

קריאה רפלקסיבית: לקראת פדגוגיה של האחר

החירות, אם פנימית אם חיצונית, היא מרכיב מרכזי בראייה ובהגדרה העצמית של יחידים ושל תרבויות.

בכוונתנו לבחון גישות משתנות כלפי אחרות בתרבות המערבית באמצעות ניתוח היחסים הבין-מבניים (אינטר-טקסטואליים) בין המחזה **הסוחר מוונציה** (*The Merchant of Venice*) מאת ויליאם שייקספיר (המאה ה-16), לבין סרטו של הבמאי הישראלי רפי בוקאי **אוונטי פופולו** (1986). הדיון מתקשר למושג "פואטיקה של תרבות", שטבע סטפן גרינבלט (Greenblatt, 1985, p. 5).¹

המחזה **הסוחר מוונציה** מציג דפוס של ראיית ה"אחר" כ"אחר מוכלל" (Benhabib, 1992) בגיורו הכפוי של שילוק. הגיור הכפוי הזה הוא גזר דין מפתיע, שכן גיור בכפייה היה "מנוגד למסורת הנוצרית השליטה" בסביבה התרבותית של שייקספיר (Gross, 1992, p. 91). כאן נפתר העימות עם האחר באמצעות הטמעה, הן בדרכי אפיונו של שילוק הן באופן עיצוב דמותה של בתו ג'סיקה. בסרט "אוונטי פופולו", החייל המצרי חאלד משמיע את המונולוג של שילוק בפני חיילים ישראלים ביום 11 ביוני 1967 במדבר סיני, בזמן הפסקת האש בין ישראל למצרים, סמוך לסיומה

* ד"ר נירה שוחט מלמדת במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין בירושלים נושאים הקשורים לניתוח השית, ומרצה בחוגים לספרות אנגלית ולימודי נשים ומגדר באוניברסיטה העברית.

** ד"ר איילת כהן היא ראש החוג לתקשורת במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין בירושלים ומרצה בחוג לתקשורת באוניברסיטה העברית בירושלים בנושאים הקשורים במבנים מילוליים וחזותיים ובחקר תרבות.

1 גרינבלט מגדיר שם את "פואטיקה של תרבות" כ: "A poetics of culture... a study of the collective making of distinct culture practices and inquiry into the relations among these practices". בכוונתנו להסב ביטוי זה ל"פואטיקה של תרבויות".

של מלחמת ששת הימים. המונוולוג מופיע כטקסט קאנוני חוצה תרבויות, המזוהה מיד ומשמש כנקודת מוצא לדיון במטען תרבותי משותף. המונוולוג מאפשר דיון מעניין באסטרטגיות של התייחסות אל "אחרים". הראייה היהודית-ישראלית מצטיירת כפחות אופטימית. המחזה הוא קומדיה, ואילו הסרט הוא בעל מרכיבים קומיים, אך הפתרון בו טרגי. הפתרון הקומי של נישואים מרובים במחזה מתחלף בפתרון הטרגי של מיתות מרובות בסיום הסרט.

לבסוף, אנו בוחנות את השילוב של גישה פילוסופית ופסיכואנליזה פרוידיאנית שמציע ליר (1990). על פי גישה זו, קבלת אחריות לאחרות שבתוכנו היא מרכיב בתהליך הנמשך לאורך כל חיינו, ובו נוצרת ההבחנה בין היחיד לבין הסביבה, כחלק מעיצוב זהותו של היחיד. בכך מוצעת אסטרטגיה חלופית ליחס כלפי האחרים בחברות שונות.

בכוונתנו להציע קריאה דיאלוגית של טקסטים מסוגות ומתרבויות שונות כמסגרת לדיון, קריאה שעשויה לסייע לקידום צמיחה אישית, מעורבות חברתית וכוונות לשנות ולהשתנות באמצעות התבוננות מושכלת, ממוקדת ומודעת של המחזה ובאמצעות צפייה ביקורתית בסרט במסגרת לימודי התרבות בבית הספר. בכך אנו חוברות למחנכים אשר רואים בכיתה זירה למאבק ב"דחף התרבות לקראת בורות: התשוקה המפחידה לא להכיר [...] בסוגי המציאות המגוונים ועתירי העימותים שבחברה המורכבת שלנו" (Spacks, 1996; Moglen, 1996, pp. 211-212).

קריאה אינטר-טקסטואלית (כזו המציעה בחינה משותפת של דרמה אליזבתנית ושל סרט ישראלי עכשווי המצטט אותה) היא דרך עבודה שאנו מיישמות כאן בכך שאנו כותבות טקסט שהוא פרי עבודה משותפת, דפוס של שיתוף פעולה שנראה לנו כי אינו זוכה להערכה מספקת במסגרת מדעי הרוח, על אף היותו נפוץ, חיוני ואפילו בסיסי במדעים אחרים.

הסוחר מוונציה

מוקד הדיון שלנו במחזה "הסוחר מוונציה" (1596-1597 לערך) הוא ברגע המכריע שבו משפט החוב של אנטוניו לשיילוק הופך למשפטו של שיילוק, המוצג כזר מאיים:

פורשה: על פי חוקי ונציה, אם הוכח שאיש נכרי
 המתגורר בעיר זמם להתנקש,
 בדרך ישירה או עקיפה,
 בנפש איש מאזרחי העיר,
 יחרים אותו אדם, אשר עליו חרש הזר את המזימה הזאת, חצי
 מרכושו;
 החצי האחר ילך לקופתו
 של השליט במדינת ונציה; וחיי
 של הפושע נתונים לרחמי
 של הדוכס בלבד, ללא ערעור.
 וזה הסעיף, אומר אני,
 החל עלייך:
 ...

הדוכס: כדי שתיווכח לדעת עד כמה
 שונים אנחנו ברוחנו כאן, הנה
 חננתי את חייך עוד בטרם תבקש.
 ...

אנטוניו: שחלף הטובה הזאת
 ימיר דתו מיד ויהפוך נוצרי;

הדוכס: כן, ככה יעשה, שאם לא כן
 אחזור בי מן החנינה שהענקתי לו
 כרגע. (מערכה רביעית, תמונה ראשונה)

פתרון העימות הזה, עם הברירה המוצעת לשיילוק, מוות או נצרות, מאפשר
 שיבה לקומדיה הרומנטית, ולפתרון הקומי של המחזה עם חגיגות הנישואין.
 השינוי בעלילה, הפיכת משפטו של אנטוניו למשפטו של שיילוק, מבוסס
 על תפיסה משפטית של אחרות, המקובלת כחוקית בוונציה של שייקספיר.
 לשיילוק אושרו תנאי החוזה שלו, ליטרת הבשר מגופו של אנטוניו, כלשונם,
 אך ורק אם יוכל לממשם מבלי לגרום לאיבוד דם ורק אם יוכל לחתוך
 נתח בשר במשקל המדויק הנדרש (לא פחות ולא יותר). תשוקתו של שיילוק
 לנקמה, תשוקה שמניעה אותו, היא גם זו שמעוררת אותו ומונעת ממנו
 לראות נכוחה את סיכוייו להצליח בחברה הוונציאנית. בחוק הוונציאני
 איום על חייו של אזרח כמוהו כתקיפה חמורה אם מקור האיום הוא איש

זר (מערכה רביעית, תמונה ראשונה). שיילוק, היהודי, הוא זר בעירו שלו, ומעמדו זה הוא המאפשר את התפנית הדרמטית, את הפיכתו מתובע לנאשם. יתר על כן, נראה כי שיילוק כלל אינו רואה עצמו כמצוי בסיכון, שכן הוא יוזם מימוש של תביעת חובו על חשבונו הוא (מערכה שלישית, תמונה ראשונה). מהו מקור עיוורונו הרה האסון של שיילוק לסיכון שהוא מסתכן בו בתביעת חובו?

הסתמכותו של שיילוק על המקורות החוקיים נובעת מהכרותו עם היסודות המסחריים של המשפט הוונציאני; אך הוא עיוור לצרותם של יסודות אלה. ניתן לקרוא את **הסוחר מוונציה** כייצוג של חברה שבה מקפידים לכבד מחויבויות חוזיות. כפי שאנטוניו עצמו יודע:

אנטוניו: אין הדוכס יכול

להתכחש למהלך החוק.

אם כל ההטבות הניתנות

אצלנו בוונציה לזרים

ישללו מאיש אחד, הלא

מיד יקטרגו בכל הארץ

על דבר הצדק בוונציה, והרי

מסחר העיר ורווחיה מקורם

בבני עמים רבים. (מערכה שלישית, תמונה שלישית)

החוק הוונציאני מעניק לזרים ולאזרחים זכויות שוות במסחר בלבד, ושיילוק אינו מבין את גבולות השוויון הזה ואת יחסי הכוחות שהוא משמר.

ניתן לראות במקצועו של שיילוק, הלוואה בריבית, עיסוק שהמחזה מכבד, חלק מהצלחתה של החברה הוונציאנית, כלי המאפשר לאנשים להסתכן במערכות קשרים מחוץ למשפחה או לשבט; ו"לחווה יש אותה פונקציה בעלת ערך שיש להלוואה בריבית, בכך שהוא מתיר את ייסודם של יחסים מוגנים בין זרים, שאלמלא כן לא היו מסוגלים או לא היו מעוניינים ליצור ביניהם קשר" (Kaplan, 2000, p. 349). לפי קפלן, פורשה ושיילוק מנצלים שניהם את החוק "על מנת להגן על עצמאותם מפני הכוחות המאיימים לאיין אותה", אך על פי שפורשה "אינה מצליחה לקדם ולהביא את האתיקה של האחרות לפתרונה הלוגי, ובכך היא כושלת בנסיונה לערער על סמכות הכוחות השליטים, המוצגים במחזה. ללא כינונו של

השוני כעיקרון עקבי המבטיח את קיומם של יחסים אתיים, המסקנה העולה מן המחזה היא שקיימת סכנה שבעל הכוח יפעל לדיכוי של האחר [שם, עמ' 345]; כל עוד אין האחרות מכובדת כישות עצמאית, רק הכוח הוא שיקבע מי ייוותר בן חורין" (שם, שם, עמ' 356).²

קריאה כזאת של הסוחר מוונציה מזמנת לנו אפשרות לחבר "אתיקה של אחרות" לעצמנו ולתלמידיו. בעקבות קפלן, הדרך שבה נבחר תהא זו שתוביל אותנו לקראת "כינונו של השוני כעיקרון עקבי, המבטיח את קיומם של יחסים אתיים" (שם, שם, עמ' 345). כיצד ניתן להשתמש בשונות באופן חיובי, ליצירתו של מכנה אתי משותף? כדי להשיג מטרה זו, נעזרו בהבחנה שסילה בנחביב (1992) מציעה בין שני מושגי האחר, האחד "מוכלל" (Generalized) והשני "מוחשי" (Concrete), הבחנה שמציעה ציר מרכזי, שעליו ניתן לבנות מכנה אתי משותף כזה. בנחביב מתארת את נקודת המוצא של האחר המוכלל כדורש מאיתנו:

"לראות כל אחד ואחד כישות רציונאלית הזכאית לאותן זכויות ולאותן חובות שאנו מעוניינים לשייך לעצמנו... אנחנו מניחים שהאחר, כמונו, הוא ישות בעלת צרכים מוחשיים, תשוקות ורגשות, אך אנו מניחים גם שערכי המוסר שלו או שלה אינם מה שמבחינ בינינו, אלא מה שמשותף לנו כישויות בחברה רציונאלית. היחס שלנו לאחר נשלט על ידי נורמות של שוויון פורמלי ושל הדדיות: כל אחד ואחד זכאי לצפות מאתנו למה שאנחנו מצפים שנקבל ממנו" (Benhabib, 1992, p. 158).

תפיסה זו של אחרות מיוצגת בבחירות במונולוג המפורסם של שילוק. דבריו מלאי הלהט תובעים את זכויותיה של ההדדיות המופשטת המאפיינת את "האחר המוכלל":

"יהודי אני. האין ליהודי עיניים? אין ליהודי ידיים, איברים, צורה, חושים, מאוויים, רגשות? ולא כמו הנוצרי מאותו הלחם הוא אוכל, מאותם כלי נשק הוא נפצע, באותן מחלות הוא מתייסר, באותן רפואות הוא מתרפא, באותו קיץ חם לו ובאותו חורף קר לו? אם תדקרו אותנו - לא נוזב דם? אם תדגדגו אותנו - לא נצחק? אם תרעילו אותנו - לא נמות? ואם תתעללו בנו - האם לא נתנקם? אם אנו דומים לכם בכל השאר - הנה נדמה לכם גם בעניין הזה. אם יהודי פוגע בנוצרי, לאיזה חסד יזכה מידי? - נקמה! ואם נוצרי פוגע ביהודי, לאיזה

2 התרגומים מאנגלית הם של מחברות המאמר.

שפל-רוח יצפה ממנו, על פי המופת הנוצרי. שוב, נקמה! את הנבלה שתלמדו אותי אוציא לפועל, וגם אם יקשה עלי, אגדיל עוד לעשות בה יותר מכל אשר למדתי". (מערכה שלישית, תמונה ראשונה)

כאן אנו מוצאים את ההנחה המוטעית של שיילוק, את עיוורונו למבני הכוח והשליטה ולהשפעותיהם. ההנחה המוטעית הזו נובעת מדבקותו בתפיסת האחרות המוכללת. שיילוק מניח את קיומו של מערך, המציע לו שוויון והדדיות; הוא אפילו מצפה שאם יתאמץ הוא "יגדיל לעשות בה יותר". תפיסה זו אינה משותפת רק לשיילוק ולאחיו הוונציאנים. ההנחות המובעות במונולוג מוסיפות להדהד באופן משכנע גם בטקסטים מאוחרים, כפי שאנו שומעים גם ב"אוונטי פופולרי".

האחר המוכלל של שיילוק והאתיקה של האחרות הנובעת ממנו מסומנים באמצעות הד מעניין במחזה המזכיר לנו את ההתנגשות הבלתי נמנעת המובנית בתפיסה המתמקדת באופן בלעדי באחר המוכלל. שיילוק, בשיח מוסגר (aside) המופנה אל הקהל, מאיים:

"If I can catch him once upon the hip, I will feed fat the ancient grudge I bear him". (מערכה ראשונה, תמונה שלישית)

הד דומה מופיע בהצהרתו של גראצינו:

"Now, infidel, I have you / On the hip".³ (מערכה רביעית, תמונה ראשונה)

לשיילוק, הנקמה נותרת בגדר איום ריק ואילו לוונציאנים היא עובדה קיימת, בת הגשמה. שיילוק טעה בפרשנותו לפגיעות של מיעוט במסגרת תפיסת האחרות המוכללת שהוא חולק עם בני עירו. החוק, באופן שבו הוא משרת את האינטרסים של המסחר הוונציאני ובדרך שבה הוא מנציח מבנים קיימים של כוח, מסוגל גם להוציא את האחר מן הכלל, להוקיע אותו, בהגדירו את שיילוק כ"זר" ברגע שיפוטי מכריע.

סילה בנחביב (1992) מציעה לנו תפיסה נוספת של אחרות העשויה לסייע רבות לכיננה של אתיקת אחרות נעדרת התנגשויות. היא קוראת למסגרת מושגית זו "אחר מוחשי", מושג התובע מאתנו:

3 הותרנו כאן את הנוסח האנגלי, כדי שלא לפגוע בריבוי המשמעות של הביטויים במקור.

"לראות כל ישות רציונאלית כפרט בעל היסטוריה מוחשית, זהות ומבנה רגשי עצמאיים. בהציבנו את נקודת המוצא הזאת, אנו ממצים ומרכיזים את מה שמשותף לכולנו, ומתמקדים בפרטיות. אנו שואפים להבין את צרכיו של האחר, את המניעים שלו או שלה, מה היא מחפשת ולמה הוא או היא שואפים וזקוקים. יחסנו לאחר נשלט על ידי נורמות של שוויון ושל הדדיות משלימה: כל אחד רשאי להניח ולצפות מהאחר צורות של התנהגות שבאמצעותן השני חש שמכירים בו ומאשרים אותו כמוחשי; כישות בפני עצמה, בעלת צרכים מיוחדים היחודיים לה, בעלת כשרונות ויכולות. ההבדלים בינינו במקרה זה משלימים זה את זה במקום שיבדילו אותנו האחד מן השני." (Benhabib, 1992, pg. 158).

האחר המוחשי מציע לנו ציר שאליו ניתן לחבר אתיקה של אחרות. היחיד והגורמים השיפוטיים מחויבים להגדיר מרכיבי הקשר ככל שניתן ולפרט אותם באופן מעמיק ככל האפשר, מתוך התחשבות בעמדה שלנו ובנקודות הראות שלנו.

כפי שבנחביב (1992) טוענת, זוהי סוגייה אפיסטמולוגית ופוליטית כאחד, שאלה של ידיעה ופעולה, מכיוון ש"ריבוי נקודות הראות הבונה והמעצב את הפוליטי יכול להתגלות רק לאלה המוכנים להיכנס לזירת העימות הציבורי" (עמ' 12, 167).

אחרות מוחשית מתממשת במסגרת תהליך, ונתונה לבחינה מתמדת, לשינוי ולהתאמה; ואילו אחרות מוכללת מומשגת באופן סגור וסופי. כאשר אנו קוראים את **הסוחר מוונציה**, אנו מוזמנים להתבונן בתוצאותיה של תפיסת האחרות המוכללת לקבוצות מיעוטים, אפילו בחברות מתקדמות יותר בעלות אוכלוסיות יהודיות משגשגות כמו בוונציה הדמיונית של שייקספיר. כאשר מצרפים לדיון במחזה **הסוחר מוונציה** את **אוונטי פופולו**, אנו מרחיבים את הדיון שלנו באתיקה של אחרות באמצעות הדיאלוג המתקיים בין טקסטים המשתייכים לסוגות, לזמנים, לאזורים גיאוגרפיים ולתרבויות שונים.

אוונטי פופולו

הסרט **אוונטי פופולו** (1986) הוא סיפור מפגש בין שני חיילים מצרים לבין שלושה חיילים ישראלים במדבר סיני, מיד בתום מלחמת ששת הימים. בין שני הצדדים נוצר קשר מהוסס של קרבה, שיסודו בחוסר ברירה,

והחיילים יוצאים למסע משותף לכיוון תעלת סואץ. לאחר יום הליכה, נוטשים החיילים הישראלים בחשאי את חבריהם המצרים הישנים, ממשיכים בדרכם אל תעלת סואץ ונפגעים בהיכנסם לשדה מוקשים. בתמונת הסיום של הסרט נראה חאלד נופל לתוך מי התעלה, לאחר שנפגע מאש החיילים הישראלים והחיילים המצרים כאחד.

בתמונת המפגש הראשון בין החיילים הישראלים למצרים, שבה אנו עוסקות, גיבורי הסיפור יודעים שהמלחמה הסתיימה, אך עדיין לא ברור מה אמור הצד המנצח לעשות בשבויים, אם יימצאו. החיילים המצרים מגיעים למקום שבו יפגשו בחיילים הישראלים, כשהם שיכורים, לאחר ששתו מבקבוק ויסקי שמצאו בגיף מושבת של האו"ם. חאלד מסוכך על ראשו בשמשייה שמצא בגיף. החיילים המצרים מבקשים מים, והחיילים הישראלים הודפים אותם. כמוצא של יאוש, משמיע חאלד את המונולוג של שילוק באוזני שלושה חיילים משועשעים, באנגלית רצופה שגיאות, במבטא כבד. חשוב לציין, כי שילוק של חאלד אינו מזכיר נקמה; השמעת המונולוג נפסקת בדיוק לפני הדרישה הזאת. הניסיון מצליח: "הוא התבלבל בתפקידים" מסביר סמל דני לחברו את פשר המופע המוזר, "תן לו לשתות".

בחירתו של בוקאי במונולוג של שילוק לטקסט המקשר בין ערבים ליהודים מסמן את הסרט כסרט המיועד לקהל נבחר, שאינו זקוק לתיווך בהכרח הטקסט ובהבנת האזכור, ומן הסתם מסוגל לבחון ולעגן אותו בהקשר תרבותי שונה, שבו האחרות היא מרכיב מרכזי. הבחירה במונולוג זה מרחיבה את תביעתו של שילוק ליחס של שוויון וכבוד על בסיס התכונות המשותפות וראיית האחרות המוכללת שלו, ומביאה אותה אל שני קהלים נוספים: החיילים הישראלים המשקים אדם צמא, ואל קהל הצופים האמור לזהות את המונולוג. גישה זו לאחרות דרך בחינתם של קשרי אחרות מוכללת, מוחרפת ומוצגת כבעייתית בסרט בהשוואה להופעה המקורית של המונולוג בתיאטרון. חאלד, שחקן שהופיע בתיאטרון מצרי כשילוק בטרם גויס לצבא בפרוץ מלחמת ששת הימים, ממלמל לעצמו (במקום אחר בעלילה): "אני מוכרח לחזור הביתה... אני לא יכול למות יהודי" (בוקאי, 1990, עמ' 40), הבטחה אישית המהדהדת ברקע התמונה האחרונה בסרט, שבה יורים בו חיילים מצרים וישראלים כאחד. המפגש ופיתרונו מזמינים להתעמק במאפייני היחסים על המסך. הקישור החזק וההתחלתי בין האחרים המוכללים המוצגים בתמונת המפגש אורך יום אחד בלבד, פחות ממשך הזמן שבו האמין שילוק באפשרות קיומה של מסגרת חברתית המושתתת על תפיסה זו. השלכותיה של אסטרטגיית היחסים הזאת נעשות

קיצוניות כאשר אנו עוברים מהסוחר מונוציה לאוונטי פופולו. במחזה של שייקספיר, תבוסתו של שיילוק מוחלטת אך הונוציאנים משגשים; בסרט הישראלי, האסטרטגיה קטלנית לשני הצדדים.

ההשלכות הטרגיות של הכישלון להמחיש אחרות מיוצגת בצורה משכנעת באופן שבו נפגעים החיילים הישראלים. בטוחים בנצחונם, החיילים עושים את דרכם באדנות בשטחים שזה עתה כבשו. אך לשטחים האלה היסטוריה שממנה הם מתעלמים במצעדם הגאה והמבטל. שדה המוקשים, שאליו הם נקלעו בטעות, מסומן בשלטי אזהרה בערבית בלבד, שפה שאינם קוראים ועל כן הם מתעלמים מהם. עיוורונם של החיילים לשונות המוחשית של השפה והיותם כאדונים חדשים, מוליכה לאובדנם.

לבחירת אתר המפגש בין הישראלים לערבים נלוות משמעויות חשובות נוספות. במדבר הריק עקבות נמחקים בקלות. מדבר סיני כמקום מפגש בין ישראלים ומצרים נושא עמו את אזכור המפגש המקראי, שגם בו הביסו בני ישראל, בסיוע אלוהי, את המצרים. אוונטי פופולו מציע המשך לעימות המקראי והנוכחי כאחד. עם הפסקת האש, חיילי שני הצדדים מתמקדים בניסיון לשרוד במדבר ובשאיפה לשוב לביתם בשלום. הפסקת האש מתקשרת לתחושת פסק הזמן שהתפאורה הנקייה של המדבר מציעה. זוהי עת של לא-שלום ולא-מלחמה, עת של חשש והבטחה כאחד. המונולוג של שיילוק, בהתחשב בתנאים אלה, עשוי להציע אתיקה אנושית זמנית ונושאת מרפא.

המתח בין הייחודי לבין הכלל-אנושי משתקף באורח מעניין בפס הקול של הסרט. החיילים הישראלים מאזינים לשידורי הרדיו הישראלי המשמיע את שירי הניצחון של מלחמת ששת הימים, עד שמפקדם אומר "די, נמאס כבר", ומכוון את הרדיו לשידורי תחנת מונוטה קרלו. בשלב מאוחר יותר, אחרי שמאזין מבקש להשמיע את השיר "אוונטי פופולו", החיילים צועדים יחד במדבר ושרים את השיר בתמונה סוריאליסטית, שבה "אחרים", ערבים ויהודים-ישראלים, שרים המנון מהפכה שמילותיו הוסבו מ"סוציאליזמו", ל"קומוניזמו". המרחב, הזמן ופס הקול מחזקים את האופטימיות שבנקודת המפנה, שהסתמנה לכאורה עם ציטוט המונולוג של שיילוק.

ברמה אחרת, חבויה ומעודנת יותר, מאתגר הסרט, שהוצג לראשונה בשנת 1986 ועלילתו מתרחשת במלחמת ששת הימים, את קהל הצופים בכך

ששחקנים פלסטינים, הבוחרים במודע לדבר ערבית בניב פלסטיני, מלוהקים לתפקיד החיילים המצרים (ראו שמאס, 1990). בחירה זו מעמדת באופן בלתי נמנע את הסכסוך הישראלי-פלסטיני עם הדרך שבה הסרט מייצג את האחרות היחסית - פעולה פוליטית ומשמעותית. לקהל המסוגל לזהות את הבחירה במבטא הפלסטיני, מזמן הסרט אפשרות להתבוננות עצמית ולהעלאת שאלות של זהות ודיון במשחקי תפקידים.

המבטא הפלסטיני של חאלד וראסן הופך (באוזני קהל מיומן בלבד) את החיילים המצרים לבני-כלאיים אתניים, ומחדד את זהותם של השחקנים הערבים-הישראליים המופיעים בסרט ישראלי. בכך מתקיימת תנועת מטוטלת בין האיש האמיתי לבין הדמות שהוא משחק, ואנו עדים לחילופי זהות ותדירים של הדמות.

הזמנה נוספת להתבוננות ביקורתית מציע הסרט בשימוש במרכיבי לשון קולנועית ובאזכורים לטקסטים תרבותיים אחרים. התמונה המכוננת (Establishing shot) של תמונת המפגש מצטטת תמונות מסרטי מלחמה, תמונות ממערבונים ומסרטי הקולנוע הארצישראלי משנות השלושים, שבהם "הגיבורים הטובים" (הבוקרים, היהודים) נראים בעמדת הגנה אסטרטגית, מוכנים להופעת הפולשים ה"רעים" (האינדיאנים, הערבים), שמטרתם, בדרך כלל, להשתלט על מקורות מים (וראו מאמריהם של כהן, 1988; נאמן, 1998; וגרץ, 1998).

התמונה שבה נראה החייל הישראלי שותה מן המכל, מוצעת כהיפוך לדמות החלוץ השותה המופיעה בתצלומי סטילס ובסרטי קולנוע רבים ומאזכרת את איקון הכד (נאמן, 1999) ואת קדושת המים בסרטים אלה. תפיסה זו מאזכרת בביקורתיות את תמונת החלוץ, הגוזל את המים מתושבי הארץ הערביים, ועם זאת מלכדת את הצדדים בתשוקה למים, המשותפת לכל אדם צמא באשר הוא.

התמונה שבה מתגלה הכפילות בדרך ההצגה הקולנועית בצורה החדה ביותר היא התמונה שבה החיילים הישראליים הודפים את החיילים המצרים שמבקשים מים: הדיפה אלימה, ההתגלות הכמעט יחידה בסרט של "טבע החייל-המנצח" הטבוע בישראלים. אך גם לכך נסמך ציטוט פארודי מתמונת המפגש הקלסית בין הטובים לרעים במערבונים (הישראלים נראים מגבם, צועדים בחולות לבדם לכיוון החיילים המצרים).

שפת הגוף והלשון שבפי חאלד, הנושא את המונולוג, מעלים מחשבות על מעתקים למערכות תרבותיות, קולוניאליזם של טקסטים ואיקונוגרפיה של "דמות היהודי". כל אלה נסתרים מיד, משום שכוחו של חאלד כאן, כאמור, בטענתו לשוויון אנושי ולא לנקמה.

כשחאלד כורע על ברכיו, נראה החייל הישראלי מנקודת מבטו כגוף קטוע, חסר ראש, דמותו של בעל הכוח; זוהי נקודת המבט של שיילוק המושפל מול מתנגדיו. התמונה כולה מצולמת באור יום מסנוור, מה שמסיף לתחושת הטשטוש וההלם. צילומי התגובה למונולוג של החיילים (המצולמים מלמטה למעלה, זווית המאצילה עליהם כוח), מדגישים בחריפות את ה"אחרות" של חאלד. הרושם שהוא יוצר בחיילים הישראליים נע בין הערכה לבין תמיהה, והדבר מובלט בעיקר כאשר למגיבים מצטרף גם חברו לנשק, ראסן, שאינו מבין אף לא מילה אחת מן הנאמר, ויודע רק שמדובר בהימור על חייו.

שתי התמונות רצופות בחילופי נקודות תצפית של "האחר", המודגשות באמצעים שונים של השפה הקולנועית, ומובאות באותו דגם עקבי של הצגה, אזכור וביקורת שממחרים לרכבה. היא נותרת מהדהדת, אך מורחקת מקדמת הדיון.

לאורך הסרט כולו מוצעת תפיסת עולם המציגה זה מול זה עולם ומקום, טענה לאוניברסליות ותביעה לה, המתעמתת עם תמונה מעובה של ההווה, מעטפת חזותית של תמונת מלחמה ותנועת מצלמה המתריסה כנגד אזכורים אלה ומתמקדת בנקודת המבט של היחיד. תפקיד דומה ממלא גם פס הקול בנסיונו לשלב בין העולם ה"אמיתי" לבין העולם הבדוי, בין העולם החיצוני לבין העולם הפנימי, הפרטי של הדמויות, שהוא העולם שהסרט מבקש להציע כאפשרות לשוויון אנושי. בהצגת הדמויות מצטיירת תמונת מפגש בין אנשים, שחלקם נתפסים כ"אחרים" גם בחברה האזרחית, כדמויות סטריאוטיפיות המסומנות כשונות. דמויות הלוחמים הקיצוניים משני הצדדים מורחקות מיד.

כל אחת ואחת מהדמויות או מהזהויות המשתתפות בתמונה מצביעה על הפן הנוסף שלה כעל "אחר" בהשוואה לדמות הקודמת שלה. כך מתנהל משחק מראות שבו כל דמות המשתקפת במראה הנוספת שומרת על קווי הזיהוי הבסיסיים שלה, מציעה אותם ובו בזמן מטשטשת אותם עד כדי קלישאה ומוסיפה להם תו נוסף או עיוות מסויים.

רשתות אלה מעצבות סטריאוטיפים שטחיים של "אחרים" קלאסיים, שאיש מהם אינו מסורטט לעומק, וכולם מעוצבים על ידי מסגרות בדיוניות. לכן אי אפשר לדון כאן בניסיון לכבד "אחרים" או בניסיון לתת לקולם המוחשי להישמע. ההסוואה המוקצנת מכוננת שתי מסגרות התייחסות: האחת היא המודעות החריפה לסוריאליזם ולקומיות, והשנייה היא הידיעה שמצב כזה, לאור המציאות שהתמונה מציגה, לא יוכל להימשך לאורך זמן, ידיעה שיוצרת ציפייה לאסון ושוברת מראש אמונה כלשהי באפשרות שמצב כזה יכול להוות מודל אפשרי למפגש ולהכרה בשוני. נקודת המבט, גם זו של המצלמה, היא עדיין ישראלית, שכן ה"ערבי" אינו אחר שווה לאחרים, אלא אחר "מוזר". כדי שניתן יהיה להתייחס אליו (ברמה האנושית) כאל שווה לכאורה, יש להעניק "ערך שווה" לכל קול אנושי; אך למעשה נשמע כאן רק קול אחד המכתיב את כל הרבדים: את הייצוג הישראלי ואת הייצוג הערבי, את מידת הריחוק מן המציאות ואת התערבותה (המורחקת מיד). התמונה היא מעשה של מחיקת ההבדלים והותרת המסמנים בלבד, כולם תיאטרליים ומוגזמים במכוון. התוצאה היא היותות ההבדלים במלוא חריפותם והבלטת נקודת המבט הישראלית.

מכיוון שאין כאן עימות אמיתי, לא ניתן לדבר על "מתן קול לאחרים", אך ניתן לדבר על ריכוך של "דמות הערבי", כי מבחינת ההופעה הבדיונית השונה, הדמויות משני העמים נמצאות במישור שווה, אנושי. נקודה זו, על אף ההכרה ברשתות המילוט ועל אף הידיעה שמדובר בפסק זמן בדיוני, היא הישגו החשוב של הסרט, ויש בו משום התקדמות לעומת הדרך שבה יוצגו ערבים בקולנוע הישראלי עד אליו (וראו שוחט, 1998).

אנו רואים כיצד צפיה מעמיקה בסרטו של בוקאי מובילה אותנו מההתבוננות המחויכת באתיקה של אחרות המיוצגת במונולוג של שיילוק, להבנה המאיימת של תוצאותיה הטרגיות. **אוונטי פופולו** מציע, בסופו של דבר, ייצוג חריף להיעדר האחרות המוחשית ביחסי ישראלים-ערבים, בהובילו את האתיקה של האחרות המוכללת לנקודת המשבר שלה.

סיכום

תהליך של הפיכת האחרות למוחשית, המלווה בעיגון מתמיד בהקשר ובאיסוף מתמשך של מידע, עשוי להיות חלק משמעותי בתהליך של התפתחות הפרט (Individuation), אשר ליר (1990), הקורא פסיכואנליזה מנקודת מבט פילוסופית, מציב כפוטנציאל מימוש שמשכו כמשך חיי אדם. מחנכים ואנשי חינוך עשויים למלא תפקיד חשוב בניסיון המתמשך לעודד את הפוטנציאל הזה ולגרות אותו הן בעצמם, הן בתלמידיהם, בדרכים שניסו להציע במאמר זה. נראה לנו כי ראוי ומאלף להאזין להסברו של ליר להתרחשותו של תהליך זה למשך כל החיים, תהליך שלעיתים קרובות טועים לחשוב שהוא מסתיים עם הגרות:

"Psychic structure can continue to develop because the world outstrips my ability to appreciate it. As I develop in complexity, so does the world as it exists for me. The internalization of structure can thus continue at ever higher levels of complexity and refinement. ... Since the development of psychic structure can continue throughout life, this task of individuation can be reenacted at ever higher levels of complexity". (1990, pp. 177-178)

מבנה נפשי יכול להוסיף ולהתפתח מפני שהעולם גובר על יכולתי להעריך אותו. ככל שהמורכבות שלי מתפתחת, כך גם מתפתח העולם באופן שבו הוא קיים בעבורי. הפנמה מבנית יכולה כך להתפתח ברמות גבוהות יותר ויותר של מורכבות ועידון... מאחר שהתפתחות המבנה הנפשי יכולה להימשך לאורך כל החיים, משימה זו של התפתחות הפרט עשויה להתממש ברמות גבוהות יותר ויותר של מורכבות).

התבוננות זו מצביעה על כיוון עבודה חדשני לאנשי חינוך, בעל משמעות רלוונטית לחינוך בכל הרמות והגילים. השימוש בתפיסת התהליך המתמשך של התפתחות הפרט ברמות מגוונות ומתפתחות של מורכבות מציעה גישה רעננה ומתגמלת לחינוך במאה העשרים ואחת.

במאמר זה סרטטנו את תווי המפגש בין קומדיה אנגלית מהמאה השש עשרה לבין סרט ישראלי מהמאה העשרים כדוגמה לאסטרטגיה פדגוגית המכוונת לעורר מחשבה על אתיקה של אחרות. פיתוחה של אתיקה רפלקטיבית של אחרות ושכלולה היא דרך חשיבה אחת מני רבות, המאפשרת לאנשי חינוך להיענות לאתגר ולהשתתף בתהליך זה של העצמת מודעות חברתית וגדילה אישית.

ביבליוגרפיה

בוקאי, ר' (1986), **אוונטי פופולו** (סרט).

בוקאי, ר' (1990), "אוונטי פופולו", שור, ר' ולובין, א' (עורכים) **תסריטים** 2, בית הספר לקולנוע ולטלוויזיה, הוצאת כנרת, ירושלים, עמ' 14-20.

גרץ, נ' (1998), "המלחמה שלא הייתה: עונת הדובדבנים בהשוואה לשתי אצבעות מצידון ולגמר גביע", גרץ, נ' ולובין, א' ונאמן, ג' (עורכים), **מבעים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, עמ' 67-91.

כהן, א' (1991), "ראשית הקולנוע הארצישראלי כמשקף רעיונות התקופה", **קתדרה** 61, ספטמבר, עמ' 141-155.

נאמן, ג' (1998), "הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה", גרץ, נ' ולובין, א' ונאמן, ג' (עורכים), **מבעים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, עמ' 403-425.

שוחט, א' (1998), "נרטיב-על/קריאות ביקורתיות: הפוליטיקה של הקולנוע הישראלי", גרץ, נ' ולובין, א' ונאמן, ג' (עורכים), **מבעים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב, עמ' 44-46.

שייקספיר, ו' (1975), **הסוחר מוונציה**, תרגם אברהם עוז, מסדה, תל אביב.

שמאס, א' (1990), "הוא התבלבל בתפקידים", שור, ר' ולובין, א' (עורכים), **אוונטי פופולו**, בית הספר לקולנוע ולטלוויזיה, הוצאת כנרת, ירושלים, עמ' 7-17.

Benhabib, S. (1992), **Situating the Self; Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics**, Polity Press, Cambridge UK.

Greenblatt, S. (1988), **Shakespearean Negotiations; the Circulation of Social Energy in Renaissance England**, Clarendon Press, Oxford.

Gross, J. (1992), **Shylock; a Legend and Its Legacy**, Simon & Schuster, New York & London.

Kaplan, M. L. (2000), "Others and Lovers in The Merchant of Venice", Callaghan, D. (ed.), **A Feminist Companion to Shakespeare**, Blackwell Publishers, Oxford, pp. 341-357.

- Lear, J. (1990), **Love and Its Place in Nature; a Philosophical Interpretation of Freudian Psychoanalysis**, Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Moglen, H. (1996), "Unveiling the Myth of Neutrality: Advocacy in the Feminist Classroom", Spacks, P. M. (Ed.), **Advocacy in the Classroom; Problems and Possibilities**, St. Martin's Press, New York. pp. 204-212.
- Shakespeare, W. (1987 Ed.), **The Merchant of Venice**, Cambridge UK.
- Spacks, P. M. (1996), **Advocacy in the Classroom; Problems and Possibilities**, St. Martin's Press, New York.