

כאן מצלמים מלחמה: לידתו של היהודי החדש בסרטי מלחמת תש"ח

אריאל פלדשטיין

'כמו רוב ההחלטות הגדולות בחיי, גם ההחלטה הזו נעשתה ברגע. קול פנימי אמר לי שזה הדבר הנכון לעשותו, שכך אני צריך להתחיל את חיי החדשים, שבלי זה לעולם לא אהיה ישראלי אמיתי. הסתובבתי אל אמה ורודי, שעמדו מאחורי, ואמרת: "אני הולך לצבא"¹.

א. מברא

מלחמת תש"ח גבתה מחיר כבד מן הצד הישראלי. למעלה מ-6,000 ההרוגים עוררו את השאלה מי אשם במלחמה האכזרית הזאת ואם קורבן זה היה הכרחי. ההיסטוריוגרפיה הממוסדת הציגה את המלחמה ואת הנופלים כ'מגש הכסף' שהציל את האומה מהשמדה אפשרית בידי צבאות מדינות ערב, וכמלחמת אין ברירה, בשל סרבנותם של מדינות ערב ושל ערביי ארץ ישראל להשלים עם קיומה של המדינה היהודית. המלחמה נוהלה בתנאים קשים לצד היהודי. זו הייתה מלחמת מעטים מול רבים, כאשר צבאותיהן של שבע מדינות ערב, המצוידים במיטב הנשק, תקפו את המדינה הצעירה שנלחמה על קיומה למרות מספרם הדל של לוחמיה חסרי המגן.² לעיצוב תודעת הציבור בארץ תרמו לא ההיסטוריוגרפיה, אלא תיאורי המלחמה שהתפרסמו בעיתונות, בשירה ובספרות יפה, במחזות ובסרטים. בתחומי יצירה אלה הוצג בן דור תש"ח, גיבור המלחמה ההיא, כצעיר

1 יאיר לפיד, זיכרונות אחרי מותי: סיפורו של יוסף (טומי) לפיד, ירושלים 2010, עמ' 83.
2 מרדכי בר-און, 'מבט שני לאחור: רוויזיה בהיסטוריוגרפיה של מלחמת תש"ח וראשית המדינה', גבולות עשנים: עיונים בתולדות מדינת ישראל 1948-1967, ירושלים 2001, עמ' 54-76; מרדכי בר-און ומאיר חזן (עורכים), עם במלחמה: קובץ מחקרים על החברה האזרחית במלחמת העצמאות, ירושלים 2006; הנ"ל (עורכים), אזרחים במלחמה: קובץ מחקרים על החברה האזרחית במלחמת העצמאות, ירושלים 2010.

אידאליסט אמיץ וגאה, בריא בגופו, חי על יגיע כפיו, קרוב לטבע ולעבודת האדמה, עומד על נפשו ומשיב מלחמה למתנכלים לו, תרבותו ושפתו עבריות, וכל כולו ניגודו המוחלט של היהודי הגלותי. הוא ה'חלוצ' ההולך לפני המחנה, מי שהתגייס לשירות הרעיון הציוני ומוכן לכל משימה שתטיל עליו התנועה. הוא מקדיש את חייו ליישוב הארץ, מכשיר את הקרקע וסולל את הדרך לפני המוני העם שיבואו בעקבותיו.³ אולם למאמץ המלחמתי התגייסו לא רק ילידי הארץ, הצברים, אלא גם ניצולי שואה והעולים החדשים שבאו מאירופה, מאסיה ומאפריקה. במציאות זו הייתה מלחמת תש"ח 'כור ההיתוך' של החברה הישראלית. זה לצד זה נלחמו הצברים עם ניצולי השואה והעולים החדשים.

במהלך עשרים השנים האחרונות פורסמו כמה מחקרים על דמותו של הצבר ביצירה הקולנועית הארצישראלית. מחקרים אלה בחנו את הקודים הקולנועיים והתחקו אחר המבע החזותי שהוצג בהם.⁴ המחקר שלפניכם, בשונה מקודמיו, בוחן את אופן הצגתו של האחר – ניצול השואה והעולה החדש מהתפוצות השונות ותהליך השתנותו – מבעד לעדשת המצלמה הקולנועית, תוך כדי ניתוח הקודים הקולנועיים, הנרטיביים והאידיאולוגיים; במילים אחרות, באמצעות התרגום והעיבוד למבע החזותי של התהליכים שעבר האחר במהלך מלחמת תש"ח, והצגת תבניות הייצוג הייחודיות לו.⁵ כמו כן תיבחנה סוגיות נוספות: האם במהלך הקרבות נפלו המחיצות בין הצבר ובין האחר? האם הרעות ורוח הקרב טשטשו את ההבדלים ביניהם? האם המלחמה יצרה הזדמנות לאחר להשיל מעצמו את הגלותיות, 'להיוולד מחדש', ללכת בדרכו של הצבר ולהוכיח את שייכותו לחברה? מאמר זה דן בסוגיות אלה כפי שהוצגו בז'נר סרטי המלחמה – מלחמת תש"ח – שהופקו בעשור הראשון לקום המדינה. אבחן שלושה סרטים שמלחמת תש"ח עומדת במרכזם, שהם הבולטים והחשובים שהופקו במהלך תקופה זו.⁶

3 על דור תש"ח ראו, עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, תל-אביב 1997; דן הורוביץ, תכלת ואבק: דור תש"ח דיוקן עצמי, ירושלים 1993; עמנואל סיון, דור תש"ח: מיתוס, דיוקן, זיכרון, תל-אביב 1991; אניטה שפירא, 'המיתוס של היהודי החדש', יהודים חדשים יהודים ישנים, תל-אביב 1997, עמ' 155-174.

4 נחום גרוס ויעקב גרוס, הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל, ירושלים 1991 (להלן: גרוס, הסרט העברי); מירי טלמון, בלוז לצבר האבוד, תל-אביב 2001; נורית גרין, מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים, תל-אביב 2004 (להלן: גרין, מקהלה אחרת); אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, רעננה 2005 (להלן: שוחט, הקולנוע הישראלי).

5 בשלהי שנות הארבעים הופקו סרטים מספר שעסקו בתהליכי קליטתו של ניצול השואה בחברה היישובית הארצישראלית. ראו, ליאת שטייר-לבני, 'איך הם נראו? ייצוגם של ניצולי השואה בקולנוע הארץ ישראלי בשלהי שנות הארבעים', משואה, חוב' 33 (2005), עמ' 80-92.

6 בעשור הראשון צולמו בארץ סרטים מספר שעניינם מלחמת תש"ח, נוסף על אלה שיוצגו במאמר: בא היום (1948); הפוגה (1950); אבן על כל מיל (1955); דן וסעדיה (1956).

ב. סיפור המסגרת

אין ברירה⁷

סיקוונס הפתיחה של הסרט מציג צילום ארוך של נופי הנגב. ברקע נשמע 'קול-על' (Voice-over) – קולה של המספרת – כתחליף לקריינות. הצופה רואה דרך עיניה ושומע את תיאוריה ואת מחשבותיה בקולה: 'כאשר המטוס שלנו נחת שם [בנגב] נחיתת אונס היינו כתועים, עד שסיור של הצבא בא ואסף אותנו'. נערה זו ודמויות אחרות בסרט הן חסרות שם והצופה מזהה אותן רק על פי המראה והקול; רק הגיבור ה'אמיתי' של הסרט זוכה להיקרא בשם. משם עוברת המצלמה בקלוז-אפ לפנייה של הנערה, היושבת באחד הג'יפים ומתבוננת בנוף הפראי והצחיח של הנגב. קולה ממשיך ברקע: 'אז הם באו המתיישבים היהודים. הם לא באו ככובשים, אלא מתוך רצון להתמודד. הם לא הביאו הרבה, אלא רק חזון לעתיד'. המסר ברור. הנגב היה אזור פראי ונטוש ממתיישבים כפי שהמצלמה הראתה. אמנם לפי תכנית החלוקה הנגב היה חלק מהמדינה היהודית, אולם עם פלישת הצבא המצרי התנהלו בו קרבות. המספרת היא בריטית. בחירה זו באה להרגיש את האובייקטיביות של דבריה ואת תלותה, ולהציגה כמתבוננת מהצד שאינה מעורבת רגשית ואישית בעלילה. היותה בריטית מעניק משנה תוקף לדבריה, כשייכת לצד שבו נלחם היישוב ונחשב לתומך בצד הערבי.

הג'יפים עוצרים ליד נקודת התיישבות הרוסה באופן חלקי (מצפה בית אשל). חיילים/מתיישבים עובדים במקום בניסיון לשקם את ההריסות. הם ניגשים לתיירים ולוחצים את ידיהם. חלקם ניגשים אל הנערה. היא מציעה מיד לסייע בעבודות, מתחילה לחפור ושאר התיירים מצטרפים אליה. לקראת ערב מגיעה קבוצה נוספת של אנשים למצפה. לפי המראה והלבוש (חליפות ומעילים) ברור שהם עולים חדשים שהגיעו זה עתה לארץ. שפתם גרמנית, בניגוד לשפת הסרט שהיא אנגלית, במטרה לרמוז לצופה שמדובר בניצולי שואה מאירופה. הם מביטים על ההריסות ולא מתלהבים לרדת מהאוטובוס, הרי הם ראו כבר מראות כאלה. אחד מהעולים פונה אל תייר בריטי ושואל: 'מהיכן אתה?' אני ממנצ'סטר. ואתה? התשובה כמעט ידועה מראש: 'בוכנוולד, מיידנק, אושוויץ'. עולה אחר צופה אל השממה בפנים אומרות יאוש. אחד הבחורים אומר לו: 'אל תדאג, המצב לא כל כך קשה. אנחנו נבנה הכול מחדש'. העולה מספר בידיש על החיים בגיטו והבחור עונה לו: 'אם נלחמת פעם, תוכל להילחם גם כעת. המלחמה היא נגד הטבע. מאות אלפים של אנשים יוכלו להתיישב כאן'. המצלמה חוזרת בקלוז-אפ לפניו הספקניות של העולה. סיקוונס זה מצולם מנקודת התצפית של ניצול השואה. המצלמה נעה מתוך המצפה אל הנוף הנגלה מחוץ לו וסוקרת אותו בתנועת פאן. טכניקת צילום זו רומזת על ההבדל בין הגלות והגיטו, שסגרו עליו ועיצבו את אישיותו ודמותו, ובין מרחבי ארץ ישראל הכמהים

7 הסרט הופק בשנת 1949. בימוי: ג'וזף לייטס. הסרט אין ברירה או בשמו הנוסף שירו של הנגב היה מהסרטים הראשונים שצולמו בארץ מיד לאחר תום מלחמת תש"ח. ראו, גרוס, הסרט העברי, עמ' 165.

לכבושיו ופתיחים בפניו אפשרויות רבות. הניצול עדיין אינו יכול להתמזג עם הנוף ולהיות לחלק אורגני ממנו אלא רק להתבונן בו, אולם זהו רמז לתהליך שהוא יעבור על אדמת המולדת, שבסופו תיווצר האחדות וההתמזגות.⁸

לקראת ערב מתכנסים כולם בחדר האוכל. המוטיבים של מיעוט האמצעים והמשאבים, השותפות וההתחשבות בזולת חוזרים בסרט פעמים מספר, במטרה להדגיש מחד גיסא את המחסור, ומאידך גיסא את חיי הקבוצה והשותפות. בין העולים מתפתחת שיחה ביידיש. אחד העולים מספר על העולם הגדול, ומאוכזב הוא אומר: 'אבל מכל העולם הגעתי דווקא לכאן'. אחד מחברי הקבוצה שואל: 'אתה יודע מדוע?', ועונה לו מיד: 'אין ברירה' (התשובה בעברית). סיטואציה זו מאפשרת להתחיל ולספר בפלאש־בק את סיפורו של יושקה — 'אחד בדיוק כמום. הוא הגיע עם הקבוצה הראשונה מיד לאחר המלחמה'.⁹

קריה נאמנה¹⁰

סיקוונס הפתיחה של הסרט מציג אוטובוס שבו נוסעים ילדים, בדרך לירושלים. לפי הלבוש והמראה הצופה יכול לשער שמדובר בילדים שהגיעו לארץ זה עתה. בדרכם הם עוברים שתי חוויות מעצבות: הראשונה היא חיפוש שעורך חייל בריטי בחפציהם. המדריך מסביר להם שהחייל מחפש נשק המוכרח ל'הגנה'. אחד הילדים שואל: 'מהי ההגנה?', והמדריך עונה: 'הגנה היא צבא יהודי. לא ממש צבא עם מדים ומדליות, אבל סוג של מחתרת'. השנייה, רגימת האוטובוס באבנים בידי כפריים ערבים. מבחינת הילדים שתי החוויות מאיימות ומעוררות פחדים וחרדות, והרגשות הללו מועברים דרך עיניהם לצופה. לאחר פתיחה זו המצלמה מבצעת צילום פאן ארוך על נופי ירושלים — מגדליה, חומותיה וההרים שמסביב לה (הצופה נחשף למראות שהילדים עדיין לא פגשו) — ומתמקדת לבסוף בשלט 'חוות הנוער ירושלים'. לחווה מגיע סם, יהודי אמריקני הלומד באוניברסיטה העברית. סם מוכן להתנדב בחווה, מאחר שהלימודים באוניברסיטה העברית הושבתו בגלל המצב בירושלים. מנהל המוסד שואל: 'יש לך ניסיון עם ילדים?', ותשובתו: 'עברתי מספר פעמים במחנות קיץ עם ילדים בארצות־הברית'. המנהל מעמידו על ההבדל: 'הילדים המגיעים לכאן מגיעים מאירופה, מהגיטאות וממחנות ההשמדה [...] ילדים מאירופה אינם ילדים רגילים. הם השאירו את ילדותם מאחור'. כעת ברור שהילדים

8 טכניקת צילום זו הייתה מקובלת בסרטים עלילתיים שתיארו את סיפור היקלטותם של ניצולי שואה בארץ. ראו, נורית גרץ, "האחרים" בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים: ניצולי שואה, ערבים, נשים', בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי, תל־אביב 1998, עמ' 390-393 (להלן: גרץ, האחרים).

9 על בניית נדבכי זיכרון השואה בחברה הישראלית ראו, חנה יבלונקה, 'זהויות סותרות, זהויות משלימות: ניצולים, זכרון השואה והזהות הישראלית', משואה, חוב' 28 (2000), עמ' 301-317.

10 הסרט הופק בשנת 1952. תסריט: בן בארטסמן וג'וזף לייטס, בימוי: ג'וזף לייטס. ראו, גרוס, הסרט העברי, עמ' 202-203.

באוטובוס הם ניצולי שואה מאירופה ומצפון אפריקה, השונים מילידי הארץ הצברים לא רק בלבוש ובמראה, אלא גם בחוויות שספגו ובנורמות ההתנהגות. עבור הילדים סם, היהודי האמריקני, מייצג את המימסד הקולט, יליד הארץ, אולם תמר, המדריכה הצברית, רואה בו יהודי גלוי. תמר מתעניינת בעברו של סם, אולם הפרט היחיד שהוא מספר הוא שאין לו משפחה, כלומר הוא חסר שורשים. במהלך הסרט לא נחשפים פרטים ביוגרפיים על סם למרות תפקידו המרכזי בו, מפני שמושם דגש על התהליך שהוא עובר בהווה כאשר פניו אל העתיד, המגמד את עברו. דמותו של סם, היהודי האמריקני, מקבילה בתיאורה לדמותם של הילדים ניצולי השואה. שניהם חסרי שורשים ועבר, וגורלם טמון בעתיד. אין כל הבחנה בין הגורל השונה ומהות החיים של היהודי האמריקני מול זו של ניצול השואה מאירופה. מבחינת הדימויים החזותיים עברו של היהודי הגלוי אחד הוא, ועל כן שניהם מוצגים באופן זהה.

גבעה 24 אינה עונה¹¹

הסרט נפתח בסגנון יומן חדשות המציג בפני הצופה את מפת החלוקה שקיבלה עצרת האו"ם ב-29 בנובמבר 1947. ברקע נשמע קולו של קריין המסביר את תנועת הכוחות של צבאות מדינות ערב מראשית הפלישה ב-15 במאי 1948 ועד השעה 5:45 בבוקר ה-18 ביולי, היום שבו הכריז האו"ם על הפוגה שנייה בין הצדדים. אלה שוחט רואה בפתיחה זו 'רמז על מצב של "אמירת אמת" ושל תיעוד "עובדות", אם כי ברוזמנית הוא מאמץ פרספקטיבה ישראלית מסוימת. החצים המציינים את כיווני ההתקפה הערבית על ישראל מצביעים על האפוס הישראלי של ארץ במצור'¹². ניתוח זה מתעלם מן העובדה שהיה זה נוהג מקובל באותה תקופה לשלב בסרטי מלחמה קטעים דוקומנטריים והסברים, במטרה להכניס את הצופה לרוח הזמן. במפה המוצגת לא מצוינים חצים המסמנים את כיווני ההתקפה של צבאות מדינות ערב, אלא השינויים שחלו במפת החלוקה בהתאם להתקדמות כוחות הצבא של שני הצדדים. קטע הפתיחה יוצר את ההקשר בין אירועי המלחמה ובין עלילת הסרט, ובכך מוביל את הצופה לנקודת הפתיחה של הסרט – גבעת טרשים, קולות של פגזים ותמרות עשן והצגת ארבע גופות המצולמות בתצלומי קלוז-אפ, בעוד קול מחוץ למסך מקריא את שמותיהם (ג'יימס פיניגן, אלן גודמן, אסתר הרסי ורוד עמירם) ובכך מספק אמצעי מעבר לזמן שבו היו עדיין בחיים. הפלאשבק הכללי מחזיר את הצופה לשלב התדרוך בטרם היציאה למשימה, כארבע שעות לפני כניסת ההפוגה לתוקפה, כשהמטרה היא שיפור העמדות של צה"ל בגבעות השולטות על הדרך לירושלים. משימתם הייתה להגיע לגבעה 24 ולכבושה, משימה שנדרשו לביצועה חיילים רבים, אולם בשל המצב אפשר היה לשלוח רק את ארבעתם. מכאן העלילה מתחלקת

11 הסרט הופק בשנים 1954-1955. תסריט: צבי קוליץ ופיטר פריי, בימוי: תורולד דיקנסון. ראו, גרוס, הסרט העברי, עמ' 213-216.

12 שוחט, הקולנוע הישראלי, עמ' 62.

לשלושה פלאש-בקים המובאים בסרט כשלוש אפיזודות נפרדות. אלה סיפוריהם של הלוחמים שתוואי חייהם השונים יפגשו בסוף הטרגי.

ג. 'יהודי ישן'

הסרט אין ברירה מציג את סיפורו של יושקה, ניצול שואה שהגיע למצפה בית אשל מיד עם תום מלחמת העולם השנייה. יושקה הביא מאירופה 'מספר על הזרוע'. במסגרת ההשקפה הציונית של שלילת הגלות ניצול השואה-היהודי-הגלותי נחשב חסר עבר וזהות. מאחר שהיהודי בגולה לא היה עובד אדמה, הוא היה חסר שורשים ועל כן חייו שם היו זמניים עד תחילת הגאולה הלאומית. ניצול השואה נתפס בעיני ה'צבר' כיהודי נרדף, חסר בית, הנתון לחסדי הגויים ואחוז אימת שואה.¹³ על כן הצופה אינו מתוודע לפרטים ביוגרפיים מחייו בגלות, שכן העבר הגלותי חסר חשיבות לעומת חייו בארץ ישראל. הסיפור מתמקד בתהליך הגאולה והלידה מחדש תוך כדי התעלמות מהעבר.

בסרט קריה נאמנה פרט המידע היחיד שנמסר על הילדים המובאים לחוות הנוער הוא שהם ניצולי שואה מאירופה ומצפון אפריקה. בגדיהם והתנהגותם מרמזים על כך. השלב הראשון בקליטתם בחווה הוא החלפת הבגדים. המדריכים פושטים מהם את הבגדים הגלותיים ומלבישים אותם במכנסיים ובחולצות חקי. שינוי חיצוני זה אמור לסמל את ראשיתו של תהליך השלת הגלותיות ואת הפנמת הערכים וכללי ההתנהגות של הצבר, אולם מהר מאוד מסתבר שהם רחוקים מכך. הילדים מצולמים בחדרם כאשר הם משחקים קלפים ומהמרים, מעשנים סיגריות, מעבירים את שעוניהם בבטלה, מרמים ומתעללים זה בזה, ומנסים להמשיך לחיות את עברם הגלותי (מספרים איש לרעהו על מעשי גבורה ועל ניסיונות בריחה מהגיטאות וממחנות הריכוז). הילדים מוצגים כקולקטיב וכך נוצרת תמונה סטראוטיפית, אחידה ושלילית, מבלי להותיר פתח להצגת תופעות חיוביות. אין כל התייחסות לסבלם ולהשפעתו על התנהגותם, ולכן הצופה אינו יכול להזדהות עמם ולחוש חמלה אליהם. הילדים שוהים במקום סגור המונע מהם כל מפגש עם ילדי הארץ, מכיוון שטרם הוכיחו שהם בשלים לכך. הבידוד הפיזי והחזותי שלהם תורם להעצמת דמותם השלילית וליצירת בסיס עתידי להשוואה שתוכנה ידוע מראש.

סם מנסה לחנך את הילדים לעבודה בגינת הירק, במטבח ובמכבסה, ולסגל להם מחדש הרגלי לימודים: 'אתם עובדים למען עתידכם'. אלא שהילדים אינם מוכנים לעשות דבר זולת אם יקבלו תשלום עבור עמלם. גם דרישה זו נחשבת גלותית במהותה ותורמת להצגת דמותם כשלילית. על כן סם מחליט למנוע מהם ארוחת צהריים ולאפשר רק למי שעבד לאכול. הוא לא מודע למשמעות הענישה באמצעות אי-מתן אוכל, שיטת ענישה שהילדים נחשפו אליה במהלך מלחמת העולם השנייה וידעו מחסור במזון. שתי

13 חנה יבלונקה, '50 שנה למפגש: ישראלים וניצולים בראי הספרות, הזיכרון וההיסטוריוגרפיה', ילקוט מורשת, חוב' 55 (1998), עמ' 81-103.

דמויות מייצגות את הילדים: מקס, מנהיג החבורה, ואנה. שניהם אינם מסתגלים לחיי החווה, מתמרדים נגד המדריכים ומעדיפים להמשיך באורח חייהם הגלותי. הם מייצגים את הקושי של הילדים בהשלת התכונות הגלותיות: ערמוניות, רמאות, עצלנות, אלימות ופראיות. הם גונבים עגלה וחמור ויוצאים לטיול בירושלים. היציאה מהחווה חושפת אותם לאורח החיים הבריאי והנורמלי בארץ למרות המצב הביטחוני המתוח. בדרכם הם פוגשים ילדים העוסקים בהתעמלות, ילדים המשחקים בגן שעשועים, אנשים בדרך לקולנוע ועוד. מראות אלה זרים להם לאחר מה שראו במהלך המלחמה. המראות מצולמים מנקודת המבט שלהם ובכך ישנה רמיזה לא רק ליציאה הפיזית מתחום חוות הנוער למרחב הפתוח, אלא גם לתחילתו של תהליך הפנמת הסביבה וערכיה. זהו הניצן הראשון המסמל את המעבר מהגישו ומזמן עבר לזמן הווה. השהייה בחווה היא במסגרת סגורה. הילדים עוברים מזמן עבר גלותי להווה גלותי, כלומר לשהייה במקום סגור פיזית ובתוך קבוצה של ילדים בעלי עבר ומאפייני דמות זהים. כעת הם יוצאים אל המרחב הפתוח, החדש והשונה בנופיו ובמראהו האנושי.

בסרט גבעה 24 אינה עונה אחת האפיזודות מתעדת את תהליך הפיכתו של אלן גודמן, יהודי אמריקני, לציוני. סיפורו מתפתח בפלאש-בק בהדרגה, בכמה שלבים. אלן בא לארץ כתייר (לפני הקמת המדינה) במטרה לבקר באתרים שונים, ובראש ובראשונה בעיר העתיקה בירושלים. במהלך ביקורו בירושלים, במשרדו של סוכן הנסיעות המשכנע אותו שלא להיכנס לעיר העתיקה בשל המצב הביטחוני, הוא עד להתקפת פתע של ערבים, המשליכים אבנים על משרד הנסיעות. כשהוא נפצע קלות בלחיו הוא חווה על בשרו לראשונה את התוקפנות הערבית. אלן המבולבל מהמצב מנהל שיחה עם אחד מתושבי ירושלים. הוא שואל אותו (עדיין כצופה אובייקטיבי שאינו מזדהה): 'מה תעשו כשהבריטים יעזבו?', ומקבל תשובה נחרצת: 'נילחם כמובן'. אבל אלן מקשה: 'יש מיליוני ערבים. פשוט תיכנסו לעוד פוגרום'. בן-שיחו עונה לו: 'אם תהיה מלחמה נילחם לברנו אם יהיה צורך [...] אין לנו ברירה. זה הנשק הסודי שלנו. אין ברירה'. אלן למד מהר מאוד על הנחישות של היהודים ועל מצב חוסר הברירה שבו הם שרויים. דיאלוג זה תורם למסר שמלחמת תש"ח הייתה מלחמת אין ברירה, שישראל לא בחרה בה כדי לשנות את החלטת החלוקה, אלא היא נכפתה עליה בידי מדינות ערב.

בסיקוונס הבריכה, אלן נוקט עמדה פחות מרוחקת ומציג בפני בני שיחו הערבי והבריטי את תפיסתו: 'אני כאן רק שלושה שבועות, אבל אני בטוח בדבר אחד. ליהודים יש אינטרס ממשי בארץ הזאת [...] [הפליטים היהודים] לא יחזרו לגרמניה ולפולין [...] הם באו לחיות כאן [...] זו מולדתנו. הארץ המובטחת'. תשובתו של בן שיחו הערבי חד משמעית: 'או שאתם תדחפו אותנו למדבר, או שאנחנו נזרוק אתכם לים' (והוא דוחף את אלן לבריכה). אלן לא רק מתוודע לתפיסות של הצד הערבי, אלא גם חווה בעצמו באופן סמלי את העתיד הצפוי ליהודים אם הערבים ינצחו במלחמה – היהודים יושלכו לים. לאחר שנפל פעמיים קורבן לתוקפנות הערבית, הוא מבין את משמעותו של מצב ה'אין

ברירה של היהודים בארץ ישראל. מכאן הדרך נסללת בטבעיות להצטרפותו לכוחות הלוחמים על הגנת הרובע היהודי בעיר העתיקה בירושלים.

בסיקוונס המקדים לקרב על העיר העתיקה, המפקד נושא נאום על השיבה היהודית לארץ הקודש: 'חיילי ישראל, אתם עומדים לפני חומות ירושלים. במשך 1878 שנה המתינו לכם חומות אלה. מאז ימי דוד המלך אף כוח יהודי לא פרץ את חומות העיר העתיקה. הערב אתם תטפסו עליהן'.¹⁴ בשעה שהוא מדבר (קולו נשמע), המצלמה מבצעת צילום פאן ארוך על חומות ירושלים ומשם בחזרה למסדר החיילים. באמצעות צילום זה מתמזגים זה בזה המסר החזותי והמסר הרעיוני ומועברים לצופה. חומות ירושלים המתינו אלפיים שנה לחיילים היהודים שישבו ויגאלו אותם. אך לא רק החומות דרוכות, אלא גם החיילים דרוכים לקראת משימתם ההיסטורית: החזרת הריבונות על ירושלים לידיים היהודיות. שחרור העיר בידי החיילים יחדש את הקשר בין מדינת ישראל ובין ראשית ממלכת בית דוד, אגב סגירת מעגל ומימוש הזכות הטבעית וההיסטורית על ירושלים בפרט ועל ארץ ישראל בכלל.

המצלמה מדלגת מהמסדר לרגלי החומה לתוך הרובע היהודי. כדי להעצים את חשיבות הקרב ולהצדיק מוצגת תמונה ובה נראים חיילים פצועים, נשים, זקנים וילדים הנרחסים במבנה המשמש מחסה ובית חולים (משגב לדרך). ברקע נשמעת תפילת 'שמע ישראל', ואפשר להבחין באחיות המטפלות בפצועים שמספרם הולך וגדל. כל העת נשמע ברקע קולו של המפקד: 'יש 3,000 יהודים בעיר העתיקה לעומת 40,000 ערבים. הלגיון [הירדני] הביא ארטילריה כבדה. ארטילריה מול רובים'. זהו קרב כנגד כל הסיכויים, ואף על פי כן חשיבותה של המשימה גוברת על החששות. סיקוונס זה מציג מבחינה חזותית את הלך הרוח בקרב הלוחמים בפועל בקרבות על שחרור הרובע היהודי. חשיבותה של המערכה על הרובע היהודי טמונה בעובדה שאוכלוסייה אזרחית נלקחה בשבי בידי הלגיון הירדני, ופינוי התושבים הפך להיות סמל לחורבן שלישי שבו שוב ניתק העם היהודי מאתריו הקדושים.¹⁵

14 מפקד הכוח מגולל בדבריו בפני הצופה את המצב הקשה של תושבי הרובע היהודי הנצור: 'במשך שלושה שבועות מחזיקים כוחותינו את המקום נגד כוחות ערבים עדיפים. הם סובלים ממחסור במזון, מים, נשק ותחמושת', ומתאר את מהלך הקרב: 'לפני המתקפה העיקרית על שער ציון תתקיים מתקפת אש כפעולת הסחה שתמשוך את האויב לשער יפו. בשעה שהאויב ימתין למתקפה בשער יפו ניכנס משער ציון'.

15 על המלחמה בירושלים ראו, משה חרמץ, 'חזית ירושלים בתש"ח: על ערכים, גבורה ומורשת ומופת אישי במלחמת העצמאות בירושלים', אריאל, חוב' 183-184 (יולי 2008), עמ' 57-73; רמי יזרעאל, 'הרובע היהודי בירושלים העתיקה במלחמת העצמאות', בתוך: מרדכי נאור (עורך), 'ירושלים בתש"ח: מקורות, סיכומים, פרשיות נבחרות וחומר עזר, ירושלים תשמ"ג, עמ' 36-60; אליהו וגר ויעקב יניב (עורכים), 'ירושלים בתש"ח: חברי ה'הגנה' מספרים, ירושלים תשס"א.

בשלושת הסרטים הפרטים על עברם של האחרים בטרם עלייתם לארץ ישראל הם מזעריים. חוץ מציון פרטים כלליים, כגון ניצול שואה, יהודי אמריקני וכדומה, הצופה אינו מכיר את סיפור חייהם הגלותי. המסר ברור: עברם מתגמד לעומת תהליך גאולתם. בתהליך הגאולה והלידה מחדש אין מקום לסיפור העבר. הוא משמש נקודת מוצא לתהליכים אלה ותו לא. לאחר ברוב המקרים אין שם משפחה, מקום הולדתו אינו ידוע והוא נטול משפחה או שורשים. מטרתה של תמונת העבר הכללית הזו להעמיד דגם ותבנית לאחרים שאינם מוצגים בסרט, המיוצגים על ידי היחיד בסרט. הנוף הארצישראלי בסרטים אלה מעצים את המעבר בין העבר להווה. בתחילה נופי ארץ ישראל מצולמים מנקודת מבטו של היהודי הגלותי. התמונות סגורות והנוף מוגבל בתוך מסגרת. בשלב זה עדיין לא נראים מרחבי הנוף במלוא הדרם. היהודי הגלותי אינו יכול להתבונן בנוף ולהתמזג עמו, שכן תהליך זה אינו יכול להיווצר מתוך ההתבוננות לכדה, אלא רק לאחר תהליך ארוך של 'כיבוש' האדמה והתמזגות טבעית עם נופי המולדת.

ד. תהליך הגאולה

בסרט אין ברירה הצליח יושקה להשיל מעצמו את הגלותיות והפך מהר מאוד לחלק מהקבוצה. הביטוי לכך הוא בעבודת האדמה ובעמידה במאמץ הפיזי הרב הנדרש מהמתיישב בנגב. כולם אהבו את יושקה: 'במהרה הוא הפך להיות אחד מאתנו'. הוא תמיד סייע לכולם, תמיד עזב אחרון את העבודה בשדה.¹⁶ סיפור התאקלמותו הוא דוגמה לניצולי השואה שזה עתה הגיעו למצפה בית אשל. יושקה התווה להם את הדרך לשינוי הזהות מיהודי גלותי ליהודי חדש.

תמונה של יושקה שוכב על אדמת הטרשים ומסביב פריחת החצב. עין המצלמה סוקרת את המרחב בתנועת פאן אנכית מהשמים הקודרים, המסמלים את רוחות המלחמה שהחלו לנשב מיד לאחר קבלת תכנית החלוקה על ידי עצרת האו"ם, אל אדמת הטרשים. ברקע נשמע קול הבוקע ממכשיר הקשר ומודיע לחברי המצפה על חציית הגבול על ידי כוחות צבא מצרים בדרכם לתקוף נקודות התיישבות בנגב. יושקה מציע לחבריו לפנות את הנשים והילדים ולהשאיר את הגברים ככוח מגן על היישוב.

כצפוי, גם המצפה שלהם הותקף בידי הצבא המצרי, והחיים עברו אל מתחת לאדמה, אל תעלות שנחפרו מבעוד מועד. המספר מתאר לשומעיו ולצופים את המצב ששרר בזמן הקרבות: 'נלחמנו ימים, שבועות וחודשים. מדי יום מספרנו הלך ופחת [תמונת קלוז-אפ על פניהם של החיילים הפצועים במצפה]. האוכל הלך ואזל וגם התחמושת'. יושקה הסתגל למצב במהירות וגילה אומץ לב במאמץ המלחמתי מול הצבא המצרי.¹⁷

16 המצלמה מצלמת את יושקה בצילום קלוז-אפ. יושקה רץ בזמן שהחברים האחרים נוסעים על עגלת הטרקטור כדי לפתוח את השער.

17 על הקרבות באזור הנגב ראו, דוד טל, 'מי בלם את המצרים במלחמת 1948', עיונים בתקומת ישראל, כרך 10 (2000), עמ' 102-121.

בסרט קריה נאמנה מקס גונב את שעונו של סם, ומנסה למכור אותו בעיר העתיקה. בזמן שהוא מסתובב שם, הוא שומע ברדיו דיווח על החלטת עצרת האו"ם בדבר קבלת תכנית החלוקה ועל האיום של מדינות ערב בפתיחת מלחמה נגד המדינה היהודית. מקס נכשל בניסונו למכור את השעון ולבסוף נעצר על ידי המשטרה. תמר מספרת לסם על מעצרו של מקס, אולם הוא מסרב לסייע בשחרורו. לבסוף הוא מתרצה וניגש עמה לתחנת המשטרה. בדרכם חזרה נקלעים השלושה למעגלי רוקדים וחוזים בהתפרצויות השמחה ברחובות בעקבות ההחלטה בעצרת האו"ם. המצלמה עוברת בקלוז-אפ על פניהם של החוגגים, ולעיני הצופה נחשפות דמויות של עולים מגלויות שונות, כולם שמחים ומאושרים. גם סם, תמר ומקס נסחפים למעגל הרוקדים. סם קונה להם פלאפל והם אוכלים אותו בהנאה מרובה. למחרת בבוקר סם רואה את מקס עובד בגינה. מקס 'נולד מחדש', וכצעד ראשון מסכים להחליף את בגדיו ולהצטרף לעבודה בגינת הירק. השיבה אל עבודת האדמה ונטישת העיסוקים הגלותיים הם ניצניו של השינוי המתחולל אצל מקס.

גם אנה עוברת שינוי חד ומשמעותי. בתחילת הסרט היא מוצגת כנערה פראית ופורעת סדר כחבריה הבנים. אך מכיוון שהיא נערה, פראותה מקבלת ביטוי מיני. אנה מסרבת ללבוש את בגדי החקי החדשים, לסרק את שערותיה באופן צנוע ומנסה לפתות את סם. אולם הוא לא נכנע לה ומצליח לשכנעה להחליף את זהותה, את תלבושתה ואת תסרוקתה, ולנהוג כשאר הניצולות ששינו את זהותן. אנה הפראית, היצרית, מושכת את סם ולא תמר, המחזיקה אמנם ברעיונות הנכונים, אך דמותה אנמית ואמינית. הביטוי לשינוי מוצג בסצינת הטיוול שאנה עורכת עם חבריה בירושלים. הם מתעכבים בבית קולנוע ומביטים בכרזה שבה נראות עיניים יוקדות של שחקנית מעל הכיתוב: My Way. העיניים הללו, ספק עיני השחקנית ספק עיניה של אנה, נראות בשוט הבא מצוירות על דף נייר התלוי בחדרו של סם, הנראה מוטרד מהן. כשאנה נכנסת לחדרו נראה כאילו הוא נכנע לעוצמת המשיכה שהיא מעוררת בו (מבטו מלא התשוקה מצולם בקלוז-אפ), אולם הוא נותן לה במתנה סרט בד כחול ומבקש ממנה לאסוף בו את שערותיה, להסתרק ככל הנערות ולהתנהג כמוהן. סם אינו יכול להתחבר אל הנערה היצרית, המאיימת, פורעת החוק, אלא לתמר הצברית, המגלמת את התגשמות האידאל הציוני. אף על פי שתמר היא בת זוגו המיועדת של סם, יחסיו עמה הם אפלטוניים. הקשר ביניהם מבוסס על עבודתם יחדיו, על פעולתם למען אותה מטרה ועל היותם 'הורים' מאמצים לילדים הניצולים.¹⁸ סם מחויב לוותר על תשוקות הגוף ולכבוש את יצרו, ועל כן אינו בוחר באנה אלא בתמר.¹⁹ ברומה למקס, גם אנה לובשת בגדי חקי, אוספת את שערה ומצטרפת לעבודה בגינת הירק. אולם זהו שינוי חיצוני המעיד רק על ראשיתו של שינוי פנימי. בסצינה זו אפשר למצוא גם 'סב־טקסט' המאפשר לסיפורו של האחר, אנה, להתקיים במקביל לסיפורו של תמר.

18 גרין, מקהלה אחרת, עמ' 36.

19 בסוגיה זו ראו, גרין, האחרים, עמ' 394-400.

היא האישה האיראאלית מבחינה סיפור המסגרת הציוני, אבל המתח המיני בין סם לאנה מעכב את התהליך שעליה לעבור.

בסרט גבעה 24 אינה עונה עובר אלן תהליך של גאולה. החלטתו להצטרף לכוחות הלוחמים המתכננים לפרוץ לרובע היהודי מקדמת אותו בתהליך זה: 'אולי אני משוגע, אבל ללחום על ירושלים זה עשה לי משהו', ואפשר לראות בקלוז-אפ את פניו חדורי האמונה. אלן, יהודי אמריקני הרחוק מההוויה של חיי הצבר בארץ, החי בארץ החופש המגנה על אזרחיה ונהנה משוויון זכויות, בוחר דווקא לא לסייע במשלוח תרומות, כדרכם של רוב יהודי ארצות הברית, אלא להתנדב ולהילחם. השינוי הסופי מתחולל כאשר הוא נפצע מכדור של צלף, ולמרות פציעתו הוא מגלה הרואיות, בהזיהרו את הלוחמים האחרים.²⁰

אלן שוכב פצוע בבית החולים, פוקח את עיניו ולא מצליח להבין היכן הוא נמצא (האירוע מצולם מנקודת ראותו, ועל כן התמונה מטושטשת). בבית החולים הוא פוגש רב ומתפתח ביניהם דיאלוג על אמונה ועל מקומו של האלוהים. אלן מתריס בפני הרב ואומר: 'לא נכנסתי לבוך הזה כדי לשמוע על אלוהים [...] אני שונא את אלוהים. אין בו אהבה ואין בו חמלה. איפה הוא בכלל? איפה היה כשמיליוני יהודים נטבחו באירופה? איפה הוא עכשיו כשירושלים גוססת? לא אכפת לך'. תשובתו של הרב על דברים אלה: 'אלוהים אכפת. אם נרשה לרשע להתקיים אנו נוטשים את האל'. דיאלוג זה מאפשר להעלות את שאלת הגורל היהודי ולעסוק בסוגיה אם ההתרחשויות מידי שמים הן או תלויות במעשי בני אדם. בסיפור המסגרת הציוני הגאולה תלויה בכני אדם הגואלים את עצמם ולא ממתנינים להתרחשות 'נס אלוהי'.

אחות נכנסת לחדר ומודיעה שהכוחות המגינים על בית החולים אינם יכולים עוד להחזיק מעמד ועל כן הוחלט להיכנע. פינוי העיר העתיקה מצולם בלונג-שוט, המראה יהודים (חלקם נושאי ספרי תורה ותשמישי קדושה אחרים) הולכים בין תמרות האש והעשן ושרים בקול 'אם אשכחך ירושלים', ומנגד את חיילי הלגיון הירדני בוזזים רכוש כשברקע קולו של המואזין.²¹ שיירת היוצאים מהעיר העתיקה מאופיינת בדרמטיות מועצמת, אפילו ביחס לתמונות אחרות בסרט. הצילום בלונג-שוט של זרם הפליטים היהודים מעניק ממד לאומי-קולקטיבי ומעורר בתודעת הצופה את זכר התמונה המזוהה עם התבליט בשער טיטוס, המתאר את גירוש היהודים מירושלים לאחר חורבן בית המקדש השני. שיאה של תמונה זו הוא הרגע שבו נראות ידיהם של הרב ושל אלן אוחזות זו בזו בחוזקה –

20 על תרומת עולים למאמץ המלחמתי ראו, יעקב מרקוביץקי, 'הרוס הרוס את מחיצת הזרות', משואה, חוב' 28 (2000), עמ' 275-291.

21 בסיקוונס זה מצולמים בקלוז-אפ פניו הנדהמים של קצין הלגיון המאזין לשירתם האדירה של הלוחמים היהודים. פניו הנדהמים מספרים את גבורת היהודים. 'גאל בורשטיין, פנים כשדה-קרב, תל-אביב 1990, עמ' 77. לאורך כל הסרט לא מוצגים פניהם של הלוחמים הערביים.

רגע שיא של אחדות יהודית – המשקפת את הסולידריות בין היהודים ממקומות שונים כמו גם את האחדות בין דתיים לחילונים. הקרב על ירושלים מאחד את שתי התביעות על ארץ ישראל. האחת, ההיסטורית, המוצגת באמצעות נאומו של המפקד ערב הקרב, והשנייה – דתית, המתבטאת בדבריו של הרב לזכות על 'הארץ המובטחת'. סצינה זו מאחדת לא רק בין האחר לצבר, אלא גם בין חילונים לדתיים ובין נשים לגברים. היא מסמלת גם את הרצף בין העבר ההיסטורי – חורבן ירושלים בתקופת בית ראשון ובית שני – להווה של גירוש היהודים מהעיר העתיקה במהלך מלחמת תש"ח. גבולות הזמן והתקופות בהיסטוריה היהודית מיטשטשים; תפקידם ליצור אחדות ומזיגה. המלחמה מוצגת כגורם המאפשר להפיל את המחיצות ופורץ את גבולות הזמן. המלחמה מזמנת מצב זה ואף מזרות תהליכים, שגם אם אינם יכולים להתרחש במציאות הם מתרחשים לנגד עיני הצופה.

ה. לידה מחדש

בסרט אין ברירה מסופר סיפורו של יושקה השומר בנקודת התצפית הקדמית שבמצפה בית אשל. לרשותו רק חמישה כדורים, ולפתע הוא שומע רעש מנוע של מטוס ואחר כך רואה אותו חג מעל המצפה ומצניח ארגז אספקה לחיילים, אבל קרוב לקווי האויב. פניהם של החיילים שצפו במטוס מצולמים בקלוז-אפ העוקב אחר הבעתם המתחלפת משמחה לייאוש. המלחמה מאפשרת ליושקה להוכיח לחבריו הלוחמים הצברים שהוא לא שונה מהם. דווקא הוא, ניצול השואה, מחליט לנקוט יוזמה, מגלה אומץ לב ונחישות ומוכן להסתכן כדי לסייע. יציאתו של יושקה מהביצורים של המצפה מסמלת את המעבר מהגלותיות לצבריות, את הבריחה מהגיטו ואת הפריצה אל נופי הנגב הפראיים המתגלים לעין הצופה במלוא הדרם. אמנם יושקה מתגמד מול הטבע הפראי והסכנה האורבת לו, אולם הוא הופך לחלק אורגני ממנו; כך מוצג השינוי שהתחולל אצלו. הוא מתחיל לרוץ לכיוון ארגז האספקה, כאשר מכל עבר נשמעים קולות ירי, מצליח להגיע לארגז, מעלה אותו על כתפיו ומתחיל לרוץ בחזרה לכיוון המצפה, אולם כדורי האויב משיגים אותו. יושקה הפצוע לא נכנע וממשיך בכוחותיו האחרונים במשימתו. לבסוף הוא מצליח להגיע עד גדר המצפה ושם הוא צונח פצוע ושותת דם. בקשתו האחרונה מחבריו היא לראות מה יש בארגז. לנגד עיניו הם מציגים את תכולתו: תחמושת וקופסאות שימורים. פניו של יושקה מאושרות למרות פציעתו הקשה. לאחר שהשלים את משימתו הוא נפטר – במקום פתוח ולא בתוך המחילות שבמצפה. יושקה הופך להיות חלק מהנוף הפראי והפתוח, הנוף המסמל את העתיד ואת הצפוי. עתה, משהקריב את חייו למען הקבוצה, הוא חלק מחבורת הלוחמים ילידי הארץ. מותו זיכה אותו בכרטיס הכניסה לחברת הצברים. כעת הוא בשר מבשרם, וגבורתו שזורה בסיפור הגבורה שלהם ושל המדינה.

סיפורו של יושקה הוא נדבך נוסף ביצירת האתוס ההרואי המתחיל בסיפור נפילת הלוחמים ב"א באדר תר"ף בתל-חי וממשיך ללוות את תולדות היישוב העברי והמדינה.²² מסירות הנפש ומותו המיתי של יוסף טרומפלדור הניחו את היסודות ליצירה בתחומי האמנות השונים בכלל ובקולנוע בפרט, דרכם מוצג אתוס ההקרבה. החברה אינה מבכה את מותו של היחיד, אלא רואה בו זכות, תרומה למען הכלל ופריצת נתיב נוסף להמשך הקיום על אדמת המולדת.²³ מאחר שעברו של ניצול השואה לא היה רלוונטי, לא הייתה התייחסות לרעיון שייטכן שהוא השריד היחיד ממשפחתו. עצם היותו אוד מוצל מאש לא היה שיקול ברגע קבלת ההחלטה על שליחתו לשדה הקרב. גם העובדה שאין לו ניסיון קרבי או הכשרה צבאית מספקת לא הובאה בחשבון בשיקולים. המדינה העברית שזה עתה קמה נאבקה על עתידה ועל כן גיוס כל לוחם היה קריטי למאמץ המלחמה. ביצירה הקולנועית דילמות אלה אינן קיימות ואת מקומן תופס אתוס ההקרבה והמוות למען המולדת.

לאחר תמונת מותו של יושקה המצלמה עוברת בצילום פאן לכיוון קברי הלוחמים שנפלו על הגנת המצפה, במעבר מזמן עבר לזמן הווה. הנערה הבריטית באה לקברו של יושקה ומחשבותיה נשמעות ברקע: 'תהיתי האם מצא את מה שחיפשו? משהו משך אותי לבית בו התגורר'. היא מתבוננת ברצפת החדר ההרוס ומוצאת יומן; זהו יומנו של יושקה. היא מתחילה לקרוא בו, כאשר קולו של יושקה בקול-על נשמע לצופה: 'אני הגעתי לכאן, אבל מה עם יצחק, חיים וכל האחרים שעדיין שם. האם הם לא המתו? מספיק זמן? הייתי מגיע לנמל ומתבונן על האוניות, מהרגע שנראו באופק עד שהיו קרובות כל כך שיכולתי לראות את פני האנשים [...] אני הכרתי את כולם, את סבלם, ייסוריהם, פחדיהם ותקוותיהם'. הקראת היומן מלווה בצילום של אניות ועליהן עולים. המצלמה עוברת בקלוזאפ על פני העולים – גברים ונשים, ילדים ותינוקות. קולו של יושקה ממשיך: 'אני מכיר הרבה שנתרו מאחור, אל תסתכלו לאחור. אף אחד לא זר כאן, אל תפחדו [...] בטח יהיה לכם בית-ספר ומגרש משחקים [...] התעוררו ילדים. חלומות מתוקים'. יושקה מסיים את יומנו בצוואה: 'זה מה שציפיתי לו. לתת להם בית, אושר ומקום שבו ירגישו

22 יעל זרובבל, 'בין "היסטוריה" ל"אגדה": גלגולי תל-חי בזיכרון העממי', בתוך: דוד אוחנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, ירושלים 1996, עמ' 189-202.

23 בסרט זאת היא הארץ (ברוך אגדתי, 1935) מוצג חלוצן, גואל אדמת הארץ ברמת ההקרבה הנעלה ביותר. חלוצן שחורש את האדמה נופל לפתע ומת. שומר, רכוב על סוסו, דוהר לעברו, מזהה את הגופה וממהר להחיש מחליף שיחרוש את האדמה במקומו של המת. הגופה מתמזגת, בדיוולב, עם רגבי האדמה החרושה והדמות המתה זועקת כצוואה: 'קדימה! קדימה!' תמונה זו מתמזגת גם עם תמונתו של המחליף, החורש, מהנקודה שנעצר בה. גופתו של החלוצן המת והאדמה ניתכות לגוף אחד, והחלוצן החדש ממשיך לחרוש את האדמה. אריאל פלדשטיין, חלוצן, עבודה, מצלמה: הקולנוע הארצישראלי והרעיון הציוני 1917-1939, תל-אביב 2009.

בטוחים ויהיו בין אנשיהם [...] אף אחד לא יכול להישאר מאחור. אין ברירה'. בדבריו אלה הופך יושקה מנקלט לקולט. הוא, ניצול השואה, שהקריב את חייו למען המדינה וחבריו, שהצליח להשיל מעצמו את הגלותיות וללכת בדרך הצבר, משאיר צוואה אחרונה. המדינה חייבת להמשיך ולקלוט עולים למרות המצב הכלכלי והביטחוני הקשה. היא חייבת לפתוח את שעריה בפני היהודים, אבל גם הם חייבים לעבור את התהליך שהוא עבר. יושקה הוא סמל לעולים ואות לשינוי שעליהם לעבור.

בסרט קריה נאמנה, הידיעות בדבר פרוץ המלחמה מעוררות בילדים זיכרונות מעברם. מקס חושש מהמתקפה של צבאות מדינות ערב בגלל היותם 'מיליוני מיליוני ערבים'. סם מנסה להרגיעו: 'אנחנו לא רוצים למות. אנחנו נלחם'. דבריו משקפים את תחושת ה'אין ברירה' ערב המלחמה והמחויבות לנצח כי עבור המדינה היהודית אין פתרון אחר. רוחות המלחמה מחזקות את הקשר בין סם ומקס. כל ילדי חוות הנוער מגויסים להכנת הביצורים. תחילה הם ממלאים שקים בחול, אבל כאשר אלה אוזלים הם מתחילים למלא בגדים בחול, בין היתר גם את מכנסיו של מנהל המוסד. הילדים שומעים ברדיו על עזיבת הבריטים את הארץ ואת ההכרזה על הקמת מדינה יהודית. ידיעות משמחות אלה מעוררות בהם גם חרדות וחששות, בעיקר בשל הצורך לשהות במקלט.

סם מחליט לעזוב את חוות הנוער ולהתנדב לצבא. זה אך טבעי מבחינתו להשאיר הכול מאחוריו ולצאת למלחמה. עבורו זהו השלב האחרון בתהליך התערותו באדמת הארץ, הבשלתו ולידתו מחדש. סם נלחם יחד עם כוחות הצבא על הגנת ירושלים. המצלמה מדלגת מתיאור הקרבות להצגת ההתרחשות בחוות הנוער. הילדים מסתתרים במקלט, כאשר ברקע כל הזמן נשמעות התפוצצויות. הילדים המפוחדים מנסים לישון, אבל החרדה רבה. מקס לא יכול להירדם מרוב פחד. הוא רוצה לשתות מים ואז מסתבר לו ולשאר הילדים שאין מים בכרז. המחסור במים, מקור הקיום, מגביר את חששותיהם של הילדים. תמר מנסה להסביר שהמים יגיעו במשאיות, אבל מקס מקשה ושואל: 'מה יקרה אם יהרגו את מוביל המים?' מקס מחליט שהוא לא יכול להמשיך במצב זה, וכי עליו לברוח מהחוה ולדאוג לעצמו. בריחתו של מקס אל המלחמה היא גם סוף תהליך הבשלתו מניצול שואה מיוחד ללוחם. מכיוון שרק מקס בשל למעשה גבורה, הוא היחיד שיהיה 'רשאי' לצאת מה'מקלט' (אלגורי לגיטו) ולהתבונן במראות המלחמה, לעומת חבריו שעדיין אינם בשלים לכך. בעקבות התהליך שעבר זוכה מקס לצאת מתוך הגיטו הפיזי והנפשי ולראות את נופי הארץ ומרחביה הפתוחים, בניגוד למראה המרתף החשוך והצר במקלט. בשלב זה נוצרת ההתמוזגות של מקס עם הנוף.

במהלך בריחתו מקס נכנס לבית הרוס ושם הוא רואה ילד ערבי שאיבד את אמו, שוכב ובוכה. הילד הערבי משקף את עברו הגלותי של מקס ואת המתחולל בנפשו: 'אמא שלי גם נהרגה. מדוע אתה בוכה? אני לא בכיתי'. אבל בגלל השינוי שחל בו הוא מצליח להתגבר על פחדיו. למרות שנאתו לילד ('אתה ערבי, אתה הורג אותנו') הוא מגלה רגשות

הומניים, מחרף את נפשו ונושא אותו, תחת אש האויב, בחזרה לחוות הנוער.²⁴ שותפות הגורל והערכים ההומניים של מקס גוברים על הפחד ועל השנאה לאויב, ומעשהו, היוצר אחדות אנושית עם ה'אויב', מאפשר למקס להתגבר על פחדיו האישיים הגלויים. בדרכו חזרה מקס פוגש את סם הנלחם על פריצת הדרך לעיר העתיקה בירושלים. המפגש ביניהם מסמל גם את הדמיון בתהליך המרת העבר הגלוי בזהות החדשה. סם מסייע למקס לשאת את הילד הפצוע. בהמשך הם נלחמים בלוחמים ערבים המנסים לפגוע במשאית המובילה מים. סם מסתער לבדו ומנסה להציל את נהג המשאית מאש התופת. הוא לא מצליח להצילו, אבל מלא עוז ותושייה הוא נוהג במשאית, כאשר יורים עליו מכל עבר. מקס מצליח לחזור לחוות הנוער ולספר לילדים על מעשה הגבורה של סם. הילדים רואים את המשאית מתקרבת והם רצים החוצה. סם יוצא פצוע מהמשאית והילדים מתבוננים בהלם על פניו של נהג המשאית ההרוג (פניהם מצולמות בקלוז-אפ). הילדים צועקים בשמחה 'מים, מים, מים' ומתחילים לשיר. מעשה הגבורה של סם השכיח מהם את חרדות המלחמה.

חויית המלחמה מאפשרת ליהודי הגלוי לגאול את עצמו מעברו וללבוש את כסותו של הצבר. הן סם והן מקס, שחרף עברם השונה שניהם יהודים גלויים על פי סיפור המסגרת הציוני, עוברים לאורך הסרט את השינוי המתבקש. הם הולכים בעקבות הצבר הסולל בפניהם את הדרך בתהליך הגאולה, תהליך המגולם באופן מטפורי על ידי המעבר מהפחד מפני המוות לתחייה ולנטיעת שורשים באדמת הטרשים של המולדת.

סיקוונס הסיום בסרט גבעה 24 אינה עונה מתאר את בואם של ארבעת הלוחמים עם לילה לאזור גבעה 24. הם יורדים ממנה ומיד נשמעות ברקע יריות (תיאור הקרב הופך לחסר משמעות, מאחר שכבר בתחילת הסרט הוצגו גופות ארבעת הלוחמים, ועל כן גורלם ידוע מראש). מכאן התמונה מדלגת לצילום פאן של הרי ירושלים ולבסוף מתמקדת בג'יפ של כוחות האו"ם המגיע יחד עם נציג הלגיון ונציג צה"ל. שניהם קוראים לאנשיהם, אולם לא נשמעת תגובה וכל אחד מהצדדים טוען שהגבעה שייכת לו. הם עולים לכיוון הגבעה ולעיניהם מתגלות גופותיהם של ארבעת הלוחמים. לטענתו של נציג הלגיון, 'ברור שהגבעה שלנו. המגינים לא נשארו בחיים', אולם נציג האו"ם פותח את ידה של אסתר, האוחזת בדגל ישראל, ומכריז: 'רבותי, גבעה 24 שייכת לישראל'. קלוז-אפ אחרון על פני החיילים ההרוגים. ההרואיות של אסתר מגמדת את עברה לעומת ההווה. אמנם כל אחד מהלוחמים הגברים הציג עבר צבאי מפואר ויכולת עמידה עילאית, אולם המעשה של אסתר הוא שהכריע את הקרב על גבעה 24. בדומה לשלושת הלוחמים האחרים שעברו שינוי ו'רכשו' בזכות המלחמה את מקומם באתוס הציוני, כעת גם אסתר יכולה להתקבל אליו.²⁵ סיפורה של אסתר יהיה בעצם סיפור תפקידה בקרב על הגבעה. תיאורה משקף

24 על הזהות היהודית-נשית-ערבית בקרב ילדים ניצולי שואה ראו, שוחט, הקולנוע הישראלי, עמ' 381-389.

25 לעומת סיפוריהם של שלושת הלוחמים, אין מידע על עברה של אסתר הדסי פרט לעובדה

את ההתייחסות לנשים בסרטים שצולמו באותה תקופה בארץ. בדומה לסרטים אחרים גם בסרט זה הנשים ממלאות תפקידים שוליים ונדרחקות לפינה, יחסית להצגת עולמם המלא של החיילים הגברים. ההתייחסות אליהן נובעת בראש ובראשונה מהיותן נשים, ללא התחשבות במוצאן הערתי.²⁶

להשלמת המעגל הנרטיבי שבה המצלמה בסיום הסרט אל פניהם של הגיבורים המתים ומביאה את הזדהות הצופה עמם לשיא, בניגוד לתחילת הסרט, כשעדיין היה מרוחק מהם מאחר שלא הכירם. המוות נקשר בצילום של נופי ירושלים ושל מראות הארץ. במותם נשזרו סיפוריהם האישיים של הלוחמים בסיפורה של האומה שקיומה התאפשר בזכות הקרבתם האישית. המצלמה עוזבת את הגופות וצופה אל הנוף הפתוח של הרי ירושלים. מותם של הלוחמים מהווה מציין התחלה חדשה. הם אמנם מתו, אולם גבורתם מוטבעת בתחיית המדינה ובסלילת הדרך להמשך קיומה, למרות מחיר הדמים שנדרשה לשלם.

גם בסרט זה לידתו מחדש של האחר מתרחשת רק לאחר מותו ההרואי. לאחר שהקריב את חייו למען הקולקטיב ולמען האידאל הוא זוכה להיוולד מחדש ולהיכנס לתוך הנרטיב ההיסטורי של תולדות מלחמת תש"ח. הקרבת החיים היא תהליך טבעי שבמהלכו האחר נכון לשלם את המחיר ללא היסוס או שאלה, ואינו דן כלל בסוגיית התמורה האישית. אמנם במקרה זה האחר אינו ניצול שואה אלא יהודי אמריקני, אולם היחס אליו זהה, מאחר שגם הוא נחשב ליהודי הישן הגלותי. אלן, בדומה ליושקה בקריה נאמנה, נסחף למערבולת הקרבות ללא כל הכנה או ניסיון צבאי. הבסיס הרעיוני ליחס אחיד זה טמון ברעיון שלילת הגולה והגלותיות. מהותה של התנועה הלאומית היהודית היא עקירת הגלותיות מנפשו, מהתנהגותו וממראהו של היהודי הגלותי.²⁷

הקרבות באזור ירושלים בכלל והקרב באזור לטרון בפרט היו חלק משמעותי מסיפור הגבורה של מלחמת תש"ח.²⁸ בסיפור קרב זה נשזרו סיפוריהם של ניצולי שואה שנשלחו לשדה המערכה מיד עם רדתם מאניות המעפילים יחד עם סיפוריהם של מתנדבים יהודים שהגיעו בעיקר מצפון אמריקה. אניטה שפירא התחקתה במחקרה אחר עיצוב הנרטיב ההיסטורי סביב קרב זה, ומסקנתה הייתה כי במיתוס של קרב לטרון נארגו יחד הרבדים הסיפורי והאידאולוגי, והסיפור ההיסטורי.²⁹ בסרט גבעה 24 אינה עונה הסיפור מוצג

שנולדה באזור ירושלים. אנו פוגשים את אסתר במהלך סיפורו של אלן על כיבוש העיר העתיקה, כאשר היא מסייעת לחיילים הפצועים המאושפזים בבית החולים. אסתר ביקשה להצטרף לחוליה לכיבוש גבעה 24, ובעת הנסיעה במשאית היא מנעימה את הזמן בשירה.

26 ראו, שוחט, הקולנוע הישראלי, עמ' 78-79; גרץ, האחרים, עמ' 381-402.

27 ראו גרעון שמעוני, האידאולוגיה הציונית, ירושלים 1995.

28 דב יוסף, קריה נאמנה: מצור ירושלים 1948, ירושלים ותל-אביב תש"ך; אריה יצחקי, לטרון: המערכה על הדרך לירושלים, ירושלים 1982; שלמה שמיר, בכל מחיר: לירושלים – המערכה בלטרון, תל-אביב 1994.

29 אניטה שפירא, 'היסטוריוגרפיה וזיכרון: מקרה לטרון תש"ח', אלפיים, קובץ 10 (1994), עמ' 9-41.

מנקודת המבט המיתית בלבד, כאשר ארבעת הלוחמים, בעלי סיפור אישי שונה, סללו במותם ובהקרבתם את הדרך לירושלים הנצורה. עברם וסיפור חייהם האישי מתגמד ורובו לוט בערפל לעומת סיפור מותם.³⁰

בשלושת הסרטים רגע השיא מתמקד בלידה מחדש של האחר. כאמור, מלחמת תש"ח אפשרה לאחר לגאול את עצמו מהגלותיות ולהשתלב באתוס הקולקטיבי של היהודי החדש. העלילה והנרטיב מובילים לנקודת השיא שבה מתרחש השינוי. חלקו העיקרי של כל אחד מהסרטים מוקדש לתהליך זה, כאשר סיפור עברו של האחר מצטמצם למשפטים ספורים. המלחמה היא המזמנת את יצירת האחדות ברמות זמן שונות, בין קבוצות אנשים ובתבניות נוף שונות. בסופו של דבר נוצרת אחדות של הרבדים השונים והסיפור האנושי שזור בתוכה.

1. אחרית דבר

סיפור המסגרת הציוני הציג את המהפכה שחוללה התנועה הציונית בכל תחומי החיים בארץ ישראל. במרכז ניצב היהודי החדש – הצבר – אשר כאבותיו הקדמונים אמור היה להיות אמיץ וגאה, בריא בגופו, חי מיגיע כפיו, קרוב לטבע ולעבודת האדמה, עומד על נפשו ומשיב מלחמה למתנכלים לו. תרבותו עברית ושפתו עברית, וכל כולו ניגודו המוחלט של האחר – היהודי הגלותי. בעלייתו לארץ ישראל ובהקדישו את חייו ליישוב הארץ הוא הכשיר את הקרקע וסולל את הדרך לפני המוני העם שיבואו בעקבותיו. ניצול השואה והעולה החדש היו מחויבים כמוהו להשיל מעליהם את כל התכונות הגלותיות באקט מופלא וחד פעמי.

הדיון במדיום הקולנועי, בשונה מדיון בספרות, בשירה או ביצירה תרבותית אחרת, מאפשר לבחון את התרגום החזותי של רעיון לידתו של היהודי החדש במלחמת תש"ח. דיון בסרטים שהוצגו במאמר מאפשר להתחקות אחר תהליך הלידה שעבר האחר – ניצול השואה והיהודי הגלותי – נוכח המלחמה. תהליך זה משתקף בעלילה ומומחז על ידי המצלמה. ההתמודדות עם שונותו נערכה בסרטים אלה על פי האסטרטגיה של הפיכתו לדומה ולזהה לדמותו של הצבר. במקרה זה האחר מתבטל כרמות עצמאית, פרטי חייו אינם רלוונטיים, אלא רק במידה שיש להם מקום בתהליך הגאולה. מקום מרכזי מוקצה לתהליך עצמו ומקבל הן ביטוי חזותי והן ביטוי רעיוני. האחר מוכן לקבל על עצמו תהליך זה בלא כל התלבטות, ספקות ופחדים. השתתפותו במלחמה מאפשרת לו להוכיח שהוא כשר למשימה ושתרומתו שווה לזו של הצבר. בחלק מהסרטים הוא אף נכון להקריב את חייו ולוותר על עולמו הפרטי והאישי למען המולדת והחברה. מעשה הרואי זה זוכה להלל ולשבח ומשמש כרטיס כניסה להוויית החיים הארצישראלית.

30 גם ביצירה הקולנועית ניתנה פרשנות לקרבות אלה. נוסף על הסרט גבעה 24 אינה עונה הופק סרט נוסף, קדמה (במאי: עמוס גיתאי. צרפת, איטליה, ישראל: 2002).

הסרטים מייצגים מסגרת של סיפור ציוני אחדותי ומהודק. אף שבכל אחד מהסרטים הדמויות שונות, כל אחת וחייה הפרטיים וזהותה השונה, כולן עוברות תהליך דומה וסיפוריהן נשזרים זה בזה ולבסוף גם במסגרת הסיפור הציוני הכללי. המלחמה היא זירת ההתרחשות האידאלית של תהליך זה. כל אחת מהדמויות יכולה להוכיח את בשלותה ולגלות את ההרואיות הגלומה בה. ההקרבה האישית עד כדי נכונות למות למען המולדת היא הקרקע שעליה תצמח הגאולה האישית ובה תיסלל הדרך להשתלבות המיוחדת.

העיסוק בסרטים באחר אינו מצריך את הצגתו של הצבר. הצופה פוגש אותו לכל היותר לרגעים ספורים. סיפורו הוא סיפור העל בעלילת הסרט. דרכו, רעיונותיו ומלחמתו של האחר הם השתקפותו של הצבר. הוא הולך בעקבות הצבר שהתווה את הדרך עבורו. הנחת המוצא של היוצרים היא שהקהל מכיר את דמותו של הצבר ואת תכונותיו. עצם האין מעיד על היש. בשל דמותו המיתית הוא בתפקיד נוכח נפקד המשרטט את קווי העל של העלילה. היהודי הגלותי מציג את ההפך ממנו, וכאשר מתחולל בו השינוי עד הלידה מחדש נעלם הצבר מאחר שהמרחב נתפס על ידי הראשון.

ניתוח הסרטים שהעמידו את הלידה מחדש של האחר במרכזם מאפשר לבדוק מהו הנרטיב הציוני שהם ביקשו להנציח. נראה כי בראש ובראשונה הסרטים הציגו נרטיב היסטורי שבו עובר קו אחד, הומוגני ופרוגרסיבי, מהגולה המייצגת את החורבן והשואה ליישוב היהודי המתחדש בארץ ישראל. בסיפור הזה יש לאחר תפקיד אחד: להשתלב בו ולהפוך לכוח התורם לפיתוח היישוב ובנינו. המצלמה מתחקה אחר האופן שבו האחר מאמץ את האידאולוגיה הציונית ללא ערעור ובכך מביע את נכונותו למחיקה טוטלית של פרטיי חייו, של עברו ושל סבלו. העלילה המובילה אל העתיד עם הסוף הטוב מצמצמת את הצגת העבר לפרטי מידע מינימליים על התפתחות העלילה.

המלחמה מוצגת לא רק באכזריותה, בשל הצורך בהקרבת הקורבן למען המולדת וההכרח הקיומי בהשגת הניצחון, אלא גם כקרקע ליצירת אחדות בין יהודים חדשים ליהודים ישנים, בין יהודים חילוניים לדתיים וגם בין גברים ונשים. המלחמה יוצרת גם דילוגים בהיסטוריה היהודית ומחברת בין תקופות, זמנים ואירועים. היא מחוללת את התהליך של הלידה מחדש של היהודי הגלותי השב למולדתו והכמה להיוולד מחדש, ואת החיבור בין דורות ותקופות היסטוריות שונות.

הסרטים שהוצגו במאמר זה אינם רק משקפים את הדימוי של האחר ואת אופן הצגתו במאמרי העיתונות, בשירה, בספרות יפה ובמחזות, אלא הם עצמם תרמו לעיצובו החזותי של האחר. בשלושת הסרטים קיימת תבנית סיפורית החוזרת על עצמה. האחר משולל העבר עובר תהליך גאולה במהלך מלחמת תש"ח המוביל אותו אל לידה מחדש. כל אחד מהגיבורים עובר בדרכו תהליך זה, השונה בפרטים אולם זהה במאפיינים הכלליים. המדיום הקולנועי מאפשר לצופה לראות באופן חזותי את שלבי הלידה מחדש, החל מהשלת הבגדים הגלותיים וכלה במבחן הגבורה במהלך המלחמה. כך קובעה תבנית

חזותית, שחזרה על עצמה בסרטים נוספים שדנו בתהליך הגאולה של האחר ותרמה לעיצוב הזיכרון הקולקטיבי.

בסרטים אין ביקורת על הדרישה מהאחר להשיל מעצמו את עברו, להתכחש לשורשיו ולעבור מבחן גבורה כדי להיגאל. הסרטים משקפים את ההסכמה שהייתה בחברה הישראלית בשנות החמישים על חובתו של האחר לעבור את 'כור ההיתוך' כתנאי להשתלב בו. גם האחר לא גילה התנגדות לדרישה זו, ואם התקיימה בו התנגדות כזו יש להניח שהודחקה. במלחמת תש"ח נלחם ניצול השואה והיהודי הגלותי לצדו של הצבר. במהלך הקרבות נפלו המחיצות ביניהם, והרעות ורוח הקרב טשטשו את ההבדלים. אולם נשאלת השאלה אם ברמת ה'סב-טקסט' זו הייתה המציאות.

להבדיל ממחקרים קודמים, מחקר זה מציג את מלחמת תש"ח כזירה שבה לא רק ניצול השואה הופך ליהודי חדש, אלא גם שלל זהויות של אחרים – העולים מארצות הברית או מצפון אפריקה – המרכיבים את המגוון של המושג 'יהודי ישן-יהודי גלותי'. תהליך הלידה מחדש מוצג בשלושה רבדים של התרחשויות: תמורות בסיפור האישי, שזירה של הסיפור האישי בסיפור הקולקטיבי ותהליך האינטראקציה הטבעי עם הטבע ועם נופי המולדת.