

בין "אנחנו" לבין "כולם"

ייצוג לכאורה של חברה רב-תרבותית בתקשורת:

הדוגמה של "זינזאנה"

איילת כהן

המאמר מציע מסגרת מחקרית להגדרתם ולבחנתם של דפוסי הייצוג של החברה הישראלית בתקשורת, כחברה רב-תרבותית לכאורה. הדיון מתמקד במהות השינוי בתפישת הזהות החברתית המתגבשת במעבר מ"אנחנו" ל"כולם", כבסיס לאפשרות כינונם ויישומם של דפוסי ייצוג אלה בטקסטים טלוויזיוניים וקולנועיים, שבהם אתמקד, כמו גם בעתונות הכתובה.

"אחרות", פנימית או חיצונית, מצויה בתהליך של משא ומתן מתמיד אצל יהודים ואצל תרבויות, כחלק מושרש ובלתי נפרד מעיצובם העצמי. עניינו של מאמר זה בדפוסי הייצוג של אחרות ושל קהילות בתרבות הישראלית באמצעות דיון במסגרות שנבחרו לייצוגם, לאור ההבחנה שעורכת סילה בנחביב בין אחר מוכלל לבין אחר קונקרטי (Benhabib 1992).

העיסוק הציבורי הנרחב בשעשים ובפלורליזם, בקוטביות ובהידברות, בקהילות נבדלות ובניסיון לשרטט מסגרות תרבות משותפות בחברה הישראלית, זוכה לבולטות ולקידום בערוצי התקשורת. בסוף שנות ה-90 ובתחילת שנות האלפיים מיוצגות פניה המגוונות של החברה בתקשורת בכלל ובשידורי הטלוויזיה בפרט בכל סוגות המדיום: בכתבה העוסקת בעובדים זרים ביומן סוף השבוע, בייצוג התקין פוליטית והמאוזן לכאורה של החברה ב"דיונים המדומים" בתכניות המלל (בורדיה 1999: 32-38), בקומדיות מצבים העוסקות במשפחות ישראליות, בסרטי תעודה המלווים יחידים, משפחות, ו"גיבורים פשוטים" בסדרות כגון "פלורנטיין", "הבורגנים" ו"זינזאנה" (1999 - 2000), ובפרסומות. התקשורת מייצרת ומעמידה מערכת סגונית של מעין מיקרו-חברות, מערכת שאמורה ליצור אשליה של התייחסות לכלל מרכיבי "החברה הישראלית הרב תרבותית". לכאורה מספק כך העיסוק התקשורתי בחברה על גווניה במה ל"קול האותנטי" של כל קהילה. כל "מיגזר" (ביטוי מעמעם זהויות בפני עצמו) זוכה לייצוג, גם כאלה שהשתקו או שהתעלמו מהם בעבר. אך מיהו מייצגן של הקהילות השונות, וכיצד הן מיוצגות? קולו של מי נשמע באמת? האם פותחים כאן, או משתדלים לפתוח ערוץ לשיח בין שווים, או האם מקבעים סטריאוטיפים חדשים או מחודשים? האם גוזרים באמצעות דרך הייצוג הנבחרת אלם מחודש, חמור פי כמה, על מי שאך עתה זכה בהזדמנות לכאורה להיראות ולהשמיע את קולו, ולעתים גם אין בידו עדיין כלי הביטוי המתאימים? האם אנו עדים למגמה המכוונת לייצובם של קהילות ופרטים, שעדיין נתפשים כמוכרים למחצה,

כשוליים או כבעייתיים בקרב החברה, כדמויות, מגמה המונעת - ושתמנע בעתיד - ממי שמתוויגים כ"אחרים" להשתלב בדיון חברתי אמיתי?

האם מכוונות דרכי האפיון של הקהילות השונות בחברה הישראלית בתקשורת לקראת מה שחזן (1997), בעקבות אנדרסון (1983) מתריע מפניו: "ייתכן שהקהילה המדומיית הישראלית בעתיד תהיה נעדרת סובייקט ואובייקט - קהילה מדומה ולא קהילה מדומיית" (חזן 1997: 53)? תהליך כזה, אם אכן הוא מתרחש, ימנע מקהילות שאינן שותפות לזיכרון ולמסורת הקולקטיביים של החברה הישראלית, או שנתפסו כבעייתיות בתוך מסגרות מלכדות אלה, להשמיע את קולן בערוצי התקשורת המרכזיים. מגמה כזאת מונעת מקהילות מסוימות להציג באופן אותנטי בערוצים הציבוריים של התקשורת את מהלך גיבוש זהותן העצמית "במסגרת מתמשכת של תהליך היסטורי, חברתי, אינטלקטואלי ופוליטי מעובד מאד שמתרחש כמאבק של יחידים ומוסדות בכל החברות" (סעיד 2000: 289). בכך ייגזר על קהילות אלה להיקבע מחדש, ולאורך זמן בתודעת החברה כהשתקפויות של מס שפתיים ל"שונה", מבלי שקולן יישמע באמת.

השאלה בדבר אופיה של הטלוויזיה כ"פסוודו מרחב ציבורי" (ליבס 1997: 143-151) ומעמדה המרכזי כזירה ציבורית למפגש/עימות בין הקהילות השונות, מחדד את הצורך בהתבוננות ביקורתית בדפוסי הייצוג של קהילות בחברה הישראלית בתקשורת, ואת הצורך בעיון בשיקולי הבחירה של יוצרי הטקסטים בתבניות התמאטיות והסגוניות האופיניות לדפוסים אלה. במאמר זה אנסה להראות כי דפוסי הייצוג של החברה מכוונים לייצובם של הטקסטים (הטלוויזיוניים במקרה זה, אך הדבר נכון גם לגבי מבעי תקשורת אחרים) כמשקפים התמודדות ישירה לכאורה עם מפגשים חברתיים טעונים, וכי יוצריהם מניחים כמוסכמה, כי כבר בעצם הצגתה של ההתמודדות במישור די כדי לפרוק מפגשים אלה ממשעניהם. לטענתי, דפוסים אלה מכוונים להסחת תפישת הדיון בחברה הישראלית מסיטואציה של מפגש מורכב בין קהילות אוטונומיות, שחברים בהן "אחרים קונקרטיים" (Benhabib 1992)¹ המתעמתים עם תפישת ה"אנחנו" הצינוני המסורתית, לייצוג ולקביוע של מראית חברה פלוראליסטית "נורמלית". ייצוג הקהילות בחברה הרב תרבותית לכאורה הזאת מכוון לעמעומן של זהויות נבדלות תחת הגדרת העל, המועדפת על יוצרי הטקסטים, של מה שאכנה בשם "החברה של כוולם". דיון בתמונה מתוך סדרת הטלוויזיה הישראלית "זינזאנה" (פברואר 2000),

הוא, "אנשים אחים אנחנו" (בראשית יג ח), את המפתח לתפישת "כולם" ניתן למצוא במסגרת ההגדרה הרחבה והמעמעמת הבאה: "כלול: מובא בחשבון, מוכל, מצוי בתוך, נכלל, נמצא, נעוץ, נתון ב... " (מילון אבן שושן).

כינויי הגוף הם חסרי משמעות רפרנציאלית משל עצמם, שכן הם מקבלים תוכן סמנטי רק מתוך ההקשר הטקסטואלי או הפרגמטי (ניר, 1989, 2000). הם מוסבים אל רפרנטים שנזכרו לפני כן בטקסט (אזכור אנדופורי) או אל רפרנטים הנמצאים בנסיבה, הקרובה או הרחוקה, של הדובר (אזכור אקסופורי). צ"יף (1987) מציין כי השימוש בכינויים, בעיקר בכינויי הגוף השלישי, קשור באקטיבציה של רפרנטים תוך כדי האזנה או קריאה. לכן אזכור באמצעות כינוי הוא "מסומן" מבחינת ההפעלה הקוגניטיבית של הרפרנט שהכינוי מוסב אליו (ניר 2000). מכאן העניין בעיסוק ב"אנחנו" וב"כולם" כמסגרת התייחסות להצבעה על הקהילה, היחיד או הגוף שאותם מבקשים להגדיר ולכונן להם זהות, וכמפתח להעמדתם ולהגדרתם של "אחרים".

ה"אנחנו" שטיפחה הציונות מקפל בתוכו את התבטלות היחיד (על פי רוב מרצון) ואת מחויבותו לכלל, ומתפרש בשתי משמעויותיה הערכיות של המלה, המשלימות זו את זו ומשתלבות עם תפישת הכלל הפועל כגוף אחד: "אנו" כריבוי של ענווה (*pluralis modestiae*) ו"אנו" של כבוד (*pluralis majestatis*) (ניר 2000). הפעולה של ה"אנחנו" משתקפת כך כבעלת תוקף סמכותי, "מלכותי" אפילו, ועם זאת כסך מוסכם של רצונות המתבטלים לקראת השגת מטרה. ה"אנחנו" (הבלעדי במקרה זה) מתקיים רק בריבוי, אף כי עולה ממנו הכרה (שחוזרים ומדתיקים אותה במכוון) בקיומם של יחידים נבדלים; "כולם", לעומת זאת, חסר ישות עצמאית, ומפנה את תשומת הלב לאחדות מקרית של צירוף הרבים. "כולם" הוא דמוקרטי ונטול הבחנה כאחד; מזמין אל תוכו את הכלל, ובו בזמן מרחיק ממחויבות למטרה. ברצף הראייה העצמית של החברה הישראלית, בין "אנחנו" לבין כולם, קיימות דרגות שונות של קירוב והרחקה, עמעום בתפישת המחויבות לדעיון, ודפוסים משתנים של הבחנה בין יחידים וקבוצות. לגירסת ה"כווולם" שטבע ראש הממשלה אהוד ברק במסע הבחירות שלו ב-1999, מתוסף, בעיקר בגירסה הפארודית המקובלת שלה, המדגישה את דרך ההנגנה של המילה, רעיון זימוגם של יחידים אנונימיים, חסרי אישיות נבדלת תחת גג מילולי של הכללה סתמית. השימוש ב"כווולם" מקבל כך נופך אירוני ובלתי מחייב, ובו בזמן הוא מעלה ביקורת כלפי מי ששם לו למטרה את הצבת ההכללה הזאת ככלי לקידומה של תפישה פלוראליסטית מעמעמת זהויות, הרצויה בעיקר למי שמחזיק בעמדת השליט.

מה הם הצרכים והמגמות החברתיים המשתקפת בתופעה זו, שבה מומר הגוף הראשון בתפישה מורחקת פעמיים ("כולם" ו-"כווולם") של "אחדות הריבוי", וכיצד הם מתקשרים לדרכי ראייתם של "אחרים" בחברה הישראלית?

נראה כי תחושת העדרה של מטרה משותפת, ולעומתה הכמיהה לקיום "זימוי" משוחרר מחרדות קיומיות, מתועלות לכדי תפישת ה"כווולם" כערך: ההכרה בטשטושן של הזהויות המגובשות של כוולם מוצעת כהישג וכשאיפה של התקופה ולא כאחת מבעותיה, כמתריסה כנגד קדושת המטרה של ה"אנחנו", אבל גם כמואסת במאבק על

העוסקת בחיי האסירים בבית כלא ישראלי, מציע דגם לבחינתם של דפוסי הייצוג של קהילות בתקשורת. לדיון זה ברצוני להקדים מספר הערות בדבר הקשר שבין ראיית אחרים ואחרות בחברה הישראלית, לבין קידום תפישת ראייתה העכשווית של החברה הישראלית בתקשורת, שמחברה של "אנחנו" הפכה לחברה של "כווולם".

אחרים ואחרות, אנחנו וכווולם

הדיון ב"אחרים" בחברה הישראלית פותח בהפרדה, בתיוג ובפתרון של סיפוח וכניעה, ומתפתח בניסיון להעניק ל"אחר" מקום להשמיע את קולו, אם כ"אחר" לעומת קבוצה, ואם כ"אחר" בין אחרים, עדיין מנקודת המבט של החברה השליטה.¹ הדיון עשוי להשתכלל עם בחינת הזכות הבסיסית של האחרים בחברה להשמיע קול משלהם, שאינו נובע מנקודת המוצא של ה"מעניק", ועד לראייה הרחבה יותר של קבלת אחריות לאחרות שבתוכנו כחלק מתהליך האינדיווידואציה (*individuation*) הנמשך לאורך חיינו, ובו נוצרת הבחנה בין היחיד לבין הסביבה, כחלק מעיצוב זהותו של היחיד (Lear 1990). שתי התפישות האחרונות הן עדיין בגדר שאיפה יותר מאשר ראייה שכבר מוצאה לה ביטוי אמיתי בחברה הישראלית. בפועל, משמשים גוונים שונים של ארבע התפישות בכל מערכת חברתית. עצם יצירת המודעות לאפשרויות השונות של תפישת האחר והדיון בהן בחברה רב תרבותית נראה כיום כשאיפה/מטרה חשובה כשלעצמה.

כל חברה זקוקה ל"אחר" על מנת להמשיג את עצמה ולאבחן את עצמה בשונה ממנו. יחד עם זאת, הפתרון לאיום הטמון בשונה, מבחינתה של הקבוצה השלטת, עשוי להתבטא במאבק, בהתעלמות,

בנידוי, בהחרמה או בסיפוחו של האחר וביטול ה"אחרות" שלו על ידי הטמעתו בקבוצה. תפישה זו משתקפת, למשל, בגוונים השונים של תהליך ה"אימוץ" הפטרונאי של "דמות הערבי" בקולנוע הישראלי בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 (על נושא זה ועל ייצוג של קהילות בכלל בקולנוע הישראלי ראו, למשל, במאמרים שונים אצל של גרץ, לובין ונאמן (1998)). על דפוסי הייצוג הלשוני של קהילות בעתונות המקומית בישראל ראו כהן (1999).

על כיוון דומה הצביע Homi Bhabha (1984), שהגדיר את תפישתו של האחר בסוף המאה ה-20 ככמיהה של הקבוצות השליטות ל"אחר" ששונה אך נשאר מוכר, כסובייקט של שונות שהוא כמעט זהה, אך אינו זהה לחלוטין" (מצוטט אצל מק'לארן, 1999: 53). נטייתה של נקודת הראות השלטת כיום היא "לבלוע" את התרבות השונה ואת מייצגיה, ואו ליצור אותה מחדש תוך כדי שינוייה והמרת טבעה הראשוני בעולמות של המחשבה והזיכרון של הקבוצה השלטת עצמה (Yurick, מצוטט אצל מק'לארן, 1999: 53). הנחה זו, שלטענתי יש לה נוכחות מרכזית בעיצוב דפוסי ייצוגן של קהילות בתקשורת הישראלית, מתקשרת לדיון הקצר שאציע להלן, העוסק במעבר מהראייה העצמית של החברה הישראלית כ"אנחנו" לבין התפישה המגולמת בהעדרה העכשווית המובלטת בתקשורת, זו המאגדת קהילות נבדלות תחת הגדרת העל של חברת "כווולם".

בעוד "אני" הוא "סכום הרגשות והחוויות של האדם הנוגעות לעצמו והמבדילות איש מן האחרים" (מילון אבן שושן) ואילו "אנחנו"

ובסוגות הנבחרות, נגישותן והמורגלות אליהן מפתות לא פעם אף את חברי הקהילות עצמם, ובעיקר את נציגי הקהילות החלשות יותר, להשתמש במסגרות אלה עצמן, להופיע בהן בתפקיד המודמה של עצמם, ולהנציח בכך את השתקת קולה של הקהילה שאפוא לייצג, בכוח האשלייה הרב-תרבותית שסימנו להם מסגרות הייצוג של התקשורת.

לאחר מבוא זה נבחן את דפוסי הייצוג של החברה בהתבוננות מדגימה בפרק מתוך סדרת טלוויזיה עכשווית.

זינזאנה: הסיור הראשון של המפקד החדש בכלא

הסדרה זינזאנה (כינוי לרכב המשטרה המוביל אסירים, א"כ) היא סדרה ישראלית מקורית בבימויו של חיים בוזגלו, ששודרה בשנת 2000 בערוץ השני של הטלוויזיה הישראלית. היא עוסקת בחיי אסירים בכלא גברים ובכלא נשים, ומלווה את סיפורו של הכלא, אסולין, הסיידה עוזרה בשעתה דיון ציבורי, בשל הטענה כי היא מציגה את יוצאי עדות המזרח, ובעיקר את יוצאי מרוקו, כקהילה של עבריינים, הפולמוס וזה להדים בטלוויזיה ובעתונות, ונענה בתגובתו של במאי הסדרה, בעצמו ממוצא מרוקאי, כי כוונתו אינה מובנת, וכי ממכלול הסדרה עולה מחאה חריפה נגד החברה הישראלית, שקיפחה את עדות המזרח, וכי נעשתה מתוך כבוד והערכה לבני עדות אלה. מחלוקת ציבורית זו מצביעה באופן מאלף על הפער שבין כוונת הבמאי להביע ביקורת חברתית באמצעות סטריאוטיפים האמורים להתקבל כבלתי רלוונטיים, לעומת התגובה הישירה של הצופים לסטריאוטיפים אלה, הנתפסים כפשוטים; בכך משתקפת ההבחנה בין השאיפה להציג חברה המסוגלת לראות את עצמה בריחוק אירוני בתקשורת, לבין המקום שבו נמצאת החברה ה"צופה" באמת.⁵



והויות הקהילה הנבדלת: כוולם כבר אינו גוף אחיד, אך גם לא יחידים וקהילות מורדים שמבקשים או תובעים שקולם יישמע. "כוולם" מוצע כאידאל, כסימן לנורמליות וכדרך לליכוד בין "שוויים באדישותם", ולא כסימן להעדר מטריד של מכנה משותף, הפוגם ביכולתה – או מצביע על חוסר נכונותה – של החברה ה"כוולמית" להתמודד ברצינות עם עימותים קיימים בין הקהילות.

עם זאת מוסיפים "אנחנו" ו"כולם" להתפתח זה בצד זה בכל דפוסי הייצוג של החברה הישראלית במערכותיה התרבותיות השונות. הם מוסיפים להדהד ולהישמע גם כאשר מסגרת העל מקדמת את מראית ה"כוולם", ובכך מתעורר שוב ושוב הדיון בהגדרת השונה וביחס לאחרים, לקולם הנשמע או המושמע ולמידת הרגישות לצרכיו ולשאיפותיו של כל פרט.

החברה הישראלית מצויה, אולי, בשלב שבו היא מכירה בכך שישנם "גם אחרים", ושקולם אכן מותר לו/ראוי לו/ צריך שישמע, אך נדרשת פעולה מודעת של חשיבה והבהרה כדי להפריד את התגובה האוטומטית של החברה כלפי ה"אחרים" מהצורך הנכון פוליטית (או אפילו מקובל באמת על מי שרואים עצמם כאזרחי מדינה המבקשת להיות דמוקרטית ורב תרבותית) להאזין ולנסות לקבל. ההקשבה הטבעית לכל דובר, הנכונות לנקוט עמדה בזכות ההפלגה ללמוד את האחר (טיילור 1994), מצוטט אצל קלדרון, וראו גם סקירה ודיון אודות גישות של ריבוי ושל סולידריות אצל קלדרון, (2000: 155-162), רחוקה מאוד עדיין. בגירסאות שונות של הטקסטים התרבותיים הישראלים, ה"אחרים" בחברה הישראלית נוטלים את רשות הדיבור, מקבלים אותה, זוכים בה לאחר מאבק, תובעים אותה, לעתים משמיעים את קולם האותנטי, ועל פי רוב רק מחקים או משמשים כהד לקול שהחברה השליטה רוצה שישמע. כאשר יוצרי הטקסטים בתקשורת בוחרים כדפוס מייצג מראית

של חברה מחוזקת, נורמלית, "כוולמית", שכבר רשאת להתיהס לסטריאוטיפים כשרידים של תפישה חברתית שהלפה מן העולם, הם פועלים לייצוגו של שיח למראית עין המתקיים בין הדמיות של "אחרים", ולקבועם ולהנצחתם של אותם סטריאוטיפים, המגובים הפעם בהילה מדומה של "כבוד לאחר". כך מופיעות על המסך דמויות "פולקלוריסטיות" של "מזרחיים" בקומדיות מצבים ובפרסומות, ומספרים לנו "סיפורים" ואפילו "משלים" או "מעשיות" שגיבוריהם ערבים פלשתינאים, נשים מוכות, עולים חדשים, עובדים זרים, וכדומה.⁶ יחידים וקהילות שאין להם במה, ולעתים גם לא שפה להשמיע את קולם ללא תיווך, הופכים כך ל"דמויות ספרותיות", שגם כאבם והעוול שנעשה להם נותר בגדר "תיאור ריאליסטי עז מבע" שמבליט, על פי רוב, בעיקר את כוח התיאור של המספר.

סכנה נוספת עולה מכך, שהנחות ואפשרויות הריכוך שבמסגרות הדומיננטיות

"אנחנו אסירי תודה לנצח"

(שמגלם שחקן ישראלי) בסרט נישואים פיקטיביים (1988) ועוד. הבלטת מרכיבי הסוגה כמעטפת לעלילה מובילה את הצופה להציב את העימותים החברתיים במקום משני בבניית הסיפור ולראותם כרקע, כ"חומרי מציאות", ולא כמוקד הדיון עצמו.

הבחירה בכלא ממקדת את ההתבוננות בהגדרות חדשות ל"חוק", "פנים" ו"מקום", ומאפשרת עיון במערכות היחסים הנוצרות בין ה"אחרים" שנמצאים "בפנים". לכאורה מנטרלים בכך את המפגש עם "החוק" האמיתי, הבעייתי של המציאות הישראלית ובוראים עולם חדש, שבו מיטשטשות הקהילות השונות והופכות ל"אחרים מוכללים". בפועל, מביא כל אחד מהאסירים את ה"חוק" שלו עימו, ומעמידו לעימות במפגש שלו עם אסירים אחרים בניסיון להבדיל "אני" ו"אנחנו" מתוך מסגרת מלאכותית שכוחה בטשטוש ייחודו של הפרט. בדרך זו ניתן להציג חברה המוצאת עצמה מבודדת ונאלצת לחלוק עולם חדש, שחוקיו שונים ממגוון העולמות שמהם הופרדו אזרחיו. כל אחד מהאסירים נושא איתו שורה של זהויות: האיש הפרטי, על רצונותיו וצרכיו, הגדרתו החוקית והיישום המעשי של חיו כאסיר, אדם שעבר עבירה בעלת אופי המוגדר בחוק (פלילית, בטחונית), אדם שמשתייך לקהילה מסוימת מחוץ לכותלי הכלא, ולקהילה אחרת בתוכה; אדם שמצוי במעמד מסוים במערכת הירארכית בחברה בחיים "בחוץ", ומשתבחן בהיררכיה שונה בחייו כאסיר "בפנים", הן כלפי חבריו האסירים והן כלפי הסוהרים. זהויות אלו, הנתונות לשינויים מתמידים ותלויות במסגרות של כוח, תלות, הדדיות ומודעות לאופיין הזמני (ראו, למשל, גרינברג 1998: 172-174; 189-190) אינן נפרדות, כי אם משמשות בערבוביה, כשכל אחת מהן מתבלטת על פי צרכי השעה וההקשרים הקיומיים. בתוך כל תא מעצב לו כל אסיר את ה"מקום" הפרטי שלו, שעליו הוא משתדל להטביע את חותמו האישי. כאן, אולי, ישנו מקום להתגלותו של האסיר כ"אחר קונקרטי"; בכל אחת מזהויותיו האחרות, הוא מוצג ונתפש כ"אחר מוכלל", אם בעיני חבריו ואם בעיני המימסד. הבחירה בסדרת בתי כלא כסוגה ובכלא כאתר התרחשות מניחה דפוסי התנהגות, סטריאוטיפים, תסריטים מוכרים ומרכיבים איקונוגרפיים (בדיונים, השעונים על מקורות מציאותיים) שהצופים אמורים לזהות מבלי שיידרשו מאמצי הבהרה וערוצי תיווך. די בסימון גבולות המקום, בהופעת הדמויות ובדרכי דיבור והתנהגות כדי לכונן מיד את עולם הכלא על קהילות האחרים המוכללים שבו, ואז לארוג לתוכו את הדיון שמבקש היוצר להעלות. דיון בסדרה כזו מתמקד הן בתשתית ה"מוכנה" שמניחה הסוגה – תשתית מגבילה ומשחררת כאחת – והן בדיאלוג שמנהל עולם מן המוכן זה עם העולם ש"בחוץ" באמצעות פרשנותו הייחודית לחברה המנהלת במסגרתו.

הסצינה הנבחרת משמשת כאקספוזיציה וכמסגרת לכינון יחסי הכוחות בין הדמויות. המפגש הזה, על מאפייניו המילוליים והחזותיים, מקבע בראשית הסדרה את תפיסת החברה המורכבת של הכלא. מפקד הכלא החדש מציג את "כרטיס הביקור" שלו ואת תפיסת עולמו מול עיניהן המבקרות של שלוש קבוצות צופים: האסירים, הסוהרים, וקהל צופי הטלוויזיה. הוא משמש בו בזמן כצופה וכנצפה, וכמסמן היחסים שבין המימסד לבין הקהילות השונות. ההתבוננות מתמקדת בדרך

בתמונה הראשונה, תמונת סיורו הראשון של מנהל הכלא החדש בכלא, אני מבקשת לבחון את דרכי היווצרותה של מעין מחרוזת של "אחרים" המגהלים ביניהם שיה עירני ועשיר במשמעויות, שבמרכזו נקודת המבט המשתנה, המצביעה על אחרות והמפרה אותה (othering and dis-othering). נקודת מבט זו הופכת כל פרט המשתתף בשיח ל"שונה" הן בעיניו הוא והן בעיני ה"אחר" שכולו. הדיון בטקסטים מתמקד בהפתעה שבתהליך המסירה של נקודת המבט, שבה כל משתתף, שכאסיר כבר נתפש מלכתחילה כחריג בחברה, מצביע על ה"אחר" שכולו. התהליך הדינמי שיתואר להלן בדיון בטקסט מציג תפישה בינארית תמידית בין "אחרות" ו"אי אחרות" בתפישתו של כל אחד מהמשתתפים. במקביל מוצעת בחינת הצורך העולה בהגדרתה המורכבת של כל קהילה כ"אנחנו", לעומת השאיפה לייצוג "כוללים" מאגד של פלגי החברה הישראלית.

לצורך הדיון בדרכי כינון הזהות של הקהילות השונות מוצגות שתי רמות של ניתוח: ניתוח הדברים הנאמרים והשיבות השימוש בשפה כמפתח להשתייכות לקהילה, וניתוח מרכיבי הסצינה החזותית. הדגם המוצע מציג ראשי פרקים והערות, שהדיון בהם ובחינת המסקנות העולות מהם יובאו בהרחבה בסיכום.

אני מציעה למקד את הדיון בנקודות הבאות:

- א. השיקולים לבחירה בסוגה ודרכי השימוש במאפייניה.
- ב. השיקולים לקביעת אתר המפגש וקביעת תוכן המפגש.
- ג. אופי השימוש בהצגה הקלישאת של סטריאוטיפים חברתיים.
- ד. אופן הייצוג של קולות הדוברים וקביעת דפוסי הניראות (visibility) והנוכחות שלהם:

מי הם הדוברים, וקולו של מי נשמע: קול אותנטי, קול מעובד, קול מורשה, או קול המשמש כתיבת תהודה, או כמנפיש (animator) בלבד? דמותו של מי מופיעה על המסך, ומיהו בעל נקודת התצפית? תרומת מרכיבי הלשון הקולנועית לשרטוט דמויות הדוברים תיבחן בדיון בזווית הצילום, בעריכה, בנקודות התצפית, בפס קול, וכן בהצבעה על פריטים איקונוגרפיים ועל אזכורים לסוגות קולנועיות ולמבטים תזותיים אחרים.

הסוגה ואתר המפגש

הבחירה בסוגה בעלת מקור אוניברסלי (סדרות טלוויזיה העוסקות בחיים בכלא, וסרטי קולנוע רבים העוסקים בנושא זה) והמודעות לתקדים בסרט ישראלי מצליח (מאתורי הסורגים, 1984) משרתות את יוצרי הסדרה בשני אופנים: הצופים מורגלים בקישור בין כלא לבין "מיקרוקוסמוס של חברה", והם מכירים את חייו של "כל אסיר" ואת חזונית המציצנות המוצעת להם משורה של ייצוגים קולנועיים קודמים. העימות בין פלגים שונים בחברה הישראלית מופיע כרקע בלבד, כמרכיב המקומי הסטריאוטיפי ב"סיפור בית הכלא" האוניברסלי. עיקרון דומה של בחירה בסוגה מרחיקה ובאתר התרחשות, המרככת את ההתמודדות עם העימות המקומי, קיים, למשל, במעטפת הסוריאליסטית והקומית של הסרט אוונטי פופולו (1986) (היילים מצריים וישראלים נפגשים במדבר ומצטטים את שייקספיר); במפגש בין קרקס רוסי, פליטים פלסטינים והצבא הישראלי בקרקס פלשתינה (1998); באפיון הקומי והטעון ביקורת תרנית של ההדרן הערבי

שבה מעוצב קולו שלו ואת הדרך שבה הוא נענה בקולות הקבוצות האחרות.

הקול הנשמע והקול הנראה

"מאה אחוז, מנחם. אנחנו אסירי תודה לנצח."

בסיורו הראשון בכלא מלווה המפקד בקבוצת סוהרים, שמתוכה מתבלטים סוהר צעיר, סוהר בוגר, וקצינה מבוגרת בעלת אפיונים "אשכנזיים".

המסגרת הכללית של התמונה והצילום המכוון שלה מציגים את המפקד ואת הסוהרים פוסעים במסדרון ועוברים מתא לתא. גם "החוק" (מחוק לתא) מוצג כסוג של כלא בפני עצמו, כעין "חוק של פנים". המסדרון הצר, חוסר החלונות, האינטנסיביות של המפגשים ועוצמת הרגשות הדחוסה בכל אחד מהם מובלטת בתנועת המצלמה המשוטטת בין נקודות המבט, מובילה את הצופים פנימה והחוצה, ונתמכת בקטיעת המפגשים ביציאות החדות של מי שמוותר להם לצאת. המצלמה משרתת

כך את נקודת המבט של אלה שתנועתם מוגבלת, שמחאתם מהוסה אך נוכחת וטעונה, ושחיייהם נבדלים מהיי "מבקרם" ועם זאת שזורים בחייהם. מערכת היהסים בין האסירים והסוהרים, שנרמזת במפגשים, מציגה אותם כקהילה אחת מול המפקד החדש; המפקד עצמו משתייך לקהילת אוכפי החוק, אך מציב בגלוי זיקה לאחת מקבוצות האסירים; האסירים עצמם נחלקים – ומוצגים – כמשתייכים לקהילות על פי מוצא או על פי טיב העבירה שביצעו. גם תחושת "הביקור בגן חיות" (המינים השונים כלואים מאחורי הסורגים, ויש מדריך שמסביר מי כלוא בכל תא) בינארית: אין חיץ אמיתי בין שוכני התאים לבין המבקרים, והיפוך התפקידים התכוף גורם לבלבול ולטעייה בהבנת הסצינות. לצופים בתוכנית האסירים, הסוהרים והמפקד כאחד הם קהילה נוספת – קהילת הדמויות הטלוויזיוניות ה"כלואות" באתר הבדיוני-מציאותי של הכלא.

כל תנועה, מחווה או מרכיב אחר ב"כרטיס הזהות" של הדמויות מוצעים כפוטנציאל לקיבוע התרשמות ראשונית, בעיקר כשמדובר במדיום

טלוויזיוני. נקודות התצפית של המשתתפים ותחושותיהם, הנמסרים על ידי המצלמה ופס הקול חשובים להבנת מערכת היהסים הנבנית בין הדמויות ולהשתתף המערכת הביקורתית, הסמויה או הגלויה. שתיקות, הסכמות, עימותים, תגובות במבט או בתנועת יד, הפניות גב, שיתופי פעולה, התעלמויות וכדומה הם מרכיבים מרכזיים בהגדרת העתידית של המערכת. בארבעת המפגשים הראשונים בסיוור, שאותם אציג להלן, אני מציינת בקצרה התייחסות למרכיבים הבאים: האינטונגריפיה של התא, העמדת הדמויות, יצירת נקודות התצפית, הצגת הדוברים, והאזכורים התרבותיים, המועלים בשיחה הנשמעת ובשפה הקולנועית.

(דלת הכלא נפתחה. פמליית המבקרים נכנסת למסדרון ונעצרת ליד התא הראשון).

סוהר צעיר:

זה התא הראשון, התא של בני המיעוטים. פארס, אתה תתרום שמה.

פארס:

למה מה עשיתי?

אסולין:

מה שלומך? כיף סאחה? (כתוביות תרגום לעברית)

איך קוראים לך?

מג'ד.

אסולין:

נעים מאוד.

דאוד.

אסולין:

נעים מאוד.

מה השקט הזה?

פארס:

בזכותך השקט הזה.



סוהר מבוגר (מצביע): תמונות של הקוראן, תמונות של בחורות, מה אתה אומר?

פארס (ברקע, אינו נראה): כל אחד יש לו הטעם שלו. מה, זה לא הולך ביחד? בואו לא נתלונן האחד על השני.

סוהר מבוגר:

זכותכם לעשות מה שאתם רוצים.

אסולין:

מי זה, מי זה האמן פה?

אסיר:

אני.

אסולין:

יפה מאוד. תרשה לי ללחוץ לך את

היד.

אל של בת חובש "האמן"

הע צופים סוהר נ קולות שימוש אפיון

אזכ (ההתיי) ביקורת שאלות אזכ ערבים הישראלי

ב, סוהר צעיר סוהרת

אסולין:

גרישה: אסולין גרישה:

אסולין: גרישה: אסולין:

איך תרגום בקולו העמם קבוצת מ

כשתי קבוצות הזיתיות. ההעמדה משקפת את ההימנעות המובלטת של האסירים מקירבה פיזית.

אזכורים תרבותיים וחברתיים, המהדהדים בסצינה, גם אם אינם נאמרים במפורש: "רוסיות" אינטליגנטית, טשטוש היחסים בין מפקד לעבריינין, עליונות בדרך ההתייחסות האירונית. אשכנזים לעומת מזרחיים, יוצאי רוסיה, ויחסיהם ההיסטוריים והעכשוויים עם בני עדות המזרח, הצבעה על היפוך תפקידים.

שימוש בלשון: המפקד החדש מנסה לנקוט בטקטיקה של קירוב לשוני, בהפגנת ידיעה, ובכך הוא "מאחר" את עצמו ואת זהותו כיוצא עדות המזרח, שרוסית אינה שפתו. גם הפעם, כמו במפגש עם האסירים הערבים, הקהילה דוחה את הניסיון לקירבה באמצעות מסגרת של לשון (והנכונות לשיתוף התרבותי המגולמת בה). בעוד שהערבית נשמעה בפיו טבעית יותר, שכן הוא משתמש במילים שרוב הישראלים מכירים ומשתמשים בהן, השאלות ברוסית נשמעות בפיו מלאכותיות. האסירים הרוסים מגיבים בהתעלמות מהניסיון ליצור קשר "בין תרבותי" ולקבל את אסולין כחלק מקהילת הדיבור שלהם, ויוצרים להם "אנחנו" משלהם, שמתעקש לדבר בעברית, בסלנג, במשלבים שונים ומתוך ראייה עצמית אירונית שיש בה גם בוז כלפי ה"מפחד" שמייצג מערכת שלטונית שאין לסמוך עליה, וגם "אחר" ישראלי נחות, שאין להידבר עמו בשפת הקהילה עצמה.

כאן מתבקשת הערה לגבי בחירת מחבר התסריט, שהעניק לאסירים הרוסים קול שאינו שלהם, כי אם קול האמור לייצג בוז ורצון לחדד צרכים קונקרטיים, אך אינו אותנטי. השימוש במשלבים, בכפל המשמעות שבביטוי "אסירי תודה", הביטוי "מצב של תת תזונה" והפנייה "מפחד" משקפים קול מעובד, מורשה, לא טבעי. הצופה/מאזין נותר עם קולו של התסריטאי המתוחכם, שמבקש להעיר הערה ביקורתית על החברה הישראלית, אך לא עם "רוסי אמיתי". זו דוגמה מעניינת לשלילת הקול הקונקרטי של "אחר", שמעניקים לו קול ביקורתי שאינו "שלו".

ג.

סוהר צעיר: בוא נמשיך הלאה. פה זה מר חבקיין. הוא... אתה זוכר את הסיפור שלו מהעתונות... הפולסא דגורא.

חבקיין: (מתקדם ממרכז החדר לכיוון הקבוצה, שנסוגה לאחור ואינה נכנסת לתא) איך אני לא יכול לזכור.

אסולין: (מצביע על הקיר - תקריב של הכתובת) ... מה זה? "סוהר, אני זוכר?" כדאי לך לשכוח מהר (הפסקה) וכדאי גם שתמחוק את זה.

חבקיין: באמת, זה, או קיי, אי הבנה. סוהר צעיר (בחפיפה עם דברי חבקיין): תדאג לזה ישר אחרי הביקור. אני מתנצל.

איקונוגרפיה: כתובת "ברוך אתה בצאתך" מעל תמונה של הבאבא סאלי, פמוטים של שבת, הכתובת "סוהר, אני זוכר" מצוירת על הקיר, חדר מסודר ומצויד היטב, הופעה נקייה של אסיר בודד. קול: דיכוי מייד של הרצון להישמע, וחלופה בגודש איקונוגרפי

איקונוגרפיה: תא נקי ומסודר, צילומי עמודים מהקוראן, תמונות של בחורות, צעיר מזוקן שותק אך נוכח כצופה (שתיקה משמעותית), חובש כיפה לבנה של מוסלמי אדוק, ציור קיר "אוריינטלי" שמצייר "האמן של התא"; כתוביות תרגום לעברית.

העמדה: המפקד מתקדם לתוך התא, לוחץ ידים. הסוהרים נותרים צופים בפתח; תקריבי תגובה מעטים שלהם, התערבות בשיחה של, סוהר מבוגר.

קולות מושמעיים: - דובר אחד עיקרי לקבוצה. שימוש בלשון: פניה של המפקד בערבית נענית בעברית. אפיון כללי של השיחה: משא ומתן מעוגן בכללים של שיחה מנומסת, משוסע בהצבעה חוזרת של עמידה על זכויות והבעת מחאה (קישוט התא, הסיבה לשקט שמקורו בדיכוי). שתיקה או השתתפות מצומצמת נתפשים כהצהרה על עוינות/זיזרות.

אזכורים תרבותיים: קסם ה"אוריינט" בתפישתו המערבית (ההתייחסות לציור); יחסים מורכבים בין יהודים מזרחיים לבין ערבים; ביקורת סמויה על החברה הישראלית (הצופים), שנוקטת לתרגום שאלות נימוסין פשוטות בערבית.

אזכורים קולנועיים: יחסים בין אסירים יהודים לבין אסירים ערבים (למשל: מאחורי הסורגים), ואזכורים לדמות הערבי בקולנוע הישראלי על גווני השונים.

ב.

סוהר צעיר: בקשה, זה התא של מה שנקרא יוצאי רוסיה. סוהרת (קצינה): זה מולה, זה גרישה, ואלכס. (קצינה מבוגרת, ממושקפת, בעלת מבטא "אשכנזי". האסירים מוצגים רק מנקודת המבט שלה. רואים אותם רק לאחר שהיא גוקבת בשמותיהם, דבר מחייב הפיכת כיוון של הצופים כשמראים את האסירים).

אסולין: קאק דילה? (כתוביות תרגום לעברית: מה נשמע?) מאה אחוז מפחד. אנחנו אסירי תודה לנצה.

גרישה: מבסוטים לאללה. קצת במצב של תת תזונה פה אסולין (ברוסית)... ושם אבל אפשר לסבול. תבוא שוב, תבקר.

אסולין: גורמלה? (כתוביות תרגום לעברית: הכל כרגיל?)

גרישה: סבבה פה. אסולין: יופי, תרגישו טוב.

איקונוגרפיה: מהיקת פרטים ברורים, מזהים או אישיים. כתוביות תרגום בעברית לשאלות ברוסית.

קולות מושמעיים: דובר אחד בלבד. העמדה: שמירה על מרחק, קומפוזיציה של משולש אסירים מול קבוצת מפקד-סוהרים, שאינם מצולמים בו זמנית אלא כמגיבים בלבד,

האמור "לדבר" בשם האסיר.

העמדה: האסיר מתקרב אל הפתח, מבקש קרבה. המפקד והסוהרים מביעים דחייה, ואינם נכנסים לתא.

שפה הזותית ומילולית: יצירת תחושה של בידוד והבעת סלידה, שלילת הקול בכל דרך אפשרית: מרחבית (אסיר בודד בתא שנראה גדול ומרווח לעומת התאים המאוכלסים במפגשים הקודמים ובאלה שיבואו לאחר מכן) הדיפת ניסיון האסיר להתקרב. הכינוי המרחיק והבלעדי "מר".

אזכורים תרבותיים: אשכנזי, דתי, קיצוני בדיעותיו מבודד מאסירים שעלולים לפגוע בו, מונגד למזרחיים המסורתיים. מאוכזר במעשיו ובפריטים האיקונוגרפיים המקיפים אותו (למשל: תמונת הבאבא סאלי) ובו זמנית מבטל את המוצא של דמות המקור: רוצחו של ראש הממשלה יצחק רבין, יגאל עמיר.

ד.

סוהר צעיר: התא הבא זה התא של הכבדים. הבר'ה שיושבים על רציחות שבודדנו אותם בתא אחד, שלא יהיו לנו בעיות בתאים אחרים.

אסולין: כבדים... מועדון החברים.

אילון: שמוליק אילון.

אסולין: אילון! (פונה לסוהרים): זה, אני מכיר אותו כש... מאז שכתבו את השיר על הקוקו והסרפן, אה? --- בכל המחלקות... המחלקה הדרומית...

אסולין: מה קרה לך?

אילון: כבד... נהיתי כבד קצוץ.

אסולין: ציון! (מתנשקים על שתי הלחיים, ממלמלים "מה שלומך" ו"ברוך השם").

אסולין: מתי תזרח השמש (תקריב של ציור שמש על הקיר)?

ציון: בעוד שבוע שבועים.

אסולין: (קוד משותף לבעלי רקע "ביצועי" משותף: מבצע, שחרור, בריחה).

ציון: רוצה לאחל לך מכל הלב, שיהיה לך בהצלחה.

סוהר מתערב: קצת לחוצים אנחנו, רק עשרים דקות ל... (מרמוז על פגיעה בקוד הריחוק שבין סוהר ואסיר)

אילון: תגיש לו כוס נקיה (מסמן היררכיה בתא)

אסולין: אתה יודע ש... אני צריך אתכם יותר מש... יהיה בסדר, אה?

אסירים: עלינו.

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

אסולין: לא הייתי מאמין, לזה לא הייתי מאמין, מילא אתה,

דוקא אצלך חשבתי שהיתה התקדמות... מתוך רצון? רק אני שומר על הגחלת.

אילון:

אסולין: יאללה, שהכל נהיה בדברו (מברכים). יאללה חברה,

אני אבוא אליכם. שיהיה לכם כל טוב. תרגישו טוב,

אסירים:

בהצלחה.

(סוהרים ואסולין יוצאים).

ציון: מה?

אסיר: לא נתנו לו עציץ.

אסיר:

לא נורא, בפעם הבאה.

אילון:

נכין לו גדול, אה?

ציון:

חבית (צוחקים).

איקונוגרפיה: מטושטשת, למעט ציור השמש על הקיר. הופעה מרושלת של האסירים.

העמדה: היררכיה של יושבי התא בדרך ההתייחסות, מתן הפקודות, הריחוק מהמפקד, טשטוש זהויות קונקרטיות, דגש על רמות שונות של תלות, קרבה, הערצה ולעג, מנקודת המבט המשולשת של האסירים, הסוהרים והצופים: המפקד נכנס לתוך התא והסוהרים נותרים לצפות. מגע פיזי קרוב ושיח בין שוים המקיימים יחסים של תלות מנתקים כמעט לחלוטין את המפקד מדמותו המימסדית. בתמונה זו ניתן זמן רב יותר למפגש, כהקדמה לדיון המרכזי בדמותו של המפקד בסידרה כולה. המפגש מלווה בשפע צילומי תגובה והתערבות מבחוץ של הסוהרים, המשמשים כבוחנים ביקורתיים של המפקד, שכעת מתגלות פניו ה"אותנטיות" במפגש המשוחרר והחם עם הקהילה היחידה עד כה שמקבלת אותו כ"אחד משלהם". זהו ניסיון הקרבה הראשון של אסולין שמתקבל, המקום שבו קולו שלו נשמע טבעי, ושוב הוא עומד מיד לביקורת החברתית והמימסדית שמייצגים הסוהרים.



בכלא הנשים, גרסת "זינואנה"

מייצג מפקד הכלא לא רק את המימסד אלא גם את "המורחיות", שבו, הנתונה במערך מורכב ובעייתי במפגשים עם חברים בקהילה הערבית ובקהילה של יוצאי רוסיה. גם בעימות שבו קיימת הסכמה כללית לדחייה, מתקיים היפוך תפקידים שנועד לתמוך בהצגה חיובית של "מורחיים" מול אשכנזים מנוכרים ואפילו דמוניים ("מר חבקין"). כאן, אולי, ישנו חיזוק לטענת הבמאי בדבר ניסיונו להביע ביקורת כלפי הראייה המתאיגת של החברה הישראלית. הוא בוחר במדדים של חום לעומת ניכור כדי להביע מחאה זו, כמו גם בשימוש בכתוביות



חתונה ב"זינאנה" - דינו האסיר ולונה עוזרת הספרית

התרגום לעברית, המובלטות כתוכחה כלפי חברה שאינה טורחת ללמוד את לשונות הקהילות השונות שבה. המסגרת המרחיקה, האוניברסלית של הסוגה ונחות ההעמדה הסטריאוטיפית של הקהילות במסגרתה מחדדות את הצורך בדיון בשיח הסמוי של הקהילות המיוצגות בתוכה. בבחינה מעמיקה של קולות הדוברים, ניתן להצביע על קול דומיננטי אחד: קולו של מחבר הטקסט, שמציע ייצוגים קלישאיים של "קולות אותנטיים" בסגנון הדיבור של חברי הקהילות השונות. המקומות שבהם עולה הביקורת האמיתית כלפי החברה הישראלית, הם אלה שבהם פורשת הלשון החזותית רשת של תגובות בלתי מילוליות בצילומי תגובה ובדרך ההעמדה של

שימוש בלשון: קודים לשוניים יוצרים קרבה והיבדלות של המפקד ושל האסירים כקהילת דיבור נפרדת. אזכור כללי לזכרון קולקטיבי ישראלי: "השיר על הקוקו והסרפן"; הצבעה על שמירת מסורת: הברכה על המשקה.

"מיקרו חברה" ישראלית

הדיון בתמונת הפתיחה מתוך זינאנה מציב דגם לבחינתם של טקסטים תרבותיים בתקשורת, המציעים יחס של סיפוח והטמעה של קהילות בחברה הישראלית באמצעות הבלטת קווי הסוגה והבחירה בדרך ההצגה הסטריאוטיפית של הדמויות. טקסטים כאלה בוחרים במסגרת ייצוג שבה נותרות הקהילות השונות, גם אם ניתן ייצוג כלשהו לקולן (על פי רוב ייצוג לקול מורשה, מעובד, או "מגפיש" בלבד), בבחינת "האחר המוכר", "המוכלל" (שלכאורה אינו כזה, שכן סטריאוטיפים אמורים להיתפש כבלתי רלוונטיים). ייצוג לכאורה של התרבות המיוחדת לכל קהילה באמצעות איקונוגרפיה ודפוסי שיח סטריאוטיפיים, מכווין למעשה לבליעתה במערכת הרצויה לתרבות השליטה, תוך שינוי טבעה המקורי.

אם ביקשו יוצרי הסדרה לעצב את המפקד כמי שמנסה לכונן בסיור ההתוודעות שלו קהילה רב תרבותית מוכללת, שהמכנה המשותף לה הוא מערכת החיים בכלא, באים המפגשים השונים להוכיח את צרכיה של כל קהילה בהגדרה פנימית של "אנחנו", המעדיפה להתבדל, להיפתח חלקית, לאותן על נכונות לקרבה, אבל בוודאי לא להיכלל ב"כווולם" של "חברת האסירים", ב"כור ההיתוך של "מיקרו חברה" ישראלית.

דמות המפתח לשיח החתרני השזור בטקסט היא דמותו של מפקד בית הסוהר. בקולו המורשה, קול המימסד, הוא מנסה לגקוט בטקטיקה שתלכד את קבוצות האסירים השונות לכלל קהילה אחת, קהילת בית הסוהר, שבתוכה ישנם "גוונים", אך לא קולות. אסטרטגיית הסיפוח שהוא נוקט בה: הניסיון לפנות לכל קהילה במה שנתפש כ"קול", או כ"לשון" שלה, נכשלת, מכיוון שבמקום שבו חותרת כל קהילה, כמטרה קיומית, להגדרתה כ"אנחנו" קונקרטי, מנסה מפקד בית הכלא, בשם המימסד, ליצור חברה של "כווולם".

אסולין עצמו נתפש כ"אחר" מנוצל, שמתעל עצמו למסגרות הדומיננטיות והנגישות של תיוג חברתי. הוא מנסה לנכס לעצמו אסטרטגיות של בעל כוח תרבותי, ולטשטש את מקור הסמכות המקצועית שלו ואת קולו האוטנטי. דמותו שלו עצמו, כבן לעדות המזרח, מתממשת בגוונים שונים המציגים את ראיית החברה אותו עצמו כ"אחר". המסגרת הלשונית והחזותית של הסידרה תומכת בו כאשר הוא נפגש עם האסירים שהוא מכיר מ"חברתו הטבעית" (האלימה? הברת עבריינים?), שיש לו קוד לשוני משותף עימה, ומערכת הדדית של צרכים. הוא נתפש כ"אותנטי" כשהוא מברך על המזון ("מסורת") וכשהוא יוצר שוב ושוב מגע פיזי עם האסירים. תגובות הסוהרים מעידות על כישלונו לייצג את בעל הסמכות הרצוי מבחינתם, זה שמשמש בצביעות בלשון תקינה פוליטית, ("בני המיעוטים", "מה שמכונה יוצאי רוסיה"); שמקפיד על מרחק פיזי ועל הפגנת עליונות, ושמפעל לשימור תוכם של כלל האסירים כקהילה של "אחרים" כלפי החברה ש"בתוין". על פני מפת הקהילות הישראלית,

ת?
ה,
ב.

צ?

מתן
על
מבט
'תוך
זווים
ופקד
נדמה
ללוה
גשים
זיות"
אותו
קבל,
יקורת

הדמויות. בדרך זו מתעמת הקול הנשמע, המלאכותי על פי רוב, עם הביקורת המובעת בלשון החזותית.

נקודת ביקורת נוספת עולה מההנחה, שגודש איקונוגרפי (כמו בייצוג דימוי המוסלמי האדוק, ובתפאורת תאו של הבקיץ) וקולות מצוטטים משמשים כמייצגים נאמנים של קהילה. הערכת מידת הבשלות של החברה הישראלית לקבל ייצוג כזה כאירוני וכמזמין ביקורת מתגלה כמוטעית, שכן ההתייחסות הציבורית לסידרה התמקדה במערכות הייצוג ובהתנגדות לתפישת ה"אנחנו" העולה מהם (הוא אומר שכל המרוקאים עבריינים), בעוד הבמאי מבקש להעמיד מסגרת התבוננות מרוחקת וביקורתית בחברה שאמורה כבר להתבונן בהגדרות חברתיות אלו בראייה מפוכחת.

הדיון בדרכי ייצוגה של החברה הישראלית כחברה רב תרבותית במדיה מחדד את הסכנה הטמונה בהכוונה לשכחה וביטול תרבותי בעולם הממוקד בהדמיה. כיוונם של שני מרכיביה של תפישת ה"אנחנו": הענווה והכבוד, לקראת הכרה הדדית באחרות הקונקרטי של הקהילות השונות, מתקיימת רק ברובד הסמוי של הטקסטים השונים. עצם המודעות לבעייתיות שבמגמת ההאחדה והעמעום שבקידום החברה ה"כוולמית" היוגית לקידומו של הדיון הציבורי בייצוג החברה הישראלית בתקשורת.

הציולמים באדיבות חברת "מטרו הפקות", מפיקי הסדרה "זינזאנה"

1. סיליה בן חביב מגדירה "אחר קונקרטי", כמושג התובע מאתנו להשתדל לראות כל ישות רציונאלית כאינדיווידואל בעל היסטוריה קונקרטיה, והות ומבנה רגשי עצמאיים. בהציגנו את נקודת המוצא הזאת, אנו מתנתקים מהחיפוש אחר המשותף (המוביל להגדרתו של "אחר מוכלל") לכולנו, ומתמקדים באינדיווידואליות. אנו שואפים להבין את צרכיו של האחר, את המניעים שלו או שלה, מה הם מהפשים, ולמה הוא או היא שואפים וזקוקים. יחסנו לאחר נשלט על ידי נורמות של שוויון ושל הדדיות משלימה: כל אחר רשאי להגות ולצפות מהאחר צורות של התנהגות שבאמצעותה השני חש שמכירים בו ומאשרים אותו כקונקרטי: כישות אינדיווידואלית בעלת צרכים מיוחדים ויחודיים לה, כשונות ויכולות. ההבדלים בינינו במקרה זה משלימים זה את זה במקום שיוציאו ויבדילו את האחד מן השני (1992:158; Benhabib).
2. השונה והאחר בחברה הישראלית נדונו במחקרים ובמאמרים רבים, והדברים שאני מביאה קצרים ותלקיים, כדי לא להסיט את מוקד הדיון. מאמרים שונים על ייצוג קהילות בישראל ניתן למצוא, בין השאר, אצל אלמוג (1997), קלדרון (2000) ואחרים; על ייצוג קהילות בקולנוע הישראלי ראו אצל גרין, לובין ונאמן (1998), ואחרים.
3. על הבנת הראייה העצמית של החברה דרך ה"אנו" ראו גם הערותיו של פינקר על הכינויים השונים ל"אנחנו" בשפת הצ'רוקי האינדיאנית (פינקר, 1995:28). מוזכר גם בניר, (2000).
4. כך מופיעה על המסך דמותו של נעים העיראקי בפיגמת הפסים בפרסומת לשואוואמה, נשים מזרחיות שופעות חזה והמוניות מוכרות "מאמא-עוף", וסיפורו של מוחמד, מועל הבנין נטול שם המשפחה ופרטים אישיים אחרים כלשהם, משמש כתבולה נרטיבית בכתבה ל"יומן" (איתן אורן, כתבה על "צימרים" בגליל, "יומן", הערוץ הראשון של הטלוויזיה הישראלית, ספטמבר 2000), מכיוון שהתחשמל למוות

בשידור חי וכמעט שניצל בידי איש הטלוויזיה הישראלית, שיש לו שם ושם משפחה המתראין לכתבה ואומר ש"רק ניסה לעשות מה שלימדו אותו בצבא".
5. הפולמוס גווע עם הזמן, והפרופולריות של הסדרה ירדה, אולי בגלל עורך האלימות הפיזית והמילולית שבה, שהרחיקו צופים רבים מהמסך. כשלעצמה, זו הערה מעניינת על סידרה שביקשה להביע סוג של מהאה חברתית ונפלה קורבן להקצנת מאפייני הסוגה הנבחרת.

ביבליוגרפיה

בנדיקט אנדרסון (1999). קהילות מדומיינות (תרגום: דן דאור), תל אביב, עמ' 99-114.
פייר בורדייה (1996). על הטלוויזיה. תרגום: נרי גבריאלי-סבניה. תל-אביב, עמ' 32-38.
גורית גרין (1998). "ה'אחרים' בסרטים הישראלים בשנות הארבעים והחמישים: ניצול שואה, ערבים, נשים", ג. גרין, א. לובין, ג. ונאמן (עורכים), מבעים פיקטיביים - על קולנוע ישראלי, תל אביב, עמ' 381-402 (וכן מאמריהם של נאמן, שוחן ולובין באסופה זו).
חיים חזן (1997). "על מוזיקה תרבותית: גוף חברתי וזיכרון קולקטיבי בטקסטים תקשורתיים", בתוך: דן כספי (עורך), תקשורת ודמוקרטיה בישראל, תל אביב, איילת כהן (1991). "ראשית הקולנוע הארצישראלי כמשקף רעיונות התקופה", קתדרה 61.
איילת כהן (1999). "העיר וה'עיר': ייצוג המציאות החברתית במקומון", מגמות 10, עמ' 149-166.
תמר ליבס (1997). "Talk Shows: המרחב הציבורי החדש?" בתוך: דן כספי (עורך) תקשורת ודמוקרטיה בישראל, תל אביב.
פ. מקלארן, "פוסט-מודרניזם, פוסט-קולקטיואליזם ופדגוגיה", בתוך: א. גור-זאב (עורך) (1999), מודרניות, פוסט-מודרניות והינוך, תל אביב.
ר. ניר (1989), מבוא לבלשנות - יחידה 8. תל אביב.
ר. ניר (2000), "כשהם אומרים 'אנחנו' - למה הם מתכוונים? על השימוש בכינויי-הגון בשיח הציבורי" (בכתובים).
אדוארד סיד (1995), אוריינטליזם. תרגום: עתליה זילבר (2000). תל אביב, עמ' 39 (אחרית דבר למהדורת 1995).
ג. קלדרון (1998), פלורליסטים בעל כורחם, תל אביב, עמ' 155 - 162.
Seyla Benhabib (1992), *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Cambridge UK: Polity Press.
W.L. Chafe (1987), "Cognitive Constraints on Information Flow," in: R. Tomlin (ed.), *Coherence and Grounding in Discourse*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 21-51.
I. Lear (1990), *Love and Its Place in Nature: A Philosophical Interpretation of Freudian Psychoanalysis*, New York: Farrar, Straus & Giroux.
S. Pinker (1995), *The Language Instinct*, New York; Harper Perennial.
S. Yurick (1989), "How the Athenians Planned to Colonize the Mind of the West and Immortalize Themselves," *Social Text* 23, pp. 29-85.

סרטים

- אוונטי פופולו. במאי: רפי בוקאי, ישראל 1986.
- מאחורי הסורגים. במאי: אורי ברבש, ישראל 1984.
- נישואים פיקטיביים. במאי: חיים בוזגלו, ישראל 1988.
- קרקס פלשתינה. במאי: אייל חלפין, ישראל 1998.

"ק" טלו

הלל נ

מבוא

הניסיונות בהפקה וכ עניינים ח הברית עו של המתק של הדימוי הע יעיל בקיד השימוש ב לעידן על ידי מה את הביצו פיראטיים מבשר את הטלוויזיה הטלוויזיה גישה לשי בשנו של שידורי ובמערב א ומשלימות תקשורת מבוססת ע צרכים חב שילוב שת שתבעו הע השידור מ מטעמים, בתהליכים עוד ג למצוא את דוגמאות ב בשידור חי שידור. או ה"העצמה" יכולת וכי