

אורלי לובין

## מעשה החיים המזרחיים



מירב אלוש לברון. **לנגד עיניים מזרחיות: זהות וייצוג עצמי בקולנוע תיעודי ישראלי.** תל אביב: עם עובד ובית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש - אוניברסיטת תל אביב, 2020.  
421 עמודים.

ש משהו משונה בקריאת הספר הזה, שחובק את כלל הקולנוע התיעודי של יוצרים ויוצרות מזרחים משנות ה-90 ואילך, בימים שהעמדה המכונה "פוליטיקה של זהויות" זוכה לביקורת יותר משהיא זוכה בהכרה. זהו מחקר שמגדיר את עצמו במפורש כמעקב אחר "קולות מזרחיים"; זהו ספר שמעיד על כך שהוא עוקב אחר המבט המזרחי בעת שהוא בוחן את עצמו ואת הפוליטיקה של הייצוג העצמי ושל הדיבור המזרחי המדבר בשם עצמו.

מירב אלוש לברון מעמידה שני פרמטרים מרכזיים שבולמים את המחקר שלה מלהפוך לבעייתי כ"פוליטיקה של זהויות": האחד, הקביעה (המוצדקת) שמכלול הסרטים מציג מגוון של מופעי זהות מזרחית ומשקף מנעד של מבטים ושל הזדהויות, לא אחת סותרות, שהספר מנסה להדגיש את פעולתן כחתיירה תחת דיכוטומיות של מזרח לעומת מערב. הפרמטר השני לא מפורש אבל אולי חשוב אפילו יותר: פוליטיקה של זהויות היא, לעיתים, הכרח קיומי, לפעמים קיומי-בפועל, ממשי, כמו התביעה להכרה ברכיב הזהות הספציפי כ"ראוי" כדי להגן עליו כלגיטימי וכך להצדיק את ההתנגדות למחיקתו – לעיתים הפיזית, בהרג ממשי – בהיותו ראוי פחות מרכיבי זהות אחרים.

כך, פעולת ההתבוננות העצמית של הקולנוענים והקולנועניות המזרחים המיוצגים בספר מציבה, למשל, התנגדות למגוון של פרקטיקות פוליטיות שמטרתן לתקוע טריז תרבותי בין ההורים המזרחים לבין ילדיהם, שהתרבות השלטת הפעילה לקידום צרכיה הפוליטיים להציגם כ"ישראלים" אגב ביטול מזרחיותם. כך גם אומר על עצמו איל שגיא ביזאוי: "אני עובד זהות, אני עובד בזהות שלי", שכן "כל רכיב זהותי אני מקיים ואני עובד עליו". עשיית הקולנוע התייעודי, מבחינתו, היא אפוא אחת הדרכים לעבוד ביצירת הזהות, בשינוי הזהות, בשיוף הזהות. וכך הופכת הזהות ה"מזרחית", מתוך שהיא עוברת דרך הפריזמה מרובת הפנים של התבוננויות אישיות ושל ייצוג עצמי ושל "עבודת זהות", לא רק למורכבת ומגוונת ודינמית ומשתנה מדור לדור אלא גם לזהות־שהיא־עדיין־בהתהוות ושבעליל, כפי שמעידים הסרטים התייעודיים שאלוש לברון מנתחת, עדיין לא זכתה בהכרה ועדיין נאלצת להילחם על עצם קיומה מול ניסיונות בלתי פוסקים להכחיד אותה בשם "זהות ישראלית אחידה".

הבעיה העיקרית שאלוש לברון מזהה כאן היא הניסיון של יוצרי הסרטים לעשות שני דברים בעת ובעונה אחת – להישאר בתוך המסגרת הציונית אבל גם לבטא כעס על ההגמוניה שחטאה כלפיהם. ולכן, היא קובעת, ההתבוננות בסרטים "מראה כיצד מתהווים שיחים ונרטיבים חלופיים של מיעוטים – אפילו הרדיקליים שבהם – בזיקה למערך המשמעויות הציוני. [...] המעברים הטקסטואליים מנרטיביות אנטי־הגמונית לנרטיביות הגמונית משקפים רישומים ציוניים שחרותים בסיפורי ההגירה הקולנועיים לצד הכינון הלעומתי והביקורתי מול נרטיב־העל הציוני אשכנזי" (עמ' 155).

אלוש לברון מזהה בסרטים התייעודיים את שני הפנים, או הקצוות, כביכול, הקבועים: האחד, הפעולה הכמעט אינסטינקטיבית של הניסיון להידחף בכל מחיר לתוך הסיפור הציוני, למצוא מקום ב"בית" החדש; והשני – תחושת ה"זרות ותלישות", כלשונה, שמכילה בו בזמן "קרבה ותשוקה להשתייכות". בעוד הניסיון "להידחף" לתוך הסיפור הציוני ניזון מן ההכרה המלאה בצדקתו (מצד רוב הסרטים המנותחים, גם אם לא כולם), הרי שהעמדה הביקורתית נשענת בעיקרה, לפי הסרטים הללו, על התביעה מן הממסד להכרה, לתיקון ולקטיעה באמצעות הקולנוע של "רצף ההכחשה ההיסטורית" את האירועים הטראומטיים, הסבל האנושי וכאבי ההגירה שהודחקו מן השיח הלאומי, כמו גם ה"אותות שהותירה [טראומת ההגירה] על דור הבנים והבנות" וההיטלטלות שלהם ושל דור הוריהם "בין הבית הציוני ובין הבית הגלותי" (עמ' 97). ההשפעה המתמשכת של זיכרונות העבר על הזהות המזרחית מולידה את כינונה, על פי הסרטים התייעודיים, בין

שם לכאן, בין עבר להווה, בין היסטוריה לעתיד, בין גלות לתקומה, בין אובדן להתחדשות. אלוש לברון מראה שכדי להמציא את הזהות המזרחית העכשווית, שהיא גם ציונית אבל גם מכילה את הטראומה והכאב והעלבון והאכזבה והזעם, הסרטים פונים לזיכרונות האישיים, לאתוסים המשפחתיים ולמקום הפרטי של היוצר או היוצרת בגבולות הקהילה ובתוך היחידה המשפחתית.

כך גם בנויים פרקי הספר – הראשון מרוכז בטראומת ההגירה ועוסק בה מפרספקטיבה תאורטית פסיכואנליטית, קרי המשא ומתן בין אבל למלנכוליה, שהיא, על פי הפרק, צורה פוליטית של התנגדות להגמוניה האשכנזית שמכילה כעס אתני כלפי הגמוניה זו. הפרק השני מסביר כיצד נוצר בסרטים הזיכרון הנגדי המזרחי בהקשר של אירועים היסטוריים מזרחיים ומציג אותם כפרויקט של בניית הנרטיב המשקם של חוויית ההגירה; מעשה העדות – שהוא עצמו, מציעה הכותבת, מעשה אתי, פוליטי וציבורי-פומבי – מכונן את הזיכרון הנגדי המזרחי בלי לאבד את הממד האישי-אנושי של מתן עדות על הזיכרון. הפרק השלישי עיקרו דיון בשאלות של בית ושל שייכות אגב פרישה של צורות התגוררות, והפרק הרביעי עובר מההתגוררות הסטטית והיציבה למסע ותנועה של התנגדות לשיח ההגמוני האירופי-ישראלי. הפרק החמישי עוסק בייצוג של נשים מזרחיות אגב שימוש במתודות של אתנוגרפיה ואוטו-אתנוגרפיה. בכל חמשת הפרקים מעשה העדות המזרחית מקבל גם קול פרטיקולרי וגם קול קיבוצי, כשהזיכרון האישי והחוויה הטראומטית האישית עולים מתוך ייצוג של חיים פריפריאליים וביתיים, מערכות חיים מסורתיות או דתיות ותרבות מזרחית.

הקושי האדיר לכונן זהות שנשענת על עבר טראומטי ושמכילה כפילויות וניגודים מוביל את אלוש לברון לגיוס שורה ארוכה של תאוריות משדות ידע שונים – בכללן, למשל, אלו של פייר בורדייה, חמיד נפסי, עמנואל לווינס, הומי באבא, ז'וליה קריסטבה, ז'יל דלז ופליקס גואטרי – בניסיון לארגן בתוך שפע תבניות את הכאב והכעס והפגיעה. זוהי לקיחת אחריות על ארגון אותם אלמנטים בסרטים שמבנים את הזהות המזרחית באופן קוהרנטי בתוך סטרוקטורה, אבל בלי לאחד את כל התכונות, הזיכרונות, המסעות ומקומות המגורים לזהות אחת יציבה של "מזרחית" או להיסטוריה אחת יציבה שניתנת להבנה ולארגון במסגרת של תאוריה אחת ויחידה. בכל פעם אלוש לברון משתמשת בתאוריה אחרת – של ארגון או של משמוע – על פי השימושיות שלה בהקשר המסוים הנדון, כדי שלא להיכנע לעומס המשא הנורא של ההכרח להבין על מנת לכונן זהות מזרחית שאיננה פונקציה של הזהות (המזרחית) שהציונות יצרה או תוצר של הזהות

הציונית בגרסתה האשכנזית שנכפית על המזרחיות בחירתה בגוף הסובל, הטראומטי, הנודד, הזר ובו בזמן הקרוב.

ובעיקר: להבין את כל זה בלי לבטל את האנושיות והבלעדיות של כל מתעדת וכל מתועד בכל סרט, בלי לבטל את פעולת – מעשה – החיים, גבורת מעשה החיים, של המתועדות. במילים אחרות: לקחת אחריות אישית על ארגון התובנות במסגרות ממשמעות בלי להכפיף את גבורת מעשה החיים לתבנית בעלת ערך משקם, שמסתכן תמיד בהפיכתו לפעולת מחיקה של העבר לטובת השיקום שכבר התבצע והוא הוא פני ההווה.

המבט המארגן הוא מבט שמנסה להביט בכל הסרטים ולחלץ תובנות מכלילות שאוספות את כל העדויות והתיעודים למסגרת אחת קוהרנטית. זהו, למשל, תפקידה של הציונות בארגון החיים המזרחיים: הפיכתם למערביים כביכול, או ליתר דיוק – לכמו־אשכנזיים, לא יותר מאשר חיקוי של אשכנזיות. זהו פועלה של הציונות כפן אחד, זה של היות מושא התשוקה של הקולנוענים, לצד הפן השני, של מושא הזעם המזרחי על ההכחשה של סבלם. אבל ארגון כולל הוא גם תפקידן של התאוריות השונות שמארגנות פיסות־פיסות את הפעולה הקולנועית – העדות, התיעוד, הסיפור, זוויות הצילום – למסגרת אחת בעלת כוח מסביר, לתאוריה אחת (אחרת בכל פעם) שתוכל להסביר את מה שנגלה על המסך ואת המסר, הקבלה או ההתנגדות שהסרט מנסה לבנות ולחדד ולשכנע באמיתותם או בהתאפשרותם.

ועם זאת, נדמה כי המאמץ הגדול של הסרטים הוא דווקא אחר. בתיאור הסרט **הבוגנים** אומרת אלוש לברון על בני המשפחה של הגיבורה שנערכת לקראת החתונה ואז חוגגת אותה: "כולם אמנם מונעים מתוך תשוקה להנציח את המורשת התוניסאית, אולם הם לא מנסים להסדיר אותה בתוך נרטיבים גדולים [...] העדות [...] אינה מועברת [...] בצורת דיווח שיטתי או מדעי שמוסדר על ידי קטגוריות מדעיות ממוינות" (עמ' 289–290).

מול הכוח הבלתי נתפס של קהילה הגמונית, או מוטב – של קבוצת אנשים שמאמינה ש"היא יודעת", שמספרת את הסיפור של כולם כאילו היא מכירה ומבינה אותו טוב מהם; מול כוח ההכחשה שמפעילה הקהילה; מול ההרחקה הנמשכת עד היום של מזרחים (שהקהילה קבעה מי הן ומה הם) ממוסדות בעלי מעמד כמו האוניברסיטה וממרכזים אחרים של שליטה וקביעת ערך, ובאופן בולט לעין, חשוף במיוחד, ממרכזי יצירת תרבות; מול הכוח האדיר של ההגמוניה – הדבר היחיד שאפשר לעשות הוא "להפנות את תשומת

הלב לגופו של היוצר ולגופם של הנחקרים המתועדים" (עמ' 286). השפלת המבט, הגבלת ההתבוננות למבטים שמתבוננים מלמטה, ולמבטים מופנים כלפי מטה, מסלקת אותם מכל עמדת סמכות שהיא. אין לצורת המבט הזו של הסרטים ועל הסרטים כל סמכות על העבר, ההווה והעתיד, אבל היא זו שחושפת את פעולת החיים, את אותה גבורת מעשה החיים. צורת ההתבוננות הזו – של הסרטים ושל תיוכם על ידי החוקרת המתעדת אותם מתוך מבטה שלה – מעבירה לצופות "העברה חושית של הידע התרבותי; העדפת החוויה על הייצוג והזימון על המימזיס; והדגשת הפרגמנטריות במקום אחדות השלם" (עמ' 289). "לחוש בדבריותן של תופעות ובהשפעה שלהן" (עמ' 286). לגעת "בסדר המוחשי של הקיום האנושי" (שם).

כמבטים נמוכים, צורת הארגון הזו משמעה גם לקיחת אחריות על עצם החיים, שחזור ה"שם" עבור ההורה, לקיחת אחריות במקום המדינה, במקום הציונות, על תיעוד העבר ועל תיעוד ה"אותות" שלו בהווה, הן בדור שבא מ"שם" והן בדור של הבנות והבנים. זוהי לקיחת אחריות כדי שהעבר, המורשת, לא ייעלמו. אבל דור הבנים לוקח עוד אחריות – להגן על ההורה פיזית, להגן על הגוף מפני חטיפה (כמו בתיעוד הסיפור המזרחי של חטיפת ילדי תימן), להגן על גוף ההורה מפני גזת, מפני אובדן הטיפול המסורתי בגוף. האוכל, הטבילה במקווה לפני החתונה, ההתנהלות במרחבים כמהגרים שתלויים במדינה, המעברים ממקום למקום – כל אלה הם שרידי הטיפול בגוף המהגר שלא בתוך המורשת הציונית אלא כנגדה, מול דרישתה לויתור, לשינוי, לשכחה (ובעצם הדחקה) ולביטול עצמי שמתבקש לנוכח הכחשת והשכחת העבר והנמכת וביטול ההווה (המזרחי).

לקיחת האחריות הזו, שאלוש לברון חושפת בסרטים התייעודיים שהיא חוקרת ושהיא עצמה מבצעת במחקרה, היא הבניה של זהויות, שכן הזהות היא בגוף (בצבע העור, במבנה הגוף, בגוף האוכל, הגוף הצבוע בחינה, הגוף שעבר גזת והגוף שנחטף ושנעלם). כלומר, המבט המונמך הזה, המבט הנמוך הזה, המושפל מטה, הוא המבט החודר שננעץ בגוף, שנתון הוא עצמו להסדרה ממלכתית.

וכאן מנצחת הבינריות שהפוליטיקה של הזהויות מייצרת בסופו של חשבון (ובסופו של ספר). המבט שננעץ בגוף מוביל, שלא במפתיע, לפרק על נשים מזרחיות, ושם מופיעה גם האשכנזייה היחידה בספר, מיכל אביעד, וסרטה **ג'ני וג'ני**. כמייצגת הניגוד הבינרי של המזרחיות (שהספר מסרב מלכתחילה, ובצדק, לכונן, גם לא דרך הסרטים של קולנוענים וקולנועניות מזרחים) אביעד מסולקת מהמשחק בנימוק שהיא שותפה להתנשאות

האשכנזית. את הסרט שלה אלוש לברון קוראת כסדרה של ייצוגים קלישאיים ומתנשאים. אלו הן אותן דרכי ייצוג שאלוש לברון חשפה גם בסרטים אחרים, שהבולט שבהם הוא העיגון של המתועדות בהקשר המשפחתי שלהן מתוך התעלמות ממבני הכוח המעמדיים והחברתיים האחרים שהן נתונות להם. שם, בסרטים שהספר דן בהם, המעבר למרחב המשפחתי והניסיון לנתקו ממבני הכוח החברתיים נתפס כניסיון לשמר אלמנטים מן העבר, מ"שם", או לכונן זהות מזרחית שאינה מדחיקה את מה שנוצר מטראומת ההגירה והאותות שהותירה בדורות השני והשלישי. אבל, בהכרח דטרמיניסטי, כשאותם ייצוגים מסורטטים ביד אשכנזית (שנשלחת מגוף אשכנזי, בעל צבע שונה וחזות מזוהה אחרת, בעל זהות שחרוטה בגוף) הם הופכים מניה וביה למעשה של התנשאות והרחקה. נראה שאין מוצא מהכוליות של הבינריות: זהות אחת לא רק מכוננת את ההיפוך הבינרי שלה, אלא היא גם מכוננת אותו כשותף לפגיעה ולהתעלמות ולהנמכה. זהו מחיר שההגמוניה חייבת לקבל על עצמה, מחיר שהיא עצמה קבעה כסטרטטה בהתנשאותה את הזהות ההופכית לה, המזרחית, כראויה פחות, ככזו שנדרשת להשתנות ולהתאים את עצמה, כזהות שהיא – ההגמוניה – יודעת מהי ומה מעמדה ושאותה היא עצמה מכוננת מתוקף כוחה שלה.

ההנגדה הבינרית שעולה רק לקראת סוף הספר מדגישה את היעדרה לאורכו. היכולת להתחמק ממנה בלי לוותר על העיסוק בשאלות של כינון זהות, של כיצד הקולנוע התייעודי שעשו מזרחים בני הדור השני והשלישי מדמיין את האלמנטים שמרכיבים את הזהות הזו, היא עדות לכוח השליטה של אלוש לברון בכוחן של התאוריות המארגנות שהיא מפעילה ולכוחם של הקולנוענים מול המאמץ של הציונות האשכנזית לחנך את המזרחיות. ועם זאת, המאמץ הציוני-אשכנזי הזה עדיין מצליח לשמור על כוחו. ובשורה התחתונה לגמרי, דבריה של אלוש לברון מבהירים כי "עצם ההנכחה של ההתקוממות מאלצת אותנו לדרוש את התיקון, או לפחות להבין את הצורך בו. היגון החברתי והאישי מצטברים כדיבור נגד הפגיעה. הכוח הפוטנציאלי של הקולנוע התייעודי המזרחי הוא יצירת כתב אשמה פוליטי נגד התרבות הדומיננטית והאפליה המעמדית" (אצל אליאס, 2021). בהתאם לכך, כמו שאלוש לברון מצהירה, "מטרת הספר היא להנהיר את החלופה שקולנוע תיעודי מביא לפוליטיקה ולמסורות ייצוג הגמוניות או קונסנסואליות בתרבות הישראלית, ולבחון כיצד הוא קידם ומקדם שיח פוליטי ומוסרי שבאמצעותו החברה הישראלית יכולה להתמודד עם עברה ועם הקונפליקטים הזהותיים הרוחשים בתוכה" (עמ' 13).

מטרתה של אלוש לברון מושגת. לקוראת אין ברירה אלא להתמודד עם הניתוחים המדוקדקים של הסרטים, עם ההיתקלות החזיתית בסרטוט מגובה תאורטית (פוסטקולוניאליזם, היברידיזם, לימודי גזע, טריטוריאליזציה) של המקום המזרחי זה שלושה דורות ועם חלקה המובהק שלה עצמה בעוול שנוצר (קולקטיבית, בדיעבד; ואישית, בהווה).

אולי החברה הישראלית תתמודד סוף סוף עם עברה ועם הקונפליקטים הזהותיים הרוחשים בתוכה. המסקנות של חקר הסרטים תובעות את זה; הספר תובע את זה; וקריאת הספר תובעת את זה.

## מקור

אליאס, אינס (2021, 3 בפברואר). מה הקולנוע התיעודי המזרחי אומר על מזרחיות? **הארץ**, מזרחית מדוברת.



ד"ר אורלי לובין, אוניברסיטת תל אביב.  
דוא"ל: [orly.lubin@gmail.com](mailto:orly.lubin@gmail.com)