

בין ואדי רושמיה לגרנד קניון: הזמן כאלטרנטיבה בטריטוריה 'ואדי' של עמוס גיתאי

מאת: עידו לויט

"אני אוהב את הנוף כי הוא נוף פרוע" (עמוס גיתאי על ואדי רושמיה)

נושא הזמן בקולנוע של עמוס גיתאי מהווה כר פורה לדין. ערבולי הזמנים המאפיינים רבים מסרטיו העלילתיים – כלומר אותה בלילה של אלמנטים מתקופות שונות אל תוך מציאות דיאגטית ספציפית – מציגים יקום קולנועי אלטרנטיבי בעל חוקיות טמפורלית עצמאית.

מאפיין זה של סרטי גיתאי נתפס לעתים על ידי מבקרים וצופים כסימן לרשלנות. 'דיסוננסים טמפורליים' מסוג זה שזכו לביקורת הם למשל השעון הדיגיטלי, טנק המרכבה והמזגנים המופיעים בסרט **כיפור** (2000) אשר עלילתו מתרחשת ב-1973, או המבנים המודרניים ורעשי המכונות והאופנועים ב**אסתר** (1985), אשר עלילתו מתרחשת בתקופת המגילה.¹ 'חוסר הדיק' כביכול של גיתאי אינו מתבטא רק במימד הזמן. עובדות היסטוריות ומאפיינים גיאוגרפיים משתנים, נבללים ומעוותים אף הם בסרטיו העלילתיים, אולם נראה שצריך אדם להיות תמים באופן מיוחד כדי לטעות ולראות ב'שגיאות' הללו תוצר של נערת תסריט רשלנית במיוחד. מה לגבי אותו חלק ב**אזור חופשי** (2005) אשר מתייחס לנקודת הגבול הדמיני המשותף לירדן, סוריה וסעודיה? מובן אם כן שהמימזיס הסתירתי ששולט בסרטי גיתאי הוא פונקציונלי. כך דחיסת-זמנים אל תוך אירוע בודד יוצרת רב ממדיות טמפורלית אשר מאפשרת ארכיאולוגיה של ההיסטוריה עצמה, דרך פריסת-עומק רב שכבתית שלה. פעולה זו חושפת את הרלוונטיות של העבר ל'עכשיו' ומזכירה עד כמה התקופות השונות משמשות זו בצד זו בתקופת זמן נתונה, ועד כמה העבר רלוונטי לעיצובו ותפיסתו של ההווה.

¹ למעשה, ערבול הזמנים והמקומות ב**אסתר** הוא כה קיצוני עד שנראה שעלילתו כלל אינה מתרחשת בתקופה כלשהי, אלא

בסוג של אל-זמן.

דוגמה מרתקת לערבול זמנים כזה ניכרת בקדמה אשר משלב פרטים מההיסטוריה המאוחרת של מדינת ישראל במציאות-כביכול של 1948. כך המונולוג של בעל החמור יוסוף (אבו ורדה) מצטט מתוך שירו של תאופיק זיאד **אנא באקון**, המבטא את ההתנגדות הערבית של אחרי 1948, ומתוך סיפורו של ע'סאן כנפאני **ארץ התפוזים העצובים** – אשר נכתב ב-1963. כך גם גירוש הפלסטינים מכפרים באזור לטרון, אשר מוזכר בסרט, התרחש למעשה ב-1967 ולא ב-1948. עוצמתו של ערבול זה מתחזקת עם המונולוג המטלטל הנוסף, הסוגר את הסרט, המהווה אלגיה על אובדן ההיסטוריה של העם היהודי. במאמר "לפרק להיסטוריה את הצורה" נרית גרץ וגל חרמוני היטיבו לבטא את האימפקט של ערבול הזמנים בסרט. הם מזכירים את העובדה שהסרט מציג את חורבות הכפרים הנטושים כפי שהם בזמן שבו צולם הסרט, אף שב-1948 כפרים אלה עוד היו מיושבים. "הצפה מעין זו של זמנים", הם כותבים, "היא הטורפת את פרישת הזמן, עוצרת את תנועתו, משתקת אותו, הופכת את העבר, את ההווה ואת העתיד לזמנים סימולטניים" (גרץ וחרמוני, 19).

הסרטים התיעודיים של גיתאי על פי רוב אינם נוקטים תחבולה דומה. פגיעה באמינותו הריאליסטית של סרט תיעודי היא בעלת אפקט שונה לחלוטין מזו אשר מתרחשת בסרט עלילתי. עם זאת, ההתייחסות ההיסטורית והגיאוגרפית, כמו גם ההתייחסות אל מימד הזמן, אינה נותרת בלתי מורכבת גם בסרטים אלה. אחדים מהם רחוקים מאוד מהפרדיגמה הקלאסית של המפעל התיעודי ומשלבים בדיון ומציאות, תיעוד ופנטזיה, זיכרון והיסטוריה לכדי טקסט פוליפוני מורכב (כזה הוא למשל **כרמל** מ-2009), אולם גם הסטנדרטיים יותר שבסרטיו התיעודיים עוסקים במושג הזמן באופנים לא פחות מרתקים. טרילוגיית 'ואדי' (**ואדי**, **ואדי 10 שנים אחרי**, **ואדי גרנד קניון**) מתארת, בשלושה ביקורים המופרדים זה מזה בעשור, את החיים בוואדי רושמיה שבחיפה. במרכזו של **ואדי** (1981) נמצאים שלושה זוגות: זוג ערבי – יוסוף ועאישה, זוג אחים יהודי יוצאי רומניה – איז'ו וסאלו, וזוג מעורב – סקנדר ומרים. דרך שיחות עם שלושת הזוגות פורש גיתאי את הקיום הייחודי וקשה היום, ועם זאת שובה הלב ומעורר האמפתיה, של דמויות אלה – הנשכחות, הנעזבות והמנדדות מהשיח הציבורי. ב-1991 חוזר גיתאי עם **ואדי 10 שנים אחרי** אל הוואדי ואל שוכניו, אשר מספרם הידלדל ותנאי חייהם הורעו, וב-2001 שב בשלישית עם **ואדי גרנד קניון**. לאחר הרס הוואדי לטובת שכן חדש – הקניון הגדול במזרח התיכון – מוצא גיתאי את קומץ התושבים שנותרו בו, ואחרים שכבר עזבו – בזקנתם הבלה, עדיין משמרים סגנון חיים פשוט ופרימיטיבי אל מול המציאות הדורסנית הפולשת אל חייהם.

ואדי רושמיה, הממוקם בפאתיה המזרחיים של חיפה שימש מחצבה בימי המנדט הבריטי. לאחר קום המדינה החלו להתמקם בו אנשים שונים; פלסטינים פליטי 1948, ניצולי שואה ועולים מצפון אפריקה היו את עיקר אוכלוסיית הוואדי. בתחילת שנות השבעים חיו בוואדי קרוב לשלושת אלפים בני אדם, ורובם פונו ב-1972 בעקבות תכנית בנייה שלא יצאה אל הפועל.

אולם רקע היסטורי, גיאוגרפי ודמוגרפי זה אינו מתקבל בסרט, לא באופנים פשוטים בכל מקרה. גיתאי מסרב לאפשר לגיבוריו הקשר, שם, זהות, לאום. אלה יתגלו לצופה תוך מאמץ רב, אם בכלל. טרילוגיית 'ואדי', כמו הוואדי שהוא מתאר, מתקיים מחוץ להיסטוריה. כאן אין כותרות-שם ומשלח-יד, אין מידע פנורמי, היסטורי או גיאוגרפי. הסרט אינו ערוך באופן המקל על הצופה לצבור פיסות ידע ולהרכיבן לכדי תצורף קוהרנטי. אפילו כותרת הסרט כמעט שאינה מנדבת רקע שיעזור לצופה למקם את התמונות והסיפורים הנפרשים לפניו בתוך הקשר מוגדר. נדמה שגיתאי בחר להציג כך את נידוים מהחברה של שוכני הוואדי, את מחיקתם מההיסטוריה ואת חוסר תאימותם לתבניות הזהות הקיימות. הדבר בולט במיוחד בהיבט הלאומי של הדמויות. אחדות מהדמויות מסגירות באופן דיבורן, מי יותר מי פחות, את מוצאן. אחרות, בהיעדרה של תגית שתמסור מידע כגון 'סקנדר – דייג ערבי', יקשו על הקטגוריזציה שאנו הצופים תאבים לה. הקושי להתמודד עם חוסר ודאות מסוג זה חושף עד כמה אנו כצופים זקוקים לנתונים מגדירים כדי להעריך את הדמות, עד כמה אנו נוטים להשליך עליה את ידע העבר שלנו ועד כמה קשה להתייחס אל הדמות ללא משוא פנים.

הסיפורים של ה'אחרים' הללו – הנפרשים אט אט, דרך שיחות כמעט סתמיות, דרך בגליות של יום-יום – גם הם 'אחרים'. אלה סיפורים של דו-קיום ואפילו זוגיות בין יהודים וערבים; של ימים שבהם "ג'נטלמן יהודי היה לוקח אישה ערבייה לטיפול רפואי בקיבוץ אם היה צורך"; של יהודים המביעים חוסר שביעות רצון מבחירתם לעלות ארצה. אלה סיפורים אשר טווים היסטוריה אלטרנטיבית שהבולט בה הוא דווקא הרס ושבר, הדרה והזנחה, אובדן אמון ואכזבה. הזמן שמגלים סיפורים אלה, בניגוד ל"זמן ההגמוני", הוא זמן נמשך, חסר גאולה, חסר תוחלת ותכלית. זמן הנושא עמו התקדמות חד-סטרתית אל עבר זקנה, רפיון ומוות. מתוך כך התחושה שהצפייה בטרילוגיה יוצרת היא של קדרות וייאוש. אם בואדי הוצגו תנאי המחיה המחפירים של שוכני הוואדי הנידח לצד אופטימיות מסוימת שעולה מחיי השותפות של יהודים וערבים כמו גם מהתחושה שדווקא השוליים החברתיים עשויים להוות אופציה של שפיות, הרי שבחלק

השני של הטרילוגיה מצב הוואדי ותנאי המחיה של שוכניו עוד הורעו. מעל לאלה מתגלה בחלק זה גורלו העצוב של הזוג המעורב: משפחתו של סקנדר לא אפשרה לקשר להמשיך. הוא נהג להכות את מרים, וזמן קצר לאחר שנפרדו סקנדר נהרג בתאונה ואילו מרים עזבה את הוואדי. חלקה השלישי של הטרילוגיה מתאר תמהיל מדכדך עוד יותר של זקנה ועוני ומציג ללא רחמים, לצד מצבו המדורדר של הוואדי – בעקבות הפיכתו לאתר בנייה – את זקנתם של שני גיבורי הטרילוגיה (יוסוף ומרים). בחלק זה גיתאי מרבה לעסוק בגוף המזדקן המתבלה: שיעוליו המכוערים ופיו נטול השיניים של יוסוף וסרטן השד, פצעים והקאותיה של מרים תופסים חלק מרכזי בסרט ומציגים אנלוגיה בין מצב הוואדי למצב דייריו, ובהשאלה למצב החברה והמדינה בכלל. האופן הדרמטי שבו הסרט נפרד ממרים – האור בחדרה כבה והמצלמה מתקרבת אל אל פניה הקמוטים, כמעט חסרי ההבעה – מפיק אקורד קודר, במיוחד לאור האופטימיות והוויטליות של אותה הדמות, אשר קסמה שימש קרן אור בודדת לאורך שלושת הסרטים. עיסוק הסרט במושג הזמן הוא עשיר ומורכב יותר מהיבט פסימיסטי זה של דרדר והתבלות. את טרילוגיית 'ואדי' קל לקשור עם טרילוגיית 'בית' של גיתאי כשני אשכולות-סרטים שעיקר עיסוקם ב'מקום' ובמרכזיותה של הטריטוריה בסכסוך הישראלי-פלסטיני (אם כי דווקא המושג 'סכסוך' אינו הולם את היחסים המתועדים ב'ואדי'). לא פחות מכך – ובמובן זה 'ואדי' ו'בית' קשורים בקשר משפחתי הדוק – אלה סרטים אשר עושים שימוש מורכב במימד הזמן. העיסוק בזמן מעניין בסרטים אלה במיוחד משום שהוא קשור בהיותם 'יומניים', כלומר סרטים השבים אל אותו המקום ואל אותן הדמויות על פני פרק זמן ארוך. בדומה לסרטים 'יומניים' אחרים,² את הטרילוגיות של גיתאי ניתן לכנות 'סרטים צבירתיים', במובן זה שהחלק המאוחר בהם מכיל הן את התוספות החדשות והן את החומרים של קודמו. כלומר, כל אחד מחלקי 'בית' ו'ואדי' הופך לרכיב בסטרוקטורה פועמת אשר הולכת ומתרחבת והופכת גדולה מסך חלקיה. באופן זה **ואדי גרנד קניון**, האחרון בטרילוגיה, מכיל את שני הסרטים שקדמו לו ומייצר פנורמה רב זמנית עמוקה אשר מנצלת את כוחו של הקולנוע להתבונן במציאות דרך פרספקטיבות החורגות מעקרונות ה'זמן-חלל' המושלים בתפיסת המציאות היום-יומית. כדבריו של חוקר הקולנוע ז'אן-מישל פרודון על טרילוגיית 'בית': "מה שחשוב כאן אינו לבנות סרט אלא לחפור בפני השטח של התופעות, של העובדות העירומות של הסמלים הברורים מדי" (פרודון 2007, 65).

² דוגמה פרדיגמטית העולה בהקשר זה היא *Seven Up* של מייקל אפטד.

את אהבתו של גיתאי לנוף הפרוע של הוואדי (ובהשאלה – לתושביו) ניתן להמשיל לעיסוקו בפריעת מבנים. העיקרון הזה, של פריעת סטרוקטורות מקובלות – ובפרט פריעת סטרוקטורות מקובלות של תפיסת זמן, הוא המקבילה ל'ערבול הזמנים', המקובל בסרטיו העלילתיים, שמפעיל גיתאי ב'ואדי'. כאן האפקט הוא אינו של אנטי-ריאליזם מימטי שבאמצעותו היוצר מביע אלטרנטיבה לתפיסות ודעות מסוימות, אלא של פירוק מבנים נרטיביים פופולריים, מבנים היסטוריים ומבנים של הבניית זיכרון. פירוק זה ניכר כבר בחוסר התכליתיות של העלילה. גיתאי מצלם, לא מספר. אפשר לומר במובן זה ששום דבר בעצם לא 'מתרחש' בסרט, ושכבר בכך הוא חותר תחת תפיסת הזמן התכליתית-פונקציונלית השולטת בסיפורים המבנים את ההיסטוריה כמו גם את חיי היום-יום. אבל פריעת סטרוקטורת הזמן ניכרת גם ביחס למבנים היסטוריים קונקרטיים. כאמור, הסיפורים של הוואדי הם סיפורים אחרים. שחזור ההיסטוריה שמבצע אחד התושבים **בואדי 10 שנים אחרי** מציג את סיפורו של הוואדי דרך הבתים הנטושים שנותרו בו. הוא מצביע על ההריסות, משחזר את העבר ומספר כיצד נפוצו אלה לכאן ואלה לכאן. בסופו של דבר הסצנה בונה היסטוריוגרפיה אלטרנטיבית של גלות והרס אל מול זו המקובלת של התיישבות ובנייה.

להבנת האפקט הזה של 'ואדי' ניתן להיעזר שוב בדבריו של פרודון. "זמן, בישראל, הוא מצרך אסטרטגי, כמעט סוד צבאי", כותב פרודון (2003) ביחס ל**ואדי גרנד קניון**. פרודון כותב על תפיסת 'הזמן הדחוס' השולטת בדמיון הישראלי, זו שאינה מותירה פנאי לעבר ולעתיד – פרט למיתוס הציוני ולענגת השואה. בתוך תפיסה כזו דווקא הצגת ה'משך' של הזמן היא הפעולה הקיצונית ביותר.

Recording time in its duration, side by side with those who, neither mystics, warriors nor pioneers, do not decide nor control anything, is, in this context, the most radical side step. Just listening to words, tones, changes in language and accent, silences, catching postures, looks, wrinkles on faces and stones, all this amounts to an act of intense and modest courage, and generates light. (Frodon, 2003).

אינני חושב שהמעמד האסטרטגי של הזמן הוא ייחודי לישראל, דבר שנדמה כמשתמע מדבריו של פרודון. כמו כן, נראה שפרודון מרחיק לכת בבלעדיותם של המיתוס הציוני ושל השואה בתפיסת הזמן הישראלית. עם זאת, הוא מצביע על מרכזיותם הבלתי מעורערת של אלמנטים אלה בכינון העבר הלאומי (ולזה נראה כי ניתן להוסיף השמדה טנטטיבית כחלק מכינון העתיד המדומיין של המדינה) באופן מאיר עיניים. כזו היא גם התייחסותו לזמן כאל 'מצרך'. אם טרילוגיית 'ואדי' בכללה מציגה תפיסת זמן המנוגדת למבנים נרטיביים מקובלים של היסטוריה וזיכרון, הרי שהסרט השלישי בטרילוגיה, כבר בכותרתו (המאוד אינפורמטיבית במובן זה הפעם), מציג אנלוגיה בין מבנים אלה למבנה החדש בשכונה – הגרנד קניון. במומנט האחרון של הסרט גיתאי עוקב אחר ביקורו של יוסוף בקניון. הם נכנסים דרך חלק המצוי עדיין בשלבי בנייה. זהו אולם המכונה 'הפארק' ובו 'אזור אתגרים' הכולל מתקן של נפילה חופשית בגובה של 12 מטר, טרמפולינות, משחק כדורסל, בנג'י וכיוצא באלה. ה'פארק' הוא העתק של הגרנד קניון – הוואדי האמריקני אם תרצו: תקרתו צבועה בכחול-שמים ועל קירותיו מצוירים בקפדנות נופי הקניון רחב הידיים ושטוף השמש על גבעותיו המחודדות ובתוספת עיט מזדמן. העמודים מעוטרים בקישוטים שאולי מדמים אמנות אינדיאנית (אם כי מזכירים יותר כתב הירוגליפי מצרי, אבל למי אכפת) ואת התמונה משלימים קיר העשוי 'סלעים' גסים וגשר חבלים התלוי בין אותם 'שמים' לארץ. במשך כמה רגעים עוקבת המצלמה אחר יוסוף ב'אזור האתגרים', שמקור ההשראה שלו נדמה שלקוח מנופי המערבון הגדול של ג'ון פורד **המחפשים**. יוסוף משוטט בוואדי המלאכותי, ההולך ובנה שעה שזה המקורי הולך ונהרס, ולאחר מכן יוצא מדימוי הקניון האמריקני ונכנס לדימוי אחר – הקניון החיפאי. הוא עולה במעלית שקופה כאשר מאחוריו מציץ ואדי רושמיה, וברקע מתנגנת גרסת 'מעליות' ענוגה של **מתבלבל ונופל** של להקת 'החברים של נטאשה' וקול רדיופוני ממליץ להשתמש בדרגנועים במקרה של עומס על המעליות, ומאחל באותה הזדמנות שהייה נעימה. יוסוף מתהלך בקניון ומופצץ במסכים בשלל צבעים, קריינים פתייניים, פרסומות של סלולר וגרסת דאנס של **לעבודה ולמלאכה**. בסיום המסע יוסוף מסכם אותו בשתי מילים: "קיבלתי סחרחורת".

קשה לדמיין סצנה מדויקת יותר, חזקה יותר ופסימית יותר ביחס לתמורה שעוברת בעשורים האחרונים חוויית המציאות מן הממשי אל ההיפר-ממשי, או הסימולקרה.³ המעבר מוואדי אל 'ואדי' ומקניון לקניון הוא התרסה בוטה נגד 'הזמן הדחוס', הבנוי מארטיילריה של דימויים אלימים הכובשים את תודעתנו, כמו יקום אורוליאני מפלצתי שאיבד שליטה, שבו מקצבי דאנס מוכרים מוסר עבודה, ובו בלבול, ייאוש ונפילה מסורסים ומנוכסים אל עולם החיוכים בעזרת פלייבק של סקסופון מתקתק. מול אלה ניצבים גיבורי הוואדי – ובראשם יוסוף, כסוג של ג'ון ויין מקומי – בתור השומרים האחרונים של הזמן הישן, של העולם הפרימיטיבי האבוד, שהזיוף אינו עוד חלק מהטבע שלו.

ואמנם השוט הבא, הפותח את האפילוג הקצר של הסרט, מזכיר במבנה הפריים⁴ את הסיום המפורסם של **המחפשים**. שם איתן (ג'ון ויין) השיב את דבי (נטאלי ווד) מידי הצ'יף האכזר אל חיק משפחתה. זו נוטלת את הנערה מזרועותיו על מפתן הבית ונכנסת פנימה בעוד הגיבור נותר בחוץ, נידון לחיי נוודות במרחבים העצומים של דרום מערב ארצות הברית. יוסוף יוצא מהמפתן הרעוע, מחטט בערמת גזרי עצים ופסולת ושב עם בול עץ כבד בחזרה פנימה. יוסוף הוא לא ג'ון ויין כי יוסוף הוא אמיתי, אבל בדומה לדמותו של ויין, יוסוף – כמו מרים וכמו ואדי רושמיה עצמו – הוא מוקד של אנרכיה, של פיוס, של הרמוניה ושל זמן-בעל-משך אשר מתקבלים במחיר של נידוי חברתי ושל חיים קשי יום. היום, עשר שנים אחרי, במועד הסמלי של הפרק הרביעי שלא צולם, אפשר רק לדמיין את יוסוף ואת מרים, אם הם עוד חיים, משוטטים לאיטם בוואדי, לוקחים את הזמן.

³ מונח שטבע הפילוסוף הצרפתי ז'אן בודריאר והוראתו 'העתק חסר מקור'. בודריאר משתמש במונח זה על מנת להציג את

תרבות הצריכה כמבנה חוויה אנושית המבוססת על הדמיה – מציאות לא-קיימת.

⁴ צילום מפנים-בית דרך מפתן הדלת החוצה כאשר השליש האמצעי של הפריים מציג את הנוף הנראה מחוץ לבית בעוד

השלישים הימני והשמאלי נותרים מוצללים לחלוטין.

מקורות:

- בודריאר, ז'אן, סימולקרות וסימולציה, תרגום: אריאלה אזולאי, הקיבוץ המאוחד, 2007.
גרץ, נורית וגל חרמוני, "לפרק להיסטוריה את הצורה": טראומה וחתרנות בקדמה ובעטאש", ישראל:
כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל, 14 (2008): 13–33.
פרודון, ז'אן-מישל, גיתאי x 2 x 3, תרגום: דפנה רז, תל אביב: רסלינג, 2007.
Frodon, Jean-Michel, *Amos Gitai, Israel, Images, Diaspora*, in Akira Tochigi and Toshi
Fujiwara (orgs.), Tokyo: FilmArt, 2003.