

## "תזמורת קלאסית מזרחית": על הבניה חברתית של יוקרה בתזמורת האנדלוסית הישראלית

מירב אהרון גוטמן

בצלאל אקדמיה לאמנות

אירוע העשור של התזמורת האנדלוסית הישראלית התקיים בבית האופרה של תל-אביב. אפשר היה לקיים אותו במקום אחר. בקיסריה בשביל להדגיש ים תיכונית; באשדוד בשביל להדגיש לוקל-פטריוטיות; במצודה של אשדוד בשביל להדגיש לוקל-פטריוטיות ים תיכונית. אבל לא. הבחירה בבית האופרה היתה כמעט בחירה טבעית. זאת ההחלטה הנכונה לאירוע הזה. תל-אביב. בית האופרה.

זאת היתה הפעם הראשונה שלי בבית האופרה. "אה", אמר לי מוטי מלכא מנכ"ל התזמורת, "אנחנו כבר ניגנו פה". גם בסנטרל פארק. פעמיים. אמיל זריהן הסולן הראשי עשה גם את הבולשוי, וגם את הסידני הול. מנויי התזמורת – שבאים לקונצרטים בלבוש מגוון, חגיגי אך לעולם לא מנקר עיניים, התהדרו הפעם במיטב המחלצות, בעדיים, בצרפתית מצלצלת. הם רכשו כרטיסים במיטב כספם. כל הכרטיסים אזלו מראש. בהפקה התגאו באוזני בסוף האירוע: הגיע מישהו ממעלה אדומים, חשב שבקומבינות יוכל לארגן כרטיס ברגע האחרון. לא נתנו לו להיכנס. לא נשארו כרטיסים, וממעלה אדומים הוא בא, המסכן. במבואה אני פוגשת את רפאל בביס, מנוי נלהב של התזמורת. קשה שלא להבחין בו. הוא מאושר. בחיוכו הקורן הוא מצליח להדביק גם אותי בהתרגשות: "מי היה מאמין, התזמורת האנדלוסית הישראלית חוגגת עשור בבית האופרה אשר בשדרות שאול המלך בתל-אביב". בקבלת הפנים הוקצו שולחנות למכובדים. כל האליטה של מהגרי צפון אפריקה בישראל היתה שם. מלכא מתחבק עם עמיר פרץ וסונט בו בידידות, "אפילו לפה באת בלי עניבה". הוא מסיר את עניבתו ועונב אותה סביב צווארו של פרץ. גם מאיר שטרית שם, מפיקים, במאים, נדבנים מהארץ ומחוץ לארץ. צפוף שם באזור המכובדים. כולם מחייכים

\* חיבור זה נשען על עבודת הדוקטור שלי, "לתכנן ולחיות את עיר הלאום המודרנית: על גבולות ומגבלות האזרחות בישראל של שנות ה-2000" (אהרון גוטמן 2005). ברצוני להודות למנחיי בעבודה, ג'ון קומרוף, חיים חזן ורונון שמיר, על כל מה שלימדו אותי בין ובתוך גבולות המחקר. תודה מיוחדת לנחקריי־מוריי מהתזמורת האנדלוסית הישראלית.

חיוכים רחבים, הולכים ובאים וכוסות בידיהם. הורגש היעדרה של התקשורת הארצית. לא היו שם נציגי עיתונות או טלוויזיה אשר סיקרו את האירוע.

יום אירוע העשור הוא גם יום חניכת אגודת הידידים של התזמורת, שנמנים עמה נדבנים ודמויות מפתח מהאליטה של מהגרי צפון אפריקה בישראל. מטרת הערב: גיוס כסף להקמת היכל לתזמורת באשדוד. שבועות לפני האירוע מלכא מכין אותי לבאות: "אצלי לא יהיו נאומים של שעות ואז הבלגן של העלית את זה [לברך על הבמה] והוא נפגע או לא נפגע". ואכן, האירוע נפתח בהקרנת סרט שצולמו בו כמה דמויות כשהן מברכות את הקהל. איש מהמכובדים לא עלה לבמה לברך.

באירוע לוקחת חלק גם המקהלה של המרכז לפיוט ושירה. הגברים במקהלה אינם מורגלים בהופעות כאלה. בחזרות האחרונות הם עומדים בשולי הבמה ומתבוננים אל האולם. מלכא המנכ"ל נזעק. "אנחנו עמלים לעשות כאן תרבות, והם מציצים פנימה כמו בחפלה. צריך להחליט: אנחנו עושים כאן תרבות או חפלה?" הוא מחפש את מנהל ההפקה. "שמעון, תסביר להם שתרבות אנחנו עושים כאן".

## מבוא

בתיאור שלעיל מקופלים נושא המאמר וטענותיי המרכזיות. אתנוגרפיה של התזמורת האנדלוסית הישראלית היא אתנוגרפיה של תביעת פרנסיה, דור שני של מהגרים, להכרה בקיומם בתוך שדה התרבות הגבוהה בישראל. האסטרטגיה שגיבשו מייסדי התזמורת היא קבלה של כללי המשחק הנהוגים בשדה התרבות הגבוהה ומאבק על ההון המיוצר בשדה זה. לא תמיד האסטרטגיה הזאת נגישה לכול. היא אפשרית לקבוצה סוציולוגית-דורית ייחודית שאת אנשיה אכנה "המתורגמנים" (Hall 2002). מייסדי התזמורת הם בני הדור השני של עולי מרוקו בישראל או כאלה אשר עלו ארצה בילדותם, הם משכילים, ומה שחשוב יותר, הם רכשו את מה שאווה אילו (2001) מכנה "שפת ייצוג". קבוצה זו היא בבחינת הטרודוקסיה בשדה התרבות הגבוהה (בורדייה 2005). בין יתר אסטרטגיות הערעור הנקוטות בידה בולטת החקיינות (Bhabha 1994; Taussig 1993) כאסטרטגיית ערעור אפקטיבית. בבסיס החקיינות עומדת הפרדה בין תוכן לצורה. כך מייסדי התזמורת, המתורגמנים, אימצו את שפת התרבות המודרנית הגבוהה — ושינו את התחביר הפנימי שלה: הצוואר חנוט בעניבת פרפר, והפה מפיק פיוטים מבית אבא.

אסטרטגיה זו אינה ממלאת תפקיד רק כלפי האליטות המהוות שחקן מרכזי בשדה האמנות הגבוהה, אלא גם ובעיקר כלפי הדור הראשון והשני של המהגרים, אשר תופסים את תוצרי הפעולה החקיינית כשיבה הביתה, כפי שטען מנוי התזמורת הנרגש שתואר בפתח הדברים. כפי שמלמד אותנו בורדייה (2005), אסטרטגיה זו מחוללת מהפכה חלקית בלבד, ואין בה כדי לשנות את מעמדם של כללי המשחק הנהוגים בשדה. לפיכך, אם נאיר את הפעילות של התזמורת כאתר של כינון זהות מזרחית, אטען — בניגוד לטענת הפורום

ללימודי חברה ותרבות (2002) — כי זהות מזרחית זו איננה אלטרנטיבה להגמוניה הנהוגה בשדה התרבות הגבוהה.

תיאורטית, ביקשתי במאמר זה להרים תרומה כפולה: האחת אשר למושג הזהות בכלל והזהות המזרחית בפרט, והאחרת — בהצעת חיבור בין תורת השדות של בורדייה ובין התיאוריות הפוסטקולוניאליות, וליתר דיוק קישור בין ניתוח של הבניה חברתית של תרבות גבוהה, היבחנויות ואסטרטגיות של שימור וערעור (בורדייה 2005) לבין מנגנון החקיינות (Bhabha 1994; Taussig 1993).

מתודולוגית, חיבור זה נשען על ארבע שנות אתנוגרפיה בעיר אשדוד. אחרי שנת גישוש בעיר בחרתי להתרכז בתזמורת האנדלוסית הישראלית, ובמשך כשלוש עונות עשיתי בה עבודת שדה: נכחתי בקונצרטים רבים ברחבי הארץ, ישבתי באולם עם קהל המנויים, נסעתי עם התזמורת באוטובוס הנגנים, שהייתי במחיצתם בחדרי ההלבשה ותיעדתי התרחשויות של "מאחורי הקלעים". אי-אפשר לבסס מחקר על התזמורת האנדלוסית על מחקר אתנוגרפי לבדו, ולכן, נוסף על עבודת שדה בתזמורת ראינתי דמויות מרכזיות מהמרכז לפיוט ושירה, הלכתי בארבע בבוקר לבית הכנסת כדי לשמוע את שירת הבקשות<sup>1</sup> וקראתי מחקרים היסטוריים ומוזיקולוגיים על המוזיקה של יהודי מרוקו במרוקו ובישראל. החיבור שלפניכם הוא שילוב בין מחקר סוציו-היסטורי ובין חלקים קטנים מתוך האתנוגרפיה של התזמורת. הציטוטים המובאים בו הם בעיקר מתוך ראיונות פורמליים שתועדו ותומללו.

המפנה הרפלקסיבי במדעי החברה הניח אתגר לפתחו של החוקר: לחשוף לפני הקורא רכיבים בזהותו אשר הוליכו אותו אל שדה המחקר ואל הטענות שהוא טוען. הקוראים שקיבלו את המאמר לשיפוט מטעם *תיאוריה וביקורת* לא הניחו לי לחמוק מאתגר זה. מדוע בחרתי באשדוד כמושא מרכזי של עבודת הדוקטורט שלי? מדוע באשדוד הוליכו אותי רגלי לתזמורת האנדלוסית? את מי פגשתי בתזמורת ואיזה דיאלוג התקיים בינינו? על שאלות אלה יש בידי תשובות חלקיות. הגעתי לתזמורת מפני שאנשים רבים ששוחחתי עמם במחקר הגישו הדגישו את קיומה כדבר המייחד את העיר. השגתי את מספר הטלפון של מוטי מלכא, מנכ"ל התזמורת דאז. הוא הקשיב לבקשתי לבוא ולהכיר ואמר: "לטלפון הזה חיכיתי כבר שנים". אמירה זו פתחה את הדלת לדיאלוג עמוק ופתוח. מוטי מלכא וד"ר יחיאל לסרי, מקימי התזמורת, עלו שניהם ממרוקו בגיל צעיר מאוד. שניהם חובשי כיפה סרוגה, כריזמטים, בעלי יכולת פוליטית להתנהל בשדות כוח. הרגשתי כי הם רואים בי אחת משלהם. נוסף על מלכא ועל לסרי הכרתי לעומק את הדמויות המובילות בתזמורת: היושב ראש, הסופר אשר כנפו; הסולן אמיל זריהן; רבי מאיר עמר; המנהל האמנותי יורם אזולאי, ואת רבים מנגני התזמורת ובעיקר הנגניות, רובן ככולן מהגרות ממדינות חבר העמים. לכל אחד ואחת מהם עמדה מסגרת הקשר אשר אפשרה יחסי אמון: אם מגדר, אם אתניות ואם

<sup>1</sup> מנהג של יהודי מרוקו המשכימים קום 20 שבתות במהלך החורף ובאים לבית הכנסת לפנות בוקר כדי לשיר לפני שחרית של שבת סדרה מוזיקלית של יותר משלוש שעות. שירת הבקשות היתה הבסיס להקמתם של המרכז לפיוט ושירה ושל התזמורת האנדלוסית הישראלית.

גיל. בשל בורותי במוזיקה בכלל ובמוזיקה אנדלוסית בפרט היו כולם למוריי. זאת אומרת, שבניגוד למצב הרווח שבו החוקרת היא בעלת כוח על הנחקרים, בתקשורת עם הדמויות המגוונות בתזמורת כוננו יחסי כוח מורכבים הרבה יותר.

עם דמויות מרכזיות בתזמורת קיימתי ראיונות פורמליים, ואת אלה הקלטתי ותמללתי. אך לאורך שלוש שנות אתנוגרפיה היו לי אין ספור שיחות – פורמליות ובלתי פורמליות – עם כלל השותפים לפעולתה של התזמורת, שתינו יחד אין ספור כוסות של תה עם נענע וחווינו יחד חוויות רבות. בחירת השדה וההתנהלות בתוכו קשורה בזהותי כאדם וכחוקרת, אך זהות, כידוע לנו, לעולם היא נוצרת במפגש והיא דינמית ומשתנה. התזמורת האנדלוסית לא היתה עבורי רק זירת מחקר, אלא גם אתר של כינון זהות. זהותי שלי מונחת כאן בין דפיו של חיבור זה, אך לא רק הקורא המעוניין בכך נדרש לפענח אותה – אלא גם אני עצמי.

בחלקו הראשון של המאמר אמקם אותו בתוך השיח על זהות אתנית מזרחית בישראל, אניח פלטפורמה תיאורטית למושג הזהות הקולקטיבית ובעיקר אנסה לספק מסגרת תיאורטית לניתוח העולה ממפגש בין תורת השדות של בורדייה לתיאוריות הפוסטקולוניאליות, ואז אאיר את החקיינות כאסטרטגיה של ערעור.

בפרק הממצאים אתאר את המנוע ליצירתה של הפעולה החקיינית, את הרצון "לעשות את זה" (את מנהג שירת הבקשות) "נכון" (על פי תו התקן של תזמורת קלאסית). אתעכב על ההבניה התרבותית של המוזיקה של יהודי מרוקו כתרבות גבוהה, במסגרת התזמורת האנדלוסית הישראלית. אתאר את האופן שבו התזמורת מגדירה ומגדרת את האחרים המשמעותיים שלה ואסכם בדיון על פעולת החקיינות כמכשיר לייצור יוקרה ובתרומתו של דיון זה לדיון האקדמי הישראלי על זהות מזרחית.

## תיאוריה ומסגרת הקשר

### תרבות מזרחית

אי־אפשר להבין את סיפורה של התזמורת האנדלוסית הישראלית בחברה הישראלית בלי להביא בחשבון את מחיקת תרבותם של היהודים יוצאי ערב שהיגרו לישראל. במידה רבה התזמורת האנדלוסית היא "תשובה". תשובה למה? לשבר התרבותי והמעמדי שנקלעו אליו המהגרים מארצות אסיה ואפריקה, שבארץ נכרכו כולם יחד בהגדרה "מזרחים" (Shohat 1988). השבר התרבותי פקד את מגוון האמנויות הנהנות ממעמד של "תרבות גבוהה", ובכללן את השדה המוזיקלי.<sup>2</sup>

במחקרה על זירת ריקודי העם בישראל טוענת דינה רוגינסקי (2004) כי תרבותן של קבוצות המיעוט נתפסה כפולקלור, כאמנותם של ילידים שנגינתם נטועה בעבר הקדום;

<sup>2</sup> סרוסי 1999; סעדה־אופיר 2001; פרלסון 2006; Regev 2000.

מצד אחד מעשה הקטלוג הזה נותן לאמנותם את יתרון האוטנטיות, אבל מצד אחר הוא מנציח את מעמדה כאמנות פרימיטיבית של תרבות ה"ילידים". לעומת האדם המודרני היוצר אמנות, היליד לעולם מייצר פולקלור. כאשר מדובר בישראל, טוענת רוגינסקי, פעולתם האמנותית של המזרחים וקבוצות מיעוט נתפסת כפולקלור, ואילו התרבות העממית של יוצאי אירופה ואמריקה נתפסת כ"תרבות". לפי רוגינסקי, כאשר התמקצעו ריקודי העם והוגדרו כתרבות "גבוהה", הודרו מהם המהגרים ממדינות האסלאם, והמשאבים נותרו בידי הקבוצות הקולטות (שם, 204). חלוקת המשאבים היא שהפכה את הקטגוריות של "גבוה" ו"נמוך" לאמיתיות בתוצאותיהן.

מעקב אחר גלגוליה של המוזיקה של יהודי מרוקו בארץ ממחיש את גודל הפירוק, הן המכוון והן זה הנובע מתהליכי הגירה דרמטיים.<sup>3</sup> כך נוצרה קשת מורכבת של נסיבות אשר הביאה לידי הכחדת הנוהגים של יהודי מרוקו בארץ: השתייכותם של רבים מהנגנים והפייטנים לפרולטריון גרמה לרובם "לזרוק את הכינור וללכת להביא כסף לילדים", כפי שאמר לי אחד הנגנים. הסיכויים להקים בתנאים אלה הרכב מוזיקלי היו אפסיים. בריאיון עם ישועה אזולאי ז"ל, מנגני הכינור המובילים בדור הראשון להגירה, הוא העלה את השאלה איך אפשר להקים הרכב ("לעבוד", בלשוננו), כאשר אחד נמצא בקריית שמונה, אחד בקריית מוצקין ועוד אחד בנתביבות.

ד"ר אבי עילם-אמזלג, שנמנה עם מייסדי התזמורת וניצח עליה, טען בפניי כי דור ההורים המרוקאים, כקבוצה שנולדה לתוך שינויים פוליטיים וחברתיים במרוקו, לא שלט בערבית ספרותית, לא ידע היטב עברית, ולא למד נגינה באופן מקצועי; יכולותיהם היו מגוונות, אבל בשום שדה הם לא הגיעו לרמה מקצועית גבוהה. למרות זאת, כמה מהם נודעו לימים בידע הפנומנלי שלהם בערבית ספרותית, בעברית ובמוזיקה והוסיפו ליצור בארץ. עם אלה נמנים רבי דוד בוזגלו מקריית חיים, ישועה אזולאי מנתביבות, סמי אלמגריבי ורבי מאיר עמר מאשדוד. בניגוד לדור המהגרים-המייסדים של התזמורת הפילהרמונית,<sup>4</sup> "פעילות מוזיקאים אלה לא חדרה לשיח הממוסד" (סרוסי 1984, 291). למרות התנאים שבהם פעלו, דור התלמידים שהקימו היה לימים לעתודת הפייטנים של התזמורת האנדלוסית, אך המשך הפעילות המוזיקלית שפרנסה בצדה היה נחלתם של מתי מעט.

באין קונסרבטוריון, באין חוגים לבני נוער, באין תיעוד של המוזיקה, אם בהקלטות ואם בחומרים כתובים, קטנים היו הסיכויים להעמיד דור שני של מוזיקאים. גם אותם מתי מעט שהמשיכו בפעילות ראו בעצמם חברים ב"גילדה" (כפי שכינו את התופעה במרירות רבים ממבקריה) שהמכשולים שהעמידה סיכלו את הרחבתו של חוג העושים במלאכה. בתוך הקשרים כלכליים-פוליטיים-היסטוריים אלה, סיפור הקמתה של התזמורת האנדלוסית

<sup>3</sup> סרוסי 1984; סרוסי וקרסנטי 1991; פלם 1999.

<sup>4</sup> במחקרה על התזמורת הפילהרמונית הישראלית דפנה בירנבוים-כרמלי (1985) מציינת שאחד המניעים העיקריים להקמת התזמורת הפילהרמונית היה המספר הגדול של נגנים יהודים שהגיעו ארצה. נגנים אלה היו העתודה להקמת התזמורת ונתפסו כנכס שהמדינה צריכה לטפח.

הישראלית, ויותר מכך, סיפור הצלחתה, מציינים נקודת מפנה דרמטית. נסיבות הקמתה וגורמי הצלחתה עומדים בלב החיבור הזה. מבחינה תיאורטית, אין משמעות לטענה כי ייחודה של התזמורת ומקור הצלחתה טמונים בעובדה כי הצליחה לייצר את התרבות המזרחית כזהות גבוהה, אלא אם כן מבינים כי במשך עשרות בשנים הובנתה התרבות המזרחית כתרבות נמוכה. כך יש למטבעות תרבות "נמוכה" ותרבות "גבוהה" משמעויות סוציו-היסטוריות הנובעות מהתנסותן של קבוצות מהגרים ממדינות ערב לישראל. יצירת היררכיה בנוסח "גבוה" ו"נמוך" נחשפת (שוב) כפרקטיקה של הדרה, דה-לגיטימציה וצבירת כוח.

#### זהות

סיפור הקמתה ופעולתה של התזמורת האנדלוסית הישראלית הוא סיפור אחד מני רבים המלמד אותנו על ההבניה החברתית של זהות בכלל ושל זהות מזרחית בפרט. תפיסת הזהות כתוצר של הבניה חברתית מבקרת את התפיסה המהותנית של זהות: ביסודות הגישה עומדת ההבנה כי זהות לעולם מתגבשת במפגש, היא לעולם משתנה ולכן גם מלאה סתירות. החל בשנות התשעים של המאה ה-20 פרחו בסוציולוגיה הישראלית מחקרים אשר העמידו את המושג "זהות" ככלי אנליטי מרכזי לפענוח פעולותיהם של יחידים וקבוצות בחברה הישראלית. נטען כי כדי לרדת לעומקה של סוגיית אי-השוויון האתני יש למזג את הדיון הכלכלי-חברתי עם דיון בדינמיקה התרבותית הכוללת את תהליכי הבניית הזהות (הפורום ללימודי חברה ותרבות 2002, 18). ביחס לזהות נטען כי זהות אינה אלא "אתר של כינון, תופעה נזילה", וכי זהות מזרחית "אינה מוגדרת כאופוזיציה ל'אשכנזיות', אלא תופעה שבין השאר מכילה בתוכה גם את האשכנזיות מתוך יחסים של הכלה והדרה, של חיקוי והטמעה" (שם).

בבואנו ללמוד על זהותן של קבוצות מיעוט נערמות לפנינו שאלות מתודולוגיות ותיאורטיות סבוכות. ההיסטוריה והפוליטיקה שעיצבו את התנאים שקבוצות מיעוט מתפקדות בהם הפכו לשחקניות מרכזיות בזירה. אי-אפשר להבין הבניה חברתית של זהות ללא דיון בחוויית ההגירה ובמהגר כשחקן מרכזי בסוציולוגיה של המאה ה-20. ביחס לאתנוגרפיה של התזמורת האנדלוסית טענתי היא כי תביעתו המרכזית של המהגר היא תביעה להכרה (Taylor 1992), תביעה לקיום כלכלי, חברתי ותרבותי.

את הדיון בהבניה חברתית של זהות יש לעגן בשני מופעים היסטוריים מרכזיים למאה ה-20: לאומיות וקולוניאליזם. מופעים אלה עיצבו את הגיאופוליטיקה, את המדיניות ואת הכלכלה, ומה שחשוב לענייננו – הם יצרו מכשיר רב-כוח בעיצוב תודעתם של הבריות, תרבותם, שפתם, ומערכת האמונות של האנשים (Comaroff 2000). הלאומיות והקולוניאליזם היו בית ייצור של מודלים "ראויים", אשר הופצו בעולם כולו שנים רבות לפני פריחת הדיון הסוציולוגי בתהליכים של גלובליזציה. בישראל – מדינת לאום מודרנית, המשתחררת משלטון המנדט הבריטי ותושביה העתידיים הם מהגרים ממדינות אירופה וממדינות אסיה

ואפריקה — אומצו בחום מודלים תכנוניים,<sup>5</sup> אקדמיים (כהן 2001), משפטיים (Shamir 2000) וניהוליים (פרנקל 2000), והוצגו למהגרים אליה כמודלים ראויים להקמתה של חברה חדשה. את פעולתה של התזמורת האנדלוסית הישראלית אני מבינה ביחס להכרה שתובעים בני הדור השני להגירה, ביחס להיותם "מתורגמנים" מבחינה סוציולוגית-דורית וביחס ליכולת שלהם לאתר את המודלים הלגיטימצינוניים ולאמץ אותם. ניתוח פעולתם של האנשים ביחס למודלים ה"ראויים", או בשפתו של בורדייה ביחס לשדה התרבות הגבוהה, מלמד אותנו פרק בהבניה של זהות קולקטיבית. כאן אני מבקשת להחזיר את הדיון מההיסטוריה לתיאוריה: דיון בזהות קולקטיבית אמנם שזור מאז ומעולם בתהליכים וביחסים של כוח וכלכלה, אך בתוך כך נוצרו רכיבים אוטונומיים מבחינה אנליטית. לפה של אוטונומיה זו הוא ההבניה החברתית של גבולות, אמון וסולידריות בין חברי הקולקטיבים השונים. שאלת המפתח ביחס למנגנון זה היא "כיצד הזר יכול להיפך לחבר בקולקטיב?" (אייזנשטדט 1998, 13). ההבניה והגיבוש של זהות או תודעה קיבוצית נוצרים על ידי גיבוש, הפצה ומיסוד של דגמים של סדר חברתי ותרבותי, ובמונחיו של קליפורד גירץ (1990) — דגמים "של" ו"בעבור" החברה. דגמים אלה מייצרים את אמות המידה. ההפצה של דגמים אלה קשורה לתחרות על השליטה במשאבים, לוויסות ולמאבקים על ההגמוניה. תווי התקן, המודלים שהם לעולם פרטיקולריים, מזוהים ונישאים על ידי קבוצה אחת, מוצגים כאוניברסליים, ובזה עיקר כוחם. התזמורת הפילהרמונית הישראלית, לדוגמה, כפי שטוענת דפנה בירנבוים-כרמלי (1993), היא מפעל תרבותי של קבוצה מעמדית ואתנית מסוימת אשר הצליחה להנחיל את תרבותה כתו תקן של תרבות אוניברסלית.

הדגם "תזמורת קלאסית" הוא בבחינת "קדמת הבמה", חזית הסדר שהחברה הישראלית מציעה כדגם מכובד ולגיטימי להצגה לפני "קהלים ראויים". מחקר על התזמורת האנדלוסית הישראלית מלמד אותנו כי אימוץ הדגמים המוכרזים, תווי התקן, היה אינסטרומנטלי: כאשר התכנים של "קדמת הבמה" (המוזיקה המערבית) מתאיידים תחת תרגומים חברתיים שונים, האנשים מביאים את הדינמיקה של "מאחורי הקלעים" אל קדמת הבמה. והתוצאה? הופעה הנאמנה למודלים: תזמורת מערבית קלאסית שתכניה כוללים מטענים תרבותיים ופוליטיים "אותנטיים" (מוזיקה אנדלוסית) המתהווים בד בבד עם התביעה להכרה.

#### חקיינות כאסטרטגיה של ערעור

אתנוגרפיה של התזמורת האנדלוסית הישראלית יכולה להיות מוארת ומונהרת באמצעות תורת השדות של בורדייה. בחיבור זה אני מבקשת לגשר בין תורת השדות של בורדייה, אשר תעניק לי סטרוקטורה לקיים בה את הניתוח, ובין תיאוריות פוסטקולוניאליות אשר יעבו את ההיסטוריוזציה של התהליך ויציעו פרקטיקה מדויקת לניתוח ושיום פעולתה של התזמורת — חקיינות.

<sup>5</sup> שדר 2000; יעקובי 2003; Shadar 2004.

כיצד ניתן להכיל ולעכל מהלך תיאורטי הנע בין פוסט-סטרוקטורליזם לפוסטקולוניאליזם?

סטרוקטורה והיסטוריה אינן מוציאות זו את זו – תורת השדות של בורדייה אינה נוקטת סטרוקטורליזם נוקשה. היא עונה על הצורך לנתח ולהבין שינוי. בהקשר זה קל לזהות את העוגנים המרקסיסטיים בתורתו של בורדייה: שינוי הוא תוצאה של מאבק בין קבוצות הנאבקות על ההון התרבותי של השדה. במידה רבה בורדייה כותב מתוך רצון להנהיר מציאות רבת שינויים, שהקולוניאליזם הוא מנוע מרכזי שלה. את מחקריו הראשונים (שאת חלקם ערך באלג'יריה) ייחד לשאלה "כיצד מתבצע מעבר מחברה מסורתית לכלכלה קפיטליסטית תחת שלטון קולוניאלי" (בורדייה 2005, 8). המתח שבין סטרוקטורה להיסטוריה הוא מתח מרכזי בתיאוריות פוסטקולוניאליות. במידה רבה מקורותיו של המושג פוסטקולוניאליזם במעבר ממופע היסטורי אשר אתגר את השיח של מדעי החברה והרוח אל תיאוריה חדשה על פוליטיקה, כוח, תרבות וכלכלה. המונח "פוסט" אינו בא לסמן את תום העידן הקולוניאלי, אלא את פתיחתו של עידן רפלקסיבי. כך עומד בבסיסן של שתי הפרדיגמות הסבר מופשט אשר מבאר מבני עומק ונותן להם צורה. הסבר זה נוצר לנוכח אתגרים שהציבה ההיסטוריה לפני הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה: הן הפוסט-סטרוקטורליסטית והן הפוסטקולוניאלית. תרבות, כוח והפצת מודלים – התיאוריות הפוסטקולוניאליות מאירות את הסיטואציה הקולוניאלית כמרחב תרבותי ופוליטי המייצר תודעה כבולה, שאזיקה הם תוצאה של מפגש לא שוויוני בין קבוצות תרבותיות ופוליטיות שונות. על פי התיאוריות, יחסי הכוח מוגדרים בשלוש זירות במקביל: מדובר בשליטה פוליטית (והרי עניינו של הפרויקט הקולוניאלי ב"גילוי" ארצות לא לך), בשליטה כלכלית (ברבים מדגמיו עניינו של הקולוניאליזם בהרחבת שווקים, בשימוש במשאבים מקומיים ובהחזרת הערך העודף אל ארץ האם), אך בעיקר בשליטה תרבותית (שליטה בהביטוס, בתודעתם ובאמונתם של הנחקרים) (Comaroff 2000). הפרויקט הקולוניאלי ביסס את שליטתו באמצעות הפצת מודלים פיזיים ואידאיים וכך האיר את מושג התרבות כצורה של שליטה. הפצת המודלים הללו זכתה לכינויים רבים, ובהם "משא האדם הלבן" ו"משימת התרבות". כך השליט נתפס כ"שליח אור" (emissary of light) והקולוניאליזם – כהתחייבות מוסרית (Sharpe ; colonialism as a moral obligation). תרבותו של השולט הובנתה כתרבות גבוהה או עליונה לעומת תרבותו של הנשלט. להבניה זו נודעו השלכות פוליטיות משמעותיות. היא סיפקה לשולטים את הלגיטימציה לשליטתם ועיצבה את אופייה של השליטה. הקבוצה השלטת חזרה והדגישה את "תרומתה" לקבוצת הנשלטים (שוחט 1991, 52). היא ראתה לעצמה "חובה מוסרית" להתערב בעניינים מרכזיים של החברה הנשלטת, ובהם החינוך, הדת והחוק, ולשנות את מוסדותיה. גם על פי תורת השדות של בורדייה תרבות, כוח ושליטה ארוגים אלה באלה. "מבנה השדה הוא מצב יחסי הכוחות בין הסוכנים או המוסדות המעורבים במאבק בתוכו, או אם תרצו: הדרך שבה מתחלק ביניהם ההון הספציפי בשדה" (בורדייה 2005, 114). השולטים בשדה הם אלה המחזיקים בהון התרבותי של השדה. הסוכנים או המוסדות המעוניינים לקחת חלק



במשחק חייבים לעבור תהליכי סוציאליזציה בסיסיים אשר בהם יתוודעו לכללי המשחק של השדה, והחשוב ביותר – יעמדו על ערכם של הפרסים המחולקים בשדה. במונחי התיאוריות הפוסטקולוניאליות, פירושו של דבר הוא כי קבלת קיומה של היררכיה חברתית, תרבותית ופוליטית, ציית לשלבים המבנים את ההיררכיה החברתית והפנמה של הלגיטימציה המוסרית ו"התרבותית" של הקבוצה השלטת לשלוט – כל אלה הם תנאים לכניסה לשדה. חקיינות כאסטרטגיה של ערעור – הכניסה לשדה, טוען בורדייה, מתאפשרת רק לאלה שעברו סוציאליזציה בטרם כניסה לשדה והם מקבלים עליהם את כללי המשחק ומכירים בערכם של הפרסים (שם). אלו הם "דמי הכניסה" לשדה, שרק מי שחולק את ההביטוס של השדה יכול לשלם אותם. הסוכנים החדשים נכנסים לשדה ונאבקים על ההון התרבותי המחולק בשדה. בתוך המאבק קמים הכוחות שמחזיקים בהון התרבותי, האורתודוקסיה המפעילה "אסטרטגיות של שימור" למען שימור מעמדה. לעומתם, הכוחות החדשים הופכים להטרודוקסיה ומפעילים אסטרטגיות של ערעור. מבחינה תיאורטית אני מציעה לראות בחקיינות אסטרטגיית ערעור אפקטיבית להשגת שליטה על ההון התרבותי של השדה. מניין צומחת האפקטיביות של החקיינות כאסטרטגיה של ערעור? מצייתנותה לכללי המשחק. היא העדות החותכת ביותר לכך שהמצטרפים החדשים אינם מאיימים על הדוקסה, על הנחות היסוד של השדה, אלא מחזקים את מעמדה. במאמרו "על כמה מתכונות השדה" חוזר בורדייה ומזכיר לנו כי "לכל האנשים המעורבים בשדה מסוים יש כמה אינטרסים בסיסיים משותפים, בראש ובראשונה בכל מה שקשור לעצם קיומו של השדה: מכאן שיתוף הפעולה האובייקטיבי ביניהם, הנמצא בבסיס כל מאבקהם" (שם, 144). אחת מתכונותיהם המעניינות של ה"מתורגמנים", כפי שבחרתי לכנות את מייסדי התזמורת, בני הדור השני של ההגירה ממרוקו, היא ההבנה שלהם שכדי לחלוק את ההון התרבותי והכלכלי של שדה התרבות הגבוהה בישראל עליהם לחזור ולחזק את הדוקסה. אם כן, החקיינות היא אסטרטגיית הערעור האפקטיבית ביותר, מפני שאינה מערערת על הדוקסה אלא מחזקת אותה. בורדייה מציין (שם, 115) כי פעמים רבות הסוכנים החדשים מציגים עצמם כאילו הם המשקפים את הרוח האמתית של השדה, הם שחוזרים אל הראשית ושבים אל המקורות, ובכך מציעים אלטרנטיבה לאורתודוקסיה אשר קפאה על שמריה ולא היטיבה לשמור על רוח השדה. אבל – וזה עיקר כוחה של החקיינות כאסטרטגיה "מערערת" במפגש שבין אימוץ של הדוקסה (תזמורת קלאסית) ובין תכנים חדשים הנוצקים לתוכה (פיוטים יהודיים, אללא אנדלוסי) – החקיינות משנה את משמעותה האינטואיטיבית. חקיינות איננה אימוץ זול חלקי ודל של "מקור", אלא כינון גרסה חדשה של הדוקסה. גרסה חדשה זו נהנית מכוחה של הדוקסה: היא הרי נראית כמוה ומתנהגת כמוה, אבל עם זאת היא משנה את תכניה ומבטאת את המטענים של הקבוצות החדשות. החקיינות, טוען הומי באבא (Bhabha 1994), היא פשרה אירונית שבין שינוי לקבלת השליטה. מצד חברת המהגרים ניכר הניסיון להידמות; מצד המדינה והאליטות ניכר הניסיון לשמר את ההבדל שהוא מקור כוחם. אם נמקם היסטורית את מנגנון החקיינות בתוך תנאים של חברת מהגרים המוחזקת

בתחתית ההיררכיה בשדה התרבות הגבוהה בישראל, נגלה כי היכולת להכיל את "האחר" מניבה כוח רב כאשר "האחר" הוא האליטה. פעולת החקיינות, טוען מייקל טאוסִיג,<sup>6</sup> איננה אקט נייטרלי של יצירת העתק, אלא היא פעולה של ייצוג מחדש, וככזאת היא אפילו מתעלה על המקור, שכן היא משכילה "ללכוד מחדש" (recapture) את המקור — היא בבחינת שכפול שיש בו מן החידוש. פעולת החקיינות אינה בבחינת "עוד מאותו דבר". כמו ג'ון קומרוף (Comaroff 2000), גם טאוסִיג נזקק לפער שבין הצורה לתוכן. הפער בין צורה לתוכן המצוי בלב מעשה החקיינות מייצר בקרב השליט תחושת איום. במילותיו של טאוסִיג, המחקה יוצר העתק אשר גורע מכוחו של "המקור" ("copy that takes power from the original"); (Taussig 1993, 59).

מכאן, שבניגוד למחשבה האינטואיטיבית שלנו כי איום או התנגדות קשורים בצורות אופוזיציוניות של כוח, טאוסִיג גורס כי חיקוי האחר, הכלה שלו, יצירת גרסה חדשה שלו, הם בבחינת האיום האפקטיבי ביותר כלפי אותו אחר. כיצד ניתן להבין את יצירת האיום במונחיו של בורדייה?

הדבר הבלתי נסבל בעיני אלה שיש להם טעם מסוים, כלומר איזושהי נטייה נרכשת "להבדיל ולהעריך", כדברי קאנט, הוא מעל לכול עירוב הז'אנרים, בלבול התחומים. מפיקי הרדיו או הטלוויזיה היוצרים קרבה בין הכנר המקצועי לכנר הרחוב (או חמור מכך, הכנר הצועני), בין המוזיקה למחזמר ... מפיקים אלה מבצעים — לפעמים במודע ולפעמים באופן בלתי מודע — סוגים של ברברזם טקסי, חילולי קודש של ממש, בכך שהם מערכבים מין בשאינו מינו, קודש וחול, בכך שהם מכניסים יחד את מה שהסוגים המוטמעים — הטעמים — מצווים להפריד (בורדייה 2005, 150).

## ממצאים

איך עושים "את זה" "נכון"? — ההחלטה על המודל הראוי די לראות לנגד עינינו שאין כל עשייה מסוגת יותר, מבדילה יותר, כלומר קשורה יותר למעמד החברתי ולהון הלימודי הנרכש, מאשר הביקור בקונצרט או העיסוק בכלי נגינה "אצילי" ... די בכך, אם כן, כדי להבין שהקונצרט נועד מטבעו להפוך לאחת החגיגות הבורגניות הגדולות. (בורדייה 2005, 150).

בדצמבר 1985 שימש מוטי מלכא, מנכ"ל התזמורת האנדלוסית הישראלית בתקופת המחקר, מנהל מתנ"ס תקוותנו באשדוד. כך הוא בוחר לספר לי את סיפור היווסדה של התזמורת:

<sup>6</sup> החקיינות, על פי טאוסִיג, היא התנועה של הייצוג מחדש של המודרנה. בכך הוא מבקש לצאת נגד המיתוס של הנאורות, אשר העלה את ההיגיון האוניברסלי החופשי מהקשר. בעקבות בנימין, הרואה כיצד האובייקט כבר מסמן את הרצון להמיר את עצמו (to transform itself), הוא טוען כי תנועה דיאלקטית זו מצויה בלב המודרנה, כלומר הרצון לכפור בדבר מצוי בלבה של התרבות המודרנית.

מדובר ברובע א' ברחוב משמר הירדן. רבי מאיר עמר ביקש לעשות בקשות אצלי. אמרתי לו קיבלת. לסרי<sup>7</sup> היה רופא בחיל הים, הערתי אותו בגשם זלעפות, מגיעים רטובים ואומרים איזה אידיוטים אנחנו. מה אנחנו עושים פה? וכשאנחנו מגיעים לאולם — האולם מלא עד אפס מקום. מקבלים ליד את ספר הפיוטים. קיבלנו שלוש שעות של חוויה רוחנית. פה הרגשתי שמהו הולך לקרות. התרחשות קהילתית, תרבותית, מוזיקלית. הזמינו אותנו, הצעירים האקדמאים, הכינו לנו שולחן והביאו את הכנר מנתיבות ואת אחד מגדולי הפייטנים הרב חיים לוק וכיכדו אותנו, אבל — הגברה חורקת, והרימו תמונות של צדיקים ומכרו — על מנת לפרנס את האירוע, והתעצבנו — ככה אתם עושים תרבות? אבל הבנו שהם לא אשמים — אין להם את המסגרות המקובלות לבוא לידי ביטוי. היה ברור שאני לא בעניין של לקטר, אלא ליצור. כתבתי נייר לאריה אזולאי<sup>8</sup> — שום תגובה. אחרי כמה חודשים הוא קרא לי אליו — תבוא דחוף יש לי רעיון להקים את המרכז העולמי לפיוט ולשירה.

סיפור ייסודה של התזמורת, שעם אירועי העשור קיבל מעמד של סיפור מיתי מכוון, מקפל בתוכו את הפרדוקסים המרכזיים שאני נדרשת אליהם בחיבור זה. תמצית הסיפור היא השילוב שבין "חוויה רוחנית... התרחשות קהילתית, תרבותית, מוזיקלית" מן הצד האחד ובין "הגברה חורקת" ומכירת תמונות של צדיקים מן הצד האחר. שילוב זה מעורר את השאלה "ככה עושים תרבות?" שאלה זו מניעה את מייסדי התזמורת לפעולה. כיצד ליצור מפעל תרבותי שישיע את מה ששמעו במתנ"ס כאמנות גבוהה.

לסרי ומלכא מצטיירים בסיפור המכוון הזה כאנתרופולוגים של מחוזות ילדותם, אשר חוזרים לשורשים שלהם, אל בית הכנסת של רובע ילדותם, ומגלים עולם חדש, אקוטי, רוחני ומרשים. האירוע מועצם מתוקף הכינוי "אותנטי": אירוע שהאנשים נמצאים בו במקומם ומציגים לעיניהם משהו, משהו "אמיתי". לאלמנט הגילוי המקופל בסיפור ההקמה נודעת חשיבות מכרעת. "נדהמנו", סיפר מלכא "יש לנו תרבות נפלאה". אך הגילוי איננו גילוי נאיבי. בתוך ההקשר החברתי הרחב, שעל פיו ליהדות צפון אפריקה אין נכסים שאפשר להחשיבם כתרבות גבוהה, הוא מקבל ממדים דרמטיים. העובדה כי הם, בני דור שני להגירה, נפגשים עם תרבות הוריהם ומופתעים ממה שנגלה לעיניהם, מלמדת אותנו רבות על החוויה הייחודית של בני דור שני להגירה בכלל ולהגירה של קבוצות מוחלשות בפרט. כפי שאמר לי ד"ר לסרי: "זה גורם להרבה אנשים להשתחרר מעכבות, מרגשי נחיתות. גם לנו יש מוזיקה קלאסית שאפשר לבוא לאולמות קונצרטים ולשמוע".

אלא שבאירוע הנהדר, באותה חוויה רוחנית ומוזיקלית, נכחו גם כל אותם אלמנטים שבני הדור השני למהגרים ממרוקו מזהים כסימנים מובהקים של השפל התרבותי: מכירת תמונות צדיקים, מערכת הגברה חורקת. "התעצבנו", אומר לי מלכא, ומסמן בדבריו את

<sup>7</sup> ד"ר יחיאל לסרי הקים עם מלכא את התזמורת האנדלוסית. לימים היה חבר כנסת וממלא מקום ראש עיריית אשדוד, ובבחירות 2008 נבחר לראש עיריית אשדוד.

<sup>8</sup> ראש עיריית אשדוד דאז.

חויית ההתרוממות לצד ההשפלה כמה שהניע אותם לפעולה. מלכא ולסרי מקבלים עליהם את ההגדרות של תרבות גבוהה. כדבריו של בורדייה, הם חולקים הסכמה על מושאי המאבק ועל ערכם של הפרסים (בורדייה 2005, 114). המניע לפעולתם הוא הרצון להשתתף בחלוקת ההון של השדה. באותו לילה חורפי נגלה לעיניהם (או לאוזניהם, יש לומר) המטען שאפשר להציגו כתרבות גבוהה משום שהוא עומד בספי הכניסה לשדה: מטען תרבותי ראשוני ואותנטי שאפשר להציגו כקלאסיקה.

ד"ר יחיאל לסרי ומוטי מלכא הקימו את התזמורת האנדלוסית הישראלית בשני גלגולים. ב-1988 הקימו עם סמי אלמגריבי, אלי בן חמו ואריה אזולאי את המרכז לפיוט ושירה באשדוד; זה שימש ועדיין משמש בית הכשרה לפייטנים ולנגנים בכלים המסורתיים. ב-1994 התפצל המרכז לפיוט ושירה, והתזמורת, בגרסתה החדשה, הוקמה כגוף נפרד ממנו, בשיתוף פעולה עם ד"ר אבי עילם-אמזלג, אמיל זריהן וישועה אזולאי. התזמורת הוקמה כתזמורת קלאסית עתירת כלי קשת, היא מונה כ-30 נגנים ומורכבת משתי קבוצות. הקבוצה הראשונה מכונה בשפת השדה "האותנטיים", וכל השאר הם "התזמורת". רוב חברי "האנסמבל האותנטי" הם מהגרים מצפון אפריקה וילידי הארץ ממוצא מזרחי. נגן הכינור הראשי בהרכב הוא פלסטיני אזרחי ישראל ממגיד אל-כרום. רוב חברי "התזמורת" הם מהגרים ממדינות חבר העמים או ילידי הארץ. הנגנים האותנטיים מנגנים משמיעה, ואילו התזמורת מנגנת מקריאה בתווים. אין בכוונתי לעסוק באופנים שבהם מוכל ריבוי הקבוצות והשפות בפעולת היומיום של התזמורת (אהרון גוטמן 2005), אלא באופנים שבהם היא מבקשת למצב את עצמה כתרבות גבוהה.

מראשיתה ועד שנת העשור שלה פועלה של התזמורת נע סביב ציר אחד: איך לעשות "את זה" (את מה שראו מייסדיה באותו לילה במתנס תקוותנו ברחוב משמר הירדן באשדוד) "נכון" (באופן ממושם המקבל את כללי המשחק הנהוגים בשדה)? או, במילותיו של לסרי: "חשבנו כל הזמן, מה יהיה המודל הנכון?" כאשר המודל הנכון הוא המודל שיביא כסף והכרה, שני משאבים מרכזיים שהם הפרסים המוכרזים של שדה התרבות הגבוהה. משלב זה ואילך פרנסי התזמורת וקהל מנוייה מבקשים לשוות דמות מוגדרת לאותו "שדה" ובאותה נשימה הם מבקשים לפרק אותו. כלומר, על ידי התחקות אחר פועלה של התזמורת האנדלוסית הישראלית-אשדוד ניתנה לנו הזדמנות לחשוף את הברור מאליו, את הכלכלה והפוליטיקה של התרבות הגבוהה בישראל, כפי שעולה מדבריו של ד"ר לסרי:

מהו המודל ה"נכון"? מקצועי, יותר גדול, הנוסחה שתיקח בחשבון לא רק את הצד האנדלוסי אלא את הצד הישראלי. היה קשה לחברה הישראלית לעכל משהו כמו פיוט ושירה. האנדלוסית קלה לעיכול: שילוב של אותנטי עם מערבי. יש העברה לתווים (שלא עשו לפנינו בארץ), המסגרת של המנצח, במה שהיא במה מערבית, התוכן הוא אנדלוסי. המסגרת מערבית. שומר כל הזמן על האותנטיות... בפיוט ושירה האווירה היתה של בית כנסת, לא של במה.

בדברים אלה לסרי נותן דמות ל"דבר הנכון" המכונה בפי הנחקרים "תזת השילוב". ולסרי מסביר:

אנחנו הבנו שמה שלא יוגש באופן קלאסי — לא ייתפס כתרבות. רצינו להכניס אלמנטים של תרבות גבוהה למוזיקה המזרחית. המוזיקה המזרחית הפופולרית תופסת מקום ונכנסת ללגיטימיות הישראלית. אבל הם לא נותנים את הערך הנוסף, את הערך הקלאסי שבלעדיו אתה לא חודר לליבה התרבותית ולקנוניות של התרבות הישראלית. חשוב לנו להיכנס לחברה הישראלית — להיות חלק מהתרבות הישראלית. התפיסה שלנו היתה שהתרבות הישראלית היא משהו חדש, והיה לנו הרושם שנוצרת כאן תרבות שהליבה שלה מערבית והשוליים מזרחיים, וראינו שפער מעמדי מושפע מאוד מפער תרבותי. עובדה שהליבה התרבותית היא ליבה אשכנזית. יש קשר בין השניים, בין פער תרבותי לפער מעמדי.

קיומו של דור ביניים משכיל, מודע לפערים החברתיים (מלכא ולסרי, כמו אחרים בסביבתם, מדגישים את החשיבות שהיתה להשתתפותם בתוכנית פעילי ציבור במסגרת לימודיהם באוניברסיטת בר-אילן), שלא עזב את המסגרת המקומית-דתית והמשיך לפקוד את בתי הכנסת כזירה תרבותית ופוליטית — היה המפתח להקמת התזמורת ולייצורה מחדש של תרבות יהודי מרוקן בישראל כתרבות הנהנית מיוקרה. זו קבוצה סוציולוגית מיוחדת אשר חולקת את ההביטוס עם הקבוצות ההגמוניות בכל הקשור בשאלות של זהות: מה "נכון"? מה "גבוה"? מה "נמוך"? כמו מי אני רוצה להיות? ועם זאת היא קשורה וכרוכה בשדות אחרים בעיקר מתוקף היותה קבוצה של יהודים שומרי מצוות: בית הכנסת, המתנסס הדתי ועוד.

בריאיון עם אשר כנפו, סופר ומחנך ששימש בשנות המחקר יושב ראש הנהלת התזמורת, אני שואלת אותו מה היתה התרומה של אנשים כמו מלכא ולסרי: יש לך בארץ כמה מומחים, כל אלה מעולם לא הצליחו למסד את העניין. היו צריכים לבוא שניים שאין להם נגיעה לנושא. מלכא הוא זייפן גדול, ולסרי — יש לו קול נחמד, אבל הוא לא מכיר את הנושא. הם גם שייכים לתקופה של פעילי ציבור. בשנות השמונים קמו באוניברסיטאות תוכניות של פעילי ציבור שמה למדו בעיקר עדות המזרח, זה היה אמור להצמיח הנהגה חיובית בעיירות.

לנו היתה שפה, אומר לסרי ומתכוון לשפת ייצוג (אילוז 2001), שפה שבעזרתה הם קנו לעצמם את מעמדם כמתורגמנים (Hall 2002) המתרגמים את המופע בבית הכנסת למעשה שייתפס כ"קנוני", את ה"מזרחי" ל"קלאסי". שפת הייצוג נחשפת ביכולתם להעניק מסגרת הקשר חברתית ופוליטית רחבה ("יש קשר בין השניים, בין פער מעמדי ופער תרבותי"). בורדייה טוען כי ההטרודוקסיה עולה מתוך "אלה שמקרוב באו ולפיכך לעתים קרובות הצעירים יותר" (בורדייה 2005, 114). היכרותם עם כללי המשחק של השדה והכרתם בערכם של הפרסים הנהוגים בשדה הבטיחה את כניסתם אל השדה.

מה היו אפוא הצעדים הראשונים שננקטו במעשה התרגום? בריאיון עמו לסרי מתאר את התהליך:

חיפשנו אדם שיוכל להוציא את התוכניות שלנו מהכוח אל הפועל. התחלנו לאסוף תקציב ראשוני, רות שחר [מפיקה תל-אביבית – מא"ג] הציעה שנשכור את התזמורת הקאמרית, לתת לה את החומר בתווים. בחזרות הראשונות בתל-אביב, אני זוכר את החזרות האלה, זה נראה להם מצחיק. הם צחקו, אבל מאוד התרגשתי, שמעתי אותם עושים את "מהלל מועד בקורן". זה היה מדהים. ואמרתי, זה בדיוק זה – פיוט ששמענו אותו בילדות – נהגו לשיר אותו כשיר ילדות לילדים בעריסה שלהם ולשמעו אותו בנוסף כזה – אמרתי למוטי – עשינו את זה. זה הכיוון.

תחילתו של מעשה התרגום שיתגבש בהמשך לכדי פרקטיקה חקיינית בשכירת התזמורת הקאמרית. המתורגמנים שוכרים את התזמורת לכמה ימים ומבקשים ממנה לנגן את שירי הערש של ילדותם כשהם כתובים בתיווי מערבי – מעשה תרגום נוסף. מראשיתו של המעשה היה הכלי כלי מערבי והאמצעי היה תיווי מערבי, אך התוכן היה "הזהה" ה"מקורי" – האללא האנדלוסי. כך, למן יומה הראשון של התזמורת, לא היה מעשה הקמתה – ולענייננו הקמתה מחדש של הזהות המזרחית – משום מעשה של אופוזיציה לתזמורת המערביות הקלאסיות. ההפך הוא הנכון: האתנוגרפיה של התזמורת מצביעה על אימוץ שפת השדה, אימוץ של צורה, אימוץ הפרפורמנס של תזמורת קלאסית (מערבית, למותר לציין). ולסרי ממשיך:

היה קונצרט באשדוד ובאשקלון. הבאנו אנשי ציבור. דליה מזור היתה המנחה. הבאנו את פואד. עשינו שואו תקשורתי. אחר כך עשינו קונצרט במוזיאון תל-אביב עם כל המי והמי, ראשי ערים וחברי כנסת והבאנו את חברי המדור למינהל תרבות. זה היה מודל שמורכב משני חלקים. החלק הראשון היה נגנים מערביים ונגנים מזרחיים. החלק השני היה המודל השני – רק אותנטיים. ... הגענו למסקנה שהמודל הראשון הוא הנכון יותר – בגלל הנפח המוזיקלי והשמירה על התוכן האנדלוסי. בתהליך ההקמה פרופ' יוסף שטרית חשב שהאנדלוסית צריכה לנגן רק בכלים אותנטיים – לשבת על הרצפה במחצלות. אני חשבתי שככה נהיה פולקלוריסטים, יזמינו אותנו למימונה ולא ניכנס לחברה הישראלית. אני ומוטי רצינו חליפות עם עניבות פרפר, זאת הדרך היחידה לשמור על התרבות שלנו. הכרנו את הלך הרוח במוסדות השלטון – לא היינו מקבלים סבסוד. הרבה מזרחים מתערים כאן בחברה הישראלית ורואים עצמם מערביים, וכדי להתחבר חזרה למוזיקה שלהם, לבית שלהם – הם היו צריכים את הקשר עם המערביות שלהם.

העובדה שהיתה בבעלותם שפת ייצוג סיעה בידם להבחין במלכוד שבתואר "מוזיקה אתנית-אותנטית" ("יזמינו אותנו למימונה ולא ניכנס לחברה הישראלית"). שימוש בכללי המשחק של השדה, שהמסמן שלהם כאן הוא עניבת הפרפר, הוא הצורה היחידה לקיים את

התרבות "שלנו" כ"תרבות גבוהה". אך יתרה מכך, כללי המשחק של שדה התרבות הגבוהה מתגלים כחיילים הטובים במלחמה על הפיוט מבית אבא. עניבת הפרפר היא שמאפשרת את קיומו בכבוד של הפיוט. כפי שטוען בורדייה, לסרי מלמד אותנו כי לא היתה להם כוונה לכפור במעמדה של התרבות הגבוהה בישראל, אלא לזכות בהכרה ("להיכנס לחברה הישראלית", כלשונו) ובמשאבים ("סבסוד").

הקמת התזמורת על פי לסרי וכפי שהעידו בפניי כל פרנסי התזמורת היתה פעולה כפולה. מן הצד האחד היא היתה פעולה של המהגרים ובניהם אל מול הממסד. "שיזמינו אותנו", "שייתנו לנו סבסוד", "שנהיה חלק מהחברה הישראלית". ומן הצד האחר היא כוונה לדור השני של המהגרים, אשר — כפי שלסרי מנסח באופן מדויק — "רואים עצמם מערביים", וכדי להתחבר לבית שלהם, לשירי הערש של ילדותם, הם צריכים את הקשר עם המערביות שלהם. רוצה לומר, יש ליצוק את הפיוט לתוך כללי המשחק של שדה התרבות הגבוהה, משום שהמקום ה"מזרחי" הרי הוא סטריאוטיפ מוכתם, שרוף, שאינו יכול לשמש "בית" לדור השני של המהגרים. שאלת "המודל הנכון" מוצגת כאן בעצם כשאלת שייכות. איך נקים מפעל תרבותי שיהיה "בית" בתנאים של דיכוי תרבותי ושל הגירה? כך אפשר להבין מדוע ההיענות לכללי המשחק הנהוגים בשדה התרבות הגבוהה לא רק שאינה מייצרת ניכור בקרב קהל המנויים, אלא אף שההפך הוא הנכון. קיומו הפיוט בשפת התרבות הגבוהה העניק ומעניק למנויי התזמורת תחושה של שייכות.

החיפוש אחר בית מהדהד גם בשמה של התזמורת: התזמורת האנדלוסית הישראלית: היה גם ויכוח על השם של התזמורת. התזמורת האנדלוסית הישראלית, שיהיה חלק ממה שקורה כאן, לא ממה שקורה במרוקו. הצעות נוספות היו התזמורת האנדלוסית, יהדות מרוקו, הלכנו על השם שמביע את תפיסת העולם שלנו — חיבור בין אנדלוסית לישראלית. כמו הפילהרמונית הישראלית. זה לא ויתור (השמטת השם "מרוקו"), בסך הכול באנו לכאן לבנות מדינה... ורצינו להיות שותפים בבנייה של משהו שיהיה מורכב מכל הגוונים ומכל הצבעים, ואני חושב שהמודל של היום מוכיח זאת. זה חיבר אנשים. אנחנו רואים בקונצרטים מגיעים אנשים שהתנתקו לגמרי מהתרבות שלהם. והמוזיקה שלנו החזירה אותם (ריאיון עם לסרי).

השם, התזמורת האנדלוסית הישראלית, במידה רבה מקפל בתוכו את טענת המחקר: שם המחבר בין האנדלוסי (מקור הלגיטימציה של המוזיקה כמוזיקה עתיקה קלאסית) ובין הישראלי, העכשווי המדינתי, המתקצב והמוכר. השמטת השם מרוקו היא חלק ממעשה המוזיקה של כל רכיבי הסטריאוטיפ הנתפסים כנמוכים. הצלחת השם קשורה בנכונות לאמץ מודל קיים, המודל המצליח ביותר — התזמורת הפילהרמונית הישראלית.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> על שמה של התזמורת ניטש מאבק בין עיריית אשדוד ובין פרנסי התזמורת. בשנה שהפסיקה העירייה את תמיכתה בתזמורת נטען כי התזמורת היא תזמורת לאומית ולכן אין היא נתמכת בידי העירייה, והא ראה — שמה של אשדוד אינו מופיע בשם התזמורת. בעקבות עתירה של עיריית אשדוד בנושא לבית הדין הגבוה לצדק, שינתה התזמורת את שמה ל"תזמורת האנדלוסית הישראלית-אשדוד".

התחזקות אחר הרציונל של "תזת השילוב" חושפת את ההבניה החברתית של תרבות גבוהה, כאשר הפרדוקסים נובעים מן הפער שבין הצורה לתוכן, בין עניבת הפרפר לפיוט שמופק מהגרונ.

אני מתרגש כי זאת התרחשות מיוחדת. כשהקמנו את התזמורת המחשבה הבסיסית היתה שיש פה עיוותים ויש בעיות חברתיות קשות ואנחנו לא הולכים לכיוון של מחאה [מלכא מפנה את הפעילים לדרך בתוך תיק מהודר שהוכן עבורם, ושם הוא מראה את הסבסוד הציבורי של התזמורת לעומת תזמורות אחרות], אלא לקחת אחריות ולעשות מעשה דווקא כאמירה לילדים הפרטיים שלנו ולילדים הציבוריים שלנו. בדרך שלנו אנחנו הולכים גם עם הצדק וגם עם התוצאה – המוצר החיובי. לאורך כל הדרך היו אנשים שנרתמו לרעיון. לא היה לנו כלום, היה לנו את ישועה אזולאי שנרתם ועשה ועשינו רעש כאילו אנחנו מי יודע מה. אבל היום, עשר שנים אחרי, אנחנו מספר שתיים אחרי הפילהרמונית, אמנם בפער גדול, אבל מספר שתיים לפני 24 תזמורות. הפעילים עמדו מאחורינו. שמעון חזות מנווה דקלים קנה בכספו קונצרט. זאת מוזיקה, אבל זאת אמירה חברתית. אנחנו כאן. אנחנו שותפים בצד החיובי, זאת תרומתנו. [ואז, בקישור מפתיע –] אני חלילה לא אומר לא לתת לבית תמחוי, אלא לתת מהצד החיובי של החיים. מהחיוך של החיים. הבאנו תרבות מהגלות ואנחנו לא צריכים לזרוק את העבר, אלא להביא את היפה מכל קהילה, לשמור ולהנחיל לדורות הבאים. יש לנו 4,000 מנויים. היעד שלנו זה 10,000 מנויים ופסטיבל אנדלוסי בינלאומי כאן, באשדוד (מתוך דברים שנשא מלכא בכנס הפעילים, 2004).

אתגר השיח של התזמורת גדול: איך אומרים "אמירה חברתית", איך מדברים על זהות מזרחית ועל קלאסיקה מזרחית בלי להגיד "קיפוח" ו"אפליה"? איך נוסעים בספינת המדבר בלי הרבשת שעל גבה? איך זוכרים בלי להזכיר את העבר? איך הופכים למזרחי אבל גבוה, "לא דפוק". כבר בשיחה הראשונה עם מלכא עלתה הדילמה ביתר שאת. ברגע שהתגלגלה השיחה לנרטיב המוכר של קיפוח המזרחים הוא עצר את עצמו ואמר: "אבל תראי, לא רציתי שנבוא לתחילת השיחה מתוך הבעיות אלא מתוך היופי. שלא נהיה עוד פעם המזרחי הדפוק. בלי ההתבכיינות. הייתי רוצה להתחיל מחדש".

כבר בראשית הדרך ביקשו מייסדי התזמורת לאמץ את התזמורת הפילהרמונית כמודל, דווקא משום שהיא ניצבת כאנטיתזה לסטריאוטיפ של "המזרחי הדפוק". השם בנוי באותה תבנית: התזמורת האנדלוסית הישראלית, ממש כמו התזמורת הפילהרמונית הישראלית, והמתכונת אותה מתכונת: תזמורת גדולה, חליפות, עניבות פרפר, מנצח, גינוני טקס, תזמורת צעירה, קהל מנויים, תוכנייה, אישי ציבור שפוקדים את הקונצרטים, אגודת ידדים. בריאיון שעורך אשר כנפו אומר מלכא: "בקהלים אנחנו מספר שתיים אחרי הפילהרמונית, אמנם בפער לא קטן, אבל צריך לזכור: הפילהרמונית יש לה ותק של 62 שנה, והאנדלוסית עם ותק של שבע שנים. אנחנו מאמינים שאנחנו עוד נגיע ונתחרה באחד מול אחד בפילהרמונית גם במספר המנויים".



בסיפור ההקמה של התזמורת המודל "המשולב" לא היה המודל הבלעדי. באירועי ההקמה הוצעו לקהל שתי גרסאות: האחת במתכונת של אנסמבל שנגניו יושבים בגורן, לבושים בגדים מסורתיים ומנגנים בכלים מסורתיים. הגרסה האחרת, המנצחת, היתה תזמורת גדולה, שנגניה מנגנים בכלים "מסורתיים" ו"קלאסיים" גם יחד, תזמורת שמטבע הדברים מנגנת את המוזיקה של יהודי מרוקו בעיבודים "מערביים". סיפור ההקמה כפי שהוא מסופר מפיו של מלכא כורך בין הקונספט לכלכלת הקונספט:

אחרי כל הוויה דולורוזה של צוותי ההיגוי ובקשות תמיכה וניירות עמדה של שלוש שנים, אמרו לנו: "טוב, הכול טוב ויפה אבל אנחנו לא יכולים לתקצב משהו שלא קיים, תראו לנו קודם כול קונצרט!" בשביל להקים קונצרט צריך כסף, צריך נגנים, צריך אולמות, צריך סאונד. צריך סולנים, צריך פרסום צריך תוכנייה, וצריך וצריך וצריך... ואז פנינו לשלושה אנשים: האחד זה בני וקנין, ראש עיריית אשקלון, שמיד התנדב, לאירועי ההקמה לתת 10,000 דולר, מאיר שטרית, ביומו האחרון כגזבר הסוכנות היהודית, גם כן 10,000 דולר, ואריה אזולאי, שהיה ראש עיריית אשדוד וגם יושב ראש קרן אשדוד, העניק 10,000 דולר. עם הכסף הזה עשינו את "אירועי הבלוף", לקחנו נגנים מסורתיים שהכרנו, גייסנו אותם והם נענו לבוא כשהם לא ידעו אפילו אם יהיה שכר ומה יהיה השכר. שכרנו את כל נגני התזמורת הקאמרית הישראלית בתל-אביב כחבילה אחת, ועשינו שלוש חזרות בלבד על הרפרטואר עם שני סולנים: אמיל זריהן שהיה מאוד מעורב בכל שלבי ההקמה... והסולן השני דוד אדרי, והעלינו למעשה שני הרכבים באירועי הפתיחה במוזיאון תל-אביב, באשדוד ובאשקלון: הרכב אחד היה רק נגנים מסורתיים, as is מה שנקרא. כך היה מאות בשנים, ללא תווים. וההרכב השני משולב של נגנים מסורתיים עם נגנים מערביים. וזה הפורמט שהצענו. עוד התלבטנו אם נטייל עם שני ההרכבים שיהיה לנו אנסמבל מעורב, אנחנו לא יכולים להגיד שהיתה שם מוזיקה נפלאה מבחינת ביצוע, כי הכול היה מהיר ונמהר אפילו. אבל היתה הרבה התרגשות והתרחשות שקורה משהו — ושלושת האולמות היו מלאים עד אפס מקום. ואישי ציבור שבאו לכבד את האירוע והמעמד. בעקבות זה באה תמיכה מעיריית אשדוד, לימים היא הופסקה. ... מינהל התרבות עשה לנו ויה דולורוזה מאוד גדולה אחרי אירועי הפתיחה: "הננו שמחים לאשר לכם תקציב של 10,000 ש"ח לתזמורת האנדלוסית מתקציב פרויקטים — לא מתקציב קבוע". הפעלנו כמה חברי כנסת, באמת הפעיל שבהם היה שלמה בוחבוט, ראש עיריית מעלות היום — שפשוטו כמשמעו הפך שולחן לשולמית אלוני, והתקציב גדל באותה שנה ל-200 אלף שקל. וככה התגלגלנו.

מלכא מאיר בדבריו את פעולת ההקמה כפעולה פוליטית. כדי להציג את האופציה התרבותית שקיננה במוחם הם נזקקו לכסף, לגיוס של אנשי ציבור. את אירועי ההקמה מלכא מכנה "אירועי הבלוף", משום שחשפו את לבו של מנגנון החקיינות — ההדבקה בין התכנים לצורה — הדבקה שעומדת לטענתי בלב ייחודה של התזמורת. עוד אנו לומדים — וזה ייחוד נוסף של התזמורת — שקבוצת המתורגמנים, כפי שכיניתי את פרנסי

התזמורת, מודעת לקשר שבין כינון מעמדה כתרבות גבוהה ובין התביעה לדרוש ולקבל משאבים.

עוד מספר לנו מלכא, כי המודל המשולב לא הצליח להעלות את ההערכה הנמוכה של הממסד לפעולה המוזיקלית החדשה. ואולם, בניגוד לדור הראשון להגירה, החידוש בדרישתם להכרה וקיום היה יכולת התרגום שלהם. בקיאותם בשתי שפות ייצוג סייעה בידם להתעמת בשפה מקצועית על מעמדה של התזמורת, כפי שמעיד מי שהיה מנצח התזמורת וממייסדיה ד"ר אבי עילם-אמזלג.

עילם-אמזלג מזוהה עם הפרופסיונליזציה של התזמורת משום שכתב את המוזיקה בתווים וכמנצח עסק בעיקר בסיתתה שבין הנגנים האותנטיים ובין שאר התזמורת. כך הוא מספר לי על אירועי ההקמה:

... אז בהפסקה מלכא הכיר לי את לסרי והם שאלו – אם תקום תזמורת אנדלוסית, האם תסכים להיות המנהל המוזיקלי שלה?

אני אוטומטית עניתי כן, מתוך מחשבה שזה לא יהיה – פנטזיות.

אחרי כמה זמן זומנתי לפגישה והתחלנו להכין תוכנית 94–95. רצתי אתם לכל המקומות, התחלתי לתפקד כמנהל מוזיקלי לפני שהיא קמה – בעימותים מול הממסד. אני זוכר ישיבה סוערת במועצה לתרבות שאמרו: אה, אז אתם תעבדו עם תופים ותעשו רעש. זאת היתה אחת שהיתה מרצה שלי באקדמיה למוזיקה, וכשעמדתי לתת הרצאה של הדוקטורט שלי ישבה לידי ידידה טובה שלי והיא אמרה לה באופן דיסקרטי – חבל על הבחור הזה, הוא מוכשר ומבזבז זמנו בשטויות. כמובן שמרתי ולא אמרתי לה. היא עמדה שם והיתה כולה אנטגוניזם. עניתי לה בשפה מקצועית.

במאמר בעיתון *הארץ* (שראה אור גם בכתב העת *אפיקים*) עילם-אמזלג טוען, בשפה פרופסיונלית, שמדובר במוזיקה גבוהה, מוזיקה קלאסית, אוניברסלית, קנונית: התרבות האנדלוסית אינה תרבות "מקומית". זוהי תרבות קלאסית ברמת תחכום שאינה נופלת משום תרבות קלאסית אחרת. כאשר האנדלוסים, היהודים והערבים, כתבו את שירתם וניגנו את היצירות המפוארות שלהם, המערב היה שקוע בחשכת ימי הביניים. ותרבות זו היא תרבות אוניברסאלית לא פחות מכל תרבות אחרת (עילם-אמזלג 1998).

יישום המודל ה"נכון": עשה ואל תעשה בהבניה החברתית של יוקרה מהרגע שהיה הטיעון בשל ומוכן עסקו פרנסי התזמורת בשאלה כיצד עושים תרבות גבוהה, ובכך סיפקו בידינו הזדמנות להתחקות אחר ההבניה החברתית של תרבות גבוהה. גם בירנבוים-כרמלי (1985) שואלת במחקרה על התזמורת הפילהרמונית הישראלית "איך מייצרים תרבות גבוהה". התשובה, כך מתברר, אינה קשורה רק באיכות היצירה או הביצוע: "המאזין המצוי", כותבת בירנבוים-כרמלי, "קרי הטיפוס האידיאלי של המנוי התל אביבי לסדרת הקונצרטים של הפילהרמונית, מתקרב אל פתח היכל התרבות בצעד נינוח ושלי, ו

כשזרועו שלובה בזו של בת לווייתו. על פניו הבעה הניתנת למיקום בנקודה כלשהי על פני הרצף שבין רצינות מתונה לחיוך רחב" (שם, 40). והיא ממשיכה ומתארת מלבושיהם של מנויי התזמורת (קלאסי, אלגנטי, פרוות, תכשיטי יוקרה, פנינים). קוד ההתנהגות הוא של איפוק, טון דיבור נמוך ותגובות מאופקות ליצירות המושמעות. היא מתארת את המנגנונים המבטיחים את שיא הקשב: הימנעות מדיבורים, שפת גוף מתונה. במחקרה היא מדווחת על ריבוי מקרים של פיקוח חברתי עצמי בקרב המנויים מצדם של מי שהיא מכנה "שומרי הסדר" בפילהרמונית. "דף נימוסי קונצרט" מחולק לבאי הקונצרט. וברמת ניתוח המקור היא מציינת את קיומן של "רשימות המתנה" ואת טענתה של התזמורת הפילהרמונית שאכן קיימות רשימות אלה כדרך נוספת להבניה של יוקרה (שם, 83). מנויים יכולים להוריש את המנוי שלהם לבניהם, כלומר המנוי הוא חלק מנכסי המשפחה המועברים מדור לדור. אולם הבית, שלא כמו כינויו באנגלית, קרוי בעברית "היכל התרבות", בה"א הידיעה. בתוכנייה המחולקת למנויים פרסומות למכונות יוקרה, לטיולים בחוץ לארץ, לתכשיטים יקרי ערך. כך בירנבוים-כרמלי חושפת כיצד "הפרופיל הקנוני של הקונצרט" נוצר בתהליך של הבניה חברתית, גם בשדה המוזיקה הקלאסית, אשר נדמה כי אין כל עוררים על מעמדה כ"תרבות גבוהה" (שהרי היא "הדת של האינטלקטואלים" או "הביטוי הטהור ביותר של הרגש האנושי" [שם, 82]).

פרנסי התזמורת האנדלוסית, המתורגמנים, ערים לממדים אלה של הבניה חברתית ומפעילים על קהל המנויים ועל היוצרים מקרב דור ההורים פרקטיקות מפקחות, פרקטיקות של תרבות. פעולות אלה זכו לכינוי "המלחמה שלנו עם הקהל שלנו". התבטאות זו חושפת את רמת ההסכמיות הגבוהה בין פרנסי התזמורת למנוייה, הסכמים שבעל פה שלמדתי עליהם מתצפית לתצפית: אפשר לשיר במרוקאית בהיכלי תרבות מרכזיים מעונבים, אבל לא "לעשות חפלה". הקהל יכול לשיר, אך רצוי שיימנע מצהלולים. הקהל צריך לבוא בזמן, ולא לענות לפלאפונים בזמן הקונצרט.

ישבתי בקרב קהל המנויים של התזמורת האנדלוסית בקונצרטים רבים מספור, ובניגוד לתיאוריה של בירנבוים-כרמלי (1985), מעולם לא שמעתי מישו מהמנויים פונה בתרעומת לחבריו לשורה המדברים ביניהם או בטלפון הנייד, מקליטים את הקונצרט או מוחאים כפיים בזרועות מונפות. כמו כן ניכר גיוון לא רק בהרכב החברתי של הקהל, אלא גם בהופעתו החיצונית ובלבושו. בניגוד למתואר אצל בירנבוים-כרמלי, הקהל לבוש בדרך כלל בבגדים חגיגיים, אבל לא אלגנטיים מדי או מנקרי עיניים.

פרנסי התזמורת ציינו באוזניי שוב ושוב את מה שהיטיב קובי אוז (2000) לתאר ברשימתו בתעודת תרבות — חזון 2000: הקהל המזרחי הוא קהל "מקולקל", שהרגלי צריכת התרבות שלו עוצבו בפריפריה, במקומות שלא היו בהם מוסדות תרבות, אלא הופעות ראוותניות, אקלקטיות, של זמרים פופולרים, הופעות שהתקיימו מדי פעם בפעם בכיכר העיר והכניסה אליהן היתה חופשית. כמו שהנגנים "התקלקלו" בחתונות, כפי שטען באוזניי עילם-אמזלג, כך "התקלקל" גם הקהל, משום שהתרגל לקבל בלא תשלום מוצרים של

תרבות להמונים באיכות נמוכה. המעבר מתרבות הכיכרות והכיסאות של כתר פלסטיק אל היכלות התרבות היה כרוך בתשלום; בהגעה בזמן; בכיבוי טלפונים ניידים. מדובר בניסוח מחדש של פרקטיקות קטנות כביכול, אך כל אחת מהן נתפסה כאיום ממשי על דימויה של התזמורת כמוסד של תרבות גבוהה. כל פרקטיקה כזו היא אבן רחיים על צווארה של התזמורת.

עשר שנים אחרי הקמת התזמורת האנדלוסית, בצילומים של התזמורת לתוכנית "ריח מנטה", מלכא מתגאה באוזניי בהצלחתו לשכנע את מפקי התוכנית לקיים את האירוע באמפיתיאטרון של מרכז האמנויות, ולא בשיבה סביב שולחנות (כנהוג בתוכנית). בעת הפקת סרט דוקומנטרי על התזמורת, מלכא פוסק: "אני לא אתן לך לצלם במסיבת סיום הבקשות – אוכלים שם", משפט שמסגיר את מה שברור לכל מי שבא במגע עם התזמורת: המלחמה עדיין לא נסתיימה – לא בקהל ולא בממסד. המלחמה היא על מיצובה של התזמורת כמפעל תרבות שמייצר אמנות גבוהה. כלי המלחמה הם הקפדה (יש שיאמרו יתרה) על התנערות מכל סממן של תרבות נמוכה, של "חפלה".

בשנות המחקר למדתי כי קישור התזמורת לאירועי המימונה הוא לצנינים בעיני פרנסיה. "מתי מראים אותנו בערוץ הראשון", אמר לי פעם מלכא בחיוך מריר, "בערב של המימונה? שם אני לא רוצה להיות". כמו כן יוצרים רבים ציינו בפניי כי הם בוחלים באירועי המימונה, ובערב הזה הם מקפידים לנגן רק בחוג משפחתם. במילים אחרות, פרנסי התזמורת, הנגנים בה וכל העושים במלאכה תופסים את היום המסמן את פריצתם של יהודי מרוקו לבמה הציבורית כהמשך השפל וההשפלה, ולא כמקור של כוח. המימונה מבחינתם היא אירוע שיש להתבחן ממנו ולהילחם בו, וודאי לא לקחת בו חלק.

מדיווחיה של בירנבוים-כרמלי למדתי כי אפשר לאפיין את צריכת הופעותיה של התזמורת הפילהרמונית על ידי קהל מנוייה באמצעות המושג "צריכה ראוותנית" של ובלן (Veblen). אשר לקהל המנויים של התזמורת האנדלוסית מצאתי כי אין בביטוי זה במוכנו השגור כדי לשפוך אור על התנהלותו של קהל זה. מיצובה של התזמורת כמופע של תרבות גבוהה ייצר דווקא "צריכה ראוותנית של זהות". רבים "עושים מנוי" ובאים לקונצרטים של התזמורת כאקט של התרסה המעוגן בהתנסות של קהילת יוצאי מרוקו בישראל. השתתפות בפעילויותיה של התזמורת נתפסת כמענה. מענה למה? לסטיגמה. מילה שחזרה שוב ושוב באין ספור שיחות עם מנויים רבים של התזמורת. ניכרת בקהל גאווה גדולה. "את יודעת", אומר בעל לאשתו (בעוד הוא מצביע על המנצח שמואל אלבז) "את יודעת שהבחור הזה שלנו עשה תואר שני באמסטרדם" (מידע שנמסר בתוכניות בכל קונצרט ובפרסומים השנתיים של התזמורת). בקונצרט מספר 5, כאשר נכנס עילם-אמזלג, אמרה אחת הנשים בקהל, "הנה נכנס הגיבור שלנו!"

הגאווה נבנית סביב תחושת "העגלה המלאה": יש לנו תרבות. אילו מילים, אילו נושאים. שירים על אהבה, על החיים, על מוסר – הם מתמוגגים שוב ושוב. "את רואה", אומרת אשה לחברתה, "רק אהבה עם כאב היא אהבה אמיתית".

בחיפה ניגש אליי מנוי ושואל לפשר מעשיי. "אני אוהב כל מוזיקה", הוא אומר לי: גם מוזיקה קלאסית. אני אוהב את אירופה. פה כל הבניינים ככה [מסמן בידיו צורה של ריבוע]. באירופה את נכנסת למוזיאון – וואו, לכנסייה – וואו. את הולכת, קורים דברים למעלה, למטה. לא כמו כאן. לנו פה בארץ יש עוד הרבה דרך ללכת. אנחנו עוד רחוקים. ראית בטלוויזיה, היתה תוכנית עם ארו ביטון ועם שמעון שטרית, בשביל להראות איך יש לנו גם פרופסורים ומשוררים ותרבות גבוהה. פה זה דוגמה לתרבות גבוהה.

רבים מבני שיחי מצאו את הדרך (עם או בלי קישור ישיר לשאלותיי) לציין הישגים אקדמיים ותעסוקתיים שלהם ושל בני משפחתם ובכך להדגיש ולהבליט את השתייכותם לקבוצה חברתית "גבוהה" – לא רק בשדה התרבות. "תראי", אמר לי לדוגמה אחד מהם, "אצלנו במשפחה אבא שלי היה בוועד הקהילה, אחייך שלי טייס שנפל, אח שלי מנכ"ל, אחותי בצרפת יש לה שלושה ילדים עורכי דין, אח שעושה דוקטורט ב-LA – איך את מסבירה את זה?"

בכפר סבא נפתחים השערים וחברי התזמורת מופתעים לגלות רוכל מוכר תמונות של צדיקים, נרות נשמה, ספרי קבלה וזוהר ודיסקים – ובהם דיסקים מזויפים של התזמורת עצמה. מלכא המנכ"ל מודאג: "יבואו אלה מוועדת תרבות, יראו באבא סאלי, יגידו אלה ש"ס – ישימו עלינו איקס. רק חסר שטפילים כאלה יתחילו לזנב אחרינו". בתוך המהומה אני שואלת את הסדרן (במקרה או שלא במקרה, אף הוא ממוצא מרוקאי) מה דעתו על פועלה של התזמורת האנדלוסית:

"עכשיו תשמעי סיפור. אבא שלי היתה לו תעודת אופה במרוקו והיה מקצועי. כאן הוא נרשם בלשכת אבטלה וזהו. האח שלי עלה בעליית הנוער, סידר לו עבודה במאפייה שהסתבר שהרבה זמן הם דרשו אופה בלשכת האבטלה, ואז באו המנהלים מלשכת התעסוקה ואמרו זה וזה אופה, למה לא שלחתם אותו אלינו? התשובה היתה אחת – כי הוא מרוקאי. ואני, היתה לי חברה אשכנזייה וההורים שלה לא רצו אותי למרות שלא הייתי שלוך, הייתי צנחן. אבל הם לא החשיבו את זה. אבל יצא רק לטובה. אלוהים שמר עליי, היום היא רווקה זקנה, ואני התחתנתי עם מרוקאית. יש לי שלושה ילדים – כולם אקדמאים: רואי חשבון ואחת לומדת בביתחומי בהרצליה משפטים ומדע המדינה. תרשמי במחקר שלך, [כל זה] משני מרוקאים!"

היכולת למתג עשייה תרבותית כתרבות גבוהה אינה קשורה רק בהפקת התזמורת אלא במעמדו החברתי של הקהל הצורך עשייה זו. הקהל – בגופו, בשפתו, בהכנסתו ובגינוניו – ממתג את התזמורת. בורדייה מיקם את התיאטרון כראשון במדרג האמנויות וטען כי אחד הגורמים לכך הוא הקהל. ז'אן דוויניו (Duvignaud) מכנה את אוכלוסיית היעד של התיאטרון "היורשים". קהל היעד של התזמורת מורכב בעיקר ממנהגים ממדינות האסלאם, בייחוד מצפון אפריקה. בחסות פועלה של התזמורת תויג קהל זה מחדש כ"יורשים",

ה־Mayflower של התרבות היהודית של יהודי צפון אפריקה. המגויים, וגם הסדרן, חושפים בדבריהם את ההשתתפות בקונצרטים של התזמורת כפעולה מטהרת, כטקס של התנקות מהזיהום, הינתקות מהסטיגמה שדבקה בהם שלא בטובתם.

כיצד נעשה התיוג מחדש בחסות התזמורת? פרנסיה מדגישים שוב ושוב את זיקתה לקהילות המבוססות של יהודי צפון אפריקה בצרפת ובקנדה. כך הם מסמנים את האופציה שלא התממשה, את ה־objective possibility ("האפשרות האובייקטיבית") בלשונו של מקס ובר, האופציה שאילו התממשה היתה יוצרת תרחיש שונה מהתרחיש שזימנו להם החיים בישראל. רבים מבאי הקונצרטים מדברים במבואות בצרפתית או בספרדית. הכרוז בקונצרט "חתונה במוגדור" דיבר בצרפתית כשקרא לקהל להיכנס לאולם. אישי ציבור רבים באים לקונצרטים כדי "לכבד את התזמורת ואת הקהל שלה". אלה רק מקצת הדרכים שבהן מובנה מחדש דימויו של הקהל. אופני ההבניה החברתית אינם חוקים סדורים של עשה ואל תעשה כמו דף נימוסי הקונצרט המחולק בתזמורת הפילהרמונית, אלא הם כללים הנתונים למשא ומתן המתנהל אגב פזילה מתמדת אל מה שאין רוצים להידמות לו: אנחנו לא רוצים להיות כמו המוזיקה המזרחית, ואולי אף חשוב יותר, אנחנו לא רוצים לחלוק עמה את מעמדה בחברה הישראלית.

ההבניה החברתית המתוארת אינה תהליך הרמוני. כזכור, מדובר בתהליך שכונה "מלחמה", ומלחמה זו בקהל וביוצרים אף ספגה ביקורת רבה, כפי שאומר לי בריאיון עמו יוצר מרכזי בתחום העובד עם התזמורת:

האמת היא שמוטי ולסרי בהתחלה היו משוגעים לגמרי. הכול שיהיה מסודר, ושיהיה פפיון כמו [ב]קונצרט, ולא ולא ולא. עכשיו הם בכיוון השני ומחיאות כפיים, וכמעט חפלה. למזלי הרע אפשר לומר שקודם הכניסו אותי למסגרת כל כך נוקשה, כי הם אמרו, הנה אנחנו כמו האשכנזים, רצו למצוא חן בעיני האשכנזים: אם בפילהרמונית המנצח יוצא עשרים פעם, אצלנו הוא יצא 21 פעמים. אבל לאט לאט התחילו להבין שזה מלאכותי. התחילו להיות מקוריים, אפשר למחוא כפיים. ואפשר לתקוע בדיחה באמצע. תהיה אתה — יאהבו אותך.

איש מקצוע שהוזמן לקחת חלק באחת ההפקות של התזמורת, מצביע בזמן החזרה על הנגנים העולים ממדינות חבר העמים היושבים על הבמה ואומר לי:

תשמעי את זה, איך זה עוצר את הסוסים. מוזיקה מזרחית זה מהבטן. זה פורץ. צריך לשבור את הכוס על הבמה. פה הם מפחדים. הם עוד רוצים להיות נחמדים, התחושה שעוד לא התקבלנו. אבל הם התקבלו. צריך סביבה תומכת ולא לפחד להיכשל. למה הם צריכים את המוזיקה הקלאסית הזאת? [המרואיין מצביע על הנגנים הרוסים]. את אוהבת את זה? אם כן, לכי תגידי למוטי, שירגיש טוב. רק אם תהיה לו קבוצה מפרגנת הוא יוכל ליצור בצורה יותר חופשית. האם זוכין מהטה עשה את חתונה במוגדור? כשהוא יעשה את זה אנחנו נעשה את כרמן ואת מחול החרבות. יכול להיות נחמד, מחול החרבות בכיצוע של מרוקאים [הוא מחייך בשביעות רצון]. כל העניין הזה עם המנצח הוא מיותר. הוא כובל את התזמורת. הוא

מוחק את הגוון האותנטי. למה צריך לעשות מערכיות? אנחנו מערביים. זהו זה נגמר. עצם העובדה שזה במה מקצועית. מול קהל. זה לא בית כנסת שכולם עם הפנים לארון הקודש. ברגע שיש לך את המסגרת המערבית – תשים בתוכה מה שאתה רוצה.

#### על היבחנויות והבניית גדרות

מעשה התיוג הגבוה אינו כרוך רק בהעמסת עגלת התרבות בכל טוב. שאלת הגבוה והנמוך נותרת חסרת משמעות אם לא בונים הבדל, או גדר, ומייצרים אופוזיציות ברורות. בתהליך מיצובה של התזמורת כגוף היוצר תרבות גבוהה לא נשארה התזמורת הפילהרמונית "האחר המשמעותי" הבלעדי. אחר משמעותי נוסף, קרוב יותר ולכן גם מסוכן יותר, היה המוזיקה המזרחית, המוכרת בכינוייה השונים המעידים על חוסר הנחת המאפיין את נוכחותה במרחב התרבות הישראלי (רבינוביץ 1993): מוזיקת התחנה המרכזית, מוזיקת הקסטות, מוזיקה מזרחית ישראלית, מוזיקה ים תיכונית ואפילו "זמר ישראלי ים תיכוני" (סרוסי 1999, 277). אמנייה המרכזיים ופרנסיה של התזמורת עסוקים שוב ושוב ביצירת הבדל וגבולות בינם לבין המוזיקה המזרחית כפי שהתפתחה בישראל – כדרך להבניית עצמם כתרבות גבוהה לעומת המוזיקה המזרחית הפופולרית.

בראיון עמו אומר לי אמיל זריהן, סולן התזמורת וממקימיה:

היו לי הרבה הזדמנויות, אבל אני לא התחברתי למוזיקה המזרחית העכשווית. זה דבר רדוד, אין מורכבות של מקצבים, השירה זה לא שירה, והמילים. בשבילי זה כמו שתעירי מישהו בלילה, תשימי לו אקדח ברקה ותגידי לו תחבר שיר. זה מה שיצא. אבל כנראה לא היתה ברה. היה הרבה עוני, היתה חברה שולית בארץ, אז הם התחילו לבוא לידי ביטוי במדיה. נכנסו לזה. כולם יודעים שזה לא רמה. צצים אלפי זמרים, כמו שהם באים ככה הם הולכים. אני לא רציתי להשתתף בזה, רציתי ללמוד את השירה העתיקה שהיא יותר מורכבת.

בתהליך הבניית הגבול שבין המוזיקה המזרחית הפופולרית והמוזיקה האנדלוסית נכרתה ברית מפתיעה בין הנגנים "האותנטיים" ובין נגן הכינור הראשי של התזמורת פאדל מנע, פלסטיני אזרח ישראל ממג'ד אל-כרום המחרה מחזיק אחרי זריהן בדברו על המוזיקה הערבית:

המוזיקה הערבית במצב לא טוב. לפני שלוש שנים מת המלחין האחרון של אום כלתום; בשבילי המוזיקה הערבית מתה באותו יום. מאז אנחנו חיים על קסטות. שיר אחד של אום כלתום לקח חמש שנים להלחין. הוא [המלחין] השמיע לאום כלתום, והם רבו על הסיום של השיר – אז הוא שם את זה על המדף לעוד שנתיים. מוזיקה מזרחית, נגיד אייל גולן, תוך יום יש שיר. תוך שבוע דיסק – זה ההבדל. במגזר הערבי גם התקלקלו, בוקסות כאלה גדולות ואפילו לא מבינים את השפה. הכול באנגלית. בחנויות של הדיסקים מעט מאוד אום כלתום. לא מכירים.

לאמנים המבקשים להתמקם בתוך התרבות הגבוהה ולפעול פעולה תרבותית גבוהה, התזמורת היא בית כמעט יחיד. מכאן שמה שמזמן את זריהן ואת מנע לבמה אחת הוא הרצון להסתופף בצלה של "התרבות הגבוהה", שכן בתזמורת נקרית להם אחת ההזדמנויות הבודדות לנגן באופן מקצועי מול היכלות תרבות מלאים מפה לפה.

מעשה שני ומורכב יותר של הבניית הבדל נעשה בין התזמורת האנדלוסית ובין הסוגה המכונה "מוזיקת עולם". לעומת התרבות המערבית, הנהנית ממעמד של תרבות גבוהה, קלאסית, בין היתר בשל הצלחתה להציג את עצמה כתרבות אוניברסלית, הסוגה המכונה מוזיקת עולם או מוזיקת מזרח-מערב שייכת לעולם השלישי. בשנות השמונים נוסדו ורכו בארץ קבוצות חברתיות שעניינן בפרקטיקות רוחניות והן המתכונת המקומית ל"עידן החדש" (יבלברג 2004). כך, בחסותה של גלובליזציה תרבותית, זכו אובייקטים המזוהים עם תרבות מרוקו לפופולריות (גולדשטיין-גדעוני 2003) ולמיצוב כאסתטיקה גבוהה. קבוצות רבות בחברה הישראלית פנו לחזור ולעיין במה שנהנה ממעמד של "אותנטי" וקדום.<sup>10</sup> רבים פנו גם אל מה שנתפס כמקור של תרבויות מזרחיות: החל בקריאה בטקסטים סופיים, עבור בריקודי בטן ובנגינה בכלים מסורתיים, וכלה בשימוש באוהלים בדואים באירועים ובפסטיבלים. ובאופן ממוקד יותר לתזמורת, הפיוטים זכו להצלחה בשנקין ובשאר מרכזי הערים הגדולות בחסות "קהילות שרות"; הדיסק המקורי של אום כלתום היה לפריט חובה בכל בית; פסטיבלי עוד נפוצו ברחבי הארץ ואף קיבלו מימון ממסדי נרחב; ההרכב "מאגרב ביט" מופיע במוזיקה אנדלוסית במועדונים הנחשבים של תל-אביב (מייסד ההרכב, נינו ביטון, אף ניגן בעבר בתזמורת); ניצן זעירא העלה בהיכל התרבות מול 3,000 צופים את המופע "יהודה הלוי פינת אבן גבירול" — שירת ימי הביניים המושרת בפייהם של הזמרים המובילים את סצנת הרוק בארץ — מתוך כוונה "למצוא את האיכות בתרבות שלנו, את העברית האיכותית, כי גם לנו יש תרבות גבוהה" (קרפל 2004).

בעיני רבים נחשבה האופציה של מוזיקת מזרח-מערב נתיב בטוח לתזמורת האנדלוסית הישראלית. אך פרנסי התזמורת הבינו את המלכודת שנתיב זה טומן: בסופו של דבר, זה הנתיב של העולם השלישי. פרנסי התזמורת לא רצו ואינם רוצים לפסוע בנתיב זה, גם אם לעתים נדמה שהוא "משתלם" יותר. התזמורת מפלרטטת מדי פעם בפעם עם אפשרות זו — אך צעידה בלעדית בנתיב זה היתה נתפסת כפשרה בדרך ליעד הנכסף, שהוא מיתוג התזמורת כגוף של תרבות קלאסית גבוהה.

<sup>10</sup> במונח זה הביטוי גלובליזציה מקבל משמעות נוספת: לא רק שאנו עדים לקיומן זו בצד זו של מובחנות לאומית ושל גלובליזציה, אלא שהגלובליזציה "תופסת" במקום שבו היא נקשרת למבנה חברתי של התבדלות לכאורה. למה הכוונה? אי-אפשר להבין את הלגיטימציה שהתזמורת מקבלת בלי להבין את הפריחה של תרבות מרוקו, לא בקרב יהודים יוצאי מרוקו בישראל דווקא, אלא אצל בורגנים המאמצים את האסתטיקה, המוזיקה והנהגים "משם".



### דיון: על חקיינות ועל הבניית זהות קולקטיבית

מקומו של חיבור זה בדיון בהבניה של זהות מזרחית בישראל, ומתוקף כך הרי הוא דיון במשא ומתן על זהותה של החברה והתרבות בישראל. דרך ניתוח אופני פעולתה של התזמורת קיווית להרים את תרומתי לזיהוי ולהמשגת המנגנונים המרכזיים העומדים בבסיס מלאכת ההבניה של זהות בכלל ושל זהות מזרחית בפרט. אשר לשיח האקדמי הישראלי על זהות אתנית בכלל ועל זהות מזרחית בפרט טענתי היא כי זהות אתנית מזרחית מהווה אופציה לקיום ציבורי וחברתי המזכה את חבריו בהון תרבותי רק כאשר היא נתפסת כ"זהות גבוהה". להבנה זו השלכות משמעותיות על שאלות השוכנות על קו התפר שבין מחקרים של מדעי החברה לפעולה ציבורית. תובנה זו אף שופכת אור על השאלה מדוע הציבור המזרחי בישראל "מאכזב" פעם אחר פעם קבוצות אליטיסטיות המכנות עצמן סוציאל-דמוקרטיות. מדוע פעם אחר פעם הוא ממאן להשתתף במאבקי כיכרות (עיר ולחם כאחד). לדאבונו של האליטה, הוא אינו מוכן לחבוש כובע של מזרחי ולזמר את הזמירות המצופות ממנו (Bhabha 1994). בן לקבוצת מיעוט יכול לחלוק הון תרבותי, פוליטי וכלכלי עם האליטות רק כשהוא מתויג כ"גבוה". את מנויי התזמורת מצאתי עוסקים ב"צריכה ראוותנית של זהות", כאילו ביקשו לומר: כשאני מנוי של תזמורת קלאסית מזרחית, הזהות המזרחית שלי הופכת להיות מקור כוח ולא אבן רחיים המונחת על הצוואר; תכשיט להתקשט בו ולא סטיגמה, לא בית מאסר חברתי.

ניתוח זה של הזהות המזרחית המגולמת בתזמורת האנדלוסית מלמד אותנו כי אין בזהות מזרחית זו כדי להציע אלטרנטיבה, שהרי תרומתה למנוייה קשורה בכך שהיא מקבלת עליה את הדוקסה ואת הנחות היסוד של שדה התרבות הגבוהה — ולא מייצרת חדשות תחתן.

הפעולה החקיינית הטמונה בלב ההבניה התרבותית של תרבות גבוהה מלמדת אותנו כי אין זהות אתנית "אותנטית", אחת, מקורית. זהות אתנית נחשפת כאן כפעולה, כתנועה בדרך ממקום חברתי אחד למשנהו. ייחודה של הפעולה בהפרדה בין צורה לתוכן ובאימוץ תכנים חדשים-ישנים והתאמתם לצורות לגיטימציוניות, לדגמים של סדר חברתי ולתווי תקן מורשים.

הצגתי את החקיינות כאסטרטגיה אפקטיבית של ערעור המופעלת בידי ההטרודוקוסיה, כלומר בידי אלה שזה מקרוב נכנסו לשדה. שם הקוד בשפת השדה לפעולה החקיינית היה "כמו הפילהרמונית". שימוש אמיקי זה לא רק חושף את קיומו של "תו תקן" אלא את העובדה שתו התקן הזה נקבע לפי דוגמה מסוימת, לפי ביטוי חברתי-כלכלי-תרבותי ספציפי שלאורו ניתן הן לדגום את מידותיך (תזמורת גדולה, עניבות פרפר, תוכנייה, אגודת ידידים) והן לנהל את המאבק הדו-ראשי להכרה כתזמורת "קלאסית-מזרחית". בהוראתם המקובלת, הביטויים "כמו" ו"חקיינות" מורים על התבטלות עצמית ועל כפיפות תודעתית, רעיונית וכלכלית מושלמת. רבים יראו בחקיינות סימן לדיכוי המוחלט של הסובייקטים, לשינוי

הרדיקלי שחל בנפשותיהם ובאורחות חייהם של המהגרים. אך המעבר מרמת האמיק לרמת הניתוח כרוך במקרה זה בהיפוך המשמעות ומחולל שורה של פרדוקסים: יצירה ששפת הייצוג שלה "מערבית" ותכניה "מזרחיים" מוכיחה את עצמה כדרך האפקטיבית ביותר לתת "בית" לציבור מהגרי צפון אפריקה בישראל. מכאן שפעולה חברתית של הבניית זהות קולקטיבית הטוענת ללגיטימציה כ"אותנטית" עוברת דרך חיקוי והטמעה של פרקטיקות הגשת תרבות גבוהה המזוהה עם המפעלים התרבותיים המערביים.

\* \* \*

יום חמישי, אני מלמדת קורס "הפוליטיקה של ההבדל" באוניברסיטת בן-גוריון. הטלפון הנייד שלי רוטט על שולחן המרצה. יש לי חמש דקות להגיע מהכיתה לרכבת. אני אוספת את החפצים שלי בריצה, אבל לא מתאפקת ובודקת את ההודעה: "נפל דבר בישראל", קולו הנרגש של מלכא בוקע מהמשיכון: "תגיעי מהר לאשדוד". ברכבת אני מנסה לברר מה קרה. מלכא לא עונה לי, אשדוד כולה נסערת, רבים קיבלו את ההודעה, אבל לא יודעים כמה מדובר. אחרי כמה דקות נפוצה השמועה: התזמורת האנדלוסית הישראלית-אשדוד זכתה בפרס ישראל. אני מחייכת, מתיישבת ברכבת על תיק גדול של טירון מגבעתי, ונוסעת הביתה, להוציא את הילדים מהגן.

### ביבליוגרפיה

- אהרון גוטמן, מירב, 2005. "לתכנן ולחיות את עיר הלאום המודרנית: על גבולות ומגבלות האזרחות בישראל של תחילת האלף השלישי", עבודת דוקטור, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- אוז, קובי, 2000. "פריפריה ומרכז – מופעים ברשויות המקומיות", ועדת חזון התרבות הישראלית, יו"ר זוהר שביט, תעודת תרבות – חזון 2000: נייר עמדה על מדיניות התרבות של מדינת ישראל כמאה ה-21, ירושלים: משרד המדע, התרבות והספורט, עמ' 92–93.
- אילוז, אווה, 2001. "מדוע לימודי התרבות חיוניים לתיאוריה של צדק: תשובה לריצ'רד רורטי ולניסים קלדרון", סוציולוגיה ישראלית ג(2): 395–419.
- אייזנשטדט, שמואל נח, 1998. "ההבניה של הזהות הקולקטיבית", סוציולוגיה ישראלית א(1): 13–37.
- בורדייה, פייר, 2005. שאלות בסוציולוגיה, בתרגום אבנר להב, תל-אביב: רסלינג.
- בירנבוים-כרמלי, דפנה, 1985. "צליל עילי: יחסי גומלין בין התזמורת הפילהרמונית לבין החברה הישראלית", עבודת מוסמך, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- \_\_\_\_\_, 1993. "הטוב שבשגרינו": לאום ומעמד בסדרת המינויים של התזמורת הפילהרמונית הישראלית, דוד נחמיאס וגילה מנחם, עורכים, מחקרי תל-אביב-יפו: תהליכים חברתיים ומדיניות ציבורית, תל-אביב: רמות.

- גולדשטיין-גדעוני, עפרה, 2003. "יפן זה כאן?" – יפן' כאלטרנטיבה תרבותית בישראל של שנות האלפיים", *סוציולוגיה ישראלית*, ה(1): 193–218.
- גירץ, קליפורד, 1990. *פרשנות של תרבויות*, בתרגום יואש מיזלר, ירושלים: כתר.
- הפורום ללימודי חברה ותרבות, 2002. "אפיסטמולוגיה של מזרחיות בישראל", חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר, עורכים, *מזרחים בישראל*, ירושלים ותל-אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 15–27.
- יבלברג, ירון, 2004. "שמנים, רציונליות ונשיות בישראל של תחילת האלף השלישי", עבודת מוסמך, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- יעקובי, חיים, 2003. "אתנוקרטיה עירונית: בנייתה של עיר והבניית זהויות: המקרה של לוד", עבודת דוקטור, המחלקה לגיאוגרפיה ופיתוח סביבתי, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- כהן, אורי, 2001. "האוניברסיטה העברית בירושלים בעשור הראשון למדינת ישראל: אוניברסיטה בין אוטונומיה אקדמית להסתגלות פוליטית", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- לופר, יעקב, 2004. "ש"ס דליטא: ההשתלטות הליטאית על בני תורה ממרוקן, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- סעדה-אופיר, גלית, 2001. "בין ישראליות ל'מזרחיות': הכלאות מוזיקליות מן העיר שדרות", *סוציולוגיה ישראלית* ג(2): 253–276.
- סרוסי, אדווין, 1984. "שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מארוקו", *פעמים* 19: 113–129.
- , 1999. "חנליה התבלבלה", *תיאוריה וביקורת* 12–13 (48ל50): 269–277.
- סרוסי, אדווין, ואריק קרסנטי, 1991. "לחקר המוזיקה הליטורגית של יהודי אלג'יריה", *פעמים* 91: 31–50.
- עילם-אמזלג, אבי, 1998. "אין תרבות בלי עבר", *הארץ*, 19.4.1998.
- פלם, גילה, 1999. "השתקפות המזרח בזמר העברי", *מרדכי בראון*, עורך, *אתגר הריבונות: יצירה והגות בעשור הראשון למדינה*, ירושלים: יד בן צבי.
- פרלסון, ענבל, 2006. *שמחה גדולה הלילה: מוזיקה יהודית-ערבית וזהות מזרחית*, תל-אביב: רסלינג.
- פרנקל, מיכל, 2000. "ההיסטוריה הנעלמה של היד הנראית: מיסודו של שדה הניהול בישראל", עבודת דוקטור, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- קרפל, דליה, 2004. "זוהי זריחתה של השקיעה", *הארץ*, 19.11.2004.
- רבינוביץ, דן, 1993. "נוסטלגיה מזרחית: איך הפכו הפלסטינים ל'ערביי ישראל'", *תיאוריה וביקורת* 4 (סתיו): 141–151.
- רגב, מוטי, 1993. *עוד וגיטרה: תרבות המוסיקה של ערביי ישראל*, בית ברל: המרכז לחקר החברה הישראלית בישראל.
- , 1995. *רוק: מוסיקה ותרבות*, תל-אביב: דביר.
- רוגינסקי, דינה, 2004. "מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור ריקודי העם והעדות בישראל", עבודת דוקטור, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.
- שדר, הדס, 2000. "השפעתו של משרד הבינוי והשיכון על התפתחותה האורבנית של באר-שבע שדר, 1948–1999, עבודת דוקטור, הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון.

- שילוח, אמנון, 1992. "פעילותם של מוסיקאים יהודים במוסיקה הקלאסית האלג'ירית ובסוגות שהסתעפו ממנה", *פעמים* 91: 51–64.
- שוחט, אלה, 1991. *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה*, תל-אביב: ברירות.
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.
- Comaroff, John L., 1998. "Reflections on the Colonial State, in South Africa and Elsewhere: Faction, Fragments, Facts and fictions," *Social Identities* 4(3): 321–361.
- , 2000. *Colonialism and Postcolonialism, Lectures*, Tel Aviv, Spring 2000.
- Comaroff, Jean, and John Comaroff, 2003. "Reflections on Liberalism, Policulturalism, and ID-ology: Citizenship and Difference in South Africa," *Social Identities* 9(4): 445–473.
- Hall, Kathleen D., 2002. *Lives in Translation: Sikh Youth as British Citizens*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Regev, Moti, 2000. "To Have a Culture of Our Own: On Israeliness and Its Variants," *Ethnic and Racial Studies* 23(2): 223–247.
- Shadar, Hadas, 2004. "Between East and West: Immigrants, Critical Regionalism and Public Housing," *The Journal of Architecture* 9(1): 23–48.
- Shamir, Ronen, 2000. *The Colonies of Law: Colonialism, Zionism and Law in Early Mandate Palestine*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sharpe, Jenny, 1995. "Figures of Colonial Resistance," in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, New York and London: Routledge, pp. 99–103.
- Shohat, Ella. 1988. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims," *Social Text* 19–20: 1–35.
- Taussig, Michael, 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York: Routledge.
- Taylor, Charles, 1992. "The Politics of Recognition," in *Multiculturalism and the Politics of Recognition*, edited by A. Gutman, Princeton: Princeton University Press.