

תוכן עניינים

פתח דבר- עמ' 3

מבוא- עמ' 4

ניתוח ייצוג המזרחי בקולנוע על פי התיאוריה הפוסט הקולוניאלית והפוסט לאומית- עמ' 6

מסקנות- עמ' 10

רשימת מקורות- עמ' 11

מבוא

• יחסי מזרחים-אשכנזיים

החברה בישראל, כמדינת הגירה, הינה חברה הטרוגנית המאגדת בתוכה קבוצות אתניות, דתיות ולאומיות שונות. תהליך ההתחברות של הקבוצות המגוונות האלה הוא תהליך מורכב ורצוף מתחים ועימותים. במשך שנים ארוכות, בטרם קמה המדינה ואחרי שקמה, הייתה החברה היהודית מלוכדת במאמץ ליצירת חברה ומדינה לעם היהודי. במסגרת זו עוצבה זהות משותפת לחברי הקבוצה היהודית בישראל והתגבשה מדיניות של "כור היתוך" או "מיזוג גלויות". בשנים הראשונות לאחר קום המדינה, הפעילה המדינה מנגנונים רבי עוצמה שהיו אמורים להתיק את הזהויות הנפרדות של הקבוצות השונות ולצקת תחתן זהות קבוצתית הומוגנית אחת, בדמותה של הקבוצה ששלטה באותה עת במנגנוני הפוליטיים והתרבותיים של המדינה. זהות משותפת זו דחקה לשוליים את רכיבי הזהות הפרטיקולריים של הקבוצות השונות בחברה היהודית, ובם המזרחיים. כלומר, החברה הישראלית התאפיינה במגמות צנטריפוגליות חזקות שביקשו ליצור האחדה תרבותית תוך סובלנות מועטה לריבוי תרבויות (מנדלסון-מעוז, 2009).

העולים החדשים המזרחים נדרשו לעבור תהליך של דה-סוציאליזציה שבמסגרתו ישילו מעליהם מנהגים תרבותיים מסורתיים "נחשלים" ובמקביל לו, תהליך של רה-סוציאליזציה שבו יאמצו להם מערכת ערכים שנתפסה כמערבית, כדי "להתקדם" ולהיות שווים לאשכנזים. התרבות הישראלית ההגמונית בשנות קום המדינה ועשרות שנים לאחר מכן הייתה אשכנזית במובהק. גם התרבות הגבוהה, וגם התרבות הפופולרית (לביא-דינור וקרניאל, 2015).

בעוד חוקרים כמו ליסק (1999) טוען כי מדיניות הקליטה כלפי המזרחים הייתה בלתי מודעת ונבעה משאיפה לאחדות ולסולידריות, מהצורך ביצירת חברה אחידה ותרבות מגובשת הרי שחוקרים כמו שנהב וחבר (2002) ושוחרט (2005) טוענים כי הפערים בין האוכלוסייה הוותיקה האשכנזית-חילונית לבין המהגרים המזרחים מייצגים יחסי דיכוי קולוניאליסטיים ופוסט קולוניאליסטיים בין העולם הראשון לעולם השלישי. כאשר מנהיגיה של התנועה הציונית האירופית ביקשו לבנות קהילה בעלת מאפיינים אירופיים הרואה עצמה כאפוסטרופוס כלפי מי שאינו מערבי, שיש "לתרבת" אותו. המזרחיים, המזוהים עם התרבות הערבית, היוו איום כלפי ההגמוניה בהיותם בלתי מערביים ובהיותם מזוהים עם האויב הערבי.

בעשורים האחרונים החלו להיווצר סדקים במאמץ לבנות תרבות יהודית-ישראלית הומוגנית, ועל פני השטח עלו נרטיבים ותרבויות חלופיים. קבוצות שלא זכו להכרה בתרבותן מוקמו בתחתית הסולם או בשוליו, ולכן פתחו בפעולות מחאה. הן החלו לגבש לעצמן זהות קולקטיבית נבדלת ודרשו מעמד חברתי, הכרה תרבותית והשפעה על החברה ועל השלטון (מנדלסון מעוז, 2009). בהתאם למגמות אלה, בעשורים האחרונים מתגבש שיח מזרחי חדש, המהווה ביטוי לחיפוש אחר השורשים המזרחיים האבודים, תוך שחזור ההיסטוריה והתרבות המקומית. חוקרים כמו יהודה שנהב וסמי שלום-שטרית חוזרים אל המושג "היהודים הערבים" כדי להדגיש את "ערביותם" התרבותית שנפסלה במהלך המאמצים ליצור "כור היתוך" ישראלי ולהעביר את המזרחים חינוך למערביות ולישראליות. לטענתם של חוקרים שונים (שטייר-לבני, 2009, לביא-דינור וקרניאל, 2015).

כך, בשנים האחרונות, החל משנות השמונים ואילך בתרבות הישראלית התחזקה המגמה של פסיפס של זיכרונות וזהויות ובהם סממנים גלויים מאירופה, מאסיה ומצפון אפריקה מהווים בסיס לזהות וחלק

ניתוח ייצוג המזרחי בקולנוע על פי התיאוריה הפוסט הקולוניאלית והפוסט לאומית

• התקופה הראשונה - ייצוג אוריינטליסטי המשמר את ההגמוניה

באשר לייצוג המזרחי-היהודי בקולנוע, הייצוג האוריינטליסטי של זה נידון לרוב בהקשר לקולנוע הבורקס אשר נוצר בישראל בשנות השבעים. סרטים אלו הציגו גיבורים מזרחיים, העלילה עסקה בקשיי ההתאקלמות שלהם בארץ ובעימות האשכנזי-ספרדי, והם הציגו כך, לדעת שוחט (2005) פתרון אסקפיסטי לשכבת השוליים ולמעמד הפועלים המזרחי, ולעתים רחוקות יותר אף לזעיר-בורגנות המזרחית. האסקפיזם של סרטי הבורקס נבע מהתשוקה האוטופית כמעט לגשר על הפערים בחברה הישראלית ובכך לקדם תדמית של שוויון עדתי/מעמדי, סובלנות, פלורליזם וסולידריות; ומאחר שקהל היעד הוא הציבור המזרחי, חדורים הסרטים בהכרח במתחים חברתיים ועדתיים. לטענתה של שוחט (שם) בסרטים אלה רגש הלאומיות גובר כ"מיתוס" על האפליה העדתית והמעמדית, ואכן, רוב סרטי הבורקס נותנים ביטוי לגישה השלטת לניתוח החברה בישראל, שלפיה הבדלים תרבותיים והבחנות מעמדיות יחוסלו על ידי הדור הצעיר, במיוחד באמצעות נישואין. את ההומור בסרטי הבורקס מציעה שוחט לקרוא כהומור קרנבליסטי, ברוח בחטין, הומור בו אנשי השוליים לועגים בחוסר כבוד לשכבה המדכאת. איש השוליים, חסר הכוח והמעמד הפוליטי, מצליח לנצח, במיוחד במיטה, ובהגיון המהופך של הקרנבל - להשיג לעצמו כוח, אונות. בעולמו של המדוכא, המדכא הוא נוכחות מתמדת (היסטורית/ שאפשר להיטמע בה או למרוד בה, השליט האשכנזי נוכח תמיד בסרטי הבורקס, וכך הופכת הצפייה בסרטים לתרפיה, במהלכה צוחקים אנשי השוליים הן לחולשותיהם והן למרכז - "צחוק קולקטיבי משחרר".

לטענתה של שוחט (2005) לסרטים אלה הייתה השפעה על התדמית הכללית של המזרחים, הרבה מעבר למסגרת הקולנועית שלהם. הביטוי "סאלח שבתני", למשל, הפך לחלק משפת היום יום ושימש כדי לציין עולה מזרחי משנות החמישים שגר במעברה כמו גם כדי לעורר את סך כל המאפיינים ה"בסיסיים" הקשורים למזרחי המצוי. הייתה נטייה לקבל כ"אמתיים" את הדמויות המזרחיות ואת מאפייניהן. האידיאולוגיה השלטת חדרה באמצעות סרטים אלו אפילו לשורות המזרחים עצמם, שרבים מהם ספגו עם הזמן את הדעות הקדומות שהוצגו על האקרון. למשל, שהאשכנזים אכן עולים עליהם מבחינה אינטלקטואלית ולכן ראויים למעמדם החברתי הגבוה יותר. בדרך זו, לא רק ש"המערב" מייצג את "המזרח", אלא גם, במשחק השתקפויות קולוניאליסטי קלאסי, המזרח רואה את עצמו דרך המראה המעוותת של המערב.

כלומר, ניתן לומר, ברוח התיאוריות הפוסט קולוניאליות כי בתקופה זו אכן היה קיים ייצוג מדיר, מדכא ואוריינטליסטי ששאף לשמר את דמות 'המזרחי' הנחותה והסטריוטיפית במטרה לשמור על הסטטוס-קוו המערבי ההגמוני. דוגמה לייצוג כזה ניתן לראות בסרטים כמו: 'קזבלן' (מנחם גולן, 1975) אשר יצר רעיון פיקטיבי של כור היתוך לאומי ובאמצעות פרקטיקה של חיקוי אתני, שבמסגרתה נאלץ הגבר המזרחי לשקף דימוי של אשכנזיות גברית הטרונומרטיבית. כך, קזבלן, יוסף סימן טוב, אמנם מציג דמות של מזרחי אשר עומדת במרכז הנרטיב ומהווה חלופה לגבר האשכנזי ההגמוני אך כפי שטוען רז הזהות הגברית המזרחית ממושטרת בסרט קזבלן ונתונה לפיקוח. היא מולאמת באמצעות פרקטיקה של חיקוי אשכנזי, הזוכה ללגיטימציה מוסדית בצבא ובנישואין בין אתניים (רז, 2004). או למשל 'סאלח שבתני' (אפרים קישון, 1964) אשר הציג גם הוא דמות מזרחי עילג, סטריאוטיפי, ייצוג בעל סימן הריבוי, ופתרון