

# פעמים

120

דימויים

העורך: אבריאל ברילבב  
עורך משנה: מיכאל גלצר  
מזכיר המערכת: יאיר עדיאל



מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח

|     |       |   |                       |
|-----|-------|---|-----------------------|
| 5   | ..... | <b>הפעם בפעמים</b>                          |                       |
|     |       | סמלים ודימויים בקהילה הספרדית-הפורטוגלית    | לימור מינץ-מנור       |
| 9   | ..... | באמסטרדם במאה השבע עשרה והשמונה עשרה        |                       |
|     |       | מה לוונוס במשנה תורה לרמב"ם, של"ד-של"ו      | רותי קלמן             |
| 61  | ..... | (1574-1575)?                                |                       |
|     |       | פירוש אתיופי לסיפור הלווייתן וזיקתו לפרשנות | לאונרדו כהן           |
| 93  | ..... | הרבנית                                      |                       |
| 117 | ..... | היכן נולד שבתי צבי?                         | אברהם אלקיים          |
| 129 | ..... | קולנוע קהילתי מזרחי ישראלי                  | מתן אהרוני            |
|     |       | <b>תגובות</b>                               |                       |
| 155 | ..... | תגובה לחוברת פעמים 114-115                  | יוסי קסנר וישראל רונן |
| 159 | ..... | תשובת עורך פעמים                            |                       |
| 160 | ..... | פרס בן-צבי, תשס"ט                           |                       |

# קולנוע קהילתי מזרחי ישראלי

אפתח מאמר זה בסיפור אישי קצר. היה זה צהרי יום שישי בתחילת המילניום. מנומנם למחצה למרתי לקראת מבחן גדול בשיעור 'קולנוע ישראלי', ולפתע טלפון מחבר העיר אותי וחילץ אותי מערמת מאמרים על הסרטים הצינוניים – הוא הורה לי: 'פתח ערוץ 10!', והכריז: 'חזר הסרט הערכי של יום שישי, אבל במתכונת מזרחית'. הדלקתי את הטלוויזיה, ומרגע זה לא יכולתי לחדול מלצפות בסרט, אף – כנראה מפני – שהיה נורא. הצילום זועה, הבימוי רע, המשחק מוגזם, בעריכה היו טעויות בסיסיות, בכתוביות היו שגיאות כתיב, והעלילה פשטנית ולא אמינה. ובכל זאת, זה היה תענוג אדיר.<sup>1</sup>

היה זה סרטו של הבמאי ימין מסיקה 'מבט כואב'.<sup>2</sup> במהלך הצפייה חשתי דחייה ומשיכה כאחת כלפי הלא ראוי, הבזוי. לאחר מכן חיכיתי מדי יום שישי להפתעה הבאה, כנראה פיתחתי אובססיה קלה לסרטים אלו, שמאוחר יותר כיניתי אותם 'סרטים מזרחיים' או בשם המתאים יותר 'סרטי התחנה המרכזית'.<sup>3</sup>

\* המאמר מבוסס על מחקר ראשוני לקראת כתיבת עבודת דוקטור בחוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה. הדברים הוצגו בכנס של עמיתי 'קדמתה' במכון בן-צבי בירושלים.

1 יש לציין כי הצפנים התרבותיים שנתפסים נכונים, והאסתטיקה הקולנועית שנתפסת ראויה ולגיטימית (ושנלמדת בבתי הספר ובאקדמיה), הם תוצר של הבניה תרבותית ושל יחסי כוחות במערכת התרבות ובשדה האמנות והקולנוע. ראו: בורדיה, עמ' 113-134, 155-164. במערכת זו סוג אחד של עשייה הוא בעל החזקה להיות הקנוני, המקובל והנכון לעשייה, והסרטים הנחקרים במאמר זה נוצרו בזיקה אליו. הופק בשנת 1991.

2 השם סרטים מזרחיים מוכר בקרב צרכני סרטים אלו, והוא נובע מהעיסוק של הסרטים בנושא האתני ובמוזיקה המזרחית. אולם במשך השנים ועם התפתחותו של סגנון קולנועי זה התמעט העיסוק בזהויות אתניות, וקולנוע זה התמקד בנושא המעמדי,

סרטים אלו מוכרים יותר כסרטים של הזמר המזרחי אבי ביטר ושל הבמאי ימין מסיקה.

החוויה שחוויתי בצפייה דומה להתפלשות מהנה ברפש ובזוהמה, והיא מה שחשים כשנתקלים במה שכינתה ז'וליה קריסטבה בְּזוּת (object). בזות היא החלק הנשי, האימהי, הקדם־אדיפלי, שאנו דוחים באימה. הבזוי הוא הטמא, הדוחה, מה שהורחק מהגוף, הופרש ממנו, וסומן כאחר. הבזוי הוא סמן גבול הסדר החברתי. החמוש בבזות הוא מי שמנסה להציל עצמו מהסדר החברתי, הוא דוחה את שם האב, מערער על הזהות, תוהה מי הוא (וכיצד התעצב כפי שהוא). הוא שובר את חומות ההדחקה ומסרב לאני העליון – האני החברתי שמשמש בשפה ההגמונית, ושמבקש לסלק את הבזוי.<sup>4</sup>

למה התמסרתי לחוויה זו של בזות? מה היא תרמה לי? מי מעוניין להציל עצמו מהסדר החברתי באמצעות אותם הסרטים? מדוע למרוד כך? כדי להשיב על שאלות אלה יש לברר תחילה מהם הסרטים שבהם מדובר, מיהם יוצריהם, מה מטרתם והשפעתם, מיהו קהל היעד שלהם, ולמה הם גרועים כל כך.

במאמר זה אבקש להציג מהלך חתרני וייחודי בשדה הקולנוע והתרבות בישראל: סרטים שנוצרו בשולי הקולנוע הישראלי הקנוני, במסגרת מה שאני מכנה קולנוע עלילתי קהילתי. זהו קולנוע שמאגד את השפה הקולנועית המקובלת ואת אופני ההפקה וההפצה המקובלים. קולנוע זה מייצג תת־תרבות ייחודית, תת־תרבות מזרחית ומעמדית, טראש מזרחי. בהיחשפות לטקסטים שמייצגים תת־תרבות ולמאפייניהם, מתרחש תהליך של זניחת זהות ויצירת זהות חדשה. מהלך זה מתרחש על ידי חזרה אל המודחק, חזרה אל הלא־אני הסובייקטיווי, אל האימהי. עם היציאה משלב סְפִי (לימינלי) זה מעוצבת זהות מעמדית, טראשית, חדשה.

תת־התרבות הטרשאית המזרחית וזהות מעמדית טראשית זו הן תגובה רדיקלית על הייצוג והסטראוטיפים השליליים של המזרחי בתרבות הישראלית הדומיננטית. לדברי ויקי שירן המזרחיות היא אידאולוגיה, תפיסת עולם, חוויה, זהות, שמעוצבת בצורה דו־צדדית: הגדרה פנים־מזרחית וחוק־מזרחית.<sup>5</sup> המזרחיות אינה עניין ניטרלי. היא דבר נרכש, אך היא גם סטטוס

באנשי המעמד הסוציו־אקונומי הנמוך ובתרבותם. השם סרטי התחנה המרכזית נובע מן הקשר ההדוק של הסרטים למוזיקה המזרחית שהופצה בקלטות שנמכרו בעיקר בתחנות אוטובוסים מרכזיות בערים שונות, ושנחשבה למוזיקה של קהל מזרחי מהמעמד הנמוך בחברה.

4 קריסטבה, עמ' 7, 11.

5 שירן, מזרחיות.

שיוכי – היא קשורה לארצות מוצא ספציפיות, ארצות המרחב המזרחי הערבי. המזרחיות כשם עצם מתארת את הוויית חיהם של מזרחים, הווייה שלא היה צריך להמציא; מה שהומצא הוא המשמעות החדשה של המושגים מזרחים ומזרחיות כמייצגי חולאים חברתיים וכמייצגי הווייה נחותה, ומשמעות זו הוטענה בערכיות שלילית והפכה את המושגים הללו למושגים המסמנים, מתייגים ויוצרים נורמות בשיח המרכזי. באמצעות המושגים מזרחים ומזרחיות סימנו האשכנזים את גבולות זהותם שלהם לעומת האחרים, הלא רצויים.<sup>6</sup> יצירת הסרטים הנדונים כאן יצאה כנגד ההחפצה (האוברייקטיפיקציה) שנעשתה בתרבות הדומיננטית למזרחי על ידי הגדרתו והצגתו במבטו ובשפתו של השליט. הסרטים מעניקים למזרחי תרבות וסובייקטיביות שבהן הוא כותב את עצמו.

### ייצוגם של מזרחים בתרבות הדומיננטית

הגיבור המיתי שמסמל את ייצוגם של מזרחים בקולנוע ובטלוויזיה בישראל הוא סאלח שבתי,<sup>7</sup> הדמות שהניחה את היסודות להצגת המזרחי בסרטו של אפרים קישון משנת 1964 בעל אותו השם.<sup>8</sup> זוהי דמות של מי שאין לו ארץ מוצא מוגדרת, אשר בא משום מקום, מעולם חסר ציוויליזציה, ושהוא חסר שפה, תרבות והכשרה מקצועית. זוהי דמות של אדם עילג, עצלן, אדם כפוף, כבד וחסר פרוטה. אך דמות זו קיבלה את מרכז הבמה. לכאורה זו דמות גיבור שחושף את התרבות ההגמונית בקלקלתה. אולם אם בוחנים את הדברים לעומקם, כפי שעשתה אלה שוחט במחקר חלוצי,<sup>9</sup> מתגלה שימוש בסטראוטיפים של מזרחים כדי להשמיץ את הממסד, כלומר נעשה שימוש במזרחים שלא לטובתם. סאלח עוצב בסרט כסיכום של המהות המזרחית: הוא חם, כן, ישיר ופיקח, אך גם עצלן, לא רציונלי, לא צפוי, פרימיטיווי, בור וסקסיסטי.<sup>10</sup> גם עלילת הסרט

6 בנושא זה ראו גם: יוסף.

7 יש שתי גרסאות באשר למשמעות השם סאלח שבתי. על פי האחת קישון קרא לדמות שבתי כי בשביל סאלח כל יום הוא שבת (על פי חיים טופול, ראו: שוחט, עמ' 153). כלומר השם מעיד על עצלות של הגיבור כחלק מזהותו. על פי הגרסה האחרת השם הוא שיבוש של המשפט 'סליחה שבאתי', שיש בו התנצלות של סאלח על מזרחיותו – על כל משמעויותיה – ועל אי היטמעותו בחברה המערבית המודרנית.

8 כפי שטענה שוחט, עמ' 141.

9 שם, עמ' 149.

10 שם, עמ' 150.

מייצגת את התפיסה המודרניסטית את המזרחים, תפיסה שרואה במזרחיות תופעה חולפת שסופה היטמעות בתרבות המערבית הנאורה. תפיסה זו באה לידי ביטוי בפתרון המוצג בסרט ל'בעיה' – חתונה בין-עדתית ובין-מעמדית, שמאלצת את סאלח וילדיו להיטמע ולהיגאל מעברם האפל בארצות רחוקות על ידי צברים מהקיבוץ.<sup>11</sup> בעימות עם נציגי הקיבוץ על הסכמתו להשיא את בתו לחבר קיבוץ, סאלח דורש תמורת בתו 800 לירות, וגזברית הקיבוץ מסרבת למתן המוהר בגלל 'הנזק המוסרי שהוא גורם לאנשי המעברות... למה להם לעבוד אם אפשר לגדל כמה בנות ולמכור אותן לסקטור ההתיישבותי במחיר מופקע'. והיא ממשיכה: 'אתם יוצאי עדות המזרח עם כל הכבוד שאנו רוחשים לכם, עליכם להשתדל ולהסתגל למציאות חיינו המתקדמת ולשכוח את כל המנהגים הברברים שהבאתם משם'. סאלח בתגובה מבקר את המדיניות הפטרונית: 'לשכוח? למה לשכוח? אתם רוצים שאנחנו שוכחים מה שלא טוב לכם... ברבר לא ברבר. אצלנו משלמים לאבא בשביל שהוא גידל את הילדה בשביל אדון זיגי. אצלכם בקיבוץ אם זורעים לא רוצים לקצור אח"כ?.'

שיח זה, שמציג את שתי העמדות, מתנהל לכאורה בין כוחות שווים, אולם כבר בפתיחת הסרט, בתצלום הממקם (establishing shot), מתברר מהי העמדה המועדפת – זו נקודת מבטו של הקולט (האשכנזי), נקודת המבט של התפיסה המודרניסטית את המזרחי, והיא מכוונת את הצופה כיצד להביט על המזרחים. בסצנת הפתיחה נראים זוג פקידים שמחכים בשדה התעופה לעולים היורדים ממטוס שנחת מאי שם. הסצנה מציגה את נקודת מבטם של השניים, שמייצגת את המדינה, משדה התעופה אל המטוס, ומזווית מעוף הציפור, ששולטת בנעשה – כאילו היו השניים מספרים יודעי כול שמספרים את סיפורו של סאלח שבת, סיפורו של עולה חדש האמור להיטמע בקרבם. בשיחה ביניהם הם מציינים כי יורדים מהמטוס גם תיירים וגם עולים, ואלו נראים כשני מחנות שונים: במשפחת תיירים יורד תחילה גבר ממושקף, לבוש חליפה מהודרת, בידו מצלמה, והוא סופר את מזוודותיו (באנגלית); לעומתו יורדת משפחת שבת: אשתו של סאלח מחזיקה פתילייה ישנה, ושאר בני המשפחה מחזיקים שקי בד, וכולם לבושים בגדים מרופטים וישנים. סאלח, שלא כמו הנוסע המערבי, סופר את ילדיו, ומגלה שחסרה לו ילדה (מזל), אך היא מופיעה מיד – יוצאת מחייכת ממסוע המזוודות והחפצים, ומייצגת את ההחפצה של המזרחי. הניגוד בין סאלח לתיירים המערביים נמשך במראה שני המחנות הולכים משני צדי המטוס, שוב מזווית מעוף הציפור, מנקודת מבטה של המדינה הקולטת – מחנה שבת מקובץ כמשפחה מורחבת שנעה בחוסר

ארגון וסדר, ואילו המחנה האחר, המערבי, נע בטרור מסודר ומאורגן כחיילים. מנקודת מבט זו ברור מהו הצד הראוי לחיקוי.

דמות מזרחי זו הופיעה בסרטי בורקס נוספים<sup>12</sup> מאמצע שנות השישים ועד אמצע שנות השבעים. דמותו של סאלח שבתי סיפקה ארגז כלים לשימוש במאפיינים הסטראוטיפיים. ניתן לאתרם גם בסרטים ישראליים רבים אחרים שהופקו מאז ועד ימינו, שמוזהים כסרטי בורקס חדשים.<sup>13</sup>

אף שדמות זו עשויה להיראות כיום ארכאית, ואף שנדמה כי ייצוג המזרחי השתנה לטובה, למעשה לא הרבה השתנה. במדיום הטלוויזיה דמות זו מקובלת ומהווה מוקד משיכה. למשל לימור (אורנה בנאי), שכיכבה כמה עונות בתכנית 'רק בישראל'<sup>14</sup>, לצד יוצר התכנית, ארז טל, היא דמות מרכזית ופופולרית, פרחתה או ערסית שהפכה לסטיריקנית, ובדומה לסאלח שבתי, תוך שימוש בסטראוטיפים של מזרחים בלא לאתגרם.<sup>15</sup>

דמויות נוספות שהוצגו או לוחקו בצורה בעייתית הופיעו לאחרונה בתכנית המציאות 'האח הגדול'<sup>16</sup> – עינב ויוסי בובליל הפכו לכוכבים ואף צולמו לתכנית נוספת, שליוותה את עינב בהכנות לחתונתה והציגה בצורה

12 סרטי בורקס הם לרוב קומדיות, והנרטיב בהם דומה. במרכזם עימות עדתי ומעמדי בין פרוטוגוניסט מזרחי, המוצג בצורה סטראוטיפית כגבר מושך, מאצ'ורב און אך גם פושע, עני, 'תחמן', לא משכיל ולעתים אלים, לבין הממסד והדמויות האשכנזיות, המוצגות בדרך כלל כעשירות, טיפשות ואטומות לב. המתח בין מה שכינה בורשטיין התמה של מיליונר-מזכירה לבין התמה מרוקאי-פולנייה נפתר בסרטים אלה בדרך כלל בחתונה בין עדתית ובין-מעמדית, חתונה בין המזרחי לאשכנזייה. החתונה מוצגת בסרטים כפתרון לכל הבעיות החברתיות (של המזרחים), פתרון שיאחה את השברים, יצמצם את הפערים המעמדיים והחברתיים, ויבטל את ההבדלים התרבותיים לטובת דגם אחד של משפחה, שתיווצר מהאיחוד העדתי והמעמדי, משפחה ישראלית גרעינית בין-עדית. ראו: שוחט, עמ' 119-141; וכן: בורשטיין, פנים, עמ' 56.

13 יש לציין כי מאמצע שנות התשעים נוצרו במסגרת הקולנוע הישראלי הקונוי גם סרטים אתניים שמציגים את תרבות קהילות המהגרים, כמו 'שְׁחור' (שמואל הספרי, 1994), 'כיכר החלומות' (בני תורת, 2001) ו'חתונה מאוחרת' (דובר קוזשווילי, 2001). ראו: לושיצקי, אהרוני ופרמינגר.

14 ערוץ 2, קשת, 1998-2003, 2007.

15 על דמותה, על סטראוטיפים נוספים בטלוויזיה, היחס האמביוולנטי אליהם והרב משמעיות של טקסטים טלוויזיוניים אלו ראו: שיפמן.

16 ערוץ 2, קשת, 2008.

מלגלגת ופטרונית את ההתנהגות שלה ושל בני משפחתה ('הבובלילים בדרך לחופה'<sup>17</sup>). הם הוצגו בתכנית – בעזרת הקריינות הלעגנית של אלכס אנסקי ובעריכה מגמתית – כעילגים, בורים, ברברים, יצריים, רועשים ואלמים, כמיטב הסטראוטיפים שנוצרו במשך השנים. גם ההאשמה שהוטחה ב'סאלח שבת'י' בברבריות של המזרחים חזרה והועלתה בתכנית 'האח הגדול'<sup>18</sup>, בריב בין ג'ני, מהגרת מברית-המועצות לשעבר, לעינב בובליל. הריב נבחר להיכלל בתכנית הערוכה בערוץ 2 לא בכדי, אלא בגלל האשמותיה של ג'ני את עינב בהתנהגות ברברית: 'זה עניין של צורת התנהגות... אבל תראי איך את מדברת... תתנהגי יפה... לא עשית שום דבר רע, פשוט אני לא אוהבת את צורת ההתנהגות הברברית, זה הכל'. עינב הגיבה: 'סליחה, את רוצה להגיד לי שאני ברברית?', והמשיכה: 'איך שום בעיה חמודה. זאת צורת ההתנהגות שלי, מה לעשות, אני לא אירופאית'.

נראה כי בנוסחה העכשווית לליהוק מוצלח בתכניות מציאות צריכה להיכלל דמות שמתאימה היטב לסטראוטיפים של המזרחים ומאשרת אותם. זאת ועוד, בבחינה כמותית של ייצוג המזרחים לעומת האשכנזים במדיום הטלוויזיה, בדיקה שנעשתה במסגרת מחקר רחב של 'הרשות השנייה', נמצא כי מזרחים הודרו מעמדות כוח ושליטה בתחומים שונים.<sup>19</sup>

גם אם יש מי שיטענו כי ההצגה הסטראוטיפית של המזרחי אפשרית כיום כיוון שאנו נמצאים בשלב של בשלות שבו ניתן לקבל את הסטראוטיפים כאירוניים וכמזמינים ביקורת, לא כך נתפס הדבר בחברה, כפי שהראתה איילת כהן במקרה של הסדרה 'זינזאנה'.<sup>20</sup> לדבריה גם ייצוג לכאורה של התרבות

17 'ביפ', הכבלים ו'קשת', ערוץ 2.

18 תכנית 9, 29 בספטמבר 2008.

19 בולטת היעדרות של מזרחים מתפקידי הגשה והנחיה, תפקידים שיש בהם עמדת כוח של ספקי מידע, העומדים במרכז אירוע ומונוטרים אותו. נמצא כי במהדורות החדשות 22 אחוז מן המגישים היו מזרחים, בתכניות אקטואליה ותחקיר היו 23 אחוז מן המנחים מזרחים, ובתכניות הבידור והאירוח נמצאו כ־10 אחוזים מנחים מזרחים. ראו: לאור ואחרים, עמ' 21. בבחינת התפקיד באייטם חדשותי נמצא שהקבוצה הדומיננטית, קבוצת המומחים והפרשנים, עיקרה גברים יהודים אשכנזים חילונים, ואילו מזרחים הופיעו בשיעור גבוה בתור 'אדם מן הרחוב' או 'מושא האירוע'. ראו: שם, עמ' 50. גם מדדי הסטטוס ומדדי האנונימיות מעידים על מצבן העגום של דמויות שזוהו כמזרחיות לעומת דמויות שזוהו כאשכנזיות.

20 חיים בהגלו, טלעד, ערוץ 2, 1999–2001.



המיוחדת לכל קהילה באמצעות איקונוגרפיה ודפוסי שיח סטראוטיפיים מכוון למעשה לבליעתה במערכת הרצויה של התרבות השליטה.<sup>21</sup>

## קולנוע קהילתי מזרחי

באקלים תרבותי וייצוגי זה במקום להצטדק, להכחיש או להתכחש לסטראוטיפים של המזרחים בתרבות הדומיננטית, בחרו כמה יוצרים מזרחים – שמרגישים כי הם מייצגים קהילה אתנית ומעמדית – להגיב ביצירה בשולי התרבות הדומיננטית. מתחילת שנות התשעים הם יוצרים קולנוע קהילתי שמייצג קהילות שמיוחסים להן התארים אחרות, נעדרות, שוליות או מדוכאות.<sup>22</sup>

הקולנוע הקהילתי העלילתי הוא קולנוע אחר, בעל מאפיינים ואסתטיקה השונים מאלה של הקולנוע הישראלי העלילתי, והנחשבים נחותים או לא ראויים. סרטים אלה נוצרו עקב היעדר תמיכה והכרה מצד קרנות וגופים ציבוריים,<sup>23</sup> מתוך אילוצים כלכליים וחברתיים ובשל רצון היוצרים ליצור קולנוע שונה מהמקובל, קולנוע שמייצג ומציג קהילות מיעוט. זהו קולנוע דל תקציב, שממומן ממכירות הסרטים בשווקים. קל לזהותו בזכות סגנונו המיוחד, שכולל מאפיינים ומוטיבים אסתטיים, עלילתיים, מבניים ותמטיים ייחודיים, ובזכות הופעה חוזרת ונשנית של דמויות מרכזיות קבועות – בעלילה ובליהוק. בשל היעדר התמיכה יש לקולנוע זה גם מאפיינים של קולנוע עצמאי מבחינת דרכי ההפקה וההפצה. הוא נתפס בציבור הרחב כחובבני ונחות, כקולנוע של השוליים, שאינו רלוונטי לכלל הציבור, כקולנוע נעדר ערכים אסתטיים ואמנותיים, ועל כן אין הסרטים הללו מוקרנים בבתי קולנוע.

סרטי התחנה המרכזית נוצרו משנת 1991 ועד היום. זהו קורפוס של כחמש עשרה מלודרמות שמציגות את חייהם הקשים של תושבי השכונות העניים, את תרבותם ואת התמודדותם עם מוסדות המדינה ועם החברה הסובבת. הסרטים מתאפיינים בדלות אסתטית, בטעויות קולנועיות בסיסיות, במשחק מוגזם

21 כהן, עמ' 14.

22 במאמר זה אתמקד כאמור בקולנוע מזרחי, אך אני חוקר גם את הקולנוע הקהילתי החרדי.

23 יש קושי בבירור הסיבות האמתיות לסירוב הקרנות לממן את הסרטים, אך בישיבה של ועדת החינוך, התרבות והספורט של הכנסת בשנת 2006 טענו יוצרים של הקולנוע החרדי והמזרחי כי בקשות המימון שלהם נדחות מפני שתסריטיהם נתפסים כלא איכותיים ולא רלוונטיים לכלל הציבור הישראלי, וכן מקשים עליהם בקריטריונים כמו תמיכה של תחנות שידור, שגם הן דורשות איכות ורלוונטיות לכלל הציבור. ראו: פרוטוקול.

ובחוסר מקצועיות. סרטים אלה הם תוצר של הכלאת סגנונות קולנועיים שונים ושילוב בין מה שנתפס כגבוה למה שנחשב נמוך – מלודרמות ישראליות והוליוודיות, סרטים מוזיקליים, סרטי בוליווד (הודיים), סרטי טראש וסרטים מן העולם השלישי. בסרטים משולבים שירים מזרחיים, שהגיבור שר, ומוזיקה זו מייצגת את תרבות הקהילה המעמדית והאתנית שמוצגת בסרטים – קהילה של אנשים מהמעמד הסוציו-אקונומי הנמוך בישראל, שרובו מורכב ממהגרים מארצות ערב, המזוהים כמזרחים.<sup>24</sup> סרטים אלה נמכרים בשווקים ובדוכנים בתחנות אוטובוסים מרכזיות ברחבי ישראל, ולאחרונה ניתן למצוא גם בשירות וי-ארדי הניתן למנויי הכבלים. יוצריהם העיקריים הם כאמור הבמאי ימין מסיקה ושותפו ירמי קרושי (בעלי חברת הפקה ששמה הסמלי 'הפקות המזרח') והזמר המזרחי אבי ביטר.

קולנוע קהילתי זה מאתגר את התרבות הדומיננטית ומערער על ערכיה על ידי חיקוי מוגזם המהווה פרודיה קאמפית.<sup>25</sup> סרטים אלו מבליטים ומקצינים את הסטראוטיפים. הם נעשים בניגוד למוסכמות קולנועיות, ויש בהם שימוש שונה ומאתגר בשפה הקולנועית ובאסטיקה המקובלת. בסרטים יש קריאת תיגר גלויה על מוסדות המדינה, ומובע חוסר אמון בה. הסרטים מאדירים ערכים משפחתיים – דאגה, עזרה ונאמנות לדומה לך ולקרוב אליך, גם מבחינה מעמדית. פרקטיקות אלה הן מנגנון חתרני שמייצג ומפיץ תתי-תרבות חדשה וייחודית – טראש מזרחי – תתי-תרבות שמייצרת זהות חדשה. עשייה זו מהווה תגובה גם על החברה הציונית, שיצרה את הזהות המזרחית מתוך דיכוטומיה קשיחה – המזרחים נדרשו לבחור בין ערביות, שנתפסת כאנטי-ציונית, לבין יהדות פרו-ציונית.<sup>26</sup> הקולנוע הקהילתי המזרחי יוצר אפשרות נוספת – בחירה בישראליות לא ציונית.<sup>27</sup>

24 על הקשר ההיסטורי שנוצר בחברה הישראלית בין אנשים מהמעמד הסוציו-אקונומי הנמוך לבין המהגרים מארצות ערב ואסיה, המזרחים ראו: ג'רבי ולוי.

25 ראו: פדבה.

26 חבר, שנהב ומוצפי-האלר, עמ' 290.

27 הצינונות אינה עשויה מקשה אחת, אלא היא מכלול של אידאולוגיות, גישות ותפיסות. מתוכן ניתן לדלות שורה של מוטיבים מרכזיים – כמו שלילת הגלות ומה שנתפס כגלותיות, גופו המיתי של הצבר, הקשר לאדמה ולמדינה והאמונה בה – שהסרטים מתמודדים עמם, חותרים תחתם ומערערים עליהם. ההגדרה ישראליות לא ציונית מעידה על האמביוולנטיות שקיימת בסרטים: יש בהם מאפיינים ציוניים מסוימים (כמו הערכים וההתנהגויות של הישראלי – הלא פורמלי, הגט והמחוספס, שהוא תוצר של שלילת המהגר הגלותי), אך הם

אדגים את מאפייני קולנוע זה בעזרת סרטו של אבי ביטר 'חבר ואח'<sup>28</sup>,  
שהוא המשך לסרט 'חבר ואח'.<sup>29</sup> 'חבר ואח' הוא סיפורם של אבי, יתום שחי עם  
סבתו, וחברו הקרוב, מוסה, שצמוד אליו ומלווה אותו כמעט לכל מקום ובכל  
מצב. השניים חיים בשכונת מצוקה ועובדים בשטיפת כלים ובבניין. לאבי חבר  
קרוב נוסף, ג'קי, שאינו מהשכונה אלא בן עשירים שהסתבך עם עבריינים, ואבי  
עוזר לו ומחלצו מצרה. לאבי יש גם חברה, שרית, והיא בוגדת בו עם ג'קי כפוי  
הטובה. יחסיהם של ג'קי ושרית מידרדרים מהר מאוד, ג'קי מתמכר לסמים  
ויורד מנכסיו. אבי לעומתו מצליח ומתעשר בזכות הופעות במועדונים שבהן  
הוא שר שירים מזרחיים. ביום חתונתו עם שכנתו, זהרה, שרית – שביקשה  
לחזור לאבי אך הוא דחה אותה – יורה בכלה, וכך מסתיים הסרט.

'חבר ואח 2' הוא המשך של קודמו. אבי גר בוילה מפוארת, המוצגת  
בתצלום הממקם בפתיחת הסרט, אולם בתצלומי הפנים הבית נראה דל, חשוך  
וצפוף.<sup>30</sup> אבי גר עם חברו הטוב, שאול, שמתפקד גם כאמרננו. בסרט זה  
הנושא המעמדי, היינו שכונת המצוקה והקשיים הכלכליים, מיוצגים בדמותה  
של סיגל, חברתו החדשה של אבי, יתומה שגרה עם אחיה, ג'קי הנרקומן  
(זהו אותו חבר שבגד באבי בסרט הראשון, אולם הדבר מתגלה רק בהמשך).  
לאחר שורה של סצנות מחיי האוהבים – צעידה בים, שחייה בכרכה, אכילת  
גלידה ופיקניק – המלוות בשיר אהבה מזרחי ששר אבי, סיגל נעלמת לפתע  
לשבועיים. היא מתרצת לשאול, במשחק לא אמין, מדוע נעלמה: 'אמרתי לו  
[לאבין] שאני גרה בבית של עשירים ואני גרה בדיר חזירים'. שאול משיב לה:  
'גם הוא לא גדל בבית של עשירים. גם הוא היה בחרא'. לאחר יישור ההדורים  
ביניהם השניים חוזרים להיות זוג אוהבים. בינתיים שרית, חברתו לשעבר של  
אבי, מופיעה בביתו ומנהלת שיחה רוויית איומים עם שאול על רצונה לחזור

מרבם להדגיש את חוסר הקשר למדינה ואת אי האמון בה, ושוב  
שוב עולה בהם האפשרות להגר מן המדינה, ומוצגות דמויות  
שנראות גלותיות. הישראליות הלא ציונית קשורה לגישה  
הפוסט-ציונית, שמאופיינת באינדיבידואליזם, ונהנתנות, צרכנות  
וגלובליזציה. ראו: אלמוג; רם.

28 אבי ביטר, 1999.

29 ימין מסיקה, 1993.

30 בצילומי פנים הבית לא השתמשו בפנסי תאורה, והריהוט הדל  
אינו הולם את הווילה כפי שצולמה מבחוץ. למשל בסלון יש ספה  
מכוסה בד מקושקש, שידה ועליה כמה בקבוקים של משקאות  
אלכוהוליים וטלוויזיה ישנה. הדמויות בבית מוצגות בפריים  
מסוגר וחשוך, שיוצר תחושה קלטרופובית, שאינה מתאימה  
לבית מפואר ורחב ידיים. לעתים מופיע בתצלומי פנים הבית צל  
של המיקרופון (בום).

אל אבי בכל מחיר. השיחה מסתיימת בסילוקה מהבית, אך הסצנה נמשכת, בעורפות מיותרת, בהצגת שאול משחק בכובת קוף מרקד ושר, וגם הבוכה לפתע יוצאת ממיקוד. הסצנה הבאה מתרחשת במקום לא מוכר, שאמור להיות הווילה של אבי ושאול, בדירה כמעט ריקה מרהיטים, שדלת הכניסה שלה מכוסה בניילון שעליו מוטבע שם של חברת בנייה, פרט המלמד כי זוהי דירה לדוגמה – שרית חוזרת ובידה אקדח ומחפשת את אבי כדי להרגו. היא יורה תחילה בשאול בלבו ומחכה לבואו של אבי, וזה בעיתוי מדהים מגיע מיד ומאויים גם הוא. אך רגע לפני ששרית יורה בו, סיגל מופיעה ויורה בה בגבה ומצילה את אבי. במהלך סצנה זו משולבים שני תקריבים חוזרים של נעליה של שרית, שאינם תורמים דבר והם בגדר טעות קולנועית. בהמשך מתברר כי שאול, אף שנורה בלבו, ניצל, ואבי מטפל בו בבית החולים, בחדר לכן ושומם שבמרכז מיטה.

במהלך הסרט בחור בשם מוסה חוזר ומתקשר אל סיגל ומכריז על אהבתו אותה, אך היא אינה עונה לו, ומספרת לאבי שזה יריד שלה שמאוהב בה. לקראת סיומו של הסרט אבי מגלה כי זהו חברו הקרוב מוסה, שלאחר מותה של זהרה היגר לאמריקה. אבי טוען כי חיפש אחריו אך לא מצא אותו, ומוסה, במשחק מוגזם, מתוודה לפניו: 'סיגי היא בשבילי הכול'. אם תתחתנו אני אתאבד'. אבי, היודע כי נאמנות לחבר ודאגה לו הם הערכים החשובים ביותר, מסביר לסיגל: 'אני לא יכול לבגוד במוסה. מוסה הוא בשבילי כמו אח... רק מוסה נשאר לי בחיים. היה אתי, סבל אתי'. אבי נפרד מסיגל עבור חברו, ובסוף הסרט הוא ושאול מחליטים להגר לאמריקה, ואילו מוסה וסיגל נראים מתנשקים, ונראה שהם יקיימו את דרישתו של אבי להתחתן ולהיות מאושרים.

מלבד דלות המשחק, הטעויות הקולנועיות, הדמויות השטוחות, חוסר התחכום של העלילה ושל המבע והאסתטיקה הלא מקובלת, יש בסרט טעויות ופגמים נוספים שבמאיים מקצועיים היו נמנעים מהם, או שהיו נחתכים בעריכה מקצועית על פי הנורמות המקובלות. לדוגמה באחת הסצנות הראשונות בסרט נראה תיק האופור. בסצנה זו אבי מתבשר באופן תמוה על מות ארוסתו זהרה, במפגש מקרי עם אחות בפארק שצמוד לבית החולים. בסרט יש גם מיקומים (לוקיישנים) לא אמינים, למשל אבי ישן בחדר ילדים וסביבו בוכות דובים מקושטות בלבבות. לעתים תאורה חלשה, ולעתים היא חזקה מדי ומשטחת את פני השחקנים. לסרט יש גם עלילת משנה מיותרת.<sup>31</sup> מלבד תצלומים שחוזרים

31 עלילת המשנה עוסקת באמרגן בשם סלים, שחייב לאבי כסף. אין לעלילה זו שום תכלית למעט אולי השבח לאבי, המכונה בפי סלים 'המלך'. אבי ושאול מחפשים אחר סלים במהלך הסרט ודורשים ממנו להחזיר את חובו, אך לבסוף, כשהוא משלם את

על עצמם, יש בסרט לא מעט טעויות צילום בסיסיות, למשל צילום מזווית הפוכות. ה'טעות' המעניינת ביותר היא נוכחותה של עדשת המצלמה לאורך כל הסרט – בשולי הפריים נראה צל עגול שמעיד על צילום מתוך עדשה מסוימת. צילום זה יוצר תחושה של מרכזו הפריים אך מעוות את שוליו. מעשה רפלקסיווי זה עשוי להוביל לדיון בנושא המרכז והשוליים, שנכח בסרטים – לדיון בהיווצרות המרכז והשוליים, ביחסיהם ובמשמעותם בתרבות הישראלית. הוא גם מעורר שאלות על מטרת הרפלקסייה, משום שהוא מזכיר לצופים שהם צופים בסרט בדיוני, חושף את מרכיבי השפה ומשמעותה, כלומר את היות הסרט מעשה מלאכותי, מניפולטייווי ולא מציאותי. נוסף על כך בנוכחותה של העדשה בסרט יש הד לרעיון עדשת 'עין הדג', שמטרתה המכוונת לעוות את המוצג. כל אלה נוגעים לענייני במאמר זה – עיוות המבע והאסתטיקה בקולנוע הקהילתי המזרחי ומשמעותו של עיוות זה.

### חתרנות, תת־תרבות ושפה חלופית

קשה להסביר את מהותו של קולנוע זה, את דלותו הקולנועית, המשחק המוגזם והלא מקצועי, האסתטיקה הדלה, העלילות הפשטניות, הטעויות הקולנועיות, העודפות והשימוש במוטיבים קיטשיים וקלישאיים רבים,<sup>32</sup> רק בכך שזהו קולנוע דל תקציב או קולנוע חובבני. ליוצר המרכזי והעיקרי בתחום, ימין מסיקה, דווקא יש הידע והיכולת המקצועית ליצור סרטים שייחשבו מקצועיים ואמנותיים.<sup>33</sup> אפילו פנייה לסטודנטים לקולנוע עשויה הייתה להוביל ליצירת קולנוע מקצועי ויפה<sup>34</sup> על פי הכללים המקובלים.

גם ההסבר כי זהו קולנוע אנטי־ממסדי, קולנוע חתרני ופרודי שמאתגר את המקובל, אינו מספק, כיוון שהסבר זה אינו בוחן מה תכלית החתרנות או

הכסף, מתברר כי מדובר ב־200 דולר, סכום זעום ביחס למאמצים של השניים ולאיומים שלהם.

32 לבני הגדיר קולנוע זה 'סרטים ירודים ברמתם, וחד צדדיים במופגן, המנציחים סטריאוטיפים מבזים של בני עדות המזרח – אלימים, נבערים ושטופים באמונות טפלות'. ראו: לבני.

33 ראו: שירן, מסיקה.

34 בורשטיין ביכה את המילה 'יפה', שהפכה בתרבות הישראלית למושג שמסמן הישגיות והסכמה, וקרא ליצור קולנוע יפה מבחינה אסתטית, אשר מוביל לאהבה ולהפעלה אינטלקטואלית. ראו: בורשטיין, היפה. ברוח זו אטען כאן כי דווקא המכוער מוביל למטרות אלה.

האתגור, מלבד חשיפת המנגנון שגורם לתפיסת דברים מובנים ושרירותיים כטבעיים.

החתרנות בסרטים גלויה. הם מציגים חוסר אמן במוסדות המדינה, משום שאלה מפלים לרעה את המעמדות החלשים ואת תרבותם ואינם תומכים בהם, ואי אפשר לפתור את הבעיה בדרישה לעזרה ולהכרה.<sup>35</sup>

ברמה הלשונית החתרנות באה לידי ביטוי בדברי הדמויות ובעלילות הסרטים. לדוגמה בדושיח בין הדמויות המרכזיות בסרט 'מבט כואב'<sup>36</sup> מועלות טענות שחוזרות בסרטים: 'המדינה הזאת לא תעזור לנו, המדינה הזאת תדפוק אותנו'; 'ההמשלה הזאת והמשטרה הזאת, כולם שונאים אותנו'. בסרט 'צעדים נואשים'<sup>37</sup> מוצגת הגישה הקולקטיבית שמייצגת את הדיכוי. מרקו אומר: 'עמי תראה מה החבר כנסת הזה כתב עלינו בעיתון... ואלאק, אני לא מבין איך משאירים אדם גזעני כזה ככנסת. מעניין מה היה קורה אם איזה חבר כנסת מזרחי היה מדבר ככה על אשכנזים. היו מעיפים אותו'. ועמי, הגיבור, עונה: 'תקשיב מרקו, כל הפוליטיקאים האלה, כל חברי הכנסת האלה, רק לפני הבחירות באים לשחק לנו אותה עם כל התחאוורות שלהם. אתה יודע איך זה, אבל אחר כך שוכחים ממני, ממך ומכולם'. בהמשך הסרט הדמויות מדברות על תרבות. יהודה, האב הרוחני של הגיבורים, אומר למרקו: 'שמעת איך הזרוזר הזה אמר: "מי שלא מקבל את התרבות המערבית הוא לא ישראלי"'. ומרקו עונה: 'עניי אנחנו לא ישראלים, הא? ... ואללה יופי'. עלילת הסרט 'כרם התקווה'<sup>38</sup> עוסקת בפרשת הילדים התימנים החטופים, והמדינה מוצגת בסרט כמי שהייתה שותפה בפרשה, אשמה בה, ואף הסתירה את העובדות.

ברמה האסתטית החתרנות באה לידי ביטוי בממד הביצוע (הפרפורמטיויות). למשל בסרט 'חבר ואח'<sup>2</sup> אפשר לראות פרודיה או חיקוי מוגזם, שבדומה לדראג חושף את המבנה החקייני הבסיסי של מה שנתפס כצילום נכון, משחק אמין וסרט ראוי. חשיפה זו מערערת על עצם השפה, על האסתטיקה הקולנועית ועל צופן הייצור הקולנועי שהשתרשו כיחידים הראויים, הטבעיים והברורים. החשיפה מציגה את כל אלה כהכנה תרבותית שנוצרה בתהליך כוחני בשדה הקולנוע האמנותי.<sup>39</sup>

35 על חתרנותם של הסרטים ראו גם: גוילי, בנאי; שמר.

36 ימין מטיקה, 2007.

37 ימין מטיקה, 2000.

38 ימין מטיקה, 1995.

39 על הביצוע (פרפורמטיויות) ומשמעותו ראו: באטלר; זיו, עמ' 197; פדבה.

בהתרסה כנגד המדינה ובאסטיקה הלא מקובלת, המכוערת כביכול, יש  
הד לדרכי העשייה של הקולנוע של העולם השלישי – קולנוע מרקסיסטי  
ומהפכני שנוצר בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים בארצות  
השייכות על פי החלוקה במערכת הגלובלית שלנו לעולם השלישי. קולנוע  
זה קרא למוכפפים לצאת לדרך חדשה, באתגרו את האסטיקה הקולנועית  
המקובלת (ההוליוודית-המערבית) לכדי אסטיקה של זבל,<sup>40</sup> שמאפייניה הם  
עירוב סוגתי וסגנוני, אסטיקה דלה ונרטיבים שעוסקים בעניים שמחפשים  
בפחי אשפה וגרים לידם. הדרישה הייתה ליצור קולנוע לא מושלם שיסייע  
לעצב בשכבות החלשות בחברה תודעה מהפכנית, סוציאליסטית, שתאחד את  
הפועלים.<sup>41</sup>

מה תכליתו של הקולנוע הקהילתי המזרחי כמה שנוגע לאנשי הקהילה  
המזרחית מעוטי היכולת הכלכלית בישראל? אני סבור כי קולנוע זה הוא  
עשייה-מתוך-התנגדות של האחרים, השוליים, המבקשים למצוא את מקומם  
בעזרת עיצובה של תת-תרבות חדשה.<sup>42</sup>

תת-תרבות היא התארגנות של קבוצה חברתית סביב אינטרסים, ערכים,  
אמונות ופרקטיקה משותפים, שאינם עולים בקנה אחד עם הנורמות הקיימות  
בתרבות המרכזית, ושמבדילים אותה באופן משמעותי מקבוצות חברתיות  
אחרות.<sup>43</sup> היא נמצאת בשולי התרבות המרכזית ומקיימת עמה דיאלוג. היא  
מאופיינת לרוב גם כבעלת סגנון ייחודי.

מהגדרה זו עולה כי להתהוות תת-תרבות דרושים שלושה מהלכים  
מקבילים: (א) יש ליצור מערכת ערכים ואמונות המשותפים לחברי הקהילה,  
ושאינם תואמים את הנורמות של התרבות המרכזית; (ב) יש ליצור מנגנון  
לחיזוק, שימור ושעתוק של ערכים ואמונות אלה כדי להקנות להם מעמד של  
מסורת או מיתוס; (ג) יש ליצור לתת-תרבות סגנון ייחודי. כל המהלכים האלה  
נעשים בסרטים המזרחיים.

א. כדי ליצור ערכים ואמונות הייחודיים לתת-התרבות, מתוך ביקורת  
על התרבות המרכזית, סרטי התחנה המרכזית מתבדלים מן התרבות הציונית  
הדומיננטית, מתנגדים למאפיינים, לערכים ולמיתוסים ציוניים עיקריים  
ויוצרים הזרה שלהם, ומציבים כנגדם מאפיינים מעמדיים נמוכים, מאפיינים  
גלותיים וערכים של סולידריות קהילתית-משפחתית.

40 ראו: סטאם.

41 ראו: טל; סולאנאס וחטינו.

42 איני בוחן את קיומן בפועל של תת-התרבות או של הזהות, אלא  
חושף את מנגנון הייצוג והייצור שלהן.

43 גלדר ותורנטון, עמ' i.

ההזרה באה לידי ביטוי בסרטים במאפיינים שהציונות הגדירה גלותיים. הגיבורים בסרטים מוצגים כהיפוך של האידיאל הציוני ברמה הערכית והפיזית כאחת. מבחינה גופנית הגיבורים בסרטים אלה (שהליהוק בהם קבוע) הם ההפך מדמות הצבר הציוני המיתי:<sup>44</sup> הם כפופים, שמנים, נמוכים (אפילו גמדים), צבע עורם כהה, והם לבושים בחליפות. הסיפורים בסרטים עוסקים באי היכולת של הדמויות המרכזיות להשתלב בחברה, בחוסר אמון במדינה, בהגירה לאמריקה ('חבר ואח 2', 'צעדים נואשים'), בהוויה של נודות – אשר מתבטאת בכך שהגיבורים חסרי בית וחיים במערות וברחובות ('מבט כואב') – בתחושת חוסר שייכות למקום ובהרגשת ניכור ואבדן תמידי, קרבני, של יסוד מהעבר. ברוב הסרטים חוזר נרטיב של היעדר: יתמות, רציחת אביהם הרוחני של הגיבורים ואהבה בלתי ממומשת. גם תמות של התנכלות תמידית של המדינה לקהילה שכוחות בסרטים, והם מציגים את המדינה כגורם מפרק ומנכר.

ההגזמה וההקצנה הפרודית ניכרות גם ברמה האסתטית: המזרחים זוהו כמזוהמים ומלוכלכים (ועל כן רוססו בדיידיטי),<sup>45</sup> והאסתטיקה הקולנועית היא בדיוק כזאת שנתפסת כמלוכלכת ומזוהמת.

לעומת הדחייה של ערכי התרבות הציונית, הקולנוע המזרחי מאדיר ערכים של נאמנות לחברים הקרובים, ערכי סולידריות מכנית,<sup>46</sup> אשר נעלמה בחברה המודרנית ובמדינת הלאום. זו סולידריות מעמדית שכרוכים בה ערכים של חברות, תמיכה ועזרה הדדית כלפי הקרובים אליך והדומים לך מבחינה מעמדית ואתנית. השכנים, הקרובים והחבר הטוב תמיד יעמדו בסרטים לצדה של הדמות הראשית או לצד המשפחה הנתונה במצוקה. הדבר מודגם היטב בשני סרטי 'חבר ואח', העוסקים בנאמנות בין חברים ובמשמעות של הפרתה. כמעט בכל הסרטים לפרוטגוניסט יש חבר קרוב או אח שאינו מש ממנו ותומך בו בנאמנות. למשל ב'צעדים נואשים' השכנה רחל דואגת למזון ולמגורים עבור הדמויות המרכזיות, עמי ומרקו, ללא תמורה; ב'קרבן האהבה' שכן משכונת המצוקה מלין בצריף את הדמויות המרכזיות, אבי ומרקו; ב'מבט כואב' שכנה דואגת לתזונה המשפחה שנתרה חסרת כול.

44 ראו: גלזמן, עמ' 11-33.

45 על היגינה, בניית זהות ומזרחיות ראו: יוסף, עמ' 35-36; הירש, עמ' 111-120.

46 סולידריות מכנית היא מושג שטבע דירקהיים, והיא הייתה קיימת לדבריו בחברות טרום-תעשיותיות. זו סולידריות שמלכת אנשים על פי הדמיון ביניהם. בחברות אלה המסורת והמוסר המשותף שימשו דבק חברתי מלכד.





עטיפת הסרט 'מבט כואב'  
(במאי ימין מסיקה,  
שנת ההפקה 1991)



עטיפת הסרט 'המלחין האלמוני'  
(במאים נסים למבאז ואבי ביטר,  
שנת ההפקה 1994)

ב. כדי לשמר, לחזק ולשעתק את הערכים והאמונות של תת־תרבות, יש בסרטים הישנות – ברוב הסרטים חוזרות אותן העלילות, התמות דומות להפליא, ויש גם לא מעט סרטי המשך.<sup>47</sup> ההישנות מקנה לסרטים מעמד של מנחילי מיתוסים, בדומה למספרי הסיפורים בקהילות ובשבטים של חברות לא אורייניות, שעל ידי חזרה על סיפורים יצרו, שימרו וחזקו מיתוסים וערכים של הקהילה.<sup>48</sup> במרכזה של העלילה החוזרת ברוב הסרטים המזרחיים זוג גברים משכונת מצוקה שמנסים להתמודד עם הקשיים שבחי היומיום, בעיקר קשיים כלכליים. הם בדרך כלל אחים יתומים או חברים טובים, והשכנים והקרובים בשכונת המצוקה עוזרים להם כלכלית ונפשית. הסרטים מסתיימים לרוב בהיחלצות מעוני ובהצלחה כלכלית, בזכות המוזיקה המזרחית ותמיכת הקרובים, אך בדרך כלל נותרת תחושת החמצה או בעיה שלא נפתרה, כלומר תמיד נוכחת חוויית מצוקה או אבדן, שקשורה לאהובה או לבני משפחה שעזבו את המקום החם והתומך שמספקת הקהילה.

ג. הדלות הקולנועית מהווה סגנון תרבותי ייחודי, שאף הוא תנאי ליצירת תת־תרבות.<sup>49</sup>

הקולנוע המזרחי מציג סגנון חדשני בנוף הקולנוע הישראלי, סגנון שאני מכנה טראש מזרחי. מושג זה מורכב משני יסודות: סרטי טראש – המתאפיינים באסתטיקה דלה, הגזמה, שוליות, עודפות ועוד<sup>50</sup> – והיבטים אתניים־מזרחיים.

מושג זה נקשר למושג טראש לבן (white trash), המציין קהילה של עניים לבנים, שוליים, שמיוחסים להם מאפיינים כמו עצלנות, בורות, פרימיטיביות ולכלוך. על פי מאט וריי, אנשי הטרש הלבן מאתגרים את תפיסת ההבדל הגזעי בין לבנים לשחורים ומערערים את המוסכמה שהגזע הלבן הוא גזע עליון, תרבותי ואמיד.<sup>51</sup> במקרה הישראלי לא ההבדל הגזעי הוא החשוב אלא ההבדל הלאומי: המזרחי מייצג את היהודי העני, הפועל, לעומת הערבי העני. סגנון זה מאתגר את המוסכמה שהיהודי אמיד, משכיל ומודרני, ומציג בהתרסה, בגאווה ובחזית הבמה יהודים עניים וחסרי השכלה.

47 'מבט כואב' ו'מבט כואב 2', 'חבר ואח' ו'חבר ואח 2', ו'שלום לך סיגל' והמשכו 'תני סימן חיים'.

48 ראו: קארי.

49 יש לציין כי הדלות הקולנועית גם מייצגת את הדלות של הקהילה המעמדית, וכאמור היא גם מערערת על הצפנים הקיימים באמצעות חיקוי פרודי.

50 ראו: סקונס.

51 ראו: וריי.

הסגנון הדל והטראשי של הקולנוע המזרחי בא לידי ביטוי במכלול רחב של מאפיינים: המשחק מוגזם; יש בסרטים טעויות קולנועיות בסיסיות, כמו טעויות של המשכיות, ולעתים מיקרופונים ופנסי תאורה מופיעים בפריים; בסרטים נשמעת שפה עילגת, ובכתוביות הנלוות יש שגיאות כתיב; האסתטיקה הקולנועית דלה: זוויות הצילום הן בסיסיות ועיקר הצילום הוא ממרחק בינוני; לעתים זווית הצילום אינה מובנת, ואינה קשורה לסצנה המצולמת, למשל תקריבים בזמנים ובמקומות לא מתאימים, כפי שהודגם ב'חבר ואח 2'; לעתים המיקומים של הסצנות אינם אמינים – למשל ב'מבט כואב' המשפחה קוברת את האב שהתאבד מחוץ לבית, בשדה הצמוד אליו, וב'קרנב האהבה' בית של אנשים אמידים מיוצג על ידי ריבוי עציצים; יש בסרטים בעיות קול רבות; יש תצלומים שאין להם שום תפקיד ומקום בעלילה, ויש תצלומים שחוזרים על עצמם בכמה סיטואציות שונות; וכמעט בכל סרט יש יסודות קיטשים וקלישאים – כמו צעידה רומנטית על חוף הים בזמן השקיעה – אשר מאשרים את המאפיינים הקאמפיים של הגזמה פרודית ושימוש מופגז במה שנחשב כנומך.

לשימוש של הקולנוע המזרחי באסתטיקה דלה ובמבע קולנועי נחות ולעתים שגוי יש תפקיד נוסף: הוא יוצר שפה קולנועית שהיא חלופה לשפה הקולנועית המקובלת, הקנונית. שפה זו, שבה התחביר, כלומר החיבור בין התצלומים, והשימוש במילים עצמן, בתצלומים, הם פשוטים, דלים, עילגים ולעתים לא נכונים, מחוללת מינוריזציה של השפה הקולנועית. ז'יל דלז ופליקס גואטרי טבעו את המונח ספרות מינורית – זו ספרות של קהילות מיעוטים המשתמשת בשפה התקנית, המזוהית, בצורה מגומגמת. הגמגום בא לידי ביטוי בדלדול השפה ובטיפוח דלותה, בדומה לדרכי השימוש בשפה הקולנועית בסרטי התחנה המרכזית. דלז וגואטרי ראו במינוריזציה של השפה עשייה פוליטית, שבה כל עניין אישי מקושר לפוליטי והכול מקבל ערך קולקטיבי.<sup>52</sup> בדומה לכך אפשר לראות במינוריזציה של השפה הקולנועית ביטוי לחתרנות של הקולנוע הקהילתי המזרחי. המינוריזציה מנתקת את השפה מן האפשרות לייצג את העולם. היא מתנתקת ממערך ההנחות המוקדמות ומייחוסים המדכאים את המחשבה, לטובת עשייה מהפכנית, שבה היא פועלת כמו עכבר החופר מחילה בחיפוש אחר נקודת תת-ההתפתחות, אחר הניב שלו, אחר עולם שלישי משלו.<sup>53</sup> בשנות התשעים ובתחילת שנות האלפיים התפתחה בישראל עשייה כזאת של מיעוטים בעזרת מדיום הקולנוע – יוצרים מזרחים הפיקו שורה של

52 ראו: דלז וגואטרי, עמ' 48-49.

53 ראו: זהבי, עמ' 33-37.

סרטים בשפת מיעוט ומתוך התנגדות לנורמות השולטות, בניסיון למצוא את מקומם התרבותי.

## הבזות וזהות ישראלית

מאפייני הקולנוע הקהילתי המזרחי, אשר מאפשר למזרחים מהמעמד הנמוך לספר את סיפורם מנקודת מבטם, בתת-תרבות משלהם ובאמצעות שפתם החלופית, הם הקריטריונים לעיצובה של זהות.<sup>54</sup> מהי הזהות שמכוננים הסרטים, וכיצד היא נוצרת? כדי לבחון את המנגנון שמכונן את הזהות החדשה המוצעת לאנשי המעמד הנמוך שנקשרו בקשר היסטורי למזרחים, ואשר צופים בסרטים הנדונים, אני מבקש לחזור לחוויית המפגש שלי עם הבזות שהוצגה בפתיחת המאמר.

לשימוש באסתטיקה לא מקובלת, אסורה, דחויה, טראשית, שנתפסת כמלוכלכת – ועל פי הגדרתה של מרי דגלס לכלוך הוא חריגה מן הסדר המקובל והוא מאיים על הסדר ועל כן הוא בגדר טאבו<sup>55</sup> – יש לדעתי תפקיד מרכזי בכינון הזהות. בהקשר זה יש להידרש להגותה של קריסטבה על הבזות. עימות עם הבזות ודחייתה הן לדבריה חלק מתהליך כינון הזהות, והיא ראתה בספרות, שהקולנוע מתחרה עמה, את המסמן המועדף של האימה מן הבזות.<sup>56</sup> לאור זאת אני מבקש להציע כי הטראש בסרטים אינו רק קטגוריה אסתטית או סגנונית, אלא מנגנון שמייצג ומייצר זהות חלופית.

54 ראו: אהרון.

55 דגלס, עמ' 66.

56 קריסטבה, עמ' 162. על פי קריסטבה כינון הסובייקט הוא תהליך

כפול: בד בבד עם ההזדהות הראשונית עם הצד השלישי, עם האב המדומיין (האימז'ינרי), ועם העלייה אל הסדר הסמלי, מתרחש תהליך שבו נדחים הדחפים הקשורים לסמיוטי (ראו להלן, הערה 59), והאם הקשורה אליהם. צד זה הופך לבזוי, למאוס, לבזות. הסובייקט מתחיל ומתכלה בבזות, זהו החלל המאוכלס באינסטינקט המוות ובשליה ההגליאנית. זהו חלק מהסובייקט שמגורש ומוקצה לתחום המאוס – למשל צואה והפרשות גופניות, אך גם מזונות אסורים באכילה, זוהמה וטבואים – כדי לתחום את הגוף היאה והמכובד. הבזות היא זירת המאבק באם, הניסיונות הראשונים להשתחרר מהאחיזה האימהית הסימביוטית, כיוון שהוא עדות לדחפים קדם-סמליים המאיימים לפרק את אחדות הסובייקט. ראו: סלע-לבבי, עמ' 51.



עטיפת הסרט 'תני סימון חיים' (במאי ימין מסיקה, שנת ההפקה 2003)



אבי ושאל מדברים על סיגל בחדר החשוק, מתוך הסרט 'חבר ואח 2' (שנת ההפקה 2002, בכימויו ובכיכובו של אבי ביטר [משמאל], באדיבות אבי ביטר, ראשון-לציון

בבזות, על פי קריסטבה, קורסת המשמעות, והיא מסמנת את אי היכולת לקיים זהות יציבה של סובייקט. על כן בזכות הבזות 'אני יולד את עצמי בסערת הדמעה והקיא... אני בדרכי להפוך לאחר במחיר מותי שלי'.<sup>57</sup> 'הבזות היא תחייה העוברת דרך המוות ושל האני... זהו פרפור של חיים, של משמעות חדשה'.<sup>58</sup> המפגש עם הבזות בסרטים מאפשר לזנוח או להמית את הזהות הנוכחית של המזרחי, כפי שהתעצבה בתרבות הישראלית, ומוביל לחזרה אל מה שהודחק ואל מה שאבד, לחזרה אל הסמיוטי,<sup>59</sup> אל השלב שלפני יצירת האני הכפוף לסדר החברתי, לחוק האב ולשפה – חזרה אל האימהות, שמוזהה עם הבזות. במפגש זה עם האימהות, המתקיים בשלב ספי של תהליך כינון הזהות, באה לידי ביטוי הכמיהה לחזור לספירה שיש בה קבלה מוחלטת של האחר – שבסדר החברתי הנדון הוא המזרחי. חזרה זו אפשרית במחיר זניחת הזהות הישנה, שהיא, על פי קריסטבה (ובעקבות לקאן), זהות שעברה את תהליך המעבר אל השלב הסמלי מבחינה לשונית. קריסטבה הדגישה את חוויית האבדן הכרוכה בעיצוב האני הסובייקטיווי, בכניסה לשפה. זהו אבדן המגע עם הראשוני, אבדן המגע הבלתי אמצעי עם האם. אבדן זה נוכח במפגש עם הבזות, אך אם אין נכנעים לתכתיבים של הסדר החברתי מפגש זה מוביל כאמור לספירה שיש בה קבלה של האחר ללא תנאי. כמיהה למפגש כזה מהדהדת בסרטים בהדגשת חוסר השייכות של הדמויות לתרבות הדומיננטית ומיקומן השולי והמדוכא. האם ההרה מייצגת את הספירה שיש בה קבלה מלאה של האחר – השליה היא מנגנון סובלנות המאפשר לגוף האם לקבל את העובר כאחר, כפי שתארה זאת לוס איריגארי.<sup>60</sup> הכמיהה לאימהות משתקפת בסרטים המזרחיים גם ברמה התמטית, בסיפורים על אהבה בלתי ממומשת ועל כמיהה אל אהוב או אהובה משכבר הימים שאינה מתממשת: בסרט 'קרבן האהבה' מאיה שרנסקי עוזבת ו'נוסעת רחוק' מאבי לאחר שהבינה כי טעתה בגישתה כלפי תושבי שכונות המצוקה, ואבי סירב לקבלה חזרה; ב'חבר ואח' וב'חבר ואח' 2' אבי נותר ללא אהובתו, אם מפני שבגדה, אם מפני שנרצחה ואם מפני שוויתר עליה למען

57 קריסטבה, עמ' 8.

58 שם, עמ' 17.

59 קריסטבה השתמשה במונח סמיוטי במקביל לסדר הסמלי של לקאן. מקורו של הסמיוטי בהפעלה של שפת מסמני תשוקה של הלא מודע. זו שפה מטפורית שאינה נכנעת לכללי הצנזרה החברתיים, ושמתאפיינת בדפוסי תקשורת ראשוניים קדם-מילוליים, הקיימים ביחסים בין יילוד לאם בשלב הקדם-אדיפלי.

ראו: אלון, עמ' 49; ראו גם: סלע-לבבי, עמ' 50.

60 איריגארי, עמ' 39-43.

חברו, וגם שרית נותרת (עד מותה) כמהה לאהבתו של אבי; ב'הגורל שלי'<sup>61</sup> עזבה אהבתו של אבי לת'אביב, והוא יוצא למסע חיפושים ושכנועים אך אינו מצליח להשיבה אליו.

נראה כי הפרוטגוניסט בסרטים אלה מחפש אהבה אחרת, שונה, שאינה בהכרח רומנטית, אהבה שעיקרה נאמנות, דאגה ונכונות לקבל את האהוב כפי שהוא. זוהי האהבה האימהית הסמלית, שאליה כמהות הדמויות. אולם אי אפשר להיות בספרה האימהית הספית ללא יצירה של אני, ללא היפרדות מהאם וללא יצירת זהות סובייקטיבית אחרת, כפי שתהתה קריסטבה: 'כיצד אוכל להיות ללא גבול?'.<sup>62</sup> לדירה מניעת כניסתו של הסובייקט לשפה עלולה להוביל לפסיכוזה.<sup>63</sup> לכן הזהות הישנה שהומתה, ושחזרה לרגע לשלב הביניים האימהי, צריכה כעת להיבנות מחדש. אך כיצד?

הזהות החדשה שנוולדת בסרטי התחנה המרכזית היא זהות שמשטשת את דמות המזרחי בגרסה האתנית המקובלת, ובמקומה מוצב במרכז ההיבט המעמדי. הסרטים אינם מתמקדים בגורם האתני כמבדיל בין המזרחים לאשכנזים אלא בגורם המעמדי, והוא מעוצב בסגנון טראשי, שמדגיש את העילגות והשוליות. הזהות הטראשית הישראלית שנוולדת בסרטים יונקת את ערכיה מת'התרבות הקהילתית, המשפחתית, והופכת למאפיין מעמדי. בעל הזהות הטראשית מכבד את חברי הקהילה, דואג להם ונאמן להם; אין הוא מתבייש בכורותו, בעילגותו, במיקומו התרבותי ובשפתו הדלה; יש לו טעם וסגנון שנחשבים רעים או מכוערים, הוא חובב הגזמה (עודפות), ואינו מרגיש בהכרח חלק מקהילת הלאום (האומה). הפופולריות של דמויות כמו יוסי ויעיב בובליל מ'האח הגדול'<sup>64</sup> מלמדת כי זהות טראשית זו אינה שולית וזניחה, אלא זוכה לאהדה ולתמיכה רבה בחברה.

## סיכום

הקולנוע המזרחי משתמש באותו מנגנון שהדיר והכפיף את המזרחים לזהותם כאחרים, במדיום הקולנועי, כדי להבנות אותם בצורה שונה וכבעלי זהות אחרת. הוא מציע אפשרות חלופית ובכך מחולל מהפך בקולנוע העיליתי הישראלי:

61 ימין מסיקה, 2000.

62 קריסטבה, עמ' 9.

63 ראו: סלע-לבבי, עמ' 51.

64 יוסי בובליל, שהגיע למקום השני בהצבעות הצופים בתכנית 'האח הגדול', עורר במשך העונה שיח ציבורי נרחב באמצעי התקשורת.

הוא מוסיף נדבך בתרבות ומכונן זהות. הוא מעניק מבט למי שהשפיל את עיניו, מעניק נראות למי שלא היה קיים, מעניק תרבות למי שלא היה שייך, ומכונן ממשות למי שלא הוגדר ממשי. הסרטים המזרחיים מעניקים מודעות, מחשבה, שפה וסובייקטיוויות למי שנתפס בתרבות הדומיננטית כאחר.



## קיצורים ביבליוגרפיים

- אהרון אפרת אהרון, 'כינון זהות בספריה של טוני מוריסון', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ה
- אהרוני ופרמינגר מתן אהרוני וענר פרמינגר, 'תובנות מאוחרות: קונפליקט אידיאולוגי ורב תרבותי בסרט חתונה מאוחרת', סוגיות חברתיות בישראל 7 (תשס"ט), עמ' 214-243
- איריגארי לוס איריגארי, אני, את, אנחנו: לקראת תרבות ההבדל, תרגמה הילה קרט, תל-אביב 2004
- אלון נעמי אלון, 'פוליטיקה של גוף: קריאה פרפורמטיבית של בובואר, קריסטבה ובטלר', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 1998
- אלמוג עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, תל-אביב תשנ"ז
- באטלר ג'ודית באטלר, 'צרות של מיגדר [קטע]', מכאן ב (2001), עמ' 202-219
- בורדיה פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תרגם אבנר להב, תל-אביב 2005
- בורשטיין, היפה יגאל בורשטיין, 'על סרטים ועל הזיכרון העמום של היפה', מקרוב 13 (2003), עמ' 12-23
- בורשטיין, פנים — פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים, תל-אביב תשנ"א
- בנאי סיגלית בנאי, 'הקהל שממנו הגעתי: בעקבות סרטי הקסטות של ימין מסיקה', יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל-אביב 2004, עמ' 179-187
- גוילי גל גוילי, 'למוטט את הגבול: חציית גבולות כאסטרטגיית התנגדות (על סרטו של ימין מסיקה קרבן האהבה)', הכיוון מזרח 13 (תשס"ז), עמ' 87-93
- גלדר ותורנטון Ken Gelder & Sarah Thornton, *The Subcultures Reader*, London & New York 1997
- גלזמן מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל-אביב 2007
- ג'רבי ולוי איריס ג'רבי וגל לוי, השטע החברתי-כלכלי בישראל, ירושלים 2000
- דגלס מרי דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תרגמה יעל סלע, תל-אביב 2004 (הספר יצא לאור במקור בשנת 1966)
- דירקהיים Emile Durkheim, *The Division of Labor in Society*, trans. George Simpson, New York 1964 (הספר יצא לאור במקור בשנת 1893)
- דלז וגואטרי ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגמו רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל-אביב 2005
- הירש דפנה הירש, 'באנו הנה להביא את המערב: השיח ההיגיני בארץ ישראל בתקופת המנדט הבריטי', זמנים 78 (2002), עמ' 107-120
- וריי Matt Wray, *Not Quite White: White Trash and the Boundaries of Whiteness*, Durham & London 2006
- זהבי אהד זהבי, רומן לוגי: ז'יל דלז בין פילוסופיה וספרות, תל-אביב 2005
- זיו עמליה זיו, 'חיקוי, ציטוט והתנגדות: הצרות המיגדריות של ג'ודית באטלר', מכאן ב (2001), עמ' 191-201

|                       |  |
|-----------------------|--|
| חבר, שנהב ומוצפי־האלר | חנן חבר, יהודה שנהב ופינינה מוצפי־האלר, 'מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל', ה"ל (עורכים), מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש, ירושלים תשס"ב, עמ' 288-305                                  |
| טל                    | צבי טל, 'דימויים, היסטוריה שכנגד וחרטונות תרבותית', זמנים 66 (1999), עמ' 22-27   |
| יוסף                  | רז יוסף, 'אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי', תיאוריה וביקורת 25 (2004), עמ' 31-62   |
| כהן                   | איילת כהן, 'בין אנחנו לבין כולם: ייצוג לכאורה של חברה רבת־תרבותית במדיה', קשר 30 (2001), עמ' 42-50   |
| לאור ואחרים           | נחמה לאור, נועה אלפנט לפלר, ענבר־לנקרי חווי, ג'מאל אמל, נריה בן שחר, נלי אליאס ואורלי סוקר, הנעדרים והנוכחים בזמן צפיית שיא: מחקר מעקב: מגוון תרבותי בשידורי ערוצי הטלוויזיה המסחריים בישראל, ירושלים 2006 |
| לבני                  | ערן לבני, 'בורקס תפל', אופקים חדשים 27 (2006); <a href="http://ofakim.org.il/zope/home/he/1135575383/1138195441">http://ofakim.org.il/zope/home/he/1135575383/1138195441</a>                               |
| לושיצקי               | יוספה לושיצקי, 'אותנטיות במשבר: שחור והאתניות הישראלית החדשה', תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות, ב: מקראה, תל־אביב תשס"ד, עמ' 566-581  |
| סולאנאס וחטינו        | פרננדו סולאנאס ואוקטביו חטינו, 'לקראת הקולנוע השלישי: רישום נסיונות היסטוריים למען התפתחות קולנוע של שחרור בעולם השלישי', זמנים 66 (1999), עמ' 28-41   |
| סטאם                  | Robert Stam, 'Hybridity and the Aesthetics of Garbage: The Case of Brazilian Cinema', <i>Cultura visual en America Latina</i> 9, 1 (1998), pp. 1-9   |
| סלע־לבבי              | שירלי סלע־לבבי, 'ייצוגים של אימהות בתיאוריות פסיכואנליטיות ובספרות נשים עברית', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל־אביב, 2000  |
| סקונס                 | Jeffrey Sconce, 'Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style', <i>Screen</i> 36 (1995), pp. 371-393   |
| פדבה                  | Gilad Padva, 'Priscilla Fights Back: The Politicization of Camp Subculture', <i>Journal of Communication Inquiry</i> 24, 2 (2000), pp. 216-243   |
| פרוטוקול              | מיכאל מלכיאור (יו"ר), פרוטוקול ישיבה 49 של ועדת החינוך, התרבות והספורט: העדר רבת־תרבותיות בקולנוע, הכנסת השבע־עשרה, מושב ראשון, ז' באב תשס"ו   |
| קארי                  | ג'יימס קארי, 'גישה לתקשורת כתרבות', תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות, א: מקראה: טלוויזיה כסביבה של תרבות היום־יום, תל־אביב תשס"ג, עמ' 79-97  |
| קריסטבה               | ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: משה על הבזות, תרגם נועם ברוך, תל־אביב 2005  |
| רם                    | אורי רם, הגלובליזציה של ישראל: מק'וורלד בתל־אביב, ג'יהאד בירושלים, תל־אביב 2005  |
| שוחט                  | אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, תל־אביב 1991  |

- שיפמן  
 לימור שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה: שטעים חברתיים  
 והומור טלוויזיוני בישראל, 1968-2000, ירושלים תשס"ח  
 שירן, מזרחיות  
 ויקי שירן, 'המזרחיות: גם השנה תהיה שנה שחונה', גיא אבוטבול,  
 לב גרינברג ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), קולות מזרחיים: לקראת  
 שיח מזרחי חדש על החברה והתרבות הישראלית, ישראל 2005, עמ'  
 104-95  
 שירן, מסיקה  
 —, 'מין מסיקה: יוצר סרטים עצמאי ועקשן', הכיוון מזרח 2 (2001),  
 עמ' 84-81  
 שמר  
 Yaron Shemer, 'Identity, Place, and Subversion in Contemporary  
 Mizrahi Cinema in Israel', Ph.D. dissertation, University of Texas,  
 2005

