

# הזיכרון המזרחי והדומיננטה הציונית: קולות מן השוליים בקולנוע תיעודי עכשווי

## מירב אלוש-לברון

'משקל ההיסטוריה אינו קובע אף לא אחת מפעולותיי. אני הוא היסוד של עצמי. ובהתעלותי מעבר לנתון ההיסטורי, המכשירי, אני פותח את מחזור החירות שלי'.<sup>1</sup>  
(פרנץ פאנון, 1952)

'הזיכרון הוא סוג של מפלט. במידה רבה הוא אפילו סוג של מחאה. כשאני נוסע לעיירת פיתוח אני נכנס לבועה של זיכרון... זה כאילו הזמן עמד מלכת. רק שם אתה יכול לראות טיפוסים שמזכירים לך את ילדותך. הזיכרון הוא המפלט של אנשים פגועים בדרך כלל'.<sup>2</sup>  
(שלמה בן-עמי, 2002)

## א. הקדמה

יצירתו המתמשכת של הזיכרון הקולקטיבי הלאומי חיזקה מאז הקמתה של מדינת ישראל את התודעה הלאומית הישראלית ואת תהליך החניכה האזרחי לקבלת הרעיון הציוני ולהפנמתו. ההיסטוריוגרפיה הציונית, כמו היסטוריוגרפיות לאומיות מודרניות אחרות,

---

\* מאמר זה מבוסס על עיבוד מקוצר לפרק מעבודת הדוקטורט שלי. ברצוני להודות לפרופ' ג'אד נאמן ולד"ר רז יוסף מאוניברסיטת תל-אביב ולפרופ' משה גת מאוניברסיטת בר-אילן, מנחי העבודה, על תרומתם החשובה למחקר.

1 פרנץ פאנון, עור שחור – מסכות לבנות, תל-אביב 2004 [1952], עמ' 175.

2 שלמה בן-עמי, מתוך הסרט רוח-קדים – כרוניקה מרוקאית.

מכוננת את המטא-נרטיב של ההיסטוריה הלאומית היהודית. בנדיקט אנדרסון כותב בספרו קהילות מדומיינות: 'כל שינוי עמוק בתודעה, מעצם טבעו, מביא איתו אמנויות אופייניות. מתהומות נשייה אלה, בתנאים היסטוריים ספציפיים, נולדים נרטיבים'.<sup>3</sup> נרטיבים אלה, הוא מבהיר בעקבות ולטר בנימין, ממוקמים ב'זמן ריק, הומוגני',<sup>4</sup> ומרכיבים את הביוגרפיה הלאומית.

בתהליך הייצור ההיסטורי של המסורת ושל האומה הישראליות הותכו נרטיבים כאלה משלושה מקורות מרכזיים: התנ"ך, המולדת וההיסטוריה.<sup>5</sup> אלה תועלו לטובת יצירתה של דת אזרחית שהתאימה ערכים וסמלים דתיים ומסורתיים<sup>6</sup> ללאומיות הישראלית, והזינו אפוסים מיתיים שקנו להם חזקה בתודעה הישראלית וזיכרון הקולקטיבי. הם הפכו מאמצע המאה העשרים ליסודותיה של הישראליות והתאימו, כפי שמציין אורי רם, 'להגדרת המציאות של האליטה המנהיגה אותה'.<sup>7</sup>

בתהליך זה סימנה הלאומיות הישראלית גם את מה שאנדרסון מכנה, בדיונו על פטריטיזם וגזענות, 'אופייה הכמעט פתולוגי של הלאומיות, את שורשיה הנעוצים בפחד ובשנאת ה"אחר", ואת זיקתה לגזענות'.<sup>8</sup> ההפרדה שהחילה התנועה הלאומית הישראלית בין ה'אני' הקולקטיבי ל'אחרים' התאפשרה בעקבות שליטה פוליטית אתנית במנגנוני הידע והכוח. שליטה זו ייצרה, לצד הזיכרון הקולקטיבי, גם את מנגנוני ההשכחה של הזיכרון,<sup>9</sup> והדירה מן הזיכרון הקולקטיבי את כל הנרטיבים שלא עלו בקנה אחד עם התיאור ההיסטוריוגרפי הציוני ועם תכליתו האידאולוגית של המעשה הציוני.

בתחילת שנות התשעים החלו מסתמנים תהליכים שערערו את הזהות הלאומית הציונית והחל נבחן מחדש אופיה של 'ההכרה ההיסטורית בישראל'.<sup>10</sup> הוויכוח האקדמי שהתפתח בין היסטוריונים 'ישנים' להיסטוריונים 'חדשים' התמקד בנרטיב העל הציוני. פולמוס זה יצר תנועה חדשה בשיח האינטלקטואלי והציבורי, שאלה הצטרפו קולות מן השוליים החברתיים והפוליטיים. הנרטיב היהודי-מזרחי, המתדפק בשנים האחרונות על

3 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, תל-אביב 2000, עמ' 240-241.

4 שם, עמ' 241. ראו גם ולטר בנימין, הרהורים, תל-אביב 1996, כרך ב, עמ' 316.

5 אורי רם, הזמן של ה'פוסט': לאומיות והפוליטיקה של הידע בישראל, תל-אביב 2006 (להלן: רם, הזמן של ה'פוסט'), עמ' 52.

6 ראו, Charles S. Libman and Eliezer Don Yehiya, *Civil Religion in Israel: Traditional Judaism, and Political Culture in the Jewish State*, Berkeley 1983 (להלן: ליבמן ורון-יחיא, דת אזרחית).

7 רם, הזמן של ה'פוסט', עמ' 64.

8 אנדרסון, קהילות מדומיינות, עמ' 174.

9 ראו, למשל, יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל-אביב 2003, עמ' 149-150 (להלן: שנהב, היהודים הערבים); יוסי דהאן והנרי וסרמן, 'מבוא, בתוך: הנ"ל (עורכים), להמציא

אומה: אנתולוגיה, רעננה 2006, עמ' 28.

10 רם, הזמן של ה'פוסט', עמ' 66.

דלתה של ההיסטוריוגרפיה הציונית, וכינונו של הזיכרון המזרחי האלטרנטיבי בקולנוע התיעודי העכשווי, הם נושאי המאמר הזה.

פריחתו היחסית של קולנוע מיעוטים בקולנוע הישראלי העכשווי היא ביטוי לעיסוק הגובר בפוליטיקת הזהויות ובייצוג העצמי של קבוצות מיעוט בתרבות הישראלית. מאבק הזהויות עודד את יצירתם של נרטיבים קולנועיים אלטרנטיביים המזוהים עם בני הדור השני והשלישי להגירה המזרחית, לפליטות הפלשתינית ואף לניצולי השואה.<sup>11</sup> המפנה בסדר היום הקולנועי הושפע גם מן ההגירה מברית המועצות לשעבר ומן ההגירה האתיופית לישראל, שהפרו את האיזון הדמוגרפי בין אשכנזים למזרחים, ועוררו בקרב קבוצות אתניות רגשות מודחקים מן העבר בגולה.<sup>12</sup> הצבתה של הגלות היהודית-מזרחית במרכזם של סרטים תיעודיים רבים מלווה בהתפרקות של המויות על העבר בארצות המוצא, בגילויי נוסטלגיה לתרבות יהודית-ערבית ובמתן לגיטימציה לביטויי געגועים למרחב הגאוגרפי שממנו הגיעו המזרחים, לנורמות תרבותיות וחברתיות, לשפה ולרגש השייכות שהתערער נוכח רעיון קיבוץ הגלויות ואידאל כור ההיתוך. העבר הגלותי, כמו גם חוויית הגלות הפנימית בארץ החדשה, בוימו מחדש בסרטים ודובריהם שילבו את הגלות ואת האובדן התרבותי בדיון על הזהות הישראלית.<sup>13</sup>

קריאתי את סרטי הזיכרון המזרחי היא קריאה פוסטקולוניאלית. קריאה כזו מאפשרת לבחון את אופני ההבניה של הזיכרון המזרחי מול ההיסטוריה הרשמית ההגמונית. כמו כן היא מסייעת לערער את מעמדם של ה'שייכים' ובה בעת לשקם את מעמדם של ה'בלתי שייכים', אליבא דאלה שוחט.<sup>14</sup> הדיון הפוסטקולוניאלי על הבנייתו של הזיכרון הקולקטיבי רואה בשאיפה של סובייקטים פוסטקולוניאליים להגדרה עצמית מקור של כוח פעולה (agency) ושל העצמה אישית וקולקטיבית. יהודה שנהב אף מזהה את האפיון של הזיכרון ההגמוני כמטרתו של המחקר הביקורתי: 'המחקר הביקורתי שם לו למטרה לנסות לאפיין את הדקדוק של הזיכרון ההגמוני, ולשחזר במקומו מגוון של זיכרונות הנענים לכללי דקדוק שונים, ולשחזר קשת רחבה של עדויות אלטרנטיביות, אישיות והיסטוריות, שתאפשרנה לאתגר תבניות ממוסדות'.<sup>15</sup>

בשנים האחרונות נוצרו כמה סרטים תיעודיים העוסקים בזיכרון המזרחי בהיבטים שונים ומפרספקטיבות נבדלות. עם סרטים אלה נמנים למשל דקל שפל צמרת (איילת הלב, 1992), ואדי סאליב (סיני בר דוד, 1995), רוח-קדים – כרוניקה מרוקאית (דוד בן

11 Yosefa Loshitzky, *Identity Politics on the Israeli Screen*, Austin 2001

12 Yael Munk, 'Major Trends in Contemporary Israeli Cinema', *The Routledge Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, UK 2005, pp. 162-165

13 Raz Yosef, 'Restaging the Primal Scene of Loss: Melancholia and Ethnicity in Israeli Cinema', *Third Text*, Vol. 20, No. 3-4 (May-July 2006), pp. 487-498. (להלן: יוסף, לביים מחדש).

14 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תל-אביב 1991 (להלן: שוחט, הקולנוע הישראלי), עמ' 55.

15 שנהב, היהודים הערבים, עמ' 156.

שטרית, 2002), שמעת על הפנתרים (נסים מוסק, 2002), ילדי הגזות (רוד בלחסן ואשר נחמיאס, 2003), הפנתרים השחורים מדברים (אלי חמו וסמי שלום שטרית, 2003), שואת יהודי צפון אפריקה (יפעת קידר, 2007), שאלה של זמן (2007)<sup>16</sup> והחלוצים (סיגלית בנאי ואהרל'ה כהן, 2007).<sup>17</sup> אלה סרטים הכוללים ייצוג של ההיסטוריה ומחשבה עליה באמצעות דימוי חזותי ושיח קולנועי.<sup>18</sup> ההיסטוריה מתווכת בהם דרך פעולת הזיכרון הפרטי והעדות האישית המכוננים ברגע ההווה. לצד זאת, ברובם המכריע מתגבש הנרטיב המזרחי כנגד השיח הציוני הקנוני, ובולט ניכוסו של האחרון לטובת כינון הזיכרון המזרחי.<sup>19</sup>

אבחן את תהליך ההבניה של הזיכרון המזרחי בקולנוע התיעודי העכשווי באמצעות ניתוח שני טקסטים קולנועיים: רוח-קדים – כרוניקה מרוקאית וילדי הגזות, המייצרים, בלשונו של פייר נורה, 'סביבות של זיכרון' (milieux de mémoire)<sup>20</sup> עבור הזיכרון המזרחי. באמצעות תיעוד חוויה פרטית מועלים קטעי זיכרון והעבר מתממש מחדש ברגע ההווה. כפי שנראה, זהו זיכרון שרגע כינונו ממולא באותו 'זמן עכשווי' שהמשיג ולטר בנימין, המנוגד ל'זמן ההומוגני והריק' ומכונן 'זמניות א-דיאכרונית'.<sup>21</sup>

הזיכרון המזרחי האלטרנטיבי נטוע בשרשרת של ייצוגים פוסטקולוניאליים המתבהרים באמצעות העדות והאסתטיקה התיעודית ומאתגרים בכללותם 'תבניות ממוסדות'.<sup>22</sup> ייצוגים אלה מציגים מחדש את משבר הזהות שליווה את חוויית ההגירה לישראל, ומתגבשים כנרטיב המשקם שלה. הם ממחישים כי 'התביעה של המזרחים לזיכרון משלהם מעוגנת [...] בעוגן קנוני וכבולה לתבניות השיח הציוני',<sup>23</sup> חושפים את עוצמתה של הסמכות הציונית ומלמדים על התנאים המגבילים והא-סימטריים שבמסגרתם פועל הנרטיב המשקם של הזיכרון המזרחי.

16 זהו פרויקט תיעודי משותף הכולל שני פרקים: מטריפולי לברגן בלזון (מרקו כרמל) וגורל משותף (סרג' אנקרי).

17 לא נכללו ברשימה זו סרטים המתאפיינים בהעלאה של זיכרון היסטורי, אך אינם נחשבים במובהק לקולנוע תיעודי, ביניהם הסרט בצל הרי האטלס (סדרה בת שישה פרקים של סלים פתאל, 1993) ופרקים מסוימים מתוך הסדרה תקומה של הערוץ הראשון (1998).

18 Hayden White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (1988), pp. 1193-1199

19 יוצא דופן בהקשר זה לדעתי הוא הסרט הפנתרים השחורים מדברים (2003) של סמי שלום שטרית ואלי חמו, שבו יש ניסיון רדיקלי להבנות זיכרון מזרחי במנותק ממערך הייצוגים והסמלים של השיח הציוני.

20 פייר נורה, 'בין זיכרון להיסטוריה: מחוות הזיכרון – Les lieux de Mémoire – זמנים, חוב' 45 (1993) (להלן: נורה, בין זיכרון להיסטוריה), עמ' 6.

21 מצוטט אצל סטפן מוזס, ולטר בנימין ורוח המודרניות, תל-אביב 2003 (להלן: מוזס, ולטר בנימין), עמ' 109.

22 שנהב, היהודים הערבים, עמ' 156.

23 מוזס, ולטר בנימין, עמ' 109.

הגירת היהודים מארצות ערב והאסלאם מוגדרת כאירוע טראומטי אצל אלה שוחט ומתוארת כהשפלה, כאובדן זהות, כניכור עצמי וכצריכת הנשמה.<sup>24</sup> שוחט מתארת זאת כך: 'עבור היהודים-הערבים, משמעות הקיום בצל הציונות הייתה סכיופריה עמוקה המתנודרת בין גאווה עצמית עקשנית לבין דחייה עצמית כפויה'.<sup>25</sup> במעמדם זה, מציינת שוחט, נשללה מן היהודים המזרחים זכות ההגדרה העצמית והם הוכפפו למסגרת השיח ההגמוני, קרי לשיח האירופי-ישראלי האשכנזי. שיח זה סימן את המזרחיות היהודית כהוויה טרום מודרנית וראה בתהליך התערותם של המזרחים בישראל הצלה וחילוץ מהמצב הפרימיטיבי הנחשל, כביכול, שבו היו נתונים.<sup>26</sup>

משבר הזהות שפקד את המזרחים התבטא בדילמות ובאמביוולנטיות ביחס לזהות התרבותית שעמה באו מארצות מוצאם. מצד אחד הם ביקשו לקחת חלק בסיפור הציוני, ובשל מעמדה המגונה של הערביות בתרבות הישראלית נאלצו לדחותה מעליהם ולהתכחש לקיומה. מצד אחר, כפי שמציין שנהב, 'זיקתם של המהגרים לעולמם הערבי לא הייתה יכולה להימחק לגמרי. כל כמה שזו הוכחשה [...] המשיכה זיקה זו לסמן את המזרחים כטיפוס סימבולי', ותהליך הדה-ערביזציה הישראלי אשר את אחרותם האתנית.<sup>27</sup> במובן זה, של ההחזקה הסימבולית של הערביות לצד דחייתה הכפויה, כפי שטען לאחרונה רו יוסף, חוויית ההגירה והעקירה של המזרחים בישראל מבוססת על מבנה של אבל ומלנכוליה:

סילוק ערביותם של יהודי המזרח והטמעתם לתוך הנרטיב הלאומי האשכנזי הפכו את האבל והאבלות לאסור ובלתי-נראה והובילו למלנכוליה אתנית. המלנכוליה של המזרחי היא כפולה: הסובייקט המזרחי אולץ לשלול ולמחוק את זהותו הערבית, אבל גם הוכרח להזדהות מחדש עם אובדן זה משום שנמנעה ממנו האפשרות לכניסה מלאה אל האידיאל הלאומי

24 מחקרים פסיכואנליטיים מן העשור האחרון מספקים זווית נוספת להבנת ההגירה כאירוע טראומטי החורג מתחומי העניין של המחקר הסוציולוגי והאנתרופולוגי, ומאפשר ניתוח מורכב יותר של חוויית ההגירה והשלכותיה על חיי הפרט, על זהותו ועל זהות הקהילה שאליה הוא משתייך. לצד נקודת המבט הפוסטקולוניאלית מאפשר המחקר הפסיכואנליטי הבנה שלמה של תופעת ההגירה, תוך שימת דגש על החוויה הפרטיקולרית ועל המנגנונים הנפשיים הפועלים לצדה. אכטר סלמן למשל, מתחקה אחר התנודות המתרחשות ביחסו של המהגר לתרבות שאותה עזב ועוקב אחר המעברים הרגשיים המייצרים אידאליזציה ואתנוצנטריות מצד אחד, ופיחות עצמי והיטמעות, מצד אחר. הוא כורך בניתוחו מושגים כמו 'מרחב', 'זמניות', 'מורל', 'היסטוריה', 'זיכרון' ו'נפש', ומציג את מה שהוא מכנה cross-cultural treatment (טיפול חוצה תרבותיות) כשיטת טיפול במטופלים מהגרים. Akhtar Salman, 'A Third Individuation: Immigration, Identity and the Psychoanalytic Process', *Journal of the American Psychoanalytic Association*, Vol. 43 (1995), pp. 1051-1084

25 אלה שוחט, 'מזרחים בישראל: הציונות מנקודת-מבטם של קרבנותיה היהודים', זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל-אביב 2001, עמ' 187.

26 שם, עמ' 140-142.

27 שנהב, היהודים הערבים, עמ' 152.

האשכנזי. שכבות אלה של אובדנים צונזרו, נאסרו והושטקו בתרבות הישראלית.<sup>28</sup>

מופעיו של הזיכרון הנגדי המזרחי בסרטים התיעודיים שבהם אדון כאן מבססים את ה'אחרות' האתנית הזאת בדרך דיאלקטית. מחד גיסא, סרטי הזיכרון מנכיחים את העבר ומספרים אותו מחדש. במובן זה הם משיבים את העבר לבעליו,<sup>29</sup> ומכוננים נרטיב חלופי לנרטיב העל הציוני. הם פורצים את גבולות הנרטיב ההגמוני ומערערים על אחידותו ועל הבלעדיות שביסס על תוכני הזיכרון הקולקטיבי. מאידך גיסא, חקירה של תהליך זה חושפת את תצורתו האמביוולנטית, המיוצגת בקיומם המקביל של קבלה ושל הזרהות לצד מחאה או דחייה של הסיפור הציוני.<sup>30</sup> בכוונתי להראות כי ההבניה של הזיכרון המזרחי בסרטים מכוננת בהתרסה כלפי השיח הציוני, אך בה בעת היא אף ניזונה ממנו. טענתי היא כי תהליך ההגדרה העצמית של הזהות המזרחית, המהדהד בנרטיב האלטרנטיבי של הזיכרון המזרחי, נדרש לאפיסטמולוגיה הציונית כדי לנסח אפיסטמולוגיה מזרחית חלופית. התהליך שבו הופך מארג הדימויים הציוני אמצעי לכינונו של הזיכרון המזרחי, והעצמי המזרחי מכונן אל מול ה'אחר' הציוני, ממחיש בבהירות את קביעתו של הומי ק' באבא כי 'להיות קיים משמעותו להיקרא לקיום ביחס לאחרות כלשהי, למראה שלה או למיקום (locus) שלה'.<sup>31</sup>

## ב. ההיסטוריה מנקודת מבטו של ה'אחר'

עם הצורך של קבוצות מיעוט בהגדרה עצמית ובנרטיבים חלופיים משלהם עלתה גם השאלה כיצד להבנות את הזיכרון הפוסטקולוניאלי אל מול הזיכרון הרשמי, הדומיננטי, ההגמוני.<sup>32</sup> התאורטיקן הפוסטקולוניאלי ביל אשקרופט טוען כי המשימה הפוסטקולוניאלית אינה רק לערער על המסר של ההיסטוריה, 'שלעתים קרובות כל-כך העבירה את העולם הפוסטקולוניאלי להערת שוליים של מצעד הקידמה, אלא גם לערב את המדיום של הנרטיבות, ולכתוב מחדש את ה"רטוריקה", את ההטרורגניות של הייצוג

28 יוסף, לביים מחדש, עמ' 489.

29 בהשאלה מכותרת מאמרה המשפיע של מרילין בטרלר: Marilin Butler, *Repossessing the Past: The Case for an Open Literary History*, in: Marjorie Levinson (ed.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History*, Oxford 1989, pp. 64-84

30 ראו בהקשר זה, פנינה מוצפי-האלר, 'אינטלקטואלים מזרחים – 1946-1951: הזהות האתנית וגבולותיה', בתוך: חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), *מזרחים בישראל, תל-אביב 2002* (להלן: חבר, שנהב ומוצפי-האלר [עורכים], *מזרחים בישראל*), עמ' 152-190.

31 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York 1994, p. 63 (להלן: באבא, תרבות).

32 Laura U. Marks, 'A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema', *Screen*, Vol. 35, No. 3 (1994), pp. 244-264 (להלן: מרקס, דלזיאני).

ההיסטוריה<sup>33</sup>. המעורבות הזאת של הנרטיביות מאפשרת לשיח הפוסטקולוניאלי לעשות אינטרפולציה להיסטוריה<sup>34</sup>, שבאמצעותה ייהפך מעמד התייעור שלה למעמד של הגדרה עצמית ושל העצמה תרבותית. מהדיון של אשקרופט עולות כמה דרכים לכתיבת ההיסטוריה הפוסטקולוניאלית:

1. לא 'הכנסה מחדש' (re-insertion) (של ידע היסטורי), אלא 'ראייה מחדש' (re-vision); כלומר לא הכנסה מחדש לתוך הייצוג של מה שנדחק לשוליים, אלא ניכוס של שיטה, ראייה מחדש של זמניותם של האירועים. במילים אחרות, המענה להיסטוריה ההגמונית אינו ביצירת תבנית טלאולוגית (תכליתית) חלופית, אלא בסידור מחדש של המבנה התכליתי של ההיסטוריה.

2. 'קריאת ביניים' (interjection): כלומר, קבלת ההנחות הבסיסיות של הנרטיב ההיסטורי אך גם הצבה של נרטיב נגדי, המציע תמונה מיידית או 'אמיתית' יותר של החיים הפוסטקולוניאליים, ושבו מכלילים בתייעור ההיסטורי את אותן חוויות שהושטמו מן ההיסטוריה האימפריאלית.

3. היישום של האינטרפולציה אינו בפשטות 'כתיבה מחדש', אלא 'כתיבה בחזרה' (writing back). לאמור, מה שעומד במרכז מעשה התיקון הפוסטקולוניאלי אינו הכנסת ההיסטוריה שהודרה לתוך הסיפור הכללי אלא הכתיבה כביטוי של שיח נגדי, כטקטיקה הפועלת מתוך הסדקים והסתירות של השיח ההגמוני.

ההגדרה הזאת לכתיבה היסטורית אלטרנטיבית מאפשרת להמיר בדיון הנוכחי את הדיבור על ההיסטוריה כדיבור על זיכרון. דהיינו, להמיר את האחידות הכרוכה בשיח ההיסטורי התכליתי בייצוג ההטרונגי של הזיכרון, בתנועתה המתפתחת, האקראית של פעולת ההיזכרות. פייר נורה טען כי בעוד 'ההיסטוריה היא השחזור הבעייתי והלא-שלם תמיד של מה שכבר איננו – הזיכרון הוא תופעה אקטואלית תמיד, קשר שנחוה בהווה נצחי'<sup>35</sup>. נורה מעמת בין היסטוריה לזיכרון ומבקש לנתק את הזיכרון, לעקור אותו מתוכה ולאפשר פעולה ספונטנית של הזיכרון ותנועה שלו בעולם המוחשי, במרחב ובמחווה, בתמונה ובחפץ.

כשם שנורה מציב את ההיסטוריה מול הזיכרון כך הוא מציב את 'מחוזות הזיכרון' (lieux de mémoire) מול 'סביבות הזיכרון' (milieux de mémoire). בהעמדה הזאת נורה מכפיף למעשה את ההיסטוריה ואת מחוזות הזיכרון לשיח הרשמי על הזיכרון,

33 Bill Ashcroft, *Postcolonial Transformation*, London and New York 2002, p. 92 (להלן: אשקרופט, טרנספורמציה פוסטקולוניאלית).

34 במושג 'אינטרפולציה' (interpolation) רומז ביל אשקרופט לתגובה על 'אינטרפולציה' (interpellation, קריאה להזדהות) של אלתוסר (לואי אלתוסר, על האידיאולוגיה, תל-אביב 2001), שאותה תיאר כאמצעי/מנגנון ליצירת היענות של סובייקטים/נתינים לאידאולוגיה. האינטרפולציה מסבירה את התהליך שבו הסובייקט הקולוניאלי יכול להתנגד לכוחות המיועדים לעצבו כ'אחר', דהיינו מהן הדרכים העומדות לרשותם של אותם סובייקטים/נתינים הנקראים 'להזדהות' (interpellete).

35 נורה, בין זיכרון להיסטוריה, עמ' 6.

הכלוא במכלים חיצוניים המיועדים לאצירת התודעה ההיסטורית. במחוזות הזיכרון הללו, הכפופים לשלטון הזיכרון וההיסטוריה, מתקיימים טקסים, ארכיונים, פרוטוקולים, אנדרטות, חוזים, מקדשים, אגודות, חגים ויובלות. הזיכרון הספונטני מתקיים מחוץ לארכיונים ומהדהד בסביבות הזיכרון: 'באמנויות שנמסרות בהן חוכמת השתיקה, בידיעות הגוף, בזיכרונות המוטבעים ובחוכמות הרפלקס'.<sup>36</sup> המעבר מהיסטוריה לזיכרון או מהזיכרון הארכיוני לזיכרון הספונטני משקף העברה של הזיכרון 'מן ההיסטורי אל הפסיכולוגי, מן החברתי אל הפרטי, מן הניתן למסירה אל הסובייקטיבי, מן החזרה אל העלאת הזכר'.<sup>37</sup> ה'סובייקטיבי' הוא זה אשר חרוט אפוא במה שניתן להעברה א-סינכרונית של הזיכרון.<sup>38</sup>

הסרט 'ילדי הגזות (2003) מגולל את סיפורם של כ-100,000 ילדי מהגרים מזרחים שבשנות החמישים קיבלו הקרנות רנטגן כחלק מן הטיפול במחלת הגזות.<sup>39</sup> הקרנות אלה גרמו למותם של אלפים, לתופעות לוואי סרטניות אצל אלה שנתרו בחיים ולמחלות הקשורות בתפקוד מערכת העצבים. הסרט מתחקה אחר האחראים לאסון. אחת הטענות הנשמעות בסרט היא שהטיפול המסוכן שקיבלו הילדים היה ניסוי רפואי שבו היה מעוניין משרד הבריאות הפדרלי בארצות הברית, אשר נאלץ להפסיק את מחקרו על שימוש בקרני רנטגן לזמן ממושך עקב איסורים שנקבעו אז בחוק. הסרט אינו מצליח למצוא סימוכין חד משמעיים באשר לאופיו של שיתוף הפעולה בין מנכ"ל משרד הבריאות דאז, חיים שיבא, שהיה המתווך של עסקת הרכש הישראלית של מכונות הקרנה ישנות, לבין ארצות הברית.

36 שם, עמ' 8.

37 שם, עמ' 11.

38 בין שני ממדים של זיכרון מפגיש גם הפילוסוף ז'יל דלז, שמבחין בין דימוי אקטואלי לדימוי וירטואלי, ומציע דימוי של זמן המפוצל לשניים: (1) זמן שנע במישרין קדימה, או 'הווה הנע ללא הפסק' (time that passes), שאליו מיוחס הדימוי האקטואלי; (2) 'זמן מעוקל' או 'עבר משומר', שאליו מיוחס הדימוי הווירטואלי. שני דימויי הזמן הללו יוצרים ברגע הפיצול שני ייצוגים מובדלים לרגע זה, הנתון ברצף הזמן. דלז טוען כי שני דימויים אלה של הזמן אינם ניתנים לאיחוי. כמו כן, לעבר המשומר יש מעמד גממוני והוא המכונן של ההיסטוריה הרשמית, בעוד 'ההווה הנע ללא הפסק' מכונן את הזיכרון הפרטי. ראו, Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-image*, Minneapolis 1989, pp. 79-80. (להלן: דלז, קולנוע).

39 הגזות היא מחלת עור פטרייתית בראשי ילדים ונעלמת מאליה בגיל ההתבגרות המוקדם. כפי שמוסבר בסרט, בארצות מוצאם נהגו יהודי צפון אפריקה לרפא את הפצעים בעזרת חומץ ותרופות 'סבתא' שונות. להיבטים הסוציו-רפואיים, הסוציו-היסטוריים והאתיים של פרשת הגזות ולקשר שבין בריאות הציבור, חוק ועשיית צדק ראו, Nadav Davidovitch and Avital Margalit, 'Public Health, Law and Traumatic Collective Experiences: The Case of Ringworm Mass Irradiations', in: Austin Sarat, Nadav Davidovitch and Michal Alberstein (eds.), *Trauma and Memory: Reading, Healing and Making Law*, Stanford 2007, pp. 119-167. בהקשר לחוק נפגעי הגזות והאספקטים הנפשיים-חברתיים של הפרשה ראו, ברוך מודן ושלומית פרי, 'גורמי סיכון וגורמי פיצוי: מדיניות הממשלה מול מוקרני הגזות', בתוך: רפאל כהן-אלמגור (עורך), דילמות באתיקה רפואית, ירושלים ותל-אביב 2002, עמ' 388-411.



אולם מועלות שאלות קשות ותהיות על שיתוף הפעולה בין משרד הבריאות לבין ארצות הברית ועל המידע שהיה ברשות הישראלים על נזקי הקרינה של המכשירים. החומר התיעודי שנצבר אף רומז על קיומה של תפיסה רפואית חברתית המעוגנת בהשקפת ה'אאווגניקה' (eugenics).<sup>40</sup>

הסדרה התיעודית רוח-קדים – כרוניקה מרוקאית (2002) כוללת ארבעה פרקים ששורדו בשעת צפיית השיא בערוץ 2, ועוררה מחלוקת ודיון נרחב בתקשורת הישראלית. בארבעת הפרקים מגולל יוצרה, בן שטרית, את הסיפור ההיסטורי של ההגירה המרוקנית לישראל באמצעות שישה גברים, כולם בני הדור השני לעלייה ממרוקו: פרופ' שלמה בן-עמי, הרב אריה דרעי, עובד אבוטבול (פעיל חברתי ממבשרת ציון), ראובן אברג'יל (פעיל חברתי ו'פנתר שחור' לשעבר), סמי שלום שטרית (משורר ופעיל חברתי), ועוזר ביטון (חבר מושב אביבים ובעבר מזכיר המושב). השישה מספרים את סיפורם הפרטי ומעלים זיכרון תרבותי ואתני באמצעות מונולוגים (קולו של בן שטרית אינו נשמע בסרט). במקביל מציג הבמאי תמונות ארכיון רבות, תצלומים מן העבר ומן ההווה וכותרות לשם יידוע, המספרים יחד את סיפור ההגירה המזרחית מנקודת מבטו הביקורתית.

ילדי הגזות ורוח-קדים הם סרטים שמטרתם לעורר הדים, לטלטל את הצופה משלוותו. יעדם הוא להעלות אל פני השטח נושאים מוחבאים או מטושטשים, שהינם בעלי מטען פוליטי או חברתי. הפונקציות התיעודיות המשמשות אותם בהתחזקותם אחר האירוע ההיסטורי מזכירות את הדרך שבה מתאר מייקל רנוב את הפעולה התיעודית שבה שני דחפים, שהוא מכנה אותם 'אופנים של תשוקה' ('modalities of desire') מניעים את תהליך התיעוד ההיסטורי: לשכנע או לקדם (to persuade or to promote) ולנתח או לחקור (to analyze or to interrogate).<sup>41</sup>

החקירה והניתוח משמשים את היוצרים בתהליך הקידום של העניין החברתי ושכנוע הצופים ב'אמיתות' הגרסאות האלטרנטיביות של הסיפור המזרחי. להשגת האפקט הזה הם מספקים 'דמויות רטוריות' (נפגעי ההקרנות בילדי הגזות וששת הגיבורים ילידי מרוקו ברוח-קדים) המעלות את זכר האירועים כפי שנחקקו בתודעתן. לעתים, דמויות אלה עצמן מתפקדות כמעין מומחים המעניקים חוות דעת מלומדת או הסברים ותימוכין

40 המושג 'אאווגניקה' מוזהה עם החוקר האנגלי פרנסיס גלטון (1883), שהיה בן דודו של צ'רלס דרווין והושפע מתורת האבולוציה שלו. משמעות המונח היא 'זרע אציל'. גלטון היה סטטיסטיקאי, ובאמצעות מחקרים סטטיסטיים הוא הגיע למסקנה כי 'מצוינות' היא תכונה נורשת. הוא ראה באאווגניקה בסיס מדעי ליצירת חברה אוטופית שאין בה עוני, מחלות או עבריינות. בחברה זו ישלוט סנאט שחבריו יהיו בעלי הרקע הגנטי המתאים או התכונות הטובות ביותר, והיא תעודד נישואים והולדת ילדים של המוכשרים אבל תמנע את רביית הנחשלים. ראו, גל חיימוביץ, 'כולם היו צריכים להיות מאושרים' (2001), נדלה ב-16.8.2007 <http://www.2ask.co.il>

41 Michael Renov, 'Introduction: The Truth about Non-fiction', in: idem (ed.), *Theorizing Documentary*, New York 1993, pp. 22-36

היסטוריים המהווים מעין 'הוכחות לוגיות' לאירוע ההיסטורי.<sup>42</sup> בילדי הגזות אף מזומנים מומחים לשם חיזוק העדות האישית.

אמצעים אלה מתווכים בשני הסרטים בעזרת משולש ההוכחות שהגדיר ביל ניקולס, והפועל לרוב בסרט התיעודי: האתי, הרגשי והמדגים (ethical, emotional, demonstrative).<sup>43</sup> המי שור ה את י מיוצג בילדי הגזות בדרכי הקריינות הכוללים את הצגתן של שאלות אתיות המופנות למדינה ולהנהגתה, וברוח-קדים באמצעות כותרות נלוות ומערכת של סמלים ודימויים חזותיים המתריסים כנגד האידאולוגיה הציונית. המי שור המדגים מערב את הצגתן של ראיות וסימוכין היסטוריים, תמונות ארכיון וטקסטים. הממד הרגשי כרוך בתהליכי ההיזכרות של העדים והגיבורים והוא פורט על החוויה האישית ומעביר אותה לרובד הפוליטי. למעשה הוא המניע, יותר מכול, את תהליך ההבניה של הזיכרון הנגדי המזרחי בשני הסרטים. בעטיו הזיכרון המזרחי אינו מכוון בפשטות כזיכרון נגד זיכרון, אלא מייצר משהו חדש המעניק קדימות לזיכרון הפרטי.

כלומר ישנו ניסיון מובנה להציג 'אמת היסטורית' הנוגעת לסיפורם של המזרחים בישראל ולאשרר באמצעותו את מעמדו האתי של הטיועון ההיסטורי. אולם ההעדפה שניתנת לזיכרון הפרטי חותרת, למעשה, תחת האפשרות האפיסטמולוגית והאונטולוגית של הניסיון הזה, ובאמצעותו הופכת 'אמת היסטורית' למשנית בתהליך העדות וההעלאה של הזיכרון.<sup>44</sup> כך יוצא שהזיכרון המזרחי מפלס דרך בין השכבות הגאולוגיות המהוות את ההיסטוריה הפנימית של האירוע באמצעות תהליך השחזור ומתן העדות, המעבירים את ההיסטוריה מן הלינאריות האנכית שלה לעבר הווה שבו נעה ההיסטוריה ללא הפסק.

### ג. חוויית ההיזכרות ו'הווה הנע ללא הפסק'

הקדימות של הזיכרון הפרטי בילדי הגזות מיוצגת בעדיפות שמעניק הייצוג התיעודי לעדותם של שלושה 'ילדי גזות' המעלים בסרט את זיכרונות ילדותם: דוד דרעי, יוסף אביב (מייסד עמותת נפגעי הגזות) ואילנה פחימה. מלבדם נחשפים במהלך הסרט 'ילדי גזות' נוספים המוסרים עדות אישית קצרה, בזה אחר זה, 'שוט' אחר 'שוט', המגבשים יחדיו תמונה שלמה של וידוי. 'ילדי הגזות' מתועדים גם כשהם משתתפים בפעולות מחאה ומטיחים את התסכול, את הכעס ואת תחושת העוול שאינה מרפה מן ההכרה. העדים מעלים בסרט את זיכרונותיהם ומנסים לתאר את החוויה הפיזית והנפשית שעברו באותם ימי טיפולים בכפייה שבוצעו בהם. היזכרותם היא רפלקסיבית וספונטנית ורישומיה חקוקים בגופם החולה והמיוסר.

42 שם, עמ' 30.

43 Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana 1981, p. 178

44 מרקס, דלזיאני, עמ' 244-264.

הפרגמנטים של הזיכרון הטראומטי העולים בזה אחר זה בסרט על ידי המרואיינים ומשתתפים אקראיים בתהליך התיעוד, מבטאים את 'תהליך העריכה' שזיהה זיגמונד פרויד בעבודת הזיכרון, קרי את ההכרה כי הזיכרון אינו נוכח רק פעם אחת, אלא כמה פעמים, שהוא נרשם בסוגים שונים של "סמלים"<sup>45</sup>. גם העדויות האישיות של ילדי הגזות נרשמות בסוגים שונים של סמלים. זהו זיכרון פרטי המניע את החושים, והוא נע ב'הווה העובר',<sup>46</sup> אך בהיותו עובר הוא משמר בתוכו את העבר הטראומטי, שכן הם נושאים בחייהם את פגיעת הגוף והנפש. אצל דוד דרעי, למשל, כרוכה חוויה חושית עזה בפעולת שחזור הטראומה המתווכת את זיכרונו הפרטי ומאפשרת את הוצאתו לאור. דרעי נוסע במכוניתו לעבר המקום שבו עמד מחנה הטיפולים בשער העלייה בחיפה. האקט הזה מראשיתו, הוא מבהיר, 'הופך את המעיים'. ככל שהוא מתקרב למקום והחוויה החושית החזותית מתחדדת, כך מתקרב אליו ביתר שאת האירוע הטראומטי:

אני זוכר רק שזה היה ממש בכניסה לחיפה. בית העלמין הישן – וזה פה – הוא העתיק ביותר שיש. כן, כן [עדיין בתוך המכונית, מהנהג בראשו ומניף אצבעו כאות לאישור עצמי]. מדובר בקרוב ל-70,000 קורבנות, שאחוז ניכר כבר הלך לעולמו, והכול בגלל אותה קונצפציה ארורה. הנה [כעת מחוץ למכוניתו], כן, זה המקום. זה הים [...] פה לא היה בנוי שום דבר, כולל העצים, ואני זוכר רק שמאחורינו היו ההרים. פה עברה הרכבת. אני זוכר, היינו נתלים על הגדר [משחזר באמצעות ידיו את אקט התלייה] ומסתכלים: הנה הרכבת או כל מיני משאיות, שהביאו משלוחים של ילדים, קורבנות. וכאן עשו את כל הזוועות האלה. בכל האזור הזה.<sup>47</sup>

החוויה החושית הכרוכה בשחזור האירוע ההיסטורי מעוררת, אם כן, את התחושה ההכרתית ואת התודעה הקורבנית. הדימויים התחושתיים של הזיכרון הטראומטי עוברים בעדות גם באמצעות המילים החוזרות שוב ושוב בסרט על ידי העדים, כמו 'תלישה', 'כוח', 'קרקוף', 'גזירה', 'דבק', 'מריטה', 'קשירה', 'משיכה', 'קורבן', 'חשמל', 'קרינה', 'הראש בוער', והן רושמות וכותבות מחדש, מעדות לעדות, את האירוע ההיסטורי הזה. במובן זה הזיכרון ההיסטורי העולה בסרט הוא 'גיליון קלף מחוק'<sup>48</sup> – סך הכול של הכתיבה ושל הרישומים מחדש שנעשו במשך הזמן על האירוע ההיסטורי הטראומטי שעברו ילדי הגזות.

Mary Ann Doan, 'Remembering Woman: Psychical and Historical Constructions in Film Theory', in: E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York and London 1990, p. 58 (להלן: דואן, אישה זוכרת).

46 דלז, קולנוע, עמ' 98.

47 ילדי הגזות. התיאורים בין המפתחות הם שלי.

48 דואן, אישה זוכרת, עמ' 58.

העדויות הופכות למסמך אנושי, ל'קריאת ביניים'<sup>49</sup> עתירת סימנים טרגיים, המעלה שוב את החוויות שהורחקו לשולי ההיסטוריוגרפיה הציונית. 'קריאת ביניים' זו מציבה נרטיב נגדי לנרטיב ההגמוני המדגיש את קיומה של תודעה לאומית יהודית משותפת החולקת, לכאורה, תחושת גורל וזיכרון משותפים. החוויה המזרחית הבוקעת מבעד לזיכרונות הפרטיים ניצבת כנגד ההנחה הזאת ומציגה את סדקיה של אידאולוגיית כור ההיתוך ואת היסוד הדכאני שלה. בדרך זו של 'העלאת הזכר',<sup>50</sup> נחשפים תהליכי ההדרה וההכלה שהזינו את תהליך מיזוג הגלויות וכור ההיתוך מצד אחד, ויצרו את ההבדל והשונות מצד אחר.<sup>51</sup>

פרקטיקת ההדרה שחושף התיעוד הקולנועי מתבהרת בסרט בעוצמה באמצעות מה שמיכאל גלזמן מגדיר כ'מטפורה של המגפה והחולי'.<sup>52</sup> היא מזהה את הגוף המזרחי כפגום וכראוי לתיקון, ומתגלה בסרט כערוץ שדרכו מכוון הסובייקט הלאומי. עבור ילדי הגזות המזרחים התיקון דנו, שיושם באמצעות טיפולי הגזות הכפויים, הופך ל'תהליך חניכה'<sup>53</sup> כפוי לזהות הלאומית. אולם, כפי שמראה הסרט, תהליך חניכה זה נכשל, שכן הוא צרב את חניכיו בגופם ובנפשם, ונחקק בזיכרונם כ'שואה', כ'קונצפציה', כ'טיול ארוך עליו משלמים עד היום'.<sup>54</sup>

גופו המוחלש הבוגר של 'ילד הגזות', החולי, כפיפות הגו, בעירת הראש, הגידולים הסרטניים ויתר הסימנים שנתנה ההקרנה בראשם של ילדי המהגרים המרואינים – הם הסמן העיקרי בסרט של קיומם הגופני. במובן זה של הדימוי הגופני המיוסר, מערער הטקסט על מעמדו של הנרטיב הציוני מבפנים, שכן לצד הגוף הפוסט-גלותי שאותו ביקשה האידאולוגיה הציונית לתקן, ואותו סימנה אז היחידה לרפואה חברתית של משרד הבריאות כפגום, קורס גם חזון הגוף הציוני האידאלי. לנוכח העדויות, התצלומים, הפלאשבקים אל העבר והזיכרון עולה, אם כן, מבעד לטקסט, 'כתיבה בחזרה' של השיח הציוני: עקב התערערות מעמדו של הגוף המזרחי המוחלש נחשפת חולשתו של האתוס הציוני ומתערערת האוטופיה על גוף ציוני אידאלי. בה בעת, משהופשט בכוח הסמן הגלוי (הגזות) מן הגוף המזרחי, ניצב גם הגוף הדיסטופי החדש שייצרה ההגמוניה הלאומית כמו ידיה.<sup>55</sup>

הקדימות של הזיכרון הפרטי בסדרה רוח-קדים מתבססת בארבעת פרקי הסדרה באמצעות שישה גברים המספקים עדויות אישיות – ידע פרטי הכרוך בחוויה היסטורית

49 אשקרופט, טרנספורמציה פוסטקולוניאלית, עמ' 101.

50 נורה, בין זיכרון להיסטוריה, עמ' 11.

51 יוסי יונה, בזכות ההבדל, ירושלים 2005 (להלן: יונה, בזכות ההבדל).

52 מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל-אביב 2007 (להלן: גלזמן, הגוף הציוני), עמ' 224.

53 שם.

54 ילדי הגזות.

55 גלזמן, הגוף הציוני, עמ' 237.

של דיכוי תרבותי, של גזענות ושל הדרה. כאשר פורשים העדים את הכרוניקה המרוקנית הופכים גיבוריה לכתובים המספרים את ההיסטוריה באקט של הזכרות כמובן של ולטר בנימין. לאמור, העלאת הזיכרון מהווה עבורם 'חוויה משלימה' שבאמצעותה נכבש העבר מחדש כפי שהיה באמת, מנקודת מבטם בהווה.<sup>56</sup> העדויות מספרות את תולדות בני המהגרים המנוצחים, אך בה בעת הן מאפשרות את 'הברשת ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה'.<sup>57</sup> באמצעות העדויות הללו, פרגמנטים של זיכרון השזורים במונולוגים, נסקרת למעשה ההיסטוריה של המזרחים בישראל: ימי ההגירה הגדולה, המיון שהנהיג המיסד הציוני בתוך הקהילה היהודית המרוקנית בין הראויים להיכלל בעלייה ובין אלה שאינם ראויים (מה שמכונה בסרט 'סלקציה'), הגזות, החיים במעברות, הקמת עיירות הפיתוח, אירועי ואדי סאליב, הקמת הפנתרים השחורים וסיפורה של ש"ס.

חווית הזיכרות של גיבורי רוח-קדים מעמתת את הזיכרון המזרחי עם הזיכרון הדומיננטי על ידי קעקוע של כמה פרקטיקות הגמוניות המשמשות את השיח הדומיננטי על מזרחים בישראל. כנגד הקטיעה וה'ניתוק' שיצרו את ה'שבירה ההיסטוריוגרפית' של היהודים המזרחים מעברם הגאוגרפי, התרבותי והפוליטי,<sup>58</sup> פורשים הגיבורים (ובמיוחד שטרית, אברג'יל ובן-עמי) בעדותם מבט אוניברסלי על ההיסטוריה היהודית-מזרחית. העלאת הזיכרון הפרטי שלהם כרוכה ביצירת חיבור רב שכבתי עם העבר היהודי-ערבי ועם ההיסטוריה היהודית-ערבית טרם עלייתה של הציונות. בתוך כך עדותם מפרקת את סיפור ההגירה המזרחית מן הרצף התכליתי של כינון הלאומיות הישראלית.

עדותם מעמתת אף את הפרקטיקה של כינון הזמן הלאומי על בסיס מנגנון הייצוג הבין-דורי, שלפיו יש לדלג על דור ההורים ולרכז את מאמץ ה'תיקון התרבותי' בדור הבנים.<sup>59</sup> ששת הגיבורים מציגים את דמויותיהם של אבותיהם ומשתמשים במונולוג האישי כדי להשיב להם את כבודם האבוד, להתקרב אליהם מחדש ולהחיות פרטים מעברם של האבות. בתוך כך מסופר סיפורו של דור ראשון להגירה מבעד לעיניהם של בני הדור השני. התחושה היא כי העבר, המיוצג בדמותו של האב, והשבר שנוצר בתהליך ההזרה שיעודד המיסד בין דור הילדים לדור ההורים, ממשיכים לתת את אותותיהם בבנים. כך למשל קושר אריה דרעי את הזיכרון שיש לו מאביו ומאמו השבורים עם תחושת השונות שהתעצבה בחוויית ההגירה של אביו. דרעי ממחיש בעדותו כי בתהליך ההומוגניזציה שעליו התבסס ה'דילוג' האידאולוגי על 'דור המדבר', התחדדה בו תחושת ההכרל האתני ובעקבותיה גברה בהמשך מודעותו הפוליטית.

56 מוזס, ולטר בנימין, עמ' 16.

57 ולטר בנימין, הרורים, תל-אביב 1996, כרך ב, עמ' 313.

58 אלה שוחט, 'שבירה ושיבה: עיצוב של אפיסטמולוגיה מזרחית', בתוך: יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל-אביב 2004 (להלן: שוחט, שבירה ושיבה), עמ' 63.

59 חברי הפורום ללימודי חברה ותרבות, 'מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל', בתוך: חבר, שנהב ומוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל, עמ' 299.

חזרתו של סמי שלום שטרית לדור ההורים מלווה בהצגה חזקה של ערכיותו היוצאת נגד אתוס ההטמעה והמחיקה התרבותית. הוא מחבר את עצמו לתרבות של דור ההורים ולרלוונטיות שלה ל'כאן ועכשיו' הפוליטי והפרטי שלו. עזר ביטון מנגיד את רעיון הגאולה של הארץ עם המציאות האנטי-גאולתית שעמה התמודדו הוריו כשהגיעו לארץ עם ציפיות גדולות, אך מתו מאוכזבים. ראובן אברג'יל קושר את פעילותו בפנתרים השחורים עם זיכרונותיו מהוריו. הוא הופך את המאבק החברתי למענה לדיכוי ההורים ולניסיון המחיקה של 'דור המדבר': 'ואני הרגשתי שאף אחד לא יכול לקחת ממני את הרגע הנצחי הזה, שבו אני, פעם ראשונה בחיים שלי, מדבר בשם הוריי, מדבר בשם הכאב שלי, מדבר בשם העדה שלי, מדבר בשם כולם'.<sup>60</sup> גם שלמה בן-עמי חוזר לאביו בעדות על הכאב שהותירה בו השתיקה שעמדה ביניהם:

כשהוא מת, אני נשארתי חייב לו. זאת אומרת, נשארתי חייב לו בהרבה מאוד מובנים. אל"ף, כי לא ניהלתי איתו דיאלוג מעמיק. לא חשבתו שאפשר יהיה לנהל את הדיאלוג הזה. בי"ת, כי לא הראיתי לו שגם ממה שעשיתי יכול לצאת משהו במונחים שהוא הבין – לצאת משהו. זה כאב לי מאוד, זה השאיר לי פצע פתוח. [...] אבא שלי נפטר לפני שאני עשיתי את הפריצה [עוברים לצילומים מאירוע הסיום של הפריימריס בו הגיע בן-עמי למקום הראשון]. וכשמדתי ליד הקבר השתחררתי בככי מאוד-מאוד ארוך, והמשמעות של הבכי הזה היה זה בעצם – שהוא היה איש מיוסר שעבד קשה כל ימיו [...] שהיו לו שמחות עניות מאוד, ושהשמחות שאני יכולתי לתת לו לא נתתי. וזה נשאר אצלי כאיזה פצע.<sup>61</sup>

מתוך הצמיחה הפרטית שלו בהווה מתמלא הזמן העכשווי מחדש באב שאיננו עוד, ושאת דמותו המיוסרת נושא בן-עמי בלבו. העדות על ההליכה אל הקבר ועל הבכי הגדול שבן-עמי נתן להם ביטוי עכשווי מחדש במונולוג שלו, הופכת לאקט של היזכרות תרפויטית שבעזרתה מחבר בן-עמי את הקשרים הנסתרים בין החלקים המפוזרים של התודעה המשותפת לו ולאביו.

בן-עמי, דרעי, שטרית ואברג'יל מוציאים אפוא את זיכרונם הפרטי אל מחוץ לייצוג ההיסטורי הרשמי ועוקרים אותו מההיסטוריה של המנצחים. כלומר, גם כאן אין העמדה פשוטה של סיפור דור ההורים אל מול סיפורם של דור המייסדים והקולטים, אין הצבה של 'אמת' חלופית המבקשת להתחרות ב'אמת' הציונית-לאומית. תחת זאת ישנה העדפה של זיכרון פרטי המרחיק מטיבו כל נרטיב היסטורי-תכליתי וטוטלי כלשהו, הנקשר להווה ומחובר לדעת ולגוף, כאותו פצע כואב של בן-עמי המסרב להירפא, אך גם מאפשר לזיכרון לצאת אל האור.

60 רוח-קדים.

61 שם.

הדיון באבות ובבנים בסרט מחבר, אם כן, את ההיסטוריה האישית של המרואיינים ואת הסיפור הקולקטיבי של המזרחים עם הקשרה הפסיכולוגי. אי אפשר לנתק את הזיכרון מן המטענים הפסיכולוגיים הצורבים שהותירה בו חוויית ההגירה, מן השנאה העצמית,<sup>62</sup> מתחושת הניכור כלפי ההורים וההתפייסות המאוחרת, ובעיקר מן המחיקה התרבותית ומעיקרת הזהות. הסדרה רוח־קדים מביאה כרוניקה של טרגיות הטבועה בזיכרון המזרחי: טרגדיה בין אבות לבנים, טרגדיה בין־דורית המנציחה רגש קורבני ואובדן. אך בן שטרית מייחס את הטרגדיה הזאת לא רק לקורבנותיה אלא גם למחולליה, שכן הוא חושף בתהליך פירוקו את בקיעו של השיח הציוני. כנגד הכוונה לכונן כאן חברה לאומית הומוגנית, חד תרבותית, אוניברסלית, משתקפת ברוח־קדים תמונה מזרחית רב קולית, רבת פנים ומפוצלת, המצפינה תמונת ראי של הריבוי התרבותי המזרחי, המערער על החזון ההומוגני של הפרויקט הלאומי.

### ד. האינטרפולציה המזרחית והשיח הציוני

הנרטיב הציוני אינו נפקד מן המהלך הביקורתי בשני הסרטים ומתהליך הכינון של הזיכרון המזרחי. בסדרה רוח־קדים מאותגרת ההיסטוריוגרפיה הציונית במסגרת השיח הלאומי, הכולל ביטויים של 'אתוס אתנר־פובליקני'. יוסי יונה מבחין בין 'אתנר־פובליקניזם' ל'אתנר־לאומיות'. האתנר־פובליקניזם, שהוא מושג רחב יותר לדידו, מאגד בתוכו ארבעה עקרונות המייצגים ביטויי הדרה מן הקולקטיב הלאומי, השונים בעוצמתם ובצורתם: (1) העיקרון האתני (בין יהודים ללא יהודים); (2) עקרון המוצא; (3) עקרון התרומה (לפרויקט הלאומי); (4) עקרון המיגדר (המזהה את הפרויקט הציוני כפרויקט אירופי וגברי – מסגרת רעיונית המאפשרת קיום של קהילה יהודית עצמאית המצליחה להשיל מעליה את ה'רפיסות הנשית' ולגלות מחדש את 'תכונותיה הגבריות').<sup>63</sup>

הנרטיב המזרחי המתגבש בארבעת הפרקים של הסדרה מקעקע הנחות יסוד בשיח הלאומי ומבנה בעקיפין יחס פוליטי מועדף לרעיון הרב תרבותי ולהכרה פוליטית בשונות המזרחית. תשומת הלב של הצופה נדרשת כדי להתמקד בצורות הדיכוי שהבנתה האידאולוגיה הלאומית ובדרכי המשטור של מנגנון כור ההיתוך את השונות התרבותית והאתנית בישראל. נזקיה החברתיים של אידאולוגיה זו מדגישים את אחריותה למיצובם הסוציו־פוליטי של מזרחים בישראל ולאפלייתם. אך מהלך זה נעשה מתוך פרספקטיבה יהודית פנימית ובלא לערער על גבולותיה הלאומיים של התודעה הקולקטיבית הישראלית. כך, תהליך הכינון של הזיכרון הנגדי המזרחי אינו כרוך בהצבתו לצד זיכרונות מדוכאים אחרים. כתיבת ההיסטוריה הנגדית אינה מבססת אפוא חלופה לאופציה הלאומית (למשל,

62 ביטוי נוקב שלה מספק סמי שלום שטרית, המתאר את החוויה הקלאסית של ההתבוננות של השחור המזרחי במראה שהציבה לפתחו האידאולוגיה הציונית, שבמהלכה הוא מפתח את סלידתו מהנגלה לעיניו – פרימיטיבי, אויב, נחות.

63 יונה, בזכות ההבדל, עמ' 34, 57.

קולקטיב ישראלי הכולל בתוכו יהודים ושאינם יהודים) כמענה אפשרי לדיכוי של מיעוטים תרבותיים ואתניים, המהווה תמה מרכזית בסרט בהקשר המזרחי. כלומר, גם כאשר נעשה פירוק לנרטיב הלאומי, הרי שבתוך המעשה הזה ניצבת המזרחיות במנותק מקהילות זהות אחרות המורדות מן הקולקטיב הלאומי בשל מוצאן הלאומי האחר, כמו הפלשתינים.<sup>64</sup>

חותמו של האתוס האתנו-רפובליקני הישראלי על המבנה הנרטיבי של רוח-קדים ניכר גם בבחירות התמטיות בתחום המיגדרי. הדרתן של נשים מזרחיות מן הנרטיב הביקורתי המזרחי ברוח-קדים והצבתם של שישה גברים בלבד הן ביטוי להכפפתה של נקודת המבט המיגדרית לכללי המשחק של האתוס האתנו-רפובליקני. הנרטיב המזרחי בסדרה חותר תחת התודעה האירופוצנטרית שהזינה את העמדה הציונית כלפי המזרחים. עם זאת, כתוצר של מבט גברי המבסס יחס הייררכי בין גברים לנשים, הוא מתכתב עם פרקטיקות המשטור המיניות האירופיות-גבריות אשר הלאימו את הגוף המזרחי בתוך הסדר הציוני האשכנזי הגברי.<sup>65</sup> דהיינו, נרטיב זה מציב את המבט המזרחי הגברי המחוּדש כמענה על המבט האירופי הגברי האשכנזי אשר סירס את הגבריות המזרחית. בה בעת, בהדרתו את הנשים ואת האמהות המזרחיות הוא מחזק את היסוד הגברי המשותף לשתיהן העמדות האידאולוגיות המנוגדות. כך, לצד התגבשותה של גבריות מזרחית רדיקלית זועמת (כמענה לאתוס האירופי הגברי הציוני), הנשים המזרחיות מושתקות ומוכנעות, והשיח המזרחי הגברי מתעצב בעיקר במסגרת 'קונפליקט אדיפלי בין גברים'.<sup>66</sup>

גם ייצוגים ציוניים ממחישים את נוכחותו של האתוס הלאומי לצד הביקורת המזרחית על הנרטיב הציוני ומעידים על חוסנו ועל מידת השרשתו. הנציג הבולט של שיח זה בסדרה הוא שלמה בן-עמי. בשונה מסמי שלום שטרית, המסביר את תחושת הקירבה של המזרחים לבן-גוריון במונחים נאו-מרקסיסטיים ופוקויאניים (Foucault) (השימוש הציני בשליטה על המשאבים כדי לייצר נאמנות פוליטית, התלות הפוליטית של מזרחים בבן-גוריון, שהוכתבה בידי בעלי הכוח), בן-עמי קושר את הערצתם ל'פטר פטריה' (pater patriae) כהגדרתו, דהיינו באהבה ל'אבא של המולדת'. מצד אחד, בן-עמי מפרק את התמה של אחרות העם סביב הרעיון הציוני כשהוא מתאר את הנפש המזרחית החצויה ביחס לציונות, ובוחר להגדיר את בני משפחתו כפליטים שהגיעו לארץ ולא כציונים. אך עם זאת הוא מכפיף את המזרחים למסגרת הניתוח הלאומית ולרגש קולקטיבי קדמוני,

64 למשל, לדעתו של אמנון רז-קרקוצקין כתיבה של היסטוריה ביקורתית צריכה להגדיר את הקולקטיב באופן שונה. לדידו, לא יכולה להיווצר פרספקטיבה מזרחית בלי שתתייחס במקביל גם לזכויות היהודים וגם לזכויות הערבים. ראו, אמנון רז-קרקוצקין, 'פרספקטיבה יהודית, פרספקטיבה מזרחית, פרספקטיבה ערבית', בתוך: גיא אבוטבול, לב גרינברג ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלית, תל-אביב 2005, עמ' 349-350.

65 רז יוסף, 'אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי', תיאוריה וביקורת, כרך 25 (2004), עמ' 33.

66 שם, עמ' 42.



ונדרש להם כדי לנמק את ההתנהגות הפוליטית המזרחית בתקופת ההגירה ההמונית. כללי הרקדוק של ההיגיון הלאומי מושלכים, אם כן, על המהגרים המזרחיים:

[...] יהודי צפון אפריקה [...] הייתה להם גם נפש חצויה וגם השתייכות לכול. כן. במה הנפש החצויה. הסתכל למשל, מה אומר לעצמו איש יהודי, נניח בן חמישים, מצפון אפריקה, שמגיע ורואה את מצעד יום העצמאות והבמאי בן שטרית משתף פעולה עם נקודת המבט של בן-עמי בסצנה זו ומציג ברגע זה על המסך תמונת ארכיון של מצעד יום עצמאות – עוד ייצוג ציוני מובהק. ברקע ממשיך להישמע קולו של בן-עמי ההיסטוריון]. צבא יהודי. הוא לא שייך לו. הוא לא היה שם. הוא לא היה במלחמת השחרור. הוא לא שר שירי פלמ"ח מסביב למדורה, [...] הוא לא חלק מהאתוס הישראלי המייסד הזה. אבל מצד שני זה שלנו. למרות הכול.<sup>67</sup>

ייצוגים המזוהים עם הפרויקט הציוני ועם 'המרחב המושגי של הציונות'<sup>68</sup> משתלבים בתוך הטקסט הקולנועי באמצעות הטרמינולוגיה הלאומית ('אבות מייסדים', 2000 שנות היסטוריה', 'גאולה', 'עלייה'), תמונות הארכיון הרבות הפורשות לעין הצופה אתרים נבחרים של הפרויקט ציוני ונקודות זמן היסטוריות בבניין הארץ והאומה. הטרמינולוגיה הציונית מתגלה לעתים קרובות כמונולוגים של העדים, מהדהדת באירועים ובמושגים המזוהים עם השואה ונוכסו לטובת הנרטיב המזרחי המכונן בסרט (למשל 'סלקציה'), חודרת באמצעות קולו המיתי של בן-גוריון הרועם בסרט, באמצעות שירי הפלמ"ח הנשמעים ברקע, המצעדים ההיסטוריים של ילדי תנועות הנוער, ההמנון הלאומי (המתנגן בטקס המינוי של בן-עמי לשר לביטחון פנים) ודגל ישראל, המציץ יותר מפעם אחת כחלק מן התפאורה הכללית וכייצוג חזותי המשרת את הנרטיב הקולנועי הביקורתי. הייצוגים הללו מתקיימים לצד ייצוגים קאונטר-הגמוניים כמו המוסיקה הערבית המרוקנית, תמונות הארכיון הקשות של ילדי הגזות בעת גילוח ראשיהם, תמונות העוני מתקופת המעברות, צילומי הזנחה, הדלות והמצוקה מעיירות הפיתוח והשכונות, הצילומים ממרוקן או ההמנון המרוקני המנוגן בהתרסה. יתרה מזאת, לא אחת הם משמשים להדגשת הנרטיב הביקורתי, אך נדמה כי נרטיב זה אינו מצליח לקרום עור וגידים בלי השיח הציוני וייחוסים מושגיים נלווים אחרים של הדומיננטיות הלאומית.

כך למשל דמותו המיתית של בן-גוריון מוקעת בסרט על רקע דבריו שבהם הוא מתאר את חלקו של העם היהודי (רומז לעלייה מצפון אפריקה), שהוא עדיין אבק אדם. לעתים מודגשת חולשתו של הנרטיב הציוני והוא נחשף במערמומו תוך שהוא מציג את הפער בין סמלי הציונות – אחדות העם, שוויון, תנופה ופיתוח – לבין המציאות

67 רוח-קדים. הדגשה שלי.

68 שוחט, שבירה ושיבה, עמ' 57.

החברתית, המעמדית והאתנית בישראל. לדוגמה, כאשר נשמע ברקע קולו של אהוד ברק בנאום בקשת הסליחה המפורסם 'מבני עדות המזרח', נראים על המסך קברים עם שמות מזרחיים על גבי המצבות כדי להמחיש את חוסר הרלוונטיות של בקשת הסליחה עבור דור הורים. בהמשך, שוב על רקע קולו של ברק באותה בקשת סליחה (כשהוא אומר: 'סיפור עיירות הפיתוח וסיפור קליטת העלייה בישראל הוא סיפור הישג והצלחה נעדרי תקדים בהיסטוריה. דבר אדיר שקרה לנו'), חושפת מצלמתו של בן שטרית את גגות השיכונים, את הדלות הארכיטקטונית של העיירות ומציגה צילום תקריב של מנעול ובריח הממחיש את הסגירות והבידוד החברתיים באמצעות קירות בתים מקולפים וחצרות עזובות. כלומר הבמאי מכפיף, בלשונו של ביל אשקרופט, את מעמד התייעוד ה'מדעי' (של בקשת הסליחה ההיסטורית של אהוד ברק), באמצעות רישום מחדש של ה'סטוריקה', של האירועים הפוליטיים וההיסטוריים (סיפור עיירות הפיתוח וקליטת העלייה),<sup>69</sup> ומבנה בתוך כך עבור דור ההורים וראשוני המהגרים המזרחים, שכבר אינם עמנו, רגע של הכרה היסטורית. עם זאת, כאמור, הנרטיב הציוני והמימסד הציוני עצמו מתפקדים כעוגנים ראשוניים בתהליך ייצור המשמעויות של הנרטיב המזרחי.

בסרט ילדי הגזות מתקיימים ייצוגים של האתוס הציוני בשני מישורים עיקריים: ראשית, בהנכחה אינטנסיבית של מיתוס השואה. שנית, במוסיקה של הסרט. עם זאת מתקיימת בשני מישורים אלה גם ה'כתיבה בחזרה' של הסיפור המזרחי כנגד הסיפור ההגמוני, לצד הצבתו של המיתוס הלאומי.

אף שבסרט אין אמירה מפורשת של היוצרים המשווה בין השואה לטרגדיית הגזות, הרי שייצוגיה נוכחים לאורכו בסצינות שונות. למעשה מיתוס השואה הופך לאמצעי הכינון המרכזי של הנרטיב המזרחי ברובד האסתטי והתמטי. צילום שחור-לבן של אנשים העומדים חצי עירומים בטור וידיהם שלובות, זימון כותרות מעיתונים וכתבות עיתון מצולמות המתארות פעולות של הפשטת בגדים בכוח והקרנה בכוח של הראש, צילומים המתעדים את מלאכת גזירת השערות וניקוי הקרקפת בפנינצטה ותמונות הארכיון בשחור-לבן המראות קבוצות ילדים קירחים, עומדים בצפיפות – מצטברים יחדיו לזיכרון קורבני המומשג בסרט בפי העדים והיוצרים כמונחים של שואה. הקישורים הללו מביאים אל תודעת הצופה את תמונות הילדים היהודים בשואה המהדהדות בצילומים של ילדי הגזות. בכותרות הסיום של הסרט אף מוזכרת הפרשה תחת הכינוי 'שואת ילדי הגזות'.

השואה מיוצגת בעקיפין גם באמצעות אחד האתרים המצולמים בסרט: מחנה שער העלייה, שאליו הגיע ילד הגזות דוד ררעי לשחזור האירוע ההיסטורי. מחנה שער העלייה הנטוש ורחב המידות, ששקט רועם מהדהד בו, הופך באחת בדמיונו של הצופה לדימוי חזותי המזכיר את המחנות בתקופה הנאצית. פסי הרכבת מול מחנה שער העלייה, שעליהם עוברת מעת לעת רכבת שהמצלמה לוכדת ומתמקדת בה עד להיעלמותה, מהדהדים אף

הם את זיכרון השואה. שחזור החוויה הטראומטית של ילדי הגזות הופך לייצוג היסטורי מרובד המספק גירסה נרטיבית שבכתיבתה מעורבת גם המצלמה, ובה נמזגים יחד היסטוריות מן העבר (שואת יהודי אירופה ואסונם של ילדי הגזות), הווה טראומטי המזמן את העבר ועתיד בלתי ידוע (דרעי מתייחס בסצינת השחזור גם לגורל הבלתי ידוע הצפוי למשפחתו ברורות הבאים, בשל החשש כי הנזק הבריאותי שגרמה הקרינה נושא השלכות גנטיות).

בסצינת הסיום מניח דוד דרעי את אצבעותיו על גדר תיל ומצולם בפרופיל כשפניו מופנות קדימה אל מעבר לגדר. בפס הקול הוא נשמע אומר: 'אני מרגיש שיש כאן צו של לב, צו שעה, צו של מצפון ובהחלט גם הצוואה שלי'. בתוך כך חולפת על פניו רכבת ארוכה והסצינה מסתיימת במילות השיר של חנה סנש 'הליכה לקיסריה' ('אלי, אלי'), שאותו שר שלמה בר. סצינת סיום זו מתכתבת עם סצינת הפתיחה של הסרט, שבה תיאר בעדותו כיצד היו הילדים נתלים על גדר התיל כשהם ממתנינים לטיפולי הגזות בתוך המחנה. גדר התיל וצילומו של דרעי מולה מנציחים את מעמדו כקורבן.<sup>70</sup> כשם שגדר התיל הקיפה את מחנות ההשמדה שבתוכם רוכזו היהודים ולא אפשרה בריחה החוצה והצלת הנפש והגוף, כך ילדי הגזות – באמצעות דמותו של דרעי – הופכים בסרט בסצינות השחזור ל'קורבנות' שהובלו חסרי אונים ובניגוד לרצונם למחנה טיפולים, בלי יכולת לברוח מהגורל הצפוי להם. כעת עומד דוד דרעי, נציג ילדי הגזות, ותובע את צו 'יזכור' הפרטי שלו – צו המצפון והלב שאותו הוא מפקיד בידי הדורות הבאים.

האנלוגיה התמטית והאיקונוגרפית לשואה פועלת בשני כיוונים סותרים: מצד אחד היא מבטאת הפנמה של נרטיב העל הציוני שהשואה מהווה בו נדבך מרכזי,<sup>71</sup> ומצד אחר מבטא הניכוס שלה גם הפקעה של הבלעדיות על הסבל. יוצרי הסרט וקורבנות הגזות עצמם מחברים בסמוי או בגלוי בין אסונם הפרטי ובין השואה. כאשר ציון אלקובי, המדבר בשם משפחתו, אומר: 'אשכנזים מכירים בהם בגלל שואה, מרוקאים לא מכירים בהם בגלל גזות', הוא ממחיש את תחושת הבידוד של המזרחים מן הקולקטיב הלאומי, שהשואה היא נדבך מרכזי בהווייתו. כך גם כאשר ילדת הגזות אילנה פחימה מוחה נגד טיפול המימסד בפרשה ואומרת: 'אסור להתבייש. הם לא התביישו מה שעשו לנו [...] אף אחד לא התבייש. הם עשו לנו עוול עוול. פשוט בגלל שזה ישראלים, אם זה היה הגרמנים או הצרפתים היו תופסים אותם',<sup>72</sup> היא מציבה את ילדי הגזות ('אנחנו') מול האחראים לסבל

70 'קורבן' ו'קורבנות' הם מונחים החוזרים על עצמם בסרט בפי העדים, בדברי הקריינות ובכותרות הסיום המופיעות על המסך.

71 ראו, למשל, ליבמן ורון-יחיא, דת אזרחית, עמ' 137-151; עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, תל-אביב 1997, עמ' 78; אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח, 1881-1948, תל-אביב 1992, עמ' 440-445, 485, 495; עדית זרטל, האומה והמוות, תל-אביב 2002, עמ' 88-89, 229-230.

72 ילדי הגזות.

(הם'), ומבטאת את החוויה האתנית של האחרות המזרחית. האזכור של הגרמנים הכרוך בהשוואה בינם לבין הישראלים כמו מהווה נימוק לתחושת ה'אחרות' הזאת בדבריה. שנהב מציין כי הכפפת הזיכרון המזרחי לנרטיב העל הציוני באמצעות השימוש בשואה משקפת את רצונם של המזרחים 'להיכלל בנרטיב-העל של החברה היהודית בישראל, ולהשתתף בסמלים הקולקטיביים שלה וביצירת "זיכרון" ישראלי משותף לכל העדות'.<sup>73</sup> תביעה מזרחית זו להיכלל באותה קטגוריה היסטורית שבמרכזה ניצבת השואה מבטאת את עוצמתה של ההיסטוריה ואת הייצוג בה לצורך קיום עצמי לגיטימי, ובמובן זה 'ההיסטוריה והלגיטימציה הולכות יד ביד'.<sup>74</sup> האירוע ההיסטורי של השואה, כשהוא נרמז בסרט על ילדי הגזות, מעניק לגיטימציה ל'אנחנו' של קורבנות הגזות.

אולם הניכוס הזה – שבאמצעותו מבקשים ילדי הגזות (בסיועם של יוצרי הסרט) להיכנס להיכל הלאומי מתוך העמדה הקורבנית שלשמה מגויסת השואה – הופך גם לאמצעי המשחרר את השואה מן הלפיתה החזקה של ההגמוניה הלאומית. למעשה מועמדים כאן זה לצד זה שני נרטיבים של כאב ושל טרגדיה אנושית.<sup>75</sup> במובן זה, אף שה'אחר' המזרחי נדרש לניכוס הייצוג המיתי של השואה, אותה שאלה משמשת גם ל'כתיבה בחזרה' של ההיסטוריה המזרחית בפרשת הגזות באמצעות הזיכרון המזרחי אל מול אחד הסמלים הקולקטיביים הגדולים של נרטיב העל הציוני. כלומר, במונחיו של אשקרופט נוכל לטעון כאן כי הזיכרון המזרחי אינו תורם בפשטות ל'יישור הסיפור', ויותר משהוא הופך באמצעות הסרט לרישום חדש 'המסדר את השוליים של ההיסטוריה [הציונית]', הוא פועל מתוכה, מתגבש כ'שיח נגדי' ומפקיע מן ההגמוניה הציונית את הבלעדיות על מיתוס השואה.<sup>76</sup>

כאמור, גם פסקול הסרט נשען בחלקו על מסורת מוסיקלית ציונית מובהקת. הסרט, המגולל זיכרון מזרחי טראומטי, מסתיים בשיר 'הליכה לקיסריה', שירה המינומנטלי של הגיבורה הלאומית חנה שנש. שנש מעבירה את הטקסט הקולנועי הזה יחד עם המשוררת הלאומית רחל, 'ששירה 'חוני המעגל' מושמע בסרט, ובמידה מסוימת גם עם המשורר והשחקן אברהם חלפי, ששירו 'תפילה' מושמע אף הוא בסרט – למרחב מיתי ציוני מובהק. סיפורה של שנש שזור היטב בנרטיב העל הציוני, ודמותה הפכה למופת ומיתוס של גבורה עילאית, של יופי, של אהבת העם ולסמל של הקרבה למען העם היהודי. שירה 'הליכה לקיסריה' ('אלי, אלי') ו'אשרי הגפרור' הם חלק מן הקנון התרבותי הלאומי והפכו לנכסי צאן ברזל של התרבות הישראלית. רחל המשוררת הייתה אף היא למיתוס במותה

73 שנהב, היהודים הערבים, עמ' 155.

74 אשקרופט, טרנספורמציה פוסטקולוניאלית, עמ' 83.

75 זה לצד זה ולא זה מול זה. כלומר ברצוני להדגיש כי אין כאן כוונה לכרוך יחדיו את שתי החוויות משל היו ניצבות על אותו מישור, וכמו כן אין בסרט השואה הרומזת על דירוג הייררכי או כיתום של הסבל הנרון ביחס לשואה.

76 אשקרופט, טרנספורמציה פוסטקולוניאלית, עמ' 102.

ורמות מופת עוד בחייה. השפעתה על התרבות העברית הייתה עצומה והיא ממשיכה לשמש מוקד למחקר, לביקורת ולעיון בלתי פוסקים. אברהם חלפי, משורר ושחקן תאטרון, יליד לודז', אמנם לא היה למיתוס כמו חנה סנש ורחל המשוררת, ואף זכה להכרה מאוחרת של המימסד הספרותי, אולם שיריו הקלאסיים הפכו גם הם לנכסי צאן ברזל של התרבות העברית הקנונית.

הבחירה של יוצרי הסרט בשירים אלה, שנכתבו בידי שלושה משוררים המזוהים עם הקנון של השירה הלאומית או העברית, והכללתם בפסקול סרטם, רומזים בוודאי על הפנמה תרבותית של הקנון המוסיקלי הלאומי. אך ראוי לתת את הדעת גם על האופן שבו הופכים ייצוגים מיתיים אלה לאמצעי להבנייתו של הזיכרון המזרחי בסרט ולהבאתה של אינטרפולציה מזרחית. שילוב זה של ייצוג מיתי של התרבות העברית מחייב לתת את הדעת גם על תוכני השירים שנבחרו ולבחון את הקשר שלהם להקשר הכללי של הסרט ולנרטיב המתגבש בתוכו. זאת ועוד: כל השירים מנוגנים או מושרים על ידי שלמה בר ולהקתו, 'הברירה הטבעית'. שלמה בר נחשב ומוכר כיוצר אתני, מזרחי ובעל מודעות חברתית. החיבור של בר לפסקול סרט העוסק בתיאור היסטורי של עוול שנעשה לציבור מזרחי הוא אפוא לא מקרי.

לא תמיד מבטאת המוסיקה את הסצינות באופן ישיר, למשל כאשר נשמעת רק המנגינה. אך ההתחקות אחרי המילים מעלה קישורים נרטיביים התורמים להבנת התפקוד של המוסיקה בסרט כ'מרחב כלאיים'.<sup>77</sup> המוסיקה כוללת ייצוג מיתי הגמוני של תרבות קנונית, אך גם את מבטו של ה'אחר' המזרחי. זהו מרחב מוסיקלי שבו, בלשונו של באבא:

המבט של העין הרעה [the evil eye] מערער כל קוטביות [polarities] או בינאריזם [binarisms] פשטניים בזיהוי של הפעלת הכוח – עצמי/אחר – ומוחק את הממד האנלוגי בניסוח של הבדל מיני או גזעי. מבט זה ריק מהעומק הזה של האנכיות היוצר את הדמיון [resemblance] הטוטמי [totemic] בין צורה לתוכן [abgrund], המתחדש ללא הרף ומצטייד מחדש מתוך מעיינות התהום של ההיסטוריה.<sup>78</sup>

'העין הרעה' שמתאר באבא מגולמת בטקסט הקולנועי בשירים המלווים את הסרט ובנוכחותו הקולית של שלמה בר המהדהדת את המבנה המפוצל של ההבדל שמייצר, כדברי באבא, את ההיברידיות של הגזע בשיח הפוסטקולוניאלי.<sup>79</sup> השירים או הצלילים הם במקרה שלפנינו 'העיניים שנשארות, העיניים כסוג של שארית המהווה את הסימן של

77 באבא, תרבות.

78 שם, עמ' 76.

79 שם.

המבנה של כתיבת ההיסטוריה.<sup>80</sup> זו אינה ההיסטוריה האנכית שמתאר באבא בביקורתיות, כי אם היסטוריה הנעה ללא הפסק בהווה של ילדי הגזות המנוצחים, השולפים מתת-הכרתם את זיכרוןם הפרטי. המוסיקה השעטנזית מעניקה לזיכרון ההיסטורי את הקצב ההיברידי שלו כסימן של הברדל. בכך מחוללת המוסיקה, כ'מרחב כלאיים', את האינטרפולציה הפוסטקולוניאלית כאקט של התנגדות שבשיח (discursive resistance) כלפי האחראים לסבל המתועד כייצוג היסטורי פרטי ומזרחי-כללי.

שירה הפופולרי של חנה סנש 'הליכה לקיסריה' הפך לאחד השירים המזוהים בטקסי יום השואה. מילותיו אינן עוסקות בשואה או בייצוגיה, אך מאחד שנסש מצאה את מותה על רקע אירועי השואה וכיוון שזהו שיר תפילה ('תפילת האדם') המקדש את החיים (הפועמים ברשרוש המים, בברק השמים, בחול ובים), הפך השיר לאחד מסמליו המוסיקליים המובהקים של יום השואה ולאמצעי ליצירת הזדהות קולקטיבית. החיבור בין שיר יום שואה קלאסי לסרט על ילדי הגזות לצד דימוי הים ורשרוש המים שפותחים את הסרט, משלים את תהליך הניכוס של הייצוג המיתי הציוני לטובת הסובייקט המוכפף, ילד הגזות דוד דרעי, המזוהה כנציג של קבוצה אתנית. כעת, כאשר חותם השיר את הסרט לא נותר מקום לספק באשר להעמדה זה לצד זה של שני אירועים היסטוריים. נוסף על כך, חתימת הסרט בשירה של סנש מעניקה מעמד מוכר ולגיטימיות תרבותית לעמדת קורבן משותפת – זו של סנש, אשר בתודעה הקולקטיבית הישראלית התקבעה כסמל של הקרבה עצמית, וזו של דרעי, שהיה לקורבן של תפיסה רפואית אירופוצנטרית.

כך מהדהדת השואה גם במוסיקה של הסרט, והזיכרון המזרחי נטבע בחותמה ומגייס אותה למענו. באותה עת, כאשר נשמע קולו של שלמה בר המזרחי המזמר 'אלי, אלי, מפקיעה שירתו את הדימוי המיתי הזה מן ההיסטוריה ההגמונית, חודרת לתוך ההיסטוריה הפרטית והקולקטיבית של ילדי הגזות, וקוראת אותה מחדש בעיניים מזרחיות.

המהלך הזה שבו מפנה המוסיקה מבט ביקורתי אל נרטיב העל הציוני, קורם עור וגידים לאורך הסרט כולו גם בשירים אחרים, שאינם מזוהים עם הקנון. לדוגמה, את הפתיחה של הסרט, על רקע הכותרות המיידעות המופיעות על המסך ומתארות בכלליות את פרטי טרגדיית הגזות ואת מטרתו של הסרט, מלווה מנגינת השיר 'קוצים עלו בדרכים' (מילים: יהושע סובול, לחן: שלמה בר). שירו זה של שלמה בר הוא שיר מחאה עצוב, שיר של כאב על עלבון האם שאת עורו של בנה הפשיטו מעליו עם שמו, אשר אותו טוותה בבגדו בחוט של זהב: 'קוצים עלו בדרכים שטוו שפתי אמי בלשון שאין לה כתב. את עורי קרעו מעליי עם שמי, שרקמה בפרחים אמי בחוט של זהב. איך אכאב ולמי אקרא וממי אתבע עלבון מכבוד אמי התמימה'. הדימוי של הפשטת העור המופיע בשיר חוזר במהלך הסרט בערויות של ילדי הגזות על צורת הטיפול בראשם. אחד מהם, דוד דרעי, כואב את

כאבה של אמו, שחשבה כי לוקחים את בנה לטיול בשעה שהוא הועבר למחנה הטיפולים, ובכך מתקשר גם הדימוי של האם המזרחית התמימה לשיר הפתיחה של הסרט. כאשר מנגינת 'קוצים' עלו בדרכים' נשמעת בתחילת הסרט על רקע הכותרות המספרות את מסגרת הסיפור, היא מהווה צופן גנטי סמוי של מה שצפוי בהמשך ומעידה (דווקא ובמיוחד על רקע העדרן של המילים) על החותם האישי שמותיר המחבר (הבמאי) ביצירה ועל העקבות האמנותיים שפיזור בה באמצעות המוסיקה. זאת ועוד: מאחר שהשיר מזוהה עם שלמה בר, הידוע כאמור כיוצר אתני המודע למזרחיותו, ומאחר שהוא נושא מסר של מחאה, נקשרת המוסיקה עם המסר הביקורתי הכללי המובע בסרט נגד המימסד הפוליטי באותה תקופה. הקול המזרחי מקבל אפוא ייצוג כפול: באמצעות העדויות הצפויות, המביאות אל המסך את הזיכרון של המנוצחים, ובאמצעות מוסיקת המחאה של בר, המגבה את הזיכרון הטראומטי המועלה בסרט.

תפקוד דומה של המוסיקה בתוך הסרט קיים גם בחיבור בין השיר 'אצלנו בכפר טודרא' (מילים: יהושע סובול, לחן: שלמה בר) לבין קולז' העדויות הקצרות של שלוש הדמויות המובילות בסרט על הטיפולים והשלכותיהם על גופם ועל נפשם, המופיעות בציפוף זו אחר זו. מיד באמצע העדות הראשונה, כאשר ניסים ארכיב מתאר כיצד גזרו את שערותיו, שמו עיסת דבק על ראשו, ואחר כך כיצד נקשר לשולחן כדי שלא יברח – נשמעת מנגינת השיר, אחד משיריו המפורסמים ביותר של בר. מוסיקה זו מלווה גם את עדותה של אילנה פחיתה (המתארת כיצד החזיקו בה בכוח וגירדו את ראשה בפינצטה) ואת זו של דוד דרעי (המתאר כיצד 'קרקפה' האחות המטפלת את ראשו). היא מבלטה את הפער בין יחסו של המימסד הפוליטי לילדים המרוקנים שהגיעו לארץ לבין הכבוד והאהבה שהרעיפו עליהם בכפר טודרא שבלב הרי האטלס: 'אצלנו בכפר טודרא שבלב הרי האטלס, היו לוקחים את הילד שהגיע לגיל חמש. כתר פרחים עושים לו אצלנו בכפר טודרא. כתר בראש מלבישים לו כשהגיע לגיל חמש. כל הילדים ברחוב, חגיגה גדולה עושים לו כשמגיע לגיל חמש. אצלנו בכפר טודרא...'

גם כאן כאמור מושמעת המנגינה בלבד, אך מילות השיר הידוע הזה מייצרות מסר חתרני מובלע של פגיעה קשה בילדים המשתקפת מן העדויות. המנגינה מציגה תמונה נגדית של זיכרון שהוא גלותי מלא חדווה ורגש, המועמד מול תמונת הזיכרון הטראומטית של חוויית הקליטה בישראל, כפי שהיא משתקפת בעדויות.

## ה. סיכום

ניתוח הטקסטים התיעודיים רוח-קדים – כרוניקה מרוקאית וילדי הגזות מראה, אם כן, כיצד התעצבו בהם הנרטיבים האלטרנטיביים המזרחיים ביחס לזה ההגמוני. הזהות המזרחית המשתקפת בסרטים נטועה במרחב הדיסקורסיבי הציוני ומתקשה להינתק ממנו. עם זאת, האמביוולנטיות המזרחית ביחס לשיח הציוני אינה רק ביטוי לפרקטיקה הכוחנית ההגמונית החודרת לאפיסטמולוגיה המזרחית, אלא להכלת הציונות על דרך הניכוס

הפוסטקולוניאלי בצורה המאפשרת אינטרפולציה של ההיסטוריה, דהיינו כתיבתה של היסטוריה מזרחית מן השוליים, המלווה בהתנגדות פוליטית למטא־נרטיב הלאומי. רוח־קדים וילדי הגזות ממחישים את מעמדה המשתנה של המזרחיות בקולנוע התיעודי הישראלי בשני העשורים האחרונים. הסרטים הללו משקפים בראש ובראשונה 'נוכחות מזרחית מְבנה' הממירה את התופעה שהגדירה אלה שוחט כ'הערות מבנה' של מזרחים בקולנוע הישראלי.<sup>81</sup> קרי, את ייצוגם החסר בסרטים, את שוליותו של הייצוג העצמי המזרחי ואת ייצוגם על ידי דמויות אשכנזיות המדברות בשמם. 'נוכחות מבנה' זו מאתגרת בעצם קיומה ההטרוגני המורכב ייצוגים אותנטיים ומהותניים שכיחים של מזרחים ושל המזרחיות בתרבות הפופולרית הישראלית.

סרטי זיכרון וסרטי הגירה מזרחיים הם מסעות טקסטואליים להבניית זהות ומתעצבים לעתים קרובות במסגרת החזרה של בנים ושל בנות דור שני ושלישי להגירה אל הרקמה של חברת השארות ואל מערך הדימויים שלה. כך מתגבשת הזהות המזרחית באמצעות החזרה ל'שורשים', להורים, לנרטיבים ולאתוסים משפחתיים היסטוריים המפגישים את הפרטי והאינדיבידואלי עם הציבורי והקולקטיבי.

חזרה זו אל השורשים, כפי שמייטיב לנסח סטיוארט הול, אינה באה 'להסביר מי אנחנו, או מהיכן באנו, אלא יותר מה שאולי נהיה, כיצד אנחנו מיוצגים, וכיצד הדבר משפיע על האופן שבו נייצג את עצמנו'.<sup>82</sup> בסרטי הזיכרון מתגבשות העדות האישית ופעולת ההיזכרות כאמצעי מרכזי לייצוג עצמי כזה.

81 שוחט, הקולנוע הישראלי, עמ' 12.

82 Stuart Hall, 'Who Needs Identity?', in: Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London 1996, p. 4