

עבודה מסכמת — "קולנוע לאומי, קולנוע עולמי" סמסטר ב', תשע"ו



**ייצוג הגבריות וההגמוניה הגברית
בין "התערבות אלוהית" ל-"מחבואים"**

דניאל הדר (200380244)

23/06/2016

"רד למטה כדי שנוכל לדבר" צועק השוטר לאדם המתבצר על הגג. האחרון מצידו שותק, וניגש על ערמת בקבוקי הזכוכית הריקים שאסף מבעוד מועד. "מה הבעיה שלך? אני רק רוצה לשתות איתך קפה. חכה רגע!" קורא השוטר, בעוד שהאיש משליך עליו בקבוקים מן הערמה, מנסה לפגוע בו. "חכה רגע! הרגע!" צועק עליו השוטר, מושך זמן, בעוד ששוטר נוסף מקיף את הגג בריצה, ניגש אל האיש מאחורה ולופת אותו על-מנת לעצרו; ובניגוד מוחלט לתוקפנות שבה נהג האיש עד לפני רגע, הוא כמעט ולא נאבק בשוטר שעוצר אותו. הוא מושך קצת שמאלה וימינה למשך רגע קט, כאילו לצאת ידי חובה, ומפסיק. הוא מקבל עליו בהכנעה את מרותו של השוטר, בשוויון נפש, כמעט ללא מאבק.

סצנה זו [7:48-10:55] היא אחת הסצנות הראשונות בסרטו "התערבות אלוהית" (2002) של איליה סולימאן. הסיבה ש-"זורק הבקבוקים" נעצר היא שהוא חוזר ושובר את כביש הגישה לביתו של שכנו, שחורג במעט לתוך השטח שלו. בהמשך מגיעים פועלים לתקן את הכביש [14:10], ו-"זורק הבקבוקים" שובר אותו שוב [14:49]. התחושות העיקריות העולות מהסיפור הן תחושות של מעגליות, ייאוש, תסכול וחוסר תוחלת; "סיזיפוס של הבקבוקים" מעלה לגדליים של בקבוקי זכוכית רק כדי לזרוק אותם על השוטרים שבאים לעצרו, לאחר שהוא שובר את הכביש של שכנו שתוקן זה מכבר, וחוזר חלילה.

חוסר היכולת לצאת מן המעגליות והאימפוטנציה הפרקטית הן מהתכונות הבולטות ביותר אצל הגברים הפלסטינים בסרטו של סולימאן. כולם (ובפרט הדמות הראשית, E.S.) כמעט ולא מדברים. התנהלותם מינימליסטית וכנועה, ונדמה שהם זזים רק מתוך כורח, בלי יוזמה או אמביציה (לדוגמה, צמד שותי הקפה [7:42], העצור הכפות [46:44] והמעשנים במסדרון בית החולים [51:51]). סולימאן מציג מודל של גבריות מיואשת, כנועה ואימפוטנטית, חסרת יכולת להתקומם בעולם הממשי. כל התקוממות היא בגדר "התקוממות מדומיינת" – התקוממות מוגבלת מאוד המתרחשת בעיקר בעולם הפנטזיה. למרחק שבינה לבין חוסר הפעולה במציאות יש מקום גדול ביצירת התסכול וליבוי האלימות הנצורה בקרבם.

תחושות לאומיות דומות עולות בראיון של סולימאן עם לינדה באטלר: "נצרת היא מקום קלסטרופובי מאוד ... תסכול, עמידה במקום, תחושת ייאוש וחוסר תקווה..." (Butler, 2003, p. 71), ובמאמרם של גרץ וחלייפי: "הכיבוש הישראלי משנה לחלוטין את אופי חיי היומיום ... והופך אותם למערכת אלימה של פעולות מעגליות, סיזיפיות החוזרות על עצמן שוב ושוב" (גרץ וחלייפי, 2006, עמ' 168).

באשר למרחק בין ה"התקוממות המדומיינת" לחוסר הפעולה בפועל, פרט מעניין במיז-אנ-סצנה הוא החולצה שלובש הנער שמקפיץ כדור ליד ביתו של "סיזיפוס של הבקבוקים" [20:30-21:45]. החולצה היא של מועדון הכדורגל של ברצלונה, קבוצת הכדורגל המייצגת של קטלוניה שבספרד. סמל הקבוצה (כמו גם החולצה שלה) עוצבו בזיקה לקטלוניה ובצבעי דגלה. בדומה לשאיפה הלאומית הפלסטינית לשחרור מהשלטון הישראלי, גם הקלטונים מעוניינים להפרד מספרד. למעשה, רוב הקלטונים מעוניינים להפוך את קטלוניה ליישות מדינית עצמאית (לראייה, ב-2014 נערך משאל עם בקטלוניה בו מעל 80% הצביעו להיפרדות מספרד, אך משאל העם אינו בעל תוקף חוקי בספרד), אך בשונה מה-"התקוממות המדומיינת" המוצגת בסרט, המאבק הקטלוני הוא אקטיבי ונוכח במציאות הקטלונית². אם כך, נוכחות החולצה (הבולטת במיוחד בצבעי אדום-כחול על הרקע האפור של הרחוב) מהדהדת את מאבק העצמאות, אך משאירה אותו בתחום הפנטזיה; לבישת החולצה בנצרת גם היא בגדר "התקוממות מדומיינת" – הנער מייצג מאוויים למאבק אקטיבי לעצמאות, שמסתכמים באימפוטנציה

¹ <http://www.reuters.com/article/us-spain-catalonia-idUSBRE9880H320130909>

² <http://www.catalannewsagency.com/news/politics/15-million-people-demonstrate-peacefully-catalonia%E2%80%99s-independence-spain>

בדרך להוציאו אל הפועל. לבישת החולצה היא מעשה הכרחי, כמעט-פסיבי. בנוסף, יש משמעות לכך שזהו נער ששובש את החולצה (בניגוד למבוגר) – למרות שאופי השליטה הישראלית השתנה לאורך השנים, תחושות המאבק והשאיפה לשחרור מעול הכיבוש אינם נחלת דור המבוגרים בלבד: "באזורי הכיבוש של 1948 ישראל אינה צבאית עוד, המשטר אינו צבאי עוד, עם טנקים וחיללים ברחובות..." (Butler, 2003, p. 71).

ייצוג זה של גבריות פלסטינית עומד בניגוד לייצוג הגבריות הישראלית בחלקים נרחבים בסרט – גבריות כוחנית, מדכאת ואלימה. ייצוג זה מהדהד תחושות של לאומיות ישראלית, מנקודת המבט הפלסטינית: "[הכיבוש של 1948] הפך לפסיכולוגי, כלכלי, שלילת זכויות, השפלה בשלל צורותיה" (ibid, ibid). בהקשר זה בחרתי להתייחס לסצנת הפקק במחסום [33:39-34:57]. הסצנה נפתחת בתנועת Track של המצלמה לאורך שורת מכוניות שעומדות פגוש אל פגוש בפקק תנועה, נהגיהן מצפצפים ומקללים. צעקה בעברית משובשת המכוונת את הנהגים להסתובב נשמעת ("תעשה פרסה ותיסע, יאללה!"). המצלמה ממשיכה בתנועתה, ולפריים נכנס חייל צה"ל בגבו אל המצלמה, דוחף את ידו המושטת של אחד הנהגים חזרה לרכב. הצפצופים ממשיכים, ואיתן גם נביחת ההוראות בעברית. החייל עובר בין המכוניות ודוחק בהן להסתובב ולנסוע. המצלמה עולה ב-Crane לראשו של מגדל שמירה צה"לי, משמאלו רכב צבאי, ומימנו נפרש הפקק לאורך הכביש – ראשו במחסום ונבו לא נראה לעין. חייל שני יורד ממגדל השמירה לעבר הרכבים ודוחק בהם באופן אלים יותר להסתובב – הוא צועק בקול רם יותר, רץ מרכב לרכב, דופק על מכסי מנוע ולבסוף גם דורך את נשקו ומכוון אותו לעבר הנהגים, שבתורם מסתובבים ונוסעים. צעקותיו הן בשילוב משובש של עברית וערבית. הסצנה נגמרת בתנועת Track בכיוון ההפוך שסוקרת את הכביש הריק (איפה שעמדו המכוניות עד לפני רגע), בעוד שבכיוון ההפוך תנועת הרכבים זורמת בחופשיות.

בסצנה זו באה לידי ביטוי מערכת היחסים בין מודל הגבריות הפלסטיני לבין זה הישראלי כפי שהוא מוצג בסרט. פקק הוא מצב של עמידה במקום, סטטיות; ויש בישיבה בתוך רכב דימוי של צינוק או של כלא. הפלסטינים ברכביהם מתרעמים ומנסים לשנות את מצבם (אם על-ידי צפירות או צעקות), אך ללא הועיל. כפי שאמר סולימאן על הכפרים הפלסטיניים: "... אוכלוסייה הנמצאת במצב של קלאוסטרופוביה סטטית. בלא יכולת לשנות את פני המציאות שלהם. בלא יכולת להשתחרר מהכוח הדומיננטי השולט בהם..." (ווד, 2003, ב-גרץ וחליפי, 2006, עמ' 155). הכוח הדומיננטי הוא הכובש הישראלי (בדמות החיילים), שמציגים כאמור מודל גבריות אלים ומדכא. נוכחותם והתנהגותם מבהירות מי השולט מי הנשלט. אין פה גילויי אלימות קשים, אך ההיררכיה שקיימת בין הייצוגים השונים של גבריות מבוססת לא רק על כוח אלא גם על דה-לגיטימציה, זלזול והדרה של סוגי הגבריות הנחותים יותר (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 846). העליונות המוחלטת של אחד הצדדים כאן היא המקבעת את יחסי הכוחות. דהיינו, היחסים בין ייצוגי הגבריות הן מוליך לתחושות לאומיות.

זאת ועוד, הסצנה מהדהדת סצנה דומה מהסרט "סוף השבוע" של גודאר (Godard, 1967), בה גיבורי הסרט, קורין ורולנד, ספק תקועים ספק עוקפים פקק תנועה אינסופי בדרכם לחופשת סוף שבוע [15:19-22:34]. האזכור של "סוף השבוע" מציף חלק מן המוטיבים הבולטים בו – כאוס, בלבול, אטימות ושוויון נפש לנוכח אלימות; ובהקשר זה הם מעצימים את יחסי הכוחות בין הצדדים – הצד הישראלי נוהג באופן בברוטליות כלפי זה הפלסטיני, אך עולם כמנהגו נוהג, אף אחד לא מתקומם או פועל כדי לשנות את המצב. הרכבים הפלסטינים עומדים באופן מבולגן, בדומה לפילוג הפנימי (ולאלימות המופנית פנימה) בחברה הפלסטינית. החייל דורך את נשקו ומכוון אותו לעבר הנהגים, והדבר נראה כחלק מריטואל, שזו לא הפעם הראשונה שהוא מתרחש וגם לא האחרונה; אף אחד מהמעורבים לא מופתע או מציג התרגשות יתרה, בדומה ליחס של קורין ורולנד לערימת הגופות החצויות

המוטלות בצד הכביש בקצה הפקק. לבסוף החיילים עומדים בשורה מסודרת בעוד שהם צופים ברכבים הפלסטינים מסתובבים וחוזרים בחזרה, ובכך מקבעים את המערכת של סדר מול אי-סדר, שליטה מול כניעות. קריאה של מאזן הכוחות הנ"ל לאור ההפרדה שמציע דמטריו להגמוניה "חיצונית" והגמוניה "פנימית" מעלה תמונה של אימוץ מנהגים של הגבריות ה"נחותה" על-ידי הגבריות ההגמונית. דמטריו מציע חלוקה לשני סוגי הגמוניה – הגמוניה חיצונית, שהיא מיסוד דומיננטיות הגבריות על הנשיות, והגמוניה פנימית, שהיא עליונות חברתית של קבוצת גברים מסוימת על פני שאר הגברים (Demetriou, 2001, in *ibid*, p. 844-845). על-פי דמטריו, ההגמוניה הגברית מאמצת חלקים מסוגי הגבריות ה"נחותים" יותר כאשר הדבר שימושי למטרת שימור דומיננטיות פנימית זו. הדבר אכן נוכח ביחסים בין הגבריות הישראלית לפלסטינית בסרט – למשל כאשר הראשונים שוזרים מילים בערבית כאשר הם מעבירים הוראות לאחרונים [34:29], או כאשר הם מאמצים את מנהגיהם על-מנת לתת להם תחושת קירבה ושותפות (למשל כאשר המפעילים הישראלים של הסוכן הפלסטיני שותים איתו "קפה ערבי" [1:02:53]). עם זאת, כפי שמציעים המחברים, בן-הכלאיים של ההגמוניה הגברית ה"משודרגת" אינה בהכרח הגמונית מחוץ לקונטקסט המקומי (Connell & Messerschmidt, 2005, p. 845), ואכן כאשר ייצוג זה של גבריות מעומת עם נציג מעולם תוכן אחר (דמותה המדומיית של חברתו של E.S., שאינה כפופה לדינמיקה והמגבלות ברמה המקומית), על-אף השימוש במנהגים המאומצים (צעקות "רוח!" בערבית [36:16]) הם נאלצים דום מולה ומקומם הדומיננטי בהיררכיה נשבר ואינו קיים עוד.

בבחינת הייצוג הנשי ב"התערבות אלוהית" נדמה כי קיימת חגיגה של נשיות עוצמתית, הבולטת במיוחד על רקע הגבריות האימפוטנטית. כפי שגרץ וחליפי כותבים: "האישה, כפנטזיה גברית, היא הממחיזה את מאווייו של הגבר הפסיבי" (גרץ וחליפי, 2006, עמ' 160). זוגתו של E.S. מהווה את התגלמות הפנטזיה הלאומית הפלסטינית. עם זאת, ניתן לשים לב לכך שהדומיננטיות הנשית מתקיימת רק במימד הפנטזיה, בעוד שבמימד ה"מציאות" מצטיירת תמונה של דומיננטיות גברית מוחלטת – הנשים כמעט אינן נוכחות, וגם כאשר הן מופיעות הן תופסות רק חלק קטן מהפריים. הן מצולמות מרחוק ולזמן קצר, כאילו ואין רצון או צורך להיכנס לעולמן חסר המשמעות. הפעילויות שהן עוסקות בהן הן סתמיות – תליית כביסה, סידור החצר. הן מופיעות בסביבה דמוית כלא או קבר – מרפסת סגורה [25:43] או חצר בטון מלבנית [11:32, 18:21]. הן מודרות וכלואות. הקטנת הנשים מודגשת מתוך הניגוד הקיצוני בין מימד המציאות ומימד הפנטזיה, ובכך עולות שאלות הכרחיות (אליבא ד-קונל) בדבר מקומן של נשים במציאות הפטריארכלית שנדמה ומתקיימת במימד המציאות.

מנגד, ייצוג הנשיות בעולם הפנטזיה נעשה גם הוא מתוך פרספקטיבה גברית. זוגתו של E.S. היא התגשמות הפנטזיה הזכרית – התנהלותה ולבושה כאילו נלקחו מתוך מודל של נשיות "פרוטופית" בפנטזיה הגברית (נעלי עקב, הליכה בסגנון מסלול דוגמנות, שמלה ורודה קצרה ללא שרוולים [35:44]), זאת בניגוד לנשים במימד ה"מציאות" (שלובוש בגדים פשוטים ובלויים והן כפופות גו), כמו גם התגשמות הפנטזיה הלאומית, של פעולות אקטיביות נגד הישראלים. דהיינו, למרות שלמראית עין קיימת הפרדה בין ייצוג הנשיות ה"אמיתית" לבין ייצוג הנשיות ה"מדומיית", שני המדלים משמרים את היחסים הפטריארכליים הקיימים. הווה אומר, ייצוג הנשיות בסרט הוא למעשה צינור לייצוג הפנטזיות הגבריות – פנטזיות מיניות, כוחניות ולאומיות. בנוסף, ייצוג הנשיות משקף גם חלקים בפנטזיות של הגברים הישראלים, ולראיה אין-האונות והפה הפעור שהגברים הישראלים נותרים בו לנוכח האישה העוברת מולם [35:21, 1:03:38]. נקודה זו מתכתבת עם הרעיון שסוגים שונים של גבריות אינם ישויות נפרדות שניתן למדל באמצעות טיפולוגיה גסה, אלא הם שזורים זה בזה ומושפעים זה מזה (*ibid*, p. 837). המהלך פה הוא למעשה רידוד המכנה המשותף בין מודלי הגבריות השונים לכדי אספקטים שליליים בלבד, של מיניות, אגוצנטריות, ומאבקי כוח (למשל בסצנה המופתית של E.S. והמתנחל [1:13:57]), ובכך מצטייר מודל

גבריות ישראלית משולל אספקטים "חיוביים". מודל זה מעצים את הטענה כי ייצוג הגבריות הישראלית בסרט הוא שופר לתחושות הלאומיות הישראליות כפי שהן מתגלמות בנרטיב הפלסטיני, שכן מודלים מסוג זה חוטאים לאמת מכיוון שהגמוניה מחייבת אספקטים מסוימים של הסכמה והשתתפות מצד הקבוצות הנשלטות (ibid, p. 840-841). כלומר, למרות שמודל כזה לא יכול להתקיים במציאות, שאיפות לאומיות כאלו יכולות. האבסורד, ההקצנה והבלתי-אפשריות של מודל הגבריות הישראלית מעמת את הצופים עם הלאומיות הישראלית כפי שזו נתפשת דרך עיניים פלסטיניות.

אלמנט מרכזי אחרון בסרט שאתייחס אליו הוא גבולות ושבירתם. מחד, הגברים בסרט חרדים לגבולותיהם, ומאידך הם מנסים למתוח אותם ולשבור אותם (למשל זריקת הזבל לחצר השכנים לצד ההתרעמות כאשר הוא נזרק בחזרה [23:48]). מוטיב השבר עולה בדבריו של סולימאן מספר פעמים – למשל שבירת מעטה הסטטוס-קוו בין ישראל לפלסטינים (Butler, 2003, p. 64) ושבירת האיפוק הפלסטיני: "אווירה כללית של אלימות ורוע... היא חלק מ'אובדן התום בתוך העיר שהולכת ונרקבת'" (קיפ, 2003 ב-גרץ וחליפי, 2006, עמ' 167). גם בסרט – שבירת הגבול שבין התגרות מילולית לאלימות פיזית על-ידי שבירת לוחית הרישוי של הרכב [17:01] ושבירת הגבול בין שני הבתים השכנים על-ידי שבירה פיזית של קיר התמך. מוטיב השבר מהדהד את תחושת השבר הלאומית הפלסטינית – שבירת המרחב הלאומי הגאוגרפי ושבירת הבית. הגאוגרפיה הפלסטינית מורכבת מגבולות ומחסומים: "... הבית נותק מן הארץ ושניהם צומצמו ונחתכו על-ידי גבולות ומחסומים" (גרץ וחליפי, 2006, עמ' 154). בדומה לשבירת שורות בשיר, עצם בנייתו של הסרט מרצף קטעים נפרדים לכאורה מעלה תחושות של נשימה מקוטעת, אי-נוחות וחוסר שלמות. מודל הגבריות הפלסטינית בסרט הוא של גבריות שסועה ומסוכסכת, שהדיאלוג בין הפנים לחוץ בה סובל מקצר תקשורתי. השבר הלאומי הפלסטיני מתגלם במודל הגבריות שסובל מניגודים פנימיים אלו, שמקבל מפלט זמני בדמות שחרור לחץ על-ידי שבירה פיזית של עצמים, מוסכמות וגבולות בעולם החיצוני.

הסרט שבחרתי הוא "מחבואים" של מיכאל הנקה.

תפקיד הגבריות ב"התערבות אלוהית" שאותו תיארתי בסעיף הקודם הוא היות יחסי הכוחות בין ייצוגי הגברים מיקרוקוסמוס ליחסי הכוחות בין הלאומים (הפלסטיני והישראלי), מתוך פרספקטיבה פלסטינית. בנוסף, ב"התערבות אלוהית" יש התייחסות להעברת הזיכרון הבין-דורית – אך בשונה מ"מחבואים", המקור לטראומה עדיין שריר ונוכח (הכיבוש הישראלי), למרות שצורתו השתנתה בין הדורות. הטראומות ב"מחבואים" (הטבח בפריז / סילוק מגיד מהאחוזה) הינם אירועים שהתרחשו בעבר, ועם השלכותיהם מתמודדות הדמויות במהלך הסרט. לגבריות ב"מחבואים" ניתן לייחס מספר תפקידים, אך קטנה היריעה מלהכיל את כולם. בסעיף זה אתייחס לאחד מהם, ואטען כי **תפקיד הגבריות בסרט "מחבואים" הוא לשקף את ההבדלים הבין-דוריים באופי ההתמודדות עם טראומה והשלכותיה.**



את דמויות הגברים הראשיות בסרט ניתן לחלק לשתי קבוצות – בני הדור הצעיר (פיירו ובנו של מגיד) ובני הדור המבוגר (ג'ורג' ומגיד). טענתי היא שאופן ההתמודדות עם טראומה של הגברים בני הדור המבוגר שונה מאופן ההתמודדות של בני הדור הצעיר, ובהבדלים אלו ישנה אמירה ביקורתית לגביי הדחקה מול הצפה והתמודדות. הגברים בני הדור המבוגר בוחרים להתחמק מהתמודדות ישירה עם הטראומה. מגיד לא נוגע באירועי העבר באופן ישיר בשום שלב בסרט – התמודדותו נעה בין התחמקות מהנושא [50:30, 50:48] לבריחה (הבריחה האולטימטיבית – התאבדות) [1:25:07]. בדומה לו, גם ג'ורג' בורח ככל שביכולתו מהתמודדות עם חלקו בגירושו של מגיד מהאחוזה. החל מהתחמקותו מלספר לאן לגביי חשדותיו [41:40], דרך ההתחמקות מהנושא בשיחה עם מגיד [51:02], הסתרת מעורבותו בסילוק של מגיד מהאחוזה בשיחה עם המוציא לאור: "מדוע הוא שונא אותך כל-כך? ... אין לך מושג מה מניע אותו?", "אפילו לא שמץ" [1:03:58] וכלה בהתעסקות בתפל בשיחה עם בנו של מגיד [1:39:50]. בהבלחות היחידות במהלך הדיאלוג הראשון בין השניים [45:09-51:40], כאשר בלית ברירה הם מתקרבים למקור הטראומה, כל אחד מהם ממחר ופוטר אותם מהתמודדות על-ידי אנחה והחלפת נושא – מגיד למצב בריאותה של אימו של ג'ורג' [50:31], וג'ורג' לסיכום השיחה [51:03]. כצופים, אנו מעומתים תדיר עם העצמה שבה ג'ורג' מתאמץ להדחיק ולדחות מעליו כל "הפרעה" לסיפור שסיגל לעצמו, למשל כאשר הוא חותך בסדזים של ממש קטעים מהסדרה שלא מסתדרים עם ה"תסריט" שאליו הוא מכוון (Ezra & Sillars, 2007, p. 216). דמותו של ג'ורג' היא "דוגמה ומופת" למאמץ לשינוי המציאות כך שתתאים לה. הוא מקפיד לסגור כל אפשרות לשאלת שאלות וחייטוט בפצעים, כמו למשל במשפט הראשון בסרט (ibid, p. 218).

לעומתם, בני הדור הצעיר נכונים יותר להתמודדות ישירה עם השלכות הטראומה, למשל, בשיחה בין ג'ורג' לפיירו ברכב [18:16] ג'ורג' "רוצה לדבר" עם פיירו, אך בשום שלב לא מעלה שום נושא. יתרה מכך, הוא מסתיר מפיירו פרטים ("איפה הייתם?") ונדמה שלא יבחל גם בלשקר אם ידרש. לעומתו, פיירו מיד ניגש לעניין ומעלה את נושא הגלויה שקיבל לבית הספר. הוא מדבר באופן ישיר וגלוי. בדומה, גם בנו של מגיד ניגש "עם הפנים קדימה"

לשיחות העימות עם ג'ורג', והוא זה שיוזם את האינטרקציה איתו [1:36:55]. האופן שבו בני הדור הצעיר אינם מתחמקים מהעיסוק בנושא ואף נוקטים פעולות אקטיביות בעולם החיצוני מהוות אנלוגיה ניגודית לבני הדור המבוגר, ומדגישות את ההתחמקות וההדחקה של אלו האחרונים. בני הדור הצעיר אקטיביים בהרבה מבני הדור המבוגר – בניגוד לג'ורג' שמקפיד להסתגר מאחורי דלתות עד כמה שאפשר, פיירו בורח מהבית. בניגוד למג'יד שיוצא מביתו רק כאשר המשטרה מכריחה אותו, בנו יוצא לפגוש את ג'ורג', ואף מגיע עד למשרד שלו (*ibid*, p. 220). פיירו בורח מהחיבוק של אימו ובצאתו משאיר את הדלת פתוחה [1:22:13]. הפתיחות מתעצמת עם התקדמות הדורות – אימו של ג'ורג' כלל לא מדברת על הטראומה (גם כשג'ורג' שואל אותה ישירות לגביי מג'יד), ג'ורג' מתאמץ שלא אך בלית ברירה נוגע בה יותר, ונדמה כי פיירו "מתקן", גם אם בלי להתכוון, את גישתם זו, בשבירת המאפיינים המסוגרים שהם מציגים (Silverman, 2007, p. 249). למעשה בני הדור הצעיר מציגים גישה לא סטראוטיפית (בניגוד לבני הדור המבוגר) שממנה נגזרת התמודדות פתוחה יותר עם הטראומה והשלכותיה. למרות שאין לנו ידעים את תוכן השיחה בין הבנים בסצנת הסיום, עצם קיומה של שיחה יזומה בין השניים די בה בכדי להצביע על אופן התמודדות פתוח יותר; כפי שמנסח זאת סילברמן – שחרור ושבירה של המחסומים הקולוניאליסטים שהושמו על-ידי בני הדור המבוגר (*ibid*, *ibid*).

אופן ההתמודדות עם הטראומה בא לידי ביטוי, בין השאר, במוטיב הדלתות בסרט. בהשאלה מדבריה של הירש, פתיחת דלת מטפורית לעולם הזיכרון מאפשרת הצצה אל העבר ואפשרות לדיון בו (Hirsch & Smith, 2002, p. 2), על *Self Portrait* (Ellis Island) של לורי נובק). כחלק מהקפדתם על התחמקות מהתמודדות עם העבר, מקפידים הגברים בני הדור המבוגר גם על סגירה (פיזית) של דלתות בסרט, שכן דברים מן העולם שבחוץ עלולים "לחדור" פנימה, לערער את המציאות הסובייקטיבית שלהם ולהכריח אותם להתמודד איתם. באופן בולט, ג'ורג' ומג'יד מקפידים לסגור אחריהם דלתות כמעט בכל כניסה לחדר [למשל: 1:39:39, 1:16:48, 45:39, 45:49, 45:30]. בחדר השינה ג'ורג' ממחר לסגור את הווילונות הכבדים מאחוריו על-מנת להשאיר את המציאות בחוץ [1:45:06], וכל ספר פתוח מיד נסגר [41:41]. בביתם של ג'ורג' ואן ישנן כמויות אדירות של ספרים, אך הם כולם נותרים סגורים (Ezra & Sillars, 2007, p. 216); אין הם יכולים לספר את סיפורי העבר שכן איש אינו קורא בהם – מלבד פיירו, בן הדור הצעיר, היחיד שבאמת קורא ספר במהלך הסרט [1:19:17] וכמעט ולא סוגר דלתות אחריו [1:18:02]. בדומה, בנו של מאג'יד נאבק בסגירת הדלתות של ג'ורג' – המעלית, המשרד והשירותים. [1:22:12].

ההתבצרות של ג'ורג' מאחורי ווילונות סגורים ודלתות סגורות מעצימה את הפרטים מהעבר שמצליחים להסתנן לשם, דרך מעטפות, קלטות וחלומות (*ibid*, p. 215). לא בכדי הבית של ג'ורג' ואן סגור כולו עם דלת אחת בלבד שמשמשת לכניסה וליציאה, והצילום הראשון הוא של דלת זו – היא הבטן הרכה שלהם, השער לטראומה שג'ורג' מנסה להדחיק. חדירות למה שג'ורג' תופס בתור המרחב הפרטי שלו נתקלות בתגובות של כעס ודחייה (Silverman, 2007, p. 246-247). פרט מקסים בעיניי במיז-אנ-סצנה בהקשר זה הוא הדלת דרכה ג'ורג' נכנס לבניין שבו המשרד שלו – דלת מסתובבת – דלת שאינו יכול לסגור גם אם ירצה, שמהדהדת את המסר של גלגל חוזר בעולם, *What goes around comes around*, ואכן הכניסה בדלת זו מובילה אותו לעימות עם בנו של מג'יד, ה"מוליך" של הטראומה שבפניה ג'ורג' מקפיד לסגור דלתות.

אמנם, לא ראוי להאשים את ג'ורג' הילד על הפשע שביצע, הוא היה ילד בן 6. הדגש הוא על ג'ורג' המבוגר שמסרב להכיר בפשע של ג'ורג' הילד – חטא על פשע (Ezra & Sillars, 2007, p. 219). הדבר מדגיש את הניגוד לדור הצעיר, שעושה צעדים אקטיביים לגישור והתמודדות. בני הדור הצעיר נכונים לקחת אחריות. "קדימה, תכה אותי" מפציר הבן של מג'יד בג'ורג' [1:40:40], לעומת ג'ורג' שאומר למג'יד "לא נלחמתי מאז שהייתי ילד" [49:43].

— מה שמבליט את ירידת האקטיביות בהתמודדות בין הדורות. בנו של מג'יד לא מאפשר לג'ורג' לצאת מהשירותים עד שהעימות ביניהם יסתיים, באמצעות מחווה פיזית אלימה [1:40:00].

במונחים של הירש וסמית' (Hirsch & Smith 2002, p. 5-6), ג'ורג' נאלץ להאבק עם שני Acts of memory עיקריים במהלך הסרט — הראשון הוא קלטות הווידאו, והשני הוא בנו של מג'יד. זיכרון הטראומה נוכח בהווה של בנו של מג'יד, נשא של הטראומה בעל כורחו — והוא מניע אותו ומכוון את פעולותיו. יש בעצם קיומו של בנו של מג'יד הנכחה של הטראומה בהווה (ibid, p. 10). ג'ורג', באומרו "אני לא יודע איזה רעל הוא טפטף באוזנייך" [1:40:50] מנסה להיפטר מנוכחות זיכרון הטראומה. יש במילה "רעל" חשיבות גדולה — בעיניו של ג'ורג', אותו רעל הוא הכלי שבאמצעותו מג'יד העביר לבנו את הסיפור. בנקודת הזמן הזו בסרט ג'ורג' כלל לא יודע מה (והאם) מג'יד סיפר לבנו; אך הוא מבטל במחי יד את כל הסיפור. ג'ורג' מקטין את מעשה העברת זיכרון הטראומה לכדי סיפור או כמה סיפורים — בעוד שלאור דבריהן של הירש וסמית' ניתן לטעון כי ממש בלתי נמנע שבנו של מג'יד יהיה נשא של הטראומה, שכן היא ודאי חלחלה אליו גם באופן לא מפורש ולא מכוון, דרך שתיקות, רמזים וסמלים. את מעשיהם של בני הדור הצעיר ב"מחבואים" קל לקרוא כ- Acts of memory — מעשים בעולם החיצוני הנובעים מעצם נשיאתה (המפורשת או המרומזת) של הטראומה של בני הדור המבוגר.

באשר ל"התערבות אלוהית", ברצוני להציע קריאה שונה במקצת — מופע ההבדל הבין-דורי בייצוג הגברי לא בא לידי ביטוי ביחס בין מבוגרים לצעירים, אלא בדמיון (ובעיקר בשוני) בין אזורי הכיבוש ה"צעיר" (להלן ערביי 67) לבין אזורי הכיבוש ה"מבוגר" (להלן ערביי 48', בהשאלה מיהודה שנהב (שנהב, 2011, עמ' 9)).

זהות (ובפרט זהות לאומית), הינה סך רכיביו של סיפור שמתחיל בעבר ונמתח אל העתיד, ויוצר זיקה בין היחיד ובין הקבוצה (Hirsch & Smith 2002, p. 8). כפי שסולימאן מזהה בראיון איתו, שתי הקבוצות שואבות זו מזו אספקטים זהותיים. הזהות הלאומית של ערביי 48' ("their 'Arabs'") יונקת רבות מהזהות הלאומית של ערביי 67' ("Palestinians"), ואחד הפחדים הגדולים של מדינת ישראל היא חיזוק הקשר הזהותי הזה (Butler, 2003, p. 71). לא בכדי ישנם ניסיונות הזרה בין שתי הקבוצות מצד המדינה, כמו השימוש במונח "ערבים ישראלים". בכיוון ההפוך, ערביי 67' מעצבים את זהותם הלאומית גם מתוך זיכרון של טראומה שאינה שלהם, אלא של ערביי 48'. למעשה, חיזוק הקשר הזהותי הזה הינו במידת מה קיום דה-פקטו של Act of transfer, ובדומה ל"מחבואים", היחסים בין שני הדורות (כפי שמשתקפים ב"התערבות אלוהית") מוליכים את הרעיון שבני הדור ה"צעיר" יותר אקטיביים במאבק שלהם, והדבר בולט במיוחד על רקע הגבריות האימפוטנטית בנצרת. ערביי נצרת (כמייצגים של ערביי 48') מציגים מידה נמוכה של אקטיביות בעולם החיצוני, וזו שקיימת מופנית כמעט ורק כלפי פנימה. כפי שסולימאן מציין, מידת האמונה שלהם בהצלחת המאבק נמוכה מאוד ומידת הייאוש גבוהה, במיוחד ביחס לבני הדור הצעיר (ibid, p. 70-71). ועוד, ההתקוממות של ערביי 48' מדומיינת יותר מאשר זו של ערביי 67' — למשל, כאשר הוא בתחומי אזורי הכיבוש "המבוגר", E.S אינו פועל כלל בעולם החיצוני ואינו מיישיר מבט אל החיילים בשום שלב (על אף נוכחותו האינטנסיבית באזור המחסום), בעוד שכאשר הוא מצידו השני של המחסום, הוא נוקט את הפעולה האקטיבית ביותר שלו בכל הסרט, כשהוא מיישיר מבט לעיניו של מתנחל שעומד משמאלו בכביש, מייצג של הכיבוש הישראלי שנגלה במלוא כיעורו [1:14:57].

והערה לסיום — סיבה אפשרית לכך שהפער הבין-דורי כמעט לא מתגלם כהבדלים בין צעירים למבוגרים ב"התערבות אלוהית" הוא שבניגוד ל"מחבואים", הצעירים הפלסטיניים, כמו המבוגרים, חוו על בשרם את מציאות הכיבוש, ולא רק "ינקו" אותה מדור המבוגרים. הם אינם משמשים כ"סוכנים" של הזיכרון (אליבא ד-הירש) שכן הטראומה עדיין אינה בגדר אירוע היסטורי שהיה נגמר, אלא מדובר באירוע מתמשך (ongoing) — בניגוד לבן של מג'יד שלמד על סיפור הגירוש של אביו רק דרך acts of memory.

"Any strategy for the maintenance of power
is likely to involve a dehumanizing of other groups"

Schwalbe 1992 in Connell & Messerschmidt, 2005, p. 852

ביוגרפיה

1. Butler, L. (2003). The Occupation (and Life) through an Absurdist Lens: An Interview with Elia Suleiman. *Journal of Palestine Studies*, 32(2), 63-73.
2. Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity rethinking the concept. *Gender & society*, 19(6), 829-859.
3. Ezra, E., & Sillars, J. (2007). Hidden in plain sight: bringing terror home. *Screen*, 48(2), 215-221.
4. Hirsch, M., & Smith, V. (2002). Feminism and cultural memory: An introduction. *Signs*, 28(1), 1-19.
5. Silverman, M. (2007). The empire looks back. *Screen*, 48(2), 245-249.

6. גרץ, נורית וחלייפי, ג'ורג'. (2006). "בין הגלות למולדת: הקולנוע של איליה סולימאן". נוף בערפל המרחב והזיכרון ההיסטורי בקולנוע הפלסטיני, עם עובד תל אביב: 153-168.
7. שנהב, יהודה. (2011). במלכודת הקו הירוק: מסה פוליטית יהודית.

פילמוגרפיה

1. **איליה סולימאן (Elia Suleiman)**
התערבות אלוהית (Divine Intervention), 2002.
2. **ז'אן-לוק גודאר (Jean-Luc Godard)**
סוף שבוע (Week-end), 1969.
3. **מיכאל הנקה (Michael Haneke)**
מחבואים (Caché), 2005.

הערה: כל הציטוטים המתורגמים לעברית (מתוך Butler, 2003) הם בתרגום שלי.