

מקום אחר :

מרחב גברי ונשי בקולנוע של מישל ח'לייפי

נורית גרץ

האוניברסיטה הפתוחה והחוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב

הקדמה

במציאות הפלסטינית שאותה מתאר הקולנוע של מישל ח'לייפי, המרחב חסום — בתחומי הממשל הצבאי הישראלי, בתחומי מחנה הפליטים, בתחומי הכלא. הקולנוע של ח'לייפי אינו נכנע למציאות הזאת ובונה מרחב שאיננו, ועמו זמן שאיננו: זמן העבר שלפני הכיבוש, הנחוזה ומוחיה במרחב של ההווה.

במאמר "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)" (גורביץ וארן 1991) מבחינים הכותבים בין כמה סוגי מקומות: המקום הקטן הוא "מקומיות פשוטה, תחושת מקום הנקבעת וניתנת לאפיון על פי לוקליות מסוימת במובן הקרוב למושג הילידיות — בית, רחוב, חברים, נוף ילדות" (שם, 11). לעומתו קיים המקום הגדול שהוא "הארץ... רעיון של הקולקטיב... רעיון הקודם למקום" (שם) וכן מבחינים גורביץ וארן ב"לא-מקום" שהוא, כמו המדבר במיתוס המקראי, מהווה משקל נגד למקום הגדול, לארץ (שם, 15). מפה זו של מקומות יכולה לאפיין יפה את תיאור המרחב בקולנוע של מישל ח'לייפי. גיבוריו של קולנוע זה מצויים במקום הקטן, בכפר, במלון בירושלים, במחנה הפליטים או ב"לא-מקום" — מחנה הפליטים שהוא גם מקום וגם לא-מקום. המחנה הוא מקום שחיים בו, אך החיים האלה אינם אלא הד לחיים אחרים. מתוך המקומות האלה מנסים הסרטים והגיבורים לבנות ולשחזר את המקום הגדול — זוהי הארץ שאליה אין הם מגיעים ואלה הם חותרים בכל מאודם.

את החתירה הזאת מובילה, בראש ובראשונה, המצלמה. הסרטים עוסקים בגבולות, הם כלואים בתוך גבולות, מתמודדים עם גבולות, פורצים את הגבולות ושבים ודנים בגבולות. הם מעצבים את החוויה הפלסטינית של התלות בגבולות: מעברי גבול, בדיקות מכס, הגבולות שישראל הציבה והגבולות של פלסטין בעבר (Khalidi 1997). מתוך הגבולות האלה פורצים הסרטים אל המרחבים — בטייקים ארוכים, בתנועות מצלמה איטיות, לאורך ולגובה, על פני אנשים ומקומות, בזרימה שוטפת בתוך המרחב כולו, במצלמה פיוטית, המחברת את האדם והטבע זה לזה ואת המציאות עם הדמיון. אל המרחבים האלה, של הפיוט, הטבע והדמיון, פורצים הגיבורים, המסרבים להיות כלואים במקומות שבהם סגרו אותם.

מי ששולט מלכתחילה בנוף הוא הישראלי. ברכב, בגדרות תיל, בנקודות תצפית, בבניינים פאליים המיתרים לרקיע. אבל הסרטים מסמנים את דרכי ההתחמקות מן השלטון הזה על ידי בניית מרחב אחר, שבו הפלסטיני מגדיר את עצמו מחוץ למבט הישראלי השולט. התוצאה היא שהישראלי אמנם חולש על הנוף, אבל מי שרואה את הנוף הזה ונע בתוכו בחופשיות הוא הפלסטיני.¹ הסרטים מפצים, אפוא, על המצוקה הפלסטינית של חיים בגלות או במרחב שהוצר על ידי שלטון של המצלמה והגיבורים על הנוף — הם הופכים כך את המקום הקטן לגדול.

המרחב האחר מתגלה כ"מקום הגדול" גם משום שהוא טומן בחובו את הזמן האחר. בקולנוע של ח'לייפי יש מעט זיכרונות מן העבר שלפני 1948. פה ושם מספרים הגיבורים על החיים שלפני המלחמה, אך זה נעשה במשפטים ספורים, מרוסקים, מקריים. והנה, העבר שלפני הטראומה, ההולך ומיטשטש בזיכרון, שב ומועלה בסרטים דרך המרחב: טקס החתונה המסורתי המתרחש בהווה, בחתונה בגליל, דקלים, בארות ועצי תפוז בעזה, המזכירים את הנוף של פלסטין, בסיפור שלושת היהלומים — אלה הן הנוכחיות של העבר הנמצאות בתוך ההיעדר בהווה.

הרכבי (Harkabi 1975) מתאר כיצד הפלסטינים נטו להתעלם מן ההווה על ידי המרתו בעבר שנעצר, עבר שנשלט על ידי דימויים וטקסים.² המרה כזאת מבצע הקולנוע של ח'לייפי בפעולה של פרפרקסיס (Parapraxis). תומס אלזאסר (Elsasser, forthcoming) מגדיר את הפרפרקסיס, על פי פרויד, כ"התקה במונחים של מקום וזמן... עשיית הדבר הנכון במקום הלא-נכון, או הדבר הלא-נכון בזמן הנכון". את ההתקה הזאת הוא מקשר, בעקבות פרויד, עם סוג של עבודת אבל: ניסיון להעלות את מה שאיננו, את מה שאבד, לבנות אותו שוב ושוב בווריאציות בהווה,³ להחיות אותו, ותוך כך להתמודד עמו (working through). מה שאבד, המקום הפלסטיני שלפני 1948, הקשר שלו לטבע ולאדמה, אורח החיים המסורתי ששלט בו, חופש התנועה והפעולה — כל אלה מועלים בקולנוע של ח'לייפי מתוך ההווה, כתחליפים אלגוריים המשלימים את העבר על ההווה, ואת מה שהיה שם על מה שמתרחש כאן.⁴

הקולנוע של ח'לייפי בונה את "הבלתי נראה בתוך הנראה" (Elsasser, forthcoming), ומבצע כך את עבודת האבל על מה שנלקח ועל מה שאיננו. מצד אחד, הוא אינו משלים עם האובדן והוא מחיה את מה שאבד "כאילו הוא נוכח במלואו ולא כאילו הוא מיוצג בזיכרון

¹ ראו בנושא זה פנחסי 1999 וכן Shohat and Stam 1994. לפיהם, בעצם הבאתם של הנופים וההווה של החברה הפלסטינית מצהיר הסרט חתונה בגליל על קיומם של הפלסטינים כנגד העלמתם בצד הישראלי.

² לגבי שחזור העבר בתרבות הפלסטינית ראו גם Litvak 1994.

³ וראו Freud [1901] 1951.

⁴ השחזור בסרטים האלה, כמו בחלק ניכר מן הטקסטים הכתובים (ראו Harkabi 1975), הוא שחזור של קשר עם הטבע, אף על פי שחלק נכבד מן האוכלוסייה הפלסטינית שלפני 1948 חי בערים (ראו חסן 2000).

כדבר מה שחלף כבר" (שם, 2), מצד שני, העיבוד הקולנועי של העבר הזה מוביל לניסיון להתגבר ולחזור ולשלוט במציאות — בזמן ובמרחב.

אבל סרטיו של ח'לייפי אינם מסתפקים ב"הרחבת" הגבולות הלאומיים. הם בוחנים את הפיצול וההטרונגניות של מה שנתחם בתוך הגבולות האלה. הם נוצרו בהקשר של הפוסטמודרניות של שנות התשעים, על רקע התמוטטות סיפורי המסגרת הגדולים ופירוק הקולקטיבים הלאומיים לקבוצות ולפליגים, לזהויות שאינן מתקבצות לקולקטיב הומוגני אחד.⁵ הם נוצרו גם בתוך ההקשר של החברה הפלסטינית, שבה התחרו במשך שנים נאמנויות אזוריות, כפריות, משפחתיות, חמולתיות, דתיות ופאן-ערביות בנאמנות הלאומית, שמגויסת בשנים האחרונות למאבק לאומי המכסה על ההבדלים, אך גם מותיר אותם בעינם (Kimmerling and Migdal 1993; Khalidi 1997; Tamari 1999).

הסרטים של ח'לייפי מציירים קולקטיב לאומי-פלסטיני מאוחד מול האויב הישראלי ובו-בזמן מפרקים את הקולקטיב הזה ובוחנים את הזהויות המרכיבות אותו: הכפר, המעמד, המגדר, המשפחה וכו'.⁶ הסרטים האלה מגבשים את גבולותיה של הזהות הלאומית הקוהרנטית תוך עמידה מול האחר, הישראלי, אך מצד שני הם בוחנים את האחרות שבפנים,⁷ ויוצרים כך קווי גבול רבים כשקו הגבול החיצוני, המפריד בין העם הפלסטיני לאחר הישראלי הוא רק אחד מהם.

בתוך הזהויות המפצלות את הזהות הלאומית, מרכזית ביותר בסרטים היא הזהות המגדרית. הלאומיות הפלסטינית בנויה בסרטים כלאומיות גברית. הגברים הם הפועלים, הלוחמים, המתמרדים בשלטון הישראלי. הכיבוש הישראלי משפיל אותם ופוגע בגבריותם והמאבק בכוכש אמור לשקם אותה,⁸ לאפשר להם להתנער מן הפסיכיות והכניעות, הנחשבים לערכים נשיים, ומן התווית הנשית שהקולוניאליזם (ויותר מאוחר גם התרבות הישראלית) הטביעו, בין השאר, בבן המזרח.⁹ גם כשהנשים מצטרפות למאבק הלאומי (כמו בסיפור שלושת היהלומים) הוא עדיין נתפס כמאבק גברי. הסרטים קושרים בין הגבריות כביטוי של שלטון על האדמה והמולדת לבין הגבריות כשלטון פטריארכלי במשפחה ובוחנים את השפעתן זו על זו. הם בונים תוך כך סיפור אדיפלי שבו הבנים מנסים להגדיר את גבריותם

⁵ כדברי באבה (Bhabha 1990) הרואה בתרבות הלאומית דיאלקטיקה של סדרי זמן שונים — מודרני, קולוניאלי ופוסט-קולוניאלי, ללא לוגיקה אחת מרכזית.

⁶ וראו בנושא זה Shohat and Stam 1994, הבוחנים את התנועה הזורמת של הסרט חתונה בגליל בין הדמויות ואת עירוב סוגי השיח והשפות המבטאים, לדבריהם, את המורכבות של האומה הפלסטינית.

⁷ לגבי מושג האחרות שבפנים, או "האחרות של העם כאחד" ראו Bhabha 1990.

⁸ ראו לגבי הקשר בין הכבוד הגברי לכבוד הלאומי Harkabi 1975, Jawwad 1990 ושלמה קיבורקיאן 1999.

⁹ זוהי גם התווית שהודבקה לפלסטיני לאחר 1948. וראו ציטוט של מקורות ראשוניים אצל הרכבי: "זמן רב שקנטרו את בן פלשתין לחולשה, מורך לב, אובדן רגש הכבוד העצמי. האשימו אותו כי הוא שפל, בזוי, ללא כבוד וללא גברות שתפעמו" (Harkabi 1975, 250).

במרד באבות שלהם. האבות האלה הם חלשים, כנועים, חולים, והבנים מנסים לפלס להם את דרכם נגד המרות שלהם.

מול הסיפור האדיפלי הגברי בונים הסרטים, בעזרת הנשים או הילדים, סיפור אחר, פרה-אדיפלי. זהו סיפור על יחסים נזילים, חסרי גבולות, שבהם ההפרדה בין האני לאחר, בין גבר לאשה ובין לאום ללאום מעורערת,¹⁰ סיפור שבו האשה אינה מתפקדת יותר כאחר של הגבר וגם המצלמה מעניקה לעולם שלה ייחוד ועצמאות. במצב זה הגברים הם התוחמים את הגבולות שבין הגברי לנשי ולוחמים ונאבקים בשלטון הישראלי, ואילו הנשים והילדים חותרים לשיטה הטרוגנית יותר, לאמביוולנטיות לאומית ומגדרית,¹¹ לתחומים שבין הגברי לנשי ובין הישראלי לפלסטיני.

ניתן, אפוא, לסכם ולומר שהקולנוע של מישל ח'לייפי פורץ את גבולות המרחב והזמן, שובר את תחומי המקום הצר שבו חיים גיבוריו ומאפשר להם לחרוג אל מרחבים וזמנים אחרים, שהכיבוש הישראלי לא נגע בהם, ובתוכם גם הזמנים והמרחבים של העבר, המתגלים מחדש בהווה. אך בתוך הפריצה הלאומית הזאת (הכנויה גם על פריצה אזורית לוקאלית — החייאת הכפר הערבי) קיימת עוד פריצה, המבקשת לבטל לחלוטין את גבולות הלאום ועמם גם את גבולות המגדר. הסרטים מסיימים בניצחוננו של הנרטיב הלאומי הגברי ושל המרחבים הלאומיים ובכל זאת נותנים במהלכם ביטוי לנרטיב האחר ולמרחב אחר. בכך הם מבטאים ואולי מקדימים את "השיח הטרנס-לאומי" המבקש למקם את הדיון על הגבולות בעולם, שחדל להיות מרחב של מקומות (space of places), ונהפך למרחב של זרימות (space of flows), של הון, של עבודה, של בני אדם, של מידע וזכויות". (קמפ 2000, 27).¹²

חתונה בגליל (1987)

הסרט חתונה בגליל משתמש במצלמה כדי לכבוש מחדש את הזמן והמרחב שנלקחו מן הפלסטינים עם הכיבוש הישראלי.¹³ לכל אורכו מתנהל בו מאבק בין השליטה הישראלית בנוף לבין המצלמה והמבט של הגיבורים הערבים, היוצרים עם הנוף קשר אחר. בפתיחה, מיתמרת המצלמה אל פסגת הבניין הפאלי של המושל, המסמל עוצמה וגבריות. בתוך הבניין הזה מתנהלת השיחה בין המוכתאר הערבי הרוצה לחתן את בנו, למרות העוצר, לבין המושל,

¹⁰ ראו לגבי טשטוש תחומים זה כמאפיין של שפה נשית אצל Kristeva 1984 ו-Hoffman 1997.

¹¹ ראו Cixous אצל Moi (1985) המדברת על אמביוולנטיות מגדרית במקום שיטת חשיבה בינארית.

¹² אדריאנה קמפ (2000) מתארת אותו כשיח שמבקש לשבור את הדיכוטומיה גבול, ספר, ומטרתו אינה לתחום גבולות או לקבע ישויות פוליטיות נפרדות, אלא לעודד תנועה או זרימה חוצת גבולות; להפוך את הקפץ הצבאי לספר של אפשרויות כלכליות ויצרניות שימקם את מדינות האזור בחזית הפיתוח בעולם. וראו גם Genocchio 1996 על הפרת הסדר הקבוע של המרחב והמרתו בסדרים גמישים יותר.

¹³ על הזמן והמרחב שנלקחו מן הפלסטינים על ידי הישראלים ראו Breshit, forthcoming.

המסרב להתיר את הדבר ובסוף נענה לבקשה בתנאי שהוא ואנשיו יוזמנו לחתונה. כשהאב חוזר מבית המושל, בנסיעה באוטובוס, נפרסים, דרך עיניו, מרחבים של שדות ומטעי זיתים. המסע הזה של האב אל כפרו הוא מסע על פני המרחב, תגובה לשליטה הפאלית הישראלית במרחב הזה. זהו גם מסע בזמן, שהרי במהלכו מדמיין האב את העומד להתרחש כשיגיע לביתו ויבשר את דבר החתונה למשפחתו ולבני הכפר.¹⁴ עימותים כאלה בין הישראלים לערבים על סוגי קשר אל המרחב מתנהלים לאורך כל הסרט. היהודים מכריזים על עוצר והתושבים הערבים נקראים להסתגר בבתיהם, ואילו המצלמה מורדת בצו ובשני שוטים איטיים קולטת את המרחב, עד לאופק, ביום, ובערב. היא יוצרת כך מחדש את הקשר שנותק על ידי הישראלים בין הפנים לחוץ, בין הבית לכפר ולשדות. ברקע נשמע קולה של אשה השרה בערבית, והמצלמה סורקת בתנועות איטיות את הגן בלילה. לפתע נשמעת צעקה אלימה בעברית וקוטעת את הקול ואת תנועת המצלמה: "תסתמו את הפה יה זונות". לאורך כל הסרט מעומתת נקודת התצפית של הערכי, שמתוכה זורמת המצלמה על פני המרחב, עם האלימות של החדירה הישראלית אל הכפר, אל השדות, בגיפיים, ברכב, במוקשים שפוזרו בשדות, בצעקות. המצלמה מחזירה לפלסטינים את המרחב שנלקח על ידי הישראלים וגם מרחיבה אותו על פני השדות, המטעים, עד לאופק שאותו היא קולטת בצילום מרחוק (long shot). במקום המרחב המוגבל של הפלסטיני במציאות, היא מציגה מרחב אינסופי. היא הופכת ליש את מה שאיננו והוא בגדר חלום בלבד. היא פורצת מתוך המקום הקטן, בלשונם של גורביץ וארן, אל המקום הגדול — הארץ הרחבה, החופשית מן הכובש.

הישראלים כולאים את הערבים בכפר, בעוצר, בבית. הסרט פורץ את הכלא הזה גם בכך שהוא יוצר זרימה בין הבית לחצר, למטע ולשדות. במהלך החתונה מטיילת המצלמה בחופשיות בין המקומות האלה וכך הופכת אותם לשלמות אחת. גם בכך נהפך המקום הקטן, מקום חיי היומיום, למקום הגדול: מחוז הגעגועים, מחוז השלמות וההרמוניה. כך עושה הסרט גם עם הזמן. ההווה של הכפר הפלסטיני נחלק למשבצות של זמן שבין עוצר לעוצר. המשבצות האלה נפרצות על ידי החתונה המשחזרת טקסים מסורתיים, ישנים, שאינם מתקיימים בדרך כלל במציאות המודרנית שבה נעשה הסרט. הטקסים האלה מחיים במרחב של ההווה את העבר של הכפר שלפני הכיבוש ולפני המודרניזציה. "איך עושים סרט על מרחב לא קיים", שואל חיים בראשית (Breshit, forthcoming) ועונה על כך: "על ידי סיפור סיפורים"; על ידי החלפת המקום של הבית באיקונים נרטיביים של המולדת האבודה. טקס החתונה בסרט חתונה בגליל משתמש באיקונים כאלה, המעלים את העבר של הכפר שלפני הכיבוש ואת המרחב שלו בתוך המרחב של ההווה. הוא משמש כך כמעין פרפרקסיס, מאפשר לעבר להתפרץ אל תוך ההווה, להציג ולהחיות מחדש את מה שאבד.¹⁵ התפרצות העבר אל ההווה מחיה אותו מחדש וההתרחבות על פני המרחבים,

¹⁴ על פי דבריו של ח'לייפי (Khleifi 1987), האב לוקח על עצמו כאן את תפקיד הבימאי.
¹⁵ וראו גם Gabriel 1989 הן בתפקיד הפולקלור בהחייאת מה שהזיכרון הרשמי מנסה למחוק.

באמצעות המצלמה והגיבורים, מאפשרת להתמודד עם העבר שהונכח בהווה, להתגבר על הטראומה ולחזור ולשלוט במציאות.¹⁶ הסרט בונה, אפוא, זהות לאומית תוך כיבוש המרחב והזמן, אך הוא גם מפרק את הזהות הלאומית הזאת, על ידי הפעילות הנשית המתרחשת בו, ומציב מולה, כאלטרנטיבה, מרחבים וזהויות א-לאומיים.

“אין חגיגה ללא כבוד ואין כבוד תחת מגפי הצבא”. זוהי העמדה של מרבית אנשי הכפר, ובעיקר הצעירים שבהם, המתנגדים לאב שהזמין את המושל הצבאי להשתתף בחתונת בנו. הכבוד הוא הכבוד הגברי הנבחן מול האחר הישראלי ומאחד את אנשי הכפר תחת נרטיב לאומי פלסטיני. בשמו מסרב חלק מהם להשתתף בחתונה וחלק מארגן בחשאי, במהלך החתונה, פעולת פיגוע במושל. הסרט בוחן את הגבריות הלאומית הזאת כשהוא מציג את חוסר האונים של החתן, שאינו יכול למלא את תפקידו כליל הכלולות ולשכב עם אשתו משום שאביו נכנע למושל הישראלי. הקשר הזה שבין גבריות ללאומיות מאושר, כשלאחר שהוצא הסדין הטבול בדם הכלה (שביקעה את בתוליה כמו ידיה) אל הקרואים מתחיל המרד הכללי (אך המבוקר) של אנשי הכפר במושל ובאנשיו והם מגורשים מן הכפר. הגבריות והלאומיות מזוהות, אפוא, זו עם זו. אבל הסרט חותר גם תחת השילוב הזה, כשהוא מציב מול הלאום את המשפחה, הכפר והמעמד,¹⁷ ובעיקר את הנרטיב הנשי. שושלת שלמה של נשים חותרת תחת הסדר הגברי, המפקח על האשה ומיניוהתה בשם האינטרסים החברתיים הפטריארכליים.¹⁸ אם זו הסבתא המספרת על יחסים שהיו לה עם בעליה ועם מי שלא היו בעליה, או אחותו של החתן המתגרה בגברים יהודים וערבים וחולמת לעזוב את הכפר, או הכלה המבתקת כמו ידיה את בתוליה לאחר שהחתן לא מצליח לעשות זאת ובכך עורכת מעין חיקוי אמביוולנטי, פרודי, של הסדר הפטריארכלי הגברי.¹⁹ בכל המקרים האלה פורצות הנשים מתחומי הסדר הגברי ומגדירות את עצמן ואת גופן שלא באמצעות המבט של הגבר ולא למען הפונקציות שנקבעו על ידו: טוהר המשפחה והפריון.

העלילה המרכזית בסרט היא אדיפלית: צעירי הכפר מורדים בסמכות של האב ומסרבים להסכים לכניעתו לצו המושל ובנו, החתן אמנם חולם לרצוח את אביו אך אינו מצליח למרוד בו ועל כן אינו מצליח להפוך לגבר ונכשל במשימתו כליל הכלולות. העלילה האדיפלית הזאת קשורה בנרטיב הלאומי, שבשמו מתבצע המרד באב. והנה, בעוד שהגבר עובר את העלילה האדיפלית של כישלון המרד באב, הנשים משחזרות את השלב הדמיוני,

¹⁶ כך קורה גם בסרט אחר של מישל ח'לייפי, שירת האבנים (1990), שם מה שעדיין לא אירע בעלילה מוגשם על ידי המצלמה (המגיעה למקומות שבהם יסופר עוד בטרם סופר בהם), וכך מגלה המצלמה את השליטה שלה בזמן ובאירועים.

¹⁷ על פי הפתגם הפלסטיני, “כבוד המשפחה קודם למאבק הלאומי ולשמירת האדמה” (שלהוב קיבורקיאן 1999).

¹⁸ וראו שלהוב קיבורקיאן (שם) על התחרות הנשית בחברה הפלסטינית, וראו גם Jawwad 1990.

¹⁹ מימיקרי (Mimicry), בלשונו של Bhabha 1990.

הפרה-אדיפלי, שבו ניתן להתחבר בהתמזגות סימביוטית עם האחר ועם העולם ושבו אין הברלים והפרדות. "הנטייה שלנו היא לקשר גבריות עם מובן מוגדר יותר של זהות ונשיות עם גבולות אגו גמישים ונזילים", אומרת אן הופמן (Hoffman 1997, 45) והלן סיקסו (Cixous אצל Moi [1985]) מדברת על הכתיבה הנשית כניסיון להרפות את גבולות האגו. הנשים בחתונה בגליל מגמישות ואף שוכרות את הגבולות בין האחת לרעותה, בין הגברי לנשי או בין האני הפלסטיני לאחר הישראלי. הן משמיעות את הקול של האם הפרה-אדיפלית שעדיין לא פוצל על ידי הסדר הסימבולי. הן שוכרות את הגבולות בין הישראלי לפלסטיני כשהן מפשיטות את החיילת שמתעלפת בחתונה, מלטפות אותה ומתרפקות עליה ויוצרות כך מעין קשר נשי שמעבר לגבולות הלאומיים. הן שוכרות גם את המחיצות בין הגברי לנשי בהתנהגות המשלבת גבריות ונשיות, כפי שעולה מסיפורי הסבתא, או מהתנהגותה של אחות החתן, או אפילו מהתכונותה במראה כשהיא חשופת חזה ולבושה בכפייה ועקאל. הדמות המרכזית בסרט, הכלה, הופכת את העלילה האדיפלית שאותה עובר החתן בניסיונו להתמרד באביו לעלילה פרה-אדיפלית: לאחר שביתקה את בתוליה, נשכב החתן בין רגליה כתינוק שזה עתה נולד. במקום להתבגר במרד באב ובפעילות הגברית, הוא שב אל השלב הפרה-אדיפלי של יחסי התינוק והאם.

הנזילות והפתיחות של הזהות הנשית אל הזולת ואל העולם מועברת בסרט בעיצוב מיוחד של המרחב הנשי. בעימות בין הפלסטיני לישראלי עיצב הסרט את ההיפתחות של המרחב הפלסטיני אל המרחקים עד לאופק. בעימות שבין העולם הגברי לנשי בונה הסרט מרחב נשי שבו אין גבולות, לא בין אדם לאדם ולא בין אדם למקום. המרחב הזה נפרס על ידי תנועות מצלמה ליריות, איטיות, בפן או בטרק, מן הנשים אל הקירות המקושטים, אל החפצים שבחדר, אל הווילונות והתמונות, אל העצים במטע, בליווי מוסיקה עדינה, שבאה מחוץ לעולם הקולנועי (חוץ דיגטית), שונה לחלוטין מן המוסיקה הצוהלת של החתונה. התנועות הליריות של המצלמה מתרכזות גם בזקנים היושבים במטע, גם בזוג הצעיר המבודד מן הכלל, והן מנוגדות לחיתוכים החדים המיועדים לצילום הגברים שבכפר ובעיקר החבורה המתכננת את הפיגוע. התנועות האלה מציבות את הנשים (ואחרים נוספים) במרחב שונה מזה של הגברים, מרחב פתוח, נזיל, זורם, שאינו נחתך על ידי העריכה, מרחב שבו יש זרימה של אנשים וחפצים וכו מתאחדים יהודים וערבים, גברים ונשים.²⁰

בסופו של דבר מתאחד הכפר כולו במאבק לאומי משותף נגד המושל, אך במהלכו הועלו דווקא ההבדלים שמעבר למשותף הלאומי.²¹ הפעילות המרכזית של החתונה אפשרה להעלות בהווה את העבר של הכפר הפלסטיני הערבי כפרפרקסיס, והפעילות של המצלמה

²⁰ וראו פרשנות אחרת של הפעילות הנשית בסרט אצל Shohat and Stam 1994 הטוענים שהמרכזיות של הנשים בחתונה בגליל, מקדימה את האינתיפאדה שבה לנשים ולילדים היה תפקיד מרכזי.

²¹ ראו בעניין זה Shohat and Stam 1994, 277 המדברים על כך שהסרט מציג הבדלים, פערים ומתחים בתוך החברה הפלסטינית, אך גם משקף מאבק משותף נגד הכיבוש וזהות תרבותית היסטורית משותפת, ששורשיה באדמה ובעבר.

הרחיבה את גבולותיו, אך הפעילות הנשית שבכפר שכרה את הגבולות הלאומיים ובנתה זהויות ומרחבים אחרים, נזילים, א-לאומיים.

סיפור שלושת היהלומים (1994)

סיפור שלושת היהלומים מתרחש במחנה פליטים בעזה, מקום לא מקום, שבו חיים אנשים חיי שעה, זוכרים את המקומות שמהם הוגלו ומתגעגעים אליהם וחולמים על מקומות אחרים. זהו מרחב לימינלי, בלשונו של באבה (Bhabha 1990), המתקיים ב"טריטוריה של אי-ההשתייכות" (Rogoff 2000), באזור של הגולים והאסירים, כל אלה שהוסטו ממקומם (displaced), שגורשו, שאיבדו את שורשיהם. זהו בלשונם של גורביץ וארן לא-מקום – אקס-טריטוריה, מרחב שמחוץ לגבול התרבותי, מקום שלא רוצים לחיות בו ושממנו חולמים על מקומות אחרים, ובעיקר על פלסטין. ובכל זאת, המחנה הוא גם "מקום קטן", שבו מתנהלים חיי היומיום של יוסף, גיבור הסרט, אמו ואחותו. אביו נמצא במאסר, אחיו מסתתר מפני הצבא הישראלי והמשפחה המצומצמת מנהלת חיי שגרה, עד כמה שאפשר, בצל הצבא, הגדרות, מגדלי השמירה ופקודות העוצר. מן המקום לא-מקום הזה מנסה הילד לפרוץ אל מרחבים אחרים והמצלמה מלווה אותו ותומכת בו. המרחבים האחרים הם בראש ובראשונה המקום הגדול שעליו מדברים גורביץ וארן, מרחבי הקיום האידיאלי – פלסטין. המרחבים האלה מועלים בזיכרונות בדרך כלל כחלק מן הטראומה של הכיבוש והגירוש – הזקן העיוור, ידידו של הילד, זוכר כיצד אביו נצמד לאדמה וסירב לעזוב אותה ולברוח עם כל בני משפחתו, אמו מספרת כיצד אירע הכיבוש בעת שאמה רחצה בים, אביה של חברתו מספר לו כיצד אבדו היהלומים מן המחרוזת של אמו בעת הבריחה מיפו וכו'. אלה זיכרונות של הטראומה. הסרט מבטא את הטראומה הזאת על ידי הפרפרקסיס, כשהוא מנסה להנכיח בהווה, "במקום הלא-נכון ובזמן הלא-נכון" את המרחב והזמן שקדמו לטראומה, להפוך את מה שהוא נעדר לנוכח.

הנעדר הוא הנוף של פלסטין והנוף הזה משתקף כחי במרחבים שמסביב למחנה הפליטים: בנאת המדבר, בים ובפרדס. הזקן העיוור, ידידו של הילד, מספר לו על עץ התמר שבצלו נוהג היה לישון, שם, בארצו, והמצלמה חותכת אל עץ התמר שבנאת המדבר בעזה, שמתחתיו שוכב הילד. האב, שיצא מבית הסוהר כשהוא חולה בנפשו, מדבר בסערת רוחו על התפוזים המקיפים אותו בכל פינה, והתפוזים האלה, כסמל לארץ שאותה עזבו הפליטים, מופיעים בהווה, בפרדס שבו מתחבא הילד, לאחר שהחליט לברוח לאמריקה. האם מספרת על הים ביפו והמצלמה קולטת מעבר לגבה את הים בעזה. הארץ היא משתקפת בנוף הזה, במים, בחולות, בבאר, בדקלים ובעצי התפוז. היא נוכחת כך בהווה כמעין קוד סודי (Hall 1990) שדרכו מתפענחים פרטים ומקומות, כפטה-מורגנה של מה שהיה ואיננו. מבחינה זו, השוטטויות של המצלמה והילד בנוף החולות של נאת המדבר, על שפת הים ובמרחב שמסביב למחנה הפליטים, בנו פנטסיה של מקום גדול שאליה פורצים, כמו

בחתונה בגליל מתוך המקום הקטן. אין זה מקום ממשי אלא השתקפות שלאחר השבר, דרך זיכרונות ומיתוסים (שם), דרך הפרפרקסיס. החיים במקום הקטן ובמקום הגדול כאחד הופכים את הזמן של המחנה לזמן מפוצל, זמן העבר הרחוק וזמן העבר הקרוב, זמן הזיכרונות החי ונוכח בתוך החיים בהווה וזמן ההווה המכיל בתוכו את זיכרונות העבר. הזמן הלאומי (והאזורי לוקאלי), המעלה את זיכרון פלסטין בתוך ההווה, נתמך על ידי מרחב לאומי. גיבור הסרט, הילד יוסף, חותר למעשה לשבור את הגבולות והמחסומים הסוגרים על מחנה הפליטים ולבנות מרחב גדול, כמו זה שנבנה בחתונה בגליל. המצלמה והעריכה תומכות בו כשצילומים של גדר תיל, חייל במגדל תצפית, כלי רכב צבאיים, מתחלפים בצילומי נאת המדבר, מבט אל השמים ואל הדקלים, מבט אל הים והחוף, אל הירח או אל הציפורים, אל השחפים על הגלים וכו'. המצלמה והעריכה הפיזיות של הסרט פורצות מתוך המחסומים אל הטבע הפתוח ובנות מרחב גדול במקום המרחב הסגור והצר שבו חיים הגיבורים. המרחב הזה מוגדל עוד יותר על ידי מסלול הצילום העובר מן השמים אל הארץ, או נע על פני נופים (בפן או בטרק). או מתבונן בגיבורים כשהם נעים מימין המסך לשמאלו, בצילומים מרחוק, הקולטים את המרחב כולו עד לאופק. כך משתלטת המצלמה על הגובה והרוחב וממקמת את הגיבורים בתוך הקואורדינטות שלהם. גדרות התיל ומגדלי השמירה סגרו את הפלסטינים במחנה אבל הם פורצים אותם, בעזרת המצלמה, ונעים בתוך המרחבים שמחוץ למחנה. הצבא הישראלי הכתיב מפה מסוימת לאזור, שבמרכזה המתחמים הצבאיים. המצלמה בונה מפה אחרת, פתוחה, ללא-מרכז.²²

הפתיחות של המפה הזאת מובלטת על ידי התנועה, המהווה אלמנט מרכזי בסרט. תנועה של סוס בדהירה, באופק, מקצה המסך אל קצהו, בנוסח המזכיר את סרטיהם של האחים טביאני, תנועה של הציפורים בשמים, תנועה של עגלה ממרחק. כך ניתנת כאן הדינמיות של העולם הפלסטיני מול הסטטיות שכופה עליו הצבא הישראלי. התנועה הזאת, הרוויה ביופי ובפיוט, מלווה בדרך כלל במוטיב מוסיקלי עדין הנקשר לעולם רגוע ושלי, מחוץ לרעשי היריות, צעקות החיילים ומכוניות הצבא. היא מוארת גם באור סימבולי על ידי הציפורים שפורצות לחופשי מתוך הכלובים שבהם מחזיק אותן הילד. השוטטויות של הילד ושל המצלמה משמשות, אפוא, כחלק מן המאבק הלאומי להרחבת הגבולות שהוצבו על ידי הישראלים, להרחבת המקום שמתוכו משתקפת פלסטין הרחוקה.

אבל כמו בחתונה בגליל, הסרט מרחיב את הגבולות הלאומיים ועם זה גם מפרק אותם ובונה על שבריהם עולם ללא גבולות. הילד פורץ את גבולות המחנה בשיטותיו ובטיוליו ומגיע אל נאת המדבר, אל הפרדס, אל חוף הים, אל האזור העשיר של העיר, אל מקום מגוריה של ידידתו הצוענייה, עיישה, השייכת למעמד נחות ומנודה. נראה כאילו הגבולות הפנימיים של עזה אינם חוסמים אותו, כפי שלא חסמו אותו הגבולות החיצוניים שנבנו על ידי הכיבוש הישראלי. גם המפה שהוא משרטט בשיטותיו אינה מרחיבה רק את גבולות

22 על המיפוי כהפעלת כוח ושלטון ראו Jacobs 1996.

המצור הלאומי אלא כונה מתחם לסיפור אהבה פתוח ורחב שאין לו כל קשר ללאום. הדבר בולט במיוחד בקטעים שבהם הוא ועיישה עוזבים את אזורי המהומות, היריות והאבנים והולכים לנאת המדבר שלהם. אך החצייה של גבולות המרחב המצומצם אינה מספקת את הילד. הגבולות שהוא רוצה לפרוץ רחוקים יותר: לפי סיפורי סבתה של ידידתו הצוענייה, שלושה יהלומים ממחרוזת יקרה אבדו לה באמריקה. עיישה מבטיחה ליוסף שאם ישיג אותם תתחתן עמו. לשם כך הוא מנסה לחצות את הגבול כדי להגיע לישראל ולעבוד בה וכשניסיון זה נכשל, הוא מסתתר בארגז של תפוזים המיועד ליצוא ומתכוון להגיע כך לאירופה ומשם לאמריקה. הגבולות שהוא עובר אינם רק הגבולות האזוריים, או הלאומיים, אלא הם גם גבולות אוניברסליים המתגלגלים בשלב מסוים לגבולות פאן-ערביים (כשאותו מראה לו במפה את פלסטין וממקמת אותה בדרום סוריה הגדולה) ומתהפכים בסופו של דבר לגבולות מטפיזיים, כשבחלום מופיע בפניו ידידו העיוור ומבהיר לו שאלוהים שת גבולות לזמן, למרחב ולגוף ואין לעבור אותם.

בפריצת הגבולות מקיף הילד את המורכבות של החברה הפלסטינית על מעמדוּתיה, אזוריה, האידיאולוגיות השונות שלה, מורכבות שאינה מצטמצמת לזהות הלאומית, אלא מכירה בכלאיים של זהויות, בתנודה מתמדת, בגלויות, או בתרבויות ללא גבולות, המשתלבות זו בזו.²³ מתוך הראייה המורכבת הזאת נראית החברה הפלסטינית כחברה הטרוגנית שאינה מתנהלת על פי לוגיקה אחת בלבד.²⁴

כמו בחתונה בגליל גם בסרט זה הזהות הלאומית קשורה בזהות הגברית. הכיבוש פגע בכל הגברים במשפחה. האח מסתתר כמבוקש ומגיע הביתה עם חבר פצוע; אבי המשפחה, שהושם בכלא, חזר ממנו רצון נפשית; והשכן, ידידו של הילד, הוא עיוור.²⁵ נגד הגבריות הלאומית המוכה הזאת מנסה הילד לסלול סיפור חניכה שיוביל אותו לגבריות אחרת. הוא מבקש להפוך לגבר הרחק מסביבתו — מן המחנה, מאירועי האינתיפאדה, מן הכלא, הרחק מן המאבק הלאומי. "אני חייב להתבגר", הוא אומר לידידתו עיישה, "אני חייב להתחתן אתך". לשם כך הוא מבקש לנסוע לאמריקה ולהחזיר את היהלומים האבודים.

הגבריות האחרת נקשרת בסרט בתפיסת המרחב האחרת. בצויר שמצייר הילד בכיתה, בשעת שיעור, מופיע גבר בדמות אשה, מעין אנדרווגינוס, ומסביבו חוזרת המילה גבולות. הניסיונות שלו לבטל את גבולות המרחב משתלבים, אפוא, בניסיון לבטל את הגבולות המגדריים בין הנשי לגברי. הוא מבטל את הגבולות האלה גם משום שהוא גדל והתבגר בצלן של נשים — האם, האחיות וידידתו עיישה. הן שולטות בבית והן שולטות בחוץ והוא קשור אליהן במעין סימביוזה המשחזרת את הקשר הפרה-אדיפלי, שלפני ביסוס הגבולות בין האני

23 זוהי הזהות הפוסט-קולוניאלית שעליה מדברת Jacobs 1996.

24 וראו בנושא זה Bhabha 1990 והערה 4.

25 על הקשר בין עיוורון לסירוס ראו Boyarin 1997 בעקבות פרויד. כאן העיוורון קשור גם באובדן הקשר עם הארץ ואובדן האפשרות לראות אותה.

לאחר, בין הגבר לאשה.²⁶ סימביוזה מסוג זה נוצרת בינו לבין עיישה: נראה כאילו הם מתאחדים זה עם זה בתוך הטבע, בין בעלי החיים, על רקע סיפורי האגדות שהיא מספרת לו. בסופו של הסרט, כמו בסוף חתונה בגליל, חוזר הנושא הלאומי והופך למרכזי. הילד נורה על ידי חיילים ישראלים לאחר שיצא מארגז התפוזים בפרדס ופנה לרוץ אל עבר הציפור שלו, ששחררה מן הכלוב על ידי אמו. אביה של עיישה מספר שהיהלומים לא אבדו באמריקה אלא ביפו, בעת הבריחה, וחלומו של הילד, לאחר שנורה, העוסק בגבולות מטפיזיים, מסתיים בתמונה של דגלי פלסטין וישראל. הסרט מסתיים בסיפור הלאומי של הדיכוי והכיבוש ומחזיר את הילד לזהותו הלאומית אך במהלכו הוא נפתח לאידיאולוגיות לזהויות ולנושאים אחרים. כמו חתונה בגליל גם סרט זה פתח, אפוא, את הגבולות החיצוניים שהושתו על החברה הפלסטינית ויצר פנטסיה של מקום גדול המכיל בתוכו מרחבים וזמנים אחרים. הוא החיה את העבר הפלסטיני, הנכית אותו בהווה, ואפשר לגיבורים לחזור ולשלוט בו באמצעות השלטון שלהם במרחב כולו. עם זה, כמו חתונה בגליל, בתן גם סרט זה את מה שהוכל בתוך הגבולות של החברה הפלסטינית ופירק את ההומוגניות המדומינת של החברה הזאת למרכיביה המעמדיים, האזוריים, המגדריים וכו'. במאבק בין המגדרים, האזוריים והמעמדות מציע הסרט אופציות נוספות לאלה הלאומיות ובונה זהות חברתית השואפת לפרוק גבולות, פנימיים וחיצוניים כאחד.

על רקע הקולנוע הישראלי

בשנותיו הראשונות (בשנות השלושים, הארבעים ואף החמישים, בסרטים כעבודה, הלמר לרסקי, 1935; דמעת הנחמה הגדולה, יוסף לייטס, 1949; קרייה נאמנה, יוסף לייטס, 1952) ניסה הקולנוע הישראלי לעצב מרחבים אינסופיים שנשלטו על ידי התנועה והמבט של הגיבורים הגבריים ונקלטו על ידי המצלמה לאורכם ולרוחבם (בפן, בטרק בתנועות פאליות של טילט אפ ודאון בנקודת תצפית שקלטה את כל הקואורדינטות של המרחב ומיקמה את הגיבור, מבטו ותנועותיו במרובה).²⁷ את השליטה במרחבים בנה הקולנוע הזה על ידי תנועה של המצלמה והגיבורים בין המקום הסגור (הכפר, הקיבוץ, פנימיית הנוער) לבין המקומות הפתוחים. התנועה הזאת אפשרה להשליט את הביטחון התרבותי של המקומות הסגורים על המרחבים הזרים ולבנות כך פנטסיה של מרחבים, שלא תאמה את גבולות היישוב היהודי באותה תקופה והקדימה אולי את האידיאולוגיה של ארץ-ישראל השלמה והגדולה שהתבססה בציבור הישראלי רק לאחר 1967. המרחב שנקלט על ידי הקולנוע הזה היה הומוגני, ללא אחרים וזרים בתוכו, נשלט על ידי הדמות הגברית וערכיה הגבריים, שזוהו כערכים לאומיים ציוניים, בניגוד ליהדות שנתפסה כפסיבית וכנשית.²⁸

²⁶ ראו הערות 8, 9. וראו Hoffman 1997.

²⁷ וראו פירוט בנושא הקולנוע הישראלי המובא כאן, בספרי (גרץ, טרם פורסם) וכן גרץ 1994.

²⁸ וראו בנושא זה, בין השאר, Boyarin 1997.

הקולנוע הפוליטי שנוצר בישראל בשנות השבעים והשמונים (בין השאר: חיוך הגדי, שמעון דותן, 1986; אוואנטי פופולו, רפי בוקאי, 1986; מאחורי הסורגים, אורי ברבש, 1986; נישואים פיקטיביים, חיים כוזגלו, 1988) ערער על הביטחון הלאומי שהפגין הקולנוע שקדם לו, ביקר אותו וחתר תחתיו. קולנוע זה מיקם את גיבוריו במקומות צרים וסגורים, רחוקים מן הטבע הפתוח. המרחבים שאותם כבש בעבר הגיבור הישראלי הוצגו מעתה כמרחבים ערביים, או כמרחבים זרים, ומול הגיבור ששלט בהם וכבש אותם הוצבו עכשיו אנטי גיבורים, אותם אחרים שהושתקו בקולנוע הקודם, ביניהם נשים, גברים חלשים, חולים, בעלי מום, ניצולי שואה, ערבים. החברה ההומוגנית שבה שלט הגיבור הגברי בקולנוע המוקדם התפרקה עתה ומי שהודר ממנה קודם לכן הפך עתה למרכזי ולדומיננטי. אחת הדרכים של הקולנוע הזה לפרוץ את מחסומי הכלא האישי והלאומי, שבו היו נתונים גיבוריו, היתה באמצעות הקשר שיצר בין יהודים לערבים. קשר זה, הוא שאפשר לגיבורים להתנער ממגבלות הלאומיות ההומוגנית הצרה, החוסמת אותם. הקולנוע הישראלי שנוצר בשנות התשעים (למשל, אהבתה האחרונה של לורה אדלר, אברהם הפנר) המשיך בקו זה אך ניסה עתה לבטל כליל גבולות בין מרחבים מוכרים לזרים, ליצור חפיפה בין מרחבים מסוגים שונים ולאפשר לגיבורים לנוע בחופשיות בעולם ללא גבולות בין מעמדות, עדות, מגדרים ולאומים.

הקולנוע של מישל ח'לייפי משתמש כשפת הקולנוע של העולם השלישי, כפי שתיאר אותה גבריאל (Gabriel 1989) ואינו מנהל דיאלוג ברור עם הקולנוע הישראלי. זהו קולנוע פיוטי, בחלקו הגדול, נטוע במרחב שבו הוא מתרחש, מעניק למרחב הזה תפקיד מרכזי ויוצר קשר בינו לבין הגיבורים. זהו קולנוע המתקדם בשוטים ארוכים, בזמן איטי, בנוי על חזרות של אימאזים וסצינות, השוכרים את הליניאריות של הזמן. קולנוע זה חרג מן המגויסות הדידקטית של הקולנוע הפלסטיני שקדם לו²⁹ והוא מציג עולם אישי מגוון של גיבוריו, אך עם זאת יש בו מטען פוליטי חזק ביותר, והוא מצייר גורל קולקטיבי הקושר את סיפורי החיים הפרטיים אל המצוקה הלאומית והמאבק הלאומי. קולנוע זה חורג מן הנורמות של הזרם המרכזי בקולנוע המערב (קולנוע ה-mainstream) והופך, כפי שמראה גבריאל (שם), את מה שמהווה תוספת עודפת באותו קולנוע לעיקר. עם זה, הקולנוע של ח'לייפי פועל בתוך המערכת של התרבות הפלסטינית אך מבקר אותה וחורג ממנה כשהוא נותן ביטוי ל"אחרים" שהודרו ממנה ולמרחבים שלא באו בה לידי ביטוי. בנוסף לכך הוא עומד מול התרבות הישראלית ומבקר אותה בשם המצוקה הפלסטינית. זהו קולנוע של גלות, בלשונו של נאפיסי (Naficy 1999), הנמצא בין התחומים, בתוכם ומחוץ להם כאחד ומבצע פירוק של השפות השונות שבהן הוא משתמש.

עם זה, ניתן לראות שהנורמות ששלטו בשלוש התקופות של הקולנוע הישראלי מתגבשות בו לכדי דגם אחד.³⁰ כמו הקולנוע הישראלי בראשיתו, הוא מנסה להרחיב את

²⁹ וראו מאמרו של ג'ורג' ח'לייפי בגיליון זה.

³⁰ בשלב זה של המחקר אי-אפשר להצביע על השפעה או מגעים ישירים בין שני סוגי הקולנוע האלה,

הגבולות של המקום הפלסטיני, להחיל אותם (באמצעות מצלמה וגיבורים הנעים הלך ושוב בין המקומות הסגורים לפתוחים) על המרחב כולו, לאורכו ולרוחבו, ולהשליט על המרחב הזה את הזהות הפלסטינית על חלומותיה, געגועיה, זיכרונותיה ומאבקה.³¹ כמו הקולנוע האישי והפוליטי המאוחר יותר, הוא בונה מחיצה בין המקום שבו כלואים גיבוריו לבין המרחב הגדול שאליו הם מנסים לפרוץ. אך בקולנוע הישראלי של אותה תקופה תחושת הכלא היתה תחושה של יוצרים, אנשי שמאל, שראו בלאומיות ובהסתגרות הישראלית האתנוצנטרית מעין כלא החוסם את זהות הגיבורים. בקולנוע של ח'ליפי תחושת הכלא נקבעת על ידי גבולות הכיבוש החיצוני. בשני המקרים מבטאים הסרטים מצוקה של הסתגרות בתוך חומות וגבולות. וגם אם מקורם של החומות והגבולות האלה שונה, הם מבטאים לאומיות שהקולנוע הישראלי מורד בהם מונעים ביטוי לאומי שהקולנוע הפלסטיני חותר אליו.

ועם זאת, שני סוגי הקולנוע בונים זהות רחבה יותר ומצומצמת יותר מזו הלאומית. זהות כזאת קיימת בקולנוע הפוליטי הישראלי של שנות השמונים אך היא משגשגת עוד יותר בקולנוע הישראלי של שנות התשעים. כמו בקולנוע זה, גם בסרטיו של ח'ליפי נעשה ניסיון לבטל כליל גבולות חיצוניים ופנימיים, להציג חברה הטרוגנית שבה המיעוטים, האחרים, חסרי הבית וחסרי המעמד אינם מודרים אל השוליים אלא נמצאים במרכז. הגיבור הילד בסיפור שלושת היהלומים עובר בין מעמדות, גזעים ולאומים, כפי שאביה בסרט הקיץ של אביה חולפת ביניהם. כמוה אין הוא מקבל את גבולות המקום שבו הוא נאלץ לחיות וחולף בין המרחבים המאוכלסים ברבדים השונים של החברה. כמו בסרט אהבתה האחרונה של לורה אדלר גם בסיפור שלושת היהלומים וגם בחתונה בגליל נוצרת חפיפה בין מרחבים רחוקים ומדומיינים לבין מרחבים קונקרטיים, כשהראשונים מוחיים ומונכחים בתוך האחרונים. כמו בסרט חיוך הגדי, גם בחתונה בגליל מתרחשת זרימה בין הזהויות היהודית והערבית והן מתערבות זו בזו בטשטוש של גבולות ומחיצות, במצב ביניים של ספק פיוט ספק חלום, המתרחש במפגש בין הנשים, אך גם בחילופי השחקנים היהודים והערבים.

אף על פי שפה ושם ניתן גם לגלות מרכיבים ספציפיים המשותפים להם: עיצוב המרחבים שמחוץ לתחומים הסגורים כמרחבים של פיוט, דמיון ואגדה (בסיפור שלושת היהלומים, כמו בחיוך הגדי או באוואנטי פופולו), חילופי שחקנים ערבים בתפקידים של יהודים (בחיוך הגדי ובחתונה בגליל) או היפוך המיתוס הישראלי של הפרחת השממה כשהישראלי מייצג דווקא את השממה והערבי הוא שמפרה אותה (וראו בעניין זה Shohat and Stam 1994). הנושא האחרון הופיע כבר בחירבת חזעה של ס. יזהר והוא חוזר בסרטים ישראליים רבים, ביניהם חיוך הגדי, נישואים פיקטיביים, חמסין (דני וקסמן, 1970). נושא זה מופיע גם בחתונה בגליל.

בכך הוא גם ממשיך במידת מה את הקולנוע הפלסטיני שנוצר לפניו וראו Hennebell and Khayati 1977 וראו לגבי הלאומיות של הספרות הפלסטינית, Ashrawi 1990, Jayyusi 1999. חתונה בגליל נעשה ב-1987, אך הוא מתאר את ההתרחשויות בכפר ערבי בתקופה שבה התקיים עדיין הממשל הצבאי (עד 1965). סיפור שלושת היהלומים נעשה בתקופת האינתיפאדה והוא מתאר את האווירה של התקופה הזאת, כך גם הסרט שירת האבנים. וראו גם Abu Amar 1990. שלושת הסרטים מלווים, אפוא, תקופות של מאבק ומצוקה לאומיים ומתעדים אותן.

הקולנוע של ח'לייפי "מסכם" את השלבים השונים של הקולנוע הישראלי גם בנושא המגדר, הנקשר ישירות ובעקיפין לדרכי עיצובו של המרחב. הקולנוע הישראלי היה בתחילתו קולנוע אדיפלי. גיבורים נערים עיצבו בו את זהותם הגברית כמגע עם דמות אב ישראלית או כמרד בדמות אב כזאת (בית אבי, הרברט קליין, 1947/9; הוא הלך בשדות, יוסף מילוא, 1967). הקולנוע הישראלי של שנות התשעים נוטה לגשש אחר התקופה הפרה-אדיפלית שבה מתרחש חיפוש של אמהות ונשיות באמצעות שפה שוברת גבולות ומחיצות בין האני לאחר ובין האני לעולם. הקולנוע של ח'לייפי נע בין שני השלבים האלה גם יחד: מצד אחד, מתרחשת בו עלילה של מרד באב וגיבוש גבריות במעשה הלאומי ומצד שני, הילדים והנשים בו חותרים תחת הגבריות הזו ומנסים לעצב הרמוניה של זרימה בין זהויות גבריות לנשיות, בקשר בין לאומים, מעמדות, אנשים ומרחבים. התמוטטות הדמות הגברית ודמות האב משותפת לשני סוגי הקולנוע האלה, אם כי בקולנוע של ח'לייפי הדברים קשורים בהתמוטטות הסמכות הפטריארכלית של דור ההורים ובעמדתו כלפי הכיבוש ואילו בקולנוע הישראלי הדברים קשורים להתמוטטות התפיסה הציונית הגברית וחזרה לרגישויות יהודיות גלותיות, שזוהו עם הנשיות. בשני המקרים נפתח פתח לזהות נשית ולתפיסות נשיות על חשבון הדומיננטיות של הזהות הגברית, אם כי הדברים נעשים בשם אידיאולוגיות לאומיות שונות.

הסרטים של מישל ח'לייפי מבטאים את השאיפות הלאומיות של החברה הפלסטינית, כפי שעשו זאת גם הסרטים הישראליים המוקדמים. עם זה, סרטיו נוצרו בעידן הפוסטמודרני, שבו נשברים הנרטיבים הלאומיים הכוללים, מעורערים גבולות האומה ומתרחשת תנועה של "בריחה ממחשבה אחת, מזהות אחת, ממקום אחד" (גורביץ וארן 1991, 12). ח'לייפי נותן בסרטיו ביטוי להלכי רוח אלה, שבוטאו גם על ידי הקולנוע הישראלי של שנות השמונים והתשעים. סרטיו מצויים, אפוא, בכמה שלבים שמאפיינים את הקולנוע הישראלי ומבטאים מורכבות של קיום בו-זמני של שאיפות לאומיות ונשיות א-לאומיות, של מרחבים הומוגניים והטרופניים, של דומיננטיות גברית ופירוקה.

ביבליוגרפיה

- גורביץ, זלי וגדעון ארן, 1991. "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4: 9–45.
- גרין, נורית, 1994. סיפור מהסרטים, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב.
- גרין, נורית, טרם פורסם. מכאן ומשם: על ניצולי שואה בספרות ובקולנוע הישראליים, עם עובר, תל-אביב.
- חבר, חנן, 2000. "לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16 (אביב): 181–197.
- חסן, מנאר, 2000. "מגדר וזיכרון בעיר הפלסטינית", הצעת מחקר לתואר דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה.
- מנאע, עאדל (עורך), 1999א. הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, תל-אביב.
- , 1999ב. "מבוא: הפלסטינים במאה העשרים", הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, תל-אביב, עמ' 5–31.
- פנחסי, מאיה, 1999. האחר של האחר — על ייצוג הישראלי בקולנוע של משראוי וח'ליפי, עבודה סמינריונית, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- קמפ, אדריאנה, 2000. "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל", תיאוריה וביקורת 16 (אביב): 13–45.
- שלהוב, קיבורקיאן, נאדירה, 1999. "קורבנות נשים בחברה הפלסטינית", הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, ערך עאדל מנאע, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, תל-אביב, עמ' 205–241.
- תמארי, סאלים, 1999. "החברה הפלסטינית — המשכיות ושינוי", הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, ערך עאדל מנאע, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, תל-אביב, עמ' 31–63.
- Abdel Malek, Kamel, 1999. "Living on Borderline: War and Exile" — Selected Works by Ghassan Kanafani, Fawaz Turki, and Mahmud Darwush," in *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*, eds. Kamel Abdel Malek and David Jacobson. New York: St. Martin Press, pp. 179–197.
- Abdel Malek, Kamal and David Jacobson (eds.), 1999. *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*. New York: St. Martin Press.
- Abu Amar, Ziad, 1990. "The Politics of the Intifada," in *The Palestinians: New Directions*, ed. Michael Hudson. Washington: Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, pp. 3–24.
- Ashrawi, Hanan Mikhail, 1990. "The Politics of Cultural Revival," in *The Palestinians: New Directions*, ed. Michael Hudson. Washington: Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, pp. 77–87.
- Bhabha, Homi K., 1990. "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation,"

- in *Nation and Narration*, ed. Homi K Bhabha. London and New York: Routledge, pp. 291–323.
- Boyarin, Daniel, 1997. *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- Bresheeth, Haim, forthcoming. "Telling the Stories of Heim and Heinat, Home and Exile: The Film *Ustura* as an Iconic Parable of the Invisible Palestine," *Asaf Kolnoa*.
- Elsasser, Thomas, forthcoming. "Absence as Presence, Presence as Parapraxis," *Asaf Kolnoa*.
- Freud, Sigmund, [1901] 1951. *Psychopathology of Everyday Life*. New York: Mentor Book.
- , [1909] 1974. "Remembering, Repeating and Working Through," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 12. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, pp. 147–156.
- Gabriel, Teshome, 1989. "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics," in *Questions of Third Cinema*, eds. Jim Pines and Paul Willeman. London: British Film Institute: 30–53.
- Gabriel, Teshome, 1989. "Toward a Critical Theory of Third World Films," in *Questions of Third Cinema*, eds. Jim Pines and Paul Willeman. London: British Film Institute, pp. 1–30.
- Genocchio, Benjamin, 1996. "Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of 'Other' Spaces," in *Postmodern Cities and Spaces*, eds. Sophie Watson and Katherine Gibson. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell.
- Hall, Stuart, 1990. "Cultural Identity and Diaspora," in *Identity, Community, and Cultural Difference*, ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, pp. 222–238.
- Harkabi, Yehoshafat, 1975. "The Palestinians in the Fifties and their Awakening as Reflected in their Literature," in *Palestinian Arab Politics*, ed. Moshe Ma'oz. Jerusalem: Jerusalem Academic Press.
- Hennebell, Gue and Khemais Khayati, 1977. *La Palestine et le cinema*. Paris: E. 100.
- Hoffman, Ann Golomb, 1997. "Bodies and Borders: The Politics of Gender in Contemporary Israeli Novelists," in *The Boom in Contemporary Israeli Fiction*, ed. Alan Mintz. Hanover and London: Brandeis University Press, pp. 35–71.
- Jacobs, M. Jane, 1996. *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London and New York: Routledge.
- Jawwad, Islah Abdul, 1990. "The Evolution of the Political Role of the Palestinian Women's Movement in the Uprising," in *The Palestinians: New Directions*, ed. Michael Hudson. Washington: Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, pp. 63–77.
- Jayyusi, Salma Khadra, 1999. "Palestinian Identity in Literature", in *Israeli and Palestinian Identities*

- in *History and Literature*, eds. Kamel Abdel Malek and David Jacobson. New York: St. Martin Press.
- Khalidi, Rashid, 1997. *Palestinian Identity*. New York: Columbia University Press.
- Khleifi, Michel, 1987. "La force du faible," (Entretien avec Michal Khleifi), *Cahier du cinema* 87 (Novembre): 3.
- Kimmerling, Baruch and Joel Migdal, 1993. *Palestinians: The Making of a People*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kristeva, Julia, 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Lacapa, Dominick, 1997. "Revisiting the Historians' Debate," *History and Memory* 9 (1/2) (Fall): 80–113.
- Litvak, Meir, 1994. "A Palestinian Past: National Construction and Reconstruction," *History and Memory* 6 (Fall/Winter): 24–56.
- Moi, Toril, 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Naficy, Hamid (ed.), 1999. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York and London: Routledge.
- Pines, Jim and Paul Willeman (eds.), 1989. *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute.
- Rogoff, Iri, 2000. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. New York: Routledge.
- Said, Edward, 1991. "Reflections on Twenty Years of Palestinian History," *Journal of Palestine Studies* 20 (4): 5–22.
- Shohat, Ella and Robert Stam, 1994. *Unthinking Eurocentrism*. London and New York: Routledge.
- Tamari, Salim, 1999. "The Local and the National in Palestinian Identity," in *Israeli and Palestinian Identities in History and Literature*, eds. Kamel Abdel Malek and David Jacobson. New York: St. Martin Press, pp. 3–9.

קולנוע ישראלי