

מתחים בין עדתיות ללאום וביטויים בייצוג המרחב בקולנוע הישראלי

ניצן בן-שאול

הריבוד והגיוון העדתיים בישראל, מדינה שהתעצבה מתוך גלי הגירה שונים, הציבו ומציבים אתגר בפני האליטות הפוליטיות הדומיננטיות שמגמתן לגבש תרבות לאומית-יהודית-חילונית הגמונית. אם בתחילת שנות החמישים מצאה מגמה זו ביטוי ברעיון ובמדיניות כור ההיתוך ומיזוג הגליות, הרי שבשנות השישים החלה מגמה שהלכה וגברה, ליישב בין עדות שונות ותרבותן הייחודית לבין גיבוש תרבות יהודית חילונית דומיננטית. עיקרם של ניסיונות אלה מצא ביטוי בחתירה להבחין בין עדה למעמד כלכלי-פוליטי ולהבליט את המכנה המשותף לישראלים היהודים, שהתבסס על היותם עם נרדף הנתון במצור.¹ עם זאת, היות שבישראל התעצב מבנה חברתי-פוליטי המבוסס על זיקה בין עדה למעמד כלכלי-פוליטי,² הרי שביטוי עדתיות – המבטאים גם שאיפות כלכליות-פוליטיות, מצב

1 Daniel Bar-Tal, 'The Massada Syndrome: A Case of Central Belief', *The International Center for Peace in the Middle East*, Discussion paper 3, 1984; Charles Liebman and Eliezer Don Yehiya, *Civil Religion in Israel*, Berkeley 1983; Nitzan Ben-Shaul, *Mythical Expressions of Siege in Israeli Films*, Lewiston 1997

2 ההנחה שמתחים בין עדתיים בארץ הם במהותם כלכליים-פוליטיים, ושהמדד התרבותי הוא סימפטום של מהות זו, נסמכת על ההיררכיה המרקסיסטית של מבנה בסיס ומבנה על. הנחה זו שונה מהרעה הרווחת בסוציולוגיה הישראלית כי מתחים בין-עדתיים הם תרבותיים במהותם. כך, למשל, בתיאוריית המודרניזציה (ראו, S. N. Eisenstadt, *Modernization: Protest and Change*, New Jersey 1966), אך גם בתיאוריות שיצאו נגד תיאוריית המודרניזציה, כגון התיאוריה הפלורליסטית (ראו, Sami Smoooha, 'Three Approaches to the Sociology of Ethnic Relations in Israel', *The Jerusalem Quarterly*, (No. 40 [1986]), האנטי-קולוניאליות והפוסט-קולוניאלית (ראו, אלה שוחט, 'מזרחים בישראל': הציונות מנקודת מבטם של קורבנותיה היהודים, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל-אביב 2001, עמ' 140-205; חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, ירושלים 2002 [להלן: חבר, שנהב ומוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל]). תיאוריות אלה מניחות שהתרבות קודמת לתהליכים כלכליים-פוליטיים, או לכל הפחות

שהוא בלתי נמנע בישראל – נושאים בחובם קריאת תיגר על יציבות התרבות הלאומית הדומיננטית, ומשפיעים על היציבות הכלכלית-פוליטית של המדינה.

דיון בקולנוע הישראלי כסימפטומטי לתהליכים חברתיים וכלכליים-פוליטיים מניח שהבנת הייצוג הקולנועי של יחסים בין עדתיים חייבת להביא בחשבון את אופן התייחסות הסרטים לסוגיית הלאום. מאמר זה עוסק ביחסים בין הייצוג של המתח הבין עדתי לבין הייצוג של התרבות הלאומית בסרטים אלה. הדרכים שבהן הקולנוע הישראלי מתווך את היחס בין עדתיות לתרבות לאומית יכולות לשמש עדות ליציבות התרבות הלאומית ולזו הכלכלית-פוליטית של המדינה.³

בשנות החמישים התעצבו היחסים הבין עדתיים בישראל, וקווי התפתחותם הם תולדה של התהוות ראשונית זו. המתחים בין מזרחים ואשכנזים היו למשמעותיים בעקבות העלייה ההמונית (1948-1954), שבמהלכה הגיעו לארץ כ-700,000 מהגרים, אשר הכפילו ויותר את האוכלוסייה היהודית במדינה. רבים מהבאים בעלייה זו היו מזרחים (מעיראק, מתימן, ממרוקו, מאלג'יריה, מסוריה ועוד). הגירה המונית זו יצרה בעיות קליטה קשות. הוקמו מעברות שרוב יושביהן היו מובטלים או תלויים לפרנסתם במדינה. עולים אלה שימשו בעיקר כוח עבודה זול ורבים יושבו בעיירות 'פיתוח' נידחות במסגרת תהליך תיעוש ויישוב מזורים. כך החל להיווצר בשנות החמישים מיתאם בין עדה, מעמד ואזור מגורים.⁴

אף על פי שהבידול המרחבי של אשכנזים ומזרחים פרוש על פני כל הארץ, עיירות הפיתוח, המאוכלסות עדיין ברובן על ידי מזרחים, מתמצות את הבידול ואת הריבוד הבין עדתי.⁵ רבים מהסרטים הישראלים העוסקים בנושא היחסים הבין עדתיים משתמשים במרחב של המעברה או של עיירת הפיתוח וממחישים כך את הבידול התרבותי-עדתי והגיאוגרפי הקיים בין המרכז לפריפריה.⁶ במאמר נעקוב אחר הייצוג המשתנה של

לא תלויה בהם. התיאוריות הפלורליסטיות, האנטי-קולוניאליות והפוסט-קולוניאליות חשפו אמנם את הגזענות הסמויה שבתיאוריית המודרניזציה (לפיה ההסבר למעמד החברתי-כלכלי של מזרחים נובע מהפרימיטיביות שלהם, בניגוד למודרניות האשכנזית), אך בסופו של דבר גם הן מסבירות את מעמדם החברתי-כלכלי של מזרחים כתולדת דיכויים תרבותיים. עקב כך הן דורשות לתת לגיטימציה לתרבות המזרח כתנאי בסיסי לשיפור מעמדם הכלכלי של מזרחים.

3 התפיסה כי תרבות ותרבות לאומית הן סימפטום לתהליכים חברתיים פוליטיים, כמו גם ביטוי ליציבות מנגנון המדינה, מקורה בתיאוריית המרקסיסטית הרואה בתרבות חלק ממבני העל האידאולוגיים (superstructure) מבטאת תהליכים במבנה הבסיס הכלכלי-פוליטי (base-structure). תפיסה זו פיתח בהרחבה, בין היתר, לואי אלטוסר. ראו, Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses', *Lenin and Philosophy*, New York 1971

4 ראו, שלמה סבירסקי, לא נחשלים אלא מנוחשלים, חיפה 1981; משה ליסק, העלייה הגדולה בשנות החמישים: כישלוננו של כור ההיתוך, ירושלים 1999.

5 ראו, יואב פלד, 'אריה שאג, מי לא ירא?': ש"ס והמאבק על הישראליות' (להלן: פלד, אריה שאג), בתוך: חבר, שנהב ומוצפי-האלד (עורכים), מזרחים בישראל, עמ' 272-287.

6 בנושא זה ראו גם אורלי לובין, 'מן השוליים אל המרכז: חתרנותם של סרטי המעברות', זמנים, חוב' 40-49 (1991), עמ' 140-149.

המעברה ושל עיירת הפיתוח בסרטי מפתח כמהדהדים את התפיסה החברתית-קולנועית הדומיננטית המשתנה במשך השנים של מהות היחסים הבין עדתיים, ואת הקשר שבין יחסים אלה לתרבות הלאומית.⁷ המאמר חושף מגמת שינוי כיוון ברורה, מביטוי רצון למיזוג בין עדתי שאפיינו את הקולנוע הישראלי עד לשנת 1977, להיפוך המגמה לעבר ייצוג חלוקה עדתית בשנות השמונים והתשעים, ועד לייצוג פיצול עדתי רב-כיווני בסרטי שנות האלפיים.⁸

א. שנות החמישים

הסרט עיר האוהלים (1953), בבימויו של לאופולד להולה, הוזמן על ידי קרן היסוד ומבטא את התפיסה הדומיננטית ה'ממלכתית' של שלטון מפא"י בשנות החמישים.⁹ הסרט הוא דרמה דוקומנטרית המספרת מנקודת מבט שבדיעבד את סיפור התערותו בארץ של נער ממוצא עיראקי. בסרט מתואר תהליך הקליטה של מהגרים לאחר הקמת המדינה, תוך התמקדות במערכת היחסים המתפתחת בין הנער וסבו לבין משפחה ממוצא גרמני המונה אב, אם ובנם. תהליך קליטת העלייה בסרט מתחיל עם בואם של הילד וסבו למעברה שאינה

7 לוסין גולדמן (פילוסוף וסוציולוג צרפתי בעל אוריינטציה מרקסיסטית, אשר ניסה לשלב בין ה'אפיסטולוגיה הגנטית' של ז'ן פיאז'ה לתפיסה המרקסיסטית של גאורג לוקין) טען שיצירות אמנות ייחודיות, מה שנהוג לכנות בחקר הקולנוע 'סרטי מפתח', מבטאות את מה שכינה 'הממד חברתי של היוצר'. ממד זה הוא תוצר בין-אישי המורכב ממערך של סמלים ומשמעויות המשותפים לקבוצה מסוימת בחברה שאליה משתייך היוצר. חברי הקבוצה מודעים לממד הזה, והיוצר נותן לו באופן מודע ביטוי אישי, צורני ותמטי ביצירתו. לפי גולדמן, היוצר המוצלח מצליח לא רק לייצג את ראייתו האישית של ממד חברתי בין-אישי זה (מה שהוא מכנה 'התודעה הממשית-אמפירית' של כל אחד מחברי אותה קבוצה), אלא גם חושף בפנינו את מה שגולדמן מכנה (בעקבות גאורג לוקין) 'התודעה הפוטנציאלית' של הקבוצה. כוונתו היא להכרה המשותפת שהייתה יכולה להיות לחברי הקבוצה אילו העריכו את מצבם על בסיס ניתוח היחסים המעמדיים-פוליטיים בחברה שביחס אליה מתעצבת תודעת הקבוצה הספציפית. סרטי המפתח הנרונים כאן חושפים את 'התודעה הפוטנציאלית' של חברי הקבוצה שאליה משתייך היוצר. ניסוח קולנועי של 'תודעה פוטנציאלית' משקף את מכלול היחסים בין המעמד של הקבוצה למעמדן של קבוצות אחרות. על כן דיון בסרטי מפתח משקף תודעה חברתית רחבה מזו של היוצר ושל הקבוצה שאליה הוא משתייך. ראו, Lucien Goldmann, 'The Importance of the Concept of Potential Consciousness for Communication', *Cultural Creation in Modern Society*, St. Louis 1976, pp. 31-39; Georgi Luckacs, *History and Class Consciousness*, London 1970, p. 51

8 בשינוי שבייצוג קולנועי זה מהדהדים שינויים כלכליים-פוליטיים בישראל שמקורם במעבר מכלכלה פסבדו-סוציאליסטית בשנות החמישים לעלייה הדרגתית של כלכלה קפיטליסטית משנות השישים, מבנה שהוביל בין היתר למהפך הפוליטי ב-1977, ועד להשלכות על הכלכלה הישראלית של תהליכי גלובליזציה המונעים על ידי אופן ייצור פוסט-פורדיסטי בשנות התשעים והאלפיים. ראו דיון בנושא זה בהקשר אחר, Nitzan Ben-Shaul, *A Violent World: TV News Images of Middle Eastern Terror and War*, Madison 2006, pp. 23-30

9 ניצן בן-שאול, 'דיסרמוניה גזעית ואשליית הרמוניה סוציאליסטית בעידן האוהלים: ייצוג קולנועי של יחסים בינעדתיים בשנות החמישים', מותר, חוב' 10 (2002), עמ' 51-57.

אלא שורות אוהלים (מכאן שם הסרט). פקיד אדיש מכוון אותם בשרירותיות מופגנת לחלוק אוהל עם המשפחה האשכנזית. כך מוצג רעיון 'קיבוץ הגלויות', שהפך לאחד מהמרכיבים האידאולוגיים המרכזיים של הממלכתיות הבן-גוריונית. בתחילה המזרחים נדחים על ידי האשכנזים בשל מאפייניהם הגזעיים, התרבותיים והכלכליים, המוצגים כשונים במובהק, אך עם הזמן האשכנזים מקבלים אותם ואף רוצים בהם. קבלה זו נובעת מהשינוי ההדרתי האטי שחל בשתי המשפחות. שינוי זה מתאפשר הודות להכרתם של בני המשפחות בשותפות הגורל של היותם נרדפים בגולה ושל הדת היהודית, ובמאפיינים העדתיים-תרבותיים והכלכליים של כל צד, המוצגים כמשלימים אלה את אלה. התולדה של כל זה היא היווצרות יהודי 'ממוזג' חדש. תהליך זה מציג את רעיון 'מיזוג הגלויות', המרכיב האידאולוגי המשלים לתהליך קיבוץ הגלויות. לאחר ה'מיזוג' מעביר הסרט את המהגרים לאתר עיירת הפיתוח שבו יבנו את בתיהם. שם ניתנים להם האמצעים לבנות במשותף ומתוך אחווה ושמחה את בתי הלבנים היציבים והזהים שלהם. בסצינה האחרונה של הסרט אנו רואים את הסב המזרחי (ה'ממוזג') קובע את המזווה בפתח ביתו, בעוד האחרים נאספים סביבו ומברכים אותו.

המעברה מוצגת בחלק הראשון של הסרט כמקום סגור ומחניק ומוצעת הנמקה גזעית-תרבותית למתחים הבין עדתיים. התפיסה החזותית השלטת בחלק זה מזכירה את הייצוג הוויזואלי של מחנות ריכוז. דימויים אלה נרמזים כבר בפתחת הסרט, שבו מתמקדים הצילומים בגדרות הסוגרות על המחנה; בקשת שער הכניסה המתכתי שדרכו עוברות המשאיות המובילות את המהגרים המצופפים בהן כבקר; בליווי המשאיות הבאות בקריאות ברמקולים; ובשורות הארוכות והבלתי נגמרות של האוהלים במעברה הסגורה. המחנה מאוכלס בידי אנשים בעלי מראה פיזיונומי ולבוש שונים. הם נראים אומללים ועוינים זה את זה. התחושה הכללית היא של יאוש ושל איבה גזעית. ייצוג זה מועצם על ידי שימוש חוזר בסגנון קולנועי אקספרסיוניסטי הכולל שימוש בצללים רבים ובקומפוזיציות תמונה לא מאוזנות.

על בסיס תשתית צורנית זו מציע הסרט הסבר ופתרון למתחים הבין עדתיים: הם נובעים מרדיפות אנטישמיות בגולה שיצרו יהודים גזענים אשר אינם סומכים על איש. הסרט מציע לפתור את המתח הבין עדתי על ידי הדגשת עבר הרדיפות המשותף ועיצובו של גזע יהודי אחד מן הגלויות השונות. פתרון זה בא לידי ביטוי בסצינת מפתח שבה שתי המשפחות נאספות באוהלן כדי לקבל יחד את השבת. טקס הדלקת הנרות מתקיים בתוך אוהל אפל ומסתורי (המחזק את האווירה הצורנית שנקמה עד לנקודה זו), דבר המאפשר טשטוש של תווי פנים וביגוד – שני המאפיינים שבהם התמקדו יחסי הגומלין הגזעיים-תרבותיים בין המשפחות, שעיקרה הבלטת עור כהה מול בהיר וביגוד ערבי מול אירופי. טשטוש צורני זה של ההבדלים תורם למהלך ההיזכרות המשותפת בעת הטקס הדתי של הרמיות בקרובים מכל צד שנרצחו בידי גויים (עבר אפל, שמבחינה צורנית נוכח באוהל). כך, אנטישמיות גזעית ודתית מסיטה את הדגש מהמתח הבין עדתי

לתחושת גזעיות משותפת, המבוססת על עבר של רדיפת היהודים באשר הם. ואולם, בסרט נרמז גם שהמסלול הגזעי לפתרון המתחים הבין עדתיים יוצר קולקטיב חסר ועלוב עם מנטליות גלותית. זהו קולקטיב שברירי כיוון שבואם בלי הרף של מהגרים חדשים מאיים לקעקע את הבסיס הגזעי המשותף. כך, בסיום חלק זה של הסרט אנו רואים כיצד באה משפחה אשכנזית חדשה לאוהל שבו נשארו הילד העיראקי וסבו לאחר שהאחרים עזבו. האשכנזי החדש זורק את מטענו על הגינה הקטנה שהסב המזרחי טיפח במהלך הסרט, ורומס אותה.

הטיעון הגזעי, הממזג עבר והווה בתוך מרחב מעגלי סגור ומאויים, והמציע מיזוג עדתי לא יציב, שולט בחלקו הראשון של הסרט, המתרחש במעברה. במקביל מפתח הסרט טיעון אחר, הנע כביכול מן העתיד להווה, והמבוסס על התפיסה הסוציאליסטית-ציונית השלטת בשנים אלה. לפי תפיסה זו המתח הבין עדתי הוא בעיקרו בעיה תרבותית-כלכלית ולא גזעית-דתית. תפיסה זו שולטת בחלק השני של הסרט, המתרחש באתר בנייה של עיירת פיתוח. בחלק זה אנו עדים לבואם של המהגרים, להופעתם של טרקטורים ולבנייה של בתי לבנים זהים במאמץ משותף של המהגרים. העיצוב החזותי-קולי של עיירת הפיתוח מזכיר את סרטי הריאליזם הסוציאליסטי הסובייטיים. באמצעות צילומים פתוחים הסרט מבליט את גודל הארץ ואת הסידור הגאומטרי של בתי הלבנים. הסרט עושה שימוש בקצב עריכה מתגבר המלווה במוסיקה עליזה, המתחרזת בהרמוניה עם תנועות הקהילה הסולידרית, העוברת ובונה במהירות ובקלילות את בתיה בעזרת מיכון מודרני. כך, בניגוד משווע למציאות, מוצגת עיירת הפיתוח כגן העדן הסוציאליסטי-ציוני המאוכלס באורח שוויוני על ידי מזרחים ואשכנזים כאחד.

תפיסה זו טוענת כמשמעות שונה מרכיבים שהופיעו גם בחלק הראשון. בעיירת הפיתוח מופיעים אותם גיבורים, המובחנים על בסיס עדתי במראה ובלבוש. הם משתתפים בטקס דתי (קביעת המזווה), אך כיוון שמרכיבים אלה שתולים בתשתית הצורנית שתוארה לעיל, ההבדלים העדתיים משניים למהות הסוציאליסטית של המהגרים. מהות זו מוצגת כאילו התפתחה בתהליך של השלמה בין המאפיינים התרבותיים-עדתיים השונים. מצב זה יוצר אינטראקציה חברית שבה הבדלים תרבותיים מתיישבים עם דת משותפת (בעוד בטיעון הקודם הבדלים תרבותיים-עדתיים נתפסים כמשהו שיש לבטלו בשל נוכחותו של מרכיב גזעי שיש למחקו דרך מיזוג גזעי).

מבנה סוציאליסטי-ציוני ואוטופי זה (שייצוגו כהווה מתאפשר הודות למיתאם בנרטיב בין מעבר המהגרים מהווה לעתיד כמעבר טריטוריאלי מאתר סגור לאתר פתוח), נשתל בהדרגה כבר בחלק הראשון של הסרט באמצעות הילד ממוצא עיראקי וחברו ממוצא גרמני, המדמיינים את המרחב האוטופי בשיחותיהם, מציינים אותו, צופים בו ממרומי מגדל המים שבמחנה ולבסוף גם חולמים עליו. בכל פעם שמרחב זה מופיע, חל שינוי שמרכך את המתחים הבין עדתיים בין בני הדור הצעיר המוכווני לעתיד ואף משפיע לאחר, על דור ההורים המוכווני לעבר אך משכיל ללכת בעקבות הילדים. ההבדלים

התרבותיים-עדתיים (האשכנזים מוצגים כסוחרים קרים, רציונלים, משכילים, מנוכרים וחדשנים, לעומת המזרחים שהם עובדי אדמה, חמים, חסרי השכלה, מאמינים ולכן נאיבים וממושמים) הופכים למאפיינים משלימים עד ליצירת קואופרטיב אנושי מושלם, העובד עבודת כפיים אך יעיל מבחינה ארגונית, רציונלי אך חם, ביקורתי אך מאמין, ממושמע אך חופשי. לכן, עם יציאתם מהמעברה הנשלטת על ידי העבר לעיירת הפיתוח הנשלטת על ידי העתיד, מקום שבו אמצעי הייצור המודרניים כבר מחכים למהגרים – האדמה והקולקטיב משלימים זה את זה ופורחים יחדיו. תהליך זה הופך את הקולקטיב למושרש, לעצמאי, לקואופרטיבי, לשוויוני, ליהודי, למגוון מבחינה תרבותית ולמודרני.

הטיעון הכולל שהסרט מעלה ביחס למתחים בין עדתיים הוא כדלהלן: מדינת ישראל שואפת להקים חברה שוויונית-סוציאליסטית (כמיוצג בחלק השני, האוטופי, של הסרט). חברה זו, שכבר קיימת עבור הוותיקים, תהיה מנת חלקם של המהגרים החדשים לאחר שיתנערו מעברם ויפתחו את התודעה השיתופית המתאימה, שתכשיר אותם לצאת מהמעברות ולעבור לעיירת הפיתוח. מוכנות מנטלית זו תלויה אך ורק בהם, היות שהיא מצויה במאפיינים התרבותיים של העליות השונות. עם זאת הסרט מרמז כי עד שמנטליות שיתופית זו תתפתח והמיוזג יתרחש יעבור זמן ונדרשת סבלנות מצד המזרחים. כך, המשפחה האשכנזית היא זו שעוזבת את המעברה ראשונה ומותירה מאחור את הילד העיראקי וסבו. אלה מצטרפים לעיירת הפיתוח בגל מאוחר יותר, ונראים חוצים ברגל פיסת מדבר עד שהם מגיעים לאתר הבנייה של עיירת הפיתוח, רמז ל'דור המדבר' וייחוסו למזרחים.¹⁰

טיעון זה נותן לגיטימציה לשליטה החברתית, הכלכלית והפוליטית של האשכנזים הוותיקים, עקב הצגת העבר כגורם לריבוד החברתי הנמשך אל ההווה. בה בעת פוטר טיעון זה את השלטון מאחריות ישירה לריבוד החברתי המבוסס על מוצא עדתי. הדבר נעשה על ידי האשמת החברה והצגת השלטון כניטרלי וכשוויוני, כחסר קשר למתחים פנימיים ולהבדלים כלכליים. עיר האוהלים מטיל את האחריות למיוזג החברתי על הגלויות הלא-סוציאליסטיות ודוחה את חלוקת העבודה השיתופית ואת הפריחה הכלכלית המסתורית לשלב פוסט-מיוזגי, הנרמז בהפרדה הטריטוריאלית העוקבת שבסרט. השקר הגדול ביותר בסרט טמון בהצגתה של עיירת הפיתוח כמשאת נפשם של כל המהגרים וכמאכלסת על ידי אשכנזים ומזרחים כאחד, החיים יחדיו בהרמוניה.

ב. שנות השישים והשבעים

תפיסת המתחים הבין עדתיים, ובהתאמה ייצוג המעברה ועיירת הפיתוח, עברו שינוי הדרגתי בסרטי שנות השישים והשבעים. מקורו העיקרי של השינוי במעבר ממדיניות

כלכלית פסבדו־סוציאליסטית וריכוזית, שאפיינה את שנות החמישים, למדיניות ריכוזית המעוררת אלמנטים של שוק חופשי.¹¹ הביטוי הראשוני לשינוי היה בסרטי שנות השישים, בפרודיה על האידאולוגיה הסוציאליסטית והממלכתית של שנות החמישים דרך הצגת אי התאמתה למציאות הישראלית, מציאות של חברת סוחרים. מעידים על כך שני סרטי המפתח של שנות השישים: סלאח שבתי בבימויו של אפרים קישון (1964) וחור בלבנה בבימויו של אורי זהר (1965). סלאח שבתי מספר על מהגר מזרחי אשר עם הגיעו לישראל נשלח עם אשתו ושבעת ילדיו למעברה. המעברה, בשונה מזו של עיר האוהלים, נראית כשוק הומה אדם ומלוכלך המעיד על אופי המהגרים כסוחרים. בסצינת הכניסה למעברה נראית המשאית המובילה את סלאח נוסעת בדרך עפר ומהמורות כשבדרכה נקרים תרנגולות ועזים ומסביב המון רבגוני, קולני ומבודח. הדבר הראשון שסלאח עושה עם הגיעו לפחון העלוב שייעדו לו הוא לפתוח במשחק שש־בש עם שכנו האשכנזי ולהרוויח כסף מאי ידיעתו של האחרון את רזי המשחק המזרחי. מאותו רגע ועד שסלאח מצליח להגשים את חלומו ומקבל מידי הרשויות דירת שיכון בעיירת פיתוח, בעוד שניים מבניו נישאים לבנות אשכנזיות מהקיבוץ השכן, לועג הסרט לאשכנזים, לקיבוץ ולמיסוד הפוליטי דרך דמותו הגרוטסקית של סלאח ומעלליו. הסרט מציג פער בין הרעיונות הסוציאליסטיים הנעלים של חברי הקיבוץ לבין התנהגותם העצלה. כך, למשל, כאשר נקראים חברי הקיבוץ להצביע עבור הצעה להתגייס לעזרת אנשי המעברה הסמוכה, כולם מרימים את ידיהם בהתלהבות; אך משמבקשת מזכירת הקיבוץ מתנדבים למשימה מורדת כל הידיים, למעט אלה של שניים שלא הקשיבו למהות ההצבעה השנייה ועל כן נכפה עליהם להתנדב. כמו כן לועג הסרט לפער בין הרעיונות הממלכתיים שמבטאים אנשי השלטון לבין הביורוקרטיה הקטנונית, המניפולציות של הבוחרים, והרמאויות המעורבות בגיוס כספי תורמים יהודים מאמריקה. ברגע שעוזב תורם אחד את החורשה ששלט עם שמו מתנוסס לידה, מוחלף השלט באחר, הנושא את שמו של התורם הבא בתור. עם זאת, הצביעות, תאוות הבצע והשחיתות של המימסד והחברה, המוצגים בתחילת הסרט כמקור למצבו העגום של סלאח, הם גם האמצעים שדרכם משתלב סלאח בחברה הישראלית כשהוא לומד להתל במהתלים באותן דרכי מסחר ומניפולציות ממולחות. כך משיג סלאח את דירת השיכון המיוחלת בעיירת הפיתוח, בנצלו לטובתו את רוע לבם של נציגי הרשויות הכופים עליו לקבל את הדירה שיחל לה ברגע שהוא אומר להם שאינו מעוניין לדור בה.

בסופו של דבר מסתבר כי הלעג של הסרט לפער בין הרעיונות הנעלים של חברי הקיבוץ והמימסד האשכנזים לבין התנהגותם כחבורת סוחרים ממולחת ומניפולטיבית אינו נובע מהרצון לחזור לחיים המבוססים על הרעיונות הנעלים, אלא דווקא מהרצון

11 ניצן בן-שואל, 'הקשר הסמוי בין סרטי הבורקס לסרטים האישיים', בתוך: נורית גרין, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים על הקולנוע הישראלי, תל-אביב 1998, עמ' 128-134.

להתנער מהם לגמרי, כיוון שהם שקריים ולא תואמים את חברת הסוחרים הססגונית שמתהווה בארץ. לאור זאת משתנה גם ערכם של שני מוטיבים בסיפור, המשמרים עדיין את הרעיונות משנות החמישים לפתרון המתחים הבין ערתיים כפי שבאו לידי ביטוי בסרט עיר האוהלים. כוונתי למוטיב של מיזוג בין-גזעי, המוצא ביטוי בחתונה של בניו של סלאח עם בנות הקיבוץ האשכנזיות, ולמוטיב של דיור בעיירת הפיתוח כמושא תשוקתם של יושבי המעברות. לעומת הדגש שהסרט שם על הווי חברת הסוחרים ועל דמותו הססגונית של סלאח המזרחי, נראים הצעירים המתחתנים כדמויות חסרות ייחוד ולנישואיהן יש משקל משני בסרט. על כן מוטיב הנישואין הבין ערתיים (המושג בדרך של משא ומתן כלכלי משעשע בין אנשי הקיבוץ לסלאח) מופיע יותר כמס שפתיים לאידאולוגיה דועכת מאשר כעיקרון מנחה ומבנה של הסרט. באותו מובן טיפול הסרט במוטיב עיירת הפיתוח כמושא תשוקה של יושבי המעברות חושף אי בהירות בנוגע למעלותיה של עיירת הפיתוח. הדבר בא לידי ביטוי הן בתחבולה הקומית הלא משכנעת לפיה, בהיפוך למהלך הסרט, נכפית דירת השיכון על סלאח לאחר הודעתו כי אין ברצונו לגור בה, והן באופן הצגת כניסתו לדירת השיכון החדשה והריקה, כניסה שאינה מלווה בהתלהבות ומדגישה באי הנוחות ובתחושת אובדן הכיוון של סלאח ומשפחתו בתנועתם בדירה, את הניכור בין אורח חיהם עד לנקודה זו לבין דירת השיכון המנוכרת והאנונימית.

גם סרטו של אורי זהר, חור בלבנה, שם ללעג את הפער שבין האידאולוגיה הציונית לבין מציאות של חברת סוחרים בארץ, תוך שהוא מתמקד במרחב של עיירות הפיתוח. הסרט, המדגיש לכל אורכו את עובדת היותו סרט ומשתמש במגוון ציטוטים קולנועיים מופגנים, מספר את סיפורם של שני מהגרים, צלניק האשכנזי ומזרחי המזרחי, המוצגים כמגיעים לארץ מדברית צחיחה בדומה לדרך שבה הוצגו העולים בקולנוע מתחילת המאה (ראו למשל הסרט צבר בכימויו של אלכסנדר פורד מ-1933). אך בשונה מקודמיהם, במקום להתחיל מיד בעבודת האדמה פותחים מזרחי וצלניק קיוסקים מתחרים בלב המדבר השומם. לאחר מכן הם מחליטים להפיק סרט יחדיו, תחבולה סיפורית המצדיקה את מכלול הניסיונות הצורניים והציטוטים הקולנועיים המלווים את הסרט, כמו גם את הפרודיה על האידאולוגיות של הציונות הסוציאליסטית והממלכתיות הבן-גוריונית של שנות החמישים. אלה מוצגות כשרירותיות וכלא מציאותיות, כמו הסרט עצמו. כך, למשל, ניכר לגלוג על עידוד הילודה בהצגת נשים הנכנסות בשורה לתוך אוהל ויוצאות מן הצד השני כשהן מעוברות, ועל רעיון העבודה העברית על ידי הצגתה של קבוצת פועלים ערבים השרים הורה נלהבת בפני מפיקי הסרט. מעניין במיוחד ייצוג מרחב עיירות הפיתוח בסרט כמרחב מדברי וצחיח, שהוא חסר רלוונטיות ושרירותיות ביחס לאנשים המאכלסים אותו. כפי שהעיד אורי זהר, הסרט הוא משל לשרירותיות ההתיישבות בעיירות הפיתוח שבנגב,

בספרו כיצד בן-גוריון שם אצבע על המפה והכריז שבנקודה ההיא תקום עיר, החלטה שרירותית, לדברי זהר, שהולידה את העיר ערד.¹²

סרטי שנות השבעים חיזקו את המגמות שהסתמנו בקולנוע של שנות השישים. בגל הסרטים שזכה לכינוי 'סרטי בורקס' אנו מוצאים שהמיזוג הגזעי הולך ונמוג כגורם מרכזי לפתרון מתחים בין עדתיים, ומוצא ביטוי רדוד בסיום הנרטיבי של הסרטים בנישואין בין עדתיים. כמו כן הטיעון על השלמה תרבותית סוציאליסטית מתהפך, ואנו מוצאים תפיסה של פלורליזם תרבותי ושל תחרותיות בין עדתית (במקום מתח בין עדתי), בעיקר אחר כסף, כפתרון האפשרי העיקרי למתחים בין עדתיים. כך סרטים כמו כץ וקרסו (מנחם גולן, 1971) או צ'ארלי וחצי (בועז דוידזון, 1974), מביעים בצורה ובתוכן אווירת תחרותיות בין עדתית קלילה, המוצגת כרצויה וכדרך המלך לשוויון חברתי. נראה שתפיסה אופטימית זו, כמו גם שינוי האוריינטציה האידאולוגית בשנים אלה, נובעים מן המעבר הבולט לכלכלת שוק חופשי לאחר מלחמת ששת הימים ומן הפריחה הכלכלית לאחר המלחמה. התפיסה הגוברת של תחרותיות בין עדתית בסרטי שנות השישים והשבעים היא זו שכנראה הביאה לפופולריות הרבה של סרטים אלה בקרב מזרחים מעוטי הכנסה, והיא המעידה אולי על כך שסרטים אלה מבשרים את עליית הליכוד בבחירות 1977. גם הליכוד, כמו הסרטים שבישרו אותו, הציע כלכלת שוק חופשי כניגוד למדיניות הסוציאליסטית כביכול של מפלגת העבודה, מדיניות שנתפסה על ידי רוב המזרחים כאחראית לדיכוי הכלכלי שלהם. ייתכן שמשום כך עם עליית הליכוד לשלטון דעכה תכיפות הפקתם בהקשר בין עדתי (המשכם המידי של סרטים אלה היה סדרת סרטי אסקימו לימון, שעשו שימוש בתחבולות קולנועיות דומות אך לא התמקדו במתחים בין עדתיים).

ג. סוף שנות השבעים ושנות השמונים

בסרטים העוסקים בנושא שהופקו לאחר המהפך הפוליטי של 1977, מהפך שהביא לתחילת התמוטטות ההגמוניה של מפלגת העבודה מאז זכתה מפא"י בהגמוניה זו בשנת 1931 ולעלייתה של הגמוניה ימנית חדשה, בולטת שוב תפיסה של מתחים בין עדתיים שבסיסם גזעי בצד ביטויי חרדה גדולה מן המתחים הגזעיים. אך הבנה זו, אשר ייצרה בשנות החמישים טיעון גזעית-תרבותי ממזג, הציעה עתה פתרון המבוסס על הפרדה עדתית-גזעית ובה בעת ראתה אותו כבלתי אפשרי. בעוד קודם לכן מיעט הקולנוע הישראלי להתייחס לעיירות הפיתוח, הגבירה תפיסה חדשה זו של יחסים בין עדתיים את העניין הקולנועי בעיירות הפיתוח, היות שיכלו לגלם היטב את נושא ההפרדה העדתית. כך, למשל, סרטו של רם לוי לחם (1986), ממוקם בעיירת פיתוח בדרום ועוקב אחר גורלם האומלל ואחר חוסר האונים של תושבי המקום המזרחים התלויים במרכז הקובע מרחוק

12 רנן שור, 'החוויה הקולנועית: הבכואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר', קולנוע, חוב' 78 (1978), עמ' 15-16.

את גורלם. אף על פי שלחם מביע היטב את הניתוק ואת ההפרדה העדתית-מרחבית של עיירות הפיתוח מן המרכז, בחרתי למקד את הביטוי הקולנועי לתפיסה חסרת מוצא זו בשני סרטים העוסקים בנושא המעברות ועיירות הפיתוח, תוך התמקדות מפורשת ביחסים בין עדתיים. כאלה הם הסרטים אינדיאני בשמש (רם לוי, 1977) וכורדניה (רינה צביריקליס, 1986). תוך התמקדות בדור הצעיר דווקא (ששימש בסרטים קודמים כסוכן המיזוג או התחרות הבין עדתית), מראים שני הסרטים את האיבה הבין עדתית, את הרצון להינתק ואת חוסר המוצא המאיים שברצון זה.

אינדיאני בשמש מתמקד ביחסים המתהווים בין לאופר, חייל חריג, בלונדיני ממוצא אשכנזי שסירב ללכת לקצונה והוצב ביחידה עורפית, לבין חייל ממוצא מזרחי-הודי, כהה עור וגבוה, אשר נשלח למאסר לאחר שהרביץ לחייל שהעליבו. הסרט נפתח בדרישתו של מפקדו של לאופר שיספר מה בדיוק קרה עם ההודי, לאחר שלאופר נתבקש להובילו לכלא הצבאי. בהבזק לאחור מתאר הסרט מנקודת מבטו של לאופר את השתלשלות האירועים. לאופר, שבתחילה רצה פשוט לסיים את משימתו בחוסר רצון בולט, מוצא עצמו מתעניין בחייל ההודי הגבוה והשתקן. הדבר מביא אותו להסכים לבקשת ההודי לבקר את אשתו בעיירת הפיתוח שבה גר, לפני כליאתו לתקופה ארוכה. הם פונים לעבר העיירה ולאופר משחרר את ההודי מאזיקיו ומלווה אותו לביתו. בהמשך משוטט לאופר בעיירה המוצגת כמקום שקט, זר ומבודד, שהזמן כאילו עמד בו מלכת. עם חזרתו לבית מגלה לאופר כי ההודי נעלם וביחפושיו הוא נתקל באנשים עוינים המרמזים לו ללכת. כשהוא פוגש לפתע בהודי הם מחליפים מהלומות ביניהם, ספק מתוך שנאה ספק מתוך אהבה. תוך כדי מאבק, ולסיכום התרשמותו של לאופר מההודי ועיירתו כמקום זר השייך לעולם אחר, צועק לאופר להודי שצריך להעניק להם אוטונומיה ולתת להם לשמור על בתיהם במקום לשלחם לצבא. כשהם ממשיכים בדרכם לכלא, מציע לאופר להודי לברוח. לאחר שלאופר מעביר את האסיר לידי המשטרה הצבאית בכלא, בורח ההודי מידיהם. בסיום חוזר הסרט לסצינת הפתיחה שבה נראה מפקדו של לאופר מסכם את הדיווח שקיבל באמירה כי ההודי ייתפס בסופו של דבר.

הרעיון של הסרט, אם כן, הוא שיש להפריד בין מזרחים לאשכנזים בשל מתחים גזעיים ושוונות תרבותית. רעיון זה מועבר דרך רעיון נוסף, לפיו גברים בעלי אופי חזק מגדירים עצמם מתוך עימות ולומדים להעריך איש את אורח חייו של רעהו. רעיון זה מאפיין גיבורים של מערבונים, המאזכרים בשם הסרט, אינדיאני בשמש, ומתבטא ביחסי השנאה-אהבה שבין לאופר האמיץ הבלונדיני המוכן להסתכן ולשחרר את חברו-אויבו, לבין הפרא האציל כהה העור הבורח רק לאחר שהאחריות עליו עברה מלאופר לכלא הצבאי. עם זאת, הפרישה הסיפורית והמרחבית של הסרט מצביעה על כך שפתרון ההפרדה הרצוי הוא בלתי רלוונטי ושהמצב המעיק והמאיים הוא חסר מוצא. אי הרלוונטיות וחוסר המוצא באים לידי ביטוי במעגליות של הסיפור (הוא מתחיל ונגמר במשרד מפקדו של לאופר) ובהערת המפקד בסיום הסרט כי סופו של ההודי להיתפס ולהיכלא. מעניינים

יותר המועקה והאיום שהסרט מעביר באמצעות פרישתו המרחבית. שני המרחבים שבהם מתרחש הסרט (מחנה צבאי נידח ועיירת פיתוח נידחת) מסוגרים, מבודדים, ומתחת לפני שטח שקטים רוחשת בהם אלימות עצורה המתפרצת מדי פעם (בדומה לאופיו של ההודי השתקן). השקט המאיים מועבר בעזרת צילומים ארוכים ואטיים של מרחב דומם הנחצה מדי פעם על ידי דמויות או כלי רכב הנעים באטיות, כשלפתע נחתכים צילומים אלה לסצינות קצרות ואלימות, כמו ההתפרצות של החייל ההודי על שוטף רצפות המעליב אותו בתא המאסר של המחנה, או המעבר החד לצילום מקרוב של אקט שחיתת תרנגולת בעירה.

בדרך שונה מאינדיאני בשמש, סרטה של דינה צבי ריקליס, כורדניה, מציג את היחסים הבין עדתיים מנקודת מבט נשית ומזרחית, ועם זאת שני הסרטים מציגים יחסים אלה כעוינים, כתומכים בהפרדה עדתית, אך גם כמצב בלתי אפשרי. כורדניה מתרחש במעברה של שנות החמישים ומתאר את היחסים המתוחים וחסרי המוצא בין משפחה ממוצא עיראקי למשפחה ממוצא פולני. חוסר היכולת לתקשר נובע, לפי הסרט, מן הפער ביחס התרבותי-מנטלי של כל משפחה למדינה ולמקום החדשים. המשפחה העיראקית מתפוררת עקב תחושת חוסר מוצא, לאור חוסר יכולתה להמשיך בישראל באורח חיה בעיראק, מחד גיסא, וחוסר יכולתה לשוב לעיראק כיוון 'שיהודים נרצחים שם', מאידך גיסא. לעומתה, המשפחה הפולנית חסרת רגשות נוסטלגיים לעבר ומסתגלת במהירות ובהתלהבות למקום החדש. היחסים בין העדות מוצגים בסרט כמתוחים וכווויים איבה גזענית. הדבר בא לידי ביטוי במבטים העוינים ובהערות הגזעניות של כל משפחה על רעותה, ובמיוחד בתיאור היחסים העוינים בין הילדה ממוצא עיראקי לילד ממוצא פולני. חוסר המוצא שביחסים עוינים אלה מקבל ביטוי סמלי בצילום שבו נראים הילד והילדה כשהם פוסעים לכיוון המצלמה על גבי פסי רכבת מקבילים, ומקללים זה את זה כשבועמוק התמונה נראית ההתמזגות האשלייתית של פסי הרכבת, ביטוי לאשליית השאיפה למיזוג בין עדתי שאפיינה את שנות החמישים. הביקורת על שאיפה אשלייתית זו ועל מפא"י של שנות החמישים מוצאת ביטוי בסצינה אחרת, שבה נראה האב הפולני צועד נמרצות לעבודה, ובעקבותיו נראה האב העיראקי משתרך בחוסר חשק אחריו וחולף על פני כרות בחירות של מפא"י שעליה מתנוססת האות א', המסמנת 'אחדות'. העוינות הבין עדתית בסרט מושתתת על מבנה סיפורי לא ממוקד, המתאר בצילומים ארוכים, בתנועות אטיות ובליווי מוסיקלי מונוטוני וחוזר רגעים של זמן ומרחב שעמדו מלכת. בסיום הסרט נראות שתי המשפחות מרחוק כשהן ישובות על כביש הגישה למעברה וממתינות למשאיות שייקחו אותן משם אל חוסר עתיד משותף.

נראה כי חוסר האמון בפתרון המוצע בסרטים למתחים בין עדתיים, והפתרון עצמו (הפרדה עדתית), מעידים על השסע העדתי-פוליטי שבא בעקבות המהפך ב-1977 ועל החרדה הגדולה מפני השלכותיו של שסע כזה. המהפך, שקישר בצורה חסרת תקדים בין עדתיות לפוליטיקה, חצה את החברה לאורך קווים עדתיים-פוליטיים, כיוון שמזרחים

רבים הבינו שרק תמיכה במנגנון מפלגתי אחר עשויה לשנות את המבנה העדתי-מעמדי. רבים אימצו את האידאולוגיה הליברלית של הימין, כמו גם את האידאולוגיה הלאומית-פטריוטית שלו, שחיוקה את תחושת הזהות הלאומית של 'ישראל השנייה' ואת שאיפתה לאדנות על מדינת ישראל.¹³ שסע זה הוביל אפוא לפיצול גלוי בחברה הישראלית. לכן, אולי, אפשר לראות בסרטי התקופה את ההערכה כי הפתרון למתחים בין עדתיים הוא בהפרדה, ובהצגתם פתרון זה כמעורר דאגה או חרדה, עדות לתפיסה טרגית לפיה אי אפשר להשיג הפרדה כזו.

ד. שנות התשעים

לאחר 1988 מסתמנת האצה של תהליך הפיצול המתוח שמצאנו בסרטים של שנות השמונים. אולם האצה זו מתרחשת בתהליך ביזור של מוקד המתח הבין עדתי בין מזרחים לאשכנזים ופיצולו לשסעים עדתיים נוספים. פרוץ האינתיפאדה הראשונה יצר תהליך של הסתגרות בקרב ערביי ישראל, ואילו העלייה המסיבית מברית המועצות המתפוררת, עלייה שחבריה נטו לשמור על ייחודם התרבותי, יצרה שסע בין קבוצה זו לבין מזרחים ואשכנזים ותיקים כאחת. המיגוריות הפוליטית של התקופה משקפת תהליכים אלה שהביאו להיחלשות הליכוד והעבודה כאחד.¹⁴ בהקשר של יחסי מזרחים-אשכנזים מוצאת מיגוריות זו ביטוי פוליטי בהתחזקותה של ש"ס עד כדי 17 מושבים בכנסת (כפי שהתהוותה של מפלגת ישראל ביתנו היא ביטוי למיגוריות בהקשר לעלייה מרוסיה). בתחום הקולנועי שסעים אלה משתקפים ביצירת סרטים שנותנים ביטוי אותנטי ומתוך ייצוג עצמי למגוון 'אחרים' של התרבות הישראלית האשכנזית הדומיננטית, שהדימוי והקול שלהם תווכו בעבר על ידי התרבות הדומיננטית או הושקו לגמרי.¹⁵ בתקופה זו נוצר הסרט החברים של יאנה (1998) של אריק קפלון, במאי ממוצא רוסי. הסרט עוסק בעלייה הרוסית במהלך מלחמת המפרץ ומנסה לחבר בתפרים גסים וללא הצלחה בין גיבורתו הרוסייה לבין 'צבר' לא מוגדר עדתית. בהקשר של יחסי מזרחים ואשכנזים בולטים הסרטים חולה אהבה משיכון ג' (שבי גביון, 1994) ושחור (סרטה של חנה אזולאי הספרי בבימוי בעלה, שמואל הספרי, 1995). המשותף לשני סרטים אלה, לאור התפתחות ייצוג הנושא בקולנוע הישראלי, הוא ששניהם מתארים תהליך כואב, מיסטי (שחור) או אי רציונלי (חולה אהבה משיכון ג'), של השתחררות הרמות המזרחית מעול התרבות הישראלית-אשכנזית הדומיננטית, והשלמה מתוך ביקורת עם מקורותיה התרבותיים או עם אורח חייה.

13 ראו, פלד, אריה שאג.

14 ראו, למשל, Yoram Peri, *Telepopulism: Media and Politics in Israel*, Palo Alto, CA 2004, pp. 52-73

15 Nurit Gertz, 'Gender and Nationality in the New Israeli Cinema', *Assaph Kolnoa*, No. 2 (2001), pp. 227-246

חולה אהבה משיכון ג' מתאר את סיפור השתחררותו של גיבורו, איש עיירת פיתוח ממוצא מזרחי המתפרנס משידור פירטי של סרטים פורנוגרפיים, מהתאהבותו הנואשת וחסרת הסיכוי באשכנזייה בלונדינית משכילה המגיעה לביקור בעיירה ושבה למרכז. הגיבור, המגיע עד לסף אובדן שפיות ומאושפז במוסד לחולי נפש, פוגש במקום בחורה ממוצא מזרחי העוזרת לו להתנער מהדימוי הבלתי מושג, למצוא נחמה בזרועותיה ולהשלים עם אורח חייו. שחור מתאר את תהליך חזרתה של גיבורתו, שדרנית טלוויזיה מצליחה ממוצא מרוקני, לעברה בעיירת הפיתוח ולשורשים המיסטיים (כישוף השחור) של תרבותה, ואת השתחררותה ההדרגתית מעול תהליך ה'ישראליות' שנכפה עליה כשנשלחה ללמוד בקיבוץ בשנות השבעים, הרחק ממשפחתה. בתיאור עיירת הפיתוח בחולה אהבה משיכון ג' ובזו של שחור מוצג מרחב מבודד, מרוחק, מוזנח ומנותק שהכניסה אליו או היציאה ממנו משמעו לא רק מעבר טופוגרפי אלא מנטלי בין דימויי עולמות שונים ואף סותרים: מעולם שבו שוררת עזובה, עליבות והמונע על ידי כוחות אי רציונליים אל עולם רציונלי וזהר.¹⁶ סרטים אלה, אם כן, מבקשים לומר שהגישור בין העולמות בלתי אפשרי, ושעצם הניסיון לגשר ביניהם מגביר את הסבל של בני עיירות הפיתוח. המסקנה המשתמעת מהסרטים היא שעל בני עיירות הפיתוח להתנער מתלותם בדימויי המרכז ולפתח את מורשתם ואת אורח חייהם במנותק מהם או במקביל להם. עמדה זו מוצאת ביטוי בעיקר בשחור שבו מרחב המעברה, בצד הצגת העזובה והבידוד שלו, מוצג גם בצבעים חמים וניכרת בו אינטימיות ופעלתנות משפחתית ונשית. מנגד, העולם ה'אשכנזי' של ההווה, זה שבו משמשת חלי כמגישת טלוויזיה פופולרית, ניכר בצבעים קרים-כחלחלים, בסצינות חשוכות (למשל בביתה של חלי), ובניכור בינה לבין בתה ובעלה שנוכח רק בקולו בשיחת הטלפון ביניהם.¹⁷

16 על הסרט שחור ראו גם אורלי לובין, 'שחור', בתוך: עדי אופיר (עורך), חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, ירושלים 1999, עמ' 423-432; מיכל פרידמן, 'הממד שמעבר: אוטוביוגרפיות נשיות בקולנוע הישראלי', תיאוריה וביקורת, כרך 18 (2001), עמ' 223-236.

17 אני מודה לשמוליק דוברבני על הפניית תשומת לבי להיבט זה בייצוג מרחב המעברה בסרט. ראוי להוסיף שבמחקר הספרות מנקודת מבט מזרחית ביקורתית התפתחה לאחרונה פרספקטיבה מעניינת על ייצוג המרחב אצל סופרים ממוצא מזרחי (למשל אצל שמעון בלס). לפי ראייה זו ייצוג זה שונה מייצוג המרחב האשכנזי, כיוון שחויית המרחב אצל יהודים מזרחים היא בהקשר של רצף טריטוריאלי ולא בהקשר של חציית הים כפי שזה מופיע בספרות שנכתבה בידי סופרים ממוצא אשכנזי. ראו, חנן חבר, 'לא באנו מן הים: גיאוגרפיה ספרותית מזרחית', בתוך: חבר, שנהב ומוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל, עמ' 191-211. במחקר הקולנוע ראו דיונו של רו יוסף בסרטים כיכר החלומות (בני תורת, 2001) וסינמה מצרים (רמי קמחי, 2002): 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



תחנת אוטובוס שוממה בעיירה דרומית נידחת בסוף העולם שמאלה (אבי נשר, 2005)
(באדיבות סרטי יונייטד קינג, משה ולאון אדרין)

ה. שנות האלפיים

בסרטים ישראליים של העשור הנוכחי מסתמן שינוי נוסף בתוך תהליך החלוקה למיגזרים המאפייין את סרטי שנות התשעים של המאה שעברה. שינוי קולנועי זה מביע קרע רדיקלי חריף בין העדות לבין עצמן, ובעיקר בינו לבין מה שחדל להיות בתקופה זו התרבות הלאומית הדומיננטית.¹⁸ הסרטים משנות התשעים אמנם מציעים אף הם ייצוג אותנטי של דימויים ושל קולות עדתיים שקודם לכן הושקו או נדונו מנקודת המבט של התרבות הדומיננטית, אך הם עדיין מטפלים בנושא העדתיות ביחס לזיקתו אל התרבות הלאומית. זאת מעצם התמקדותם בניסיון הגישור הכושל ביניהן. כל סרטי שנות התשעים כוללים דמויות, רדודות אמנם, המייצגות את התרבות הדומיננטית ועוסקים ביחסים שבינו לדמויות המורכבות המגלמות את העדתיות האותנטית. בהחברים של יאנה מוצג ישראלי לא מובחן עדתית המתאהב ביאנה, אך ליחסיהם אין עתיד; בחולה אהבה משיכון ג' מיוצגת התרבות הדומיננטית בדמותה המרוחקת והבלתי מושגת של הבלונדינית שהגיחה לרגע מהמרכז, ובשחור העדתיות המרוקנית משתחררת מעול התרבות הדומיננטית. כמו כן, המרחב הנוכח של עיירת הפיתוח בשחור או בחולה אהבה משיכון ג' מוגדר כניגוד למרחב המערפל (שחור) או הנערדר (חולה אהבה משיכון ג') של התרבות הדומיננטית

18 לדיון בתופעה זו מנקודת מבט 'רב-תרבותית' ראו, יוסי יונה ויהודה שנהב, רב-תרבותיות מהי? על הפוליטיקה של השונות בישראל, תל-אביב תשס"ה; יוסי יונה, בזכות ההבדל: הפרויקט הרב-תרבותי בישראל, ירושלים תשס"ה.



נטע גרטי (ימין) ולירו צ'רכי (שמאל) בסוף העולם שמאלה (אבי נשר, 2005)
[באדיבות סרטי יונייטד קינג, משה ולאון ארדי]

ב'מרכז'. בסרטי העשור הנוכחי נעדרת התרבות הדומיננטית ככזו לחלוטין, והעיסוק בעדתיות אינו מתנסח ביחס אליה. בולטים בהקשר זה הסרטים חתונה מאוחרת (דובר קוזשווילי, 2003) וסוף העולם שמאלה (אבי נשר, 2004).

חתונה מאוחרת הוא סרט דובר גרוזינית בעיקרו המתרחש ברובו בתוך דירות המעוצבות באתניות גרוזינית ללא שריד משמעותי של מרחב שניתן לזהותו כישראלי. כך, המרחב הציבורי שמחוץ לדירות אינו מובחן, הוא סתמי, זר לצילומי הפנים וכולל מגרשי חניה אנונימיים, מדרכות ריקות וגרמי מדרגות. אמנם דימויי החוץ מהדהדים דימויים של עיירות פיתוח, אך חוסר הייחוס הגאוגרפי מחליף את הניגוד בין הפריפריה למרכז בניגוד חדש בין מרחבי פנים, עדתיים ומשמעותיים למרחב חיצוני אנונימי, כללי וסתמי. גם סיפור הסרט, המתמקד בניסיונו הכושל של רווק גרוזיני להתנער ממוצאו העדתי וממשפחתו באמצעות פרשת אהבים סוערת עם גרושה ממוצא מרוקני, מאשרר את חוסר הזיקה שבין נושא העדתיות לתרבות הלאומית הדומיננטית, כמו גם את המיגזריות העדתית ואת הנתק בין העדות (גם דמותה של האהובה ממוצא מרוקני נשלטת, למרות איזו אוניברסליות מערבית חילונית, על ידי המנהגים והאמונות של עדתה).

סוף העולם שמאלה, הממוקם בעיירת פיתוח אי שם בנגב של שנות השישים, עוסק רובו ככולו ביחסים המתהווים בין יהודים מרוקנים להודים בעיירה. הסרט עוקף לחלוטין את העיסוק בתרבות הישראלית הדומיננטית ומתמקד במאבק הבין עדתי כמאבק קומי בין התרבות הצרפתית של יוצאי מרוקו לתרבות האנגלית של יוצאי הודו, ששיאו ההזוי הוא

משחק קריקט בין תושבי העיירה למשלחת בריטית. כסרטים קודמים, מציג גם סוף העולם שמאלה את עיירת הפיתוח כמקום נידח, מנותק ומבודד, אך המיקרוקוסמוס החברתי המתהווה בה אינו מוצג כתולדה של מתח או של יחס אל המרכז הגאוגרפי והתרבותי הישראלי, אלא ביחס לאיזו תרבות מערבית קולוניאלית ואוניברסלית. כך, בשונה מהמתח שבין ה'אחר' העדתי ל'אני' הלאומי המאפיין את סרטי שנות התשעים, מעידים סרטי העשור הנוכחי על תרבות ישראלית חסרת מרכז שבה יש רק 'אחרים' ללא זהות לאומית מאחדת, או ליתר דיוק תרבות שיש בה רק 'אני' עדתיים רבים.

1. סיכום

מעקב אחר הייצוג הקולנועי המשתנה של יחסים בין עדתיים במעברה ובעיירת הפיתוח מגלה את שינויי התפיסה של היחסים בין עדתיות לתרבות הלאומית השלטת ובין המרכז לפריפריה. מעקב זה חושף מהלך שתחילתו בשליטה מובהקת של המרכז ושל התרבות הלאומית תוך הטמעת הפריפריה ותת-התרבות העדתית, וסופו בנוכחות של מגוון פריפריות ותת-תרבויות עדתיות בצד העדר נוכחות של מרכז ושל תרבות לאומית שלטת.

סרטי שנות החמישים קידמו התערות בין עדתית והתערות בתרבות הסוציאליסטית-ציונית השלטת (עיר האוהלים), תוך הצגתם את עיירת הפיתוח כהגשמת החזון. סרטי שנות השישים והשבעים קידמו גיוון עדתי בצד מיזוג גלויים והטמיעו את העדתיות בתוך תרבות 'שוק חופשי' שלטת, תוך הצגת עיירת הפיתוח כאופציה אמביוולנטית (סלאח שבתי, חור בלבנה, כץ וקראסו). סרטי שנות השמונים (בעקבות המהפך הפוליטי של 1977) הפכו את כיוון ההתערות הבין עדתית או הלאומית, והחלו לתאר את כישלון ההתערות ואת חוסר המוצא המאיים שבמתחים בין עדתיים, תוך הצגת עיירת הפיתוח כמקום נידח ותלותי (לחם, אינדיאני בשמש, כורדניה). מגמה זו הלכה והתרחבה בשנות התשעים (בעקבות התחזקות המיגוריות העדתית), כשסרטים ישראלים החלו לייצג עדתיות אותנטית של מגוון 'אחרים', שאחרותם הוגדרה על דרך הניגוד לתרבות מרכז ישראלית מעורפלת, תוך הצגת עיירת הפיתוח כמקום נידח שצריך להתנתק מתלותו ההרסנית במרכז (חולה אהבה משיכון ג', שחור). בעשור הנוכחי מתעצם תהליך הייצוג של ריבוי 'אחריות' עדתיות ונמוג כמעט לגמרי ייצוגן של אלה ביחס לתרבות לאומית או לתרבות שלטת כלשהי, תוך הצגת עיירת הפיתוח כמקום נידח שבו מתפתחים מיקרוקוסמוסים עדתיים חסרי זיקה כלשהי למקומם הגאוגרפי או למרכז תרבותי ישראלי (חתונה מאוחרת, סוף העולם שמאלה).