Israelsk film – sionismens kulturelle støttespiller?

Den israelske publikumssuksessen i 2004, «Snu venstre ved verdens ende», handler om indiske og marokkanske jødiske immigranter på slutten av 1960-tallet og deres isolasjon i det israelske samfunnet. Filmen har dratt rekordmange israelere til kinoene siden premieren sommeren 2004. Til tross for dette ble den ikke nominert til beste film i Israel, noe som ble kraftig kritisert av filmens støttespillere. Hva sier dette om israelsk filmindustri? Og øker distansen mellom kinopublikummet og politisk agenda i offentlig kulturliv?

Av Tilde Rosmer, stipendiat ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo.

«SNU VENSTRE VED VERDENS ENDE» («Sof haOlam Smolah»), regissert av Avi Nesher, handler om en indisk og en marokkansk familie som optimistisk utvandrer fra urbane liv med gode økonomiske og kulturelle kår for å bidra til det nye israelske samfunnet. Overraskelsen er stor da deres nye hverdag viser seg å befinne seg i en liten nyetablert bygd et isolert sted langt ute i ørkenen. Følelsen av isolasjon er dramatisert idet kamera trekker seg tilbake fra husene og hele grenden gradvis blir redusert til fyrstikkesker tilfeldig plassert på enden av et stup i den store øde ørkenen.

Den indiske familien ser på seg selv som bærere av fin britisk etikette og kultur, og de arrangerer for eksempel cricketkamp i ørkenen i fullt utstyr med hvite, finpressede bukser. Den marokkanske familien opprettholder franske skikker og språk og insisterer på å bruke såpe fra Paris, og jentene prøver å kopiere Brigitte Bardots siste frisyre. Begge familiene sliter med det

den negative holdningen de blir møtt med fra etablerte israelere. De kjenner seg ikke igjen i stempelet som primitive og bakstreverske. Familiemedlemmene slites mellom ønske om å opprettholde sine opprinnelige identiteter, samtidig som de ønsker å bli integrert og ta del i den israelske kulturen. Israelsk kultur finnes i det fjerntliggende Tel Aviv som de leser om i avisene og hører om på radioen. Den nye, unge og attraktive israelskfødte læreren som kommer til bygda personifiserer denne urbane kultiverte sivilisasjonen. Det fremstilles som uungåelig at tenåringsdatteren i den marokkanske familien blir forelsket i den flotte læreren – han symboliserer ikke bare den kultur og alle muligheter som ikke finnes i den øde sandforblåste ørkenen, men snakker også perfekt hebraisk. Dette virker som en stor kontrast til innvandrerne, hvis hebraisk er mangelfull og klønete, og som til forvirring snakker arabisk, hindi, engelsk og fransk om hveran-

dre.

Dette synes som en film som setter et nytt og mer redelig søkelys på jødiske innvandreres bakgrunn, deres situasjon i Israel og de holdningene de ble møtt med fra andre jøder i Israel. På tross av dette kritiserer filmskaper og foreleser i filmstudier ved universitetet i Tel Aviv, Rami Kimchi, «Snu venstre ved verdens ende» som en “neo-bourekas-film”.¹ “Bourekas” er tradisjonelt jødisk bakverk fra Midtøsten og Nord-Afrika, og bourekas-filmer fremstiller ikke-europeiske jødiske innvandrere i stereotype fremstillinger som utdannede, primitive, religiøse fanatikere og mannssjåvinister. I såkalte bourekas-filmer regissert av europeiskattede jødiske (askenasiske) blir jøder fra Midtøsten og Nord-Afrika (mizrahim) karikert som handikappet på grunn av sin orientalske bakgrunn. Den USA-baserte israelske akademikeren Ella Shohat sin bok «Israeli Cinema» var den første kritikken av israelske filmer (og av kultur og samfunn generelt) basert på Edvard Saids «Orientalismen». Hun beskriver seg selv som en “an Arab Jew, an Iraqi woman living in US”.² Hennes artikkel “Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of its Jewish Victims”³ var skrevet i dialog med Said. Artikkelen tar opp et tema som den kritiske orientalske diskursen den referer til ignorerer: spørsmålet om mizrahijøder i dagens Israel.⁴

Bourekas-filmen

Bourekas-filmer er underforstått etniske eller folklore filmer. De er som regel komedier hvor den typiske ikke-europeiske jøden er brautende og ikke så smart, og gjør vulgære og dumme ting til publikums store fornøyelse. Disse filmene er folkelige i

karakter og, ifølge Shohat (1989), oversett av filmkritikere som avviser dem som kommersielle, orientalske og forutsigbare. Termen bourekas har derfor fått en nedsettende betydning. Tilsynelatende til tross for dette er det nettopp blant mizrahijøder i Israel at disse filmene er populære. Dette forklarer Shohat med at filmene representerer en forbindelse til den orientalske filmkulturen mizrahijøder kjenner fra sine tidligere hjemland som Egypt, Tyrkia, Iran og India i det Shohat analyserer som “kompleks intertekstualitet”.⁵ Videre tolker Shohat mizrahijøders begeistring for bourekas-filmer som en form for flukt (escapism) fra deres arbeiderklasseliv: filmene tilbød forestillinger om rettferdighet og solidaritet mellom etniske grupper og klasser ved at den høylytte og komiske mizrahifiguren lurte den sofistikkerte askenasiske sjefen og lo av dette sammen med andre mizrahijøder bak sjefens rygg. Bourekas-filmer ga på denne måten utløp for mizrahijøders sosiale frustrasjon.

Ifølge Shohat (1989) kan flesteparten av israelske filmer lagd av europeiske jøder beskrives som støttespillere til den politiske ideologien som legitimerer etableringen av staten Israel. Det vil si at filmene er en del av og uttrykker statens ideologiske apparat og dermed gjengir det israelske sionistiske etos. Shohat analyserer politisk bruk av fremstillinger av grupper og individer og ser videre på disse fremstillingenes betydning og kapasitet i lys av retten til selvrepresentasjon. Hun hevder at politiske minoriteter blir bevisst oversett eller brakt til taushet av den hegemoniske politiske ideologiens representanter. Ikke-europeiske jøder blir i israelsk film fremstilt som “den jødiske orientalske Andre”; som kulturelt mindreverdige individer som

trenger å bli integrert i det nye israelske samfunnet for å bli modernisert. Vanligvis skjer denne integreringen i bourekas-filmene ved giftemål mellom den europeiskfødte og/eller israelskfødte mannen og mizrahijenta, som antydnet i «Snu venstre ved verdens ende», eller gjennom utdanning og integrasjon i militæret («den

*Personskildringene viser Israels
urealistiske krav til modernitet og
ambisjon om å være et vestlig land i
en levantisk virkelighet.*

israelske smeltedigelen”).

Shohat fokuserer på fremstillingen av ikke-europeiske jøder som hun mener har blitt systematisk ekskludert fra den sionistiske eliten, samtidig som de i kraft av sin jødiskhet er inkluderte i den jødiske (israelske) nasjonen. Ved å bruke Foucaults diskursanalyse tolker Shohat denne todelte fremstillingen av “den indre jødiske Andre” (palestinerne er “den ytre Andre”) som resultat av sionistisk “master narrative”. I hva hun kaller en strukturell analogi benevner Shohat de ikke-europeiske jødene “the Blacks of Israel”, på grunn av undertrykkelsen de har blitt utsatt for fra europeiske jøder og de sionistiske institusjonene.⁶ I hennes analyse, som samsvarer med den israelske sosiologien Shlomo Swirskis tolkning av situasjonen, er det israelske samfunnet en kamuflasje for vestlig, europeisk-amerikansk jødisk makt og posisjon. Ifølge Swirski (1989) er det nødvendig for staten og ledende institusjoner å holde undertrykkelse av ikke-europeiske jøder skjult – å innrømme

forskjellsbehandlingen av denne gruppen og den askenasiske dominansen vil avsløre statens sosialpolitiske undertrykkende system mot alle orientalske innbyggere – jødiske og palestinske.⁷

For å vende tilbake til Kimchis kritikk av «Snu venstre ved verdens ende», anser han at filmen er på linje med tidligere filmers gjentakelse av det israelske sionistiske etos. Det er ifølge Kimchi en “gjennomsyret israelsk film”, i motsetning til film-skaperens uttalte forsøk på å være en alternativ og kritisk skildring av mizrahijøders situasjon før, under og etter immigrasjon i staten Israels første tiår.⁸ Kimichi forklarer at den sionistiske vinklingen kommer frem i skildringene av personene i filmen og ikke i innholdet i selve historien. Tenåringsdøtrene i de to familiene blir begge fremstilt som underprivilegerte. Den ene blir forelsket i den israelskfødte lærer fra Tel Aviv som symboliserer hennes drøm om å dra til Tel Aviv og bli en “ordentlig israeler”. Eller sionist. Tel Aviv som representant for sentral vestlig kultur (Paris, London) lager, ifølge Kimchi, en urealistisk avstand mellom Tel Aviv og den fiktive nye bosetningen hvor handlingen tar plass. Videre viser han til at det er ikke nok for de to familiene å være marokkanske eller indiske, de må føle seg og hige etter fransk og engelsk vestlig identitet og kultur. Ifølge Kimchi eksemplifiserer disse personskildringene Israels urealistiske krav til modernitet og ambisjon om å være et vestlig land i en levantisk virkelighet.

Til forskjell fra den typiske orientalske fremstillingen i filmer av askenasiske jødiske regissører, blir Moshe Mizrahi trukket frem som den mizrahiregissøren med et positivt og genuint portrett av mizrahijøder uten å falle i øst versus vest-

Tenåringsdøtrene i de to mizrahimjødiske familiene blir begge fremstilt som underprivilegerte i den israelske kassasuksessen «Snu venstre ved verdens ende».

fella.⁹ Ifølge Shohat gjengir Mizrahis filmer (for eksempel «Ani Ohev Otakh Rosa»/«Jeg elsker deg Rosa» [1972] og «HaBait biRehov Chlouch»/«Huset på Chlouchgate» [1973]) et varmt og autentisk bilde av jødisk kultur fra Midtøsten og Nord-Afrika som viser til de dype røttene disse samfunnene har i området. I hans filmer blir mizrahijøder skildret gjennom sitt forhold til arabisk kultur (blant annet er arabisk er morsmål) og den identitetskrise de opplever i Israel som bærere av fiendens kultur og historie.

Mizrahi ble nylig tildelt en ærespris fra Institutt for filmstudier ved universitetet i Tel Aviv, og også under denne seremonien ble det lagt vekt på hans sympatiske, men ikke ukritiske personskildringer som brøt med tidligere stereotype fremstillinger.¹⁰

Palestinske temaer i israelske filmer

2004 blir beskrevet som et superår i israelsk film. Ikke bare har antallet israelske filmer vært formidabelt, rekordmange israelere har sett filmene og israelske

filmer har blitt vist og også vunnet flere priser på prestisjefylte festivaler verden over. For eksempel vant «Or» i Cannes, «The Promised Land» i Venezia og «Campfire» i Berlin.

På samme måte som det er en avstand mellom publikumsfavoritten «Snu venstre ved verdens ende» og nominasjonskomiteen til Israels filmpriser, viser det seg å være en tematisk distanse mellom israelske filmer som er populære i utlandet og de som kun snakker til et israelsk-jødisk pub-

Det er en tematisk distanse mellom israelske filmer som er populære i utlandet og de som kun snakker til et israelsk-jødisk publikum.

likum. Ifølge filmstudenten Noa Ben Hagai er det typisk nok dokumentarfilmer om konflikten mellom Israel og palestinerne eller om Holocaust som har suksess i utlandet.¹¹ Til gjengjeld får ikke disse filmene, særlig de om konflikten, tilsvarende oppmerksomhet i Israel. Dette kan forklares med at filmer om konflikten ofte er venstreorienterte og dermed Israel-kritiske. Ben Hagai påpeker at det i det siste året har det dukket opp flere filmer som tar opp alternative eller hittil marginale eller neglisjerte temaer slik som homofili. Er det slik at nyere israelske filmer går i foran i kampen for sosiale rettigheter og mot israelsk okkupasjon og for palestinsk rett til selvbestemmelse?

Filmen «Arna's Children»¹², om den israelske Palestina-aktivisten Arna Mer Khamis, er ikke representativ for israelsk film, ifølge filmens produsent Aznat Tra-

belsi.¹³ Trabelsi er født i Israel mens hennes mor er fra Irak og faren er fra Tunisia. Hun beskriver at hun følte seg hjemme blant de palestinske kvinnene som ser ut som og oppfører seg likt hennes bestemor. Dette fellesskapet skapte en behagelig og avslappet atmosfære for møtet mellom henne og kvinnene i den palestinske flyktningleieren i Jenin. Også hennes arabiske etternavn er en døråpner blant palestinere, forklarte Trabesli. Hennes bakgrunn fra Midtøsten og Nord-Afrika er derfor en viktig faktor i hennes forhold til palestinere. Hun sier at selv om graden og arten av undertrykkelsen er forskjellige, er det viktig å ha med at både mizrahijøder og palestinere har blitt undertrykt av det samme israelske regimet. Trabelsi understreker at hun fremdeles er i kontakt med venner og bekjente på den okkuperte Vestbredden, og at hun har lite til overs for venstreorienterte israelere som har kuttet kontakten under Intifadaen. «The Left has left» sier hun.

Det er kanskje ikke tilfeldig at det måtte en person med en så komplisert og tilsynelatende motsigende identitet som Juliano Mer Khamis til for å lage filmen om hans mors kulturelle virksomhet blant barn og ungdom på Vestbredden. Mer Khamis kan beskrives som palestinsk (faren er palestinsk), israelsk (født i Israel), jødisk (moren er jødisk) og arabisk. Videre er han ifølge ham selv kommunist og materialist, politisk aktivist, skuespiller, regissør og far.¹⁴ Han stadfester sitt politiske vendepunkt til da han som soldat i det israelske militæret bevoktet en veisperring og hans kommandant beordret han å ta en gammel palestinsk mann ut av en bil. Mer Khamis nektet, og da kommandanten slengte den gamle mannen mot bilen brakk Mer Khamis «instinktivt komman-

dantens kjeve med geværskaffet mitt. Jeg kastet geværet i bakken og gikk hjem. Jeg sonet ett og et halvt år i fengsel og det var slutten på mitt forhold til sionismen”.¹⁵

Filmen om hans mor og om hva som hadde hendt med barna som deltok i hennes barne- og ungdomsteater når de ble voksne (to av barna begikk selvmordsaksjoner) beskriver Mer Khamiz som et uttrykk som forholder seg til et universelt aspekt og at dette gjorde filmen mørkere. I etterkant synes regissøren selv at denne mørke kvaliteten gjorde filmen mer utfordrende og kraftfull i sin kritikk av det israelske regimet. Ifølge Mer Khamis er filmens styrke at den er akseptert av det samme regimet den prøver å undergrave.

Prostitusjon og drusiske israelere

Filmen «Or»¹⁶ av Keren Yedaya og «Promised Land» av Amos Gitai handler begge om prostitusjon. Yedaya er som veteran å regne i kampen mot prostitusjon i Israel. Hun forklarer at den tilsynelatende psykologiskfokuserte forklaringen på prostitusjon i «Or» ikke skal forstås dit hen at Or eller moren hennes velger å bli og å være prostituerte. Derimot at de erfarer igjen og igjen at de ikke har noe valg. “Samfunnet må bære ansvaret for og forsikre at hun [Or] ikke blir skadet lenger,” sier Yedaya.¹⁷ Det er vanskelig å si om disse filmene om prostitusjon sier noe om forandring i israelske holdninger til temaet. Ifølge Yedaya har hennes film mer en oppvekkende virkning, og hun har fått reaksjoner på at hun har slått fullstendig hull på myten om den lykkelige prostituerte.¹⁸ Videre kan det virke som om israelere begynner å forstå at også prostituerte som opptrer på utdrikkingslag er ulovlig og del av den større industrien i salg

Scene fra Amos Gitais film «Promised Land» – en film om trafficking av jenter og kvinner fra Øst-Europa til Israel. Filmen vant en pris ved festivalen i Venezia.

av kvinner – en industri Yedaya kaller slaveri.¹⁹

Gitais film tar opp “trafficking” av jenter og kvinner fra Øst-Europa til Israel. Amos Gitai beskriver tre sammenhenger som bakgrunn for sin film om østeuropeiske kvinner som blir fratatt sine pass, sin frihet og utsatt for voldelig behandling som minner skremmende om slavehandelen på 1800-tallet²⁰: I en scene i filmen er vi vitne til auksjonering av kvinner midt i ørkenen.

Den første konteksten er konflikten med palestinerne. Ifølge Gitai har omtrent alle bånd foruten hva han beskriver som “den lavere sfære av kriminelle nettverk” og “den høyere sfære av musikalsk nettverk” blitt brutt. Det er trist at det er kun kriminelle organisasjoner som er i stand til å eksistere på ikke-nasjonalt nivå og forsere den fysiske og sosiale grensen mellom Israel og de palestinske områdene.

Den andre konteksten er den økende brutaliteten mot utlendinger, hovedsakelig illegale arbeidsimmigranter og prostituerte, i det israelske samfunnet. Dette kan temaet var også sentralt i den israelsk filmen «James’ Journey to Jerusalem» fra to år tilbake om ghaneseren på pilegrimsreise som ble tatt for å være illegal arbeider

av det rasistiske israelske grensepolitiet. Filmen vant publikumsprisen på Film fra sør-festivalen 2003. Den siste konteksten for Gitais film er av personlig art – hans mor døde under filmingen av «Promised Land» og filmen er en indirekte hyllest til henne som stolt, sekulær, israelsk kvinne.

Også Gitais film «Kadosh» («Hellig»), vist på kino og tv i Norge, handler om kvinner og deres situasjon i dagens Israel. I likhet med de fleste av Gitais filmer ble også «Kadosh» bedre mottatt i utlandet enn i Israel. Både filmstudenten Hagai og filmskaperen og akademikeren Kimchi mener at Gitai ikke er så viktig i hjemlandet som i utlandet, litt på samme måte som Amos Oz ofte blir beskrevet som “Den israelske forfatteren” i utlandet, mens færre leser hans bøker i Israel. Skjer dette fordi de tar opp marginale og politisk brennbare temaer? Ifølge Kimchi er både Oz og Gitai sionister. Vel og merke beskriver Kimchi Gitai som en kritisk sionist, men som uansett reflekterer i den sionistiske diskursen. Som eksempel viser Kimchi til Gitais posisjon ved Institutt for jødisk sivilisasjon ved Universitetet i Paris. I israelsk sammenheng er Gitai ikke enestående på grunn av hans ideologi, men derimot på grunn av hans europeisk/franske filmspråk- og estetikk.²¹

Men hvorfor er ikke filmer om konflikten populære i Israel? Den nye israelske filmen «Syrian Bride» av jødisk-israelske Eran Riklis og den palestinske-israelske Suha Arraf har vunnet 15 priser utenlands, men ikke en eneste pris ved verken Jerusalem Film Festival eller Israeli Academy's Ophirs pris.²² Filmens handling utspiller seg i de israelsk-okkuperte Golanhøydene som utgjør grenseområdet mellom Syria og Israel, og tar for seg forbere-

delsene til og gjennomføringen av bryllupet mellom en ung drusisk kvinne med israelsk statsborgerskap og hennes drusiske syriske forlovede.

Drusere er en liten religiøs gruppe som skilte seg fra islam for flere århundrer siden med trosfeller i blant annet Israel, Libanon og Syria. De regnes som arabere,

Flesteparten av israelske filmer lagd av europeiske jøder beskrives som støttespillere til ideologien som legitimerer etableringen av Israel.

men drusere i Israel ser ikke på seg selv som palestinere, og mange avtjener verneplikt i det israelske militæret. For å kunne gifte seg må den drusisk israelske kvinnen forsere grensen mellom Israel og Syria iført brudekjole, og hun kan ikke noen gang vende tilbake til Israel hvor hennes familie, venner og liv er. Forloveden er hennes fetter som hun aldri har møtt som følge av splittelsen av landsbyen ved den israelske okkupasjonen etter krigen i 1967.

Ifølge filmskaperne er bakgrunnen for den kalde mottagelsen hos israelske filmprisinstitusjoner en følge av den typiske tendensen i israelsk filmetablisement til å favorisere filmer om jødiske temaer og personer: “Kanskje dommerne ikke anerkjenner filmens rollefigurer som del av det israelske samfunnet,” spør de retorisk.²³ Dette til tross for at filmskaperne bevisst valgte å portrettere en historie i den såkalte myke okkupasjonen av Golanhøydene fordi dette “håndterte situasjonen i Midtøsten gjennom filteret til denne spesifikke situ-

asjonen uten å takle (samme kommentar som sist) direkte dagsaktuelle forhold”.²⁴

Ikke rom for eller råd til politiske filmer

Israelsk film er ikke særlig kritisk eller vågal i forhold til politiske temaer som okkupasjon, palestinsk rett til selvbestemmelse eller interne ikke-jødiske grupper. Derimot holder israelsk samtidsfilm seg innenfor rammene av generell godtatt samfunnskritikk. Hvilke temaer som blir tatt opp i israelske filmer, hva som regnes som israelsk film og muligheten for israelske regissører for å ta opp kontroversielle temaer som kan påvirke samfunnsdebatten, avhegner i stor grad av ressurser. Økonomisk støtte til israelsk film kommer i stor grad fra Israeli Film Fund – dette er en del av det sionistiske statsapparatet, og denne tilhørigheten begrenser alternative israelske filmeskaperes muligheter. «Snu venstre ved verdens ende» var et bestillingsverk fra dette fondet – kanskje ikke så overraskende at Kimchis kritikk er filmens sionistiske skildring. Ifølge Israeli Film Funds talsmann Katriel Schory lager israelske regissører i større grad enn tidligere filmer om “mainstream”-temaer som er tilpasset publikum.²⁵ Kritikerne mener at dette fører til uinteressante filmer som stryker publikum etter hårene og som verken reflekterer den israelske politiske og sosiale hverdagen eller skaper interessante israelske kunstnere.

• f •

1 Intervju med Rami Kimchi i Tel Aviv september 2004.

2 Ella Shohat, 1999, “Reflections of an Arab Jew”, The Oasis, www.al-bushra.org/israel/reflection.htm.

3 Ella Shohat, 1998, “Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims”, Social Text, vol 6, issue 19/20.

4 Intervju med Ella Shohat, New York mars 2004.

5 Shohat 1989:127.

6 Ibid. 117.

7 Se Shlomo Swirski, 1989, «Israel's Oriental Majority» og 1999, «Politics and Education in Israel: Comparisons With the United States».

8 Intervju med Rami Kimchi i Tel Aviv september 2004.

9 Shohat:1989.

10 Observasjoner fra deltagelse på prisutdeling.

11 Intervju med Noa Ben Hagai Tel Aviv september 2004.

12 Anmeldt i denne utgaven av Babylon av Kristian Kruger.

13 Intervju med Aznat Trabelsi, Tel Aviv desember 2004.

14 Ha' aretz Culture, no 3 winter 2004-5, artikkel av Keren Green "Juliano Mer Khamis: living on the edge".

15 Ibid, min oversettelse.

16 Anmeldt i denne utgaven av Babylon av Kristian Kruger.

17 Ha' aretz Gallery, Wednesday Nov 3, 2004, "Stripping the myths", atikkel av Orna Coussin.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Guardian Unlimited 10.01.2005 (<http://film.guardian.co.uk/features>), artikkel av Sharif Hamadeh, "My wet dream in to have a premiere in Damascus"

23 Ibid.

24 Ibid, min oversettelse.

25 Ha' aretz Gallery, 19.01.2005, "Box office breakthrough", artikkel av Goel Pinto