

ביקורת סאטירית בסרט "גבולות" (לחאם, 1984): מכונית צהובה, קוים ישרים ואחדות ערבית מזויפת

אלעד פיכמן*

מבוא

הסרט **גבולות** של הבמאי הסורי דוריד לחאם (Al Hodoud, Doureid Laham, 1984) מספר על נווד בשם עבדל אלודוד (בגילומו של לחאם), המאבד את דרכו בין שתי מדינות המכונות באופן מטפורי "מעריביסטן" ו"מזרחיסטן", אך אף אחת מהן אינה מאפשרת לו להיכנס לגבולותיה. יחד עימו נמצאת בחורה שעוסקת בהברחות (בגילומה של ראדה מחמוד: Raghda Mahmoud Naana), אשר בהדרגה נרקמים ביניהם יחסי אהבה ויחד הם מקימים בית זמני החצוי בין שתי המדינות. השניים מתאמצים לשכנע את שלטונות הצבא לשנות את החלטתם ולשם כך הם מנסים לגייס גם את התקשורת והפוליטיקה, אך אלה עסוקים בבירוקרטיה, דיבורי סרק והצהרות שווא. בלית ברירה הזוג חוצה את הגבול ללא אישור.

במאמר זה אבחן את הסרט כייצוג קולנועי של ההתמודדות עם סוגיית הגבולות בעולם הערבי ובמתח בין לאומיות פרטיקולרית בקרב מדינות ערב השונות לבין תפיסת האומה הערבית המאוחדת. דוריד לחאם, (נולד בדמשק ב-1934) הוא יוצר קולנוע סורי בולט וסרטיו זכו לפופולריות רבה בעולם הערבי. סרט זה נבחר כדוגמה מובהקת לסגנון סרטיו הקומי של לחאם ולתכנים בהם הוא עוסק הנוגעים ישירות למבנים החברתיים והפוליטיים של מדינות ערב¹. מטרת

* ד"ר אלעד פיכמן הוא ראש חוג תקשורת במכללת דוד ילין, המאמר התפתח מתוך עבודה בסמינר "קולנוע ערבי" שהוגשה באוניברסיטת ת"א לד"ר חליל רינאוי.

¹ Singhal Arvind & Krishna Vijay. Syria, In: Yanha R. Kamalipour & Hamid Mowlana (eds.) *Mass Media in the Middle East: A Comprehensive Handbook*. Westport, Conn., 1994, 269.

המאמר, על כן, היא לחשוף את הקודים הגלויים והסמויים של הסרט כטקסט תרבותי ולהציע הסבר למשמעויות הנובעות מהם, זאת באמצעות ניתוח סמיוטי של קטעים מהסרט אשר התייחסו לגבולות ברמת הטקסט המילולי, הייצוג החזותי, העלילה והשפה הקולנועית.²

אטען כי בסרט ניתן למצוא שמונה אמצעים סאטיריים מרכזיים: ילדותיות; שימוש בצבעי הכחול והאדום; דיאלוגים; סלפסטיק; קומפוזיציה; מפות; האנשת חיות; ו-מעבר מקומדיה לטרגדיה בסצנת הסיום. באמצעות דוגמאות מהסרט אדון באופנים בהם הסרט משתמש באמצעים אלו לייצר אמירה ביקורתית ביחס למושג "גבולות", ובעיקר ביחס לנהלים הנוקשים הכרוכים בשמירת גבולות המדינה. הסאטירה שמאפיינת את הסרט מאירה את הזיוף ואת מיצג השווא שעושים פוליטיקאים, אנשי-צבא והתקשורת בשעה שהם עוסקים בגבולות בעולם הערבי. אקדים את ניתוח הסרט במבוא תאורטי קצר המתייחס לנושא "גבולות" באופן כללי וכן למשמעותם בהקשר של העולם הערבי ספציפית, והוא יאפשר את הבנת הקונטקסט שבתוכו פועלת יצירתו הקולנועית של דוריד לחאם.

1. גבולות ומדינות

המדינה היא ישות אשר מציגה עצמה כמבטאת "לכידות פנימית ושונוות חיצונית"³, אך חוקרים רבים טוענים כי שני היבטים אלו אינם מתקיימים באופן שלם באף מדינה.⁴ מסיבה זו מנסה המדינה "...למסד את הטריטוריה כמקור זהות המושתת על גבולות וסמלים, מנהגים ומסורות".⁵ המדינה נוקטת בפרקטיקות שונות על מנת שהאזרחים יחוו מחויבים לטריטוריה ויזדהו עם גבולותיה, ביניהן: נרטיבים קולקטיביים, סמלים לאומיים, שיח תקשורת מכוון, אינדוקטרינציה במסגרת מערכת החינוך, טקסים, טיולים רגליים מאורגנים ופיתוח הטריטוריה שהוגדרה עבור התושבים.⁶ גבולות המדינה, והטמעתם של גבולות אלו בתודעת האזרחים, היא

² עירית להב ודפנה למיש, רומנטי, רגיש ובעל חוש הומור? דימויי גברים בפרסומת הישראלית, *מגמות*, מב 4, 2003, 691-671. אן סווידלר. תרבות בפעולה: סמלים ואסטרטגיות, בתוך: תמר ליבס ומירי טלמון, (עורכות) *תקשורת*

כתרבות: טלוויזיה כסביבה של תרבות היום יום, כרך א', תל-אביב, 2003, [1986], 53-78.

³ אורן יפתחאל, *מולדת / מקדונלד'ס: מגמות בעיצוב המרחב והתרבות בישראל*, באר שבע, 2003, 14.

⁴ למשל: בנדיקט אנדרסון, *קהילות מדומיינות*, תל-אביב, 1999.

⁵ יפתחאל, *מגמות בעיצוב המרחב והתרבות בישראל*, 14.

⁶ לילך לב ארי, שאלת הגבולות בהגירה: על טרנס-לאומיות, קשרים חברתיים וזהות בקרב ישראלים החיים באירופה.

אורנים. גיליון 2 אוקטובר, 2009, 45-53.

תמיד מעשה פוליטי הנתפס כטבעי למרות מלאכותיותו. המדינה מייצרת מרחב מופשט וכביכול הומוגני על-ידי חיתוך הנוף והטבע ל"שלהם" ול"שלנו"⁷.

במידה והפרקטיקה של יצור מרחב טריטוריאלי המובחן מהמרחבים הנושקים לו צולחת, מקבלים התושבים על עצמם את היותם שייכים לאזור מוגדר זה ולא לאחרים, וכך גם נוצרת קהילה. התיאורטיקן בנדיקט אנדרסון טען כי למרות שקיימים ייצוגים ופרקטיקות המאחדים את האזרחים במדינה, בפועל מדובר בקהילה שאינה מובחנת ואחידה בשל הרקע המגוון של תושביה, וכן העובדה הפשוטה כי אין אפשרות שאזרח יכיר או אפילו יפגוש פיזית את שאר האזרחים שבמדינתו. העלאת הספק לגבי מדינות וגבולות מתגברת עוד יותר בעקבות פיתוחים טכנולוגיים, התפתחות אמצעי התחבורה, התפתחות כלכלית של המדינה וסוגיות של הגירה. בהתאם לכך, טשטוש הגבולות הפיזיים מפחית מיכולת הפיקוח של מדינות הלאום⁸.

בהמשך לזאת, התיאוריה ה"טרנס-לאומית" (Transnational theory)⁹ מדגישה כי פרטים רבים ואף קבוצות שלמות בתוך מדינת הלאום משתייכים לעיתים ליותר מקהילת לאום אחת ואף מקיימים פעילות פוליטית, כלכלית, תרבותית ומשפחתית הנפרשות לעיתים על פני שתי מדינות או יותר. גבולות המדינה אינם מסוגלים להגביל את השתייכותם של תושביה למדינה אחת בלבד, כך שהגבולות הפיסיים אינם הרמטיים ואינם משקפים בהכרח את דרך החיים של רבים מהתושבים המוגדרים כשייכים למדינת לאום אחת בלבד.

Montserrat Guibernau, *Nationalism: The Nation State and Nationalism in the 20th Century*, Cambridge, 1996; Anssi Paasi, *Nationalizing Everyday Life: Individual and Collective Identities as Practice and Discourse*, *Geography Research Forum*, 19, 1999, 4-22.

⁷ ראו למשל: זיגמונד באומן, הזמן והמעמד, בתוך: זיגמונד באומן, *גלובליזציה: ההיבט האנושי*, תל אביב, 2002, 39-60. Sankaran Krishna. *Postcolonial Insecurities: India, Sri-Lanka, and the Question of Nationhood*, London, 1999.

⁸ ז'אן פרנסוא ליוטר, *הצרפתים תרגומים מן המחשבה הצרפתית בת זמננו – המצב הפוסטמודרני – שתי שיחות מתוך בצדק*. תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב, 1999, [1979], 12.

⁹ התיאוריה מתייחסת למרחב הפוליטי ככזה בו המדינה אינה הגורם היחיד המגדיר את זהות הפרט והקבוצה. אלא לגופים, לפעולות, לסחורות למידע, ולרעיונות החוצים את הגבולות הלאומיים יש תפקיד מרכזי בכך. ראו: לילך לב ארי, *אורנים*, 46, וכמו כן:

Policies, in: A. Portes & J. DeWind Stephen Castles, *The Factors That Make and Unmake Migration* (Eds.). *Rethinking Migration*. New York, 2007, 29-61.

2. גבולות בעולם הערבי

המתח בין לאומיות כלל ערבית (קומיה) ולאומיות ערבית פרטיקולרית (וטניה) הוא מורכב. הגבולות הלאומיים במרחב העולם הערבי מאתגרים את תפיסת ה"אחדות הערבית הכוללת", מכיוון שהגבולות הקיימים כיום במרחב המוגדר כ"ערבי" אינם תוצר של היסטוריה ערבית או של החלטות המנהיגים הערביים, אלא נקבעו על ידי המעצמות הקולוניאליות בסוף מלחמת העולם הראשונה¹⁰. כאשר מביטים במפת העולם הערבי ניתן להבחין בקוים ישרים המפרידים בין המדינות אשר נוצרו כתוצאה של הסכם סייקס-פיקו (Sykes-picko, 1916). בהסכם זה החליטו שרי החוץ של צרפת ובריטניה באופן שרירותי על חלוקת מדינות העולם הערבי בהתאם לאינטרסים של המעצמות ומבלי להתייחס לתווי השטח הגיאוגרפיים¹¹.

הסכם זה שירטט את פלשתינה ועיראק כשטחים הנמצאים בשליטה ישירה ותחת חסות שלטונית של הבריטים, ואת שטחי סוריה ולבנון ככאלו תחת חסות צרפתית¹². האזור תחת השליטה הישירה של צרפת כונה: "האזור הכחול", ואילו האזור תחת השליטה הישירה של הבריטים כונה: "האזור האדום". עולה מכך שההסכם פעל דווקא כנגד הרעיון של "האומה הערבית המאוחדת" באמצעות חלוקת השטח הכללי למדינות הנמצאות בשליטת המעצמות, אך במקביל לכך פעל להחלשת כל מדינה כישות נפרדת. כך, לדוגמא, דאג השלטון הצרפתי לחלוקת השטחים הפנים ארציים בשטחים תחת חסותו, זאת כדי למנוע התעוררות לאומית ושאיפה לעצמאות של התושבים.

ניתן אם כן להבין מדוע הדעה הרווחת עד היום היא שהסכם סייקס-פיקו הוא השורש לעימותים והעוולות הרבים בעולם הערבי¹³, זאת מכיוון שהמתח שנוצר בעקבותיו - בין השאיפות הלאומיות של כל מדינה בפני עצמה לבין הרעיון של אומה ערבית אחת מלוכדת - הוא אחד המרכזיים במרחב זה. לאחר מלחמת העולם השנייה, רעיון האיחוד הערבי יוצג בעיקר על ידי הליגה הערבית (The Arab League). זו הוקמה ב-1945 כברית רופפת בין מדינות ערביות ריבוניות, זאת למרות שהמעצמות המדיניות של מדינות הלאום השונות נוגדת פעמים רבות את

¹⁰ ראו עוד אצל: דיסון, *מדינות ערב- תהליכים ובעיות יסוד*, 112.

¹¹ Karsh & Karsh, *Empires of the sand- The Struggle for Mastery in the Middle East 1789- 1923*, 148.

¹² פרייס דייוויד ג'ונס, *המעגל הסגור- דרך להבנת העולם הערבי*, 2004, 107.

¹³ Karsh & Karsh, *Empires of the sand- The Struggle for Mastery in the Middle East 1789- 1923*, 227.

רוח האחדות הערבית שלה¹⁴. ניגוד זה עולה גם כן בניסוחים הזהירים והכלליים אשר מופיעים באמנת הליגה הערבית, אך גם אם עולה בהם ניגוד אינטרסים בין המדינה הבודדת לליגה הערבית, עובדה זו אינה מונעת מהליגה לשמש כמסגרת ייצוגית וכמפגש לדיונים בין-ערביים עד היום. זוהי זירה המאפשרת הצגה (כלפי פנים וכלפי שאר העולם) של שיתוף פעולה ותיאום בין מדינות העולם הערבי, אשר למרות ההסכמות הרופפות ביניהן הן מוצאות את המפגשים כיעילים למטרת החלפת מידע ולתעמולה¹⁵.

בהמשך לכך, ובעקבות גשוג משק הנפט במרחב הערבי בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים, בוצעו פעולות שונות שקשרו בין המדינות, כגון: קשרי מסחר חזקים, הקמת בנק ערבי ויצירת תשתיות תעבורה. אך גם במסגרת התקרבות זו אינו חדל להתקיים המתח בין ה-"לאומי" ל-"כלל-ערבי"¹⁶.

הוגים ערביים מרכזיים טענו בשנות השמונים כי אחדות השפה והתרבות הערבית אשר הודגשו בעבר, פינו את מקומם להתמקדות במצוקות הכלכליות-חברתיות של כל מדינה בתוככי עצמה¹⁷. הם תפסו את האחדות כ"סדר הערבי האידיאלי" אך כזה ש"אינו בר מימוש בעתיד הנראה לעין". רעיון האחדות הערבית, לטענתם, משרת את הצורך להרגשת עוצמה הנובעת מחברות באומה גדולה בשטח ובהשפעה עולמית, אך בדו"ח השנתי של העיתון הירדני "אל-דסתור" (Al-Dustour) מ-1985, ציינו פה אחד כשבעים הוגים ערביים כי התו המאפיין של התקופה הבאה יהיה המשך הסתגרות מדינות ערב בתוך גבולותיהן וכי תיחלש הזיקה הכלל ערבית¹⁸. טענות אלו מהוות את ההקשר ההיסטורי בתוכו נוצר הסרט העומד במרכז מאמר זה.

¹⁴ קליין, העולם הערבי בשנות ה-80 קובץ מחקרים ותרומים, 6. שטיינברג, העולם הערבי בשנות ה-80 קובץ מחקרים ותרומים.

¹⁵ קרמר, לאומיות ערבית וכנון של מדינות ערב, 214, 209.

¹⁶ קליין, העולם הערבי בשנות ה-80 קובץ מחקרים ותרומים, 13.

¹⁷ קראו עוד אצל: שטיינברג, העולם הערבי בשנות ה-80 קובץ מחקרים ותרומים, 94.

¹⁸ ראו אצל: דיסון, מדינות ערב- תהליכים ובעיות יסוד, 112, שטיינברג, שם, 4-93.

3. סוריה: מאבק לאומי - קולנוע לאומי

סוריה, מולדתו של הבמאי דוריד לחאם, הציגה עצמה במשך שנים כגורם מוביל לחילוצו של העולם הערבי מקשייו, אולם המתחים שנבעו בין היתר מהגבולות המלאכותיים ניכרו גם שם ומנעו ממנה למלא תפקיד זה בהצלחה. מאות שנים עד לאחר מלחמת העולם הראשונה לא היתה סוריה יחידה מדינית בפני עצמה אלא כזו המורכבת מיחידות מנהליות בעלות זיקה הדדית רופפת ביותר. השוני המנהלי, הכלכלי והחברתי שבין המחוזות נבע גם כן מהרכבים אתניים ודתיים שונים של האוכלוסיות¹⁹. אחדותה של סוריה כמדינה הייתה מטרה שהשלטון הסורי פעל לקראתה ושאינה מובנת מאליה, זאת עקב הניגוד המוסלמי-נוצרי שהוליד בשנות התנט'ימאת למעשי טבח ויריבות בין עדות אסלאמיות שונות²⁰. מ-1948 ועד להפקת הסרט **גבולות** (1984) היתה סוריה מעורבת במעל 20 סכסוכים בין מדינות, אשר כללו איום, הצגת כוח צבאי ואף שימוש בו. בין 1945 ל-1971 שלטו בסוריה שנים-עשר משטרים שרובם הופלו תוך חודשים ספורים. הפיצולים הפנימיים ואי היציבות הפוליטית בה הפכו את שאיפתה להיות מנהיגה של אחדות בעולם הערבי לבלתי ריאלי²¹. המאמר מתמקד במצב בסוריה עד שנות השמונים, העשור בו הופק סרטו של לחאם, אך יכול לתת רקע חשוב גם להתפתחויות שחלו בסוריה בעשורים שלאחר מכן, שהגיעו לשיא חדש במיוחד בשנים בהן מתחוללת מלחמת אזרחים.

מעמדה של סוריה ושאירותיה להגביר את מרכזיותה בעולם הערבי - במיוחד מול מצרים, מתחרתה העיקרית על הטענה למנהיגות העולם הערבי - משתקפים גם באמנות ובקולנוע המקומיים. הקולנוע המצרי, המכונה לעיתים קרובות "הוליווד של העולם הערבי"²², נתפס לרוב כקולנוע של כלל העולם הערבי. תעשיית הקולנוע הסורי, לעומת זאת, נאבקה כל השנים בנטייתה בעיקר לייבא קולנוע מצרי לתוך תחומיה²³. תעשיית הפקת הסרטים בסוריה נשלטה לאורך השנים כמעט לחלוטין בידי המדינה. כשהארגון הלאומי לקולנוע הוקם בסוריה ב-1963, כגוף בחסות משרד התרבות שתפקידו הוא לפקח על ההפצה, היבוא והיצוא של סרטים, הקולנוע נתפס בעיקר

¹⁹ חגי ארליך, *מזרח תיכון בין מלחמות עולם*, 134.

²⁰ "שנות התנט'ימאת" - זוהי תקופת רפורמה באימפריה העותומאנית שהתחילה בשנת 1839 ונמשכה עד סביבות 1879 ראו: ארליך, *מזרח תיכון בין מלחמות עולם*, חלק ראשון *שנות העשרים: חלוקה מדינית וחותרם המערב*, ספר ג יחידות 5-6, תל אביב, 1994, 140-134.

²¹ Podeh Elie, *The Decline of Arab Unity: The Rise and Fall of the United Arab Republic*, Brighton & Oregon, 1999, 175.

²² עוד בנושא ראו: Singhal & Krishna, *Mass Media in the Middle East*, 269.

²³ Salti Rasha, *Critical Nationals: The Paradoxes of Syrian Cinema*. *Kosmorama*, 237, 2006, 5.

כמדיום שיכול לשרת את סוריה במסגרת תעמולתית באמצעות הצגת נופיה, חוכמת תושביה והפולקלור שלה באופן אטרקטיבי ומחמיא. אי לכך נשלחו קולנוענים לפינות מרוחקות בסוריה על מנת לתעד באופן מגמתי את הישגיה הגדולים של המדינה: הכבישים המהירים והסכרים, וכן הצגה מהללת של מערכות הבריאות, והחינוך²⁴.

אישור הקרנתו של סרט היה תלוי בתהליך בירוקרטי ארוך ומתיש שמעורב בכול פרט בהפקה, והקולנוענים הסורים נזהרו שלא להתלונן על מערכת בירוקרטית זו משום תלותם הכלכלית בה. יתרה מזו, בנוסף למצוקות הרבות בתחומי החברה, המדיניות הכלכלה והתרבות בעולם הערבי, המשטר בסוריה (וברוב מדינות ערב) היה דיקטטורי וכזה שאינו פתוח לביטוי ביקורת. כפי שטוען העיתונאי וחוקר המזרח התיכון, דייוויד ג'ונס פרייס (David Jones Pryce), בעולם זה של שלטון העריצות, מוכיחות רשימות הסופרים והעיתונאים הערבים שנרצחו או נאסרו באשמות אמת או אשמות שווא משביקות ישירה בנסיבות אלה היא סיכון עצמי²⁵. לא פלא, אפוא, שמנהלי הארגון הלאומי לקולנוע בסוריה מוחלפים בהתאם ליכולתם להנהיג מדיניות נוקשה כמה שיותר ובסינון ביקורת כנגד הממשל.

אך יחד עם זאת, כפי שטוענת ליסה ודין (Lisa Wadeen) שחקרה את הקשר בין המרחב הפוליטי של סוריה לקולנוע שנוצר בה, בגלל שהסרטים הסורים בדרך כלל נצפים על-ידי קהל מצומצם יחסית של בני השכבה הבוהמית והאינטלקטואלית באוכלוסייה, מתאפשרת הפקה מצומצמת של כאלו בעלי נימה ביקורתית מסוימת. לדוגמא, מועדוני קולנוע באוניברסיטאות בסוריה שימשו כמקומות מפגש פוליטיים בהם גם נשמעו קולות להתנגדות. ב-1980 פעל השלטון בחריפות כנגד פעילים במועדוני הקולנוע וסגר מועדונים רבים, מה שהוביל מספר קולנוענים סורים להחליט לעזוב את המדינה ולצאת לגלות. למרות תהליך ההפקה וההפצה הנמצא בשליטת המדינה, הצליחו לעיתים קולנוענים סורים ליצור סרטים ביקורתיים ואף חתרניים²⁶: מכיוון שהקווים האדומים של המנגנון המפקח היו ברורים לקולנוענים הסורים, האתגר שלהם היה לחצות קוים אלו באמצעות מטפורות או טכניקות הסוואה נוספות²⁷. טכניקות אלו נמצאות

Ibid, 5²⁴

פרייס דייוויד ג'ונס, המעגל הסגור - דרך להבנת העולם הערבי, 2004, 340.

Lisa Wedeen, Tolerated Parodies of Politics in Syrian Cinema. In: Josef Gugler (Ed.), *Film in the Middle East and North Africa - Creative Dissidence*, Cairo, 2011, 105.

Salti, *Kosmorama*, 18²⁷

בשימוש רב במיוחד כאשר הסרט משמש כסאטירה חברתית-פוליטית, כמו במקרה של הסרט גבולות.

4. הסרט גבולות והסאטירה של דוריד לחאם

הפקת סרטים במימון פרטי, כלומר שלא במימון ממשלתי, היו נדירים בסוריה באותה תקופה, אך לחאם הצליח להפיק סרטים עצמאיים בזכות היותו כוכב פופולרי שיצר להיטים קולנועיים רבים. באמצע שנות השישים היה לחאם חלק מצמד קומי שזכה להצלחה ולפופולריות בקולנוע הסורי והערבי אשר יצר בקצב מסחרר - לעיתים אף שני סרטים בשנה. אך קומדיות אלו נעשו על פי נוסחה קבועה ולא נחשבו לרוב להישגים אמנותיים יוצאי-דופן אלא יותר כבידור פופולרי. בקומדיות המאוחרות יותר של הצמד הם הוסיפו אמירות חברתיות ופוליטיות בשילוב בדיחות וקטעים מוסיקליים. לחאם מעיד כי הם הושפעו מסגנון הסרטים של לורל והארדי (Laurel & Hardy)²⁸. במהלך הקריירה של לחאם, כשכבר פעל לבדו ולא כחלק מהצמד, הוא חיזק את הממד הסאטירי ביצירתו וכן את ההתייחסות לסוגיות חברתיות ופוליטיות במדינות ערב²⁹. סגנונו הקומי נתפס כמושפע בעיקר מסרטיו של צ'ארלי צ'אפלין (Charlie Chaplin), ויש שכינו אותו: "צ'ארלי צ'אפלין של העולם הערבי", מכיוון ששילב בז'אנר הקומדיה התייחסות לבעיות יסוד בחברה הערבית בכלל והסורית ספציפית. הסרט גבולות מבקר באופן סאטירי את הגבולות הפיזיים בין מדינות ערב ואת רעיון האומה הערבית המאוחדת ולועג לנהלים ואשרות אשר מונעים מאזרחים תמימים לנוע במרחב העולם הערבי. האחדות הערבית מצטיירת בסרט כמזויפת, כשאהדתה כביכול לאדם הפרטי היא למראית עין בלבד, ושלפרט בסופו של דבר אין זכות קיום בפני עצמו ולא תתבצע עבורו חריגה מהנהלים הקבועים עבור פרט זה או אחר.

הסרט מבקר בחריפות את ההצמדות הנוקשה של הצבא לנהלים שונים אלו: כך למשל, בסצנה בה מבקש עבדל (בגילומו של לחאם) לעבור את הגבול, הוא נאלץ להתמודד מול קצין אשר בודק את אשרותו ולמרות שרשום שם מהיכן יצא ואף נרשמה כבר העובדה שעבר את הגבול, מסרב הקצין לתת לו את אשרת המעבר הרשמית. עבדל טוען בפניו ונשבע שהוא זקוק אך ורק

²⁸ לורל והארדי היו שני שחקנים ידועים שפעלו בעשורים הראשונים של המאה המעשרים בארצות הברית, והופיעו בסרטים אילמים קומיים רבים. היו ידועים גם כן בכינוי "השמן והרזה".

²⁹ Singhal & Krishna, *Mass Media in the Middle East*, 269

לאישור קצין על האשרה, אך זה אומר לו: "לא צריך להישבע. אני מאמין לך אבל אנחנו חייבים לציית לחוקים ולנהלים". בסצנה זו מתואר הכוח הצבאי באופן קריקטוריסטי, ככזה הפועל מתוך סמכות בירוקרטית אך בסופו של דבר הוא מכביד על התהליכים ואף נדמה כמיותר. בדוגמה נוספת בסרט נראית קבוצה של חיילים השומרים על אסירים שחופרים באדמה. העבודה של האסירים נתפסת נטולת תכלית, מכיוון שהם אינם בונים שום דבר אלא רק מעבירים אדמה ממקום למקום ובהתאם גם עבודתם של החיילים נדמית כמיותרת. מכיוון שהסרט מתקיים בין שתי מדינות פיקטיביות ביניהן נאלץ הגיבור להתנהל, מצייר הסרט את חיילי שתי המדינות ככאלו הפועלים באופן זהה וחולקים את חוסר התכלית שבבסיס התנהלותם. ההבדל בין שני הצבאות מתבטא אך ורק בצבעי הקסדות שלהם ודגל הלאום.

במהלך מאבקם של עבדל ובת זוגתו לחצות את הגבול לתחומי אחת משתי המדינות הם מנסים לגייס את התקשורת המקומית לטובתם. בסצנות אלו חיצו הסאטירה מופנים אל התקשורת עצמה ואל אלו הששים להתראיין במסגרתה ולהפיץ דיבורי-סרק, רעיון שמחזק את הביקורת של לחאם אודות חולשתו של מדיום זה. המרואיינים השונים המופיעים בסרט וכן אנשי התקשורת עצמם נדמים כביכול כמדברים באופן בהיר למטרת קידום החברה, אבל למעשה מתברר תוך זמן קצר כי כל אחד מהם דואג לעצמו. לדוגמה, באחת הסצנות משולבת כתבה טלוויזיונית בה מרואיינת אומרת במפורש: "...אנחנו רוצים תכניות יפות", ובכך היא רומזת כי האזרחים מעוניינים באסקפיזם ולא במעורבות חברתית או התמודדות עם חוסר הצדק השלטוני.

בסצנה נוספת מופנית הביקורת של לחאם גם כלפי האינטלקטואלים בחברה הערבית, אלו שכביכול אמורים לסמן את הדרך לחברה הוגנת יותר. אך כשהם מופיעים באמצעי התקשורת מתברר כי הם עסוקים בדימוי העצמי שלהם ובהחלט לא בטובת החברה. לדוגמה, כאשר פילוסוף מתראיין לטלוויזיה כחלק מהקמפיין לתמיכה בבני הזוג הלכודים, נדמה שהוא עסוק בלפזר הגיגים שאין בהם שום מרכיב פרקטי או מעורר מחשבה. כשהוא נשמע אומר: "...מה זה דרכון? כמה דפים עם חותמות! מה הן החותמות? עיגולים ועיגולים ועיגולים..." , כך הוא ממשיך להפגין את חשיבתו הפילוסופית המתפוגגת באוויר. הסאטירה ביחס לתקשורת מגיעה בסופו של דבר לכך שהיא מצטיירת כקרקס פומבי בו המופע עצמו הוא העיקר, הדיווח העיתונאי הוא בידור שמשמר מצב קיים, והסולידריות המזויפת מתבטאת בעיקר בהבעות פנים אקספרסיביות ובמחיאיות כפיים של הצופים. עיקר התמקדותה של התקשורת הוא בטפל ולא בעיקר - והעיקר זה הבעיה אותה מסמלת הסיטואציה של בני הזוג הכבולים לגבול. הסרט מציג על כן את כל מרכיבי החברה

השונים הלוקחים חלק בפסטיבל התקשורת, ככאלו שכביכול מאוחדים במטרה לשתף פעולה אבל בסופו של דבר אף אחד מהן לא יפעל לשינוי. כלומר, מדובר במצג שווא.

5. פירוט טכניקות סאטיריות בסרט גבולות

על מנת להרחיב בנוגע לממד הסאטירי המשמעותי בסרט, אבקש להתייחס לנושא באמצעות חלוקה לתתי פרקים שכל אחד מהם מוקדש לטכניקות או לאלמנטים האמנותיים השונים המשרתים את הבמאי לחדד את האמירה הביקורתית הקשה שעולה בסרטו – זאת תוך שימת דגש על המאפיין האבסורדי של תופעת הגבולות בעולם הערבי.

1. ילדותיות

הסרט נפתח בכתוביות המופיעות על המסך המלוות בציורים הנדמים ככאלו שצוירו כביכול על-ידי ילד או ילדה. כל תמונה מאופיינת בקו שחוצה את הפריים באופן אנכי או אופקי, כך השילוב בין השניים - ציור ילדותי וקו המסמל גבול - מגחיק כבר מתחילת הסרט את מושג "הגבולות". ברצף התמונות המלוות את פתיחת הסרט משולבים גם תמרורי "אין כניסה", תמרורים עליהם חץ המורה שמדובר בכניסה לרחוב "חד-סטרי", ולעיתים תמרור המצביע אל חסימת מעבר. תמרורים אלו מתריעים על כך כי התנועה באזור המתואר בסרט מוגבלת, זהו עולם שבו קיימים איסורים והיתרים בתוכו הפרט מוצא עצמו מחויב לפעול, אך בעיקר הם מרמזים לכך כי הסרט ידבר על כיוון נסיעה אחד בלבד שמי שישע בו סביר שלא יוכל לשוב.

לאחר פתיחה זו נחשף הפרוטגוניסט המרכזי של הסרט, עבדל, אותו משחק במאי הסרט, לחאם. עבדל נראה נוסע במכונית צהובה עליה מצוירת מפה, באופן המדגיש שוב את ההיבט של ה"ילדותיות" שמשמש את הבמאי לביקורת על תמימותם של אלו "המאמינים" בגבולות ובאחדות הערבית. התנהגות ילדותית כזו מתוארת שוב ושוב בקרב הקצינים אשר מונעים ממנו לעבור את הגבול לעבר המדינה השכנה. הקווים היוצרים את המפה על המכונית של עבדל נראים ישרים ומדויקים, באופן המדגיש את מלאכותיות הצבת הגבולות שמקורם בהסכם סייקס פיקו. הגבול המלאכותי מתואר במהלך הסרט באמצעות דימוי של שורת אבנים צבועות בלבן שסודרו בקו

ישר. דימוי זה מזכיר סימון שנעשה כחלק מפעילות של ילדים בתנועת הנוער ואינו נראה כלקוח מעולם המבוגרים, התופס גבול כמבטא שיקולים ענייניים ומשמעותיים. קו הגבול נדמה בסרט כסתמי, ככה שאינו מעוצב או מתוכנן מתוך התייחסות לטבע, כמו לקיומו של הר או לפיתולו של נחל. דימוי זה מדגיש כי מדובר בגבול שהוא תוצאה של החלטה מדינית שרירותית לחלוטין.

2. הצבעים כחול ואדום

פעמים רבות בסרט מופיעים בפריים אלמנטים הצבועים בצבעי כחול ואדום, המרמזים לצבעים שאפיינו את חלוקת האיזור הערבי כחלק מהסכם סייקס פיקו: כחול (בשליטת צרפת) ואדום (בשליטת בריטניה). דוגמאות לכך יהיו: כדי מים צבועים בכחול ואדום הנראים לאורך הפסטיבל התקשורתי שאמור לשחרר את עבדל ובת זוגו, עבדל נראה לובש סרבל כחול ולעיתים גם כובע כחול, לאורך הסרט נראות קסדות של חיילים עליהן פסים אדומים או כחולים ואף מוצגים דרכונים של אנשים שונים במעבר שלפעמים צבועים בכחול ולפעמים באדום. האמירה הסאטירית הכרוכה בעיצוב זה היא אודות כך שהעולם הערבי שבוי עדיין באותה מדיניות אימפריאליסטית ידועה לשמצה, וכי החלוקה למדינות היא בפירוש שרירותית וממשיכה הסכם בלתי הגיוני ומגוחך.

3. דיאלוגים

הדיאלוגים בנושא הגבולות המשובצים בסרט משופעים בציניות ובאבסורדיות. דוגמה ראשונה מופיעה בסצנה בה עבדל ואהובתו יושבים במכונית של עבדל ודנים באפשרויות העומדות בפניהן כדי להתמודד עם המצב האבסורדי אליו נקלעו בגבול שבין שתי המדינות. זהו חלק מהדיאלוג ביניהם:

היא: מה נעשה עכשיו? איך נחצה את הגבול?

הוא: נאמר להם שאיבדנו את הדרכונים. זה שום דבר. בואי נלך.

היא: בלי דרכונים רק חיות יכולות לעבור את הגבול.

הוא: הם יחשיבו אותנו לחיות. לא תהיה בעיה.

היא: אני חוששת שהם יתייחסו אלינו כמו לחיות ולא יתנו לנו לעבור.

הוא: ב"מולדת אחת" לא צריך דרכון.

הסצנה מסתיימת בכך שעבדל מתחיל לנסוע, אך במקום לנסוע לפנים הוא נוסע בטעות לאחור. טעות זו מסמלת את האופן המעוות ו"ההפוך" בו מתנהלים הדברים ב"מולדת-אחת" – כדבריו הציניים של עבדל. הדיאלוג והפעולה בסצנה משתלבים לאמירה ביקורתית כחלק מהסאטירה של הסרט.

דוגמה נוספת לסאטירה בדיאלוגים במהלך סצנה בה מתעמת עבדל עם חייל במעבר הגבול. מול עבדל עומדת קבוצת חיילים אחד מהם מפנה אל עבדל את נשקו:

חייל: אם נרצה נביא אותך גם מהצד השני של העולם.

עבדל: והגבולות?

חיילים יחד: לעזאזל הגבולות.

עבדל: אז למה לא נתת לי לעבור? החיות עוברות את הגבולות בלי הפרעה. האם אנחנו לא אחים באומה אחת?

חייל: מי אמר לך את זה?

עבדל: שמעתי ברדיו.

הסיטואציה המתוארת בסצנה היא אבסורדית, והדיאלוג במרכזה מעצים את מימד זה בעיקר ברגע שעבדל שואל את החייל אם שניהם אינם "אחים באומה אחת" – זאת מכיוון שהצופים יודעים שאין זה נכון ושהוא מצטט רטוריקה פוליטית חלולה של ההנהגה. בסיום הדיאלוג נראים החיילים שותקים במבוכה ובעצב באופן המדגיש כי מאחורי הצחוק והאבסורדיות שבדיאלוג מתקיימת בעצם טרגדיה אליה הם מודעים. אך מודעות זו לא מובילה אותם לגמישות מחשבה או לשינוי בהתנהלותם כלפי האזרח הפשוט.

4. סלפסטיק

בסרט משולבות בדיחות פיזיות (סלפסטיק) שמעוצבות בסגנון הקומדיות האמריקאיות של לורל והארדי וצ'ארלי צ'אפלין. לדוגמה, באחת הסצנות מדבר עבדל עם נציגי הרשויות לגבי אישור המעבר כשהוא נראה קד מולם פעמים רבות, עד שבאחת הקידות הוא מקבל מכה. מכה כגון זו מאפיינת את סגנון הסלפסטיק מכיוון שמדובר בסוג של חבלות פיזיות שאינן גורמות נזק משמעותי לגיבור אלא רק מעידות על השלומיאיות שלו. בדיחות הסלפסטיק משולבות לרוב עם אפקטים קוליים מגוחכים ומוגזמים המעידים על המרכיב הפאתטי שלהן. לדוגמה אציין את אחת הסצנות בה נראים דרכונים נזרקים באוויר בין הפקידים לאזרחים כשהם מלווים באפקט קולי קומי הממחיש את האבסורד שבסיטואציה, או סצנה בה נראה פוליטיקאי נואם אך כאשר הוא דופק על השולחן בחוזקה הוא מעיף כד כחול לשמים. לקראת סיום הסרט, מופיעים במיוחד שפע של בדיחות סלפסטיק המרכיבות את סצנת הפסטיבל התקשורתית סביב נושא הגבולות, ומגחיכים את שרשרת הנואמים המשתתפים בו. סצנה זו מזכירה מאוד, ואולי אף מתכתבת, עם סצנת נאומי-הסרק המופרכים של הפוליטיקאים העשירים המופיעה בסרטו הידוע של צ'רלי צ'אפלין **אורות הכרך** (City Lights, Chaplin, 1931).

הנאומים הנשמעים במהלך הסרט **גבולות** מושפעים בהפרעות בסאונד שמדגישות את נלעגותם. הצופה אינו יכול אף לרגע להאמין לתוכן הנאומים בגלל הקולות המשונים הקוטעים אותם ומאירים באור מגוחך את הצביעות והזיוף המאפיינים את הדוברים. בין הקולות הנשמעים במהלך הנאומים ניתן להבחין ברעשי בלון ומשרוקית, צלצול פעמונים, רעש זכוכיות של בקבוקי שתיה, קולות של עז ותרגולות, ורעשים מפריעים הנובעים מבעיה טכנית ברמקולים.

5. קומפוזיציה

הקומפוזיציה הקולנועית היא האופן בו מאורגנים המרכיבים החזותיים בפריים כך שישרתו את המשמעויות השונות שמעוניין יוצר הסרט להעביר ביצירה³⁰. בסרטו של לחאם ניתן להצביע על מספר קומפוזיציות שעוצבו באופן המשרת את ההיבט הסאטירי של היצירה:

א. מתוך התייחסות לרעיון השרירותיות שסימנה את קו הגבול הישר, ניתן לראות פריימים המעוצבים כך שקו ישר מחלק את הפריימים לשניים באופן מלאכותי.

ב. ניתן למצוא פריימים שהקומפוזיציה בהם מדגישה את הימצאותו של עבדל מול החיילים, כך שהוא ממוקם כולו בחלקו התחתון של הפריימים, והחיילים נמצאים מעליו אך רק רגליהם על נעליהם נראות. עיצוב זה מדגיש את מערכת הכוחות בין החיילים לעבדל – הם העליונים – השולטים, והוא נתון למרותם. האופן בו מעוצבים החיילים הוא כסינקדוכה – הרגל כמייצגת את החייל כולו ואת הצבא בכלל, אך ייצוג זה יוצר דה-הומניזציה של חיילים, כדמויות בעלות כוח אך חסרות-פנים ומרכיבים אינדיבידואלים. כאשר באחת הסצנות חייל בועט בעבדל, רק רגלו נחשפת בפריימים ולעומתו עבדל מוטח אל שער ומקבל חבורה במצח. כאשר הוא מתאושש, הוא מוצא עצמו עדיין אל מול נעלי-חייל המייצגות את אדישות הממסד שלא יאפשר לו את המעבר המיוחל.

אותו שימוש בעיצוב פריימים בו עבדל נמצא בחלקו התחתון ומעליו עומדת דמות מאיימת שאינה נראית במלואה ניתן למצוא בסצנה נוספת, בה עבדל מתחפש לכבשה בניסיון לעבור את הגבול, אך הוא נתקל ברועה שמאיים עליו עם אקדח וחוסם את דרכו. דוגמה נוספת היא סצנה בה עבדל מחליט להקים פונדק לצד הגבול, ובשעה שהוא מתחיל בהקדמתו נראית לפתע רגל של חייל החוזרת לפריימים ויוצרת רגע של אימה ביחס לעבדל. עדיין, למרות מאפיין עיצובי חוזר זה בעיקר של חיילים, סצנות מסוימות מציגות את עיצוב פריימים זה באופן מרוכך יותר ומאיים פחות, וכן לעיתים חיילים מוצגים בדרכים נוספות, לא רק כגורם מאיים.

ג. ניתן לראות בפריימים רבים קומפוזיציות סימטריות כאלמנט שמגחך את הסיטואציה ומדגיש את מלאכותיותה, כך שאנשים, חפצים, סמלים שונים וצבעיהם מסודרים באופן שנראה

³⁰ עוד על היבטים שונים של הקומפוזיציה הקולנועית ניתן לקרוא אצל: לואיס ג'אנטי, *להבין סרטים*, תל אביב, 2000,

"לא טבעי". לדוגמה, ניתן למצוא פריים המציג שני שוטרים העומדים ליד מחסום, אך כל אחד מהם נמצא בקצה אחר של הפריים. פריים נוסף מציג שמשה קדמית של מכונית הנראית מחולקת באמצע על-ידי מוט. גם השילוט המופיע בסרט, זה המצביע על המדינות "מערביסטן" ו-"מזרחיסטאן", מעוצב בסימטריה בולטת לעין במיוחד. האבסורד ביחס לגבולות שאותו מדגיש הבמאי באמצעות העיצוב הסימטרי ניתן לזיהוי בעיקר בפריים בו מוצב כד קרמיקה כממשיך את קו הגבול.

דוגמה נוספת בה העיצוב הסימטרי ממלא תפקיד מרכזי בסרט היא בסצנת המתרחשת בלילה ובה נראים שלושה חיילים מתיישרים וקוראים: "הקשב!". מולם, מעבר לגבול, נראים גם כן שלושה חיילים ניצבים וקוראים: "הקשב!". בסיטואציה זו נראה אדם זקן העומד בגבול ומסיט את מבטו בבלבול ימינה ושמאלה כמו במשחק טניס ומצדיע בשתי ידיו לשני הצדדים. באותו זמן נראה עבדל מרים יחד שני דגלים בצבעי אדום וכחול (המסמנים שוב את הסכם סייקס-פיקו). כך ששני הצדדים מעבר לגבול דומים אחד לשני ורב המשותף ביניהם על השונה – שהוא בעצם שני צבעי הסמלים. עיצוב פריים זה מחזק את הביקורת בסרט שלא מתקיימת אחדות בקרב העולם הערבי למרות הדמיון הרב בין המדינות.

6. מפות

המפות המופיעות בסרט משופעות בקווים ישרים המדגישים את מלאכותיות הגבולות ואת חוסר ההיגיון שבקביעה שלהם. כפי שתיתארתי קודם לכן, על המכונית של עבדל מצוירת מפה אך בכל פעם שפותחים את דלתות המכונית היא כביכול נקרעת. כשעבדל מפרק את המכונית ומשלב חלקים ממנה באזורים שונים בפונדק אותו הוא מקים, המפה המצוירת מתפזרת לכל עבר ובעצם מאבדת ממשמעותה המקורית. בהמשך לכך נראה שהדרכונים של עבדל ובת זוגו אבדו באופן סימבולי מכיוון שנשכחו על המפה. ניתן לפרש את סיטואציה זו בכך שהיא מציגה את הלאומיות הפרטיקולרית ורעיון "האומה הערבית המאוחדת" אינן מתיישבות זו עם זו.

המפה מופיעה בסרט כמסמלת את הנימוק המרכזי של הרשויות לשמירה על גבולות מלאכותיים באמצעות נהלים נוקשים. ההיבט הסאטירי בסרט מאפשר לבמאי לטעון באופן מוסווה כי רק באמצעות חשיבה יצירתית והפקעה של רעיון ה"גבולות" מהחשיבה השמרנית

והכובלת, יתכן ויהיה ניתן לבנות מערכת יעילה יותר. החשיבה היצירתית האפשרית מופיעה בסרט בסצנה בה עבדל משלב חלקים מהמכונת במהלך בניית הפונדק החדש: הוא הופך ידית הילוכים לברז, משתמש בשמשת הרכב הקדמית כחלון לבית, ודלת המכונת הופכת לדלת הבית. בכך הוא מדגיש כי גבולות יכולים להוות בסיס ליצירה קונסטרוקטיבית כשמצליחים לחשוב "מחוץ לקופסא", אך אף אחד חוץ מעבדל עצמו לא עושה זאת.

7. האנשת חיות

האנשה היא אמצעי אמנותי בו תופעות לא אנושיות (כגון, דומם, צומח, או בעל-חיים) מוצגים כחושבים, מדברים ומתנהגים כבני אדם³¹. החיות המופיעות בסרט עוברות האנשה, אך זו נדמית כמעוותת ובלתי הגיונית. כדוגמה לכך תהיה העז היושבת במכונת של עבדל שמעמדה שווה לבני האדם, ואולי אף יותר מכך. היא מצולמת כמו אדם חשוב המביט מהחלון. חיות נוספות בסרט מוסיפות אלמנט סאטירי בכך שקולותיהן משולבים בעריכה באופן שקוטע נאומיהם של פקידים, פוליטיקאים אנשי צבא וכדומה, ובכך הופך נאומים אלו לנלעגים. כך למשל, בנאום של אחד הקצינים נעשה שימוש בזום אין (Zoom in), כלומר המצלמה מתמקדת בפיו המדבר שהולך וממלא את כל הפריים, וכאשר הוא פותח את פיו שוב נעשה קאט (cut) לפריים אחר בו נראית עז שפועה בקול דומה לשלו ובכך אמינותו של הדובר מתנפצת לרסיסים. פרשנות אחת לסיטואציה יכולה להיות היא שהעז מבינה שדבריו של הקצין הם שטויות, ופרשנות אחרת תהיה שהקצין מדומה ל"טיפש כמו עז". כך או כך הסאטירה עוקצת שוב ושוב נאומים מסוג זה ובכך את הדיון סביב רעיונות של אחדות ערבית וחשיבות הגבולות הלאומיים.

פונקציה נוספת של ייצוג החיות בסרט היא למטרת חידוד הביקורת ביחס ליחסי הרשויות והפרט, ולכך שהפרט שווה בעיני הרשויות כפחות מחיה. דוגמה בולטת לכך תהיה בסצנה בה עבדל לא מקבל אישור לעלות למשאית כדי לעבור את הגבול, וכאשר הוא מבחין בעדר כבשים הוא מחליט להתחפש לכבשה ולחמוק בצורה זו. עבדל נראה כעת הולך על ארבע, מכוסה בפרווה של כבשה, אך זה מוצג בסרט כאקט של השפלה ויחסי-כוח לא מאוזנים המדגישים את

³¹ אשר ריבלין, מונחון לספרות, תל-אביב, 2000, 19.

האבסורד של הסיטואציה: על מנת לקבל זכות אנושית בסיסית של חזרה הביתה, נאלץ הגיבור להידמות לחיה.

8. מעבר מקומדיה לטרגדיה בסצנת הסיום

אחד המאפיינים הנפוצים של קומדיה הוא שהגיבורים אינם נפגעים באופן רציני במהלך העלילה ושהסכנה שהם חווים בעצם אינה ממשית³². סיום סרטו של לחאם חורג במתכוון ממאפיין זה: הסצנה מעוצבת באקספרסיביות דרמטית ומציגה את עבדל כשהוא יוצא מהמשרד של הקצין כשהובתו מחכה לו במכונית. היא נראית בפרופיל בקלוז אפ, והבעת פניה מעלה כי יתכן והיא משלימה עם גורלה ואף אולי מבינה שהם עומדים בפני סיום מר. כשהם נפגשים הם מחליפים מבטים אך אינם מדברים, וברקע מתחילה נגינה עצובה של עוד. הבחירה בכלי נגינה זה, שהוא כלי ערבי באופן מובהק, יכולה לסמל את התובנה העולה בתודעתה של אהובתו של עבדל בנוגע לטרגדיה הכרוכה בנושא הגבולות במרחב הערבי, ובכך שהפסטיבל התקשורתי שהתחולל סביבם בעצם לא שינה דבר במצב זה. עבדל נראה כעת נסער וחסר-אונים, ומבטו חושף כי הוא קיבל בליבו החלטה אך אינו מציג אותה בקול. ברגע זה מוסיקת הרקע נפסקת, ועבדל נראה כשהוא משחרר את החיות שהיו במכונית: עז אחת עוברת מיד מתחת למחסום, ואחריה עז נוספת. כבשה נשמעת פועה, קולות של צרצרים ואז עולה ערב רב של קולות כבשים. על רקע המכונית ועליה המפה המצוירת נראים תרנגולים הצועדים ממנה ועוברים מתחת למחסום. קולות החיות ממלאים את הפסקול אך הפעם הם לא משמשים למטרה קומית אלא דווקא מאפיינים את המצב הנפשי הקשה של הדמויות הראשיות - את אובדן האונים והסיטואציה הלילית המסוכנת. הגיבורים הקומיים הפכו בסוף הסרט במפורש לגיבורי טרגדיה. בשלב זה הצופים יכולים להבין שהם צחקו לאורך כל הסרט אבל שהנושא העומד במרכזו - הגבולות - הוא הוא נושא בעל מימד טראגי שמכיל קורבנות ונפגעים, שמבוסס על עוולות.

עבדל ואשתו נראים בשלב זה הולכים יד ביד בנחישות לעבר הגבול, כשבצדו של הפריים נראית רגל של חייל ואת קצה ידו מלטפת עז. פריים זה מדגיש שלמרות ההתייחסות האמפטיית של החיילים לחיות, התפיסה שלהם ושל הרשויות את העיקר - בני האדם - היא עדיין מעוותת, ויש לה מחיר. עבדל כעת בועט במחסום ושני הגיבורים ממשיכים את הליכתם מעבר לגבול,

³² רות נבו, הקומדיה, במה, 2 (ספטמבר), 1959, 33-38.

בשעה שקולו של החייל מאחור קורא להם לעצור. חייל נוסף נראה דורך את נשקו ומכוון עליהם, אך הם ממשיכים ללכת קדימה. ברגע זה קופאת התמונה (Freeze frame), כשברקע עוד נשמעת קריאתו הארוכה של החייל. מוסיקת הסיום שנשמעת מזכירה נעימת ליווי קצבית של מצעד צבאי בשילוב קולות קינה, ויחד איתה עולה גם רול הקרדיטים על פני התמונה הקפואה.

ייתכן והתמונה הקפואה המופיעה בדיוק ברגע שלפני הישמע הירייה, מייצגת את הפיכתם של בני הזוג לסמל המאבק במדיניות הגבולות הנוקשה. התמונה הקפואה אינה מעוצבת בסימטריה ועל כן אינה מגוחכת כפריימים רבים בסרט. העיצוב שלה ממאופיין באלכסון היוצר פרספקטיבה בין הדמויות: עבדל נראה קרוב יותר למצלמה (foreground), לאחריו נראית בת זוגו וברקע שני החיילים. זהו פריים שמציג סיטואציה רצינית מאוד ללא אלמנטים קומיים, כשחלקים נרחבים מהתמונה צבועים בשחור או אפור כהה. מבטן של הדמויות המרכזיות קשה ורציני, והרובה אותו מכוון החייל אל הדמויות הראשיות נראה כאילו מכוון גם אל הצופים. בכך יוצר הבמאי את האמירה בה הוא מאשים גם את הקהל בשיתוף פעולה או אדישות לנוכח המצב המגוחך והלא אנושי של הגבולות מלאכותיים והביורוקרטיה המלווה את ההתנהלות סביבם.

סיכום

הסרט **גבולות** מתייחס לסוגיית הגבולות בעולם הערבי ולמתח בין אחדות פאן-ערבית ללאומיות הנפרדת של כל מדינה. דוריד לאחם משלב בסרט מאפייני סלפסטיק סאטיריים, כשהדמיון הסגנוני שלהם מתכתב עם סרטי צ'ארלי צ'אפלין, שבסרטיו קבל על חוסר השוויון הכלכלי בחברה, שחיתות הפוליטיקאים, האבסורדיות של השלטון הדיקטטורי והמלחמות. באופן זה סרטו של לאחם מכיל מלכתחילה מטען אמנותי המכוון למסרים פוליטיים וחברתיים. עצם נוכחות ההשפעה של סרטים מערביים מכילה גם כן מסר המתנגד להסתגרות בתוך גבולות. כלומר, שאין גבולות לתרבות - והרוחני תמיד יתעלה על הפיזי.

בעולם המודרני הגבולות הפיזיים הופכים לגמישים יותר ויותר בשל פיתוחים טכנולוגיים, שיפור תשתיות הכבישים, רשת האינטרנט והגירה³³. גבולות המדינה והטמעתם של גבולות אלו

³³ למשל, באומן, גלובליזציה: ההיבט האנושי, 2002, 60-39.

לב ארי לילך, אורנים, 2009.

בתודעת האזרחים היא תמיד מעשה פוליטי מלאכותי הנתפס עדיין כטבעי³⁴. הסרט ממחיש את המלאכותיות שבגבולות הפיזיים באמצעים שונים, ואפילו עבדל עצמו, בשעה שנשאל על-ידי קצין בנוגע לזהותו, מגדיר את עצמו כ"צועני". המכונית של עבדל וכן תשתיות הכבישים המודרניות מאפשרות לעבדל להיות באופן פוטנציאלי "צועני" - כזה הנווד בחופשיות בעולם הערבי. הקדמה אכן מאפשרת גמישות זו אך הסרט ממחיש כיצד המחשבה המדינית הערבית מפגרת אחר ההתפתחויות הטכנולוגיות ומותאמת ל-1916 עת חתמו המעצמות המערביות את הסכם סייקס פיקו. כלומר, העולם הערבי התקדם מאז ברמה הכלכלית, הטכנולוגית, התקשורתית והתחבורתית אך לא ברמת המדיניות הפנימית עצמה.

למרות שהמדינה אמורה להיות כביכול ישות מובחנת מלכתחילה, היא עדיין צריכה להשתמש בפרקטיקות שונות על מנת לבנות בקרב אזרחיה תודעה של שוני משכנותיה. הסרט מבטל את הרעיון של הבדלים מהותיים בין מדינות הכרוכים רק בגלל קווי גבול מדיניים שרירותיים, בכך שהוא מדגיש ששונות זו מתבטאת בעיקר בצבעים של סמלי המדינה השונים. הסימטריה המלאכותית המוצגת בסרט והטקסיות הנלעגת של נציגי החברה מדגימות זאת היטב. דמותו של עבדל מציגה תפיסה טראנס-לאומית של השתייכות למספר קהילות לאום, כשבמקרה זה מדובר על מדינות ערב השונות. כשהוא שואל את אחד החיילים: "האם אנחנו לא אחים באומה אחת?". הוא נשמע כאוהז בתפיסה נאיבית, במיוחד כשהוא מדגיש ששמע את רעיון זה "ברדיו". משפטים הומוריסטיים אלו המופיעים בסרט מפנים אצבע מאשימה אל התקשורת אשר מפיצה מסרים שאינם הולמים את הפעולות הכוחניות במעברי הגבולות. כשעבדל הופך לאייטם תקשורתי הוא זוכה למנה גדושה של תשומת לב המורכבת מצביעות תקשורתיות, בטלוויזיה כמו בעיתונות. פעולת הדפסת העיתון בו תמונותיהם של עבדל ובת זוגו מופיעים בשער הראשי מצולמת דרך סורגי המכונה, ודימוי זה מדגיש כי אמצעי התקשורת אינם משחררים מהמנגנון המדכא והכולא, אלא הם חלק אינטגרלי ממנו.

באמנה של הליגה הערבית מפורטים נושאים שונים לשיתוף פעולה, כגון: "ענייני כלכלה וכספים... ענייני תחבורה ותקשורת... ענייני אזרחות, אשרות..."³⁵. על פי הסרט מתקיים אכן

Henri LeFebvre, The Production of Space, in: Dear, M. & Flusty S. (eds) *The Space of Post Modernity*, Massachusetts, 2002, 131-141.

ז'אן פרנסוא ליוטר, הצרפתים: תרגומים מן המחשבה הצרפתית בת זמננו, 1999, [1979].

³⁴ למשל, באומן, גלובליזציה: ההיבט האנושי, 2002, 39-60.

³⁵ אצל קרמר, לאומיות ערבית וכנון של מדינות ערב, 214.

שיתוף פעולה בתחום התקשורת - כולם יוצרים "בידור להמונים" שמסווה עוולות קשות. ענייני התחבורה נדמים בתקשורת כתקינים כביכול, הרי קיימים כבישים המחברים בין מדינות והשילוט הולם, אבל כל זאת מסתיר מערכת בירוקרטית של נהלים ואשרות בתוכה שיתוף פעולה אמיתי בין המדינות לא מתקיים, ולמעשה אף קיים קושי רב בהתניידות ביניהן. הסופר האלג'ירי עבד אל-והאב מדב (Abd Alwahhab Meddeb) טוען כי בחברה הערבית האהבה תמיד צריכה להיות מרוסנת אם יש לה ביטוי פרטי או אישי כלשהו שאינו עולה בקנה מידה אחד עם האינטרסים של הקבוצה.³⁶ בסרט עולה שלפוליטיקאים, לקצינים ולתקשורת יש אינטרסים רבים עליהם הם שומרים, אך זכויות האדם אינן בראש מעיניהם. יתכן כי אף אין כאן פעולה מכוונת של הרשויות אלא חוסר מודעות חריף. כאשר בסרט נראים החיילים אומרים יחד: "לעזאזל הגבולות", הם חושפים שהגבולות הפיזיים חסרי-חשיבות בעיניהם מבחינה ערכית, אך יחד עם זאת מבחינה מעשית הם ימשיכו לפעול כשם שפעלו מעולם. הסרט מאיר את האיוולת של להמשיך רק משום שכך היה תמיד. המצב אבסורדי וילדותי – כמו המפות והגבולות שמוצגות כציור ילדים. נדמה כי המנהיגים בעולם הערבי שוכחים כי בתוך הציורים האלה יש בני-אדם. כפי שהודגם, הילדותיות היא אמצעי סאטירי בולט בסרט. ילדים הם מלאי-דמיון ותמימים. מנגד, הם עשויים גם להיות אכזריים ולא להיות מודעים לחומרת ההשלכות של מעשיהם.

השלטון הסורי בשנות השמונים התערב משמעותית בהפקת הסרטים ובהפצתם וכיוון לכך שהקולנוע יספק בידור תמים עבור האזרחים או לחלופין יחזק את השלטון ומטרותיו. הסרט *גבולות* הוא יצור כלאים המשלב בידור עם אמירה ביקורתית שלא דווקא הולמת את מטרות השלטון הסורי. אמנם מוצגים במהלכו נופיה היפים של המדינה והפולקלור שלה מוצג באמצעות שירים והומור ייחודי, אך עדיין הצבא והשלטון מוצגים באור מגוחך ולעיתים אף אכזרי. ניתן לחשוב שהסרט הינו סאטירה פוליטית אשר חמקה בערמומיות ממנגנוני הבקרה של השלטון הסורי,³⁷ אך עיון בכלים הסאטיריים בהם עושה לחאם שימוש, אותם תיארתי במאמר, חושף כי רובם אינם מוסווים כלל ועיקר. קרוב לודאי שהארגון הלאומי לקולנוע בסוריה לא היה עיוור לסאטירה ולמסריה. למשל בדיאלוגים ישנה התייחסות מפורשת לגבולות בעולם הערבי; המפה המצוירת על המכונית; נאומים שמוגחים על-ידי קולות חיות ועוד. אמצעים סאטיריים אלו מדגימים שהעיסוק בנושא הפוליטי של הגבולות בסרט הוא ישיר.

³⁶ שם, 121.

³⁷ Salti, *Kosmorama*

בנקודה זו בדיוק עולה שאלה מהותית: האם מדובר באמת בסרט חתרני או למעשה באיזה אופן הסרט משרת ומחזק את השלטון בסוריה על גבולותיו המדיניים? יתכן וניתן לומר כי ההיבט שמבקר את "האחדות הערבית" בסרט תואם את תפיסת השלטון הסורי של אותם ימים – בעיקר כנגד הדומיננטיות של מצרים. כך הסיטואציה המתוארת בסרט תגביר את חרדת הצופים הסורים ותחזק את הגברת המגמה של הסתגרות מדינית. יתכן גם כן כי הצגתם הנלעגת של פוליטיקאים ואנשי הצבא בסרט מהווה "שסתום לחץ" לפורקן מתחים אשר מנטרל את הצורך לפעול נגד המשטר³⁸.

סצנת הסיום של הסרט מבטלת כל אחת משתי אפשרויות אלו, מכיוון שהתמונה הקפואה בסופו מזמינה במפורש את הצופים לבחינה רפלקסיבית של מעשיהם במציאות הפוליטית, והתמודדות אישית ההשלכות של הסכמה עם המצב הקיים. למרות הסוף הטרגי אבקש לסיום להציע כי קיימת תקווה בסרט - והיא מצויה באמנות. **גבולות** מושפע מסרטים מצריים ולא רק סוריים, ומושפע מצ'אפלין האמריקני ולא רק מסרטים מהעולם הערבי. מדובר בחצייה תרבותית של הגבול הסורי על ידי הבמאי – והדגשת האמירה שהאמן לא צריך דרכון מכיוון הוא אזרח העולם. כוחה של האמנות הוא ב"אמת" שלה, המתעלה מעל לצביעות השלטונית. הסרט מדגיש את האמנות, ובעיקר את המוסיקה, כאלמנט שמגשר בין הבדלים וממוסס גבולות פיזיים. לדוגמה כאשר חיילי שתי המדינות יושבים מקוטבים בשני צידי הפונדק, כשהם מתחילים לשיר – המוסיקה מחברת אותם לשירה משותפת ומתואמת המובילה לשמחה. ברגע זה האנושיות וחדוות העשייה האמנותית מבטלת את החציצה המלאכותית בין הקבוצות - לרגע יש אחדות בעולם הערבי.

³⁸ כלומר, לקבל קתרזיס מחווייה אסקפיסטית בידורית.