



רב־שיח: מתא המסוק לבית הקולנוע — פְּנִיָּה של
הישראליות בסרטים "כיפור" ו"כיכר החלומות"



צילום: ניקול דה קסטרו

כיפור. בימאי: עמוס גיתאי, 2000

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

* * *

תמר אלאור, המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה,
האוניברסיטה העברית בירושלים

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

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

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

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

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



צילום: יוני המנחם

כיכר החלומות. בימאי: בני תורתי, 2000

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

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

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

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

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

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

הישראליות" יתקשה לקבל סיוע ישיר מן מן הסרט. נוכל לומר עם זאת (בזהירות רבה) שגיתאי מלמד אותנו כי ניתן לדבר על אחת מן החוויות המכוננות בהיסטוריה של ישראל, מחוץ למעגלי השבט.

המעבר לסרט כיכר החלומות נושא עמו משהו ממשימת בירור "פניה של הישראליות". גם כאן, אם כי מסיבות אחרות לחלוטין, נראות הפנים האלה, בעת ובעונה אחת, כמו משהו מדויק ומוכר, וכמו משהו כללי ופנטסטי.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

נזאר חסן, בימאי פלסטיני

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