

מסורתיים: המאה ה-18, שעדיין הייתה תקופת קפאון, כביכול, והמאה ה-19, שבה החלו לכאורה כל התמורות, אם ביוזמה אירופית ואם ביוזמה ציונית. בעניין התיקוף נדרש דומאני לפרנגר ברודל ולספרו רבי-ההשפעה *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, בהסבירו שאין כוונתו להמעיס בכך בחשיבות המאה ה-19:

Rather, it is to recognize that the regions of Greater Syria, including Jabal Nablus, had a great deal in common with the rest of the Mediterranean world and were not simply standing still until awakened by an expanding Europe and a centralizing empire (8).

אלא שאסכולת האנאל, שגישתה מבוססת על משכי זמן ארוכים (*longue durée*) ועל היסטוריה טוטאלית (*histoire totale*), וספרו של ברודל הוא אחד מיישומיה הבולטים, קראה תגר בין היתר על השימוש במסגרת של הלאום כחידת גיתוח היסטורית (אף שמבקרים חדי עין הצביעו על כך שההדגשה נוסח ברודל של המזיגה בת מאות השנים של אנשים עם נוף מולדתם עלולה להוביל בסופו של דבר לגרטיב לאומי רומאנטי). הבחירה בהיסטוריה חברתית כשלעצמה, והעיסוק בקבוצות חברתיות שאין להן גישה לכוה ומשאבים, לא מובילים בהכרח לכתיבת גרטיב היסטורי שאינו לאומי. אין זו אלא אחת האפשרויות שהיסטוריה חברתית מציעה. זו לא האפשרות שדומאני בחר בה. הכיוון שהוא מצביע עליו, וסוג הגרטיב שבמסגרתו הוא מציע לראות את מחקרו, כפי שמשמע מן הריון ההיסטוריוגרפי שלו, לא רק שאינם נובעים מהבחירה שלו אלא הם במידה לא מבוטלת מנוגדים לה: הם מבקשים לפרק את הגרטיב הלאומי, ואילו בחירתו של דומאני מתוקת אותו.

ועם כל זאת, ספרו של דומאני הוא ספר חשוב ומרתק הממלא חלל גדול במחקר על המעבר למודרניות במזרח התיכון בכלל ועל ההיסטוריה של פלסטין בפרט, ומדוהה אתגר להיסטוריונים החברתיים שיבואו בעקבותיו.

איריס אגמון

## ספרות יפה וקולנוע

### ייצוג המזרח בין מציאות, דמיון ושגעון:

חולה אהבה בשיכון ג

חיה במבג'י-ספורטס

שבי גביוון (תסריט ובימוי), ענת אסולין (הפקה), חולה אהבה בשיכון ג, ישראל, 1995

סיפור הסרט חולה אהבה בשיכון ג מתרחש בשכונה ישראלית שנבנתה בסוף שנות ה-50 או בראשית שנות ה-60, שכונה שהכול יודעים בה על הכול וההווי בה הוא כשל משפחה אחת גדולה. אנשי השכונה הם בעיקר בני עדות המזרח ועולים חדשים, אנשים פשוטים אשר הבילוי העיקרי שלהם הוא ישיבה בבית הקפה השכונתי או צפייה בטלוויזיה לאחר יום עבודה. גיבור הסרט, ויקטור (משה איבגי), בעל תחנת כבלים, מתאהב במיכאלה (אביגיל אריאלי), שחקנית המתגוררת בשכונה בדירה שכורה ביחד עם חברה גדי (מנשה נוי). אהבתו אליה מביאה לידי אשפויו בבית משוגעים, שם הוא מתוודע אל לבנה (חנה אזולאי-הספרי); בסוף הסרט הוא מגיע להחלטה שדווקא לבנה היא האשה עבורו.

בסיפור עלילה זה שזורות שתי סוגיות אשר לכאורה אין הן קשורות זו בזו, אך מתברר שהקשר ביניהן הדוק ואינו מקרי. סוגיה אחת מנסה לעמוד על היחס שבין הנורמליות לשגעון ועל הגבולות ביניהם, והשנייה עוסקת במציאות החברתית והתרבותית של השכונות. הקשר בין שתי הסוגיות הללו מתברר כאשר נוצרת זהות בין דמות המזרחי ובין השגעון.

בספרו אוריינטליזם משתמש אדוארד סעיד על דרך האנלוגיה בכמה מתפיסותיו של מישל פוקו (Said 1978), וראה פוקו 1986). בין השאר הוא מציע את האנלוגיה העוסקת בהשקפותיו של פוקו על היחסים שבין התבונה לשגעון ועל תפיסת השגעון בעידן התבונה; אנלוגיה זו היא הרלבנטית ביותר לענייננו. על פי הצעתו של סעיד, "המשוגע" של פוקו הוא "האוריינטלי", "השגעון" הוא "האוריינט", ו"התבונה" היא מנת חלקו של "המערב" בלבד. הגדרת "שגעון" לעומת "תבונה", או הגדרת ה"מזרח" לעומת ה"מערב", קבעה גם את טיב היחסים ביניהם: מצד אחד דיכוטומיה מהותית ואפילו נתק, ומצד אחר שיח המתבסס על יחסי כוח בלתי שוויוניים

שבמסגרתם שואפת הנאורות לשלוט על ה"אחר" (ה"שגוען" או ה"מזרח") ובתוך כך לנצלו, לשלול אותו, לקבוע את הפרמטרים המגדירים אותו ואת אופן הייצוג שלו, ולעצבו מחדש.

ואולם, מה שהיה אצל סעיד בגדר אנלוגיה בלבד הופך בסרט למציאות חיה ונושמת הבאה לידי ביטוי בדמויות המרכזיות, בדינמיקה שמתפתחת ביניהן ובקונטקסט החברתי שבו הן פועלות, ובייחוד בדמותו של ויקטור, שבה מתאחדים ומתגלמים המשוגע והמזרחי על כל מאפייניהם הסטריאוטיפיים. דמויות אלה מייצגות בעת ובעונה אחת הן את הקטגוריוזיה החברתית-עדתית בישראל והן את מקומן בשיח שבין השפיות והתבונה לבין השגוען. בהמשך נראה כיצד משתלבים כל אלה בייצוג הסטריאוטיפי של בני עדות המזרח בקולנוע הישראלי.

מרחב ההתרחשות של העלילה ממחיש גם הוא את הזהות שיוצר הסרט בין השגוען לבין בני עדות המזרח, תחת המסרייה של השיח האוריינטליסטי. "השכונה", או "השכונות", אינן רק "מקום" ששוכנו בו עולים חדשים בשנות העלייה ההמונית ולאחריה. עם השנים הפכו שכונות אלה לשכונות מצוקה שמוזרות חברתית, כלכלית ותרבותית עם פשע, עוני ובערות – ואלה מוזהים בעיקר עם בני עדות המזרח. כך גם החלו להיווצר סטריאוטיפים שליליים שלהם, בין השאר גם בקולנוע.<sup>1</sup> תהיה זו טעות לייחס את מקור הסטריאוטיפ בקולנוע, או בכל שדה אחר, למציאות החברתית של השכונות; מציאות זו היא התוצאה של הדימויים השליליים, ולא הסיבה להיווצרותם. את מקור הסטריאוטיפ יש לחפש ברבדים עמוקים יותר, תודעתיים ואידיאולוגיים, לפיהם נובע מעמדם הנחות של המזרחיים מן הפיגור התרבותי של ארצות מוצאם הקדם-מודרניות. מדינת ישראל התיימרה לחלץ אותם, להצילם ולגאול אותם מתנאי חיים פרימיטיביים, מעוני ומדיכור ולשלכם בחברה המערבית המודרנית ובתוך החברה הישראלית הליברלית בעלת הערכים ההומאניים שלא היו מוכרים להם קודם. תפיסה זו משתקפת בתיאוריות של סוציולוגים ישראלים כמו שמואל איזנשטאט, שתקרו את מדיניות קליטת העלייה בראשית תקופת המדינה (וראה סבידסקי 1981). אחרים התייחסו לשאלה זו במונחים היסטוריוגרפיים וקבעו שלפני שנקלטו בישראל נמצאו יהודי המזרח "מתוך" להיסטוריה ולקדמה של תרבות המערב (Shohat 1987: 116-117), בדיוק כפי שהמשוגע והשגוען הוצאו אל מחוץ לתבונה ולנאורות.<sup>2</sup> מערכת הדימויים השליליים הללו יצרה כאמור את הייצוג של המזרחי גם בקולנוע, בייחוד בואנר סרטי הבורקאס. דמות המזרחי בסרטים אלה נמצאת בדרך כלל בשוליים

1 ניתוח נרחב של ייצוג המזרחי בקולנוע הישראלי ראה Shohat 1987: 115-178.

2 גישה זו מפגישה אותנו עם היישום האוריינטליסטי של המרדיגמה הטרינרית לפיה ההיסטוריה של המזרח מתפתחת בדפוס מחזורי של "אתגר ותגובה", בגלל חוסר יכולתו המוטבע של המזרח להשתנות אימננטית; השתלבותו במודרנה היא לפיכך בגדר "תגובה" ל"אתגר" המערב.

של החברה הישראלית ושל מוקדי הכוח שלה, והיא נקשרת לפשיעה, לאלומות ולרוע; לחלופין היא מצטיירת כדמות מגוחכת וגרוטסקית. בסרט חולה אהבה בשיכון ג נוסף על כל אלה גם ממד השגוען. השכונה, כך נדמה, היא עולם סגור וחסר זמן הקופא על שמרו: היציאה ממנו כמעט אינה אפשרית ואילו הכניסה אליו מחייבת את הפרט להזיח שותף להוויית השכונה, לערכיה ולקודים התרבותיים שלה. יתר על כן, דומה שאנשי השכונה חיים בתוך תחומי השגוען, שהרי בלב השכונה ממוקם בית המשוגעים שהוא חלק אינטגרלי שלה, עד כי דומה שהשגוען נתפס בה כתופעה טבעית ושגרתית. הנורמליות והשגוען דרים בה בכפיפה אחת והגבול בין השניים כמעט שאינו קיים, ולעומת זאת יש הבדלים ברורים בין השכונה וכל מה שהיא מייצגת לבין מה שמחוץ לה, המזוהה עם התרבות, ההגיון והתבונה. ביטויים לסימביוזה ולטשטוש הגבולות שבין השכונה לבין בית המשוגעים יש בקריאות הצער קורעות הלב של חרפוף המשוגע (שמיל בן ארי) המתגעגע אל אולין, אהובתו שנטשה אותו. קריאותיו משתלבות בקולות ובצלילים הבוקעים בשעות הערב ממכשירי הטלוויזיה שבבתי הדיירים, ויחדיו הם חלק של השגרה והוויית היום-יום של השכונה.

ביטוי בולט לכל אלה יש בדמותו של ויקטור המייצגת את הדור השני למצוקה החברתית בישראל ומשתלבת במערך הייצוג הסטריאוטיפי של בני עדות המזרח. ויקטור חסר השכלה, אין לו עבודה קבועה, הוא עדיין מתגורר עם אמו וסבתו והוא מתפרנס מהפעלת תחנת כבלים פיראטית שבה הוא משדר בשעות הערב המוקדמות סרטי אהבה רגשניים לפי מיטב מסורת הסרטים התורכיים וההודיים. לפי הדימוי הסטריאוטיפי, תרבות הפנאי של בני עדות המזרח אינה יכולה להימצא בבתי הקולנוע המקרינים סרטי איכות מתוחכמים או במקומות המייצגים את תרבות המערב. הסיבה לכך אינה העובדה שכלכלית אין ביכולתם לצרוך את תרבות הפנאי הבורגנית, אלא היא נעוצה בעיקר בחוסר יכולתם ליהנות ממנה או להבינה, משום שהיא מייצגת שיח אחר לחלוטין. לפי הסטריאוטיפ, עולמם התרבותי שטחי, חד-גוני ורדוד, כמו בסרטים שמקרין ויקטור בתחנת הכבלים שלו: בעיקר סרטי אהבה ופורנו הפונים אל הרגש והיצר אך לא להגיון ולתבונה.

בהמשך לאתו סטריאוטיפ, ויקטור גם הוא רגשן ללא תקנה: הרגשות הם מהות הקיום שלו והם גם הכוח המניע אותו. את רעבונו לאהבה הוא משיבע על הגבול שבין המציאות לדמיון. הוא בונה לעצמו דמות ודימוי מדומיינים שאותם הוא חי כאילו היו אמיתיים. בפנטזיות שלו הוא מאצ' בעל יכולות מיניות מפליגות ששום אשה לא יכולה לעמוד בפניהן. עבודו, תחנת הכבלים אינה מקור פרנסה בלבד. היא משמשת לו כלי שבאמצעותו הוא נכנס לכל בית בשכונה ונותן פורקן לתחושותיו, לתסכוליו ולהגשותיו. בכך הוא משקף את עולם המושגים של אנשי השכונה אך גם יוצר ומחזק את הדימוי ואת הסטטוס המאצ'ואיסטיים שלו והופך אותם מדמיון למציאות. כשהוא

מתאהב במיכאלה, אהבתו טוטאלית וחסרת עכבות; לא רק שהוא מאמין בקיומו של רומאן אמיתי ביניהם, אלא שהוא מביא את אמונתו זו עד לשגעון.

ויקטור מאושפו בבית המשוגעים משום שהוא מטריד את מיכאלה וגדי בדרך החורגת מגדר של התנהגות "נורמלית". השגעון וסביבת בית המשוגעים אינם זרים לו. את השגעון ירש מאביו, שילדי השכונה נהגו להציק לו בדיוק כפי שהם מצייקים לויקטור, וגם הוא אושפו בבית המשוגעים שבשכונה. מסתבר שהשגעון של ויקטור אינו מקרי אלא הוא נובע מפגם גנטי. ייצוגו של המורחז ויהיו עם שגעון המובנה בתוך המסען הגנטי שהוא נושא מביאים את הסטריאוטיפ המורחז ואת ייצוגו בקולנוע לשיאים חדשים, אם בכונה להדגישו ואם בכונה לבקרו.<sup>3</sup>

גם בבית המשוגעים ממשיך ויקטור לקיים את הקשר המדומיין שלו עם מיכאלה, באמצעות תחנת הכבלים, והוא מצליח לסחוף את החולים והצוות הרפואי לסיפור. הוא כמעט הופך את המדומיין למציאות כאשר הוא מביא את תושבי השכונה ואת החוסים בבית החולים לידי מעורבות פעילה לטובתו ביחסיו המדומיינים עם מיכאלה. בני השכונה תומכים בחיזוריו אחריה ומאמינים בקיומו של רומאן לוחט ביניהם – המחשה נוספת לטשטוש הגבולות שבין השכונה לבין בית המשוגעים ולהקבלה בין עולם המושגים של השכונה לזה של בית המשוגעים. אולם הפגישה שהוא מצליח לארגן עם מיכאלה בין כותלי בית המשוגעים מאלצת אותו להתעמת לראשונה, בינו לבינו, עם טשטוש הגבולות הזה ומבהירה לו שבין עולמו לבין עולמה של מיכאלה קיים בכל זאת קו מפריד. הפגישה נעשית לנקודת מפנה המציינת את ההתפכחות מן המדומיין, ולאחריה הוא מקבל את ההחלטה הגורלית המעידה דווקא על רציונליות. ויקטור מבין לראשונה שלו ולמיכאלה אין שום מכנה משותף ודיאלוג שווינוני ביניהם לא יתאפשר לעולם. שתירתו הארוכה, לעומת נסיונותיה הכושלים לפתח דיאלוג ביניהם, מסמלת יותר מכול את הכנתו שכל אחד מהם נמצא בצדו האחר של הקו המפריד בין השגעון לתבונה.<sup>4</sup> לבסוף הוא בוחר בלבנה, מתוך הבנה וידיעה שבחירה זו כוללת בתוכה גם את השגעון.

לבנה, כמו ויקטור, מייצגת גם היא את הזהות שבין המורחז לשגעון ואת טשטוש הגבולות שבין השגעון לתבונה. לבנה בנתה לעצמה דמות ורדמו מדומיינים של אשה צנועה, רבנית, כלומר אשת רב, אם לילד. בניגוד לויקטור, המממש את הפנטזיות המיניות בדמיון בלבד, הופכת אותן לבנה למציאות שהיא מממשת בבית המשוגעים. בית המשוגעים מספקת לגיטימית לשחרור יצרים טוטאלים. לכאורה, גם לבנה פועלת לפי הסטריאוטיפ ומונעת על ידי הרגש והיצר. היא מעידה על עצמה שאפילו

3 ראה בהקשר זה גם את הסרט שחור של תנה אוולאיספורט (1994), וראו לביקורת נפרדת.

4 נדמה שזוהי אותה "שתיקה מוחלטת" שמוקו מתייחס אליה בפרק "הולדת בית המשוגעים", שתיקה המאפיינת את סוג השיח בין השגעון לתבונה בעידן הנאורות (פוקו 1986: 180-206).

שהיא "רבנית" היא אינה מנהלת אורח חיים צנוע ועניו כשל רבנית, והיא גם נהנית מכל רגע. אולם מתחת למעטה השגעון היא מתגלה כאשה מפוכחת המבדילה בין טוב לרע ובעיקר בין מציאותי למדומיין, כפי שעולה מדבריה בעת שהיא פוגשת לראשונה את ויקטור: "כל הגברים המשוגעים פה אומרים שהם משוגעים מהלם קרב והנשים אומרות שהן משוגעות מאהבה, אבל כולם משקרים. אין פה במחלקה אף אחד שהוא משוגע מהלם קרב, ואין פה אף אחת שהיא חולת אהבה. כולם פה התמוטטויות."

לעומת ויקטור, שחי את המדומיין כמעט במלואו, גם בבית המשוגעים וגם מחוצה לו, ללבנה יש יכולת הבחנה ותובנה עמוקות, מודעות עצמית גבוהה ובסחון באישיותה וברצונותיה הבסיסיים ביותר. בעזרת כל אלה היא יכולה להבדיל בין עולם הרמיון לבין המציאות: היא המחליטה מתי לגלם את דמות "הרבנית" ולתת דדור ליצר ומתי לומר את האמת לאמיתה. גם אם מלכתחילה היא מבינה שסיפור האהבה שבין ויקטור למיכאלה הוא סיפור מדומיין המתנהל בעיקר במוחו, היא משתפת עמו פעולה בידועין – אבל עד לנקודה מסוימת. היא גם מנסה להימלט מבית המשוגעים משום שהיא יודעת בדיוק מה משמעות השהות בו. יתרה מכך, נראה שביכולתה לשלוט ב"שגעון" ולעשות בו שימוש כאשר משרת הדבר את מטרותיה.

טשטוש הגבולות בין השגעון לשפיות המעברים ביניהם, כפי שהם מתרחשים אצל לבנה, מעלים את השאלה העקרונית בדבר דרכי ההגדרה של השגעון, ההבדל בין השגעון לתבונה והאופן שבו הם נתפסים. יכולתה של לבנה לשלוט בשגעון מטילה ספק בעצם קיומו כמחזה ממשית ומוגדרת חד-משמעית, אך היא גם מעלה את התהייה שמא הגדרת השגעון היא פיקציה העלולה לשמש כלי מניפולטיבי וכוחני לצרכים שונים בידי בעלי המוניפול על הגדרת השפיות והשגעון. אולם דמותה מעלה ספקות בעיקר בנוגע לזיהוי השגעון המורחז.

מעניין לראות שהדמויות המדומינות שיצרו לעצמם ויקטור ולבנה הפוכות זו לזו ובה בעת יש להן מכנה משותף בעל משמעות מכרעת בשיח ובייצוג האוריינטליסטי. אמנם דמות המאצ' הראוותן והרברבן של ויקטור עומדת בניגוד גמור לדמות הרבנית הצנועה של לבנה, אבל השגעון של שניהם מוזהה עם מיניות. זיהוי זה, לצד זיהוי המורחז עם השגעון, יוצרים את המסקנה הלוגית המשלימה את הצלע השלישית של אותו מערך ייצוג אוריינטליסטי: זיהוי המורחז עם המיניות.<sup>5</sup> גם כאן יש להדגיש שזוהת זו אינה תוצאה של היקש לוגי בלבד אלא היא מהווה, כפי שכבר ראינו, מרכיב מרכזי בחייהם של אנשי השכונה ושל ויקטור ולבנה, ובייצוגים שלהם. לעומת כל אלה, מיכאלה וגדי מייצגים את הצד האחר של המתרחש התברתי והתבוני.

5 על זיהוי המורחז עם המיניות כחלק של המערך האידיאולוגי הקולוניאלי, ראה Fanon 1970; Said (1978).

מיכאלה היא יאפית "צפונית" יפה, שחקנית (איך לא – היא הרי לא יכולה להיות מובטלת או קופאית) המתגוררת בדירה שכורה בשכונה עם חברה גדי, שחקן המלמד דרמה במתנ"ס השכונתי. מיכאלה וגדי אינם חלק של הנוף השכונתי. גם הם טיפוסים אופייניים לחברה הישראלית, אך הם מייצגים את ישראל ה"יפה", האשכנזית, מעין שליחים של התרבות ההגמונית המובאת אל השכונות במטרה להנחילה למי שנחשבים בדרך כלל לחסרי תרבות. הדימויים הסטריאוטיפיים שהם מייצגים ניכרים גם בהופעתם החיצונית: לעומת ויקטור, שנראה תמיד מוזנח ומרושל, מיכאלה וגדי מטופחים ולבושים בקפידה; לעומת ביתו החשוך והצפוף של ויקטור, שאין בו ריהוט ועל קירותיו תלויים תצלומים של ויקטור ממסיבת הבר מצווה ומימי בית הספר, ביתם של מיכאלה וגדי מואר ומרווח, מקושט בטוב טעם ומסודר למנפת.

מיכאלה וגדי אינם משתלבים בשיח השכונתי. הם אמנם מנומסים ונחמדים מאוד אל אנשי השכונה אך הדיאלוג עמם שונה מן המקובל: הם פועלים ומדברים בשם התרבות וההגיון, ואילו ויקטור ושאר אנשי השכונה מדברים בשם הרגש, היצר והדמיון. הגבולות בין דמיון למציאות, בין שגעון לשפיות ברורים להם ואין הם הוצים אותם. לעומת ויקטור, לבנה, חרפוף ושאר אנשי השכונה, הכלואים בה ובבית המשוגעים שבתוכה, למיכאלה וגדי יש ברירה. הם בחרו להתגורר בשכונה ולכן הם גם יכולים לצאת ממנה כאשר הם מרגישים שהשגעון תולך וסוגר עליהם.

מערכת הייצוגים המופעלת באמצעות הדמויות המרכזיות ובאמצעות העלילה נובעת מן הקונטקסט החברתי בישראל, ולכן אי אפשר שעלילת הסרט תתרחש בשכונה כמו רמת אביב ג, למשל. על כן, גם אם הדמויות צבעוניות וחזיביות (מה שמשרה על הסרט כולו אווירה קלילה, חביבה ואופטימית למדי) וגם אם אין הן חד"ממדות, הן אינן יכולות להיחלץ מן הגורל החברתי הצפוי להן. יותר מכך, הזדהות הנוצרת בין ההווה השכונתית לשגעון מחזקת ומנציחה את הפער החברתי שבין השכונה לבין העולם שמחוץ לה ועושה אותו בלתי ניתן לגישור. ההווה התרבותית והחברתית בשכונות היא תוצר לוואי ישיר של מציאות חברתית ושל מדיניות חברתית, ובעיקר של דיכוי תרבותי והתנשאות מצד האליטות בחברה הישראלית; הפערים בהלכי המחשבה והתרבות שבין ויקטור ולבנה מחד גיסא למיכאלה וגדי מאידך גיסא הם ביטוי לכך.

לאהבתו של ויקטור אל מיכאלה אין סיכוי מלכתחילה, לא בגלל האופי המדומיין של יחסיהם או בגלל שויקטור הוגדד כמשוגע, אלא דווקא בגלל מה שכל אחד מהם מייצג מבחינה תרבותית וחברתית. מי שמוצאו מזרחי, מי שנולד וגדל בשכונת מצוקה והוא מצוי בתוך השגעון – מה עוד שגעון מן הסוג המוקצה והגרוע ביותר, משום שהוא קשור במיניות – לא ימצא אלא אשה כמוהו ועליו להסתפק בכך ולא לשאוף ליותר. הקונטקסט החברתי הוא שמכריע את גורלו.

ייתכן שהסטריאוטיפ המזרחי המגולם בדמותו של ויקטור מוקצן במגמה להדגיש (או לבקר) את המודעות העומדת בבסיסו של הפער התרבותי והתודעתי שבין עדות המזרח לבין האליטות ההגמוניות השולטות במערכות ובמוקדי הכוח של התרבות, הכלכלה והפוליטיקה בישראל. אך נראה לי שגורלם של ויקטור ולבנה ממחיש יותר מכול, ובקיצונות, את הצלחתן של תרבות המערב ושל האליטות האשכנזיות לגרום לכני עדות המזרח להפנים את הדימוי העצמי הנמוך – לעתים, כמו במקרה של ויקטור, עד כדי הפיכת השגעון למרכיב בזהות העצמית – ולקבל בהכנעה כמציאות נתונה את חוסר הסיכוי לפרוץ את המתח שבין שני שדות השיח.<sup>6</sup> את זעקתו של חרפוף המשוגע אפשר לכן להבין גם בהקשר זה. אוולין, שאליה הוא קורא מדי לילה, עשתה מעשה – היא עזבה לחו"ל. היא הצליחה לעשות "בגדול" מה שכל אחד מבני השכונה היה רוצה לעשות, אלא שכוחם של המחסימים הפסיכולוגיים והחברתיים לא אפשרו זאת. קריאתו אל אוולין מבקשות לפיכך לפרוץ את הגבולות של אותם שדות שיח. כאשר חרפוף פוגש באוולין לאחר שנים ארוכות של ניתוק, וגדר בית המשוגעים מוצצת ביניהם, נקשר ביניהם דיאלוג מנוכר וסתמי; אחריו פונה ממנה חרפוף וממשיך ברישואל הזעקות כאילו לא נפגשו זה עתה וכאילו לא הייתה שם. בעולמו של חרפוף, אוולין אינה רק אוהבתו מימים ימימה; בעיקר היא ייצוג של האפשרות לצאת מן השכונה ומתחומי השגעון אל עולמות אחרים שבהם שוכנים זה לצד זה התבונה, התרבות והרווחה ומעל לכול, שוויון ההזדמנויות והאופטימיות. יתרה מזאת, הסרט ממחיש את הטענה שפערים על רקע עדתי וחברתי בישראל הם עדיין מציאות קיימת המבעבעת מתחת לפני השטח; מציאות זו תמשיך כנראה להטיל צל ענק על האשליה שהתבררה הישראלית מעניקה שוויון הזדמנויות או על הסברה שנוצרה כאן חברה חדשה ומגובשת הדוברת ופועלת בשמם של תרבות וערכים אחדים.

לויקטור וללבנה אין אפוא כל סיכוי אלא להישאר בתוך המציאות של השכונות. סיום רומאנטי יותר לקשר המדומיין שבין מיכאלה לויקטור היה מעורר גיחוך ומערער במידה רבה את אמינותו של הסרט. ואולם, למרות הכול, ויקטור ולבנה מתגלים בסופו של דבר כבעלי יכולת להשתמש בשגעון לצורכי הרגע, לשלוט בו, להכריע בין המדומיין למציאותי ולהחליט החלטות אמיצות ברגעי אמת; יכולת זו מסייעת בידינו לאתר את הקו המפריד בין הסטריאוטיפ של דמות המזרחי ובין אפשרות ייצוג ריאליסטי יותר שלו. ייתכן אפוא שמחבר הסרט ביקש לפרק ולבקר את הסטריאוטיפ המזהה את המזרחי עם חוסר הרציונליות והשגעון.

לאחר כל זאת אפשר בכל זאת לתהות על הגבול שבין דמיון למציאות ובין נורמליות

6 על העגמת הייצוג האוריינליסטי בהיסטוריוגרפיה בהקשר של יחזי המזרח ראה אצל פיטרברג 103-94: 1995.

לשגעון ולשאול אם ה"מדומיין" מעיד בהכרח על "שגעון" ואם "מציאותי" הוא בהכרח "נורמלי". סיפור הסרט מטשטש את הגבולות שבין כל אלה ומטיל ספק בנורמליות של כולנו.

#### ביבליוגרפיה

סבירסקי, שלמה, 1981. לא נחשלים אלא מנוחשלים; מזרחים ואשכנזים בישראל. ניתוח סוציולוגי ושיחות עם פעילים ופעילות, חיפה.  
פוקו, מישל, 1986. תולדות השגעון בעידן התבונה (תרגום: עדי אופיר), ירושלים.  
פיטרברג, גבריאל, 1995. "האומה ומספריה, היסטוריוגרפיה לאומית ואוריינטליזם", תיאוריה וביקורת 6, 81-103.

Fanon, Frantz, 1970. *A Dying Colonialism*, London.

Said, Edward, 1995 (1978). *Orientalism*, London.

Shohat, Ella, 1987. *Israeli Cinema, East/West and the Politics of Representation*, Austin.

## התרבות הפרסית היהודית: סמטת השקדיות בעומריג'אן וגאבה

חדוה ליאור תמיר

דורית רביניאן, סמטת השקדיות בעומריג'אן, עם עובד, תל אביב, 1995, 203 עמודים  
מוחזן מחמלבאף (בימור, תסריט ועריכה), גאבה, הפקה איראנית-צרפתית, 1996, 75 דקות

סיפורם של רומיאו ויוליה נכתב במאה ה-16 בידי ויליאם שקספיר, אך גרסה מוקדמת שלו נכתבה כבר במאה ה-10 בידי המשורר הפרסי חכים ג'מאל א-דין נזאמי. גרסה זו, המספרת על אהבתם של לילה ומג'נון, היא מסיפורי האהבה הידועים ביותר בתרבויות האסלאם (וראה Chelkowski 1978: 49-68). שירים וסיפורים רבים נכתבו בשפות שונות ובארצות שונות על בסיס סיפור אהבה אפי זה (שם: 66). אולם סיפור אהבתם של לילה ומג'נון איננו "סיפור אהבה" במונח המקובל היום. סיפורם הוא ביטוי לאהבה הנשגבת ביותר, האהבה המיסטית.

בשפת הסמלים הנהוגה במיסטיקה, אהבה בין בני זוג היא אלגוריה לאהבה המוחלטת והאין-סופית שחש האדם אל האל ולשאיפתו להתקרב אליו ככל האפשר. הזרם המיסטי באסלאם, הטופיות, ראה באל את המושא היחיד הראוי לאהבת האדם (Nicholson 1966: 102-119; Andrae 1987: 107-24). בכל אדם יש מן האלוהי, אך רק האהבה המיסטית עשויה להביא את האדם לידי התעלות רוחנית שבאמצעותה יתקרב אל האל. אולם השאיפה לאיחוד עם האל איננה ניתנת למימוש, משום שגם אם יעשה האדם כל שביכולתו כדי להגשימה, הוא אינו מסוגל לכך בשל נשגבותו של האל. האיחוד מתממש אפוא רק עם מותו של המיסטיקן. לנוכח ההכרה באי יכולתו להתאחד עם האל עלי אדמות, ובשל הגעגועים והכמיהה, עלול האוהב לאבד את שפיות דעתו.

חוויות מיסטיות ורגשיות אלה מקבלות ביטוי פיוטי בתיאוסופיה וביצירות הספרות הטופיות העשירות במטאפורות ובסמלים המבטאים אהבה שהורה שאיננה מזכה בכל תמורה חומרית שהיא (Nicholson 1966: 109-119). הדימויים הדו-משמעיים ביצירות אלה מקשים על הקורא לקבוע אם מדובר באהבה בין בני זוג או באהבה אל האל (שם).