

1

טראומות לאומיות בראשית הקולנוע הישראלי: הדגם ההרואי-לאומי והזיכרון הקולקטיבי

התפתחותו של הקולנוע הישראלי העלילתי כרוכה בהקמתה של מדינת ישראל ובכינון של ממסד שלטוני. כבר ב"תקופת היישוב", בשנות ה-20, ה-30 וה-40, הפיקו יזמי קולנוע דוגמת הבימאים נתן אקסלרוד, יעקב בן דב וברוך אגדתי סרטים סמי-עלילתיים דוברי עברית שהציגו את העשייה הציונית-חלוצית, גם אם הקולנוע הזה לא היה מוסדר ורציף.¹ סרטים אלו נתמכו על ידי אגודות וקרנות ציוניות שביקשו לפאר את המפעל הציוני, להפיצו בקרב יהדות העולם ולהשתייך בסרטים לגיוס תרומות ולעידוד השקעות. התלות הכלכלית של יוצרי הסרטים במוסדות הציוניים כמממנים גרמה לעירוב בין טכניקה תיעודית ועלילתית, לאימוץ סגנון "הריאליזם הציוני"² ולהתערבות בתוכני הסרטים שנטו להעביר מסרים חינכיים, ביטאו תפיסות עולם ונורמות מקובלות ולכן שימשו מנגנון תעמולה המבטא את השיח האידיאולוגי התקופתי.³ הבחירות האסתטיות תאמו את המסרים הפוליטיים, החל בבחירת שמות הסרטים, שביטאו את תחושת השליחות שליוותה את יצירתם, כגון: החלוץ (1927), צבר (1932), תלום עמי (1933), זאת היא הארץ (1935), אדמה (1935), לחיים חדשים (1935); עבור בהאדרת נופי הארץ התנ"כיים; בצילום ריאליסטי שהשתמש בניגודים בעלי משמעות תמטית, כמו צילום של אזורים שוממים לעומת אזורים שנעשית בהם עבודה חלוצית פורה; וכלה בניגוד אסתטי-אידיאולוגי המדגיש את התחדשות היישוב היהודי בארץ באמצעות ייצוג של חלוצים וחלוצות אירופים, שנמצאים בנחיתות מספרית אך בעליונות רוחנית אל מול המון נבער ויצרי של ילידים ערבים.

עם קום המדינה וכינון המוסדות הרשמיים, התמקדה העשייה הלאומית באופן טבעי בהגנה על גבולות המדינה ובקליטת עלייה המונית של ניצולי השואה מאירופה ושל מאות אלפי יהודים מרחבי מדינות המזרח. בשנותיה הראשונות של המדינה, עד לתחילת שנות ה-60, הושם הדגש על הפקת סרטי תעמולה וסרטי תעודה, והופקו שבעה סרטים עלילתיים בלבד.⁴ כיוון שכך, חוקרי הקולנוע נוהגים לסמן את נקודת ההתחלה של הקולנוע הישראלי העלילתי במהלך שנות ה-60. למרות פרק הזמן הארוך שחלף מתקופת היישוב, סרטי הדגם הראשון שאלו את שמם מדגם של הספרות העברית שנכתבה בתקופת היישוב, וכונו "הקולנוע ההרואי-לאומי". הסרטים ביטאו את ערכי דור הפלמ"ח, בהדגישם את ערכי השיתוף, ההקרבה העצמית והעדפת חיי הכלל על חיי הפרט. כמו כן השתמרו בסרטים האידיאולוגיה הציונית והעיסוק במטרות הלאומיות של הקולקטיב העובד והלוחם, כפי שהתבטאו בפרויקט הלאומי של בניין האומה והמדינה. סרטים אלו נטו למעט בהצגת היבטים בעייתיים מבחינת נרטיב-העל הציוני, וביניהם נוכחות של אוכלוסייה פלסטינית⁵ לטובת מטרות כגון: הקמת מקלט לעם היהודי בארץ ישראל, יישוב הארץ, הגנה על גבולותיה.

גם מבחינה חזותית שימרו הסרטים ושיקפו את הערכים הציוניים, למשל באמצעות ייצוגים בינאריים של נופי הארץ – מרחבי השממה לעומת הפיתוח החקלאי המודרני בקיבוצים. במרבית הסרטים שובצו מבני אבן הרוסים שנועדו לבסס את גרסת נרטיב-העל הציוני בדבר זכות השיבה לארץ האבות. הסרטים העמידו במרכזם את דמות הצבר,⁶ צאצאו המיתולוגי של החלוץ שגילם את חזון "היהודי החדש", אשר כל תכונותיו החיצוניות ולפיכך גם תכונותיו הנפשיות עוצבו כהיפוך למאפייני "היהודי הגלותי".⁷ תפיסה בינארית זו, שהציבה במרכז את התכונות הגופניות ואת העיסוק בתכנים שנובעים מקרבה אל הטבע ואל ארץ האבות (שבסרטי היישוב נועדה לקדם את גישת "שלילת הגלות" וביטאה תמיכה מובהקת במפעל הציוני), התפתחה בסרטי הדגם ההרואי-לאומי לביטוי של סמל סטטוס ארץ-ישראלי, כשהצבר התייחד מהמהגרים היהודים בני העדות השונות (פליטי השואה מאירופה והמהגרים מארצות ערב) בשייכות שחש אל אדמת המולדת. גם אם עוצב כדמות רגישה והומנית, הרי שבמראהו הפגין חספוס, עוצמה פיזית ויכולת מנהיגות טבעית, ובכך נבדל גם מייצוג בני עדות המזרח או מייצוגים של הילידים הערבים.

השפעות אסתטיות נוספות שניכרות בדגם ההרואי-לאומי הן של הסרטים ההוליוודיים הפופולריים, וביניהם סוגת סרטי המערבון וסוגת המלודרמה, אך בולטת גם השפעתן של שיטות העריכה האקספרסיביות ושיטות התעמולה של הקולנוע הסובייטי. הרעיונות הפוליטיים והאסתטיים שולבו אלו באלו וביטאו את התהליכים שעברו על החברה והתרבות הישראליות.

¹ על הקולנוע טרם הקמת המדינה ראו: גרוס נתן ויעקב 1991; שוחט אלה 1991; צימרמן משה 2001.

² את המושג "ריאליזם ציוני" שאלו נתן ויעקב גרוס מהקולנוע הסובייטי, שכונה "ריאליזם סוציאליסטי". על קולנוע זה, ראו: אריאל שוייצר 2004; גיאד נאמן 1998.

³ על התלות האידיאולוגית והכלכלית של הקולנוע הארץ-ישראלי, ראו: כהן 1991.

⁴ בלקסיקון הקולנוע הישראלי (שניצב 1994) מופיעים בשנים אלו עשרה סרטים, פחות מסרט בשנה, רובם דוברי אנגלית, בוידמו על ידי בימאים אמריקאים ויועדו לקהל אמריקאי.

⁵ כאשר הוצגו יישובים ערביים, נעשה הייצוג על דרך השלילה: המיעוט הערבי הוצג לא כעם בעל זהות לאומית עצמאית, כי אם כגורם מונע ומעכב, כלומר כמכשול למפעל הציוני (שוחט 1991).

⁶ על דמות הצבר, ראו: רובינשטיין (1977); אלמוג 1977.

⁷ על מאפייני היהודי הגלותי לעומת היהודי החדש, ראו: שפירא (1997).

לאומיות טראומטית בסרט 'הם היו עשרה'

הסרט הם היו עשרה, מאפיין במובהק את הערכים הקולנועיים של הדגם. ניתן לאתר בו את הממדים הפוליטיים (אורינטליזם, פוליטיקת הזהויות והיחס אל האחר) והאידיאולוגיים (ערכי הציונות) שהודגשו במחקרים קודמים, והם ניכרים בתפיסה הבינארית של יהודים חלוצים אירופים "טובים" מזה וערבים ילידים מזרחים "רעים" מזה, ובייצוגים הסטריאוטיפיים של הדמויות. השימוש בייצוגים בינאריים, שנועד להדגשת העימות בין שני העמים, נוכח בסרט כבר מתחילתו, כאשר עשרת חברי הקבוצה נחשפים בתצלומי תקריב שמציגים אותם כדמויות פרטיות נושאות שמות פרטיים, ואילו הערבים מתוארים כהמון אנונימי חסר תודעה לאומית. ההנגדה בין מזרח נחשל למערב מתקדם ונאור ניכרת גם בייצוג הקבוצה החלוצית כהרמונית, מאורגנת ומוכשרת, כזו שמייעלת את שיטות עיבוד הקרקע (לעתים בעקבות למידה מהערבים ושיפור שיטותיהם המסורתיות), אגב שמירה על ערכי השיתוף של הקולקטיב; קבוצה המבקשת לחיות בשלום עם הסביבה, כשמנגד מוצגים הערבים כאספסוף בור ונבער הפועל על פי גחמות, יצרים וסירוב לשיתוף פעולה עם שכניהם היהודים. האופן שבו תהליכים חברתיים ואידיאולוגיים השפיעו על עיצוב הגיבורים ומערכות היחסים אף הוא שזור בעלילה ובמבנה הסרט. גיבורי הסרט מאמינים ששוררת הרמוניה בין מטרות הקבוצה להתנהלות חייהם הפרטיים, וגם כשהם כורעים תחת נטל החיים ומתעורר בהם הצורך במעט פרטיות, הם מוצאים פתרונות שלא יערערו על שותפותם בקבוצה. לדוגמה, כשיוסף, מנהיג הקבוצה, וזוגתו מניה מבקשים לממש את הזוגיות שלהם ולהתייחד, הם פורשים מהקבוצה ונפגשים על גבעה מרוחקת. ההתחדשות והמשכיותו של מעגל החיים והרצף ההיסטורי מגיעות לשיאן כשהבצורת הקשה מאיימת לכלות את מפעל הקבוצה ובה-במידה לפגוע בתושבים המקומיים. הבארות חרבות, בעלי החיים גוועים, השדות מתייבשים, ודווקא אז יולדת מניה תינוקת. עם זאת, מחיר התקווה החדשה שמפעמת בקבוצת החלוצים הוא מותה של האישה שמשלמת בחייה עבור תחיית היישוב. הסרט מושפע גם ממאפיינים של מלודרמה הוליוודית; המחיר והתקווה הכרוכים זה בזה מתבטאים במסע הלוויה הצועד על האדמה החרבה כשהרוח שורקת מים מטפטפות, וכך מתערבבים קולות היגון בשריקות הרוח המבשר כי הגשם קרוב להגיע ולשבור את הבצורת.

מכל מקום, הפרשנויות הקודמות מדגישות את האופן שבו הערכים הציוניים מניעים את התפיסה הסטריאוטיפית והבינארית העולה מהסרטים. הן אינן חורגות מהפרספקטיבה האידיאולוגית ומערפלות את הגיוון של הייצוגים העשירים ועתירי הניגודים הפנימיים הקיימים בסרט. כך דמותו של ד"ר וייס, הרופא שמלווה את הקבוצה עם עלייתה אל הקרקע. כבר בתחילת הסרט מתרה ד"ר וייס במניה, האישה היחידה בקבוצה, לעמוד על זכויותיה, ומוודא שהגברים יקבלו על עצמם תפקידים שנתפסים כנשיים במובהק, כמו ניעור כרים וכסתות. דמות נוספת שאינה עונה על תנאי החשיבה הבינארית היא דמותו המרשימה של מוכתר הכפר הערבי: אדם משכיל הדובר שפה זרה שוטפת, איש נאה למראה, סקרן, אינטלקטואל, וחשוב מכול – דמות של מנהיג המבטא את תפיסת הרוב המבקש לכוון יחסי שכנות, ויוצא במופגן נגד מעשי האלימות שמבצע קומץ אלים מבין תושבי כפרו. כך גם הבנת הסרט ככזה שמפאר את אתוס ההתיישבות, או הבנת ההתנהגות של החלוצים רק ככזו שמבטאת עליונות וזרות לנוף ולמרחב החדש שאליו היגרו, מתעלמת מכך שעם עלייתם של החלוצים אל הקרקע, נאמר להם שעל פי החוק העותמני חל איסור מפורש לשנות, להרחיב או לשפר את מבנה החורבה שהם אמורים למצוא בה את ביתם החדש. בה-בעת שהחלוצים מביטים על הגבעות השוממות המקיפות אותם כעל חומות הסוגרות בפני היכולת לדמיין התפתחות או עתיד, הכפר השכן מצולם כמקור של חיים, חיוניות והמשכיות. כזה הוא גם קו האופק והשמים, אשר בסרטי מערבון מסמלים חופש ומרחבי אין-סוף, ואילו בהם היו עשרה מבטאים תיחום והגבלה. הגבעות הצחיחות הגובלות בקו הרקיע הבלתי מושג מייצגות את גבולות המקום המוגדר שהחלוצים מתקשים לחרוג ממנו ונאסר עליהם לפתחו. אחד הביטויים לכך הוא סצנת המפגש הראשון עם הכפריים הערבים, כשהעשרה מבקשים לעבד את האדמה, והכפריים, שעומדים על רקע השמים הפתוחים, מקיפים אותם ומגחכים לנוכח ניסיונותיהם הכושלים.

ההבנה של ההתרחשויות כבינאריות, כפער מהותי ובלתי ניתן לגישור בין כוחות האור "הטובים" לכוחות החושך "הרעים", או כביטוי לתחושת העליונות התרבותית שמפגינים המתיישבים הציונים ביחס לילידים, מתעלמת מהכפילות הרגשית שנלווית למהלך ההגירה למרחב החדש; שהרי לא ייתכן שהגירה ממרחב למרחב בעקבות השתייכות למיעוט שחוה פוגרומים, השפלה ודיכוי לא שאירה את חותמה על החלוצים ולא גרמה להפנמה של היחס האלים והמפלה שחשו היהודים בסביבה נוצרית אנטישמית. ההתפרצויות של שיירי התרבות הגלותית שאליה השתייכו החלוצים קודם הגירתם, אשר מבצבות בסרט בעימותים השונים בין החלוצים לבין הכפריים הערביים, אינן מציבות אותם בעמדה עדיפה או אפילו שווה לעמדת הכפריים הערבים. להפך, התפרצויות רגשיות אלו משעבדות את עשרת החלוצים הציונים אל הזיכרונות הטראומטיים המתפרצים אל ההווה החדשה. זיכרונות אלו מעמידים אותם בעמדה נחותה, המכפיפה אותם לרגשות הפחד וחוסר האונים שאפיינו את החיים בעולם הישן, שממנו ביקשו להגר ואותו ביקשו לשכוח. העדות לכך היא המהירות שבה הם מוכנים להשיל מעליהם את סממני היהודי הישן, לוותר על שפת האם ועל הניגונים המוכרים ולאמץ לעצמם את המנהגים והשירים העממיים של הכפריים הערבים, כפי שעולה מסצנת הקציר והדיש: החלוצים, אשר בתחילת הסרט שיחקו שחמט, שרו ברוסית ורקדו הורה, רוקדים דבקה ושרים בערבית. אמנם הסרט מבטא נוסטלגיה לתרבות הקודמת, הרוסית והידישאית (באמצעות שירה, נגינה או מטבעות לשון), אך הוא כלל אינו מבטא תחושת עליונות מערבית וגם לא החלפת מטענים תרבותיים בין שוים או דומים, כי אם רכישה של תרבות חדשה שמטרתה כפולה: להפחית מתחושת הזרות ולעמעם את הזיכרונות והרגשות הקשים.

דיון קרוב בסרט בהתבסס על מודל הטראומה מראה כיצד המתיישבים חווים חוויות של מצוקה רגשית ותחושת רודפנות. ההתרחשויות מכילות איכויות סמליות, המזכירות לחלוצים טראומות היסטוריות ממשיות או מתווכות, ומשתבשות יכולתם להתייחס אל המציאות שלא מבעד לפרספקטיבה שכופה עליהם הטראומה מהעבר. פרק הפתיחה של הסרט מציג קבוצת חלוצים המטפסת על גבעת טרשים. החלוצים, עשרה במספר, דוחפים עגלה רתומה לפרד עמוסה במיטלטלין, כשבין השוטים משולבת כתובת המתארת את הנסיבות ההיסטוריות הטראומטיות שהובילו

להגירה ולעלייה אל הקרקע החרבה: "בסוף המאה ה-19 בארצות אירופה שונות פרצו פרעות ביהודים ואז קמו קבוצות צעירים שנטשו את לימודיהם ועיסוקיהם ויצאו לארץ ישראל כדי לעבד את אדמתה ולהפריחה [...]" במילים אחרות, כבר בתחילת הסרט נמסר לצופים כי אין אלו רק עשרה חלוצים אשר עולים על גבעת הטרשים החשופה כדי להקים התיישבות שתגשים חזון ציוני אוטופיסטי, כי אם גם עשרה צעירים נרדפים שמגיעים מאירופה לאחר קטסטרופה (חוויה טראומטית) כדי ליצור לעצמם עתיד חדש ולהקים בסיס-מקלט שאליו יוכלו להימלט גם הבאים בעקבותיהם. הצעירים, שחזותם בהירה והם לבושים בגדים אירופיים, זוכים כל אחד בצילום תקריב שבו מקצתם נראים כשמבטם, מצועף וחולמני, מופנה קדימה ומדמיין את העתיד, ומקצתם שולחים מבט מודאג אל המראה הנשקף למולם. החלוצים, חדורי חזון ותחושת שליחות לאומית, שגופם מבטא בפאתוס⁸ את חזון כיבוש האדמה והקמת המולדת, הם אנשים חצויים: מהגרים שחוו את החיים בגלות תחת שלטון ערץ וסביבה עוינת של גויים, שהיוו איום תדיר על חייהם ועל רווחתם של יהודי מזרח אירופה, אשר העשרה נמלטו ממנה. מלכתחילה – כשעלו העשרה על הקרקע – הם נושאים "תודעה כפולה": הם הפנימו את זיכרון תלאות העבר, את הייצוגים המאיימים ואת תחושת החרדה שמתלווה למפגש עם אלו שאינם יהודים, ובה-בעת הם מבקשים להשתחרר מהדימוי של היהודי הגלותי ולכונן תחתיו את דמות היהודי החדש.

הקבוצה מתיישבת על גבעת טרשים. באר המים, שהיא מקור החיים לחלוצים, היא רכוש משותף שעליהם לחלוק עם שכניהם הערבים. הבאר ממוקמת במקום מרתיע – בפאתי הכפר הערבי. יש לזכור שהעשרה מגיעים אל מרחב הנשלט על ידי האימפריה העות'מאנית, אשר בראשה שולט הסולטן הערץ עבד אל-חמיד השני, שנודע בתפיסה מדינית פאן-אסלאמית התופסת את הדת הנוצרית והדת היהודית כדתות של כופרים. לכן הרתיעה של העשרה מן המגע עם הערבים אינה רק תוצאה של עימות בין מהגרים מערביים לבין "ברברים ערבים" כפי שמבינה שוחט, אלא גם מסתמכת על ניסיון חיים וזיכרונות מתווכים המוזכרים כבר בתחילת הסרט, כשד"ר וייס, שמלווה אותם אל מקום ההתיישבות, מרמז על הסכנה הנשקפת לחייהם. הרופא משנן באוזניהם את הצורך להיאבק על זכויות שאיבת המים, מספק להם נשק שאחוקתו אסורה אך הוא הכרחי על מנת להגן על חייהם, נוזף בהם על עלייתם הבהולה אל הקרקע בלא היכרות מוקדמת עם תנאי המקום ומזכיר להם שסירבו להתגורר באחת המושבות הוותיקות ולהסתגל למקום. באותו מעמד מסביר להם ד"ר וייס שהם שותפים למי הבאר שלרגלי הכפר אך ייתכן שיזדקקו לנשק שהביא להם למרות איסור מפורש של השלטון הטורקי, כדי להרתיע את הכפריים שעלולים להתנכל להם.

ואולם הדאגה שד"ר וייס מבטא אינה רק מפני המציאות המאיימת. היא משלבת בין אירועים ממשיים, שעוררו את החרדה מפני הכפריים הערביים, לבין השתלטות של זיכרונות עבר טראומטיים על תפיסת המציאות. זיכרונות מתווכים אלו הוזכרו כבר בכותרת הפתיחה של הסרט שמתארת הגירה בעקבות פרעות שחוו החלוצים באירופה. השילוב בין אירועי העבר והחרדה מפני העתיד יוצר את תפיסת עולמם, אשר אחד החלוצים מנסח אותה בבירור בוויכוח שפורץ בין חברי הקבוצה בשאלה כיצד עליהם להתמודד עם תקיפה של רועי הצאן, באומרו: "לא יהיה שקט. תהיה מלחמה. בשביל זה באנו הנה? בשביל [עוד] מלחמה?"

החלוצים הנרגשים שזה עתה עלו על הקרקע ממהירים לצאת אל השדות ולעבד את האדמה. רועי צאן שעוברים בסמוך לועגים לתמימותם ולחוסר ניסיונם של החלוצים, שמתקשים לחרוש תלמים באדמת הטרשים. הרועים מוליכים את הצאן על אדמותיהם ומכניס את החלוצים בני מוות ("אוולד אל-מייתי"), ביטוי שמציין את היותם של היהודים כופרים על פי דת האסלאם, ולכן דינם מוות. במהלך הסרט שב הביטוי ומוזכר בהקשר של זיכרונות של רצח יהודים בפוגרומים ברוסיה ובפולין, ובכך מהווה עדות נוספת לאופן שבו טראומות מן העבר משתלבות בחרדות מפני העתיד. עשרת החלוצים מתמודדים עם החיים על הגבעה החרבה, וכשהצמא גובר, יוסף, מנהיג החבורה, יוצא רכוב על חמור⁹ עמוס כדי חרס לשאוב מים מן הבאר שנמצאת בפאתי הכפר הערבי הסמוך. יוסף מתרחק מהגבעה, מתבונן מרחוק בחבריו שמנסים בחוסר הצלחה לחרוש את השדה – כולם יחד בעזרת פרד אחד. חוסר המיומנות של החלוצים מודגש גם בלגלוגם של הרועים הערבים שעוברים במקום וגם במבטו של יוסף, שממשיך בדרכו וחולף על פני כפרי ערבי שחורש תלם ישר, כשבידו האחת הוא אוזו בסוס ובאחרת – במחרשה. הגיבור הוא גבר צעיר, גבוה ונאה – איכויותיו הגופניות מגלמות את רעיון היהודי החדש כפי שהוא חקוק בתודעה הקולקטיבית – היוצא אל הכפר לבדו.

יוזמתו של יוסף מעידה על ביטחון באפשרויות הגלומות בכינון מערכת יחסים תקינה עם השכנים הכפריים (שאף תקבל חיזוק ותפתח במהלך הסרט). באר המים שהוא רוכב אליה נמצאת בפאתי הכפר ונחשפת בצילום פתוח, כשסביבה צועדות נשים רבות ששפתן נשמעת כבליל זר וצוחני. במעבר לצילום תקריב נראים פניו הצרובים משמש של כפרי ערבי, אשר שואב את המים מהבאר ויוצק אותם אל כדהן של הנשים. הכפרי הערבי חוזר שוב ושוב על המילה הערבית "שוואייה" (לאט), כך הוא מסדיר את קצב התקדמותן של הנשים ומגדיר את ההיררכיה ביניהן. בצילום פתוח נראה יוסף מתקרב אל הנשים בהליכה גמלונית ומגיש את כדיו אל הכפרי. הנשים המיומנות חוסמות בפניו את הגישה אל המים ודוחפות אותו הצדה.

המפגש בין יוסף, היהודי החדש, לבין הכפריים הערבים מציג אותו כמי שאינו מסתגל לתנאי המקום. יוסף התמיר והנאה עומד כפוף תחת הסוכה הנמוכה כשהנשים, שידיהן מושטות קדימה, מזדרזות ומקדימות אותו במילוי הכדים. בצילום משותף משמיע הכפרי הערבי לעברו של יוסף את העגרה "רוח מין הון" (לך מפה), כשלתמונה נלווית מוזיקה דרמטית שמבטאת את ההפתעה והטלטלה הרגשית שיוסף חווה בעודו מביט קדימה בדריכות ובבעתה. העריכה הצולבת נחתכת לצילום תקריב של שוטר טורקי בעל שפם עבות המצולם על רקע שמים מעוננים מזווית נמוכה וסמכותית;

⁸ על פאתוס (שעבוד הלשון ומחווה הגוף לאידיאולוגיה) בסרטי הקולנוע הלאומי, ראו: נאמן 1991; 1979.

⁹ לצד חוקים כמו איסור מכירת קרקעות ופעולות בלתי חוקיות כמו החרמת יבולים או תשלום שוחד (בקשיש), נחקקו חוקים מפלים ומשפילים דוגמת איסור רכיבה על סוס שסימל את קדושתו של מוחמד (וסוסו אלבוראק [ברק]) ושימש לוחמים מוסלמים, כמו גם החשש שרוכב יהודי "כופר" ישב גבוה מלוחם מוסלמי.

הגברים הערבים ממהרים אל השוטר הטורקי וממלמלים לעברו מילות חנופה, הנשים מתרחקות מהמקום, ואילו יוסף מביט בו מבוהל.

זווית הצילום והמוזיקה מעצימים את תחושת החרדה מפני התפתחות אפשריות. אלא שהאירוע אינו מעיד בהכרח על מפגש ממשי עם האימה, אלא על מאפיינים סמליים דומים בין האירוע הממשי המתרחש סביב הבאר לבין חוויה רודפנית מהעבר, שלא התארגנה בזיכרון הרציף אלא הודחקה והמשיכה להתקיים כ"אירוע חיי" ששב והתפרץ אל ההווה. אף על פי שכבר בתחילת הסרט הסביר הרופא, ד"ר וייס, לקבוצת החלוצים שהבאר היא רכוש משותף ("קונטרקט") שהישוב העתידי יחלוק עם הכפר הערבי הסמוך, ואף על פי שהשוטר הטורקי הגיע לבדו וכלל לא פנה אל יוסף, די היה במבטו (שהודגש בצילום מזווית נמוכה ובאפקטים של מוזיקה מטרידה) כדי לגרום ליוסף מצוקה, לשבש את תפקודו ולעורר אצלו תגובות נפשיות ופיזיות המאפיינות תסמינים פוסט-טראומטיים, וביניהם: סערה רגשית; תחושת האימה והסכנה המידית שהשתלטה על יוסף; חוסר היכולת לייחס לתחושת האימה מקורות אובייקטיביים; קריסת הגוף והקושי לחשוב בבהירות. כל אלו פרצו בפעולת הפגן (Acting Out) המחקה את אירועי העבר, שהשיבה את יוסף אל רגעי אובדן טראומטיים, שעוררו חוויה רודפנית והכרח להימלט ממקום הסכנה (Fight or Flight). למרות היומרה לעטות עליו את דמותו של היהודי החדש, הרגע המאיים אינו גורם ליוסף להיאבק על מעמדו וזכויותיו (fight),

אלא הוא פועל בהתאמה עם דימוי היהודי הגלותי שאת דמותו ביקש להשיל מעליו, ונמלט מהמקום (flight). החוויה שעוברת על יוסף אינה רק תוצאה של מפגש ממשי עם השוטר הטורקי, אלא גם שעתוק של דימויים קולקטיביים שהשתלטו על תודעתו (ייצוג של זיכרון טראומטי מתווך) ושל חוויית הזרות והחרדה מפני הגויים.¹⁰ לא ניתן לנתק את חוויית המפגש מהמידע בדבר מעמדם הבעייתי של היהודים ברוסיה, מהרדיפות שסבלו מהן, כפי שעולה כבר מכותרות הסרט, וגם לא מדבריו המרומזים של ד"ר וייס על העימותים עם הערבים שחוו קודמיהם שביקשו לעלות אל הקרקע. מהכותרות עולה בבירור שיוסף משתייך לקבוצה שנמלטה מאימת הפוגרומים שבוצעו בידעת השלטון הרוסי ומ"חוקי מאי"¹¹ שצמצמו את היכולת של יהודים המתגוררים ברוסיה לשרוד ולהתפרנס. על בסיס תובנה זו מסתמן שהחשיפה לאימת הפרעות עיצבה זיכרון שהחלוצים נשאו עמם ואף הנחילו לדורות הבאים.¹² יוסף אינו מנצל את ההזדמנות שגלומה בנוכחותו של איש חוק ואינו מממש את זכותו החוקית כבעלים של מחצית מהבאר למילוי כדון במים, אלא משיב את הכדים אל השקים שעל החמור, עוזב את המקום בהליכה שחוחה ותבוסתנית ורוכב בחזרה אל מקום ההתיישבות. ההימנעות משאיבת המים וההימלטות מהמקום הן תולדה של טראומה, שמתבטאת בתחושת האימה שהשתלטה על יוסף, בחוסר היכולת לייחס לתחושת האימה מקורות אובייקטיביים ובקושי לחשוב בבהירות.¹³ כל אלו ניתנים להסבר כסימפטומים של התפרצות חוויית העבר, שמשבשות את התפקוד בהווה וחוסמות את היכולת לדמיין רצף היסטורי עתידי. לא ניתן לנתק את חוויית הקריסה הנפשית והפיזית שחווה יוסף ליד הבאר מהרגע של השבר ההיסטורי, שבו טבעה הטראומה את חותמה בתודעתו.

את השפעת ההתפרצות של סימני הטראומה והחוויה הקשה שחווה יוסף על היכולת שלו לכוון עתיד ניתן להסיק מהימלטותו מבאר המים ומכישלונו בהשגת מטרתו. בצילום פתוח נראה יוסף עוזב את הבאר עם כדו הריקים, מתיישב על החמור ובמבט מבוהל ממחר להתרחק. במעבר לצילום משותף, שצולם מזווית צדית ונמוכה, נראה יוסף רכוב על חמור בקרבת הפריים ומאחוריו רוכב השוטר הטורקי, זקוף ובטוח על סוסו הגבוה, מצולם על רקע השמים הפתוחים. יוסף נעצר בצד הדרך ומאפשר לשוטר לדהור לכיוון ההתיישבות. גם אם למעשה לא נשקפה סכנה לחייו, ולמרות היוזמה שנקט כשיצא לבדו להביא מים לחבריו הצמאים, הוא שב בכדים ריקים המסמנים את הכישלון להתגבר על זיכרונות העבר ולפעול על פי נתוני ההווה – להתגבר על חרדת קיום לטובת היכולת להשפיע ולשנות את עתיד הקבוצה ובאמצעותה את עתיד הלאום.¹⁴

ההבנה שיוסף חווה התפרצות של תסמינים פוסט-טראומטיים מתחדדת לשמע ההסבר שהוא מספק לחבריו הצמאים והמאוכזבים: בעודו המום הוא מתאר התרחשות מאיימת של המונים שהיו עשויים לתקוף אותו, וכיצד, לנוכח סכנת החיים שהיה נתון בה, הוא נאלץ לסגת מהבאר – תיאור מפיח אף רחוק מהמציאות. לאור התנהלותו הכריזמטית של יוסף לאורך כל הסרט, כשהוא מעמיד את עצמו במצבי סכנה כמו הגעה בגפו אל הכפר על מנת לקנות לחם, כניסה לבית המוכר והתמודדות עם הכפריים המביטים בו בחשדנות או העמידה האיתנה מול מתקפת ההמון הזועם בסוף הסרט, אזי אין ספק שיוסף אינו בודה מלבו את התחושות שחש ליד הבאר.

ההסבר של חוויית המצוקה הרגשית ותחושת הרודפנות שחווה יוסף באמצעות מודל הטראומה מתחדד על רקע אירועים נוספים בסרט שמבטאים איכויות סמליות של טראומות היסטוריות ממשיות או מתווכות. החלוצים חווים מתח נפשי וחרדה שמשבשים את יכולתם להתייחס אל המציאות שלא מבעד לפרספקטיבה שכופה עליהם חוויית הטראומה מהעבר. כך, בסצנה שבה רועי הצאן הערבים מנהיגים פעם נוספת את העדר אל השדה המעובד בשטחם של החלוצים מתפתחת תגרה אשר במהלכה אחד הרועים זורק אבן ופוגע במצחו של שמעון, ותגובתו הזועמת אך מהולה בחוסר אוניס של הנפגע היא שאין הם, החלוצים, "בני מוות". הגעתם אל המרחב החדש מחייבת התמודדות עם

¹⁰ הגויים הבדילו את עצמם מהיהודים באמצעות שני מנגנונים שונים: מרחבי ולשוני, ראו: אופיר 2002: 54.

¹¹ פרעות סופות נגב החלו באפריל 1881 בדרום-מערב האימפריה הרוסית (אוקראינה כיום), ובמשך שנה התפשטו לכל רוסיה עד לגבול פולין. בעקבות ביקורת עולמית וניסיון למתן את שלהוב היצרים חוקק הצאר אלכסנדר השלישי את "חוקי מאי" שהסדירו בחוק את נחיתותם האזרחית של יהודי רוסיה וכללו הפרדה בין האוכלוסייה היהודית לאוכלוסייה הכללית באמצעות איסורים שונים והשתלטות על נכסים.

¹² על עמדה נחותה, פחד מפגיעה בגוף וברכוש ותחושת חוסר האונים של היהודי מול האיום הקבוע של הגוי הקובעת את היהודי כאחר, ראו: אופיר 2002: 63.

¹³ על הקושי לחשוב בבהירות בעת התפרצות סימפטומים פוסט-טראומטיים, ראו: Kirmayer 1996: 105.

¹⁴ הפרשנות המוצעת מתבססת על פרשנות סמלית, החורגת אל מעבר לאירוע הקונקרטי, מכיוון שגם יוצרי הסרט וגם הדמויות בו ראו בהתיישבות המחודשת בארץ ישראל את מה שיקבע את עתיד הלאום.

האלימות באמצעות הפגנת כוח, תגובה שלא התאפשרה לקורבנות היהודים בגל הפוגרומים שהחלוצים נמלטו ממנו, וכפי שהוא עצמו מבהיר: "נתחבא כאן בגטו כמו ברוסיה, פולניה, באנו הנה להקים גטו. מכים יהודי מפני שהוא יהודי ויהודי שותק מפני שהוא יהודי. לשם כך באנו? ללכת בלילה ולגנוב מים, מים שלנו? אני אומר לכם, מספיק. אני אומר לכם, ניכנס לכפר וניקח מים בכוח ויהיה שקט". כשחברו אשר מתנבא שהסכסוך יוביל לכך שתפרוץ מלחמה, משיב שמעון: "בני מוות הם קוראים לנו ובצדק. אין אנו ראויים אלא למוות".

דבריו של שמעון והחרדה שהוא מבטא מקטבים את הוויכוח בין אלו הטוענים שבשל נחיתותם המספרית יש להגיע להסדר בדרכי שלום ולהימנע מחיכוך אלים עם הכפריים הערבים, לעומת אלו שזיכרונות העבר אינם מרפים מהם ומכתיבים את יחסם הכוחני אל העתיד.¹⁵ זאת ועוד: נראה שגם אלו התומכים בהסדר בדרכי שלום מונעים על ידי אותם זיכרונות טראומטיים, אלא שמסקנתם בנוגע לאופן ההתמודדות עם האוכלוסייה המקומית, הנסמכת על זיכרונות אלו, שונה בתכלית.

המשפט "אין אנו בני מוות" חוזר בסצנה נוספת שמתרחשת לקראת סיומו של הסרט. הסיום מסמן את הקשר בין הטראומה שהתרחשה בעבר ומשפיעה על התנהלותם של העשרה לבין ההתרחשויות בהווה. צעירים כפריים מתגנבים בלילה אל ההתיישבות וגונבים את הסוס. החלוצים מצליחים ללכוד את אחד הכפריים וכולאים אותו. אביו והמוכרת מגיעים אל המקום ודורשים מיוסף לשחרר את הצעיר. יוסף משיב להם בערבית שוטפת שישחרר את הצעיר רק אם ישיבו את הסוס שגנב. הצעיר, ששומע את השיחה, צועק אל אביו שהחלוצים מענים אותו ועומדים להוציאו להורג. האב נסער ודוהר לעבר הכפר, והמוכרת מתחנן אל יוסף שישחרר את הצעיר וימנע שפיכות דמים.

לצד הבאר צולם השוטר הטורקי מזווית נמוכה, ואילו הפעם, יוסף הוא זה שמצולם מלמטה למעלה בשוט שמעצים את תגובתו כשהוא עומד על שלו. המוכרת משיב לו בחוסר אונים שכעת הכל תלוי על ראשו, כלומר אין ביכולתו לעצור את המון הכפריים שמבקשים לנקום בחלוצים. בסצנה הבאה, שמוצגת בגודש חזותי ובאפקטים קוליים מועצמים, נראה המון זועם של כפריים שועט מכיוון הכפר. החוויה הקיוצנית המאיימת שחווים החלוצים אינה רק תולדה של המקרה הממשי של מספרם המועט של החלוצים לנוכח ההמון המתפרץ לעברם, אלא זה אירוע טראומטי שמאפיינו הסמליים מעידים על חוויית טראומה שהתרחשה בעבר ונחקקה בתודעתם. בה-בעת זו חוויה המשעתקת דימויי התקפה מתווכים, החקוקים בתודעה הישראלית המשותפת ובאתוס הגבורה ההיסטורי של ניצחון המעטים מול רבים. לשמע קריאות ההתקפה "אללה אכבר", "עליהום", והאיום הממשי על חייהם, החלוצים מבטאים שוב את שתי העמדות המהדהדות תפיסות היסטוריות-פוליטיות שונות, שאותן הם מבטאים בשפת גוף עשירה ואף באופן מילולי: האחת – הדוגלת ביחס כוחני כלפי הערבים – מבטאת רגשות חרדה מפני ההמון. רגשות אלו מודגשים בצילומי תקריב של פנים מבוהלות, מוזיקה אקספרסיבית א-טונלית, שמשלבת בין כלי הקשה המשמיעים קצב לא-מאורגן וכלי נשיפה המשמיעים תרועות ויבבות, ודרישה מיוסף לשחרר את הגנב מחשש שההמון יפגע באשתו ובתינוקת שזה עתה ילדה. לעומת זאת, התגובה האחרת – הדוגלת בריסון ובמאמצי פיוס עם האוכלוסייה הערבית – מתבטאת בדרישה של יוסף ושל שמעון לדבוק בדרישה לשחרר את הכלוא בתמורה להשבת הסוס ולהפגין שליטה עצמית. עמדה זו מגובה בצילומי תקריב, מזווית צילום נמוכה, על רקע שמים בהירים, זווית צילום אשר מעצימה את הגיבורים.

המרחק בין החלוצים להמון המסתער הולך ומצטמצם. צילומי הגבעה שעליה רץ ההמון המשולהב נחתכים לצילומי תקריב של חלוצים הממהרים לאחוז בנשק ונעמדים בעמדות מסתור שונות, ושל יוסף ושמעון, שנעמדים בחזית הגבעה וממתנינים. המתח גובר ויוסף חוזר ואומר: "אני לא אשחרר אותו עד שישבו את הסוס". כשהוא נענה בהאשמה "אתה משוגע", וכשאפילו שמעון, שכל העת דרש להשיב בכוח נגד כוח, נראה שטוף זיעה ועייף ואומר ליוסף: "אולי נשחרר אותו", יוסף משיב: "כאן לא גונבים, כאן לא הפקר, זה הבית שלנו. הם חייבים לדעת שזה הבית שלנו, האדמה שלנו והרכוש שלנו. אנחנו לא בטלנים, אנחנו לא בני מוות, אם נראה להם עכשיו שאנחנו מפחדים אנחנו אבודים. מחר הם יגנבו את העזים. הם ייכנסו הנה וייקחו הכול". דבריו הקשים של יוסף, המשווה במובלע את הגנבה לרצח ("אנחנו לא בני מוות"), אינם תוצאה של חוויה טראומטית שהסרט הציג ושיוסף חווה על בשרו. זה טקסט סימפוטומטי המסמן את נוכחותה של טראומה היסטורית ומתפרץ בעקבות מתחים נפשיים שמבטאים תודעה היסטורית משותפת. למעט הסצנה שבה הוליכו הכפריים את העדר על השדה החרוש או סצנת גניבת הסוס, אין בסרט אזכור להשתלטות של ערבים על נכסים של יהודים. לכן את דבריו של יוסף ניתן לזהות שוב כנובעת במישרין מחוויית הפוגרומים שאיפשרו פגיעה בחיים והשתלטות על רכוש ונכסים של יהודים. כמו כן, סביר להניח שיוסף (כמו חלוצים אחרים) שמע על מקרים של פגיעה פיזית ביהודים במקומות אחרים בפלשתינה, ותגובתו המוקצנת נובעת גם מידיעות אלו. מן הראוי להדגיש שמעולם לא הועלתה בסרט טענה נגד החלוצים שאינם חרוצים. להפך, מרגע שעלו החלוצים על הקרקע הם מיהרו לעבד את אדמותיהם לנוכח עיניהם המשתאות והמזלזלות של הכפריים הערבים. דבריו של יוסף "אנחנו לא בטלנים, אנחנו לא בני מוות" נאמרים בסרט שהופק בראשית שנות ה-60, כשני עשורים לאחר השואה, וקושרים באופן אנכרוניסטי בין הזיכרון ההיסטורי של הטענה הנאצית-הגזענית, שתיארה את המיעוט היהודי כקבוצת פרוזיטים חסרי תועלת הפוגעים בחברה, לבין העימות של החלוצים עם האוכלוסייה הערבית המקומית.¹⁶

אכן, הגישה שנוקט יוסף, שמבקש להתמודד עם ההמון למרות אימת העבר הטבועה בתודעת החלוצים, מתבררת כמתאימה יותר למרחב, לזמן ולאופי היחסים עם השכנים הערבים. החוויה המסוכנת, שהייתה עשויה להסתיים בשפיכות דמים, מסתיימת על הצד הטוב ביותר כשיוסף, מנהיג החבורה, עומד על דעתו שלא להיכנע לרגשות האימה

¹⁵ שמעון משתמש במושג גטו באופן אנכרוניסטי. הסרט שהופק בשנות ה-60 מנכס מושגים מאיימים מתקופת השואה וכך הוא יוצר זיכרון קולקטיבי של אימה בלי הבחנה בין התקופות. השימוש בשואה חוזר גם בסצנת המתקפה הערבית בסיום הסרט, כשיוסף אומר שזה ביתם, שהוא אינו מוכן לוותר ושעליהם להוכיח שיהודים אינם בטלנים. שוב, הטענה שהיהודים הם פרוזיטים אינה נקשרת לפוגרומים אלא לביטוי "העבודה משחררת" שנכתב על שער מחנות הריכוז, לכאורה על מנת לאפשר ליהודים להוכיח את יעילותם.

¹⁶ מובן שאפשר לפרש דברים אלו, כמו התנהגויות אחרות בסרט, לא רק בהקשר של תגובה פוסט-טראומטית. לדוגמה, ייתכן שדברי יוסף מבטאים הפנמה של החלוצים את דימוי היהודי הבטלן, העסוק בלימוד תורה בלבד, וניסיון להשתחרר מדימוי זה.

ולזיכרונות העבר, אלא לפעול בהיגיון, ובכך מונע שפכות דמים מיותרת. כשההמון מתקרב אליהם, הוא מבחין שאין בידיהם כלי נשק ופוקד על החלוצים להניח את הנשק בצד. כשההמון פורץ לעומתם בקריאות זעם, הוא ממהר ופותח את שער החצר שבה כלוא הגנב, וכשהוא מצולם בזווית נמוכה ומעצימה על רקע השמים הרחבים, הוא מסובב את גבו של הגנב לעבר ההמון הזועם, קורע את חולצתו וחושף לעיני כול שלא היכו ולא עינו את הגנב. ההמון מתפזר, והמוכתר הנבון קורא בכעס לעברו של הגנב: "כזבתני, יא כזאב" (שיקרת לי, שקרן).

אם כן, הקריאה המחודשת של הסרט באמצעות מודל הטראומה מספקת פרשנות נוספת, המצביעה על כך שתחושת הרדיפה והחרדה שמאפיינת את התנהגותם של עשרת החלוצים אינה נובעת רק מדעות קדומות מצדם כלפי הערבים או מהימצאות במצב שמאפיין את חייהם, אלא גם מהימצאות בחוויה מאיימת, שאיכותיה הסמליות דומות לחוויית אימה שכבר חוו (במישרין או דרך חוויה מתווכת) בעבר. ואולם אף שהסרט מבטא סימפטומים פוסט-טראומטיים, אין זו האמירה העולה מסרט. החלוצים הצליחו להתמודד עם ההתקפה האלימה ולהתגבר על השפעתו הדומיננטית של הזיכרון ההיסטורי למרות התפרצות הסימפטומים הפוסט-טראומטיים.

הרצון לחיות את ההווה בד בבד עם התגברות על תודעת הטראומה ההיסטורית עולה במובהק בסיומו של הסרט. למרות תקופת בצורת קשה, שפגעה ביכולת הקיום ובמורל של החלוצים, ומותה של מניה, רעייתו של יוסף, המובאת לקבורה באדמת הטרשים, הסרט מבטא את השיח ההגמוני התקופתי של חברה הדבקה בחזון הקמת הבית הלאומי והנושא בשורה של תקווה לשני העמים. במהלך הלוויה של מניה יורד הגשם הראשון ומרווה את גבעות הטרשים. שבילי הכפר הערבי אף הם נשטפים במים, המספקים חיים לתושבי הכפר וגם לבעלי החיים הגוועים, ויוסף האבל נושא עיניו אל השמים, שהפעם הם מיטיבים, ומבטו העצוב צופה אל האופק ואל העתיד. אם כן, למרות סימפטומים פוסט-טראומטיים הנחשפים בסרט, אווירתו הכללית נושאת תקווה, התחדשות, ציפייה לגיבוש הקולקטיב וליכולת לכוון יחסים תקינים עם השכנים.

קריאה זו של הסרט, בהסתמך על מודל הטראומה, משלימה את הפרשנות שניתנה לסרט בעבר, שהתמקדה ביחס הבינארי שעולה מהערכים הציוניים אל האחר הערבי או זה שאינו נמנה עם הקולקטיב. היא מתחקה אחר מרכזיותה של חוויית הטראומה כחוויה המשפיעה על היכולת להתמודד עם תנאי הקיום במרחב החדש, גורמת לחוסר הביטחון ביציבותו ולכן משפיעה על היחס אל האחר. הסבר זה מדגיש את הקשר בין אימוץ אידיאולוגיה קולקטיביסטית המזוהה עם האתוס הציוני-לאומי לבין תחושת שליחות ושכנוע עמוקים שניתן להתגבר על כל המכשולים הכרוכים בהקמת בית לאומי. בה-בעת, זה טקסט סימפטומטי, שסימני הטראומה מתפרצים לכל אורכו. המתח שעליו אעמוד בפרקים הבאים בין תחושת השליחות והחזון לבין החרדה וחוסר הביטחון, המצביעים על טראומה, מכיל תחושה קורבנית שמובנית בה בעייתיות מוסרית, שתלך ותפתח במהלך השנים. כאמור במבוא לעיל, בחברה טראומטית הנושאת כאב קבוצתי משותף מיטשטש הממד הפרטי של הסבל. רגשות קשים שחש הפרט נטמעים בכאב הקבוצתי, פוחתת ההכרה בסבלו של האחר ותפיסת עולמה של הקבוצה מצטמצמת לעמדה של חוסר אונים ולהתעצמות של תחושת קורבנות. במהלך השנים התעצמה תפיסה זו, אשר עולה במרומז מהסרט, ועם התרופפות האידיאולוגיה הקולקטיביסטית הפכה למאפיין בולט בחברה הישראלית.

השפעת התודעה הקבוצתית על מצבים ורגשות שחוה הפרט והתפרצויות פוסט-טראומטיות שנבעו מחוויות היסטוריות ממשיות או מתווכות מתגלות גם אצל אחד הגיבורים האהובים בקולנוע הישראלי, אשר על שמו קרוי הסרט סאלח שבתי (קישון, 1964). הסרט, שממשיך ונצפה כבר למעלה מחמישה עשורים, מכיל את השינויים הפוליטיים והאידיאולוגיים שחוותה החברה הישראלית סמוך להפקתו: את המתח בין העיסוק בלאום ובאתוס הציוני לבין אימוץ של ערכים אינדיווידואליסטיים, אך גם את המתח שנוצר בין תפיסת הלאומיות כבינארית (מזרחים ואשכנזים) מחד גיסא, לבין תפיסת הזהות הקולקטיבית כאחידה (מונוליטית) מאידך גיסא. לצד גילויים של חוסר אונים וקשיי הסתגלות לחזון כור ההיתוך, מתמודדים יושבי המעברה עם טראומת הגירה.