



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

02 גיליון
2012 אביב

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל־אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל
המערכת אבנר הולצמן, אורי ש' כהן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכז המערכת נדב ליניאל
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי
על העטיפה: מתוך סרטו של אורי זוהר, חור בלבנה (1964)

ot.kipp@gmail.com

© 2012 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 69978
הוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס ברפוס אליניר

דרך חור בלבנה, עין לציון צופייה: סאלח שבתי וחור בלבנה

אורי ש' כהן

ההיסטוריה הביקורתית של הקולנוע הישראלי החלה להיכתב מאוחר, לעומת היסטוריות אחרות של התרבות הציונית. דומה שיש הסכמה רחבה על כך שספרה של אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, הוא נקודת הפתיחה לדיון.¹ ספרה של שוחט, שבמידה זו אחרת השפיע על מרבית ההיסטוריות של הקולנוע הישראלי שנכתבו אחריו, קורא את הקולנוע הישראלי במפתח ביקורתי המושאל מעבודתו של אדוארד סעיד, כלומר כביטוי של הציונות וכפרויקט אירופוצנטרי, אוריינטליסטי וקולוניאלי.² ככל היסטוריה מן

1. Ella Shohat, *Israeli Cinema: East West and the Politics of Representation*, University of Texas, Austin 1989. הספר פורסם תחילה באנגלית ורק שנתיים לאחר מכן תורגם לעברית, וראו אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תרגום ענת גליקמן, ברירות, תל-אביב 1991.

2. כך למשל פותח רוז יוסף את ספרו על ייצוגי הגוף בקולנוע הישראלי: "בספרה פורץ הדרך על הקולנוע הישראלי ביקרה אלה שוחט את היסודות האוריינטליסטיים והאירופוצנטריים

הסוג הזה, שימת הלב לפרטי היצירות מוקרבת לעתים כדי לייצר נרטיב היסטורי אידיאולוגי.³ הדברים שאני מבקש להציע כאן עולים מתוך אותו שדה שיח ומתוך אותה תפיסה היסטורית, אך הם מבקשים לעשות שימוש קרוב יותר בדרך הפרשנות הספרותית של "הקריאה הצמודה", במטרה להציע התבוננות חדשה בשתי יצירות קולנוע שאין מחלוקת בשאלת מרכזיותן, סאלח שבתני של אפרים קישון (1964) וחור בלבנה של אורי זוהר (1964).⁴ מטבע הדברים, החידוש שבהופעת שני הסרטים הללו בשנות השישים של המאה העשרים קשור בהתרחשויות בתרבות הישראלית בכללה באותו הזמן, ובייחוד בספרות ובתיאטרון, שני תחומים שזוהר וקישון פעלו בהם.⁵ בתקופה שבה סופרים כולטים כמו

של התנועה הציונית, ששמרו אמונים להרגלים האידיאולוגיים של המחשבה הקולוניאלית האירופית" (Raz Yosef, *Beyond Flesh*, Rutgers University Press, New Brunswick) (2004, p. 3). חשוב לציין ששוחט גם ממשיכה בעבודתה את כיוון המחקר שהתווה ג'אד (יהודה) נאמן, בייחוד בחלוקת הקולנוע הישראלי ל"סרטי בורקס" ול"סרטים אמנותיים", וראו במאמרו "דרגה אפס בקולנוע", קולנוע, 5, 1979, עמ' 20-23.

3. דוגמא לכך ניתן למצוא בדבריו של משה צימרמן, המצהיר שהוא עומד להתבונן באמנות ב"מערומה" אך בסופו של דבר הוא דן בה במונחים של "חתרנות" ו"חתרנות מדומה", וראו משה צימרמן, הסרטים הסמויים מן העין, רסלינג, תל-אביב 2007. דיונו הרחב של צימרמן בסרט חור בלבנה עוקב במדויק אחר ההיסטוריה של הביקורת על הסרט אך בפחות הקפדה אחר הסרט עצמו, וראו הנ"ל, חור במצלמה, רסלינג, תל-אביב 2003, עמ' 15-42. לעומת זאת, ספרו הראשון של צימרמן כמעט אינו מייצר מסגרת נרטיבית אידיאולוגית והוא מאפשר תנועה פרשנית חופשית, וראו הנ"ל, סימני קולנוע, דיונון, תל-אביב 2001. ראו גם ספרו החלוצי והאידיוסינקרטי של יגאל בורשטיין, פנים כשדה-קרב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1990. ספרו של בורשטיין פותח בהצהרה על היעדרה של היסטוריה של הקולנוע הישראלי ומציין שספרה של שוחט מתעתד להיות הראשון שמציע היסטוריה כזו, וראו שם, עמ' 11.

4. סאלח שבתני, בימיו: אפרים קישון, ישראל 1964, 110 דקות; חור בלבנה, בימיו: אורי זוהר, ישראל 1964, 90 דקות. שני הסרטים נדונים גם בעבודתו רחבת ההיקף של יגאל בורשטיין, מבטי קרבה, מאנגס, ירושלים 2009, עמ' 318, 425; סעיד עצמו, במאמרו המאוחרים, הרבה להתאונן על אובדן היכולת "לקרוא" קריאה צמודה, וראו "Orientalism Reconsidered", Edward Said, *Race and Class*, 27: 2, pp. 1-15.

5. על השינויים בספירת הישראלית של שנות השישים לעומת זו שקדמה לה, בדור הפלמ"ח ובשנות החמישים, ראו גרשון שקד, גל חדש בסיפורת העברית, ספרית פועלים, תל-אביב 1971, עמ' 11-70, וכן נורית גרץ, חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1983; על השינויים בשירה בתקופה זו ראו דן מירון, מול האח השותק, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1992, עמ' 317-368; על השינויים באמנות הפלסטית ובתיאטרון ראו למשל גילה בלס, אופקים חדשים, פפירוס, תל-אביב 1980; גדעון עפרת, 1948: דור תש"ח באמנות ישראל, מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב 1984; בן עמי פיינגולד, תש"ח בתיאטרון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001; זהבה כספי, "ועמד החבר כנגד הפלדה": דרמות תש"ח – האומנם ספרות מגויסת?!, מכאן, 7, 2006, עמ' 73-90.

אפרים קישון אחראי להצלחות בימתיות רבות שקדמו לסרטיו, והמחזה שחור על גבי לבן, שהוצג בתיאטרון "הבימה" ב-1956, מטרים את הסרט; אורי זוהר הרבה לפרסם בתקופה זו בכמות שונות ורשימות פרי עטו ראו אור בכתב העת קשת, וראו, לדוגמא, "הירושימה אהובתי", קשת, 7, 1960, עמ' 110-113.

עמוס עוז, א"ב יהושע, אהרן אפלפלד ועמליה כהנא-כרמון בוחנים ביצירותיהם את הזיקה ללאומיות ולמדינה, שני הסרטים הללו הולכים רחוק אף יותר ובוחנים את עצם המדיום שבו הם פועלים כביטוי להקשר הלאומי של התרבות. הסיבות לכך נעוצות, כמובן, בתפיסות האמנותיות והאידיאולוגיות האישיות של כל אחד משני היוצרים, אבל הן קשורות גם במעמדה הכלכלי של תעשיית הקולנוע, הצעירה מתעשיית המו"לות הוותיקה והמבוססת. זוהר טען יותר מפעם אחת שהדבר המייחד את המדיום הקולנועי לעומת סוגי מדיה אחרים הוא שקולנוע דורש כסף, הרבה כסף. בקולנוע הישראלי, הצורך להשקיע סכומים גדולים על מנת ליצור – להבדיל מתחומי אמנות אחרים, שבהם ההשקעה הכלכלית היא בעיקר זמנו של היוצר – גורר אחריו זיקה בלתי נמנעת למנגנונים הכלכליים של המדינה, אם באמצעות מימון, קרנות ומסים המוטלים על כרטיסים לסרטים זרים (ומושקעים, בתורם, בקולנוע מקומי) ואם בשאר הדרכים שבהן המדינה נוהגת לתמוך בתעשיית הקולנוע המקומית. לא כאן המקום לדון בהשפעה של מצב עניינים זה על היצירה הקולנועית, אבל ברור שהדבר מייצר הבדל רב-משמעות, גם אם לא פשוט להמשגה, בין הספרות ובין הקולנוע מבחינת זיקתם אל מנגנוני המדינה. אולי משום כך, שני הסרטים הנדונים כאן, המייצגים את הקולנוע הישראלי כמעט בראשית דרכו, מתמודדים במישורין, כפי שנראה בהמשך, הן עם ההכרה בכך שהמבט של הקולנוע הוא חלק מן המבט הלאומי והן עם ההכרה בכך שהכלה זו היא טראומטית והיא מייצרת סוג של חסימה בשדה הראייה, שלא לומר עיוורון של ממש. הייצוג מתפרש, באורח בלתי נמנע, כמונחים של הלאום.⁶

בסרט סאלח שבתי דומה שקישון מקדים את זמנו ומבקש להמיר את החזון הציוני של כור ההיתוך בחזון אחר, רב-תרבותי, המבוסס על שותפות יהודית המוגדרת כתערובת של דת, תרבות ואתניות, כשעצם אפשרות ההמרה תלויה בדחיית המדינה כדבר "טוב" וקבלתה כרע במיעוטו. זוהר, לעומתו, מצטייר כיוצר רדיקלי שלשונו האמנותית קרובה ללשון השירה של הזמן. בחור בלבנה הוא דן באפשרות הראייה והיצירה בתוך המדינה היהודית ובמסגרת הסיפור הציוני בדרכים שהפרוזה העברית תגיע אליהם רק עשרים שנה אחר כך, עם הופעתה של יוצרת כמו אורלי קסטל בלום. מאמר זה מבקש לבחון מקרוב את שני הסרטים הללו, שמקובל לראותם כיצירות מרכזיות בתולדות הקולנוע הישראלי, להבין את מרכזיותם ולהציבם כנקודת הפתיחה של השיח על אודות הקולנוע הישראלי, קולנוע החי באי-נוחות מסוימת עם המסגרת הלאומית המאפשרת אותו ואשר ממנה הוא מתקשה להימלט.⁷ כפי

6. ראו פרדריק ג'יימסון, הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי פוליטי, תרגום חנה סוקר-שווגר, רסלינג, תל-אביב 2005.

7. הטענה אינה היסטורית, כמובן, שהרי סרטים נוצרו בישראל גם לפני הקמת המדינה וודאי שלפני הפקת הסרטים חור בלבנה וסאלח שבתי. הטענה חלה על ה"ישראליות" של הסרטים, על הרגע שבו נקודת המבט של המצלמה נעשית לישראלית ונדונה ככזאת, ודומה שמרבית ההיסטוריונים של הקולנוע הישראלי מסכימים ביניהם ששנות השישים היו התקופה המכריעה בביסוס התעשייה הקולנועית ותרבות הקולנוע בארץ. ואמנם, למרות ההסכמה הרחבה בשאלת מרכזיותם של שני הסרטים הללו בקולנוע הישראלי, הדיונים בהם עד כה לא נדרשו ליצירות קולנוע ישראליות שקדמו להם. גם נתן ויעקב גרוס, שתפיסתם את ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי רחוקה בכל הקשר אחר מתפיסותי-שלי, מכנים את הזמן שבו הופקו שני הסרטים "שבע השנים השמנות", וראו נתן ויעקב גרוס, הסרט העברי, הוצאה פרטית, ירושלים 1991, עמ' 256-267.

שאנסה להראות, שני הסרטים מתמודדים באופן עקרוני עם המדינה הישראלית כמסגרת של היצירה וכחלק בלתי נמנע מהמדיום הקולנועי הישראלי. במוקד הדברים יעמוד הניסיון לראות את חור בלבנה של זוהר כסרט החוקר את המדינה כתנאי של הקולנוע, לא כמונחים בינאריים של אישוש או חתירה מתחת ל"עלילת-העל הציונית", כמונחי של גרשון שקד,⁸ אלא כהתחקות אחר הנקודה העיוורת, אחר החלק המת בשדה הראייה.

סאלח שבתי הוא ללא ספק הסרט הישראלי המוכר והנצפה ביותר בכל הזמנים, והוא גם אחד הסרטים הראשונים שהוכיחו כי תעשיית הקולנוע אפשרית בישראל.⁹ הסרט נתפס בביקורת כחדשני וכפורץ דרך, אך הדיון בו ובפופולריות העצומה שלו התמקד בהצבתו כמסגרת "סרטי הבורקס", כחלק מתפיסה חתרנית של הז'אנר כולו ביחסו לנרטיב הציוני.¹⁰ הדיון כאן מבקש להציע "התבוננות צמודה" בכמה מן הסצנות בסרט, בהנחה שרק באמצעות התבוננות כזאת אפשר להגיע לתיאור מדויק של הראייה הביקורתית של החברה הישראלית, כפי שהיא מוצגת בסרט.

הסרט מספר על העולה המזרחי הפרוטוטיפי, סאלח שבתי (חיים טופול), ועל הדרך שהוא ובני משפחתו עוברים משדה התעופה דרך המעברה אל השיכון. מרבית הפרשנויות לסרט נוטות בסופו של ניתוח לראות בו חתרנות כלפי הממסד לצד השתתפות בתפיסה המשטיחה והסטריאוטיפית של המזרחי בקולנוע ובתרבות הישראלית.¹¹ תפיסה עקרונית זו

8. גרשון שקד, הסיפור העברית: 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, הקיבוץ המאוחד וכתר, תל-אביב וירושלים, 1993, עמ' 46-14.
9. הסרטים הבולטים שנוצרו לפני סאלח שבתי היו חבורה שכזאת (בימוי: זאב חבצלת, ישראל 1963, 80 דקות) ואלדורדו (בימוי: מנחם גולן, ישראל 1963, על פי מחזה של אהרן מגד, 99 דקות).
10. ראו צימרמן, חור במצלמה, לעיל הערה 3, עמ' 10-13, וכן הסברה של שוחט בסרטו של סמיר, שכח מבגדד (גרמניה ושוויץ 2002). ניצן בן שאול מציע אפשרות אחרת ורואה בסאלח שבתי ובחור בלבנה לידה של שתי צורות קולנועיות שונות, "סרטי בורקס" ו"סרטים אישיים". הבעיה עם טרמינולוגיה מעין זו טמונה בלגיטימציה של הסובייקטיביות המסוימת אשר לה מוענק המעמד של יצירה "אישית", כשהכוונה היא ליצירה שניתן לייחס לה ערך אמנותי, לעומת יצירה "פופולרית", וראו ניצן בן שאול, "הקשר הסמוי בין סרטי הבורקס לסרטים האישיים", בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1998, עמ' 128-134. צימרמן, בספרו הסרטים הסמויים מן העין (לעיל הערה 3), מפרק ביסודיות רבה למדי את האבחנה הזאת ואת נגזרותיה.
11. הניסיון להעמיד את הסרט ואת קישון עצמו כמייצגים של נקודת המבט הישראלית ההגמונית בשנות השישים נראה בעייתי, לא רק בשל הסרט עצמו אלא גם לאור כלל העשייה הקולנועית והספרותית של קישון. קישון המהגר אמנם זכה להצלחה כמעט מראשית דרכו, אבל דומה שהפוליטיקה ה"ימנית" שלו מפורשת בקלות רבה מדי כזהה ל"הגמוניה" מנקודת מבטה של הביקורת ה"שמאלנית" של אחרי המהפך של '77. על עבודתו של קישון מנקודת מבט כלכלית ראו גידי נבו, "הסטירה הבורגנית של אפרים קישון", בתוך אבי בראלי, דניאל גוטוויין וטוביה פרילינג (עורכים), חברה וכלכלה בישראל: התבוננות היסטורית ופוליטית, כרך ב, מכון בן-גוריון לחקר ישראל, קרית שדה בוקר, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2005, עמ' 711-746, וכן הנ"ל, מושב לצים, דביר, תל-אביב 2011.

היא אחד הגורמים לכך שיצירתו של קישון, אף על פי שכולם מכירים בכך שהיא סאטירית, כלומר עסוקה בהפרה נמשכת של השיח, נקראת כנרטיב לינארי למדי שהתמונות הנעות מספקות לו אילוסטרציה. אלא שהנרטיב של סאלח שבתי אינו לינארי במיוחד, ולמעשה הוא גם אינו ניתן להכנה מבלי להביא בחשבון את הממד הוויזואלי של הסרט, המייצר שוויון-ערך חתרני בין המעברה לבין הקיבוץ. אמנם הממד הוויזואלי אינו היחיד בסרט המכונן שוויון-ערך זה, אבל הוא מרכזי. דומה שכך יש גם להבין את מהלך הסיום של הסרט, שבו סאלח שבתי ומזכיר הקיבוץ (שרגא פרידמן) נושאים ונותנים על תנאי הנישואין של חבובה שבתי (גאולה נוני), בתו של סאלח, עם בן הקיבוץ זיגי (אריק אינשטיין) – כל זאת בתוך ארון העומד בלב הקיבוץ. הסצנה היא תמציתה של משוואה: המעברה היא קיבוץ בתוך ארון, והקיבוץ הוא מעברה בתוך ארון. מהלך הסיגור של הסרט מורכב משני רצפים (sequences). הראשון, המתרחש כאמור בקיבוץ, עוסק בחתונתם של זיגי וחבובה. בשני, והאחרון, משפחת שבתי "מפונה בכוח" מהמעברה לדירת שיכון. התבוננות בממד הוויזואלי של הסיום מצביעה על כך שהוא אינו נבנה רק באמצעות הרצף השני, בהתרה שחוקה של קונפליקט הדירור באמצעות חשיפה סאטירית, פשטנית במופגן, של אופיו הדרווקאי של הממסד, המעניק לבני המשפחה דירת שיכון משום שהם מפגינים נגד שיכון, אלא גם באמצעות ההעמדה הוויזואלית של הרצף הראשון שלו, הנפתח בתוך לול תרנגולות. הלול של הקיבוץ הוא הזירה שבה מתרחש העימות הסופי בין סאלח שבתי ובין "גברת חבר" (זהרירה חריפאי), חברת הקיבוץ, בעניין המוהר שסאלח שבתי דורש תמורת בתו. בעימות זה אומרת "גברת חבר" את הדברים הבאים:

מר שבתי היקר, אתם יוצאי עדות המזרח, עם כל הכבוד שאנו רוחשים לכם, עליכם להשתדל להתרגל למציאות ארצנו המתקדמת ולשכוח מהר מהר את כל המנהגים הברברים שלכם שהבאתם אתכם משם.

תשובתו של סאלח שבתי לדרישה זו מכוונת אל המושג הבעייתי של רב-תרבותיות, והדיון אכן מניח בסופו של דבר את עליונותה של התרבות המערבית. ועם זאת, יש לשים לב לכך שסאלח שבתי מדבר בשם התרבות היהודית כולה, וכי הדרישה למחיקתה של יהדות המזרח היא רק דוגמא אחת לדרישה שהתרבות הישראלית מציבה – הדרישה למחיקתה של התרבות היהודית בכללה:

לשכוח? למה לשכוח? אתם אומרים לנו לשכוח רק מה שלא טוב בשבילכם... קובה נבולסיה זה לא טוב, למה? למה ארון וגברת אוכלים רק שניצל כל היום. שירים יפים, שירים יפים כמו צמר גפן, זה לא טוב, אבל סימפוניה למינור כל היום ברדיו, שאפשר להשתגע, זה טוב. למה? למה ארון וגברת שומעים זה רק זה כל השנים משהיו קטנים, עכשיו כבר לא יודעים מה טוב.

מעניין לראות שסאלח שבתי מגונן בעצם על אוכל פלסטיני – קובה בסגנון נבלוס, שכם – ואין לדעת אם הטעות תמימה או מיתממת ואם הרמז על הקשר בין סוגי האוכל נובע מגזענותו של קישון עצמו (בבחינת כל הערכים אוכלים את אותו האוכל) או שיש כאן

ניסיון להצביע על הגזענות הישראלית בכלל (בבחינת כל הישראלים חושבים שכל הערבים אוכלים את אותו האוכל); אבל עוד יותר מעניין לראות שהסצנה כולה מתרחשת בתוך הרעש מחריש האוזניים השורר בלול ועל רקע התנועה האינסופית של ראשי התרנגולות, העוטפת את פניהם נטולות התנועה של השחקנים. הלול ותנועת ראשי התרנגולות, תנועה שעשויה בהחלט להתפרש כהסכמה אף על פי שאיננה אלא תנועת אכילה, הם המפתח לסצנה כולה. תנועת ראשי התרנגולות, שהיא המסיימת את הסרט, ממסגרת את תנועת הפתיחה שלו, שהרי הסרט נפתח בנחיתת מטוס אל על אך המצלמה חותכת אל מאחורי שני הפקידים הממתינים למטוס בעודם נעים מעלה־מטה בצורה שאין לה הסבר אלא כמעין השתתפות מראש בתנועת התרנגולות שבסיום. קישור זה הוא שסוגר את הסרט, כפי שהיהודים נסגרים אל תוך המדינה כאל תוך שק. אלגוריה זו מקבלת חיזוק רב־משמעות מכך שהביורוקרטים המופיעים בראשית הסרט ממשיכים ללוות את הדמויות לאורך הסרט כולו באופן המבהיר את מעמדם הלא־ריאליסטי כייצוגים מופשטים של המהות הביורוקרטית של המדינה. רק כך אפשר להבין שהמדינה, כפי שקישון מטפל בה בסרט, מיוצגת על ידי לול התרנגולות עצמו. בראייה כזו, המדינה רחוקה מלהיות ישות גואלת, והיא מוצגת כמכבש ביופוליטי המבקש להשטיח את השונות היהודית – בדיוק מה שהלול (הקיבוץ) עושה לתרנגולותיו. הביופוליטיקה, כתפיסה המעמידה את הקיום הביולוגי ואת השמירה עליו כמטרתו של הפוליטי, מהותית לציונות, וכפי שמתברר בסרט, היסוד הלא־ביולוגי הקושר בין יהודים מקצוות העולם נסתר מעיני המדינה. כלולנית, המדינה דוחסת את כל היהודים לתוך מבנה אחד, אחיד, שהמקום הניתן בו לשונות מוגבל מאוד.¹²

ועם זאת, לול התרנגולות היהודי של המדינה הוא הרע במיעוטו בעולמו של הסרט, כפי שהוא בשאר יצירותיו הקולנועיות והספרותיות של קישון.¹³ המדינה הישראלית נסבלת לא משום שהיא טובה כשלעצמה ולא משום שלה־עצמה יש ערך גואל אלא משום שהיא הרע במיעוטו, מעין גוי טוב ולא חכם שטיפשותו הביורוקרטית שבה ונחשפת בכל הסרטים. במוכן זה, הישראלים והישראליות מתקיימים בלול תרנגולות; ואכן, לאחר שסאלה שבתי נושא את הנאום המייצר התנגדות להגמוניה, הוא ובני שיחו יוצאים מהלול הישראלי. גם הוא וגם "גברת חבר" ו"אדון חבר" עוזבים את הלול לטובת הארון. במעשה של החלפת האתרים יש משום ויתור על העמדה המתנשאת והמשטיחה כלפי המזרחי ושיבה אל התפיסה היהודית

12. השימוש במושג "ביופוליטיקה" ככלי אבחנה מרכזי בדיון על אופיה של הפוליטיקה המודרנית שאול מספרו של מישל פוקו, תולדות המינויות I: הרצון לדעת, תרגום גבריאל אש, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1996, עמ' 96. גם ג'ורג'יו אגמבן ורוברטו אספוזיטו נשענים על פוקו בפיתוח המחשבה על הביופוליטיקה. לדיון בנושא זה ומראי מקום ראו אורי ש' כהן, "מה שנשאר [הקדמה]", ג'ורג'יו אגמבן, מה שנתר מאושוויץ: הארכיון והעד, תרגום מאיה קציר, רסלינג, תל־אביב 2007, עמ' 7–30; Roberto Esposito, *Bios*, Einaudi, Torino 2006.

13. מרכזיותה של פיגורת לול התרנגולות בביופוליטיקה היהודית מודגמת גם בקטע היחיד בסרטו של קישון שבו הדמויות מדברות ערבית, בסרט השוטר אזולאי (בימוי: אפרים קישון, ישראל 1971, 87 דקות). לאחר שאזולאי (שייקה אופיר) חושב, בטעות, שהעברייין (יוסף שילוח) הוא מחבל, פונים שניהם לחמרה ביפו, ולצילילי מוזיקה ערבית השוטר מספר לעברייין בערבית צחה את המשל האיזופי הידוע על השועל המבקש לשכנע את התרנגול לרדת מהעץ כיוון שהשולם העולמי הגיע.

הישנה של משא ומתן. עניינים שכאלה מתנהלים, כמנהג היהודים מימים ימימה, בתחום פרדוקסלי של פרטיות ציבורית או ציבוריות פרטית: בלב הקיבוץ – בתוך ארון. קישון תופס אפוא את הישראלים כיהודים בארון, וזאת עוד לפני שהארון נעשה לארון. את מרכזיותה של הפיגורה של המדינה כלול תרנגולות אפשר לראות בסרטו האחרון של קישון, השועל בלול התרנגולות (1978),¹⁴ אלגיה נוסטלגית לדור המייסדים שבנה את המדינה, ביחד עם ביקורת נוקבת על התדרדרותה של הפוליטיקה היהודית במדינה וגעגוע תמים או מיתמם ל"מצב הטבעי" של הקהילה היהודית האוטונומית. גיבור הסרט, אמיץ דולניקר, "דולק" (שייקה אופיר), הוא נציג הדור הישן בפוליטיקה הישראלית: עסקן בעל חיתוך דיבור מזרח אירופי המערה מליצות על קהלים אדישים לחלוטין, הכוללים בעיקר את עוזרו המשוועם (ספי ריבלין). האספה האחרונה שבה הוא נואם מתקיימת במפעל, ובמהלכה הקהל המזרחי-במפגן משתלח בו, בעודו טוען בייאוש שהוא "בשר מברשם" ו"נלחם את מלחמת הפועל". הפער הרב-רובדי הגלוי בין הנואם לבין הפועלים מביא להתעלפותו של דולק; בתמונה הבאה הוא מתעורר באמבולנס, וממנו הוא יוצא לביקור בעין כמונים. עין כמונים הוא האתר של המצב היהודי ה"טבעי", קהילה ללא פוליטיקה, או, בעצם, קהילה המקיימת פוליטיקה מוגבלת מאוד. עין כמונים הוא כמעט דוגמא מופשטת לקהילה יהודית, מעין דגם אידיאלי של אוטונומיה יהודית, של "ריבונות בתוך גלות".¹⁵ האוטופיה היא בכך שבשונה מהאוטונומיה היהודית ההיסטורית, שהתקיימה בתוך ריבונות זרה, לעין כמונים אין זיקות של ממש אל החוץ.¹⁶ לאחר תקופת הסתגלות לאוטופיה מציג דולק בפני התושבים את הפוליטיקה הדמוקרטית המודרנית, וזו הופכת באופן כמעט בלתי נמנע את "המקום היפה בעולם" ל"בית משוגעים". מסתבר שסופו של תהליך היציאה מהאוטופיה הוא מלחמת אזרחים, שממנה נפלט דולק כאשר הכרתו שבה אליו בתוך האמבולנס. בווידיאו נוגע ללב שהוא משמיע באוזני אשתו המתנממת הוא מסביר: "היו לי תקוות גדולות, תוכניות גדולות, אמיץ דולניקר שר בממשלת ישראל, אבל איכשהו באמצע, לא יודע מה קרה". האלגוריות של הסרט ברורה למדי, והציונות מוצגת בו כעיוות של הקהילה היהודית ה"טבעית". קישון רחוק מלהציג עמדה פוסט-ציונית או אנטי-ציונית, אבל הסרט מקיים מרווח עקרוני בין שלילת הציונות ובין התפיסה הגאולתית שלה. קישון אינו שולל את המדינה היהודית, כמוכן, אבל הוא גם אינו רואה בה התגשמות של תקוות גאולה אלא רע במיעוטו בלבד. הסרט הוא כרוניקה של השחתת התמימות על ידי כוח, פריבילגיות והנטייה הבלתי נשלטת של בני אדם למדוד עצמם ביחס לאחרים. כל אלה הם חלק מהחיים באשר הם, וקישון מאבחן בחריפות שהתפתחותה של התרבות היהודית בגלות הייתה אפשרית רק בגלל הגלות; המגע של הקהילה עם הריבונות ועם הכוח הכרוך בה אינו יכול להיות אלא מגע הרסני. אבל תיאור זה הוא קל מדי, כמו אותה בדיחה שדולק מנסה שוב ושוב לספר, ללא הצלחה ("ביידיש זה יותר טוב"), ואין להבין ממנה אלא שהוא נושף על צוננים. אצל קישון,

14. השועל בלול התרנגולות, בימוי: אפרים קישון, ישראל 1978, 90 דקות.

15. ראו אמנון רזיקר וצקי, "גלות מתוך ריבונות", תיאוריה וביקורת, 4, 1993, עמ' 23-55; 5, 1994, עמ' 113-132.

16. על הקהילה היהודית האוטונומית ראו Jacob Raeder Marcus and Marc Sapperstein, *The Jew in the Medieval World*, Hebrew Union College, New York 1999

הביופוליטיזציה של היהודים, הפיכתם לבעלי כוח על בסיס הגדרתם הביולוגית בידי אחרים, היא נתון שאין להתווכח עמו ואי-אפשר לשנותו ולכן הוא אינו נושא אחריות פוליטית. בשל אי-נמנעותו, תהליך זה אינו ידוע ואינו מובן; "מה שקרה באמצע" הוא מעין חור שחור שאינו עולה לדיון. בתוצאותיו אפשר למצוא בעיקר את המצחיק, אבל לא יותר מזה. "האמצע" הוא המרכז, לב העניין, וכמו הלב, גם הוא נסתר בתוך המופע של הדברים. במובן שבו הסרטים האלה מדברים על המעבר של היהודים מ"גלות לגאולה", כלומר מחיים בריבונות לא-יהודית לחיים בריבונות יהודית, מדובר ביותר ממעבר מיישוב למדינה. בהבנת התהליכים יש איזו הפסקה, גרעין נסתר, והפסקה זו היא בדיוק המקום שבו קישון מציע ראייה שלמה ונוקבת של הפרדיגמה הישראלית. מסתבר שההפסקה היא האמצע – היא איננה אלא אותו "חור בלבנה" שאורי זוהר מנסה לעמוד עליו.

הטענה שאבקש להדגים באמצעות התבוננות צמודה בסרט חור בלבנה היא שעם שני הסרטים הללו, סאלח שבת' וחור בלבנה, הקולנוע הישראלי מתחיל לטפל ב"אמצע", במרכז המבט, במה שנסתר ומוסתר מן העין בתרבות הלאומית ובתנאי הראייה עצמם.¹⁷ הפרשנות המקובלת מתייחסת לחור בלבנה כאל עבודה "אישית", "אמנותית" ו"אוונגרדית" המציגה יחס חתרני ל"נרטיב-העל הציוני",¹⁸ אולם בעיני, כמו בדיון בסאלח שבת' כך גם בדיון בחור בלבנה, הטכניקה הפרשנית של "התבוננות צמודה" – במקביל ל"קריאה הצמודה" בספרות – מייצרת פרשנות השונה בעיקרה מן הפרשנות המקובלת. ההבדל העקרוני בין הפרשנויות מאפשר להבין את חור בלבנה כסרט הבוחן את עצם היכולת להתבונן במציאות הישראלית, את תנאי הראייה עצמם ואת העיוורון שהתרבות הישראלית מייצרת. בכך מפגישה נקודת המבט שלו את הרמה הקיומית של החיים במדינה היהודית עם הטראומה הגלומה בכינונה של המדינה ובמעבר לחיים בתוכה, והסרט עצמו הוא כניסה למסגרת של "סרט/מדינה" או "מדינה כסרט".

עצם הקושי, או אף היעדר האפשרות, לתאר את חור בלבנה בדרך עלילתית מצביע על חריגותה של היצירה בנופו של הקולנוע הישראלי בשנות השישים, ואולי בכלל. הדיונים הביקורתיים בסרט נעים ברובם בין תפיסתו כ"סרט אוונגרדי" בנוסח "הגל החדש" הצרפתי, המושפע מאדולפס מאקס וסרטו הללויה הגבעות (1963),¹⁹ לבין תפיסתו כ"סרט אישי" או כחתימה פארודית מרדנית תחת נרטיב-העל הציוני.²⁰ בסופו של דבר, הביקורת מתייחסת

17. בן שאול רואה כאמור בשני הסרטים האלה הופעה של שתי צורות מבע קולנועיות חדשות בתרבות הישראלית, אבל הוא ממשיך לקרוא את שתי הצורות הללו כמבעים שונים של דחף "קפיטליסטי-ליברלי-אוטונומי", וראו במאמרו "הקשר הסמוי בין סרטי הבורקס לסרטים האישיים", לעיל הערה 10, עמ' 120-127.

18. בספרו הסרטים הסמויים מן העין סוקר צימרמן את הפרשנויות לסרט וטוען כי כולן שוכנות בתוך גבולות המושגים האלה, וראו צימרמן, לעיל הערה 3, עמ' 34-42.

19. *Hallelujah the Hills*, dir.: Adolfas Mekas, USA 1963, 82 min.

20. אריאל שוויצר מקדיש פרק שלם בספרו לניתוח מדוקדק של הסרט חור בלבנה, וגם הוא, כמו שוחט, רואה בו בעיקר הפרה של הנרטיב הציוני, וראו אריאל שוויצר, הרגישות החדשה, בבל והאוזן השלישית, תל-אביב 2003, עמ' 61-90, וכן שוחט, הקולנוע הישראלי, לעיל הערה 1, עמ' 185-196; בורשטיין, פנים כשדה-קרוב, לעיל הערה 3, עמ' 102-105; הנ"ל מבטי קרבה, לעיל

לסרט בעיקר כהפרה של הנרטיב הלאומי המקובל (הציוני). ואולם, ההימנעות מהתבוננות צמודה ביצירתו של זוהר אינה מאפשרת עמידה מדוקדקת על האופן שבו חור בלבנה מתנגד לנרטיב הציוני או על תוכן ההתנגדות הזאת. במילים אחרות, המחשבה הטמונה בסרט – כלומר מה שיש בו, ולא רק מה שאין בו, עליה – נותרת ללא פירוש.

האבחנות בדבר אופיו החתרני של הסרט וזיהויו הסגנוני עם סרטי "הגל החדש" אינם מוטעים, אולם לא ניתן ללמוד מהם על מה בעצם נסב הסרט. דומה שלא ניתן לסכם את חור בלבנה כפארודיה על הציונות שעשויה בסגנון "הגל החדש". קריאה מעין זו עלולה להגביל את הבנת הסרט לאו דווקא בגלל מה שנסתר מעיני הפרשנים אלא משום שעצם אי-היכולת לראות הלאה, מעבר לפירוק של הנרטיב הציוני, הוא-הוא נושא הסרט.²¹ חור בלבנה הוא סרט על עשיית סרט במדינה שהיא עצמה "בסרט". במילים אחרות, הסרט תופס את ה"אירוע" של המדינה, את יצירתה ואת החיים בה כתהליך טראומטי שאחת מתוצאותיו היא עיוורון מסוים.²² העיוורון הוא מה שהראייה מחפשת, והסרט הוא חקירה של העיוורון הישראלי, של כל הדברים שבאמצעות ראייתם אנחנו יכולים לא לראות. אם כן, חור בלבנה הוא סרט על עשייה בתנאים של עיוורון, אלא שהתנאים הללו חלים גם על העשייה עצמה: העין הצופייה לציון אינה רואה, או רואה רק "חור בלבנה", והסרט הוא ניסיון להתקרב בכל זאת אל אפשרות של ראייה; ניסיון להבין את הדברים שמהם העיוורון עשוי.

תנועה זו אינה פרדוקס ריק, וחור בלבנה מייצר גבול דק וחמקמק בין משמעות לבין חוסר משמעות ובכך הוא מאפשר להתמודד עם תנאי הראייה של התרבות הישראלית, לא כפארודיה או כחתירה תחת הנרטיב הציוני אלא כבחירה של תנאי ההיגד עצמם. חור בלבנה אינו מתמודד עם מה שנאמר ואינו מבקש לחשוף איזו אמת הקבורה מתחת לאידיאולוגיה. האמת המונחת ביסוד היצירה היא שדבר לא נקבר, הכול גלוי, אלא שהמציאות כרוכה בטראומה, וכתוצאה מכך, המבט חסום.

הערה 4, עמ' 323-326. לתיאור היסטורי של הסרט כחלק מהתפתחות הקולנוע הישראלי ראו נורית גרץ, סיפור מהסרטים, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1993, עמ' 37-49.

21. בכתבתו של זוהר ניתן לראות את עומק מחשבתו בתחום הקולנוע ואת הוויכוח שיש לו עם סרטי "הגל החדש". דוגמא יפה לכך נמצא במסה דחוסה מאוד, מעין ביקורת על הסרט הירושימה אהובתי: "האומנות המודרנית", במרכאות מודגשות, אינה לוקה אלא בחוסר אונייה של התשוקה להפוך עולם או לבראו או לשנותו – ומתוך כך: בחוסר יכולת לכבוש את יפיו. קל יותר להתיימש מהכל' מאשר להשתלט על מעט-מזער" (זוהר, "הירושימה אהובתי", לעיל הערה 5). בכתבתו, כמו גם בראיונות, זוהר נוטה לחמקמקות רבה ולעתים קשה לעמוד על כוונותיו, אולם ברור שהדיבור ה"פשוט" כביכול בראיונות עומד בסתירה לתפיסה "מעמיקה" מאוד של הקולנוע. נראה אפוא שיש לקבל בזהירות את דבריו על חור בלבנה, למשל את הטענה לפיה "הרעיון הצורני בתחילתו היה לעשות גזירה שווה בין מה שקורה בארץ לבין הקורה בקולנוע" (דליה למדני, "ראיון עם אורי זוהר", קשת, לב, 1966, עמ' 163). דברים אלה נעשו ליסוד פרשני לסרט.

22. Sander L. Gilman, "The Image of the Hysteric", *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 384

הסרט נפתח בצלניק (אורי זוהר), המגיע על רפסודה לחוף מדינת היהודים כשהוא לבוש חליפה, מעשן סיגר ושותה ויסקי. החיבור האבסורדי בין הפליטות לבין סימני הכוח והנהנתנות הבורגניים מונע פרשנות מימטית העשויה לייחס לסצנה אישוש של הנרטיב הציוני או התנגדות לו אלא במידה שאפשר למצוא התנגדות בעצם השימוש הקרנכלי באוצר הדימויים הלאומי. ערעור האפשרות לדיון אידיאולוגי ממשיך בשוטים הבאים, כשהצופים מתוודעים, בין היתר, ליד השעירה המחזיקה את ה"כוס". נוכחותה של הירד מסמנת שלא מדובר בסרט על המציאות אלא בסרט על עשיית סרט – כל זאת בתוך מציאות שהיא עצמה "בסרט".

צלניק יורד מהרפסודה ומנשק את האדמה, והאדמה מחזירה לו נשיקה המוטבעת כסימן שחור על לחיו. כבר בשלב מוקדם זה מסתמן כי הסרט אינו עוסק באופן הפעולה של האדם על הארץ אלא באופן הפעולה של הארץ על האדם. עם הגעתו למדינת היהודים פוגש צלניק כמעט את כל הדמויות שיופיעו בהמשך הסרט, ובהן דמותו של המלט, או של מעין הכלאה בין המלט לבין משה רבנו, החוזרת שוב ושוב על השאלה "להיות או לא להיות". הציטוט מהמחזה של שייקספיר הוא בדיחה אך בה בעת הוא גם מציב בראש הסרט את השאלה הקיומית. גם בהופעתה כבדיחה, השאלה "להיות או לא להיות" מגדירה את הסרט כחיפוש אחר תשובה.

בסרט על עשיית סרט במדינת היהודים, השאלה על הציונות אינה נשאלת ואינה נענית באמצעות העלילה אלא באמצעות תנאי הראייה. עם זאת, תנאי ראייה או הבנה אלה נמצאים תמיד בתוך מסגרת השאלה "להיות או לא להיות", שכאן אינה שאלה של נסיך מלנכולי שאמו והמציאות המוסרית הנחילו לו אכזבה אלא שאלה פוליטית המעמידה את הפוליטיקה היהודית כשקועה בהישרדות: בלהיות.²³ העמדה כזו של שאלת ההישרדות – להיות או לא להיות – מכילה בתוכה מניה וביה את השאלות על הציונות, והיא משמשת כמסגרת לצורות השיח שמומחי הפדגוגיה המופיעים בהמשך הסרט מבקשים לבאר: פסיכואנליזה, הומור, אלימות ואהבה. בעוד מה שמכונה "voice over" (כאן, "הקול המכסה" ולא "הקול המספר") ממשיך לשאול שאלות, מתחוויר לנו, הצופים, שהשאלה בדבר האמת הקולנועית היא בעצם הערה על אי-האפשרות של אמת זו להתקיים בתוך מערכת אידיאולוגית, תרבותית וממסדית כמו הציונות, שניכסה לעצמה את הקולנוע.²⁴ מכאן גם שהחשיפה המתמדת של מנגנון הייצור של הסרט אינה עסוקה ב"חשיפת האשליה" (שהרי כבר הבנו בשוט הראשון – זה סרט). השוטים

23. אורי ש' כהן, הישרדות: תפיסת המוות בין מלחמות העולם בארץ ישראל ובאיטליה, רסלינג, תל-אביב 2007, עמ' 235-236.

24. דומה שיש כאן הסבר לאותה כמיהה שמשמיעים מבקרי קולנוע, ומבקרי תרבות בכלל, ש"סרט ישראלי יהיה פשוט אנושי", כאילו שיש דבר כזה "פשוט", או "אנושי". בני ציפר, בדיונו על הסרט בופור (בימוי: יוסף סידר, ישראל 2007, 120 דקות) ועל הקולנוע הישראלי בכלל, מבטא את הכמיהה הזאת, אך הוא צודק בכך שהבעיה הכרוכה ביצירת סרט שהוא גם "ישראלי" וגם "אנושי" היא בעיה מוסרית, וראו <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=958219>. אולי לא לכך הוא כיוון, אך מבחינה מוסרית הבעיה איננה בכך שבופור הוא סרט "ישראלי" ולא "אנושי" אלא בכך שלהיות "ישראלי" נתפס כשונה מ"אנושי". הפער בין המוסריות ה"ישראלית" לבין המוסר ה"אנושי" אינו נעלם מהסרטים, והכחשתו מופיעה בדמות אותם הסברים על המצב הישראלי החריג הפותחים סרטים כמו גבעה 24 אינה עונה (בימוי: תורולד דיקינסון, ישראל 1955, 101 דקות) או בופור.

של מסילות ה"דול"י" ושל המצלמות אכן חושפים את אמצעי הייצור הקולנועיים ומאתגרים שוב ושוב את האשליה, אך הם עושים יותר מכך – הם מפנים את תשומת לב הצופים לא רק למנגנון הייצור אלא גם אל מה שחבוי מאחורי הייצור, אל מה שמופיע בלא הרף אבל אין לו קול משלו ובכל זאת הוא עומד בבסיס כל הקולות: פעולתה של המדינה. בזמן כינון המדינה, כניסתם של יהודים לתוכה נעשתה לאחת מפעולות הייצור שלה, ותהליך זה מוצג בסרט כתהליך טראומטי. צורת המבע המקוטעת של הסרט בממד הוויזואלי ובפסקול קשורה בחתירה זו לראייה שאיננה חסומה על ידי תהליך הייצור של המדינה. מטבע הדברים מדובר בפרדוקס, או, לכל היותר, במה שאפשר לראות בהבלחות, בסדקים שבתוך התהליך.

מתמונות הים והחוף עובר הסרט אל שממת הנגב, שם מקים צלניק דוכן לממכר לימונדה. במדבר הוא פוגש את חברו יריבו מזרחי (אברהם הפנר), החבוש כובע קולוניאלי. לא ברור אם המשמעות ה"עדתית" של השם "מזרחי" מתקיימת כאן במוכנ המקובל, כלומר באותו מובן שבו קישון מתאר מזרח ומערב כדינמיקה יהודית ישראלית, שכן המזרח והמערב בחור בלבנה הם המזרח והמערב של הסרטים, חלק מן הדינמיקה הקולוניאלית של עולם הקולנוע. הקולנוע, מטבעו, הוא מכשיר הקשור באופנים שבהם רואה המערב את העולם, ואין זה מקרה שהטכנולוגיה הקולנועית קשורה בדרך אינטימית וטכנית בהתפתחותה של האופטיקה הצבאית המערבית.²⁵ כפי שאפשר לראות בסרט לבנון של שמוליק מעוז, ההבדל בין הכוונת של התותח ובין הצלב של המצלמה הוא דק ולשניהם משותף הקשר בין ראייה לשליטה.²⁶ כאשר צלניק מביט אל המדבר בחום היום הוא רואה טנק המכוון אליו ותותח, הטנק נעלם, וצלניק רודף אחר דמות אישה (כריסטיאן דנקורט) בעוד הכתובית מסבירה: "זו פאטה מורגנה". המעמד של הפאטה מורגנה בתוך סרט המערער על האפשרות להבדיל בין מציאות לאשליה הוא מעמד משחקי ומבלבל.²⁷ למרות קריסתם של מושגי המציאות והאשליה, הופעתה של האישה והמרדף אחריה יוצרים את אחד הרצפים החשובים בסרט. המוזיקה נוגעת ללב, והצופה מתמלא רחמים ועצב למראה צלניק הניצב על מגלשי סקי במורד גבעה מדברית מסולעת. הפיגורה בהכרח עשירה ומדויקת יותר מהפרשנות האלגורית שניתן להעניק לה ("זו הציונות", "זה האדם" וכיו"ב), אבל היא מדגימה את מה שהסרט מצליח לעשות – לייצר רגעים כאלה, אבחות פולחות של רגש ותוכנה שאינן מייצרות פאתוס או פירוש אלגורי יציב משום שהן נקטעות ללא המשך. תנועתה של האישה במדבר מרהיבה, והמקום הראשון שאליו היא הולכת הוא כפר ערבי חרב. בסיום הרצף היא עומדת על גדר של אבן, על ראש הגבעה המסותתת בצורת פנים. צלניק עומד מנגד, הגבעה מתפוצצת, וגל ההדף והאבק אופף אותו. זוהר מעלה כאן באורח בלתי צפוי את שאלת מוסריותו של המבט.

25. Paulo Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, London 1989, pp. 59-65

26. לבנון, בימוי: שמוליק מעוז, ישראל 2009, 92 דקות.

27. מבחינה זו צודק ז'אק רנסייר, המעמיד את הקולנוע על המתח שבין ההתערבות של היוצר ובין הפעולה המכאנית המתעדת של המצלמה; אצל ז'יל דלו הופכת העמדה זו להבדל בין דימוי התנועה לדימוי הזמן, וראו Jacques Rancière, *Film Fables*, Berg, Oxford 2006, p. 107; David Martin Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, pp. 22-32

הכפר החרב הוא הדבר שהמצלמה יכולה לקלוט – אבל יחד עם זאת הוא הדבר שלא ניתן לראותו. גל ההרף, הערפל המאובק – אלה הם התנאים של המבט שאינו יכול לראות את הפנים הגלומות בנוף.²⁸

לאחר כתובית קישור המודיעה "עוד באותו הלילה" עובר הסרט לצלניק ולמזרחי הלבושים טוקסידו לבן ויושבים מסביב למדורה, כפי שהם עתידים לשבת סביב המדורה גם בסוף הסרט. מזרחי שתוי מאוד, צלניק מעט פחות, ולפני שמזרחי מקיא הוא מסביר לצלניק: "אני גיליתי את הדבר האמיתי". "שתוק רגע, חתיכת חרא", נובח צלניק, ו"הקול המכסה" נשמע שוב: "השאלות הטובות מצטרפות אחת לאחת. מי שאיבד שאלה בחושך, שלא יתפלא אם תחסר לו תשובה לאור היום. באמת מזל שאנחנו בקולנוע ואפשר להמציא הכול, צריך רק להיזהר שהכול יישאר מסודר". ואז הוא לוחש: "הפרש על הסוס עובר בכיכר תל-אביבית", ומזרחי אומר: "הכול בלוף. הדבר היחיד שאמת זה מה שאנחנו רוצים. אנחנו ממציאים. אנחנו עושים את הכול וצלניק ברקע: 'זה קצת מעורר אותי', אנחנו ממציאים את הכול, את הסדר בעולם, את הכול... אני עושה הכול. אני עושה את האמת. אני עושה את האלוהים, אם אני רוצה, אני באופן פרטי לא רוצה... אם אני רוצה כאן במקום הזה קמה עיר שלמה וצלניק שואל: 'עיר?!', עיר עם הכול. אנשים". "הקול המכסה" אומר: "כל ערב לפני השינה סופרים את כל השאלות ואז אנחנו יודעים איך עבר עלינו הלילה. או במילים אחרות", ומזרחי: "אתה תגיד אקשן יהיה עיר כעת". כעת הם מסתבכים בכבלי המיקרופונים והולכים אל מאחורי המצלמה. אקשן.

הסצנה – שהיא אחת העקרוניות בסרט – מתייחסת אל מנגנון הייצור. שני שיכורים יושבים, במוחם עולה רעיון – והנה יש סרט. אבל השאלה החשובה היא השאלה על טבעו של המנגנון עצמו, ואין זה מקרה שדבריו של מזרחי נגועים בהיבריס. השאלה היא אם אכן בכוחה של האמנות לברוא עולם, או שמא היא מוכתבת על ידי התנאים, על ידי המציאות, וכוחה – במקרה הטוב ביותר – יכול להגיע רק עד חשיפתו של מנגנון ייצור האשליה, בלי שהיא מסוגלת בעצם לומר דבר על המנגנון עצמו. לכאורה, השאלה מוגבלת לעניין כוחה היצירתי של האמנות, אבל המשך הסרט מראה שהאפשרות ליצור תלויה קודם כול באפשרות לראות – והראייה עצמה כבר לכודה בתוך תנאי השיח של תרבות המדינה. האפשרות לראות דרך תרבות המדינה מדומה למה שרואים דרך חור בלבנה. העיר שהיוצרים מקימים נחרבת כשתושביה, השחקנים, קמים עליה לשרפה, ומה שנשאר בסוף הוא עיר "אמיתית" שנבראה לא על ידי הקולנוע אלא על ידי המדינה, שהיא זו שאומרת יהיה והדבר נהיה – גם העיר, גם הקולנוע עצמו.²⁹ דבריו של "הקול המכסה" מצביעים על מנגנון הפעולה האמיתי של הסרט.

28. אי-האפשרות להישיר מבט אל הפנים הגלומות בנוף קשורה בהכרח בממד המוסרי של האפשרות לראות. על הממד האתי של הפנים ראו Emmanuel Levinas, *God, Death, and Time*, Stanford University Press, Stanford 2000, pp. 106-107, וכן ג'ודית באטלר, "אדוארד סעיד, עמנואל לוינס והתביעה האתית", תרגום דפנה רו, מטעם, 10, 2007, עמ' 146-166.

29. בסדר הדברים הישראלי, הכספים שהמדינה מפרישה לתעשיית הקולנוע נתפסים כמתת חסד, אך אין סיבה לא לראות את האינטרס המובהק של המדינה ביצירתו של קולנוע לאומי, כפי שמסתבר מהתמיכה הממסדית ארוכת הימים בתעשייה, תמיכה שסיבותיה רחוקות מלהיות כלכליות בלבד, וראו גרוס, הסרט העברי, לעיל הערה 7, עמ' 238-240.

הסרט אינו יכול להראות את העיוורון, אבל הוא יכול לשאול שאלות על מה שלא רואים: "לפי השאלות יודעים איך עבר עלינו הלילה". השאלה אולי נראית פשוטה, אבל למעשה היא מסובכת, ואחרי הכול היא נוגעת ללילה ולמה שלא ניתן לראות. אולי אין חידוש גדול בטענה שהדרך היחידה לדעת משהו על מה שלא רואים היא באמצעות שאלה, אבל הבעיה איך ניתן להראות שאלה על אודות הראייה נשארת בעיה קולנועית עקרונית שחור בלבנה מתמודד איתה.

מכאן עובר הסרט אל אתר הצילומים שעיצב יגאל תומרקין, אתר מערבוני שגם הוא אינו חושף את האשליה, החשופה ממילא, אלא את אי-היכולת שלנו לראות. הפעם שאלת הראייה מתמקדת בדרך שבה אנו רואים את המדבר ויושביו באמצעות מלאי של דימויים ונרטיבים קולוניאליים רוויי אלימות אכזרית. הסיפור אינו מתלכד לכדי נרטיב, ואנחנו נשארים עם מערך פסטישי של דמויות וסיפורים הנעים בספרה של התרבות הצינונית, למשל ערכים שמבקשים לקבל, ולו פעם אחת, את תפקיד הטובים, וסופם לשיר "אל יבנה הגליל" ולרקוד הורה. כמו המציאות, הסרט הולך ומתדרדר לאלימות גזענית. הפרגמנטריות והתזזיתיות מרסקות את הדומות למציאות, אך בה בעת נוצר רובר חדש של משמעות. האינדיאנים באים לערוף את ראשו של מזרחי, והלה צועק באימה "קאט" אך מומת בידי האינדיאנים. רצף של תמונות, מסוג הרצפים המוליכים במערבוני לרגע של הצלה, עובר אל צלניק הלבוש חליפה ומניח זר על קברו של מזרחי בערפל ולוחש: "מה אני אעשה בלעדריך? [חיתוך אל השחקנים המגלמים אינדיאנים בהפסקת צהריים, ובהם מזרחי עצמו], איפה כל מה שהיה כאן? איפה? לאן הלכו כל הפרחים? [חיתוך אל בנות הקברט המיישרות את גרביניהן באי-נוחות מופגנת]; לאן? לאן? לאן? הבטחת שתשלח לי גלויות מכל מקום, הבטחת. [חיתוך אל שחקנים נוספים באתר הצילומים, זוהר מביט אל תוך המצלמה]; הבטחת שתיקח אותי אתך, מזרחי. עכשיו השארת אותי לבד ואני לא יודע מה לעשות. כל השחקנים והפועלים והפרוז'קטורים והמצלמות. מה לעשות, מזרחי, מה לעשות? עכשיו אני נשארת לבדי ואין לי עם מי לשתות וכל יום אני הולך לדואר לראות אם יש מכתב ממך, ואין. הבטחת שתשלח לי גלויות יפות מכל מקום. [ברקע צילום אקראי-לכאורה של ההתרחשויות על הסט, חיתוך לדמות הגיבור 'הרע' (שמוליק קראוס) ולגופתו של השריף (אריק לביא)]. הבטחת שתיקח גם אותי אם אני אהיה בסדר, אז הנה אני בסדר [שק מכסה את המצלמה, פס אור חודר דרך החור], אז הנה אני בסדר, ואיפה אתה? מזרחי, מה לעשות? [חזרה לגיבור 'הרע', שמת גם הוא אבל עיניו פקוחות]. על רקע תמונת המוות נשמע קול אחר, ענייני: "מה הפרודוקט של חור בלבנה?". זוהר ממשיך: "לא יכול יותר", והקול בשלו: "נו... אתה בתוך חור בלבנה, פרודוקט של חור בלבנה". ברקע עיניו המתות של קראוס מופיעה דמות האישה שנראתה קודם לכן, בוכה, האיפור מרוח על פניה. יד מונחת על כתפה, וזוהר שואל: "למה את בוכה?"; "C'est trop droll [זה ממש משעשע]", היא עונה. המצלמה חוזרת אל הקבר. מזרחי עולה מאחורי המצבה ובפלסטו מודגש מתרחק עם האישה: "צלניק, אם אתה לא רוצה לגמור כמוני, תעשה את הכול בשיטה. לא חשוב מה, אבל בשיטה. תביא מומחה להומור, מומחה לפסיכואנליזה, מומחה לאהבה ומומחה לאלימות. כי אלה ארבעת היסודות שעליהם בנויה השיטה. השיטה של הקולנוע. השיטה [המונולוג כולו מהדהד בהשהיה בפלסטו של זוהר, הדהוד: 'השיטה, השיטה!']. ותביא בחורות, הרבה בחורות, בחורות יפות". בינתיים צלניק

יורה במזרחי פעמיים. מזרחי מסתובב תוהה, ונופל. זוהר משליך זר ממלכתי על הגווייה ונותן את ידו לאישה, והמצלמה עוברת אל הראיונות הסוקרטיים של זוהר: כולן רוצות להיות שחקניות, להתפרסם, להיות; כולן קורסות בחקירה.

אי־אפשר להבין את הרצף הזה כפשוטו. קשה לומר שמה שמתרחש הוא עלילה רציפה. החיבור בין הקול לתמונה קורס. מונולוג הגעגוע של זוהר הוא הדהוד של קלישאות תרבותיות אבל גם של התייחסויות אינטרסקטואליות. אפשר אולי לחשוב בזוהר שהוא אינו מכיר את פיארכרג, אבל עמוס קינן, שכתב עם זוהר את התסריט, בוודאי שומע את השאלה "לאן", המופנית אל מזרחי, מתוך זיקה משחקית לשאלה "לאן" בסיפורו של פיארכרג הנושא שם זה, שאלה שהתשובה עליה היא: "אל המזרח".³⁰ הרצף הוויזואלי חודר את השכבה הטקסטואלית ומגיע אל שאלת הבסיס: מהו הפרודוקט? זוהר אינו עונה על השאלה "לאן?", אבל התשובה מחוץ לפריים נשמעת סבירה: "אתה בתוך חור בלבנה, פרודוקט של חור בלבנה". השאלה, המנוסחת במונחים מסחריים, מחזירה לתודעה את הממד הכלכלי של הסרט; אחרי הכול, תהליך ההפקה מייצר "משהו", אותו פרודוקט שנזכר בשאלה. לכאורה, התשובה שהשואל מספק לקוחה מאותו תחום, אבל למעשה היא מופשטת למדי ולא ברור מה פשר הדבר להיות "בתוך חור בלבנה" או מה הדבר המיוצר על ידי "חור בלבנה". חיבור השאלה והתשובה לתמונת המוות של דמות "הטוב" ודמות "הרע" פורם את אפשרותו של הממד המוסרי־תרבותי בסרט. בתוך חור בלבנה, כלומר עם אפראט ראייה מכוסה שק, שדרכו חודר רק אור החורך את הפילם, אי־אפשר לראות תמונה. אי־האפשרות לראות בנקודה זו נקשרת אל התהייה מהו באמת הפרודוקט. החיבור בין כיסוי המצלמה ובין השאלה מפר את מעט הרצף שנבנה עד לנקודה זו. במידה שבה האפשרות לספר סיפור תלויה בהתפתחות רצופה של סיפור שהצופה מזהה את משמעותו (כפי שהרצף בין המוות לבין קום המדינה מסומן בסרט גבעה 24 אינה עונה), קטיעה זו מדגימה את כוחה הממשמע של התרבות ולמעשה מעמידה את הצופה כחלק מפרודוקט פגום במהותו.

המימטיות שבמותו של מזרחי נשברת; הפתרון שלו, לפנות (בליווי הדהוד הפלסטו) אל עקרונות השיטה, אינו מציג עצמו כרציני. הרצף הוויזואלי עצמו הוא הדגמה של השיטה בפעולה: יש בחורה, יש אלימות, יש פסיכואנליזה, ואולי יש גם אהבה. בעצם יש קולנוע, אבל זהו קולנוע שיכול לנוע רק בתוך הדימויים של התרבות, בתוך הקלישאות שלה, כמעט בעיוורון. מה שמתרחש הוא מעבר אל השאלה עצמה, והוא מגולם באגרסיביות ובדרך משעשעת בידי זוהר כשהוא פועל על פי השיטה ועורך מבחני בד לבחורות יפות. הראיונות הקודמים למבחני הבד הם חקירות סוקרטיות אכזריות החושפות באמצעות השאלות את אי־הבהירות של המונחים שבהם משתמשות הנשאלות; למעשה לא קיים דבר מעבר לרצונן הסתמי "להיות בסרט".³¹ החקירה הסוקרטית של זוהר, המתמקדת בממד הוויזואלי, מביאה

30. ראו מ"ז פיארכרג, "לאן", כתבים, דביר, תל־אביב 1957, עמ' 126-131. עד כמה הפנייה מאירופה למזרח הייתה עקרונית בראשית הצינונות אפשר לראות ברומן האוטוביוגרפי של שלמה צמח, שנה ראשונה, עם עובד, תל־אביב תשי"ב, עמ' 58-59.

31. מרבית הפרשנים עומדים בהקשר זה, ובצדק, על ההצגה הגלויה של האלימות של זוהר עצמו ועל זיקתה לאלימות של המדינה, וראו, למשל, שוחט, הקולנוע הישראלי, לעיל הערה 1, עמ' 194-195.

אותו לראות שהוא אינו יכול לראות, שהראייה שלו היא פרודוקט של חור בלבנה. הגישוש הנואש אחר איזו אמת הוא ביטוי של אי-היכולת לראות, וכאן נקשרת אי-יכולת זו אל אור הזרקורים המדומיין שבו חושקות המרואיינות שרוצות "להיות בסרט", באור הזרקורים. החקירה המילולית והרצף הצילומי של הנערות המוככות מעוררים אי-נוחות – אולי הרגש האותנטי היחיד שאפשרי בסרט שעניינו עשיית סרט במדינה אידיאולוגית:

זוהר: איך היית משחקת את זה?

בלונדינית בעלת מבטא מזרח אירופי קל: הייתי משחקת אישה אמיצה בעלת רצון כביר לטובת המולדת.

כמעט כמו המחשה של הצד הגרוטסקי של האיווי, הסרט עובר לירידתה של דיווה (שושיק שני) מהמטוס ולתנועתה בין המצלמות – הפרסום שהמרואיינות מחפשות, הרצף הווזואלי-סיוטי, הפסקול, שהוא גיבוב של דבריהן – ומוביל שוב אל המדבר, אל מבחני בד שנראים כמו הגרסה העברית הראשונה של "שלב האודישנים" בתוכנית "כוכב נולד". הטקסטים אמנם כוללים גם קטעים מיצירותיו של שייקספיר, אבל רובם טקסטים ציוניים. המבחנים נפתחים ב"תחזקנה" ("תעשי את זה סקסי נורא", דורש זוהר) ובטקסטים אחרים, ובהם רומיאו ויוליה ו"על נהרות בבל", ומסתיימים בקטע מתוך מגילת העצמאות המדוקלם בפי שתי בחורות, האחת על במה והשנייה על סוס:

בשנת תרנ"ז (1897) נתכנס הקונגרס הציוני לקול קריאתו של הוגה חזון המדינה היהודית תיאודור הרצל והכריז על זכות העם היהודי לתקומה לאומית בארצו. זכות זו הוכרה בהצהרת בלפור מיום ב' בנובמבר 1917 ואושרה במנדט מטעם חבר הלאומים, אשר נתן במיוחד תוקף בין-לאומי לקשר ההיסטורי שבין העם היהודי לבין ארץ-ישראל ולזכות העם היהודי להקים מחדש את ביתו הלאומי.

השימוש בטקסטים הללו, ובייחוד במובאה מתוך מגילת העצמאות, הוא פארודי, כמובן, אבל יש בו יותר מכך. הציטוט נקטע בדיוק לפני המעבר אל המשפט על "השואה שנתחוללה על עם ישראל בזמן האחרון", והדבר עשוי להתפרש כהפרה של הקישור האוטומטי בין שואה לתקומה, כלומר כהפרה "חתרנית"; אולם מעבר לזאת, הקטיעה וההשתקה מסמנות את חסימת אפשרות הראייה אל מעבר לגבולות הבית הלאומי שהוקם. זוהר עומד כאן על הקלישאה המקובלת בתרבות הישראלית לאחר משפט אייכמן לפיה אפשר לדעת את החורבן והאסון – לראות אותם – באמצעות הקישור בין השואה לתקומה. בדיוק מן הדבר הזה זוהר נמנע, והוא מציג את שבירתו בחלקו האחרון של הסרט.³² הסצנות שבהן מופיעים מומחים ל"שיטת" הקולנוע בהמשך הסרט דורשות דיון נפרד. זוהר, בקולו ה"מכסה", מכנה את דבריהם "שיעורים בתולדות הקולנוע שלנו", ויש לראות

32. על הקשר בין ידיעת השואה ובין המדינה כתקומה בנוי סרטו של אורי סיון על משפט אייכמן, הספציאליסט (ישראל-צרפת 1999, 128 דקות), וכך, כמובן, גם ספרה של חנה ארנדט, אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע, תרגום אריה אוריאל, בבל, תל-אביב 2000 (1963).

בהם ככל הנראה דיונים בסמיוטיקה של הקולנוע הבוחנים את אפשרות ההבעה הקולנועית בעברית.³³ סצנות אלה מורכבות מאוד וגדושות התייחסויות לתרבות הישראלית. התמונות של דן בן אמוץ, המומחה לפסיכואנליזה, המדבר תוך שהוא אוכל ללא מעצורים, הן בלתי נשכחות, והשיעור בהומור שמעביר שייקה אופיר הנזירי הוא שיעור מצמרר. הכיתה מתנהלת באווירה של תנועת נוער, גועה בצחוק בעוד האישה היושב על הבמה מעונה וזועק מכאב. השאלה על הומור ואלומות ועל טיב היחסים בין הצופה ובין הסובל היא שאלה עמוקה, וכך גם השאלה העולה מן הדיון באהבה, המסתיים בפצצה המעלימה את האוהבים ומובילה אל הדיון בהומור של הטחת עוגות קצפת כביטוי של מלחמה: "מלחמה זה לא צחוק", אומר זוהר; "מלחמה היא עניין של הסכמים והפרת הסכמים" – והרצף הצילומי מראה זוגות של תלמידים לובשי טוגות המורחים עוגות קרם האחד על השני בחושניות מופגנת. בנקודה זו כבר מובן לצופה שהסרט אינו סרט על מלחמה במובן המקובל אלא סרט על איך סרטים מייצגים מלחמה. וכמובן, זו גם מלחמתו של הסרט בצופה, המתנהלת באמצעות מה שקושר ביניהם, כלומר באמצעות מערכת ההסכמים בין הקולנוע לבין הצופה, שהסרט אינו מפסיק להפר.

הדוגמה לאהבה ולאלימות מסיימת את חלקם של המומחים בסרט. מזרחי, כבמאי, מתדרך גורילה בחליפה מגוחכת מעט: "אתה לא סתם הורס, זה מציק לך מבכפנים, זה התחיל עם המשפחה שלך... המשפחה לא הבינה אותך, החברה לא הבינה אותך, ההיסטוריה לא מבינה אותך, אתה מוכרח להרוס". הגורילה קוטעת את מזרחי באלימות המופנית קודם כולל כלפי מזרחי עצמו ולאחר מכן כלפי אתר הצילומים כולו, עד שלבסוף היא מעלה אותו באש וחוטפת את האישה. הרצף מסתיים בהתעלסות: הגורילה חושפת חזה שער "כשל גורילה" מתחת לתחפושת והסצנה נחתכת בדיוק כשהאישה מושכת את המסכה מעל פני הגורילה. אכן, "מלחמה זה לא צחוק", אבל הספקטקל של האלימות משעשע במיוחד, בעיקר משום שלא זו בלבד שאיננו מימטי אלא שהוא אף אנטי-מימטי ויש בו כדי לפרק את ההטענה של רגשות "הולמים".³⁴

ההתייחסות לסרט קינג קונג (1933) גלויה.³⁵ עלילת קינג קונג מתארת מפיק סרטים הנוסע לאי נידח כדי לצלם סרט "על" גורילה, אבל למעשה הוא מבקש ללכוד אותה ולהשתמש בה כספקטקל. במקום סרט על גורילה יש גורילה כסרט. מה שמתרחש בסרט חור בלבנה דומה למה שמתרחש בקינג קונג, אבל כאן הוא נטול רגשות או דרמה; הוא אינו משמש אלא כאילוסטרציה לכך שייצוגי האהבה והאלימות מפוקפקים. כפי שקינג קונג הפך מדמות מתועדת פסיבית לדמות פועלת, כך החרבת אתר הצילומים מובילה לסיום שבו האתר

33. במסה הסמינלית "קולנוע של שירה" מספק פזוליני הסבר מעמיק לצורך בדיון ביסודות הקולנוע, וראו פייר פאולו פזוליני, קולנוע של שירה ומסות אחרות, תרגום אלון אלטרס, רסלינג, תל-אביב 2009. בסופו של דבר, זו גם תפיסתו של רנן שור במאמרו "החוויה הקולנועית – הבכואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר", קולנוע, 16-15, 1978, עמ' 32-41 [נדפס גם בתוך אורנה לוי (עורכת), הקולנוע הישראלי: מקראה, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב, עמ' 100-108, וראו גם <http://www.antilife.org/files/UriZohar.html>]

34. על הקשר בין קולנוע למלחמה, גם בהקשר הישראלי, ראו ויריליו, *War and Cinema*, לעיל הערה 25, עמ' 40-58.

35. *King Kong*, dir.: Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack, USA 1933, 105 min.

החרב מוחלף בעיר ההולכת ונבנית במדבר. התהליך שבו הדמיון הופך למציאות (בסרט) אינו מתואר בסרט, ובמובן מסוים, עקרוני, התהליך שבו רעיון הופך למציאות אולי אינו ניתן לתיאור. באותה מידה, הסרט מבהיר שגם התהליך ההופך את המציאות לדמיון (לסרט) שרירותי הרבה יותר מכפי שנדמה בסרטים.

על החורבות העשונות של אתר הצילומים ואל מול העיר המוחשית קם השריף ונושא נאום המתחיל כציטוט ישיר מן הנאום המפורסם של מרק אנטוני ביוליוס קיסר לשייקספיר. קולו נכפל, והטקסט הופך לפסטיש של נאום ציוני על חורבות "עיר היונה" שנהרסה בידי האויב. "עוד חרסינה ועוד חרסינה", הוא ממשיך וגולש אל נאום בן-גוריוני בתוכן ובטון המתאימים לכימת בידור ביום העצמאות בעיר שדה (וברקע מוזיקה סינית וכתובת סינית המופיעה על פני הנאום): "באיזה דרך נפריח השממה, נפתח התעשייה, נחסל הגרעון המסחרי? הדרך היחידה היא הגברת הילודה והפריון". שורה של גברים מחכה בקוצר רוח מול אוהל ושורה של נשים כוססות ציפורניים ממתינה מול אוהל הבמאי/המפיק, שממנו הנשים יוצאות בהריון מתקדם; גבר (שלמה וישינסקי) שעובר לתור של הנשים יוצא גם הוא בהריון. "מי אמר שאנחנו אימפוטנטים...?", ממשיך הנאום; "צו השעה הוא פריון... רבותי, פרו ורבו". יש כאן בוודאי פארודיה, ופארודיה זו נוצרת במפגש שבין הטקסט לבין אופן הביטוי שלו ובינו לבין הרצף הצילומי שהכיתוב באותיות סיניות רומז בו על משהו טוטאליטרי. התוצאה של ההתנגשות הזאת מבהירה את עומק החדירה של השיח הציוני ושל המדינה אל הגוף ואל הביולוגיה באמצעות מושגי הפריון והדמוגרפיה. נאום הפריון מצטט את בן-גוריון, כמובן, והוא מתנגש עם הוויזואליה הרצופה של המדבר מתוך המחשה של גלישת מושגי הפריון מן המרחב אל הגוף. הרטוריקה של הפריון הביולוגי כאמצעי להפרחת השממה מוצגת כנובעת מגבריות מלאת חרדה, גבריות שתמיד רודפת אותה אשמת האימפוטנציה.³⁶ המעבר מן הרטוריקה של הפריון אל הרטוריקה של המלחמה מבריק במיוחד, משום שהוא מתרחש כמעין אתנחתא שירית.³⁷ כך, שיר "הפרוצה החלוצה", המושר בנחל מדברי בפי דמות (זהרירה חריפאי) החובשת כובע טמבל ומלווה בעז ובחלילן, מתחיל במילים "אני צועדת בשדות מולדת", ממשיך בהצהרה "אני אוהבת את כולם [...] אני מבצר פתוח, טנק ללא שריון", ומסתיים בהבטחה: "כולכם כולכם תהיו האב המאושר של הפלוגה שלי, שתיוולד מחר".

36. התנועה אל הסיגור דרך הסצנה הזאת מצביעה על כך שזוהר, לא פחות מקישון, עסוק בשאלת מקומו של הגוף בתוך הפוליטי. לדיון נרחב בנושא זה של הגוף והלאומיות, ובייחוד בחרדת האימפוטנציה, ראו מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיולוגיה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, בעיקר בדיון ברומן של ברנר שכול וכישלון (שם, עמ' 136-181). יגאל קמחי, סופר נשכח ששירת בחיל האוויר המלכותי במלחמת העולם השנייה, כתב סיפור על תחרות משגלים בין מלח אירי לחייל ארצישראלי, שמקורה בדיוק בחרדה זו, וראו יגאל קמחי, "הקסבה", שליחי מצוה, בטרם, תל-אביב תש"ז, עמ' 131-148.

37. עיסוקו המכוון של הסרט בזמר העברי קשור לריקון תרבות תנועות הנוער, המתרחש בתוך הסרט. שם הסרט עצמו גזור משיר לכת עממי שנהגו לשיר בשנים לפני קום המדינה, ולא במקרה, סרט הטלוויזיה של רם לוי חרבת חִזְעָה (ישראל 1978; 48 דקות), שנעשה על פי סיפורו של ס. יזהר, נפתח בגסותה של החבורה ההולכת ושרה רק את השורה: "חור בלבנה, חור בלבנה...".

השיר קושר בבוטות רבה בין הפירון הביולוגי לרטוריקה הצבאית ומבטא מודעות חריפה ואי־נחת מחדירתה של המדינה אל תוך הגוף. חדירה זו, כך מתברר, נעזרת במכונת המלחמה, אך היא מתרחשת תחת כסות האהבה – דבר שנחשף באמצעות הטון הסרקסטי של השיר.³⁸ ומעניין כמה קל להחמיץ את המעבר הזה דווקא בגלל ישירותו, המעלה מן הסתם על הדעת את האפשרות שמה שאנחנו לא רואים הוא מה שנמצא ממש מתחת לאף, באמצע התמונה.

כשהשריף חוזר לחלון, מחזיק גיטרה, אישה לצדו, הגלישה אל לשון הכוח נשמעת טבעית למדי: "אבל חברים, אל יעוור הפירון את עיניכם. אנחנו, שידענו לכנות, נדע גם להגן כאיש אחד, ואם יבוא צר, אויב מתנכל לנו, נגדע את היד הפושעת, נקצץ את הזרוע הטמאה המאיימת על מפעלינו [בינתיים, חבורת פועלים האוחזים בטוריות מתקדמת לעבר המצלמה בשמחה גלויה], כאיש אחד נקום, נצא ונשמיד את האויב, נדרוף אחריו ונניס אותו, נשמיד אותו, מוות לאויב, חברים, מוות, מוות והמילה חוזרת שוב ושוב עד שהפסקול נשמע כמעין קרקור תרנגולת: מוות מוות מוות)". אין שום סיבה להעדיף את הנאום הזה על פני שאר חלקיו של הסרט, אבל התרחשות הסצנה בתוך עיר "אמיתית" הנבנית במדבר ממרכות את הדברים. הרצף הזה, החותם את הסרט, הוא שחזור פארודי אך נאמן של הטקסט הציוני כדימוי של ההיסטוריה: מחורבן (של הסט), דרך הפוליטיזציה של הגוף (הפירון והבנייה) באמצעות האהבה, אל המלחמה (חורבן), המובנת ומוסברת כמלחמת מגן אבל היא לא פחות אלימה מכל מלחמה אחרת.

המרד, שהוא קודם כול מרד בנרטיב, מתחיל בסגנון פאשיסטי, בצילום של אישה מזווית נמוכה כלפי מעלה: "חברות, שיקרו אותנו, רימו אותנו! הביטו, כבר אחד עשר חודשים אנחנו בהריון, מה נלד, את מי נלד", וזוהר צועק ברקע: "ותצאי קדימה וחזק". "אחרי", האישה צועקת, והנשים מתחילות לצעוד בתוך אתר הבנייה המסיבי, ולצדן הגבר שהיה קודם לכן בהריון וכעת הוא מערסל את תינוקו. השריף מוביל את ההמון דרך אתר הבנייה. צלניק ומזרחי, לכושים בכגדים שלכשו בערב הראשון, יושבים מסביב למדורה וההמון עושה בהם ליניץ'. מעבר לקברים של צלניק ומזרחי נראה פרש שועט במדבר, צלניק ומזרחי מניחים פרחים על קבריהם בסגנון אוריינטליסטי להפליא, ועוד הם עומדים על קבריהם עולה הפרש מן המדבר ויורה בהם. השניים נופלים על קבריהם, הערפל מתרומם והעיר הנבנית, שאליה הפרש שם את פעמיו, מתגלה לעין. חיתוך אל הים שעליו המלט/משה הולך כישו על המים – וטובע.

הסיום הוא שכפול והיפוך של תמונת הפתיחה של הסרט. כזכור, בפתיחת הסרט צלניק מנשק את האדמה, מתרומם וסימן שפתיה של האדמה על פניו, והשאלה המוצבת בפניו נשמעת ברקע, בפסקול: "להיות או לא להיות". סיום הסרט בטביעתו של המלט/משה מצביע

38. השימוש במונח "מכונת מלחמה" שאול מתפיסתו של דלז, לפיה המכונה היא ביטוי של "מכונת תשוקה" הנבדלת מהצבא, שהוא האפראט הצבאי. לא פשוט למקם את האבחנה בהקשר הישראלי. מדובר בדחף למלחמה שהביטוי הריאלי שלו הוא השתלטותו של הקומפלקס התעשייתי־ביטחוני על המדינה לא באמצעות הפיכה אלא באמצעות העמדת המלחמה כיעודה של המדינה, וראו Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987; Nick Mansfield, *Theorizing War*, Palgrave, London 2008, pp. 82-98

על כך שהשאלה הקיומית איננה השאלה המעניינת את היוצר, אך בהקשר הישראלי היא בלתי נמנעת. בהקשר הזה, כל שאלה היא אידיאולוגית, וכיוון שבמרכז של האידיאולוגיה עומדת שאלת הישרדותם של היהודים, האמנות תחומה במסגרת של שאלה זו. עד כמה מסגרת השאלה היא מלאכותית אפשר לראות בסיום הסרט, כשההליכה על המים הופכת לטביעה. אנחנו טובעים ומתים, לכן השאלה בכלל מיותרת; התשובה המובנת מאליה היא: להיות כל עוד אפשר, כי מתים. הנס של האמנות הוא ההליכה על המים, האפשרות לשאול את השאלות לפני שטובעים. המוות החוזר ונשנה של צלניק ומזרחי משבש את המימטיות של המוות ואת האפשרות להזדהות, אבל הוא גם מעצים את השאלות המתעוררות לנוכח המוות ומעמיד את האמנות כבעלת ערך, במידה שיש לה אומץ לשאול אותן. העצב העמוק המתגלה בצפייה חוזרת בסרט אינו נובע מהזדהות עם הרמויות או עם העלילה אלא מן השותפות ביאוש הפוליטי והאמנותי הנובע מחלקיותה המבהילה של הראייה. השאלה המניעה את המצלמה היא לא מה יש לראות אלא איך רואים את מה שיש, ובעיקר איך מראים את העובדה שלא רואים; איך מראים את העיוורון. בהראיית אי-הראייה ממלא הסרט את תפקידה של האמנות כמענה על שאלות קיומיות, ולכן, כשהמלט/משה טובע, הוא עושה זאת בדממה.

חור בלבנה, מעל הכול, הוא סרט מקומי מאוד שעוסק בבעיות של התרבות הישראלית ובתנאי הקיום הספציפיים של הקולנוע הישראלי, גם אם קולנוע זה מושפע מן הקולנוע הבינלאומי של זמנו. בתור הסרט העלילתי הראשון של אורי זוהר, ובתור אחד הסרטים הראשונים שנעשו בישראל בידי בני "דור המדינה", זהו סרט תובעני ביותר מבחינת סוג הקשב שהוא דורש מהצופה. מה שמקשה על הצופה יותר מכול הוא המסגרת הלא-מימטית של הסרט, החושפת את פעולת הייצור במאמץ ברור לקרוע את המסכה מעל המציאות, אלא שהיא עושה זאת לא בשם ההכרה של מציאות זו אלא בשם ההכרה באי-היכולת להכיר אותה. הסרט הוא סרט על עשיית סרטים, על התנאים של עשיית סרטים, אבל תנאים אלה ייחודיים לישראל הציונית. הסרט "מיוצר", הוא אינו "טבעי", ועובדה זו מובהרת כבר בשוט הראשון של הסרט, בכותרות. זהו סרט המבקש להתנער מכל אשליה ועדיין להיות סרט, כפי שאומר "הקול המכסה": "אתה בתוך חור בלבנה"; אתה בתוך סרט, אבל בתוך סרט שמבקש לקרוע חור בלבנה ו"לראות הכול". כמו השאלה "להיות או לא להיות", כך גם השאיפה לראות "הכול" היא אשליה. החקירה הסוקרטית של תנאי הראייה אולי יכולה לראות ולהראות את מנגנוני הייצור של האשליה, אך היא אינה יכולה לראות ולהראות את "המציאות עצמה". החור שהסרט מצליח לקרוע במעטה הזה כמוהו כחור בשק המונח על המצלמה: אמנם נכנס דרכו אור, אך זהו אור מסנוור, לא ראייה.³⁹

הקושי המתגלה לאורך הסרט, אותו קושי המחבל בלא הרף בסיפור, איננו קושי נרטיבי ואיננו התמודדות עם נרטיב העל הציוני. זהו הקושי האמיתי הכרוך בניסיון לא לייצר נרטיב,

39. אין זה מוגזם לראות כאן את ההקשר הדתי, שבו המסתורין הוא אור אינסופי או שתיקה, ובכל מקרה הוא אינו ביטוי אנושי, וזאת, לא רק בשל החזרה בתשובה של זוהר אלא משום שהוא עצמו מעלה זאת בפתחת הסרט, באמירה "אדוני נתן ולקח", על פי הפסוק "ה' נתן וה' לקח" (איוב א כא). משפט זה הוא האמירה המובנת היחידה של צלניק בלילה הראשון במדבר, כשהוא יושב מחוץ לאוהל ומנגנן בכינור.

לעסוק בסיפורים המוכרים אבל לשבור את ההזדהויות המובנות שלנו עם "הטוב", "הרע" ו"המכוער". הקושי הוא אפוא הקושי לראות ולהרגיש רגש אותנטי הנובע מכך שהאדם לא רק רואה דרך החור אלא גם נראה ומיוצג דרכו. בסופו של דבר מתקיים בסרט רובד אלגורי שבו נקודת המבט, כלומר הסרט כולו, איננה ביטוי אישי אלא ביטוי של המדינה עצמה, מדינה ששאלתה הקיומית נוכחת באלימות לאורך הסרט כולו ובאמצעות מיקום ההתרחשות במדבר היא יוצרת נוכחות רצופה של שאלת ההישרדות. ליחיד אולי יש נקודת מבט משלו, אבל זו לעולם כרוכה ואולי אף כפופה לאלימות של נקודת המבט הלאומית. ואמנם, הסובייקט בסרט מפורק, או שהוא אינו אלא "הפועל צלניק", כפי שכתוב על חולצתו של צלניק בחלקו הראשון של הסרט: פועל יחיד וקבוצה בעת ובעונה אחת. הריגתם השנייה של צלניק ומזרחי היא וידוא הריגה לא של המציאות אלא של הסובייקט.

קישון ער גם הוא לנקודה זו. שניהם, הוא וזוהר, עוסקים במחיקה הזאת, ושניהם מקבלים אותה כרע במיעוטו. ההבדל ביניהם ניכר בשאלה ה"עדתית". קישון מגייס את סאלח וזוהר מגייס את מזרחי; סאלח הוא מזרחי, מזרחי הוא ליצן קולוניאלי. קישון בוחר לקבל את הסטריאוטיפ ולהשתמש בקולנוע כדי להעמיק את הראייה, לשפר אותה, להראות ש"כולנו יהודים", כולנו תרנגולות בלול של המדינה היהודית – ולול זה עדיף בכל זאת על הלול של הגויים. זוהר שואל שאלות רדיקליות יותר. בדומה לשירה של זמנו, שעוסקת הרבה בעצם האפשרות של השירה, זוהר מסתכל על הסטריאוטיפ כסטריאוטיפ ומבין שלא ניתן לפרק אותו באמצעות הבנה "טובה" יותר של המציאות אלא רק מתוך התמודדות עם מנגנון השיח הוויזואלי שיוצר את הסטריאוטיפ ומפעיל את המציאות לפיו.

מנגנון השיח הוויזואלי הזה הוא מנגנון קולוניאלי ובינארי הנשען בחלקו הגדול על המערבון (קאובויים ואינדיאנים), על סרטי מדע בדיוני נוסח קינג קונג (הציוויליזציה והפרא) ועל הדרמה ההרואית החלוצית (ההתיישבות והישימון, יהודים וערבים).⁴⁰ מערכים אלה, כמו הקולנוע עצמו, עוברים פירוק אינטנסיבי כביטוי לתפיסה המערבית בדבר ייצוג המציאות, הן כתפיסה ויזואלית ונרטיבית והן כתפיסה של הרגש. הבנייה המוחשית של העיר מתרחשת כמעט כנגד רצונו של הסרט, המבקש בלא הרף להחריב, ואפשר לומר שמה ששב והרג את צלניק ומזרחי, אותה דמות של ספק פרש שומר מראשית המאה, הוא המיתוס הקדום של היישוב, שעניינו הישרדות, כוח והתיישבות. אי-היכולת למות בסרט, או לפחות הצורך בוידוא הריגה, נובעים מניכוס החיים בידי המדינה הביופוליטית, שתפקידה לשמר את החיים באמצעות ניכוסו של המוות.⁴¹

40. Dina Sherzer (ed.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone World*, University of Texas Press, Austin, 1996, pp. 188-248

41. דומה שאי-אפשר לחיות מחוץ למסגרת של המדינה, אבל למות מחוץ לה אפשר עוד פחות. נקודה עקרונית זו במודרניות מטופלת כמעט בכל תרבות. בספרות העברית, אחד הסופרים הבולטים העוסקים בה הוא עגנון, כבר ביצירתו המוקדמת "והיה העקוב למישור". גם עלילת הרומן מתיא פסקל המנוח של לואיג'י פירנדלו עוסקת כולה בסיפורו של אדם שאינו יכול לחיות משום שהוא מת מבחינה ביורוקרטית, וראו כהן, הישרדות, לעיל הערה 23, עמ' 43-51, 103-129, וכן לואיג'י פירנדלו, מתיא פסקל המנוח, תרגום מרים רודה, עם עובד, תל-אביב 1968.

שני הסרטים, הן סאלח שבת' והן חור בלבנה, מתמודדים עם הייצוגים ההגמוניים של המציאות מתוך אי-קבלה שלהם. במקרה של סאלח שבת', הפעולה העקרונית מתרחשת קודם כול במישור הוויזואלי, בעצם הייצוג של המעברה ובהעמדתה כשווה לזירת הייצוג המרכזית של ההגמוניה, הקיבוץ, מנקודת מבט עירונית-אזרחית. נראה שקישון עסוק פחות בטבעו של המדיום ויותר ביכולת לייצג "עמדה", וכיוון שהוא הכותב והבמאי גם יחד אין בסרטו סימנים לקונפליקט בין הטקסט לבין הממד הוויזואלי. חור בלבנה, לעומת זאת, אינו מתמודד עם סיפור אחד, כאמור, אלא עם עצם טבעו של המדיום הקולנועי הלאומי. הקושי להבין את הסרט נובע לא רק מהיעדרו של נרטיב במונח המקובל, כפי שתואר קודם, אלא גם מן הקונפליקט בין הבמאי, זוהר, לבין כותב התסריט, עמוס קינן.⁴² לפיכך, חור בלבנה אינו רק סרט על עשיית סרטים בישראל הציונית אלא גם סרט על כל הדרכים שבאמצעותן הסרט מייצר אשליה של מרקם נטול תפרים מקרעי מציאות ומדימויים של דימויים. מבחינה ויזואלית, הרישול והגסות של המעברים ("קאטים") מדגישים את הפגיעה שבחיתוך, שתפקידו הפרדוקסלי הוא דווקא לייצר אשליה של איחוי.⁴³

שני הסרטים, במקביל לספרות התקופה, מעלים ייצוגים של המודחק בתרבות הישראלית של זמנם (מזרחים, ערבים, ניצולים), ובכך הם מכניסים אותם אל תוך המבט הישראלי ובה בעת מנכסים אותם אליו. סרט ישראלי המבקש לחקור את העיוורון הגלום במבט כזה יגיע בהכרח למבוי סתום, כיוון שהמדינה היהודית מייצרת מבנה שרק בקושי רב אפשר "להיכלל מחוץ" (include me out) למעגליות שלו.⁴⁴ עמדה זו קשורה במבנה הסובייקטיביות ובמבט הקולנועי כמטאפורה. על פי סלבו ז'יז'ק, הדחקה זו של התשוקה (לראות) באמצעות הציווי האידיאולוגי הנרטיבי (המסתיר) יכולה להתקיים רק במידה שהיא נתמכת בתשוקה לרגולציה. במילים אחרות, במקום שבו לא מתקיימת התשוקה לרגולציה לא יכולה להתקיים גם העמדה הפרדוקסלית שעיקרה "להיכלל מחוץ", שהיא למעשה הצורה הטבעית של התשוקה לראות. כך אפשר להבין את הכניסה והיציאה של זוהר מהפריים בחור

42. רנן שור סיפר על כך בשיחה פרטית, אבל אין צורך בעדות ישירה כדי לראות שהשפה הוויזואלית בסרט מתעמתת ללא הרף עם השפה המילולית ועם הנרטיביות. במאמר על הקולנוע של זוהר מסביר שור את שיטת העבודה "המהמרת" של זוהר, שהביאה בחור בלבנה לנתק, לסטייה "מהקו התימאטי אל האפיזודאלי", וראו שור, "החוויה הקולנועית – הבכואה הצברית בסרטיו של אורי זהר", לעיל הערה 33, עמ' 36. התסריט של חור בלבנה, הנמצא בארכיון של עמוס קינן, אינו זמין למחקר כרגע ולכן אי-אפשר לתאר בדיוק את היחסים בין התסריט לסרט.

43. בהקשר זה ניתן לפנות לדיונו של ז'יז'ק ביצירתו של צ'רלי צ'פלין ובשימוש בקול בקולנוע כטראומה של המעבר מהקולנוע האילם אל זה המדבר, תוך התבססות על תפיסת הקול כאובייקט, וראו Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom, Lacan in Hollywood*, Routledge, London 1992; Malden Dolar, "The Object Voice", in Renata Salecl and Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham and London 1996, pp. 7-31

44. המדינה היא המופקדת על הסודות שאי-הצדק גלום בהם. הסתרת הסודות הללו היא עקרונית, והיא חלק מהאלימות המכוננת את הריבון כמי שיסודו בחריגה מהסדר שהוא מייצג, וראו ולטר בנימין, לביקורת הכוח, תרגום דנית דותן, ז'אק דרידה, תוקף החוק, תרגום הילה קרס, רסלינג, תל-אביב 2006, עמ' 23-50.

בלבנה לא רק כחשיפה של האשליה (שיש להודות, מספיקה פעם אחת כדי לחשוף אותה) אלא כעוד דרך שבה הוא מקלף שכבות של אי־ראייה מהראייה עצמה. אי־הראייה, במובן שבו היא לאומית, כרוכה באופי הכפול של הטראומה של המדינה – של המעבר מיישוב למדינה, מיהודים לישראלים, ושל הגירוש יחד עם הנישול של הפלסטינים במלחמה.⁴⁵ בשני המקרים, המנוף הביקורתי אינו מופשט ואוניברסלי אלא הוא נובע מן הניגוד שבין המציאות לבין העמדה המוסרית המוצהרת של הצינורות,⁴⁶ אלא ששני הצדדים האלה אינם חופפים זה את זה, ובמונחים של התרבות כייצוג של הנפש אפשר לומר שהתרבות הוויזואלית, העיז, נקרעת בין הדרישה הישראלית לא לראות את הטראומה של ההגירה והעקירה ובין הדרישה המוסרית המענישה, שאפשר לכנותה "יהודית".⁴⁷ כך, לדוגמא, בסרט אחר של אורי זוהר, עיניים גדולות, שזוהר עצמו ויעקב שבתאי כתבו לו את התסריט,⁴⁸ המצלמה היא "המבט השופט הזה שרואה, בהכללה מטאפורית, את עיוורונו של הגיבור", כפי שמציעים חנן חבר ומשה רון.⁴⁹ בקריאה של חבר ורון מדובר בדינמיקה ליברלינלית שהקונפליקט בינה ובין הממד המוסרי מפורש כעימות בין הפרטי לציבורי. ממד זה בוודאי קיים ביצירה, והוא אכן קשור במצב הישראלי ערב מלחמת יום כיפור, כפי שהם טוענים, אבל אם קוראים בחור בלבנה את העיסוק האינטנסיבי ביותר של זוהר ב"מבט", מסתבר שהמבט חושף לא רק את הדחף החמדני של בני פורמן ואת אי־מוסריותו אלא גם את העיוורון הגלום במבט ואת אי־המוסריות הגלומה בעיוורון הזה "שלא רואה ממטר". אין כאן קונפליקט בין אינדיבידואל המבקש להשתחרר מן המוסר הבורגני של הקולקטיב לבין

45. על טבעו המושקק והמודחק של המעבר הזה ראו חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן, ספרי ידיעות אחרונות, תל־אביב 2006, עמ' 3. בהקשר זה חשוב לקרוא את הדיון בשאלת הרטוריקה של האוניברסליות בשירת "דור המדינה" בספרה של חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, כתר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 30.
46. אין כאן שום כוונה להיכנס לתחום הרחב מאוד, והמתרחב במהירות, של "לימודי טראומה", מנקודת מבט פרשנית ובוודאי זו הספרותית; קשה ואולי אף בלתי אפשרי להבחין בין הקושי לייצג טראומה ובין הקושי העקרוני הגלום במעבר אל השפה. לסיכום ממצה של הגישות בשאלה זו ראו Jill Bennett, *Emphatic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, pp. 1-21.
47. מקור אפשרי של הדרישה לעליונות מוסרית הוא תרבותי וקשור בתפיסת הקהילה כשחרור מעבודת. יוסף חיים ירושלמי מוצא נקודת מפנה אצל יוספוס פלביוס, אם מתבוננים בתהליך מצד הצידוק המוסרי שמגלם הנרטיב. הצורך הבלתי פוסק של יוספוס פלביוס להצדיק את קיומו כהיסטוריון, ולא כבוגד, מחייב את הנרטיב שלו להוכחה בלתי פוסקת של צדקתו, הנשענת על שלילה אתית של המרד ובייחוד של שלביו האחרונים, עד החורבן. ירושלמי טוען שבנקודה זו פרשה התרבות היהודית מכתבת ההיסטוריה, טענה המחזקת בין השאר בגילוי מחדש של כתביו של יוספוס פלביוס בתרבות העברית כבר ב־1862, וראו יוסף חיים ירושלמי, זכור, תרגום שמואל שביב, עם עובד, תל־אביב 1988, עמ' 16-17.
48. עיניים גדולות, בימוי: אורי זוהר, ישראל 1974, 75 דקות.
49. חנן חבר ומשה רון, "העיניים הגדולות של יעקב שבתאי ואורי זוהר", בתוך גרין, לובין ונאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים, לעיל הערה 10, עמ' 358-380.

הקולקטיב אלא התאמה, הומולוגיה, בין אי-המוסריות של היחיד לאי-המוסריות של החברה, המרמה את עצמה בכך שהיא רואה עצמה כמוסרית באמצעות אכיפה של "ערכי המשפחה". מטבע הדברים, הקושי בייצוג מופיע עם המעבר מיישוב למדינה ועם הניסיון "להחליק" את המעבר הלא-פשוט הזה, שבספרות התקופה, כאמור, כבר הופיע כלא-חלק כלל.⁵⁰ מדינת ישראל תופסת את עצמה כפתרון ל"בעיה היהודית", וכיוון שכך, המצוקה הקיומית של היחיד המושלך אל תוך הפתרון הזה אינה מיוצגת בשיח ההגמוני אלא כפתרונה של הבעיה, שהוא, למרבה האירוניה, המוות הלאומי. דוגמא מובהקת לכך אפשר למצוא בסרטו של הבמאי הבריטי תורולד דיקינסון (Dickinson), גבעה 24 אינה עונה, שנעשה על פי סיפור של צבי קוליץ, שגם הפיק את הסרט והשתתף בכתיבת התסריט.⁵¹ שפתו של הסרט, הנחשב לסרט ישראלי, היא אנגלית, הבמאי הוא אנגלי, והגיבור הראשי הוא שוטר אירי ששירת בעבר בפלשתינה ועתה הוא שב להשתתף במלחמתם הצודקת של היהודים. השוטר האירי, יהודי אמריקני ניצול שואה ותימניה חנינתי נלחמים את מלחמת האומה, ובמותם, הפותח את הסרט, הם קובעים את גבולה (המוסכם) של המדינה כאשר נציגי האו"ם מוצאים את דגל ישראל אחוז בידה של אחת הגופות המעטרות את הגבעה. הנציג הירדני מתנגד לכך. הם מתים, הוא טוען, אך נציגי האו"ם קובעים את הגבול על פי מותם (על פי "המת-החי"). הסרט חוזר לאחור כדי לספר את סיפורם של השלושה בחייהם ומסתיים בשיבה אל מותם, והכיתוב המופיע על המסך אינו "הסוף" אלא "ההתחלה". הסרט הוא דוגמא פרדיגמטית לייצוג ויזואלי הגמוני של המעבר אל הישראלי, כשסיומו במוות למען הדגל וסימון הגבול מבטא לא את החיים אלא אמת מרה בדבר הדרך שבה המדינה – השיח הלאומי ההגמוני – רואה את התכלית של אזרחיה: למות למענה. בתוך מערך כזה, החיים עצמם נעשים בלתי נגישים, הסובייקט אינו יכול להתכונן ונקודת המבט שלו מצויה בקריסה מתמדת. כדי להגיע אל החיים עצמם, אל האותנטי, צריך לקדוח חור בלבנה, אבל כדי לעשות זאת, הירח צריך "לרדת", כלומר להיות מיוצג, לכוד בתוך השיח. ומה שנשאר הוא מה שאלתרמן כותב בעיר היונה: "שהרבנו עסק בשטותים / והנה הקימונו גם עיר".⁵²

50. לא מעט עבודות נכתבו בנושא זה, אך דומה שבכולן משהו בגרעין התהליך נשאר אטום, וראו א"ב יהושע, "השואה – צומת דרכים", בזכות הנורמליות, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1980, עמ' 9-24. בהקשר הוויזואלי מעניינים ביותר דבריו של צימרמן, הפועל במסגרת של פרדיגמה ביקורתית הנשענת כמובנים רבים על ספרו של תום שגב, המיליון השביעי, כתר, ירושלים 1991, ועל ספרה של עדית זרטל, זהבם של היהודים, עם עובד, תל-אביב 1996; לא במקרה הוא רואה בחור בלבנה את "אחת הפארודיות המוצלחות שנעשו על הצינונות", וראו משה צימרמן, אל תגעו לי בשואה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה 2002, עמ' 25-26, 197. ראו גם מתי מגד, אור בסורג, ספרית פועלים, תל-אביב 1953.
51. דמות סגונית בפני עצמה ומחברו של הסיפור "יוסל רקובר מדבר אל אלוהים", סיפור השואה הבדוי הראשון, שנכתב ב-1946, וראו צבי קוליץ, יוסל רקובר מדבר אל אלהים, משרד הביטחון – ההוצאה לאור, תל-אביב 2000. הספר כולל את מאמרו המרתק של עמנואל לוינס "לאהוב את אלהים יותר מהחיים" (שם, עמ' 27-32), שמצליח למצוא בטקסט עמדה אותנטית התלויה בסובייקטיביות העקרונית של האדם, ולא ב"עדות".
52. נתן אלתרמן, עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1978, עמ' 162. גם אצל אלתרמן הסיגור נמצא במאבק עם האבל על אובדן הקהילה היהודית הלא-לאומית לטובת המדינה.

