

מיתוס קם לתחייה

בפניית פרסה מהמסורת הקולנועית הישראלית, הסרט 'אגדת חורבן' נוגע במיתוס יהודי וישראלי תשתיתי לא כדי לחתור תחתיו, אלא כדי ללמוד ממנו | אדם צחי

אגדת חורבן

בימוי: גידי דר

תסריט: גידי דר ושולי רנד

2021



בשנת 2021 נפל דבר בעולם הקולנוע הישראלי: הסרט 'אגדת חורבן', המספר את סיפור חורבן ירושלים ובית המקדש השני, עלה אל האקרנים. לראשונה, אולי, בתולדות הקולנוע הישראלי, הוקרן ברחבי הארץ סרט באורך מלא אשר מקים לתחייה סיפור יהודי מכונן, תוך שהוא מתרגם לשפה הקולנועית, בעבודה יסודית ומוקפדת, שלל מקורות מן המסורת היהודית – בתיאור האירועים והדמויות שהשתתפו במרד, ובשחזור בית המקדש, ירושלים הקדומה ועבודת הקורבנות.

התרבות הישראלית אומנם עסקה פה ושם בחורבן בית המקדש, משירתו של אצ"ג עד ליצירות מאוחרות כגון 'הבית אשר נחרב' (ראובן נמדר) ו'השלישי' (ישי שריד), אך קשה להשוות קולנוע לספרות; סרט קולנוע פופולרי, כמדיום אור-קולי הפועל על החושים ונחקק בתודעה, רושם בזיכרון הקולקטיבי את האירוע ההיסטורי בעוצמה יוצאת דופן, בוודאי בעידן החזותי שאנו נמצאים בו.¹

תמונות חיות

אגדת חורבן הינו סרט אמנותי, ניסיוני, אקספרסיבי מאוד, המבוסס על אגדות החורבן שבתלמוד ועל כתבי יוספוס פלביוס. הוא מתאר מבעד לנקודת מבטו של גיבורו, בן

בטיח (מדובב בידי שולי רנד), את מנהיגי הקבוצות השונות הנלחמות זו בזו בירושלים של ערב החורבן: הכוהן הגדול יהושע בן גמלא והמלכה ברניקי המייצגים את הכוהנים ואנשי השלטון העשירים; שמעון בר גיורא מנהיג הקנאים; יוחנן מגוש חלב מנהיג לוחמי הגליל ורבן יוחנן בן זכאי המייצג את קבוצת המתונים ולומדי התורה. לכולם הצדקות מבוססות לאסטרטגיות הפעולה נוכח הרומאים ונוכח אחיהם היהודים, וכולם ביחד מביאים את ירושלים אל החורבן המוחלט והבלתי נמנע.

את הדרך לחורבנם של העיר ובית המקדש בידי טיטוס משרטט הסרט כתנועה ליניארית וחד משמעית: האמונה היוקדת של כל קבוצה בצדקת דרכה מיתרגמת לעוינות הדדית, מרסקת את הסולידריות בין החלקים השונים בעם, והופכת לסופה משתוללת של מעשי נקמה הדדיים. משם קצרה הדרך לאובדן ירושלים ובית המקדש, הנופלים כפירות בשלים לידי המצביא הרומי. קו דקיק של הצלה עתידית מסתמן בדמותו של רבן יוחנן בן זכאי, המשכיל לראות למרחוק, מבעד לירושלים הבוערת, את אפשרות הישרדותו של העם היהודי באמצעות שימורה של התורה שבעל פה. במעשיו ממיר ריב"ז את המרחב הפיזי האבוד במרחב רוחני שבו הוא טומן את העתיד של העם – הלא הוא ההווה שלנו. רבן יוחנן נמלט מן העיר כשהוא מתחזה למת, וכשהוא מובל אל מכלאת השבוים של טיטוס הוא לוחש שוב ושוב "תורה מגנא, תורה מצלא". התורה מחולצת מן הלהבות, והיא תוסיף להתקיים במרכז התורני שיוקם ביבנה. אך הצלחה זו נושאת מחיר כבד: בסצנה קשה במיוחד רוכן רבן יוחנן בן זכאי על ארבע על הקרקע. מושפל עד תום, מזוויית נמוכה, הוא מרים את ראשו אל טיטוס הניצב מעליו. טיטוס אינו מגלה רחמים: הוא ניגש אליו ואוחז בזקנו, באופן המעלה על הדעת צילומים מוכרים מתקופת השואה שבהם נאצים אוחזים בזקניהם של יהודים. רק מתוך עמדה זו של התרפסות מוחלטת מצליח רבן יוחנן לקבל את מבוקשו הרוחני – עמדה שבמידה רבה תאפיין את היהודים לאורך אלפי השנים הבאות בגלות.

האסתטיקה של אגדת חורבן ניסיונית אך מהממת בעוצמתה. הסרט משתמש בטכניקה קולנועית יוצאת דופן: לא התמונות המתחלפות במהירות ויוצרות תחושה של תנועה רציפה, שאליהן הורגלנו מאז המצאת הקולנוע, כי אם כ-1,500 איורים סטטיים, שהמצלמה נעה על פניהם. במובנים מסוימים הדבר דומה לדרך שבה פגשנו כילדים את הסיפור שלפני השינה: בעוד אנו מאזינים לפס הקול של ההורה המקריא את הסיפור, עינינו שוטטו על התמונות הדוממות שבספר, נעות בין האתרים המרכזיים של התמונה, נפערות לנוכח הצבעים, הקומפוזיציות, התאורה.

ביסוסו של הסרט מבחינה ויזואלית על איוריהם של דוד פולונסקי ומיכאל פאוסט מעלה מיד על הדעת את האנימציה החדשנית שנקט הסרט 'זאלס עם באשיר' (ארי פולמן, 2008), בוודאי בצירוף העובדה כי השניים איירו את שני הסרטים. אך



זיכרונות עותקי-נשימה הממאנים להתקדם בזמן. מתוך 'אגדת חורבן', הטריילר

ההבדל בין שני הסרטים מהותי: ואלס עם באשיר השתמש באנימציה; אגדת חורבן – בתמונות סטילס מאוירות. התנועה הקולנועית נוצרת באמצעות תנועת המצלמה על גבי המראות שבתמונה, ובאמצעות העריכה האינטנסיבית. כפי שהראו מחקרים קולנועיים שונים, ואלס עם באשיר פנה אל האנימציה כדי לייצג את טראומת המלחמה הסובייקטיבית והחריגה, של גיבורו, זו שאי אפשר להראות באמצעות צילום ריאליסטי. ואכן, גם ציורי אגדת חורבן מספרים סיפור על טראומה, אך לא של היחיד כי אם של הקולקטיב היהודי. לטעמי, הבדל יסודי זה מיוצג בשפות הקולנועיות השונות: בעוד בסרטו של פולמן מונפשים הציורים ויוצרים אשליה של תנועה, גידי דר משתמש בציורים דוממים חסרי תנועה. בחירה זו מנכיחה את החורבן באמצעות רצף של תנועות קפואות, מעין זיכרונות עותקי-נשימה הממאנים להתקדם בזמן, אשר עין המצלמה ועיני הצופים נפערות נכחם בניסיון נואש לתפוס את גודל הזוועה.

בכך נחקקת בפורמליסטיקה של אגדת חורבן עוצמתו הבלתי נתפסת, הקולקטיבית והעל-זמנית של חורבן ירושלים ובית המקדש. חורבן מוחלט של קבוצה לאומית, שהתודעה אינה מסוגלת לתפוס אותו כבעל תנועה ליניארית פרטנית בזמן, שכן הכול נחרב באופן מוחלט, ולפיכך הזמן נעצר שם, עם הלהבות המכלות את בית המקדש.

על רקע זה בולטים שני שוטים יוצאי דופן המופיעים בסרט וכוללים תנועה מונפשת רבת משמעות. הראשון הוא שוט העוקב אחר תנועת פרסותיו הדוהרות של סוס

רומאי בארץ ישראל, ומתפתח מתוך תמונות המוקרנות באיטיות זו אחר זו, לרצף מהיר היוצר אשליה של תנועה. זוהי תנועה של כיבוש, המהדהדת אחד מהרגעים המכוננים בהיווצרות הקולנוע. הצלם אדוארד מויברינג' הניח מצלמות לאורך מסלול שעליו דהר סוס, כדי לגלות אם ישנו רגע שבו ארבע הפרסות מונפות באוויר בעת ובעונה אחת. המצלמות הניבו רצף של תמונות, שהקרנתן במהירות, זו אחר זו, יצרה אשליה של תנועה קולנועית. בדומה לקולנוע, האימפריאליזם הרומאי כובש את הזמן והמרחב. השוט השני, שהוא גם השוט האחרון בסרט, מבטא מגמה הפוכה: כן בטיח פוסע אל תוך הלהבות המאכלות את ההיכל, ומסיים את חייו יחד עם בית המקדש. המעשה, המתכתב עם סיפור התאבדות הסיקריים במצדה, הינו צידה האחר של תנועת הכיבוש הרומית: היהודי נפרד מהזמן ומהמרחב – הוא עוזב את ההיסטוריה ואת הארץ, וישוב אליהם רק אלפיים שנה מאוחר יותר, עם פרוץ הציונות.

מיתוס יהודי בקולנוע ישראלי

הנרטיב של הסרט מבוסס על אחד הזיכרונות הקולקטיביים העמוקים ביותר של העם היהודי, אשר שב אליו בתנועה מעגלית בלתי פוסקת בכל שנה בתשעה באב, ואל תוכו מקופלים שלל אירועים לאומיים טראומטיים. זוהי תופעה קולנועית נדירה בישראל. אמנם פה ושם לאורך השנים, ובמיוחד בשני העשורים האחרונים, הופיעו סרטים ישראליים שהביאו אל המסך נושאים יהודיים, בעיקר מן הבחינה הסוציולוגית-דתית² – אך באורח שונה מהם, אגדת חורבן הוא מעשה פסיפס מורכב ומחושב המקים לתחייה מיתוס יהודי גדוש ריטואלים דתיים, בעבר כמו בהווה. קשה להפריז במרכזיותו של מיתוס החורבן בעולם היהדות, ששימש סמל לכל פורענות כמעט שפקדה את העם היהודי, ונחקק בזיכרון הקולקטיבי באמצעות צומות והלכות המנכיחים את האסון דווקא ברגעי שמחה מרכזיים בחיים, כגון האפר ושבירת הכוס בחתונה, והשארת ריבוע אמה על אמה שאינו מסויד בפתח הבית.

הדבר מעלה שאלה מעניינת במיוחד הקשורה מחד בחקר הדתות ומאידך בחקר החברה: מהי משמעות סיפורו מחדש של המיתוס, הפעם באמצעות הקולנוע? מה קורה כאשר אנו מקימים לתחייה, בשלל צבעים וצלילים, עלילה מן העבר?

לשם כך נפנה אל המונח "מיתוס". קיימות במחקר הגדרות רבות למונח מיתוס, וביניהן: טקסט העוסק באלים ובעולם "אחר"; הסבר בדבר מוצא תופעות מסוימות; מילה נרדפת לריטואל, או סיפור המסביר ריטואל; המחשה קונקרטי של רעיונות פילוסופיים מופשטים; הסבר לאמונות, חוויות, או ערכים קולקטיביים; ביטוי למצבים רוחניים או נפשיים; ומסגרת אידיאולוגית של תרבות.³ מיתוס, על כל פנים, הינו מסר מן העבר, שגולף ושויף בהקפדה על ידי החברה שוב ושוב, לאורך אלפי שנים. באופן מסוים, אבות-אבותינו משוחחים איתנו באמצעות המיתוס הקדום, ומעבירים לנו באמצעותו ידע עמוק, מוצפן באמצעות התבנית העל-זמנית של נרטיב.

מדוע מיתוסים רלוונטיים בעבורנו? אבחנה מוכרת בחקר הזיכרון הקולקטיבי גורסת כי חברות שונות "מקימות לתחייה" ומעצבות מחדש מיתוסים עתיקים כאשר הם הופכים רלוונטיים למצבה של החברה בהווה: כאשר ביכולתם להסביר את המצב הנוכחי שהחברה שרויה בו, או כאשר ההגמוניה מבקשת לעודד התנהגות מסוימת ולשם כך מעירה בזיכרון הקולקטיבי סיפור רדום מן העבר, ההופך לפתע מרכזי ובלתי ניתן להתעלמות. כך, לדוגמה, מיתוס עקדת יצחק הפך מרכזי ועוצב מחדש על ידי יהדות ימי הביניים בארצות הנצרות. פיוטים בני התקופה עיצבו את הסיפור כך שיצחק נשחט בסופו של דבר על ידי אברהם. גרסה זו סייעה לקהילות היהודיות להתמודד עם שאלת משמעותו והצדקתו של המוות על קידוש השם שהתנסו בו במסעי הצלב.⁴ דוגמה מאלפת לכך נוכחת בספר שיבולי הלקט: "כשנעקד יצחק אבינו על גבי המזבח ונעשה דשן והיה אפרו מושלך על הר המוריה, מיד הביא עליו הקב"ה טל והחיה אותו".⁵ להבדיל, בעת המודרנית, מיתוס מצדה הוקם לתחייה על ידי הוגים ויוצרים בראשית המאה העשרים, כחלק מהצורך החברתי לעודד הקרבה עצמית למען הסיפור הציוני.⁶

המחקר המודרני עסק רבות בשאלת הרלוונטיות של המיתוס הקדום. האנתרופולוג ברונסלב מלינובסקי כתב כי "תבנית רווחת של תרבות מעצבת את צורתם של דמויות ומצבים [במיתוס] כך שיתאימו להקשר הסוציולוגי שלה עצמה".⁷ חוקר הדתות מירצ'ה אליאדה טען כי מיתוסים מאפשרים לאדם הנטוע בתרבות חילונית לגעת בממשי דווקא באמצעות חזרה על הארכיטיפים הקדומים: "רצונו של האדם בן החברות המסורתיות לסרב להיסטוריה ולהסתפק בחיקוי אינסופי של הארכיטיפים מעיד על צימאון אל הממשי ועל אימתו מכך שיאבד אם יניח לפרטים חסרי החשיבות של הקיום החילוני להציפו".⁸ לפי אליאדה, המיתוס לא רק מסביר את המציאות הקיימת, אלא אף משמש מעין "מכונת זמן" המסיעה את המאזינים והצופים אל הזמן הקדום, באמצעות הפעולה הריטואלית המנכיחה אותו ושוב: "מכיוון שהחזרה הריטואלית של המיתוס הקוסמוגני מרמזת על מימוש מחדש של אותו אירוע בראשיתי, נובע מכאן שהאדם שעבורו מתרחשת חזרה זו, מושלך באופן מאגי אל תחילת העולם, הוא הופך לבן זמנה של הבריאה ... מדובר כאן, בקצרה, על חזרה לזמן המקורי. מטרתה הטיפולית של חזרה זו היא התחלה מחדשת של החיים, לידה מחדש סמלית".⁹

מבעד לגישות אלו ניתן לבחון את הפעולות שמבצע הסרט אגדת חורבן בתודעה הקולקטיבית: מצד אחד הוא עוסק בהווה של החברה הישראלית, מתוך הפרספקטיבה של סיפור החורבן. בד בבד, הוא מנכיח בזיכרון הקיבוצי את הסיפור הקדום כשלעצמו, כחלק מהמסורת היהודית. בית המקדש, על האסתטיקה שלו ועל פולחניו, לובש צורות וצבעים, הפוליטיקה בת התקופה עוטה תנועה וקול, ולמשך שעה וחצי מתפקד הסרט כמכונת זמן המשליכה את החברה הישראלית אל העבר המודחק שלה, מזמינה

אותה להתבונן בו, ובכך מאפשרת לה פרספקטיבה חדשה על ההווה. כאשר הצופים יוצאים מתוך מכונת הזמן חזרה אל ההווה הישראלי, סיפור השערים המפלגים את החברה הישראלית מעוגן לפתע בסיפור הקדום של שנאת חינם בימי בית שני. האיום בחורבן הופך ממשי. אנו מבינים כי כולם צודקים, אך טועים טעות מרה בעת ובעונה אחת. אנו רואים כיצד מתפורר גוף לאומי. האבות הקדומים לוחשים על אוזנינו כי הסדקים המתרחבים בשנת 2021 בין קנאים לבין מתונים, בין שמאל לימין, בין החילוניות לדתיות, בין העשירים לעניים, מקרבים אותנו אל קיצונו, מאיימים לשלול מאיתנו את הריבונות הלאומית שבה זכינו אחרי אלפי שנות גלות. מראה הסלעים הבעורים המושלכים אל תוך ירושלים החרבה, איל הניגוח הרומי הסודק את החומות הבעורות, הלהבות המאכלות את בית המקדש, מקלפים שכבות של גלדים מעל פצע ישן מאוד, והתודעה מהססת אם להכיר בכך שהגלות לא הוכחדה כי אם רובצת לפתח, דמומה וסבלנית, לעם אשר מפורר ללא חרטה את האחוה המאחדת בין חלקיו.

מסורת שלילת המיתוס

'אגדת חורבן', אם כן, מחזק את הרובד האידיאולוגי של המיתוס היהודי, ומציע לחברה הישראלית ללמוד ממנו. זוהי תופעה יוצאת דופן בקולנוע הישראלי, בעיקר מכיוון שהאמנות הישראלית, ובתוכה הקולנוע, התאפיינו בגישה שונה בתכלית כלפי מיתוסים, בוודאי דתיים.

כדי להבין גישה זו נפנה תחילה לפילוסוף ארנסט קסירר, אשר בספרו 'המיתוס של המדינה' תר אחר מקורותיהם הרעיוניים של המנהיגים הטוטליטריים. לטענתו של קסירר, ככל שחולף הזמן נאלץ האדם להתמודד עם יותר ויותר סמלים פרי התודעה האנושית. המיתוס והשפה הופכים משמעותיים עד מאוד, ובמערכת המדינית נוצרים מיתוסים פוליטיים בעלי עוצמה יוצאת דופן. דוגמה לכך הם המיתוסים הנאציים בגרמניה של שנות השלושים והארבעים. קסירר תופס את המיתוס כצורת ידע ייחודית, א-לוגית, חזקה עד כדי הנחלת תבוסה לחשיבה הרציונלית-מדעית. לפיכך הוא מוצא סכנה יוצאת הדופן במנגנון המיתולוגי, אשר מעצב תודעה קולקטיבית עמוקה, ומייחל לכך שהפילוסופים המודרניים ונציגי הרציונליות יפענחו את מנגנוני המיתוס המודרני ובדרך זו יוכלו להביס אותו. גישה זו תופסת את המיתוס כמעצב תודעת המונים כוזבת ומסוכנת, אשר מסתירה מן ההמון את המבט הרציונאלי והמפוכח על המציאות, ובמקומו מציבה מצגי שווא ומדוחי עבר, המוליכים אותו לפעולות מוטעות שבראשן ההקרבה העצמית חסרת התכלית. "הנרטיב האידיאולוגי, כמו המיתוס", כותבת חוקרת הקולנוע והספרות נורית גרץ, "אינו מוצהר, אינו מודע, אינו מנוסח ... ואחת המגמות העיקריות שלו היא לשמר מצבים חברתיים קיימים"¹⁰.

תפיסות אלו משתקפות ביחסה של האמנות הישראלית ובתוכה הקולנוע למיתוסים בכלל ולמיתוס העקדה בפרט, "מטפורת העל של הציונות" כניסוחה של רות קרטון-

בלום.¹¹ בראשית המאה העשרים השתמשה האמנות הישראלית בסיפור העקדה כדי לבטא גורל קולקטיבי ולתאר את ההקרבה הנדרשת לצורך הקמת אומה, אך בהמשך המאה נערך במיתוס שימוש של דה-לגיטימציה החותר תחתיו ומציג אותו כפרדוקסלי ואנטי-הומני. דוגמה מובהקת לפרשנות מחאתית כזו ניתן למצוא ברומן של אברהם ב' יהושע, 'מר מאני'. ביום שהוקדש לפרשנות היצירה הסביר א"ב יהושע מדוע בחר לממש בעלילת ספרו את מעשה העקדה:

בעצם רציתי לנסות לשחרר, באמצעות הרומאן הזה (איזו יומרה נוראה!) גם את האני הקולקטיבי מן המיתוס החשוב, החזק והנורא הזה שמרחף בעוצמה כזאת מעל להיסטוריה ולתרבות שלנו ... רציתי ליצור סיפור עקידה אמיתי בתוך הספר, שיתממש במקום עצמו שבו התרחש הסיפור התנכ"י, בהבדל אחד עקרוני: מה שהיה בסיפור המקראי איום בלבד, יהפוך כאן לממשות נוראה, ודווקא על ידי המימוש הרצחני של האיום אולי אצליח לטול את קסמו ואולי אף את נשמתו של סיפור יסוד זה ... תחושתי הייתה שהדרך להשתחרר ממיתוס מסוכן זה המתנפנף דרך קבע כחרב מעל לראשינו, היא בהגשמתו המלאה הלכה למעשה. כלומר, לצאת מממד ה"כמעט" שבו, המכיל איזו הבטחה לשליטה ולישועה בדקה האחרונה. בהפיכת המיתוס לממשות קודרת, איומה ואמיתית – נחשפו כל סכנותיו ... מבחינה זו מר מאני הוא רומאן בכיוון הנגדי.¹²

במדיום הקולנועי, העקדה היא המיתוס היהודי המרכזי שהיוצרים מתמודדים עימו.¹³ סרטים מרכזיים כמו 'חור בלבנה' (אורי זוהר, 1964), 'הוא הלך בשדות' (יוסף מילוא, 1967), 'שלושה ימים וילד' (אורי זוהר, 1967), 'כיפור' (עמוס גיתאי, 2000), 'בופור' (יוסף סידר, 2006) וחופשת קיץ' (דוד וולך, 2007) מתמודדים עם המיתוס באמצעות חתירה תחתיו.¹⁴ חוקרת הקולנוע יעל מונק בחנה את יחסי האב והבן בטריטוריה הסרטים של אסי דיין, והראתה כיצד גם דיין חותר בסרטיו תחת מיתוס העקדה כפי שעוצב בזיכרון הלאומי הישראלי, מתנגד לצייוי ומנסה להציל את הבן ממותו הידוע מראש.¹⁵ ועל אף שבקולנוע עסקינן, קשה שלא להעלות על הדעת גם את סדרת הטלוויזיה 'היהודים באים', שעסקה במיתוס היהודי מתוך עמדה אירונית וחתרנית. בכך נענה הקולנוע הישראלי לעמדתה הדה-קונסטרוקטיבית כלפי מיתוסים, אשר ניסח ארנסט קסירר.

בהקשר זה יש לציין, כי התפיסה המקובלת באמנות הישראלית ביחס לסיפור העקדה ראתה במיתוס "דגם אב" של מסירות קיצונית מצידו של היהודי עובד האלוהים. לפי עמדה זו, משמעות הסיפור היא כי בקונפליקט שבין דת למוסר, על היהודי לציית לאל באופן מוחלט, עד כדי זניחת הרגש המוסרי היסודי ביותר והקרבת בנו אם יידרש לכך. כפי שמתאר אבי שגיא, עמדה זו מהווה המשך ישיר לפרשנות אחת של סיפור העקדה אשר שיאה בימי הביניים ביהדות ארצות הנצרות, ושותפות לה דמויות כגון הרלב"ג, ר' מאיר שמחה הכהן מדווינסק וישעיהו ליבוביץ'. אך מנגד, קיימת ביהדות תפיסה מרכזית ומנוגדת למשמעות המיתוס. לתפיסה זו, אשר לה שותפים רבי



העקדה כחבלה של האמונה במוסר. מתוך כרזת הסרט 'חופשת קיץ'

יצחק עראמה, הרב קוק ומרטין בובר, סופו של סיפור העקדה מלמד אותנו את ההפך הגמור: אסור לאברהם להקריב את בנו, שכן האל אינו חפץ בקורבנות אדם. למגמה זו, כפי שמראה שגיא, שורשים עמוקים יותר מלאחרת. ישנם למשל קובצי משניות קדומות שמשמע מהם כי אברהם התפלל שלא יצטרך לעקוד את בנו.¹⁶

נדגים את מנגנון החתירה נגד המיתוס (בפרשנותו, כאמור, כקונפליקט בין דת למוסר) בסרט 'חופשת קיץ' (דוד וולך, 2007), שבו, בדומה ל'מר מאני' של א"ב יהושע, נערכת עקדה למען קיום רצון האל, כפשוטו, ומתבצעת עד תום ללא נס המלאך המושיע. זוהי יצירת הביכורים של דוד וולך, חרדי לשעבר ובוגר ישיבת פוניבז' שעזב את הדת בשנות העשרים לחייו. הסרט משרטט דיוקן אמפתי ורגיש של משפחה חרדית, אך יחד עם זאת ביקורתי מאוד מבחינה אידיאולוגית: וולך מנסח כתב אשמה חריף נגד החברה החרדית, הבוחרת בדבקות קנאית בהלכה ובכך מקריבה את חיי ילדיה. הסרט מתמקד במשפחה חרדית ירושלמית מעוטת ילדים – הרב אברהם אידלמן (שימו לב לשם), אשתו אסתר ובנם יחידם מנחם. עלילת הסרט מתרחשת במשך שלושה ימים שבהם מתכוננת המשפחה לנסיעה לחופשה לים המלח, המזכירים את שלושת הימים שבהם שמו פעמיהם אברהם ויצחק להר המוריה. אברהם הוא רב קהילה מוערך, קפדן ומחמיר בהלכה, אשר לאורך הסרט מעדיף את קיום רצון האל על פני ציות לקול המוסר האנושי. החמרתו בקיום ההלכה על שלל דקדוקיה מביאה אותו להזניח את

הצרכים הרגשיים שלו ושל בני משפחתו, לעיתים עד כדי התעללות רגשית בבנו. כבסיפור העקדה המקראי, עוצמת דבקתו של אברהם האב באל נבחנת בסופו של דבר באמצעות מימוש נכונותו להקריב את בנו.

הרמיזה הגלויה ביותר לסיפור העקדה נוכחת בסצנה בה נראים מנחם וחבריו לחיידר משננים את פסוקי פרשת העקדה בעקבות המלמד. לאחר מכן הם מדביקים על הלוח גזירי נייר של גיבורי הסיפור: אברהם, יצחק, המזבח והאיל. מנחם מנסה להדביק את האיל, אך זה נופל שוב ושוב מהלוח, כאילו נשמט מסיפור העקדה. ובאין איל, ברור לנו כי מותו של יצחק בוא יבוא.

ואכן, במהלך החופשה בים המלח, לאחר כמה רגעי חסד שבהם משתעשעים אברהם ומנחם במים, מגיע זמן תפילת מנחה. אברהם מזרז את מנחם להצטרף לתפילה, וכזוה מתמהמה, הוא פונה להתפלל מתוך ציפייה כי בנו יבוא בעקבותיו. אך באותו זמן מנחם מגלה כי דג קטן שמצא במעיין ואסף בשקית, נשמט ונעלם. מנחם מחפש אחריו ורגליו מובילות אותו לים המוות. השמיים מתקדרים, ובזמן התפילה, בעוד אברהם מאריך בדבקות, מנחם טובע למוות. אברהם נותר להתפלל לבד גם כשכל שאר המתפללים עזבו כדי לחפש אחר בנו. כשהוא מבין כי בנו נעדר, הוא שולח מבט חרד אל השמיים הריקים ממענה. הוא מצולם כשהוא מתפלל בדבקות להצלת הילד, אך במקום המלאך שיצווה על המרת הנער באיל, מופיע בשמיים מסוק, המעלה מן המים את גופת הילד המת. הסרט מסתיים במראהו של אברהם הלומד בבית כנסת ריק. מעזרת הנשים למעלה מתבוננת בו אסתר אשתו. הפעם היעדרות האל הופכת להפניית עורף לעולם הדתי. אסתר מפילה מלמעלה את הסיפורים הניציבים על המעקה, ואלה נופלים סביב מנחם, נפתחים לרווחה, מציגים בפניו כמראה את חוסר התוחלת שבתפילה, את היעדר ההשגחה הפרטית שמנחם הטיף לה מוקדם יותר.

כמו הסרט אגדת חורבן, גם חופשת קיץ מהדהד מיתוס יהודי קדום כדי לומר דבר מה על ההווה. אך הוא נע בדיוק בכיוון ההפוך: הוא עורך שינוי אירוני בסיפור כדי לחתור נגדו ולחשוף את היסודות הפרדוקסליים של הסיפור הקדום. במילים אחרות, חופשת קיץ מפורר את המיתוס וחושף אותו כתבנית תת-הכרתית הרסנית, ואילו אגדת חורבן מחזק את המיתוס ומכונן אותו מחדש בתודעת הצופים.

זהו אם כן מיקומו הייחודי של אגדת חורבן בקולנוע הישראלי: על רקע העמדה ההגמונית, שלפיה השימוש הנכון היחיד במיתוס היהודי הוא על דרך הערעור והדה-לגיטימציה, מופיע סרט המאפשר לצופיו לשוב אל הזמן המיתולוגי המחריד, לחוות אותו במלואו, ולחזור ממנו אל ההווה טעונים בידע וברגש בני אלפי שנים – שהם לנו קריאת השכמה להתעורר ולגלות מעורבות חברתית דחופה לכינונה של הסולידריות הנדרשת ברגע הישראלי הנוכחי.

- 9 רוברט סגל, **תיאוריית של מיתוס**, מאנגלית: תמי אילון-אורטל, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 67.
- 10 נורית גרץ, **ספרות ואידיאולוגיה בארץ ישראל בשנות השלושים**, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1988, עמ' 10.
- 11 רות קרטון-בלום, **סיפור כמאכלת, עקדה ושירה**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 16.
- 12 אברהם ב' יהושע, "לבטל את העקידה על ידי מימושה", בתוך ניצה בן-דב (עורכת), **בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על "מר מאני" לא"ב יהושע**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 394-398.
- 13 יוצאי הדופן בהקשר זה הם הסרטים **בעל החלומות** (יורם גרוס, 1962) המשחזר באמצעות אנימציה את סיפור יוסף ואחיו, **איש רחל** (משה מורחי, 1975) העוסק בסיפור יעקב ורחל, **ברוויה** (אברהם קושניר, 2008) המעבד את סיפורה של אשת התנא רבי מאיר, **זוהי סדום** (מולי שגב ואדם סנדרסון, 2010) המבצע עכשוו של סיפור הפיכת סדום ועמורה, ו**מקום בגן עדן** (יוסי מדמוני, 2013) המהדהד כמה מיתוסים יהודיים דרך סיפורו של לוחם צה"ל מיתולוגי.
- 14 Anat Zanger, "Hole in the Moon or Zionism and the Binding (Ha-Akeda) Myth in Israeli Cinema", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 22:95 (Fall 2003), Purdue University Press
- 15 Yael Munk, "Memory of a Death Foretold: Fathers and Sons in Assi Dayan's 'Trilogy'", in Raz Yosef and Boaz Hagin (eds.), *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*, Bloomsbury Academic, 2013, pp. 147-167
- 16 להרחבה ראו אבי שגיא, **יהדות: בית דת למוסר**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998.
- 1 כפי שכותב חוקר הקולנוע אנטון קייס, "מבחינת השפעתם התעמולתית, עברו זה כבר הטלוויזיה והקולנוע את בתי הספר והאוניברסיטאות, והיו לכלי החשוב ביותר (הגם שבאופן פרדוקסלי, הפחות מוכר מכולם) לעיצוב התודעה ההיסטורית. כוחם טמון ביכולתם להחיות את ההיסטוריה יותר משעושים זאת עצרות וזיכרון, הרצאות, תצוגות או מוזיאונים". להרחבה ראו אנטון קייס, "היסטוריה, קולנוע וזיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית", מאנגלית: דן עשת, **זמנים** 39-40, עמ' 28-37.
- 2 מקרה יוצא דופן בהקשר זה הוא הסרט **בעל החלומות** של יורם גרוס משנת 1962, גם הוא סרט אנימציה המקיים לתחייה מיתוס יהודי קדום - סיפור יוסף ואחיו. באופן נאמן למקור. והו הסרט המונפש הראשון שנעשה בארץ, והוא זכה במקום הראשון בפסטיבל קאן בקטגוריית האנימציה.
- 3 William G. Doty, *Mythography: The Study Of Myths And Rituals*, Alabama: The University Of Alabama Press, 2000, 29
- 4 ראו לדוגמה שלום שפיגל, "מאגדות העקדה", **ספר היובל לאלכסנדר מרקס**, בית המדרש לרבנים באמריקה, 1950, עמ' 471-547.
- 5 הציטוט לקוח מתוך שמחה גולדין, **עלמות אהבון, על-מות אהבון - תופעת קידוש השם בקרב יהודי אירופה בימי הביניים**, תל-אביב: דביר, 2002, עמ' 334.
- 6 ראו יעל זורבל, "מות הזיכרון וזיכרון המוות: מצדה והשוואה כמטפורות היסטוריות", **אלפיים**, 10 (1994), עמ' 42-67.
- 7 ברוניסלב מלינובסקי, **מין והדחקה בחברה הפראית**, מאנגלית: דפנה לוי, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 70.
- 8 מירצ'ה אליאדה, **המיתוס של השיבה הנצחית**, מצרפתית: יותם ראובני. ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 83.