

הבטחות, הבטחות: תקופת המנדט וייצוגה בתרבות הבריטית אחרי 1948

איתן בריוסף

מבוא

בשנת 1999 הוקרנה בערוץ הבי-בי-סי הבריטי סדרת הדרמה **לוחמים** (*Warriors*), שתוארה את קורותיה של קבוצת חיילים בריטים שהוצבו בכוסניה במסגרת פעילותו של כוח השלום הבין-לאומי בתחילת שנות התשעים. זמן קצר אחר כך קיבל יוצר הסדרה, הבמאי פיטר קוסמינסקי, מכתב לא שגרתי. הכותב היה קשיש ששירת בארץ ישראל בשנות הארבעים: 'עליך לעשות סרט על החיילים הבריטים שלחמו בארץ ישראל', כתב לו, 'איש איננו זוכר אותנו'.¹ קוסמינסקי החל לחקור את תקופת המנדט והתחקה אחר סיפוריהם האישיים של החיילים הבריטים ששירתו בארץ ישראל. 'הנסיגה מפלשתינה הייתה השפלה אדירה עבור הבריטים', הסביר לימים בראיון: 'איש לא רצה לשמוע את סיפורם של החיילים שחזרו הביתה'.² בראיון אחר אמר, 'זיהיתי הזדמנות לחשוף ממד לא מוכר של ההיסטוריה הבריטית, ואגב כך גם ליצור דרמה נגישה על המזרח התיכון'.³

כך נולדה **ההבטחה** (*The Promise*), סדרת דרמה אפית בת ארבעה פרקים (תשעים דקות כל אחד), ששודרה בערוץ 4 הבריטי בשנת 2011 ועוררה הד ציבורי. העלילה שורה שני נרטיבים מקבילים: חוויותיו של הסמל לָן, המשרת בארץ ישראל בשלהי תקופת המנדט (1945-1948), וחוויותיה של נכדתו אָרין, המסיירת באותו מרחב גאוגרפי בתחילת שנות

* מאמר זה נכתב במסגרת שהותי כעמית מחקר (2014-2015) במכון פרנקל ללימודים יהודיים מתקדמים באוניברסיטת מישיגן. תודתי נתונה לראש המכון, פרופ' דברה דאש-מור, ולעמיתים בקבוצת המחקר 'הודים ואימפריות'. כמו כן אני מבקש להודות לפרופ' מוטי גולני על הערותיו המועילות, על ידירותו ועל תרומתו הגדולה ומעוררת ההשראה לחקר תקופת המנדט.

1 Rachel Cooke, 'Peter Kosminsky: Britain's Humiliation in Palestine', *The Observer*, 22.1.2011

2 מרב יודילוביץ', 'במאי "ההבטחה": המנדט הבריטי אשם בסכסוך', *ynet*, 2.4.2012. (להלן: יודילוביץ', במאי).

3 'Peter Kosminsky on *The Promise*', *Channel 4 Website*, 4.8.2011

האלפיים. המבנה הכפול אפשר לקוסמינסקי לבחון את הזיקה בין תקופת המנדט לבין המציאות המדממת של ימינו. מצוידת ביומנו הנשכח של הסב, שבו תיעד את שירותו, ארין מעמתת שוב ושוב בין העבר להווה.

פרשנותו ההיסטורית של קוסמינסקי זכתה לביקורת נוקבת, אבל אפילו מבקריה החריפים של ההבטחה שיבחו את הניסיון להתמודד עם תקופת המנדט ומורשתה. אין זה מקרה שמכתבו של החייל הקשיש לקוסמינסקי הוזכר כמעט בכל מאמר, ראיון או ביקורת שעסקו בסדרה. האזכור הזה לא רק הוסיף מורכבות מטא־טקסטואלית ליצירה הטלוויזיונית (המכתב הוליד את הסדרה, כפי שיומנו של לן מוליד את מסעה של נכדתו), אלא גם הציב את שאלת הזיכרון והשכחה כיסוד מרכזי ביחסה של התרבות הבריטית למציאות הגאוגרפית בישראל/פלסטין. התקשורת הבריטית, המסקרת את הסכסוך הישראלי-פלסטיני באובססיות, מיעטה לעסוק בתפקידה של בריטניה עצמה בהיסטוריה של הסכסוך ובתרומתה ליצירתו ולעיצובו. מה שנכון לתקשורת, נכון שבעתיים כשמדובר בייצוגים אמנותיים של תקופת המנדט בספרות, בתאטרון, בטלוויזיה או בקולנוע.

ההרחקה הזאת ניכרת במיוחד כשבוחנים את נטייתה של התרבות הבריטית, על שלל מופעיה וייצוגיה, להתרפק בנימה נוסטלגית על תקופת הראג', שנות השלטון הבריטי בהודו. אפשר לתהות באיזו מידה, אם בכלל, קוסמינסקי מביט אחורה בנוסטלגיה. אבל אם בוחנים את הניסיון להתמודד עם העבר הקולוניאלי, אין ספק שההבטחה עשתה רק בשנת 2011 את מה שסדרת טלוויזיה כמו **היהלום שבכתר** (*The Jewel in the Crown*) עשתה בהקשר ההודי כבר ב-1984, ואת מה שפול סקוט – שסדרת הרומנים שלו, **רביעיית הראג'** (*The Raj Quartet*), שימשה בסיס לסדרת הטלוויזיה – החל לעשות באמצע שנות השישים. במילים אחרות, קיים פער עצום בין העיסוק התרבותי האינטנסיבי במורשת הבריטית בהודו/פקיסטאן לבין ההתעלמות מהמורשת הזאת בישראל/פלסטין.

הפער הזה נעוץ, מטבע הדברים, בהבדל שבין 300 שנות המעורבות הבריטית בהודו (שראשיתה בתחילת המאה השבע־עשרה) לבין שלושים שנות השלטון הבריטי בארץ ישראל. אפשר להצביע גם על נוכחותה הבולטת של קהילת המהגרים מהודו ומפקיסטאן, הם וצאצאיהם, בכל היבט אפשרי של החיים הציבוריים בבריטניה. הנוכחות הפוסט־קולוניאלית הזאת איננה מאפשרת לתרבות הבריטית להתעלם מהמורשת האימפריאלית בתת־היבשת ההודית. במילים אחרות, אפשר ששכחת המנדט קשורה לזמן הקצר שבו שלטה בריטניה בארץ ישראל, ולעובדה שהבריטים אינם צריכים לרוב להתמודד באופן ישיר ויומיומי עם תוצאותיה האנושיות והפוליטיות של תקופת המנדט. אף על פי כן, דומה שההרחקה הזאת ('איש איננו זוכר אותנו', כפי שכתב החייל לקוסמינסקי) משקפת דבר מה עמוק יותר: קושי רגשי ומוסרי להעריך את התפקיד המרכזי שמילאה בריטניה ביצירתו של הסכסוך הישראלי-ערבי ובעיצובו של המרחב הפוליטי, הגאוגרפי והתרבותי שנוצר עם תום המנדט. הקושי הזה, המהול בתחושת אשמה, בא לידי ביטוי מובהק בסדרת הטלוויזיה **ההבטחה**, למרות – או, מנקודת מבט אחרת, מפני – שהבטיחה לגולל אחת ולתמיד את הסיפור האמתי

על מעורבותה של בריטניה בהיווצרות הסכסוך. כל ייצוג בדיוני של אירועים היסטוריים מאופיין במתח מובנה בין היומרה להציג את המציאות ההיסטורית 'כפי שהיא' לבין החירות היצירתית הדרושה כדי לייצר 'דרמה אנושית סוחפת'. במקרה הזה המתח התעצם לא רק בגלל ההתמקדות בנקודת מבט המוגבלת של הסב ונכדתו, אלא משום שעצם העיסוק בסכסוך שימש תזכורת תמידית לחמקמקוּתה של 'האמת ההיסטורית'. אפילו צופים שלא שמעו מימיהם על עימותים היסטוריוגרפיים באקדמיה יודעים שהיריבות בין יהודים לפלסטינים היא לפני הכול יריבות בין נרטיבים היסטוריים ולאומיים. אין פלא, אפוא, ש'ההבטחה' לשים קץ לעשורים של הדחקה הייתה כרוכה בשורה של הדחקות חדשות. הדיון בסדרת הדרמה *ההבטחה* עומד במוקד מאמרי, בו אני מתחקה אחר ייצוג המנדט בתרבות הפופולרית בבריטניה מ-1948 ואילך. כיצד הוסברה ותוארה הנוכחות הבריטית בארץ ישראל? כיצד הוצגו היחסים בין הבריטים לערבים וליהודים? וכיצד הוצגה הזיקה בין האירועים האלימים שליוו את קריסת המנדט למציאות הפוליטית והאנושית שבאה בעקבותיהם? העיתונות המודפסת והאלקטרונית היא זירה אידאלית לבחינת השאלות הללו, בין שמדובר בדיווחים שוטפים על הסכסוך הישראלי-ערבי, המספקים הזדמנות לעמוד על שורשי הסכסוך, ובין שמדובר בניסיונות מודעים לתיעוד והנצחה, כמו למשל סדרות הטלוויזיה הדוקומנטריות שהופקו בבריטניה לציון שלושים או חמישים שנה לתום המנדט ולהקמת מדינת ישראל.⁴ אני, לעומת זאת, מתמקד כאן בעיקר בייצוגים בדיוניים; לא רק בגלל רוחב היריעה הנדרש לניתוח יסודי של הייצוגים העיתונאיים, אלא בעיקר משום שהיצירות הבדיוניות נותנות לעתים קרובות דרוּר לפנטזיות או לרגשות מודחקים המסגירים את מה שהיוצרים עצמם לא תמיד מודעים לו. בחלק מהמקרים אסקור התייחסויות אגביות או מזדמנות לתקופת המנדט, דווקא בהקשרים שבהם אין סיבה, לכאורה, למצוא התייחסויות כאלה.⁵ במקרים אחרים אתמקד בנטייה ההפוכה: להדחיק ולהשכיח דווקא כשנדרשת פעולה מודעת של זיכרון והנצחה. אני מציע כאן סקירה ראשונית בלבד, אך די בה כדי להדגים כי הדחקת המנדט, הקשורה במידה רבה לתחושת אשמה, הביאה להפרטת הזיכרון, כך שהפך מזוהה בעיקר עם האינטרסים והחששות של הקהילה היהודית בבריטניה.

4 ב-1978 הופקו שתי סדרות תיעודיות, *Palestine* של הרשת המסחרית ITV (שלושה פרקים) ו-*Roads to Conflict* של ה-BBC (עשרה פרקים). ב-1998 הוקרנה בבי-בי-סי הסדרה *The Fifty Years War: Israel and the Arabs*, שהופקה בשיתוף פעולה עם רשת הטלוויזיה הציבורית בארצות הברית (PBS) ועם ערוץ הלוויין הסעודי MBC. על שיתוף הפעולה הזה ראו, Tamar Ashuri, *The Arab-Israeli Conflict in the Media: Producing Shared Memory and National Identity in a Global Television Era*, London 2010

5 ראו בהקשר זה את הבחנתו המועילה של מייקל שדסון בין חקר הזיכרון הקולקטיבי המתמקד בפרקטיקות מודעות או באתרים מוגדרים של הנצחה ('לחפש מתחת לפניס', לדבריו) לבין מחקר המתמקד בפרקטיקות הנצחה לא מודעות ולא מכוונות: Michael Schudson, 'Lives, Laws, and Language: Commemorative versus Non Commemorative Forms of Effective Public Memory', *Communication Review*, Vol. 2, No. 1 (1997), pp. 3-17

רוח השינוי: המורשת הפוסט-אימפריאלית בתרבות הבריטית

כדי להבין את מקומה של תקופת המנדט בתרבות הבריטית אחרי 1948 ואת מגמות ההנצחה וההדחקה עלינו לבחון קודם כול, ולו בקצרה, כיצד התמודדה התרבות הבריטית עם דעיכתה של האימפריה, עם הפיחות המשמעותי במעמדה הבין-לאומי של בריטניה ועם עיצובה מחדש של הזהות הבריטית עצמה.⁶

תהליך התפוררותה של האימפריה הבריטית היה ארוך והדרגתי. יש הרואים את ראשיתו בתחילת שנות השלושים, עם חקיקת 'חוק וסטמינסטר' (1931) שהסדיר את עצמאותם של הדומיניונים הלבנים של האימפריה, ואת סופו ב-1997, עם מסירת הונג קונג לסין.⁷ אין ספק, עם זאת, שתהליכי הדה-קולוניזציה שהחלו מיד עם תום מלחמת העולם השנייה היו דרמטיים במיוחד. הם הביאו, בין היתר, לחלוקתה של תת-היבשת ההודית ולייסודן של הודו ופקיסטאן, ובמקביל לנסיגת הכוחות הבריטים מארץ ישראל ולהקמתה של מדינת ישראל. לאחר מלחמת סואץ הכושלת (1956), שדרדרה עוד יותר את מעמדה של בריטניה, הגיעה רוח השינוי לאפריקה, ובמחצית הראשונה של שנות השישים זכו גם מדינות אפריקה בעצמאות.⁸ לאור התמשכותם ומורכבותם של תהליכי הדה-קולוניזציה, אפשר להבין מדוע חלפו שנים בטרם החלה התרבות הפופולרית במטרופולין הבריטי להתמודד ברצינות עם השינויים הללו ולבטא, בין היתר, תחושת אובדן וכישלון. כאמור, גם לאחר שאיבדו את הודו, 'היהלום שבכתר' האימפריה, יכלו הבריטים להמשיך ולהתרפק על נכסיהם באפריקה, להציג ספקטקלים בעלי גוון אימפריאלי (למשל, בטקס ההכתרה של אליזבת ב-1953), ולטפח את הקשרים האמיצים בין מדינת האם לבין המושבות הלבנות. בשיח הפופולרי שקידמו פוליטיקאים ומעצבי דעת קהל, הוצג חבר העמים הבריטי – ה'קומונוולט' שאיגד את מרבית המדינות החדשות – כמעין תחליף שוויוני ונאור לאימפריה, ממש כשם שמתן עצמאות לעמים ילדים תואר כהישג של הציוויליזציה הבריטית. זו, לכאורה, הייתה תכליתו של 'משא האדם הלבן': לקדם את הפראים ולחנכם עד שיוכלו לנהל את ענייניהם בעצמם.⁹ וכך המשיכה תעשיית הקולנוע הבריטית להפיק בשנות החמישים סרטים שהתרפקו על האתוס האימפריאלי הרומנטי המשלב הרפתקה, גבורה והקרבה. אפילו בתחילת שנות השישים המשיכו סרטים כמו *לורנס איש ערב* (דיוויד לין, 1962) או *ד"ר נו* (טרנס יאנג, 1962)

6 למרות העיסוק הגובר בתהליכי הדה-קולוניזציה, רק מחקרים ספורים בחנו את השתקפות התהליכים הללו בתרבות המטרופוליטנית. ראו למשל, Stuart Ward (ed.), *British Culture and the End of Empire*, Manchester 2001 (hereafter: Ward, *British Culture*); Wendy Webster, *Englishness and Empire 1939-1965*, Oxford 2005 (להלן: ובסטר, אנגליות).

7 John M. MacKenzie, 'The Persistence of Empire in Metropolitan Culture', in: Ward, *British Culture*, p. 21

8 מחקרים אינספור עסקו בדה-קולוניזציה. לסקירה מועילה ראו, John Darwin, *Britain and Decolonization: The Retreat from Empire in the Post-War World*, London 1988

9 כך הוסברו לעתים קרובות גם האירועים האלימים שליוו את עזיבת הבריטים: ללא נוכחותו המרסנת של השליט הלבן תבצבץ שוב הפראות. ובסטר, אנגליות, עמ' 58-68.

להציג דמויות בריטיות הרואיות, 'גיבורים אימפריאליים לעידן הפוסט־אימפריאלי', כפי שכינה אותם ההיסטוריון ג'פרי ריצ'רדס.¹⁰

בהדרגה, עם זאת, וביתר שאת לאחר ההשפלה בסואץ, החל הדרכון מחלחל אל התרבות הבריטית, למשל במחזותיו של ג'ון אוסבורן, **הבט אחורה בזעם** (1956) ו**הבדרן** (1957). אוסבורן אמנם הנהיג גל חדש של כתיבה ריאליסטית נוקבת (שזכתה לכינוי 'דרמת כוור־מטבח'), אבל הנימה הרדיקלית הייתה מהולה בנוסטלגיה אימפריאלית. ה'זעם' המפורסם בכותרת המחזה משקף, בין היתר, את התסכול הנובע מהפער שבין קדרותו של ההווה לבין קסמם הרומנטי של הימים שבהם שלטו הבריטים בהודו.¹¹ תסכול דומה אפיון גם את הסאטירה הנשכנית שהתגבשה על הבמה הקלה, ובהמשך גם בטלוויזיה, בראשית שנות השישים. הסאטיריקנים לעגו לניסיונותיו של ראש הממשלה הרולד מקמילן למצב עצמו בזירה הבינ־לאומית כ'מתווך הוגן' בין הגושים (על רקע הצהרתו של דין אצ'יסון, לשעבר מזכיר המדינה האמריקני, כי 'בריטניה איבדה את האימפריה שלה, אבל טרם מצאה לעצמה תפקיד'); אבל הלעג הסאטירי חיפה רק בקושי על תחושת בלבול ומצוקה. יותר משקראו לבריטניה להסתגל למעמדה הבינ־לאומי החדש, השתלחו הסאטיריקנים הצעירים – רבים מהם בני המעמד העליון, שהתחנכו על עקרונות השירות האימפריאלי – באליטה השלטת על כישלונה במימוש ההבטחה הגדולה שהייתה טמונה במורשת האימפריאלית. ההתפכחות מאשליית הגדולה וההכרה בשקיעתה של בריטניה מצד אחד, וההבנה כי לא כדאי, וממילא גם אי אפשר, לנסות ולשחזר את ימי הזוהר האימפריאליים מצד שני, השתקפו בתגובה מבולבלת ששילבה ביטחון עצמי מופרז, הלקאה עצמית וקושי ניכר להתמודד עם העתיד הפוסט־אימפריאלי החדש.¹²

גם אם החוגים הרדיקליים, לכאורה, התרפקו על היבטים מסוימים של העידן האימפריאלי, ברור שהנוסטלגיה הייתה קודם כול נחלתם של חוגים שמרניים.¹³ למרגרט תאצ'ר, מלחמת פוקלנד (1982) הוכיחה שבריטניה היא עדיין אותה האומה שייסדה אימפריה כה אדירה.¹⁴ אין זה מקרה שבתחילת שנות השמונים, תחת שלטונה הדומיננטי של תאצ'ר, הוצפה התרבות הבריטית בגל של געגוע נוסטלגי אל ימי הזוהר של האימפריה, בעיקר בהודו. 'כל מי שהדליק טלוויזיה, ביקר בקולנוע או נכנס לחנות ספרים בחודשים האחרונים, נוכח לדעת שהראג' הבריטי, אחרי פנסיה בת שלושה עשורים וחצי, עושה מעין קאמבק', כתב

10 Jeffrey Richards, 'Imperial Heroes for a Post-Imperial Age: Films and the End of Empire', in: Ward, *British Culture*, pp. 134, 136-137, 139
 11 ובסטר, **אנגליות**, עמ' 203-200, in: Ward, *British Culture*, p. 87
 12 Stuart Ward, "'No Nation Could Be Broke": The Satire Boom and the Demise of Britain's World Role', in: Ward, *British Culture*, pp. 107, 109
 13 על נוסטלגיה אימפריאלית בקרב חוגים אינטלקטואליים רדיקליים ראו, Alastair Bonnett, *Left in the Past: Radicalism and the Politics of Nostalgia*, New York 2010, pp. 87-136
 14 ובסטר, **אנגליות**, עמ' 218-222.

סלמן רושדי ב־1984.¹⁵ סדרות טלוויזיה כמו **היהלום שבכתר** (1982) או **היכלות רחוקים** (1984), וסרטי קולנוע כמו **גאנדהי** (ריצ'רד אטנבורו, 1982), **חום ואבק** (ג'יימס אייבורי, 1983) ו**המעבר להודו** (דיוויד לין, 1984), השיבו את הצופים הבריטים אל נופיה האבודים של האימפריה הבריטית בהודו, רגע לפני קצה, והניעו תעשיית נוסטלגיה עצומה. זו הלחלה במהירות גם לתאטרון, לספרות המסעות, לתיירות, ולאופנה.¹⁶

ההתרפקות הנוסטלגית הזאת לא הייתה עניין מובן מאליו, בהתחשב בעובדה שפרקי היהלום שבכתר, למשל, הציגו את שנות דעיכת השלטון הבריטי בהודו, מ־1942 ועד 1947, בצורה ביקורתית למדי: קטעים מיומני הקולנוע המקוריים שהופצו באותן שנים בבריטניה שובצו בפרקים במקביל לעלילה הבריטית, ובכך הדגישו את הפער האירוני בין הדימוי האידאלי שביקשו התועמלנים הבריטים להפיץ לבין האכזריות והגזענות שאפיינו לא פעם את פעילות השלטון הבריטי.¹⁷ עם זאת, לצד נימת הביקורת היו לסדרות ולסרטים מאפיינים ריאקציוניים מובהקים: הם הרבו לעשות שימוש בדימויים אוריינטליסטים בוטים;¹⁸ עסקו יותר במורכבותה של הזהות הבריטית מאשר באינטראקציה בין הבריטים לבין נתיניהם;¹⁹ ובעיקר שִׁחֲזרו (או מוטב לומר, בראו) אסתטיקה מוקפדת שהאדירה את ההוד וההדר של האימפריה בשנות הארבעים, שילוב בין האקזוטיקה ההודית לבין התרבות הפופולרית שליוותה את מלחמת העולם השנייה.²⁰ מעל לכול, כתב רושדי, היצירות הללו שיווקו להמונים את הפנטזיה שלמרות פגמיה, למרות דוגמאות להתנהגות בזויה או חשוכה, האימפריה הבריטית ייצגה בסופו של דבר הוויה אצילית, נשגבת וזוהרת.²¹ נוסטלגיה כזאת, כתבה פטרישה לורסין, היא סנטימנט גרסיבי אשר מתעלם ממאפייניו הממשיים של השלטון הקולוניאלי ומערפל את האלימות המובנית בו.²²

-
- Salman Rushdie, 'The Raj Revival', *The Observer*, 1.4.1984 15
- Tana Wollen, 'Over Our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s', in: John Corner and Sylvia Harvey (eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, London 1991 (hereafter: Corner and Harvey, Enterprise), pp. 173-188 16
- John J. O'Connor, 'TV View: *The Jewel in the Crown*, Superb Drama', *New York Times*, 16.12.1984 17
- הן **המעבר להודו** והן **היהלום שבכתר** (הספרים והסרטים) הציבו במוקד הסיפור דמות של הודי הנאשם באונס אישה בריטית לבנה, דימוי המהפך במידה רבה את יחסי הכוחות האמתיים בין כובש לנכבש. Jenny Sharpe, *Allegories of Empire*, Minneapolis 1993, pp. 137-161 (להלן: שרפ, אלגוריות). 18
- ראו, למשל, גרסתו הקולנועית של דיוויד לין לספרו של ארווארד פורסטר, **המעבר להודו** (1924). על הקשר שבין הנטייה הזאת לבין הריאקציונריות ההיסטוריוגרפית של תחילת שנות האלפיים, ראו, Jon Wilson, 'Niall Ferguson's Imperial Passion', *History Workshop Journal*, Vol. 56 (2003), pp. 179-180 19
- על מקומה של מלחמת העולם השנייה בהבניית האתוס האימפריאלי ראו, ובסטר, אנגליות, עמ' 19-54. 20
- Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1980-1991*, London 1992, p. 101 (להלן: רושדי, מולדות). 21
- Patricia M.E. Lorcin, *Historicizing Colonial Nostalgia: European Women's Narratives of Algeria and Kenya 1900-Present*, London 2012, pp. 8-9 22

הקשר בין המבט הנוסטלגי המצועף – 'רביזיוניזם הראג' (Raj revisionism), כך כינה אותו רושדי²³ – לבין התחזקות האידאולוגיה השמרנית בבריטניה, ניכר לא רק בשיח האימפריאלי של תאצ'ר אלא בעיקר בגלל ה'גזענות החדשה' שהציף את בריטניה החל מסוף שנות השבעים והופנה כנגד המהגרים מתת-היבשת ההודית, מהאיים הקריביים ומאפריקה.²⁴ על רקע המהומות הבין-גזעיות שפרצו בשנת 1981 בכמה ערים ברחבי בריטניה, לא קשה להבין מדוע העדיפו צופים בריטים רבים להתרפק על הייצוג הנוסטלגי של דמדומי האימפריה, ימים שבהם עדיין אפשר היה לשמר היררכיה ברורה בין גזעים, מעמדות ותרבויות.²⁵

במילים אחרות, הנוסטלגיה האימפריאלית – שהייתה מלווה, ולו באופן שטחי, במעין חשבון נפש, שעוד יילך ויגבר בעיקר בקרב חוגי השמאל – הייתה במידה רבה תגובה על הסתת המפגש הקולוניאלי משולי האימפריה למרכז המטרופוליטני.²⁶ כשההיסטוריון מוטי גולני יצא ללונדון להתחקות אחר סיפורו המשפחתי של הנרי גרני, המזכיר הראשי האחרון של ממשלת המנדט בארץ ישראל (ואחר כך הנציב העליון במלאיה, שם נרצח ב־1952), הוא מצא ברובע המרסמית (Hammersmith) שבעיר 'ביטוי מרוכז לאימפריה שקרסה ומשכה אחריה אל מדינת האם – כמו ריק שאין לעמוד בפניו – מיליונים מבניה החורגים'. כך נוצרה הקבלה אירונית: 'בנו בכורו של הנרי גרני, פיטר גרני, חי כמו אביו בקרב בני אסיה ואפריקה. אביו חי במחיצתם במקומותיהם שלהם. בנו חי במחיצתם במקומו שלו. שניהם, האב והבן, הקימו קיר זכוכית עבה וחד צדדי החוצץ בינם לבין שכניהם'.²⁷ דימוי הזכוכית מבטא היטב את מורכבות המפגש: גם אם נשמרה חציצה, בני הורד ואפריקה נשקפו דרך המחיצה ושימשו תזכורת יומיומית לקריסת האימפריה. תזכורת זו הלכה והתעצמה בשנות התשעים עם העניין הגדל והולך ביצירות ספרות, תאטרון וקולנוע שנכתבו בידי ועל אודות המהגרים. וכך, בצד 'התיעוב מוכה האשמה והדיכאון המאפיינים את יחסה הקסנופובי של בריטניה לזרים שפלשו אליה', כפי שכתב פול גילורי,²⁸ אפשר להצביע על הניסיונות לקדם את אופיה הרב תרבותי של בריטניה (בעיקר בשנותיו של טוני בלייר בראשות הממשלה) ועל גלגוליה המאוחרים של הנוסטלגיה האימפריאלית.²⁹ כששר החוץ הבריטי הכריז

23 רושדי, מולדות, עמ' 92.

24 הגל הזה החל עוד קודם לכן. ראו, למשל, נאומו של חבר הפרלמנט אינוק פאוול (Enoch Powell) ב־1968, שחזה כי בעקבות ההגירה תישטף בריטניה ב'נהרות של דם'. Yasmin Ali, 'Echoes of Empire: Towards a Politics of Representation', in: Corner and Harvey (eds.), *Enterprise*, pp. 189-206.

25 שרפ, אלגוריות, עמ' 137-161.

26 רושדי כינה זאת 'האימפריה החדשה בתוך בריטניה'. רושדי, מולדות, עמ' 129-138.

27 מוטי גולני, ימים אחרונים: הממשל המנדטורי, פיני ומלחמה, ירושלים 2009 (להלן: גולני, ימים אחרונים), עמ' 236.

28 Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, London 2004, p. 98.

29 למשל, בסרט הפצוע האנגלי (אנתוני מינגלה, 1996), הממוזג בין האסתטיקה הקלאסית של הנוסטלגיה האימפריאלית (בסגנון ריוויד לין) לבין הרגישות הפוסט-קולוניאלית החדשה, המדגישה את הבנייתה המלאכותית של האנגליות ומתמקדת ב'אחר' האימפריאלי (חייל סיקי, אחות קנרית).

ב-2012 כי על בריטניה להתנער מ'רגש האשמה הפוסט-קולוניאלי' שרודף אותה, דבריו לא רק ביטאו את תנועת המטוטלת שנעה שוב ושוב בין גאווה לאומית להלקאה עצמית, אלא גם המחישו עד כמה הפכה תחושת האשמה לחלק בלתי נפרד מתרבות המיינסטרים.³⁰

'הפצעים עדיין טריים': סערת 'החרב כמדבר'

עד כה עסקנו באופן כללי בסיפור התמודדותה של התרבות הבריטית עם קריסת האימפריה. אולם מה היה מקומה של תקופת המנדט בסיפור הזה? דומה שכבר במהלך 1948, המאמץ הבריטי להבטיח פינוי בטוח ושקט מארץ ישראל לווה בניסיון לדחוק את המנדט לשולי הדיון הציבורי. 'הממשל המנדטורי נמוג כביכול אל השכחה. לבריטניה היו דברים אחרים לענות בהם באותה תקופה מבחינה מדינית, פוליטית, ציבורית ואף תקשורתית', כתב גולני. 'מטבע הדברים התמקדה תשומת הלב בארץ-ישראל בעיקר בפלישת צבאותיהן של ארבע מדינות ערב ובהקמתה של מדינת ישראל'.³¹ באוגוסט 1947, כשיומני הקולנוע בבריטניה הראו את השליט הבריטי היוצא, לורד מאונטבטן, לכוש מדי צי צהורים ומנופף להמונים המריעים, הנסיגה מהורו הפכה לעוד ספקטקל אימפריאלי מהסוג המוכר.³² אבל את הנסיגה מארץ ישראל, שהייתה כרוכה בסדרה ארוכה של השפלות, מקומיות ובין-לאומיות, קשה היה לשלב בנרטיב הזה. הטראומה הייתה טרייה מדי, גדולה מדי.³³

הטראומה הייתה במידה רבה תוצר של פרשנות ושל הבניה תרבותית. ההשפלות הצבאיות נמשכו תקופה קצרה יחסית, מאפריל 1946 (כשיחידת לח"י רצחה בתל אביב קבוצת חיילים בריטים בעת שישנו) ועד סוף יולי 1947 (תליית הסרג'נטים בחורשה ליד נתניה). יותר משהצביעו על נחיתות צבאית או מודיעינית, האירועים הללו נתפסו כעלבון צורב, ניצול ציני של האמונה הבריטית ב'משחק הוגן'. עבור מרבית החיילים, החוויה המעצבת באותן שנים עמדה בסימן הצורך לבלום את ההגירה היהודית ולהתמודד עם התנכלות יהודית או ערבית נוכח הפינוי המזורז ב-1948, שתי משימות כפויות טובה שמורכבותן והאתגר שהציבו שימשו לעתים קרובות מקור לגאווה.³⁴ עם זאת, פעולות הטרור של אצ"ל ולח"י הותירו חותם משמעותי על התרבות המטרופוליטנית ו'צבעו' במידה רבה את דימוי המנדט כולו, כפי שהלך והתעצב בזיכרון הקולקטיבי (ולפעמים אפילו ההיסטוריוגרפי) בבריטניה.³⁵

30 Joe Murphy, 'Hague: Stop the Guilty Feelings over Old Empire', *Evening Standard*, 31.8.2012 (אתר מקוון).

31 גולני, ימים אחרונים, עמ' 93.

32 ובסטר, אנגליות, עמ' 58-59.

33 David Cesarani, 'Anti-Zionism in Britain, 1922-2002: Continuities and Discontinuities', *Journal of Israeli History: Politics, Society, Culture*, Vol. 25, No. 1 (2006), pp. 143-145

34 מוטי גולני, הנציב העליון: הגנרל סר אלן גורדון קאנינגהם 1945-1948, תל אביב 2011, עמ' 312-338.

35 תהליך מקביל אפשר לאתר בתרבות הישראלית, שבה האיכה ל'בריטניה הנאצית' האפילה על העובדה שרוב שנות המנדט הציטינו 'בשיתוף פעולה הדוק בין הממסד הציוני לבין השלטונות הבריטים'. תום

עדות לטראומה אפשר לראות בתגובות לסרט אמריקני, **החרב במדבר** (*The Sword in the Desert*): האפוס ההוליוודי הראשון שעסק בהקמת מדינת ישראל, יצא לאקרנים בארצות הברית באוגוסט 1949 והופץ ברחבי העולם. הסרט, שצולם בקליפורניה (תסריטאי: רוברט באקנר, במאי: ג'ורג' שרמן), מתרחש בשנת 1947 ומתאר את סיפורה של ספינת מעפילים שחמקה מהמצור הבריטי. קברניט הספינה דילון (השחקן דיינה אנדרו) הוא אמריקני ציני וחמדן שכל רצונו הוא לפרוק את מטענו האנושי באחד מחופי הארץ, לקבל את התשלום המגיע לו ולהסתלק. אולם בהדרגה הוא נכבש בקסמו של הרעיון הציוני, מסייע למעפילים ונרתם לעזרת פעילי ה'הגנה' במאבקם נגד האויב הבריטי.³⁶

המפיקים האמריקנים, שביקשו להפיץ את הסרט בבריטניה אך הבינו עד כמה הנושא טעון, ערכו הקרנה מוקדמת לעיתונאים שהגיבו בכעס ובזעזוע.³⁷ זהו סרט 'שלא נועד לעיניים בריטיות', הצהירה כותרת בעיתון איבנינג סטנדרד. בגוף הידיעה נאמר כי בסרט נראים חיילים בריטים כשהם נלחמים בנשים וטף או יורים בפליטים חסרי אונים. הגיבורה, יהודייה צעירה המשדרת ברדיו המחתרתי, מצולמת בקלוז אפ ומצהירה, 'אין לכם, לבריטים, זכות מוסרית או חוקית להיות כאן'.³⁸ 'גיבורי הסרט הם כנופיית שטרן ו"ההגנה"', הסבירה ידיעה בדיילי גרפיק, תחת הכותרת 'הסרט הזה הוא עלבון לבריטניה'. מהידיעה עולה כי ההשפלה לא הייתה טמונה בהאדרת המחותרת היהודית, וגם לא בהצגת החיילים הבריטים כנבלים או כפחדנים, אלא בהצגתם כחבורת לא יוצלחים המתקשה להתמודד עם הנחישות הציונית: 'מפגיזים אותם, מפוצצים אותם, יורים עליהם במכונות יריה', התלוננה הכותבת והוסיפה בעוקצנות, 'לא תולים איש מהם, אף על פי שזכור לי שכך היה'. הנוכחות הבריטית בארץ מוצגת בסרט כמשימה כפוית טובה: 'הם חושבים שאנחנו אוהבים להיות שוטרים בארץ הארורה הזו?', תוהה אחד החיילים. אבל התהייה הזאת, שמדגישה את חוסר האונים של הבריטים, מעצימה לדעת הכותבת את העלבון. לדבריה, אם הסרט אכן יופץ בסופו של דבר בבריטניה, 'כנראה אנחנו באמת שוטים גמורים כפי שהם [האמריקנים] סבורים'. כל העניין חרג מכללי ה'משחק ההוגן' (Fair play), והעיתון הביע את ביטחונו שהעלבון 'לא ייעלם מעיניהם של הצופים כאן, אלה שאבותיהם ואחיהם מתו בעת שירותם בפלשתינה, וגם לא מעיני חבריו של הרוזן המנוח ברנדוט (זוכרים את מותו?)'.³⁹

עיתון אחר, סאנדיי פיקטוריאל, שנמנה עם המעטים שקראו לא לפסול את הסרט, העדיף לנצל את ההזדמנות לחשבון נפש: 'העובדה שהסרט איננו הוגן כלפי 20,000

גב, ימי הכלניות: ארץ ישראל בתקופת המנדט, ירושלים 1999, עמ' 14, 392. ראו גם, גולני, ימים אחרונים, עמ' 239.

36 לתיאור עלילת הסרט מנקודת מבט ציונית ראו, 'חרב במדבר', דבר, 17.3.1950.

37 לדיון בפרשה ראו, Jo Pugh, 'The Last Thing We Need Is a Sequel: Postwar Cinema at the National Archives', 24.6.2011, <http://www.nationalarchives.gov.uk/podcasts/postwar-cinema.htm> (להלן: פיו, הדבר האחרון).

38 'U.S. Sends Us a Film NOT for the Eyes of Britons', *Evening Standard*, 22.8.1949

39 Ingrid Etter, 'This Film Is an Insult to Britain', *Daily Graphic*, 23.8.1949

החיילים הבריטים שהועסקו במשרה הגרועה בעולם – לשמש כוחות שיטור בפלשתינה בחודשים האחרונים לפני פקיעת המנדט שלנו – היא במידה רבה אשמתנו. עקב שיקולים של מדיניות, משרד המלחמה מעולם לא העניק להם הכרה ציבורית על משימה שדרשה גבורה ואומץ קר רוח לא פחות משרשו קזינו או קן [קרבות קשים במלחמת העולם השנייה]. לאחר שסקר את אינספור הסכנות היומיומיות שאיימו על חיי החיילים הבריטים, וקונן על ההתעלמות הציבורית מעבודתם ('תארו לעצמכם כמה היו מכרכרים סביב החיילים הללו אילו היו אמריקנים!'), סיכם המחבר:

כך שאם מפיקי קולנוע אמריקניים אינם מבינים את התפקיד הבריטי – למשל, כשהם מראים חיילים בריטים יורים ללא אבחנה במשאיות עמוסות במהגרים לא חוקיים – אין לנו להלין אלא על עצמנו. האמת היא, כמובן, שתעשיית הקולנוע הבריטית החמיצה הזדמנות נפלאה להיות הראשונה שעוסקת בנושא הזה. הסיפור גדול מדי מכדי להפוך ליצירת בידור [...]. זהו הסיפור שלנו – סיפורה של בריטניה בתפקידה המסורתי כשוטר עולמי.⁴⁰

אנשי משרד הפנים, שהוטרדו מהפרסומים הזועמים בעיתונות, חששו מתגובות אלימות של חוגים פאשיסטיים (שכבר אימו לשבש את ההקרנות) ושל חיילים ששירתו בפלשתינה. הסצנה החותמת את הסרט הדאיגה אותם במיוחד: הלוחמים היהודים, המבקשים לשחרר את המעפילים מכלאם, תוקפים את המחנה הבריטי בעיצומה של ארוחת חג המולד, בעוד החיילים מזמרים מזמורי חג. אף שהסיום הציג דווקא את היהודים באור שלילי למדי, כעסם של הפקידים, כמו זה של העיתונאים, נבע מייצוגם של הבריטים כקורבנות חסרי אונים.⁴¹ עם זאת התברר שמועצת הצנזורה הבריטית (British Board of Film Censors) כבר אישרה את הקרנת הסרט, בשינויי עריכה קלים (את הסוף אי אפשר היה לקטוע). האישור ניתן בעקבות התייעצות עם פקידים במשרד החוץ שחששו כי איסור על הפצת הסרט יצטייר באופן בעייתי בארצות הברית.⁴²

וכך, למרות אזהרות של גורמים ביטחוניים ושל ועד הקהילה היהודית, אושרה בסופו של דבר הקרנת הסרט בבית קולנוע במרכז לונדון. שתי הצגות יומיות עברו ללא הפרות סדר, אבל בערב הגיעה למקום קבוצה של מפגינים מחוגים פאשיסטיים ובידיהם כרוזים שתיארו את הסרט כ'עלבון לזכרם של ההרוגים בפלשתינה'. למרות הניסיון להציג בצורה הרואית את מעללי הטרוריסטים היהודיים, נכתב בכרוז, 'לא חשוב מה ינסה [הסרט] "החרב במדבר" להראות, אזרחי בריטניה (Britons) יזכרו את שני הסרג'נטים הבריטים שנתלו בחורשת אקליפטוסים ואת חומר הנפץ שהוצמד לגופם... את פיצוץ מלון המלך דוד ואת

Fred Redman, 'Don't Ban this Film', *Sunday Pictorial*, 28.8.1949 40

'Film "Sword in the Desert"', 1.9.1949, National Archives (hereafter: NA), HO 45/25596 41

British Board of Film Censors to Home Office, 5.9.1949, NA, HO 45/25596 42

קורבנות חיל העזר לנשים'. האווירה במקום התלהטה, ובאולם פרצה תגרה לאחר שמפגין השליך שתי פצצות עשן.⁴³ המשטרה עצרה כמה חשודים ומיד אחר כך הורתה מועצת מחוז לונדון (London County Council) לבית הקולנוע להפסיק את הקרנות הסרט לאלתר מחשש להתפרעויות ואפילו אובדן חיי אדם.⁴⁴ לאחר מכן הוחלט לפסול את הסרט להקרנות בכל רחבי בריטניה.

הפסילה הסיטה את הדיון הציבורי משאלת ייצוגה של הנוכחות הבריטית בארץ ישראל אל שאלת גבולותיו של חופש הביטוי. היו שהביעו תרעומת על ההחלטה – 'האם פאשיסטים מצנזרים את הסרטים שלנו?', תהה עיתון המפלגה הקומוניסטית.⁴⁵ אבל ברוב המקרים העניין ירד במהירות מסדר היום.⁴⁶ דומה שהכול נשמו לרווחה. הביטאון היהודי המוביל בבריטניה, 'הג'ואיש כרוניקל', ציטט את דבריו של בכיר במועצת מחוז לונדון: 'אם יותר לי לומר, דומה שהסרט מקים לתחייה זיכרונות לא נעימים עבור שני הצדדים, זיכרונות שנרמזה לי כי גם ממשלת הוד מלכותו וגם ממשלת ישראל היו מעדיפות לנסות ולקבור'.⁴⁷ עורכי השבועון היהודי התלבטו בין הוקעת 'הכניעה לחוליגנים' לבין תחושה כי אסור היה להקרין את הסרט מלכתחילה: 'בעוד עשר או עשרים שנה, ייתכן שהסרט "חרב במדבר" יזכה למעמד של תיעוד היסטורי; היום ההיסטוריה קרובה מדי; הפצעים עדיין טריים'.⁴⁸ כמה סוגיות מרכזיות, שתמשכנה לעצב את ייצוג המנדט בתרבות הבריטית בעשורים שיבואו, עולות מפרשת החרב במדבר. ראשית, התגובות המחישו את הקשר בין הניסיון להבין ולתאר את קריסת האימפריה (במקרה זה, בארץ ישראל) לבין המצב הפוסט-אימפריאלי. תחושת העלבון שהסרט עורר בבריטניה נתפסה כהמשכה, בדרכים אחרות, של ההשפלה הצבאית והמדינית שספגו הבריטים בשלהי המנדט. הסרט לא רק תיאר את הפיחות שחל במעמדה הבין-לאומי של בריטניה, אלא גם ביטא את הפיחות הזה בעצם היותו מוצר פופולרי, מייצג מובהק של ה'אימפריאליזם' האמריקני התרבותי שכמו נכפה על הבריטים בניגוד לרצונם. שנית, הדיון (החטוף) שעוררה הקרנת הסרט בבריטניה הציב את שאלת הזיכרון והשכחה כחלק מרכזי מהטראומה שליוותה את קץ השליטה הבריטית בארץ ישראל: מי אמור לזכור או להזכיר את שנות המנדט? מצד אחד, נשמעו טענות כי החיילים הבריטים הופקרו לגורלם, תחילה בעת שירותם כפוי הטובה ככוח שיטור אימפריאלי, ואחר כך עם שובם הביתה, כשנמחקו מהתודעה הציבורית. מצד שני, כשכבר נוצרה הזדמנות לתקן את המעוות ולהזכיר את פועלם של החיילים (גם אם באופן שהתמקד בחוויותיהם הספציפיות של החיילים עצמם ולא באינטרסים הבריטיים בכלל), הדיון נדחק לשוליים. התוצאה הייתה מעין שכחה כפולה: רצון לקבור את הסיפור הביא לכך שהחיילים, שלא זכו להכרה ראויה

43 לעותקים של הכרוז, תכתובת על האירועים וקטעי עיתונות ראו, NA, HO 45/25596

44 Charles Ray, 'The Astounding Case of the Banned Film', *Evening Standard*, 8.2.1950

45 'Do Fascists Censor Our Films?', *Daily Worker*, 10.2.1950

46 להתרשמות דומה ראו, פיו, הדבר האחרון.

47 'sword in the Desert: Reasons for Withdrawal', *Jewish Chronicle*, 10.2.1950

48 שם.

בעת שלחמו בפלשתינה, לא זכו גם לה עתה, בעת ה'מלחמה' על הזיכרון ההיסטורי. השכחה הזאת תיהפך, כאמור, ליסוד מרכזי בשיווקה של סדרת הטלוויזיה **ההבטחה**. שלישית, הפרשה המחישה את המקום המרכזי שיועד ליהודי בריטניה – ושיהודי בריטניה הועידו לעצמם – בכל דיון על מורשת המנדט. ההתקפות האנטישמיות שליבו החוגים הפאשיסטיים (ושהיו נעוצות, בין היתר, בזיהויה של הוליווד כמרחב 'יהודי') התמזגו במקרה הזה עם מחיקתם של הערבים מעלילת הסרט והפכו את העימות שליווה את שלהי המנדט (ועתה גם את העימות על ייצוגו) למאבק בין בריטים ליהודים. כשנה וחצי בלבד לאחר תום המנדט, התגובות לסרט לא שיקפו את אותה אשמה פוסט-קולוניאלית בנוגע לעוול שנעשה לערבים, שתהפוך כה מרכזית בעשורים הבאים; רגש האשמה השתקף, אם בכלל, באזכור יחסה של החברה הבריטית לחיילים הבריטים ששבו הביתה. אולם ביקורת נוקבת על היהודים ועל האלימות שנקטו כלפי הבריטים הייתה חלק מרכזי מהדיון, ותגובותיו של **הג'ואיש כרוניקל** משקפות את מצבם העדין של יהודי בריטניה ואת ניסיונם למצב את עצמם כגורם מפשר ומתווך בין בריטניה לישראל, בין היתר על ידי הניסיון להצביע על האמביוולנטיות של מורשת המנדט.

ומה בדבר תחזיתו של הביטאון האנגלי-יהודי באשר לפצעים שיגלידו עם השנים? ב-1961, כשהאפוס ההוליוודי **אקסודוס** (אוטו פרמינגר, 1960) הוקרן בבריטניה, הגיבו העיתונים בחוסר התלהבות.⁴⁹ הסרט לא עורר שערורייה וגם לא חשבון נפש. מבקרי הקולנוע לעגו לניסיונות ההוליוודיים לעדן את הנימה האנטי-בריטית הבוטה של הרומן, אבל היו חלוקים בדעתם בנוגע לייצוגם של הבריטים בסיפור כספק נבלים ספק טיפוסים חיוביים, שליחיה הסימפטיים בסך הכול של ממשלה רחוקה וחסרת פנים.⁵⁰ טיימס טען כי הסרט 'יעציב וידהים את קהל הצופים הבריטי', אבל לא בגלל הפגיעה בדימויו של השלטון הבריטי אלא משום שהסרט מאדיר את האלימות היהודית כנגד חפים מפשע (כפיצוץ מלון המלך דוד). כך, למרבה הפרדוקס, דווקא סרט שמפיקיו הם תומכים אדוקים בצדקת הדרך הציונית מתגלה בסופו של דבר, באופן טרגי ומטעה, 'כתעמולה אנטי-יהודית'.⁵¹ גם מבקר הגרדיאן גרס שהניסיון לרצות את כל הצדדים החליש את העמדה הציונית. לדעתו, עדיף היה לבטא ללא כחל ושרק את המסר שניצב בלב הרומן, כלומר התפיסה שלאחר שנרדפו והושמדו בידי הנאצים יש ליהודים זכות בלעדית על ארץ ישראל, 'וכל מי שעומד בדרכם [...] דינו סילוק או, במקרה הצורך, חיסול' (must be pushed aside, or, if need be, liquidated).⁵² על רקע תחילת משפטו של אייכמן בירושלים, ולאחר עשור שבמהלכו

Giora Goodman, "'Operation Exodus': Israeli Government Involvement in the Production of Otto Preminger's Film *Exodus* (1960)", *Journal of Israeli History*, Vol. 22, No. 2, p. 13 49

Barry Norman, 'Hollywood and the Brutal British', *Daily Mail*, 20.4.1961; Dilys Powell, 'The British Aren't So Bad', *Sunday Times*, 7.5.1961 50

'Film about a Twentieth-Century Exodus', *Times*, 4.5.1961 51

'Liquidation in Palestine', *The Guardian*, 6.5.1961 52

המשיכה ישראל להוכיח את עליונותה הצבאית על הערבים, דומה שה'השפלה' הבריטית נדחקה לשולי הדיון ואת מקומה תפסה הוקעה גדלה והולכת של המפעל הציוני. וכך, אף על פי ששני הסרטים תיארו את המאבק היהודי להקמת מדינת ישראל, התגובה הבריטית ב-1950 התמקדה בייצוגם של הלוחמים הבריטים, ואילו עשור אחר כך התמקדה תשומת הלב בעיקר באלימות היהודית ובסכסוך היהודי-ערבי: הבריטים שבו ונמוגו אל השכחה, למרות – ואולי, כאמור, בגלל – התפקיד שמילאה האימפריה בעיצוב המציאות הגאוגרפוליתית בארץ ישראל בשנות המנדט ובעיקר בעת הנסיגה הבריטית.⁵³

'הגיע הזמן לשוב הביתה': הנצחה והדחקה, משנות החמישים ועד שנות התשעים

אף שיוצרי ההבטחה לא ניסחו במפורש את הזיקה בין סדרת הטלוויזיה לבין הסרט אקסודוס, הדרמה הבריטית מתכתבת בדרכים שונות עם ההפקה ההוליוודית המצליחה (למשל, בסצנות המתארות את מעצרה של אניית המעפילים; ובאופן כללי יותר, בתשומת הלב הקפדנית שניתנה לשחזור התקופתי של ארץ ישראל בשלהי שנות הארבעים).⁵⁴ ההתכתבות הזאת מעידה לא רק על מעמדו האייקוני של הסרט אקסודוס, אלא גם על העובדה שבמהלך חמישים השנה המפרידות בין הסרט לסדרה – שנים שבהן הלכה והתעצמה הנוסטלגיה האימפריאלית – כמעט שלא נעשה בתרבות הבריטית ניסיון משמעותי להציע ייצוג בדינוני, קולנועי או דרמטי של תקופת המנדט. עם זאת, זכר הנוכחות הבריטית בארץ ישראל מבלח בצורות שונות גם ביצירות שאינן עוסקות במפורש במנדט או אפילו בסכסוך היהודי-ערבי. אחת הדוגמאות המוקדמות היא הדרמה האסיר (*The Prisoner*) ששודרה בכיכובו סי בשנת 1952. זו הייתה הדרמה הטלוויזיונית הראשונה שעסקה במדינת ישראל.⁵⁵ העלילה מתרחשת בכפר זעיר, ביר-אלשור, הממוקם בצפון סיני. ספנס, מיסיונר אנגלי כבן חמישים ('גבר שקט המקרין עוצמה והגינות'), מתגורר בבית ערבי ישן לצד מזכירתו האנגלייה הצעירה, העלמה ג'נקינס, ומשרתם הערבי מוחמד. כמומחה לשימור, ספנס מופקד על החפירות הארכאולוגיות בשרידי כנסייה סמוכה. עם תחילת העלילה, ספנס

53 דומה שסרטים הוליוודיים שעסקו בחלוקת תת-היבשת ההודית זכו להתייחסות חיובית הרבה יותר. ראו Dror Izhar, 'Quit India': The Image of the Indian Patriot on Commercial British Film and Television, 1956-1985, Cambridge 2011, pp. 75-78

54 יש גם דמיון בעלילה: כמו הסרט, גם הסדרה מתמקדת בין היתר בצעיר יהודי אידאליסט ונאה (אתי טיראן כאיש שמאל רדיקלי) הפועל בצלו של אביו (במקרה הזה, קצין בכיר במיל'). הצעיר מסייר עם צעירה לא-יהודייה ברחבי הארץ ומציג לפניה את נופיה הגאוגרפיים והאנושיים (אלא שהפעם תוך ביקורת נוקבת על המפעל הציוני).

55 השידור לא הוקלט. התיאור והניתוח שלהלן נסמכים על עבודתו החלוצית של ג'יימס ג'ורדן, שנעזר בחומרי ארכיון כדי לשחזר את הדרמה ואת הסערה שעוררה. ראו James Jordan, 'The Prisoner' and the Perpetrator in Early Post-War British Television', *Holocaust Studies*, Vol. 17, Nos. 2-3 (2010), pp. 207-229

ומזכירתו מוטרדים מקולות ירי שלא רק מעידים על אלימות בקרבת מקום אלא גם מסמלים את השינוי שחל ביחסי הכוחות במרחב ומבשרים על תום שהותה של בריטניה – וזו שלהם – באזור. מיד אחר כך מגיעים למקום כמה זרים. הראשון הוא שליחו של הקונסול הבריטי בירושלים. 'באת להציל אותנו מהיהודים או מהמצרים?', תוהה העלמה ג'נקינס. הדיפלומט, כך מתברר, הגיע כדי לסייע לשני הבריטים לשוב לבריטניה בעקבות החלטה להפסיק את פעילותה של האגודה לשימור עתיקות בארץ הקודש. הבריטים, מסביר ספנס למוחמד, 'מתפנים מכל מקום. לא רק מפלשתינה. כמו היהודים, נפוצנו לכל עבר, ואילו עתה הגיע הזמן לשוב הביתה'. הדיפלומט מספר כי עוכב בדרכו בכמה מחסומים שהקימו כוחות הצבא הישראליים, המנהלים מרדף אחר אישה בשם הלגה באומר. היא חשודה בכך שהתנקשה בחייו של שר הביטחון הישראלי, שפיגלמן (שאיננו נראה על המסך). בהמשך מגיעה לשם באומר עצמה כשהיא מסתתרת בקרב קבוצת פליטים ערבים העושים את דרכם לחוף, ומיד אחריה מתייצבת במיסיון קבוצת חיילים ישראלים בראשות סרן גולדסמית, קצין אלים ושחצן. במהלך העימות בין באומר לגולדסמית נחשף סיפורו של שפיגלמן, שחי בגרמניה כנאצי אבל נאלץ להימלט לאחר שהתגלה כי אמו יהודייה. הוא הגיע לארץ ישראל והפך עם הזמן לפוליטיקאי בכיר. כשבאומר חושפת את זהותה האמתית, מחליט שפיגלמן לשים קץ לחייו, אך להציג את ההתאבדות כרצח ובכך להפיל את באומר. ספנס איננו צד בעימות, אבל מתערב בגלל התנהגותו האגרסיבית של הקצין הישראלי. בסופו של דבר, בתום רצף (לא לגמרי סביר) של אירועים, גולדסמית מת, באומר נמלטת ואילו ספנס ומזכירתו שבים לבריטניה.⁵⁶

לא קשה להבין את תגובתה הזועמת של הקהילה היהודית בבריטניה לדרמה, שיוצרה לא הסתפקו בעברו הנאצי של שפיגלמן אלא פיתחו את ההשוואה הסנסציונית בין ישראלים לנאצים. כששני הבריטים מושמים במעצר בית, למשל, העלמה ג'נקינס מעירה שהחיילים הישראליים מביטים בה ובספנס 'כאילו ייעדו אותנו לתאי הגזים'. לטענתה, הפליטים הערבים משוכנעים שהיהודים עומדים לטבח בהם, 'ולא נראה שהם טועים'. מחילופי הדברים בין גולדסמית לספנס עולה שישראל מתעתדת להפוך למעצמה אזורית לא על פי המודל הבריטי אלא כממשיכת דרכו של הרייך השלישי. ואמנם, רבות מהתלונות שנשלחו לבי-בי-סי עסקו בייצוגו של הקצין הישראלי כסדיסט, 'איש הארגון [אצ"ל]', נאצי ואנטי-בריטי.⁵⁷ האסיר חושפת תפיסות אנטי-ציוניות ואנטישמיות בלב המסד התרבותי הבריטי. אולם לצורך הדיון הנוכחי חשוב להתעכב על העובדה שדרמת טלוויזיה – שמטרתה הייתה, בניסוחו של בכיר בבי-בי-סי, 'להציג סיפור הרפתקאות מלהיב המתרחש בישראל'⁵⁸ – ממוקמת למעשה בשולי המרחב הישראלי ומתארת אותו מנקודת מבטו של בריטי מבוגר, הלכוד כאסיר בעולם שאת חוקיו החדשים אינו מביין. 'אני מתאר לעצמי כמה זה קשה

56 שם, עמ' 214-215.

57 שם, עמ' 218-219.

58 שם, עמ' 221.

לך [...] ולכל בני עמך (your whole race)', אומר גולדסמית לספנס: 'אימפריה מתפוררת. העולם מתגבש מחדש'.⁵⁹ וכך, בעודה מתארת את תהליך גיבושה האלים של הלאומיות היהודית, הדרמה ממחיזה את נסיגת האימפריה מפלשתינה באמצעות סיפורן של כמה דמויות שכמו נלקחו מהרפרטואר האוריינטליסטי של המאה התשע-עשרה, הרבה לפני ימי המנדט: ארכאולוג-מיסיונר, מזכירתו החסודה, דיפלומט חסר אונים. מצד אחד, קיומם הספי של ספנס ומזכירתו בשוליו הגאוגרפיים וההיסטוריים של המרחב המנדטורי מוחק את זכר המנדט (כשם שההקבלה בין ה'אימפריה' הישראלית לרייך השלישי דוחקת לשוליים את האימפריה הבריטית כמודל להתעצמותה של ישראל). מצד שני, ההשתוות באותו מרחב ספי חושפת את הקושי להרפות מזכר הנוכחות הבריטית בארץ ישראל, גם אם זו עוברת תהליך של אידאליזציה וזיכוך, המשליך את האלימות הקולוניאלית על הצד היהודי.

היחס האמביוולנטי לנוכחות הבריטית בארץ ישראל ניכר גם בסרט הקולנוע לורנס איש ערב, שתסריטו מפגיש את לורנס ואלנבי בירושלים. עם זאת הסרט מסתפק בצילומי פנים של המפקדה הבריטית (שצולמו למעשה בסביליה שבספרד) ואיננו מתרפק על הרומנטיקה האוריינטליסטית המזוהה עם 'מסע הצלב האחרון' ששיאו כיבוש ירושלים. הרומנטיקה הזאת שמורה בסרט לנופי המדבר או להסתערות על דמשק.⁶⁰

הגרסה הקולנועית לסיפורו של תומס אדוארד לורנס מטשטשת את הנוכחות הבריטית בארץ ישראל, אבל בסרט אחר מאותו עשור (גם אם זה סרט נחות ונשכח) הנוכחות הזאת מוזכרת ללא שום סיבה ממשית. הסרט היא (מייקל קרס, 1965) היה עיבוד לספר ההרפתקאות של הנרי ריידר הגרד (1887), העוקב אחר הרפתקאותיהם של שלושה גברים בריטים היוצאים למרכז אפריקה. שם, בחורבותיה של עיר עתיקה, הם מגלים שבט של ילידים פראיים ששולטת בו עיישה, מלכה לבנה יפהפייה. עלילתו של הרומן המקורי נפתחת בקמברידג' של שלהי המאה התשע-עשרה. הסרט, לעומת זאת, נפתח בכיתוב 'פלשתינה 1918', המוצג על רקע נוף לילי של ירושלים. הסצנה הראשונה מתרחשת בבית קפה אוריינטלי שבו מנסות רקדניות הבטן המקומיות לפתות את החיילים הבריטים השיכורים. שלושת גיבורי הסיפור (שבמקור היו חברים בקהילת הקולג': מלומד, סטודנט ומשרת) הם כאן לוחמים שסיימו זה כבר את שירותם הצבאי, לאחר כיבוש ירושלים. 'שרדנו את המלחמה', מעיר הולי בציניות למראה הרקדניות האקזוטיות בבית הקפה, 'הבה נקווה שנשרוד גם את המקום הזה'. אבל מפגש מקרי עם עיישה והחיפוש אחר תהילה, ממוזן וריגוש ארוטי מביאים אותם אל מדבר סיני, ומשם אל לב אפריקה.

אין לדעת מה גרם לתסריטאי לפתוח את הסיפור בירושלים דווקא, אבל המהלך העלילתי הזה, שמרחיק את הגיבורים הבריטים מהמשימה כפוית הטובה בארץ ישראל ומאפשר להם להתרפק על הרפתקה קולוניאלית כהלכתה ברוח המאה התשע-עשרה, שב וממחיז את

59 שם, עמ' 224.

60 על מקומו של לורנס בייצוג המערכה בארץ ישראל ראו, איתן בר-יוסף, 'מסע הצלב האחרון? המערכה על ארץ ישראל בראי התעמולה הבריטית, 1917-1918', ג'מאעה, כרך יב (תשס"ד), עמ' 22-23.

היחס האמביוולנטי לתקופת המנדט. הנוכחות הבריטית בירושלים שבה ומבליחה בזיכרון רק כדי לעבור תהליך של שכתוב והשכחה.

ככל שהתפתח הסכסוך היהודי-ערבי, ובמיוחד אחרי 1967, התעצם הסיקור החדשותי של האירועים במזרח התיכון. אין זה מקרה, כאמור, ששתי הסדרות הדוקומנטריות המרכזיות שעסקו במורשת המנדט הוקרנו ב-1978, לציון שלושים שנה לעזיבת הבריטים ולייסודה של ישראל. אבל גם כאן דומה שהעיסוק במנדט עמד תמיד בצלם של האירועים האקטואליים. ביולי 1976 הקריין הבי-בי-סי (בערוצו השני, הניסיוני יותר) סדרת דרמה בשלושה פרקים שעסקה בחייו של אורד וינגייט. הפרק הראשון התרחש בארץ ישראל, השני במצרים ובאתיופיה, והשלישי בבורמה. אופיה החריג של הסדרה – הפקה אולפנית, תאטרלית במוצהר, היפוכו הגמור של הסרט **לורנס איש ערב** (למרות הדמיון המסוים בין שני הגיבורים) – ראוי לדיון נפרד.⁶¹ לענייננו חשוב האופן שבו הסדרה הוכנה בהקשר האקטואלי: נסיבות ההקרנה, כשבועיים לאחר חטיפת מטוס 'אייר פראנס' לאוגנדה, הפכו את וינגייט ל'השראה שהובילה את הישראלים לאנטבה'.⁶² כשהסדרה הוקרנה בשנית, ביוני 1978, עמד הפרק על ארץ ישראל בצלו של תחקיר בסדרה **פנורמה**, שהוקרן באותו ערב בערוץ הראשון של הבי-בי-סי ועסק ביכולתה הגרעינית של ישראל.⁶³

הזיקה בין שידורי האקטואליה לבין גילומים שונים של הנוכחות הבריטית בארץ ישראל זכתה לביטוי מעניין בתכנית בשם **בית לחם שנת אפס** (*Bethlehem Year Zero*), ששודרה בדצמבר 1999 במשך כמה ערבים רצופים בערוץ המסחרי ITV (במסגרת המשבצת המיועדת לשידורים בענייני דת). התכנית עסקה בסיפור לידתו של ישו בבית לחם (כפי שהוא מובא בכשורה על פי מתי), אבל תיארה את האירועים כאילו תועדו בזמן אמת בתכנית חדשות עכשווית. כתבים שהוצבו בבית לחם (חלקם, כמו ריצ'רד לינדלי, מוכרים לצופים מעבודתם העיתונאית במזרח התיכון) דיווחו 'בשידור ישיר' למגיש באולפן (מרטין לואיס, אף הוא איש טלוויזיה מוכר) על הגזירות החדשות של הורדוס, על הבריחה ההמונית של יהודים ועל הפלא האסטרונומי שבישר (כך הצהיר אסטרולוג נרגש) על לידתו של המשיח. במקום לנסות ולשחזר אסתטיקה אוריינטליסטית רומנטית מהסוג שאפיין אפוסים תנ"כיים (וגם את פתיחת הסרט היא), התכנית מיקמה את האירועים בהקשר הפוליטי והחברתי של ימינו, וכך מגיעים שלושת חכמי המזרח לירושלים בלימוזינות משוריינות ובליווי אופנועים, ואילו הדיווח על בריחתם של היהודים מובא על רקע תמונות של פלסטינים נרגזים הלכודים בפקק תנועה בבית לחם.

התכנית יצרה אפוא זיהוי בין היהודים הנרדפים, כפי שהם מתוארים בברית החדשה, לבין הפלסטינים בשטחים של ימינו. מיהם, אם כך, הכובשים הרומים בגרסה הזו? מצד אחד, אף

61 יש חשיבות גם להצגת פעילותו של וינגייט ברחבי האימפריה כרצף אחד, הממקם את המנדט בארץ ישראל בהקשר גאופוליטי והיסטורי רחב יותר.

62 Martin Jackson, 'The Inspiration that Led the Israelis to Entebbe', *Daily Mail*, 16.7.1976

63 'Television/Radio', *Guardian*, 24.6.1978

שרוב החיילים ה'רומים' שנראו בדיווחים היו ישראלים, חלקם היו אנשי כוח השיטור של הרשות הפלסטינית (כמובן, ספק אם הצופה הבריטי הממוצע יכול היה לעמוד על ההבדל). הליהוק הכפול הזה נועד, ככל הנראה, למנוע את הטענה כי ה'כיבוש' הישראלי משול לכיבוש הרומי (אף שהפלסטינים הם המגלמים כאן, כאמור, את 'יהודי' הברית החדשה). אולם מה שנוגע לענייננו במיוחד היא העובדה שהכתבים שדיווחו על פעילותו של ממשל הורדוס צולמו על רקע ארמון הנציב או בניין ימק"א, שני סמלים רבי עוצמה של השלטון הבריטי בירושלים המנדטורית.⁶⁴

הפרשנות הוויזואלית הזאת יצרה הקבלה פרובוקטיבית בין הנוכחות הבריטית האימפריאלית בארץ ישראל לבין שלטונו העריץ של הורדוס. דומה, עם זאת, שיוצרי הסדרה העדיפו להימנע ממסר בוטה מדי (וזאת אולי הסיבה לכך שבדיווחים אין זכר לחזיתו של מלון המלך דוד, המזוהה יותר מכול עם טראומת המנדט). בסופו של דבר, בין כל הדקויות ההיסטוריות-פוליטיות שאפשר לאתר בסדרה (ושרובן ודאי לא נהירות לצופים הבריטים), היסוד הבולט ביותר הוא ייצוגה של האוכלוסייה המקומית בבית לחם כאוכלוסייה נרדפת החיה תחת דיכוי וכיבוש כאז (בברית החדשה) כן עתה (בסיקור החדשות היומיומי). הוקעתו של הדיכוי הזה – הוקעה שאיננה חפה, כמדומה, מרגשי אשמה – מאפילה על הנכונות לבחון בצורה מפוכחת, ולו חטופה, את אופיו ומורשתו של הממשל המנדטורי בירושלים. דוגמה מובהקת לקושי הרגשי להתעמת עם אחריותה ההיסטורית של בריטניה להיווצרות הסכסוך אפשר למצוא בסיפור ביקורו של המחזאי הבריטי הנודע דיוויד הר (Hare) בשנת 1997 בישראל, בשטחים ובעזה. הביקור, שאורגן על ידי תאטרון הרויאל קורט בלונדון, נועד לאפשר להר להתוודע לאזור ולתושביו כדי לכתוב מחזה על תקופת המנדט בארץ ישראל.⁶⁵ בסופו של דבר, במקום לכתוב דרמה היסטורית שתעסוק בשנות השלושים והארבעים, החליט הר על שני שינויים משמעותיים: ראשית, לכתוב מונולוג אקטואלי-ז'ורנליסטי שיתאר את ביקורו באזור; שנית, להציג את המונולוג הזה בעצמו, כהצגת יחיד בשם ויה דולורוזה, שהועלתה בלונדון ובהמשך גם בניו יורק. את מסעו השני – הפעם אל קדמת הבמה ואל אור הזרקורים – תיאר ביומן שפורסם ב-1999 (תחת הכותרת *Acting Up*).⁶⁶ סיפור הביקור, הכתיבה וההצגה מעלה שורה של שאלות דרמטורגיות ופוליטיות הקשורות לייצוגן של ישראל/פלסטין בתרבות הבריטית ולהעדפת המודוס הדוקומנטרי

64 באפריל 2000 הוקרנה תכנית המשך בשם *Dateline Jerusalem*, שתיארה את אירועי צליבתו ותחייתו של ישו. במקרה הזה, אחד מהאגפים הצדדיים של בניין ימק"א 'גילם' את תפקיד בית המקדש.

65 הכוונה הייתה להזמין ולהציג שלושה מחזות על המנדט מאת שלושה מחזאים שונים: בריטי, ישראלי ופלסטיני. ראו, p. 3, David Hare, *Acting Up: A Diary*, London 1999. המחזה היחיד שנכתב לבסוף הוא של הלל מיטלפונקט, *מסילה לדמשק* (הבימה, 2010).

66 להרחבה ראו, Eitan Bar-Yosef, 'I'm Just a Pen: Travel, Performance, and Orientalism in David Hare's *Via Dolorosa* and *Acting Up*', *Theatre Journal*, Vol. 59, No. 2 (2007), pp. 259-277 (להלן: בריוסף, רק עט).

בהפקות התאטרון שעסקו בסכסוך הישראלי-ערבי החל בשנות התשעים ואילך.⁶⁷ אבל ההיבט המסקרן והרלוונטי ביותר לדיון הנוכחי היה החלטתו הבלתי מוסכרת של הר לעסוק בהווה ולא בתקופת המנדט, אף על פי שזו הייתה המטרה המקורית שלשמה ביקר באזור. הר עצמו התייחס לכך במונולוג בתיאור פגישתו עם בני בגין:

כשאני פותח בשאלה על נתניהו, הוא [בגין] נוקשה כפלדה. 'אתה לא כאן כדי לדבר על זה. אתה אמור לדבר על המנדט הבריטי'. הוא מוציא יומן אלקטרוני ומקיש בזעף על המקלדת. 'הנה', הוא אומר, 'דייויד הר: 2:15. מנדט'. אני בולע את רוקי ואומר שתקופת השלטון הבריטי אכן מעניינת אותי, בשלב מסוים רציתי לחקור אותה, אבל – איך לומר זאת? – אני מחזאי. אינני יכול תמיד לחזות מראש מה יהיו תחומי העניין שלי. ותחומי העניין שלי העמיקו. בגין עדיין מזעיף פנים.⁶⁸

בהמשך המונולוג הר מוסיף וקובע: 'כולנו עיוורים. אנחנו רואים רק מה שברצוננו לראות. האם אנחנו לא מוחקים את האחרים (blank out the rest)? ואני יותר מכל אחד אחר. לפעמים אני הגרוע מכולם'.⁶⁹ הר אמנם מפגין כנות ראויה לציון, אבל גילוי הלב רק ממחיש את עוצמת המחיקה. אחרי הכול, הר איננו מוחק את ה'אחר' אלא דווקא את ה'עצמי', כלומר את ההיסטוריה הקולוניאלית של בריטניה ואת הקשר בין נוכחותה באזור לבין התעצבות הסכסוך. וכך מתאר הר בקצרה במונולוג את ההיסטוריה הציונית, אבל איננו מזכיר את הצהרת בלפור (וגם לא את ההבטחות שניתנו לערבים). בדומה לכך, כשהוא מנסה לתאר את מאפייניו הקולוניאליים של הפרויקט הציוני (בעיקר בשטחים) הוא שב ומשווה בין הציונות לבין מאפיינים של האימפריאליזם האמריקני, אף שברור שהזיקה ההיסטורית והנסיבתית לאימפריאליזם הבריטי רלוונטית הרבה יותר.⁷⁰

לטענתי, המחיקה הזו איננה מקרית אלא מצביעה על הקושי להתמודד עם אחריותה של בריטניה למתרחש בישראל/פלסטין. הוקעת מדיניותה של ישראל, מוצדקת ככל שתהיה, ממרקת את המצפון הליברלי הבריטי ואגב כך גם מסיטה את האשמה מהקולוניאליסט הבריטי הקודם אל הקולוניאליסט הישראלי של ההווה. 'אני בסך הכול עט', מצהיר הר,⁷¹ אבל שוכח את מקומם של עטים, מסמכים וטקסטים בהנעת המנגנון האימפריאלי. למרבה האירוניה, גם אם הר מדחיק את העבר הקולוניאלי הזה, עצם הופעתו על הבמה – ובהמשך תיעוד ההופעה ביומן שפורסם – מבטאים ומגלמים את העבר הזה. הדבר ניכר בראש ובראשונה

67 Anna Bernard, 'Taking Sides: Palestinian Advocacy and Metropolitan Theatre', *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 50, No. 2 (2014), p. 166

68 David Hare, *Via Dolorosa & the Way We Live Now*, London 1998, p. 22 (להלן: הר, ויה).

69 שם, עמ' 39.

70 כשהזגה שבה והועלתה, ב-2002 וב-2004, ההתעלמות הזו (בעיקר על רקע פעילותה של בריטניה בעיראק) באה לידי ביטוי בשורה של מאמרים שפרסם הר בעיתונות. בריוסף, רק עט, עמ' 271-272.

71 הר, ויה, עמ' 41.

ביחסו לקהל הצופים: הרצון לפשר ולא להרגיז אף אחד מהצדדים הנצים, התייחסותו אל היהודים כאל כוח טמיר השולט בעולם (התאטרון), ובעיקר הקשיים הכרוכים ב'ניהול' ההמון חסר הפנים המשקיף עליו מהאולם – כל אלה הופכים את הר למעין השתקפות פרודית, בזעיר אנפין, של הנציב העליון הנאבק, ערב ערב, לשמר את סמכותו על הבמה.⁷²

הנרטיב של קוסמינסקי: מהבטחה קולוניאלית להבטחה פוסט-קולוניאלית

לאור הנטייה ארוכת השנים להדחיק את זכר המנדט, סדרת הטלוויזיה ההבטחה מתבלטת כיצירה חריגה הן במשאבים הגדולים שהושקעו בה, הן ביומרה להתמודד באומץ עם שאלת אחריותה ההיסטורית של בריטניה.⁷³ כמו במקרים אחרים של נסיגת האימפריה מהקולוניות שלה, גם פה [בישראל-פלסטיין] השארנו מאחורינו כאוס ורחצנו את ידינו מכל אחריות, הסביר קוסמינסקי בראיון לאתר *ynet*, שפורסם תחת הכותרת 'המנדט הבריטי אשם בסכסוך':

כל מה שרצייתי לומר הוא שאם אנחנו חושבים שהקונפליקט הישראלי-פלסטיני הוא לא הבעיה שלנו, כדאי שנחשוב שוב. הותרנו אחרינו את המקום שעזבנו במצב גרוע בהרבה מזה שקיבלנו לידינו. לצערי, אני חושב שהבריטים 'חירבנו' בכל הקולוניות. זה לבטח נכון לפלשתינה. אחרי מלחמת העולם בריטניה רצתה לצאת משם הכי מהר שאפשר. יהודים וערבים משלמים את מחיר הכישלון הזה במשך יותר משישים שנה.⁷⁴

למרות הצהרת הכוונות (שיועדה במקרה הזה לקהל בישראל), רבים מצופיה היהודים של הסדרה, בבריטניה וברחבי העולם, ראו בה כתב אשמה חריף נגד מדינת ישראל. עיקר הביקורת הופנה נגד ייצוגם של היהודים בסדרה.⁷⁵ הסמל לן, שעובר לשרת בארץ ישראל לאחר שהיה בין משחררי ברגן-בלזן (הסדרה נפתחת בצילומים תיעודיים ממחנה הריכוז), רוחש אהדה לשאיפתם הלאומית של היהודים, אבל הולך ומתקרב לצד הפלסטיני ככל שמתעצמים מעשי האלימות המחרידים של אצ"ל ולח"י. הסדרה איננה מתייחסת לחילוקי הדעות בקרב היישוב היהודי (ארגון ה'הגנה' איננו מוזכר), וכל היהודים שלך פוגש חושפים בסופו של דבר צד אגרסיבי, קיצוני ואלים. נכדתו ארין, שמגיעה לביקור בישראל בשנת 2005, מתארחת בבית משפחתה של חברתה אלייזה, אנגלייה-יהודייה שהתחנכה בבריטניה אך שבה לישראל כדי להתגייס לצבא. המשפחה מתגוררת בוויילה מפוארת בקיסריה, ופרקי

72 ברייטס, רק עט, עמ' 275-277.

73 העיתונות עסקה בסדרה בהרחבה, ובאחרונה התרחב הדיון גם למחקר. ראו Nir Cohen, 'Love and Surveillance: Politicized Romance in Peter Kosminsky's *The Promise*', *Jewish Film & New Media*, Vol. 1, No. 1 (2013), pp. 44-63; Ruth McElroy, 'Post-imperial'; אהבה ומעקב; *Media*, Vol. 1, No. 1 (2013), pp. 44-63; Drama: History, Memory and Narrative in Peter Kosminsky's *The Promise*, *Journal of British Cinema and Television*, Vol. 10, No. 2 (2013), pp. 276-297. (להלן: מקאלרוי, דרמה).

74 יודילוביץ, במאי.

75 ראו למשל רותה קופפר, "'ההבטחה': בריטניה מהללים, בישראל מסתייגים', *הארץ*, 15.4.2012.

הסדרה מעמתים שוב ושוב בין עושרם מנקר העיניים של היהודים לבין תנאי החיים הקשים של הפלסטינים, בישראל ובשטחים. אל מול דימוים התוקפני של היהודים אז ועכשיו, הפלסטינים מוצגים כבעלי אופי אצילי ומאופק. אלא שהייצוג הרומנטי הזה הופך את הערבים לדמויות פסיביות וחסרות אונים (המרד הערבי איננו נזכר בסדרה) ובמידה רבה גם מוחק אותם מהנוף המנדטורי (פרט, למשל, לתיאור הטבח בדיר יאסין או לגירושם מחיפה).⁷⁶ אולם כיצד מציג קוסמינסקי את הצד הבריטי – שהוא, לדבריו, מוקד הסדרה? הסמל לן הוא מעין 'פורסט גאמפ' הנוכח בכל האירועים המשמעותיים של שלהי המנדט: הוא עוצר פליטים יהודים בדרתם מהספינה; נפצע במארב של פעילי לח"י; מתיידד בבית החולים עם אסיר יהודי העתיד להיתלות על ידי הבריטים; משתתף בישיבה הנערכת במלון המלך דוד ממש בעת הפיצוץ ביולי 1946; נאסר ונכלא (בבור, למשך שבועיים) בידי אנשי לח"י, המוציאים להורג את שני הסמלים שנכלאו אתו (הד ל'פרשת הסרג'נטים' ביולי 1947); מנסה ללא הצלחה לעצור את הטבח בדיר יאסין באפריל 1948; ונחלץ, כמה ימים לאחר מכן, לסייע לצד הפלסטיני שנמלט מחיפה בעת נסיגת הצבא הבריטי. בד בבד הוא מתאהב בקלרה, נערה יהודייה שפגש במועדון. הרומן ביניהם מספק למצלמה הזדמנות להתרפק על השחזור התקופתי הנוסטלגי (מוסיקה, תסרוקות ותלבושות), המוכר מסדרות כמו היהלום שככתר, אבל מעצים את דימוים הבוגדני של היהודים כשקלרה מתגלה, בסופו של דבר, כשליחת לח"י.

נאה, נועז, אידאליסט ורב תושייה, לן הוא גילום מובהק, כמעט פנטסטי, לא רק של דמות ה'סרג'נט הבריטי אלא של האימפריה בכלל. יכולתו הכמעט פלאית להיות נוכח בכל זירה משמעותית והעובדה שהפגיעות הפיזיות האנושות אינן מותירות, כך נראה, שום סימן על גופו, הופכות אותו למעין מסמן אידילי של האתוס האימפריאלי ושל האמונה בעקרונות 'המשחק ההוגן' (עקרונות המופרים שוב ושוב בידי הצד היהודי). בה בעת, ההתמקדות בחוויותיו של סמל זוט (אם כי בכיר דיו, כנראה, כדי להשתתף בדיון חשוב במלון המלך דוד), בשלהי המנדט, מאפשרת לקוסמינסקי לטוות נרטיב מוגדר מאוד בבואו להסביר את הנוכחות הבריטית בארץ ישראל. בפרק הראשון, מיד לאחר הצילומים ממחנות הריכוז, המצדיקים לכאורה את דרישתם של היהודים לעצמאות, אנו צופים בתדריך של קצין בריטי המספק ללן, לחבריו וגם לנו את ההקשר ההיסטורי הרחב לכאורה:

פלשתינה (Palestine), הידועה גם כארץ הקודש, נשלטת על ידי בריטניה בהתאם למנדט של חבר הלאומים מאז שאלנכי השליך מכאן את העות'מאנים בשנת 1917. יהודים וערבים חיו כאן יחד בהרמוניה יחסית מאז תקופת התנ"ך. אבל יהודים שנמלטו מרדיפות הנאצים התחילו להגיע במספרים גדולים בשנות השלושים. הניצחון שלנו באירופה הפך את היציאה הזו (Exodus)

76 ראו למשל, כהן, **אהבה ומעקב**, עמ' 56-58. קוסמינסקי הגן על החלטותיו בשורה של ראיונות. ראו למשל, 'The Promise: Interview with Peter Kosminsky', *JNews*, 24.3.2011 (אתר מקוון).

לשיטפון. רבים מגיעים היישר ממחנות הריכוז בכל גיגית חלודה שתוכלו לדמיין, רובן ממש לא כשירות למסע בים. אתם צריכים להבין שהיהודים הללו רואים בחזרתם לארץ הקודש התגשמות של הבטחה אלוהית. הערבים, שחיו כאן במשך אלף שנים, רואים את הדברים קצת אחרת. התפקיד שלנו הוא להרגיע אותם (settle them down), לגרום להם לחיות שוב ביחד בשלום, להיות, אם תרצו, הבשר בכריך (the meat in the sandwich) שבין היהודים לערבים.⁷⁷

ההסבר מתייחס להבטחה האלוהית הניצבת בלב השיח הציוני, אבל מתעלם מההבטחה הבריטית ליהודים – הצהרת בלפור איננה מוזכרת בסדרה – ומהאינטרסים האימפריאליים שעמדו מאחוריה. 'בריטניה הייתה זו שהבטיחה ליהודים את פלשתינה כבית לאומי ב-1917 והבריטים היו אלה שב-1945 הציפו את פלשתינה בחיילים כדי להגן על פיסה חיונית של נדל"ן אימפריאלי', הזכיר ההיסטוריון היהודי הבריטי דיוויד סזרני במאמר ביקורת נוקב על הסדרה: 'השאיפות הציוניות, שהבריטים טיפחו, וההתנגדות הערבית הפלסטינית, היו בעיה רק במידה שסיבכו את התכנון הבריטי למלחמה הקרה'.⁷⁸ קלרה היא הדמות היחידה בסדרה שמתייחסת לאינטרסים הבריטיים. כשלן מתרעם על יחסם של היהודים לבריטים 'אחרי כל מה שעשינו בשבילכם במלחמה', קלרה משיבה: 'נלחמתם למען האימפריה שלכם, לן, לא בשבילנו'. כפיות הטובה, שאולי נרמזת כאן, בוודאי מתעצמת לאחר שמתגלה בוגדנותה של קלרה.

סזרני מצטט את הפצרותיו של לן במפקדיו, ערב הנסיגה הבריטית מחיפה, לעשות שימוש באש צבאית כדי למנוע מהכוחות היהודים להכניע ולגרש את התושבים הערבים. בריטניה, אומר לן הנסער, איננה יכולה פשוט לקום וללכת לאחור ש'היינו כאן במשך שלושים שנה כדי להפריד ביניהם'. לדברי סזרני, האמירה הזו מבטאת יותר מכול את הכשל וההטעיה (the central conceit, and deceit) שכנרטיב של קוסמינסקי: 'לבריטים היו מניעים משלהם בפלשתינה, וכשהדבר שוב לא התאים להם, הם עזבו. כדי להסתיר את העובדה הזאת נדרש סילוף היסטורי מסיבי'. לדבריו,

77 לתמליל ראו, מקאלרוי, דרמה, עמ' 289.

78 David Cesarani, 'The Promise: an Exercise in British Self-Exculpation', *The Guardian* website, 4.3.2011. סזרני (שהלך לעולמו באוקטובר 2015) היה היסטוריון אנגלי-יהודי שהתמחה בחקר השואה ובמידה פחותה גם בתולדות יהודי בריטניה. ספרו היחיד על המנדט, *Major Farran's Hat: The Untold Story of the Struggle to Establish the Jewish State* (2009), התמקד בפעולות הטרור של אצ"ל ולח"י ובכך אימץ במידה לא מבוטלת את הנטייה ההיסטוריוגרפית שהוזכרה לעיל, להאדיר את תרומתם של ארגוני הפורשים ל'סילוף' הבריטים, נטייה שעיצבה, כאמור, גם את הנרטיב של קוסמינסקי. במילים אחרות, אף שהאבחנות של סזרני משכנעות, יש אירוניה מסוימת בעובדה שדווקא הוא העמיד את עצמו בראש מבקריה של הסדרה. דומה שהדבר קשור גם לזהותו האנגלית-יהודית של סזרני.

קוסמינסקי] הפך את הבריטים, שהיו האדריכלים הראשיים של טרגדיית פלשתינה (the Palestine tragedy) לקורבנותיה העיקריים. **ההבטחה** היא תרגיל מבריק בזיכוי עצמי (self-expulsion). אלא שמישהו צריך להיות האחראי, ובשכתוב ההיסטורי של קוסמינסקי אלה יכולים להיות רק היהודים. בסופו של דבר, קוסמינסקי הופך סכסוך בין שלושה צדדים לאלמות של צד אחד.⁷⁹

מבחינה עלילתית, תהליך ה'זיכוי העצמי' מתבטא בזיקה שבין שתי העלילות, בשנות הארבעים ובימינו. הפרק הראשון מציג לצד זה את הצילומים ממחנות הריכוז באירופה ואת הסצנות המתארות את יחסם של החיילים הבריטים לפליטים היהודים, הנאסרים בהגיעם לחוף. הקישור הזה, שכמו נלקח מהסרט **אקסודוס**, מציג באופן ביקורתי את אטימותו של המנגנון האימפריאלי הבריטי. עם זאת, הפרקים הבאים מדגישים את ההקבלה בין שיטות הפעולה של הבריטים (אז) לבין שיטות הפעולה הישראליות (היום). 'לפני שהתחלנו את התחקיר, הייתי משוכנע ששיטת הענישה של "גילוח" בתי מחבלים הייתה אסטרטגיית ענישה ישראלית. אבל אז התברר לי שהבריטים השתמשו בה קודם נגד פעילי המחתרות היהודיות', הסביר קוסמינסקי. 'זה הוביל אותי למחשבה שיהיה מעניין ליצור הקבלה בין 1948 לתחילת שנות האלפיים ולבחון את ההשפעה של מה שקרה אז על המציאות העכשווית'.⁸⁰ עם זאת, פיצוץ הבית היהודי בחיפה בשנות הארבעים איננו משתווה, מבחינת העוצמה הרגשית, לפיצוץ הבית הפלסטיני בעזה ב-2005. גם הקבלה אחרת שמוצגת בסדרה, בין פיגועי התופת של אנשי אצ"ל ולח"י לבין פיגועי התופת של חמאס, איננה לגמרי סימטרית (פיגוע בבית קפה בתל-אביב מתגמד בהשוואה לפיצוץ מלון המלך דוד).

ואמנם, ככל שמתקדמות שתי העלילות המקבילות, ברור כי אף שהסדרה מציעה שורה מגוונת של אנלוגיות (הבריטים כממשיכי דרכם של הנאצים; הישראלים כממשיכי דרכם של הבריטים; מחבלי חמאס כממשיכי דרכם של מחבלי לח"י), האיכות הקליידוסקופית הזו מצטמצמת בסופו של דבר להקבלה בסיסית אחת: האלימות היהודית היום כממשיכת דרכה של האלימות היהודית בשלהי המנדט. המילים שחותמות את יומנו של לן, ובעצם את הסדרה כולה, מבטאות את המסר הזה במפורש:

אני חש מבוכה, ובושה, כאילו הכול היה כישלון. השארנו את הערכים בתוך חרא. אבל מה עם היהודים והמדינה הארורה שעליה נאבקו כל כך? לפני שלוש שנים הייתי אומר, תנו להם כל מה שהם רוצים, מגיע להם אחרי כל מה שעברו. אבל אני כבר לא כל כך בטוח. המדינה היקרה הזאת שלהם נולדה מתוך אלימות ואכזריות לשכניהם. אני לא בטוח איך היא תוכל להצליח.

79 שם.

80 יודילוביץ', במאי.

ומה אתי? אני חש שהחיים נגמרו. אכזבתי את כולם. אני מקווה שאוכל להשיב את המפתח למוחמד, למרות שאני לא בטוח שיהיה לי האומץ להתייצב מולו, אחרי כל מה שעשיתי.

המפתח של מוחמד הוא גם המפתח להבנת שמה של הסדרה. 'ההבטחה' איננה ההבטחה האלוהית ליהודים וגם לא, כאמור, הצהרת בלפור, אלא הבטחתו של לן לידירד-משרתו מוחמד למצוא ולהשיב אליו, בריא ושלם, את בנו הקטן חסן שנעלם בעת האירועים האלימים בחיפה. אלא שחסן, שמתעקש להישאר ולהילחם ביהודים, נפצע קשה. רגע לפני מותו הילד משביע את לן להשיב לידי מוחמד את מפתח בית המשפחה בעין חוד, מפתח שהאב מוחמד הפקיד בידי בנו כשנטשו את הבית. המפתח, שנותר אצל לן, נשמר ביומן שמצאה נכדתו ארין, והיא גם זו שמממשת את ההבטחה כשהיא מאתרת בסופו של דבר את בתו הקשישה של מוחמד בעזה ומשיבה לה את המפתח. העובדה שהדבר מתבצע רגע לפני שחיילים ישראלים מפנים את הקשישה מביתה כדי לפוצץ אותו, מעמתת את ההרואיות האידאליסטית של הצעירה הבריטית עם אכזריותו של שלטון הכיבוש הישראלי.⁸¹ וכך, את מקומה של ההבטחה הקולוניאלית ליהודים – להקים להם בית לאומי בארץ ישראל – תופסת בסדרה הבטחתו האנטי־קולוניאלית של לן (המנסה, כמו לורנס, לתמוך בערבים), וזו מתחלפת בתורה בהבטחתו הפוסט־קולוניאלית של השמאל הבריטי: אם לא להגן על הפלסטינים המוכים, אזי לכל הפחות לתעד את דיכויים ולהקיע את המדכא.

הסדרה, בניגוד לדבריו של סזרני, איננה מציגה אפוא את הבריטים כקורבנות העיקריים של תקופת המנדט. התפקיד הזה שמור ללא ספק לפלסטינים. אבל במקום להזכיר את ההקשר האימפריאלי הרחב (כפי שהוא משורטט, למשל, בראיון של קוסמינסקי ל־ynet), חשבון הנפש שהסדרה מציעה מתמקד אך ורק בבגידתם של הבריטים בפלסטינים. בכך, לפחות, ההבטחה מאמצת את נטייתן של סדרות הנוסטלגיה האימפריאלית של שנות השמונים להתמקד באופן נרקיסיסטי בלכטיהם של הבריטים עצמם. כאחת מהסצנות המטרידות והפרובוקטיביות בסדרה, ארין מקיימת יחסי מין עם בחור צעיר הנראה רק מגבו. בשניות הראשונות נוצר הרושם כי זהו עומר, ידיד ערבי שפגשה במהלך מסעותיה בארץ ושמסמל את תשוקתה של ארין ל'אחר' הפלסטיני המדוכא; אבל בהמשך מתברר כי הצעיר הוא למעשה הסמל הצעיר לן וכי מדובר בחלום או בפנטזיה. מה מסמל החלום הזה? ברמת אחת את הזיקה בין הפלסטיני לבריטי, המוצגים כממירים זה את זה; ברמה אחרת, את תשוקתה הנוסטלגית של ארין להתוודע לסב הצעיר שאת יומנו המסעיר היא קוראת. אבל אפשר, עם זאת, לראות במפגש האינצסטואלי הד לאשמה עמוקה עוד יותר, אשמה שאיננה מנוסחת בסדרה, אשמה על היעדר האשמה.

81 הסצנות בעזה יוצרות זיהוי ברור בין ארין לבין רייצ'ל קורי, הצעירה האמריקנית, פעילת זכויות האדם, שנדרסה למוות במרץ 2003 בעת שניסתה למנוע בגופה הריסת בתים בעזה.

הבטחה והפרטה: המנדט כמרחב זיכרון אנגלי-יהודי

בפברואר 2010, כשנה לפני שהוקרנה סדרת הטלוויזיה המדוברת של קוסמינסקי, הועלה בתאטרון פרינג' בלונדון מחזהו של בן בראון, **ההבטחה**, שמתאר את התמרונים הפוליטיים שהביאו להחלטת הממשלה הבריטית לתמוך בהקמת בית לאומי ליהודים בארץ ישראל (ולאחר בכך את ההבטחה המוקדמת לערבים).⁸² בלב המחזה ניצבת אפוא אותה 'הבטחה' שנעדרת מהדרמה הטלוויזיונית – הצהרת בלפור. במקום לעקוב אחר סמל זוטר החווה על בשרו את קריסת האימפריה, אנו צופים כאן באירועים מנקודת מבטם של מנהיגי האימפריה, עדיין בשיא כוחה.

המחזה נפתח בדצמבר 1914 בשיחה בין חיים ויצמן לבין הרברט סמואל, פוליטיקאי יהודי-בריטי בכיר ותומך נלהב ברעיון הציוני. התמונות הבאות פורשות בהדרגה את שלל האינטרסים, היריבויות והתככים המעצבים בסופו של דבר את החלטת הממשלה. העלילה מתמקדת ברמותה החידתית של ונישה סטנלי (Venetia Stanley): האצילה הבריטית הצעירה היא מושא תשוקתו של ראש הממשלה הרברט הנרי אסקווית, אבל גם ארוסתו של אדווין מונטגיו, חבר הקבינט. מונטגיו היהודי, בן דודו של הרברט סמואל, מתנגד באופן נחרץ לרעיון הציוני; לדעתו, הקמת מדינה יהודית בארץ ישראל תפגע אנושות במעמדם של יהודי בריטניה. עם נישואיהם, במאי 1915, מונטגיו מאבד את מקומו בקבינט, ככל הנראה בגלל קנאתו של אסקווית. עם שובו למעגל מקבלי ההחלטות, שנתיים אחר כך, מתברר שראש הממשלה החדש דיוויד לויד ג'ורג' ושר החוץ ארתור בלפור הם תומכים נלהבים במפעל הציוני, איש איש מסיבותיו, למרות אזהרותיהם של מונטגיו ושל לורד קרזון מפני מחאת הערבים. התמונה המסיימת מדלגת מ-1917 ל-1925, כשבלפור מבקר בירושלים לרגל ייסוד האוניברסיטה העברית ומתקבל בידי סמואל, שהוא עתה הנציב העליון. בתום המחזה, כשוויצמן, סמואל ובלפור יוצאים מהבמה, נשמע ברקע פסקול של צעקות זועמות בערבית, ההולכות ומתגברות עד שהן מציפות את אולם התאטרון כולו.⁸³

ההיסטוריה הסבוכה של הצהרת בלפור קשורה בוודאי לדימוים של היהודים בתרבות הבריטית (בראון מיטיב לתאר את הקו העדין המפריד-מחבר בין אנטישמיות לפילושמיות). עם זאת, המחזה הולך צעד קדימה והופך את ההקשר האנגלי-יהודי ללב העניין. אף על פי שהמחזה נוגע במגוון השיקולים האסטרטגיים, הדיפלומטיים, הפוליטיים, התרבותיים, הדתיים והאישיים שהעסיקו את אסקווית, לויד ג'ורג', בלפור וקרזון, הדרמה מתנקזת בסופו של דבר ליריבות בין שני בני הדודים, סמואל ומונטגיו. בראון איננו טוען כי שני הפוליטיקאים היהודים היו בהכרח אלה שהניעו את מהלך האירועים (תפקיד 'מפעיל הבובות' שמור כאן כמדומה לוויצמן), והוא בוודאי מודע לכך שארץ ישראל הייתה בראש ובראשונה 'פיסה

82 ההבטחה לערבים מוזכרת במחזה, Ben Brown, *The Promise*, London 2010, p. 41.

83 שם, עמ' 98. רצפת הבמה עוצבה בצורת מפה גדולה של המזרח התיכון; בתמונה האחרונה המפה מוסטת הצדה ומתחת לה נחשפים אריחים ערבים מאיריים שעליהם צועד ויצמן 'בחוצפה של כובש מנצח'. ראו <http://www.thestage.co.uk/reviews/review.php/27293/the-promise>

חיונית של נדל"ן אימפריאלי' (במילותיו של סזרני). אבל השילוב שמוצג במחזה בין הזווית הפוליטית-ביורוקרטית לבין הזווית הדתית-משפחתית מציג את ההצהרה – ואת המרחב המנדטורי שמתרע ממנה והלאה, כמו בתמונה סטראוסקופית של ארץ הקודש – כסיפור יהודי-אנגלי מובהק.⁸⁴

בהקשר זה חשוב לציין כי גם סדרת הטלוויזיה ההבטחה הקדישה מקום מיוחד להיבט האנגלי-יהודי. החברות בין ארין לאלייזה אמנם מספקת הצדקה עלילתית נוחה לנסיעתה של ארין לישראל – כשחברתה מתגייסת, לארין יש פנאי לסייר בארץ ובשטחים בעקבות יומנו של סבה – אבל השימוש במשפחה היהודית-אנגלית-ישראלית כדי לסמן את ההווה הישראלית מאפשר לקוסמיניסקי לעורר את שאלת ה'נאמנות הכפולה' שרדפה ועדיין רודפת את יהודי בריטניה.⁸⁵ הפרק הראשון מתייחס לעניין במפורש בתמונה שבה אחד החיילים היהודים בפלוגה של לן מתבשר כי עליו להישלח בחזרה לבריטניה. החייל מוחה לפני לן: 'זה בגלל שאני יהודי, נכון? היינו יחד מאז ארנהיים. בבקשה אל תכריח אותי. אני חייל בריטי כמוך'. כש'לן משיב שחייל ערבי היה זוכה ליחס דומה, מטיח בו החייל, 'אבל אין ערבים במחלקה!'.⁸⁶ כנגד הסצנה הזו – המעידה לכאורה כי המשימה המנדטורית בארץ ישראל היא קודם כול עניין בריטי לאומי (כלומר 'נוצרי') ולא כיתתי ('אנגלי-יהודי') – הסדרה עצמה מתעקשת למקם את הזהות האנגלית-יהודית במקד העלילה העכשווית.

ההחלטה העלילתית הזו, המשליכה על הקהילה היהודית בבריטניה את חטאיה של ישראל (הוריה של אלייזה מוצגים כליברלים יפי נפש וצבועים), מסבירה במידה רבה את הזעם שעוררה הסדרה בקרב יהדות בריטניה. דומה שבמקרה הזה, ההגנה על שמה הטוב של ישראל הייתה משימה רלוונטית ודחופה במיוחד. אבל הצבת אלייזה ומשפחתה בלב הסדרה יצרה גם זיהוי מובהק בין העיסוק בתקופת המנדט לבין הזהות האנגלית-יהודית. העובדה שקוסמיניסקי עצמו הוא יהודי (אתאיסט) העמיקה עוד יותר את המשוואה הזו, משום שאפשרה למתנגדיו לראות בו דוגמה טיפוסית ליהודי שונא עצמו. כך טען, למשל, הסופר האנגלי-יהודי הווארד ג'ייקבסון, המרבה לבקר בחריפות את הגל האנטי-ישראלי, האנטי-ציוני (ולדעתו גם האנטישמי) השוטף את בריטניה בשנים האחרונות.⁸⁷ כאן אפשר לחזור לתגובתו הנוקבת של דיוויד סזרני נגד ההבטחה (שפורסמה, באופן לא מפתיע, באתר האינטרנט של הגרדיאן, הזירה העיקרית שבה מוקיע השמאל הבריטי את ישראל). סזרני אמנם כתב לכאורה כהיסטוריון, אבל לאור מעמדו הציבורי-קשורתי כמומחה לשואה ולאנטישמיות בפרט וכאחד מבכירי האקדמאים היהודים בבריטניה בכלל, נוכחותו בדיון עמדה במידה רבה בסימן זהותו היהודית והפכה את היריבות בינו לבין קוסמיניסקי למעין התגוששות אנגלית-יהודית פנימית. בסופו של דבר, בין שיהודים 'השתלטו' על הדיון

84 המחזאי בן בראון סיפר בראיון שאביו יהודי.

85 Natan Aridan, *Britain, Israel and Anglo-Jewry 1949-1957*, London 2004, pp. 206-208

86 בפרק הרביעי מתברר שהחייל האנגלי-יהודי ערק והצטרף לכוחות היהודים. מקאלרוי, דרמה, עמ' 290.

87 Howard Jacobson, 'Ludicrous, brainwashed prejudice', *Independent*, 23.4.2011

הציבורי שעוררה הסדרה ובין שדיון הציבורי הזה נכפה עליהם, השאלה שהייתה אמורה להעסיק את הציבור הבריטי כולו – מקומה של מורשת המנדט בעיצוב הסכסוך הישראלי-פלסטיני – הפכה לשאלה סקטוריאלית מובהקת.

במילים אחרות, למרות ההבדלים העצומים בין שתי ההבטחות, הפקת הפרינג' וסדרת הטלוויזיה, שתייהן זיהו קשר בין הנכונות או הצורך להתמודד עם המנדט ומורשתו לבין הקהילה היהודית בבריטניה. הזיהוי הזה מהדהד אמנם את הזיקה הבסיסית הקיימת, כפי שראינו, בין קהילות המהגרים בבריטניה לבין התעוררותה של היצירה הפוסט-אימפריאלית, אבל גם מעורר את 'הפרט' הזיכרון הקולקטיבי ומציג את המנדט בראש ובראשונה כמרחב זיכרון אנגלי-יהודי. התרבות הבריטית מחויבת אולי 'לזכור' את הנוכחות הבריטית בארץ ישראל, כפי שביקש אותו חייל קשיש במכתבו לקוסמינסקי, אבל יותר משהיא מופנית לבריטים, משימת ההנצחה הזו כמו מונחת לפתחה של הקהילה היהודית בבריטניה.

דומה שיוצרים יהודים בבריטניה שמחים להזדמנות הזאת. במאמר שפורסם בשנת 2009 (כלומר לפני סדרת הטלוויזיה ההבטחה) כתב חוקר הספרות אקסל שטאהלר כי אף על פי שתקופת המנדט נעדרת במידה רבה מהעיסוק הפופולרי באימפריה ובתהליכי הדה-קולוניזציה, משנות השמונים ואילך אפשר להבחין בנטייתם של כמה סופרים יהודים בבריטניה, ובהם ג'ונתן וילסון וברניס רובנס, לעסוק באופן ישיר בתקופת המנדט. המרחב הארצישראלי המנדטורי הופך ברומנים הללו לזירה המאפשרת את ליבונם של עימותים ומתחים המאפיינים את ההווה היהודית בבריטניה של היום.⁸⁸

הרומן המצליח ביותר בקורפוס הזה הוא כשחייתי בזמנים מודרניים מאת לינדה גרנט (When I Lived in Modern Times, 2000), המתאר בגוף ראשון את סיפורה של אוולין, צעירה יהודייה מלונדון שמגיעה לארץ ישראל ב-1946. לאחר שהיא נמלטת מחיי הקיבוץ, אוולין משתקעת בתל-אביב ומאמצת זהות של ספרית 'בריטית' שבעלה משרת הרחק הבית. הזהות הזאת מאפשרת לה להתירד עם נשות הפקידים והחיילים הבריטים ולצבור מידע המשמש את אהובה המסתורי, יהודי המגויס כנראה לאצ"ל; אבל גם מבטאת, בצורה מוקצנת, את הדילמות הממשיכות לעצב את הזהות האנגלית-יהודית כיום. הרומן מביט אחורה בנוסטלגיה אבל גם בזעם, ממוקם בתוך המיינסטרים התרבותי אבל גם מחוץ לו. וכך, נע ונד בין הוקעה לבין אשמה, הוא מגלם את ההבטחה הגלומה בשיבה למנדט אבל גם את מגבלותיה של ההבטחה הזו. עם התקרבותה של שנת המאה להצהרת בלפור ולכיבוש ירושלים בידי הבריטים, נותר רק לראות כיצד תתמודד התרבות הבריטית עם המורשת המורכבת הזו.

88 Axel Stähler, 'Metonymies of Jewish Postcoloniality: The British Mandate for Palestine and Israel in Contemporary British Jewish Fiction', *Journal for the Study of British Cultures*, Vol.