



Hill 24 Doesn't Answer (1955, *Højde 24 svarer ikke*, instruktion Thorold Dickinson)

Interetniske spændinger i en belejret nation

Israelsk films fremstilling af forholdet mellem ashkenazi- og mizrahi-jøder siden 1950'erne

Af Nitzan Ben-Shaul

Kulturprodukter, der repræsenterer og forholder sig til spændinger mellem etnicitet og national kultur, er en målestok for kulturens stabilitet og i forlængelse heraf også for statens stabilitet. Dette essay undersøger, hvordan israelsk film i såvel form som tematik over tid har ændret holdning i diskussionen af etniske spændinger israelske jøder imellem. Diskussionen skal ses

i relation til den dominerende nationale israelske diskurs, ifølge hvilken Israel er en belejret stat omgivet af en fjendtlig verden.¹ Belejningsdiskursen påvirker israelernes vurdering af de interne etniske spændinger, for de forskellige gruppers indbyrdes modstridende økonomiske, kulturelle og politiske dagsordener opfattes af israelerne selv som en farlig indre splittelse af en stat,

der samtidig anses for truet af udslettelse udefra.²

Her skal det indskydes, at der er et modsætningsforhold mellem på den ene side den etnocentriske opfattelse af Israel som værende under belejring – Israel forstået som det jødiske folks stat, dvs. ved en betoning af den fælles antisemitiske erfaring – og på den anden side den racistiske undertone i de etniske spændinger jøder imellem. Israelsk film har forholdt sig til denne modsætning på forskellige måder til forskellige historiske tider. I de følgende afsnit analyseres et udvalg af film fra 1950'erne til i dag.

1948-60: Belejring og integration. Israels 'uafhængighedskrig' i 1948, af araberne kaldet *Nakba* ('katastrofen'), resulterede i en udvidelse af Israels territorium. De grænser, som FN havde fastlagt i 1947, blev overskredet, og 600.000 palæstinensere flygtede og fortrak til Vestbredden og Gaza-striben. En våbenhvile-aftale blev underskrevet med de arabiske lande, der deltog i krigen, men denne blev aldrig egentligt afsluttet og ulmer stadig som en potentiel katastrofe.

Israels uafhængighedserklæring og etablering som selvstændig stat skabte dybe ændringer i den socio-politiske struktur, som havde karakteriseret den førststatslige jødiske *yishuv* (udtrykket betyder 'bosættelse' og bruges om det jødiske samfund, som eksisterede i Palæstina indtil afslutningen af det britiske mandat i 1948). Ændringerne skyldtes først og fremmest, at den jødiske befolkning fordobledes inden for de første tre års uafhængighed (1949-51) som følge af en massiv indvandring af *mizrahi*-jøder – jøder fra islamiske lande – og Israels nye geopolitiske status i regionen.

Den førststatslige *yishuvs* primære mål

var at gøre landet beboeligt, og dens socio-politiske struktur var præget af sekteriske organisationer med hver deres økonomiske, sociale, uddannelsesmæssige og paramilitære institutioner. Men med fordoblingen af befolkningen og etableringen af staten Israel blev *yishuv* mere optaget af hurtig industrialisering og gødede dermed jorden for en centraliseret regering under ledelse af *Mapai*-partiet (hebraisk akronym for Israels Arbejderparti) ledet af David Ben-Gurion. Fra sin førststatslige zionistisk-socialistiske politik, der på én gang var hegemonisk og sekterisk, ændrede partiet kurs til den såkaldte statisme (*mamlachtiyut*).

Statismens politiske ideologi træder frem, hvis man sammenholder *Mapai*-partiets fremstilling af *sabra*-begrebet før og efter oprettelsen af staten Israel. *Sabra* er en lokal figenkaktus, hvis skal er hårdfør, men hvis indre er delikat og sød; termen bruges af israelere til at beskrive en israeler, der er født i Israel. I *Mapai*-partiets førststatslige ideologi fremstilledes en *sabra* som en i Israel født revolutionær zionistisk agent, der arbejdede for at opbygge landet og frisatte sig selv inden for rammerne af et socialistisk fællesskab. I *Mapai*-partiets statisme-ideologi efter uafhængigheden var en *sabra* derimod blevet en israelsk soldat, der kæmpede for statens uafhængighed; en indfødt, etnisk blandet jøde, som var afskåret fra sin umiddelbare fortid i diasporaen men direkte forbundet med sin bibelske fortid 2.000 år tidligere. Således blev idéen om en uafhængig israelsk stat og dens ideelle *sabra*-borger de primære symboler i den dominerende statisme-ideologi.

Uafhængighedskrigen blev snart et centralt emne i *Mapai*-partiets kulturpolitik og derfor også i de film, der produceredes op igennem 1950'erne og de tidlige 60'ere – film, som ofte var instrueret af uden-

landske filmskabere eller nyankomne immigranter, som var stærkt engageret i den zionistiske sag. Man kunne for eksempel nævne Thorold Dickinsons *Hill 24 Doesn't Answer* (1955) eller *Pillar of Fire* (1959) instrueret af Larry Frisch.

Den filmiske fremstilling af krigen trak tråde tilbage til jødernes lange forfølgelsehistorie. Krigen blev således fremstillet som en situation, hvor man ikke havde noget valg, en situation, der krævede militær styrke, national uafhængighed og en 'ny' integreret jøde, rundet af de tæt forbundne erfaringer med krig og sociokulturelle kategoriseringer. Filmene antyder også, at omverdenen vil ændre sit syn på jøder, når jøderne er blevet et normaliseret, uafhængigt folk med et hjemland.

Idéen om den nye integrerede jøde opstod i kølvandet på den massive tilstrømning af immigranter umiddelbart efter Israels tilblivelse og de deraf følgende alvorlige problemer med at absorbere den nye folkemasse. Regeringen etablerede store teltlejre og senere transit-lejre (på hebræisk *ma'abarot*) bestående af blik-skure, hvor de nyankomne blev indkvarteret. Livet i lejrene var ekstremt vanskeligt, og de fleste af beboerne var enten arbejdsløse eller afhængige af statsansættelse – nærmere betegnet anvendte det regerende *Mapai*-parti dem som billig arbejdskraft på forskellige statslige projekter, og de blev kanaliseret over i ufaglærte jobs i de nye industrier, som hurtigt blev afhængige af staten. Disse livsbetingelser affødte snart social uro, først og fremmest rettet mod regeringens måde at tackle situationen på. Og da det efterhånden stod klart, at størstedelen af indbyggerne i lejrene var *mizrahim*, fulgtes uroen op af interetniske spændinger mellem *mizrahim* og *ashkenazim*.³



Tent City (*Ir Ha'Ohelim*, 1951, instruktion Leopold Lahola)

Lykkelig sammenføring. Et af 1950'ernes mest bemærkelsesværdige filmiske forsøg på at diskutere interetniske spændinger er *Tent City* (*Ir Ha'Ohelim*, 1951), instrueret af Leopold Lahola og produceret af Baruch Dinar. Filmen, som var bestilt af et statsligt organ (*Keren Hayesod*), er et i denne henseende klart udtryk for statisme-ideologien.

Tent City adopterer dokudramaets form og lader en irakisk-jødisk (*mizrahi*) dreng se tilbage på tilpasningsprocessen for de immigranter, der ankom til Israel efter 1948. I centrum for historien står *mizrahi*-drengen og hans bedstefader samt en tysk-jødisk (*ashkenazi*) familie bestående

af far, mor og søn. Tilnærmelsesprocessen begynder ved *mizrahi*-familiens ankomst til en transit-teltlejr (deraf filmens titel), hvor de tildeles et tilfældigt telt, som de skal dele med *ashkenazi*-familien. Sammensætningen af de to jødisk-etniske grupper illustrerer et centralt element i statismens ideologi, nemlig de eksileredes sammenføring (*kibutz galuyot* på hebræisk).

I begyndelsen vil *ashkenazi*-familien ikke kendes ved *mizrahi*-familien på grund af deres etniske og kulturelle forskellighed, men som tiden går, accepterer de dem. Denne accept bunder i begge familiers gradvise forandring (diaspora-integrationen – *mizug galuyot* på hebræisk – er endnu et centralt statisme-begreb) og mulliggøres af deres parallelle forfølgelseserfaringer, deres fælles religion og den komplekse karakter af deres etnokulturelle forskelligheder, som tilsammen udgør den nye, integrerede israelske jøde.

I filmen overføres de nu integrerede immigranter til en permanent adresse, hvor de forsynes med midler, så de lykkelige kan gå i gang med at bygge deres egne murstenshuse. I den sidste scene ser vi den forandrede *mizrahi*-bedstefader placere *mezuzah* (et traditionelt, rituelt objekt, der fæstnes på dørstolperne i jødiske hjem⁴) på sin veranda, mens begge familier samles om ham og glædes ved begivenheden.

Den dominerende visuelle fremstilling i første del af *Tent City* er belejringsagtig og minder om billeder fra en koncentrationslejr. Indtrykket understreges af den ståltråd, der omgiver lejrene, de kvægetransport-lignende ankomster af immigranter på lastvogne og de endeløse rækker af telte. Lejrens beboere er forhutlede, og skønt deres markerede ansigter og påklædning varierer, udviser de alle en truende og aggres-

siv adfærd, der giver indtryk af mangesidigt racistisk had og håbløshed. Indtrykket underbygges af filmens gentagne brug af en barsk og dystert ekspressionistisk stil med stærke *clair-obscur*-kontraster.

Inden for rammerne af sådanne formale kompositioner tilbyder *Tent City* en forklaring på og en forløsning af spændingen mellem de forskellige jødisk-etniske grupper. Ifølge filmen kan spændingerne føres tilbage til den tidligere antisemitiske forfølgelse i diasporaen – erfaringer, som resulterede i mistroiske og racistiske jøder. Men samtidig forsøger filmen at ophæve disse interetniske spændinger ved at fremhæve fortidens antisemitiske erfaringer som værende fælles for alle jøder på tværs af etniske grupperinger. Derved etableres et jødisk racefællesskab på grundlag af de mange forskellige jødiske diasporaer.

Skønt cirkulær og på sæt og vis selvmodsigende er denne forklaring og den deraf følgende forløsning effektiv inden for rammerne af teltbyens belejringsstemning. Således samles de to familier i et telt for sammen at fejre sabbatten. I pagt med filmens overordnede stil finder det traditionelle sabbat-ritual, hvor lysene tændes, sted i et på mystisk vis truende og mørklagt telt. Dermed udviskes ansigtsudtryk, påklædning og skikke – dvs. netop de faktorer, der ligger til grund for den etnisk-kulturelle forskelstækning: mørk versus lys hudfarve, arabisk versus europæisk tøjstil, arabiske versus europæiske skikke. På denne måde befæstes den gennemgribende omdefinition af den religiøse ceremoni. Via den irakiske drengs voice-over bliver ceremonien gjort til en fælles mindehøjtidelighed for de slægtninge på begge sider, som blev myrdet af ikke-jøder i *fortiden* (en fortid, som i kraft af filmens form implicit er til stede i nutiden). Derved fusionerer filmen den racistiske og den religiøst fun-

derede antisemitisme og flytter vægten fra hovedpersonens oplevelse af interetniske racespændinger til en intensiveret fælles racebevidsthed baseret på en fælles jødisk baggrund af antisemitisk forfølgelse.

Dette forløb fra fortid til nutid – i en belejringskontekst, der kondenserer fortid og nutid til et statisk, cirkulært og truende rum og samtidig skitserer en interetnisk fusion – dominerer det narrative forløb i filmens første del, der udspiller sig i teltlejren. Forløbet overlappes imidlertid af en fremtidig og nutidig utopisk-socialistisk vision. Denne vision bliver dominerende i filmens anden del, som udspiller sig i den permanente beboelse, og den får til sidst det fulde overtag.

Den foregribes dog allerede i filmens første del ved de fremtidsvendte børn, som fantaserer, drømmer, maler og derpå rent faktisk fra lejrens udkigstårn ser den permanente beboelse i horisonten. Anden del skildrer immigranternes ankomst til en anden lejr, tilvejebringelsen af traktorer, fælles byggeaktiviteter og færdiggørelsen af de nye, ens murstenshuse. Det billedsprog, der dominerer fremstillingen af det permanente sted, bringer mindelser om socialistisk realistiske film. I panoramiske totalbilleder betones såvel landskabets fysiske udstrækning som de geometrisk ordnede teltformationer – og senere de murstenshuse, der træder i stedet for teltene. I en metrisk forstærket accelerationsmontage ledsaget af munter musik, hvis rytme svarer til bevægelserne i det glade samfund, ser vi de nye hjem skyde hurtigt op ved moderne maskiners hjælp.

På denne måde antyder filmen i anden del, at den racemæssige blanding også medvirker til skabelsen af en etnokulturel smeltedigel (*Kur mituch* på hebræisk), som munder naturligt ud i en socialistisk mentalitet baseret på de to etniske gruppers



Hill 24 Doesn't Answer (1955, *Højde 24 svarer ikke*, instruktion Thorold Dickinson)

respektive kulturelle karakteristika, som de fremstilles i første del. *Ashkenazim* er kølige forretningsmænd, rationelle, belæste, distancerede og derfor skeptiske, manipulerende og uhøflige. *Mizrahim*, derimod, er fysisk arbejdende bønder, varme, følsomme, analfabetiske, troende og derfor naive og underkastede. Filmen antyder, at hver gruppes defekter gradvist kan komplementere hinanden og dermed danne grundlag for et integreret, rodfæstet, uafhængigt og ligeværdigt jødisk samarbejde: fysisk kraftfuldt og samtidig organisatorisk effektivt, rationelt og samtidig følsomt, kritisk og samtidig troende, lydigt og samtidig frit.

Skønt *Tent City* fremstiller sin egen position som neutral, åben, grundlæggende egalitær og upåvirket af såvel indre spændinger som økonomiske forskelle, er det værd at bemærke, at filmen føjer sig ind i og retfærdiggør periodens grundfæstning af *ashkenazims* socioøkonomiske dominans. Fortiden får skylden for nutidens sociale lagdeling, samtidig med at regeringen fritages for direkte ansvar for periodens befæstning af en social lagdeling baseret på etniske forskelle. Ansvarer placeres derimod hos de ikke-socialistiske diasporaer

og disses mangelfuldhed, samtidig med at filmen udskyder det fælles ligeværdige arbejde og den uforklarlige økonomiske vækst, der følger med det, til en utopisk post-integrationsfremtid, som antydes i filmens socialistisk realistiske præsentation af de permanente boliger.

1960-67: Fra sammensmeltning til op-splitning. Den fremstilling af interetniske spændinger, som var fremherskende i 1950'erne, ændrer gradvist karakter i film fra 60'erne og 70'erne. Omslaget kendetegnes ved en kompositorisk nedtoning af belejringstanken, samtidig med at den utopiske socialisme i perioden 1960-67 gradvist erstattes af den liberalkapitalistiske ideologi, som skulle blive dominerende i israelsk filmproduktion fra 1967 til 1977.

De vigtigste årsager til denne forandring ser ud til at være som følger: sidst i 50'erne befæstedes den etniske og klassebestemte lagdeling, som var resultatet af *Mapai*-partiets pseudosocialisme. De interetniske spændinger mellem *first Israel ashkenazim* og *second Israel mizrahim*, som de nu blev kaldt, intensiveredes og resulterede i etnisk baserede konfrontationer mellem marginale radikale *mizrahi*-grupper og myndighederne.⁵ Samtidig med den sociale lagdeling – og delvis som en respons på den uro, den skabte – ændrede regeringen gradvist kurs mod en centraliseret blanding-økonomi, der opmuntrede til privat initiativ. Denne ændring skyldtes bl.a., at byernes handelsklasse var vokset som følge af den massive immigration efter oprettelsen af staten Israel. I denne proces lykkedes det faktisk for en lille del af *mizrahi*-gruppen at forbedre sin økonomiske status.

Men medens regeringen ændrede kurs mod en blandet økonomisk politik, holdt *Mapai* (som i 1965 skiftede navn til *Alignment*) i sin retorik fast i en pseudo-

socialistisk belejringsideologi, hvilket blev anset for en effektiv integrations-strategi i et etnisk delt klassesamfund. Afgrunden mellem regeringens faktiske politik og dens stadig mere åbenlyst irrelevante ideologi skabte afstand mellem det kulturelle og det politiske apparat. Så medens regeringen klamrede sig til en forældet ideologi, som stod i kontrast til dens faktiske politik, fulgte kulturen regeringens faktiske politik og parodierede og kritiserede politikernes ideologiske løgne.

I film produceret op gennem 60'erne (1960-67) kan man således se et gradvist skift fra 50'ernes statisme-dominerede politik til 70'ernes fuldt udviklede kapitalistiske liberalisme. I film fra 60'erne møder man ofte en eksplicit satire over den zionistiske socialisme og statismen, hvis ideologiske uoverensstemmelse med den daglige virkelighed og hverdagens problemer i et kommercielt orienteret samfund gøres til genstand for en grotesk, men realistisk fremstilling.

Filmen *Sallah Shabati* (instrueret af Ephraim Kishon i 1964) tematiserer direkte de interetniske spændinger. Den fortæller historien om Sallah, en *mizrahi*-immigrant, som efter ankomsten til Israel sammen med sin familie sendes til en *ma'abara* (transitlejr). Fra deres ankomst og til det lykkes Sallah at få en permanent bolig, og hans ældste sønner gifter sig med *ashkenazi*-piger fra nabo-kibbutzen, parodierer filmen konstant kibbutzen og det politiske parnas gennem Sallahs farverige og samtidig groteskt skildrede figur. Parodien henter sit skyts i det afgrundsdybe svælg mellem kibbutzens højtravende, socialistiske idealer og medlemmernes dovne, udbytende og købmandsagtige opførsel.

Tilsvarende satiriserer filmen over den politiske magt ved at understrege afstanden mellem statismens ideologi og dens re-

præsenteres uhæderlige, manipulerende opførsel. Men politikernes og samfundets hykleri, grådighed og korrupsion, som indledningsvist gøres ansvarlige for Sallahs situation, kan også vendes til Sallahs fordel og bruges i hans bestræbelser på at få en permanent bolig. Således *integrerer* han sig faktisk i samfundet ved dels at udnytte dettes korrupsion og købmandsmanerer, dels at spille på sit kulturelle særpræg – hans angiveligt *primitive*, men samtidig farverige karakter.

1967-77: Etnisk splittelse. De økonomisk-politiske forandringer, som indledtes i 60'erne, blev intensiveret efter det, som israelerne kalder Seksdageskrigen i juni 1967. Den kortvarige krig resulterede i endnu en udvidelse af Israels territorium, denne gang ud over de våbenhvilegrænser, som var blevet etableret efter Uafhængighedskrigen. Udvidelsen inkluderede Jordan-flodens vestbred og Gaza-striben med dens én million palæstinensiske indbyggere og post-1947-flygtninge, den egyptiske Sinai-ørken til Suez-kanalen og de syriske Golan-højder.

Efter krigen forbedredes Israels økonomi mærkbart, primært som følge af øget amerikansk hjælp og billig arbejdskraft leveret af palæstinensere fra de besatte områder. Den blandingsøkonomi-politik, som Israel havde indledt i 1960'erne, antog nu karakter af en regeringsafhængig, kapitalistisk og liberalistisk politik, samtidig med at både den strukturelle etno-økonomiske lagdeling og de interetniske spændinger⁶ blev intensiveret. Dette hang igen sammen med udvidelsen af den private sektor og den økonomiske fremgang, som en lille del af de lavtlønnede *mizrahim* oplevede.

På det kulturelle område kom den kapitalistisk-liberale tankegang bl.a. til udtryk i fremvæksten af to tilsyneladende



Sallah Shabati (1964, instruktion Ephraim Kishon)

modsatrettede filmtyper: kommercielle genrefilm over for kunstneriske og stilbevandede *auteur*-film. Genrefilmene havde forudsigelige plots – hovedsagelig hentet fra amerikanske filmgenrer som melodramaet, musicalen og den sociale komedie – og trak på et begrænset og simpelt struktureret katalog af tilbagevendende *locations*, situationer (specielt identitetsforviklinger) og stereotype figurer (rig/fattig, kvinde/mand, *mizrahi/ashkenazi*). Disse elementer konstituerede filmenes plot frem til den uundgåelige happy ending, hvor alle økonomiske, seksuelle og etniske konflikter blev løst. De kunstneriske film, derimod, tog i alt fald tilsyneladende deres afsæt i

ikke-konventionelle greb som selv-refleksivitet, tydelige intertekstuelle referencer og diverse eksperimentelle udtryk (inspireret af den franske nybølge).

I den interetniske kontekst var disse to filmtyper symptomatiske både for periodens grundfæstede etniske og sociale forskelle og for den kursændring, regeringen foretog som følge af dem – fra en pseudo-socialistisk, socio-økonomisk politik til en pseudo-blandet socialistisk-kapitalistisk politik. Man lavede populærfilm for og om masserne – dvs. hovedsageligt *mizrahim* – og kunstneriske film for og om den følsomme vestlige elite – dvs. hovedsageligt *ashkenazim*. En analyse af disse to retninger afslører derfor et skift i den filmiske fremstilling af interetniske spændinger. Jeg vil i det følgende fokusere på populærfilm, hvor emnet behandles eksplicit.

Genrefilmene, der blev kendt under betegnelsen *burekas*⁷, fremstillede stadig interetniske spændinger som et race- og kulturbetinget fænomen, der på sigt ville forsvinde med den yngre generations blandede ægteskaber. Men filmenes underliggende kapitalistisk-liberale ideologi omdefinerede samtidig interetnisk spænding til interetnisk kapitalistisk konkurrence. Dette manifesterede sig i en folkløst pluralistisk fremstilling af de forskellige etnokulturelle gruppers ligeværd. Filmenes stereotype repræsentanter for de etniske grupper har således en fælles interesse i privat økonomisk vinding, der skal opnås ved indbyrdes konkurrence – et fænomen, som blev bestemmende for de typer af økonomisk, seksuel og etnisk samspil, som var grundstammen i filmenes komiske og melodramatiske situationer. Denne konkurrencementalitet, som i filmene kendetegner hele samfundet på tværs af de etnokulturelle grupperinger og dybt ind i det politiske parnas, gav tilsyneladende hver gruppe

(eller dens repræsentanter) mulighed for at bevæge sig op ad den sociale rangstige (*mizrahim*) eller for at forøge deres indtægter (*ashkenazim*) i overensstemmelse med deres evner.

Omdefinitionen af interetnisk spænding til konkurrence (og den deraf afledte folkløst pluralisme) lod forstå, at etnisk forskellighed ikke blot ikke var et problem, men ligefrem et aktiv – eftersom mangfoldighed er farverig. Derudover gjorde den filmenes opløsning af interetnisk spænding via ægteskab til en sand synlig, men ikke nødvendigvis fornøden proces. Dette ses på den ene side i filmenes fremstilling af de helt ukomplicerede forhold mellem integrerede unge mennesker, som gifter sig på tværs af etniske barrierer, og på den anden i disse integrerede unge menneskers farveløshed: de er uskyldige, forelskede og dumme.

Kamp om kontrakten. *Katz & Carasso* (*Katz V'Carasso*, instrueret af Menahem Golan i 1971) er en populær *burekas*-film, hvor den økonomisk-etniske konkurrence mellem to forsikrings-selskabsejere (*Katz*, som er *ashkenazi*, og *Carasso*, som er *mizrahi*) står i centrum. De konkurrerer om en stor forsikringskontrakt med regeringen og prøver hver især på forskellige måder (især gennem seksuel forførelse) at overtale regeringsrepræsentanten (Mr. Israeli) til at skrive under.

Konkurrencen mellem de to firmaejere og deres etniske forskellighed understreges af konstante symmetriske sammenligninger i kombination med filmens generelt accelererende klippetempo. Formen forstærker konkurrence-elementet mellem de to hovedpersoner og resulterer i en overvurdering af de to konkurrenters ligeværdige aspekter – deres jævnbyrdige indkomst. Samtidig undervurderes de etniske

spændinger, idet personernes forskelligheder – deres fysik, deres accent og deres spisevaner – reduceres til folkloristiske, farverige træk, som gør de etnisk relaterede spændinger harmløse.

Denne overvurdering af gensidig økonomisk konkurrence på ligeværdig basis spejles og forstærkes i den yngre generations relationer. Kontrakt-plottet overlappes nemlig af de kærlighedshistorier, som udvikler sig mellem Katz-døtrene og Carassos sønner. Medens fædrene konkurrerer om Mr. Israels kontrakt, bliver den ældste søn forelsket i den ældste datter, hvorved det igen antydes, at de farverige etniske spændinger mellem Katz og Carasso er irrelevante. Dette understreges yderligere, da den yngste søn trods forældrenes mishag forelsker sig i den yngste datter. Mishaget har tydeligvis etniske årsager, men formuleres i forretningstermer.

Til slut, efter et længere forløb, hvor de to konkurrerende fædre har jagtet både Mr. Israeli og de to undslupne teenagere, ender de alle i Eilat i det sydlige Israel blandt ferierende europæiske og amerikanske turister – for israelere et symbol på det kapitalistiske Vesten. Katz og Carasso mister kontrakten til en smuk kvinde, som ankommer på et meget elegant skib, alt imens Katz-døtrene gifter sig med Carassos sønnerne. Slutningen fremstiller regeringsrepræsentanten som lige så utroværdig og korrupt som forsikringsagenterne, og da kontrakten alligevel er gået tabt, opgiver fædrene deres modstand mod ægteskaberne mellem de unge, der skildres som naive og totalt uinteressede i deres etniske herkomst.

Som vi har set, forsvandt 1960'erparden på zionist-socialismen og statismen efter 1967 og erstattedes af en social farce – for det meste komisk – hvor et farverigt og energisk kapitalistisk samfund stod for

skud (jf. Katz & Carasso).

Populærfilmens udlægning og neutralisering af de interetniske spændinger var imidlertid en vildledende illusion, og den måde, hvorpå den gjorde israelsk etnicitet og israelsk fri markedsøkonomi til to alen af ét stykke, stemte ikke overens med den optrapning af de interetniske spændinger, der faktisk var i perioden. Årsagen til denne uoverensstemmelse skal formentlig hovedsagelig søges i det forhold, at de interetniske spændinger ikke destabiliserede den strukturelle etno-økonomiske lagdeling, som var blevet etableret i 1950'erne og stabiliseret op igennem 60'erne og 70'erne. Derfor opfattede hverken regeringen eller *ashkenazi*-eliten den etniske uro som en trussel. Rent faktisk mente de, at den økonomiske fremgang, som dele af *mizrahi*-sektoren oplevede, skyldtes omstillingen til blandingsøkonomi. Dette var også tilfældet, for så vidt som omstillingen gjorde dele af *mizrahi*-sektoren uafhængige af staten, men det overordnede resultat var en intensivering af den etnisk baserede klasseforskel. I filmene blev dette misforståede fremskridt ydermere set som et tegn på en potentiel fremtidig etnisk-økonomisk integration, hvorved de populære *burekas*-film gjorde det liberalkapitalistiske koncept til deres.

Under valgkampen i 1977 gik det højreorienterede *Likud*-parti i brechen for netop den liberalkapitalisme, som *burekas*-filmene havde været med til at promovere, med det resultat, at hovedparten af de lavtlønnede *mizrahim* stemte på *Likud* og derved bragte partiet til magten. Det skyldtes ikke udelukkende, at de abonnerede på *Likuds* liberale økonomiske politik, men snarere at det eneste levedygtige håb for de lavtlønnede *mizrahim* var at bringe et andet parti til magten – et parti, som ville kunne gøre en ende på arbejderpartiets politiske magt,

der havde ført til deres undertrykkelse. **1977-88: Strandet mellem blanding og splittelse.** Hvor filmene fra 1960'erne og begyndelsen af 70'erne ikke problematiserede de interetniske jødiske spændinger, anerkender de film, der blev produceret under og omkring magtskiftet i 1977, problemet. Samtidig giver de stemme til en implicit protest, som kommer til udtryk i form af et eksplicit fokus på den yngre generations kulturelle segregation – i modsætning til tidligere films implicite fremstilling af den yngre generation som integreret.

Filmene er imidlertid præget af begrebsmæssig forvirring. De underminerer deres egne bud på en kulturel forklaring på segregationen og gør i stedet race-spørgsmålet til den afgørende årsag til de interetniske spændinger. Race-spørgsmålet var også et omdrejningspunkt for 50'er-filmenes advokaten for kulturel integration, men filmene efter 1977 kanaliserer deres tilsyneladende protest mod segregationen over i en racebaseret løsningsmodel, samtidig med at de begræder segregationens tragiske umulighed.

Blandt de mange film, som udtrykker denne post-1977-tankegang, vil jeg vælge kortfilmen *Curdania* (1984) som eksempel. Den er instrueret af Dina Ha'Tzvi-Riklis og udspiller sig i en 1950'er-*ma'abara*, hvor vi følger to nyligt immigrerede familiers (en *mizrahi*-irakisk og en *ashkenazi*-polsk) anstrengte og slutteligt frugtesløse forsøg på at kommunikere med hinanden. Familiernes frustrerede interrelation præsenteres som et resultat af deres uens kulturelle og mentale forberedelse til mødet med den nye stat. Den irakiske familie er ved at gå i opløsning som følge af dens ambivalente holdning til et liv i eksil og umuligheden af at vende tilbage til Irak, "hvor jøder bliver myrdet". Den polske familie,

derimod, har ingen nostalgiske følelser for hjemlandet og tilpasser sig uden besvær. Gennem familiernes gensidige racistiske bemærkninger og en overflod af referencer til deres forskellige hudfarve reducerer filmen de vanskelige interetniske forhold til et spørgsmål om racemæssige spændinger – spændinger, som fremstår endnu stærkere i den yngre generation. For eksempel er der en symbolsk scene, hvor den polske dreng og den irakiske pige småskændes, mens de går sammen ud ad hver sin jernbaneskinne.

Dertil kommer en tilbageholdt, uklar vrede mod det daværende regeringsparti, *Mapai*, og dettes statisme- og integrationspolitik – antydnet i en scene, hvor den polske fader energisk går til sit arbejde, fulgt af den irakiske fader, som bøjer sig over en stor *Mapai*-plakat påtegnet partibogstavet *alef*, der står for *Achdut* eller enhed. Filmens tilbageholdte racehad og diffuse politiske vrede formidles i en usammenhængende narrativ mosaik, hvor langsomme og monotone bevægelser i og imellem scener, ledsaget af et repetitivt og monotont musikalsk score, opløser sig i øjeblikke i en tilsyneladende frosne rumtid. Denne retningsløshed gør filmens argument usammenhængende og underbygger den tilbageholdte vrede og frustration, som ligger til grund for personernes interaktion. I den sidste scene ser vi i et stort totalbillede, hvorledes de to familier står ved og på vejen og sammen afventer den lastbil, som vil tage dem ud af *ma'abara*en og ind i en ikke-fremtid.

I *Curdania*, såvel som i andre film fra perioden mellem 1977 og 1988, forstærkes race-elementet og antager karakter af en ultimativ forklaring på de interetniske spændinger. Det får filmene til at konstatere, at den ønskede løsning på de interetniske problemer, dvs. hovedsagelig

segregation, ikke er opnåelig – hvilket i filmenes selvforståelse opfattes som tragisk. At løsningen fremstilles som tragisk uopnåelig, afspejler en ny oplevelse af indfra kommende trusler mod statens stabilitet, i tilgift til den konstante opfattelse af at være truet udefra og den dybe etno-politiske spaltning, der var resultatet af den politiske omvæltning i 1977.⁹

Magtskiftet i 1977 splittede samfundet i to og gjorde allerede eksisterende sociale, etniske og politiske kløfter dybere, fordi mange *mizrahi*-jøder som nævnt indså, at man kun kunne ændre den sociale, etniske og økonomiske struktur ved at bringe et andet politisk parti til magten. Derfor gjorde de højrefløjens liberale økonomiske politik – såvel som dens nationalpatriotiske ideologi – til deres egen. Og på grund af slægtskabet mellem den dominerende statslige belejringsideologi og *Likuds* højreorienterede politik var resultatet en lovprisning af *second Israels* israelske identitet. Den splittede opfattelse af Israel, som blev konsekvensen, ligger til grund såvel for filmens budskab om, at raceadskillelse kan gøre en ende på de etniske spændinger, som for dens konklusion: at en sådan adskillelse ulykkeligtvis ikke er mulig.

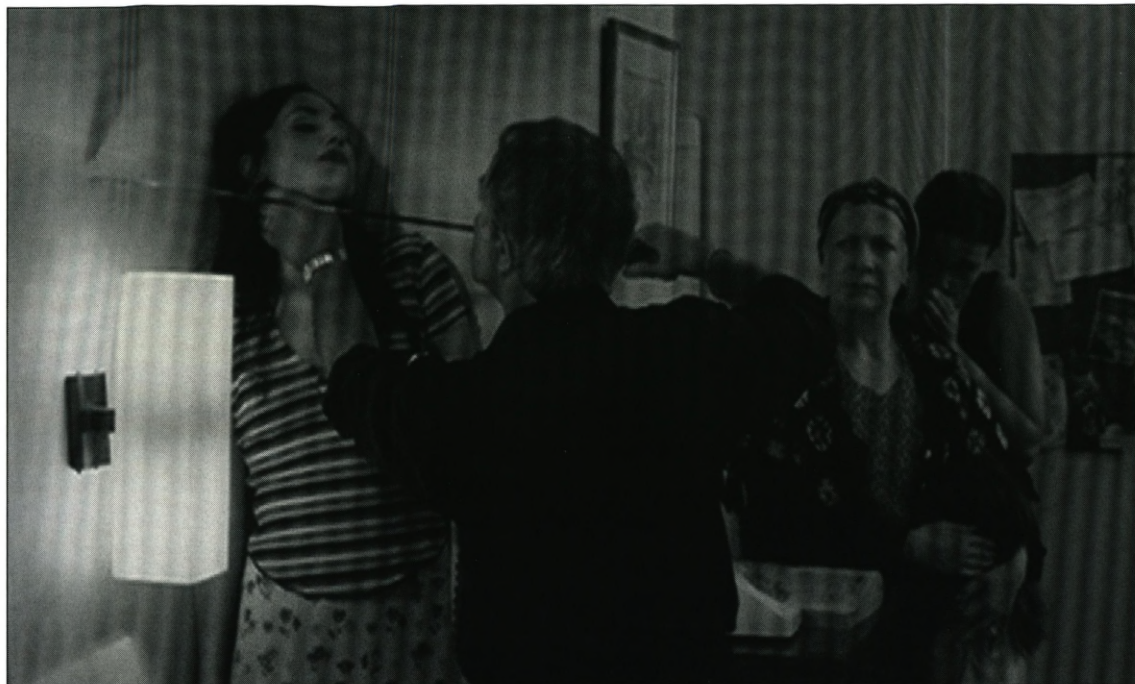
1988 til i dag: Etnisk splintræng og en svækket national diskurs. Efter den første palæstinensiske *intifada* og den massive immigration af jøder til Israel fra det tidligere Sovjetunionen tog den dybe spaltning af 1980'ernes israelske samfund en ny kaotisk drejning i 1990'erne. Efter at palæstinenserne havde taget sagen i egen hånd,¹⁰ vendte man blikket indad, samtidig med at den dominerende nationale belejringsdiskurs gradvist gik i opløsning til fordel for forskellige og eksklusive kulturelle diskurser, som afspejlede det israelske samfunds opsplitning i forskellige magtfraktioner.¹¹



Russiske Yana og hendes israelske nabo i ømt favntag under fjendtligt angreb - i *Yana's Friends (Ha-Chaverim Shel Yana)*, 1999, instrueret af den russisk fødte Arik Kaplun)

Som Nurith Gertz har bemærket,¹² begyndte 1990'ernes film på autentisk vis at repræsentere forskellige etniske 'andre', hvis stemmer hidtil enten var blevet formidlet inden for rammerne af den dominerende nationale belejringsdiskurs eller havde været helt tavse i den israelske filmkultur. Denne nye tendens kan f.eks. ses i en film som *Yana's Friends (Ha-Chaverim Shel Yana)*, 1999, instrueret af den russisk fødte Arik Kaplun), der omhandler 1990'ernes russiske immigration til Israel under den første Golf-krig. Et andet eksempel er *Schur* (1995), der har manuskript af den marokkansk-israelske jøde Hanna Azulai-Hasfari og priser en nutidig, marokkansk-israelsk kvindes tilbagevenden til de mystiske aspekter af marokkansk-jødisk etnicitet som en reaktion mod 1950'ernes påtvungne sekulære 'israelisering'.

Det ny årtusindes film, som er produceret efter mordet på premierminister Yitzhak Rabin (udført af en højreorienteret *mizrahi*-bosætter) og efter udbruddet af den anden og meget voldelige palæstinensiske *intifada*, vender blikket endnu dybere



Late Marriage (Hatuna Meuheret, 2001, instruktion Dover Kozashvili)

indad og bevæger sig langt hinsides en simpel autentisk fremstilling af en hidtil overset 'anden' israelsk etnisk gruppe. Men det er bemærkelsesværdigt, at de nye israelske film overhovedet ikke sætter etnicitet i forhold til den nationale israelske belejningsdiskurs.

Jeg vil gerne fokusere på konstruktionen af etnicitet i den meget roste film *Late Marriage* (Hatuna Meuheret, 2001), som er instrueret af Dover Kozashvili, en israelsk jøde af georgisk oprindelse. Betragter man filmen som det seneste skud på stammen i israelsk films repræsentation af etnicitet gennem tiderne, er *Late Marriage* en fascinerende målestok for den israelske kulturs nuværende decentrerede karakter og for den dermed forbundne afmatning af den dominerende israelske nationalkulturs legitimitet.

Filmen handler om en 31-årig ph.d.-

studerende i filosofi og hans forfejlede forsøg på at undslippe sin jødisk-georgiske baggrund og familie – og på at udvikle en lidenskabelig kærlighedsaffære med en fraskilt kvinde med jødisk-marokkansk baggrund. Efter forældrenes og andre slægtninges terrorlignende forsøg på indblanding i hans forhold til kvinden får de adgang til hendes hus og truer hende med et sværd foran ham og hendes datter. Sværdet tilhører hendes eksmand og symboliserer marokkansk tradition og mandschauvinisme. Den rædselsslagne kvinde indser, at hendes elsker selv har ladet døren stå åben, så hans familie kunne komme ind, og beder ham grådkvalt om at gå. Derpå accepterer han modvilligt familiens betingelser og gifter sig med en yngre georgisk pige i et arrangeret ægteskab. Filmens sidste scene er fra brylluppet, hvor han danser en traditionel georgisk dans med

sin fader.

I repræsentationen af de georgiske jøders etnicitet lægger Kozashvilis *Late Marriage* sig i forlængelse af 1990'ernes splintringstendens. Også *Yana's Friends* og *Schur* fremstiller på autentisk vis hidtil ukendte etniske stemmer, samtidig med at de viser etnisk udefinerede israelere, hvis forhold til etniske repræsentanter undersøges. I *Yana's Friends* bliver en israeler forelsket i Yana (en russisk-jødisk immigrant), og i *Schur* forhandles marokkansk etnicitet og israelskhed i den samme person.

Ligesom tidligere israelske film undersøger disse 1990'er-film forholdet mellem 'andre' etniciteter og det nationale 'selv'. Men i *Late Marriage*, som i andre samtidige israelske film, er der slet ingen repræsentation af det nationale selv.¹³ 80 procent af filmens dialog er således på georgisk, og hovedparten af filmens locations er etnisk-georgiske lejligheder, dekoreret som sådanne ned til mindste detalje og uden den mindste antydning af israelsk kultur. De få udendørs scener foregår på uspecifiserede parkeringspladser, tomme fortove og trappeopgange uden dybere relation til personerne. De eneste ikke-georgiske interiører (for eksempel den marokkanske kvindes eller den studerendes respektive lejligheder) er 'internationalt' indrettet – med møbler, plakater osv. i vestlig stil. 'Israelskhed' er på denne måde enten helt drænet ud af filmen eller, når den fremstilles i de få udendørs scener, vag og fremmedgjort i forhold til interiører og personerne. Og selv om 'israelskhed' kan indlæses i billedet af den unge marokkanske kvinde, gør filmen det klart, at hun på én gang plages af sin egen etniske baggrund (repræsenteret ved eks-mandens allestedsnærværende sværd) og villigt underkaster sig den.

Desuden er hun karakteriseret ved sin

etniske overtro – hun brænder et lommetørklæde plettet af elskerens sæd, mens hun fremsiger en bøn om, at hans hjerte vil brænde af begær for hende. Så selv om filmen stiller lidenskabelig kærlighed over for etnisk, sekulær universalisme, så er kærligheden i filmen iklædt referencer til magi (defineret af hovedpersonen som 'en kropps effekt på en anden uden fysisk kontakt'), og den klinger derfor mere af etnisk overtro end af sekulær rationalisme. Hvis man af kvindens skilsmisse og afvisning af elskereren og dermed det etniske pres kan udlede et vrangbillede af 'israelskhed', så indebærer hendes tvungne isolation, at den vage 'israelskhed', er i en truet position. I modsætning til 'dem og os'-paradigmet, der var tydeligt i 1990'ernes film, signalerer *Late Marriage* en decentreret israelsk kultur, hvor der kun findes 'andre', som ikke har et overliggende nationalt selv. Eller udtrykt på en anden måde: der findes kun et *etnisk* selv.

Det sidste tiårs film vidner om en stadig mere decentreret israelsk kultur, som er præget af en etnisk realitet, der overskrider den nationale ramme. I sidste ende signalerer disse film den langsomme udhuling af statsmagten, som tillige kan iagttages i de besatte områder, hvor bosætterne udfordrer statens overherredømme.

(Oversat af James Bulman-May)

Noter

1. Se Nitzan Ben-Shaul: *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*; Daniel Bar-Tal: "The Massada Syndrome: A Case of Central Belief"; Conor Cruise O'Brien: *The Siege: The Saga of Israel and Zionism*; Charles S. Liebman og Eliezer Don-Yehiya: *Civil Religion in Israel*; E. Ben-Ezer: "War and Siege in Israeli Literature 1948-1967" og "War and Siege in Hebrew Literature after 1967" samt Nurith Gertz: "Social Myths in Literary and Political Texts".

2. Belejringsbegrebet optræder i de fleste israelske film om forhold, som af israelere anses for at true statens eksistens, dvs. især i film om krig med den arabiske verden og film om den israelsk-palæstinensiske konflikt. Jeg har beskrevet disse film indgående andetsteds – se f.eks. *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, New Jersey: The Edwin Mellen Press, 1997. De fire første sektioner af denne artikel bygger på materiale fra denne bog.
3. *Mizrahi* betyder oprindeligt 'orientalsk' i modsætning til occidentalsk, men det bruges i almindelighed af israelere om israelske jøder af asiatiske eller nordafrikanske oprindelse – hovedsageligt fra de arabiske lande. *Mizrahim* (flertal af *mizrahi*) udgjorde indtil for nylig hovedparten af den jødiske sektors lavindkomst-socialklasse. Ordet *ashkenazim* refererer oprindeligt til det tysk-jødiske samfund, men det anvendes bredt af israelere om jøder af østeuropæisk eller vestlig herkomst. *Ashkenazim* udgjorde indtil for nylig hovedparten af den jødiske sektors middel- og højindkomst-socialklasser.
4. Et lille stykke sammenrullet pergament, hvorpå ordet Shaddai (Gud) er indskrevet. Rullen indsættes i et hylster, som fastgøres på dørkarmen som et tegn på, at dette er et jødisk hjem.
5. Det første store udbrud af interetniske spændinger og konfrontationer mellem radikale *mizrahim* og den etablerede politiske magt startede i 1959 i Wadi Salib, en fattig bydel i Haifa, som beboedes af *mizrahim*. Uroen bredte sig til andre dele af Israel, men stilnede hurtigt af, og de, der stod bag oprøret, slog sig sammen i et politisk parti, der snart blev en aktiv spiller på den politiske scene på samme måde som de fleste andre politiske *mizrahi*-bevægelser. Se endvidere Hanna Herzog: *Political Ethnicity - The Image and the Reality* (Tel Aviv: Yad-Tabenkin, 1986).
6. I de tidlige 70'ere udbrød de hidtil største etniske baserede politiske uroligheder og voldelige konfrontationer mellem radikale *mizrahi*-grupper og statslige autoriteter. Urolighederne opstod i de fattige *mizrahi*-kvarterer i Jerusalem og bredte sig til forskellige dele af landet. De var ledet og organiseret af *Black Panther*-bevægelsen (som i modsætning til den amerikanske bevægelse i sine krav fokuserede på integration, snarere end på separatisme). En målestok for magtens uanfægtede holdning til denne bevægelse kan findes i premierminister Golda Meirs bemærkning i denne periode: "De Sorte Pantere er ikke rare."
7. *Burekas* er navnet på en *mizrahi*-kage og understreger således på én gang filmenes folkloristiske opfattelse af etnicitet – som en modsætning til *ashkenaziernes gefilte fish* (farse-ret fisk) – og det faktum, at filmene i første række henvender sig til et *mizrahi*-publikum. Ud over Katz & Carasso (1971), som der refereres til i teksten, omfatter *Burekas*-genren mange andre film såsom *Lupo!* (*Lupo*, 1970), *Fishke Goes to War* (*Fishke Bemilu'im*, 1971), *Fifty-Fifty* (1971), *Salamoniko* (1972), *Gamliel the Sage* (*Haham Gamliel*, 1973), *Charlie and a Half* (*Charlie Ve'hetzi*, 1974), *Snooker* (*Hagiga B'Snuker*, 1975), *Halfon Hill Doesn't Answer* (*Giv'at Halfon Aina Ona*, 1975).
8. For eksempel *Indiani in the Sun* (*Indiani Ba'Shemesh*, 1981); *Koby and Mali* (*Kobi V'Mali*, 1978), *Dead End Street* (*Kvish L'Lo Motzah*, 1982), *Coco is 19* (*Koko Ben 19*, 1985), *Bread* (*Lehem*, 1987); *The End of Milton Levy* (*Sofu shel Milton Levy*, 1981) og *Burning Land* (*Adama Hamah*, 1984).
9. Denne filmiske antydning svarer til en af periodens løbende politiske diskurser, hvor adskillige højrefløjskredse slog arbejderpartistemmer, *ashkenazi*-jøder og venstrefløjsideologi i hartkorn og udlagde dem som allierede med fjenden. Denne højreorienterede diskurs blev modsvaret af en venstreorienteret politisk diskurs, som satte dem, der stemte på *Likud*-partiet, *mizrahi*-jøder og højrefløjsideologi i samme bås og præsenterede dem som havende en arabisk mentalitet, således at 'de' hadede araberne på samme måde, som araberne hader 'os'.
10. Den palæstinensiske opstand modsagde mange venstreorienterede israelske filmskaberes overbevisning om, at selv om Israels undertrykkelse af palæstinenserne var moralsk forkastelig, så var der ikke meget, palæstinenserne eller deres israelske sympatisører kunne gøre ved det. På en måde mindede det faktum, at palæstinenserne tog sagen i egne hænder, den israelske venstrefløj om, at deres urealistiske filmløsninger var en del af problemet. Mens der i 1980'erne var en overflod af film, som omhandlede den israelsk-palæstinensiske konflikt fra et altruistisk venstrefløjsperspektiv, tvang den palæstinensiske opstand filmskaberne til at præsentere en løsning på deres films underliggende konflikter mellem etnocentrisme og altruisme. De fleste af dem valgte at lade emnet ligge, og der har praktisk talt ikke været nogen meningsfulde film om emnet siden da. Se Nitzan Ben-Shaul: "Fellow Traveler: The Cinematic-Political Consciousness of Judd

- Ne'eman". In: *Shofar*, vol. 24, nr. 1, efterår 2005: 94-106.
11. En splintring, som på klarere vis er angivet i konstitueringen af det israelske parlament, der kom til at indeholde en blanding af etniske partier (såsom det hovedsageligt jødisk-marokkanske ortodokse parti *Shas* og det jødisk-russiske parti *Israel Beitenu*). Denne mangfoldighed har ført til en splintring og en svækkelse af det traditionelle højrefløjsparti *Likud* og de venstreorienterede arbejderpartier.
 12. Nuriith Gertz: "Gender and Nationality in the New Israeli Cinema". In: *Assaph Kolnoa*, *Studies in Cinema and Television*, Section D, nr. 2, 2001: 227-246.
 13. Dette kan også ses i nye film som *Ushpizin* (*Ha'Oshpizin*, instrueret af Gidi Dar, 2004) og *Turn Left at the End of the World* (*Sof Ha'olam Smola*, instrueret af Avi Neshet, 2004). *Ushpizin* er en eventyragtig film, som fra et jødisk religiøst / moralsk standpunkt beretter om en 'genfødt' jøde og hans elskede hustru. Deres tro bliver sat på prøve af to undvegne fanger, som kender manden fra hans sekulære fortid. *Turn Left at the End of the World* omhandler de personlige relationer mellem jødiske immigranter fra Marokko og Indien, som af de israelske myndigheder er blevet placeret i en isoleret by i den sydlige del af den israelske ørken. Filmen fremstiller dem som totalt isolerede fra det israelske samfund og skildrer deres forskellige frustrerede forsøg på at opretholde franske og britiske skikke, der står i stærk kontrast til den omgivende ørken – f.eks. forsøger de indiske immigranter at spille cricket i hvide sweaters midt i sommerens ørkenhed. 'Israeliseringen' af immigranter, rost og bestridt i tidligere israelske film, er ikke disse films tema. I stedet omgår de helt og holdent israelsk nationalkultur og identitet og holder sig til at diskutere religiøse rammer eller kommentere europæisk kulturimperialisme.