

אהבות אסורות בקולנוע הישראלי

יוספה לושיצקי

החוג לתקשורת ועיתונאות, האוניברסיטה העברית בירושלים



רחובות האתמול. בימאי: ג'ארד נאמן, 1989

לבי יוצא לאהב את אלה שמעבר לגדר,
רק אליהם אפשר ללכת ממש, כלומר להתקדם.
מתוך "לטם עבד אל-שאפיי", אהרן שבתאי

סיפורי אהבה אסורה, בעיקר כאלה המתמקדים ברומנים שבהם מתקיימת חציית גבולות גזעיים, אתניים, לאומיים ודתיים הם מוטיב רווח בתרבות המערבית הנגועה בחרדת "עירוב הדם" של גזעים וקבוצות אתניות שונות דרך הזיווג המיני (Miscegenation). שורשיה של אותה חרדה נעוצים ברצון לשמר את ההפרדה הבינארית שבין האדון הקולוניאלי לבין נתינו ובין "המתורבת" לבין "הפראי". אבל באורח פרדוקסלי דווקא הפרדה זו מסווה, מחפה ואף מייצרת געגועים עמוקים למושא האהבה האסורה ותשוקה מודחקת לקשר התלות הבלתי נמנע הקיים בין השניים. הספרות

הקולוניאלית והפוסט-קולוניאלית משופעת במה שהומי בהאבא מכנה "האמביוולנטיות של השיח הקולוניאלי" (Bhabah 1986) הבאה לביטוי, בין השאר, ביחסי תשוקה בין זוגות ממוצא אתני וגזעי שונה. השיח הקולוניאלי, ובעיקר זה האוריינטליסטי, כפי שהראה אדוארד סעיד, נוטה לייחס לאחר האתני/גזעי כוחות מיניים מוגברים, הנושאים לא פעם אופי "חייתי". מסורת השיח הקולוניאלי והאוריינטליסטי מציגה את המזרח כמקום ש"פוגע במהוגנות המינית", מקום שמציע "חושניות אין-סופית, תשוקה בלתי נלאית, אנרגיות אין-סופיות ואסקפיזם של פנטזיה מינית". האוריינט הוא מקום שבו ניתן לחפש אחר התנסויות מיניות חדשות ומסעירות שלא ניתן למצוא באירופה (Said 1978) במרבית הטקסטים הקולוניאליים הקלאסיים, כמו בלב המאפליה של ג'וזף קונראד, המעבר להודו של אי.אם. פורסטר ושמים מגינים מעל של פול בולס – הקסם של האחר והתשוקה הבלתי ניתנת לריסון שהוא מעורר סופם להסתיים בשיגעון המוביל לאובדן ולהרס הגזע הלבן. האמביוולנטיות העמוקה הטבועה בטקסטים אלה כלפי חציית הגבולות הזאת ממשיכה להלך קסם אך גם להטריד את העולם המערבי בן-זמננו, והראיה לכך היא העובדה שהם עובדו בשני העשורים האחרונים לסרטי ראוה מצליחים.

החרדה מ"עירוב דם" ובעיקר מעירוב "דם יהודי" ב"דם ערבי" היא גם אחת מן החרדות הבסיסיות של החברה היהודית הישראלית והיא באה לביטוי לא רק ברטוריקה ובפרקסיס הפוליטיים אלא גם בשיח התרבותי הכללי, המרוכך יותר, שיח שהוא מערבי, ליברלי ונאור כביכול. דניאל וקסמן, בימאי הסרט חמסין (1982), העוסק בסיפור אהבה בין יהודייה צעירה לבין פועל פלסטיני על רקע הפקעת אדמות ערביות בגליל, סיפר שכאשר הקריין את הסרט בקיבוץ של השומר הצעיר, "כמה מן החברים, ליברלים ממוצא אירופי, מצאו את סיפור האהבה למטריד לא-פחות מיהודים שבאו מארצות ערב, הנוטים להשמיע את דעותיהם האנטי-ערביות בקול רם. אותם ליברלים כביכול היו פחות מוטרדים מן המחשבה שבנות הקיבוצים מקיימות יחסים עם מתנדבים סקנדינבים מאשר עם ערבים" (Borsten 1982). וקסמן, שכנראה סבר עד אז שהגזענות כלפי ערבים מאפינת רק את היהודים שהגיעו לישראל ממדינות ערביות, סיפר בהזדמנות אחרת שבדיון שהתפתח לאחר ההקרנה, אמרה אחת מחברות המשק: "אתה היית מוכן שבתך תצא עם ערבי? אני לא". אחרת אמרה: "שנים רבות ערבים עובדים אצלנו, והכל היה בסדר ומה יהיה עכשיו? הם יתחילו להרים את הראש!

למה צריך להראות ערבי שוכב עם יהודייה? האם אין דברים יפים יותר להראות בסרטים שלנו?"¹

בטווי חרדת האהבה האסורה בין ישראלים יהודים לבין פלסטינים תופסים מקום נכבד בקולנוע הישראלי והם משתקפים בקבוצה גדולה יחסית של סרטים, ביניהם מיכאל שלי (דן וולמן, 1974) מחבואים (דן וולמן, 1981) חמסין (דניאל וקסמן, 1982) גשר צר מאוד (נסים דיין, 1985) המאהב (מיכל בת-אדם, 1986) נדיה (אמנון רובינשטיין, 1986) רחובות האתמול (ג'אד נאמן, 1989) אש צולבת (גדעון גנני, 1989) נקודת תצפית (דינה צבי-ריקליס, 1990) ויום יום (עמוס גיתאי, 1998).² רוב הסרטים האלה עוסקים ברומן בין גבר פלסטיני לאשה ישראלית יהודייה. דינמיקת התשוקה שהם בונים מבוססת במרבית המקרים על כך שהגבר הפלסטיני — ולא האשה הפלסטינית — האשה היהודייה — ולא הגבר היהודי — הם אלה המוצגים כאובייקטים של תשוקה ופנטזיה מינית. אבל מה מסתתר מאחורי בחירה בדינמיקה זוגית ולאומית/אתנית זו דווקא? בראש ובראשונה משתמע מבחירה זו שהגבר הפלסטיני (עוד יותר מן הגבר השחור בארצות הברית) מסמן נוכחות מאיימת. הוא מעורר חרדה כמוסה; או כפי שניסח זאת מאיר כהנא בשיח הגזעני שלו (שבו הדהדה באורח אירוני וטראגי כאחד תורת הגזע הנאצית) "יגנוב את נשינו ובנותינו". "גניבת" הנשים, ובעיקר הנשים הצעירות והפוריות ("בנותינו" בלשונו של כהנא) שגופן מסמל את "הרחם הלאומי" ולפיכך את ההבטחה לשימור ולשעתוק הגנטי של הקבוצה האתנו-לאומית נתפסת בהקשר האידיאולוגי של סרטים אלה (כמו במציאות הפוליטית והחברתית שאליה הם מתייחסים) כנקמת המדוכאים על גזלת בתיהם ואדמתם.³ אבל חרדת הרחם אינה נחלתו הבלעדית של הימין הלאומני והגזעני. היא טבועה עמוק בשיח היהודי-ישראלי הכללי והתחזיות הדמוגרפיות ה"אימתניות" על

¹ "ערבי ישכב עם יהודייה?" מעריב, 28.10.1982. מן הראוי לציין גם שהעדפת הלא-יהודי האירופי (ואפילו — ואולי דווקא — הגרמני) על פני הערבי באה לביטוי גם במדיניות ובחקיקה הישראלית הקשורות להפריה מלאכותית באמצעות תרומת זרע.

² לדיון מורחב יותר בנושא ראו יוספה לושיצקי (Loshitzky, in press).

³ סרטים מעטים מציגים את האשה הפלסטינית כאובייקט תשוקה של הגבר היהודי ו/או משאירים תשוקה זו בתחום הפנטזיה. הסבר אפשרי לכך הוא מכיוון שהדת היהודית מתבצרת בגבולות האתנוס ואינה "מיסיונרית" כמו הנצרות והאיסלאם, ומשום שממילא המקור לזהות היהודית הוא האשה היהודייה ולא הגבר היהודי, אין ל"עירוב הדם" עם "הגויה" משמעות הרת גורל, ומכאן שלא מדובר במקרה זה בשבירה חמורה של טאבו.

אובדן רוב יהודי, המתפרסמות חדשות לבקרים על ידי מוסדות מחקר מכובדים, או הניסיונות ל"ייהוד" הגליל הם רק חלק מן הדוגמאות לכך.⁴ ראוי לציין שבמרבית הסרטים הנידונים (ובעיקר בחמסין) נעשה ניסיון להתעמת עם אידיאולוגיה גזענית זו, לחשוף את מקורותיה ולעתים אף לחתור נגדה.

המכנה המשותף למרבית סרטי ז'אנר האהבה האסורה בקולנוע הישראלי הוא שהנשים הגיבורות (ערביות ויהודיות כאחת) הן "לימינליות", דהיינו הן בחזקת "גשרים צרים מאוד", המתווכים ומקשרים בין הישראלים לבין הפלסטינים. במונח זה הנשים בסרטים אלה טבועות כחותם אוטופי המבשר על אפשרות עתידית של חיים בשלום ובדו-קיום. חוה בחמסין, לילה בגשר צ'ך מאוד נדיה בנדיה ואפילו חנה גונן במיכאל שלי – כולן מהוות מעין גשרים פוטנציאליים ל"עירוב דם" לצורך יצירת הכלאות אתניות ולאומיות (hybrids) של "בני תערובת". בסופו של דבר, הנשים נתפסות בסרטים אלה כחוליה החלשה המאימת על הלכידות של הקולקטיב האתנו-לאומי. הנשים מועדות יותר ל"בגוד" בצד שלהן ולעבור לקבוצת האויב. חציית גבולות זו, הנושאת אופי קונקרטי ומטאפורי כאחד, באה לביטוי ויזואלי מרשים באש צולבת, כאשר מרים היהודייה, שצעף משי הדור דמוי כפייה כרוך על צווארה, חוצה בריצה את שטח ההפקר שבין תל-אביב ליפו כדי להגיע לאהובה הפלסטיני. בסצינה זו הופכת מרים למטרה חיה לאש צולבת הנורית לעברה על ידי שני הצדדים: היהודי והפלסטיני. מעמד הנשים כחוצות גבולות ממשיים וסימבוליים מועיד להן תפקיד פרוגרסיבי. הן הופכות למעין סוכנות של שינוי ומוביליות. באורח פרדוקסלי, דווקא ה"בגידה" שלהן ב"קבוצת הדם" פותחת פתח לתקשורת עם האחר. במונח הזה, הנשים הן יותר על-לאומיות מן הגברים. מעמדן הגבולי הוא שמאפשר להן להיות פחות מוגבלות מאשר הגברים.

לעומתן, הן הגברים הישראלים והן הגברים הפלסטינים נשלטים על ידי חרדה גברית מן המעבר האפשרי של נשים מ"קבוצת הדם" ל"קבוצת האויב". לכאורה, כפי שמשמע מן העמדה הישראלית הפטריארכלית, משמעות ה"כיבוש" של אשה יהודייה על ידי גבר פלסטיני היא ניצחון של הגבר. זוהי נקמת המדוכא במדכא. לפלסטינים, לעומת זאת, משמעות קיום יחסי מין בין אשה פלסטינית לגבר ישראלי יהודי היא חילול הכבוד המשפחתי והלאומי וכניעה לכובש, כפי שמעידים

⁴ על התחרות הדמוגרפית ראו יובל-דייוויס 1989 Yuval-Davis.

הן הסיפור בגשר צר מאוד והן התגובות הפלסטיניות לסרט.⁵ במוכן זה מציג הקולנוע הישראלי (בעיקר בסרטים כמו גשר צר מאוד) את החברה הפלסטינית כתמונת מראה של החברה הישראלית. זוהי חברה שמפחדת שגם "המבצר" האחרון שלה, "הרחם הנשי", ייגזל על ידי הישראלים היהודים.

הארגון של דינמיקת התשוקה בסרטי האהבה האסורה נותן ביטוי לתפיסה הפטריארכלית הישראלית גם בכך שהוא מטשטש, אם לא מעלים לחלוטין, את נקודת הראות הנשית של שני הצדדים. מהו בעצם רצונה של האשה? על שאלה זו, שהעסיקה הוגים גברים רבים ובכללם פרויד – הסרטים הישראליים אינם עונים. אבל בהתחשב בעובדה שכל הסרטים האלה (מלבד המאהב) נעשו על ידי גברים, ניתן לשער שאפשר ללמוד מהם יותר על תרדותיהם ופחדיהם הכמוסים של הגברים היהודים הישראלים מאשר על הפסיכולוגיה העלומה או הגלויה של האשה הישראלית. אפילו התשוקה הנשית של חנה גונן במיכאל שלי לתאומים הערבים "שלה" היא תשוקה שהסופר הגברי משליך על הגיבורה הנשית שלו. זוהי פנטזיה גברית המולבשת על תודעה נשית מדומיינת ובדיונית.⁶ דווקא משום שהנשים משמשות כז'אנר סרטי האהבה האסורה כסמלי גישור, התשוקות הממשיות שלהן אינן מוצאות בהם ביטוי. הנשים בסרטים אלה משמשות כאובייקט של פוליטיקה אוטופית ולא כסובייקטים שהם מושא ונושא של אהבה. וכך, בניגוד לאופציה שמציע למשל ניל ג'ורדן האירי במשחק הדמעות, בסרטים הישראליים חציית הגבולות נעשית רק במישור הלאומי-גזעי ולא במישור המגדרי, שבו ממשיכה לשלוט העמדה הפטריארכלית. תיאורטית, ניתן לטעון שהדינמיקה הזוגית בין פלסטינים לישראלים יהודים יכולה להתממש באחת מארבע הצורות: גבר ישראלי ואשה פלסטינית, אשה ישראלית וגבר פלסטיני, גבר ישראלי וגבר פלסטיני ואשה ישראלית ואשה פלסטינית. ואולם, כל הסרטים הנידונים מממשים רק את שלוש האופציות הראשונות וכולט היעדרו של קשר אינטימי, אירוטי-לסבי, בין שתי נשים. אהבת אשה אחת לשנייה מציבה איום סמבולי על הטאבו של אהבה שפורצת גבולות אלה. אהבה מעין זו היא בגדר ההפרה האולטימטיבית של הטאבו הפטריארכלי משום שהיא מאיימת על הסדר הקיים של

⁵ לאור העובדה שבגשר צר מאוד היהודי הוא כובש בפועל, העמדה הפלסטינית היא לדעתי העמדה המוסרית המתבקשת.

⁶ לדיון מורחב בסוגיה זו ראו לושיצקי 2000; Loshitzky 1994.

שתי החברות והורסת את מעמדן של הנשים כמוצרי החליפין של אותה חברה.

אמנם גם ביטויי אהבה הומוסקסואלית בין גברים הם נדירים בסרטים אלה, אבל ביטויים לטנטיים של הומו־אירוטיקה גברית נמצאים בסרטים ישראליים רבים ובעיקר במה שאלה שוחט מכנה "הגל הפלסטיני" בקולנוע הישראלי (שוחט 1991). בסרטו של דן וולמן מחבואים ההומוסקסואליות מקבלת ביטוי ישיר ובסרטו של עמוס גוטמן נגוע מוצג משגל הומוסקסואלי בין פועל פלסטיני לבימאי קולנוע יהודי־ישראלי צעיר.

כדי להבין את אידיאולוגיית הזוגיות והתשוקה בסרטים אלה יש להתייחס גם לציר הזמן שהם יוצרים במרחב הקולנועי. השאלה המעניינת ביותר בהקשר הזה היא האם ניתן לאתר התקדמות כלשהי ביחס לאהבה האסורה ממיכאל שלי ועד הסרטים שנוצרו במהלך האינתיפאדה ולאחריה. האם חל שינוי בהתייחסות הקולנוע הישראלי לנושא בעקבות תהליך השלום? האם סרטים אלה מבטאים שאיפה גדולה יותר לחצות גבולות אתנו־לאומיים או שמא הם, בדומה לשיח הפוליטי של השמאל והמרכז הציוני, מחזקים את רעיון ה"הפרדה" של "הגוף הזר" (הפלסטינים) מן היישות הציונית למרות, ואולי בגלל, "התהליך". ואולי האמביוולנטיות הרגשית והערכית כלפי אותה חציית גבול לעבר האחר ממשיכה לייסר את הקולנוע הישראלי כפי שהיא ממשיכה לייסר את הציבור הישראלי? התשובות לשאלות אלה הן כמובן מורכבות ולא חד־משמעיות. אבל יש לפחות קו התקדמות אחד הניתן לאיתור ודאי: חציית הגבול מן הפנטזיה הריאלית. מיכאל שלי, הסרט הראשון המבשר את הז'אנר, מתרחש כולו בממלכת הפנטזיה, במוחה הקודח של חנה גונן, מדאם בובארי הישראלית. לעומת זאת יום יום, הסרט האחרון החותם את הז'אנר נכון להיום, מתרחש בלב הריאליה הישראלית. הסרט, המתפרס על כמה ימים בחייו של מוש/מוסא, בן לאם יהודייה ואב פלסטיני, הוא הסרט הפרוגרסיבי ביותר בז'אנר זה. מוש/מוסא הוא בן התערובת הראשון של הקולנוע הישראלי, ובגילומו של משה איבגי, "המזרחי החדש" של הקולנוע הישראלי החדש, מוש/מוסא נתפס כ"אמיתי", כמובן מאליו. בעוד שמרבית סרטי הז'אנר אינם נהנים מסוף טוב, אלא כפי שאילן פפה (1998) מציין, נידונים להסתיים כטרגדיה יוונית, יום יום (ששווק כקומדיה), אף שאינו מסתיים ב־happy end, מותיר את הסוף עמום ופתוח. יום יום הוא הסרט הראשון בז'אנר העוסק ב"אחרי" של האהבה האסורה וליתר דיוק בפרי שלה. השאלה האידיאולוגית שהסרט

מציב אינה עוד האם יכולה להתקיים אהבה אסורה, ואם כן, האם היא יכולה להיגמר בטוב, אלא בשאלה מה עושים אחרי אותה אהבה? כיצד מתקיימת היישות החדשה הזו, שהיא פרי של חציית גבולות הלאום והאתנוס.

גם לעיגון העלילות של סרטי האהבה ב"כמוסות זמן" ספציפיות יש חשיבות ביחס לפענוח המנגנונים האידיאולוגיים היוצרים את דיאלקטיקת התשוקה הזרה בקולנוע הישראלי. היכן בוחרים הבימאים לעגן את העלילה? האם הם מתבוננים בקונפליקט הפלסטיני ישראלי דרך עדשת ההווה או העבר? האם הם מציבים את העבר או רגעים נבחרים ממנו כאפשרות אוטופית להווה ולעתיד? או שמא הם מעדיפים לעסוק בהווה הקרוב? מקצת מן הסרטים, כמו מחבואים ואש צולבת, מותקים לעבר השנים 1947–1948, אותן שנים שבירות שבהן האוכלוסיות הפלסטינית והיהודית חיו תחת שלטון המנדט הבריטי בשכונות מעורבות בירושלים, תל-אביב, יפו וחיפה. השנים האלה מהוות את הציר ורגע האי-חזור שמסמנים את תהליך ההפרדה האלימה בין שתי האוכלוסיות, שהפכו לאויבות רשמיות. מחבואים ואש צולבת תופסים את אותם רגעי חסד אחרונים שלפני ההפרדה הגדולה, הגירוש והחורבן. שני הסרטים עוסקים באהבה אסורה הצומחת בטריטוריות הלימינליות של זמן ומקום, בטרם כיבושה של יפו בידי היהודים וגירוש אוכלוסייתה הערבית ובטרם "חלוקתה" של ירושלים.

לעומת שני הסרטים האלה, גשר צר מאוד מדבר על הכאן והעכשיו של הקונפליקט, אף על פי שהוא מבוסס על האגדה הערבית העממית על קייס וליילה. עם זאת, הסרט, כפי שציינו מבקריו הפלסטינים בעיקר, הוא גירסה סינתטית, מרוככת ופטרונית של הכיבוש הישראלי. מרבית סרטי האהבה האסורה הופיעו בשנות השמונים כחלק ממה שאלה שוחט מכנה "חזרת המודחק" בקולנוע הישראלי (שוחט 1991). יום יום, שהופיע לאחר עשור ובנסיבות פוליטיות וחברתיות שונות לחלוטין, הוא הסרט האופטימי היחיד בז'אנר. הסרט מראה, שזהות רבת-תרבותית ודו-לאומית היא אופציה קיימת שזרעה הצנועים מתגלמים בפרי האהבה האסורה, שיש בה את הכוח לא רק לחצות גבולות אלא גם לשלול את עצם האיסור על קיומה.

ביבליוגרפיה

פפה, אילן, 1998. "מדע ועלילה בשירות הלאומיות: היסטוריוגרפיה וקולנוע בסכסוך הערבי-ישראלי", מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין, וג'אד נאמן, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, עמ' 92–119.

שוחט, אלה, 1991. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, ברירות, תל-אביב.
Bhabah, K. Homi, 1986. "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism," in *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference 1976–84*, eds. Francis Baker et al. London: Methuen.

Borsten, Joan, 1982. "An Israeli Self-Portrait: It's Not Pretty," *Los Angeles Times*, Calendar (Sunday, December 12, 1982), p. 3.

Loshitzky, Yosefa, 1994. "From Orientalist Discourse to Family Melodrama: Oz and Volman's *My Michael*," *Edebiyat: The Journal of Middle Eastern Literatures* 5(1): 99–123.

———, 2000. "Orientalist Representations: Palestinians and Arabs in Some Post-Colonial Film and Literature," in *Cultural Encounters: Representing Otherness*, eds. Elizabeth Hallam and Brian Street. London and New York: Routledge, pp. 51–71.

———, in press. *Identity Politics on the Israeli Screen*. Austin: The University of Texas Press.

Said, Edward, 1978. *Orientalism*. New York: Random House, p. 188.

Yuval-Davis, Nira, 1989. "National Reproduction and the Demographic Race in Israel," in *Woman-Nation-State*, eds. Nira Yuval-Davis and Floya Anthias. London: Macmillan, pp. 92–109.