

## מאמר מקורי

# היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון

עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-ליבני\*

### תקציר

הומור וסטירה בטלוויזיה הישראלית עשויים להוות כלי לבחינת הזהות הישראלית על גווניה השונים. בעידן שמתגברת בו ההכרה במרקם הרב-תרבותי בישראל, אפשר לראות בטלוויזיה הישראלית נוכחות הולכת וגוברת של קבוצות ומגזרים שעד לעשורים האחרים נדחקו לשוליים. עם זאת הנראות של קבוצות חדשות בטלוויזיה הישראלית בשנים האחרונות מעלה את השאלה אם יש בכוחם של ייצוגים של קבוצות ומגזרים, שהיו עד כה בשוליים, לחתור תחת ההגמוניה הקיימת, להציג ביקורת על התפיסה ההומוגנית של התרבות ולהציב אלטרנטיבות מקבילות, או שמא ייצוגים אלה משמרים דווקא את ההגמוניה ומחזקים אותה. המחקר הנוכחי מתייחס אל סוגיות אלו דרך מקרה המבחן "עבודה ערבית": קומדיית המצבים (sitcom) הסטירית שכתב סייד קשוע (ערוץ 2, קשת, 2007, 2010). סדרה זו הציבה לראשונה במרכזה ערבים ישראלים הדוברים על פי רוב בערבית ומנסים למצוא את מקומם בחברה הדוחקת את המיעוט הערבי לשוליים.

\* ד"ר עדיה מנדלסון-מעוז (adiamen@openu.ac.il) נמנית עם סגל האוניברסיטה הפתוחה ומשמשת ראש תחום ספרות עברית במחלקה לספרות, לשון ואמנויות. ד"ר ליאת שטייר-ליבני (liatsl@openu.ac.il) היא מרצה במחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר, מרצה ומרכזת קורסים במחלקה לספרות, לשון ואמנויות ובתואר השני בלימודי תרבות באוניברסיטה הפתוחה.

במאמר זה נבחן כיצד הסדרה "עבודה ערבית" מייצגת את זהותם השסועה של הערבים הישראליים. טענתנו המרכזית היא כי יצירה זו שינתה את אופן ההצגה של הערבי הישראלי בטלוויזיה הישראלית מבחינת הנראות של הערבי הישראלי בטלוויזיה עד כה, מבחינת טיב הנראות ומבחינת האינטראקציה של קבוצת המיעוט עם קבוצת הרוב. קורפוס הפרקים שבו נדון ואשר דרכו נבסס את טענתנו נע סביב שלוש תמות מרכזיות המבטאות את הסיטואציה הקונפליקטואלית שבה נתון הערבי הישראלי: מקומה של תעודת הזהות הישראלית ככלי להצגת הזהות ההיברידית; היחס לחגי ישראל ולהיסטוריה היהודית המוצגים בסדרה כהזדמנות למשחקי תפקידים; וייצוג יום העצמאות/הנפבה, היוצר זיקוק של הקונפליקט הפלסטיני-ישראלי כביטוי לתפיסה הפוליטית שמבטאת הסדרה. הדיון בתמות אלו בסדרה יבחן בהינתן ההשוואה לדרך שבה נושאים אלו מופיעים ביצירותיו הספרותיות של קשוע.

## מבוא

### פוליטיקה של זהויות במדיום הטלוויזיוני

המעבר מתפיסת "כור ההיתוך" לתפיסות רב-תרבותיות במדינות הגירה שונות מעורר שאלות רבות בקרב הוגים וחוקרים שונים. יש המבקשים לקבוע נורמות ולהציע מדיניות ביחס למצב הרב-תרבותי או להציע תשובות לשאלות כגון אלה: באיזה אופן אפשר לתת לקבוצות ולמגזרים השונים חופש תרבותי? עד איזה שיעור יש לעודד שונות תרבותית? ובאילו נסיבות כדאי לרסן אותה? (יונה, 2005; יונה ושנהב, 2005; מרגלית והלברטל, 1998; תמיר, 1998).

המעבר מפוליטיקה מסורתית, המבקשת לשים דגש בזהות אחידה, אל פוליטיקה של זהויות, הדוגלת בהכרה בהבדלים בין הקבוצות השונות המרכיבות את החברה ובקידומן, בא לידי ביטוי גם בטלוויזיה, המהווה זירה נוספת לבחינת הנושא. בעידן הצרכני, שבו זהותו של האזרח כבר איננה נבנית רק מתוך המשפחה, השכונה והקהילה, אלא היא מושפעת גם מתוך מה שניבט מן המרקע והמבקש למכור את עצמו (Lewis et al., 2005), משמשת הטלוויזיה שחקן מרכזי. אם נשתמש במונחים של בורדייה (Bourdieu, 1983, 1984), הטלוויזיה היא חלק מן השדה התרבותי, שבו כל השחקנים מונעים באמצעות אינטרסים ונמצאים במאבק על הכרה, על לגיטימיות, על דומיננטיות ועל יוקרה. על פי רוב, מי שבידו היוקרה ירצה לחזק את הלגיטימיות ואת הדומיננטיות שלו ולשמרן. לכן קיימת הנחה בסיסית כי משום שהטלוויזיה מוחזקת ומנהלת בידי קבוצות הכוח בחברה, היא תפעל לחיזוק ההגמוניה ולקיבוע השוליים.

במקומות רבים בעולם, מומחים וקובעי מדיניות רואים בשידורי הטלוויזיה כלי המסייע בתהליכי אינטגרציה לאומית ובהגברת הרגשת השייכות (כ"ץ, 1995). בהקשר הישראלי, אפשר לראות בטלוויזיה (בעיקר בשלושת הערוצים המרכזיים: 1, 2, 10) ניסיון לשמר, גם בעידן הרב-תרבותי, מעין מדורת שבט התורמת לחיזוק הרגשת הגאווה הלאומית ולאישוש הערכים היהודיים והציוניים. הדבר עולה בעיקר בשידורי הטלוויזיה בעתות משבר או בחגים היהודיים והלאומיים (יורן, 2001).

עם כל זאת ולמרות הכוחניות של השיח ההגמוני, יש הרואים בטלוויזיה גם הזדמנות לשינוי. לטענת ג'ון פיסק (Fiske, 1987), תהיה טעות להניח כי הטלוויזיה היא סוכן לשמירת הסטטוס-קו, וכי היא איננה מעורבת בשינויים חברתיים ותרבותיים. הטקסטים הטלוויזיוניים הפופולריים אינם שטוחים או חד-ממדיים, אלא לרוב הם פתוחים, רב-משמעיים ופוליטיים, דהיינו הם עשויים להתפענח באופנים שונים, הן במסגרת קריאה הגמונית-דומיננטית, המאמצת באופן מלא את הקודים של האידאולוגיה הדומיננטית, הן במסגרת קריאה אופוזיציונית, החותרת תחת הקודים ההגמוניים ומציבה אלטרנטיבה לקודים אלו מנקודת מבטם של מיעוטים ושל קבוצות מוחלשות, הן במסגרת קריאה פוליטית, המאופיינת בשילוב עמדות הגמוניות וחתרניות. אפשרויות פיענוח אלה אינן חותרות תחת ההגמוניות של המערכת הכללית. הפוליטיקות, לפי פיסק, נובעת ממניעים קפיטליסטיים, שכן היא מאפשרת להגדיל את קהל הצופים ולחבר קבוצות שונות אל הטקסט הטלוויזיוני. לכן מובן כי הטקסטים הטלוויזיוניים עצמם מייצרים הייררכיות בתוך המסגרת הפרשנית.

מעמד הטלוויזיה כמשמרת הגמוניה והדעות כי גם דרך הטלוויזיה הפופולרית אפשר להגיע לחתרנות מתחדדים כאשר מדובר בקומדיות מצבים. מחד גיסא, ז'אנר קומדיית המצבים (הסיטקום) נתפס בדרך כלל ככלי לייצוג זהויות שטחיות ומשוכפלות, משום שהוא מתבסס על סטראוטיפים. המהות של הסטראוטיפ בסדרות קומיות בכלל ובקומדיית המצבים בפרט באה לידי ביטוי באשכול תכונות מוכר וחוזר על עצמו, המאפשר זיהוי של הדמות במסגרת מוסכמות הסוגה והאפיון החברתי. הצגה כזו אינה מאפשרת עיצוב אתני מורכב או הצגה של תפיסת זהות ממוקפת או רב-ממדית (Brook, 2001). החזרה על אפיונים צפויים של גיבורי קומדיית המצבים גם מקבעת ייצוגים חברתיים (מגדריים, מעמדיים ואתניים), והיא מחזקת את השליטה של קבוצות הגמוניות על קבוצות מיעוט (Hall, 1997; Bhabha, 1994; Perkins, 1979; לובין, 2006). מאידך גיסא, יש בממד הקומי גם מקום לביקורתיות, בדרך קרנבליסטית, המשחררת מהייררכיות נוקשות (Bakhtin, 1984) והיוצרת "היפוך בלתי מהימן של דירוג אלמנטים בסולמות הייררכיים המוצגים כבעלי תוקף אובייקטיבי" (רנן, 1987), או במסגרת בניית

מסגרות הקשר מנוגדות בין האפשרי ובין המופרך (Palmer, 1988) ובאמצעות עימות בין משמעויות שונות (שיפמן, 2008), או באמצעות הגזמה או וולגריזציה של סטראוטיפים, היוצרות כיווץ או פיצוץ שלהם (לובין, 2006).

### ייצוג הערבי בטלוויזיה הישראלית

חקר התקשורת הישראלית עוסק באופני ההצגה של מיעוטים במדיה. כך למשל, ענת פירסט ואלי אברהם, החוקרים את ייצוג הערבים במדיה הישראלית, טוענים כי חברה המבקשת לשמור על הסולידריות שלה מזהה את בן המיעוט כעין איום על הסדר החברתי. הוא נתפס כ"אשם", ולכן קיימת נטייה לתאר אותו באופן שלילי תוך כדי בניית קשרים בינו לבין תופעות בלתי רצויות, כגון אלימות, מהומות, חוסר שקט חברתי ומצוקה. רבים מבני המיעוט, הרחוקים ממוקדי הכוח החברתיים, אינם מסוגלים לפרק את הסטראוטיפים השליליים הנקשרים אליהם, משום שהם אינם מצליחים לחדור אל התקשורת ולשנות את השיח החברתי, המרוכז רובו ככולו באינטרסים של בעלי הכוח (פירסט ואברהם, 2004).

בהקשר הקולנועי, עד לשנות השמונים הופיעו ערבים בישראל ומחוצה לה בקולנוע הישראלי כגורם מאיים על ההגמוניה הישראלית. הם הוצגו כהמון חסר פנים, אלים ותוקפני שמטרתו לפגוע בהגמוניה היהודית. לאחר המהפך השתנו עמדות אלו בקולנוע. משנות השמונים אפשר למצוא בקולנוע הישראלי ייצוגים הומניים ומורכבים של ערבים בישראל ומחוצה לה. הסרטים, שנוצרו בידי אנשי שמאל, עוסקים בעיקר במצוקותיהם של הערבים הישראליים והפלסטיניים בשטחים ומציגים לרוב את ידו הקשה של השלטון הישראלי המדכָה (שוחט, 1991/2005).

לעומת זאת, בהקשר הטלוויזיוני, הערבים הישראליים מהווים אחת הקבוצות הנחותות ביותר עד היום. מדוח המחקר של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו משנת 2006 עולה כי קבוצת הערבים הישראליים היא הקבוצה המקבלת את הייצוג הנמוך ביותר בטלוויזיה הישראלית. הדבר כולט במיוחד בהקשרי אירוה ובידור. כלומר אם הערבים-ישראלים נוכחים בחדשות או באקטואליה, וגם זאת באחוזים בודדים, בתחום האירוה והבידור מקומם נפקד כמעט לחלוטין (לאור ואחרים, 2006).

אמאל ג'מאל טוען כי גם כאשר מופיעים הערבים על המרקע, על פי רוב בהקשרי חדשות ואקטואליה, הם מופיעים בהקשר שלילי. כך נוצרת אפליה כפולה: ראשית הדרה, ושנית נראות המלווה בסטראוטיפים שליליים. בתחום תכניות הבידור, שבמסגרתו התמקד ג'מאל בתכניות מציאות, הוא טוען כי בייצוג הערבים נוצר סינדרום "השוויון המדומה": "דימוי השוויון והשילוב מתגלים

כחזיון תעתועים שמטרתו דה-לגיטימציה של מאבק הערבים לשוויון. מכאן שדימוי השוויון הוא כלי לשימור מציאות לא שוויונית בעליל" (ג'מאל, 2006). תחרות ומשחק שווים לאלה של הדמויות היהודיות, בעוד שבפועל הערבי תמיד יהיה "האחר" או "הצד השני", ותמיד יישפט לפי הפרמטרים "האם הוא דומה לנו" או "במה הוא שונה מאתנו".

פירסט ואברהם מסכימים עם עובדת הייצוג הבעייתי בתחום החדשות והאקטואליה, אך טוענים כי קיים ייצוג מעט שונה בתחום תכניות ההומור בטלוויזיה. שם אפשר לזהות את הערבי הישראלי לא רק בהקשרי פשע, אלימות והפרות סדר אלא גם בהקשרים אחרים, אם כי במקרים רבים דמותו עדיין תישאר נחותה וסטראוטיפית (פירסט ואברהם, 2004).

במסגרת מחקר פוסט-קולוניאלי מרבים חוקרים ישראליים להשוות בין ייצוגי שחורים בעולם המערבי ובין ייצוג הפלסטינים והמוזרחים בחברה הישראלית (למשל, שוחט, 1991/2005; יונה ושנהב, 2005). מחקרים שעסקו בייצוג השחור בסדרות קומיות אמריקניות העלו כי עד לשנות השבעים של המאה העשרים השחור לא נתפס כסובייקט ברוב הסדרות אלא כאובייקט. גם במקרים שנראו לראשונה סובייקט שחור בסדרות אשר התייחסו להדרה ולגזענות של השחור, עדיין נשמרה הפרדה בין השחור לבין, בין נסיבות החיים של השחור לבין אלו של הלבן. מבחינה זו הגדרה של "קומדיית מצבים שחורה" היא הגדרה בעייתית, שכן היא מעידה על צורך במרחב תרבותי אחר כדי לייצג את השחור, ובכך היא מבצעת סגרגציה תרבותית מסוימת ומפרידה בין השחור ללבן.

רק מאוחר יותר, למעשה משנות השמונים, התאפשר ייצוג אחר, בעיקר דרך קומדיות המצבים המשפחתיות שהציגו את השחור כמי שנע בין שני עולמות (Means-Coleman & McIlwain, 2005; Dyanne Lotz, 2005). בהקשר זה אפשר לזהות אפוא שני שלבים של ייצוג: ראשית, מעבר מייצוג "האחר" כאובייקט אל ייצוג סובייקט, ושנית, מעבר מתיאור "האחר" כנתון בסביבה מבודדת ומודרת אל תיאור "האחר" הפועל בשני עולמות בו-זמנית. זהו מעבר מדיון בזהות אחידה לדיון בזהות היברידית.

האם יש קשר בין ייצוגו של הערבי בסדרות קומיות ישראליות לבין ייצוגו של השחור בטלוויזיה האמריקנית? עד לשנים האחרונות, מעט יצירות טלוויזיוניות בכלל ויצירות טלוויזיה הומוריסטיות בפרט עסקו בערביי ישראל. בראשית שנות השבעים שודרה בטלוויזיה הישראלית הסדרה דוברת הערבית "עאדל וסמירה", בכיכובם של ז'אק כהן וילית נגר, שעסקה בחייו של זוג ערבי; ב-1984 עסק פרק של הסדרה "קרובים קרובים" בדמותו של ערבי המבקש לעבוד כעוזר בית אצל משפחה יהודית; ב-1985 שודרה בערוץ 1 התכנית "המסעדה הגדולה",

העוסקת ביחסי יהודים-ערבים במסעדה ערבית; ב-1986 גילם יאיר ניצני ב"סיבה למסיבה" רמות ערבי בשם האשם תמיד. בנוסף לכך הופיעו בטלוויזיה הישראלית התייחסויות הומוריסטיות מעטות לפלסטינים ולערבים שמחוץ לישראל: ב-1986 שודר הפרק המיתולוגי של התכנית "זהו זה", "סרט ערבי", שהיווה הומאז' למלודרמה מצרית; באותה שנה שודר בטלוויזיה מערכון של דודו טופז מתכניתו "פליטת פה" העוסק בשיפוצניק ערבי העובד במשרד הביטחון; ובמלחמת המפרץ הופיעו בתכנית "העולם הערבי" דמויותיהם של בסאם עזיז, שגריר פיקטיבי של עירק בישראל, ושל סדאם חוסיין.

הדמויות בתכניות שעסקו בערביי ישראל היו תמיד של "ערבים טובים": סטודנט למחשבים, זוג צעיר או חבורת עובדים במסעדה; איש מהם אינו יוצא נגד ההגמוניה היהודית או מבקש לחתור תחתיה אלא לחיות את חייו בשלווה ולהתקדם בחברה. לימור שיפמן, בספרה "הערס, הפרחה והאמא הפולנייה" (2008), טוענת כי בחלק מן הדמויות הללו אפשר למצוא מאפיינים יהודיים ישראלים לצד מבטא ערבי נלעג. האשם תמיד נשא נאומים יהודיים פטריטיים ואף לאומניים, ובסופו של דבר חזר בתשובה והפך למשגיח כשרות. אמנם חלק מן הדמויות של הערבים מחוץ לישראל היוו לא פעם קריקטורה קומית של מנהיג מאיים (למשל סדאם חוסיין ב"העולם הערבי" ויאסר ערפאת ב"חרצופים", 1996-2000), אבל ההגזמה יצרה אפקט קומי, שהפך את הדמות ממאיימת למגוחכת, ובכך סייע להקטין את האיום שלה.

הקטנת האיום הופיעה גם בעזרת שילוב בין ה"ערבי הטוב" ל"ערבי הרע" ובין הערבי למאפיינים יהודיים. למשל, ערפאת הוצג כמעין טיפוס ממזרי חייכן, תחמן ובלתי מזיק, שמהדהד את סטראוטיפ היהודי הערמומי "המסדר" בכל מקום. מבחינה צורנית, הצגתו ככוכה בעלת אף ארוך חיזקה את הסטראוטיפים האנטישמיים היהודיים, וכך קרצה לציבור היהודי, אולם מבחינה תוכנית הוא גם הקריין זרות ואיום בחתירה לעבר המטרה שלו, כיבוש ירושלים (שם).

אלה שוחט, שניתחה בספרה "הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג" (1991/2005) ייצוגים של מזרחים ושל פלסטינים, הסבה את תשומת הלב לעובדה כי עד לשנות השמונים יצירות רבות שללו מן הפלסטינים את הזכות לרפרזנטציה עצמית, ובמקום ללהק שחקנים ערביים, גילמו יהודים את הדמויות הללו. ואכן ב"מסעדה הגדולה" ז'אק כהן גילם ערבי-ישראלי, יאיר ניצני גילם את האשם תמיד ואת בסאם עזיז, ומתי סרי גילם את סדאם חוסיין. אפשר אפוא לראות כי דמותו של הערבי הישראלי הודרה מן הטלוויזיה הישראלית או הוצגה באופן בלתי אותנטי בידי שחקנים יהודיים.

עיון בדוגמאות מן הטלוויזיה הישראלית מראה כי אפשר למצוא קווים דומים במעבר בין הייצוגים של השחור בסדרות קומיות אמריקניות לבין מה שהתרחש

בזירה הישראלית. שידורי הטלוויזיה בערבית יצרו סגרגציה תרבותית שהבחינה בין התכניות המיועדות ליהודים ובין אלו המיועדות לערבים ואשר דוברות ערבית. כאשר הופיעו הערבים בתכניות ישראליות-יהודיות הפונות לקהל דובר ערבית הם דיברו עברית, ייצוגם היה ייצוג של אובייקט, ומי שלוהק לתפקידם וגילם אותם היה לרוב יהודי.

בהינתן זאת בולטת מאוד הסדרה "עבודה ערבית", המהווה ללא כל ספק שלב חדש בייצוגו של הערבי-ישראלי בטלוויזיה. זו הסדרה הראשונה המיועדת לקהל הישראלי הרחב ואיננה ממוקמת בלוח השידורים בערבית, ואשר בה מופיעים שחקנים ערביים-ישראליים המגלמים גיבורים ערביים-ישראליים אשר דוברים את השפה הערבית, לצד שחקנים יהודיים המגלמים גיבורים יהודיים-ישראליים. באופן זה מציגה הסדרה את הערבי כסובייקט היברידי בתוך החברה היהודית-ישראלית.

## מקרה מבחן: "עבודה ערבית" לסייד קשוע

סייד קשוע נולד בשנת 1975 בטירה, ובגיל 15 התקבל לבית הספר התיכון למדעים ולאמנויות בירושלים, ושם היה רוב הזמן הערבי היחיד בכיתתו. קשוע פנה ללימודי סוציולוגיה ופילוסופיה באוניברסיטה העברית, ולאחר מכן התקבל ככתב בעיתון "כל העיר". קשוע פרסם שלושה ספרים: ספרו הראשון "ערבים ורקדים" (2002) הוא קובץ סיפורים בעל ממד אוטוביוגרפי, המתאר את ילדותו ובגרותו של הגיבור, המצוי בקונפליקט בין סביבתו הערבית ובין הסביבה היהודית שאליה הוא רוצה להשתייך; ספרו השני "ויהי בוקר" (2004) הוא רומן אפוקליפטי המתאר את משבר הזהות של הערבי הישראלי ומוביל את האירועים אל קטסטרופה; וספרו השלישי "גוף שני יחיד" (2010) חוזר אל משבר הזהות של ערבי בישראל מכיוון שונה דרך שני גיבורים: הגיבור הראשון הוא עורך דין ממזרח ירושלים המנסה, באימוץ סממני סטטוס ישראליים-מערביים, להשתלב בחברה המשאירה אותו בשוליה, והגיבור השני הוא עובד סוציאלי צעיר מטירה שזה עתה סיים את חוק לימודיו, מתחיל לעבוד כמטפל בבחור יהודי צעיר הנמצא במצב "צמח" ומחליט לעטות את זהותו.

ב-2007 עלתה לשידור הסדרה "עבודה ערבית", שכתב סייד קשוע, ואשר אנו מכנות אותה "הסיטקום הערבי-ישראלי" הראשון. אמנם בראשית שנות השבעים שודרה בטלוויזיה הישראלית התכנית "עארל וסמירה", סיטקום שעסק בזוגיות, בכיכובם של ז'אק כהן ולילית נגר, אך הוא שודר בערבית, ולפיכך היה

מיועד לקהל דוברי הערבית בלבד, ואילו "עבודה ערבית" מכיל טקסטים בערבית ובעברית, מתורגם לשתי השפות, ולכן מיועד לכלל הציבור הישראלי.

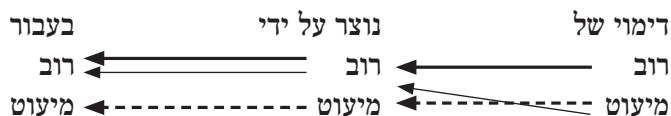
הסדרה "עבודה ערבית" מציגה בצורה הומוריסטית וסרקסטית את חייה של משפחה ערבית בישראל ולועגת לסטראוטיפים של יהודים וערבים בישראל ולדרך שהם משתקפים זה בעיני זה. בדומה לגיבוריו האחרים של קשוע, גם הביוגרפיה של גיבור הסדרה, אמג'ד, מהדהדת את הביוגרפיה של קשוע. אמג'ד הוא עיתונאי ערבי-ישראלי בן 35 הסובל מבעיית זהות: הוא מנסה להשתלב כאליטה היהודית-ישראלית, אך נקרע בין שני העולמות, הערבי והיהודי. הוא בורח מזהותו הערבית ועושה כל מאמץ להשתחל לאליטה האשכנזית השמאלנית, שאותה הוא מעריץ. לשם כך הוא מוכן לשקר, להתחנף ולהעלים את סממני הערביות שלו. ההתנהלות המוגזמת והמגוחכת הזאת מביאה את אמג'ד למצבים קיצוניים ומופרכים. אל מול אמג'ד מוצבות אשתו, בושרה, הגאה בזהותה ושלמה עם עולמה, וידידתה אמאל, עורכת הדין שלמדה בבוסטון וכעת מגדירה את עצמה פלסטינית ומקדישה את המיומנויות המקצועיות שלה להגנה משפטית על הפלסטינים. הוריו של אמג'ד, אף הם חיים בשלום עם זהותם ועם המעגלים החברתיים שלהם (הכפר, המנהגים המקומיים ודרכי החינוך), ומרגישים בושה ביחס להתנהלותו של בנם.

הסדרה "עבודה ערבית" כוללת שתי עונות: עשרה פרקים בעונה הראשונה, שהוקרנה ב-2007, ו-13 פרקים בעונה השנייה, שהוקרנה ב-2010. הפער בין שלוש השנים בין עונה לעונה נבע מקשיי הפקה: תהליכי אישור, קבלת כספים להפקה ולכתיבה, משך הצילומים ושלב עריכה ארוך מאוד; בנוסף לכך אי-אפשר היה לצפות את מידת ההצלחה של הסדרה.

ניתוח תוכן הסדרה מעלה כי רוב הפרקים עוסקים באופן שמשפחתו הגרעינית, הערבית-ישראלית, של אמג'ד מנסה להשתלב בחברה הישראלית, אך איננה מצליחה לעשות זאת. הסדרה נעה בין דיון בתמות לאומיות לבין סטראוטיפים גזעניים ומגננוני הדרה, ההופכים את הערבי לאזרח סוג ב במדינה (ניסיונות דחיקתם ממוסדות שונים, תפיסתם כמחבלים, הפרדה בין ערבים כ"אויב" ובין "ערביי מחמד" דוגמת אמג'ד ועוד). תמות אלה עולות בדיון פאיישי ובמשפחתו כמטפורה לאספקט הלאומי (למשל, מערכת היחסים בין אמאל הערבייה לבין מאיר הישראלי נוגעת בדיון כללי באפשרות של דו-קיום ואף בשבירת הגבולות בין יהודים ובין ערבים). ככלל, התמות בסדרה נקשרות לשני רבדים בזהותו של הרוב היהודי-ישראלי שאליו מבקש הגיבור אמג'ד להשתייך: הרובד הלאומי, המאופיין ביחס מסוים אל תעודת הזהות, אל הצבא, אל יום הזיכרון לחללי ישראל ואל יום העצמאות, והרובד הדתי-יהודי, המאופיין ביחס אל חגי ישראל, שרוב אזרחי המדינה היהודיים חווים כחלק בלתי נפרד מזהותם הלאומית.



הסדרה "עבודה ערבית" מבשרת שינוי של ממש באופן הייצוג של הערבים הישראליים בטלוויזיה הישראלית. הסדרה מייצרת מצב שהערבי-ישראלי, בן המיעוט, מוצג לקהל הרוב, אך ייצוג זה נבנה בידי בן המיעוט עצמו. לארי גרוס (Gross, 1998), העוסק בדימויים תקשורתיים של רוב ומיעוט, מציג את הסכמה הבאה, שבה אפשר לראות נתיבים שונים של ייצוג:



לפי גרוס, הקו החזק מבטא את הדומיננטיות של דימויים של רוב הנוצרים בידי הרוב ובעבור הרוב. במקרים מעטים אפשר לפגוש דימויים של מיעוטים שנוצרו בידי מיעוטים בעבור מיעוטים. הסכמה מציגה גם מצב שיש בו דימוי של מיעוט שנוצר בידי הרוב בעבור הרוב. אפשרות זו שיקפה את המצב שהיה נכון לרוב ייצוגי הערבים בסדרות הקומיות הטלוויזיוניות בישראל, שבהן במקרים רבים, כפי שציינו, גם הערבי היה מגולם בידי שחקן יהודי.

אולם בסדרה "עבודה ערבית" נוצר מצב חדש, שאיננו מתואר אצל גרוס: דימוי קבוצת המיעוט נוצר בידי קבוצת המיעוט בעבור קבוצת הרוב. אין ספק שמצב זה מעמיד אתגר משמעותי, והוא משפיע על אופן ההצגה של קבוצת המיעוט. מסלול זה דורש זהירות, ולפעמים גם אריזה מתוחכמת, מטעה, כדי שהמטען שמאחורי הדימויים האלה ייתפס כערב לחך של הרוב (קמה, 2002; Gross, 1998).

קשוע, המודע לבעייתיות הזו, יודע שכאשר מבקשים להביא את הערבי-ישראלי, המודר והמוסתר, אל ביתו של כל ישראלי, צריך "לרפד את המסך":

לאט-לאט, דרך הרבה הומור ושימוש בסטריאוטיפים, להרגיע את הצופה שאני איתו, שאני מדבר איתו בגובה העיניים. כל מה שעשיתי היה מתוך מחשבה ומתוך מודעות לפריים טיים, הייתי חייב לפתח דמויות שהצופה היהודי הממוצע יראה, שיאהב אותן. לא עשיתי את הסדרה לאליטה האשכנזית, ועד הרגע האחרון היה לי חשש שזה יידחף לנישה של הערבים בשבת בבוקר. הייתי מתאבד אם היו עושים לי את זה, לפריים טיים יש מחיר ומאוד רציתי פריים טיים. [...] אם זה המחיר שצריך לשלם, אני מוכן לשלם אותו. יכול להיות שטעיתי בגדול, אבל זו האמונה שלי. אני מקווה שלא טעיתי (קשוע אצל זועבי, 2.11.2007).

קשוע רואה את האתגר שלו, להגיע אל הפריים-טיים, כערך שלשמו צריך "לרפד את המסך", כלומר לדבר בשפה של הרוב כדי ללכוד את לבו. בכך הוא מוכן לעטות על עצמו מעין "מסכה לבנה", אם נשתמש בלשונו של פרנץ פאנון (1952/2004). אימוץ שפת הרוב, בין שמדובר באימוץ העברית כשפת הכתיבה ובין שמדובר בג'סטות טלוויזיוניות שיחברו את הקהל הישראלי-יהודי אל הסדרה, עלול לפגוע באותנטיות התרבותיות של קשוע (Spivak, 1988), כבן לקבוצת המיעוט ולהדגיש את זהותו ההיברידית (Bhabha, 1990, 1999; Hall, 1994, 1996). צעד כזה גם עלול לפגוע בקבוצה התרבותית שאליה הוא משתייך ולשקף חוסר נאמנות לערכיה הבסיסיים (זועבי, 2.11.2007; קופפר, 13.11.2007, 11.2.2008; חלבי, 12.9.2010; חליחל, 15.2.2008). ועם זאת ייתכן שרק כך יכול היוצר הערבי להביא אל הקהל היהודי-ישראלי את תמונת חייו ולשחרר את דימויו מן התפיסה הנכפית עליו בידי ההגמוניה (Feldhay Brenner, 2001).

במבחן התוצאה המסחרי "עבודה ערבית" הצליחה. הסדרה גרפה שיעורי צפייה גבוהים: היא זכתה לרייטינג 19.1% בממוצע לפרק, ול-24.9% בפרק הסיום של העונה הראשונה. קברניטי "קשת" כבר הזמינו מקשוע עונה שלישית. קשוע הצליח אפוא לחדור אל לב הפריים-טיים, להביא לכל בית ובית סדרה שברובה דוברת ערבית, ושדמויות הערבים בה אינם פושעים או טרוריסטים (Kershner, 7.1.2008), ולחבב את דמותו של הערבי הישראלי על קבוצות הרוב בחברה הישראלית (קופפר, 13.11.2007; מלמד, 25.11.2007).

אולם בהינתן ההצלחה המסחרית של הסדרה דווקא עולה השאלה אם יש לסדרה כוח ביצירת שינוי. האם "עבודה ערבית" אכן מציגה שינוי באופן שהערבי הישראלי מוצג בטלוויזיה הישראלית? פירסט ואברהם (2004) מציעים לבחון את נוכחותן של קבוצות המיעוט בטלוויזיה באמצעות שלושה מדדים. ראשית, כיצד הקבוצה מופיעה על המרקע? האם היא נעדרת, והאם היא מוצגת באופן סטראוטיפי? האם הסטראוטיפ שלילי או חיובי? שנית, מה הן מערכות הסטטוס שבהן קשורים חברי הקבוצה? מה הוא טיב הנראות של האחר? ושלישית, מהי מערכת האינטראקציה שבין חברי קבוצת הרוב לבין חברי קבוצת המיעוט?

למרות "ריפור המסך", כאשר בוחנים את הסדרה, לנוכח הממדים שמעלים ענת פירסט ואלי אברהם באשר לייצוג קבוצות מיעוט בטלוויזיה הישראלית, מתברר שהסדרה מצליחה להביא את הערבי הישראלי למרכז המרקע ולציירו באופן בלתי שגרתי. כדי לאשש טענה זו, נמקד את הדיון בשלוש תמות מרכזיות המבטאות את הסיטואציה הקונפליקטואלית שבה נתון הערבי הישראלי: (א) מקומה של תעודת הזהות הישראלית ככלי להצגת הזהות ההיברידית; (ב) היחס לחגי ישראל ולהיסטוריה היהודית המוצגים בסדרה כהזדמנות למשחקי תפקידים;

(ג) ייצוג יום העצמאות/הנכבה, היוצר זיקוק של הקונפליקט הפלסטיני-ישראלי כביטוי לתפיסה הפוליטית שמבטאת הסדרה.

בחירה בשלוש התמות האלה בונה מחקר איכותני-נרטיבי. מצפייה בכלל פרקי הסדרה וממפוייה התמטי מצאנו כי שלוש התמות האלה מרכוזות את עיקר יצירתו של קשוע, והן נקשרות בקשר איתן למערכת היחסים בין הערבי לבין הישראלי. התמקדות בהן מאפשרת להראות כיצד קשוע מתעמת עם הגדרות אתניות-לאומיות: כיצד החברה היהודית רואה אותן? כיצד בן המיעוט חווה אותן? וכיצד משתמש קשוע במוטיבים ובסמלים של הרוב כדי לחתור תחת התפיסות הלאומיות והאתניות של הרוב? הדיון בתמות אלו באמצעות ניתוח נרטיבי ובחינתן לנוכח ההשוואה לדרך שנושאים אלו מופיעים ביצירותיו הספרותיות של קשוע יאפשרו בדיקה מקיפה של הסדרה ושל החדשנות והשינוי שהיא מובילה.

בין זהות לבין תעודת הזהות: ההיברידיות של הערבי הישראלי יצירתו של קשוע, הן הספרותית הן התקשורתית, משקפת תהליכי ישראליות המתחוללים בערבים אזרחי ישראל, בעיקר משנות השבעים והשמונים. תהליכים אלו שנויים במחלוקת בקרב חוקרים והוגים רבים, המעלים את השאלות אם אלו תהליכים בעלי אופק אופטימי, כלומר התקרבות בין שני הלאומים, ואם אירועי השנים האחרונות מחזקים או מחלישים את ההבדלים בין העולמות, ואם הישראליות אינה למעשה תהליך הדרגתי את הערבים לחיים בשולי החברה הישראלית (סמוחה, 2001, 2010; בשארה, 1993, 1999).

ביצירתו של קשוע תהליכי הישראליות מסמנים את הטרגדיה של הערבים בישראל: לכאורה הם מסמנים קרבה בין הקבוצות, אך למעשה אין בכוחם לפרוץ את הדרך לשוויון ולהכלה מלאים. אחד האובייקטים המסמלים אצל קשוע את הזהות השסועה של ערביי ישראל הוא תעודת הזהות. תעודת הזהות מופיעה בפרקים הראשון והשני של העונה הראשונה, ובפרקים השני, הרביעי, השישי והתשיעי של העונה השנייה. ניתוח הפרקים והסיטואציות שבהם מופיעה תעודת זהות מחדד את המשמעות האמביוולנטיות של תעודת הזהות בעבור הערבי הישראלי. מצד אחד מציעה תעודת הזהות הכחולה הכלה של הערבי בחברה הישראלית כאזרח, ומצד אחר הערבי הישראלי מתבקש שוב ושוב להראות לבעלי סמכות את תעודת הזהות שלו, אירוע המדגיש כי עדיין חלה על הערבי "חובת ההוכחה" בדבר שייכותו. פעמים אחרות היא מסמנת אותו כזר המאיים על החברה היהודית-ישראלית.

בפרק הראשון של הסדרה מנסה אמג'ד להבין מדוע, על אף חזותו "הישראלית", עוצרים אותו בכל בוקר ובוקר במחסום ומבקשים ממנו תעודת

זהות. אמג'ד מנסה להסתיר את זהותו ככל יכולתו: להאזין לגלי צה"ל, להתלבש בבגדים של חברת האופנה המערבית "זארה", וכמובן לא לדבר בערבית. אך החייל ממשיך לעצור אותו שוב ושוב. את הפתרון מספק לו לבסוף חברו היהודי מאיר, הממליץ לו להחליף את המכונית שלו כי "רק ערבים נוסעים בסוברו". אמג'ד עושה זאת, ואכן חולף בקלילות במחסום כשהחייל מנפנף לו בחביבות. תעודת הזהות נשארת בכיס.

באפיזודה זאת משתמש קשוע בתעודת הזהות כמכשיר לעימות עם הסטראוטיפים של היהודים על אודות ערביי ישראל. מצד אחד הוא מציג את הסיטואציה הקיומית של הערבי-ישראלי הנדרש להראות את התעודה, ומצד אחר עיצוב החייל במחסום יוצר הגחכה של הסטראוטיפים. לאחר שאמג'ד מחליף את מכוניתו, מוצג החייל באופן בלתי ריאליסטי כמי שקד קידה אל מול המכונית של אמג'ד. כאן מצטרפים אל הטקסט היסודות המופרכים, לפי פלמר, אשר יוצרים הומור ומפקיעים את התמונה מן ההקשר הרגיל שלה (Palmer, 1988). כביכול המכונית שבה נוסע אמג'ד יוצרת היפוך הייררכי והופכת את אמג'ד עצמו לאישיות שיש להשתחוות לה. ההיפוך הקרנבליסטי הזה בתפקידים יוצר את הגחכת הסטראוטיפים באשר לערבי, ליהודי ולמכונית, הגחכה המתאימה לכל אחד ואחד מהם כביכול.

בפרק השני של העונה הראשונה אמג'ד נשלח לסקר אירוע המתרחש בעדר הכבשים של אבו-ג'לאל בעקבות סיפור על כבשה אינטליגנטית במיוחד אשר יודעת להוציא את תעודת הזהות מכיס בעליה ולתת אותה לחייל כשהלה מבקש מבעלי העדר להציגה ("ג'יב אלהווייה"). אמג'ד, המבקש את התעודה מן הכבשה בחוסר חשק ובחוסר אמונה, אינו זוכה למענה. הבעלים של העדר מסביר שיש לפנות אליה רק בתקיפות של חיילים. מי שמנסה לפנות אליה באופן אחר לא נענה. ואכן, כל הניסיונות לגרום לכבשה להוציא את תעודת הזהות נכשלים, ואמג'ד, כמו גם הצופים, אשר אינם מסוגלים לזהות את הכבשה המסוימת בעדר השלם, בטוחים כי אין ממש בסיפור. בתמונה החותמת את הפרק, כשברקע הכתוביות, מגיעים חיילים למקום, והכבשה אכן מוציאה את תעודת הזהות ומוסרת אותה. נדמה אפוא כי יותר משהכבשה מבינה את השפה, היא מבינה את הקודים הצבאיים. הסיפור, שהיה נדמה סוריאליסטי, נתפס כאור אחר עם סיום הפרק, והוא מאפשר לביקורת להתחדד באמצעות הקשר בין היסודות הסבירים שיש בטקסט ליסודות המופרכים שבו (Palmer, 1988).

סיפורה של הכבשה הוא כמובן אנלוגי לסיפורו של הערבי הישראלי ושל התעודה היחידה המהווה בעבורו הרשאה להתנהל במרחב הישראלי. האבסורד שבהשלכת האינטליגנציה על הכבשה הוא למעשה האבסורד של החברה הישראלית, התובעת מן הערבי הישראלי את הצייתנות. הערבי, שכבר הפנים את

הקודים הצבאיים, פועל רק אל מול תביעות תקיפות ואגרסיביות. כך מבקר קשוע את ההשפעה המעוותת של הצבאיות על חייהם של ערביי ישראל. זאת ועוד זאת: הסיטואציה משלבת גם ביקורת כלפי החברה היהודית וראייתה הסטראוטיפית את החברה הערבית רק מבעד למשקפי הפולקלור המיסטי.

בתחילת העונה השנייה של הסדרה בוחרים אמג'ד ובושרה להעתיק את מקום מגוריהם לשכונה יהודית בירושלים. בפרק השני בעונה מבקש אמג'ד לקבל תו חניה אזורי, ומתברר לו שכדי לעדכן את מקום מגוריו עליו להגיע למשרד הפנים בירושלים המזרחית. מאחר שהשירות שניתן במשרד הפנים בירושלים המזרחית גרוע מאוד, ועליו לחכות שעות רבות בתור, אמג'ד נעתר להצעה של איש השיפוצים הערבי שהכיר ונותן לו את תעודת הזהות שלו כדי שהלה יסדר בעבורו את ענייניו. איש השיפוצים, המתואר בצורה קומית, נוסע במכונית נטולת בלמים, וכמעט מתנגש באברך צעיר, אשר טוען אחר כך שהיה זה ניסיון של פיגוע דריסה. איש השיפוצים נבהל, נוטש את המכונית ומשאיר בה את תעודת הזהות של אמג'ד. קומדיית הטעויות הזו מובילה לכך שתעודת הזהות הישראלית הופכת את עורה, ולמעשה חושפת את טבעה האמתי והחמקמק: ממסמך הנותן כביכול הכשר לערבי הישראלי, הופכת התעודה את אמג'ד למחבל פוטנציאלי. בסצנה האחרונה בפרק אמג'ד מבקש לערוך חנוכת בית ולהתחבב על השכנים היהודיים, ובדיוק באותו רגע פורצת המשטרה לביתו ומבקשת לעצרו באשמת פיגוע דריסה. בפרק התשיעי בעונה השנייה, כשאמג'ד מצטרף למשמר האזרחי, הוא משתמש בכוחו כדי לבקש מאזרחים יהודיים ישראלים את תעודת הזהות שלהם. אמג'ד נהנה מחילוף התפקידים הקרנבלסטי ורואה בהצטרפות למשמר האזרחי משימה אישית וחברתית חשובה. אמג'ד מתלהב מנשיאת הנשק ומנצל את מעמדו כדי לעצור אנשים "חשודים" כביכול ולבקש מהם את תעודת הזהות. הנשק מאפשר לו ליצור את ההיפוך שבו הוא חושק, ובאותה עת משקף את העובדה כי שום היפוך לא יציל אותו מעמדת ה"ערבי" בחברה יהודית.

לתעודת הזהות מקום מרכזי גם בטוריו וביצירותיו הספרותיות של קשוע. בטור שפרסם קשוע בעיתון "הארץ" ב-15 ביולי 2010 הוא מספר על חיפוש תעודת הזהות, וכך הוא כותב:

"תגידי לי", צעקתי לאשתי מחדר העבודה, בעודי מפשפש בארנק, בתיק ובודק במגירות כאחוז אמוק, "ראית במקרה אל-הויה?" [...] כך אנחנו קוראים לזה במלה אחת, בלי תעודה. פשוט זהות. ואני חושב שאיברתי אותה. היא היתה תמיד עלי, תמיד בארנק, בתא הכי מפואר, מרווח ושמור בארנק, ועכשיו אני לא מוצא אותה בשום מקום. מעולם לא יצאתי מהבית בלי תעודת זהות. [...] ומה אעשה עכשיו? דווקא היום, כשאני צריך לצאת

לבית חולים ברמת החי"ל. אני רק חושב על המלה חייל וכבר נבהל. הרי זה המשפט הראשון בערבית שמלמדים חייל, "ג'יב אלהויה" – תביא את הזהות. [...]

כתיבה אירונית זו נועדה להדגיש את הכוח הרב של היהודים בעיצוב ההווה של הערבים אזרחי ישראל. הערבים חיים בישראל בהגמוניה יהודית, והיתפסותם כחשודים תמידיים הצליחה להחדיר בהם תלות מגוחכת בפיסת נייר ובמלבן פלסטיק, המבטיחים ביטחון קיומי בסיסי. קשוע, המתייחס אל מסמך זה כאל "זהות" ולא כאל "תעודה", מחדד את הסיטואציה האבסורדית הזו.

כתיבתו של קשוע בעיתון "הארץ" היא הקרובה ביותר בסגנונה לסגנון הסדרה. גם טוריו אלה מלאי הומור ועמוסים בסטראוטיפים מוגזמים כדי להגחך אותם, כדרכן של גרוטסקות. מנגד, יצירתו של קשוע כסופר מורכבת יותר, והיא נעה בין היצירה "ערבים וקודים", שיש בה רכיב אוטוביוגרפי, והיא ערוכה כשורה של אפזיודות קומיות הדומות יותר לטורים שלו, לבין שני ספריו המאוחרים יותר, "ויהי בוקר" ו"גוף שני יחיד", שהם רומנים בעלי עלילה דרמטית.

סוגיית תעודת הזהות ומקומה הסימבולי כמשקפת את זהותם של ערביי ישראל באה לידי ביטוי הן בסיפור "יום הולדת" שבספרו הראשון הן בספרו השלישי "גוף שני יחיד". ב"יום הולדת" ההיבט ההומוריסטי מקבל פן ציני-מריר: בסיפור זה מתאר קשוע את חייו של הגיבור ושל בני משפחתו הגרים בטירה ואת האב העובד בסניף משרד הפנים הישראלי במקום. בכפר מספרים שהאב הוא משת"פ (כי איך ייתכן שאדם בעל "עבר ביטחוני" יקבל משרה במשרד הפנים?), והתושבים אינם ממהרים להשתמש בשירותיו. מרוב שיעמום מחדש האב לבני המשפחה כל יומיים דרכונים ותעודות זהות. מובן שהאב, כמו בני המשפחה האחרים, נושא תעודת זהות כחולה, אלא שבתעודה שלו חסר מידע. תאריך הלידה הרשום הוא 0.0.1947, כי איש אינו זוכר מהו, ואיש לא רשם את תאריך הלידה המדויק.

המצב משתנה עקב מפגש בין האב לבן דודו, המתגורר בשטחי הרשות הפלסטינית, שקיבל עבודה במשרד הפנים הפלסטיני בטול כרם כפרס על מאבקו בכיבוש, שכלל גם ישיבה בכלא הישראלי. במפגש בין שניים אלה העובדים במשרד הפנים – האחד מושפל ומוגדר משת"פ, והשני מקבל את כל הכבוד הראוי לו – מוצאים בני הדודים מסמכים ישנים וחושפים את תאריך הלידה המדויק של האב. האב מגלה שהוא נולד ב-14 במאי 1948 (ולא כפי שאמו טענה ב-1947) ועורך לעצמו מסיבת יום הולדת.

תאריך הלידה של האב הוא סימבולי, שכן האב נולד למעשה עם הקמת המדינה. גם העובדה כי תעודת הזהות הייתה חסרת תאריך שאפשר לאתר אותו

רק ברשות הפלסטינית היא סימבולית ומדגישה כי זהותם של ערביי ישראל היברידי: ישראלית ופלסטינית גם יחד. אמנם ערביי ישראל מקבלים את תעודת הזהות הכחולה מן הישראלים, אך את פרטיה המדויקים שואבים מן הפלסטינים. רק השילוב בין השניים מאפשר זהות שלמה.

לאחר שאיתר את תאריך הלידה שלו, המכובדים בכפר מבקשים מן האב למצוא את תאריך הלידה שלהם. לפתע כולם חוגגים יום הולדת: כל הכפר נולד מחדש. ואחר כך גם ערביי הגליל, כי השמועה עושה לה כנפיים. האב הופך לגיבור פלסטיני "משחרר האדמות ומוציא הצדק לאור", "בנו של השהיד האמיץ", "הגיבור הפלסטיני הנודע".

בניגוד לסיפור זה ולסדרה "עבודה ערבית", שבה החלפת תעודות הזהות מוצגת במסגרת קומית-קרנבלסטית, ב"גוף שני יחיד" החלפת תעודת הזהות מוצגת כעניין דרמטי ואף טרגי. אמיר, סטודנט מטירה, עובד כמטפל בנער ישראלי משכונת בית הכרם. הנער, יונתן, שהיה צלם חובב, ניסה להתאבד, וניסיון ההתאבדות הכושל השאיר אותו "צמח". הגיבור הערבי, העובד לפרנסתו כמטפל, מתחיל להכיר את אישיותו של יונתן דרך קריאה בספריו והתבוננות במצלמה שלו ובתמונות שצילם. בהדרגה הוא מתחיל לעשות שימוש בתעודת הזהות של יונתן ולקבל על עצמו את הזהות האבודה שלו. בהמשך הוא גם נרשם ללימודי צילום, כמו ממשיך הוא את חייו של יונתן, ועוקר מתוכו כל סממן של זהותו המוקדמת. "אני רוצה להיות כמוהם", הוא אומר במפורש, "בלי מבחני נאמנות, בלי מבחני קבלה, בלי פחד ממבטים חשדניים. היום אני רוצה להיות חלק מהם בלי להרגיש שאני עובר עבירה" (עמ' 280). כאשר יונתן נפטר, בוחר אמיר להמית את זהותו המקורית וקובר את גופתו של יונתן על שמו. בכך הוא יוצר מחיקה עצמית שלו והחייאה של יונתן היהודי-ישראלי. זהותו של אמיר-יונתן הופכת לזהות אחת: סימבולית מצד אחד והיברידי מצד אחר. כך הז'אנר הקומי, המאופיין ב"עבודה ערבית" בקומדיה של טעויות הנקשרת אל תעודת הזהות, מתגלגל ברומן האחרון של קשוע לאפוס קודר.

### החגים היהודיים או היהודיזציה של הערבי הישראלי

מדינת ישראל מגדירה את עצמה כמדינה יהודית ודמוקרטית. הצלע היהודית בהגדרת הזהות הישראלית יוצרת קונפליקט אצל אזרחי המדינה שאינם יהודים. אלו מתקשים להזדהות עם הסמלים היהודיים של המדינה – בהם הדגל, ההמנון והסמל – ונדרשים לקבל כעובדה מוגמרת את היותם קבוצת שוליים מן הבחינה הדתית. משפחת עליאן, גיבורת הסדרה "עבודה ערבית" חיה בקרב מוסלמים ויהודים כאחד. אולם מאמציה להשתייך לאליטה התרבותית-חברתית מחייבים

אותה להתמודד עם ההקשר היהודי, הן ההיסטורי הן האקטואלי. בושרה, אמאל והוריו של אמג'ד הם בעלי זהות ברורה, מוסלמית חילונית. אמג'ד כאנטי-גיבור הטיפוסי של הסדרה, המנסה בכל כוחו להיות דומה לישראלי-יהודי, מוצא עצמו בתהליך המכונה יהודיזציה, או כפי שקשוע בעצמו מכנה אותו, תהליך "התבוללות" (קשוע, 2002, עמ' 77).

התייחסות ליהדות, לחגים יהודיים ולהיסטוריה יהודית חוזרת שוב ושוב בפרקים רבים בסדרה "עבודה ערבית". בעונה הראשונה עולה ההקשר היהודי בפרקים השלישי והרביעי, המתארים את החיפוש של אמג'ד ובושרה אחר גן הולם לבתם מאיה. הפרק החמישי בעונה הראשונה עוסק כל כולו בחג הפסח. בפרק השלישי של העונה השנייה מגלה אמג'ד כי "כלבים נובחים על ערבים" ומתחיל לחבוש כיפה, ואילו בפרק השישי הוא מתחפש בפורים.

בפרקים השלישי והרביעי של העונה הראשונה מחליט אמג'ד להוציא את בתו הקטנה מרשות הוריו ולתת לה חינוך בגן ילדים. במהלך החיפוש פוגשים אמג'ד ובושרה גני ילדים בעלי אופי שונה ונחשפים אל ההדרה הדתית-לאומית. תפיסות אלו בולטות במיוחד כאשר מגיעים ההורים אל "גן השלום", הנמצא ב"שכונה יהודית טובה". בתחילה הגנת מקבלת אותם בזרועות פתוחות. ברגע שהיא מבינה שמדובר במשפחה ערבית (משפחת עליאן, ולא אליאן כפי שסברה), גישתה משתנה מן הקצה אל הקצה. מי שמכנה את הגן שלה "גן השלום" מנסה להניא אותם, בכל דרך אפשרית, מרישום בתם לגן: היא משתמשת בסיבות דתיות ("כל יום שישי אנחנו עורכים קבלת שבת") ולאומיות-דתיות ("בפורים הילדים אוהבים להתחפש לחיילים ולדמייין שהם יורים בערבים"). תשובותיו של אמג'ד, המדחיק את כוונותיה של הגנת ומביע שמחה על כך שבתו תוכל לתרום להבנה גדולה יותר של העם הערבי בגן, מדגישות את העיוורון שלו. אשתו היא שצריכה להסביר לו, מאוחר יותר בשיחה בארבע עיניים, כי למרות החזות הישראלית-מערבית הם לעולם ייחשבו זרים. כפי שטוען עמרי הרצוג (2004, 23.1), נדמה כאילו אמג'ד מתקשה להבין עניין לאשורו: "האיום הביטחוני" שמייצרים ערביי ישראל הוא הטוטם של החברה הישראלית.

עיסוק אינטנסיבי בסוגיית החגים היהודיים עולה בפרק החמישי של העונה הראשונה, העוסק כולו בליל הסדר. בפתחת הפרק אומר מאיר, חברו הצלם של אמג'ד, כי הוא שונא את ליל הסדר ומבקש להתחמק ממנו. בניגוד לו, אמג'ד, המוזמן לליל הסדר בבית יהודים ברחביה, מרגיש גאווה והתרגשות עצומה מעצם המחשבה כי הוא ייקח חלק באירוע חשוב זה. "ליל הסדר בלב האליטה האשכנזית הירושלמית", הוא קורא בהתרגשות ומעיר את בתו מאיה מן השינה כדי לוודא שהיא אכן יודעת כיצד חוגגים את החג כהלכתו.



פרק זה מציג עימות בין שני סוגי זהויות של ערבים בישראל, הערבי "המתייהד" והערבייה השומרת בקנאות על זהותה הפלסטינית, באמצעות עריכה מקבילה בין שתי סיטואציות: הראשונה היא פגישה בין אמאל לבין מאיר, הצלם היהודי חברו של אמג'ד, והשנייה, תיאור משפחתו של אמג'ד, המוזמנת לחגוג את ערב פסח בבית חבריהם היהודיים. מאיר טורח כל היום כדי להכין לאמאל מאכלים ערביים. היא מצדה מאשימה אותו באוריינטליזם ("בגלל שאני ערבייה אני לא יכולה לאכול שניצל ופירה? רק עלי גפן ומעלובה?"). כאשר הוא פונה אליה בגוף שני רבים ("אתם לא בסדר [...] אתם עשיתם פיגוע בליל סדר"), אמאל עוזבת את דירתו בסערה.

נראה כי קשוע מדגיש באהדה את דמותה הלוחמנית כדי לחזק את הביקורת על בן דמותו, אמג'ד. בסצנות קודמות, כאשר מאיר, חברו היהודי של אמג'ד, ניסה לשכנע רבנים למכור לאביו של אמג'ד את החמץ של המדינה, הוא הגדיר אותו "ערבי כשר". כאשר הרב שהגיע למכור לאביו של אמג'ד את החמץ בודק אם אבו-אמג'ד ערבי משני הצדדים, אבו-אמג'ד מבטיח לו "כבר שלושים דורות אנחנו בארץ. רק הבן שלי יצא קצת יהודי". בניגוד לאמאל, יחסו של אמג'ד ל"סדר ברחביה" הוא בבחינת "חלום שמתגשם". "באמת יש לך חלומות מוזרים", אומרת לו אשתו, אך הוא בשלו.

סצנת הסדר מביאה לשיא את מאמצי ההתייהדות של אמג'ד: הוא חובש כיפה, שר משירי החג, טועם מן המאכלים "המוזרים", וכמעט נחנק מן החזרת החריפה ומן החרוסת המתוקה שמניחים על צלחתו. הוא מתעלם מן הגזענות הברורה של סב המשפחה, המרעים "שפוך חמתך על הגויים" במבט מזרה אימה לכיוונו של אמג'ד, ומנסה לשיר "די דיינו" ולזכור את כל המילים ששקד לשנן בבית מבעוד מועד עם בתו. "תראי את האליטה", הוא מסנן לאשתו, "ככה חוגגים כמו בני אדם. יושבים מסביב לשולחן. זו תרבות". "נסה את הירוק, זו מסורת יפה מאוד", מצביעה בושרה על עלה מריר כדי להשיב לו כגמולו.

אמג'ד מבקש להיות יהודי ליום אחד, אבל תהליך התבוללות זה משליך גם על התייחסותו אל התרבות שממנה הוא בא. כאשר סיגל היהודייה שואלת את אמג'ד איך נהוג לחגוג אצלם את החגים, הוא כמעט נחנק. הוא אינו מסוגל לספר על שחיטת כבש וכדומה, ולכן ממיר את התרבות שלו במאפיינים יהודיים. "די דומה", הוא עונה לה. "כל המשפחה יושבים יחד, קוראים טקסטים, אוכלים מאכלים מסורתיים, די דומה". כלומר תהליכי הישראליות והיהודיזציה של אמג'ד משולבים בהתפתחותה של שלילה תרבותית עצמית. בסופו של דבר הוא משחד את אביו: הוא ישלם בעבור עגל לשחיטה, והם יאכלו אותו ביום אחר. כאשר המשפחה היהודית תבוא להתארח אצלם בחג הקרבן האב ישחק את משחק "החג התרבותי" שאמג'ד מביים: הוא מכין את "הגדת עיד אל-אדחא", שפירושו

לקחת את ספר הילדים "תירס חם" ולהדביק בו מדבקות. בערב חג הקרבן אבו-אמג'ד מדקלם בערבית את "תירס חם" ושר שירים של פריד אל-אטרש. הבית החוזר בשיר הוא "קנאים תמותו". כאשר סיגל שואלת במה עוסק השיר, עונה אבו-אמג'ד "זהו שיר על שאיפה לסובלנות ושלום בין העמים". בני המשפחה היהודית, שאינם מבינים מילה, מהנהנים בשמחה. כך פונה אמג'ד מטקס השחיטה, שיכול להיתפס כאלים ובוטה, אל טקס שלכאורה הוא תרבותי ובלתי מזיק, אך למעשה יש בו ביקורתיות וחתרנות סמויה.

ההזדמנות של אמג'ד להרגיש "יהודי" עולה גם מן הפרק השלישי של העונה השנייה, שבו הוא מגלה כי בכל פעם שהוא נכנס אל הבניין שבו הוא ומשפחתו מהווים מיעוט ערבי ברוב יהודי, הכלבים נובחים. אמג'ד מגיע למסקנה כי הכלבים מזהים את ערביותו, והוא מחליט לחבוש כיפה. כאשר אמג'ד מסיר את הכיפה, הכלבים שבים לנבוח, וכאשר הכיפה מוחזרת לראשו הכלבים שקטים. כאן נוצרת תמונה משעשעת שיש לה שני הסברים: מצד אחד תופעה זו נראית בלתי ריאליסטית (הייתכן שהכלבים מזהים את הסממן היהודי?), ומצד אחר בעבור אשתו אפשר להפוך את הקישור האבסורדי להגיוני מבחינה פסיכולוגית (לתפיסתה, כדי שאמג'ד יציג זהות יציבה ובוטחת, הוא נאלץ לחבוש כיפה; ללא הכיפה הוא מרגיש מפוחד ובלתי שייך. הכלבים מרגישים בפחד שלו ונובחים). אירוע זה מצטרף אל כפל הסיבתיות, המשלב, כפי שראינו בפרקים רבים (למשל בפרק הכבשה והחייל במחסום), את הריאלי בפנטסטי: הקצנה של המציאות הפועלת כדי לפרק אותה, כלומר להסביר באמצעות תמות אבסורדיות את מצבו הלא הגיוני של הערבי בחברה הישראלית.

מאמצי ההתבוללות של אמג'ד מגיעים ללא כל ספק לשיא בפרק השישי בעונה השנייה, כשאמג'ד מחליט לחגוג את חג הפורים. בפרק זה אפשר לבחון את הזהות ההיברידית הבלתי אפשרית של הערבי, המשתמש בחג יהודי כדי להפוך לישראלי. בספרו "ראבלה ועולמו" מתאר באחטין את הקרנבל כחוויה שאיננה ממוקדת בתקופה מסוימת דווקא אלא מתארת השקפת עולם ככל התרבויות וככל הזמנים ומהווה אלטרנטיבה תרבותית טוטלית למבנה ההיררכי החילוני והדתי גם יחד. הקרנבל העממי שחרר את התת-מודע מן ההגבלות החברתיות והדתיות והתרכז בחגיגות שבהן הוצג התשליל של התרבות: היפוכם הקומי של החיים הרשמיים (Bakhtin, 1984). התפיסה הקרנבליסטית מובילה את האירועים בפרק זה, המתרחש בפורים, שהוא עצמו חג קרנבלי.

מאיר, חברו היהודי של אמג'ד, מציע לו לצאת אתו למסיבת תחפושות. כאשר אמג'ד טוען שאין לו תחפושת, מאיר מבטיח שהוא "ידאג לו", ואכן עושה כך: אמג'ד מופיע במסיבה כשהוא מחופש לחייל צה"ל. אמג'ד מרגיש ביטחון עצמי רב, הוא מתרברב במדיו ואינו מבין את הביקורת של הרוקדים במסיבה,

שאינם רואים בעין יפה את התחפושת המיליטנטית. בעבור אמג'ד מסיבת הפורים מאפשרת היפוך הייררכיות. אמג'ד יוצא מן המועדון להתרענן בחוף ופוגש שני מחבלים פלסטיניים המחליטים לבצע פעולת חטיפה במועדון. הם חוטפים אותו, ותעודת הזהות של מאיר, המצויה בכיס המדים שלו, גורמת להם להאמין כי חטפו חייל. הם מודיעים בתקשורת שישחררו את "החייל הישראלי" רק תמורת שחרור חבריהם הכלואים בבתי הסוהר בישראל. זמן רב עובר עד שהם מבינים שהחייל המבוהל שבידיהם הוא ערבי שאיש אינו מעוניין בו, לרבות בני משפחתו, הכועסים על מאמצי "ההתייהדות" שלו ומודיעים לחוטפים שהם מוזמנים להשאיר אותו בידיהם.

הסצנות הסוריאליסטיות מדגימות את מצבו הבלתי אפשרי של הערבי בישראל, השייך לשני עולמות אך מנודה מהם בו-זמנית. "הוא ישראלי שרוצה להיות יותר ישראלי מהאחרים", אומר נורמן עיסא על דמותו בסדרה. "הוא תמיד נפגע משני הצדדים: היהודי והערבי, אז הוא נחנק. בין הפטיש לסדן [...] איש לא רוצה אותו" (בק, 24.10.2010). כך נופל אמג'ד מתוך אווירה קרנבליסטית שבה הוא מרגיש עוצמה אל התחתית שבה אפילו במשפחתו ובחברתו "הנחותה" הוא בלתי רצוי.

וינסנט ברוק, העוסק בסיטקום היהודי, טוען כי "היהודיות" של הדמויות אינה חייבת להיות מוגדרת מבחוץ. כלומר יש דמויות שבמפורש אינן יהודיות, אך הן נתפסות כבעלות מאפיינים יהודיים (Brook, 2001). ואכן, אמג'ד מגלם דמות בעלת מאפיינים של דמויות יהודיות קומיות בתרבות המערב. זהו היהודי "הנעבעך", שהוא למעשה ביטוי קומי של היהודי הגלותי, החלש, הלא מוצלח, הנשי והפחדן (Boyarin, 1997); וגם סרטה של דורית צימבליסט ("פחדן מילדות"). פעמים רבות נדמה כי אמג'ד הוא מעין וודי אלן נזיריטי, אדם המסוכסך עם עצמו, מחפש מנוחה לנפשו הסוערת ואינו מוצא. זהו אדם אכול שנאה עצמית הנאבק ברצון להשתייך ובחוסר היכולת להתמודד עם החברה, אדם שברור מראש שכל פעולותיו יוכתרו בכישלון. בדומה ל"זליג" היהודי, גיבורו של וודי אלן (1983), המנסה להתמזג בחברה הנוצרית ומתאים עצמו כמו זיקית לחברה שבה הוא חי, גם אמג'ד אינו בוחל בדבר כדי להשיג את הישראליות. כמו אלן, גם הוא מוצא עצמו שרוע לא פעם במהלך הסדרה על ספת הפסיכולוג, תוהה שוב ושוב בנוגע לקשריו ליהדות.

אך היהודיזציה ביצירותיו של קשוע אינה מתמצה רק בחגים אלא נקשרת גם באנלוגיה לטרגדיות בהיסטוריה היהודית (אלקד-להמן, 2008). בהקשר זה אפשר לראות איך גם המיתוס של השואה עובר הזרה והיפוך ונקשר אל הערבי ואל היהודים-ישראלים המוצגים בתפקידי הנאצים כביכול. ב"ערבים רוקדים" מספר הגיבור כך: "פעם אבא לקח אותנו לכפר יעבר, לפגוש אנשים שעבדו

איתו בבית האריזה. היו להם מכוניות עם מספר ירוק ואבא אמר שככה היהודים מסמנים אותם" (24).

ברומן "ויהי בוקר" קישור זה מקבל משנה תוקף. הספר מתחיל לכאורה באופן ריאליסטי. הגיבור חוזר אל כפר ילדותו לאחר שנאש ממאמציו להפוך עצמו לישראלי. האווירה הריאליסטית של הטקסט עולה הן מן השפה הן מן התיאורים של הכפר, של פעולות שגרתיות ושל שיחות חולין. יום אחד מוטל על הכפר עוצר. מרגע זה מתחילה להופיע נימה אפוקליפטית המשולבת בקונוטציות ברורות מן השואה. הסגר הופך את הכפר למעין גטו שיש מסביבו גדר תיל. היהודים מנתקים את הכפר מטלפון, מחשמל וממים. מי שמנסה לפרוץ את המחסום נורה ונהרג. בצעד המהדהד אל הזיכרון הכללי את היודנרט, מתכנסת המועצה בכפר ומחליטה לרכו את השוהים הבלתי חוקיים בכפר (הפלסטינים תושבי השטחים) ולהעבירם ליהודים כדי לנסות לרצותם. אנשי הכפר מרכיזים את הפלסטינים בבית הספר היסודי, "מעמיסים" את הפועלים על משאיות ומתכוונים להעביר אותם לידי הישראלים. למרות שהם נותנים בידי הפועל הראשון דגל לבן, ברגע שהוא מתקרב לצד השני של הגדר הוא נורה ונהרג. קשוע משלב בין ייצוג חיילי צה"ל כנאצים ובין הביקורת על התנהגותם של אנשי הכפר משתפי הפעולה: הפועלים מתחילים לצעוק ולבכות ומנסים לברוח לאחור, אך דרכם נחסמת בידי התושבים. אפשר לראות אפוא כי גם בסוגיית היהודיות הביטוי הטלוויזיוני שונה מאוד מן הביטוי הספרותי. התמונה ההומוריסטית העולה מקומדיית המצבים הטלוויזיונית, אמג'ד המבקש להיות יהודי, מופיעה בשימוש קודר מאוד של הקשרים יהודיים ביצירתו הספרותית של קשוע. הקשר בין הערכי, כבן לקבוצת מיעוט נרדפת בקרב החברה הישראלית, לבין הייצוג ההיסטורי של היהודי הנרדף יכול להיות מתואר כמונחי אנטי-גיבור סטירי ב"עבודה ערבית", אך הוא יכול גם לחצות את הגבולות לעבר הטרגדיה ביצירתו הספרותית של קשוע.

**ייצוג הנכפה ויום העצמאות בסדרה: פוליסמיות וסטירה**

יום העצמאות בעבור היהודים הוא "הנכפה", האסון, של הפלסטינים. למעשה אירוע זה הוא קו פרשת המים היוצר את שיאו של הניגוד בין שני הנרטיבים הלאומיים וההיסטוריים: הנרטיב הישראלי והנרטיב הפלסטיני. שני פרקים בסדרה "עבודה ערבית" מתמודדים עם הנושא. הפרק האחרון של העונה הראשונה מתרחש ביום העצמאות, והפרק השמיני של העונה השנייה עוסק ביום העצמאות ובנכבה. ההבדלים בין שני הפרקים משמעותיים, והשוואה ביניהם עשויה להצביע על שינוי הדרגתי באופי הסדרה.

כבר בפתח העונה הראשונה נודע לצופים כי בושרה בהיריון. בפרק זה מתחיל דיון על אודות שמו של הבן, ואמג'ד מבטיח לאביו כי בנו ייקרא על שם הסב, איסמעאיל. שם זה מייצג את הזהות הפלסטינית ומרפרר אל סיפורו של ישמעאל, אחיו של יצחק מספר בראשית, שסולק בבושת פנים מן הבית ומן האדמה. בפרק האחרון של העונה בושרה עומדת ללדת ביום העצמאות דווקא. במקום איסמעאיל, ההורים רוצים להעניק לתינוק את השם "אדם", שם ניטרלי מבחינה לאומית, שאולי מרמז על רצון לחזור לבראשית: לעולם נטול זהות היסטורית, דתית ולאומית.

אבל העניינים מסתבכים כאשר מתברר כי נדבן התחייב לשלם מיליון שקלים לתינוק הראשון שיוולד בישראל ביום העצמאות. הפרס נופל בחיקם של אמג'ד ובושרה, אבל הנדבן, שאינו מעלה על דעתו לתת את הכסף לתינוק ערבי, מוסיף בבהילות תנאי נוסף: שמו של התינוק צריך להיות "ישראל". הנדבן מעריך כי המשפחה הערבית תתנגד לתת לבנה את השם "ישראל". משחק השמות הוא כמובן מטפורה לזהות. כדי לקבל את הסכום חייב התינוק הערבי, שרק עתה נולד, לזנוח את זהותו. הפתרון הקומי הוא בחלוקת הכסף בין משפחתו של אמג'ד ובין משפחה יהודית שהולידה תינוק בזמן מקביל לזה של בושרה. הם יעניקו לבנם את השם ישראל, אמג'ד ובושרה יעניקו לבנם את השם איסמעאיל, וחלוקה שווה של הכסף תייצג את מערכת הזהויות המפוצלת.

לכאורה מדובר כאן בפתרון קסם, במטפורה לדו-קיום אפשרי. הפרק כולו עטוף באווירה חגיגית ומשעשעת, והנכבה מאוזכרת רק במשפט אחד בפי אמאל. אבל אליה וקוץ בה, כי המשפחה היהודית, שבנה יענה לשם ישראל, היא שמופיעה בכלי התקשורת ומהווה דוגמה ומופת לחברה ישראלית-יהודית. אמנם הערכים הישראליים מקבלים מחצית מן הסכום, אך נשארים מאחורי הווילון. כך משתמש קשוע באירוע סמלי זה כדי להציג את דעתו האירונית על מקומם של ערביי ישראל במדינה המתיימרת להעניק להם שוויון זכויות.

בניגוד לפרק הסיום של העונה השנייה, הפרק השמיני של העונה השנייה מציג את הנרטיבים השונים באופן מורכב וקודר יותר ומצליח באמצעים פוליפוניים לערער זהויות. במערכולת הזהויות נתונות הפעם שלוש דמויות: אמג'ד, אמאל ובתו של אמג'ד מאיה. הפרק נפתח בשיעורי הבית של מאיה שבהם היא מתבקשת לכתוב על אודות "הסיבות לפרוץ מלחמת יום העצמאות". בושרה מתחלחלת בשל עצם השאלה, ואילו אמג'ד מכתוב לבתו את הנרטיב הציוני. ויכוח מתלקח בין בושרה ובין אמג'ד ומוביל את הפרק כולו. בושרה רוצה ש"הילדה תלמד במקום שבו היא לא תשכח מי היא ומאיפה היא באה", ואמג'ד משיב כי "מחר כל שוטר מעפן במשמר הגבול יזכיר לה מי היא ומאיפה היא באה". בושרה רוצה שלבתה יהיה כבוד, שהיא תהיה גאה בזהותה, ואילו מאיה עונה על השאלה "מה קרה

ב-1948? "במשפט "בארץ ישראל קמה מדינת היהודים היא מדינת ישראל". הוויכוח סביב זהותה של מאיה מסתבך לנוכח טקס יום הזיכרון לחללי צה"ל. מאיה חברה במקהלת בית הספר, אבל המורה האחראית למקהלה סבורה כי לא הולם שמאיה תשתתף בטקס. מאיה מרגישה פגועה: "אני לא כמו כולן?", היא שואלת.

במקביל להשתלשלות זו נקרעת אמאל בין יחסיה עם מאיר היהודי ובין יחסיה עם ג'מיל, המשוקע כולו בעבודה כרכז הפעילות בנכבה והמארגן את טקס המשואות האלטרנטיבי, שיהיה טקס מחאתי מול בית הנשיא. היא מוצאת כי אין כל אפשרות לשוחח עם ג'מיל, וכי נאמנותו הפוליטית אינה מאפשרת לו לנהל מערכת יחסים עמה. את הרומן האמתי הוא מנהל עם הטרגדיה הפלסטינית. מול ג'מיל עומד מאיר, המציע לאמאל לשכוח מן הפוליטיקה: "אני אוהב אותך. לא מעניין אותי הנכבה ו-48", הוא מנסה לומר לה, אלא שעם סיום משפט זה, כאשר נשמעת צפירת יום הזיכרון, הוא עומד דום, והיא עוזבת את המקום.

מלבד שתי הדמויות הנשיות, בושרה ואמאל, גם אמג'ד מוצא עצמו בתווך. בושרה מספרת לו על טקס המשואות האלטרנטיבי וטוענת שהוא איננו מתאים לקחת חלק בטקס זה כי הוא משרד עמדות ציוניות. כאשר הטלפון מצלצל ומבקשים מאמג'ד לקחת חלק בטקס, הוא נעתר בשמחה, כי הוא סבור שמדובר בטקס האלטרנטיבי. אך אמג'ד מגלה עד מהרה כי התחייב להופיע בטקס יום העצמאות הרשמי בהר הצופים בתקן "הנציג הערבי". אמג'ד פוחד מתגובת אשתו וחבריו ומבקש להסתיר זאת. בתו, אשר מגלה את העניין, מבטיחה לו שלא תאמר דבר, אם ירשה לה להשתתף בטקס יום הזיכרון.

לקראת סיום הפרק נוצרת התמודדות חזיתית עם הקונפליקטים השונים בעזרת עריכה מקבילה: לאחר שמאיה נשלחת אל סבתה ושואלת אותה "מה זה נכבה?", עוברת המצלמה לסירוגין בין מאיה וסבתה, היושבות מול אלבום ישן כאשר הסבתא מספרת את הסיפור ההיסטורי של הנכבה, לבין ההשתתפות הפעילה של מאיה בטקס יום הזיכרון, שבו היא שרה את שיר הרעות. עריכה זו יוצרת הקבלה בין הטקסט שמאיה שרה, שהוא טקסט ציוני מובהק, ובין הזיכרון הפלסטיני. מאיה שרה את השורות "אך נזכור את כולם, את יפי הבלורית והתואר, כי רעות שכזאת לעולם לא תיתן את לבנו לשכוח. אהבה מקודשת בדם, התשובי בינינו לפרוח", בעוד שאלבום התמונות מרפרר אל הטרגדיה של הנכבה ואל הפלסטינים שמצאו את מותם. כך נוצר חיבור בין הטקסט, הטעון מאוד בהקשר הזיכרון הישראלי, אל זיכרון הנופלים הפלסטיניים דווקא. תמונות אלו בפרק בונות ריבוי משמעויות הגובל בסרקוזם. סצנה זו מעלה בו-זמנית את שני הנרטיבים ומהווה חיווי נבואי טרגי: גם הדור הבא של ערביי ישראל יישאר קרוע בין שני נרטיבים שאין אפשרות לפשר ביניהם.

סיום הפרק מתרחש באווירה משעשעת, שכן תמונת הזיכרון הכפול איננה הולמת סדרה קומית. במקום אמג'ד מופיע מאיר בטקס המשואות, עוטה על עצמו את הדיוקן של אמג'ד ומדבר בקודים כלליים על אהבה ("את הבית", ו"אני מוכן לעשות הכול בשביל הבית"). מן הקונטקסט של הטקס נראה כי מדליק המשואות "הערבי" מדבר על אהבת הארץ, אך למעשה, מאיר היהודי מנצל את הטקס כדי להצהיר בפני אמאל באופן הפומבי ביותר על אהבתו. כך, אם הסצנה הקודמת חידדה את הקרע הטרגי בין שני העולמות, הסצנה של מאיר כמדליק המשואות הערבי נועדה להמתיק את הגלולה וליצור אשליה של אפשרות לדו-קיום: אמאל, הצופה בטלוויזיה, יושבת ליד ג'מיל, אך בוכה מהתרגשות.

ייצוגי יום העצמאות והנכבה תופסים מקום שולי בלבד ביצירתו הספרותית של קשוע. ב"ערבים ורקדים" את התאריכים המשמעותיים ביותר בלוח השנה היהודי-ישראלי – יום הזיכרון, יום השואה ויום העצמאות – בוחר קשוע להזכיר כבדרך אגב בסיפור קטן וטרוויאלי בדבר התאהבותו בנעמי היהודייה, ש"רתחה מזעם כי לא עמדתי בצפירה". אבל כאשר ביום העצמאות היא מודה שגם היא אוהבת אותו, מבין הגיבור "מה היא שמחה אמיתית" ומתאר את האירוע כ"ערב יום העצמאות הכי מאושר בחיי". דרך נוספת להתמודדות עם היום הזה באה לידי ביטוי בספר באמצעות התרסה בהקשר הדמוגרפי. באמצעות תיאור הביקור של הגיבור ואשתו הורה בחדר מיון גניקולוגי, מוקפים בנשים הרות ערביות, מייצר קשוע עימות מובלע עם שאלת העליונות הדמוגרפית היהודית.

בחינה השוואתית של הדוגמאות מן הפרוזה הספרותית של קשוע בהקשר יום העצמאות והנכבה מראה כי אף שבנושאים הקודמים שבדקנו, סוגיית תעודת הזהות והיחס להיסטוריה היהודית, יצירתו הספרותית של קשוע עיצבה מבט מורכב וחמור יותר מן הסדרה הטלוויזיונית הקומית, בנושא יום העצמאות והנכבה הסדרה הטלוויזיונית הקלילה לכאורה דווקא היא מציעה מבט ביקורתי נוקב.

העובדה כי היצירות הספרותיות עיצבו תמונה מורכבת ופסימית יותר קשורה להבדל במדיום היצירה. יצירות הספרות מיועדות לקהל מצומצם יותר מזה של הטלוויזיה, והן יכולות להכיל מורכבות וביקורת גלויה יותר ממנה. הן אינן צריכות "להתחנף" לקהל כפי שסדרה טלוויזיונית צריכה לעשות, וענייני הרייטינג חשובים פחות בהקשר הספרותי מן ההקשר הטלוויזיוני.

ועם זאת בהקשרה של הנכבה דווקא נוצר היפוך. ייתכן כי הסיבה לכך קשורה בתהליכי היצירה של קשוע, אשר מובילים אותו בהדרגה לגעת בנושא הרגיש ביותר בזהות הערבית הישראלית. על אפשרות זו רמז הסופר הישראלי-פלסטיני עלאא חליחל (15.2.2008) בטענו כי אפשר לראות בשימוש של קשוע בהומור אסטרטגיה שנועדה לקרב את הנושא של ערביי ישראל בהדרגה לציבור היהודי. אם נקבל עמדה זו נוכל לומר כי השתלשלות הייצוג של ערביי ישראל בסדרה

יוצרת מהלך היכרות עם העולם הפנימי שלהם תוך כדי העלאה זהירה אך מתמדת של ביקורת, עד לפרק זה, הנוגע בלב הקונפליקט הישראלי-פלסטיני.

## סיכום

"עבודה ערבית" הצליחה כאמור לגרוף שיעורי צפייה גבוהים. בכך הצליח קשוע במשימתו להגיע ולהשתלב בפריים-טיים, להביא לכל בית ובית סדרה העוסקת בדמויות ערביות ולחבב אותה על קהל צופים רב ומגוון. ואולם הצלחה זו מעניינת במיוחד משום שאין בה כניעה מוחלטת לייצוגים ולתכתובים הגמוניים, אלא להפך.

בדיקת ייצוגיה של קבוצת המיעוט של ערביי ישראל בסדרה דרך דיון בשלוש סוגיות מרכזיות (תעודת הזהות, היחס לחגים היהודיים ולהיסטוריה היהודית ומלחמת העצמאות/הנכבה) מעלה תוצאות מפתיעות שאפשר לנסחן באמצעות התייחסות לשלושת המרדים שהציגו פירסט ואברהם (2004): נראות (שאלת הסטראוטיפיזציה), טיב הנראות (מערכות הסטטוס) והאינטראקציה בין קבוצת הרוב לבין קבוצת המיעוט.

באשר לנראות, קשוע מביא אל המסך הקטן את הערבי הישראלי. שפת היצירה היא על פי רוב ערבית, והגיבורים הראשיים הם ערבים ישראליים. בהתאם לאופיו של המדיום ושל הז'אנר, הדמויות הן לכאורה סטראוטיפיות, אך כל דמות מייצגת סטראוטיפ אחר, ולכן מונעת רדוקציה של כל הערבים הישראליים לסטראוטיפ יחיד. אמג'ד מייצג סטראוטיפ של ערבי ישראלי המוכן לעשות הכול כדי "להתבולל" (כלשונו של קשוע) בתרבות הישראלית. הוא שרוי בשנאה עצמית, בוש בהיותו ערבי ומוכן לעטות על עצמו כל מסכה. לעומתו מוצבות אשתו בושרה, החיה בשלום עם זהותה, ואמאל, המהווה סטראוטיפ של האישה הפלסטינית המודעת לזהותה הלאומית והנשית. מתוך תמונת הסטראוטיפים המגוונת, המעלה גלריה סגונית של טיפוסים שונים, עולה שאי-אפשר לרדד את ערביי ישראל לכלל זהות הומוגנית.

מלבד זאת קשוע משתמש באסטרטגיות שונות כדי לחלץ את הערבי מן המקום הסטראוטיפי שלו: הוא יוצר היפוך והמרה של סטראוטיפים במסגרת תמונה קרנבליסטית; הוא משתמש בסטראוטיפים ישראליים ויהודיים, מטיל אותם על הגיבורים הערביים, ובכך מביא אותם עד אבסורדום; הוא יוצר תמונות כפולות, הגיוניות ומופרכות, היוצרות מפגש בין תבניות שונות; והוא מביא את הסטראוטיפים למצב של חוסר סבירות, מנפח אותם, וכך שובר ומרסק אותם.



האספקט השני שמעלים פירסט ואברהם קשור למערכות הסטטוס של חברי הקבוצה. גם כאן קשוע מכתוב שינוי כיוון. רוב הדמויות משתייכות למעמד הביניים: אמג'ד הוא עיתונאי מכובד, אשתו היא פסיכולוגית הלומדת לתואר שני, ולאחר מכן מקימה קליניקה עצמאית, וחברתה הטובה היא עורכת דין. דור ההורים מתואר כפשוט יותר, משכיל פחות ומשולב פחות בישראליות מדור הבנים, אך הוא בהחלט איננו מתואר כפרימיטיבי. גם בביתם משתמשים במחשב, גולשים באינטרנט, שולחים את הילדים לחוגים, מעורים בנושאים לאומיים ומותחים ביקורת על הפוליטיקה הישראלית. כמשפחה השייכת למעמד הביניים, משפחה עליאן מעורבת בחברה הישראלית, במסגרת לימודים ועבודה, ובעונה השנייה של הסדרה גם מתגוררת בשכונה יהודית.

כאן מוצג הממד השלישי הנקשר לאינטראקציה בין קבוצת הרוב לבין קבוצת המיעוט. בסדרה אפשר לראות כי על אף שיתוף הפעולה המקצועי בין משפחת עליאן ובין הרוב היהודי-ישראלי, האינטראקציה בין הערבים ובין הרוב היהודי שאתו הם באים במגע יומיומי איננה פשוטה, והיא מדווחת בסדרה לא דרך עיני הרוב אלא דרך עיני הערבי-ישראלי דווקא, המוצא את עצמו בקונפליקט בלתי פתור בין הישראליות שלו ובין הזהות המשפחתית והלאומית שלו, בין הערביות שלו ובין היהודיות של רוב האזרחים מסביבו.

ממכלול הדברים שהצגנו במאמר זה מתברר אפוא כי יצירתו של קשוע היא מקרה מבחן מרתק וייחודי לבחינת ייצוגם של הערבים בטלוויזיה הישראלית. "עבודה ערבית" מהווה שינוי באופן הייצוג של הערבי הישראלי בטלוויזיה ומצליחה לשלב הצלחה מסחרית עם ביקורת חברתית נוקבת, החושפת ומערערת את המציאות החברתית-תרבותית שבה נתון הערבי הישראלי.

## רשימת המקורות

אלקד-להמן, א' (2008), מזוודה וגדר: על ערבים ורקדים והיה בוקר מאת סייד קשוע, בתוך א' אלקד-להמן (עורכת), זהויות ישראליות – בין זר למוכר, ירושלים: כרמל, עמ' 119-154.

בשארה, ע' (1993), על שאלת המיעוט הפלסטיני בישראל, בתוך א' רם (עורך), החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים, תל אביב: כרמל, עמ' 203-221.

בשארה, ע' (1999), הערבי הישראלי: עיונים בשיח פוליטי שסוע, בין האני לאנחנו – הבניית זהויות וזהות ישראלית, ירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד, עמ' 169-191. ג'מאל, א' (2006), סינדרום השוויון המדומה וערמת ההדרה התרבותית – הערבים בתכניות מציאות ישראליות, בתוך נ' לאור ואחרים (עורכים), הנעדרים והנוכחים

- בזמן צפיית שיא – מחקר מעקב של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ירושלים: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, עמ' 44-69.
- יונה, י' (2005), בזכות ההבדל, ירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- יונה, י' ושנהב, י' (2005), רב-תרבותיות מהי? על הפוליטיקה של השונות בישראל, תל אביב: כבל.
- יורן, נ' (2001), ערוץ 2 – הממלכתיות החדשה, תל אביב: רסלינג.
- כ"ץ, א' (1995), היכולו תרבותיות אותנטיות להתקיים בעידן של אמצעי התקשורת החדשים? בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת המונים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 165-172.
- לאור, נ' ואחרים (2006), הנעדרים והנוכחים בזמן צפיית שיא – מחקר מעקב של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ירושלים: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו.
- לובין, א' (2006), אשה קוראת אשה, חיפה ואור יהודה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן. מרגלית, א' והלברטל, מ' (1998), ליברליזם והזכות לתרבות, בתוך מ' מאוטנר, א' שגיא ור' שמיר (עורכים), רב-תרבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית – ספר הזיכרון לאריאל רוזן צבי, תל אביב: רמות, עמ' 93-105.
- סמוחה, ס' (2001), יחסי ערבים-יהודים, בתוך א' יער וז' שביט (עורכים), מגמות בחברה הישראלית, כרך א, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 262-292.
- סמוחה, ס' (2010), העשור האבוד של יחסי יהודים-ערבים בישראל – סקירת ממצאי מדד יחסי יהודים-ערבים 2003-2009 (כנס יפו, מאי 2010), ירושלים: המכון הישראלי לדמוקרטיה.
- פאנון, פ' (1952/2004), עור שחור, מסכות לבנות, תל אביב: ספרית מעריב.
- פירסט, ע' ואברהם, א' (2004), ייצוג האוכלוסייה הערבית בתקשורת העברית: השוואה בין סיקור "יום האדמה" הראשון (1976) לבין סיקור "אינתיפאדת אל אקצא" (2000) (סדרת מחקרים 18), תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב, מרכז תמי שטיינמן למחקרי שלום.
- קמה, ע' (2002), קריאה פעילה רב-תרבותיות ואילווצי השיח ההגמוני, בתוך ת' ליבס, ע' קמה ומ' טלמון (עורכים), תקשורת כתרבות, חלק שני, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 155-182.
- קשוע, ס' (2002), ערבים רוקדים, בן שמן: מודן.
- קשוע, ס' (2004), ויהי בוקר, ירושלים: כתר.
- קשוע, ס' (2010), גוף שני יחיד, ירושלים: כתר.
- רנן, י' (1987), צחוק בחשכה, תל אביב: אדם.
- שוחט, א' (1991/2005), הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון 57

שיפמן, ל' (2008), הערס, הפרחה והאמא הפולנייה – שסעים חברתיים והומור בישראל, 1968-2000, ירושלים: מאגנס.

תמיר, י' (1998), שני מושגים של רב-תרבותיות, בתוך מ' מאוטנר, א' שגיא ור' שמיר (עורכים), רב-תרבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית – ספר הזיכרון לאריאל רוזן צבי, תל אביב: רמות, עמ' 79-92.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana: Indiana University Press.

Bhabha, H. K. (1990). DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation. *Nation and narration*. New York and London: Routledge, pp. 291-320.

Bhabha, H. K. (1994). The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. *The location of culture*. London and New York: Routledge, pp. 66-84.

Bhabha, H. K. (1999). Preface: Arrivals and departures. In H. Naficy (Ed.), *Home, exile, homeland*. New York and London: Routledge, pp. vii-xi.

Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world revered. *Poetics*, 12, 311-356.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Boyarin, D. (1997). *Unheroic conduct: The rise of heterosexuality and the invention of the Jewish man*. Berkeley: University of California Press.

Brook, V. (2001). Virtual ethnicity: Incorporation, diversity, and contemporary "Jewish" sitcom. *Emergences*, 11(2), 269-285.

Dyanne Lotz, A. (2005). Segregated sitcoms — Institutional causes of disparity among black and white comedy images and audiences. In M. M. Dalton & L. R. Linder (Eds.), *The sitcom reader*. Albany: State University of New York Press, pp. 139-150.

Feldhay Brenner, R. (2001). The search for identity in Israeli-Arab fiction: Atalla Mansour, Emile Habiby, and Anton Shammas. *Israeli Studies*, 6(3), 91-112.

Fiske, J. (1987). *Television culture*. London and New York: Routledge.

Gross, L. (1998). Minorities, majorities and the media. In T. Liebes & J. Curran (Eds.), *Media, ritual, and identity*. London: Routledge, pp. 87-102.

- Hall, S. (1994). Cultural identity and Diaspora. In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, pp. 392-403.
- Hall, S. (1996). Ethnicity: Identity and difference. In G. Eley & R. G. Suny (Eds.), *Becoming national*. Oxford: Oxford University Press, pp. 339-348.
- Hall, S. (Ed.) (1997). *Representation*. London: Open University Press and Sage.
- Lewis, J., Inthorn, S., & Wahl-Jorgensen, K. (2005). *Citizens or consumers?* Berkshire, England: Open University Press.
- Means-Coleman, R. R. & McIlwain, C. M. (2005). The hidden truths in black sitcoms. In M. M. Dalton & L. R. Linder (Eds.), *The sitcom reader*. Albany: State University of New York Press, pp. 125-138.
- Palmer, J. (1988). *The logic of the absurd: On television comedy*. London: BFI.
- Perkins, T. E. (1979). Rethinking stereotypes. In M. Barrett et al. (Eds.), *Ideology and cultural production*. New York: St. Martin's Press, pp. 135-159.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, pp. 271-313.

## כתבות עיתונים וביקורות טלוויזיה

- בק, א' (24.10.2010), סכסוך עבודה, ידיעות אחרונות, 24 שעות, עמ' 14-15.  
 הרצוג, ע' (23.1.2004), אורוויל/קשוע, הארץ, תרבות וספרות, 4.  
 זועבי, ר' (2.11.2007), הערבים נגד "עבודה ערבית", עכבר העיר. זמין באתר  
[http://www.mouse.co.il/CM.articles\\_item,789,209,18223,.aspx](http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,789,209,18223,.aspx)  
 חלבי, ר' (12.9.2010), נככה לייט. זמין באתר  
<http://www.mako.co.il/video-blogs-specials/Article-d79ed68a6f90b21006.htm&sCh=1625607b05ddd110&pId=786102762>  
 חליחל, ע' (15.2.2008), מעדלת ערב, מודוונת עלאא חליחל (בערבית). זמין באתר  
[http://hlehel.blogspot.com/2008/02/blog-post\\_15.html](http://hlehel.blogspot.com/2008/02/blog-post_15.html)  
 מלמד, א' (25.11.2007), ערבית מדוברת, Ynet. זמין באתר  
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3475223,00.html>  
 קופפר, ר' (13.11.2007), כל ישראל ערבים זה לזה, הארץ. זמין באתר  
<http://e.walla.co.il/?w=/271/1195000>

היברידיזיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון 59

קופפר, ר' (11.2.2008), גם בוגר, גם כותב גרוע, הארץ. זמין באתר

<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=953237>

קשוע, ס' (15.7.2010), לצאת לראשונה מהבית בלי תעודת הזהות שלי, הארץ. זמין

באתר <http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/1179870.html>

Kershner, I. (7.1.2008). Straddling cultures, irreverently, in life and art. *New York Times*. Available at <http://www.nytimes.com/2008/01/07/world/middleeast/07kashua.html>

