

## רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע — פְּנִיָה שֶׁל הישראליות בסרטים "כיפור" ו"כיכר החלומות"



צילום: ניקול דה קסטרו

כיפור. בימאי: עמוס גיתאי, 2000

חנן חבר, החוג לתורת הספרות הכללית, אוניברסיטת תל־אביב

באחד הרגעים הדרמטיים ביותר בתולדות הספרות העברית, מספר ס. יזהר בסיפורו "השבוי" על גיבורו, חייל ישראלי במלחמת העצמאות, הנקרע בין מחויבותו למילוי הפקודות לבין הכרתו ההומניסטית הבסיסית כי עליו לשחרר את השבוי הנתון למשמרתו ואשר נלכד ללא כל סיבה ממשית. כשהוא מגיע לשיא של ההתלבטות, מפסיק החייל באחת את התלבטותיו ומוצא בנוף המדהים ביופיו מפלט מן הדילמה המוסרית. המרחב משמש בסיפור הזה מוצא שאליו נמלטים מן הסיטואציה ההיסטורית. העלילה נחתכת על ידי המבט בנוף, והחיתוך הזה מאפשר לחייל המתלבט לפנות אל המרחב שפוטר אותו מלהוסיף ולהתחבט בדילמה המוסרית שלו. גם כיפור של עמוס גיתאי וגם כיכר החלומות של בני תורתי ממשיכים מן המקום שבו נעצר סיפורו של יזהר. שניהם פונים אל המרחב הישראלי. אבל בניגוד ליזהר, הפנייה שלהם אל המרחב היא לא כאל מפלט מן הדילמה — אלא דווקא כאל הזירה שבה יש

להתמודד עמה. ההכרה שלהם היא לא רק שהמרחב אינו מקום לסגת אליו לצורך התחמקות מן הדילמה הפוליטית של כינון היחיד הישראלי, אלא בדיוק ההיפך – דווקא המרחב הוא המקום שבו, בתוך תוכו, יש להתמודד עם הדילמות וכך לכונן את היחיד הישראלי.

שני הסרטים משחזרים סיפור משנות השבעים, כך ששניהם מתבוננים במחצית הדרך שעברה המדינה מאז 1948 ועד שנת 2000. המבט הזה, אל נקודת האמצע, הוא מבט שמתעקש למצוא לו זווית ייחודית משלו, כזו שלא תיקלע לניגוד החד שבין ביקורת על סיפור הישראליות מזה, או קבלתו ואישורו מזה. שני הסרטים מאמצים להם נקודת מבט של התנגדות לא־חזיתית שמתבוננת בשנות השבעים בהסתייגות – אבל גם תוך קבלה והשתתפות. אלה הם אמנם שני סרטים פוליטיים, בגלל העמידה שלהם אל מול, לעומת, הנרטיבים השליטים – זה המלחמתי־לאומי בכיפור וזה האשכנזי־הגמוני בכיכר החלומות; והם גם אינם מקבלים את התביעה הנורמטיבית של הנרטיבים הצינוניים השליטים, להכפיף את הפרט לקולקטיב ההגמוני – הכפפת הפרט, מעשיו ועולמו, והכפפת המרחב הפרטי לצורכי הקולקטיב ולמרחב הציבורי. אבל עמדתם אינה של התרסה קוטבית. מבטם אל ישראל של שנות השבעים הוא מבט שבו הפרטי דוחה את המציאות – אבל גם מקבל אותה כדי לשרוד בתוכה. משום כך בשניהם יש חזרה מן הכללי אל הפרטי, חזרה שמובילה לאותו מקום כמעט, שממנו יצאה עלילת הסרט. הפרטי שורד את התמורות הגדולות של הקולקטיב, והייצוג של הציבורי והקולקטיבי הוא באמצעות כינון מחודש של הפרטי. ואכן, שני הסרטים מתרכזים במרחב המצומצם של גיבוריו ואפילו נמנעים מלמקם את המרחב הפרטי הזה במרחב ובזמן הכללי של החברה הישראלית.

כל זה מתרחש במרחב מוגבל שמייצג את המרחב הציבורי־לאומי כמרחב פרטי־אינטימי וחסום. האזעקה המציינת את תחילת המלחמה בכיפור נשמעת בדיוק ברגע של התעלסות ומכניסה את המרחב הלאומי והציבורי אל גבולותיו התוחמים של המרחב הפרטי והאינטימי. זוהי נקודת המוצא של הסרט – וזוהי גם נקודת הסיום הפרטית שלו – בסצינה של ההתעלסות. מבטה של המצלמה מוגבל למרחב המצומצם שבו מתבצע הפינוי משדה הקרב: סצינות רבות מוגבלות למרחב החסום של מרחב החילוץ, וסצינות החילוץ מוגבלות לאזור אחד, שבו הוא מתבצע, או לתנועה מוגבלת מאוד ממקום הפציעה אל המסוק. והעורף, הרחוק משדה הקרב, הוא עורף צבאי שממנו חוזרים אל שדה הקרב. לא קוראים בו עיתונים אלא רק מסתכלים בתמונות.

גם צילומי האוויר סגורים, המצלמה מוגבלת למרחב הראייה של העין מתוך המסוק – והמרחב הזה, שהמסוק מרחף מעליו, אינו מחובר לשום דבר. כלומר, על אף שהעלילה היא עלילת מלחמה, אירוע פומבי וציבורי, הרי המרחב הממלא את המסך מנותק מן ההקשר הכללי של המלחמה – לא ברור לאן ומאין הטנקים נעים; מרחב הפעולה, מרחב הקרב, כאילו מתקיים לעצמו, וגבולותיו אינם הגבולות הפוליטיים והאסטרטגיים, אף לא אלה שתחם האויב, שלמעשה אינו נוכח בסרט. מגבלות המרחב הן אלה שהפרט מסמן כמו גופו וכמו עיניו, עד כמה שהפרט מסוגל לקלוט אותו, ומבלי שהוא מחובר להקשר אחר.

המלחמה בכיפור מתקיימת במקום הקונקרטי הספציפי במנותק ממהלכי המלחמה כולה. המפגש הראשון עם המלחמה – הטנקים הסוריים היורים בשיפולי רמת הגולן – הוא נקודת מוצא לנסיגה עקבית למרחב מצומצם של הפעילות המלחמתית האישית של צוות המחלצים, עד לאינטימיות שאחרי נפילת המסוק, כשרוסו מחבק את גדיסי וכמעט מתעלס אתו בתוך האפר והדם. ואילו חוויית השואה של הרופא מופיעה כאירוע רחוק שמתחבר לחוויית המלחמה רק דרך הסיפור האישי ולא דרך אנלוגיה או אלגוריה, שהיתה יכולה לחבר את הסיפור הפרטי עם הסיפור הלאומי.

בכיכר החלומות גבולות השכונה הם גבולות העולם. הסרט אינו פורץ את גבולות האתר השכונתי; אנשי השכונה מוגבלים לשטח המצומצם והמסומן של השכונה, כמו ילדים שמוגבלים לשכונה שליד הבית; אנשי השכונה מוצגים כמי שמנהלים את חייהם על פי נורמות חיים ילדותיות, המוגבלות לסביבה הביתית הקרובה. השכונה היא זירה של חיים יומיומיים ופרטיים – שרה המנהלת את מרדפיה אחר דוד ויונתן וברוך, שעושים לה קוקיות במרחב השכונתי. מבוגרים משחקים כילדים – בונים מכונית מאולתרת להעברת קרשים כמו במשחק ילדים; או מוראד השואג את שאגת טרזן. מבוגרים מתנהגים כמו ילדים שמתנגדים לעולם שמחוץ לשכונה כאשר הוא חודר לתוכה. כך, למשל, בדיאלוג בין מחלק בלוני הגז לבין האשה החוששת שבמקום להחליף את הבלון הוא יגנוב לה אותו.

במרחב הסגור הזה, שאינו מחובר למרחב הלאומי המקיף אותו, שורר יאוש. אין זה יאוש בגלל הנתק מן המרחב הקולקטיבי, או בגלל הבידוד, או בגלל אי-ההשתלכות בתוך הקולקטיב הישראלי. היאוש השכונתי המשותף של כיכר החלומות הוא תוצר של הפנטזיה של הסרט ההודי המלכדת את כלל תושבי השכונה למרחב אחר ואינטימי שנמצא

מחוץ למקום הישראלי. הטשטוש שבין החיים בסרט סאנגאם לחיים בשכונה הופך אותה למרחב סגור ומוכחן עוד יותר מן המרחב הישראלי. לא רק שאין הוא מחובר אליו, אלא שמרחב החיים הופך למרחב של סרט שנצפה בחשכת הישיבה בקולנוע. החיים לא רק מחקים את הסרט — ישראל רוצה להיות הודי כמו ראג' קאפור — אלא הם הופכים להיות הסרט. עלילת חייהם של סניורה ואברם היא עלילת הסרט ההודי. החיים ה"אמיתיים" הם רגעי הצפייה בסרט והם מתרחשים במרחב הסגור, הקטן והמנותק של האולם החשוך — המרחב הלא-ממשי שנותר עם כיכוי האורות והשעיית המציאות לזמן ההקרנה, במיוחד ההקרנה הפרטית של אברם וסניורה.

שני הסרטים מציבים את המרחב הסגור כמסגרת שמתוכה מתנהלים מגעים סמויים מן העין עם העולם החיצון: באחד זהו בית הקולנוע, ובשני תא המסוק. בשניהם שולטת האינטימיות של המקום הסגור. שניהם נסגרים לעומת החוץ ומגוננים מפניו, ובשניהם רגע המפנה מתחולל על ידי אירוע אלים שפורץ את קירות המרחב הסגור והמגונן — כשהמסוק מופל ומתרסק, וכשהקולנוע נפרץ כדי שיוקרן בו סאנגאם. הפרטיות שבתחילת כיפור אינה מתפתחת כראוי לסיפור חניכה אל תוך הקולקטיב, כלומר לפרטיות שמזהה את עצמה כחלק מן הכלל; בסוף הסיפור היא חוזרת להיות כדיוק אותה פרטיות שממנה יצא הגיבור למסע — המלחמה או החיים — ובכך מסמנת את הפרטיות היחידה שאפשרית: רק במרחק מדוד מן הקולקטיב, ולא בהיטמעות לתוכו, ייתכן מרחב פרטי ממשי.

הכינון המחודש הזה של הפרטי נעשה בשני הסרטים באמצעות סיפורים של אנשים החיים סיפור שונה מזה שנקבע להם מלכתחילה: בכיפור, רוסו ווינרוב מצטרפים במלחמה ליחידת הפינוי המוטסת לאחר שלא הצליחו ולמעשה גם העדיפו שלא להצטרף ליחידתם המקורית, סירת אגוז. ואילו בכיכר החלומות האהבה בין סניורה לאברם הופכת לאהבה אסורה שלא יכולה להתממש. סניורה נישאה למוריס, אחיו של אברם, אבל לאחר מותו של מוריס הם חוזרים זו לזרועותיו של זה. ואילו בכיפור חוזר וינרוב לזרועות בת זוגו שממנה נפרד כשיצא למלחמה. הסיפור האחר והאלטרנטיבי הזה נכפה על הדמויות נגד רצונן ומחוץ לשליטתן. סניורה אינה יודעת את טיב החלטתו של אברם אהובה לוותר עליה לטובת אחיו, שאמור למקם אותה בתוך הקולקטיב השכונתי כאשר איש וכאם משפחה. רוסו ווינרוב בכיפור היו אמורים להיות חלק מקבוצתם הטבעית וסניורה מכיכר החלומות אמורה היתה להפנים את

ערכי האחוה הגברית. אבל הסיפור האחר במקום לקדם, כביכול, את גיבוריו אל הקולקטיב — מסתיים, למעשה, באותה נקודת מוצא פרטית שממנה הוא החל.

המפנה הזה — רגע הפריצה של המרחב הסגור — מנובא בשני הסרטים בחוויה הפרטית של החלום: בכיפור, חלומו של וינרוב על כך שיישרף בתוך טנק; ובכיכר החלומות, חלומו של נסים על אביו, המבקש שיתיר את הנדר ויקרין את הסרט. נסים חולם על אביו מוריס העומד מול הקולנוע עם כל השכונה סביבו; אבא דופק קרשים על הדלת וכולם בוכים — הוא מנסה להוריד את הקרשים אבל אין לו כוח והוא מבקש מנסים שיעשה זאת. מוריס מבקש עוד הקרנה בקולנוע כדי להתיר את נדרו על הקולנוע.

כפי שהביקורת החברתית בכיכר החלומות אינה נובעת מן העמדה הניגודית של יחיד מול קולקטיב ואף לא של קולקטיב מזרחי הניצב בקוטביות מול הגמוניה אשכנזית, כך גם ההתנגדות למלחמה בכיפור לא נובעת מן העמדה ההומניסטית המציבה את הפרטי לעומת הקולקטיבי. כיפור אינו סרט אנטי-מלחמתי בנוסחו השגור, המעמיד את חיי הפרט נגד מכונת המלחמה האכזרית; הסרט מתנגד למלחמה על ידי כך שהוא מספר את סיפור נוכחותו של הפרט בתוך תוכו של מרחב המלחמה ואת שרידתו החומרית בה תוך כדי התנגדות לה.

ולכן המרחב, והחומריות הצפופה של המרחב, הם במוקד שני הסרטים. שני הסרטים סובבים סביב סיפור של חומר, של מטריאליות. בכיכר החלומות השאלה היא היכן נמצאים גלגלי הסרט סאנגאם, הצלליד עצמו, החומר עצמו, ותהליך ההתמודדות עם השגתם הופך לנקודת מפנה בסרט. בכיפור, התנועה אל המלחמה היא בעייתית מבחינה מטריאלית — מכונת הפיאט הישנה ומכונת הרופא שנתקעה, וכמובן הסצינה של החילוץ מן הבוץ הדביק והנוזלי שמפריע ומקשה על הצלת הפצוע, החוזר ונשמט מן האלונקה אל הבוץ.

למעשה, כל סיפור המלחמה מוצג בכיפור כהפרעה לרצף של ההתעלסות בחומריות של הצבע. לעומת הניגוד בין עושר הצבעים שבסצינות ההתעלסות בהתחלה ובסיום הסרט לבין צבע הבוץ — מקיים הסרט דמיון חומרי רב-עוצמה בין הבוץ הסמיך כחומר לבין סמיכות הצבע. האנלוגיה החריפה שמייצרת עצם החומריות, בין ההתעלסות בצבע לבין ההתבוססות בבוץ של החיילים, מערערת את הנוסחה של הניגוד הקוטבי שבין הפרטי לציבורי. הפרטיות של מרחב ההתעלסות אנלוגית לפומביות הקרב משום החומריות הסמיכה, הדומה כל כך, של

שניהם. בכך קורסת סופית ההבחנה בין הפרטי לפומבי, שכבר התחילה להתערער כשהפרטי לא הוביל לניגוד־כביכול — הקולקטיב — אלא חזר אל עצמו. באופן דומה גם בכיכר החלומות ההבחנה בין הפרטי לקולקטיבי אינה חדה. המסגרת המשפחתית נמצאת ביחס של השלמה ושל המשכיות למסגרת החברתית בשכונה, והסיפור הפרטי של סניורה ואברם הוא גם סיפורו של הסרט סאנגאם המוצג בפומבי. זהו סיפור שהפך לסיפורם של הרבים, לסיפורה הקולקטיבי והמכונן של השכונה. הישראליות בסרטים האלה אינה זהות קולקטיבית שהפרט צריך ללמוד כיצד להתחבר אליה ולהתברג בתוכה למקומו הראוי, כחייל וכממלא ציויים נורמטיביים. שני הסרטים מציגים זהות שיש בה פרטיות הניצבת לעצמה, נוגעת לא נוגעת בקולקטיב, חיה במסגרתו אך לא אותו ולא תחת שלטונו המלא; היא חיה את החומר, שהוא פרטי ולא קולקטיבי.

\* \* \*

תמר אלֵאור, המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה,  
האוניברסיטה העברית בירושלים

הדברים שלהלן מבקשים להישאר קרובים לשני הסרטים, כיפור וכיכר החלומות. הם אינם מחברים ביניהם דרך מערכת מושגים או טיעונים דומה, אם כי משהו מן הדיון ב"ישראליות" מנחה את קריאתם. אין ספק כי עצם העובדה שיצאו באותה שנה ונעשו על ידי שני בימאים בני גיל קרוב, מזמינה השוואה כלשהי ביניהם. ראוי להזכיר, כי השנה בין 2000 ל־2001 היתה שנה יפה לקולנוע הישראלי, והוצגו בה סרטים נוספים, כמו: אחות זרה, בסמה מוצ'ו, וההסדר.

"תשמעי מה תגידי להם שמה בכנס שיהיה לכם על הסרט הזה", אמר לי בן זוגי כשנשרכנו החוצה מן האולם. "כמו שאת מבינה, לא אהבתי את הסרט הזה, אבל דבר אחד ברור אפשר להגיד לטובתו — אין בו טיפה אחת של ציניות".

הלכתי לכיפור אתו ועם אחי, וישבתי ביניהם. ממילא זו לא היתה המלחמה שלי, אלא שלהם. כיפור בעבור בנות דורי היתה המלחמה של האחים או של החברים שלנו. כשלעצמי לא הייתי הולכת לסרט הזה, כי אני לא הולכת לסרטי מלחמה. אין בכך משום הצהרה פציפיסטית, אלא משום וידוי הנוגע לכושר הסיכולת הנמוך שיש לי מול סצינות של אלימות, דם ואובדן.

בדיעבד, ראיתי חלקים לא מעטים ממנו ובאחרים, אני מודה,

הלטתי את פני העירנות שאנחנו מגייסים במהלך צפייה בסרט ישראלי הדריכה את המבט שלי בחלקים הראשונים של הסרט. העובדה שהמדרכות בסצינת הפתיחה היו צבועות כחול לבן או אדום לבן, הנהירה לי מיד שמדובר בהווה, גם הבגדים האופנתיים של הגיבור העידו על כך, כמו המצעים בסצינת המיטה בטרם נצבעו. אחר כך הופיעה פיאט 124 והתבלבלתי. לאט-לאט השתכנעתי שהכסף שעמד לרשות ההפקה לא אפשר שחזור של תקופה. הבימאי ויתר על הדיוק, והוליך את הסרט שלו לכיוון של מטפורה על מלחמה בכלל ועל גברים לוחמים בפרט. המרכיב המדויק של האירוע ההיסטורי נשחק, וגם, כך אבקש לטעון, ישראליותם של הגברים הגיבורים.



צילום: יוני המנחם

כיכר החלומות. בימאי: בני תורתי, 2000

בסצינה שבה נוסעים רוסו ווינרוב לתפוס את המלחמה נדמה שעומד להבשיל כאן הזוג המוכר והידוע: מחד גיסא, הישראלי המצחיק והגס שרוכב על אופנוע ומצדד בצרכנות ומאידך גיסא, חברו איש הרוח המתלבט, שקורא מרקוזה ורואה במכונית כלי המעביר אדם מנקודה אחת לאחרת. התחושה שהסרט ישען על קלישאות תדמית מתחזקת עם הופעתו של ג'וליאנו מר בדמות אלוף משנה מטורף. כנראה זה קשה לבימאי לראות את מר ולא לדחוף לו לפה משפט בסגנון "אנחנו הולכים לזיין לערבים את הצורה". מאוחר יותר פוגשים אותו מול הכוח השחוט שלו – טרוף דעת, אבל מכאן נפרד הסרט מן הדימויים המתבקשים, נפרד מן הביקורת הפוליטית המיידית, ועובר לדיבור שירי, ארטיסטי, מופשט ואכן, חף מכל ציניות. זה לא מלכוד 22.

הגיבורים אינם מקבלים עומק של ממש, אבל נפרסים לעינינו מסצינה לסצינה כגברים הדואגים זה לזה, מחבקים האחד את האחר, מתוודים בשיחות נפש לילות, מספרים על ההיסטוריה שלהם, חולקים חלומות וסיוטים. טייס המסוק מספר על כך שהוא נעדר חוש צייד ולכן הפך לטייס חילוץ, בנבדל מאביו ומאחיו שהם טייסי קרב. רוסו אינו מממש את קלישאת הצבר האטום ווינרוב מתגלה כבעל חלומות הסובל מן האלימות של הצבא. ואילו הדוקטור מתגלה כפליט שואה שמתגעגע לאמו.

מחקרה של עדנה לומסקי־פדר\*, קבע שהגברים האלה נרמלו את חוויית המלחמה שלהם לתוך מהלך חייהם עד כדי כך — שכפי שמציינת כותרת ספרה — כאילו לא היתה כאן מלחמה. אולי מה שקרה לשיח השואה קורה גם בסרטו של גיתאי. לאחר 30 שנה, מול בניהם המתגייסים (בחלקם) לצבא, מחליטים הגברים לדבר. גיתאי מספר את סיפורו האישי, שלא דיוקי מלחמת יום הכיפורים חשובים בו אלא מצב המלחמה הנצחי. הוא מחליט לשחרר את הגברים שלו מן הציניות, מן הישראליות — ומנסה לתת להם ממדים אנושיים בבימוי אמפתי. גיבורי המלחמה השקועים בבוכן שלא היה ברמת הגולן באוקטובר 1973, הנרטבים בגשם שלא ירד שם, העוברים בין טנקי המרכבה שעוד לא הומצאו אז, והטסים ביסעור 2000 — אינם אומרים דבר ספציפי על המלחמה ההיא ואפילו לא על ישראל. אבל הם טבולים בדם כמו בכל המלחמות. הנשים בסרט אינן זוכות לחסד דומה, ואותן בוחר הבימאי להפיל ברשת הקלישאות המקובלת. לטעמי, צריך להוציא נשים מכל סרטי המלחמה, שכן הן בדרך כלל מופיעות בסרטים אלה כפקידה המטומטמת שיצאה מן המקלחת בשיער רטוב, אחות חדר המיון הממהרת לעשות כל מה שיוורה לה הרופא, או בתור הדיון האולטימטיבי שהיה לפני ושמחכה לגיבורים אחרי.

גיתאי אינו מחבל בדמות הגבר הלוחם ובמידת מה אף מחזק אותו. עם זאת, הוא משחרר את "הגבר הלוחם" מן הישראליות השטוחה שלו, מן הלוקאליות, ומחייב אותו לדבר. לפיכך, אין זה סרט על מלחמת יום הכיפורים, אלא סרט כפרה, דיבור על כיפור.

שמעתי אומרים שכיפור זכה להצלחה רבה באירופה ובארצות הברית. ייתכן שאחד הגורמים להצלחה זו הוא הריקון מן הישראליות כפי שהיא כביכול מתבקשת. אם נכון הדבר, הרי הדיון ב"פניה של

\* לומסקי פדר, עדנה, תשנ"ח. כאילו לא הייתה מלחמה: סיפורי חיים של גברים ישראלים, מאגנס, ירושלים.



הישראליות" יתקשה לקבל סיוע ישיר מן מן הסרט. נוכל לומר עם זאת (בזהירות רבה) שגיתאי מלמד אותנו כי ניתן לדבר על אחת מן החוויות המכוננות בהיסטוריה של ישראל, מחוץ למעגלי השבט. המעבר לסרט כיכר החלומות נושא עמו משהו ממשימת בירור "פניה של הישראליות". גם כאן, אם כי מסיבות אחרות לחלוטין, נראות הפנים האלה, בעת ובעונה אחת, כמו משהו מדויק ומוכר, וכמו משהו כללי ופנטסטי.

מוריס מנדבון נולד ב־1943 ונפטר ב־1995, כך כתוב על המצבה שלו — תש"ד עד תשנ"ה. אשתו סניורה ובניו ג'ורג' ונסים עסוקים בהכנות לטקס יום השנה למותו. בדיוק אז מופיע, לאחר היעדרות של 25 שנה, אחיו אברם. אברם פוסע לאט על שביל החול אל ביתו שעמד נעול וחולף בדרכו על פני מודעות היזכור שמדביק "ההודי" ברחבי השכונה. יש סיפור לסרט הזה, סיפור על סיפור על סיפור, ואלה נפרסים ונפרמים האחד מן האחר, עד לסוף הטוב. אם הייתי נאמנה לרוח הסרט, הייתי מספרת לכם אותו; את הסיפור, את הסרט, בפרטים, עם תנועות והדגמות. כי בסרט הזה מספרים על סרטים אחרים. מספרים עליהם במילים רבות, ומציגים אותם בגוף ובכשר. מספרים על מצי"סטה, וגונדזילה, ומשחזרים מלחמות של מקסיקנים בגרינגוס, ומדייקים בסיפור אהבה הודי שאורכו ארבע שעות של צללית.

עם תחילת הסרט, עוד התעקשתי להיצמד לרשימות על זמן, על מקום ועל עדתיות; רשימות על דמויות הגברים והנשים, על מרכז ופריפריה, ועל כל מה שחשבתי שאמור להעסיק אותי בסרט הזה. אבל לאט-לאט נשענתי לאחור, והתמסרתי לו. שקעתי בצפייה מרה-מתוקה, חפה מפוליטיקה, חפה מכלכלת זהויות ערתיות, משוחררת מאג'נדות. הלכתי עם בני תורתי למחוזות הילדות שלו ושלי. חזרתי למכנסי ההתעמלות הכחולים עם הגומי, רצתי עם שרה, בעטתי לשער הקטן של משחק הסטנגה, ועברתי לעשות רשימה אחרת:

האיש עם התופסנים מן הברזל על הרגליים, שעולה על עמוד החשמל וכולם רצים מכל השכונה לראות אותו במופע הקרקס האולטימטיבי; עגלה עם סוס; עגלת קוגלגרים עם היגוי חוט או היגוי כידון מאופניים ישנים; שיחות אומץ של ילדים סביב מאגרי מים; נראה אם את יודעת לקפוץ ראש, לא. זה היה בטן, השפרצות; דה־גול; קראשים; סבתא סורגת; להתגלגל בתוך טייר ענק; קולנוע שכונתי; סופי מספרת לאמא שלה ביום רביעי בבוקר בפרטי פרטים את הסרט התורכי או ההודי שהקרינו ביום שלישי בקולנוע "רם".

הסרט מחבר את הרשימה לעלילה, נותן שפה, צורה ויופי לזיכרון, ואיננו קורס לנוסטלגיה. בשל קוצר היריעה אתיחס רק לשתיים מן הפרקטיקות של תורת המאפשרות לו לעשות את המהלך הזה: ראשית, אין ילדים בסרט. זהו סרט על זיכרונות ילדות, ואין ילדים בסרט הזה (למעט עמליה הקטנה). אנחנו הילדים של הסרט. מוראד, יונתן ודוד נתפסים בהתחלה כאהבלים של השכונה, אך עד מהרה מתברר שהם פשוט משחקים את הילדים של השכונה, כמו שרה שניתן לחשוב בתחילה שהיא כאילו מפגרת, אך אט־אט מתבהר שהיא נמצאת שם בשבילי, כדי שאני והיא, המבוגרות לכאורה, נהיה שם עם תורתי הילד. הזמנים מצטמקים ומתבטלים ואתם הגיל. כך אין שום בעיה להדליק מדורה ב־1996 ולשרוף בראשה את דה־גול (או את נאצר) וזה לא נראה כטעות ברצף. כך זה גם לגמרי הגיוני שהשכונה היא גן עדן של בתים קטנים וגינות וחצרות וזולות; שהכל מכירים את הכל, מודעים לשגעונות ולהקפדות של האחרים, מגינים אלה על אלה, נרקמים סודות, קוראים זה לזה בשמות כמו "דוד מדוזה", ו"הפירמידה", ו"שלמה קומבינה", ו"ההודי".

מגדלי עזריאלי מופיעים לרגע על קו האופק כשמתחתם, בשולי הפריים, יושבים הגיבורים על פלטפורמה שסוס מושך אותה. לא צריך לזוז אחורה בזמן, לא מפני שישנם עדיין מקומות כמו שהסרט מציג — אין מקומות כאלה. אין מקומות כאלה במובן הפיזי, החברתי התרבותי. אבל הם ישנם אצל תורתי ואצלי ואצל כל מי שגדל בשנות השישים בשכונות. מקומות אלה מתעוררים כמו בלחיצת כפתור נוכח תמונתו של מוראד על עמוד החשמל, בסצינה הפותחת את הסרט.

הפרקטיקה השנייה שמאפשרת לתורתי לא להפוך את הסרט לנוסטלגי היא העברית שלו. העברית שמדברים בו היא עברית של עכשיו. היא לא זקוקה לרובדים אחרים שלה או לקריין מיומני גבע, משום שהעברית של השכונה גדלה וצמחה ועטפה את הכל. הדרך שבה מדברים גיבורי הסרט, שהם לכאורה שוליים, וילדים, ומוזרים, היא העברית שבה אנחנו כולנו מדברים, היא העברית שניצחה. בהתחלה עוד קראו לה בשמה הבימתי, עברית של "הגשש", אבל עד מהרה היא ירדה מן הבימה, הסתובבה בין כולם, אספה מן הגורן ומן היקב, הופיעה שוב על הבמה, הפעם כסטנד־אפיסטית, וחזרה לשוטט כדי לקבל השראה נוספת. העברית של הסרט היא צברית, נמנעת ממבטאים, מרמות עליהם בעדינות, מכניסה כמה מילים בערבית או בלדינו, אבל לא כאלה שמקדדות צופן של קבוצה קטנה. העברית לא־עדיתית, והעדות אינן

עדות. יש ריק אשכנזי, והריק הזה פותח מרחב נקי מעדות, שמכיל את כולן. התרבות העדתית נעה בין זמר יווני לבין קולנוע הוליוודי, מחזמר הודי, או מערבון ספגטי – פטורה מטלוויזיה. במרכזה עומדים יחסים: אהבה, שנאות ישנות ופיוס. הבחירה ביחסים היא הבחירה הפוליטית של תורת. מפתה אותי לומר שאת מקומם של הסרטים ההודיים והתורכיים של פעם תפס היום ערוץ ויווה. שיצירת קשר יומיומי עם גיבורים ומערכות היחסים שלהם, המשוקעים במקום לא-מקום בשפה לא מובנת ובתרבות לא ממוקדת, היא מהלך של בחירה. זוהי אלטרנטיבה לערוץ הראשון ואפילו לערוץ 2, הממסמרים את הצופים לאג'נדה מוגבלת. ברור שניתן להגדיר את הבחירה הזו כבריחה. באותה מידה מפתה אותי לומר שאת תורת זו לא כל כך עניין, הוא רצה לעשות קולנוע כמו קולנוע.

97 הדקות של הסרט מגיעות לקצן. לכל סרט יש סוף, והסוף של תורת הוא סוף סוף.

מוחמד בכרי-אברם מזיז את ידו אט-אט לעבר יונה אליאן-סניורה. הם יושבים לבדם באולם, בהקרנת חצות מיוחדת, כמו פעם. הוא הערבי של כל הסרטים שחצה את הטייפ קאסטינג (ולא בפעם הראשונה). אברהם, האבא של יצחק וישמעאל, אב כל האבות. היא גיבורת סרטי הבורקס שהפכה לליידי של הבימה הישראלית – גב' סניורה, גברת גברת. יושבים שם שניהם, הגבר והאשה הגאנריים, בוגרים ועייפים ומשחזרים לעינינו לאור ניסיונם המצטבר, את סצינת נעורינו בקולנוע. מתפייסים בשבילנו, אוהבים בשבילנו, מדלגים בעבורנו על מכאובי הזמן והמקום הזה.

ידו המגששת לקראת ידה, נוצרת את פחד הדחייה ואת תקוות הקבלה. אצבעותיה הפרומות רועדות לרגע ונסגרות על שלו. ראשה צונח על כתפו. The End.

\* \* \*

נזאר חסן, בימאי פלסטיני

אף על פי שאיני רואה את עצמי כחלק מן הדיון בישראליות, החלטתי להשתתף בפאנל מתוך קולגיאליות עם יוצרי הקולנוע, עמוס גיתאי ובני תורת. אתחיל מכיפור, שאני מוצא בו תפיסה חדשה של הישראליות את עצמה. גיתאי החליט לטפל בישראליות מבלי להזדקק לי, לערבי, כדי להבין את עצמו, בניגוד למקובל בסרטים ישראליים (ולא רק בסרטי מלחמה). יוצרי קולנוע ישראלים משתמשים בערבי כ"אחר" שבאמצעותו

מבנה הישראלי את זהותו. אבל גיתאי בחר בחירה אסטרטגית, שהיא גם אידיאולוגית, והחליט להשאיר הפעם את הערבי מחוץ לסיפור. הוא מחטט בפצע שלו בלי לערב את הערבים.

לוחמי יחידת החילוץ של חיל האוויר הישראלי נעים להם במרחב, פוגשים גייסות נוספים, נתקלים בטורי שריון, נפגשים עם צוותים רפואיים, אבל אין ולו פעם אחת מפגש עם חייל אויב. גיתאי, אם כן, מטפל בישראליות ללא האופוזיציה האולטימטיבית שבה נתלית הזהות הישראלית בדרך כלל. אני מקווה שיוצרים נוספים ילכו בעקבותיו וינסו להתמודד עם שאלת פניה של הישראליות "מבפנים", מתוך עצמה. אחרי שיפתרו את הבעיות שלהם יוכלו אולי להתחיל להבין גם את העולם הערבי.

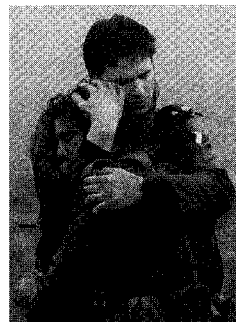
אני מפענח את סרטו של גיתאי כעוסק בגבר הישראלי, וליתר דיוק: ביופיו של הגוף הגברי ובהשחתתו. הגוף היפה תופס מקום נכבד בלאומיות הישראלית מראשיתה, והוא מקבל בכיפור טיפול ממוקד, כירורגי, בלתי מתפשר, לאורך שעתיים. אלא שהסרט לא עוסק בטיפוח היופי והאסתטיקה של הגוף אלא בהשחתה של גוף אחר גוף.

יש פה משום הנצחה של הפרויקט הישראלי, המתחבר עם הקולנוע המתמחה בשיווק אנשים יפים. תמיד ניסו להראות לנו בקולנוע את הישראלי כיפה. לא הישראלי המוצג בסלאח שבתי או המיוצג על ידי הדמויות של בני תורת, אלא הישראלי האשכנזי, החסון והצבר.

אבל לפני שגיתאי משחית את גופם של גיבוריו באופן סדרתי, הוא מציג את יופיים. ואילו גופו של וינטרוב, שהוא גיתאי, נותר ללא פגע. הוא נותר שלם כך שיוכל להשלים את מעשה האהבה שלו. וכך, סיסמת שנות השישים, "עשו אהבה, לא מלחמה", משנה נוסח בישראל של וינטרוב (גיתאי): "עשו אהבה, באמצע עשו מלחמה ואחר כך חיזרו לעשות אהבה".

מול וינטרוב עומד יורם חטב, חברו בסרט. חטב, המופיע בשמו האמיתי, הוא מזרחי. ובתחרות ביניהם על לבה של האשה (זו שאין לה שם ואין לה קול) זוכה וינטרוב. הגיבור, כמו בסרטים רבים, זוכה באשה הנחשקת. במקרה הזה, וינטרוב שהוא הישראלי האולטימטיבי.

כך שלמרות הביקורת שלו על הישראליות, למרות הניכור כלפי המלחמה, למרות הניסיון לעשות דה־הירואיזציה של המלחמה ואוניברסליזציה שלה, בסופו של דבר גיתאי מנציח כמה מן האמיתות הגדולות של הישראליות: המיליטריזם, הגבריות, האשכנזיות, הגוף.



כיפור. בימאי: עמוס גיתאי, 2000.

צילום: ניקול דה קסטרו

גיתאי נותר ללא פגע, הוא גם נלחם וגם מנסה להיפרד מן המלחמה, הוא גם יפה וגם נשאר יפה, והוא, כאמור, זוכה באשה הנחשקת. עמדה חושפנית דומה מצאתי בקולנוע הישראלי רק בסרטו של דני וקסמן חמסין.

רעיון דומה של זכייה גברית באשה האולטימטיבית קיים גם בכיכר החלומות של בני תורתי. אני רוצה להתמקד בדמותו של מוחמד בכרי המשחק את אברם, אחיו של מוריס מנדבון. בחברה הישראלית, נתפס המזרחי כקו הגבול של האשכנזי וכמחסום בפני קריסה אל הערביות. כך למשל, בקולנוע, כמעט תמיד משחקים מזרחים את תפקידיהם של ערבים. אלא שאצל תורתי חל היפוך מרתק. בכרי הוא ערבי והוא משחק את תפקיד המזרחי. כך, באמצעות הליהוק, הופך הערבי להיות גיבור מזרחי ומערער את קו הגבול שהגן כביכול על האשכנזי.

ערביותו של בכרי מועצמת באמצעות המזוודה. המזוודה הגדולה שעמה הופיע בשכונה לאחר שנים של היעלמות. לא יכולתי שלא לחשוב על המזוודה שלנו, של הפלסטינים, המזוודה הסימבולית של מחמוד דרוויש או על ההיעלמות עצמה, כסימבול פלסטיני.

ההצלבה הזו בין בכרי הערבי לבין המזרחיות מצביעה על הזהות הכפולה וההיברידית של המזרחי-ערבי או הערבי-מזרחי בתוך הישראליות. כאמור, המזרחי משמש בדרך כלל כסמן הגבול של הישראליות שעברה תהליך של דה-ערביזציה, כמחסום מפני מפגש בינה לבין הערביות.

פעולת הטשטוש בולטת עוד יותר ביחס לגוף, שהוא מרכזי כל כך אצל גיתאי ופחות מרכזי אצל תורתי. כאן הגוף היפה הוא של הערבי. ובכרי בעל הגוף היפה (כמו וינטרוב בעל הגוף היפה) זוכה בפרס הגברי האולטימטיבי: הוא זוכה בסניורה (יונה אליאן) שהיא גם אשה, גם מאהבת וגם אם. אותה אשה שהרגו לה את הבעל, מוריס מנדבון (שאותו מייצג צילומו של בכרי עצמו התלוי על קיר הבית). זה הפרס הגדול ביותר שיכול גבר לקבל.

תורתי מבקש מאתנו שנאהב את הדמויות שלו. הוא מקרב אותן אלינו ומטפל בהן בחום. אלא שכל פעם שאנו מנסים להתקרב אל הדמויות ולאהוב אותן, הוא מוציא אותן מן הפריים החוצה, אל מחוזות אחרים. וכך, הוא אינו מאפשר לנו להתקרב אל הדמויות. לא חשתי הזדהות עם סניורה ואברם בסצינת בית הקברות ולא עם אברם בסצינת הקדיש בבית הכנסת. תורתי מסרב לחשוף את הדמויות המרכזיות בעלילה, ובכך הוא לא מאפשר לי להתקרב אליהן, לגעת בהן וללמוד

על פגיעותן. דמותו של בכרי, שהוא פלסטיני כמוני, היא היחידה שאני מצליח לגעת בה.

תורתי מקדיש את הסרט ל"הורים שלנו", בני דור הדי.די.טי. ציפיתי שתורתי יעשה לדור הזה רהביליטציה, שיצביע על המימד הפוליטי של מה שנעשה להם ושישנה את הסיפור המסופר בסאלח שבתי. זהו הדור שאני, כערבי פלסטיני, יכולתי להתחבר אליו. אותו דור שהגיע מן העולם הערבי — העולם שלי — ועבר מכבש של דה־ערביזציה. אבל תורתי לא אִפשר לי להתחבר אל הדור הזה. החיבור שאני מדבר עליו — ואשר לא קיים בסרט — הוא תרבותי ולא מעמדי. אני כפלסטיני לא רוצה להתחבר אל הדמויות מן המקום המעמדי.

אני שייך למעמד הבינוני, בדיוק כמו גיתאי. אני מניח שגם אותם גיבורים של תורתי שעברו תהליך של דה־ערביזציה היו בני המעמד הבינוני, ויכלו להתחרות בקלות עם המעמד הבינוני האירופי או האשכנזי. במילים אחרות, אין פה סיפור על עוני או על מעמדות נמוכים. יש פה סיפור תרבותי שהוא גם היסטורי. אבל סרטו של תורתי מפקיע מגיבוריו את הסיפור ההיסטורי וממקם אותם במרחב נטול זמן ומקום. ואולי הבחירה בבכרי היא הניסיון של תורתי להכניס את ההיסטוריה לסרטו; אולי בחירה זו מבטאת את הצד הנסתר בסרט, שאותו מחפש תורתי, מבלי לגעת בו ממש.

\* \* \*

יוסי יונה, המחלקה לחינוך, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

המשותף לסרטיהם של עמוס גיתאי, כיפור, ובני תורתי, כיכר החלומות, הוא ששניהם עוסקים במסע אישי בעקבות הזיכרון. עם זאת, תורתי וגיתאי נוגעים בחוויות מן העבר שנחרתו בזיכרונם של רבים — גם שלי. כנער צפיתי בסרטים הודיים רבים וכחייל בשירות סדיר השתתפתי במלחמת יום כיפור, כך ששני הסרטים עוסקים, מי פחות ומי יותר, בחוויות שעיצבו את זהותי האישית והקולקטיבית. כאשר שואל ג'ורג' מנדבון את ישראל "ההודי" (יוסף שילוח) מהו הסרט ההודי של כל הזמנים שהוקרן בבית הקולנוע של אביו, מוריס מנדבון — לא הייתי צריך להמתין לתשובתו. סאנגאם, לחשתי ביני לביני. כמו כן, גם בי, בדומה לגיתאי, טבוע זכר החרדה, תחושת חוסר האונים והכאוס שהשתררו בימיה הראשונים של מלחמת יום כיפור. מניסיון אישי, יכולתי גם להזדהות בנקל עם החוויה של הלוחמים המחפשים יחידה צבאית, שבמסגרתה הם יכולים ליטול חלק בקרבות.

אבל כמו בכל מסע בעקבות הזיכרון, גם המסע של גיתאי ותורתי הוא חמקמק ומהתל הן ביוצרים והן בצופים; לעולם אינך יכול לחזור למחוזות העבר ולשחזורם כפי שהיו באמת. לעולם אינך יכול לדלות חוויות מתהום הנשייה כאילו הן נמצאות שם מוגדרות ומוגמרות. הדלייה מן הזיכרון מסננת, מעצבת ומגבשת חוויות אלה ונותנת להן צביון מסוים. הזיכרון פועל בשירותו של הרצון לכתוב נרטיב אישי, וכתובת נרטיב אישי, כמו כתיבתה של היסטוריה בכלל, כפופה ומשועבדת במידה רבה לאינטרסים ולצרכים הקיימים בהווה. ההווה מתפקד, אם כן, כפריזמה פריווילגית שדרכה אנו זוכרים את העבר ומפרשים אותו, ולכן ניתן לומר שצורכי ההווה קובעים במידה רבה את העבר ואפילו את מה שקרה בו. יתרה מכך, ההווה אינו הגורם היחיד המסכל את האפשרות של היחיד להתחבר במישרין למחוזות הזיכרון האישי שלו; היחיד תמיד מארגן ומסדר את חוויות העבר תוך כדי כינוןן של זהויות קולקטיביות. דבר זה בא לביטוי בסרטם של תורתי וגיתאי. הגם ששניהם מבקשים, במודע או שלא-במודע, לתת ביטוי לזיכרון אישי המשוחזר מגבולותיה של זהות קולקטיבית הנתונה בסד של נרטיב לאומי מובחן ונוקשה, סרטיהם מניחים או נוטלים חלק בגיבושן וכינוןן של זהויות קולקטיביות. הדינמיקה של גיבושן זהויות כאלה היא בלתי נמנעת. זהותו של היחיד תמיד מתגבשת בהקשר חברתי ותרבותי נתון. גם כאשר היחיד מבקש ומצליח לקרוא תיגר על החברה שבה חי ופועל, על ערכיה ועל הנורמות שלה, יש בפעולות אלה יסוד קולקטיבי. תובנה בסיסית זו יוצרת מלכוד קבוע בדינמיקה של גיבושן הזהות האישית: מה משמעותה של ההצלחה בקריאת תיגר על הזהות הקולקטיבית אם היחיד אינו יכול להשתחרר מזהויות קולקטיביות? ובכן, היכולת לעצב זהות אישית המשוחררת מעולה ומתכתיביה של זהות קולקטיבית כלשהי נעשית רק באמצעות יצירתה של זהות קולקטיבית אחרת. זהות קולקטיבית חלופית זו אינה חייבת להיות חובקת כל; היא יכולה להתגבש כזהות משנה קולקטיבית המאתגרת את זהות העל הקולקטיבית.

במודע או שלא במודע, שני הסרטים מאתגרים את הזהות הקולקטיבית הלאומית ומצליחים לגבשן זהויות משנה כאלה. גיתאי עובר דרך מפותלת כדי לגבשן זהות קולקטיבית חלופית. הוא מביא את סיפורו של יחיד (וגם של ציבור) ששזר בעבר את זהותו עם הזהות הקולקטיבית הלאומית. זהו סיפור אוטוביוגרפי של יוצר שעברו (כמו של רבים אחרים) היה כרוך באופן אינטימי ביותר בחוויות מעצבות וגורליות של הקולקטיב הלאומי. הסיפור מובא מנקודת המבט של

ההווה, נקודת זמן שמבצעת הזרה לעבר ולחוויותיו. היוצר אינו מתיימר לתאר את חוויות העבר מנקודת המבט של העבר אלא מנקודת המבט של ההווה. אילו היה הגיבור – המגלם את גיתאי – מנוכר לנרטיב הלאומי ולמלחמה כפי שהוא מנוכר לה בהווה, אפשר שהוא לא היה מתאמץ להשתתף בה כ"סוכן אקטיבי". אבל כמו רבים, הוא היה שבויה בנרטיב הלאומי ובערכיו. המבט המנוכר למלחמה הוא מבט של ההווה על העבר. זהו מבט של אדם העובר תהליך של התפכחות מזהותו בעבר ואף חש ניכור כלפיה.

נקודת המבט של ההווה מבקשת להשתחרר מן הנרטיב הלאומי ומערכיו המרכזיים, גם כאשר היא עוסקת באחד המוטיבים המרכזיים המכוננים נרטיב זה: מלחמה. כיצד ניתן לעסוק במלחמה מבלי לחזק ולהאדיר את הנרטיב הלאומי וערכיו? נראה ששאלה זו מלמדת על האתגר המרכזי שעמד בפני גיתאי בצילום ובבימוי הסרט. כדי להתמודד עם האתגר בהצלחה, הוא נוקט אמצעים מגוונים.

ראשית, הסרט הוא אנטי-מלחמתי. הוא מציג בפנינו דמות גרוטסקית של קצין צבא בכיר (ג'וליאנו מר) השש אלי קרב ומבטיח בהבל פה "לדפוק לערבים את הצורה" ו"להגיע לדמשק בתוך יומיים". קשה לטעות באסוסיאציה: דוד אלעזר, רמטכ"ל מלחמת יום כיפור, שהבטיח "לשבור לערבים את העצמות". בסצינות מאוחרות של הסרט אנו מבקרים במתחם צבאי שבו מונחות גוויות של חיילים רכים בעוד שמפקדם – אותו ג'וליאנו מר – מפונה משם כאשר הוא לוקה בהלם קרב. שנית, אף על פי שהסרט הוא על מלחמה, אין בו למעשה מלחמה – יש תפאורה של מלחמה. הצופים רואים טנקים וכלי רכב משוריינים שנעים למול עיניהם במהלכי סרק, בלי לדעת להיכן ולמה הם נעים בכיוון זה או אחר. שלישית, אופן הצילום של הסצינות מעניק לצופים תחושה כבדה של ניכור מן האירועים. אפקט זה מושג על ידי כך שרבות מן הסצינות הזויות משהו ומצולמות במתכוון מרחוק.

לצופי הסרט ברור שגיתאי מבקש לערוך דה-מיסטיפיקציה ודה-גלוריפיקציה של המלחמה ואף דה-פרסונליזציה של המשתתפים בה. הסרט עוסק בצוות חילוץ נפגעים, שבהגדרתו אינו יחידה לוחמת; זהו צוות שפעולתו ספק צבאית ספק הומניטרית. הוא אינו מרעיף על "גיבוריו" כל הירוואיות, אפילו לא את ההירוואיות המתלווה לאלה העוסקים בהצלת חיי אדם, כמו שניתן היה לראות לדוגמה בסרט מאש. הגם שמאש הוא סרט אנטי-מלחמתי במובהק, יש בו גלוריפיקציה של יחידת הרפואה ושל גיבוריה. לא כך בסרט של גיתאי. אחת הסצינות



החזקות בסרט היא זו שבה צוות החילוץ נכשל בהצלת חייו של לוחם בשדה הקרב. פעולתו של הצוות היא מסורבלת, הוא חסר אוניס ומשלים עם תבוסתו. אין פה אפילו אנטי-גיבורים, משום שדמות האנטי-גיבור דורשת פרסונליזציה; אנו זקוקים למידע על חולשותיו, על פחדיו ועל הדילמות שלו כדי להזדהות אתו. ואת זה הסרט לא מספק, ואולי במתכוון.

הגם שיש בכך מידה של סטריאוטיפיות, הזהות הקולקטיבית שגיתאי שותף בגיבושה היא זו של ציבור שניתן לייחס לו אתוס פוסט-ציוני או פוסט-לאומי. זוהי זהות משנה קולקטיבית של ציבור חילוני, משכיל, אשכנזי השייך למעמד כלכלי גבוה שהתפכח מן הציונות וערכיה. זה ציבור שרוצה לכוון חברה "שפויה", ציבור שנפשו נקעה מן המאבק הלאומי והוא כמה לסיומו. זוהי זהות קולקטיבית של ציבור שאין לו כל עניין להשתתף במלחמה שנועדה להבטיח "עומק אסטרטגי" או לבסס את אחיזתנו ב"חבלי מולדת קדושים". זוהי זהות משנה קולקטיבית של ציבור שאיבד את הלהט והמוטיבציה הנדרשים כדי לעודד את ילדיו לשרת ביחידות קרביות, משום שהוא גורס שהצבא מנהל מלחמה שעם מטרתה הוא אינו מסכים. לפיכך, ניתן אולי לחשוב שהיחס המנוכר של גיתאי למלחמת יום כיפור מבטא בעצם את יחסו המנוכר כלפי המאבק באינתיפאדה, שהוא מלחמה המתנהלת בהווה, ופחות כלפי המלחמה ההיא, שהתנהלה בעבר.

עם זאת, נראה שגיתאי נרתע מללכת עד הסוף בתהליך ההשתחררות מן הנרטיב הלאומי וערכיו. רתיעה זו באה לביטוי בסצינה שבה מספר הרופא – וינטרוב – על אמו שעברה את מוראות השואה. וכך, באופן בלתי צפוי ומנוגד להיגיון הפנימי של הסרט, מגיח פתאום הנרטיב הלאומי בכל עוצמתו. לפתע צצים מחנות הריכוז ופתאום נכנסת השואה לתהליך ההשתחררות מן הנרטיב הלאומי ומחבלים בהצלחתו. פתאום עולה הרתיעה מלשבור את כל הכללים והצורך בעוגן זהותי – אישי וקולקטיבי – מתגלה בכל עוזו. היוצר וגיבורו חוזרים לכור מחצבתם, לחוף מבטחים תודעתי ורגשי מוכר – השואה. גם מלחמת יום כיפור, בדומה למלחמת ששת הימים לפניו, ובדומה למלחמת המפרץ אחריה, מוצגת לפתע מתוך פרספקטיבה של שואה המתרגשת והולכת, מן הפרספקטיבה של חרדת החורבן של הבית הלאומי ושל כליה פיזית של העם היהודי.

ניתן אולי לומר שתפקידה של השואה בסרטו של גיתאי הוא לספק כוח מרסן נגד גיבושה של זהות פוסט-ציונית ופוסט-לאומית

צרופה. נראה שהמסע האישי של גיתאי בעקבות הזיכרון כאילו מפלרטט עם הפוסט־לאומיות ואולי אף עם הרעיון של הפיכת ישראל למדינת כל־אזרחיה. אבל הוא מסרב או לא יכול לנתק מגע עם חיקו החמים והמוכר של השמאל הליברלי, שעדיין מחויב לאידיאולוגיה הלאומית הציונית.

בניגוד לסרטו של גיתאי, סרטו של תורתי אינו עוסק בחומרים המכוננים באופן טיפוסי זהויות ונרטיבים לאומיים. סרט זה אינו מבקש לגבש זהות קולקטיבית משנית תוך התמודדות עם הזהות הקולקטיבית הלאומית וחומריה. לא רק שאין בסרט זיכרון של חוויות מלחמה — אין בו גם זכר למדינה ולגילוייה המוסדיים השונים. במסע הזיכרון של תורתי אין משרדי ממשלה, אין עירייה, אין בנק ואין משטרה. וכך לדוגמה, כאשר יש "הפרות חוק", פועלים מנגנוני האכיפה והצדק הקהילתיים כדי להחזיר את הסדר על כנו ולהעניש את העבריינים: כאשר אחד מצעירי השכונה מנסה לגנוב את מיכלי הגז מחצר ביתה של קשישה, תושבת המקום, מפליאים בו בניו של מוריס מנדבון את מכותיהם והוא גורר את עצמו מן המקום חבול וזב דם. אנו מתרשמים, כפי שג'ורג' מנדבון מבטיח לקשישה, שהצעיר לא יחזור לעולם על המעשה.

תורתי מתאר הווי של קהילה מזרחית בשנות התשעים, קהילה שקפאה בזמן — היא חיה ופועלת על פי קודים תרבותיים שהתגבשו באמצע שנות השישים. לדוגמה, גם בשנות התשעים המאוחרות מבעעירים תושבי השכונה את דמותו של דה־גול במדורת ל"ג בעומר, אותו דה־גול שהטיל את אמברגו הנשק על ישראל בעקבות מלחמת ששת הימים. האם עדיין נוטרים תושבי השכונה טינה לדה־גול, או לברז'נייב, מנהיג ברית המועצות, שגם את דמותו הם ממשיכים להבעיר במדורות ל"ג בעומר? מדוע מקפיא תורתי את גיבוריו? מדוע הם מסרבים להתבגר? האם אנו מתוודעים למוטיב שבו השתמש הסופר גינטר גראס בספרו תוף הפח שגיבורו — הילד אוסקר — מסרב לגדול משום שבכך הוא מבטא את מחאתו נגד אופני התפתחותה של החברה הגרמנית בתקופת מלחמת העולם השנייה? האם גם גיבוריו של תורתי רוצים להדגיש את מידת הניכור שלהם מן המציאות החברתית והתרבותית הקיימת מחוץ לשכונה? האם, לחלופין, רוצה תורתי, באמצעות גיבוריו הקפואים בזמן, להציע זהות קולקטיבית המשקפת, על פי זיכרונו, הווי של קהילה מזרחית של שנות השישים?

הצפייה בסרט יוצרת את התחושה שהוא עוסק בסיפור אגדה הנרקם באקס־טריטוריה תרבותית ואולי גיאוגרפית. זר שיצפה בסרט

לא ילמד דבר על "מתחים וזהויות עדתיות" בחברה הישראלית, משום שהעלילה מתרחשת בגבולותיה של קהילה הומוגנית. הצופה הישראלי, עם זאת, בוודאי יודע שהקהילה המתוארת קיימת בישראל ואחד השוטים אפילו ממקם אותה בגבולות תל-אביב. למעט נקודת ציון זו, גם תל-אביב אינה רלוונטית לחיי הקהילה. כנאמר, הזהות הקולקטיבית שבגיבושה משתתף תורתי היא מזרחית. אבל זהות זו אינה נוצרת תוך התרסה או מחאה מוצהרת כלפי הזהות הקולקטיבית הלאומית. אדרבה, זהות המשנה הקולקטיבית המזרחית נוכחת, לפחות על פניו, בהיעדר יחסי גומלין ודיאלוג עם הזהות הקולקטיבית הלאומית.

עובדה זו הופכת את הסרט של תורתי לחתרני במיוחד. ניתן אולי להעריך את היסוד החתרני שבסרט אם משווים אותו, לדוגמה, לסרטו של רם לוי לחם, בכיכובם של אתי אנקרי, משה איבגי ורמי דנון. לחם הוא סרט שבא חשבון עם הממסד על אחריותו למצוקה, לעוני ולניכור החברתי שבו מצויים המזרחים. העלילה בלחם יוצרת עימות גלוי בין המזרחים ובין המדינה ומוסדותיה, או בין המזרחים, מצד אחד, ובין הזהות הקולקטיבית הלאומית, מצד שני. בסרטו של תורתי אין עימותים מסוג זה. בדרך שבה הזיכרון שלו משתתף בגיבושה של זהות מזרחית יש משהו שאנן, בלתי מתנצל, בטוח ונינוח, משהו שמנתק את ההווה שהוא מתאר מן הזהות הקולקטיבית הלאומית: הוא לא מבקש הכרה בזהות המזרחית, הוא אינו תובע סליחה והתנצלות על "טעויות העבר" והוא אינו רוצה להיכנס בשערי הקולקטיב הלאומי. במסע הזיכרון שלו הוא משתתף בגיבושה לכאורה של זהות מזרחית בדלנית שלא על דרך המחאה וההתרסה.

הזהות המזרחית העולה מסרטו של תורתי אינה זהות מזרחית "אותנטית", מפני שזו כלל אינה קיימת. מסע הזיכרון של תורתי אכן מאפשר לנו לעמוד על הדרך השרירותית שבה מתעצבת ומתגבשת לא רק הזהות המזרחית אלא כל זהות קולקטיבית כאשר היא. היסוד השרירותי בהתהוותה של הזהות המזרחית, מצד אחד, והיסוד "העובדתי" שלה, מצד שני, באים היטב לביטוי כאשר אנו חושבים על הצלחתם של הסרטים ההודיים והמוסיקה היוונית, שהפכו לאבני יסוד של הזהות המזרחית. לחומרי תרבות אלה אין שום קשר הכרחי "למזרחיות". אין זאת אומרת שהמזרחיות שואבת את זהותה מחומרים אחרים, אותנטיים יותר, אלא שהמזרחיות, כמו זהויות קולקטיביות אחרות, היא זהות שתכניה אינם מוכתבים מראש והיא נתונה לתמורות ולשינויים באופן מתמיד. יתר על כן, לא ניתן לדבר על זהות מזרחית מונוליתית: בעוד

שתורתי שותף בגיבושה של זהות מזרחית מסוימת, נוצרות והולכות זהויות מזרחיות אחרות (ש"ס לדוגמה). אבל הדבר המייחד את הזהות המזרחית הקולקטיבית שעולה מסרטו של תורתי הוא, כאמור, החתירה הבלתי ישירה והאלגנטית שלה תחת הזהות הקולקטיבית הלאומית. אתגור הזהות הקולקטיבית הלאומית הוא מוטיב משותף, אם כן, לכיפור ולכיכר החלומות. הניסיון המודע או הבלתי מודע של שני היוצרים לגבש זהויות קולקטיביות שמתנתקות מן הזיכרון הקולקטיבי משתלב היטב בפרויקט הרב־תרבותי. כפי שאני מבינו, זהו פרויקט הדוחה, ראשית, כל ניסיון לאכוף זהות קולקטיבית משותפת על חברה המאופיינת בהטרונגניות לאומית, תרבותית, גזעית, אתנית ומגדרית. ושנית, הוא מאפשר לקבוצות שונות לגבש, לעצב ולשמר את הזהויות התרבותיות שלהן. אין להבין מכך שהסרטים של גיתאי ושל תורתי הם פועל יוצא של אקלים ערכי המעלה על נס את הערך של רב־תרבותיות. להיפך, הגם שהמאמצים המוסדיים לאכוף זהות קולקטיבית אחידה על החברה הישראלית אינם דומים בעוצמתם למאמצי העבר, מאמצים אלה עדיין מורגשים היטב בכל תחומי הפעילות התרבותית הציבורית בישראל. אתגור הזיכרון הקולקטיבי על ידי שני היוצרים, שהוא אקט חתרני באופיו, מציע אופקים חדשים לדמיון חברה ישראלית רב־תרבותית המעודדת את גיבושן של זהויות קולקטיביות שונות, המתקיימות בהרמוניה זו לצד זו.