דברים שרואים משם:
הערות על הלימינליות בקולנוע הישראלי והפלסטיני

דורית נעמן
המחלקה לקולנוע, SUNY, בינגהמטון

ירושלים
על גג בעיר העתיקה,
כביסה מוארת באור אחרון של יום:
סדין לבן של אויבת,
מגבת של אויב
לנגב בה את זעת אפו.
ובשמי העיר העתיקה
עפיפון.
ובקצה החוט —
ילד,
שלא ראיתי אותו,
בגלל החומה.
העלינו הרבה דגלים,
העלו הרבה דגלים
כדי שנחשוב שהם שמחים.
כדי שיחשבו שאנחנו שמחים. (עמיחי 1987, 10)

בסוף הסרט כרוניקה של היעלמות (איליה סולימאן, 1996), נמצא הגיבור הראשי — בימאי סרטים פלסטיני, ששב מגלות ארוכה לאחר חתימת הסכם אוסלו — בדירתו שבמזרח ירושלים, מאזין לאשה פלסטינית ששרה את "התקווה" במערכת כריזה של משדר רדיו משטרתי ישראלי נטוש. הסצינה, שהיא בעת ובעונה אחת מצחיקה ומרירה, מזרה את קווי המתאר של הלאומיות הישראלית משום שהיא מעתיקה את ההמנון הלאומי אל מחוץ לגבולות הייצוג הסטריאוטיפיים שלו (אל תוך הנוף הפלסטיני). ואולם, הזרה זו אינה עניין פיוטי או משחק אסתטי לשמו.

המילים והלחנים אינם מוצמדים סתם כך אל הבלתי מוכר והנוכרי. אדרבה, המוסיקה ערוכה על גבי תמונות שהסרט מעגן גיאוגרפית בירושלים, שהחוק הישראלי הכריז עליה כעל עיר שכולה ישראלית. לאורך הסרט קורא סולימאן תיגר על הרעיון שהעיר אכן מאוחדת, שהיא באמת ישראלית כולה. האשה (שבסוף הסרט שרה את "התקווה") למשל, אינה יכולה למצוא דירה לשכור בחלק הישראלי של העיר, משום שהיא ערבייה. המשטרה הישראלית עסוקה בחיפוש אחר סימנים של זהות לאומית פלסטינית, סימנים המהווים איום על העמדת הפנים הישראלית כאילו העיר מאוחדת בגופה וברוחה. אף על פי ש"התקווה" ערוכה לצד תמונות של הבירה היהודית, אי־אפשר שלא לחוש כי מקומה לא יכירנה בחלל הוויזואלי (הפלסטיני כל כך) של סולימאן.

כרוניקה של היעלמות אינו הסרט הפלסטיני היחיד המדגיש את העובדה שחרף היעדר גבול גיאוגרפי או כל גבול אחר, שייקבע אולי לאחר שתקום מדינה פלסטינית בגדה המערבית ובעזה — שני העמים חולקים קרקע אחת.[1] **אוסטוּרָה** (נזאר חסן, 1998) למשל, מביא את סיפורה האמיתי של משפחה פלסטינית שנפוצה במדינות שונות בעולם אחרי סדרה של היעקרויות, שהחלה ב־1948 בסַפּוּרָה (ציפורי של היום). אם המשפחה לא הצליחה לשכנע את הרשויות הישראליות להרשות למשפחה להתאחד שוב בתוך ישראל ולכן נאלצה לבחור את מי מילדיה תגדל. במקום להזכיר לצופים כל העת היכן ממוקמים האירועים מבחינה גיאוגרפית, יוצר הסרט מרחב מטפיזי, פשוטו כמשמעו, או תחום מיתי שבו מתרחש הסיפור, שכן המרחבים הגיאוגרפיים מגבילים את הסאגה המשפחתית ומצמצמים אותה. לא במקרה, שם הסרט הוא אוסטוּרָה, תרגומו המקורב הוא "מעשייה", אף על פי שהוא שייך לקטגוריית הסרטים התיעודיים. כמו משפחות פלסטיניות רבות אחרות בתפוצה, חיי הגיבורים משתלשלים בתוך גבולות "הקו הירוק" ומחוצה לו, בירדן ולבסוף באירופה. הסרט עובר בזיג־זג בין הגבולות האלה כדי להזכיר לצופים שהזהות הפלסטינית אולי מעוגנת אידיאולוגית באדמה הפלסטינית, אבל היא נחווית לאו דווקא כזהות גיאוגרפית, אלא כמערכת הרבה יותר מורכבת של גבולות; גבולות של אי־נגישות למוקדי הכוח הישראליים, וחוסר אפשרות לשלטון עצמי.

1 הסרטים הנידונים במסה זו אינם מהווים רשימה ממצה של דוגמאות לטיעון המובא בה, ואף אינם בהכרח הדוגמאות הטובות ביותר, אלא מהווים מעין ציוני דרך. צר לי על שנבצר ממני לאזכר דוגמאות מסרטים רבים וטובים אחרים, בשל קוצר היריעה ורוחב הטריטוריה התרבותית הנידונה.

בעוד שהקולנוע הפלסטיני מכיר בגבולות גיאוגרפיים אך חורג (transcends) אל מעבר להם כדי לעסוק בגבולות זהות אחרים (ולא רק אלה שבין הישראלים לבין הפלסטינים) הרי הקולנוע הישראלי העכשווי (במיוחד הקולנוע העלילתי) נמנע לעתים קרובות מלמקם את עצמו במרחב מזוהה. הקולנוע הישראלי של שנות השמונים עסק בסוגיה הפלסטינית, אבל שנות התשעים התאפיינו בהתרחקות של הקולנוע הישראלי ממה שנחשב כסוגיות פוליטיות חיצוניות והתמקדות מוגברת בנושאים חברתיים פנימיים (כמו עדתיות או דתיות). סרטי שנות התשעים נטו לטפל במרחבים החזותיים בדרכים שמרחיקות אותם מן המציאות הקונקרטית, ובכך הם התחמקו מסוגיית הלימינליות או עקפו אותה. בסרט קדוש (עמוס גיתאי, 1999), למשל, רק סצינות אחדות התרחשו באתרי חוץ (מחוץ לדירות, בית כנסת וכו׳) בעיקר בתחומי מאה שערים. הסרט מתמקד בקהילה החרדית, שהלימינליות שלה במסגרת הנוף הפיזי של ישראל ברורה מאוד, אבל בהקשר של הסרט, העולם החילוני שבחוץ רק מרומז; קו התפר כלל לא נבחן ואינו מיוצג אפילו במעורפל. אחד מגיבורי הסרט עוזב את הקהילה והופך לחילוני, אבל נוכחותו בסרט (למעט הסצינה האחרונה) מתרחשת רק כאשר הוא חוזר לקהילה שעזב. העולם "האחר", החיצוני, הוא אפוא מסתורי כאילו התקיים מעבר לאוקיאנוס ולא רק במרחק כמה רחובות. בדומה לכך, קלרה הקדושה (ארי פולמן ואורי סיוון, 1996) יוצר מרחב סוריאליסטי כדי לספר במסגרתו על הבדלי זהות אתנית בין נערים צברים־ישראלים לבין עולֶה מרוסיה עם כוחות מאגיים מיוחדים. הסרט נמנע מלמקם את האירועים במרחב קונקרטי בר־זיהוי, שבמציאות הישראלית מכיל את ההבדלים האלה ומתמודד אתם; במקום זאת, בחרו יוצרי הסרט ליצור מרחב פוסטמודרני מנוכר. אפילו **החיים על פי אגפא** (אסי דיין, 1992) — המתמקד בחדות ברבים מן המתחים הקיימים בחברה הישראלית — ממקם את האירועים בבאר מודרני בתל־אביב הקוסמופוליטית, מרחב שבו כולם והכל נתפסים כ"אחרות"; מקום שבדומה לרוב האזורים המטרופוליטניים הגדולים, איש אינו שייך אליו באמת. ובכל זאת, למרות היעדר מיקומים גיאוגרפיים ברורים, גבולות האתניות, הלאומיות, הדת, והיבטי זהות אחרים — נוכחים מאוד בסרטים אלה.

חקירת היחסים בין הגבולות הפיזיים לבין אלה המנטליים־אידיאולוגיים יכולה לשפוך אור על נטייתו של הקולנוע הפלסטיני לערער על הגיאוגרפיה של הגבול באמצעות הזרה ויצירת חלל מטפיזי, בעוד שהקולנוע הישראלי מתעלם מנושאי החלל והגבוליות.

בדיון בייצוגים הקולנועיים של הגבול בין ארצות הברית לבין מקסיקו, מציינת רוזה לינדה פרֶגוֹסוֹ כי:

> בדמיון התרבותי, הן של ארצות הברית והן של מקסיקו, מופיע הגבול כמשל לזולתיות המוחלטת. הוא מסמל תת־פיתוח בעל הילה אירוטית — אדמת פרא שהיא בית גידול לאחרות ומקום של אנרגיות ליבידינליות חסרות מעצורים. תושבי אזור הגבול מסומנים (coded) כמנודים, כמפגרים, כקצינים זוטרים, כמורעבים מינית וכפורעי חוק. הן בקולנוע המקסיקאי והן בקולנוע האמריקאי, ייצוגי הגבול כטריטוריה של האחר היא סימפטומטית לדמיון (תת־מודע, או imaginary בשפתו של לאקאן) שהינו קולוניאליסטי וגזעני. הייצוג של אזורי הגבול כשפלים, שהוא תוצר של מבט מערבי, משמש כדי להגדיר את ארצות הברית ואת מקסיקו וכדי ליצור את זהויותיהן הלאומיות (Fregoso 1999, 178).

תיאורטיקאים של התרבות קוראים תיגר לעתים קרובות על התפיסות האבסולוטיסטיות של שיח הגבול ומעלים את הסברה שהגבול הוא מרחב שלישי, עבר־גבול (a transborder), המהווה קרקע פורייה לחליפין בין־תרבותיים היוצרים קהילות כלאיים (ראו Anzaldua 1987). ואכן, השיח האמנותי, הפוליטי וההיסטורי המגיע מאזורי הגבול שבין מקסיקו לבין ארצות הברית מצביע על כך שנוצרת שם זהות חדשה, שהיא רב־קולית ובין־תרבותית.

לקהילת הגבול יש שתי מסגרות התייחסות מוגדרות היטב — גיאוגרפית ולאומית. ואולם, מתרחשת בה הכלאה בין קהילות, שבה נדחים או מתקבלים היבטים של כל אחת מן התרבויות המתקיימות בה, תוך כדי משא ומתן נפתל על יצירת תרבות ייחודית.

ואולם, הפלסטינים והישראלים לא זכו במרחב מוגדר היטב, שהוא ישראלי צרוף או פלסטיני צרוף. כפי שניתן ללמוד מאינתיפאדת אל־אקצה, שתי הקהילות חיות בתוך אזור שכולו יכול להיות מתואר כאזור גבול: ארץ החובקת את שתי הקהילות הלאומיות, שלוש מערכות דתיות גדולות וכמה וכמה קבוצות אתניות. בעוד שהמציאות הזו ברורה היטב ליוצרים הפלסטינים, הישראלים טרם הסכינו עמה. אפילו אותם ישראלים התומכים בהסכם שלום עם הפלסטינים ובהקמת מדינה פלסטינית, מניחים ששטחיה יהיו הגדה המערבית ורצועת עזה, ולא יכללו את הערים והכפרים הערביים שנשארו בתוך גבולות ישראל בין השנים 1948–1967. ולראיה, אוכלוסיית המיעוט הפלסטיני בישראל נקראת

בדרך כלל "ערביי ישראל" (ולא "פלסטינים בעלי אזרחות ישראלית") כאילו זהותם הלאומית לא צריכה להיות פלסטינית, כי אם ישראלית, בעוד ששיוכם האתני הוא "ערבי" כללי.

ברור מדוע הקולנוע הפלסטיני מציב בקדמת הבמה את היחסים הבעייתיים בין אדמה, גבול וזהות לאומית, ואילו הקולנוע הישראלי של התקופה האחרונה מתמקד בקבוצות דחוקות לשוליים במיקומים לא ספציפיים. בעבור שני העמים הזהות הלאומית מעוגנת במרחב דמיוני אתני טהור. אבל בעוד שפלסטינים רבים הבינו זה מכבר שהמציאות של המרחב היא בהכרח דו־לאומית, הישראלים, שחדלו מלהנציח את מיתוס האתניות הטהורה, נמנעים כעת במידה רבה מלגעת בסוגיה, על ידי כך שהם מייצגים קבוצות דחוקות לשוליים בתוך החברה הישראלית במרחבים לא־אמיתיים. במילים אחרות, הישראלים אינם עוסקים רק בהיעדר גבולות גיאוגרפיים המוגדרים בבירור, אלא גם בפילוג פנימי של מה שנחשב פעם לזהות ישראלית אחידה ובהיעדר מסמנים לימינליים ל"משלנו"/"לא משלנו" בתוך החברה הישראלית. האחר החיצוני (הפלסטיני) עדיין מסומן בבירור והגבולות הלא־גיאוגרפיים בין שתי החברות מקבלים אישוש בקולנוע הישראלי. דוגמה ברורה לגבולות אלה היא הטאבו על יחסים רומנטיים בין־גזעיים — כפי שמראה המסה של יוספה לושיצקי בגיליון זה (ראו, למשל, מותו של חאלד בחמסין, אורי ברבש, 1982, או הפרשייה הכאילו בין־גזעית בנישואים פיקטיביים, חיים בוזגלו, 1989).

ואולם, הגבול לא נחווה רק כקו תוחם פיזי וגיאוגרפי של קהילות שלמות. התיחום הבסיסי ביותר מסומן על ידי הגוף ומה שבתוכו או מחוצה לו. הפילוסוף מארק ג'ונסון טוען שאנו חווים את העולם שסביבנו בראש ובראשונה באמצעות הגוף, כשהחוויה העיקרית היא של הגוף כמיכל (container, ראו Johnson 1987). תפיסת הגוף כמיכל שלם וסגור מתיישבת יפה עם התפיסות המערביות של סובייקטיביות, רציונליות ושליטה בַּעצמי. בחקירה המעמיקה שעשתה על הקולנוע הישראלי (עד לשנות השמונים) מראה אלה שוחט כי האיום הפוליטי מן החוץ (כלומר האיום הפלסטיני והערבי) שימש כדי להצדיק את דיכוי האחר הפנימי, היהודי המזרחי, וכדי להעמיד פנים ש"כולנו יהודים", משמע, שאנו מאוחדים (Shohat 1987). ואכן, ייצוג האחרות החיצונית והפנימית (פלסטינים ויהודים מזרחים בהתאמה) נעשית על ידי ממסד הסרטים האשכנזי באופן שמאחד זהות ישראלית קוהרנטית, ומסמן את הפלסטיני כ"אחר" המוחלט (Naaman, forthcoming). עד לנקודה מסוימת בתחילת

שנות התשעים, תעשיית הסרטים הישראלית יצרה בעיקר גוף מאוחד של זהות ישראלית יחידית. ואולם, ייצוג זה התמוטט באחרונה שכן לא היה בו כדי להסביר את העובדה שהזהות הישראלית היא מורכבת, רב־אתנית ורב־קולית. סרטים דוגמת שחור וחולה אהבה משיכון ג מבליטים את האתניות בדרכים הקוראות תיגר על הזהות הישראלית האחידה, אבל הם אינם מחליפים את המודל המאוחד הישן במודל חדש.

לעומת זאת, הקולנוע הפלסטיני מתעמת עם עצם תפיסת הזהות האישית המאוחדת, בכך שהוא תוקף את מודל הגוף המאוחד. במידות של מרחק (*Measures of Distance*, מונה חטום, 1987), הגוף עצמו הוא אתר העקירה והזהות המפולגת. אנו רואים את גוף אמה של יוצרת הסרט כאשר היא מתקלחת מאחורי קיר זכוכית עמום. התמונה מכוסה בטקסט בערבית ומלווה בקריינות הבימאית (voice over) החושפת את תוכנם של המכתבים שכתבה האם (פלסטינית הגולה בלבנון) לבתה, שעברה לאירופה. המורכבות של השכבות החזותיות הרבות מגלה את הפנים הרבות של זהות הבימאית, כאמנית, כאשה וכפלסטינית גולה. מיקום ומרכוז החוויה הקולנועית בגוף הפיזי הם סממנים של מה שלורה מרקס מכנה "קולנוע בין־תרבותי" (Marks 2000). בדיונה המרתק בקבוצה גדולה של סרטים שהם פזורתיים, טרנס־לאומיים, דו־תרבותיים וכו', מציינת מרקס כי הם פונים אל זיכרונות של מגע, ריח ותחושה, וממעיטים בחשיבותם של זיכרונות חזותיים. על פי מרקס, מכיוון ש"בחברות האירו־אמריקאיות הוענקה לחזותיות האופטית עליונות ייחודית", הן אינן יכולות לייצג את החוויה הבין־תרבותית, שכאמור מתאפיינת בתחושות לא־חזותיות (שם, xiii).

גישת הגילום הגופני והפנייה לזיכרון החושי מעוררים לא רק זיכרונות אישיים, אלא גם זיכרונות תרבותיים משותפים, בלי להכריז על גבולות תרבותיים ברורים. הטקטיקה של חטום, של הצגת שכבות של תמונות ועיגונן בגופה העירום (ובכל זאת מוסתר) של אמה, היא, אם כן, הצהרה פוליטית על הזהות הלאומית הפלסטינית, מבלי שזו תסומן בשום מקום מלבד בגוף (המקוטע). חטום מתנגדת כאן לכל מסמני הלימינליות ומייצגת אפילו את הגוף לא כמוכל וכרציף, אלא כשביר וכתלוי הקשר. עמדתה של חטום אולי אינה מייצגת את הפלסטינים הרבים שעדיין חולמים על פיסת קרקע שיוכלו לקרוא לה בית לאומי, אבל היא מבטאת ללא ספק את עמדתם הפוליטית של אינטלקטואלים ופוליטיקאים רבים (כמו אדוארד סעיד ועזמי בשארה). אלה סבורים שגבול פיזי שייקבע בין ישראל לבין פלסטין לא יפתור רבות מן הבעיות

שיש לשני העמים מכיוון שהם מעורבים זה בזה מעבר ליכולתו של גבול גיאוגרפי להפריד ביניהם.

אולי כאשר הקולנוע הישראלי יעמיק את טיפולו בהבדלים החיצוניים, ויקבל על עצמו תפיסה מורכבת יותר של סובייקטיביות לאומית, ייווצר חלל תרבותי חדש, חלל "שלישי", שאינו מבוסס על החלוקה הבינארית שבין אני (סובייקט) ישראלי לבין אחר (אובייקט) פלסטיני. לפי תפיסה זו, שהיא רב־קולית במהותה, ייתכנו יחסים וייצוגים הקושרים בין לאומים (פלסטינים־ישראלים/ישראלים־פלסטינים), בין קבוצות אתניות שונות (צ'רקסים־ישראלים) ובין קבוצות דתיות לאומיות (נוצרים־פלסטינים/ישראלים או יהודים־מצרים). גבולות זהות, אם כך, יהפכו למרקם מורכב של אתניות, דתיות, מגדר, לאומיות — מרקם גמיש שבו לעתים מתבטאים יחסי מתח בין האלמנטים השונים בזהות הפרט. כאשר הקולנוע הישראלי יציג זהות (לאומית או אחרת) במתכונתה המורכבת, לפחות במישור התרבותי, תהיה ישראל מוכנה לדון בגבולות, פיזיים ותרבותיים, בשבירתם, בהדרתם ובחקירת נושא הגבוליות ככלל בין פלסטינים לישראלים.

ביבליוגרפיה

עמיחי, יהודה, 1987. "ירושלים", **שירי ירושלים**, שוקן, ירושלים ותל־אביב.

Anzaldua, Gloria, 1987. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Press.

Fregoso, Rosa Linda, 1999. "Recycling Colonialist Fantasies on the Texas Borderlands," in *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, ed. Hamid Naficy. London and New York: Routledge.

Johnson, Mark, 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

Marks, Laura, 2000. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press.

Naaman, Dorit, forthcoming. "Orientalism as Alterity in Israeli Cinema," *Cinema Journal*.

Shohat, Ella, 1987. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin: The University of Texas Press.