

ממדינה לטרמינל: זרים ומהגרים בקולנוע הישראלי העכשווי

עמרי יבין*

מבוא

נוכחותם של זרים בקולנוע הישראלי איננה תופעה חדשה, וכבר עמדו עליה החוקרים והמבקרים. נורית גרץ טוענת כי בקולנוע הלאומי של שנות החמישים והששים היה תפקידם העיקרי של הזרים לשמש עדים למפעל הציוני ולאשר את קיומו. הזרים ייצגו בסרטים את עיניו הנלהבות של העולם שהתבונן בהערצה במאבק על חידוש הישוב היהודי בארץ-ישראל. לעומת הקולנוע הלאומי, מוסיפה גרץ, הקולנוע הישראלי הביקורתי של שנות השמונים ערער על תמיכתם של הזרים בזהות היהודית המתחדשת ושם אותה ללעג ולקלס. במקרים מסוימים צירף הקולנוע הזה - אותו מכנה גרץ 'הקולנוע של הזר והחריג' - את הזרים לחריגים הישראליים ואימץ את נקודת מבטם, כדי לבחון מחדש את דמותו של הקולקטיב הישראלי ולהציב מולו מראה ביקורתי.¹

את הקולנוע הישראלי של שנות התשעים מכנה יעל מונק 'קולנוע גבול'. זהו קולנוע שבו מתחלף המקום הגדול במקומות קטנים שבהם מטשטשים הגבולות בין השם לכאן, בין הגלות למולדת, בין המטרופולין לפריפריה ובין האני לאחר. טשטוש גבולות זה מוליד מרחב חדש, מרחב לימינאלי (סיפי), שכל החולקים אותו מצטיירים כ"אחרים". אמנם מדובר ב"אחרים" מסוגים שונים, אבל כולם קורבנות של אותה הגמוניה שהדירה אותם. גם הצבר, אשר בקולנוע של שנות השמונים שימש כשומר הסף של ההגמוניה, הפך עתה לפליט של מרחב החיים הציוני, ל"אחר", למודר.² המעניין הוא כי מבקרים ממקומות אחרים כמעט ואינם פוקדים את הקולנוע הישראלי של שנות התשעים. נראה כי במרחב החדש שמעוצב בסרטים אלה הזרות היא בבחינת טבע קיום, ועל-כן אין צורך להנכיח אותה באמצעות אורחים מן החוץ.

* ד"ר עמרי יבין הוא מרצה בחוג לתקשורת וקולנוע, בחוג לספרות ובתוכנית לאוריינות חזותית בסמינר הקיבוצים.

* ברצוני להודות לזוגתי דור יעקובי על הערותיה ותובנותיה.

¹ נורית גרץ, סיפור מהסרטים - סיפורת ישראלית ועיבודה לקולנוע, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1993, 188-189.

² יעל מונק, גולים בגבולם - הקולנוע הישראלי במפנה האלף, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2012, 11-36, 125-130.

המצב משתנה בראשית האלף החדש, כאשר מבקרים מן החוץ מתחילים לשוב ולהופיע על מסכי הקולנוע הישראלי. נראה כי נוכחותם הדומיננטית של הזרים והמהגרים בקולנוע העכשווי קשורה במה שרואה יעל מונק כ"פרידה הסופית של הקולנוע הישראלי מן האתוס הלאומי".³ הרושם הוא כי אם בקולנוע הלאומי של שנות הששים שימשו הזרים כעדים למימושו של החלום הציוני, בקולנוע של ראשית האלף הם נקראים חזרה כדי לשמש עדים לשברו. בין הזרים שפוקדים את המסכים, יש אורחים אקראיים, כמו מאמן הסומו היפני מ'סיפור גדול' (שרון מימון וארז תדמור, 2009), יש ביניהם גם נציגים רשמיים של מדינות זרות, כמו חברי תזמורת המשטרה המצרית מ'ביקור התזמורת' (ערן קולירין 2007), ויש ביניהם אפילו צליין אחד, הלוא הוא ג'יימס מ'מסעות ג'יימס בארץ הקודש' (רענן אלכסנדרוביץ', 2003). אולם רובם המכריע של הזרים הנראים בקולנוע הישראלי העכשווי הם מהגרי עבודה. תפקידם של האחרונים הוא משמעותי במיוחד. הרושם הוא שמהגרי העבודה המגיחים אל המסכים, אינם משמשים רק כעדים לפרידה של הישראלים מן האתוס הלאומי, אלא שרובם גם משתתפים באופן פעיל בטרנספורמציה שמתרחשת בעקבות זאת במרחב המקומי. ניתן לומר כי אם הקולנוע של שנות התשעים הסתגר במקומות הקטנים והביא את סיפוריהם של זהויות שהודחקו,⁴ בקולנוע של תחילת המאה העשרים ואחת יוצאים הגיבורים ממבצריהם הפרטיים ושבים אל "המקום הגדול", כדי לגלות שמהגרים חדשים אתגרו את גבולותיו והפכו אותם לגמישים וחדירים, ושגם הזהות הלאומית המוצקה שהייתה תו ההיכר המרכזי שלו היטשטשה ופינתה מקום לקרנבל של זהויות. אם הקולנוע של שנות התשעים מעצב מרחב לימינאלי שמניח את קיומם של מרחבי-אם וזהויות מקדמיות (פרה-קולוניאליות), ומתנהל בו משא ומתן על גיבוש של זהות היברידית, מן הקולנוע הישראלי של ראשית המאה העשרים ואחת הולך ומתבלט מרחב קוסמופוליטי שבו מאבדות הזהויות המקדמיות ממשמעויותיהן והלאומיות הישראלית נדחקת מפני הקפיטליזם הגלובלי שאינו מבחין עוד בין ישראלים ותיקים לבין זרים ומהגרים. קרנבל הזהויות והמרחב הפוליפוני שהוא יוצר הם תווי ההיכר המרכזיים של מה שמסתמן כדגם חדש בקולנוע הישראלי העכשווי, דגם שאני מבקש לכנות "סרט הטרמינל", וששניים מנציגיו המובהקים ביותר יעמדו במרכז דיון זה: 'מסעות ג'יימס בארץ הקודש' (רענן אלכסנדרוביץ', 2003) ו'מנפאואר' (נעם קפלן, 2013).

³ שם, 178-179.

⁴ על מאפייניו של הקולנוע הישראלי של שנות התשעים ראו: שם.

סרט הטרמינל הישראלי כבבואה מקומית של מרחב הקפיטליזם הגלובלי

את דגם סרט הטרמינל הישראלי ארצה לאפיין ולהגדיר באמצעות סוגת סרטי הגלות וההגירה הסמוכה אליו. סוגה זו מוכרת היטב מן הקולנוע האירופי.⁵ מדובר בסרטים אשר מעמידים במרכזם את חווית ההגירה. חלקם שמים במוקד העלילה את העקירה וההינתקות מארץ המוצא, אבל מרביתם מתמקדים במפגשם של המהגרים עם הארץ החדשה. בין שיוצרי הסרטים נמנים על קהילת המהגרים או על צאצאיהם ובין שמדובר ביוצרים המזוהים עם ההגמוניה הקולטת, נקודת המבט שאותה מאמצים הסרטים היא בדרך כלל נקודת המבט של המהגר שתלאות המפגש שלו עם הארץ החדשה עומדים בציר העלילה המרכזי.⁶

גם הקולנוע הישראלי של תחילת המאה ה-21 משופע בסרטים שניתן לראות בהם סרטי גלות והגירה.⁷ אלה הם בעיקר סרטים המתמקדים בהווייתם של עולים שזה מקרוב באו (בדרך כלל ממדינות בריה"מ לשעבר ומאתיופיה) וקשיי התאקלמותם בארץ החדשה. ברבים מן הסרטים הללו מסתגרים הגיבורים בתוך מרחבים קהילתיים קטנים, מתוך הפניית עורף למרחב החיים הציוני. אמנם בדרך זו מאירים הסרטים את הנרטיב הציוני באור ביקורתי, אולם אין בכך כדי לערער את זיקתם היסודית אליו. אפשר לומר אם כן, כי במובן זה סרטי הגלות וההגירה בקולנוע הישראלי של תחילת המאה ה-21 אינם שונים במהותם מסרטי "קולנוע הגבול" של שנות התשעים, כפי שמתוארים ע"י יעל מונק.⁸

החידוש הגדול של הקולנוע הישראלי העכשווי בא לידי ביטוי בסדרה של סרטים שרותמים את תמטיקת הגלות וההגירה לעיצוב ייחודי, אפשר אף לומר מהפכני, של מרחב החיים המקומי.

⁵ בין סרטי הגלות וההגירה המובהקים שהצמיח הקולנוע האירופי בשנים האחרונות אפשר למנות את 'אולי ביום ראשון' (Inch'Allah Dimanch, Yamina Benguigui, 2001) הצרפתי, את 'שחקי אותה כמו בקהאם' (Bend it Auf der anderen Seite, Fatih Akin,) ואת 'בקצה גן עדן' (Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002) הבריטי, ואת 'קולנוע הגבול' של שנות הגרמני (2007).

⁶ וראו:

Yosefa Loshitzky, , **Screening Strangers – Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema**, Bloomington, Ind. Indiana University Press, 2010.

Hamid Naficy, **An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking**, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.

Isolina Ballesteros, **Immigration Cinema in the new Europe** , Bristol, UK – Chicago, IL, intellect, 2015.

⁷ סרטי גלות והגירה מובהקים הנמנים על הקולנוע הישראלי העכשווי הם 'חתונה מאוחרת' (דובר קוסאשווילי, 2001), 'סרמיל' (מושון סלמונה 2007) ו'איגור ומסע העגורים' (יבגני רומן, 2013).

⁸ מונק, **גולים בגבולם**.

מסרטים אלה מצטיירת ארץ ישראל כתחנת מעבר שנותרו בה רק שרידים קלושים מהפרויקט הציוני. הסרטים מנתקים את המרחב המקומי מהנרטיב הציוני, וכך מערערים על מעמדה המיוחד של ארץ ישראל כארץ המובטחת לעם היהודי, ומעלים את האפשרות שהתנאים החדשים שנוצרו על-ידי הקפיטליזם הגלובלי הופכים אותה לארץ מובטחת לבני כל האומות. המרחב המעוצב בסרטים אלה הוא מרחב שבו מיטשטשות ההיררכיות הלאומיות, האתניות והגזעיות, ומיטשטשים הגבולות בין המקומיים (הישראלים הותיקים) לבין הזרים (מהגרי העבודה). כך מעוררים הסרטים את הרושם שמהגר העבודה שפוקד את הארץ במהלך נדודיו בעקבות מקורות מחייה זמינים, מזכיר לישראל הוותיק שאין הוא אלא גלגול של היהודי הנווד ושגם המעמד שקנה לעצמו כתושב הארץ וכאזרח המדינה הוא ארעי ובר חלוף. במרחב החדש שמשתקף בסרטים הללו אין כמעט זכר לאידיאולוגיה הציונית ואף לא געגועים אל העבר הציוני. את מקומם של הערכים הציוניים ממלאים ערכים קפיטליסטיים שמתמצים במרדף אחר ממון שבו נוטלים חלק הן הישראלים הותיקים והן מהגרי העבודה החדשים. השימוש במונח "סרט הטרמינל"⁹ בהקשר של קבוצת הסרטים הנידונה מדגיש את התפקיד שממלא המרחב המעוצב בהם כתחנת מעבר המפגישה בני גזעים ולאומים שונים שנמצאים בתנועה מתמדת, והמטשטשת את הבדלי היסוד ואת ההיררכיות המקדמיות (בדומה למסוף נוסעים).

מרבית המחקרים שעוסקים בקולנוע הישראלי של שנות התשעים בהקשר היסטורי נשענים על מושגי השיח הפוסט-קולוניאליסטי. נטייה דומה מסתמנת בחקר הקולנוע הישראלי של תחילת האלף.¹⁰ אולם נראה שככל שמדובר בסרט הטרמינל, מוטב להישען על מושגים המזוהים עם שיח הגלובליזציה של המאה העשרים ואחת שעשויים לספק תשתית תיאורטית יעילה יותר לדיון בו.

הסוציולוג זיגמונט באומן (Bauman) טבע את המושג "מודרניות נזילה" ככינוי לצורה הנוכחית של המצב המודרני, המתוארת בדרך כלל כ"פוסט מודרניות". תופעה מרכזית אותה מזהה באומן עם העידן הנוכחי היא ניידותם המוגברת של מהגרים כלכליים אשר משנים את המפה הגיאוגרפית. בהגירה זו, המשוחררת מאילוצי טריטוריה, אפשר לראות ביטוי לשחיקתה של מדינת הלאום ול"אי סדר עולמי חדש" שאותו מזהה באומן עם המושג "גלובליזציה". "גלובליזציה", אומר באומן, היא שם אחר לעולם הפכפך ופרוע, עולם המונע מעצמו, ללא חדר

⁹ המונח טרמינל, שפירושו סוף או קצה, נגזר מן המילה הלטינית טרמינוס (Terminus) שפירושה תחום או גבול. במיתולוגיה הרומית טרמינוס הוא אל הגבולות שלעיתים מזוהה עם יופיטר.

¹⁰ כך יעל מונק, שמזהה כאמור את היעדרותה של הלאומיות מן הקולנוע הישראלי של ראשית המאה ה-21, משתמשת במושגי השיח הפוסט-קולוניאליסטי שמניח את קיומה (מונק, **גולים בגבולם**, 178-179).

בקה, מועצת מנהלים או משרד ראשי. זהו עולם שבו "מדינה" ו"טריטוריאליזם" נתפשים כמושגים מיושנים, הגבולות הופכים לחדירים והריבונות הפוליטית לרשמית בלבד.¹¹

באומן טוען כי הגירה המונית או הגירה של אנשים על בסיס אינדיבידואלי (בניגוד להגירת עמים) הייתה חלק בלתי נפרד מהמודרניות ויצרה סדר עולמי וכלכלי חדש. באומן מזהה שלושה גלי הגירה היסטוריים משמעותיים: הגל הראשון היה גל של הרפתקנים ומתיישבים שנעו מהעולם הראשון לעולם השלישי ויצרו את הקולוניאליזם והאימפריאליזם. הגל השני היה גל של מיעוטים אתניים שנעו מהעולם השלישי לעולם הראשון במטרה לשפר את תנאי חייהם. הגל השלישי, שאנו נתונים בעיצומו, הוא גל רב כיווני שיוצר את עידן הפזורות: ארכיפלג אינסופי של יישובים אתניים, דתיים ולשוניים המתעלמים מהנתיבים שהותוו ע"י הגל האימפריאליסטי-קולוניאליסטי. גל ההגירה השלישי שונה בעיני באומן מן הגלים הקודמים, הן כיוון שנתיבי ההגירה כבר אינם קבועים מראש על-ידי מורשת העבר האימפריאלי-קולוניאליסטי, והן כיוון שאין כמעט ארץ שמתקיימת בה רק הגירה אליה או רק הגירה ממנה. גל הגירה זה יוצר שכונות שגבולותיהן המפותלים והמקוטעים אינם מאפשרים לקבוע מי שייך אליהן באופן חוקי ומי זר בתוכן, מי נמצא בביתו ומי אורח לא קרוא.¹²

גם הסוציולוג אולריך בק (Beck) מזהה את קריסת הסדר הלאומי בעקבות השבר הגדול של מלחמות העולם ועלייתה של טכנולוגיית ההמונים. בק מכנה את תקופתנו "מודרניות שנייה", והיא מטרימה לדעתו את העידן הקוסמופוליטי. בעידן שבו אנו מצויים, אומר בק, לא ניתן להבחין בבירור בין הלאומי לבינלאומי: מרחבים לאומיים מסורתיים הולכים ופושטים את לאומיותם ובסיסי הכוח של מדינת הלאום מתמוטטים מבפנים ומבחוץ. אולם נראה כי בניגוד לבאומן, מבקש בק להשלים עם התפרקותה של המדינה ולהיפרד ממושג הלאומיות. "לאומיות מתודולוגית" (לאומיות כהנחת יסוד לחקר החברה) היא לדבריו "מושג זומבי" שאבד עליו הכלח ושיש לסלקו מן החשיבה הנאורה ממש כפי שמקובל לעשות עם מושגים כמו גזענות, סקסיזם או קנאות דתית.¹³

¹¹ זיגמונט באומן, **גלובליזציה – ההיבט האנושי**, תרגום מאנגלית: גרשון חזנוב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2002, 91-114.

¹² שם, 34-36.

¹³ בק אמנם מודע לכך שהעידן החדש של הגלובליזציה מגביר את הסכנות הנשקפות לאנושות: טרור, עוני, משברים פיננסיים, משברים אקולוגיים ושינויים אקלימיים, אולם בעיניו אין מדינת הלאום יכולה עוד להתמודד עם האתגרים החדשים, ורק ישות קוסמופוליטית תוכל לתת להם מענה ראוי, וזאת על בסיס מה שהוא מכנה "תלות הדדית פלנטארית" (אולריך בק, **קוסמופוליטיות: תיאוריה וביקורת למאה ה-21**, מגרמנית: איה ברור, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2011).

המרחב שמעצב סרט הטרמינל הישראלי משקף במידה רבה את תפיסת המודרניות הנזילה של באומן ואת תפיסת המודרניות השנייה של בק. זהו מרחב שנשלט בידי כוחות הקפיטליזם הגלובלי שמעודדים הגירה כלכלית רב כיוונית המערערת על אילוצי הגבולות והטריטוריות. אמנם ניכרת במרחב זה נוכחותן של רשויות החוק, אולם דומה שגם הן פועלות בשירות המערכת הכלכלית החדשה, ומן המדינה שאותה הן אמורות לייצג לא נותר כמעט זכר.

מרחב הקפיטליזם הגלובלי מצמיח גם סובייקט חדש. במאמרו 'מצליין לתייר או קיצור תולדות הזהות' אומר זיגמונט באומן כי האדם המודרני משול לצליין, כיוון שחייו הם סוג של מסע שיעדו הוא גילוי משמעות שאליה ניתן להגיע רק דרך הבנייה של זהות. בעידן הפוסט-מודרני האסטרטגיה הצליינית אינה אפקטיבית יותר, ואת הצליין מחליפים פרוטוטיפים אחרים - התייר, הנווד, המטייל והשחקן - שהמשותף להם הוא שהם אינם נאחזים ואינם מתקבעים, אלא נמצאים בתנועה מתמדת בעקבות מה שמזמן העולם על דרכם.¹⁴ הסובייקט של עידן המודרניות הנזילה הוא על-כן תלוש מיסודו, וכבר אינו ניתן לאפיון על סמך אבחנות מסורתיות - אתניות, תרבותיות או לאומיות. מדובר באינדיבידואליסט קיצוני שהמוטיבציה העיקרית שמניעה אותו היא כלכלית מיסודה, יצירת קשרים מורכבים, ארוכי טווח, אינה מועילה לו, וחויית הקיום שלו היא בעיקרה חוויה של זרות.

הפסיכואנליטיקאית והבלשנית ג'וליה קריסטבה (Kristeva) מתארת בספרה 'זרים לעצמנו' חזון קוסמופוליטי שמתבסס על מעמדו של הזר והיחס אליו לאורך ההיסטוריה. קריסטבה טוענת כי היחס לזרים בתקופתנו אמנם מושפע בראש ובראשונה מן הלאומיות שמטבעה מנוגדת לאוניברסאליות ונוטה להדיר את הזר ואף לגרשו. אולם חריפות הבעיה שהזר מעלה בפנינו כיום קשורה, לדעתה, דווקא לאינדיבידואליזם הפרטיקולרי והבלתי מתפשר של האדם המודרני, הקנאי לא רק לשונותו הלאומית והאתית, אלא בעיקר לשונותו הסובייקטיבית, והוא רואה בזר באשר הוא איום על קיומה של שונות זו. קריסטבה פוסעת בעקבותיו של פרויד ומדברת על הזיקה בין הפחד שמעורר בנו הזר שמחוצה לנו לבין היחס שלנו אל הזר שבתוכנו. היא אומרת שהבחירה כיצד לנהוג בזר המסתער עלינו, תלויה בהיכרותנו עם רוחות הרפאים שלנו עצמנו. כאשר נזהה את הזרות שמקננת בתוכנו, הזרות המטרידה שלנו, נוכל להשלים עם הזרות המטרידה שמחוצה לנו. מהאתיקה של הפסיכואנליזה, אומרת קריסטבה, משתמעת קוסמופוליטיות מסוג חדש שחוצה גבולות, מדינות וכלכלות, ויוצרת סולידריות שמבוססת באופן פרדוקסאלי על

אינדוידואליזם קיצוני. זוהי סולידריות של אנשים המוכנים לעזור אלה לאלה בחולשתם, "חולשה ששמה האחר הוא הזרות הרדיקלית שלנו".¹⁵

פרק מיוחד מקדישה קריסטבה לאוניברסליזם היהודי שיסודו בספר התנ"ך. קריסטבה דנה באריכות במגילת רות, ואומרת שהעובדה שדוד המלך הוא צאצא של רות המואביה, הגיורת הזרה, החיצונית, המודרת, מסמלת את קיומה של זרות בתוך שורשיה העמוקים של הממלכה היהודית. "ייתכן שריבונות זו פגומה ומכל מקום אינה שקטה" אומרת קריסטבה על הממלכה היהודית, "אך בזכות הזרות שביסודה היא נפתחת אל הדינאמיקה שבחקירה נצחית, סקרנית ומסבירת פנים, המשתוקקת אל האחר ואל עצמה כאחד".¹⁶

הסולידריות של החלשים שעליה מדברת קריסטבה משתקפת גם בעולם שמעצבים סרטי הטרמינל. העמידה המשותפת של הישראלים הותיקים ושל המהגרים החדשים מול דורסנותם של החברות והתאגידים הכלכליים שמאיימים על קיומם, יוצרת ביניהם לא פעם אחווה של שותפים לגורל. אפשר שיש לייחס לסולידריות זו משמעות מיוחדת ולקשור אותה לזרות הטבועה בגניוס היהודי.

שני הסרטים העיקריים שיעמדו במוקד הדיון - 'מסעות ג'יימס בארץ הקודש' ו'מנפאואר' - הם סרטים שבהם ניתן לראות את המייצגים המובהקים ביותר של דגם הטרמינל בקולנוע הישראלי. ההבדלים באופן שבו מעצבים שני הסרטים את מרחב החיים המקומי עשויים לשקף את השינויים שהתחוללו בו במהלך העשור הראשון של המאה ה-21 או לפחות להצביע על המגמה שהם מתווים.

מצליין למהגר עבודה

גיבור הסרט 'מסעות ג'יימס בארץ הקודש' (אלכסנדרוביץ' 2003) הוא מבקר זר שהסרט מאמץ את נקודת מבטו ומעצב ממנה את מרחב החיים המקומי. השימוש בנקודת מבטם של זרים כדי להציב מראה ביקורתית מול החברה הישראלית הוא כשלעצמו איננו תופעה חדשה בקולנוע הישראלי ונראה כבר בקולנוע הפוליטי של שנות השמונים, רק שאם בעבר היו אלה זרים בעלי זיקה מקדמית להוויה המקומית, זיקה שהעניקה את התשתית לביקורת שקופלה בסרטים, הפעם

¹⁴ Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist - or a short history of identity", **Questions of Cultural Identity**, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, London ; Thousand Oaks, California, New Delhi : Sage Publications, 1996.

¹⁵ ז'וליה קריסטבה, **זרים לעצמנו**, תרגום מצרפתית: הילה קרס, הוצאת רסלינג, תל-אביב, 2009, 209.

¹⁶ שם, 83.

הזר הוא מבקר שמגיע מארץ אפריקאית רחוקה ושכל ידיעותיו על ישראל מתבססות על כתבי הקודש. הדבר מעניק לנקודת המבט שלו ריחוק אירוני המאפשר לסרט להעצים את נימת הביקורת מחד, ובה בעת להעניק למציאות המקומית ממד סוריאליסטי-אגדי.

ג'יימס (סיאבונגה שיבה) הוא כומר אפריקאי שמגיע כשליח של הקהילה הקטנה שלו לביקור צלייני בירושלים, אבל תוכניותיו משתבשות כשהוא נעצר כמסתנן. במהלך השיחה המתפתחת בינו לבין שוטרת משטרת הגבולות, שיושבת מולו ונוגסת באדישות בכריך שבידה, מביע ג'יימס את התפעלותו מן העובדה שהיא אישה עבריה מן העם הנבחר, ואומר לה שמאז ומתמיד קיווה להגיע לארץ הקודש ולפגוש אדם עברי. בעודה ממשיכה ללעוס מן הכריך שבידה, משיבה לו השוטרת שאת הסיפור על ארץ הקודש היא שמעה לפחות שלוש מאות אלף פעמים, והיא יודעת שהמטרה האמיתית להגעתו היא "לעשות כסף" (מסעות ג'יימס' 02:28). על פי תפיסת ההגמוניה הישראלית המיוצגת ע"י השוטרת, מבקר אפריקאי שמתדפק על שערי הארץ לא יכול להיות אלא מהגר עבודה.

כדי לקנות את חירותו ולממש את תשוקתו להגיע לעיר הקודש, על ג'יימס לעבוד עבור קבלן כוח אדם בשם שימי (סלים דאו), שהוא למעשה סוחר עבדים מקומי. הליהוק של השחקן הערבי סלים דאו לתפקיד של הישראלי המושחת שיצר עידן הקפיטליזם הגלובלי מצביע גם הוא על שינוי מעניין בייצוגיה הקולנועיים של הישראליות. כבר בקולנוע הישראלי של שנות השמונים נראו שחקנים ערבים שגילמו דמויות של יהודים. אולם אם בעבר ביטא היפוך התפקידים את השאיפה לעמעם את הניגוד בין יהודים וערבים,¹⁷ הליהוק של סאלים דאו לתפקיד שימי ב'מסעות ג'יימס' מראה כי בעידן הקפיטליזם הגלובלי איבדה המחנאות המסורתית כל משמעות והיהודים והערבים מצטיירים כהיינו הך במשחק הפוסטמודרני.

שימי מקיים קשרים הדוקים עם המשטרה. הוא מבקר באופן שגורתי בבית המעצר שבו מוחזקים המהגרים הזרים ובוחר לו מקרב העצירים את מי שראויים בעיניו לעבוד תחת חסותו. האופן שבו בוחן הקבלן את העצירים מבעד לסורגים ומתרשם מיכולותיהם מעורר אסוציאציה של שווקי עבדים בימים אחרים. הליך שחרור העצירים והעברתם לידי הקבלן מוצג בסרט כדבר שבשגרה, והקשר השוטף המתקיים בין חברות כוח האדם לבין המשטרה מתואר כקשר נורמטיבי הנתפס כמובן מאליו הן בקרב העובדים הזרים והן בקרב הישראלים המקומיים. הרושם הוא שהחברות והתאגידים הם שמנהלים את המשק המקומי, וזאת בחסות המשטרה שאף היא פועלת

¹⁷ ראו התייחסותה של נורית גרץ (גרץ, סיפור מהסרטים, 336-337) לליהוק של מכרם ח'ורי לתפקיד כצמן, קצין הממשל היהודי בסרט 'חיוך הגדי' (שמעון דותן, 1986).

בשירות הקפיטליזם הגלובלי. זהו סימן מובהק לאבדן הכוח של המדינה ומוסדותיה כפי שמתואר על-ידי זיגמונט באומן ואולריך בק.

שימי מגלה חיבה מיוחדת לג'יימס ומחליט להעניק אותו ככוח עזר לאביו. סאלח, אביו הקשיש של שימי (אריה אליאס), מצטייר כשריד האחרון של המפעל הציוני. מוצאו המזרחי, התבוננותו הביקורתית במציאות הסובבת אותו, חיבתו העצומה למשחק השש-בש, ומעל לכל השם סאלח, מייצרים זיקה בינו לבין סאלח שבתי, גיבור סרטו אפרים קישון (סאלח שבתי, אפרים קישון, 1964). סאלח מ'מסעות ג'יימס' מתגורר בבית צמוד קרקע, שהוא שריד של מעברת עולים משנות החמישים,¹⁸ רק שאם עבור סאלח שבתי של קישון היציאה מן המעברה והמעבר לשיכון היו משאת נפש, סאלח של העידן החדש מתבצר בביתו ומסרב להצעותיו של בנו למכור את המגרש ולקבל דירת יוקרה במגדל מגורים שייבנה במקומו. סאלח של ימינו רואה את אבדן הערכים שנלווה לפיתוח המואץ של הארץ ואת השתלטות הקפיטליזם שאוכל כל חלקה טובה שלה, ומסרב לקחת חלק בשינוי. במהלך העלילה מקרב אליו סאלח את ג'יימס והופך אותו לבן בריתו הקרוב. זוהי ברית בין מהגרים, בין יהודי גלותי, ככל הנראה ממוצא צפון אפריקאי, המצטייר כמי שמסרב להיטמע במרחב הציוני, לבין מבקר מאפריקה שהפך למהגר עבודה, ושגם אם היה מתפתה להיטמע במרחב הזה, אינו יכול אלא לשמש עד לקריסתו.

ג'יימס מתחיל את מסעו בארץ-הקודש כאדם תמים וישר, אדם מאמין שלבו מכוון לירושלים, עיר הקודש, אליה הוא נושא את פעמיו. אפשר לראות בו על כן גלגול של הציוני המסורתי ששומר על זיקה לאמונה הדתית ורואה בהגעה לארץ ובהיאחזות בה מימוש של ההבטחה המקראית. הקשר בין ג'יימס לבין הציונית המסורתית מקבל ביטוי מפורש מפיו של סאלח שאומר על הצליין האפריקאי שהוא "ציוני אמיתי". אולם במפגש שלו עם "ארץ הקודש", נתקל ג'יימס באטימות, בציניות, ברוע ובתאוות בצע, שמצטיירים כסימנים להידרדרותו ולהתפוררותו של המפעל הציוני. כך מצטיירת לרגע האפשרות שהכומר האפריקאי הוא הציוני האמיתי האחרון. אולם אפשרות זו מתפוגגת במהרה, כיוון שממש כפי שקרה לציונות, שאיבדה את תומתה והפנתה עורף לערכיה, גם ג'יימס נדבק בחידק הקפיטליסטי. בזכות הכריזמה הטבעית שהוא ניחן בה, תמימותו יוצאת הדופן, והתבונה והרגישות שהוא מגלה, כובש ג'יימס

¹⁸ חלקים אלה של הסרט צולמו בשכונת כפר שלם, שהחלה כקומפלקס מעברות שנבנו על שרידי הכפר הערבי סלמה. ביצועו המתמשך של פרויקט "פינוי-בינוי" שהוחל על השכונה יצר מרקם עירוני שבו הבתים צמודי הקרקע ששרדו מן המעברות ממשיכים לעמוד על תלם ולשמש את דייריהם בצילם של מגדלי המגורים המודרניים שנבנים בה. (שמואל יבין, סיפורו של כפר שלם, מרכז באוהאוס, תל-אביב, 2014).

את לבם של המקומיים שפותחים בפניו את דלתותיהם, ומלמדים אותו כיצד להתנהל באמצעות 'חלטורות', 'קומבינות' ועשיית 'כסף קל'. ג'יימס מתפתה לתרבות החומרית ומפנה עורף לשליחותו הרוחנית. "ירושלים לא בורחת" הוא אומר לחבריו שמבקשים לנסוע איתו לביקור בעיר הקודש, "היא שם כבר שלושת אלפים שנה" (מסעות ג'יימס' 48:27). ג'יימס מאמץ את השיטה המקומית כשהוא הופך בעצמו לקבלן כוח אדם, המנצל את קשריו עם המעסיקים המקומיים, כדי למצוא עבודה לחבריו המהגרים, ואגב כך משלשל לכיסו דמי תיווך נאים. אפשר לומר על כן שהסרט יוצר הקבלה מטפורית בין תהליך ההידרדרות של ג'יימס במסעו בארץ הקודש לבין פשיטת הרגל הערכית והמוסרית שעברה החברה הישראלית ברבות השנים. אולם בניגוד לחברה הישראלית שהשחיתות והסיאוב שפשו בה נתפסים כשוכי מרפא, הצליין האפריקאי מתפכח ברגע האחרון מהבולמוס החומרי שאחז בו. ג'יימס מוזמן למסיבה שעורך שימי לחבריו על חוף הים. במהלך המסיבה זוכה ג'יימס ליחס מתנכר הן מצד מקורביו של שימי והן מצד חבריו המהגרים, ומתוך כך הוא מבין עד כמה התרחק מאמונתו ומשליחותו. הוא מסיר מעליו בהפגנתיות את הז'קט החגיגי שלבש לכבוד האירוע וזורק בהתרסה את שטרות הכסף שבכיסו. הזלזול שמפגין ג'יימס בכסף נתפס כחילול הקודש ע"י שימי ומקורביו, שאימצו את הדת הקפיטליסטית שהכסף הוא אלוהיה, וכעונש הם מגרשים את הכומר האפריקאי מגן העדן המוכסף. לאחר שפטרוניו מפנים לו עורף, נעצר ג'יימס בשנית ומובל אחר כבוד לבית המעצר במגרש הרוסים בירושלים. כך זוכה הכומר האפריקאי להשלים את מסעו ולהגיע סוף סוף לעיר הקודש, אך הגורל האירוני רוצה שייכנס בשעריה על כורחו כשהוא כפות באזיקים. אפשר לומר שאותה קבלת פנים שהייתה מנת חלקו של ג'יימס עם הגעתו לישראל, בתחילת מסעו, חוזרת על עצמה עם הגעתו לבירתה, במה שמצטייר כסוף מסעו.

בפרפראזה על מאמרו של זיגמונט באומן 'מצליין לתייר'¹⁹, אפשר לראות את ג'יימס כצליין שיוצא למסעו עם ערכים, אמונות מוצקות וידיעה ברורה של הדרך שבה עליו ללכת ושל הייעוד שאותו עליו לממש. אולם מטען זה, המאפיין את האדם המודרני, מתנפץ במהרה אל מול המציאות הפוסט מודרנית, שהיא מציאות של אבדן ערכים ואמונות, מציאות הכופה על ג'יימס זהות נוודית של מהגר עבודה.

¹⁹ Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist - or a short history of identity", **Questions of Cultural Identity**, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, London ; Thousand Oaks, California, New Delhi : Sage Publications, 1996.

תחנה מרכזית ישראל

עלילת סרטו של נעם קפלן 'מנפאואר' (קפלן 2013) בנויה מארבע עלילות משנה שמשתרגות זו בזו ושגיבוריהן הם גברים שהמשותף להם הוא שארבעתם נמצאים במעבר הקשור במשבר של זהות והזדהות. גיבור עלילת המשנה הראשונה הראשונה הוא מאיר, המכונה מירו (יוסי מרשק), שוטר שמשרת במשטרת ההגירה הפועלת בדרום תל-אביב. למרות היותו שוטר ותיק שאף נושא בתואר של שוטר מצטיין, מתקשה מאיר להבטיח את כלכלת משפחתו והוא נמצא במרדף מתמיד אחר המזומנים. גיבור עלילת המשנה השנייה הוא במבה (פמפס שמעון אודי), מהגר עבודה מניגריה, שמתגורר בתל-אביב עם אשתו וילדיו, ועובד כפועל ניקיון. במבה הוא אדם משכיל ובעל מעמד שעמידתו האיתנה על הזכות להתקיים בכבוד מעבודת כפיים הפכה אותו לאחד ממנהיגי המהגרים ועל כן גם לאויב הרשויות. גיבור עלילת המשנה השלישית הוא חיים (שמואל קלדרון), נהג מונית שירות ותיק שהתחנה המרכזית בתל-אביב היא מוקד פעילותו. חיים הוא אלמן שנאלץ להיפרד מבנו יקירו שמהגר לקנדה עם משפחתו ומותיר אותו בגפו. גיבור עלילת המשנה הרביעית הוא ארז (סאן אינטוסופ), ישראלי ממוצא פיליפיני, עובד דלפק בקפה 'ארומה' באזור התחנה המרכזית שעסוק בניסיונות בלתי פוסקים להתנער מהזהות הפיליפינית שלו ולהוכיח קבל עם ועולם את ישראליותו. שאיפתו הגדולה של ארז היא להתגייס לשירות קרבי וכך להעמיד את עצמו בחזית הישראליות.

הדבר המפגיש את סיפוריהם של ארבעת הגיבורים הוא המרחב הפיזי המשותף אותו הם חולקים. זהו מרחב התחנה המרכזית של תל-אביב שהדומיננטיות שלו בסרט מודגשת מן העובדה שכל צילומי החוץ מתרחשים בו. גם אם מרחבי הפנים נמצאים בקצוות אחרים של העיר, מרחב החוץ שבו משוטטים הגיבורים הוא תמיד מרחב התחנה המרכזית המזוהה עם דרום תל-אביב. כך, במבה, המהגר מגאנה, עובד בדירת יוקרה שלפי כל הסימנים ממוקמת בפרוור צפוני של העיר, אבל כל האינטראקציות שהוא יוצר במרחב החיצוני מתקיימות במרחב התחנה המרכזית המזוהה עם דרום העיר. אפשר לומר שמרחב התחנה המרכזית של דרום תל-אביב מלווה את הדמויות, מפגיש את סיפוריהן, ומעניק לעלילה מעין מעטפת השומרת על שלמותה ואחדותה, ועל כן אפשר לראות במרחב מעין "גיבור-על" של הסרט. זאת ועוד: הדומיננטיות של מרחב התחנה המרכזית והעובדה שהוא מרחב החוץ היחיד שמיוצג בסרט מאפשרים לראות בו סינקדוכה לארץ כולה. בסצנה הפותחת את הסרט אנו מלווים חבורה של אנשי משטרה - ביניהם מאיר - השבים ארצה מסיור משותף לאירופה שבו זכו מתוקף הצטיינותם ושכלל גם ביקור במחנה ההשמדה

בוכנוואלד והשתתפות בטקס זיכרון לקורבנות השואה. השוטרים הישובים בתוך מיניבוס מעבירים ביניהם חטיף 'במבה' של אוסם שמזוהה על-ידם כמייצג המובהק ביותר של טוב הארץ: "The best of Israel" מעיד מאיר על החטיף בשדלו אורח שיושב עמם ברכב לנסותו ('מנפאואר' 01:12). אם בעבר היו אלה החלב והדבש שסימלו את שפעת הארץ, בתקופה הנוכחית היא מסומלת ע"י מותג המזוהה עם אחד מתאגידי המזון הישראליים הגדולים. בהמשך, כאשר נגלה שבמבה הוא גם שמו של מהגר עבודה אפריקאי, גיבור אחר של הסרט, תקבל הזיקה בין השם לבין הישראליות במיטבה משמעות אירונית נוספת. מעמדם הבלתי מעורער של התאגידיים הכלכליים הגדולים עולה מהמעמד גם באמצעות הבלטת הכתובת 'ישראל' הנישאת על שקיות המצרכים שרכשו השוטרים בחנות ה"דיוטי-פרי".

סצנת השיבה הביתה שמופיעה בפתיחת הסרט מציבה את שאלת הישראליות כבית, כאשר מצד אחד היא קושרת אותה לזיכרון שואת אירופה שטיפוחו מבטא את התפיסה הציונית המסורתית הרואה בשואה מנוף לתקומת ישראל, ומצד שני - לעידן הקפיטליזם הגלובלי, עידן התאגידיים הגדולים שמרוקן את הלאומיות הישראלית מתוכן. האירוניה שעולה מן הזיקה הכפולה הזאת מקבלת ביטוי ישיר בסצנה משפחתית המתרחשת בדירת מגוריו של מאיר בבוקר שאחרי השיבה הביתה, טרם שהוא יוצא לעבודתו. מאיר, שעדיין נמצא תחת חוויית הסיור והמפגש המחודש עם אימי השואה, אומר לאשתו שהוא שמח שיש להם בית איתן שהם יכולים לשים בו את מבטחם. בתגובה מזכירה לו אשתו שהבית איננו שלהם, אלא של הבנק. מן ההקשר של השיחה ברור כי בעוד שמאיר מתייחס לבית הגדול, הבית הלאומי, רעייתו מתכוונת לבית הקטן, ביתם הפיזי, זה שהמשכנתא שהם מחויבים לה בגינו מהווה נטל כלכלי כבד מנשוא. אפשר לומר כי הזיקה הכפולה שנוצרת אגב שיחת החולין בין הבית האישי המשפחתי לבין הבית הלאומי הציוני מצד אחד והבנק מצד שני, משקפת את הגרסה המקומית של המצב הפוסט-מודרני החדש שאותו מכנה אורי רם 'עולמקומיות', שהוא התרגום העברי של המושג 'Glocality'. זהו המצב שהתהווה בשלהי המאה העשרים ובתחילת המאה העשרים ואחת ושבנו מגמות עולמיות (גלובליות) ומגמות מקומיות (לוקליות) מחלישות בשילובן הניגודי את מדינת הלאום ויוצרות זירה אלטרנטיבית - גלובלית-לוקלית - חדשה. ישראל, מסביר רם, נמצאת בתווך שבין מק'וורלד לבין ג'יהאד, בין מגמה קפיטליסטית-אזרחנית-גלובליסטית לבין מגמה דתית-לאומית לוקליסטית. מצד אחד עוברת החברה הישראלית תהליכי גלובליזציה כלכליים-מעמדיים ומצד שני תהליכי פוסט-מודרניזציה תרבותיים-זהותיים. את שתי המגמות המנוגדות הללו, מגמת מק'וורלד הדמוקרטית ומגמת הג'יהאד היהודית הניאו-ציונית, מציע רם לראות כשתי חלופות, החלופה

האזרחית (הפוסט-ציונית) והחלופה הלאומית (הניאו-ציונית) שמתמודדות על השליטה בחברה הישראלית, ובהיעדר הכרעה יוצרות תקופה של חוסר יציבות ושל מאבקים חיצוניים ופנימיים.²⁰ השינוי הגיאו-פוליטי שהתחולל על פי הסרט במרחב המקומי בא לידי ביטוי ישיר בסצנה הבאה מיד לאחר מכן, בתדריך שעורך קצין משטרה בכיר למאיר וחבריו, בשעה שהם ניצבים על אחד הגגות הצופים על מתחם התחנה המרכזית בדרום תל-אביב. "הציונות החדשה" מסביר המפקד, "זה לא פרדסים וחולות, הציונות החדשה זה גם לא עזה ולבנון". "הציונות החדשה זה פה, העבודה עכשיו כאן למטה" הוא מוסיף בזמן שהוא מצביע על רחובות מתחם התחנה המרכזית שתחתיהם. והוא ממשיך ומפרש: "אין לנו ארץ אחרת, אבל לאנשים האלה יש, והאנשים האלה מרגישים פה בבית, פותחים עסקים, גני ילדים, כנסיות, עושים פה טורניר כדורגל" ('מנפאוואר' 04:58). מובן שהקצין מכוון את דבריו למהגרים הזרים שנאחזו באזור זה של דרום תל-אביב ושמצטיירים מדבריו כגיס חמישי המאיים על המפעל הציוני מבפנים. המשימה שעומדת בפני משטרת ההגירה היא להפעיל לחץ על ראשי קהילת המהגרים, כדי שיעודדו את חברי קהילתם לעזוב את הארץ מרצונם. זהו המבצע שעליו מכריז הקצין בתדריך שהוא עורך לשוטריו: "עזיבה מרצון", שהיא לשון אחרת לגירוש.²¹

בהמשך, כאשר מאיר מבקש להשתמש בבמבה, מהגר העבודה מגאנה שבזכות השכלתו ותבונתו הפך לאחד ממנהיגי קהילת המהגרים האפריקאים, כדי ללחוץ על חבריו לחתום על הסכמה לעזיבה מרצון, הוא מנסה להסביר לו את מהות המונח "מבצע" באמצעות אנלוגיה שהוא יוצר בין השיח הצרכני (מבצע מכירות, מבצע במובן של sale) לבין השיח הצבאי-לאומי (מבצע במובן של פעולה צבאית-משטרתית - operation). נדמה שיותר מאשר היא מסייעת למאיר להבהיר לבמבה את טיב המשימה המוטלת עליו, באה האנלוגיה להמחיש את קרבת השיח הצבאי הלאומי אל השיח הצרכני הקפיטליסטי, תמורה שהיא אחד מסימני העידן החדש על-פי הסרט.

על השינוי שהתחולל על-פי הסרט במערך הכוחות המקומי ועל כך שהקונפליקט היהודי-ערבי כבר איננו מוקד המאבק על ארץ ישראל, מעידה הסצנה שבה אנו פוגשים לראשונה את ארז, הפיליפיני הישראלי, שמשאת נפשו היא להתגייס לשירות קרבי בצה"ל ובינתיים הוא עובד בקפה 'ארומה'. חייל שנקלע למקום ומבקש לסעוד את לבו, משוטט בעיניו על התפריט שלפניו, ואגב כך

²⁰ אורי רם, הגלובליזציה של ישראל – מקזורלד בתל-אביב, ג'האד בירושלים, רסלינג, תל-אביב, 2005.

²¹ במציאות הפוליטית הישראלית נקשר הביטוי "עזיבה מרצון" למדיניות שהוצעה לא אחת ע"י גורמי ימין ישראליים שביקשו לפתור את הסכסוך היהודי-ערבי באמצעות עידוד ערביי ישראל להגר למדינות ערב השכנות. מדיניות גזענית זאת, המוסוות כתקינה-פוליטית, מושאלת על-פי הסרט לטיפול בבעיית מהגרי העבודה שנתפשים בעיני השלטונות כאויבים החדשים, המאיימים על קיום המדינה.

שואל את ארז "מה זה ערבי?" החייל מתכוון כמובן לסלט הערבי, וארז מונה בפניו את מרכיביו. החייל ממשיך וסוקר את התפריט ואז שואל את ארז "מה זה ישראלי?". עתה הוא מתכוון כמובן לסלט הישראלי. "אותו דבר" משיב ארז, וכשהחייל תוהה לפשר התשובה, מבהיר ארז שהסלט הישראלי הוא "אותו דבר רק בלי חסה" ('מנפאואר' 15:44). מן השיחה הזאת בין ארז לחייל עולה שרק עלה של חסה מפריד בין "ישראלי" ל"ערבי". כור ההיתוך של עידן הקפיטליזם הגלובלי טשטש את הבדלי זהויות שעליהם התבססה המחנאות היהודית-ערבית, שעתה מפנה את הזירה המקומית למחנאות אחרת שמעמידה את התושבים הותיקים המושרשים לכאורה באדמת המקום מול המהגרים החדשים שמנסים להכות בה שורש. מחנאות זו היא שעומדת במרכז תמונת המרחב שבה נפתחת עלילת הסרט, אולם עד מהרה מסתבר שכור ההיתוך של העידן הקפיטליסטי הגלובלי מערער גם עליה, ומעצב מרחב שבו מעמדם של הישראלים הותיקים אינו שונה בהרבה ממעמדם של מהגרי העבודה החדשים, כאשר אלה גם אלה נמצאים בחיפוש מתמיד אחר רווחה כלכלית שהופכת לאידיאל עליון.

הערעור על המחנאות המקדמית מושג בראש ובראשונה באמצעות העריכה השוזרת את סיפורי ארבעת הגיבורים, וכך מצביעה על הזיקה הקיימת ביניהם. מובן שכאשר הזיקה נבנית באמצעות העריכה השוזרת את הסיפורים, היא נגלית רק לעיני הצופים ונותרת סמויה מעיני הגיבורים. לעיתים פועלת הזיקה בין הסיפורים וגיבוריהם על דרך ההקבלה שמבליטה את קווי הדמיון ביניהם. כך למשל הסצנה שבה אנו רואים את במבה ואשתו אורזים את מיטלטליהם ומתכווננים לעבור לדירת מסתור (במבה מבין שמאחר וסירב לשתף פעולה עם משטרת ההגירה, הוא יהפוך למבוקש על-ידה) נחתכת לסצנה שבה מסייע חיים, נהג המונית הוותיק, לבנו וכלתו להשלים את האריזה לקראת עזיבתם לקנדה. נקודת ההשקה הנוצרת באמצעות העריכה בין שני הסיפורים מטשטשת את ההבדלים בין המשפחה הישראלית השורשית שמהגרת לצפון אמריקה בתקווה להיטיב את תנאי מחייתה לבין המשפחה האפריקאית הנוודדת אף היא בעקבות מקורות פרנסה שיעניקו לה בטחון כלכלי.

לעיתים אחרות פועלת הזיקה שיוצרת העריכה בין הסיפורים וגיבוריהם דווקא על דרך ניגוד, באופן שמהפך את ההיררכיה הסוציו-אקונומית המקדמית. היפוך היוצרות שנוצר בדרך זו נראה לא פעם כחילוף זהויות של ממש, כאשר מהגרי העבודה מתנהלים ומצטיירים כישאליים ותיקים מבחינת ההשתייכות שלהם למקום וההזדהות שהם חשים כלפיו, ואילו הישראלים הותיקים מצטיירים כזרים בהתנכרותם לו. סצנת התדריך על הגג שכבר תוארה כאן מסתיימת בכך שהקצין המתדרך מזמין את השוטרים להציג שאלות באשר לתוכנית המבצעית, אך מאיר, בעידוד חבריו,

מעדיף לשאול את מפקדו על תנאי העסקה שהובטחו להם. נראה שבעידן הקפיטליזם הגלובלי גם הממונים מטעם המדינה על אכיפת החוק והסדר אינם מתעניינים במשמעות האידיאולוגית של עבודתם, אלא בתקבול שהם זכאים לו בגינה. ממה שנראה כלב מתחם התחנה המרכזית אנו מדלגים באמצעות העריכה לדירת יוקרה שלפי כל הסימנים נמצאת באיזור מגורים שונה לחלוטין, ורואים גבר שחור שיוצא מהמקלחת כשהוא עוטה מגבת ומתנהג כמי שנמצא בתוך ביתו. זוהי הפעם הראשונה שאנו פוגשים את במבה, מהגר העבודה האפריקאי שעובד כמנקה בדירת היוקרה. הזיקה הנוצרת באמצעות העריכה בין שוטר משטרת ההגירה הותיק הנאבק על תנאי העסקתו לבין מהגר העבודה הנהנה מתנאי העסקה הנראים נוחים ואפילו מפנקים מהווה בסיס לערעור ההיררכיה הסוציו-אקונומית שנמצאת ביסוד המחנאות המקדמית.

חילופי הזהויות בין הישראלים הותיקים לבין מהגרי העבודה האפריקאים ניכרים גם ברמת הסצנה. כך במעמד שבו מתעמת במבה עם מעסיקתו, כאשר הוא מסרב לקבל את סדר העדיפויות שהיא מציבה בכל מה שקשור לתחזוקת הבית, ובניגוד להוראותיה מחליט להקדיש את עיקר תשומת הלב לניקיון החדר של יואב, בנה החייל של הגברת, כדי "שיהיה ליואב חדר נקי כשהוא חוזר הביתה מהצבא" ('מנפאואר' 20:55). הרושם העולה מן העימות בין השניים הוא שהמהגרים הזרים נכנסו עמוק כל-כך לנעלי הישראלים הותיקים, עד שהם אפילו לקחו על עצמם את הדאגה לרווחתם של הבנים החיילים ושיחררו את מעסיקיהם ממנה.

ביטוי סימבולי לחילופי הזהויות בין הישראלים הותיקים למהגרי העבודה החדשים מופיע בסיקוונס שמגיע מיד לאחר מכן ושבמהלכו אנחנו מלווים את במבה לאסיפה של איגוד העובדים האפריקאים. בזמן שאנחנו רואים את במבה העושה את דרכו לאספה, אנו שומעים ברקע (voice-over) הליך הצבעה שמתנהל באנגלית ושבמסגרתו נוקב כרוז בשמות של מדינות ונענה בחיוב או בשלילה. בהמשך נלמד שמדובר בהצבעה על תקציב איגוד העובדים האפריקאים המתקיימת באותה אספה שאליה עושה במבה את דרכו, אבל השמעת הליך ההצבעה במנותק מן האספה מעלה קונוטציה ברורה להצבעה המפורסמת בעצרת האו"ם וההחלטה על הקמת מדינת ישראל ב-29 בנובמבר 1947. כך נכרכת הזהות הקולקטיבית של קהילת המהגרים האפריקאים בזהות הקולקטיבית הישראלית.

משחק הזהויות שיוצר הסרט בין הישראלים הותיקים לבין המהגרים הזרים מוליד גם זהויות היברידיות מורכבות. כך למשל כלתו של חיים, נהג המונית, היא אישה שמוצאה האסייתי בולט גם במראה שלה וגם במבטא שבפיה, אך היא קרובה ליהדות יותר מכל הישראלים הותיקים הסובבים אותה, וכשהמשפחה מתכנסת לארוחת ערב שבת, היא מדליקה את הנרות ומברכת

עליהם. יחד עם זאת היא גם הכוח המניע בהגירת המשפחה לקנדה. היא משוכנעת ששם יהיה להם טוב יותר, ואת מבטחה היא שמה בעזרה שיקבלו מן הקהילה היהודית המקומית. אפשר לומר שהזהות ההיברידית שמייחס הסרט לכלתו של חיים מסתמנת כמורכבת במיוחד, כיוון שהישראליות שאותה היא אימצה איננה הישראליות המסורתית-הצברית, אלא הישראליות הדיאספורית, הישראליות הפוסט-ציונית ששבה אל הגולה.

הזהות ההיברידית ניכרת מטבע הדברים בעיקר בקרב בני הדור השני להגירה. אין מדובר רק בילדים שנולדו לזוגות מעורבים של ישראלים וזרים, כמו נכדו של חיים, נהג המונית, אלא גם בילדי מהגרים שנולדו וגדלו בארץ, כמו ילדיו של במבה, שבבית אמנם יונקים את השורשים האפריקאים אך התרבות הישראלית היא כור מחצבתם והשפה העברית היא השפה הראשונה שלהם.

הקשיים שמעוררת הזהות ההיברידית ניכרים בצורה הבולטת ביותר בדמותו של ארז, הצעיר הישראלי, שמתוסכל בשל חוסר היכולת שלו להתנער מן הזהות הפיליפינית שמושרשת במוצאו וניכרת בחזותו. במהלך דו-שיח של הקנטות שמתפתח בינו לבין חברתו הישראלית הוא מטיח בה שהיא נמשכת אליו רק בשל מראהו הפיליפיני, ובהזדמנות אחרת קובל באוזניה שהצבא אינו מוכן לגייס אותו ליחידה קרבית בשל היותו פיליפיני.

אחת הסצנות הטעויות ביותר בסרט היא הסצנה שבה מתייצב ארז בפני הוועדה שאותה הוא אמור לשכנע לאפשר לו לשרת שירות קרבי. לאחר שהוא נושא בפני שלושת חברי הוועדה הצהרה פטריוטית, מטיחה בו הקצינה שביניהם את מגבלת מוצאו הזר: "אתה כל הזמן אומר, אנחנו ככה ושלנו ככה, אבל אתה פיליפיני" ('מנפאואר' 40:07). בתגובה משיב לה ארז שהוא פיליפיני כמו שהיא מרוקאית. בנקודה זו מעלה הסרט את האפשרות שהזהות הישראלית-ציונית היא עדיין הזהות הדומיננטית במרחב החיים המקומי ושאת השינוי במרקם החברתי ניתן לראות כהרחבת כור ההיתוך הציוני והכלתו על קבוצות שאינן יהודיות. מעניין כי גם במתכונתה המורחבת מתעצבת הזהות הישראלית-ציונית כאנטיתזה לזהות הערבית (האחרת): כשמציעים חברי הוועדה לארז לשרת שירות לאומי, הוא הודף את ההצעה בתרעומת, "למה שירות לאומי?" הוא שואל, "מה, אני ערבי?" ('מנפאואר' 42:02). אולם האפשרות שהזהות הישראלית-ציונית היא עדיין הזהות המושלת בכיפה מתערערת מיד לאחר מכן. כדי להוכיח שהוא "מאוקלם מבחינה חברתית ותרבותית", מתבקש ארז ע"י חברי הוועדה לשיר שיר שיבטא זאת. השיר שבו בוחר ארז הוא השיר 'אני אש' של עילי בוטנר ורון דנקר, שיותר משמבטא רוח ישראלית ייחודית, הוא מזוהה עם תרבות המיינסטרים החדשה שצמחה כאן בעידן הקפיטליזם הגלובלי והצמיחה את

רשת בתי הקפה 'ארומה' כמו גם את ה"פלייליסט" של גלגל"צ ואת תוכניות הריאליטי שמצטיירים כתוצרי התרבות העומדים ביסוד החוויה הישראלית המכוננת של ארז. העובדה שבנסיונות שיוצרת העלילה הופך שיר זה למבחן לישראליות מבטאת גם היא את השתלטותו של הקפיטליזם הגלובלי על מרחב החיים המקומי. בסופו של דבר מתגשמת משאלתו של ארז והוא מגויס לשירות קרבי, אבל למרבה האירוניה הוא מוצא את עצמו במדי משמר הגבול, יחידה שהיא למעשה זרוע מבצעית של משטרת ישראל, המטפלת בבעיות של בטחון פנים, בין השאר כאלה הקשורות במהגרים והשוהים הבלתי חוקיים.

ומה מזמנת העלילה לצמד היריבים - מאיר, שוטר משטרת ההגירה, ובמבה, מנהיג המהגרים השחור? המפגש האחרון בין השניים הוא מפגש אקראי המתרחש במונית שירות. כשבמבה מעביר כסף לנהג דרך הנוסע שיושב לפניו, הוא אינו מבחין שהנוסע הוא מאיר, שוטר משטרת ההגירה שבינתיים פשט מדיו. כשמאיר מושיט יד לקבלת הכסף, הוא נושא עיניו לאחור ומבחין שהנוסע שמושיט לו אותו הוא במבה, המהגר האפריקאי שעמו התעמת. הוא סוקר את יריבו לשעבר שמבחין בו ומשפיל את מבטו. אולם האינטראקציה הרגעית שנוצרת בין השניים אינה מתפתחת לשום כיוון, והשניים ממשיכים כל אחד לדרכו. מפגש חסר מילים זה שבו איש החוק והשוהה הבלתי חוקי מוצאים את עצמם כנוסעים שווי מעמד במונית השירות, מייצר מצב רגעי של שוויון ביניהם ומצביע על האפשרות ששניהם קורבנות של אותה השיטה. אולם במהרה מתברר ששוויון זה הוא רק מראית עין.

מאיר, השוטר המצטיין, שבמהלך כל הסרט נאלץ להיאבק בכספומטים שהשיבו את פניו ריקם, פורש משירות המשטרה ומתחיל לעבוד בחברת אבטחה פרטית שרבים מעובדיה הם שוטרים לשעבר.²² כשנציגת חברת האבטחה מראינת אותו ובודקת את התאמתו, היא מציגה את החברה במילים אלה: "פה זה לא מאבטחים של קניונים... אין אצלנו אתיופים אחרי צבא, או רוסים שנאבדו בעלייה, פה זה קצת יותר על רמה..." ('מנפאואר' 01:11:15). יש בתיאור הזה של החברה משום סימן לכך שעלילת הסרט מחזירה אותנו בסופו של יום אל הטהרנות הישראלית-הצברית. מגמה זו מקבלת משנה תוקף מן העובדה שבזמן שמאיר מתחיל לעשות את צעדיו בחברת האבטחה הפרטית שאכן מיטיבה עמו כלכלית, שמה משטרת ההגירה את ידה על במבה ובני משפחתו ועוצרת אותם לקראת גירושם בחזרה לאפריקה. אפשר לומר שלמרות ש'מנפאואר' מרחיק לכת באופן שבו הוא מתאר את המרחב המקומי ככור היתוך המשרת את הקפיטליזם

²² אפשר לראות בעלייתן של חברות האבטחה הפרטיות שמתבססות על כוח אדם נבחר שנשאב על ידן מן המשטרה סימן לכך שגם הסמכות בכל מה שקשור לביטחון האישי עברה מידי המדינה לידי התאגידים הכלכליים הגדולים.

הגלובלי ומערער על האבחנות האתניות, התרבותיות והלאומיות המסורתיות, הרושם שעולה ממנו בסופו של דבר הוא שהקולקטיביזם הלאומי הישראלי, על הערכים והעדיפויות שלו, הוא עדיין הכוח המכריע בזירה המקומית.

מ'מסעות ג'יימס' ל'מנפאואר' - סיכום ביניים

מחקרים סוציולוגיים שליוו את התפתחותה של החברה הישראלית החל מראשית שנות התשעים, מראים שלמרות שבכל הקשור לטיפול במהגרי העבודה, מורגשת הדומיננטיות של גורמים לא-מדינתיים, כמו חברות כוח אדם, גורמי רווחה עירוניים, עמותות וארגוני זכויות, מדינת הלאום היא עדיין הכוח הפוליטי המרכזי בזירה המקומית.²³ אמנם שני הסרטים שעומדים במרכז דיון זה מעצבים מרחבים המתיישבים בסופו של יום עם המציאות המתוארת במחקר, אבל לא לפני שהם משחקים איתה, מציעים לה חלופות, מעוותים, מקצינים ומציגים אותה באור מגוחך.

'מסעות ג'יימס' עושה שימוש בנקודת מבט של כומר אפריקאי שמגיע כצליין לארץ הקודש והופך למהגר עבודה, כדי להציב מראה סאטירית מול החברה הישראלית שאיבדה את תמימותה ושיעבדה את עצמה לשיטה הקפיטליסטית ולתרבות הצריכה, תוך שהיא מנצלת באכזריות את הזרים הבאים בשעריה ומשוועים לעבודה. הלבשתו הקרנבלסקית של הכומר האפריקאי בלבוס של "ציוני אמיתי" והזיקה שיוצר הסרט בין קורותיו בארץ הקודש לבין עלייתו ונפילתו של המפעל הציוני, משמשים נדבך מרכזי באסטרטגיה הסאטירית שהסרט נוקט בה, אך נראה כי אין כוונתם לשקף או לרמוז על היפוך יוצרות של ממש.

אם ב'מסעות ג'יימס' ניכרת הכוונה להציג באור סאטירי-ביקורתי את החברה הישראלית שסרחה והושחתה, הרושם שעולה מ'מנפאואר', שנעשה עשר שנים אחר-כך, הוא שהביקורת אינה רלוונטית עוד. הקפיטליזם הגלובלי שהשתלט על-פי הסרט על המרחב המקומי שיעבד את כל דייריו ויצר מצב שבו מעמדם של הישראלים הותיקים אינו שונה בהרבה מזה של מהגרי העבודה החדשים, כאשר אלה גם אלה מצטיירים כנוודים הנמצאים בחיפוש מתמיד אחר רווחה

²³ ראו:

אורי בן-אליעזר, "האם מתהווה חברה אזרחית בישראל? – פוליטיקה וזהות בעמותות החדשות", **סוציולוגיה ישראלית**, ב' (1), 1999, 51 – 97.

אדריאנה קמפ ורבקה רייכמן, "זרים" במדינה יהודית – הפוליטיקה החדשה של הגירת-עבודה בישראל", **סוציולוגיה ישראלית**, ג' (1), 2000, 79 – 106.

אדריאנה קמפ ורבקה רייכמן, **עובדים זרים – הכלכלה הפוליטית של הגירת העבודה בישראל**, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, 2008, 177-184.

כלכלית והמעניקים למרחב שבו הם רק אורחים לרגע מראה של טרמינל נוסעים. דומה כי חילופי היוצרות הקרנבלסקיים, שמוצגים ב'מסעות ג'יימס' כחלק מן האסטרטגיה הסאטירית שמאמץ הסרט, הופכים ב'מנפאואר' במידה רבה לחלק מן המציאות הממשית.