

ממחיזים תוגה בין הגדרות:

משחקיות מלנכולית כעמדה אקסטר-מוסרית בסרטו של אבי מוגרבי **בין גדרות**

ענת דן

סרטיו של אבי מוגרבי עוסקים רובם ככולם באלימות המאפיינת את מרקם החיים בישראל. כל אחד מהסרטים מתמקד בפן אחר של האלימות הישראלית וחוקר, במקביל, את הקונוונציות הקולנועיות המעצבות את הסוגה התיעודית שהוא מאמץ.¹ כך למשל, **איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את אריק שרון** (1997) חושף את מנגנון התיעוד רק כדי להציג דמות ועלילה פיקטיביות; **יום הולדת שמח, מר מוגרבי** (1999) מציב זה לצד זה דימויים מתוך סרט (פיקטיבי) על חגיגות היובל לישראל ודימויים מתוך סרט (פיקטיבי) לציון 50 שנה לנכבה הפלסטינית – שני סרטים שמוזמנים (כביכול) על ידי שני מפיקים שונים, בזמן שהוא עצמו לכוד (כביכול) בין חוסר יכולתו לוותר על עשייתו של אחד הסרטים לבין חוסר יכולתו להשלימם; **Z32** (2008) בוחן את השחרור והכפרה שמבטיח סרט הוויזואלי למקרבן; ואילו **פעם נכנסתי לגן** (2012) משתעשע בקונוונציות של נוסטלגיה למזרח התיכון של טרום 1948.

הקולנוע של מוגרבי פועל אפוא במתח שבין שלושה אלמנטים, החוזרים על עצמם בווריאציות שונות: (1) עיסוק בסוגיות מוסריות הקשורות בעולם ההיסטורי ובשינוי חברתי ופוליטי; (2) שימוש ברטוריקה רפלקסיבית ובקלישאות של הקולנוע התיעודי, החושף את מנגנון התיעוד והופך אותו לנושא המרכזי או המשני של הסרט; (3) שימוש בעלילות ובמהלכים דרמטיים-פיקטיביים ובפרסונה הבדיונית "אבי מוגרבי".

השפה הייחודית של מוגרבי היא תוצר של האינטראקציה בין שלושת האלמנטים הללו. המודוס הרפלקסיבי בקולנוע התיעודי נועד להעצים את מודעותו של הצופה לעובדה כי הסרט מבנה מציאות יותר משהוא משקף אותה. בדומה למנגנון ההזרה הברכטיאני, שואף המודוס הרפלקסיבי לייצר אפקט של מודעות פוליטית בקרב הצופה בהדגישו את העבודה האידאולוגית של הסרט. במובן הזה, הרטוריקה הרפלקסיבית, האנטי-אילוזיונית, מהווה מעין תמונת מראה סגנונית לעיסוקו של היוצר בחשיפת האלימות המודחקת. אלא שבסרטים של מוגרבי אין מדובר ברפלקסיביות טהורה כי אם בפרפורמנס של רפלקסיביות, המטשטש את הגבולות שבין הצגה ישירה לקונוונציה רטורית, בין חשיפה להסתרה, בין אמירת אמת להעמדת פנים, בין הזדהות לאדישות. האלמנט הפרפורמטיבי בסרטיו של מוגרבי הופך את מנגנון הריחוק הרפלקסיבי ללא יותר מאשר משחק, המדגיש את ההתנדדות של מוגרבי בין לבין: מצד אחד הוא מתעקש עליו כאמצעי רטורי, מצד שני הוא לועג לו ומטיל ספק ביכולתו של יוצר הקולנוע להשפיע על המציאות. הצגת המנגנון התיעודי באופן הזה היא הנושא האמיתי של סרטיו, ואי-היכולת של היוצר לממש את האידאליים של הקולנוע התיעודי-פוליטי היא תמה מרכזית ביצירתו. **Z32** מהווה לטעמי את הגילום השלם ביותר של רעיון זה, דרך מה שאכנה "משחקיות מלנכולית" – משחק בסימנים מתוך מודעות לאין אונים של המעשה התיעודי, או במילים אחרות, לאי-אפשרות לעשות דבר מלבד לשחק. משחקיות מלנכולית זו, כפי שאראה בהמשך, היא התשובה האקסטר-מוסרית של מוגרבי לשרירותיות והארעיות המאפיינים את העולם ההיסטורי – מרחב הפעולה של הקולנוע התיעודי-הפוליטי.

¹ לדיון מרתק ביהסים שבין האלימות הממסדית לעקרונות המנחים את הקולנוע המעורב ראו: גינזבורג, שי. "מחקר האלימות: סרטיו של אבי מוגרבי" בתוך: **תקריב** 2 (2011).

ב"אקסטרה-מוסרית" כוונתי לעמדה המנוגדת למוסריות המושתתת על רגשות אשם. מונח זה שאול מהדיון של ג'ודית בטרלר בחיבורו הסמינלי של ולטר בנימין **לביקורת הכוח** (1921).² בטרלר מציגה את תפיסת האושר של בנימין כאושר נוגה, הקשור במודעות להיותנו בני-חלוף (transience), להבדיל מתחושה של שמחה עילאית. אושר, לשיטתו, נובע מההבנה שלחיים יש את המקצב שלהם ושהכל חולף, אך המקצב הזה כשלעצמו הוא נצחי. מכיוון שכך, הצער והסבל אינם נפרדים מן האושר, וזו גם הסיבה שבנימין טוען כי הפנים המשיחיים מתגלים היכן שהדברים מתכלים. בטרלר כותבת:

The suffering to which Benjamin refers is one that is coextensive with life, one that cannot be finally resolved within life, and one for which no adequate causal or teleological account can be given. There is no good reason for this suffering, and no good reason will appear in time. The messianic occurs precisely at this juncture, where downfall appears as eternal.³

לפי בנימין, מסגרת האחריות החוקית לא יכולה ולא צריכה להתמודד עם כל מצבי הסבל האנושיים.⁴ החוק המודרני מדגיש את חשיבותו של האינדיבידואל ושל דבר-העברה על חשבון ההסתבכות האקראית של האדם בעולם. החוק גורם לאינדיבידואל להאמין שהסבל שלו, שכרוך בחוק, הוא באחריותו המלאה, ובכך משבש את ההבנה שהחיים ההיסטוריים הם מצב של חיים אשמים במהותם ושאימה, שהיא אשמה אנונימית ולא אשמה אישית, קודמת לכל חוק. ניסיונו של בנימין לחשוב על כוח שיוכל להשבית את מערכת המשפט, הכובלת את הסובייקט באשמה מצמיתה – כוח שהוא מכנה "אלימות אלוהית" – מבטא, על פי בטרלר, הבנה של הסבל האנושי; הבנה שחושפת את גבולות התפיסה המוסרית המבוססת על אשמה אישית. כך היא כותבת: "[Benjamin] does seem to suggest that the notion of an extra-moral transience allows for an apprehension of human suffering that exposes the limits of a notion of morality based on guilt, the metalepsis of moral causality that produces paralysis, self-beratement, and endless sorrow."⁵

העמדה האקסטרה-מוסרית אותה מאתרת בטרלר בכתבתו של בנימין מצויה לטעמי בכל אותם סרטים שבהם מוגרבי "הבמאי" משתף את הצופים בהתחבטויותיו המוסריות באמצעות הצורה הרטורית-אסתטית של וידוי מול מצלמה (איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את אריק שרון; יום הולדת שמח, מר מוגרבי; אוגוסט [2002]; Z32). **בבין גדרות**, סרטו האחרון, זונח מוגרבי את הפרסונה הקולנועית שלו ועמה את המשחק במסמנים. בחיבורי אבקש לבחון כיצד שינוי זה משפיע על ההשקפה המוסרית המבוטאת **בבין גדרות**. לצורך כך, בחלקו

² Butler, Judith. "Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin's 'Critique of Violence'" **Political Theologies – Public Religions in a Post-Secular World**. Ed. Hent De Vries and Lawrence E. Sullivan. New York: Fordham University Press, 2009. 201-219.

³ שם, עמ' 216.

⁴ שם, שם.

⁵ שם, עמ' 217.

הראשון של המאמר אשרטט את התמות והרטוריקה המאפיינת את הקולנוע של מוגרבי באמצעות Z32, אשר ישמש כמודל קריאה. חלקו השני של החיבור יוקדש לדיון **בין גדרות** במטרה להציע שתי צורות שונות של משחק בעל אופי מלנכולי.

טשטוש גבולות של זהות ואשמה

Z32 מציג את עדותו של חייל-לשעבר, יוצא יחידה מובחרת, שבזמן האינתיפאדה השנייה השתתף בפעולות מבצעיות שונות כגון סריקות מבית לבית, הטמנת מטענים ופעולת חיסול משולשת של לוחמי סירות בשוטרים פלסטינים, בנקמה על אירוע שבו נהרגו שישה חיילי הנדסה במחסום. לאורך כל הסרט מוצגות מסכות דיגיטליות לשתיים מן הדמויות המרכזיות – החייל-לשעבר ובת-זוגו – לשם הסוואת זהותן.⁶

הסרט מורכב משלושה קווי עלילה נפרדים, המובחנים הן ברמה תוכנית והן ברמה צורנית, ומשולבים יחד בעריכה צולבת. קו העלילה הראשון עוסק בשירות הצבאי של החייל-לשעבר, שהתגייס זמן קצר לפני פרוץ האינתיפאדה השנייה. החייל-לשעבר מספר את סיפורו אל מול המצלמה של מוגרבי החל בשלבים המוקדמים של הטירונות ועד לפעולת החיסול, שמהווה את נקודת השיא של הסרט. קו עלילה זה כולל שתי קונוונציות של תיעוד: ראיון עם החייל-לשעבר, המצולם במצלמה ניידת בסגנון "ראשים מדברים", ושחזור האירוע בדיר א-סודן, המצולם במצלמת כתף. סגנון הצילום והעריכה הוא פונקציונלי וענייני הצגה ברורה של הראיות, בדומה לתחקיר עיתונאי.

הקו העלילתי השני מתמקד בדיאלוג שבין החייל-לשעבר וחברתו, המדברים על מערכת היחסים ביניהם סביב אותו מקרה. השניים מצולמים במצלמה ביתית שהם מפעילים בעצמם. אף ששאלת מעורבותו של מוגרבי במעמד הצילום נותרת תלויה ועומדת לאורך הסרט כולו, התחושה היא שאנו צופים במעין יומן פרטי, העשוי כסרט חובבים. שיחתם נעה מהתייחסות לפעולת הצילום עצמה, דרך בקשת המחילה של החייל-לשעבר על מעשה החיסול מבת-הזוג ועד להפצרותיו שתספר את הסיפור שלו בקולה שלה. השיחות נעות במעגלים, מסתבכות, חוזרות על עצמן ומגיעות למבוי סתום. ההצהרה היחידה שהוא מצליח לחלץ ממנה היא, שהיא תופסת את מעשהו כרצח מובהק ושהדרך היחידה שבה היא יכולה להבין את מצבו הנפשי באותם רגעי הסתערות היא אך ורק כמצב פסיכוטי.⁷

קו העלילה השלישי עוסק ברפלקסיה של הבמאי על עשיית הסרט. הוא מורכב משבעה מופעים שונים, המשובצים לאורך הסרט, ומשלבים אלמנטים מוזיקליים כמו שירה, נגינה על פסנתר ומופע תזמורתי בסלון דירתו. איכויותיו התיאטרליות של קו עלילה זה הופכות אותו לחלק המסוגנן ביותר בסרט. הפרפורמטיביות מתבטאת בשירה ובמוזיקה, בעיצוב המוקפד של הפריים ליצירת קומפוזיציות מאוזנות, הרמוניות ונקיות, אך בייחוד בזכות העמדה תיאטרלית של המשתתפים בפריים ופנייה ישירה למצלמה. ברמה התוכנית, הבמאי מייצר

⁶ צורת המסכה משתנה במהלך הסרט, מאלמנט גרפי בולט בנוכחותו וגם בעיצובו למסכה שהולכת ומתעדנת, עד שהיא כמעט נטמעת בפניהם של הדוברים. טכנולוגיית הגרפיקה הממוחשבת מעניקה למסכה מראה ריאליסטי אך נטול הבעה ובשל כך גם מטריד. בסוף הסרט הצופה מתקשה להכריע אם המסכה הוסרה כליל או שמא לבשו הדוברים פנים אחרים (במובן של "זהות אחרת").

⁷ באחד מרגעי השבירה שלה היא אומרת: "אני פשוט לא מבינה איך אפשר להרגיש באותו רגע איזשהו שמחה, הנאה, ערפול-חושים וזה. אני באמת לא מבינה. ושוב פעם, אם אני מנסה להיכנס כשחקנית לדמות הזאת אני אחשוב על רוצח, על משהו psycho-אי, על לידי מקבת".

בשירתו commentary כפול: פעם הוא מגיב ישירות על האירועים שעליהם מעיד החייל-לשעבר ופעם הוא משתף את הצופה בהתחבטויותיו בנושא עשיית הסרט.

חוקרים רבים הצביעו על אמביוולנטיות משמעותית, המתבטאת בכל רמות הסרט ושחותרת לערער את מעמדו המבוסס של הווידוי בכלכלת האשמה המערבית.⁸ בסעיף זה אבקש להציע את מרחב העדות ואת מרחב התיעוד בסרט כמרחבים המטשטשים באופן מכוון את הגבולות שבין זהות ואשמה. העמימות המשמעותית וברית האשמה בין הדמויות הגבריות לא צריכות להיות מובנות כמבוי סתום גרידא או כספקנות כרונית אלא כתמות מהותיות לתפיסה האקסטר-מוסרית המבוטאת בסרטיו של מוגרבי.

על פניו נראה כי האשמה שעוסק בה הסרט היא אשמה אישית במובהק. החייל-לשעבר מואשם ברצח של (לפחות) שני שוטרים פלסטינים במסגרת פעולת חיסול יזומה. כך טוענת החברה שלו וכך טוען "הבמאי". החייל-לשעבר מודה ברגשי האשמה שהוא חש אולם הוא אינו מסוגל להכיר באשמה הקונקרטיה המיוחסת לו – דהיינו, באחריותו האישית על מעשיו – ולהיחלץ מן העמדה הקורבנית, המתבטאת בנטייתו לגלגל את האשמה לפתחה של המערכת הצבאית. תביעתו החוזרת ונשנית להבנה ולאמפתיה מצד בת-הזוג מלמדת על חשיבותן לשיכוך נקיפות המצפון; על תקוותו כי ישימו קץ לאשמה לא באמצעות מחילה (שכן בפועל, בתור מי שאיננה הקורבן הישיר של מעשיו, למחילתה אין שום משמעות) אלא דרך שינוי המערכת החברתית עצמה, שתגדיר מחדש את יחסה כלפיו וכלפי מעשיו. כשהוא מבקש ממנה לחזור על הסיפור שלו, הוא מבקש לגרור אותה – כמייצגת החברה הישראלית בכללותה – אל ספסל הנאשמים, שהרי אשמה קולקטיבית תשיב אותו אל חיק החברה ותפוגג את אשמתו הפרטיקולרית.

אשמה נוספת בסרט מיוחסת "לבמאי" על ידי אשתו, כפי שהוא מדווח בשיריו. מוגרבי מואשם לכאורה בכך שהוא "מסתיר רוצח" בסרט שלו או על פי תיאור אחר, "מפלט עם הרע". גם במקרה הזה מדובר באשמה אישית כביכול, שניתן לשים לה קץ על ידי הכרעה: להפסיק את השותפות עם החייל-לשעבר ולבטל את צילומי הסרט. מילות השיר החמישי⁹ מבהירות כי היצירה האמנותית מנוגדת למעשה הראוי, הצודק, שכן היא באה כתחליף, במקום לעשות את הדבר הנכון – "במקום להתנער מזה", "במקום פשוט למסור אותו" – "אני הולך ושר על זה". השירה, כמו הסרט, שייכת לתחום שאין בו גבולות ברורים בין ה"אי שם" (מרחב אפוף אשמה) ל"הנה" (מרחב טוול האשמה).¹⁰ לכן, על מנת להיפטר מן האשמה האישית שבה "מאשימה" אותו אשתו, חייב מוגרבי לוותר על הסרט לחלוטין. אך משהוא ממשיך לצלמו, מוגרבי – כמו החייל-לשעבר – מביא את ה"אי

⁸ ראו למשל: דובדבני, שמוליק. גוף ראשון, מצלמה – קולנוע תיעודי אישי בישראל. ירושלים: כתר, 2010. 73-76 וגם: Arav, Dan & David Gurevitz. "Trauma, Guilt, Forgiveness: The Victimizer as Witness in the Cinematic and Televisual Representations of Conflict in Israel" *Media, War & Conflict* 7.1 (2014): 104-120; Morag, Raya. *Waltzing with Bashir: Perpetrator Trauma and Cinema*. London: Tauris, 2013. 142-145.

⁹ מתוך השיר החמישי: "אז איך אפשר לשיר על זה – במקום להתנער מזה – במקום פשוט למסור אותו – למי שיאסור אותו – אז איך אפשר לחיות אתן – עם כל הכוונות שלי – כשאין שולחן לדפוק עליו – כשאין בית דין לפנות אליו – במקום להתנער מזה – במקום פשוט למסור אותו – למי שיאסור אותו – אני הולך ושר על זה".

¹⁰ מילות השיר השני: "זה קרה באי שם – אל תביא את זה הנה – אל תביא את אי שם – רק לא הנה – זה סיפור על חייל – הוא חונק והפנים – ששייך הוא לטובי הבנים – הוא טופח להבין – שרק יתנו לו – יתנו לו להסתער – יתנו לו להסתחרר – עוד מעט משתחרר – אז אמרו: קדימה רוץ ודהר – רוץ בבקעה רוץ בהר – שרק יתנו לו פעם להסתער".

שם" ל"הנה" – הוא מביא את השטחים אל המרחב התל אביבי, אל סלון הדירה. כך מְבַנֵּה מוגרבי את השותפות בין מוגרבי "הבמאי" ומושא התייעוד שלו: את האשמה המשותפת לשניהם בערבול ובסיבוכן שבין המרחבים. בעוד האשמה המיוחסת לגברים בסרט על ידי נשותיהם היא אשמה אישית (כל אחד ואשמתו-הוא), ברית האשמה שלהם, שהסרט הוא מסמנה, מוצגת בסרט כנטולת גבולות ברורים. באחד מרגעי ה"שיא" בסרט, כאשר בת-הזוג נשאלת על ידי החייל-לשעבר אם היא חושבת שהוא רוצח, שני הצירים העלילתיים – הדיאלוג בין בני הזוג והשירה הפוסט-ברכטיאנית¹¹ של מוגרבי – מתאחדים כאשר ראשו המזמר של מוגרבי מופיע בסופר-אימפוזיציה על השוט של הזוג. רק אחרי שהחייל-לשעבר משלים את המשפט שלה במילה "רוצח", כמי שמקבל על עצמו את קביעתה, מופיע מוגרבי ומקונן בשירה על שהוא מסתיר רוצח בסרט שלו. דהיינו, "פלישתו" של מוגרבי אל המרחב האינטימי של הזוג מאותתת על הזיקה ההדדית בין אשמת המתועד לאשמת המתעד – על קריסת הגבולות בין פנים לחוץ, בין מעשה של אדם אחד למעשהו של אדם אחר. מוגרבי, באמצעות משחקי התפקידים שלו, והחייל-לשעבר, באמצעות המסכה, מאותתים על כך שהסרט איננו עוסק באשמתו האישית של החייל-לשעבר ואף לא באשמה על פעולת התייעוד של המתוודה, כי אם בצורה עקרונית יותר של תסבוכת מופשטת של אשמה וזהות, המתגלה בסרט על הציר הבינארי גבריות/נשיות.



מתוך Z32 – ברית האשמה של מוגרבי והחייל-לשעבר

אל מול "התסבוכת האיומה" של הגברים החוטאים, מוצבות הנשים בסרט כסוג של מגדלור מוסרי, המציב גבולות ברורים בין טוב ורע: בת-הזוג מבהירה לחייל-לשעבר שלא ניתן לחמוק מן העובדה שהוא אחראי למעשיו

Morag (2013): 144 ¹¹

ולרגש ההתלהבות שהציף אותו בשעה שירה למוות בחפים מפשע, ואילו תמי, אשתו של מוגרבי, דורשת (כביכול) מבעלה שלא ישתף פעולה עם רוצח בעשיית הסרט.

תמי מופיעה בסרט פעם אחת ויחידה, כשהיא נכנסת לדירה באופן בלתי-מתכוון. המרחב שהיא נכנסת אליו עתיר עמימות משמעותית. בסצנה שבה היא מופיעה, מוגרבי מזגוג בין שלוש זהויות שונות: (1) בתפקיד החייל-לשעבר – כאשר הוא מקריא את עדותו מתוך דף ועל פניו גרב הניילון; (2) בתפקיד הבמאי – כאשר הוא מסיר את הכיסוי ולפתע מתגלה – כך בתכנית של הסרט העתידי לכאורה – שבכלל מדובר בבמאי ולא בחייל-לשעבר; (3) בתפקיד עצמו – בעלה של תמי, שהוא גם הבמאי של הסרט הנוכחי – מי שקיווה "שמישהו יעבור לו בפריים". תנועתו של מוגרבי בין הזהויות השונות מול המצלמה מערערת את ההבחנות הקונוונציונליות בין תיעודי לבדיוני ובין אמיתי לשקרי. לא רק שמוגרבי מונע מן הצופה כל אפשרות של רכישת אמון בנראה ובנשמע – הטקטיקה המשחקית שהוא נוקט מצהירה על כך באופן גלוי. במצב הזה, שבו לצופה אין מקור אמין המספק קנה מידה להערכה ולשיפוט, כיצד יכול הצופה להפיק משמעות אחידה ויציבה?



מתוך Z32 – תמי נכנסת אל מרחב הסרט, העתיר בעמימות משמעותית

תמי מסרבת לקחת חלק בסרט ובמשחק הזהויות שמוגרבי מציע לה. היא מזוהה בסרט אך ורק כמי ששוללת את עשייתו ואת השותפות שנקמת בין בעלה ובין החייל-לשעבר. מעמדה נותר לאורך הסרט כשל דמות נוכחת-נעדרת. היא נראית על המסך אבל מרחוק; היא מתקרבת למצלמה אך בו-בזמן יוצאת מהפריים. קולה נשמע ברקע לשבריר שנייה. מוגרבי מקדיש שיר שלם לפרספקטיבה "שלה" על עשיית הסרט¹² ומזכיר אותה שוב בשיר

¹² "זאת שותפות שהתחילה פתאום – זאת שותפות שאולי לא כל-כך במקום – אשתי מבקשת שלא אצלם אותו כאן בסלון – היא אומרת: זה לא חומר לסרט – לא ברור לה לאן זה מוביל – לשם מה לעזור לו למצוא את השביל – זה סיפור מלוכלך וזה לא מחזמר בגרוש – היא אומרת: זה לא חומר לסרט – הוא משחק את תפקיד החוזר בתשובה ואתה לכאורה רק משקיף – הוא ימרק את עצמו דרכך ואתה תגרד מזה עוד סרט חריף – אז תפסיק לפלרטט עם הרע כי אתה והוא לא מאותה הסירה – ותבטיח שלא תצלם אותו כאן בסלון – היא אומרת: זה לא חומר לסרט".

הרביעי¹³ אך היא נותרת דמות ערטילאית עבור הצופה, מעין סופר-אגו של הבמאי (כפי שקורה גם בסרטי הקודמים). על פי מילות השירים, תמי מציבה בפני מוגרבי שתי חלופות: או לעשות את הסרט ולעשות "יד אחת עם הרע" או לא לעשות את הסרט בכלל. גם במקרה הזה – כמו בסרטים הקודמים – הוא מתעלם מדרישתה (הגם שהיא פיקטיבית). התעלמות זו מגולמת באופן הבוטה ביותר במעבר שבין סצנת השירה על רקע התזמורת הקאמרית – כשהשורה שחותמת את השיר היא "ותבטיח שלא תצלם אותו כאן בסלון" – לבין הסצנה הבאה, שבה נראה החייל-לשעבר יושב בסלון ביתם. נראה כי חרף ניסיונה להציב גבולות ברורים, מוגרבי פועל בניגוד גמור לבקשתה וממשיך להסתבך ולטשטש את הגבולות שבין המרחבים: בין המרחב הפרטי והמרחב הציבורי, בין המרחב הרווי באשמה והמרחב הנקי מאשמה, בין המרחב המומצא והמרחב המתועד.

האישה השנייה שמופיעה בסרט ושזוכה לייצוג נרחב יותר היא בת-הזוג של החייל-לשעבר. שמה לא מוזכר ופניה אינם מזוהים אך היא זוכה לזמן מסך לא מועט. בקולה ובתנועותיה היא מוסרת את מחשבותיה ומסגירה את תחושותיה לגבי מעשהו של בן-זוגה ולגבי עשיית הסרט. אם במבט ראשון ניתן לומר כי יש לה קול פנימי חזק ויציב אשר מורה לה היכן עובר קו הגבול בין האתי למוסרי,¹⁴ הרי בפועל מתברר כי יותר משהיא משמשת לו כמצפן, זהו החייל-לשעבר אשר מצליח לגרור אותה לתוך סבך האשמה שלו. על אף הסתייגויותיה, היא נענית לבקשותיו לספר את סיפורו ונשאבת באי-רצון לדיאלוג חסר תוחלת, בניסיונו לשכנע אותה להבין את "מצבו". ניתן לומר אפוא כי מוגרבי משתמש בדיכוטומיה של גבריות/נשיות על מנת לייצר התנגשות בין שתי תפיסות של התמודדות עם אשמה: בזמן שהגברים מטשטשים את גבולות הזהות והאשמה, הנשים מבקשות לטהר את המרחב מאשמה דרך ריכוזה סביב אינדיבידואל מסוים או מעשה קונקרטי.

משחקיות מלנכולית

הגם שמדובר בסרט תיעודי (שהמשתתפים בו אינם שחקנים), **Z32** הוא סרט רווי חזרות וחקויים: מוגרבי הבמאי מחקה את החייל-לשעבר בתחילת הסרט, בת-הזוג של החייל-לשעבר מתאמצת לחקות אותו לבקשתו, והחייל-לשעבר מחקה את פעולותיו במסגרת השחזור בדיר א-סודאן. פעולת ההסתערות מתוארת בעדותו של החייל-לשעבר כשיאו של תהליך הפיכתו ללוחם קרבי; כרגע עוצמתי שבו הוא מתמזג עם המנגנון הצבאי והופך למכונת מלחמה רצחנית. כאשר החייל-לשעבר מתאר את תחילתה של הפעולה, הוא מצולם בביתו של מוגרבי. מוגרבי חותך לשוט אחר, מתוך השחזור בדיר א-סודאן, שבו נראה החייל-לשעבר מורה באצבעו על המקום שבו ישבה הפלוגה והמתנינה לפקודת ההסתערות. לאחר כמה צעדים בשטח הפתוח נעצר החייל-לשעבר ומורה באצבעו על נקודה שבה ניצב בעבר קיר בטון. הוא מרים את זרועותיו ומחקה בידיו אחיזה ברובה. מוגרבי חותך בחזרה לעדות שניתנה בסלון ביתו. גם שם החייל-לשעבר מסמן בידו כלי נשק כאשר הוא מתאר את פעולת הירי שלו ושל חבריו, ומחקה את ההתרגשות שאחזה בקולם. אך כאשר הוא מספר כיצד הפח הגלי שירו עליו התפוצץ,

¹³ "אוי, אשתי אומרת ש-אוי, אין מחילה לרוצחים".

¹⁴ עדי אופיר מסביר בספרו **לשון הרע: פרקים באונטולוגיה של המוסר** (2000) כי אתיקה עוסקת בחיים הטובים או הראויים שלי, החיים שנכון לי ולאנשים כמותי לחיות אותם, בעוד שמוסר עניינו לא בחיים הטובים "שלנו" אלא בחיים הרעים של אחרים. מדבריו של החייל-לשעבר עולה כי ניתנה להם פקודה בלתי-חוקית בעליל ומשום שציית לה, חלה עליו אחריות פלילית. מקרה זה הוא אחד מני רבים המדגימים כי בפועל המערכת הצבאית שומרת לעצמה את האפשרות להפנות עורף לחוק המשפטי.

מוגרבי משלב, באופן מפתיע, באמצעות סופר-אימפוזיציה, את שני השוטים: השוט שבו הוא מתראיין בסלון והשוט שבו הוא עומד בשדה. שני השוטים צולמו במקום אחר ובזמן אחר, אך כשמוגרבי משלב בין השוטים נשמע בפסקול (כמעט) אותו התיאור, באינטונציה דומה (מוגרבי מניח את שני ערוצי השמע אחד על השני בעוצמה שווה כך שניתן לשמוע את הדמיון הרב ביניהם), כולל אפקטים של פיצוצים ויריות, הנשמעים מפיו של החייל בליווי תנועות ידיים דומות. הסרט מחקה מבחינה סגנונית את החוויה האקסטטית שמתאר החייל-לשעבר,¹⁵ כאשר הוא ממזג בין שני מרחבים ושתי צורות העמדה של הגיבור בפריים (חזיתית וצדית) כגילום של חוויה "חוץ-גופית".

סגנון-היתר באמצעות הסופר-אימפוזיציה הופך את התיאור של החייל-לשעבר לפרודיה: הוא לועג לתוכן הוויזואלי עצמו אך גם לתפקיד הוויזואלי כאמצעי לכפר, לזכות במחילה ובשחרור מרגשות אשמה. החיקוי של אמצעי המבע את תוכן הוויזואלי והחזרה של החייל-לשעבר על אותן המילים ועל אותן הפעולות מדגישים את המסמנים של הוויזואלי ומנתקים אותם ממשמעות, קרי מרגשות אשמה וחרטה אותנטיים. הניתוק בין מסמן למסומן אינו מתרחש בסרט באופן פסיבי אלא באופן אקטיבי, מכוון והרסני. החתירה תחת פעולת התייעוד כמסגרת המייצגת מהלך שלם ובעל ערך עבור המתוודה (המשתחרר מאשמה וזוכה למחילה), ואשר מציבה אמות מידה קוהרנטיות ויציבות לרשות הצופה לצורך הערכה ושיפוט, מבטאת את הביקורת של מוגרבי על האידאל של הקולנוע התייעודי-פוליטי.



מתוך Z32 – חיקוי סגנוני של חוויה אקסטטית חוץ-גופנית

¹⁵ להלן התיאור של החייל-לשעבר: אני, כשרצתי ב"קדימה הסתער" הזה, אני ראיתי את עצמי בכלל מלמעלה. אני ראיתי את עצמי מלמעלה ותוך כדי שאני מדמיינ את עצמי רץ באיזה מבט ציפור הראש שלי חושב "יואו איזה מגניב, תראה איך הגוף שלי מתפעל לבד: בום-בום-בום, מחליף מחסניות, לא מרגיש את הכאב", הגוף הוא כמו איזה רובוט וזה מרגש.

בעולם שבו החייל-לשעבר נזקק למסכה המגינה עליו מפני נקמה אפשרית; עולם שבו הפעולה הצבאית מתגלה כשרירותית – אם בשל הבחירה בנקודת המבט של חייל זוטר אשר איננה רחבה דיה כדי לחשוף את "התמונה הגדולה" ואם בשל הצגת הפעולה הצבאית כרצח סתמי – מלנכוליה היא הלך רוח מתבקש. המשחק של מוגרבי הוא תגובה מלנכולית לריקנות החיים ולאלימות הפושה בכל.

מצוקת המתעד בין הגדרות

בין גדרות נולד באירוע של היתקלות בגדר. בראיון למגזין "טיים אאוט" (11.05.16) סיפר מוגרבי כי המניע לסרט היה ידיעה חדשותית על קבוצה בת 21 מהגרים אריתריאים שנלכדה בין אמצעי ממשל בגדר בגבול ישראל-מצרים. הקבוצה, שבה נמצאו גם נער בן 14 ושתי נשים, נאלצה להמתין ימים אחדים בשמש הקופחת, ללא מזון, עם אספקת מים דלה, עד שהמדינה החליטה לאפשר לנער ולנשים להיכנס לישראל ואת הגברים החזירה למצרים. הרעיון המקורי היה לספר את סיפור הפליטות היהודי בעזרת מבקשי מקלט אפריקאים, במטרה "להגיע לקהל הישראלי ולסדוק את האפתיות שהוא מגלה כלפי הפליטים האפריקאים" (רעיון שמזכיר את הסרט **אסתר** [1986] לעמוס גיתאי, שהוא עיבוד למגילת אסתר כאלגוריה לסכסוך הישראלי-פלסטיני, המשוחק על ידי שחקנים ערבים). המפגש של מוגרבי עם במאי התיאטרון חן אלון שינה את התכנית. שיטת העבודה של אלון, הקרויה "תיאטרון המדוכאים", מבוססת על המחזות החוויות האישיות של משתתפי הסדנה, שהם לרוב אוכלוסיות מן השוליים החברתיים. הפרויקט השתנה מקצה לקצה: מסרט בדיוני, פורמליסטי במהותו (מבקשי מקלט אפריקאים בתפקיד הפליטים היהודים טרום מלחמת העולם השנייה), לסרט שמתעד התרחשות (גם אם יזומה) בעולם ההיסטורי. בזמן שהגישה המבוטאת ברעיון המקורי מכפיפה את מושאי הסרט לחזונו של הבמאי, הגישה השנייה, זאת שיצאה לפועל, נאורה יותר במובן שהיא מעבדת את החיים של מושאי התיעוד לחומרים תיאטראליים. ובכל זאת, אין מדובר בסרט המתעד בפשטות אירוע.

הסרט מתעד את קורותיה של סדנת התיאטרון, שיזמו וניהלו מוגרבי ואלון, מאמצע 2014 ועד סוף 2015. הסדנה התקיימה מדי שבוע במבנה נטוש בסמוך למתקן הכליאה "חולות" (המבנה הנטוש הוא מרחב ניטרלי המזכיר במת תיאטרון). "חולות" מנוהל על ידי שירות בתי הסוהר, ומבקשי המקלט נדרשים להתייצב לשלושה מסדרים ביום – בוקר, צהריים וערב. כמו כן הם מחויבים לישון במתקן, שסגור בין עשר בלילה לשש בבוקר. אי-התייצבות לאחת הספירות גוררת ענישה – כליאה בבתי הכלא הנמצאים סמוך ל"חולות" לתקופה בת שלושה חודשים. על פי נתונים המופיעים באתר האינטרנט של "המוקד לפליטים ולמהגרים", מאז הקמת גדר הגבול עם מצרים ירד מספר מבקשי המקלט החדשים שנכנסים לישראל לאדם או שניים מדי חודש, ולכן מרבית הכלואים ב"חולות" הם מבקשי מקלט שהגיעו לישראל לפני שנים ואשרת השהייה שהייתה ברשותם פגה (היא פגה מדי כמה חודשים). בזמן שהסרט מתחיל, החוק שבתוקף הוא "חוק המסתננים 2013", שלפיו השהייה במתקן "חולות" היא לזמן בלתי מוגבל (כלומר, עד אשר המצב הפוליטי ישתפר במדינות המוצא ואז ניתן יהיה לגרש את הפליטים או עד שהם "יישברו" ויסכימו לחתום על מסמכים שמצהירים כי הם חוזרים "מרצון" למדינתם). משתתפי הסדנה – פליטים אפריקאים ומתנדבים ישראלים – לוקחים חלק באימפרוביזציות סביב סיטואציות מוכרות מחיי הפליטים: הימלטות ממחנה צבאי באריתריאה; היתקלות בצבא ליד גדר המערכת; התמודדות עם ניסיונם העיקש של פקידי משרד הפנים לגרום להם להסכים לעזוב את ישראל מרצון; קבלת סיוע מפעילים

חברתיים או מ"המוקד לפליטים ולמהגרים"; בקשת חופשה בת יום ממתקן הכליאה ועימות עם תושבי שכונת שפירא בדרום תל אביב.

המאבק של ארגוני זכויות אדם בחוק המסתננים שחוקקה המדינה ב-2012 ובתיקונים השונים לחוק שהועברו מאז הופך בסרט לאלמנט דרמטי המשפיע על היתכנות הסדנה, ובעקבותיה גם על היתכנות הסרט. ב-22 בספטמבר 2014 פוסל בג"ץ את "חוק המסתננים 2013" ומורה למדינה לסגור את מתקן "חולות" תוך 90 יום. המדינה ממחרת לחוקק תיקון חדש לחוק כדי לאפשר את המשך כליאתם של העצורים במתקן. ב-17 בדצמבר 2014 נכנס לתוקפו התיקון החמישי לחוק למניעת הסתננות, שנועד למנוע את יישומה של פסיקת בג"ץ. על פי החוק החדש, מבקשי המקלט נכלאים לתקופה של שלושה חודשים בכלא "סהרונים" עם כניסתם לישראל, ולאחריה הם מועברים למתקן "חולות", לתקופה בת 20 חודשים. באוגוסט 2015 קיבל בג"ץ באופן חלקי את עתירת ארגוני זכויות האדם נגד המתכונת החדשה של החוק. בית המשפט פסק כי תקופת הכליאה למשך 20 חודשים אינה מידתית ועל כן יש לקצרה ל-12 חודשים. מבקשי המקלט שהוחזקו בעת ההיא ב"חולות" שנה או למעלה מכך שוחררו מהמתקן שבועיים לאחר פסק הדין.

בשל השינויים התכופים במעמדם של העצורים סדנת התיאטרון מתקשה להתרומם. באחת הסצנות שבה מגיעים לסדנה רק שלושה משתתפים, אלון מלין על כך ששוב, אחרי כמה מפגשים מבטיחים, נוכחות מבקשי המקלט מידלדלת ועצם קיומה של הסדנה מוטל בספק. אחד המשתתפים מבקש להצדיק את חבריו. הוא מסביר: "אני מכיר את הבעיה הזאת. זאת לא בעיה אתנו, זה הבעיה של 'חולות'. בגלל שאנחנו בכלא אנחנו לא חושבים כמו בני אדם, אבל אם יקרה מצב, נגיד, 'חולות' לא נסגר אבל נשאר ככה, אז אנשים יוכלו להרגיש: אני עכשיו נמצא ב'חולות', אני לא יכול צאת החוצה אז אני אלמד משהו. ואז נביא כמה אנשים". הקרב על פניה ההומניים של מדינת ישראל, המתנהל כאמור בזמן צילומי הסרט בין ארגוני זכויות האדם לממשלה, מחריף את חוסר-הוודאות שמצויים בה מבקשי המקלט. תחושת הארעיות והפחד מפני הבאות הופכים את חייהם לחיים אשמים במהותם – אשמים עוד בטרם באו בשער החוק. אשמה זו, שהיא אנונימית במהותה ואינהרנטית למצבם של הפליטים באשר הם, מתגלה בסרט על דרך ההיפוך, דווקא דרך הצהרתו של איש כוחות הביטחון כי ניסיונם של מבקשי המקלט לחצות את הגדר מישראל למצרים בדרישה להכרה בזכויותיהם כפליטים הוא בבחינת "עבירה על החוק". הצהרתו האירונית חושפת את האמת של מצבם: החוק עליו הם "עוברים" הוא בדיוק החוק אליו הם שואפים, החוק שבו הם רוצים להיכלל אך שעריו נעולים בפניהם.



מתוך בין גדרות – מגבלה על החירות האנושית

הארעיות, השרירותיות והמלנכוליה המאפיינות את חיי הפליטים, מלוות גם את עשיית הסרט עצמו. בכמה מקרים, ההתרחשויות שנלכדות בעדשת המצלמה מתמוססות או נקלעות למבוי סתום. זה יכול לקרות מחוץ לסדנת המשחק, בסיטואציות שבהן מוגרבי מנסה לייצר אינטראקציה עם מבקשי המקלט, או במסגרת הסדנה עצמה, כאשר המשתתפים לא מצליחים לפתח את הסיטואציה התיאטרלית – שבים וחוזרים על אותן הרפליקות באותה האינטונציה. וזה קורה כאמור כשמבקשי המקלט אינם משתפים פעולה עם היוצרים. בתגובה לכך מוגרבי אומר: "We are trying to do something with you, with people in HOLOT. So, people in HOLOT should also want to do it. If they don't, if they psychologically can't bring themselves... אז אולי אנחנו צריכים לעשות משהו אחר, שכן יגרום לאנשים לרצות להשתתף? לא יודע, אני אבוד עכשיו". גם אם בסרט הזה מוגרבי לא עושה שימוש בפרסונה הקולנועית שלו, יש לו לפחות שלושה תפקידים: (1) הוא יוזם-שותף של סדנת התיאטרון במתקן "חולות" מתוך תחושת שליחות חברתית-פוליטית; (2) הוא משתתף פעיל בסדנה ככל הפעילים החברתיים; (3) הוא במאי הסרט המתעד את תהליך העבודה המשותפת של קבוצת התיאטרון. הוא מחויב להניע את הסיטואציה (הוא עושה זאת באופן גלוי, מול המצלמה) ומשהיא דועכת, הסרט הופך לתיעוד של הניסיון לייצר את אובייקט התיעוד. במילים אחרות, הספק המפעם במרבית סרטיו של מוגרבי באשר ליכולתו להשלים את מה שהחל, שב ועולה גם בסרט הזה. כאתר מתמיד של ארעיות, הסרט מתפקד כאמבלמה של החיים ההיסטוריים.



מתוך בין גדרות – תיעוד של הניסיון לייצר את אובייקט התיעוד

גבולות ההזדהות

"תיאטרון מחוקק בחולות" נועד לדברי אלון "לעורר חשיבה ביקורתית ותהליך דמוקרטיזציה של סוגיות חוקיות ומשפטיות בצורה ישירה".¹⁶ בהתאם לשיטת "תיאטרון המדוכאים" שפיתח אוגוסטו בואל, במאי תיאטרון ופעיל פוליטי שפעל בשנות ה-60 בברזיל, הקהל מוזמן בתום ההצגה "לחצות את הגבול, לעלות על הבמה, להתערב בהתרחשות התיאטרון, להחליף את דמות 'המדוכא' – מבקש מקלט מאריתריאה ומסודן – להרגיש את החוויה של מבקשי המקלט ולנסות להעלות פתרונות למצבם". ההזדהות עם הצד המדוכא היא תמה מרכזית **בבין גדרות**. היא משמשת כמנוע של עשייה לא פחות משהיא מהווה יעד מוצהר של היצירות הנידונות. שוב מדובר בפריצת גבולות ובטשטוש זהויות אלא שהפעם מדובר בסולידריות עם המדוכא ולא בברית-אשמה עם המדכא. אם ב-Z32 הנשים קוראות ליצירת הפרדות ותחומים בין זהויות ומרחבים נגועים באשמה, חברי הסדנה הישראלים **בבין גדרות** שואפים לחצות גבולות, להפיל חומות, וזאת בשם אותו היגיון מוסרי. אך כשם שהנשים נכשלות ב-Z32 להעניק הכוונה ראויה לגברים, כך נתקלים מוגרבי וחבריו **בבין גדרות** באי-אפשרות לממש את האידאל הסולידרי שבשמו הם פועלים.

בסיקוונס מרכזי בסרט מוגרבי שב עם המצלמה אל מתקן "חולות" לאחר שליווה את מבקשי המקלט בצעדת מחאה אל גבול מצרים. הפעם הוא לא נמצא במרחב הניטרלי של סדנת התיאטרון אלא בחוץ, מעבר לגדר המקיפה את המתקן. בחצר, מהעבר השני של הגדר, יושבים כמה מן הכלואים. תנועת זום-אין חוצה את המרחב שבין הגדרות, כשמוגרבי מנסה להשיג תמונה טובה יותר של המצולמים. הוא קורא להם, והשיחה בין הצדדים

¹⁶ מתוך כתבתה של ורד לי "הארץ", "על הבמה של מתקן הכליאה בחולות" (11.6.15).

מתנהלת בלאות; נראה שהיא עומדת לגווע כל רגע. מוגרבי מבקש מבן-השיח שלו לצאת אליו שכן הוא לא מורשה להיכנס אל שטח המתקן. הלה לא קם. הוא אפילו לא משפר עמדה. המרחק ביניהם ניכר גם בתנועות הגסות של המצלמה (המודגשות בשל השימוש ב"זום") וגם בבקשה של הכלוא שמוגרבי יגביר את קולו מפני שלא שומעים אותו מהצד השני של הגדר. כשהשיחה בין השניים מאיימת להסתיים בלא-כלום מוגרבי שואל על צום הרמדאן ועל צפייה במשחקי המונדיאל. כשהוא שואל: "אתם צמים? רמדאן, יעני?" הוא מפגין אמפתיה וחברמניות אולם כוונותיו הטובות אינן משיגות את הקרבה ש-הוא מבקש. שאלותיו נתפסות על ידי בן-שיחו כמסגירות אי-הבנה של הסיטואציה שנתונים בה הכלואים: "וכדורגל רואים?", שואל מוגרבי; "אתה מדבר על הדברים כאילו... לא יודע", עונה לו הכלוא. אי-הבנה דומה מתרחשת זמן קצר אחר כך, כשמוגרבי וארון מסיירים מחוץ למתקן הכליאה לאחר שבג"ץ פסק לסגור אותו תוך 90 יום. השניים מברכים את מבקשי המקלט על הפסיקה מתוך הנחה שהיא מגלמת את זכותם הבסיסית ואת רצונם, ואולם מהר מאוד מסתבר כי הידיעה בדבר סגירת המקום אינה משמחת במיוחד את הכלואים, המוצאים בו מפלט מפני הגזענות הישראלית.



מתוך בין גדרות – גבולות ההזדהות

השאיפה "להיכנס לנעליים" של האחר והמוגבלות האינהרנטית לה זוכות לביטוי הממצה ביותר בסצנה של חילופי תפקידים במסגרת הסדנה, הממוקמת לקראת סוף הסרט. מוגרבי לוכד את ההתרחשות בשתי מצלמות: האחת נייחת, לוכדת בשוט פתוח את המרחב הריק כ"במה", כשגבולות הפריים מציינים את גבולות ההתרחשות התיאטרלית. המצלמה השנייה היא מצלמה ניידת, המופעלת על ידי צלם הסרט פיליפ בלאיש, ולוכדת את השחקנים מקרוב, וברקע, מאחור, את הצופים – משתתפים נוספים, אלון ומוגרבי, שיושב עם ציוד הקלטת הסאונד ומחזיק מוט בוס, אשר נמצא באופן עקבי בפריים לאורך כל הסצנה. מוט הבוס הוא גילום חזותי כמעט קומי (בזכות הקומפוזיציה) של עמדת השליטה של הבמאי. על כיסאות פלסטיק פשוטים, המדמים ספסל בגינת משחקים בשכונת שפירא, יושבים שלושה שחקנים ישראלים, המשחקים שלושה מבקשי מקלט אריתריאים.

אל "הגינה" נכנסים שני מבקשי מקלט המשחקים את תושבי השכונה. הסיטואציה מסתיימת במהרה כשהישראלים-בתפקיד-האריתריאים נמנעים מעימות עם האריתריאים-בתפקיד-הישראלים ועוזבים את הגינה. הצופים מוחאים כפיים ואלון חוזר לעמדת ההנחיה. אחד הצופים טוען שהחילוף בין הישראלים לאריתריאים פוגם בתחושת הריאליזם של הסצנה בגלל צבע העור. במהלך הדיון מתגבשות שתי עמדות: זו המיוצגת על ידי אותו צופה, שטוען כי תושבי השכונות – הצופים הפוטנציאליים של ההצגה – עלולים לקרוא את הסיטואציה לא כחילופי תפקידים אלא כאירוע שבו האריתריאים מברחים את הישראלים מהגינה הציבורית. העמדה השנייה מצדדת בטכניקת ההזרה הברכטיאנית, כבעלת פוטנציאל "להזיז דברים במציאות". בניסיונו לשכנע את הצופה המצדד בריאליזם, מוגרבי הולך צעד אחד רחוק מדי באומרו: "בטוח כולנו פה מאוד מזדהים עם המאבק של הסודנים והאריתריאים, מבקשי המקלט. אם היית מסדר לנו שבוע ב'חולות' היינו מבינים את זה פי אלף יותר טוב, פי אלף! אני, כמה שאני מזדהה, אני עוד מעט נכנס לאוטו ונוסע לתל אביב". המסכות יורדות בבת אחת ובאופן שאינו משתמע לשתי פנים: כדי להבין, טוען מוגרבי, עליי לחוות את הסיטואציה באופן בלתי-אמצעי; כדי להרגיש מה זה להיות כלואה ב"חולות" עליי להיות כלואה ב"חולות". המשחק בסופו של דבר הוא דק משחק, ועל כן הוא מוגבל הן מבחינת עוצמת החוויה והן בשל היותו תחום בזמן, שהרי כשמשחק נפסק, אני חוזרת לזהות שלי עצמי. הצהרתו נאמרת מתוך תסכול – תסכול על כך שהמשחק נשאר בגדר משחק ושהמציאות נותרת כפי שהיא, ושאת הגבול הזה לא ניתן לחצות, חרף מטרותיו של "תיאטרון המדוכאים".



מתוך בין גדרות – המסכות יורדות בתום המשחק

אלון מבקש לסכם את הפעילות השבועית. הוא מבקש ממוגרבי לעדכן את המשתתפים על כך שהוא ייעדר מהמפגש בשבוע הבא. מוגרבי חוזר אחריו: "אני לא אהיה בשבוע הבא. אני נוסע לחוץ-לארץ שוב פעם". לרגע

קט מוגרבי חוזר לגלם בהדרכתו של אלון את מוגרבי "הבמאי", ומציב בתוך הסיטואציה את הפער הבלתי-ניתן לגישור בין מי שנשאר ב"חולות" ומי שנוסע לחו"ל.

בחיבור זה ביקשתי להציע את **בין גדרות** כהרהור מלנכולי על מוגבלותה של האמנות הפוליטית. בדומה ל-Z32, **בין גדרות** משקף את העמדה האקסטרמה-מוסרית של מוגרבי, אולם שני הסרטים עושים זאת בצורה הפוכה: בעוד הראשון מדגיש את "הכישלון" למתוח גבולות, להתרחק ולהיפרד מהמקרבן, השני מדגיש את "הכישלון" לחצות גבולות ולהתקרב אל הקורבן. **בבין גדרות**, כמו ב"משחק הכיסאות", כולם מחליפים זהויות עד שהמוזיקה נעצרת או עד שהסדנה מסתיימת וכל אחד שב למקומו – מי ל"חולות" ומי לחו"ל.