

"אנשי התקווה": סרטי מהגרי עבודה בהיבט אירוני

אירית נומה

במהלך 2004 צולמו בשכונת התקווה שבע עשר סרטים תיעודיים קצרים על ידי סטודנטים-במאים צעירים מהחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב. הסרטים, שהם אוסף פורטרטים של תושבי השכונה, נעשו ביוזמת הפסטיבל הבינלאומי ה-10 לסרטי סטודנטים ובשיתוף החוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב, עיריית תל-אביב, נגה תקשורת, קרן גשר, פרויקט "הלב" (המרכז למען בוגרי פנימיות מצוקה) והמרכז הקהילתי "בית-דני" בשכונת התקווה. הסרטים הוקרנו כסדרה בת ארבעה פרקים בסינמטק תל-אביב, סינמטק שדרות, ובאודיטוריום דוהל בשכונה במהלך שבוע הפסטיבל (יוני 2004), ובערוץ 8 בכבלים (אוקטובר 2004, אפריל 2005).

הכותרת "אנשי התקווה" שנבחרה לייצג את סדרת הסרטים התיעודיים מתייחסת באופן ישיר וגלוי הן למקום בו צולמו הסרטים - "שכונת התקווה" והן לאנשי השכונה, גיבורי הסרטים. שמות הסרטים מתייחסים אף הם לאנשים באופן ישיר ורובם כוללים בתוכם את שמות גיבוריהם, לדוגמה: **הבנות של שמואל, משה ורדי, גלית, סימה רוצה לגעת באושר, אולגה וויקה, נורי תלאווי ועוד.** האינדיבידואלים העומדים מאחרי השמות וסיפוריהם האישיים מייצגים גם נושאים חברתיים, תרבותיים ואתניים הנדחקים אל שולי השיח החברתי ומתלכדים יחדיו בשכונה שקרויה על שם ההמנון הלאומי וממוקמת בדרום מזרח העיר תל-אביב. באופן מתמיד, מתחוללים בשכונה שינויים דמוגרפים אשר בעקבותיהם היא הפכה בשנים האחרונות לשכונה פחות הומוגנית. אם בעבר כמעט כל תושביה היו מעדות המזרח (תימן, עיראק, פרס ומצרים) הרי שהיום מתגוררים בה גם עולים מברית המועצות לשעבר ומהגרי עבודה. הסדרה "אנשי התקווה" נותנת ייצוג הולם לקבוצות האתניות השונות מהן השכונה מורכבת.

במאמר זה ברצוני לטעון שהכותרת "אנשי התקווה" היא בעלת משמעות אירונית. כלומר, מלבד המשמעות הישירה והגלויה היא טומנת בחובה משמעות מנוגדת. בביסוס הטענה אתיחס לתוכן ולאידאולוגיה החברתית - פוליטית המוצגת בשני סרטים על מהגרי עבודה: **גלית**, סרטם של גדעון לצמן וליאור קאופמן, ו**ולונג דיסטאנס**, סרטם של נעה בן הגיא ורני עינב. אנסה לבדוק, כיצד מקנה תוכן

הסרטים משמעות הפוכה ומנוגדת לכותרת הסדרה וכיצד באים לידי ביטוי בסרטים מצבים אירוניים הקשורים הן לגיבורי הסרטים, קיומם וזהותם, והן ליוצרי הסרטים, עמדתם החברתית-פוליטית.

ב- "*Irony and the Ironic*" (1970) מצוינת ההגדרה הפשטנית של אירוניה והיא לומר משהו אחד ולהתכוון להיפך. "Irony is saying one thing but meaning the opposite" (43 Muecke). אך למעשה, אירוניה אינה מודוס פשוט. האירוניה משמשת לבקר על ערכים מסוימים בחברה, על פעולות או על מוסר לקוי ובכך לערער את המוסכם לגביהם. הסיטואציה האירונית לא תתרחש בלעדי הצופה האירוני ובלעדי הקורבן האירוני, והיא מורכבת מאלמנטים כגון: הרחקה- הסיטואציה האירונית נצפית מבחוץ, נאיביות- הקורבן האירוני תמים ולא מודע למצב האמיתי, אינו מבין שהמציאות שונה מכפי שהיא נראית או נשמעת. בשוני או הניגוד מתבטא האלמנט הקומי- הוצאת מתח פיזי שפתרונו בצחוק. בנוסף, קיימים סוגים שונים של אירוניה. הפרדוקס למשל הנו סוג של אירוניה בו הקורבן מניח שהעולם מאורגן בהתאם לעקרונות של צדק והיגיון, בעוד שהצופה האירוני רואה את העולם כמציאות אבסורדית (מבין שדברים בלתי אפשריים מתרחשים בו זמנית, מבין את האבסורד). במאמר זה אתייחס למאפיינים אירוניים אלה.

קמפ במאמרה, "ליז לא גרה כאן יותר: על גלובליזציה והגירת עבודה בישראל" (2002), טוענת שהתופעה של מהגרי עבודה אינה חדשה במדינת ישראל והחלה בשנת 1993, השנה בה החליטה ממשלת ישראל לפתוח את שערי המדינה לגיוס יזום של עובדים מעבר לים כחלופה לעובדים הפלסטיניים. החלטה זו נבעה מכמה גורמים כגון: הידרדרות במצב הביטחוני ובעקבותיה הטלת סגר על השטחים, הגירה מסיבית מחבר המדינות והלחץ הבלתי פוסק של גופים אינטרסנטיים חזקים מאוד (כמו התאחדות הקבלנים והלובי החקלאי) לפתוח את השערים למהגרי עבודה.

כתוצאה מכך, הגיעו לישראל מהגרי עבודה רבים, אשר עזבו את ביתם בחיפוש אחר הזדמנויות כלכליות משופרות, שהיו חסומות בפניהם בארץ מוצאם. הם גויסו על ידי ישראלים, אם באופן פורמאלי ואם באופן בלתי פורמאלי, כדי לעבוד בעבודות של שוק העבודה השניוני (עבודות שלושת ה-D: Dangerous, Dirty and Difficult). הדינאמיקה שנוצרת סביב הגירה זו חושפת את המתח המתקיים בין אינטרסים כלכליים ניאוליבראליים, הלוחצים להגמשת גבולות ולחצייתם על ידי הון, סחורות וכוח עבודה, ובין אינטרסים לאומיים המבקשים לבצר את הגבולות מפני הבאת עובדים זרים.

האינטרס הלאומי מבקש אם כן, לדחוק את מהגרי העבודה החוצה אל שולי החברה ואף על פי שמבחינה פיזית, הם חצו את גבולות המדינה, הם חיים 'על הגבול'. למה? ארנסט גלנר, מחוקרי הלאומיות הראשונים, טוען כי מטרתה של הלאומיות היא 'לגהץ' את ההבדלים, 'למחוק' את השונה, להגיע להומוגניזציה ועל ידי כך ליצור אשליה של קולקטיב מאוחד. בנדיקט אנדרסון בספרו **קהילות מדומיינות** (1999), טוען בהמשך לכך, שהלאומיות היא דת חילונית הכוללת נרטיב היסטורי לאומי המקשר בין העבר להווה. זה הנרטיב של "כולנו", "הסיפור שלנו". הסיפור של הלאום היהודי כולל אלפיים שנות גלות עד להקמת בית בא"י ובו "התקווה" היא שמייצגת את השורשים התרבותיים והפוליטיים של העם היהודי. לסיפורים אחרים אין מקום בתוך הנרטיב הזה. מהגרי עבודה בישראל לא שייכים ל"תקווה" ובהיותם שונים (צבע, גזע, דת, שפה, מנהגים ועוד) הם מאיימים על ההומוגניות

וההגמוניה להן טוענת מדינת הלאום היהודית. לכן, מה שמאיים יש לסלק, לגרש, להדחיק. כיצד באים לידי ביטוי המתח והשניות בשני הסרטים הנדונים.

בסצנה מתוך הסרט **גלית**, מגיעה משטרת ההגירה ב-02:00 בלילה ופורצת לבתי המהגרים בזמן שהם ישנים. המהגרים נדרשים לארוז את חפציהם ולהתלוות לניידת. הסצנה מלווה בטריקות דלת רבות, הצעות מבעד לחריצים, צעקה של "שקט" (השוטרת צועקת) על פני מסך שחור. לאחר שהניידת נוסעת, גלית פורצת לסמטה ומתחילה לבכות, בכי היסטרי. אמה של גלית מחבקת אותה מאחור בחוזקה. גלית, ילדה בת עשר, בסך הכל, לא מבינה מדוע המשטרה לקחה את שכניהם, מהגרי עבודה, כמותם. בסרט **לונג דיסטאנס**, לא נראים מהגרי העבודה על פני המסך, הם רק נשמעים. הצופים שומעים שיחות טלפון קטועות מהן ניתן להבין שאנשים נעצרו על ידי משטרת ההגירה. "...היום היה הרבה בלגן עם המשטרה. אתה מכיר את האנשים שנעצרו?... חשבתי שבגלל החגים הם לא יעצרו אנשים. אבל הם כן עצרו."

שתי דוגמאות אלה ממחישות את תפיסת מהגרי העבודה כמאיימים. המונח "מאיים" או "מאויים" נידון בהרחבה במאמרו של פרויד – "המאויים". מקורה של המילה "מאויים", *Unheimlich*, בגרמנית ומשמעותה: חסר בית, זר, לא מוכר, לא רגיל, נסתר, חבוי. המהגר כסובייקט היברידי, שחי על הגבול ובין גבולות, בין הארץ המארחת ובין ארץ מולדתו, עם רגל אחת שם ורגל שנייה כאן. מהגר כזה הופך את הלאום ללא מולדת ולכן נתפס כמאיים על החברה היהודית-ישראלית. מהגרי העבודה גורמים ליהודי הישראלי להרגיש "לא בבית", במובן מסוים הוא גם מעלה בו זיכרונות מודחקים של אלפיים שנות גלות, בהן הוא היה שונה, זר ונרדף בארץ לא לו. למעשה, המאויים אינו דבר חדש או זר, כפי שפרויד טוען, אלא משהו נהיר לחיי הנפש. ה-*unheimliche* (המאויים) הוא ה-*heimliche* (הביתי, הנהיר), שחלה בו הדחקה ומתוכה חזר ועלה, "המאויים הוא דבר מה שראוי היה לו להישאר בהסתר ושיצא מהסתר". (פרויד 21).

ברגע שהמאויים יוצא הוא מערער לנו את תחושת השייכות ל"בית", את מעמדו היציב של "הבית" וחושף את הבנייתו המלאכותית. מאויים זה, אותו מהגר עבודה, שואל בעצם, מה זה להיות ישראלי? לגלית יש שם ישראלי, שבאופן אסוציאטיבי ואירוני מעלה משמעות של גלות, היא מדברת עברית, היא לומדת בבית ספר "הירדן", בית ספר ישראלי, היא הולכת למרכז הקהילתי בשכונה, רוקדת ושרה "אני פרוחה", האם זה הופך אותה לישראלית? באחת מהשיחות ב**לונג דיסטאנס** נשמע: "ראית את זה ב-CNN? אה כן, יאסין. ראש הממשלה שלהם. לא ראית את ההפצצות עליו? אתם לא מפקחים שגם אני אפגע מהפצצות? לפעמים זה קרוב." האם האמירה "ראש הממשלה שלהם" הופכת את מהגרי העבודה לחלק מה"אנחנו" הישראלי?, האם השותפות לחשש ולפחד להיות קורבן פיגוע הופך את מהגר העבודה לישראלי? לאחד מ"אנשי התקווה"? האירוניה כאן באה לידי ביטוי בהיבט הפשטני שלה: בשכונה הקרויה על שם ההמנון הלאומי גרים גם מהגרי עבודה זרים, להם תרבות הלאום מתכחשת.

היבט נוסף של האירוניה מתייחס לקיומם העגום של מהגרי העבודה המתאר את היפוכה של התקווה. מהגרי עבודה גרים בשכונת התקווה בדירות עלובות, בבניינים מוזנחים. הם חיים במרחב צפוף וצר ובתנאי קיום לא נוחים: כשגלית רוצה להתקלח, היא מרתיחה מים בסיר, שופכת אותם לדלי ומוסיפה לו מים קרים. הם עובדים תמורת שכר מינימאלי בעבודות מפרכות, כפי שמעידות שיחותיהם ב**לונג**

דיסטאנס: "...אני חוזר מאוחר, אני עובד קשה מאוד.", "למה הניתוח של קיי יקר כל כך? היא אמרה שזה יעלה 300 דולר?...אולי ידעו שאמא שלה עובדת בבית חולים וחשבו שיש לי הרבה כסף? הם חושבים שפה קל להרוויח כסף."

מהגרי העבודה בשכונת התקווה מהווים קבוצה חברתית, המורכבת בעצמה מקבוצות אתניות שונות שהמשותף להן הוא מעמדן הסוציו-אקונומי, מעמד נמוך, אפילו נמוך מאוד. מהגרים אלה הם ה"נפלים" של החברה, מתקיימים בתוך המציאות של הביבים, ללא זכויות אזרחיות, נטולי מעמד חברתי. אין פה שמץ של תקווה - "הכרטיס עומד להיגמר, אז שלום" (לונג דיסטאנס). גיוס מהגרי עבודה לא יהודים יצר שכבה חברתית חדשה, שמעמדה הלא-אזרחי הופך את המהגר למעין נוכח/נעדר אשר נוכחותו לגיטימית בכל מה שקשור לצרכי עבודה, ואילו היעדרותו מוחלטת בכל מה שמחוץ לעבודה. מעצם היותו נוכח/נעדר נמצא המהגר בעמדה אמביוולנטית ופרדוקסאלית. אי לכך, המהגר חי במציאות אבסורדית ואירונית של מצבים מנוגדים המתקיימים אצלו בו זמנית. למציאות אבסורדית ואירונית זו, הומי באבא קורא "המרחב השלישי". "המרחב השלישי", על פי באבא, נוצר בתוך המרחב הדיכוטומי של מזרח-מערב ובו המזרח מחקה את המערב. המערב אף הוא בניסיון להידמות למזרח, מושפע מהמרחב השלישי ויוצר חיקוי למזרח. מרחב זה מבקש לתאר את המציאות החדשה של המטרופולינים האירופאים אשר נשללה מהם ההומוגניות והם מוצפים במהגרים כחלק מהמציאות הפוסט קולוניאלית.

סרטי מהגרי העבודה – **גלית ולונג דיסטאנס**, מפרויקט "אנשי התקווה", מתארים מציאות ישראלית מורכבת, הטרוגנית ופוסט קולוניאלית ובכך מהווים חלק מ"המרחב השלישי" - "מרחב שלעולם אינו פשוט לבן ולעולם אינו אך ורק שחור". (באבא 134). מרחב זה לא מאורגן על ידי הבדלים בינאריים והשיח בו לא מוגדר על ידי גבולות ברורים. זה מרחב אירוני המבטא את המציאות האבסורדית של המהגר. במציאות זו המהגר חווה את זהותו ככפולה והיברידיית.

אחד האלמנטים שמעידים על היברידייות או כפילות הוא השפה, הדו לשונית. הסרט **גלית** דובר שתי שפות, אנגלית ועברית. גלית דוברת את שתי השפות והוריה דוברים אנגלית, המילים העבריות שמשתרבות לאנגלית של ההורים הן סלנג, כמו "צ'יק-צ'אק". שתי השפות אינן שפות האם של ההורים, שמוצאם מגאנה באפריקה. הדו לשונית של גלית מעידה על הניתוק של גלית מהמקור שלה, מארץ מוצאה, שגלית אינה מודעת לה, או מתכחשת לה, או לא מכירה אותה. גלית המשתוקקת להמשיך לחיות בישראל ולהישאר בה באופן חוקי לא מזכירה את גאנה, ארץ מוצאה. על פי פאנון (2004), לדבר בשפה מסוימת פירושה לקבל על עצמך עולם ותרבות מסוימים והשחור שרוצה להיות לבן, יתקרב אל מטרתו ככל שיכבוש את הכלי התרבותי, את השפה. לגלית אין ברירה אלא לתקשר בעברית המשמשת עבורה כלי תיווך, באמצעותו היא תובעת גם את מקומה בחברה הישראלית ואת זכותה להיות כבת אנוש:

Saturday night something happened. The police came to me and they shouted a lot, and then my father asked: why do you always disturb us? We are not criminals. And they asked me if my parents are really my parents, and I said yes. And they asked me how old are you? And I said I'm ten. And they asked

me, at which school do you study? And I said, Ha-Yarden. And then I asked them: why are you coming and disturbing us in the middle of the night, at two o'clock? We are sleeping. Why you are not with your children in the night? Why do you come and disturb people in the night, and why do you disturb their children, who are going to school in the morning? And they didn't answer me. And then they went to the house of the friends of my father and they took everyone away. (גלית, סיגל רוזן מקריאה)

במקור, נכתב המכתב בעברית על ידי גלית עבור "מדינת ישראל", וסיגל רוזן, מהמוקד לסיוע למען עובדים זרים, תרגמה להוריה של גלית את המכתב לאנגלית. מצב זה, בו גלית חולקת את רגשותיה עם הוריה על ידי גורם מתווך, הנו אירוני בגלל האבסורד בעצם העובדה שגלית והוריה לא מדברים ביניהם בשפת ארץ המוצא, בשפת המקור. חמיד נאפיסי בספרו *An accented cinema*, כותב:

One of the greatest deprivations of exile is the gradual deterioration in and potential loss of one's original language, for language serves to shape not only individual identity but also regional and national identities prior to displacement. (Naficy 24).

כלומר, האבידה הגדולה של החיים בגלות היא זו של השפה המקורית שהיא מרכיב חשוב בזהות האישית, המרחבית והלאומית. הדו לשוניות מדגישה את הפיצול שבתוכו חיה גלית, זו חוויה סכיופרנית המתבטאת מבחינה רגשית, במה שנאפיסי מכנה "Structure of feeling" (Naficy 26-27) – מצב רגשי של חווית טלטול מתקווה לייאוש, משייכות לניתוק. נאפיסי טוען שרגשות סותרים אלה באים לידי ביטוי בקולנוע המוטעם במימד המרחבי בו המולדת מוצגת כמרחב אוטופי והארץ המארחת מוצגת כמרחב דיסטופי.

בגלית אין ייצוג למקור ממנו הגיעו מהגרי העבודה, אין נגישות לזיכרון העבר, למולדת. מבחינה זו הסרט הוא פוסט מודרני, הסימן מנותק מהרפרנט, מהמקור. הניתוק מהמולדת הוא אמיתי, שורשי ואבסולוטי ונוצרת תחושה קלסטרופובית של ניכור, ריחוק ובדידות. תחושה זו מועברת על ידי תיאור המרחב השכונתי כמרחב סגור וקטוע בו הרחובות צרים, הבתים צפופים, גבולות חזרי דירתה של גלית אינם ברורים, אין תיחום מוגדר של חדר הסלון, המטבח או המקלחת. המרחב מפורק ומאוחד לכדי "בלאגן" אחד גדול. לאורך הסרט נשמעות טריקות דלת ויש הצצות מבעד לחריצים הנוצרים בין הדלת למשקוף ונותנים לצופה תחושה גבולית של הימצאות על התפר בין המרחב האינטימי למרחב הכללי יותר. המסך השחור באמצע הסרט מעביר תחושה של חוסר וודאות קיומי, חוסר אונים, בלבול, תלישות. **בלונג דיסטאנס** לא רואים את פניהם של מהגרי העבודה ולכן, התחושות האלה יותר מועצמות ומתווכות באמצעות ויזואלים של טלפונים, רחובות שקטים וריקים מאדם, שתיקות קצרות.

תחושות הניכור, הריחוק והבדידות מתוארות היטב גם בסצנה בה גלית מגיעה למרכז הקהילתי בשכונה: היא מגיעה לשיעור ריקוד. בהתחלה היא מסתכלת איך המורה מסבירה את צעדי הריקוד. היא לא מצטרפת. השחורה היחידה הבולטת כשונה ומרוחקת ועומדת בצד עם תסרוקת יוצאת דופן המעידה על מוצאה האפריקאי. כעבור זמן, גלית מצטרפת לריקוד ושרה עם הבנות בניסיון להידמות אליהן. הבנות הישראליות בשכונה מהוות עבור גלית מושא לחיקוי. מבחינתה הן תכלית פעולתה מפני שהן אשר יכולות ליצוק בה ערך, אך גלית לא ממש מתקבלת ונוצרת תחושה של ניכור מהזהות. סצנה זו מובילה אותי לפאנון, פסיכיאטר שחור ממרטיניק אשר תמך במאבק לשחרור אלג'יר והניח את התשתית לאופני החשיבה של הלימודים הפוסט קולוניאליים. בספרו **עור שחור, מסכות לבנות**, טען פאנון כי העמדת הגזע השחור ליד הגזע הלבן במרחב הקולוניאלי יוצרת מחלת נפש. הוא בדק מה קרה לזהות האדם השחור תחת המבט הלבן וטען שלאדם השחור אין סובייקטיביות כי הוא רואה עצמו דרך המבט הלבן, זאת אומרת, השחור זר מתוכו, דבר הגורם לו לניכור פתולוגי. הניכור הזה מנביע גם תשוקה פתולוגית להיות לבן, השחור מתאוה להשיג את האידיאל הזה ונוטש את האני שלו. תשוקה זו אינה רציונאלית, זו תשוקה טראומטית כי בסופו של דבר יש ודאות אחת: לאן שלא ילך, כושי נשאר כושי. העיוורון והחוסר מודעות של גלית למצב הוודאי הזה הופכים אותה לקורבן של אירוניה. היא מונעת על ידי פעולות חיקוי וחושבת שזה מה שיגרום לה להידמות לחברה אליה היא מתאוה להתקבל. בעצם חוסר ידיעתה של גלית שהיא מתבוננת בעצמה דרך עיניים גזעניות, חשדניות, יש אלמנט של תמימות אירונית.

בהמשך לטענה הפסיכולוגית – פאנונית בדבר הפתולוגיה של השחור, הסרט **גלית** משוחח עם תסביך אדיפוס ובמובן מסוים לועג באופן אירוני לתסביך הפרוידיאני הקלאסי ובכך תומך בטקסטים המציעים קריאה מחודשת שלו. כך למשל, דלז וגואטרי (Deleuze and Guattari) **בקפקא: לקראת ספרות מינורית** (1986) מציעים קריאה מחודשת של התסביך האדיפאלי לפיו האב מופיע כאדם הדורש שבנו יקבל את מרותו כי הוא בעצמו נמצא במצב של קבלת מרות, של כניעה לסדר השולט, במצב שבו אין יציאה. האשמת הבן את אביו אינה טמונה בכך שהבן כנוע ומוכפף לאב אלא בכך שהאב בעצמו כנוע.

...the father appears as the man who had to renounce his own desire and his own faith, if only to leave the "rural ghetto" where he was born; he appears as the man who demands only that the son submit because he himself is in submission to a dominant order in a situation from which there is no way out. (Deleuze and Guattari 10)

הכניעה של הסמכות ההורית מתוארת בגלית בסצנת "הידיים": גלית מתבוננת בכף ידה ומשווה אותה לכף ידה של אמה ואז היא אומרת "אמא, היד שלי שונה". האמא עונה "לכולם יש ידיים שונות. אז אם הייתי גונבת משהו, והמשטרה בודקת טביעות אצבעות, הם יבחינו בהבדל, הם יידעו מי גנב. אילו הידיים היו זהות, הם לא היו מגלים, לכן לכולם יש ידיים שונות." ואז גלית שואלת "ואם למישהו יש

ידיים זהות?" והאם עונה "אין דבר כזה, זה בלתי אפשרי. לכן אלוהים נפלא". ההיגיון שמנחה את ההסבר של האם לשוני הידיים הוא סמכות אחרת, גבוהה יותר. השוני של הידיים משרת את המשטרה ולכן גם אלוהים נפלא. למעשה, אמה של גלית, כלואה בתוך סמכויות, הסמכות המדינית והסמכות האלוהית. הדבר נובע מכך שהיא בעצמה כנועה, האמא כנועה לסמכויות שמדכאות את כולם.

פאנון אף הוא מציע קריאה מחודשת של התסביך האדיפאלי וטוען שאינו קיים במשפחה אפריקאית כי האב אינו מקור סמכות, מפני שהוא נפגע, הוא מסורס. לכן, המאבק הוא בין הבן לאב הקולוניאלי. טענה זו של פאנון, מוצאת צידוק בסרט גלית במכתב שכתבה והובא כאן. מעבר לכך, הדינאמיקה המשפחתית של יחסי הכוח בקשר אב-אם-בת בסרט גלית, שונה מהדינאמיקה המתקיימת במשפחה פטריארכלית, כי הסמכות ההורית לא באה כאן לידי ביטוי ממשי. הוריה של גלית כפופים לסמכות המדינית ונוכחותה של גלית מחזקת אותם בהתמודדותם מול "המדינה". רעיון זה מתואר בסצנה בה אביה של גלית מבקש ממנה ללוות אותו לתחנת האוטובוס. גלית משמשת כ'שומר ראש' של אביה מפני משטרת ההגירה (משטרת ההגירה נמנעת מלעצור מהגרי עבודה עם ילדים). במובן זה משפחתה של גלית עוברת תהליך של דה פמילריזציה, משתחררת מהמלכוד האדיפאלי ומאפשרת לקרוא אותו באופן שונה ואירוני.

ב- *(Muecke, 1970) Irony and the Ironic*, מוצגת ההנחה שהאמן נמצא בעמדה אירונית מפני שכדי ליצור טוב הוא חייב להיות, יצירתי וביקורתי, סובייקטיבי ואובייקטיבי, אינטואיטיבי וריאליסטי, אמוציונאלי ורציונאלי, מודע ולא מודע. לטענתי, יוצרי הסרטים גלית ולונג דיסטאנס נמצאים בעמדה אירונית זו שהיא גם עמדה רב-תרבותית המאופיינת בין היתר ב"תודעה כפולה". כלומר, יוצרי הסרטים נמצאים הן במרכז והן בשוליים. מיקום זה מאפשר להם לחתור תחת השיח ההגמוני ולנקוט עמדה ברורה של אלו המודחים לשוליים והנתונים לדיכוי. במונחים של "פוליטיקת המיקום" היוצרים נמצאים במרכז ומהמקום הזה הם מעצימים את הקואליציה של המיעוט, של מהגרי העבודה.

שוחט וסטאם במאמרם "היסטוריות שנויות במחלוקת: בין אירופוצנטריות לרב-תרבותיות" (2001), טוענים שרב-תרבותיות לא מבוססת רק על הינתקות או החברות לזהות ביולוגית אליה נולדים, אלא גם להזדהות פוליטית עם אנטי אירופוצנטריות. בדרך זו יכולים גם אלו שנולדו לפריבילגיות ושלא התנסו בחוויית "האחר", לדמיין עמדות סובייקטיביות הפוכות. רב תרבותיות במובן זה, אינה מרחב גבורה עבור היוצרים, הסטודנטים הלבנים מאוניברסיטת תל-אביב, שבאים להושיע את מהגרי העבודה "הצבעוניים" מגורלם ואף לא מדובר בפלורליזם סובלני של "אני בסדר, אתה בסדר". היוצרים, כרב תרבותיים ביקורתיים מכירים במציאות הקיומית של הכאב, הכעס והזעם של מיעוט מהגרי העבודה.

העמדה הרב-תרבותית של היוצרים באה לידי ביטוי גם במה ששוחט וסטאם מכנים פעולת "ג'ויג'יסטו" (שוחט וסטאם 48) - אמנות התגוששות יפנית על פיה עיקרון שיתוק היריב מבוסס לא על התנגדות אלימה לו, אלא על שיתוף פעולה עם הכוח של גופו כדי להטמיע את אנרגיית היריב. תפיסות אסתטיות אלה מבוססות על ניכוס כוחו של השיח השליט כדי להפעיל כוח זה נגד השליטה, באמצעות גניבת אלמנטים מהתרבות השלטת ועריכתם מחדש לצרכים ביקורתיים. העריכה הקולנועית מוציאה את הדימויים מההקשר הנרטיבי הראשוני שלהם, ומגזימה בחזרה עליהם, עד כי הסטריאוטיפים מאבדים מכוחם המקורי והופכים לנלעגים.

אסתטיקת ה"ג'ויג'יטסו" משתקפת באופן מובהק בסרט **לונג דיסטאנס**. היוצרים צילמו סמלים כמו דגל ישראל, 'סלוגנים'/פוסטרים דתיים של הרב מלובביץ', "נחמן מאומן" ובעריכה חזרו עליהם שוב ושוב. הסמלים שחוזרים על עצמם עוברים תהליך של הזרה, מוצגים לפתע באור שונה, נלעג, אירוני. השימוש באסתטיקת ה"ג'ויג'יטסו" בא לבקר את היחס האוריינטליסטי הבוטה כלפי מהגרי עבודה והוא גם מבטא אירוניה עצמית. כלומר, היוצרים צוחקים ולועגים לתרבות הלאום היהודית-ישראלית שהם בעצמם מהווים חלק בלתי נפרד ממנה ולוקחים בה חלק פעיל.

הסרטים **גלית ולונג דיסטאנס** אינם נגועים ברגש סנטימנטאלי כלפי "האחר", "חסר המזל". הם עוסקים בהעצמת חסרי העצמה ומבטאים את קולותיהם הביקורתיים של אותם אלה המנסים להתניע אפשרות תרבותית, פוליטית ואסתטית המשקפת תפיסה פוסט מודרניסטית לפיה אין אמת יחידה והמאבק הוא מקומי.

לבסוף, אחד מהאלמנטים שמאפיינים אירוניה וצוינו בתחילת המאמר, הוא "ההרחקה". בקונספט של ההרחקה הכוונה היא שהסיטואציה האירונית נצפית מבחוץ. בנוכחות הסיטואציה האירונית הצופה האירוני מרגיש עליונות, חופש, שעשוע, זאת לעומת הקורבן האירוני שנראה לכוד בתוך הסיטואציה, עיוור, מוגבל, לא חופשי ולא מודע למצב המגוחך בו הוא נמצא. הצפייה האירונית, הריחוק מהסיטואציה והיכולת להתבונן עליה מבחוץ הם שמאפשרים את האירוניה, את היכולת לראות את הניגודים, ריבוי העמדות והפרדוקס. בתור צופים אירוניים מוטלת עלינו המשימה לחשוף את הלעג ולהביע ביקורת, על מה שבין הכותרת – "אנשי התקווה" ליצירות – **גלית ולונג דיסטאנס**.

ביבליוגרפיה:

באבא, הומי.ק. (2004), "החומר הלבן (היבט פוליטי של לובן)", קולוניאליות והמצב הפוסט קולוניאלי, יהודה שנהב, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 128-134.

בנדיקט, אנדרסון (1999), קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תרגום: דן לאור, תל-אביב, האוניברסיטה הפתוחה, ע"מ 31-68.

פאנון, פראנק (2004), **עור שחור, מסכות לבנות**, תרגום: תמר קפלנסקי, תל-אביב, ספרית מעריב.

פרויד, זיגמונד (1998), "המאויים", **מעבר לעיקרון העונג**, תל-אביב, דביר, עמ' 7-30.

קמפ, אדריאנה. (2002): "ליז לא גרה כאן יותר: על גלובליזציה והגירת עבודה בישראל", **נגה: כתב עת**

פמיניסטי, גיליון 41. <http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=5578>

שוחט אלה ורוברט סטאם (2001), "היסטוריות שנויות במחלוקת: בין אירופוצנטריות לרב-תרבותיות",
 זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל-אביב, בימת קדם, עמ' 13-58.

Muecke, D. (1970) *Irony and the Ironic* (the critical idiom), London,.

Deleuze Gilles and, Felix Guattari (1986), *Kafka: Towards a minor Literature*, :
 Pp.9-15.

Naficy, Hamid (2001),. "Situating Accented Cinema" in *An Accented Cinema: Exilic
 and Diasporic Filmmaking*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, Pp.10-
 39.

פילמוגרפיה:

גלית, 2004: גדעון לצמן וליאור קאופמן, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אונ' תל-אביב, ישראל.
 לונג דיסטאנס, 2004: נעה בן הגיא ורני עינב, החוג לקולנוע וטלוויזיה, אונ' תל-אביב, ישראל.