

החיים על פי אגפא

תסריט ובימוי: אסי דיין.
שחקנים: גילה אלמגור, שולי רנד, דני ליטני, אביטל דיקר, שרון אלכסנדר.
צילום: יואב קוש.
עריכה: זהר סלע.
הפקה: יורם כסלו ורפי בוקאי. 1992.

”הלכתי והלכתי ולאן שלא הגעתי
לא באתי”

פרק א

אפוקליפסה במיקרוקוסמוס

מאות אלפי ישראלים צפו באולמות הקולנוע ואחר כך גם בטלוויזיה בסרט "החיים על פי אגפא". הסרט גם זכה לכל פרס וציון לשבח כמעט, ולאינסוף דברי התפעלות.

אבל על מה הסרט הזה? במה הוא עוסק?

רובם הגורף של המבקרים ופרשני הסרטים בעיתונות קבעו בנחרצות כי "החיים על פי אגפא" הוא משל כלשהו — המילה "אפוקליפטי" היתה שם התואר המועדף — על החברה הישראלית. והפאב שבו העלילה מתרחשת הוא, כמובן מאליו, "מיקרוקוסמוס" של החברה הישראלית.

עוד לפני יציאת הסרט לאקרנים, קבע נחמן אינגבר ב"דיעות

אחרונות" כי הסרט מתאר את "סופו העגום מאוד של המפעל הציוני. חברה אלימה, החיה על חרבה, על אקדחיה ועל אגרופיה, חברה מאציואיסטית להחריד, החיה מן הירד אל הפה, עם כל המתחים בעולם. יהודים-ערבים, יחסים בין-עדתיים, שמאל וימין, חיילים ואזרחים.¹ בעיתון ההסתדרות "דבר", כתבה ורדה צימרמן שהסרט מציג את "הפאב כמיקרוקוסמוס ישראלי".² עמיתה לעיתון, מבקר הקולנוע אורי שין, ראה בסרט "קולנוע בוגר ואמיץ שיורה לכל הכיוונים ומצליח לפגוע בנימי נפשה של החברה הישראלית", עם "גיבורים המסמלים במקצועם ובהתנהגותם חתכים של החברה הישראלית."³

בעיתון הסוציאליסטי המתחרה, "על המשמר", טענה יעל ישראל כי "את המשל האפוקליפטי של אסי דיין אפשר לראות בשתי צורות: כתחזית פוליטית מיידית, בנוסח 'מה יקרה אם לא נחזיר את השטחים', ומאזן חטאים לאומי, הבודק את סיאובה של החברה הישראלית ומונה את חטאיה המסחריים והרוחניים."⁴ מבקר הקולנוע של "ידיעות אחרונות", יהודה סתיו, נקט שפה דומה: "הדימויים הנשקפים מן המראה החברתית שאסי דיין מציב בסרט הם קשים ומכאיבים, בוטים ובלתי מתפשרים. שחקנים מחשמלים... מגלמים דמויות של ישראלים קרועים ומיוסרים, נפשית ופיזית, בחיפוש אחרי חמלה אנושית, שחדלה להתקיים בחברה הישראלית."⁵

ב"הארץ" כתב גדעון לוי על הסרט ש"בשחור ולבן משרטט בו דיין את הדיוקן הקיבוצי שלנו: אלימים, כוחנים, לאומנים, שונאי ערבים ואוהבי מין עקר."⁶ מבקר הקולנוע של עיתון "תל אביב", אמנון לורד, פיתח קצת יותר את הרעיון הזה: "אסי דיין חושב שהוא יכול לשים את אצבעו על מקור החולי, שספק אם יש עוד אפשרות לרפא אותו: זה הכיבוש שעשה להם את זה... זה לא סתם מיקרוקוסמוס ישראלי, כפי שאוהבים להכליל. הבר התל-אביבי הוא בועה. הבועה מבודדת, אבל משתקפות ומשתברות בה כל תמונות המציאות החיצונית."⁷

זיהויו של "החיים על פי אגפא" כמשל על החברה הישראלית התקבע כל כך, שאפילו מדרך הבידור "פנאי פלוס" קבע שהסרט הוא "התחזית הקודרת והאלימה על סופה של החברה הישראלית, שחיה בצל הכיבוש המשחית,"⁸ וכמוהו גם שמוליק דובדבני במדריך הפנאי

"עכבר העיר" שהגדיר את הסרט כ"אפוקליפסה עתידנית (בעוד שנה מהיום)" ועם זאת עכשווית כל כך, המרכזת בפאב תל-אביבי מצוי את נציגי החברה הישראלית לדורותיה."⁹

ולמי שעדיין לא הבין את המסר, טרח יאיר רווה, אז מבקר הקולנוע של המקומון "ערים", להסביר: "המסר של הסרט לא מסובך ולא קשה לקלוט אותו. ישנו הצבא הכובש המאציואיסטי, מצד אחד; הערבי הנכבש והמושפל, בצד השני; ובתווך דמויות מהמכולת: הזמר המתוסכל המתעד את ההתרחשויות במילים ובמנגינה ומשמש כמעין מקהלה יוונית למתרחש; המלצרית המתוסכלת שסופרת את הימים עד שתעוף מהארץ לניו-יורק ומסניפה קוקאין בקצב כדי לשכוח; בעלת הפאב המתוסכלת שלא מוצאת אהבה בגילה המתקדם; והברמנית המתוסכלת מההתנהגות של החבר שלה שמזיין כל מה שעובר לו מול העיניים... הדמויות, שהן חתכים סטריאוטיפיים בחברה הישראלית, קלות להיכרות ולהזדהות."¹⁰

האם שאבו המבקרים, כולם כאיש אחד, את "משל המיקרוקוסמוס האפוקליפטי" שלהם יש מאין? ייתכן מאוד שהם כוונו אליו על ידי יוצר הסרט אסי דיין, שבדף מודפס שחולק לעיתונאים בעת ההקרנה המוקדמת של הסרט, כתב את הדברים הבאים: "הסרט הוא אפוליטי, אבל 12 השעות בחייהם של כשמונה אנשים ההולכים לאיבוד דרך 'פאב' בשולי-הפנאי, היכן שהדקנס האורבני חוגג את התמוטטות הסגולה, את כיבוי האור לגויים, את ריסוק איברי השפה והגוף, את חריקת שיני השמאל-ימין, האשכנזי-ספרדי, הנוצרי-יהודי, הערבי-ישראלי. קריסת התרבות אל מפלס ההרס-העצמי."¹¹ גם בריאיון לאינגבר לפני ההקרנה בבתי הקולנוע, אמר דיין על הסרט כי "אני מתאר כאן את כל בעיות היסוד של קיומנו בארץ הזאת."

לכאורה העניין סגור ומושלם, שכן יוצר הסרט ופרשניו מסכימים ביניהם ש"החיים על פי אגפא" הוא משל על החברה הישראלית. ואולם פרשנות וניתוח של סרט אינם יכולים לנבוע ממה שמישהו אומר או כותב על הסרט, יהיה זה יוצר הסרט בכבודו ובעצמו או רוב גדול ואפילו מוחלט של מבקרי הקולנוע.

סרט יש לפענח קודם כול לפי הסרט עצמו, ולפי התסריט שעל פיו נעשה.

אפשר להיעזר במה שכתבו המבקרים ובמה שאמר התסריטאי במאי יוצרו של הסרט, אבל את התשובה לשאלה אם "החיים על פי אגפא" הוא אכן משל על החברה הישראלית יש לחפש, בראש ובראשונה ובעיקר, בתסריט ובסרט עצמו.

פרק ב

"אנחנו" ו"שלושת האחרים"

את הפאב ואת הסרט מאכלסות דמויות רבות הנחלקות — בסרט עצמו — לשני סוגים: אלה המתקיימות כיחידים, בעלי ישות אנושית עצמאית וייחודית, שיש להם שאיפות, פחדים, מאוויים, ולבטים משלהם; ואלה המתקיימות בקבוצות, המורכבות מיחידים חסרי ישות אנושית עצמאית משלהם, שהם אך ורק חלק מהיישות הקבוצתית, החושבת, המרגישה, והמתנהגת כאיש אחד.

עם קבוצת "הדמויות האנושיות" בסרט נמנים דליה בעלת הפאב (בגילומה של גילה אלמגור), המאהב שלה אלי (עזרא כפרי), בני הבלש (שולי רנד), ריקי המשוגעת המתאבדת בסוף (אביטל דיקר), ליאורה הברמנית חברתו הרשמית של בני (עירית פרנק), המלצרית נאוה (ציפור אייזן), המלצרית דניאלה מסניפת הקוקאין (סמדר קילצינסקי) ודמויות נוספות, שכולן חוץ מריקי עובדות או יושבות בקביעות בפאב. שאר הדמויות בסרט מתקיימות בשלוש קבוצות אחדות, שכל אחת מהן אמורה, ככל הנראה, לייצג קבוצה בחברה הישראלית, והן אפוא "דמויות מייצגות" — החיילים, הערבים, והמזרחים המכונים בסרט

"פרענקים". מבין שלוש הקבוצות האלה, רק הערבים הם תושבי קבע בפאב, ואילו שתי הקבוצות האחרות הן של אורחים שהזדמנו למקום בערב שבו עלילת הסרט מתרחשת.

אבל בעצם גם קבוצת "הדמויות האנושיות" היא קבוצה. אמנם לא קבוצה מונולטיטית כמו הקבוצות האחרות, אבל בכל זאת קבוצה. זו הקבוצה שבה נמצא ה"אני" של יוצר הסרט.

שכן, הנטייה "הטבעית" הראשונית של כל אחד מאיתנו היא לראות את בני הקבוצה שאנו שייכים או משייכים עצמנו אליה כבני אדם אחד-אחד, ולראות את כל "האחרים", דהיינו את כל אלה שאינם "אנחנו", כקבוצות מונולטיטיות חסרות פנים וזהויות אישיות-אנושיות. ומכאן, שה"אני" או ה"אנחנו" של אסי דיין נמצא בקבוצה הראשונה, של אלה שיש להם זהות אינדיווידואלית.

לפיכך, אם רוצים לנתח את הסרט מההיבט החברתי, כלומר כ"מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית", הרי שאוכלוסיית הסרט מורכבת מארבע קבוצות מייצגות: קבוצה אחת של "אנחנו" ושלוש קבוצות של "אחרים" – החיילים, הערבים וה"פרענקים".

ומי ה"אנחנו" בסרט הזה?

"אנחנו" הוא קודם כול כל מי שאינם ה"אחרים", כלומר – "אנחנו" לא חיילים אלא אורחים, לא ערבים אלא יהודים, ולא מזרחים אלא אשכנזים.

ומובן ש"אנחנו" – שוב להבדיל מה"אחרים" – בני אדם אישיים ואנושיים, ייחודיים ומיוחדים.

מבחינה פוליטית קבוצת ה"אנחנו" נמצאת בצד השמאלי של המפה, דבר המתבטא בעיקר ביחסה ההומני-ליברלי אל הערבים בפאב. ואכן גם מפקד החיילים חש בכך ופוסק שהפאב הוא "פי הטבעת של השמאל"¹².

כלומר – "אנחנו" בסרט הוא השמאל האשכנזי, כפי שהוא תופס את עצמו ומוצג על ידי "אחד משלנו" – יוצר הסרט, אסי דיין.

עכשיו לא נותר אלא לבדוק מה באמת מייצגת כל אחת מהקבוצות, ומהו לפיכך, אם בכלל, המשל הפוליטי-חברתי של הסרט ושל עלילתו, כולל סופו וסופן של כל אחת מהקבוצות האלה.

החיילים

החיילים בסרט עשויים מקשה אחת של "אחוות לוחמים", הבאה לידי ביטוי בעיקר בשירים שהם שרים יחד. הם שרים "שירי מולדת" תוך עיוות המילים המקוריות והכנסת מילים משלהם, בעלות מרכיבים מיניים-סדיסטיים, המבטאות בעיקר כיסופי הרג ורצח כלפי ערבים.

כך, למשל, הם שרים על פי מנגינת "ליפא העגלון" – "אז נימי המגיד אומר / שהעיקר להסתער / צריך לדפוק את הצורה / לכן הדוד הבן זונה". במקום המילים המקודשות כמעט של חנה סנש ב"אלי אלי" הם שרים "אלי אלי שלא ייגמר לעולם / הקרב והמתת, שקשוק הקרביים / דריכת הרובה, הצרור במעיים / הטווח הקצר, הצחוק בעיניים / גופת ערכוש בלי הראש בלי הזין." ואת "שיר הרעות" הם הופכים ל"שיר הרשעות" – "ונזכור את כולם / את ריפעת ואת יוסוף ובנו / את צרור המקלע שתפר / את גופם מהראש עד הזין."

גם יחסם לנשים מושגת על אותו עיקרון של הפעלת כוח. המפקד שלהם נימי (שרון אלכסנדר) "מתחיל" עם בחורות באלימות, ממש כמו אנס. את ריקי הנכנסת לפאב הוא מושיב בכוח על ברכיו, ואומר לה "את המולדת שתמצוץ לי ואולי גם לפקודים שלי." ואילו לדליה בעלת הפאב הוא מוסיף ואומר, "תני לנו את אחת מהיפהפיות שלך... ניקח אותה לחצר, נחדיר לה את כוחותינו." גישה זו באה לידי ביטוי גם בשירים שהם שרים. את השיר "יש לי אהוב בסירת חרוב", למשל, שרים החיילים במילים "ביום הראשון קבעתי פגישה / תקעתי לה זין בעמידה / ביום השני אחרי מארב / היא באה למצוץ לי תוך כדי קרב."

מבחינה פוליטית מיקם אסי דיין את החיילים בצד הימני של המפה, ולשמע נאומו "יפה הנפש" של צ'רניאק הזמר, ממחר מפקדם לפסוק "יש לי הרגשה שנפלנו לפי הטבעת של השמאל."

אמנן לורד, מבקר הקולנוע של עיתון "תל אביב", איבחן את התנהגות החיילים בסרט ומצא הקבלה בינה לבין התנהגות החיילים הנאצים, ובלי לנקוב במילה המפורשת כתב כי "בתיאור קבוצת החיילים

דיין מרחיק לכת. איזו אסוציאציה צריכה לעלות למראה קבוצת לובשי מדים עם כוסות בירה ענקיות, יושבים במרתף בירה, ושרים בקול שירי צבא? ⁷ ואכן, בתסריט המקורי, ממש לפני שהחיילים פוצחים ב"שיר הרשעות", כתב דיין במפורש ש"זה צריך להיראות כמו מרתף בירה ידוע בזמנו."

מיד לאחר שבני הבלש, שחתך להם את צמיגי המכונית, מודיע להם שחתכו להם את הצמיגים, מסתערים החיילים כאוטומטים על הערבים במטבח, ומבלי לחקור ולבדוק, מכים בהם על לא עוול בכפם. אלא שאז נחלצים יושבי הפאב, ובני השוטר בראשם, להצלת הערבים, ומגרשים את החיילים מהפאב. בני אף מסביר לחיילים את סיבת הגירוש: "אתם בשטח ישראלי והחברה פה ישראלים, ככה שניהלתם חקירה מבלי שיש לכם סמכות לנהל חקירה, הפעלתם כוח מבלי שיש לכם סמכות להפעיל מצית. בקיצור יש לכם חמש דקות לקפל את המקלה ולעוף מפה."

לפיכך, ובדין, נטו פרשני הסרט בעיתונות לזהות את נימי ופקודיו כ"פרי הביאושים של הכיבוש", ובמקרים רבים אף להזדהות עם הדרך שבה הציג אותם דיין בסרט: "פסוודו מסתערים", ¹³ "קציין אלים בוגר אינתיפאדה", ⁹ "הצבא הכובש המאצ'ואיסטי", ¹⁰ "מנסים להשליט בפאב אותו סדר שהם משליטים בשטחים", ¹ "נציג שלטון החוק הצבאי מהעבר השני של הקו הירוק, והוא גם התוצר המובהק שלו". ⁷

גם יוצר הסרט, אסי דיין, הגדיר בריאיון עיתונאי את חיילי הסרט כ"חיילי הכיבוש". לדבריו, חבורת החיילים התוקפנים שהוא מתעד שם לא הפתיעה בתוקפנותה את כוגרי הצבא הצעירים שלפניהם הקרין את הסרט. "צריך להבין", הוא אמר, "אלה אנשים שמגיל שמונה-עשרה מסתובבים בארץ האינתיפאדה וחושבים שזה בסדר לירות על אזרחים, או לפגוע בכדור פלסטיק בעיניים של ילדות. זה דבר שכבר טבוע אצלם בצורה חיתית. אין להם שום מחשבה מאחור. בן-גוריון בשבילם זו שדירה בכלל. החיים לגביהם, מתחילים אצל בגין. לא בני. אצלנו הם נגמרים." ¹⁴

דיין עושה כאן הבחנה דומה לזו שעשה בסרט עצמו, הבחנה בין "אנחנו" לבין "האחרים", במקרה זה החיילים, שבמציאות ובסרט

הם פרי הביאושים של האינתיפאדה, שאיכשהו — על פי דיין — נגרמה או החלה דווקא עם עלייתו לשלטון של מנחם בגין. מובן שמבחינה היסטורית-עובדתית קביעה זו היא טעות או הטעיה, שכן מצב הכיבוש הוא תוצאה של מלחמת ששת הימים, שהתרחשה תחת שלטון השמאל, בראשות לוי אשכול כראש הממשלה ומשה דיין כשר הביטחון, ורק עשר שנים לאחר מכן התחלף השלטון ועבר לידי בגין והימין. גם האינתיפאדה עצמה, אם להמשיך ולדייק, החלה והתרחשה תחת שלטונם המשותף של השמאל והימין, עם יצחק שמיר כראש הממשלה ויצחק רבין כשר הביטחון. אבל דיין לא נותן לעובדות לבלבל אותו: "הרעים" הם החיילים הצעירים שנוצרו על ידי בגין והימין, ואילו "הטובים" הם "אנחנו" — השמאל הבוגר — שנוצר אליבא דדיין על ידי בן-גוריון.

בסרט עצמו באה הבחנה זו לידי ביטוי בהבדל שבין מילות השירים ששרים נימי וחייליו לבין מילות השירים ששר בני הבלש, המתפקד בסרט כ"קציין הביטחון" של קבוצת ה"אנחנו".

היחיד מבין מבקרי הסרט, ששם לב והתייחס להבדל הזה, היה מבקר הסרטים של עיתון "תל אביב", אמנון לורד, שכתב כי הסרט "מפגיש כמעט כמו במערבון שתי דמויות גבריות, שתיהן מייצגות את הסמכות השלטונית הישראלית, לשואר-דאון של ערכים. יש ניצוץ של אמנות גדולה בהצגת דמותו של הבלש, איש המדור, בגילומו הנפלא של שולי רנד, מול מפקד הסיירת, שרון אלכסנדר. דיין בוחר לעשות זאת באמצעות שירי ארץ ישראל והלהקות הצבאיות, שהפכו לזמזום הרקע, לפסקול של הצינונות בתקופת המדינה. כפי שעשה המפיק שלו, רפי בוקאי, עם הימנון צה"ל, נותן דיין לשולי רנד לומר לו לפי תומו את 'חיילים יצאו לדרך', 'ביום הראשון שקבענו פגישה, הלך הוא לבדוק את דרכי הגישה', 'באום שורט באום צוץ כחצר הקיבוץ, במקום שם הקיץ אדום ובווער, אך הגבול בו אדום ובווער עוד יותר...' וכמוכן, תוך שהוא בודק את דרכי הגישה לישבנו של נרקומן, הוא מפזם 'על המתים פסחנו, כמו שרצית טל'. אבל למרות ההצגה המגוחכת הזאת, הבלש מקפיד על המילים. הוא לא מזייף. אצלו הקוד הישראלי הישן עובד. שרון אלכסנדר וחיבריו החיילים שרים אותם שירי ארץ ישראל

קלסיים, אבל במילים מעוותות, גסות, אלימות. המנגינה היא אותה מנגינה, כי אותה הרי אי־אפשר להפסיק, אבל המילים, אוי המילים!"⁷ ואכן זה כך. לשני מנגנוני הביטחון בסרט, זה "שלנו" וזה של "האחרים", יש אידיאולוגיה וערכים, הבאים לידי ביטוי בשירים שהם מפזמים. שני המנגנונים שרים אותן מנגינות של מה שקרוי בפי אחדים "שירי מולדת" ובפי אחרים "שירי ארץ ישראל הישנה והטובה". אבל המילים שבפיהם שונות לחלוטין.

צבא הכיבוש של הימין, כך טוען הסרט, מעוות את הערכים "שלנו", ערכי "ארץ ישראל הישנה והטובה" — שזה הכינוי "הנקי" לתקופה שבה שלט בארץ, בבטחה ובאין מפריע, השמאל האשכנזי — ומוליך את הערכים האלה כמעט עד לנאציזם.

הערבים

מול החיילים הכובשים, המוצגים ככהמות נאציות גסות ורצחניות, מציב הסרט את הערכים הכבושים המוצגים כקורבנות — סימפטים, חמודים, וחפים מפשע — של הכיבוש והדיכוי.

במילים אחרות, הסרט, הרוחש תיעוב ושנאה עצומים כלפי החיילים, מגלה הרבה אהדה ואמפתיה כלפי שני עובדי המטבח הערבים. וכמו הסרט גם "אנחנו" שבסרט מגלים אמפתיה ולמעלה מזה אל הערבים.

הפסנתרן־זמר צ'רניאק (דני ליטני), המתפקד בסרט כדובר היוצר וכקולה של קבוצת ה"אנחנו", מביע בשמם את תחושתו ודעתו בסיימו את נאום הפתיחה שלו, לפני שהוא מתחיל לשיר, במילים: "אז כל הכבוד לצה"ל שפוצץ לסמיר שלנו את הראש והוא מחייך ואני שר בשמו" [כך בתסריט. בסרט שונה הטקסט מ"אני שר בשמו" ל"אני שר לכבודו" — ק"נ]. על דברים אלה מגיב מיד מפקד החיילים במשפט האמור "יש לי הרגשה שנפלנו לפי הטבעת של השמאל", דברים שמציבים ומייצבים את התמונה הפוליטית־חברתית שרצה יוצר הסרט להעמיד לפני צופיו.

אלא שבתוך דבריו אלה של דובר הסרט צ'רניאק חבויים יחסים מיוחדים מאוד בין "אנחנו" האשכנזים השמאלנים לבין הערבים העובדים "אצלנו" במטבח. ראשית, צ'רניאק מציג את סמיר כערבי "שלנו". שנית, הוא נוטל לעצמו, כמובן מאליו וללא בקשת רשות, את החירות לשיר או לדבר בשמו של אותו סמיר "שלנו", שמשום מה לא מקבל שום הזדמנות לדבר בשם עצמו.

השיר ששר צ'רניאק הוא, כמובן, שיר הזדהות עם הערבי: "סמיר, סמיר, סמיר / מתי, מתי תחזיר / את המכות והאלה והקלה?"⁸ הערבים, ניתן אפוא לומר, הם ממש מחמל לבבו של הסרט, חיות המחמד של הפאב.

אבל אהדת "אנחנו" לערבים "שלנו" אינה מתבטאת רק במילים, אלא גם במעשים. פעמיים במהלך הערב נחלצים יושבי הפאב הקבועים ועובדיו, ובראשם "קצין הביטחון" בני, להגנתם, או ליתר דיוק — לטובתם של הערבים, בשני סכסוכים המתגלעים בין ערביי המטבח, תושבי הקבע, לבין שתי הקבוצות המזדמנות של "האחרים" — החיילים וה"פרענקים".

כשהוא נחלץ לעזרת הערבים, בתקרית עם החיילים, אומר בני לנימי: "אתם בשטח ישראלי והחברה פה ישראלים, ככה שניהלתם חקירה בלי שיש לכם סמכות לנהל חקירה, הפעלתם כוח מבלי שיש לכם סמכות להפעיל מצית." בדבריו אלה מספח בני את הערבים "שלנו" והופך אותם לחלק מ"החברה", וגם אומר שאת הערבים "שלנו" אסור להכות. אלא שמתוך כך משתמע, כמובן, שאת הערבים שהם "לא שלנו" מותר גם מותר להכות.

הסכסוך השני שבו מעורבים הערבים, זה עם "הפרענקים", מתחיל בגלל שאחד מהם, לוי, פונה אל סמיר במטבח ואומר לו: "בוא הנה יא כאלב! אני רוצה את החומוס שלי בלי הריח שלך, מלא שמן, זיתים ופטרוזיליה וצנוברים מלא מלא, כמו שאתה עושה בחירבה לאימא המזדיינת שלך..." על כך עונה סמיר בהכנעה, ככל הנראה אירונית, ואומר: "בטח אדון, מה שתגיד, על הראסי." אבל לאחר מכן הוא פונה ללוי, כשבידו מחבת ובה שמן רותח, ואומר לו: "לא זוכר איך

רצית את השמן — קר? רותח? או... ככה?“, ותופס את ראשו של לוי וטובל אותו בתוך השמן הרותח.

אם נהיה אובייקטיביים לרגע, נודה כי מי שהתחיל כאן בפעולה האלימה הוא דווקא סמיר הערבי ולא לוי “הפרענק“, אלא ש”אנחנו“, המתיימרים להיות להלכה סופר-אובייקטיביים, איננו אובייקטיביים כלל ועיקר. “אנחנו” בעד הערבים ונגד “הפרענקים“, בלי לבדוק מי התחיל במהומה ומי גרם למה. “אנחנו” פועלים מתוך דעתנו הקדומה שהערבים הם “הטובים” ו”הפרענקים” הם הרעים, ולא חשוב מה היה באמת. ואכן, מיד לאחר שסמיר טובל את ראשו של לוי בשמן הרותח, מתנפלים בני וסמי, אחד מיושבי הפאב הקבועים, על שלושת “הפרענקים” מכים ומגרשים גם אותם מהפאב. עכשיו נותרו בפאב רק “אנחנו” והערבים “שלנו”.

והנה, שלא במפתיע, הבריתות שנוצרות במשל — בפאב ובסרט, מזכירות מאוד את הבריתות בנמשל — במציאות הפוליטית הישראלית. גם במציאות חוכרים השמאל האשכנזי והערבים למה שקרוי “מחנה השלום” הנלחם פוליטית במה שקרוי “המחנה הלאומי“, המורכב בדיוק מאותן שתי קבוצות של “האחרים” שגורשו מהפאב — הימין והמזרחים.

והרי גם במציאות, כמו בפאב ובסרט, אנשי השמאל האשכנזי חשים שהמדינה, — הפאב במשל — היא “שלהם“, ושהימין והמזרחים חוכרים ומנסים לקחת לו אותה באמצעות דיכוי הערבים. אלא שבסרט, להבדיל מהמציאות, מתעשת השמאל האשכנזי ומתנגד לתהליך, וקם ומגרש את הימין והמזרחים מהפאב, מהמדינה “שלנו”.

כל המורכבות הבעייתית הזאת נעלמה לחלוטין מעיניהם ועטיהם של מבקרי ופרשני הסרט בעיתונות, אולי משום שהם בני אותו מילייה, או מעמד פוליטי-חברתי, שאליו שייך גם אסי דיין, הלא הוא השמאל הליברלי האשכנזי. רק פרשן אחד, אשר לוי, שאינו מבקר סרטים מקצועי, הבחין וכתב על הבעייתיות של הצגת הערבים וההתייחסות אליהם בסרט: “באשר לערבים בסרט. שם החום והסימפטיה חורגים מעבר לטעמו הכללי של הסרט. מהפתיחה אנו אמפתיים לפציעתו של סמיר, הנער הערבי העובד במטבח הפאב, ואף להומור הקטן שבו דיין

מציג את הסיפור, תוך המצאת תרחישים שהביאו לכאורה לפציעתו, וסיבותיה האמיתיות ברורות מאליהן. בפעמים היחידות שמישהו בפאב (בני) מתעורר לסייע לאחרים באופן מעשי, הרי זה כאשר הנפגעים הם הערבים חסרי האונים... למרות קיתונות הביקורת, המוצדקים כשלעצמם, שספג כאן ספרה של אלה שוחט ‘הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה’,¹⁵ הרי תובנה אחת עמוקה היתה לה. מרבית הסרטים הפוליטיים בישראל נעשים בידי אשכנזים ‘צפוניים’, והם באופן קבוע עיוורים למצוקות של המזרחים בחברה הישראלית, אך מאכלסים בתוכם חיבוטי נפש קשים ביותר באשר לעולות הנעשות לערבים כאן. הם עסוקים כל העת בהתנצלות ובהתבטלות בפני הצרכים של הערבים. דמויות הערבים בסרט שלמות ותמימות. אין בהם מתום. לא רק שאין הן גורמות סבל, הן אפילו לא מתקשות בספיגת סבלן שלהן. רק הסובבים אותן, יחד עימנו הצופים, חשים צורך להיקבר מתחת לאדמה בגלל ההתייחסות שהם מקבלים אצלנו. הערבים הם כל כך חיוביים, עד שבשלב מסוים הם לא רק סובלים, אלא אף מעזים ומשיבים מלחמה, כשסמיר מטביל את פרצופו של המזרחי (חסר השם, כמובן) בצלחת שמן רותח. שוב, ניכרת כאן הברית שדיין חושב שהיא מייצגת מציאות אמת, ברית בין הערבים הסובלים והאשכנזים היפים.”¹⁶

ועוד שני דברים בעניין הערבים:

ראשית, באותה סצינה ממש שבה שר צ’רניאק את שיר ההזדהות עם סמיר, מנסה ליאורה להסביר לדניאלה מה עלול להיות סופה אם היא תמשיך להסניף קוקאין, ומספרת לה שבני “לקח אותי לילה אחד לגן מאיר לראות איזה שמונים ערבים מזיינים אחת בשביל מנה.” זה, מבחינת ליאורה והסרט, תחתית התחתיות שאליו יכולה דניאלה להידרדר עקב צריכת הסמים. בסרט עצמו ירד מספר הערבים משמונים לשמונה, אבל המספר המוקטן אינו משנה את העובדה שליאורה, כלומר — התסריטאי שעיב את דמותה — לא בחר לתאר את תחתית השאלו כ”שמונים גברים” או “שמונים מניאקים“, אלא דווקא כ”שמונים ערבים מזיינים אחת“. כלומר — הנורא מכול, בעיני מי שכתב את הטקסט הזה, הוא לא זה שגברים עושים את זה, ולא מספר

"הערבים הטובים", ומוכנים בהחלט להעסיק אותם במטבחים "שלנו" בשוויון, באחוזה ובחירות מלאים.

"הפרענקים"

הופעתם של "הפרענקים", נציגי הישראלים המזרחים בסרט, קצרה ביותר, אבל גם בוטה ביותר. הם נכנסים לפאב בסערה לקראת סוף הסרט, עפים משם בסערה, חוזרים בסוף הסרט לנקום, אך מיד נהרגים, יחד עם כולם, מאש החיילים.

הם נכנסים לבר מתנודדים, מסטולים. לוי לובש חולצה צבעונית מקושקשת ומעליה ז'קט, חזהו חשוף ושעיר, והוא עונד גורמט ענקי. משה לובש חולצה בלבד, בלי ז'קט, שכפתוריה פתוחים עד לחגורה ושרווליה מקופלים שלושת-רבעי. לצווארו ועל ידו שני גורמטים גדולים. מלכה לבושה כמו זונה. למשה וללוי מבטא מזרחי, למלכה מבטא רומני כבד. משה "מלטף" תוך הליכתו לבר את ראשיהן של שתי נשים, המלצרית נאוה ולקוחה. משה ומלכה מעשנים. לוי פונה אל ליאורה הברמנית.

לוי: שלוש קפה בוץ. תביאי. חצי בקבוק ארבעים ואחד. מה יש לכם לאכול, הא? תן לי סלטים, חמוסים, תביאי, תביאי, סלטים, תביאי. (ובהפניית יד לכיוון צ'רניאק הפורט על הפסנתר, דופק על הבר וצועק) ושהמזריין הזה יחליף את המנגינה למשהו מזרחי, הא, שנדע מי פה מה, הא.

צ'רניאק: סליחה, אתם לא... אתם לא פרענקים במקרה? השלושה חוטפים הים ושותקים למשמע שאלתו של צ'רניאק, הממשך.

צ'רניאק: מאיזה תפוצה אתם בדיוק?

השלושה ממשיכים להביט בו הלומים ואילמים, ואז משה צועק.

משה: אני שמעתי מה שאני שמעתי, קוס-אמק! יא שארטטאן!

מלכה מנסה להרגיע אותו.

מלכה: משה מותק, רילקס בובי.

הגברים שעושים את זה, אלא העובדה שעושי המעשה הם ערבים. מה שמוצג כאן כרע ביותר העלול לקרות הוא שהמון ערבים מזיינים "אחת משלנו", בחורה יהודייה, בת ישראל כשרה. והלא הפחד הקמאי הזה, ש"הם זיינו את בנותינו", הוא אחד המרכיבים הראשוניים בחירתו של כל גזען. כך שגם כאן, מתחת למעטה אהבת הערבים של השמאל האשכנזי היושב בפאב ושל מי שיצר אותם, מסתתרת בעצם הגזענות הישראלית הבנלית, הסטנדרטית, הרגילה.

שנית, בתסריט מתואר מחמוד, המבוגר מבין השניים, כ"ערבי נוצרי מנצרת". בסרט עצמו דווקא סמיר הוא העונד לצווארו שרשרת עם צלב, וכשהוא מת בסוף הסרט בטבח, הוא נפגע כשידיו פרושות לצדדים, בפוזה המפורסמת של הצלוב הידוע, ונופל כשהוא מותיר אחריו על הקיר צלב גדול של דם.

בריאיון שערכתי עם אסי דיין לקראת כתיבת הספר הזה, שאלתי אותו, "הן בסרט, כלומר מי שעשה אותו, והן יושבי הפאב, ובעיקר בני, מגלים סימפטיה רבה לערבים, ואף נחלצים לעזרתם. למה בעצם?" על כך ענה דיין: "הסימפטיה המיוחדת היא דווקא לסמיר, לאותו ערבי שהוא בכלל נוצרי... אם מישוהו בכלל מתייחס לסרט, יוצא מהסרט ורוצה לנחץ אותו ועניינים כאלה, אז ראוי שישים לב לעובדה הזאת — שהוא נוצרי, להבדיל ממוסלמי, זאת אומרת — הוא לא פונדמנטליסט, בטבח הוא בעצם קורע את הצלב והוא די מבואס מהקטע המשיחי, מהקטע של החסד והרחמים והדברים האלה. זאת אומרת, העניין פה היה כאילו ליצור מעין ערבי חדש, או אחר, בעניין של אותו סמיר, שהוא לא דופק חשבון לאף אחד, הוא מחובר לאותו משיח, לאותו ישו, וגם זה מאכזב אותו. אין לו התייחסות כביכול למדינה פלסטינאית, לאיזה חזון מהסוג הזה."¹⁷ ותשובתו זו של דיין מחזקת את התחושה שבעולם על פי אסי, כפי שהוא בא לידי ביטוי ב"החיים על פי אגפא", יש חלוקה גזענית אינפנטילית ל"ערבים רעים" — שהם מוסלמים הרוצים מדינה פלסטינית ו"לזיין את בנותינו"; ול"ערבים טובים" — שהם נוצרים העובדים בשקט במטבח ולא רוצים מדינה.

ו"אנחנו", האשכנזים השמאלנים, הליברלים לכאורה, מאוד בעד

ליאורה עונה עכשיו ללוי.

ליאורה: אנחנו לא נותנים חצי בקבוק, זה הולך או בכוסות או בקבוק שלם.

מלכה: גם את החצי של האימא תביאי, קורבה

לוי קם, דופק צ'אפחות למשה ולמלכה ומדבר אליהם.

לוי: אני הולך לסדר את הראש בשירותים, אני חוזר עושה

סדר. אין משמעת, משה, אין משמעת. בן זונה, בן זונה

מי שלא מלמד אותכם מה זה משמעת, בן זונה, הא!

לוי הולך לשירותים, בדרך עובר ליד המטבח, עוצר, מכניס את ידו

דרך החלון, דופק צ'אפחה חזקה על כתפו של סמיר ואומר לו.

לוי: בוא הנה יא כאלב, בוא. אני רוצה את החומוס שלי

בלי הריח שלך, פהים? הרבה שמן, פטרוזיליה וזיתים,

וצנוברים מלא, מלא, הא! כמו שאתה עושה בחירבה

לאימא המזדיינת שלך, פהים?

דוחף בכף ידו את פניו של סמיר, מפטיר "רבאק" והולך לשירותים. סמיר נותר לבדו.

סמיר: על הראסי, יא ארון.

ליאורה שולפת את מצלמתה ופונה למלכה.

ליאורה: מוכנה להגיד עוד פעם את המשפט הזה, איך זה היה,

קורבה? נו, נו, תגידי.

מלכה: קוס אמק, את מוכנה להזיז את הפוטוגרפיה, יא מאניקית.

ליאורה מצלמת אותה.

ליאורה: יופי, טוב מאוד, עוד פעם...

מלכה: משה תעשה משהו, לפני שאני מקצרת לפיציקאטו הזאת

את החיים, את הקוס ואת הקוקו.

משה דופק בכבוק על הבר וצועק.

משה: יאללה, יא מזדיינת, יאללה! ולמה אין פה מוזיקה, למה?

ליאורה פונה למשה.

ליאורה: משה.

הוא פונה אליה ומקלל. והיא מצלמת אותו.

משה: קוס אמממ...

משה הולך לכיוון צ'רניאק.

משה: אמרנו מוזיקה מזרחית!

צ'רניאק: אני ניסיתי להסביר לך — יש כאן בעיה עם כניסה

לשחורים, אתה מבין?

משה דופק בידו על הפסנתר.

משה: אמרתי מוזיקה מזרחית!

צ'רניאק: (נאלץ להסכים) מזרחית מזרחית (אומר למשה) אחלה

גורמט.

והוא מתחיל לנגן את השיר "סמיר", בהדגשת המבטא המזרחי, בלעג,

ובסלסולי יתר. משה מחייך ורוקד בהנאה גלויה.

מלכה: (לליאורה): תגידי לי, זה זמר דמיקולו, לא?

צ'רניאק ממשיך לשיר. משה יוצא מהשירותים ועובר ליד חלון המטבח,

שם ממתין לו סמיר וכידו מחבת רותחת.

סמיר: סליחה ארון, אני קצת לא זוכר, איך רצית את השמן —

חס? קר? רותחתוח!

והוא תופס את ראשו של משה וטובל אותו בתוך השמן הרותח

במחבת. בני מזנק ממקום מושבו על יד הבר, מתנפל על מלכה

ומחטיף לה שתי סטירות. אחר כך הוא מתנפל על משה, דופק לו את

הראש בפסנתר, ומפיל אותו. לוי לופת את פניו הכוויים בידי וצורח.

בני בועט במשה שנפל לרצפה. צ'רניאק קם ושואל את משה בלעג.

צ'רניאק: אתה בסדר, חמוד?

לוי צורח. ליאורה מצלמת. השלושה יוצאים מהפאב, כשלו צועק.

לוי: כלב מי שלא חוזר, יא מאנייק!

כך מסתיימת הופעתם של "הפרענקים" בסרט, הנמשכת פחות מארבע

וחצי דקות, עד לחזרתם בסוף לנקום ולמות.

איך שלא הופכים את הסצינה הזאת ואיך שלא מסתכלים עליה,

מדובר בתצוגה גזענית בוטה. ומה שעושה אותה לכזאת הוא לא עצם

הצגתם של לוי ומשה כבהמות גסות, מטומטמות, מסוממות, אלימות

וגרוטסקיות, שהסרט והקהל צוחקים להם ומהם; אלא זיהויים של

השניים כמזרחים, על פי התנהגותם והשימוש שעושה דובר קבוצת

ה"אנחנו", הצברים האשכנזים השמאלנים, במילת הבזו הגזענית האידישאית הישנה, שהועלתה כאן מהאוב — "פרענקים".

הזיהוי המוחלט והחד-משמעי שעושים צ'רניאק והסרט בין התנהגות בהמית גסה, מטומטמת, מסוממת, וגרוטסקית לבין מוצאם המזרחי של המתנהגים כך, הוא זיהוי גזעני. נקודה.

תגובות המבקרים על הקטע הזה בסרט היו מאלפות ומדהימות, ונעו מהתעלמות, דהיינו התכחשות מוחלטת, דרך לוליינות דיאלקטית מצטדקת, ועד להצדקה והזדהות גזענית שלמה וגמורה. המכחישי המוביל היה נחמן אינגבר, שבשלושה מאמרים משבחים שונים שפירסם על הסרט,^{19,18} ובהם תיאר לקוראיו את כל הדמויות הנמצאות בפאב ואת כל שמתרחש בו, "שכח" לתאר ולהזכיר דווקא את "הפרענקים" ואת הסצינה שלהם. גם מבקרים נוספים נהגו באותה שיטה. יעל ישראל ב"על המשמר" אמנם הזכירה את הסצינה הזאת במאמרה, אבל "שכחה" לציין דווקא את מוצאם הכול כך מודגש של "הפרענקים": "ויש גם את לוי, קריקטורה של פוחח מקומי, שמתגלגל גם הוא אל תוך הפאב בשעות הלילה הקטנות ומעורר מהומה לשם המהומה ואף מוצא הזדמנות להתעלל ולהשפיל את הטבחים הערבים."²⁰ באותו מאמר ובאותה נשימה שיבחה ישראל את הסרט על כך שהוא מציג "תחזית מבעיתה ופראית במיוחד של גזענות ואלימות ישראלית, שלעומתה נראית דרום-אפריקה כמו קבוצת קו-קלוקס-קלאן למתחילים". כלומר, בעוד גברת ישראל משבחת את הסרט על כך שהוא מראה, לדעתה, את הגזענות הישראלית (כלומר, זו של החיילים בסרט) כלפי ערבים, הרי היא עצמה מתעלמת ומעלימה, ובכך בעצם מצדיקה, את הגזענות של הסרט, ושל קבוצת ה"אנחנו" כלפי מזרחים.

אורי קליין, מבקר הקולנוע של "הארץ", איגף ועקף את הגזענות האנטי-מזרחית של "אגפא", כשפסק ש"החיים על פי אגפא" הוא בעצם סרט רפלקסיבי: "בניגוד למה שנאמר עליו, סרטו של דיין אינו עוסק בדרך שבה אנחנו נראים, אלא בדרך שבה אנו מיוצגים, או ליתר דיוק, בדרך שבה יוצגו בתולדות הקולנוע הישראלי."²¹ כלומר — הסרט, אליבא דקליין, הוא לא מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית,

אלא מיקרוקוסמוס של הקולנוע הישראלי, דהיינו — מיקרוקוסמוס של השתקפות החברה הישראלית בקולנוע הישראלי לדורותיו. לפי התיאוריה הזאת הסרט אינו מבטא בכלל גזענות כלפי מזרחים, אלא הוא בסך הכול משקף את הגזענות שהובעה כלפיהם בקולנוע הישראלי. כותבים אחרים הצדיקו ותמכו בגזענות האנטי-מזרחית של הסרט. אושרה שוורץ, מבקרת הקולנוע הישראלי של העיתון "חדשות", כתבה ש"אין בעיה בלהציג את המזרחי כבהמה רצחנית ומכוערת באופן יוצא דופן, גם כאשר נדרף מייצוג זה ריח מחריד של גזענות. זוהי אמירה אישית."²² גדעון לוי ב"הארץ" כתב ש"החיילים מבחילים, הפרענקים מעוררי גועל... הכול אולי כמו במציאות, אבל תמיד יהיה אפשר לטעון כלפי המתחסדים כי מדובר בסיוט ולא במציאות שכבר התממשה, אבל כשהחיילים מרביצים לפועלי המטבח הפלשתינאים, סתם ככה, כולנו הרי מרגישים שבסרט הזה כבר היינו."⁶

פרשנית אחת של הסרט, יהודית אוריין, לקחה, מתוך הזדהות נלהבת, את הגזענות האנטי-מזרחית של הסרט למחוזות רחוקים עוד יותר, כשהשוותה אותו לסרטו של פרנסיס פורד קופולה 'אפוקליפסה עכשיו' ש"נחתם בשירו של ט"ס אלייט על הנשמות החלולות, מפיו של מרלון ברנדו, והוא אינו מתכוון לוייטנאם, אלא מדבר על המפגש בין התרבות הלכנה, הוואגנרית, עם התרבות הלא-ארופית, מפגש שיהפוך את כולנו לפאגאנים."²³

רק שניים מהכותבים יצאו נגד האנטי-גזענות של הסרט — סטיוארט שופמן ב"ג'רוזלם רפורט"²⁴ ואשר לוי שכתב: "זו אחת הסצנות המגעילות שנראו אי-פעם בקולנוע."¹⁶

במהלך השנים שחלפו מאז יצא הסרט, ניסה דיין להתנער מהגזענות האנטי-מזרחית שלו בהצגת ה"פרענקים" בסרט הזה. הוא אומר שלא התכוון, ושזה היה "סתם", בצחוק. אבל הנה, בריאיון מדהים לשבועון "פנאי פלוס", ערב יציאת "החיים על פי אגפא", הרחיק אסי דיין את עדותו הגזענית עד למזרח הרחוק: "הצהובים הקטנים האלה, שאוכלים אורז במקלות, ממוטטים את ארצות-הברית לחתיכות. הם למשל קנו את סי-בי-אס. בינתיים הם לא משתמשים בתחנה האדירה הזאת, המשרתת מחוץ אל תוף, לצורכי תעמולה כי האמריקאים ממילא

מתפרקים מעצמם. תאר לך. זה כמו שהסעודים היו קונים את ידיעות אחרונות. הם שונאים אמריקאים בדיוק כמו שהערבים שונאים אותנו. אנחנו לא מבינים את תפיסת העולם שלהם. לחתימה שלהם, בסוף מלחמת העולם, על כתב כניעה יש משמעות רחבה. מילא אם הרמטכ"ל היה חותם, אבל הקיסר בכבודו ובעצמו חתם, ואת החרפה הזאת הם צריכים להסיר. אנחנו לא מבינים זאת, כמו שאנחנו לא מבינים מילים כמו קבוקי וחרקירי. הואיל והגבילו אותם בנשק, הם החליטו לאכול את העולם כלכלית. עשרת הבנקים הראשונים בעולם הם יפנים, ואם היום מאות אלפי אמריקאים, שעבדו בתעשיית המכוניות, מובטלים, זה בגלל היפנים.¹⁴

כלומר הגזענות האנטי-מזרחית של "החיים על פי אגפא", זו הגלויה נגד יהודים מזרחים, וזו הסמויה נגד ערבים מוסלמים, היא לא "סתם" ולא "בצחוק". היא אותנטית ועמוקה ומהווה חלק מתפיסת עולם כוללת ושלמה של דיין.

גם בריאיון שערכת איתו עלו השאלות האלו.

אני: הסרט ויושבי הפאב מגלים כלפי המזרחים יחס הפוך בדיוק לזה שהם מגלים כלפי הערבים — אנטיפטיה. קודם כול הסרט עצמו מציג אותם כבהמות אלימות ומטומטמות, וגם יושבי הפאב מתעבים אותם ופועלים נגדם. למה בעצם?

דיין: אבל זה הפוך על הפוך. אפילו מהתגובות. כל העניין הזה של ה"פרענקים" זה... זה מין... סוג של אנכרוניזם מאורגן, זאת אומרת יודעים — אתם פרענקים, אנחנו זה... בואו... בואו נתמודד עם העניין הזה בקלות דעת מסוימת.

אני: עדיין הם מוצגים שם כדמויות לא-סימפטיות, מעבר למתן השם הזה, הדמויות עצמן בסרט הזה הן...

דיין: כן, הם רעים רעים, אבל הם רעים במובן הסכימתי, אתם יודע מה — זה אפילו לא "פרענקים", זה מין ה... המיתולוגיה של הרוע, הרוע הקבוע, המסודר הזה.

אני: אבל נתת לרוע הזה תווית — פרענקים, מזרחים.

דיין: כן.

פרק ג

אז מה המשל פה?

1. על המשל המקובל

בסוף הסרט, עם עלות השחר, חוזרים "הפרענקים" והחיילים שגורשו מהפאב לנקום את השפלתם.

ראשונים מגיעים "הפרענקים". הם נכנסים לפאב לקול הכרזתו של מחמוד "המסטולים באים", מתייצבים בפוזה של "באנו להראות לכם מי פה הגבר", צועקים ומקללים. אבל לפני שהם מספיקים להתחיל לגרום נזק כלשהו, מופיעים גם החיילים, חמושים היטב בתת-מקלעים וברימונים, וטובחים עד אחד, ובהילוך איטי (slow motion), את כל יושבי הפאב, לקול שירתו הנוגה של ליאונרד כהן.

לפי "תיאוריית המיקרומוס", שלאורה ניתחו כל הפרשנים את הסרט, הפאב הוא מדינת ישראל, שוכני הפאב הם החברה הישראלית, והטבח בסוף הוא, על כן, סופה "האפוקליפטי" של מדינת ישראל,

על פי חזונו הנבואי של אסי דיין, אם מהלך העניינים העכשווי יימשך בעתיד.

אבל האם לקונצנזוס הפרשני הזה יש אחיזה בסרט עצמו? האם זה המשל של "החיים על פי אגפא", או שמא זוהי בסך הכול דעתם הפוליטית, חסרת הקשר לסרט, של הפרשנים?

שוכם ממיטת-החורבן וממית-הכול של החיילים נובע מגירושם. גם שוכם של "הפרענקים" וניסיונם הלא-צולח לנקום, נובע מהשפלתם ומגירושם. יתרה מזאת, שתי הקבוצות נענשות באותו עונש גירוש בשל אותה סיבה ואשמה — בגלל שהתאנו לערביי המטבח.

ואם כך — מהו המשל? שהמדינה תיהרס בגלל הניסיון לדכא את הערבים, או שדווקא ההיפך — שהמדינה תיהרס בגלל הניסיון למנוע את דיכוי הערבים? ואולי הבעיה היא בכלל עצם קיומם של הערבים, במטבח ובכלל. שהרי אם במקום ערבים היו עובדים במטבח עולים מרוסיה או עובדים מטורקיה, לא היו החיילים והפרענקים מתאנים להם, ואם היו מתאנים — לא היה בני הבלש מגרש אותם בשל כך מהפאב, וממילא לא היה מתרחש כל הטבח והחורבן בסופו של הסרט. כלומר, ניתן בעצם לפרש את הסרט ואת סופו כמשל לכאורה על החברה הישראלית, לכל כיוון, הכול לפי דעתו הפוליטית המוקדמת של המפרש. זה יכול להיות משל על כך שהכיבוש יביא לחורבן המדינה. אבל זה יכול להיות גם משל על כך שדווקא ההתנגדות לכיבוש תביא לחורבן המדינה. אפשרות אחרונה זו היא אפילו משל התומך, למען שלום אמיתי וגן עדן עלי אדמות, בגירוש הערבים מהארץ.

כלומר, הפירוש שנתנו מרבית המבקרים לסרט ולסופו, שלפיו הוא משל נבואי המזהיר מפני חורבנה של המדינה עקב המשך הכיבוש בשטחים, אינו עונה כלל על השאלה "על מה הסרט הזה?". פירוש זה מעיד לכל היותר על דעתם הפוליטית, שאינה נוגעת לסרט, של כותביו. יתרה מזאת, פירוש זה גם אינו עונה על שאלות נוספות העולות ממנו — מדוע גם "הפרענקים" חוזרים לנקום ולהחריב? מה הקשר של זה לכיבוש? מדוע "הפרענקים" אינם מצליחים במשימתם? מדוע גם הם נטבחים עם כולם? ומדוע דווקא החיילים, כלומר הצבא, הוא זה שמשמיד את הפאב על יושביו?

אסי דיין עצמו כתב ואמר דברים שונים וסותרים על הסוף של הסרט.

באחת ההקדמות לגירסה מוקדמת של התסריט כתב דיין ש"יד הגורל הסירה את התפיחה האדירה של 1948 שהזעיקה אותנו אל החזון הגדול ועכשיו אנחנו נמצאים בגובה שמקצר, מיום ליום, את המרחק בינינו לבין העפר שאליו אנחנו עומדים לחזור או למטוס הראשון שיזניק אותנו אל מחוץ לדירת-חמוצת ישראל."²⁵ לכאורה יותר מרמז שהסוף של הסרט מכוון גם לסופה של ישראל. אבל בהקדמה אחרת לתסריט כתב דיין דברים אחרים, שעל פיהם הסרט הוא "ניסיון חסר סיכוי למצוא משמעות, בעוד הכול קורס תחת עול קיומנו הסתמי והארעי על פני הכדור הזה והארץ המקרית הזאת."²⁶ משתמע מכך שזה בכלל לא משל על ישראל, שכן ישראל כאן היא "ארץ מקרית". ואילו במנשר לעיתונאים שנשלח לקראת צאת הסרט, חזר וכתב דיין שהסרט מדבר על "קריסת התרבות אל מפלס ההרס העצמי, היכן שאפשר לשמוע, מתוך הלא-מודע הקולקטיבי את דברי טיטוס אספסיאנוס אל צבאו סביב ירושלים ב-70 לספירה: 'הנה דיברתי שלום אל היהודים והבטחתי אותם לשמור על חירותם... אולם הם בחרו במריבה תחת ברית-אחים... וביכרו את הרעב על השובע... אולם אני אכסה עתה על תועבות רצח הבן בחורבות העיר, להשקיף על העיר אשר אמות אוכלות בה את בשר בניהן...'"²⁷ ואולם בריאיון שנתן ערב יציאת הסרט שב דיין ואמר דברים הפוכים לחלוטין. המראיין נחמן אינגבר קבע-שאל, "הסרט שלך יכול היה להיקרא גם "אפוקליפסה עכשיו...", ועל כך ענה דיין: "הסוף הבלתי נמנע נראה גם בלתי נמנע במציאות. קריסה מוחלטת, התמוטטות של כל המערכות, כתוצאה מהוויתור הגדול שלנו על כל האמיתי שבנו. היצירה שלי היא סוג של מרד. ניסיון לברוח מן המצב העדין הזה, הדין אותנו לחיי שגרה מיוגעים, מיוזעים, עלובים. בסרט אנו מגיעים למאסה קייטית של אגרסיה עמוקה, המאפיינת היום כל כך את העולם, ובמיוחד את ישראל. ישראל היא דימוי, משל."²⁸ אינגבר פירש את דבריו אלה של דיין כאמירה על מדינת ישראל, אבל נראה כי יותר ממה שדיין מדבר כאן על מצבה החברתי והפוליטי של מדינת ישראל, הוא מדבר על מצבו האישי של אסי

דיין. האמת היא שבשום מקום לא כתב או אמר דיין, בוודאי לא במפורש, שהסרטי הוא משל על החברה הישראלית, ושופו מנבא או מזהיר מפני האסון שימיט עלינו הכיבוש. אדרבה, דיין דווקא ניסה להדוף את כל הניסיונות להביאו לפרש כך את סרטו. כך, למשל, הוא הסביר למראיינת אספה פלד, שבסרט "יש משהו מהססוך, אבל זה לא פוליטי, וגם הצבא מתבטא, אבל זה הצבאיות, ולאו דווקא צבא הגנה לישראל. זה היה יכול להתרחש בכל פאב בארצות-הברית ליד בסיס צבאי."²⁶ גם ניסיונותי שלי, בריאיון שערכתי איתו, להוליכו לכך שיגיד משהו על הטבח כמשל על החברה הישראלית, לא הניבו אמירה משמעותית כלשהי מצידו בעניין.

אבל, כפי שכבר נאמר, פיענוח סרט צריך להיעשות על פי החומרים המצויים בו, ולא על פי מה שנאמר עליו, בין אם הדובר הוא יוצרו או פרשנו. ועל הפיענוח הזה, יהיה אשר יהיה, לתת הסבר שלם ופתרון כולל לסרט כולו, על כל חלקיו ועל כל פרטיו.

וזה הבעיה הכפולה עם ההסבר המקובל, שעל פיו "החיים על פי אגפא" הוא משל על החברה הישראלית, וכי הטבח בסופו הוא אזהרה נבואית אפוקליפטית על מה שיקרה לחברה הזאת אם יימשכו כיבוש השטחים ודיכוי הפלסטינים — ההסבר הזה גם אינו נובע מהסרט עצמו, וגם משאיר ערימת ענק של שאלות בלתי פתורות.

השאלות הרבות שההסבר המקובל אינו עונה עליהן, כבר נשאלו כאן. אבל יש עוד שאלה אחת, קרדינלית למדי, שכלל לא נשאלה ולפיכך גם לא נענתה. אף שכל הפרשנים התייחסו לטבח שהחיילים עורכים בסופו של הסרט, כאילו כל יושבי הפאב ושוכניו נהרגים בו, הרי שבמציאות של הסרט, לא כולם נהרגים בטבח. יש גם כמה ניצולים, מלבד כמובן החיילים שביצעו אותו. אלי ואשתו, למשל, שהולכים באמצע הלילה יחד הביתה, לא נהרגים בטבח. וגם נאוה המלצרית ניצלת מהטבח, משום שיצאה מהפאב כמה שניות לפני התרחשותו, כי "יש לי בחינה בשמונה". מהי, אם כן, משמעות הניצלותם מהטבח של אלי, של נירה אשתו ושל נאוה? מה זה אומר על המשל המקובל? מה יש למשל המקובל להגיד על זה? שום דבר.

אפילו מבקרו החרף יחסית של הסרט, אשר לוי, מצויד גם הוא בדעה קדומה, הצליח לא לראות את מה שיש בסרט, או לראות בסרט את מה שאין בו: "אילו היה דיין מוציא לפחות אדם חי אחד מגיא ההריגה, היינו מבינים מסר נוסף. ברגמן ב'החותם השביעי' מציל את האמן ממוות, כדי לומר שהאמנות היא בת-אלמוות. דיין אינו מציל משהו מעמק הבכא; אחת דינם של כל האנשים כאן — למוות. אין תקווה ואין מחילה לאיש. ואת כל האסון הזה יביאו עלינו חיילינו שלנו."¹⁶

המבקרים לא נתנו למציאות, כלומר לסרט, לבלבל אותם עם עובדות. הם החליטו ש"החיים על פי אגפא" הוא משל נבואי על סופה של החברה הישראלית עקב כיבוש השטחים, ולפיכך לא נתנו לשום נתון או עובדה בסרט לבלבל אותם ולהסיט אותם מדעתם הנחרצת הזאת.

2. יחי "אנחנו"

סיבת כישלונה של "תיאוריית המיקרוקוסמוס" בפירוש הטבח אינה נעוצה בטבח, שאינו מתאים לכאורה לתיאוריה, אלא בתיאוריה עצמה, שאינה מתאימה לסרט שאותו היא באה להסביר.

על פי מסריה הסמויים של "תיאוריית המיקרוקוסמוס" הפאב, "בארבי" — שהוא, כפי שמוסבר בסרט, כינוי החיבה של בית החולים לחולי נפש "אברבנאל" בפי מטופליו — הוא מדינת ישראל "שלנו"; גן העדן שהיה יכול להיות כאן, לו חיו בו רק "אנחנו", האשכנזים השמאלנים וערביי המטבח החמודים — כלומר, הנוצרים "שלנו" — בלי שחיילי הכיבוש הימניים האלימים ו"הפרענקים" המסוממים והבהמיים יהרסו לנו אותה, ויהפכו את החיים "שלנו" כאן לגיהנום. לפיכך, גירושם של החיילים ו"הפרענקים" מגן העדן היה אמור להחזיר את הפאב והמדינה "שלנו" לקדמותם הגן-עדנית הבראשיתית, ולהבטיח לקבוצת ה"אנחנו" שקט ושלווה ואושר ועושר לנצח נצחים. אבל דווקא ההיפך מזה מתרחש — אלה שגורשו מגן העדן, כעונש

על ניסיונם להרוס בכוח את אורחות חייו, שבים לאחר גירושם בכוח חזק יותר, מחריבים את המקום לחלוטין, וטובחים את כל מי שנמצא בו.

שתי קבוצות המגורשים שבות לנקום את השפלתן, אלא שקבוצת "הפרענקים", המצוידת באגרופיה בלבד, אינה מצליחה לבצע את זממה. שכן עוד לפני שהיא מתחילה כבר מגיעה קבוצת החיילים החמושה בתת-מקלעים וברימונים, והורגת את כל הנמצאים בפאב, כולל את "הפרענקים" עצמם.

חשוב על כן לציין כי בעוד שבסרט קיימת שותפות גורל וברית הגנה בין השמאל האשכנזי לבין ערכי המטבח שלו, הרי שבין "הפרענקים" לחיילים, בין המזרחים לימין, אין לא מגע, לא שותפות, לא ברית, ולא כלום. אמנם שתי הקבוצות מגורשות מהפאב בשל אותה סיבה של התאנות לערבים, אבל למרות הרקע "האידיאולוגי" המשותף, שתי הקבוצות אינן נפגשות ואינן מתחברות. ההתאנות של כל אחת מהן לערבים וגירושה מהפאב מתרחשים בזמנים שונים, ולא נוצר שום קשר ביניהן. רק בסוף הסרט הקבוצות האלה חוזרות וכמעט נפגשות ברצונן לנקום ולהחריב את הפאב. אבל אף שיש ביניהן ברית תשתיתית אידיאולוגית כפולה, הן של התאנות לערבים והן של רצון לנקום בקבוצת ה"אנחנו" שהשפילה אותם, אין ב"החיים על פי אגפא" ברית כזאת באופן מעשי, והחיילים טובחים ב"פרענקים" כמו שהם טובחים בקבוצת "אנחנו" ובערבים "שלנו", ללא שום הבדל והבחנה. אלא שבמציאות, להבדיל מהסרט, עומדת מול הברית האשכנזית-שמאלנית-ערבית, המכונה "מחנה השלום", ברית פוליטית נגדית, המחברת בין הימין למזרחים והקרויה "המחנה הלאומי", ברית המושתתת על היחס של מרכיביה לשמאל היהודי-אשכנזי מצד אחד ולערבים הפלסטינים מצד אחר. אם כך, הרי הסרט אינו מתאר כלל ועיקר את המציאות הישראלית כהווייתה, אלא איזו "מציאות מדומה", שהיא בבחינת משאלת לב של יוצר הסרט ושל קבוצת ה"אנחנו" שהוא משייך עצמו אליה. משאלת לב שבה לא קיימת כלל ועיקר הברית הימנית-מזרחית, הניצבת במציאות מול הגוש האשכנזי-שמאלי וערכי המחמד שלו.

יתרה מזאת, הסרט מציע נוסחה משלו למלחמה המתרחשת כאן ברציפות זה כמאה שנים. על פי נוסחה זו אין מדובר במלחמה בין יהודים לערבים או בין ישראלים לפלסטינים, אלא במלחמה בין הצבא הימני והמזרחים, כל אחד מהם לחוד, לבין הערבים התמורדים, המסכנים והתמימים, שהימין והמזרחים סתם נטפלים אליהם ומתעללים בהם על לא עוול בכפם.

ומה מקומם, על פי "אגפא", של היהודים האשכנזים-שמאלנים בסכסוך הזה?

לכאורה, האשכנזים-שמאלנים רואים את המלחמה הזאת כמלחמה לא להם. שכן הם אינם צד בסכסוך, או בשני הסכסוכים; לא בזה שבין הימין לערבים, שהרי הם שמאל ולא ימין; ולא בזה שבין המזרחים לערבים, שהרי הם אשכנזים ולא מזרחים. אבל למעשה הם בהחלט נוקטים עמדה ונוטלים חלק בסכסוך — בשני הסכסוכים הנפרדים המתגלעים בפאב הם מתייצבים, כמעט באופן אוטומטי, לצד הערבים. ויש לשים לב, התייצבותם הנחרצת והמוחלטת לצד הערבים אינה מוצגת בסרט כנקיטת עמדה אינטרסנטית או כהתייצבות לצד בעלי ברית, אלא כנקיטת עמדה מוסרית. "אנחנו" מתייצבים לצד החלש, המסכן, המותקף, הקורבן שבסכסוך הזה — כך רואה ומציג זאת הסרט — הוא הערבים.

כלומר הסרט מציג את הסכסוך הישראלי-פלסטיני לא כפי שהוא במציאות, סכסוך בין שני עמים על כבדת ארץ אחת, אלא כפי שיוצר הסרט, בן נאמן לעדה האשכנזי-שמאלנית, היה רוצה שיהיה — סכסוך בין הימין האידיאולוגי האלים והמזרחים המטומטמים והמסוממים, שמה שמחבר ביניהם הוא שנאת ערבים סתמית ויוקדת, לבין הערבים התמימים והחמודים, שכל רצונם עלי אדמות הוא לעבוד בשקט במטבח, כשהאשכנזים-השמאלנים, שאינם באמת צד בסכסוך הזה, נגזרים אליו אך ורק בגלל שהם אנשי מוסר עילאיים וטהורים, הנחלצים להגן על הערבים המסכנים. אלא שעמדתם והתייצבותם המוסרית של האשכנזים-שמאלנים לצד הקורבן החלש נגד התוקפן האלים עולה להם, בסופו של דבר ובסופו של הסרט, בחייהם.

האשכנזים-שמאלנים מוצגים אפוא בסרט הזה כגיבורים טרגיים של

ממש. עמדתם המוסרית הבלתי מתפשרת מאלצת אותם לנקוט צד בסכסוך לא להם, ומביאה עליהם בשל כך את מותם.

הו, איזה נפלאים "אנחנו", אומר הסרט בתערובת של התפעלות עצמית מהולה ברחמים, במוסריות עד מוות "שלנו". כל הכבוד לנו! בראבו! שלוש פעמים כיפאק לעצמנו!

יחי "אנחנו"!

האהבה העצמית, הטפיחה העצמית על השכם, והרחמים העצמיים של קבוצת ה"אנחנו" הם המסרים הברורים והגלויים של "החיים על פי אגפא". והם שהפכו את הסרט הזה ליקירה, וכמעט לסמלה של הקבוצה הזאת בתקשורת, באקדמיה לקולנוע, וכמובן באולמות הקולנוע שמלאו, כהגדרתו של אשר לוי, ב"קהל תרבותי ומעונב".

אבל מתחת למסרי האהבה הנרקסיסטיים הנוגה, רוחשים גם מסרים אחרים, פחדים אחרים.

עיקרו של המסר שנטלו רוב המבקרים מהסרט, ושאותו ביקשו להנחיל לקוראיהם, הוא שדיכוי הערבים הפלסטינים בשטחים שנכבשו ב-1967 יוביל אותנו לאסון.

בהכללה ניתן לומר שהמסר הוא שדיכוי, כל דיכוי, ככל שהוא מתמשך, מביא או עלול להביא לתגובת נגד אלימה ביותר עד כדי חורבן מוחלט של המדוכא והמדכא גם יחד.

אלא שקבוצת ה"אנחנו", שגם יוצר הסרט וגם מרבית פרשניו נמנים עימה, גוזרת מהעיקרון האוניברסלי הזה רק את הכלל הערבי — "אל תדכא את הערבי פן יחריבך הדיכוי" — ואינה רואה כלל שהכלל הזה הוא אכן אוניברסלי וחל לא רק על דיכוי ערבים, אלא גם על דיכוי ימניים ומזרחים, למשל.

היא אולי אינה רואה זאת, אבל הלא-מודע שלה בהחלט מודע לכך, שהנה — לפחות בסרט הזה — מי שקם לנקום ולהרוס את הפאב, בית-מקדשם של האשכנזים-השמאלנים, הם בכלל לא הערבים המסכנים והמדוכאים, אלא דווקא המזרחים והימנים שהושפלו וגורשו קודם לכן מן המקום. שתי הקבוצות המדוכאות האלה הן הקמות על הפאב-המדינה להחריבו, ואחת מהן אכן הורסת הכול והורגת את כולם.

והמסקנה האמיתית שצריכה היתה, על כן, לעלות ולנבוע מהסרט היא שלא רק דיכוי הערבים עלול להביא עלינו אסון, אלא שכל דיכוי, יהיה אשר יהיה, סופו להביא אסון גם על המדכא.

3. אבל זה בכלל לא הסוף

אבל החמור מכול בכל הניסיונות לפרש את הסרט כמשל חברתי-פוליטי על מדינת ישראל, ואת הטבח בסופו כנבואת אזהרה על הצפוי לחברה הישראלית אם תמשיך בדרכה הנלוזה, הוא שהטבח הוא בכלל לא הסוף של הסרט. שכן אחרי הטבח, כשכל מי שהיה בפאב בשעת הסגירה בבוקר מוטל מת, עוברת התמונה מהרשמקול המרוסק בירות, לתמונה שבה רואים את תמונות הסְטִילס* בשחור-לבן שצילמה ליאורה במשך הלילה בפאב תלויות לייבוש על חבל בחדרה. התמונות, כמו כל הסרט עד כה, הן בשחור-לבן, אבל חדרה של ליאורה הוא עתה צבעוני. אמנם הצבע דהוי, אבל הוא בפירוש צבע ולא שחור-לבן. והמצלמה נעה לאורך התמונות התלויות על החבל ומגיעה אל החלון שממנו נשקפים גגותיה של תל-אביב, בצבע מלא. וכאן מסתיים הסרט. הסוף של הסרט הוא הופעת הצבע לאחר הטבח. לא הטבח, אלא הופעת הצבע לאחר הטבח.

אבל מה הפירוש של זה? למה התכוון המשורר?

הופעת הצבע בסופו של הסרט המסוים הזה, מיד לאחר הטבח והריגת מרבית גיבוריו, ניתנת לשני פירושים:

א. הופעת הצבע ממש בסיום הסרט מסמנת את החזרה מהסרט, השחור-לבן, שהוא בסך הכול מעשה אמנות, אל המציאות. האמיתית, שהיא צבעונית לחלוטין. ואכן, תנועת המצלמה לאורך תמונות הסטילס בשחור-לבן שעל החבל, אל עבר החלון שבו נשקפת המציאות הצבעונית, מרמזת על כך.

* סטילס (stills) — תמונות יחידות המצולמות במצלמה רגילה, השונות מהתמונות המצולמות ברצף במצלמת הקולנוע.

ב. הופעת צבע בתוך עולם שחור-לבן מסמנת באופן ראשוני, קמאי ובסיסי את הופעתם של חיים. במקרה המסוים של הסרט הזה, הצבע מופיע דווקא בסמוך לסיומם של חיים, מיד לאחר הטבח שבו נהרגים (כמעט) כל גיבורי הסרט. ואם כך, הרי שהופעת הצבע דווקא בנקודה זו מסמלת או מסמנת את תחילתם של חיים חדשים, של בריאה מחדש. אלה שני הפירושים האפשריים. אולם למעשה מדובר כאן בפירוש אחד — הופעת הצבע בסופו של הסרט הזה, מיד לאחר הטבח, פירושה חזרה למציאות, לחיים שלאחר המוות.

אבל כיצד ניתן לפרש את הופעת הצבע בסיום הטבח במסגרת המשל המיקרוקוסמוסי, לגונויו השונים? האם הופעת הצבע-החיים לאחר טביחתם של האשכנזים-השמאלנים, הערבים והמזרחים, פירושה שתחת השלטון הצבאי של הימין, תזכה מדינת ישראל המסוכסכת סוף סוף לעדנה ולחיים חדשים? האם זה מה שיביא את הגאולה ואת הישועה? האם הסרט מטיף לחיסולן האלים של הקבוצות היוצרות בעיות וסכסוכים כדי להגיע אל המנוחה והנחלה? כיצד אכן ניתן לפרש את הופעת הצבע בסיום הטבח במסגרת היותו של הסרט משל כביכול על החברה הישראלית?

ואכן מרבית המבקרים פשוט התעלמו לחלוטין מהופעת הצבע בסיומו של הטבח והסרט, בחינת "מה שלא מתאים לתיאוריה שלנו — יוק, לא קיים".

היחיד מבין כל המבקרים שכלל את הופעת הצבע לאחר הטבח בפרשנות שהציע לסרט היה אורי קליין, שבמסגרת הפרשנות הרפלקסיבית שהתווה לעצמו, הצליח להסביר את הטבח ואת הופעת הצבע-החיים מיד לאחריו בסיומו של הסרט: "התרבות הישראלית הפופולרית בכלל, והקולנוע שלה בפרט, הופכים בסרטו למסכת אלימה, שסופה הבלתי נמנע הוא הרס מוחלט שרק ממנו אפשר להתחיל מחדש. וכפי שאומר ה'שוט' האחרון של הסרט הזה, שכולו מעגלים, ה'שוט' הצבעוני היחיד בסרט המצולם בשחור-לבן, התחלה חדשה זו היא גם חזרה לאחת מנקודות המוצא הבסיסיות של הקולנוע הישראלי: למקום שבו המצלמה יוצאת מהחלון כדי לתעד את הגוף התל-אביבי הנשקף ממנו. אולם התחלה חדשה זו תהיה אפשרית אחרי

שכל מרכיבי הקולנוע הישראלי יקרו זה על גבי זה כמו מגדל קלפים; אחרי שכל השאלות וכל התשובות יידחקו אל גנוך ההיסטוריה ויפנו את מקומן לחדשות. ואין זה גירוש קל: בסרטו של דיין הוא נעשה בעזרת מצלמה שנשלפת מהמותן ויורה לכל הכיוונים.²¹

לכאורה מצליח קליין, בתרגיל האינטלקטואלי היפה של הפיכת הסרט ממשל על החברה הישראלית למשל על השתקפות החברה הישראלית בקולנוע הישראלי, לפרש ולפענח את הסרט בצורה טובה ומקיפה יותר משעשו מרבית עמיתיו. אבל שאלה אחת עדיין נשארת שרירה וקיימת וזועקת לפתרון — מדוע ניצלים מן הטבח אלי, אשתו נירה והמלצרית נאוה? למה זה קורה? מה זה אומר? מה המשל על כאן, בין אם זה משל על החברה הישראלית ובין אם זה משל על השתקפותה?

פירושו של הסרט כמשל פוליטי-חברתי, ואפילו כהשתקפות הקולנועית של אותו משל, אינו עונה וגם אינו מסוגל לענות על השאלה הזאת.

ואולי "החיים על פי אגפא", כמו כל מעשה אמנות, הוא לאו דווקא משל חברתי או מאמר פוליטי, אלא בראש ובראשונה יצירה אישית?

4. גיבורו של הסרט הוא, לפיכך, מי שעובר במהלך הסרט תהליך של התפתחות ושינוי.

5. גיבורו של סרט הוא מי שלאורך כל הסרט פועל ומנסה — ולרוב גם מצליח — לשנות את גורלו הנראה נחרץ ואבוד; להתגבר על הקשיים והמכשולים הנערמים בדרכו ובחיי; לנצח את האויבים הקמים עליו; וליצור לעצמו הזדמנות חדשה, סיכוי חדש, אהבה חדשה, תקווה חדשה, חיים חדשים.

מיהו או מיהם, אם כך, גיבורו או גיבוריו של "החיים על פי אגפא"?

דליה

בעלת הפאב, דליה, היא על פי התסריט אישה בת ארבעים ושלוש, גרושה, ואם לבן בן עשר. בפועל, בסרט, היא קצת מבוגרת יותר, בסביבות גיל החמישים, ובמקום בן יש לה בת. הסרט מתחיל כשדליה מתעוררת במיטתה בשעות אחר הצהריים, כשלצידה בחור צעיר. היא אינה מכירה את הבחור ואף אינה יודעת את שמו. היא בילתה איתו — דהיינו, שכבה איתו — בשעות הבוקר, לאחר שאספה אותו מן הפאב שלה בסוף הלילה. מתוך שאלתה של בתה "מאיפה את מגרילה את כל הטושטושים האלה?" הצופים למדים שאין זה מקרה חד-פעמי, וכי דליה נוהגת לאסוף מדי פעם גברים זרים מהפאב למיטתה.

בהמשך הסרט-הלילה מתגלה כי בנוסף למשכבים החד-פעמיים האלה, יש לדליה מאהב קבוע, גבר נשוי ששמו אלי. בשלב מוקדם למדי של הסרט מתברר לצופים שאותו אלי חולה בסרטן וימיו ספורים. עוד מתברר לצופים כי אלי לא סיפר לדליה על מחלתו, אלא הטעה אותה בשקר מתוחכם, שלפיו הוא סיפר לאשתו שיש לו סרטן כדי שיוכל להגיד לה שהוא הולך לטיפולים, וכך להתפנות בשבילה, בשביל דליה.

אלי מגיע לפאב, נראה ומרגיש לא טוב. אחרי זמן-מה דליה הדואגת משלחת אותו לביתה, שינוח, ומבטיחה "אני אבוא תוך חצי שעה,"

פרק ד

מיהו הגיבור?

ואכן, להבדיל משלוש קבוצות "האחרים" — החיילים, הערבים ו"הפרענקים" — לכל אחד מבני קבוצת ה"אנחנו" יש חיים לגמרי אישיים, מחוץ ומעבר למישור או למשל החברתי. אבל מי מביניהם הוא הגיבור, או הגיבורה, ואולי הגיבורים של הסרט?

ואיך בכלל מזהים מיהו הגיבור של סרט, של כל סרט?

לדעתי, ישנן חמש אבני-בוחן לשאלה מיהו גיבורו של סרט:

1. גיבורו של סרט הוא מי שהסרט עוסק בו, מי שהסיפור מסופר עליו, מי שמקבל את ה"זמן מסך" הרב ביותר.
2. גיבורו של סרט הוא מי שהצופים אמורים להזדהות איתו.
3. גיבורו של סרט הוא מי שניצב במהלך הסרט לפני דילמה, לפני בחירה, ובסופו של דבר, לקראת סופו של הסרט, חייב להכריע בין שתי אפשרויות מנוגדות וסותרות, שוות בעוצמתן, שהסרט מעמיד אותו לפניהן.

כדי שיוכלו להיות יחד כמה שעות. אחרי שאלי הולך מתנהלת בפאב שיחה בין ליאורה הברמנית לדליה.

ליאורה: מקבלת אותו במנות קצובות של שלוש שעות בלילה. כל השאר אשתו.

דליה: את לא קולטת במוח הקטן שלך שהשלוש שעות האלה זה השעות היחידות בחיי? כל השאר זה על יד החיים, זה לא חיים. סידורים, פרוצדורות — תלכי, תביאי, תסגרי, תפתחי. חרא. חרא. חרא.

בהמשך דליה תומקת מהפאב שלה לדירתה, לשלוש השעות הליליות שלה עם אלי. אבל מיד אחרי שהיא יוצאת, מגיעה לפאב אשתו של אלי, נירה. לאחר שהיא נוכחת לדעת שאלי ודליה אינם שם היא אומרת לדניאלה המלצרית, "תמצאי אותם ותגידי להם שאני כאן." דניאלה מודיעה לליאורה, שמטלפנת לביתה של דליה, עוקרת את אלי ודליה מאהבתם ומחזירה אותם לפאב.

כשהם מגיעים לפאב, נירה מבקשת לשוחח עם דליה.

נירה: את יודעת שיש לו סרטן במצב קשה?
דליה: (בהפתעה מעושה) לא, הוא לא אמר לי. נכון שלפעמים הוא מגיע אלי די עייף, אבל זה, אולי, ממה שהוא קורא "הבית הקטטוני" שלי. איזה סרטן? איפה?

נירה: את לא חושבת שזה שהוא לא טרח כל החודשים האלה לעזוב את "הבית הקטטוני" הזה שלו, זה לא אומר משהו על מה שהוא מרגיש אלינו...

תוך כדי שיחתם אלי משלם את החשבון שלו, ואגב כך נשמת מכיסו, ככתוב בתסריט, "פתק רפואי של בית חולים ובו הזמנה להקרנה". ליאורה מציצה בפתק, נוכחת מה יש בו, ונוטלת אותו לעצמה. אלי ונירה פונים ללכת, ודליה ואלי עוד מגניבים שני משפטים, לפני שהוא הולך.

דליה: תבוא מחר, יא "מסורטן"?
אלי: בטח, בטח.

ואלי נוטל את אשתו והם יוצאים מהפאב, והולכים לביתם. ואז ליאורה פונה לדליה.

ליאורה: דליה, את זוכרת שסיפרת לי על "העבודה" שאלי עושה על אשתו בעניין הסרטן?
דליה: כן, כעת היא טרחה להסביר לי את זה.

דליה צוחקת. ליאורה מוסרת לה את הפתק, דליה קוראת בו וצוחקת הופך למונולוג של בכי על מר גורלה, שבסופו היא פונה לצ'רניאק הזמר ומבקשת ממנו "תנגן בשבילי, רק בשבילי, את 'במקום הזה', נראה אותך", וצ'רניאק מנגן ושר את השיר, שהוא גם שיר הנושא של הסרט:

הלכתי והלכתי ולאן שלא הגעתי לא באתי.
ואני נשאר במקום הזה,
עם הבלוק והפסנתר והקפה.
כולם עוברים פה במקרה,
כמו סיפור קצר או מונולוג במחזה.
שקט ברעש הזה,
וכולם על הקצה,
מתכים שמשוהו יקרה
בזמן ההולך וכלה,
ביופי והבוץ והקפה.
ואיך שלא יהיה — לא יהיה.
ואיך שלא יהיה — לא יהיה.

השחר עומד לעלות והפאב עומד להיסגר. דליה תופסת חייל אר"ם שוודי הנמצא עדיין בפאב, מתחילה איתו, ומודיעה לו שהיא לוקחת

אותו לשכב איתו בביתה, ממש כפי שעשתה אמש ולפני כן עם גברים זרים אחרים. אבל בעוד הם מתחבקים ומתנשקים לפני צאתם מהפאב, מגיעים החיילים וטובחים אותם, את דליה ואת האו"מניק-ליליה שלה, יחד עם כולם.

אין ספק שמבחינת האהדה וההזדהות של הצופים, דליה האבודה והכמהה נואשות לאהבה, היא הגיבורה הראשית של הסרט. כך גם מבחינת תשומת הלב ו"זמן המסך" שהיא מקבלת. אך לפני איזו דילמה מועמדת דליה בסרט? בין מה למה היא צריכה לבחור? דליה אינה עושה בסרט שום בחירה, כי בעצם אין לה שום ברירה. אחרים, ולא היא, מכתיבים לה את חייה ואת גורלה. כשאלי מאהבה רוצה בה — היא מקבלת אותו "במנות קצובות" כפי יכולתו, וכשהוא לא רוצה — הוא עוזב אותה ומסיים את הקשר. דליה לא ניצבת לפני שום בחירה, כי היא בכלל לא יוצרת לעצמה מצב המאפשר לה לבחור.

האם היא עוברת במהלך הסרט תהליך כלשהו של התפתחות ושינוי? בעצם לא, כי היא מסיימת את הסרט בדיוק כפי שהתחילה אותו — באיסופו של גבר מזדמן מן הפאב למיטתה. ואולם לא רק שמצבה לא השתפר ולא השתנה, הוא אף החמיר. שכן במהלך הלילה הזה היא גם איבדה את המאהב שלה, שלדבריה "השלוש שעות האלה", הקיצבה הלילית שהיא מקבלת ממנו, "זה השלוש השעות היחידות בחיי". עכשיו, בסוף הלילה, גם "השלוש שעות האלה" כבר אינן קיימות יותר, וכל מה שנותר לה בחייה זה "לא חיים".

ואכן, הלא-חיים האלה מסתיימים, כמעט מיידית ובסופו של הלילה ושל הסרט, במוות.

אלי

כמה דברים שניתן להוסיף על דמותו של אלי, ועל התפתחותה בסרט, מעבר למה שנאמר ונחשף תוך כדי ניתוח הדמות של דליה: שמו המלא הוא אלי שמגר, ובתסריט הוא מוצג כ"בן חמישים, נשוי ואב לבת", וכך זה גם בסרט. אבל בתסריט יש עובדה חשובה

על אלי, שרק רמזים ממנה נותרו בסרט עצמו — אלי הוא בעלים של חברה להפצת סרטים. זו נקודה חשובה, מאחר שבמקצועו הוא הדומה ביותר ליוצרו, אסי דיין. כאמור, הוא גוסס מסרטן וימיו ספורים, ובכך הוא דומה עד מאוד ל"מר באום" גיבור הסרט השלישי במה שדיין מכנה "הטרילוגיה", ש"החיים על-פי אגפא" הוא הראשון שבהם.

אסי דיין הוא יוצר סרטים. אלי שמגר, לפחות בתסריט, הוא מפיץ סרטים. מיקי באום הוא יבואן של משקפי שמש. כלומר — שלושתם עוסקים בדרך שבה בני האדם רואים את העולם. יתרה מזאת, גם אלי וגם באום גוססים מסרטן וימיהם ספורים, ואת מר באום משחק בסרט אסי דיין עצמו.

ועוד דבר חשוב — לאחר שהוא שומט לליאורה את פתק ההקרנה שלו, תוך כדי התשלום, ודליה נפרדת ממנו ב"תבוא מחר, יא מסורטן," הוא עונה ב"בטח, בטח", אבל הוא יוצא עם אשתו מהפאב, והם פוסעים יחד, ואלי אומר לה "אני חושב שאם היה לי יותר זמן, הייתי עושה סרט שהסוף שלו זה שהבעל ואשתו יוצאים מאיזה פאב, צועדים בחשיכה לשום מקום, והוא מניח את זרועו על כתפה (מניח את זרועו על כתפה) שאומר פיוס והכנעה, והם ממשיכים וצועדים לתוך החשיכה. סוף." ואכן, הם פוסעים יחד, ידו על כתפה בחיבוק, צועדים לתוך החשיכה, ויוצאים מהסרט.

מיד לאחר מכן, בתוך הפאב, דליה מקבלת לידה את הפתק ששמט אלי, ומבינה שהוא נשמט בכוונה. היא מקבלת את הפתק הזה כהודעת פרידה סופית מאלי, וכך היא מתייחסת אליו.

אלי הועמד אפוא בסרט לפני דילמה כפולה: האחת, בחירה בין אשתו-משפחתו לבין המאהבת שלו; והאחרת, בחירה בין קבלה והתמודדות עם העובדה שהוא הולך למות לבין הניסיון הנואל לרמות ולהרחיק את המוות על ידי הכחשתו. ואלי בוחר, כפי שהוא עצמו אומר, ב"פיוס והכנעה" — פיוס עם אשתו ומשפחתו והכנעה נוכח המוות המתקרב.

בסופו של דבר הבחירה הכפולה הזאת שלו מצילה אותו ממוות, או לפחות ממוות מייד. לו היה בוחר בהיפך — בדליה ובהמשך ההתכחשות למוות, ונשאר בפאב, היה נטבח כמו כולם.

האם אלי הוא אחד מגיבורי הסרט?

במחלתו הקשה ובהתכחשותו אליה, הוא אמנם מעורר אהדה אצל הצופים, אבל הוא מופיע על המסך דקות ספורות בלבד, כך שאין מדובר כאן בגיבור של ממש ובהזדהות של ממש.

לעומת זאת הוא בהחלט עובר תהליך של התפתחות ושינוי, ועושה גם עושה בחירה בסופו של הסרט, בחירה שאמנם לא מצעידה אותו אל האופק עם תקוות חדשות, אבל בכל זאת מצילה אותו, לפחות באופן זמני, ממוות.

נירה

נירה, אשתו של אלי, מופיעה בסרט מעט מאוד, ונוכחותה מתמקדת בפעולה. היא באה לפאב כדי להוציא את בעלה מזרועות המאהבת שלו, ולהחזיר אותו לחיק משפחתו ולמאבק על שארית החיים שלו, המאוימים על ידי מחלת הסרטן המקננת בו.

אף שדמותה משורטטת בקווים לא-סימפטיים בעליל, ייתכן שניירה מעוררת אצל הצופים מעט אהדה בשל היותה האישה הנבגדת. אבל בסופו של דבר היא דמות די שולית בסרט. ובכל זאת, היא דמות שבהחלט לוקחת יוזמה ופועלת לשנות את גורלה, ואף מצליחה להחזיר את בעלה לחיקה ולחלץ אותו, ולו רק זמנית, מגיא ההריגה.

בני

הדמות הגברית הזוכה ל"זמן מסך" הרב ביותר, הוא בלש המשטרה בני.

בני נראה לראשונה בסרט במיטתה של הברמנית ליאורה, שהיא חברתו הרשמית, ושכדירתה הוא מתגורר. ליאורה מעירה אותו לעבודתו, והוא מסיע אותה לפאב. בפעם השנייה רואים אותו במיטתה של המלצרית נאווה, שליאורה הברמנית מטלפנת אליה להעירה כדי

שתבוא לפאב. נאווה ובני עירומים, והוא מעשן סיגריה של אחרי. הוא שואל אותה "גמרת?" ונאווה עונה בלעג "בטח תיק-תק", אבל בני לא חש בלעגה, ופוצח, מרוצה מעצמו, בשירת "יש לי אהוב בסירת חרוב." בפעם השלישית בסרט מופיע בני בעת ביצוע פעולה מקצועית שלו כבלש משטרה. הוא חוקר ועורך חיפוש בתוך פי הטבעת של עבריין ששמו קירש, תוך שהוא מזמר את "בחמישי ביוני גדוד השריון פרץ". החקירה הקשוחה של בני צולחת. הוא מוציא ממעיו של קירש קונדום עם קוק פרסי, ואז קירש מגלה שהוא אמור להעביר את הסמים לשני אנשים שיגיעו לנמל במכונית אמריקאית ישנה בשתיים-עשרה בלילה.

אחר כך בני מגיע לפאב ומתיישב ליד הבר. ליאורה מגישה לו לשתות. המלצרית מסניפת הקוקאין, דניאלה, מקיאה בשירותים, ואחר כך ניגשת לדבר עם בני.

דניאלה: בני, אתה בטוח בכדורים האלה? אני מקיאה ומדממת.
בני: דניאלה, שמעתי שקיבלת ויזה. את נוסעת?
דניאלה: בני, מאיפה הכדורים האלה?
בני: הכדורים האלה בסדר גמור. הם מהולנד. מדממת — זה ההפלה. והבחילה תיעלם אחרי שתפסיקי לדחוף כל כך הרבה חרא לאף שלך. מה את, טיפשה?
דניאלה: נאווה נראית כאילו עברת אצלה. מה שנשאר לך זה דליה, סמיר ומחמוד. (צוחקת.)

בני חוזר ומופיע בסרט עם כניסתה לפאב של ריקי, המעוררת והשברירית. מיד בהיכנסה מתנפל עליה מפקד החיילים ומושיב אותה בכוח על ברכיו. בני נתלץ מיד לעזרתה ככיכול, אבל מטרתו היא בעצם, כרגיל אצלו, אחת ויחידה — להשכיב גם אותה. ואכן, בסופו של דבר, הוא מוליך אותה לדירתו המשותפת עם ליאורה, ותוך כדי שירת "פרחים בקנה" הוא ניגש ישר לעניין שלשמו הביא אותה, והתוצאה היא מעשה האהבה המנוכר והמזעזע ביותר בקולנוע הישראלי. לאחר מכן בני יוצא משם, מותיר מאחוריו את ריקי, וחוזר אל

בני חוזר לפאב ומוסר את התיק לליאורה. באותו הזמן מגיע לשם המפקד שלו במשטרה ומציב לפניו דילמה בצורת אולטימטום: "עד שבע בכוקר אני רוצה לשמוע אחת מהשתיים — או שאתה יוצא בשמונה לצפון, תופס פיקוד לפחות לשנה על יחידה שיושבת במטולה... או שעד שבע אתה מתפטר או מפוטר. תחליט אתה." בהמשך בני מתנפל, כמתואר בפרק הקודם, על "הפרענקים", מכה בהם ומגרש אותם מהפאב.

לאחר מכן, לקראת סוף הלילה, הולכת ליאורה לדירתה לפתח את התמונות שצילמה בלילה, ומגלה, לתדהמתה ולזוועתה, שהמשטרה אוספת מלמטה את גופתה המרוסקת של ריקי שהתאבדה בקפיצה מחלונה. היא רצה לפאב, מנערת את בני וצועקת עליו, נסערת: "חתיכת חרא, היא התאבדה, ריקי, קפצה מהחלון, עכשיו לקחו את הגופה שלה. מה עשית לה? מה, לא ראית שהיא פסיכית? מה אתה, מזיין לה את הצורה עד שהיא לא יכולה יותר? (מכה אותו) חתיכת אידיוט!" (בוכה)

בתגובה לכך בני מטלפן למפקדו, מודיע לו ש"החלטתי לעלות צפונה", שולף מכיסו את צרור המפתחות השני שלו ומוסר אותם לליאורה הפורצת בבכי, ואומר על עצמו: "איך אמרת קודם — אפס זה חתיכת מספר לעומת הפוזה שלי."

ואז פורץ לפאב מחמוד, צועק "המסטולים באים", "הפרענקים" מגיעים ואחריהם החיילים. בני אמנם שולף את נשקו, אבל נורה ראשון, ואחריו ליאורה המחבקת אותו, ואחריו כולם.

בני הוא דמות גברית נרקסיסטית המאוהבת והמעריצה את עצמה עד יוהרה. בזכות תפקידו ואקדחו הוא רואה את עצמו כאלוהים כמעט, ופועל בהתאם — חוקר אנשים, מכה אותם, מחבל ברכושם, ומגרש אותם כראות עיניו. בני מפרש את מושגיו האישיים והסובייקטיביים כמושגיה האובייקטיביים של החברה. אולם, למעשה, הוא אינו שומר ואינו נאמן לשום ערך, חוץ מלעצמו. מבחינתו "המדינה זה אני."

יחסו לנשים בכלל, ולליאורה בת זוגו בפרט, דומה. גם אליהן הוא מתייחס כאל אובייקטים בעולמו, שבעיניו הנרקסיסטיות הוא כל

הפאב כששירת "שם השריונים" על שפתיו. אלא שבינתיים ליאורה מוודאת באמצעות שיחת טלפון שאכן בני לקח את ריקי לדירה כדי לשכב איתה. בהיכנסו לפאב הוא מבשר לחיילים שמישהו חתך להם את צמיגי המכונית. אחר כך הוא מתיישב ליד הבר, וליאורה הפגועה והבוכייה מודיעה לו את דעתה עליו, ועל החלטתה לנתק את יחסיה עימו. היא לוקחת ממנו את מפתחות הדירה. לאחר מכן מתפתחת התקרית בין החיילים לערבים, שתוארה בפרק הקודם, שבסיומה בני מגרש את החיילים מהפאב.

לקראת חצות בני יוצא, עם סגנו רמי, ללכוד את עברייני הסמים בנמל. הוא פועל שם, בשחצנות האופיינית לו, לבדו מול שני הפושעים, אך אלה מצליחים לגבור עליו ולהימלט. הפעולה נכשלה, בני נכשל, והוא חוזר קצת פצוע וקצת מוכה לדירתו — כנראה יש לו עוד צרור מפתחות הפותח אותה — כדי לנקות את פצעיו. הוא מגלה, להפתעתו, שריקי עוד נמצאת שם, ומתפתחת ביניהם השיחה הבאה:

ריקי: שכחתי להביא את התיק השחור לחברה שלך.
בני: רגע, רגע, רגע, מה, היא התקשרה?
ריקי: כן.
בני: ואת הרמת את הטלפון?
ריקי: נכון שהיא חברה שלך?
בני: כן. טוב, טוב, תשמעי — אני כבר יביא לה את התיק, אני נכנס להתקלח, ואני מבקש ממך — את צריכה לעוף מפה.
ריקי: ואני הדפיקה שלך?
בני: ככה זה.

הוא נכנס למקלחת ומתרחץ תוך שירת "חיילים יצאו לדרך". תוך כדי כך ריקי קופצת מהחלון. כשהוא יוצא מחדר האמבטיה, בעודו שר, הוא מחפש את ריקי, אינו מוצא אותה, ומניח שהלכה. הוא נוטל את התיק שביקשה ליאורה, יוצא מהבית, וממשיך לשיר גם כשהוא חולף בחוץ, מבלי לראות ולחוש דבר, ליד גופתה של ריקי.

העולם כולו. וגם בתחום הזה הוא בוגדני ולא נאמן, וכל עניינו הוא אך ורק בעצמו.

תפיסת עולמו והתנהגותו הנובעת ממנה, מביאים אותו בסופו של דבר לכישלון כפול ומכופל — הן בתחום המקצועי והן בתחום האישי. הוא נכשל בשני התחומים הן ברמה הטכנית-ביצועית שלהם והן ברמה התפקודית-אנושית, וסופו — עוד לפני שנורה ומת — שנתר במבוי סתום ובעצם ללא כלום.

אין ספק שמבחינת המורכבות של הדמות והתהליכים העוברים עליה, בני הוא הדמות הראשית בסרט, ובוודאי הדמות הגברית הראשית בו. גם מבחינת "זמן המסך" שהוא זוכה לה, בני הוא הדמות הגברית הראשית.

באשר להזדהות שהוא אמור ליצור אצל הצופים, יש שניות רבה בדמותו של בני. מצד אחד הוא "חרא של בן אדם" ביחסו לנשים, אבל מצד אחר יש ביחסו דווקא ביטוי של אומללות כמהה לאהבה. גם יחסו האינסטרומנטלי והברוטלי אל בני אדם בכלל מעורר התנגדות. אולם הוא נחלץ, כאביר רומנטי, להגנת החלשים. ואולי דווקא שניותו היא המעוררת הזדהות.

האם הוא עצמו עושה משהו כדי לשנות את גורלו? לא. הגורל, וכך גם הדילמה המוצגת לפניו בסוף הסרט, נכפים עליו. בסוף הסרט הוא אמנם עושה בחירה, אבל זוהי בחירה של חוסר ברירה. וגם נאום הפסוודו-התפכחות הקצרצר שלו שניות אחדות לפני הטבח, הוא יותר אכזבה מדמותו הנערצת בעיני עצמו, מאשר הגעה להבנה כלשהי מתוך הכרה.

אמנם חייו השתנו ללא הכר, אבל הוא נשאר — כפי שהוא עצמו מסביר את מצבו לסמי ליד הבר — "אותו דבר, אבל בדיוק". וכך גם הוא מת בסופו של דבר מבלי להגיע לשום הבנה, הארה, סיכוי, תקווה, ובוודאי שלא אהבה, חדשים.

ריקי

דמותה של ריקי, שכבר נחשפה בפרק על בני, היא אחת הדמויות הנשיות הבולטות בסרט. בתסריט תיאר דיין את ריקי בפירוט מדהים, יותר רפואי-פסיכיאטרי מאשר קולנועי-תסריטאי:

"בחורה צעירה בעלת שיער בהיר, אסוף לקוקו, פניה חיוורות. היא רזה, ומעבר להבעה העקרונית של פחד/דאגה/אימה/בושה מסתתר יופי נדיר. היא לבושה בשמלה מיושנת משהו, יש לה תיק קטן ועל כתפיה מונח סוודר דק, בז', שדווקא מתחבר עם השמלה הכחולה כהה שלה. היא נועלת נעלי התעמלות כחולות וגרביים לבנים ושמה: ריקי נאור, בת 25, עדיין נשואה לגדעון ואימו של שיר, שאת שניהם נוכל לראות בצילום של השלושה שנלקח כששיר היה בן שנתיים. היא חברת קיבוץ. אבל זה יותר משנה שהיא באשפוז חוזר שמתחיל בדיכאון שלאחר לידה — פוסט נאטאל דיפרשן. והיא יצאה לאחר אשפוז קצר לפני שלוש שנים לאשפוז ארוך יותר, לאחר שהתפתח אצלה דיכאון שסוג כדיסטימיה, דיכאון שיש בו ירידה באפקט (ברגש), תחושת אובדן, אייכולת לתפקד במשך תקופה ארוכה, התקפי זעם, התקפי דיכאון עמוק, קטטוני (מייג'ור דיפרשן) או, כפי שנהוג היה לקרוא לו 'דיכאון אנדגני', וזה כולל מחשבות אובדניות הגורמות לאשפוז ולטיפול, אם במכות חשמל, או בתרופות נגד דיכאון. בסופו של כל 'גל' דיכאוני קיימת תקופה מאנית קצרה, או הפסקה של הדיכאון, או — כמו אצל ריקי — ירידה בעוצמת הדיכאון עד כדי שחרורה, אבל עדיין שמירה על טיפול בכדורים ושיחות. (לכן היא עדיין בתל-אביב)."

עם התיק הפסיכיאטרי הזה מגיעה ריקי לפגישה דחופה ומוזרה עם המטפל שלה, ד"ר פלדמן, בגן ציבורי, ואומרת שלוש מילים: "אני רוצה להתאשפז." הרופא עונה לה, "טוב, תבואי מחר למחלקה ונראה, למה?", וריקי פוצחת במונולוג קורע לב:

ריקי: לפני יומיים לא יכולתי יותר ונסעתי לקיבוץ. ירדתי בכניסה והלכתי עד לחניה של חדר האוכל. זה היה בסביבות שבע.

כבר היה חשוך בחניון ומאר ברחבת הכניסה לחדר האוכל. עמתי שם, הסתכלתי עד שראיתי את גדעון עם שיר על הכתפיים יוצאים מחדר האוכל. שיר צחק ממהו שגדעון אמר לו ועשה איתו מין משחק כזה, ששיר שם את הידיים שלו על העיניים של גדעון, וגדעון בכוונה כיוון אותו אל השיחים, וגדעון עשה כאילו הוא נתקל בהם והשמיע מין צפצוף כזה, מצחיק... ואני פרצתי בבכי וידעתי שאם אני אגש אליו הוא לא יזהה אותי אחרי שנה, וגדעון יתעצבן שלא הודעתי מראש אחרי שנה. רציתי לחבק אותם ולנשק את שיר שפעם רציתי להרוג. ורצתי משם, עליתי על האוטובוס ולא הפסקתי לבכות כל הדרך, עד שהם נעלמו לי מהעיניים. ורציתי למות. ולקחתי אטומין בחדר וברוך, כי הבכי לא עזב אותי, תוך מפעם אחת שצחקתי כי פתחתי את החלון וראיתי שאני רק בקומה שנייה, ואני רוצה להתאשפז.

בתשובה לבקשת ההצלה הנואשת של בחורה המבקשת את נפשה למות, כל מה שיש לפסיכיאטר אטום הלב לומר הוא "עד מחר בבוקר תשתדלי לא להישאר לבד", ומיד הוא מוסר לה שקית עם כדורים ואומר לה את המשפט מקפיא הדם "וקחי כדור בכל פעם שבא לך למות", ומשלח אותה לדרכה, כלומר — למותה.

במסעה מגיעה ריקי ל"בארבי", מציצה פנימה, ונכנסת. בפאב היא פוגשת את בני, ומכאן ואילך היא נעה בסרט, כפי שנסקר בפרק על בני, עד להתאבדותה הצפויה.

האם ריקי מעוררת הזדהות? מאוד.

האם יש לה הרבה "זמן מסך"? לא.

האם היא מנסה לשנות את גורלה? בצורה פסיבית ופתטית — כן. היא מבקשת מהרופא לאשפז אותה. היא מחפשת עבודה ללילה כדי לא להיות לבד. ומאותה סיבה היא נצמדת לבני ושוכבת איתו, עד שהוא זורק אותה, ואז היא זורקת את עצמה מבעד לחלון. והנה, דווקא פעולת ההתאבדות שלה נראית, על רקע הטבח בסיומו של

הסרט, כפעולה חד-משמעית של לקיחת גורלה בידיה. היא זו ההורגת את עצמה במרידידה על פי בחירתה שלה, ולא אחרים הורגים אותה לפי בחירתם שלהם.

אבל האם בחירתה זו מוליכה אותה לתקווה, לאהבה או לחיים חדשים? ודאי שלא. בחירתה מוליכה אותה אל מותה. אבל היא לפחות בחרה את מותה, להבדיל מהאחרים שלא רצו או לא בחרו במותם, ובכל זאת מתו, סתם.

ליאורה

הברמנית ליאורה, בת זוגו של בני, עוסקת במהלך הסרט בצילום סטילס בשחור-לבן של המתרחש בפאב, על פי הזמנתו של כתב רכילות. מפעולה זו נגזר, כך נראה, סגנון הצילום של "החיים על פי אגפא" ושמו.

ליאורה יודעת ומודעת לכך שבן זוגה בני בוגד בה כל העת ושוכב עם כל בחורה בסביבה, כולל שתי המלצריות בפאב — דניאלה ונאוה. היא גם רואה, כי זה מתרחש בגלוי לנגד עיניה, איך בני מתחיל עם ריקי והולך איתה, כשברור לה לחלוטין לאן ולשם מה הוא לוקח אותה. ליאורה יודעת איזה בן אדם הוא בני, ומה הוא מעולל לה, אבל אינה עושה שום דבר לשנות את המצב הזה.

רק אחרי שליאורה מוודאת, בשיחת טלפון, שבני השכיב גם את ריקי, היא נשברת. וכשבני חוזר אל הפאב היא מודיעה לו בבכי: "אז ככה — קודם כול את המפתחות. מחר בבוקר תבוא הנה, אני אתן לך מזוודה עם כל הדברים שלך. עכשיו אני כאילו צריכה להגיד לך את כל מה שאני חושבת עליך? אז מה אני יכולה להגיד על אוויר שעבר אצלך בדירה? בחיי שאפס זה מספר ענק לעומתך. הצלחת להפוך את הדירה שלי לחדר חושך אחד גדול."

ובני הולך, אבל הוא שב מאוחר יותר עם התיק שליאורה ביקשה מריקי, וליאורה, כך נראה, שבה ומקבלת אותו. אלא שלאחר מכן, כשהיא עולה לדירתה לפתח את התמונות שצילמה כלילה, היא מגלה

את גופתה המרוסקת של ריקי שהתאבדה. היא חוזרת לפאב, ושוב נפרדת בנאום מבני, ששוב מחזיר לה את המפתחות (את הצרור השני), אלא שהפעם, כך נראה, הוא באמת הולך ממנה, כי החליט לעלות לצפון. אלא שאז מגיעים החיילים ויורים למוות בו ובה.

הסרט אינו עוסק בסיפורה של ליאורה, אלא יותר בסיפורו של בן זוגה, ואכן יש לה מעט מאוד "זמן מסך". לכאורה ליאורה עוברת שינוי במהלך הסרט, ועושה בחירה בהחלטתה להיפרד מבני הבוגד והמתעלל בה. אבל אף שהיא נפרדת מבני פעמיים, ופעמיים דופקת לו נאומו פרידה, וגם לוקחת ממנו פעם אחר פעם את שני צרורות המפתחות של דירתה — בכל זאת היא נשארת איתו בלי שום סיכוי או תקווה לשינוי. ואכן היא מתה יחד איתו, מחבקת אותו, בטבח הסיום של הסרט.

דניאלה

המלצרית דניאלה נכנסת לסרט לכאורה על סיפו של שינוי גדול בחייה. היא צוהלת ומכריזה באוזני דליה, "יש. ויזה לאמריקה. עוד שבועיים אני עפה מהחור הזה." דליה, בתגובה, מזלזלת בעוצמת השינוי, "את נוסעת ממאתיים גרם ליום לחמישים גרם ליום." רק בהמשך מתברר לצופים על מה דליה מדברת — דניאלה מכורה לקוקאין, ומסניפה ללא הרף, גם תוך כדי עבודתה בפאב.

עוד מתברר בהמשך שדניאלה בהיריון, ככל הנראה מבני, שגם סיפק לה כדורים לכיצוע הפלה. עכשיו, בנוסף על הקוקאין שהיא דוחפת לעצמה, היא בולעת גם את הכדורים.

גם היא, כמו ליאורה, מבינה שבני שוכב עם כולן, ואף אומרת לו את זה בצורה מצחיקה, "נאווה נראית כאילו עברת אצלה. מה שנשאר לך זה דליה, סמיר ומחמוד."

לאחר מכן ליאורה נזופת בה על ששכבה עם בני ועל התמכרותה לסם, ומנבאה לה "את לניו-יורק תגיעי רק בגלויות. בשביל גרם אחד תתני מה שאת נותנת היום בחינם," ובסופו של דבר, כך אומרת לה

ליאורה, "תסניפי את החיים שלך." ואז שר לה צ'רניאק שיר אהבה ונחמה, ודניאלה בוכה מהתרגשות. היא ניגשת אליו, מודה לו בלטיפה, נאנחת עמוקות ואומרת על עצמה, "סאקרית עם חלום גדול וכפית קטנה," ושוב נאנחת ומנגבת את דמעותיה. וכך מסתיים תפקידה של דניאלה בסרט, עד למותה, יחד עם כולם, בטבח הסיום.

נאווה

כאמור, נאווה נכנסת לסרט כשליאורה מעירה אותה בטלפון, ובמיטתה בני, בן זוגה של ליאורה, שניהם בפוזה של "אחרי". כשהיא מגיעה לפאב מיד פונה אליה דניאלה ושואלת "את רוצה שורה?", אבל נאווה דוחה את ההצעה, ומודיעה חד-משמעית — "לא נוגעת בזה."

אחר כך נאווה ניגשת לשרת את קבוצת החיילים. נימי המפקד מנסה ללכוד אותה בקב שלו, תוך שהוא אומר, "תגירי לי, את לא היית מדריכת תותחנים בג'וליס?", ונאווה הודפת את הקב ואותו בבוטות נרחצת, "עמוד נות, טמבל. מה שבטוח — שאם תיגע בי לא יכירו אותך יותר."

בסופו של הלילה, כשהשחר עולה, נאווה מבקשת מדליה לשחרר אותה מוקדם, כי "יש לי בחינה בשמונה בבוקר", ודליה משחררת אותה, והיא הולכת, וכך ניצלת ממוות.

צ'רניאק

צ'רניאק מופיע בתסריט לראשונה בסצינה שהושמטה מהסרט המוגמר, שבה הוא קורא לסבו, שאיתו הוא מתגורר, סיפור קצר שכתב: "בשבוע ושלושים בבוקר החליט יצחק לבקוביץ' כי באותו ערב ישים קץ לחייו. הוא לא נקב בשעה מדויקת, אך שיער שזה יהיה מיד. בתום התוכנית 'מקגאייורו' שאותה לא רצה להחמיץ."

בסצינה הבאה, שכבר נמצאת בסרט, הוא נכנס לפאב. אבל לפני

שהוא מתחיל לשיר, הוא פוצח בנאום הפורש את השקפת עולמו: "ערב רב, אני צ'רניאק, שמריח את הזיעה שלכם ביחד עם הצפיפות וקול חיכוך האגו בטריפ כשאתם רצים לאורך הרכוש עד שהתחת שלכם מזיע מרוב תיווך. ואני שומע את קול המסחר והשמועה, הבורסה והקנאה, הירד והשנייה, ורואה את הנשים הקטנות שלכם ששוחות בים האיפור, אחרי שהם מיזמזו את המיקרו ואת המדיח, ופינטזו שאיזה חייל קרבי יכבוש אותן באיגוף מאחור, והם ירגישו את ריח המדים והקנה, וריח המולדת הגדולה, השזופה, העטופה בתכריכים ודגל המדינה, כשהיא מריחה את הפרחים מלמטה. אז כל הכבוד לצה"ל שפוצץ לסמיר שלנו את הראש. הוא מחייך ואני שר לכבודו." ואז הוא שר את שיר ההזדהות עם סמיר.

הנאום הזה חשוב כי הוא דומה ביותר — בתוכנו ובעיקר בסגנונו — לתוכן ובעיקר לסגנון הדברים שאסי דיין עצמו אומר וכותב, בייחוד בתקופת העשייה של "החיים על פי אגפא", בהקדמות לתסריט, בחוזר לעיתונאים, בהזמנה לבכורה, ובהרבה ריאיונות שנתן באותה עת. בריאיון שערכתי איתו ניסיתי לברר עם דיין מיהו גיבור סרטו, עם מי הוא מזדהה.

אני: בכמה דברים שכתבת ואמרת לפני ואחרי יציאת הסרט, ציינת שהדמויות בסרט הן הנציגים שלך בסרט. מי הנציגים שלך, ובאיזה מובן הם הנציגים שלך?
דיין: בעיקר הפסנתרן.
אני: הוא אומר את דעתך.
דיין: הוא אומר את דעתי.

צ'רניאק הוא אפוא, במפורש ובמכוון, קולו או דוברו של אסי דיין בסרט. לכן ניתן להתייחס לנאומן הזה של צ'רניאק כאילו היה הצהרת הכוונות של יוצרו של צ'רניאק ושל הסרט כולו.
בנאום יש למעשה שלושה מרכיבים אידיאולוגיים — תיעוב

אדולסנטי-היפי של המבוגרים וה"בורגנות" שלהם, פציפוזם היפיי-שמאלני "אנטי ממסדי", ובזו גברי-שובניסטי כלפי נשים, שכל שאיפתן היא להתאפר, לבשל ולהיאנס.

ואכן, שלושת המרכיבים האלה מצויים בסרט עצמו. האנטי-בורגנות והאנטי-מלחמתיות של הסרט גלויות וברורות, ואילו הבזו לנשים בא לידי ביטוי חריף ביחסן לבני. כל הנשים בסרט (לבד מנירה ודליה הבוגרות, הנמצאות כנראה מחוץ לתחומן) שוכבות בסרט עם בני ומתמסרות לו בקלי-קלות, לא מתוך רצונן שלהן, אלא אך ורק משום שהוא חפץ בכך, אך ורק בגלל האקדח שבמכנסיו. יתרה מזאת, שתיים מהשוכבות איתו הן חברות לעבודה של חברתו לחיים, ולמרות זאת הן עושות את זה. גם חברתו לחיים, היודעת שהוא עושה את זה עם חברותיה, מקבלת את זה ומשלימה עם זה. אין מה לעשות, אומר הסרט, כאלה הן הנשים — רק תן להן קנה של אקדח, וזהו.

ונחזור לצ'רניאק — בהמשך הסרט הוא שר שיר אהבה ונחמה לדניאלה המתכוונת לעזוב לאמריקה. אחר כך נכנסים שלושת המסוממים, והוא מעיר להם את הערותיו המבודחות-גזעניות. קורא להם "פרענקים", שר להם — בזלזול ובסלסול מזרחי מוטעם ומגומם — את "סמיר", ושמה לבסוף לאידם כשהם חוטפים מכות מבני.

בהמשך שר צ'רניאק לדליה, לבקשתה, את שירו "במקום הזה", שמילותיו הובאו קודם לכן, המשקף לא רק את תחושתה ומצבה של דליה לאחר שאלי עזב אותה, אלא יותר מכך את תחושותיו ומצבו של המשורר יעקב צ'רניאק, שהוא דוברו של יוצרו אסי דיין, בחינת "הקול קול יעקב והידיים ידי אסף".

וגם צ'רניאק, כמעט כמו כולם, מת בסופו של הלילה, כפי שצפה וניבא לדמות שיצר, יצחק לבקוביץ', בסיפור שכתב ואשר לא נכלל בסופו של דבר בתסריט.

* * *

אז מיהו או מיהם, אם כן, גיבורי הסרט?
התשובה פשוטה: כולם, כל חברי קבוצת ה"אנחנו", הם גיבורי

הסרט. הם כולם חלקים נפשיים של "אני" אחד, המתרכזים או המתקיימים בפאב הקרוי "בארבי", שהוא, כאמור, כינוי החיבה של בית החולים לחולי נפש "אברבנאל".

ניתן אמנם, כפי שעשו המבקרים, לפרש את משמעות שמו של הפאב כאילו מדובר במקום שאליו מתנקזים כל תחלואי הנפש החברתיים של מדינת ישראל. אבל סביר יותר שכמו "אברבנאל" במציאות, כך גם "בארבי" בסרט, הוא מקום שאליו מביאים לריפוי את הנפש, את נפשו הפצועה של האדם היחיד.

הפאב שבסרט איננו, לפיכך, מיקרוקוסמוס של כל אוכלוסיית ישראל, אלא ההיפך הגמור — מאקרוקוסמוס של נפש אחת בישראל. ואכן גם דיין עצמו, בתשובה לשאלת מראיינו נחמן אינגבר, "דמותה של ריקי מתקשרת אל האירועים שאתה עברת לאחרונה. האם היא מייצגת אותך בסרט?". דיין קבע במפורש ש"כל הדמויות מייצגות אותי בסרט. אני פורש את הווידוי האישי שלי על פני דמויות רבות." השאלה "מיהו הגיבור?" אמנם נענתה, אבל עדיין נותרו שאלות גדולות וחשובות ללא מענה — מה המשותף לכל הדמויות שבסרט, גם אם הן כולן מרכיבות נפש אחת? מדוע רובן מוצאות בסוף את מותן? האם משהו בהן עצמן מביא עליהן את מותן? ואם כן — מהו המשהו הזה? ומדוע אחדות מהדמויות כן ניצלות ממות? מה משותף לאלה שאינן מתות? מה מציל אותן מגורלן של האחרות?

פרק ה

על מה הסרט הזה?

א. המוות כמשל

הדבר הראשון והראשי המשותף לכל דמויות הסרט הוא המוות. מרבית הדמויות — דליה, בני, ליאורה, דניאלה, וכן סמי, צ'רניאק וחייל האו"ם השוודי רלף, והערבים ו"הפרענקים" — מתים בטבח שהחיילים עורכים בסוף הסרט.

דמות אחת, ריקי, מתה עוד במהלך הסרט, כשהיא נוטלת את חייה במרידה ומתאבדת.

דמות אחת, אלי, עומדת למות מסרטן.

רק שלוש דמויות — מלבד החיילים הטובחים — ניצלות מהטבח ומסיימות את הסרט כשעודן בחיים — אלי, אשתו נירה, והמלצרית נאוה.

אבל מה גורם למותם של דליה, בני, ליאורה ודניאלה, ולא-ימותם של אלי, נירה ונאווה?
מדוע המית התסריטאי דיין דמויות מסוימות והותיר בחיים את האחרות?

כמה שונים השורדים מהמתים? מה יש בהם שהציל אותם ממוות? אלי ונירה שונים מכל שאר הדמויות בדבר אחד בולט — יש להם משפחה. הם הזוג, או ליתר דיוק, המשפחה היחידה בסרט. כל שאר הדמויות, ללא יוצא מן הכלל, הן גברים בודדים ונשים בודדות. לאלי ולנירה — למרות כל הקשיים — יש אהבה יציבה ומתמשכת, דבר שאף אחת מהדמויות האחרות אפילו אינה מתקרבת אליו. לאלי ולנירה יש זה את זה. לכל הדמויות האחרות יש רק את עצמן בעולם, ואולי אפילו לא את זה.

ויש עוד דבר אחד שבו אלו, ובעצם גם נירה, שונים מכל האחרים, והוא ידיעת המוות. ידיעת המוות העומד בפתח אינה קיימת אצל אף אחת מהדמויות האחרות — לבד אולי מריקי — החיות מבלי לקחת אחריות על חייהן, החיות כאילו אינן עומדות למות.

אלי ונירה עושים עוד דבר אחד המבדיל אותם מהדמויות האחרות, אולי בגלל ידיעת המוות המאיים והמתקרב — הם בוחרים בחיים. נירה, להבדיל כמעט מכל הדמויות האחרות — נוטלת את גורלה בידיה. היא פועלת. היא יוצאת לשטח ומחלצת את בעלה מזרועות המאהבת שלו, שאיתה הוא חי בהתכחשות למותו הקרב, ומחזירה אותו לחיק אהבתה ומשפחתו ולמאבק על חייו. ואלי, העומד מול הבחירה שהציבה לפניו אשתו, אכן בוחר. הוא בוחר באהבה ובחיים, בחירה שאף אחת מהדמויות האחרות אינה עושה, ובעצם גם אינה מסוגלת לעשות. ומה מציל את נאווה?

לכאורה המקריות. היא מבקשת מדליה להשתחרר מהעבודה מוקדם יותר בגלל ש"יש לי בחינה בשמונה בבוקר" וכך ניצלת, ממש בשנייה האחרונה, מן הטבח. אולם זה לא סתם, ולא מקרי. נאווה ניצלת בגלל שלהבדיל מהדמויות האחרות, יש לה תקווה ועתיד, ואפילו אם אלה קטנים ביותר.

ואם בוחרים את דמותה של נאווה, השולית יחסית בסרט, מגלים שחוץ מזה שהיא נגרת לשכב עם בני, היא יודעת לעמוד על דעתה. בשתי הסצינות האחרות שהיא מופיעה בהן היא מתנגדת לדברים שמנסים לכפות עליה, ויכולה להם. היא מסרבת לקחת סמים ומודיעה חד-משמעית ש"היא לא נוגעת בזה", והיא הודפת מעליה את מתקפת נימי וחייליו במתקפה משלה, "אם תיגע בי, לא יכירו אותך יותר".

תכונות אלה, של לקיחת גורלה בידיה ועמידה על דעתה, בנוסף לעתיד — הלימודים — שהיא בונה לעצמה, מכשירים אותה ככל הנראה לחיים, ולכן היא ניצלת ממוות.

גם ריקי, שנוטלת את חייה בידיה שלה ומתאבדת, ניצלת ממוות מידי החיילים הטובחים. וזו דרך נוספת שהסרט מציע להינצלות ממוות סתמי, שרירותי, וכפוי — לקיחת אחריות על מותך.

הניצלים מהמוות הם אלה שיודעים שהם הולכים למות, אך למרות זאת נוטלים את גורלם בידיהם; אלה שיש להם עתיד; אלה שיש להם תקווה.

הניצלים ממוות הם אלה שבוחרים בחיים.

ומה באשר למתים? מה המשותף לדליה, בני, ליאורה, ודניאלה? כמה הם שונים מאלי, נירה ונאווה? מה יש בהם שמביא עליהם את מותם?

הם כולם במבוי סתום.

הם כולם תקועים בדרך ללא מוצא, ללא סיכוי, ללא בחירה, ללא תקווה, ללא אהבה, ללא עתיד.

הם כולם, איש איש בדרכו, הגיעו לסוף דרכם.

הם כולם נמצאים במצב המומחש בפזמון שיר-הנושא של הסרט, המושר על ידי צ'רניאק: "הלכתי והלכתי ולאן שלא הגעתי — לא באתי".

הם כולם בעצם מתים, מתים בעודם בחיים.

מותם הפיזי בסוף הסרט בא להם ממותם הנפשי.

המתים הם אלה שבוחרים במוות.

ב. המבוי הסתום

אם מתנתקים מהתפיסה המקובעת של הקולנוע כמשל חברתי-פוליטי מצד אחד, ומפזרים את עשן ההסוואה הדמוי-פילוסופי שאפף דיין את עצמו ואת יצירתו מצד אחר; ואם גם מחזירים לחיקו של דיין את כל ההשלכות שהשליך מעצמו אל הרבים, אל המדינה ואל הפילוסופיה, מתגלה לפתע שדיין אמר, ובעיקר כתב, די במדויק מהיכן נבע "החיים על פי אגפא", ולאן הוא חותר.

אם במקום לקרוא "אנחנו" או "המדינה" או "הפילוסופיה" קוראים "אני", מתקבלת תמונה ברורה ביותר על חרדתו של התסריטאי בעת כתיבת התסריט. חרדה זו היא מקור היווצרותו של התסריט, ולסילוקה, לפירוקה, ולחיסולה חתר היוצר שלו.

במבוא שחיבר לאחת מגרסאות התסריט, דיין מדבר על "דלדול של מקורות האנרגיה הנפשית שלנו", ועל כך ש"אין שום פשר לחיינו ואנו נוהגים אותם במהירות מטורפת!"²⁵

בהזמנה לבכורת הסרט כתב דיין את הדברים הבאים: "הסרט חוסה, לכל אורכו, תחת כוכב האימה שלי, אותה אני מנסה להשליך אליכם, כמין וידוי, הנוגע בחרדה הקיומית שלי, היכן שאני מנסה להיות אותנטי כמפלט אחרון מפני הסתמי, הארעי והאקראי... הגיבורים נעים כעוכרי אורח בחייהם, מנסים להימלט מהניכור, מהבידוד, מקריסת ה'אני' אל ה'איד', מאובדן האהבה, מאובדן הזהות ומות התלת-ממדיות, עד שאנו, ואני מעיד כאן על עצמי, מרגיש כחלק מהמשך הדו-ממדי וחיי נצבעים בגוונים שבין השחור ללבן. וגיבורי הם נציגים שלי על פני משטחי השיגרה, וכפי שאומרת אחת הגיבורות: 'מה זה החיים? סידורים ופרוצדורות, תלך תבוא, תלך, תבוא תלך, חרא, חרא, או זמר השר את 'המקום הזה': 'הלכתי והלכתי והלכתי ולאן שלא הגעתי — לא באתי... יאחזני הסיוט, שהולך וגדל, מקבל ממדים אפוקליפטיים והיפר-ריאליסטיים של חדות יתר כשאנו נשענים, בלית ברירה, אל ההגליאני והפונדמנטלי, אל המדינה, היכן שהאנונימיות שלך זוכה למתת החסד, להסרת האינהיביציות בשם הכלל, ואז אתה יורה את כל

חומרי החרדה שלך, את מה שנשאר מדלדול האנרגיה הנפשית שלך... במהלך 12 שעות הנעות סביב 'פאב' כלשהו בשולי העיר... מאבדים הגיבורים את עולמם הרזה נטול 'העומק' או 'התוכן', אחרי שניסו את התלות, את חרדת הנטישה, איבוד עצמך לזולת — הנתק העקרוני, והם נשארים כמו משפטו של היידגר 'אתה נזרק לעולם מבלי שישאלו אותך ונלקח ממנו מבלי שתהיה לך שליטה על המוות'... האם חיים הם באמת שלי? בידי? ... אולי המסך אינו אלא הראי שבכניסת ביתי? והחיים הם על פי?"²⁶

בריאיון אחר אמר דיין למראיינו: "תשים לב שהדרך למות בסרט היא בעלת אופציות שונות". המראיין שאל "אתה מתכוון לשיגעון או לסרטן או למוות ממכות או ממתען צה"לי?", ועל כך ענה דיין: "וקיימת אופציה נוספת, והיא מוות נפשי."²⁷

במקומות אחרים חשף דיין אף את המקורות הנפשיים האישיים ביותר שלו, שהביאו אותו לעשיית הסרט. כך למשל סיפר לגפי אמיר מעיתון "תל אביב" כתשעה חודשים לאחר יציאת הסרט:

"לפני שנתיים וחצי נכנסתי לדיכאון מה שנקרא קטטוני. יש כל מיני דיכאונות. למשל ציקלומטי, לא חשוב. על כל פנים, הרמה הכי גבוהה של הדיכאון זה שאתה שוכב על מיטה ולא מסוגל אפילו להתאבד, אין כוח לענות לטלפונים. אין... שום דבר. אתה רוצה למות, מת למות. לא יכול. יש ביטוי שנקרא: קצה הדיכאון."²⁸

ואילו כחמש שנים לפני יציאת הסרט, סיפק דיין במאמר שכתב ושמו "שנת האפס", את המקורות האוטוביוגרפיים ליצירת "החיים על-פי אגפא", כולל אפילו תמונות ומעמדים שהופיעו אחר-כך בסרט: "מה שהיא [קרוליין לנגפורד, אז אשתו — ק"נ] קיבלה בארבע בבוקר היה אדם קשה היושב מול מכונת כתיבה המייצרת סרטים פופוליסטיים, אדם החש שהחמיץ את משפחתו וכישרונותיו, והוא זועם ושוקע בתוך שורות הקוקאין, אותן הוא מממן מכתיבה מהירה של סרטים שאינם משאירים עקבות... הרגשתי שהביוגרפיה שלי מגיעה לקיצה... מצאתי עצמי נודד בלילות דרך סדרה של פֵּרים. הכרתי את סופי הלילות, את השחר הספוג ברעש אוספי האשפה, שחר שנפתח בהפיכת כיסאות על פני השולחנות ותחילת הספונג'ה. פה ושם מצאתי לי בת זוג

והגעתי לכמה דירות לא-מוכרות עם נשים שלא טרחו לומר את שמן... במחשבה לאחור, כל התנועה הלילית הזאת, חגיגת הסמים, האלכוהול והנשים, לא היתה אלא הרמת ידיים גדולה... שנת האפס המשיכה לדדות מִפָּר אל פָּר. 'שורות' הקוקאין הלכו והתארכו... מצאתי עצמי, רוב הזמן, מתנהל כפנסיונר. מקדיש את זמני להתחשבות עם העבר, מנסה להוציא שורש מכל היגיעה הזאת...²⁹ כל יצירה נולדת מחרדה של יוצרה, כל סרט נולד מחרדה של תסריטאי.

"החיים על פי אגפא" נולד ממבוי סתום.

יתרה מזאת — בתסריט המקורי הסרט גם מתחיל במבוי סתום. בתסריט, הסרט מתחיל בסצינה שאינה קיימת בסרט, שבה כל מיני אנשים, שאף אחד מהם אינו דמות בסרט, תקועים בפקק תנועה במבואות תל-אביב. בהמשך התסריט, וגם זה לא בסרט, מתברר שאחד התקועים בפקק הוא אלי, המאהב של דליה.

הסרט הידוע ביותר המתחיל בכך שגיבורו תקוע בפקק תנועה, הוא "שמונה וחצי" של פליני, אם כי שם הפקק הוא בחלום. ככל מקרה — גיבור "שמונה וחצי" גואידו, קצת כמו אלי המקורי והרבה כמו אסי דיין על פי עדותו, הוא במאי קולנוע שחייו ויצירתו מצויים במבוי סתום.

ג. הבריאה מחדש

"החיים על פי אגפא" נולד מתוך מבוי סתום שאליו נקלע או קלע עצמו דיין, כדי להתמודד עם המבוי הסתום הזה.

"החיים על פי אגפא" נועד לפרק, לחסל ולהרוג את המבוי הסתום, כדי לצאת לדרך חדשה, לסיכוי חדש, לחיים חדשים.

כך נולד הסרט, לכך הוא נועד, ובזה הוא עוסק.

זהו סרט על הריגת המבואות הסתומים, כדי להיוולד מחדש.

זהו סרט על בריאה מחדש.

בסופו של הסרט כל הדמויות הנמצאות במבוי סתום מחוסלות

בטבח אכזרי, ומתוך החיסול הזה מבצבץ הצבע, צצים החיים, שב הסיכוי, עולה השחר, ונפתח העתיד — החיים נבראים מחדש.

הסרט הזה — כמו כל סרט — נולד מתוך מצוקתו, חרדתו, וצרכיו האישיים של התסריטאי שלו. אבל הוא עוסק במצוקותיהם, חרדותיהם, וצרכיהם האישיים של כל אחד מהצופים בו.

שכן כל אחד מהצופים, בעצם היותו בן אנוש, נקלע או קולע עצמו — בתקופות מסוימות בחייו, במשכים שונים, בתחומים שונים, בעוצמות שונות, ובתוקף סיבות ונסיבות שונות ומשונות — למבואות סתומים; המקשים או אפילו אינם מאפשרים לו לחיות את חייו כרצונו, ותחת זו מכתיבים לו להמשיך ולצעוד עוד ועוד בתוך המבואות הסתומים האלה עצמם, ולהיתקע בהם יותר ויותר, בדרך לשום מקום, בדרך אל המוות.

סרטו של דיין מציע תרופה למצב הזה — "הרוג את המבואות הסתומים שלך, חסל את המבואות הסתומים שבתוכך, ואז תוכל לברוא עצמך מחדש, ולהתחיל בחיים חדשים".

מקרהו הפרטי של יוצר הסרט הזה מוכיח שהמרשם הזה עובד. שכן, בעזרת הסרט הזה הצליח אסי דיין לברוא את עצמו מחדש, ולהפוך מבמאי של "סרטים שאינם משאירים עקבות" לבמאי חשוב של סרט, ואחר כך סרטים, המעוררים עניין, התפעלות ותשבחות, ובהחלט משאירים עקבות.

והנה, בדרך מוזרה דווקא הפרשנות האישית — הלא-חברתית והלא-פוליטית — של הסרט, שעל פיה זהו סרט על "בריאה מחדש", יכולה לתת לסרט פרשנות פוליטית חדשה. כי כשם שבני אדם תקועים במבואות סתומים, כך גם ארגונים המורכבים על ידי ובידי בני אדם, כך גם מדינות.

והסרט אומר לנו במפורש — אם אתה ואתם, כיחיד וכחברה, רוצים להתחיל לחיות — חסלו קודם את המבואות הסתומים. כי אין חיים כל עוד המבואות הסתומים נשארים בחיים.