

שעת נעילה (ישראל 2019): בין אפי ללירי, בין מזרחים לאשכנזים

רמי קמחי

שעת נעילה, סדרת טלוויזיה, ערוץ: כאן 11. במאי: ירון זילברמן. תסריטאים: ירון זילברמן, רון לשם, עמית כהן, דניאל אמסל. מפיקים: משה אדרי, לאון אדרי

שעת נעילה היא סדרת טלוויזיה חשובה. במלחמת לבנון עסקו סרטים עלילתיים ישראלים לא מעטים, ובהם: **שתי אצבעות מצידון** (1986), **גמר גביע** (1992), **בופור** (2007), **ואלס עם בשיר** (2008) ו**לבנון** (2009). אך אם נתעלם מ**כיפור** (ישראל 2000) הפיוטי של עמוס גיתאי, שאינו מתיימר לספר את סיפור מלחמת יום כיפור ההיסטורית אלא את סיפורה של כל מלחמה, בסדרה **שעת נעילה** מסופרת המלחמה החשובה ההיא לראשונה באופן קולנועי. המאמר יעמוד על האסטרטגיות הקולנועיות ששימשו את המחבר הקולנועי בסדרה והשלכותיהן.

אריך אוארבך משווה בספרו **מימזיס** (1946 [1983]) בין הסגנון האפי הטהור של הומרוס באיליאדה ואודיסאה ובין הסגנון האפי המקראי. בעוד הסגנון ההומרי נוטע את סיפור הגבורה בזמן ומרחב עקיבים ומציאותיים – חומותיה של טרויה, שרינו של הקטור, מרפקו הימני של אכילס הם כולם חלק מתיאור שיש בו, במונחים של גבריאל צורן,¹ "דחיסות מרחבית" – אין זה כך במקרא. המספר המקראי אולימפי ומרוחק ואינו חודר לתודעת הדמויות או מציץ לעולם דרכן, אבל הוא גם אינו דבק ברפרזנטציה עקיבה של המרחב, ויוצר קלישות מרחבית. איננו יודעים הרבה על המרחב של סיפור העקידה, למשל. היכן פוגש אלוהים את אברהם? מה לובש אברהם? הממדים הללו הם אינפורמציה חסרה בטקסט. זאת ועוד, בעוד הומרוס נטוע בנשגב, גם כשהוא מתאר את היומיומי: תיאורי הבית שלו הם תמיד אידיליים ודמויותיו – הדומות זו לזו שכן הן נמנות כולן עם מעמד האדונים – נותרות שלמות ונשגבות, כאילו האירועים המזוויעים אינם פוצעים את אלוהותן, הרי בסיפורי המקרא הנוולות האנושית מולכת. הבית הוא מוקד של סכסוך, ההבדלים המעמדיים בין הדמויות בולטים ופעמים גם ההבדלים האתניים, כמו גם נקלותן האנושית. הקנאה רוחשת בין אחים, כמו בסיפור קין והבל או עשיו ויעקב, או בין נשים, כמו בין הגר לשרה. הסמיכות בין הצד הכלכלי לצד הרגשי והרוחני – ברכת האלוהים, ברכת האב, אהבתו של הגבר – כמו גם הפערים המעמדיים, הם חומרים מסכסכים שמטפטים רעל אל חיי המשפחה המורחבת ודרכה אל הנרטיב.



תמונה מפרק הפתיחה של שעת נעילה. שחזור אפי מרהיב ורחב זווית של קרבות הש' בש'

הקולנוע הקונוונציונלי הוא המשכה של המסורת ההומרית, וזמן וחלל הם אמצעי הביטוי העיקריים שלו. האשליה של מציאות קונקרטיה שנוצרת בין השאר באמצעות עקיבותה של הרפרזנטציה הקולנועית של המרחב, נתפסת כהכרחית ליצירת ההיענות של הצופים.² אך יש קווי דמיון נוספים בין האפוס ההומרי לקונוונציה הקולנועית. מאפיין רלווטי נוסף של הקונוונציה הקולנועית הוא האובייקטיביות האינהרנטית המיוחסת לה (Sklar 2020). בני אדם חווים את המציאות באופן סובייקטיבי ותוך כך שהם מושפעים מהרגשות ומהאינטרסים המידיים שלהם. לעומת זאת המצלמה והמיקרופון נתפסים כמשחזרים מציאות באופן אסובייקטיבי. במונחים ספרותיים, אם כן, לקולנוע הקלאסי יש מספר-מחבר אובייקטיבי אולימפי שהוא הומולוגי במונח זה למחבר-מספר הקלאסי של האפוס הספרותי. רצף קולנועי המספר סיפור של גבורה ייטה לפיכך באופן טבעי אל האפי.

כמה מסרטי המלחמה ההיסטוריים הנחשבים ביותר מפגינים דמיון רב אף יותר מזה של קולנוע קונוונציונלי קלאסי לאפוס ההומרי, שכן כמותו שואפים גם הם אל הנשגב. דוגמה טובה לכך מן הזמן האחרון הוא הסרט 1917 (בריטניה-ארצות הברית, 2019), שבו נרתמים הבימוי וסגנון הצילום לממש שאיפה זאת. הסרט מצולם כביכול כולו ב"שוט" אחד, מנקודת מבט אחת מרוחקת ואולימפית, וסוטה בכך מן הקונוונציה הקולנועית שמורה לחתוך לנקודות מבט שונות בתוך המרחב, באופן שהופך את המרחב הכפרי של צפון צרפת למוטיב מרכזי בו. האסטרטגיה הזאת, המחייבת את הסרט ל"שוטים" רחוקים (Long shots) שמשאירים לדמויות חלל רב סביבן, עוזרת לטשטש את נקלותן האנושית של הדמויות, מרוממת אותן ומקנה להן חשיבות כמעט על-אנושית.³ אך נראה שדווקא השתקעות זו בנשגב מונעת מהסרט 1917 להיחשב "יצירת מופת", דבר הוא

ראוי לו מכל הבחינות האחרות, שכן בגינה הדמויות בסרט אינן מפותחות. כמו במשחק וידאו, הדמויות בסרט הן לא יותר מפעולה טהורה במרחב.

סרט המלחמה ההוליוודי הקלאסי ממשיך את המסורת ההומרית גם מצד עיצובן של דמויות הלוחמים. אף כי הקונוונציה של סרט המלחמה מכתיבה כי נקודת המוצא של הנרטיב תהיה הצגתו של גיוון אתני ומעמדי בתוך קבוצת הלוחמים, בסופו של דבר, כמו האפוס ההומרי, מוחק הסרט את השונות האתנית והמעמדית של החיילים. נראה שתנאי הקרב מכתיבים רדוקציה אתנית ומעמדית של החבורה המגוונת לקבוצה אחת הומוגנית: חבורת הלוחמים (Belton 2004). בלהציל את טוראי ריאן (ארצות הברית 1998), למשל, הגיוון האתני של חבורת החיילים, פקודיו של קפטן מילר (טום הנקס), הנרמז באמצעות שמותיהם, אינו יותר מתבלין המשמש את הסרט להדגשת עוצמתה של אחוות הלוחמים הנוצרת ביניהם. בסרטי מלחמה שיש להם מחויבות פחותה למסורת ההוליוודית פעמים לא יוצג גם באקספוזיציה גיוון אתני או מעמדי בתוך קבוצת הלוחמים. בסרט 1917, למשל, סקופילד (דין צ'ארלס צ'פמן) ובלייק (בנדיקט קמברבאץ') הפרוטגוניסטים, טוראים בגדוד הרובאים של המלך הבריטי, הגיעו מן הסתם אל הגדוד ממקומות שונים, כמו גם ממעמדות שונים, אך זה אינו מעניינו של המחבר הקולנועי. עבורו הם אך לוחמים גיבורים.

המחבר של שעת נעילה, להבדיל ממחברים קולנועיים אלה, דומה למספר המקראי. אף כי הסדרה בכותרותיה, העשויות קטעי ארכיון דוקומנטריים מהמלחמה ומהימים שלפניה, מצהירה על עצמה כסדרה היסטורית ששואפת להנכיח גרסה קולנועית קנונית של המלחמה ההיא, לייצר אפוס גבורה, היא אינה מפגינה נוקשות הומרית ואינה דבקה בנשגב ואף לא ברפרזנטציה אפית עקיבה של המרחב. הסדרה מאזנת את נקודת המבט האולימפית שלה על ידי חיתוך לתקריבים של הדמויות שאומנם הופכים את האינפורמציה על המרחב לאינפורמציה מובלעת, אבל מאפשרים לצופה לחוש אינטימיות אליהן. אלא שאחרי שני פרקי שיא, המתארים את יום המלחמה הראשון ומפגינים איזון מופתי, שיש בו מצד אחד שחזור אפי מרהיב ורחב זווית של קרבות השי"ן בשי"ן (שריון בשריון) ודחיסות מרחבית, ומצד שני התמקדות בדמויות מרכזיות ב"שוטים" קרובים, המאפשרים לצופים קרבה רגשית אליהן, מאבדת הסדרה את שיווי המשקל. החל מהפרק השלישי היא זולגת אל הלירי, אל קלישות מרחבית קיצונית ואל סצינות שבהן עוצר הזמן מלכת, והמרחב הבולתי של רמת הגולן, המנומר תילים, כמו גם המלחמה עצמה, נשכחים לטובת עיבוי הדמויות והסנטימנט האנושי שלהן. כך יוצר הרצף הקולנועי בהמשך הסדרה בועות מלאכותיות וגסות בזמן ובמרחב שלו, העשויות כמעט בלעדית מ"שוטים" קרובים וסובייקטיביים, שהמרחב בהן מובלע או בלתי מסוים. המטרה היא לספק לדמויות הנעות פסיכולוגיות ואף חיבוטי נפש בעיצומם של הקרבות.⁴ זכורה לרע בעניין זה השיחה בין מזוז לאבינועם הנערכת באמצע שום מקום, קלוש מרחבית,



שעת נעילה: עימות בין מרקו (עפר חיון) לכספי (עומר פרלמן)

שאמור לייצג שדה מוקשים, שבמהלכה שופך מזוז את ליבו, כולל סבתו התוניסאית, לפני אבינועם.

נראה שהמחבר הקולנועי התכוון לרומם את הסדרה בחזרה אל האפי בשני פרקי הסיום המבוססים על הקרב המפורסם של חטיבה 7 "עמק הבכא". אבל ברגע שזנח את האפי, נבצר ממנו להתרומם אליו שוב. המחבר הקולנועי יצר לעצמו מחויבות מגבילה לדמויות: ליחסים ביניהן, לאהבה, לקנאה ולשנאה האנושיות שהקפיד לטעת בו. כל זה בא על חשבון נקודת התצפית האולימפית, האפית, ששירתה היטב את תמונת הקרב. מה שעבד טוב כל כך בפתיחה כושל, אם כך, בסיום: בסיקוונס של הקרב האחרון. לאחר שכנה המחבר הקולנועי את הציפייה לקראת הקרב, לאחר שהצית האל"מ העלום את האש בחייליו, לאחר שהמציא מלאכי (מאור שוויצר) דוקטרינת לחימה חדשה, מגיעה רפרזנטציה קולנועית עלובה. הסיוקנס אינו מצליח לשחזר קרב. הטנק הופך מכלי משחית למעבדה אנושית לבחינת היחסים בין אב לבן, בין חברים שבגידה מפרידה ביניהם. בניגוד לרפרזנטציה המוצלחת, הדחוסה מרחבית, של קרבות היום הראשון, שהצליחה לשחזר את נוהל הקרב מנקודת תצפית אולימפית המשתעבדת לשחזור עקיב של המרחב, כאן שוררת קלישות מרחבית: שדה הקרב אינו מצליח להצטייר מבעד לתמונות. שרשרת הפיקוד אינה ברורה, הטנקים הנוספים בפלוגה אינם נראים ורוב זמן שווהה המצלמה בתוך הטנק המאכלס את דמויות הגיבורים ומייצרת רצף קולנועי המורכב משוטם קרובים (קלוז אפים, מידיום קלוז אפים, מידיום שוטס) לעקוב אחר

היחסים. כך למרות ה"שוט" הרחוק היפה מנקודת המבט האלוהית, בסיום סיקוונס הלחימה, נשארת הרפרזנטציה לירית, והסדרה כולה רחוקה מהאפוס שהבטיחה להיות. אלא שלנטייתו העקרונית של המחבר הקולנועי בשעת נעילה אל הסגנון המקראי יש פוטנציאל להפוך את הסדרה, מצד שני, לאחד הרצפים החשובים ביותר בהיסטוריה של הקולנוע והטלוויזיה הישראליים. כפי שנטען לעיל, קבוצת הלוחמים בסדרה ימגוונת מבחינה אתנית ומעמדית והנרטיב אינו מוחק אלא מדגיש את העובדה שלחיילים, כמו לדמויות בסיפורי המקרא, יש היסטוריה, משפחה, זהות אתנית ומעמד החברתי ותרבותם הם חלק בלתי נפרד מישותם. כל זה מכשיר את הסדרה להעמיד במוקדה דמויות של מזרחים ממוסדרה – פנתרים שחורים.

דמויות מזרחים נעדרו כמעט כליל מהקולנוע הישראלי בראשיתו. הקולנוע הישראלי דאז הצביע על נחיתותה הטבעית כביכול של האוכלוסייה המזרחית יחסית לקבוצה האשכנזית השלטת באמצעות תתייצוג זה, כמו גם באמצעות ליהוקן של מזרחים אך ורק לתפקידי משנה.⁵ הסרט סאלח שבתי (1964) ואחר כך גם סרטי הבורקס החדירו אומנם את הגיבור המזרחי לקולנוע ואת המזרחים אל הקומדיה הישראלית, אך בסרטים הדרמטיים דמויות ראשיות של גיבורים מזרחיים נשארו נדירות.⁶ בסרטי המלחמה דומה שמקומם קטן יותר. באפוס הישראלי על מלחמת העצמאות, גבעה 24 אינה עונה (1955) כל החיילים הישראלים הם אשכנזים. יש שם אומנם גם שתי נשים מזרחיות אך מעמדן בנרטיב נחות. בסרטים מבצע יונתן (1977), אחד משלנו (1989), שתי אצבעות מצידון (1986), כיפור (2000), ואלס עם בשיר (2008), לבנון (2010) ופוקסטרות (2017), הגיבורים הם כולם צברים קלאסיים, כלומר אשכנזים ילידי הארץ. יוצאי דופן הם גמר גביע (1992), בכיכובו של משה איבגי, ובופור (2007), שם הפרוטגוניסט, לירז הטבריאני, הוא בעל אפיונים מזרחים. מן הסתם אין זה מקרי ששניהם סרטים א־הרואיים המתארים כישלונות צבאיים. גמר גביע הוא סיפור של נפילה בשבי, ובופור מתאר את הנסיגה מלבנון. להבדיל, בשעת נעילה מוצגים באופן חלוצי גיבורים מזרחים המאופיינים במודעות חברתית אתנית גבוהה במיוחד ובהתנגדות פעילה לדיכוי על רקע אתני, שהם חיילים אמיצי לב ואפקטיביים: אלוש מקריב עצמו כדי להציל את חבריו ומלאכי מוצג כגיבור מלחמה, כאשר הוא ממציא אסטרטגית לחימה חדשה ומנצחת של לוחמת שי"ן בשי"ן ומציל את חברו ממוות תוך כדי סיכון חייו.

הפילוסוף הצרפתי לואי אלתוזר (1971) טען שכדי להבטיח את המשך שליטתו ההגמונית מפין המעמד השליט בקרב נתיניו את האידאולוגיה שלו באמצעות שימוש במה שהוא מכנה "מנגנוני המדינה האידאולוגיים" (Ideological state apparatus). מנגנונים אלה כוללים בין השאר את בתי הספר, התא המשפחתי, אמצעי התקשורת והאומנויות. נראה שלפחות הקולנוע הישראלי המוקדם היה רכיב חיוני במנגנון הפצת האידאולוגיה של האליטות הציוניות. החל בסרט הקולנוע הישראלי הראשון, עודד הנודד (1933), ועד תחילת שנות השישים הפיקו קולנוענים יהודים, תחילה בפלשתינה

ואחר כך בישראל כעשרים סרטים עלילתיים. כולם היו אידיאולוגיים במובהק, תאמו לאמונותיהן של האליטות הישראליות ציוניות והפיצו את הדוגמה הציונית, שהיחסים ההרמוניים בין הציונים האשכנזים כשליטים הקולוניאליים של המרחב הישראלי והמזרחים ככפופים במרחב זה הם חלק ממנה (קמחי, 2012). לאור זאת נשאלת השאלה: האם האליטה הישראלית האשכנזית החליטה להתאבד? האם היא השתגעה להשאיר את גבורת הקרב למזרחים, ועוד לפנתרים שחורים?

לא בדיוק. ראשית, יש כאן מוטיבציה מטריאלית. ערוץ כאן 11 זקוק לצופים כאוויר לנשימה, ובמיוחד למזרחים שנששו אותו בהמוניהם מאז עליית הערוצים המסחריים לאוויר. נראה שמה שהניע בנקודת הזמן שבה עברו הסרטים הישראליים למימון עצמי ממכירת כרטיסים (שוויצר 2003) את קישון ואת מפיקו, מנחם גולן, לייצר את **סאלח שבתי** כסרט שהיה לו לראשונה בקולנוע הישראלי גיבור מזרחי, שימש גם כאן כהנעה ללהק בתפקידים ראשיים פנתרים שחורים. סיטואציות דומות מולידות פתרונות דומים. אבל האם, כפי שמתקבל הרושם, דמויות המזרחים של **שעת נעילה**, בניגוד לדמותו הנלעגת והנחותה של סאלח בסאלח **שבתי**, הן נעלות? התשובה לכך גם היא שלילית. באופן מתוחכם מצליחה הסדרה גם להפוך את המזרחים לגיבורים, אבל גם להדגיש את תכונותיהם הנפסדות בהשוואה לאלה של הדמויות האשכנזיות. ראשית, הגיבורים המזרחים הם גלותיים. הם מדברים ערבית מרוקאית ביניהם, הם כפופים בקורים משפחתיים נוקשים אשר מונעים מהם חופש אמיתי, והם פטריארכליים. כך למשל מרקו (עפר חיון) מסרב "לתת" לאלוש (אימרי ביטון) את אחותו, ריקי, כאילו היא חפץ השייך לו. אבל נראה שהפגם המרכזי במזרחים הוא אחר וחמור הרבה יותר. אחד הערכים החשובים שמדגישים סרטי המלחמה הקלאסיים הוא שיתוף הפעולה בין הלוחמים ונאמנותם לחבר, למפקד, למולדת (Belton 2004). ואכן, הדמויות האשכנזיות בסרט מפגינות נאמנות עילאית. הנאמנות היא תכונתו הבולטת ביותר של אבינועם (שחר טבוח), שמפגין מסירות לצנובר הקיפור, ליואב מזוז (אביב אלוש) מפקדו, ומוכיח נאמנות עילאית למדינה כאשר הוא מחליט לבסוף לא לבגוד, למרות העינויים הקשים הצפויים לו. דפנה (ג'י ריגר) גם היא נאמנה ליואב ומסכנת את חייה עבורו, כספי (עומר פרלמן), למרות הלם הקרב, נשאר נאמן למפקדו הישיר, למפקדיו הבכירים, לקרב ולמדינה. הוא זה שתמיד מניע פעולה צבאית נחוצה, הוא גם זה שמחליט להישאר על ההר. הוא חייל טוב ונאמן גם בקריסתו הנפשית. ואילו בן דרור (ליאור אשכנזי) מפגין מסירות עילאית לבנו יונתן.

לעומת זאת הסיפור המרכזי הקושר בין הדמויות המזרחיות הוא דווקא סיפור של חוסר נאמנות, של בגידה – אותה בגידה בתא הפנתרים שבגללה נעצר מלאכי. אבל גם מעבר לעלילת הבגידה, הסדרה חושפת לכאורה את טבעם הבוגדני והקנאי של המזרחים. אלוש התעסק עם ריקי מאחורי גבו של מלאכי, זה מוצג כמי שלא היה נאמן לריקי מלכתחילה, ומרקו הוא הבוגד הגדול מכולם – הוא הסגיר את מלאכי למשטרה, הוא גם זה שבכל הזדמנות מציע להשתמש מקרב, בקריאת תיגר על שרשרת הפיקוד

ועל מנהיגותו של כספי. אפילו סגן יואב מזוז, המזרחי דמוי הצבר מכולם, ה"ירון זהבי" שבחבורה, החבר של דפנה, הצברית היפה, מוצג כמי שלא היה נאמן לפקודות הצבא והנהיג את הנסיגה ממוצב החרמון, פעולה שיש בסדרה מי שמכנה אותה "בגידה".

בסאלח שבתי, כאמור, הפך המזרחי לראשונה לגיבור ובכך סיים תקופה בהיסטוריה של הקולנוע הישראלי שהתאפיינה בתת ייצוג קיצוני של מזרחים. אבל בה בעת הסרט אינו סוטה מנטיית הקולנוע הישראלי המוקדם להצגתם של המזרחים כנחותים מהאשכנזים וככפופים להם. אדרבה, נראה שהוא שב ומפיץ את ההנחות המקוריות של הקולנוע הישראלי המוקדם באשר לשוליותם ונחיתותם הטבעית כביכול של המזרחים מול האשכנזים באמצעות אימוצו של עיצוב דיכוטומי שמציג את הדמויות האשכנזיות כאולטרה מודרניות מכאן ואת הדמויות המזרחיות כקדם-מודרניות במובהק מכאן (קמחי, 2011). בתחום רב הוחדר הגיבור המזרחי של סאלח שבתי בסרט בדיוק למקום שהוקצה למזרחים בידי האליטות האשכנזיות בהיררכיה החברתית הישראלית. הסרט משחזר בדקדקנות את ההיררכיה הרצויה לאליטות מצד רמת המודרניות: הקיבוצניקים אומנם מופיעים כנלעגים, אבל הם אולטרה-מודרניים; האשכנזים העירוניים נלעגים גם כן אבל סופר-אירופיים; אפילו תושבי המעברה האשכנזים הם מודרניים בקירוב – השכן האשכנזי של סאלח הוא בעליו הגאה של שעון קוקייה מכני שממנו סאלח מפחד. רק סאלח ומשפחתו הם "כקדם-מודרניים".⁷

באותו אופן הופך **שעת נעילה** את הפנתרים השחורים לראשונה לגיבורים של סדרת מלחמה ישראלית, אך מציג את פגמיהם בצורה התואמת את העמדות המדירות של אליטה האשכנזית כלפיהם.

יחסה של האליטה הציונית האשכנזית ליהודים שאינם אשכנזים התעצב למן המפגש הראשון בין שתי אוכלוסיות אלה. כשהגיעו הציונים הראשונים לארץ ישראל בשלהי התקופה העות'מאנית הם מצאו בה יישוב יהודי לא קטן,⁸ רובו ספרדו-מזרחי, שאף כי היה בעל תודעה יהודית עמוקה דמה בלבושו ובאורחותיו לערביי הארץ. בעקבות תהליכי ליברליזציה שעברה האימפריה העות'מאנית בתחילת המאה העשרים, היו יהודים אלה שותפים לערכים המקומיים בניהול ובאדמיניסטרציה ברמה העירונית והמחוזית, ולפיכך קיימו קשרים טובים עם האחרונים. תכונות אלה החשידו את הספרדו-מזרחים בעיני הציונים האשכנזים לכל הפחות בנאמנות שאינה מלאה לפרויקט הציוני (כהן, 2015). הניכור בין קבוצת יהודים זו ובין הציונים החרף עקב האידיאולוגיה הסוציאליסטית החילונית של האחרונים ומחלוקת על עתיד הארץ. בעוד הציונים האשכנזים שאפו לכונן בשטחה של ארץ ישראל מדינת לאום יהודית אקסקלוסיבית, הכירו הספרדו-מזרחים ביהודים כקבוצה אחת, קטנה יחסית, בתוך כלל הקבוצות האתניות הדתיות בארץ ישראל ושאפו לשותפות ולאיוון פוליטי בין הקבוצות השונות. יתור מזאת, כנציגי היישוב היהודי בעיני השלטונות העות'מאנים לא ראו עצמם הספרדו-מזרחים כדוברי המוסדות הציוניים, כי אם כגורם בכיר, מפשר, מדריך ומכוון שמשפיע על שני הצדדים מניסיונו.

לצד הזדהותם עם הפרויקט הציוני הם הבינו גם את הצד הערבי והאמינו שביכולתם לאתר את נקודות המחלוקת בין הציונים לערבים ולגשר עליהן. הם היו ערים, מצד אחד, לצורך הנואש של יהודי מזרח אירופה בארץ מקלט, והיו שותפים לזיקתם לציון; מצד שני הם זיהו את ההשפעה הקשה, הרומסת והמרתיעה של תחושת העלינונות ששידרו ציונים אלה, כמו גם של הלהט המהפכני הסוציאליסטי שלהם, שמצא ביטוי באידיאות "עולם ישן עדי יסוד נחריבה" שחרטו על דגלם.

הספרדו-מזרחים, שפעמים כונו בידי האשכנזים "יהודים ערבים", הואשמו אם כך בהתבוללות ובהסתערבות, בחוסר אהבת הארץ ובקרבה גדולה יותר לערבים מאשר לאשכנזים.⁹ תפיסה זו הובילה באופן טבעי לחשדות בחוסר נאמנות ואלה באו לידי ביטוי גם בהתבטאויות פומביות של עסקנים ציוניים. כך למשל דברריו של אחד מהם: "הם [הספרדו-מזרחים] קרובים לאפנדי הערבי יותר מאשר לנו ויכולים להיות מסוכנים בשבילנו בייחוד אם יקבל עם הארץ איזה זכויות".¹⁰ לשון אחר: אין לסמוך על הספרדו-מזרחים. הם עם אחר, שונים מהציונים האשכנזים מבחינה לאומית ודתית. הניכור בין שתי הקבוצות גבר כשקיבלה על עצמה בריטניה את המנדט על הארץ. הבריטים שיתפו פעולה עם הציונים האשכנזים ואפשרו להם לתפוס חזקה על הנהגת היישוב. הספרדו-מזרחים נדחקו הצידה.¹¹ אומנם המוסדות הציוניים השתמשו בקשריהם וביכולותיהם לתפקידים שדרשו ידיעת ערבית או קשרים עם בני הארץ הערבים, אך ביקשו, כתנאי לכך, לוודא שאין הם חורגים מהקונסנזוס הציוני. כהן טוען כי זהות היהודית הערבית המקורית של היהודים הספרדו-מזרחים בארץ ישראל הלכה והתפוגגה באותה תקופה, בין השאר משום שהדרך היחידה שהייתה פתוחה לפניהם להוכיח את נאמנותם לפרויקט הציוני הייתה התנערותם מזהות זאת. אך מחוץ לארץ ישראל, בקרב הקהילות היהודיות בעולם הערבי, התמידה זהות זו. כך כשנדרשו יהודי הגולה האסלאמית להתייחס למאורעות תרפ"ט (1929) היו ביניהם גם מי שהתנערו מהציונות לחלוטין והגדירו עצמם כערבים לאומיים. כך גם בימי המרד הערבי. במכתב מאוגוסט 1938 מחו אישים יהודים מבגדאד על התנהלות הציונים בארץ ישראל והביעו תמיכה ב"אחיהם ערביי פלסטין".¹²

אלה היו היהודים שפגשו השליחים הציונים הראשונים לארצות המזרח, ויהודה שנהב מיטיב לתאר את החשדנות שעוררו באחרונים. הנה כך התבטא ציון ישראלי, ממקימי קבוצת כנרת, בתזכיר לוועד הפועל של ההסתדרות על אחת מקהילות עיראק: "הרוח השלטת בקהילה זאת היא רוח של אנוסים, אשר סימניה – התנכרות ללאומיות ולציונות כלפי חוץ ואהבה לעם ולתקוותיו בארץ בלב פנימה [...] יש ואשר הרגל ההתנכרות כלפי חוץ מביא לידי התרוקנות מכל תוכן ממשי [...] ומגיע לידי בגידה גמורה".¹³ וכך התבטא אנצו סירני, שליח הסוכנות לעיראק, על קהילת בגדאד: "זה נכון שהרבה יהודים בפאניקה. אבל גם הצעירים אינם ציונים: יש להם רגש כבוד לאומי ואנושי, אבל אין להם מחשבה ציונית ואפילו לא אינסטינקט ציוני".¹⁴

הניכור של הממסד הציוני מהספרדרו־מזרחים לא החל, אם כך, לאחר קום המדינה עם העלייה ההמונית, אלא יש לו שורשים בימי בואם של ראשוני הציונים לארץ. בן-גוריון בא לארץ ישראל בשנת 1906 וצמח כאיש התנועה הציונית באווירה זו של חשדנות כלפי הספרדרו־מזרחים. אין תימה אפוא שמהגיעו המוני המזרחים לארץ הוא הוביל מדיניות של הדרה כלפיהם, שכללה פיזור בפריפריה, הכוונה למקצועות הצווארון הכחול, ומניעת עמדות ניהול ושלטיטה מהם (סבירסקי, 1981; שטרית, 2004; פיקאר, 2013). על החשדנות ואף החשש ממרד של המזרחים במעברות מלמדים גם דבריו של פנחס לבון, אז המזכיר הכללי של הסתדרות העובדים הכללית, לחבריו במזכירות מפא"י: "החברים העוסקים בענייני העלייה אומרים שמשותממים הם על השקט היחסי השורר במחנות [המעברות]. אני חושב שהם חיים באילוזה. זה כנראה שקט מלמעלה, אולם מלמטה מתרכזים כוחות דסטרוקציה טבעיים וביום בהיר אחד מאה אלף איש כאלה [...] יקומו וזו עלולה להיות התפוצצות כזאת שתסחף אתה את הממשלה" (שטרית, 2004, עמ' 96). נראה שבמבנה העומק שלה משחזרת הסדרה **שעת נעילה** את ההיסטוריה החשדנית הזאת כלפי הספרדרו־מזרחים. הלוחמים המזרחים בסדרה מוצגים כאמיצי לב ובעלי יכולת הקרבה, אבל הם מתאפיינים גם בחוסר נאמנות ובוגדנות, תכונות שסרטי מלחמה קלאסיים מסמנים כבעייתיות ביותר בתנאים של קרב. זאת ועוד, בוגדנות זאת אינה מוצגת באופן ניטרלי אלא מצוירת על רקע נאמנות עילאית שמגלות הדמויות האשכנזיות. כפי שבסרטי הבורקס סימונם של המזרחים כקדם־מודרניים מכאן ושל האשכנזים כמודרניים מכאן הפך כל אחת מן הקבוצות למזוהה עם התכונה המיוחסת לה בסרטים, דומה כי **בשעת נעילה** סימונם של הנאמנות מזה ובוגדנות מזה לשני צידי השסע האתני הופך את שתי קבוצות למזוהות כל אחת מהן עם תכונה קוטבית אחרת: אשכנזים עם נאמנות, ומזרחים עם בוגדנות.

לסיכום, דומה שהסדרה **שעת נעילה** נוקטת אסטרטגיות קולנועיות שסוטות מן הקונוונציה הקולנועית של סרטי מלחמה, ולכן כסדרת מלחמה אין היא אפוס הגבורה שהיא מביטחה להיות. מצד שני, אותן סטיות מן הקונוונציה של סרט המלחמה הקלאסי הופכות את הסדרה, כטקסט, לכזה ששייך לציוויליזציה היהודית. מצד המקום שתופסות בסדרה הדמויות המזרחיות, למרות ההבטחה שיש בה לשינוי חיובי במעמדם ההיסטורי השולי של המזרחים בקולנוע הישראלי, בסופו של דבר אין הסדרה אמיצה דיה לקרוא תיגר על מעמד זה, כמו גם על הסטראוטיפים שדרכם מוצגים בו המזרחים. להפך, בדרכה הפתלתלה היא מאשרת ומפיצה אותם.

הערות

- 1 גבריאל צורן, **טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי**. אשתמש במונחי של צורן כדי לבצע כאן ניתוח של המרחב הספרותי והקולנועי.
- 2 בעניין החשיבות של העקביות וההמשכיות של המרחב לרצף הקולנועי ראו Levy, "On space in cinema"
- 3 על הקשר בין גודל המרחב העומד לרשות הדמות בפריים לבין סמכותה ראו ג'אנטי, **להבין סרטים**, עמ' 72.
- 4 כלומר במונחים של Gerdies כפי שמצוטט אצל Levy, "On space in cinema", עובר הסרט מייצור של "מרחב דיאגטי" שיש לו קיום כשלעצמו לייצור של "מרחב נרטיבי" שאינו קיים כשלעצמו והוא רק תוצר לוואי של התנועה, המבט והתשוקה של הדמויות המופיעות בסרט. שם, עמ' 690.
- 5 שוחט, **קולנוע ישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה**, עמ' 124-125.
- 6 בתחקיר עיתונאי שנערך על סרטים ישראליים שהופקו בשנתיים 2017 ו-2018, נמצא שמתוך 281 דמויות מרכזיות בשישים הסרטים שהופקו בשנים אלה, רק 18 היו בעלי אפיונים מזרחיים; 6.5 אחוזים! ראו דגן עידוא, "חמישים גוונים של לבן: הקולנוע הישראלי עדיין מתעלם ממזרחים", **טיימאוט**, 18.9.2018 <https://timeout.co.il/50-%D7%92%D7%95%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%A9%D7%9C-%D7%9C%D7%91%D7%9F>
- 7 קמחי, **שטעטל בארץ ישראל: סרטי הבורקס ומקורותיהם בספרות יידיש קלאסית**, עמ' 39-57.
- 8 בירושלים לבדה היו 35,000 יהודים בשנת 1900 והם היו רוב אוכלוסיית העיר. ראו: בן אריה, **עיר בראי תקופה**, עמ' 318.
- 9 "אם תכתוש את היהודי הספרדי יישאר הערבי", התבטא עסקן ציוני באותה תקופה. ראו כהן, "חייו ומותו של היהודי הערבי", עמ' 184.
- 10 שם.
- 11 היחס החשדני והרחיקה הצידה באים לידי ביטוי בסיפור של אליהו שלוש, בן למשפחה ספרדית שהייתה מראשוני היישוב היהודי ביפו, שמביא כהן. שלוש מספר בזיכרונותיו כי כאשר הייתה יוזמה ב־1923 להמליך את האמיר עבראללה, שליט עבר הירדן המזרחי, גם על פלשתינה־א"י, נסעו למצרים נציגים מיפו ומירושלים לכנס שהיה אמור לעסוק בסוגיה. גם שלוש יחד עם חבר יהודי שהיה אף הוא חבר במועצת העיר יפו, חשבו לנסוע כדי לטרפד את היוזמה. אך עד מהרה הגיע שמועה לאזניו כי מההנהלה הציונית בירושלים חוששים כי היהודים הספרדים המזרחיים נוטים להסכים להצעה זו וכי הוא וחברו נוסעים מצריימה כדי לתמוך בה.... כהן, "חייו ומותו של היהודי הערבי", עמ' 187.
- 12 שם, עמ' 193.
- 13 שנהב, **היהודים הערבים**, עמ' 32, ההרגשה שלי.
- 14 שם, עמ' 45.

מקורות

- אוארבך, אריך, מימזיס, מתרגם: ברוך קרוא, ירושלים: מוסד ביאליק, 1983 [1946].
- בן אריה, יהושע, **עיר בראי התקופה: ירושלים במאה ה־19**, ירושלים: יד יצחק בן־צבי, 1977.
- ברנר, יוסף חיים, **מכאן ומכאן**, ורשה: ספרות, תרע"א.
- ג'אנטי, לואיס, **להבין סרטים**, תרגום: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000.
- כהן, הלל, "חייו ומותו של היהודי הערבי בארץ ישראל ומחוצה לה", **עיונים בתקומת ישראל: סדרת נושא (מולדות בגולה)** 9 (2015), עמ' 171-200.
- סביסרסקי, שלמה, **לא נחשלים אלא מנוחשלים**, חיפה: מחברות למחקר ולביקורת, אוניברסיטת חיפה, 1981.
- פיקאר, אבי, **עולים במשורה: מדיניות העלייה של ישראל כלפי עולים מצפון אפריקה 1951-1956**, קריית שדה בוקר, מכון בן־גוריון לחקר הציונות, 2013.

צורן, גבריאל, טקסט, עולם, מרחב: דרכי ארגונו של המרחב בטקסט הסיפורי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, 1997.
קמחי, רמי, שטעטל בארץ ישראל: סרטי הבורקס ומקורותיהם בספרות יידיש קלאסית, תל אביב: רסלינג, 2012.
שוויצור, אריאל, הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים, תל אביב: בבל, 2003.
שוחט, אלה, קולנוע ישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, תל אביב: ברירות, 1991.
שטרית, סמי שלום, המאבק המזרחי בישראל, 1948–2003, תל אביב: עם עובד, 2004.
שנהב, יהודה, היהודים הערבים: לאומיות דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003.

Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatus", *Lenin and Philosophy and other Essays*, New York, Monthly Review, 1971
Belton, John, *American Cinema/American Culture*, New York: McGraw Hill, 2004.
Levy, Jacques, "On space in cinema", *Annales de Geographie*, Volume 694, Issue 6 (2013), pp. 689-711.
Richards, Jeffrey, *Hollywood's Ancient Worlds*, New York: Continuum, 2008.
Kimchi, Rami, "A Turn towards Modernity: The Ideological Innovation of Sallah", *Shofar*, 29(4), (2011), pp. 1-22.
Sklar, Robert, "Film", *Encyclopedia Britannica*, 2020, retrieved on April 2021 from: <https://www.britannica.com/art/motion-picture>

סרטים

אחד משלנו, אורי ברבש, ישראל, 1989
בופור, יוסף סידר, ישראל, 2007
גבעה 24 אינה עונה, תרוולד דיקינסון, ישראל, 1954
גמר גביע ערן ריקליס, ישראל, 1992
ואלס עם בשיר, ארי פולמן, ישראל, 2008
כיפור, עמוס גיתאי, ישראל, 2000
לבנון, שמוליק מעוז, ישראל, 2009
להציל את טוראי ריאן, סטיבן שפילברג, ארצות הברית, 1998
מבצע יונתן, מנחם גולן, ישראל, 1977
סאלח שבתי, אפרים קישון, ישראל, 1964
פוקסטרוט, שמוליק מעוז, ישראל, 2017
עודד הנודד, נתן אקסלרוד, ישראל, 1933
שתי אצבעות מצידון, אלי כהן, ישראל, 1986
1917, סם מנדס, בריטניה-ארצות הברית, 2019