

“רמה אחת מתחת”: על מרחבים פוליטיים בסדרת הטלוויזיה “תמרות עשן” (עודד דוידוף, 2009 –

2011)

יעל מונק ודנה מסד*

הקדמה

40 שנה לאחר מלחמת יום הכיפורים, בישרו העיתונים על “שובה של הסיירת לפינוי מוקשים”. לוחמי סיירת ההנדסה הקרבית של פיקוד צפון נקראו לחזור ולסייע באיתור ופינוי אלפי המוקשים הטמונים באדמת רמת הגולן. מפקדי הסיירת אשר מזמן פשטו את המדים, התראיינו וסיפרו על תחושותיהם נוכח הקריאה המאוחרת. “הגולן מרוצף בהרבה מאד מוקשים ואני חשוב שזה נכון שמתחילים לעבוד שם ומביטים גם אל העבר” אמר אחד. בעבר, נזכר מי שהיה מפקד הסיירת, “עבדנו רק עם סכין ודקר, אפילו ללא כיסוי עיניים. עכשיו קראו לנו ואנחנו כמובן נבוא ונתרום מהידע שלנו. העצה הכי טובה שאני אתן היא שיעשו כמונו: כשהם מגיעים לשדה מוקשים שיעמדו מחוצה לו וינסו להיכנס לראש של מי שהניח את השדה” והוסיף, “היום יש כלים מכניים, אבל אין תחליף לעיניים האנושיות”¹.

* ד"ר יעל מונק היא מרצה בכירה לקולנוע במחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה. פרסמה שני ספרים בנושא קולנוע ישראלי - “גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף” (2013) ו”במבט אחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1948-1989” (2015) (יחד עם נורית גרין). פרסמה מאמרים רבים בארץ ובחו”ל בנושאי הקולנוע הישראלי.

דנה מסד היא דוקטורנטית בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, חוקרת קולנוע ישראלי ומרכזת קורס בנושא במחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה.

¹ אחיקם משה דוד, שובה של הסיירת לפינוי מוקשים, מעריב, 25 בינואר 2013.

על הראייה

במאמר העוסק בשינויים בתפיסת הנראה והבלתי נראה בסוף המאה התשע עשרה מציגה חוקרת הספרות הבריטית ג'יליאן בר (Beer)² את הטענה לפיה בתקופה זו הראייה החלה מאבדת את מעמדה המרכזי כסוכנת של ידיעה ואמת. דווקא אל מול ההתפתחויות הטכנולוגיות שקידמה המאה ה-19 התחוור כישלונם של השיפורים האחרונים במכשור האופטי (המיקרוסקופ, הטלסקופ ועוד) לחשוף מבנים חדשים של הכרה וידיעה.³ מחקרים מדעיים בני התקופה הוכיחו כי ציוד זה שבנמצא אינו תורם לתיקונם של עיוותי הראייה האנושית, ולטענת בר, למרות שאפשר את ההגדלה או ההרחבה של מבני הראייה המוכרים לא חשף ראייה מסוג חדש ולכן גם לא הביא לידיעה חדשה.⁴

מאמר זה מבקש לעסוק בסוגיית העיניים האנושיות ויכולתן לראות ולא לראות כפי שהדבר עולה מתוך ייצוג המרחב בסדרת הטלוויזיה הישראלית "תמרות עשן".⁵ הנחת היסוד של "תמרות עשן" היא כי מתחת לפני השטח הנראה לעין, קיימת שכבת ארץ נוספת וסמויה המשפיעה על התנהלות חיינו. ברוח השם הנבחר למאמר זה, "רמה אחת מתחת", נבקש להדגיש כאן את הזיקה הפרשנית שבין זירת ההתרחשות של הסדרה הישראלית – רמת הגולן של סוף העשור הראשון של המאה ה-21 – לבין אותן שכבות קרקע נסתרות בהן מתנהל נרטיב אחר ומאיים. בנוסף, טענה מרכזית שתעלה במאמר היא כי הסדרה, בדיונית ומופרכת ככל שנתפסה בזמן אמת – כלומר בתקופה בה הוקרנה, ביטאה חשש אשר בדיעבד התגלה כנבואי, לפיו השליטה על הארץ איננה

² Beer, Gillian, Authentic Tidings of Invisible Things: Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century in Teresa Brennan and Martin Jay (Eds.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York 1996, 84 - 98.

³ Ibid, 88.

⁴ ibid, 90-91.

⁵ "תמרות עשן", עודד דוידוף לפי תסריט של נח סטולמן, *הוט 3*, ישראל, 2009 – 2011. בתקציר העונה הראשונה שהוקרן לקראת עלייתה של העונה השנייה מתארת קפקא את ההעלמות במילים הבאות: "בשעה שש ושלושים בבוקר, ה' באייר תש"ע מחלק הדואר של צפון רמת הגולן מגיע לקיבוץ תמרות עשן ומוצא את היישוב נטוש". דרך ההדהוד לתאריך המכונן של ה' באייר תש"ח, מאותת תיאור זה על ממדיה הלאומיים של ההעלמות. למרות זיקה זו למערכה הלאומית הבראשיתית של תש"ח, אז לא היתה גיזרת צפון רמת הגולן זירה למאבק טריטוריאלי או שאיפות לאומיות של אחזקה והיאחזות. אם כך נראה כי כבר בהגדרת העלמות תושבי תמרות עשן כ"תעלומה של נטישה" יוצרת הסדרה קישור גם אל הטראומה הלאומית הקשורה במלחמת יום הכיפורים, במהלכה מרחב זה או חלקיו ננטשו או נשמטו מהאחיזה הישראלית. חשוב לזכור, כי מלבד הנגיסות הטריטוריאליות המוכרות שהנחיל הצבא הסורי בשעות הראשונות ללחימה והתמקדו בבסיסים צבאיים, ביממה הראשונה למלחמה התפנו או פונו כל היישובים באזור רמת הגולן (שמעון גולן, מלחמת יום הכיפורים, בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה [עורכים], *העשור השלישי: תש"ח – תשל"ח*, 2008, 135).

כפי שבקשו הצופים הישראלים לראות.⁶ מלחמת צוק איתן ומנהרות החמאס חשפו בדרום⁷ מציאות תת קרקעית אשר מהווה דוגמא מובהקת למימושן של חרדות מהסוג שסדרת הטלוויזיה טיפלה בהן לראשונה.⁸

מהי משמעות המושג "רמה אחת מתחת"? מעבר לחידוד הלשון וכפל המשמעות הנוצרים מהשימוש בביטוי בפנייה אל סדרת טלוויזיה המתרחשת בחלק הארץ המכונה רמת הגולן, ייתכן כי את התשובה הפרשנית לכך ניתן למצוא בדיונה של חוקרת הספרות והקולנוע סוזנה רדסטון (Radstone, 2010)⁹ בהגותו הפסיכואנליטית של ז'אן לפלאנש (Laplanche) והמקום שהוא מייחד לרעיון המסר האניגמטי. בניגוד לתיאוריות פסיכואנליטיות מוכרות בהן מוצגת חוויות המפגש הראשונות של התינוק עם האחר במסגרות שונות של פנטזיה מינית,¹⁰ לפלאנש קורא חוויות אלה כהתמודדות של התינוק עם מסרים אניגמטיים. לפי רדסטון, ההשוואה בין המאבק לתרגום של אותם מסרים לבין הטראומה כפי שמתאר אותה לפלאנש פותחת צוהר לדיון ביקורתי בסוגיות של "נחבא" או "נסתר" – או כל מה שאינו נראה לעין – לא רק כעקבות של חוויות עבר טראומטיות אלא בעיקר כמסמן של אחרות הנותר אטום ובלתי נגיש לתרגום מאחר ותמיד נשארים משקעים של מה שטרם תורגם. מכאן, תהליך התרגום והתרגום מחדש

⁶ בשנת 2011 נמכרה הסדרה תמרות עשן לרשת NBC האמריקאית. הפקה זו שבסיכומו של דבר לא יצאה אל הפועל היתה אמורה להקרא "Midnight Sun" התעתדה להתיק את ההתרחשויות האניגמטיות של "תמרות עשן" לנופיה הצפוניים והמרוחקים של אלסקה (אין עשן ואין אש: NBC מוותרת על "תמרות עשן", מתוך אתר Ynet, 14 במאי 2015).

⁷ "צידי המנהרות" זו הייתה כותרת גיליון ידיעות אחרונות ביום ה-13 ל"צוק איתן". "צה"ל חשף בעזה 13 מנהרות ועשרות פירי מנהרות. גורמים בכירים: חמאס תיכנן מגה-פיגוע דרך המנהרות – פיצוץ בחדר אוכל על יושביו או חטיפת עשרות ילדים מקיבוץ. אמש הוחלט להרחיב הפעולה הקרקעית" – ממחישות כותרות המשנה את האיום הטמון בקרקע שאפיין את הלחימה בדרום בקיץ 2014 (איתמר אייכנר, צידי המנהרות, ידיעות אחרונות, 20 ביולי 2013, 1).

⁸ "כשייבחנו מאזנה של מלחמת עזה השלישית יישמר מקום של כבוד לסוגיית המנהרות" כותב יוסי מלמן במוסף מעריב (יוסי מלמן, ועדת חפירה, מעריב סופהשבוע, 25 ביולי 2014, 20 - 21). לפי דובר צה"ל בעיצומה של המלחמה חשף הצבא 31 פירי כניסה למנהרות. מתוכן חמש מנהרות היו בעלות פתחי יציאה בתוך שטח ישראל ו"התגלו רק בעקבות חדירות של אנשי חמאס בניסיונם להגיע לקיבוצים כרם שלום, עין השלושה, סופה וניר עם". אורכן הממוצע של המנהרות היה בין 800 מטרים לקילומטר וחצי. "אורכה של המנהרה הארוכה ביותר שהתגלתה בשטח ישראל כ-400 מטרים" ואילו "המנהרה העמוקה ביותר נחפרה בעומק של 25 מטרים" (21).

⁹ Radstone, Susannah, Cache: Or what the Past Hides, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, February 2010, 17 – 29.

¹⁰ רדסטון מתייחסת כמובן לדומיננטיות התיאורטית של התפיסה הפרוידיאנית והתפיסה הלקניאנית של מפגשים ראשוניים אלה עם האחר.

המאפיינים את הניסיונות להתמודד עם המסרים האניגמטיים אינם מניחים רק תנועה אחורה (מהווה אל העבר) אלא כוללים גם את האפשרות של פנייה קדימה (מהווה אל העתיד), מבנה שיוצר את מה שרדסטון מכנה בעקבות לפלאנש טקסט "אניגמטוגרפי".¹¹

אם כן, הסדרה "תמרות עשן", על 18 הפרקים שלה אשר נפרשים על פני שתי עונות, מתארגנת אף היא סביב אניגמה ומציגה לא רק את הניסיון לראות מעבר לגלוי לעין, אלא גם לתרגם באמצעותו את מה שסמוי ממנה. על פניו הסדרה נסובה סביב תעלומת היעלמותם של חברי קיבוץ בדיוני בשם תמרות עשן, הממוקם כאמור במרחב של רמת הגולן. תעלומה זו מיוצגת בסדרה כמאורע טראומטי בקנה מידה מקומי הדורשת פעולת תרגום שתפענח את הסימנים אשר נותרו במקום ולכאורה נראים לעין. אולם קריאה נוספת, אותה מציע המאמר יכולה לכונן את הסדרה כטקסט 'אניגמטוגרפי' בקנה מידה לאומי, הקשור בקושי לתרגם בהווה, בעבר ואולי אף בעתיד, את מרחב זה.

תעלומת היעלמותם של חברי הקיבוץ תמרות עשן היא בראש ובראשונה "תעלומת ריקון המרחב", כפי שמגדירה זאת חוקרת הקולנוע והטלוויזיה שרלוט ברונסדון (Brunsdon, 2007) במאמרה אודות "מרחבים ריקים" בקולנוע: "ממה ריקים מרחבים אלה?" כלומר, מה היה שם קודם שחסר כעת. לטענתה, מרחבים ריקים בקולנוע (ובהשאלה גם בטלוויזיה) הינם מרחבים של טראומה, היכולים להוות עדות גיאוגרפית לאירוע אלים ושבר קולקטיבי המודחקים בספירה הציבורית. בהתאם לטענתה, חידת "המרחב הנעלם" של רמת הגולן בהיסטוריה הישראלית מתנסחת ב"תמרות עשן" באמצעות תעלומת היעלמותם של מאכלסיו, אלו הם חברי הקיבוץ הבדיוני בסדרה.

הניסיונות לפתור את התעלומה חושפים את חלוקת המרחב לממדיו האופקיים וממדיו האנכיים. בממד האופקי מתפקדים העקבות של התעלומה במרחב כסימני ההרס המאפיינים, לפי ברונסדון, את המרחבים המרוקנים בעקבות טראומה. יותר משהם פותחים פתח לפענוח המאורע הטראומטי של ההעלמות המקומית, הם מעידים על נוכחותה של הטראומה הגדולה האחרת – תעלומת ההעלמות הלאומית המזהה, לטענתנו, את המרחב עם מלחמת יום הכיפורים. במלחמה זו שנצרבה באדמת רמת הגולן, המרחב אשר אמור היה להיות מיושב, מוחזק ונשלט התברר כמרחב ריק, חומק, עיון ובלתי עביר.¹²

¹¹ Ibid, 21-24.

¹² הצגתו של המרחב של רמת הגולן כמרחב בלתי עביר, בהקשר של מלחמת יום הכיפורים היא התמה המרכזית בסרטו של עמוס גיתאי, "כיפור" (2000).

בדומה לטראומה הלאומית של מלחמת יום הכיפורים בעקבותיה נותרו במרחב שלל אנדרטאות הנצחה המעטרות את אדמת הבזלת אשר ניתן לקרוא אותן גם כסימולכרות לזכר הקרבות, כך גם העקבות הפזורים במרחב הגיאוגרפי הנחשף בסדרה נראים תחילה כקשורים לתעלומת היעלמות חברי הקיבוץ, לדוגמה: הכלבים המשוחררים של קילימניק, הכאוס בשטח הקיבוץ, הטיולית הנטושה, צמידי הפעמון האישיים של החברים, הצעצועים ופגרי חזרי הבר בחירבה. אך בפועל עקבות אלה רק משהים ומשבשים את החקירה ואת הניסיון לפענח את המסר האניגמטי הטמון בה.¹³ כמו המוקשים של רמת הגולן הממשיכים לאיים על המרחב מבפנים, "תמרות עשן" מציגה במרכזה היפוך משמעות, בו אלו החיים נמצאים למטה, ורק עקבות והריסות נטולי-חיים נמצאים למעלה. אפשר לומר שגישה זו אותה בחרנו לכנות בשם "רמה אחת מתחת", היא המאפיינת את הסדרה כולה ומוצאת את ביטויה לא רק בהרכבה הנרטיבית אלא גם בבניית המרחב של הסדרה (המצוקים, המישורים הפתוחים, מטעי הגידולים החקלאיים, שטחי האימוץ, היישובים הדלילים, המחילות והמבנים התת קרקעיים).

ארבעה עוסקים בחקירת ההעלמות: נפתלי שמש, שהוא איש שטח, סייר המשמר האזרחי;¹⁴ אסא מוקד, "השריף" המפקד על תחנת המשטרה המקומית; נציג צה"ל בגזרה הזוכה לכינוי "האלוף המסונדל" בשל נטייתו להתנהל בסנדלים במקום בנעליים צבאיות גבוהות, וחוקרת כתות משטרתית הנושאת את שם הסימבולי: לאה קפקא, המגיעה ממרכז הארץ לחקור את התעלומה. סריקותיהם של הארבעה את השטח אינטנסיביות: הם הופכים כל אבן על פני האדמה, ואף נעזרים במבט על מהאוויר באמצעות מומחה ציפורים מקומי. פעם אחר פעם נחשפים הגיבורים, בעיקר שמש וקפקא, כשהם מתוסכלים מחוסר יכולתם לקרוא את הסימנים המציפים את המרחב. "אנחנו מתקרבים, מתקרבים, מתקרבים" אומר עירד לקפקא, והיא משלימה את דבריו "אבל בעצם נשארים באותו מקום".

כך ככל שמתקדמת העונה הראשונה, החקירה מסתעפת ומתבררת כמעגלית ורק מחזירה את הגיבורים אל נקודת ההתחלה. מהלך נרטיבי זה מדגיש את תחושת הדיסאוריינטציה המזוהה בסדרה עם הממד האופקי של המרחב, שנגזרת גם ממאפייניה כטקסט אניגמטי המציג נזילות

¹³ במובן זה ניתן לקרוא את שם הסדרה, "תמרות עשן" גם כהד לדימויים המוכרים אשר יצאו מהגזרה במלחמת יום הכיפורים, ואפיינו את הלחימה המזוהה עמה של קרבות השריון: שדות פתוחים המצולמים פעמים רבות ממבט על מנוקדים בשרידי טנקים עשנים שיצאו מכלל שימוש כעדות למערכה הכבדה.

¹⁴ מרבית השמות בסדרה הינם בעלי ממד סימבולי, בין שמדובר בשמות מקומות (מושב צער למשל) ובין שמדובר בשמות דמויות (מוקד או בת קול לדוגמה). על רקע זה מעניין להצביע על שמו של שמש (הוא נפתלי שמש, סייר המשמר האזרחי) ועל הזיקה בין כדור המאור הקוסמי ובין הקשר התרבותי בין הידיעה לאור.

זמנית, ועל פי הבנתנו, גם נזילות מרחבית. המקום שכבר נסרק על ידי צה"ל לפני ואחרי מלחמת יום הכיפורים לא הפך ידידותי יותר אלא נתפס, גם על ידי תושביו החורשים את השטח, כמבוך בלתי ניתן לפיענוח. הדרך היחידה לפענח את הסימנים תגלה לחוקרים כשיסיטו את מבטם מדרך ההתבוננות האופקית אל זו האנכית.

בסופה של העונה הראשונה ובמעבר אל העונה השנייה מקבלת החקירה תפנית משמעותית והופכת לפרודוקטיבית. מה שהוצג במהלך כל העונה הראשונה כתעלומה מסוג אחד, מתגלה בסיומה כתעלומה שונה בתכלית הדורשת חקירה מסוג אחר: לא חברי הקיבוץ הנעלמים הם מושא התעלומה אלא דווקא המרחב הרב שכבתי האוגר בתוכו עקבות של היסטוריה כמוסה. ואכן בעונה השנייה מוחלפת החקירה המרחבית האופקית בחקירה מרחבית אנכית, הדורשת קואורדינאטות אחרות, המאפשרות את חשיפת השכבות הכלואות של המרחב.

זאת ועוד, מה שנחשף במעבר בין שתי העונות של הסדרה הוא שדבר בעצם לא באמת נעלם, במרחב רמת הגולן בו היא מתרחשת אלא נותר כמשקע של צופן שטרם תורגם הדורש, אם לחזור ולהשתמש במונחיו של לפלאנש, תרגום מסוג אחר. אכן דווקא מה שכביכול נעלם בממד האופקי של הנוף רק התכנס אל תוך מעמקיו של הממד האנכי. רמז לדפוס עלילתי ותמאטי זה ניתן למצוא כבר לקראת סיום העונה הראשונה, כאשר לאחר מהלכי חקירה רבים וכושלים מגיעה קפקא לפריצת דרך: "אני חושבת שאני יודעת איך הם יצאו מפה, איך ולמה", היא אומרת לשמש ומזכירה לו ציטוט מפרשת קורח שהשמיע לה הוא בעבר: "ותבקע האדמה ותבלע את כל האדם אשר לקורח"¹⁵. משפט זה הוא הנותן את האות לתחילתה של הירידה אל השכבות התחתונות של המרחב: האלוף מוצג כשהוא קופץ מטה אל תוך בונקר ובו מאגר מנות קרב צה"ליות ישנות, קפקא ושמש יורדים דרך מדרגות אל מסדרון צינור הנפט התת קרקעי, ומאוחר יותר גם אל פיר המעלית במבנה המופגז בשטח האימונים, והפרק מסתיים מתחת לאדמה, במקום בו שוהים חברי הקיבוץ הנעלמים אליו מובלת קפקא כשעיניה מכוסות. לאחר שבמשך עונה שלמה ניסתה בכל כוחה לאתר את חברי תמרות עשן, היא סוף סוף פוגשת בהם – לא לפני שהיא יורדת בעיניים מכוסות "רמה אחת מתחת".

¹⁵. הציטוט לקוח מתוך ספר במדבר, פרק טז, המציג את עונשם של קורח ותומכיו, אשר קראו תיגר על הנהגתם של משה ואהרון: "ויהי ככלתו לדבר את כל הדברים האלה ותבקע האדמה אשר תחתיהם. ותפתח הארץ את פיה ותבלע אותם ואת בתיהם ואת כל האדם אשר לקורח ואת כל הרכוש. וירדו הם וכל אשר להם חיים שאולה ותכס עליהם הארץ ויאבדו מתוך הקהל. וכל ישראל אשר סביבותיהם נסו לקולם כי אמרו פן תבלענו הארץ. ואש יצאה מאת ה' ותאכל את חמישים ומאתים איש מקריבי הקטרת" (31-35). העובדה כי שמש הוא זה שמציע אותו לקפקא כמפתח לפענוח התעלומה מחזקת כמובן את קריאתו כקרן האור הרואה בתוך האפלה.

מהלך זה של התכנסות או התחפרות פנימה כמו עומד בניגוד להגדרתו הלשונית של המרחב "רמה", אשר משמעותו "מישור גבוה מעל פני הים"¹⁶, אך הולם את תפיסתה של ברונסדון, לפיה ההיקסמות אותה מייצרים המרחבים הריקים טמונה בידיעה המלווה אותם כי "משהו יכול לקרות, משהו יכול להימצא [ו]מישהו יכול להסתתר". בהתאם לכך היא קובעת כי יותר משהמרחבים ריקים, הם "מרוקנים", ולכן נושאים עקבות של קיום קודם כמסרים אניגמטיים הממתינים לתרגומם. במובן זה, דווקא במרחבים הריקים טמונה האפשרות ל"חשיבה סימולטנית אסתטית, היסטורית וגיאוגרפית"¹⁷.

יישום נרטיבי מובהק לרעיון מרכזי זה ניתן למצוא באחד המהלכים הדרמטיים החותמים את העונה הראשונה ומתניעים את פתיחתה של השנייה – היעלמותו של מפקד תחנת המשטרה אסא מוקד. בדומה לתעלומת היעלמותם של חברי תמרות עשן בפתח הפרק הראשון של הסדרה, מציג הפרק האחרון בעונה הראשונה את היעלמותו של אסא, השריף המקומי אשר "ידו בכל ויד כל בו". לאחר שניסה להתנקש בחייהם של שמש וקפקא באמצעות תרגיל אימון אוגדתי בנשק חם, חוזר אסא אל ביתו. שמש, שאך בקושי הצליח להימלט מההפגזות, מגיע גם הוא אל ביתו של אסא ומבקש להתעמת עמו. הסצנה מתרחשת מחוץ לביתו של מוקד הניצב בודד בסביבה ההררית. אסא נראה עומד על מצוק המשקיף על הנוף, כשגבו אל המצלמה, ושמש מתקדם לעברו.¹⁸ אסא מפנה מבטו אל שמש והשניים מנהלים שיחה על שפת המצוק. אסא שוטח בפני שמש את

¹⁶ איתן אבניאון, *מילון כיס ספיר: מילון עברי עברי בשיטת ההווה*, אור יהודה, 1999, 595.

¹⁷ Brunson, *Toward a History of Empty Spaces*, 228.

¹⁸ דימוי זה של אסא מוקד, אשר יחזור גם בעונה השנייה, כשהוא נראה עומד בגבו למצלמה על המצוק המשקיף על הנוף ההררי, מהדהד את יצירתו המוכרת של הצייר קספר דיויד פרידריך (Friedrich) המתוארכת לשנת 1818, "הלך מעל ים של ערפל". יצירה זו מציגה גבר לבוש חליפה כהה נעזר במקל הליכה העומד על מצוק עם גבו לצופה ומסביבו חלקי נוף הררי בערפל. עבור ההיסטוריון הצבאי ג'ון לואיס גאדיס (John Lewis Gaddis, *The Landscape of History – How Historians Map the Past*, Oxford and New York, 2002) מהווה יצירה זו דימוי מוביל לדיון מטא-היסטוריוגרפי באופן בו מבקשת ההיסטוריוגרפיה לארגן ולהשליט סדר בהיסטוריה. לטענתו, אחד הדברים המעניינים ביצירה, הרלוונטיים גם לקריאה הפרשנית של ההיסטוריוגרפיה, הוא העובדה כי הצופה לא יכול לדעת האם הנוף אל מולו עומד הגבר ממלא אותו בשמחה או באימה, או אפילו בשניהם גם יחד (ibid, 1). כך או כך, טוען גאדיס היצירה מציגה את המתח המאפיין גם את מלאכת כתיבת ההיסטוריה בין ההכללה לפרטיקולריזציה, בין המשמעותי לחסר המשמעות (ibid, 15). מתח המאפיין כך נראה גם את ההרכבה הקולנועית של "תמרות עשן" בכלל ופתיח הסדרה בפרט. בהמשלתו את העבר ההיסטורי לנוף הנשקף אל מול אותו הלך הוא קובע כי בין שהוא קרוב או רחוק, לעולם לא ניתן לחזור אליו "ולראות אותו בוודאות" (ibid, 3). כפי שהדבר ניכר מהקריאה של גאדיס ביצירה בת המאה התשע עשרה, ובדומה לקביעתה של בר אודות ירדת קרנה של הראיה כערובה לידיעת האמת, מתפקד גם הדימוי הלקוח מתוך "תמרות עשן" כייצוג אינטרטקסטואלי המבסס את חוסר יכולתה של הראיה הגלויה לתרגם את שחומק עדיין מתרגום.

הנסיבות שהובילו אותו לתסבוכת אשר את פרטיה הצופה עדיין לא מכיר אך תוצאותיה ניכרות היטב במרחב: הן מעכירות אותו, מרעילות אותו, ומעלימות את יושביו.¹⁹ "אני זוכר את הרגע הזה בדיוק, את השנייה שאמרתי 'אוקיי'. ולמה? כי הוא קיבל פתאום כמה דונם ומישהו פה פתאום נהיה מנכ"ל של מפעל פוספטים והוא הנכדים שלו נהיו מיליונרים. ואני, אתה יודע מה אני הייתי מקבל אם לא הייתי אומר 'אוקיי'? אנדרטה. שעירד החמוד יצחצח כל יומיים". עבור יושבי המקום, ומי שמנסים לנכס אותו באורח יומיומי בהווה, האנדרטאות השייכות לנרטיב הלאומי נתפסות כמעט כנטע זר – אובייקטים דוממים המקשטים את פני השטח בלבד.

לעומת זאת, לשאלותיו של שמש, "איפה קפקא, מי לקח אותה, ומי עוד מעורב בזה?", עונה אסא: "אתה לא תגיע בחיים. כמה שתטפס לא תגיע. צריך לערער את היסודות". לאמור, לעומת האנדרטאות המוכרות הקשורות למלחמת יום הכיפורים הפזורות על פני כל השטח וכביכול מייצרות את הצופן לתרגום ההיסטורי, דווקא הדברים הכמוסים באדמה, הטראומה ההיסטורית של המרחב הקשורה בשכבות הקרקע, היא המעצבת את המקום - "רימות, תולעים, מוקשים וגופות" כפי שמציין בנצי, עוזרו הנאמן של מוקד.²⁰ משפט המפתח של אסא המדגיש את הניגוד מחד והזיקה מאידך בין השכבות העליונות ("כמה שתטפס") לשכבות התחתיות ("היסודות") חושף את התנועה הדיכוטומית אותה משרטטת הסדרה בשתי עונותיה, בין מעלה ומטה. הטיפוס מעלה, ההעפלה אל הפסגה אשר הייתה אמורה לתת את נקודת התצפית והקריאה הטובה והמקיפה ביותר כושלת, בעוד ההתחפרות כלפי מטה טומנת בחובה את הכוח החתרני של הפתרון.

במעין חשבון נפש אחרון, מבקש אסא רגע לעצמו עם הנוף והעבר הטמון בו וממשיך לעצב אותו מבפנים. שמש נעתר לו ומסתובב עם גבו למצלמה. אסא נראה מניח את כובעו על שפת המצוק, וכאשר המצלמה חוזרת אל גבו של שמש, נשמע אסא אומר: "אני מצטער נפתלי". כאשר שמש והמצלמה איתו מחזירים את מבטם אל עבר המצוק אסא כבר איננו. על המצוק הריק נותר

¹⁹ רעיון זה באופן תמציתי מתגלם בסצנת ה"ספק חלום - ספק מציאות" המופיעה בפרק השישי של העונה השנייה, בה נשאב האלוף אל אדמת מטע הזיתים וטובל כולו בנוזל שחור דמוי נפט. למרות שבתחילה נראה כי מדובר בחלום או הזיה התוקפת את האלוף בביתה של מעין המתקשרת, עובדה היא כי הפעם הבאה בה נראה האלוף לאחר החיזיון (בתחילתו של הפרק השביעי) הוא נמצא במרחבים החפורים שמתחת לאדמה. "איפה הם, מעין?" שואל האלוף את המתקשרת, והיא עונה "אין לי מושג, אבל זה לא אומר שלא אוכל לקחת אותך אליהם" רגע לפני שהוא שוקע אל תוך החיזיון ממנו יתעורר, כאמור, מתחת לאדמה.

²⁰ בנצי הוא דמות משנה בסדרה – דמות ערירית המתנהלת בשולי הסדר החברתי השולי ממילא של המרחב. חרף מאפיינים אלה הופך בנצי לדמות מפתח בעונה השנייה עת נחשף בהדרגה עברו המשותף עם אסא מוקד במלחמת יום הכיפורים. שייכו של אסא למלחמת יום הכיפורים תורם לקריאתה של הסדרה לאורה של הטראומה הלאומית הקולקטיבית הנקשרת בה.

רק כובע הבוקרים שלו. מעט האבק המיתמר מהקרקע וסאונד של אבנים מתדרדרות, הם המעידים על כך שאסא קפץ כנראה אל מותו. קריאה זו נסמכת גם על מבטו הנדהם של שמש ומראה הנוף הרחב המרוקן – קודם מחברי קיבוץ תמרות עשן ועכשיו גם מאסא מוקד.

על הנוף הספקטולרי

אולם, ממש כמו חברי קיבוץ תמרות עשן, גם אסא איננו נעלם באמת מהשטח, אלא למעשה, וכפי שאנו למדים בהמשך, הוא קופץ אל מדרגה נמוכה יותר ובלתי נראית בסלע ההר ואחריה יורד אל המחילות המרכיבות את העולם התת קרקעי אשר - על פי הסדרה - רוחש מתחת לאדמת הרמה. במרחב תחתי זה מתנהלת מרבית העונה השנייה של "תמרות עשן" עד לסגירת מעגלי העלילה השונים ופתרון התעלומות כולן עם העלייה חזרה אל פני הקרקע והתמלאותו מחדש של המרחב בחברי הקיבוץ, קפקא ושמש.²¹ בכך המחילות המאפיינות את העונה השנייה של הסדרה מתפקדות כגילום טלוויזיוני לרעיון ה"ריזום" של דלז וגואטרי (Deleuze & Guattari): קטגוריה ביקורתית מרחבית של ריבוי, התפשטות והתגוונות של שכבות וממדים היכולה וראויה להחליף לדידם את התפיסה המודרנית האנכית. לעומת התפתחות לינארית וחלוקה היררכית של מטה ומעלה, מצייע הריזום התרחבות אינסופית מרובת כיוונים ופיתולים באופן שמסכל כל ניסיון לקריאה מארגנת, ממשמעת וממשרתת,²² וכאלה הן בדיוק המחילות הנחשפות תחת אדמת הרמה בסדרה "תמרות עשן" וכמו מפרקות אותה מבפנים.

אם כן, ניתן לטעון כי "תמרות עשן" לא רק מתרחשת במרחב, הממשי והדמיוני, של רמת הגולן אלא גם חושפת באמצעות הדפוס הנרטיבי החוזר של ירידה "אל רמה אחת מתחת" את המתחים הטמונים ברמת הגולן כגבולה הצפוני-מזרחי של המדינה, כפי שהדבר יכול לעלות מתוך הגדרתו בנוסח "המקום" אצל מארק אוז'ה (Augé): יחידה מרחבית אשר יש לה "משמעות" פרטית מקומית בקרב האנשים החיים בה, כמו גם משמעות כללית תרבותית עבור אלה החיצוניים המתבוננים בה.²³ ואכן, הסדרה מציגה דיאלקטיקה מרחבית מרתקת בין רמת הגולן

²¹ מבין כל הדמויות הנבלעות באדמת רמת הגולן בסדרה בשתי עונותיה היחיד שאינו יוצא בסופו של דבר מבטן האדמה הוא אסא מוקד שבניסיון לתקן את המעוות ולהציל את המרחב ותושביו מקריב את חייו.

²² Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism Schizophrenia*, 1987, 7 – 12. כדאי להוסיף כי בעוד הדוגמה המרכזית של דלז וגואטרי לרעיון הריזום לקוחה מעולם הצומח הם גם מפנים אל מספר דוגמאות מעולם החי ואכן משתמשים בדוגמה של מחילות המכרסמים המציגות מבנה שאין לו התחלה, אמצע או סוף "אלא רק אמצע ממנו הוא צומח ומשתרג" (ibid., 21).

²³ Brunson, *Towards a History of Empty Spaces*, 223.

כמקום לאומי מוכר ומזוהה לכאורה, לבין רמת הגולן כמרחב מקומי ריק בעל פוטנציאל חתרני המתנגד ומסכל כל ניסיון לתרגום בהווה.

דיאלקטיקה זו עולה מההזרה המכרעת שעובר המרחב בסדרה, הן על ידי ריקונו הנרטיבי, כפי שכבר הוצג, והן על ידי ייצוג בנוסח "הנוף הספקטקולרי" (spectacular landscape) כפי שיוצג כעת. לפי חוקרת הטלוויזיה הלן וויטלי (Wheatley),²⁴ ייצוג הנוף הספקטקולרי הוא מאפיין של ז'אנר טלוויזיוני - גיאוגרפי השואב את השראתו ממסורת ציורי הנוף של המאה ה-17 אז שימשו הנופים עדות למרחבים רחוקים אליהם השתוקקו אנשים להגיע. בשידורי הטלוויזיה של ימינו הנוף הספקטקולרי מציג דפוס נרטיבי של חקירה וגילוי, במסגרתו עוברים נופים מוכרים לכאורה הזרה על ידי הצגתם באופן חדשני שכמותו טרם נראה. תחבולה זו מושגת על ידי הפרטה מכרעת מצד אחד - הצגה ב-extreme close ups של פרטי פרטים אשר נוכחותם בנוף הייתה עד כה נסתרת וכמו בלתי ידועה, והצגה חובקת כל בקנה מידה חדש מצד שני, המתאפשרת הודות לתצלומים פנורמיים ב-extreme long shots, ותצלומי-על מתקדמים המגבשים את הנוף המוכר לתצורות בלתי מוכרות.²⁵

נראה כי "תמרות עשן" מציגה שני אופנים אלה של הזרת הנוף הספקטקולרי, ובסגנונה ההיפר ריאליסטי מצליחה לחולל הזרה של המרחב המוכר לעיפה של רמת הגולן. התחבולה הצילומית ניכרת במיוחד בפתח הסדרה המציג מזוויות קרובות ובלתי שגרתיות מסמנים שונים המאכלסים את המרחב של רמת הגולן (אקליפטוסים, צמחייה מקומית, סריגי הברזל של גשר בנות יעקב, תוככי מבנים סורים נטושים - חירבות, ואף תפוח המזוהה עם חקלאות האזור אשר בתצלום תקריב נראה רקוב ורוחש נמלים).²⁶ המעברים החדים המגולמים בין שוט לשוט מבטאים את המסר העיקרי של הסדרה: אין באפשרות האדם החווה את הנוף לפענח את משמעויותיו הנסתרות. כמו שהוצג בתחילת המאמר באמצעות טענותיה של בר, ובניגוד לניסיונות השליטה שממשיכה להפגין "סיירת המוקשים" - הראייה (האנושית והטכנולוגית) אינה ערובה לקריאה ופיענוח של הצפנים האניגמטיים הנסתרים הטמונים במרחב - מעל פני השטח ובוודאי מתחתיו.

²⁴ Helen Wheatley, Beautiful Images in Spectacular Clarity: Spectacular Television, Landscape Programming and the Question of (Tele)Visual Pleasure, Screen, Vol. 52.2, Summer 2011, 233- 248.

²⁵ Ibid, 233-238. נזכיר כאן כי וויטלי מציינת את חשיבות טכנולוגיית ה-HD התורמת לחדות תמונת הנוף בשידורים אלה, כפי שניכר גם בצילום ובעיצוב החזותי של הסדרה "תמרות עשן".

²⁶ תחבולה המזכירה מאד את הפתיח של הסדרה הקנונית "טוויין פיקס" (Twin Peaks, Mark Foster and David Lynch, 1990/1991) עמה "תמרות עשן" מנהלת אינטרטקסטואליות מסוימת.

פרקי הסדרה עצמם אמנם כמעט ולא נדרשים אל תצלומי תקריב שכאלה אך הם מפגינים את הספקטקל של הנוף הפנורמי הנפרש ומציגים מרחבים בלתי נגמרים של צהוב (קוצים) בקיץ, לבן (שלג) וירוק עז (צמחיית בר) בחורף, המשובצים עקבות של תלי אבנים: חורבות סוריות הקודמות לניכוסו הישראלי של המרחב במלחמת ששת הימים ואנדרטאות המסמנות את המאבק להטמעתו בגיאוגרפיה הלאומית בעקבות מלחמת יום הכיפורים.

הצגתו הספקטקולרית של הנוף בסדרה, ניתן לקבוע, קשורה בניסיונות הסדרת המרחב של רמת הגולן בגאוגרפיה הלאומית והזהות הישראלית הקולקטיבית שהיא אוצרת בתוכה מחד, ובתיאור הכישלון המתמשך של ניסיון זה מאידך. מאחר והגדרתו של מרחב כנוף כרוכה בהשקעתו בתודעה תרבותית זוכרת, רותמות תכניות טלוויזיה המתרכזות בהצגתו הספקטקולרית של הנוף את נרטיב ה"גילוי" או ה"חשיפה" לפעולת ניכוס המרחב המיוצג.²⁷ דווקא ההזרה של המרחב באמצעות הרחבת המבט (במיקרו ובמקרו) וייצוג הנוף הספקטקולרי, מאשררת את הצבתו בתוך המדומיין הלאומי. טענה זו תקפה כמובן במיוחד עבור מרחבי הספר הגבוליים, המרכיבים את שולי הגאוגרפיה הלאומית, מרוחקים מהפנופטיקון²⁸ של המדינה ולכן מועדים ללימנוליות מוגברת, כפי שניתן למצוא גם בהקשר הישראלי, במרחב של רמת הגולן.

²⁷ דוגמא מרכזית לנרטיב הגילוי או החשיפה במסורת העשייה הטלוויזיונית הספקטקולרית היא הסדרה התיעודית מבית היוצר של ה-BBC, "חופים" ("Coast") ששודרה לראשונה בשנת 2005, כפי שניתן ללמוד מהצגתה של הסדרה כ"מסע מרתק סביב החופים של בריטניה הגדולה החושף את הסיפורים שהפכו אותה לאומה שהיא" (מתוך אתר BBC). פעולת ניכוס המרחב המושגת באמצעות ייצוג הנוף הספקטקולרי מודגשת, למשל, בהכללת חופי צפון אירלנד (פרק 6 בעונה הראשונה) או בסדרות המשך, ביניהן ניתן למצוא את הפניה לחופי אוסטרליה ("Coast Australia", 2014).

²⁸ מושג הפנופטיקון מתייחס כמובן לשימוש שעשה בו מישל פוקו (Michel Foucault, Panopticism, in Jessica Evans and Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London, Thousand Oaks and New Delhi, 61-71). כשהוא מתייחס למבנה שתכנן האדריכל ג'רמי בנת'הם (Bentham) במאה השמונה עשרה קובע פוקו כי הפנופטיקון הוא אמצעי מיטבי לפיקוח על חולים, אסירים מורשעים ואפילו ילדים במסגרת בית הספר (ibid, p. 63). במובן זה משמש המושג לתיאור תהליכי הפיקוח והמשטור שמפעילה מדינת הלאום על חלקיה ואזרחיה השונים. לענייננו מעניין לציון, כי בהתייחסו למבנה העגול העשוי תאים וסובב סביב מגדל פיקוח עומד פוקו על טבעו המפקח והממשטר של האור. "הנראות היא מלכודת" הוא קובע ומסביר שהאור המלא בו מוארים התאים מסייע לנמצא במגדל הפיקוח במשימתו שכן הוא מבטל את ההגנה המתאפשרת הודות לחשכה (ibid, p. 64).

על העיוורון

לפי חוקר התרבות מוריאל רם,²⁹ רמת הגולן כמרחב לאומי ישראלי הוא מרחב ש"תהליכי ההטמעה הטריטוריאליים" שלו אל תוך "השיח המרחבי בישראל" לא נחקרו מבחינה אקדמית ביקורתית וגם לא טופלו דיים מבחינה תרבותית.³⁰ מרחב "הרמה הסורית", כפי שהגדיר ההיסטוריון בנימין זאב וכסלר את הגולן עד כיבושו הישראלי הראשון במלחמת ששת הימים³¹, אמנם נוכס גיאוגרפית לשטח מדינת ישראל בסיומה של מלחמה זו, אך הוטמע סימבולית בשיח הישראלי רק בעקבות מלחמת יום הכיפורים שבאה אחריה, עת אבד ונכבש מחדש. עיצובה המיתי של רמת הגולן בכלל ושל מוצב החרמון בפרט כ"עיניים של המדינה"³² הוא ששיבץ את המרחב בגיאוגרפיה הלאומית באמצעות הפיכתו חלק ממורשת הקרב ותרבות השכול הלאומית.³³

על רקע הבחנות אלה, בהחלט אפשר כי תעלומת ההעלמות הגדולה ביותר, אך בה בעת גם הבלתי מדוברת, במרחב רמת הגולן בסדרה "תמרות עשן" היא תעלומת היעדרותו המכרעת של החרמון בשלמותו מייצוגי הסדרה. חשוב להדגיש כי ההר אכן נראה בפריימים שונים בסדרה, אך מדובר בדימויים חלקיים, מנקודות מבט המסכלות את ייצוגו השלם או המוכר, או בסצנות ליליות אז מצטמצם ייצוג ההר לשרשרת חמקמקה של אורות מרצדים במרחק. למרות שעייני הגיבורים השונים נשואות לא פעם (מספר פעמים אפילו באמצעים טכנולוגיים דוגמת משקפות לראיית לילה)³⁴ אל עבר מקום ההר, לא נראה החרמון בשלמותו ואף יתרה מכך לא מוזכר בשורות הדיאלוג בשמו. במילים אחרות, ההרכבה החזותית והנרטיבית של רמת הגולן בסדרה מוציאה את החרמון אל מחוץ לפריים הטלוויזיוני. כך, במהלך חתרני, מרוקנת הסדרה את המרחב הממשי

²⁹ מוריאל רם, העיניים שהיו למבט: הר החרמון ומקומו בשיח הטריטוריאלי הישראלי לאחר 1973, *תיאוריה וביקורת* 38-39, חורף 2011, 35 – 64.

³⁰ שם, 37.

³¹ בנימין זאב וכסלר, מלחמת ששת הימים - מהלכים עיקריים - כ"ו באייר - א' בסיוון תשכ"ז, 5 - 11 ביוני 1967, בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), *העשור השני: תשי"ח - תשכ"ח*, 2000, 379 – 400.

³² הביטוי "העיניים של המדינה" שטבע לוחם גולני בני מסס בראיון שנתן לערוץ הראשון לאחר הקרב לכיבוש מוצב החרמון הישראלי בו נפלו 55 לוחמים, מעיד על התפיסה כי עמדת הציפייה הגבוהה אכן מספקת ראייה, ידיעה ושליטה. יחד עם זאת, מחקרים היסטוריים עכשוויים מכרסמים בהנחה זו בכל האמור לכיבושו של מוצב החרמון הישראלי ואף רומזים לחוסר התוחלת שבקרב על כיבושו מחדש במה שניתן לראות בו דווקא נקודת עיוורון לאומית (ראו למשל ספרו של אילן כפיר, *הקרב על החרמון*, 2013). לדיון בהיבטיו התרבותיים של החרמון כ"עיניים של המדינה" ראו מאמרה של אלן גינתון בקטלוג התערוכה של מוזיאון תל-אביב הנושא את אותו השם: "העיניים של המדינה: אמנות חזותית במדינה ללא גבולות" (מוזיאון תל אביב לאומנות 1998)

³³ רם, העיניים שהיו למבט, 64.

³⁴ השימוש באמצעים לראיית לילה מופיע כמה פעמים בעונה השנייה בניסיונות של החוקרים השונים, מטעם או מטעם עצמם, לנטר את מעבר האנשים בגבול. כמובן, שגם טכנולוגיה מגבירת ראייה זו אינה מסייעת בדיהם ודמויות שונות עוברות בחסות החשיכה את הגבול ההררי ומבססות את חדירותו.

מהמאפיין הטופוגרפי המובהק שלו, כמו גם מן המשמעויות הלאומיות העודפות הקשורות בו. מהלך זה תומך בהסטת חקירת המרחב בהווה מהחקירה האופקית (חקירת הגובה שיכולה להיות מסומנת על ידי היתרון הפיזי של ההר) של העונה הראשונה אל חקירת העבר המסומנת על ידי החקירה האנכית (חקירת העומק בה להר אין שום יתרון) של העונה השנייה. כך יכולים המסרים האניגמטיים הטמונים באדמה להוליך אותנו מרמת הגולן החסרה והריקה בהווה אל שדות הקטל המדממים של מלחמת יום הכיפורים בעבר ואולי גם אל העתיד של מנהרות מלחמת "צוק איתן".³⁵

רם מתייחס במאמרו לתפקודו של החרמון כסינכדוכה למרחב רמת הגולן בתפיסה הגיאוגרפית הישראלית. לטענתו בהתאם לאנלוגיית המבט השולט שגוזרת המשלתו של החרמון לעיניים הרואות של המדינה כולה, התאפיינה מלחמת יום הכיפורים, כפי שהדבר בא לידי ביטוי במגוון מחקרים ומאמרי ביקורת לאורך השנים, דווקא בכישלון גורף בראייה.³⁶ קביעה זו תורמת אף היא לקריאתה של "תמרות עשן" דרך טראומת מלחמת יום הכיפורים³⁷, שכאמור אינה מיוצגת במישרין בסדרה המתרחשת בישראל של זמן הפקתה. בהתאם ל"זמן העיוורון" המזוהה עם מלחמת יום הכיפורים, הצגתו של המרחב בסדרה כ"מרחב עיוור", מודגשת על ידי שורות דיאלוג רבות המתייחסות לחוסר יכולתן של הדמויות לראות, ועל כן כמובן להבין, מה קורה סביבן. "תפתחי את העיניים" אומר שמש לקפקא כשהם כלואים בפיר המעלית במבנה המותקף פגזים בזמן התרגיל הצבאי, "תפתחי את העיניים" מבקש גם אסא מלילי רגע לפני שהוא נעלם ויורד אל קפל הקרקע הנסתר במצוק, ו"איך לא ראית?" שואל אביגדור מוקד, אביו של אסא, את שמש. כל אלה, ביחד עם חוסר היכולת המתמשך לקרוא את הסימנים המאפיין את העונה הראשונה, יוצרים את התמה של "ראייה עקרה". תהליכי ההזרה המוגברים שמקדם ייצוג הנוף הספקטקולרי הופכים את המרחב מפרק לפרק למאיים יותר ויותר. יתכן ועיוורון סמלי – פרטי, מקומי אך גם כללי,

³⁵ תומכים בכך מסמנים בהווה המוליכים אל העבר: האנדרטאות הפזורות בשטח, המוקשים אותם חושף בנצי, שמו של אביגדור המהדהד את דמותו של אביגדור קהלני, וכמובן כלבו של אסא הנקרא "כוח צביקה" כמו שכונה ברשת הקשר הטנק עליו פיקד סרן צביקה גרינגולד שלחם לבדו באזור נפח – לחימה עליה קיבל את עיטור הגבורה (איתן הבר, זאב שיף ודני אשר, *המלחמה – מלחמת יום הכיפורים*, 1973, תל אביב, 2013, 90).

³⁶ קריאת המחדלים שהובילו למלחמת יום הכיפורים במונחים של עיוורון מדיני, ביטחוני ומודיעיני הפכו עם השנים הרבות שעברו מאז המלחמה לטרמינולוגיה נפוצה. דוגמה מייצגת וטובה לכך ניתן למצוא במאמרו החשוב של החוקר הצבאי וסגן מפקד אוגדת אדן שלחמה בחזית המצרית במלחמת יום הכיפורים תא"ל במיל' דב תמרי (דב תמרי, מלחמת יום הכיפורים – שאלה של חוסר ידע, *זמנים* 84 סתיו 2003, 18 - 31).

³⁷ מעניין לציין כי לפי ספרם של הבר, שיף ואשר (2013), המהווה מעין לקסיקון למלחמת יום הכיפורים, "תוכנית ההגנה של מפקדת פיקוד צפון לגבי רמת הגולן התבססה על מוצבי ביטחון שוטף, שכונו 'עיני הפיקוד'". באורח סמלי ההולם את תמת העיוורון שבראייה מוסיפים המחברים כי חלקם של המוצבים "לא היה מאויש או תוכנן לתצפית יום בלבד" (הבר, שיף ואשר, *המלחמה*, 185).

לאומי - זה חושף את ייצוג מרחב רמת הגולן ב"תמרות עשן" כ"אתר מעבר"³⁸ באופן על מדברת שרלוט ברונסדון: אתר צילום ממשי (לוקיישן), אשר ייצוג הטלוויזיוני אינו תומך בו, אלא הופך אותו לבלתי ניתן לזיהוי, בשל הסרבנות וההתנגדות הפורצות ממנו על המסך, הרומזות על נרטיבים אחרים המתנגשים עם הסיפור המוכר הנקשר בו.³⁹ אם כן, הזרתו של מרחב רמת הגולן, על ידי ייצוג הנוף הספקטולרי מחד וריקונו (תעלומות ההעלמות הרודפות אותו) מאידך, ביחד עם היעדרותו המכרעת של המסמן המרחבי המובהק של החרמון, טוענים אותו בקריאה פרשנית ביקורתית חתרנית.

על השמיעה

בנקודה זו כדאי לחזור שוב אל טענותיה של בר איתן נפתח המאמר. בדיונה אודות הכרסום במעמדה של הראיה כמקור לידיעת האמת בשלהי המאה התשע עשרה היא מציינת כי במקביל עלה, אולי לראשונה, מעמדה של השמיעה כנתיב מחודד ומדויק הרבה יותר להכרת אמת מסוגים שונים.⁴⁰ לפי חוקרי הקולנוע אלזסר והגנר (Elsaesser & Hagner)⁴¹ בניגוד לתפיסות מוקדמות של הקשר בין הדימוי לבין הקול בקולנוע שהניחו את שעבודו של השני לראשון, תיאוריות מאוחרות עוסקות בחשיבותו המכרעת של הקול ליצירת העולם הקולנועי. לטענתם חשיבותו של הקול בתיאוריה הקולנועית הולכת וגוברת נוכח "משבר האינדקסיאליות" הפוקד את הדימוי הקולנועי בעשורים האחרונים ומאתגר את הקשר שלו למציאות: בעידן בו טכנולוגיות מדמות פורעות את הקשר הנסיבתי של הדימוי הקולנועי למציאות מעגן דווקא הקול את ממשותו. בכך הוא מתפקד כסוג חדש של עקבות היסטוריים המגשר בין המציאות שהתרחשה וייצוגיה התרבותיים המכוננים את נוכחותו של העבר בהווה.⁴²

³⁸ בסדרה ישנם מספר ייצוגים המעידים על ניסיונות לאומיים לפקח ולמשטר את המרחב של רמת הגולן אשר באורח סמלי מגיעים ממרכז הארץ. בראש ובראשונה, כפי שכבר הוצג, ניתן להצביע על כך שקפקא מגיעה מפיקוד המשטרה המרכזי הממוקם אי שם במרכז הארץ - הדבר ממוחש בהגעתה בטיסה שמעצימה את הניתוק בין המרכז לשוליים. לכך ניתן להוסיף גם את דמויות מפכ"ל המשטרה, החוקרת וכוח המשטרה המיוחד העולים לרמה בעונה השנייה ומהווים חלק מרכזי מעלילת עונה זו.

³⁹ Brunson, Towards a History of Empty Spaces, 219.

⁴⁰ Beer, Authentic Tidings of Invisible Things, 91.

⁴¹ Thomas Elsaesser and Malte Hanger, *Film Theory – An Introduction through the Senses*, New York and London, 2010.

⁴² Ibid, 147.

גם בסדרה "תמרות עשן" ניתן למצוא ביטוי להמרה זו של חוש הראייה בחוש השמיעה. אמנם בסיכומו של דבר התעלומה אינה נפתרת באמצעות חוש השמיעה אולם העונה השנייה משובצת ייצוגים שונים המדגימים את העדפתו של חוש השמיעה על פני חוש הראייה בהכרת האמת.⁴³ כך, למשל, באחד הפרקים מגיע שמש אל ביתם של תושבי האזור המתלוננים על רעשים מוזרים המזכירים רעשי חפירה תת קרקעיים ונשמעים בשעות הלילה מקירות ורצפת הבית. בנוסף גם בעונה הראשונה וגם בעונה השנייה נראה עירד כשהוא מנסה לכוון את תדרי מכשירי הקשר המותקנים בג'פ הסיור שלו לקליטת תדרים שטיבם אינו מוגדר, אך ברור כי הם חורגים מכל תדר מוכר או מוסדר, בניסיון להבין את התעלומות והתופעות ההופכות את המרחב המוכר לזר. אפילו קפקא מבינה שעל מנת למצוא את התשובה לתעלומת ההיעלמות, עליה להפסיק להסתכל על פני השטח ולרדת על מתחת לפני הקרקע לאחר ישיבה ממושכת במכבסה של הקיבוץ המרוקן. היא מפעילה את מכוונת הכביסה כולן ומביטה בהן שעה ארוכה במה שנראה כבהייה חסרת תכלית. אולם למעשה אין זו הפעולה המונוטונית של מכוונת הכביסה המסתובבת כביכול "על ריק" אלא ההאזנה לצלילים כמעט מחרישי האוזניים של המכשירים התעשייתיים שפורצת עבורה את הדרך ומקרבת אותה באופן משמעותי אל פתרון התעלומה.⁴⁴ ביסוס לפרשנות זו ניתן למצוא גם אצל חוקר הספרות הרוסית מיכאל יאמפולסקי (Iampolski)⁴⁵ אשר מתייחס אל במאי הקולנוע

⁴³ ביטוי לפנייה הקולנועית אל הסאונד בייצוג ההיסטוריה ניתן למצוא בסרטה של מור לוי, *שיח לוחמים הסלילים הגנוזים* (2015) החוזר אל סלילי ההקלטות של המפגשים שקובצו לשיח לוחמים (1967). הקובץ שיצא לאור מספר חודשים לאחר מלחמת ששת הימים תאר את מגוון חוויותיהם של הלוחמים שחזרו משדה הקרב ו"שימש קוטב אלטרנטיבי לתרבות אלבומי הניצחון" של התקופה (אלון גן, חשופים בצריח ושיח לוחמים כצירי זהות מתפצלים, ישראל 13 אביב 2008, 277). סרטה של לוי חוזר אל סלילי ההקלטה ומעמת, ממרחק של 48 שנה, את חלק ממשנתפי המפגשים עם הדברים שסיפרו והתחושות שתיארו.

⁴⁴ ביטוי היסטורי מעניין לחשיבותו של הקול להבנת הדברים ניתן למצוא, באדיבותו של שלומי באר, בהתרחשויות הדרמטיות בפיקוד הצפון ביממה הראשונה של מלחמת יום הכיפורים. הגזרה בפיקודו של יצחק (חקה) חופי ספגה מהלומה קשה. בתום יום הקרב הראשון, מלבד פינוי היישובים, פונו שלושה מוצבים וביניהם מחנה נפח שנחשב ל"לב הגולן" (שמעון גולן, מלחמת יום הכיפורים, בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה [עורכים], *העשור השלישי: תשכ"ח – תשל"ח*, 136). מוצבים אחרים נלחמו בחי"ר ובשריון סורי כשבחלק מהמקרים "התנהלו הקרבות על גדרות המוצבים ובתוך חצרותיהם" (הבר, שיף ואשר, *המלחמה*, 187), ומעל לכל מוצב החרמון ש"נועד לצרכי מודיעין, התרעה ושליטה" נכבש על ידי הסורים (שם, 169). קצת יותר מיממה לאחר פרוץ המלחמה בערב יום ראשון, ה-7 באוקטובר, התבקש הרמטכ"ל לשעבר, חיים בר-לב, על ידי הרמטכ"ל המכהן דוד אלעזר (דדו) לעלות לפיקוד הצפון "כדי להעריך את המצב בחזית" (שם, 70). בר-לב הגיע למוצב הפיקוד בהר כנען ונכנס לחדר אותו החרידו תשדורות הקשר שדיווחו מכל מוקדי הלחימה הקשים. באופן מפתיע, בר-לב "ביקש לנתק את כל מכשירי הקשר", ורק לאחר שהשיט דממה על הפיקוד ו"החליף מילים עם הנוכחים, בהדרגה, ובזה אחר זה, בקש לחבר מחדש את המכשירים" (מרדכי חיימוביץ, קרב בר-לב: האמת על מותו של הרמטכ"ל, מתוך אתר מעריב, 28 במאי 2009).

⁴⁵ Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, Berkeley and Los Angeles, 1998.

והתיאורטיקן הסובייטי הדגול סרגיי איזנשטיין (Eisenstein) כמי שהעדיף ביצירתו ובהגותו את עולם הצלילים והעולם החושי על פני עולם המראות. לטענתו, בחלק מכתביו ורישומיו מציג איזנשטיין את הרעיון כי ההתנתקות מהדרך המוכרת של חוויית הדברים וידיעתם דרך חוש הראייה – מה שהוא מכנה באורח פיוטי "כיבוי האורות" – מעבירה אותנו מעבר לעולם הנראה לעין אל העולם הלילי של הצלילים והתחושות, שהוא התחום הסמלי של העיוורון.⁴⁶ כדי להסביר את משיכתו של במאי הקולנוע דווקא אל העיוורון כמשאב יצירתי פונה יאמפולסקי אל דמותו המיתית של טרזיאס – הנביא העיוור ממחזותיו של סופקלס, אשר לפי המיתולוגיה היוונית קיבל מידי אתנה את השמיעה וההבנה של כל הצלילים ואת הידע "של ההתחלה של הדברים כולם". לדידו של יאמפולסקי חידודם של השמיעה והנגיעה לא ניתנו לטריזיאס העיוור כתמורה או כפיצוי על עיוורונו שכן הם העניקו לו גישה לסודות אליהם הרואים מתכחשים או מנועים מלראותם.⁴⁷ אם לחזור ולהשתמש במונחים של לפלאנש – דווקא חוסר הראייה מאפשר את התרגום המלא ביותר של המסרים האיניגמטיים – האישיים, התרבותיים והקולקטיביים כאחד. וכשם שהמפגש של קפקא עם תמרות עשן נעשה רק לאחר שירדה "רמה אחת מתחת" בעיניים מכוסות, כך גם במציאות הישראלית: במקום שהנרטיבים המתנגדים, החתרניים אותם מציגה הסדרה ירצו מתוך המעמקים, מהשכבות הנסתרות של ההיסטוריה כלפי מעלה אל פני הקרקע, אל "הרמה", אירועי ההווה דווקא חוזרים ונבלעים באדמה.⁴⁸

אחרית דבר

"מנהרת האין-זמן" - זו הכותרת אותה נתן הכתב הצבאי אור הלר לרשימתו העיתונאית אשר ניסתה לסקר ולהציע סיכום ביניים של מלחמת "צוק איתן" לקראת סוף יולי 2014.⁴⁹ "פיקוד דרום,

⁴⁶ Ibid, 236.

⁴⁷ Ibid, 235.

⁴⁸ מעניין כי במציאות הישראלית שלאחר 'צוק איתן' ניתן למצוא חזרה מעגלית מן ההיסטוריה לבדיון – בעקבות חשיפת מנהרות החמאס בדרום בזמן המלחמה, ובהתבסס על עדויות תושבים מקומיים שבמשך שנים דיווחו לרשויות על קולות חפירה ונענו בתשובות מתשובות שונות שפטרו את התלונות כבלתי אפשריות או הגיוניות, אך התבררו בימי המלחמה כאמתיות, החלו מתרבים הדיווחים על קולות חפירה הנשמעים גם בגבול הצפון. "ידוע כבר שגם חיזבאללה חפר ויחפור מנהרות (גם אם הכרייה בגלל סוג הקרקע קשה יותר) לגליל" קובע העיתונאי יוסי מלמן בכתבתו הנושאת את הכותרת "ועדת חפירה", ואף מזהיר "מי יתקע לידינו שמנהרות לא ייחפרו גם ברמת הגולן ובסיני" (מלמן, ועדת חפירה, 2014, 21). אמנם הקולות עליהם דיווחו גם הפעם תושבי ישובי הספר הישראלי לא התמקדו ברמת הגולן אלא בגבול הלבנון אך נראה כי המציאות הישראלית והבדיון הטלוויזיוני אודותיה אכן סגרו מעגל – מהצפון לדרום ובחזרה לצפון – דרך המנהרות.

⁴⁹ אור הלר, מנהרת האין-זמן, מעריב סופהשבע, 25 ביולי 2014, 4.

שמנהל את המבצע, ממליץ לדרגים הצבאיים והמדיניים שמעליו להרחיב את המבצע גם ביעדים ובהכרח גם במשך הזמן, והמודל הוא – מי היה מאמין – מלחמת לבנון השנייה". בניגוד לכתיבת המדע הבדיוני שהמציאה את מכונת הזמן, כתיבת ההיסטוריה עדיין לא יכולה להשתמש באמצעי טכנולוגי שכזה.⁵⁰ אולם נראה כי מלחמת "צוק איתן" בקיץ 2014 הוכיחה כי המנהרות החפורות באדמה ומכרסמות בגבולותיה המוסדרים יותר והמוסדרים פחות של מדינת ישראל יכולות גם יכולות להציע תנועה במרחב ותנועה בזמן גם יחד. מ"תמרות עשן" ברמת הגולן לקיבוצי עוטף עזה בדרום, ממלחמת "צוק איתן" למלחמת לבנון השנייה, מהגבול ההררי שבצפון אולי גם לחולות ספוגי הדם של מלחמת יום הכיפורים בדרום – הטראומה ההיסטורית שטרם סופרה בדרמה הטלוויזיונית והקולנועית הישראלית.⁵¹

לסיכום, בעוד מלחמת ששת הימים הציגה באמצעות כיבוש רמת הגולן בכלל והחרמון בפרט את עליונות חוש הראייה, ביטאה מלחמת יום הכיפורים, על המחיר הכבד שגבתה, את חולשותיו של חוש זה. על רקע זה, "תמרות עשן", היוותה פרולוג תרבותי לאופן שבו חולשה זו נחשפה במלוא עוזה בצוק איתן עם גילוי היקף תופעת המנהרות שחפר החמאס באזור עוטף עזה. בכך בישרה הסדרה על אפשרות שלא נדונה והיא: לחתור תחת עצם יכולתם של הראייה או העיוורון לספק ידיעה והכרה, ולהעלות את האפשרות האחרת שדווקא הקולות והצלילים הם אלה שימשו מקור לאמת. זהו גם סיפורה של מלחמת יום הכיפורים בגזרה הדרומית – סיפורם של סלילי ההקלטות של מלחמות הגנרלים שלא נגמרו עד היום, אך בעיקר סיפורם של מכשירי הקשר שרעשו ונדמו.⁵²

Gaddis, *The Landscape of history*, 3. ⁵⁰

⁵¹ חיזוק לקריאה זו המציגה מעין היפוך מרחבי בייצוגה של מלחמת יום הכיפורים בסדרה "תמרות עשן" ניתן למצוא גם בעלילת הטמנת החומרים הרדיו אקטיביים הנחשפת בעונה השנייה. במובן זה, החומרים המזוהים עם דרומה של הארץ (דימונה) נטמנים ומרעילים את אדמתה של צפונה.

⁵² "אנו מוקפים מכל עבר. אני מקבל כדורים מעל לראש, תשלחו מייד תגבורת עבור אחרת אנחנו ניפול" נשמע ברשת הקשר במפקדת האוגדה בסיני מקס ממון, קשר במעוז "תכנן", זועק לעזרה עד שנדם קולו, מתערבב בקריאות העזרה הרבות שהגיעו ממעוזי התעלה הנצורים (35 שנה למלחמת יום הכיפורים 1973 – 2008, איתי לנדסברג, *הערוץ הראשון*, ישראל, 2008). "אזכור אלף פרטים, כל פרט במלחמה הזאת. אך יותר מכל לעולם אזכור את מקס ממון" כותב איתן הבר ברשימתו "35 שנים – בהלם קרב" ומוסיף, "בעבורי, בעבור רבים, הוא סמל המלחמה הזאת, סמל להפתעה ולחוסר האונים, סמל לאשמת המפקדים הבכירים ולגבורת החיילים. סמל לכל דבר" (איתן הבר, 35 שנים – בהלם קרב, *ידיעות אחרונות*, 8 באוקטובר 2008, 2).