

לְסִבַּת הַדְּבָר זָנַב חֶבֶר': זיכרון, טראומה ואתיקה בסרטיו העלילתיים של ג'אד נאמן

סנדרה מאירי

'כשהשדות הוריקו אצל היהודים יבשו הפרדסים אצל הערבים'.
יובל, מגש הכסף (ג'אד נאמן, 1984)

א. פתח דבר

'סרטיו של ג'אד נאמן עוסקים בשאלת ההיסטוריה במישרין, ויש להם חלק בעיצוב מחדש של תודעה היסטורית. יצירתו, התיעודית והעלילתית כאחת,¹ בוחנת את המיתוסים השולטים על ידי הצבת שאלות בדבר האתוס הציוני, כותבת אלה שוחט, ומוסיפה: 'ג'אד נאמן נעשה [...] להיסטוריון רוויזיוניסטי לפני שהמונח השתגר בשיח הציבורי. [...] הוא חקר את ההיסטוריה בעזרת ארכיון חזותי וכך כתב היסטוריה חדשה'.²

מאמרי בודק באמצעות ארבעה סרטים עלילתיים של ג'אד נאמן – הלילה בו נולד המלך (1983), מגש הכסף (1984), רחובות האתמול (1989) ונוזהת אל-פואד (2007) – את הקשר בין סובייקטיביות לבין אירועים וטראומות היסטוריים, ואת התפקיד האתי של הקולנוע ושל יצירה ככלל בהקשר זה. הוא מראה כיצד 'משכתב' נאמן את הזיכרון ההיסטורי בראי התפקיד האתי של הקולנוע. טענתי המרכזית היא כי תפקיד זה קשור בעבותות למושג ה'אחר'.

1 ליצירתו התיעודית של ג'אד נאמן ראו, למשל, בדואים בסיני (בימוי והפקה, 1970); הסתכלות על עכו (בימוי ותסריט, 1975); יא ברכען (מרד הימאים, בימוי ותסריט, 1981).

2 אלה שוחט, 'ג'אד נאמן: הקולנוען כהיסטוריון', בתוך: יעל מונק ואייל סיון (עורכים), על מצפון וקולנוע: בעקבות ג'אד נאמן, מחברות קולנוע דרום, שדרות 2006, עמ' 56.

עד שנות השישים של המאה העשרים שלט בכיפת הקולנוע הישראלי נרטיב על לאומי-ציוני.³ ה'אחר' חדר לקולנוע הישראלי בשלהי שנות השישים, באמצעות 'סרטי הבורקס' ו'הקולנוע האישי', או כפי שכונה מאוחר יותר 'הרגישות החדשה'.⁴ שני זרמים אלה היו בבחינת אנטי-תזה לקולנוע הלאומי. סרטי הבורקס התמקדו ביחסים בין יהודים אשכנזים ומזרחים, ואילו הקולנוע האישי עסק בדמויות מנוכרות לסביבתן באמצעות שתי תמות אוניברסליות שרווחו בקולנוע המודרניסטי האירופי באותה תקופה, בעיקר בצרפת ובאיטליה: ניכורו הקיומי של הפרט ודיון מטא-קולנועי (דיון בשפת הקולנוע).⁵ בשלהי שנות השבעים, לאחר המהפך הפוליטי ב-1977, וביתר שאת במהלך שנות השמונים, הופנו חציהם הביקורתיים של הסרטים הישראליים אל נרטיב העל הלאומי ואל שיח הגבורה שלו. הראשון שבהם היה סרטו של ג'אד נאמן, מסע אלונקות (בימוי והפקה, תסריטאי שותף, 1977). בשנים אלה החל בקולנוע הישראלי העיסוק הביקורתי בשני סוגים של 'אחרים' נוספים: הפלשתיני והיהודי הגלותי, ניצול השואה. בשנים האחרונות נעשו סרטים העוסקים בצורות שונות ומגוונות בבסיס המשותף לזהות הישראלית. הם משלבים בין ההיסטוריה הגלותית באירופה ככלל והשואה בפרט לבין ההיסטוריה הפלשתינית. דוגמה לכך הם שני סרטיו המורכבים של אודי אלוני, מלאך מקומי (2003) ומחילות (2006), הרוויים ברמיזות לטקסטים תיאורטיים וביקורתיים, וסרטו של איתן פוקס, אשר זכה לפופולריות רבה בארץ ומחוצ' לה, ללכת על המים (2004).⁶ 'אחר' נוסף שחדר אל הקולנוע בשנים האחרונות הוא היהודי החרדי, המסמל אף הוא את היהודי הגלותי. למשל, סרטו של דוד וולך, חופשת קיץ (2007), מעלה שאלות אתיות המכוונות אל החברה והתודעה הישראליות, באמצעות העיסוק בדת ככלל ובמיתוס העקדה בפרט.⁷

3 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תל-אביב 1991 (להלן: שוחט, הקולנוע הישראלי), עמ' 21-118. ראו גם הנ"ל, 'נרטיב-על / קריאות ביקורתיות: הפוליטיקה של הקולנוע הישראלי', בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים, תל-אביב 1998 (להלן: גרץ, לובין ונאמן [עורכים], מבטים פיקטיביים), עמ' 44-66.

4 נושאי דגלה של תנועה זו היו הבמאים ג'אד נאמן, אורי זוהר, אברהם הפנר, ז'אק קתמור, דניאל וקסמן, דוד פרלוב, יצחק צפל ישרון, דוד גרינברג, דניאל וולמן ובעז דוידזון. התנועה שמה לעצמה כיעד ליצור קולנוע אישי, אמנותי, משוחרר מלחצים מסחריים. את המונח 'הרגישות החדשה' טבע ג'אד נאמן בקטלוג של רטרופקטיבה לקולנוע הישראלי שהתקיימה בפריס: 'Les Modernes: le manifeste inédit', in: Catherine David and Léa Hermann (eds.), *Cinéma d'Israël*, Paris 1992, p. 40

5 על הקולנוע האישי ועל השפעות הקולנוע האירופי המודרניסטי עליו ראו, שוחט, הקולנוע הישראלי, עמ' 179-236; נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל-אביב 1993, עמ' 97-176; אריאל שוייצר, הרגישות החדשה, תל-אביב 2003.

6 הסרט משלב גם הומוסקסואליות כמרכיב חתרני המכוון לזיכרון הקולקטיבי הקשור בשואה ובמרכיבי (האובססיה של ביטחון והדרתו של הפלשתיני).

7 על מוטיב העקדה בקולנוע הישראלי ראו, Anat Zanger, 'Hole in the Moon or Zionism and the Binding (Ha-Ak'eda) Myth in Israeli Cinema', *Shofar*, Vol. 22, No. 1 (Fall 2003), pp. 95-109

בהקשר זה, של הנושאים המעסיקים את הקולנוע הישראלי בעשור האחרון, סרטיו של נאמן משנות השמונים מקדימים את זמנם בשני עשורים.

תרומתו הקולנועית הראשונה של נאמן הייתה בסרטו השמלה (1969), סרט שנעשה בהשפעת האסתטיקה המודרניסטית של 'הגל החדש' הצרפתי ובמיוחד של ז'אן-לוק גודאר, הרדיקלי שבחברי הגל, ושל פרנסואה טריפו. הביקורת והשיח על הקולנוע הישראלי נטו לראות בסרטי 'הרגישות החדשה' יצירות המנותקות מהמציאות החברתית והפוליטית בישראל. לעומת זאת סבור נאמן כי אווירת הבידוד והניכור כפי שהיא משתקפת בזרם 'הרגישות החדשה', היא פועל יוצא של המצב האנושי אשר אפיין את דור המייסדים ככלל, שנאלץ לארוג את שאיפותיו האישיות באלה הלאומיות במסגרת אתוס ההקרבה העצמית. לביסוס טענתו בדבר אתוס זה מסתמך נאמן לא רק על הקולנוע אלא גם על הספרות בתקופת 'הרגישות החדשה' (שירתו של דן פגיס, למשל) ועל תיאוריית המרטירולוגיה של ההיסטוריון עמנואל סיון.⁸

[...] שורשי הדימוי הצונן והמסתגר של סרטי 'הרגישות החדשה' נטועים במצב אנושי של דור שלם, דור המדינה. חוויות הילדות של דור זה נתעצבו בעשור הרה-גורל של שנות הארבעים, במהלך שבע שנות מלחמה: מלחמת העולם השנייה ומלחמת העצמאות. מכלול האפיונים המינימליסטיים של סרטים אלה ראוי להיחשב, לדעתי, כמנגנון הגנה נפשי קולקטיבי מסוג תגובת היפוך (reaction formation) – אדישות המופגנת לשם חיסון עצמי מפני משאלת מוות בנעורים. [...] דור המדינה גדל והתחנך בצלו של 'האתוס המרטירולוגי החדש' שאל תוכו הוא נולד ואשר מלווה אותו עד עצם היום הזה.⁹

בדבריו שלעיל רומז נאמן כי 'הרגישות החדשה' הייתה בבחינת עידון של משאלת המוות ליצירה, ובכך היא היוותה גם הצהרה פוליטית על הערפת החיים והיצירה על פוליטיקת המוות של דור המדינה. נושא זה עובר כחוט השני ביצירתו של נאמן. אופן טיפולו מצביע על תלותה של כל פוליטיקה של מוות בקיומו של מנגנון סובייקטיבי הקודם לו (רחף המוות), שהוא אחד הדחפים המכוננים של הסובייקט. כמו כן עולה ממאמרו של נאמן כי האסתטיקה והפואטיקה של הקולנוע המודרניסטי מתאימות לתמטיקה הזו בסרטיו. ואכן, המודרניזם בעל הצורה הנרטיבית הקטועה, שגיבוריו אבודים בעולמם, נטולי זהות ושייכות, וההדגשה על הממד האסתטי של המרחב, המשיך לאפיין את סרטיו של נאמן, כולל את אלה הנחשבים 'פוליטיים' במובהק. שכן, כפי שמדגישה

8 עמנואל סיון, דור תש"ח: מיתוס, דיוקן וזיכרון, תל-אביב 1991.

9 ג'אד נאמן, "המודרניזם": מגילת היוחסין של הרגישות החדשה' (להלן: נאמן, המודרניזם), בתוך: גרין, לובין ונאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים, עמ' 26.

ג'נט בורסטיין,¹⁰ הפוליטיקה של נאמן צומחת מתוך מודעות עצמית טראומטית, לא מאידאולוגיה. אבחון הפוליטי וההיסטורי בסרטיו של נאמן מערב בהכרח דיון בצדו האפל של הסובייקט, שאותו הוא בודק תוך דיאלוג מתמיד עם המודרניזם האירופי. הפואטיקה המודרניסטית היא עבור נאמן קו פרשת המים של הקולנוע הישראלי, מעין פריזמה שדרכה הוא בוחן את ההיסטוריה האישית של דורו, שהיא גם ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי.¹¹ סרטיו של נאמן מתאפיינים במארג בין-טקסטואלי עשיר, ובו התייחסות ורמזות לספרות הישראלית והעולמית,¹² ולא רק לקולנוע הישראלי והגלים החדשים באירופה. הבין-טקסטואליות היא ממאפייניו הבולטים של המודרניזם האירופי בשנות השישים והשבעים ושל הפוסט-מודרניזם הכלל עולמי החל בשנות השמונים. הפואטיקה הבין-טקסטואלית לצד הרוויזיה של ההיסטוריה ושל הזיכרון (הטראומטיים) של העם היהודי ביחס לתולדות המדינה, באמצעות שזירתם בהיסטוריה (הטראומטית) של העם הפלשתיני, הופכים את סרטיו ליצירה ייחודית בנוף הקולנוע הישראלי, שכאמור מקדימה את זמנה בעשרים שנה.¹³

דוגמה בולטת לכך הוא סרטו רחובות האתמול. הסרט מבוסס על רומן של ג'וזף קונרד, לנגד עיניים מערביות (*Under Western Eyes*, 1911), שעלילתו עוסקת במזימה פוליטית שבמרכזה ניצבים בגידה, אשמה, נקם וכפרה – אלמנטים מרכזיים ביצירתו של נאמן. הסרט שואב את השראתו התמטית והפואטית גם מהקונפורמיסט (איטליה, 1970)¹⁴ המודרניסטי של ברנרדו ברטולוצ'י. שתי היצירות כאחת הן בבחינת מסע אל לב המאפליה¹⁵ של הסובייקט. בהקונפורמיסט, כמו בסרטיו האחרים מאותה תקופה,¹⁶ חוקר ברטולוצ'י את הקשר בין סובייקטיביות (טראומות מיניות) והיסטוריה ורומז לכך שמנגנונים של כוח, בעיקר במשטרים פאשיסטיים, ניזונים מהיבטים סובייקטיביים שאין עליהם שליטה. ההשפעה של ברטולוצ'י ניכרת בעיסוקו של נאמן באותו נושא: מקומן והשפעותיהן של טראומות אישיות על טראומות היסטוריות ותפקידה של היצירה

10 ג'נט בורסטיין, 'הקול והמבט מתוך מסכת המוות', בתוך: מונק וסיון (עורכים), על מצפון וקולנוע, עמ' 37.

11 באופן סימפטומטי למדי 'הרגישות החדשה' במאמרו של נאמן היא רק פרק אחד בתוך מכלול של פרקים המוקדשים לתולדות הקולנוע הישראלי. ראו, נאמן, המודרניזם, עמ' 9-19.

12 רבים מסרטיו העלילתיים והדרמות לטלוויזיה מבוססות על יצירות ספרות או שואבות השראה מהן.

13 המחיר שמשלם נאמן על כך הוא חוסר פופולריות. בדומה לסרטיו של אורי אלוני שהוזכרו לעיל (שהוקרנו בסינמטקים ובפסטיבלים בלבד), נותרים סרטיו של נאמן מיוזמים מקהל ישראלי, שעדיין מתקשה להתמודד עם אופיים המורכב.

14 הסרט מבוסס על הרומן של אלברטו מורביה, הקונפורמיסט (1951).

15 לב האפלה הוא שמו של רומן נוסף של ג'וזף קונרד (*Heart of Darkness*, 1902). התמה הרווחת במכלול יצירתו של קונרד היא הקשר בין צדדיו האפלים של הסובייקט לבין מאבקים פוליטיים וצורות משטר שונות. הבמאי האמריקני פרנסיס פורד קופולה ביסס את סרטו אפוקליפסה עכשיו (1979) על רומן זה.

16 למשל, האסטרטגיה של העכביש (1969).

הקולנועית ביחס אליהן. ברטולוצ'י בודק את ההיבטים הסובייקטיביים שהביאו לכינונו של הפאשיזם האיטלקי ולשלטונו במשך 22 שנה באמצעים קולנועיים ה'מפרקים' את האסתטיקה ואת האידאולוגיה הפאשיסטיות, שבבסיסן שולט אלמנט האחדות והאחידות. בדומה לכך מאמץ נאמן אסטרטגיות קולנועיות מודרניסטיות – נרטיב קטוע, דגש על אמצעי המבע הקולנועיים, עיצוב של דמויות טראומטיות בעלות זהות פגומה ומבולבלת – במטרה לאתגר את מכלול הנרטיבים, המיתוסים והאתוסים הישראליים שבבסיסם מונח רעיון האחדות.

ב. ההיסטורי, הלא-היסטורי והאתיקה של המצלמה

'אני מרגיש כמו מלך', אומר פורמן (דליק ווליניץ), סגן אלוף בצה"ל, לאשתו נועה (ורד נהרין) בסיומו של הסרט הלילה בו נולד המלך. דימוי זה משמש סיכום לחוויה שעבר לילה אחד, שבמהלכו התעלל בערבי פלשתיני. פורמן וידידו הסרן חיים (מוטי שירין), מעורבים בעסקת קרקעות לא חוקית בשטחים הכבושים. תפקידם העיקרי בעסקה הוא לחלץ בכוח מבעלי קרקעות פלשתינים אישורים לפיהם אדמתם נרכשה מהם כדין ובעבור סכום נאות. אלה מהם שלא ייענו לדרישה יעברו מסכת סבל והתעללות עד שייכנעו וירשמו את האישור ואת הסכום הברוי. הקרקעות נועדו להגיע לידיהם של מתנחלים, והשניים עושים רווחים יפים מפעולת תיווך זו, כפי שמעידה החווילה המפוארת שפורמן ואשתו סיימו לבנות זה עתה.

בפתח הסרט פורמן משוכנע (כמו הצופה) כי הוא שותף לעסקת הקרקעות אך ורק בעבור בצע כסף. זו הסיבה שבגינה אינו 'יוצא לשטח' בעקיבות, ונמנע מלנטול חלק במעשי ההטרדה וההשפלה הכרוכים בתהליך קבלת האישורים. אך לילה אחד דורש חיים מחברו שיתלווה אליו. הם אוספים בדרךם חבורת מתנחלים – כנראה החברים הקבועים למעשי ההשפלה וההטרדה של בעלי הקרקעות – ואחד מהם, גרייבסקי (דני וקסמן) שמו, עולה למכוניתם. לנוכח התלהבותו של גרייבסקי מביע פורמן את חששו מפני הדלפה, אך גרייבסקי מרגיע אותו: 'השתגעת? שאני אדבר? אכפת לי אם יהודי עושה כמה גרושים על חשבון הנבלות פה? בשבילי מי שלוקח אדמה מערבי ומוסר אותה ליהודי – מצווה גדולה, מצווה גדולה מאוד, בעוד מאה שנה זו תהיה הציונות הכי גדולה שהייתה, כמו הקרן הקיימת'. על כך מעיר חיים בעוקצנות: 'אתה נשמע כמו תאודור הרצל'.

חבורת הבריונים מגיעה לביתו של אבו עיסא (נעמן ג'דג'ורה) במטרה לשכנע אותו לחתום על הקבלות הנדרשות להם לטיהור העסקה. לאחר מסכת התעללות של חיים ושאר בני החבורה, חיים דוחק בפורמן שיפגין גם הוא אלימות כלפי אבו עיסא. פורמן מהסס תחילה. הוא נוגע קלות באיש המושפל והדואב ומפילו. לאחר מכן הוא מכתוב לו מה לכתוב בקבלות. אבו עיסא נענה בהכנעה לפקודות ומבטיח לפורמן כי מעתה לא יעשה עוד בעיות. אלא שאז קורה הבלתי צפוי, לכאורה, כאשר לאחר סדרת הפקודות שפורמן ממטיר על אבו עיסא, שאותן מקבל האחרון בהכנעה, פורמן ה'עדין' מרים לפתע את

רגלו ומתחיל לבעוט בעוצמה כחזהו של אבו עיסא, ללא הרף, עד שחיים נאלץ להפסיקו. מאוחר יותר, תוך פרצי צחוק מתמשכים, מציין חיים בפני חברו, בעודם נוהגים חזרה אל העיר: 'לא לקח לך הרבה זמן להיכנס לתפקיד'. השניים מופיעים ב'טו־שוט'¹⁷ מצולמים כשגבם אל המצלמה ובתאורה אחורית. באמצעות שני אמצעי מבע קולנועיים אלה מציגה מצלמתו של נאמן את חיים ואת פורמן כשתי צלליות דו־ממדיות, כלומר כדמויות אפלות אשר איברו את צלם האנוש שלהן.

במאמרו על הסרט רשימת שינדלר (סטיבן שפילברג, 1993),¹⁸ מתאר נאמן את תהליך הפיכת היהודים בגרמניה בזמן מלחמת העולם השנייה מיושבי קבע לנוודים, לאחר שנושלו מזכויותיהם האזרחיות והפכו לבני אדם חסרי מדינה ממוצא יהודי. הלילה בו נולד המלך מתאר תהליך דומה של הפיכת הפלשתינים לחסרי זכויות אזרחיות, לעקורים באדמתם הם, באמצעות גזל האדמות המתמשך, שלילת זכויות היסוד ומעשי ההשפלה. מעמדו של הפלשתיני בשטחים, כפי שהוא מתואר ומופיע בסרט זה ובסרטיו האחרים של נאמן, תואם את הגדרתו של ג'ורג'יו אגמבן של ה'הומו סאקר' (homo sacer).¹⁹ ההומו סאקר, חרף כינויו (לטינית: האיש הקדוש), הוא אדם שלפי החוק הרומאי אפשר היה בזמנו להחרימו, להרגו אך לא להעלותו לקורבן בטקס דתי, כלומר שאנושיותו נטלה ממנו באמצעות נטילת זכויותיו האזרחיות. אגמבן מחיל כינוי זה על כל מי שאינו חלק מקהילה פוליטית אף על פי שהוא אדם, ומדגיש כי זה היה גם מעמדם של היהודים הנרדפים בתקופת השואה, שנושלו מאזרחותם בטרם רוכזו במחנות והושמדו.

הלילה בו נולד המלך עוסק ביחס המורכב בין הסובייקט לבין ההיסטוריה, ובכך נוגע בשני סוגים של טראומות השונות מהותית זו מזו ועם זאת הקשורות ביניהן בעבותות: האחת מאפיינת כל סובייקט באשר הוא סובייקט; האחרת מאפיינת אירועים היסטוריים ספציפיים שבהם הסובייקט נוטל חלק. אפשר היה להניח כי הזהרותו של פורמן וכניעתו של אבו עיסא בסצינת ההתעללות ירגיעו את פורמן ולא יתעורר עוד צורך באלומות, אלא שפורמן מגלה, דרך סדרת ההוראות הללו, את הנאתו הרבה ממעשה ההשפלה של אבו עיסא. הנאה זו מתגברת באמצעות האלימות הפיזית, המיותרת לכאורה, שהוא מפעיל על האיש, ובה בעת הוא מגלה באופן מפתיע (כביכול) את 'טעם החיים' באמצעות מעשה ההתעללות שלו. מן הסרט אפשר להבין כי מאחורי בצע הכסף והאידיאולוגיה המוצהרת של הציונות החדשה של המתנחלים מסתתר דבר מה המלכד את חבורת הבריונים ומהווה פן סמוי של אותה אידיאולוגיה – עצם ההנאה מההתעללות. הפילוסוף וחוקר התרבות הלאקאניאני סלבו ז'יז'ק קושר בספריו השונים בין תופעות של הנאה עילאית הנחווית ממעשי זוועה כגון אלה המתוארים בהלילה בו נולד המלך לבין ממד סובייקטיבי שאותו

17 ה'טו־שוט' (two-shot) מראה שתי דמויות זו לצד זו או זו מול זו באותו השוט.

18 ג'אד נאמן, 'מוכנת המלחמה המטלורגית: על נוודות בסרט רשימת שינדלר', תיאוריה וביקורת, כרך

18 (אביב 2001) (להלן: נאמן, מוכנת המלחמה), עמ' 55.

19 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, California 1998

הוא מכנה 'התוסף המתועב'. זהו ממד לא-היסטורי במהותו, הנטוע בחוויה הראשונה של הסובייקט עם ה'אחר', הנחווה זר וטראומטי.²⁰ לפי ז'אק לאקאן, חוויית הזרות ביחס למגע הראשון עם ה'אחר' החיצוני נותרת לעד כדבר מה שאינו יכול להשתלב בעולמו (הסמלי) של הסובייקט וגורמת לו לחוש כי הוא זר לעצמו. החוויה הזאת הופכת לליבה של הסובייקט, למעין 'אחר' פנימי.²¹ ז'ז'ק מתאר את ה'אחרות' הפנימית הזאת כמעין סטייה בסיסית הדנה את הסובייקט לסטיות רבות נוספות בחייו: התמכרויות הרסניות, ובהן סטיות מיניות, שבלעדיהן נחוה עולמו של הסובייקט כריק וכחסר טעם. לשיטתו של ז'ז'ק, המעשים המתועבים ביותר שעשו בני אדם במסגרת ההיסטוריה הם גילויים שונים של הסטייה הבסיסית של הסובייקט הנטועה בתחושת הזרות הפנימית שלו, החוויה הבלתי נסבלת שהוא 'אחר' לעצמו. ה'התענגות' – מונח לאקאניאני לביטוי של הרחף, המקביל למושג הליברו הפרוידיאני, מתייחס אל ההנאה המהולה בסבל – היא המרכיב הבסיסי של ה'תוסף המתועב' ומכאן שהיא אינה יכולה להיות היסטורית או חברתית, כיוון שהיא אינה תוצר של ההיסטוריה או של החברה, אך היא בהחלט נוכחת בהיסטוריה ובחברה ומעצבת אותן. ההתענגות, לפי ז'ז'ק, מציינת אם כן את הגרעין הלא-היסטורי של תהליך ההיסטוריוזציה. בניגוד לכל אידאולוגיה השייכת לרובד הגלוי של ההיסטוריה, גם כשהיא אינה מוסרית בעליל (גזענית, למשל) ואפשר 'להצדיקה' באמצעות רציונליזציה כזו או אחרת, מעשי זוועה נשמרים בסוד ורוב התיעוד עליהם מושמד. הסוד הקולקטיבי של מעשי התעללות וההנאה מהם הוא שמלכד קבוצות שונות של משיגי גבול,²² בדומה לחבורת הבריונים בהלילה בו נולד המלך.

בסרט זה, בעוד האידאולוגיה הציונית של המתנחלים על גזל האדמות מפלשתנים גלויה ומוצהרת ואף משמשת מקור לגאווה (כדבריו של גרייבסקי: 'בעוד מאה שנה זו תהיה הציונות הכי גדולה...'), נשמרים בסוד מעשי ההתעללות, המזינים את האידאולוגיה הלכה למעשה. שוב ושוב מביע פורמן את חששו, הן בפני חבריו הן בפני אבו עיסא, פן מידע על מעשי החבורה ידלוף החוצה. המודעות למצב שבו 'כולנו שותפים למעשה', וכן 'כולנו נוטלים חלק בהשגת גבול משותפת', משמשת מלט לקוהרנטיות הקולקטיבית של מעשי ההתעללות שאינם נכללים בהצהרות האידאולוגיות עצמן. פורמן נפגש עם התענגותו הסדיסטית המופקת ממעשי ההתעללות שלו, ומבין לבסוף כי אין לו מה לדאוג כיוון

20 ראו, למשל, Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*. London 1998, pp. 48-54 (להלן: ז'ז'ק, הפנטזיות כמגיפה).

21 ראו, בעיקר, את דינון של לאקאן בספר השביעי של הסמינר, Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan Book VII*, edited by Jacques-Alain Miller, New York 1997, pp. 43-70 (להלן: לאקאן, האתיקה של הפסיכואנליזה). הוא טבע את המונח 'אקסטימיות' (במקור הצרפתי: extimité, בתרגום האנגלי: extimacy) כדי לתאר את האחרות הפנימית של הסובייקט שאינה ניתנת לפענוח ולסימול. המונח מקפל בתוכו את הרעיון שדבר מה חיצוני (בצרפתית extérior) הופך לחוויה האינטימית ביותר (בצרפתית intime) של הסובייקט. ראו, שם, עמ' 139.

22 ראו, ז'ז'ק, הפנטזיות כמגיפה, בעיקר עמ' 55-60.

שכל בני החבורה שותפים לחווייתו ולכן גם לסודו. הקושי להתעלם מההנאה הסדיסטית ששואבים מבצעיהם של מעשי התעללות בהיסטוריה מביא את ז'יז'ק לטעון כי לא זו בלבד שההתענגות אינה היסטורית במהותה אלא גם כי השגת הגבול היא אינהרנטית למנגנון הכוח והשליטה, כ'תוסף סודי ומתועב שלו'.²³ הרעיון הבסיסי העומד מאחורי תפיסתו זו של ז'יז'ק הוא הרעיון הלאקאניאני (שאותו אפשר למצוא גם אצל פרויד),²⁴ כי 'האני העליון', דהיינו אותו מנגנון האמור להגן עלינו מפני ביטויים של דחפים אפלים ולספק לנו את המערך המוסרי שלנו, ניוון מאותם דחפים אשר ההתענגות היא ביטויים.²⁵ השאלות העומדות במוקד הסרט הלילה בו נולד המלך הן: כיצד עשויה עמדה אתית להתאפשר נוכח העובדה שלעתים כה קרובות מעשים בעלי ספציפיות היסטורית יהיו למעשה ניוונים מפעולה לא-היסטורית, התלויה במנגנון הליבידינלי המוטבע של הסובייקט? מהו המעשה הקולנועי האתי בהקשר ההיסטורי של הסכסוך הישראלי-הפלשתיני? נאמן מפנה שאלות אלה לעצמו ולצופה כאחד. דבריו הבאים של נאמן מתורגמים גם ליצירתו הקולנועית:

בטקסט האודיו-ויזואלי וכלומר, הקולנועי] אצורות תובנות אשר המחקר ההיסטוריוגרפי עלול להחמיץ מכיוון שהוא מסתמך בעיקר על ניתוח ופרשנות של טקסטים כתובים ושרידים ארכיאולוגיים. המובן המיתורי היסטורי של הקולנוע הוא פרי השלכה של רישומי הממשות שהופנמו והוטמעו על ידי יוצרי הסרט ותורגמו [...] למגוון עשיר של תכנים ואופני עיצוב אודיו-ויזואליים.²⁶

בהלילה בו נולד המלך, בין סצינת ההתעללות לבין סצינת הטרו-שוט שבה נראים פורמן וחיים כצללים, ישנו 'טרוולינג שוט',²⁷ המתאר את נסיעתם הביתה של פורמן וחיים. לשוט שלושה מאפיינים מרכזיים: ראשית, זהו 'שוט-סיקוונס'²⁸ הנמשך כשתי דקות (ראוי לציין כי אורכו של הסרט כארבעים דקות בלבד). שנית, השוט אינו מצולם כשוט נסיעה רגיל, המתאר את הדרך מנקודת מבטם של הנהג ושל מי שיושב לצדו (נסיעה קדימה),

23 סלבו ז'יז'ק, ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה-11 בספטמבר ואירועים סמוכים, תל-אביב 2002 (להלן: ז'יז'ק, ברוכים הבאים), עמ' 38.

24 למשל, Sigmund Freud, 'The Ego and the Id', *The Essentials of Psychoanalysis*, edited by Anna Freud, London 1986, pp. 439-484

25 רעיון זה חוזר ברבים מכתביו של ז'יז'ק. ראו, למשל, ברוכים הבאים, עמ' 45; הנ"ל, התבוננות מהצד: מבוא לז'אק לאקאן דרך תרבות פופולארית, תל-אביב 2005, עמ' 162.

26 ג'אד נאמן, 'קמרה אובסקורה של הנופלים: הפדגוגיה הצבאית ואביוריה בקולנוע הישראלי', בתוך: אורי לבל (עורך), בטחון ותקשורת: דינמיקה של יחסים, באר-שבע 2005 (להלן: נאמן, קמרה אובסקורה), עמ' 348.

27 ה-traveling shot הוא שוט המצולם מרכב נוסע.

28 השוט-סיקוונס — shot-sequence (או 'הטייק הארוך' — long take) — הנו שוט אחד רצוף, ללא חיתוכים, הנמשך זמן רב.

אלא כשוט הנמסר מנקודת מבטה של המצלמה. מבחינה טכנית המצלמה מוצבת כשגבה מופנה אל שתי הדמויות והיא מצלמת את ההתרחקות מן הכפר תוך כדי נסיגה. שלישית, את תנועת המצלמה הארוכה הזו מלווה פס קול שמקורו אינו בתמונה – קול המואזין. קול המואזין מתחיל עוד בביתו של אבו עיסא, מיד עם הסתלקותה של חבורת הבריונים. אבו עיסא, עדיין על ברכיו, מפנה את ידיו מעלה, כבמעשה תפילה. לתחינתו מצטרף קולו של המואזין, המשתלט על חלל הסרט ועל אולם הקולנוע. בנקודה זו עוברת התמונה אל המרחב החיצוני של הכפר, והמצלמה הופכת לגיבור העלילה המרכזי.

העובדה שהמצלמה נסוגה מהכפר ואינה דוהרת קדימה מסמלת את רעיון הנסיגה מהשטחים. אפשר לזהות את נקודת המבט החוץ-דיאגטית²⁹ של השוט-סיקוונס עם יוצר הסרט. מטרתו של השוט הארוך הזה היא להציג נקודת מבט חיצונית כלפי אירועי הסרט. נקודת המבט הזאת מייצגת למעשה את עמדתו האתית של היוצר, את ראייתו השונה והאחרת, הייחודית, המבקשת להאיר באור חדש את הסתכלותנו על אירועי הסרט והיא פועל יוצא של היברלותו של היוצר מהקולקטיב שבתוכו הוא פועל.³⁰ באמצעות נקודת המבט החוץ-דיאגטית הזאת מצהיר היוצר על עצמו כ'אָחֵר'. מושג ה'אחרות' מועצם גם באמצעות קול המואזין, סוג של 'אָקוסמטר',³¹ מונח שטבע מישל שיון להגדרת התחבולה הקולנועית שבה נשמעים קולות אך אין רואים את מקורם.³² לטענתו של שיון, מצב זה של העדר מהפריים אך של נוכחות בדיאגזיס של הסרט,³³ מעניק ל'אָקוסמטר' עוצמה מיוחדת במינה. ה'אָקוסמטר' נמצא בכל מקום, הוא רואה-כול, יודע-כול וכול-יכול. האָקוסמטר הגדול ביותר הוא אלוהים. במקום אחד לפניו נמצאת האם, שקולה הוא הדבר הראשון שאנו שומעים. אפשר לראות בקול הנשמע ובמקורו שאינו נראה תופעה הלוקחת אותנו אל ה'אחר' הראשון בחיינו, זה שנותר לעד בלתי מפוענח, בלתי מוכר ועם זאת נוכח בסובייקט. קול המואזין הדיאגטי, שמקורו נותר מחוץ לפריים אך ממלא את החלל הקולנועי (הדיאגטי והחוץ-דיאגטי כאחד) נרשם אפוא בסיקוונס כ'אחר' שהוא פנימי וחיצוני בעת ובעונה אחת, מעין 'אחר שבפנים'. קול המואזין, המסמל את תחינתו של אבו עיסא ובהרחבה את סבלו של העם הפלשתיני, מזוהה כאן עם העשייה הקולנועית, כיוון שהוא מלווה את תנועת המצלמה. הצירוף המיוחד הזה של קול המואזין (ה'אָקוסמטר') והתמונה (המדגישה נסיגה באופן דינמי באמצעות תנועת מצלמה) מבטא את תפקידו

29 נקודת מבט שאינה מייצגת את אחת מדמויות העולם הבריוני של הסרט. במצב זה השוט נמסר מנקודת המבט של ה'מצלמה' (המזוהה ככלל עם הבמאי) – עמדה חיצונית לעולם הבריוני של הסרט.

30 תורה לג'אד נאמן שחיקו אותי בפרשנותי זו. נאמן רואה בתנועת המצלמה בהלילה בו נולד המלך ביטוי להינתקות מקולקטיב, המאפשרת, כמו לנביאים, ראייה חדשה ושונה מזו של הכלל.

31 acousmètre במקור הצרפתי.

32 Michel Chion, *The Voice in the Cinema*, New York 1999, pp. 17-29

33 diegesis – העולם הבריוני של הסרט.

של הקולנוע באינטראקציה בין ה'עודפות המגונה' של הסובייקט, הא-היסטורית, לבין אירועים היסטוריים.

כפי שלימדונו יצירות ספרות וקולנוע, וגם תיאוריות פסיכואנליטיות רבות, ה'אחר' הממוקם בלב הסובייקט והשפה כאחד בבחינת ריק טהור (ללא ייצוג בלא-מורע), הוא המניע את הסובייקט לא רק למעשים מתועבים אלא גם ליצירה.³⁴ אם נקבל את הרעיון שהשוט-סיקוונס שנדון לעיל מבטא נוכחות של 'אחר', נוכל לומר כי במכלול יצירתו של נאמן הוא מסמן את התפקיד האתי המוטל על המצלמה: לבחון את היחסים בין ה'אחר' הפנימי של הסובייקט לבין ה'אחר' החי בקרבו – הפלשתיני – ובה בעת להעביר את הרעיון כי היצירה ככלל, שמקורה גם הוא בדחפים, עשויה לשמש תחליף לביטויי התענגות נתעבים. קבלת ה'אחר' החיצוני תלויה בקבלת ה'אחר' הפנימי, כלומר בהתמודדות הסובייקט עם תחושת החסר והזרות ומכאן עם ההתענגות המתועבת שבה הוא מוצא נחמה, כביכול. בנוזחת אל-פואד תהליך היצירה ותהליך ההתמודדות עם טראומת האחרות הפנימית שזורים זה בזה ומהווים למעשה ניגוד לתהליך שעובר פורמן בהלילה בו נולד המלך. סרטיו של נאמן שהופקו בין שני הסרטים הללו בוחנים לעומק את האינטראקציה בין הסובייקט לבין ההיסטוריה ואת תפקידו של הקולנוע ביחס אליה. אתמקד להלן בשני סרטים: מגש הכסף ורחובות האתמול.

ג. 'אדם יכול לבגוד רק בעצמו': מגש הכסף ורחובות האתמול

ניצן בן-שאול רואה בהלילה בו נולד המלך, במגש הכסף ורחובות האתמול יצירות קולנועיות המשרתות עמדה פוליטית המבטאת תודעה קולקטיבית.³⁵ דעתי שונה. אני סבורה כי גם סרטים אלה, כמו סרטיו האחרים של נאמן, בוחנים את האינטראקציה שבין 'אחרות' הפנימית של הסובייקט לבין סוגים שונים של 'אחרים'. האסטרטגיה הקולנועית של הסיקוונס שנותח לעיל בהלילה בו נולד המלך הופכת לטביעת האצבע של נאמן במגש הכסף ורחובות האתמול. אסטרטגיה זו מתפתחת לסגנון קולנועי המתבטא ביצירת תחבולות קולנועיות שונות של המרה והתקה, ההופכות את הנרטיבים הפוליטיים היריבים בהקשר הסכסוך הישראלי-פלשתיני לנרטיבים המשקפים זה את זה, כאשר אלמנטים מהאחד מותקים תדיר אל האחר. תחבולות פואטיות אלה לא זו בלבד שהן שופכות אור על מקומה של הסובייקטיביות בהיסטוריה אלא גם מכוננות אתיקה – אתיקה של ה'אחר', המכוונת אל האחר ומחייבת התייחסות אליו, אל זכויותיו, אל זהותו הייחודית וזכותו הריבונית. אמנון רוז-קרקוצקין כותב בדיונו על מושג 'שלילת הגלות', שהוא למעשה דיון על מושג ה'אחר':

34 לאקאן, האתיקה של הפסיכואנליזה, עמ' 130.

35 Nitzan Ben-Shaul, 'Fellow Traveler: The Cinematic-Political Consciousness of Judd Ne'eman',

Shofar, Vol. 24, No. 1 (Fall 2005), p. 94

[...] בוויכוח שלו עם אדוארד סעיד, השואל באיזו מידה מסוגל השיח האנתרופולוגי המערבי לתת ביטוי ל'אובייקט' שלו [...], בויריין משווה בין ה'אחרים' שאחרותם והרחקתם היו חלק מכינונה של אירופה – המוסלמים למשל, The other from without, לבין היהודים – The other from within. דומה שהיהודי ה'אחר' של אירופה רלוונטי כאן דווקא בשל היותו תמיד חלק מאירופה.³⁶

ההבחנה של יונתן בויריין בין ה'אחר שבחוץ' לבין ה'אחר שבפנים' עשויה לעזור בהבנת היחס שבין ה'אחר' הפנימי של הסובייקט, הטרנססצנדנטי להיסטוריה, לבין שני סוגי האחרים שבהם הוא דן. ה'אחר שבפנים' משקף ביתר שאת את האחר הפנימי של הסובייקט (הלא-היסטורי). הוא האובייקט שעליו משליך הסובייקט את תחושת זרותו הפנימית. בפגישתו הראשונה של ואליד חאדר (יוסף אבו ורדה), האינטלקטואל הפלשתיני במגש הכסף, עם יוני גולדמן (גידי גוב), זמר יהודי ישראלי צעיר התומך בחזונו של חאדר להקים אוניברסיטה פלשתינית, אומר חאדר ליוני: 'הכול התחיל בגרמניה'. משפט זה מתייחס לתאריך עליית הנאצים לשלטון ב-1933, אך הואיל ומי שאומר אותו הוא חאדר הפלשתיני, משמעות דבריו היא שהתנהגות הישראלים כלפי הפלשתינים נעוצה באותו גורם שהניע את התנהגות הגרמנים כלפי היהודים; גורם זה הוא למעשה זר להיסטוריה, אך משותף לסובייקטיביות האנושית. במילים אחרות, השילוש ההיסטורי-גאוגרפי המופיע הן במגש הכסף והן ברחובות האתמול – גרמניה, ישראל, פלשתיין – מבטא תופעה סובייקטיבית, א-היסטורית, אך כזאת המתרחשת בהיסטוריה ומעצבת אותה. תפקידם של הקולנוע והקולנוען הוא לחשוף את אותם ממדים המעצבים את ההיסטוריה אך נותרים סמויים מעין.

מגש הכסף עוסק, כאמור, ברעיון הקמתה של אוניברסיטה ערבית בישראל. תרומה להקמתה של האוניברסיטה, בסך חצי מיליון מרק, שולח גרמני אחד, פרופ' אולריך (המגולם – לא בכדי – בידי ג'אד נאמן), בתוך קופסה שאינה אלא ספר עב כרס (שמו הוא *Text & Kritik*)³⁷ שגזרו את דפיו לצורה מלבנית של מעין תיבה. שניות ספורות לאחר העברת הכסף נרצח אולריך בידי איש מוסד ישראלי. את תפקיד השליח ממלא זמר יהודי ישראלי צעיר, יוני גולדמן. לקראת סוף הסרט יוני מתאשפז במוסד לחולי נפש שבו עובדת חברתו, טל (דליה שימקו), בניסיון להסתתר מאנשי השב"כ הרודפים אותו. לשמע קורותיו, המטפלים משוכנעים כי הוא סובל ממחלת הרדיפה, ומכל מקום מאובדן שפיות

36 אמנון רז-קרקוצקין, 'גלות בתוך ריבונות: לביקורת "שליילת הגלות" בתרבות הישראלית', תיאוריה וביקורת, כרך 4 (סתיו 1993) (להלן: רז-קרקוצקין, גלות בתוך ריבונות), עמ' 43, הערה 46. הדגשה במקור.

37 בגרמנית: 'טקסט וביקורת'. שם הספר רומז להיבט הביקורתי של הטקסט הקולנועי (על היותו 'טקסט' – נדרש לפענח).

הדעת. בכך הם מסכמים את חווייתו האישית של יוני שגם הוא מרגיש כי מעשהו מטורף ועם זאת הוא דבק בו עד הסוף המר.

כהכנה לכינונה של האוניברסיטה עסוק חאדר בהשכנת סדר בספרים רבים הפזורים על רצפתו ורהיטיו הבודדים של בניין רחב וגדול שפאר העבר ניכר בו היטב חרף מצבו האומלל. חאדר אומר באחת הסצינות, בהביטו על הספרים: 'לא נגעו בהם מאז 1948'. שאלות אחדות עולות כאן לדיון: מי לא נגע בספרים מאז 1948? מדוע דווקא תאריך זה חשוב? מה הוא מסמל, מעבר לתאריך ההיסטורי (עבור היהודים – מלחמת העצמאות והשגת הריבונות על הארץ ואילו עבור הפלשתינים – ה'נכבה')?³⁸ מהי חשיבותם של הספרים – היותם אוצרות הרוח? ומה הם מסמלים ביחס לכינונם של תודעה היסטורית ושל זיכרון קולקטיבי? שם הסרט (מגש הכסף)³⁹ ומעורבותו של יוני בפרויקט הפלשתיני של הקמת אוניברסיטה רומזים שנושא המשפט של חאדר ('לא נגעו בהם מאז 1948') אינו הפלשתינים בלבד (שלהם מחויב חאדר), אלא גם היהודים – 'הכול התחיל בגרמניה'; כלומר שהדיון ההיסטורי (המרומז על ידי תאריכים היסטוריים) של עם אחד אינו יכול להתנהל במנותק מדיון היסטורי של העם האחר. הכל התחיל בגרמניה היה שמו המקורי של הסרט.⁴⁰ אך כאמור, העובדה שהסוגיה של גורל היהודים מטרידה דווקא איש רוח פלשתיני בסרט, הופכת רעיון זה לסוגיה אתית וחושפת את הבסיס שעליו היא נשענת: כשם שהיהודים היו 'האחר שבפנים' של אירופה ככלל ושל גרמניה בפרט, ואולי אף של הפלשתינים עד 1948, הפלשתינים היו ל'אחר שבפנים' עבור היהודים הישראלים החל ב-1948; תופעה שעמה נאלצת החברה הישראלית להתמודד ביתר שאת החל ב-1967. כינונו של בסיס אתי קשור בעבותות לשיח היהודי הרוחני.

הסיבה שבעטיה כורך נאמן בסרטיו את הדיון ההיסטורי של תולדות הציונות והמדינה בתולדות העם הפלשתיני, נעוצה בכורח כינונה של אתיקה המחייבת מפגש ואולי אף התמודדות עם 'האחר שבפנים', מפגש שהשלכתו היא התמודדות לא רק עם טראומה היסטורית אלא אף עם הטראומה הסובייקטיבית (הא-היסטורית). ההתמודדות עם טראומה מכוננת זו מחייבת התמודדות עם חוויית החסר וזוהי הסיבה לכך שחאדר רואה באוצרות

38 על חווייתו האישית של נאמן בפינוי כפרים ערביים ראו, 'אני עוד זכיתי להיות פלשתיני – ראיון עם ג'אד נאמן', מראיינים: אייל סיון ויעל מונק, בתוך: מונק וסיון (עורכים), על מצפון וקולנוע, עמ' 23-24.

39 כידוע, שירו של נתן אלתרמן 'מגש הכסף' פורסם בעיתון הארץ בדצמבר 1947, לאחר ההצבעה באו"ם על הקמת מדינה ליהודים בארץ ישראל והפך לסמל של גבורה והקרבה – הוא נקרא בטקסי הזיכרון לחללי מערכות ישראל מדי שנה.

40 אני מודה לאילן מושנזון אשר העמיד לרשותי את ההרצאה שנשא בכנס שהתקיים לכבודו של ג'אד נאמן, ובה מופיע מידע זה. אילן מושנזון, 'ארגז הספרים של ד"ר חאדר: על אוניברסיטה ערבית בישראל ב"מגש הכסף"', יום עיון לכבוד פרופ' יהודה (ג'אד) נאמן: בין אוטופיה לדיסטופיה, על עבודתו הקולנועית והאקדמית של ג'אד נאמן, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל-אביב, 30.3.2006. (להלן: יום עיון).

הרוח הפלשתינים את המפתח להשרדות עמו. אוצרות רוח אלה מסמלים את אוצרות הרוח היהודיים הגלתיים (ובכך מהווים תחבולת התקה אחת מני רבות) החיוניים, לפי הסרט, לדיון בזהות ובזיכרון של החברה הישראלית. בפגישתו הראשונה עם יוני אומר לו חאדר: 'רוח אי-אפשר לשבור'; 'הוצאת ספרים יכולה להשפיע הרבה יותר מפצצות'. מאמציו של חאדר מכוונים להצלתה ולשחזור של שארית הספרות הערבית בבית גדול ומפואר, שגם הוא חרב. אלא שדווקא התפוררותם של הבניין ושל הספרים מצביעה על עומק רוחני, כיוון שהיא מייצרת קשר זמן עם העבר ותובעת מהצופה להתבונן בעבר דרך עיניהם של אותם שרידים: המצלמה חושפת את שרידי הבניין המפואר הן מבחוץ והן מבפנים, משייטת בחלל העצום של הבית ועוברת על פני ספרים רבים מסוגות שונות. חאדר הוא איש אקדמיה שפוטר מהאוניברסיטה העברית בשל מחקר שערך על גזילת אדמות פלשתיניות בידי יהודים. עם זאת, כל מעייניו נתונים להצלתו של האוצר הרוחני-תרבותי של עמו ולא בגזל האדמות. המאבק על הקרקעות בלבד (הן האקדמי והן המזוין) לפי חאדר אינו יכול לשמש פתרון הולם בעבור העם הפלשתיני. חזונו משקף נקודת מבט המכוונת לא רק להיסטוריה הפלשתינית אלא גם, ובעיקר, לתולדות הקמתה של המדינה, השזורות באופן בלתי נמנע באותה היסטוריה.

ההתכחשות למסורת הרוחנית היהודית קשורה בעבותות לאידאולוגיה ולפרקטיקה של שלילת הגלות.⁴¹ באמצעות התעקשות על האלמנט הרוחני מבקש סרטו של נאמן להחזיר לזיכרון ולתודעה את חוויית הגלות, ששלילתה הייתה למרכיב מכונן בזהותו של היהודי הישראלי, כיוון שהגלות קשורה באופן מהותי לחוויית החסר.⁴² חוויית החסר סולקה במסגרת תהליך כינונה של הזהות העברית החדשה. בתהליך זה שימש הערבי הילידי דימוי אידאלי ולא ישות נפרדת ואחרת. המתיישרים היהודים השתמשו במאפייניה של זהות הערבי הילידי (למשל, הקשר לאדמה ומאפיינים אחרים שהיו בבחינת 'האדם הוא תבנית נוף מולדתו') לעיצוב זהותם. רעיון זה עומד בבסיס אפיון דמותו של חאדר הפלשתיני ודבקוהו בהקמתו של בסיס רוחני עבור עמו, הקשר שלו עם יוני והדיאלוגים שהם מנהלים.

כך בכך עם הדגש ששם סרטו של נאמן על האלמנט הרוחני כמרכיב 'גלותי' של זהות 'חסרה', הוא מבקר אלמנט מרכזי בזהויותיהם הלאומיות של הישראלים והפלשתינים כאחד – המיליטריזם.⁴³ העובדה שאולריך במגש הכסף נרצח בביתו על ידי איש

41 אניטה שפירא, 'לאן הלכה "שלילת הגלות"', יהודים, ציונים ומה שביניהם, תל-אביב 2007 (להלן: שפירא, יהודים), עמ' 63-110. על ההשלכות בחברה הישראלית ועל אופני ביטוייהן בקולנוע (שאותו מכנה ג'אד נאמן 'קולנוע הצללים') בהקשר של צירוף המקרים הטרגי בין שלילת הגלות לחיסולם הפיזי של יהודי אירופה בשואה ראו, Judd Ne'eman, 'The Tragic Sense of Zionism: Shadow Cinema and the Holocaust', *Shofar*, Vol. 24, No. 1 (Fall 2005), pp. 22-36

42 רז'קרקוצקין, גלות בתוך ריבונות, עמ' 38; הנ"ל, 'גלות בתוך ריבונות', חלק שני, תיאוריה וביקורת, כרך 5 (סתיו 1994), עמ' 116.

43 על אופני ייצוגו וביטוייו של המיליטריזם בקולנוע הישראלי ראו, נאמן, קמרה אובסקורה,

מוסד מיר עם מסירת הכסף, מאירה את הסרט ככרוניקה ידועה מראש: בני שני העמים והנהגותיהם כאחד יסכלו כל מאמץ הפוגע במדיניות הכוח והנקם שלהם. על כך מעידים שאר מעשי הרצח בסרט: חאדר נרצח בידי אנשי ארגון הלחימה הפלשתיני, לאחר מסכת התעללות נפשית ורוחנית בידי מקס, איש שב"כ בכיר (יוסי פולק), שהוא מעין גלגול של דמותו של פורמן (בהלילה בו נולד המלך), אשר בינתיים הבשילה לדמות המשתמשת בתפקידה הרשמי כדי להתעלל נפשית באובייקט שלה (בסצינות שבהן הוא חוקר את חאדר בביתו ניכרת ההנאה הרבה שהוא מפיק מההשפלה של חאדר, מהאיומים עליו, וככלל – מתחושת אדנות, המתבטאת כמעט בכל תנועה מתנועות גופו ובכל הבעה מהבעות פניו), שאת ביטוייה הקיצוני אפשר לראות גם באפיון דמותו של שליט (ג'ון פינץ') ברחובות האתמול, איש מוסד שאינו אלא רוצח בדם קר. יוני נרצח בידי נציגים של שני הצדדים: הוא נורה הן בידי איש קבוצת הגרילה הפלשתינית (מוחמד בכרי), והן בידי איש שב"כ (דני מוג'ה). ההעמדה זה מול זה של אלמנט החסר ואלמנט הכוח וההרס, על היבטיהם השונים (התעללות רגשית ורצח), מעידה על הקשר ביניהם שהוסבר בריון בסרט הלילה בו נולד המלך.

הגישה הפוליטית של גיבורי הסרט (יוני וחאדר) כי חייבים להשקיע משאבים כספיים בתשתיות רוח – לא בכדי 'משכנו' של הכסף הוא הספר – נראית ליוני כ'קבלנות' של טעויות ('אני מרגיש כמו קבלן של טעויות'), ולסביבתו הקרובה (חברתו והרופאים במוסד לחולי נפש) – כ'שיגעון'. המשותף הן לתחושתו של יוני והן לאופן שבו מתפרשים דבריו הוא מחיר ההתנתקות מהבסיס המוסרי שאותו ייצגה הזהות היהודית הגלותית. ביטויי האלימות בסרטים – ההתעללויות של היהודים בפלשתינים בהלילה בו נולד המלך ובמגש הכסף, מעשה הלינץ' מצד הפלשתינים ברחובות האתמול, מעשי הרצח הרבים בשני הצדדים במגש הכסף וברחובות האתמול, ובמיוחד האלימות הפורצת בין שני פלשתינים באוטובוס, הנותרת ללא כל הסבר ברחובות האתמול – המאפיינים את 'ההתענגות המתועבת', את 'העודפות המגונה' של הסובייקט, הפכו לתופעה שולטת. אליבא דנאמן, אי ההתמודדות עם ה'אחר שבפנים' הולידה תופעה מפלצתית המתגלגלת ככדור שלג ענק המכלה ניסיונות הידברות פוליטיים-היסטוריים.

נושאו המרכזי של רחובות האתמול הוא עיצובו של זיכרון המחייב התייחסות אתית ל'אחר'. עלילתו של רחובות האתמול עוסקת במזימה פוליטית שבמרכזה ניצבים בגידה, אשמה, כפרה ונקם – אלמנטים מרכזיים ביצירתו של נאמן. יוסף רז (פול מקאן) הוא הדמות המקבילה ליוני במגש הכסף. גם יוסף, בדומה ליוני, מסתבך עם השב"כ ועם המוסד ונדרף על ידיהם. אך בשונה מיוני הוא הופך לדמות פסיבית לא רק בגלל התנכלויות המוסד והמלכודת שטומן לו אחד מאנשיו, אלא גם כתוצאה ממצב פוסט-

עמ' 347-386, Raz Yosef, *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, 2004, New Brunswick, pp. 1-83. סרטו של נאמן, מסע אלונקות (1977), מציג את הפרדוגיה הצבאית מתוך גישה ביקורתית, באמצעות הצגת פירוק מיתוס הגבריות של הלוחם נוכח חוויית ההרג.



'האחר שבפנים': ג'ון פינץ' כאיש מוסר מוקף בהמון פלשתיני ברחובות האתמול (ג'אד נאמן, 1989)
[באדיבות ג'אד נאמן]

טראומטי. מצב זה מוסבר בעלילת הסרט כנובע מרגשות אשמה עקב בגידתו בחברו הטוב אמין (אלון אבוטבול), אשר כתוצאה ממנה נרצח האחרון. אלא שיוסף בגד בחברו משום שמלכתחילה הוא חסר עמוד שדרה מוסרי. לפיכך הוא משתכנע על ידי חבריו (קבוצת 'שלום עכשיו') להסגיר את אמין (מעשה אשר מזכיר את בגידתה של חברתו של יוני – פנייתה לאיש השב"כ עקב חששה ממעורבותו של יוני עם גורמים פלשתינים). הפניקה המאפיינת את חברי 'שלום עכשיו' היא סימפטום של העדר בסיס אתי איתן כפועל יוצא של זיכרון המתכחש למסורת הרוחנית היהודית, הקשורה בעבותות לזהות הגלותית, כפי שראינו במסגרת הדיון במגש הכסף. לפוליטיקה ולסיסמאות שלום אין ערך ללא הבסיס הזה, המספק לעם את תשתיתו המוסרית. אחת מסצינות הסרט מראה עימות בין צעירים ישראלים תומכי 'שלום עכשיו' לבין קבוצת צעירים תומכי 'כך' תחת שלט ענק, 'לדבר שלום עם הפלשתינים', שבמהלכה מתפתחת החלפת הסיסמאות של כל צד לתגרת ידיים אלימה.

המצב הפוסט-טראומטי של יוסף והערפל הנפשי והמוסרי של הישראלים ושל הפלשתינים כאחד מתבטאים בבנייתו של הנרטיב הנמסר, בדומה לסרט הקונפורמיסטי של ברטולוצ'י, בסדרה של הבזקים לאחור (פלאש-באקים), באופן מקוטע ולא כרונולוגי. התמונה המשתקפת מהסרט היא כי השכחתו מן הזיכרון הישראלי של המצב שבו היו היהודים מדוכאים ואי ההכרה בהיסטוריה הזאת מצד הפלשתינים מביאים לחוסר אמון ואף לפרנויה בשני הצדדים המעורבים בסכסוך הישראלי-פלשתיני, שתוצאתם היא

אלימות. אפילו הרציחות של האישים הפוליטיים נעשות מאותה עמדה (חלון במלון המלך דוד), הנתפסת פעם על ידי שליחו של אליאס (ג'נרל סואלחה), דמות שעיצובה הוא שילוב בין דמויותיהם של האדר וג'מילה ממגש הכסף, ופעם על ידי שליט (ג'ון פינג') – סוכן מוסד, מעין גלגול של דמותו של פורמן בהלילה בו נולד המלך ושל מקס במגש הכסף. עם היוודע דבר הרציחות מודה אמין בפני יוסף שהיה לו חלק ברצח מזכיר המדינה האמריקני (ג'ק וידרקר), אך מכחיש בתוקף כי הוא ביצע אותו. יוסף אומר שהוא מאמין לו, אך מעשהו מבטא את ההפך: הוא תופס בראשו של חברו ומנער אותו באלימות. חרף העובדה שהוא ממשיך להסתיר את אמין בדירתו, בד בבד עם יצירת קשר עם פלשתיני נוסף, הדואג לנתיב הימלטותו של אמין מהארץ, הוא נפגש עם שליט ועם אנשיו ומוסר להם מידע על האירוע. חוסר האמון הוא המאפיין העיקרי גם של אליאס, המנהל אכסניית פליטים פלשתינים בחסות הצלב האדום בברלין המערבית. הוא בוחר לסכל באלימות (מארגן את רצח מזכיר המדינה האמריקני) אירוע שעשוי להיות נקודת מפנה משמעותית בתולדות הקונפליקט הישראלי-פלשתיני, מפני שאינו נותן אמון בתהליכים פוליטיים. הגם שכוונתו של אליאס לא הייתה לרצוח את השר הישראלי ('איזה עניין היה לנו להרוג את הישראלי שרצה לדבר אתנו?'), אלא את מזכיר המדינה האמריקני, מעורבותו באירוע הדמים אחראית, בסופו של דבר, למותו של אמין ולקרע בין יוסף לבין אמין.

באחד ההבזקים לאחור של הסרט נראים יוסף, אמין ואחותו נידאל (סוזן סילבסטר) לוגמים מבקבוק יין במרפסת ביתו של יוסף, כשהם מחובקים ומאושרים. המצלמה נותרת באותו מרחב וזמן קולנועי, אף על פי שהיא חוזרת אל זמן אחר בעבר, מאוחר יותר, של התקופה שלאחר הרצח הפוליטי, ומעבירה אותנו בתנועה ימינה בחזרה אל מרקע הטלוויזיה שממנו בוקע קולה של שדרנית המודיע על 'תגובה נוספת להתנקשות: מספר אלופים וקצינים במילואים קראו לממשלה לקיים מיד דיון בנושא הטרנספר של כל הפלשתינים מתחום ישראל'. הטיפול הקולנועי בזמן ובחלל בסצינה האמורה הוא אמנם פונקציה של נקודת מבטו של יוסף (תודעתו הפוסט-טראומטית המבולבלת), אולם הוא מבטא גם את עצם העיסוק בזיכרון ככלל – זיכרון סובייקטיבי של הפרט, אך גם זיכרון קולקטיבי (לאומי) כפועל יוצא של הכללות והשמטות.⁴⁴ רעיון שזירתו של הזיכרון הסובייקטיבי בזיכרון ההיסטורי מודגש בסיקוונס הכותרות של הסרט, באמצעות 'טרואלינג שוט' ארוך, המראה אך ורק את תנועתה של המצלמה בתוך מנהרה אפילה. שוט זה מבטא את הרעיון שהסרט הוא מסע אל הזיכרון, אל התודעה ואל הלא-מודע. השוט העוקב, המעניק לשוט שלפניו את ההקשר שלו (יוסף נוסע באוטובוס מלא בפליטים פלשתינים), ממקם מסע סובייקטיבי זה בהקשר היסטורי, קרי מחבר בין הזיכרון האישי לזיכרון ההיסטורי.

44 על האופן שבו הזיכרון מתעתע בנו כשמדובר בנושאים שקשה להתעמת אתם ועל ההשלכות של העדר ההתמודדות עם זיכרונות כאלה ראו, אניטה שפירא, 'חרבת חזעה: זיכרון ושכחה', יהודים,

נראה כי מכל דמויות הסרט הארכאולוג הגרמני קונראד (האנס פטר האלווקס) הוא היחיד המוכן לקבל אחריות לזיכרון האפל הרובץ על עברו ההיסטורי. זו הסיבה לכך שקונראד מעביר את המידע על הכוונה לרצוח את מזכיר המדינה האמריקני למוסר, מבלי שהוא יודע, כמובן, כי בלבו פועלת מחתרת עצמאית בהנהגתו של שליט, ששמה לה ליעד לרצוח את מי שמוכן למסור שטחים תמורת שלום. כמו במגש הכסף, גם בסרט זה מיוחס מושג ה'אחרות' ליהודי הגלותי. כאשר איש הקשר של קונראד, לוריא (מיכאל ורשביאק), מגלה את פעולתו החתרנית של שליט ונוזף בו, הלה אומר לו: 'עזוב את השירות, לוריא. לך תהיה רב'. בדבריו אלה ניכרים ההערכה לכוח לעומת הבוז כלפי יהדות הרוח, ה'אחרת'. שליט מעניק כאן למונח 'רב' קונוטציות שליליות אשר דבקו בדמותו של היהודי האורתודוקסי בארץ והיו קיימות באירופה גם כסטראוטיפ אנטישמי נפוץ. לפיכך, הודעת כתבת הטלוויזיה על הטרנסספר אינה מבטאת רק עמדה פוליטית של מיעוט קיצוני ישראלי, אלא לוקחת אותנו אל העבר הלא רחוק שבו 'מתחיל' ה'כול' – ה'טרנסספר' והשוואה של יהודי גרמניה.

ואמנם, רחובות האתמול יוצר אנלוגיה בין ההיסטוריה של היהודים באירופה שלפני מלחמת העולם השנייה ואף במהלכה לבין גורל הפלשתינים בארץ ישראל באמצעות: (א) השימוש באתרים; (ב) דמות הארכאולוג הגרמני, ד"ר קונראד ריכטר, אשר בדומה לאולריך במגש הכסף, מייצג את עמדת המחבר הקולנועי; (ג) תחבולת הזהות השאולה.⁴⁵ במאמרה על המותחן ההיסטורי כמבוך כפול, הכולל התייחסות לשני הסרטים הקונפורמיסט ורחובות האתמול, כותבת מיכל פרידמן, בהסתמכה על ההיסטוריון מארק פרו (בדומה לדבריו של נאמן על תפקידו של הקולנוע, שצוטטו לעיל) כי הקולנוע הוא במה הולמת לביטוי התודעה ההיסטורית, שכן הוא סולל את דרך המלך למחוזות הפסיכו־סוציו־היסטוריים שאי אפשר להגיע אליהם באמצעות ניתוח תעודות היסטוריות. באמצעות השימוש באתרים ההיסטוריים בסרט, טוענת פרידמן, הגיבור הבדיוני ממוקם בהקשר היסטורי מכריע המחייב אותו לנקוט עמדה פוליטית ולהרהר הרהור אתי גם יחד. ברלין וירושלים הן שתי ערים אנלוגיות (חצויות־מחברות), שבהן מומרים פליטי האתמול ורגשות האשמה באלה של היום.⁴⁶ למעשה, הסרט נע ונד לא רק בין שתי הבירות החצויות־מחברות הללו אלא, כאמור, בין שלושת המרחבים גרמניה – ישראל – פלשתינ,

45 רעיון הזהות השאולה מופיע גם בסרטו של חיים בווגלו, נישואים פיקטיביים (1988). גיבור הסרט נקלע לשני מצבים שבאחד הוא מזוהה כישראלי יורד ובאחר כפועל פלשתיני. נראה כי גם בסרט הזה כרוכה שאלת הזהות של היהודי הישראלי בניתוק מארמת הארץ/המדינה ובגורלו של העם הפלשתיני. על התחוות ומושג ה'אחר' בקולנוע הישראלי ראו, Dorit Naaman, 'Orientalism as Alterity in Israeli Cinema', *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 4 (Summer 2001), pp. 36-54 פיקטיביים ראו, שם, עמ' 49-51.

46 Régine-Mihal Friedman, 'Espaces du cinéma et labyrinthes de l'histoire', *Etudes Littéraires*, Vol. 21, No. 3 (1988-1989), pp. 129-140

ומעלה באופן אסוציאטיבי את האירועים ההיסטוריים הנוראים אשר התרחשו על אדמת גרמניה.

עם בואו של יוסף, המתחזה לפליט פלשתיני, לברלין המערבית, הוא מציג תעודת זהות מזויפת שבה הוא רשום 'ראזי יוסוף', ומבקש מקלט מדיני. בתחנת הרכבת הוא נלכד בידי שני שוטרים גרמנים. באותה עת אחותו של אמין, נידאל, שגם היא גולה בברלין ונשואה לקונראד, ממתינה לו בתחנה עם קונראד. קונראד מבקש מהשוטר הסבר לאירוע, אך השוטר נעלם עם יוסף. המצלמה עוברת להתמקד באישה מבוגרת המזדמנת למקום ומייצגת את הדור הקודם של יהדות גרמניה שנלקח ככוח לתחנות רכבת ולא שב לביתו. תשובתה לקונראד אינה משתמעת לשני פנים: 'ראינו דברים כאלה בעבר'. השימוש בתחנת הרכבת כ'כרונוטופ'⁴⁷ ומשפטה של האישה מצמררים במיוחד נוכח העובדה שמהרכבת יורדים פלשתינים רבים שקרוביהם וחבריהם מחכים להם בתחנה ונוכח שני מרחבים נוספים: האחד הוא אכסניית הפליטים הפלשתינים במערב ברלין, המסמלת בה בעת את היותו של היהודי 'הומו סאקר' על אדמת גרמניה שלפנים נחשבה לביתו ומדינתו, ואת היותו של הפלשתיני 'הומו סאקר' באדמתו. השני הוא המעבר ממזרח ברלין למערבה, שעיצובו מזכירה איקונוגרפיה הן של מחנות ריכוז (גידורו הרב של המרחב) והן של המעברים והמחסומים בין גבולות הקו הירוק לבין השטחים.

השאלה האתית המתעוררת באמצעות התקבולות שלעיל מכוונת לסוג הזיכרון הקולקטיבי של העם היהודי של עברו הטראומטי ולמציאות שנוצרה בקרב הפלשתינים בשטחים הכבושים לאחר 1967. אל שאלה זו מכוונת אותנו גם מצלמתה של נידאל (המייצגת את מצלמתו של הבמאי), המתעדת את האירוע בתחנת הרכבת. 'עשן הארובות של אושוויץ לעולם לא יתפוגג', כותב אפרים מאיר, אך ממשך ושואל: 'מהו מקומה של השואה ביצירת זהות דינמית? מהו תוכן הזיכרון שלנו לאירוע הטראומטי הזה?'⁴⁸ בהתבססו על תאולוגיה ופילוסופיה יהודית, בעיקר על הגות הדיאלוג אצל הרמן כהן, מרטין בובר, אברהם יהושע השל, פרנץ רוזנצווייג ועמנואל לוינס, מעצב מאיר מחדש את זיכרון השואה לתודעה השומרת על שוויון בין בני האדם תוך שהיא מדגישה את ההבדלים ביניהם. במילים אחרות, גם מאיר רואה ביהדות הרוחנית את הבסיס האתי של העם היהודי כיוון שהיא מגלמת את רעיון ההבדלים, קרי ה'אחרות'.

כאמור, מותו של אמין, הגורם ליוסף אשמה וייסורים, מעניק לו הזדמנות גם להיכנס לנעליו (תהליך המתחיל עם הימלטותו דרך הים במקומו של אמין), ובאמצעות זהותו השאולה החדשה לבחון את סוגיית זהותו, את עברו ההיסטורי – פעולה שיבצע באמצעות דמות הארכאולוג, קונראד. לא בכדי נקראת דמות זו על שם הסופר שלו שייך המוטו של הסרט, 'אדם יכול לבגוד רק במצפונו' (המופיע בסרט על גבי שוט המראה את תחנת

47 כרונוטופ – זיקת הגומלין המהותית ביחס הזמן והמרחב. מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, אור יהודה 2007, עמ' 13.

48 אפרים מאיר, מעשה זיכרון: חברה, אדם ואלוהים לאחר אושוויץ, תל-אביב 2006, עמ' 12.

המעבר ממזרח למערב ברלין) – הלקוח מספרו של ג'וזף קונרד. מהי משמעותו של מוטו זה כשהמצפון הוא דבר חמקמק אשר זיכרונו מתעתע בו? כאמור, קונראד הוא הדמות היחידה בסרט המקבלת על עצמה אחריות לעברה ההיסטורי. באמצעות עיצוב דמותו מצביע נאמן על כך ששלילת אלמנט החסר מהזהות הישראלית כמרכיב מכונן של אותה זהות הולידה חברה אשר בעקבות אובדן הממד האידיאלי ששלט בה בתהליך כינונה, נותרה עם יכולת 'סמלית' מוגבלת,⁴⁹ אשר אפיינה לפי פרויד את העם היהודי לדורותיו.⁵⁰

באחת הסצינות המתרחשת בביתו של קונראד, שבו מתארח יוסף, מציג קונראד בפניו שתי גולגולות המייצגות שני סוגים של יהודים: יהודי אירופי ויהודי מזרח תיכוני, שנהרג בעת המלחמה ברומאים. קונראד מציין כי שתי הגולגולות נמצאו באותה מערה בפלשתיין הקדומה. לשאלתו של יוסף, 'האם סיפרת זאת לידידיך הפלשתינים? הם טוענים כי לאחד כמוני אין שום זכות על ארץ ישראל', עונה קונראד: 'זו פוליטיקה. אנו עוסקים במדע, יש תמיד פיצוץ כשהם מתערבבים'. בכך הוא מתכוון לומר כי יש להבחין בין הזהות היהודית ההיסטורית העתיקה בארץ לבין הזהות היהודית האירופית הגלותית. דהיינו, הגולגולת הראשונה – של היהודי האירופי – מייצגת את החזרתו של היהודי הגלותי להיסטוריה ולתרבות (הגולגולת הזו, לדברי קונראד, נמצאה באותה המערה שבה נמצאה הגולגולת האחרת). ואילו הגולגולת השנייה מייצגת את הנרטיב הלכיד, המהווה את הבסיס למודל הלאומי שהושרש בבסיסה של הזהות הציונית והישראלית, שכיום היא מתבטאת בעיקר בתופעת המיליטריזם (שכן היא שריד של היהודי שלחם ברומאים). קונראד מזוהה בסרט עם הגולגולת של היהודי האירופי, כפי שמומחש בדיאלוג שלהלן ולכן העובדה שהוא הדמות היחידה המוסרית מדגישה את רעיון הקשר בין אתיקה ליהודי האירופי. לעומת זאת שליט ולוריא מזוהים עם גולגולת היהודי שלחם ברומאים.

יוסף שואל את קונראד מדוע נתנו לו את חדרו של אמין. על כך עונה קונראד: 'הוא כמעט שלך, שמרנו אותו לאמין'. מילים אלה של קונראד מסבות את תשומת לבנו לקשר המורכב בין זהותו של היהודי הישראלי לבין זהותו של הפלשתיני ולמנגנון ההתקה של הסובייקט, המתפקד כמנגנון הגנה מפני אופיה האשלייתי והלא יציב של הזהות. הוא מוסיף ואומר: 'לשנינו יש הרבה מן המשותף'. לשאלתו של יוסף, 'באיזה מובן?' הוא עונה: 'ברלין נקראה פעם "תחום היהודים". הנאצים ראו יהודים בכל מקום, קתולים יהודים, פרוטסטנטים יהודים, אתאיסטים יהודים וגם כמה יהודים יהודים'. קונראד מצביע כאן על תרומתם התרבותית העצומה של יהודי גרמניה למדינה זו בטרם נושלו מאזרחותם, ועם זאת על אי היכולת של העם הגרמני להכיל את היהודים, כיוון שהם היו בבחינת 'האחר שבפנים' שלו. במילים אחרות, קונראד רומז לכך שהתופעה הזאת, של מחיקת הבדלים,

49 רעיון זה עמד במוקד הרצאה שנשאתי במשותף עם אוריה כהן-רז, 'ייצוג הזהות היהודית לאחר השואה בקולנוע: על מכונת המלחמה ורוח היהדות', יום עיון.

50 יזגמונד פרויד, 'משה האיש ואמונת הייחוד' (1939), תל-אביב 1978. ראו גם ארווארד סעיד, פרויד והלא-אירופאי, תל-אביב 2005.

שבאה לידי ביטוי בממדיה העצומים של האנטישמיות בגרמניה, לא זו בלבד שהייתה בין הגורמים שהביאו לעליית הנאצים לשלטון ולחיסול יהדות גרמניה, אלא אף הייתה כוח הרסני שפגע בעם הגרמני עצמו. כשיוסף שואל את קונראד, 'מה זה עושה אותך?' תשובתו של קונראד היא: 'עוד גוי יהודי'. בדבריו אלה מביע קונראד הן את הרעיון כי גרמניה פגעה בעצמה כאשר השמידה את יהודיה והן את הכרח אחריותה של גרמניה לאירועים ההיסטוריים שפקדו את יהדותה, כפועל יוצא של היכולת להכיל את האחר (הוא מגדיר את עצמו 'גוי יהודי'). השיעור הזה שקונראד מעביר ליוסף בארכאולוגיה (על שתי הגולגולות שנמצאו במערה אחת) הוא שיעור בקבלת אחריות, התלויה בקבלת 'אחרות' – פנימית וחיצונית, ונראה כי הבחירה במקצועו של קונראד (ארכאולוגיה) גם היא אינה מקרית. היא חותרת תחת התפקיד שנועד לארכאולוגיה בגיבוש הזהות היהודית:

בתהליך הקונקרטיזציה נועד תפקיד חשוב לארכאולוגיה. כיבושי ישראל פתחו עתה [הכוונה לתקופה שאחרי 1948] לפני הארכאולוגים הישראלים כר נרחב לפעולה. [...] הארכאולוגיה היהודית נועדה להסביר פרשיות סבוכות במקרא, אך עיקר חשיבותה בכך 'שכל כיבושה מעכשוויים את עברנו וממשים את רציפותנו ההיסטורית בארץ'.⁵¹

מותו של קונראד והיותו ארכאולוג גרמני (ולא יהודי או ישראלי) מבססים בסרט בה בעת את רעיון הצורך לחפור בתהומות הנשייה של הזיכרון ההיסטורי הישראלי ואת אלמנט הזרות והטראומה. קונראד, הרואה בשתי הגולגולות שהוא מציג בפני יוסף את המקור הכפול של העם היהודי ועם זאת טוען שיש להפריד ביניהן מבחינה פוליטית, מציג את ההכרח לאזן בין השימוש בנשק לבין ההכרח להתחבר בחזרה אל יהודי אירופה שהושמדו פיזית ורוחנית על ידי הנאצים ורוחנית על ידי היהודים עצמם. בעיצוב המיזוג-אנטיציוני,⁵² מופיע קונראד אוחז בכל יד גולגולת ובכך מייצר דימוי סמלי של מאזניים, של 'צדק היסטורי'. ההערפה שהוא מעניק בדיאלוג ליהודים שנספו בגרמניה מסמלת את העובדה שטיפוס היהודי שאתו חייבים לאזן את המצב הפוליטי הוא היהודי האירופי הגלוי. עיצובו של קונראד כדמות המוסרית היחידה בסרט המקבלת על עצמה אחריות לעברה האפל, והתעקשותו על החזרת היהודי הגלוי אל הזיכרון ההיסטורי הישראלי – בדומה לחאדר במגש הכסף – מתלכדים לאתיקה הנשענת על טראומה ועל מרכיב הגלות/חסר, שכן 'גלות מכוונת אותנו לשותפות אנושית המבוססת על תודעת החסר [ה]מאפשרת לנו גם לזכות בעושר [...] להכיר בסתירות ולא לחפות עליהן. [...] ההכרה

51 אניטה שפירא, 'התנ"ך והזהות הישראלית' (להלן: שפירא, התנ"ך), יהודים, עמ' 177. במשפט האחרון מצטטת שפירא מתוך ידיעות החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה, שנה טו, חוב' 3-4, תש"י, עמ' 125 (ראו ההפניה של שפירא, שם, עמ' 294, הערה 38).

52 ארגון התנועה והאלמנטים החזותיים במרחב של השוט; בימוי הפעולה והדרך שבה היא מצולמת.

ב"אחר" חורגת כך מעבר לחשיפת ההיבטים הרכאניים של הסדר הקיים אל עבר הדיאלוג עם המדוכא עצמו.⁵³

לעומת זאת, הקשר לארץ הקדומה והבחירה בנשק (המסומלים על ידי הגולגולת של היהודי שלחם ברומאים) מומחשים באמצעות דמויותיהם של שליט ולוריא. שליט הוא איש יהיר וכוחני התומך בתפיסה של ארץ ישראל השלמה. הוא מתאים לאופן שבו מתארת אניטה שפירא את אנשי גוש אמונים החילונים בראשית שנות השבעים.⁵⁴ הוא בטוח כי בזכות אדנותו על הארץ ועל תושביה הפלשתינים הוא יוכל לגבור לבדו על עם רב של אויבים. אלא שהוא טועה ומוצא עצמו בסוף הסרט באצטדיון ברלין, בקרב חבורת פלשתינים זועמים (האופן שבו הפלשתינים מכתרים אותו בונה דימוי של שליט כ"אחר שבפנים", שאותו מבקשים להשמיד – רמז איקונוגרפי למעגל קסמים סובייקטיבי והיסטורי), המבצעים בו ליניץ', לאחר שניסונו להבריחם באמצעות אקדחו נכשל. אך את ההסבר להתנהגותו של שליט מספק דווקא לוריא ה'מתון' וה'הומניסט' כביכול. דבריו בסצינת הסיום של הסרט חושפים את ההיגיון המעצב זיכרון הנשען על הקשר בין אירועי השואה לבין מדיניות הכוח של ישראל. הסצינה מתרחשת באתר האצטדיון האולימפי של ברלין. בהביטו באצטדיון הענק אומר לוריא ליוסף כי אפשר היה למלא את 'האצטדיון האולימפי של היטלר' בקורבנות היהודים שהלכו למוות כצאן לטבח, ומוסיף כי זו הסיבה שבעטיה חייבים להשיב מלחמה. ההבדל הזה באפיון הדמויות (איש מוסד חסר מצפון בעליל לעומת איש מוסד 'הומניסטי'), לצד העובדה שהדמות המשמיעה את דברי הרציונליזציה על ההכרח להשיב מלחמה היא דמות 'חיובית', מעיד על עיוות יסודי במחשבה ובזיכרון הישראליים.⁵⁵ המימרה 'לעולם לא ילכו עוד יהודים כצאן לטבח' היא זיכרון המשמש רציונליזציה לדיכוי ומסמל את עיוות ההיסטוריה והמציאות, שכן קשה לכנות את השליטה בעם אחר 'הגנה עצמית' או 'השבת מלחמה'. וכך, באצטדיון האולימפי של היטלר, המסמל את הפוטנציאל הגלום בשיבה למקומות טראומטיים, המודגש בתחילת הסצינה ובמהלכה על ידי תנועות מצלמה אטיות הסוקרות את האתר הענק, מוחמצת (שוב) ההזדמנות להתמודד עם הטראומה, קרי לכונן סוג אחר של זיכרון המושתת על אלמנט ה'אחרות' – החסר/הרוח.

שליט ולוריא מייצגים את הנטייה לפשט ולקונקרטיזציה של התנ"ך, נטייה ששירתה את התהוותו של המיליטריזם כמרכיב מכונן של הזהות הישראלית. מסרטיו של נאמן

53 רז־קרוצקין, גלות בתוך ריבונות, חלק שני, עמ' 116.

54 שפירא, התנ"ך, עמ' 187.

55 זו סצינה שהאסתטיקה שלה מזכירה באופן מיוחד את האסתטיקה של הקונפורמיסט. עיצוב המרחב הקולנועי, השימוש בצבע, הזוויות, מרחק הצילום ותנועות המצלמה בסצינה מעלים באופן אסוציאטיבי את הסצינה בסרטו של ברטולוצ'י, שבה הולך הגיבור, בעל התודעה המעוותת, לבקר את אביו המאושפז בבית משוגעים (סמל לאיטליה הפשיסטית). אסוציאציה זו מחזקת את תחושת העיוות המוסרי של לוריא, עיוות המאפיין גם את גיבורו של הקונפורמיסט.

עולה כי החברה הישראלית החמיצה את ההודמנות שניתנה לה ב־1967, עקב המפגש המחודש עם ה'אחר' הפלשתיני, להתמודד הן עם עברה הטראומטי (עם היותם של היהודים בבחינת 'האחר שבפנים' של הגרמנים ושל אירופה ככלל) הן עם הטראומה של העם הפלשתיני – להשלים עם רעיון החסר, המגולם ברעיון הגלות. נהפוך הוא: הן המיליטריזם והן הלאומיות הקצינו בה תוך כדי התעלמות נוקבת מקיומו של העם הפלשתיני. וכך מנסחת אניטה שפירא את הדברים:

הקונקרטיזציה של התנ"ך נעצרה אל מול המציאות הדרמתית של הגילוי מחדש של הבעיה הפלשתינית, שנשכחה מלב במשך 19 שנות ישראל הקטנה. [...] ההתיישבות הציונית בארץ ישראל לא פנתה לארץ התנ"ך, שהייתה מאוכלסת ערבים, אלא בעיקר לארץ פלשתים. כלומר הקונקרטיזציה של המקרא לפני 1967 לא התייחסה בפועל לחבלי ארץ הנזכרים במקרא. אל מול המבוכה של הציבור החילוני, שהתלבט בין זיקתו לתנ"ך והסתייגותו מארץ התנ"ך,⁵⁶ עתה הופיעה קבוצה חברתית חדשה, שניכסה לעצמה את המקרא, ובקונקרטיזציה מחודדת, שהתייחסה לחבלי ארץ: אנשי הציונות הדתית.⁵⁷

בסצינה אחרת בסרט מביטים אנשי המוסד בדרכונו האמיתי של יוסף ואחד מהם אומר, תוך שהמצלמה מראה את התעודה מקרוב: 'זה נראה כמו זיוף גרוע'. כלומר הזהות הישראלית, הנחשבת ל'אותנטית' מכוח ההמרה של הזהות הגלותית בזהות אשר נבנתה בצלם האחר – הערבי הילידי – היא הזהות ה'מזויפת'. הסצינה רוויה אירוניה, כיוון שמי שמעיר את ההערה על חוסר אותנטיות הם אנשי המוסד, כלומר הם בעצם מצביעים על כך שזהותם פגומה ולא אותנטית.⁵⁸ רציחתו של קונראד מסמלת את 'רציחתה', שוב ושוב, של האופציה שאותה הוא מייצג (כפי שמעידה גם סצינת הסיום של הסרט, המסתיימת במעשה נקם – הלינץ'). העובדה שלא ברור אם הוא נרצח בידי שליט או בידי הארגון הפלשתיני, לוקחת אותנו אל רציחתו של יוני בידי איש שב"כ ולוחם גרילה פלשתיני כאחד במגש הכסף, העוברת כאן 'הפשטה' נוספת. כלומר, הדגש אינו על מי רצח אלא על האלימות כתופעה שלטת בחברה הישראלית ובחברה הפלשתינית. סרטיו ה'פוליטיים' של נאמן מצביעים אם כן על תהליך שבו מצבו של ה'הומו סאקר' הפלשתיני, אשר בתודעתו ההיסטורית חרוטה טראומת אובדן אדמותיו ורכושו, הופך

56 הסתייגות זו הייתה נעוצה, לפי שפירא, בתחושת הזרות שעורר המפגש המחודש עם 'ארץ התנ"ך' ולא עם סוגיה אתית כלשהי.

57 שפירא, התנ"ך, עמ' 186. ראו גם ג'קלין רוז, השאלה של ציון, תל-אביב 2007.

58 על ערעורה של הזהות הישראלית כתוצאה מריבוי של זהויות אתניות ועל היותו של רחובות האתמול ביטוי לתופעה זו ראו, Yosefa Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, Austin 2001, pp. 141-144

את אותה טראומה לפצע שאינו מפסיק לדמם.⁵⁹ שכן הפלשתינים, כמו ערביי מדינת ישראל, רואים עצמם כתושביה של הארץ הזאת מקדמת דנא, בדומה ליהודי גרמניה טרם שנושלו מזכויותיהם ומרכושם ונעקרו מבתיהם. על כך מעידה דמותו של אליאס ברחובות האתמול (1989), שבפגישתו הראשונה עם יוסף אומר לו: 'נולדתי בכפר סמוך לירושלים, ממנה מגיע יוסף, נבי סמואל. הבית של אבי עוד עומד שם. יהודים גרים בו עכשיו, אבל המפתח עדיין אצלי' (בנקודה זו הוא מוציא מכיסו מפתח ומראה אותו ליוסף). ברם, העובדה שאליאס מנהל את אכסניית הפליטים הפלשתינים דווקא על אדמת גרמניה, המייצגת את הטרואמה ההיסטורית הקשה ביותר בתולדות העם היהודי, מעבירה את הדיון מתחום הפוליטיקה אל תחום האתיקה, אל שאלת היכולת לראות את סבלותיו של האחר.

ד. שוטטות הלב: נוזתה אל-פואד

תחבולות ההתקה השונות, שתפקידן לכוונן תודעה המכוונת אל ה'אחר', כמו מתמזגות במושג אחד בסיסי בנוזתה אל-פואד – השוטטות, מושג המייצג את עצם תהליך היצירה ואת היצירה. הללו מוצעים כמרפא לטראומות בתחום האישי ובתחום הפוליטי-היסטורי כאחד. הקונוטציה החיובית של המילה 'שוטטות' בשפה הערבית המתלווה לשם נוזתה אל-פואד (תענוג הלב/שוטטות הלב), מתייחסת אל כוחה המרפא של היצירה. מושג השוטטות מעניק בדיעבד משמעויות חיוביות לתופעות כמו עקירה מבית ומעבר ממצב של אזרחות במדינה למצב של 'הומו סאקר', כלומר מה שהופך לחיובי אינה התופעה עצמה של היות 'הומו סאקר' אלא הלך שאפשר להפיק מכך, סוג הזיכרון האתי העשוי להיוולד ממצב טראומטי, זיכרון שבמרכזו עומד מושג החסר. הואיל וכך, מתמקד הסרט בתהליך היצירה, שמטבע הדברים מונעת על ידי חוויית החסר הבסיסית של הסובייקט – 'כל אמנות מתאפיינת על ידי צורה מסוימת של התארגנות סביב ריק זה'⁶⁰ – ואילו היצירה עצמה, כתוצאה מריבוי הפערים שבה, כלומר מכך שאלמנט החסר מאפיין אותה, פתוחה לריבוי של פרשנויות. לאחר כמעט 19 שנה של שתיקה אמנותית, יצר נאמן את סרטו הקשה ביותר מבחינה פרשנית והעמיד בלבו את חוויית הטרואמה, חוויה המשותפת הן לעם היהודי הן לעם הפלשתיני. הסרט, המטפל בטרואמה המכוננת של הסובייקט, מציב עמדה אתית באמצעות עידונה של הטרואמה דרך היצירה וכינונה של תודעה המכוונת אל האחר. הוא עושה זאת באמצעות השימוש בדמויות, בשפה, במוסיקה (המוסיקה, שאותה חיבר שלמה גרונדך, שואבת השראה ממקורות מוסיקליים יהודים וערבים כאחד, אך בפסקול נשמעת גם מוסיקה של וגנר, השנוי במחלוקת בתודעה הישראלית), בליהוק, בסוגי אמנות שונים וכדרכו של נאמן – באמצעות השימוש באתרים. אופיה הנזיל, הפתוח, ועם זאת הייחודי

59 על טראומה זו ועל אופן ביטויה בקולנוע הפלשתיני ראו, נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפפי, נוף בערפל: המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלשתיני, תל-אביב 2006.

60 לאקאן, האתיקה של הפסיכואנליזה, עמ' 130.

של היצירה, המקופל במושג 'שוטטות', מעניק לאוצרות הרוח של שני העמים החיים בארץ. המגולמים ביצירתם התרבותית, בסיס לדיאלוג, דיאלוג אשר ביכולתו לפרוץ את חומות הנרטיבים ההיסטוריים הלכידים שבהם דבק כל צד. בהקשר זה הופכת היצירה הפואטית-אמנותית למעשה אתי מובהק, כיוון שנוסף על היותה תהליך עידון של הדחפים (שביטוי אחד שלהם היא ההתענגות המתועבת כמו בהלילה בו נולד המלך), היצירה היא חלק מקניינו התרבותי-רוחני של עם. בניגוד לשטחים גאוגרפיים נותר קניין זה ייחודי לעד, אינו ניתן להמרה או לניכוס חרף אופיו המשתנה והרכגוני. תחומי האמנות הרבים הנכללים בסרט – הספרות, המוסיקה, הריקוד, הציור ואמנות הסיפור – מבססים את הרעיון כי הסרט עוסק בתפקידה האתי של האמנות ככלל ושל הקולנוע בפרט, שכן המערכת הסמיוטית-הפואטית של הקולנוע כוללת את כל התחומים הללו.

נוזתה אל-פואד מתחיל באותו מרחב שבו מסתיים מגש הכסף – נמל יפו. במגש הכסף זו זירת הרצח שבה נורה יוני הן בידי פלשתיני והן בידי יהודי ישראלי (איש השב"כ). השימוש באותו מרחב בהקשרים השונים הללו מצביע על תהליך העידון. מרבית העלילה (מלבד סצינות בית החולים) של נוזתה אל-פואד מתרחשת ביפו הדרו-לאומית. באתריה השונים של העיר נרקמת עלילה רבת שכבות, הנעה ונדה בין דמיון לממשות, בין סיפור אחד לאחר, בין זמנים, בין הדמויות השונות ובין תרבויות. המצלמה משוטטת בחופשיות בין רמות המציאות והזמן הרבות של הסרט, תוך שהיא מאמצת את דגם היצירה הערבית העתיקה של סיפורי אלף לילה ולילה, דגם המקפל בתוכו סיפור בתוך סיפור בתוך סיפור וכך הלאה, בבחינת תהליך רפלקסיבי שבו היצירה 'דנה' בעצמה – בשפתה הסמיוטית הייחודית, ביחסיה עם המחבר/ת שלה ועם נמעניה, ובחשיבותה לפרט ולתרבות שבה היא נוצרת.

הדמות הגברית הראשית בסרט היא עזרא שם-טוב, סופר יהודי ממוצא עיראקי שזכה בפרס ספרותי יוקרתי. עזרא ודמותו של קהירי (דמות של צייר ומספר סיפורים בעלילה הדמיונית המקופלת בתוך עלילת הסרט) מגולמות על ידי השחקן הערבי מוחמד בכרי, שגילם את איש קבוצת הגרילה הפלשתינית שירה ביוני במגש הכסף. ליהוק זה אף הוא מצביע על תהליך עידון. הסרט נקרא על שם אשתו של גיבור אחד הסיפורים של אלף לילה ולילה – 'פור אבו אלחסן או הישן שנתעורר'.⁶¹ כלומר, הבסיס לדיאלוג הבין-תרבותי מושתת על הקניין הרוחני של האומה הערבית, המסמל כאן את דחף היצירה ככלל. יצירה ענקית זו (הן מבחינת היקפה והן מבחינת ערכה התרבותי) משוכצת בסיפור מסגרת שבו הגיבורה, שחרזאדה, מספרת לבעלה המלך סיפור חדש מדי לילה, במטרה לסכל את תכניתו להוציאה להורג. בעקבות בגידתה של אשתו הקודמת, כל אישה שהוא נושא דינה מוות. במובן זה מהווה היצירה – הן בעבור היוצר (שחרזאדה) והן בעבור הנמען (בעלה המלך) – תשובה למוות/דחף המוות, שכן היא מעניקה משמעות לחיי



אלף לילה ולילה ביפו הדר-לאומית: אפרת גוש ומוחמד בכרי בנוזחה אל-פואד (ג'אד נאמן, 2007)
(באדיבות ג'אד נאמן)

הסובייקט ובכך מונעת ממנו לחפשה במעשים מתועבים ובהרס ככלל. הסיפור על אבו חסן, כפי שנראה להלן, בדומה לסיפור המסגרת של אלף לילה ולילה, מתחיל במעשה בגידה. ברם השאיפה לנקם בסיפור המסגרת מפנה את מקומה למחילה בסיפור זה. במקביל לכך, בעלילה המרכזית של הסרט מהווים היצירה, הדמיון והמשחק את המזור הן לטראומה ההיסטורית והן לטראומה המכוננת של הסובייקט. רעיון זה מודגש באמצעות ההמחזה (בסרט) של 'פור אבו אלחסן או הישן שנתעורר', העוסק בנושא השוטטות כמטפורה מרכזית ליחסים הנרקמים בין בני אדם באמצעות סיפור. נוזחה אל-פואד הוא שמה של אשת הגיבור ב'פור אבו אלחסן או הישן שנתעורר'. פירוש השם הוא תענוג הלב, וזה גם שם ספרו של עזרא שם-טוב (תענוג הלבבות). עלילת הסרט משמשת סיפור מסגרת ליצירתה של בתו של שם-טוב, אודליה (יעל הדר). ספרו של שם-טוב מבוסס על אלמנטים אוטוביוגרפיים. פרט קטן זה מצביע על ההכרח להתבונן פנימה, אל תוך הלב ולקבל אחריות אישית לאירועי העבר.

הרעיון כי ליצירה חיים משלה (כי היא פתוחה לפרשנות) בא לידי ביטוי באמצעות התערבותן של הדמויות הפיקטיביות בעבודתה של המחברת. נאמן שאב את ההשראה לכך מערפל, רומן שכתב הסופר הספרדי מיגל דה-אונמונו (Miguel de Unamuno). ערפל (Niebla 1914) מתאר סיפור אהבה נכזבת של גיבורו אוגוסטו. משגמר אומר לשלוח יד בנפשו, פונה הגיבור למחבר היצירה, בעקבות קריאת מאמר של אונמונו העוסק בנושא ההתאבדות. אונמונו מסביר לאוגוסטו כי אינו יכול באמת להרוג את עצמו מפני

שהוא דמות פיקטיבית. אוגוסטו טוען כנגד זה כי גם אונמונו אינו המחבר המוחלט של היצירה, שכן שליטתו בה מוגבלת. מבחינת יצירתו של נאמן, לא זו בלבד שעל היצירה פועלים כוחות הנעלמים מעיניו של המחבר עצמו (מפני שעבודתו היא בחלקה פונקציה של הלא-מודע), אלא שהיא נתונה לפרשנויות שונות.

התערבות ראשונה מעין זו המתוארת לעיל מתרחשת בסרט כשתמרה (הזמרת אפרת גוש), המגלמת תפקיד ראשי בטלנובלה של אודליה, ניגשת אליה בסיום של צילום סצינה וקובלת בפניה כי התסריט גרוע וכי אינה מעוניינת להשתתף עוד בהפקתו. מיד אחר כך היא פוצחת בשיר, כלומר 'משכתבת' את יצירתה של תמרה ונוטשת את אתר הצילומים. סצינה נוספת שבה מתנהל משא ומתן בין דמויות בדיוניות לבין המחבר/ת מתרחשת לקראת סוף הסרט. אודליה, בדומה לאונמונו, נכנסת לוויכוח עם דמויות סיפורה הבדיוני, תמרה וקהירי. היא נראית רודפת אחרי תמרה וצועקת לעברה: 'את לא יכולה להיעלם לי ככה, את לא!' היא מסתובבת לכיוון אביה/קהירי, שגם הוא נמצא במקום ואומרת לו: 'יש לי כבר את הסוף, כתוב'. היא ממשיכה ואומרת, כמי שמתכוונת לעצמה יותר מאשר לדמותה הפיקטיבית: 'היא צריכה לחיות, היא צריכה להבריאה. ככה זה נכתב' (משפט אחרון זה מתייחס לקשר בין היות היצירה מרפא לטראומות). וכך אומר קהירי לאודליה על תמרה, בעוד המצלמה משייטת בין הדמויות (למעשה היא אינה מפסיקה לשייט ולו לרגע – עוד טקטיקה המייצגת את אופיה הנזיל והנייד, ה'משוטט', של היצירה): 'דחפת אותה לתוך ההוספס [חלק משפט זה, כמו המשפטים בהמשך של אודליה, מרמזים על כך שמחלתה של תמרה היא חלק מיצירתה הדמיונית של אודליה], באמת לא ידעת מה יקרה לה שם? לא ניחשת, סופרת דגולה?' עם היעלמה של תמרה מן התמונה אט-אט, חוזרת אודליה, מוכת החרדה והחששות, על דבריה: 'היא לא יכולה ללכת ככה [...] אני עשיתי אותה, היא הייתה כלום בלעדי'. התרחקותה של תמרה (המצולמת מהגב) מאודליה מסמלת את ההיחלשות ההדרגתית של עוצמת הטראומות בחייה של אודליה (באמצעות היצירה), כלומר את תהליך פרידתה מאמה ומהנרטיב האדיפלי, אך גם את רגע פרידתו של כל יוצר מיצירתו, רגע הפיכתה לנחלת הכלל. בשני המקרים הסימנים הם פניקה, מפני שהם מערבים מפגש מחודש עם חוויית החסר. בנקודה זו שואל אותה קהירי: 'תגידי, מי קיים יותר? דון קישוט, או הסופר שכתב אותו, שכבר מת מזמן, סרוונטס?' מבלי להמתין לתשובה, הוא ממשיך: 'אני אגיד לך, אם אין דון קישוט אז גם אין סרוונטס'.

הווה אומר, בזכות העובדה שליצירה חיים משלה, בזכות העובדה שהיא פתוחה לאין ספור פרשנויות, היצירה היא נצחית, בניגוד למחבר שהוא בן תמותה. הואיל וכך היא זו הנותרת בזיכרון הקולקטיבי. המחבר חשוב רק בגלל היותו הסוכן שלה, מי שמאפשר את קיומה. קהירי ממשיך לדבר אל אודליה ברכות ובטון לירי, וכשהוא נוגע בלב, הוא אומר: 'זה בלב שלה, היא סך הכול רוצה להישאר, או להשאיר, או אולי לשיר, משהו שיהיה אחר כך'. שלושת הפעלים הללו מבטאים גם הם את הרעיון כי היצירה היא הנותרת בזיכרון הקולקטיבי, היא המהווה את האוצר התרבותי של עם, שאינו תלוי בנרטיב אחד,

לכיד. בכך מומרת היריבות בין נרטיבים לאומיים מתחרים, שבמרכזה עומדת השאלה הטריטוריאלית, בחילופי תרבות. הופעותיהם בסרט של הבמאי, ג'ארד נאמן, ושל מלחין המוסיקה שלו, שלמה גרוניך, מסמנות אותם כסוכנים של אותו אוצר תרבותי (גרוניך מופיע בסרט כמה פעמים, נאמן פעם אחת, כשהוא רוקד עם כיסא).

הרעיון שהיצירה היא מענה לטראומה המכוננת של הסובייקט מתבטא בסרט בדרכים שונות. מבחינה סגנונית, הכניסה אל לב הטראומה מומחשת סימפטומטית באסתטיקה ובפואטיקה של הטקסט. זהו סרטו ה'מפורק' ביותר של נאמן, מעין שילוב של שירה 'אימאג'יסטית' ו'זרם התודעה': רצף של דימויים פיוטיים הנענים לצליל, לצבע, למקצב, לתנועה, שהם אלמנטים 'ראשוניים' בחייו של הסובייקט (בטרם נרכשת השפה) ומאפיינים את הפואטיקה ואת תחומי האמנות השונים. הסרט מראה כיצד טראומה מעובדת באמצעותם ליצירה. ל'סרט יש שתי עלילות מרכזיות ובלב כל אחת ישנן טראומות. עלילה אחת מתייחסת להתאבדותה של אמה של אודליה ולהפלת העובר של אודליה, ובאמצעותן מועלית הטראומה המוקדמת ביותר בחיי הסובייקט, היא טראומת היוולדותו. העלילה השנייה מגוללת את סיפור מחלתה הממארת של תמרה, שהיא פרי דמיונה של אודליה. אביה של אודליה, עזרא, בו לכתבת בתו וטוען שזו אינה ספרות. בין השניים מפרידה טראומת התאבדות אמה של אודליה, אשתו של עזרא. הבת, המתקשה לסלוח לאב על שלא הציל את האם מהתאבדות, כועסת גם על האם שנטשה אותה. אודליה מתעברת אך מפילה את עובריה בשלב מוקדם למדי. טראומת ההפלה מעלה ביתר שאת את הטראומה הקודמת – האופן שבו אמה 'הפילה' אותה כאשר התאבדה. בבית החולים פוגשת אודליה את תמרה, שעברה הפלה מלאכותית מרצון. בעקבות המפגש הזה עם תמרה פורש הסרט את הפנטזיה-היצירה של אודליה, ואורג לתוכה את הסיפור על אבו חסן, הנמסר מכמה רמות מציאות ועל ידי מספרים שונים (אודליה, קהירי, שהוא דמות בסיפורה של אודליה, וכן דמויות שונות בהמחזה של הסיפור). הגיבורים הראשיים בפנטזיה-היצירה של אודליה הם האנשים הסובבים אותה בחייה, שאתם היא מסוכסכת נפשית – אביה, תמרה, וכמובן אמה המתה. באמצעות דמיונה ויצירתה אודליה מתנקמת בתמרה ובאביה בכך שהיא הופכת אותם לחולי סרטן סופניים, ובמקביל היא מתקנת באמצעות דמויותיהם את יחסיה עם אביה ומעבדת את שתי הטראומות שעברה (התאבדות האם וההפלה).

בדמיונה של אודליה תמרה ואביה מוצאים אהבה זה בזרועות זו בהוספיס נוצרי ביפו העתיקה, שבו הם בוחרים לבלות את שארית ימי חייהם. יחסים אלה הם השלכה של היחסים האדיפליים בין אודליה לבין אביה. אודליה אינה מצליחה לאהוב את אביה כהורה, כיוון שהיא עדיין שבויה בציפורני טראומת התאבדות האם, ולכודה בפנטזיה אדיפלית. היא מקנאה באהבתו של אביה לנשים אחרות ומאשימה אותו במות האם שאת מקומה היא שואפת לתפוס (יש לשער כי גם האשמה זו היא השלכה של תחושת האשמה של אודליה עצמה כלפי אמה המתה). אודליה מתיקה את הפנטזיה הראשונית הזו לסיפור יחסיה של תמרה עם קהירי (המגולם כאמור על ידי אותו שחקן שמגלם את

אביה, עזרא). ההתמודדות עם טראומת ההתאבדות של האם תתיר בסופו של דבר גם את הקשר האדיפלי עם האב ואודליה תהיה מסוגלת 'לסלוח' לו ולקבלו באהבה כאב. מחלת הסרטן, הקושרת בין תמרה לקהירי, מסמלת את הטראומה הקושרת בין אודליה לאביה (התאבדות האם). השחקנית המגלמת את דמותה של אמה של תמרה בסיפור של אודליה (מירב גרובר) מגלמת גם את אמה של אודליה, שהתאבדה. אך בניגוד לאמה של אודליה, שהייתה כנראה דמות שברירית ודיכאונית, בעלת אחיזה רופפת בחיים, אמה של תמרה בסיפור של אודליה היא דמות חזקה ואוהבת, שחיי בתה בראש מעייניה. היא מתעקשת להוציאה מההוספיס ולהחזירה אל בית החולים, ובכך היא נאבקת על חיי בתה ומסרבת לנטוש אותה ואת התקווה שתבריא, כשם שאמה של אודליה לא עשתה מעולם. ואכן, היצירה שבורה אודליה מהווה עבורה תהליך של התמודדות עם הטראומות בחייה (האהבה האסורה לאב, אוכדנה של האם ואובדן תינוקה). וכפי שהמחלה מתורגמת לאהבה בסרט, כך האסתטיקה והפואטיקה של הסרט מרכיבות קולז' של דימויים וצלילים, כאילו הפכו הגרורות הממאירות את עורן. בפנטזיה של אודליה דמויות רבות, חולות כבריאות, שולחות ידן ביצירה.

אביא להלן כמה דוגמאות סמליות לרעיון כי היצירה בעלת האופי המשוטט מהווה תשובה לסוגי טראומה שונים, למוות האורב לנו בפתח ולדחף המוות (הרס, אלימות). הראשונה מתייחסת לסצינה הפותחת את הסרט, שהיא למעשה סיקוונס (כיוון שהיא משלבת באותו מרחב שני זמנים שונים), למוות האורב לנו בפתח ולדחף המוות (הרס, אלימות). אודליה כנערה מתבגרת, את אמה ההולכת ונעלמת אל תוך הגלים ואת אביה המסמן לאם להתרחק ומושך את בתו ללכת עמו. בה בעת נוכחת בסצינה דמותה של אודליה המבוגרת כמי שצופה במתרחש.⁶² הווה אומר שאין היא מסוגלת עדיין בשלב זה להרפות מהזיכרון הטראומטי של התאבדות האם. מיד לאחר מכן, באותו מרחב, נראית אודליה כשהים מכסה את פלג גופה התחתון, מושכת בחבל מזרן עטוף בבד לבן הנראה כמו תכריכים ועליו שוכבת תמרה שגם היא עטופה במעין תכריך המכסה את גופה עד לכתפיים, הנתורות חשופות. הדימוי של אודליה המושכת מן הים את תמרה מעלה בתודעה את דימוי האם (שגם היא לובשת לבן) שהתאבדה בטביעה, אך במהופך. בניגוד לאם ההולכת לים ונעלמת בגלים, תמרה – יצירתה של אודליה – נמשכת מהמים בידי אודליה באמצעות

62 סצינה בסרט מתאפיינת על ידי אחידות של זמן ומקום. הסיקוונס הנו רצף קולנועי (זמני, מרחבי, עלילתי, תמטי וכד') העשוי לכלול בתוכו שתי סצינות ויותר.

63 מבחינת מבנה הסיקוונס יש כאן רמיזה ברורה ל'סצינה ראשיתית' (primal scene) בשיח הפסיכואנליטי הפרוידיאני, שבה הסובייקט יכול (הואיל ומדובר בפנטזיה) לתפוס שתי עמדות בעת ובעונה אחת: של הדמות הפעילה, המקיימת יחסים אינטימיים עם אחד ההורים, ושל דמות המתבוננת מן הצד בנעשה. דמות זו מייצגת את דמות הילד/ה המפנטז/ת. ההקבלה המבנית בין הסצינה הראשיתית לבין סצינה קולנועית, שבה המצלמה תופסת גם היא יותר מאשר עמדה אחת, מנסחת את הסרט כולו (ואת הקולנועי ככלל) כאתר של פנטזיה ובכך משרתת את הרעיון כי הפנטזיה – העבודה על טראומה עם הדמיון באמצעות הקולנוע – עשויה לשמש פתח לפריצת דרך סובייקטיבית ואידאולוגית-פוליטית גם יחד.

חבל המסמל את חבל הטבור, כתינוק מרחם אמו. דימוי לידה זה מלווה בפס קול שעליו נשמע ב'קול-על' קולה של אודליה, ה'מגלמת' כעת את תפקידה של שחרזאדה, כלומר של מספרת. הקול מצטט מסיפורי אלף לילה ולילה: 'הפלגתי עם האנשים האלה, עברנו את מצרי הים והגענו בשלום לבגדאד. פרקתי את המטען היקר ועכשיו כולו עומד לרשותכם'. המטען מסמל את תמרה/היצירה. משפטה של אודליה ממחיש את העברתה של היצירה מרשות המחבר/ת אל הנמען ובה בעת מעביר את הרעיון כי היצירה נועדה/פתוחה לפרשנויות רבות. בנקודה זו תמרה קמה מהמזרן כמי שהרגע נולדה ומגלה את העולם סביבה. קולה של אודליה חוזר על רעיון אופיה הפתוח של היצירה: 'זה הסיפור כפי שסופר לי ואתם תעשו בו מה שתמצאו'. התחלפות הדימוי של האם המתאבדת ביים בדימוי משיכתה של תמרה/היצירה מאותם מים מנסחת את טראומת התאבדות האם וטראומה ככלל כמקור או כזרז ליצירה.

הטשטוש המרחבי והזמני בסיקוונס שלעיל ובסרט כולו, המסמל את הרצף הנפשי-תודעתי (את הקשר/אי-הקשר בין הלא-מודע והמודע) האל-זמני, לצד סמליות הדימויים (מוות/טראומה—לידה/יצירה), המקביל בין יחסי האם-בת ליחסי הסופרת-יצירה, מעביר את הרעיון כי 'טראומת האם' תרתי משמע — טראומת הלידה — היא הטראומה המכוננת של הסובייקט, מעין סוג של 'הפלה' אל תוך החיים, וקשורה ככלל לויתור על הפנטזיה של הקשר המוחלט עם האם ולויתור על ההתענגות המוחלטת. הויתור על שתי פנטזיות אלה משמעו בפסיכואנליזה הפרוידיאנית-לאקאניאנית קבלת החסר, תחושת האובדן שעצם ההיפלטות מרחם האם מטביע בסובייקט.⁶⁴ אם בסרטיו של נאמן, המאופיינים לכאורה בצביון 'פוליטי', העלילות מתייחסות בעיקר לצדה האפל של הסובייקטיביות כפועל יוצא של הקושי לקבל את רעיון ואת חוויית החסר, ולעומתן אמצעי המבע הקולנועיים האחרים טווים את חוטי הקשר בין הקולנוע לבין טראומות אישיות והיסטוריות, הרי שבנוזתה אל-פואד עלילות הסרט עצמן (האירועים המתרחשים במסגרת רמות המציאות השונות) מטפלות בצדה האפל של הסובייקטיביות על ידי עידונו ליצירה.

דוגמה נוספת לקשר הטראומטי עם האם, המהווה את מקור היצירה, מתייחסת ליציקתן של מילים שתוכנן טראומטי אל סוגה מוסיקלית — הראפ. וכך משוררת אודליה את כאבה בקצב של ראפ, באחת הסצנות של הסרט:

יום אחד פשוט נעלמת. מדוע התאבדת? חשבת על מה עשית? דאגת שאת פוגעת [...] האם שכחת מה היית? לא השארת חתיכת נייר, לא הודית [ש] לפעמים היה לך מאושר, את רצית קצת יותר מדי, הכול מכול [...] זה עול גדול, איבדת את הכול [...] ניסית לא לזייף [...] אבל זה מטפטף הכישלון,

64 ראו דבריו של לאקאן במסגרת דיונו בהבדל המיני, Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*, edited by Jacques-Alain Miller, New York 1978, p. 205

אז בא הדיכאון [...] את אלופת הדמיון, אז לא עלה על דעתך שמאז כל יום אני בוכה-הא? רצייתי שתראי אותי אישה, שתעזרי לי להתגבר על הבושה, לנצח את החולשה, למנוע את הפלישה, ללמוד איך לעלות על סימנים של נטישה. אולי יכולתי להציל, איזה תרגיל, עכשיו נדפקתי. משלמת את המחיר, מיוסרת, כבר לא מחוברת, לא מעניין לי הסרט, לא מחוברת, יכולתי להיות אחרת, אולי להיות משוררת [...] זה כבר לא יעזור, את כבר מזמן לא באזור, את תקועה עמוק עמוק בכור וזה עובר מדור לדור [...] המוות זה רק צורך, ומי ראה אותך? מי נפרד ממך? לבד, אף אחד לא החזיק לך את היד. עכשיו את שוכבת לך בשקט, הנשמה שלך אותי עדיין רודפת, נפרדת, אומרת לך שלום [...].

ביצירת הראפ הזו של אודליה בולטת החוויה הבין-דורית. הטראומה של האם היא הטראומה של הבת ולהפך. בעת הלידה חווה האישה את אמה, את הקשר הטראומטי עמה ואת אובדנה (כלומר את האם המדומיינת, את הפנטזיה על האחדות המוחלטת עמה). חוויה זו היא 'מורישה' לבת,⁶⁵ שכאמור חווה אובדן זה כבר עם לידתה, ככל סובייקט אחר שעם לידתו 'נושרת' ממנו חתיכה (בסרט מסומלת חתיכה זו על ידי השליה). הסוגה האמנותית המכילה את דבריה של אודליה – הראפ – היא הדרך להתמודדות עם התוכן הטראומטי, אך גם רומזת בכך (בצורת מקצב וצליל הראפ) שהיצירה מאופיינת במכלול היבטים סובייקטיביים שאותו מכנה קריסטבה בכתביה 'הסמיוטי'. 'הסמיוטי' שייך לשלב המגע הראשון עם האם, הכולל אלמנטים כגון צליל ומקצב – שני האלמנטים ההופכים את הטקסט של אודליה לאמנות הראפ. כך גם שני שיריה של תמרה על האנורקסיה והבולימיה – שתי הפרעות נפשיות היצוקות בתוך יצירה מוסיקלית בסגנון הג'אז. לשיטתה של קריסטבה, 'הסמיוטי' הוא לב הפואטיקה ואילו הפואטיקה עצמה והאמנות או היצירה ככלל הן המעשה האתי האולטימטיבי, כיוון שהן מונעות את פעולתם ההרסנית של הרחפים ומבטאות תהליך דינמי של צמיחה ושינוי של הסובייקט.

הטיפול בטראומה הנפשית של סובייקט באשר הוא יילוד אישה באמצעות היצירה מועבר בסרט גם באמצעות כתמי דם ההופכים לצבע. פעמים אחדות מצולמים כתמי דם של נשים. אודליה מגלה שהפילה את עוברתה באמצעות כתם דם ענק על הסדין, המצולם מקרוב. דימוי זה מותק מאוחר יותר לתחתונה של תמרה (ביצירתה של אודליה), בעודה מאושפזת בבית החולים. וכך כותבת ז'וליה קריסטבה ביחס ל'בזוי', דהיינו כלל האלמנטים הקשורים בגופה ה'לא-טהור' של האישה, כגון דם המחזור החורשי, דם הלידה והשלייה, המופיעים תדיר בסרטו של נאמן:

Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 65 pp. 237-243

הבזוי הוא אלימות האבל על 'אובייקט' שתמיד כבר אבוד. הבזוי שובר את חומת ההרחקה ואת שיפוטיה. הוא מחזיר את האני למקורותיו בגבולות המתועבים, שמהם ניתק האני – הוא מחזיר אותנו אל מקורו [...] בדחף, במוות. הבזות היא תחייה העוברת דרך המוות (של האני). זוהי אלכימיה ההופכת את דחף המוות לפרפור של חיים, של משמעות חדשה.⁶⁶

כמו בדבריה של קריסטבה, מנותבים בסרט האלמנטים של הבזות, המגולמים בדחף המוות, אל משמעות חדשה בחיים – יצירה. באחת ההמחזות של הסיפור על אבו חסן מופיע כתם ענק של צבע אדום מתחת למיטה שעליה שוכב אבו חסן (שאינו אלא תמרה בתחפושת, השוכבת על אותה מיטה ששכבה עליה בכית החולים), המזכיר מבחינה גרפית ומבחינת צבעו את כתמי הדם המזוכרים לעיל. כתם הצבע הענק מתחת למיטה הוא דימוי המסמל את תהליך עידון דחף המוות הגלום באלימות האבל על אובדן האם המדומיינת, באמצעות היצירה. ההקבלה בין שני הדימויים הללו (כתמי הדם וכתם הצבע) משתקפת בהקבלה נוספת בין מיטת חוליה של אודליה למיטת חוליה של תמרה (ביצירתה של אודליה) לבין המזרן שעליו שוכבת תמרה כשהיא נמשכת מהים על ידי אודליה. ומאחר שהמיטה אשר מתחת לה כתם הצבע מוצבת באתר נמל העיר יפו, בתוך ההמחזה של הסיפור על אבו חסן, אנו נרמזים כי הקניין התרבותי-יצירתי עשוי להיות מרפא גם לפצעים המדממים של היהודים והפלשתינים. על כך מעידות גם ההלחמה היצירתית של סיפורה של אודליה במסגרת סיפורה של שחרזאדה וקבוצת הראפרים הערבים, שגם הם שרים על סיפורה של שחרזאדה, בערבית.

לאורכו של הסרט שזור באופן מקוטע הסיפור על אבו חסן מתוך אלף לילה ולילה בסיפורה של אודליה. אלמנטים גולשים מזה לזה והסיפור מומחז באופן צבעוני, במרחב נמל יפו, באמצעות תהלוכת תחפושות ססגונית, כשהשחקנים מחליפים תפקידים וזהויות במעין קרנבל בכטיני, פורימי. את קול-העל של אודליה כמספרת מחליפים לעתים קרובות קולותיהן של דמויות מתוך הסיפור על אבו חסן, תוך שהדיבור מתחלף בשירה בשפה הערבית. כאמור, אל רמת המציאות של המחזה הזה חודרות דמויות מרמת המציאות של סיפורה של אודליה (למשל, אחות מההוספיס) וכן דמויות חוץ-דיאגטיות, כגון שלמה גרוניך ההופך למספר נוסף ושר-משורר בשפה העברית ובכך מחליף את הפסקול המשמיע מנגינה של צליליה שרות דמויות בערבית. גם קהירי מחליף את אודליה כמספרת, ומספר את אותו סיפור בהוספיס (כלומר בסיפור שבתוך סיפור). המשחק בזהויות מהדהד את הזהות השאלה ברחובות האתמול ומסמל את הדמיון בין גורלותיהם והתנהלותם של היהודים ושל הפלשתינים מבחינה היסטורית. אלא שכאן עולה מושג ה'אחרות' גם מההדרגה על השוני התרבותי – המסומל על ידי השוטטות, שהיא בה בעת מרכיב עלילתי ומושג רעיוני המגולם במכלול הסגנוני והתמטי של הסרט.

השוטטות היא האלמנט המרכזי בעלילת הסיפור על אבו חסן, שתפקידו להעלות את סוגית האתיקה של ה'אחר' באמצעות היצירה/הסיפור. הסיפור 'פור אבו אלחסן או הישן שנתעורר' הוא סיפור מרתק, אשר במרכזו עוד שני אלמנטים המאפיינים את סרטיו של נאמן ככלל: בגידה וחילופי זהות. הסיפור עוסק בדמותו הנהנתנית של אבו חסן, המבזבז את מחצית רכושו על בילויים עם ידידים הנוטשים אותו כשאוזל כספו. בדומה לבעלה של שחרזאדה, שהתאכזב מרה מבגידתה של אשתו, אבו חסן מאוכזב מבגידתם של ידידיו. הוא מנתק את קשריו עמם, אלא שבמקום לנקום בהם הוא חושף את חציו השני של הונו שהטמין באדמה ועובר לשוטטות, הווה אומר, ליצירה. כך הוא מעדן את כעסו על חבריו ומחליט להתרועע רק עם זרים, כיוון שאינו מוכן לוותר על דיאלוג עם בני אדם. מדי לילה אורב אבו חסן לזר המזדמן לגשר בלב בגדר, מביאו אל ביתו, מכבד אותו במאכלים ובשתייה, ועם בוקר משלח אותו מעל פניו. כעבור שנה עוברים על הגשר הח'ליף ומלווהו. אבו חסן, שאינו יודע מי האנשים (שכן השניים מחופשים), מזמין אותם לביתו ונוהג בהם כבשאר אורחיו. הח'ליף מבקש לגמול לו על האירוח, אך זה אינו מוכן בשום אופן לגלות את זהותו ואת קורותיו. כדי להשיב לו טובה, בכל זאת, כששומע הח'ליף את דבריו של אבו חסן על רצונו להתנקם בקבוצה של אנשי דת, השוכנים במסגד הסמוך לביתו ואינם חדלים להציק לו ולאורחיו, הוא מסמם אותו ומביאו לארמונו. כאשר מתעורר אבו חסן מהתרדמה גורם לו הח'ליף להאמין, באמצעות דרי הארמון ומשרתיו, כי הנו לא אחר מאשר הח'ליף בכבודו ובעצמו. זהו משחק, יצירה משותפת של הח'ליף ואבו חסן.

הח'ליף חוזר על התעלול עם אבו חסן, שכן הוא לומד באמצעותו את משמעותם של הידידות והדיאלוג שאינם תלויים בדבר. אבו חסן, לכאורה נהנתן חסר אחריות, מלמד למעשה את הח'ליף מהי תודעה אתית בדרך המזכירה את תפיסתו של הפילוסוף היהודי (בעל הרקע בתלמוד) עמנואל לוינס. לוינס גורס כי המחויבות לאחר, הנותר לנצח בלתי מוכר – 'אחר' באחרותו – היא תחילתה של תודעה מוסרית.⁶⁷ הקושי באימוץ האתיקה של לוינס נובע מההנחה המוקדמת אשר בסיסה הוא כי האחריות ל'אחר' קודמת לכל מודעות עצמית. התנאי הראשון של העמידה פנים מול פנים עם ה'אחר' הוא שאלת ההוויה. מתוקפה של (זכות) ההוויה מקבלת האחריות ל'אחר' קדימות על פני הסובייקטיביות. הסיפור על אבו חסן רומז כי עמידה כזו מול ה'אחר' וקבלת אחריות עליו, כוחן יפה בתיאוריה (לנוכח העובדה שמדובר בהגות העוקפת סובייקטיביות) והן אפשריות בתיאוריה של היצירה. היצירה אינה עוקפת סובייקטיביות אך היא עוקפת מודעות, ובכך מאפשרת קבלת אחריות ל'אחר' ללא כל תנאים מוקדמים – חוויה שאבו חסן חווה מדי לילה עם זר אחר. בארמונו של הח'ליף, בעת שאבו חסן המבולבל נאלץ להשתכנע שהוא הוא הח'ליף, מסתתר האחרון מאחורי פרגוד תוך שהוא מביט בנעשה ומתגלגל מצחוק. אך בסופו של דבר גם הח'ליף אינו רואה בידיו החדש אובייקט לשעשוע גרידא, ומשכיל להעניק לו

את הדבר שאבו חסן מעניק לכל פלוני אלמוני המזדמן בדרכו – הכרה ללא תנאי מקדים בקיומו כזר, כ'אחר'. לא בכדי המתנה הראשונה המשמעותית שמעניק הח'ליף לאבו חסן היא נזוהת אל-פואד, שפירוש שמה כאמור 'הלב המשוטט'/'תענוג הלב', כלומר אישה להתאהב בה.

באמצעות העובדה שבהמחזות הסיפור מתחלפים השחקנים בתפקידי דמויות הסיפור על אבו חסן והדמויות בתפקידי המספרים, ולצד הרעיון כי היצירה חשובה יותר מהיוצר, מועבר מסר כי בניגוד לנרטיבים היריבים שבהם אווזים הצדדים המעורבים בסכסוך הישראלי-פלשתיני, עצם העיסוק ביצירה פותח אפשרות לדיאלוג בין עמים. הזרות – ייחודו התרבותי של עם – היא הבסיס לדיאלוג בין עמים בעלי היסטוריה של רדיפות ותחושות כבדות של חשד. ראוי לציין בהקשר זה את שני סרטיו התיעודיים של נאמן, שאותם ביים והפיק בשנתיים האחרונות: דמעת שחרזאדה (2006) וזיטרה (2008). הסרט הראשון עוקב אחר עבודתה של כוריאוגרפית אוקראינית, אירינה ג'מאל (המופיעה גם בנוזתה-אל-פואד) הנשואה לערבי, מתגוררת בצפון הארץ ומשמשת חונכת ומנהלת של צמד רקדנים – יהודייה וערבי. בסרט זה משמש המחול ליצירה של דיאלוג. ואילו בזיטרה עוקבת מצלמתו של נאמן אחר תלמידי מוסיקה ותיאטרון בתיכון עירוני א' לאמנויות בתל-אביב, שיחד עם תלמידי קונסרבטוריון שווארין בגרמניה מעלים הצגה המבוססת על זיכרונותיה של ניצולת גיטו טרזין, מנקה אלטר. חרף הזרות והניכור המודגשים באמצעות השוני בין שתי השפות (עברית וגרמנית), העלאת המופע במשותף בברלין של היום מאפשרת התמודדות עם הטראומה ההיסטורית המשותפת.⁶⁸ ההצגה עצמה עוסקת בחיי הרוח והתרבות של יהודי טרזין בניסיונם לשמור על צלם אנוש באמצעות העלאת של מופע קברט.

ה. סיכום: 'לְסִבַּת הַדָּבָר זֵנֵב חֶבֶר'

במקור הספרותי של 'פור אבו אלחסן או הישן שנתעורר' מבקש אבו חסן להסביר לח'ליף את סירובו המוזר (בעיני הח'ליף) שלא לכוונן עוד מערכות יחסים בנות קיימא אלא להסתפק בירידים מזדמנים באמצעות סיפור, שאף כי אינו נכלל בסרטו של נאמן הרי הוא חלק בלתי נפרד ממנו, בהיותו חלק בלתי נפרד מן הסיפור על אבו חסן. וכך אומר הוא לח'ליף: 'לסבת הדבר זנב חבר', ומספר לו את ה'סיפור על המשוטט בחוצות והטבח'. תפקידו של הסיפור שבתוך סיפור הוא להבליט את ההכרה ב'תוסף המתועב של הסובייקט', שהכלתו מאפשרת הכרה באחר. 'כפילו' של אבו חסן, המשוטט, אוכל על חשבונם של אחרים, מרמה ומנצל את חולשתם – מעשים המשקפים את חולשותיו של אבו חסן (מבזבז את הונו על אחרים, מרמה את הח'ליף וכדומה).

68 המפעל המוסיקלי שיזמו דניאל בירנבוים ואדוארד סעיד ב-1999 הוא דוגמה נוספת לדיאלוג מתמשך בין עמים יריבים באמצעות יצירה. מדי שנה נפגשת תזמורת דיוואן מזרח-מערב בהרכב חדש של מוסיקאים צעירים, ישראלים ופלשתינים, לעבודה משותפת.

גיבורו של ה'סיפור על המשוטט בחוצות והטבח' הוא חסר כול שנכנס לאכול בחנותו של טבח. שם הוא מזמין ארוחה דשנה ולאחר שסיים את סעודתו, בעודו שואל עצמו במה ישלם, בדומה לאבו חסן שקודם מבזבז את הונו ורק אחר כך שואל עצמו מה יעשה, הוא שם לב לזנב סוס המבצבץ מעל אחד המדפים בחנות. המשוטט מבין כי הטבח רימה אותו – נתן לו לאכול בשר סוס – קם ממקומו ויוצא את החנות. הטבח רודף אחריו מחוץ לחנות ודורש לקבל תמורה כספית בעבור הארוחה. המשוטט צועק לעברו של הטבח כי שילם לו והטבח צועק לעברו כי שקר הדבר. המהומה מגיעה לאוזניהם של העוברים והשבים והם תובעים מהמשוטט לשלם את חובו. אז אומר המשוטט שיש לו סיבה מדוע אינו מוכן לשלם ולסיבה זו 'קשר רב עם זנב'. הטבח מבין את הרמז, מודה שקיבל את הסכום, מתנצל ואף אומר שהוא חייב למשוטט עודף.

למעשה היו יכולים השניים להמשיך ולריב בעוד כל צד מגן על עמדותיו. המריבה פוסקת ברגע שהמשוטט מאיים לחשוף את ערוותו של הטבח ברבים. אז מחליט הטבח שמבחינתו הדבר הנכון הוא להכיר בכוחו של יריבו. במילים אחרות, כפי שמעיד על כך זנב הסוס, המסמל בשר טמא, לכל אדם יש צד אפל. הטבח מוכר ללקוחותיו בשר סוס. זנב הסוס, המבצבץ מאחד המדפים בחנותו הוא מטונימיה של עולמו של הטבח, ומשום כך הוא מסמל לא רק את החלק הטמא בבשר הסוס אלא גם את החלק הטמא של הטבח ('התוסף המתועב של הסובייקט'). השאלה היא ההכרה בו. הנמשל ההיסטורי הוא כי לכל צד בסכסוכים יש עוולות שהוא גרם לעצמו ולצד האחר. התקרית בין המשוטט לבין הטבח היא דוגמה של עצירת המלחמה ברגע שמגיעים למאזן אימה, שהוא פועל יוצא של פחד מהאחר (ההשלכה של האימה הפנימית של הסובייקט על האחר). ההכרה באימה הפנימית היא המביאה להכרה בהיות בני האדם והעולם פגומים, חסרים ונבדלים. המשוטט הוא חסר כול, ואינו יכול להיות אלא כזה. השאלה היא איזה צד יהיה הראשון לקבל אחריות – להכיר בחסר של הסובייקט והאחר כאחד. מושג השוטטות, שלאורכו של הסרט מסמל את תהליך היצירה ואת אופיה, מתמזג כאן עם מושג האתיקה, ההכרה בבני אדם באשר הם – האחרים. באמצעות הסיפור על המשוטט, מבקש אבו חסן מהח'ליף להכיר ב'אחרות' שלו, זו תשובתו לח'ליף, כאילו אמר 'כזה אני, קבלני כך'. אך סמלי הוא שהח'ליף מחליט לקבל על עצמו אחריות לגורלו של אבו חסן ולקחת אותו למעשה תחת חסותו, בעקבות הסיפור שזה סיפר לו על המשוטט.⁶⁹

בנוזהת אל-פואד אבו חסן נכנס לנעליו של הח'ליף – כפי שיוסף נכנס לנעליו של פלשתיני ברחובות האתמול וכפי שיוני לוקח על עצמו תפקיד של 'משוגע'. המשותף לשלושת המקרים הוא שאי אפשר באמת להפוך להיות 'אחר', הואיל וה'אחר' הוא ישות שונה ונפרדת. את אבו חסן מאשפזים בבית משוגעים כשהוא שב הביתה, בעודו משוכנע

69 מבחינה הייררכית, מי שנתבע לקבל אחריות הוא מי שנמצא במעמד גבוה יותר הן מבחינת נכסים והן מבחינת כוח (הח'ליף). זהו המצב גם בסיפור על המשוטט והטבח. הטבח הוא הראשון שנאלץ להכיר במציאות הקיימת.

כי הוא הח'ליף (ברומה להתאשפוזותו של יוני במגש הכסף). חוויית הזהות השאולה אינה גורמת לאבו חסן להפוך לשליט ('ה'אחר') – הוא רק משתמש במעמדו החדש כדי לשלוח כסף לאמו ולסלק מדרכו את מי שמפריע לו באירוח הזרים בביתו, כלומר בדרך חייו. כאמור, הח'ליף מכיר ב'אחרותו' של אבו חסן ומקבל על כך אחריות. גם אחרי שאבו חסן רוקם יחד עם אשתו מזימה שנועדה לסחוט ממנו כסף, אינן הח'ליף מענישו, אלא מעניק לו הון שיספיק למחייתו עד תום ימיו. הח'ליף כבול בשרשראות מעמדו, רשאי לשוטט ברחבי ממלכתו ולהתוודע אל חוויית הידידות שאינה תלויה בדבר (המפגש עם ה'אחר' שאינו תלוי בהייררכיה) רק תחת תפוסתו. הוא מבין כי אבו חסן – המשוטט – אמן הסיפורים, מעניק משמעות לחייו ולחיי זולתו על ידי סיפורים ודו שיח דווקא בשל היותו 'פגום', חסר.

נרטיב ההתקה או מושג השוטטות בסרטיו של נאמן מבטאים את הצורך הדחוף לראות את הסכסוך הישראלי-פלשתיני בעיניים אחרות וחדשות, על בסיס של הכרה הדדית בטעויות ההיסטוריות ובסבלותיו של כל עם ועל דיאלוג בין-תרבותי, שבו כל צד מתחבר לסובייקטיביות, לתרבות ולמסורת שלו – תהליך המחייב הכרה ב'אחרות' של כל צד. הקניין הרוחני והתרבותי של כל עם, בהיותו ייחודי ואחר, עשוי לאפשר את ההכרה ב'אחר' הפנימי, שבה מותנית ההכרה גם ב'אחר' החיצוני. התנאי (של הפסיכואנליזה) הוא קבלת האחר הפנימי, המאפשרת את קבלת ה'אחר' החיצוני (או כפי שכונה בהקשרו ההיסטורי-פוליטי ביחס ליחסי היהודים-פלשתינים, 'האחר שבפנים'), ואילו התנאי של הפילוסופיה בנוסח לוינס הוא קבלת ה'אחר' החיצוני כקודמת לסובייקט. סרטיו של נאמן מראים כי באמצעות היצירה ככלל והיצירה הקולנועית בפרט עשוי להתרחש תהליך של קבלת ה'אחר' הפנימי והחיצוני גם יחד.

