د. نوريت غيرتس*

السينما الإسرائيلية بين الحلم والوهم

تنتقد السينما الإسرائيلية الجديدة – سينما التسعينيات – بأشكال مختلفة الرؤيا الصهيونية التي استحوذت على الأفلام السينمائية الإسرائيلية المبكرة، والمجال أو الحيز الذي تحققت فيه هذه الرؤيا، والهوية القومية التي بنتها[1].

في تلك السينما المبكرة كان الحيز المُصَوَّر عبرياً بكامل مساحته، طولاً وعرضاً. الرجل العبري الذي استحوذ عليه بحركاته ونظراته، أفرغه، واستبعد منه الغرباء والآخرين، أما اليهودي المنفوي أو الناجي من المحرقة النازية، والعربي والمرأة، فقد ظهروا في الأفلام كشخصيات ثانوية فقط، شخصيات ظل كُرِّست لتعريف وتفخيم الهوية العبرية الرجولية.

طوال سنوات عديدة، كانت صور اليهودية في نظر العالم الواقع خارجها صور هوية نسوية، سلبية، محصورة داخل إطار معايير الغيتو. وقد سعت الصهيونية التي تبنت هذه الصور إلى بناء هوية معاكسة – رجولية، دينامية تسيطر على مساحات مفتوحة لا حدود لها[2]. وجسدت السينما العبرية والإسرائيلية هذه الهوية من خلال الصور والشخصيات السينمائية.

السينما الإسرائيلية الجديدة، في أحسن أحوالها، لا تستبدل المجال والهوية الإسرائيليين في الأفلام الأولى، بمجال وهوية آخرين، مختلفين، كما أنها لا ترفض الرؤيا الصهيونية بمجملها، وإنما تخلق تطابقاً ومزجاً بين الهويات والمجالات المختلفة، بين المجال الصهيوني والرجولية العبرية التي طغت عليه في أفلام السينما الأولى، المبكرة، والمجال اليهودي المنفوي الذي أُعتبر مجالاً نسوياً، بين الرجولي والنسوي بصورة عامة، بين إسرائيل وفضاءات العالم والمنفى[3].

* محاضرة في قسم السينما بجامعة تل أبيب

عملية مزج أو خلط هذه المجالات استندت إلى التطابق الذي أقيم في الأفلام بين الرؤيا الصهيونية والواقع الإسرائيلي وبين الرؤيا – الدراما – الخيالية. والحال فإن أزمة الهوية الإسرائيلية ومحاولة إعادة صياغتها من جديد وربطها بالهويات التي أُخمدت من قبل هذه الهوية الإسرائيلية ذاتها (ومن ضمن ذلك هوية اليهودي المنفوي والمرأة والعربي أو الشرقي)، تتجسد في هذه السينما من خلال عمليات دمج ومقاربات للمجالات والنواحي المشكَّلة فيها.

و«تتحرك» الأفلام بين الهويات والمجالات والنواحي المختلفة، محطمة الحدود بينها، تتحرك بين حدود الواقع وحدود الخيال لتبني عالماً (حتى ولو كان خيالياً) فيه كل شيء ممكن؛ عالماً يتحول فيه الخطاب الصهيوني القديم المهيمن إلى صوت واحد وسط حوار أصوات واسعاً يتيح فيه تحطيم حدود الواقع، وتحطيم الحدود بين المجالات والهويات، العودة لتأمل الرؤيا الصهيونية، وفتحها أو إيجاد متسع فيها لأقليات مختلفة، ومناطق مختلفة، وكيانات مختلفة، ولإيجاد حيز إصغاء فيها لصوت الآخر، بصرف النظر عن هويته.

فيلم «حب لورا أدلر» (أبرهام هفنر ١٩٩٠) يدور حول فرقة ممثلي مسرح «إيديش» يظهرون في قاعات معتمة، شبه خاوية، وحول قصة نجمة الفرقة، لورا أدلر: حياتها ومرضها (مرض السرطان) وموتها.

تحليل الفيلم سيشكل حالةً لاختبار ومحاكمة الفرضيات التي جرى استعراضها آنفاً.

في فترة التسعينيات أخذ جزء من أفلام السينما الإسرائيلية يستخدم لغة ما بعد الحداثة بغية تحطيم هويات ولغات ومجالات وتكتلات، ومن ضمن ذلك الهوية القومية وإجماعات السينما (الإسرائيلية) السابقة[٤]. فيلم «الحب الأخير» لـ «لورا أدلر» ليس من طراز أفلام ما بعد الحداثة، لكنه يأخذ من هذا الطراز عدة عناصر، ومن بينها تشويش الفوارق بين عوالم تصور بأنها مناقضة لبعضها البعض، كالواقع والمسرح، هناك وهنا، الإسرائيلي واليهودي، الذكري والأنثوي. ولا يتناول الفيلم بشكل صريح الأيديولوجية الصهيونية، لكن الخلط الذي ظهر في المساحات التي يتحرك فيها كان خلطاً في الهويات المشكَّلة أو المصاغة فيه، وبضمن ذلك الهوية الصهيونية واليهودية المنفوية.

من المألوف اليوم التحدث عن تعدد الهويات والثقافات والتاريخ

ملصق فيلم «الارض الجديدة»

المرتبط بمجال واحد. فعوضاً عن مجال متجانس يحتوي أمة واحدة، بات من المعترف به اليوم وجود تجمعات تنقسم إلى مجموعات وأجنحة مختلفة[٥]. وبدلاً من رواية جامعة، مركزية وموحدة، نلحظ اليوم حصول نكوص وتراجع «باتجاه هويات منفصلة تأبى الانصهار في بوتقة الأمة المتجانسة»[٦].

هذا المجال المفكك الجديد يوصف على أنه مجال ما بعد الحداثة[٧]، فقد تنظيمه أو إطاره المعروف والآمن. إنه مجال أو حيز تداعت فيه الفروقات والتباينات الواضحة بين عالم أول وعالم ثالث، بين جنوب وشمال، وبين الـ «أنا» والـ «آخر»، لتحل مكانها مفاهيم تُرسي توليفات هويات في حراك دائم، في قوالب أو ثقافات لا حدود لها، تتداخل فيما بينها. في هذا الحيز تختلط الطبقات والطوائف والمجموعات الاجتماعية، فيغدو التقسيم الفئوي غير واضح، وتبهت الفوارق القومية.

فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» يعكس مفاهيم ما بعد الحداثة من هذا النمط، جاعلاً المجالات المختلفة تختلط وتتداخل فيما بينها، بحيث أن المجال الإسرائيلي المحلي، والمجال الإسرائيلي

«الواقع خارج نطاق سيادة الدولة» (منطقة الفنادق في تل أبيب والقدس) وحيز أو مجال مسرح الإيديش، تحل فيه مكان بعضها البعض وسط محو أحدها للآخر، واكتشاف أحدها للآخر في الوقت ذاته. بهذه الطريقة يخلو الفيلم من حيز، مجال، متجانس محدد يخضع لسيطرة الأبطال ويمثل هويتهم، كما كان عليه الحال في أفلام الماضي. فالمجال أضحى هنا متحركاً ومفككاً. ومع ذلك، فإن أياً من المجالات التي تشاهد في الفيلم لا يتعرض للإسكات أو الكبت من قبل مجال آخر، بل على العكس يسلط بعضها الضوء على البعض الآخر، بجوانبه المعروفة وغير المعروفة.

وعند تفكك المجال نجد أن الفيلم يفكك أيضاً الشخصية الرجولية التي استحوذت عليه (أي المجال) وتحكمت به في السينما المبكرة، ويخلق تماثلاً بين أحداث الحياة وأحداث المسرح وبين الهويات: الهوية الرجولية والنسائية، الهوية الإسرائيلية والهوية اليهودية – المنفوية. هذا التماثل بين الواقع والمسرح يضفي على توليفه المجالات هذه مسحة من البهجة الاحتفالية التي يكون فيها كل شيء ممكناً ومسموحاً[٩].

في أفلام السينما الصهيونية الأولى، جرى فصل تام بين مجال المنفى والمجال المحلي لأرض إسرائيل. وفيما أُستبعد المنفى كلياً، كان من المفروض بالمهاجر الجديد أن يكتسب في أرض إسرائيل سمات جديدة يتم تشكيلها ارتباطاً بالمجال الجديد. في قسم كبير من الأفلام التي أُنتجت في فترة الأربعينيات والخمسينيات، كانت الكارثة (المحرقة النازية) عبارة عن خلاصة تلقائية لواقع المنفى، وكان من المفروض بالبطل الناجي من المحرقة الذي قدم إلى البلاد أن ينفض عن نفسه هذا الواقع بما ينطوي عليه من ذكريات أليمة، حتى يتمكن من إيجاد موطئ ومستقر له في المجال المحلي في أرض إسرائيل، ليتحول إلى اسرائيلي، عبري من أبناء البلاد.

في السينما الإسرائيلية المبكرة، التي حاولت تكريس نزعة رجولية صهيونية عبرية، طغت قصة البحث عن الأب، التي يتبنى فيها الطفل، ابن الشتات، أباً عبرياً ليتحول بذاته إلى عبرياً بكل معنى الكلمة.

في أفلام مثل «بيت أبي» و«كرياه نأمنا (المدينة الموالية)» و«أدما (الأرض)» أو «دمعة المواساة الكبرى» يرفض الناجون الذين وصلوا إلى البلاد التأقلم فيها. فهم يحملون معهم ذكريات البيت والأسرة أو ذكريات هول المعسكرات، ويظهرون الخصال «اليهودية» السلبية، الأنوثة والكسل والجبن، ولا يتيح لهم، سوى اندماجهم في البلاد بمساعدة المجتمع والبيئة ومن خلال التعرف على جمال طبيعتها، تغيير خصالهم وأطباعهم والتحول إلى أناس فاعلين، مقاتلين أو عمالاً، من أبناء البلاد بكل معنى الكلمة. هذه الأفلام تمثل ثقافة سعت إلى إخماد الذكريات الخاصة للناجين من المحرقة، إلى طيّ صفحة ماضيهم وتمكينهم من التأقلم والذوبان في الثقافة العبرية الجديدة.

فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» لا يتناول «الكارثة» أو الناجين منها الذين قدموا إلى البلاد، لكن صدى الكارثة يتردد فيه من بدايته وحتى نهايته. فمنذ مستهل الفيلم، وفي البروفات الأولى، عندما كانت مجموعة ممثلي مسرح الإيديش لا تزال تناقش صيغة المسرحية الجديدة التي تستعد لعرضها على خشبة المسرح، يأتي المخرج ليقول «لم يبقَ لنا سوى عدد قليل جداً من اليهود. لا يجوز إرسال يهودي إلى الشرطة». وفي المشهد الأخير، تنظر لورا إلى الأفلام التي أنتجت في أوروبا قبل الحرب، والتي وثقت الواقع اليهودي، وتعلق عليها قائلة: «إنهم ميتون. الآباء، رجال الأعمال الصغار، العاشقون الصغار.. كلهم في عداد الموتى. لم يبقَ أحد». فالكارثة (المحرقة) تستهل الفيلم وتنهيه، وتشكل بين البداية والنهاية ما يشبه نص خلفية لقصة مسرح الإيديش المحتضر، الذي فقد جمهوره هناك، في أوروبا.

إن واقع المنفى – الشتات والكارثة في أوروبا – يلف حياة وكيان ممثلي مسرح الإيديش الذين يعيشون في البلاد بما يشبه الفقاعة. ومع ذلك فإن هذا الواقع يماثل دائماً وأبداً الواقع الإسرائيلي غير القائم في حبكة الفيلم، لكنه يطغى على الصورة ويملأ الشاشة بصور شوارع وطرق ومدن ومناظر طبيعية. وهي مناظر معروفة لدى المشاهد الإسرائيلي، لكنها تصطبغ في أحيان كثيرة بألوان غير معروفة أو مألوفة، ألوان العالم الأوروبي لمسرح الإيديش، مصممة ببراعة، ومضاءة بفيلترات تضفي على الصورة جودة زائفة أو مفتعلة. وتبقي الممرات والدهاليز المؤدية من الداخل إلى الخارج الجودة الزائفة، المصممة بعناية، على الصور الخارجية، حيث تبدو سوق الكرمل في تل أبيب، و«نحالات بنيامين» أو السفر على طرق البلاد (في الضباب والمطر بضوء أوروبي خافت، خاصة خلال ساعات الليل، وأحياناً في ساعات الغروب) وكأنها لا تزال جزءاً من مسرح إيديش يحتضر. وتلف أجواء المسرح الصور الأخرى، تصبغها بألوانه لتخلق تماثلاً بين المجالات: حيث ينعكس مجال مسرح الإيديش على المجال الإسرائيلي، ولذلك يبدو الأخير كما لو أنه قائم ليس هنا وحسب وإنما هناك أيضاً، في مكان ما من أوروبا.

ولعل النظرة العامة، التي تترك أغاني المسرح أو نصه على

سطح صور البلاد، تعزز بدورها هذا الانطباع. فهي تخلق انقطاعاً لمشاهد معروفة ثم تعود بنا إليها، هناك، ظاهرياً، من وسط المشاهد هنا.. وهي طريقة معاكسة للطريقة التي اتبعتها السينما الإسرائيلية المبكرة، والتي قادت أبطالها من هناك (أي من أوروبا) إلى هنا (إلى البلاد..) في الطريق إلى تجسيد الحلم الصهيوني.

ومن هذه الناحية فإن الفيلم يواجه ويجادل الحلم الصهيوني القديم، لكنه لا يقلب هذا الحلم رأساً على عقب. فالفيلم لا يتضمن تحركاً يقود أبطاله من أرض إسرائيل إلى المهجر، إذ أن المجالين لا يتواجدان جنباً إلى جنب، بل يماثل أحدهما الآخر، بشكل يكون فيه التماثل بين هنا وهناك هو ذاته بين مسرح الإيديش والواقع، وبذلك فإن شيئاً من الإسرائيلية يُصبغ، ليس بألوان المهجر الأوروبي وحسب، بل وبألوان رؤيا مسرح الإيديش. هذان اللونان يشوشان ملموسية الواقع الإسرائيلي، ومع ذلك لا يفلحان في إلغائه. فهذا الواقع يبدو هزيلاً واهناً، لكنه يبدو أيضاً مستقراً ومنيعاً حينما يسلط الفيلم الضوء على برامج تلفزيونية إسرائيلية، كمباراة لكرة القدم أو عَلَم إسرائيل مصحوباً بالنشيد الوطني الإسرائيلي (هتكفا) بعد انتهاء برامج البث. هذه البرامج تبث دون وجود مشاهدين (حيث تبدو «باكي»، صديقة لورا أدلر، أثناء جلوسها أمام شاشة التلفزيون شبه نائمة في حجرة خاوية) ولذلك يبدو بث تلك البرامج كشيء نافل ومقطوع الصلة عن واقع الفيلم، ومع كل ذلك يبرز بوجوده وحضوره المألوفين.

وبين الواقع الإسرائيلي وواقع مسرح الإيديش، بين البلاد والمنفى، ثمة في الفيلم أيضاً مجال آخر، يمثل العالم الواسع، البعيد. هذا المجال يظهر في فندقين أتت إليهما نجمة مسرح الإيديش، لورا أدلر. في المرة الأولى تذهب أدلر إلى فندق «هيلتون» في تل أبيب لتستمتع بصحبة عشيق شاب تعرفت عليه في حانة. وفي ذروة المطارحة الغرامية، على نمط أفلام الخمسينيات، تتحول الكاميرا إلى البحر الذي تلتقطه عدسة الكاميرا من الزاوية التي تطل منها (لورا) يتشح بألوان هادئة، ضبابية، كألوان بطاقة سياحية. أما المرة الثانية التي يبدو فيها المشهد المنعكس في الفيلم كمشهد سياحي، فهي عندما تزور «لورا» فندق «هيات» بالقدس برفقة مخرجة أميركية تعرض عليها دوراً في فيلمها.

هناك أيضاً يطل من النافذة مشهد رائع، وهذه المرة مشهد للقدس. المشاهد والفنادق تنتمي ولا تنتمي على السواء للجغرافيا الإسرائيلية. إنها أماكن مألوفة ومعروفة، لكنها تطل على الكاميرا كما تبدو في عيون سياح أجانب، كأماكن غير مألوفة، تذكِّر ببلدان سياحية أخرى. هكذا تنبلج الأماكن الغريبة من قلب المناطق المألوفة، تندمج فيها وتتماثل معها، ويفتح المجال الإسرائيلي المغلق ليتفكك إلى عدة مجالات أخرى، فاقداً تميزه وخصوصيته وتخومه.

ويرتبط التماثل بين المجالات المختلفة في الفيلم بالتماثل بين إمكانيات معيارية مختلفة، فمع تفكك المجال الإسرائيلي المحدد للسينما السابقة جرى أيضاً تفكيك الهوية الرجولية القومية (العبرية) التي استحوذت عليها. ففي الأفلام المبكرة نشأ، كما هو معروف، ارتباط بين النزعة القومية والمعيار، إذ أُعتبرت الهوية الإسرائيلية الصهيونية هوية ذكرية مدعوة إلى التنصل من الصفات والمزايا اليهودية الأنثوية التي ميزتها في الشتات. ويظهر تأرجح فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» بين المجال الإسرائيلي والمجال اليهودي لمسرح الإيديش، بمثابة تأرجح وتردد بين الهوية الذكرية والهوية الأنثوية. فالرجل الشاب، عشيق لورا أدلر، الذي سُميّ الفيلم باسمه، يلتقي بها في الحانة، ليلاً، في عيد ميلادها. هذا الرجل (العاشق) يبدو شاباً يافعاً، رجولياً، ينتمي إلى الواقع الإسرائيلي، ويشكل نقيضاً لكل ما يمثله أبطال مسرح الإيديش. أتى لمشاهدة عرض لورا، ثم اصطحبها إلى فندق «هيلتون» ليمضيا ليلة واحدة، وبعد ذلك اختفى من حياتها ومن الفيلم. «سابيتش» صديق «لورا» الذي وقع في حبها، بل وعرض عليها الزواج، يمثل منذ البداية كل ما هو غير إسرائيلي – عبري وكل ما هو غير رجولي.. فهو كهل يتحدث بلغة الإيديش ويتنكر على هيئة امرأة في مرحلة ما، بينما كان يحاول دعوة «لورا» إلى ما وراء الكواليس. وقد صُنفت ثقافة الإيديش برمتها من قبل الثقافة العبرية باعتبارها ثقافة مناوئة للصهيونية والقومية وللنساء[١٠].

إبان مرحلة الاستيطان (السابقة لقيام إسرائيل) أُعلنت حرب شعواء (مصحوبة بعنف جسدي) ضد الناطقين بلغة الإيديش، حيث قوطعت مؤسساتهم وتم إقصاؤهم عن مراكز النشاط الثقافي. وبمرور السنوات، وعقب قيام الدولة، أخذت هذه الثقافة تنحسر وتخبو باضطراد، لتصبح ثقافة كهول ممن كانوا لا يزالون يتذكرون اللغة ويتحدثونها من هناك (من أوروبا). من هنا وعلى هذا الأساس يمكن فهم المنظر الغريب لممثلي المسرح. فهيئتهم النسائية تتعزز نظراً لأن الميلودراما التي يمثلونها أو يقومون بعرضها على خشبة المسرح هي ميلودراما نسائية تعالج معاناة المرأة وتدور حول قصة بحث عن الإبنة المفقودة التي انحدرت إلى الدعارة.

في السينما الإسرائيلية المبكرة، التي حاولت تكريس نزعة رجولية صهيونية عبرية، طغت قصة البحث عن الأب، التي يتبنى فيها الطفل، ابن الشتات، أباً عبرياً ليتحول بذاته إلى عبريٍّ بكل معنى الكلمة. في فيلم «بيت أبي» على سبيل المثال، يصل «داڤيد» إلى البلاد ساعياً للبحث فيها عن أبيه. ولكن عندما يتضح له أن أباه قد لاقى حتفه في «المحرقة»، يوافق على أن يتخذ من أبيه بالتبني، «أبرهام» – الذي هو من مواليد البلاد، يعيش في كيبوتس، ويحمل نفس اسم أب الأمة (اليهودية) – أباً له.

أما قصة – حبكة – ميلودراما مسرح الإيديش، فتتناول بالذات قصة البحث عن ابنة، وبذلك تضع نفسها في الحيز أو المجال النسائي. وقد وُجهت ميلودراما هذا المسرح بدرجة كبيرة إلى جمهور نسائي، حيث تناولت في حالات كثيرة معاناة وعذابات بطلة نسائية تمر بتقلبات وشدائد إلى حين بلوغها لحظة الغاية المأمولة، وهي الزواج. لورا فضلت في الواقع الرجل الإسرائيلي الشاب على المغازل القديم المغرم بها، لكنها ظلت حتى نهاية الفيلم داخل المجال النسائي لمسرح الإيديش، وإلى جانب المغازل النسائي «سابيتش».

وبين ممثل الإسرائيلية وممثل ثقافة الإيديش، بين الشاب اليانع والرجل الكهل، بين الرجولة «الذكرية» والرجولة «الأنثوية»، اختارت لورا عملياً خياراً آخر. فقد ظهرت في صورة «باكي»، صديقتها المقربة، التي تعيش معها في شقة مشتركة، وتقيم معها علاقات حميمة وعميقة. فـ «باكي» تعتني بها، ترافقها إلى العروض، تغار عليها وتسير معها قبل موتها. إنها (باكي) تلعب عملياً دور الأم والأخت والزوج. ولا تشكل هذه العلاقة حباً شاذاً بين امرأتين (فلورا تقيم علاقات جنسية مع الرجال)، لكنها تشكل بديلاً لازدواجية الجنس.

السينما الإسرائيلية الحديثة تختار عالماً نسائياً عوضاً عن العالم الرجولي الذي طغى على السينما المبكرة، حيث يحل مكانه بطرق مختلفة. ولكن في فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» لا تحدث تبدلات بسيطة أو سهلة بين الإمكانيتين، مثلما لا تجري عمليات تبادل سهلة بين الثقافات المختلفة والمشاهد المختلفة. فجميع الإمكانيات والخيارات تجري جنباً إلى جنب وتماثل بعضها بعضاً. وبذلك فإن الرجولة العبرية تتداعى وتتحول إلى جزء من هوية معيارية واسعة وشاملة. فانفتاح الهوية المعيارية يشكل أيضاً انفتاحاً للهوية القومية التي تحتوي الآن اليهودية المنفوية والإسرائيلية على حدّ سواء، وكذلك الإيديش والعبرية.

ملصق فيلم «الحب الأخير» للورا ادلر

ويأتي التناقض والتطابق بين الواقع الإسرائيلي وواقع مسرح الإيديش، بين الخيار الرجولي والخيار النسائي، بالتوازي مع مجموعة أخرى من التناقضات والتطابقات بين أحداث المسرح وأحداث حياة الممثلين.

الفيلم يبدأ بـ «بروفة» يجريها الممثلون توطئة لعرض مسرحي جديد. وبالطبع فإن العرض هو عبارة عن ميلودراما محزنة ومؤثرة جداً حول قصة فتاة بائسة طردها أبوها من المنزل، فتهرب إلى نابولي لتصبح هناك بائعة هوى (عاهرة)، وفي نهاية المطاف يعثر عليها الأب، لتعود إلى بيتها، حيث ترث تركة وتحظى بالزواج.

العرض يعالج إذاً البداية والنهوض.. لكن شلة الممثلين المتقدمة في السن، والقاعات البائسة التي تجتمع فيها، لا يتلائمان مع هذه النهضة العاطفية المثيرة فمنذ بداية الفيلم يتولد شعور بأن القصة أشرفت على النهاية، ليس فقط بسبب أن الأمر يتعلق بمسرح إيديش ينتمي إلى ثقافة الماضي، كما وليس بحكم أن الممثلين ليسوا شباناً في مقتبل العمر[١٠]، وإنما أيضاً لأن هؤلاء الممثلين أنفسهم يعون كهولتهم وتقدمهم في السن.

«سابيتش»، الممثل الرئيس، الذي يعشق «لورا» في إطار حياته الخاصة، يقرر بأنه لم يعد يرغب بلعب دور العشيق، لأن تقدمه في السن لم يعد يناسب القيام بمثل هذه الأدوار. وللسبب ذاته تقرر «باكي» التوقف عن مرافقة الفرقة المسرحية في عروضها خارج المدينة.

وبالرغم من ذلك فإن العرض المسرحي وحياة الممثلين ليسا مناقضين لبعضهما وحسب، بل إن أحدهما يقابل الآخر ويتطابق معه، وهو ما يتجلى عندما يتقدم «سابيتش» بعرض زواج لـ «لورا» وهما على خشبة المسرح، أو عندما تخرج لورا لقضاء ليلة بصحبة حبيبها، مرتدية ثوب العروس الذي ظهرت فيه أثناء العرض المسرحي. إضافة لذلك هناك حدثان مثيران يحصلان مع «لورا» ويحملان معهما بشائر بأن حياتها ربما ستسير كسير الميلودراما. فبعد بضعة أيام من بدء البروفات من المقرر أن تحتفل لورا بعيد ميلادها.

في هذا اليوم، هكذا وعدت «سابيتش» المغرم بها، سوف تخبره إذا كانت توافق على الزواج منه أم لا، لكنها لم تعطه

ملصق فيلم «جسر ضيق جداً».

جواباً بحلول هذا اليوم، حيث قابلت، عوضاً عن ذلك، الشاب اليافع الذي عاشت معه قصة غرام قصيرة. لقد رفضت إذاً أن تختار الشخص الذي يمثل مسرح الإيديش العجوز، سابيتش، بل اختارت الشخص الذي يمثل الحياة الجديدة في إسرائيل.

وفي تساوق مع هذه الأحداث أو المجريات، تأتي مخرجة أميركية لمشاهدة بروفات الفرقة، لتقرر وقد أثار أداء لورا إعجابها وتأثرها الشديدين، جعل الأخيرة نجمة في فيلم سينمائي أميركي. وهكذا تنبثق من وسط أجواء الاحتضار والنهاية إمكانيات لبداية جديدة في مجالات جديدة: المجال الأميركي والمجال الإسرائيلي. إمكانيات الانبعاث الجديد في أميركا وإسرائيل تظهر بأنها لا تقل ميلودرامية (إثارة عاطفية) عن عرض مسرح الإيديش. ففي المسرح تحولت البطلة من عاهرة إلى عروس ثرية، وفي الواقع توشك «لورا» على أن تتحول من ممثلة في مسرح مغمور إلى نجمة، أو الفوز بحياة جديدة من خلال قصة حب في فندق فخم. بمعنى أنها، وكما في قصة الميلودراما، بصدد الصعود والارتقاء من مركز هابط، متدنٍ، إلى مركز رفيع (من مسرح الإيديش المحتضر إلى السينما الأميركية)، من مجال هامشي إلى مجال أساسي.

هذه الحيثيات التي كان يمكن أن ترفع من شأنها في ميلودراما الإيديش، لا تحدث فعلياً. فقصة الغرام مع الشاب اليافع انتهت بعد ليلة واحدة، ليبقى الرجل الوحيد في حياة لورا، الرجل العجوز، سابيتش. كذلك لم يقيض لـ «لورا» أن تمثل في الفيلم «الأميركي» المزمع، نظراً لأنها توفيت بمرض السرطان، أما إمكانيات الزواج والسعادة العائلية فقد استبدلت بصور علاقة نسائية عميقة، شهوانية وأمومية، بين لورا المحتضرة وصديقتها «باكي» التي تعتني بها. إضافة لذلك فإن إمكانيات الاندماج في نظام طبقي، «قومي» آخر، مختلف، وسط تشخيص الواقع والمسرح، فقد طرحت واستبعدت على حد سواء. وعليه فإن حياة لورا في الواقع حصلت ولم تحصل كميلودراما مسرحية وسينمائية.

هذا الخليط أو التداخل القيمي المزدوج بين الحياة والمسرح يضيء باقي التداخلات في الفيلم، بين المجالات والهويات، بضوء مهرجان احتفالي يصير فيه الواقعي خيالياً، ويغدو كل شيء

ممكناً ومستحيلاً على السواء.

وإذا كانت إمكانيات نهضة «لورا» قد حدثت كأمر يتسق مع الرواية المقدمة على خشبة المسرح، فإن موتها (أي لورا) يتسق مع القصة التي تحدث خلف الكواليس، قصة مسرح الإيديش في إسرائيل بل وقصة الجالية اليهودية الأوروبية، التي كانت تمثل الجمهور الحقيقي لهذا المسرح. كذلك فإن صور ومشاهد احتضارها (أي لورا) التي بدت وكأنها تطل من ظلمة دامسة، بفعل إسدال الستار وتعتيم الشاشة، تتسق مع عملية احتضار هذا المسرح الذي يجري بين أمسية معتمة وأخرى: عتمة شوارع البلاد، وعتمة القاعات التي تذهب إليها الفرقة، قاعات شبه خاوية تضم جمهوراً من الكهول وكبار السن، أو عتمة النهاية، حيث يقف «سابيتش» خارج المسرح، وتبتعد الكاميرا عنه لتخبو الأضواء وتنطفئ رويداً رويداً. فالظلمة التي لفّت المسرح، هي ذات الظلمة التي لفت لورا.

لقد جاء الانتقال من مجال المنفى إلى مجال أرض إسرائيل في السينما الإسرائيلية السابقة مصحوباً بانتقال رمزي من الموت إلى الانبعاث. في فيلم «بيت أبي» على سبيل المثال، يهوي «داڤيد» مغشيّاً عليه بعدما اكتشف أن أباه قضى نحبه في المحرقة، وعندما أفاق من غيبوبته عاد يتصرف كطفل تماماً: لقد مَرَّ بما يشبه عملية ولادة جديدة، قبل في نهايتها الاعتراف بـ «أبرهام»، عضو الكيبوتس، كأب له بالتبني، والاندماج بهذه الطريقة في الهوية الذكرية الصهيونية.

فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» يتمحور حول عالم يهود الشتات الذين كانت الإيديش لغتهم، وبذلك فإن الفيلم يقلب الحلم الصهيوني القديم رأساً على عقب ويطرح على السطح ما حرصت السينما الإسرائيلية المبكرة على «دفنه» – الشتات أو المنفى، وثقافة الإيديش والكارثة.. لا غرابة إذاً في أن العملية التي قام بها الفيلم معاكسة، لما قامت به السينما السابقة، فهو يقود أبطاله من الانبعاث إلى الموت. ولكن حتى في هذه الحالة فإن العملية ليست متجانسة وأحادية الاتجاه، ومثلما أن النزعة الرجولية والنسائية، الإسرائيلية واليهودية، والحياة والمسرح تركت لتنعكس على بعضها البعض، وليماثل أحدها الآخر، هكذا أيضاً الحياة والموت انصهرا وامتزجا ببعضهما في الفيلم.

ومن هذه الناحية، فقد نتج باحتضار وموت لورا، الاندماج التام والأخير بين المجالات والمساحات المختلفة التي تحرك فيها الفيلم.

إليزابيث برونفن تحلل رسومات وحالات تصف موت نساء وترى في جوانبها الجمالية والفنية وسيلة لرفع المرأة إلى مقام يسمو على الواقع[١١]. وتعتمد «برونفن» على وصف المرأة بأنها الـ «آخر» في مجتمع الذكور أو الرجال، باعتباره يدلل على الهوية الذكرية، وعلى رغبات وهواجس وشهوات المرأة، وأنها تفتقد إلى كيان مستقل خاص بها. وبهذه الصفة فهي تعتبرها تجسد الازدواجية التي تعتري الواقع، واقع غير منسجم وغير آمن، بل تختلط فيه الحياة بالموت، والقذارة بالنقاء، والوحدة بالفرقة[١٢]. استناداً لذلك، تبين «برونفن» الطريقة التي يمكن أن يشكل فيها العرض الجمالي لموت المرأة دليلاً على إعادة النظام. فإذا كانت المرأة قد جسدت في حياتها ازدواجية الحياة فإن موتها يتيح العودة إلى الوحدة الشكلية – الرمزية، وإلى الهدوء التام الذي يسبق تباينات وتوترات وصراعات الحياة[١٣]. والمرأة التي مثلت في حياتها الازدواجية التي فُرضت على المجتمع الذكري، تمثل بموتها التغلب والانتصار على هذا المجتمع.

احتضار لورا أدلر ينقلها إلى المجال الذي تتحدث عنه «برونفن». فالناحية الجمالية لمعانياتها وآلامها تولد كمالاً وانسجاماً ربما لم تحظ «أدلر» بهما في حياتها، فالفيلم الذي تدور أحداثه ببطء، وأحياناً ببطء أكثر من اللازم، بين المسرح والحياة والحب، ينطلق مسرعاً مع بداية عملية الاحتضار ليحلق في ذروة المعاناة والقُبح، وفي الوقت ذاته في ذروة الجمال والألم. كذلك فإن الصورة المبتورة لعملية الاحتضار هذه تضع لورا وصديقتها «باكي» في إطارات أشبه برسومات تصور مريم العذراء وآلام المسيح. وتبدو الاثنتان كما لو أن إحداهما التحمت بالأخرى، في صور من طهارة الأمومة، وفي ذكريات من التكامل والوحدة التي كانت ممكنة فقط في مرحلة الطفولة الخيالية[١٤].

مع ذلك فإن هذه الصور تخلد عالماً آيلاً إلى الزوال وتدمج بين الحياة والموت، بين ما هو مؤقت عابر وما هو أزلي خالد. والحال فإن لورا تتحول بموتها ليس إلى رمز لاحتضار مسرح الإيديش وحسب، وإنما أيضاً لديمومته وخلوده. إن الدمج الخيالي

بين الحب والموت، في قصة الفيلم، يصب، مثل الجانب الجمالي في مشاهد عملية الاحتضار، في نفس المعنى والمغزى، وهو أن هوية «لورا»، التي تتوزع بين المُحِبَّة لليلة واحدة وبين العروس، بين هناك وهنا، بين الذكري والأنثوي، بين الواقع والمسرح، جمعت بموتها كل التناقضات لتنقذ بذلك أيضاً العالم الذي جسدته.

وبحسب «برونفن» فإن فنية وجمالية لحظة احتضار المرأة تكرّسها كـ «ستيريوتيب» يجسد فنتازية (غرائز) واحتياجات الرجل، وتجردها بهذه الطريقة من كل المعاني المتعلقة بالفرد واستقلاليته. لكن «لورا» تمرّ في عملية حركة وتغيير، ولا تجسد كعامل ثابت، أحلام وشهوات وغرائز وهواجس الناظر إليها. على العكس، فإن موتها ما هو إلا عدسة مكبرة تعكس حياتها. وهي في حياتها أيضاً تتحرك بين المجالات المختلفة التي تقطع الفيلم، لتحطّم الحدود بينها وتطرح، ولو تلميحاً، إمكانية لبلاد واسعة، رحبة، تحتوي بداخلها جغرافيا وهوية كل ما هو رجولي ونسائي، جغرافيا وهوية هذا المكان والأماكن الأخرى، جغرافيا وهوية إسرائيل، موضوع الحلم الصهيوني، واليهودية التي أخمدت من قبل إسرائيل.

إن هذه البلاد هي الأرض الموعودة التي تسعى إليها اليوم السينما الإسرائيلية، وهي الحلم الجديد لتعددية منفتحة ومتنورة، الحلم الذي يتحقق على خط التماس الرفيع بين الواقع والوهم.

هوامش:

(١) من بين هذه الأفلام السينمائية يمكن الإشارة إلى أفلام مثل «بيت أبي» (هربرت كلاين، حسب سيناريو منير لشين ١٩٤٦) و«لعنة للبركة» (هلمر لرسكي وجوزيف كرومينغولد ١٩٤٦ – ١٩٤٩) و«دمعة المواساة الكبرى» (يوسف لايتس ١٩٤٨) و«هذه ليست أسطورة» (يوسف كروميغولد ١٩٤٨ – ١٩٤٩) و«بيت الجبل» (جورج لويد جورج ١٩٤٩) و«قصة قرية» (جورج لويد جورج) و«الأرض» (لـ هلمر لرسكي ١٩٤٦) و«مدينة موالية» (لـ جوزيف لايتس ١٩٥٢) و«ذهب إلى الحقول» (لـ يوسف ميلو ١٩٦٧) و«كل بندوق ملك» (أوري زوهر ١٩٦٨). أنظر تحليلاً لهذه الأفلام في مقالي «الآخرون في أفلام السينما الإسرائيلية في فترة الأربعينيات والخمسينيات: ناجون من المحرقة، عرب ونساء» ن. غيرتس، أ. لوبين وج. ننمان (نظرات وهمية على السينما الإسرائيلية، تل أبيب ١٩٩٨ ص٣٨١ – ٤٠٣.

(٢) التماثل بين اليهودي والنسائي في الثقافة الغربية يعود إلى زمن بعيد، وقد جرى التطرق له وبحثه مراراً. إحدى الحقائق المثيرة في هذا الصدد تتمثل في بحث دانئيل بويارين، الذي تطرق أيضاً إلى المحاولة الصهيونية للتنصل من شخصية اليهودي الأنثوي، وصياغة شخصية، تكون نقيضاً للشخصية المذكورة، شخصية الرجل العبري. أنظر:

D. Boyarin, Unheroic Conduct: The rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man, Berkeley - Los angeles 1997.

(٣) أنظر على سبيل المثال أيضاً أفلام مثل «صيف آبيا» (إيلي كوهين ١٩٨٨)، بلاد جديدة (أورنا بن دور، ١٩٩٤). وانظر مقالتي «السينما الإسرائيلية: جغرافيا ذكرية» [موتار – ٧ (١٩٩٩) – ص٨١ – ٨٩].

(٤) أنظر على سبيل المثال أيضاً «شورو» (جاي غابيزون ١٩٩٠) أو «موسم الكرز» (حاييم بوزاغلو ١٩٩٠) وانظر في هذا الصدد مقالي «غيرتس» ١٩٩٨.

(٥) وانظر على سبيل المثال «جين أم جيكوبس» ١٩٩٦.

(٦) أ. كامب، «الحدود أمام يانوس: المجال والوعي القومي في إسرائيل»، مجلة «تيئوريا فبكورت» (نظرية ونقد) ١٦ (٢٠٠٠) ص٣٧.

(٧) أنظر:

B. Genocchio, "Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of the "other spaces", S.: The Watson & K. Gibson (eds.), Postmodern cities and spaces, Oxford-Cambridge, USA 1996, pp....

(٨) تحلل ميخال فريدمان أفلام سينمائية إسرائيلية تتناول أرامل الحرب، وتثبت أن هذه الأفلام تنطوي على فصل تام بين بقعة الجغرافيا النسائية والجغرافيا الرجولية. فيلم «الحب الأخير للورا أدلر» يلغي هذا الفصل وسائر عمليات الفصل الأخرى ليخلق بهذه الطريقة بقعة جغرافية واحدة فسيحة ومجزأة في الوقت نفسه.

أنظر: م. فريدمان «بين الصمت والعزلة: المقياس السينمائي وأرملة الحرب الإسرائيلية» ن. غيرتس، أ. لوبين وج. ننمان (نظرات وهمية للسينما الإسرائيلية)، تل أبيب، ١٩٩٨، ص٣٣ – ٤٩.

(٩) Boyarin, Unheroic Conduct....

(١٠) بهذه الطريقة يقدم الفيلم صورة صادقة عن الواقع. فالمخرج أخذ بالفعل بعض الممثلين من مسارح إيديش قائمة حيث يشارك هؤلاء في الفيلم بعرض الواقع الحقيقي لتلك المسارح.

(١١) E. Bronfan, over her Dead body, New York, 1992.

(١٢) إنها تجسد هذه الازدواجية بكونها مصدراً للحياة، لكنها أيضاً تعاني من موت بكون جمالها يشكل رمزاً للوحدة، وفي ذات الوقت قناعاً يتستر على التفكك والانهيار، وكذلك في التماثل الذي أوجدته الثقافة بين رحم المرأة والقبر، وهي أماكن لسكون تام وغير ذلك.

(١٣) Bronfan, Ibid., p65

(١٤) أنظر أيضاً: J. Kristera, Revolution in Poetic language, New-york 1989