

גלות וחירות בארץ הקודש

גלגולו של הצבר חסר הבית בקולנוע של אליה סולימאן

מילות מפתח: ספרות עברית, הדרמה העברית, קולנוע ישראלי, קולנוע פלסטיני, אליה סולימאן, הקונפליקט הישראלי-פלסטיני, גלות ומולדת, חסר הבית המודרני.

תקציר

רבות מיצירות הספרות העברית החדשה, ולצידן גם יצירות תיאטרוניות וקולנועיות, הבוחנות מחדש את הנרטיב הציוני, מערערות על הקונסטרוקט גולה-מולדת שעומד ביסודו, ומציבות במרכזן גיבור חסר מנוח, שתנועתו המתמדת בין המולדת לבין הגולה חושפת אותו כצבר חסר בית וכגלגול בן-זמננו של היהודי הנודד.

תופעה דומה ניתן למצוא בסרטיו של הבמאי הפלסטיני אליה סולימאן (ن.أميلس إيليا), שהוא אחד מיוצרי הקולנוע המרתקים ביותר שהצמיחה הארץ זבת הקדושה והדם שבין הירדן לים מאז נולדה בה תעשיית הסרטים. במאמר זה אראה כי בדומה ליצירות רבות מן העבר הישראלי של המתרגם, יצירתו הקולנועית של סולימאן משקפת מהלך המוביל לקריסתו של הקונסטרוקט גולה-מולדת. השחרור מכבלי התבנית הדיכוטומית הזו מאפשר לסולימאן ליצור זיקה בין הפרוטגוניסט שלו לבין חסר הבית של זמננו והגלות המודרניסטית המזוהה עימו.

אציע שהאפשרות לאמץ את תודעת חסר הבית העולה משני צידי המתרס הפלסטיני-ישראלי, וליהנות מן החירות המזוהה עימה, עשויה לספק תשתית אלטרנטיבית לקיום משותף של שני העמים במקומה של הטריטוריה שהכזיבה.

דילמת המקום הישראלית וצמיחתו של הצבר חסר הבית

במשך עשרות שנים התגבשה ההגמוניה התרבותית הישראלית והתעצבה על יסוד המיתולוגיה של שלילת הגלות והוקעתה בראש חוצות. התפיסה הקיצונית השוללת לחלוטין את עצם הלגיטימיות של קיום יהודי מחוץ לארץ ישראל הופיעה כתפיסה ההגמונית כבר בתחילת המאה, ובמהרה תפסה את מקומה כיסוד המוביל של האידיאולוגיה הציונית על כל זרמיה, יסוד שממנו נגזרו הפרקטיקות התרבותיות שעיצבו את הזהות הציונית-ישראלית.

גם הספרות העברית – היפה, הארץ-ישראלית – שיקפה עמדה זו. גרשון שקד מצביע על כך שאחת ממטרותיה העיקריות של עלילת-העל הציונית הייתה "לגאול את היהודי מן הגלות". סופרי "דור תש"ח", אומר שקד, דבקו בדרך כלל בעלילת-העל הציונית, וטיפחו ביצירתם אותה עמדה הגמונית השוללת את הגלות (שקד, 1993, 16). אולם לא ניתן להתעלם מכך שרוח הגלות ריחפה גם בשמי הספרות שעיצבה את דמותו של הצבר. כך במקרה של אורי כהנא, גיבור הרומן המכונן של משה שמיר **הוא הלך בשדות**. אף שעיני כל בנות גת העמקים נשואות אליו, בוחר הבן הבכור של הקיבוץ במיקה, העולה החדשה, המתוארת כאישה שונה, אישה קשה ולא מקובלת, שאפילו במראה שלה אינה מצודדת כיעלות החן מן הקיבוץ (שמיר, 1947, 91). לפי כל הסימנים, קסם הארץ האחרת שמגלמת מיקה הוא ש"גונב" את ליבו של אורי, אף שאין הדבר נאמר במפורש.

"ספרות המדינה" המשיכה גם היא להוביל באדיקות את המגמה של "שלילת הגלות". יצחק לאור (1995) טוען כי אם סופרי "דור תש"ח" ראו עצמם מגויסים בפועל לשירות האומה ולביסוסה, סופרי "דור-המדינה" אף הגדילו מהם לעשות: לא זו בלבד שאימצו את הקווים העיקריים של הנרטיב הציוני, אלא אף ראו עצמם מחויבים להצדקתו. לאור מצביע על כך שהחל מסוף שנות ה-50 (בעיקר בעקבות מבצע קדש) הפכו סופרים צעירים כגון א"ב יהושע ועמוס עוז (אליהם מצטרף גם ס' יזהר, המבוגר יותר) למשתתפים נלהבים בכינון האומה על יסוד השלטת ההגמוניה הציונית (לאור, 1995, 115-170). רק טבעי היה

שסופרים אלה יתנו את קולם גם ל"שלילת הגלות". בהבלטה רבה עשה זאת א"ב יהושע במסתו "הגולה – הפתרון הנירוטי" (יהושע, 1980, 27–73). יהושע מודה שהגולה היא פתרון שמשרת את העם היהודי מראשית קיומו. אומנם, כדבריו, זהו פתרון נירוטי, אך עם זאת זמין ומעשי. אולם מאחר שעתה מייצגת הגולה, לדעתו, איום על עצם קיומו של המפעל הציוני, רואה בה יהושע "נגיף" שיש להוקיעו, ומכריז עליה מלחמת חורמה.

נראה שהחשש הגובר מפני רוח הגלות, שאותו מבטא יהושע, מעיד בראש ובראשונה על התעצמותה. התעצמות זו ניכרת לדעת שקד גם בחלק מן הסיפורת בת־הזמן. היא באה לידי ביטוי בדחיקתה של עלילת־העל הציונית ובשיבה אל ה"תְלוּש", בעיקר אצל קבוצת הסופרים שהוא מכנה "המאחרים לפרוח" (שקד, 1998, 106–142). כך אלכסנדר אברמוב, גיבור הרומן **מינוטאור** של בנימין תמוז (1980), שמקדיש את חייו לביטחון ישראל – מן השירות במחנת, דרך השתתפות במלחמות ועד השירות במוסד. אולם במשך כל אותן שנים נתון ליבו לארץ האחרת, שמיוצגת בעיקר באמצעות תיאור, אהובתו האידיאלית, שאותה הוא פוגש מקרוב רק ברגע מותו. הקרע העמוק שחווה הגיבור בין הגולה לבין המולדת מוביל אותו למבוי סתום, שממנו משחרר רק המוות. אפשר לומר שמותו של הגיבור מביא גם להתפרקותה של האופוזיציה גולה-מולדת: אומנם הגיבור מת בשרתו את המולדת, אך המוות בא עליו בלונדון הרחוקה לצד אהובתו האידיאלית, שאין שום קשר בינה לבין המדינה שבשליחותה פעל.

התעצמותה של רוח הגלות ניכרת היטב גם במחזאות שנכתבת באותן שנים. כבר במחזהו הראשון, **אכזר מכל המלך** (אלוני, 1997), מעלה ניסים אלוני בפני גיבורו את אופציית הגלות, שהולכת ומתממשת במחזות שבאו אחר כך, והופכת חלק בלתי־נפרד מן המולדת. נטייה זו, שבאה לידי הביטוי השלם והמובהק ביותר במחזה **הנסיכה האמריקאית**, מציינת את הפרוטגוניסט של אלוני כחסר בית הקרוע בין המולדת לבין הגולה (יבין, 2000).

את החתירה תחת מרכזיותה של המולדת, שבה החל ניסים אלוני, הפך חנוך לויך להפניית עורף גמורה. הרושם הוא שהגיבור הלוויני אחוז תשוקה בלתי־נלאית אל הארץ האחרת, באופן המצטייר כהיפוך פְּרֹדִי של הכיסופים לציון. לאחר שהארץ המובטחת הנחילה לו אכזבה, ולו בעצם התממשות חלום ההגעה אליה, התחלפו אצלו הכיסופים לציון בכיסופים לארץ האחרת, הלוא היא הגולה. אולם גם שם הוא נוחל אכזבה, כפי שמיטיב לבטא קרום, גיבור המחזה הנושא את שמו, כבר בתמונת הפתיחה: "לא הצלחתי בחוץ־לארץ, אמא. לא הרווחתי כסף ולא נעשיתי מאושר. לא ביליתי, לא התקדמתי, לא התחנתתי, לא התארסתי ולא הכרתי אף אחד" (לויך, 1988, 11). ובכל זאת, הגיבור הלוויני אינו מוותר על הארץ

האחרת, כפי שמסבירה בלה מאורזי **מזודות** במונולוג שהפך לשיר בפי חווה אלברשטיין: "לא שיש לי אשליות בקשר ללונדון. לונדון לא מחכה לי. גם שם אהיה לבד, ואולי זה כבר לכל החיים – להיות לבד. אבל בלונדון יש יותר סרטים, מוסיקה טובה, טלוויזיה מצוינת, אנשים יותר אדיבים, ככה שהיאוש נעשה יותר נוח" (לוי, 1988, ב, 348). ההבדל בין "כאן" ל"שם" הוא ההבדל המזערי שבין יאוש נוח פחות לייאוש נוח יותר. אפשר לומר שבנקודה זו מתפרקת האופוזיציה גולה-מולדת, והגלות הופכת לרכיב קיומי גורף.

כשבוחנים את הקולנוע הישראלי העכשווי, נראה שאחד הסרטים שעוסקים בהבלטה בדילמת המקום של הצבר הוא הסרט **מילים נרדפות** של נדב לפיד (2019). יואב, גיבור הסרט, הוא צעיר ישראלי, שמייד עם תום שירותו הצבאי ששרט את נפשו בורח לצרפת בתקווה למצוא שם את גאולתו. מצד אחד, הוא מפנה עורף לזהותו הישראלית, מסרב לדבר עברית, מנתק קשר עם מולדתו ומנאץ אותה ללא הרף. מנגד, נראה שהזהות היהודית-ישראלית אינה ממש מרפה ממנו. הוא מנצל את עברו הקרבי כדי למצוא עבודה כמאבטח בקונסוליה הישראלית, ומלווה את חברו, שמשמש מדריך צבאי בארגון בית"ר המקומי, בשעה שזה עובר בין נוסעים ברכבת התחתית ומהמהם באוזניהם את "התקווה". המעמד האחרון בסרט מצביע על כך שהיעדר ההכרעה בין המולדת לבין הגולה הפך אצל הגיבור לעניין קיומי: הוא מגיע לדירת חבריו הצרפתים כדי להיפרד מהם, אך כיוון שאינם בבית, מוצא עצמו הגיבור מידפק מיואש על דלתם, דבר שמרמז על כך שנותר בלימבו שאין ממנו מוצא. אפשר לומר שבכל המקרים שהוצגו כאן מתפרקת האופוזיציה גולה-מולדת, שהייתה יסוד מכונן בנרטיב הציוני. התפרקות זאת חושפת את היהודי החדש, שלכאורה נטוע היטב באדמת המולדת, כצבר חסר בית, שאפשר לראות בו מעין גרסה מקומית של חסר הבית המודרני.

מן הצד השני: התפרקותו של הקונסטרוקט גולה-מולדת בקולנוע של אליה סולימאן

אם בחוויית המקום הציונית מזהה הגלות עם העבר – עברו של עם ששב לאדמתו – בחוויית המקום הפלסטינית נתפסת הגלות כחלק בלתי-נפרד מן ההווה, טרגדיה מתמשכת, הן מנקודת מבט אישית הן מנקודת מבט לאומית. נקודת מפנה מרכזית בהיסטוריה הפלסטינית החדשה היא שנת 1948, שבה, אומר אליאס סנבר (Sanbar, 2001), נעלמה ארץ על אנשיה מן המפות והמילונים. אין מדובר רק בכיבוש קולוניאליסטי של מדינה

אחת בידי מדינה אחרת, אלא ביקום שלם שנעלם. מאוכלוסייה שמנתה בשנת 1947 1,400,000 נפש נותרו, על-פי מפקד האוכלוסין הראשון שערכה מדינת ישראל, 150,000 נפש בלבד (שם, עמ' 87). אמת בלתי-ניתנת לערעור היא שפלסטיין הייתה קיימת עד 1948, קובע אדוארד סעיד, כמו גם שקיומה של ישראל הוא תוצאה של עקירתה של פלסטיין מהשורש (סעיד, 2020, 28). והוא מוסיף:

אין לי ספק שכל אחד מהם [מן הפלסטינים הפזורים ברחבי תבל] יאמר שהוא שרוי בגלות, הגם שברור לגמרי שקיים שוני רב באופי הגלות ובתנאי החיים. אף על פי כן, קיימת לגבי כל פלסטיני עובדה מרכזית חשובה: פעם, לפני זמן לא רב, הוא חי בארץ משלו ששמה פלסטיין, שעתה איננה עוד ארצו (שם, עמ' 151).

בעקבות המלחמה הפכה החברה הפלסטינית לחברה של פליטים ומהגרים, ובשיח הפלסטיני הפכה הגלות, ה"רורבה" (سيرة), למושג מכונן. אומנם גלות זו, על גרסאותיה השונות, הפכה את חיי הפלסטינים לחיים של יאוש, עליבות, עוני ודיכוי, אך בה בעת יצרה תסיסה חברתית ותרבותית שהפיחה רוח במאבק לשימורו ולעיצובו מחדש של העם הפלסטיני. מאבק זה, אומרים ברוך קימרלינג ויואל שמואל מגדל (1999), קיבל גוונים שונים בהתאם לאופייה של הפזורה שבה התנהל. השניים מונים בהקשר זה שלושה מוקדים עיקריים: 1. שוכני מחנות הפליטים בגדה המערבית וברצועת עזה, אשר שמרו על אופיים הייחודי כעקורים העתידיים לשוב לכפריהם ולשדותיהם; 2. האוכלוסייה הגדולה של הרי מרכז פלסטיין, שלא השתנתה בהרבה מאז ראשית המאה והתרכזה בערים כגון שכם ובנותיה, ואשר ייצגה יציבות והמשכיות; 3. קהילות הלוויין שנוצרו מחוץ לפלסטיין ועמדו בסימן הקוסמופוליטיות והמוביליות, ובמשך הזמן בלטו בהתנגדותן להסדר בין-לאומי. לצד שלוש פזורות אלה מונים המחברים את הערבים הישראליים, שלא עזבו את המדינה היהודית, ובשל כך הוסטו כביכול אל מחוץ למסלול ההיסטוריה הערבית בכלל, וזו הפלסטינית בפרט. אזרחותם הישראלית לא רק הפכה אותם למנודים בעולם הערבי, אלא גם הפרידה אותם רגשית וחברתית מחוויית הפזורה ומן הגעגועים למולדת. מנגד, מהר מאוד גילו האזרחים הערבים של המדינה היהודית שהם יכולים ליהנות רק מעט מזכויות האזרח שניתנו לרוב האתני הלאומי שבה. הם קופחו בכל מה שקשור בשימוש במשאבים (מים, קרקע, רווחה, מקומות עבודה, וכד'), הודרו מן החיים הציבוריים והמדינתיים, ומצאו עצמם גולים במולדתם (קימרלינג ומגדל, 1999, 145-167).

אפשר לומר שערביי ישראל מצויים מאז ה"נִכְבָּה" (تَكْبَة) במעין לימבו בין המולדת שאליה הם מתקשים להשתייך לבין הגולה שבהווייתה הם מתקשים לקחת חלק. מצב זה של "לא פה, לא שם" (כשם סרטה של מייסלון חמוד מ-2016) הוא המאפיין את חוויית המקום של ערביי ישראל.

נראה שחווייה זו היא גם זו שעולה מן הביוגרפיה של אליה סולימאן, קולנוען יליד נצרת, שנתפס היום כבכיר הבמאים הפלסטינים. בריאיון לכתבת **הארץ** נירית אנדרמן, ב-2 בפברואר 2023, אומר סולימאן:

למעשה עזבתי את ישראל מרגע שנולדתי. מבחינתי, האפשרות להישאר במדינה הזאת, שבה אני לא שייך, בכלל לא הייתה קיימת. האנשים היחידים שאני מכיר ונשארו בה עשו זאת רק מפני שלא הייתה להם כל אפשרות אחרת. לי הייתה הפריבילגיה לעזוב. היה לי ברור שישאל זה מקום שעוזבים. בשום שלב בחיי לא חשבתי שבאמת אחיה שם. והיום הקשר היחיד שלי למקום הזה הוא המשפחה שלי שנמצאת בנצרת.

למרות זאת, מספרת אנדרמן, סולימאן חוזר פעם אחר פעם אל המולדת השנואה שלו, ובניגוד להצהרתו, הוא עושה זאת לא רק כדי לבקר את בני משפחתו, אלא גם כדי לצלם כאן את סרטיו. עד היום צולמו ארבעה סרטים באורך מלא, ברובם או בחלקם בישראל, בעיקר בנצרת (אנדרמן, 2023).

יצירתו הקולנועית של אליה סולימאן, הנושאת חותם אישי ייחודי, משקפת גם היא במידה רבה את ההיסוס בשאלת המקום, שהופכת בה לבעיה שאין לה פתרון. סולימאן מעצב בסרטיו עולם המבוסס על רכיבים ריאליסטיים ורכיבים פנטסטיים, ששזורים בקפידה אלה באלה. את הפרוטוגוניסט בסרטים מגלם סולימאן עצמו (מצוין ברשימת המזכים בראשי התיבות E.S.), שבדרך כלל נראה כמי שצופה מן הצד על ההתרחשויות ואינו נוטל בהן חלק פעיל. הדבר משווה להופעתו מראה של "נוכח נפקד", ועל כן נתפס בידי המבקרים כאלגוריה על מצבם של הפלסטינים תחת הכיבוש הישראלי. יחד עם זאת מסכימים מרבית המבקרים כי המרחב הוא גיבור מרכזי בקולנוע של סולימאן, ולכן אין זה פלא שהאירועים שמתרחשים בזירה המקומית, ובמיוחד אלה שקשורים בסכסוך הטריטוריאלי (הישראלי-פלסטיני), נתפסים על-ידם כמוקד דרמטי מרכזי בסרטיו, ולא פעם מפתים אותם להעניק לסרטים פרשנות פוליטית אקטואלית.¹ אולם נראה כי פרשנות

1 ראו גם גרץ וח'ליפי, 2006, 153-168; Abu-Remaikah, 2008; Gourgouris, 2015.

פוליטית לסרטיו של סולימאן, בעיקר אם מדובר בפרשנות בלעדית, מצמצמת את רוחבה של היצירה ומחמיצה את עושרה ואת ייחודה. הרושם הוא שיצירתו הקולנועית של אליה סולימאן משקפת מהלך רחב ומשמעותי המוביל לקריסתה של האופוזיציה גולה-מולדת. מהלך זה מגיע לשיאו בסרט **כנראה שזה גן עדן** (2019), סרטו האחרון עד מועד כתיבתן של שורות אלה. השחרור מכבלי התבנית הדיכוטומית מאפשר לראות את גיבורו של סולימאן כְּזר מושלם, שאותו אפשר לקשור לחסר הבית של זמננו ולגלות המודרניסטית המזוהה עימו.²

השיבה הביתה – סימנים ראשונים להתפרקותה של המולדת

כבר בסרטו העלילתי הארוך הראשון, **כרוניקה של היעלמות** (1996), בא לידי ביטוי סגנונו הקולנועי הייחודי של סולימאן, שאחד מביטוייו העיקריים הוא התמהיל הבלתי־אפשרי שהוא יוצר בין מעמדים ריאליסטיים בעלי איכות דוקומנטרית של יומן אישי לבין מעמדים פנטסטיים-אבסורדיים. הסרט נפתח, על־פי יומנו של אליה, גיבורו של סולימאן, בבוקר הראשון לשובו לאחר העדרות ממושכת. פיסת מידע נוספת על ההיעדרות הזאת אנו מקבלים מסצנה שמתארת כנס שנערך במזרח ירושלים, ושאליו הוא מגיע בהמשך הסרט. אומנם הגיבור עצמו לא זוכה לשאת דברים במהלך המושב, אך בדברי הפתיחה הוא מוצג על־ידי המנחה כמי ששב לא מכבר מגלות מבחירה בניו יורק.³

על נסיבות היציאה של גיבורו לגלות שופך סולימאן אור בסרטו השלישי, **הזמן שנותר** (2009). הסרט, שפורס לכאורה את קורות משפחת סולימאן, מתחיל עם כיבוש נצרת בידי הכוחות הצבאיים הישראליים ביולי 1948, ומתאר את תגובותיהם של ערביי נצרת להשתלטות על עירם. לצד תושבים שבחרו לשתף פעולה עם הכיבוש, היו אחרים שהעדיפו לא להשלים

2 המושג "חסר הבית המודרני" מתבסס על עבודתם של הסוציולוגים פטר ברגר, ברייט ברגר והנספריד קלנר, המצביעים על כך ש"האדם המודרני סבל ועדיין סובל ממצב הולך ומעמיק של 'חוסר־בית'" (Berger, Berger, & Kellner 1973, 63–82). על הזיקה בין הגלות לבין הזרם המודרניסטי בתרבות ובאומנות עומד, בין השאר, מלקולם ברדבארי, המצביע על כך שהיצירה המודרניסטית התגבשה והתעצבה במקרים רבים על יסוד עמדה של גלות, שאפשרה ליצר להרחיק עצמו משורשים מקומיים, מנאמנויות כיתתיות ומכל מחויבות לתפקיד או לייעוד חברתי (Bradbury, 1978, 101).

3 הדבר עולה בקנה אחד גם עם הביוגרפיה של סולימאן, שבשנת 1982 יצא לניו יורק, שם החלה להבשיל יצירתו הקולנועית, ב־1993 שב ארצה, ובמהלך שהותו בישראל נדד בין נצרת לירושלים, שמשמשת זירות התרחשות עיקריות בסרט.

עימו. כך מתאר הסרט מעמד שבו לתוך מתחם שמוחזקים בו הגברים שמסרו את נשקיהם ונכנעו לכיבוש נכנס משורר מקומי צעיר ונאה, ולאחר שקורא שיר מחאה לוחמני, יורה בעצמו למוות לעיני הכובשים והנכבשים. מייד לאחר מכן אנו עוברים לבית משפחת סולימאן, בעקבות אבי המשפחה, סבו של אליה,⁴ שמגיע ומספר לבני המשפחה שהצליח לסדר להם הסעה אל הגבול. איננו יודעים אם התוכנית מתממשת ומי מבני המשפחה היגר מן הארץ, אבל האפשרות של חיים בגלות מועלית כאן בבירור. בהמשך הסרט, על רקע דיווחים על מהומות והפרות סדר שפורצות במלאות ארבע שנים ליום האדמה הראשון (30.3.1976), מופיע בבית משפחת סולימאן שכנם השוטר. הוא פונה לאליה הצעיר, שואל אותו אם יש לו אטלס, ואומר לו לעצום עיניים, לבחור נקודה ולנסוע. כשהאם מנסה להבין את פשר הדבר, אומר השוטר כי אליה הוכרז כמפר חוק, וכי יש לו עשרים וארבע שעות לעזוב את הארץ. לא ברור אם מדובר בצו פורמלי או בהמלצה של שכן שחושש כי על אף שאליה לא היה מעורב ממש במהומות, הוא עלול להסתבך אם יחמיר המצב. כך או כך, כעבור זמן קצר אנו רואים את אליה מלווה את אביו ביציאתו מבית החולים שבו התאשפז. המעמד מסתיים בחזית של בית מרקחת, כשאליה נפרד מן האב טרם יציאתו מן הארץ. נראה שגם אם יציאתו של הגיבור מן הארץ אינה תוצאה של גירוש ומדובר בגלות מבחירה, האופן שבו מנכיח אותה סולימאן בסרט מעיד על כך שזוהי בראש ובראשונה גלות פוליטית של מי שמתקשה לשאת את עולות המשטר המקומי.

מעמד הפרידה של אליה הצעיר מאביו מסתיים בפייד אאוט (fade out) איטי במיוחד, שמייד לאחריו שב אליה הביתה כמבוגר. אביו כבר איננו, ואימו הקשישה חולה ותלויה בשירותיה של מטפלת סיעודית ממוצא אסייתי. בן־בית נוסף הוא שוטר מקומי שמסייע למטפלת במלאכות שונות, והוא אולי צאצאו של אותו שכן שהציע לאליה להגר מן הארץ. נסיבות השיבה הביתה, שלה מוקדש חלקו האחרון של **הזמן שנותר**, שונות מאלה שמתוארות ב**כרוניקה של היעלמות**. ב**כרוניקה של היעלמות**, סרטו הראשון של סולימאן, האב והאם אומנם קשישים, אבל האב עדיין בין החיים, והשניים עצמאים ומתפקדים. היות שסולימאן מרבה לעזוב את הארץ ולשוב אליה כמבקר, אפשר שמדובר

4 מכאן ואילך כאשר יופיע שמו הפרטי של היוצר ללא ציון שם המשפחה, ויש לראות בו כינוי לגיבורו.

בשתי שיבות שונות של אליה, גיבורו. אולם אם אנו רואים ב"שיבה" פרק בנרטיב־העל סולימאן מכונן בסרטיו, אפשר שמדובר בשני תיאורים שונים של אותה שיבה עצמה, וכי הזמן שחלף בין הסרטים (13 שנה חלפו בין **כרוניקה של היעלמות לבין הזמן שנותר**), ושבמהלכו נפטר האב והאם הפכה לחולה סיעודית – חייב את סולימאן להציג את המעמד בדרך שונה.

אם נשוב לסרטו הראשון, **כרוניקה של היעלמות**, הרי שאת חלקו הראשון מכנה סולימאן "נצרת – יומן אישי". ואכן, בבוקר הראשון לשובו מתעורר הגיבור משנתו היישר לתוך מה שנראה כחיי יום־יום משפחתיים, ומחלק את זמנו ואת סרטו בין בני משפחתו – בעיקר הוריו הקשישים – לבין כמה בני משפחה וחברים משכבר הימים, שאותם הוא פוגש בבית קפה מקומי. הפוליטיקה המקומית והסכסוך הישראלי-פלסטיני אינם נוכחים כאן, לפחות לא באופן ישיר. ההיעדר הזה בולט במיוחד בסצנה שבה נראים בני הבית העוסקים בשגרת היום־יום בזמן שממקלט הרדיו המשפחתי בוקעות ידיעות על סכסוכים במקומות שונים בעולם – מהמלחמה בבוסניה ועד פיגועי טרור באלג'יר. קטרוג של ממש על המציאות המקומית אנו שומעים דווקא מפיו של כומר ממוצא רוסי שממלא את שליחותו בכנסייה האורתודוקסית בטבריה. הכומר מלין על כך שבעבר היה שואב את ההשראה לאמונתו מן האפלולית של ההרים, שהייתה מפיתה בו להט דת, ואילו כיום, הפיתוח שנעשה באזור – "הבניינים הגבוהים והקיבוצים" – גורם לו לאובדן הלהט ולתחושה של חנק. מעניין כי את האשמה אין הכומר מטיל על היהודים, אלא דווקא על "תיירים אמריקאים וגרמנים שאוכלים אוכל סיני", שהפכו את המקום שבו הלך ישוע על המים ל"בית שימוש מלא בחרא". אלה הם אותם תיירים שבהגיעם לנצרת יכלו לפקוד את חנות המזכרות של בן־דודו של אליה, אך בדרך כלל הם רק חולפים על פניה. זוהי חנות מזכרות הנושאת את השם The Holyland, וכשמה היא אכן מכילה מזכרות מארץ הקודש – מבקבוקי מים קדושים וגמלים עשויים עץ זית ועד גלויות מכל הארץ, המוצגות בקרוסלה שמסתובבת ברוח בפתחה. החנות שוממת לרוב, ונפילה של גמל עץ קטן שמאבד את שיווי משקלו היא האירוע הדרמטי ביותר שמתרחש בה. הסרט חוזר כמה פעמים לחנות, שמצטיירת כנקודת תצפית מרכזית של אליה, לצד בית ההורים. שמה של החנות, הסחורה המוצעת בה, ובעיקר הגלויות המסתובבות בפתחה, רומזים לאפשרות לראות בה מטונימיה למולדת שהכזיבה, ושכל מה שנותר ממנה הוא אוסף של ייצוגים שאין כל קשר בינם לבין המציאות הדהויה.

פירוקה והנכחתה מחדש של המחנאות הפלסטינית-ישראלית

בערך באמצע העלילה של **כרוניקה של היעלמות**, תחת הכותרת "יומן פוליטי", יוצא אליה לירושלים הסעורה. פרק זה של העלילה נפתח בשוט (shot) ממכונת הנוסעת במורד הר הזיתים, ושמנקודת מבטה נחשפים מראות של העיר. ברקע נשמע שיר על שלום ואהבה ועל הקשר ביניהם. השוט מסתיים מול גמל, שבניגוד לחברו המפוסל מחנות המזכרות שבנצרת ניצב בגאון בסמוך לכנסיית גת שמנים. השיר מסתיים בשאלה: "מדוע אנו נלחמים? הן היינו חברים". על השאלה מנסים להשיב בסצנה הבאה שני אורחים מצרפת, היושבים בחצר מלון "אמריקן קולוני", ומגיעים בסופו של דבר למסקנה שהסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא עניין מורכב כליכך, שכל מי שמנסה לבחון אותו לעומק מוצא עצמו מול שוקת שבורה.

מן הדיון הכללי במורכבות הסכסוך עובר סולימאן להשלכותיו על רמת הפרט, כאשר גיבורו מלווה את עדאן ידידתו, שהגיעה ללמוד בירושלים, במסעה לשכירת דירה. המסע מתחיל אצל מתווך ערבי שמסרב לסייע לעדאן למצוא דירה, כיוון שעל-פי תפיסתו, צעירה ערבייה צריכה להתגורר עד החתונה בבית הוריה. המסע ממשיך בסדרה של שיחות טלפון שמנהלת עדאן עם בעלי דירות יהודים שמציעים את דירותיהם להשכרה, אך מסרבים להראות לה אותן בשל מבטאה הערבי. אם במגזר הערבי הדיכטומיה המגדרית עדיין מתווה גבול שאין לחצותו, במגזר היהודי הגבול הזה מיטשטש, והרושם הוא שיחסם הגזעני של היהודים לערבים אינו מפלה בין גברים לנשים. נראה כי המסע הכושל לחיפוש דירה בירושלים ממקם את עדאן במעין חִיץ טריטוריאלי. זהו הקו החוצץ בין מזרח העיר למערבה, קו שלכאורה כבר אינו קיים, ושמותר אותה "לא פה, לא שם".

בעקבות עדאן מגיע אליה למה שנראה כמועדון תרבות וקן התנגדות פלסטיני, שבו היא מתגוררת. בחדרה של עדאן מגלה אליה אקדח ורימון, ואם לא די בכך, נמצאים כאן גם שני גברים העוסקים בהכנת חומר נפץ, ואחר כך מדריכים את עדאן כיצד להפעיל אותו. אולם למרות הסימנים המיליטנטיים הברורים, המעידים על התכוונות אלימה, העיצוב הקרנבלי של המקום, ובעיקר הפיצוץ שמתרחש במהלך התרגול ונראה בלתי-מיזיק בעליל, מְשווים לקן ההתנגדות הפלסטיני חזות של זירת תיאטרון, שקשה מאוד לקשור בינה לבין הסכסוך המדמם שבחוף.

המראה המרוכך שמעניק סולימאן לקן ההתנגדות הפלסטיני אינו מונע מזרועות השלטון הישראלי לשלוח לדירת גיבורו כבר למחרת היום שני שוטרים המחפשים אחר ראיות

מחשידות. ליחס עיון לא פחות זוכה אליה גם מצידו השני של המתרס – מצד הקהל הפלסטיני שאינו מגלה אהדה לסרטי. כאשר מגיע תורו של אליה לשאת את הרצאתו באותו כינוס שכבר הוזכר כאן, מתחיל להישמע מן האולם ערב רב של קולות שאינם מאפשרים לו לשאת דברים: זמזום מתמשך במיקרופון, בכי של תינוקות, טלפונים שמצלצלים באולם ודיבורים קולניים של מקבלי השיחות. אפשר היה אולי להניח שהקולות הללו הם קולות אקראיים, אבל העיתוי המדויק שבו הם פורצים, הריבוי והמגוון שלהם, רומזים על כך שיש פה יד מכוונת – ידו של סולימאן, הבמאי הפלסטיני, שמצביע על הקושי שלו להגיע אל צופים בני עמו, שמפנים עורף לסרטי.

אפשר לומר שכמו את עדאן, גם את אליה גיבורו ממקם סולימאן באזור החיץ שבין שני המחנות. אומנם נראה שהוא נדחק לשם תחת "אש צולבת", שבה משני הכיוונים גם יחד, אבל בעצם הימצאותו ב"אמצע" הזה שבין המחנות הוא מטשטש את קו הגבול וקורא תיגר על קיומו.

עלילת הסרט **כרוניקה של היעלמות** מגיעה למה שנראה כמו שיא דרמטי לאחר צאתו של אליה מירושלים, כאשר עדאן משתמשת במכשיר הקשר המשטרתי שנפל בעזרתו לידיה, כדי לשלוח את כל ניידות המשטרה הרחק ממרכז העיר, לבריכות שלמה, במטרה לטפל באירוע שכביכול מתרחש שם. לרגע מתעורר הרושם שמדובר בהטעיה שמטרתה לאפשר לעדאן ולחבריה לבצע באיין מפריע פיגוע חבלני שאליו אולי התכוונו קודם לכן, אבל במהרה משתלטת על המעמד רוח הקרנבל, כאשר עדאן פוקדת על ניידות המשטרה לפנות מייד את ירושלים, ומודיעה כי ירושלים אינה מאוחדת עוד. הסיקוונס (sequence) מסתיים כאשר עדאן, היושבת על כיסא משרדי מסתובב עטוף בדגל פלסטיני, שרה באוזני השוטרים שבניידות ובתחנות את ההמנון הלאומי. שירת "התקווה" כמו מדביקה את חברי להקת הגברים שעל המסך שלצידה, שקודם לכן ביצעו שיר אהבה רווי פאתוס לפלסטיני ועתה מחוללים לקצב ההמנון הלאומי הישראלי.⁵ מובן שההקשר שבו מבצעת עדאן את ההמנון הופך את שירתה לאקט ברור של מחאה.

ההמנון הלאומי נשמע גם בסצנה החותמת את הסרט, שבה נראים הוריו המבוגרים של אליה מתנמנמים בישיבה מול המרקע כאשר מסתיימים שידורי הטלוויזיה הישראלית,

5 חילופי תפקידים כאלה בין ערבים ליהודים אנחנו מוצאים בקולנוע הישראלי כבר בשנות ה־80. זכורה במיוחד הסצנה מאוונטי **פופולו** (רפי בוקאי, 1986), שבה מבצע אחד החיילים המצרים (בגילומו של סאלים דאו) את המונולוג המפורסם של שילוק מן **הסוחר מוונציה**.

והתוכנית **פסוקו של יום** מתחלפת בהמנון המושמע על רקע הדגל הלאומי. במקרה זה דווקא הסימן הטרוויזואלי של סיום שידורי תחנת הטלוויזיה הממלכתית, שבאותה תקופה היה מוכר היטב בהרבה בתים יהודיים בישראל, הוא סימן ברור לטשטושה של המחנאות הערבית-יהודית.

בסרטו השני של סולימאן, **התערבות שמימית** (2002), שכותרת המשנה שנתן לו הבמאי היא "כרוניקה של אהבה וכאב", מתרבים סימני האלימות המלווים בחזרתה של המחנאות הפלסטינית-ישראלית, שמתעצמת בחלקו השני של הסרט.⁶ גם כאן מתרחש חלקו הראשון של הסרט בנצרת, אלא שהפעם גם בעיר מגוריה של המשפחה הקדושה האווירה אלימה למדי. האלימות מסתמנת כבר בתחילת הסרט כאשר אנו רואים חבורה של צעירים רודפת אחר אדם הלבוש כסנטה קלאוס ונושא על גבו סל מתנות (בגילומו של ג'ורג' אברהם, הזכור לבני-דורו של סולימאן ככוכב הסדרה **סמי וסוסו**). אחר-כך מזוגגת העלילה בין מוקדים שונים של סכסוכי שכנים, שהם בעיקר סכסוכי טריטוריה: גבר מבוגר שמחבל בניסיונות החוזרים ונשנים להרחיב רק במעט כביש צר במיוחד שעובר סמוך לחצרו, ושצובר על גג ביתו בקבוקי זכוכית שאותם הוא מיידה בשוטרים הבאים לעוצרו; גבר אחר שזורק בקביעות את הזבל הביתי שלו לחצר הבית השכן, ואינו מבין מדוע יום אחד מושלכות שקיות האשפה בחזרה לחצרו; גבר שלישי מבקש משכנו, ששוקד על צליית בשר במרפסת ביתו, להיזי את מכוניתו שחוסמת את החנייה, ולאחר שהשכן שואל אותו שאלות קנטרניות במיוחד לגבי זהות המכונית החוסמת שאינה נראית ממרפסתו, מאבד השכן את סבלנותו, תולש את לוחית הזיהוי של המכונית ומציגה כתשובה בפני בעליה. כאשר נדמה שהאלימות עולה מדרגה, ומאחורי גדר מתבצע ליניץ' המתחיל בעזרת מקלות ומסתיים בשימוש בנשק חם, מתברר שקורבן הליניץ' הוא נחש שחייו קופדו. הרושם הוא שגם אם לרגע נראה שאנחנו קרבים לשפך דם אנושי, סולימאן נמנע מלהגיע לשם, ומעדיף לא לסדוק את העיטוף הקרנבלי, המשעשע, שבו הוא עוטף את האירועים האלימים. התמקדותו של סולימאן בחלק הזה של הסרט בסכסוכי שכנים פעוטים מצביעה על האפשרות לראות בהם מטפורה לסכסוך השכנים הגדול – הסכסוך הפלסטיני-ישראלי – ואולי גם לראות את הסכסוך הגדול מזווית המקלילה ומגחיכה אותו, ובכך אולי זורעת זרע לפתרונו.

6 אף שכמו **בכרוניקה של היעלמות** גם **בהתערבות שמימית** מעניק סולימאן לתקריות האלימות לבוש תיאטרלי-קומי, מצביעים נורית גרץ וג'ורג' ח'ליפי על הבדל משמעותי בטון של שני הסרטים, ומייחסים זאת לשינוי שעברה החברה הפלסטינית בין תקופת הסכמי השלום לימי האינתיפאדה השנייה (גרץ וח'ליפי, 2006, 153–154).

חלקו הראשון של הסרט מסתיים כשאליה נפרד מאביו המאושפז בבית החולים, ונוסע לכיוון ירושלים. היעד שלו הפעם הוא מחסום א-רם שבין רמאללה לירושלים, שמתבסס כנקודת מפגש בינו לבין אהובתו וכזירה מרכזית המסמנת מחדש את הגבול החוצץ בין המחנות. כאן שבה ומתבלטת ההיררכיה המסורתית שעומדת בבסיס מערכת היחסים בין החיילים הישראלים השולטים על המחסום לבין האזרחים הפלסטינים שמנסים לעוברו. להיררכיה שנוצרת במחסום יש כמה וכמה ביטויים חזותיים. אחד המרתקים בהם הוא שוט (shot) המצולם ממרחק, שבו נראים שלושה אזרחים פלסטינים העומדים קפואים זה לצד זה בידיים מורמות, שעונים על ג'יפ מג"ב, כשפניהם אל דופן הרכב וגבם אל המצלמה. למחסום מגיעה מכונית לבנה שנעצרת במרחק קצר מהפלסטינים. מן המכונית יורדים שלושה חיילים ישראלים. הם מתייצבים בשורה מול שפת הכביש, ובמה שנראה כצעדי ריקוד מתוזמנים היטב מסירים בוך מסוליות נעליהם, ואחר-כך שבים אל המכונית וממשיכים בדרכם. אם במקרה זה הקשר בין שלושת הגברים הפלסטינים הכנועים לבין שלושת החיילים הישראלים הממרקים את סוליותיהם נוצר בידי המצלמה, בהמשך, כאשר עלילת הסרט מתקדמת לקראת השיא, הופכים היחסים ההיררכיים שמשני צידי המחסום למופע השפלה של ממש, שעליו מנצח קצין ישראלי (מנשה נוי) בלוויית מגפון. הוא עובר על פני המכוניות ומטיח בנוסעיהם דברי בלע, תוך שהוא פוקד עליהם לבצע הוראות חסרות שחר, ולבסוף מזמין נוסע צעיר מאחת המכוניות ומאלץ אותו לרקוד עימו ריקוד חסידי.

אולם ההיררכיה הזאת של שליטים ונשלטים, משפילים ומושפלים, נהנים ומתענים, על-פי הסרט היא היררכיה מדומה, היררכיה זמנית שמושגת באלימות ואינה משקפת את כוחם האמיתי של שני הצדדים, ודאי לא את עומק זיקתם לטריטוריה שבמחלוקת. הדבר בא לידי ביטוי מובהק באירוע כפול שמתרחש בשני המקרים שבהם מגיעה עלילת **התערבות שמימית** לירושלים. במקרה הראשון, תיירת שאיבדה את דרכה ניגשת לוואן משטרתי שניצב בקרן רחובות, פונה לשוטר שיושב במושב הנהג ושואלת אותו אם יוכל לכוון אותה לכנסיית הקבר. השוטר חוקר אותה מעט ואף מנסה להיעזר במפה שבידה, אך מתקשה לסייע לה. אז עולה בדעתו פתרון יצירתי. הוא ניגש לדלת האחורית של הרכב, פותח אותה, מוציא מן הניידת עציר פלסטיני ומציע לתיירת להיעזר בשירותיו. אף שענינו קשורות בפלנלית מצליח העציר להתמצא במרחב שסביבו ולכוון את התיירת למחוז חפצה, תוך שהוא נעזר במחוות המוגבלות בשל ידיו האזוקות. נראה שגם השוטר הישראלי מבין היטב שעצירו הפלסטיני שולט במרחב טוב ממנו. האירוע חוזר על עצמו כעבור זמן, כאשר אותו ואן משטרתי הנהוג בידי אותו שוטר חונה באותו מקום. אותה תיירת מופיעה כאן לאחר

ששוב איבדה את דרכה, ומבקשת מן השוטר הכוונה. הפעם מועדות פניה לחראם אל־שריף (הר הבית). השוטר ניגש ללא שהיות אל ירכתי הרכב, פותח את הדלת האחורית, אך העציר כבר אינו שם. הוא שב בבהילות לתא הנהג, ומדהיר את הניידת מהמקום אגב הפעלת הסירנה. הרושם הוא שכושר ההתמצאות במרחב שהפגין העציר באירוע הראשון הוא שאפשר לו בסופו של דבר להיחלץ מאחיזתה של ההגמוניה כשידו על העליונה.

כמו בכרוניקה של היעלמות, גם בהתערבות אלוהית מופיעה אישה שסולימאן מעניק לה תפקיד מרכזי בהתקוממות. בכרוניקה של היעלמות הייתה זו עדאן, שהצטיירה כידידתו של הגיבור, ושלאחר עזיבתו מצליחה להתל בכוחות המשטרה באמצעות מכשיר הקשר שהעביר לידיה. הפעם זוהי אישה חסרת שם, רבת פנים ומופעים, אישה שאינה רק לוחמת חופש, אלא אמזונה של ממש, גיבורת־על שביכולתה למגר כל אויב שינסה לתקוף אותה. כבר בהופעתה הראשונה במחסום, עוד טרם הגעתו של הגיבור למקום, היא מצטיירת כפאם פאטאל, אישה קטלנית, שנשיותה המוחצנת היא חלק בלתי־נפרד מארסנל הנשק שהיא משתמשת בו. האישה יורדת ממכונית ומתחילה לחצות את המחסום כדוגמנית מסלול. החיילים המופתעים מנסים לעצור בעדה וקוראים לה לשוב כלעומת שבאה, אולם האישה אינה שועה להוראותיהם וממשיכה בחצייה. החיילים מכוונים אליה את נשקיהם, אולם מבטיה גורמים להם להשפיל את קני הרובים. במהלך חציית המחסום גורמת האמזונה הפלסטינית לקריסתו של מגדל השמירה שבמקום, דבר המאלץ את החיילים לנוס על נפשותיהם, ומאפשר לה להשלים את מעבר המחסום בבטחה. בין האישה לגיבור, שמחלק את זמנו בין ביקוריו אצל אביו החולה לבין המפגשים עימה, מתקיימים יחסי אוהבים, שהביטוי המרכזי שלהם הוא התלטפות בלתי־פוסקת של כפות הידיים. הרומן המתפתח בין גיבור הסרט לבין גיבורת־העל הפלסטינית רומז על האפשרות שהאישה נטולת הזהות הקונקרטיה היא למעשה בבואה מטונימית של פלסטין, המולדת הנלחמת על קיומה מול צבא שמבקש לכובשה. השימוש באישה אהובה כדימוי למולדת מוכר היטב גם מן התרבות הישראלית, אולם מעניין שבצד הישראלי, הצד הכובש, האישה-המולדת מתוארת תמיד כאובייקט – אליה משתוקקים, את אדמתה חורשים ועל משמרתה נופלים. על־פי תפיסה זו, המולדת אינה לוקחת חלק במאבק, אלא מצטיירת כפרס שזוכים בו המנצחים.⁷ לעומת זאת, בקולנוע של סולימאן, האישה – פלסטין – מצטיירת לא רק כמולדת אלא גם כאומה, ועל־כן היא לא רק שותפה למאבק, היא גם הגיבורה ונושאת הדגל שלו.

7 ראו שקד, 1988, 118–127; שקד, 1993, 69; שורץ, 1995, 8.

הזיקה בין האישה לבין פלסטין ב"התערבות שמימית" מקבלת חיזוק בסצנת השיא של הסרט, כאשר חבורה של לוחמים ישראלים הלבושים בבגדים הנראים כמדי מאבטחים מגיעים עם מפקדם למטווח המתקיים בשטח של מחצבה. הם יורים במטרות דמות הנושאות את דיוקנה של האישה שכאפייה מכסה את פניה. השימוש בדיוקנה של האישה כמטרת דמות, וההכפלה של הדיוקן כמספר המטרות, מצביעים על האפשרות שגם התוקפים רואים את האישה כמייצגת את פלסטין כולה, ובהשמדתה הם רואים את מטרתם. אחת המטרות שורדת את הירי ונותרת ניצבת על מקומה. מאחורי מטרת הקרטון הזאת מופיעה האישה מן המחסום, בשר ודם, שהופכת כעת למטרה חיה ליורים שמנסים להשמידה. בין הלוחמים הישראלים לבין האמזונה הפלסטינית מתנהל קרב בסגנון הנינג'ה, שבסופו גוברת פלסטין על תוקפיה. הקרב, עתיר הסמלים, המלווה בפעלולים מרהיבים, מסתיים כאשר האמזונה הפלסטינית מחסלת את אויביה ואף מפוצצת את המסוק שבא לסייע להם. אומנם בעיצוב הקרב עושה סולימאן שימוש בכוריאוגרפיה קרקסית משעשעת, אבל אין בכך כדי לשלול את תמונת הניצחון מעוררת ההשראה, גם אם היא לקוחה ממחזות הדמיון והפנטזיה.

האומנם גן-עדן? עלייתה ונפילתה של הגולה

בסרט "כרוניקה של היעלמות" כותב אליה ביומנו: "עברתי לירושלים, כדי להיות קרוב לשדה התעופה". גם אם ההבהרה אינה עולה בקנה אחד עם קורות חייו של הבמאי, הרושם הוא כי מקופלת מאחוריה ההבנה שהוא זקוק לפתח מילוט מן הקלחת המקומית הרותחת, והקרבה לשדה התעופה מבטיחה לו את פתח המילוט הזה.⁸ בסופו של דבר, על-פי סיפור החיים שמעצב סולימאן בסרטים שבאו אחר-כך, את היציאה אל הגלות עושה גיבורו דווקא מבית הוריו שבנצרת.

הסרט "כרוניקה של היעלמות" מסתיים כאמור בתמונה שבה נראים הוריו של אליה המתנמנמים מול דגל ישראל המתנופף על המרקע, על רקע נגינת ההמנון הלאומי בסיום

8 אי אפשר שלא להיזכר בהקשר זה בשורה הראשונה של השיר "טרמינל לומינט", פרי עטו של מאיר אריאל ובביצועו: "עת השתחררתי, הרופאים המליצו לי ביקור חודשי בנמל התעופה", וכן בסצנה מן הסרט "מצור" (ז'ילברטו טופאנו, 1969), שבה יוצאים האלמנה וחברה החדש לטיול בוקר בנמל התעופה כדי להתבשם מעט באווירה הבינ-לאומית של המקום ולטעום מחוויית הזרות שהוא מספק.

השידורים. התמונה מלווה בכתובית "המשפחה שלי, המולדת היחידה שלי". הצהרה זו, שלפיה המשפחה היא המולדת ואין בְּלָתָהּ, יכולה להסביר מדוע חווה הבמאי את הסתלקותם של הוריו (על מות אביו אנחנו מתבשרים לקראת סיום סרטו השני, **התערבות אלוהית**, ופרידתו מאימו מתרחשת בסיום סרטו השלישי, **הזמן שנותר**) כאובדן המולדת.

הסרט **כנראה שזה גן־עדן** (2019) נפתח בהכנות שעורך אליה לקראת עזיבתו את בית הוריו בנצרת ויציאתו לחו"ל. דומה שאווירת השיממון והניכור ששורה על הבית בעקבות מות ההורים עוטפת גם את השכונה ואת העיר. לאחר שאליה יוצא מבית הקברות המקומי שבו קבורים הוריו, הוא פוסע לבדו ברחוב סמוך. מאחוריו מופיעה חבורה גדולה של צעירים, הדוהרים לעברו כשבידיהם אלות ואקדחים. אליה מסתובב אליהם, והם מאיטים, אחר כך הוא מסתובב וממשיך בדרכו. הם שבים ופוצחים בדהרה, חולפים בבהילות על פניו וממשיכים בדרכם. הרושם הוא שהעיר כולה הסכינה לכך שאליה, ששם עצמו בעמדת המתבונן מן הצד, כמו הוציא עצמו מן המשחק ואינו נוטל חלק בחייה. גם נוכחותו של בית המשפחה מיטשטשת בעקבות מות ההורים, וגבולות הטריטוריה המשפחתית נפרצים בידי השכנים. זה מתחיל בכך שאליה מבחין בשכן שמבקש ממנו שלא יקרא לו גנב, בזמן שהוא קוטף באופן שיטתי לימונים מהעץ שגדל בחצר הבית. בהמשך רואה אליה את השכן כשהוא כבר עוסק בגיזום עץ הלימון ובטיפוחו לקראת העונה הבאה. בערב גשום אחד, כששב אליה הביתה, הוא מבחין בשכן אחר, הפעם מדובר בקשיש, שמטיל את מימיו בסמוך לשער בית המשפחה, כאילו הוא מסמן טריטוריה, ומדווח לאליה שזאת ההשתנה הארוכה ביותר שחווה מעולם. אף שניסיונות הסימון והפלישה של השכנים מעוררים בגיבור תמיהה מובנת, הוא אינו מוחה או מתקומם. את השכן הקשיש הוא מלווה לביתו, ומגונן עליו במטרייתו מפני הגשם שאינו פוסק. בהמשך, ממש לפני שהוא עוזב באופן סופי את בית המשפחה, הוא נוטע לצד עץ הלימון הוותיק שתיל צעיר, כדי שהשכן הקוטף יוכל להמשיך ליהנות מתנובת החצר של משפחת סולימאן גם בעוד שנים רבות. לאחר שאליה נותן מבט אחרון בחפצים שהותירו אחריהם הוריו, הוא משתמש בשירותי חברת הובלות כדי לשלח אותם מן הבית, ובכך מוחה ממנו את סימני הזהות האחרונים של משפחתו.

לאחר הפרידה מן הבית מגיעה העת לפרידה מן המולדת. אליה נוסע במכוניתו בין שדות ומטעים, ומגיע לכרם זיתים. כאן הוא צופה באישה צעירה, נאה ותמירה, הלבושה בבגדים מסורתיים וצועדת יחפה בכרם. האישה מעבירה ממקום למקום שתי קערות נחושת מכוסות בד. בכל פעם היא נושאת על ראשה קערה אחת, נעה עימה כמה צעדים, מניחה

אותה על הארץ ויוצאת להביא את האחרת. אם אנו מניחים כי גם אישה זו מגלמת את פלסטין, כי אז מדובר בפלסטין אחרת – פלסטין שורשית, שצעידתה האצילית, שכמו מונבעת מן האדמה, אינה דומה לצעידתה הנחושה של האישה הקטלנית מהתערבות **אלוהית**. אולי ברגע כזה של פרידה מעדיף אליה להותיר מאחוריו את פלסטין הישנה המסורתית, ולא את גיבורת-העל שהצמיחה ההתקוממות. מעניין כי הגיבור מביט באישה מן הכרם מאחורי משוכה, ומלווה את התקדמותה כשהוא מסתיר עצמו מפניה כאילו הוא בוש בנטישתו אותה. באותו מסע אחרון של טרם היציאה מן הארץ זוכה אליה לראות גם את פלסטין האחרת, פלסטין הלוחמת, פלסטין שבהתערבות **שמימית** הופיעה כאמזונה בעלת כוחות-על. עתה היא מתגלה בדמותה של צעירה בלבוש מודרני, היושבת כעצירה שעיניה מכוסות בפלגלית במושב האחורי של ניידת מוסוית, שבקדמתה יושבים שני קצינים במדים המשתעשעים במשקפי השמש שלהם. ייתכן שיש כאן ביטוי להכרה הפסימית בכך ששחרורה של פלסטין אינו יכול לקרות בשלב זה אלא בהתערבות שמימית ובמחוזות הפנטזיה.

אליה אינו יוצא אל הגלות דרך נמל התעופה, אלא דווקא דרך הים. סיקוונס (sequence) ה"הפלגה" מן הארץ מתחיל בלונג שוט (long shot) שבו נראה אליה עומד בחוף הים, במה שנראה כמו קצה הארץ, ומביט אל המרחבים שמעבר לו. באופן טבעי נצפה שבשוט כזה ימלאו מרחבי הים הנצפים את עיקר הפריים (frame), אבל כאן, את עיקרו ממלאה היבשה שמאחורי הגיבור, הארץ שממנה הוא צופה אל מעבר לים. הקומפוזיציה הזאת מבליטה את הזיקה אל הארץ הנעזבת על פני הכמיהה אל הארץ הייעודה. בהמשך נראית מכוניתו של אליה שנוסעת על כביש החוף. המצלמה שמלווה אותה בשוט ממעוף הציפור סוטה לכיוון הים, מתרוממת מעליו ומתמקדת בצבר עננים, שמבעדם נגלה פנים של מטוס שבו יושב הגיבור בדרכו לפריז.

השימוש בים כמעבר בין "כאן" ל"שם" – בין הארץ לבין הארץ האחרת, בין המולדת לבין הגולה – אינו מובן מאליו ככל שמדובר בתפיסת היסוד הפלסטינית. בתרבות המוסלמית המזוהה עם פלסטין נתפס חוף הים עוד מתקופת מסעי הצלב כגבול שיש להגן עליו מפני פולשים אירופים, ולא כנקודת מוצא למסעות אל הארצות שמעבר לו. תפקיד זה שמור בנרטיב הנפצה הפלסטיני למדינות ערב השכנות, הנתפסות כמקלט המיידי (והזמני) וכמקפצה אפשרית לגולה שמעבר לים. בסרטיו של סולימאן מופיע חוף הים בעיקר כאתר של דיג, אם כשמדובר בהפלגות הליליות של סירת הדייגים העכואית **בכרוניקה של היעלמות**, ואם כשמדובר בצמד הדייגים (אביו של אליה וחברו) שיוצאים מפעם

לפעם לדיג חכות לילי, וכבטקס קבוע נחקרים בידי פטרול צה"לי בהזמן שנותר. מן האופן שבו משתמש סולימאן בים כמקפצה אל הגולה שמעבר לו ניתן לומר שהוא מתחבר דווקא לנרטיב ההגירה הציוני ולתפקיד שממלא הים בתרבות העברית. חנן חבר טוען כי בנרטיב ההגירה הציוני לא הים חשוב, אלא המעבר ממנו אל הטריטוריה היבשתית, אל הארץ המובטחת. הים הוא שלב שיש לחצותו, דבר מה שיש לצאת ממנו, "אחר" שיש להתגבר עליו כדי להיכנס אל ההווה הישראלית (חבר, 2000, 183; 2007, 10-11). נראה כי התכונה הזאת של הים פועלת גם בכיוון ההפוך, וכשם שאפשר לראות בו כלי מעבר לארץ ישראל, אפשר לראות בו גם כלי מעבר פוטנציאלי מארץ ישראל לחו"ל, ובחופו – מעין סדק דליפה לשאר העולם. הדבר מקבל משנה תוקף מן העובדה שחוף הים נתפס במשך שנים לא רק כגבול טבעי של ארץ-ישראל, אלא גם כגבול המדיני הברור והיציב היחיד בין מדינת ישראל לבין מדינות העולם שסביבה. תפקיד מרכזי שממלא הים בתרבות העברית קשור על כן בייצוג הארצות שמעבר לו. אפשר לראות זאת, למשל, ביצירתו הספרותית של יעקב שבתאי, שבה ימה של תל-אביב מעורר את הכמיהה לארצות שמעבר לו, כפי שמראה חנה סוקר-שווגר (2001, 53). גם במחזות השכונה של חנוך לוין מופיע הים כסדק דליפה שדרכו ניתן לצאת למסעות מדומיינים או ממשיים לערים ולארצות שמעבר לו. כך במחזות כגון **קרום**, **סוחרי גומי ואיחס פישר** (יבין, 2009, 162-167). בית קפה פריזאי הוא תחנתו הראשונה של אליה בעיר האורות. גם כאן הוא ממשיך לדבוק בנקודת המבט של הצופה מרחוק, שעוקב אחר ההתרחשויות מן הצד ואינו נוטל בהם חלק פעיל. העובדה שסולימאן ממשיך להחזיק בעמדת הנוכח-נפקד, שמזוהה עם המצב הפלסטיני גם במקומות אחרים, מאפשרת לחבר אותה לחוויית הגלות של חסר הבית המודרני, שאינה קשורה בדרך כלל לטריטוריה קונקרטי. בין עוברי האורח שחולפים על פני הגיבור ביושבו בבית הקפה בולטות הנשים הפריזאיות, שצילום בהילוך איטי מדגיש את לבושן האלגנטי ואת חזותן הנשית המצודדת. לרגע נדמה שזוהי האמזונה הפלסטינית **מהתערבות שמימית** שקמה כאן לתחייה, ואף הכפילה והרבתה את עצמה. אולם גיבורת-העל הפלסטינית שייכת למחזות הדמיון והפנטזיה, ואילו הנשים הפריזאיות הן חלק מן המציאות הממשית של עיר האורות. גם בכל הקשור לזיקה שבין הארץ האחרת לבין האישה האחרת מתבקש לבחון את הקולנוע של סולימאן מבעד לטקסטים מן הספרות העברית. כשם שהמולדת נתפסה בספרות העברית כאישה האידיאלית, כאם וכרעייה, כך נתפסה הארץ האחרת לא פעם כאישה אחרת, האישה הזרה מן הגולה. הרושם הוא שהאישה המפתה, שארבה לגיבוריהם של סופרי דור התחייה בשכונות הגויים או בעיר הגדולה, שבה ומופיעה בספרות הנכתבת לאחר קום המדינה. אולם המעניין הוא כי למרות תשוקתם של הגיבורים החדשים להימלט מחיבוקה של האם הארץ-ישראלית הגדולה,

התובעת מהם נאמנות בלתי־מתפשרת, הם אינם ממהרים ליפול לזרועותיה של האישה מן הארץ האחרת, שבדרך כלל נותרת כפנטזיה בלתי־ממומשת (שקד, 1988, 128–134). גם גיבורו של סולימאן אינו מאפשר לנשים הפריזאיות להסיח את דעתו מתפקיד המתבונן מהצד, והאישה מן הארץ האחרת גם אינה מוצגת כחלופה אפשרית לאישה מן המולדת.

פריז של סולימאן היא עיר שרחובותיה הנקיים והרחבים נפגשים בכיכרות גדולות ומחברים בין מונומנטים אדריכליים מפוארים לבין גנים מטופחים רחבי ידיים. הבמאי בוחר לצלם את גיבורו משוטט בחוצותיה של פריז בשעות שבהן הפעילות מעטה, דבר היוצר רושם של עיר שקטה וסולידית. אווירת הסדר הטוב ששורה על העיר נתרמת ממראות של סולידריות חברתית ומהקפדה על איכות הסביבה: אנשים עומדים בתור לקבלת מנות מזון מטעם ארגון סעד מקומי; שני אנשי צוות הצלה שמגיעים לחסר בית השרוע בקרן רחובות, בודקים את שלומו ומציעים לו מבחר מגוון של דברי מזון ושתיה, כאילו היו שירות הסעדה; פרשים במדי שרד רוכבים בזוגות בסמוך ל"אינווליד", ורכב מיוחד נוסע בעקבותיהם ואוסף את מה שהטילו הסוסים מאחוריהם; ערימה גדולה של בקבוקי זכוכית האסופים בקפידה סביב מיכל מחזור, שנראית כניגודו הגמור של אוסף הבקבוקים הגדול שמחזיק "הורס הכבישים" על גג ביתו, כדי ליידות בשוטרים שבאים לעוצרו **בהתערבות שמימית**.

מעמדים שיש בהם כדי לערער במקצת על אווירת השלווה והסדר הטוב באים לידי ביטוי בסצנות הקרנבלסקיות של לובשי מדים, דוגמת הסצנה שבה נראים שלושה שוטרים פריזאים הנעים על חדי־אופן חשמליים במרדף אחר צמד פושעים צעירים ששדדו ארנק. מיני־קרנבלים של לובשי מדים נראו כבר בסרטים המתרחשים בפלסטין, כמו למשל בסצנה **בכרוניקה של היעלמות שבה** קופצים בבהילות שבעה שוטרים מניידת שעוצרת בחריקת בלמים, ומתייצבים בשורה מול חומת בטון כדי להטיל את מימיהם. הקרבה בין שתי הסצנות יוצרת את הרושם שהתנהלותה המגוחכת של משטרת פריז אינה שונה בהרבה מזו של משטרת ירושלים.

בסצנה אחרת מגיעה קבוצה של ארבעה שוטרים לבית הקפה הפריזאי שבו יושב אליה. הארבעה מתייצבים בשורה מול שולחנו כאילו הוא המטרה לביקורם, אבל מהר מאוד מתברר שמטרתם שונה בתכלית. הם מוציאים כלי מדידה ומתחילים למדוד את השטח שתופסים שולחנות בית הקפה מן המדרכה ואת רוחב המעבר שנותר להולכי הרגל. במהלך המדידות שהם עורכים והשיחה שהם מנהלים עם בעלת הבית מתעלמים השוטרים לחלוטין מקיומו של אליה, שנותר כל העת ישוב מול ספל האספרסו שלו ובוהן את

המתרחש סביבו באותו מבט משתהה שהפך חלק בלתי־נפרד מרפרטואר המחוות של הנוכח־נפקד. הסצנה הזאת מתכתבת בברור עם הסצנה **מכרוניקה של היעלמות** שבה פורצים שני שוטרים לדירתו הירושלמית של אליה, ובנשקים שלופים עורכים בה חיפוש מחדר לחדר כשהם מתעלמים לחלוטין מנוכחותו של אליה הניצב מולם לבוש פיג'מה. הדיאלוג שמנהלת סצנת בית הקפה הפריזאי עם סצנת החיפוש בדירה הירושלמית מצביע על־כך שחותם השקיפות שהעניקה משטרת ירושלים לאליה זוכה לתוקף גם מידי משטרת פריז. גם בעניין זה אין שינוי משמעותי בין "שם" ל"כאן".

מתברר כי גם סימנים למיליטריזם לאומי אפשר למצוא בפריז ממש כמו בפלסטין ובירושלים, רק שכאן הם מופיעים בלבוש מהוגן ומפואר, כיאה לתרבות האירופית. בסרטים שקדמו **לכנראה שזה גן עדן** מופיעים שני טנקים בהקשר של הקונפליקט הפלסטיני-ישראלי. **בהזמן שנותר** זהו טנק בודד שנראה כי הוכנס לרמאללה כדי לסייע בדיכוי המהומות, והוא מצודד את קנהו בעקבות גבר שיוצא להשליך שקית אשפה לפח. **בהתערבות שמימית** נראה טנק הניצב על אם הדרך, והוא מתפוצץ כשאליה משליך לעברו מה שנראה כגלעין של משמש. **בכנראה שזה גן עדן** הופכים הטנקים הבודדים לשיירת טנקים מפוארת שמתנייעת במרכז פריז וחולפת על פני בניין הבנק הלאומי של צרפת. יש סימנים לכך שהשיירה קשורה למצעד יום הבסטיליה שנערך באותו יום, ושאותו רואה אליה אחר־כך על המסך הנמצא בבית הקפה שבו הוא יושב. הוא מבחין במצעד בזכותם של שני פועלי ניקיון אפריקאים, שהמבטים הנדהמים שהם נועצים במראות שעל המסך הסבו אליו את תשומת ליבו. אומנם מדובר בהפגנה של עוצמה צבאית שאין לה מטרה אסטרטגית, ושנועדה בעיקר לעורר את הרגשות הפטריוטיים של הצרפתים, אבל דווקא בהיותה כזאת, היא גם עלולה לעורר רתיעה ואף חשש אצל מי שאינו מזדהה עם הלאומיות הצרפתית, חשש שאינו שונה במהותו מזה שמעוררת נוכחות צבאית ישראלית בקרב הפלסטינים בשטחים הכבושים.

במהלך שיטוטיו ברחובות פריז נתקל אליה בזוג תיירים בעלי מראה אסיאתי שירדו זה עתה ממונית שכנראה הביאה אותם משדה התעופה. בני־הזוג ניגשים לאליה, שואלים אותו אם הוא ברג'יט, ולאחר מכן מבהירים שהם מחפשים את ברג'יט. תחילה נראה שאליה נמשך אל התיירים, אבל כעבור זמן קצר הוא נמלט מהם בבהלה כאילו ביקשו את נפשו. הרושם הוא שחששו מפני השניים נובע מחוסר ההתמצאות הגמור שלהם במרחב המקומי, ומההבנה שבפנייתם אליו הם לא רק מניחים שקיימת זיקה בינו לבין העיר, אלא גם בוחרים בו לייצג אותה עבורם. אפשר שחשש זה שאוחז בגיבור נעוץ באפשרות שיאבד את זרותו לצמד התיירים, שלרגע מצטיירים כזרים יותר ממנו.

אולם נראה שחששו של אליה אינו מוצדק, כיוון שבניגוד לתיירים האסיאתים, חווית הזרות שהוא חווה אינה תלויה מקום, שהרי גם למולדת אין הוא שייך ממש. תזכורת בעניין זה אנו מקבלים מפי מפיך צרפתי שעומו נפגש אליה בניסיון לגייסו לפרויקט קולנועי חדש שלו. המפיק מודה לאליה על כך ששיתף אותו בפרויקט, ומבהיר שזהו אכן סוג הפרויקטים שמעניינים אותו כיוון שהסרט עוסק בסוגיה הפלסטינית ויש לו סימפטיה גדולה למאבקם של הפלסטינים. אבל אחרי הפתיחה המבטיחה הזאת מסביר המפיק שלא יוכל לאמץ את הפרויקט משום שהסרט אינו פלסטיני מספיק בעיניו. אומנם הוא מתרחש בפלסטין, מסביר המפיק, אבל באותה מידה הוא יכול להתרחש בכל מקום, אפילו בצרפת.

נראה שהמפגש עם המפיק הצרפתי הוא שמביא את אליה לאבד את שלוותו הסטואית במהלך נסיעה במונית ניו יורקית, מייד עם נחיתתו בתחנתו השנייה במסע. במהלך הנסיעה שואל נהג המונית השחור את אליה מאיזו ארץ הוא. אליה משיב "Nazareth", אולי משום שעיר הולדתו היא טריטוריה שנח לו להזדהות עימה, ואולי כיוון שהוא מניח שהעיר של המשפחה הקדושה, העיר שבה גדל והתחנך ישוע, מפורסמת בכל העולם ומוכרת היטב גם לנהג המונית הניו־יורקי. מתברר שהנהג אכן שמע על נצרת, ולאחר שהוא הוגה את שמה כמה פעמים, הוא שואל את אליה אם זו מדינה. אליה משתהה רגע, כאילו שוקל את תשובתו, ולבסוף מכריז: I am Palestinian. חיווי זה הוא ההצהרה היחידה שמשמיע אליה בסרט, והנימה התקיפה שבה הוא משמיע אותה מחזקת את האפשרות לראות בה תגובה לדחייה שחווה קודם לכן מן המפיק הצרפתי. למשמע ההצהרה עוצר הנהג את המונית בחריקת בלמים, אומר שמעולם לא ראה פלסטיני קודם לכן, ומתלהב מאוד מן הרעיון שפלסטיני נוסע במונית שלו. הוא מציע לבצע את הנסיעה חינם, וממהר לטלפן לאשתו ולספר לה על היצור המיוחד שהתגלגל למכוניתו. נראה שגם נהג המונית השחור אינו חף מאותה תפיסה אוריינטליסטית שעומדת בבסיס היחס המתנשא שלו זוכים הפלסטינים מצד שכניהם הישראלים בארץ הקודש. גם בעניין זה אין הגולה נבדלת מן המולדת.

אם בפרז הצטיירו הסימנים המיליטריסטיים כחלק ממורשת לאומית, בניו־יורק של סולימאן מצטייר הנשק כפריט אישי (אקססורי), שהוא חלק בלתי־נפרד מן הלבוש שעומו מסתובבים התושבים בחוצות העיר. אליה נוכח בכך בביקורו בסופרמרקט השכונתי. הלוקוחות שתרים אחר המוצרים נושאים כלי נשק מסוגים שונים, וגם הקופאית עושה את עבודתה כשרובה דו־קני תלוי על שכמה. זוהי גם התמונה בצומת הסואן שמחוץ לחנות. עוברים ושבים העוסקים בפעילות יומיומית שגרתית, אנשים שבוחנים את הדלועים שהונחו בחזית הסופרמרקט לרגל ליל כל הקדושים, אישה צעירה ששקועה

בשיחת טלפון, זוג הצועד עם עגלת ילדים, אם שיורדת ממונית עם בתה, האב שמצטרף אליהן – כולם חמושים בכלי נשק אישיים, מאקדחים זעירים ועד מטולי רקטות. ביום סתווי נאה במנהטן מצטיירת נשיאת נשק כעניין שבשגרה. הרושם הוא שהפוטנציאל לשפיכות דמים ניכר כאן היטב, גם אם בגרסה רכה יותר לכאורה מן הגרסה המזרח-תיכונית. בהמשך מגיע אליה לסנטרל פארק המעוטר בצבעי שלכת מרהיבים. אנשים בני כל הגילים עוסקים כאן בפעילויות פנאי שונות ומשונות, ביחידים ובחבורות. על שפת אגם סמוך מזהה אליה אישה צעירה עטורה בזוג כנפי מלאכים צחורות. האישה עומדת דומם. אליה בוחן את האישה במבט חוקר. לפי כל הסימנים זוהי אותה צעירה פלסטינית שראה אליה לפני צאתו לחו"ל יושבת במושב האחורי של ניידת מוסווה כשעיניה מכוסות בפלנלית. האישה מחזירה לו מבט, מסתובבת סביב עצמה, ובתוך כך פושטת את שמלתה וחושפת את דגל פלסטין המצויר על חזה החשוף בלוויית הכתובת "Free Palestine". ניידות משטרה מגיעות למקום האירוע. שוטרים מגיחים מהן, וניגשים אל "פלסטיין" בכוונה לעוצרה. האישה חומקת מידיהם ללא קושי. מתפתח מרדף קרנבלסקי, שבסופו מקיפים השוטרים את "פלסטיין" וקופצים עליה מכל עבר כששמיכות בדיהם, בכוונה לכסות על הדגל המתנוסס על חזה החשוף. כששבים השוטרים וקמים על רגליהם הם מגלים ש"פלסטיין" חמקה מהם, וכי הסימן היחיד שנותר ממנה הוא זוג כנפי המלאך הצחורות. הרושם הוא שאפילו באמריקה הרחוקה נתונה פלסטיין למרמס. גם אם במקרה זה מבליט סולימאן את האפשרות שהשוטרים הניו-יורקים כלל לא פעלו ממניע פוליטי אלא מן הצורך להגן על באי הפארק מפני ההתערטלות הפומבית – אי אפשר להתעלם מן הכתובת שעל חזה של האישה ומן הכוח המשטרתי הגדול שהופעל כדי לכסותה. כך או כך, "פלסטיין" מצליחה להתחמק מידי השוטרים, ואליה זוכה לראותה אחר-כך, כשהיא עוטה כנפיים, רוכבת על אופניים בתוך הקרנבל הססגוני שנערך ברחובות ניו יורק לרגל ליל כל הקדושים. נראה כי המתקפה שעורכת משטרת ניו יורק על "פלסטיין" בסנטרל פארק אינה שונה במהותה מפעולות השיטור הדכאניות שחווים הפלסטינים בארץ הקודש. בזיקה הזאת אפשר לראות סימן נוסף להתפרקותה של האופוזיציה גולה-מולדת.

הביקור של אליה בניו-יורק מגיע לשיאו במפגש עם סטודנטים בבית ספר לקולנוע, שנערך בהנחיית אחד המרצים. המנחה מברך את אליה על הגעתו לניו יורק ופותח בשאלה שנוגעת לזהותו המורכבת כקולנוען. השאלה מתפתלת ומתארכת, אך לבסוף בוחר המנחה להציבה בפני אורחו בצורה חדה ותמציתית: האם אתה זר מושלם? (Are you a perfect stranger?). אליה משתהה. הוא מביט בסטודנטים שבוחנים אותו – חלקם מבעד לתחפושות שהם עוטים לרגל ליל כל הקדושים – ומחכים למוצא פיו. אולם הסצנה נחתכת לפני שאנו שומעים את תשובתו.

הרושם הוא שבכנראה **שזה גן־עדן** ממשיך סולימאן ומעמיק בחיפוש שלו אחר זהותו, ומציב שלוש אפשרויות שעומדות בפניו: האפשרות הראשונה מגולמת בדמותה הנעלמת של ברג'יט, שאותה מבקש זוג התיירים האסיאתים "להלביש" על אליה, ושמשמעה להשתייך לארץ אחרת, במקרה זה צרפת, להזדהות עימה ולהתנהל בה כבן־בית. האפשרות השנייה, שעליה מצהיר אליה באוזני נהג המונית הניו־יורקית, היא להיות פלסטיני, על כל המשתמע מכך. האפשרות השלישית היא האפשרות המועלית באוזני אליה במהלך המפגש בבית הספר הניו־יורקי לקולנוע, כאשר הוא נשאל אם הוא זר מושלם. אומנם אליה אינו משיב לשאלה, אך גם אינו דוחה על הסף את האפשרות הגלומה בה. כיוון שזוהי האפשרות האחרונה שעולה בסרט לפני שהוא שב לארץ הקודש, לאחר שגם ניו יורק דחתה את הפרויקט הקולנועי החדש שלו – מתקבל הרושם שהיא הקרובה ביותר למציאות.

האדם אינו עץ והאנושות אינה יער – הצעה לסדר

בראשית שנות ה־90 זכתה הגלות להכשר מסוים בשיח הישראלי,⁹ וסוגיות שונות שקשורות במקומה ובמעמדה בחברה ובתרבות הישראלית זוכות מאז לעיון מחודש ומעמיק.

במאמרם המכונן "על המקום" (גורביץ' וארן, 1991), משרטטים זלי גורביץ' וגדעון ארן את חוויית המקום הישראלית, ועומדים על ייחודה מול זו האוניברסלית. חוויית המקום האוניברסלית נתפסת על־ידי האנתרופולוגיה כחווייה ילידית: "היליד הוא תמיד במקום. הוא נולד במקום ומתוכו, ומאז הוא שוכן בו – בעריסה, בבית, בקבר. המקום הוא כהמשך גופו. היליד מקיים קשר טבעי, ממש חפיפה בין המקום במובנו הפיזי לבין המקום כעולם של משמעויות, של שפה, זיכרון ואמונה" (שם, עמ' 9). בחווייה הישראלית, לעומת זאת, "אין זהות מלאה, מובנת מאליה, בין הישראלי לארצו. מתחת ל'מזרונ' המקום תקוע לנו איזה קוץ המסרב לתת מנוחה, ושולל מאתנו בטחון (אונטולוגי) במקום ובעצמנו כבני־המקום" (שם).

9 גדעון שמעוני טוען כי נתונים סוציולוגיים מראים שהחל משנות ה־70 ועד שלהי שנות ה־90 דעכה התופעה של שלילת הגלות, שעמדה ביסוד המפעל הציוני, ולקראת סוף המאה ה־20 משמעותו של המושג כמעט התפוגגה לחלוטין. לדעת שמעוני שתי סיבות עיקריות הביאו לכך: האחת הייתה היחלשותו של ארגון ההסתדרות הציונית העולמית, והאחרת – השלמתו של הציבור הישראלי עם רעיון הקיום היהודי בגולה (שמעוני, 2000, 60–62).

מאמרם של גורביץ' וארן עורר פולמוס רחב בעניין חוויית המקום והשלכותיה על הקיום הישראלי בעידן הפוסט-ציוני. לצד דברי ביקורת,¹⁰ נשמעו בעקבות המאמר גם קולות שקראו לייבא מחדש את תודעת הגלות. כך, במאמרו המעמיק "גלות בתוך ריבונות – לביקורת 'שלילת הגלות' בתרבות הישראלית" (רז-קרקוצקין, 1993; 1994), מציע אמנון רז-קרקוצקין לפנות מחדש אל מושג הגלות על-יסוד העמדה המוסרית-תרבותית שמגולמת בו. במאמרו טוען המחבר כי רק תודעה היסטורית המניחה ביסודה את מושג הגלות מאפשרת הגדרה קולקטיבית של החברה הישראלית באופן הפותח פתח הן לפלורליזם יהודי הן לקיום דו-לאומי בתוך הווייה פוליטית משותפת.

הרעיון של פנייה מחדשת אל הגלות וייבוא של תודעה גלותית מערער מטבע הדברים על הקונסטרוקט גולה-מולדת, ומבטא הודאה בצורך בהתפרקותו. נראה שהגלות שמבקשים המציעים לייבא היא גלות שעומדת לעצמה, ואינה נזקקת למולדת כ"אחר" שמגדיר אותה. גם אם שורשיה הם שורשים יהודיים, נראה שהגלות הזאת אינה שונה במהותה מן הגלות המודרניסטית שמזוהה עם חסר הבית של זמננו.

אחד ההוגים הבולטים שגייסו את ה"גלותיות" של האדם היהודי להעמדתו של חזון גאולה מודרני הוא הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס. לוינס, שניסה לחבר בין פנומנולוגיה ליהדות, כתב על ה"פרולטר" של העידן החדש, שעליו, כך טען, מוטלת החובה להביא את הגאולה לאחר מות מרקס. לוינס קובע כי "האדם היהודי" מגלה את האנשים שסביבו לפני שהוא מגלה את הנוף ואת העיר; הוא מרגיש עצמו בבית בחברה שבה הוא חי לפני שהוא מרגיש כך בביתו הפיזי. הדבר נובע מכך שהיהדות מחשיבה ערכים חברתיים דוגמת נאמנות ואחריות הדדית יותר משהיא מחשיבה ערך כגון הכאת שורשים בקרקע, כיוון שעל-פי תפיסתה שייכת הארץ לאלוהים ולא לאדם. לעומת זאת, בעידן המודרני אנשים נוטים להעדיף את הדברים היציבים – הנוף והארכיטקטורה, שנתפסים כנטועים היטב בקרקע – על פני המהות האנושית האמיתית, שהיא מטבעה חמקמקה הרבה יותר. ואולם "האדם אינו עץ והאנושות איננה יער" (לוינס, 2005, 36), אומר לוינס, ומציע לשוב לערכי היסוד של היהדות, אשר נמצאים, לדעתו, בלב ליבו של מושג החירות המודרני. ערכים אלה הם ההולמים את רוח המדינה המודרנית, שמוגדרת על יסוד הסכמה על דרך משותפת, הרבה יותר מאשר על יסוד מורשת חומרית זו או אחרת (לוינס, 2005, 25–37).

10 ראו למשל, אהרונסון, 1992; קימרינג, 1992; בוירין, 1994.

רעיון מרכזי זה של לוינס מהדהד בבירור בעבודתו הקולנועית של אליה סולימאן, ואף בדברים שאמר במפורש בריאיון לאן בורלון (Ann Bourlond), שנדפס בביטאון ללימודי פלסטין תחת הכותרת "קולנוע של שום מקום":

אין לי מולדת, וכיוון שהגולה היא הצד האחר של המולדת, אני גם לא בגולה. מצד שני, ברמה אחרת, רמה אפוליטית, כל מקום הוא גם מולדת וגם גולה. הדבר החשוב הוא שתוכל למקם את עצמך ביחס לעולם, כדי להעניק תמיכה מרחבית להשקפת העולם שלך. גולה היא פריבילגיה במובן זה שהיא עושה את זה אפשרי. עבורי, נצרת וניו-יורק הם בה בעת גלויות ומולדות. מובן שאני מודע לצורך של האנשים לחלוק שפה משותפת, דרך חיים משותפת, ביטחון ודמוקרטיה, אבל אני תמיד אפקפק במוסד הקולקטיבי הקרוי אומה. ככל שזה נוגע לי, הגולה היא אפשרות [...] הקשר שלי לאדמה אינו אקסלוסיבי. למושג השורשים אין משמעות מיוחדת עבורי (Bourlond, 2000, 96-97).

ברצוני להציע שהאפשרות לאמץ את תודעת הגלות של חסר הבית המודרני וליהנות מן החירות המזוהה עימה, העולה משני צידי המתרס – הן אצל הקולנוען הפלסטיני אליה סולימאן והן אצל היוצרים הישראלים שחלקם הזכרו כאן – עשויה לעצב תשתית אלטרנטיבית לקיום משותף של שני העמים במקומה של הטריטוריה שהכזיבה.

רשימת המקורות

- אהרונסון, שלמה (1992). "... ועל דעת הקהל". **אלפיים** 6, 69-74, תל אביב: עם עובד.
- אלוני, ניסים (1997 [1953]). **אכזר מכל המלך**. תל אביב: ידיעות אחרונות.
- אנדרמן, נירית (2023, 2 בפברואר). הבמאי הפלסטיני אליה סולימאן: "תמיד היה לי ברור שישראל היא מקום שעוזבים". **הארץ**.
- בויארין, דניאל, ויונתן בויארין (1994). אין מולדת לישראל: על המקום של היהודים. **תיאוריה וביקורת** 5, 79-103. תל אביב: מכון ון-ליר והקיבוץ המאוחד.
- ברכט, ברטולד (1996). **שיחות עם פליטים**. מגרמנית: רוני רייך. ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- ג'ויס, ג'יימס (1971). **דיוקן האמן כאיש צעיר**. מאנגלית: אברהם יבין ודניאל דורון. תל אביב: עם עובד.

- גורביץ', זלי, וגדעון ארן (1991). על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית). **אלפיים** 4, 9-42. תל אביב: עם עובד.
- גרץ, נורית, וג'ורג' ח'ליפי (2006). בין גלות למולדת: הקולנוע של אליה סולימאן. **נוף בערפל**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 153-168.
- וונגוט, קורט (2000). אקורד סיום לקריירה שלי כסופר של כתבי-עת. בתוך **קופסת הטבק מבגומבו**. מאנגלית: דוני ענבר. תל אביב: זמורה-ביתן.
- חבר, חנן (2000). לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית. בתוך יהודה שנהב (עורך). **תיאוריה וביקורת** 16, 181-195. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- חבר, חנן (2007). **אל החוף המקווה: הים בתרבות העברית ובספרות העברית המודרנית**. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- יבין, עמרי (2000). הצבר חסר הבית: גולה ומולדת במחזותיו המוקדמים של ניסים אלוני. עבודת גמר לקראת קבלת תואר מוסמך, הפקולטה למדעי הרוח והחברה – המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע.
- יבין, עמרי (2009). **בין פז'וז' לשצ'וצ' ובין תל-אביב לאוהיו: מרחב ומקום במחזותיו של חנוך לוין**. ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית.
- יהושע, א"ב (1980). הגולה – הפתרון הנוורוטי. **בזכות הנורמליות**. שוקן, עמ' 27-73.
- לוין, חנוך (1988א). קרום. **סוחרי גומי ואחרים**. תל אביב: סימן קריאה – הקיבוץ המאוחד, עמ' 7-84.
- לוין, חנוך (1988ב). אורזי מזוודות. **סוחרי גומי ואחרים**. תל אביב: סימן קריאה – הקיבוץ המאוחד, עמ' 295-355.
- לוינס, עמנואל (2005). דת של מבוגרים. תרגום: אפרים מאיר, קרן פטריק ומרים מאיר. **עיונים בתקומת ישראל** 15, 25-37.
- סוקר-שווגר, חנה (2001). "זה המקום": על המרחב ביצירת יעקב שבתאי. בתוך מיכאל גלזמן (עורך). **מכאן כרך ב**. באר-שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון, עמ' 33-64.
- סעיד אדוארד (2020). **שאלת פלסטין**. תרגום: רונית לנטין, ויהלי עמית. ירושלים: בשער, בית הוצאה לאור, ירושלים.
- לאור, יצחק (1995). **אנו כותבים אותך מולדת. אנו כותבים אותך מולדת**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 115-170.
- קויפמן, יחזקאל (1932). **גולה ונכר**. תל אביב: דביר.

קולאקובסקי, לשק (1986, 23 באפריל). בשבחי הגלות (ללא שם המתרגם), **דבר**.
 קימרלינג, ברוך (1992). "על דעת המקום..." **אלפיים** 6, 57-68. תל אביב: עם עובד.
 קימרלינג, ברוך, ויואל שמואל מגדל (1999). **פלסטינים - עם בהיווצרותו**. ירושלים: כתר.
 רז-קרקוצקין, אמנון (1993). גלות בתוך ריבונות - לביקורת "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית.
תיאוריה וביקורת 4, 23-55. תל אביב: מכון ון-ליר והקיבוץ המאוחד.
 רז-קרקוצקין, אמנון (1994). גלות בתוך ריבונות - לביקורת "שלילת הגלות" בתרבות הישראלית,
 חלק שני. **תיאוריה וביקורת** 5, 113-132. תל אביב: מכון ון-ליר והקיבוץ המאוחד.
 שוורץ, יגאל (1995). הסיפורת העברית: העידן שאחרי. **אפס שתיים** 3. תל אביב: כתר, 7-15.
 שמיר, משה (1947). **הוא הלך בשדות**. מרחביה: ספרית פועלים, השומר הצעיר.
 שמעוני, גדעון (2000). בחינה מחדש של 'שלילת הגלות' כרעיון וכנעשה. בתוך אניטה שפירא,
 יהודה ריינהרץ ויעקב הריס (עורכים). **עידן הציונות**. ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל,
 45-63.
 שקד, גרשון (1988). "בין שמד לירידה". בתוך **אין מקום אחר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 114-137.
 שקד, גרשון (1993). **הסיפורת העברית 1880-1980: בחבלי הזמן-הריאליזם הישראלי** (כרך ד).
 תל אביב: הקיבוץ המאוחד - כתר.
 תמוז, בנימין (1980). **מינוטאור**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

Abu-Remaikheh, Rafqa (2008). Palestinian anti-narrative in the films of Elia Suleiman. *Arab Media & Society*, 5.

Berger, Peter, Brigitte Berger, & Hansfried Kellner (1973). *The homeless mind - modernization and consciousness*. Random House New York.

Bourlond, Anne (2000). A cinema of nowhere: Interview with Elia Suleiman. *Journal of Palestine Studies* 29(2), 95-101.

Bradbury, Malcolm (1978). The cities of modernism. In Malcolm Bradbury & James McFralane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Sussex - New Jersey, pp. 96-104.

Casanova, Pascale (1999). *La republique mondiale des lettres*. Editions du Seuil, Paris.

Damrosch, David. (2003). *What is world literature?*. Princeton University Press, New Jersey.

Gourgouris, Stathis (2015). Dream-work of dispossession: The instance of Elia Suleiman. *Journal of Palestine Studies* 44(4), 32-47. Anchor Books.

Sanbar, Elias (2001). Out of place, out of time. *Mediterranean Historical Review* 16(1), 87–94. Routledge Taylor & Francis group.

Steiner, George (1971). Extraterritorial. In *Extra-territorial – Papers on literature and the language revolution*. Atheneum – New-York, pp. 3–11.

Casanova, Pascale (1999). *La republique mondiale des lettres*. Editions du Seuil, Paris.

פילמוגרפיה – סרטיו של אליה סולימאן על-פי סדר יציאתם לאקרנים

כרוניקה של היעלמות (1996) (*Chronicle of a Disappearance*).

התערבות שמימית (2002) (*Divine Intervention*).

הזמן שנותר (2009) (*The Time That Remain*).

כנראה שזה גן-עדן (2019) (*It Must Be Heaven*).

פילמוגרפיה – סרטים נוספים

מצור, ז'ילברטו טופאנו, 1969.

אוונטי פופולו, רפי בוקאי, 1986.

לא פה, לא שם, מייסלון חמוד, 2016.

מילים נרדפות, נדב לפיד, 2019.



ד"ר עמרי יבין, בית הספר לתקשורת וקולנוע, סמינר הקיבוצים.

דוא"ל: omri.yavin@gmail.com