה ותוצאה בין מעשה העקידה למות אימו של יצחק. כך, מפרש המדרש בבראשית רבה את המילים 'ותמות שרה בקריית ארבע [...] ויבוא אברהם לספור לשרה ולבכותה' (בראשית, כ"ג, ב') כמתייחסות לעקידה: 'מהיכן בא? מהר המוריה, ומתה שרה מאותו צער' (בראשית רבה, נ"ח, ה'). לפי מדרש זה, שרה נמצאת בעמדת הזדהות מוחלטת עם החוויה הטראומטית של הקורבן, על אף הימצאותה הפיזית בעמדת העד־המאזין ממרחק בטוח. עמדה זו אוצרת בתוכה ביקורת עזה על מעשה ההקרבה, המתבטאת במוות פיזי: שרה איננה מזדהה, כאברהם, עם ציווי העקידה האלוהי אלא עם יצחק. עמדה זו, המאפשרת לשרה למתוח ביקורת על הסדר הפטריארכלי, מתוארת על ידי הרב עדין שטיינזלץ כמעוגנת במבנה החברתי – נורמטיבי שמתאר המקרא: 'לשרה יש מעמד שלם בפני עצמה [...] יש לו גם הכרה חוקית פורמלית [...] בכמה וכמה מקרים נכתב שאברהם אינו פועל מכוח עצמו, אלא בשל ההוראות של שרה'. עדין שטיינזלץ, נשים במקרא, תל אביב 1983, עמ' 15-16; טענה זו, כי שרה מבטאת עמדה עצמאית המנוגדת לעמדתו של אברהם, מתחזקת על ידי הצעתה של חוקרת המקרא הפמיניסטית פיליס טריבל. Phillis Trible, 'Genesis 22: The Sacrifice of Sarah', in: Alice Bach (ed.), *Women in the Hebrew Bible: A Reader*, New York and London 1999; לפיה העובדה כי מותה של שרה התרחש בחברון, בעוד אברהם נמצא בבאר שבע, מלמדת שהוג לא שב לחיות יחידיו לאחר העקדה.

completely supportive of woman's positioning under the patriarchal status quo.⁵⁴

קולה של הבמאית מניע את העלילה ושולט בה, וכמקובל בדוקר־אקטיביזם, הוא אף חורג מסיפור העבר כאשר הוא מנסה להגיע, ממרחק הזמן, אל האחראים לטראומה. בדומה למדרשים הקדומים, בהם מגיע יצחק לאימו ומספר לה את סיפור העקידה, גם כאן מגוללים הלוחמים את עדותם בפני הבמאית המאזינה להם ואף מגיבה בשאלות הנוכחות בפס הקול הדיאגטי. כיצד מהדהדים פתרונות אלו את המצב החברתי בתקופת היווצרות הסרט? הרקע ההיסטורי לסרט בקבר יוסף הינו תקופת ראשית האינתיפאדה השנייה, אשר העבירה את שיח הטראומה אל המישור האזרחי. מחקרים שונים הראו כיצד בתקופה זו, המתאפיינת במעגל פגיעה אזרחי רחב ותכיפות רבה של אירועי טרור, עוברת הטראומה הנפשית של היחיד אל מרכז השיח הישראלי,⁵⁵ תוך השתרשות העיסוק בטראומה ונרמולו.⁵⁶ בתקופה זו אין עוד טעם להדחיק את זיכרון המלחמה, שכן היא נוכחת באופן כרוני בלב הערים המרכזיות בישראל. מצב זה מאפשר את התנאים הקולנועיים לסרט שבו קולות נפגעי תגובת הקרב עוברים מן השוליים למרכז, ואילו דווקא העמדה ההגמונית נודדת אל השוליים האנטגוניסטיים.

על רקע זה, מאפייני ההזדהות והמחאה מתכתבים עם גלגולו המאוחר של המיתוס בתרבות הישראלית:⁵⁷ קולה של היוצרת ממשיך את 'עמדת המרי' של שירת העקידה הנשית, 'שלילה חד משמעית של העמדה המרטירולוגית המקדשת את הקרבת הבנים [...] במודל השלילה הזה עיקר הביקורת הנשית מופנית לעבר שתי הדמויות הגבריות המרכזיות כפרשה העתיקה: אלוהים ואברהם'.⁵⁸ זוהי עמדה אופוזיציונית חריפה אשר 'משווה למחאה אופי מגדרי ומחזקת את הנימה האנטי־אברהמית שבה'.⁵⁹ עמדה זו נוכחת גם בפרוזה, כמו **כאישה בורחת מבשורה** (דוד גרוסמן, 2008) בו אורה, האם, היא היחידה אשר 'מגיבה

Karen Hollinger, 'Listening to The Female Voice in the Woman's Film', *Film Criticism*, Vol. 54 16, No. 3, (1992), p. 49

קינן, פצע, עמ' 144.

Edna Lomsky-Feder, Eyal Ben-Ari, 'Trauma, Therapy and Responsibility: Psychology and War in Contemporary Israel', in: Apama Rao, Michael Bollig and Monika Böck (eds.), *The Practice of War*, New York 2011, pp. 31-111

בדומה לאופן התפתחותו של קורפוס הסרטים הנדון במחקר זה, גם בשירה ובספרות העברית החדשה מופיעה עמדת האם רק לאחר הופעת עמדת אברהם העוקד. רות קרטון־בלום מראה כיצד בגלגוליו המוקדמים של סיפור העקידה בספרות ובשירה העברית ניתן להבחין בנקודת מבטו של אברהם העוקד את בנו, ורק לבסוף, משלהי שנות השישים, מופיעות העמדות ה'חלשות' יותר של האם, של האיל ושל יצחק המת' (קרטון־בלום, סיפור, עמ' 18).

שם, עמ' 140.

רות קרטון־בלום, 'מרטירולוגיה ומלנכוליה: שירת נשים ישראלית והעקדה', מכאן, גיליון ד' (2005), עמ' 103-104.

בחריפות' נוכח העקידה המתקרבת,⁶⁰ באמנות הפלסטית, אשר משנות השמונים ואילך מופיעה בה דמותה של שרה המקוננת על פעולות הממשלה השולחת את בניה למות,⁶¹ ובקולנוע, בו 'שרה, האם המקראית, מתכוננת בעיניים כלות בכנה יחידה שהולך עם אברהם [...] ואף מתה בסמוך לכך [...] זעקה של הפצע הפתוח היא שנכתבת ונשמעת בסרטים אלה. החרדה, הזעקה לא רק של הבנים אלא גם של האם'.⁶² בכך מהווה הסרט המשך ישיר לגלגולו החמישי של סיפור העקידה באמנות הישראלית, המבטא מחאה נגד מה שנראה כבחירה מתמדת במלחמה ובמוות.⁶³ זוהי עמדה המזכירה את 'תסמונת יצחק' שנוסחה בידי יעל פלדמן, המשמרת 'את זיכרון העקדה הקדומה, בעודו פוסל, למעשה, את נקודת המבט המקורית שלה'.⁶⁴

סיכום

מאמר זה ביקש להצביע על תופעה בקולנוע הישראלי: השיבה אל הסיפור המקראי של העקידה, תוך עיצובו באמצעות שתי נקודות מבט שונות הנוכחות בו מקדמת דנא. לשם כך סקרתי בתחילה את העיצוב המסורתי של מיתוס העקידה באמנות הישראלית, והראיתי כי עיצוב זה נעשה תוך החלפת שיאו של הסיפור – נס ההצלה – במוותו של יצחק. הצעתי כי בכך מהדהדת האמנות הישראלית את סיפור הצליבה דווקא, ובאופן לא מודע – מסורת ימי ביניים של ארצות הנצרות, בהן יצחק מצא את מותו.

על רקע זה, הראיתי כיצד בשני סרטים תיעודיים ישראלים העוסקים בתגובת קרב, מעוצב מיתוס העקידה מתוך נאמנות לסיפור המקראי, תוך השבת תמת ההמרה באיל אל הסיפור, ותוך הדגשת החיים שלאחר המאכלת המונפת, חיים שבהם הזיכרון הטראומטי של העבר מטלטל את שגרת ההווה. לצד זאת, הצבעתי על ההבדלים האתיים שבין הסרטים: בעוד במלחמת יום הכיפורים – 20 שנה אחרי, מאמץ את נקודת מבטו של העוקד המקראי, ומתאר יצחק כמרטיר אשר בחר את גורלו, בדומה לעיצוב בספרות ובשירה העברית המוקדמת, הרי שבקבר יוסף מאמץ את נקודת מבטה של האם המקראית, שרה, ומפנה אצבע מאשימה כלפי ההנהגה, בדומה לעיצובים מאוחרים וביקורתיים של המיתוס בספרות ובשירה העברית. באמצעות שתי דרכים שונות אלו, מעצב מחדש הקולנוע הישראלי את מיתוס העקידה. עיצוב זה נמנע משינוי הגרעין הגנוטיפי היסודי של המיתוס, אך בד בבד מתאים אותו להקשר החברתי הישראלי, באמצעות שימוש בנקודות המבט השונות הנוכחות בו.

60 ישראל בנימינוב, 'העקדה הלאומית', כיוונים חדשים, גיליון 20, עמ' 268–272.

61 דוד שפרבר, 'בכני האם יחי לעולמים: הופעתה של שרה בסצנת העקדה באמנות הישראלית', בתוך: ישראל רוזנסון ובנימין לאו (עורכים), עקדת יצחק לזרעו: מבט בעין ישראלית, לזכרו של יצחק הירשברג הי"ד, תל אביב 2003, עמ' 241–255.

62 זנגר, אווירון, עמ' 204.

63 זנגר, חור בלבנה, עמ' 101.

64 פלדמן, מגדר, עמ' 69.

