



על חורבן, טראומה וקולנוע

בעריכת יעל חונק ואיל סיון



המכללה האקדמית ספיר



פרדס הוצאה לאור

South Cinema Notebooks

No. 2

On Destruction, Trauma & Cinema

Editors: Yael Munk and Eyal Sivan

עורכים: יעל חונק ואייל סיון
עורך אחראי: אבנר פיינגלרנט
עורך ראשי: אייל סיון

עיצוב כריכה ולוגו: אליסף קובנר
תחקיר ויזואלי וריכוז מערכת: יודפת אריאלה גץ
תרגומים: חאיה ג'ונסטון

תודה
ליונתן גוטסמן, Hippies Studios, על עזרתו בעיבוד תמונות חסרטים
ולנטע שושני על הפנייתה לתמונות דיר יאסין

כל הזכויות שמורות למחברות/ים ולמכללה אקדמית ספיר ©
כל הזכויות לצילומים שמורות לצלמים ולחברות ההפקה ©



המכללה האקדמית ספיר
המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה
ד"ר חוף אשקלון 79165

פרדס הוצאה לאור
ת"ד 45855, חיפה 31458
www.pardes.co.il

ISBN חסת"ב 5-58-17171-965-978

תשס"ח זססז
Printed in Israel

תוכן העניינים

5	פתח דבר	יעל חונק ואייל סיון
9	ניצולי הזיכרון	צוותאן טודורוב
25	הטראומה הנמשכת והמאבק הפלסטיני: ייצוגים קולנועיים של הנכבה בעשור האחרון	חיים בראשית
47	מראָה מראָה שעל הקיר, האם יש בארץ קורבן גדול ממני? הערות אחדות בעקבות המסע בדרך 181	סמי שלום שטרית
51	הקולנוע בשרות המאבק: באב אל-שמס	אילן פפה
59	אדמה, אדם, דם: על מחילות (אודי אלוני, 2006)	יעל חונק
67	וילה ד"ר קלביאן	חיים הנגבי
71	אני - גוף ראשון רבים: אוטוביוגרפיה לאומית בקולנוע הפלסטיני התיעודי	יעל בן צבי
81	החורבן על פי עטאש: חורבן בית שני ועקידת אברהם	מיטל אלון אולייניק
89	"שנהייה בטוחים שגם אנחנו בני אדם..."	רונית חכם
93	הקולנוע הישראלי אחרי חלחמת 67: ההיבט ה"סוקרטי"	אודי אדיב
105	טביעות האצבע המחיתות של האופק הקטסטרופאלי עיון בסרטו של אבי חוגרבי נקם אחת משתי עיני	לין חלודין-דברת
125	המצלמה והאתוס הלאומי: ייצוג אירועי ג'נין בקולנוע התיעודי הפלסטיני החדש	יעל פרידמן

137	ניסיון כושל להסביר חורבן בית: תצלומים מתוך הסרט שבת בג'נין בליווי פירושים מחילונים עבריים	ענת אבן
141	ערביות – חיקוי מכוון שלזהויות מזרחיות שסועות	נירית צדום
155	ולקחת לך אישההמזרחיות הכבושה של הישראליות	דליה מרקוביץ, קציעה עלון
161	זכויות קניין תרבותי והבניית הגזע של המזרחיות כסמל מסחרי הערות על הדלת המסתובבת בין המשטר והאקדמיה בישראל	סמדר לביא
167	סביב מדורת השבט	מיכל פיק-חמו
175	חיצוג לריזום בסרט אדמה משוגעת	אלדד קדם
185	השנה ה-41: יומן צפייה ב־11 סרטים ישראלים מצליחים	רוחמה מרטון
201	אשוויץ קם על חורבותיה של זאנאדו?	ארז פרי
213	מעבר לזיכרון? קריאה נשית ישראלית של ייצוגי זיכרון גרמניים	גל אנגלהרד
225	עדה מהגיהנום - התחמקותה של הטראומה ממסגור בדפי ההיסטוריה	ליהי נגלר

פתח דבר

יעל חונק ואייל סיון

...עולם זה חרב ואיננו עוד, ולבי בוכה בי, לא פעם, בהיזכרי בו. שהרי היה חלק מחיי, מילדותי, והיו בו

יופי וקשרי־קשרים. לא רק פחד, לא רק מוות.

רבים מאיתנו אהבו את הכפרים שפוצצנו, אותו עולם חרב ואיננו. מותר לי להעלותו באוב? היה בו הרבה

יופי של משכנות אנוש צומחים מאדמה, של נוף, וקול, וריח, של מנהגים, של רעש וצבעונין, עד דממה

דקה של כפרים תבוניים בלילה, דממה מהובהבת באור מנורות על גבול האפל והמואר...

חיים גורי – לילות הכלב – אני מלחמת אזרחים – 2004

זה חובב הקולנוע המושבע, הרוזן הפשיסטי האיטלקי בניטו מוסוליני, שעמד כבר בשנות העשרים של המאה הקודמת על "יופיים של הכפרים האיטלקיים העולים באש". ואכן, המדיום הקולנועי לא בחל בשום אמצעי כדי להביא לאקרנים את מראות ההרס והחורבן שסיפקה עד שובע המאה העשרים; מההפגזה האווירית הראשונה בשנת 1911 על העיר טריפולי שבלוב, ועד לתיעוד התקיפות האוויריות המצולמות על־ידי הטייסים במטוסי הקרב, החורבן והטראומה שבעקבותיו הם מקורות השראה ויוזאליים בלתי נדלים. הרס וחורבות כתוצאה מאסונות טבע או פשעי אנוש, מלחמה או חורבן אורבאני הפכו, על גבי המרקע, בו בזמן לנושאים כשלעצמם ולמראות בעלי מימד סימבולי.

בשנת 1948 הוצג לראשונה בפסטיבל לוקרנו סרטו של רוברטו רוסליני, גרמניה שנת אפס שנפתח במסע מצולם על פני חורבותיה של העיר ברלין כפי שנגלו לעיני מצלמתו של רוסליני בשנת 1947. דמותו של אדמונד, הנער הבלונדיני המשוטט בין הריסותיה של עיר הולדתו, נחקק בזיכרון הקולנועי העולמי כמי שמסמל את טראומת החורבן והאובדן של המערב כולו.

למעלה מחמישים שנה מאוחר יותר צילם הבמאי הפולני רומן פולנסקי את סרטו הפסנתרן, המביא את סיפורו של

הרעיון לגיליון שני זה של מחברות קולנוע ררום, המוקדש הפעם ל"חורבן, טראומה, קולנוע", נולד בקיץ 2006 מתוך מראות ההרס והחורבן של דרום לבנון, של רובע דחייאה שבפרברי ביירות ושל מבנים רבים בצפון הארץ. לזמן מה דחקו מראות אלה של הרס וחורבן מן התודעה הציבורית ומהמרקע את סיפור חורבנה המתמשך של רצועת עזה, את סבלם של תושביה כמו גם את זה של שכניהם, אנשי העיר שדרות אשר מזה שבע שנים סובלים את ירי הקסאמים.

בחודשים הרבים שחלפו מאז שיצא לאור הגיליון הראשון של מחברות קולנוע ררום ובעודנו שוקדים על הכנתו של גיליון זה, ידע מרחבנו מראות הרס וחורבן שהפכו בהדרגה לחלק בלתי נפרד מהדיווחים היומיים, ממש כמו תחזיות מזג האוויר.

עולמם החרב של מתיישבי גוש קטיף, חורבנה המתמשך של עיראק, או מסע ההחרבה הבלתי נלאה של ישראלי הבדואים בנגב, הם רק אחדים מאותם מראות מתועדים שאינם זוכים לתהודה.

חזיונות חורבן והרס ריתקו את עולם הקולנוע כמעט מראשיתו. עוד בימי הראינוע, היו החורבות (בעלות אופי אוריינטליסטי) לנושא מועדף על האמנות השביעית. היה

ואף מגדירים אותה. בסיסמה 'שנית מצדה לא תיפול' מגולמת גם אפשרות נפילתה.

על כן, הקישור בין חורבן לחורבות, בין הפעולה לבין המעשה, בין התודעה והפחד, מציע קרקע לדיון אינטלקטואלי נרחב אשר קצרה היריעה מלעסוק בכל היבטיו בקובץ מאמרים זה. חשיבותו של הנושא בכלל, ובארץ בפרט, היא שהנחתה אותנו להקדיש לו את הגיליון הנוכחי במטרה לנסות להתמודד עם מעט מן הרעיונות העולים ממנו, ולעורר באמצעותו את קצה קצהו של דיון ביקורתי בתודעת החורבן.

מבקרינו מוקירינו יבחינו בנפקדותו הבוטה של נושא החורבן והאפוקליפסה בהקשר הדתי בכלל והיהודי בפרט, נושא שהקולנוע (המקומי) לא מצא לו עדיין עולם דימויים. ואכן, עברו שנים רבות עד שהקולנוע הישראלי גילה את היכולת – הבגרות והאחריות – לעסוק בחורבן פלסטיני (הנכבה), בטרומת ניצולי השואה, בטרומת יהודי המזרח הערבי או בטרומת החינוך הקיבוצי. אך סרטים שעסקו בנושאים אלה, גם אם באיחור, הופיעו בסופו של דבר וחשפו את מה שאיש לא העז לספר בזמן אמת; סיפורים של כאב ושל עוול, של ניצול, של רשע ומעל לכל חרדה קיומית מוחשית.

מבלי להתיימר לכסות את כולן, גיליון זה של מחברות קולנוע ררום סוקר, כהרגלו, דרך יצירות קולנועיות ישראליות ופלסטיניות, אחדות מן ההתייחסויות הביקורתיות בנושאים אלה.

אילוצי הזמן והמקום הביאו לכך שגיליון זה יוצא לאור כמה חודשים בלבד לאחר חגיגות ה-40 של הכיבוש של מלחמת 1967 וחודשים ספורים לפני שיצוינו, עלידי שני העמים היושבים בארץ זו, 60 שנה להחלטת האומות המאוחדות לחלקה. החלטה שנתנה את האות למלחמה שהביאה אותנו היום. ולכן לא יכולנו שלא להתייחס לציוני דרך אלה בעריכת סדר המאמרים הרואים אור לראשונה בגיליון זה.

לייצוג הנכבה הפלסטינית מוקדשים מאמריהם המאתגרים של פרופ' חיים בראשית, ד"ר אילן פפה, ד"ר סמי

הפסנתרן היהודי ודיסלאב שפילמן, ששרד את המלחמה והיא נגד כל הסיכויים, ושב אל חורבותיה "המשוחזרות" בעזרת גרפיקה ממוחשבת של העיר ורשה. באותה שנה בדיוק, ביום ג'וליאנו מרחמים את סרטו הילדים של ארנה אשר צולם בין הריסותיו של מחנה הפליטים הפלסטיני ג'נין. אחד הדימויים הבולטים של הסרט היא דמותו של הילד עלא אל סאבר בן ה-11, שצולם במחנה בזמן האינתיפאדה הראשונה (1990), יושב אובד-דרך על חורבות ביתו ההרוס. רצה מלאך ההיסטוריה, שהיה זה ב-1948, שנת הצגתו של הסרט גרמניה שנה אפס באירופה, שגורשו מכפרם סבארין שליד חיפה סביו וסבותיו של עלא, הילד ההמום שלימים היה לאחד ממפקדי ההתנגדות המזוינת של מחנה ג'נין ושנפל חלל במילוי תפקידו.

וכך, בזמן שדחפורי הצבא הישראלי עסקו בהריסת מחנה הפליטים ג'נין במסגרת מבצע "חומת מגן", "שיחזור" פולנסקי את חורבותיה של ורשה לסרטו הפסנתרן. האמנם צירוף מקרים? לכאורה, אין כל קשר בין סרטי החורבן השונים. כל אחד מתעד רגע אחר בהיסטוריה, רגע בו ההרס והחורבן הפכו את חייהם של בני אדם למה שהפילוסוף הפוליטי ג'ורג'ו אגמבן מכנה "חיים חשופים". אך יהיה זה תמים שלא לראות את הקשר שבין חורבן אחד למשנהו, בין חורבנה של יהדות אירופה כפי שביקש לשחזרו רומן פולנסקי בפסנתרן לבין חורבנה של פלסטיני המגולם באורח מטונימי בדמותו של הילד היושב על חורבות ביתו במחנה הפליטים ג'נין.

פן אחר של אותו החורבן מגולם גם בניסיונות החוזרים ונשנים למחוק את עקבותיה של תרבות ערבית בארץ, כפי שזו באה לידי ביטוי בחייה ובתרבותה של יהודי ארצות ערב בישראל. מכאן שטרומת החורבן קושרת בין מוקדים רבים בתרבות וזהות המקום, לעתים עד כי לא ניתן להפריד ביניהם. ולכן חורבן העבר וחזיון הבלהות של החורבן העתידי הן שתי נקודות ההתייחסות המייחדות את תפיסת הזמן והמקום בתודעה התרבותית בישראל-פלסטיני או כפי שמנסח זאת ההיסטוריון אמנון רז-קרקוצקין "מימד אפוקליפטי ותחושת חורבן מלווים את ההווה הישראלית

נקשר ישירות לקולנוע אך משליך על האופן שבו אנו סוקרים, מביימים ומנתחים את סוגיות החורבן גם בהקשר הקולנועי. עמדתו הפרובוקטיבית לכאורה של טודורוב מקשרת בין מושגים המתקיימים לרוב באורח אוטונומי זה מזה: זיכרון, שכחה, עדות, לקח ההיסטוריה וצדק. הטקסט המקורי הוצג לראשונה בשנת 1992 בהרצאה בקרן אושוויץ בבריסל ולכן מוקד ההתייחסות שלו הוא שואת היהודים. אלא ששואת היהודים עבור טודורוב היא נקודת המוצא לדיון רחב יותר על מה שהוא מכנה השימושים הנכונים והבלתי נכונים בזיכרון. טודורוב קורא תיגר על בחירתם של קבוצות אתניות ועמים – ובכלל זה יהודים – להציג את אסונותיהם כייחודיים, כבלתי ניתנים לייצוג ובעיקר לאנלוגיה. במסה פרובוקטיבית זו טודורוב אינו מפחית מסבלו של העם היהודי בשואה, כמו גם מהמחיר האימתני ששילם בקורבנותיו אך הוא מבקש להפוך את השואה לנקודת מוצא ממנה ניתן יהיה להקיש על שואות אחרות המתרחשות במקומות אחרים ובזמנים אחרים בהיסטוריה, לנתן את תפיסת "הייחודיות הייחודית" של השואה ולאפשר לחשוב דרכה, בדרך האנלוגיה.

ברוח זו ביקשנו לעצב את הגיליון. לאמור, מראות החורבן והטראומה שהם נושאים עימם, אינם חזיון אפוקליפטי בלבד, אלא שייכים לכאן ועכשיו. והקולנוע כאמנות ביקורתית הנתונה במשא ומתן עם המציאות אינו יכול להיוותר אדיש מולם או להסתפק אך ורק בתיעודם. כך גם אנו.

שלום שטרית וד"ר יעל מונק. על התמודדותו של הקולנוע הפלסטיני עם טראומת החורבן מלמדים מאמריהן של יעל בן צבי, רונית חכם או מיטל אלון-אוליניק. לעיון הביקורתי בדרכי התמודדותו של הקולנוע הישראלי עם הכיבוש של 67, מוקדשים מאמריהם של ד"ר אודי אדיב, לין חלוזין-דברת, או יעל פרידמן. בהשתקפות טראומת המזרחים מתמודדות נירית צרום, דליה מרקוביץ' וקציעה עלון. כאן חרגנו מההתמקדות בקולנוע גרידא ובחרנו לפרסם את מאמרה של פרופ' סמדר לביא על שאלת זכויות הקניין התרבותי, שמעבר לאיכותו האינטלקטואלית יכול להוות הצעה לנושא קולנועי תיעודי שעד כה לא טופל כלל. על שאלת הטראומה של החברה הקולקטיביסטית בישראל עומדים מיכל פיק-חמו וד"ר אלדד קדם ברשימותיהם. נושא השואה אינו מופיע ככזה אלא מטופל, שלא כצפוי אולי, דרך מאמריהם של גל אנגלהרד, ד"ר ליהי נגלר וארז פרי, העוסקים דווקא בסרטים זרים.

אכן, מחברות קולנוע ררום מוקדשות ברובן לכתובה פוליטית ביקורתית על נושא הקולנוע; אולם נושא הגיליון הנחה אותנו הפעם לפרסם סיפור/זיכרון מפרי עטו של חיים הנגבי שנתמך בצילומיו הנדירים של הצלם צחי אוסטרובסקי. באותה רוח בחרנו לשלב בגיליון זה את עבודתה הוויזואלית של הבמאית ענת אבן.

לבסוף, בפתחו של הגיליון מובא תרגום עברי מקורי של המסה גיצולי הזיכרון של חוקר התרבות הבולגרי-צרפתי צוואן טודורוב שתורגמה לשפות רבות ורואה כאן אור לראשונה בעברית. טקסט פילוסופי זה אמנם אינו



צוטאן טודורוב

ניצול הזיכרון

צוואן טודורוב

הזיכרון מנסה להציל את העבר אך ורק כדי שישמש להווה ולעתיד.

עלינו לפעול כדי שהזיכרון הקולקטיבי ישמש לשחרורם של בני האדם ולא לשיעבודם.

ז'אק לה גוף (Jacques le Goff)

הזיכרון המאוי

המידע והתקשורת, המשטרים הטוטליטריים של המאה העשרים הפכו את ההשתלטות על הזיכרון לשיטה וביקשו לפקח עליו אפילו בפינויות החבויות ביותר. לעתים ניסיונות אלו הוכשלו, אבל ברור שבמקרים אחרים (שמטבע הדברים אין ביכולתנו למנותם) עקבות העבר אכן נחקו בהצלחה. רבות מספור הן הדוגמאות המוכרות להשתלטות מוצלחת פחות על הזיכרון. "כל ההיסטוריה של 'הרייך בן האלף' יכולה להיקרא כמלחמה בזיכרון" כותב בצדק פרימו לוי, וניתן לומר אותו הדבר על ההיסטוריה של ברית המועצות או של סין הקומוניסטית. העקבות של מה שהיה נחקו, הוסוו או שוננו. השקרים והבדיות הושמו במקומה של המציאות. חל איסור על חיפוש האמת והפצתה: כל האמצעים היו כשרים לשם השגת המטרה. הגופות שהוטמנו במחנות הריכוז הוצאו מן האדמה כדי לשרפן ולפזר את אפרן לכל עבר; הצילומים מעובדים בצורה מתוחכמת כדי לומר כביכול את האמת, כדי לדחוק את הזיכרונות הטורדניים; ההיסטוריה משוכתבת

המשטרים הטוטליטריים של המאה העשרים הביאו לגילוייה של סכנה שלא נחשדה בעבר והיא מחיקתו של הזיכרון. לא שבערות, או השמדה שיטתית של מסמכים ומונומנטים לא התקיימה בזמנים עברו: אם ניקח דוגמה הרחוקה מאיתנו בזמן ובמרחב, ידוע כי בתחילת המאה החמש-עשרה הקיסר האצטקי איטצקואטל (Itzcoatl) נתן הוראה להרוס את כל מצבות הזיכרון ולהשמיד את כל הספרים על מנת לאפשר עיצוב מחדש של המסורת לפי השקפתו. מאה שנה מאוחר יותר, הכובשים הספרדים השקיעו מאמצים, במחיקתן ובשריפתן של כל העקבות שהעידו על גדולתם של המנוצחים. אבל בהיותם משטרים לא טוטליטריים הם תקפו רק את "ארכיוניו" הרשמיים של הזיכרון והותירו את צורותיו האחרות, כגון סיפורים שבעל-פה או שירה. מתוך כך שהבינו כי כיבוש אדמות ובני אדם עובר דרך כיבוש

צוואן טודורוב, פילוסוף וחוקר תרבות בולגרי, נולד בסופיה ב־1939. מ־1963 הוא מתגורר בפריז וכותב על מגוון רחב של נושאים בתחומי הספרות, ההיסטוריה, הפילוסופיה והתרבות. טודורוב פרסם למעלה מ־20 ספרים, וכיהן כמרצה אורח באוניברסיטאות רבות ובהן האוורד, ייל, קולומביה ואוניברסיטת קליפורניה – ברקלי.

גירסה ראשונה של טקסט זה הוצגה בכנס "היסטוריה וזיכרון של הפשעים ורציחות העמים של הנאצים" שאורגן על ידי קרן אושוויץ והתקיים בבריסל, בנובמבר 1992. הטקסט המובא כאן הוא תרגום לספרו של טודורוב *Les abus de memoire* אשר הופיע בפריז בהוצאת Arlea במאי 2004. שמו הצרפתי של הספר *Les abus de memoires* מזמין תרגומים עבריים שונים – החל מניצול משאב כלשהו לשם תועלת ועד לניצול לרעה למטרות פסולות. בתרגומנו בחרנו לשמור על אותה עמימות. (המתרגמים).

לעתים תכופות בימינו נשמעת ביקורת על הדמוקרטיה הליברליות באירופה המערבית ובאמריקה הצפונית, המואשמות כתורמות להתנוונותו של הזיכרון ולחיוזוק השכחה. בהיותנו להוטים אחר צריכה מהירה של מידע, נראה שאנו נידונים לסילוקו של מידע זה באותה מהירות עצמה; בהיותנו מנותקים ממסורת, מטומטמים על-ידי דרישותיה של חברת הפנאי, מרוקנים מסקרנות רוחנית כמו גם מהיכרות עם יצירות העבר הגדולות, נראה שאנו נידונים לחגוג בחדווה את השכחה ולהסתפק בתענוגות השווא של הרגע. ולכן הזיכרון אינו מאוים ממחיקת המידע מהשפע שלו. כך, בצורה אלימה פחות, אך בסיכומו של דבר יעילה יותר – מכיוון שאינה גורמת להתנגדותנו אלא הופכת אותנו סוכנים בהסכמה במצעד לקראת השכחה – המדינות הדמוקרטיות מובילות את אוכלוסיותיהן לאותה מטרה שאליה הובילו המשטרים הטוטליטריים, כלומר אל עבר שלטונה המוחלט הברבריות.

תורת הצורות (מורפולוגיה)

השבח ללא תנאי של הזיכרון והקמילה המתמשכת של השכחה, הופכים בתורם לבעייתיים. המטען הרגשי של כל מה שנוגע לעבר הטוטליטרי הוא גדול, ואלו שמרגישים אותו נזהרים מהמאמצים להבהירו, מהפניות לניתוח שקודם לשיפוט. אך האתגרים שמעלה הזיכרון גדולים מדי וחשובים מדי כדי להשאירם להתלהבות או לזעם.

ראשית יש להדגיש את הידוע לכול: הזיכרון אינו ניגודה של השכחה. שני המושגים היוצרים את ההנגדה הם "מחיקה" (השכחה) ו"שימור"; הזיכרון הוא בהכרח אינטראקציה בין השניים. שחזורו המלא של העבר הוא כמובן בלתי אפשרי (אם כי בורח דימיין זאת בסיפורו "פונס הזכרן")³ ומצד שני, הוא גם אימנטי; הזיכרון הוא בהכרח סלקטיבי: מאפיינים מסוימים של אירוע יישמרו, אחרים יסולקו, מיד או בהדרגה, ולכן יישכחו. מסיבה זו הבחירה במונח "זיכרון" בהקשר ליכולתם של מחשבים

בכל פעם מחדש עם כניסתה של הנהגה חדשה, וקוראי האנציקלופדיות מזומנים לגזור בעצמם את הדפים שהפכו לבלתי רצויים; אומרים שהשחפים באיי סולבקי הוצאו להורג כדי שלא יוכלו לשאת את מסריהם של הכלואים שם. הצורך בהסתרת מעשים אלו, שנחשבים אמנם הכרחיים, הביא לעמדות סותרות דוגמת אמרתו המפורסמת הימלר על "הפתרון הסופי": "זהו עמוד מפואר מתוך ההיסטוריה שלנו, שמעולם לא נכתב ולעולם לא ייכתב".²

נראה שמכיוון שהמשטרים הטוטליטריים רואים בפיקוח על המידע עניין בעל חשיבות עליונה, מקדישים אויביהם מאמצים רבים להכשיל מדיניות זו. עבור האסירים, ידיעתו והבנתו של המשטר הטוטליטרי, ובפרט הכרת המוסד הקיצוני שלו, הם דרך להישרדות. יתרה מזו, יידוע העולם בדבר קיומם של המחנות היא הדרך הטובה ביותר להילחם בהם, וזוהי מטרה שאין ערוך לחשיבות השגתה. זו ללא ספק הסיבה לכך שאסירים בסיביר חתכו לעצמם אצבע והצמידו אותה לאחד מגזעי העץ שנשלח לצוף על הנהר; טוב יותר מבקבוק שנזרק לים. אותה אצבע סימנה למוצא הגזע מה טיבו של חוטב העצים שגדע את העץ. המידע שמופץ מאפשר להציל חיי אדם: משלוח יהודי הונגריה למחנות נפסק מכיוון שוורבה (Vrba) ווצלר (Wetzler) הצליחו לברוח מאושוויץ ולהעביר דו"ח על שהתרחש שם. מובן שהסיכון בפעולות כאלה איננו זניח: בגלל שהצליח להעיד, הוחזר אסיר הגולג לשעבר נטולי מרצ'נקו (Antoly Martchenko) למחנה, ושם מצא את מותו.

מכאן, נקל להבין מדוע זכה הזיכרון להוקרה כזו בעיניהם של אויבי הטוטליטריזם ומדוע כל מעשה של הנצחת זיכרון רחוק, צנוע ככל שיהיה, דומה היה לפעולת התנגדות אנטי-טוטליטרית. (קודם שהמילה הרוסית pamjat, "זיכרון", נוססה על-ידי ארגון אנטישמי, היא שימשה ככותרת לסדרת מאמרים מעולה שפורסמה בסתר (samizdat). כבר אז נתפש שחזור העבר כפעולה של התנגדות למשטר). ככל הנראה, בעקבות פעילותם של סופרים מוכשרים אחדים שחיו במדינות טוטליטריות, האדרתו של הזיכרון וגינוי השכחה הופצו בשנים האחרונות מחוץ להקשר המקורי.

להעיד. קיימת בצרפת דוגמה מצוינת לעבודה כזו של גילוי העבר: זו האנדרטה לזכר היהודים שנשלחו למחנות הריכוז שהוקמה על-ידי סר' קלרספלד.⁵ התליינים הנאצים רצו להשמיד את קורבנותיהם מבלי להשאיר עקבות; האנדרטה מזכירה בפשטות מדהימה את השמות, תאריכי הלידה ואת תאריכי המשלוחים אל מחנות ההשמדה. כך היא מחזירה את כבודם האנושי של החללים. החיים הפסידו במאבק נגד המוות, אך הזיכרון ניצח במאבקו נגד האין.

אולם אין אפשרות לנסח דבר פשוט שכזה בנוגע לתהליך השני – השימוש בזיכרון – ומשום כך התפקיד שהעבר צריך לשחק בהווה.

בין מסורת ומודרניות

יש לומר כאן שנקודת המבט ההיסטורית, ואפילו השטחית ביותר, מגלה שהחברות השונות מעניקות פתרונות מגוונים ביותר לבעיה זו. העבר והזכרתו אינם יכולים למלא אותו תפקיד זהה בחברה שאין בה כתב, דוגמת התרבויות האפריקניות הקדומות, ובחברות בעלות מסורת של כתיבה, דוגמת אירופה של ימי הביניים. אולם, כידוע לכול, מאז הרנסנס ואף מאז סוף המאה השמונה-עשרה, נוצרה באירופה חברה מסוג שלא היה קיים בעבר, חברה שהפסיקה להעריך ללא תנאי את המסורות ואת העבר, אשר עקרה מקרבה את תור הזהב, כדברי האוטופיסט סנט סימון, כדי לקבעו בעתיד; חברה אשר הפחיתה מערכו של הזיכרון על מנת להאדיר יכולות אחרות. במובן זה, המבכים על חוסר ההערכה לזיכרון בחברות המערביות בנות זמננו צודקים: חברות אלו, ורק אלו, אינן משתמשות בעבר כאמצעי מועדף ללגיטימציה ואינן מעניקות מקום של כבוד לזיכרון. מה גם שתכונה זו של חברותינו מכוננת את זהותה, ומכאן שלא ניתן להרחיק את האחד מבלי לשנות את האחר לעומקו.

מקומו של הזיכרון ותפקידו של העבר גם הם אינם זהים ברבדים השונים שמרכיבים את חיינו החברתיים, והם

לשמר מידע, מתעתעת: פעולה זו במחשב הרי חסרה את המאפיין המרכזי של פעולת הזיכרון – הבחירה (סלקציה). שימור ללא בחירה אינו מהווה עדיין עבודת זיכרון. אנו מאשימים את התליינים ההיטלריינים והסטליניסטים לא בכך שהם משמרים אך ורק רכיבים מסוימים של העבר ולא את כולם – שהרי גם אנחנו איננו מתכוונים לפעול אחרת – אלא על שהם לוקחים לעצמם את הזכות לפקח על הרכיבים שישומרו. שום רשות בכירה במדינה אינה רשאית לומר: אין לכם זכות לחפש בעצמכם את אמיתות העובדות, ומי שאינו מקבל את גרסתו הרשמית של העבר ייענש. עצם הגדרת החיים בדמוקרטיה תלויה בזכות היחידים והקבוצות לדעת, כלומר גם להכיר ולהפיץ, את סיפור עברם; אין זה מתפקידו של השלטון המרכזי לאסור אפשרות זו או להתיר אותה. זו גם הסיבה שחוק גסו (Loi Gayssot)⁶ שמעניש הרהורים בדבר הכחשת השואה אינו במקומו וזאת על אף שמקורו בכוונות טובות: אין זה מתפקידו של החוק לספר את ההיסטוריה, די בכך שיעניש על הוצאת דיבה והסתה לשנאה גזעית.

לאחר הבהרה זו נדרשת הבחנה ראשונית בין גילוי מחדש של העבר והשימוש בו כתוצאה מכך. וזאת משום שחובה לציין כי לא מתקיימת זיקה אוטומטית בין שתי הפעולות האלה: הדרישה לגלות את העבר מחדש, להיזכר, אינה מסגירה עדיין איזה שימוש יעשה בו. כל אחת מפעולות אלו נושאת את המאפיינים והסתירות הייחודיים לה. הבחנה בין הפעולות, ברורה ככל שתהיה, אינה מחייבת את הבידוד. היות שהזיכרון הוא סלקציה, יש צורך לבחור מתוך שפע המידע שהתקבל, בעזרת קריטריונים מסוימים; קריטריונים אלה, בין אם הם מודעים ובין אם לאו, ישמשו ככל הנראה לכונן את השימוש שנעשה בעבר. אך לזווית האחרת, זו של הלגיטימיות ולא של המקור – אכן אין המשכיות: אין אנו יכולים להצדיק ניצול לרעה שלה לצורך לזכור. איש אינו יכול לאסור על גילוי מחדש של הזיכרון: זה העיקרון המיושם לתהליך הראשון. כאשר האירועים שנחו על-ידי יחיד או על-ידי קבוצה הם ייחודיים או טרגיים, הופכת זכות זו לחובה: החובה לזכור, החובה

האמנות המערבית נבדלת מהמסורות האמנותיות הגדולות האחרות, כמו למשל אלו בסין או הודו, במרחב המוקדש בה להמצאה, לחדשנות ולמקוריות. לאחרונות מקום כה מרכזי, עד שבמאה התשע-עשרה התעורר רעיון האוונגרד האמנותי, תנועה שהתמקדה בעתיד ולא בעבר; תנועה שקריטריון החדשנות הפך בה לתנאי כמעט יחיד (ואי לכך אבסורדי) לערך אמנותי. כיום האוונגרד אינו נושא עוד את הבשורה ומעדיפים על פניו את האסתטיקה המכונה פוסט-מודרני, אשר בניגוד לאוונגרד, מפגינה את יחסה, המשועשע לעתים, כלפי העבר והמסורת. במציאות אין הדברים כה מוחלטים כפי שטוענים המניפסטים של היוצרים: קיימות אפשרויות לחדשנות בתוך שירת ימי הביניים או בתוך ציור הסיני הקלסי, והיוצרים האוונגרדים ביותר חייבים רבות למסורת, ולו רק משום שביקשו להיבדל ממנה. תפקיד הזיכרון ביצירת האמנות אינו זוכה בדרך כלל להערכה הראויה: אמנות הבוחרת לשכוח את העבר מתקשה להציג עצמה כמובנת. אבל חשוב להדגיש שגם כאן ההנגדה אינה בין זיכרון לשכחה אלא בין הזיכרון לבין הטוען למקום הכבוד: היצירה או המקוריות.

התרבות, כפי שהיא נתפשת על-ידי האתנולוגיים, היא בעיקר עניין של זיכרון: כלומר הכרת כמה קודים של התנהגות והיכולת להשתמש בהם. לשלוש תרבות הצרפתית פירושו בראש ובראשונה להכיר את ההיסטוריה והגיאוגרפיה של צרפת, את בנייניה ההיסטוריים ואת מסמכיה, אופני הפעולה ואופני החשיבה שלה. אדם חסר תרבות הוא מי שלא רכש את תרבות אבותיו, ששכח אותה ואיבד אותה. אבל לתרבויות המערביות ייחוד נוסף: ראשית, משום שעל אף האתנוצנטריות של החברים בהן, הן נאלצו מזה זמן מה להכיר בקיומן ובערכן של תרבויות זרות, ולקבל את עירובן בהן; שנית, מכיוון שהן העריכו, לפחות מאז המאה השמונה-עשרה, את יכולתו של האדם להיתלש מתרבותו המקורית. הפילוסופים של ההשכלה ראו ביכולת זו – סגולת ההשתלמות (perfectibility) – מאפיין המייחד את המין האנושי. היחידים המצליחים לגבור על מגבלות סביבת המוצא שלהם, חברות המוכנות לחולל

תורמים לקונפיגורציות מגוונות. בתפיסתנו הכללית את החיים הציבוריים, עברנו, כדברי הפילוסופים, מתפישה הטרונומית לתפישה אוטונומית, מחברה שהלגיטימיות שלה נובעת ממסורת, כלומר מדבר מה חיצוני לה, לחברה שמנוהלת על פי דגם החווה, שכל אחד תורם לה – או לא – את הצטרפותו. כידוע, לחווה זה אין כל מציאות היסטורית או אנתרופולוגית אבל הוא מספק מודל מווסת למוסדות החברה שלנו. הפנייה לזיכרון ולעבר מוחלפת בפנייה להסכמה כללית ולבחירת הרוב. כל העקבות של מתן התוקף החוקי (לגיטימציה) על-ידי המסורת לא נמחו, להיפך, אבל, וזה מרכזי, מותר לערער על המסורת בשם הרצון הכללי או בשם טובת הכלל. לכך יש דוגמאות אין ספור. במקרה זה הזיכרון מודח לא לטובת השכחה אלא בשם עקרונות אוניברסאליים של "רצון הכלל". ניתן לטעון טענה דומה על תחום המשפט כולו.

המדע הוא תחום נוסף שבו איבד הזיכרון הרבה מיתרונותיו. לא תהיה זו טעות לומר, שהמדע המודרני התגבש בתקופת הרנסנס על-ידי השתחררות מדורגת מהתלות האדוקה מדי בזיכרון. כאשר הפסיקו לחזור על הידע הסכולסטי (פילוסופיית ימי הביניים), אותה חוכמת אבות כביכול, כאשר שיטתו של פטולומיאוס (Ptolemy) והקטלוג האריסטוטלי הונחו בצד, המדעים הצליחו לנסוק מחדש. רק כשהוחלט לא לחשוב עוד על ייצוגו הישן של העולם, הצלחנו להכיל את פירותיהן של התגליות הגיאוגרפיות הגדולות בתפישה חדשה (שהיא גם תפיסתנו הנוכחית). דקארט הצהיר בפסקנות שניתן להתקדם בהכרה "על ידי צמצום הדברים לסיבות", וכתוצאה מכך "אין כל צורך בזיכרון עבור כל המדעים".⁶ הזיכרון נדחק, אם כן, לטובת ההתבוננות, הניסיון, הבינה וההיגיון. שוב, לא מדובר בשלטון מוחלט וגם אין הוא צריך להיות כזה (שהרי למדעים עצמם יש עבר שמשפיע על הווייתם העכשווית), אבל עדיפותם של ההתבוננות, הניסיון, הבינה וההיגיון אינה מוטלת בספק: די להתבונן במקום שתופסים בחינוך הכללי שלנו מקצוע המתמטיקה, מקצוע של היגיון, לעומת ההיסטוריה, הגיאוגרפיה או הספרות, מקצועות הזיכרון.

בהדרגה, מבלי לגרוע מאהבתנו למת, אנו משנים את מעמד הדימויים הקשורים בו וריחוק מסוים בא למתן את הכאב. גילוי מחדש של העבר הכרחי כאן: אין פירוש הדבר שהעבר צריך לנהל את ההווה, אלא להפך – ההווה הוא שעושה בעבר שימוש הרצוי לו. במצב זה יש משום אכזריות אינסופית להזכיר לאדם את האירועים הכואבים ביותר בעברו. הזכות לשכחה קיימת גם היא. אפרוויניאה קרסנובסקיאה (Euphrosinia Kersnovskaia) כותבת בסיומו של יומנה המדהים על שתיים-עשרה השנים ששהתה בגולג: "אמא, ביקשת ממני לכתוב את הכרוניקה של 'שנות החניכה' העצובות האלה. קיימתי את בקשתך האחרונה, אבל מוטב היה אילו כל זה היה נעלם בשכחה."⁷ חורחה סמפרון בספרו הכתיבה או החיים⁸ סיפר כיצד ריפאה אותו השכחה ברגע מסוים מחוויותיו במחנה הריכוז. לכל אחד הזכות להחליט על כך.

אין זה אומר שהיחיד מסוגל להשתחרר לחלוטין מעברו ולהשתמש בו כרצונו מתוך חירות מוחלטת. אין הוא יכול לעשות זאת גם משום שזהותו הנוכחית והאישית בנויה, בין היתר, מהדימויים שיש לו מאותו העבר. ה"אני" הנוכחי הוא במה שעליה מופיעים, כדמויות פועלות, "אני" קמאי בעל מודעות רופפת שהתגבש בילדות המוקדמת, ו"אני" משתקף, דימוי של הדימוי שהאחרים מטפחים אודותיו – או נכון יותר, הדימוי שאנו מדמיינים שנוכח בתודעתם. הזיכרון אחראי לא רק לאמונותינו אלא גם לרגשותינו. לגלות אמת אכזרית על אודות עברך, להיאלץ לפרש מחדש בצורה גורפת את הדימוי שגיבשנו על קרובינו ועל עצמנו – זהו מצב מסוכן שיכול להתגלות כבלתי נסבל, ושלו נסרב בכל תוקף.

נחזור כעת לחיים הציבוריים, ונקשיב לסיפורו של חוקר היבשת האמריקאית, אמריגו וספוצ'י (Amerigo Vespucci). לאחר שתיאר את מפגשיהם של האירופאים עם אוכלוסיית הילידים, מפגשים שלעיתים הפכו לשיתוף פעולה ולעתים לעימות, מספר החוקר על מקרים שבהם קבוצות הילידים נלחמות זו בזו. מה הסיבה? הנה ההסבר שמציע וספוצ'י: "הם אינם נלחמים למען השררה ולמען הרחבת שטחיהם, וגם לא

מהפכה – נהנים מיתרון. כיום אין אנו מאמינים עוד, כמו מקצת פילוסופים אלה, שדעתו של האדם היא טאבולה ראסה, משוחררת מתרבותה המקורית, ובהיות האדם בלתי מוגדר, כל בחירותיו ייתכנו באופן שווה; אבל אנו ממשיכים להציב את החירות מעל הזיכרון.

אין צורך להמשיך ברשימה זו: יהא אשר יהא מקומו של הזיכרון, על פרטיו, בכל אחת מהספירות הללו, עולות ממנו ודאיות כלליות. ראשית, זו המתייחסת לריבוי ולרב-גוניות של הספירות. שנית, העובדה שהזיכרון משתלב בהן בהתאם לעקרונות מנחים אחרים: הרצון, ההסכמה, שיקול הדעת, היצירה, החירות. לבסוף, ככלל, ברור שבחברות המערביות הזיכרון אינו תופס עוד מקום דומיננטי. ומה נאמר, אם כן, על ספירת ההתנהלויות הציבוריות, האתיות והפוליטיות?

השימוש הנכון

חיי הרגש של האדם מציעים לנו כאן מקבילה מאירת עיניים. כידוע, מייחדת הפסיכואנליזה מקום מרכזי לזיכרון. על פיה מקורה של הנזירה בהפרעה מיוחדת ביחס לעבר, שהיא ההדחקה. הסובייקט סילק מזיכרונו החי, מתודעתו, עובדות ואירועים מסוימים שאירעו בילדותו המוקדמת, ואשר בצורה זו או אחרת, הם בלתי ניתנים לקבלה עבורו. ריפוי – באמצעות האנליזה – עובר דרך הגילוי מחדש של הזיכרונות המודחקים. אולם איזה שימוש יעשה בהם הסובייקט מרגע שהוא קלט אותם מחדש בתודעתו? הוא לא ינסה להעניק להם מקום מרכזי – שהרי המבוגר לא יכול לארגן את חייו על פי זיכרונות ילדותו – אלא להדחיק אותם למקום משני, שם לא יוכלו להזיק לו; הוא ינסה לביית אותם ובכך לנטרל אותם. כל עוד הזיכרונות היו מודחקים, הם נותרו פעילים (הם מנעו מהסובייקט לחיות), מרגע שהזיכרונות נתגלו מחדש, הם יכולים לא להישכח אלא להיות מוסטים הצידה. צורה אחרת של הסטת הזיכרון מתבצעת בתהליך האבל: בשלב ראשון, אנו מונעים מעצמנו להכיר במציאות האובדן שזה עתה חוונו. אולם,

וזאת עבר המאפשר להתחנף לגאווה הלאומית ולמלא את מקומה של האידיאולוגיה הדועכת. ב־1881 כתב פול דרולד (Paul Déroutède), מייסד "ליגת הפטריוטים" (La ligue des patriotes) ומיליטריסט אדוק:

מכיר אני את המאמינים שהשנאה דועכת:
אך לא כן! אין הסליחה חודרת ללבנו.

וסלל בכך את הדרך לשחיטה בוורדן (Verdun). בלי לדעת הוא אישר בדבריו את אמירתו של פלוטארכוס (Plutarch)¹² שטען שהפוליטיקה מוגדרת כדבר המסיר מהשנאה את אופיה הנצחי – או במילים אחרות, המכפיף את העבר להווה.

זיכרון וצדק

די באזכור הפשוט של דוגמאות אלה כדי להראות שבספירת החיים הציבוריים לא כל אזכור העבר מעוררים התפעלות; אזכור העבר המזין את תחושת הנקמה והתגמול מעורר, בכל מקרה, הסתייגויות. עדיפה מחוותו של הנשיא הפולני, לך ולנסה, אשר הזמין לציון חמישים שנה למרד גטו ורשה את נציגי ממשלות גרמניה ורוסיה: "תם עידן הפרדה והעימות". השאלה הנשאלת היא: האם קיים אמצעי להבחנה מוקדמת של גילויי העבר, הטובים והרעים? או, אם אנו מתייחסים אל הבניית הזיכרון כתהליך המקיים בריזמנית שימור וניפוי מידע, אז כיצד ננסה את הקריטריונים המאפשרים לבצע ניפוי נכון? או אולי עלינו להצהיר ששאלות אלה אינן יכולות לקבל מענה רציונלי ולכן נסתפק בשחרור אנחה על היעלמותה של מסורת קולקטיבית (שיתופית) מחייבת, שתפקידה לבחור עובדות מסוימת ולסלק אחרות, ובכך נכנע למגוון האינסופי של המקרים הייחודיים?

הדרך – שאנו נוקטים בה מדי יום ביומו – כדי להבחין בין השימושים הטובים של הניצול, נשענת על חקירת התוצאות של אותו הניצול, ועל שיפוט, במונחים של טוב ורע, של

מתוך איזה דחף בלתי הגיוני, אלא משום איזו שנאה עתיקת יומין, שנולדה אצלם לפני שנים.¹³ אם צדק וספוצי, האם אין עלינו לאחל לאוכלוסיות אלה לשכוח קצת את השנאה על מנת לחיות בשלום, לדחוק לשוליים את הטינה ולמצוא שימוש טוב יותר לאנרגיה שהם משחררים במלחמות? אך ככל הנראה יהיה זה לרצותם שונים ממה שהם.

לדוגמה כמעט מיתית זו לניצול יתר של הזיכרון ניתן להוסיף ללא כל קושי דוגמאות נוספות שמקורן בחדשות. אחד מהנימוקים הגדולים שבהם נימקו הסרבים את תוקפנותם כלפי העמים האחרים של יוגוסלביה לשעבר בא מההיסטוריה: הסבל שהם גורמים אינו אלא נקמה על הסבל ממנו סבלו הם עצמם בעבר הקרוב (מלחמת העולם השנייה) או הרחוק (המאבקים נגד התורכים המוסלמים). אם על העבר לנהל את ההווה, מי מבין היהודים, הנוצרים והמוסלמים יוותר על תביעותיו הטריטוריאליים על ירושלים? האם לא צדקו אותם ישראלים ופלסטינים שישבו, במרץ 1988 בבריסל, סביב אותו שולחן והביעו את ביטחונם ש"על מנת להתחיל דבר בפשטות, יש להניח את העבר בסוגריים"¹⁴ עד לאחרונה, הצהירו הקתולים הלאומניים באירלנד הצפונית על כוונתם "לא לשכוח ולא לסלוח" והוסיפו מדי יום שמות חדשים לרשימת קורבנות האלימות, שהביאה גם היא לאלימות נגדית, במעגל נקמה אינסופי ששום רומיאו ויוליה חדשים לא יכלו לעצור. ואנו שומעים קולות משכנעים שמצהירים כי חלק לא מבוטל מאומללותם של השחורים האמריקאים אינו נובע מהאפליה שהם סובלים ממנה בהווה אלא מחוסר יכולתם להתגבר על עברם הטראומתי, על העבדות והאפליה שהם היו קורבנותיהם; וגם מהפיתוי הנובע מכך, כפי שכותב שלבי סטיל (Shelby Steele), "לנצל עבר זה של סבל כמקור של כוח וזכויות יתר".¹⁵

בעולם המודרני פולחן הזיכרון לא תמיד מקדם למטרות נעלות, ואין להתפלא על כך. כפי שמזכיר ז'אק לה־גוף, "פולחן זיכרון העבר מגיע לשיאו בגרמניה הנאצית ובאיטליה הפשיסטית", וניתן להוסיף לרשימה זו גם את רוסיה הסטליניסטית: עבר מסונן בדקדנות, ובכל

הליטרליים והבלתי מתפשרים, שאינם ניתנים להתאמה ביניהם (incommensurable). השימוש המילולי הופך את האירוע לבלתי עביר, מה שמסתכם בסופו של דבר בשעבודו של ההווה לעבר. לעומתו, השימוש המופתי מאפשר שימוש בעבר לאורו של ההווה, שימוש בלקחי אי-הצדק הנסבל על מנת להילחם באי-הצדק הקיים היום, לעזוב את ה"אני" על מנת ללכת אל עבר האחר.

דיברתי על שתי צורות זיכרון מכיוון שבכל פעם אנו שומרים חלק מהעבר. אבל הנוהג המקובל הוא להבחין ביניהם באמצעות שני מושגים: את הזיכרון הליטרלי נהוג לכנות פשוט "זיכרון" ואילו את הזיכרון המופתי נהוג לכנות "צדק". ואכן הצדק נובע מההכללה של מקרה הפגיעה הפרטי וזאת הסיבה שהוא מתגלם בחוק חסר-פנים, המיושם על-ידי שופט אלמוני ומוצא לפועל על-ידי חבר מושבעים, שאינם מכירים לא את אישיותו של הפוגע ולא את זו של הנפגע. הקורבנות סובלים כמובן מהיותם מצומצמים לדרגת הופעה אחת מני רבות, בעוד שמה שאירע להם הוא ייחודי לגמרי והם עשויים לחוש, כפי שחשים לעתים הוריהם של ילדים שנאנסו או נרצחו, צער על כך שהפושעים חומקים מהעונש הנדיר, עונש המוות. אבל זהו מחירו של הצדק, ואין זה מקרה שהוא אינו מיושם על-ידי מי שנפגע: זו ה"אי-פרטיות" שמאפשרת הופעתו של הצדק.

הפרט שאינו יכול לממש את מה שמכונה "עבודת אבל", שאינו מצליח להשלים עם אובדנו, לעקור את עצמו מההלם הכאוב שחוהו, שממשיך לחיות את עברו במקום לשלבו בהווה, שנשלט על-ידי הזיכרון מבלי שיצליח לבייתו (וזהו המקרה, ברמות שונות, של כל מי שחיו במחנות המוות), פרט זה מעורר צער ויש לסייע לו: הוא גוזר על עצמו, באופן בלתי רצוני, מצוקה שאין מוצא ממנה ואף שיגעון. הקבוצה שאינה מצליחה לעקור את עצמה מההיזכרות הנוקבת בעבר (וככל שעבר זה כאוב כן קשה לשכחו) או אלה אשר, מתוך הקבוצה, מסיתים אותה לחיות כך, ראויים פחות לאהדה: במקרה זה העבר משמש לדחיקתו של ההווה, ודחיקה זו אינה מסוכנת פחות מהאחרת. כמובן, לכל אחד הזכות לגלות מחדש את עברו, אולם אין מקום להנהיג פולחן

המעשים שטוענים לביסוס על זיכרון העבר: למשל, העדפת השלום על פני המלחמה. אבל ניתן גם, וזו ההשערה שאני מבקש לחקור כאן, לבסס ביקורת של שימושי הזיכרון תוך כדי הבחנה בין סוגים שונים של היזכרות (reminiscence). האירוע שנתגלה מחדש עשוי להיקרא הן באופן מילולי (ליטרלי) והן באופן המופתי. או שאירוע זה – לדוגמה קטע כאוב מתוך עברי או עברה של הקבוצה שאני משתייך אליה – נשמר במוחנו המילולי (מה שאינו מעיד על אמיתותו), הוא נשאר עובדה בלתי מתפשרת, ואינו מוביל לדבר כלשהו שמעבר לו. האסוציאציות שנצמדות לעובדה זו ניצבות בסמיכותה הישירה: אני רושם את הסיבות והתוצאות של מעשה זה, אני מגלה את כל האנשים שניתן לקשור למחולל המקורי של סבלי ואני מדכא אותם בתורם, אני גם מציב המשכיות בין האיש שהייתי ומי שאני כעת, או בין העבר וההווה של עמי, ואני מרחיב את תוצאות הטראומה המקורית לכל רגעי הקיום.

או, מבלי להתכחש לייחודיותו של האירוע עצמו, אני מחליט, לאחר שנתגלה מחדש, לעשות בו שימוש כהופעה אחת מני רבות, כקטגוריה כוללנית יותר, ואני משתמש בו כדגם על מנת להבין סיטואציות חדשות, בעלות סוכנים אחרים. הביצוע הוא כפול: מצד אחד כמו באנאליזה או באבל, אני מנטרל את הכאב שנגרם על-ידי הזיכרון באמצעות ביותו ודחיקתו לשוליים, אבל מצד שני – ובכך התנהגותו מפסיקה להיות פרטית וחודרת לספירה הציבורית – אני פותח זיכרון זה לשם אנלוגיה להכללה, אני עושה ממנו דוגמה ואני מפיק ממנו לקח; העבר הופך אפוא עקרון פעולה עבור ההווה. בצורה זו האסוציאציות שאני מעלה בדעתי מקורן בדומות, ולא עוד בסמיכות, ואין אני מבקש עוד להבטיח את זהותי שלי, אלא לנמק את האנלוגיות שלי. נאמר אז, שבצמצום ראשון (approximation), הזיכרון המילולי, ובמיוחד זה הנוגע לקיצוני, טומן בחובו סכנות, בעוד שהזיכרון המופתי הוא בעל פוטנציאל משחרר. ברור שלא כל לקח הוא נכון: אולם ניתן להעריך כל לקח על פי קריטריונים אוניברסאליים ורציונליים שמונחים בבסיס הדיאלוג האנושי, דבר שאינו מתקיים במקרה של הזיכרונות

לאדם שזה עתה איבד את בנו שצער דומה לצערם של הורים אומללים רבים אחרים. יש לעמוד על כך ולא לזלזל בנקודת המבט הסובייקטיבית הזו: עבור הפרט, האירוע הוא בהכרח יחידני, ובהחלט גם טראומטי מכולם. קיימת כאן איזו יהירות מחשבתית, שהיא בלתי נסבלת עבור הפרט שמנושל מחווייתו הפרטית ומהמשמעות שהוא העניק לה, בשם שיקולים שזרים לו. כך גם ניתן להבין כי מי שמפליג בחוויה מיסטית מסרב לקבל, מתוך עמדה עקרונית, כל השוואה לחווייתו, כולל כל ייצוג בשפה לתיאור אותה חוויה. חוויה זו הינה, וצריכה להישאר, בלתי ניתנת לפירוש ובלתי ניתנת לייצוג, בלתי מובנת ובלתי ניתנת לזיהוי, היותה מקודשת.

מן הראוי שנכבד גישות אלה, אך הן זרות לדיון הרציונלי. כי בדיון הרציונלי, לא זו בלבד שהשוואה אינה מדירה את היחידני, אלא היא הדרך היחידה לאשש אותו. כי אז כיצד ניתן לטעון שתופעה היא ייחודית אם לא אשווה אותה לדבר־מה אחר? אין אנו רוצים להיות כמו בת־זוגו של אובסק, במכתבים הפרטיים למונטסקי, שאומרת לו באותה הנשימה ממש שהוא היפה בגברים וגם שהיא לא ראתה מעולם גברים אחרים. מי שטוען להשוואה טוען לדמיון אך גם לשוני. כאשר דנים במעלליהם של הנאצים, השוואות רבות עולות על הדעת, וכולן מאפשרות לנו, אם כי בדרגות שונות, להתקרב לקראת הבנתם. אחדים מן המאפיינים שלהם מצויים ברצח העם הארמני, אחרים במחנות הסובייטיים, ואחרים נוספים בהפיכת העם האפריקני לעבדים.

יש, כמובן, לנקוט במספר אמצעי זהירות, אבל גם אלה אינם חורגים מגבולות ההיגיון הבריא. למשל, ברור שאל לנו להשוות בין מציאויות היסטוריות (המשטר ההיטלראי והמשטר הסטאליניסטי, אם ניצמד לדוגמה זו, הרגישה במיוחד) והייצוגים האידיאולוגיים שמשטרים אלה בחרו להעניק לעצמם. דבר אחד הוא להשוות בין שתי דוקטרינות, נאציזם מול לניניזם, ודבר שונה בתכלית הוא להשוות בין אושוויץ לקולאמה. נזכיר גם שהשוואה אין פירושה החלת הסבר (באמצעות יחס סיבתי), ועוד פחות מכך – הענקת

זיכרון למען הזיכרון; הקדשתו של הזיכרון אינה אלא דרך נוספת לעקרו מתוכן. לאחר שהעבר משוקם, עלינו לשאול עצמנו: כיצד נשתמש בו, ולאילו מטרה?

יחיד שאין דומה לו, ערך ההפלגה

ואולם רבים הם המסרבים לקבל את הזיכרון המופתי. הטענה השכיח שבפיהם הוא: האירוע שבו אנו דנים הוא אירוע יחיד במינו, ייחודי לגמרי, ואם אתם מנסים להשוותו לאחרים, הרי שזה ניתן להסבר רק ברצונכם לחלל אותו, או אפילו להמעיט מחומרתו. הטענה הזו שכיח במיוחד בוויכוח סביב רצח העם היהודי שחוללו הנאצים במהלך מלחמת העולם השנייה, המכונה גם – לשם הדגשת אופיה הייחודי – השואה. כך קרה שבדצמבר 1993 נסעתי לכנס שאורגן על־ידי מוזיאון אושוויץ בפולין, אשר נשא את השם "אופיה הייחודי והבלתי ניתן להשוואה של השואה".

הטענה שרצח היהודים הוא ייחודי ואין להשוותו לשום אירוע אחר היא טענה שככל הנראה מסתירה מאחוריה טענה אחרת, משום שאם מקבלים אותה כפשוטה, הרי שזו יכולה להיות טענה בגלית או אבסורדית. ואכן, כל אירוע, ולא רק הטראומטי ביותר עבור כולם, הוא אירוע יחידני. אם נמשיך בתחום האימה, האין חורבנה המוחלט של אוכלוסיית יבשת שלמה, אמריקה, במאה השש־עשרה, ייחודי? היש ייחודי מהפיכתה המסיבית של האוכלוסייה ביבשת אחרת, אפריקה, לעבדים? האין כליאתם של חמישה־עשר מיליון אסירים במחנותיו של סטאלין ייחודית? מה גם שאם נתבונן בדבר מקרוב, נראה שניתן להוסיף, שהאירועים המשמחים ייחודיים לא פחות מהזועות.

אך אם מאידך, מפרשים את הביטוי "השוואה" בזהות, או לפחות שוויון ערך, קשה להבין בשם איזה עיקרון מקובל בשיח הציבורי ניתן יהיה לשלול השוואה של אירוע כלשהו עם כל אירוע אחר. אני דן כאן בוויכוח ציבורי, משום שברור שבנסיבות אחרות, השימוש בהשוואה עשוי להתגלות כבלתי הולם, ולעתים אף כפוגע. לא ניתן לומר

אין מדובר כאן בוויכוח מופשט על מתודולוגיה מדעית. אך במה מדובר?

כאשר מדברים על תכונה "חד-פעמית", מכוונים בדרך כלל לערך ההפלגה: טוענים שכאן טמון הפשע הגדול או הנורא ביותר בתולדות האנושות; מה שדרך אגב, יכול לנבוע רק מתוך השוואה. בתקופתנו, ההיטלריות נתפשה כביטוי המוחלט של הרשע, כפי שנטען באותו הטקסט של פדרציית הניצולים, הוא "יותר כסמל האימה המוחלטת". הפריבילגיה העצובה הזו גורמת לכך שכל אירוע שניתן היה להשוות אליו נתפש כהשוואה לרוע המוחלט, דבר אשר, בהתאם לנקודת המבט שמאמצים, בין אם זו של ההיטלריות או בין אם זו של הסטאליניזם, מקבל שתי משמעויות מנוגדות: מהצד ההיטלריאני, כל ניסיון להשוואה נתפש כתירוץ, מהצד הסטליניסטי – כהאשמה. במציאות הדברים מורכבים קצת יותר, משום שיש להבחין בכל מחנה ומחנה בין קורבנות ובתליינים, או ליתר דיוק, היות שבחלוף הזמן אנו פחות ופחות עוסקים בקורבנות ובתליינים אמיתיים, הקבוצות אשר מסיבות לאומיות או אידיאולוגיות מזהות את עצמן, אפילו אם באופן לא מודע, עם אחד משני התפקידים. מה שמביא אותנו להבחין בין ארבע תגובות טיפוסיות להשוואה בין אושוויץ לקולימה, כאשר ה"תליינים" של הצד האחד מוצאים עצמם, באורח פרדוקסלי קרובים לקורבנות של הצד השני:

1. ה"תליינים" מהצד ההיטלריאני מצדדים בקירוב הזה, משום שהוא משמש להם כתירוץ.
2. ה"קורבנות" מהצד ההיטלריאני מתנגדים לקירוב הזה, משום שהם רואים בו תירוץ.
3. ה"תליינים" מהצד הסטליניסטי מתנגדים לקירוב הזה, משום שהם רואים בו האשמה.
4. ה"קורבנות" מהצד הסטליניסטי מצדדים בקירוב הזה, משום שהוא משמש להם כהאשמה.

לטרמיניזם הפסיכו-פוליטי הזה ישנם כמובן יוצאים מן הכלל, ועוד אדון בכך. אולם, בהערכה גסה ראשונה, קיים סיכוי רב שנוכל לנחש את עמדתו של אדם בנושא, אם רק

סליחה: פשעי הנאצים אינם ניתנים להסבר באמצעות פשעי הסטאליניזם, וגם אין הדבר להיפך, וכפי שטוענים לעתים קרובות, קיומם של הראשונים אינו מסיר כהוא זה מאשמתם של האחרונים. פתיחת הארכיונים הסודיים של ברית המועצות, מהם כבר טעמנו טעימה, בוודאי תלמד אותנו רבות אודות שיתוף הפעולה הסודי בין שני משטרים אלה בשנות השלושים של המאה העשרים: עם זאת, גינוי כל פשע ופשע שלהם עדיין יישאר מוחלט.

אילו באמת האמנו שאירוע כמו "רצח העם היהודי" מתאפיין ב"חד-פעמיותו הייחודי", אילו לא ניתן היה להשוותו ל"שום אירוע אחר בעבר, בהווה או בעתיד", יכולנו לגנות את השילובים הנעשים פה ושם; אך לא להשתמש בו כמופת לייחודיות הזו שבמופעיה הנוספים עלינו גם להילחם – מה שאנחנו עושים ממילא. לא ניתן בנשימה אחת לטעון שהעבר צריך לשמש לנו כלקח ושלל ניתן להשוותו להווה: מהיחידני (ייחודי/חד-פעמי) אין ללמוד דבר על העתיד. אם האירוע הוא חד-פעמי, ניתן לשמר אותו בזיכרון ולפעול לאור זיכרוננו, אך ניתן להשתמש בו כמפתח בהודמנות אחרת; לחילופין, אם אנו קוראים אירוע עבר כלקח להווה, פירוש הדבר שאנו מזהים קווי דמיון בין השניים. על מנת שהכלל יוכל להפיק תועלת מהניסיון המשותף, עליו לזהות את המשותף לו ולאחרים. פרוסט, אחד המומחים הגדולים לזיכרון, זיהה היטב את החלוקה הזאת: "ניתן להרוויח מהלקח", הוא כתב, "משום שאין אנו יודעים לרדת עד [לרמת] ההכללה ומשום שאנו תמיד מדמיינים לעצמנו שאנו ניצבים מול חוויה שאין לה תקדים."¹³⁴

העקרונות האלה נראים כברורים מאליהם, אלא שכולנו יודעים שכשהם מיושמים על הנאציזם, היצרים סוערים והמחלוקות חוגגות. מצד אחד טוענים, כפי שקראתי לאחרונה בטקסט קטן שהופץ על-ידי פדרציית הניצולים בצרפת: "לשיטה הנאצית אין אח ורע בהיסטוריה. לא ניתן להשוותה לשום משטר אחר, אם 'טוטליטרי' או אפילו צמא לדם". מצד שני, מנופפים באפשרות להשוואה כאילו מדובר בהצדקה או בהמעטה של מה שאירע. ללא כל ספק,

מסוים, פשעים נגד אנושות, מסוימים ככל שיהיו, משיקים זה לזה בוועה שהם מעוררים ובגינני המוחלט שהם ראויים לו; בעיני הדברים נכונים במידה שווה לגבי השמדת האינדיאנים האמריקאים, הפיכת האפריקאים לעבדים, וזוועת הגולג ואלה של המחנות הנאצים.

מדוע, אם כן, לדבר על המופת? משום שאין שום זכות בכך שנציב את עצמנו בצד הנכון של המתרס, ברגע שהקונצנזוס החברתי כבר תחם באופן מוחלט היכן הטוב והיכן הרע; הוראת לקח לאחר לעולם אינה הוכחה למידה טובה. לעומת זאת, נדרשת גדלות נפש בלתי רגילה על מנת לעבור מאסונך שלך, או של קרוביך, לאסונם של אחרים, ולא לטעון לבעלותך על הסטטוס הייחודי (המדיר) של הקורבן לשעבר. הייתי רוצה להדגים את טיעוני בנוגע למופתי באמצעות כמה דוגמאות, אף הן מופתיות, אשר לא זו בלבד שידעו לצאת נגד ביטויים של אי צדק בהווה, אלא גם התעלו מעל לטרמיניזם הקצר במעט אשר העליתי קודם לכן בדבריי, זה של השייכות.

(1) דוד רוסה (David Rousset) היה אסיר פוליטי אשר הועבר למחנה בוכנוואלד. התמזל מזלו והוא שרד וחזר לצרפת. אבל הוא לא הסתפק בכך: הוא כתב כמה ספרים בהם עשה מאמץ לנתח את עולם מחנות הריכוז ולהבינו. ספרים אלה הביאו לפרסומו, אבל הוא לא הסתפק בכך: ב־12 בנובמבר 1949, הוא פרסם קריאה למי שנשלחו למחנות הנאצים בעבר, לפעול על מנת שיתחילו בחקירת המחנות הסובייטיים שעדיין פעלו. קריאה זו היתה כפצצה: הקומוניסטים נהנו מייצוג נרחב בקרב ניצולי מחנות הריכוז, והבחירה בין שתי נאמנויות מסוכסכות לא היתה פשוטה. בהמשך לאותה קריאה, ארגונים רבים של ניצולים מצאו עצמם מפולגים ביניהם. העיתונות הקומוניסטית דאגה להשחיר את רוסה בקללות ואף תבעה אותו למשפט דיבה, שבסופו הוא זכה. לאחר מכן הוא הקדיש שנים רבות מחייו למאבק במחנות הריכוז הקומוניסטיים, עלידי איסוף מידע אודותם ופרסומו.

אילו העדיף את הזיכרון הליטרלי, היה רוסה מעביר את המשך חייו בשקיעה בעבר, בחבישת פצעיו שלו עצמו,

נדע לאיזו קבוצה הוא משתייך. עבור הפורשים והמתנגדים למשטר הקומוניסטי בעשורים הקודמים, למשל, ההשתייכות היא ברורה מאליה, עד כדי כך שעל מנת להילחם בשלטון הקומוניסטי בגרמניה, הסתפק הנשיא הנוכחי של בולגריה, יליו יילב (Jeliu Jeleu), שהיה אז חוקר עלום בתחום ההיסטוריה ומדעי המדינה, בכתבת ספר בשם הפשיוס, המוקדש לתנועות הפוליטיות באירופה המרכזית בשנות השלושים. הצנוורה הרשמית הבינה היטב את המשמעות המשתמעת ואסרה על פרסום הספר; בהמשך לכך יילב גם פוטר מעבודתו. במבוא להוצאה המחודשת של הספר, ב־1989, לאחר נפילת המשטרים הקומוניסטיים, יילב, שכיום יכול לשיר מה שהוא רק רוצה, המשיך לדבר על "צירוף המקרים המוחלט בין שני סוגי משטרים טוטליטריים, הגרסה הפשיסטית וזו שלנו, הקומוניסטית"; אם בכל זאת חייבים לסמן הבדל כלשהו, הרי שזה יהיה לטובת הפשיוס: "לא זו בלבד שהמשטרים הפשיסטיים גוועו מוקדם יותר, הם גם שוקמו מאוחר יותר, מה שרק מוכיח שהם אינם אלא חיקוי חיוור, פלגיאט של המשטר הטוטליטרי האמיתי, האותנטי, השלם והמושלם."¹⁴

אלה החשים קרבה לרעיונות או למשטרים הקומוניסטיים, בין אם במזרח ובין אם במערב, מתנגדים לסוג זה של סימון הדמיון; בדיוק כמו אלה המזהים את עצמם עם הקורבנות היהודים של ההיטלריוז. הגרמנים, מצדם, יכולים להזדהות עם שני סוגי הגישות העולות מתוך ההיטלריוז ולהעריך, כפי שהוכיח "הוויכוח האחרון של ההיסטוריונים", הן את קווי הדמיון והן את ההבדלים בין שני המשטרים. קבוצות ב־רג נוטות, אם כך, לכיוון הזיכרון הליטרלי; קבוצות א־ד, לכיוון הזיכרון המופתי.

המופתי

עלינו לציין תחילה כי למילה זו ערך של הפרזה. נדמה לי כי מותר לא להתייחס למצעד הפזמונים של הסבל, ולהיררכיות המדויקות של המרטירולוגיה. מעבר לסף

המופתי יוצר הכללות אבל בצורה מוגבלת; הוא אינו מטשטש את זהותם של האירועים, הוא רק בונה קשרים בין אלה לאחרים, הוא מבסס את ההשוואה שמאפשרת לחליץ מתוכה את קווי הדמיון ואת ההבדלים. ו"ללא מידה" אין פירושו "ללא קשר": גרעין הקיצוני נמצא כבר ביומיום. ואולם עדיין יש להבחין בין הגרעין לבין הפרי.

(2) ב־1957 פקיד צרפתי בשם פול טייטגן (Paul Teitgen), אשר היה בעברו אסיר במחנה דכאו, התפטר ממשרתו כמזכיר נציבות העיר אלג'יר. הוא נימק את התפטרותו בדמיון בין עקבות העיניים שזיהה על גופם של האסירים האלג'יריים לאלה שמהם סבל הוא עצמו במרתפי הגסטפו בנאנסי (צרפת). האם היתה זו השוואה מוגזמת?

(3) הייתי רוצה להעלות כאן את דמותו של ואסילי גרוסמן, אחד מגדולי הסופרים היהודיים בברית המועצות. היה לו קושי גדול מאוד לבחור בין הקורבנות של משטר זה או אחר ולזהות את עצמו במשטר קורבנות אחד ולא באחר: הוא עצמו חי בברית המועצות ולאט־לאט למד להכיר מקרוב את פשעיה; אמו נרצחה בשל היותה יהודייה, עלי־ידי ה־Einsatz-kommando שפעלו בחזית הגרמנו־רוסית. כשהצטרף לפלוגות הראשונות של הצבא האדום, הוא ראה במו עיניו את מחנה טרבלנקה. בספרו חיים וגורל הוא תיאר את הזוועות בשני המשטרים, את הנקודות המשותפות ואת הניגודים. אך ברגע מסוים בחייו, ניתנה לו ההזדמנות לנקוט עמדה; זה היה כאשר נסע לארבאן (Erevan) שם למד את השואה הארמנית לפרטיה. הוא מתאר מפגש שלו עם זקן אחד שהתרגש מכך שיהודי עצוב נוכח טרגדיה של עם אחר ואף מוכן לכתוב את סיפורו של אותו עם: "הוא רצה שיהיה זה בן לעם הארמני המרטירי שיכתוב על היהודים". בחירתו זו של גרוסמן מצאה לה ה, בערך באותו הזמן, אצל סופר מפורסם אחר, אף הוא ממוצא יהודי, הצרפתי אנדרה שווארץ־בארט (Andre Schwartz-Bart). הלה הסביר מדוע פנה, אחרי ספרו אחרון הצדיקים (*Le Dernier des Justes*), לעולם העבדים השחורים: "רב גדול נשאל יום אחד: 'החסידה ביהודית (בעברית – י'מ)' נקראת חסידה (מלשון חסד) משום אהבתה ליקיריה, ובכל

בטיפוח הסלידה כלפי אלה שכפו עליו את אותו עלבון בלתי נשכח. אך כאשר הוא בחר בזיכרון המופתי, הוא למעשה בחר לעשות שימוש בלקח מהעבר כדי לפעול בתוך ההווה, בתוך סיטואציה בה הוא אינו שחקן ושאותה הוא מכיר רק מתוך האנלוגיה ובכלל, מעמדה חיצונית. כך הוא מבין את חובתו כניצול ממחנות הריכוז ומסיבה זו הוא פונה, וזה חשוב ביותר, לניצולים אחרים. "אתם לא תוכלו לסרב לתפקיד השופט", הוא כותב. "זוהי בדיוק חובתכם החשובה ביותר, אתם, שנשלחם למחנות בשל עמדותיכם הפוליטיות. כל האחרים, אלה שמעולם לא שהו במחנה ריכוז, עשויים לטעון לעליבותו של הדמיון, לחוסר היכולת שלו [להתמודד עם המצב]. אנחנו אנשי מקצוע, מומחים. זהו המחיר שעלינו לשלם עבור תוספת החיים שהוענקה לנו."¹⁵

תפקידם של מי שהיו במחנות הוא לחקור את המחנות. בחירה מעין זו מחייבת, כמובן, שנקבל את ההשוואה בין המחנות הנאציים לבין המחנות הסובייטיים. רוסה מודע לסכנה שבפעולתו. ישנם כמה הבלים שאינם ניתנים להכחשה: אין בברית המועצות ולא במקום אחר מחנות השמדה; אלה האחרונים אינם ניתנים לשום השלכה ולשום הכללה. אבל פתאום, הם אינם מובילים לפעולה בהווה אלא רק לתדהמה אילמת ולחמלה אינסופית כלפי קורבנותיהם. אולם, תופעת מחנות הריכוז המשותפת לשני המשטרים, חרף ההבדלים הממשיים בעיניהם, אינה מצדיקה את הוויתור על ההשוואה. נשאלת שאלה נוספת: האם אין עלינו לצעוד צעד נוסף ולדמות את הסבל במחנות ל"קינה האוניברסאלית החילונית של כל העמים" לנוכח כל אסון, לנוכח כל עוול? אכן יש כאן סכנה לזיכרון המופתי והיא שהוא יתמוסס באנלוגיה אוניברסאלית, שם כל זעקות המצוקה דומות זו לזו. משמעות המעשה תהיה לא רק להיות נידון לשיתוק, אלא גם, בנוסף, לא להכיר בעובדה שהמחנות אינם מסמלים עוול אחד מיני רבים אלא את ההתדרדרות המוסרית הגדולה ביותר שאליה הובל האדם במאה העשרים. כפי שטען רוסה במשפט שלו: "האסון של מחנות הריכוז אינו בר השוואה עם כל האחרים."¹⁶ הזיכרון

אלא גם לגבי אלו המתהדרות בחזות מדעית. אין די בכך שממליצים לאנשי המדע להיות מונחים אך ורק על-ידי חקר האמת, מבלי לדאוג לאינטרס כלשהו; להמשיך בנחת במחקריהם ולהתעלם מהשימוש שיעשה בגילוייהם בעתיד. מי שמאמין כי הדבר אפשרי סובל מאיזו תמימות מלאכית ותובע התנגדות שמקורה באשליה. מלאכתו של ההיסטוריון, ככל מלאכה הקשורה בעבר, לעולם אינה מוגבלת לרישום עובדות, אלא גם לבחירתן של אחדות מהן כבולטות ומשמעותיות יותר מאחרות; אולם מלאכת הבחירה והשילוב מכוונת בהכרח על-ידי המחקר, לא של האמת אלא של הטוב. ההנגדה האמיתית לא תהיה, אם כן, בין נוכחותה או היעדרה של מטרה חיצונית למחקר עצמו, אלא בין מטרות שונות; לא בין המדע והפוליטיקה, אלא בין פוליטיקה טובה לפוליטיקה רעה.

פולחן הזיכרון

לקראת סוף המילניום הפכו האירופאים, ובפרט הצרפתים, לרדופים על-ידי פולחן חדש, פולחן הזיכרון. כאילו נדבקו בנוסטלגיה לעבר שהולך ומתרחק ללא שוב, הם מתמסרים בלהט לטקסים מכשפים שאמורים לשמר אותם בחיים. אומרים שכיום חונכים באירופה מוזיאון אחד ליום, ופעולות שנקשרו פעם בשימושיות הופכות עכשיו מושא להתבוננות: מדברים על מוזיאון הקרפ בבריטני (Bretagne), מוזיאון הזהב בברי (Berry)... לא עובר חודש מבלי שנציין את זכרו של אירוע חשוב כלשהו, עד כדי כך שניתן לשאול אם נותרו ימים פנויים לאירועים החדשים שעתידיים להתרחש במאה העשרים ואחת. על רקע המדינות השכנות, צרפת בולטת ב"אובססיה הזיכרון שלה", ב"דיבוק שלה לליטורגיות היסטוריות"¹⁸. המשפטים האחרונים שדנו בפשעים נגד האנושות, כמו גם גילוי עברם של כמה מדינאים, מסיטים לקריאות חוזרות ונשנות אודות "עמידה על המשמר" ו"חובת הזיכרון"; אומרים לנו שיש לצרפת "חובה שאינה ניתנת לרישום" ושעלינו להתפקד כ"פעילי הזיכרון".

זאת היא נמנית עם העופות הטרפים. מדוע? על כך ענה הרב: 'משום שהיא שומרת את אהבתה רק ליקריה.'¹⁹ (4) לבסוף אזכיר כאן פולני מפורסם, מארק אדלמן, אשר כידוע, היה ממנהיגי גטו ורשה. ברצוני להזכיר כאן את פרשנותו המזוקקת והתמציתית למלחמה הנוכחית בבוסניה-הרצגובינה: "זהו ניצחון לאחר המוות של היטלר". האם עלינו לטעון נגד אותו גיבור משנת 1943 שנפל במלכודת המיוזג? בואו נסמוך עליו כי זהו ודאי אינו המקרה. אבל, במקום להתעקש על תפקידו כקורבן ההיטלריזם (או הסטליניזם), העדיף אדלמן להזכיר את המשותף, את הטיהור האתני, כי זה מאפשר לו לפעול במסגרת ההווה.

כבר נוכחנו שמיותר לשאול את עצמנו אם עלינו לדעת את האמת אודות העבר אם לאו. התשובה כאן תהיה תמיד חיובית. ואולם אין זו בהכרח התשובה גם ביחס למטרות שנבקש לשרת באמצעות תזכורות העבר, והשיפוט שאנו מחילים על אותם אירועי עבר אינו אלא תוצאה של בחירת ערכים, במקום שינבע ישירות מהאמת: צריך להסכים להשוואת היתרונות שאנו מחפשים בכל שימוש ייחודי בעבר. נזכור את משפטו של דוד רוסה: אלה שהתנגדו לניסיונותיו להילחם במחנות בהווה לא שכחו את חווייתם בעבר. פייר דה (Pierre Daix), מאריי־קלוד ואייין־קוטוריה (Marie-Claude Vaillant-Couturier), כל האחרים שהיו במחנות הקומוניסטיים, חיו את הגיהנום של מאוטהאוזן או של אושוויץ וזיכרון המחנות היה נוכח היטב בתודעתם. כאשר סירבו להילחם בגולג, לא היה זה בשל קוצר הזיכרון שלהם אלא משום שעקרונות אידיאולוגיים שלהם מנעו זאת מהם. כפי שאמרה חברת הפרלמנט הקומוניסטית, היא סירבה לדון בשאלה משום שידעה "שלא קיימים מחנות ריכוז בברית המועצות". בעשותם כך, הפכו עצמם אותם אסירי מחנות שלעבר למכחישי מחנות, שהם מסוכנים מהמכחישים כיום את קיומם של תאי הגזים, משום שהמחנות הסובייטיים היו באותה עת פעילים ביותר וגינויים המוצהר היה הדרך היחידה להילחם בהם.

כך הוא הדבר לא רק לגבי פעולות פוליטיות במוצהר,

של הזיכרון. קבוצה יכולה ליהנות מההכרה המתבקשת רק על-ידי עיצוב עבר משותף. הזיקה לעבר נחוצה במיוחד כאשר ההשתייכויות נתבעות בפעם הראשונה: אני תובע הכרה בגזע השחור שלי, במגדר הנשי שלי, בקהילה ההומוסקסואלית; חובה עלי לדעת מיהם. התביעות החדשות האלה חדרות להט משום שהן חשות עצמן כשוחות נגד הזרם.

סיבה אחרת לעיסוק בעבר היא שהוא מאפשר לנו להסיט את עצמנו מההווה, תוך כדי שימור היתרונות של מצפון נקי. איזכור סבלות העבר בפרטי־פרטים מחזק אותנו מול היטלר או פטן (Petain), אך גם מאפשר לנו להתעלם טוב יותר מהאיומים הנוכחיים – היות שהשחקנים אינם אותם שחקנים וצורותיהם גם הן שונות. גינוי חולשת האדם תחת משטר וישי נראה לי כקרב איתנים של הזיכרון ושל הצדק, מבלי לחשוף אותי לשום סכנה ומבלי לחייב אותי לקיים את האחריות המתבקשת מול מצוקות ההווה. העלאת זכר הקורבנות היא פעולה מתגמלת, עיסוק בקורבנות ההווה היא פעולה מטרידה: "בהיעדר פעולה ממשית נגד ה'פאשיזם' של היום, בין אם הוא ממשי או מדומיין, מפנים את המתקפה, בנחישות, אל עבר הפאשיזם של אתמול."¹⁹ הסרת הדאגה להווה באמצעות זיכרון העבר יכולה להגיע אף רחוק יותר: כפי שכותב רזבאני (Rezvani) באחד הרומנים שלו, "זיכרון האבל שלנו מונע מאיתנו להתבונן אל תוך סבלותיהם של האחרים, הוא מצדיק את פעולות הווה שלנו בשם סבלות עבר."²⁰ הסרבים, בקרואטיה ובבוסניה, מזכירים בשמחה את העוולות שנגרמו לאבותיהם, בתקווה שהאזכור הזה יאפשר להם לשכוח – כך הם מקווים – את מעשי העושק שהם אחראים להם כיום; והם לא היחידים שפועלים כך.

סיבה אחרונה לפולחן החדש של הזיכרון הוא שמקיימי הפולחן מייצרים לעצמם בצורה זו זכויות יתר מסוימות בחברה. מי שנטל חלק בקרבות, מי שהיה חבר בריזיסטאנס, גיבור לשעבר – אף לא אחד מאלה אינו מוכן שיתעלמו מגבורת העבר שלו, והדבר טבעי ביותר. מה שמפתיע יותר, לכאורה, הוא הצורך שמרגישים פרטים או קבוצות

ניתן לפרש את העיסוק הקומפולסיבי הזה בעבר כסימן לבריאותה של מדינה שוחרת שלום שבה לשמחתנו, דבר לא מתרחש (ההיסטוריה מתהווה מדי יום ביוגוסלביה לשעבר: מי היה רוצה לחיות שם?), או כנוסטלגיה לתקופה שחלפה, היות שמדינתנו היא מעצמה עולמית; אך, מכיוון שאנו יודעים כיום שלקריאות האלה לזיכרון אין כל לגיטימיות כשלעצמן, כל עוד לא מציינים לאיזו מטרה מתכננים להשתמש בהן, אנו יכולים גם לתהות על המוטיבציות הייחודיות של אותם "פעילים". זה מה שעשו לאחרונה כמה פרשנים קשובים (ביניהם אלפרד גרוסנר [Grossner], אלן פינקלקראוט [Finkelkraut], אריק קונאן [Conan], פול טיבו [Thibaud], והנרי רוסו [Rousso]). בהקשר זה ממש נרשמות ההערות הבאות.

יש לציין בראש ובראשונה, שייצוג העבר מעצב לא רק את הזהות האינדיבידואלית – הדמות הנוכחית נבנית מתוך הדימויים שלה אודות עצמה – אלא גם את הזהות הקולקטיבית. אך, בין אם רוצים ובין אם לאו, רוב בני האדם זקוקים לתחושת שייכות לקבוצה כלשהי: זוהי עבורם הדרך המיידית ביותר לזכות בהכרה בקיומם, הכרה שהיא חיונית לכל אדם ואדם. אני קתולי, או ממחזז ברי, או איכר, או קומוניסט; אין אני אף אחד, ואין סיכוי שאיבלע בתוך האין.

גם אם אין אנו חדי הבחנה במיוחד, לא נוכל שלא להבחין בכך שהעולם מתקדם בכיוון של הומוגניות ואחידות, ושההתקדמות הזו מסכנת את הזהויות וההשתייכויות המסורתיות. הומוגניזציה בלב החברות שלנו היא קודם כול תוצאה של גידול מעמד הביניים, של הניידות החברתית והגיאוגרפית ההכרחית, ושל שקיעת המלחמה האזרחית האידיאולוגית (ה"מודרים", גם הם, אינם מבקשים לתבוע את זהותם החדשה). אך ב־ר־ב־זמן היא תוצאה של תהליך האחידות בין החברות, פועל יוצא מהזרימה הבינלאומית המואצת של המידע, של נכסי הצריכה התרבותיים (שידורי רדיו וטלוויזיה), ושל בני אדם. החיבור בין שני המצבים האלה – הצורך בזהות קולקטיבית מצד אחד, והרס הזהויות המסורתיות מן הצד האחר – אחראי בחלקו, לפולחן החדש

לזהות את עצמם בתפקיד קורבנות העבר, ולרצות לגלם אותו בהווה. מה כל כך נעים בלהיות קורבן? למעשה, שום דבר. אבל בעוד שאף אחד אינו רוצה להיות קורבן, הרי שכולם, לעומת זאת, רוצים להיות קורבנות לשעבר, מבלי שיהיו יותר כאלה; הם שואפים לסטטוס של הקורבן. התסריט הזה מוכר היטב מהחיים הפרטיים: בן משפחה לוקח על עצמו את תפקיד הקורבן משום שבצורה זו הוא יכול לייחס למקיפים אותו את התפקיד הנחשק הרבה פחות – תפקידו של האשם. העובדה שהיית קורבן מעניקה לך את הזכות להתלונן, למחות ולתבוע; כל האחרים חייבים להיענות לתביעותיך, אלא אם הם בוחרים לנתק עימך כל קשר. רווחי בהרבה להישאר בתפקיד הקורבן מאשר לקבל פיצוי על עוול שנגרם לך (בהנחה שהעוול הזה ממשי); במקום סיפוק מידי, נשמרת פריבילגיה קבועה ותשומת לב, ובכך הכרתם של האחרים בכך מובטחת.

מה שנכון לגבי פרטים נכון אף יותר לגבי קבוצות. אם מצליחים לבסס בצורה משכנעת את התפישת שקבוצה מסוימת היתה בעבר קורבן לאי-צדק, הדבר מזמן אשראי בלתי מוגבל בהווה. היות שהחברה מכירה בעובדה שהקבוצות, ולא רק האנשים הפרטיים, הינן בעלות זכויות, הבה ננצל זאת; והנה, ככל שהעוול בעבר היה נורא יותר, כך גם גדלות הזכויות בהווה. במקום שאדם יצטרך להילחם כדי לזכות בזכויותיו, הוא מקבלן אוטומטית רק בשל השתייכותו לקבוצה מקופחת בעבר. מכאן נובעת התחרות הבלתי מרוסנת על מנת לזכות בהכרה – שלא כמו בין מדינות (המבקשות להיות) האומה היקרה ביותר – של הקבוצה המקופחת ביותר. השחורים האמריקאים מהווים דוגמה מרגשת להתנהגות זו. ללא ספק הם קורבנות העבדות ותוצאותיה, כמו גם קורבנותיה של האפליה הגזעית. בשאיפתם לצאת מהעמדה הזו, הם אינם מבקשים כלל לצאת מתפקיד הקורבן שמבטיח להם פריבילגיה מוסרית ופוליטית לאורך זמן. מהם שישה מיליון הרוגים יהודים, מחוץ לאמריקה, טוען לואיס פאראכאן (Farrakhan), מנהיג האומה האיסלאמית: "השוואה של העם השחור היתה נוראה פי מאה מזו של העם היהודי." לכל קורבן, יש קורבן

גדול יותר.

חשוב להבין שזכויות היתר המושגות על-ידי מעמד הקורבן אינן בהכרח חומריות: להיפך, הפיצויים המוענקים על-ידי האחראי לעוול, או על-ידי צאצאיו, מאפשרים מחיקת החוב הסימבולי. אלא שחוב זה הוא שנחשב, ולמולו היתרונות החומריים הם חסרי ערך. היתרונות שמשגי חבר בקבוצה שקיבלה את מעמד הקורבן הם בעלי אופי שונה לחלוטין, כפי שהבחין בצדק אלן פינקלקראוט: "אחרים סבלו, ואני, משום שהייתי הצאצא שלהם, קטפתי את היתרון המוסרי [...]. ייחוס האבות הפך אותי לבעל זיכיון על השואה, העד שלה וכמעט הקורבן שלה. [...] בהשוואה להכתרה שכזו, כל תואר אחר הצטייר בעיני כעלוב או מגוחך."²¹

פולחן הזיכרון אינו משרת תמיד את הצדק; הוא גם אינו פועל תמיד לטובת הזיכרון עצמו. בשנים האחרונות ידעה צרפת את משפטיה על פשעים נגד האנושות, אשר היו אמורים, כך נאמר לנו, להחיות את הזיכרון הלאומי. קולות אחדים, כמו זה של סימון וייל (Veil) או ז'ורז' קיז'מן (Kiezman), התעוררו כדי לשאול את עצמם – ובצדק, נדמה לי – אם היה צורך במשפטים על מנת לשמר את הזיכרון בחיים. מעבר לכך שיש סכנה בעשיית צדק כדוגמה להפקת לקחים, קיימים מקומות אחרים שהזיכרון הזה נשמר בהם: בטקסי הזיכרון הרשמיים, בתוכניות הלימודים בבתי הספר, באמצעי התקשורת ובספרי ההיסטוריה. הפלישה לנורמנדי ב-1944 נחגגה לאחרונה ברעש גדול, היא נוכחת בזיכרונם של כל אחת ואחד; האם היה צורך שיתקיים גם משפט, כדי שנוכח אותה טוב יותר?

יתר על כן, אין זה בטוח כלל שמשפטים מעין אלה משרתים את הזיכרון ומעניקים דימוי מדויק וייחודי לעבר. בתי המשפט מתאימים פחות לסוג זה של עבודה מאשר ספרי ההיסטוריה. כאשר הסכימו לתבוע את בארבי (Barbie) על פעולתו נגד אנשי הרזיסטנס, לא זו בלבד שעיוותו את הדין שמבחינן בין פשעי מלחמה לפשעים נגד האנושות, הדבר לא שירת עוד את הזיכרון. בארבי עינה את לוחמי הרזיסטנס, זו עובדה, אבל כך נהגו גם הם כאשר

כיום אין עוד פשיטות על בתי היהודים וגם לא מחנות השמדה. ובכל זאת עלינו לשמר את זכר העבר: לא על מנת לבקש את תיקונו של העוול שנגרם אלא על מנת שנהיה ערניים למצבים חדשים, ובכל זאת אנלוגיים. הגזענות, שנאת הזרים, והדרה שנעשית לאחרים אינן זהות לאלה שאירעו לפני חמישים שנה, מאה שנה או מאתיים שנה: ובכל זאת עלינו לפעול במסגרת ההווה, בשם העבר. אפילו כיום, זכר מלחמת העולם השנייה חי באירופה, ונשמר בזכות אינספור טקסי זיכרון, פרסומים, שידורי רדיו וטלוויזיה, אך החזרה הטקסית על ה"אסור לשכוח" אינה נושאת שום מסמן של נראות ביחס לתהליכים של טיהור אתני, עיוניים והוצאות להורג המוניות שמתרחשות באותה שעה ממש באירופה עצמה. לאחרונה ציין אלן פינקלקראוט, שהדרך הטובה ביותר לציון חמישים שנה לאירועי ה-Vel d'Hiv²² אינה הצהרה על סולידריות מאוחרת עם קורבנות העבר, אלא מאבק בפשעים של סרביה נגד שכניה. על אלה אשר בשם זה או אחר מכירים את זוויות העבר להקים קול זעקה נגד זוויה אחרת, אך נוכחת מאוד, המתרחשת כמה מאות קילומטרים, לעתים כמה עשרות קילומטרים, מביתם. בדרך זו לא נישאר שבויי העבר, אלא נשתמש בו לטובת הווה, כשם שהזיכרון – והשכחה – צריכים לשרת את הצדק.

תרגום לעברית: יעל מונק ואייל סיון

לכדו קצין מהגסטאפו. מעבר לכך, הצבא הצרפתי עשה שימוש שיטתי בעינויים אחרי 1944, למשל באלג'יר, אלא שאיש לא הואשם בשל כך בפשע נגד האנושות. מאידך, כאשר בחרו לקיים משפט מסוג זה עבור קצין גרמני, מעורבות הצרפתים בפוליטיקה הנאצית טושטשה, בעוד אנשי המיליציות היו, כפי שמספרים עדים רבים, נוראים יותר מהגרמנים.

ולבסוף, האין המשמעות ההיסטורית של פעולות אלה מופרעת מעצם נוכחותם של עדים כמו מארייקלוד ויאן-קוטוריה (Vaillant-Couturier), אשר היתה בעצמה אסירה באושוויץ, אך זכתה להכרה בעיקר בזכות מאבקה נגד הגילויים על אודות הגולג? במשפט טובייה (Touvier), נוכחותו של עורך הדין נורדמן בין נציגי התביעה האזרחית יצרה אפקט דומה: אותו משפטן, סנגור מושבע של המפלגה הקומוניסטית הצרפתית במשך שנים רבות, זכה לפרסום דווקא בשל התנהגותו התוקפנית במיוחד במהלך משפטיהם של קראבשנקו (Kravchenko) ורוסה (Rousset), ב־1948 וב־1949, כאשר נדונה הכחשת קיומם של המחנות בברית המועצות. האם ניתן לגנות את המחנות כאן ובה בעת להגן על קיומם שם? האם זה הדבר שהזיכרון אמור לשרת? נכון הוא שבבית המשפט של נירנברג נציגיו של סטאלין השתתפו בשפיטת שותפיו של היטלר, סיטואציה מגונה במיוחד היות ואלה הפכו אשמים בפשעים לא פחות איומים מהאחרים.

הערות

- 1 Primo Levi, *Les naufrages et les rescapes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 31
- 2 Himler, in *Proces des grands criminels de guerre devant le tribunal militaire international*, Nuremberg, 1947, tome III, p. 145
- 3 בורחס, חורחה לואיס, בריונות, הקיבוץ המאוחד, 1998.
- 4 תיקון 24', המכונה "חוק גסו", לחוק משנת 1881 בדבר חופש העיתונות, מעניש על הביטוי הפומבי, ורק עליו, של שיח מכחישי השואה בכל הנוגע לממדי או אירועי שואת היהודים שחוללו הנאצים בתקופת מלחמת העולם השנייה.
- 5 Mémorial des déportés juifs de Serge Klarsfeld
- 6 מצוטט על-ידי ז'אן לה-גוף בספרו *Histoire et memoire*, Paris, Gallimard, 1988, עמ' 154.
- 7 Novskaia, *Coupable de rien*, Paris, Plon. 1994 p. 253 E. Kers

צוּטאן טוּדורוב

- 8 חורחה סמפרון, הכתיבה או החיים, הקיבוץ המאוחד, 1997.
- 9 A. Vespucci et al., *Le Nouveau Monde*. Paris, Les Belles Lettres, 1992. p. 90
- 10 צוטט על-ידי "Pour quel consensus?" מתוך N. Loraux, *Politiques de l'oubli, Le Genre Humain*, גיליון 18, Paris, Seuil, 1988.
- 11 Sh. Steele. *The Content of Our Character*, New York, Harper Perennial, 1991, p. 118
- 12 מצוטט על-ידי N. Loraux ב־*Usages de l'oubli* (ראו הערה 10).
- 13 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. Gallimard. Bibliotheque de la Pleiade, 1987, tom2 II, p. 713
- 14 J. Jelev, *Le Fascisme*. Geneve, Editions Rousseau, 1993, p. 12-15
- 15 E. Copgermann, *David Rousset*, Paris, Plon, 1991, p. 199, 208
- 16 David Rousset et al, *Pour la verite sur les camps concentrationnaires*, Paris, Ramsay, 1990, p. 244
- 17 מצוטט על-ידי אלפרד גורסנר Alfred Grossner. *Le Crime et la memoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 239
- 18 Jean-Claude Guillebaud, *La Trahison des Lumieres*, Paris, Seuil, 1995, p. 21
- 19 Eric Conan & Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, 1994, p. 280
- 20 S. Rezvani. *La Traverse des Monts Noirs*, Paris, Stock, 1992, p. 264
- 21 Alain, Finkelkraut. *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil, 1980, p. 18
- 22 האקציה (ריכוז היהודים על-ידי הנאצים לקראת גירושם ורציחתם) אשר התרחשה ב־Velodrome d'Hiver ברובע ה־15 בפריז, בלילה של ה־16 ביולי 1942, אירוע השיא של רדיפות היהודים בצרפת. בלילה ההוא נעצרו 12,884 יהודים, בעיקר על-ידי אנשי ממשלת וישי הצרפתית, ורוכזו במקום אחד, ממנו נלקחו למחנות הריכוז.

הטראומה הנמשכת והמאבק הפלסטיני

ייצוגים קולנועיים של הנכבה בעשור האחרון

חיים בראשית

כלכלת הכאב: מאבל וחלנכוליה של פרויד לכתיבה על טראומה של קארות'.

על פי פרויד, הזיכרון הוא הסיבה לטראומה, אבל הוא מהווה ומכיל גם את פתרונה האפשרי. באחד מכתביו המאוחרים מתאר פרויד כיצד הכאב הנובע מחוויה מחודשת של האירועים שהובילו לטראומה עשוי בסופו של דבר להיות המפתח לחזרה הדרגתית לנורמליות (Freud, 1991 [1920]). האבל ועבודת האבל, הוא טוען במאמר שפורסם כמה שנים קודם לכן, הכרחיים לצורך החזרה לחיים הנורמליים (Freud, 1991 [1917]). מי שאינו יכול או אינו מורשה להתאבל עלול לשקוע למצב פתולוגי כגון מלנכוליה. אבל על המת הוא צורך עבור החברה האנושית ועבור הפרטים בתוכה. פרויד כותב אודות "כלכלת האבל" כאשר הוא מתייג אבל כתגובה ל"אובדן של אדם אהוב או של דבר מה מופשט שממלא את מקומו של אדם כזה, כגון מולדת, חירות, אידאל כלשהו וכדומה." (שם: 252). הזיקה שפרויד יוצר כאן בין העצמי, מולדת וחירות היא בעלת חשיבות מיוחדת לענייננו כאשר אנו בוחנים סרטים שמצליבים ישויות מן הסוג הזה במבנה הנרטיבי שלהם.

בקולנוע הפלסטיני של העת האחרונה, נרטיבים של אובדן וטראומה הסובבים סביב הנכבה של 1948 קשורים בטבורם לטראומה המתמשכת של כיבוש ודיכוי על-ידי הכוחות הישראליים. שכחותן של תימות נכבה בסרטים פלסטיניים בתקופה האחרונה, הקשורות תמיד לאינתיפאדה השנייה, מצביעה על כך שהנכבה אינה רק זיכרון או טראומה מן העבר, אלא כאב וטראומה המתמשכים מן העבר אל תוך לבו של ההווה, ומסמנים מאבק מתמשך. האובדן שנגרם בנכבה, כך עולה מן הסרטים, מצית וממסגר את ההתנגדות המתמשכת לכיבוש ולשעבוד הישראליים. המאבק עצמו הוא הפתרון לטראומה. מאמר זה יבחן את הקשרים שבין זיכרון, טראומה וזהות על רקע הנכבה ויטען כי הקולנוע הפלסטיני העכשווי עוסק בפרויקט סיפורי (storytelling) הקשור לטראומה, לחווייתה מחדש, ובכך אולי להפיכת מלנכוליה לעבודת האבל המוזכרת על-ידי פרויד. המעבר מפתולוגיית המלנכוליה למצב הנורמטיבי של עבודת האבל הינו תהליך חברתי מורכב, אך זהו התהליך שבו יתמקד פרק זה באמצעות הדיון בקולנוע הפלסטיני העכשווי.

חיים בראשית עמד בראש בתי ספר שונים לקולנוע בבריטניה ובישראל עד 2002. מינואר 2002 הוא מכהן כראש החוג לתקשורת ולימודי תרבות באוניברסיטת מזרח לונדון. בראשית ביים והפיק סרטי תעודה רבים ובהם *A State of Danger* (1988) ופרסם מספר ספרים וביניהם *The Gulf War and the* וזיכרון: יחסים מסוכנים (2004) ו-*The Holocaust for Beginners* (1994). כמו כן השתתף בעריכתם של *New World Order* (1991) ו-*The Conflict and Contemporary Visual Culture in Palestine & Israel* (אוקטובר 2006) – מהדורה מיוחדת של כתב העת *Third Text*.

קולנוע פלסטיני עכשווי וזיכרון הנכבה

בחירת הסרטים נעשתה על רקע יום השנה החמישים לנכבה. אין זה מקרה שיום שנה כאוב זה, המתרחש במקביל לציון שנתה החמישים של ישראל כמדינה עצמאית, הוביל לעיבוד מחודש של הזיכרונות וההיסטוריה של אסון 1948. סרטים פלסטיניים שנעשו סביב תאריך משמעותי זה חולקים כמה מאפיינים: הם מספרים את סיפורה של הנכבה וחוזרים ומספרים אותו. בפרק זה אבחן שישה סרטים שנוצרו על-ידי שלושה קולנוענים פלסטינים, כולם אזרחי ישראל², המתמודדים עם ההיסטוריה הקרובה, הזיכרון והנרטיב. הסרטים שבהם אדון הם: אוסטורה (ישראל, 1998), 1948 (ישראל, 1998), כרוניקה של היעלמות (אירופה ופלסטין, 1996), ג'נין ג'נין (ישראל/פלסטין, 2002), אג'תיאח (ישראל/פלסטין, 2002) והתערבות אלוהית (פלסטין, 2002). הסרטים הללו מייצגים עניין מיוחד הן בנכבה והן בסיפור הסיפורים (narrative storytelling) הקולנועי, והם משתמשים בשניהם כמנגנון מאחד בעודם ממשיכים לפעול בתוך גבולות הקולנוע התיעודי. גם הסרטים שעוסקים בנושאים אקטואליים, מזכירים את הנכבה ומתייחסים אליה בדרכים שונות. ישנם סרטים פלסטיניים רבים אחרים המכילים התייחסויות דומות, אולם קבוצה קטנה זו של סרטים מוכרים יחסית מייצגים נאמנה את כלל היצירה בנושא.

במשך שנים, בלטה היעדרותה של הנכבה מן הקולנוע הפלסטיני והערבי.³ אין זה מפתיע: תמונות האובדן והחורבן שזרעו הכוחות הציוניים בקרבם של מאות אלפי הפליטים הפלסטינים אינן קלות לעיכול עבור ערבים בכלל ועבור פלסטינים בפרט. זמן רב היה צריך לעבור עד אשר הנכבה יכולה הייתה להפוך לנושא חי בתרבות הפלסטינית – נושא המשמש הן את הצורך להיטהר מן הטראומה והן את הצורך לבנות זהות לאומית. דור שלם של פלסטינים נאלץ לגדול כמעט ללא ייצוג קולנועי של האסון הגדול של 1948 או של פעולות ההתנגדות, שהיו חלק מן ההיסטוריה שלהם. הדבר מזכיר יחס דומה (אם כי מסיבות שונות) בישראל

פרויד מבחין היטב בין אבל – תהליך נורמלי שמסתיים במועד הקבוע על-ידי מנהג חברתי – ומלנכוליה – פתולוגיה שעלולה לגרום להרס הסובייקט. אחד ההבדלים המעניינים ביותר בין תהליך ההתאבלות ומעגלי הקסם הפתולוגיים של המלנכוליה הוא שפתולוגיה נוצרת בדרך כלל כתוצאה מאובדן מן הסוג שפרויד מכנה "אידאי". "ניתן לזהות את קיומו של אובדן מסוג אידאי יותר. ייתכן כי האובייקט לא מת בפועל אולם אבד כאובייקט לאהבה." (Freud, 1991 [1917]: 253). לפיכך, אובדן שגורם למלנכוליה אינו בהכרח מוות או אובדן מוחלט, אלא משהו דומה לאובדן מולדת. אובדן זה, הגם שהוא מוחשי, שונה ממוות. ככלות הכול, הארץ שאבדה עודנה במקומה. כך, מתמשך האובדן ומתקבע. לא ניתן להתאבל עליו ולסיים את התהליך. זאת בשונה ממוות. אובדן של מולדת אינו מסתיים לעולם. הוא ודאי מורגש עוד יותר כאשר הוא נחוות במקום עצמו – כלומר אם מוסיפים לחיות על אדמת המולדת האבודה. פרויד מזכיר שמלנכוליה מכילה "משהו שהוא מעבר לאבל נורמלי. במלנכוליה היחס לאובייקט אינו פשוט והוא מסתבך עוד יותר בשל הקונפליקט הנובע מאמביוולנטיות." (שם: 266).

מה מתרחש אפוא בחברה שלמה שבה האבל נמנע? חברה שבה התמודדות עם האובדן אינה אפשרית? מה באשר לחברות בהן אובדן ואסון טוּחוּ, הוחבאו ונמחקו באופן שיטתי? דוגמה אחת לחברה שכזו היא החברה הפלסטינית, שמגוללת את סיפור האובדן הגדול של ארצה ועצמאותה מאז 1948, מאז האירוע המכונן של הנכבה – האסון הגדול. בפרק זה אבחן את הנכבה ואת האופן שבו היא בונה את הזיכרון והזהות הפלסטיניים ונבנית בתוכם דרך ייצוגה הקולנועי בכמה סרטים פלסטיניים מן השנים האחרונות. הקריאה המחודשת של עבודתו של פרויד על טראומה, המוצעת בכתביה של קאת'י קארות' המקשרת טראומה לחיים, למשחק ולסיפור (storytelling), מתאימה במיוחד לסיטואציות ולדמויות בכמה סרטים שבחרתי לבחון מקרוב.⁴

הקודמת וכך הסירו אפילו את זכרה של הסביבה הטבעית. חורשות כאלה מכסות את העיר ספורייה שמופיעה בכמה מן הסרטים שעוסקים בנכבה.⁸

חוסר הצדק המשווע שהמיטה המדינה הישראלית על הפלסטינים כוסה והוסווה על-ידי הנצחתו של אי צדק אחר. סיפור ההרס והגירוש הפלסטיניים נמחקים והופכים לנרטיב חיובי של התחדשות ציונית, ועצי האורן האירופיים מהווים את סמלו רב העוצמה. בעוד ישראל שתלה מיליוני עצים כאלה והקימה אלפי אנדרטאות מאבן, בטון ומתכת, היא מסרבת באופן עקבי להחזיר לפלסטינים לאזכר את ההיסטוריה שלהם, ועוקרת אלפי עצי זית בשטחי פלסטין כפעולת עונשין סמלית של סילוק הנוכחות המקורית וסימניה. הכוח אינו מופעל רק כלפי האדמה ותושביה אלא גם כלפי ההיסטוריה, כלפי נקודת המבט וכלפי המטא-נרטיב של האמת והזיכרון.

קולנוע אתנוגרפי ואתנוטופיה: מי מספר את הסיפור?

כיצד אפוא מכוננים אמת? האם הקולנוע התיעודי הוא אמצעי בתהליך היסטורי שכזה והאם הוא יכול לשמש לכך? ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי עקבית בדבר אחד: הוא מתמקד בזהות, במאבק שבין דימויים של העצמי ושל האחר. במילותיה של ראסל: "אחת מההשלכות התרבותיות החשובות ביותר של הקולנוע בימיו הראשונים הייתה היכולת לחלוק דימויים שהתאפשרה על-ידי צלמים ומציגי תערוכות נודדים" (Russell, 1991: 76). חלוקה כזו של זהויות, שהיא הכרחית לתפקודו התרבותי של תהליך ייצור הזהות, היא גם בעייתית – הקולנוען מסייע להגדיר עצמיות על-ידי התבוננות באחרים. ראסל מציעה נקודת מבט בטוחה וסבוכה יותר שאותה היא מכנה אתנוטופיה, באופן בו השתמש ביל ניקולס במונח (Nichols, 1991: 218). על פי השימוש שעושה ראסל במונח, לדוקומנטריסט/אתנוגרף יש תפקיד דינמי יותר מזה של קודמיו. המונח מאחד בין

לשואה, במהלך שנות החמישים. עבור הציונות בפלסטין שאחרי מלחמת העולם השנייה, תמונות של יהודים מובלים לטבח היוו תועבה – "היהודי הישן" מאירופה תמיד נתפס על-ידי הציונות כתופעה היסטורית מביכה, דמות שלילית שהיוותה מוטיבציה לכינונו של "היהודי החדש", הישראלי, הציוני.⁹ כך, ייצוגים ויזואליים של השואה ובמיוחד ייצוגים קולנועיים היו נדירים ביותר בשלב מכונן זה של ישראל.¹⁰ יוצאי הדופן המשמעותיים למצבם המשפיל של יהודי אירופה, כך בעיני הציונים, הם לוחמי המרד בגטו ורשה, וגילויי התנגדות בהיקף קטן יותר ומאבקם של הפרטיזנים היהודים בנאצים. התנגדות חמושה זו נתפשה כהקדמה והכנה לפעולותיו ולעצם קיומו של צה"ל, הצבא הישראלי. כך, הצליחה ישראל לנצל את גילויי ההתנגדות החמושה המעטים והחשובים של היהודים באירופה שתחת שלטון הנאצים, ולהופכם למעשה לצידוק ולסיבה לפעולותיה שלה ב-1948 ולאחר מכן. מעניין אם כן לציין כי הפלסטינים רואים גם הם את מרד גטו ורשה כסמל חשוב. פעמים רבות התייחסו ארגונים ופרטים פלסטינים לאירועי השואה. התייחסות כזו נרשמה בביקור של נציג אש"ף באנדרטת גטו ורשה ב-1983. הנציג הניח במקום זר, והצהיר: "כפי שהתנגדות היהודים לרוצחיהם הנאצים אז היתה מוצדקת, כך גם מאבקם של הפלסטינים בציונים." אף כי אירוע זה, כמו התייחסויות אחרות של פלסטינים לאירועי השואה, מוזכרים בספרו מאיר העיניים של יאנג (1993), הוא פוסח בעבודתו העוסקת במרקם הזיכרון על עובדות מעניינות הקשורות לאתרים בהם הוא דן. בתארו את פרטי פרויקט ההנצחה הציוני, כגון נטיעת חורשות לזכרם של קורבנות שואה, יאנג מתעלם מכך שרוב החורשות הללו היו חלק מתהליך ההרס והמחיקה האקטיביים של מאות כפרים ועיירות פלסטיניים שנכבשו ב-1948. מרבית הכפרים הללו שוטחו באמצעות בולדוזרים בשנות החמישים, וניטעו בהם עצים על מנת למחוק כל סימן העלול לקשור את תושבי העבר אל האדמה. העצים, כמו אלה שנטעו אותם, ברובם זרים – אורנים ממוצא אירופי שאינם גדלים באופן טבעי בפלסטין. הם החליפו את הצמחייה המזרחית-תיכונית

בהתחשב בחשיבותה של ספורייה בתיאורים פלסטיניים של הנכבה, ייתכן שאין זה מקרי שהעיר, שפונתה בכוח ב-1948 ולאחר מכן הוחרבה על-ידי הצבא הישראלי, מופיעה בשלושה מן הסרטים ככלי לבחינת אובדן הבית הלאומי (היימאט, בגרמנית – Heimat). ניתן לטעון שספורייה הפכה לסמל הנכבה כולה, איקון לאובדן הטוטלי שלה. לפחות בשניים מן הסרטים, אוסטורה ו-1948, סיפורה של ספורייה מהווה את סיפורה של פלסטין עצמה. סרטו של אליא סולימאן, כרוניקה של היעלמות, מתמקד גם בסופר הפלסטיני המפורסם טהא מוחמד עלי, יליד ספורייה שמופיע גם ב-1948, ומספר בו על עיר הולדתו.

מאחורי 1948, חבוי מספר פלסטיני נוסף – אמיל חביבי המנוח, סופר, אינטלקטואל ופוליטיקאי מן השמאל. ספרו האירוני, הקשה וההומוריסטי הפסופטימיסט (הקריו גם האופטימיסט או האופטיפיסימיסט) משמש את במאי הסרט 1948, מוחמד בכרי, כנקודת מוצא והתייחסות להפקה תיאטרלית צבעונית שנשאה אותו שם. מופע זה, שבכרי, שחקן רב הישגים, הציג פעמים אינספור בערבית ובעברית מול אולמות מלאים, מספר את סיפורו של המיעוט הפלסטיני הבלתי נראה בישראל, את סיפור הנכבה שלו, הדרתו לאחריה, דיכוי והתעללות בו במדינת ישראל שזה עתה קמה, וכן את סיפורן של שאיפותיו של מיעוט זה לחירות, שוויון ופיתוח, שנגזזו אל מול המציאות הקשה של הישות הציונית. סיפור מר-מתוק זה אודות סבל אנושי, הישרדות ותקווה אל מול האובייקט הבלתי ניתן להזזה – הציונות, הוא מקורו של שם הספר – שילוב של אופטימיזם ופסימיזם.

מבין שלושת הסרטים החדשים יותר, שכולם הושלמו ב-2002, שניים עוסקים באירוע שהפך לסמל באינתיפאדה השנייה: הרס מרכז מחנה הפליטים ג'נין על-ידי הצבא הישראלי, אירוע שהברוטליות שלו עדיין מעוררת כעס בינלאומי. הן ג'נין, ג'נין של בכרי והן אג'יטאח של חסן, הם סרטים תיעודיים שבוחנים את הפלישה הישראלית באמצעות שיח ויוואלי חושף (אם כי שונה), והובילו לוויכוחים מורכבים בתוך ישראל ומחוצה לה.¹⁰ שניהם

אוטופיה ואתנוס ומרמז על כך שהסיפור משתנה בהתאם למיקום (positioning) – הטופוס. בסרטים הפלסטיניים שבהם אני דן במאמר זה, הדחף האתנוגרפי מופנה לכיוון ההפוך מהניגוד הבינארי של עצמי-אחר, משום שהקולנוען מציג את האתנוס שלו עצמו ובכך משנה באופן דרמטי את המשוואה בה משתמשים תיאורטיקני התיעוד שהוזכרו לעיל. ואולם, אפשר להחיל את הרעיונות שמפתחת ראסל, ובמיוחד את זה העוסק ב"חזרת ההדחקה הקולוניאלית" על מבחר סרטים פלסטיניים עכשוויים.

כל הסרטים שבהם יעסוק פרק זה משתמשים בסיפור (storytelling) ככלי אתנוטופי להתמודדות עם הטרגדיה של אובדן החימה, או המולדת – פלסטין. הסיפורים שמסופרים בסרטים הללו אינם משמשים רק ככלי להצגת מידע היסטורי וזיכרונות אישיים, הם משמשים גם כדי לעורר את הזיכרון הפלסטיני ולהחזיר לו את הבעלות על חוויות הנכבה והתושבים המגורשים; לבטא את גודל האובדן ולהציע אמפתיה לגולים. חשוב יותר, הם נותנים ביטוי לטרגדיה המתמשכת של פלסטין, זו שאינה מסופרת ואינה נשמעת, ומאפשרים מרחב לקיומה של זהות לאומית ואינדיבידואלית כיום. באמצעות סיפור סיפורה של פלסטין, הם מתריסים כנגד הנרטיב הציוני החזק אשר היה במרכז הבמה במשך רוב המחצית השנייה של המאה העשרים.

סיפורן של שתי ערים: ספורייה (1948) וג'נין (2002)

השימוש בסיפור (storyline) בסרטי תעודה הוא ותיק כז'אנר עצמו. מה שעומד על הפרק כאן הוא היחס הייחודי בין הסיפוריות (storytelling) בתוך הסרט לבין הסיפור שאותו מספר הסרט. יחס זה רלוונטי במיוחד לקולנוע התיעודי כשיח של יצירת זהות – שיח שמייצג את העצמי והאחר החברתי-תרבותי.⁹ ניתן, במידה רבה של צדק, להרחיב את הטענות הלוואי-עלילתיים ולבטח לסרטים העלילתיים שבהם נעסוק כאן.

מחבורת ילדים שרודפים אחריו; הוא מאבד את מטענו הצבעוני בדרך, ובסופו של דבר הוא נפצע אנושות ליד כנסייה שבמעלה הגבעה. בסצנה אחרת, סולימאן מנפח בלון אדום שעליו דמותו של יאסר ערפאת ומפריח אותו מעל ירושלים, מעבר למחסומים, עד שהוא מגיע לאותה כיפה זהובה ונוחת עליה. במחווה זו של דמותו של ערפאת הוא מחבר בין תקוותה של פלסטין לסמל זהותה – מסגד אל-אקצא. הסרט הופך כמעט לאגדת ילדים עם הבלונים האדומים שבו והסופרוומן המעופפת והבלתי מנוצחת שמתריסה באויביה במהלכי קונג-פו ועוצרת כדורי רובים בידיה החשופות. הסרט מצטיין בסצנה מופלאה שבה ישו בלתי מנוצח ממין נקבה נצלבת לשווא עלידי כדורים ישראליים. היא שורדת את התקפותיהם, כולל התקפה ממסוק צבאי, כאשר מגן מתכת בצורת פלסטין משמש כשריונה היחיד. ערפאת, סולימאן, חברתו הסופרוומנית, חגיגת המוזיקה והפעולה, נזר הקוצים של ישו, האינתיפאדה, הופכים כולם רכיבים ביצירה מורכבת ועשירה בהפניות קולנועיות.

בשלב זה, יהיה זה מן המועיל לחזור לפרויד, בתיווכה היצירתי של קאת'י קארות', על מנת להאיר חלק מן המנגנונים בסרטים בהם אנו עוסקים. בעבודה מן השנים האחרונות דנה קארות' (2001) בפרק פורט/דא המפורסם במסתו של פרויד מעבר לעקרון העונג, ומפיקה ממנו כמה משמעויות חבויות ההכרחיות לדיון בטראומה ובייצוגה. קארות' ממפה את התקדמותו של פרויד בעבודה חשובה זו מתיאור טראומות שהותירה מלחמת העולם הראשונה בחיילים ששרדו אותה, דרך הפורט/דא של הילד הקטן ועד להשלכותיו העמוקות של רעיון תיאורטי זה לא רק על לימודי טראומה, אלא גם על תרבותנו בכלל ובייחוד על ההיסטוריה והזיכרון ותפקידיהם החברתיים.

בקריאה מחודשת זו עורכת קארות' הקבלה בין הצורה והתוכן של מאמרו המפורסם של פרויד ומראה שהמשחק הפנימי (spiel) בין דחף המוות ואנרגיית החיים מצויה בלבו של סיפור הפורט/דא הקטן ומעניקה את המבנה לעבודה כולה. באמצעות ניסוח מחדש של השאלות שמעלה פרויד

משתמשים בנכבה ובפעולות הנעשות להזכרתה ולהנצחתה כנקודת התייחסות. ניתן לטעון כי ג'נין, כמו ספורייה לפניה, הפכה לסמלו של ההרס חסר ההבחנה ומעורר האימה, שהפך כה נורמטיבי בפלסטין. בסרט ג'נין ג'נין מסופר סיפור הרס המחנה מפי יושביו, במיוחד מפיה של ילדה צעירה ומרשימה ומפיו של גבר חירש-אילם. באג'תיאח (שמשמעותו: הפלישה) מסופר הסיפור בעיקר דרך עיניו של אחד ממפעילי בולדוורי ה-D9 הישראליים, אשר הנרטיב שלו הוא ש"זו עבודה קשה שחייבים לבצע". שני הסרטים חושפים צבא ישראלי מן הסוג שמרבית הישראלים מוסיפים להכחישו: הם מציינים תמונה בוטה של חברה שעברה ברוטליזציה, ועברה לנהוג בברוטליות בפלסטינים ולזרוע הרס בקרבם.

הסרט החדש ביותר, התערבות אלוהית (פלסטין, 2002) של אליא סולימאן, כמו סרטו המוקדם יותר בו עסקתי, הוא שילוב מרגש של פיקציה, תעודה ואג'יטפרופ. הסרט נע בחופשיות בין הפורמטים האלה, ואף כולל סצנת פנטזיה מוסיקלית המשלבת סרטי פעולה נוסח הונג קונג עם סרטי אג'יטפרופ מוזיקליים. בעוד סרט זה אינו עוסק באירוע ג'נין באופן ספציפי, הוא עוסק באנתיפאדה השנייה באופן כללי. הסרט מתרחש, כמו קודמו, כרוגיקה של היעלמות (1996), בעיר הולדתו של סולימאן, נצרת, וכן במרחבים הסיפיים (לימינאליים) שבין הישות הישראלית והפלסטינית. אזור אפור זה שבו מתקיימים כיום פלסטינים הוא מוקד עניינו של סולימאן, והוא ממקם את הסצנות המרשימות ביותר של הסרט במחסום א-ראם, סמוך לירושלים.¹¹ סולימאן האניגמטי, המחריש לאורך הסרט, כמו באחרון, נראה עם חברתו. היא גרה בשטחים הכבושים והוא בצדה הישראלי של פלסטין. המקום היחיד שבו הם יכולים להיפגש בבטחה יחסית הוא שטח ההפקר של המחסום.¹²

השניים עוזרים לנו לזכור שהנכבה הפרידה בין פלסטינים ב-1948 וממשיכה לעשות זאת עד היום.¹³ הסרט צולם לאחר ביקורו הרה האסון של אריאל שרון בחראם אל-שריף (כיפת הסלע) בספטמבר 2000. הוא נפתח בסצנה שבה נראה סנטה קלאוס אומלל בורח במעלה גבעה תלולה

בעבודתו, היא מצליחה ליצור מסגרת חדשה, לעדכן אותה ולהפוך אותה לשימושית שוב. קארות' דנה בהפיכת "השאלות המקוריות על טראומה – איזו משמעות ישנה להיות החיים עדים למוות? – לעיסוק חמקני יותר ובסופו של דבר עמוק יותר: מהי השפה של דחף החיים?" (Caruth, 2001: 14). בסרטו של בכרי, ג'נין ג'נין, ילד אחר, הפעם ילדה, מובילה אותנו דרך חוויותיה הטראומטיות בזמן הפלישה. בשלב מסוים בסיפורה היא אומרת לקולנוען ודרכו לנו: "הישראלים יכולים להרוג ולפצוע, אבל הם לא יכולים לנצח... כל האימהות יעשו עוד ילדים... ואנחנו נמשיך במאבק."

המעבר המקופל במשפט זה – ממוות ומטראומת ההרס לחיים חדשים שילבלכו ויביאו ישועה – הוא בדיוק מה שקארות' חושפת במאמרו של פרויד – ההיטלטלות בין שני הקטבים של דחף החיים ודחף המוות, בין ייאוש מוחלט לתקווה חדשה. שניהם כרוכים זה בזה – הן בסיפורה של הילדה והן סיפורו של פרויד או בתיאור של קארות' את הטראומה שממנה סבלו חבריו של ילד שנרצח באטלנטה: התקווה מצויה בחזרה האובססיבית ל"זירת הפשע", למקומו של הכאב. הצגת הטראומה בסיפור, ב-spiel (בגרמנית גם "משחק", וגם "הצגה"), היא המנגנון שבו בוחרים כולם על מנת להתמודד עם טראומות שונות שהם חווים – מוות, פרידה, אובדן, הרס.

כל זאת מאיר באור חדש את הסיפורים הכואבים שמסופרים בסרטים שבהם אנו דנים וכן את האופן הכללי שבו מסופר סיפורה של הנכבה – מסורת המוצגת באופן עשיר בסרטים הנדונים. מבנה הסרטים עצמו מושפע עמוקות מתפקידים כמספרי הסיפור. כמו בסרטו המוקדם של סולימאן, גם התערבות אלוהית מחולק לסצנות המתפקדות כמו פרקים. כך גם אג'יאה, סרטו של ניזאר חסן, שם הבמאי מכתיר את הפרקים בשמות, למשל: החלום, המעבר, בית ההארה. אסטרטגיות סיפוריות (storytelling) אלה הן רק חלק ממבחר גדול של טכניקות סיפוריות המשמשות בסרטים הנדונים. שניים מן הסרטים אף נפתחים כאגדות ילדים. 1948 נפתח כאשר הבמאי/שחקן מוחמד בכרי,



תמונות חתוך התערבות אלוהית



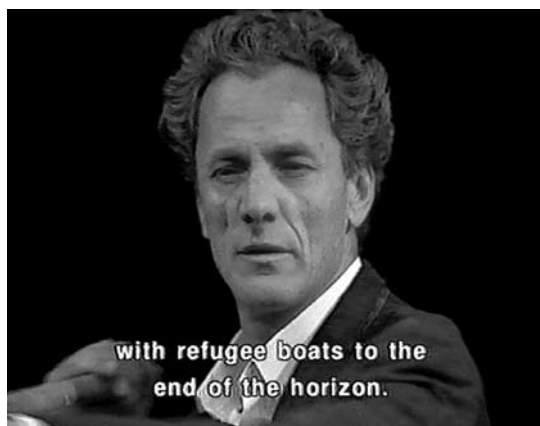
תמונה מתוך ג'ניו ג'ניו

זהו, כפי שמציע שם הסרט, גם סיפורה או סיפוריה של הנכבה. הטכניקה של מסגור סיפוריהם של פלסטינים רבים אשר גורשו מבתיהם לבלי שוב מאפשרת יצירת משל על הפלסטיני אשר אביו/מנהיגו בטחו בישראל הבוגדנית, או לכל הפחות בהבטחותיה השקריות. העובדה שהסיפורים אינם רק על בתים, בארות ועצים מומחשת באופן יפהפה על-ידי טהא מוחמד עלי, שמדבר מאוחר יותר בסרט על משמעותה של ספורייה עבורו:

ספורייה היא סמל מסתורי. תשוקתי אליה אינה תשוקה אל האבנים והשבילים בלבד, אלא אל התערובת המסתורית של רגשות, קרובים, אנשים, חיות, ציפורים, מעיינות, סיפורים ומעשים... כשאני מבקר בספורייה, אני מתרגש כל כך ופורץ בבכי. אבל כשאני חושב על ספורייה, התמונה שעולה במוחי היא כמעט דמיונית, מסתורית, קשה להסבר.

בדמותו המרכזית של חביבי, סעיד אבו אל-נאחס, מספר את הסיפור על הבמה: "כל סיפור עם מתחיל ב'היה היה, לפני הרבה שנים'... שאספר את הסיפור או שאלך לישון?" (דברים אלה נאמרים כאשר ברקע ארבע תמונות שחור-לבן של משפחות פלסטיניות בעת מנוסתן ב-1948 שממלאות בהדרגה את המסך), "אבל אבא ידע שצ'רצ'יל לא התכוון להישאר כאן יותר מדי זמן, אז אבא התחבר עם יעקב ספסרצ'יק."

בעוד הקריין מספר זאת, אנו רואים סרטי ארכיון של חיילים בריטים עוזבים את פלסטין. בשלב שבו מזכיר הקריין את השם יעקב ספסרצ'יק (המבוסס על המילה העברית ספסר) מוצגים על המסך סרטי ארכיון של בן גוריון ואשתו פולה באירוע העברת הסמכויות מכוחות המנדט הבריטי. הסצנה מסתיימת בהורדת הדגל הבריטי ובהנפת הישראלי על אותו עמוד. בכרי מספר לנו, במילותיו של חביבי: "לפני שהוא מת, אבא אמר לי: 'אם החיים רעים, סעיד, ספסרצ'יק יסדר!' אז הוא סידר אותי."



מוחמד בכרי, 1948



טהא מוחמד עלי, 1948

אוסטוריה של ניזאר חסן מתחיל גם הוא בקולו של הבמאי המספר לנו את סיפורה של ספורייה. זוהי אגדה נוספת, מסופרת באירוניה ובהומור, אולם בעיקר בכאב: "ב-1948, הייתה עיר שנקראה ספורייה. באחד מבתיה התגורר סבא מוסא אל-חליל ואשתו, סבתא אמנה אל-קאסים." (הדברים נאמרים כאשר ברקע מוקרנות תמונות ארכיון של ספורייה, ותמונות המשפחה של חמולת ניג'ים מתנוססות על קיר סלון המשפחה. אנחנו צופים בתמונותיהם של מוסא ואמנה, שאותות הזמן והמסע שעברו ניכרים בהם).

באחד מערבי הרמדאן ב-1948, כולם היו עסוקים בארוחת שבירת הצום. פתאום, המטוסים היהודיים התחילו להפציץ. אנשים קמו וברחו. אומרים שכשהאנשים ברחו, הם נעלו את הבתים שלהם ולקחו את המפתחות. הם היו בטוחים שיעדרו לזמן קצר.¹⁶ זה מה שהם חשבו. אמנה אל-קאסים לא לקחה את המפתח, אבל היא לקחה את בנה, סלים... והיהודים לקחו את ספורייה וקראו לה ציפורי. זה קרה כשהקימו את ישראל. "זה היה הסוף של פלסטין", כמו שאנחנו אומרים. כך החל המסע של משפחת אום סלים ואבו סלים.¹⁷

חסן לא רק מספר לנו את ה"אגדה" הזו. הוא גם משתתף בה בפתח. בשלב מאוחר יותר בסרט, הוא נראה יושב עם

כמו הילד הקטן אצל פרויד עם משחק הפורט/דא, הסופר שב אל ספורייה, העיר שבזיכרונותיו קיימת בשלמותה אולם במציאות היא חרבה לגמרי. סיפור הסיפורים הוא דרכו להתמודד עם הבלתי נתפס – ההרס והאובדן המוחלטים. מה שאבד בנכבה, אם כן, אינם רק בתים ואבנים, אלא חייה של האומה – הארץ, האנשים, בתיים וגיונותיהם, בעלי החיים והציפורים. האבנים שנותרו אינן יכולות לספק את התמונה כולה, גם לא התמונה בשחור-לבן של ספורייה התלויה על קיר ביתו של הסופר.

סיפור רודף סיפור ב-1948, וביניהם בכרי, רוכב על מטאטא על הבמה, מפרש, סותר ומוסיף לסיפורים. האופן שבו הסיפור מסופר (storytelling) מכשף – ערבים פלסטינים ויהודים ישראלים בקהל נופלים כאחד במלכודת: מוקסמים הם מאזינים בחמלה, בהבנה ואפילו בכעס. הסיפורים ב-1948 אינם מוגבלים רק לפלסטינים שמספרים על גורלם. כמה ישראלים נבחרו גם הם לספר את סיפורם. אחד מהם הוא דב ירמיה,¹⁵ שהיה קצין הצבא הישראלי שפיקד על כיבוש ספורייה. סיפורו מאשש את רוב העובדות שסופרו על-ידי תושבי העיירה שברחו ומהווה רקע לסיפור הקרב. אולם, מאוחר יותר, הוא מספר לנו על הזוועות שבוצעו, כשהוא מתייזב במובהק לצד הפלסטינים ומדבר בכעס וצער על "הצד שלו". סיפורו, המסופר בערבית, הוא חריגה ברורה מהנרטיב הציוני אודות 1948 ומחזק את נרטיב הנכבה.



תמונה מתוך אוסטורה



תמונה מתוך אוסטורה

שלושת בניה של פאטמה בחדר המשפחה הגדול בו מכונסת כל המשפחה, כשהוא מאזין לסיפורה של האם. חסן מתחבר לסיפור הזה באופן אישי – אמו שלו סיפרה לו סיפור דומה כאשר היה הוא ילד קטן (בן צבי, 1990: 80). ביושבו לצדם של הבנים, הופך גם חסן לבן, ונוכחותו (ונוכחות המצלמה והצוות שלו) הופכת את האירוע הפרטי לאירוע ציבורי. בפועל, מספר אוסטורה את סיפורה של משפחה פלסטינית – חמולת ניג'ים מהגליל. בתחילת הסרט, לפני 1948, מתגוררת המשפחה בעיר שנקראת ספורייה ומגורשת ממנה על-ידי הכוחות הישראליים. חלק מבני המשפחה נשארים בפלסטין ומנסים לשוב לעיר הולדתם. אחרים נלכדים בלבנון ואינם מורשים לחזור על-ידי השלטונות הישראליים ששולטים בגליל כולו, שמרבית תושביו אז וגם היום הם פלסטינים. המשפחה לעולם לא תתאחד עוד. כשהגלות הלבנונית מולידה גלויות אחרות – ירדן, סוריה, אירופה, ארצות הברית – המשפחה מתפזרת בכל רחבי הגולה הפלסטינית. גם מתיאור חלקי זה ברור שהסרט הוא איקוני, שכן חוויות המשפחה שנבחרו להיכלל בו מייצגות את העם הפלסטיני ואת סבלותיו לאחר הנכבה. הנכבה בסרטים הללו היא תחילת הסיפור של פלסטין ובמובן מסוים גם סופו הטרגי.¹⁸

ואולם אין אירוע הופך לאוניברסאלי במלוא מובן המילה, לפני שהוא מקומי באופן ייחודי, וסרט זה עוסק

כאן המקום לדון באיכותו הנדירה של אוסטורה. אף על פי שכל העובדות אודות הדמויות וקורותיהן מובאות בסרט, הסרט אינו מספק את המידע הזה בקלות. אפשר אף לומר שהוא נפרד ממנו בחוסר רצון. אם להשתמש בביטוי שטבע ג'פרי ק' רוף (Rouff, 1998: 287), זהו "טקסט שנלחם בעצמו". צורה זו של אי בהירות נרטיבית מהווה חריגה משמעותית מן הפרקטיקות השגורות בסרטי תעודה, וסימן ברור למבנה הגלותי (exilic) והבין-מקומי שלה, אם להשתמש במונחיו של חמיד נפסי (Naficy, 1999: 125-50). הסרט נפתח בפרולוג, שאורכו כשלוש דקות בלבד. בזמן קצר זה דחויות כמה התבטאויות שלכאורה אינן קשורות זו לזו, הנאמרות מפי הדמויות המופיעות בסרט עוד בטרם הן הופכות מוכרות, וטיעון שנאמר במהירות בזק. בסוף הפרולוג, דבר אחד ברור – המשפחה שאיבדה את ביתה בספורייה איבדה גם את מולדתה – פלסטיין. זהו במיקרוקוסמוס סיפורה של הנכבה.

שמו של הסרט, אוסטורה (אגדה או סיפור), שמופיע אחרי הפרולוג, מרמז על הסיפור שאותו מספר הסרט. צורה זו של סיפור סיפורים (storytelling) אינה רק תוצר של מסורות מספרי הסיפורים הפלסטיניים/ערביים, אלא גם תחליף לחימת האבודה. על משקל התייחסותו של סטיינר (Steiner, 1985: 26) לטקסט כאל "מולדתו של היהודי", הסיפור שמסופר למשפחה הוא מולדתו של הפלסטיני. בראיון שפורסם בכתב עת שעוסק באמנות ובתקשורת (בן צבי, 1999: 80) טוען חסן:

המציאות הפכה למלכוד והמלכוד הזה הוא גורלנו... לי נותרה רק בררה אחת: לתפוס את גורלי בידי ולבנות סדר עבור עצמי. את זאת יכולתי לעשות רק דרך סיפור מיתי. סיפור מיתי, אגדה, אי אפשר לערער. אי אפשר לקרוא עליו תיגר ואני לא רוצה שמישהו יקרא תיגר על קיומי.

כאשר הוא נשאל אודות הרציונל שעומד מאחורי הצגת סיפור פוליטי כמיתוס, מחזיר אותנו חסן לילדותו ויותר נכון לאמו. אימהות הן מספרות הסיפורים המשפחתיים, הן

לסרט, אמנה אל-קאסים אינה מפגינה נוסטלגיה, כי אם נחישות לשרוד במולדתה. ישנו ויכוח על המשמעות של "לקיחת המפתחות" של הבתים הנטושים בנרטיבים של הפליטים, וחסן מתייחס לכך בנרטיב שלו עצמו באוסטורה, כפי שמצוטט בהמשך. פטרישיה סיד (Seed, 1991: 91) טוענת ששמירה על המפתחות לבתים הישנים אינה מחווה נוסטלגית, כי אם אמורה להביא לשינון זכרוננו של הבית הישן "כסיפור שיש לספר". ההיסטוריה הופכת לסיפור. אבל לאמנה אל-קאסים יש מפתח אחר למולדתה. הוא אינו עשוי מתכת – זהו נכדה סלים. הילד סלים יהפוך במרוצת הזמן למפתח לאיחוד המשפחה בפלסטיין. סלים, שגדל הרחק מהוריו, עם שתי אמהות מאמצות – סבתו ודודתו – נשלח לבית ספר יהודי יוקרתי שעם בוגריו נמנות כמה וכמה דמויות באליטה הישראלית. בשנות השישים, דרך ניסיונותיו להשיב את בני משפחתו מירדן, שם הם התיישבו חלקם בינתיים, הוא מגלה שאחיו, מוחמד ויוסף, שנולדו לאחר הפרידה, הם הסיבה לכך שבקשתו לאיחוד משפחות נדחתה. אז, מציעים לו כוחות הביטחון הישראליים להסיר את שמות האחים מן הבקשה. כעבור עשר שנים ובעזרתו של שמעון פרס, הוא מצליח לאחד את מרבית המשפחה, למעט אחיו. במהלך הפלישה הישראלית ללבנון בתחילת שנות השמונים, סלים חושב שיוחם אש"ף שמראיין טייס ישראלי שמטוסו הופל בלבנון הוא אחיו מחמוד (שאותו ראה בלבנון שלושים שנים קודם לכן). הוא מדווח על כך לשלטונות הישראליים ואלה מנסים לגייס אותו וללכוד את אחיו באמצעותו.

האיחוד המשמעותי הראשון של מרבית המשפחה מתרחש בעקבות צילומי סרטו של חסן, ומדובר באירוע כואב מאוד. עד אז, המשפחה מפורזת בכל מקום מלבד ספורייה. הפטריארך החדש – סלים, חי עתה עם משפחתו ועם אמו ודודתו בנצרת. אחיו, מוחמד, חי בגרמניה, שם נשא אישה גרמנייה. אחיו יוסף ואחותו ח'דרה חיים באירביד, בירדן. ספורייה עצמה אינה קיימת עוד. גורלה היה כגורלם של מאות כפרים וערים פלסטיניים שהושמדו על-ידי השלטונות הישראליים. למעשה, ספורייה היתה כלא היתה.

בסרטו והן בסרטים פלסטיניים אחרים (בן צבי 1999: 80) כשהנכבה היא חלק בלתי נפרד ממורשתו התרבותית.

ישיר או תצפיתי (observational) אינו יכול להתקיים. ללא הסכמתם המודעת של הסובייקטים, לג'אנר זה אין כל יושרה מוסרית.

הסיפורים שפותחים את אוטורה ו-1948 משמשים כמסגרת שמעניקה אירוניה, חוש הומור ופרספקטיבה, וממנה ניתן לצפות במציאות. בשניהם, יוצר הסרט הוא זה שמסב את תשומת לבנו לפרטים. פתיחה זו מעניקה לחומר התיעודי שיוצג בהמשך את גונו המיוחד ומאפשרת (ומכתיבה) לצופה עמדה ברכטיאנית – צפייה אקטיבית שבמהלכה עליו לקבוע עמדה ונמנע ממנו לצרוך את הסרט באופן פסיבי.

סיפור הסיפורים (storytelling) שזור לכל אורכו של הסרט השלישי שבו מופיעה ספורייה, כרוניקה של היעלמות, של אליא סולימאן, ומגיע לשיאו בסיפור אודות סיפור סיפורים מפיו של המשורר טהא מוחמד עלי, שכאמור סיפר על ספורייה גם ב-1948. סיפוריו של הסרט מזכירים את מלאך ההיסטוריה של וולטר בנג'מן (1968 [1996]: 257), שבהביטו לאחור על ההיסטוריה רואה רק עיי חורבות והרס, קפופניה של מעשי טבח ועוני. אולם הסיפורים בסרט מובילים רחוק יותר. דומה שהם רומזים כי הזיכרון הוא החומר ממנו עשוי המיתוס, והמיתוס הוא הבסיס שעליו בונות אומות את זהותן. בנדיקט אנדרסון מציין כי התנאים להתפתחות נרטיב לאומי הם טראומטיים: "כל שינוי עמוק בתודעה, מעצם טבעו, מביא עמו שכחה טיפוסית. משכחות שכאלה, בנסיבות היסטוריות מסוימות, צצים נרטיבים" (Anderson, 1983: 204). בעוד שלא ניתן להניח כי קיימת אמנויה בקרב הפלסטינים שחיים בישראל לאחר 1948, ישנו סוג של שכחה ציבורית כפויה שהקהילה הפלסטינית בישראל חוותה במשך כמה עשורים: התנאים לזיכרון ולהנצחה לא היו קיימים כיוון שהשלטון הישראלי אסר על כל פעולה לאומית מן הסוג הזה. רק בהדרגה, עם סיום הממשל הצבאי ועם הקמתו של הארגון לשחרור פלסטין ב-1964, ובמיוחד לאחר תדהמת מלחמת 1967, החל הנרטיב להתפתח ולהתעצם עד אשר הגיע לגילוי הפומביים בשלושת העשורים האחרונים.

את הפגישה הברורה ביותר שלי עם ההיסטוריה הפלסטינית כסיפור, כנרטיב ולא כאוסף של תקריות בודדות אני חייב לאמי... הייתי בן שש או שבע ואמי לקחה אותנו לחדר השינה שלנו. היא ישבה על המיטה ושלושתנו ישבנו במעגל סביבה (כך נולד הרעיון לסצנה המרכזית באוטורה בה מספרת אום סלים את סיפורה). אני רק זוכר שהיא סיפרה את הסיפור ללא טראגיות, מבלי להיות קורבן אבל עם תחושה דרמטית של הישרדות. היא היתה מלאת כעס, רצון עז והרבה תקווה... נכנסנו למיטה ולראשונה בחיי הרגשתי מבוגר, לא רק "ילד גדול", אבל מבוגר, כמו שילדים חושבים על מבוגרים. הבנתי שאני חי במולדתי, פלסטין, שאני שייך. אני פלסטיני ואף אחד לא ייקח את זה ממני.²⁰

בסרט זה, כמו בסרטים האחרים המובאים כאן, הסיפור מהווה את העוגן לזהות – האישית והלאומית. סיפור המשפחה נפגש בסיפור האומה והשניים משתלבים זה בזה. הסיפור מכיל קודים סודיים. בהתבטאות על סרט מוקדם יותר שלו, איסתיקלל (ישראל, 1994), תיאר חסן את עצמו כשואף "לגלות את הקודים החבויים של השיח הפלסטיני" (בן צבי, 1999: 76). על-ידי גילוי הקודים הללו והפנמתם, ניתן להפנים את זהותה של פלסטין, של הפלסטיני. הסיפור הוא התנאי להבנת האדם את עצמו כאדם וכחלק מיחידה גדולה יותר. נרטיב ומיתוס משמשים כאן כ"מארגני המציאות והעבר", מה שגריסון מכנה "הטיפול היצירתי במציאות." (מצוטט ב-Roth, 1952: 70). סיפוריהן של חמולת ניג'ים ושל משפחתו של חסן דומים מאוד זה לזה ושזורים זה בזה. חסן מצליח להעביר זאת דרך הפעלת פעילים חברתיים (social actors) בצורה אינטימית ביותר. כפי שמציינים אנדרסון ובנסון (Anderson & Benson, 1991: 151), העוסקים בתיאוריה של התעודה: "ללא השתתפות פעילים חברתיים (social actors), ג'אנר התעודה הידוע כקולנוע

ואז, הם התיישבו על הגבעות האלה והאירו את המקום כולו. זה היה הסוף בשבילי. התחלתי לאבד את האמונה... לא פחדתי מכלום עוד. עכשיו עולמי קטן... הם הרחיבו את עולמם ושלי התכווץ. אין יותר נקודה של חושך שם.²¹

שני העולמות השזורים זה בזה – זה של הכומר המסמל את פלסטין של טרום הנכבה, ההולכת ונעלמת, וזה של הקיבוצים המסמלים את התפשטות המרחב הציוני, הם הצגה גרפית של הקונפליקט. אין ספק שאין זה חומר תיעודי אלא סצנה מבויימת, אולם היא משמשת מסגרת עבור החומר התיעודי עמו משחק הסרט. לקראת אמצע הסרט, משקלן של הסצנות, האוטונומיות בצורה ברכטיאנית של ממש, מצטרף למסה קריטית. אנו מתחילים לקרוא את האחר הנעדר בהתמוטטות המציאות. האחר הנעדר (נפקד-נוכח) הוא אליא סולימאן עצמו, שמגיע מגלות בני-יורק לגלות כפולה בביתו בנצרת ומסתיים בגלות גרועה עוד יותר

אם שני הסרטים הראשונים שבהם דנו מבצעים משימה של חשיפת ראיות, הפיכת מה שנמחק על-ידי הכיבוש הציוני לנראה שוב, כרוניקה של היעלמות של סולימאן מספר את סיפור ההיעלמות עצמו – היעלמותה של פלסטין כישות. סדרה של סיפורים מתווה את הסיטואציה. סיפור המסופר על-ידי כומר רוסי אורתודוקסי, כאשר הכנרת ברקע, מבהיר את תהליך ההיעלמות כתוצאה מכיתור:

אני מכותר על-ידי בנייני ענק וקיבוצים. וכאילו זה לא מספיק, הצווארון שלי חונק אותי. קשר מוזר קושר אותי לאנשים הללו, כמו נישואין בשידוך עם האגם הזה כטבעת נישואין. לא מזמן, הגבעות האלה היו נטושות. בלילה, כשהסתכלתי לעבר הגבעות מהמנזר, התמקדתי בנקודה מסוימת, החשוכה ביותר על הגבעות. הפחד היה אוהו בי. פחד מלווה ברגש דתי, כאילו הנקודה השחורה הזו היתה מקור אמונת...²²



כרוניקה של היעלמות

סרטי אנימיפאדת אל-אקצא

הסרטים שנעשו מאז תחילת האינתיפאדה נבנו על אותם עקרונות והשתמשו באסטרטגיות דומות למעט הבדל אחד: אם הסרטים שנעשו לפני 2000 מתייחסים לנכבה של 1948 כקטסטרופה האולטימטיבית, הרי שחלק מהדוברים בסרטים החדשים יותר רואים את האירועים המתרחשים לנגד עיניהם כגרועים יותר. בג'נין ג'נין (2002) של בכרי, אנו שומעים את סיפורו של אדם זקן שמילא אחר הוראות חיילי הצבא הישראלי ופינה את ביתו, ומיד לאחר מכן נורה מטווח קצר בידו וברגלו, ככל הנראה בניסיון לגרום לו נכות. כאשר הוא מנופף בזרועו הפצועה והחבושה, במיטתו בבית החולים הוא מתייפח ואומר:

ב־1948 טעמנו כאב דומה אבל הוא לא ישווה לזה! כל מה שהצלחנו להשיג – בנינו בית, הבאנו ילדים – הכול נעלם בשעה אחת! אז בוש יכול להיות ממש מרוצה – הוא והחבר שלו הרוצח, אבו סברא ושתי'לה.²³

אזכור הנכבה בסרטים המוקדמים יותר, כולל 1948 של בכרי נעשה בדרך כלל על מנת לתאר את הקטסטרופה הגדולה מכולן, אבל במשבר החדש, תושבי ג'נין, שכמו אותו אדם זקן חוו את הנכבה, מבינים שמה שהם עוברים עתה גרוע יותר. ברוב הסרטים, זיכרון החיים מאז הנכבה מהווה עבור המרואיינים סיפור מתמשך של כאב וסבל. סרטו של ניזאר חסן, אג'יאח, מתחיל בכך שהוא מזכיר לנו, בכתוביות הפתיחה, שארבעה עשר אלף תושבי מחנה הפליטים ג'נין הם פליטים מחמישים ושש ערים וכפרים שונים בפלסטין של 1948. מקצתם, כמו הזקנה שמספרת את סיפורה בתוך הריסות ביתה, היו פליטים בפעם השנייה או השלישית לפני שהשתקעו בג'נין. אובדן מחנה הפליטים ג'נין הוא תמצית ייאושם – נכבה שנמשכת חיים שלמים ורק מחריפה עם הזמן. האישה, במקור תושבת זרעין, כפר שנחקק עלידי הצבא הישראלי בשנות החמישים, התגלגלה לג'נין וחשבה ששם אולי תמצא מעט מנוחה.

– זו של החיים תחת כיבוש בירושלים. תחת שימצא את עצמיותו הישנה והאהובה, סולימאן הולך ונעלם בכאב – דימוי להיעלמותה של פלסטין ושל הפלסטינים. ההיעלמות הזו נמצאת בכל מקום – בשיבתו הנצחית וחסרת הטעם ליד חנות המזכרות של בן דודו, ממתין... עד שכבר אינו ממתין עוד; באטיותם ושבריריותם של הוריו, שבסצנה האחרונה נרדמים מול הטלוויזיה כאשר התחנה הישראלית משדרת את השידור שסוגר את היום – דגל ישראל מתנפנף וברקע ההמנון; בסצנה ביריחו שבה יושב סולימאן לבדו בבית קפה פלסטיני בערב נעים ביריחו המשוחררת ודגל פלסטין לידו בניסיון נוסף למצוא את פלסטין שנעלמה; כאשר אורות בית הקפה שנדלקים וכבים חליפות שעה שהוא מסתכל לעבר העיר וגורמים לדמותו להיעלם ולהופיע שוב. בסצנה דומה, האורות בחדר ששכר בירושלים מתקלקלים וממשיכים להבהב בקצב וברצון משלהם. בסוף הסרט, הבמאי הגולה בוחר להיעלם כשהמזוודה הסמלית בידו, כמו בשירו המפורסם של מחמוד דארוויש²² בו הבית הוא המזוודה.

האלטר־אגו של סולימאן בסרט, אדאן, הצעירה הפלסטינית הבוחרת להיאבק בכיבוש מסמלת, כמו הוריו, את הצימוד, הדבקות באדמה, ההתנגדות וההישרדות. אם המאבק של הדור הוותיק הוא בדרך של אינרציה מועצמת, אדאן בוחרת את המסלול האקטיבי. על מנת להילחם באויב כמו שלה, יש לאמץ חלק משיטותיו ודרכיו, להשתמש בחלק מהמנגנונים שלו. כך, היא פועלת דרך גלי האתר. היא משתמשת ברדיו צבאי שמצאה כדי לשדר את מסריה, מוצפנים בקוד השטותי האהוב כל כך על הצבא הישראלי. היא משתמשת בהתקווה – ההמנון הישראלי – כנשק אולטימטיבי. התקווה מדברת על התקווה המקננת בלבו של כל יהודי לשוב לירושלים ואדאן קוראת אותו במשמעותו המקורית כהמנון של המדוכאים אשר איבדו את ירושלים, אשר איבדו את הארץ, אשר נעלמו, אלא שהפעם אלה הפלסטינים שמקווים לשיבה ולשחרור. חסרי האמצעים, אלה שהכל ניטל מהם, חייבים להשתמש בכוחם של מדכאיהם על מנת לשרוד, על מנת שלא להיעלם.

סיפור סיפורים כפרקטיקה התנגדותית: סיפורי פלסטין לעומת סיפור הציונות

בתקופה שבין חתימת הסכמי אוסלו ב־1993 ועד פרוץ האינתיפאדה ב־2000, עיקר המאבק בין הציונות הדומיננטית והאומה הפלסטינית המתהווה, עבר מזירת המאבק החמוש לזירת התרבות והזיכרון. הנרטיבים של הציונות שביטלו את פלסטין, הכחישו את דיכוייה על־ידי ישראל וסיפרו סיפור חד־צדדי של הציונות כתנועת שחרור, השמידו את המרחב ליצירה תרבותית פלסטינית לאחר שהשמידו את המרחב הפיזי שהיה פלסטין. תחילה כבשה הציונות והכניעה את המרחב הפיזי. לאחר מכן היא שינתה את שמו ואת ייעודה ובכך מחקה את עברו, את ההיסטוריה שלו, את סיפורו. מאבק באי הצדק של נרטיב מסוג זה חייב להתרחש בזירה התרבותית, לא כתחליף לזירה הפיזית, אלא כזירה משלימה.

בכל אחד מהסרטים שהוזכרו ישנן דמויות שמספרות סיפורים – רובם סיפורי המשפחה הבלתי נפרדים מסיפורה של פלסטין עצמה. הסיפורים הללו מהווים הן את שפת הסרט והן את מבנהו. לפיכך, ה"תעודות" בסרטי התעודה הללו הן למעשה היסטוריה אורלית, סיפורים המסופרים בעל פה. הדבר מעלה את ההבחנה הטיפולוגית החשובה ביותר אודות הסרטים: הם עוסקים בסיפורה של פלסטין כמהלך אסטרטגי דפנסיבי, מהלך שנועד לכבוש מחדש את השטחים שאבדו לציונות ולנרטיב הדומיננטי שלה.

הנרטיב של פלסטין בזירה התרבותית שיצרה הציונות הוא בראש ובראשונה סיפור של מחיקה, הכחשה והשתקה אקטיבית מצד היסטוריונים ואינטלקטואלים. קורבנו הראשון היה המילה פלסטין עצמה. לאחר 1967, כאשר פלסטין כולה נכבשה בידי ישראל, החלפת המונח ההיסטורי פלסטין במונח הלאומני המצביע על כוונות התפשטות, ארץ ישראל, הפכה כמעט לחובה. השימוש במונח העברי שימש כסמן אידאולוגי סמוי. הוא ציין את עצם היעדרותה של פלסטין – הארץ, העם, השפה וההיסטוריה.

על השנים שעברו בינתיים היא אומרת: "מאז 48... לא היה לי יום אחד טוב, רק פחד ואימה [...] הסיפור שלנו עם היהודים ארוך... מאז שהם הגיעו אנחנו חיים בסבל ובמרירות." הקשרים לכפרים הפלסטיניים שנעלמו מזמן ברור ברוב הסיפורים. אדם שסבל קשות במהלך אירועי 2002 בג'נין מספר לחסן:

מאז ילדותי חלמתי לבנות בית גדול בכפר הולדתי אל־גזאל ליד חיפה, בית עם וילונות, חלונות ונברשות... כשהיה לי כסף, הייתי חייב לבנות אותו כאן [מחנה הפליטים ג'נין] במורד המחנה. זה הבית הגבוה ביותר.

וזה, כמובן, הסיבה לכך שהצבא הישראלי השתלט על הבית וגרם ליושביו סבל. כל הסיפורים הללו חוזרים שוב ושוב לקטסטרופה הגדולה של 1948, האירוע המכונן שאחריו הכול נראה משני.

אם הזקנים חוו מעט שקט ושלווה לפני האסון של 1948, הרי שצעירי המחנה מכירים רק את סמטאותיו המאובקות ואת מבניו הרעועים – שכעת נהרסים על־ידי בולדוזרי ה־D9 הענקיים של הצבא הישראלי המיוצרים בארצות הברית. הילדה, שהיא הדוברת העיקרית של תושבי המחנה בסרטו של בכרי ג'נין ג'נין, מדהימה אותנו בהגיון הצרוף שבדבריה ובמחויבותה העמוקה למחנה ולתושביו. היא אומרת לצופה שהישראלים אינם יכולים לנצח, שהנשים הפלסטיניות יביאו עוד תינוקות במקום אלה שמתו, שהמחנה ייבנה מחדש ושהיא לעולם לא תוכל לחיות בשלום עם אלה שעוללו כל זאת לעמה, לארצה, למחנה שלה ולמשפחתה. היא אומרת שבעוד הישראלים יכולים לירות, להרוג, לפצוע ולהרוס בתים ושכונות, ממעשיהם נודף ריח של פחד ולא של אומץ, של חולשה ולא של עוצמה. השלד המוסרי שהיא מחדירה אל סיפורה הוא בסיסו של נרטיב גאולה. כפי שחסן אמר לנו: עבור המנושל – היכולת לשלוט בסיפורו היא בסיס עוצמתו של החלש.

– זו של המקום – העיר או הכפר שנכבש, נהרס ונמחק מן הזיכרון כאילו היה זה ה"עצמי" עצמו שנמחק. הרובד השלישי הוא זה של המשפחה – כל משפחה בפלסטין הושפעה ישירות ובדרכים שונות במהלך הנכבה של 1948 ואחריה. המשפחה, במקרים רבים, התפרקה וחדלה להיות היחידה הבסיסית של הסדר החברתי – היא התפזרה, רוסקה אל גלות גיאוגרפית ומנטלית ואיבדה את אחדותה ואת משמעותה. רובד זה מוצג דרך התפקיד המרכזי המיוחס למשפחה ולאם ביצירתו של חסן (בן צבי, 1999: 80). הרובד האחרון והמורכב ביותר, המושפע מן האחרים, הוא הפרט הפלסטיני – לדוגמה סלים באוסטורה, או לצורך העניין יוצר הסרט חסן בעצמו – אנשים אמיתיים שנאלצו להמשיך ולהיאבק הן בכיבוש הצבאי והן בכיבוש המנטלי בידי הצבא הישראלי והמיתוסים הציוניים.

כך, הנישול שנוצר כתוצאה מהכיבוש הוא עמוק וכואב עוד יותר מאובדן הבית והארץ לבדם. האובדן הגדול מכולם הוא אובדן הסיפור, הזכות לספר את סיפורו, את ההיסטוריה שלך. באוסטורה אנו מגלים שזה מה שקרה לסלים, שהפך לגיבור של סיפור ילדים קצר בעברית אודות ילד ערבי קטן. אולם במקרה הזה, הסיפור המחודש של סיפורו האישי, דוגמת זה שהעלה דמעות בעיניו של אודיסאוס, נותר עקר ומרוחק. בסצנת המפגש עם הסופר, סלים נראה כה מעורער מהגרסה הכתובה (העברית הציונית) של סיפור חייו, עד שהוא קם והולך ומשאיר את יוצר הסרט, חסן, לבדו עם הסופר שקורא את הסיפור בקול רם. סיפורו האישי של סלים הופקע ממנו, כמו אדמתו וכמו ארצו לפניו.

כך גם חסן, סולימאן ובכרי ועמיתיהם בפלסטין נאבקים על זכותם לספר, לפחות, את הסיפור שלהם, את ההיסטוריה שלהם, בדרכם. מבחינה אידאולוגית וקונספטואלית, עליהם לנווט במרווחים שבין התרבויות: הישראלית והפלסטינית, הפלסטינית בישראל והפלסטינית בשטחים הכבושים, הפלסטינית בפלסטין והפלסטינית בגלות, בין פלסטין והעולם הערבי ובין השיח המערבי והשיח המזרחי. מצבם הנורמטיבי של הפלסטינים בישראל, החיים בשולי החברה הישראלית, מצדיק ומחייב את השימוש בצורת

המונח יוצר קשר וירטואלי (ושקרי) בין הקיום התנ"כי של הארץ וכיבושה הנוכחי על-ידי המדינה הישראלית. כאן ניתן לראות בבירור ובפעולה את סוג האמנויה ההיסטורית שאנדרסון מייחס ללאומנות (1983). מחיקה זו מיושמת לא רק לגבי טקסטים שעוסקים באזור ובהיסטוריה הקרובה שלו אלא גם כמונח כולל, גם כאשר מדובר בנונסנס.²⁴ השימוש במונח ארץ ישראל לצורך החלפת ומחיקת פלסטין אינו ייחודי לאגף הימני בפוליטיקה הישראלית. המונח הפך למבחן להליכה בתלם ולתקינות פוליטית. קודים דומים שהוטבעו בשיח הציבורי הישראלי הם המונחים המשמשים לציון המלחמות במזרח התיכון. מלחמת 1948 נקראת אך ורק בשם "מלחמת העצמאות" או "מלחמת הקוממיות", מלחמת 1956 נקראת "מבצע סיני", מלחמת 1967 נקראת "מלחמת ששת הימים", מלחמת 1973 מכונה "מלחמת יום כיפור" והפלישה ללבנון ב-1982 נקראת בשם האוקסימורוני הטיפוסי "מבצע שלום הגליל". כל חריגה מטרמינולוגיה זו נתפסת כסטייה מסוכנת הפותחת את הדלת לוויכוחים על הצדקתן המוסרית של כל אחת מן המערכות הצבאיות הללו ובסופו של דבר לגבי צדקת הציונות עצמה.²⁵ כל העיתונים היומיים, ללא קשר לנטייתיהם הפוליטיות, אימצו את הטרמינולוגיה הזאת ללא עוררין. כך גם מוסדות השידור השונים בישראל.

אל מול דיכוי, מחיקה והשכחה שיטתיים אלה, אין זה מפתיע שהתגובה הפלסטינית מתרכזת בחשיפת הסיפור ובסיפורו – תחילה לפלסטינים עצמם, שחיים בחשש מתמיד לאבד את סיפורם, אולם קהל היעד הוא גם כל אותם ישראלים העשויים להקשיב. סיפורו של הסיפור שדוכא חיוני לא רק עבור הזהות הפלסטינית, אלא עשוי לשמש גם כאמצעי לגישור בין שאיפותיהן של שתי הקהילות. זאת על-ידי יצירת הבנה וחמלה דרך הכרה בכאבו של האחר.²⁶ המחיקה וההשמדה שהנהיגה הציונות בפלסטין היא רב-ממדית ומשפיעה על כל פלסטיני, לפחות בארבע רמות נפרדות. כולן זוכות להתייחסות באוסטורה. הרמה הראשונה היא רמת האומה/ארץ – זוהי הרמה האחראית לייצור מלנכוליה. הרמה השנייה מופשטת פחות וטראומטית יותר

הפלסטינים הם הנדרשים לשלם את החשבון על מאות השנים של אנטישמיות וגזנות באירופה! הפלסטינים ממוקמים במרווח נוסף – זה שבין עברם הרחוק של היהודים בפלסטין ושלטתם הנוכחית בה. חסן מדבר על כך בריאיון שהובא לעיל (בן צבי 1999: 80-81). השימוש השגור בשפה בישראל וכן האידאולוגיה השולטת בה קושרות את שני האירועים הללו ברצף אחד. זאת על אף העובדה שישנו פער של אלפיים שנים בין השניים, שמלא באנשים לא קיימים שיישוביהם הלא קיימים ממלאים את הפער הלא קיים.

חלומות, סיוטים וסיפורים חוזרים

ששת הסרטים וייצוג הטראומה בהם צריכים להזכיר לנו את שאלת הפותחת של פרויד במעבר לעקרון העונג (Freud, 1920). קאת' קארות' מסכמת את שאלתו של פרויד באופן הבא: "מה המשמעות של הופעת מציאות המלחמה בפיציית החלומות? מה המשמעות של היות החיים עדים למוות? ומהי ההפתעה אליה נחשפים תוך עדות כזו?" (Caruth, 2001: 8). ניתן לטעון שכל הסרטים שנידונו כאן הם סוכני טראומה, מגננונים סוציאליים לפתרון הטראומות בחברה הפלסטינית. אין זה מפתיע אם כך, שכל הסרטים הללו מתאפיינים בטראומה ובמלנכוליה. בסרט אוסטורה, מציע מחמוד לבמאי ניזאר חסן, בפארק נטוש בגרמניה, את "התאנה היחידה בגרמניה" – סמל להיימט האבודה וכן סמל תנ"כי לבית – "איש תחת גפנו ותאנתו". אולם זוהי תאנה עקרה. אין לאכול אותה והיא לא תזכה להמשך, כמו מחמוד הגולה חשוך הילדים. בעוד הוא מדבר על החיים בגרמניה כזמניים בלבד, ברור לצופה כי גורלו למות בגלות, תחת תאנתו של אחר. באחת מן הסצנות בסרט, מוצא חסן את סלים יושב על ענף גבוה של עץ החרובים, העץ של ילדותו האבודה במנזר. כאשר הוא יושב בין ענפי העץ, הוא מדבר על ילדותו ללא הורים, ללא אחיו ואחיותיו, ללא עמו, ילדות בגלות בתוך הקהילה הישראלית היהודית – הרחק מפלסטין בעודו בתוכה.

הפקה בין-רקמתית זו. הם ממוקמים תמיד בין שתי נקודות אחרות – ישראליות, עבריות, על המפה הווירטואלית של פלסטין. שמות יישוביהם נפקדים משלטי הדרכים, כפי ששפתם, שהיא שפה רשמית בישראל, בולטת בעיקר בהיעדרה. מקצת יישוביהם אינם מסומנים כלל במפות אף כשהם ממוקמים באמצע הדרך בין שני מקומות בעלי שמות ישראליים, משום שאין דרך שמובילה אליהם והם אינם מחוברים לתשתית החשמל. הם מכונים "כפרים בלתי מוכרים" ואינם מקבלים כל סיוע ממשלתי.²⁷ הם פשוט אינם קיימים, ללא קשר לגודל האוכלוסייה החיה בהם. הפלסטינים כמובן רואים את הקשר הזה באופן הפוך. כל היישובים הישראליים בנויים על הריסותיהם של יישובים ערביים או בין הריסות כאלה, גם אם קשה מאוד להבחין בהן. כאשר חסן לוקח את המשפחה חזרה לספורייה בניסיון לאתר את הבית הישן, כל ססלים מוצא הוא כמה אבני יסוד של בית הולדתו. באופן ספוג משמעות, על המפה בה הוא משתמש לצייר את מסלולם של הפליטים ב-1948 מצוינים שמותיהם הערביים של יישובים ערביים תוך התעלמות מוחלטת משמותיהם העבריים של יישובים יהודיים. לפיכך, קיימות שתי מדינות וירטואלית באותו מרחב, שני יקומים מקבילים המתעלמים זה מזה ובה בעת קשורים זה בזה בקשר בל ינתק.

האירוניה העמוקה יותר היא שתושבי המקום החדשים, המנצחים, הם עצמם פליטים וטוענים כי זו ההצדקה למה שאינו בר הצדקה.²⁸ באחת מן הסצנות בסרט, נראה חסן מדבר עם מנהל בית הספר היהודי של סלים על כך שהישראלים כובשים את מולדתם. המנהל משיב שיש לו תשובה קצרה מאוד להאשמה זו: "אשוויץ". כאן נשמע חסן אומר "קאט" ומסיים את הסצנה בפתאומיות. אם לא די בכך שמתקיימים בנוף הזה שני עולמות מקבילים, הכובשים בעלי הכוח מקרינים עולם נוסף – הפלאנטה האחרת של אושוויץ והשוואה, כך שהקיום הפלסטיני, שממילא מתרחש בין המרווחים, מתקיים עתה במרחב שבין שני עולמות יהודיים, במקום בארצו שלו. לא האירופאים אשר עינו ורצחו את המיליונים הם שישלמו את המחיר – משום מה

לאלה ניתן להוסיף גם את הפלסטינים הרבים החיים בגלות הרחבה יותר שצמחה מן הנכבה: מדינות המפרץ, אירופה, דרום אמריקה וצפונה, ובמקומות אחרים. אם אירועי 1948 הביאו יהודים מכל העולם לחיות בפלסטין/ישראל, אותם אירועים פיזרו את הפלסטינים לגלות דומה לזו שהותירו מאחוריהם היהודים שהיגרו לישראל. הדבר מזכיר באחת את הפרידה שנכפית על ידי ישראל, המומחשת בסצנות רבות בהתערבות אלוהית של אליא סולימאן, כאשר שני הגיבורים, שמופרדים על ידי המחסומים הישראליים, יכולים להיפגש רק בחנייה שליד המחסום, או באוסטורה של חסן, כאשר בפארק הירוק, השליו ורחב הידיים בגרמניה, שבו מגלה מחמוד את "התאנה היחידה בגרמניה". כל הסרטים מתמודדים עם צדדים שונים של הקיום הפלסטיני, ובמובן מסוים הם מן האמצעים החזקים ביותר לאיחוד בין הקבוצות השונות לצורך עיבוד הזיכרון הקולקטיבי של הנכבה ושל הזוועות שאירעו אחריה. עצם עשיית הסרטים הללו הינה בבחינת תביעת בעלות על הזהות הפלסטינית מצדם של הבמאים, אקט של הצהרת שותפות בגורלה של האומה המחולקת ושל גישור ואיחודי הזיכרון.

כיצד ניתן לעשות סרט על אנשים ומקומות ש"אינם קיימים" או שחיהם נהרסו? שתקויותיהם וחלומותיהם חוללו, שעניינם נחשפו למראות שאין לראותם ולסבל בלתי אנושי? הזיכרון אינו מספיק. יסודותיה של ההיימט חייבים להיות מחוזקים באמצעות הסיפור וסיפורו. את מקום הבית תופסים כעת סמלים נרטיבים של הנכבה ושל ההיימט האבודה, שנוצרים מחדש עבור הסרט ובאמצעותו. הקולנוע הפלסטיני מתקיים במרווח הגלות שבין המציאות והדמיון, בין הנרטיב והסיפור, בין הסיפור והמסופר, בין התעודה והדמיון, שלא לומר בין ישראל ופלסטין ובין החיים והמוות. ככל שהוא מקביל לקיומם של מרבית הפלסטינים, העובדות כשלעצמן, כך דומה שהסרטים אומרים, אינן מספיקות. על מנת ליצור מרחב מחייה, להביא לסופן של הטראומה והמלנכוליה הפוליטית והאישית, יש להשתמש בפיקציה, יש לשחק (spiel) במובנו הפרוידיאני – יש לחזור אל מחוזות הכאב – יש לספר סיפורים.

בסיום המבעית של הסרט ג'נין ג'נין, הילדה הקטנה, שהיא הפרשנית המרכזית לאורכו של הסרט לצד החירש-אילם המוביל את בכרי דרך ההריסות, אוחות בידה תרמיל מעוות של פצצה ישראלית שהרסה את ביתה ואת קהילתה ואומרת: "ראיתי גופות. ראיתי בתים הרוסים. ראיתי דברים שאי אפשר לתאר... ועכשיו, אחרי שהם הרסו את כל תקוותיי וחלומותיי, לא נשארו לי חיים!" הילדה, הטוענת שאינה פוחדת משרון והטנקים שלו, כמו ילד אחר שמתואר בסרט על ידי אביו, אולי אינה פוחדת, אולם היא בוגרת דיה, באופן מעורר בעתה, כדי לבטא בצורה כה חדה רגשות כאלה, שמציגים את הכיבוש המתמשך במלוא אכזריותו יותר מכל הצגה של נזק פיזי.²⁹ מלנכוליה, אם כן, אינה ההפרעה היחידה שמכתימה את הנוף החברתי הפלסטיני. הסרט, ודרכו הילדה הקטנה שניתן להניח שגם חולמת על הדברים שעליהם היא מדברת, הוא מעין מקבילה פסיכוסוציאלית של חלומות, של התמודדות עם טראומה. חזרתה של הילדה לטראומה שוב ושוב, כמו אצל אחרים בסרט – הגבר החירש-אילם, הילדים שמשחקים בנוף ההרוס (בסרט זה כמו גם בסרטו של חסן אג'יאה), כולם חווים מחדש את רגעי הטראומה בחיפוש נואש אחר הקלה, שכמובן אינה מופיעה שכן הטראומה מתמשכת ומתעצמת. הדבר נכון גם לגבי האנשים הרבים שמספרים את סיפוריהם בסרטים האחרים – 1948, כרוניקה של היעלמות, ואוסטורה.

מאפיין משותף נוסף לששת הסרטים הנדונים הוא שכולם נעשו על ידי פלסטינים שהינם אזרחים ישראלים, וככאלה הם נהנים מחופש תנועה וכיטוי גדולים יותר מפלסטינים תושבי השטחים הכבושים של פלסטין (אם כי פחותים מאלה של יהודים ישראלים). שלושת הבמאים רגישים אם כן, לשבר בלב הקיום הפלסטיני מאז הנכבה – חלוקת העם לשלוש ואולי אף לארבע קבוצות. אדוארד סעיד (Said, 1979: 116-18) מנה את החלקים השונים של האומה הפלסטינית שהופרדו על ידי הנכבה: הפלסטינים של "1948" (אלה שנשארו והפכו לנתינים ישראלים), הפלסטינים שחיים בפלסטין (בגדה המערבית וברצועת עזה) והרבים האחרים שחיים במדינות ערב כפליטים (בעיקר בירדן ובלבנון).

הערות

- 1 אף על פי שניתוחי נסמך על כלל עבודתה העשירה של קארות', אתיחס לאחד ממאמריה האקטואליים (Caruth, 2001) על מנת לעגן את אבחנותי המרכזיות אודות הסרטים.
- 2 לא מבחירה כמובן, אלא מתוך העובדה שנולדו בחלק של פלסטין שנשלט על-ידי ישראל לפני 1967. חלק מן הסרטים אף מוצגים כסרטים ישראלים בקטלוגים מסוימים, כולל באתר האינטרנט של קרן הקולנוע הישראלי. הדבר מטעה כמובן, שכן הסיווג הראוי הוא פלסטין. השתמשתי בסיווג הנוהג כיום, אולם מצאתי לנכון להסביר כאן את השערוייה של שיטת ההגדרה הזו.
- 3 חשוב לזכור כי עד האינתיפאדה הראשונה לפחות, יוצרים פלסטינים כמעט שלא יכלו להפיק סרטים באופן עצמאי. הפקת סרטים היא אחד מסממניה המובהקים של חברה מפותחת ועצמאית. הכיבוש הישראלי הפך זאת לכמעט בלתי אפשרי במשך שנים רבות. רק תהליך אוסלו, בשלבי המוקדמים, וכן כמה חידושים טכניים בהפקת וידאו ובמיוחד בפוסט-הפקה, אפשרו ליוצרים פלסטינים להפיק סרטים איכותיים רבים.
- 4 על שלילתה של הגלות בתרבות ובשיח הפוליטי הציוני, ראו מאמרו של אמנון רוזנקרצקי (1994).
- 5 יהודי חדש זה היה יציר הנרטיב הגרנדיוזי המודרניסטי, תוצאה של הבניה מכוונת של זהות תרבותית, הקרנה סינתטית שמצינת את ההיפוך הגמור של יהודי הגטו. כך, עוצמה פיוז וצבאית נחשבים לחיוניים עבור היהודי החדש באותה מידה שבה היו איכויות אינטלקטואליות וחריפות עסקית חיוניות ליהודי הישן. כיוון שהפרויקט הציוני והמיתולוגיה הרשמית (והלא-רשמית) שלו היו תלויים בשליטה בארצות פלסטין ותרמו לשליטה זו, הקשר לעבודת האדמה הפך עם הזמן לאלמנט חיוני בהקרנה אידאולוגית זו. אם היהודי הישן היה חסר אדמה, חסר צבא, כפי שבווארין טען, חי ומתקיים לא על האדמה אלא במילים, במילותיו של סטיינר (סטיינר, 1985), אזי היהודי החדש חי על האדמה והיה תלוי בעוצמתו הצבאית. על פי ההוגים הציונים, המיתוסים והמציאויות של הקיום הציוני בפלסטין ולאחר מכן בישראל יטהרו את היהודי החדש לא רק מן הבושה וההשפלה של השואה אלא גם מכל התקופה של חיים בגלות, ללא שורשים וללא זהות לאומית ובסיס פיזי. הציונות נתפסת, אם כן, כפרויקט-על של תרפיה לאומית, הנדסה חברתית של זהות לאומית בעם שלכאורה איבד את זהותו וחייב להשיגה מחדש.
- 6 עסקתי בזאת בהרחבה במקום אחר (בראשית, 2001).
- 7 מצוטט ביאנג (1993: 180).
- 8 אחת מן החורשות האלה במרכז ישראל, פארק בריטניה, שמומן על-ידי יהדות בריטניה, כך לפי לוחית המידע המקדמת את פני המבקרים, נטועה על שרידיהם של לפחות חמישה כפרים. באחד מן הכפרים הללו ניתן עדיין להבחין בנקל כאשר מטיילים ברחובותיו ובמטעיו. דומה כי בניית הוויכוח הציוני מחייבת מחיקת זיכרון מוקדם יותר. למעשה, היא מבוססת על מחיקה והדחקה מן הסוג הזה. אפשר ללמוד זאת בקלות ממפות סקר הציונים מ-1947. את ההיסטוריה המפורטת של הרס פלסטין הערבית לאחר 1948 ניתן למצוא בין היתר אצל חלידי (1991 ו-1992) ואצל סעיד (1979) וכן אצל נור מסלחה (1997, 2003) בני מוריס (1987, 2004) ואילן פפה (2004, 2007).
- 9 עסקתי בנושא זה במקום אחר (בראשית 2001: 25-26).
- 10 ג'יין ג'יין נאסר להקרנה על-ידי הצנזורה הישראלית זמן קצר לאחר שיצא לאקרנים. עתירה כנגד הפסילה הוגשה לבית המשפט העליון של ישראל. הסרט, שחושף לחלוטין ובאופן גרפי את הברוטליות של הפלישה ומשתמש בעריכה חזקה, גרם למהומה רבתי בישראל. הסרט נפסל להקרנה לאחר פעילות מטעמים של חיילים שהשתתפו בפלישה וטענו כי הסרט מחלל את זכרם של חיילים שנהרגו במהלכה. פסילה שכזו היא צעד בלתי שגרתי של צנזורה פוליטית, צעד שהיה כמעט בלתי נתפס עד לא מזמן, צעד שמעיד על הידרדרות עמוקה של הזירה הפוליטית בישראל.
- 11 מובן שהוא לא הורשה לצלם שם ונאלץ לשחזר את המחסום במקום אחר.
- 12 הדבר אינו אפשרי עוד – החיילים הישראלים אינם מאפשרים לפגישות כאלה להתקיים.
- 13 על כך עיינו בספרו של אילן פפה (2007).
- 14 צ'רצ'יל כמובן לא היה ראש ממשלה ב-1948, לאחר שהפסיד בבחירות ב-1945. חביבי השתמש בצ'רצ'יל כסמל לאימפריה הבריטית.
- 15 ירמיה הוא גם מחברו של יומן המלחמה שלי: לבנון 5 ביוני – 1 ביולי, 1982 (1984). ירמיה שהיה קצין בעל דרגה גבוהה בצבא הישראלי שבר את שתיתו מוקדם יותר מרבים אחרים וחשף כמה מן הוועות שבוצעו על-ידי הצבא הישראלי ב-1948 ו-1949.
- 16 ר' ניתוחה של פטרישיה סיד את הנרטיבים של "לקיחת המפתחות" במאמרה בנפסי (1999: 87-94).
- 17 עוד דוגמה מושלמת של מודל הפורט/דא: "רגע זה כאן, רגע זה לא" – רגע אחד היה להם בית, הם ישבו לארוחת שבירת הצום ואז ברגע אחד, הכל אבד. חוסר האפשרות להתכונן לבלתי נמנע הוא מקורה של הטראומה כפי שפרויד וקארות' מזכירים לנו (Caruth, 2001: 10).

- 18 מילים אלה ממש נאמרות מפי שניים מיוצרי הסרטים בתחילת סרטיהם!
- 19 נשים ערביות שומרות על שמות משפחתן כאשר הן נישאות.
- 20 אכן, ראשיד חלידי (Khalidi, 1997: 201-9) מציג את ההשגה – כנגד כל הסיכויים – של זהות לאומית שזוכה להכרה רחבה כהישג המרכזי של תנועת השחרור הפלסטינית בפרק החותם את ספרו המפורט בנושא.
- 21 הטקסט מצוטט מן הכתוביות האנגליות של הסרט, והוא נאמר ברוסית.
- 22 הדימוי של הארץ למוזודה מופיע פעמים מספר בשיריו של דרוויש. השורות:
'My home is a suitcase/ and my suitcase is my home' אצל Ahmad (Israel Studies, V11/2 (Summer 2002) p. 183
Sa'idi, 'Catastrophe, Memory and Identity'.
- 23 אבו סברא ושתילה – הכוונה היא לאריאל שרון, האחראי לטבח סברא ושתילה גם על פי ועדת החקירה הרשמית שחייבה את פיטוריו מתפקיד שר הביטחון ב-1983.
- 24 מקרה כזה של החלפת המילה האנגלית Palestine במונח העברי ארץ ישראל אירע לא מזמן בתרגום ספרו של אריק הובסבאום עידן הקיצוניות לעברית. יצחק לאור התייחס לכך בעיתון הארץ, 12 במאי, 2000.
- 25 ר' דיון אודות מתן שמות בספרו של ראשיד חלידי בו הוא מתבונן באופן ספציפי בשמות שניתנו לירושלים/אל־קודס וחראם אל־שריף (הר הבית) (Khalidi, 1997: 16).
- 26 צורך זה אובחן לראשונה על־ידי עזמי בשארה, הפילוסוף וחוקר מדעי המדינה שהפך לפוליטיקאי, במאמר שפרסם אודות השואה והערבים (בשארה, 1995: 54-71). החשיבות שבהבנת סבלם של היהודים במהלך השואה והחשיבות של הזדהות עם סבל כזה כתנאי לדרישה ולציפייה לאותה מידה של התחשבות מצדם של יהודים ישראלים בנכבה, היתה חריגה בעלת משמעות מהנוהג הרווח יותר של הכחשה ואדישות שהפגינו אינטלקטואלים ערבים. בשארה קורא לאמפתיה הדדית, אותה ניתן לפתח באמצעות הכרה בסיפורו של האחר כתנאי מוקדם למערכת יחסים ארוכת טווח של שכנות ושוויון. במידה מסוימת, הקריאה כאן היא להיפוכן של אמנזיות היסטוריות/פוליטיות בשני הצדדים כתנאי לעתיד משותף.
- 27 יש יותר ממאה כפרים כאלה. רובם יישובים בדואיים, אולם גם אחרים מכונים כך ומקבלים יחס תואם. זהו מנגנון ברוטלי להעברת אנשים מאדמותיהם, אותן הם יישבו מדורי דורות, לפעמים אף מאות בשנים. קהילות אלה מצויות במאבק מתמשך, אולם עד עתה ללא הצלחה. אחד החידושים המוקדמים של שרון כאשר היה מפקד פיקוד דרום היה שימוש בכוח צבאי ויחד עם גנרל אחר, יפה, הקמת מה שקרוי "הסיירת הירוקה", לכאורה לצורך הגנה על הסביבה, אולם למעשה זו שימשה ככוח נגד "היישובים הבלתי מוכרים" של הבדואים.
- 28 באותו נושא, ר' בראשית (2003).
- 29 שוב, פריד וקארות' מבהירים נקודה זו – זהו בדיוק חוסר הפחד וחוסר המוכנות (חוסר האפשרות למוכנות) לחוויות שהם עברו שגורמת לטראומה מלכתחילה. חוסר מורא אינו מגן מפני הטראומה אלא הגורם לה (Caruth, 2001: 10)

ביבליוגרפיה

- בשארה, עזמי (1995) "הערבים והשואה: על בעייתיותה של וו החיבור" זמנים 53 (קיץ 1995) עמ' 71-54
- בראשית, חיים (2001) "גבולות הזיכרון הפלסטיני", תיאוריה וביקורת 18, עמ' 77-101
- בראשית, חיים (2003) "גבעת עליה כמשל: שלשה היבטים" בתוך: יהודה שנהב (עורך), מרחב, ארמה, בית. הוצאת מכון ון־ליר, ירושלים עמ' 251-256
- רז־קרקוצקין, אמנון (1994) "גלות בתוך ריבונות: לביקורת "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת גליון 5, סתו 1994, מכון ון־ליר, ירושלים

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities* London: Verso

Anderson, Caroline and Benson, Thomas (1991) *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's 'Titicut Follies'*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University

- Benjamin, Walter (1969) *Illuminations*, Trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books
- Bresheeth, Haim (1989) "Self and Other in Zionism: Palestine and Israel in Recent Hebrew Literature," in *Palestine: A Profile of an Occupation*, London: Zed Books, pp. 120-152
- Bresheeth, Haim (2001) "Telling the Stories of *Heim* and *Heimat*, Home and Exile: Recent Palestinian Films and the Iconic Parable of Invisible Palestine", *New Cinemas*, 1
- Burch, Noel (1990) "A Primitive Mode of Representation?" in *Early Cinema*, ed. Thomas Elsaesser, London: British Film Institute
- Freud, Sigmund (1917) "Mourning and Melancholia" in *On Metapsychology*, Penguin Freud Library, Vol. 11 London: Penguin Books, 1991
- Kassabian, Anahid and Kazanjian, David (1999) "Melancholic Memories and Manic Politics: Feminism, Documentary, and the Armenian Diaspora" in Diane Waldman and Janet Walker, (eds) *Feminism and Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 202-223
- Khalidi, W (1991) *Before Their Diaspora*, Washington DC: Institute for Palestine Studies
- Khalidi, W (1992) *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Washington DC: Institute for Palestine Studies
- Loshitzky, Yosefa (2001) *Identity Politics on the Israeli Screen*, Austin, Texas: University of Texas Press
- Masalha, Nur (1997) *A Land Without People: Israel, Transfer and the Palestinians*, London: Faber and Faber
- Masalha, Nur (2003) *The Politics of Denial: Israel and the Palestinian Refugee Problem*, London: Pluto Press
- Morris, Benny (1987) *The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947-1949*, Cambridge: Cambridge University Press
- Morris, Benny (2004) *The Birth of the Palestinian Refugee Problem Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press
- Naficy, Hamid (ed) (1999) *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, London: Routledge
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press
- Pappe, Ilan (2004) *A History of Modern Palestine: One Land, Two Peoples*, Cambridge: Cambridge University Press
- Pappe, Ilan (2007) *The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford: One World
- Rotha, Paul (1952) *Documentary Film*, 2nd edition, London: Faber
- Rouff, Jeffrey, K (1998) "A Bastard Union of Several Forms: Style and Narrative in An American Family", in Grant, B K and Sloniowsky, J (eds.) *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State University Press

- Russell, Catherine (1999) *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press, p. 76
- Said, E (1979) *The Question of Palestine*, New York: Vintage Books
- Seed, Patricia (1999) "The Key to the House" in Naficy, H (ed.) *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, London: Routledge
- Steiner, George (1985) "Our Homeland, the Text" *Salmagundi* 66, (Winter-Spring 1985) pp. 4-25
- Young, James (1993) *The Texture of Memory*, Newhaven: Yale University Press
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute



מרָאָה מרָאָה שעל הקיר, האם יש בארץ קורבן גדול מחני?

הערות אחדות בעקבות המסע בדרך 181

סמי שלום שטרית

דרך 181 – פרגמנטים מתוך מסע בפלסטין-
ישראל

מישל ח'ליפי ואייל סיון
4 שעות (שלושה פרקים), 2004
עברית וערבית עם כותרות

התשובה שקיבלתי הייתה מעניינת: "הזהות הישראלית האישית שלי נפגעת מהסרט הזה, אני חשה תחת מתקפה." אי אפשר להתווכח עם הטענה ש"הזהות הישראלית" נפגעת מהדברים הנחשפים בסרט הזה ברמות הטקסטואלית והחזותית כאחת. מתוך המראָה שמציבים לפנינו ח'ליפי וסיון ניבט הישראלי המתוודה על הכיבוש, הגירוש והנישול של אז כהיום, ללא בושה וללא חרטה. ומולו ניצב היהודי, הקורבן הנצחי שהתנער ובנה את עצמו מחדש כישראלי חזק וצודק-תמיד, והוא אינו יכול לשאת את השתקפותו ככובש כוחני, אלים ועריץ, לא רק בהווה, אלא גם בעבר. מדוע חשה הישראליות שהיא מותקפת ונפגעת מן הדברים האלה? (או אם תרצו נוסח פרקטי: למה שונאים אותנו באירופה? נו למה באמת?) הרי לכאורה אין חדש: הכול כבר ראינו, שמענו וקראנו, לפחות מאז נפתחו הארכיונים של המדינה ושלוחותיה. לא נכון. טעות היא לחשוב שכולם שמעו ויודעים הכול. למעשה, הרוב הגדול, המכריע של הישראלים מתהלך כל חייו עם "תולדות עם ישראל בדורות האחרונים" + לימודי שואה שספג בבית הספר התיכון.

"הסרט הזה הוא אנטי-ישראלי", הטיחה בי תלמידה בקורס שלי לאחר שצפתה בסרט דרך 181, והוסיפה: "ואייל סיון אנטי-ישראלי וגם אתה שמציג את הסרט בכיתה אנטי-ישראלי ופרו-פלסטיני." הדיון שהתפתח אחר כך היה הרווח הגדול ביותר מן הסרט החשוב הזה שכל כוונתו היא לעורר ולהתסיס את הדיון – להציב לנו מראה מול הפרצוף ולאפשר לנו ולהשתקפותנו לדבר. בתוך הערתה זו של התלמידה, הצודקת כמובן מבחינתה, מקופל למעשה כל תסביך הכיבוש הישראלי. ניסיתי לברר מהם בדיוק הדברים בסרט וביוצרי שיש בהם משום פגיעה בישראל ובישראליות (מעניין שהטענה בדבר "אנטי ישראליות" לא מופנית למישל ח'ליפי, היוצר הפלסטיני של הסרט).

ד"ר סמי שלום שטרית, משורר, סופר ומורה, מלמד בסיסי יוניברסיטי בניו-יורק ובמכללת ספיר בנגב. בין ספריו: המהפכה האשכנזית מתה בהוצאת בימת קדם לספרות, 1999; המאבק המזרחי בישראל, בהוצאת עם עובד/ספריית אופקים, 2004; שירים באשכנזית בהוצאת אנדלוס, 2003, ולאחרונה יצא לאור הרומן שלו עין הבובה, בהוצאת חרגול – עם עובד (2007).

מבקר המדינה, החושף שחיתויות ועוולות והתנהלות בלתי מוסרית של מנהיגי המדינה ומוסדותיה, ובעצם מכפיש את המדינה בכותרות עיתונים מביכות – האם פעילות זו הופכת אותו אנטי־ישראלי? האם מבקר המדינה הוא בהכרח אנטי־המדינה? אין לי ספק שאולי מלבד כמה ראשי ממשלות ושרים מושחתים, איש לא יאשים את מבקר המדינה שהוא פועל נגד המדינה. נהפוך הוא – ככל שייטיב לחשוף שחיתויות ולהביא את המושחתים לדין כך נשבח אותו. מדוע אם כן ביקורת המדינה של סיון וח'לייפי אינה לגיטימית? מדוע התנגדות למדיניות הכיבוש המושחת והמשחית נחשבת אנטי־ישראלית? יש ודאי רבים, כמו סרבני גיוס, שיטענו כי ההתנגדות לכיבוש היא המעשה הפרו־ישראלי ביותר שאפשר להעלות על הדעת – לחלץ את ישראל מהחורבן הבלתי נמנע שהכיבוש יביא עליה ועל פלסטין.

דרך 181 הוא סרט מסע מופלא שאורכו ארבע שעות. הוא מופלא לא משום שהוא מתרחש בעולם פנטסטי, אלא דווקא משום שהוא קורה בתוכנו, בבטן המתהפכת שלנו, בנשמתנו, ביומיום הבנאלי המתיש והכותש של קיומנו בארץ הזאת. כולנו נמצאים שם במסע הזה אל תוך עצמנו, אל הזיכרון החי, החד והמסרב להימחק. לא שרים ולא חברי פרלמנט הם הדוברים בסרט הזה, לא גנרלים ולא שועי הארץ, אלא אנחנו – "העם בישראל", כפי שהתבטא פעם עזמי בשארה. לכן חשוב לפרוס כאן את גלריית הדמויות הנקרות והמדברות אלינו על הקו הדמויני הזה – גבול החלוקה של 1947, על פי החלטה 181 של האו"ם, גבול שלא מומש מעולם. מישל ח'לייפי ואייל סיון לוקחים מצלמה ומפה חד־פעמית ובלי הרבה מחקרים מוקדמים ותחקירים הם נוסעים מהדרום לצפון, יחד איתנו: קבלני בניין מזרחים שבעים וציניים, מודדים ערבים־ישראלים ששכחו כמעט הכול, עובדי בניין סינים, מוכרת כריכים מזרחית, בעל מכולת עירקי, אב ובן הונגרים בונים בית, מנהל מפעל המים הגאה, חברי מועצת העיר המרוקאים עושים למיעוט הערבי שיעור בדמוקרטיה יהודית, פלסטינים ירושלמים חסרי אונים, פלסטינים שחופרים באתר ארכיאולוגי יהודי,

השירות בצבא הכיבוש רק מבסס את צרות האופקים הזו ומקבע את נקודת המבט האחת והיחידה ממנה בוחנים הישראלים את הסכסוך הישראלי־פלסטיני: אני יהודי דמוקרטי נאור וצודק.

אני חייב להודות שהדברים שנאמרו לי בכיתה בעקבות הצפייה בסרט הטרידו אותי. לא העניין האישי הטריד אותי, אלא המקום ממנו יוצאים הדברים – אותו בסיס רעוע שעליו אנחנו מתגדרים ומתבצרים. מיהו אם כן "אנטי־ישראלי"? והאם הוא בהכרח "פרו־פלסטיני"? הדרך לברר שאלה זו היא לשאול את השאלה ההפוכה: מיהו "פרו־ישראלי"? האם להיות "פרו־ישראלי" משמעו להיות "אנטי־פלסטיני"? כלומר, לתמוך בהמשך הכיבוש והדיכוי של הפלסטינים כבני אדם וכקולקטיב לאומי? האם "פרו־ישראלי" נחשב רק מי שהולך בתלם האידיאולוגי ואינו מערער על "האינטרסים הלאומיים" או "הישראליות" או חותר תחתם? האם ניתן בכלל להגדיר "ישראליות"? זה כמעט כמו לומר "ישראלי הוא מי שאיתנו", וגם על כך אני רוצה לערער ולשאול: מי זה ה"אנחנו" הזה? האם באמת יש "אנחנו" ישראלי אחד? מהו הקריטריון להתקבלות ל"אנחנו" הזה? יהודים בלבד? או ציונים בעיקר? היכן משתבצים מיליון ויותר חרדים לא־ציונים? ומה עם מיליון ומאתיים אלף ערבים לא־ציונים? ומה עם מאות אלפי ציונים־משיחיים פונדמנטליסטים שדוהרים איתנו לתהום? וישנם מאות אלפי עולים מרוסיה שבמרשם האוכלוסין רשמו לצד שמם "נוצרים שאינם ערבים". האם הם כשרים כי ציונותם עומדת להם? ומהי ציונותם? אנטי־ערביות? האם בסופו של דבר "אנטי־ערביות" היא הקריטריון המאפיין ציונות? אפשר להמשיך ולפרק את ה"אנחנו" הזה לגורמים בהתאם לעימותים ולקונפליקטים התרבותיים, העדתיים, הכלכליים־מעמדיים ועוד. לבסוף יישאר בידנו איזה "אנחנו" מצומק, מחורר ועלוב שלא הייתי ממהר לנופף בו כדגל.

אם כך, כשמישהו מכנה מישהו אנטי־ישראלי, למה הוא מתכוון? זה לא ברור לגמרי. כאנלוגיה לא מלאה ניקח את מבקר המדינה מול המדינה. האם פעילותו של

אבל זה הרי לא באמת יחליץ אותנו משום דבר. גם זיכרונות השואה שמעלה בדמעות האמן הישראלי על שפת הבריכה שלו, לא יחלצו אותנו מסיפורי הכיבוש, הגירוש, הנישול והדיכוי המתמשך של הפלסטינים. דבר לא יזכר ויטהר את הדימוי העצמי המצטדק, המתקתק והפתטי שלנו, המחושק ומחוזק כל העת על-ידי התקשורת השמרנית ההרסנית והספרות ה"פרויישראלית" המנומנמת. הסרט הזה מבקש לנער אותנו, לא כדי שנצא לרחובות ונהפוך את העולם, אלא כדי שניקח נשימה עמוקה, נישיר מבט למראָה ונשאל בכנות: מראָה מראָה שעל הקיר, האם יש בארץ הזאת קורבן גדול ממני? לא התשובה, אלא פעולת השאלה עצמה היא תחילתו של מעשה השחרור ההדדי.

גדולתו של סרט זה אינה במסמכים חדשים שהוא חושף בארכיונים, או במחקר אקדמי חדש כזה או אחר; אלא בכך שהוא עצמו הופך למסמך חדש. הקולות במסמך החדש הזה עולים מתוך הזיכרון הקולקטיבי של בני האדם החיים פה מן הים עד הנגה. לאו דווקא יהודים. לאו דווקא ערבים. לאו דווקא לאומיים או לאומנים. הבחירה שלא לקרוא לאנשים בשמותיהם (בכותרות) היא בחירה נכונה ומשרתת את התזה של הסרט, לפיה יחסי הכיבוש הם אנחנו – אנשים פשוטים עם זיכרון משותף חריף וחד. גם אם הם עצמם ניצבים משני עבריו של המתרס, הם מספרים את ספוריהם בכנות וגילוי לב, ואלה מאחדים אותם לשעה קלה על המסך, זמן שהוא נצח בזיכרון של כולנו. דרך 181 מציע אפשרות חדשה ומרעננת לכינון זיכרון קולקטיבי משותף. בחירתו להתמקד בקו הגבול הבלתי אפשרי היא בחירה מבריקה. וכזו היא גם הבחירה במוטיב המרכזי בסרט: נושא חלוקת הארץ, המיוצג על-ידי המטפורה של משפט שלמה. הדילמה שעמדה בפני שלמה המלך – מי היא האם האמיתית – מוצגת שוב ושוב בפני דמויות שונות על דרך 181, ותמיד תופשת אותנו בלתי מוכנים, מבולבלים לרגע, לא בטוחים באיזה צד אנחנו בוויכוח הטרגי הזה בין שתי האימהות על התינוק החי. אם אנחנו באמת "הטובים" בסיפור הזה, כפי שלימדו אותנו בבית-הספר, אז ודאי נרצה בחייו ובשלמותו של התינוק...

מנהל אתר החפירות היהודי האתאיסט אך מלא אמונה, פועלי החומה, פלאח מגדל זיתים שיודע את חוכמת הזמן, ציונים אמריקאים בעלי בית, מדריכי תנועת נוער בורים ויהירים, פלסטינים ישראלים עקורים, ילדים פלסטינים ישראליים שהזיכרון בגד בהם בדרך מבית הספר, תימני מתכחש וכלבו, חיילים לחוצים במחסום קלנדיה וזוג חיילים שובבים במחסום אחר, זקן חביב שלקח חלק בגירוש מהגליל, אישה מרוקאית עם זיכרון ציוני מר, זוג מרוקאית-טוניסאי שמכסה על השכול בצחוק אינסופי, ועוד ועוד דמויות רגילות מהארץ הזאת שיחדיו מייצרות מסמך אותנטי וזמין, שתרומתו להיסטוריוגרפיה החדשה של הארץ היא עצומה ומכרעת, כמו גם לתהליך התפכחותו מהנרטיב הישן של הקורבן הצודק תמיד.

מן הבחינה הזאת דרך 181 – סרט עירום כמו האמת: ללא מוסיקה, ללא קריינות וכמו לא-ערוך – מצטרף לפרויקט ההיסטוריה שבעלי-פה, הביקורתית, המתגבש כאן בעשור ומחצה האחרונים, עם סרטים רבים (דוד בן שטרית, אבי מוגרבי, סימון ביטון ורבים אחרים) המביאים אלינו את המראות והקולות אשר לא יגיעו לספרי הלימוד של ילדינו, לא בזמן הקרוב לפחות. משרד החינוך הישראלי, גם תחת שלטון "השמאל-ציוני-מפוכח", חושש מן המראָה שיוצרים אלה מעמידים מולנו, כי ההיסטוריה המשתקפת ממנה היא בבחינת משנה ביקורתית וחתרנית המציבה חזון, אוטופי ככל שיהיה, כנגד ההסתגרות השמרנית הציונית המבקשת לשמר את המצב הקיים. קשה לטיפוס ה"פרויישראלית", שהתחנך במערכת החינוך הציונית החד-נרטיבית, לשמוע שהארץ הזאת שהוא כה אוהב ומוכן להרוג ולהיהרג עבורה, הוקמה בתוך חטאים ופשעים קשים מאוד. קשה קשה, עד כדי כך שהוא ממשיך להכחיש את המראות והקולות גם אחרי שהארכיונים נפתחו ואפילו לאחר שמבצעי הפשעים עצמם יושבים מול המצלמה ומספרים על מעשיהם. הישראלי ה"פרויישראלית" אינו רוצה להאמין להם! הוא מבקש שיביאו לו כמה יהודים מבוגרים שיספרו איך שחטו את הוריהם (וזאת, לא פעם, ביקשו ממני תלמידים), כי רק זה יחליץ אותו, כך הוא מקווה, מהשתקפותו הנוראה במראָה.

והארץ שכולה מילדיה, והאם השולטת היום בארץ וביושביה, בין אם היא אם חורגת או אם אמיתית, היא אם מסוכנת וחסרת אחריות. אבל אם יוצא משהו מהסרט הזה מיואש או מאויים, כדאי שיצפה בו שנית, והפעם מבפנים כאחת הדמויות, וכך יתברר לו כי נקודת המוצא של ררך 181 היא דווקא אופטימית ופייסנית: כולם – הילדים והילדות, הנשים והאנשים של הארץ הזאת – חיים כאן, לא הולכים לשום מקום והם גם לא מבקשים הרבה, מלבד קיום בשקט ובכבוד. מסר זה מפרק את השאלה האוטומטית הנובעת ממקום של פחד ובערות – האם ררך 181 הוא סרט "אנטי־ישראלי" או "פרו־פלסטיני" – ומציב בפנינו שאלה חדשה, שאין אמיתית ודחופה ממנה, לאחר שישים שנות כיבוש: האם אנחנו בעד החיים או שאנחנו נגד החיים בארץ הזאת. רק תשובה חיובית תוכל להתחיל במסע קריעת הגבולות מעל חייהם של האנשים בארץ הזאת: גבולות לאורך ולרוחב, לעומק ולגובה, גבולות של תיל ובטון, אש ופלדה, אך יותר מכול – גבולות של פחד ושנאה וכאב ללא סוף, גבולות שבלב.

אבל במציאות של 1947 הסכמנו לחלק אותו... אז אולי, ככלות הכול, לא היינו כל כך טובים, ואולי לא נהגנו כמו שנוהגת "אם אמיתית"? האנלוגיה כמובן אינה מלאה, אבל אפשר ללמוד ממנה כמה דברים, והראשון שבהם הוא הקשר החזק והאהבה של תושבי הארץ הילידים אל אדמתם (בהם יהודים לא מעטים, ילידי הארץ מדורות רבים). רק מכאן אפשר להבין את התנגדותם לחלוקתה של הארץ. ההתמקדות בויתור של האם האמיתית במשפט שלמה מטעה כאן – התנגדותה לחלק את הגוף החי שהוא בשר מבשרה היא לב העניין, ולכן היא מתקוממת בצדק. אבל הארכיונים מספרים לנו שגם האם ש"הסכימה" לחלוקה, הכינה מבעוד מועד תוכניות מלחמה, כיבוש וגירוש וראתה בחלוקה רק הסכמה אסטרטגית כשלב לקראת כיבוש חציו השני של התינוק.

ובכל זאת ולמרות הכול – מי היא "האם האמיתית"? על כך אינני יודע להשיב בפסקנות הנדרשת, פה ושם, על־ידי יוצרי הסרט, אבל אני יודע שכך או אחרת אנחנו יתומים מאם,

הקולנוע בשירות המאבק: באב אל-שחם

אילן פפה

היו בצמתים – כנים או מזויפים – של דיאלוג ושיחות שלום או ברגעי השפל של אלימות חסרת היגיון ופשר. משנות השבעים, עבר המאבק לזירה האקדמית לצד זו התקשורתית. בתקופה ההיא, ניתן היה להבחין בהצלחה פלסטינית מול כישלון ישראלי-ציוני בייחוד בקרב על ייצוג ההווה, ומאוחר יותר גם בערעור שהתקבל במקומות רבים וחשובים בעולם האקדמי, על הגרסה הישראלית הרשמית של העבר (פפה, 1999). ההתפתחות המשמעותית ביותר חלה לאחר פרסום ספרו של סעיד אורינטליוס (סעיד, 1978), שהיה לו חלק חשוב בירידת מניותיה העולמיות של ההיסטוריוגרפיה הציונית הרשמית. וכך נרטיב אקדמי אחד, זה הציוני, אשר בעבר התקבל כשיח של עובדות ואמת נתפס כתעמולה ותו לא, ואילו הנרטיב הפלסטיני, שנדחה בעבר כפרי הדמיון המזרחי, התקבל כבר-סמכא ומשמעותי. למהפך הזה בייצוג האקדמי תרמה גם הופעתה של "ההיסטוריה החדשה" הישראלית, שאישה מחקרית לא מעט מטענות הייסוד של הנרטיב המתחרה (פפה, 2002).

ההגנה על הנרטיב אינה רק מעשה אקדמי. בעידן הלאומיות רבים הם הסופרים והמשוררים המתגייסים להגנתו של הנרטיב במובלע (בעזרת יצירותיהם) ובגלוי (כשגרירי תרבות בשורות המדינה). שילוב זה שמר עד כה על פער עמוק, בעיקר כמותי והצהרתי, בין עוצמת הייצוג הספרותי הציוני של המציאות בעבר בהווה לבין הייצוג הפלסטיני המקביל. הביטוי הספרותי של הנרטיב הציוני

במקומותינו, כמו ברחבי העולם הגדול, הסכסוך המכונן אינו רק ריב על ריבונות, שטח ועוצמה; בצל המלחמות והדיפלומטיה מתנהל מאבק עיקש על ייצוג וזיכרון. המאבק על הזיכרון מונע לרוב בכוח התלהבותו ומחויבותו של החלש, הקורבן והמנוצח. במאזן הכוחות המקומי, שבו ידו של המתנחל, הכובש והמגרש היא על העליונה, לא נותר לקורבן אלא להיצמד לזיכרון. הזיכרון ההיסטורי הוא מקור השראה להמשך המאבק גם ברגעי השפל הקשים ביותר ובעזרתו בונה תנועת ההתנגדות את החזון העתידי שלה. נכון לעכשיו, בסכסוך על הארץ הזו הפסידו הפלסטינים את המאבק בכל היבט אפשרי: שטח, שליטה ועוצמה. מצבם טוב הרבה יותר במאבק על הייצוג, ועל כן אין זה פלא שלמרות גיונה הרב, נצמדת הקהילה הפלסטינית לנרטיב היסטורי אחד. בכל חלקיה של קהילה זו, תופסת ההגנה על הנרטיב מקום מרכזי, לצד המאבק המזוין והנואש שמנהלות הקבוצות הצבאיות והצבאיות-למחצה כנגד הכיבוש. אחרי הכול היה זה פלסטיני, אדוארד סעיד, שהנחיל לעולם תרבות שלם מערכת של המשגות וערכים המקדשים את המאבק על הייצוג של המדוכאים, הזוטרים והמנושלים; בייחוד כאשר הם סובלים מנחיתות מול עוצמתו הצבאית, הפוליטית והכלכלית של המקרבן.

המאבק על הזיכרון החל כבר בתקופת המנדט הבריטי, ולאחר קום המדינה הוא התנהל, ברמות הפשטניות ביותר, בשדה הקרב הדיפלומטי והתעמולתי. בשלב ההוא, שיאו

אילן פפה הוא מרצה בכיר בבית הספר למדעי המדינה באוניברסיטת חיפה ויושב ראש מכון אמיל תומה ללימודים פלסטיניים בחיפה. הוא כתב ספרים רבים ובהם *A History of Modern Palestine* (2005), ו-*The Ethnic Cleansing of Palestine* (2006).

הברית בווייטנאם, הזדהות עם מחתרות השמאל בדרום אמריקה ועם הטיבטים בסין. אבל עד היום, הוא לא כלל ולו ביקורת קלה על ישראל; זו נחשבת עדיין טאבו בסדר היום הזה, שלא לדבר על הזדהות גלויה עם העמדה הפלסטינית. ייתכן ששימוש בנוסחאות הוליוודיות על-ידי יוצרים שאינם מהתעשייה יפתח צוהר ללגיטימציה פלסטינית במדיום הפופולרי והחשוב הזה בחברה המערבית בכלל, ובזו האמריקאית בפרט. במאמר הזה, אבקש לטעון כי העיבוד הקולנועי של הספר באב אל-שמש הוא בעל פוטנציאל כזה, או לכל הפחות יכול לשמש כדוגמה מובילה לדרך שבה ניתן לערער על הפרשנות ההוליוודית לשאלת פלסטין.

מוכר ונפוץ יותר בזכות הפופולריות של כמה סופרים ישראלים, כמו עמוס עוז, א"ב יהושע ודויד גרוסמן, וקשה להצביע על נבחרת מקבילה בצד הפלסטיני, הזוכה לחשיפה שכזו בשפות האנגלית או הצרפתית. הספרות המשוחררת מן הנרטיב הציוני בישראל לא התרחבה באופן בולט מעבר לספריו של יצחק לאור ולכמה ניסיונות מהססים בשולי הממסד, ולכן אינה משנה את מאזן הכוחות בתחום הזה.

בזירה הקולנועית המצב, או המאזן, מורכב יותר. קולנוע תיעודי פלסטיני לצד קולנוע ישראלי ביקורתי (שהיה חלוצי בעמדתו אף יותר מהאקדמיה הפוסט-ציונית, שהיססה להתמיד בביקורתה על הציונות) תרמו למבט מאוזן יותר על המציאות במקומותינו בעבר ובהווה (פפה, 1998). כתוצאה מתהליך זה ודומיו, חלה תמורה משמעותית בדעת הקהל במערב אירופה, אבל דומה שלא התרחשה תמורה כזו מעבר לאוקיינוס, בארצות הברית. במערב אירופה תמיד היה ביקוש גדול יותר לקולנוע אנין או ניסיוני. בארצות הברית, לעומת זאת, שולט בכיפה הקולנוע העלילתי, התעשייתי והפופולרי מבית היוצר של הוליווד. וכאשר קולנוע זה עוסק ישירות או בעקיפין במקומותינו, הוא לחלוטין שבוי בנרטיב הציוני, כמו כל שאר אמצעי הייצוג בארצות הברית. קולנוע זה משפיע על דעת הקהל האמריקאית בזכות הפופולריות והנגישות של המדיום ההוליוודי. וכך, למרות החשיבות של הקולנוע התיעודי הביקורתי הישראלי והסנוניות הראשונות של הקולנוע העלילתי הפלסטיני, עדיין קשה להבחין כי יצירות אלה מאתגרות באופן כלשהו את ההשפעה ההוליוודית.

לסרטים מבית היוצר ההוליוודי, על הז'אנרים השונים ומגוון הנושאים בו, יש נוסחאות קבועות למדי. הנוסחאות הללו ישימות גם לסרטים שעוסקים בסכסוכים לאומיים. כמו בנושאים אחרים שהתעשייה עוסקת בהם, גם כאן יש גיבורים ונבלים, ניצחונות והפסדים, הצגה המובילה לבחירה ברורה בין טוב לרע, גם בשנים האחרונות כאשר חלק לא מבוטל של הסרטים הללו מונע על-ידי סדר יום ליברלי ודמוקרטי (ולאחרונה גם אקולוגי). סדר יום זה מאפשר, בשולי המערכת, ביקורת על מעורבות ארצות



באב אלשמש מאת אליאס חורי, הוצאת אנדלוס, 2002
מערבית: משה חכם, עריכה: אנטון שמאס

לבנוני שהיה שנים רבות חבר בפת"ח. הספר עוקב אחר ההיסטוריה הפלסטינית מאז ה"נכבה" של 1948 ועד לאמצע שנות השמונים. דרך סיפור החוויה האישית, השוואה מההיסטוריה שבעל פה של פלסטינים כה רבים, נפרש במלוא עוצמתו האסון הקולקטיבי אשר היכה בפלסטינים בשנת 1948 וממשיך להכות בהם מאז בשורה של אסונות קטנים יותר. ודומה כי מסכת זו אינה עומדת להסתיים בקרוב; וייתכן שלא תכלה כל עוד מדינת ישראל קיימת ובוועטת. כמעט כל אירוע בחיי הגיבורים מתייחס לצומת חשוב בחיי הפלסטינים, ומובא כמלאכת מחשבת של שזירת תעודות – מן הארכיון ומעדויות בני התקופה – בתוך פרקי הזיכרון הקולקטיבי המופיע תדיר בשירה ובסיפורת הפלסטיניים. השוואה הזו מרשימה במיוחד

הנוסחה ההוליוודית מצליחה בשני קצוות של איכות: בקצה אחד, סרטים ללא מסר מיוחד, כאשר הפעלול והפעולה הם מהות הכול, ובקצה השני, עיבודים של יצירות מופת ספרותיות למסך הגדול. בלב אל-שחם בבימוי של יוסרי נסראללה הוא דוגמה לסוג האיכותי. נסראללה הוא יוצר ידוע בקולנוע המצרי – תעשיית צלולואיד אשר הוקמה בשנות השלושים של המאה הקודמת על פי המודל ההוליוודי, ולאחרונה גם הבוליוודי ואשר נעה בין שני קצוות האיכות הללו, לכן לא ייפלא כי שם נעשה הניסיון הראשון הישיר לעבד לקולנוע יצירת מופת ספרותית המייצגת נאמנה את הנרטיב הפלסטיני.

הסרט הוא עיבוד לקולנוע של ספרו האפי של אליאס ח'ורי בלב אל-שחם (ח'ורי, 2002): סופר ועיתונאי נוצרי



תמונה מתוך בלב אל שחם (Ognon Pictures)

הבמאי המצרי יוסרי נסראללה הוא חברו משכבר הימים של ח'ורי, ובסרט ניכרת האהדה ליוצר וליצירתו. אבל כבר מראש מוותר נסראללה על מרכיב אחד חשוב בסיפור בשל אי התאמתו לעולם הקולנוע. ח'ורי בנה סיפור על פי תבנית "אלף לילה ולילה" הקלסית. סיפורו של הגיבור יוניס מסופר באמצעות שחרזאדה פלסטינית בשם ח'ליל, הרופא המטפל בגיבור המהפכה הפלסטינית השוכב ללא הכרה בבית החולים הלבנוני, והחולב ממנו סיפור אחר סיפור, בקווים שהסיפורים יחזירו את יוניס להכרה ואולי אף את המהפכה למסלולה. הסיפור של ח'ליל מתערבב בסיפור של יוניס, עד שלא ברור מי הוא מושאם אך יחד הם בונים את הנרטיב הפרטי והמשותף של האסון הפלסטיני. הדמויות מן הרומן מופיעות גם בסרט, וכך גם המעברים מבית החולים לפרקי העבר, אבל בעיבוד הקולנועי ניתנת עדיפות לרצף העלילתי על פני העלילה המפורקת שבספר, וכך בסרט הקשר בין ח'ליל ליוניס הוא משני ואקראי יותר. התוצאה היא שהסרט מביא סיפור פשוט וברור יותר מן הטקסט הספרותי, ובמקרה הפרטי שבו אנו עוסקים אין בכך רע.

יתר על כן, ייתכן שזה הוא האמצעי המיטבי, והיחידי שבעזרתו ניתן לאתגר את הדימוי של הסכסוך הישראלי-פלסטיני בקולנוע האמריקאי. הנרטיב הציוני מכון ושולט ללא עוררין בייצוג הסכסוך במדיה, באקדמיה ובקולנוע המקומי. נורמן פינקלשטיין, בספרו מעבר לחוצפה, אבחן שני מאפיינים בולטים בשליטה זו: טענה למורכבות הסכסוך מחד, והקשריו המיידים לתולדות האנטישמיות, מאידך (פינקלשטיין, 2005). אף על פי שהסיפור הציוני במרכיביו העיקריים הוא סיפור פשוט של חברת מתיישבים שבשם הלאומיות ובאמצעים קולוניאליסטיים טיהרה את האוכלוסייה הילידית וממשיכה בפרויקט הטיהור עד היום הזה, הוא מוצג בארצות הברית כסיפור מורכב מאין כמוהו, שרק יהודים ציונים מבינים אותו ולכן רק עליהם ניתן לסמוך כמקור פרשנות ומידע. כל ניסיון לערער על ההגמוניה הפרשנית הזו מוצג כאנטישמי במובהק או במובלע ולכן יש לפוסלו.

כאשר גיבורי הספר חוזרים לשנת האסון הפלסטיני, 1948. וכך הסיפור האישי הוא פיסה בת מצרף הבנוי מן העדויות במאגר ההיסטוריה הפלסטינית שבעל-פה, פרויקט ההולך וגדל בשנים האחרונות. התמונות חטופות ומוכרות: אם שהותירה תינוק מאחוריה משום שסברה כי הוא עטוף בערמת הסחבות שנטלה עמה ברגע האחרון; אם שחזרה להציל את תינוקה ונורתה עלידי החיילים הישראליים; איש הכפר שנורה עלידי החיילים הישראליים רק משום שביקש שלא יגרשו אותו ואת משפחתו; ההוצאה להורג בכיכר הכפר שנועדה לורז את הגירוש; האונס והבושה שבעקבותיו; ההשפלות במחסומים והירי על הבעל השב כדי להתאחד, ולו לרגע, עם בני משפחתו. כולן פנים של הסיפור האישי המיוחד כמו גם של זה הכללי והמוכר. לאחרונה כמעט כל הסיפורים הללו אוששו בעזרת חומר ארכיוני ישראלי. ההצלחה הכבירה של אליאס ח'ורי הייתה בכינוס הזיכרונות האלה לתוך נרטיב אחד העומד בפני עצמו כסיפור אנושי אוניברסאלי מחד, וכביטוי אפי עליון של הנרטיב ההיסטורי מאידך.

עיבוד קולנועי של יצירה רבת נדבכים שכזו אינו משימה קלה. כל בחירה של הבמאי משפיעה על האיוון בין הזיכרון הפרטי לקולקטיבי ובין הסיפור האנושי ללאומי. במקום אחר עקבתי אחר הניסיון לשמר איוון שכזה בעיבוד לתיאטרון של יצירתו האלמותית של ע'אסן כנאפני גברים בשמש (פפה, 1995). כמו בעיבוד התיאטרלי שם, גם כאן, במקרה של באב אל-שמס, דבר-מה מהותי מן המסר האוניברסאלי ביצירה נמצא בסכנת הדרה או המעטה. אבל אין לראות בכך בהכרח מגמה שלילית. העיבוד הקולנועי הוא גרנדיוזי במתכוון, פשטני בחלקים אחדים וחד ממדי באחרים. הסרט הופך להיות התשובה הפלסטינית לאקסודוס, ובמידה מסוימת למקבילה הפלסטינית לרשימת שינדלר. אם כי הוא איכותי בהרבה מהאפוס הקולנועי הציוני הבוטה באקסודוס ומוזה המובלע ממנו ברשימת שינדלר, אך כמו שתי היצירות הללו הוא בנוי מתבניות קולנועיות פופוליסטיות, כחלק מניסיון מודע להתמודד בזירת הקולנוע הפופולרי המשוע לנרטיב נגדי לזה המיוצר, חדשות לבקרים, עלידי הוליווד הציונית.

האהבה והמוות. אין אידיאליזציה של הגיבורים והגיבורות, אם כי יופיים החיצוני והעדינות בה מוצגים מעשי האהבה על המסך, כאמצעי לעורר אהדה והזדהות, מוכיחים שוב כי במאבק על זיכרון כמו במאבק על זיכרון.

אבל הסרט באב אל־שחם נחקק בתודעה לאו דווקא בשל שלמותו או פשטותו היחסית – כאמור העלילה מופיע כגרסה רזה וחד־מימדית של אפוס ספרותי רב שכבתי ועמוק – אלא בזכות הבימוי של סצנות חטופות מן הטיהור האתני של 1948. מעולם לא הוקרנו סצנות שכאלה על מסך הקולנוע העולמי. הבוטות שלהן אינה מאפשרת התחמקות מהזדהות עם הקורבן וסלידה ממקרבנו. אין כאן בני כלאיים, איש אינו יורה ובוכה, הנשק אינו טהור והכיבוש אינו נאור.

כאמור, הסצנות הללו שוחזרו מתוך שני המקורות ההיסטוריים העיקריים העומדים לרשות ההיסטוריון בבואו לשחזר את אירועי 1948: ההיסטוריה שבעל פה

חלק מן המאבק הפלסטיני, ובמקרה זה גם של מחנה השלום והפיוס המקומי והעולמי, הוא להציג ולייצג את הכיבוש והנישול באופן הפשוט, הישיר ביותר לצד המשך המאמץ האקדמי המורפולוגי לבנות תמונה מורכבת יותר של שאר היבטי החיים, על סתירותיה האנושיות והטבעיות. העיבוד הקולנועי של באב אל־שחם, למרות אורכו הבלתי שגרתי, משיג את המטרה הראשונה, בחושפו ללא כחל ושרק, וגם ללא הגזמות מיותרות, את הטיהור האתני שביצעה ישראל בפלסטינים בשנת 1948 ומאז. החוויה הפלסטינית בגלות לאחר ה"נכבה" גם היא מוצגת על המסך ללא מסרים חבויים ועלומים: מי שגלה ללבנון חשוף להתעללות של "המשרד השני" החשאי הלבנוני, ומי שנותר בפלסטין כלוא בתוך משטר צבאי ונתון לחסדי החוקרים הסדיסטים של השב"כ. בין לבין, ממשיכים החיים האישיים לסבוב בתוך מציאות בלתי אפשרית סביב ציר הלידה,



תמונה מתוך באב אל שחם (Ognon Pictures)

כך נזכר הנס לברכט. כאשר ביקש לשחזר בפני קוראיו כיצד התרחש הטבח הוא תיאר אותו כמעט באותם צבעים וגוונים המופיעים בסצנה הקשה בסרט:

יחידת שיטה של הפלמ"ח כבשה את הכפר מבלי שנתקלה בהתנגדות, ואחר כך צופפה את האוכלוסייה שנותרה, כ־180 נפש וביניהם ישישים, נשים וטף – לתוך קומת המסגד העליונה. לאחר מכן מילאו אנשי היחידה את אולם התפילה למטה בקש והציתוהו. כל מי שניסה להימלט מן החום, צו העשן ומן הלהבות בקפצו דרך החלון, נורה למוות ללא חמלה (לברכט, שם).

הצגה של תיאור זה בממד החזותי שלו ובכיומי מתאים, אינה מותירה שוליים רחבים לאסוציאציות היסטוריות ולתחושת קבס. גם מי שאינו מצוי בהיסטוריה של ה"נכבה" מבין כי התנהלות כזו לא הייתה חריגה אלא שיטתית. הסרט מעביר בחדות במספר סצנות קצרות את המסר הזה שכה רבים מן ההיסטוריונים הפלסטינים ניסו להעביר במשך שנים.

אבל ידו של הבמאי מרחיבה את היריעה מעבר לתיאור גרפי של הטבח עצמו. בהשראת הרומן של אליאס ח'ורי ומתוך קריאה במקורות נוספים משחזר נסראללה את המקום והתקופה. ראשית בתיאור הפיזי של הכפר, מן הימים בפלסטין, חבוי בוואדי רדוד החוצה את הכביש בין מירון לצפת ומעליו מעיין ובריכות מים מינרליים חמים, המשמשים כרקע למפגש הסודי בין יונים הגולה לאישתו נהילה (רים תורכי המעולה) שנותרה מאחור.

ובקולנוע כמו בקולנוע, ה"פלש"ב"ק הנצחי, אותו אמצעי שכה קשה להשתמש בו בספרות, מספק עבורנו את הרקע ל"נכבה" כולה ולטבח בפרט. העלילה חוזרת אל הימים הראשונים בהם המתיישבים היהודים בחרו לגור קרוב ככל האפשר לכפר, אבל מיהרו למתוח גדר תיל בינם לבין המקומיים. הקרבה גרמה למתח, וכאשר הוחלט על גירוש הכפר במסגרת המבצע בעל השם מעורר החלחלה – "מטאטא" – ההיסטוריה המתוחה הזו הצדיקה בעיני מפקדי הפלמ"ח, ובמיוחד יגאל אלון, פעולת עונשין קשה

של הניצולים והמגורשים ולצדה החומר הארכיוני שנחקר בעיקר על-ידי היסטוריונים ישראלים. כאשר משלבים את החומרים בארכיון הזיכרון ההולך וגדל של הפלסטינים בני דור 1948 עם החומר אשר שוחרר לפרסום לאחרונה בארכיון צה"ל, מקבלים תמונה רחבה וכמעט מלאה של התהליך שבו רוקנה ישראל למעלה מחמשת אלפים כפרים פלסטיניים ותריסר ערים מיושביהן במשך כשישה חודשים: לאחר הפגזה קשה ואינטנסיבית, כל כפר ושכונה הוקפו על-ידי הצבא משלושה אגפים; אגף אחד נותר פתוח כדי לאפשר את מנוסת התושבים. במקרים רבים התושבים לא נסו; אזי נכנס הצבא והפריד נשים מגברים (בהגדרת הצבא דאז גבר הוא "כל בגיר מעל גיל עשר"), הוציא להורג כמה גברים וגירש את השאר. אם גם זה לא עזר, התחולל מעשה טבח שיטתי יותר. (פפה, 2006).

כך קרה גם בכפר עין זיתון, שהוא מקום התרחשות באב אל-שמס. ההתקפה על הכפר הייתה חלק מטיהור צפת ובנותיה בתחילת מאי 1948.

מעשה הזוועה של דיר יאסין ידוע ברבים, לעומת זאת ידוע הציבור פחות על מעשי הטבח שבוצעו באותו זמן במסגרת הגשת "תוכנית דלת", על-ידי כוחות "היישוב המאורגן", ולכן צונזרו וטושטשו בכלי התקשורת ההמוניים.

אני עצמי הייתי עד, בקרבת צפת, לעקבותיו של טבח מעין זה, שבוצע על-ידי הדוגמה של דיר יאסין. בשלהי ימי 1948 הטילה עלי מפקדת יחידת צה"ל שבה שירתתי להקים תחנת שאיבה ארעית ולתעל את מעיין "הכפר הנטוש" עין זיתון לצורך אספקת מים לגדוד.

הכפר נחרב לחלוטין. בין החורבות עדיין היו מוטלות גוויות רבות. במיוחד מצאנו גוויות נשים וטף רבות בסביבה הקרובה לחורבת המסגד המקומי, לפני שניגשתי למלא את המשימה שכנעתי את מפקדת היחידה להורות שיישרפו את הגוויות התפוחות, שמקצתן כבר נאכלו על-ידי כלבים משוטטים (לברכט, 1987, עמ' 176-177).

כך זה מופיע בספרה:

והוא [המפקד] קרא אליו את יהונתן סלע ואמר לו: "אני לא איכפת לי איך אתה מבצע את זה. אני רוצה לשמוע, בעוד שעתיים מקסימום – שכל השבויים מחוסלים. ושחלס, גמרנו עם הבעייה הזו!" ... אבל יהונתן המשיך לצעוק, ופתאום הסתובב עם הגב אל מאיר'קה, והלך שם רותח, כשהוא כל הזמן ממשיך את הטענות שלו: "יצא מדעתו! מאות אנשים שוכבים שם קשורים! ומשוגע מבזבז עליהם תחמושת! על אנשים קשורים!" והמשיך והמשיך, עד שלא ראו אותו יותר.

(בן יהודה, 1985, עמ' 244-245)

סצנות רבות עוצמה אלה חוזרות בחלקו השני של הסרט, ששיאו במלחמת האזרחים הלבנונית ובטבח בסברה ושתילה. החלק השני, הקרוב לתקופתנו, מהווה סדר יום נרטיבי מרתק החושף את סדר היום הפלסטיני במציאות, לפיו העמדה הציונית הבסיסית כלפי פלסטין והפלסטינים נותרה כפי שהייתה ערב ה"נכבה". ישראל, לפחות מנקודת מבט זו, לא תוכל להשלים עם קיומה של נוכחות פלסטינית משמעותית בפלסטין, משום שמציאות דמוגרפית כזו נחשבת בעיני המדינה היהודית כמחסום הבלעדי והאחרון להשלמת הפרויקט הציוני. ועל כן מצויים הסכסוכים הפנימיים והבעיות הקהילתיות המשפחתיות והאישיות, רק בשולי החיים הפוליטיים הפלסטיניים, כמו גם בשולי העלילה הקולנועית, בה נמצאות ישראל והמדינות הערביות הבוגדניות. הספר הוא אוסף של אנקדוטות המתוארות בידו האמונה של הסופר הן כחוויה אישית והן כחוויה לאומית. לעומת זאת, הסרט הוא עלילת-על, שלעתים מוותרת על העניין האישי לטובת הנושא הלאומי. אבל בקולנוע כמו בקולנוע, כאשר עלילת-העל הזו זורמת, משכנעת ומרתקת, הנושא שבמרכזה – הפלסטיני – זוכה לייצוג הולם בתקופה שבה כמעט בכל מדיום תקשורתי אחר הוא נדחק ונשכח. בייצוג הזה אין אידיאליזציה של יונים, גיבור הפת"ח השוכב ללא הכרה בבית חולים לבנוני, או

בעין זייתון ובביריה: הן כנקמה והן כדי להפחיד את תושבי הסביבה (ספר הפלמ"ח: 304).

למפקד הישראלי שפיקד על המבצע אין שם בסרט. במציאות היה זה משה קלמן, אשר כבר זקף לחובתו פעולות דומות בכפרים חסאן וסאסא בפברואר 1948, כאשר החלה פעולת הטיהור האתני הישראלי. (פפה, 2006, עמ' 77-78). לעומתו, למפקד הסורי של צבא ההצלה יש שם, ואישיותו, הנחשפת לרגע קצר, שסוע בין רצון לחמוק מכל אחריות לבין מחויבות לתושבים המקומיים, נחקקת בזיכרון בזכותו של השחקן המוכשר שגילם את תפקידו. המתנדבים שהגיעו כבר בינואר להגן על הכפר, היו רובם ככולם סורים ועזבו כאשר החלה ההפגזה על הכפר.

מעל הכול בולט רגע היכנסו של המפקד הישראלי למרכז הכפר, החלק המפורט ביותר בסצנת הכיבוש. הסרט מעביר בצורה תיעודית כמעט את פעולת החיפוש והקטל השגרתיות של יחידות הש"י שבאו בעקבות הכובשים. כמו בכל כפר אחר, גם כאן בעין זייתון הם הביאו משתף-פעולה, מכוסה בשקית חומה על ראשו, כדי שיצביע על אנשי הכפר בהתאם לרשימה שקצין המודיעין היהודי סיפק לו. כמו במצבים דומים בהיסטוריה, מעטים הרהיבו עוז למחות, ואלה שעשו זאת נורו במקום. הבמאי, בהשראת הספר, אבל גם בהתאם לידע ההיסטורי שרכש, בחר באיש המפלגה הקומוניסטית, יוסף אחמד חג'אר, להיות מי שמוחה על פעולת החיפוש וההוצאה להורג. המפלגה כזכור תמכה בהקמת המדינה היהודית ובהחלטת החלוקה וחבריה ציפו ליחס הוגן. על כן חג'אר מבקש בנימוס שיתייחסו לתושבי הכפר בהתאם לאמנות בינלאומיות. בתגובה, סוטר לו המפקד על פניו ודורש ממנו לבחור באקראי 37 צעירים שיוצאו להורג. שאר אנשי הכפר מוכנסים למסגד בזמן שהצעירים נורים.

זהו שחזור קולנועי מצמרר השוזר יחדיו עדויות מן הארכיון הצבאי, זיכרונות של הניצולים ותיאורים מספרה של נתיבה בן יהודה, לוחמת הפלמ"ח אשר גם בזיכרונה נחרת סיפורו של הכפר עין זייתון כמייצג מציאות רחבה יותר. בספרה מבער לעבותות היא משחזרת, בנובלה דמיונית, את הטבח בעין זייתון.

להתערב ולהתנגד לו, גם אם הם באים לידי ביטוי בהיבטים האחרים של החברה היהודית בישראל. גם היכרות שטחית עם ההיסטוריה במאה השנים האחרונות מאששת, כי בכל הקשור לפלסטינים לא הייתה בשיבתו של העם היהודי לציון כל בשורה של ממש, פרט לנישול, כיבוש וגירוש, ומעולם לא הוצגה האמת הזו בצורה כה חדה וברורה כמו בסרט באב אל-שמס.

בקורותיה של אשתו נהילה, או בדמותו של ח'ליל הרופא המטפל בו, או של החברה הפלסטינית הכפרית של 1948 וזו הפליטית של 1982. יש האנשה, מעין נרמול של האנשים שמיוצגים בתקשורת המערבית באופן פתטי במקרה הטוב, ושלילי במקרה הרע. הישראלים, לעומת זאת, מצטיירים כפרטים בתוך מנגנון של רוע שאינו מאפשר לאנושיותם לבצבץ, גם אם היא קיימת, או לערכים אוניברסאליים

ביבליוגרפיה

- בן יהודה, נתיבה, 1985. מבעד לעבותות, ירושלים: דומינו.
ח'ורי, אליאס, 2002. באב אל-שמס, תל-אביב: אנדלוס.
לברכט, הנס, 1987. הפלסטינים: עבר והווה, תל-אביב: מפעלים אוניברסיטאיים.
ספר הפלמ"ח, 1955. (זרובבל גלעד עורך), כרך ב, תל-אביב: עם עובד.
פפה, אילן, 1998. מדע ועלילה בשרות הלאומיות: ההיסטוריוגרפיה וקולנוע בסכסוך הישראלי-ערבי, בתוך: נורית גרץ (עורכת), מבטים פיקטיביים על הקולנוע הישראלי, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, ע"ע 92-119.

- Finkelstein, Norman G., 2005. *Beyond Chutzpah; On the Misuse of Anti-semitism and the Abuse of History*, Berkeley: California University Press.
Pappe, Ilan, 1995. A Text in the Eyes of the Beholder: Four Theatrical Interpretations to Gahssan Kanafani's *Men in the Sun*, *Contemporary Theatre Review*, 3(2), pp. 157-174.
Pappe, Ilan (ed.), 1999. 'Introduction', *The Israel/Palestine Question*, London and New York: Routledge.
Pappe, Ilan, 2002. The Post-Zionist Discourse in Israel, 1991-2001, *Holy Land Studies*, 1(1), pp. 3-20.
Pappe, Ilan, 2006. *The Ethnic Cleansing of Palestine*, Oxford: Oneworld.
Said, Edward, 1978. *Orientalism*, New York: Vintage Books.

אדמה, אדם, דם

על מחילות (אודי אלוני, 2006)

יעל מונק

"In April 48, a Jewish militia entered Dir Yassin and killed over 100 villagers. Soon after, a psychiatric hospital was built on the ruins. The first patients to be committed were Holocaust survivors. A legend says that to this day the survivors have been communicating with the ghosts of the village."

אלא מטונימיה של האסון הפלסטיני כולו. עלילת הסרט מגוללת את ניסיונם של ניצולי השואה לנסח, יחד עם רוחות הפלסטינים המתים, קווי מיתאר לסליחה אפשרית בגבולות הבלתי האפשריים שנכפו על המקום (בית חולים לחולי נפש).

ניתוח הסרט מחילות המוצע במאמר זה מתבסס על שני סיקוונסים – סיקוונס הפתיחה וסיקוונס הסיום – ועל שתי ציטטות – זו שבפתיחה המובאת לעיל, וזו בסיום – היוצרות ביחד את התיחום האידאי של הסרט. זהו תיחום המוציא את עלילת הסרט מגבולות המציאות ומעביר אותה אל המישור האלגורי, כמעין משל פנטסטי-פוליטי על אדמה, אדם ודם, שלוש מילים המהדהדות כל כך זו בזו בשפה העברית ומקבלות באוזנו ספוג המלחמות משמעויות חדשות. בניגוד לרוב סרטי הסכסוך בקולנוע הישראלי ובקולנוע הפלסטיני (ראו גרץ, 1993; גרץ, 2004; שוחט, 1991), אלוני אינו מכוון את עלילת סרטו אל הצדק, יהיה זה ישראלי או פלסטיני, מוסלמי או יהודי, אלא אל הסליחה. וככזה יש

נקודת המוצא של מחילות, סרטו העלילתי הראשון של אודי אלוני, היא אמת מטרידה המוצגת בכתובית בפתחו של הסרט: על חורבות הכפר הפלסטיני דיר יאסין הקימה מדינת ישראל בית חולים לחולי נפש אליו זרמו, בין השאר, ניצולי השואה שלא הצליחו להתגבר על טראומת עברם. באקט זה – שיש בו מן הפרוורסיה – התכוונה המדינה הציונית הצעירה להעלים את עקבותיו של חורבן אחד (דיר יאסין) באמצעות כיסוי על-ידי עקבות קורבנותיו של חורבן אחר (השואה). הניצולים, שתווי דמותם והתנהגותם לא הלמו את דמות היהודי החדש, הובאו אל המקום ספוג הדם הזה וברובם לא יצאו משם. על פי סרטו של אלוני, מחילות, עולמם שהלך ונסגר לכאורה זכה להתרחבות מפתיעה בזכות רוחות המתים שפקדו – ואולי אף ממשיכות לפקוד – את המקום. כמעין קונקרטיזציה של הפסוק מספר בראשית "קול דמי אחיך צועקים אלי מן האדמה" מגולל מחילות אלגוריה על ישראלים שהודרו מהספירה הציבורית והורחקו למרחב פצוע ונשכח, מרחב דיר יאסין שאינו

ד"ר יעל מונק חוקרת קולנוע ישראלי באוניברסיטה הפתוחה. מחקרה מתמקד בהקשרים פוסט-קולוניאליים ומגדריים. כמו כן, היא מרצה במחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה במכללת ספיר.

ניצולי שואה הממשיכים לקיים באמצעות טקסים מקאבריים את הדיאלוג שלהם עם עולם המתים אשר הותירו אחריהם באירופה, משום שאינם מסוגלים להיענות לתכתיבי הציונות ואינם מסוגלים להפסיק להביט לאחור.

הסרט העמוס סימבוליקה, נוצרית בעיקר, מבקש לחקור את מקומה ומשמעותה של הסליחה על פי הדת היהודית ולנסח הצעה ל"סליחות" עבור הישראליות, שהיא גם סליחה בין ישראלים לפלסטינים אך גם פיוס עם היהדות והיהודים הגלתיים שמקומם נפקד כל כך משיח הישראליות. ואכן כוונתו זו של היוצר מתבהרת כבר מכפל המשמעות המקופל בשם הסרט "מחילות" – שמשמעותו האחת מפנה אל הסליחות אותן מבקש היוצר לאתר ו/או לחולל בתוך פרצי האשמה הישראליים אבל גם, מפנה במשמעותו האחרת, אל מושג גלגול המחילות התלמודי. על פי התלמוד, בבוא המשיח יוקמו לתחיה אך ורק הקבורים בארץ ישראל, וכדי לאפשר את תחיית המתים שמתו

לראות בסרטו מסמך מרתק שגבולותיו משיקים למחלוקות במוסר הנוצרי (שהרי הסליחה אינה חלק מתפיסות הדת היהודית), דיון החורג באופן מופגן ומכוון מגבולות הדיון האידיאולוגי אשר יצר הקולנוע הישראלי לדורותיו.

נקודת המוצא של הסרט היא כניסתו של חייל צעיר למוסד המאוכלס כאמור על-ידי ניצולים מבוגרים. זהו דוד אדלר, בנו של מנצח מפורסם המתגורר בארצות-הברית, אשר ניצל כילד ממחנות המוות, ובניגוד לדיירי המקום המכונים "מוזלמנים" (על כך בהמשך), לא הצליח להשתקע בארץ. בהגיעו לבגרות מחליט בנו דוד לחזור לארץ ולהתנדב לשירות בצה"ל. בעומדו באחד המחסומים הצה"ליים במהלך שירותו, חווה דוד טראומה: מרדף אחרי "חשוד" אשר יתגלה, לאחר הריגתו, כילדה פלסטינית. אותה הטראומה היא המביאה אותו לבית החולים לחולי נפש, שם יפגוש את חבריו לעתיד, הלא הם ה"מוזלמנים" בהנהגתו של "החפרפרת" (השחקן מוני מושונוב), חבורת



הכפר דיר יאסין. "עזרה לדיר יאסין", צילם: יהודה אייזנשטרק, 13 באפריל 1948, ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון.

סצינת הפתיחה המזכירה את ציוריו של ברויחל מסתיימת כאשר "החפרפרת" מחליץ גולגולת מתוך האדמה. הוא תופס אותה בידיו ופותח במונולוג, כמעין הספד על סגולותיו של המנוח, ככל הנראה פלסטיני תושב דיר יאסין, אליו הוא משייך את הגולגולת. העמדת הדמות המישרה את מבטה אל הגולגולת, כמייצגת של עולם המתים, משחזרת את איקונוגרפיית ה־memento mori (פירושו הלאטיני הוא "זכור כי אתה בן תמותה") המוכרת מעולם אמנות ימי הביניים, אז היה נושא ה־memento mori נפוץ ביותר והוא ביטא בין היתר את הופעתו של רגש האשמה בחברה הנוצרית של המאה ה־14 (Delumeau: 1990).

המיסצ'נה המפורשת – שוט סימטרי על המזלמן המחזיק בגולגולתו של אחד הנרצחים במקום – מעבירה בבירור את הרובד הסימבולי של הסרט: מקום הזה הוכתם בדם בשם יהירותו של האדם ועתה האדמה דורשת את נקמתה. כאשר "החפרפרת" מתחיל את הנאום שלו אל הפלסטיני המנוח, עוברת המצלמה לשוט בעל פוקוס עמוק החושף חייל צעיר בעל עיניים חולמניות היושב לבדו ליד גזע עץ רחב ובמתבונן בריק. כך מצליח אלוני לרכז את כל המרכיבים של הסכסוך לתוך פריים אחד: החייל הפוסט טראומטי, ניצול השואה המוגדר כלוקה בנפשו, וגולגולתו של הפלסטיני המסמלת את הרוחות. כך מספרת סצינת הארכיאולוגיה המזוהה הזו את המסר העיקרי של הסרט לפיו, בניגוד לכוונותיהם של מעצבי המחשבה הציונית, ממשיך המקום, על אף קבורתו וכיסויו בארכיטקטורה חדשה, לשאת משמעויות טורדניות אותן רק ניצול שואה, מי שנשללה ממנו הזכות לזכור את עברו, יכול לחוש. לשון אחר, פעולת הכיסוי, ההסתרה, כמו גם פעולת ההדרה, נכשלו. ובפועל מבטאים המזלמן וחבריו, אותם "ארכיאולוגים חובבים", את העדפתם הברורה לעבר על פני ההווה.

על פי ג'יימסון (Jameson, 1981: 80), האלגוריה הפוליטית היא עלילה באמצעותה אנו נודדים אל מעבר לגבולות האופק שלנו, שם הטקסטים האישיים אותם תפסנו כנושאי ביטוי אחד ויחיד מתגלים כמבטאים שיח מעמדי

בארצות גלותם, מציע התלמוד את גלגול המחילות, קרי מצב בו המתים הקבורים מחוץ לארץ ישראל יוכלו לחזור אליה דרך מחילות תת־קרקעיות, בתהליך המכונה "גלגול מחילות".¹

הדרך אל המחילה (אל המחילות), על פי אלוני, מועברת ברמה האלגורית על־ידי שימוש באימאז'ים מההגות הנוצרית, דוגמת זה של ה־memento mori המובא כבר בסיקונס הפותח את הסרט. שוט הפתיחה, המעוצב בתיאטרליות יתרה (המעקרת כל אפשרות להתייחס אליה כאל מסמנים של המציאות ועל כן זועקת לפרשנות אלגורית) מציג שלושה גברים מבוגרים, לבושי סחבות, השקועים בבוכן עד לברכיים כשהם חופרים בקבר. על מנת שלא נטעה לגבי זיהויים, הם פוצחים בשירה היידית ועד מהרה נענים לאינטרפלציה "מוזלמן", "מוזלמנים".²



תמונה מתוך מחילות.

ולמעשה מנוחה למי שלא זכו לה. כאן מגדיר הסרט את התפקיד שהוא מייחס ל"חפרפרת", תפקיד המצטייר לכאורה כאינסטרומנטלי במהותו, משום שזה אינו עובר טרנספורמציה במהלך הנרטיב. יחד עם זאת, העובדה שבשגיונותיו ובמשיכתו לעולם המתים הוא מצליח, בסיום הסרט, לפתות את החייל אובד הדרך אל עולם המתים מוכיחה שתפקידו משמעותי יותר מאשר שוטה מן השורה, כפי שידון בהמשך המאמר.

לעומת ה"חפרפרת", ניצב אביו של דוד, ניצול השואה היהודי שבחר בחיים והבין במהרה כי לא יוכל לממש אותם בארץ אבותיו ולכן גלה לארצות-הברית, שם היה למנצח מפורסם בהווה. שני הניצולים האלה מהווים, על פי הבנתו של אלוני, את שני הקטבים הפוטנציאליים של ההווה היהודית (כפי שהוא מיטיב לבטא זאת בסצינה בה שניהם מפשילים שרוולים כדי לחשוף את המספר המוטבע על זרועם – עדות לנקודת המוצא המשותפת של השניים): מצד אחד, חיי הדרה בארץ היהודים, הלא היא ארץ ישראל, מצד שני השיבה אל ארצות הגלות תוך שימור הגעגוע לארץ המובטחת, גם כאשר ההבטחה כבר התגשמה. שניהם רומזים על כך שההגשמה הציונית לא נתנה מענה לכמיהה היהודית העתיקה למנוחה ולנחלה (נחלה שפורשה בציונות בצורה קונקרטיה מדי, כך על פי הסרט), והדבר מתבטא לאורך כל נרטיב הסרט באופציות שהם מציעים כל אחד בתורו, לדוד, החייל הפוסט טראומטי המגלם בגופו את מצב האומה הישראלית כולה. בסופו של דבר בוחר דוד בדרכו של "מוזלמן", שאינה אלא דרך מוצפנת אל המוות והגאולה.

מסיבה זו מציג הסרט שני סיומים – שלכאורה אינם עולים בקנה אחד אך מובילים לתובנה אחת ויחידה, כפי שעולה מסיקוונס הסיום. הסיום הראשון הוא סיום נרטיב האב היהודי שבחר בגלות. זהו סיום ריאליסטי – אם כי מוצפנים בו גם מסרים הנוגעים לסכסוך הישראלי-פלסטיני. הסיקוונס מתחיל כאשר הגיבור, דוד, עומד ברחוב ניו-יורק, כשהוא מחזיק באקדח של אביו (ועצם החזקת האקדח במגירת האב יכולה להתפרש כסוג של משאלת מוות

או קולקטיבי. ואכן, הרובד האלגורי בסצינת הממנטו מורי במחילות המזכרת לעיל מבקשת לפרק את השיח הקולקטיבי של הציונות. על פי יעל זרובבל (זרובבל, 1995: 32) שיח האידיאולוגיה הציונית ביקש ליצור גשרים חדשים אל העבר, גשרים המחברים בין תפארת העם היהודי בימי התנ"ך, לבין זו של הציונות המתחדשת המבקשת להמשיך מאותה נקודת עבר. כל זאת על מנת לשקם את אותו הדימוי ההרואי ולברוא באמצעותו את היהודי החדש. ההתעלמות המכוונת מאלפיים שנות הגלות יהודית, אותן ראתה הציונות כשנים בהן היה העם היהודי מיעוט כנוע ונרדף, נועדה לייצר את מה שאנדרסון (אנדרסון, 1999) כינה "האמנזיות החיוניות לקיומן של אומות", קרי התעלמויות מכוונות מהן ניתן לעצב נרטיב ברור וטלאולוגי המשרת את קובעי המדיניות ומעצבי הזהות.

מסיבה זו מתרחש מחילת במקום שמעצם הדרתו, הן משיח הציוניות והן מהמרחב הגיאוגרפי של האומה הציונית, פטור מאותה אמנזיה. זהו מקום בו זיכרונות העבר משמשים את יושביו בערבוביה והוא מוצג בנרטיב פרמגננטי הזועק לפרשנות. ולכן, כאשר המוזלמן מחזיק בגולגולת הפלסטינית, חוברים הקורבן אל התליין ויוצרים אמירה רבת עוצמה החותרת תחת כוונותיה של הציונות ומציגה אופציה לברית אחרת, ברית הקורבנות והמדוכאים על אדמת הארץ, ללא הבחנה דתית או לאומית. אותה חתרנות מקבלת את מלוא משמעותה במיקומן העלילתי של המחילות התת-קרקעיות, אליהן מובל הגיבור בסוף הסרט, כפי שיובהר בהמשך המאמר.

כאמור, הארכיאולוגיה מצטיירת כדימוי המעצב את הסימבוליקה של הסרט כולו. זמן קצר אחרי נאומו של ה"מוזלמן" אל הגולגולת, המצלמה עוברת לצילום ממבט עין הציפור כדי לתאר את שרידי החיים הפלסטיניים, מעין שרידי קדושים נוצריים, כפי שנתגלו ונשתמרו על-ידי ה"חפרפרת": כפיות, נעליים, שרשרת, מברשת, כד קטן – כולם עדות לחיים שהיו פעם במקום הזה המאוכלס עתה על-ידי אחרים. ידיו מלטפות את החפצים כאילו היו מלטפות את בעליהם המתים, כאילו היה בהם כדי לנחם



תמונה חתוך מחילות.

כולו, עמוסה בנרות דולקים. אביו של דוד מתהלך סביב המיטה, צופה בבנו הבוער (לא רק מחוס גבוה אם כי גם לישראלית משום שריפה שפרצה במיטתו עם נפילת נר בוער על הסדינים). סצינה זו שאינה אלא ויזואליזציה של אחד החלומות המפורסמים המנותחים על-ידי פרויד בספרו "פשר החלומות" (Freud 1985 [1911]), "אבי, אינך רואה שאני נשרף (בוער)!", רומזת על כך שהבן כבר מת. האב בוחר להתעלם מהסבטקסט הפסיכואנליטי ולהוציא את בנו מבית החולים כדי להחזיר אותו לניו-יורק. בעזובם את הקליניקה הם נתקלים ב"חפרפרת" המנסה למנוע את עזיבתו של דוד.

בנקודה זו הצעיר הופך לאובייקט עליו נרשמת המחלוקת הגדולה של שני סוגי קיום יהודי מתקופת תום שואת היהודים ועד היום: מצד אחד הקיום בגלות תוך כדי שימור הגעגועים לארץ המובטחת שלא ימומשו לעולם, ומצד שני קיום יהודי בארץ שגזרה על הניצולים לחיות במרחב מודרן לשם השתקת העבר היהודי. בניגוד לסיום

הממשיכה לרדוף אותו גם במקום גלותו החדשה). תחילה הוא מכוון את האקדח לאהובתו הפלסטינית ולבתה, כשהוא מבקש מהילדה לקבל לידי את המפתח שקיבלה מסבה, אותו המפתח לבית המשפחה בפלסטין אליו הם מצפים לשוב ביום מן הימים.³ הוא צועק "זהו המפתח לעתיד שלי!", משפט שאותו ניתן לקרוא גם ברמה האלגורית ולפיו זהו גם המפתח לעתיד העם היהודי כולו, אך אינו מקבל אותו. בצערו הוא מפנה את האקדח אל עצמו, יורה ונופל על האספלט. עם מותו של דוד באמצע רחוב ניו-יורקי מגיעה לקצה אופציית הגאולה באמצעות הקיום היהודי בגלות.

אך כאמור הסרט אינו מסתיים בנקודה זו. דרך פלאשבקים אל המראות האחרונים הפוקדים את דוד השוכב מת על הכביש, חוזר הסרט אל נקודה קודמת בעברו, כשהוא מציע סיום אלטרנטיבי, סיום יהודי שהוא גם ישראלי. תחילת הסיקוונס בדמותו של דוד השוכב עם חוס גבוה על מיטת בית חולים (אשר בהמשך יתברר כבית החולים הפסיכיאטרי בו הוא מאושפז). המיטה, כמו החדר

אשר תבעה את קורבן האדם באה על סיפוקה, הפעם, ואולי לא בפעם האחרונה.

ולכן בוחר הבמאי לסיים את סרטו בכתובית אחרת המפנה אל אותם מיתוסים פגאניים:

And our land, mother of all humans, will be as content as we are and the door to our communal home will open wide to life.

הסרט מסתיים בהקדשה אישית של הבמאי לסבו אשר ממש לא במקרה נושא את שמו של החייל בסרט: "לזכר סבי, דוד אדלר, אדם דתי מוורשה". כך משלים אלוני את אלגוריית גלגול המחילות, את העברת נשמת היהודי המת אל אדמת ארץ ישראל, שאינה בהכרח מדינת ישראל אלא המקום היחיד בו תתאפשר הגאולה, גאולה שמקורה באדמה אך לא דווקא בכיבושה. בספרו רוחותיו של מארקס (1994) מציג דרידה את המושג "hauntology", כשם כולל למחקר המבקש להתחקות אחר רוחות הרפאים של התרבות. להבנתו, ה־hauntology נועדה לבטא מעמד אונטולוגי חדש – מעמד של אלה שעברם מוקרן שוב ושוב אל תוך ההווה. הרוחות האלה, כותב דרידה, הם קורבנות ההיסטוריה התובעים פיצוי. על כן אין לגרש אותם אלא לקבל אותם לרגע כדי "להעניק להם את הזכות לזיכרון מקבל-אורחים [...] מתוך דאגה לצדק." יצירת הדיאלוג בין רוחות ישראליות לפלסטיניות בלב אחת החורבות המזוהות והטראומתיות ביותר של מדינת ישראל מאפשרת למחילות לסלול דרך אפשרית לסליחה.

הראשון בו האב לוקח את בנו מתוך תקווה (המתגלה כתקוות שווא) שיוכל לרמות את גורל, בסיום השני דוד בוחר להישאר בבית החולים יחד עם ה"חפרפרת", במקום בו ממשיכה להתקיים רוח הילדה הפלסטינית שהרג. הילדה חוזרת ומופיעה, מביטה אל תוך עיניו ובוחרת לקחת אותו אל העולם הנסתר, עולם המחילות. שם בחושך, כאשר רק הנרות הדולקים מסמנים את הדרך, הוא פוגש ב"מוזלמן" אשר הכין עבורו מעין טקס דתי: הוא מפשיט את דוד מבגדיו, מושח את גופו בשמן ורק אז מגיעה הילדה פלסטינית ולוקחת את ידו של דוד. שוב מופיעה סידרת פלשבקים של הרג המיוחסים לדוד ומשחזרים את הסצינה בה הגה דוד להרוג את אביו, את מותו שלו, ואת הרג הילדה שהוא ביצע בהיותו חייל. שוב מופיעה האם הנושאת בידיה את ילדתה המתה, כמעין פיאטה נוצרית, וזו מתמזגת עם דמותו של דוד היוורד אל קברו בסופר אימפוזיציה, כביטוי להובלת הרוחות את דוד אל מותו. השפה הקולנועית, ובראשה העריכה, הופכת אותו לילד המת, המוקרב, המשלם בגופו ובחייו על לקיחת חיים.

בעולם המחילות נקשרים כל חוטי העלילה: הפסיכיאטר הישראלי (אותו מגלם השחקן הפלסטיני מכרם חורי) אשר הוחזק עד עכשיו בכותונת משוגעים משוחרר ונותן לדוד את החנינה הסופית, אחריה הוא יכול לעזוב את העולם, לא בטרם יבחין שבאחת הפינות החשוכות של קיר האבן, מחזיק ה"מוזלמן" בילדה הפלסטינית בזרועותיו. שניהם מביטים בו, כאילו גילם בגופו ובמותו את הדרך היחידה שלהם לגאולה, ורק אחרי שמבטיהם מצטלבים, יכול דוד ליפול אל קברו. המעגל נסגר. אדמת דיר יאסין הפגאנית

הערות

- 1 אני מודה לחברי אליק מישורי אשר תרם הבהרה זו למאמרי.
- 2 מושג זה אשר הופיע בכתביהם של הניצולים, בין היתר הסופר האיטלקי פרימו לוי, מתייחס לאותם אסירים יהודים במחנות ההשמדה אשר הורעבו עד מוות וכתוצאה מכך היה גופם הרזה מתנדנד בהליכתם כמוסלמי בשעת תפילה (מכאן גם השם הגרמני "מוזלמאן" שתרגמו לעברית הוא "מוסלמי"). המושג ממשיך לעורר דיונים רבים בין היתר בקרב הפילוסופים ג'ורג'יו אגמבן ואחריו ג'יל אנידג'ר. מבלי להכנס לעובי הדיון נציין רק את העובדה שה"מוסלמאן" או "מוזלמאן" במחנות ניחן בסוג של נוכחות-העדרות שהיא גם ניראות/שקיפות ייחודית למצב הביניים של מצב קיומו (בין החיים למוות). אני מודה לחברי אייל סיון על הערתו זו.
- 3 בתרבות הפלסטינית המפתח משמש כאחד הסמלים המרכזיים המבטאים את שימור זיכרון העבר, בהיותו מפתח לבית שהיה פעם, על אדמת פלסטין, אליו מייחל הפלסטיני לשוב.
- 4 ליהוק זה של מכרם חורי מתכתב עם ליהוק קודם שלו בקולנוע הישראלי והוא תפקידו כמושל ישראלי בכפר פלסטיני דמיוני בסרטו של שמעון דותן, חיך הגרי (1986) המבוסס על ספרו של דוד גרוסמן.

ביבליוגרפיה

אנדרסון, בנדיקט (1999). קהילות מדומיינות. תרגום: דן דאור. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
גרץ, נורית (1993). סיפור מהסרטים: הסיפורת הישראלית ועיבודיה לקולנוע. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
פרויד, זיגמונד (1985). פשר החלומות. כרך שני. תל-אביב: יבנה, עמ' 471-472.

- Anidjar, Gil (2003). *The Jew, the Arab: A History of the Enemy*. Stanford University Press.
- Delumeau, Jean (1990). *Sin and Fear: The Emergence of a Western Guilt Culture, 13th–18th Centuries*, translated by Eric Nicholson. New York: St. Martin's Press.
- Derrida, Jacques (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York and London: Routledge.
- Jameson, Frederic (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University press.
- Mishory, Alec (2007). *Visual Israeliness*, (Exhibition catalog), The Open University Campus, Raanana.
- Zerubavel, Yael (1995). *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press.



וילה קלביאן

וילה דר' קלביאן

חיים הנגבי

צילם: צחי אוסטרובסקי

הקדמה

האוריינט האוס אָפּשר את המעט שהצלחנו לחלץ מתהומות השכחה וההשכחה, לפני שפייסל אל-חוסייני נפטר ו"בית המזרח" שלו שב ונכבש ונאטם בידי ישראל. סעיד אבו אל-נחס אל-מותשאאיל, הלא הוא אשר ביש גדא האופסימיסט, כבר הודיענו פעם, באמצעות אמיל חביבי הזכור לטוב, לימים חתן פרס ישראל לספרות, דבר זה: "נעלמתי, אך לא הלכתי לעולמי". ואולי כך ביקש ללמדנו, שבין ה"נעלם" ובין ה"עולם" יש קשרים סמויים מן העין,

אי אז, לפני שמונה או תשע שנים, הצגנו בפני פייסל אל-חוסייני את הרעיון לדובב פלסטינים בני משפחות פליטים מירושלים המערבית, שהיו – הם עצמם או אבותיהם – דרי העיר מדורי דורות, עד לנכבה. ביקשנו את עזרתו והוא נענה לנו בנפש חפצה: באיתור הבתים, בזיהוי המשפחות, בגביית העדויות, ביצירת האמון, במה לא. הקשבנו לפליטי הנכבה, צילמנו את בתיהם, ניסינו לצוד את הרגע שבו הופרדו אלה מאלה. הסיוע שהעניקו לנו אנשי צוות



הכביש המוביל מרמאללה לירושלים, השביתה את המחסומים שבדרך, וכמו מי שכפאו שד פתחה בפני ההמונים הפלסטינים את הנתיב היישר לרחבת המסגדים שבהר הבית. תהלוכת האבלים הפכה למצעד לאומי שוצף ואל־קודס הפכה, לפחות לשעה קלה, לבירת פלסטין. לרגע נדמה היה שהמת הידוע שב לחיים.

בדיוואן שבאוריינט האוס, מקום שבו נהג פייסל אל־חסייני להקביל את פני אורחיו, היה ציור תולה על קיר: חרש זכוכית יושב לנוכח תנור אש ובידו תפס ברזל שבקצהו גוש לוחט, כמו פיסה שנתלשה מן השמש. אפשר, חשב מי מן האורחים, שהגוש הלוהט הזה, הזכוכית המותכת, בא לרמז שהחומר כבר מצוי ביד אמן, אך עיצובו עוד לא הושלם וצורתו הסופית היא עדיין בגדר חלום.

ואפשר שהמת לא מת והנפטר לא נפטר ומי שהלך לעולמו עדיין מסתובב בעולמנו. והדבר הזה הגיח מן השכחה ביום ההלוויה של פייסל אל־חסייני ואינו מרפה.

חביבי, שהפקיד בדינו בספרו הידוע את הכרוניקה המופלאה של היעלמות האופסימיסט, ביקש בצוואתו, שעל מצבתו תיכתבנה המילים "באקי פי חיפה", שתרגומן לעברית: "נשארתי בחיפה". אל־חסייני לא נזקק להתרסה מן הסוג הזה. דור הלך ודור בא, ובמקום ההכחשה של פעם באה עם הזמן ההודאה: הנה כך. ה"נשארתי בירושלים" של אל־חסייני היה כבר לעניין טבעי, דבר מובן מאליו, זכות מולדת שהכול מכירים בה – כמעט הכול.

ישראל הרשמית, סרה וזועפת, נאלצה לפעול ביום ההלוויה בניגוד להכרתה. היא הסיגה את החיילים מן



וילה דר' קלביאן

עצי פרי ושיחי נוי. גדר הבית, גם שער, כלאיים של אבן וברזל שסתתים וחרשים שקדו לעשותם חגורה של נוי. ב־1967, מעט לאחר שהחלה תנועת אנשים בין שני חלקי העיר שנכבשה לה יחדיו, הופיע אחד מבני קלביאן בשער הבית, למצוא שעכשיו הוא מסומן רח' ד'זרעאלי 19, ומושכר לשתי משפחות יהודיות. עליזה דאוס, אם המשפחה מן הקומה התחתונה, הזמינה את קלביאן פנימה. "כבר היה כבן חמישים", היא מספרת, "נרגש כמו ילד. זכר כל מבואה וכל פינה, נגע בקירות וליטף את הדלתות. הדריך אותי בגינת הבית, הצביע על העץ ששתל במו ידיו. התעניין בבני משפחתי, חקר אותי על גילגולי הבית מאז עזבוהו. סיפר שלמד רוקחות והזמין אותנו לסור לבית־מרקחת שלו, ברחוב צאלח אל־דין, סמוך לשער שכם. כאשר קם ללכת,

בני משפחת קלביאן, פלסטינים ממוצא ארמני, הותירו אחריהם את ביתם על כל תכולתו. 1948 היתה להם שנה של אסון, הם באחת נדחפו להיות פליטים, יצאו בידיים ריקות. בית עליזה שלהם, שהחיים בו היו שוקקים תמיד, חדל לפתע. הפסנתר, סיפר לימים אחד הבנים, נעזב פתאום, בתוך נגינה, מבלי שמי מאיתנו טרח לסגור אותו, ואני מדמה מאז שהמשיך לנגן, כמו מעצמו, בצלילי פרידה, עד שנבלענו במורד הרחוב ופנינו שמאלה, לכיוון העיר העתיקה.

אבי המשפחה, רופא נודע, בנה את הבית ב־1925. שתי קומות אבן, גג רעפים אדומים. במרומי החזית, גמלון רעפים מעוטר בגילופי עץ, כמו חוצה את הבית לאורכו. מעקי המרפסות מעשה תחרה יצוק בטון. גינת הבית עמוסה



מפני אבא ואמא, והצביע על מחסן קטן, עשוי עץ, שהותקן בתוך הבית פנימה, מתחת לגרם מדרגות האבן שמחבר בין שתי הקומות. ביקש את רשותי לפתוח את 'דלת המיסתור' שלו, ירד על ברכיו כדי שיוכל להציץ פנימה והזמין את בנותיו, קצת נבוכות, לעשות כמוהו.

"לרגע נשתרר עצב גדול", מספרת עליזה דאוס. היא כיבדה את אורחיה בריבת מישמש מעשה ידיה, מפרי העץ שבחצר. ודוקטור קלביאן היה טועם ומהרהר, טועם ומחשב את ימי ראשית העץ, אם ניטע בידיו שלו או בידי מי מבני משפחתו, ולא יכול היה להשיב בוודאות. לפתע, כמו הוקפצה ממקומה, נסתלקה דאוס מן המטבח לרגעים אחדים, ומשחזרה נשאה בידיה דבר־מה עטוף לבן ומסרה אותו לקלביאן. הוא אחז בחבילה בשתי ידיו, מהסס מעט, כמו שוקל בדעתו מה לעשות בה. אחר כך הניח אותה על ברכיו, הסיר מעליה את העטיפה הלבנה ומצא את האורלוגין הישן, זה שקצב בתקתוקיו החדגונים את חיי המשפחה מאז ימים ראשונים. ליטף את השעון הכבד, כמו היה רך נולד, ובעיניו נקוו דמעות.

ועכשיו, כשיצאו הקלביאנים את הבית, עשו דרכם במורד רחוב ד'זרעאלי ופנו שמאלה, לכיוון העיר העתיקה. ממש באותה הדרך שבה הלכו יובל שנים קודם לכן, צעדים ראשונים בדרך הפליטים. אז הלכו בידיים ריקות, עתה נשאו עמם את האורלוגין, בתקווה שיעשה זמנם לטוב.

הובלתי אותו למקום שבו היה חדר האוכל הגדול של בני משפחתו – שנחלק בינתיים באמצעות קיר גבס דק לשני חדרים – ושלפתי מתוך ארון קטן, משוקע בקיר, קופסת עץ מקושטת. 'דברים שמצאתי פעם בעליית הגג', אמרתי לו והושטתי את הקופסה. הוא פתח אותה, הציץ בה לרגע, שב והתיישב. ראיתי אותו נרגש. שלף תצלומים מתוך הקופסה בזה אחר זה, חזר ושלף, לראות באחת עשרות תמונות משפחתיות ישנות. 'הנה', אמר לי, 'האוצר המשפחתי האבוד, האלבום שאבד בימי האסון הושב עכשיו לבעליו'". חלפו הרבה שנים עד שנתחדש הקשר בין הקלביאנים והדאוסים. "שמעתי את רעשי שער החצר", מספרת דאוס, "ויצאתי. גבר כסוף שיער היה מפענח באוזני שתי נשים צעירות את סודות הגן והבית, כמו דייר ותיק. הוא כבן שבעים והן כמחצית גילו. זיהיתי בו תיכף בן משפחת קלביאן. לא הייתי מופתעת. הציג עצמו כדוקטור ויקאן קלביאן והכיר לי את שתי בנותיו. באו זה עתה מווירג'יניה, ארצות הברית, שם עשה את מרבית שנותיו כרופא. פתחתי בפניהם, איך לא, את כל דלתות הבית".

גם הרופא, כמו אחיו, הרוקח מירושלים המזרחית שביקר בבית 32 שנים לפניו, היה אחוז בתזזית של התרגשות. אולי מפני שהיה על פי טבעו בעל הליכות מתונות, הירבה להתנצל על קפיצותיו מחדר לחדר, הלוך וחזור. "לא חדל", אומרת דאוס, "אפילו לרגע. 'הנה', אמר, כמו חושף בפנינו סוד כמוס, 'המקום שבו היינו מתחבאים

אני – גוף ראשון רבים אוטוביוגרפיה לאומית בקולנוע הפלסטיני התיעודי

יעל בן צבי

הקדמה

את קלפי השיח הקולוניאלי, הציוני והפטריארכלי. לצד המחאה הפוליטית, הסרטים מלאים בהומור עצמי אירוני. הם עורכים פארודיה על השיח ההגמוני כמו גם על עצמם, המוצבים בשולי שיח זה.

המאמר מתחקה אחר המשותף לסגנון ההטרונגי של מקבץ במאים ובמאיות פלסטינים, ביניהם אליא סולימאן, אבתיסאם מראענה, סובחי זביידי, מאי מסרי, נואר חסן ועזה אל-חסן. ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית משמש כיום את מרבית הבמאיות הפלסטיניות ומספר במאים גברים. שכן, הבמאיות הפלסטיניות, למעט יוצאות מן הכלל, מדירות רגליהן מבימוי עלילתי.

האוטוביוגרפיה הלאומית היא פיתוח ייחודי של נטייה כלל עולמית ליצירת קולנוע תיעודי סובייקטיבי ורפלקסיבי. הדיון בז'אנר הזה חשוב לצורך ההתמקדות בקולנוע כמשמר

המאמר עוסק בז'אנר ייחודי לקולנוע הפלסטיני העכשווי – האוטוביוגרפיה הלאומית. הז'אנר משלב בין תיעוד אוטוביוגרפי לבין נאראציה קולנועית של החורבן הלאומי. הפרט המספר את סיפורו, המתעד את סביבתו במצלמת כתף, משמש כמטונימיה ללאום המתוודע למצבו והנאבק על שחרורו.

כשם שהפרטי מתמוסס בלאומי, כך גם סגנונות קולנועיים שונים נבלעים ביצירות הקולנועיות. סרטי ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית משלבים בין טכניקות דוקומנטריות, עלילתיות, צילום אירועים, סרטי מסע, תוכניות ד"שים, קולנוע ניסיוני ועוד. פריצת הגבולות אינה סגנונית בלבד אלא משמשת כאקט פוליטי הטורף

המאמר מבוסס על סעיף מתוך עבודת גמר לתואר שני בחוג לספרות כללית באוניברסיטת תל-אביב. העבודה "תסביך אדיפוס לאומי: מגדר, מרחב ולאומיות בקולנוע הפלסטיני החדש" (2005), נכתבה בהנחיית פרופ' נורית גרץ וד"ר אורלי לובין. אני מודה למנחות שלי ולמי שסייע לי לצפות בסרטים פלסטיניים נדירים – אבי מוגרבי, סלים דאו, יסמין דאהר, אריאל שוויצר, עמית לשם, חיה בן צבי, ליבו כרמלי, יעל מונק, אסנת טרבלסי, זהר כפיר, נעמי רולף, בועז חגין ואורנה יואלי. כמו כן אני מודה למכון פורטר ולקרן פוויס על המלגות שהעניקו לי במהלך כתיבת עבודת הגמר.

יעל בן-צבי בעלת תואר שני בחוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב. כתבה עבודת מאסטר בנושא מגדר בקולנוע הפלסטיני העכשווי. בשנים האחרונות לימדה קולנוע באוניברסיטת תל-אביב ובאוניברסיטת הפתוחה. לפני כן, למדה בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב ובביה"ס סם שפיגל. פרסמה מאמרים והרצאות על קולנוע פלסטיני וישראלי. סיפוריה הקצרים התפרסמו בכתבי עת וקובץ סיפורים שכתבה התקבל לפרסום בהוצאת "גוונים". תמונות שצילמה מופיעות בעיתוני אדריכלות ובפרסומי ביה"ס סם שפיגל.

את זהותם כניטרלית וכמובנת מאליה. החל בשנות התשעים הסובייקטיביות זכתה לעדיפות על-פני האובייקטיביות הקודמת. נוכחותם של היוצרים מודגשת בסרטים תיעודיים חדשים. הנוכחות של היוצר בטקסט היא פרטית וגם ציבורית ומייצרת זירת דיון בסוגיות מגדריות, משפחתיות, מעמדיות, אתניות והיסטוריות.

סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית הפלסטיניים הם דוגמה מובהקת לתהליך שבו דן רנוב. גם בהם נוכחות היוצר בטקסט היא פרטית וציבורית כאחת, והיא מייצרת זירת דיון בסוגיות לאומיות ומגדריות. סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית הם חלק מהסובייקטיביות החדשה בקולנוע התיעודי בעולם, ומקורות הז'אנר דומים למקורות הזרם האוניברסלי. עם זאת, הנושאים שבהם עוסקת הסובייקטיביות הפלסטינית מצומצמים מאוד לעומת הסובייקטיביות החדשה, והם מתרכזים בעיקר בנושא הלאומי והמגדרי תוך התעלמות מהבדלים מעמדיים ואחרים.

הממד הסובייקטיבי בקולנוע הפלסטיני מועצם מאוד ביחס למקובל בקולנוע התיעודי החדש בעולם. נוכחות הבמאי בסרטים התיעודיים שבהם עוסק רנוב, מתבטאת על-פירוב בהצהרות רפלקסיביות על נוכחות היוצר ביצירה. בקולנוע הפלסטיני התיעודי לעומת זאת, נוכחות הבמאי ביצירה מודגשת הרבה יותר, ורוב היצירות מספרות את סיפורו של הבמאי. דרך חוויותיו הסובייקטיביות מתגלה המציאות הלאומית והמגדרית. העצמה זו של הסובייקטיביות בקולנוע התיעודי הפלסטיני הובילה לשתי תוצאות. האחת, היא יצירת ז'אנר מרכזי ובולט בקולנוע התיעודי המבוסס על הסובייקטיביות כעיקרון מנחה, ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית. תוצאה נוספת היא השימוש בסובייקטיביות כעיקרון המפרק את הנחת היסוד התיעודית. שימוש זה כה גורף בקולנוע הפלסטיני התיעודי עד שכמעט ואינו מאפשר להגדיר את הסרטים התיעודיים הפלסטיניים כתיעודיים.

הסרט פארדיס, גן עדן אבוד (אבתיסאם מרעאנה, 2003) מדגים היטב את עקרונות ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית. ניתוח הסרט יצביע על הפתרונות המורכבים שמציעים סרטי הז'אנר למצב הדיכוי הלאומי.

זיכרון לאומי, ככלי לנאראציה של הטראומה וכאמצעי פעולה אמנותי, דיסקורסיבי ופוליטי.

אני – גוף ראשון רבים

סרטים פלסטיניים תיעודיים רבים, בעיקר של במאות, בנויים כחקירה פרטית שמנהלת הבמאית בסביבתה הקרובה. התחקיר האישי מוביל את הבמאית-הגיבורה לגיבוש זהות לאומית. הסרטים בנויים כאוטוביוגרפיות או כיומן אישי, אך הסובייקט הפרטי – הבמאית-הגיבורה מייצגת באופן אלגורי את "הסובייקט הפלסטיני". תהליך חיפוש הזהות הפרטית הוא תהליך חיפוש זהות קולקטיבית. הסביבה הפרטית היא מיקרוקוסמוס לחברה הפלסטינית. כך הופכת האוטוביוגרפיה התיעודית לאלגוריה לאומית. הגוף הראשון הפרטי – "אני" מייצג גוף ראשון רבים – "אנחנו".

סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית הם סובייקטיביים בהגדרה ואינם מתיימרים להציג ניתוח מאוזן של המצב הישראלי-פלסטיני. הם פועלים מתוך אמונה שהמציאות עצמה בלתי מאוזנת והם מהווים משקל נגד מולה. זירת המאבק שלהם היא השיח, והם פורצים בו את השתיקה התרבותית בנושאים מגדריים ולאומיים. הם חותרים אל אותם נושאים מושקעים, חוקרים את סיבת השתיקה וההשתקה ומבקשים ביטוי במקום שבו הביטוי החופשי נשלל.

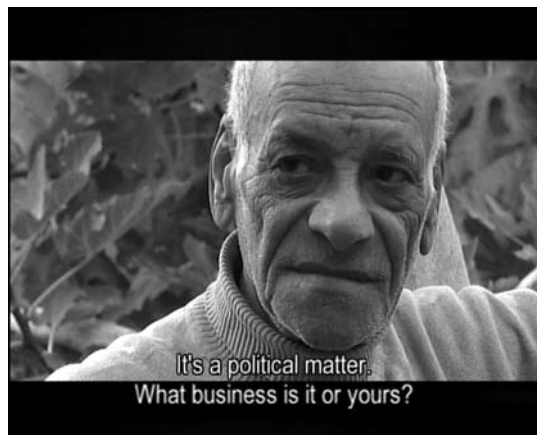
סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית הם חלק מתהליך שינוי כלל-עולמי ופוסט-קולוניאליסטי שעובר על הקולנוע התיעודי. במאמרו *New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age* (1999) מצביע מייקל רנוב (Michael Renov) על הסיבות לצמיחתה של סובייקטיביות חדשה בקולנוע הדוקומנטרי העכשווי. בתקופה הקודמת, הקולנוע הדוקומנטרי המודרניסטי והישיר לא הפגין נוכחות סובייקטיבית משום שיצרו אותו במאים גברים לבנים הטרוסקסואלים, שתפסו

השכנים, שרדה ב־48 ואילך הודות לשתיקתם ולכניעותם של התושבים. עבודתם בבתי יהודים במושב השכנה זיכתה אותם בחיים, משום ששכניהם היהודים ביקשו להשאירם בחיים כדי להמשיך להעסיק אותם ככוח עבודה זול. טנטורה היא האיום המרחף מעל ראשם במקרה שלא ישתפו פעולה עם השלטון הישראלי. עלי־כן תושבי פארדיס מעלים על נס את השתיקה ואת הנאמנות לישראל, ומגנים כל ניסיון להתחקות אחר העבר, להעלות נשכחות ולהטיל ספקות.

הטראומה הפרטית של האב היא חלק מהטראומה הכפרית. וסיפור המלחמה של פארדיס הוא חלק מסיפור הנכבה הפלסטיני. כך, הסיפור הפרטי מטונימי לסיפור הלאומי. בדומה, תהליך ההתוודעות של אבתיסאם להיסטוריה של משפחתה ושל אנשי כפרה הוא חלק

במרכז הסרט פארדיס עומדת הבמאית, אבתיסאם, החוקרת את סביבתה. היא מחליטה להתחקות אחר עקבותיה של סועאד – בת המקום שנאסרה בכלא ישראלי, נעלמה מהכפר וזכרה הושחק. בני הכפר מסרבים לדבר אודותיה. בני משפחתה ובמיוחד אביה של אבתיסאם הבמאית, כמו גם שאר התושבים, מפצירים בה שלא לחקור את העבר ולא לגעת בנושא הלאומי. אך אבתיסאם נחושה לחשוף את העבר של כפרה – לספר את הזיכרון שהושחק.

במהלך החקירה שעורכת אבתיסאם היא מגלה את הטראומה העומדת בבסיס שתיקתו של אביה – כשהיה בן שתים־עשרה נשלח לעזור בחפירת קבר אחים בכפר טנטורה השכן. חרף כל ההשתקות, חושפת אבתיסאם גם את ההיסטוריה של הכפר – אבתיסאם מגלה שפארדיס, בניגוד לכפרים



תמונות מתוך פארדיס, תודה לזייגוט פילמס

דווקא לאחר התחקיר הלאומי-ההיסטורי עוברת אבתיסאם להתגורר בעיר מאוכלסת ביהודים. סוף הסרט מפורר את הניגוד הבינארי שבין כניעה לבין מאבק – שני הקטבים שמגולמים בסרט על-ידי האב (המייצג את הכניעה) וסועאד (המייצגת את המאבק). סוף הסרט מציע דרך שלישית של זהות עצמית וקבלת האחר (הישראלי). אבתיסאם מבינה שקיימות יותר משתי דרכים מנוגדות – דרך השתיקה של אביה מול דרך המאבק של סועאד. המעבר לתל-אביב אינו בגדר כניעה ואף אינו בגדר שכחה או השתקה, אלא הוא אקט של מודעות למציאות וחתימה לעתיד מגדרי טוב יותר.³ אקט זה הינו אקט אחד מני רבים אפשריים. מעצם היותו פעולה אישית, הוא מעלה אפשרות של מגוון תגובות אפשריות ולא של דרך אחת נכונה. בפארדיס המאבק אינו מאבק אלים המופנה כנגד הצבא הישראלי, אלא מאבק המתקיים במישור התודעתי. המאבק הוא על הנרטיב ההיסטורי. זהו מאבק כנגד הנישול מההיסטוריה. באמצעות הקולנוע מתעקשת היוצרת להשמיע את הקול הפלסטיני, לספר את סיפורו ולתקוע יתד לא רק בחלקת הקרקע אלא גם בזיכרון ההיסטורי. מאבק זה אינו מוחק את הנרטיב הישראלי כתגובה על המחיקה שמבצע הנרטיב הישראלי בפלסטיני. להיפך, הוא נותן מקום לשני הנרטיבים. זהו קולנוע רפלקסיבי, והרפלקסיביות שבו מעוררת מודעות להיותו נרטיב, לקיומם של נרטיבים אחרים מלבדו. הוא מנהל דיאלוג מריר ואירוני עם הנרטיב הישראלי ועם ההדרה המתבצעת בו. "העיסוקים הלא-בינאריים בהבדל ומרחק תרבותיים מוליכים לעתים קרובות לנרטיבים ההופכים לאוטוביוגרפיה ולאנקדוטה כדי לספר מה זאת אומרת לחיות דרך התיווך של הלוברן [...] (באבא, 2002 [1998]: 284-285).

ערבוב ז'אנרים כאקט פוליטי

סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית מערבבים בין ז'אנרים שונים. כך הכול בסדר של עזה אל-חסן (2003) בנוי כתוכנית ד"שים ארוכה – הבמאית מוסרת במצלמתה דרישת שלום

מסיפור ההתעוררות הלאומית של הפלסטינים בישראל. כך, מציג הסרט נרטיב של חקירה אוטוביוגרפית שמשמשת כאלגוריה לחקירת הזהות הלאומית.

נראה שבחקר העבר הטראומטי, המקרה הפרטי משקף את הכללי, ובכל פינה מוצאת אבתיסאם את הצללים הכואבים של המולדת. תהליך הדעיכה הלאומית מקבל ביטוי סמלי בעץ התאנה, שמטפח אביה של אבתיסאם בחצר הבית. עץ זה גווע, וכשהוא ניצב לצדו אומר האב: "זה לא הזמן שלנו, בתי".

אבתיסאם ממשיכה בחקירה, ומבעד למעטה השתיקה היא מצליחה ללמוד על סועאד. סועאד היתה לוחמת חירות יחידה בכפרה. סועאד נעצרה משום שהניפה דגל אש"ף ומשום שהשתתפה בהפגנה באיטליה נגד הכיבוש הישראלי. תושבי פארדיס מתנערים מפעולותיה ומכחישים שהכירו אי פעם סועאד כלשהי בכפר. סועאד חיה כיום באנגליה. באופן אירוני, האישה שלחמה למען המולדת נאלצה לגלות ממנה. כאישה חופשייה מבחינה מגדרית ולאומית מהווה סועאד מודל עבור אבתיסאם. אבתיסאם נוסעת לאנגליה על מנת לפגוש אותה.

לאחר המפגש מבינה אבתיסאם שלא תוכל ללכת בדרכה הלוחמת של סועאד ושעליה לחפש את דרכה העצמאית. היא עוזבת את הכפר ועוברת לגור בתל-אביב, מקום בו גרים חלק מחבריה היהודים. בעודה מחכה לרכבת לתל-אביב היא מספרת בוויס אובר: "פעם רציתי להיות כמו סועאד, אבל היום אני מאמינה שאני יכולה להיות רק אני. תמיד רציתי לדעת את ההיסטוריה, אבל היום אני לא רוצה להסתכל אחורה כל הזמן ולהיות כבולה לעבר, שאין ממנו מוצא. אני רוצה להסתכל קדימה, לעתיד שבו אוכל להיות אשה חופשייה. גם אם המחיר יהיה לאבד את גן העדן שלי [את פארדיס]."

בתום החקירה הפרטית משרטטת אבתיסאם את דרכה העצמאית – דרכה אינה דרך המאבק של סועאד וגם אינה דרך השתיקה של אביה. למעשה דרכה היא דרך ההתחקות אחר הנרטיב הלאומי. ידיעת העבר אינה כרוכה אצלה בהפיכת החיים למצבת זיכרון והיא ממשיכה הלאה, להכיר את העבר ולא להיתקע בו. להכיר את העבר ואת המוות ולצאת מתוכו לחיים חדשים.

להגדיר באופן גס כאוטוביוגרפיה פיקטיבית המכילה גם קטעים תיעודיים, כך לדוגמה הומאו' באמצעות רצח (1991), או החלום הערבי (1998). סרטיו נמצאים על קו התפר שבין קולנוע עלילתי, תיעודי אמנותי.

בסרטו הארוך הראשון של הבמאי אליא סולימאן, כרוניקה של היעלמות (1996), כמו בסרטיו הקצרים, מתעד סולימאן את חייו בגלות ובביקורי מולדת. בכרוניקה של היעלמות משתכן אליא בבית הוריו בנצרת ומתעד את החיים שם ולאחר מכן עובר לירושלים, שם הוא שוכר דירה ועוקב אחר פעילותה של בחורה צעירה בשם עדן.

הסרט משלב סגנונות קולנועיים ומדיה שונים, ביניהם סרטי מסע, צילומי וידיאו משפחתיים, צילומי סטילס, גלויות מארץ הקודש, מערכונים קצרים אבסורדיים, ראיונות פרונטליים ויומן אישי – ז'אנר שבא לידי ביטוי מפורש בכתיבה היומיומית, בגוף ראשון, שמבצע אליא במחשבו האישי. למעשה, הסרט כולו הוא יומן אישי מהביקור במולדת.

בכרוניקה של היעלמות הסצינות הכמותיות מזהות את עצמן בגלוי כמבוימות. המצלמה ממוקמת מראש במקום שבו עומדים להתרחש האירועים, המכונות מגיבות ב"אנושיות" כלפי האנשים, ופעולות שגרתיות נדמות לריקוד. כך לדוגמה תיקון של מכונת במוסך נראה כריקוד טנגו חושני של המוסכניקים עם המכונת. בטיול של אליא לתל-אביב המזרקה שעל הטיילת עוצרת את זרם המים בהפגנות כשאליא מתיישב מולה. התרחשויות תיעודיות שנתפסו "במקרה", ממשיכות ומתפתחות לאורך הסרט באופן סדרתי. כך לדוגמה שלוש פעמים במהלך הסרט נעצרות מכונות שונות מול מסעדת גריל. בפעמיים הראשונות יוצאים הנהג והנוסע שלצדו (בכל פעם נהג ונוסע שונים) ורבים ביניהם. הקצב ושאר האנשים רצים אל הכביש להפריד בין הנצים. בפעם השלישית ממחר הקצב וסכין בידו אך הנוסע והנהג מתחלפים במקומות ללא ריב וממשיכים לנסוע. כל אחת מההתרחשויות הללו נראית כאירוע "מהחיים" שנלכד במקרה במצלמה. אך האירוע התיעודי, כביכול, חוזר באופן סדרתי לאורך הסרט, והופעתו

מענף אחד של המשפחה בלבנון לענף אחר של המשפחה בטול כרם. בשני ענפי המשפחה מוסרים ש"אצלנו הכול בסדר", ומיד לאחר מכן מספרים על הזוועות שעברו מאז שגלו מביתם בחיפה במלחמה, סבל הגלות וזוועות סברה ושתילה. עזה, הבמאית, מעבירה את קלטות הווידיאו מטול כרם ללבנון ובחזרה. בדרכה היא נתקלת במחסומים של צה"ל אשר קוטעים את רצף המרחב וכמעט מונעים את העברת הקלטות. לבסוף מצליחה עזה להעביר את הקלטות, אך קרובי המשפחה אינם מצליחים להיפגש בירדן, כפי שקיוו, בגלל הגבלות השלטון הישראלי. כמו בכל סרטי הז'אנר, המסע של הבמאית הוא מסע לאומי, שבמהלכו מאוחדים המרחב והאומה הפלסטיניים. הנרטיב הלאומי מסופר דרך הזיכרון המשפחתי. הקולנוע (הקלטות כמו גם הסרט הכול בסדר עצמו) משמש כאמצעי לכינון התודעה הלאומית באמצעות מתן קול, תמונה ונרטיב לחורבן הלאומי. הקולנוע מאחד את המרחב הגיאוגרפי ואת חלקי העם המצויים בגלות.

ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית הוא ז'אנר תיעודי, אבל נכללים בו גם סרטים שאינם תיעודיים במובהק. כזה הוא סרטו של הבמאי סובחי זביידי פזילה (2001). במרכז הסרט במאי, המבנים סרט מוזמן שנושאו ההרמוניה בין שלוש הדתות בירושלים. דמות הבמאי אינה דמות פיקטיבית אלא סובחי זביידי עצמו – הוא מופיע בתפקיד עצמו (בתפקיד הבמאי סובחי זביידי). פזילה נפתח בצילומי חתונה אמיתיים של סובחי ואשתו. הסצינה שלאחריה מתארת את הפגישה של הבמאי עם המפיקים, שהתרחשה מיד לאחר החתונה. הסרט מסופר בגוף ראשון כמו יומן אישי, או יומן הפקה. צוות ההפקה מתועד כפי שקורה בהפקות תיעודיות רפלקסיביות. ועם זאת, פזילה אינו סרט תיעודי אלא סרט מבוי.

כמו בסרטים התיעודיים כך גם בסרטים ה"כמו-תיעודיים", נוצרת זיקה בין חייו הפרטיים של הבמאי לבין ההיסטוריה הלאומית. ברובם מציב הבמאי את עצמו כמרכז הסרט כאילו היה אוטוביוגרפי. נושא הדגל של הסרטים הכמותיים הוא אליא סולימאן. את מקצת סרטיו ניתן

השאיפה הלאומית הציונית אינה מביאה בחשבון את הנוכחות הפלסטינית במרחב. הדרת הפלסטינים מההמנון ומהשיח היא חלק מדיכויים הכללי. כך, העובדה שפלסטינית שרה את ההמנון הציוני הופכת את משמעותו ומציגה את העם היהודי לא כעם נרדף אלא כעם רוֹדֵף. עם זאת, זהותו של העם היהודי כעם נרדף בכל זאת נשמרת בשירת ההמנון בסצינה. שני העמים – הפלסטיני והיהודי – מוצגים דרך שירת ההמנון כנרדפים, כאילו שירתה של עדן נושאת מסר לישראלים – אתם שהייתם נרדפים, הפכתם לרודפים, והיום אנחנו נרדפים כפי שאתם הייתם.

אם כן, שירת ההמנון הישראלי מפיה של בחורה פלסטינית יוצרת מגוון משמעויות חתרניות. הסצינה הפארודית מבליטה את דיכוי הפלסטינים ומציגה את הישראלים כמדכאים. יחד עם זאת, אין היא באה לבטל את סבלו ושאיפותיו של העם הישראלי. דרך השירה הפארודית מתקיימים שני העמים זה לצד זה, כל עם בסבלו ובשאיפותיו לחירות. היא אינה יוצאת כנגד השלטון הישראלי ולטובת שלטון פלסטיני, אלא שוללת את השליטה הבלעדית של עם אחד במרחב, את עצם השלטון האתנוקרט.

ביטול עקרון מרכזיות ה"אחד" כרוך בסרט כרוניקה של היעלמות גם בחתרנות פמיניסטית. בהמשך הסרט נלחמת עדן בשוטרים, ומלחמתה אינה רק מלחמה של פלסטינית בישראלים אלא גם מלחמה של אישה בגברים.⁵ כאשר מגיעים השוטרים לעוצרה, מבצעת עדן להטוט שבעקבותיו היא נעלמת והשוטרים עוצרים במקומה בובה. הבובה היא כפילה דוממת של עדן, אובייקט, גוף בלבד. בעוד הגברים עיוורים להבדלים שבין האישה לבין החפץ, עדן נותרת חופשייה. המודעות לעיוורון הפטריארכלי אפשרה לעדן להשתחרר משליטת המבט הגברי. בעודה נעלמת מהמבט החודר נותרה עדן במולדתה, בביתה ובחירותה. כך באופן פרדוקסלי, דווקא ההיעלמות היא המאפשרת לעדן את המשך ההתקיימות.

התפיסה הדואלית של האישה – בין אובייקט לסובייקט – שומרת על נחיתותה אל מול הפאלוס האחדותי (לובין, 1998א: 238). אורלי לובין טוענת שהצבעה על הדואליות

השלישית, המפתיעה, יוצרת אפקט קומי-אבסורדי. שלוש הסיטואציות הללו, השזורות לאורך הסרט, מועמדות באופן זהה ומצולמות מזווית דומה.

האבסורדיות שבאירועים התיעודיים מעידה על כך שהסצינות מבוזות. ועם זאת, באופן פרדוקסלי, דווקא חוסר הסבירות שבאירועים יוצרת תמונה מציאותית ומהימנה, כמו תיעודית. כך, המזרקה בתל-אביב מפסיקה את הזרם כשערבי מתקרב אליה, והמוסכניקים מגלים יחס חושני למכונת. החזרה הסדרתית של האירועים המבוזים מעצבת "תמונת חיים", תיאור שגרת החיים בעיר נצרת. ההקצנה האבסורדית של אירועים שגרתיים מבליטה מאפיינים יומיומיים בשגרת החיים של פלסטינים בנצרת ושל חיי הפלסטינים בישראל.

לאורך חלקו הראשון של הסרט, התיעודי יותר, מצטיירת תמונה של הצטמצמות החיים בנצרת – האנשים חסרי מעש, החנויות סגורות, זקנים קוראים מודעות אבל ברחובות ותיירים כמעט שאינם פוקדים את העיר הקדושה.

חלקו השני של הסרט מבטא תחושת מרי נוכח צמצום המרחב הפלסטיני. עדן, באמצעות מכשיר קשר משטרת שאליא העביר לידיה, מפנה את כוחות המשטרה מירושלים. מכשיר הקשר משמש אותה לא רק לפעולה ממשית בעולם אלא גם כשדה פעולה דיסקורסיבי.

עדן שרה את "התקווה" אל תוך מכשיר הקשר: "עוד לא אבדה תקוותנו, התקווה בת שנות אלפיים, להיות עם חופשי בארצנו, ארץ ציון, ירושלים." כשההמנון היהודי הלאומי מושר בקולה של פלסטינית הוא מקבל מגוון משמעויות חדשות. ההמנון המקורי ביטא את מצבו של העם היהודי כעם מדוכא ונרדף והביע את שאיפתו לחירות ולמולדת בישראל, ובבירתה ירושלים. בסרט כרוניקה של היעלמות שירת "התקווה" מפי פלסטינית מבטאת את דיכוי של העם הפלסטיני ואת שאיפתו לחירות באותו מרחב – בפלסטין ובבירתה ירושלים. סצינה זו המציגה בחורה פלסטינית שרה את ההמנון הציוני והישראלי מדגישה את הדרת הפלסטינים בשיח הציוני – הפלסטינים מודרים מתוך ההמנון הישראלי;

נרטיב של חיפוש אחר ההיעדר

רבים מהסרטים הפלסטיניים התיעודיים לכאורה, אינם תיעודיים. פורר טרגויט (שאינו שייך לז'אנר) שביים האני אבו אסעד (2002), למשל, עורר מהומה גדולה לאחר שהתגלה שהדמות הראשית המתועדת בו, הוא למעשה שחקן שנשכר לתפקיד. פורר טרגויט, כמו סרטים פלסטיניים נוספים, מפריכך את הנחת היסוד של הקולנוע התיעודי – ההנחה שהטקסט החותר לאמת ניתן לייצוג ולניסוח. הפרכה מכוונת זו, היא אחד מהאמצעים הדקונסטרוקטיביים שבהם מפרקת האוטוביוגרפיה הלאומית את הסמכות (האבהית) של המחבר,⁷ במקרה זה הבמאי, לקבוע אמת אחת. סרטים אלה מפקפקים באופן רפלקסיבי בתוקפו של טקסט כאמצעי ייצוג. כך הם מערערים את תוקפם של נרטיבים ודיסקורסים היסטוריים ותרבותיים, ישראלים ומערביים, ששללו וצמצמו את הקיום הפלסטיני. ערעור תוקפם של נרטיבים ודיסקורסים הגמוניים כרוך בז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית בערעור תוקפו של כל נרטיב באשר הוא ושל כל טקסט, ובכלל זה הטקסט הקולנועי התיעודי, לייצג אמת או מציאות. לכן, הם מפרקים גם את היצירה עצמה מתוקפה לייצג מציאות.

אמנם, חלק מסרטי האוטוביוגרפיה הלאומית שואפים אל האמת ברצינות תהומית. כאלה הם סרטיה של הבמאית מאי מסרי, שאינם חותרים תחת ההנחה כי ניתן לייצג את המציאות. אך רוב סרטי ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית, ובייחוד סרטי הבמאי אליא סלימאן, הם תיעודיים לכאורה ואוטוביוגרפיים לכאורה. ברוב סרטי ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית החקירה עצמה נחשפת במהלך הסרט כפיקציה, כמשחק שאין בו די ראיות היסטוריות כדי לבסס אמת היסטורית. גם הממד האוטוביוגרפי שבסרטים מתגלה כהתחזות. במקרים אחרים הבימוי מוחצן ומציג את עצמו כבימוי עלילתי ולא תיעודי.

ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית מעמיד פארודיה לא רק מול השיח ההגמוני אלא גם מול עצמו, ובכך מפריך את עצם היכולת לספר סיפור או להתחקות אחר ההיסטוריה. כזה הוא הסרט מלכים וניצבים: גוברים אחר הדימוי הפלסטיני (עזה אל-חסן, 2004), שבו עורכת עזה אל-חסן פארודיה על

הזו היא מעשה חתרני (שם, 239). בכרוניקה של היעלמות משתמשת עדן בתפיסה הגברית הרואה אותה כדואלית (יצור כלאיים בין אנושי לבין חפץ) על מנת להשתחרר מהדיכוי הפטריארכלי. הסרט אינו מסתפק רק בהצבעה על הדואליות של האישה אלא שהדמות הנשית בו עצמה משתמשת בתפיסה הפטריארכלית הרואה אותה כדואלית. היא עושה שימוש בשיח הגברי על מנת לפעול כנגדו. במובן זה קיים דמיון בין המרי הלאומי של עדן (שירת התקווה) למרי המגדרי – בשני המקרים עדן מבצעת פארודיה על השיח ההגמוני על מנת להשתחרר מכבליו.

ז'אנר האוטוביוגרפיה הלאומית לוקח חלק במאבק לאומי דיסקורסיבי. הוא מתריס כנגד השיח ההגמוני באמצעות פארודיה, המפרקת שיח זה מתוקפו. סרטי ז'אנר אינם מצדדים בניצחון או בשליטה פלסטינית שתחליף את השלטון הישראלי, אלא מפרקים את הסמכות השלטונית הבלעדית כעיקרון. הם מציעים במקומה את ריבוי התרבויות ואת הזהות ההיברידית כדרך קיום שאינה מבוססת על עקרון האחד. על כן, השפה הקולנועית של סרטי ז'אנר עולה בקנה אחד עם שחרור מגדרי, שגם הוא כרוך בפירוק תפיסה פאלוצנטרית המבוססת על מרכזיות ה"אחד".

סרטי האוטוביוגרפיה הלאומית מציעים זהות שאינה בנויה על הדיכטומיה שבין פלסטינים לישראלים. הם מציעים זהות מורכבת יותר, היברידית, הדומה לזו שמציע באבא.⁸ סרטים אלה יוצרים "מרחב שלישי" גיאוגרפי ותרבותי.

המרחב השלישי אינו מציית לקווי המתאר הפוליטיים הדיכטומיים, אלא מטשטש את הגבולות ומייצר קטגוריות היברידיות, המאפשרות גם לעקוף במידת מה את המכשלה האסנציאלית של זהות. דיון כזה מאפשר לדבר על זהות נסיבתית (קונטינגנטית) שהיא דינמית, מעצבת ומשתנה בתוך יחסי גומלין. בהקשר הישראלי, הדיון המורכב הזה בשאלות של גזע וזהות מאפשר לחצות את הקו המבדיל בין יהודים לערבים, לערבב את הקטגוריות, [ו]להצביע על תהליכי הכינון ההדדיים של הזהויות [...]

(שנהב וחבר, 2002: 16)

אש"ף בלבנון ובה בעת לועגת לעצמה על מאמצי הסרק שלה. גביית העדויות ולא מציאת הארכיון היא למעשה מטרתה האמיתית. החיפוש אחר מה שנעלם, מתוך ידיעה שאיננו, מעלה פארודיה על הבמאית כבלש המתחקה אחר עקבותיו של ההיעדר. כך מתוך אוטוביוגרפיה לאומית זו עולה אמירה אירונית על הסרט עצמו, על במאי תעודה פלסטינים, על הקולנוע הפלסטיני ועל הנרטיב הפלסטיני הלאומי: אנחנו מחפשים את ההיעדר, החיפוש כשלעצמו הוא הסיפור שלנו.

עצמה כבמאית המחפשת אחר ארכיון הקולנוע של אש"ף מתקופת הלחימה בלבנון. הארכיון הנעלם מסמל את העבר הפלסטיני שנגזז – את המולדת האבודה, את רוח הלחימה, את התקווה לחירות.

עזה מחפשת אחר ארכיון הקולנוע הפלסטיני מתוך ידיעה ברורה שהוא הועלם עלידי כוחות הביטחון הישראליים. היא יודעת שלא תמצא דבר ובכל זאת היא יוצאת לגבות עדויות ברחבי המזרח התיכון, ומראינת את כל מי שלקחו חלק בהפקה. היא מתחקה אחר העבר של



תמונות מתוך מלכים וניצבים

הערות

- 1 פארודיה כפעולת פירוק לשיח ההגמוני, במונחי באטלר (Butler, 1999 [1990]).
- 2 תחקיר אישי הוא גם שמו של אחד מסרטי הז'אנר שביימה עולא טברי (2002).
- 3 בכפר מוגדרת אבתיסאם בת ה-27 כרווקה זקנה.
- 4 ראו גם גרץ וח'לייפי, 2006.
- 5 ניתוח מפורט של ההיבטים הפמיניסטיים של המאבק של עדן (כמו גם של היבטים קולנועיים ולאומיים נוספים) מופיע בעבודתי (כן צבי, 2005).
- 6 ראו לדוגמה באבא, 2002 [1998].
- 7 ראו סעיד אצל גילברט וגובר (Gilbert and Guber, 1979).

ביבליוגרפיה

- באבא, הומי, ק., 2002 [1998]. "החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן)", תיאוריה וביקורת 20: מבט פוסטקולוניאלי, עמ' 288-283.
- כן צבי, יעל, 2005. "תסביך אדיפוס לאומי: מגדר, מרחב ולאומיות בקולנוע הפלסטיני החדש". עבודת גמר לתואר מוסמך למדעי הרוח באוניברסיטת תל-אביב, החוג לתורת הספרות הכללית. מנחות: פרופ' נורית גרץ וד"ר אורלי לובין.
- גרץ, נורית וג'ורג' ח'לייפי, 2006. נוף בערפלי: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, תל-אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.
- לובין, אורלי, 1998. "דמות האשה בקולנוע הישראלי", מבטים פיקטיביים על הקולנוע הישראלי, עריכה: גרץ נורית, אורלי לובין וג'אד נאמן, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה. עמ' 223-246.
- שנהב, יהודה וחנן חבר, 2002. "המבט הפוסטקולוניאלי", תיאוריה וביקורת 20: מבט פוסטקולוניאלי, עמ' 9-22.
- Butler, Judith, 1999 [1990]. "Subjects of Sex/ Gender/ Desire", *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge. Pp. 3-44.
- Gilbert, Sandra and Susan Guber, 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press.
- Renov, Michael, 1999. "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age", *Feminism and Documentary*, eds. Diane Walman and Janet Walker, Minneapolis and London: University of Minnesota Press. Pp. 84-94.

החורבן על פי עטאש

הפקה: אבי קלינברגר, באהר אנבריה

תסריט: תאופיק אבו וואא'ל (אנבריה)

צילום: אסף סודרי

משחק: חוסיין יאסין מחג'נה, אמל בוראת, רובא בלאל, ג'מילה אבו חוסיין, אחמד עבד אלגאני,

מוחמד שפיק קחאוויש

עריכה: גלית שקד-שואל

מוסיקה: וויסאם מ' ג'בראן

הסרט זכה בפרס של האגודה הבינלאומית של מבקרי הקולנוע בפסטיבל קאן 2004.

עטאש, או בתרגומו לעברית, צמאון, היה לאירוע הקולנועי של שנת 2004. מיד עם ראשית הקרנותיו המסחריות זכה הסרט לחיבוק מצד הביקורת והקהל כאחד. משהו בסגפנות של גיבוריו, באסתטיקה האופיינית לקולנוע של הדרום (ואולי בזה של דרום איטליה), בהליכה המהוססת על הקו הדק שבין האישי לפוליטי, תוך כדי הפיכת האישי לפוליטי – כל אלה ריתקו צופים ישראלים רבים (ולא רק אותם). מסיבה זו הקרנת עטאש מהווה נקודת ציון בהיסטוריה של הקולנוע המופק בישראל (שאין פירושה בהכרח ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי). עטאש מדבר על חורבן דרך עיניו של פליט פלסטיני המתגורר עם משפחתו על שטחי מדינת ישראל. כאזרח שאינו נהנה מזכויות שוות, הוא נאבק על פרנסתו ועל מחייתו. אף שהדיכוי אינו ניכר לעין בסביבתו הקרובה – אין כאן מחסומים, אין כאן חיילים וגם השפה הרשמית של המדינה, העברית, אינה נשמעת – תחושת החורבן הבלתי הפיך מרחפת מעל העולם שבורא אבו וואא'ל. העלילה המינימליסטית של הסרט עוקבת אחר ניסיונות ההישרדות בתוך החורבות, אחרי החורבן האישי, אחרי החורבן הלאומי, בתוך חורבות הנפש. מסיבה זו החלטנו להקדיש לעטאש שני מאמרים הבוחנים אותו משתי זוויות שונות ומשלימות, כשתי פנים של החורבן.

העורכים

עטאש

חורבן בית שני ועקידת אברהם

חיטל אלון אולייניק

מפאת אותה בושה חסרת שם בוחר אבי המשפחה לעקור את בני ביתו אל "מחוז לגדר", ודן אותם לחיי בדידות ומחסור. "יש כסף לשכור בית בכל מקום", אומרת אום שוקרי לבעלה, "עד מתי נישאר כאן?" אבו־שוקרי אינו עונה לשאלתה, ואת הכסף שנועד להבטיח את עתידם של ילדיהם הוא משקיע בבניית צינור מים על מנת להקל על סחיבת המים לצורך הכנת הפחמים.

בתיק העיתונות שפורסם עם צאת הסרט לאקרנים מתאר הבמאי תאופיק אבו וואאל' (2006) את המקום כ"שומקום": "בעטאש־צימאון בחורה צעירה מביאה חורבן על משפחתה. לפי התרבות הגברית הנשקפת מהסרט, הכבוד של המשפחה מוטל כולו על כתפיה של הבת הצעירה – היא חייבת לציית לקוד המנחה את התרבות הזו. אבו־שוקרי נקרע בסרט בין המחויבות התרבותית־מוסרית שלו להרוג את בתו, ובין האהבה הכנה והגדולה שהוא רוחש לה, ומכאן שהוא גם מייצר אפשרות שלישית – הוא מנתק את משפחתו מאותה תרבות ועובר לחיות בשומקום. אבו־שוקרי אינו יכול להרוג את בתו, או אפילו לתת לה למות, ולכן הוא אדם בעל מוסריות גבוהה – כלומר, גיבור אמיתי. אני יודע גם שג'מילה היא זו שסיפקה לו את האפשרות הזו להיפך לגיבור של הסרט".

הסרט עטאש (בעברית: צימאון, 2004), סרטו העלילתי הראשון באורך מלא של תאופיק אבו וואאל', מכתוב שפה חדשה בקולנוע הפלסטיני. ההיסטוריה הפלסטינית, שתוארה בקולנוע זה כהיסטוריה של טראומה, קובעה בשלושה צירים – זיכרון גן העדן האבוד, הקינה על ההווה ותיאור השיבה המיוחלת (Tamari, 1999). אבל אם גן העדן האבוד אינו גן עדן כלל וכלל, ואם אין כל רצון לקיים את השיבה – לא אל הכפר שממנו גורשה בבושת פנים משפחתו של אבו־שוקרי, וגם לא אל הכפר הפלסטיני הקדמון – הרי שמדובר בחריגה משלושת הצירים של הקולנוע הפלסטיני.

בין "שומקום" ל"גן העדן האבוד"

עלילת הסרט עוסקת במשפחה ערבית־פלסטינית בת חמש נפשות ששוכנת זה עשר שנים בשטח נטוש הסמוך לכפר אום אל־פאחם, שם הם מתפרנסים משריפת עצים לצורך הכנת פחמים. על המשפחה נגזרו חיים מחוץ לכפר בשל הבושה שהמיטה הבת ג'מילה על המשפחה. סיפור המעשה נרמז ולא נאמר מפורשות; אולי היה זה רומן עם גבר, אולי מעשה אונס.

מיטל אלון־אולייניק היא מרצה לקולנוע, תרבות ותקשורת באוניברסיטה הפתוחה. בעלת תואר שני בתקשורת ועיתונות מטעם האוניברסיטה העברית (סיימה בהצטיינות) ותואר ראשון בתקשורת ובלימודי אסלאם והמזרח התיכון. בשנים האחרונות התמחתה בקולנוע פלסטיני. אלון־אולייניק ערכה את הספר נוף בערפלי: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, מאת פרופ' נורית גרץ ומר ג'ורג' ח'לייפי. היא פיתחה ומלמדת קורס אקדמי המבוסס על הספר.

לגמרי בתוך הגבעות, לא קשורים לכלום, תקועים כמו המודרניזציה שחודרת פנימה. הדינמיקה האסתטית של המקום מדהימה".

המחנה הצבאי הנטוש נבנה בסמוך לאום אל-פחם בכדי לדמות כפר או עיירה פלסטינית ולאפשר לחיילים להתאמן בלוחמה בשטח בנוי. כך גם משלח היד של האב אינו מקרי ומהווה הד לעברו המפואר של המקום. פירוש השם "אום אל-פחם" הוא "אם הפחם", ותושבי הכפר, שיש עדויות לקיומו כבר משנת 1265, התפרנסו עד תחילת המאה העשרים מהכנת פחמים מעצי החורש בסביבה. במובן זה חוזר אבו-שוקרי אל העבר הפלסטיני של העיר אום אל-פחם. הוא מסכן את עצמו ואת בני משפחתו בגניבת עצים תחת אפם של הישראלים, שורף אותם כמו אבות אבותיו

בטרם נדון במידת "מוסריותו" של אבי המשפחה, נתעכב עוד מעט על אתר הצילומים (הלוקיישן) המיוחד שבו בחר אבו וואל'ל למקם את עלילת הסרט. ה"שומקום" הוא הכול מלבד "שומקום". מבני הבטון הנטושים שימשו בעבר כמחנה אימונים של צה"ל. הקירות המחוררים, כתובת הפוכה בעברית, תרמילים ריקים וניצרות רימונים שמהם מכינה הבת כלי נגינה, מעידים על עברו של המקום. אבו וואל'ל עצמו נימק את בחירת הלוקיישן בראיון למירב יודלביץ' (2005): "תמיד אהבתי את המקום הזה, הוא חלק מהנוף שבו אני חי. זה מקום ששימש לאימוני לחימה בשטח בנוי והקטע המדהים הוא שהסתבר שחלק מאנשי צוות ההפקה שירתו שם. היום זה נראה כמו שום מקום באמצע קיפולי גבעות. מבני הבטון נראים אבסורדיים



תמונה מתוך ענאש

חורבן הבית הראשון

רמזים על עברה של משפחתו של אבו־שוקרי באום אל־פחם שזורים במקומות שונים בסרט. נהג הטנדר שמגיע לעזור לאבו־שוקרי לבנות צינורות שואל אותו מתי כבר יחזור לכפר. עברו עשר שנים, איש אינו זוכר מה קרה, חושבים ש"הוא תקף אותה". הסרט מספק רמזים על "בושה גדולה" שגרמה הבת ג'מילה ובעטייה נגזרו על המשפחה חיי נידוי, אך לא ברור מהו טיבה של אותה בושה.

הבן, שוקרי, מתעקש לשמור על קשר עם הכפר הסמוך ולצאת ללימודיו כדי להשיג, אולי, עתיד טוב יותר משל אביו. אבל באחת הפעמים שהוא בורח ללא רשות אביו כשהוא רכוב על גבי אתון הוא חוזר חבול ופצוע לאחר מאבק על כבודה של אחותו. האתון תחזור מאוחר יותר וכתובת אדומה חרותה על גופה – "אחי הזונה". נהג הטנדר והאתון המחוללת מייצגים בסרט את זכר הבית הראשון, ואת חורבנו.

בסצנה אחרת מבקשת אום שוקרי להביא לבנה סוללות על מנת שיוכל להשמיש טרנזיסטור שמצא ביערות וליצור קשר עם הציוויליזציה שנמצאת שם בחוץ. "גם את הדברים ימשיך לכלוא, מוטב נשתמש בהם", היא אומרת ולוקחת את ילדיה למקום המסתור של האב. או אז מתברר כי את הבית הראשון שחרב איפסנו באחד המבנים הנטושים, חלקו ארוז בארגזים, חלקו משמש מקום מסתור שבו נוהג האב לחשב את חשבונותיו. ספות קטיפה צבעוניות, בגדים יפים, כלי נגינה שאינו עשוי ניצרות של רימונים ותרמילים ריקים, אפילו טלוויזיה. אלו החיים שהיו להם פעם, לפני הבושה הגדולה, אלו החיים שנארו בארגזים ונגעלו.

מדוע הזיכרונות מן העבר כואבים כל כך? מדוע חרב הבית הראשון? הסרט לא מספק הסבר מובהק לחורבן הבית הראשון, אולי משום שהתשובה מובילה אל אותו חורבן שאליו מרפררים כל סרטי הקולנוע הפלסטיני – הנכבה של 1948. אולי מדובר גם כאן בטראומה של 1948, שנוכחת כאן בעוצמה ובמוחשיות יותר מבכל סרט פלסטיני אחר דווקא מעצם היותה נעדרת־נוכחת.

ומכין פחמים שאותם ימכור מאוחר יותר לתושבי אום אל־פחם. "אני חי על אדמתי", הוא מסביר לנהג הטנדר שמתקין לו צינורות מים מהכפר אל השטח הנטוש. "אתה מ'זיין בזין עתיק', תסלח לי על הביטוי. האדמה הופקעה לפני חמישים שנה. או שיש לך מעמד מיוחד במדינת ישראל?"

האם ייתכן כי המקום שבו בחר הבמאי למקם את העלילה, ומשלח הירד שהעניק לגיבורו, אבי המשפחה, מרמזים על חלום השיבה לגן העדן האבוד? האם גם כאן באה לידי ביטוי התימה המרכזית בקולנוע הפלסטיני משנות השבעים ועד היום?

השיבה אל גן העדן האבוד בסרטים הפלסטיניים שקדמו לעטאש היתה שיבה אל עבר חקלאי, אל חברה יצרנית, שחיה באידיליה שלפני הנכבה של 1948. בסרטו זיכרונות פוריים (1980) מחזיר מישל ח'לייפי את הכפר הפלסטיני ואת הערבייה המסורתית באמצעות דמותה של רומייה פארה. אבל עטאש לא משחזר כפר פלסטיני שוקק חיים ותבואה. הוא משחזר אמנם את הכפר הפלסטיני אום אל־פחם, אבל האין זה המקום ממנו ברחה משפחת אבו־שוקרי? האם ייתכן כי "גן העדן האבוד", אם יש בכלל מקום כזה, הוא למעשה הכפר שממנו ברחה, או שמא גורשה, משפחתו של אבו־שוקרי?

הסרט מותיר את שאלת הבריחה או הגירוש מהכפר פתוחה. אין זו בחירה מקרית. הברירה הסמנטית בין "בריחה" ל"גירוש" מהדהדת ויכוח היסטורי מזמנים אחרים, ולא ניתן לדבר על הנכבה של 1948 ועל הוויכוח הנצחי: האם הערבים עזבו מרצונם את אדמותיהם או שאולצו לעשות כן. בהטילו דופי בחיים הקודמים בכפר, מערער הסרט עטאש על עצם קיומו של גן העדן האבוד, הכפר הפלסטיני האידילי שחרב ב־1948. אם נאמר כי הסרט מתייחס אל גן העדן האבוד, הרי שהוא עושה זאת באזכור החטא הקדמון והפיתוי, ולא באזכור החיים האידיליים, ובכך מעמיד בספק, אם כי לא באופן מפורש, את כל חלום השיבה אל הכפר הפלסטיני שלפני 1948.

ואינו עובד את האדמה. הוא שורף אותה, הוא מכלה את היערות, הוא מבעיר אש. היחידות שמוציאות דבר-מה מן האדמה הן האם ובנותיה שמפרות אותה ומטפחות חלקה ירוקה קטנה בתוך השממה הגדולה.

האם הבית השני הוא ישראלי או פלסטיני? מחד, זוהי אדמתה של מדינת ישראל, זהו שטח אימונים ששימש את צבא ההגנה לישראל ודימה כפר פלסטיני לצורכי לחימה. מאידך, אלו אדמות שהופקעו מתושבי אום אל-פחם והוחזרו לרשותם בשנת 1998. ה"שומקום" הזה הוא לב הכול – לב הסכסוך, אדמת המריבה. מקום-לא-מקום ובו בית-לא-בית. הבית מסמל זהות, ביטחון והתנגדות (McKean, 1994). בסרטיו של מישל ח'לייפי הבית משמש מגן ומעניק ביטחון ליושבו. בסרטיו של רשיד משהראווי הבית הופך לכלא, אך גם מגן מפני מה שממתין בחוץ – הכובש הישראלי. בסרטיו של עלי נסאר החשיכה משתלטת על הכול והבית חרב (גרץ וח'לייפי, 2006). ובעצאשׁ הבית הראשון חרב כמעט עד היסוד, הבית השני בדרך לחורבן.

חורבן הבית השני

חורבן הבית השני הוא חורבן בית האב. כשם שהוא הכרית את היערות, שהיו שייכים לפלסטינים והופקעו על-ידי מדינת ישראל, כך הוא הביא לחורבן הבית הראשון ויוביל את המשפחה לחורבן ביתה השני. את החפצים של הבית הראשון וכל מה שמזכיר ציוויליזציה כלא אבו-שוקרי בחדר אחד ואסר על בני הבית להתקרב אליהם או לגעת בהם. את הבית הנוכחי הוא מחריב בשלטון פטריארכלי מדכא ומסרס. הבית השני אינו מהווה תחליף או מקום מפלט מהבית הראשון שחרב. למעשה, ניתן לומר כי כל תחלואי הבית הראשון שועתקו על-ידי האב גם לבית השני, ומה שגרם לחורבן הבית הראשון הוא שגם יוביל לסופו הטראגי של הסרט.

האם וילדיה חוגגים לאחר שגילו את מה שנותר מהבית הראשון מוחבא בתוך אחד המבנים. זהו צעד ראשון בניסיונם

ברמה המעשית הסרט מטיל את האחריות על כתפיה של הבת ג'מילה, מבלי לתת סיבות מספקות. באחת הסצנות מחטט האב בחפציה האישיים של בתו ומגלה כמה תמונות. באחת מהן נראה האב גלוח פנים כשהוא לבוש חליפה נאה. את התמונה הזו ישחזר האב בשלב מאוחר יותר בסרט, לאחר שהבת תברח מפניו. בתמונה השנייה נראית דמות הדומה לג'מילה מצולמת בחברת גבר זר, כנראה אהוב לבה, רמז לרומן האסור שניהלה. בתמונה השלישית המצהיבה נראות דמויות המזכירות את אבו-שוקרי ואשתו, גלויה שנשלחה מטיוול שערכו השניים במצרים. בעניין זה הסרט נותר עמום. האמנם אלו הדמויות המופיעות בתמונות? האם הסרט מרמז על גילוי עריות בין האב לבתו? אולי זו הבושה הגדולה? תשובות ברורות אינן, רק דבר אחד ודאי – הסוד הזה לא יכול לצאת החוצה. העבר חייב להיסגר מאחורי סוגר וברית. או להישרף באש הפחמים.

הבית השני

הבית הראשון חרב עשר שנים קודם לזמן ההתרחשות בסרט, והמשפחה עקרה אל "מחוז לגר" כדי לבנות את ביתה השני. מה טיבו של הבית השני? קירות חשופים ללא סיד וטיח, מחוררים מאלפי קליעים שנורו בהם, חלונות ודלתות מעץ, מדרגות ברזל ומעקות אדומים. בצילומי חוץ ה"בית" נראה כאוסף בלתי ברור של מבני בטון נטושים. בצילומי פנים אין פריים אחד שייתן תמונה בהירה וברורה של פנים הבית. הדמויות מצולמות כמעט תמיד על רקע קירות חשופים ומחוררים מפגיעות כדורים. רק וילון לבן שנתלה במקום אחת הדלתות שנעקרה ממקומה, מרמז על תחושה של בית או חמימות.

נחזור לחלום "גן העדן האבוד". בעוד הבית הראשון לא היווה תחליף לבית הקדמון, זה שלפני 1948, הרי שגם הבית השני, במחנה הצבאי הנטוש, לא ממלא את מקומו של הכפר האידילי ובוודאי שאינו מזכיר את גן העדן האבוד. בניגוד לכפר הפלסטיני האידילי, כאן אבו-שוקרי אינו מייצר דבר

במפגין בנוכחותו. סצנה זו מעלה אל פני השטח את המתח המיני האסור בין האב לבתו, והדבר מלהיט, באופן סימבולי, את האש הבווערת מחוץ לבית. האש של הפחמים היא אש היצרים הלא טהורים של האב. ואת האש הזו צריך לכבות. בתמונה דמונית נראה האב מתבונן ב"כלה האסורה" על רקע האש המתלהטת, והבת ג'מילה לבושה שמלה לבנה מבעד למסך עשן לבן.

האש והמים הם סמלים רבי עוצמה שמופיעים לכל אורך הסרט. המים צוברים משמעות ארוטית בתמונות שונות בסרט, מתפשטים על האדמה החרבה סביב ג'מילה המתענגת על מגעם. כל הסרט סובב סביב המים האלה והניסיונות להעביר צינורות מים לשטח הנטוש. שם הסרט, צימאון בעברית, מעיד על הצימאון לחיים של הדמויות. צימאון שלעולם לא יידע רוויה. המים שפורצים מהברז

להשתחרר מכבלי האב. המבנה האפרורי מקושט בשורת מנורות מן הבית הראשון, מוסיקה בוקעת מטרנזיסטור שהבן מצא ביערות, ובסיוע הסוללה שמצאה האם בין החפצים הישנים. הצינורות האדומים, הקרים והמנוכרים מפיקים צלילי מוזיקה בניצוחם של שוקרי ואחותו. ואז נכנס האב.

"הבאתי לכם בגדים חדשים," הוא מודיע ושולף את הסוללה מהטרנזיסטור. דממה מעיקה. ג'מילה בורחת אל תוך הבית והאב אחריה. הבאתי לך שמלה לבנה, "כמו זו שהיתה לך בגיל שבע-עשרה," הוא אומר לה. הוא אפילו ניחש את המידה. "בשביל מי אלבש אותה?" מטיחה בו הבת. "בשבילי". "אם היית אהובי הייתי לובשת אותה", היא משיבה, והאב מצווה עליה ללבוש את השמלה. הבת מתריסה בפניו: "אתה פתטי. תהרוג אותי", ומתפשטת



תמונה מתוך עטאש

בהיעדרותו. זהו מצב של נעדרות-נוכחות, כפי שהגדיר אלסאסר (Elsaesser, 2006) ועשו שימוש בהגדרה זו גרין וח'לייפי (2006) בהקשר של הקולנוע הפלסטיני. בסצנה ביער, שומע אבו-שוקרי רעש של מכונית, אולי טרקטור, ונתקף פאניקה מחשש שהישראלים יתפסו אותו בעת גניבת העצים ויכלאו אותו. הכובש הישראלי אינו נראה כלל בסצנה זו. אבל עצם המחשבה עליו מביאה את אבו-שוקרי להשפיל עצמו בעיני בנו, לעשות צרכיו במכנסיו, ולהתגלות בחולשתו. בסצינה מאוחרת יותר, תחת זרם המים במקלחת נשבר האב ונוצר ברגע שבו איים על דמות נעלמה באקדח שלוף, "אתה לא מפחד ממני". כולם מפחדים ממני. מדוע אתה לא מפחד ממני?". בסוף הסצנה מתברר כי הדמות מולה התעמת האב היא חייל ישראלי מקרטון, מזכרת שמצא בוודאי במחנה האימונים הנטוש.

הכובש הפטריארכלי, אבו-שוקרי, מטיל חתתו על בני ביתו אבל למעשה הוא מתגלה כגבר מסורס וחסר יכולת, כמו קודמיו בסרטיהם של מישל ח'לייפי ורשיד משהראווי. הוא מסתובב עם אקדח שלטענת אשתו אינו מסוגל כלל לירות. הוא בונה צינורות, סמל פאלי מובהק, אך מתקשה לשמור על תקינותם. הוא מפחד מהכובש הישראלי, עושה צרכיו בשומעו רעש מטוס ישראלי מרוחק, מתעמת עם דמות מקרטון. הוא נכשל בהגנה על כבוד משפחתו, ייתכן שהוא אף נושא באחריות מסוימת לאובדן אותו כבוד, הוא לא הצליח למנוע את חורבן הבית הראשון, והוא זה שמוביל את משפחתו לחורבן הבית השני.

עקידת אברהם

שוקרי מדבר על לבו של אביו שישחרר את אחותו ג'מילה מחדר הפחמים. האב מסרב להתיר את המנועול ושוקרי עושה מעשה – הוא לוקח פטיש ופורץ את הדלת. זהו הצעד הראשון של שוקרי להשתחרר מעולו של האב, הצעד הראשון בדרך למרד האדיפלי.

המרד האדיפלי (או היעדרו) של דור הבנים, הדור

שהתקין שוקרי הם צחוק, שמחת חיים, השתובבות. הדמויות בסרט צמאות לחיים, אבל הן לא תזכנה להרוות את הצימאון. לא כל עוד הן חיות תחת שלטון האב. המים לא יצליחו לכבות את היצרים האסורים, את האש המכלה את היערות.

לאחר השריפה הגדולה בורחת ג'מילה מן הבית. היא מוצאת מקום מסתור במערה, שורדת בזכות הגשם ששוטף הכול. בניסיונה לשוב לביתה היא קורסת אל האדמה, ואביה מוצא אותה. הוא מלטף את פניה, נושא אותה על ידיו ככלה לבנה בשמלה מוכתמת, ומחזיר אותה אל הבית – אך לא לבית עצמו. הוא כולא אותה מאחורי סוגר ובריה בחדר הפחמים ושורף את חפציה האישיים שבהם חיטט בהיעדרה.

הכובש הפטריארכלי והכובש הלאומי

המבקר אורי קליין (2005) כתב על הסרט:

הפטריארכליות מיוצגת על-ידי דמותו של האב, אך בהדרגה היא שולחת גם זרועות סימבוליות, ואוצרת בתוכה את הגבריות בכלל ואת המקום והמדינה שבהם מתרחשת העלילה (וזאת אף שעטאש-צימאון כמעט אינו יוצא מהעמק שבו גרה המשפחה; את הכפר שהמשפחה נטשה הצופים רואים רק ממרחק, ושום נציג של ישראל אינו נראה בסרט). [סוגריים במקור – מ' א"א].

הקשר בין גבריות ללאומיות נבחן בקולנוע הפלסטיני כבר בשנות ה-80. מישל ח'לייפי יצר אנלוגיה בין הכובש הישראלי לכובש הפטריארכלי בסרטיו זיכרונות פוריים וחתונה בגליל (1987). בתחרות המפוקפקת בין הכובש הישראלי לכובש הפטריארכלי דומה כי האב בעטאש הוא אויב חסר רחמים ומדכא עוד יותר מזה הפוליטי. בסרט עטאש נוכחותו של הכובש הישראלי בולטת

אינם עומדים במעמסה. אין לו עוד מה להפסיד. בסיפור עקידת יצחק התנ"כי מציל אלוהים את יצחק מידי אביו, בסיפור עקידת אברהם בעטאש בוחר האב להעלות לעולה את עצמו. אולי הוא עושה זאת כדי להציל את בנו מגורל דומה, אולי הוא עוזר לו בכך לממש את המרד האדיפלי. במעשהו הוא מביא את בנו למימוש גבריותו.

אבל אם מעשה עקידת אברהם נועד להביא לשינוי – להציל את הבן או את המשפחה, הרי שסצנת הסיום של הסרט מבהירה כי דבר לא השתנה. לאחר הרג אביו נוטל שוקרי את זהותו של אביו, מכסה את פניו בחולצה כפי שאביו נהג לעשות, ונוטל את הפיקוד על שריפת העצים לפחמים. עקידת אברהם לא תוביל את בני המשפחה לעתיד שונה מזה שהוכתב להם. במקום להשתחרר מכבלי האב ממשיכים בני המשפחה במעשיהם, אולי בדרך לחורבן הבית השלישי.

השלישי לנכבה, נידון גם בסרטים קודמים בקולנוע הפלסטיני. בנו של השייח' בחתונה בגליל איים להרוג את אביו משום שנכנע לדרישות המושל הצבאי, אך לא היה מסוגל לעשות כן. הבנים בסרטיו של רשיד משהראווי, עוצר (1993) וחיפה (1995), האשימו את דור האבות בנכבה בצומוד (הישרדות) / היצמדות לאדמה, אך לא היו מסוגלים למרוד בהם. והנה כאן, אולי לראשונה בתולדות הקולנוע הפלסטיני, קם בן על אביו בסצנה המזכירה טקסט קדום עוד יותר, "עקידת יצחק".

בניגוד לעקידת יצחק, כאן האב הוא זה שעולה על המוקד ולא בנו. בשעת ליל מתגנב אבו-שוקרי לצינורות המים שעליהם משגיח בנו, ומחבל בהם מתוך כוונה שהבן יתפוס אותו. בכך הוא מפגין באופן סמלי את חוסר אונותו – בתו מורדת בו, בנו אינו נשמע לו, הצינורות הפאליים



תמונה מתוך עטאש

ביבליוגרפיה

גרץ, נורית וג'ורג' ח'לייפי, 2006. נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני. תל-אביב: עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה.

יודלביץ', מירב, 2005. תגידו אש, תגידו מים. *Ynet*, 28 באפריל.

קליין, אורי, 2005. עטאש-צימאון. הארץ, 16 ביוני.

Elsasser, Thomas, 2006. Absence as Presence, Presence as Parapraxis. *Assaf Kolnoa* 3.

McKean Parmenter, Barbara, 1994. *Giving Voice to Stones: Place and Identity in Palestinian Literature*. Austin: University of Texas Press.

Tamari, Salim, 1999. The Local and the National in Palestinian Identity, In: Kamel Abdel Malek & David Jacobson (Eds.), *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*. New York: St. Martin Press. Pp. 3-9.

"שנהייה בטוחים שגם אנחנו בני אדם..."

רונית חכם

מפלט בקריאה, והשנייה מנגנת. הבן רוצה להמשיך ללמוד בבית הספר של הכפר, אך אביו דורש ממנו לעזור בפרנסה. הוא לא מוצא טעם בלימודי בנו שבלאו הכי, על פי תפיסתו, נידון לחיים בשולי החברה, ליד ערמות הפחם.

ברגע הראשון הייתה לי תחושה לא נוחה: הנה עוד סיפור על גבר פלסטיני מדכא – מבנה קולוניאלי מוכר, תלוש מנסיבות של הפקעה וקיפוח. ואכן, ישנם רגעים שבהם נדמה שהסיפור ומערכת היחסים הכל כך אנושית שהוא מצייר, כמו גם הנוף המרהיב של הרים, גבעות ועמקים שטופים ירוק, יכול היה להתרחש גם במקומות אחרים בעולם, כאילו במנותק ממציאות הדיכוי הישראלי. אבל תוך כדי הרהור על הרחקת המציאות המקומית עלו בי השורות מתוך השיר של מחמוד דרוויש:

אתם העוברים בים המילים החולפות / שאו שמותיכם והסתלקו. גנבו מה שתוצו / מתכול הים ומחולות הזיכרון [...] לכו לאן שתוצו, אבל לא בינינו, בשום אופן! הגיע הזמן שתסתלקו / שתמותו היכן שתוצו, אבל לא בינינו / צאו מכל דבר, צאו מפצעינו, מאדמתנו / צאו מהיבשה, מהים, מהכול...
("העוברים בין המילים החולפות". תרגום: שפי גבאי. מעריב, מרץ 1988).

עטאש, סרטו של תאופיק אברוואאל, הוא סיפור על משפחה פלסטינית ישראלית המתגוררת באמצע שום מקום, בתוך מבנים נטושים של הצבא ששמשו לאימונים בלוחמה בשטח בנוי. רובו ככולו מתרחש בתוך מתחם זה שבו חיה המשפחה בעוני מעליב. אפילו מים אין שם. זו הפרספקטיבה – תלישות וחורבן. קיום במקום נעזב, שאין בו חיים, במבנים שוממים של צבא זר. אנחנו למדים מדבריו של אבי המשפחה שהקרקע שעליה נבנו המבנים המופקרים הללו הייתה שייכת בעבר למשפחה. כלומר – היא הופקעה והפכה לשטח צבאי. עכשיו המשפחה מתפרנסת מהעזובה, לא מגידולים חקלאיים שהם היו יכולים לגדל על אדמתם אלא משריפת עצים והפיכתם לפחם. הם כורתים עצים, למעשה גונבים מיערות "הקן הקיימת" שבסביבה (יערות שאולי מסתירים כפרים שאינם, או כפרים לא מוכרים) ומפיקים מהם את הפחם שמפרנס אותם בדוחק.

במקום שבו הם מתגוררים, הנמצא לא רחוק מהכפר שלהם, מתנהלים חייהם כבתוך בית סוהר תחת שלטון פחד שמנהיג האב. הוא שקובע בעריצות איך יתנהלו העניינים, הוא זה שהביא אותם לשם על רקע אירוע רומנטי שקשור בבת הבכורה, אירוע שנותר עמום. האב והבן הם היחידים שיוצאים ממתחם חיי הנידוי: הם יוצאים לכרות עצים או למכור את הפחם. שלוש הנשים, האם ושתי האחיות, לא יצאו מהמקום כבר עשר שנים. הבת הבכורה מוצאת לה

רונית חכם ביימה, הנחתה והשתתפה במופעים של תיאטרון קהילתי, תיאטרון רחוב, תיאטרון בובות, תיאטרון לילדים ומיצגים; כתבה מחזות וסיפורים קצרים; ערכה ספרים וכתבי עת; לימדה דרמה, תיאטרון בובות, קולנוע וספרות ילדים; מנחה בכתיבה; כתבה ספרי ילדים וזכתה בפרסים עבור ספריה ומחזותיה.

המשחק מעורר התפעלות (למעט ג'מילה, הבת הבכורה, השחקנים אינם מקצועיים). הדיאלוגים מינימליים. את מקום המילים תופסות לעתים הנשימות שהן לא רק עזות ביטוי אלא גם נותנות ייצוג צורני לאוויר, אחד מארבעת היסודות המרכיבים את התחביר של הסרט.

הבמאי יוצר כאן שפה קולנועית ייחודית ומפתיעה, תוך שימוש במים, אש, אוויר ואדמה שעומדים במקום העלילה. היסודות התחביריים הללו באים לידי ביטוי לא רק בוויזואליה המרהיבה אלא גם בסאונד שמנכיח ומעצים אותם. הצילום של אסף סודרי מספר את הסיפור בדרמטיות שאינה נופלת מהמשחק, ומעלה מתוך העליבות – הבטון האפור, העשן, הפחם והחורבות – יופי נדיר.

השילוב בין התוכן העלילתי וההיבטים הצורניים של הסרט עובדים יחד באופן מלא. הצילומים אינם רק מרהיבים, הם אינם רק משרתים יופי לשם יופי, אלא הם חלק אורגני מהעלילה וממחישים את משמעויותיה. העשן הנוכח בכול מעיק, מחניק; האש מתפרצת מדי פעם היא גם היצריות הכבושה, הכעס החנוק (בתמונה הראשונה הפותחת את הסרט מכבים אש שפורצת); האדמה הסדוקה, השדופה, המנוצלת, היא עוד ביטוי למצב החורבן, והמים שאינם, המים שמייחלים להם, הצמא הגדול, גם להם תפקיד עלילתי וויזואלי העשוי בעוצמתיות רבה. וכך, המשחק האמין והצילום עוצר הנשימה הופכים את הסרט הזה ליצירת מופת בכל קנה מידה.

במהלך העלילה מחליט האב להרכיב צינור על מנת להזרים מים למשפחתו, וזאת בניגוד לדעת הנשים, שעבורן התקנת הצינור מסמנת את הקביעות שבמצבן, ואת כוונתו של האב להמשיך לחיות במקום המנותק. הבן עושה כל מה שאביו מבקש, בתקווה שייתן לו להמשיך ללכת לבית הספר. לא מעט בעיות כרוכות בהרכבת הצינור הארוך, אותו יש למשוך כדי שיגיע למקום המבודד, הן מבחינה טכנית והן מבחינת הסכנות שהוא מעורר. הצינור עלול לעורר את תשומת לבם של השלטונות, והרי הם מתגוררים במבנים ללא היתר. אך האב, כדרכו, מתעקש. וכאשר הצינור בכל זאת מורכב ומים פורצים ממנו, נפרץ גם משהו ברגשות הכעס

נראה כאילו אבו־וואאל' אומר: אני לא רוצה לעסוק במדכאים, אני רוצה לעסוק בחברה שלי, אני רוצה לקחת לעצמי את החירות להתעסק בדיכוי שלנו. אין זה נכון שהשליטה הדכאנית הישראלית איננה עולה כאן, היא מסומנת בבירור: האב בחר לעזוב את הכפר למקום הנטוש הזה כי זוהי אדמתו שלו שנקלחה ממנו. כך גם היציאה מהכפר מהווה קריאת תיגר כנגד ההפקעה. סצנה אחרת מאזכרת את הרקע הפוליטי וההיסטורי: האב והבן מגיעים ליער כדי לכרות עצים, הם שומעים קולות מתקרבים. האב בטוח שזו הסיירת הירוקה של הקרן הקיימת, והוא מסתתר עם הבן בין העצים. אחרי שמתברר שהבהלה הייתה לשווא, מגלה הבן שאביו, הדמות החזקה לכאורה השולטת בחייו, השתין במכנסים מפחד ובהלה. כך, אזכור הקרן הקיימת והסיירת הירוקה ממקם את העלילה במציאות הקונקרטי של הנישול ומבהיר גם את ההקשר הבסיסי שבו צומחות הדמויות. הקרן הקיימת לישראל, כמי שאחראית על הלאמת האדמות מידי בעליהן הפלסטינים, ייחוד האדמה והעברתה לידי תושביה היהודים של המדינה, והסיירת הירוקה שממלאת את תפקיד השיטור כדי להגן על אדמות הלאום מפני פלישה או שימוש על-ידי הפלסטינים, מסמנות את הנישול ומשמשות לו תזכורת מוחשית.

אבל הסרט איננו נותן למצב זה להשתלט עליו, כלומר לשלול ממנו את החוויה הפנימית שלו על היבטיה הרבים והמורכבים, היוצר כאן אומר: "אתם הישראלים צאו מהפצעים שלנו, אני רוצה להתעסק בהם בלעדיכם, אני רוצה להתעסק בבעיות של החברה שלי, לא בכם ולא בכיבוש שלכם. צאו לי מהפריים, צאו לי מהווריד, מספיק הייתם שם." מעניינת בהקשר זה גם הבחירה במיקום – בשטח האימונים שנשט הצבא, כלומר, גם את הצבא אבו־וואאל' הוציא לנו לרגע מהפריים אך מבלי להתכחש לקיומו. הוא מסומן שם.

וכך, אחרי שסילק את הישראלים מהתמונה, מצליח הבמאי בעומק וברגישות מעוררי התפעלות לשרטט את היחסים בין בני המשפחה. הוא מגולל את הסיפור בקצב אטי תוך כדי שמירה על מתח בכל רגע ורגע. והתוצאה היא סרט שהדרמה האנושית המתחוללת בו נדירה בעוצמתה.

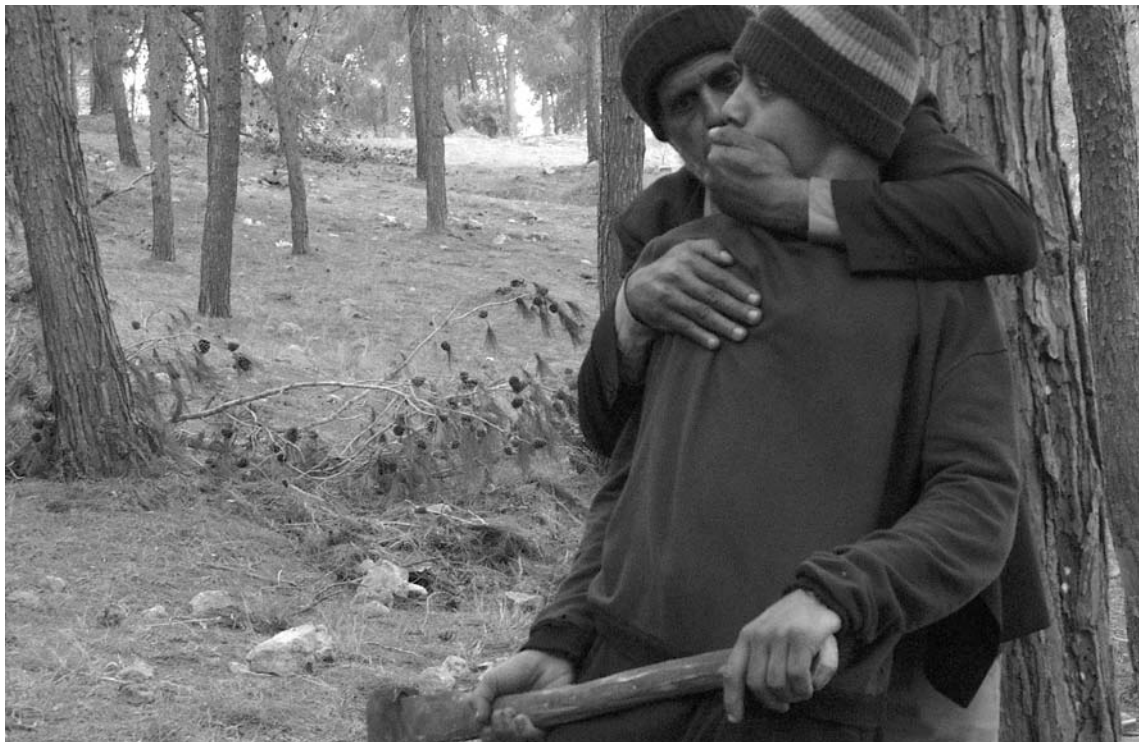
החופש הזה מרמיוזותיה של האם שנזכרת בעדנה שהייתה להם פעם. גם האב נוגע בזיכרון קלוש של הוויה שהיה בה קיום בכבוד. שם, במחסן הפחמים הוא משמר מעט מהכבוד שנגזל ממנו ושהוא גוזל עכשיו ממשפחתו.

בהמשך הסרט, חבלה מסתורית בצינור מאלצת את שני הגברים לשמור עליו מדי לילה. האב מתחיל להעביר לכן את הכוח הגברי, הוא מלמד אותו להשתמש באקדח. תוך כדי כך משתנים יחסי הכוחות בין האב לבנו, ובסופו של דבר הבן תופס את מקומו של האב כאדון המשפחה. שרשרת הדיכוי לא נשברת. היא רק מקבלת אשורה.

הצמא הגדול שהסרט מתאר, הוא כמוכּן לא רק צמא למים אלא גם הצמא לשחרור ממנגנוני הדיכוי אשר משתלבים אלו באלו. מצד אחד, הדיכוי המאפיין את היחסים בתוך המעגל המשפחתי, הרצונות והצרכים המודחקים בתוכו; ומצד שני, מנגנוני השליטה החברתיים שעיצבו את המצב; ובנוסף, המנגנון המנשל של המדינה השולט בכול

העצורים של הנשים, ורקמת החיים הכבויה נפרמת לרגע. הרגע הפרוע הזה בו הנשים משתעשעות במים הפורצים עומד בניגוד מוחלט לאווירה הקשה השוררת במקום, שיש בו כל כך הרבה מתח כבוש וזעם עצור. הרגשות הפורצים יחד עם המים יוצרים סדק במבנה היחסים הקיים וקוראים תיגר על האב השולט במשפחתו ביד רמה.

אך כדי להזכיר לנו שהמצב שבו נתונה המשפחה איננו מצב הכרחי, אימננטי, קוד גנטי הטבוע בבסיס היחסים, משרטט אברוואאל סצנה נוגעת ללב המסמנת אפשרות שנמוגה. באותה סצנה, באחד המבנים המשמש מחסן, מתגלה לעיני הצופים לראשונה "סלון" שאליו נכנסים רק האב והאם ברגעים בודדים של חסד. שם, באותו מחסן נמצאים שרידים של עבר אחר: ריהוט בורגני, חליפה של האב התלויה בארון, ובמגירת השולחן קופסה ובה רמזים לקיומו של עולם אחר שאליו השתייכו פעם, עולם שבו היה חופש אפילו לאהוב. אנחנו מתוודעים לעובדת קיומו של



תמונה מתוך ענאש

ומחזיק במקורות המים, ביערות, באדמות – בכל המשאבים החיוניים ביותר של הקיום.

אברווא'ל מותח ביקורת שאינה סטריאוטיפית על החברה שלו, ובו בזמן מדגיש את ההקשר שבו צומחים הדיכוי והתסכול וממחיש שהנוכחות שלנו, הישראלים, גם כשהיא מובלעת, פוגעת בפרטים הבסיסיים ביותר של הקיום האנושי ובכבוד האדם. כך אוהז הסרט את הבעיה בשני קצותיה – הוא מציג בעיה שהחברה הפלסטינית צריכה להתמודד איתה, ובה בעת מצביע על ההקשר שבתוכו נמצאת החברה ותחת עולו היא כורעת. אבל הפוליטיות של הסרט אינה באה לידי ביטוי בצורה פשטנית וזאת דווקא משום שהוא אינו משתעבד

לתמת הדיכוי הפוליטי, גם אם איננו מתעלם ממנו; הוא מסרב לקבל את העמדה שהדמויות אינן קיימות בלעדיו. הסרט מנצל באופן אופטימלי את איכויותיו ומגבלותיו ככלי אסתטי ומצליח להמחיש היטב את הצמא האדיר של גיבוריו לחיים אוטונומיים, כאלו שאליהם מכוון מחמוד דרוויש בשורותיו:

[...] אתם העומדים במפתני הבתים / צאו מהבקרים שלנו, /

שנהיה בטוחים שגם אנחנו / בני אדם.

(מצב מצור. תרגום: מחמד חמזה ע'נאים. הוצאת אנדרלוס,

עמ' 16).

הקולנוע הישראלי אחרי מלחמת 67:

ההיבט ה"סוקרטי"

אודי אדיב

"ההיבט הסוקרטי", כלומר, הראיה הפוליטית הרדיקלית המבטאת בד בבד עם השלילה של הסדר החברתי הקיים שאיפה להשגת תכלית חברתית מסדר נעלה ומוסרי יותר. רבות נכתב ונאמר על המהפך ההדרגתי שעוברים האמנות והספרות הישראלית בעקבות מלחמת 67 (גרץ, 1995; לאור, 1995; נאמן, 1998; צימרמן, 2006; שוחט, 1991). הטענה היא מסתמא שעד 67 היצירה הישראלית רובה ככולה שעתקה והעצימה את הרעיון הציוני, ואגב כך הייתה חסרה לחלוטין את המימד הביקורתי הטמון לפי אדורנו בעצם טבעה של האמנות כצורת ביטוי מקורית וחד-פעמית, צורת ביטוי המהווה על פי הגדרה מה שפוקו מכנה "עולם אחר", המפר ככזה את הסדר האידיאולוגי והתרבותי הקיים. הכלתם של הפלסטינים ב"מיני-אימפריה" הישראלית בעקבות מלחמת 67 והכיבוש של השטחים ערערה בהדרגה את התפיסה היהודית האוטונומית של החברה הישראלית כפי שהייתה כשלעצמה ובשכיל עצמה מאז הקמתה של המדינה ב-1948. שינויה של ההווה הישראלית תרם בתורו לשינויה של התודעה הישראלית, שינוי הבא לידי ביטוי ברור בתחומה של המגמה הביקורתית הראשונה. מגמה זו

הפילוסוף האנגלי שפטסבורי מבחין בין שתי מגמות בפילוסופיה העתיקה: הראשונה מקורה בסוקרטס, האחרת מקורה למעשה הוא דמוקריטוס. הראשון בין שני הפילוסופים הללו מדגיש את הפעולה, מעורבות בעיני הציבור. השני מבטל את כל זה ומציע (בצדק) להימנע ממעורבות ולהתכנס פנימה. סוקרטס טוען שהחברה נוצרה, לטוב ולרע, בטבע, ושלטבע יש משמעות, ושהוא עצמו, כלומר בהגיונו, נשלט באופן ראוי ומנוהל על-ידי שכל פשוט ומושלם. דמוקריטוס מבטל את כל זה, ומציג את "ההשגחה העליונה" ו"גברת טבע" כלא חכמים יותר מזקנה טיפשה.¹

בפרפראזה אפשר לומר שבקולנוע הישראלי אחרי 67 ניתן להבחין גם כן בין שתי מגמות: אחת, הדומיננטית, מקורה בתפיסה ה"אטומיסטית" הפוסט-מודרניסטית המערערת את התפיסה היהודית האחדותית של החברה הישראלית. כנגד האידיאולוגיה הלאומית המפארת והמהללת את האחדות של העם והמדינה, היא מתארת דווקא את הפן הקבוצתי והאינדיבידואלי של חברה ישראלית בד בבד עם הפן הפסימי ההרסני החבוי בה. המגמה השנייה היא,

ד"ר אודי אדיב נולד והתחנך בקיבוץ המרקסיסטי גן שמואל בישראל. הוא גילה את העם הפלסטיני כצנחן במהלך מלחמת 1967 ועזב את הקיבוץ אחרי המלחמה. בין השנים 1970 ו-1972 למד פילוסופיה וכלכלה באוניברסיטת חיפה. אדיב הועמד לדין עקב פעילותו הפוליטית עם פלסטינים, נשפט וריצה מאסר ממושך. לאחר השחרור ב-1985 שב ללמוד לימודי מזרח תיכון באוניברסיטת תל אביב ולאחר מכן המשיך ללימודים לתואר שלישי במחלקה לסוציולוגיה ומדע המדינה בבריקב קולג' באוניברסיטת לונדון. החל משנת 1998 אדיב מלמד פוליטיקה באוניברסיטה הפתוחה וכותב בביטאונים פוליטיים ואקדמיים בערבית, אנגלית ועברית בנושאים שונים הקשורים לחברה הישראלית ובעיקר בנושא של הזהות הישראלית והסכסוך עם הפלסטינים.

ישראלי המרחיק לכת מעבר להצגה ה"אטומיסטית" ההרסנית של החברה הישראלית כפי שהיא באה לידי ביטוי בסרטים האמורים, סרטים המשמשים מן הסתם כמיקרוקוסמוס של החברה הישראלית כפי שהיא במציאות שהתהוותה בעקבות מלחמת 67 והכיבוש של השטחים הפלסטיניים.

כמקרה בוחן של מה שג'אד נאמן מכנה "הדור השני" של הקולנוע הישראלי, ישמש סרטו של אסי דיין החיים על פי אנפא. טענתי המרכזית היא שאסי דיין, אחד הנציגים המובהקים ביותר של הדור השני של הקולנוע הישראלי, אכן מציג באופן בוטה ומקורי את המציאות הישראלית במערומיה ללא הילת הגבורה והאתוס הציוני שליוו אותה לפני 1967. אף על פי כן בהעדר של "ההיבט הסוקרטי" הוא מציג רק את מצבם של הכלואים ב"מערה" השרויים באפילה של המציאות הישראלית הבלתי אמצעית, ולא ברור כלל מהו המסר הסובלימטיבי או הערך המוסף המקורי של הסרט – מסר וערך הנחוצים כדי להעלות את הצופה ולשחרר אותו לשעה מעולה של ההווה הישראלית הקיימת. נראה, אפוא, שהתיאור הפסימי ההרסני, הבא לידי ביטוי בהחיים על פי אנפא, איננו תיאור "אמיתי" של החברה הישראלית, אלא פרשנות קולנועית פוסט־מודרניסטית של המצב הישראלי. קשה שלא לראות ש"המצב הפוסט־מודרני" עצמו איננו אלא פרשנות שמרנית המשמשת, בדומה לדת, בד בבד כמשקל נגד וכמחסום בפני חזון פוליטי־חברתי המושג אך ורק באמצעות "ההיבט הסוקרטי".

ההיבט הסוקרטי

מה שאני מכנה "ההיבט הסוקרטי" הוא פרשנות הגליאנית ניאו מרקסיסטית של תפיסת "המדינה" האפלטונית, או מה שאיננו אלא אותו דבר במילים אחרות – פרשנות פוליטית היסטורית של "האידיאה" האפלטונית, פרשנות שעולה בקנה אחד עם האידיאל הפוליטי הרציונאליסטי של הנאורות.

מתחזקת עוד יותר, כפי שמציין משה צימרמן (2006) לאחר מלחמת יום כיפור. בתחום הקולנועי ניתן להבחין בניצניה של המגמה הביקורתית הזו כבר בתחילת שנות ה־70, מגמה שנמשכת מאז ועד היום ובאה לידי ביטוי ברור בסרטים כמו עיניים גדולות של אורי זהר (1974), חירבת חיזעה של רם לוי (1978) מסע אלונקות של ג'אד נאמן (1977) גנוע של עמוס גוטמן (1983), יומן שדה של עמוס גיתאי (1982), ועם ותהילה של אבי נשר (1984), חמסין של דני וקסמן (1982) ורבים אחרים. דמות הגיבור בכל הסרטים הללו איננה עוד זו של הצבר החלוץ או הקצין "יפה הבלורית והתואר", אלא דווקא דמות האנטי־גיבור הפרוזאי הבשר ודם, דמות שיתרונה לרוב הוא דווקא חסרונה ונחיתותה. בין מעט הסרטים המבטאים את המגמה ה"סוקרטית" ניתן להזכיר את מגש הכסף של ג'אד נאמן, מאחורי הסורגים של אורי ברבש, אוונטי פופולר של רפי בוקאי, גמר גביע של ערן ריקליס, שבתה של אסף סודרי ואמיר טאווינגר, הרך 181 של אייל סיון ומישל ח'ליפי והילדים של ארנה של ג'וליאנו מר־חמיס. המייחד את הסרטים הללו הוא אכן סוג של היבט ביקורתי, שיחד עם השלילה של הסדר החברתי הקיים מראה כיוון ודרך אפשריים המובילים להקמתו של סדר חברתי חדש, רציונאלי וצודק יותר. כך, במגש הכסף יוני, הצעיר הישראלי, וד"ר חאדר, האינטלקטואל הפלסטיני, נאבקים למען חזון ישראלי־פלסטיני משותף. בגמר גביע הלוחם הפלסטיני והחייל הישראלי השבוי מגלים את היסוד האנושי המשותף הטמון בשניהם באמצעות חילופי הדברים על תחרות גמר גביע העולם בכדורגל והחווייה המשותפת בצפייה בה. מאבקם של הפועלים השוכנים למען צדק וכבוד אנושי בשבתה. בדרך 181 החיפוש של הבמאים דווקא על קווי הגבול של החלטת החלוקה, את "תור הזהב" המשותף ששרר בארץ לפני. לבסוף, ארנה וג'וליאנו בנה, יחד עם הילדים הפלסטינים, נלחמים בכובש הישראלי שהרס את עולם התיאטרון שהם בנו במשותף.

במאמר זה ברצוני לבחון את הערך המוסף החתרני של הסרטים מהסוג הראשון לאורו של "ההיבט הסוקרטי", במילים אחרות השאלה היא, האם וכיצד ניתן ליצור סרט

המוגדרת במושגים של רציונליזם אינסטרומנטאלי ללא הממד הרציונאלי התכליתי של "המדינה".

בספרו המבריק על הגלובליזציה כותב זיגמונד באומן: "הגלובליזציה איננה מה שכולנו, או לפחות רבי התושייה והיוזמה שבינינו, מקווים לעשות, אלא היא מה שקורה לכולנו" (באומן, 2002).

הגל ומרקס מבקרים כל אחד בתורו דווקא את התפיסה האוטופית הא־היסטורית של "האידיאה" האפלטונית, כלומר את מעמדה של המדינה כאידיאה מוחלטת הניצבת מעבר וממומשת באופן חלקי בכאן ועכשיו באמצעות תיווכו של הפילוסוף. העניין, לפיהם, הוא בהשגה ההיסטורית של "האידיאה".

סרט כותב:

מכיוון שאנו דוחים את כל הפתרונות האידיאליסטיים, יש כאן בהכרח ניגוד. התנועה הדיאלקטית איננה גילוי של איזה כוח כל יכול הניצב מעבר מזה כמו רצון אלוהים. הדיאלקטיקה מתגלה רק לצופה מבפנים, כלומר לחוקר אשר חי את מושא חקירתו, כתרומה אפשרית לאידיאולוגיה של התקופה ובד בבד כפרקסיס פרטיקולורי שלו כאינדיבידואל. (סרט, 1976).

כפי שמסביר סרט, נראה שהגל ומרקס מחייבים יותר את המדינאים המהפכנים הפועלים לשינוי החברה מבפנים מאשר את הפילוסופים החוזרים אל "המערה" מבחוץ.

הגל אכן מציע פתרון אידיאליסטי. אולם בניגוד גמור לאידיאה האפלטונית, האידיאה ההגליאנית כבר נוכחת בעולם מלכתחילה בלא יודעין, וכיוון שכך, היא מושגת לבסוף ביודעין באמצעות המאמץ ההיסטורי של העמים ו"האנשים הגדולים". אלכסנדר קוֹב' מסביר את מה שהגל מכנה "הדיאלקטיקה של האדון והעבד" שבאמצעותה מושגת וממומשת באופן היסטורי "האידיאה" ההגליאנית. הוא כותב: "האדם הפוליטי שואף לזכות ב"הכרה" ואגב כך הוא יכול להיות מסופק אך ורק עם מילוי שאיפתו להכרה. מילוי שאיפה זו אצל השליט מחייב הכרה בו מצדם של כל אלה

סוקרטס ואפלטון בזמנם ומקומם שאפו לשפר את הפוליס האתונאית הקיימת ולבנות אותה מחדש לאורה של "האידיאה" בה' הידיעה. ההשגה של "האידיאה" נעשית בתיווכו של הפילוסוף – איש הרוח אוהב החכמה והיופי – המנחיל אותה להמון, לנעדרי הטבע הפילוסופי או לאחרונים שנפלו במהלך הדרך למעלה להשגת החכמה. כך, השליט־הפילוסוף האפלטוני, לאחר שגילה את "האידיאה", חוזר אל יושבי "המערה" הכבולים, השרויים באפילה, כדי לכונן בה את הסדר החברתי האידיאלי. כאן, יש להבחין בין סוקרטס ההיסטורי לאפלטון, שכן אצל אפלטון הפילוסוף חוזר לעיר לאחר שהות באקדמיה, לאחר שעסק בפילוסופיה עם אלה שמוכשרים לכך על פי טבע, עד שתפס את החכמה, את האידיאה של הטוב. הפוליטיזציה של העם על־ידי אפלטון מושגת, אפוא, כחזרה של הפילוסוף, איש חכם שמועד לפער האיכותי בינו לבין שוכני המערה, ועל־כן, מדבר איתם "רטוריקה", להבדיל מ"דיאלקטיקה", על מנת להטביע בהם דעה נכונה לגבי "הטוב". כך, אפלטון מנסה להצליח היכן שסוקרטס ההיסטורי נכשל.

אריסטו, תלמידו של אפלטון ולימים יריבו הגדול, מבטל את תפקידו הפוליטי של הפילוסוף ומדגיש לעומת זאת את השכלול הרוחני של האדם כפילוסוף, כמדינאי וכאמן. כך, בניגוד לסוקרטס, העיקר אצלו איננו שלמותה של הפוליס אלא שכלולם הרוחני של הגברים היוונים אזרחי הפוליס.

בעידן המודרני, ההוגים הליברטרנים והאקזיסטנציאליסטים – ג'פרסון, מיל, ניטשה, פופר וברלין – מבטלים לחלוטין את יתרונו ומעמדו הפוליטי המורם מעם של הפילוסוף ומדגשים, בעקבות אריסטו, את השכלול והביטוי האישי של האדם כיצרון, כמדען או כאמן. אולם, חסרונה הגדול של התפיסה הליברטרנית והאקזיסטנציאליסטית הוא העדר של חזון חברתי אוניברסאלי, או "רציונאליות תכליתית", האמורה לשמש בבחינת תכלית, חוט מקשר, מטר נורמטיבי וכמקור השראה של הפעילות האינדיבידואלית. כך, אנו רואים היום, בעידן הניאו־ליברלי והפוסט מודרניסטי, שהעניין העיקרי הוא עדיין מה שקרוצ'ה כינה "הפעילות הכלכלית" גרידא,

נראה על כן שמרקס, כמחנך, בד בבד חייב את אופן הייצור הקפיטליסטי ושלל אותו כסוג של "פרקסיס מחולל-תמורות", פרקסיס שמתוכו ובאמצעותו תושג ותמומש לבסוף גם החכמה הפוליטית, כלומר החברה הקומוניסטית שבה, ורק בה, הפועל הקומוניסטי יהפוך גם לאזרח. באופן מסוים, אפשר לומר, כי מרקס ניצב בין סוקרטס לאפלטון. הוא מדבר פילוסופיה באגורה, אולם זאת לאחר שהוא בעקבות מורו, הגל, תפס את החכמה. אין מה לעשות עוד כדי להשיג את החכמה, יש להשתמש בה, בכיוון שהיא מצביעה על ההיסטוריה, כדי לקדם באופן מודע את התהליך ההיסטורי לקצו, ל"קומוניזם ההומניסטי".

ההוגים הניאו-מרקסיסטים של ימינו משיגים כל אחד בתורו ובסגנונו את "האידיאה" האפלטונית בגלגוליה ההגליאניים והמרקסיסטיים. כך גיאורג לוקץ' וארנסט בלוך ביקרו את הנטייה "המדעית" הפונקציונלית של המרקסיזם-לניניזם והדגישו את התכלית המודעת של האדם הפועל, או מה שחבר כינה, בעקבות קאנט, "האתיקה של האחריות". הבראמס "יורד" ממגדל השן של הפילוסופיה באמצעות "הפעולה הקומוניקטיבית". ג'יימסון מבקר את הפרטיקולריות של המלון הפוסט מודרניסטי המנתק את האדם מן המהלך של העולם הממשי. עניינו המפורש של ז'וז'יק הוא החייאת המסורת של הנאורות. טרי איגלטון בתורו מדגיש את היסוד המטריאליסטי של התרבות וטובע את הביטוי "מטריאליזם תרבותי". הוא מסביר ראשית את המקור הסמנטי של המילה culture הלקוח במקורו מעיבוד האדמה החקלאי. "אלה תושבי העיר הרואים את עצמם כ-cultivated, ואגב כך, אלה המעבדים את האדמה אינם מסוגלים לפיהם to cultivate את עצמם. כך, לפיהם התרבות מנוגדת לטבע". אולם, הוא מסביר, "הרעיון של התרבות מבטא שלילה כפולה: של הדטרמיניזם האורגני מצד אחד ושל האוטונומיה של הרוח מצד אחר. זוהי דחייה בד בבד של הנטורליזם והאידיאליזם. כדי שהמדינה תשגשג היא צריכה להחדיר באזרחיה סוג של נטייה רוחנית. תרבות היא, אפוא, סוג של אתיקה פדגוגית אשר מכשירה אותנו לאזרחות פוליטית על-ידי ההשגה של האידיאל הקולקטיבי

המוכרים על ידו כ"ראויים" להכיר בו. על-ידי כך, השליט חייב בהכרח להכיר מלכתחילה בערכם האנושי".²

נראה, אפוא, שלפי הגל אין זה הפילוסוף המממש את "האידיאה" מלמעלה כתורה מסיני, אלא השליט הבשר ודם המשיג את מעמדו הפוליטי תוך כדי ובאמצעות העלאתם של האנשים לדרגתו, ואגב כך יוצר את המדינה הראויה מלמטה למעלה, מתוך התהליך הדיאלקטי ובאמצעותו. הפילוסוף מגיע אחר-כך, כמפרש, כמבכיר את האקטואלי, הרציונאלי שמהווה את המהות מאחורי הנגלה, הפנומנולוגי, כאשר, בסוף ההיסטוריה, עם כינון המדינה הרציונאלית או האימפריה האוניברסאלית וההומוגנית, הפילוסוף בפרשו את סוף ההיסטוריה מפרש גם את סוף הפילוסופיה. כך, החכמה מושגת אחרי או לצד המהלך הפוליטי. בעוד שאצל אפלטון האיש החכם הוא איש המעשה, כלומר הפילוסוף הופך לאיש מעשה אחרי שהשיג את החוכמה, החכמה אצל הגל מגיעה אחרי "רדת החשיכה" של ההיסטוריה. כך, באופן היסטורי, הגל הוא האיש החכם בגלל שהוא בא אחרי נפוליאון, בגלל שהוא מבין את נפוליאון.

מרקס בתורו מדגיש את הפרקסיס ולא את הפילוסופיה ככוח המניע וכמושג המסביר של התהליך ההיסטורי. כפי שמסביר אומלי: "פילוסופיה כתיאוריה מצאה את 'הצריך להיות' טמון ב'יש' וכפרקסיס ניסתה ליצור חפיפה בין השניים". נראה ברור שמרקס ראה את ההיסטוריה "מבפנים", כלומר כתהליך הדרגתי בו האדם מעלה את עצמו והופך באמצעות הפרקסיס למה שהוא כינה "אדם בן מינו". יחד עם זה בתזה הידועה על פוירבך הוא מבקר את הדטרמיניזם המטריאליסטי ומדגיש את חשיבותו של "המחנך" המשנה את הנסיבות. הוא כותב:

התורה המטריאליסטית האומרת כי האנשים הם יצירי הנסיבות והחינוך [...] שוכחת שבני-אדם הם-הם המשנים את הנסיבות, והמחנך עצמו בדין הוא שיחונך [...] את התואם של שינוי הנסיבות ושל הפעילות האנושית אפשר לתפוס ולהבין הבנה רציונלית רק כפרקסיס מחולל-תמורות. (כתבים נבחרים, 1957).

החבוי בכל אחד מאיתנו, השגה אשר באה לידי ביטוייה העליון בתחומה האוניברסאלי של המדינה.”

מלחמת 67 כפרשת דרכים

מלחמת 67 נראית מבחינה היסטורית ואידיאולוגית כציון דרך חשוב בהיסטוריה של ישראל. מדינת ישראל מאז הקמתה ב־1948 עד 1967 התקיימה כשלעצמה ובשביל עצמה לאור המיתוס של “מדינה יהודית”, מיתוס שהתקיים הודות לגירוש ההמוני של התושבים הפלסטינים במלחמת 48 והממשל הצבאי שנכפה על הערים והכפרים שנשארו בגבולות המדינה. המלחמה והכיבוש של השטחים הפלסטיניים שבאו בעקבותיה שינו את המצב הזה, כלומר את דימויה של ישראל כ”מדינה יהודית קטנה המוקפת על־ידי העולם הערבי”. “ארץ ישראל” הפכה בן לילה גם לארץ “פלסטיין”, ארץ שלא הייתה עוד רק “אחד” אלא “שניים”. כך, הפלסטינים, שלפני המלחמה היו חלק ממה שפוקו מכנה “העולם האחר”, נכנסו לתוך העולם הישראלי. הנוכחות הבלתי אמצעית של הפלסטינים יצרה “דיסוננס קוגניטיבי”, שבתורו ערער את המיתוס של ישראל כמדינה יהודית אוטונומית. בנוסף לכך, ישראל כמדינת־לאום הפכה להיות מיני־אימפריה רב־לאומית, כלומר מדינה במובן של גוף שלטוני המשמש רק כאמצעי וכסמל של עוצמה פוליטית וצבאית, עוצמה המכוונת בעיקר כנגד הפלסטינים תושבי השטחים הכבושים.

במבט היסטורי נראה שבעיניהם של הפלסטינים והצופה ההגליאני המציאות החדשה של הכיבוש ב־1967 לא הייתה אלא ה־Telos' הלא ממומש של מלחמת 48. פירושו של דבר, שבשביל הפלסטינים ויתר עמי המזרח התיכון מלחמת 67 הייתה האובייקטיביזציה או המימוש של הסובייקט ההיסטורי הציוני מראשית התיישבותו בפלסטין העותומאנית ברבע האחרון של המאה ה־19. בלשונו המטפורית של הגל נאמר שגם בהיסטוריה הציונית “הינשוף של מינרווה עולה בערוב היום”. לעומת זאת,

ורם המרכזי בפוליטיקה ובאקדמיה הישראלית מלחמת 67 נתפסת עד היום כאירוע חריג, דווקא משום שהם רואים אותה לא כאובייקטיביזציה, כלומר כסופה הבלתי נמנע של ההיסטוריה הציונית־ישראלית אלא, כאמור, כאירוע מקרי בר שינוי, במהלכה של ההיסטוריה הזאת. כך, לפיהם מה שנעשה יכול היה שלא להעשות.

ניתן לראות, אפוא, מדוע וכיצד הציבור הישראלי חי עדיין ב”מערה” האפלטונית ואיננו רואה את הטוטליות של התהליך ההיסטורי הציוני. אף על פי כן, למרות כל המאמץ האידיאולוגי הממסדי בעיניה של דעת הקהל הישראלית, מלחמת 67 ותוצאותיה כן היוו נקודת מפנה ויצירה של מערכת מושגית חדשה, המערערות על התפיסה היהודית האוטונומית ששלטה לפני 67. “המערה” עדיין שם אולם בד בבד ישנה אינטליגנציה וקהילה של אמנים וסופרים שיצאו מ”המערה” ומאתגרים את הממסד האידיאולוגי והאומנותי ההגמוני.³ נראה, אפוא, שבעקבות מלחמת 67 מתקיים מאבק של היוצרים הביקורתיים, המערערים את האתוס היהודי האוטונומי של המדינה כפי שהייתה בגבולות 48, והממסד האמנותי, המנסה בכל כוחו להחיות ולשמר את האתוס הזה. הניסיון הביקורתי הוא, אפוא, להציג ולבקר את החברה הישראלית כפי שהיא בנסיבות שנוצרו אחרי 67 מול הפלסטינים, בניגוד לתיאורה האידיאלי כפי שהיא הייתה לפני 67 כישות יהודית הקיימת כשלעצמה ובשביל עצמה.

הובסבאום מסביר ש”זהויות קולקטיביות הן יותר החולצות מאשר העור”.⁴ הנה כי כן, הזהות הישראלית איננה ישות יהודית אימננטית, אלא ישות פוליטית מודרנית הלובשת והפושטת צורה בנסיבות הפוליטיות המשתנות.

החיים על פי הפאב התל־אביבי

נראה שאסי דיין אכן התכוון לעשות סרט חתרני שיועזע יסודות עולם, כפי שכותב מרקס באיזה מקום. אולם סרט המציג את החיים כפי שהם נראים בפאב התל־אביבי, ככל

דבר דומה אומרת אמלי נותומב על גב כריכת ספרה, "הבדיה משמשת להבנת המציאות שלנו – גם אם, ובעיקר כאשר היא מעוררת אימה".⁶ לעומת זאת, בחיים על פי הפאב התל-אביבי, נראה שהידיעה אכן, כן "מצמצמת בהסתכלות ביומיומי", כלומר בהצגתה של ההתנהגות היצרית, הקולנית וההרסנית של גיבורי הסרט, באי הבאר, התנהגות המבטאת כביכול את המציאות הדה-סובלימטיבית ו"הרצון לעוצמה" שמאפיינים את החברה הישראלית עצמה. כפי שמציין צימרמן:

אפשר לומר כי אין אפילו דברה אחת מעשרת הדיברות, שהסרט אינו מראה לצופיו כיצד עוברים עליה במצח נחושה.⁷

שהוא מרחיק לכת, נשאר, ככלות הכול, סרט תל-אביבי, כלומר סרט שאיננו חורג ממש מד' האמות של ההווה הישראלית התל-אביבית. החריגה האמיתית נעשית, כאמור, מ"ההיבט הסוקרטי" כלפי מעלה, כלומר כהעלאתם של האדם, החברה והמדינה לסדר מודע גבוה יותר. לוקאץ' מסביר, בהשראתו של הגל, מהי מטרתה של הידיעה הספרותית:

ידיעת החיים העמוקה, לעולם אינה מצמצמת בהסתכלות ביומיומי. היא מתבטאת יותר בהמצאת דמויות ונסיבות, שאולי אינן אפשריות כלל בחיי יומיום ואף על פי כן הן חושפות כוחות ומגמות – שפעולתן במציאות אינה נראית אלא במטושטש – במלוא בהירותם, בפעולת הגומלין הצרופה של ניגודיהם.⁸



תמונות חתוך החיים על פי אגפא

האמנותי הוא אופן ייצוגה של המציאות. סוד ההצלחה של הסרט טמון, אפוא, לפיו דווקא בכך שהוא מציג את אחריתה של המציאות הישראלית ואגב כך, כאמור, הוא משפר את תמונת העולם הדיסוננטית הקשה של הישראלים. אולם מ"ההיבט הסוקרטי" המציאות השלמה, על פי הגדרתה, איננה ניתנת כלל להשגה על-ידי תיאור סובייקטיבי כלשהו – של הפילוסוף או האמן – והיא עולה ומושגת כשלמות רק באופן אובייקטיבי בערוב היום מתוך הניגוד החברתי ובאמצעותו. לפיכך, סוד ההצלחה של הסרט איננו נעוץ, אפוא, במה שיש בו אלא, דווקא, בהעדרו של איזה דיבור או מעשה ה"מאיים" לשנות את ההווה הישראלית.

החירות כייצוג

הניגודים הקיימים בחברה הישראלית מוצגים בסרט כריבוי קולות המדברים, הצועקים והשרים זה כנגד זה. כפי שכותב צימרמן, שלושת המזרחיים נכנסים לבאר "בערוב היום", לקראת סופו של הסרט, ותובעים שינגנו בפאב מוזיקה מזרחית, "כדי שנראה מי פה מה!"

עיקר הבעיה בהצגה הזאת היא שוב העדר של "ההיבט הסוקרטי", היבט האמור להשיג את הכוליות של הסדר החברתי. בהעדר ההיבט האחדותי של "השלם", החיים על פי הפאב התל-אביבי מוצגים, אפוא, באופן סינכרוני א-היסטורי כריבוי של קבוצות תרבותיות הניצבות זו כנגד זו. כך, שעה שאפלטון קורא לשינוי ושכלולו של הסדר החברתי באמצעות רטוריקה פוליטית אחדותית, דוברי הגישה הרב תרבותית מדגישים דווקא את "הייצוג האוטנטי, הבלתי אמצעי של הקבוצות והזהויות הקיימים. יתרה מזו, הגל ומרקס מדגישים, כל אחד בדרכו, את ההשגה והמימוש של "האידיאה" כתכלית של התהליך ההיסטורי. הדוברים הרב תרבותיים לעומת זאת מדגישים את הייצוג התרבותי הסובייקטיבי ככוח מניע וכתכלית לשמו. כך, הייצוג המזרחי עצמו, בעצם קיומו כצורת ביטוי "אחרת" מאתגר לפיהם את הסדר החברתי הקיים.

נראה שדיין עובר, אכן, על כל דיברותיו של האתוס היהודי ההגמוני ומציג את המציאות הישראלית במערומיה. אולם הוא עושה זאת בצורה ויזואלית מוגזמת ובוטה שאין בה גוונים, כלומר ללא כל דיבור, שירה או צורת ביטוי רפלקטיביים המסבכים את המציאות האמורה. אגב כך, החיים על פי הפאב התל-אביבי הופכים לסיפור וולגרי, חד ממדי חסר כל משמעות רפלקטיבית ביקורתית אמיתית. בפרפראזה של נותומב, ניתן לומר, אפוא, שאצל דיין הבדיה לא משמשת להבנתה של המציאות אלא יותר כאישוש וכהצדקה שלה. ההצלחה של הסרט מלמדת בדיעבד שגיבורי הסרט אכן נתפסים, על-ידי מי שחונך לזין כינה "אנשי הבסדר גמור", כשיכורים, חדלי אישים, שטופי זימה ולבסוף כרוצחים אכזריים השייכים "לעולם האחר", עולם המחזק דווקא את תחושת העליונות ו"הבסדר" של קהל הצופים הישראלי. כך, גם אצל פוקו המדינה המודרנית מרחיקה ומדירה את ההתנהגות האסורה כ"שגעון בעידן של תבונה" כדי להצדיק ולקדש את שלטונה. אולם אצלו "העולם האחר", כחירות האולטימטיבית הבלתי אמצעית, מוצג כמומנט ביקורתי וכאלטרנטיבה ל"עולם הזה". אצל דיין לעומת זאת, בהעדר דיסוננס או יחס כלשהו בין שני העולמות, החיים על פי הפאב התל-אביבי מוצגים כ"עידן" הישראלי עצמו. הנה כי כן, ההצגה החד-ממדית הסטריאוטיפית של המצב הישראלי מאבדת את אופייה הביקורתי והופכת לבידור לשעה, מסוג ה"שעשועים" עקובי הדם שהוצגו כבר בעת העתיקה לאספסוף הרומאי. כמו כן, ההצלחה של הסרט מלמדת שוב על העדר של "ההיבט הסוקרטי" שעורר, דווקא, במקומו ובזמנו, את זעמה והתנגדותה של דעת הקהל האתונאית.

צימרמן מסביר את סוד ההצלחה של הסרט בכך שלמרות או דווקא בגלל הניגודים והמאבקים המתחוללים בו הוא "משפר את תמונת העולם של הצופים בו." הטענה שלו היא שעצם הצגתם של הניגודים והמצוקות הקיימות בעולם, ובעיקר ההצגה של סופם ו"פתרוןם", משמשים כלשנו של אריסטו כקתרזיס המפחית מעוצמתן של המצוקות הללו ומקל על בני אדם לשאתן. נראה שצימרמן מסביר את הסרט מההיבט האריסטוטלי, לפיו יחודו של הביטוי

הסכסוך הישראלי-פלסטיני

הסכסוך הישראלי-פלסטיני מוצג בסרט בדמותם של חבורת החיילים שמגיעה לפאב ומפירה בהתנהגותה הקולנית והאלימה את "שלוות השכנים". הנה כי כן, הכיבוש והדיכוי של הפלסטינים באים לידי ביטוי במונולוגיות הדומיננטיות של הקול הישראלי של החיילים ובדבר בהשתקה ובאונס (כמעט) של הקולות האחרים – המזרחי, ה"ערבי" והנשי. אולם לפי סופו ההרסני האלים של הסרט נראה שההתנהגות הדומיננטית הדכאנית של החיילים מוצגת שם שוב כביטוי תרבותי אותנטי, ואגב כך, הבעיה איננה עוד ההגמוניה הפוליטית של הצבא והאליטה הישראלית, אלא עצם קיומה של הזהות הישראלית האשכנזית.

החסרון של הסרט טמון כאן בעיקר בכך שהוא מציג את מעמדה ההגמוני של קבוצת החיילים האשכנזית במושגים של עוצמה ושליטה אבסולטיים ביחס לשתי הקבוצות האחרות – הערבים והמזרחיים. אולם ככל שהוא מבקר את יחסי העוצמה הקיימים בין הקבוצות השונות, אין הוא מראה בעצם כל דרך אפשרית לשנות ולבטל את אותם יחסים, דווקא משום שהעוצמה של קבוצת החיילים האשכנזית מושגת וממומשת לפיו כיחס דכאני חד סטרי שאינו בר ביטול. במילים אחרות, לא ברור כלל, בסרט, מדוע וכיצד קבוצת החיילים האשכנזית תוותר על כוחה ומעמדה ביחס לקבוצות האחרות. הנה כי כן, האותנטיות התרבותית של הקבוצות השונות היא לפיהן האלטרנטיבה להגמוניה הפוליטית השרירותית של הקבוצה האשכנזית השלטת. כנגד תכני הליבה האידאולוגיים המדינתיים הם מציעים "ליבה הצומחת מכוחות סטיכיים הקיימים בחברה האזרחית".

העניין הוא שמעבר לקול הרועם ולשיר "הארצישראלי" קיים התהליך ההיסטורי, תהליך שקבע, כפי שהראינו, את מעמדה ההגמוני של מה שרייט מילס כינה "האליטה השלטת" הישראלית ביחס למהגרים המזרחיים והתושבים הפלסטינים. אכן הדומיננטיות האירופית הושגה בתהליך היסטורי ארוך ואין רק צורת ביטוי והתנהגות תרבותית

יתר על כן, "ההיבט הסוקרטי" עצמו איננו, לפי סעיד, אלא צורת ייצוג אירופוצנטרית המכריזה על עצמה כאמת אוניברסאלית. למעשה אין היא, לפיו, אלא ביטוי פילוסופי של הייצוג האוריינטליסטי הסטריאוטיפי החד-ממדי של "האוריינט" (מזרח) בידי "האוקסידנט" (מערב). כאן ועכשיו במקרה הישראלי, אילוז מסבירה, בהשראתם של פוקו, סעיד, הומי ק' באבא וספיבק, שהבעיה היא הייצוג המעוות של המזרחיים והמזרח בידי האליטה "האשכנזית". במילים שלה:

ייצוגים נמצאים בליבם של היחסים המעוותים באופן שיטתי בין קבוצות חברתיות ... עלולות להיות לייצוגים השפעות הרסניות על הזהות...⁸

נראה, לפיה, שהזהות המזרחית היא זהות כשלעצמה ובשביל עצמה, ואלה הם רק "השולטים באמצעי הייצוג" המעוותים ומשתיקים את קולה של הזהות המזרחית. לפיכך, היא משיגה את החירות באמצעות המוזיקה המזרחית הפורצת, במושגי השיח הפוסט-קולוניאלי, את "גבולות הייצוג ההגמוניים ובאמצעות מהלך 'עברייני' זה מציעה מבט מסוג אחר, מבט המאפשר את ביקורת הסדר החברתי ומבני השליטה הקיימים".

נראה ש"האידאיה" הפוסט-קולוניאלי היא, מן הסתם, החיאתו של מגדל בבל התנ"כי בו הזהויות השונות ידברו וישירו "מתוך חירות", כפי שהן "באמת" בשביל עצמן במושגי השיח התרבותי שלהן.

דין מציג את החברה הישראלית כריבוי של קבוצות וזהויות תרבותיות המנסות להשיג ולבטא את עצמן. הצרה היא, אבל, כפי שאכן נראה בסרט, שחירות הביטוי הפרטיקולרית של כולם, המושגת כאן ועכשיו על-ידי המעשה והדיבור של האנשים עצמם ללא התווך הפוליטי התודעתי, מובילה אותנו בהכרח למצב ההובסיאני של מלחמת הכול בכול, כל דאלים גבר ובסופו של דבר, הנורא מכל, להרס ולמוות אלים חסר כל משמעות.

סיכום

סרטו של דיין אכן מערער על שלמותו וקדושתו של ה"מצב הישראלי" ההגמוני הישן, ומציג, כביכול, את המציאות הישראלית החדשה שנוצרה בעקבות מלחמת 67 כמות שהיא, כמלחמת קיום פרוזאית בין הקבוצות החברתיות הנאבקות כל אחת על מקומה ומעמדה. הטענה הביקורתית שלי מכוונת ביסודה כנגד התפיסה הפסימית ההרסנית המקדשת את ריבוי הקבוצות של החברה הישראלית ומדגישה דווקא את יתרונו של המצב המדיני כתכליתה ומימושה של הפעילות האינדיבידואלית והקבוצתית. נראה, אפוא, ש"התמונה הקבוצתית עם הגברת" המוצגת בפאב תל-אביבי מביאה את המציאות הישראלית עד אבסורד ובכך מאבדת דווקא את אופייה הביקורתי. לכאורה המדובר שם הוא בתיאור ההווה הישראלית כשלעצמה ללא כחל וסרק. אולם בהיעדרו של "ההיבט הסוקרטי", נראה שהתיאור ההרסני החד מימדי של החברה הישראלית כתכלית לשמה הופך לתיאור פרטיקולרי של החיים על פי פאב תל-אביבי מסוים שאיננו מוסיף ומלמד עוד דבר על מצבו של האדם בכלל.

ניתן לומר, לסיום, שהקולנוע הישראלי אחרי 67 אכן מתאר את החברה הישראלית מנקודת מבט אישית מקורית ומעניינת כשהוא משוחרר מההיבט "הציוני", אולם בפרפראזה של מרקס, העניין איננו רק להכיר ולתאר את ריבוי הקבוצות של החברה הישראלית, אלא לאחד את אותן קבוצות לאורו של יסוד פוליטי אוניברסאלי הטמון בכל אדם באשר הוא. האחדות מושגת, אפוא, כהכרה הדדית של שני הצדדים במעלתם האנושית והאזרחית המשותפת, הכרה המבטלת, בהכרח, את המעמד ההגמוני של הקבוצה היהודית ואגב כך גם את מעמדה של הקבוצה הערבית כקבוצת "מיעוט" החיה בתחומה ובשוליה של הקבוצה היהודית. כך, ההיבט הפוליטי התבוני חורג על פי הגדרתו מגבולותיהן של ריבוי הקבוצות הנתונות, ומשמש בד בבד כמודל וכנקודת מוצא של סינתזה פוליטית ישראלית-פלסטינית חדשה מסדר שלישי הרמוני ומוסרי יותר.

מסוימת. הבעיה היא שחבורת החיילים, כקבוצה אתנית-תרבותית, כלל אינה בת ביטול וממילא, ביטול מעמדה ההגמוני מושג, כביכול, אך ורק על-ידי העלאתה לאותו מישור של הזהות המזרחית. ה"העלאה" הנעשית שם על-ידי הניסיון של שלושת המזרחיים להשתיק ולהחליף את המוזיקה האשכנזית "הארצישראלית של צ'רניאק השר והמנגן בפאב. אולם, כפי שמסביר גלנר:

עניין אחד הוא לבקר את קיפלינג בשמם של החירות, השוויון והאחוזה האוניברסאליים, ועניין אחר לגמרי הוא לבקר את דקרט דווקא בגלל ניסיונו להשיג את האמת האוניברסאלית.⁹

בפרפראזה של גלנר, ניתן לומר שעניין אחד הוא לבקר את צ'רניאק והחיילים האשכנזים מההיבט התרבותי המזרחי, ועניין אחר לגמרי הוא לבקר אותם מ"ההיבט הסוקרטי". מ"ההיבט הסוקרטי" זהו, כאמור, הביטוי או הכושר התודעתי המבטל ומאחד בין הניגודים המעמדיים וההבדלים התרבותיים, ואילו מנקודת המבט המזרחית או ה"ערבית", זהו רק קול "אחר" הניצב ממול, על אותו מישור.

יתרה מזו, מ"ההיבט הסוקרטי" התבונה והרוח, בלשונו של הגל, "מרוות" ומשכללות את הקיום האקזיסטנציאלי הבלתי אמצעי. בסרטו של דיין, לעומת זאת, המוזיקה והשירה, פרי רוחן והתגלותן של המוזות, מבטאות דווקא את "הרצון לעוצמה" של גיבורי הסרט, נציגי הקבוצות החברתיות השונות, ואגב כך הן מוצגות כסלע המחלוקת, כלומר כסיבתם ותכליתם הרת האסון של הניגודים החברתיים. כך גם צ'רניאק המוסיקאי – הדמות הרוחנית היחידה בסרט – מייצג את הישראלי האשכנזי "המכוער" התורם בתורו לאווירה היצרית האלימה השוררת בבאר. יתר על כן, שירו האפוקליפטי של לאונרד כהן בפיו של צ'רניאק מקדים ומתאר את הסוף ההרסני העקוב מדם של הסרט כגזירת גורל שאין ממנה מנוס.

הערות

- 1 *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, ed. B. Rand, New York, Macmillan, 1900, p. 359
- 2 A. Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, Ithaca and London: Cornell University Press, p. 9
- 3 כמשל לאתגר הזה יכולה לשמש התשובה הפתטית של יקירה, ראש החוג לפילוסופיה באוניברסיטה העברית למאמר ביקורת של עדי אופיר שהתפרסם לאחרונה במעריב.
- 4 E. Hobsbawm, "Identity Politics and the Left", *New Left Review*, 1996, p. 41
- 5 ג' לוקאץ', 1950, הריאליזם בספרות (תל-אביב: ספריית פועלים), עמ' 21.
- 6 א' נותומב, 2007, חומצה גפריתנית (תל-אביב: אסיה).
- 7 מ' צימרמן, כתב יד, עמ' 85.
- 8 א' אילוז, "מדוע לימודי התרבות חיוניים לתיאוריה של צדק", סוציולוגיה ישראלית, כרך ג', 2001-2, עמ' 397.
- 9 E. Gellner

ביבליוגרפיה

- אחד העם, 1955, כל כתבי אחד העם, ירושלים: דביר.
- אילוז. אווה, 2000, תרבות הקפיטליזם, תל-אביב: האוניברסיטה המשודרת.
- אדורנו. תיאודור והורקהיימר. מקס, 1993, אסכולת פרנקפורט, תל-אביב: ספריית פועלים.
- אייזנשטאדט ש. נח, 1967, החברה הישראלית, רקע, התפתחות ובעיות, ירושלים: מאגנס.
- בלוך. ארנסט, 1989, כתבים נבחרים, תל-אביב: ספריית פועלים.
- גרץ. נורית, 1988, שבויה בחלומה, תל-אביב: עם עובד.
- הברמאס. יורגן, 1991, חברה וזהות בימינו: ראיונות ומסות, תל-אביב: ספריית פועלים.
- יונה. יוסי, ושנהב יהודה, "המצב הרב תרבותי", תיאוריה וביקורת 17 (2000).
- , 2005, רב-תרבותיות מהי? תל-אביב: בבל.
- לאור. יצחק, 1995, אנו כותבים אותך מולדת, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- לוקאץ'. ג', 1950, הריאליזם בספרות, תל-אביב: ספריית פועלים.
- מרקס. קרל ופרידריך אנגלס, 1955, כתבים נבחרים, מרחביה, ספריית פועלים.
- נאמן. ג'אד, "הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה", בתוך: נ' גרץ, א' לובין וג' נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998.
- , "שדות הבדיון הדומיננטי", מדעי היהדות, כרך 39.
- נותומב. אמלי, 2007, חומצה גפריתנית, תל-אביב: אסיה.
- ניטשה. פרידריך, 1965, מעבר לטוב ולרע, לגינאולוגיה של המוסר, תל-אביב: ביאליק.
- צימרמן. משה, 2006, חור במצלמה, תל-אביב: רסלינג.
- שנהב. יהודה, 1992, "ויכוח על ייצוג השאלה העדתית", תיאוריה וביקורת 2.

- Anderson, B. 1991, *Immagined Communities*, London: Verso.
- Berlin, I. 1969, *Four Essayes On Liberty*, Oxford: Oxford University Press.
- Bhabha, K. Homi, 1996, *Location of Culture: Discussing Post-colonial Culture*, London; Routledge.
- Eagleton, T. 2000, *The Idea of Culrure*, Oxford: Blackwell.
- Foucault, M. 1973, *Madness & Civilization*, New York: Vintage Books.
- Gellner, E. 1983, *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- , 1997, *Nationalism*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- , 1992, *Post-Modenism, Reason and Religion*, London: Routledge.
- Hegel, G. W. F. "The Philosophy of History", in Friedrich Carl (Ed.) (1954) *The Philosophy of Hegel*, New York: The Modern Library.
- Hobsbawm, E. 1989, *Nation and Nationalism since 1789*, Cambridge: Cambridge University Press
- , "Identity, Politics and the Left", *New Left Review*, 1996.
- Horkheimer, Max. 1947, *Eclipse of Reason*, New York: Continuum.
- Jamson, F. 1991, *Postmodrnism Or the Culture of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Jefferson, T. & Appleby, S. (Eds.) 1999, *Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press,
- Kant, Imanuel "Toward Perpetual Peace", in Shrover, Charles M (Ed.) *The Development of the Democratic Idea*, New York: New American Library.
- Kohn, H. 1967 *Prelud to Nation States: The French and German Experience 1789-1814*, Princeton: Van Nostrad Company, Inc.
- Kojév, A. & Bloom, A., *Introduction To The Reading Of Hegel*, Ithaca: Cornel University Press.
- Kuhn, T. 1962, *The Structure of Scientific Discovery*, London: Hutchinson.
- Lukacs, G. 1967, *History and Class Consciousness*. London: Merlin Press.
- Marcuse H. 1977, *Reason and Revolution*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Marx, K. & Engels, F. 1968, *Selected Writing*. New York: International.
- Mill, S. J. 1962, *Utilitarianism*, London: Fontana Press.
- Mills, C. W. 1956, *The Power Elite*, London: Oxford University Press.
- Popper, K. 1945, *The Open Society and its Enemies*, London: Routledge.
- Said, E. 1978, *Orientalism*, New York: Vintage Book.
- Sartre, Jean-Paul, 1976, *Critique of Dialectical Reason*, London: NLB.
- Spivak, G. C. 1990, *The Post-Colonial Crtic*, New York: Routledge.
- Taylor, A. E. 1955, *Arisototle*, N.Y: Dover Publications
- Weber, M. 1968, *Economy and Society*. New York: Bedminster Press.

טביעות האצבע החמיתות של האופק הקטסטרופאלי

עיון בסרטו של אבי חוגרבי נקם אחת חשתי עיני

ליון חלוזין-דברת

חפגש עם חתעד־חתנגד

כמו ברבים מסרטיו הקודמים, גם בנקם אחת משתי עיני (2005) מופיע הבמאי אבי חוגרבי בדמות עצמו. דמותו של מוגרבי, המשמשת ציר מרכזי לארגונו התמאטי של הסרט, היא דמותו של יוצר המציב עצמו כנגד המשטר לא רק בעצם העשייה הקולנועית, אלא גם מתערב במציאות המצולמת ממש, ומעיד על עצמו כעל חבר פעיל בקהילה הפוליטית הפועלת לסיום הכיבוש (אמיר, 2005). כך משתלבים זה בזה הדובר, הדמות המצולמת, דמות היוצר שמאחורי המצלמה, והבמאי המתראיין אודות סרטו, ומתלכדים לכדי דמות אחת – דמותו של 'מתעד־מתנגד'. כתוצאה מכך, היחסים בין הסרט לבין הראיונות אודות הסרט אינם יחסים רגילים בין טקסט לבין מטא־טקסט – שהרי לשניהם דובר אחד לכאורה. דמות המתעד־מתנגד – היא גם דמות הדובר – מטשטשת את הפערים בין הישויות השונות, ומייצרת המשכיות בין הטקסטים.

בראיון מצולם² מספר מוגרבי כי הסרט נולד בתקופה של גל פיגועי התאבדות בישראל. [...] היה אז דיון ציבורי בינלאומי, בעיקר לאחר האחד־עשר בספטמבר, על תרבות המוות באסלאם,³ הוא מסביר. בשיחה שהתנהלה ביום בו התרחש פיגוע בתל־אביב, כשעלו כרגיל טענות אודות האסלאם, מוגרבי השמיע טענות־נגד אודות תרבות המוות הישראלית (שם). מאוחר יותר, הוויכוח המילולי הפך לסרט. "אינני יודע הרבה על האסלאם, אבל אני כן יודע משהו על התרבות שלנו",⁴ מוסיף מוגרבי. על־פי דבריו של הבמאי מוגרבי, אם כן, הסרט הוא בבחינת טענת־נגד לשיח אודות תרבות המוות האסלאמית. ואכן שרטוטה של תרבות המוות בישראל נרשם כמעשה התנגדות לא רק בראיון אודות היצירה, אלא גם בטקסט הקולנועי עצמו. בשתי סצנות שונות בסרט⁵ מתעמתת דמות הדובר עם חיילים בשטחים הכבושים. בראשונה מביניהן העימות נסב אודות עצם הזכות לתעד את הדיכוי. הפריים המופיע על אריות הסרט לקוח מן הסצנה הזו, ומצולם בו חייל החוסם

ליון חלוזין־דברת, ילידת 1974, ישראל. לאחר שירות צבאי כעורכת וידאו ביחידת אמצעי ההמחשה של חיל החינוך השלימה לימודים לתואר ראשון בפילוסופיה ובמדעי המדינה בסורבון. בתום שנה של ניסיון מקצועי בהפקה, בימוי ועריכה בלוס־אנג'לס, שבה לישראל. בשנים הבאות עסקה בהוראת שפות ובפיתוח מודלים להוראת אסתטיקה לילדים באמצעות אמנות וקולנוע. החל מ־2001 מלמדת במחלקה לקולנוע במדרשה לאמנות מכללת בית־ברל, ומפרסמת טקסטים בתיאוריה פוליטית בעברית, באנגלית ובצרפתית בישראל ובחו"ל. ב־2005 התמנתה למנהלת קמפיין ב"בצלם", מרכז המידע לזכויות האדם בשטחים. בימים אלו כותבת תזה בבלשנות קוגניטיבית בחוג לצרפתית באוניברסיטת תל־אביב.

להתייחסות מקיפה בראיונות ובמאמרי הביקורת (ר' למשל בן-אשר, 2006; דובדבני, 2007), שכן היא כוללת התנגדות אקטיבית עוד יותר מצד הדובר, התנגדות שאינה מתמזה בהתנגשות בין המבט המעיד לבין הניסיון להגביל את מידת הפומביות שלו. בסצנה זו ממתנינים ילדים פלסטינים בדרך חזרה מבית הספר מאחורי אחד השערים החקלאיים של גדר ההפרדה. חיילי הפטרול הצבאי שמגיעים למקום מפעילים על הדובר פרקטיקות של פיקוח, תוך שהם מתעלמים מן הילדים העומדים מאחורי השער הנעול. המתעד-מתנגד יוצא מכליו ומתרה בחיילים לפתוח את השער. "אתם, במקום להזין אותי מהג'יפ", הוא צועק לעברם של החיילים, "במקום לבלבל את המוח עם שטח צבאי סגור, תפתחו כבר את השער לילדים האלה שחוזרים מבית-ספר, זה מה שאתם צריכים לעשות". כך מבצע הדובר העתקה הנוגעת לא רק למוקד הטופיקאלי³⁰ של חילופי הדברים (על מה מדברים, מהו נושא השיחה), אלא גם לאתוס שלו ולאופייה של פעולת ההתנגדות. מה שמדברים עליו מעתה אינו המעמד של השטח ("שטח צבאי סגור") אלא מה מוטל על החיילים לעשות ("במקום לבלבל את

בידו את עדשת המצלמה. היד המסתירה חלק מפניו של החייל ממלאת כמחצית מן הפריים, ומכאן שלמעשה מה שמתועד כאן הוא מבטו של הדובר שקולו נשמע בסצנה: זהו מבט החותר תחת האיסור להביט, לחשוף, לומר או לספר באמצעות מתן פומבי למעמד העדות. הפריים האיקוני הזה אמנם מופיע רק בסצנה אחת, אך מטביע את חותמו על הסרט כולו וקושר אותו באופן חסכוני לקטגוריה הטקסטואלית של הקולנוע הפוליטי המתערב.³¹ בתפקידו כסמן סוגתי, האימאז' המוסכם של הגבלת המבט והניסיון לחמוק ממנה רושם את הטקסט כמעשה התנגדות לכוח, ומחזק את מעמדו של הדובר כמתעד-מתנגד. בין האתוס³² של המתעד-מתנגד לבין מה שיאמר מעתה ואילך (וכן בדיעבד, גם ביחס למה שכבר נאמר) נרקמים יחסי גומלין פרשניים. אם המבט המעיד הוא פעולה של התנגדות והדובר הוא מתעד-מתנגד, יש כפי הנראה לפענח את כל מה שנאמר ונשמע לאורו של ההיגיון הרטורי של ההתנגדות; זהות הדובר והמוטיבציה שלו מכתיבות את הפרשנות הראויה לטקסט. סצנה מספר 31³³ כוללת ויכוח ארוך בין הבמאי לחיילי הכיבוש. זוהי הסצנה הלפני-אחרונה בסרט, והיא זוכה



תמונה מתוך נקם אחת משתי עיני

לבין ההתנגדות הפוליטית, ועל האופן בו ניסיון התייעוד מעצב פרקטיקות של התנגדות. מכיוון שלא רק הדובר, אלא גם הצופה המובלע, תופסים שניהם את הקולנוע התייעודי כפרקטיקה חשובה ולעתים אף מרכזית בהתנגדות, יתכן כי הסרט יכול לשמש מפתח להגיונה המיוחד של מסורת ההתנגדות העברית למעשה הכיבוש. אולי בתום ארבעים שנה למשטר הצבאי בשטחים הכבושים מפתח זה יוכל לסייע לנו לפתוח בעצמנו את השער בגדר.

חפגש עם טקסט חתנגד

הסרט נקם אחת משתי עיני מורכב מדימויים העוסקים בשלוש תמות: (1) סיפור ההתאבדות במצדה; (2) סיפור שמשון הגיבור; (3) מצבו העכשווי של כיבוש 67. הסצנות העוסקות במצדה ובשמשון מספרות את סיפורי העלילה כפי שנרשמו בתרבות הציונית, ומוקדשות בעיקר לתיאור האופן בו הנרטיבים האלו מתגוללים במרחב המדומיין ומסמנים את שבילי היומיום העכשוויים של הקולקטיב. כך, למרות היותו אקט רטורי מובהק¹² וגלוי, הסרט מתאפיין לפרקים בהתבוננות תיאורית (דסקריפטיבית), כמעט אנתרופולוגית, בקולקטיב הציוני.

בניגוד לנושאים פוליטיים במובהק (כמו עמדות או פעולות), אודותיהם התבטא הבמאי בחופשיות רבה, נדמה שדווקא באשר לאופי היחסים בין שלוש הקטגוריות התמאטיות הוא נזהר מאוד בדבריו. הזמנים קשים, והנושאים בהם הוא נוגע הם ללא ספק נפיצים;¹³ בראיונות נדמה שמוגרבי עורך אפולוגטיקה מבוששת לפרקטיקה התייעודית שלו, וייתכן כי נימה זו נובעת מהקשר הקבלה של הסרט. עם זאת, ועל-אף שהשיח אודות הסרט, המטא-טקסט, הוא טקסט בפני עצמו, הזהות ההמשכית של הדובר המתעד-מתנגד הופכת אותו לבן-כלאיים, ודבריו של מוגרבי אודות הסרט לכל הפחות שופכים אור על האופן בו הוא מנסח את הפואטיקה של מעשה ההתנגדות. כך, למרות שהוא עצמו מכנה בהזדמנויות שונות את שמשון "המתאבד הראשון

המוח [...] תפתחו כבר את השער [...] זה מה שאתם צריכים לעשות". במילים אחרות, בה בעת שהדובר מביע התנגדות מילולית ביחס לאירועים, הוא גם קובע מחדש את סדר הסמכות. על השאלה הרטורית שהוא מפנה לאחד החיילים בהמשך, "מי אתה, תגיד לי?", הוא עונה בעצמו: "אתה עובד אצלי, אתה חייל בצבא שלי!" מכאן, שעל-פי הסדר המתוקן, המעמד המאפשר לחיילים לקבוע אם פעולת התייעוד תותר או לא, היינו היותם נציגי הריבון, גם מכתוב את החובה לתת שירות לילדים הממתינים בשער.¹⁴

פעולה דיסקורסיבית זו מעצבת מחדש את יחסי הכוח. הדובר אינו מסתפק עוד במעמד הפאסיבי של מוסר העדות, והוא קובע כללים חדשים למפגש בין מתעד וכוח צבאי – נושא השיחה הראוי למפגש הזה אינו עוד אם העדות מותרת או אסורה, אלא אם החיילים ממלאים את תפקידם או שאינם עושים זאת. המצלמה לא רק מנציחה את המבט, אלא משמשת שריון ונשק בעת ובעונה אחת. היא זו שמאפשרת לשנות במציאות את היחסים הפיזיקאליים בין הוסכנים הפעילים; היא זו שמעצבת הגדרה מחודשת של תנאי המשחק של ההתנגדות. פעולת ההעתקה הדיסקורסיבית והפוליטית כפופה אם כן להיותה של המצלמה מקור סמכות מתחרה לסמכותו החמושה של הכוח הצבאי, וככזו סמכות המאששת את הסדר החוקי. מה שמתיר למתעד-מתנגד להמציא סעד להעדר האיוון ביחסי הכוח היא עצם עובדת היותו עד. הסצנה ממוקמת כאמור במקום של כבוד בסרט: זו הסצנה הלפני-אחרונה, והסצנה האחרונה בה נוצרת זהות מוחלטת בין הדובר, הבמאי והגיבור המתנגד – זה שמתבונן, מתעד ומדבר בגוף ראשון.

מאמר זה יבחן את דגם ההתנגדות המופיע בנקם אחת משתי עיני וינסה לעמוד על טבעו בעזרתם של כלים בלשניים. ניתוח הטקסט הקולנועי בכלים בלשניים יסייע לאפיין את האסטרטגיות הרטוריות והמנגנונים המטפוריים ולחלץ מהם את תווי היחסים בין דיכוי והתנגדות. העובדה שכוחה של ההתנגדות נמצא לה במעמד העדות, פותחת שדה ראייה רחב יותר על הקשר בין הפרקסיס התייעודי

בהיסטוריה" (ר' נספח ב' 1), נזהר מוגרבי מליפול במלכודת האנלוגיה: לדבריו, הגיאוגרפיה הפואטית אינה קווית ומקבילה אלא עונה על הגיון האילוסטרציה (שם/2).

הטיעון של מוגרבי פשוט ומשכנע (שם), והוא מסתמך על ייחוסו של נקם למחלקת סרטי התעודה ההיסטוריים. ייחוס זה מציב את בעיית האילוסטרציה בחזית הפעולה האסתטית: סרטי-תעודה היסטוריים הם בהגדרה יצירות קולנועיות שהייצוג האודיוויזואלי של התמה הכרונולוגית שלהן הוא בגדר הבלתי-אפשרי; זהו הפער בין זמן עשיית הסרט לזמן האירוע המתועד שהופך את התייעוד ל"היסטורי". במילים אחרות, קולנוע תיעודי היסטורי הוא שיח אודות אנכרוניזם¹⁴ – עוד לפני שהוא מעיד אודות מה שהו, הוא מגולל את הדרמה שבחסרון העדות. קיומן של עדויות כתובות, מצוירות או מצולמות העוסקות בתמה ההיסטורית אמנם מקלות על מציאת פתרונות אסתטיים לטיפול בתמה, אך אינן מבטלות את מרכזיותה של פרובלמת ההעדר בסוגה זו. לכן, טוען מוגרבי, ובמידה רבה של צדק, כי מבחינה זו אחת היא מהו אמצעי ההמחשה המסוים הנבחר. כך, השימוש במומחים (talking heads), בקטעי ארכיון, בדרמטיזציה בדיונית, בשוטים אוויריים, באימאז'ים של פריטים ארכיאולוגיים, או בתיעוד עכשווי שקול מבחינת הפונקציה האוירית שלהם, שהרי בכל המקרים מדובר במעשה פרשנות המתחייב מן ההגדרה הסוגתית.

אף על פי כן, איור הוא שם כוללני למדי ליחסים בין שתי יחידות סמנטיות. המונח איור או אילוסטרציה עשוי לכסות בהקשרים טקסטואליים והיסטוריים שונים קשר אנלוגי, קונטטיבי או אחר; שני טקסטים עשויים לקיים ביניהם יחסים פרשניים שונים מאוד שיענו כולם על הדרישות המינימליות של המונח. קריקטורה הצמודה למאמר מערכת בעיתון יומי; מטאפורה אודות מצבה הנפשי של אחת הדמויות ברומן; תיאור מקרה המדגים טענה מדעית; טקסט קומיקס המלווה התפתחות עלילתית בתמונות – לא רק שכל אלו ורבים אחרים יכולים להיחשב כאילוסטרציה, הם גם עשויים להפגין דיאלקטיקה שונה מאוד בין שני האיברים המקיימים יחסים המכונים

אילוסטראטיביים, כאשר לא תמיד ניתן לקבוע בוודאות מי מביניהם מאייר את מי. האם מציאות הכיבוש מאיירת את הנרטיבים של שמשון ושל מצדה, או שמא ההפך הוא הנכון?

בראיון הצמוד לגרסא האנגלית של הסרט, טוען מוגרבי כי "Those two periods, or three periods, they reflect on *one another...*" (שם). הפועל בו נעשה שימוש, *to reflect*, מקורו בפועל הלטיני *reflectere* שמשמעו לקפל, ובהשאלה, להסיט ממסלולו. ההתפתחות של השימוש בפועל הלטיני היא מעניינת, שכן היא מהפכת לכאורה את הפעולה המסומנת: בהקשר של קרני אור, הרי ש-*to reflect* משמעו לשקף את הדבר כפי שהוא, ובעברית *reflection* היא בבואה, כלומר דמות המקור שאינה אלא ההיפוך המדויק שלו, על-פי עיקרון המראה. כך השימוש האבסטרקטי בפועל האנגלי – היינו, לשקף, להאיר, להרהר, להגות, לחשוב, מתאר יחסי פרשנות דיאלקטיים – מחד גיסא, השיקוף B הוא חיקוי של המקור A, כלומר עשוי בדמותו ובצלמו; מאידך גיסא, הבבואה המהופכת מאפשרת לראות ב-A את מה שלא ניתן להבחין בו במבט ישיר, כלומר את תכונותיו הנסתרות.

ההצעה הזו מעניינת ולו משום שהיא מקדמת דגם פרשני ספציפי יותר המתיישב היטב עם ההנחיות הסוגתיות שמכתיבה דמות המתעד-מתנגד. בניגוד למוטיבציה הפרשנית של האיור שתכליתה מתן הסבר, בבסיס עקרון הבבואה עומדת ההנחה שכדי לתפוס את משמעותו של האובייקט לא מספיק להדגים אותו או להבהירו באמצעות מדיום אחר. אובייקט המהלך הרפלקטיבי מכיל תכונות נסתרות שאינן נראות לעין אלא בדרך של היפוך אופטי. המבט הרפלקטיבי הוא מבט חוקר החושף את המובן מאליו – השקוף או הנסתר שבנראה לעין – בדרכו אל האמת, והחיפוש אחר האמת, כידוע, לכוד בעל-כורחו בדיאלקטיקה טראגית עם השקר. מכאן, שהמוטיבציה של מהלך הבבואה היא לחשוף טקסט קיים ולהתנגד אליו, והוא אינו מתמצה בהסבר או בהדגמה גרידא.

יתרה מכך, סקירה סטטיסטית וריזה של תכני הסצנות

המדריכים באתר מצדה מבצע עבור הדובר עבודה יעילה במיוחד.¹⁶ בסצנה 29, קושר המדריך את סיפור מרד מצדה וההתאבדות הישר לאתוס העמידה מול הצורר הנאצי בתקופת השואה, וממנו, דרך סיפור אישי מזעזע במיוחד, מוביל כביש מהיר אל הצדקת הקרבת החיים (של חיילים ואזרחים כאחד) על מזבח המדינה המודרנית. סצנה זו מספקת הדגמה כה אקספליסיטית¹⁷ וחסכונית של המנגנון המטפורי השליט, עד כי היא נדמית כמו קריקטורה אירונית, שלא לומר מקאברית שלו. מצויד בפאתוס הנדרש, הטקסט של המדריך מפעיל את מירב האמצעים הלשוניים כדי לכרוך את האירועים ההיסטוריים זה בזה. הקשרים הארגומנטטיביים¹⁸ כמו גם הדמיון באוצר המילים ובדימויים בין החוליות הטקסטואליות אינם מותירים מקום לספק באשר לקומפקטיות של המנגנון. להלן מספר פרגמנטים מדגמיים:

(1) סיפור ההתאבדות במצדה¹⁹

- 1.1 והם נשבעים לעצמם, בשבי לא ניפול. עד הרגע האחרון. הלילה שלפני ליל הסדר.
- 1.2 ומה טוב ומה יפה יהיה בנושאנו את חירותנו אלי קבר.
- 1.3 הן למוות נולדנו, ולמוות הולדנו את צאצאינו. ומן המוות לא ימלטו אף המאשרים שבבני האדם.

(2) שואה

- 2.1 דבר דומה אנחנו מוצאים באיזשהו מכתב שהגיע אלינו מן השואה, מברגן בלזן, בחודש אלול, בדיוק כמו החודש הזה, כאשר 93 בנות מברגן בלזן מעדיפות למות מאשר ליפול בשבי.
- 2.2 טוב לחיות למען השם יתברך, אך משלא ניתן הדבר, זו זכות למסור את הנפש למענו.

(1) + (2) מצדה + שואה

וכשאני רואה את אותה אישה שיושבת פה במצדה עם הילדים שלה .. הרי למות היא תמות. היום, מחר, בעוד שנה, במצעד המוות באושוויץ [...]

(ר' נספח א') מעלה כי הסרט מתעניין מעט מאוד (אם בכלל) בשני האירועים ההיסטוריים בהם לכאורה הוא עוסק. כתוצאה מכך, ספק אם המשטר הדיסקורסיבי שמציעה סוגת התייעוד ההיסטורי כלל רלוונטי לקריאתו של נקם. לעומת זאת, ברי כי מקומם של שני הנרטיבים בישראל העכשווית והתפקיד הפוליטי שיש להם עומדים בלב היצירה. נשוא פרויקט החשיפה האופטית הוא אם כן תפקידו של המדומיין ההיסטורי במציאות העכשווית ולא האירוע ההיסטורי בפני עצמו. המעשה הארכיאולוגי התר אחר הלכות העבר בהווה חותר לחשוף את האמת אודות הטקסט הקנוני; לתרבות המוות העומדת במרכז הסרט יש הגיון טקסטואלי מסוים שהטקסט המתנגד שואף להפוך על-פיה. "ואני מקווה שמה שיוצא לבסוף מן הסרט", אומר מוגריב, "זו לא רק רפלקציה של סיפור ההווה על העבר, או על המיתוסים שלנו על העבר, אלא גם רפלקציה של העבר על סיפור ההווה".¹⁵ בדגם הרפלקטיבי יש אם כן יתרון נוסף: משום שאיבריו השונים מאירים זה את זה באותה מידה, הוא מאפשר לשרטט רקמה של מהלכים פרשניים נטולי היררכיה, המזעזעים את יסודות הנסיבתיות הלוגית וההיסטורית של הנרטיב העכשווי. היחסים הפוליפוניים בין סיפור מצדה, סיפור שמשון ומציאות הכיבוש ישאפו לפורר את התנועה הנינוחה, המובנת מאליה, של הסיפור המקובל. נניח אם כן, כי אם יש כאן טקסט מתנגד – כלומר, פעולה דיסקורסיבית של מתעדר-מתנגד המעצב מחדש את יחסי הכוח – הרי שהוא יערער על הגיונו הטקסטואלי של הנרטיב הקנוני.

האופק הקטסטרופאלי

לכל אורך הסרט עוסק הדובר בשרטוט הטקסט הקנוני, כלומר באופן בו נרקמים סיפור מצדה וסיפור שמשון אל תוך המנגנונים העכשוויים של האידאולוגיה הציונית. בעוד שבדבריהם של מרבית המצולמים נקודות המגע הקריטיות של העלילה הנפתלת הזו נמסרות באופן מפורר או סמוי, אחד

(3) קרבות ישראל: התאבדות כמעשה גבורה

איזו עוצמת נפש צריך אדם כדי לנעוץ בבשרו סכין, כדי לא ליפול בידיים של אויב. איזו עוצמה! כמה אנשים בעולם מסוגלים לדברים האלו? והסיפור הזה חוזר על עצמו בקרבות ישראל עַד עַצַם היום הזה. רבים מהם אומרים – הכדור האחרון בשבילי.

(4) הקרבה אזרחית

אחותי לא זכתה ללדת את... ה... בן שסחבה... [בכני] שישה חודשים... ברחמה, כי זרקו עליה בקבוק תבערה. אז לפעמים, אנחנו מגיעים לאיזשהו מצב שבו אנחנו אומרים, למות, אבל לא ליפול בשבי של הנבלות האלו.

הטקסט מדגים דינאמיקה מעגלית בין תבניות קבועות שחוזרות על עצמן: בכל אחת מן התקופות קורה אותו הדבר. תווי התנועה בין התבניות הוא חסר מוצא: זהו סיפור על מלכודת מוות נצחית. המפלט היחיד מן האיום המופיע חדשות לבקרים הוא הבחירה בהקרבה, כלומר במות גיבורים שיוביל לחורבן. בתבנית ההיסטורית הבאה הסיפור יחזור על עצמו, וכך לאינסוף. התבניות אינן יוצרות רצף, והנרטיב אינו מסביר כיצד מגיחה בכל פעם התבנית ההיסטורית הבאה, שכן האחרונה הסתיימה בהקרבה ובחורבן.

המכניזם המטפורי הבא כאן לידי ביטוי הוא גרסה אנלוגית פשטנית של המנגנון המוסכם על הקולקטיב. בטקסטים אופייניים אחרים האופרציה הסימבולית היא כמובן מורכבת יותר. עם זאת, גם כאן לא מדובר באנלוגיה גרידא: הפאתוס של העמידה וההקרבה נשען על אתוס של קורבנות והוא תוצר של מערכת אימאז'ים רב-שכבתית. התבניות מעוצבות בקפידה, והן יאוכלסו רק בדמויות היסטוריות המספקות את החומרים הנרטיביים הנחוצים לאישוש הדינאמיקה הקטסטרופאלית. עקרון הסלקציה נשען על אבסטרקציה:²⁰ רק תכונות מסוימות של הדמויות נשמרות ואחרות נשמטות. כך למשל בעוד שהזהות

הדתית-לאומית של הדמות נשמרת (הקנאי במצדה/ הילדה היהודייה בברגן-בלזן/ החייל הישראלי/ האחות ההרה), המעמד האזרחי, הגיל, מידת היכולת להגן על עצמה/ ההקשר המרחבי והטמפוראלי של הפגיעה (מלחמה/ שלום למשל) – כלומר כל הגורמים ההקשריים המאפשרים לתת משמעות למוותו של אדם – נשמטים. בין היתר, האבחנות של השפה הטבעית בין חלל בקרב לקורבן אזרחי, או זו של השיח המשפטי בין נרצח להרוג, הופכות בלתי-רלוונטיות כאן. בהינתן התנאים המתאימים, המקור המשותף של חברי הקולקטיב מכפיף אותם באופן אוטומטי לפיזיקה של התבנית הזהותית. כך, לא רק שלא ניתן לשים קץ לתנועה המתמדת לעבר האופק הקטסטרופאלי, גם לא ניתן לבחור אם להשתתף בה או לאו.

באופן דומה, מקשרים מצולמים אחרים בסרט בין סיפור שמשון ללחימה העכשווית של הקולקטיב הציוני בפלסטינים. בסצנה 10 למשל, מזכירים גברים צעירים כי שמשון נלחם בפלשתים ופורשים מערך מטפורי המאפשר אנלוגיה ביחס לעזה העכשווית, הפלסטינית. כשהקהל בסצנה 27 מבטא עם הזמר את המילה "נקמה", ההקשר הפוליטי של העצרת (נוער "כך") ונפנוף הרובים מאפשרים להבין מהו המרחב המטפורי בו משוטט כעת הטקסט המקראי. כשהמורה בסצנה 24 שואלת את תלמידיה מדוע לדעתם הציטוט המקראי "תמות נפשי עם פלשתים" מושאל גם למקרים אחרים, אחד מילדי הכיתה עונה: "טרומפלדור, אז הוא אמר משהו דומה לזה".

השילוב בין שלושת הסצנות האלו מצייר תמונה דומה לזו הנובעת מסצנת מצדה (סצנה 29): הדינאמיקה המטפורית בין התבניות המאוכלסות בכל פעם בדמויות אחרות, מתנהלת על-פי כללים פיזיקאליים מוסכמים ונעה בווקטור קבוע. גם כאן מתבצעת סלקציה קפדנית של ההקשר ההיסטורי בו פועלות הדמויות, על-פי הקריטריונים הזהותיים והנרטיביים של התבנית, ותוך השמטה של כל זיהוי קונטקסטואלי אחר. אך בניגוד לדרישות התפקיד שמעמידה התבנית המשפחתית "מצדה", תבנית "שמשון"

בעת שפעילות צבאית מאיימת מתרחשת סביב. הוא משדר סימני מצוקה, ומשווה את שנתו לחזרה לקראת המוות:²²

(1) I can sleep, yehh...It's...it's not like sleep. It's like death *prouva*...out of all that tension. a

(2) A what!?

(1) Like an approval for death.

(2) [laugh]

(1) When you are going to die.

(2) Yallah, yallah...

(1) You make an approval, of how it will be...

(2) Oh, I see. A rehearsal...

(1) A rehearsal, casting...

(2) [laugh]

[Pause]

(2) (Ahm) Yes...²³

בסצנה השנייה, המדריך באתר מצדה עורך לקבוצת הנערים תרגיל דמיון סוגסטיבי. הוא מבקש מן הקבוצה לעצום עיניים כהכנה לתרגיל:

[...] I want you all to close your eyes now.

Not to fall asleep, just close your eyes. Close your eyes now.²⁴

לאחר פרק זמן מסוים של תרגול מדיטטיבי, הוא מוסיף הנחיות מפורשות באשר לתכני התרגיל:

Now do it again. One shot, once again. I want you to go back, to the night before... to the night before. Elazar Ben-Ya'ir is giving a speech. After that speech, 960 people take their lives and kill themselves. I want you to take your part of these 960 people, because in some ways you are. Eitan, eyes. Three minutes

מציגה דגם ממוגדר לעילא – הפעם זהו סיפור גבורה גברי אודות נקמה. אף על פי כן, העובדה ששמשון הוא "גיבור", שטרומפלדור נפל בקרב, ושהחיילים הישראליים הם לוחמים במסגרתו של צבא מאורגן וממוסד, אינה פוסלת אותם מלהימצא מתאימים לתסריט קורבני. בכל מקרה, שני המרחבים המטאפוריים מעצבים את התסריטים המתנהלים במסגרתם על-פי הדינאמיקה המתחייבת מן האופק הקטסטרופאלי שלהם: אחת היא תנאי הזמן והמקום, הסיפור יסתיים בהקרבה ובסופו של דבר גם בחורבן.

טביעות האצבע החתיות של האופק הקטסטרופאלי

המתעד־מתנגד אינו יכול ליהנות מן הפריבילגיה של הדוברים בשיח ההגמוני: אין ברשותו מערכים מטפוריים מן המוכן, ואם הוא מעוניין בשיח מתנגד עליו להמציא אותו. וזו אכן המלאכה עליה טורח הדובר: מכיוון שהמנגנון החדש עדיין אינו בנמצא אזי לא ניתן לתעד אותו, אך בהחלט ניתן ליצור אותו באמצעים שמספקת התבנית הסוגית. כך, המונטאז' משמש באופן מסורתי טריטוריה מתאימה למלאכת הרכבת השיח המתנגד.

משפט הפתיחה של הנאום הקולנועי מהווה הזדמנות ראשונה לפרוש את תבנית התנועה החדשה. עיון ביחסים בין חלקי הפרולוג המקדים את הופעת כותרות הפתיחה – השער המוסכם להחלת תקפותו של החוזה הקולנועי בין הדובר לנמענת – עשוי להזכיר את הדיאלקטיקה הפרשנית בה דנו קודם לכן. הסצנה הראשונה מציגה את דמות הדובר כשהוא משוחח בטלפון עם ידיד פלסטיני.²⁵ הסצנה השנייה מציגה הדרכה אופיינית באתר מצדה לקבוצה של בני נוער יהודים. בשלישית מופיעות כותרות הפתיחה של הסרט על רקע שוט אווירי של אתר מצדה.

עיון בתכנים המילוליים של שתי הסצנות הראשונות עשוי לסייע במיפוי הפרקטיקה הרפלקטיבית. בסצנה הראשונה, הידיד הפלסטיני מספר כי הוא לכוד בביתו,

[...] and go back. To History, to our History.

I stop walking, three minutes.²⁵

בשתי הסצנות מופיעים דימויים של שינה בהקשר של תרגיל הכנה לפרקטיקה מורבידית. בעוד שבסצנה השנייה מדובר בתרגיל דמיון מודרך העוסק בנסיבות להתאבדות אקטיבית שהתרחשה בעבר הרחוק, בסצנה הראשונה "תרגיל המוות" הפאסיבי של החבר הפלסטיני אינו אלא סימן לחרדה ממוות קונקרטי מאוד, שעלול להגיע בכל רגע. אך הסצנה הראשונה מהדהדת לא רק את הדימוי העולה בשיחה המתועדת בסצנה שלפניה. היא גם מעלה דימוי אחר, של התאבדות אקטיבית מאוד – זו של המפגעים הפלסטינים, שנוכחותם המרומזת מטילה צל על שיחותיו של המתעד-מתנגד עם חברו, הניצב מצדו השני של מתרס הזהות הלאומית.

הפרקטיקה הרפלקטיבית מאפשרת לכל אחת מהסצנות להאיר את השנייה ולשלוח את הבבואה המהופכת הלאה. אלא שההיפוך נוגע למרבה הצער רק לדמויות המאכלסות את התבנית ולא לתבנית עצמה, המתמידה ועומדת על כנה. "[...] מדריכי התיירים המספרים בהתאבדות הקולקטיבית במצדה, או במעשה הגבורה של שמשון הממית עצמו עם פלשתיים", כותב קומולי (Comolli, 2005) בביקורת אוהדת דווקא, "אינם שומעים עד כמה המעשים האלו מתחרזים, אם נרצה או לא, עם פיגועי ההתאבדות".²⁶ פירושו של דבר, שמסקנתו של המהלך הרפלקטיבי היא שפלסטינים וישראלים כאחד לכודים באותה מידה במרחב מטפורי בעל אופק קטסטרופאלי, גם אם תרבות המוות הציונית היא זו שמסומנת כאן כסוכן הפעיל של הדינאמיקה הזו. כך, הגיונו של האופק הקטסטרופאלי לא רק שאינו מתערער, אלא גם מקבל שחקנים נוספים לשורותיו: כעת לא רק ישראלים יהודים משתתפים בתנועה על הציר הזה, גם הפלסטינים מנוכסים אליה.

אישוש למרכזיותו של תוואי התנועה הזה בסרט ניתן למצוא למשל ברצף המונטאז' המוביל מסצנה 19 לסצנה 24 (ר' נספח ג'). משפחות מטיילים ישראלים במצדה משתתפות

בהמחזות המאורעות שהובילו להתאבדות. "רומאים! לא נכנע!", צועקות ילדות ישראליות אל התהום, והתרסתן המשועשעת מתחלפת בקריאתם הנואשת של פלסטינים לעברם של החיילים המעכבים אותם: "חייל! פיגוע בתל-אביב!" "כשאנשים יתחילו לחשוב שלחיות זה לא כזה חשוב, זה יגמר", אומר החבר הפלסטיני בשיחת טלפון נוספת, ובשיעור אודות שמשון, עונה תלמיד בכיתת בית-ספר בתל-אביב, תוך שהוא מגלה בקיאות בלוגיקה האזורית: "בטח הוא [שמשון] חושב שעדיף לו להתאבד, רק שלא יפסיד לידי האויבים שעינו אותו". מערכת הדימויים המוכתבת בידי האופק הקטסטרופאלי עוברת כחוט השני בכל הרצף הזה, ומחברת באמצעות אותה תנועה רפלקטיבית בין תמת ההתאבדות בסיפור מצדה ובסיפור שמשון לבין תמת ההתאבדות הפלסטינית. החלל בו נעות המטפורות הוא מרחב/זמן מטאפיזי ומעגלי, בו לכודים לכאורה פלסטינים וישראלים בחוויה דומה של מעגל קסמים טראגי ונטול מוצא. ספק כלל אם המרחב הזה הוא פוליטי: נדמה כי הוא בעיקר רדוף רוחות, ומתנהל מעצמו מבלי שלדמויות הנעות בו ייוחס מעמד של סוכנים פעילים.

אלא שמבט זהיר יותר מגלה כי בניגוד לגוף הישראלי-יהודי, הגוף הפלסטיני המתנגד הוא למעשה גוף חסר: רק קולו של החבר נשמע, וגם המעוכבים בסצנה 20 למשל מצולמים ב־Extreme Long Shot שאינו מאפשר לראות את פניהם. למעשה, הסצנות הכוללות את שיחות הטלפון מתנהלות בחלל שנראה כאילו הוצא אל מחוץ לזמן – התאורה בחדר אחידה, ולא ניתן לקבוע בוודאות אם מדובר ביום או בלילה. מכיוון שגופה של דמות הדובר ממלא חלק ניכר מן הפריים, נוצרת התחושה כאילו קולו של החבר הפלסטיני הוא מעין קול פנימי, ולא קולו של גוף ממשי המאייש את העולם המואר, העולם האלים של החוץ.

שעתוק מובהק של הווקטור המכוון אל האופק הקטסטרופאלי בא לידי ביטוי ברצף הסצנות 11-14. מונטאז' אנלוגי המודגש באמצעות דיזולב קושר בין המצור שהוטל על מצדה לבין חומת ההפרדה:

טביעות האצבע החתיות של האופק הקטסטרופאלי

מסתמן אם כן כי המערך המטפורי המתנגד נגוע עד העצם בטביעות האצבע של האופק הקטסטרופאלי. גם אם הוא מערב סוכנים פלסטינים פעילים יותר או פחות, הרי שהוא לוכד אותם בהיגיון הפיזיקאלי המנחה את המנגנון הדיסקורסיבי אליו שאף להתנגד. גם כאן אין הקשר היסטורי ופוליטי לא למעשה החיים ולא למעשה המוות, ואם "הכל אותו הדבר" הרי זה משום שהזהויות הלאומיות, המצייתות משום-מה שתיהן להיגיון המטפורי הציוני, ממילא כולאות את כל המשתתפים בהווה מתמיד שההקרבה והחורבן משמשים לו קו אופק בלעדי.

ציות היחנעות דיכאון

אם בדינאמיקה של הטקסט הקנוני זיהינו שני צירים: I מצדה – שואה – גבורה במלחמה כהקרבה – הקרבה אורחית למדינה המודרנית II (שמשון – לחימה בפלסטינים) + (שמשון – רגעים בתולדות התנועה הלאומית)

הרי שהדובר מנגיד אליה דינאמיקה רפלקטיבית והדדית אמנם, אך כזו המכוונת גם היא אל אותו אופק קטסטרופאלי:

III מצדה + שמשון (התאבדות תגובתית ונקמה) – פלסטין (התאבדות פאסיבית ונקמה).

ההבדל המרכזי בין הפיזיקה הטקסטואלית של הדיכוי לבין זו של ההתנגדות מתמצה אם כן בכך שבקוד שהפלסטינים נעדרים מן הטקסט ההגמוני אך מטילים עליו את צלם הנוכח-נפקד, הרי שבטקסט המתנגד הם משתתפים פאסיביים בדינאמיקה המכוונת לאותו האופק הקטסטרופאלי המתנה את המרחב המטפורי של הדיכוי. במילים אחרות, מנגנוני יצירת המשמעות של הטקסט המתנגד מעידים לא רק על היעדרם של מערכים מטפוריים חלופיים לאלו של הטקסט השליט, אלא גם על בלבול במונחים: הטקסט המתנגד נושא

מס' הסצנה	אתר	מקום/זמן	התרחשות
11	מצדה	חוץ/יום	הדרכה: שביל הנחש
ד י ז ל ב			
12	גדה	חוץ/יום	פלסטינים חומקים מגיף סיור. ניתן להבין שמדובר בעובדים נטולי-אישור.
13	מצדה	חוץ/יום	הדרכה: פרטים טכניים אודות הדייק ותפקידו במצור – תחושות הנצורים
14	מחסום בדרום י-ם	חוץ/יום	שיחה עם החיילים במחסום אודות המעוכבים

בניגוד למודל הקודם שנבחן, כאן ניתן להבחין בארגומנטציה פוליטית ממש: את שני מבצעי הבנייה ניתן לייחס לסוכנים פעילים הנושאים באחריות מלאה למעשיהם. במילים אחרות, לפיזיקה הזו יש גם אתיקה.

אולם, מקורה של האנלוגיה הזו נמצא בשיח הקנוני אותו היא נועדה לשרת, והיא אינה מתכון טיעוני של הטקסט המתנגד. כך מתברר מעל לכל ספק בסצנה 6, בה מפרש המדריך באתר מצדה: "והחומה הזאת היא לא סתם הייתה קיר הפרדה, כמו שאנחנו קוראים היום, אלא החומה הזאת היתה אמירה מצד הרומאים ש"הם באו לכאן והם נשארים כאן עד הסוף". אנלוגיה זו הופכת בסצנה 13, למרחב מטפורי מלא, בו השיח הצבאי העכשווי משמש בתיאור התופעה ההיסטורית של הדייק: "[...] מעין מערכת סגר שסוגרת הרמטית, שיוצרת איזה מחסום, שניים-שניים וחצי מטר למעבר הזה... זה לא מחסום טוטאלי, אבל ה... אבל הפטרולים והתצפיות על אותן פלטפורמות מאפשרים שליטה וסגירה פחות או יותר הרמטית."

(2) אני מאוד מקווה שיש לך ילד שמסתכל מה אתה אומר עכשיו.

(1) מה?

(2) אני מאוד מקווה שיש ילד, שהוא הבן שלך, שמסתכל על מה שאתה אומר עכשיו. מאוד מקווה.

(1) לא צריך לענות לך, לא צריך לענות לך... מאיפה באתם, מאיפה?

(2) מהמדינה שלך באנו.

(1) בדיוק. תשובה נכונה.

ההכרה כי לא ניתן להשתחרר מן המקור המשותף, והבחירה לסיים בדבריו של הנציג המובהק ביותר בסרט לדינמיקה המטפורית ההגמונית, מותרות טעם מר. טביעות האצבע הממיתות של האופק הקטסטרופאלי הן חותמו העקשני של מבנה הזהות הקולקטיבי, המשותף למרבה הצער לחיילי המשטר ולמתנגדיו. השימוש במונח הלכסיקאלי מרינה כדי לתאר את הזהות המשותפת, היה גורם להרמת גבה בכל מרחב לשוני אחר: עברית-ציונית היא אולי השפה היחידה שבה מונח אחד משמש בעת ובעונה אחת לציון צורת ההתארגנות הפוליטית, מוסדות הארגון הברוקרטי, הזהות הלאומית, חבל הארץ עליו חלה ריבונות הארגון, האנשים הכפופים למרותה של הריבונות הזו,²⁸ והמבנים החברתיים המאגדים את אותם אנשים.²⁹ הקבלה האוטומטית של הדובר את ההנחה הלשונית

עקבות כה רבים של ההיגיון הפיזיקאלי אותו הוא שואף לכאורה להפוך, שנשאלת השאלה באיזה מובן המוטיבציה שלו מכוונת כלל להתנגדות.

ברמה הגלויה ביותר, ברי שיחסיו של ה'טקסט המתנגד' עם ה'טקסט ההגמוני' הם קונפליקטואליים. בעוד שבטקסט הציוני המהלכים (I) ו-(II) נתפסים כצירים חיוביים, בטקסט המתנגד הם נתפסים כבעלי ערך שלילי. אלא שגם מעמד התנועה הרפלקטיבית של מהלך (III) אינו יוצא כנראה מכלל זה, שכן היא כושלת בהתמודדות מול השתיים הראשונות: הסרט מסתיים בדבריו של המדריך האדיב באתר מצדה, הנפרד לשלום מקבוצת המודרכים כמו גם מצופי הסרט כשדגל המשטר מתנופף מאחוריו.

ייתכן כי הטעם לכישלונה של הפרקטיקה הרפלקטיבית של הטקסט נמצא כבר בסיומה של סצנה 31, הסצנה הכוללת ויכוח בין הבמאי לחיילי הכיבוש, בעוד ילדים פלסטינים ממתינים מאחורי אחד השערים החקלאיים של גדר ההפרדה. זוהי כאמור הסצנה הטעונה ביותר בחומרי התנגדות, הן מבחינה פרגמטית והן מבחינת התכנים המיוצגים בה, ולמרות זאת היא מסתיימת במפח-נפש:²⁷

(1) עומדים פה, עומדים הילדים ליד השער, אתם לא פותחים ת'שער? אתם לא אומרים יאללה די? תגיד, מאיפה באת, מאיזה חור הוציאו אותך? מאיזו אשפה שלו אותך?



תמונות חתוך נקם אחת חשתי עיניי

שבהנחות המוצא של הדיון: "צריך להחליט, אם זה אדמות מדינה ובגלל זה אסור להם לעבד את זה, או שאסור להם לעבד את זה בגלל ההסכם עם המנהל". הערה זו אינה שמה קץ כמובן להנעה שהדריכה את הגיון הדיאלוג הזה מלכתחילה, היינו, השמירה על הסדר הטוב. בתגובה לדברי החייל, שנדמה משועשע מן הפלפול הפסאודו-תלמודי, מתרעמת הפעילה ואומרת: "אבל אתה לא עקבי, כל פעם יש לך גרסה אחרת".

ההנחה על-פיה הסעד ימצא בחוק – הצבאי, האזרחי או הבינלאומי – אינה מתיישבת עם עקרון ההתנגדות. אם המחוקק, השופט והמבצע משמשים בתפקיד וסתי הדיוכי (רגולטורים), אזי האפשרות היחידה להתנגד תוך שמירה על החוק היא בחירה בהימנעות. עקרון ההימנעות מהתנגדות אקטיבית מודגם היטב בסצנה 31: המתעד-המתנגד אינו מעלה על דעתו פשוט ללכת לפתוח את השער בעצמו, ולא בכדי – הרי הוא והחייל חברים באותו קולקטיב המכונה המדינה; העבדות לסדר הזהותי לא מותירה בידי המתעד-המתנגד אלא את ההימנעות. כך הסרט מוקדש לבנו הסרבן של הבמאי – והאינפורמציה הפרייטקסטואלית³² הזו ממסגרת את הפיזיקה הטקסטואלית בתבניות התנועה של מסורת תנועת ההתנגדות העברית, שהאווונגרד שלה היה כזכור תנועת הסירוב. חוויית אזור הדמדומים בין התשוקה להתנגד – לומר לא, לשאת את נס המרד – לבין הפרקטיקה ההימנעותית אינו יכול אלא להוליד דיכאון. חוסר האונים מול החבר הפלסטיני מחד-גיסא, והכוח הצבאי מאידך-גיסא, משקפים היטב את המסלול שעוברת התנועה הדיסקורסיבית (כמו התנועה הפוליטית) לאורך הטקסט.

בשני רגעים שונים במהלך שיחות הטלפון נדמה שיש כאן מאחורי הפרקטיקה הזו עמדה אתית שהדובר יוצא להגן עליה. בסצנה 16 מופיעה קריאה לאי-אלימות, אלא שמיד עולה החשד שמקורה באתיקה של הימנעות מפעולה:

(1) It can't be changed by force. You must understand. I don't know if it can be changed at all, but it can't be changed by force.³³

המופנית אליו מטעם החייל אינה מותירה לו ברירה אלא להסתפק בהתנגדות פאסיבית שנועדה לחסל את עצמה. הפרקטיקה המתנגדת מכילה בתוך הדינמיקה שלה עצמה את תחזית כישלונה; הגיונה של תנועת ההתנגדות הפוליטית כפי שהוא מיוצג בנקם עוקב שלא במפתיע אחר אותן תבניות פיזיקליות המדריכות את ההתנגדות הטקסטואלית, ומתנועע הלך ושוב בין ציות, הימנעות ודיכאון. ההשלמה עם ההגדרה הטוטאלית של מבנה הזהות הקולקטיבי אינה מאפשרת לעצב עמדה מתנגדת שתוכל לשלול את הנחות המוצא של המשטר בעודה דורשת את זכותה להתקיים בתוך החברה. הרי על-פי הגיונה הלשוני של הזהות, מי שמתנגד למשטר הפוליטי גם אינו חבר בקהילה הטריטוריאלית והלשונית. לפיכך נותרת ההתנגדות ללא לשון וללא תנועה, ולא נותר לה אלא להימנע, כלומר לנקוט סירוב פאסיבי הלכוד בהיגיון מעגלי שאינו מאפשר כל פעולה. ההימנעות הממושכת מסירה מן ההתנגדות את הפוטנציאל הגלום בה להמציא תווי תנועה חדש, וסופה שתוביל אותה להפנות את כוח החיים שלה נגד עצמה. הדיכאון הוא התוצאה המתבקשת של עמדה המקבלת עליה תבנית תנועה שהיא מסרבת לנוע על-פיה.³⁰

גם מבחינה זו ההתרחשות בסצנת העימות לצד הגדר (31) היא בעלת ערך סמלי: בסופו של דבר, הטענה שמפנה דמות הדובר לחיילים היא שהם אינם ממלאים את תפקידם כראוי. ההזדהות עם הריבון ועם חוק הריבון אינה פחות פרדוקסאלית בסצנה 4, בה מנסים פעילים פוליטיים לסייע לחקלאים פלסטינים לעבד את אדמותיהם. השיחה בין הפעילים לבין החייל המנסה לשים קץ לעבודת החקלאים נסבה ברובה אודות החוק הצבאי והחוק האזרחי, ותקפותן של שתי מערכות החוק ביחס למצב העניינים הנידון. לאחר דין ודברים מתסכל הנע בין טענת החייל שמדובר בשטח צבאי סגור (או שיש צורך באישור מן המנהל, או שניהם), לבין טענת הפעילים בדבר צו-ביניים של בית-משפט אזרחי, זוהי הפעילה הפוליטית דווקא, ולא החייל, המתעקשת לפנות לרשויות הצבאיות כדי שיסדירו את טובת החקלאים הפלסטינים.³¹ לבסוף, אחד הפעילים מבחין באבסורד

דרכה המיוחדת של הפיזיקה הדיסקורסיבית הזו להעניק משמעות לחיים, אין פירושה שאפשר לנתק את הקשר הסמנטי ההכרחי בין חיים ומוות. לכן גם הימנעות מבחירה ערכית בין *staying alive* ל-*how you live*, פשוט אינה מאפשרת אף דגם של התנגדות: לא זה המעדיף את האיכות ולא זה המעדיף את הכמות. גם מסיבה זו, בעוד שהמשפט הראשון של החבר הפלסטיני מציב אתיקה של התנגדות ("לא אכפת לי אם אמות, הבעיה שלי היא איך לחיות"), המשפט האחרון של דמות הדובר ("אני חושב שלהישאר בחיים זה דבר חשוב בפני עצמו, לא רק איך חיים") נמנע מכך.

אחרית דבר

רק שינוי עמוק בתפיסת הזהות של המתנגדים לדיכוי יוכל לפטור אותם מטביעות האצבע הממיתות של האופק הקטסטרופאלי ולהוביל אותם לקראת אופק חדש. כאן ועכשיו, בעת כתיבת הדברים, אין בנמצא כל טעם שיצדיק, בקרב אלו המתנגדים לדיכוי במרחב הנתון תחת שלטון ישראלי, הזדהות עם מוסדות המדינה או השלמה, ולו פאסיבית, עם מבנה הזהות הטוטאלי של הקולקטיב. שיח של התנגדות, פרקטיקה של התנגדות ואתיקה של התנגדות לדיכוי בשם החיים הראויים, יהיו אולי אפשריים גם כאשר התייעור יחדל לשמש דגם מרכזי כל כך בפיזיקה הפוליטית. כל עוד מוסדות פוליטיים כה מגוונים מכוונים את כל מרצם ליצירת עדויות, לאיסוף תעודות ולהפצתן, עיסוק זה מסיט את תשומת הלב מן המשימה הפוליטית בה' הידיעה: יצירת עולם משותף לשונים. פוליטיקה עושים יחד, עם אנשים אחרים ולא אודותיהם. כשהמתעדים המתנגדים שבינינו יכירו בכוחה המוגבל של העדות להביא מזוור להיעדר האיוון ביחסי הכוח, אולי יתברר שלפתוח את השער בגדר זה יותר פשוט ממה שנדמה לנו.

בסצנה 30 ההצעה הזו כבר מעוגנת במשנה אתית של ממש:

- (2) Believe me, I don't mind if I die, my problem is how to live.
- (1) Well, I don't want to die.
- (2) And it's not a big issue if I die or I stay alive, my problem is not the people who did die, my problem is the people whose, how they are living now, the people, whose their lives, how they are living now. And that's the main issue. The main issue is how people, how people are living in fact.
- (1) Well, I also think that staying alive is important in itself. Not just how you live.
- (2) OK.³⁴

הדבקות בחיים בכל מחיר היא לכאורה תגובה הולמת לאופק הקטסטרופאלי: אל מול הגיון המוות המעגלי, ההקרבה והחורבן, התנגדות ראויה מוכרחה להסתמך על אידיאה פוויטיבית של החיים. אלא שהניסיון הנואש להיחלץ מטביעות האצבע של האופק הקטסטרופאלי באמצעות ניתוק הקשר ההכרחי (אתי, ביולוגי ולוגי) בין החיים למוות, אינה עומדת במבחן המציאות. אין כל משמעות לעובדת החיים אם אינם מוגבלים במוות – מה שנותן לחיים את ערכם הוא העובדה שהם סופיים. ההערה של דמות החבר הפלסטיני מבהירה זאת: הכבוד לחיים דורש סדר עדיפויות ברור, ואם איכות החיים (*how to live*) היא הדבר בעל הערך הגבוה ביותר, הרי שהיא קודמת לכמות (*staying alive*). מכאן, שאם החיים הראויים ראויים באמת, יש לשקול גם כי ראוי למות בעבורם. על-כך שהחיים הינם חשובים בפני עצמם לאף אחד אין ויכוח – גם לא לשיח הצינוני ההגמוני. העובדה המצערת כי האופק הקטסטרופאלי הוא

נספח א' נקם אחת משתי עיני רשימת הסצנות

מספר סידורי ³⁵¹	אתר הצילום	קטגוריית מרחב/זמן	תיאור ההתרחשות ³⁶
1	בית הדובר	פנים/אין־זמן ³⁷	שיחת טלפון
2	מצדה	חוק/זריחה	תרגיל בדמיון מודרך לקבוצת נוער דוברת אנגלית. מתוכן הדברים ניתן להסיק שמדובר בנוער יהודי.
3	מצדה	חוק/יום	שוט אווירי
4	דרום הר־חברון	חוק/יום	עימות בין פעילים פוליטיים ערבים ויהודים לחייל על רקע ניסיון של חקלאים לעבד את אדמתם.
5	מצדה	חוק/יום	שני מדריכים בהדרכות נפרדות: רקע היסטורי לסיפור מצדה. דיאלוגים בסאונד מדגימים דמיון רב בתכני ההדרכה.
6	מצדה	חוק/יום	הדרכה: פרטים טכניים אודות הדייק ותפקידו במצור.
7	שער חקלאי בגדר ההפרדה	חוק/יום	דיאלוג בין פלסטינים משני צדי השער
8	בית הדובר	פנים/אין־זמן	שיחת טלפון
9	מערות שמשון	פנים/לילה	סיפור שמשון מפיו של חרדי. ניתן להבין שמדובר בסמכות דתית.
10	אתר התכנסות	חוק/לילה	חבורת גברים צעירים בפרשנות אודות סיפור שמשון. אופן הלבוש של הדוברים והשיח מתכתבים עם תרבות הניו־איי בגוון ברסלבי־קבלי.
11	מצדה	חוק/יום	הדרכה: שביל הנחש
12	גדה	חוק/יום	פלסטינים חומקים מגייפ סיור. ניתן להבין שמדובר בעובדים נטולי־אישור.
13	מצדה	חוק/יום	הדרכה: פרטים טכניים אודות הדייק ותפקידו במצור + תחושות הנצורים.
14	מחסום בדרום י-ם	חוק/יום	שיחה עם החיילים במחסום אודות המעוכבים.
15	בצד המחסום	חוק/יום	שיחה עם הפלסטינים המעוכבים.
16	בית הדובר	פנים/אין־זמן	שיחת טלפון.
17	אתר הפעלה משפחתית	חוק/יום	משפחה בסדנת יצירה בנושא שמשון. שיחה אודות הסיפור המקראי.
18	מגדל שמירה	חוק/יום	הצבת חסימת מעבר. פלסטיני מציג תעודות לחייל במגדל השמירה.
19	מצדה	חוק/יום	המחזה של מאורעות מצדה. הפעלה משפחתית: "רומאים, לא נכנע".
20	גדה	חוק/יום	תמרונים גייפים בחסימת מעבר מאולתרת. משפחה מנסה לעבור – אחת הנשים זקוקה לטיפול רפואי ומפונה באמבולנס של הסהר האדום. ילדה בוכה בזרועותיו של פעיל ישראלי.
21	בית הדובר	פנים/אין־זמן	שיחת טלפון.
22	מצדה	חוק/יום	הדרכה לקבוצת נוער דובר אנגלית. פעילות הדמיה של הבחירה בין לחימה, תפילה, כניעה והתאבדות.
23	בית הדובר	פנים/אין־זמן	שיחת טלפון.
24	כיתת בית־ספר יסודי	פנים/יום	שיעור אודות שמשון.
25	מצדה	חוק/יום	שיחה של קבוצת מטיילים אודות מיתוס מצדה ובחירת הקנאים להתאבד.
26	אתר התכנסות	חוק/לילה	שיירת גברים בצעדה. הגברים נושאים שלטים של תנועת "כך" ושרים.
27	אולם מאולתר	פנים/לילה ³⁸	הופעה. קהל גברים שר בהתלהבות עם הזמר לחן רוקיסטי לטקסט המקראי אודות שמשון.
28	גדה	חוק/יום	בדיקת תעודות בידי כוח צבאי. חיילים בגייפ סיור מנסים למנוע מן הדובר לצלם.
29	מצדה	חלל מוצל/יום	הדרכה לקבוצת צעירים: סיפור מצדה – מכתב אלעזר – מכתב מברגן־בלזן – סיפור משפחתי – הקרבה עבור המדינה.
30	בית הדובר	פנים/אין־זמן	שיחת טלפון.
31	שער חקלאי בגדר ההפרדה	חוק/יום	ויכוח של הדובר עם חיילים בגייפ סיור. ילדים פלסטינים ממתינים בשער.
32	מצדה	חוק/יום	סיום ההדרכה.
33	הקדשה	על מסך שחור	"לבני שאול ולחבריו שמסרבים ללמוד להרוג."

נספח ב'

נקם אחת חשתי עיני

תמלול קטעים מתוך ראיונות מצולחים עם אבי חוגרבי³⁹

נקם אחת חשתי עיני (2005), צבע, סנו דקי, ישראל.

ביחוי, תסריט ועריכה: אבי חוגרבי. צילום: פיליפ בלאיש. הפקה: סרד' לאלו, אבי חוגרבי.

1. מתוך ה־DVD של ההוצאה בשפה האנגלית תחת השם *Avenge but One of my Two Eyes*. ראיון עם אבי חוגרבי⁴⁰ / יחידה 2 (לאחר מסך שחור ראשון) / תמלול מלא של השוט השלישי והרביעי:

Avenge but one of my two eyes, [ah] started I think in, in some, somewhere in the beginning of two thousand and two... [ah], there was a big wave of suicide bombers inside Israel, Palestinian suicide bombers, and [ah], well, you probably remember, there was an international discussion, also after, following September eleventh, about, Death Culture of Islam. [ahm], [a]nd, you know, I don't know too much about [ah] Islam, but I do know a little bit [ah] about our own culture, and [ah] at a certain heated discussion, on a day that there was a suicide bomber in Tel Aviv, the subject of the Death Culture of Islam was raised, and, I, [ah] raised the subject of our own Death Culture, of the Israeli Death Culture, and the subjects of Massada and Samson were very quickly on the table... because [ah] well, we didn't need to dig them from anywhere, because [ause] they are very much alive in our culture. So... [ah] I think what struck me once thinking about those two myths, is that, the idea that Samson is actually [ah] the first suicide bomber in History,

[CUT]

We who consider suicide bombers as, we Israelis, who consider suicide bombers as, as criminals to Humanity, and rightly so, [ah], at the same time, we teach our children, we bring up our children, on [ah] on myths, on, on the heritage of [ah] Samson for instance, who practically is a suicide bomber, when he stands between the pillars in the Gaza Temple, [ah] his motivation is the exact motivation of the suicide bomber that steps on the bus in Tel Aviv or in Jerusalem or anywhere, he decides to [ah]... kill himself, at the same time kill as many possibly of his enemies, which I found, find, horrific...

[CUT]

2. מתוך ה-DVD של ההוצאה בשפה הצרפתית תחת השם: *Un Seul de mes Deux Yeux*.
ראיון עם אבי מוגרבי⁴¹ /Thèmes et Mythes / תמלול מלא של השוט השני:

I'm not sure that this is really a parallel, but those, those two periods, or three periods, they reflect on one another... Let's, let's think about, about how people make historical documentaries. They take this historical story, that has no, no one from that time is still alive, and sometimes there's no stock footage, and there's no one close to the people involved that you can interview. But – you still make historical documentaries... You have someone, [n...] or somehow the story is being narrated, being told to the audience, and then, you use different kinds of materials, in order to illustrate the story. You use interviews with experts; you use archeological findings; you shoot, you know, scenery shots, and sometimes you also do dramatization, of, past events, the way you think they were happening – only the way you think, because of course you were not there. So, what I thought was, that I was going to make, historical documentary, about the story of Massada and the story of Samson, and try to illustrate them, not with dramatization, not with interviews, but, with documentary scenes, from the occupied territories, scenes that remind us, only remind us, these are not the same stories, only, not only in time, in many aspects, these are not the same stories, but those scenes do remind us how it could have been, the way we understand it, or the way I understand it, so they, those scenes, act as illustrations, like in any historical documentary, that could be dramatization, or, etc., or stock footage, etc. etc. So, [ahm], this is, I'm, I'm not trying to pretend that the Romans, are now the Israelis, and that the Jews of Massada story are now the Palestinians... They resemble, [th...], metaphorically, they can be looked at from, [ah] this way or another, you know, to, to play the same roles... And I hope that what comes out eventually in the film is not only, a, a reflection [on] of present day history on the past or, or on our past myths, but also a reflection of the past on present history.

נספח ג'
נקם אחת משתי עיני
תיאור מפורט של רצף הסצנות 19-24

מס' הסצנה	מקום/זמן	פעולה מצולמת	רפליקות נבחרות
19	חוף. יום. מצדה.	המחזה של מאורעות מצדה. הפעלה משפחתית.	בני משפחות המטיילים: רומאים, לא נכנעו
20	חוף. יום. גדה.	תמרדני ג'יפים בחסימת מעבר מאולתרת. משפחה מנסה לעבור – אחת הנשים זקוקה לטיפול רפואי ומפונה באמבולנס של הסהר האדום. ילדה בוכה בזרועותיו של פעיל ישראלי.	פלסטינים מעוכבים: חייל! פיגוע בתל-אביב! פיגוע!
21	פנים. אין-זמן. בית הדובר.	שיחת טלפון בין דמות הדובר (1) לחבר הפלסטיני הנצור (2).	I [1] <i>What is possible?</i> [2] <i>I think... I think it is in your side, Avi, it's in the Israeli side the solution is there.</i> II [2] <i>So, it's... I think something has to happen inside Israel, not here. [cough]</i> [1] <i>I have the feeling that not a lot will be happening here.</i> [2] <i>So you'll get more bombs, Avi.</i> [1] <i>What?!</i> [2] <i>People, I tell you, people here, it's very normal to be radical now.</i> ⁴²
22	חוף. יום. מצדה.	הדרכה לקבוצת נוער דובר אנגלית. פעילות הדמיה של הבחירה בין לחימה, תפילה, כניעה והתאבדות.	נערה אמריקאית: <i>If you gonna die you gonna die. You might as well try to kill someone else.</i> ⁴³
23	פנים. אין-זמן. בית הדובר.	שיחת טלפון בין דמות הדובר (1) לחבר הפלסטיני הנצור (2).	[2] <i>When people start to think that living is not that such important, it will reach the end.</i> [1] <i>I don't understand you, what?!</i> [2] <i>When the Palestinians here start to believe that living is not an important thing...</i> ⁴⁴
24	פנים. יום. כיתת בית-ספר יסודי.	שיעור אודות שמשון. דיאלוג בין המורה (1) לאחד הילדים (2).	(1) תארו לכם את המעמד הזה של שמשון, שאינו רואה, אבל אוזניו שומעות את המולת השמחה... את הצחקוקים. ובכל זאת. אתם חושבים שהוא משלים עם גורלו, זהו, מה שיהיה יהיה? (2) בטח הוא חושב שעדיף לו להתאבד, רק שלא יפסיד לידי האויבים שעינו אותו. (...) ואז שהוא מתאבד הוא יכול גם להרוג הרבה מאוד פלשתיים.

הערות

- 1 בהקשר של הופעה תיאטרלית, קרלסון (Carlson, 1994) עושה שימוש במונח ghosting [הנגזר משם העצם ghost, רוח־פאים] כדי לתאר את היחסים בין הישויות הבאות: הדמות (character); הדמות הבימתית (stage figure) – היינו, הדמות כפי שהיא מגולמת על הבמה; השחקן המגלם אותה; ההופעות התיאטרליות הקודמות של אותו שחקן (אלו המוכרות לקהל הצופים והמוזהות עמו); והדמות המצטיירת בהופעות התקשורתיות של השחקן – דמות הסלבריטאי. באופן דומה, אין ספק שדמותו של הדובר בגם מהדהדת את הופעותיו הקודמות של מוגרבי בדמות המתעדי־מתנגד ו"הבמאי־מוגרבי", הן ביצירותיו הקולנועיות והן בהופעותיו בתקשורת ובמרחב הציבורי.
- 2 אל גרסאות ההפצה הבינלאומיות של הסרט מצורפים ראיונות מצולמים עם הבמאי. המובאות אליהן מתייחס המאמר מופיעות בתמליל בנספח ב'.
- 3 [...] "There was an international discussion, also after, following September eleventh, about, Death Culture of Islam" (ר' נספח ב' 1).
- 4 [...] "I don't know too much about [ah] Islam, but I do know a little bit [ah] about our own culture" (שם).
- 5 סצנות מס' 28 ומס' 31. לרשימה מלאה של הסצנות ומספריהן הסידוריים, ר' נספח א'.
- 6 במונח הכללי הזה, כוונתי לכל מסורת תיעודית התופסת עצמה כאופוזיציונית למשטר ומתערבת במציאות המצולמת באופן פעיל, מכון ומודע, מתוך שאיפה להשיג שינוי במציאות הפוליטית (ר' *cinéma militant* או קולנוע אקטיביסטי למשל) [ל' ד"ח].
- 7 השימוש בשוטים בהם שדה הראייה נחסם בידי בעל סמכות כדי לסמן "צירה מתנגדת" רווח כל כך בשנים האחרונות, עד שספק אם לא הפך כבר לקלישאה. שמוליק דובדבני (דובדבני, 2007) מזכיר בהקשר זה את יומן־שרה (1982) לעמוס גיתאי (צילום: נורית אביב), אחד הסרטים הראשונים שעשה שימוש באמצעים כאלו כדי להשיג אפקט דומה.
- 8 האתוס, האופן בו מצטייר הדובר בעיני שומעיו, מכריע במידה רבה את מידת הצלחתו של הנאום – כך כבר על־פי הרטוריקה לאריסטו (ר' ספר שני, א', עמ' 97). ברטוריקה החדשה נעשה שימוש רחב יותר במונח, כך שיכלול כל אמצעי לשוני שבאמצעותו מתעצבת בעיני הנמען (הקורא, השומע או הצופה) דמות הדובר (ר' למשל Amossy, 1999). לדמות הדובר השפעה מכרעת על היעילות של האסטרטגיה הטקסטואלית, כלומר על מידת סיכויו של הטקסט להעביר מסר כלשהו, לשכנע, לרגש וכיו"ב.
- 9 לרשימה מלאה של הסצנות ומספריהן הסידוריים, ר' נספח א'.
- 10 המושג טופיקאליות חוצה את ההיסטוריה של המחשבה על השפה, ומוצא את מקורו בלוגיקה הקלאסית, במובן הנושא הלוגי של הפסוק (Lahousse, 2003). בבלשנות המודרנית, אסכולת פראג מפתחת את המונח המקביל תמה, ובמסורת הגנרטיבית נעשה שימוש במונח *topique/topic* כדי להתחקות אחר ההסתעפויות של הטיפול הלשוני בנושא המשפט.
- 11 המהלך הרטורי הזה מהדהד את השיח המשפטי של החוק הבינלאומי. על־פי אמנת ז'נבה הרביעית, ששיח זכויות־האדם ביחס לכיבוש 67 נשען עליה, הריבון הכובש אמון על רוחותה של האוכלוסייה הכבושה, ועל הניהול הנורמטיבי של השטח להיקבע על־פי צרכיה של אוכלוסייה זו. חריגה מן הנורמה עשויה להתקבל רק אם היא מנומקת בכורח צבאי שעל הכובש להמציא את הראיות לנחיצותו. כך, בעיני החוק לפחות, תפקידו הראשוני של הכוח הכובש הוא שיטורי, והוא אמור להבטיח מענה לצרכי האוכלוסייה הכבושה כל זמן שהאחרונה אינה נהנית מריבונות.
- 12 כך על־פי עדויות היוצר בראיונות שהוזכרו למעלה, וכך גם נובע מן הסרט עצמו, הרצוף בסמנים ארכיטקטואליים (Genette, 1982) הכורכים אותו במסורות רטוריות בהיסטוריה של הקולנוע, כמו ה־Film Essai (סרטי המסה) וסרטי התזה.
- 13 חרף התגובות החיוביות של המבקרים, הסרט לא זכה להצלחה בישראל. בנוסף, כנהוג בשנים האחרונות בחוגים ציוניים מסוימים, הוא זכה גם לכינוי "סרט אנטייהודי" (Mas, non-date).
- 14 במובן חוסר התאמה בזמנים, מן הפועל היווני *anachronizein*, להיות לאחר הזמן, לאחר.
- 15 "And I hope that what comes out eventually in the film is not only, a, a reflection [on] of present day history on the... past or, or on our past myths, but also a reflection of the past on present history" (ר' נספח ב' 2).
- 16 הערה זו תקפה אגב גם אם הדברים המופיעים בסצנה לא צולמו בסדר בו נערכו.
- 17 שנמסרת בתוכן הדברים, ברמה הלשונית הגלויה ביותר, בניגוד למסר אימפליסיטי, הנמסר בדיבור, באופן בו נאמרים הדברים, כלומר באמצעות מנגנונים לשוניים המצריכים פענוח (או מה שאנו מכנים בשפת היומיום "בין השורות").
- 18 מילות חיבור, קישור וניגוד למשל, האחראיות על ההיבטים הטענוניים של הלכידות הטקסטואלית. הקשרים הארגומנטטיביים (כך; לכן;

אם כן; למרות; אף על פי כן וכיו"ב) הם המפְּרָקִים של השלד הטעני, והם אלו היוצרים את הקשר הלוגי בין היחידות הסמנטיות של הטקסט. כאן אני משתמשת במונח באופן מרחיב, כך שיכלול כל תופעה לשונית שיש לה תפקיד ארגומנטיבי (טיעוני) במערך המטפורי, גם אם בעל אופי פרגמטי גרידא, כמו למשל סימנים דיאקטיים (אני/כאן/עכשיו). את החשובים שבהם סימנתי בדוגמאות שבהמשך [ל' ד"ח].

- 19 המצולם מצטט חלק מן הדברים המופיעים במובאות הבאות מתוך נאום אלעזר בן-יאיר.
- 20 השמטה של תכונות מסוימות המאפשרת פרוצדורות קוגניטיביות כמו אנלוגיה, איקוניזציה וסטריאוטיפיזציה. לסקירה מרתקת ומקיפה של מכניזמים מטפוריים וההגות אודותיהם ר' Lakoff, 1990. בהקשר טכני יותר, תלמי (Talmy, 2000: 222) למשל טובע את המונח המקביל abstractedness כדי להסביר את התפקוד הסכמטי של מטפורות מרחביות.
- 21 סצנות מן הסוג הזה חוזרות לכל אורך הסרט ומהוות את עמוד השדרה שלו (ר' נספח א'). מבחינת הרטוריקה הטקסטואלית יש כאן יתרון ארכיטקטוני ברור: הדיאלוג מוסר בצורה אקספליסיטית תכנים מילוליים המשמשים ציר פרשני ישיר ליחידות הוויזואליות הסובבות אותם. באופן כללי, ובחס למבנה הכללי של הסרט, המודל הפרשני כאן הוא זה של ה־Commentary, כלומר טקסט מילולי המכוון באופן סמכותי את הקריאה של יתר חלקי הטקסט, כמו קריינות או Voice Over.
- 22 (1) = הייד הפלסטיני (2) = המתעדר-מתנגד
- 23 כותרות התרגום לעברית: (1) אני יכול לישון, זה לא בדיוק שינה, זה כמו "ניסוי מוות". (2) מה? (1) כמו ניסוי לקראת המוות. (1) כשאתה עומד למות. (2) יאללה, יאללה. (1) אתה בודק איך זה יהיה. (2) אני מבין, חזרה. (1) חזרה, ליהוק. (2) כן.
- 24 כותרות התרגום לעברית: כולם לעצום עיניים. לא להירדם, רק לעצום עיניים. תעצמו עיניים.
- 25 כותרות התרגום לעברית: עכשיו טוב, תעצמו עיניים טוב. אני רוצה שתחזרו ללילה שלפני, הלילה שלפני, אלעזר בן-יאיר נושא נאום. אחרי הנאום, 960 אנשים שולחים יד בנפשם, מתאבדים. אני רוצה שתדמינו שאתם חלק מ־960 האנשים הללו, כי במובן מסוים זה באמת כך. איתן, עיניים. שלוש דקות. תנסו להתרכז ולחזור להיסטוריה שלכם, להיסטוריה שלנו. אני אפסיק ללכת. שלוש דקות.
- 26 "[...] les guides touristiques commentent le suicide collectif de Massada ou le geste héroïque de Samson se tuant avec les Philistins, sans entendre combien ces gestes font rime, qu'on le veuille ou non, avec les attentats-suicides" (Comolli, 2005)
- 27 (1) = דמות הדובר (2) = חיילים
- 28 כך למשל תכנית הבוקר הפופולארית של רשת הרדיו הצבאית נושאת את השם "מדינה בדרך". למותר לציין כי לא ניתן לתרגם שם זה לשפות לטיניות למשל, ולא רק בשל משחק המילים המתייחס למקור ההיסטורי של הביטוי. בתרבויות בעלות היסטוריה עשירה במאבקים פוליטיים, יש הפרדה לשונית ברורה יותר בין מוסדות הארגון הבירוקראטי לבין האנשים (People) החיים בשטח הגיאוגרפי (Country) הנתון תחת ריבונות המדינה (State); באנגלית למשל, לא ניתן להשתמש במונח האחרון כדי לתאר את השניים הראשונים.
- 29 בחיבור העוסק בסתירות המתקיימות בשיח נגד הדמוקרטיה, מציין רנסייר (Rancière, 2005) כי בזמן מלחמת 1967, נהוג היה לדבר בשבח אופייה הדמוקרטי של ישראל (עמ' 17). באותה שעה, הטוטליטריזם נחשב לצורת המשטר המנוגדת לדמוקרטיה (עמ' 18): "מדינה טוטאלית היתה אז מדינה שביטלה את הכפילות בין מדינה וחברה, בעודה מזהה את ספירת הפעולה שלה עם חיי הקולקטיב בכללותם". על השיח העכשווי אודות ישראל, הנוקט עמדה בזכות המקור המשותף ובגנות הדמוקרטיה (כפי שהוא מופיע אצל מילנר למשל), הוא כותב: "[...] התכונות שהושאלו עד אתמול לטוטליטריזם, שנתפס כמדינה הטורפת את החברה, פשוט הפכו למאפייניה של הדמוקרטיה, שנתפסת כחברה הטורפת את המדינה". למרבה הצער, למרות האבחנה מאירת העיניים, נדמה שרנסייר אינו לוקח בחשבון כי בלכול בין טוטליטריזם לדמוקרטיה עלול להיות משותף גם לחובבי הדמוקרטיה, ואינו בלעדי למתנגדיה.
- 30 בשעת כתיבת שורות אלו, לא קיימת בישראל תנועה פוליטית עברית המתנגדת בגלוי למשטר הציוני. אפילו תנועות ההתנגדות הערביות הפועלות תחת ריבונות ישראלית מטשטשות מסרים אנטי־משטריים במובהק. הפלגים (המתנגדים לכיבוש) שהתפצלו בשנים האחרונות מתנועת השלום מכונים "שמאל רדיקלי", כדי להבחין מן "השמאל הציוני" – כינוי רחב ביותר העשוי לכלול את כל קשת העמדות בין "מרצ" ל"קדימה". ה"שמאל הרדיקלי" כולל התארגנויות אזרחיות שונות הפועלות לסיום הכיבוש ולשיפור תנאיהם של השכבות המוחלשות בתוך גבולות ישראל. רובן אינן נוקטות עמדה ברורה ביחס לאופי המשטר במדינת ישראל או מקדמות תכנית למשטר חלופי. המתעדר-מתנגד מוגרבי מעיד על עצמו כמשתייך למחנה זה (ר' אמיר, 2005).
- 31 "שנייה, אנחנו צריכים משהו לברר... שנייה, אנחנו צריכים לברר עם דובר צה"ל [...]" (ר' סצנה 4).
- 32 אינפורמציה המופיעה מחוץ לטקסט המרכזי, בחלקים הצמודים אליו (כותרת, הקדמה, הערות שוליים, סוף דבר וכיו"ב). ההקדשה בה מדובר בהמשך מופיעה בשקופית הסיום (ר' נספח א').
- 33 כותרות התרגום לעברית: כן, אבל אי אפשר לשנות את זה בכוח, אתה חייב להבין. אני לא יודע אם זה בכלל ניתן לשינוי, אבל בכוח לא.
- 34 כותרות התרגום לעברית: (2) תאמין לי, לא אכפת אם אמות, הבעיה שלי היא איך לחיות. (1) אני לא רוצה למות. (2) וזה לא כזה עניין,

טביעות האצבע החתיות של האופק הקטסטרופאלי

- אם אמות או אחיה. הבעיה שלי היא לא אלה שמתו, הבעיה היא איך האנשים חיים, אלה שנותרו בחיים, איך הם חיים עכשיו. זה העניין המרכזי. איך האנשים חיים בעצם. (1) ואני חושב שלהישאר בחיים זה דבר חשוב בפני עצמו, לא רק איך חיים.
- 35 החלוקה לסצנות נעשתה לפרקים בניגוד למוסכמה ולפי צרכי האנליזה גרידא, כמו למשל במקרים בהם אין מעבר אתר (לוקיישן).
- 36 התיאור נמסר בתמצות ככל האפשר, אך תוך הסתייגות מן היומרה לאובייקטיביות – התיאור מכוון לשרת את צרכי האנליזה והקריטריונים המכתיבים את תוכן הדברים.
- 37 כל שיחות הטלפון מצולמות בפנים בית מוחשך, והבדלי התאורה בין הסצנות הם מינוריים. במילים אחרות, לא רק שלא ניתן לקבוע בוודאות אם מדובר ביום או בלילה, נדמה שהאחידות בין הסצנות מכוונת ליצור חלל/זמן שהינו מחוץ לסדר הרגיל, השגרתי, של חוויית הזמן/מרחב.
- 38 למעשה לא ניתן לקבוע זאת בוודאות, אך נוצרת המשכיות בין סצנה זו לסצנה הקודמת.
- 39 התמלול לא נערך על-פי הכללים הפונטיים שאינם רלוונטיים לצרכי האנליזה, אך כולל תיאור נאמן של היחידות המילוליות השלמות שנהגו. במקומות בהם פאזות ונשימות עשויות להיות בעל אופי סמנטי מהותי הן מיוצגות באמצעות סימני הפיסוק המקובלים. ההגה [ah] מסומן לפרקים ולא באופן עקבי, על-פי אותו עיקרון מנחה.
- 40 Filmed by Paula Nightingale; Edited by Bradley Richards; © Second Run Ltd 2006
- 41 Journaliste: André Joassin; Image: Hichame Alaouié; © Cineart 2006 – Belgique
- 42 כותרות התרגום לעברית: I (1) מה האפשרויות? (2) אני חושב שזה תלוי בכך, אבי, זה תלוי בצד הישראלי.
- II (2) אני חושב שמשוהו צריך לקרות בישראל, לא כאן. (1) אני לא חושב שיקרה כאן הרבה. (2) אז תקבלו עוד פצצות, אבי. (1) מה? (2) אני אומר לך, אצל האנשים כאן זה נורמלי להיות קיצוני עכשיו.
- 43 כותרות התרגום לעברית: אם אתה חייב למות אז תמות, כדאי לנסות להרוג אחרים.
- 44 כותרות התרגום לעברית: (2) כשאנשים יתחילו להרגיש שהחיים לא חשובים כל כך, זה יגיע לסוף... (1) לא הבנתי, כשמה? (2) כשהפלסטינים יתחילו להאמין שהחיים לא חשובים כל כך [...]

ביבליוגרפיה

ראיונות עם אבי חוגרבי

אמיר, יונתן (2005). "נקם אחת משתי עיני", העיר, 8 ביולי: עמ' 50-53.
בן-אשר, הגר (2006). "זכוב במרק", אתר האוזן השלישית, 22 במרץ: http://www.third-ear.com/p_article.aspx?id=476

ביקורת קולנוע

דובדבני, שמוליק (2007). "הערבים שלנו", מערבון, #2 חורף: עמ' 12-14.
Comolli, Jean-Louis (2005). "Après, avant l'explosion : le cinéma d'Avi Mograbi", *Cahiers du Cinéma*, No. 606, Novembre, p. 70-72.
Mas, Stéphane (non-daté). "Borgne en révolte pour jumeaux fratricides", *peauneuve.net*: http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=105

תיאוריה בלשנית, רטוריקה, סמנטיקה, סמיוטיקה ופוליטיקה

אריסטו, רטוריקה, בתרגום גבריאל צורן, ספריית פועלים: תל-אביב, 2002.
Amossy, Ruth (1999). "La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours", in AMOSSY, R (éd.), *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé: Neuchâtel/Paris.
Carlson, Marvin (1994). "Invisible Presences – Performance Intertextuality", *Theatre Research International*, Vol. 19 No. 2 pp. 111-117, Summer 1994.
Genette, Gérard (1992) [1982]. *Palimpsestes*, Le Seuil: Paris.
Lahousse, Karen (2003). "La complexité de la notion de topique et l'inversion du sujet nominal". *Travaux de Linguistique*, 47, 111-136.
Lakoff, George (1990) [1987]. *Women, Fire and Dangerous Things*, The University of Chicago Press: Chicago/London.
Rancière, Jacques (2005). *La haine de la démocratie*, La Fabrique: Paris.
Solomon, Julie (1994). *Proust: lecture du narrataire*, Minard: Fleury-sur-Orne.
Talmy, Leonard (2000) [1983]. "How language structures space", in *Toward a Cognitive Semantics*, Vol. I, The MIT Press: Cambridge MAS/London GB, pp. 177-253.

המצלמה והאתוס הלאומי: ייצוג אירועי ג'נין בקולנוע התיעודי הפלסטיני החדש

יעל פרידמן

“אינדקסלי” של האירועים ובשאלה האם היה או לא היה טבח במחנה הפליטים ג'נין – משמשים הסרטים כ“אתרים” שבתוכם מעוצבים ומתווכים זהויות לאומיות ונרטיבים היסטוריים. שלושת הבמאים שבסרטיהם עוסק המאמר ממקמים את אירועי ג'נין בתוך הנרטיב ההיסטורי הפלסטיני הלאומי. השלושה, כל אחד בדרכו, מעמידים במרכז סרטם את מיתוס הלוחם הפלסטיני, בן הדור השלישי לנכבה.

ברגע היסטורי שבו הזהות הלאומית הפלסטינית ואחדותה מאוימות, יש חשיבות לעובדה שלוש הסרטים נעשו על-ידי במאים פלסטינים בעלי אזרחות ישראלית. הדבר מצביע על תמורה בצורך לתת קול לזהות הלאומית של פלסטינים אזרחי ישראל מאז פרוץ אינתיפאדת אל-אקצא ב-2000.

הקרנת הבכורה של הסרט ג'נין ג'נין בסנימטק תל-אביב באוקטובר 2002, חודשים אחדים לאחר תום המבצע הצבאי, גררה בעקבותיה ויכוח חריף שהפך עד מהרה לסערה ציבורית חסרת תקדים. לראשונה מזה חמש-עשרה שנים הפעילה המועצה לביקורת הסרטים את סמכותה ופסלה את הסרט להקרנה בטענה כי הוא סרט תעמולה שיש בו משום סכנה להסתה. העתירה שהגישו מוחמד בכרי ופורום היוצרים הדוקומנטריים לבית המשפט הגבוה לצדק נגד החלטת המועצה, עסקה במידה רבה בשאלה התיאורטית מהו סרט תיעודי.

פלישת הצבא הישראלי למחנה הפליטים ג'נין בראשית אפריל 2002 במסגרת “מבצע חומת-מגן”, היה אחד מהאירועים שניתן לראותם כסימבוליים לאינתיפאדת אל-אקצא כולה. הקרב שניהלו תושבי המחנה מול חיילי צה"ל, עוצמתה של הפעולה הצבאית הישראלית, והעמימות התקשורתית שאפפה את האירועים הפכו למקרה בוחן לסכסוך הישראלי-פלסטיני, שכן הם העלו מחדש שאלות הקשורות באתוסים המעצבים את התודעות הקולקטיביות והנרטיבים הלאומיים, הן הציוני והן הפלסטיני. לא פחות חשוב מהקרב עצמו היה המאבק שהתנהל במהלך החודשים שלאחריו על “משמוע” האירוע וחריטתו בתודעה הלאומית של שני העמים, כמו גם בדעת הקהל הבינלאומית.

התפקיד שמילאו הסרטים התיעודיים שעסקו בייצוג אירועי ג'נין ב“תהליכי משמוע” אלה, ראוי לבחינה ביקורתית. בפרט שלושת הסרטים שנעשו על-ידי במאים פלסטינים אזרחי ישראל: ג'נין, ג'נין, (מוחמד בכרי, 2003), הפלישה (ניזאר חסן, 2003) והילדים של ארנה (ג'וליאנו מרחמיס, 2003). מאמר זה מבקש לבחון את אופני הייצוג שבחרו שלושת היוצרים במסגרת ההקשר של הוואנר התיעודי וביחס למגמות ולתמורות בקולנוע הפלסטיני בכללותו. טענתי המרכזית היא כי מעבר לאופן המצומצם שבו התקבלו הסרטים בשיח הציבורי בישראל – כטקסטים קולנועיים העוסקים בייצוג

יעל פרידמן, בוגרת החוג למדע המדינה באוניברסיטת תל-אביב, היא בעלת תואר שני בקולנוע ודוקומנטרי מגולדסמית קולג', אוניברסיטת לונדון. כעת בשלבי סיום של עבודת דוקטורט בנושא הקולנוע של פלסטינים אזרחי ישראל באוניברסיטת ווסטמינסטר בלונדון.

שהגדיר זאת ביל ניקולס, מייצגים באמצעים רטורים "מקרה חברתי כפי שהיה מייצג אותו עורך דין בפני בית משפט" (Nichols, 2001: 4) – הרי שטקסט קולנועי הסרט התיעודי מקיים יחסים מורכבים עם הייצוג של העולם הממשי.

היחסים המורכבים הללו נובעים, ראשית, מכך שסרטי תעודה רבים, ובהם השלושה הנידונים כאן, מייצרים יחסי ייצוג אינדקסליים, המשמשים בסיס ליצירת אמונה בייצוג הוויזואלי כ"אמת". הדבר נעשה בכוחה של עצם ההוראה על העולם הממשי באמצעות הצילום. על אף כל הסייגים ליכולתו של הצילום לייצג "אמת" הקיימת בעולם, הרי שהאובייקט המצולם – מניח הצופה – קיים במציאות, או היה קיים במציאות ההיסטורית. בהקשר של הסרטים הנידונים כאן, שלושת הבמאים יצאו לתעד את האירועים מיד לאחר פתיחת האזור לתקשורת. הם פעלו במין דחף המוכר קולנוע תיעודי אקטיביסטי¹ כשהם מפנים את המצלמה אל חורבות הבתים, כתובות הקיר והרכוש המנותץ, כמו גם אל האנשים הסובבים בין ההריסות בחיפוש אחר גופות ובניסיון לשקם את חייהם. כל אלה משמשים ברמה האינדקסלית כעדות ויזואלית למה שהתרחש במהלך ארבעה-עשר ימי הקרב.

הקולנוע התיעודי נתפס באופן מסורתי כקולנוע המכוון אל אובייקטיביות. המורשת הגריסונית ואחריה זו של ה"קולנוע הישיר", ראו בסרט התיעודי טקסט קולנועי העוסק בחברתי ובפוליטי באופן השואף לצמצם את הסובייקטיביות של יוצר הסרט, לטובת ייצוג "עובדתי" כביכול. עם השנים התעצב מערך של קונבנציות קולנועיות ואסטרטגיות ייצוג הממשות כסמנים ל"קריאה" של סרטים תיעודיים על-ידי קהלים שונים כטקסטים אובייקטיביים או עובדתיים. למורשת זו עדיין יש השפעה מסוימת, והיא האחראית להקבלה או לבלבול שנוצרים לעתים קרובות בין הסרט התיעודי לעיתונות משודרת, למשל סביב הדרישה ל"איוון". הדיון הציבורי והמשפטי בעקבות ג'יין ג'יין ושני הסרטים האחרים, שיקף היטב את העמימות הזו ואת השפעתן של הקונבנציות הללו, שלא התפוגגו, מתברר, גם בעידן "סרטי האני" וריבוי האמיתות ההיסטוריות.

סיבה נוספת ליחסים המורכבים שבין סרטי התעודה למציאות היא העובדה שהמשתתפים בהם משמשים

ביסוד הטענה המרכזית שנשמעה כנגד הסרט הן על-ידי המועצה לביקורת סרטים והן בשיח הציבורי בישראל, ולפיה ג'יין ג'יין מציג עובדות שקריות, עומדת ההבנה של סרט תיעודי כטקסט קולנועי השואף לייצג אמת אובייקטיבית והדורש קריאה אתית הדומה לזו הנדרשת מן העיתונות המשודרת.¹ העובדה שהסרט יצא לאקרנים בעוד הוויכוח הציבורי סביב הקרב מתנהל בתקשורת, מיקדה במרכז הדיון על הסרט את השאלה שהסעירה את דעת הקהל: האם התקיים טבח בתושבי המחנה במהלך הקרב, ואם לאו. דברי הביקורת של העיתונאי צבי בראל בהארץ משקפים במידה רבה את השיח הציבורי בישראל סביב הסרט; בראל, שמעיד בפתח מאמרו שכלל לא ראה את הסרט, מוחה על ההיסטוריה המיתורית ביחס לפוטנציאל ההסתה שלו, או למעשה ביחס ליכולתו של הנרטיב ההיסטורי המתחרה שמעמיד ג'יין ג'יין לערער את הנרטיב הצינוני. "האמת שלי" בטוחה. "כותב בראל, "אפשר לתאר ש'האמת' של בכרי לא תמוטט את 'האמת' של רוב תושבי ישראל היהודים המגדירים את האירועים בג'יין כ'לא טבח'. ואם לא היה טבח, אז אין סיפור, ודאי לא סרט, קל וחומר דוקומנטרי. על סתם פלסטינאים שנהרגים אפשר לקרוא בעיתון".²

הסרטים האחרים שעסקו באירועי ג'יין הושפעו מן הסערה הציבורית שעורר ג'יין ג'יין, ונקראו ביחס אליו. ככלל, "נקראו" הסרטים הנדונים כאן כבעלי ערך אינדקסלי בלבד; כאילו היו, כפי שאומרת פיי גינסבורג, טקסטים החושפים אותנו בפשטות בפני מציאות חברתית מסוימת של קבוצה הסובלת מחוסר או תתי-ייצוג. כאילו משמשת המצלמה "חלון" אל המציאות, אמצעי פשוט להרחבת יכולת ההתבוננות שלנו, לעומת ההכרה בהיותה כלי המשמש להפקת משמעות באופן יצירתי (Ginsburg, 2002: 212).

את הנטייה לקרוא את הסרט כמשקף אמת אובייקטיבית או כמתיימר לשקפה, יש להבין בין השאר על רקע המתחים המובנים בסרט התיעודי כטקסט קולנועי וכו'אנר. הגדרתו של הז'אנר התיעודי ותחימת גבולותיו היו מאז ומתמיד עמומות. בעוד שהמחקר התאורטי העכשווי בתחום מדגיש כי סרטים תיעודיים אינם טוענים לייצוג אמת היסטורית – אלא, כפי

לאור אובדן האמון בדיווח של המדיה, הן הישראלים והן העולמיים. עם זאת, הצורך לספר את הסיפור הפלסטיני במנותק מן הסיפור הציוני ומהעיונות עם הנרטיב הציוני, מעסיק יוצרים פלסטינים רבים בשנים האחרונות (נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפי, 2006). למעשה, עניינם המרכזי של שלושת הסרטים הנדונים כאן לא היה כלל השאלה האם היה או לא היה טבח בג'נין. קריאתם כגרסת נגד לגרסה הישראלית הרשמית בלבד היא קריאה מצמצמת. קריאה מרובדת יותר תזהה את התייחסותם אל דיון פלסטיני פנימי, כסרטים העוסקים בעיבוד של אבל וייצוג הטראומה של האירוע ומיקומו בתוך הנרטיב ההיסטורי-לאומי הפלסטיני.

קולנוע תיעודי משמש "אתר" מרכזי שדרכו מתווכים ומעוצבים זיכרון קולקטיבי, נרטיבים היסטוריים ואתוסים לאומיים בחברות שונות. סרטים תיעודיים העוסקים במוות ובאובדן, הם "עבודה של אבל" אשר היא גם ואולי בעיקר מופע כינון של העצמי (self inscription) (Renov, 2004: 120-130). "סרטי ג'נין" עוסקים בתיעוד הטראומה של החורבן, ובעיבוד של הטראומה אל תוך הזיכרון הקולקטיבי הפלסטיני. הם גם ממציבים את יוצריהם, פלסטינים-ישראלים, בתוך הזהות הקולקטיבית הפלסטינית. שהרי זהויות, כפי שטוען סטיוארט הול, הן השמות שאנחנו נותנים לאופנים שבהם אנחנו מוצבים, או מציבים את עצמנו, ביחס לנרטיבים היסטוריים (Stuart Hall, 1992: 258).

ג'נין ג'נין הוא טקסט קולנועי המציג מגוון של קולות ודימויים חזותיים מן המחנה כימים שלאחר שוך הקרבות. כשש דמויות מרכזיות מתושבי המחנה מרואיינות, ועדויותיהן החזויות שזורות אחת בשנייה. את קטעי הראיונות מקשרים דימויים ויזואליים: חורבות, ילדים משחקים בין ההריסות, רחובות המחנה ההרוסים, שרידי תחמושת מרוקנת, כתובות הקיר ושיירי ציוד צה"לי. לכאורה, מספק הסרט אוסף של עדויות מילוליות וויזואליות לאשר התרחש. אולם אופן ארגון החומרים ועריכתם הוא שמאפשר לקרוא את הסרט כטקסט שאינו מתיימר בהכרח לתאר מציאות "אובייקטיבית".

כ"שחקנים חברתיים" שמייצגים תכופות אינטרסים של קבוצה חברתית. זאת בנוסף על כך שבמקרים רבים יוצרים דוקומנטריים נוטלים על עצמם תפקיד של מייצגי ציבור. הטענה או ההנחה כי הסרטים, למרות עיסוקם בסיפורם הסובייקטיבי של אינדיבידואלים, מייצגים למעשה את סיפורה של כלל הקבוצה החברתית המיוצגת, מכוננת יחסים מורכבים בין האובייקטיבי לסובייקטיבי בתוך הטקסט הקולנועי. "סרטי ג'נין" מספקים לכאורה ייצוג סובייקטיבי של זיכרונות של אינדיבידואליים, אך עצם הייצוג של הזיכרון או הדמות בסרט מסיט אותה מהתחום הפרטי לממד הציבורי. הדמויות בשלושת הסרטים מייצגות, אם כן, במידה מסוימת את תושבי המחנה כולם, אם לא את האומה הפלסטינית בכללותה.

בעוד שבכרי זכה בעתירתו לבית המשפט הגבוה לצדק והסרט הותר לשידור והפצה – במידה רבה בעקבות טענת העותרים כי ג'נין ג'נין הוא סרט תעודה אמנותי המבקש לתת קול לחסרי הקול, וכי אין לדרוש ממנו איוון או עמידה בכללי אתיקה עיתונאיים – נחרת ג'נין ג'נין בתודעה הציבורית הישראלית במידה רבה כסרט שקרי, הטוען כי בג'נין התרחש טבח. על אף מאמציו לא הצליח בכרי להביאו לשידור ולהקרנה מסחרית בישראל ומספר הקרנותיו הציבוריות היה מצומצם ביותר. הפלישה והילדים של ארנה יצאו לאקרנים בישראל כשנה לאחר האירוע, לאחר שוועדת החקירה של האו"ם כבר הגישה את מסקנותיה, וממדיו של האירוע התבררו לאשורם. שני הסרטים "התקבלו" באופן שונה מג'נין ג'נין וזה מזה, אולם הדיון הציבורי שנוהל סביבם מעל דפי העיתונים חושף את אותה מסגרת הקשר. כאמור, גם אותם "קראו" המבקרים ביחס לערכם האינדוקסלי בלבד.

אבל, חורבן וטראומה

הקולנוע הפלסטיני, כמו דוגמאות רבות אחרות של קולנוע אנטי-קולוניאלי או פוסט-קולוניאלי, נתפס כפרויקט של ייצוג-נגד. הדחף לתעד את שאירע בג'נין מקבל משנה תוקף

של הזיכרונות אינו מאפשר עיבוד שלהם או איסופם לכדי מבנה המייצר משמעות (Cathy Caruth, 1995: 4-5).

על אף שמוצגות בפנינו נקודות מבט סובייקטיביות על המתרחש, בכרי מפקיע את הדמויות המרואיינות מהקשרן הביוגרפי הקונקרטי – הפרטי. שמותיהן של הדמויות – למעט אחת – אינם נמסרים כמו גם פרטים ביוגרפיים אחרים. האנונימיות של הדמויות והפקעתן מההקשר הפרטי של חייהן מציבה אותן ביתר שאת בתפקיד ייצוגי-סמלי ובמסגרת זמן מופשטת.

עריכתם של הדימויים החזותיים גם היא כאוטית ברובה. מלבד בקטע אחד של הסרט – שבו המצלמה מלווה את בכרי לאורך מסדרונות בית החולים בג'נין עד למשרדו של מנהל בית החולים, שם מתקיים הראיון – הסרט אינו מייצר עבור הצופה חלל קולנועי המשחזר את מרחב המחנה. צילומי החורבות וההריסות מקצתם מקוטעים, מקצתם חוזרים על עצמם בהזקקים מהירים, מופקעים גם הם, אם כן, מהקשר המרחבי הקונקרטי ומועתקים לממד מופשט המייצג חורבן באשר הוא, ובאופן ספציפי יותר את החורבן המכונן של הנכבה.

כפי שטען חיים בראשית, הן ג'נין ג'נין והן הפלישה "ממשעים" את האירועים בג'נין בתוך מסגרת ההקשר של הנכבה, כאירוע טראומתי נוסף בשרשרת של אירועים טראומטיים החוזרים על האירוע הלאומי המכונן (Bresheeth, 2006: 504-505).

העריכה אינה מייצרת נרטיב קוהרנטי של האירועים, ובכרי אינו מספק, באמצעים רטוריים אחרים, מידע נוסף המקשר בין קטעי העדויות. הוא אינו בונה עבור הצופה ציר זמן או ציר של סיבתיות שבאמצעותם יוכל למשמע את הטקסט. להפך, מה שמוצג בפני הצופה הוא פיסות וקרעי סיפורים, מקצתם – כמו העדויות על מותו של מפקד המחנה – אף סותרות. עריכתן של העדויות נדמית חפזוה, כמעט בלתי מודעת לעצמה. בכרי ראיין את התושבים מיד עם סיום המבצע. ועדת החקירה עוד לא אספה עדויות, מספר ההרוגים עדיין לא הובהר וג'נין רחשה עיתונאים שחיפשו עדי ראיה. לא ברור מה מהגרסאות הנמסרות מהימן ומה אינו. בכרי, כאמור, אינו עושה עבודה עיתונאית של אימות ואינו מתיימר לכך, הוא אינו מצליב עדויות ואינו מוסיף פרטי הבהרה או הקשר.

בכרי יוצר בג'נין ג'נין מבנה פסיפסי כאוטי של קולות ודימויים חזותיים המשחזרים משהו מן המבנה החזותי של טראומה. טראומה מאופיינת בספרות המחקר הפסיכולוגית לא על-ידי טיבו של האירוע או השפעתו, כי אם על-ידי "המבנה החזותי" המיוחד שלה (structure of experience). טראומה מתאפיינת בחזרה מאוחרת, חוזרת ונשנית של זיכרון ליטרלי של האירוע, המופיע בחלומות, הזיות או הבזקים לאחר, התופסים חזקה על תודעתו של החווה אותם באופן שאינו רצוני ואינו מונע על-ידי רצון תת-מודע או חיפוש משמעות. למעשה אופיים הליטרלי



תמונות חתוך ג'נין ג'נין

הלוחמים – המשמשים עדים למתרחש, ויצירת פסיפס של דימויים חזותיים המעידים על ההרס שהותיר הקרב: החורים בקירות, החורבות, כתובות הקיר. את מסגרת ההקשר של הנכבה מכונן חסן כבר בפתיחת הסרט, כאשר הוא מזכיר לצופה בכתוביות הפתיחה שתושבי המחנה הם פליטים מ-56 כפרים הנמצאים היום במדינת ישראל. בראיונות השונים לכל אורך הסרט, מעלה חסן את זיכרון הנכבה בטכניקות גלויות, יותר או פחות, ומחזיר את מראייניו לחוויית הגלות הראשונית. כך למשל, הוא מסיים את הראיון עם עלי יוסף פאיד, קשיש שנפצע מירי אחד הצלפים, בדיאלוג הבא:

חסן: מה שמך?

עלי: יוסף פאיד.

חסן: מאיפה אתה? איפה אתה גר?

עלי: במחנה.

חסן: איזה מחנה?

עלי: ג'נין.

קאט: המצלמה עוברת לביתו של עלי שניזוק קשות במהלך הפלישה. חושך, בקצה הפריים אור מהבהב.

המצלמה מתקרבת לאט עד שהלהבה מאירה כתובת על הקיר: "אין לי ארץ אחרת, גם אם ארמתי בוערת".

קולו של עלי נשמע על רקע התמונה, המתחלפת בהדרגה חזרה לתמונת הראיון בבית החולים.

הדבר נעשה הן על-ידי ההתייחסות הישירה של חלק מהדמויות המראיינות אל האירוע שהתרחש ב-1948 והן על-ידי העברתו אל מעבר לזמן ולמקום הקונקרטיים.

העתקתו של האירוע הטראומטי מהעבר וייצוגו בתחפושות שונות בהווה של הסרט, או בהיפוך, ייצוגם של אירועים בהווה כהעתקים חוזרים ונשנים של טראומת העבר, הם אחד מסממני ההיכר של סרטים פלסטיניים רבים. נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפי מראים כיצד הקולנוע הפלסטיני התיעודי, שנוצר בגלויות השונות במהלך שנות השבעים במסגרת יחידות ההסרטה של תנועות השחרור הלאומי, מייצג אירועים שהתרחשו בהווה ובגלות, באמצעות מבנה טראומטי המטשטש את סימני ההיכר הספציפיים של המקומות שבהם התרחשו האירועים ומפקיע אותם מהזמן ההיסטורי שבו התרחשו. כך מייצר הקולנוע את תחושת האחדות הלאומית, טוענים גרץ וח'ליפי, "העובדה שהמבנה הטראומטי מקשר את כל המקומות הללו למקום שבו התרחשה המפלה הראשונה, לפלסטין, מגבשת את האחדות לא רק סביב האירוע המשותף, בעבר ובהווה אלא גם סביב המקום המשותף לכולם, ללא קשר לגלויות שבהן הם נמצאים בהווה" (גרץ וח'ליפי, 2006: 58).

סרטו של חסן, הפלישה, נבנה מחומרי גלם דומים לאלה שבסרטו של בכרי: ראיונות עם תושבי המחנה – כולל אחד



תמונות חתוך הפלישה

עלי: בולדתי בורעין וגדלתי בחיפה.

חסן: איפה נמצאת זרעין?

עלי: פה. רק 18 ק"מ מכאן.

חסן: איפה בדיוק?

עלי: אתה מכיר את סנדרלה?

חסן: מכיר. אבל איפה זה עכשיו?

עלי: זה... (צוחק קצת) בישראל.

באופן דומה שואל חסן, פעם אחר פעם, את מרואייניו השונים: מה עשיתם בזמן הפלישה? נשאתם? עזבתם את הבית? כשברקע שאלותיו מהדהד כל הזמן זיכרון עזיבת הבתים ותחילתה של הפליטות ב-1948.

אולם אם המבנה של ג'יין ג'יין אינו חורג מן המבנה הטראומטי, המבנה של פלישה ואסטרטגיות הייצוג שמאמץ חסן הן רפלקסיביות במהותן. חסן מייצר נרטיב מיתי, ובה בעת הוא מערער על עצם (אי) אפשרות הייצור של המיתוס, על-ידי שיבושן של קובנציות הייצוג. "טקסט הנלחם בעצמו", כינה את האסטרטגיה הזאת חיים בראשית, בהקשר של אחד מסרטיו הקודמים של חסן אוסטורה (30: 2002, Bresheeth). הסרט עצמו חושף את התהליך שבו נבנה הנרטיב הלאומי כסיפור. כך, מחולק הסרט לחמישה פרקים, שכותרתם הפיזית מסמנת את ההתייחסות למעשה הסיפור עצמו. חסן משתמש באסטרטגיות ריאיון וייצוג שונות, אשר נעות בתווך שבין "סיפור" ל"תחקיר עיתונאי". הפרטים שאותם הוא אוסף מן העדויות, והשאלות שהוא בוחר לשאול את מרואייניו, משלבים את החומרים שמהם עשויים סיפורים אנושיים עם החומרים שמהם ערוך תחקיר צבאי. אסטרטגיית הראיונות יוצרת השהיות ופערם במסירת המידע. האפקט של הטכניקה הזו הוא כפול: הפערים, ההשהיות ואי-ההתאמות יוצרים, מחד גיסא תגובה רגשית אצל הצופים, ומאידך גיסא הם משבשים את ציפיותיו של הצופה ומושכים את תשומת הלב לעצם מעשה הסיפור ולאופן שבו הוא מעוצב על-ידי הבמאי.

הסרט הפלישה רפלקסיבי בכך שהוא מציג ריבוי נקודות מבט ונרטיבים מתחרים – זה הישראלי וזה הפלסטיני. אחת

מהדמויות המרכזיות בפלישה היא זו של יובל, חייל ישראלי שהשתתף במבצע. אולם הסרט אינו מציג את נקודת המבט של יובל כשלעצמה, אלא את הדיאלוג שבין חסן, הבימאי הפלסטיני, ליובל, החייל הישראלי. באמצעות הדיאלוג אנחנו נחשפים לתהליך עיצובם של נקודות המבט ושל יחסי הכוחות שמכוננים את נקודות המבט הללו. הדיאלוג עצמו מתרחש באולם קולנוע, ומתייחס לצילומים מתוך המחנה כמו גם לסרט אחר, שבו מנהל יובל דיאלוג עם חברו לנשק – אולג – שהוא גם סטודנט של הבמאי.

חסן יוצר אם כן מערך של התבוננויות וייצוגים. סצנת הפתיחה של הסרט מבססת את מערך ההתבוננויות הזה וחושפת את הדיון הרפלקסיבי שבבסיסו. שוט הפתיחה המראה דרך עפר במחנה, מתגלה עם פתיחת הפריים כאירוע מצולם המוקרן על מסך באולם קולנוע, פתיחה נוספת של הפריים מגלה את אולם הקולנוע ואת יובל צופה במסך, חסן מאחוריו – צופה בו. המצלמה צופה בשניהם מאחור. מחד רומז מערך ההתבוננויות הזה על המרחק הרב שבין האירוע עצמו לייצוגו בסרט של חסן. מאידך, מכונן מערך ההתבוננויות הזה את יחסי הכוחות שבין הבמאי לבין יובל.

אם הקולנוע הפלסטיני בכללותו נתפס כקולנוע של ייצוג-נגדי, המבקש לתת קול לסיפור הפלסטיני שהושקע ונוכס על-ידי השיח הציוני והמערבי כאחד, הרי שסרטו של חסן אינו מסתפק רק בייצוגה של נקודת המבט הפלסטינית, אלא הוא גם חושף אקט חתרני המבקש לכוון מחדש את יחסי הכוחות שבבסיס הייצוג. נקודת המבט הדומיננטית מתהפכת בפלישה כך שלא זו בלבד ש"הנכבש" מפנה את המצלמה כלפי עצמו ויוצר טקסטים של ייצוג-עצמי, אלא שהמצלמה מופנית אל הכובש ומבקשת להתחקות אחר תודעתו. חסן מודע לכך היטב. בריאיון למגזין טיים הוא אמר: "רציתי להראות איך הטבע שלו (של החייל) הפך רע, איך נכפתה עליו הפנמה של רוע".⁵

ההתחקות אחר תודעתו של הכובש מתבטאת באופן ויזואלי בהתעכבות הממושכת של המצלמה על כתובות הקיר, על שיירי המזון והציוד שהותירו אחריהם החיילים. המצלמה משתהה על סמלי מגני-הדוד על קירות הבתים,

שאלת הסירוב, עונה יובל "מה סירוב?... מה זאת אומרת, להגיד להם בקשר אני צריך שירותים?" "יובל, להגיד להם בקשר אני לא יכול לעשות את זה, אני רוצה הביתה", אומר חסן.

"אז אתה נראה כזה קטן בעיני כל העולם", עונה יובל, "אתה נמצא במצב שאתה לא יכול לעשות את זה". בהצגתו את נקודת המבט של החייל, אין חסן מבקש, כפי שכתבו חלק מהמבקרים את הסרט בעיתונות הישראלית, לייצג תמונה "מאוזנת יותר" של האירועים בג'נין, אלא לערער על צידוקו המוסרי של הנרטיב הציוני. יובל – כמייצג הצבא הישראלי – אינו דמות דמונית, אלא דמות חלשה, מבולבלת, שאינה מבינה את הצידוק המוסרי לפעולה הצבאית הזאת אך נעדרת אומץ לסרב, כתקועה בתוך מכונית הכיבוש הנעה מתוך אינרציה, שאיבדה מזמן את מצפונה וכיוונה. ייצוג דומה של הצבא הישראלי כגוף שמונע על-ידי אוטומטיזם מטומטם נמצא גם בסרטים פלסטיניים חדשים אחרים, כמו כרוניקה של העלמות והתערבות אלוהית של איליה סלימן. הערעור על הנרטיב הציוני ועל צידוקו המוסרי של הכיבוש נעשה, אם כן, לא רק באמצעות השמעת קולם של הקורבנות, אלא בעיקר בדרך של היפוך המבט, גימודו והגחתו של הכובש באמצעות השליטה בייצוגו.

שיח לוחמים

הנרטיב הנגדי הפלסטיני, שמעמיד הפלישה אל מול הנרטיב הציוני וביחס לשיח הפלסטיני הפנימי, מושתת על אתוס ההתנגדות האקטיבית והלחימה העממית. אל מול דמותו של יובל, מציב חסן דמות מרכזית נוספת, זו של אחד הלוחמים. מצולם בצלליתו, כששמו אינו נחשף לנו, פורש הלוחם לפני הצופה עדות קוהרנטית ומנומקת על אודות הלחימה וצידוקה המוסרי. בניגוד לאסטרטגיות הייצוג שאימץ חסן לגבי המרואיינים האחרים, עדותו של הלוחם כמעט ואינה מופרעת על-ידי שאלות מצדו של הבמאי.

כתובות הקיר: "אין לי ארץ אחרת", ו"תודה על האירוח, נתראה בשיחות השלום. גולני", או על פתק שהוצמד מן הסתם למנות מזון לחיילים: "יש אי שם, מישו חושב עליך. בתיאבון".

אולם עיקרה של ההתחקות הזאת נעשה באמצעות טכניקת הריאיון שמאמץ חסן. הוא מציב את יובל אל מול העדות המצולמת – האינדקסלית – הן של תוצאות המבצע הצה"לי – חורבות הבתים, קבירת הגופות וחיפוש גופות מתחת להריסות – והן של הריאיון שנתן יובל לחברו לנשק מיד לאחר האירוע. באופן לקוני ובעברית רהוטה (בניגוד לשפתו של הסרט, ערבית) מציג חסן ליובל סדרת שאלות עובדתיות המבקשות ממנו לפרש את הדימויים הוויזואליים, המתמקדים בעיקר בפרטים הטכניים של המבצע הצבאי: סוג הדחפורים, כיוון הכניסה של הכוחות, נוהלי העברת ההוראות בקשר, קצב הריסת הבתים, מספר הבתים שנהרסו וכדומה. היכרותו האינטימית של חסן עם שפת הכובש, המאפשרת לו היברידיות לשונית ותרבותית, מאפשרת גם את האקט החתרני הזה.

כאמור חסן חושף באמצעות הטכניקה הזו את ריבויין של נקודות המבט והפרשנויות האפשריות גם ביחס לעדות האינדקסלית המצולמת. אולם, נקודות המבט הללו, או הנרטיבים המתחרים, אינם זוכים למעמד שווה. האופן שבו העריכה של הסרט שוזרת את קטעי הדיאלוג הללו, העוסקים ביבושת בפרטים הטכניים של המבצע הצבאי, עם קטעי העדויות של תושבי המחנה המספרים על החורבן וההרג שחוו, חושפת משהו מן "הבנאליות של הרוע" שבה מתנהל הכיבוש, ומזכירה במידה רבה את הטכניקות של קלוד לנצמן בסרטו שואה.

תגובותיו הרגשיות והמוסריות של יובל לאירועים מקבלות ממד בנאלי, כמעט מגמד, נוכח העדויות של תושבי המחנה. חוויתו הטראומטית של יובל היתה בעיקרה ההכרח לעשות את צרכיו בתוך הטנק. המבצע היה מבחינתו אם כן בעיקר "עסק מסריח", כפי שהוא מגדיר זאת. כשחסן מציג בפני יובל קטע סרט שבו נראית משפחה המחפשת את גופתו של בן משפחה נכה שנלכד בין ההריסות, מסכם יובל את האירוע כ"חוסר תקשורת". ולבסוף, כשמעלה חסן את

למעשה, המסר המרכזי שלו נע סביב אתוס ההתנגדות העממית. מסר זה נמסר מפיה של נערה, המבטאת ברהיטות מצמררת את האתוס: "לבי קשה כשאני נלחמת באויבי? לא. אני מגנה על מולדתי ועל המחנה שלי. אילו היו גוזלים ממך את בנך לא היית מגן עליו? גם אנחנו. זו אדמתנו. זה הבן שלנו. אמא שלנו. כל מה שיש לנו. הנשים עוד לא נגמרו. אנחנו נוליד עוד ילדים והילדים האלה יהיו יותר חזקים ויותר אמיצים מאלה שהלכו."

דמותה של הנערה, הזוכה למקום מרכזי למדי בסרט, מוצבת מול דמות מרכזית נוספת, זו של חירש-אילם, המוביל את הצופים בין אתרי ההרס ובתי הקברות כשהוא מתקשר באמצעות מחוות ידיים. את המילים שהוא, כמייצגו של הדור השני, אינו יכול לבטא, מבטאת עבורו ללא פחד הנערה.

גאולת הילדים

אתוס מאבק הדורות והתיקון, שאמורים להוביל הבנים, חוזר ומופיע בגלגולים שונים ככל שהולך ומחריף הסכסוך. הפעם חוד החנית בו הם בני הדורות השלישי והרביעי לעומת בני הדור השני לנכבה. בהכללה, לילדים, כמייצגי דור ההמשך, מקום מרכזי באתוס הפלסטיני הלאומי: הם מגלמים את התקווה לעתיד טוב יותר ולגאולה לאומית. בשיקופו של אתוס זה בקולנוע חוזרים ונשנים בו דימויים אלגוריים של ילדים. בשלושת הסרטים הנדונים כאן החורבות המצולמות אינן נטושות אלא מאוכלסות בילדים המשחקים בין ההריסות.

הילדים של ארנה, סרטו של ג'וליאנו מר-חמיס, מציג סיפור שגיבוריו הם ילדים. ילדים שגילמו את התקווה בכל משמעויותיה: למאבק, להתנגדות, לשלום ולעתיד טוב יותר, ואשר סיפור התבגרותם בין שתי האינתיפאדות, חייהם ומותם במחנה הפליטים בג'נין חושף את ההסלמה של הסכסוך, חזרת המאבק ותחושת חוסר המוצא מנקודת המבט הפלסטינית. אולם הסרט מספר גם את סיפורו האישי של הבמאי, הילד של ארנה, אשר מערכת יחסיו עם גיבורי

אל מול הצייתנות האוטומטית שמפגין יובל וחוסר שליטתו בתמונה הכוללת של התנהלות המבצע, מפגין הלוחם הפלסטיני ידע מדויק לגבי ארגונה של ההתנגדות, מספר הלוחמים, אופני ההתחמשות ואסטרטגיית התקיפה של הצבא הישראלי.

אל מול המשטר המסרס של הצבא הישראלי שבתוכו כלוא יובל, מדגיש הלוחם הפלסטיני את האחדות ורוח ההתגייסות למען המטרה של תושבי המחנה. הוא עצמו, הוא מדגיש, אדם מבוגר, בעל משפחה ועבודה, שהתגייס לנוכח הנסיבות, יחד עם רבים אחרים, ללחום עם ה"שבאב".

דמותו של הלוחם מונגדת גם לדמותם של תושבי המחנה האחרים שמראיין חסן ואשר מספרים על הפחד, על נטישת הבתים או על ההתכנסות בהם. אליהם בעיקר מופנה המסר המרכזי של הסרט, שאותו מנסח הלוחם לקראת סופו של הסרט בתשובה לשאלתו היחידה של חסן: "אבל תראה מה קרה. היה שווה את זה?" עונה הלוחם: "...התושבים הבינו שזה לא יהיה כמו בפעמים הקודמות. ציפנו להרס רב ולאובדן חיי אדם רבים. היינו מודעים לזה. אבל אנחנו לא מתחרטים. הגנו על המולדת שלנו ועל בתינו. לא נסבול להיות הפליטים של 2002..."

אתוס ההתנגדות העממית הוא יסוד מרכזי בנרטיב הפלסטיני הלאומי, שעוצב על-ידי התנועות לשחרור לאומי עוד בשנות השישים והשבעים. במסגרת הנרטיב הזה על דור הבנים להוביל את הלחימה העממית שתפקידה לתקן את הטעות הראשונית של דור הנכבה: הבריחה והכניעה. אתוס זה מצא את ביטויו בקולנוע הפלסטיני, כמו גם בספרות, בשירה ובאמנויות אחרות. כפי שמתארים ח'לייפי וגרץ, בסרטים הפלסטיניים של שנות השבעים גולם אתוס זה במבנה הבסיסי של הסרטים, אשר תמיד הסתיימו בתמונות הלוחמים הפלסטינים, מחנות האימונים או בצילומים סמליים של רובים ורימונים. במסגרת עיצובו מחדש של אתוס ההתנגדות העממית דימוי הקורבן הוחלף בדימוי השהיד (גרץ וח'לייפי, 2006: 56).

אף שג'נין ג'נין נתפס בעיני רבים כסרט המייצג את תושבי המחנה במסגרת המוכרת של "שיח הקורבנות",

וסממני הפלישה האחרים, נגזר מעולמם הסובייקטיבי של גיבורי הסרט. כך, הסרט אינו חוזר על הצילומים של רחובות המחנה ההרוסים כליל, דימויים חזותיים שהפכו לייצוגים איקוניים של האירועים; ההריסות שמוצגות הן הריסות התיאטרון שנפגע. בניגוד לג'נין ג'נין ולפלישה, הילדים של ארנה אינו מפקיע את האירועים בג'נין מההקשר ההיסטורי-קונקרטי של הדמויות של הסרט.

עם זאת, אף על פי שקיים בסרט ציר זמן ברור, אין המספר, מרחמים, מוסר לנו אותו באופן לינארי. בחלקו הראשון של הסרט, שבו נראים הילדים הצעירים במסגרת פעילותם בתיאטרון, מחדיר מרחמים אל תוך הסצנות מידע מקדים על העתיד להתרחש בעוד מספר שנים. כך, בסצנה אופיינית, על רקע ציור של דגל פלסטין שצייר הילד עלא לאחר שהצבא הרס את בית משפחתו, נשמע קולו של מרחמים האומר: בעוד שמונה שנים עלא ינהיג את גדודי חילי אל-אקצא במחנה הפליטים ג'נין. המצלמה עוברת לעלא הבוגר וכלי נשק בידו; המעבר מן הילד המנקה את המכחול לגבר המנקה את הרובה הוא דימוי חזותי האוצר בתוכו את כל מהותו של הסרט.

הילדים של ארנה עוסק גם הוא באתוס הלחימה כיסוד מכונן של הזהות הלאומית. אבל הוא עושה זאת באופן שלא רק מאדיר את הלוחמים אלא גם חושף את יחסי הגומלין והמתחים שבין האישי לקולקטיבי, בין הפרטי ללאומי. זהו סרט שחושף את מלוא המורכבות של הזהויות של ג'וליאנו וארנה, של בניית האתוסים, של המתח שבין הדרישה לאחדות והלחץ של הקולקטיב לבין החיים הפרטיים; מתח שמולידה ההתמודדות היומיומית עם הכיבוש. האופן שבו הפרטי מגויס אל הקולקטיבי, האינדיבידואל אל הנרטיב הלאומי, היומיומי אל הפוליטי, הוא ציר נסתר המהווה את שלדו של הסרט כולו.

מתח זה נחשף, למשל, בתמונה מתוך חייהם של הילדים עצמם, המרואיינים לתוכנית של הטלוויזיה הישראלית. הילדים מוצאים עצמם נתונים ללחץ הכתב לשמש "נוער פלסטיני ייצוגי". הכתב שואל האם הם משחקים בתיאטרון במקום לזרוק אבנים. אחד הילדים חומק מבעד

סרטו והביוגרפיה היחודית שלו חושפים משהו ממורכבות הזהויות של יהודים וערבים ומהיחסים ביניהם.

בניגוד לשני הסרטים האחרים שנידונו כאן, מרחמים לא יצא לצלם סרט על פלישת צה"ל למחנה הפליטים באפריל 2002, אלא האירועים בג'נין התרחשו "במהלך" הצילומים לסרט, שבהם עסק ממילא, ואשר אותו ביקש להקדיש לזכרה של אמו ופעילותה הפוליטית בג'נין. במהלך האינתיפאדה הראשונה הקימה ארנה מרחמים תיאטרון לילדים במחנה הפליטים ג'נין כחלק ממערכת חינוך אלטרנטיבית שיצרה במקום. בנה, ג'וליאנו מרחמים, במאי הסרט, שימש אז כבמאי התיאטרון ותיעד במצלמת וידאו חלק מהפעילות. כמה שנים לאחר מכן, כשהתגלתה מחלת הסרטן אצל אמו, החל בבימוי סרט על התיאטרון ועל אמו, אך הוא הפסיק את הצילומים ימים אחדים לפני מותה. הוא חידש את הצילומים שוב לאחר שנודע לו שאחד מילדי התיאטרון, יוסף, ביצע פעולת התאבדות בחדרה. מרחמים חזר אל המחנה והחל לתעד את המאבק שהונהג על-ידי חניכיו לשעבר בתיאטרון.

שלבי ההפקה השונים הללו הם שיוצרים את הרבדים של הסרט. קולו של מרחמים עצמו מוביל את הסיפור, ומנקודת מבטו פוגש הצופה את גיבורי הסרט: ארנה וילדי התיאטרון נידאל, יוסף, אשרף, עלא, מג'די ומחמוד. מבנית מחולק הסרט לשני חלקים: החלק הראשון – המורכב בעיקר מחומרים שצילם מרחמים עבור הסרט המקורי שתכנן – שבו הילדים צעירים, ארנה בחיים, והתיאטרון פועל. חלק זה מסתיים עם מותה של ארנה. החלק השני מתחיל באפריל 2002, עם כניסתו של מרחמים אל המחנה לאחר הפלישה, במטרה לברר מה עלה בגורל הילדים והתיאטרון. חלק זה מסתיים עם מותו של עלא מאש חיילי צה"ל.

ציר הזמן וייצוגי המרחב של הסרט נגזרים מתוך נקודת המבט הסובייקטיבית שמכונן הסרט. הפלישה באפריל 2002 והלחימה של תושבי המחנה ממוקמים בציר זמן המשכי שבונה הסרט: ציר זמן קונקרטי, הנגזר מתוך סיפור החיים של הילדים ואשר נע בתווך שבין שתי האינתיפאדות. גם ייצוג המרחב של המחנה: החורבות, הגופות, הקברים

הפרטי דרך הפריזמה של הציבורי והפוליטי. הדינמיקה של המאבק בתוך המחנה היא כתמונת ראי ליחסים שבין ארנה לג'וליאנו. השיח בין האמהות לבניהן דורש להקריב את חיי הבנים לטובת הקולקטיב. בשיחה שמנהל מרחמים עם מחמוד על ההצדקה לפעולה של יוסוף, מתחמק מחמוד מתשובה ישירה, ואילו אמו מתערבת ואומרת: "...תגיד לו שאין לך חברים יותר. אתה חייב לצלם את זה, כל החברים שלו הלכו והוא נשאר לבד... לא עדיף היה שגם הוא היה נהרג? נכון שעדיף? עדיף. כי הוא בדיוק כמו כולם. ואסון שפוקד את כולם אינו אסון". באופן דומה מתעקשת אמו של עלא שהוא לא ייכנע. כניעה לחילי זה"ל תהיה התבוסה המבישה ביותר מבחינתה: "גם אם יהרגו אותי לא אגיד לו להיכנע" היא אומרת למרחמים.

למניפולציה: "כשאני משחק בתיאטרון אני מרגיש כאילו אני זורק אבנים," הוא אומר.

היחסים הבין-דוריים בסרטו של מרחמים, מיתרגמים ליחסי ילדים-אימהות, בין השאר בגלל אופי הנושא שבחר. האימהות בסרט הן שמייצגות את הדרישה הלאומית להקרבה, ואת אתוס העקדה הפלסטיני. עבודת האבל שעושה מרחמים בסרט היא כפולה ומורכבת, אבלו הפרטי על מות אמו, והאבל הכללי על ילדי התיאטרון, המיוצג בסרט בעיקר באמצעות האמהות. אך האמהות האבלות הן גם האמהות העוקדות, התובעות הקרבה, כמו ארנה. ארנה מרחמים סירבה לשתף פעולה עם עבודת תיעוד אישית שמוקדה לא יהיה בעבודתה הפוליטית ובעוולות הכיבוש. בנה נאלץ להתמודד עם אבלו



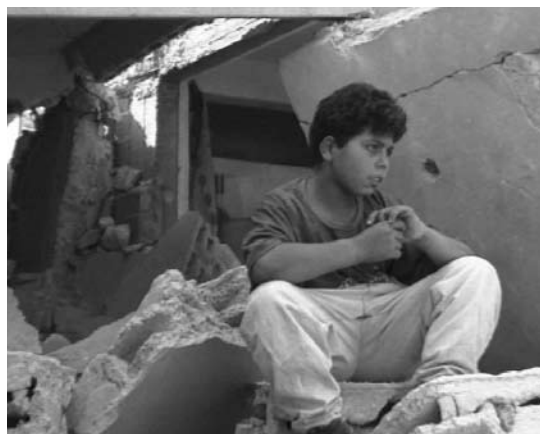
ג'וליאנו מרחמים, 1996, וילדי התיאטרון בג'נין

עלא אסאבר, מנהיג ולוחם בגדודי אל-אקצא



ארנה מרחמים

עלא אסאבר, 1992, בגיל 12-13, על הריסות ביתו



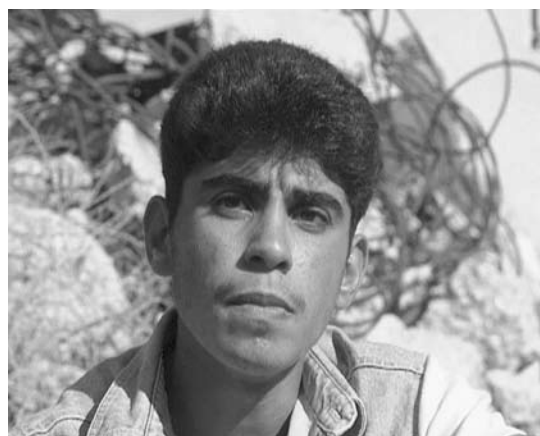
תמונות חתוך הילדים של ארנה

הסרטים הנחשבים הללו הופיעו דווקא ב־2002. האירוע שכונן אותם לא היה רק אינתיפאדת אל־אקצא והפלישה הישראלית המחודשת לשטחים, אלא גם, ובעיקר, ההלם בעקבות המחאה האזרחית של הפלסטינים תושבי ישראל באוקטובר 2000 והרג 13 אזרחים מקירבם על־ידי כוחות המשטרה שנשלחו לדכא את ההפגנות. אירועי אוקטובר 2000 סימנו מבחינת פלסטינים רבים בישראל שבר מכריע ביחסים עם מדינת ישראל, וגרמו לצורך מוגבר להגן על הזהות הלאומית הפלסטינית של הפלסטינים אזרחי ישראל ולכוננה מחדש. הילדים של ארנה, ג'נין ג'נין והפלישה – עוסקים שלושתם בג'נין 2002, אבל הטראומה שהולידה אותם אירעה פעמיים: בגליל ובמשולש, ב־1948 ובשנת 2000.

למה? הוא שואל, "כי אני לא רוצה את ההשפלה," היא עונה. גם את הצער על ביתו שחרב מתעקש עלא הבוגר לקשר להרס הקולקטיבי. הוא מסרב לראות את ההבדל בין ביתו לבין מאות בתים אחרים במחנה שנהרסו, ומבקש להופכו לסמל למעגל ההיסטורי הפלסטיני של הרס, מאבק, ותקווה לתקומה. המשותף לשלושת הסרטים ולנרטיב ההיסטורי שהם מציעים הוא מיצובם של הילדים, הצעירים, בני דור העתיד, בחזית המאבק וכתקוותו היחידה. במשתמע, מציבים שלושת הבמאים, בני הדור השני והשלישי לנכבה, את עצמם בחזית "מלחמת הנרטיבים" מול מערך התעמולה הישראלי ונציגיו ובתוך השיח הפנים־פלסטיני על מורכבותן של הזהויות המכוננות את האומה הפלסטינית. אין זה מקרה ששלושת



אשרף אבו אל־הייג'י, 1996



יוסף סוואטי, 1996



יוסף סוואטי, 2002, בצוואה המוקלטת בווידיאו



יוסף סוואטי מחשק בהצגה

תמונות חתוך הילדים של ארנה

הערות

- 1 ראו כתב העתירה לבג"צ כפי שפורסם בחוברת סכסוך: סמינר קולנוע תיעודי מס' 3, מעלות-תרשיחא, 1.3.2003-27.2.2003.
- 2 צבי בראל, "מי בכלל היה הולך לג'נין ג'נין" הארץ, 15 בדצמבר.
- 3 המונח קולנוע אקטיביסטי הוא מונח שחוקרי קולנוע, יוצרים ומבקרים משתמשים בו בהקשרים שונים ומייחסים לו מובנים משתנים. ככלל מתייחס המונח לסרטים תיעודיים שנוצרו על-ידי אקטיביסטים פוליטיים שמטרתם לחשוף מציאות ומצבים פוליטיים וחברתיים שאינם מיוצגים באמצעי התקשורת הממוסדים, ובכך לחולל שינוי פוליטי, ואשר תנאי הפקתם הם מאולתרים ומעוטי תקציב. השינויים הטכנולוגיים והשינויים המבניים שהתחוללו במערכות השידור והתקצוב של סרטים תיעודיים במקומות שונים בעולם, הביאו לפריחה חסרת תקדים של היצירה התיעודית האקטיביסטית בשנים האחרונות. לדיון מעמיק יותר במאפייני הקולנוע התיעודי האקטיביסטי ראו למשל: Peter Wintonik "The camcorder Revolution Has Arrived", DOX, December 2002; Pat Aufderheide, "In the Battle for Reality: Social Documentaries in the US", Report produced by the Centre for Social Media, American University, December 2003
- 4 בקולנוע אנטי-קולוניאלי ופוסט קולוניאלי כוונתי לקולנוע הכולל את הקולנוע השלישי (Third Cinema), כמו גם דוגמאות של קולנוע של מיעוטים אתניים, לאומיים וגזעיים בארצות שונות, (Cinema Indigenus) וחלק מן הקולנוע של גלות (Diasporic Cinema). ראו: Gabriel H. Thompson (1979); Ella Shohat and Robert Stam (1994); Roy Armes (1987); Hamid Naficy (2001)
- 5 Matt Rees, "Jenin on Film", *Time Europe Magazine*, May 26, 2003. ראו גם אביב לביא, "גאוות ג'נין", מוסף הארץ, 25 במרץ 2003.

ניסיון כושל להסביר חורבן בית

תצלומים מתוך הסרט שבת בג'נין בליווי פירושים מחילונים עבריים

ענת אבן

נסעתי לצלם את חורבות מחנה הפליטים בג'נין מיד אחרי שהסתיימו הקרבות של מבצע 'חומת מגן'.
"עשינו להם מגרש כדור-רגל" אמר חייל המילואים, אחד הנהגים של הדי-9, שהחריב בתים רבים
במחנה.

זה חורבן ביתם השלישי. הראשון היה במלחמת 'העצמאות', באביב 1948, השני במלחמת 'ששת
הימים', בקיץ 1967, השלישי, במבצע 'חומת מגן', באביב 2002.

המצלמה שלי מופנית אל חורבות המחנה, השכונה, הבתים, המבט שלי מופנה פנימה אלי, אלינו, אל
האפלה.

ענת אבן למדה קולנוע ואמנות ב-UCLA ומאז 1992 יוצרת סרטים עצמאית. בין סרטיה: מְקֻדָּמֹת (2005), שבת
בג'נין (2002), אסורות (2001), פשרה (1996), המכולת של אברם (1996), פוּזִיבוּס (1995), דודא (1994). סרטיה
הוצגו בפסטיבלים, תערוכות אמנות וערוצי טלוויזיה ברחבי העולם וזכו בפרסים רבים. אבן מלמדת קולנוע
במחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה במכללת ספיר.

ענת אבן, ניסיון כושל להסביר חורבן בית, מתוך סרטו שבת בג'יין

חרבון: בלע • בלק • בצר • השחית • השמיד • הרס • שרד • החריב עולם ומלואו • בא בברית עם בלהות-צלמות • באה קרחה על ~



שמה יראת שמיר ושית • בלע נחלת ה' • בוקק הארץ ובלקה • האכיל חיל וחומה • הביא בליה על • הפה את את העיר



חרם • הכרית המקום לבלתי היות בו למאדם ועד בהמה • הכרית מנחה ונסך מבית ה' • המית עיר ואם • העיר היתה



באלמנה • העולם התמגמג וחזר לתהו ובהו • הרס ולא בנה • לא חמל-עד היסוד • זרע אבדן וכלה על • את העיר חרם



• הכרית העיר מלח • דמעות ודם • חיפל כל הארץ • חרב וחרס עד היסוד • יעד החרב ל • יסד הארץ לציים • כתתו את

שבת בג'יין, בימוי וצילום: ענת אבן, עריכה: אורון אדר, מתוך סדרת "מבטים" 2002, בהפקת מטר פלוס, מפיק: אריק ברנשטיין, עורכי הסדרה: נואית גבע ואריק ברנשטיין.

הָאָרֶץ • לֹא הָיִית אָבֹן עַל אָבֹן ~ הַשְׁאִיר כָּל נִשְׁמָה לְעַם עַד הַשְׁמָדוֹ ~ חָיָה אִישׁ וְאִשָּׁה ~ נִהְרְסוּ הַשְּׂתוּת • נִסְתַּתְּמוּ הַנְּתִיבוֹת



• נִצְזָכָה אֶרֶץ מִיוֹשְׁבֶיהָ • נִתַּץ הָעִיר וְזָרְעָה מָלַח • עוֹהָ פָּנֵי הָאָרֶץ • עוֹלְלוּ כְּגֹפֶן אֶת־ • עָקַר מִן הַשָּׂרֵשׁ אֶת־ • נִצְדּוּ צָרִיחֵם



מִבְּלֵי אִישׁ ~ מֵאִיִּן יוֹשֵׁב • נִצְתָּה הָאָרֶץ ~ הָעִיר • נִשְׁאָר בְּעִיר שְׂמָה וְשִׂאָהָ ~ צָפַר וְאַפֶּר מ־ • סָפוּ בָתִּים • עָשָׂה שְׂמוֹת ב־ •



עָשְׂהוּ גַל שֶׁל צָרוּרוֹת • צָחוּ דָמַיִם בְּדָמַיִם • קָרָא לְבָכִי וּלְמִסְפָּד וּלְקִרְחָה וּלְחִגְר וְשֶׁק • קָץ כָּל בָּשָׂר בָּא • רָסַס הָעִיר • שָׁת



הָאָרֶץ לְשִׁמְמָה • שָׁם אֶת־הָעִיר הַזֹּאת לְשִׁמָּה וּלְשָׂרָקָה ~ צִיָּה כַּמְדָּבָר • שָׁת הָאָרֶץ לְשִׁמְמָה • שְׁמִיר וְשִׁית תִּהְיֶה כָּל־הָאָרֶץ.

ערביות – חיקוי מכונן של זהויות מזרחיות שסועות

נירית צרום

כידוע תרבותם של יוצאי מדינות ערב דוכאה ונרמסה על-ידי אבות הציונות במטרה לכונן מדינה ציונית יהודית ואירופוצנטרית. כתוצאה מעיקורה של המזרחיות משורשיה הערביים על-ידי הציונות, ניתן להבחין בייצוגה של ההווה המזרחית על-ידי יוצרים מזרחיים בקולנוע ובספרות, בממד עמוק של חיקוי וכמיהה אל זהות ערבית. תופעה זו בולטת בעיקר אצל יוצרים מזרחיים בני הדור השני והשלישי, שגדלו באקלים תרבותי ציוני-אירופוצנטרי רווי דעות קדומות וייצוגים סטריאוטיפים של מזרחים וערבים. על אף שעברו תהליך של סוציאליזציה אשכנזית שמחקה מאפיינים ניכרים של התרבות המזרחית, הם ממשיכים להיות מזוהים בזיהוי הסטריאוטיפי של "מזרחים". דווקא זיהוי זה מביא להיוודעות אל הזהות המזרחית המוכחשת. הזהות המזרחית עמה הם מזוהים איננה קיימת עוד כזהות תרבותית ומנוסחת במונחי שלילה. הניסיון להתחקות אחר עקבותיה מביא למכוי סתום ועל כן הזהות המזרחית נחווית כמסכה ריקה. להיות מזרחי בישראל משמע להיות מזוהה כחסר השכלה וחסר אמצעים אינטלקטואליים וכלכליים. ייצוגה של ההווה המזרחית ביצירותיהם של מזרחים בני

הגשיה האירופוצנטרית-אוריינטליסטית והתפיסה הקולוניאליסטית, שעמדו בבסיס ייצוגם של המזרחים בתרבות ובקולנוע הישראלי, (אלה שוחט) מציבות בפני דורות של יוצרים וכותבים מזרחיים אתגר עצום – כיצד לדבר בקול מזרחי ובו בזמן לחמוק מייצוגי הפולקלוריסטים והפטשיסטים של המזרחי המדומיין? כדי להבין את האקלים שבו יוצרים מזרחים בני הדור השני והשלישי לדיכוי התרבותי יש לקרוא את דבריו של הקולנוען משה מזרחי (הבית ברחוב שלוש, 1973;), (אני אוהב אותך רוזה, 1972).

מה שקורה בארץ זהו ג'נוסייד תרבותי. עצם קיומה של מדינת ישראל הביא לדיקטטורה רעיונית של יהודים ממזרח אירופה על יהדות שלמה, ישנה, בעלת תרבות עשירה ועמוקה... החל פה תהליך בו איבדו יהודי המזרח את סממני התרבות שלהם ופנו לחקות את התרבות האחרת. כך איבדו את נשמתם, איבדו את הכוח להיות הם עצמם. אנשי עדות המזרח הפכו לחלטורות, קריקטורות פולקלוריסטיות על בימות קטנות.

(שוחט, 1991 [1989]: 170)

נירית צרום היא חוקרת ספרות ותרבות ובעלת תואר ראשון בספרות עברית ופילוסופיה ותואר שני בספרות כללית מטעם אוניברסיטת תל אביב. עבודת המאסטר שכתבה, "האשה המזרחית" אצל דן בניה סרי – ייצוגו של סובייקט מזרחי מפוצל, עסקה בייצוגו של הסובייקט המזרחי מפרספקטיבות פמיניסטיות, קוויריות ופוסטקולוניאליות. נירית צרום מרצה לספרות ולימדה קורסים מתקדמים לספרות באוניברסיטה הפתוחה: "הקבוצה הכנענית – ספרות ואידאולוגיה" ו"העולם בסיפורת: חיקוי מציאות או ארגון אמנות?". תחומי המחקר שלה הם: אתניות, מגדר ולאום כמייצגי זהות בספרות ובקולנוע בישראל. המאמר "מזרחיות וערביות – חיקויים מכוננים בקולנוע הישראלי" הוא פרסומה ראשון. כיום נירית צרום היא תלמידת דוקטורט בחוג ללימודי קולנוע באוניברסיטת ניו יורק.

ופוסטקולוניאליות, הממשעות אותו כמקור של עוצמה דיוניסית וכמקור של עוצמה ולא כהעדר ליבידו כפי שהוא ממושמע בתפיסות פטריארכליות מקובלות. היצירות אליהן אתייחס יבחנו לאור המודל התיאורטי שגובש במחקר אקדמי שערכתי לגבי ייצוגו של הסובייקט המזרחי אצל הסופר דן בניה סרי.¹ מודל זה מציע תשובה פמיניסטית למגדור האתני (תמציתו של האוריינטליזם עליו הצביע אדוארד סעיד כיחס של המערב למזרח) ואין עניינו ביצירת זהות נגדית לזהות הציונית-אשכנזית, אלא בדינמיות הנובעת מן הזהות הלא אסנסיאלית, דינמיות המעידה על אלימותן של זהויות אסנסיאליות בעלות קווים מוגדרים. השיח הפמיניסטי מתקשר עם השיח הפוסטקולוניאלי של הומי ק' באבא ומבנה באמצעותו זהות מזרחית המחקה לכאורה את הייצוגים הפולקלוריסטים הרווחים בתרבות הישראלית ואת המטאפורות המכוננות אותו חיקוי מעוות. חיקוי זה ממשמע אותם באופן שמערער את הבינאריות מערב-מזרח ומגלה את יסודותיה האוריינטליסטים של הפרוגרמה הציונית-אשכנזית.

מזרחיות כפגם

מטאפורה קולוניאלית מובהקת המשמשת לביסוס האירופאיות במרחב הערבי היא המגדור האתני. או כפי שמנסחת זאת אלה שוחט, השיח המגדרי מעצב את תפיסת המזרח ואת ההגדרה העצמית של המערב (שוחט, 2001 [1990]: 60). בהקשר הישראלי ועל מנת לכונן את הפאלוס היהודי-אירופי, הופכת הציונות את המרחב הפלסטיני למרחב נשי – נחדר ונכבש. שוחט מנתחת את הדימויים החוזרים ונשנים הקושרים בין כיבוש גיאוגרפי/תרבותי לכיבוש מיני והדואליות שלהם; מחד גיסא דימוי האדמה לכתולה ביישנית, ומאידך גיסא אילוף האדמה הסוררת. דניאל בויראין רואה את מקורותיו של "אוצר" דימויים זה של הציונות לאו דווקא בתפיסות קולוניאליות. לפי בויראין הפנימו היהודים את הפרשנות השלילית של האנטישמיות

הדור השני והשלישי הופך בהתאם לייצוג טראומטי, ייצוג המבטא הוויה של חורבן תרבותי, חברתי וכלכלי – חורבן וטראומה שהושתקו על-ידי הממסד הציוני-אשכנזי משך עשרות שנים. חורבן זה משמש כגורם מרכזי בעיצובה של הזהות המזרחית החדשה (שלום שטרית, 2004: 67).

שחור, סרטה של חנה אזולאי הספרי, מתאר את תהליך הסוציאליזציה שעוברים מזרחים ילידי הארץ, תהליך המלווה בהכחשה עצמית. הסרט שחור שמבוסס על סיפור אוטוביוגרפי, מתאר את חזרתו האלימה של המודחק – הבית המזרחי – אל התודעה של מזרחים בני הדור השני והשלישי לדיכוי; עם מותו של אביה, שבה הגיבורה אל העיירה הדרומית בה גדלה. זהו מסע תודעתי אל הזהות המזרחית, שלכאורה אינה מתיישבת עם הזהות שבחירה לעצמה כאשת תקשורת מתוחכמת. במכוניתה היא מסיעה את אחותה הבכירה ובתה הלוקות בפיגור שכלי – דמויות המייצגות את ה"פיגור" התרבותי המזרחי. זהו מסע קלאסי של פיוס של בני הדור השני והשלישי של המזרחים המייצג את האובדן הבלתי ניתן לשחזור. חנה אזולאי הספרי אמנם מתפייסת בסרטה עם ההווה המזרחית, אולם היא עושה זאת כ"ישראלית". באמצעותן של דמויות מפגרות (גם אם הן ניחנו בכוחות מיתיים) היא ממשיכה לסמן את התרבות המזרחית כבעלת פגם. ייצוג זה של התרבות המזרחית על-ידי יוצרת מזרחית מראה על הטמעתן בנפשם של מזרחים בני הדור השני והשלישי של תפיסות סוציולוגיות שעסקו בפיתוח הסברים אקדמיים ל"נחיתותם התרבותית של המזרחים" כפי שנוסחו בין היתר בבית מדרשו של פרופ' שמואל נוח אייזנשטאדט (שלום שטרית, 2004: 67).

המסע אל הפגם, אל האין, מסע אל הטראומה ואל החורבן המזרחי כפי שהוא מיוצג בקולנוע הישראלי והניסיון לשקם את הריסות התרבות המזרחית, על-ידי חיבור בין הזהות המזרחית לזהות הפלסטינית, חיבור שמחדש את הקשר של היהודי המזרחי אל המרחב הערבי, עומדים בבסיסו של מאמר זה. הפגם הוא הציר המרכזי עליו יסוב מאמר זה וזאת מתוך התייחסות לתיאוריות פמיניסטיות

קיומה של החתולה המפונקת של "רג'נה מנסורה" – דמות של אישה מזרחית קשת יום מן הנובלה חייה ומותה של רג'נה מנסורה, בתוך הוויה אשכנזית זעיר-בורגנית שבה נטוע "דניאל שפירא" – יצוג של דמות הצבר. אצל דן בניה סרי, חיים בוזגלו, בני תורתי ומישל ח'ליפי הפלסטיני העדר הפאלוס המייצג את התרבות המזרחית/פלסטינית בתרבות הפטריארכלית ציונית, אינו הופך את האישה או את ההוויה המזרחית לנחותה מה"זכר הציוני-אשכנזי". זאת משום שלהוויה הנחדרת הנשית/המזרחית/הפלסטינית כלכלה ליברל-נאליט שאינה לינארית וקוהרנטית. מסיבה זו הן ההוויה המזרחית הן ההוויה הפלסטינית, למרות השונה, אינן הוויות נחדרות באמת. מצד שני דן בניה סרי, חיים בוזגלו ובני תורתי מביאים ייצוג נגדי לייצוגיה של ההוויה המזרחית בתרבות הישראלית – הם אינם יוצרים ייצוגים דיכטומיים שבהם הנחדר הוא ההוויה הציונית-אשכנזית והחודר הוא תרבות מזרחית פטריארכלית. להיפך, למראית עין הם מקבלים ייצוג זה, אבל מערערים אותו באמצעים שונים. הם מראים את מוגבלותה של התפיסה הדיכטומית המארגנת את העולם לפי קטגוריות בינאריות: חיובי/שלילי, גברי/נשי וחודר/נחדר.

חיים בוזגלו מפרק את הייצוג המזרחי השבלוני המקובל בתרבות הישראלית. הדמויות המייצגות את ההוויה המזרחית בנישואים פיקטיביים: ג'ודי (אירית שלג), פקידת קבלה במלון זול ובאשיר (אלי יצפאן), המלצר והחודרן באותו מלון, הן ייצוגים של ייצוגים מזרחיים. ג'ודי, המיוצגת על-ידי שחקנית אשכנזייה – אירית שלג, מאופיינת כפי שמאופיינות נשים מזרחיות בתרבות הישראלית, כמינית מאוד, לבושה בצורה פרובוקטיבית, חסרת השכלה וחולמת על "איש עסקים אמריקאי" שיגאל אותה באמצעות נישואים מחיי עוני בישראל. בדמותה של "ג'ודי", מצטט חיים בוזגלו "מערך פרקטיקות סמכותי קודם" (בטלר, 2001 [1993]: 28-29). דמותה של "ג'ודי" עשויה בדיוק על פי מילות הפזמון "שיר הפרחה" שכתב אסי דיין ושרה עופרה חזה בסרט שלאגר בתפקיד "דינה פוקסמן". גם "ג'ודי" כמו גיבורת הסרט שלאגר כמהה ל"חתיך מן הסרטים". "ג'ודי"

לגבריות היהודית – גבריות שתוארה כמעוותת באופן פתולוגי כלומר פגומה ונשית (פרויד); ולכן ראו בציונות פתרון למצב היהודי. מפעלם של הציונים היה במידה רבה הפיכת הגבר היהודי לטיפוס הגברי שהעריצו – הגבר ה"ארי" האידאלי (בויראין, 1997: 125). בויראין מציין שהציונות דרך הקולוניאליזם, מכוננת עצמה כגברית. משמעותו של חיקוי הקולוניאליזם האירופי עבור בני המרחב הערבי הייתה הפיכתם לנחדרים. נחדרות זו מוצגת בפרוזה של הסופר דן בניה סרי באמצעות דמויות הרופאים האשכנזים החודרים אל גופם של החולים המזרחיים – רג'נה מנסורה (1987), יצחק (1988) מישאל (1992) ובאמצעות דמויות מסורסות של גברים מזרחיים – "נפתלי סימנטוב" שבמקום לעבר את "פלורה" סופג את זרעו במגבת (1987) או "אלויקו" שאינו מסוגל לעבר את אשתו "קלרה". הוא מביט בה: "כמו מציץ בספר שאינו יודע בו את סדר האותיות" (1988: 21). "מישאל" הוא גבר מעובר הנחדר על-ידי אשתו המתה (1992).

ייצוגים שכאלה של הנחדרות וסרוס מצטטים את קונבנציות הייצוג של הפטריארכיה הציונית אשכנזית ואת ההוויה המזרחית, הוויה נשית – נטולת פאלוס ולכן נחדרת ו/או פגומה (צארום, 2005). בדומה לדן בניה סרי, גם חיים בוזגלו בסרטו נישואים פיקטיביים ובני תורתי בסרטו כיכר החלומות מקבלים לכאורה את המגדור האתני. ההוויה המזרחית אותה הם מייצגים היא הוויה פגומה שאינה קוהרנטית. יחד עם זאת הם משתמשים בה ומשמעים אותה באופן המערער על היחסים הדיכטומיים בין חודר לנחדר, בין שולט לנשלט. שימוש זה מזכיר את האופן שבו לוס איריגראי מקבלת קבלה מימטית את עמדת האישה ככאוטית ולא רציונאלית ביחס ללוגוס הגברי האחד והקוהרנטי. איריגראי ממשמעת את הכאוס כריבוי של אלטרנטיבות – כהוויה דינמית ודינמית, שחורגת מן הקווים המוגדרים – מן הסימבולי. כזאת היא בדיוק ההוויה המזרחית המיוצגת אצל היוצרים המזרחיים. ההוויה המזרחית המיוצגת ביצירות אלה איננה הוויה נרטיבית, אלא הוויה משוסעת ופרגמנטית. לא ניתן להבין מבחינה נרטיבית את

”אדרבא, כלה ששוגה אצלנו בטעם הצלי מוצאת עצמה בתוך עשר דקות בלשכתו של הרב” (סרי, 2003: 262). גם ייצוגו של בני תורתי את ההווה המזרחית בכיכר החלומות איננו שונה לכאורה מן האופן בו היא מיוצגת בתרבות הישראלית. ההווה המזרחית בכיכר החלומות מאוכלסת בדמויות אינפנטיליות ומסורסות של מזרחים. התמונות המתארות את עליבותה של השכונה המזרחית צמודות אל הדמויות המתגוררות בה – המצלמה עוקבת אחר ”ישראל ההודי” היוצא מן הפחון שבו הוא גר, עולה על קטנוע ונוסע לצלילי מוזיקה יהודית ברחבי השכונה, מתעכבת ומתמקדת בייצוג מובהק של סירוס – שלושה גברים בוגרים המפילים בכוחות משותפים עמוד עץ הנטוע באדמה כדי להשתמש בו למדורה.³ אחד האפיונים הייחודיים להווה המזרחית בכיכר החלומות הוא ניתוקה מההווה הישראלית מבחינת מרחב וזמן – לא ברור על איזה שנים מדובר ובאיזה מקום בארץ מתרחשת העלילה. אין בסרט דמויות שאינן מזרחיות. ניתוק זה מאפשר לבחון את הווה המזרחית כהווה אוטונומית ולאחות את שבריה מבפנים. בני תורתי מאחה את שבריה של התרבות המזרחית בכיכר החלומות תוך חיבור מחדש של המזרחיות אל המרחב הערבי ושימוש בייצוגים פלסטינים.

///

נראה שהמזרחי המדומיין אינו עולה אך ורק מתוך המדומיין הקולנועי – אופי הדמויות, העלילה, הצילומים, אלא גם מן השחקנים המגלמים את הדמויות – מן הפרופיל הציבורי שלהם בתרבות הישראלית, ומן החזות הצינונית שלהן. היותה של החברה בישראל חברה שסועה מעצים ומחדד את האפקט והמשמעות התרבותית של שחקנים מזרחים המגלמים דמויות ערבים ושל שחקנים ערבים המגלמים דמויות מזרחים/אשכנזים/פלסטינים. השילוב בין דמויות קולנועיות פיקטיביות לבין הממד הפרסונלי ציבורי של השחקנים בסרטים גישואים פיקטיביים של חיים בוזגלו, כיכר החלומות של בני תורתי, קרוש של עמוס גיתאי, מאחורי

לוקחת את ”אלדר” המכנה את עצמו ”אלי” לבית אמה במושב. האם מתבוננת בחשד באופן בו ”אלי” טובל את הלחם בחומס, כמנהג הפועלים הערבים. הקומיות בדמותה של ”ג’ודי” בנויה בצורה מתוחכמת – גינוני הנשיות המוגזמת בקולנוע הישראלי נראים הולמים את החזות המזרחית (עופרה חזה) והופכים לגינונים קומיים כאשר הם מגולמים על-ידי שחקנית אשכנזייה.

לעומת זאת, בדמותו של באשיר המגולם על-ידי אלי יצפאן בנישואים פיקטיביים מהדהדות דמויות הגברים המזרחים המסורסים והילדותיים של דן בניה סרי (צארום, 2005); ”באשיר” הוא דמות של גבר ”ערבי-ישראלי” ילדותי העובד עם ”ג’ודי” כפקיד קבלה וחדרן במלון. ייצוגו של הערבי בדמותו של גבר מזרחי מסורס היא חיקוי מבריק של נורמות הייצוג של פטריארכיה הציונית-אשכנזית. נורמות אלו התפתחו כתוצאה מן האיום שחש הגבר האשכנזי ביחס לגבר המזרחי המדומיין, איום הנובע מתפיסת הגבר המזרחי בדומה לאופן בו נתפס הגבר השחור ביחס לגבר הלבן (פאנון, 2004 [1952]: 121). חיים בוזגלו מסרס את הגבר הערבי – ”באשיר”, כפי שמסרסת הפטריארכיה האשכנזית את הגבר המזרחי והופך אותו ל”מזרחי”/או ל”ערבי טוב”. החיקוי המעוות של נורמות הייצוג האשכנזיות יוצר את האפקט הקומי, במילותיו של הומי ק’ באבא: *in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference.*” (Bhabha, 1994: 86)

נראה כי גם במקרה של ”ג’ודי” וגם במקרה של ”באשיר” חיים בוזגלו לא מוותר על האפקט הקומי של דימויי המזרחיות הרווח בסרטי בורקס או במלודרמות, אבל הוא לא מחקה אותם באופן מדויק ולא מזהה באופן אוטומטי את האפיונים אלה עם מזרחים ועם דמויות של מזרחים. היכולת להפריד אפיונים סטריאוטיפיים אלה ולהתייחס אליהם כאפיונים קומיים דומה לאופן שבו גיבור הנובלה של סרי סעודה טוניסאית – ”אפריים בן לולו” המתארח בביתה של משפחה אשכנזית ועיר-בורגנית מגיב תוך הפרדת דימויי המזרחיות מן ההיסטוריה שלו והפיכתם לפארודיה מלגלת על הפרובינציאליות של מארחיו:

בנישואים פיקטיביים וגם בכיכר החלומות, לעומת זאת, מתח זה משמש להעלאת אופציה תרבותית מזרחית פלסטינית המאיימת על ההומוגניות המדומינת של הציונות האשכנזית. היא מערערת את יחסי הכוח על-ידי יצירת מדומיין מזרחי שאיננו קוטבי ושאינו נשען על זהות ציונית-אשכנזית, אלא יונק את כוחו ואת כושר צמיחתו מן המרחב הערבי והתרבות הערבית.

נחדותו של הכובש

המטאפורה המכוננת של הכוח בתרבות הישראלית היא הכיבוש והחדירה כאשר היחסים בין החודר לנחדר נתפסים כיחסים דיכוטומיים. דוגמא לכך הוא סרטו של אורי ברבש מאחורי הסורגים. ברבש אינו באמת פורץ את גבולות הנרטיב הציוני-אשכנזי, גם אם מראית העין היא כזאת – מנהיגותו של הגיבור המזרחי בסרט מאחורי הסורגים מובנית באמצעות מטאפורה של חדירה. סצינת הפתיחה מתארת סירוב אלים של העציר "אורי מזרחי" בגילומו של ארנון צדוק, להיחדר במסגרת חיפוש סמים שנערך עליו לאחר שובו אל בית הכלא מחופשה. החדירה ממושגעת כאקט אלים ומשפיל על-ידי צעקות של עציר הנשמעות מן החדר הסמוך, הנחדר בכוח על-ידי רופא הכלא. לעומת העציר נטול השם, המתפקד כאילוטרציה, והמזרחים המגלמים דמויות של שרתים, "אורי מזרחי" הוא דמות מורכבת. אמנם "אורי מזרחי" הוא גבר בור ואלים השפוט למאסר של שתיים-עשרה שנה על עבירת שוד מזוין, אבל לעומת הדמויות המזרחיות הכנועות, הוא דמות של מנהיג. זהו אוקסימורון לא רק משום שבורות ו אלימות הן תכונות בעייתיות עבור מנהיג, זהו אוקסימורון משום שברבש מנסה לבנות את מנהיגותו של "אורי מזרחי" תוך שימוש בפרמטרים ציוניים של כיבוש וחדירה – כמזרחי בתרבות הציונית-אשכנזית "אורי" נחדר ומסורס. "אורי" אמנם אינו חודר ואינו כובש (בכל זאת מזרחי) אבל הוא אינו נחדר ואינו נכבש.

הסורגים של אורי בראבש וחתונה בגליל של מישל ח'ליפי מחדד את המתח הנלווה בהקשרים ציונים-אשכנזים אל העלאתן של זהויות מזרחיות ופלסטיניות – זהויות שהורחקו באלימות מן הנרטיב הישראלי, שביקש ליצור תרבות הומוגנית יש מאין. בחתונה בגליל של הבמאי הפלסטיני מישל ח'ליפי החיבור בין המזרחיות של המושל הצבאי, אל מכרם חורי המגלם את התפקיד, הוא חיבור מרתק משום שהוא נעשה מפרספקטיבה פלסטינית – המושל המזרחי מיוצג כלבנטיני – הוא קשור להוויה הערבית בקשר של שפה ואוכל ותרבות, אבל הוא מנותק מן הקשר אל המרחב הערבי, הוא איננו בן בית אמיתי במרחב זה ואיננו מבין את המתרחש סביבו על אף שהוא דובר ערבית. ג'וליאנו מרחמים בתפקיד קצין ישראלי אשכנזי הוגה את הרעיון להזמנת המושל הצבאי כאורח כבוד בחתונת בן המוכתר – וזאת כדי "להיכנס עמוק עמוק לתוך הנשמה שלהם", יוצר אפקט קומי.

המתח מתגבר באספקטים רחבים – כאשר יוצאים מההקשר הפנים-ישראלי אל הקשרים רחבים של גיאוגרפיה תרבותית – הזהות המזרחית הופכת בהקשרים אלה לאופציה ומאפשרת השתלבות במרחב הפלסטיני והערבי, השתלבות הנמנעת מן הקולוניאליסט האירופוצנטרי, מתח המתורגם בדרכים שונות. מאחורי הסורגים וקדוש (של יוצרים אשכנזים) "נאבקים" ומבססים מחדש, גם אם בדרכים מתוחכמות, את החדירה והכיבוש ואת ההגמוניה התרבותית האירופוצנטרית. מאחורי הסורגים משסע את ההוויה הערבית, תוך שהוא מעמיד את הצבר המשכיל והנאור בעל הערכים האוניברסאליים בדמותם של העצירים הפלסטינים מול המזרחי הבור והנחשל ובכך יוצר טריז בין שתי הזהויות הערביות: הפלסטינית והמזרחית. בסרט קדוש לעומת זאת, מסמן החיבור של עמוס גיתאי בין הזהות המזרחית לזהות הערבית נבערות. נבערות זאת מיוצגת בסרט באמצעות דיכוי הנשים בתרבות ה"אחרת" – התרבות החרדית שהיא תרבות אשכנזית קלאסית המיוצגת למרבה האבסורד באמצעות שחקנים מזרחים וערבים ותפילות הנאמרות בהיגוי ספרדי.

– “אלדד” נוטש את תיק הנסיעות שלו ומניח לרובוט המשטרתי לפוצץ אותו. הפיצוץ מגלה מסמנים מובהקים של סטריאוטיפים ישראליים: אלבום של הגשש החיוור, פלאפל אינסטנט ומדים. מנקודה זו ואילך נראה שהוא מפסיק להיות סובייקט ומתחיל להיות אובייקט – מושא הרציות של כל הדמויות שהוא פוגש; עבור “ג’ודי”, פקידת הקבלה במלון התל-אביבי הזול שבו הוא מתאכסן, הוא נסיך חלומות אמריקאי. הפועל הערבי מזהה את חוסר הביטחון של “אלדד” את חוסר הביטחון של מי שזקוק לעזרה. אבל “אלדד” אינו באמת אובייקט פאסיבי, הוא נמצא מכמה בחינות בעמדת יתרון ביחס לדמויות המיוצגות ולא רק מבחינת מעמדו כגבר אשכנזי. ראשית הוא יודע משהו ש“ג’ודי” ו“כמאל” (אדיב ג’האשן) הפועל הערבי אינם יודעים, משום שהוא מופיע בפניהם בזהויות שונות מזהותו האמיתית. שנית, מסיבה זו, ל“כמאל”, הפועל הפסטיני שמארח את “אלדד” בביתו בעזה, כמו גם ל“ג’ודי” שמארחת אותו בדירתה, אין אפשרות לחדור אל ביתו של “אלדד”. אכזריותו של הכיבוש הפתייני של “אלדד” ניכרת בחדירה אל הדמויות הנכבשות דרך החסרים שלהן – הכמיהה של “ג’ודי” לאהבה ולמותרות, והכרח של הפועל לשרוד. החדירה של “אלדד” כמו גם של הצופים (באמצעות דמותו של אלדד) אל תוך מרקם חייהן של הדמויות, משסעת אותן; ראשית, משום שהז’אנר הקומי שדרכו בחר בוזגלו להציג את אכזריותו של הכיבוש מאפשר לנתק את החודר מכל מחויבות אפשרית כלפי הנחדר העני והנחות מכל הבחינות. שנית, “אלדד” וההווה הציונית שהוא מייצג משסעים את העולמות שהם חודרים אליהם ומעמיקים את החוסר, וזאת משום שהם לא יכולים ולא מתיימרים לקיים שום הבטחה המגולמת בדמויות השונות שהוא עוטה על מנת לחדור אל עולמם.

השוני הבסיסי בין החדירה והכיבוש בסרט מאחורי הסורגים לבין החדירה המיוצגת בסרט נישואים פיקטיביים היא המשמעות המוענקת לה. אם במאחורי הסורגים שאלת הנחדרות של הגיבור המזרחי מכוננת את מנהיגותו לחדירה של הסובייקט האשכנזי והציוני אל מרחבים מזרחיים וערביים

סצנת הפתיחה של מאחורי הסורגים מלמדת על המשמעות המעצימה והמכוננת שמעניקה התרבות הישראלית, כתרבות קולוניאלית, לחדירה האלימה ולכיבוש. סצנת החדירה, או ליתר דיוק הניסיון לחדור, אל תוך הגוף המזרחי בסרט מאחורי הסורגים, שונה למראית עין מסצנת החדירה אצל דן בניה סרי. נראה כי הסובייקט המזרחי “אורי מזרחי”, אינו סובייקט כנוע כמו דמויות החולים המזרחים בחייה ומותה של רג’נה מנסורה או במישאל, הנחדרות על-ידי דמויות רופאים אשכנזים. אלא שמבט מקרוב מעלה שהפאסיביות של הדמויות הללו נובעת מכך שהחדירה מתרחשת רק לכאורה – הרופאים האשכנזים אמנם חודרים אל גופם של חוליהם המזרחים, אולם הם אינם מצליחים לפתור את חידתו – אצבעה הזעה של “רג’נה מנסורה” המתה (סרי, 1987) או הריונו של הגבר המזרחי “מישאל” (סרי, 1992: 204-199). דן בניה סרי ממשמע את החדירה משמוע אחר מזה של אורי ברבש; החדירה של הרופאים אל הגוף המזרחי מגלה את אוזלת ידם ביחס להווה זו, (וכתוצאה מכך הגעתם ומעשיהם וגם רום מעמדם מתוארים מפרספקטיבה מזרחית, על-ידי דמויות מזרחיות מעוותות (צארום, 2005). תגובתו הלעגנית של “רחמים מנסורה”, המייצג את הגבר המזרחי הסטריאוטיפי – הבור, העילג והאילם, למראה “אריה שאולוף” הישיש שהרופאים גזרו את מותו לפני מספר חודשים והוא עדיין חי, מתמצת את יחסה של החברה המזרחית כלפי אבחנותיה של הפטריארכיה האשכנזית המיוצגת בדמויות רופאים אשכנזים: “והאנשים למה מחכים. ילכו אצל הרופאים ויתבעו מהם את חובם.” (סרי, 1987: 174).

בקומדיה נישואים פיקטיביים מוצגים חדירה וכיבוש מסוג אחר. “אלדד” (שלמה בראבא), הוא כובש ישראלי מתוחכם ומפתה, המוסווה כדמות תמהונית ונעבכית. הוא מאופיין כמורה בתיכון המתגורר עם אשתו וילדיו בירושלים בבית אבן ערבי. נסיעתו לכאורה לניו-יורק מאפשרת לו להתנתק ממשפחתו ולחקור בלא הפרעה מציאויות אחרות מאלה שהוא חי בהן; מציאות מזרחית ומציאות ערבית. חיים בוזגלו מבנה מציאויות אלה כמציאויות לא ישראליות משום שהכניסה אליהן מותנית בויתור על הישראליות

המרפות את בגדיה ומעסות את צווארה בשמן על מנת להשיב את רוחה. כשהיא מתעוררת היא נכבשת ביופי, בשלווה ובחום שבהוויה הנשית הערבית. בינתיים קוראות הנשים את פחדו של הקצין השומר לכאורה על "טלי". הנשים הצעירות ובראשן "סואמיה" מתגרות בו; "אנחנו הולכים לאכול אותה חיה אחרי הטקס" אומרת "סואמיה" לקצין ועושה תנועה כאילו היא מכניסה אותה לפה. הקצין הישראלי שהגה את התנאי לקיום החתונה (הזמנתו של המושל כאורח כבוד) חודר אל לב הכפר הערבי, אבל לא אל המרחב הנשי.

כאמור, נישואים פיקטיביים כמו גם חתונה בגליל מערערים את היחסים בין חודר לנחדר. הדמויות המזרחיות והערביות נחדרות רק למראית עין. שני הבמאים מציגים את מהלך העניינים מנקודת ראותו של הנחדר החוץ-נרטיבי, החושף את נחדרותו של הגבר הציוני. הם מציגים מחד את השאיפה לכונן את עצמו כפאלי (חתונה בגליל) ומאידך את הנוריות (נישואים פיקטיביים). בכל מקרה לא ניתן לחלץ את הישראליות מתוך משוואת הכוח. שלא כמו את סרטו של מישל ח'לייפי, ניתן לשייך את נישואים פיקטיביים של חיים בוזגלו אל ה'אנר המכונה על-ידי אלה שוחט הקולנוע האישי (שוחט, 1991 [1989]). אלא שסרט זה מפרק את התמה המרכזית של הקולנוע האישי – האפשרות ליצור הוויה אוניברסאלית שאינה נטועה בהקשרים חברתיים ותרבותיים; "אלדד" אמנם מניח לרובוט המשטרתי לפוצץ את המזודה שלו, ומציג את עצמו בזהויות בדויות בפני "ג'ודי, ו'כמאל", אבל בכך הוא לא זונח את הישראליות – הוא חודר וכובש. החדירה כאמור היא ציר מרכזי בפוליטיקה של הייצוג הקולנועי בסרטים מאחורי הסורגים, נישואים פיקטיביים וחתונה בגליל.

שיסוע המרחב הערבי

שיסועו של המרחב הערבי על-ידי הציונות והזרתם של יהודי ארצות ערב במרחב זה כמרחב תרבותי מיוצג בסרטו

אזי, אי נחדרותו מבטא את הפראנויה של שליט מן הנשלט בנישואים פיקטיביים. הזהות הישראלית של "אלדד" נחשפת, לא כאשר הרובוט המשטרתי מפוצץ את מזוודתו, אלא כאשר הוא נכנע לפחדיו מפני "חבריו" הפלסטינים שמא הניחו מטען חבלה בנדנדה שבנו בגן ילדים. הוא קורע באחת את המסכות שהוא עוטה עליו, הן כפועל ערבי אילם בביתה של הציירת והן אל מול חבריו לכאורה – "הפועלים הערבים", המביטים בו בהשתאות מאתר הבנייה, כאשר הוא פורץ אל הגן, צועק ומפנה את היושבים בגן משום שנדמה לו שראה את "כמאל" טומן מטען חבלה בנדנדה. בידיים רועדות הוא מחפש לשווא את מטען החבלה שקיים רק בדמיונו. התמונה שבה טומן לכאורה הפועל הערבי את מטען החבלה בנדנדה, לא מיוצגת כחלום. גם הצופים, שחדרו כמו "אלדד" אל חייהם של הפועלים הערביים, חווים את המראה הזה כאילו אירע במדומיין הקולנועי. בסצנה זו מפר חיים בוזגלו את היחסים הדיכטומיים בין חודר לנחדר – הוא מאמץ את נקודת מבטם של "הפועלים הערבים" החודרים אל תודעתו של "אלדד" ומגלים את הנורוזה שעומדת בתשתית הציונות כתרבות פאלית-קולוניאלית.

גם בסרטו של מישל ח'לייפי חתונה בגליל, שבו מוצגת החדירה מנקודת ראותו של הנחדר, מופרים היחסים הדיכטומיים בין חודר לנחדר, והפרה זו הופכת את דמותו של המושל הצבאי (מכרם חורי) לדמות גרוטסקית. המושל הצבאי מתנה את קיום חגיגת הנישואים של "עאדל" בן המוכתר "סלים סלאח דאוד" בתנאי שיוזמן כאורח הכבוד. מאחורי ההתניה הזאת עומד הרצון לחדור, או כפי שמנסח זאת הקצין במשרדו של המושל הצבאי (ג'וליאנו מר חמיס) "להיכנס עמוק עמוק לתוך הנשמה שלהם". אבל כמו בסרטו של חיים בוזגלו, גם כאן הופך החודר לנחדר על-ידי תושבי הכפר – הם קוראים את הפחד בעיני המושל והחיילים למרות האבטחה הגדולה ולועגים לו. במהלך החגיגה מועבר לנגד עיניו של המושל סל ובתוכו דבר מה עטוף בד לבן, והמושל מביט בחרדה בסל. החוגגים לועגים לפחדו של המושל ומוציאים ממנו בובה שבורה. החיילת הקיבוצניקית "טלי" מתעלפת במהלך הארוחה ומטופלת על-ידי הנשים

של "עיסאם", המנהיג הפלסטיני, מעולם לא עולה על הפרק. "עיסאם" בניגוד ל"אורי מזרחי" לא צריך להוכיח את אי הנחדרות שלו, או את מנהיגותו – היא מובנת מאליה בניגוד למנהיגותו של העציר המזרחי. מנהיגותו של "אורי מזרחי" מתקבלת רק לאחר שהוא עובר תהליך חינוכי ומצליח להשתחרר מ"שנאת הערבים" (סטיגמה מקובלת לאפיון מזרחים בישראל). אלה שוחט מצביעה על כך שה-Bildungsroman (רומן חינוכי) של "מאחורי הסורגים" הוא חד צדדי, בעיקר ביחס למזרחי, המגיע, בסופו של דבר, במיקרוקוסמוס של הכלא לתחושת אחוה עם הפלסטיני נגד הנהלת הכלא. התודעה של הפלסטיני, כמו זו של הצבר השמאלני (אסי דיין) נשארת בלא שינוי לאורך כל הסרט ואינה עוברת תהליך חינוכי מקביל בכל הנוגע למזרחי – למרות שההיסטוריה של היהודי הערבי והעמדתו ביחס לשאלה הפלסטינית שונות ביסודן מהניסיון הציוני-אשכנזי (שוחט, 1991 [1989]: 170).

אמת המידה לנחיתותה של ההווה המזרחית ביחס לזו של ההווה הערבית בסרט מאחורי הסורגים היא הסובלנות לכאורה כלפי ה"אחר" האתני. סובלנות לכאורה, כיוון שה"אחר" בכלא הישראלי, איננו ה"אחר" של קהל הצופים הציוני הישראלי – "המזרחי" ו"הערבי". "האחר" בכלא הוא האשכנזי – "אסף פורמן" בגילומו של אסי דיין. דמותו של "אסף פורמן" השפוט לחמש שנים על קיום מגע עם גורם עויין, היא פרוטוטיפ מוחלש של רמי ליבנה (ממשתתפי הסרט). קשה שלא להבחין באופן שבו הסרט מבנה את הלגיטימיות היחסית של "אסף פורמן" דרך יצירת דה-לגיטימציה של העצירים המזרחים. המזרחים הם ה"אחר" המושק והמוכחש של התרבות הציונית-אשכנזית.⁷ ברבש יוצר הזדהות של קהל הצופים עם "אסף פורמן" בדרך עקיפה, על-ידי כך שהוא משתמש בגילומו של אסי דיין – בנו של משה דיין והשחקן הראשי באפוס הקולנועי הציוני הוא הלך בשרות. למרבה הזוועה, מאחורי סורגי הכלא הופך הצבר האולטימטיבי שחצה את הקווים לנחדר על-ידי המזרחים. לצילילי הגיטרה של "הזמיר" (בועז שרעבי) "פיטוסי" (רמי דנון) וחבריו לתא מפשיטים אותו ומתחככים בו. את ההתעללות לא מפסיק

של אורי ברבש מאחורי הסורגים באמצעות הבדלים עצומים בין ייצוגם של המזרחים לייצוגם של הפלסטינים. הבדלים אלו משקפים ראשית את האקלים הפוליטי-חברתי של התקופה בה נוצר הסרט – תקופת שלטון "הליכוד" ומלחמת לבנון שזוועותיה תועדו על-ידי אמצעי תקשורת בכל העולם. המזרחים, שקצו בשלטון מפא"י ובחרו ב"ליכוד" של מנחם בגין, הוצגו בתקשורת כהמון משולחב חסר פנים וחדור שנאה לערבים, בעוד שקבוצות השמאל הציוני ומפלגת "העבודה" נתפסו כפנים הנאורות, ההוגנות והאירופיות של מדינת ישראל. דמויותיהם של עצירים מזרחים חדורי שנאה לערבים ב"מאחורי הסורגים", הן דמויות שכיחות בתקשורת של אותם ימים.⁸ שנית, ייצוג זה מדגים את המורכבות שאפיינה את יחסה של הציונות למזרחים ביחס לפלסטינים. ייצוגם של מזרחים כערב רב מתלהם מהדהד גם את יחסה האמביוולנטי של הציונות האשכנזית כלפי המזרחים. אמנם, בניגוד לפלסטינים, הציונות כללה את המזרחים בתוך הנרטיב הציוני, אבל הכללה זו סירסה אותם, משום המקום שיעדה להם הציונות – בשולי הנרטיב הציוני.⁹ יחס כפול זה סייע מצד אחד להגדיל את האוכלוסייה היהודית-ציונית ובכך חיזק את כוחה, ומצד שני סייע בידה לשמור על צביון אירופי מערבי לכאורה. יחסה של הציונות אל הפלסטינים לעומת זאת היה שונה – אמנם הפלסטינים נושלו מרכושם, גורשו מאדמתם והפכו להווה חוץ-נרטיבית – אך סומנו כאויב חיצוני לנרטיב הציוני, ולא סורסו על-ידי נרטיב זה כפי שסורסו המזרחים.

הסרט מאחורי הסורגים מתיימר להציג נרטיב חתרני יחסית של שיתוף פעולה בין עצירים מזרחים לעצירים פלסטינים, אלא שמדובר בסרט ציוני פר אקסלאנס מבחינת האופן שבו הוא משסע את המרחב התרבותי הערבי המשותף לפלסטינים ולמזרחים ומציג אותם לפחות עד למחצית הסרט כאויבים. פאלוצנטריות זו נוכחת גם מבחינה מטאפורית – מעמדן ומנהיגותן של הדמויות השונות נקבעים על פי פוטנציאל ההיחדרות שלהן. אמנם "אורי מזרחי" מסרב להיחדר ולא נחדר, אבל שאלת היחדרותו

אצל חיים בוזגלו בנישואים פיקטיביים, ובכיר החלומות של בני תורת. ייצוג נבדל מזה של אורי ברבש מבחינת הרושם שהן יוצרות. דן בניה סרי מציג את פגמיהן בצורה כה מעוותת, עד כי עולה החשד שהוא לועג לנורמות הייצוג האשכנזיות, תוך שהוא מחקה אותן חיקוי גרוטסקי (צארום, 2005). "באשיר" ו"ג'ודי" בסרטו של חיים בוזגלו, שהם ייצוגים של ייצוגי מזרחים מפורקים, בדומה לדמויות המזרחים המסורסות אצל בני תורת – אלה הם דימויים מעוררים חמלה. דמויות פגומות אלה אינן מתועבות, אלימות ו/או מעוררות חרדה כמו דמויות העצירים המזרחים ב"מאחורי הסורגים". הבדל משמעותי נוסף שביצירותיהם של מזרחים בני הדור השני והשלישי ההווה הפלסטינית אינה נוכחת כאנטיטזה בלבד להווה המזרחית המסורסת. ההווה הפלסטינית נוכחת כזהות ערבית גאה וכתקווה לכינונה של זהות מזרחית היונקת את כוחה מתוך קשר בלתי אמצעי אל המרחב הערבי.

מזרחיות ופלסטיניות

ייצוג זה של הווה מזרחית מסורסת מול הווה ערבית גאה אך מנושלת מאדמתה, לא נוצר בחלל ריק. אלה שוחט כותבת כי בעוד שהפלסטינים הורשו לטפח רוח לוחמה ונוסטלגיה בגלות, אולצו יהודי המזרח שהגיעו לישראל לדכא את השתייכותם ואת הנוסטלגיה שלהם למרחב הגיאוגרפי ממנו באו (שוחט, 2001: 161). אין זה מקרי, אם כן, שדן בניה סרי למשל מצייר באמצעות דמויות הגברים את ההווה הערבית למרות עוניה כהווה גאה ומרשימה, ביחס להווה המזרחית המנוחשלת והמפוררת. מול דמויות המזרחים המסורסות מעמיד סרי דמויות גאות של ערבים פלסטינים. מול "אליהו" רפה השכל והנכה ש"חכם דואק" מדמה אותו למפיקושת, בנו נכה הרגליים של דויד, ניצבת דמותו של "חסן אבו יאסין": "[...] בחולצתו הנמתחת על צלעותיו המוצקות, בתי שרוולים מקופלים כאגרופים." (סרי, 1988: 96). מול "מישאל" המגלה סימני נשיות ומנסה

"אורי מזרחי", הפרא האציל שמנסה לכאורה להבנות ברבש, השבוי בסטריאוטיפים של המזרחים. מי שמתערב להגנתו של "אסף" הוא "מוסא" ערבי שבחר להתגייר על מנת שיוכל לשאת אישה יהודיה. בתגובה להתערבותו לועג לו במרירות "פיטוסי" – המזרחי המדומיין של ברבש, ושואל אותו לאיזה יהודי הוא מתכוון להפוך – ספרדי או אשכנזי, וקובע שאם יקבל ציון מעל שמונה יהפוך ליהודי-אשכנזי.

אלה שוחט הצביעה על ייצוג זה של ההווה המזרחית, כנורמת ייצוג שהבנתה את את מיתוס הצבר, אבל בסרט של ברבש נורמת ייצוג זו מגויסת לא רק על מנת להבנות את מערביותם המדומינת של האשכנזים, אלא גם להבנות את הפלסטיני כ"אחר" לגיטימי של השמאל הציוני-אשכנזי ו/או כבן שיח, בניגוד למזרחי חמום המוח והעילג שמייצג "אורי מזרחי". דמותו של "עיסאם ג'ברין" בגילומו של מוחמד בכרי מעוצבת לעומת "אורי מזרחי" כמו דמות הצבר, הן מבחינה חיצונית והן מבחינה פנימית. השחקן מוחמד בכרי כחול העיניים ובהיר השיער המשחק את "עיסאם ג'ברין" דומה לצבר המדומיין של הציונות האשכנזית הרבה יותר מהשחקן ארנון צדוק המשחק את "אורי מזרחי".⁶ מבחינה פנימית – מודעותו הגבוהה של עיסאם לעצמו ולסביבתו המיוצגת בוויכוח הענייני התקיף והמוסרי שהוא מנהל עם "ואלד" אודות הצורך לעזור ל"אסף", מבנים אותו ממש כמו גיבור של ספרות דור הפלמ"ח. אפיונים נוספים מבנים את עליונותם האינטלקטואלית של ה"פלסטינים-הצברים" יחסית למזרחים: על השולחן בתא 16 של המזרחים מונחים לוח שש בש ומאפרה. לעומת זאת על השולחן בחדר 9 של הפלסטינים מונחים ספר, בלוק ומכשירי כתיבה. בעימות האלים בחדר האוכל בין "אסף פורמן" ל"פיטוסי", העצירים הפלסטינים ובראשם "עיסאם" אינם חוששים להגן בגופם על "אסף" המותקף על-ידי העצירים המזרחים, והם יוצאים בראש מורם לאחר ההתנפלות עליהם בחדר האוכל.

הבדלים אלה בין ייצוגה של ההווה הפלסטינית הגאה מול הווה מזרחית מסורסת לא נוכחים אך ורק בסרטו של אורי ברבש. שתי ההוויות מיוצגות בדרכים שונות בנובלות של דן בניה סרי בעוגיות המלח של סבתא סולטנה ומישאל,

שמכיר את התרבות הערבית על בוריה, כמי שיכול לספק להוויה הציונית שליטה מוחלטת ברזיה, וכך, בעוד שהוא מתענג על התרבות הערבית – האוכל והמוזיקה, הוא מנסה לסרס אותה. מתוך ייצוגים אלו, עולה שהסובייקט המזרחי איננו סובייקט אוטונומי בתרבות הציונית. הוא מוגדר אליה אך ורק באופן יחסי.

סרטו של בני תורתי כיכר החלומות מתמודד בצורה מרשימה עם בעיית ייצוגו של הסובייקט המזרחי בהקשר הישראלי, תוך שהוא מנתק את ההווה המזרחית מההקשר הציוני המיידי שבו היא מתקיימת ומשרטט מהלך מייאוש לתקווה. תקווה זו צומחת מתוך חיבור מתוחכם בין מזרחיות לפלסטיניות, חיבור שמתרחש במדומיין של הצופה הישראלי, בלי להעלים את השברים – הדמויות הילדותיות והפגומות מבחינה מנטאלית והעוני. באמצעות העולם שהוא בונה בכיכר החלומות הוא מאחה את שבריה של ההווה המזרחית אחי פנימי: מחד תוך השלמה וקבלה של השבר, ומאידך תוך נסיון להביט מעבר לשבר באמצעות החלום של "ניסים". בחלומו של "ניסים" מופיע אביו – "מוריס מנדבון" שאינו מצליח להתיר בכוחות עצמו נדר שנוצר לפני שנים רבות – שלא יפתח יותר את בית הקולנוע. הוא משביע את בנו "ניסים" להתיר את הנדר ובמקביל שב אל השכונה "אברם מנדבון" (מוחמד בכרי) הנושא עמו את חידת החלום של "ניסים" – הסרט ההודי סנגם. הקרנתו מחדש מחזירה את השכונה לימים ש"כיכר המיואשים" (כפי שנכתב על קיר אחד הבתים) הייתה ל"כיכר החלומות", או אולי כיכר התקוות. חזרתו של "אברם מנדבון" היא חזרתה של התשוקה.

את "אברם מנדבון" מגלם השחקן הערבי מוחמד בכרי. מוחמד בכרי אינו מייצג רק "אברם" – האהוב האסור והנחשק של "סניורה". מוחמד בכרי מגלם "מזרחי" דובר ערבית, מגלם את התשוקה והיופי שסורסו מן התרבות המזרחית על מנת ליצור בישראל את ה"יהודי החדש": המערבי המודרני החילוני לכאורה. כאשר מוחמד בכרי מדבר ערבית, כחלק מאפיוני הדמות המזרחית שהוא מגלם, הוא טוען אותה בשפה ותרבות ערבית פלסטינית. לכן ליהוק זה הוא אחד הליהוקים החתרניים ביותר בתרבות

ללא הצלחה השתדך ל"זולכיה", מקונן "אבו עיסם" "בנימה קונדסית" על אשתו הגנדרנית (סרי, 1992: 106). הסירוס אינו מאפשר כינונה של הווה מזרחית כהווה תרבותית, ולכן אצל דן בניה סרי המזרחיות היא הווה של חסר – היא מתגלית מבעד לחורבותיה. הפיתרון שדן בניה סרי מציע לחורבן זה הוא קיום שנגזר מתוך השסע הזה – זהות מזרחית היברידית ולא אסנסיאלית (צארום, 2005).

מורכבותו של השיח המתנהל בין מזרחים לפלסטינים אצל דן בניה סרי, בני תורתי וחיים בוזגלו נובעת מן האופן שבו מבנה הפגם את ההווה המזרחית, פגם המתבטא בהעדר הייצוג שלה בתרבות הישראלית. יחד עם זאת, ניתן לקשור את הפגם או העדר הסימון של ההווה המזרחית בתרבות הישראלית, עם העדר הייצוג של המזרחית מחוץ לתרבות הישראלית בעולם הערבי. משה בהר קושר את ההיסטוריה הסוציפוליטית של המזרחים אחרי 1948 להיסטוריה הסוציפוליטית של יהודי ערב לפני 1948, ומעלה בהקשר זה נקודה מעניינת – עד למחצית שנות הארבעים של המאה העשרים, מצאו עצמם יהודי ערב לא רק בשוליה של התנועה הציונית האירופית והאירופוצנטרית וגם בשוליה של התנועה הלאומית הערבית (בהר, 2006: 114).⁹ אי המובנות מאלה של ההווה המזרחית כהווה הלוקחת חלק בלאום, מיוצגת מפרספקטיבות שונות: מזרחית פנים ישראלית, אשכנזית ופלסטינית. בנישואים פיקטיביים הכניסה לעולמן של הדמויות המייצגות הווה מזרחית כמו "באשיר" ו"ג'ודי", מתאפשרת תוך התפטרות מתכנים ישראלים (פיוץ המזוודה). לפי הפרמטרים הציוניים שהסרט מאחורי הסורגים מודד, המזרחיות היא בפירוש הווה לא ישראלית, כיוון שהיא אינה חודרת ולעומת זאת יש לה פוטנציאל להיות נחדרת. אצל מישל ח'ליפי בחתונה בגליל המושל הצבאי המזרחי הוא רק למראית עין ישראלי לגמרי, ח'ליפי מזהה את אי המובנות מאלה של הזהות הישראלית של המזרחי. הוא מזהה אותה בצורך של המושל הצבאי המזרחי להוכיח את נאמנותו, משום "אחרותו" כמזרחי לתרבות ציונית אירופוצנטרית. חשוב לאותו מושל צבאי להיראות בעיני עצמו ובעיני פקודיו כמי

סוף דבר

החיבור שעושים מזרחים בני הדור השני והשלישי כמו דן בניה סרי, חיים בוזגלו ובני תורתי בין ההווה המזרחית המסורסת על-ידי הנרטיב הציוני-אשכנזי לבין התרבות הפלסטינית המתקיימת כהווה חוץ-נרטיבית, היא סטירת לחי לחיבור האוריינטליסטי שעושה התרבות הציונית, החילונית והאשכנזית בין מזרחיות לערביות. זהו חיבור שנשען על פרדיגמה קולוניאליסטית מובהקת – אפיונה של התרבות הישראלית כמערבית, חילונית וליברלית, תוך אפיונה של התרבות הערבית כהיפוכה – כדכאנית, דתית, חשוכה ואף נחדרת. חיבור כזה ניתן לראות בסרט של עמוס גיתאי קרש. התמה העומדת בבסיסו של סרט זה היא דיכוי של נשים בחברה החרדית. אבל אפיונה של התרבות החרדית המזרח-אירופית במקורה נעשה באמצעות מסמנים מזרחיים; התפילה נאמרת בהגייה ספרדית, ולמעט יורם חטב המשחק את "מאיר" ואורי קלאוזנר-רן המשחק את "יוסף", רוב השחקנים הם מזרחים ואחד מהם הוא ערבי: "רבקה" היא יעל אבקסיס, "מלכה" היא מיטל ברדה, סמי הורי הוא "יעקב". יוסף אבו ורדה משחק בתפקיד הרב המחמיר שפוסק פסיקה קיצונית ותמוהה בהתאם לציווי לכאורה של חז"ל – חובה על גבר לגרש את אשתו, אם לא הרתה לו במשך עשר שנות נישואים. עמוס גיתאי מציג בסרט קרש את התרבות החרדית בגרסת אימה של השמאל החילוני-ציוני והאשכנזי – ש"ס.

דמויות הנשים החרדיות המוצגות בסרט – "רבקה" ו"מלכה" מסומנות כמו נשים כהות עור בתרבות הלבנה – האישה כהת העור מסומנת בו זמנית כבתולית ויצרית (שוחט, 2001: 101). יצירותה של "רבקה", דמות של אישה שומרת מצוות המקפידה על מצווה קלה כחמורה, מיוצגת במפורש כאשר במהלך הסרט היא יוזמת פעמים מגע מיני עם "מאיר" בעלה ולא למטרות הולדה. גם "רבקה" היא דמות יצרית. היא נמלטת בחשאי מבית בעלה שנישאה לו מאונס אל זרועותיו של "יעקב" שיצא בשאלה והפך לזמר מועדונים. "רבקה" נאלצת להתגרש מגבר שהיא

הישראלית, שכן קרבתה של התרבות המזרחית לעולם הערבי-מוסלמי איימה תמיד על ההומוגניות התרבותית מדומינת של הלאום הישראלי (שוחט, 2001: 185). באמצעות ייצוג זה של הווה מזרחית על-ידי שימוש בהווה פלסטינית, מחבר בני תורתי מחדש את הזהות המזרחית להווה תרבותית. החיבור נוצר מחוץ לעולם המיוצג – בעולם המדומיין של קהל הצופים. בני תורתי חושף בליהוק זה את השסע התרבותי שבו חי המזרחי בתרבות בישראל. התכה זו של הזהות המזרחית בזהות הפלסטינית-ערבית, המאיימת על ההומוגניות-לכאורה של התרבות הישראלית, היא אפשרית בסרט כיכר החלומות ואיננה גובה מחירים איומים כמו בפרווה של דן בניה סרי, וזאת משום שבני תורתי דואג לבדוד את ההווה המזרחית המיוצגת בסרטו מן ההקשר הציוני.

מודל תרבותי זה של זהות מזרחית כזהות ערבית פלסטינית אפשרי רק מחוץ למערכת המסמנים הדיכוטומית של הציונות האשכנזית, שהיא מערכת סימון פטריארכלית מובהקת. אצל דן בניה סרי החיבור בין ההווה הערבית להווה המזרחית אפשרי רק כחיבור בין שתי הוויות חוץ-נרטיביות, והוא מתרחש דרך דמויות הנשים. חיבור זה מבטא את שבירת החוקים – הכאוס, היצריות והמוות. "רוחמה", אחותו היצרית והמרדנית של גיבור הנבלה היום שבו סגור את קולנוע סטוריו (סרי, 1987), חומקת באישון לילה דרך חלון חדרה בשמלה ונעלי קרפ אל חורשת בית הקברות המוסלמי (סרי, 1987: 260). "חסן הערבי" (סרי, 1988) הוא ייצוג של תשוקה שלא ניתנת להכלה בנסגרת הנרטיב הפטריארכלי של תרבות ונישואין. דמותו היצרית של "חסן הערבי" נושאת בשורה של חיים ומוות – התעברותה של "קלרה" ורצח התינוק משהתגלה כי "חסן" הוא אביו. "מישאל" – גבר נחדר (מתעבר מרוח אשתו המתה) פוסע אל מותו דרך הכפר הערבי (סרי, 1992). הראיה שחיבור כזה לא יכול להתקיים במישור הסימבולי של הישראליות, גם כשמדובר בתרבות מזרחית העוברת תהליך של פמיניזציה, היא הקטסטרופות שהחיבור בין הפלסטיניות והמזרחיות יולד אצל דן בניה סרי.

מטרתה של התנועה היהודית הלאומית היתה להקים מדינה יהודית בדלנית תוך הסתמכות על הקולוניאליזם הבריטי (בהר, 2006). אמנון רוזן-קרוצקין רואה את שרשיו של האוריינטליזם החילוני בפרשנות הישירה של הציונות את כתבי הקודש על פי המיתוס התיאולוגי היהודי-נוצרי, כלומר הליכה בעקבות העיקרון הפרוטסטנטי "כתבי הקודש לבדם" (שם). ההשקפה היהודית אמנם זונחת את התקווה להתנצרות היהודים (ראו גם: דניאל בויארין), אבל עליהם לעבור טרנספורמציה, להפוך למערביים ולכפור במעמד ההלכה בשם עיקרון אוניברסאלי (רוזן-קרוצקין, 2005). כיום מוצגת החילוניות כביטוי של זהות אזרחית וקוסמופוליטית נאורה תוך התנערות ממיתוס השיבה והגאולה, אבל הגדרה זו מחזקת את תפיסתו של החילוני כמסמן של זהות יהודית מערבית אל ה"דת" וה"מזרח" (רוזן-קרוצקין, 2005: 74). קרוש של עמוס גיתאי, למרות דימויו המזרחיים, איננו ייצוג של הווייה מזרחית ואף לא של הווייה חרדית. קרוש היא ייצוג של החילוניות בישראל: "החילוניות החוגגת את נאורותה במרחב ריק מערבים משמשת בעיקר כמנגנון של הרחקה והפרדה, ובונה חומות המפרידות אותה מהדיכוי שמייצרת מסגרת זו, מבחינות את ה"חילוניות" מכל מה שמוגדר כמזרחי, ערבים ויהודים כאחד, ואת ביטוייה המלא היא מוצאת בשנאה הגזענית לש"ס" (שם). החיבור בין מזרחיות לערביות מזוית ציונית אשכנזית חילונית, הוא חיבור אנשטישמי במובן הרחב – אנטי יהודי, מזרחי וערבי.

אוהבת ו"מלכה" להינשא לגבר שהיא אינה אוהבת. תימת המחאה שמציג סרט זה – על דיכויין של נשים בתרבויות פרימיטיביות, (כלומר "תרבויות" שאינן מערביות וחילוניות) היא תמה קולוניאלית מובהקת. למעשה זוהי אחת התמות הנפוצות לכינונו של הגבר המערבי הלבן את עצמו כנאור וכליברלי, ביחס לגבר המזרחי הפרימיטיבי והדכאן. הפטרנליזם הפטריארכלי של החילוניות הציונית האשכנזית והלבנה באה לידי ביטוי בעונש הגירושים והמוות שגזור סרט זה על מי שדבקה בעולם הערכים המעוות לכאורה של היהדות, המזרחיות והערביות – "רבקה". לעומתה "מלכה" פורקת העול נושעת "בזכות" המכות שהיא מקבלת מיד בעלה החרדי, שכן אלה גורמות לה, בסופו של דבר, להפנות את עורפה אל העולם החרדי ולחדור אל העולם החילוני מרובה האפשרויות לכאורה. מתוך כך מצטיירת ההבחנה הרווחת חילונים-דתיים שמשקף קרוש כביטוי של אידאולוגיה קולוניאלית פטריארכלית מובהקת. זאת משום שהיא לא כוללת בתוכה מגוון אפשרויות, אלא היא מאוימת על ידן, וכמו שאומר אמנון רוזן-קרוצקין, היא מפרנסת את כל הקטגוריות המתארות את החברה הישראלית (רוזן-קרוצקין, 2005).

יתר על כן, הקישור בין פאנטיות דתית לבין המזרח, תוך כינונה של הציונות כחילוניות, הוא רעיון אוריינטליסטי מופרך מיסודו – בניגוד לתנועות הלאומיות הערביות בתחילת המאה העשרים, שהיו חילוניות ברובן ואנטי קולוניאליות,

הערות

- 1 עבודת תזה לתואר שני בספרות כללית מטעם אוניברסיטת תל-אביב: "האישה המזרחית" אצל דן בניה סרי – ייצוגו של סובייקט מזרחי מופצל".
- 2 פרויד בהרצאה על "הנשיות" מגדיר את האישה כגבר מסורס. תפיסה זו של הנשיות כפגומה נראית גם במקורות שמביא דניאל בויארין במאמרו, "נשף המסיכות הפוסט-קולוניאלי".
- 3 ייצוגה של ההווה המזרחית כהווה מסורסת מתחזק כאשר משווים סצנה זו לסצנת הפתיחה של חתונה בגליל של מישל ח'לייפי, כפי שמתארים אותה נורית גרץ וג'ורג' ח'לייפי בנוף בערפל: בפתיחה מתמרת אל פסגת הבניין הפאלי של המושל, המסמל עוצמה וגבריות. (גרץ, ח'לייפי, 2006: 82).
- 4 אלה שוחט כותבת על האופן שבו סייע מאחורי הסורגים כמו גם חמסין, חיך הגדי ואוונטי פופולר ליצירת תרמית ליבראלית של מדינה המצטיינת בחופש דיבור (240-241).
- 5 במונחים של גיאוגרפיה פוליטית בספר הישראלי (קמפ, אדריאנה, 2002, "נדידת עמים" או 'הבערה הגדולה': שליטה מדינתית והתנגדות בספר הישראלי".
- 6 היה חבר הברית הקומוניסטית המהפכנית, אחת מהקבוצות הפורשות של מצפן. הוא בן למשפחה קומוניסטית, נעצר בשנת 74 וישב בכלא ארבע שנים לאחר שנשפט לשבע שנות מאסר על חברות בארגון עוין. העדיף להישאר בתא היהודי ולא להיכלל ברשימת חילופי האסירים, כאשר הפלסטינים השתלטו בשנות ה-70 על בית-ספר במעלות ותבעו בתמורה את שחרור אסיריהם, כולל ליבנה. ליבנה משחק את הדמות שהאסירים מכנים הקומוניסט.
- 7 אלה שוחט עומדת על כך שאידיאולוגיית האינטגרציה מבוססת לפחות בחלקה על הנחת היסוד לפיה דמות "הערבי" מאיימת במידה שווה על האשכנזי והמזרחי, השקפה שמעניקה בסופו של דבר לגיטימציה להגמוניה האשכנזית, במובן זה שנטל הביטחון אינו מאפשר ביטוי פוליטי מזרחי (שוחט, 1991 [1989]: 238).
- 8 אלה שוחט, לעומת זאת, מצביעה על ההעמדה המנוגדת של פלסטיני בלונדיני ויהודי שחור, כהעמדה החותרת תחת יסודות הסימבוליזם הכרומטי המקובל, העמדה זו מהפכת את ייצוג הערבים והיהודים הישראליים (שוחט, 1991 [1989]: 249).
- 9 הסיבה העיקרית להדרתם של יהודי ערב לשוליה של הלאומיות הערבית הייתה העובדה שפלג מבני דתם – היהודים הציונים שהיו מיעוט בין יהודי אירופה – ייסד בפלסטין תכנית לאומית שנתפסה בעיני הערבים כפרויקט קולוניאלי, כאנטי-ערבית וכאנטי-מוסלמית (ובהר, 2006: 114).

ביבליוגרפיה

- אריגארי, לוס. 2003 [1977], "מין זה שאיננו אחד" בתוך: מין זה שאיננו אחד, רסלינג, תל-אביב, 15-26.
- בהר, משה. 2006, "פרשנות להיסטוריה הסוציולוגית ה'קדם-ישראלית' וה'פנים-ישראלית' של יהודי ערב" בתוך: שפת האורח בישראל, ערך: דן אבנן. עמ' 66-94.
- בויארין, דניאל. 1997, "נשף המסיכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת 11 (סתיו), 144-157.
- בטלר, ג'ודית. 2001 [1993], קוויר באופן ביקורתי, רסלינג, תל-אביב.
- גרץ, נורית. ח'לייפי, ג'ורג'. 2006, "על המקום והזמן: הקולנוע של מישל ח'לייפי" בתוך: נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, ספריית אפקים, הוצאת עם עובד והאוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 69-107.
- סעיד, אדוארד. 1995 [1978], אוריינטליזם, עם עובד, תל-אביב.
- סרי, דן בניה. 1987, ציפורי צל, כתר, ירושלים.
- . 1988, עוגיות המלח של סבתא סולטנה, הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה/כתר, ירושלים.

- . 1992, מישאל, כתר ירושלים.
- פאנון, פראנק. 2004 [1952], "הכושי והפסיכופתולוגיה", בתוך: עור שחור מסכות לבנות, ספריית מעריב, תל-אביב, 158-109.
- פרויד, זיגמונד. 1968, "ההרצאה השלושים ושלוש: הנשיות", בתוך: כתבי זיגמונד פרויד. כרך חמישי, מסות נבחרות ד', הוצאת דביר, תל-אביב, 286-267.
- צארום, נירית. 2005, האשה המזרחית אצל דן בניה סרי: ייצוגו של סובייקט מזרחי מפוצל, עבודה לצורך קבלת תואר מאסטר.
- קמפ, אדריאנה. 2002, 'נדידת עמים' או 'הבערה הגדולה': שליטה מדינתית והתנגדות בספר הישראלי", בתוך: מזרחים בישראל, ערכו: חנן חבר, יהודה שנהב, פנינה מוצפי האלר, מכון ון-ליר/הוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, 67-36.
- רוזנקרצקי, אמנון. 2005, "אין אלוהים אבל הוא הבטיח לנו את הארץ", מטעם 3, 76-71.
- שוחט, אלה. 2001, "מין ואימפריה: לקראת אתנוגרפיה פמיניסטית של התרבות" [1990]; "מזרחים בישראל: הציונות מנקודת מבטם של קרבנותיה היהודים" [1988]. בתוך: זיכרונות אסורים, הוצאת בימת קדם לספרות, בסיוע המרכז לאינפורמציה אלטרנטיבית, תל-אביב, 139-59, 205-140.
- . 1991 [1989], הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, ברירות הוצאה לאור, תל-אביב.
- שטרית, סמי שלום. 2004, "המפגש בין הציונות האשכנזית ליהודי המזרח: רקע סוציו-היסטורי", בתוך: המאבק המזרחי בישראל 1948-2003, ספריית אפקים, הוצאת עם עובד. עמ' 71-42.
- Bhabha, K. Homi. 1994. "Of Mimicry and Man", in *the Location of Culture*, Routledge, London and New York, 85-92.

סרטים הנזכרים במאמר

1. שחור (1994)
2. נישואים פיקטיביים (1988)
3. כיכר החלומות (2000)
4. חתונה בגליל (1987)
5. מאחורי הסורגים (1984)
6. שלאגר (1979)
7. קרוש (1999)

ולקחת לך אישה

המזרחיות הכבושה של הישראליות

דליה מרקוביץ', קציעה עלון

“אישה לא יכולה לקום ככה יום אחד ולעזוב את הבעל שלה! היא לא יכולה, ויויאן”

ביחוי: רונית אלקבץ, שלומי אלקבץ

הפקה: מרק רוזנבאום, איתי תמיר, דאן פיליפ רזה

כמה צירים: מגדרי, מסורתי ומעמדי. הציר המגדרי מעמת את ויויאן עם בעלה אליהו. כבר בסצנת הפתיחה מתנגשת ויויאן עם הגברים במשפחתה. ויויאן, יפה ועוצמתית, ישובה מול שבעת אחיה המתגודדים סביבה. האחים לוחצים עליה לחזור אל בעלה אליהו, לישב את המריבה שהתלקחה ביניהם, ליישר את ההדורים ולכונן שלום בית: “את חייבת לדעת שאת צריכה להוריד את הראש שלך... איפה ראית אישה ככה מתמרדת, זה יתנקם בך בסוף”. התיג – “אישה גרושה” מהלך אימים על האחים, אך לא על ויויאן. אפילו האח הבודד העומד לצדה, הזועק: “כאן זה לא מרוקו”, מושק בגסות על-ידי אחד האחים.

הגירושין משמשים את האחים לליכוד השורות הפטריארכליות ולבניית סולידריות מוחלטת המתכוננת כנגד ויויאן. למרות הפוטנציאל המשפיל הטמון בסיטואציה, מצליח המאבק בין האחים להיראות כמאבק שווה כוחות. עוצמתה הממגנטת של ויויאן מאפילה על הנחיתות המגדרית והמספרית מולה היא מתקוממת. סצנת הפתיחה היא אכן, כפי שכתב המבקר שמוליק דובדבני “היא לא פחות ממושלמת” (דובדבני, 2005). הסצנה מוטענת בממדים

הסרט ולקחת לך אישה מגולל עלילה קצרה ודחוסה, המשרטטת באמצעות פיסות חיים אינטימיות את דיוקנו של המעמד הנמוך בישראל בחיפה של שנות ה-70. במשך שלושה ימים – מיום חמישי עד יום שבת – נאבקים ויויאן ואליהו זה בזה, בדירת השיכון הקטנה והצפופה בה הם מתגוררים עם ארבעת ילדיהם. סוף השבוע הכואב מנכיח את חורבן המשפחה הפרטית של ויויאן ואליהו, אך גם חורבן מטפורי מסוג אחר: חורבן המשפחה המזרחית. המאמר מבקש להצביע על מעגלי החורבן השונים הנפרשים במהלך הסרט, ובתוך כך לנתח את המנגנונים הפרשניים באמצעותם הוחרב הסרט עצמו על-ידי הביקורת הישראלית.

נדמה כי החורבן הוא מודוס הפעולה הדומיננטי שמפעיל את הסרט בכמה מעגלים: קטנים וגדולים, פרטיים וציבוריים, אינטימיים וסוציולוגיים. החורבן “הקטן” מתהווה ביחידה המשפחתית האינטימית. החורבן מתכונן על

דליה מרקוביץ' היא חוקרת ואוצרת. כתבה עבודת דוקטור על אתניות, חינוך ומעמד באוניברסיטה העברית בירושלים, וערכה בשיתוף עם קציעה עלון את כתב העת הכיוון מזרח. בקרוב מתוכננת תערוכתה C.T. בגלריה “הקיבוץ”. קציעה עלון מלמדת בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית, ובמכללת בית ברל.

מיתיים, המאפשרים לאירוע לחרוג ממעמדו המקומי, ולהפוך להתמודדות טיטאנית המשסה נשיות בגבריות. הקול והמבט הם גיבורי הסצנה. בתחילת הסרט נראים פניה היפות והחזקות של ויויאן על המסך, כשהקול היחיד הנשמע ברקע הוא קולם המצווה של הגברים. הקול הגברי משתלט על המסך: האקטיביות של הקול מתנפצת על פניה הפסיביות של ויויאן, המשפילה מולם מבט. מפלטה הוא בסיגרינות.

המתח המגדרי מנהל את היחסים בין ויויאן לאליהו גם במסגרת התא המשפחתי האינטימי. ויויאן ואליהו: היא – חזקה, יפה, עוצמתית, פרועה ומעשנת, והוא – עדין, רגיש, בשלן וחסר רישיון נהיגה, אינם מצליחים להכיל זה את זה במרחב המוגזע והממוגדר המנהל את התא המשפחתי החדוס.

סצנת הפיוס אינה מחזיקה מעמד, והמתח מולך ביחסיהם: "יש לי ציפור קטנה בלב", להיטו של יגאל בשן, נשמע ברדיו הקטן בלילה בחדר השינה. אליהו מכבה. ויויאן מדליקה. אליהו מכבה. ויויאן מדליקה. אליהו מכבה. למחרת בבוקר, בוקע מן המקלט הקטן, הניצב מעל המיטה הזוגית השסועה, שיר סימבולי אחר – "ולנטינו" של גלי עטרי – המושקע אף הוא. שני השירים מגלמים את החלומות המוחמצים של ויויאן, הכמהה למאהב שיחליץ אותה ממערכת היחסים הכואבת בה היא נתונה. ההשתקה הסימבולית תהפוך להשתקה ממשית, כשווייאן תסתום את הגולל על יחסיה עם מאהבה לשעבר, החוזר במפתיע לחייה ומציע לה לנטוש את הבית.

הציר המסורתי מסמן חורבן מסוג אחר. הפעם ניצבים מול אליהו גם ילדיו. גם הם, כמו ויויאן, נחשפים להוויה החילונית הזעיר-בורגנית, אליה הם מבקשים להשתייך. היציאה אל החילוניות מסומנת כקדמה, אולם מנקודת מבטו של אליהו מדובר בחורבן ושבר. כאן מרגיש דווקא אליהו מותקף ומבודד.

מסרבים להצטרף אל אליהו לתפילה בבית הכנסת. אליהו מטיח את האשמה בווייאן, ובכך כורך זה בזה דת ומגדר. נטיותיה הפמיניסטיות של ויויאן נתפסות כמאפשרות לילדים התחמקות ממחויבויותיהם הדתיות. הפמיניזם החדש שמגבשת ויויאן יונק את השראתו מעולם הדימויים שיצרה הבורגנות הישראלית החילונית. עבור ויויאן, "השבת" הפכה ל"סוף שבוע", בשעה שהבילוי המועדף אינו ממוקם בבית הכנסת, אלא בנופש בכנרת עם חברים. אליהו רואה בכך וריאציה של חילול הקודש. אליהו דוחה מכל וכל את התסריט הזעיר-בורגני שפורשת ויויאן: הוא אינו מעוניין לטייל בשבת, אינו רוצה לאכול מ"קונסרבס" (קופסאות שימורים), ומסרב להתפלל בטבע. יום השבת מתממש עבורו רק בין כותלי בית הכנסת. לבתו, המאוכזבת מביטול הטיול, הוא אומר: "השבת היא זכות גדולה". ויויאן טוענת כנגדו: "שהילדים ירגישו פעם אחת כמו כולם, עושים טיול עם המשפחה שלהם". "את עושה לי דווקא, דווקא בשבת", מטיח בה אליהו מנגד. שיאו של הקונפליקט, המתנהל סביב שמירת המסורת, מתחולל בבוקר יום שבת. אליהו מנסה להעיר את בנו הבכור ולשדל אותו להצטרף אליו לתפילה בבית הכנסת. הבן אינו שועה לתחינותיו של האב, ומסרב לקום. אליהו מנסה לגייס את ויויאן כנגד הבן הסרבן. אולם, יחסי הכוחות מתהפכים, כשווייאן נחלצת לעזרת בנה. התביעה לשמור את השבת מנפצת את פנטזיית הבורגנות של ויויאן, המבקשת בעצמה לבלות את יום השבת בנופש ולא בחיקה של הדת. התביעה של אליהו לשמור את השבת מוציאה את ויויאן מכלל שליטה. בשיאה של הסצנה היא מדליקה גפרור בוער מול פניו הנדהמות של אליהו, שנמלט מן הבית אל בית הכנסת, כשהוא מוכה וחבול.

היחסים הכושלים המנהלים את בני הזוג מתפרצים בהתקפי היסטריה ושתיקה שיוצרים מעגלים נוספים של חורבן, הנעים גם על ציר מעמדי. המחסור ממנו סובלת המשפחה ניכר בממדים רבים: במרפסת הקטנה שבירכתי הדירה המשמשת למגורי הסבתא והתינוק, במספרה המאולתרת שפותחת ויויאן בביתה כדי לסייע לכלכלת המשפחה, ובפנטזיה המגולמת ברכישת מכונית קטנה

הסרט מנכיח את האופנים בהם זולגת "הישראליות התקנית" (האירופית, החילונית), ושותלת בו את זרעי ההרס. השבר מגיע לשיאו בבוקר שבת, כאשר הילדים

המשפחה המזרחית. המשפחה המזרחית אינה יכולה לעמוד מול הכוח התרבותי החזק שהפעילה עליה הישראליות. מרגע שתויגה כמסורתית, טעונת טיפוח ותת־משיגה, הופנמו בה דימויי השליליים. גם חובת ההוכחה הוטלה עליה: המשפחה המזרחית נדרשת להפגין תרבותיות, חילוניות וקדמה, וזאת כדי להיצרך כ"משפחה לדוגמה", שצלחה את קשיי המעבר והקליטה. הסרט מנכיח לראשונה, באופן דקדקני ואינטימי, את מסע החורבן שניהל את המשפחה המזרחית. הסרט בנה יקום המורכב ממזרחים בלבד, ובכך קיפל בתוכו טענה לייצוג הישראליות: לא עוד אתניות מסומנת, אלא "הסיפור הישראלי" עצמו. במילים אחרות: הסרט אינו טרוד בהענקת "ייצוג הוגן" לאחרות; הסרט מבקש למצב את האחרות כמייצגת הישראליות החדשה. מבחינה זו, זהו סרט פורץ דרך בפילמוגרפיה הישראלית. אולם, לא כך חוו אותו הקהל והביקורת.

הסרט מייצג דימויים מזרחיים לקהל שפוטם בדימויים אירופאים־לבנים. בהיותו משועבד לדימויים אלו, דחה הקהל המקומי את הדימוי השחור שהוקרן אליו מן המסך הגדול. דחייה זו באה לידי ביטוי בולט הן במספר הצופים המצומצם

הדורשת את כל משאבי הווג, ואף כרוכה בהלוואה אותה מנסה וויאן לגייס באמצעות קשריה הלא פורמליים עם לקוחותיה. התא המשפחתי של וויאן מייצג את המעמד הנמוך כולו, המתקיים כיקום אוטרקי המתנהל במקביל למדינה ולמוסדותיה. המספרה הלא חוקית, שימוש בקשרים אישיים, עזרה הדדית ועוד, הם חלק מרפרטואר שלם של פרקטיקות הישרדות שפיתח המעמד הנמוך. נראה כי דווקא וויאן מאמצת פרקטיקות אלה בחוס, שכן היא מבקשת להיחלץ בכול כוחה מן המסגרת התרבותית המחניקה שבה היא נמצאת. כך משמש האהוב הצרפתי, המגיע מן העבר, מושא של פנטזיות ונשא של חלומות שלא הגיעו לכדי מימוש. פגישתה של וויאן עם המאהב רק מערערת את מערך היחסים, השביר בלאו הכי, המולך ביחסיה עם אליהו. בשעה שוויאן מנהלת עם אהובה שיחת טלפון אסורה, דואג הפריים להבליט את לבה החצוי: רק מחצית מפניה של וויאן נגלים לעיננו. המחצית השנייה מוסתרת עלידי תא הטלפון.

החורבן "הקטן", האינטימי, משרשר אל החורבן ה"גדול", המתייחס לאופן בו ניפצה ההוויה הישראלית את



תמונות מתוך ולקחת לך אישה, תודה לטרנספקס הפקות

בספרה דיבור מרוגש דנה ג'ודית בטלר במושג "פעולת-דיבור" (Butler, 1997) שהציע ופיתח ג'ל אוסטין (2006). בטלר מצליבה את השיח הבלשני עם השיח המרקסיסטי, תוך שימוש במושג "אינטרפולציה" (תורגם לעברית כ"הסבה") של לואי אלתוסר (2003: 55). את מושג האינטרפולציה הגה אלתוסר כתשובה לשאלה "כיצד קורה הדבר שהסדר הקיים משתכפל ואף משגשג חרף המצוקה ההמונית שהוא מייצר". התשובה שמספק אלתוסר מדגישה את מצב הנתינות שמצליחה המדינה לאכוף בערמומיות על אזרחיה, באמצעות מנגנוניה האידיאולוגיים. כותב אלתוסר: "מה שנראה כמתרחש ... מחוץ לאידיאולוגיה ... מתרחש במציאות באידיאולוגיה ... אלה המצויים בתוך האידיאולוגיה ... מאמינים בהגדרה שהם מצויים מחוץ לאידיאולוגיה: זהו אחד האפקטים של האידיאולוגיה – ההכחשה ..." (שם: 56).

הספירה האומנותית, נתפסה מקדמת דנא כמי שמעמידה אופוזיציה משמעותית לשלטון ולמנגנוניו. אולם דווקא שיתופי הפעולה שהיא מקיימת עם זרמי המעמקים החברתיים-שלטוניים נותרו לא פעם בצל.

ג'ודית בטלר טוענת בהמשך, כי אלתוסר "מצמצם את רעיון האינטרפולציה לפעולה של הקול ... יש להתחשב באפקטיביות של השפה הכתובה" (Butler, 1997: 32). אין ספק כי הסוגסטיביות שמציג לפנינו המבצע הקולנועי, עולה לא פעם הן על פעולת השפה הכתובה והן על פעולת הדיבור. המבצע הקולנועי מוסר את הטוטאליות הטמונה באינטרפולציה שמייצר המבצע החזותי. הראשונה שעמדה על מנגנוני הכוח המשוקעים בפילמוגרפיה הישראלית הייתה אלה שוחט (2005). אולם דומה, כי למרות השנים הרבות שחלפו מאז פורסם הספר והפך לקאנוני, מעט מאוד השתנה בורמי המעמקים המנהלים את ייצוג המזרחים והמזרחיות על המסך הגדול. הביקורת הקטלנית הנכחה את הפער העצום שבין השיח התיאורטי ובין דרישות המבקרים והקהל. החרבת הסרט, המסמנת את התשוקה אל האירופי, היא עדיין גורם מכריע בהווה הישראלית של ימינו.

שצפה בסרט והן בביקורות הקטלניות שהוטחו בו. "אחרי הכול, כמה פעמים אפשר למחזור את 'שחור'... סצנות הנעות על גבול העילגות וההיסטריה" כתב מבקר הקולנוע שמוליק דובדבני, ואחרים חזרו והחזיקו אחריו (דובדבני, 2005). ב"טבלת המבקרים" קיבל הסרט דירוג נמוך במיוחד. נדמה כי מיקומו של הסרט במרחב הישראלי היה המניע העיקרי לכישלונו בקופות ולהכשלתו על-ידי המבקרים. עיניים שאינן שטופות בסטריאוטיפיזציה יראו בסרט יצירת מופת ישראלית. פריימים מוקפדים, משחק משובח וחדירת עומק פסיכולוגית אל התא המשפחתי המוגזע, הופכים אותו לדרמה משובחת. קטילת הסרט על-ידי המבקרים הישראלים עומדת בהנגדה מביכה נוכח הצלחתו המסחררת בעולם. פסטיבלים רבים ברחבי העולם זיכו את הסרט בפרסים חשובים: ביניהם פסטיבל ונציה (פרס הביקורת ופרס הקהל), פסטיבל המבורג (פרס הביקורת), פסטיבל נאנט (פרס השחקן), פסטיבל סלונקי (פרס השחקן) ועוד. סרטם של רונית ושלומי אלקבץ אף התחרה על פרס האוסקר האירופי ("פליכס"). הסרט נבחר מטעם האקדמיה האירופית לקולנוע מבין 1500 סרטים. יש לשער כי אם הסרט היה מתאר את תלאותיה של משפחת מהגרים בפריז למשל, הוא היה נצרך על-ידי הישראליות כמוצר אקוטי מרתק.

נדמה כי הסרט סודק את מסכת הלובן דרכה מבקשת החברה הישראלית לקרוא את עצמה. במובן זה, הסרט הוא טקסט על חורבן (חורבן המשפחה המזרחית), המייצר חורבן בעצמו (החרבת הדימוי הלבן של הישראליות). הצופה הישראלי מתבייש בסצנה המזרחית שנפרשת על המסך. פתח המילוט הפסיכולוגי המוצע לו, הוא הימלטות מן הדימוי הקולנועי וסימונו כאחר. בכך מאשרת ההגמוניה את המזרחיות, כצד האפל, החרב, של הישראליות. ישראל, המבקשת לראות את עצמה כחלק אינטגרלי מאירופה, מקרינה את תשוקותיה העמוקות אל מסך הקולנוע, או כפי שניסח זאת פרנץ פאנון: "היא אינה מבקשת דבר, אינה תובעת מאום, אלא מעט לובן בחייה" (פאנון, 2004: 34). התביעה ללובן מוקרנת בעיקר על מי שמגלם את אי-הלובן בחזותו החיצונית.

ביבליוגרפיה

אוסטין, ג' לנגשו, 2006. איך עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גאי אלגת, רסלינג: תל-אביב.
אלתוסר, לואי, 2003. על האיריאולוגיה, מצרפתית: אריאלה אזולאי, רסלינג: תל-אביב, עמ' 55.
דוברבני, שמוליק, 10.3.05, "אלקבץ תחת השפעה", <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3056590,00.html>.
פאנון, פרנץ, 2004. עור שחור, מסכות לבנות, מצרפתית: תמר קפלנסקי, ספריית מעריב: תל-אביב, עמ' 34.
שוחט, אלה, 2005. הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה
הפתוחה: רעננה.

Butler, Judith, 1997. *Excitable Speech*, Routledge: New-York



תמונה מתוך:

קטלוג חשכית – מארג מקומי, תשס"ג.
תודה למוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

זכויות קניין תרבותי והבניית הגזע של המזרחיות כסמל מסחרי

הערות על הדלת המסתובבת בין המשטר והאקדמיה בישראל

סמדר לביא

ועידת האו"ם בנושאי סחר ופיתוח (UNCTAD) הגדירה קטגוריות ואופנים שבהם מתגלמים ידע מסורתי ופולקלור: "מלאכות יד, יצירות אמנות, הופעות; שרידים של תרבויות מן העבר, כמו אובייקטים שנהגו ויוצרו בתקופות שונות; דימויים הנתפשים כ'אקזוטיים', כמו אופני הנראות וההופעה של עמים ילידיים, בתיהם וכפריהם, נופיהם; או קניין תרבותי, זאת אומרת, חיים חומריים בעלי משמעויות תרבותיות ורוחניות, כמו, למשל, אובייקטים של התרבות ותוצריה, שמקורם באזורי הקדושה של החיים, ולכן אוסרים העמים הילידיים על החפצתם, קל וחומר, למטרות סחר." במסה זו אני חפצה להאיר ולהעיר על הבניית הגזע של משטר הקניין הרוחני (Intellectual Property Regime) האירופוצנטרי, המאפיין את הקולוניאליזם הישראלי. אעשה זאת דרך הצגת יחסי הגומלין בין הניכוס הציוני של ידע מסורתי ופולקלור ערבי-יהודי לבין שגשוג הקריירות האקדמיות

מדינת ישראל המודרנית משתדלת להצניע את העובדה שהיא גוף אזורי הבנוי משלוש קבוצות עיקריות: כ־30 אחוזים מהישראלים הם אשכנזים, 20 אחוזים הם פלסטינים, והרוב, כ־50 אחוזים – הם מזרחים.¹ אם נוסיף את מספר המזרחים למספרם של הפלסטינים בעלי האזרחות הישראלית, נמצא כי רוב אזורי ישראל – גם לאחר ההגירה ההמונית של שנות התשעים מחבר העמים לשעבר – אינם אירופאים, ומוצאם בארצות ערב או בארצות מוסלמיות אחרות. טבלאות וגרפים שמנפקת התקשורת הכתובה והאלקטרונית מראים בעקביות, שאל מול כל שקל שמרוויח זכר אשכנזי, מרוויחים גבר מזרחי או פלסטיני או אישה אשכנזית כ־60 אחוזות בלבד, ושעל כל סטודנט מזרחי (נטול מגדר) יש כיום כארבעה סטודנטים אשכנזים. עיתונאים משופשפים שולפים במהירות את העובדה, שהמצב במקומותינו גרוע בהרבה מפער החינוך וההכנסות בין שחורים ללבנים בארצות הברית.

פרופ' סמדר לביא מתמחה בחקר תבניות הגזע/מגדר של הציונות. בשנת 1999 נאלצה לעזוב את משרתה באוניברסיטת קליפורניה עקב טרגדיה משפחתית. מאז היא מתגוררת בעיקר בתל-אביב. בסוף 2005 קיבלה בחזרה את דרכונה הישראלי, וכך זכתה מחדש בזכות חופש התנועה והתעסוקה שלה מחוץ לישראל, לאחר שבע שנים בהן היתה נעולה כאן במצוות בית המשפט. ספרה הפואטיקה של כיבוש צבאי הפך עם פרסומו בשנת 1990 לקלאסיקה. הספר שערכה עם פרופ' טד סווינדנברג, עקירה, גלות, והגיאוגרפיות של הזהות (1996) היה בין הראשונים שהמשיגו תיאוריות של גזע וגבול מנקודת מבט השוואתית טראנס-לאומית. בשנת 1982, בהיותה סטודנטית לדוקטורט, ארגנה עם ד"ר ראיף חגי'אב את הקורס הראשון באוניברסיטת ברקלי שעסק בשאלת פלסטין, ובין השאר בקשר שבין פלסטין לבין המאבק המזרחי. בשנת 2004, כשהייתה חברת הנהלת "אחותי – למען נשים בישראל" הייתה ממקימי "הקואליציה המזרחית-פלסטינית נגד האפרטהייד באנתרופולוגיה הישראלית".

אפשרויות אלה הפכו ישימות בזכות הסכמי TRIPS. לאור העיצוב מחדש של המושגים "יוצר" ו"בעלות על היצירה" בהווייה הפוסטקולוניאלית, ניתן לבחון את הניכוס והמסחר של הזהות המזרחית והפלסטינית-ישראלית, ואף לדרוש את השבתם של הנכסים התרבותיים שנגזלו מקהילותינו בחזרה אל חיקן. המאמר מסתיים בדיון בסוגיית קיומו של חיק שכזה, ובדיאלוג האפשרי של חיק זה, מדומיין או ממשי, עם ארגונים תרבותיים מזרחיים ופלסטינים במגזר השלישי ה"ישראלי".

ולפרשה בקיצור

בשנת 1945 החלו יהודים להימלט בהמוניהם מצפון תימן מוכת הרעב והעוני, שנשלטה בידי האימאם, אל אזור החסות הבריטי של עדן, בדרום תימן. המנוסה גברה עוד עם הקמת מדינת ישראל בשנת 1948. לרבים מהנמלטים היו קרובי משפחה, שנסו אל פלסטין מהמשבר הכלכלי הנורא שפקד את דרום חצי האי ערב בשנות העשרים של המאה העשרים. היו אלה "הפועלים הטבעיים" של הציונים, אותם גברים ונשים שהגירו מויעת גופם, ואף חטפו מכות ממעסיקיהם, למען הגשמת הפנטזיה של הפיכת המדבר הפרימיטיבי והביצתי של פלסטין לשדה ציוני פורח. בין השנים 1946-1951 שיכנה ועדת החלוקה של הג'וינט היהודי-אמריקאי (AJDC) את היהודים הנמלטים במחנות מעבר בפאתי עדן. המחנות גודרו בגדרות תיל בלתי עבירות. הבריטים אף הקימו מחסומים בכניסות לעיר עדן עצמה לבקשת ה-AJDC ויצחק בן צבי, שניהל באותם ימים את המכון לחקר קהילות יהדות המזרח התיכון באוניברסיטה העברית. ביומן המסע שלו כתב בן צבי, שמטרת המחסומים הייתה לוודא, שאף יהודי לא יוכל להימלט מן המחנות אל עדן המשגשגת והקוסמופוליטית. ביומן המסע ייעד בן צבי את מי שכונו על ידו "הערבים ביותר שבין היהודים" להתנחלות במבני הכפרים הפלסטינים העקורים "למען יוכלו במהרה לחזור אל עבודות החקלאות, הבניין, ושאר המלאכות בהן עסקו מקדמת דנא".⁵ זאת, למרות שיהודי תימן היו ברובם בעלי מלאכה וסוחרים זעירים אדוקים בדתם, וחיו בהנהגת

האשכנזיות. מחקרים ביקורתיים על המבנה והמשמעות של האקדמיה בישראל מצאו שההגמוניה האשכנזית הליברלית-פרוגרסיבית מפעילה את האקדמיה כזרוע ממשלית, כדי לשלוט ביעילות אלגנטית במזרחים ופלסטינים.⁶ במאמצי לגאול תרבויות מזרחיות מחשכתן הילידית, ייסדה הדלת המסתובבת – משטר-אקדמיה – מונופול פיננסי, ששורשיו נעוצים בתהליך החיפצון של שיח אקזוטי, העוסק ביהדות לא-אירופאית. לא רק תהליכי ייצור הידע המדעי גרמו להתבססותו של מונופול זה, אלא גם הסחר בנכסים מזרחיים ממשיים, תרבותיים, ואינטלקטואליים. הקריאה בהסכמי TRIPS (ההסכמים הבינלאומיים העוסקים באספקטים המסחריים של קניין רוחני) שנעשתה בשנת 2002 בדוחא, קטאר, דנה בסחר הבין-לאומי בקניין רוחני בעידן הגלובליזציה, כאשר הנסחר מעוגן בידע מסורתי. כשבאים לבחון את ההגנות על פולקלור וידע מסורתי מזרחי ופלסטיני בישראל דרך פריזמה הדורשת זכויות קניין רוחני קולקטיביות לציבור האזרחים הלא-אירופאים בישראל, נראה כי ההמלצות של הארגון העולמי לקניין רוחני מדוחא – 2002, הלכו לאיבוד בדרך.⁷ אם ברצוננו לבחון הסכמים אלה דרך הפריזמה של קניין רוחני מזרחי קולקטיבי, עלינו לבחון את ההיסטוריה, וגם לתהות על ההתנהלות הישראלית ביחס לאמנת ברן מ-1886, שעליה ישראל חתומה, או על התנהלות ישראל ביחס לאמנת האג מ-1954, המגוננת על קניין תרבותי, שגם עליה ישראל חתומה. קל וחומר, עלינו לתהות על התנהלות ישראל ביחס לאמנת יונסקו מ-1970, העוסקת באמצעים למניעה ואיסור של יבוא, יצוא והעברת בעלות על קניין תרבותי. ישראל חתמה על אמנה זו רק באמצע שנות התשעים של המאה העשרים.

מסתייג זה היא מעין הקדמה לדיון – אוסף הרהורים העולים בעקבות פרשת שוד כתבי היד וחפצי הקודש התימנים מעליית "מרבד הקסמים"⁸ בשנות החמישים של המאה העשרים. נושא השוד עלה לזמן קצר אל הזירה הציבורית בישראל באמצע שנות השמונים של המאה העשרה. ההרהורים בעקבות מסעי בתוך המסמכים, כדי להתחקות אחר עקבות הפרשה, הובילו אותי לבחינת האפשרויות לאקטיביזם מזרחי בנושא הזכויות שלנו כמזרחים/ות על קניין תרבותי קיבוצי.

רבניהם, שהיו אמונים על הדת, ועל התאמתה למציאות החיים בארץ מוסלמית והנחלתה לדורות הבאים.

מזי רעב ועל סף התמוטטות פיזית מוחלטת, לאחר שחצו בהליכה מפרכת את הררי תימן, הגיעו היהודים למחנות. בשארית נשימתם הם נשאו עמם את כתבי הקודש הכבדים שלהם, מסמכיהם ההיסטוריים, חפצי יודאיקה ותכשיטים מכסף ומזהב, שהצליחו לחלץ מכפריהם ועריהם, למען תישמר תרבותם חרף העקירה הבהולה מבתיהם. כשהם צעדו אל הלימינאליות חסרת הרחמים והצורמת של המודרניות החילונית שהושלטה במחנות, הפשיט אותם הסגל האשכנזי מנכסיהם הקדושים בתוך הבטחה שאלה יוחזרו להם עם הגעתם לישראל. ב־30 בספטמבר 1949, כותב מר גלוסקא, נשיא מרכז הארגונים התימניים בישראל, לדוקטור ויינשטיין מהסוכנות היהודית, שאפילו העובדים המוסלמים, שהועסקו על-ידי סגל המחנות, שפשפו את עיניהם בתדהמה למראה הצורה שבה גיבב סגל המחנה את כתבי הקודש לערמות, שהיו חשופות לשמש הלוהטת, ואף רכזו על ערמות אלה כדבר שבשגרה.

בן צבי, שהפך לימים לנשיא השני של מדינת ישראל, ביקר במחנות כדי לפקח באופן אישי על לבלובם של תהליכי הציוניזציה החילונית, שכפה סגל המחנה על שוכניו היהודים-תימנים, ועל משלוח חפצי התרבות שלהם לישראל. מכתב מה־20 בדצמבר 1946, שנשלח על-ידי ההיסטוריון הדגול ש"ד גוייטין מבית הספר ללימודים אורייאנטליים של האוניברסיטה העברית, אל י"ל מאגנס, נשיא האוניברסיטה, דן ב"יהודים היקרים והמסכנים" של תימן, שייתכן שיודקו לסיוע כדי לשמר את אוצרות התרבות שלהם. על מנת לזכות בשיתוף הפעולה ובאמון היהודים במחנה, המליץ גוייטין למאגנס להפיק תועלת מיוסף חוברת, שאותו הוא תיאר כשמש תימני של בית ספר ירושלמי וכשתדלן של תימני ירושלים אצל האשכנזים, שהיה מלא בעצות טובות. בזמנו הפנוי, התפייט גוייטין, חוברת אף העמיד לרשותו את הידע המסורתי שלו בצורפות ובמיון והערכה של כתבי קודש.

ב־19 בינואר 1947 שלח גוייטין למאגנס מכתב "סודי ואישי", שבו ציין כי התייעץ עם שני סוחרים אשכנזים

תל-אביביים המתמחים בחפצי יודאיקה תימניים בעניין האמצעים שיש לנקוט בהם במבצע ההצלה. ב־10 במאי 1950 הפליגה מנמל עדן לחיפה ספינת המשא "לוס", עמוסה ב־180 טונות שנארוזו ב־78 מכולות עץ מלאות ב"ספרי קודש ומגילות", ו־324 מכולות עץ עם "חפצים אישיים". ספינות נוספות עמוסות במשאות דומים הגיעו לאילת וליפו. ב־28 ביוני 1950 כתב גוייטין מכתב תודה ל-AJDC על עזרתם הכספית למחקר בנושאי התימנים, והעתק נשלח למנהל הספרייה הלאומית. הוא המליץ, שהאסיסטנט התימני התל-אביבי שלו יעזור במיון תכולת אוניות המשא.

במהלך השנים, בקשות חוזרות ונשנות של תימנים, בעליהם של כתבי היד וחפצי הקודש, שדרשו להחזיר את החפצים הללו לבעליהם, העלו חרס. יתרה מזאת, החפצים ננעלו במרתפי ארכיונים ומוזיאונים, והגישה אליהם הותרה רק לחוקרים בעלי תארים מתקדמים. מקצת כתבי היד וחפצי הקודש נמכרו לסוחר יודאיקה, שמכרו אותם הלאה לאוניברסיטאות העלית, למוזיאונים, או לאספני יודאיקה פרטיים במערב. אפסונם של חפצים אלה הביא שגשוג לנכסים פיננסיים ואקדמיים: מחקרים, משכורות אוניברסיטאיות, עמלות תיווך, פוליסות ביטוח, שמאות וכל המשתמע מהאחזקה בדברי הערך הללו. חלק ממנהיגי הקהילה התימנית, שהמשיכו להתעקש על החזרתם של חפצי הקודש והרכוש התרבותי שנלקחו מהם במחנות המעבר בעדן אל חיק הקהילה, הצליחו להתברג, בסיועו של הממסד, אל תוך משרות ממשלתיות של המעמד הבינוני. מיעוטם הופלל בשחיתות פוליטית. רק בשנים האחרונות יכול הציבור בישראל ליהנות מגישה חלקית אל הארכיונים הישראליים, שבהם מאוכסנים כתבי היד וחפצי הקודש הללו. פעילי חברה ותרבות תימנים משערים, שמידת הרחמים הזו מקורה בהתיישנות המשפטית שחלה היום על תביעה אפשרית, בהתחשב בכך שלא הוגשו בעבר תביעות משפטיות כלשהן בעניין זה.

ניתן רק להניח, שההגמוניה האשכנזית טיפלה בידע המסורתי ובפולקלור של קבוצות אתניות יהודיות-ערביות ופולסטיניות אחרות באופן דומה לזה שבו טיפלה בכתבי היד ובחפצי הקודש התימניים. ריקון המזרחים מנכסיהם התרבותיים

המזרחים כסמל מסחרי, עקב גבולות רומנטיים-מודרניסטיים, שכפו הפרדה מלאכותית בין קניין רוחני, רכוש תרבותי ורכוש גשמי. בעבודתי המוקדמת על יצירות וניכוס טענתי שישאל חסמה בפנינו, המזרחים, ובפני הפלסטינים, את האפשרות ליצור שיח ביקורתי חף מרומנטיקה אוריינטליסטית על התרבויות שלנו.⁷ סוחר הידע האשכנזי הפיק תועלת מכך שניסח את היצירות כפעולה אינדיבידואליסטית-רומנטית. ניסוח זה איפשר לו ליצור קצר בכל תהליך קולקטיבי של התנגדות מזרחית או פלסטינית לביזת הידע המסורתי של קהילותינו. הקצר נוצר על-ידי ההרס הכלכלי שאותו סוחר ידע זרע בקהילותינו. הרס זה מנע ממזרחים ופלסטינים רבים את אפשרות הכניסה אל הזירה הפריבילגית של האקדמיה-ממסד. אלה שהצליחו להיכנס, ולנהל אי-אלו הליכים של מחקר תרבותי, הורשו לעשות כן כל עוד חיקו את הנרטיב הציוני, המעטיר מודרניות על הפרימיטיביות הערבית, בין אם פרימיטיביות זו היא יהודית, מוסלמית, או נוצרית.

בהתעלמם מן הבעייתיות של הידע המסורתי והפולקלור, הוליכו הסכמי הסחר הבין-לאומיים של GATT (ההסכם הכללי הבינ"ל בנושא תעריפים וסחר) ו-TRIPS בצורה פרדוקסלית, לשגשוג של עמותות לא-ממשלתיות (NGOs) שהוקמו על-ידי המוכפפים. אחת ממטרות עמותות אלה הייתה לדברר את שתירות GATT ו-TRIPS בנושאי זכויות תרבותיות. אך בישראל, תהליכי הגלובליזציה וההפרטה קשורים, מחד גיסא, אל מה שמתקרא בשיח האשכנזי הנאור "דיבידינד השלום", שממנו אמורים ליהנות המעמדות העליונים; מאידך גיסא הביאו תהליכי הגלובליזציה וההפרטה לעלייתן של עמותות לא ממשלתיות, מזרחיות, הנלחמות על שוויון זכויות וצדק חברתי, כמו "הקשת הדמוקרטית המזרחית" – שיח חדש. פעילותן של עמותות אלה מתמקדת בסוגיות של תעסוקה, חינוך, דיור, וזכויות על הקרקע. למרבה הצער, הן מתעלמות מהיותן של סדר יומן נטוע במשטרי הקניין הרוחני המאפיינים את הקפיטליזם המאוחר. כשהם/ן עובדים/ות בתוך רשתות הפעולה הנמצאות בחפיפה כמעט

הקל על הממסד הציוני לעמעם כל התנגדות למשימתו ה"מצוולצת". בימים אלה, כאשר הציבור המזרחי מוכה בצורה חמורה על-ידי הניאורליברליזם הישראלי, לנו, שלא כמו הפלסטינים, אין מפלט תרבותי ממנו. במהלך השנים לא השכלנו ליצור שיח שורשים אלטרנטיבי סביב ערכם הפיזי והסמלי של חפצי תרבות, הקשורים במולדת שאינה אירופית. כמו במקרה של עמים ילידיים, שנבחנו על-ידי משפטנית הקניין הרוחני והאנתרופולוגית רומרי קומב,⁸ הזהות המזרחית "הוגדרה ונקבעה על-ידי בירוקרטיה שהייתה מחויבת להעלימה". לכן אנו, המזרחים, מחפשים לעצמנו זהויות התנגדותיות. הקרב הוא בין המהותנות הטקטית שלנו כמוכפפים, לבין האסקפזים הפנטסמגורי של ההגמוניה האינטלקטואלית הנאורה. זהו קרב על עצב הייצוג, על הזכות לספר את היסטוריית הבעלות על הידע המסורתי והפולקלור המזרחיים – שהפכו לסמלים המסחריים של הקידמה האשכנזית.

כאן מקופלת טענתי לשלוש:

ראשית, אני טוענת שמאז הולדתו האירופית בפלסטין, הפך משטר הקניין הרוחני האשכנזי את המזרחים למה שרומרי קומב מכנה "סמלים מסחריים". קומב מגדירה "סמלים מסחריים" כ"סימנים (signs) שאינם מהווים סחורות בעלות ערך חליפין כשלעצמן בלבד, אלא נתפשים גם כמסמנים (signifiers) בעלי שדה של היקשים תרבותיים. ציבור הצרכנים של סמלים מסחריים אלה מעודד למעשה את הוויסות המשפטית של צורות תרבותיות." שלא כמו קומב, אני טוענת, שכאשר משטר הקניין התרבותי הציוני התחיל לצרוך את המזרחים כסמלים מסחריים, הוא למעשה חסם "כל תמיכה בוויסות משפטית של צורות תרבותיות" מזרחיות. המשטר נקט בחסימה שכזו כאמצעי למחיקת העקבות של גזענותו התוך-יהודית. כך יכול היה המשטר להישען על הרוב הדמוגרפי המזרחי כדי שרוב זה יניע בשקט את פרויקט טיהורה של ישראל מכל סממן ערבי – כלכלי ותרבותי. אף על פי כן, הפכו המזרחים לצורות תרבותיות סחירות. צורות אלה איפשרו לאשכנזי השליט, באופן פרדוקסלי, להציג את עצמו כ"אחר".

שנית, ברצוני לטעון כי הציונות יכלה לנצל את

כאמלה ויסווסורן, בתם של הודים שהיגרו לקליפורניה, טוענת ש"האובדן או היעדרותה של מורשת תרבותית (שלפעמים אף מכונה 'השתלבות תרבותית') נחוזה בכל עומקו על-ידי הדור השני ברחבי העולם". אובדן זה מצריך מחקר על מה שהיא מכנה "שדה של כישלון". עבור ויסווסורן, אנתרופולוגית פמיניסטית, "שדה של כישלון" הוא, למעשה, התחום החברתי של התקווה. זאת עקב כך, שהאנתרופיה הפמיניסטית המוגזעת "מצביעה על הקשיים בהנחות האפיסטמולוגיות שלנו ובאסטרטגיות הייצוג שלנו, מטילה ספק בסמכותה של הסובייקט, של החוקרת, אף שאינה משתקת אותה, וכך הופכת בעקביות את המצב הבלתי אפשרי (של המחקר) לשדה של אפשרויות".¹¹ ברצוני להסכים עמה, להמשיך את טיעונה ולומר, שכל צורה של אנתרופולוגיה מזרחית או פלסטינית בישראל, למעט ההצלה האשכנזית-ציונית של ידע מסורתי ופולקלור, היא בלתי אפשרית, היות שאין לה את הפוטנציאל להיהפך ל"שדה של כישלון", קרי, לתקווה חברתית.

ארגוני המגזר השלישי בעולם מתרחקים כיום מהסברים פשטניים ומצומצמים על האופן שבו הופכות בעיות של ילדים לסמלים מסחריים, ונאבקים מאבקים מורכבים על זכויות יוצר תרבותיות. קומב טוענת, שמהלך זה של הארגונים החברתיים מתיק אותנו מהכפייה של קטגוריות משפטיות קולוניאליות על מאבקים פוסטקולוניאליים. הקמפיין פורץ הדרך של "הקואליציה המזרחית-פלסטינית נגד האפרטהייד באנתרופולוגיה הישראלית",¹² מהווה את תחילתו של מהלך כזה במקומותינו. כולי תקווה, שמהלך כזה, אם ייושם במלואו על-ידי תנועות חברתיות¹³ אנטי-גזעניות באזורים נוספים של ההווה התרבותית בישראל/פלסטין, יערער את חרושת הידע האקדמי האשכנזי-ציוני של הווה זו. ערעור זה, בהשתחררו מפרדיגמת הידע של (ה)פוסט ציונות, ישחרר עוד את המאבק המזרחי. כך נוכל לפדות את היצירות התרבותיות הקולקטיביות של הורינו וסבינו, הערבים היהודים. כך גם נוכל להשיב אל קהילותינו את הנכסים התרבותיים שלנו, כדי ליצור אזור של תקווה עבור "ישראל" בלב העולם הערבי.¹⁴

מלאה עם הציונות – עם או בלי התוספת האופנתית של ה"פוסט"⁸ – הפעילים/ות המזרחים/ות עדיין צריכים ללמוד לפעול כקבוצה מלוכדת כדי "לדרוש בחזרה בצורה חוקית (או בלתי חוקית) את הסמלים" של "האחריות" (alterities) הטרומי-ישראליות, ערביות-יהודיות שלהם, ו"לסיים את המסחור בשמות המשפחה שלהם, בדימויים שלהם, ובמוטיבים שלהם".⁹ לצד זאת על הפעילים המזרחים לסיים את המסחור של ההיסטוריות והאנתרופולוגיות של קהילותיהם – מסחור המתבצע הן בשווקים הציבוריים והן בחרושת הקריירות של הממסד-אקדמי.

ולבסוף, הקפל השלישי של טענתי, שם ממוצבת אותה אנתרופולוגית, החוקרת את הביקורת הפוסט-עשיתית על היסטוריות הקניין הרוחני של המוכפפים. אינני מופתעת כלל כשאני מזמנת להרצות בכנס שעניינו קניין רוחני באוניברסיטת חיפה¹⁰ (באחת הפעמים הנדירות שבהן הוזמנתי להרצות בכנס אוניברסיטאי ישראלי חרף היותי מוחרמת על-ידי האקדמיה הישראלית) דווקא על "תימנים". האין זו החזרה הנצחית אל הנרטיב האוטנטי המדומיין של השורשים, שאני כולה חצי-תימנייה, אמורה לגלם בפני האקדמיה האשכנזית הישראלית? כמה שפר עלי גורלי, כאשר משלמי המסים בקליפורניה פרעו עבורי את חשבון שכר הלימוד והמעונות, ובכך אפשרו לי להצטרף אל הגולים הפוליטיים המזרחים והפלסטינים, שהצליחו להימלט מרצועת החנק המתוחכמת של האפרטהייד האקדמי בישראל. כעת, לאחר שחזרתי הביתה עקב טראומה משפחתית, איני אלא כלום למעט האישה המזרחית מהסיפורים – אמה חד-הורית עם תחת גדול, בדיוק כמו זה שיש למאמא'ז השחורות, ועם הבטחת הכנסה מקוצצת מהביטוח הלאומי. כלבתא בכירה מדי ועצמאית מדי, שכבר אי אפשר לאלף בחזרה אל תוך האנתרופולוגיה הישראלית – אותה טריטוריה קסומה המרשה לך חקור את ה"כ"ל, כל עוד אתה אשכנזי המפגין נאמנות לעיקרון, שהמזרחים והפלסטינים קיימים כטקסט, הקורא לחילוף וניצול, למען יהפוך לספר הדרכה העוסק בפרקטיקות מומלצות לממשל. בוזזנית, במסדרונות האפלים של הממסד-אקדמי, תהפוכות הוויית חיינו המוגזעת הן כל כך שקופות.

הערות

- 1 לפילוח עדכני של השנתונים האחרונים לסטטיסטיקה של אוכלוסיית אורחי ישראל, ראו Ducker, C.L., "Jews, Arabs, and Arab Jews: The Politics of Identity and Reproduction in Israel". Manuscript in preparation for publication with ISS, The Hague
- 2 ראו למשל יצחקי, אהרון, 2003. המסיכה: מבוא לאסטרטגיה האתנית של המשטר במדינת ישראל [מחקר השוואתי]. ישראל: כותרות הוצאה לאור.
- 3 ראו למשל, "WIPO International Forum on Intellectual Property and Traditional Knowledge: Our Identity, Our Future", Musct, January 21, 2002, מסמך המכין את הרקע לתרומת WIPO לוועידת דוחא; או כאן: http://www.unctad.org/trade_env/test1/meetings/delhi/statedebateTK.doc
- 4 אני משתמשת כאן בכוונה בשם האשכנזי של גל ההגירה התימני הזה לישראל, ולא בשם בו משתמשת הקהילה התימנית, "על כנפי נשרים".
- 5 ברצוני להודות מעומק הלב לד"ר רפי שובלי, על שהעמיד לרשותי את ארכיונו בנושא.
- 6 ראו עבודתה פורצת הדרך של רוזמרי קומב: Coombe, Rosemary. 1998. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation and the Law*. Durham, NC: Duke University Press
- 7 ראו למשל, לביא, 1992: "Blow-Ups in the Borderzones: Third World Israeli Authors' Gropings for Home". *New Formations* 18: 84-106
- 8 כותבת מאמר זה רואה בורם האקדמי המתקרא "פוסט ציונות" גרסה מתוחכמת ומעודנת של האנליזה הציונית המאפיינת את מדעי החברה והרוח הנהוגים בישראל, או את המחקרים הנכתבים בחו"ל בנושא, ושכותביהם מתאפיינים במיצוב ציוני.
- 9 הציטוטים לקוחים מקומב, *Ibid*.
- 10 לגרסתו המקורית באנגלית של מאמר זה, כשם שהופיע באותו כנס בחיפה, ראו: <http://video.haifa.ac.il/HTML/HTMLEng/HTMLInner/GlobalIP14062004.htm>
- 11 Visweswaran, Kamala. 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- 12 ראו http://www.kedma.co.il/index.php?cat_id=99
- 13 אני משתמשת כאן בכוונה בביטוי "תנועות חברתיות" ומתכוונת ל-New Social Movements. תהליך הפרופסיונליזציה שעברו הארגונים החברתיים בישראל שהפכו לעמותות, אילץ את רובם להתעקף כדי לזכות בחסדיה של "הקרן החדשה לישראל", המממנת רבים מארגוני המגזר השלישי בארץ, והמחייבת אותם, מבלי לדרוש זאת במפורש, לציית לנורמות הציונות הליבראלית-פרוגרסיבית שלה.
- 14 מאמר זה נשלח במקור ב־31 באוגוסט 2006 למטעם: כתב עת לספרות ולמחשבה רדיקלית, לאחר שנתבקשתי על-ידי מערכת מטעם, ובכתב, פעמיים, במהלך 2006 לשלוח תרגומים לעברית של מאמרי באנגלית, יען כי, לדברי המערכת, מאמרי "עניינו והרגיזו כל מיני פטרונים". מערכת מטעם לא טרחה להודיע לי שכתב היד של המאמר לעיל התקבל במערכת. ב־21 באוקטובר 2006 ביקשתי על פי כללי הנימוס האקדמי הלאקוני המקובל, לדעת מה מצבו של מאמרי, ונענתי על-ידי המערכת ב־2 בנובמבר 2006 שאין לעורכי מטעם כוונות שהן לקרוא את המאמר כי זמנם מלא בפעילויות התנדבותיות שונות. המכתב כלל בעיקר קללות ונאצות על כך שהעזתי להסריד את המערכת. ב־13 בדצמבר קיבלתי מכתב מרחלה מזרחי, היכול להאיר את התנהגותם התמוהה (בלשון המעטה) של מתנדבי מטעם העושים ימים כלילות למען "החשיבה הרדיקלית" (כלשונם). וכך כותבת רחלה מזרחי: "היום אני גם יודעת היטב שכאשר אנחנו המזרחים מגיעים למקום הכי קרוב לפלסטיני, ועלולים חלילה לוותר על תיווכו של 'השמאל הרדיקלי הישראלי' [קרי, האשכנזי, ס' ל'] המאבק על השליטה הופך להיות מכוער מאוד. הקומיסר[ים] מן 'השמאל הרדיקלי' בכל מחיר, לא יוותרו על המונופול". ברצוני להודות מקרב לב למערכת מחברות קולנוע ררם על הכנסת האורחים/ות הנדיבה לה זכה המאמר, ועל תהליך העריכה הענייני וההוגן.

סביב מדורת השבט

מיכל פיק-חמו

המאמר יטען כי השפה הפופולרית שנוקט הסרט ניכרת בעיצוב הקבוצה הדתית-לאומית כהומוגנית וסגורה, בעוד שחבורת הנערים מוגדרת רק על דרך השלילה, כמו מתקיימת בשוליה של הקבוצה. החיבור בין הנערים אינו מנומק, מוצאם פתוח לפרשנותו של הצופה; הסרט אינו נכנס לבתייהם, אינו מציג לצופים את משפחותיהם, הוריהם ואורחותיהם, לבר מצילומי השיכון המזוהה שבו הם מתגוררים ולמעט אחד, הם חסרי שמות פרטיים וייחוס משפחתי ומתנהלים כמכופפים שסיפורם אינו ראוי שיסופר.¹ כלומר, הסרט עושה שימוש בשפה קולנועית פופולרית² וקולחת הפונה אל ההמונים, נמנע מדיון פוליטי רב-ממדי בהתרחשויות שהוא מציג, ובכך מציב את עצמו בפועל כנגזרת של המנגנון ההגמוני והאידיאולוגיה הקפיטליסטית השולטת.

עוד יטען המאמר, כי הסרט עושה שימוש בייצוגים סטריאוטיפיים אתניים שמגלמים את המתחים הגלויים והמוסווים בחברה הישראלית העכשווית – זו שמתנכרת לפרטים החלשים בה – אולם אינו מתמודד איתם. ולהיפך, האירוע הטראומטי מוצג כהכרח דטרמיניסטי והוא משליט תחושות של שיתוק ערכי וחוסר אונים קיומי שהשתיקה היא הפתרון הבלבדי לו; ככזו, השתיקה מתאכלסת בהגמוניה, ומבקיעה את דרכה אל השוליים המיוצרים על ידה, ונכפית גם על הפרטים הנפלטת ממנה.

בדומה לסרטו ההסדר (2000), גם בסרט מדורת השבט (2004) עוסק הבמאי יוסף סידר במתחים הפוליטיים המאפיינים את המגזר הציוני-דת-לאומי. קבוצה יהודית זו, המאופיינת במבנה חברתי פטריארכלי, מסתגרת בפני המרחב הישראלי ההטרוגני ואף פועלת לשם בידודה מהמרחב באורח פיזי, כשהיא מתנחלת מעבר לגבולותיה המוסכמים של המדינה.

הסרט, שמבקר את התנהלותו של מגזר זה, מתמקד, לכאורה, בסיפורן של האלמנה רחל גרליק ובנותיה המתבגרות אסתי ותמי, המבקשות להשתלב בקבוצה המתגבשת לקראת התיישבות בהתנחלות חדשה. רחל ובנותיה מתמודדות עם פיצול רגשי שהן חוות, בין רצונן לזכות בחום ובהגנה שמספקת הקהילה, לבין רצונן להשמיע דעות עצמאיות ולפעול באורח שנוי במחלוקת. הסרט מעמיד התנהלות זו כסותרנית: אי הציות לרוח הקבוצה מאפשר ביטוי של קול עצמאי וביקורתי אך תוצאתו היא בידוד חברתי, סבל וכאב. תפיסה כזו של המציאות, באה לביטוי באירוע האונס שחוות תמי, המקיימת קשר עם נערים בני גילה שאינם נמנים עם הקבוצה. האירוע הטראומטי, המובנה בסרט כאילו היה כורח המציאות, נחשף בצילום מרוחק ומוזווית בלתי משתתפות, וברובו נעדר מה"זמן הקולנועי" שמותיר את ההתרחשויות פתוחות לפרשנותו של הצופה.

מיכל פיק-חמו היא בוגרת לימודי קולנוע ב"בית צבי", בעלת תואר ראשון בפילוסופיה וקולנוע מטעם אוניברסיטת תל-אביב, תואר שני בלימודי תרבות ומדיה מהאוניברסיטה העברית וכיום דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב. נושא המחקר שלה (בהדרכת דר' ניצן בן-שאל) הוא "דיאלקטיקה פוסט-טראומטית ורטוריקה דיסוציאטיבית בקולנוע הישראלי". מלמדת כיום באוניברסיטה הפתוחה. מיכל פיק-חמו ביימה מספר סרטי עלילה קצרים וסרטי תעודה וכן פרסמה מאמרים בכתבי עת שונים בנושא ייצוג זהות בקולנוע הישראלי.

א.

“מדורת השבט” צוהלים ושרים נערים ונערות לאורן של להבות גבוהות ומרשימות. הפריים הקולנועי החזוי לשניים, מדגיש את השוויון בין שני החצאים, זה של המדורה הגבוהה והמרשימה, והשני שבו נערים ונערות מאושרים מוחאים כפיים בקצב אחיד. לעומת הסדר המאפיין את המדורה הראשונה, נחשפת המדורה של רפי וחבריו כמשחק של אורות וצללים מתעתע, וכשהלהבות מאכלות את הרהיטים פותחים הנערים במחול משוחרר הנדמה כהתפרקות ייצרית: צללים שחורים מרקדים סביב להבות אש המזנקות לכל עבר. כך מציע הסרט לקרוא את ההתנהלות סביב “מדורת השבט” כערכית, מאורגנת ומנומקת. זוהי מדורה מסורתית, מעוגנת היסטורית, וככזו היא ממשיכה רצף בין־דורי ומחזקת את לכידות הקבוצה. לעומתה, מדורת הנערים מעוצבת כלימבו (limbo), פריקת עול חברתית ושבירה של מוסכמות, כתוצאה מתפיסת חיים בלתי מאורגנת המתאכלסת בשולי החברה; כאשר לא ברור אם מדובר בהתנתקות טוטאלית מהחברה ומוסכמותיה או כביטוי של תהליך ההתבגרות, מהמצאותם בשלב הלימינאלי (liminality)³ בהתפתחותם.

“מדורת השבט” שסיימה את תפקידה הרשמי כגורם מלכד דועכת ונעזבת, ואילו רפי וחבריו עדיין רוקדים ריקודים פרוצים סביב המדורה הנוערת. תמי שחשה חצויה בין המקום שבו היא נמצאת לזה שהיתה רוצה להיות בו, מציעה לחברתה ענבל לגשת אל המדורה השכנה וזו מציבה תנאים וקובעת סימנים מוסכמים שיאפשרו את נסיגתן, תוך שהיא צופה את אפשרות הסכנה. כשהשתיים מצמצמות את המרחק הפיזי בין שתי המדורות, הן, סמלית, מגשרות על־פני התהום התרבותית הפעורה ביניהן לבין הנערים ה“אחרים”, ולמרות שיח ה“חסר” (Lack)⁴ שטוען את תחושת הצפייה, לרגע קל נדמה כי אכן קיימת אפשרות לבטל את שטח ההפקר המפריד בין שתי הקבוצות. אלא שבנקודה זו דבק הסרט בעיצוב הסטריאוטיפי, השולל ביקורת ושינוי אפשרי של ההווה המיוצגת בו.

אל הסצנה שהעמידה זו מול זו את שתי המדורות והדגישה את ממד הרצף הבין־דורי, מתווסף גורם שלישי המדגיש את

זמן ההתרחשויות בסרט הוא חגיגות ל”ג בעומר, המתקיימות כעשרה ימים לאחר יום העצמאות למדינת ישראל. מתוך חגיגת האחדות הלאומית והניצחון על אויבים חיצוניים, משרטט הסרט את יסודות הרבי־גוניות והשונות בחברה הישראלית כגורמים המאיימים עליה בפיצול ובהתפוררות. ההתכנסות סביב מדורות מאפשרת לסרט לבחון את השוני בין הקבוצה שמוצגת כהומוגנית, לבין אלו המורחקים ממנה, ולחשוף את החורבן הפיזי והרוחני.

חניכי תנועת “בני עקיבא”, עוסקים יחד בהכנת מדורה מרשימה. הם אוספים קרשים וענפי עצים יבשים שנאגרו מבעוד מועד לקראת הטקס הממוסד והמעוגן תרבותית. לעומתם, בצדה האחר של החורשה, מתארגנת בוריות מדורה חפופה שחומרי בעירתה הם חלקי ריהוט שונים: שולחנות כתיבה, כסאות תלמיד ושאר חלקי ציוד בית־ספרי, שמסמן חורבן גלוי של בית הספר ממנו נגנבו, ומייצג את המסד ממנו נדחו. בקדמת הפריים מונחים שני מיכלי דלק המרמזים סמלית על ההתרחשויות האלימות המתרגשות לבוא. שתי המדורות המרוחקות זו מזו מרחק סמלי, עדיין אינן בוערות, אך כבר בעת ההכנות לקראת אירועי הערב, מוצגת “מדורת השבט” כמשמרת מסורת רבת שנים שבה חולקים חברי הקבוצה, בניגוד למדורה שאורגנה בחפופה ומסמנת את ההרס וההתפרקות של המודחים ממדורת השבט.

רפי הוא הראשון שחוצה את המרחק הפיזי, שטח ההפקר המפריד בין שתי המדורות, אך הוא נעצר בפאתי החורשה, מסמן לתמי להתקרב אליו ובגמלוניות נערית מוסר לה מתנה. היחסים הרומנטיים העדינים הנרקמים בין השניים והבחירה לביימם בצילומי תקריב של פניהם הנרגשים, מעוררים בצופה רגשות חיבה והזדהות. לאחר שהמצלמה מדגישה את זרותו של רפי לעומת שאר הנוכחים, כותב רפי על כף ידה של תמי ברכה ליום הולדתה, והיא בהושטת ידה אליו מסמנת באורח סמלי את נכונותה להצטרף אליו.

כשהחשכה יורדת, מוצתת האש בשתי המדורות. סביב

1.

תמי שעוזבת מיוזמתה את המרחב המוגן סביב "מדורת השבט" מצמצמת את המרחק הפיזי וההיסטורי המפריד בינה לבין רפי וחבריו ונכשלת בקריאת "סימני המציאות" שמבנה הסרט. נערים אלו, אשר חוגגים סביב מדורת ההרס של הריהוט, לא יזהו בהמשך את מבטי המצוקה של תמי. על פי היגיון זה, הפגיעה הטראומטית בה מוכתבת על-ידי זכרון השפלת "דור האבות" אשר שיסע, קיפח והשפיל קבוצות שונות בשוליה של החברה הישראלית. תכונותיה של תמי, סקרנותה ופתיחותה, נקראות ככאלו שאינן הולמות את המפגש עם הנערים ואת נסיונה להשתלב ביניהם, וכעיוורון לתנאי המציאות של המרחב המפוצל. אירוע האונס האלים אינו אירוע ספונטאני, אלא תוצאה של שילוב דרמטי בין הפרקטיקה הדו-משמעית שמאפיינת את היותם מגלמים סטריאוטיפ (ה"ק באבא, שם) וחריגתה של תמי מהמרחב שאליו היא משתייכת. המבנה הנסיכתי של הסרט, שמציב את התפרצות האלימות ככורה, מתכחש לכך שמאותו מרחב יכולה היתה לצמוח סולידריות וחמלה.

סצנת האונס מעצבת את הנערים כמי שעיוורים לסימני מצוקה אנושית, וכמי שאימיתם לרגשות הזולת נובעת מהפנמת מצבם כייצוגים סטריאוטיפיים, וכמצופה מתפקידם זה, הם ממירים את התשוקה הרומנטית באלימות פיזית והשפלה. טקטיקה זו מאפשרת לסרט להציע את שני רובדי השיח כבלתי ניתנים לשינוי. הנערים שהשלימו עם מיקומם החברתי, מסגלים את ההתנהגות המצופה מהם. בכך, הם פועלים כאובייקטים פוליטיים, שמונעים מכוח הזיכרון של השפלת דור האבות, אשר גוזל מהם את אנושיותם ואת יכולתם ליטול חלק ולהשפיע על עיצוב נסיבות חייהם.

בעוד החורבן הגלוי שמתאר ה-*sequence* מתבטא בשריפת הרהיטים ובנוק כספי שגורמים הנערים לממסד, החורבן הסמוי – שפווה בכל הקבוצות והיחידים בסרט – מתבטא בחוסר הנכונות לכונן מבט אמפטי, ולהכיר זה באנושיותו של זה. זה גם המקום שבו מתחיל המהלך הסיכתי שאיתו יסתיים הסרט: צידוק מעמדה של השתיקה.

אי השוויון ביניהן; זהו דור ההורים השב ומחדד את השוני המהותי והבלתי ניתן לגישור בין הקבוצה הלכידה לבין אלו המסומנים כסטריאוטיפים מנושלים, המשלימים עם כך שמקומם בשוליה. בסטריאוטיפ על פי ה"ק באבא (2004), מובנית דו-משמעות הגורמת לכך שהמסומנים בו אינם יכולים לזהות את עצמם כנושאי זהות "מקורית" ואינם תופסים את עצמם כנושאי קיום "יחידאי". הם מפנימים את זיהויים כסובייקטים (*subjectification*), מאמצים את הפרקטיקה הדו-משמעית של ה"כוח המפלה" ומשלימים עם מיקומם בשוליה של הקבוצה.⁵ המצלמה משוטטת בחדר מגורים ומתעכבת על פניהם של חברי הקבוצה ששרים בכוונה רבה את הפזמון "באב אל וואד". הבחירה בשיר זה ממשיכה את הקו הביקורתי שאותו נוקט הסרט, אשר מציג את הקבוצה כמי שמפרידה את עצמה מהמרחב הישראלי ובה בעת מנכסת לעצמה את ערכיה ההיסטוריים של ישראל-הציונית-החילונית. השוט הארוך הסוקר את פני המשתתפים מתעכב על פניה של רחל, אמה של תמי, כשתחילה היא שרה עם כולם, לפתע היא שותקת ומביטה סביבה בורות והבעת פניה מסמנת לצופה את העמדה הביקורתית. מעבר העריכה והממד החזותי נעדר המילים המתפקד גם הוא כ"חסר", מחדד את הזיקה שיוצר הסרט בין דור ההורים לדור הצעירים, ואת הניגוד ביניהם לבין המדורה של רפי. "חסר" זה הוא שיטען את ההתרחשויות הבאות בתנאים הדטרמיניסטיים אליהם מכוון הסרט.

מיקומם המרוחק של הנערים הדחויים ממדורת השבט מבטא באופן חזותי את השלמתם עם המיקום החברתי שנכפה עליהם. על פי היגיון הסרט, מיקום זה במרחב הוא הקובע את המשך ההתרחשויות. אלא שהיגיון כזה מייחס תנאים שווים לשתי רמות של שיח לייצוג המרחב ולאופן בו הוא חודר ומעצב את האדם. אולם יש להדגיש, כי זהו שיח ה"חסר" שאיתו "מפלרטט" הסרט, כשהוא מציג את הניגוד בין שתי המדורות כמוחלט ובלתי ניתן לשינוי, וכך גם הפרטים המאכלסים את המדורות, שהתנהגותם אחידה ונגזרת ממיקומם החברתי בלבד. אלא שזוהי הבניה אסתטית של תפיסה חברתית-פוליטית, שראוי לדון בה תוך הפרדת שתי רמות השיח שארוגות בה כאילו היו אמת אחת.

להצעתו לספר בדיחה נושאת קונטציות מיניות. תוך כדי דיבור, היא מניחה את ידה על גופה, לכאורה באופן לא מודע ועל מנת להמחיש את דבריה, אך תנועתה נושאת רמז מיני. גם הפעם ניגלים כל אותות האזהרה שמצביעים על הסכנה המרחפת על ראשה, אך תמי שוב נכשלת בקריאתם. ענבל מסרבת לשתף פעולה עם התנהגותו הכוחנית של החייל, היא מזכירה לתמי את הסימנים המוסכמים שקבעו ביניהן ומבקשת ממנה לעזוב את המקום, אך תמי מתעלמת מבקשתה ובוחרת להישאר במחיצת הנערים.

ענבל מתרחקת ומתיישבת במכוניתו של החייל החונה במרחק ביטחון מההתרחשויות. למרות תחושות הסכנה שהיא חשה, היא אינה עוזבת את המקום ולא ברור אם היא נוהגת כך מתוך סקרנות ומשיכה לבנים או מתוך תחושת האחזיות שהיא חשה כלפי תמי. על פי ההיגיון שמציע הסרט, תמי מתכחשת לאותות הסכנה ובכך היא גוזרת את גורלה ולמעשה נושאת באחריות על אינוסה. חמור מכך, היא נתפסת כמי שהזמינה את האירוע. לאחר שענבל מתרחקת מהמקום, פוקד החייל על אחד הנערים לשפוך למדורה את חומר הבערה שבמכלים, שנוכחותם הסמלית הודגשה כבר בתחילת ה־sequence. הנער מהסס אולם החייל שב ופוקד עליו בצעקה זועמת והנער שופך את חומר הבערה, וגורם לפרץ של להבה גבוהה המסמלת את תחושותיו המיניות המתפרצות. החייל נשכב על תמי המופתעת, וכשהיא מגלה התנגדות הוא משחרר אותה. תמי ההמומה והמושפלת מתרחקת ממנו, אך אינה נמלטת מהמקום. החייל השרוי בסערת רגשות נראה כחיית טרף שמתקשה להניח לטרפה, והוא שב ואוחז בה. הוא מצמיד את גבה אליו ומפנה את פניה ממנו והלאה. הנערים העומדים סביב ומביטים בשניים בתדהמה, כשהחייל, ספק מציע ספק דורש, קורא לנערים להשתתף במעשים שהוא עומד לבצע בתמי. גוזלן, אחד הנערים שמכונה בשם משפחתו, כלומר אינו מוצג כפרט אוטונומי אלא כנציגה של משפחה רחבה, נשמע להוראתו ומושיט את ידו בהיסוס למשש את חזה. תמי, שדקות ספורות קודם לכן נתפשה כנערה חביבה, בת כיתתם שהצטרפה לחוג סביב המדורה, הופכת

בחסות אי היכולת להתמודד עם ההנכחה (representation) הגלומה בהקשבה ובנראות, מונע הסרט התבוננות במצבם, האזנה לעדותם והשתתפות בכאבם של הגיבורים;⁷ כלומר הדבקות בסיפור האחיד והאחיוה הנפשית ב"טראומה היסטורית", טומנות בחובן פעולה כפולה של מניעת דיבור: מחד, השתקת הריבוי החברתי המאפיין את החברה הישראלית תוך הדרת הקבוצות "האחרות", ומאידך, השתקת הזיכרון והשכחת ההיסטוריה. לטענת המחקר, זוהי הסיבתיות המלאכותית העומדת מאחורי ההתכחשות לאנושיותם ולכאבם של הגיבורים.

ג.

תמי ורפי הם בני נוער אשר בחיי היומיום אינם חולקים סביבת חיים או מרחב משותף. למרות הריחוק והשוני, נוצר ביניהם קשר אנושי חם. רפי הוא הראשון שמסמן לתמי את נוכחותו וקורא לה לחצות את המרחב המפריד ביניהם, אך הוא עושה זאת לרגע קל בלבד. חיזורי הבוסר שלו אחריה ותשומת הלב שהוא מעניק לה, גורמים לכך שתמי תגיע עם ענבל אל המדורה בשעת לילה מאוחרת, תשהה סביבה לאורך זמן ותיאטם לאותות האזהרה המפורשים והסמויים המוצגים בפניה שוב ושוב.

כשתמי וענבל מצטרפות אל רפי וחבריו, הן פוגשות בדמות נוספת שמחדדת את התחושה כי אסור היה להן לחצות את "שטח ההפקר". בתוך החבורה נמצא בחור בוגר לבוש בגדים לא מזוהים, מסימנים גלויים כמו הדסקית הצבאית המיטלטלת על צווארו והתנהגותו המינית הפרובוקטיבית ניתן לזהותו כחייל בחופשה. הסטראוטיפ בהתאם לתפקידו (ה"ק באבא, שם) מטעין את הצופה במידע לא מילולי ובתחושת אי־שקט מנוכחותו והתנהגותו של החייל, אך הם אינם נתפסים על־ידי תמי כמדאיגים. תמי, שהיא נערה מתבגרת המתפעמת מתשוקותיה הנשיות והמוחמאת מחיזוריו של רפי ומתשומת לבם של שאר הנערים בחבורה, מאזינה מרותקת לבדיחה גסה שמספר החייל ואף נענית

סצנת ההצצה מדגימה פעם נוספת כיצד קושר הסרט בין החורבן הפיזי והחורבן הרגשי שבו נתונים הגיבורים. זהו חורבן ששורשיו היסטוריים והשפעותיו עוברות מדור לדור. תנאים אלו הם המכוננים את המתח הטראומטי הגלוי והמוסווה, המתבטא בהמרה של תשוקה רומנטית באלומות פיזיות ואת המרת הסולידריות בהשפלה הדדית. שני הרבדים בסרט מוצעים כמוזנים זה את זה, ומשליטים תחושת שיתוק ערכי וחוסר אונים קיומי.

ההתרחשויות סביב שתי המדורות הדיכוסומיות, אירוע האימה הקיצוני אשר אינו בא לידי ביטוי באורח חזותי, ולהיפך, הנגיעות בגופה של תמי הנחשפות מתוך מרחק ובזוויות צילום בלתי אישיות, כמו גם היעדר ההתייחסות לפרק הזמן שחולף בין אחיזתו האלימה של החייל בתמי לבין סיומו של האירוע, מותירים את ההתרחשויות עמומות ומסורות לפרשנותו האישית של כל צופה. הסרט מסתפק בצילום פתוח שבו נראית תמי מתפקדת כאילו היתה "בובה על חוט", היא פוסעת שפופה ומובסת במרחק מה מחברתה ענבל שמתנכרת לה. התנהלות זו, שאמורה לטעון את הצופה בתובנות שהסרט אינו מספק לו, מסמנת את הכפפת הטראומה האישית לזו הלאומית. הסירוב של הסרט לנקוט דיבור ברור וישיר על הקורה לתמי, מוצע לצופה כמהלך רציונאלי שמתקיים מתוך בחירה חופשית, אינו מאפשר לקורבן להעיד על כאבה, ובכך מחלל פעם נוספת את כבודה במונעו מהצופים לתפוס אותה כאדם פרטי, סובל ומרגיש.

אולם אליה וקוץ בה. המאפיין העיקרי של השתיקה הוא התעלמותה מתנאיו ההיסטוריים של הקיום האנושי, כיוון שהשתיקה נחשבת בפני ביקורת או בפני שאיפה לשנות את תנאי הקיום, ובה בעת היא מייחסת לתנאי העבר קביעות וחוסר מוצא. העיסוק בפופולרי (במקרה זה בחירה במבנה מלודרמטי), ההיצמדות לשתיקה וההימנעות מהקונפליקט הנובע ממנה, מטשטשים את איכויותיו הביקורתיות של הסרט ומונעות אפשרות להתבוננות חדשה בהווה. בכך, משתיק הסרט את קולו שלו ומשתמש מאחריותו האמנותית, ותהא זו מפחידה ומאיימת ככל שתהא.

למול עיניהם לחפץ שנועד לשימוש ולהשפלה. מבטא של תמי אחוז אימה וגופה המשותק, המכופף אל קדמת גופו של החייל, נראה ילדותי וחוסר אונים. החייל אחוז בידה ודוחף אותה לעבר איבר מינו, בשלב זה, מתרחקת המצלמה מההתרחשויות האלימות, עוזבת את תמי לבדה ומציגה את האקט המיני מרחוק, כאילו היה חלק מהטבע ומהנוף.

מסכת התעללות המתמשכת שחוזה תמי, נחשפת מנקודות זווית מציצניות ובלתי מתערבות (Laura Mulvey, 1975).⁸ הטמעת הטראומה כאילו היתה מרכיב טבעי מציגה את תמי כזרה, כמי שחרגה מתחומה והאונס הוא אמצעי לשילובה בנוף הפראי של הנערים פורקי העול; חריגותה של תמי היא הסיבה שעליה לשאת בעונש. העדים הדוממים שניצבים סביבה מפנים אליה מבטים מאשימים ומבקרים. כזה הוא רפי שעומד מהצד, ספק מבוהל ספק מרותק. תחילה הוא נמנע מלסייע לה, לאחר מכן הוא פוטר עצמו הערה בודדת: "זה לא נעים לה, אתה לא רואה שהיא בוכה? תעזוב אותה..." רפי אינו מחלץ אותה מהמצב אלא רק מתמקח על מידת הפגיעה בה: "ואחרי זה אתה נשבע שאתה עוזב אותה? את מסכימה?" כזו היא ענבל שממתינה במכוניתו של "החייל", ומבטא נחשף בפריים שמחציתו מראה את פניה, ומחציתו השנייה מציגה את ההתרחשויות האלימות סביב המדורה, מנקודת מבטה הביקורתית. וכזה הוא יאיר, בנו של מוטקה קופפר מנהיג הקבוצה, אשר מגיח במפתיע מבין העצים ובמקום לסייע לתמי או להזעיק עזרה, הוא בוחר לשמור על מרחק הצצה. גם החייל המתעלל, שאוחז בתמי בגבה אלי ומציע אותה כחפץ לשימוש לשאר בני החבורה, נמנע מלהביט בעיניה או להכיר באנושיותה ובכאבה. מבט האימה של תמי מופנה תחילה לעבר בני החבורה ולאחר מכן מוסב אל הלילה השחור. המחאה הקלושה שמשמיע רפי הממחר להסיט את מבטו לצד, החברים שצפו מרחוק ולא חשו לעזרה, הסתת המבטים של כל המשתתפים והצופים בהתרחשויות – בין אם מתוך ריחוק או מתוך תיעוב, מציבים את ההתרחשויות בעמדת spectacle, שאינה דורשת מעורבות רגשית ואינה נתפסת כחווייה אנושית מצמררת המחייבת התערבות מיידית.

הסרט מציג את שתי הזירות הדיכוטומיות, זו של הקבוצה הדתית־לאומית וזו של חבריו של רפי, כהומוגניות וסטריאוטיפיות, אולם הוא אינו נוקט לשון שווה ביניהן אלא מציג את קבוצת השוליים כמי שאינה עומדת בפני עצמה והיא נגזרת של הקבוצה המרכזית (טרנר, שם). בעוד הביקורת שהסרט מעמיד כלפי הקבוצה המרכזית היא ברורה וקולחת, והוא מבטא אותה באורח בלתי מתפשר, הקבוצה השנייה אינה נתפסת כקיימת בזכות עצמה וכנבדלת, אלא כמוכפפת לקבוצת המרכז. הסרט מסתפק בהצגת תמונת מציאות צרה, אף אם חדשנית, ונמנע מלהתמודד עם אפשרות הריבוי החברתי והמורכבות בחברה הישראלית. הסרט נאחז במבנה המונוליתי האנכרוניסטי שאינו מציג אלטרנטיבה ביקורתית למציאות (חבר ושנהב, שם).

טשטוש הגבולות בין הפרטי שנתפס כאנלוגי לחברתי, הצבת הטראומה של הפרט כאילו היתה אירוע חיצוני ואת הטראומה הקולקטיבית כמשפיעה על חיי הפרט ומתפקדת כאירוע אישי, מונעת מבט ביקורתי על ההתרחשויות. הסרט מטיל על כתפיה הצרות של תמי את האחריות להתרחשויות אך גם לשיקומה. תמי נאלצת לדלות מתוך עצמה כוחות בלתי אנושיים על מנת להמשיך ולתפקד ולממש את חייה. הסרט מתחמק מעיסוק במכונני הטראומה ובהשפעות הבין־דוריות ההרסניות, ואינו מצביע על כינון סובייקט פעיל אלא להיפך, משתק ביטויי התמודדות ומחאה ומעודד הכחשה והסתגרות בדל"ת אמות. אלא שכאמור, עמדת השתיקה שמאמץ הסרט כאמצעי להתגברות על הטראומה, נחשפת כזירה של מאבקים הפורצים מבין הפערים המהודקים בטקסט (Jameson, 1981), והשתקתם היא זו שמאפשרת למאמר להצביע עליהם כעל פעולה אקטיבית שנוקט הסרט. הצלחתו המסחרית של הסרט, השימוש בשפה קולנועית פופולרית וקולחת הפונה אל ההמונים, והמנעותו מדיון פוליטי רב־ממדי בהתרחשויות שהוא מציג, הם ביטוי נוסף לשיח הפוליטי שהוא אימץ ומציבים אותו כמי שפועל כשליח של המנגנון ההגמוני השליט, ושל האידיאולוגיה הקפיטליסטית הרווחת (אדורנו והורקהיימר, שם).

הסרט מסתיים בדבריה של תמי שגם פתחה את הסרט:

הסרט מדורר השבט מכיל בתוכו פרדוקס: הוא מבטא דעות חדשניות אך משלבן בתוך שיח ממסדי. מצד אחד הוא עוסק בהתנהלותו המקוממת של המגזר הדתי־לאומי – וזוכה לתגובות אוהדות מצד מהקהל הממלא את האולמות (המעניק לו את האוסקר הישראלי הלוא הוא פרס אופיר הנכסף), ומאידך, הוא מתנהל באורח מגויס, מתחמק מתכנים בעייתיים ומבטא את ה"עמדות הנכונות" בחברה הישראלית, חברה שמחייבת את השתיקה מול מצוקת היחיד לטובת מראית עין של שלמותה.

סיכום

הסרט מדורר השבט חושף את החברה הישראלית כחברה מסוכסכת ומפוצלת, המתקיימת במציאות שאינה מציעה אפשרויות אחרות או עמדה ביקורתית כנגדה. הסרט מבטא עמדה של קבלה המוחלטת של ההתרחשויות, השלמה איתן והודאה בחוסר האונים הקיומי של הפרט בחברה. זוהי הצגה של מציאות בלתי משתנה החסומה על־ידי כוחות שנתפסים כעצומים ובלתי פתורים (פרום, 1975).

הסטריאוטיפ, שהוא בלתי משתנה, א־היסטורי, מוצע ככזה המפעיל את הנערים ומציב אותם במעמד הדיכוטומי של אובייקטים המופעלים על־ידו גם כאשר הם מתפקדים כיוזמים של ההתרחשויות. תמי חווה את האימה על בשרה, אך גם היא נמנעת מעיבוד האירוע או משילובו ברצף חוויות היסטורי אישי. חוסר היכולת שלה לתת לאירוע המאיים, שהתפרץ במפתיע אל חייה, הסבר הגיוני ומשמעות, ולמקמו ברצף כרונולוגי של התרחשויות, כמו גם האחריות שהיא מגלה כלפי אושרה של האם וטובת המשפחה, מוצגים כהסבר לפעולות ההשכחה שהיא נוקטת. הסרט המציע את השתיקה כאקט של התגברות על האירועים האלימים, מונע גם מתמי וגם מהצופים, את היכולת לזהות אותה כסובייקט, כאינדיבידואל אוטונומי, ומציב אותה בעמדה של אובייקט צייתן שחווה את האלימות המופנית כלפיו כאילו היתה כורח מציאות, ובה בעת מונע ממנה את השיבה אל החיים.

”...ואני החלטתי שבכל מחיר, לא משנה מה, השנה יהיה לי טוב“, הכרזה זו מתנהלת בכפוף להשכחה שמאפיינת את החברה הישראלית, הפוגעת בפרטים ובקבוצות החלשות המוכללות בה ומונעת התמודדות עם הכאב והסבל שהם בלתי נפרדים מההשתייכות אליה. זוהי תמונה של חברה

שבחרת להימנע מהתמודדות עם שלבי ההחלמה הכואבים הכרוכים בהשמעת העדות, בשחזור זיכרון היסטורי, בהכרה בסבל ובחידוש הקשר בין הפרטים והקהילה, על מנת לכונן קהילה מוסרית מגובשת, ועם זאת רב־גונית.

הערות

- שנהב וחבר (2004) עמ' 194. וכן ראו על המצב הקולוניאלי: "יש לציין: המצב הפוסטקולוניאלי רלוונטי לא רק לשאלות של כיבוש ושל דיכוי צבאי. העקרונות הקולוניאליים ארוגים בהיבטים רבים נוספים של מה שמכונה "החברה הישראלית", אופני הייבוא וההעסקה של מהגרי עבודה; אופני הדיבור על הגירה והקשר בין שבות לשיבה; אופני המגורים, הבניה והפיזור של תושבים במרחב; המבנה של האליטות המקומיות, הקשר ביניהן והקשר שלהן למנגנוני העושר; אופני ארגון הכלכלה המקומית וניהול העוני; הארגון התרבותי של יחסים מגדריים ומיניות; אופני הפענוח של הדת והלאומיות; אופני הדיבור וההיררכיות הלשוניות והספרותיות של החברה בישראל. המחשבה הפוסטקולוניאלי מספקת לנו אפשרויות דיבור חדשות על נושאים אלו, אפשרויות המזרות את התופעות ומרחיקות אותן מקטגוריות הדיון המקובלות בשיח הפוליטי המקומי" (שנהב וחבר, שם, עמ' 191).
- [שבה] הכל קרוב לכל במידה כזו שריכוז הרוח מגיע לנפח כזה, שאינו מאפשר לחרוג מגבולות הפירמות השונות והמקצועות הטכניים השונים. אחדותה ללא רחם של תעשיית התרבות, מעידה על זו הממששת ובאה של הפוליטיקה... היסודות החושיים, המשקפים כולם ללא הסתייגות את פני השטח של המציאות החברתית, מיוצרים כולם עקרונית בתהליך עבודה זהה ומבטאים את אחדותו בעצם תוכנו. תהליך עבודה זה ממזג את כל יסודות ההפקה, למן התוויית התכנית של הרומן, והפוזלת לעבר הסרט, ועד לפעולת הקול האחרון. זהו נצחונם של ההון המושקע. לחרוט בלב מבקשי התעסוקה העשוקים את סמלו של אדונם, הרי זו משמעותם של כל הסרטים, תהיה אשר תהיה העלילה שנבחרה על-ידי הנהלת ההפקה. (אדורנו והורקהיימר, 1993, עמ' 160-161).
- על מונח זה ראו אצל ויקטור טרנר: "ישויות לימינליות, כגון חניכים בטקסי חניכה או בטקסי בגרות, עשויות להיות מיוצגות כמי שאין בבעלותן דבר. הן עשויות להיות מחופשות למפלצות, ללבוש לגופן אזור חלציים בלבד או אפילו להתהלך בעירום כדי להפגין שבתור ישויות לימינליות אין להן כל מעמד, רכוש, סימני דרגה, לבוש חולין המצביע על מעמד או על תפקיד, מיקום במערכת שארים – בקיצור, אין להן דבר העשוי להבדילן משאר החניכים או הנחנכים... מכל אלה אני מסיק שעבור פרטים וקבוצות חיי חברה הם סוג של תהליך דיאלקטי שמעורבות בו התנסויות עוקבות של גבוה ונמוך, של קומיוניסם [קהילה בלתי מובנית או אחווה בין פרטים שווים בדרגתם המצייתים יחד לסמכות כללית של זקני השבט] ומבנה, של הומוגניות ושוני, של שוויון ואי־שוויון. המעבר ממעמד נמוך למעמד גבוה יותר עובר דרך לימבו של העדר מעמד. בתהליך כזה הקטבים המנוגדים, כפי שהם, מכוננים זה את זה ובלתי ניתנים להפרדה. יתרה מזאת, מכיון שכל חברה שבטית קונקרטי מורכבת מהרבה אישיות, קבוצות וקטגוריות, שלכל אחת מהן מחזור התפתחות משלה, בשלב כלשהו קיימים במקביל אנשים רבים שלהם מיקום חברתי מוגדר לצד מעברים רבים בין מיקומים חברתיים אלה. במילים אחרות, כל נסיון חיים של הפרט כולל חשיפה משתנה למבנה ולקומיוניסם, למצבים ולתמורות (ויקטור טרנר, 2004, עמ' 88-90).
- השיח של החסר "מאפשר קריאה 'בין השורות', את הקריאה המפרקת או הקריאה המחדירה הבדלים" ומתגבר על תפיסת ההווה כמהות חסרת שינוי על-ידי התשוקה לנוכחות הקיימת בטקסט. (ה"ק באבא, 2004, עמ' 110).
- "...כוחה של הדו־משמעות מפרנס את האסטרטגיות שבהן משמש סטריאוטיפ קולוניאלי להבחנתם של פרטים (individuation) ולדחיקה אל השוליים. הוא מייצר רושם של אמת מסתברת וניתנת לניבוי, אשר במקרה של סטריאוטיפ, חייבת תמיד להיות עודפת על מה שניתן להוכיח מן הניסיון או להסיק באופן הגיוני. להעדרה של נקודת מבט כזו היסטוריה משלה, של התאמה מחושבת לצרכים פוליטיים. ההכרה בסטריאוטיפ כצורה דו־משמעית של ידע ושל כוח מחייבת תגובה תיאורית ופוליטית שקוראת תיגר על אופנים דטרמיניסטיים ותפקודיים של תפיסת היחס בין שיח לפוליטיקה, ומעלה שאלות על עמדות דוגמטיות ומוסרניות ביחס למשמעותם של דיכוי ואפליה" (באבא, שם, עמ' 108).
- דין נרחב בהשפלה שחוה "דור האבות" והשפעתה על "דור הבנים", ראו: אלה שוחט, זכרונות אסורים, ויהודה שנהב, יהודים ערבים.
- "זהו [השיח] מערך הפועל על בסיס ההכרה בהבדלים תרבותיים/גזעיים/היסטוריים וההכחשה שלהם. התפקיד האסטרטגי העיקרי שלו הוא יצירת מרחב לעמים נתינים (subject-peoples) באמצעות ייצור סוגי ידע של השליט הקולוניאלי ושל הנתין הכפוף לו, שזוכים

להערכה סטריאוטיפית, אבל מוערכת באופן קוטבי. מטרת השיח הקולוניאלי היא להבנות את הנתינים כאוכלוסייה מטיפוס נחות, על בסיס מוצא גזעי, כדי להדגיש את הכיבוש ולבסס מערכות של מינהל והוראה. למרות משחק הכוח בתוך השיח הקולוניאלי והאופנים השונים שבהם הוא מציב את הסובייקטים שלו, אני מתכוון לצורת ניהול ושליטה, שכאשר היא מסמנת חברה כ"אומת נתינים" (subject-nation), היא מנסה לעצמה את ספרות הפעולות השונות שלה, מכוונת אותן ושולטת בהן" (באבא, שם, עמ' 113-114).

8 לורה מלוי, (Mulvey, 1975), מצביעה על כך שהמבט המתענג בקולנוע של "הזרם המרכזי", שאליו משתייך גם הסרט הפופולרי מרורת השבט, חושף את התשוקה שבעיני המתבונן המתקיימת תמיד מפרספקטיבה גברית-מינית, המתבוננת באישה במבט מחפץ: "[The desire and the] pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight, and narcissism—constituting the ego and coming from identification with the image seen" (עמ' 18). לטענת מלוי, מבט זה שאינו מהותי או חותר אחר משמעות, הוא האופן שבו הקולנוע מגלם את התפיסות התרבותיות המאפשרות לפרספקטיבה הגברית, למבט המציצני "The Look", להתענג מהאופן שבו האישה מוצגת כמושא התבוננות. "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly" (עמ' 19). עוד לטענת מלוי, המבט הגברי מתפקד כ"מבנה חברתי" ולכן הוא מאומץ גם על-ידי הנשים המתבוננות אשר הפנימו את ערכי התרבות שהיא גברית. מבט משותף זה הסכין עם הופעתה של האישה וההתבוננות בה, כמרכיב בספקטקל (spectacle) אשר מחפץ אותה וגוזל ממנה את אנושיותה.

ביבליוגרפיה

- אדורנו, ת"ו, והורקהיימר מ' (1993). "תעשיית תרבות: נאורות כהונאת המונים". אסכולת פרנקפורט (מבחר). (עמ' 158-198). בני ברק: ספריית פועלים.
- באבא, ק' הומי, (2004). "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי". בתוך: קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי. עורך: יהודה, שנהב. ירושלים: מכון ון-ליר.
- טרנר, ויקטור (2004). התהליך הטקסי. תרגום: נעם רחמילביץ'. תל-אביב: רסלינג.
- פרום, אריך (1975). החברה השפויה. ירושלים: א. רובינשטיין.
- שוחט, אלה (2001). זיכרונות אסורים. בימת קדם לספרות.
- שנהב, יהודה (2003). יהודים ערבים. תל-אביב: עם עובד.
- שנהב, יהודה וחבר, חנן, (2004). "מגמות במחקר הפוסטקולוניאלי". בתוך: קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי. עורך: יהודה, שנהב, ירושלים: מכון ון-ליר.

Jameson, Fredric, (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

Mulvey, Laura, (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3), 6-18

חייצוג לריזום בסרט אדמה משוגעת

אלדד קדם

“The question is not: is it true? But: does it work? What new thoughts does it make possible to think? What new emotions does it make it possible to feel? What new sensations and perception does it open in the body?”¹

מיותר לציין שבקיבוץ הקולנועי אנשים לרוב אינם עובדים ואינם מייצרים דבר־מה חומרי. מאז סרטי ההסברה והדוקורמות של שנות השלושים (סרטי ה־ריאליזם הציוני), נעלמו מהקולנוע הישראלי הטקטור, המחרשה והתלם בשדה, אשר סימנו את הסצינה הקדמונית של הבעלות על המרחב. נעלמו מהמסך כל המערך היצרני על פיתוחיו השונים בחקלאות, במשק־החי או בתעשייה. בהיעדר הממד החומרי־יצרני בקיבוץ הקולנועי, הוקדש חלק ניכר מזמן המסך לוויכוחים, ריבים, ונאומים אידיאולוגיים חוצבי להבות, ממזכירת הקיבוץ בסאלח שבתי ועד מזכיר הקיבוץ באדמה משוגעת. על כך כתב הבמאי והחוקר יגאל בורשטיין, כבר ביחס לסרט זאת היא הארץ (1935): “השחקנים מעמידים פנים שהם בני־אדם, שעה שלמעשה הם אינם אלא מכשיר, רמקול לאידיאולוגיה”.³ בורשטיין מכוון, כמובן, לאידיאולוגיה הלאומית־ציונית של המדינה ולהיבט הדיקטטי והתעמולתי של הקולנוע הציוני־לאומי. אבל אפשר לטעון שבסרטים מאוחרים יותר על הקיבוץ התחלפה האידיאולוגיה של המדינה באידיאולוגיה של הבמאי־יוצר – “אוטר”, שעה שדמויות מהקיבוץ המשיכו לתפקד כ־ראשים מדברים. נפש ללא גוף.

הסרט אדמה משוגעת (דרור שאול, 2006) נראה לי, לפחות במבט ראשון, כמו סיכום תולדות הקיבוץ בקולנוע: טקסי חניכה והתבגרות למיניהם, מחבורה שכזאת (1963), דרך שמונה בעקבות אחד (1964), רכבת העמק (1989), בואך מבצע סבתא (1999);² דמות האלמנה ומאבק ההישרדות מול הממסד הקיבוצי או מול דעת הקהל הפולשנית מאשת הגיבור (1963) דרך עתליה (1984), ועד אין שמות על הרלתות (1997); דמות הזר שמגיע לקיבוץ מהעיר או מהנכר ואינו מכיר את חוקי החברה הקיבוצית, החל מסאלח שבתי (1964), דרך הוא הלך בשדות (1967) וארץ חדשה (1994), או כדמות ילדת־חוץ בבו לוקח בת (1982) ובעוד סרטים של מיכל בת־אדם; ההתנכרות לאנשים חלשים, חולים, קשישים וסתם חריגים מילדי סטאלין (1987), החיים על־פי אגפא (1992), הדמות של אביטל דיקר, לא בת 17 (2003) או אין שמות על הרלתות. דמות המחנך־אידיאולוג־מזכיר הקיבוץ, וכמובן, איך אפשר בלי – דמות החייל ולהבדיל, דמות המתנדבת – הלהקה (1978), עתליה, אין שמות על הרלתות ומבצע סבתא. גם האיקונוגרפיה של הקיבוץ לא השתנתה באופן משמעותי: חדר־אוכל, רפת, חצר הקיבוץ, שער הכניסה, ופה ושם כמה תמונות של שדות ונוף.

אלדד קדם מחזיק בתואר דוקטור מטעם Amsterdam School of Cultural Analysis. הוא מלמד קולנוע באוניברסיטה הפתוחה ובעבר לימד גם בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל־אביב.

אידיאולוגיים "המתנהלים בין הצאצאים האדוקים של הזמן לבין הדיירים הקנאים של המרחב".⁴ אחרי הכול, הקיבוץ בסרטים אלו היה המקום האחר, כלומר מנוגד, שנוי במחלוקת, מהופך – הטרוטופיה.

על כך נכתב גם: "ריבוי מוקדי תשומת הלב, מוקדי הדעת, גורם לתנועה של בריחה ממחשבה אחת, מזהות אחת, ממקום אחד, מהמקום. המקום התרוקן".⁵ תזויות זו מאפיינת את הסרטים שהתייחסו לקיבוץ בשנות השישים והשבעים. הייתה בהם תנועה בלתי פוסקת ממקום למקום, לצד מעברים בין מציאות לזיכרון והתלבטות אידיאולוגית בין הפרטי לבין הלאומי. הבריחה מזהות אחת וממקום אחד התבטאו בתנועה של דמויות מהקיבוץ החוצה, ובחיפוש אחר מקום אחר (כשם ספרו של עמוס עוז). בקולנוע הישראלי של המחצית השנייה של שנות השישים, הקיבוץ "התרוקן", הפך להפשטה, עבר תהליך של הומוגניזציה ובמידה רבה הפך לפֶטִיש (fetish) – ייצוג יחסים בין-אישיים בקיבוץ דרך אבזרים "פולחניים" כמו מדים, חפצים, סחורות, ארונות, מקררים ופרות – הראיפיקציה של הקיבוץ. המקומיות הפשוטה, ללא ההבנה האידאולוגית – "הגשם נטול ההגשמה", כדברי ארן וגורביץ' – לא התאימו למגמות של הקולנוע הישראלי מאמצע שנות השישים ועד תחילת שנות השמונים.

בשנות השמונים חזר הקולנוע הישראלי לעסוק בקיבוץ, והנושא נוכח בקורפוס גדול יחסית של סרטים, בהם בלטה קבוצת סרטים שביטאה ביקורת נוקבת על הערכים והאתוס של הקיבוץ: נועה בת 17 (1982), עתליה (1984), ילדי סטאלין (1987), החולמים (1988), ובמידה מסוימת גם סיפור אינטימי (1981) ובן לוקח בת (1982). בשל עיסוקו בתמטיקה של הזר והחריג, נראה כי גם אדמה משוגעת נמנה עם קבוצה זו. סרטים אלו חוזרים לעבר, הרחק והקרוב, כדי למתוח ביקורת על ערכי החברה הקיבוצית – היעדר סולידריות, צביעות, חוסר סובלנות והתנכרות לאחר. כמו באדמה משוגעת, גם בסרטים אלו התמה המרכזית היא ההתנגשות בין הערכים והאידיאלים המוצהרים של הקיבוץ לבין הרצונות והצרכים של היחיד. הקולקטיביזם הרעיוני והגישה הטוטאלית לשוויון בחברה

קיימת עמדה מושרשת, לפיה הקולנוע הישראלי המוקדם עסק בעיקר בחלוצים, בקיבוץ ובפלמ"ח. אבל, אם נסכים שהקולנוע הישראלי העלילתי, כמערכת מסודרת יחסית, ממוסדת ועקבית, התחיל להתקיים רק בראשית שנות השישים, אזי אפשר לומר בהכללה, שהסרט הישראלי לא חדל מלבקר ו"לעזוב את הקיבוץ" כבר בנקודת פתיחה זו: סאטירה על הקיבוץ (סאלח שבתאי, פרודיה על ערכי ההתיישבות והסוציאליזם (חור בלבנה, 1965) ועזיבת הקיבוץ (שלושה ימים וילה, 1967). האתוס של הקיבוץ והפרובינציאליות לא התאימו, לא לקולנוע האישי שהתמקם בהווה התל-אביבית על הניחות המודרניסטית-קוסמופוליטי ("הבועה התל-אביבית"?), ולא לעיסוק הסטריאוטיפי באשכנזים/עשירים מול מזרחים/עניים אשר איפיינו את סרטי הבורקס. נכון שהקיבוצניקים הם "אשכנזים ואלטיסטים", אבל לפחות בשנות השישים והשבעים היה די מופרך להחצין את "העושר" הקיבוצי של הפרט, ואכן, הקיבוץ נעלם מהנוף של הקולנוע הישראלי מאמצע שנות השישים ועד לתחילת שנות השמונים. נכון, יש את הוא הלך בשדות, שגיבורו מחפש את עצמו בשירות הצבאי, מלכת הכביש (1971), שגיבורו חי במשאית, ובלפר (1978), שחולם להתעשר ולעזוב את הקיבוץ, וכמובן, סדרת הטלביזיה חרווה ושלומיק (1971). עוזבי קיבוץ כבר אמרנו?

החל משנות השישים ואילך, הקיבוץ בקולנוע הישראלי חדל להיות מרחב שמגיעים אליו, מתיישבים ונאחזים בו, כפי שנתפס והוצג בסרטים עד מלחמת השחרור. הממד של הבית והמקומיות נעלם באופן גלוי או מרומז, והקיבוץ הפך למרחב שעוברים דרכו, עוברים לידו או עוזבים אותו לטובת מקום אחר, מאיי לייק מייק (1961), שלושה ימים וילד ועד מבצע סבתא ואדמה משוגעת. הקיבוץ כשילוב של טרמינל וטרמינליות, מסוף, סופיות וסופניות ("סבתא חיה מתה?..."). שפת המרחב של העיר ניכסה לעצמה את המרחב הכפרי-קיבוצי, נטלה ממנו את ערכיו הסימבוליים-רוחניים, והמירה אותם בערכים אינסטרומנטליים ובורגניים. את כל אלו ניתן לנסח גם, בעקבות פוקו, כביטוי לקונפליקטים

לרעיונות וערכים על חשבון הקונקרטיות בהווה. הירארכיה סמויה זו מתבטאת בסרטים בכינון עולם בדיוני אשר מעוצב במתכונת של הכול או כלום, ללא אפשרויות ביניים: היחיד מול הקולקטיב (בועה בת 17), חיים מול מוות (החולמים), הרמוניה שלמה מול טירוף (ילדי סטאלין), סולידריות מול זרות וניכור (עתליה).

ייצוג הקיבוץ בסרטים אלו ואחרים נעשה דרך המפגש בין הקצוות החשובים לבין המרכז הממשי (ההיררכיה הקיבוצית, האסיפה, המזכיר) או המרכז הדמיוני (האוטופיה, או הקיבוץ בתור "האח הגדול"!). הקצוות החשובים הן אותן תופעות וסיטואציות לימינליות שהקיבוץ אינו מצליח להכיל, אבל גם אלו המאיימות על הסדר המשפחתי-קהילתי: "ישויות לימינליות אינן כאן ואינן שם; הן נמצאות בין לבין המיקומים החברתיים שהועידו החוק, המנהג, המסורת והטקס".⁷ דמויות כמו תושבים זמניים-ארעיים, הרווק, האלמנה, הקשיש, החולה או המוגבל מגלמים קצוות המאיימים על הסדר החברתי; סיטואציות לימינליות כמו שכול, רומן מגונה, בגידה, טירוף או התאבדות; מבנה עלילתי שיוצר מרחב של הזמן בין שני קצוות, הרעיון הנשגב מול המימוש המדורדר.

בקולנוע הישראלי של שנות השמונים נתפסה תמטיקה זו גם כאלגוריה לאומית, כביקורת על ערכי הציונות, בעיקר משום שנושאים אלו באו לידי ביטוי גם בהרבה מן הסרטים שנעשו בשנים אלו: היחס לאחר הערבי ב"סרטי הסכסוך", היחס לניצולי שואה, או היחס לאחר המיני (בסרטיו המוקדמים של עמוס גוטמן ז"ל). על רקע מלחמת לבנון, התפשטות הכיבוש ומגמות לאומניות בחברה הישראלית, הביקורת על הקיבוץ הייתה רק נדבך אחד בתוך מכלול של ביקורת על ההגמוניה הציונית ומוסדותיה השונים – הקיבוץ, הצבא, מערכת החינוך – המגננים האידיאולוגיים והדכאניים של המדינה. או, כפי שטוענת נורית גרץ בהתייחסה לקולנוע הישראלי בשנות השמונים: "... קולנוע שהעמיד את המציאות הפוליטית בישראל בקדמת הבמה, ובעיקר את שאלת הזהות החברתית הישראלית ואת יחסיה עם העולם הסובב אותה".⁸

הקיבוציות מוצגים כגורמים לדיכוי של היחיד בקיבוץ, ושל החריג בו בפרט. וכל זה מועצם בשל החיים בקהילה קטנה וסגורה.

בעיות אלו ואחרות מייצרות דינמיקה שלילית ופולשנית בתוך הקהילה הסגורה. הבעיות של הפרט מועלות לדיון ציבורי בפני הקבוצה או האסיפה הקיבוצית, במה שנראה בסרט כמשפט ציבורי יותר מאשר דיון סולידרי. הפומביות של הדיון בצרכי הפרט מוצגת בסרטים כפלישה לעולם האישי והאינטימי של החבר, ומעלה אל פני השטח את הצד השלילי שבחיי הקהילה: צביעות, רכלנות, אטימות, כוחנות ורוע-לב, שמופנים מצד החברים/הקולקטיב כלפי הפרט. הנוקשות האידיאולוגית מתוארת כגורם לאי-סובלנות, לעיוורון ולקהות רגשית ביחס לאדם הבודד.

אבל, סרטי הקיבוץ משנות השמונים לא עוסקים רק בפירוק של מיתוסים, הם יוצרים המשכיות קולנועית-ייצוגית. סרטים אלו אינם חוזרים לקיבוץ כדי לספר סיפור של התמדה, הישרדות, הסתעפות, ריבוד או טרנספורמציה. להיפך, הם חוזרים לקיבוץ כדי להמשיך את הביקורת שמתח הקולנוע הישראלי על הקיבוץ במחצית השנייה של שנות השישים. הקיבוץ בסרטי שנות השמונים ממשיך לתפקד כ"משטח זמין לפרוייקציית לקחים היסטוריים".⁹ הקיבוץ משמש פלטפורמה לדיון בערכים לאומיים, במסגרת של מעין מחזה או מסכת חינוכית-מוסרית שמעמידה בחזית הסרט דיון ערכי עם מוסר השכל, ודוחקת לרקע את ההסתעפות של החיים בקהילה רב-דורית הפועלת בתנאי מציאות דינמיים ומורכבים.

תופעה זו מסגירה במידה רבה פרדוקס או סתירה: היוצר או המספר, אשר מותחים ביקורת על הטוטאליות האידיאולוגית בקיבוץ, נוקטים למעשה עמדה דומה ביחס למושאי הסרטים: ייצוג הקיבוץ כחברת פיקוח ומשמעת (הפנופטיקון של פוקו), מתלכד עם המבט המאשים והעמדה המוסרנית והצדקנית של המספר, ויוצר שותפות לדבר עבירה. הטוטאליות של האידיאולוגיה הקיבוצית מתלכדת עם העמדה הטוטאלית של היוצר-מספר, שביטוייה הם החזרה לעבר ויצירת היררכיה סמויה שבה יש עדיפות

כמו חולה אהבה משיכון ג' (1995), משהו מתוק (2001), סוף העולם שמאלה (2004), ועוד. בהקשרים אלו, ראוי להזכיר גם את הזיקה של אדמה משוגעת לתערוכה "לינה משותפת" שהוצגה בקיץ 2005, ואת דבריה של אוצרת התערוכה, טלי תמיר: "ההתבוננות האינטנסיבית ב'יחד' הישראלי במסגרת התערוכה 'לינה משותפת' מבקשת לחצות את חומותיו ולהתחזקת אחר עקבותיו של היחיד החי בתוכו, תוך כדי ניסיון להבין הן את הפתולוגיה של מערכת היחסים הזו והן את מקור כוחה ותמיכתה".⁹

שלא במפתיע, הסרט נתפס על-ידי חלקים רבים בציבור כמתקפה על הקיבוץ, כדה-מיסטיפיקציה של המיתוסים והאתוס של החברה הקיבוצית, כחשיפת התפרקותו של עוד מוסד מרכזי הנקשר באליטה הציונית-אשכנזית-הגמונית. 'אחוס' לים', במונחים הפוסט-ציוניים של ברוך קימרלינג, ז"ל: "האחוס" לים היו אדוניה הבלתי מעורערים של הארץ, חלק ממה שנחשב לסדר הנכון והיציב. הם מאבדים בהדרגה

אדמה משוגעת ממשיך לכאורה חלק ממגמות אלו, אבל יש להבין אותו, גם בהקשר של הקולנוע הישראלי בשנות התשעים-אלפיים. ראשית, בזיקה לסרטים על הקיבוץ שאת התמטיקה שלהם אפשר לכנות "החלום ושברו", או דיסטופיה לעומת האוטופיה. הדהוד גלוי או סמוי למשברים בחברה הקיבוצית בשנות התשעים ובעידן ההפרטה מופיעים בסרטים כמו אין שמות על הרלתות ובעיקר לא בת 17. הקשר נוסף הם סרטי הדור השני להגירה, סרטים הממירים את הזיכרון הקולקטיבי בזיכרון פרטי, או סרטים בעלי ממד אוטוביוגרפי, אישי ואינטימי, שבמרכזם שונות של מלנכוליה ואובדן: איה – אוטוביוגרפיה דימייונית (1993), שחור (1994), כיכר החלומות (2001), ועוד. ההקשר השלישי, וביחס מהופך לטענה הקודמת של גרץ, הם סרטים שבהם מוקד ההתרחשות מנותק מהעולם שמסביב – ניתוק גיאוגרפי, חברתי ובעיקר אידיאולוגי-לאומי – וכאן אפשר למנות את רוב הסרטים שהוזכרו לעיל, אבל גם סרטים



תמונה מתוך אדמה משוגעת

סוג של צפייה, הבנה ופרשנות, ואת האופן שבו חוויית הצפייה בסרט נשענת על ידע מוקדם, אמונות, הנחות, יצירת היררכיות שלא קיימות, ובקיצור – המובן הנכון והמובן מאליו. חנן חבר כתב על הסרטים כיפור (2000), ו-כיר החלומות: "מבטם אל ישראל של שנות השבעים הוא מבט שבו הפרטי דוחה את המציאות – אבל גם מקבל אותה כדי לשרוד בתוכה... שני הסרטים מתרכזים במרחב המצומצם של גיבוריו ואפילו נמנעים מלמקם את המרחב הפרטי הזה במרחב ובזמן הכללי של החברה הישראלית".¹⁴ רמיסת הפרטיות והפלישה לחיים האינטימיים של הזולת הם ודאי נושאים כאובים ומדממים באדמה משוגעת ובמציאות הקיבוצית בכלל, אבל זו אינה הנקודה שאותה אני מבקש להאיר כאן, אלא את האפשרות, ובעיקר את אי-הנכונות, לראות את נקודות הדימיון והזיקה בין סרט זה לבין הסרטים שמנתח חבר, כמו גם סרטים אחרים משנות התשעים, שאינם עוסקים בקיבוץ. ההתעלמות מכך שגם

מכוחם.¹⁰ פרשנות זו תואמת חלק מהתגובות לסרט: "משהו רקוב במפעל הציוני... שאול יצר את הסרט הזה כדי לבדוק אחת ולתמיד מה התקלקל במפעל הכל כך מבטיח הזה"¹¹ (שביט). מבקר אחר כתב: "דרור שאול מעלה על המוקד את הקולקטיב הקיבוצי של שנות ה-70, צורת חיים אידיאליסטית, לא רציונלית ולא אנושית, שמדכאת את האינדיבידואל" (מוכח).¹² פרשנות מודעת יותר לעיוותים של הסרט מציע שמוליק דוברבני: "מין תמהיל לא סימפטי, שלא לומר שוטם ממש, של סטיות, עוינות כלפי החריג והזר, שוביניזם דוחה, קריקטורות המשמיעות סיסמאות חברתיות שדופות, דקדנס, וסתם התעללות פיזית ורגשית".¹³ תגובות חריפות ונוקבות הרבה יותר הופיעו בטוקבקים באינטרנט. תגובות אלו מתיישבות עם חלק מהנושאים אשר נפרסו כאן. החשיבה במונחים בינאריים ודואליים – עבר-הווה, יחיד-קולקטיב, רציונאלי-אירציונאלי, חופש-דיכוי, חלום-שבר, חיי-מנון – יותר משהם מתייחסים לסרט, הם מבטאים



תמונה מתוך אדמה משוגעת

כחיווי על מצבי עניינים או מציאות משברית אלא כסרטים המאפשרים לחשוב מחדש את הקשר למקום, למרחב או לזמן. האם אפשר להתייחס לדימוי הקולנועי לא במושגים אידיאולוגיים, ערכיים או מיתיים מוכרים ונתונים מראש? האם אפשר להתייחס לסרטים שהוצגו כאן מבלי להכיל את כוונות היוצר או את עולם הערכים של הפרשן או הצופה? במקום לשאול מה הסרט אומר והאם זו המציאות לאמיתה, נשאל מה הסרט עושה ומה הוא מאפשר.

אדמה משוגעת מאפשר מילוט מעלילה לינארית שמתמקדת אך ורק בהעצמה של המוקד הדרמטי והטראומטי וכינון היררכי של נושאים, לטובת ריבוי של מוקדים, סמיכות בין מצבים וחוויות, וזיגוג בין מצבי תשוקה שונים. הסרט מצליח היכן שסרטים אחרים על הקיבוץ "נכשלו" מאחר שכמעט לראשונה מוצגים בסרט שלושה דורות וגיבור שאיננו בן יחיד להוריו (מאיי לייק מייק והוא הלך בשרות דרך עתליה ועד לא בת 17, תמיד הגיבור הוא בן

אדמה משוגעת מערער על הדיכטומיות השגורות הנ"ל ומפרקן: המרחב בסרט הוא סגור אבל גם פתוח ופרוץ, המקום סטטי וקונפורמי אך גם דינמי ותוסס, התשוקה גם נחסמת אבל גם מזדקפת, הזמן הוא גם דטרמיניסטי ומפורר אבל גם מאפשר התחלות חדשות. לנושאים אלו ואחרים קשה לשים לב כאשר בין הצופה לבין המסך חוצץ הקיבוץ, או, הקיבוץ הטרגנסצנדנטלי. במילים אחרות, חוסר־אפשרות להתנתק, לפחות בתחום הקולנוע, מהשיח ומהאתיקה של נכון/לא נכון, ראוי/מגונה, אמיתי/שקרי, היגיון/שיגעון, שיקוף של מציאות/פנטזיה של היוצר.

אני מבקש לבדוק האם אפשר להפעיל חוויית צפייה וגישה פרשנית אשר אינה מכפיפה את הייצוג הקולנועי רק לרמת המאקרו־פוליטיקה (הכוח השילטוני והמוסדי של הקיבוץ ביחס לפרט) אלא פרשנות ברמת המיקרו־פוליטיקה – פוליטיקה המתרחשת בקומפלקס של קווים, מישורים, כוחות ויחסים. למשל, לחשוב על הסרטים שהוצגו כאן לא



תמונות חתוך אדמה משוגעת

כל האפשרויות והאיכויות האלו פועלות מול ובסמיכות לכוח המוסדי, והן בבחינת "קצוות של דה־טריטוריאליזציה בהסתנפויות של התשוקה"¹⁵.

את טקסי החניכה והמעבר מילדות לבגרות, כחלק ממשמיות הבר־מצווה, אפשר לקרוא באופן דומה. מצד אחד, יש בהם ממד דוגמטי שתוחם, מגביל ומקדד את הגוף והנפש של הילד. טקסים המבטאים את הכפפת הסובייקט לדמות סמכותית (המחנך), לקהילה (סוציאליזציה), ובהרחבה, למדינה (לשירות הצבאי, למשל). אלו מבטאים את ההגבלה, את החסימה ואת ההנמכה של התשוקה. אבל כל אלו הם גם בבחינת מובן־מאלי, נושאים צפויים וידועים מראש. מצד שני, הם גם מאפשרים את ההודקפות, את ההעתקה, את היצרנות והיצירתיות של התשוקה. את האמונה בכוחות ובעוצמות של הגוף – הרצון לעוצמה. הרצון לעוצמה איננו הרצון לכוח אלא השאיפה לפעול בכוח, בעוצמה, באינטנסיביות, הכוח להשפיע וליצור עוד ועוד מפגשים מזינים, תומכים, שמחים. או, כמו שאומר אלון (רמי הויברגר) במבצע סבתא: "אתה מתחיל הכי מהר שלך, ולאט לאט אתה מגביר". אתה יכול להיות אלוף בשחייה, אלוף בג'ודו (סטפן), או אלוף בעשיית בסרטים.

הסרט מכונן את התשוקה של הגיבור ככזו המבוססת על חסר ואובייקט אבוד (היעדרו של האב, שתקתה של האם), אבל גם מציב חיבורים ומפגשים הפורצים את גבולות העצמי – זיכרון שאינו סובייקטיבי וגם אינו קולקטיבי אלא מינרלי, טופוגרפי, מטאורולוגי, מולקולרי – פרספטואלי ואפקטיבי. התשוקה מועתקת ומזדקפת כאשר הגיבור־סרט־צופה באים במגע אינטנסיבי עם היום והלילה (סצינות הניווט וההשבעה), עם השקיעה והזריחה, האדמה והמים (הסצינה של מירי ודביר בגשם), האור והחושך, הצומח והחי (הפרות והציפור), וכל הספקטרום הרחב אשר נוגע לתחושת הצבעים, הריחות, הקולות והמקצבים, חלקם אנושיים וחלקם לא־אנושיים. או, במילים אחרות, טווח של איכויות ועוצמות נטולות מקום, נטולות גיאוגרפיה, נטולות "אידיאולוגיה" או היסטוריה. כמו החיבור של העץ לאדמה ולקוסמוס – ספק מבוית ספק חייטי.

יחיד במשפחתו, פריט ריאליה שאינו סביר עבור משפחה בקיבוץ. מבצע סבתא הוא יוצא דופן, וחלק מקסמו נובע כמובן מהסיטואציות שמתרחשות בין האחים). שני היבטים אלו מאפשרים לסרט לסעף ולשבר את סיפור המאקרו של קצוות־מרכז, יחיד־קולקטיב, (אסיפה – מירי), וליצור ריבוי של מיקרו־יחסים בין־אישיים, תת־קואליציות ותת־מרחבים בתוך הקיבוץ ובסמוך לקיבוץ. את אלו ניתן לכנות בשם התסיסה המולקולרית של המקום/הקיבוץ, והם כוללים את יחסי הגומלין בין סצינות הפנים לסצינות החוץ, הסצינות בין דביר לאייל, בין דביר לסבא והסבתא, ועוד. אם נשים לב, רבות מסצינות אלו אינן מקדמות את הציר העלילתי המרכזי (מצבה הנפשי של מירי, היחסים בין מירי לבין דביר, סטפן והקיבוץ), אלא מוצבים בסמיכות, זה לצד זה, או, זה וגם זה וכן הלאה.

יתר על כן, פריטים שונים בסרט נמצאים בתנועה, משנים את תפקידם, את משמעותם ואת התחושתיות שלהם בדינמיקה של הסרט. ניקח לדוגמה את הדימוי של העץ הבודד על הגבעה שמופיע במהלך הסרט כמה פעמים. העץ מתפקד בסרט כמקום מסתור ומפלט מהכאוס האישי והחברתי, אך גם כאתר של תצפית וכאתר של הנאות גנובות (עישון סיגריה). העץ הוא נקודת מפגש בין פנים לחוץ, הוא מכונן יחסי־גבול, מסמל את גבולו של העולם המוכר (עבור הגיבור־הילד), ואת השער לעולם הדימיוני והאינטואיציות. אבל העץ שמצולם על קו האופק הוא גם נקודת החיבור בין האדמה לבין השמים, בין אינסופיותו של היקום לבין המינרליות המיקרוסקופית של האדמה. וגם, העץ שמשנה את צורתו ואת הוויברציות שלו בהתאם לעונות השנה, המחלקות את הסרט. "על ראש הגבעה, עומדת פרה...". שיר ילדות, די אינפנטילי יש לומר, אבל גם שיר־פזמון, שיר־לולאה. השיר־פזמון־לולאה הזה נקשר בסרט עם דימוי העץ שעל ראש הגבעה. העץ הוא פזמון חוזר וגם שיר ערש מרגיע מול הכאוס האישי־משפחתי. העץ כדימוי שמופיע בכל פעם באופן שונה, ללא משמעות אחת קשיחה וסופית. דימוי שחוזר כמו פזמון וכמו לולאה, ואשר מפעיל קאונטר־אקטואליזציה לחשיבה הלינארית או ההיררכית.

משבש את החשיבה הבינארית והדואלית (טוב או רע, ראוי או מגונה, עבר או הווה). דימויים כמו הגדר ושער הכניסה או סצינות האסיפה מכוננים ניגודים פורמליים והקצאה של מטאפורות וסמלים: מרחב מכונן, סגור, קלסטרופובי ופרנואידי. המרחב מקבל אטריבוטים וערכים סימליים ומטאפוריים וכך הופך למופשט, הופך לסוג של ידע דיסקורסיבי. אבל הסרט, כפי שתואר קודם, גם מחזיר לטריטוריה את מה שנגזל ממנה, את החומריות והקונקריות, את המגע והריח, את הנסיעה באופניים, את הקרקע שעולה ומשתפלת, את ההתפשטות וההתרחבות. מצד אחד, צפייה רפלקסיבית, צפייה שהופכת את הדימוי למשמעות ולמושגים בתוך מערכת סימנים ידועה מראש. מצד שני, דימויים שהם בגדר תחושות, חוויות, אנרגיות ועוצמות שלא ניתן לקבע אותם למשמעות אחת. מעבר בין דימויים מבויתים לדימויים אלימים, בין חשיבה רפלקסיבית ואינטלקטואלית לבין התנתקות פתחות של הגוף. הסרט, אם כך, הוא במידה רבה קאונטר-אקטואליזציה של המובן האחד, המוקשה, המאובן. דימויים וסימנים שאינם רק סמלים, אלא אפשרות ואפשרויות.

בסוף מבצע סבתא אומר עידן, האח הצעיר: "מאז לא ביקרנו שם יותר (בקיבוץ)". מעניין אם כן להשוות את השיבה המאוחרת לקיבוץ באדמה משוגעת, כלומר, למה בדיוק חוזר דרור שאל, ואיזה הבדל מייצרת חזרה זו. מבצע סבתא עסק בהתרחקות מהקיבוץ, הוא הבליט מוטיבים של ארעיות, נדודים, והיעדר בית (אלון כתושב זמני, בני שמהגר לאמריקה) – חופש שמאחוריו עומדת למעשה הבחירה שלא לבחור. הסרט הבליט מרכיבים של תחרותיות, ראוותנות, ותוקפנות כלפי מוקדים של סמכות (המזכירה, התקנון). הפרודיה הבליטה והגחיכה את הממדים הפורמליים והפונקציונליים של הקיבוץ. אדמה משוגעת, לעומת זאת, חוזר אל הזיכרון ואל הטראומה, אבל גם אל בניהווג של התוקפנות – החיזור והמיניות; החיזור והמיניות כפי שהם מופיעים בעלילה, אבל יותר מכך, ברמת הביטוי והסגנון של הסרט. הסרט חוזר אל ההיבטים האקספרסיביים של המקום, אל המקצבים, הצבעים והקולות, אל האימפולסים

מסע הניווט מרמז על התרבות הצברית שהעמידה את ידיעת הארץ כערך חינוכי מרכזי, הקידוד של הגוף והכפפתו לערכים ההגמוניים של הקיבוץ/מדינה: "סיוורים וניווטים היו גם הם חלק מהתפריט הדידקטי והשלימו את תורת השדה שנלמדה בתנועות הנוער".¹⁶ אבל מסע זה, כמו גם סצינות אחרות בסרט, איננו מתרחש בחלל ריק. המרחב-מקום אינו רק אישי-חברתי, וגם אינו בבחינת נקודות קבועות ומקובעות (Input-Output). טקסי החניכה כמכשיר לאינדוקטרינציה אינם מתרחשים בכיתה (בניגוד לשיעור על איברי המין). רוצה לומר, הם אינם חד-כיווניים (דמות סמכותית < ילדים) אלא דו-כיווניים ורב-כיווניים.

מסע הניווט מגלם רצף אימננטי: יציאה < הליכה < ריצה < נשימה < הזעה < דופק מואץ < שרירים < יובש < קרקע < טופוגרפיה < צמחייה < מטאורולוגיה < עץ < מסתור < תצפית < הצצה < פיתוי < מיניות < הנאה < חופש < הרפתקה < קצב < צפיפות < דילול < שמש < שמים < אור < צל < חום < קור = אינטנסיביות. במערך מורכב זה לא ניתן לקבוע מה נכנס, מה יוצא, ואיך יוצא (ביחס לגוף-גיבור, גוף-סרט, גוף-צופה וגוף-קיבוץ). אין התחלה ואין סוף, אין סטרוקטורה ואין בסיס, יש רק תהליך, התנסות ושינויים אימננטיים. מתבקש לומר: טקסי החניכה וההתבגרות מבקשים לחנך לחיים בקיבוץ (קידוד, ביות), אבל בהבעתו הם זורעים את הזרע לעזיבת הקיבוץ (פירוק-העתקה-חיבור מחדש). שמים את הטריטוריה/קיבוץ על הגוף, ומניידים אותה/אותו; מחפשים הזדמנות ומקום להפוך את השרשרת הזו לפרודוקטיבית, ליצרנית ולמשפיעה – בקיבוץ או מחוץ לקיבוץ. למשל, הפרודוקטיביות של המייצגים בתערוכה "לינה משותפת". למשל, ביצירת סרט...! בטקסי החניכה, כמו גם בסצינות העץ ובסצינות אחרות בסרט, יש ביטוי למרכיבים אשר קודמים לאינדיבידואליזציה ולסובייקטיביות, והם מעידים על מפגשים של היעשות-אחר: היעשות-צייד, נווד, מגלה יבשות, ציפור על העץ, אריה בגשם. במילים אחרות: השינוי, הריבוי וההבדל קודמים לזהות, לאחד, לקבוע.

הסרט, אם כן, נע בין סגמנטים שונים ומגוונים וכך

קומית, ועוד), לעומת מוטיב מוסיקלי יחיד ומהודק, מפתח, מסתורי ומהפנט באדמה משוגעת. חיזור ופיתוי, פרידה ואהבה, נדידה וקינון, פזמון ולולאה – העץ שעל ראש הגבעה. פעם עמדה שם פרה, אחר כך עץ, שנכנס בגוף של הילד, שהתעצמו והוטמרו לסרט. תשוקה שמועתקת ומזדקפת. קצת מבויתת, קצת חיתית.

והאפקטים ששוכנים בטריטוריה, כאשר זו איננה נתפסת ככרת־מיד וכבר־לא כטריטוריה סימבולית (הקיבוץ כמטונימיה של הציונות או של המדינה). הסרט מקבץ מחדש את הכוחות שהתפזרו לכל עבר בסרט הקודם. מסע ניח שחושף כוחות מחדשים וקווי מוצא מול ניידות רבה ומבוי סתום בסרט המוקדם. למשל, ריבוי של סגנונות מוסיקליים בסרט הקודם (טראנס, מוסיקת קרנבל, מוסיקת אנימציה

הערות

- 1 מתוך המבוא של בריאן מסומי: Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. The University of Minnesota Press, 1987. p. xv
- 2 שמות הבמאים של הסרטים מופיעים בסוף המאמר.
- 3 בורשטיין, יגאל. פנים כשרה קרב. הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1990. עמ' 47.
- 4 פוקו, מישל. "על מרחבים אחרים". בתוך: הטרוטופיה. הוצאת רסלינג, 2003. עמ' 7.
- 5 גורביץ' זלי וגדעון ארן. "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)". אלפיים, קובץ 4, 1991. עמ' 12.
- 6 רעיון שמופיע, בהקשר אחר אמנם, אצל: משה צוקרמן. "עבר שאינו עובר", זמנים, 45, 1993. עמ' 92. הוצאת אוניברסיטת תל־אביב וזמורה־ביתן.
- 7 ויקטור טרנר. התהליך הטקסי: מבנה ואנטי־מבנה. רסלינג, 2004. עמ' 88.
- 8 נורית גרץ. סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1993. עמ' 176, ובהרחבה בעמודים 217-175.
- 9 טלי תמיר. "לינה משותפת". בתוך: לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית. הוצאת מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2005. עמ' 41-40.
- 10 ברנך קימרלינג. קץ שלטון האחוּסלים. הישראלים־הסדרה, כתר, 2001. הציטוט מופיע על כריכת הספר. אחוס"ל משמעו בספר: אשכנזים, חילונים, ותיקים, סוציאליסטים ולאומיים (עמ' 11).
- 11 אבנר שביט. "עכבר העיר", העיר, 28.9.2006.
- 12 נחום מוכיח. הבמה, גיליון מקוון, 17.9.2006.
- 13 שמוליק דוברבני. *film* קולנוע, 29.9.2006. ynet.
- 14 חבר, חנן. בתוך: "רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע – פניה של הישראליות בסרטים 'כיפור' ו'כוכר החלומות'". תיאוריה וביקורת, 18 (2001). עמ' 238.
- 15 ז'יל דלו. "תשוקה והנאה". תיאוריה וביקורת 22 (אביב, 2003). עמ' 166.
- 16 עוז אלמוג. הצבר – דיוקן. עם עובד, 1997. עמ' 263.

ביבליוגרפיה

- Bogue, Ronald (2003). *Deleuze on Cinema*. Routledge.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1986). *Kafka: Toward Minor Literature*. University of Minnesota Press.
- Flaxman, Gregory (Ed.) (2000). *The Brain is the Screen*. University of Minnesota Press.
- Kennedy M. Barbara (2000). *Deleuze and Cinema*. Edinburgh University Press.
- Pisters, Patricia (1998). *From Eye to Brain. Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*. (Dissertation). University of Amsterdam Press.
- Rogoff, Irit (2000). *Terra Infirma, Geographies Visual Culture*. Routledge.

פילחוגרפיה (לפי סדר א"ב של שמות הסרטים)

- | | |
|-------------------------------------|---|
| נרב לויתן (1987), ילדי סטאלין. | דרור שאול (2006), ארמה משוגעת. |
| בני תורתי (2001), כיכר החלומות. | מיכל בת אדם (1993), איה – אוטוביוגרפיה דמיונית. |
| עמוס גיתאי (2000), כיפור. | פיטר פריי (1961), איי לייק מייק. |
| יצחק ישורון (2003), לא בת 17. | נרב לויתן (1997), אין שמות על הדלתות. |
| יהודה להימן (1933), לחיים חדשים. | אורנה בן דור (1994), ארץ חדשה. |
| דרור שאול (1999), מבצע סבתא. | פיטר פריי (1963), אשת הגיבור. |
| מנחם גולן (1971), מלכת הכביש. | יגאל בורשטיין (1978), בלפר. |
| דן תורג'מן (2004), משהו מתוק. | מיכל בת אדם (1982), בן לוקח בת. |
| יצחק ישורון (1982), נועה בת 17. | יוסף מילוא (1967), הוא הלך בשדות. |
| אפרים קישון (1964), סאלח שבתי. | אורי ברבש (1988), החולמים. |
| אבי נשר (2004), סוף העולם שמאלה. | אסי דיין (1992), החיים עלי פי אנפא. |
| נרב לויתן (1981), סיפור אינטימי. | אבי נשר (1978), הלהקה. |
| עקיבא טבת, (1984), עתליה. | ברוך אנדתי (1935), זאת היא הארץ. |
| יונתן פז, (1989), רכבת העמק. | זאב חבצלת (1963), חבורה שכזאת. |
| שמואל הספרי (1994), שחור. | שמואל אימברמן (1971), חדרוה ושלומיק. |
| אורי זוהר (1967), שלושה ימים וילד. | שבי גביוון (1995), חולה אהבה משיכון ג'. |
| מנחם גולן (1964), שמונה בעקבות אחד. | אורי זוהר (1965), חור בלבנה. |

השנה ה־41

יומן צפייה ב־11 סרטים ישראלים מצליחים

רוחמה מרטון

מתגלות כחסרות. הניתוח יצביע על כך שהעדרן של שאלות פוליטיות־היסטוריות בכלל, ובהקשר של הכיבוש בפרט, הוא העדר מְבִנָּה.

זהו יומן צפייה אנליטי־ביקורתי ב־11 סרטים ישראלים: בופור (2007) ומדורת השבט (2004) של יוסי סידר, קרוב לבית (2005) של וידי בילו ודליה הגר, הבורע (2006) וללכת על המים (2004) של איתן פוקס וגל אוחובסקי, הכלה הסורית (2004) של ערן ריקליס, סוף העולם שמאלה (2004) של אבי נשר, אחת בורדת (2004) של נורית קידר, ציון אדמתי (2004), המחבל שלי (2002) של יולי גרשטיין, ומחסומים (2001-2003) של יואב שמיר. ארבעת הסרטים הדוקומנטאריים ושבעת הסרטים העלילתיים הללו נוצרו בשנים האחרונות וזכו בהערכה ובפרסים בפסטיבלים שונים באירופה וב־ישראל ובמספר צופים גבוה.

הסרטים מייצגים את גבולות השיח הישראלי על הכיבוש ועל האפרטהייד ומראים עד כמה שיח זה רחוק מהשאלות עצמן ורחוק מביקורת על מיבנה העומק של השלטון הישראלי. גם כאשר מופיעה ביקורת 'כאילו' כמו בבופור,

חגיגות ה־40 של הכיבוש הסתיימו. את השנה ה־41 פתחתי בצפייה באחד־עשר סרטים ישראלים מצליחים שבחר חברי הטוב אייל.

בשנים האחרונות רכשה לה תעשיית הקולנוע הישראלית מקום של כבוד בסצנת הקולנוע הבינלאומי. אחת הסיבות לתופעה זו היא העובדה שבעיני רבים (ישראלים ושאינם) נחשב הקולנוע מישראל כמוביל הביקורת על החברה הישראלית בכלל ועל הכיבוש בן 40 השנה בפרט. בחרנו, אם כן, לבחון כיצד מתמודד הקולנוע הישראלי עם הכיבוש ואיך הוא משקף אותו. שאלות נוספות שעליהן ננסה לענות ביומן צפייה זה: למה ומדוע זכו הסרטים האלה להצלחה? איך הסרטים האלה עושים זאת? מה אפשר לגלות בקריאה פסיכואנליטית של סוד הצלחתם?

הניתוח יאפיין את מנגנוני ההגנה שבהם משתמשים הסרטים המדוברים, ואת האופן שבו הסרטים מבנים מנגנונים רגשיים שונים כמו פחד ואשמה, ייאוש וריקנות. נעסוק, כמו כן, בשכבה ה"מיתית" של החברה הישראלית ונראה כיצד השאלות על המשמעות העמוקה של המציאות

ד"ר רוחמה מרטון היא פסיכיאטרית, פמיניסטית ופעילת זכויות אדם. מייסדת עמותת רופאים לזכויות אדם – ישראל, 1988 ונשיאתה משנת 2000. פרסמה מאמרים רבים בפסיכיאטריה, זכויות אדם ובניתוח פסיכו־היסטורי ופסיכו־פוליטי אשר הופיעו בכתבי עת מקצועיים וכפרקים בספרים. בין פרסומיה *Torture: Human Rights, Medical Ethics and the Case of Israel* (1995) שנערך במשותף עם ג'יב גורדון. ד"ר מרטון כתבה מספר תסריטים מהם הופקו לסרטים מסע אלונקות סרט עלילתי באורך מלא, 1977, הלילה בו נולד המלך סרט עלילתי קצר, 30 דקות, 1983, מגש הכסף סרט עלילתי באורך מלא, 1984. ד"ר מרטון זכתה בפרסים לשלום ולזכויות אדם בישראל ובעולם, ביניהם אות אמיל גרינצווייג לזכויות אדם, 1999, פרס ע"ש ג'ונתן מאן לבריאות ולזכויות אדם, וואשינגטון, 2002, והיא אחת מאלף נשים המועמדות כקבוצה לפרס נובל לשלום, 2005.

היא מופיעה ברמה של טעות המערכת בלבד (מוות מיותר) ולא ברמה של המשמעות היותר עקרונית ועמוקה של הסיבות למלחמה, ההרס, רצח האזרחים והכיבוש.

אמנם ניתן להבחין ברצון להגיב על המציאות, לבקר אותה, ליצור שיח ביקורתי, אך מתברר שאין ליוצרים כלים לכך, כיוון שהיוצרים, כחלק של החברה הישראלית, שבוים בתוך אותם המנגנונים עצמם. ה'כאילו' ביקורת נובעת מהרגש וניכר חסרונה של חשיבה ביקורתית, של רפלקסיה שהייתה יכולה לחלץ אותם מהמעגלים הסגורים של מנגנוני ההגנה. ה'ביקורת לכאורה' הינה גם תוצר וגם שיקוף של החינוך הציוני. הגיבורים ויוצריהם יורים ובוכים וחושבים שזו ביקורת. לעולם לא יבקרו את המסגרת הציונית, הממלכתית. הסרט יצליח לא להעיר ולא לעורר שאלות שעלולות, חלילה, להטריד לעומק, שלא לומר לגרום כאב, לציבור היהודי-ציוני בישראל, ציבור המתכתב עם הציבור החילוני-מערבי הלבן בעולם. מכאן גם סוד הצלחתם.

נראה שהסרטים שואבים את הפופולריות שלהם מהפער שנוצר בין העמדה שהם מתיימרים לה – זו של הסרט החתרני או סרט המחאה – לבין התכנים הממשיים. בחינה של התכנים מראה שלמעשה הסרטים האלה מיישרים קו עם הנחות היסוד של המיינסטרים הישראלי ותוך שימוש בעמדה חתרנית 'כאילו' הם תומכים בשכפול העמדה המיינסטרימית. כאשר הם מסמנים עצמם כסרטי שוליים, סרטים חתרניים, דווקא אז הם מספקים את הסחורה שהמיינסטרים מצפה לה: אישוש של תפיסת העולם, מירוק המצפון, הרחקה של מרכיבים לא יפים ולא נעימים מתוך העצמי והבניה של עצמי קוהרנטי כשהוא עומד בפני סכנת פירוק. לדוגמה, הסרטים של פוקס ואוחובסקי, בזה שהם לכאורה עוסקים בתרבות הומואית הם מנסים לסמן את עצמם כחתרניים וכאלטרנטיביים, אבל בסופו של דבר הם לא מעזים לספק שום אלטרנטיבה אמיתית.

למעשה, יש אלמנט תעמולתי בכול סרטים האלה שמראים כמה "אנחנו" יפים, אמיצים וביקורתיים, אך אין בהם ביקורת אמיתית. עמדת המחאה שבה מתקשטים היוצרים היא חסרת כיסוי. הכול ב'כאילו', מצג שווה as)

הבניית הייאוש: הבועה

הבניית הייאוש כרגש דומיננטי נצפית בסרט הברעה. מסר נוסף הוא הפחדה ואיום על כול מי ש'נגוע' בקשרים מסוגים שונים בין יהודים לפלסטינים. הקשר בין יהודים

התמימים. יתר על כן, יש בסרט אישור להנחת היסוד של צדקת והצדקת המלחמה במישור הרגשי על־ידי היפוך קונספטואלי מתוחכם: האהבה/קשר מובילים את היהודי למוות והמלחמה (האופציה השלטונית) היא המובילה לחיים. ייתכן כי תחושת הייאוש נובעת מהמבוי הסתום של ההכתבה הזו.

במילים אחרות: המסר הסמוי הזה, הגרעין הבלתי מודע בסרט, הוא 'בנוס' לצופים שקיבלו תמיכה בהנחות היסוד ש'אנחנו' היינו ונשארו קורבנות, טובים ואוהבים תמימים.

וכתוצאה מכך גם הצדקנו את זכותנו להרוג בהם, כי אחרת ראייתם מה קורה, הורגים אותנו. אפיון הקורבן הוא מדויק ועל כן פועל נכון על הצופה: הקורבן הינו פסיבי, לעולם אינו אקטיבי, כך באהבה וכך במלחמה. נעם היהודי מוכנס לקשר הרומנטי על־ידי אשרף הפלסטיני. נעם היהודי הוא זה שנרצח בהתפוצצות חגורת הנפץ שעל גופו של אשרף. קורבן אוהב קלסי.

וזה מצוין לצאת ככה מאולם הקולנוע, צודקים כל כך.

הבניית רגש הפחד כמסמן אנושיות: מחסומים, המחבל שלי, אחת בודדת

כולנו מרגישים פחד. אולי לא כולם מרשים לעצמם להראות זאת, אבל אין פטור מהפחד. הפחד הינו הרגש הראשוני ביותר, המובן לכול אדם גם בלי הסבר. מכיוון שהפחד הוא מכנה משותף אנושי טוטאלי, אלה החורגים מהכלל, חסרי הפחד, נתפסים כגיבורים מופלאים, מעין בני אלים, מחד (גם בן אלים אינו אנושי, הוא על אנושי), או כיצורים נחותים ופגומים, שלא הגיעו לדרגת בני אנוש שלמה מאידך.

הפחד, כמסמן אנושיות, מיוצג אצל הלוחמים בבופור ואצל הגיבורה במחבל שלי באופן בולט, אך הוא לא נוכח כשמדובר בחוויה של הפלסטינים במחסומים. זו דרך

לפלסטינים יכול להיות ברמה של אקטיביות פוליטית או ברמה של קשר בין אישי, אהבה וסקס. בכול מקרה הקשר מוביל למוות. הייאוש והאיום־הפחדה מחזקים זה את זה ומביאים לתחושה של גורליות קטסטרופלית בלתי נמנעת. הייאוש משקף וגם מְבנה את הבלם (הרצוי) לאקטיביות חתרנית: עם הידיעה הפנימית שאין סיכוי לשינוי, שאין תוחלת לקשר יהודי־פלסטיני, אזי אין טעם ואין אנרגיה נפשית להיאבק ולהסתכן לשווא.

הברועה מספר סיפור של פגישת/חדירה/זליגה של יהודים־ישראלים ופלסטינים אלה לאלה. המפגש בין יהודים לפלסטינים מוביל למחלה, למוות ולרצח. הסרט מראה כי לא יכול לצמוח שום דבר טוב או בריא מהמפגש הזה. הרצון לקבל את האחר מוביל למחלה, סרטן ומוות או לפיצוץ קטלני. אין סיכוי. ייאוש.

יש כאן המשך מתוחכם, שמידת המודעות אליו אינה ברורה, לרעיון הציוני היסודי – שהערבים הם רוצחים וכול מפגש איתם הוא מתכון לאסון.

האם, אמו של הגיבור היהודי־ישראלי נעם, כפי שנעם אומר, לוקה בסרטן כתוצאה מניסיונה להיאבק לשיתוף יהודי־פלסטיני במשאבים השכונתיים, כדי שילדים משני העמים יוכלו לשחק בגינה הציבורית. מחלתה מסתיימת במוות הבלתי נמנע.

אהבתם של אשרף הפלסטיני ונעם היהודי מתרחשת באווירה רגשית של ייאוש ודיכאון. הגיבורים חשים ששום דבר טוב לא יקרה. אמנם יכלה להיות תקווה, היה יכול להיות אחרת אבל המציאות היא ייאוש ודיכאון. הגיבורים נוגעים בייאוש, סובלים ממנו, אבל אין להם מה להביע כחזון, כמחשבה, כרציונל למאבק על עתיד אחר, שונה. אהבתם מסתיימת בפיצוץ קטלני שאשרף מוביל אותו, בו נהרגים שני האוהבים.

מי אשם בכל המהלך המוביל להתאבדות (אשרף) ולרצח (נעם)? אשרף הפלסטיני הוא האשם. הוא גורם לתחילת היחסים והוא זה המביא לסופם הקטלני. כל האחריות היא שלו, של הפלסטיני. לנו אין אחריות על הנעשה. אנחנו היינו ונשארו הטובים. האוהבים. הקרבנות

מוצגים כקורבנות סימטריים של 'המצב' בכלל ובמחסום בפרט. אהדתנו ניתנת לחיילים הילדים שלנו ללא סייג. זה עובד גם בחו"ל ומצליח גם שם. כי לגבי אירופה, הג'ונגל (ישראל והשטחים) בעצמו מצלם את עצמו. זו עדות מהסוג של הפוליטיקלי-קורקט. אין זו עדות של איזה זר (אנתרופולוג) שבא לצלם את הילידים. זו תעודה ממקור ראשון. כמה נוח לקבל את 'סרט השירות' הזה לצה"ל כעדות מהימנה המשקפת מציאות אותנטית ויחד עם זאת אינה מפריעה את שלווה הנפש הקולוניאלית.

המחבל שלי

גיבורת הסרט, יולי, מרגישה פחד. בעיקר פחד. פחד הוא הרגש המכונן את חייה והוא הגורם המדברן לעשיית הסרט. "הפחד השתלט עלי" אומרת יולי. פחד מוות מהאלימות הפלסטינית הוא הציר עליו סובבים יחסיה עם בנותיה. הפחד מתחבר לאלמנט הרצחנות והשנאה המאפיינים את

נוספת, שוב כגרעין בלתי מודע בטקסט של הסרט, לציין את הישראלי כאנושי ואת 'הערבי' כסוג של אנוש פגום.

מחסומים

העדר הפחד אצל הפלסטינים במחסומים מול חיילים חמושים בשכפ"ץ, הוא הגורם העיקרי בהבניית דמות החייל הישראלי ככובש נאור. בסרט רואים המון פלסטינים, במחסומים רבים, בכול עונות השנה, בקיץ לוהט, בגשם ואפילו בשלג. בכל אלה לא ראיתי אפילו פלסטיני אחד מפוחד. מול הטנקים, המדים, הנשק שלעתים מכווין אליהם, הם לא מפחדים ולא מבוהלים. להפך. הם עושים צעד קדימה לעבר החייל החמוש ואז הם מסבירים ומתווכחים. מין מועדון במחסום. אכן, נאור הוא הכיבוש וכל הכבוד לצה"ל.

לא מאמינה שיוצר הסרט הראה זאת בכוונה מודעת. דווקא בשל כך המסר עובר כהוכחה הנכנסת מתחת לעור באופן יעיל בהרבה ממסר ישיר וגלוי. אנחנו, החיילים,



תמונה מתוך מחסומים (תודה לאמיתוס פילמס ולעדן הפקות)

במידה מסוימת המחבל שלי הוא מעין תשדיר שרות לרגש הפחד. לאו דווקא לפן המשמש בשרות שימור העצמי אלא בעיקר לפן המשרת את השלטון. ואסביר: המערכת השלטונית דואגת באופן רציף להפחיד את האזרחים הנתונים לשלטונה. מושא ההפחדה משתנה מעת לעת אך לא העיקרון. לדוגמה: הנשק הכימי של עיראק, הנשק הביולוגי – אבעבועות שחורות, אירן והפצצה האטומית שלה ועוד ועוד. מטרת ההפחדה היא ליצור אזרחים מפוחדים. אזרחים מפוחדים אינם מרבים לחשוב. קל לשלוט בהם. הם מייחלים לשלטון חזק שיושיע אותם מהסכנות האורבות להם. האזרחים המפוחדים מוכנים להעלים עין מהרבה חטאים והשגות גבול של השליטים ובלבד שיוכלו לשים בהם את מבטחם. האזרחית המפוחדת יולי משכפלת בסרטה, בין השאר, את ההפחדה הזו מטעם השלטון הישראלי.

אחת בודדת

אחת בודדת, סרט דוקומנטארי של ראיונות חשופים עם הצלפים, המתובלים ברגעי קסם אמנותיים.

מה אומרת המשוררת? נורית קידר אומרת בסרט שאין צורך לדאוג ולפחד, שיש תשובה לקלוקל שמקלקלים הפלסטינים את הסדר ואת החיים הטובים, לפחדים ולחרדות, כי יש סדר, יש ארגון, יש אחריות, אפשר לסמוך על הצלפים המקצוענים. הם יעשו בדיוק מה שאומרים להם. הם יפגעו באופן מדויק. במי? במי שהשלטון אמר להם לפגוע. אכן סרט מרגיע פחדים. הפחד הישראלי מאשר ומאפשר לרצוח באמצעות הצלפים את מושאי הפחד שלו. בושע ברציחות? לא לחפש בבקשה. אין רגש כזה אצל הצלפים, הרואים עצמם כאלוהים, וגם לא באמירה של יוצרת הסרט. הצלף מוצג כבעל מקצוע מעולה העוסק במלאכה המכבדת את בעליה. הפחד שלנו, האזרחים המפוחדים, הוא הנותן לצלפים (ולרוצחים אחרים) את מקום הכבוד כמושיעים. בדרך זו זוכים ברישיון לפעול, בכבוד ובהעדר ביקורת גם אלה השולחים אותם למלאכת הרצח. אפשר לומר: נותנים לפחד לנצח.

הפלסטינים בפרט ואת המוסלמים בכלל, כמו המחבל שלה שהוא עיראקי. הם, המחבלים, המפחידים, מלאי שנאה ו אלימות רצחנית, שהיא גם אפלה כיוון שאין התייחסות לרקע ההיסטורי והפוליטי של מעשיהם ו אלימותם.

יולי 'תקועה' בפחד שלה מהעבר, הפחד הוא גם ההווה שלה ומלבדו אין כמעט דבר בהווה, בוודאי לא מערכות יחסים. יולי מספרת שיש לה חברים פלסטינים אבל אין רואים אותם. מה היא עושה איתם? איפה היא שותה איתם קפה? איפה ואיך הם נפגשים? לא בסרט.

הסרט מכוון את הצופים ומזהיר אותם מפני רגש אחר, שאינו פחד: דן מרגלית, קול הטלוויזיה, אומר בסרט ש"הייתי נבהל אם הייתי מרגיש חיבה לאיש" לאיש הפלסטיני. למחבל, בלשונו. כמו שאמר בזמנו (1967) אריאל שרון לעיתונאי זאב שיף: "אסור לעורר כלפיהם רחמים. הם אשמים" (הארץ, 1.6.2007). פחד, המוביל הארצי לשנאה ול אלימות, הינו מותר, רצוי אפילו, אך לא רגש אחר.



תמונה מתוך המחבל שלי

הבניית רגש האשמה והשימוש בו: בופור, ללכת על החים, ציון אדמתי

האשמה והבושה הינן שתי אבני היסוד של המוסר האנושי. ההבדלה בין שני רגשות אלה אינה פשוטה. לצורך ענייננו אומר כי האשמה נוצרת בגלל מעשה רע שעשינו. על כן עומדת לנו האפשרות לכפר על המעשה הרע ובכך לנתק עצמנו מהרוע ומהאשמה גם יחד. המעשה הרע הינו נפרד מעצמיותנו, הוא אינו 'אנחנו'. לעומת זה, הבושה הינה בלתי נפרדת מעצמנו. היא קשורה לעצם הווייתנו. הבושה הינה רגש עמוק וצורב יותר מרגש האשמה והדרך של כפרה או עונש אינה פוטרת אותנו ממנו. אנו חייבים לתקן את עצמנו, לא את המעשה הרע, כדי להפסיק לחוש את הבושה שזה הרבה יותר קשה אם בכלל אפשרי. לתיקון הבושה, דרושה תובנה עמוקה, insight, ושינוי מהותי, בעוד שלתיקון האשמה יספיקו שופט או כומר.

סוד הצלחתם של הסרטים שנסקרים כאן הוא בזה שהם דווקא כן נוטלים אשמה (קצת), מכים על חטא, מתוודים, מציגים חלק מהצדדים המכוערים וכדומה – אלא שבמינון מדוד, שלא מהפך את התמונה המוסרית. האני איננו מתנקה לגמרי, אלא חי יפה מאוד, יותר יפה אפילו, עם מידה של זוהמה, עם כתם, וכך – באורח פרדוקסלי – הוא מיטהר. האשמה היא חלקית, רכה משהו, ממש עוזרת. עיקר העזרה הוא בכך שקל יותר וגם נעים להיות קצת אשם מאשר לחוש כאב גדול.

האב השכול בבופור מכה על חטא ואומר, שהוא אשם בכך שלא חנך את בנו לפחד ועל כן הבן מצא את מותו בבופור. הוא לא אומר אני אשם שלא חנכתי את בני לחשוב. לחשוב, למשל, על המשמעות העקרונית של המצב הפוליטי ולסרב להשתתף במלחמות, ברציחות, בכיבוש. האב השכול והאומלל נכשל פעמיים, לפחות: הבן כן פחד וכן נהרג. אך מבחינתו, האשמה הנסבלת, המנוגדת לאני-



תמונה מתוך בופור

הפוליטיות־חברתיות בישראל הן כאלה שרמיסת זכויות האדם הפלסטיני בדרכים שונות נמצאת בתוך גבולות הנורמה הפוליטית־חברתית, ועל כן התנהגות אכזרית, שרירותית ואפילו קטלנית כלפי הפלסטינים אינה מפעילה את רגש הבושה.

ציון אדמתי

סרט דוקומנטארי מסוגו. זה סרט על דעות. הסרט נפתח בשאלה ששואלת יולי את אמה, הסבתא של סתיו: "אמא, סתיו תלך לצבא?" וזו עונה: "אין לי דעה." מה דעתה של יולי, האמא של סתיו? גם לה אין דעה. מכול מקום, אין היא אומרת אותה. אולי לא במקרה. לה ולבני דורה, שהם כבני 50, אין ייצוג בסרט. אין 1967, אין מלחמה, אין חיילים, אין כיבוש אלא כנתון, כרקע מובן מאליו. במילים אחרות – אין הווה, אלמנט המשותף לשני הסרטים (המחבל שלי וציון אדמתי).

מאמין הגברי שאין לפחד, עוזרת להקל על כאבו ועדיין משאירה אותו בתוך המיין־סטרים החשוב כל כך, עם הרגשה שהוא טוב יותר, חכם יותר משהיה קודם לכן. ואילו הדיון הפוליטי נשאר בחוץ, כמו שצריך.

השימוש באשמה ככלי שבעזרתו ניתן לעשות דה־פוליטיזציה מצד אחד ותיעול וביות של הרגשות הקשים מצד שני מרתק בעיניי. מעניין הוא שתמיד תחושת האשמה מופנית כלפי קבוצת הפנים: האב מרגיש אשמה כלפי בנו בבופור, בללכת על המים הגיבור מרגיש אשמה כלפי זוגתו ולא כלפי הילד שאת אביו הוא רוצח (בתפקיד) בתחילת הסרט.

עוד הערה קצרה על הבושה, הרגש הנעדר מהסרטים הישראליים: לרגש הבושה יש רבדי עומק שונים. הרובד השטחי יותר, הקרוב לפני השטח והמוכר יותר, הוא זה הנובע מנורמות חברתיות, מנהגים מקובלים ומוסכמות. הפרת הנורמות גורמת לבושה החברתית הזו. למשל: לאכול בידיים בסעודה מכובדת בחברה אירופית. הנורמות



תמונה מתוך ציון אדמתי

פיצול (Splitting): ללכת על החים, בופור

כל הסרטים מציגים 'ישות' ישראלית מול 'ישות' פלסטינית כשתי ישויות מנוגדות. הישות הישראלית-ציונית מייצגת את ה'טוב', את 'הערכים הנשגבים', את הרגש האנושי, ואילו הישות הפלסטינית או הלבנונית (ובכלל הערבים באשר הם) מייצגים את היפוכו של כל הנ"ל, ולעתים אין להם פנים כלל.

החלוקה לשתי מהויות, טובה ורעה, היא מנגנון הגנה, פיצול, והוא הפרימיטיבי שבין מנגנוני ההגנה. חלוקה זו תופסת לא רק כלפי העולם החיצוני, האחרים, אלא פועלת גם בתוך העצמי: העצמי נחלק אף הוא לטוב ורע. כדי למנוע כאב ושאר ייסורים מהעצמי, החלק הרע הפנימי מושלך החוצה, אל ועל המחנה הרע. כך משיגים שתי מטרות רצויות: נפטרים מהחלקים הרעים שלנו, וגם 'מלכלכים' באמצעותם את המחנה הרע של האחר.

אתם בטח זוכרים שהנשיא בוש חילק (כלי היסוס) את העולם לטובים ולרעים – (חלוקה לא־משהו וגם עשו זאת לפניו). ללכת על המים, כמו הנשיא, עוסק בחלוקה הזאת. יש מחנה הטובים ויש מחנה הרעים ויש גם קצת בלבול. אבל רק בהתחלה. בסוף הכול ברור.

ללכת על החים

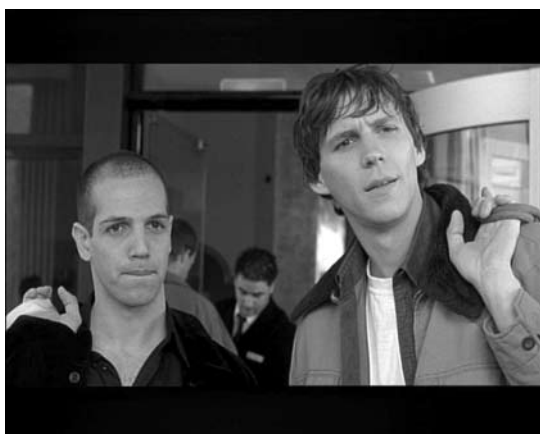
בהתחלה – הטובים הם איש המוסד הנאה והקשוח והגרמני הצעיר, שהוא גם רגיש, גם חולם על אחווה ושלוש וגם הומו. הרעים הם הפלסטינים שעושים פיגועים רצחניים. אלא מה. יש גם גרמנים רעים שתוקעים מכות להומואים ברכבת התחתית. הישראלי הטוב מכה אותם בחזרה ומראה להם. נוצרת בסרט ברית בין הישראלי־מוסד הטוב ובין הגרמני הטוב. הפלסטינים נשארים בחוץ. אין להם בעל ברית. הפיוס (והדמיון) הוא בין האירופאים הטובים לבין הישראליים הטובים.

בללכת על המים נבדקת העמדה השלום־עכשיוניקית של הגרמני שוחר השלום, התמים. נבדקת ונמצאת בלתי

בסרט יש פלמ"ח, יש פליטי שואה, יש כפר פלסטיני לשעבר שתושביו גורשו ב־48, יש הרגשת שייכות לארץ כמו גם למיתוס הציוני. יש 'אין מנוס' מהנצחיות של הבעיה הישראלית-פלסטינית. כי אנחנו עברנו שואה, טרגדיה יהודית שגרמה לטרגדיה פלסטינית. אך כיוון שהחזרת הפליטים הפלסטינים אינה אופציה – אין פתרון לבעיה ונוח לנו בכך, אלמלא ההפרעה הנגרמת על־ידי רגש אשמה מוסים. ורגש האשמה הטורדני הזה, שאין לו פתרון במסגרת הציונות, הוא המניע של הסרט, וכיוון שאי אפשר לדון באמת בבעיית הטרגדיה הפלסטינית כי הסכנה גדולה מדי – נעדיף לחוש אשמה עמומה עם הצדקה של 'אין ברירה'.

בניגוד, אולי, למקובל לחשוב, רגש האשמה הינו קל לנשיאה ולהתמודדות מאשר רגש הבושה שאינו נוכח בסרט: הוא אינו נמצא אצל האבא הפלמ"חניק, אצל ניצולי השואה הגרים על אדמות הכפר הפלסטיני הניאל לשעבר, אצל מוטי גולני השמאלני הציוני וגם לא אצל יולי. גם לא אצל סתיו, שלא ברור אם תלך לצבא אם לא, ומדוע.

בעניין הסכסוך והטרגדיות הנוכחות לעיל, כפי שהן נתפסות על־ידי הציבור הציוני, אין מצב של תיקון. זה, למעשה, מה שהסרט אומר. האבא הפלמ"חניק מסביר: "לא היו לנו כלי מיון. היו לנו כלי נשק. וכך הרגנו כול מי שברח מבאר שבע." אין לו בעיה עם זה. בסרט אין אפשרות ויתור על השייכות למיתוס הציוני. אחרת, אלוהים ישמור, ניאלץ לדון בזכות השיבה ובאשמה הקונקרטי שלנו, שלא לדבר כלל על הבושה במעשינו ובאופן הווייתנו כאן. ולמרות הכול, נשאר פתח קטן לתקווה: הדור שאיננו במציאות הסרט, הדור של כיבוש 1967, מפנה מקום לדור צעיר, לדור של סתיו. אולי היא לא תלך לצבא? אולי הספק שהיא מטילה בעצם הצורך/חובה ללכת לצבא נובע מחשיבה ביקורתית? אולי היא לא רוצה בסוג הזה של אשמה־לייט הנוח כל כך לדור הוריה והסבא שלה? אבל הסרט לא מציג אפשרות כזאת. על כן אין הוא חתרני או מסוכן. הוא עובר בהצלחה.



תמונות חתוך ללכת על החים

צורך במשפט או טרדות אחרות מסוג זה. זהו דין הטובים.
בעברית קוראים לזה חיסולים.
בטעות, ממש בטעות, אמרו על הסרט הזה שהוא עוסק
בשואה. לא צריך, ממש לא צריך להסביר למה ומדוע הסרט
הזה הצליח בישראל ובאירופה.

בופור

אם הגעת עד כאן – יפה, מחכה לך עוד סרט שרות לצה"ל.
ארוך ארוך. אבל לא זה העניין כי אני לא באה לכתוב
ביקורת סרטים.

מה כן?

משהו אישי, אם אפשר. לפני שנים רבות כתבתי תסריט
לסרט מסע אלונקות. התסריט הוגש, כנהוג, לאישור צה"ל,

מתאימה. לא מחזיקה מים. כול מה שנשאר ממנה זה
משלוח של 100 יורו 'פצויות/שילומים' לצעיר הפלסטיני
שעלבו בו.

מה כן עומד בבדיקה ומצליח? העמדה הרצחנית של
הטובים. למעשה הרצחנות של הטובים מתקבלת בלי
בדיקה. הגרמני רוצח את הסבא הנאצי וגם ממליץ בחום
"לחסל את החלאות האלה, המזהמים את העולם", שנתנו
מכות ברכבת התחתית. על הרציחות של איש המוסד בוודאי
שאינן מה לדון. זה ממש בסדר, בהגדרה.

בסיכום, מחנה הטובים הבריא מהרכרוכיות החולמנית
שלו וקיבל בלי בעיות את הרצחנות כחלק אינטגרלי של
עצמו. נכון לגרמני ונכון לישראלי. פנימיותם, מהיותה טובה
כל כך, מרשה ומאפשרת להם לרצוח לפי צו פנימי ללא

בגדול. זו היעדרות מְבִנָּה, מגמתית, המשרתת ברמות שונות את השיח הצינוני-חלוצי-יישובי ומדינתי.

‘הקהילה’ במדורת השבט היא עוד סוג של בועה ישראלית, בה אין רואים או שומעים חדשות, אין קוראים עיתון, אין מזכירים את הכיבוש. לעולם מסביב אין שום הד פרט לחולצות שמודפס עליהן שאין לסגת מסיני. לחברי הקהילה, ואי לכך לצופים, זה מובן מאליו שעולים על גבעה בשומרון, ש’מתיישבים’ בה. כול מה שהם רוצים זה איכות חיים. אין קונפליקט, אין סכסוך, אין כיבוש ואין ‘ערבים’. קורצווייל אמר כבר ב־1970: “המשיח החילוני אינו יכול לסגת. הוא יכול רק למות”.

הבועה

המילה אינתיפאדה לא מופיעה בסרט. מילה האומרת שמדובר כאן בהתקוממות פוליטית נגד כיבוש ודיכוי. תכנון ה’פיגוע’ בלב תל-אביב מופיע כמעשה נקמה משפחתי שכזה על מות הכלה הפלסטינית (בשגנה, אלא מה) מכדור של חייל ישראלי. אין הקשר היסטורי פוליטי רחב או כולל יותר.

קרוב לבית

בסרט, המתרחש בירושלים, אין קו ירוק, אין התנחלויות, אין שטחים כבושים. יש מצב נתון: נוסעים בכביש 443, מבלי דעת עוברים משטח כבוש לשטח לא כבוש, זו המציאות הרגילה שאיננה מפנה מקום למחשבה. עוד צורה של העדר מבנה.

המחבל שלי

המעשה של יולי – חיפוש ומציאת המחבל שלה, ביקורים אצלו בכלא באנגליה – מנותקים מהמציאות היומיומית הישראלית שלה. אין אנו רואים איך מעשיה אלה משפיעים על יחסיה עם בן זוגה, עם ילדיה, עם חבריה, כולל חבריה הפלסטינים. מה הם אמרו לה על זה? לא נדע, כי זה לא בסרט. אין מציאות/נקודת מפגש ישראלית-פלסטינית. המרחק בא לחזק את החשיבה הקונצנזואלית, את אתוס הרצחנות, שערבי = רוצח, ולא להתעסק איתה מעבר

ותשובת דובר צה”ל, תת-אלוף דוב שיאון, הייתה שאין הוא מאשר את התסריט כי הוא היה רוצה לראות מוות חיובי ולא איזו מין התאבדות שלילית של חייל צה”ל.

צה”ל אישר ותמך בסרט בפור וידע היטב מה הוא עושה.

בפור הוא סרט צבאי טהור. אין בו אורח, שלא לדבר כלל על אורחית. יש בו ‘מורעלות’ גברית, לא אידיאולוגית. אפילו אויב עם פנים אין בו. רק אנחנו, החיילים. סוף סוף מתעסקים רק בעצמנו ואין בלתינו מאומה. לא אמא, לא אבא, לא חברה. דמויות שאין צורך בהן. אנחנו ורק אנחנו. ואנחנו, החיילים, אחלה חברים, רגישים, מנגנים, בוכים, נאמנים, חיוביים, עם חוש הומור, יפים, גברים. מול שפע הטוב הזה אין צורך להראות את האויב. הרי ברור שהוא רע בתכלית. בנדדה הזו של טוב מול רע, ככול שהטוב הינו טוב יותר, הרע, אוטומטית, הינו רע יותר. הכיבוש לא השחית את החיילים הטובים האלה.

הסרט מראה את האנושיות של הלוחמים ובכך מאציל אנושיות על המלחמה. אנו רואים אצלם פחד, היסטריה, התמוטטות נפשית, שנאה, אהבה, צחוק, רוך, אחווה, שלל רגשות המאירים את אנושיותם ועליונותם של לוחמינו והעושר הנפשי מאפשר עקיפה בטוחה של כול נושא פוליטי ובעיקר של נושא הכיבוש. הפסיכולוגיה במקרה זה משמשת ככביש עוקף להיבט הפוליטי.

הכחשה/היעדרות חבֵּנָה: המחבל שלי וחזרה אל הבועה

נוכחות הכיבוש והסכסוך הישראלי-פלסטיני מופיעים כאקסיומה, כמצב נתון שאין בוחנים אותו. בסרטים מסוימים הכיבוש כלל לא מוזכר, למרות שכולם, על תכניהם השונים, עוסקים במרקם החיים של החברה הישראלית.

ההקשרים המובנים לקיום הישראלי-ציוני בארץ ישראל (מדורת השבט), המקורות ההיסטוריים והפוליטיים של שאלות האלימות, ההתקוממות, כיבוש – נעדרים

קרוב לבית

ריקנותן של מירית וסמדר החיילות בסרט קרוב לבית של וידי בילו ודליה הגר מייצגת את חוסר היכולת לתפוס את מהות הכיבוש ומשמעותו. הכיבוש הוא מובן מאליו, אקסיומטי. כמו האקסיומה "אנחנו רוצים שלום. הם לא רוצים שלום". שהרי כל ישראל־ציוני וידיד ישראל יצהיר בלי היסוס שאנחנו רוצים שלום וכל הפעילות הצבאית באה רק כדי להגן עלינו עד שיגיע השלום. כתנאי להתקבלותן הציבורית של יצירות קולנועיות אלו אין להרהר ולערער אחרי אקסיומות אלו.

הנפש הריקה, המשועממת עקב הריקנות, דווקא מוצאת ייצוג בסרט: לא באמצעות החיילים, חלילה, אלא באמצעות החיילות, הבנות. דרכן ועל חשבונן אפשר, כנראה, לתת ייצוג להפרעה הרחבה בלי לפגוע יותר מדי בשלוות הנפש של המיינסטרים. הבנות משרתות אמנם בחיל גברי, נוקשה וגס, במג"ב, אך הן נשאות 'בנות' סטריאוטיפיות: מתבגרות, אין הן מעמיקות לחשוב, מנותקות רגשית ממעשיהן ומה שבאמת מעניין אותן זה לתפוס חבר, גבר. בלעדיו הן חוות ריקנות משועממת בעיקר. אין גברים כאלה בסרטים שצפיתי בהם.

חיילות, בנות ישראליות. מה יש להן להגיד? לא הרבה, לצערי הרב. הבנות הצעירות והנאות המשרתות כחיילות בצבא, בירושלים, קרוב לבית, די נוח, מתאים לשם הסרט. נוח – אם לא לוקחים ללב מה שהן אמורות לעשות וגם עושות בין 8 ל־5. כי בשעות האלה, בשירות הפעיל שלהן, הן שומרות על הביטחון של עם ישראל היהודי על־ידי מילוי מכסות של בדיקת עוברי אורח ונוסעי אוטובוסים, "שנראים כמו ערבים", כלומר פלסטינים. הנבדקים, רובם ככולם, אינם מראים התנגדות, אינם אלימים בשום צורה. להפך. הם כנועים וציתנים, כפי שפלסטינים אמורים להיות, ככל הנראה. האם אנשים כאלה הם סיכון לביטחון של מישור? לא חשוב. כי שאלות כאלה אין להן מקום. שאלה גוררת שאלה ומי יודע לאן נגיע אם נתחיל לשאול ולחשוב. ואכן, הבנות הטובות האלה לא ממש שואלות. לא את עצמן ולא את זולתן.

לאמירה של האם השכולה, גברת אלהרר: "כשהמחבל ימות – זאת תהיה לי נחמה".

המרחק – הגיאוגרפי והריחוק הנוצר על־ידי תלישות מהמציאות היומיומית הישראלית – מגן על יולי ועל הצופים מפני האפשרות של יצירת תובנה היסטורית ופוליטית ועל כן אין הוא מסכן את דעותינו ואת שלוות נפשנו.

בוכור

אין קונטקסט למוצב בלבנון. הסיבות לשנאה ולאלימות של הלבנונים, חיזבאללה ואחרים, אינן מוצגות בסרט. לגיאוגרפיה הזו אין שום הקשר היסטורי ופוליטי. כל אלה הינם אלמנטים שהיו עלולים להפריע להזדהות המלאה של הצופה עם הלוחמים האנושיים והטובים ולתפיסת האויבים כאלימים ורעים. הם רעים ללא סיבה חוץ מהרוע האינהרנטי להם כאויבים.

אין פלא, איפוא, שהתוצאה היא התפעמות מלאה אהבה ללוחמים. כר נרחב להזדהות איתם ולהמלצה לכול מי שהצופה מכיר/ה לרוץ ולראות את הסרט.

באופן כללי העמדה הפלסטינית אינה מוסברת/מוצגת. מכאן נובע שאין להם מטרה פוליטית נשגבת, בניגוד אלינו, הישראלים. וכך האלימות הופכת לסימן היכר, לאפיון עיקרי, אם לא בלעדי, שלהם.

ריקנות: קרוב לבית, סוף העולם שחאלה והכלה הסורית

ככל שהסרט מצטיין בהכחשת המציאות הפוליטית הישראלית, בעיקר כאשר הוא, עאלק, מתיימר להראותה, להיות סרט מחאה, כן הוא מדבר אל יותר צופים ישראלים ומערביים.

למעשה, יש אלמנט תעמולתי בסרטים אלה המראים כמה שאנו יפים וביקורתיים בלי ביקורת אמיתית. הבטחה שאינה מקוימת. זה 'כאילו' – (as if personality), ריק מאמת פנימית.

הנפש המיינסטרימית (גבר לבן, לוחם) ללא הפגמים האלה. כנפשות פגומות לא נותר לדמויות הנשיות האלו אלא לחפש לעצמן גבר כדי לפצות את עצמן על אותם חוסר בגרות, ניתוק רגשי, שעמום וסתמיות.

הסרט מתגדר בהיותו 'לא פוליטי' – אבל אין חיה כזאת. איפה אתן חיות בנות? אי נקיסת עמדה – היא נקיסת עמדה. במילים אחרות – זו הסכמה עם קובעי המדיניות. הסכמה נחשבת, בטעות נוחה כל כך, כלא פוליטית, ואילו אי הסכמה עם קובעי המדיניות היא פוליטית. מה גם שמדובר במדינת ישראל, מדינה כובשת, בה כל מעשה או מחדל הוא פוליטי במובהק. במדינת ישראל, אם את/ה לא מוכן/ה לשלם מחיר אישי, על סירוב – אז את/ה הופך/ת לרוצח/ת. או למצער, משתף/ת פעולה עם רוצחים. דווקא נקודה זו קיבלה ביטוי בהיר וקולע בסרט: מרוב אי-פוליטיות הבנות החיילות גורמות לרצח, לינץ' של פלסטיני ברחוב הירושלמי.

היה פיגוע בקו 18 בירושלים. הפיגוע נתפס כתופעה 'טבעית'. יש פיגועים. כמו יש חמסין. יש כיבוש. תפיסת

אם יש צורך נפשי במרד קטן, באי-הסכמה, יש מוצא: עושים פירסינג, מעשנים קצת ובעיקר מחכים שהיום ייגמר. כבר ואימת המפקדת תיעלם לכמה שעות בלתי מאושרות. השעמום והריקנות ממלאים את שעות האזרחות שבין יום צבאי אחד למשנהו. אם היה גבר בחיים האלה, גבר ישראלי-יהודי כמובן, אז הריקנות והשעמום היו מפנים את מקומם לאושר. נו, באמת. ועוד לחשוב על זה שהסרט נכתב ונעשה על-ידי שתי נשים. זה הסרט שהכי הרגיו אותי מתוך הסרטים שראיתי, וזה לא מעט.

באמצעות הציר המגדרי מתרחש כאן למעשה עוד סוג של פיצול והשלכה. אבל כאן לא מדובר רק בחלקים ה"רעים" של הנפש שמושלימים החוצה, אלא על המחירים שהנפש משלמת – האטימות, הריקנות, חוסר הבגרות. הפיצול וההשלכה שמתרחשים בציר המגדרי בסרטים שנצפו מובנים כדי להתמודד עם 'התוצרים העודפים' הללו בנפשו המסוכסכת של הכובש/ת. את המחירים האלה הסרטים מעתיקים (displacement) אל המגדר ה'אחר' – אל הדמויות הנשיות בסרט – ומאפשרים להשאיר את



תמונה מתוך קרוב לבית, תודה לטרנספקס הפקות

שנת הניצחון/כיבוש המהולל. מרד הסטודנטים בצרפת מוזכר בסרט, אבל המלחמה של 67 אינה מוזכרת. אין בסרט אף אמירה ציונית בנוסח הישן: קדושת הארץ, קברי אבות, הארץ המובטחת, ירושלים עיר הקודש, גאולת האדמה, כיבוש השממה וגו'. המופיעים בסרט אינם בני הארץ באמת. הם עולים חדשים זה מקרוב באו וגם, וזה חשוב, הם מזרחים. מרוקאים והודים. הם, כמו שאמרה גולדה ז"ל, הם לא "העם הזה" שיועד ציונות מהי, זו שאנו אמורים להתחנך לאורה, לקבלה כמודל חשיבה בלעדי.

האם מדובר על דיכאון? לא, זה גם לא ממש דיכאון. זו מן השלמה עם המצב. בסוף העולם שמאלה אין ביקורת של ממש, אין התקוממות של ממש. אפילו ה'אין ברירה' שנלקח מהרטוריקה הציונית נשמע כאן נלעג ותלוש ממקורותיו. סוף העולם שמאלה, הוא למעשה סרט אנתרופולוגי במובן הישן, בו איש המערב צופה באנשי השבטים ומנהגיהם האקזוטיים. מסתכל, מנתח ומפשיט את האקזוטיות מהמסתורין שלה. בני השבט (מרוקאים או הודים) הופכים לאובייקט פאסיבי בו הם מוצגים לראווה ומהווים מושא למחקר.

סוף העולם שמאלה הוא סרט קטן וחביב שאינו דורש מאומה. העולים החדשים ממרוקו ולאחריהם החדשים מהודו מצויים בבועה דרומית ישראלית בה אין כלום. לא עץ, לא פרח, לא מכולת, לא בנק, לא כלום. אין חיילים, אין צבא, אין כיבוש, אין בדואים שעל אדמתם הם יושבים (אבל יש 4 גמלים אקזוטיים), אין ירושלים-על-ראש-שמחתנו, אין דיבורי ציונות על ארץ האבות המובטחת והמבטיחה חלב ודבש. מבחינה זו – זה סרט חתרני. הם נמצאים בארץ התלאובות לא בגלל ציונות גלויה אלא בגלל ציונות רטורית סמויה: אין להם ברירה. אין להם לאן ללכת או אפשרות ללכת. "מי ייתן לי ויזה?" שואל רטורית הגיבור המתוסכל בייאוש. נכון. אף אחד לא ייתן לו ויזה וגם אף אחד לא מתעניין בו ובשכמותו. אבל הוא לא עיוור. הוא יודע שהמדינה לא מתעניינת בו ושכול מה שהמדינה רוצה זה את הילדים שיביא לעולם שם, בחור הדרומי השומם. ולא רק זה. מרוקאי 'ותיק' אומר "שמו אותנו כאן

הכיבוש על תופעותיו השונות כמשהו נתון, כרקע קבוע לחיים, הוא הגורם העיקרי לאי-חשיבה, לאי-פוליטיות, לאי נקיטת עמדה. חוסר התחלת של עבודת השיטור – זה לא נושא למחשבה ביקורתית. אין קשר אמיתי בין אופיים הרצחני של הפלסטינים לבין תפקוד הבנות. הפיגוע היה אמור להביא אותן לרצינות בעבודה. אבל לא. לפיגוע אין השפעה (אירוניה של צדק פוליטי) על יחסן לבידוקים, להשפלות, לעיכובים במהלך חייהם של הפלסטינים. מה שהן ממשיכות לעשות ברצינות זה לחפש חתיך. לא לחשוב, חלילה. סמדר ומירי רוצות לחיות ולהתאהב, אין הן רוצות להגיב רגשית למציאות הפוליטית בה הן עוסקות יומיום ומפתחות אפתיה ישראלית כל כך לכיבוש, לבני אדם מהסוג הפלסטיני ואפילו לרצח. יש מסר סמוי בקטע הזה: אפתיה עובדת טוב. אם עוברים על הכלל הזה ומגלים עניין אישי בפלסטיני, סוג של קשר אנושי קטן, כמו להתעניין בתעודת הזהות של הצעיר הפלסטיני ברחוב, אזי אין מנוס. ברגע שנוצר קונטקט אישי הוא נגמר בליניץ'. לערבי בסרט יש שלוש אופציות: להיות כנוע וצייתן; להתפוצץ בפיגוע; להירצח במכות. המוות הזה משפיע על הבנות? כן. אבל לא באמת.

כפי שכתב חנוך לוין ברצח: "הארץ רועדת, אבל לא באמת."

על שטחים כבושים אפשר לדבר ואז יש מצב של החזרתם, יש סכסוך. אך זה שיח שעבר זמנו. הכיבוש הוחלף באפרטהייד, וערכיו, או הנורמות שלו, חלחלו לכל מקום בחברה הציונית. יש שני סוגי אזרחים: יהודים וערבים. אפילו תעודת זהות כחולה לא משנה. יהודים עליונים וערבים נחותים וטרוריסטים.

הסרט קרוב לבית תומך במצב זה. ועל כן אין להתפלא שהוא מוצא חן בעיני רבים בארץ ובאירופה.

סוף העולם שמאלה

באופן פרדוקסלי אפילו הציונות המיוצגת בסרטים אלה הינה ריקה. מן פוסט-ציונות-ציונית שכזו. זה הכי בולט בסרט סוף העולם שמאלה שנעשה, כביכול, ב־8-1967,

הכלה הסורית

זה סרט מחאה זה? תמהני.

אם כבר רמז של מחאה, הרי הוא נמצא במישור הג'נדר. הפמיניסטי, אם תרצו. הברית האמיצה בין שתי הנשים הדרוזיות, המודעות למצבן הדפוק מול הגברים במשפחה ובשבת ואפילו מנסות בהיסוס לעשות משהו חתרני כמו להירשם ללימודים. בעקיפין הן מודעות גם לדיכוי הנוסף על זה של הגבר הדרוזי, מצד הגברים הכובשים הישראלים. חבל. אפשר היה להגיע למקומות מעניינים ומרגשים אם לכיוון זה הייתה ניתנת הזדמנות גדולה יותר.

לסיכום – סרט עאלק מחאתי בכול מישור, פוליטי-היסטורי וגם פמיניסטי. לא זה הסרט שיגרום לפניה לבג"ץ, להתעוררות מחשבה ביקורתית או כול מהומה אחרת. זה בדיוק מה שאנחנו רוצים.

האמת, אפשר להחליף את שמות הסרטים ולהשתמש בשם "הבועה" גם לסרט זה וגם לסרט מדורת השבט. כולם בועות. בועות מבודדות. כאן עוסקים בבועה דרוזית. איפה? בגולן. אם תרצו ברמה הסורית הכבושה. זו שלא ממש נכנסה לסדר היום של 'די לכיבוש'. יש גבול. גבול בין מדינת ישראל וסוריה, לא בין שתי מדינות במצב של מלחמה. גבול זה הרי דבר לא נעים מטבע ברייתו. הדרוזים בגולן, לפי הסרט, חיים די טוב עם סוג של צרות נורמליות שיוצר הגבול: פירוד של משפחות וקושי של מעבר. חוץ מזה הכול בסדר.

מסיבות ביטחון ואין לדעת האם זה לגלוג מר וביקורת על הממסד או שמא המדוכא אימץ לעצמו את שפת המדכא. גם לא נדע, כיוון שבעצם זה סרט אנתרופולוגי שכזה, הבא לגלות למערביי-האשכנזי את צפונות השבטים הפראיים בערבה.

את התסכול, העלבון, הכעס, הביקורת, האנרגיות לעשות משהו למען עצמם, הם מתעלים לבוז ולשנאה הדדית. מרוקאים נגד הודים ולהפך. השלטון יכול להיות רגוע. שום דבר לא מופנה ולא יופנה נגדו. קצת קיטורים, אולי, ולא יותר. 'בני השבטים' יודעים שהם בני ערובה במפעל של האשכנזים שבשלטון, והם גם יודעים שאף אחד לא מעוניין לשלם כופר עבורם כי אף אחד לא רוצה אותם באמת.

בסוף העולם, כמו בכלה הסורית, הסיפור הוא סיפורן של שתי חברות טובות, ללא יומרות פמיניסטיות, אך בכל זאת מתגנבת לתוך הדיאלוג ביניהן נימה ביקורתית חתרנית נגד הדיכוי שלהן. הגאולה נתפסת כגיוס לצבא או כמעבר/הגירה לתל-אביב הווירטואלית. שם יש חיים ושם יהיה גם להן סיכוי לצאת מהדיכוי. בזה מתמצה כל ה'שמאלה'.

ומכאן, רק מתבקש לעבור לעוד סרט בועתי שבמרכזו ברית בין שתי נשים הדפוקות עלידי הגברים 'שלהן' כמו גם עלידי הגברים שבשלטון.



תמונות מתוך הכלה הסורית

למחסום ולצלם כמה ואיך שיעלה הרצון מלפניו. לא דומה בכלל לניסיון הלא־קטן שלי במחסומים לאורך השנים. לא רק האלימות נגד הצלמים חסרה לי בסיפור הזה. האם ראיתם יולדת מעוכבת במחסום? האם ראיתם מכות במחסום? האם ראיתם אנשים יושבים/עומדים שעות בצינוק מאולתר במחסום? האם ראיתם השפלות במחסום? האם ראיתם החרמת תעודות זהות במחסום? זריקתן לבוץ? האם ראיתם אמבולנס מעוכב במחסום? האם ראיתם חולה שלא עובר, ומת שם? האם ראיתם פלסטיני מפוחד? מבוהל? לא. לא ראיתם.

הסרט צולם במהלך שנתיים ומעלה. האם זה רק מקרה שיוצר הסרט לא ראה במחסומים השונים את הנשים של 'מחסום ווטש'? והרי הן נמצאות במחסומים השונים דבר יום ביומו? ואיך להבין שלא פגש אף פעם את חברות וחברות 'רופאים לזכויות אדם', העוברים כול שבת במחסומים השונים בדרכם לכפרים ומחנות פליטים בגדה המערבית? באמת חבל שלא יצא ליוצר הסרט לפגוש ולדבר עם פעילי זכויות אדם במחסומים. אולי מפגש כזה היה עוזר לסרט להיות באמת סרט דוקומנטרי.

העדרם של אזרחיות ואזרחים ישראלים מהמחסומים משמש עוד מטרות: המחסומים מוצגים ונתפסים רחוקים, באיזה 'אִי־שם' המנותק מהקשר לא רק פוליטית והיסטורית אלא גם גיאוגרפית. רחוק מאיתנו. הגיאוגרפיה של הכיבוש נמצאת באיזה 'חוץ' שלא נמצא ברצף פיזי או פוליטי־חברתי עם ה'פנים'. כך הפיצול והניתוק הנפשיים/פסיכולוגיים מסייעים להשלכה החוצה על המבנה המרחבי, ומשאירים את הפנים נקי.

מה שמשאיר פתוחה את שאלת המחיר: ייתכן שאז לא היה זוכה בתמיכה צבאית גורפת, ואולי גם היה נגרם פיחות במספר הפסטיבלים המזמינים ובאהדה הכללית. ככה זה בחיים כמו בסרטים – אין ארוחות חינם.

ככה זה בגולן. לא להאמין מה אין בסרט: אין כיבוש, אין חיילים. לובשי המדים בסרט מתפקדים כחבורה של עובדי מדינה וסוכני סעד, כולל הפקידה הרגשנית והנלבבת של הצלב האדום השוויצרי. אין מתנחלים יהודים־ישראלים. לא רק שמעט הכיבוש המרומז בסרט הוא נאור וחביב, אין הוא המקור או הסיבה למצוקות הדרוזים הכבושים. הצרות האמיתיות מוצגות כצרות הנובעות מבירוקרטיה, זו שעושה בעיות לאזרח הקטן בכל מקום. ואנחנו, הצופים, שגם אנחנו אזרחים קטנים ובלתי מוגנים מהבירוקרטים, מחייכים חיוך של הבנה והסכמה, לגלוג קטן עם חיבה קטנה. בסופו של דבר, כולם טובים וגם הסיפור מסתיים בהפי אנד עם תוגה גדולה, אנושית, של פרידה מהמשפחה.

תלישות מהמציאות: מחסומים

סרט על חיילינו. חמודים שכאלה. ילדים. מסכנים בעצמם. חיילינו האהובים. למרות הקשיים הנובעים מהמצב ומפגעי מזג האוויר הם ממש נהדרים. מתנהגים, אין מה להגיד, למופת. נופלת תעודת זהות – החייל מתכופף להרימה ומגיש אותה לפלסטיני. חייל אחר מתחנחן לילד בן ארבע חולה ומבוהל. ועוד ועוד. הכי משכנע הוא החייל שאומר בלי למצמצץ למצלמה: "תוציא אותי טוב."

ואכן, כולם יוצאים טוב. מצב ללא אשמים. החיילים תקועים במחסום, ממלאים פקודות כל הזמן. הם לא אשמים. הפלסטינים, מה לעשות, כל הזמן צריכים לעבור ממקום למקום, יש להם חבילות, שקיות, מצרכי אוכל וגם ילדים. גם הם לא אשמים. זה המצב. מין גזירת גורל שכזאת. מן־אללה. אין להבין מהסרט למה נוצר המצב הזה. על כן מחסומים חלקלק כצלופח. אי אפשר להתווכח איתו. הכיבוש (הלא־מוסבר) הוא איום ונורא אבל החיילים טובים. מנסים להיות אנושיים, נכנסים לוויכוחים עם הפלסטינים הכבושים ומוותרים להם על הפקודות שהם עצמם נתנו כמה דקות קודם לכן.

דווקא בנקודה זו קופח צה"ל. לא ראיתי תודה לצבא על הרשות שנתן לצלם. כאילו כל אחד יכול לבוא עם מצלמה

סיכום

אפילוג

המבט מופנה אל מבצעי המדיניות, אל החיילים. אין איזכור של קובעי המדיניות וכך הסרט נותן להם אליבי דרך ההזדהות עם החיילים המבצעים. הצבתו של החייל המיוסר במרכז התמונה הקולנועית תופסת את מקומה של חשיפת מנגנוני הכוח, של קובעי המדיניות הישראלית. כך מתפוגגת ממשות הסכסוך והכיבוש.

המשותף לכל הסרטים הוא כתם עיוור בשדה הראייה הנפשי המונע מהם, ביעילות רבה, לראות ולצלם את מה שלא נוח, את מה שיכול לעורר שאלות שעלולות חלילה להטריד לעומק, שלא לומר לגרום כאב, לציבור היהודי-ציוני בישראל, ציבור המתכתב עם הציבור החילוני-מערבי הלבן בעולם. מכאן גם סוד הצלחתם.

ישנם גם סרטים אחרים. סרטים שיש להם ראייה מעמיקה ורחבה וגם יודעים היטב להביע אותה בשפה קולנועית. לצערי הרב הם לא נכללו בצפייה זו. אציין רק שלושה מרבים:

500 רונם על הירח של רחל ג'ונס, 2002

הילדים של ארנה של ג'וליאנו מריחאמיס, 2003

מלון 9 כוכבים של עידו הר, 2006

עלי להודות שמבלי דעת חטאתי גם אני בחטא של שכפול העמדה ההגמונית שכן התייחסתי לסרטים המצליחים, אלה שזכו לחשיפה רבה, (וכך נחשפו פעם נוספת) ואי לכך הצטרפתי להדרה של אותם סרטים שלא העלו מס למיין-סטרים ושילמו על כך את מחיר השוליים.

תודה גדולה לרוני בריגיל, לדרור קאופמן ולתרצה פלור הנפלאים כל אחת ואחד בדרכה ובדרכו.

אושוויץ קם על חורבותיה של זאנאדו?!

ארז פרי

הפילוסופים והכותבים הגדולים שלאחר מלחמת העולם השנייה הראו כיצד החשיבה קשורה בדרך כלשהי עם אושוויץ, עם הירושימה, אולם מי שהראו זאת בנוסף היו יוצרי הקולנוע הגדולים מולס ועד רנה – הפעם בצורה הרצינית ביותר.

¹(Deleuze, 1989: 209)

הקולנוע אשם בכך שלא הסריט את המחנות בזמן אמת [...] הקולנוע היה צריך להיות שם מפני שהמהות האמיתית שלו היא להיות שם.

²(Ranciere, 2002: 116)

חדוע קריין שוט?

פתיחה של סרט אחר שנעשה כ־15 שנים קודם לכן – האורח קיין (*Citizen Kane*).⁵ סרטו של אורסון וולס מ־1941 נפתח בתמונה כמעט זהה לזו של לילה וערפל; המצלמה מטפסת בקריין שוט לאורך הגדר המקיפה את זאנאדו (Xanadu), אחוזתו המפוארת של גיבור הסרט, צ'ארלס פוסטר קיין. אחוזתו של קיין נמצאת במצב קשה של עזובה, ממש כמו מצבו של מחנה ההשמדה אושוויץ ב־1955. גם בהאזרח קיין שוט הפתיחה מלווה בעוד כעשרה שוטים בעלי תימה זהה – חדירה פנימה לתוך זאנאדו. פתיחה מורכבת זו של לילה וערפל הופכת את הדקות הראשונות בסרט לחידה, שאפשר להבין אותה חלקית גם ללא

לילה וערפל (*Nuit et Brouillard*),³ סרטו של אלן רנה, נפתח בקריין שוט שבו יורדת המצלמה לאטה לתוך מחנה ההשמדה אושוויץ כפי שהוא נראה ב־1955. התמונה הראשונית היא של נוף פסטורלי, אולם כאשר מתחילה תנועת המצלמה לרדת נכנסת אל תוך הפריים חזותה המאיימת של גדר התיל החשמלית המקיפה את מחנה ההשמדה. לאחר שוט הפתיחה מופיעים עוד ארבעה שוטים עוקבים שמציגים אותה תימה ויזואלית, כלומר כניסה למחנה ההשמדה. פתיחה זו של לילה וערפל מהדהדת

ארו פרי הוא חוקר ויוצר קולנוע, בוגר המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה במכללת ספיר. סרטו למען קולנוע בלתי מושלם (2004) הוצג בפסטיבלים וזכה בפרסים. הוא מרצה במחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה במכללת ספיר ומשמש כאוצר פסטיבל קולנוע דרום מאז 2007. פרי מפרסם ביקורות קולנוע וספרות בעיתונים ובכתבי עת, וכעת כותב את עבודת התיזה שלו בתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים.

המאמר מבוסס על פרק מתוך עבודת גמר לתואר שני בתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים. ברצוני להודות למנחה שלי, ד"ר ענר פרמינגר, על תבונתו ורגישותו, המאמר הזה שייך גם לו כמובנים רבים.



תמונה מתוך האזור קיין



תמונה מתוך לילה בערפל

מ־1955, המתאר את אחד מרגעי השפל של האנושות – מחנה ההשמדה הנאצי, שהוא למעשה בית החרושת למוות. אולם, קריאה ביקורתית בטקסט מגלה קווי דמיון רבים בין שני הסרטים.

ברמה הבסיסית ביותר ניתן לומר כי שני הסרטים עוסקים בחקר העבר וניתוחו. בהאזרח קיין מנסה העיתונאי תומפסון להתחקות אחר דמותו האגדית של איל העיתונות, צ'ארלס פוסטר קיין. בלילה וערפל מנסה רנה (בעזרת הטקסט של ז'אן קיירול והקריינות של השחקן מישל בוקה) להתחקות אחר המהות הבלתי נתפסת של מחנה ההשמדה הנאצי. בשני המקרים נע הסרט בשני צירי זמן: ההווה של הסרט, המשמש כמסגרת הנרטיבית שלו, וקטעים פרגמנטריים מן העבר.

בכדי למקד את הדיון בעבר, סובבים שני הסרטים סביב אובייקטים חומריים מן העבר ומנסים להעניק להם משמעות כאמצעי להבנת חידת העבר. בשני הסרטים המפתח לחקירת העבר מצוי בתוך אובייקט חומרי האמור לסלול את הדרך להבנתם; בלילה וערפל אלו הם שרידיו של מחנה ההשמדה אושוויץ הנטוש, ובהאזרח קיין המפתח לחידת העבר סובב סביב המילה "רוזבאד", רכיב חידתי המתגלה בסופו של הסרט כאובייקט חומרי – מגלשת שלג מתקופת ילדותו של קיין. כפי שטוענת לורה מאלווי, יש לתפוס את האובייקט "רוזבאד" כבעל משמעות החורגת בהרבה מהמשמעות הנרטיבית הקונקרטית שלו בסרט:

זיהוי האינטר־טקסט של האזרח קיין. אולם אני סבור כי פענוח האינטר־טקסט מאפשר מהלך פרשני רחב ומקיף יותר ומגלה שכבות טקסט לטנטיות שגילויין שופך אור חדש על הסרט. כך למעשה אטען כי ניתן לראות בהאזרח קיין אינטר־טקסט מכונן בתוך סרטו של רנה, המקיים איתו דיאלוג לכל אורכו.

זיהוי האינטר־טקסט של האזרח קיין מעניק משמעות מורכבת יותר להרהורו של רנה אודות חורבותיו של מחנה ההשמדה אושוויץ. המהלך של רנה הוא כפול, מחד ניסיון להתחקות אחר העבר ההיסטורי מבעד לחורבותיו של מחנה ההשמדה, ומאידך ניסיון להתחקות אחר מהות הקולנוע מבעד לחורבותיו של טקסט קולנועי קדום, שאותו הוא מעלה באוב. רנה מביים, בעזרת האינטר־טקסט של האזרח קיין, כתב אשמה כנגד הקולנוע, שלקח חלק פעיל בתרבות שאפשרה את השואה, או כפי שניסח זאת גודאר בהקשר של מלחמת העולם השנייה: "הקולנוע צריך היה להילחם עד חורמה" (גודאר ויצחקפור, 2006: 66).

רוזבאד ואושוויץ

ובכן מדוע האזרח קיין? נראה כי במבט ראשוני אין הרבה בין סרטו של וולס מ־1941, המספר את סיפור עלייתו ונפילתו המטאורית של איל עיתונות אמריקאי, לבין סרטו של רנה

לומר בפרפרזה למשפט זה: "גם סרט תמים כמו האזרח קיין יכול להוביל בפשטות למחנה ריכוז". כך למעשה כופה לילה וערפל פרשנות חתרנית להאזרח קיין וקושר אותו עם זוועות מחנות הריכוז וההשמדה הנאציים.

קיין והיטלר

קיין, כפי שהוא מתואר בסרט, הוא מסוג האנשים שבהתנהלותם סוללים את הדרך למחנות הריכוז וההשמדה. קיין מתואר כאיל הון שתומך במנהיגים ומרומם אותם ולאחר מכן יוצא נגדם; פעם הוא מחרחר מלחמה ודוחף אליה ופעם פועל דווקא בכיוון ההפוך – מאמץ תפיסה של בדלנות ואי התערבות. קיין מוצג כאדם בעל מוסר כפול, כמי שמנצל לרעה את העיתונות הפופולרית וגם פועל בניגוד לחוק. וולס ראה בקיין דמות המתייצבת "כנגד כלל המסורת של הציוויליזציה הליברלית" (קאווי, 1987: 142). יומן החדשות הבדוי בתחילת הסרט מציג את קיין על מרפסת בחברת אדולף היטלר. כידוע, לטענת השמאל הגרמני, היטלר נתמך על-ידי בעלי הון אשר הפעילו אותו מאחורי הקלעים (אזולאי, 2006: 32), עובדה הקושרת באופן לטנטי את קיין עם עליית הפשיזם באירופה.⁷ קיין אף אומר בסרט במפורש שלא תפרוץ מלחמה באירופה.⁸ כלומר, ייתכן ועיוורונו של קיין ושל כל העולם שהוא מייצג היה אחד הגורמים שאפשרו את עליית הפשיזם.

ניתן גם לפרש את דמותו של קיין כמעין היטלר בנוסח אמריקאי, המספסר ברגשות ההמונים במטרה לצבור כוח וייקרה. במובן זה קיימת זיקה בין המיתוס של היטלר לזה של קיין – שניהם מתוארים כאנשים בודדים הרוצים לשלוט בהמונים לשם סיפוק צרכים נפשיים פתולוגיים; הם הופכים את ההמונים לאוטומטים הסרים למרותם ומוכנים לבצע עבורם הכול, כולל מעשי פשע מחרידים. במובן זה סרטו של רנה רוצה להזהיר אותנו מפני אנשים מסוגו של קיין. בהמשך למהלך פרשני זה ניתן לטעון כי לילה וערפל מעלה באוב את האזרח קיין על מנת להזכיר, בהקשר של

צ'רלס פוסטר קיין כבר איננו אניגמה כשלעצמו; הוא כבר אינו דמות בשר ודם. במובן זה, האזרח קיין הריהו צופן צלולואיד שבתוכו מתפקדת האניגמה המרכזית – "רוזבאד" – בראש וראשונה כרמז לאפיקי ההבנה היחידים שבאמצעותם מתבהרות האניגמות המרכזיות של הסרט – כלומר, פיענוח קולותיו של הסרט ומראותיו. (מאלווי, 2004: 25)

בשני הסרטים מתפקדים האובייקטים החומריים כמטונימיות המציינות משמעות החורגת מהמשמעות המיידית שלהם. "רוזבאד" מהווה מטונימיה המגלמת בקליפת אגוז את מהותו של קיין, ובהשאלה – מהותו של האדם המודרני באשר הוא. בלילה וערפל מהווה "אשוויץ" מטונימיה המציינת את שקיעת התרבות המערבית; מחנה ההשמדה אשוויץ מקפל בתוכו בזעיר אנפין את כישלונו של פרויקט הנאורות בשעה שנדמה היה כי הוא בשיאו.

שני הסרטים מבקשים להתחקות לא אחר תיאור העבר, כי אם אחר מהותו. שניהם מציעים חקירת פוסט־מורטם שנועדה להתחקות אחר סיבת המוות המופיע בתחילתם: מותו של קיין בפתיחת האזרח קיין מול ההשמדה ההמונית המרחפת מעל מחנה ההשמדה הנאצי. "רוזבאד" ו"אשוויץ" הם אייקונים של נקודות מפנה היסטוריות הרות גורל עבור האדם והאנושות המודרניים. סרטו של רנה רומז לנו כי שני הסרטים עוסקים במהות דומה, בהבדל אחד: בעוד "רוזבאד" הוא אייקון המשמש לחקר האדם המודרני כיחיד, "אשוויץ" בלילה וערפל משמשת לחקר ההמון והתרבות המודרנית. במובן זה, לילה וערפל והאזרח קיין הם שני צדדים של אותה מטבע. זיקה זו בין שני הסרטים מקבלת חזיון על-ידי הקריינות המלווה את השוט האינטר־טקסטואלי הפותח את לילה וערפל: "Meme un paysage tranquille; meme une prairie avec des vols de corbeaux [...] peuvent conduire tout simplement a un camp de concentration" ("גם סביבה שקטה, גם אחו עם עורבים מעופפים [...] כל אלה יכולים להוביל בפשטות למחנה ריכוז"). זיהוי האזרח קיין כאינטר־טקסט מאפשר

נדר של סגנונות ארכיטקטוניים מפוארים, שכיות אמנות, חיות שונות ועוד. זאנאדו היא אוסף של פטישים שנועדו לספק את שיגעון הגדלות של קיין, כפי שמתארת לורה מאלווי:

קיין פודה את כספו וממיר אותו באובייקטים מוחשיים. בחלקו השני של הסרט, ובמיוחד סביב בנייתה של קסנדרו, מגיעה הבוזנות של קיין לרמות אובססיביות, והוא אף אינו מסוגל לפרוק את הארגזים הרבים מספור של הדברים שצבר. בה במידה, כפי שמעידה הסצנה האחרונה בקסנדרו, קיין מעולם לא זרק מאומה. הדברים שצבר במהלך חייו פוזרים בערמות בכל עבר.

(מאלווי, 2004: 77)

ברומה לזאנאדו, גם אושוויץ מתואר כמקום שהושקעה בו מחשבה אסתטית מרובה: מגדלי התצפית נבנו בכמה סגנונות: style alpin, style garage, style japonais [“סגנון אלפיני, סגנון גראז’, סגנון יפני”]. שערי כניסה מהודרים, שלטים המתקשרים עם הנכנסים למחנה (Arbeit Macht Frei) וכן הלאה. את מחנה ההשמדה יאכלסו בני אדם שיעברו בהדרגה רדוקציה לרמה של אובייקטים, ובכך למעשה אין שוני רב בין תכולתה של זאנאדו לבין זו של אושוויץ. אולם בשונה מזאנאדו, שם נצברים האובייקטים ופוזרים בערמות, באושוויץ מושמדים כל האובייקטים במטרה לא להשאיר זכר וסימן. במובן זה שיגעון הגדלות



תמונה מתוך האזרח קיין

מחנות הריכוז וההשמדה, כי המרחק בין נער תמים עם מגלשת שלג והורים מן המעמד הנמוך לבין איל הון חסר עכבות מוסריות ופשיסט הוא לעתים קצר מאוד. רנה עצמו מציג בלילה וערפל תפיסה דומה הבאה לביטוי בהצהרה הפותחת, לפיה כל נוף ואפילו התמים ביותר עשוי להפוך למחנה ריכוז. עמדה חתרנית זו עמדה גם בבסיס התיאוריה של אדורנו והורקהיימר (אדורנו והורקהיימר, 1993) בתיאורם יסודות האנטישמיות וגבולות הנאורות:

[...] כשם שהקורבנות ניתנים להחלפה לפי הנסיבות – צוענים, יהודים, פרוטסטנטים, קתולים וכו' – הרי כל אחד מהם עשוי לבוא במקום הרצוי, באותה תשוקת ההרג העיוורת, ברגע שהוא חש עצמו – בתור נציג הנורמה – כבעל כוח.

(שם, 282)

דבריהם של אדורנו והורקהיימר מסכמים למעשה את העמדה המוסרית שבבסיס לילה וערפל, הרואה את השואה כאירוע אוניברסאלי העשוי לחזור על עצמו בכל רגע, או כדבריו של משה צוקרמן, “כפרדיגמה של הקיום האנושי, כמטריצה המכילה את הסמלתו של האיום התמידי עליו” (צוקרמן, 1992: 29). גישה זו אינה תופסת את הקורבנות והמקרבנים באופן מהותני, שכן היא סבורה שמשחק תפקידים זה עשוי להשתנות בעתיד, כך שהקורבנות של היום יהפכו למקרבנים של מחר. הביקורת של לילה וערפל היא על מצב חברתי-תרבותי שעשוי לאפשר את הישנותה של שואה. במילים אחרות, “קיינים” נוספים ממשיכים לשגשג בהווה, והם עשויים לסלול שוב את הדרך אל מחנה ההשמדה.

זאנאדו ואושוויץ

מאפיין משותף נוסף לשני הסרטים הוא התמקדותם במבנים ארכיטקטוניים שמיוחסת להם משמעות מיוחדת: זאנאדו ואושוויץ. זאנאדו, טירתו הענקית של קיין, מתוארת כאוסף

כאמור, קיין מתחיל את הקריירה שלו בתחום התקשורת בהשתלטות על עיתון כושל, האינקוויירר, בעל התפוצה הצנועה. תוך פרק זמן קצר עורך קיין שינויים משמעותיים באינקוויירר, כפי שמתארת זאת לורה מאלווי, והופך אותו:

מעיתונות מעודנת הנכתבת על-ידי המעמד הבינוני עבור המעמד הבינוני, לעיתון בעל תפוצה המונית, המכוון למעמד הפועלים ולאוכלוסיות המהגרים, תוך נכונות לצאת לציד מכשפות, לפברק ולפעול על הרגשות הלאומניים, האלימים והוולגריים ביותר על מנת להרחיב את קהל הקוראים. [...] העיתונות הצהובה של קיין מהווה עלבון לערכיו של הדור הוותיק, בין אם מדובר בקפיטליזם השמרני ובין אם מדובר במעמד הבינוני חסר האונים. (מאלווי, 2004: 64-65)

זאת ועוד, קיין קונה בכסף את צוות העורכים הבכיר של הכרוניקל העיתון המצליח ביותר בניו-יורק שמתחרה עם האינקוויירר על הבכורה. לילנד, חברו של קיין ושותפו עוד מימי הקולג', מעלה ספקות באשר לדרך התנהלותו של קיין ורומז כי היא טומנת בחובה זרעים של ניוון מוסרי.

וולס מבקר בהאזרח קיין את הקשר בין התקשורת המודרנית לבין ההמונים. לדעתו, מי ששולט בתקשורת המודרנית שולט בחייהם של ההמונים ועלול להוליך אותם שולל. קיין הוא איל עיתונות המכוון את דעת הקהל בעזרת יצירת סימולקרה של מציאות. כך הוא תוקף ללא רחם את מתחרהו בבחירות על משרת מושל ניו-יורק, עד שהאחרון נאלץ להשיב לו באותה מטבע. כך הוא גם פותח בקמפיין תקשורתי המחחרר מלחמה בדרום אמריקה, כדי למכור יותר עיתונים ולקדם את עסקיו בתקופה של שפל כלכלי. יומן החדשות הבדוי מציג את אימפריית העיתונות של קיין על גבי מפה המתארת את התרחבות השפעת עיתוניו על ההמונים. מפה זו דומה באופן מפליא לאותן מפות המתארות את התקדמותם של צבאות מזוינים בשעת מלחמה, ובכך למעשה נרמזת זיקה ישירה בין תקשורת ההמונים, והקולנוע בראשה, לבין המלחמה המודרנית.

של הנאצים היה שאפתני יותר. הם אספו באופן כפייתי אובייקטים/בני אדם, אך בשונה מקיין, לא הסתפקו בצבירתם, אלא שאפו להשמידם באופן כמעט מידי. מה שנותר באושוויץ, אם כן, מעיד על כישלוננו של שיגעון הגדלות הנאצי.

בהקשר זה ראוי לציין כי בעוד קיין אובססיבי לקנות חפצי אמנות יקרי ערך מתקופת תור הזהב של אירופה ולמלא בהם את אחוזות, הנאצים להוטים לחסל את שלל האובייקטים המצויים במחנה ההשמדה; לפיכך, ניתן לומר באופן מטפורי, כי שיגעון הגדלות של קיין "לקנות" את אירופה ולנכס אותה לעצמו מסתיים בלילה וערפל בשיגעון הגדלות הנאצי להביא כליה על המסורת התרבותית האירופית באקט של ניהיליזם חסר גבולות. אם נאמץ פרשנות זו נוכל למצוא בסיומו של האזרח קיין נבואה אפוקליפטית על עתידה של אירופה. האזרח קיין מסתיים בשני שוטים עוקבים: הראשון שבהם נפתח בתנועת מצלמה החולפת על פני ערמות האובייקטים, שהם למעשה אוצרותיה של אירופה שרכש קיין לאורך השנים. בסיומה של תנועת המצלמה נגלה לעיני הצופים כבשן שאליו מושלכים בזה אחר זה אותם אוצרות. השוט הבא, שחותם את הסרט, הוא לונג שוט (long shot) המציג את זאנאדו מבחוץ, כאשר מארובת האחוזה מיתמר עשן שחור המעיד על שרפתן של שכיות החמדה הרבות שמלאו אותה. מיד לאחר מכן מתחילה תנועת קריין כלפי מטה, המהווה תמונת ראי לשוט הפתיחה של הסרט;¹⁰ המצלמה סוקרת את הגדר המקיפה את זאנאדו ונעצרת באותו שלט שפתח את הסרט: "אין מעבר". ניתן לומר, אם כן, שלילה וערפל נפתח בנקודת הסיום של האזרח קיין. לילה וערפל נפתח במקום שבו הפכה אירופה לאובייקט המושלך אל הכבשנים, או במילים אחרות, לילה וערפל נפתח על חורבותיה של אירופה/זאנאדו, על חורבותיה של כלל האנושות המודרנית כולה.

האזרח קיין ותקשורת ההמונים

נתיב פרשני נוסף, רפלקסיבי במובהק, שניתן להחיל על לילה וערפל קשור בעיסוקו של קיין בתחום תקשורת ההמונים.

האזרח קיין והוליווד

האזרח קיין מותח ביקורת על סוג העיתונות שמקדם קיין, אך בעקיפין הוא גם תוקף את תעשיית הקולנוע ההוליוודית, בעיקר את הקולנוע ההוליוודי משנות העשרים והשלושים של המאה העשרים, שהגיע למיצוי אסתטי והתדרדר מוסרית. ענר פרמינגר (פרמינגר, 1995) מתאר את השפל המוסרי של הוליווד במהלך שנות העשרים בעזרת כמה אנקדוטות:

... וירג'יניה ראפ, מתה במלון בסן-פרנסיסקו, במהלכה של מסיבת סופשבוע פרועה, שערך אחד משלושת הכוכבים בעלי המשכורות הגבוהות ביותר בהוליווד – רוסקו ארבקל "השמן". ארבקל הועמד לדין (אך לא הורשע מעולם) בסדרה של משפטים סנסציוניים [...] הוליווד כונתה בשם "עיר החסאים" [...] בנובמבר 1924 הגיעו השערוריות עד לדרג הגבוה ביותר בהוליווד, כשתומאס אינס, אחד ממייסדי הוליווד עצמה, מת באורח מסתורי, ביכטה של ויליאם ראנדולף הרסט.

(שם, 109)

במהלך שנות העשרים ותחילת שנות השלושים של המאה העשרים, הפכה הוליווד למקום דקדנטי ובלתי מוסרי. בהקשר זה ראוי לציין כי בגרסאות מוקדמות של התסריט המקורי של האזרח קיין נכללה, מיד לאחר סצנת הנשף שעורך קיין במערכת העיתון עם נערות המקהלה, סצנת אורגיה בסגנון רומאי בבית בושת שאליו נדדה המסיבה (מאלווי, 2004: 66). סצנה זו נמחקה מיד לאחר שהוגש התסריט למשרדו של וויל הייז (Hays), שעמד בראש "קוד ההפקה" ההוליוודי, מנגנון בירוקרטי שיצא כנגד מגמות בלתי מוסריות שפשו בקולנוע. דומה כי וולס ומנקייביץ' רצו להדגיש באמצעות סצנה זו את הדקדנס שפשה בהוליווד באותם ימים ובתעשיית הקולנוע כולה.

האזרח קיין ניסה לבקר את המגמות הבלתי מוסריות שחדרו לקולנוע בעזרת פרקטיקות אסתטיות חדשות

הנוגעות בעיקר לנרטיב ולצילום; הנרטיב פרגמנטרי ומכיל מספר נקודות מבט משתנות, והצילום עושה שימוש רחב ומורכב בטכניקת הדיפ־פוקוס¹¹ שעד אז לא פותחה באופן רציני בקולנוע.¹² בעזרת פרקטיקות אסתטיות אלה הציג האזרח קיין עמדה ביקורתית כנגד התפיסה האמנותית שאימץ קיין בשיווק עיתוניו הצהובים. קיין הוא מעין מטפורה לבמאי ההוליוודי מן הזן המסורתי, שעשה שימוש בקלישאות ההוליוודית בכדי לתקשר עם מקסימום צופים, ולפיכך עם המכנה המשותף הנמוך ביותר. קלישאות אלה הציגו, למעשה, ספקטקל קיטשי נטול ביקורת עצמית. לעומת זאת, קיין מצולם על־ידי אורסון וולס וצלמו גרג טולנד בטכניקת הדיפ־פוקוס, שהייתה בלתי מוכרת למרבית במאי הוליווד עד אז. לפיכך, דמותו של קיין מוצגת לפנינו באופן שונה מהאופן שהוא עצמו בחר להציג את המציאות בעיתוניו. טכניקה זו של הדיפ־פוקוס מאפשרת, לפי תפיסתו של אנדרה באזין (Bazin, 1992: 47), חופש בחירה רב יותר עבור צופה הקולנוע;¹³ חופש בחירה שקיין עצמו מנע מקוראיו/צופיו. גם הנרטיב הפרגמנטרי והמקוטע של האזרח קיין מציג את קיין באופן אמביוולנטי ומורכב, בניגוד לאופן המגמתי והחד־ממדי, שבו הוא בחר להציג את המציאות להמונים.

קריאה משבֶּשֶׁת – ביקורתו של לילה וערפל על האזרח קיין

בעוד וולס בחר לבקר את בחירותיו האסתטיות של קיין באמצעות שימוש מתוחכם בטכניקות אסתטיות, בחר רנה לבקר את בחירותיו האסתטיות של וולס בשימוש מתוחכם בטכניקות אסתטיות מקוריות, שמקצתן לא היו קיימות ב־1941 (לדוגמה, השימוש בסרט צילום צבעוני). לפיכך, לילה וערפל מציע קריאה ביקורתית של האזרח קיין ברוח תפיסת 'הקריאה המשבֶּשֶׁת' של הרולד בלום (Bloom, 1975).

אחד הנושאים המרכזיים המונחים בבסיס התיאוריה הפסיכואנאליטית של בלום הוא הקונפליקט בין הטקסט

לאינטר־טקסט, המשקף למעשה את המאבק האדיפאלי של היוצר עם "האבות הרוחניים" שקדמו לו. על פי בלום, למאבק זה תפקיד חיוני בתהליך הערכה של היצירה האמנותית והכללתה בקאנון התרבותי. ענר פרמינגר (Preminger, 2004) מתאר את הקשר שבין היוצר לבין עברו התרבותי, על פי בלום:

Poems, in the Bloomian discourse, are neither about subjects nor about themselves, but necessarily about other poems. Bloom defines the artistic act as a dialogue with the past. This struggle with the past cause the poet to "misread" the oeuvre of his poetic father.

(ibid, p. 174)

בלילה וערפל מבצע אלן רנה קריאה משפּשֶׁת להאזרח קיין, סרטו של אחד מאבותיו הרוחניים – אורסון וולס. זהותו של רנה כיוצר מתגבשת בלילה וערפל באמצעות אקט קולנועי של מרידה אמנותית בוולס ובהאזרח קיין, תוך כדי התייחסות עמוקה ומורכבת למקור המצוטט. רנה "מעלה באוב" את שוט הפתיחה מהאזרח קיין, אך הוא עושה זאת לא בשכפול מדויק, אלא בגרסה ייחודית שאותה בחר לעצב. גרסתו של רנה לפתיחה של האזרח קיין היא זו שמעמידה אמירה פרשנית ביקורתית ביחס לסרטו של וולס ולוולס עצמו. ניטיב להבין את המהלך הביקורתי של לילה וערפל אם נעקוב אחר ההבדלים בין הפתיחה שלו לזו של האזרח קיין.

הבדלים בפרקטיקת הצילום

הקריין שוט בהאזרח קיין נושא אופי חקרני ומנסה לגלות את האמת מאחורי המיתוס של קיין וזאנאדו. מיקום המצלמה בתחילת הסרט מחוץ לזאנאדו מחזק תמה חקרנית זו, וכל שוט שעוקב אחר שוט הפתיחה מעמיק את חדירתו לזאנאדו.

לילה וערפל מציע קריאה שונה ומורכבת יותר לפתיחה מפורסמת זו מ־1941; לילה וערפל נפתח בפריים המציג נוף פסטורלי של שדה פתוח, לכאורה נדמה כי אנו נמצאים בחלל פתוח, ללא חוץ ופנים, אך כשתנועת הקריין יורדת מטה נחשפת הגדר המקיפה את מחנה ההשמדה אושוויץ, שהפכה לאייקון תרבותי־היסטורי, ולצופה מתברר כי הוא נמצא בתוך מחנה השמדה. בניגוד למצלמה השואפת לחקור בהאזרח קיין, המצלמה בלילה וערפל כבר יודעת. לילה וערפל רומז כי החקירה של האזרח קיין נכשלה, משום שהיא לא הצליחה למנוע את עליית הפשיזם באירופה ואת אירועי מלחמת העולם השנייה. בלילה וערפל המצלמה ממוקמת בתוך מחנה ההשמדה ופונה החוצה, והיא מציגה תמה שונה מזו של האזרח קיין: כיצד נראה "החוץ" לאחר שחקירתו של האזרח קיין נכשלה וזוועות השואה אירעו? ניתן לטעון כי במובנים רבים הפתיחה של לילה וערפל ממחישה את קריסת המושגים "פנים" ו"חוץ" לאחר השואה; מה שהיה פעם "פנים" (מחנה ההשמדה/זאנאדו) הפך ל"חוץ" ואילו מה שהיה פעם "חוץ" (התרבות המערבית) הפך ל"פנים". לילה וערפל מציע חקירה הפוכה לזו של האזרח קיין: כיצד נראה המיתוס של התרבות המערבית מתוך הריסותיו של מחנה ההשמדה. לילה וערפל טוען כי מעתה כל חקירה תרבותית (כל תנועה כלפי פנים) צריכה להתחיל ממחנות ההשמדה (שהפכו ל"חוץ החדש").

הבדלים בפרקטיקת העריכה

החיתוך בין השוטים הפותחים את לילה וערפל הוא חד וישיר ונעשה בעזרת השימוש בקאטים (cut), בעוד בהאזרח קיין נעשה המעבר בעזרת דיסולבים (dissolve) מרוככים. השימוש של לילה וערפל בקאטים חדים נועד לקעקע את האופי הדרמטי והמרוכך האופף את פתיחתו של האזרח קיין; העריכה החדה והישירה שבה משתמש לילה וערפל נועדה בראש וראשונה להדגיש את החיבור בין השוטים, וכך להבליט את מנגנון העריכה הקולנועי בכללו. סגנון עריכה זה מלווה

אולם, לילה וערפל מבקר את האזרח קיין בדיוק על ההקשר הנבואי שלו לכאורה, כלומר סרטו של רנה מציע תפיסה ביקורתית לפיה על אף אופיו האנטי־פשיסטי של האזרח קיין לא ניתן היה לזהות בו את מרכיביו הפיקטיביים, שעתידים היו להפוך למציאות נוראה. לילה וערפל מציע פרשנות ביקורתית בנוגע ליכולתו של הקולנוע להתריע ולמנוע את הטרור העומד בפתח. במובן זה, לילה וערפל שייך לזרם של ביקורת קולנועית שמייצגיו המרכזיים כיום הם ז'אן־לוק גודאר (Godard) וז'ק ראנסייר (Ranciere). ראנסייר ביקר את אמנות הקולנוע תוך כדי התמקדות באותם סרטים עלילתיים המכונים "נבואיים". לדיוו סרטים אלו הציגו, באופן לטנטי כזה או אחר את הטרור שצופן בחובו העתיד, אך לא הצביעו במובהק על טרור זה ולכן גם לא ניסו להילחם בו:

[הקולנוע] גם כשל בכך שלא היה מודע לכוחותיו: הוא לא היה מסוגל לזהות במציאות את מה שכבר הראה בעולם הבדיון שלו, אותה אימה שהתנפצה לתוך המציאות. [...] למשל, בציד הארנבים או בריקוד המוות בחוקי המשחק, או בפשיטות האנטישמיות ומחנה הריכוז בריקטור הגדול.¹⁵ (Ranciere, 2002: 115)

האשמה שתולה ראנסייר באמנות הקולנוע מחדדת את ביקורתו של לילה וערפל על האזרח קיין. לילה וערפל מציג את האזרח קיין כפרויקט קולנועי אנטי־פשיסטי שכשל. כשלון זה טמון באי יכולתו של האזרח קיין למפות באופן ברור את הטרור העתידי ולהזהיר מפניו בזמן אמת. יתרה מזאת, לילה וערפל מאשים את האזרח קיין על שלקח חלק בתעשיית הקולנוע האסקפיסטית של הוליווד המתהדרת בהעמדת ספקטקלים גדולים מהחיים. הצורה הקולנועית הראונית מאפשרת מעצם טיבה לספסר ברגשות ההמונים ולהוליך אותם שולל. צורה קולנועית זו אינה מסוגלת להגיע לרמה גבוהה של ביקורת עצמית ומתקשה לחשוף את ה־apparatus הקולנועי העומד בתשתיתה. אנדרה באזין (Bazin, 2004: 47) טען, כי כבר בסוף שנות

את לילה וערפל לכל אורכו ומעצים את הממד הרפלקסיבי שלו. החשיפה המכוונת של מנגנון העריכה בלילה וערפל מדגישה את האופן בו הסרט עוקר את המציאות מזרם הזמן ושותל אותה בתוך הקשרים חדשים, כלומר, יוצר בעזרתה תמונת מציאות מניפולטיבית. תפיסת עריכה זו גם מבקרת את התפיסה הדרמטית ההוליוודית שהאזרח קיין הוא חלק ממנה. בהקשר זה יש להבין את סגנון העריכה של לילה וערפל כשאלה מוסרית ממדרגה ראשונה: כיצד יש לערוך סרט לאחר אושוויץ? התשובה שמספק סרטו של רנה היא כי בעוד קונספציית העריכה ההוליוודית של האזרח קיין כשלה והייתה לחלק מהתרבות שאפשרה את הפשיזם, יש לערוך מעכשיו באופן המדגיש את ה־apparatus הקולנועי והיוצר תחושה אנטי־דרמטית של ניכור. עמדה קולנועית זו מודגשת גם בעזרת ה־voice over של הקריין בפתחה, החושף בדבריו את נוכחותו של המנגנון הקולנועי: "les blocks ne sont plus visités que par une caméra" [את הבלוקים פוקדת עכשיו רק מצלמה]. תפיסה אסתטית זו מזכירה את גישתו של ולטר בנימין בדבר חשיפת מנגנוני הייצור הקולנועיים הסוללים את הדרך לפוליטיזציה של האמנות (בנימין, 1983: 60).

קולנוע והתנגדות לפשיזם

האזרח קיין היה אחד מהסרטים האנטי־פשיסטיים האחרונים שנוצרו לפני כניסתה של ארצות הברית למלחמת העולם השנייה, ובמובנים רבים מהגדולים שבהם. יוסף יצחקפור סבור בהקשר זה, "כי בקולנוע ובחברה של שנות ה־30 הייתה מעין אחדות דעים, קונסנזוס, ובקולנוע האמריקאי עוד יותר מן האחרים, ואילו האזרח קיין הוא סרט שמתנגד לקונסנזוס" (גודאר ויצחקפור, 2006: 62). יצחקפור טוען כי וולס חש בשינוי תרבותי מסוכן, מעין שבר חברתי שעשוי להוות כר פורה להתפשטות של הפשיזם באירופה ובארצות הברית (שם). כך למעשה ניתן לראות בהאזרח קיין סוג של סרט נבואי, שיצא כנגד השיח הפופוליסטי ששלט בארצות הברית בתקופת הבדלנות.

בתרבות המערבית שאפשרה את עליית הפשיזם באירופה: מנגנון הכוכבים ההוליוודי, מנגנון הספקטקל הקולנועי ומנגנון הסיפור הסגור והמוחלט. כל אלה עומדים לו לרועץ והופכים אותו, מבעד לפרספקטיבה של לילה וערפל, למקרה פרדיגמטי של החמצה קולנועית-מוסרית להשפיע באופן אקטיבי על המציאות ההיסטורית וליצור קולנוע אמיץ שלא מפחד להילחם בתופעת הפשיזם.

במובן זה, סרטו של רנה הוא ניסיון ליצור מחדש פרויקט קולנועי במתכונתו של האזרח קיין בעידן שלאחר השואה, באופן מוסרי ואחראי יותר. לילה וערפל מציע את שנת 1941 כשנה שבה כשל הקולנוע (לפחות מבחינה מוסרית) עם הכישלון המוסרי של האזרח קיין, ואילו את שנת 1955 כשנה שבה נולד הקולנוע מחדש מתוך שאיפה אחת ברורה – להחיל את מה שוולס עשה בתוכן גם על הצורה הקולנועית. במילים אחרות, להתחיל וליצור גרסאות חדשות של האזרח קיין שיוכלו למנוע הפעם את השואה הבאה. לילה וערפל מציע תפיסה לפיה כל סרט שנוצר לאחר השואה נבנה בהכרח על חורבות אושוויץ, שנבנה בעצמו על חורבותיה של זאנאדו. דומה כי כל יוצר קולנוע בעידן שלאחר השואה נדרש לתת על כך את הדעת.

השלושים של המאה העשרים עמדו לרשות הקולנוע מרבית הכלים הקולנועיים שאפשרו לו ליצור כמעט כל מה שחפץ בו. עבור באזין האזרח קיין של וולס מהווה דוגמה פרדיגמטית לתפיסה זו. סרטו של וולס הצליח להשתמש באמצעי המבע הקולנועיים באופן מושלם והרמוני כפי שטרם נראה על מסך הקולנוע עד אז. האזרח קיין הצליח להכיל כמעט יובל שלם של היסטוריה קולנועית בקליפת אגוז.

תפיסתו של באזין מחזקת את ביקורתו של לילה וערפל על אמנות הקולנוע: אם האזרח קיין, שהיה סרט אנטי-פשיסטי חד, נוקב ומהודק כמעט מכל הבחינות, לא הצליח לייצר ביקורת תרבותית אמיתית לפשיזם הגואה באירופה ובארצות הברית, אזי הכישלון הקולנועי גדול יותר. כלומר, אם אכן האזרח קיין מכיל בתוכו את תולדות הקולנוע בקליפת אגוז, הרי שביקורתו של לילה וערפל מכוונת כלפי מכלול המורשת הקולנועית עד אז. וולס ניסה ליצור סרט שאפתני שיציע ביקורת נוקבת כנגד צמיחתן של מגמות פשיסטיות, אולם הוא מצליח להכיל את תפיסתו האנטי-פשיסטית רק לגבי התוכן הקולנועי וכושל בכל הקשור בצורה הקולנועית. על אף החדשנות הצורנית של האזרח קיין הוא אינו מצליח להשתחרר משלושת המנגנונים הקולנועיים ששלטו בקולנוע הטרומ-מלחמתי, שלקח חלק

הערות

- 1 במקור: "The great post-war philosophers and writers demonstrated that thought has something to do with Auschwitz, with Hiroshima, but this was also demonstrated by the great cinema authors from Wells to Resnais – this time in the most serious way". (Deleuze, 1989: 209).
- 2 במקור: "Cinema is guilty of not having filmed the camps at the time [...] Cinema should have been there because its very essence is to be there". (Ranciere, 2002: 116).
- 3 לילה וערפל, *Nuit et Brouillard, Night and Fog*, צרפת, 1955, 32 דקות. הסרט הוזמן על-ידי ועד ההיסטוריה של מלחמת העולם השני, *Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale*, והיה אמור לשקף את הויתור הרשמי-ממלכתי של "הרויסטנציאליזם" ששלט אז בצרפת. רנה התנה את עשיית הסרט בשיתופו של ז'אן קייירול (Jean Cayrol), קומוניסט ניצול מחנה מאוטהאוזן וסופר מוערך, שכתב את טקסט הקריינות לסרט.
- 4 קריין שוט – תנועת מצלמה אנכית המבוצעת באמצעות חיבור המצלמה למנוף, המאפשר תנועה יציבה של השוט מלמעלה-למטה או מלמטה-למעלה.
- 5 האזרח קיין, *Citizen Kane* – ארצות הברית, 1941, 119 דקות. הסרט הופק באולפני RKO בהוליווד. וולס חתום גם על כתיבת התסריט לסרט יחד עם הרמן מנקייביץ'.

- 6 המושג "אינטר-טקסטואליות" הוצג לראשונה כתרגום מחדש של ג'וליה קריסטבה (Kristeva) למושג ה"דיאלוגיות" של מיכאל באכטין (Bakhtin), המדבר על נוכחותם הסימולטנית, בתוך יצירה ספרותית, של שניים או יותר טקסטים מצטלבים, המקיימים ביניהם יחסי גומלין. כל טקסט הוא מה שקריסטבה מכנה "מוזאיקה של ציטוטים" אשר קולטת ומשנה טקסטים אחרים.
- 7 אחת הגישות הביקורתיות המקובלות בהקשר האורח קיין היא כי עלילתו מבוססת על דמותו של המיליונר האמריקאי ויליאם רנדולף הרסט. לא אכנס בחיבור זה לסוגיה זו, רק אציין כי הרסט עצמו אכן נפגש עם היטלר ב־1934 בעת חופשה בגרמניה, והעיתונות המקומית ציטטה מפיו דברי תמיכה וידידות כלפי המנהיג הנאצי. (מאלווי, 2004: 43).
- 8 אמירה זו של קיין הינה אירונית שכן הסרט יצא לאקרנים ב־1941 כאשר באירופה המלחמה כבר הייתה בעיצומה. זוהי ביקורת נוקבת של וולס על המדיניות האמריקאית הבדלנית ששלטה בציבור האמריקאי באותה תקופה.
- 9 תמה זו שפיתח וולס באופן מורכב בסרטו מ־1941, מהדהדת רעיון דומה לזה שהציג צ'פלין בסרטו שנה אחת קודם לכן. בהריקטור הגרול (1940) הראה צ'פלין כי המרחק בין ספר יהודי תמים לבין רודן פשיסטי הוא מטושטש ועלול לקרוס באחת.
- 10 במובנים רבים, ניתן לראות דווקא בסצנת הסיום של האורח קיין אינטר-טקסט מדויק יותר לפתיחה של לילה וערפל, שכן תנועות המצלמה בשני השוטים חופפות אחת לשנייה. אני מאמץ את הפרשנות לפיה האינטר-טקסט בפתיחת לילה וערפל מהדהד את פתיחתו של האורח קיין ולא את סופו. במובנים רבים אני סבור כי פתיחתו של הסרט מקפלת בתוכה כבר את סופו, ולכן יש להתמקד בפתיחה ולא בסיום. בחירה זו תתבהר גם ברגע שאדגים כיצד לילה וערפל מבצע קריאה משפשת של האורח קיין.
- 11 דיפ־פוקוס – טכניקה צילומית המאפשרת לאובייקטים הקרובים מאוד למצלמה להיות חדים באותה מידה כמו אלה הרחוקים ממנה.
- 12 למען הדיוק, חשוב לציין כי שימושים מקוריים בטכניקת הדיפ־פוקוס נעשו כבר על־ידי במאים כמו ז'אן רנואר וג'ון פורד.
- 13 באזין סבר כי דווקא מפני שהאובייקטים הקרובים בפריים חדים בדיוק כמו אלה הרחוקים בפריים, נדרש הצופה להחליט באלו אובייקטים למקד את מבטו ובכך למעשה לבצע מעין עריכה עצמית.
- 14 בלום מדבר בעיקר על אבות רוחניים שנפטרו, או במילותיו, "משוררים מתים". בהקשר הזה אני מאמץ את גישתו של פרמינגר (פרמינגר, 2006) לטקסט של בלום, המרחיב אותו גם למאבק באבות רוחניים שעדיין בחיים ונמצאים בעיצומה של יצירתם.
- 15 במקור: "[Cinema] has also failed at the very knowledge of its powers: it was unable to recognize in reality what it had already shown, in its fictions, this horror that came crashing on reality. [...] for example, in the rabbit hunt or the dance of death in Rules of the Game, or in the anti-Semitic raids and the concentration camp in The Great Dictator" תורגם על־ידי ארז פרי.

ביבליוגרפיה

- אדורנו, ת. והורקהיימר, מ., 1993, "יסודות האנטישמיות וגבולות הנאורות", בתוך: מבחר אסכולת פרנקפורט (בעריכת מ. מייזן וא. יסעור), ספריית פועלים, תל־אביב, עמ' 158-168.
- אזולאי, א., 2006, היה היה פעם – צילום בעקבות ולטר בנימין, בר אילן, רמת גן.
- בנימין, ו., 1983, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, טעמים, ספריית פועלים והקיבוץ המאוחד.
- גודאר, ז., ל ויצחקפור י., ארכיאולוגיה של הקולנוע וזיכרון המאה, רסלינג, תל־אביב.
- מאלווי, ל., 2004, אדיפוס באמריקה, רסלינג, תל־אביב.
- פרמינגר, ע., 1995, מסך קסם – כרונולוגיה של קולנוע ותחביר, האוניברסיטה הפתוחה, רמת אביב.
- 2006, פרנסואה טריפו – האיש שאהב סרטים, הקיבוץ המאוחד, המכללה האקדמית ספיר והמכון הישראלי לפואטיקה ע"ש פורטר אוניברסיטת תל־אביב.
- צוקרמן, מ., 1993, שואה בחדר האטום, הוצאת המחבר, תל־אביב.
- קאווי, פ., 1997, "דיוקן של ענק – האורח קיין", בתוך: עולם בדים (בעריכת ה. קלר), ספריית אפקים, עם עובד, תל־אביב, עמ' 141-153.

- Bazin, A., 2004, "The Evolution of the Language of Cinema", *Film Theory and Criticism*, Eds. G. Mast, M. Cohen and L. Braudy, 6th ed, New York and Oxford: Oxford University Press, 41-53.
- Bloom, H., 1975, *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press.
- Deleuze, G., 1989, *Cinema 2 – the time-image*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Preminger, A., 2004, "The Human Comedy of Antoine Doinel: From Honoré de Balzac to Francois Truffaut", *The European Legacy*, Vol. 9, No. 2, 173-193.
- Ranciere, J., "The Saint and the Heiress: A propos of Godard's, *Histoire(s) du cinema*", *Discourse*, 24(1), Winter 2002, 113-119.

מעבר לזיכרון?

קריאה נשית ישראלית של ייצוגי זיכרון גרמניים

גל אנגלהרד

א. פתיחה

המאמר דן בשיח ביקורת הקולנוע של עיתונות הנשים הישראלית בשלושה סרטים גרמניים שהוצגו בארץ בשנים 1979-1982: גישואיה של מאריה בראון (*Die Ehe der Maria Braun*, Reiner Fassbinder, 1979), תוף הפח (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979) והצוללת (*Das Boot*, Wolfgang Petersen, 1981). המאמר ידון בשאלה כיצד ביקורות הקולנוע שהופיעו בלאשה ובאת התמודדו עם ייצוגי הזיכרון כפי שהם עולים בסרטים הגרמנים, ובתוך כך איך הן מסמנות את המפגש של הישראלים עם התרבות הגרמנית בשנות השבעים, בפעם הראשונה מאז מלחמת העולם השנייה (ויצטום, 2004; שפי, 2004).¹

שלושת הסרטים עוסקים, בצורות שונות, בזיכרון מלחמת העולם השנייה ותוצאותיה במרחב הגרמני. הסרטים נמנים עם גל "הקולנוע המערב גרמני החדש", שעבר בסוף שנות השבעים תהליך קנוניזציה, הן בגרמניה² והן בעולם המערבי (Elsaesser, 1996). בחרתי בשלושת סרטים אלה דווקא משום שהם מהווים ניסיון גרמני לייצג את העבר הנאצי, את מלחמת העולם השנייה ואת תוצאותיה, ייצוגים שהתקבלותם בישראל אינה מובנת מאליה, בשל השואה שהפכה לטראומה

מכוננת ול"דת אזרחית" בחברה הישראלית (Liebman and Don-Yehia, 1983; שגב, 1991; צוקרמן, 1993; LaCapra, 2001; זרטל, 2002). שגב (1991) מתייחס ל"דת האזרחית", כאשר הוא קושר בין הזיכרון הקיבוצי הישראלי של השואה והזהות הקיבוצית הישראלית. הוא טוען כי "ישראלים רבים [התמכרו] למורשת השואה בכעין פולחן פופולארי וסגידה ביזארית לעתים לזיכרון, למוות ולקייטש. בשלב מסוים הייתה השואה לאחד ממקורות זהותם הקולקטיבית, כפי שהייתה לששת מילון קרבנותיה" (שם, עמ' 9).

במאמר ארצה להצביע על כך ששיח הביקורת הנשית יצר מרחב טקסטואלי של ייצוגי זיכרון מתווכים של השואה, המהווים חלק משיח הפוסט־זיכרון (postmemory), (Hirsch 1997, 1999), ארחיב על מושג זה בהמשך) הישראלי בנוגע לשואה בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים.

ב. זיכרון תרבותי, זיכרון ישראלי

מרחב הזיכרון הקיבוצי (התרבותי) הוא מרחב פעולה – חברתי ואישי – שנוצר בזמן הווה ומתייחס לעבר. דרך פעולה זו העבר עובר שינוי מתמשך, נבנה מחדש בתוך ההווה, ואף מעצב את

גל אנגלהרד מועמד לתואר דוקטור מטעם אוניברסיטת חיפה. מחקרו מתמקד בייצוגי זיכרון קיבוצי ותרבותי בחברה הישראלית והגרמנית והדיון סביבם.

ג. עיתונות הנשים בישראל בסוף שנות ה־סז ובתחילת שנות ה־סס

לאשה, שיוצא לאור על־ידי יריעות אחרונות, נוסד בשנת 1947 והוא שבועון הנשים הוותיק בארץ. בהיותו עיתון הנשים הנקרא ביותר בישראל העמיד לאשה אפשרויות ייצוג עצמי קוראות תיגר וחדשות (הרצוג, 2000) ושימש כ"פורום מפרה המאפשר לנשים בישראל להביא לדיון פומבי חוויות והתנסויות שקודם לכן נחשבו כלא ראיות לדיון ציבורי בישראל. כבמה לדיון, השבועון אפשר לקוראות לשקול את תקפותן של תפישות קיימות, תוך בדיקה וניסוח מחדש של חלקן, וקביעת השקפות חדשות" (ליידן, 2000, עמ' 36).

הירחון את, בהוצאת מעריב, היה השבועון השני בחשיבותו ובתפוצתו לקהל הנשים בישראל. גיליון את, שיצא לאור באפריל, 1982, ציין חמש־עשרה שנים להופעת את בנוף העיתונות הישראלית. כך נכתב באחד העמודים הראשונים של העיתון ובחתימת העורכת, שרה ריפין: "קוראה יקרה, נודעת לאת השפעה מתמשכת ועמוקה על תפיסתה של האישה הישראלית את עצמה. אולי גם את עוצמתה... הירחון העמיד לעצמו מראשיתו מספר קווי יסוד, שהנחהו: לפנות אל הקוראה כאל אדם נבון וחושב (בזמנו היה נקוט ברוב כתבי העת המיועדים לנשים טון פטרנליסטי); לשקף את בעיותיה; לתת ביטוי להלכי רוח ולתנועות נשים בחו"ל; לשמש אכסניה מעודדת לכישרונות יצירתיים; לפתח טעם טוב ואיכות חיים; לספק אינפורמציה מעשית בנושאי תעסוקה, משפט, חינוך, פסיכולוגיה וכמובן חינוך".

ד. הסרטים ותהליכי התקבלותם

נישואיה של מריה בראון / *Die Ehe der Maria Braun* (1979)

הסרט נישואיה של מריה בראון, שבזמן עלייתו לראש וורנר פסבינדר⁴ הופץ בישראל באמצע אוקטובר, 1979. הוא

העתיד (Bal, 1999). הזיכרון האישי והקיבוצי נשזרים זה בזה. הם אינם ניתנים להפרדה ועוברים תהליך של עיבוד משותף ב"מסגרות זיכרון" חברתיות (Halbwachs, 1992). הזיכרון הקיבוצי הוא בעצם טופוגרפיה או הרכב דינמי של צורות ייצוג שונות (Wood, 1999), תלויות סוכן/ים. לפיכך, זיכרון קיבוצי הוא ברישיון ולובש צורות שונות, המעגנות את מופשטות הזיכרון. למשל, נרטיב, דימוי או אנדרטה (Zelizer, 1995,) (1998; Wagner-Pacifi, 1996). נרטיב, למשל, עשוי להכיל עליילה שמחברת בין כמה אירועים שאינם קשורים זה בזה, אך בבסיסו מצויה תובנה עמוקה יותר (Meyers, 2003). ההתמקדות היא עתה בזיכרון כרפרנט ובייצוגיו, שלובשים צורה, תוכן וז'אנר (Wagner-Pacifi, 1996).

במאמר זה אאמץ את הבחנותיו של לה־קפרה (LaCapra, 1999, 2001), ששאל את מושגיו של פריד על אודות מרחב "תהליך האבל"³. לה־קפרה השתמש במרווח שבין "החצנה מלנכולית" (acting out) ו"עבודת אבל" (working through) – כדי לדון בנושאים היסטוריים בכלל, ובשואה בפרט; בין "החצנה מלנכולית" – "החזרה" של הטראומה מתוך ציפייה לגאולה – לבין "עבודת האבל" שהיא תהליך אבל מסוכן, שאינו מחפש פתרון של גאולה במישור הפרטי, החברתי או הפוליטי.

מעבר לכך, בשל אופייה הבלתי נתפס של השואה, קשה למי שנולדו אחריה – בני הדור השני והשלישי (בהמשך להירש [Hirsch, 1997, 1999], בני דורות אלה הם לא רק צאצאיהם הביולוגיים של ניצולי השואה אלא שכבות דוריות שלמות) – להניח מאחוריהם את העבר, "פשוט כעבר" (LaCapra, 2001, עמ' 152). השואה, כמו כל טראומה, יצרה עודף (excess) שקשה "לתפוס" ולייצג. עודף זה עשוי לגרום לייצוג שגוי, כושל וחזרתי של אתר הטראומה המתווך כחלק מ"תהליך האבל" הישראלי. ייצוגים שגויים אלה מכוננים את שיח הפוסט־זיכרון (Hirsch, 1997, 1999) שהוא שיח זיכרון טראומטי יצרני, מועתק ומושהה המתייחס לשואה. זהו זיכרון המאוחר והמתווך של בני הדור השני והשלישי, המתאפיין בחזרה על נרטיבים – פרטיים וקיבוציים – שנקלטו בתודעתם של בני הדורות המאוחרים והוטמעו על ידם.

קריאה נשית – חגדר כטראומה

יהודית אוריין (לאשה) ולב (את) משתמשות בז'אנר הרומן הרומנטי הספרותי⁵ ובז'אנר המלודרמה הקולנועית כדי למצב את הסרט ואת הבמאי. הן קוראות את הטקסט כנשים ומכוונות את ביקורתיהן לקהל קוראות, קהל היעד של עיתונות הנשים. טיפולן של המבקרות בנושא המגדר מודגש יחסית לטיפול בזיכרון התרבותי הטראומטי, בוודאי זה הגרמני המיוצג בסרט, אולם אף זה הישראלי-יהודי. לפיכך לדעתי, המבקרות מעתיקות, כחלק משיח הפוסט-זיכרון היצרני את הטיפול בזיכרון תרבותי אל טיפול בנושאים מגדריים. בעיסוקן במגדר כזיכרון טראומטי הן מרחיבות את גבולות שיח הפוסט-זיכרון הישראלי.

אוריין פותחת את טור הביקורת שלה בשאלה "האם יש למישהו דמעות בשביל חיילי הוורמאכט?" ומשווה את מריה לגיבורת הסרט האמריקאי מעבר לחצות (*The Other*, Side of Midnight, Charles Jarrott, 1977), המבוסס על ספרו של סידני שלדון (Sheldon), שנכתב ב-1973. שתי גיבורות הסרטים עולות "במעלה ההצלחה", כותבת אוריין (לאשה). היא מתייחסת בגיחוך ל"בובתיות המכאנית" של המשחק ולשרירותיות מבנה העלילה בנישואיה של מריה בראון:

בסצינה אחת שב הרמן לאשתו מריה, ואיך ידע מתי לשוב? ... הדלת נפתחת. הוא תופס אותה בזרועות אמיצות ונותן לה חיבוק דרמטי כמו בסרטי שנות ה-40. סצינה זו שבחרתי לדוגמה מעוררת תגובה של צחוק בקהל, כאילו יש לה כוונות פרודיות.

(שם)

פרשנותה של אישה צופה/קוראת לסצינה רבת נקודות המבט שבה הרמן חוזר ומוצא את מריה וביל על סף התעלסות, וההשוואה בין שני סרטים מז'אנר המלודרמה הקולנועית, ממציבים את הסרט בהקשרים הנושאים המעניינים אותה, המגדר וסיפור הצלחתן של נשים. העיסוק המגדרי בולט למרות, ואולי בשל, שלילת זווית הראייה של נואל לכל

הוקרן בתל-אביב בקולנוע "מוזיאון תל-אביב" ולאחר מכן בקולנוע "מקסים" עד אמצע חודש מאי, 1980. בירושלים הוקרן במשך שבועות מספר בקולנוע "אורגיל" (מתוך מדורי הקולנוע של יריעות אחרונות, 1979-10-1980-5).

תקציר העלילה: מריה, אישה גרמניה צעירה, נשואה לבעלה רק יום ולילה, עד שזה נקרא לחזית המזרחית. משהוא בושש לחזור הביתה ב-1945 ובעוד גרמניה מתגוללת בין הריסותיה, מוצאת לעצמה מריה תחליפים – הן לנפש והן לכיס. את מאהבה הראשון, ביל, חייל אמריקאי שחור שדואג לה לסיגריות, לגרבי ניילון ולוופל של שוקולד Hershey, היא הורגת עם שובו הפתאומי של בעלה הרמן. הוא דואג לקחת את אשמת הרצח על עצמו, ועם מאסרו מכירה מריה את אוסוולד התעשיין. מפגש זה ממשיך לשנות את חייה של מריה. היא מפתחת קריירה מזהירה בבית החרושת שבבעלות התעשיין והופכת למאהבת שלו, בעודה ממתנה לשובו של הרמן. לאחר שהשתחרר מהכלא, חוזר סוף-סוף הרמן אל ביתה של מריה. לאחר שנודע להם שהתעשרו בזכות הירושה שהותיר אחריו אוסוואלד, מריה – ששכחה לכבות את הגז במטבח – מדליקה סיגריה ומפוצצת "בטעות" את שניהם, בבחינת התאבדות ורצח. ברקע, דרך הפסקול, נשמע ברדיו הגרמני משחק הכדורגל המפורסם משנת 1954, שהתקיים בשווייץ, ובו הביסה גרמניה המערבית את הונגריה וזכתה באליפות אירופה.



תמונה מתוך נישואיה של מריה בראון

את טענתה של ראדווי (Radway, 1984), כי קוראות הרומן הן קוראות אקטיביות, שעשויות להתנגד לרומנים מסוימים ולהמליץ על אחרים. הן נעות במרחב דואלי של הזדהות והתנגדות לערכים שהרומן מסמן (שם). זוהי קריאה נשית "שאינה מאמצת את נורמות הטקסט... קריאה המתבצעת תוך כדי מאמץ לכונן את הקוראת כסובייקט אוטונומי כנגד טקסט, שממקם אותה כשוליים" (לובין, 2003, עמ' 64).

נקודת המבט הנשית של אלאונורה לב, מבקרת הקולנוע של את, מודגשת אף היא בטור הביקורת שלה. היא איננה אוהבת את החיבור בין ז'אנר הרומן הרומנטי/המלודרמה הקולנועית ובין כינונה של מריה כסובייקט היסטורי, בין היטלר לשמידט (קאנצלר גרמניה בעת הפקת והקרנת הסרט), המסמל את הדיון בהתאוששותה של גרמניה ובחשבון נפשה של גרמניה. היא כותבת:

העלילה (האם מתוך איזו כוונה "אירנית"? נלקחה הישר מתוך רומאן זעיר למשרתות... אולי היה אפשר ליהנות מן המעשייה הזאת על הרמה הלגיטימית של רומן זעיר, אלא שלא זו כוונתו של פסבינדר. סרט שנפתח בתמונת דיוקנו של היטלר ומסתיים ברצף דיוקנאותיהם של הקאנצלרים אדנאואר, ארהארד, וילי בראנדט והלמוט שמידט, רוצה לאמר לנו משהו. אבל מה? האם מריה בראון המטפסת מעלה-מעלה מן האשפות היא סמל לכוח התאוששותה של גרמניה, "הנס הכלכלי" בשר ודם? האם נדמה לפסבינדר שהוא עושה את חשבון נפשה של גרמניה לאחר מפלת הנאצים? נדמה לי שזה מה שנדמה לו ואני לא קונה. "נישואיה של מריה בראון" הוא אכן סרט גרמני מאד. סרט כבד. לא כבד במובן של "רציני", "מורכב", "אינטלקטואלי" וכיו"ב, אלא במובן של עיסה טבטונית כבדה עד לזרא, נוטפת שומן חזיר ומדושנות עצמית. אם זה מה שיש לגאון התורן הגרמני לאמר על התקופה שבין היטלר לשמידט, ייכבד ויישב על זרי הדפנה שלו, ואני מקווה שיהיו קוצניים ככל האפשר.

(את, הדגשה במקור).

אורכו של הסרט (וגם בסצינת ההוצאה להורג שלה); עיסוקה המודע בזנות, כמו של מריה (כאן ההשוואה חורגת מההקשר ההיסטורי-הגרמני של תופעת הזנות כחלק ממשבר הקיום שאפיין את "שבע השנים הרעות"⁷ אוריין מעתיקה את הדיון לנושא המגדר; וכינונה של נואל – וכן כינון דמות המשנה הנשית, קת'רין – לפי תפיסות העולם הגבריות הפטריארכאליות.⁸ כלומר, יוצא שמרחב הקריאה המגדרי של אוריין מכונן את מבט הצופה/הקוראת כלפי הטקסט הגרמני. מעבר לכך, טיפולה של אוריין בסרטים דרך הנושא המגדרי מסמן אותם כאתר לשינוי חברתי-תרבותי, הנוגע גם בזיכרון התרבותי הישראלי. זאת על סמך התייחסותו של אלזסר (Elsaesser, 1972) לתפקיד התרבותי של ז'אנר המלודרמה הקולנועית כאתר לשינוי חברתי. דוגמה לכך הוא הדימוי המלווה את טור הביקורת של אוריין. מריה אינה מופיעה בו לבושה כוונה (כפי שהיא מיוצגת בטורי ביקורת בהארץ, חותם ואחרים), אלא נושאת את שלט החיפוש אחר בעלה, הרמן בראון. דימוי זה מסמן כי הסרט מחבר בין אובדן לז'אנר המלודרמה, המעלה שאלות מוסריות, מנקודת המבט של הסובייקט הקורבן (אלזסר, 2004). אוריין אמביוולנטית ביחס למעמד של הגרמנים כקורבן. למרות שהיא מציגה "חוסר האיכפתיות" (לאשה), היא מתעניינת בפס הקול הגרמני ובקולו של קריין החדשות הגרמני שאיננו מתורגם לעברית, החשוב לדעתה "אולי אף יותר ממאורעות חייה של הגב' בראון". היא שואלת: "האם זו עונשה של גרמניה האחרת?", אך מסכמת: "אבל בסך הכול, מה איכפת לי סבלה של גרמניה?" (שם).

אם כך, אוריין מסמנת עמדת צפייה דואלית. היא מצביעה על סוג של יחסי "סחר חליפין" (exchange) מגדרי, המקבילים לסחר החליפין הכספי המופיע בשני הסרטים ועשויים לטענת אלזסר (Elsaesser, 1996) לאפשר היפוך קיצוני, כלומר להביא לשוויון מוחלט; ומסמנת אתר שעשוי לעסוק בשינוי באתר הזיכרון הטראומטי התרבותי, זה הקשור בקריאה נשית ישראלית של טקסט הגרמני. הצופה נעה בתוך המרחב המגדרי המדכא/משחרר ובתוך מרחב הזיכרון, הנקשר אל המגדר. הביקורת של אוריין מדגישה

תקציר העלילה: הסרט ממוקם ב"עיר החופשית" דנציג שבפרוסיה – בשנות העשרים, השלושים והארבעים של המאה העשרים. הוא מגולל את סיפורה של משפחת מצאראט, מסוף המאה התשע-עשרה ועד 1945. הסבתא, אנה ברונסקי, בתה, אגנס, הנשואה לאלפרד מצאראט (וקשורה בקשרי אהבה לבן דודה, יאן ברונסקי), והנכד, אוסקר. עלילת הסרט מסופרת מזווית ראייתו של אוסקר, בין מועד הולדתו, ב־1923, ונקודת הסיום של הסרט, תבוסת גרמניה הנאצית במלחמת העולם השנייה. בגיל שלוש, ערב מלחמת העולם השנייה, מחליט אוסקר שלא לגדול עוד, לאחר שהתאכזב מעולם המבוגרים. תוף הפח שלו, בו הוא מתעקש לתופף, ויכולותיו הקוליות הצרחניות באים לידי ביטוי שעה שהוא מספר את קורות משפחתו ואת אירועי מלחמת העולם השנייה בדנציג.

מיצוב חורכב

ביקורות רבות העוסקות בסרט מדגישות כי מדובר באדפטציה קולנועית. בכך הן ממצבות, תוך שימוש באסטרטגיות "המוכר" ו"המקורי", את הסרט, את הבמאי ואת סופר הרומן, גינתר גראס, שכתבו ב־1959. כך עושה גם אוריין (לאשה):

שלנדורף מרבה לטפל טיפול קולנועי ביצירות ספרות... גינתר גראס, מהחשובים והנודעים שבסופרי גרמניה, זכה לפרסומו הנרחב בעולם בזכות הרומן רחב היריעה "תוף הפח" שנכתב ב־1959.

(שם).

מעבר לכך אוריין אף מדגישה את מורכבות הייצוג של הטקסט ואת עמדתו המשתנה של הצופה הישראלי ביחס אליו. אוריין אמביוולנטית לגבי דמותו של אוסקר וכותבת כי הצופה נמצא במבוכה ואינו יכול לרדת לסוף דעתו של "תוף פח" זה, כלומר להבין את גרמניה הנאצית או את "גרמניה אחרת".¹³ היא מפרשת את הסרט בצורה דואלית:

מצד אחד, לב, שמגדירה עצמה כחלק מקבוצה של מבקרי קולנוע וכותבת כי "כמה אנשים בעלי טעם כבר הספיקו להביע דעתם, שהקולנוע הגרמני הוא היום החדשני והמעניין ביותר בעולם" (שם), ממצבת את פסבינדר כ"גאון התורן המוכתר של הקולנוע הגרמני בן ימינו, לצדו של וורנר הרצוג (שם). היא ממצבת את הסרט ואת הבמאי לפי אסטרטגיות "המוכר" ו"המקורי",¹⁰ כחלק מקורפוס השיח הפוסט-זיכרון הישראלי בשנת 1979.

מצד שני, היא מעתיקה את העיסוק בקולנוע גרמני – מתוך שיח הפוסט-זיכרון הישראלי – אל שאלה מגדרית. היא שואלת איך יכול פסבינדר להשתמש ב"אנר המלודרמה ובמריה בראון כגיבורה ככלי לחשבון הנפש ההיסטורי של גרמניה? הקריאה הנשית הדואלית של לב – בין דחייה לקבלה – אינה מניחה לה לקבל את הסרט כאתר מגדרי המפרק את הנרטיב הגרמני ההיסטורי-הגמוני-גברי-לינארי ומהווה לו חלופה, אפילו אם נואל במעבר לחצות,¹¹ כמו מריה בחייה של מריה בראון, הופכות לסובייקט נשי היסטורי, או שמא לסובייקט המפרק את הנרטיב ההיסטורי-הטראומטי הגרמני או האמריקאי.

מתוך השיח הישראלי, לב מתייחסת להיסטוריה הגרמנית ותוחמת את היצירה התרבותית של פסבינדר כחלק מקו היסטורי-גרמני רציף ודטרמיניסטי של רוע שלא ניתן להשתחרר ממנו, החל בטיבטונים, דרך היטלר וכלה בגרמניה של שנות השבעים.

תוף הפח / (1979) Die Blechtrommel

תוף הפח (שהוצג בגרמניה המערבית במאי, 1979) הוצג בישראל בדצמבר, 1979. הסרט בוים על-ידי פולקר שלנדורף (Volker Schlöndorff)¹² וזכה להצלחה ולהכרה בינלאומית. הוא גרף את הפרס הראשון בפסטיבל הקולנוע הבינלאומי שנערך בקאן ובנוסף לכך זכה בפרס האוסקר ההוליוודי בקטגוריית הסרט הזר הטוב ביותר. הסרט הופץ בישראל בסוף דצמבר, 1979. הוקרן בתל-אביב בקולנוע "בן יהודה" ובקולנוע "גורדון" עד אמצע מאי, 1980; ובירושלים הוקרן במשך מספר שבועות בקולנוע "בנייני האומה" (יריעות אחרונות).

שהשתתפה בסרט אחר – שמעניין את אוריין ועשוי לעניין את קוראותיה. הזלילה הגדולה (*La Grande Bouffe* [Blow], Marco Ferreri, 1973) מגולל את סיפורם של ארבעה חברים, שמחליטים להתכנס לסופשבוע של אוכל ומין. בנוסף לביקורת על דימוי השחקנית, ההשוואה עשויה להיות גם נושאת, על הקשר בין מגדר לטראומה. בניגוד למעבר לחצות, הצופה אינו ממוצב בעמדה של "עד", המקשיב לעדותה של נואל (מתוך בית הכלא), או לחלופין לסיפורה ההיסטורי של מריה בנישואיה של מריה בראון. סצינות של הזלילה הגדולה, בדומה לסצינות מין בתוף הפח, אך בניגוד לסצינות המין בנישואיה של מריה בראון, ממצבות את הצופה בעמדה של "מציצן" (לגבי נישואיה של מריה בראון: סצנת המין בין מריה לביל עם שובו של הרמן מהשבי הרוסי אינה מציצנית באופיה; זוויות הראייה שלה מרובות מאוד; והמיניות אשר מיוצגת בה נקשרת יותר להבניית הסובייקטיביות הגברית החתרנית של פסבינדר מאשר כסצינת מין שבה האישה הופכת למושא המבט של דמות הגבר/ים בתוך הטקסט והצופה מחוץ לטקסט). אוריין עוסקת, לדעתי, בהרחבת גבולות מיצוב עמדת הצופה – עמדה של עד או עמדה של מציצן (Kaplan, 2001) – בסרטים שעוסקים בזיכרון טראומטי. היא עושה זאת על-ידי טיפול בסרט כמו הזלילה הגדולה, שאינו

אי אפשר לראות בו את גרמניה הנאצית, שכן ככלות הכל הוא הגיבור הסובל של הסרט... ובוודאי שאי אפשר לראות בו את גרמניה האחרת, שכן מעשיו מתאימים מאוד למנטאליות הגרמנית הגזעית. הדרך היחידה לקבל אותו היא, אם נחדל להתייחס אליו כאל סמל ונראה בו משהו מעוות מטבעו שחלקו גרוטסקי, חלקו אכזרי. דרך עיניו מנסה הסופר להציג את גרמניה ותו לא. הסבר זה איננו מפזר את המבוכה העולה בצופה ביחס לאוסקר מצראט... "תוף הפח" איננו סרט מן השורה (וכה ב"דקל הזהב" בקאן 79), ולמרות המבוכה יש בו כח רב... רק אל יטעה [הצופה] כי אכן הוא מכיר את "תוף הפח". (שם)

הצופה כעד, כמציצן?

מעבר לכך, כקוראת אישה וככותבת עבור קהל נשי, ממצבת אוריין את דימוי השחקנית אנג'לה וינקלר (Winkler), שמגלמת את תפקיד האם: "אין היא לטעמי וגם אינה הולמת את הדמות הענוגה של שנות ה-20 וה-30, כפי שהיא מצטיירת מן הרומן. בתפקיד השכנה... המעשירה את חייו המיניים של אוסקר, מופיעה אנדריאה פראוול בעלת האחוריים המפורסמים מן 'הזלילה הגדולה' (שם). אוריין משווה את פראוול (Ferreal) לדימויה כשחקנית –



תמונות מתוך תוף הפח

“כפיר” בירושלים וכן בבתי קולנוע בהרצליה ובגבעתיים. הוא הוקרן בין חמישה לשישה שבועות (לפי מדורי הקולנוע של ידיעות אחרונות).

תקציר העלילה: הסרט מגולל את סיפורם של לוחמי הצוללת הגרמנית U-96, שנלחמים באויב הבריטי. רוב הסרט עוקב אחר מאמצי ההישרדות העל אנושיים שלהם בעודם “כלואים” בלב ים, בתוך הצוללת. בסוף הסרט, הצוללת עוגנת בנמל צרפתי, אך היא מופצצת על-ידי מטוסים בריטיים. הצוות והמפקד נהרגים. העיתונאי נותר בחיים.¹⁵

הצופה כחלק מקהילת זיכרון אתית

רוב הביקורות הישראליות משמרות את הנרטיב המוסרי הישראלי לפיו אין להשוות בין השואה למלחמת העולם השנייה. הן מדגישות את התפיסה הישראלית כי השואה כרצח-עם תעשייתי היא תופעה ייחודית ויהודית ואין לה אח ורע בהיסטוריה, ומסמנות נרטיב זה לא רק כחזרתי אלא כמשמעותי ביותר בשיח הפוסט-זיכרון הישראלי. החשש הישראלי הוא מפני הזילות שמזמנים ייצוגים פופולריים של “טראומה” כפי שמופיעים בצוללת, במיוחד כאשר הגרמנים מיוצגים בסרט זה כקורבנות.

אוריין (לאשה) כותבת ש”קשה להבין, מה ראו מפיקי הסרט להעיר משנתו סיפור נרדס על עלילות גבורה של

עוסק באופן ישיר במצב היסטורי (אף פחות מאשר עשה מעבר לחצות). יוצא מכך שגבולות התייחסותו של הצופה אל סרט גרמני שעוסק בזיכרונות טראומטיים גרמניים מורחבים ומעתקים אל סרטים א-היסטוריים. כך אוריין מפריטה, לדעתי, את דרכי הזיכרון וייצוגו. היא מסמנת שכחה יותר מזיכרון על-ידי קישור טקסטים קולנועיים א-היסטוריים לסרטים שעוסקים בטראומה היסטורית. כך אפשר גם לראות את ההעתקה שהיא עושה בקריאת צבעי התוף, הצבוע בצבעי הדגל הנאצי ללא צלב הקרס, העתקה המסמנת את התעלמותה מנקודת המבט של שיח הזיכרון הגרמני. אוריין מסבירה כי אלה הם צבעי הדגל הפולני, כנראה כדי למצב דווקא את השחקן הפולני המפורסם דניאל אובריצ’סקי (Obrychsky), המגלם את דמותו של יאן ברונסקי (Bronski).

הצוללת / *Das Boot* (1981)

הצוללת בויים על-ידי וולפגנג פטרסן (Wolfgang Petersen).¹⁶ הסרט הופץ לראשונה בספטמבר 1981 בגרמניה המערבית, ובארצות הברית בפברואר 1982. בישראל, הופץ הסרט על-ידי “אולפני שפירא” והוקרן מה-14 במאי 1982 במגוון בתי קולנוע: בקולנוע “תל-אביב” בתל-אביב; בקולנוע “עצמון” בחיפה; בקולנוע “סבוי” בחולון ובקולנוע



תמונות מתוך הצוללת

הממשלה בגין, שנודע כפופוליסט זיכרון השואה (שגב, 1991), נרטיבים שאפיינו את ההגמוניה הישראלית מאז שנות החמישים (ויץ, 1998).

ה. סיכום

תהליך התקבלות הסרטים בעיתונות הנשים הישראלית יוצרת טווח התייחסויות רחב של הקוראת/הצופה, למען קהל קוראותיה.

ההתייחסויות לצוללת מדגישות נרטיב ישראלי מלנכולי, שחוזר על ביטויים הגמוניים הרווחים בשיח הישראלי. הצוללת לא מתקבל, במסגרת הביקורת הנשית, כחלק משיח הפוסט־זיכרון הישראלי, ולו בשל התייחסותו המאתגרת לגרמנים כקורבנות, עמדה שאינה חופפת לנרטיב ההתקרבנות הישראלי. עם זאת, גישוואה של מריה בראון ותוף הפח ממוצבים כחלק אפשרי משיח הפוסט־זיכרון הישראלי, גם אם בצורה דואלית. הביקורת מדגישה את תהליך הצפייה המורכב בתוף הפח, בין "גרמניה האחרת" לגרמניה הנאצית, ואף את ההתייחסות הא־היסטורית לסרט, הנוגעת למיצובם של שחקנים: באזכור אחוריה של שחקנית מהזלילה הגדולה, או בעדיפות שניתנת למקומו של שחקן פולני, על פני דיון בצבעיו הסימבולים של תוף הפח, קרי לסימבוליות של הזיכרון התרבותי הגרמני. ההשוואה המרתקת בין גישוואה של מריה בראון ומעבר לחצות מדגישה בצורה ברורה ביותר את אופיו היצרני והמעטק של שיח הפוסט־זיכרון הישראלי. אוריין מציעה קריאה ישראלית מאתגרת לסרטו של פסבינדר, מתוך תודעת מרחב הפוסט־זיכרון הישראלי וכלפיו.

עמדות קריאה מגוונות אלה מאפיינות את הקריאה הנשית ואת התקבלותם של הסרטים על־ידי מבקרות אלה ב־1979-1982. לדעתי, הביקורות מסמנות כי ההיכרות עם התרבות הגרמנית שלאחר מלחמת העולם השנייה ועם המערב גרמנים חשובה פחות מאשר יצרנות של נרטיבים ישראלים כחלק משיח הפוסט־זיכרון. זאת כחלק מהניסיון

הצוללת הגרמנית "יו-96". מעבר לכך, "לצופה היהודי ולכל צופה אחר יש בעיה מוסרית לצפות בסרט. הצופה חייב להרגיש מעורבות ורגישות ובתוך כך לנסות להזדהות עם גיבורי הסרט, 'אויבי', הנלחמים באוניות 'שלנו'." "כל הרחמים שלי תפוסים למען קורבנותיהם, עד שלא הותירו לי כל רגש כלפיהם מלבד שמחה לאיד". אבישי מרגלית (Margalit, 2004) מגדיר את הקשר בין זיכרון למוסר וטוען כי קהילת זיכרון מבוססת על "קשרים עבים", כלומר, מקומיים. זוהי קהילה אתית, המחויבת לזכור את מתיה ולהביע חמלה כלפיהם. השימוש ברבים בגוף ראשון הוא עצמו מעשה זיכרון מוסרי של יחיד בתוך קהילת זיכרון אתית (שם). אוריין קוראת את הסרט ומסמנת באמצעותו כסימון כושל, נרטיב מוסרי ומלנכולי, כזה המכונן שוב את קהילת הזיכרון האתית הישראלית. זהו סימון כושל משום שהפרפנט הנעדר, ה"שם", היהודים הנרצחים, הופך לנרטיב פשוט ומוסרי, מ"כאן", המובנה מחדש בעיתונות הישראלית. אוריין מתנגדת לחציית הגבול המוסרי ולעשיית רהביליטציה של החייל הגרמני האלמוני, כלומר של אנשי צי הוורמאכט: "נוצרת כאן כפילות התייחסות מצדו של הצופה: ההזדהות עם הגיבורים, כפי שקורה בכל יצירה, סותרים את ההזדהות הריאליסטית על־ידי האויב, ואי אפשר לצאת מתוך סיטואציה קולנועית כזו בלי לחוש אי נעימות" (לאשה).

ביקורות נוספות אינן מוכנות לקבל את הרחבת הגבולות המוסריים שבין הקורבן לתליין, שהצופה הישראלי נדרש לו. לב (את) כותבת כי זהו "רעל תעמולתי", משום שהוא מנסה להוכיח כי "גם הגרמנים היו 'בני אדם' במלחמת העולם השנייה (שם), מרכאות במקור). לב מייחדת טור מיוחד לסיקור הסרט, וכותרתו: "עמוד הקלון". בראש הטור מופיע דימוי של איש תלוי (שם).

זוהי חזרה מלנכולית על מסרים, שנחרתו בתודעה של בני הדור השני הישראלי כחלק משיח הפוסט־זיכרון, ומציפים אותה כאשר טקסט גרמני מאתגר את מרחב ההתקרבנות הישראלי; יתר על כן, זוהי חזרה על מסרים הגמוניים שאפיינו את הרטוריקה המלנכולית של ראש

להעלות את שרידי טראומת השואה, כלומר לחבר בין "כאן" ל"שם". תיווך זה לא רק הרחיב את שיח הפוסט-זיכרון של השואה, אלא גם אפיין אותו כשיח מעתק וכושל. ייצוגים כושלים, שחוזרים ומופיעים "בזמן הנכון ובמקום הלא נכון" או "בזמן הלא נכון ובמקום הנכון", מסמנים

תודעה תרבותית טראומטית, כפי שטען אלזסר (Elsaesser, 2002). חוסר היכולת של שיח ביקורות הקולנוע של העיתונות הישראלית לייצג טראומה – ובתוך כך לסמן מרחב זמן טראומטי – יוצר ביקורות קולנוע כייצוגים מעתקים וכושלים.

הערות

- מאמר זה מבוסס על עבודת התזה שכתבתי במסגרת לימודי התואר השני בתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית.
- בהתייחס אל "גרמניה", כאן ובמהלך העבודה, אני מתייחס אל גרמניה המערבית (הרפובליקה הפדרלית), אלא אם צוין אחרת.
- בריונו במרחב "תהליך האבל", המזמין דואליות רגשית-הזדהותית, פרויד הבחין בין מלנכוליה ל"עבודת אבל" (1917/2002). מלנכוליה היא תגובה המאפיינת אבדן מושא אהבה נרקסיסטית. היא מתאפיינת בחוסר גבולות בין "העצמי" למושא האהבה שאבד. אובדן כזה מוביל לרגשות מלנכוליים, דיכאון עמוק וכמעט אובדני. "עבודת אבל" היא תגובה לאבדן מושא אהבה, שנאהב בנפרד מ"העצמי". "עבודת האבל" מתבטאת בניתוק הליכודו ממושא האהבה, תהליך ממושך שבסופו הותר האגו חופשי למצוא מושא אהבה חדש (שם).
- ריינר וורנר פסבינדר (Reiner Werner Fassbinder, 1945-1982) נולד למשפחה בורגנית בבוואריה. החל מגיל 20 עסק בבימוי סרטים קצרים ולקח חלק באקציון-תיאטרון (action theater) במינכן. מעט מאוחר יותר ייסד את האנס-תיאטרון, שם פגש בשחקנים, שהפכו ל"משפחתו" המקצועית. במסגרת הקריירה הקצרה והעמוסה שלו, הפיק פסבינדר תסכיתים לרדיו, ביים סרטי טלוויזיה, מחזות ושיחק בסרטים. ב-1969 ביים את סרטי הפיצ'ר הראשונים שלו, *Liebe ist kälter als der Tod* (אהבה קרה ממוות) ו-*Katzelmacher*. ב-1976 הפך פסבינדר לכוכב בינלאומי. נישואיה של מאריה בראון, אותו ביים ב-1979, היה הסרט הראשון ב"טרילוגיה הפוסט-מלחמתית" שלו, שהושלמה עם בימוי *Lola* (1981) ו-*Veronika Voss* (1982). נישואיה של מאריה בראון היה סרטו המוצלח ביותר של פסבינדר, מבחינת התקבלותו המסחרית בגרמניה ובעולם המערבי.
- יונאי וטורין (2000) טוענים כי ממאפייני ז'אנר זה בולטים העלילה (סיפור אהבה), הקונפליקט (בין הגבר לאישה ובין האישה לאישה נוספת) ומאפיינים טיפוגרפיים קבועים.
- אני מתייחס כאן אל הטענה של מלווי (Mulvey, 1975) ביחס לכינון מגדרי ואידאולוגי של יחסי הצופה עם הטקסט הקולנועי. מלווי (שם) מגדירה את המבט הגברי על האישה על המסך כמבט חודר (male gaze), שהופך את האישה למושא פסיבי ולספקטקל, מושא של עונג חזותי.
- "שבע השנים הרעות" (1948-1941) הוא אחד משני הגרעינים של הטראומה הגרמנית (השני הוא הנזק שגרמה גרמניה הנאצית לקורבנותיה, כולל אושוויץ, המודחק לגמרי מהעלילה הראשית של הסרט) (צימרמן, 2002).
- גם סיום הסרט מעבר לחצות מציע, לדעתי, פתרון הגמוני מבחינה מוסרית וכלכלית, כאשר יחסי המגדר השמרניים ו"סחר החליפין" של האישה בידי הגבר נשמרים.
- גם במעבר לחצות הגיבורה נואל פאו'ה (Noelle Page) נעה במרחב יחסי החליפין המגדריים ומנסה, אם כי ללא הצלחה, לשנותם. בתחילת הסרט, אביה מנסה למכור אותה לגבר מבוגר ודוחה, שרוצה להשתמש בה למטרותיו המיניות. לקראת סוף הסרט היא מנסה לקנות את מאהבה הישן, זה שאכזב אותה בזמן מלחמת העולם השנייה והותיר אותה עם החוויה המכוננת של חיי האהבה הבוגרים שלה, חוויית הפגיעה בגוף ובנפש.
- לשם דיון במיצוב הסרטים, אני שואל את הבחנותיה של זרחי-לבוא (Zarhy-Levo, 2001), בנוגע לתפקידם של מבקרי תיאטרון כסוכנים תרבותיים. זרחי-לבוא מציעה לבחון את פעולת המבקרים לפי שתי אסטרטגיות מרכזיות. הראשונה היא מיצוב הבמאי והטקסט/ים שלו על-ידי "הצגת המוכר" (introducing the recognizable); השנייה ממצבת את הבמאי ואת הטקסטים שלו על-ידי שימוש ב"יצירת חבילת תכונות" ("formation of the attributes package"). זוהי אסטרטגיה שמציגה תכונות מקוריות של הבמאי או של הטקסט/ים שלו.
- אם מעבר לחצות הוא סרט המתאפיין בדה-היסטוריוזציה, דווקא לנואל ניתנות זוויות הראייה ההיסטוריות. כלומר, בניגוד למבטיה המופנים כלפי חוץ, אל מעבר למרחבים הביתיים המדכאים הנחשמים על-ידי המצלמה (ומסמנים את חסימת זווית הראייה שלה כסובייקט נשי), הטקסט דווקא מאפשר לה זוויות ראייה "היסטוריות". למשל, כשהיא מביטה בדגלים הנאציים המתנוססים בפרזיז בשנת 1941.

- כלומר, מצד אחד, היא מאשררת את "התפאורה ההיסטורית" הגברית. מצד שני, כמו מריה ב"נישואיה של מריה בראון", היא הופכת לסובייקט המפרק את ההיסטוריה ובכך חותרת על הנרטיב ההיסטורי ההגמוני-הגברי-הלינארי ומציעה לו חלופה.
- 12 שלגדורף נולד ב־1939 בוויסבאדן שבגרמניה. הוא עבד בשנות השישים יחד עם במאי "הגל החדש הצרפתי" לואי מאל (Malles), ו'אן־פייר מלוויל (Melville) ואלאן רנה (Resnais). לקראת סוף שנות השישים חזר לעבוד בתעשיית הקולנוע הגרמנית (Elsaesser, 1999).
- 13 בן־גוריון השתמש במונח זה, כדי לרכז את יחסם של הישראלים כלפי גרמניה – בהצלחה מוגבלת – ולו ממניעים פרגמטיים־אסטרטגיים ישראליים, בשנות החמישים והשישים. זאת על רקע מערכת היחסים המורכבת והדינאמית בין הישראלים לגרמנים עד שנת 1965, בה כוננו יחסים דיפלומטיים בין ישראל לגרמניה; במהלכה נחתם הסכם השילומים (1952) והתקיים שיתוף הפעולה הצבאי־כלכלי עם גרמניה (גלעד, 1984; שגב, 1991; ברזל, 1996; יבלונקה, 1997; ויץ, 1997, 1998; שפיר, 2005).
- 14 פטרסן, יליד 1941, החל את דרכו בתעשיית הקולנוע והטלוויזיה הגרמנית ב־1960, עבד כבמאי בטלוויזיה וביים מספר סדרות פשע מפורסמות. ב־1973 ביים את הסרט העלילתי הראשון שלו, *Einer von uns beiden*. לאחר שביים את *Das Boot* ביים הפקת ענק נוספת, את *Die unendliche Geschichte* / *The Neverending Story*. סרט זה הפך לכרטיס הכניסה שלו להוליווד, שם ביים ב־1997 את *Air Force 1* (Elsaesser, 1999). פטרסן נודע בסגנונו הריאליסטי (Elsaesser, 1989) וביים את ההפקה היקרה ביותר בקולנוע הגרמני עד אותה עת, הפקה שעמדה על 15 מיליון דולאר (כ־40 מיליון דולאר בערכי 1997). הוא השתמש בציוד פעלולים קולנועיים חדש והביא את עשיית הסרטים הגרמנית לסטנדרטים מסחריים בינלאומיים (שם).
- 15 דמות העיתונאי/העד הוא גם המספר בסרט הצוללת.
- 16 שיח הפוסט־זיכרון (Hirsch, 1997, 1999) הישראלי מתייחס אל ייצוגי הזיכרון של בני הדור השני הישראלי ביחס לשואה ואל היחס בין הייצוגים המאוחרים לייצוגי הזיכרון של בני הדור הראשון.

ביבליוגרפיה

נתונות

- אוריין, יהודית. (29.10.1979). עונשה של גרמניה האחרת. לאשה.
- אוריין, יהודית. סמלים השנויים במחלוקת. לאשה.
- אוריין, יהודית. (31.5.1982). התייחסות כפולה. לאשה.
- לב, אלאונורה. (19.10.1979). מה מסמלת הגב' בראון? את.
- לב, אלאונורה. (29.12.1979). עמוד הקלון – גרמנים מסכנים. את.
- ריפין, שרה. (4.1982). הקדמת המערכת. את.

ספרות חוקרית

- אלזסר, ת. (2004). סמינריון בנושא "טראומה והמלודרמה האמריקאית". החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל־אביב.
- גלעד, י. (1984). דעת הקהל בישראל על יחסי ישראל וגרמניה המערבית בשנים 1949-1965, עבודת דוקטורט, אוניברסיטת תל־אביב.
- הרצוג, ח. (2000). עתונות נשים – מרחב משעתק או מרחב לקרית תיגר? קשר, 28, ע' 43-52.
- ויץ, י. (1997). החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם ויחסה של החברה הישראלית בשנות החמישים לשואה ולניצוליה. קתדרה, 82, ע' 153-164.
- ויץ, י. (1998). הדרך ל"גרמניה האחרת" – דוד בן־גוריון ויחסו לגרמניה, 1952-1960. בתוך: א. שפירא (עורכת), עצמאות:

- 40 השנים הראשונות, ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, ע' 245-266.
- ויצטום, ד. (2004). גרמניה בישראל: תדמיות, תרבות ותקשורת. בתוך: צימרמן, מ. (עורך), גרמניה וארץ ישראל: מפגש תרבויות. ירושלים: מאגנס, ע' 188-216.
- זרטל, ע. (2002). האומה והמוות – היסטוריה, זיכרון ופוליטיקה. אור יהודה: דביר.
- ברזל, נ. (1996). המימד של "לא סליחה ולא כפרה" ביחס החברה והמדינה בישראל לגרמניה בשנים 1945-1957. בתוך: י. גוטמן (עורך), תמורות יסוד בעם היהודי בעקבות השואה. ירושלים: יד ושם, ע' 525-541.
- יבלונקה, ח. (1997). החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם: היבט נוסף בשאלת הישראלים, הניצולים והשואה. קתדרה, 82, ע' 135-152.
- יונאי, י. וטורין, א. (2000). ליהנות מטקסט רע – כיצד נשים חוות רומנים רומנטיים. פתח"ה, 4, ע' 157-187.
- ליידן, ס. (2000). "לאשה" – שבועון ישראלי לנשים – ביתיות, ייצוג עצמיות ומציאות. קשר, 28, ע' 36-42.
- לובין, א. (2003). אשה קוראת אשה. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- פרויד, ז. (1917/2002). אבל ומלנכוליה – פעולות כפייתיות וטקסים דתיים. תל-אביב: רסלינג.
- צוקרמן, מ. (1993). שואה בחדר האטום: ה"שואה" בעיתונות הישראלית בתקופת מלחמת המפרץ. תל-אביב: הוצאת המחבר.
- צימרמן, מ. (2002). עבר גרמני – זכרון ישראלי. תל-אביב: עם עובד.
- שגב, ת. (1991). המיליון השביעי: הישראלים והשואה. ירושלים: כתר.
- שפי, נ. (2004). אנטומיה של דחייה: החברה בישראל ויחסה לתרבות הגרמנית.
- בתוך: צימרמן, מ. (עורך), גרמניה וארץ ישראל: מפגש תרבויות. ירושלים: מאגנס, ע' 217-234.
- שפיר, ש. (2005). יהודים וישראל בחייו של הלמוט שמידט. זמנים, 91, ע' 70-83.
- Bal, M. (1999). Introduction. In: M.Bal, J. Crewe and L. Spitzer (Eds.) *Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: University press of New England.
- Bordieu, P. (1985). The Social Space and the Genesis of Groups. *Theory and Society*, 14:6, pp. 723-744.
- Elsaesser, T. (1972). Tales of Sound and Fury. *Monograph*, 4, pp. 2-15.
- Elsaesser, T. (1989). *New German Cinema: a History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Elsaesser, T. (1996). *Fassbinder's Germany – History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (1999). *The BFI companion to German cinema*. London: BFI Publication.
- Elsaesser, T. (2002). New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge. In: T. Bergfelder, E. Carter and D. Goektuerk (Eds.), *The German Cinema Book*. London: BFI, pp. 182-191.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*, Chicago: Chicago University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (1999). Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. In: M. Bal, J. Crewe and L. Spitzer (Eds.) *Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: University press of New England.

- Kaplan, E.A. (2001). Melodrama, Cinema and Trauma. *Screen*, 42:2, pp. 201-205.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry* 25:4, p.696-722.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Liebman C. H. and E. Don-Yehia. (1983). *Civil Religion in Israel*. Berkley: University of California at Berkley Press.
- Margalit, A. (2004). *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA. And London, England: Harvard University Press.
- Meyers, O. (2003). *Israeli Journalists as an Interpretive Memory Community*. A Dissertation presented to the faculties of the Annenberg School of Communication, University of Pennsylvania.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16:3, pp. 6-18.
- Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wagner-Pacifici, R. (1996). Memories in the Making: The Shapes of Things that Went. *Qualitative Sociology*, 19:3, pp. 301-321.
- Wood, N. (1999). *Vectors of Memory – Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford: Berg Publishers.
- Zarhy-Levo, Y. (2001). *The Theatrical Critic as Cultural Agent – Constructing Pinter, Orton and Stoppard as Absurdist Playwrights*. New York and Oxford: Peter Lang.
- Zelizer, B. (1995). Reading the Past against the Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12:2, pp. 214-239.

פילמוגרפיה

- Fassbinder, R. (1979). *Die Ehe der Maria Braun*. West Germany.
- Ferreri, M. (1973). *La Grande Bouffe*. France.
- Jarrot, C. (1977). *The Other Side of Midnight*. USA.
- Petersen, W. (1981). *Das Boot*. West Germany.
- Schloendorff, V. (1979). *Die Blechtrommel*. West Germany.

עדה מהגיהנום – התחמקותה של הטראומה ממסגור בדפי ההיסטוריה

ליהי נגלר

מונח מיוחד כדי לתאר את ההתמודדות של הגרמנים עם עברה הנאצי של מדינתה: *Vergangenheitsbewältigung* – ההתמודדות עם העבר. אנתח את הסרט, אשר מסרב להציג עמדה חד-משמעית ביחס לנושא, על רקע מונח זה, ובפרט לאור מאמר המפתח של תיאודור אדורנו (Adorno) "מה המשמעות של ההתמודדות עם העבר?"²

הסרט מציב קשיים שנותרים בלתי פתורים, הן במישור התמטי והן במישור האסתטי, וזאת בדומה לטענתו של שאול פרידלנדר, כי על נרטיבים שעוסקים בשואה לדחות כל סוג של סיום (closure).³ במאמר זה אטען, לפיכך, כי ערה מהגיהנום מאמץ אסטרטגיות מודרניסטיות, שלא מאפשרות מיפוי פשוט של העולם או את הצגתה הפשטנית של הגיבורה כקורבן. מודעותו המודרניסטית מכילה בתוכה אמביוולנטיות, אשר מאפשרת לנו לבחון מחדש שאלות שעוסקות במתן עדות, במקומה של הנשיות ובכוחו של המבט.

III

הסרט ערה מהגיהנום מסקן גם בשל זהותו של המפיק, היוצר היהודי-גרמני ארתור בראונר (Brauner). בראונר הגיע לברלין מפולין לאחר מלחמת העולם השנייה, ופניו

בשנים האחרונות חלה תפנית בשיח המחקרי על השואה, אשר אינו עוסק עוד רק בחובה לזכור אלא מדגיש דווקא את הבעייתיות ואת חוסר האפשרות שלנו לשמר באופן נאמן את העבר. מחקרים על השואה, אשר עוסקים בזיכרון ראשוני ושניוני ובעדויות, אינם מתיימרים להציע דרך להצגת ה"אמת ההיסטורית" אלא מצביעים דווקא על היחסים הבעייתיים לאירועי העבר. מריאן הירש (Hirsch) טבעה את המונח "בתר-זיכרון" (post memory) כדי לציין את הקשר העקיף אל העבר, דרך ייצוג, השלכה ויצירה; את אותה חוויה עזה של הדורות שלא היו שם, המבוססת "בדרך-כלל על שתיקה ולא על דיבור, על הבלתי-נראה ולא על הנראה".¹

במאמר זה אבחן את הסרט העלילתי ערה מהגיהנום (Zeugin aus der Hölle, 1965-7), זיקה מיטרוביץ', אשר הושפע בבירור ממשפטי אושוויץ שהתקיימו בפרנקפורט-מיין בין השנים 1963-1965, למרות שההליך המשפטי הזה לא מוזכר בסרט בשמו. הסרט, קו־פרודוקציה מערב גרמנית-יוגוסלבית, מגולל את סיפורה של לאה וייס, שנקראת להעיד במשפט נגד מי שהתעלל בה כאסירה באושוויץ. היא נאלצת להתמודד עם עברה הבעייתי שעדיין לא נחשף "במלואו", על רקע ה"נס הכלכלי" שחוותה גרמניה המערבית בשנות השישים של המאה העשרים. בשפה הגרמנית הוטבע

ליהי נגלר היא בעלת תואר Ph.D מאוניברסיטת תל-אביב. נושא עבודת הדוקטורט שלה הוא מוטיב הכפיל (Doppelgänger) בקולנוע הגרמני 1913-1935. תחומי מחקרה מתמקדים בכפילים בקולנוע, קולנוע גרמני, קולנוע מזרח אירופאי, קולנוע מוקדם ובייצוגים של יהודים בקולנוע האירופאי. ליהי מלמדת בחוגים לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב ובמכללת ספיר.

הדור המהפכני שיצא נגד דור ההורים והשינוי באווירה הסוציאלית בגרמניה במהלך שנות השישים של המאה העשרים, הם שאפשרו לבראונר להפיק סרט על הפשעים הנאצים. חשוב לציין, שהשמעתו של קול ביקורתי בקרב יוצרי קולנוע גרמניים מהווה חלק מתופעה חברתית רחבה הרבה יותר, שקשורה בשיח על ההתמודדות של הגרמנים עם עברם, שהופך למרכזי בשדה התרבותי בשנים אלה.

III

הרקע ההיסטורי הספציפי שהוביל להפקת הסרט ערה מהגיהנום היה, כאמור, משפטי אושוויץ שהתנהלו בפרנקפורט-מיין. בעקבות השפעתו חסרת התקדים של משפט אייכמן בירושלים (1961), ד"ר פריץ באואר (Bauer), התובע הכללי של מחוז הסן, החליט לפתוח בהליך משפטי דומה על אדמת גרמניה. באואר התייחס להליך זה כהזדמנות של החברה הגרמנית להשתמש במערכת המשפט לצורך התבוננות עצמית, "להעמיד את עצמנו למשפט וללמוד על המאפיינים המסוכנים של ההיסטוריה שלנו".⁷ ההליך שיום באואר נחשב עד ימינו לאחד מהאירועים הפוליטיים החשובים ביותר שקשורים בהתמודדותה של החברה המערב גרמנית עם עברה הנאצי. מדצמבר 1963 ועד אוגוסט 1965 הועמדו לדין עשרים ושניים גברים גרמנים "מן היישוב" על פשעים מבעיתים שביצעו בזמן שירותם במחנה אושוויץ.

באואר הפך לאחד מסמלי המהפכה של הדור הצעיר בשנות השישים. בשנת 1965, לקראת מתן פסק הדין במשפטי אושוויץ, התעקש אלכסנדר קלוגה (Kluge), אחד ממנסחי מניפסט אוברהאוזן, על השתתפותו של באואר בסרטו הארוך הראשון, פרידה מאתמול (*Abschied von Gestern*). באואר הופיע בתפקיד עצמו בשתי סצנות בסרט מודרניסטי זה.

באותו זמן בחר המפיק בראונר בדרך קולנועית אחרת לגמרי, אשר הובילה אל סרט הקולנוע היחיד עד היום שמעמיד במרכזו את משפטי אושוויץ. הוא יצר קשר עם במאי מעברו השני של מסך הברזל, איש הקולנוע

היו לארצות הברית או לפלשתינה. בחפשו עבודה שתאפשר לו לממן את המשך מסעו, הוא הגיע בשנת 1946 לאולפני הסרטים UFA בטמפלהוף-ברלין והציע עזרה בגיוס כספים להפקת הסרטים המערב גרמניים הראשונים שלאחר המלחמה. למרות שלא זכה לתשומת לב רבה מהסובבים אותו באולפנים, החליט בראונר להקים חברת הפקות קטנה משלו, Central Cinema Company, או CCC, אשר פועלת תחת ניהולו עד היום. בשנת 1947, לאחר שהפיק שני סרטים אסקפיסטיים,⁸ החליט בראונר שהזמן בשל להפקת הסרט שחלם עליו. בראונר הפיק אז את הסרט מורטורי (*Moritur*), שעוקב אחר קורותיה של קבוצת אסירים הבורחים ממחנה ריכוז. הוא האמין שהקהל הגרמני כבר מוכן לסרט שעוסק בקורבנות הקטסטרופה. אולם הוא טעה. הסרט הורד מהמסכים במרבית חלקיה של גרמניה לאחר שלושה ימים בלבד, תוך גילויי איבה ואיומים מצד הקהל. בשנים הבאות החליט בראונר לוותר, והקפיד להגיש לקהל את מה שהוא דורש. תקופת ההצלחה הכלכלית הגדולה ביותר שלו היתה בשנים 1948-1963, שבהן לא נגע בנושא המחנות או המלחמה. לדבריו "ביקורת עצמית אינה רצויה במדינתנו – לא פוליטית, לא חברתית ואף לא אישית. האנשים כאן לא רוצים לראות את האמת, או שזו צריכה להיות מוצגת להם באור ורוד. בעיות מתקבלות רק כשהן לא כנות וטריוויאליות".⁹

באופן פרדוקסלי, בראונר כתב את המילים האלה בשנת 1962, באותה שנה בה נוסח מניפסט אוברהאוזן (*Oberhausen Manifesto*),⁶ אשר סלל את הדרך ל"קולנוע הגרמני החדש". החתומים על המניפסט מפנים אצבע מאשימה כלפי יוצרים כמו בראונר, שבשנים אלה כבר היה אחד ממפיקי הסרטים הגדולים בגרמניה המערבית. נדמה כי בנקודה היסטורית זו, הן בראונר והן הדור הצעיר שחתום על המניפסט חלקו השקפה עולם דומה על אודות החברה הגרמנית שאינה מתמודדת עם עברה; אך השפות הקולנועיות אשר בחרו להביע זאת היו שונות בתכלית. בראונר האמין כי הבמאים הצעירים החתומים על המניפסט מתנשאים וש"הקולנוע האמנותי" שלהם ייוותר בשוליים. למרות זאת,

שהגיע באחד המשלוחים כשהוא אחוז תפוח בידו. בוגר הטיח את הילד בקיר ונתן הוראה שוסרשטרום תנקה את דמו של הילד. לאחר שעה קרא לה למשרדו, שם שימשה כמתורגמנית, וכשצעדה פנימה, ראתה את בוגר יושב בכיסאו ונוגס בתפוח. וסרשטרום סיפרה על דוכן העדים שמיום זה ואילך היה לה ברור כי לא תוכל ללדת, מכיוון שלא הייתה מסוגלת לשלוט בפרץ הרגשות העזים וזיכרונות האימה שתקפו אותה בכל פעם שנתקלה בילד.

הסיפור, ואולי יותר מכך, האופן שסחף את אמצעי התקשורת הגרמניים, ראויים, לדעתי, לבחינה. העדות הזו מדגימה את ההיגיון המעוות של הזיכרון – במקרה זה ההתמקדות דווקא בתפוח, לרבות הקונוטציות המקראיות לפרי עץ הדעת: הפיתוי, יחסים מגדריים פטאליים, מוסר, וייסורי האמהות. מה שאולי מעניין אף יותר הוא הקשר בין העדה, וסרשטרום לבין הדמות הבדייונית בסרט, לאה וייס. ברור לרוני לוי שהדמות הבדייונית מבוססת על האמיתית. אמנם שתיהן עדות במשפט, ואמנם גם וייס אינה יכולה ללדת כי עוקרה במחנה, אולם הדמיון בין החוויות של השתיים במחנות רופף להפליא. בזיכרון הקולקטיבי, באופן בו הסרט מובן על-ידי אנשים כמו לוי, גיבורה בדייונית מקושרת לאישה אמיתית ולמשפט אמיתי, וזאת למרות ההבדלים המהותיים בין שתי הנשים. אך גם הזיכרונות "המקוריים", כפי שמשתקפים מפרוטוקול המשפט ומאמצעי התקשורת של התקופה, כבר מקושרים לזיכרונות מיתיים או פרה-היסטוריים, לשחר ההיסטוריה של האנושות, לנפילה ולרוע שטבוע בנו.

III

בעדה מהגהינזום, לאה וייס, ניצולה מאושוויץ, נקראת להעיד בבית משפט כנגד מי שהתעלל בה, אחד מרופאי המחנה, ברגר (Berger), וזאת עשרים שנה לאחר ההתרחשויות. היא מסרבת בתוקף להעיד בטענה שאינה זוכרת דבר, ובהדרגה הצופה לומדת מהן הסיבות האמיתיות לסירוב. ברגר ביצע עיקורים המוניים באסירות ובכללן

היוגוסלבי זיקה מיטרוביץ', כדי לשתף פעולה בהפקת סרט על ההליך המשפטי. השניים שמו לב שבמהלך הסיקור הנרחב מאוד של המשפטים, גילתה התקשורת עניין רב בעדים, בסיטואציה המורכבת שאליה נקלעו ובחשיבותם המרכזית לקיומו של ההליך. על חשיבותם של העדים אנו יכולים ללמוד גם מדבריה של חנה ארנדט: "כאן, בניגוד למשפט בירושלים שבו אייכמן יכול היה להיות מורשע על בסיס ממצאים מתועדים חד-משמעיים והודאתו שלו, העדות של כל עד חשובה, מכיוון שגברים אלה [הנאשמים, ל"נ], ולא הרוצחים שישבו מאחורי שולחן הכתיבה, היו היחידים שבהם נתקלו הקורבנות, היחידים שאותם הכירו והיחידים שהיו חשובים להם".⁸

היה ברור לכול, כי העדים הם המפתח להליך המשפטי, ומניה וביה החל דיון בנוגע ליכולתם להבנות מחדש את המציאות ולשחזר את האירועים עשרים שנה לאחר המלחמה. עורכי הדין של הנאשמים טענו שהעדים לא יכולים לזכור את ההתרחשויות ולכן בודים מדמיונם סיפורי אימה שנשמכים ברובם על דימויי מדיה וסיפורי שואה שהם כבר נחלת הכלל.

התסריטאית פרידה פיליפוביץ' (Filipovic), אשתו של הבמאי מיטרוביץ', הציעה להתמקד בסיפורה של ניצולה אשר עשויה להיות עדת מפתח במשפט אך מסרבת להעיד. הצעתה התקבלה והיא החלה לכתוב את התסריט בשיתוף עם מיכאל מנספלד (Mansfeld). לטענתו של חוקר הקולנוע רוני לוי (Loewy), דמותה של לאה וייס, גיבורת הסרט, מבוססת בחלקה על סיפור חייה של אחת מהעדות במשפט, דוניה וסרשטרום (Wasserström).⁹ לאחר קריאת פרוטוקול המשפטים, מאמרה של ארנדט עליהם ותגובתם של אמצעי התקשורת הגרמנים לעדותה של וסרשטרום, ניתן להסיק כי עדות זו סיפקה את אחד השיאים הרגשיים והדרמטיים ביותר בהליך המשפטי.

וסרשטרום הגיעה מפאריס להעיד בפרנקפורט נגד קצין SS לשעבר, וילהלם בוגר (Boger). היא גוללה את סיפורה בבית המשפט בפעם הראשונה כעשרים שנה לאחר שהתרחש. על פי עדותה, בנובמבר 1944 תפס בוגר ילד קטן

פאר, מסעדות גדושות, אישה מטורזנת עם שלושה כלבי פודל, מכונות חדשות ועוד. אל כל אלה התייחס אדורנו, כשטען ש"הנס הכלכלי" הוא רק מסך דק, שמכסה על העבר שהחברה הגרמנית לא מתמודדת עמו. בנוסף לכך, כפי שכתב, הגרמנים "לא יוכלו להתמודד עם עברם עד שלא יחדלו לפעול הגורמים להתרחשויות העבר. הכישוף של העבר ממשיך ברצף עד עצם היום הזה רק מכיוון שהגורמים הללו עדיין בחיים."¹⁰

אולם, זוהי הניצולה הפסיכוטית שרואה דרך המסך הזה: כאשר גברים צעירים מגיעים לבקר את האישה עם כלבי הפודל במלון, וייס שומעת מעבר לדלת חדרה את ההמולה קלת הדעת, וזו מתערבבת עם תפיסתה המוטעית, כי אלו הם חיילים נאצים שמטפסים בגרם המדרגות של המלון בחפזם אותה. הקליטה המשובשת שלה את המציאות היא במובן מסוים קרובה יותר לאמת, לפחות כפי שמפרש אותה אדורנו. הסרט אינו רק מערב רבדים שונים של המציאות על מנת לשקף את הסדקים שבנפשה של הגיבורה. הסילוף הזה הוא עצמו האמת. הסרט מעמיד בסימן שאלה, מבלי להציע כל אפשרות לפתרון, את היכולת שלנו כצופים לשפוט כיצד ומאיזו נקודת מבט תובן המציאות בדרך הטובה ביותר, היכן נמצאת האמת, מי רואה אותה, מהי הדרך להעיד על העבר וכיצד העבר ממשיך להיות נוכח. יתרה מכך, הבלבול הזה אינו מצוי רק במישור העלילתי, אלא גם מיוצג באמצעים הסגנוניים. הזיכרונות הרודפים את הגיבורה אינם מתוחמים בבירור כסצנות פלאש-בק כפי שנהוג בקולנוע הקלאסי. זיכרונותיה של וייס מושלכים אל תוך המרחב שהיא מאכלסת בהווה, וכך יוצרים חפיפות סמליות בין העבר לבין ההווה ובין פנטזיה לבין מציאות. אין כל חיתוך ברור לפלאש-בק מן העבר. אושוויץ נמצאת בחדר המלון של וייס (ראו צילומים 1-2).

בצפייה בסרט קשה להתעלם מדמיון אסתטי ותמטי לסרטו של רומן פולנסקי – רתיעה (*Repulsion*). הסרט שיצא לאקרנים ב-1965, זכה בפרס דוב הכסף בפסטיבל ברלין באותה שנה שבה ערה מהגיהנום צולם. בסרטו של פולנסקי, שהוא דרמה פסיכולוגית, אישה צעירה נרדפת על-ידי זיכרונות מהתעללות מינית טראומטית, שפרטיה אינם

בוייס. הוא ביצע ניסויים רפואיים והפך את וייס לשפחת המין שלו. בזמן ההווה של הסרט, גרמניה בשנות השישים, מופעל על וייס לחץ להעיד בבית המשפט על-ידי התובע המחוזי, הופמן (Hoffmann), ועל ידי עורך עיתון יוגוסלבי, בורה (Bora), שפרסם את הביוגרפיה של וייס בשנות הארבעים. מאוחר יותר בסרט, תגלה הצופה כי בורה היה בן זוגה של וייס ושהיא נטשה אותו ללא הסבר. הוא אמנם פרסם את זיכרונותיה בתום המלחמה, אך היא השמיטה פרק, זה שעוסק בהתעללות המינית ובחוויותיה כאסירה בבית הבושת של המחנה, ה"מולן-רוו". את הפרטים האלה וייס חושפת לראשונה רק כעבור עשרים שנה.

נאצים לשעבר מנסים לגרום לוייס שלא להעיד ואף מאיימים על חייה. תחת הלחץ האדיר שמופעל עליה מכיוונים שונים, זיכרונותיה של וייס מתחילים לחזור ופולשים לחייה כהזיות. היא חיה מחדש את הטראומה; העבר המודחק שלה שב בסצנות בהן אירועים, קולות וחפצים מההווה מזכירים לה את הזוועות במחנה. העבר ממשיך לרדוף אותה ואין לה לאן לברוח. צללי העבר נוכחים בכל חלל שהיא נוכחת בו, אפילו הבית בו היא מוצאת מחסה בעזרת עורך הדין שלה (בדיעבד נבין שהבית שייך למשפחתו של קצין בכיר ב-SS) או חדר המלון אליו היא עוברת. היא מרמינת שהניסויים הרפואיים הלא אנושיים שבהם הייתה מעורבת באושוויץ מתרחשים בחדרה בהווה; אלונקה חוצה את החדר ועליה גופה; היא מסרבת לקבל מתנה מתועבת שמעניק לה ברגר – פיסת עור מקועקע מגופו של אסיר בלגי שהוצא להורג בתלייה.

אלה ללא ספק הזיות של אישה שדעתה השתבשה והפרנויה שלה מקבלת ממד ויזואלי. למרות זאת, אי השפיות שלה חושפת גם אמת. היא באמת נרדפת – אמנם לא עוד באופן ישיר על-ידי ברגר באושוויץ, אלא על-ידי נאצים לשעבר שמבקשים למנוע ממנה להעיד. הרוחות מהעבר באמת רודפות אחריה, ולא בדרך על-טבעית, אלא בשל הימצאותה הפיזית בבית ששייך לקצין SS לשעבר. הסרט עושה כל מאמץ לעצב כרקע ויזואלי לסיטואציה של לאה וייס את ההווה, את החברה המערב גרמנית הנהנתנית, שחייה בתקופת שפע וחוסר דאגות כלכליות – מלונות

נראה כי הבעייתיות המטרידה ביותר שעליה מצביע עדה מהגיהינום היא בנושא מגדר וסוכנות (agency). מיותר לציין כי הקשר בין נשיות, פסיביות וקורבנות הפך לדבר שבשגרה, בייחוד לאור מאמר המפתח של לורה מלווי,¹¹ שלעתים קרובות זוכה לפרשנויות פשטניות מדי. המאמר עוסק במבטו של הגבר ככזה שהופך באופן סדיסטי את האישה הפסיבית, הניבטת מן המסך, לאובייקט ולפטיש. נראה שהסרט, שנעשה כעשור לפני שמלווי כתבה את המאמר, מודע מאוד להקשרים אלה.

בהקשר זה ראוי לשאול האם נושא ההתעללות המינית בעדה מהגיהינום והחשיפה של עברה של וייס כשפחת מין וכאסירה ב"מולן רוז", נמצא שם רק כסוג של קלישאה, שנועדה לספק את סקרנותו המציצנית של הקהל. הרי אין כל עדות או זכר להתעללות מסוג זה אצל דוניה וסרשטרום, האישה שעליה, על פי לוי, מבוסס סיפור הסרט. או אולי סיפור זה חושף את מה שמונח ביסודה של תופעת הנאציזם, ובמילותיה של ארנדט, את העובדה כי "הגורם המרכזי באושוויץ היה סדיום, וסדיום הוא בבסיסו מיני".¹²

טענתי עד כה כי הסרט אינו מבחין בקלות בין שיגעון לבין אמת. אני מאמינה שניתן להרחיב סוגיה זו גם לשאלות של מגדר וקורבנות. דמותה של וייס אינה מוצגת כקורבן סטריאוטיפי. כפי שהיא עצמה מתארת זאת, תפקידה הצייטני כאישה והיותה פילגש היו חלק מבחירותיה כאדם – "אני לא מלאך", היא מטיחה בפני התובע המחוזי, ואז מדגישה כי החוויה הבלתי נסבלת הקיצונית ביותר במחנה התרחשה לאחר שברגר התעייף ממנה והיא נשלחה ל"ניסויים מדעיים" אצל רופא אחר במחנה.

אבל זהו סופו של הסרט, שיוצר בלבול יסודי בין קורבנות ובין יכולתה להיות סוכנת פעילה בדרך המורכבת ביותר. הסרט מסתיים בכך שלא, הרדופה על-ידי רוחות העבר, מתאבדת, וזאת לפני שניתנה לה ההזדמנות להעיד במשפט (ראו צילום 3). המוות הוא, כמובן, המסע המושלם להפיכתה לאובייקט. אבל בהקשר של הסרט זוהי בחירה, ואולי הבחירה האוטנטית היחידה שנתרה לוייס.

בעוד שהעדות אמורה להיתפס בעינינו כדרך לזכות

ברורים לצופה. הסיטמים שלה וחזיונות האימה מושלכים אל תוך מרחבים וקולות מן המציאות בהווה. הפנטזיה והמציאות משולבים זה בזה ואין דרך לדעת אילו מן ההתרחשויות אכן קרו במציאות ואילו מהם אך ורק חזיונות מדמיונה של הגיבורה.



(תמונה 1)



(תמונה 2)



(תמונה 3)

תמונות מתוך עדה מהגיהינום

השטח? אני מבקשת להציע כי עדה מהגיהינום הוא גרסה מוקדמת למה שאליסון לנדסברג (Landsberg) מגדירה בתור "מרחבים של העברה" (transferential spaces) המרחבים האלה יוצרים קשר (חפיפה) בין הצופה לבין הנרטיב ההיסטורי, שבו הצופה מאמצת זיכרון אישי של אירוע מן העבר אותו לא חוותה בעצמה – זיכרון פרוסטטי.¹⁶

אך מצב זה עשוי להתפרש כמתנשא: הצופה המיוחסת והמוגנת מתבוננת ברחמים בקורבנות, חשה צער, אבל למזלה הטוב אינה יכולה לחוש את מה שהם חשו. למרות זאת, לנדסברג מקווה ש"מרחבים של העברה" מאפשרים יותר מקשר רגשי ומייצרים אמפטיה שהיא "אינה רק רגשית, אלא מכילה גם ממד קוגניטיבי. היא מצריכה, לפיכך, עבודה ומחשבה".¹⁷ אני סבורה שעדה מהגיהינום תואם הגדרה מרחבית/רגשית זו. בעוד שהסרט מציג סצנות עמוסות ברגש ומשתמש בקלישאות שואה רבות, הוא גם כופה אמצעי הזרה על הצופה ואינו מאפשר חוויית אמפטיה פשוטה עם הניצולה או ידיעה ברורה למה או למי להאמין. ההזרה הינה אמצעי רב כוח במיוחד כאשר הקורבן היא אישה, שכפי שכבר ציינתי, מהווה אובייקט פטישיסטי להתבוננות בסרטים הקלאסיים. הסרט אמנם רחוק מאוד מלהציג לנו תיאור חיובי של כוחה של האישה – הרי וייס מתאבדת בסופו – ולמרות זאת הוא אינו מאפשר לנו לרדת לסוף דעתה של הגיבורה, לחקור אותה לעומק או לחשוף את כל סודותיה. בעוד שהאמת עשויה לחמוק גם ממנה, בעוד האותנטיות היחידה האפשרית, אם בכלל, היא המוות, זוהי גם דרכה של הגיבורה לחמוק מאיתנו, לחמוק ממסגורה בהיסטוריה, לא לאפשר לעיתונאי או לתובע בבית משפט לספר את סיפורה.

בחרתי לסיים בדבריה של חנה ארנדט על הפרוטוקולים של משפטי אושוויץ, שניתן להחילם גם על סרט זה: "במקום האמת, הקורא ימצא רגעים של אמת, ורגעים אלה הם בעצם האמצעים היחידים להבעת הכאוס הזה של רשעות וזדון. הרגעים האלה צצים באופן בלתי צפוי כנווה מדבר בשממה. הם אנקדוטות, והם חושפים בגבורה במה בעצם מדובר".¹⁸

מחדש באקטיביות, לנקום באלה שהתעללו בה ולפעול כסוכנת במרחב החברתי, הרי שבסרט זה העדות מתקשרת בסבכים של כוחות, שממשיכים להתייחס אל וייס כאל קורבנם. "הווידוי" על חטאי העבר, החייאתן של הטראומות, שובו של המודחק אינם בגדר התגברות על הטראומה, החלמה ועיבוד האירועים. אין כל קתרזיס אישי עבור וייס. יתרה מזאת, החברה מסביבה עדיין לא מוכנה. אין כל התגברות על העבר בחברת השפע שבעת הרצון. הגרמנים אינם רוצים להתמודד עם המציאות, כפי שבראונר המפיק למד על בשרו. בעוד שהדבר עלול לפגום באמונתנו בחיים, והמחשבה על התאבדות כבחירה אותנטית היא קשה מנשוא – כפי שהדברים מוצגים בסרט – זוהי הדרך היחידה שבה לאה וייס יכולה להפוך לסוכנת פעילה ואקטיבית.

///

דיוויד באתריק (Bathrick) טוען שכוחה של אמרתו המפורסמת של אדורנו, שלעתים קרובות מדיי זוכה לפרשנויות שגויות, כי לכתוב שירה לאחר אושוויץ זהו מעשה ברברי, "אמור להימצא בדיוק באתגר שהיא מציבה בפני אמנים למצוא דרכים חדשות ליצור; להתגבר בעזרת האסתטיקה על הדילמות המוצבות בפניהם בעידן שלאחר השואה".¹⁹ אדורנו עצמו כתב כי: "באופן מהותי, מדובר בדרך בה העבר מוצג והופך להווה".¹⁴

הסרט עדה מהגיהינום מכיר במגבלות הייצוג ועוסק בהן. הוא אינו מתגבר על הדילמות, כפי שמציע באתריק, אלא מנציח אותן. הוא מציג את הבעייתיות שהעלה פרויד בהתייחסות אל הזיכרון כמשהו "אותנטי" או "אמיתי".¹⁵ הסרט חושף בדרכים שונות את חוסר האותנטיות שבזיכרון; את העובדה שזיכרונות מורכבים מעקבות של הכחשה, הדחקה, פנטזיות, השלכות והשמטות; את הגישה המוגבלת שלנו לעקבות אלה דרך ייצוג.

אם זיכרונות אכן מתווכים על-ידי ייצוגים, הנוכל למצוא מדיום מוצלח יותר מהקולנוע על מנת להעלות אותם לפני

הערות

- 1 Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, p. 9 (תרגום שלי, ל"ג).
- 2 Adorno, Theodor W.: "What Does Coming to Terms with the Past Mean?" In: Hartman Geoffrey (Ed.) (1986): *Bitburg in Moral and Political Perspective*. Indiana: Indiana University Press, pp. 114-129
- 3 Friedländer, Saul (1993): *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana: Indiana University Press, p.131
- 4 את האמת! ומלך הלבבות. *Sag' die Wahrheit*, Dir: Helmut Weiss, Germany 1946 and *Herzönig*, Dir: Helmut Weiss, Germany 1947.
- 5 *Produzent*. Goethe-Institut Naciones, München, 2002, p.11 – Loewy Ronny & Dillmann, Claudia: *Artur Brauner* (תרגום שלי, ל"ג).
- 6 לתוכנו של המניפסט ולפרטים נוספים עליו ראו: Rentschler, Eric (Ed.) (1988): *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*. New York: Holmes and Meier
- 7 מצוטט מאתר האינטרנט של מכון פריץ באואר (תרגום שלי, ל"ג): www.fritz-bauer-institut.de.
- 8 Arendt, Hanna [1966] (2003): *Responsibility and Judgment*. New-York: Schocken, pp. 247-8 (תרגום שלי, ל"ג).
- 9 Loewy, Ronny: "Zeugin aus der Hölle und die Wirklichkeit des Auschwitz Prozesses". In: Dillmann, Claudia & Loewy, Ronny (Hg.) (2001): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen DIF*, p.26 – *Nachkriegsfilm*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut
- 10 Adorno, Theodor W. (1986), p.129 (תרגום שלי, ל"ג).
- 11 Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: Nichols, bill (Ed.) (1985): *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, pp.303-315
- 12 Arendt, Hanna [1966] (2003), p.252 (תרגום שלי, ל"ג).
- 13 Bathrick, David: "Rescreening the Holocaust: The Children's Stories". In: *New German Critique* No. 90, Fall 2003, p. 41 (תרגום שלי, ל"ג).
- 14 Adorno, Theodor W. [1959] (1986), p.126 (תרגום שלי, ל"ג).
- 15 Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New-York: Columbia University Press, pp. 15-16
- 16 Landsberg, (2004)
- 17 Landsberg (2004), p. 149 (תרגום שלי, ל"ג).
- 18 Arendt, Hanna [1966] (2003), p.255 (תרגום שלי, ל"ג).

ביבליוגרפיה:

- Adorno, Theodor W.: "What Does Coming to Terms with the Past Mean?" In: Hartman, Geoffrey (Ed.) (1986): *Bitburg in Moral and Political Perspective*. Indiana: Indiana University Press, pp. 114-129.
- Arendt, Hanna [1966] (2003): *Responsibility and Judgment*. New-York: Schocken.
- Bathrick, David: "Rescreening the Holocaust: The Children's Stories. In: *New German Critique* No. 90, Fall 2003, pp. 41-58.

- Dillmann, Claudia: "Zu bittere Kräuter. Zeugin aus der Hölle. Die Produktion und Rezeption eines 'riskanten' Films". In: Dillmann, Claudia & Loewy, Ronny (Hg.) (2001): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF, p.32.
- Freud, Sigmund [1899](1965): *The Psychology of Everyday life*. Translated by Alan Tyson. New York: Norton.
- Friedländer, Saul (1993): *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Indiana:Indiana University Press.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge:Harvard University Press
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New-York: Columbia University Press.
- Langbein, Hermann (1995): *Der Auschwitz-Prozeß*, 2 Bde, Frankfurt/M: Verlag Neue Kritik, pp. 367-385.
- Loewy, Ronny: "Zeugin aus der Hölle und die Wirklichkeit des Auschwitz Prozesses". In: Dillmann, Claudia & Loewy, Ronny (Hg.) (2001): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF, p.26.
- Loewy Ronny & Dillmann, Claudia (2002): *Artur Brauner – Produzent*. Goethe-Institut Nationes München,.
- Rentschler, Eric (Ed.) (1988): *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*. New York: Holmes and Meier.

רשימת הסרטים המוזכרים במחברות קולנוע דרום 2 (לפי סדר א"ב)

- אדמה משוגעת, דרור שאול, ישראל/צרפת, 2006 (עלילתי)
תסריט: דרור שאול שחקנים ראשיים: תומר שטיינהוף, רונית יודקוביץ' הפקה: בוך מתוק
- אג'תיאח (הפלישה), ניזאר חסן, ישראל/פלסטיין, 2002 (תיעודי)
תסריט: ניזאר חסן הפקה: ראאד אנדוני
- אוסטורה (אגדה), ניזאר חסן, ישראל/פלסטיין – 1998 (תיעודי)
תסריט: ניזאר חסן הפקה: ניזאר חסן
- אוונטי פופולו, רפי בוקאי, ישראל, 1986 (עלילתי)
תסריט: רפי בוקאי שחקנים ראשיים: סלים דהו, סוהיל חדאד, טוביה גלבר הפקה: רפי בוקאי מיכה שגריר
- אחת בודדת, נורית קידר, ישראל, 2004 (תיעודי)
תסריט: טלי אלטר-שנקר, נורית קידר הפקה: נורית קידר
- איה – אוטוביוגרפיה דמיונית, מיכל בת אדם, ישראל, 1994 (עלילתי)
תסריט: מיכל בת אדם שחקנים ראשיים: מיכל בת אדם, טוביה בסר, מיכל זוארץ
הפקה: מארק רוזנבאום
- איי לייק מייק, פיטר פריי, ישראל, 1961 (עלילתי)
תסריט: פיטר פריי, עדנה שביט (לפי מחזה של אהרון מגד) שחקנים ראשיים: בתיה לנצט, חיים טופול, אילנה רובינא. הפקה: יצחק אגדתי, מרדכי נבון, יעקב שטיינר

- אין שמות על הדלתות, נדב לויתן, ישראל, 1997 (עלילתי)
תסריט: נדב לויתן; שחקנים ראשיים: ארי לב, שלמה תרשיש, מאיר סויסה הפקה: אורי סבג
- איסיקלאל (עצמאות), ניזאר חסן, ישראל, 1994 (תיעודי)
תסריט: ניזאר חסן; הפקה: נורית קידר
- ארץ חדשה, אורנה בן-דור; ישראל, 1994 (עלילתי)
תסריט: קובי ניב; שחקנים ראשיים: אניטה בוקשטיין, אתי אנקרי, שולי רנד
- 1948, מוחמד בכרי, ישראל / פלסטין, 1998 (תיעודי)
תסריט: מוחמד בכרי
- אני אוהב אותך רוזה, משה מזרחי, ישראל, 1972 (עלילתי)
תסריט: משה מזרחי; שחקנים ראשיים: מיכל בת-אדם, יוסף שילוח הפקה: משה מזרחי
- אשת הגיבור, פיטר פריי, ישראל, 1993 (עלילתי)
תסריט: בתיה לנצט, יוסף נצר. שחקנים ראשיים: בתיה לנצט, שמואל אומני, גדעון שמר.
הפקה: פיטר פריי, יוסף (בומבה) צור
- באב־אלשמס, יוסרי נסראללה, צרפת, 2004 (עלילתי)
תסריט: יוסרי נסראללה, אליאס ח'ורי, מחמאד סועיד; שחקנים ראשיים: רים טורקי, איים עבאס,
ארוואה ניראבייה הפקה: אימבר באלון
- בופור, יוסף סידר, ישראל, 2007 (עלילתי)
תסריט: רון לשם, יוסף סידר; שחקנים ראשיים: אתי תורג'מן, אוהד קנולר, אתי טיראן
הפקה: דוד מגדיל, סינמה פוסט פרודקשין
- בלפר, יגאל בורשטיין, ישראל, 1978 (עלילתי)
תסריט: יגאל בורשטיין ושמעון ישראלי; שחקנים ראשיים: גדי יגיל, חנה לסלאו, רפאל קלצ'קין
הפקה: יצחק (איז'ו) שני, יוסף דיאמנט.
- בן לוקח בת, מיכל בת-אדם, ישראל, 1982. (עלילתי)
תסריט: מיכל בת-אדם; שחקנים ראשיים: עינת הלפמן, אסף צור הפקה: אבי קליינברגר, גדעון
אמיר

גמר גביע, ערן ריקליס, 1991. (עלילתי)

תסריט: אייל חלפון; שחקנים ראשיים: משה איבגי, מוחמד בכרי, סלים דאו

הפקה: מיכה שרשפטיין

ג'נין ג'נין, מוחמד בכרי, ישראל/פלסטין, 2002 (תיעודי)

תסריט: מוחמד בכרי הפקה: מוחמד בכרי

דרך 181, קטעי מסע בפלסטין-ישראל – אייל סיון ומישל ח'לייפי, צרפת/בלגיה/אנגליה/גרמניה

2003 (תיעודי)

תסריט: אייל סיון ומישל ח'לייפי; הפקה: אייל סיון, מישל ח'לייפי, עומאר קאטן, ארמל לבורי

האזרח קיין, אורסון וולס, ארה"ב, 1941 (עלילתי)

תסריט: אורסון וולס והרמן מנקיביץ'; שחקנים ראשיים: אורסון וולס הפקה: אורסון וולס

הבועה, איתן פוקס, ישראל, 2006 (עלילתי)

תסריט: איתן פוקס וגל אוחובסקי שחקנים ראשיים: אלון פרידמן, דניאלה וירצר, יוסוף סווד, אוהד

קנולר הפקה: רונן בן טל, גל אוחובסקי, אמיר פיינגולד

הבית ברחוב שלוש, משה מזרחי, ישראל, 1973 (עלילתי)

תסריט: משה מזרחי, רחל פביאן, ירח גובר; שחקנים ראשיים: אבנר חזקיה, מיכל בת-אדם, חיים בנאי,

אסתר גרוטס; הפקה: משה מזרחי, אבי צ'רופה קליינברגר

הוא הלך בשדות, יוסף מילוא, ישראל, 1967 (עלילתי)

תסריט: צ'ארלס הלדמן, יוסף מילוא, משה שמיר; שחקנים ראשיים: אסי דיין, איריס יטבת, יוסף

מילוא; הפקה: יצחק אגדתי, יעקב שטיינר

הומאז' באמצעות רצח (Tribute for Assassination), אליא סולימן 1992 (תיעודי)

תסריט: אליא סולימן; הפקה: אליא סולימן

החיים ע"פ אגפא, אסי דיין, ישראל, 1992 (עלילתי)

תסריט: אסי דיין, איתן פוקס; שחקנים ראשיים: גילה אלמגור, שרון אלכסנדר, עירית פראנק הפקה:

רפי בוקאי, יורם כסלו

החלום הערבי (Al-Hilm Al-Arabi), אלייא סולימן, צרפת/פלסטין 1998 (תיעודי)

תסריט: אליא סולימן; הפקה: אליא סולימן

הילדים של ארנה, ג'וליאני מר-חמיס ודניאל דניאל, ישראל/הולנד 2003 (תיעודי)
תסריט: ג'וליאנו מר-חמיס, הפקה: טרבלסי הפקות, PHV Films

הלהקה, אבי נשר, ישראל, 1978 (עלילתי)
תסריט: אבי נשר, שרון הראל; שחקנים ראשיים: גידי גוב, מאיר סויסא, דפנה ארמוני; הפקה: יצחק קול

המחבל שלי, יולי כהן-גרשטל, ישראל, 2002 (תיעודי)
תסריט: יולי כהן-גרשטל; הפקה: יולי כהן-גרשטל

הצוללת (Das Boot), וולפגנג פיטרסן, גרמניה, 1981 (עלילתי)
תסריט: וולפגנג פיטרסון ע"פ ספרו של לוטג' בוכהיים; שחקנים ראשיים: יורגן פרושאו, קלאוס
ונמהאן, הרברט גרונמאייר הפקה: Bavaria film - ORTF

התערבות אלוהית (ידון איליה), איליה סולימן, צרפת/פלסטין, 2003 (עלילתי)
תסריט: אליא סולימן; שחקנים ראשיים: אלייה סולימן, מנאל ח'דאר הפקה: אימבר באלון

ולקחת לך אישה, רונית אלקבץ, שלומי אלקבץ, ישראל, 2004 (עלילתי)
תסריט: רונית אלקבץ, שלומי אלקבץ; שחקנים ראשיים: רונית אלקבץ, סימו אבקריין, זילבר מלכי
הפקה: טרנספקס הפקות

זאת היא הארץ, ברוך אגדתי, ישראל, 1935 (דוקודרמה)
תסריט: אביגדור המאירי, ברוך אגדתי. שחקנים ראשיים: משה חורגל, בצלאל לונדון, רפאל קלצ'קין
הפקה: ברוך אגדתי, יצחק אגדתי.

זעם ותהילה, אבי נשר, 1984.
תסריט: אבי נשר; שחקנים ראשיים: ג'וליאנו מר-חמיס, חנה אזולאי הספרי

חבורה שכזאת, זאב חבצלת, ישראל, 1963 (עלילתי)
תסריט: אביגדור המאירי, ברוך אגדתי. שחקנים ראשיים: משה חורגל, בצלאל לונדון, רפאל קלצ'קין.
הפקה: ברוך אגדתי, יצחק אגדתי.

חדווה ושלומיק, שמואל אימברמן, ישראל, 1971 (סדרת טלוויזיה)
תסריט: יונתן גפן, אורנה ספקטור; שחקנים ראשיים: יעל אביב, מנחם זילברמן. הפקה: שמואל
אימברמן

חולה אהבה משיכון ג', שבי גביוון, ישראל, 1995 (עלילתי)
תסריט: שבי גביוון; שחקנים ראשיים: משה איבגי, שמיל בן-ארי, חנה אולאי הספרי; הפקה: ענת אסולין, שבי גביוון

חור בלבנה, אורי זוהר, ישראל, 1965 (עלילתי)
תסריט: עמוס קינן; שחקנים ראשיים: אורי זוהר, אברהם הפנר, שושיק שני. הפקה: מרדכי נבון.

חרבת חזעה, רם לוי, 1978 (עלילתי)
תסריט: רם לוי ע"פ ס' יזהר; שחקנים ראשיים: גידי גוב, דליק וולניץ', שרגא הרפז; הפקה: טלוויזיה ישראלית ערוץ 1

חמסין, דני וקסמן, 1982 (עלילתי)
תסריט: יעקב ליפשיץ, דני (נוקיו) ורטה, דניאל וקסמן; שחקנים ראשיים: שלמה תרשיש, חמדה לוי
הפקה: חמסין הפקות

חתונה בגליל, (אורס אל-ג'ליל) מישל ח'לייפי, בלגיה, 1987 (עלילתי)
תסריט: מישל ח'לייפי; שחקנים ראשיים: מוחמד עלי אל אקילי, בושרה קראמאן, מכרם ח'ורי
הפקה: Marisa Films

יומן שדה, עמוס גיתאי, 1982 (תיעודי)
תסריט: עמוס גיתאי הפקה: לה פילם דה איסי, ע.ג. הפקות

ילדי סטאלין, נדב לויתן, ישראל, 1987 (עלילתי)
תסריט: נדב לויתן. שחקנים ראשיים: שמואל שילה, יוסי קנץ, הוגו ירדן. הפקה: דורון ערן

כיכר החלומות, בני תורתי, ישראל, 2000 (עלילתי)
תסריט: בני תורתי; שחקנים ראשיים: איילת זורר, יוסף שילוח, ניר (נירו) לוי הפקה: חיים מנור, אמיר הראל

כיפור, עמוס גיתאי, צרפת/ישראל, 2000 (עלילתי)
תסריט: עמוס גיתאי, מארי ג'וזף סאנסלמה שחקנים ראשיים: לירן לבו, תומר רוסו; אורי קלאוזנר, ג'וליאנו מר-חמיס; הפקה: עמוס גיתאי

רשימת הסרטים המוזכרים בחברות קולנוע דרום 02

כרוניקה של היעלמות, (סיג'ל איח'טיפא), אליא סולימן, צרפת/פלסטין, 1995 (עלילתי)

תסריט: אליא סולימן; שחקנים ראשיים: עולא טברי, נזירה סולימן, ג'אמל דהר

הפקה: נורמה הפקות

לא בת 17, יצחק ישורון, ישראל, 2003 (עלילתי)

תסריט: יצחק ישורון; שחקנים ראשיים: דליה שימקו, שמוליק שילה, עידית צור; הפקה: האחים אדרי,

סרטי יונייטד קינג

לחיים חדשים, יהודה להימן, ישראל, 1933 (תיעודי)

תסריט: מוריס סמואל.

לילה וערפל, אלן רנה, צרפת, 1955 (תיעודי)

תסריט: ז'אן קיירול הפקה: אנטון דאומן, סמי חלפון, פיליפ ליפשיץ

ללכת על המים, איתן פוקס, ישראל 2003

תסריט: איתן פוקס וגל אוחובסקי, שחקנים ראשיים: ליאור אשכנזי, קנוט ברגר, קרולינה פיטרס

הפקה: למה הפקות

מאחורי הסורגים, אורי ברבש, ישראל, 1984 (עלילתי)

תסריט: אורי ברבש, בני ברבש שחקנים ראשיים: ארנון צדוק, מוחמד בכרי הפקה: רודי כהן

מבצע סבתא, דרור שאול, ישראל, 1999 (עלילתי)

תסריט: דרור שאול; שחקנים ראשיים: רמי הויברגר, עמי סמולרצ'יק, צח שפיצן, עינת ויצמן;

הפקה: עינת ביקל, אורי סבג

מדורת השבט, יוסף סידר, ישראל, 2004 (עלילתי)

תסריט: יוסף סידר שחקנים ראשיים: חגי פירסטנברג, מיכאלה עשת, מיה מרון, משה איבגי, אסי דיין

הפקה: דוד מנדיל, דן שיראי, אייל שיראי

מחילות, אודי אלוני, ישראל - 2006 (עלילתי)

תסריט: פול הונד ואודי אלוני; שחקנים ראשיים: קלרה חורי, מוני מושונוב, עומר ברנע הפקה: דויד

זילבר – יונייטד קינג

רשימת הסרטים המוזכרים בחברות קולנוע דרום 02

מחסומים, יואב שמיר, ישראל, 2004 (תיעודי)

תסריט: יואב שמיר הפקה: עדן הפקות ואמיתוס פילמס

מלכים וניצבים, חיפוש אחרי תמונה פלסטינית, עזה אל-חסן, פלסטין/גרמניה 2004 (תיעודי)

תסריט: עזה אל-חסן הפקה: ma.ja.de. Filmproduktion

מלכת הכביש, מנחם גולן, ישראל, 1971 (עלילתי)

תסריט: מנחם גולן, גילה אלמגור; שחקנים ראשיים: גילה אלמגור, יהודה ברקן, ליא קניג.

הפקה: יורם גלובוס

מסע אלונקות, ג'אד נאמן, 1977 (עלילתי)

תסריט: רוחמה מרטון (דניאל הורוביץ, רחל נאמן, קובי ניב, רנן שור); שחקנים ראשיים: גידי גוב,

מוני מושונוב, דב גליקמן. הפקה: ג'אד נאמן

משהו מתוק, דן תורג'מן, ישראל, 2004 (עלילתי)

תסריט: דן תורג'מן; שחקנים ראשיים: דן תורג'מן, אביטל אברג'ל, איילת זורר; הפקה: יורם גלובוס

נגוע, עמוס גוטמן, 1983 (עלילתי)

תסריט: עדנה מזי"א, עמוס גוטמן. שחקנים ראשיים: יונתן סגל, בן לוי, עמי טראוב;

הפקה: אנריקה רוטנברג.

נישואיה של מריה בראון, גרמניה, 1979 (עלילתי)

תסריט: ריינר וורנר פסבינדר, פאה פרוליך; שחקנים ראשיים: חנה שיגולה, קלאוס לוויץ;

הפקה: מיכאל פנגלר.

נישואים פיקטיביים, חיים בוזגלו, ישראל, 1988 (עלילתי)

תסריט: חיים בוזגלו, יוסי סוויה. שחקנים ראשיים: שלמה בר-אבא, עירית שלג, אלי יצפאן;

הפקה: מיכה שרפשטיין

נקם אחת משתי עיני, אבי מוגרבי, ישראל/צרפת 2006 (תיעודי)

תסריט: אבי מוגרבי הפקה: אבי מוגרבי, סרג' ללו

סוף העולם שמאלה, אבי נשר, ישראל, 2004 (עלילתי)

תסריט: אבי נשר, שרה עדן; שחקנים ראשיים: לירז צ'רכי, רובי פורת-שובל, מריאנו אידלמן, ישראל

קטורזה, הפקה: סמואל חדידה, אבי נשר

סיפור אינטימי, נדב לויתן, ישראל, 1981. (עלילתי)
תסריט: נדב לויתן, דליה מבורך; שחקנים ראשיים: חוה אלברשטיין, אלכס פלג, דן תורן;
הפקה: איתן אבן, נסים לוי

סאלח שבתי, אפרים קישון, ישראל, 1964 (עלילתי)
תסריט: אפרים קישון; שחקנים ראשיים: חיים טופול, גילה אלמגור, שרגא פרידמן.
הפקה: מנחם גולן

עדה מהגהינום, זיקה מיטרוביץ', גרמניה המערבית/יוגוסלביה, 1967 (עלילתי)
תסריט: פרידה פיליפוביץ', מיכאל מנספלד דראכה שחקנים ראשיים: אירנה פאפאס, דניאל גלין,
היינץ דראכה; הפקה: ארתור בראונר, CCC ברלין

עטאש (צימאון), תאופיק אבו-וואיל, ישראל, 2004 (עלילתי)
תסריט: תאופיק אבו-וואיל, שחקנים ראשיים: חוסים יאסין-מחג'נה, אמאל בוראת, רובא בלאב,
ג'מילה אבו-חוסין; הפקה: אבי קליינברגר, באהר אגבאריה

עיניים גדולות, אורי זוהר, 1974. (עלילתי)
תסריט: יעקב שבתאי, אורי זוהר; שחקנים ראשיים: אלונה איינשטיין, אריק איינשטיין, סימה אליהו,
ישראל סגל, טליה שפירא, אורי זוהר; הפקה: אולפני הרצליה

עתליה, עקיבא טבת, ישראל, 1984 (עלילתי)
תסריט: צבי קרצנר; שחקנים ראשיים: מיכל בת אדם, יפתח קצור, דן תורן. הפקה: שמואל שילה,
עמרי מרון, נתן הקיני, דני שיק.

פורד טרנזיט, האני אבו אסעד, הולנד/פלסטין, 2003 (עלילתי-תיעודי)
תסריט: האני אבו אסעד הפקה: האני אבו אסעד – אוגוסט פילם

פזילה (שאואל), סובחי א-זובידי, פלסטין 2001 (תיעודי)
תסריט: סובחי א-זובידי, הפקה: סובחי א-זובידי

פראדיס – גן עדן אבוד, אבתיסאם מרעאנה, ישראל, 2003 (תיעודי)
תסריט: איבתיסאם מרעאנה, דוקי דרור, שרה סלומון הפקה: דוקי דרור – זייגוט פילמס

ציין אדמתי, יולי כהן-גרשטל, ישראל/דנמרק, 2004 (תיעודי)
תסריט: יולי כהן – גרשטל הפקה: יולי כהן-גרשטל, דייויד אוסטנבורג

- קדוש, עמוס גיתאי, ישראל/צרפת 1999 (עלילתי)
תסריט: עמוס גיתאי; שחקנים ראשיים: יעל אבקסיס, יורם חטב; הפקה: עמוס גיתאי
- קרוב לבית, וידי בילו, דליה הגר, ישראל, 2005 (עלילתי)
תסריט: דליה הגר; שחקנים ראשיים: סמדר סייר, נעמה שנצר, אירית סוקי; הפקה: טרנספקס הפקות
- רכבת העמק, יונתן פז, ישראל, 1989 (עלילתי)
תסריט: נסים זוהר, יעקב לזר, חנן זס, יונתן פז; שחקנים ראשיים: דן תורג'מן, עמי אושפיץ, תום יואל; הפקה: פז, ישראל אוריאל.
- שביתה, אסף סודרי ואמיר טאוזינגר, ישראל, 2005 (תיעודי)
תסריט: אסף סודרי ואמיר טאוזינגר הפקה: הטלוויזיה הישראלית - הערוץ הראשון
- שחור, שמואל הספרי, ישראל, 1994 (עלילתי)
תסריט: חנה אזולאי הספרי ושמואל הספרי שחקנים ראשיים: רונית אלקבץ, חנה אזולאי-הספרי; הפקה: יורם כסלו
- שלאגר, אסי דיין, ישראל, 1979 (עלילתי)
תסריט: אסי דיין; שחקנים ראשיים: שייקה לוי, ישראל (פולי) פוליקוב, עופרה חזה; הפקה: יעקב קוצקי.
- שלושה ימים וילד, אורי זוהר, ישראל, 1967 (עלילתי)
תסריט: אורי זוהר, דן בן אמוץ, אמציה חיוני, דוד גורפינקל; שחקנים ראשיים: עודד קוטלר, יהודית סולה, אילי גורליצקי, מישה אשרוב; הפקה: אמציה חיוני
- שמונה בעקבות אחד, מנחם גולן, ישראל, 1964 (עלילתי)
תסריט: אוריאל אופק, משה הדר; שחקנים ראשיים: שייקה אופיר, ניקו ניתאי, יוסף (בומבה) צור; הפקה: מיכה כגן, מנחם גולן.
- תוף הפח, פולקר שלנדרוף, גרמניה, 1979 (עלילתי)
תסריט: ז'אן קלאוד קריאר וגונטור גראס שחקנים ראשיים: דויד בננט, אנג'לה ווינקלר, מריו אדורפ; הפקה: הבהרד יונקסטורף Franz Seitz Filmproduktion
- אנו מתנצלים בפני יוצרי הסרטים והקוראים על טעויות או פרטים חסרים שנפלו בהכנת רשימה זו.

between 1963 and 1965, though this specific legal procedure is not mentioned in it. The protagonist in the film, Lea Weiss, is called to testify against the person who abused her at Auschwitz. She is forced to confront her problematic and yet to be fully revealed past as a prisoner in the camp, in the context of West-Germany's Wirtschaftswunder (the economic miracle) of the 1960's. Neglar claims that *Witness out of Hell* acknowledges the limits of representation by making these very limits a conscious and self-reflexive notion. The film

presents the difficulty, which Freud recognized as early as 1899, in pointing at something as *authentic* or *genuine memory*. It reveals, in different ways, the lack of authenticity of memory and the fact that memories are pieced from traces of denial, repression, fantasies, projection and evasion, all mediated through representation. If memories are indeed mediated through representation, could one find a better medium to bring them to the surface?

Beyond Memory? An Israeli Women's Reading of German Memory Representation

By Gal Engelhard

Gal Engelhard is a PhD candidate at Haifa University. His area of focus is cultural memory representations and their interaction within Israeli and German society.

This article deals with the film critique discourse surrounding the Israeli reception of three German films between 1979 and 1982, as it unfolded in Israeli women's journalism. The three films, *Die Ehe der Maria Braun* (*The Marriage of Maria Braun*) (Reiner Fassbinder, 1979), *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*) (Volker Schlöndorff, 1979) and *Das Boot* (*Submarine*) (Wolfgang Petersen, 1981), deal with the German memory of WWII and its consequences in different ways. The films belong to the wave of "new West German film," which underwent a canonization process both in Germany and in the western world during the late 1970's.

Israeli film critique did not confront German texts dealing with German memories only for the sake of familiarizing itself with post WWII German culture and with West Germans in the late 1970's and early 1980's. The critique used these texts to try and raise the remains of the Holocaust trauma; that is, to connect between a Jewish-Israeli "here" and "there." As a result, it approached these texts through and positioned them in a mediatory traumatic memory site - Israeli post-memory discourse. It turned the German texts into mediatory, replicated, suspended, repetitive and failed memory representations of the Israeli trauma site.

A Witness out of Hell—Trauma Evading History's Framing

By Lihi Nagler

Lihi Nagler holds a PhD from Tel-Aviv University. Her dissertation focused on the *Doppelgänger* motif in German cinema between 1913 and 1935 and its possible grounding in the *Kinodebatte* of the 1910's. Her research interests include German cinema, early cinema, Eastern European cinemas, hybrid cultures, and the image of the Jew in European cinema and visual culture. She recently held a post-doctorate fellowship at Harvard University and now teaches at the Film and Television departments of Tel-Aviv University and Sapir Academic College.

In recent numerous researches, courses and publications on the Holocaust do not purport to suggest a way of presenting "historical truth", but have rather been concerned with questions such as primary and secondary memory, witnessing and testimonies and their problematic and ambivalent relationships with the different past events to which they refer.

In this article, Lihi Neglar examines a 1960's film which poses various questions regarding the Europeans' *Vergangenheitsbewältigung* (confronting/mastering the past) during that period but refuses to present clear answers. The examination is carried out in light of Adorno's 1959 seminal essay, *What Does Coming to Terms with the Past Mean* (Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit).

The film *Zeugin aus der Hölle* (*Witness out of Hell*) (1965-7) is a rare West German/Yugoslavian co-production. It deals specifically with women's memories and trauma and is heavily inspired by the Auschwitz trial that took place in Frankfurt

test film - the more it reaches the hearts of Israeli and western viewers.

- The events represented in the films are decontextualized, thus serving the Zionist-Pioneering-Settlement-State hegemonic discourse.
- Fear, as a marker of humanness, is absent when it comes to Palestinians' experiences - yet another way of marking the Israeli as human and the Arab as some sort of flawed human.

Marton claims that all eleven movies contain an element of propaganda which shows how beautiful, brave and critical "we" are, yet, there is no real criticism in them. The "protest" excuse under which the creators hide is baseless. All is "as if", a false pretence, devoid of any inner truth.

The secret to these films' success is that they do indeed take on some guilt, they do regret, confess, display some of the ugly sides etc. Only, they do so very moderately in a manner which does not reverse the moral picture. The self is not entirely cleansed, but lives quite happily, more happily, with a certain amount of filth, with a stain, and so, paradoxically - it is purified. The guilt is partial, soft. It mostly helps in that it is easier and more pleasant to feel a little guilt than great pain.

This tactic, which is shared by all films, is intended to provide the mainstream the goods it expects, which is, essentially, not stirring up questions which might deeply disturb or cause pain for the Jewish-Zionist public in Israel, a public which dialogues with the secular, western white public in the rest of the world. This is the secret of their success.

Was Auschwitz Built on the Ruins of Xanadu?!

By Erez Pery

Erez Pery is a film scholar and filmmaker. He graduated with honors from the Film and Television Department at Sapir College and his award winning film, *For an Imperfect Cinema* (2004) was screened at several festivals. He is a lecturer at the Film and Television Department at Sapir College, and, as of 2007, serves as Program Director of the Cinema South Festival. He publishes film and literary criticism and is currently writing his M.A. thesis in the Cultural Studies program at the Hebrew University.

Alain Resnais' film *Nuit et Brouillard* opens with a crane shot in which the camera slowly dives into the Auschwitz extermination camp as it appeared in 1955. This scene echoes the opening shot of another film made almost 15 years earlier- *Citizen Kane*. The opening scene of Orson Wells' 1941 film is almost identical to that of *Nuit et Brouillard*; the camera advances in a crane shot above the fence that surrounds Xanadu, the sumptuous estate of the film's hero, Charles Foster Kane. Deciphering the inter-text allows for a wide and comprehensive process of interpretation revealing latent levels of the text whose discovery brings to light a new dimension of Resnais' film. In Pery's view, Resnais created, with the help of the *Citizen Kane* inter-text, an indictment against Cinema, which played a substantial role in the Western culture that made the Holocaust possible. Aware of the provocative nature of the above statement, Pery outlines, in this essay, the claim that Auschwitz was built, first and foremost, on the ruins of Xanadu.

The 41st Year: Thoughts on the Secret of the Success of 11 Israeli Films

Ruchama Marton

Dr. Ruchama Marton is a psychiatrist, feminist and human rights activist, founder and President of Physicians for Human Rights-Israel, 1988. Dr. Marton's numerous articles on psychiatry, human rights and political-psychiatric analysis appeared in many professional journals and as chapters in books. Among her publications is *Torture: Human Rights, Medical Ethics and the Case of Israel* (1995) Zed Books, co-edited by Neve Gordon. Dr. Marton is the recipient of several peace and human rights awards, including the Emil Grünzweig Award for Human Rights, presented by the Association for Civil Rights, Israel, and the Jonathan Mann Award for Global Health and Human Rights, 2002. She is one of 1000 women nominated for the 1000 Women Nobel Peace Prize 2005. Dr. Marton is the writer of the screenplays: *Fellow Travelers*, Full Feature Hebrew Film, 1984 (Two young men, one Israeli and one Palestinian attempt to establish an Arabic university in Israel); *The Night the King was Born*, Short Hebrew Film. 1983 (Two Israeli army officers force Palestinians in the West Bank to sell their land); *Paratroopers*, Full Feature Hebrew Film, 1977 (A young Israeli drafted into the army fails to live up to his commander's expectations).

This diary chronicles a critical analytic viewing of eleven worldwide acclaimed Israeli documentary and fiction films¹ which have also been box office successes. Dr. Marton focuses on examining how Israeli cinema deals with the forty-year-long occupation and asks why and how these films have been so successful, how they achieved it and what can be revealed by analyzing the secret of their success.

1 Beaufort (2007), Close to Home (2005), The Bubble (2006), Walk on Water (2004), The Syrian Bride (2004), Turn Left at the End of the World (2004), One Shot (2004), My Land Zion (2004), My Terrorist (2002), Checkpoint (2001-2003).

Marton views these films from a psychoanalytic perspective and reaches the conclusion that their creators, whether consciously or not, identify collective protection mechanisms against pain and disorientation and avoid challenging them.

Preventing pain from the Israeli Zionist public and western public in general can be achieved in a number of ways. The following are shared by all films examined: denial, splitting, projection, identification of basic assumptions, "as if" personalities", fear and guilt:

- The occupation and the Israeli-Palestinian conflict are either absent from the films or appear as uncontested axioms.
- The two sides of the conflict are presented as two opposing "beings" – an Israeli-Zionist being representing "good," "desirable values" and human emotion, and a Palestinian (or other Arab) representing the opposite.
- The self is also split into good and evil essences. Evil is projected outward onto and into the "evil" side and thus both cleanses and serves to "tar" the evil, other side.
- The basic assumptions of the Jewish-Zionist collective are never put forward for examination or refutation. Viewers automatically sympathize and identify with the film's heroes and message.
- The empty, bored soul is represented in the films through female rather than male soldiers. Through them and at their expense the general disorder can be portrayed without disrupting the mainstream.
- The more a film denies Israeli political reality—the more it professes to be a pseudo pro-

current postcolonial reshaping of the notion of authorship, and the repatriation of cultural properties from the Eurocenter back to communities of color.

Around the Campfire

Michal Pick-Hamo

Michal Pick-Hamo is a Beit Zvi film graduate. She holds a B.A. in Philosophy and Film from Tel-Aviv University, an M.A. in Cultural Studies and Media from the Hebrew University and is currently a PhD candidate at the Faculty of Arts at Tel-Aviv University. Her research topic (under the supervision of Dr. Nizan Ben-Shaul) is *Post Traumatic Dialectics and Dissociative Rhetoric in Israeli Film*. She currently teaches at the Open University.

Michal Pick-Hamo directed a number of short fiction films and documentaries and has published articles on representation and identity in Israeli film in various publications

At face value, *Campfire* reveals the conservative patriarchal structure which characterizes the national religious Zionist public in Israel. This article points out how the film uses stereotypical ethnic and gender representations and conservative narrative maneuvers to signify manifest and concealed tensions. These tensions are expressed by converting romantic passion to physical violence and solidarity to mutual humiliation. The two levels, constantly feeding off each other, impose a sense of moral paralysis and existential impotence.

The film's heroes, both Mizrahi and Ashkenazi, are presented as objects directed by repressed traumatic memories which block their ability to identify themselves as individual autonomous subjects

or experience the richness of existence. This situation leads to confusion in which personal traumas are perceived as external events and collective traumas are perceived as personal events.

Representation, Politics and Ethics in *Sweet Mud*

Eldad Kedem

Dr. Eldad Kedem teaches cinema at the Open University and has also taught in the past in the television and cinema program at the Tel Aviv University. He holds a PhD from the Amsterdam School of Cultural Analysis.

The essay by Eldad Kedem focuses on a recent film about the Kibbutz, *Adama Meshugaat* (*Sweet Mud*). Kedem suggests a historical, generic and ideological mapping for this film in relation to Kibbutz films of earlier decades, as well as in relation to various trends in current Israeli cinema. Both spectators and critics took this film as exemplifying the repression of the individual by the collective, an image of a broken society, and a demystification of Kibbutz life, norms, values and ideals. Inspired by Gilles Deleuze and Felix Guattari, Kedem's essay points at the micro-politics and rhizomatic aspects of the film. Thus, the essay tries to explore a way out from both representation and genre paradigms.

other, metaphoric destruction – that of the Mizrahi family. This destruction moves along several axes: gender, tradition and class.

This article points out the various destructive cycles which are presented in the film and analyzes the interpretive mechanisms with which the film itself was destroyed by Israeli criticism. The harsh criticism unleashed at the film brought to light the immense gap between theoretical discourse and the demands of the public and critics. The film's destruction signifies that the longing for the European is still a major force in contemporary Israeli existence.

Cultural Property Rights and the Formation of the Mizrahi Race as a Trademark: Comments on the Revolving Door between Government and Academe in Israel

Smadar Lavie

Professor Smadar Lavie's main field of inquiry is the racial formations of Zionism. In 1999 she was forced to leave her University of California professorship and move to Tel Aviv due to a familial tragedy. By the end of 2005, Israel returned her Israeli passport, and she then regained her freedom of travel and employment outside the country after seven years of confinement under the orders of the Ramat Gan Family Court. Her *Poetics of Military Occupation* became a classic shortly after its 1990 publication. The book she co-edited with Prof. Ted Swedenburg, *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity* (1996) was one of the first to usher the cross-cultural conceptualization of transnational racinated borderzones.

This essay explores the racial formation of Israel's Eurocentered "intellectual property" [IP] settlers' regime through the interplay between the Zionist appropriation of Arab-Jewish "traditional knowl-

edge" [TK] and folklore and the proliferation of Ashkenazi (European Jewish) academic careers. Critical studies on the structure and meaning of Israeli academe have revealed that it is mainly deployed by the Ashkenazi liberal-progressive hegemony as an arm of governance over Mizrahim (Jews who immigrated to Israel mainly from the Arab World) and Palestinians.

Salvaging Mizrahi cultures, the Israeli academe-regime has established a financial monopoly over the materiality of exotic Judaica discourse not only in scholarly knowledge production but also in the expert trade of intellectual, cultural and real properties. When it comes to protecting Mizrahi TK and folklore, the recommendations issued by the World Intellectual Property Organization after the 2002 Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS) forum, which interrelate IP and TK have yet to arrive here from Oman. As has Israel's compliance with the 1886 Berne Convention, or the 1954 Hague Convention on the Protection of Cultural Property, or the 1970 UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export, and Transfer of Ownership of Cultural Property – when these treaties are scrutinized through the optics of collective Mizrahi IP.

Lavie defines her essay as very preliminary – a collection of ruminations stemming out of her archival research into the Yemeni-Jewish scriptures and ornaments affair of the 1950s, its brief surfacing into the Israeli public sphere in the mid 1980s, and the possibilities for post-TRIPS Mizrahi activism against the appropriation and commodification of Mizrahi identity in light of the

Fragmented Identity and Mimicry: Israeli Cinematic Representation of Palestinians and Arab-Jews

Nirit Zarum

Nirit Zarum is a literature and culture researcher. She holds a B.A. in Philosophy and Hebrew Literature, and an M.A. in Comparative Literature from Tel-Aviv University. Her Master's thesis – "*The Mizrahi Woman in Dan Bnaya-Seri's Writings: The Representation of a Fragmented Mizrahi Subject*" deals with the representation of the Mizrahi subject from three different perspectives: queer, feminist and post-colonial. Her research areas are: ethnicity, gender studies and nationality as representing identity in literature and film in Israel.

Zarum is a Literature lecturer and has taught two advance Literature courses at the Open University: *The Canaanite Group: Literature and Ideology* and *The Fictional World: Mimesis or Artifice*. She is currently a PhD student at the Department of Cinema Studies at New York University.

The article *Fragmented Identity and Mimicry: Israeli Cinematic Representation of Palestinians and Arab-Jews* is her first publication.

Zionism's uprooting of the "Mizrahim" (Arab Jews) from their Arab roots has caused the particular cinematic and literary representation of the Mizrahi existence by this group's own members to be largely based on mimicry and to express a longing for an Arabic culture which, until now, has been associated with Palestinian identity. This mimicry was made possible because Palestinian identity had not yet been incorporated into the definition of Israeli-ness and therefore had not yet been castrated by it.

The establishment of this specific identity imitates the link proposed by the Ashkenazi-Zionist culture with regards to the two cultures, however, simultaneously, subverts it and gives it new meaning. In the Zionist representation, the link between Mizrahi identity and Arab identity has become

synonymous with ignorance and underdevelopment. A perfect example of this would be Amos Gitai's *Kadosh* where the link between Arab and Mizrahi existence is indicated through the oppression of women. Unlike Gitai's film, the novels of Dan Bnaya-Seri and the films of Benny Torati (as well as other Mizrahi creators) offer an imitation of the dominant Zionist-Ashkenazi discourse which has to be interpreted as an authentic and brave examination of the relationship between two Arab ways of being – the symbolically castrated Mizrahi existence and the proud Palestinian existence, in spite of its being deprived of its land.

To Take a Wife: The Mizrahi - the Israeli's Shame

Dalya Markovich and Ktzia Alon

Dalia Markowitz is a researcher and curator. Her PhD thesis focused on ethnicity, education and class at the Hebrew University in Jerusalem. She has co-edited the publication *Eastbound* (Hebrew) with Ktzia Alon. Her exhibition C.T is soon to be presented at the Kibbutz Gallery.

Ktzia Alon is a lecturer at the Hebrew Literature Department at the Hebrew University and the Beit Berl Academic College.

The film *To Take a Wife* presents a short compressed story which outlines the portrait of the lower classes in 1970's Haifa, Israel, through the use of intimate life snippets. Over the course of three days – Thursday to Saturday – Vivian and Eliyahu battle each other in their tiny, crowded tenement apartment where they live with their four children. The painful weekend displays the destruction of Vivian and Eliyahu's own family, but it also represents an-

its reading mainly to the debate about the alleged massacre, this article offers to see them as 'works of mourning' (Renov, 2004). This approach sees the films as 'sites' through which dynamic processes of identity formation as well as cultural, political and social transformations are mediated and shaped under specific conditions of production and distribution. The films' mode of representation reveals the ways in which they incorporate the events in Jenin into the Palestinian historical narrative within a framework of perpetual repetition of the formative trauma of the Nakba. Through the representation of the events, the three directors, each in his own way, reinforce the national ethos of resistance and struggle - this time carried out by the third generation of the Nakba.

The emergence of these films by Palestinian directors, who are Israeli citizens, at this particular historical moment, reflects the shifts in identity positions of Palestinians in Israel since the beginning of the *Al-Aksa* intifada and the events of October 2000. It also represents the pressing need to strategically articulate these shifting positions in the public sphere.

A failing attempt to explain destruction: A Piece on the Film *Saturday in Jenin* Accompanied by Entries from Hebrew Dictionaries

Anat Even

Anat Even studied cinema and art at UCLA and has been working as an independent filmmaker since 1992. Among her films: *Preliminaries* (2005), *Saturday in Jenin* (2002), *Detained* (2001), *Compromise* (1996), *Avram's Grocery Store* (1996), *Positivos* (1995), *Duda* (1994). Her films were screened in festivals and art exhibitions and broadcast on TV stations around the world and have won many prizes. Even teaches cinema at the Film & Television Department at Sapir College. She won the Art of Cinema Prize of the Ministry of Education and Culture, 2004.

I went to film the ruins of the Jenin Refugee Camp right after the battles of operation "Defensive Shield" ended. "We made them a football field" said a reserve soldier, one of the operators of the D9s who destroyed many houses in the camp.

This is the destruction of their third house. The first one took place during the "Independence" War in the spring of 1948, the second during the "Six Day" War in the summer of 1967 and the third during operation "Defensive Shield" in the spring of 2002.

My camera focuses on the ruins of the camp, the neighbourhood, the houses. My gaze is turned inwards, toward me, toward us, toward the darkness.

Mograbi, the presentation of Israeli Death Culture is his proper response to popular discourse concerning Islam's Death Culture. The film is hence an act of Resistance using a discursive strategy characteristic of a Historical Documentary.

Avenge presents the two narratives, depicts the way they operate in contemporary Israel, and draws on images of the occupation as an illustration of its thesis. The illustrative procedure – characteristic of the sub-genre convention – is recruited to the task of proposing a refined tissue of intricate metaphors. This new representation of past events comments on the topoi's historical role in constructing present reality, while challenging the local collective norm. As a result, the cyclical spatio-temporal logic of the Catastrophic Horizon in which Israelis and Palestinians are trapped is allegedly answered by an alternative metaphoric paradigm, presented as a Resistance act on its own right.

However, close examination of the metaphoric mechanism in Avenge, raises concerns regarding the dialectics between the Resistance act in question and Oppression. Linguistic text analysis, isolating schemes of metaphoric procedures responsible for textual cohesion, suggests that the practice of resistance not only has difficulty overpowering the regime it wishes to overthrow, but practically follows its vector. In that sense, the physical vector of the textual mechanism flirts with the political action depicted in the film: the dynamic leading from obedience through abstention to depression is shared by both corporal and textual political movement.

The last scene in which narrator and activist

filmmaker collide, features a heated argument with soldiers patrolling along the Separation Barrier. In the background, Palestinian children trying to make it home from school are waiting at the locked gate the soldiers refuse to open. Inasmuch as both protagonist-narrator and implied spectator see documentation as a valuable Resistance practice, Avenge may be a key to the physical logic of the 40 year old Hebrew anti-Occupation Movement, a key which may hopefully assist us – those interested in resisting Oppression – in opening the gate ourselves.

The Camera and the National Ethos: The Representation of the Battle of Jenin in Current Palestinian Cinema

Yael Freidman

Yael Freidman is a graduate of the Tel-Aviv University department of Political Science, and holds a Master's degree in Documentary Cinema from Goldsmiths College, University of London. She is currently finishing her PhD on the cinema of Palestinian citizens in Israel at Westminster University in London.

This article examines three Palestinian documentaries – *Jenin, Jenin* (Mohammad Bakri, 2003), *Invasion* (Nizar Hassan, 2003) and *Arna's Children* (Juliano Mer-Hamis, 2003) – that were produced in the aftermath of the 'Battle of Jenin' that took place in the Jenin refugee camp during the military operation entitled 'defence shield' in April 2002.

While Israeli public discourse on the films focused largely on their indexical value, reducing

Israeli Cinema after the 1967 War: the "Socratic Perspective"

Udi Adiv

Udi Adiv was born and raised in Gan Shmuel, a Marxist Kibbutz in Israel. He left the Kibbutz after the 1967 War, during which, as a parachutist, he discovered the Palestinian people. He studied philosophy and economics at Haifa University between 1970 and 1972 and was then tried and sentenced to a long jail term due to his political activity with the Palestinians. In 1985, following his release from jail, he returned to study Middle East Studies at Tel Aviv University, and later on for a PhD at the department of Sociology & Politics at Birkbeck College, at the University of London. Since 1998, Adiv has been teaching politics at the Open University and writing for academic and political publications in Arabic, English and Hebrew, on various aspects of Israeli society and primarily on the issue of Israeli identity and the conflict with the Palestinians.

The inclusion of the Palestinians in the new Israeli "mini-empire" following the 1967 War and the occupation of the Palestinian Territories undermined the exclusivist Jewish national identity of Israeli society. The change in Israeli reality led, in its turn, to a change in Israeli consciousness, a change which was clearly expressed in post 1967 Israeli cinema. One can distinguish between two critical approaches: The first and dominant of which derives from the "atomist" post-modernist school which deconstructed the dominant Zionist, nationalistic, unifying ideology. The second is what Adiv terms "the Socratic perspective", that is, a radical political perspective which not only criticizes the dominant ideology but simultaneously suggests a higher moral and rational polity as the "telos" of the Israeli historical process.

The aim of the article is to examine the added radical value of the first sort of films in light of the

"Socratic perspective". As a case study of what Jud Ne'eman calls, "the second generation" of Israeli cinema, Adiv examines Asi Dayan's film *Life According to Agpha*, which he considers as epitomizing the dominant "atomistic" perspective of post 1967 Israeli cinema. The question is whether and how it is possible for an Israeli film to go beyond the "atomistic" portrayal of Israeli existence as it is so poignantly and blatantly expressed by the Tel-Aviv bar experience.

The Deadly Finger Prints of the Catastrophic Horizon

A Study of Avi Mugarbi's Film *venge but One of my Two Eyes*

Lin Chalozin-Dovrat

Lin Chalozin-Dovrat. Born in Israel in 1974. After serving as a video editor in the Israeli Military Education Force, she completed a DEUG degree in Philosophy and Political Science at the Sorbonne University. She returned to Israel after spending a year in Los Angeles, California, working as a producer, director and editor in the indie film industry. The following years were consecrated to teaching languages and developing educational models introducing aesthetic theory to children, through artistic and cinematic practices. Since 2001, Chalozin-Dovrat has been teaching at the Film Department at the Beit Berl Academic College Art School and publishing short pieces of Political Theory in Hebrew, English and French in Israel and abroad. In 2005, she was appointed Public Campaign Manager at B'Tselem, the Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories. She is currently writing her thesis in Cognitive Linguistics at the French Studies Department at Tel-Aviv University.

Avenge but One of my Two Eyes, is set in the intersection of two fundamental Zionist narratives: the Massada suicide episode (73 AD.) and the biblical story of Samson. According to Director Avi

ment of a worldwide trend to create reflexive and subjective documentary films. The discussion of this genre is important for focusing on cinema as preserving the national memory, as a tool for turning the trauma into narrative, and as an artistic, discursive, and political mode of action.

Atash—The Destruction of the Second Temple and the Binding of Abraham

Meital Alon-Oleinik

Meital Alon-Oleinik is a lecturer in Film, Culture and Communication at the Open University, Israel. She has an M.A. in Communication and Journalism from the Hebrew University (graduated with distinction), and a B.A. in Communication and Islam and Middle East Studies. In recent years she has specialized in Palestinian Cinema. Alon-Oleinik has edited *Landscape in Mist: Space and Memory in Palestinian Cinema* by Prof. Nurit Gertz and Mr. George Khleifi. She has developed and teaches an academic course based on this book.

Atash (in English: *Thirst*, 2004), Taufiq Abu Waal's first full length fiction film, imposes a new language on Palestinian cinema. Palestinian history, described in Palestinian cinema as a history of trauma, has been traditionally set on three axes—the memory of a lost paradise, mourning over the present and the designated return (Tamari, 1999). Yet, if the lost paradise is not paradise at all, and if there is no desire to undertake the return—neither to the village from which the Abu Shukri family was shamefully expelled nor to the archetypal Palestinian village—then there is a deviation from the three axes around which Palestinian cinema turns.

So that We May Feel Human

Ronit Chacham

Ronit Chacham directed and performed in different genres of theatre including street theatre, community theatre, puppet theatre, children's theatre and performance art; wrote plays and short stories; edited books and journals; taught drama, puppetry, cinema and children's literature; teaches creative writing and writes books for children. Her books and plays have won many awards.

The film *Aatash* (thirst in Arabic) is about the thirst for the most basic human needs: a livelihood and dignity. A Palestinian family, Israeli citizens, living on their own land which had been confiscated by the Israeli army, is leading a life of deprivation and repression inside their state. Unlike many films about Palestinian suppression and occupation, this film deals with the victims and excludes the perpetrators. Though their presence hovers above the ruins inhabited by the protagonists, they are never seen or heard. The Israelis who continue to deprive the family of any means of living, who had turned them into refugees on their own land in 1948, are, for once, not present.

Both visually and thematically, the film powerfully portrays the drama of the struggle for survival autonomy from both the inner constraints of the family, and the outer constraints imposed on its members by the state which excludes them. The two or perhaps three circles of repression—political, social and personal are brilliantly interwoven, through an idiosyncratic language of imagery and sound.

representation and discussion of victim-perpetrator relations in a triangle which has yet to receive enough attention: The state of Israel, the Palestinians and Holocaust survivors.

Villa Dr. Kalibian

Haim Hanegbi

Haim Hanegbi, Jerusalem born journalist, member and supporter of the communist party which formed the Israel socialist organization *Matzpen* in late 1962. A descendent of the Bajayo family who were forced out of Spain during the expulsion and inhabited Hebron for generations. His grandfather, Haham Haim Shehadeh Bajayo was the last Rabbi and leader of the city's Sephardic community.

Before the dawn of the millennium, Haim Hanegbi and photographer Tzachi Ostrovsky asked for Faisal Al-Husseini's assistance in documenting the stories of refugees forced out of what became West Jerusalem in 1948. Al-Husseini, a member of Palestinian nobility and Palestinian Authority delegate in charge of Jerusalem, willingly obliged and assisted in locating the houses, identifying the families, collecting the testimonies, establishing trust. The help provided by Al-Husseini and his staff at the Orient House, made it possible to salvage – what little could be salvaged – from the depths of oblivion that which has been forgotten, that which was hoped we would forget.

Villa Dr. Kalibian is the story of one family of Jerusalem refugees whose text reads like cinema.

I, First Person Plural, National Autobiography in Palestinian Documentary Film

Yael Ben-Zvi

Yael Ben-Zvi earned an M.A. from the Department of Literature at Tel Aviv University with a thesis on gender in contemporary Palestinian cinema. In recent years she has taught cinema studies at Tel Aviv University and the Open University. She has published a number of articles and delivered several lectures on Palestinian and Israeli cinema. Her short stories have appeared in magazines and a collection is in press. She is also a photographer whose work has been published in architectural periodicals and used in advertisements.

The article considers a genre that seems to be unique to contemporary Palestinian cinema—the national autobiography. This genre combines autobiographical documentation with a cinematic narrative of the national catastrophe. Individuals recount their own story, capturing their surroundings with a shoulder-mounted camera, and function as a metonymic representation of the nation fighting for its liberation.

Films of the national autobiography genre employ a combination of cinematic styles, including documentary, fictional-feature, events, travelogues, etc. The breakdown of borders is not just a matter of style. It also serves as a political act that scrambles the colonial, Zionist, and patriarchal discourse. Alongside the political protest the films are full of irony and self-directed humor, constructing a parody (in Butler's sense) of the hegemonic discourse and of themselves, positioned on the margins of this discourse.

Most of the creators in this genre are women. The national autobiography is a unique develop-

dan and the Mediterranean. The film's cinematic maneuver offers a new and refreshing possibility for a shared collective memory. Is this film "anti-Israeli" or "pro-Palestinian"? The film poses a new most urgent and real question – are we for life or against life in this land? *Route 181* seeks to shake us not into taking to the streets and starting a revolution but into taking a deep breath, looking in the mirror and sincerely asking: Mirror, mirror on the wall, in this land, am I the greatest victim of them all? It is not the answer, but the asking of the question that marks the beginning of mutual liberation.

Cinema in the Service of Struggle: *Bab Al-Shams*

By Ilan Pappé

Ilán Pappé is a senior lecturer at the Department of Political Science, Haifa University and Chair of the Emil Touma Institute for Palestinian Studies in Haifa. He is the author of many books, among them *A History of Modern Palestine* (2005) and *The Ethnic Cleansing of Palestine* (2006).

This article examines the film *Bab al-Shams* as both a symbolic and realistic representation of the 1948 Nakbah. The film is based on Elias Khoury's powerful epic, but is a more simplified version of this complex novel. The strength of the movie is in re-enacting scenes from the ethnic cleansing that took place in Palestine in 1948: summery executions, expulsions, arrest without trial and refugee life. This is, in many ways, an answer to Leon Uris' *Exodus*, although it is far more delicate and convincing. As such, it is a poignant contri-

bution to the struggle over memory in Palestine. Adi Adiv was born and raised in Gan Shmuel, a Marxist Kibbutz in Israel. He left the Kibbutz after the 1967 War, during which, as a parachutist, he discovered the Palestinian people. He studied philosophy and economics at Haifa University between 1970 and 1972 and was then tried and sentenced to a long jail term due to his political activity with the Palestinians. In 1985, following his release from jail, he returned to study Middle East Studies at Tel Aviv University, and later on for a PhD at the department of Sociology & Politics at Birkbeck College, at the University of London. Since 1998, Adiv has been teaching politics at the Open University and writing for academic and political publications in Arabic, English and Hebrew, on various aspects of Israeli society and primarily on the issue of Israeli identity and the conflict with the Palestinians.

Land, Man, Blood: On *Forgiveness* (Udi Aloni, 2006)

Yael Munk

Dr. Yael Munk is an Israeli film researcher at the Open University. Her research focuses on post colonial and gender contexts. She lectures at Sapir College in the Negev.

Udi Aloni's debut feature film offers a poignant and fascinating perspective on the injustices perpetrated in the country through the prism of political allegory. The article examines the film's opening and closing sequences as well as the opening and closing motifs as heralding new modes for

The paper examines the work of some leading Palestinian filmmakers, such as Elia Suleiman and Nizar Hassan, and analyses patterns and recurrent themes within this cinema of resistance. The paper establishes some theoretical references, ranging from Freud's work on melancholia to Caruth's work on trauma, and Hirsch's, Young's and Zelizer's work on memory. The socio-historical roles and value of such films is examined – the *telling* of the suppressed national narrative, *mourning* over the loss of Palestine, and the process of *social healing*. The paper also looks at the manufactured (prosthetic) memory within Zionist myth making, and examines its role in obliterating and erasing the Palestinian narrative, both internationally and within Palestine.

Mirror Mirror on the Wall, in this Land, am I the Greatest Victim of Them All? – Comments Following a Journey along Route 181

By Sami Shalom Chetrit

Dr. Sami Shalom Chetrit, poet, writer and teacher, teaches at City University in New York and at Sapir College in the Negev. Among his books: *The Ashkenazi Revolution is Dead* published by Bimat Kedem, 1999; *The Mizrahi Struggle in Israel* published by Am Oved/Ofakim Library, 2004; *Songs in Ashdodian* published by Andalus, 2003; and his novel *The Doll's Eye* has recently been published by Hargol-Am Oved (2007).

This article's point of departure is a fierce debate which took place in a class the author teaches at Sapir College, surrounding the documentary road film *Route 181 – Fragments of a Journey in Pal-*

estine-Israel, co-directed by Palestinian director Michel Khleifi and Israeli director Eyal Sivan. The article begins with a discussion of a critique of the film as expressed by a student who exclaimed: "this film is anti-Israeli" and "Eyal Sivan is anti-Israeli and you, presenting the film in the class, are anti-Israeli and pro-Palestinian." The author claims this response encompasses the entire Israeli occupation complex – a complex through which he attempts to examine who is "anti-Israeli," and whether "anti-Israelis" are necessarily "pro-Palestinian." This is also the path for examining who is "pro-Israeli" and whether being pro-Israeli necessarily entails being anti-Palestinian, and what is that imagined collective "us"?

To try and discuss these complex questions, the article analyzes the "people of the land" as it is portrayed in *Route 181* which was shot along the 1947 partition plan lines of UN Resolution 181. The people's portrait is weaved through an almost endless tapestry of the land's ordinary characters. Together, this tapestry forms an authentic, readily available document which makes a crucial contribution to the new historiography of this land and to the process of our release from the old narrative of the ever righteous victim. *Route 181* joins the critical oral history project taking place in Israel over the past 15 years, along with films by other filmmakers (Avi Mugarbi, Simon Biton and many others) who provide us with the sights and sounds that will never make it into our children's school books.

Route 181's potency is that it itself turns into a new document rising out of the collective memory of the people who live here - between the Jor-

French in particular, are trapped in an obsession verging on worship – the obsession of memory. The first and foremost accomplice in this compulsive observance is nostalgia, but it is presented as positive and even imperative. Indeed, we must keep memory alive, but we must also criticize the tendency to sanctify it, a tendency which results in its castration. This extremist concept turns worship into the abuse of memory and diverts us away from both the present and the future. Yet, we must think of the present and the future. The racism, xenophobia and discrimination rampant in our day are not the same as those of the past, in the same way that tomorrow's barbarism will not resemble today's.

The essay *Les abus de la mémoire* (*The Abuses of Memory*) was first presented at the *History and Memory of Nazi Crimes and Genocides* conference organized by the Auschwitz Foundation in Brussels in 1992. In what has become a classic text, the great scholar Tzvetan Todorov delivers a stern indictment of the contemporary frenzy of commemoration with its parade of rites and myths. This grip on memory, Todorov insists, is not a specialty of totalitarian regimes alone, but is rather the apanage of all those enamored of glory. This denunciation sounds a warning bell against what the author terms “unconditional praise memory.” “The takes of memory,” he adds, “are too great to be left to enthusiasm or anger.”

The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representations of the Nakba

By Haim Bresheeth

Haim Bresheeth chaired different film schools in the UK and Israel until 2002. Since January 2002, he has been Chair of Media and Cultural Studies at the University of East London. Bresheeth directed and produced many documentary films, including *A State of Danger* (1988) and published a number of books, including *Cinema and Memory: Dangerous Liaisons*, (Hebrew) 2004, *The Holocaust For Beginners* (1994) and has co-edited *The Gulf War and the New World Order* (1991), *The Conflict and Contemporary Visual Culture in Palestine & Israel*, October 2006, a special issue of *Third Text*.

In recent Palestinian cinema, narratives of loss and trauma centered around the 1948 Nakba (*the great catastrophe*, Arabic) have a strong relationship to the continuing traumas of occupation and oppression by the Israeli forces. The prevalence of Nakba themes in recent Palestinian films, always connected to the second *intifada*, suggests that the Nakba is not a mere memory or trauma of the past; instead, these films seem to point to both a *continuity of pain and trauma*, reaching from the past into the heart of the present, as well as a *continuity of struggle*. The losses of the Nakba, they suggest, fire the continued resistance to Israeli occupation and subjugation. The resolution of trauma is the struggle itself. This paper examines the links between memory, trauma, and identity in the context of the Nakba, arguing that Palestinian film since 1993 has been engaged in a storytelling project that is tied to trauma, reliving it and thus perhaps turning melancholia into mourning work.

Abstracts

The Abuse of Memory

Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov, a Bulgarian philosopher and cultural critic, was born in Sofia in 1939. He has been living in France since 1963 and writing on a vast array of literary, historical, philosophical, and cultural themes. Author of over 20 books, he is best known for *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970), *The Poetics of Prose* (1971), *Introduction to Poetics* (1981), *The Conquest of America* (1982), *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (1984), *Facing the Extreme: Moral Life in the Concentration Camps* (1991), *On Human Diversity* (1993), *Voices from the Gulag: Life and Death in Communist Bulgaria* (1999), *Hope and Memory: Reflections on the Twentieth Century* (2000), *Frail Happiness: An Essay on Rousseau* (2001), *Life in Common: An Essay in General Anthropology* (2001), *Fragility of Goodness: Why Bulgaria's Jews Survived the Holocaust* (2001), *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism* (2002), *The New World Disorder: Reflections of a European* (2005). Todorov has been a visiting professor at many universities, including Harvard, Yale, Columbia, and the University of California, Berkeley. His honours include the Bronze Medal of the CNRS, the Charles Lévêque Prize of the Académie des Sciences Morales et Politiques and the first Maugean Prize of the Académie Française; he is

also an Officer of the Ordre des Arts et des Lettres. Todorov is currently a Director of Research at the CNRS in Paris.

Todorov's greatest contribution to literary theory was his defining of the fantastic, the fantastic uncanny, and the fantastic marvelous. Todorov defines the fantastic as being any event that happens in our world that seems to be supernatural. Upon the occurrence of the event, we must decide whether it was real and has actually taken place or an illusion. Upon choosing whether the event was real or imaginary, Todorov says that we enter into the genres of uncanny and marvelous. In the fantastic uncanny, the event that occurs is actually an illusion of some sort. The "laws of reality" remain intact and also provide a rational explanation for the fantastic event.

"In his early work, Todorov's approach tended to be structuralist, and he was noted for his brilliant analyses of literary texts," said Dominick LaCapra, director of the Society for the Humanities, the Bryce and Edith M. Bowmar Professor in Humanistic Studies and professor of history. "More recently, he has become interested in historical and moral problems, notably ethics in everyday life. He has tried to rehabilitate what he calls 'ordinary virtues' and to criticize the prominence often given to heroic or sublime values."

At the end of the millennium Tzvetan Todorov wrote that it appears that Europeans, and the

Dr. Yael Munk is an Israeli film researcher at the Open University. Her research focuses on post colonial and gender contexts. She lectures at Sapir College in the Negev.

Eyal Sivan, filmmaker, producer, lecturer, essayist and editor was born in Haifa in 1964 and has been living between Europe and Israel since 1985.

Sivan has directed over ten full length political documentaries and produced many others, for which he received a number of prestigious awards. Among other the Cinema du Reel 1987 award. Sivan writes and lectures on the representation of the Israeli-Palestinian conflict, political cinema, the representation of political crimes, memory, trauma etc. In 1990, Sivan won the *Rome Prize*, the most important prize in the arts in France and has consequently spent a year at the Villa Medici in Italy. In 1999, he won the prestigious *Grimme Prize* for television art in Germany. Sivan is an editor and member of the editing board of La Fabrique Publishing house and De L'autre Cote social quarterly magazine. Sivan is writing his PhD at Goldsmiths College in London, he is a lecturer at the Film and Television Department at Sapir College and Reader (Associate Professor) in Media Production at the School of Social Sciences, Media and Cultural Studies at the University of East London (UEL).

His films include: *Aqabat Jaber-Passing Through* (1987), *Izkor-Slaves of Memory* (1990), *The Specialist* (1999), *Route 181*, *Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2003) *I Love You All* (2004) *Citizens K* (2007).

Smadar Lavie on the question of cultural property rights which, beyond its intellectual quality, may be an idea for a theme for documentary cinema, a theme which has thus far received no attention whatsoever. The question of the trauma suffered by Israeli collectivist society is handled by Michal Pick-Hamo and Dr. Eldad Kedem. The Holocaust is not referred to directly but is handled, unexpectedly maybe, in the articles written by Gal Englehard, Dr. Lihi Nagler and Erez Pery – who write about foreign films.

Indeed, *South Cinema Notebooks* is dedicated mostly to critical political writing on cinema, yet this issue's topic has led us to include a story/memory, by Haim Hanegbi presented along with the rare photography of Tzachi Ostrovsky. In the same spirit, we chose to include a visual work by director Anat Even.

Finally, the issue opens with an original Hebrew translation of the article *The Abuse of Memory* by French-Bulgarian cultural researcher Tzvetan Todorov which has been translated into many languages and is published in Hebrew for the first time here. The philosophical text is not directly related to cinema, but reflects on the way in which we review, direct and analyze issues of destruction, among other things in the cinematic context. Todorov's seemingly provocative position connects concepts which are normally separate and autonomous from one another: remembrance, oblivion, testimony, history's lessons and justice. The original text was first presented in 1992 as a lecture in the Auschwitz Foundation in Brussels and therefore its focal point is the Jewish Holocaust. Yet, for Todorov, the Jewish Holocaust is a starting point for a much broader discussion about what he calls the correct and incorrect uses of memory. Todorov criticizes the choice ethnic groups and peoples – including Jews – make to present their disasters as unique, as events that cannot be represented and cannot be analogous to other events. In his provocative essay, Todorov is not downplaying the suffering of the Jewish people during the Holocaust, nor the terrible price it paid in victims, but he does seek to turn the Holocaust into a starting point from which one can draw conclusions about other Holocausts that are or have been perpetrated in other places and other times in history – to shatter the “uniquely unique” conception of the Holocaust and turn it into something through which one can think, something that may serve in an analogy.

This is the spirit with which we sought to shape this issue, that is, the scenes of destruction and the trauma they leave in their wake are not just an apocalyptic vision but belong to the here and now. Cinema, as a critical art in constant dialogue with reality, cannot remain indifferent to them or limit itself only to documenting them. Neither can we.

ever present in the Israeli experience and may even define it. The slogan 'Massada shall not fall again' encompasses the possibility that it shall indeed fall."

Therefore, the connection between destruction and ruins, action and consequence, awareness and fear serves as a platform for an extensive intellectual discussion, the many aspects of which are beyond the scope of this collection of essays. We chose to dedicate this issue to the subject of destruction due to its importance in general and its importance in Israel in particular, in an attempt to confront some of the ideas it generates and, through it, to stir up the very beginnings of a critical discussion on destruction awareness.

Both our critics and supporters will undoubtedly observe the notable absence of the subject of destruction and apocalypse in its religious context in general and in the Jewish religion in particular. This is a topic for which (local) cinema has yet to find appropriate imagery. Indeed, many years had to go by before Israeli cinema found the ability – the maturity and responsibility – to face Palestinian destruction (the Nakba), the trauma experienced by Holocaust survivors, the trauma experienced by Jews from the Arab orient and the trauma of Kibbutz education. The films that have dealt with these issues, even if they arrived somewhat late, did eventually appear and uncover stories of pain and injustice, exploitation, evil and more than anything – tangible existential anxiety – which no one dared speak of at the time they were actually taking place. Without presuming to cover them all, this issue of *South Cinema Notebooks*, reviews, as always, some of the critical reflections on these issues through Israeli and Palestinian cinematic works.

Due to time and locations constraints this issue is published just a few months after the 40th anniversary of the occupation and the 1967 war and just a few months before the two people inhabiting this land will mark the 60th anniversary of the United Nation's decision to split it. This decision set in motion the war that has led us to where we are today. It was impossible for us to ignore these landmarks in deciding on the order in which the articles were to appear (for the first time) in this issue.

The challenging articles by Prof. Haim Bresheeth, Dr. Ilan Pappé, Dr. Sami Shalom Chetrit and Dr. Yael Munk are dedicated to the representation of the Palestinian Nakba. Yael Ben-Zvi, Ronit Chacham and Meital Alon-Oleinik's contributions focus on the way Palestinian cinema handles the trauma of destruction. A critical review of the way in which Israeli cinema deals with the 1967 occupation can be found in the articles written by Dr. Udi Adiv, Lin Chalozin-Dovrat and Yael Friedman. Nirit Zarum, Dalya Markovich and Ktzia Alon tackle the way in which the trauma of Mizrahi Jews is reflected. Here we chose to stray from the pure cinematic focus and include an article by Prof.

Roberto Rossellini's film *Germany, Year Zero* was first screened in 1948 at the Locarno film festival. The film begins with a journey over the ruins of Berlin as captured by Rossellini's camera in 1947. The image of Edmund, the blond boy wondering amidst the ruins of his native city has been etched into cinematic memory worldwide as symbolizing the trauma of destruction and loss of the entire western world.

More than 50 years later, Polish director Roman Polanski, shot his film *The Pianist* which recounts the story of Jewish pianist Wladyslaw Szpilman who survives the war against all odds and returns to Warsaw's computer generated "reconstructed" ruins. That same year, Juliano Mer Khamis shot his film, *Arna's Children* amidst the ruins of the Jenin refugee camp. One of the central images in the film is that of 11-year-old 'Alaa Al-Saber, who was filmed in the camp during the first intifada (1990), sitting, lost, on the ruins of his demolished home. The angel of history willed it so that 1948, the year *Germany Year Zero* was screened in Europe, was also the year 'Alaa's grandparents were expelled from their village of Sabrin near Haifa. 'Alaa – the shocked boy who would later become one of the commanders of the armed resistance movement in the Jenin camp and lose his life on the call of duty.

And so, while Israeli military bulldozers destroyed the Jenin refugee camp during "Operation Defensive Shield", Roman Polanski "reconstructed" Warsaw's ruins for his film *The Pianist*. Is it really nothing more than coincidence? There is seemingly no connection between the different films dealing with destruction. Each documents a different moment in history, a moment in which destruction turned the lives of those affected into what political philosopher Giorgio Agamben calls "bare lives." Yet it would be naïve not to see the connection between one episode of destruction and another, between the destruction of European Jewry, as Roman Polanski sought to reconstruct in *The Pianist*, and the destruction of Palestine, metonymically portrayed in the image of the boy sitting on the ruins of his home in the Jenin refugee camp.

The recurring attempts to erase all traces of Arabic culture in Israel – as these are expressed in the lives and culture of Jews from Arab countries – is yet another facet of that same destruction. The trauma of destruction, then, creates a connection between many focal points in the culture and identity of a locality, sometimes so much so that these points become inseparable. This is why the destruction of the past and the frightening visions of future destruction are the two reference points which distinguish the way time and place are perceived in cultural consciousness in Israel-Palestine; or, as Historian Amnon Raz Karkotzkin puts it, "an apocalyptic dimension and a sense of destruction are

Editorial

Yael Munk and Eyal Sivan

"... That world lies in ruins and is no more, and my heart often weeps when I recall it. It was part of my life, my childhood, and it had beauty and intricacy. Not just fear, not just death. Many of us loved the villages we bombed, that world which lies in ruins and is no more. May I conjure it up? It had much beauty of human dwellings rising out of the soil, of scenery, of sound and smell, of customs, of noise and colour and of the silence of sentient villages at night, a silence flickering with the lights of lamps hanging on the line between darkness and light..."

(Haim Guri – Dog Nights – I Am Civil War – 2004)

The idea for this second issue of *South Cinema Notebooks* focusing, this time, on "Destruction, Trauma, Cinema" sprang out of the scenes of destruction in southern Lebanon, the Dahia quarter in the suburbs of Beirut and many structures in the north of Israel in the summer of 2006. For a while, these sights of destruction pushed the story of Gaza's own ongoing destruction away from television screens and the public eye, as it did that of its neighbours, the people of Sderot who, for seven years, have been enduring Qassam missiles.

In the many months that have gone by since the publication of the previous *South Cinema Notebooks* and while we were hard at work on the current issue, our area of the world has provided scenes of destruction which have gradually become an inextricable part of our daily news, just like the weather.

The world of the Gush Katif settlers lying in ruins, Iraq's continued destruction and the relentless destruction of Bedouin communities in the Negev: these are just some of the scenes that are documented but seem to have no impact.

Destruction has been a cinematic fascination almost since the medium's inception. As early as the days of silent film, ruins (of an orientalist nature) featured as a favoured subject of the seventh art. It was the avid cinema fan, the Fascist despot, Benito Mussolini who, in the 1920's, pointed to the "beauty of the burning Italian villages". Indeed, the cinematic medium used every means at its disposal to bring to the screens the sights of destruction which the 20th century amply provided: from the first air raid in 1911 – on Tripoli in Libya – to the documentation of air strikes filmed by pilots from inside war planes. Destruction and the trauma left in its wake are endless sources of visual inspiration. Destruction and ruins which are a result of natural disasters, human crimes, war or urban decay have featured both as subject matter unto themselves and as symbolic devices on the screens.

Yael Freidman	The Camera and the National Ethos: The Representation of the Battle of Jenin in Current Palestinian Cinema	125
Anat Even	A failing attempt to explain destruction: A Piece on the Film Saturday in Jenin Accompanied by Entries from Hebrew Dictionaries	137
Nirit Zarum	Fragmented Identity and Mimicry: Israeli Cinematic Representation of Palestinians and Arab-Jews	141
Dalya Markovich and Ktzia Alon	To Take a Wife: The Mizrahi - the Israeli's Shame	155
Smadar Lavie	Cultural Property Rights and the Formation of the Mizrahi Race as a Trademark: Comments on the Revolving Door between Government and Academe in Israel	161
Michal Pick-Hamo	Around the Campfire	167
Eldad Kedem	Representation, Politics and Ethics in Sweet Mud	175
Ruchama Marton	The 41st Year: Thoughts on the Secret of the Success of 11 Israeli Films	185
Erez Pery	Was Auschwitz Built on the Ruins of Xanadu?!	201
Gal Engelhard	Beyond Memory? An Israeli Women's Reading of German Memory Representation	213
Lihi Nagler	A Witness out of Hell—Trauma Evading History's Framing	225

Table of Contents

Yael Munk and Eyal Sivan	Editorial	5
Tzvetan Todorov	The Abuse of Memory	9
Haim Bresheeth	The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representations of the Nakba	25
Sami Shalom Chetrit	Mirror Mirror on the Wall, in this Land, am I the Greatest Victim of Them All? — Comments Following a Journey along Route 181	47
Ilan Pappe	Cinema in the Service of Struggle: Bab Al-Shams	51
Yael Munk	Land, Man, Blood: On Forgiveness (Udi Aloni, 2006)	59
Haim Hanegbi	Villa Dr. Kalibian	67
Yael Ben-Zvi	I, First Person Plural, National Autobiography in Palestinian Documentary Film	71
Meital Alon- Oleinik	Atash—The Destruction of the Second Temple and the Binding of Abraham	81
Ronit Chacham	So that We May Feel Human	89
Udi Adiv	Israeli Cinema after the 1967 War: The “Socratic Perspective”	93
Lin Chalozin- Dovrat	The Deadly Finger Prints of the Catastrophic Horizon: A Study of Avi Mugarbi’s Film Avenge but One of my Two Eyes	105

South Cinema Notebooks

South Cinema Notebooks are dedicated to encouraging political, critical writing in the field of cinema. In this second issue, we have chosen to focus on “Destruction, Trauma, Cinema.” The destruction of the past and the frightening visions of future destruction are the two reference points which distinguish the way time and place are perceived in cultural consciousness in Israel-Palestine.

Many years went by before Israeli cinema found the ability – the maturity and responsibility – to face Palestinian destruction (the Nakba), the trauma experienced by Holocaust survivors, the trauma experienced by Jews from the Arab orient and the trauma of Kibbutz education. The films that have dealt with these issues, even if they arrived somewhat late, did eventually appear and uncover stories of pain and injustice, exploitation, evil and more than anything – tangible existential anxiety – which no one dared speak of at the time they were actually taking place. The connection between destruction and ruins, action and consequence, awareness and fear serves as a platform for an extensive intellectual discussion. We chose to dedicate this issue to the subject of destruction due to its importance in general and its importance in Israel in particular, in an attempt to confront some of the ideas it generates and, through it, to stir up the very beginnings of a critical discussion on destruction awareness.

South Cinema Notebooks, published by the Film and Television School at Sapir College reveal, as always, some of the critical reflections on the subject featured in each issue through Israeli and Palestinian cinematic works. This issue includes articles written by Prof. Haim Bresheeth, Dr. Ilan Pappé, Dr. Sami Shalom Chetrit, Dr. Yael Munk, Haim Hanegbi presented along with the rare photography of Tzachi Ostrovsky, Yael Ben-Zvi, Ronit Chacham, Meital Alon-Oleinik, Dr. Udi Adiv, Lin Chalozin-Dovrat, Yael Friedman, a visual work by director Anat Even, Nirit Zarum, Dalya Markovich, Ktzia Alon, Prof. Smadar Lavie, Michal Pick-Hamo, Dr. Eldad Kedem, Dr. Ruchama Marton, Gal Englehard, Dr. Lihi Nagler and Erez Pery. This issue opens with *The Abuse of Memory* written by French-Bulgarian cultural researcher Prof. Tzvetan Todorov published here for the first time in Hebrew.

Director of publication: Avner Fainguelerndt

Chief Editor: Eyal Sivan

Publisher: Pardes Publishing House

Iconographies research and editorial coordination: Yodfat Ariela Getz

English Translation: Maya Johnston

Cover Graphic design and Logo: Elyasaf Kowner

Photography: © all rights reserved

Articles : © all rights reserved to the authors and the
Sapir Academic College



Sapir Academic College

Department of Cinema and Television

Mail Post Ashkelon Cost 79165, Israel

Pardes Publishing House

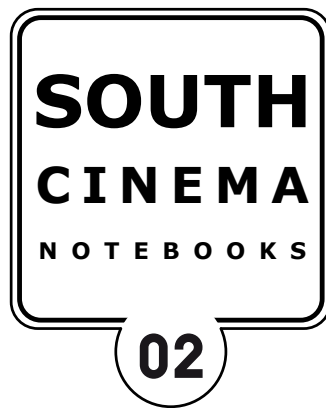
P.O.Box 45855, Haifa 31458, Israel

www.pardes.co.il

ISBN: 978-965-7171-58-5

2007

Printed in Israel



On Destruction, Trauma & Cinema

Editors: Yael Munk and Eyal Sivan



The Sapir Academic College



Pardes Publishing House