

מהיהודי הגלותי למזרחי המסורתי: סאלח שבתי בכרזת הסרט ועטיפתו

מתן אהרוני

הקדמה

הנושא האתני אינו יורד מסדר היום הציבורי והתקשורתי של החברה הישראלית. תכניות טלוויזיה, סרטי קולנוע וחדשות היום מעלים מדי פעם את הנושא לדיון פומבי (אהרוני, 2009; להב ואפרים, 2014; ליבנה, 2014; ארלוזורוב, 2017; ירקצי, 2018).¹ במקרים אלה אני מוצא את עצמי חוזר ומהרהר על זהותי כמזרחי ותוהה מיהו מזרחי, כיצד נוצר ואיך הוא או היא צריכים לראות את עצמם ואת מיקומם החברתי. כמעט באופן טבעי חשבתי גם על הדימוי החזותי של מי שמוגדר או מוצג כמזרחי ושל מייצגי הזהות המזרחית, ובעיקר על מקורותיו של דימוי חזותי זה.

מחשבות והרהורים אלה החזירו אותי מיד, באופן כמעט אינסטינקטיבי, לסרט **סאלח שבתי** (אפרים קישון, 1964). ראיתי אותו בכמה הזדמנויות, וחוקרים מציגים אותו כפרוטוטיפ של סרטי הבורקס ושל מאפייני הגיבורים המזרחיים שבמרכזם (שוחט, 2005, עמ' 146; מונק וגרץ, 2015, עמ' 41; דובדבני, 2016).² אולם בחפשי אחר הדימוי החזותי של סאלח כדימוי בסיסי וראשוני עבורי של מזרחי, הדמות שעמדה לנגד עיניי הייתה זו שהוצגה בכרזת הסרט – צילום תקריב של פניו כשהוא מרים ראשו בפה פתוח למחצה. כרזה זו, שעומדת במרכזו של מאמר זה (תמונה 1), נוכחת גם שנים רבות לאחר פרסומה לראשונה כטקסט שיווקי לסרט, ומוצגת בכתבות ובמאמרים שנכתבים על הסרט (בורשטיין, 1990, עמ' 97; וללא שם מחבר, 2014). אולם כרזה זו עברה שינוי והומרה בדימוי אחר כשיצא הסרט למכירה ב־2001 בדיסק די.וי.די. בעטיפת הדיסק סאלח מוצג באופן שונה מהכרזה – הוא נראה בצילום מרחוק כורע ברך, מושיט ידו קדימה וראשו מופנה מעלה לשמים.

החזרה לאחר בזיכרון לכרזת סרט הקולנוע בהתייחסות לנושא האתני והשינוי שנעשה לדימוי של סאלח בעטיפת הסרט עם הוצאתו המחודשת, הניעוני לבחון את כרזות ועטיפת הסרט **סאלח שבתי** כטקסטים תקשורתיים. מטרתי הייתה לחלץ את מבני המשמעויות שטמונים בשתי הכרזות ובעטיפת הסרט ולהסביר את פשר השינויים בייצוגים ובמסרים שמשמעיים מהטקסטים.

בעזרת ניתוח זה אני מקווה שמחקר זה יוסיף לבחינת ייצוגים של קבוצות אתניות בתקשורת, פלטפורמה שממעטים להתייחס אליה במחקר – בכרזות ובעטיפות סרטים. הנחת המוצא התאורטית שעומדת במאמר זה היא שכרזות של סרטי קולנוע אינן משמשות רק כדי לפתות את הקהל לרכוש כרטיסים ואינן מלמדות רק על התוכן או הסיפור המרכזי של הסרט. הכרזות הן פארה טקסטים (Gray, 2010), כלומר טקסטים שמעבר לסרטים אשר מייצרים לעתים משמעויות משלהם ובכך מנהלים יחסים שונים עם הסרטים – מוסיפים עוד רבדים לסיפור העלילה, מחזקים ומדגישים נושאים שמתבטאים בסרטים ומעוררים רגשות ומחשבות שלעיתים לא מתבטאות בסרט עצמו.

גישה זו רואה בכרזות טקסטים שמלווים אנשים במשך שנים. יש כרזות ועטיפות של סרטים שמשמשות "רפרנס" לזיכרון אישי ועבור אחרים הן מקור להבניית זהות ולהזדהות. הן גם מספקות השראה לרעיון, לעמדה או לעיסוק ודיון בסוגייה חברתית או פוליטית. כרזות משמשות לעתים גם כחפץ אמנותי שתלוי על קירות בתים ומשרדים ומבטאות רעיון או תפיסת עולם עבור בעליהן. כרזות סרטים לעתים מתגלגלות להיות עטיפות דיסקים של סרטים, ששומרים אותן בארונות הספרים מתוך תחושה שאלה מוצרים שראויים להישמר. הן משמשות גם לריטואלים אישיים, משפחתיים וחבריים (שליט, 2006, עמ' 228; אהרוני, 2015). לכל ההיבטים והתפקידים האלה יוצג במאמר תפקיד נוסף, של מחוזות זיכרון עבור החברה והאומה (הישראלית).

הניתוח של כרזות הסרט **סאלח שבתי** שהופצו מ־1964, ושל עטיפת הסרט שנמכר בדיסק DVD מ־2001 בוחן טקסט מכונן שהציג לראשונה גיבור מזרחי בחזית הבמה. סרט זה מוצג כאן גם כאחראי לעיצוב הדימוי התקשורתי של המהגר המזרחי ולקיבועו ככזה בזיכרון הקולקטיבי. הבחינה של שתי כרזות הסרט **סאלח שבתי**, של עטיפת הסרט ושל כרזות נוספות מאותה תקופה ומאותה יוצרת, תיעשה בעזרת ניתוח סמיוטי (בארט, 2003; פן, 2011). הניתוח מפרק את הטקסט החזותי לסמיניו החזותיים והלשוניים ולשני רובדיהם, המסמנים והמסומנים, באופן המאפשר להסביר את המשמעויות האידאולוגיות (המיתיות) שטמונות בו ושעברו תהליך של "טבעון", כך שהן נתפסות ומוצגות

בהרבה ממספרם באוכלוסייה. האופן השני של ההכחדה הסמלית הוא הכחדה איכותית. כלומר המיעוטים מוצגים בצורה סטראוטיפית שאינה מבטאת את מכלול תרבותם, אלא מכלילה ומציגה בני אדם שונים מקבוצה מסוימת תחת הגדרה מצומצמת יחידה (שם, עמ' 79, Gross, 1998: 87).

להכחדה האיכותית נוסף מנגנון המכונה "אסימוניות" (Tokenism) (קמה ופירסט, 2015, עמ' 95-97), המבטא פעולה של קואופטציה (Co-option) (Kotter & Schlesinger, 2008). זו פרקטיקה שנמצאת בשימוש בעיקר בתחום המדיני והפוליטי ומשמשת את הקבוצה הדומיננטית מבחינה חברתית ביחסיה עם קבוצות מוחלשות אחרות. במטרה להחליש או להשתק קבוצות שעלולות לאיים על הסדר החברתי הקיים, נוקטים בעלי העוצמה החברתית, הפוליטית והכלכלית מחוות של רצון טוב כלפי המוחלשים. מחוות אלה מתבטאות בהענקת הטבות לנציגי הקבוצות או לייצוג מזערי וסמלי של הנציגים במוסדות ובגופים של בעלי העוצמה. בעזרת "אימוץ" נציגים מעטים ובזכות ייצוג סמלי שלהם נעקר ה"עוקץ" האופוזיציוני של קבוצות המיעוט. בכך מרגיעות קבוצות הרוב או משתיקות את הדרישות של קבוצות המיעוט לייצוג הולם וראוי ולא מאפשרות שינוי אמיתי במערכת. כך גם הנציג ששולב במערכת כמייצג הקבוצה וכמסמל אותה, נחשב ליוצא דופן ולכן אינו מאפשר לשאר בני קבוצתו שנותרו מאחור להרגיש בעלי אותה יכולת (קמה ופירסט, 2015, עמ' 95-97).

במצב זה, שבו מיעוטים אינם זוכים לנוכחות תקשורתית מספקת, מלווה אותם דילמה בשאלת ייצוגם התקשורתי בורם המרכזי של קבוצת הרוב: להיות או לא להיות מיוצגים. השאלה היא איזה מחיר הם מוכנים לשלם על נוכחותם בתקשורת או הדרתם ממנה. בהקשר זה הציג לארי גרוס (Gross, 1998) את הצורך של מיעוטים בייצוג תקשורתי הולם מתוך חוויותיו האישיות מתקופת נעוריו בשנות החמישים והשישים כהומוסקסואל. הוא תיאר את החיפוש שלו אחר ייצוג שלו ושל קבוצתו החברתית בתקשורת. היא הייתה נחוצה לו כדי לראות את השתקפותו ולהרגיש שייך, ולקבל תוקף ואישור להתנהלותו. כך יהיו לו דמויות להזדהות עמן, ללמוד מהן עוד על הקהילה הגאה ולהבנות את זהותו. אולם גרוס הציג את הקושי שלו בזמנו למצוא ייצוג הולם ומתאים עבורו ועבור מי שדומה לו בתקשורת של הזרם המרכזי. את הפתרון מצא בספר שלטענתו שינה את חייו. הספר עסק באופן ממוקד בקהילה הגאה בארצות הברית והגדיר אותה כקהילת מיעוט בעלת מסורת, היסטוריה, ייצוג תקשורתי ובעיקר קולנועי רחב ונוכחות חברתית ותרבותית משמעותית. טקסט תקשורתי סמלי ופונקציונלי זה הבהיר את כוחה של התקשורת ולימד על החשיבות של ייצוג קבוצות חברתיות בתקשורת.

אותה חוויה כשל גרוס חוו מהגרים מזרחים בישראל. עד אמצע שנות השישים של המאה העשרים הם כמעט ולא נכחו בקולנוע הישראלי ולא קיבלו ייצוג הולם בעיתונות. בשנת 1964 הציג לראשונה סרטו של אפרים קישון, סאלח שבתי, את סאלח כדמות שמצליחה להשיג את רצונה ולהתמודד בגבורה עם נציגי המדינה והאליטות החברתיות שבה. הסרט זכה להצלחה רבה: צפו בו כמיליון ומאתיים צופים (שוחט, 2005, עמ' 146) והתקשורת עסקה בו בזכות הפרסים

כטבעיות ומובנות מאליו. כל הכרזות שנותרו נדלו מארכיוני הספרייה הלאומית, מאוסף סינמטק ירושלים, ארכיון ישראלי לסרטים ומאוסף עיריית תל-אביב, וכן מאלבום הכרזות של הקולנוע הישראלי, חיים בסרט (הרוש ופרקש, 2004). הגישה המלווה ניתוח זה היא גישת "מות המחבר" (בארת, 2005), המספקת לגיטימציה לקורא ולחוקר לפרש את הטקסט לפי תרבותו, אמונתו ותפיסתו, ללא התייחסות לכוונת היוצר. אולם, כדי ללמוד גם על תהליך ההפקה של כרזת הסרט, נערך ריאיון עומק עם מעצבת הכרזה, גב' צילה מנוסי, בפברואר 2018. במאמר נטען כי התמונה של סאלח שבתי המוצגת בשתי כרזות הסרט ובעטיפת הדיסק מבטאת אמביוולנטיות ודו-פרצופיות. כדמותו של האל יאנוס, כך גם דמותו של סאלח מייצגת עבר ועתיד. בכרזות הסרט שבהן סאלח מוצג באותו צילום תקריב הוא נראה, מצד אחד, כמהגר זר וחריג, כפרא הטוב שמייצג את העבר או את היהודי הגלותי, שבו אפשר להתבונן מהצד כמציצן שחוקר את האובייקט שמולו. אולם מצד אחר הוא מבטא גם את המהפכן שעתיד לחולל שינוי, כשתקריב פניו מוסיף לבטא את האותנטיות שלו ואת חוויותיו כמהגר בראשית דרכו במקום מושבו, עד לעתיד לבוא. לעטיפת הסרט שהופץ למכירה בדי.וי.די. בתחילת 2000 בחרו בפריים אחר מתוך הסרט: בצילום מרחוק סאלח נראה כורע על כרכיו מחוץ לפחון שבמעברה, מושיט ידו כקבצן ומתפלל לעזרה. דימוי זה מבטא ייצוג שונה ואחר מכרזות הסרט. הוא מבטא את דמותו הסטראוטיפית של מזרחי עני ומסורתי, שמקדש את העבר ואת המסורת על פני העתיד והמודרנה. דימויים אלה נצרכים ונשמרים בזיכרון הקולקטיבי בזכות הצבתם במסמך תרבותי, טקסט חזותי מייצג שמספר סיפור בתמונה אחת. טקסט זה משרת את המדינה ואת אזהרה, המבקשים להתלכד סביב מחוזות זיכרון כדוגמת הכרזה. הוא איננו מבוסס על זיכרון אישי ואינו טקסט היסטורי ביקורתי, אלא מחזו זיכרון משותף.

ייצוג מיעוטים בתקשורת – להיות או לא להיות

הנוכחות והנראות בתקשורת חשובה לקבוצות חברתיות רבות, ובמיוחד לקבוצות מיעוט. היררכיית הכוח בחברה מתעצבת, מתחזקת ומשתמרת הודות להגברת הנראות או הנוכחות של קבוצות חברתיות חזקות על חשבון קבוצות חלשות, שלא מתאפשרת להם נראות בעולם הממשי והתקשורתי (קמה ופירסט, 2015, עמ' 89). לפיכך, קבוצות חברתיות המוגדרות מיעוט במובן של חלוקת המשאבים מבחינה פוליטית, כלכלית ותרבותית, מתקשות לזכות בייצוג תקשורתי הולם ושוויוני. קבוצות הרוב הן השולטות במשאבים החיוניים והן הקובעות את המערכות הסמליות של כלל החברה (שם, עמ' 20, 47, 72-73). מקובל לראות בנשים, בבעלי צבע עור כהה, במזרחים, במהגרים ופליטים, בעניים, בהומוסקסואלים, בלסביות ובטרנסג'נדרים, בנכים, בעובדים זרים ובחרדים, קבוצות מיעוט חלשות בתרבות הישראלית הדומיננטית (שם, עמ' 72). במצב זה נוכחותן בתקשורת מוצגת באחד או יותר משני אופנים, שלהם מכנה משותף מרכזי – ההכחדה הסמלית שלהם. האופן הראשון של הכחדתם הסמלית הוא כמותי. מבחינה כמותית מיעוטים אינם נמצאים כלל בתכנים התקשורתיים של הזרם המרכזי, ומבחינה סטטיסטית ייצוגם התקשורתי נמוך

לו זהות או הבדל (שם, עמ' 51). בשנות השמונים הוצגו המזרחים בסרטי הקולנוע הישראליים כלאומנים, כאלמים, כהומופובים וכשונאי ערבים. אך הכללה סטראוטיפית זו אותגרה בשנות השבעים ועד שנות התשעים בסרטי הקומיים של זאב רווח. הם פירקו את הבינריות המינית, המגדרית והאתנית לטובת זהות מינית אתנית אנטי מהותנית שמתחפשת למגוון דמויות, נשיות וגבריות, אשכנזיות ומזרחיות ומאתגרת את הזהות האתנית האותנטית כביכול (שם, עמ' 38, 52). הגוף המזרחי בסרטיו של רווח הוא דימוי גוף גרוטסקי המנוגד לגוף המזרחי הפאלי והקשוח, שנעשה על ידי עיוות אבריו, פניו וקולו (שם, עמ' 52). זהו גוף חסר שליטה, פורץ את גבולותיו שלו עצמו, ומוצג כתוצר של הפליה אתנית-כלכלית בחברה הישראלית (שם).

במקביל לקולנוע הישראלי של הזרם המרכזי, דמותו של הגיבור המזרחי הוצגה משנות התשעים בקולנוע העצמאי-הקהילתי המזרחי בצורה שמבליטה ומקצינה בכוונה ובמודע את הסטראוטיפים של המזרחי שהוצג בקולנוע הישראלי עד שנות התשעים. הדבר נעשה מתוך גישה חתרנית ומתריסה שמבקשת להציג גיבור מזרחי ממעמד נמוך, ישראלי לא ציוני, שאינו מתנצל על שונותו מדמותו של הצבר האידיאלי ואינו מתבייש בזהותו, בשפתו הדלה והלא תקנית ובמיקומו החברתי. הוא מכבד את חברי קהילתו – שכניו וחבריו הקרובים, דואג ועוזר להם ומקפיד להיות נאמן להם (אהרונ, 2009).

דן אוריין טוען שהחל משנות השמונים של המאה העשרים התמתן הייצוג הסטראוטיפי השלילי של המזרחי בטלוויזיה יותר מייצוגו בתאטרון ובקולנוע, בשל הפנייה לקהל רחב והממלכתיות שיוחסה לערוצים הציבוריים והמסחריים (אוריין, 2004, עמ' 198–200). לדיוו, הסטראוטיפים המקובלים למזרחים שימשו לאפיין ראשוני של הדמויות, אך במהלך העלילה התעגלו הדמויות והשתנה אופיין (שם, 210–212). בבחינה כמותית של ייצוג דמויות מזרחיות בטלוויזיה המסחרית שנעשתה בשני מחקרים בשנים 2006 ו-2013 נמצא כי מזרחים, כמו קבוצות מיעוט אחרות, סובלים מייצוג לקוי (לאור, אלפנט לפלר וענבר-לנקרי, 2006, עמ' 21; פירסט וענבר-לנקרי, 2013, עמ' 12). שיעור השתתפותם בחלק מהסוגות הטלוויזיוניות היה נמוך. עיקר הבעיה שנמצאה במחקרים התמקדה במספר המנחים והכתבים המזרחים בתכניות טלוויזיה לעומת אשכנזים. בתפקיד סמלי חשוב זה, של ספקי המידע העומדים במרכז האירוע ומנווטים אותו, היה מיעוט של מנחים וכתבים שמוצאם העדתי המזרחי וזהה: 22 אחוז מזרחים במהדורות החדשות (לעומת 78 אחוז אשכנזים), 23 אחוז מזרחים הנחו תכניות אקטואליה ותחקיר (לעומת 77 אחוז אשכנזים) ובתכניות בידור ואירוח נמצאו עשרה אחוז מנחים מזרחים לעומת תשעים אחוז מנחים אשכנזים (לאור ואחרים, 2006, עמ' 21–22). במחקר מ-2013 נמצא כי מזרחים הופיעו בתכניות הטלוויזיה בשיעורים נמוכים בנושאים מרכזיים כגון פוליטיקה והקונפליקט הישראלי-פלסטיני במהדורות החדשות ובתכניות אקטואליה ותחקיר. הם הופיעו בשיעורים גבוהים יותר בהקשרים של פשע ואללימות (באקטואליה ותחקיר ובחדשות), באסונות, בתאונות, במגפות ובמקרי שחיתות, וכן בהקשרים של בידור (במהדורות החדשות), בהשוואה לשיעור האשכנזים בהקשרים אלה (פירסט וענבר-לנקרי, 2013, עמ' 12).

שבהם זכה. אפשר להסיק שמלבד הצופים בסרט נחשפו עוד רבים נוספים לדמותו של סאלח שבתי שהוצגה בכרזות הסרט שפורסמו בשנים שבהן הוקרן. בשל כך הפך סאלח שבתי למושג מושרש, ייצג את אנשי המעברות המזרחים ודמותו שימרה את זיכרון ההגירה, העוני, הדלות ופערי המעמדות בין מזרחים לאשכנזים. בדומה לגרוס, שחיפש את עצמו על המסך, גם השחקן יוסף שילוח (ז"ל) טען בסדרת הטלוויזיה **סרט שחור לבן** שהמזרחים היו מוכנים שיהפכו אותם לגרוטסקיים, לוולגריים, לעילגים, שיעשו מהם צחוק, כל עוד יזהו משהו מעצמם, גם אם קטן ומוקצן, על המסך. יוצרו של **סאלח שבתי**, אפרים קישון, סיפק את הצורך הזה בייצוג אמביוולנטי של דמות המזרחי שהוצג בחצות הערים במשך שנים בכרזות הסרטים.

כמו דמותו האמביוולנטית של סאלח שתוצג בניתוח כרזות הסרט, אפרים קישון ביטא אמביוולנטיות מבחינת מיקומו הסמלי והחברתי. קישון ייצג בשנים שבהן הוקרן הסרט מצד אחד את האחר ואת המיעוט בחברה: מהגר חדש יחסית בארץ, ניצול שואה שחי תקופה קצרה במעברה וחווה גם את החיים בקיבוץ לפני שעבר לעיר הגדולה. מצד אחר, זהותו האירופית וההערכה אליו כסופר, כעיתונאי, כסאטיריקן, כתסריטאי, כבמאי וכיוצא קולנוע, הקנו לו שייכות לאליטה התרבותית השלטת בחברה הישראלית של אותם ימים. אליטה זו הציגה את נקודת מבטה, יצרה את הדימוי שלה למזרחי ובכך הבנתה את מחוזות הזיכרון הנחוצים למדינה על פי האינטרסים שלה ונקודת מבטה. הקושי, לכאורה, למקם את קישון עם המיעוט או עם הרוב, נפתר בזכות מודלים תאורטיים שבהם גם מיעוטים שמשלבים בתקשורת של הזרם המרכזי ופונים לקהל הרוב מתאימים עצמם לנורמות המקובלות בשיח הדומיננטי ומייצרים דימויים וסיפורים סטראוטיפים, שאינם נאמנים בהכרח לתרבותם ולקבוצתם (כספי ואליאס, 2008; Husband, 2005: 464, 473). אולם בה בעת הגישה המלווה את המאמר רואה בצרכני הטקסטים התקשורתיים פעילים תרבותיים. הם מפרשים וחווים את התכנים בהתאם לזהותם הסובייקטיבית ולמציובם התרבותי והחברתי ביחס לפוליסמיות של הטקסט התקשורתי הפופולרי (פיסק, 1995). גישות אלה מלוות את פרשנותי לכרזות ולעטיפת הסרט **סאלח שבתי**.

ייצוג מזרחים בתקשורת

דמויות מזרחיות הוצגו בקולנוע הישראלי עד שנות התשעים כבני המעמד הנמוך, פועלים, מסורתיים, עילגים, עצלנים ונוטים להיות מקושרים לאללימות, לפשע ולעולם התחתון (שוחט, 2005, עמ' 127–131). המזרחי לא הוצג כדמות שיש לה קיום אוטונומי, אלא כנשא של בעיה או כדימוי המייצג את הפחדים של אשכנזים, שחששו מערעור יתרונם הפוליטי ומאיום על תרבותם (אוריין, 2004, עמ' 197). הסרטים **קזבלן ואור מן ההפקר**, שהופקו ב-1973, ביטאו את החרדה מפני עליית הגבריות המזרחית בסגנון הפנתרים השחורים (יוסף, 2004, עמ' 36). בשניהם הוצג המזרחי כאלים וכוחני, אך בסרט **קזבלן** היה גם ניסיון לנטרל את "האיום המזרחי" ולבייתו על ידי הכחשת הבדלים אתניים וחיקוי של האשכנזי (שם, עמ' 43–46). כך נוצרה לגבר המזרחי עמדת סובייקט אמביוולנטית שלא יכלה לספק

"ההפסקה מיועדת למנוחה, להיכרות ולהסתכלות בכרזות של הסרטים שיוצגו בקרוב. אם נביט למשל על ההפסקות באולמות הקונצרטים, באופרות ובתיאטראות, הרי ניווכח שההפסקה שם משמשת כמאורע חברתי חשוב. ומדוע לא יהיה כן הדבר באולם הקולנוע?" (שליט, 2011, עמ' 61). דוגמאות אלה מלמדות שיש לראות ולנתח את הכרזות כטקסטים שנמצאים ביחסים שונים עם הסרטים: לעתים לצדם, לעתים הם משלימים את הסרטים ולעתים הם נפרדים מהסרטים עצמם.

ג'ונתן גריי כינה את היחסים שבין הסרטים לכרזות הסרטים וצרכני הסרטים "פארה-טקסטים" (Gray, 2010), בעקבות ז'רר ז'נט (Genette, 1997), שהגדיר את החומרים שסובבים טקסטים ספרותיים כ"פארה-טקסטים". פארה-טקסטים הם טקסטים ויזואליים, לשוניים וחומריים שקשורים לטקסטים תקשורתיים כגון סרטים וסדרות. מדובר על כרזות, קדימונים ("פרומואים") ומוצרים שקשורים לסרטים ("מרצ'נדיז") המתייחסים לטקסטים התקשורתיים בדרכים שונות. גריי הראה כיצד פארה-טקסטים אלה מתפקדים כטקסטים מעבר לסרטים וגם בקשר אנלוגי אליהם. לטענתו הכרזות, כמו קדימונים לסרטים והמוצרים הנלווים להם, מייצרים משמעויות משלהם ומשליכים על הבנת הטקסט המרכזי, הסרט, שאותו הם רק מבקשים לפרסם. הם אינם רק הארכה של הטקסט הקולנועי, אלא יוצרים מסגור מקדים לסרט, מדגישים היבטים מסוימים בו ומוסיפים וממשיכים לעבוד ולייצר משמעויות מעבר ולאחר לסרט, כלשונו: "עבודתם אינה מסיימת לעולם" (Gray, 2010, p. 11). פארה-טקסטים אלה הם עולם סיפורי לעצמו ומרחיבים את גבולות הסרט. הם המתווכים בין הקהל, התוכן וההפקה לפני צריכת הסרט, במהלכו ואחריו (שם, עמ' 23). הפארה-טקסטים גם מגבירים, מחלישים, מוחקים ומוסיפים משמעויות לטקסט הקולנועי הקיים (שם, עמ' 46).

העבודה האינסופית של כרזות הסרטים שהציג גריי מתבטאת גם בהסתכלות אחורה בזמן, לזיכרון הקולקטיבי של קבוצות חברתיות ולזיכרון האישי ולשימוש של צרכניהן בהם. יש כרזות סרטים שהפכו לאיקונות תרבותיות וחברתיות בתקופות ובהקשרים שונים, ויש כרזות שמלוות אנשים באופן אישי תקופה ארוכה והן חקוקות בזיכרון ארוך הטווח שלהם. צריך לבחון את הכרזות בהקשרים השונים: הדמויות המוצגות בהן, העלילה של הסרטים ובעיקר הנושאים החברתיים והתרבותיים שעומדים במרכזם של הסרטים ומתבטאים ומהדהדים בהן. אני מגדיר כרזות מסוג זה כמחזות זיכרון (נורה, 1993). הן נמצאות בפער שבין ההיסטוריה לזיכרון האישי ומשמשות מסמך ממוסד שמייצג ומייצר זיכרון קולקטיבי-לאומי משותף. לטענתו של פייר נורה מחזות הזיכרון הם שאריות – צורת הקיום האחרונה של תודעה זוכרת בקרב היסטוריה, הקוראת לה בשל התעלמות ההיסטוריה ממנה (שם, עמ' 8). הם נולדים וחיים בתחושה שלא קיים זיכרון ספונטני ושיש ליצור ארכיונים ולקיים טקסים שמשחזרים חוויות לא אישיות, הם מצויים בפער שבין ההיסטוריה לזיכרון האישי מפני שההיסטוריה נוטלת את הזיכרונות האישיים שממוקמים בתחום הקודש ונתפסים כתופעה פרטית לגמרי, ומעוותת אותם.

ההיסטוריה משנה את הזיכרונות האישיים, לשה ומאבנת אותם בשל אופייה המדעי, המחלן והביקורתי. היא מבקשת לחשוף את

חוקרי התקשורת קושרים את הסטראוטיפים בהצגת דמותו של המזרחי בתקשורת לסרט **סאלח שבתי**. לטענת אלה שוחט, אף על פי ש**סאלח שבתי** לא היה הסרט הראשון שהתרכז במלואו בנושא הייצוג וההבנה של מזרח/מערב, הוא יצר דימוי מזרחי ארכיטיפי שהיה הבסיס לסרטי קולנוע ישראליים שעסקו בפערים שבין אשכנזים למזרחים, המוגדרים "סרטי בורקס" (שוחט, 2005, עמ' 146). יעל מונק ונורית גרץ (2015) ביקשו לראות בסאלח שבתי מייצג של מהגר ופירשו את הסרט כמבטא את חוויית ההגירה, שאינה עוסקת בהכרח בשסע העדתי בישראל. שני היבטים אלה, אתניות והגירה, יתבטאו גם בניתוחי הכרזות ועטיפת הסרט.

על כרזות סרטים ומחזות זיכרון

כרזות סרטים הן דימויים חזותיים ולשוניים שעומדים בפני עצמם. מעבר לתפקידן השיווקי, אפשר לקרוא אותן כטקסט חברתי ותרבותי שנמצא במרחב הציבורי ומשמש, במקרים מסוימים, את הזיכרון הקולקטיבי. כרזות הסרטים מספקות דימויים שנתפסים במקרים מסוימים כמשמעותיים ומרכזיים לקבוצות חברתיות שונות. הן משמשות כפני הסרט ומפעילות את הצופה לחשוב על המוצג ועל הרעיון שמייצג ומלווה אותו, להבנות את הסיפור ולהעלות זיכרונות וחוויות. אולם כרזות של סרטים חורגות גם מעבר לסרט עצמו ופועלות גם כטקסטים שצרכניהם מייצרים בעזרתם משחקים חברתיים, כפי שנעשה עם כרזות של סרטים חרדיים (אהרונ, 2015). הכרזות גם מאפשרות לקיים שיח ציבורי על המוצג בהן ועל הנושא שמועלה דרכן והן משמשות נקודת התייחסות לשתף תובנות וחוויות שעולות על הסרט ועל הנושא שבו מטפל.

כוחן ותפקידן המיוחדים של כרזות סרטים מתבטאים גם בזיכרונותיהם של אנשי קולנוע. מבקר הסרטים וחוקר הקולנוע שמוליק דוברבני מספר בספרו של דוד שליט, **מקרינים כוח** (2006), שחלק משמעותי מחוויות הקולנוע של ילדותו היה הריטואל השבועי שערך ושאותו כינה "סיבוב קולנועים": מדי יום שיש בערב, לפני הארוחה, יצא עם אביו באוטו ל"סיבוב" בין בתי קולנוע. בסיבוב זה ירד שמוליק מהאוטו והלך לבתי הקולנוע שבסביבת מגוריו רק כדי לראות תמונות ומודעות של סרטי קולנוע שמציגים באותם אולמות ושיציגו בקרוב. לטענתו, היה זה צורך בלתי נשלט לעמוד מול התמונות, כסוג של הכנה לסרט (שם, עמ' 282).

גם מבקר הקולנוע דן יקיר שיתף את הקוראים בחיבתו לפוסטרים של סרטים מאז היותו נער צעיר. בצעירותו הוא אסף כרזות סרטים עד שנדרש לזרוק אותם. את החרטה על מעשה זה הוא משלים באיסוף מתמיד של כרזות גם כיום (שליט, 2011, עמ' 146). גם הסופר והעיתונאי אמנון דנקנר הציג מזיכרונות ילדותו כרזה של בריז'יט בארדו מהסרט **ואלוהים ברא את האישה** ששימשה לו ולחבריו הצעירים מקור להנאה ולדמיון גם ללא צפייה בסרט, שאליו נאסרה הכניסה לו ולחבריו בשל גילם הצעיר (שם, עמ' 140).

ממסמך שהופץ ב-1962 בידי איגוד ענף הקולנוע בישראל אפשר ללמוד על הרצון לייחס לכרזות הסרטים ממד טקסי-חברתי ותרבותי. הכרזות הוצגו כאלמנט מרכזי בזמן הפסקה באמצע הקרנות הסרטים:

היהודית-המזרחית (שוחט, 2005, עמ' 153). אך מצד אחר סאלח שכתה חותר תחת התרמית האיראלית של "ישראל היפה" באמצעות גיבור שאינו נשמע למיתוס הצבר ואינו נראה כצבר האיראלי. לפיכך סאלח ניפץ את הקונסנזוס של דיוקן הישראלי כשהראה כיצד מתנהלים בחיי היום-יום ולא רק בשדה הקרב באופן מנוגד, יחסית, לדימוי העצמי המחמיא המסורתי (שם, עמ' 147).

טענה דומה על החתרנות שבדמותו של סאלח שכתה מציגות יעל מונק ונורית גרץ. לטענתן, דמותו מייצגת את העולה הגלותי שאינו מתכוון להשתנות, אלא משמר את זהותו הזרה-הגלותית (מונק וגרץ, 2015, עמ' 10, 41-50). יגאל בורשטיין מוסיף להיבט החתרני והאמביוולנטי בבחינתו את צילומי התקריב של סאלח בסרט. לטענתו, פניו של סאלח מייצגים מצד אחד דינמיות, כדבריו: "אלה אינם פנים פסיכיים וסטטיים תלושים ומנותקים מפעולה כלשהי – אלא פנים של מי שמסוגל לפעול [...] בפניו הלא מגולחים והמעוותים בזווית הפה מפעימה טינה, איום סמוי של מרי" (בורשטיין, 1990, עמ' 95). אולם מצד אחר, הוא טוען, בני אדם בסרטי קולנוע כדוגמת סאלח שכתה משרתים רעיונות (או חפצים). לפיכך "גיבור הסרט, על אף הטמפרמנט והפעלתנות שלו, לעולם נשאר 'מופשט' – נעדר היסטוריה, ביוגרפיה וגיאוגרפיה. הוא בא מאי שם במזרח, מייצג קבוצה אתנית ו'בעיה' חברתית, אך לא את עצמו כבן אדם" (שם, שם).

האמביוולנטיות של דמותו בסרט מתבטאת גם בכרזות הסרט שהופצו באמצע שנות השישים ובשנות השבעים. בכרזות נראים פניו המזוקנים של סאלח בתקריב (קלוז אפ) כשהוא מבט מעלה בראש מוטה הצידה. לראשו כובע קסקט/ברט, פיו פתוח למחצה, עינו האחת סגורה והשנייה מתאמצת להיפתח, כמסנוורות מאור השמש הבוהק. הכרזה שהופצה החל ב־1964 ועד שנות השבעים של המאה העשרים (תמונה 1) ממסגרת בצורה שמייצרת תחושת תלת ממד של חלון שבצדו הימני מוצג המידע על שם הסרט, היוצרים והשחקנים בכתב עם פונט עגול ובאמצע המסגרת מוצגת דמותו בגדול. בכרזה אחרת (תמונה 2) מוצגת אותה תמונת תקריב של סאלח, אך ללא המסגור התלת-ממדי ובהקטנה. במקום המסגרת והכיתוב הציוני מוצג מסר לשוני שמציין כי לבקשת עשרות אלפי אנשים שרוצים לראות את סאלח שכתה שוב, יש הזדמנות אחרונה לצפות בו בתל אביב.

הכרזה שעוצבה בידי צילה מנוסי (תמונה 1) כחלון תלת ממד שממנו אפשר להציץ על דמותו של סאלח, מייצרת מבט מאבייקט על דמותו של מי שנתפס כזר, כחריג, כמהגר, השונה מהדמויות האיראליות של הצבר שהוצגו באותן שנים בסרטים שמוגדרים היום כז'אנר הקולנועי הלאומי ההרואי (שוחט, 1991, עמ' 68-87). דגם זה שלט בקולנוע הישראלי מקום המדינה (1948) ועד תחילת שנות השבעים והציג לוחמים צברים אמיצים וצעירים, אנשי מעשה בעלי מטרות לאומיות מובהקות שמעוצבים בניגוד לאב טיפוס של היהודי הגלותי (מונק וגרץ, 2015, עמ' 24-25; על דמות הצבר ראו אלמוג, 2001). בכרזה הנוספת לסרט (תמונה 2) מתבטא מוטיב ההצצה במסר הלשוני. המסר שבראש הכרזה אינו מתייחס לסרט הקולנועי, אלא מזמין את הצופים לצפות בפעם האחרונה בדמותו של סאלח שכתה. בשני המקרים הדגש הוא על דמותו של סאלח, כשהקריאה

המיתולוגיות של הטקסטים ההיסטוריים הקודמים ולנער את הזיכרונות האישיים מתחום הקודש, מהרגשי, מהקונקרטי, מהמרחב, מהחפץ ומהתמונה שנחווים בהווה נצחי. ההיסטוריה מציגה את היחסי, את המשוחזר באופן לא מושלם ולא שלם, את הרצפים החולפים, את ההתפתחויות ואת היחסים בין הדברים (שם, עמ' 6-7). לעומת ההיסטוריה יש תחושה שהחוויה הפנימית והסובייקטיבית של הזיכרון האישי הספונטני פוחתת. לפיכך יש ליצור ארכיונים ולקיים טקסים שמגינים על הזיכרון (מפני ההיסטוריה) ומשמרים אותו. זהו תפקידו של מחזו הזיכרון – להציג אשליית נצח וליצור סימני היכר ושייכות קבוצתית, המגדירה מחדש את זהותה.

לפער ההולך ומעמיק בין ההיסטורי לזיכרון האישי נוסף משתנה שלישי – האומה, שמשלבת ומשתמשת במחזות הזיכרון לטובתה. האומה מייצגת קולקטיב שמתגבש סביב טריטוריה ולה סיפורים, סמלים, טקסים וטקסטים משותפים. לפיכך מחזות הזיכרון הם אותם טקסטים, טקסים, חפצים, מבנים ומוסדות ציבור שמשמשים מושאי זיכרון סמליים ומוחשיים. הם מייצרים חוויות אך אלה לא אישיות ולא אותנטיות. מחזות זיכרון מייצגים סיפור משותף שמאחד קבוצות חברתיות ואתניות ואומות, אך בניגוד להיסטוריה הם אינם מדויקים ולא ביקורתיים. אלה הם מוזאוני, ארכיונים, בתי קברות, אוספים, חזוים, פרוטוקולים, המנונים, אנדרטאות, מקדשים ואגודות (שם, עמ' 8).

מחזות הזיכרון הם גלגול הזיכרון בחומר, כשלצד ההיבט החומרי הם גם סמליים וגם פונקציונליים. שלושת המרכיבים מצויים במחזות הזיכרון בו זמנית בדרגות שונות (שם, עמ' 15). לפיכך תפקידיו העיקריים של מחזו הזיכרון הם לעצור את הזמן, להשהות את עבודת השכחה, לקבע מצב עניינים מסוים, לממש בחומר את הלא חומרי, לשמר ולתחזק חוויה ולעבד מחדש את הזיכרון. אך יש לזכור שמחזות הזיכרון אינם עניין של דיוק וממשות אלא זו חוויה משוחזרת, מקוטעת ואמביוולנטית, שאינה חופפת בהכרח לזיכרון האמתי, האישי (שם, עמ' 8, 16). מחזות הזיכרון הם גם טבעיים וגם מלאכותיים, גם חוויה חושית מיידית וגם כזאת שתלויה בחשיבה מופשטת; הם גם פשוטים וגם דרמטיים (שם, עמ' 15). על פי רוב הם משמשים את המדינה ומעוצבים בידי נציגיה. במקרה של טקסטים תקשורתיים, המייצרים את מחזות הזיכרון, הם בעלי השליטה בדימויים. הם מוגדרים כאליטות ומוצבים כחלק מקבוצת הרוב באוכלוסייה. הם מספרים את סיפורם מנקודת מבטם ועל פי רצונם והבנתם, ובידיהם מרוכז הכוח לייצג גם את המיעוטים שבחברתם ולייצר מחזות זיכרון שהם במרכזם, כפי שנעשה בכרזות והסרט סאלח שכתה ובעטיפתו.

כרזת הסרט סאלח שכתה: להציץ על היהודי הגלותי והמורד הזר והביקורתי

דמותו של סאלח שכתה, כפי שהיא מוצגת בסרט, מפורשת על ידי חוקרי קולנוע בדרך אמביוולנטית. אלה שוחט טוענת כי מצד אחד סאלח הוא דמות גרוטסקית שמשמשת ללגלג על סאלח עצמו ועל מה שהוא כביכול מייצג – אוריינטליות של מזרחים ותמצית ה"מהות"



תמונה 2: כרזת סרט הקולנוע סאלח שבתי (הופצה ב-1965)



תמונה 1: כרזת סרט הקולנוע סאלח שבתי (הופצה ב-1970). עיצוב: צילה מנוסי

עמ' 267), האיורים בכרזות אלה מבטלים את התחושה של אותנטיות. הדמויות אינן מציגות הבעת פנים ייחודית, כפי שזו נראית בכרזת הסרט סאלח שבתי. דמויות אלה גם לא זכו לאותה מסגרת בצורת חלון שיוצר תחושה של תלת ממד שהיא ייחודית לסרט זה ולא שימשה אף כרזה של סרט ישראלי אחר שנמצא בארכיונים שנסקרו. לעומתן, הכרזה של סאלח שבתי מדגישה במרכזה את פניו של סאלח בתצלום תקריב ללא עריכת התמונה. פניו אינם מלווים באיורים ולא נעשה חיתוך של הגוף, ובעיקר של הפנים של סאלח. חיתוך פני הגיבורים, שהיה מקובל בכרזות הסרטים מאותן שנים, הדגיש את המלאכותיות של הדמויות ואת תלישותן, כפי שנעשה בכרזות הסרטים ארכינקא ו-8 בעקבות אחד (ראו תמונות 6 ו-7).

צילה מנוסי, עורכת הכרזה, טענה שצילום פניו של סאלח, שאותו בחר אפרים קישון, הוא ייחודי ועוצמתי, כדבריה: "חשבתי שיש לזה עוצמה. לא כל כך פשוט. יש לו פנים מאוד מעניינות והוא צולם מלמטה ולא כמו צילום לפספורט [...] הייתי מקלקלת אם הייתי מציירת את הפרצוף הזה. פרצוף לא נורמלי קצת. החיוך העקום הזה, השפה העליונה וכל זה. בהחלט לא הייתי רוצה לצייר. זה לא אותו דבר. פנים מאוד מיוחדות. אסור לשנות את החיוך שלו" (ראיון אישי, פברואר 2018). כלומר, האותנטיות והייחודיות שמתבטאות בצילום והעוצמה שמקרינה זווית הצילום, גורמים לדמותו להיות המרכז ומאפשרים התבוננות באותו זר וחריג. סביבו צויר חלון ובצדו כיתוב שעוצב על פי צילה מנוסי בפונט ייחודי, שאותו הגדירה "אותיות רוקדות". המהגר שבו הצופים מוזמנים להביט במרכז החלון התלת ממדי, מייצג את הזר במובנו של גיאורג זימל: מי שהיום בא ונשאר גם מחר.

המשתמעת או הלשונית היא לצפות בו – להציץ בדמותו של אותו גיבור חריג וייחודי.

במשחק התפקידים שיוצרים הדימוי החזותי והמסר הלשוני מקבל הצופה תפקיד פעיל ואילו דמותו של סאלח היא סבילה ומשמשת אובייקט למבטו של הצופה הסקרן ביהודי הגלות, המיוצג בניגוד לדמות הצבר הישראלי: הוא מבוגר, בניגוד לצבר הצעיר, לראשו כובע קסקט/ברט, שמייצג את הגלות, לעומת כובע הטמבל הפשוט והצנוע שהחליף אותו ביישוב העברי (אלמוג, 2001, עמ' 317), והוא מצולם כאדם בודד בפריים סגור ללא נוף או רקע ברור אחר. זאת בניגוד לצילומים בכרזות סרטים שהאדירו את הצברים, שהוצגו לרוב כקולקטיב בסרטי הקולנוע ה"הרואי", כשהם מצולמים מלמטה מעלה בפריים פתוח לרקע השמים, כפי שהוצגו הגיבור וכת זוג בכרזת הסרט הוא הלך בשדות (ראו תמונה 3). הבעת פניו הלא מגולחות של סאלח, כשפיו פתוח למחצה בזווית עקומה ועיניו עצומות למחצה במבט כלפי מעלה, אינה מחמיאה לסאלח. הוא אינו נראה כדמות הרואית של חלוץ או לוחם שמקריב עצמו למען האומה, אלא כאדם מבוגר ממעמד חברתי נמוך. המבט מעלה ולא ישירות אל הצופה מביא גם לריחוק בתמונה כדי לאפשר לצופה להתבונן במבט מציצני אל מי שמייצג את העבר, את המהגר, שהוא היהודי הגלותי.

הכרזה של סאלח שבתי חריגה ושונה גם מהכרזות שעיצבה צילה מנוסי לסרטיה הבאים של אפרים קישון, תעלת בלאומליך והשוטר אזולאי (ראו תמונות 4 ו-5). גם בכרזות אלה הדמות הראשית מוצגת לבדה במרכזן, אך הכרזות מאוירות וצבעוניות. לעומת השימוש בתצלום, המעורר תחושה של תיעוד אמין ואותנטי (בארת, 2003,



תמונה 4: כרזת הסרט תעלת בלאומליך. עיצוב: ציליה מנוסי



תמונה 3. הצבר המואדר בצילום מלמטה למעלה. כרזת הסרט הוא הלך בשדות

צילום התקריב והמסגור של הכרזה של סאלח שבתי מתקשרים לאסתטיקת צילום ומסגור של דיוקנאות של מהפכנים. הזקן והשפם של סאלח, כובע הברט והטיית הראש כלפי מעלה, יחד עם המסגרת האדומה שבראש הכרזה, שמהדהדת את הצבע שמייצג את הסוציאליזם, מתכתבים עם תמונת דיוקן קאנונית של המהפכן הידוע צ'ה גווארה (ראו תמונה 8). התכתבות זו מודגשת גם בצילום דיוקן הפנים של סאלח, שלו תפקיד משמעותי: הדיוקן הוא צורה אמנותית שעניינה דקויות נפש האדם, הפסיכולוגיה האנושית (בורשטיין, 1990, עמ' 22). ציירי דיוקן ידועים וחשובים כלאונרדו דה וינצ'י ואחרים חשפו את הסתירות האנושיות שבמבע הפנים של מצויריהם. העיקרון המנחה של צילום הדיוקן הוא לכבד ולהדגיש את ייחודו של האדם המצולם או המצויר ולהעביר לצופה את אופיו באמצעות המבע המצטייר בקלסתר הפנים (שם, עמ' 23). לפיכך הקומפוזיציה, זווית הצילום ומרחק המצלמה מדמותו של סאלח שבתי מלמדים על היכולת והאפשרות של הצופה להתייחס לסאלח גם כאדם, כסובייקט בעל רגשות מחשבות ודרישות, ולראות בו גם דמות פוליטית שיכולה להנהיג שינוי עתידי, ולא לראות בו אובייקט שמייצג מעמד וקבוצה חברתית אתנית.

השוני בין הדיוקנאות של צ'ה גווארה וסאלח שבתי, שמתבטא בפיו הפתוח של סאלח ועינו הסגורה למחצה, מלמד בכל זאת על המעמד השונה של הדמויות – צ'ה גווארה הוא בעל הילה של מהפכן ואילו סאלח שבתי הוא בעל פוטנציאל לשינוי. שוני זה בין הדיוקנאות מאפשר ליצור את הפוליטימיות (פיסק, 1995) של הכרזה של סאלח ומאפשר קריאות שונות של דמותו ושל הסיטואציה שבה הוא מוצג.

זימל ביקש לכנותו "הנורד הפוטנציאלי", שאף על פי שלא המשיך בנרדיו, הוא לא ויתר לחלוטין על החירות הכרוכה במעבר ממקום למקום. הוא מקובע אמנם במעגל מרחבי וחברתי מסוים, אבל מעמדו נקבע דווקא משום שהוא לא משתייך לקבוצה שגבולותיה כגבולות המרחב. הוא מרכיב בתוך הקבוצה, אך מביא לקבוצה תכונות שלא נובעות ממנה (זימל, 2012, עמ' 252). לפיכך הוא מייצר סינתזה של קירבה וריחוק ושל אדישות ומעורבות. סינתזה זו מייצגת את מעמדו הפורמלי של הזר ומקנה לו חופש לצפות בהתנהלות הקבוצתית כאילו ממעוף הציפור. הוא משקיף על התנאים החברתיים והתרבותיים עם פחות דעות קדומות, מודד אותם לאור אידאליים כלליים ואובייקטיביים יותר ואינו כבול בפעולותיו על ידי הרגלים, אדיקות ותקדימים (שם, עמ' 254). כלומר, על פי זימל, סאלח שבתי יכול לבחון בצורה ביקורתית וחיצונית את יחסה של החברה למהגרים המזרחים.

ז'וליה קריסטבה הציגה את הזר הביקורתי, שחושף את הקרוב והמוכר, כאלטר אגו של הפילוסוף. לטענתה, זר זה חושף את מגבלות האדם הלאומי, את מגרעות מנהגיו ומוסדותיו. תפקידו לשפוט את על מגבלותינו, את זוויותינו, את העריצות המנטלית והפוליטית שלנו או לצחוק עליהן (קריסטבה, 2009, עמ' 143–144). מכאן שהמהגר המזרחי הזר שמופיע בכרזות הסרט סאלח שבתי הוא בעל כוח ועוצמה ואינו רק אובייקט אקזוטי למבט סקרן. היבט זה של דמותו מתקשר למשמעות נוספת ושונה מזו שהוצגה עד כה, כפי שעולה מהבעת פניו, לבושו ומיצובו בכרזת הסרט – המורד, המהפכן.



תמונה 6: כרזת הסרט 8 בעקבות אחד (מנחם גולן, 1964). עיצוב: אברי אביב



תמונה 5: כרזת הסרט השוטר אזולאי. עיצוב: צילה מנוסי

מצד אחד על הלבוש, המראה וההתנהגות של הזר, המהגר שעלה מאחת מארצות המזרח, שמייצג את העבר, את הגלות ואת הלבנט. זו הדמות שבאה לארץ חדשה וצריכה לעבור שינוי ולהתאקלם כצבר ישראלי בחברה שמעדיפה את התרבות האירופית.

מצד אחר, בכרזה של **סאלח שבתי** (תמונה 1) נמצא גם יסוד ה"פונקטום". כאמור, זהו סימן שעולה מן התמונה, מזנק ממנה כחץ מקשת ודוקר/פוצע את הצופה מבחינת הרגש שהוא מעורר (שם, עמ' 31). סימן זה לא הונח באופן מכוון על ידי הצלם, אלא הוא עניין פרשני וחוויתי סובייקטיבי ואישי, פרט שמזעזע את רצף הקריאה הרגיל, שמעורר את לבו של הצופה, שתופס ואינו מניח, שגורם להתאהבות, להלם, לרגש שמלווה בזמן הצפייה ולעתים עולה רק אחריה (שם, עמ' 52-57). זוהי תוספת שהצופה מוסיף לתצלום אף על פי שהסימן מעורר הרגש נמצא שם כבר קודם לכן (שם, עמ' 59). במקרה הנדון, כאמור, העיוות בפה הפתוח למחצה של סאלח הוא שדקר אותי, שגרם לי כצופה בכרזה להזדהות עם הכאב של סאלח ולחוות אותו בעצמי. הוא זה שלא אפשר לי לראות בו דמות מייצגת אלא אדם, בניגוד לטענה של בורשטיין על דמותו של סאלח. זהו אדם לא מושלם, לא יפה, לא צעיר ולא בהכרח נעים, אך הוא יוצר בי רגש שקשה לבטא במילים. הוא מייצר ומחזק זיכרון קולקטיבי על תקופת המעברות והתאקלמותם של מהגרים מארצות ערב בהיותו דמות המוצגת במרכז מחזו זיכרון חדש – כרזת סרט. ה"פונקטום" שבמרכזה גם מונע מסאלח שבתי להיות עוד דמות היסטורית שנחקרת בביקורתיות ובריחוק. אולם מחזות זיכרון גם משתנים, כפי שנעשה בעטיפת הסרט שעוצבה מחדש ב-2001.

תמונתו של צ'ה גווארה, המעוצבת כאייקון, ששוכפלה רבות עד להפיכתה לפסטיש (הרבק – שכפול של דימוי חסר מקור) נעדר ביקורת, והיא נתפסת כסטראוטיפ של מהפכן שאינו מבטא מבע מוגדר ואינו מקרין רגש חד ומדויק. בניגוד לכך דווקא בתמונתו של סאלח מתבטאים אופיו ורגשותיו, שנתפסים כאותנטיים. הם נוצרים בזכות התחושה שהמצלמה תפסה רגע אחד שמתבטא בעיקר בזכות הפה הפתוח למחצה בווית עקומה. הוא מבטא את מה שרולן בארת מכנה "הפונקטום שבצילום". זהו סימן שנמצא בתמונה המעורר בצופה רגש קיצוני שאליו לא התכוון הצלם. (בארת, 1988, עמ' 31, 52-57). אותה עווית בפה היא שמייצרת, לפחות עבור כותב שורות אלה, חוויה רגשית ייחודית שמוסיפה לאמפטיה ולהזדהות עם סאלח שבתי. הדואליות שקיימת בכרזת הסרט **סאלח שבתי** בין ההתבוננות הסקרנית, המרוחקת, הלמדנית ואף הפטרונית בדמות שמייצגת את היהודי הגלותי לצפייה באדם בעל הילה של האדם המורד האותנטי, שקורא לצופה בו להפעיל ביקורת ומחשבה, מבטאת את ההבדל שמציג בארת בפרשנותו בין שני יסודות שקיימים בחלק מתמונות הדרום (סטילס): בין ה"סטודיום" ל"פונקטום". לדידו תמונות מעבירות מידע, מספקות את ההתעניינות האנושית ומאפשרות לחוש רגש מסוים למצולם. זהו ה"סטודיום" שנמצא בצילום. זהו אינו רק לימוד אלא גם שקידה על דבר מה, חיבה למישהו, השקעת רגש כללית אך לא חריפה לא ייחודית (שם, עמ' 30). ה"סטודיום" מאפשר לראות בתמונות עדות פוליטית, רגע היסטורי, התנהלות חברתית ותרבותית והוא שמספק מידע. הוא מייצג דבר מה, נושא או דמות, ומעורר הנאה וחיבה (ולא אהבה) למוצג. בכרזות הסרט מלמדת דמותו של סאלח



תמונה 8. המהפכן צ'ה גווארה בתמונה שהפכה לאייקון תרבותי (צילום: אלברטו קורדה, 1960)

ורתיים שמתבטאים בסיטואציה שמוצגת בעטיפה קשור לנוכחותה הבולטת של מפלגת ש"ס, לעוצמתה הפוליטית ולמיקומה במרכז הבמה הציבורית.

מפלגת ש"ס החלה את פעילותה הפוליטית הארצית באמצע שנות השמונים, אך בשנות התשעים ובתחילת שנות האלפיים היא התחזקה, כשהתבססה כמפלגה השלישית בגודלה בישראל ונתפסה כתנועת המונים מזרחית בעלת עוצמה פוליטית שמאיימת על המחנה החילוני (סורוצקין, 2006, עמ' 351). מפלגה זו קשרה את ההיבט האתני עם המסורת-דתית, עם המעמד, המחאתי ועם הגאוגרפי הפריפריאלי. אשר כהן טען כי דווקא מאפייניה החרדיים של ש"ס הפכו למקור משיכה של ציבור המזרחים, שרובו משייך למעמד הכלכלי החברתי הנמוך, שואף להביע את מחאתו נגד הממסד ומבקש את ייצוגו ואת נוכחותו שנעדרה עד כה בזירה הפוליטית. מפלגת ש"ס הוסיפה את המרכיב העדתי למרכיב הדתי ובכך הפכה אבן שואבת לכל מי שרצה לבטא מחאה בהצבעתו (כהן, 2006, עמ' 339). החיבור הזה של דמות המזרחי (המרדן) עם הדת (נושא התפילה, כפי שמוצג בעטיפה) והמעמד החברתי הנמוך שסאלח מייצגו, מתבטא היטב בעטיפת הסרט שיצא למכירה בדיסק DVD.

לפיכך, אני סבור שעטיפת הסרט ייצרה לראשונה דימוי חזותי אייקוני וסטראוטיפי של מזרחי מסורתי, שנתפס לרוב כמצביע ש"ס שאינו חרדי. אם כרזת הסרט עיצבה ב-1964 את הדימוי החזותי הראשוני של אדם המזרחי, עטיפת הסרט המציאה ב-2001 את הדימוי של המזרחי המסורתי. נוסף על כך, העטיפה רומזת גם שבסרט עצמו נמצאים היסודות שהביאו לצמיחתה של תנועה פוליטית זו. כלומר,



תמונה 7: כרזת הסרט ארבינקא (אפרים קישון, 1967). עיצוב: ירום ורדימון

עטיפת הסרט סאלח שבתי בדיסק הדי.וי.די: בחזרה למזרחי המסורתי

ריבוי המשמעויות בכרזת הסרט סאלח שבתי, שמאפשר קריאות שונות ומייצר את הרגש הסובייקטיבי שהוא סיפק עבורי התבטל בדימוי של סאלח שעוצב בעטיפת הסרט שיצא למכירה מ-2001 בדיסק DVD לצפייה ביתית. בעטיפה נבחר רגע אחר מהסרט לייצג את הסרט ואת דמותו של סאלח שבתי לעומת הרגע שבו הונצח סאלח שבתי בסרט והוצג בכרזה. סאלח שבתי מוצג בעטיפת הסרט כורע על ברכיו מחוץ לפחון המעברה, מביט לשמים, פיו פתוח ומלמד כי הוא מדבר ומחכה לתשובה. שתי ידי מרמזות על הנאמר: הוא שואל ומבקש דבר מה (ראו תמונה 9). האנשים שצפו בסרט בעבר ונתקלו בעטיפת הסרט או רכשו את דיסק הסרט כדי לחזור ולצפות בו ואף לשמור עותק ממנו, יודעים כי בסצנה זו סאלח שבתי פונה לאלוהים ומבקש עזרה. תנועת המצלמה עולה מיד לאחר מכן לכרזת תעמולת הבחירות שמעליו (הנראית רק בחלקה בצילום הכרזה, חתוכה בקצה התחתון שלה). סצנה זו היא רמז מטרים לפתרון שיבוא בזכות העיסוק בפוליטיקה. הצופים בעטיפה שלהם אין ידע מוקדם יכולים לפרש את הדימוי מההעמדה של הגיבור כפושט רגל שמבקש נדבה, עזרה ורחמים.

אפשר לשער שהבחירה לשנות את הכרזה המקורית קשורה לזמן שעבר מאז יציאת הסרט לאקרנים ולהקשרים החברתיים והפוליטיים של זמן הוצאת הדיסק למכירה ולסטראוטיפים שהתקבעו ביחס לדימוי של סאלח ולמה שהוא מייצג – מהגר מזרחי ממעמד חברתי כלכלי נמוך. החיבור בין דמות מזרחית ממעמד נמוך עם היבטים פוליטיים

פניו הפונים לשמים, התנוחה של גופו כורע ברכ, מושיט יד כקבצן המבקש נדבה ומרחק המצלמה שמציג גם את הרקע, את המעברה, מעידים על תפילה ובקשת עזרה מאלוהים של אדם נזקק. בתמונה זו ה"סטודיום" (בארט, 1988) הוא שנוכח. הוא מלמד על התכונות והמאפיינים החזותיים של דימוי המזרחי המסורתי, העממי מהמעמד החברתי כלכלי הנמוך. בתמונה אין עבורי "פונקטום". כלומר, אין סימן שדוקר, שפוצע, שיוצר את הרגש הייחודי עם הצופה. התמונה נראית מבויתת ומכוונת לדימוי מכליל שלכאורה חושף את המקור שהיה בעבר, שממנו הגיעו המזרחים המסורתיים והעממיים שלהם מיוחס הפולקלור של השתתחות על קברי צדיקים. בניגוד לכרות הסרט, שהציגה צילום תקריב של פניו של סאלח, הצילום ממרחק בעטיפה מרחיק את הצופה מהדמות בתמונה רק כדי שיוכל לצפות בה וללמוד ממנה על תופעה. אותו דימוי סטראוטיפי שנוצר אינו מאפשר לנתק כפי שביקש מאיר בוזגלו בין תפיסת היהודי המסורתי כעמדה בחיים בנוגע ליהדותו ובין גישתו למודרניות, לעממיות ולשייכות לתרבות מסוימת (בוזגלו, 2005, עמ' 154). לפיכך נראה שעטיפת הסרט מבטאת גישה פטרונית ואוריינטליסטית שמבקשת להציג לראווה, להתבוננות ולחקירה את האדם המסורתי שהיגר לארץ ומאיים בכוחו הפוליטי, שמתבטא בתנועת ש"ס של אותן שנים, על קבוצה חילונית רחבה.

סיכום: בין האותנטי לסטראוטיפי

יש כרזות סרטים שמשמשות טקסטים תרבותיים. הן מספקות דימויים אייקוניים, מבטאות רעיון או גישה, זכורות לאנשים רבים ומפעילות במערכת של רגשות, מחשבות וזיכרונות ישנים והן מהוות מחוזות זיכרון. כלומר, הן מלכדות יחד אומה סביב סיפור (דמיוני) משותף. לרוב מדובר בכרזות של סרטים פופולריים שבהם צפה חלק גדול מקהילה חברתית ותרבותית מסוימת, שסיפוריהם מדגימים תופעות, שמילים שנאמרו בהם הפכו מטבעות לשון ושדמויות בהם מייצגות משהו גדול יותר, פוליטי, חברתי ותרבותי, ומזכירים אותן במצבים חברתיים שונים. כזו הייתה כרזת הסרט **סאלח שבתי**, שהציגה לראשונה בחזית גיבור מזרחי, וכזו הייתה עטיפתו של אותו סרט שהופץ לאחר שנים שוב למכירה לצפייה בבתים פרטיים, שגם היא קיבלה מעמד מיוחד – של ייצוג חזותי חדש לדימוי של המסורתי או הדתי-מזרחי.

במאמר זה ביקשתי לנתח את הכרזה ואת העטיפה של הסרט **סאלח שבתי** מתוך כוונה לבחון את ההבדלים בין שני הטקסטים ואת משמעותם, ובכך את היווצרותו והשתנותו של מחוז זיכרון חזותי. כרזת הסרט שהופצה בלוחות מודעות, בפרסומי חוצות נוספים ובעיתונים באמצע שנות השישים ותחילת השבעים של המאה העשרים, אפשרה לתפוס, להבין ולחוות את סאלח שבתי בכמה אופנים, לעתים מנוגדים. הכרזה הציגה את סאלח שבתי ברגע אחד שבו נתפס במצלמה בתצלום תקריב, כשהוא מספק דימוי לכאורה אותנטי של מהגר, של זה, של מזרחי, של מורד ושל מהפכן לא צעיר. למרות מגוון הדימויים המכלילים והסטראוטיפים שהיא אפשרה, העיקר, לתפיסתו, בכרזה הייתה התחושה האותנטית שהיא מקנה.



תמונה 9: עטיפת הסרט סאלח שבתי שמופץ למכירה ב-DVD

פרקטיקה זו של יצירת דימוי חדש שנעשית בעטיפת הסרט, עונה לטענתו של מאיר בוזגלו שלא נוצרה תמונה מייצגת של האדם המסורתי ושל העמדה המסורתית בחברה הישראלית (בוזגלו, 2005, עמ' 153). עטיפת הסרט סיפקה את הדימוי החזותי של האדם המסורתי כשהיא קשרה אותו לאדם המזרחי. בכך הוסיפה העטיפה של הסרט לקורפוס הדימויים המזרחיים הסטראוטיפיים המילוליים שקיימים כבר בשדות אחרים: הדימוי של סאלח שבתי כמזרחי מסורתי הוסיף ל"מסעורה משרדות" המדומיינת מהשדה הטלוויזיוני, ל"מבחן בוזגלו" ששימש את השדה המשפטי ול"מנשקי הקמעות, עובדי האלילים והמשתחווים ומשתטחים על קברי קדושים" שיוחס ל(קומץ) בוחרים (מזרחים) בבחירות הארציות של 2015 (ליס, 2015).

הסימון הסטראוטיפי של הזהות המזרחית גם כדתית ועניינה, כפי שנעשה בעטיפת הסרט, משמש, לטענתו של יהודה שנהב, את המדינה והאידאולוגיה הציונית כדי לאשרר את המקורות הפרימורדיאליים שלה עצמה, כדי לסמן את ההבדל האתני בין מזרחים (יהודים-ערבים) לערבים וכדי למצב את המזרחים בשלב נמוך יחסית על הרצף האוריינטליסטי-התפתחותי מתהליכי החילון, שנתפסים כשלב גבוה יותר בהיררכיה (שנהב, 2004, עמ' 108-109). עטיפת הסרט אפשרה להציג לאותה קבוצה סטראוטיפית מדומיינת גם פנים שמשתמרים כמחוז זיכרון שמספר סיפור אחד משותף, שהופך לזיכרון לא אותנטי אך חזונית. עטיפת הסרט הפכה ושינתה את הסימנים שהרכיבו את דמותו של סאלח מהמשמעויות שליוו את כרזת הסרט: כובע הקסקט הפך לכיסוי ראש של האדם המסורתי, הזקן, השפם והחליפה הכהה הוסיפו לדימוי החזותי של האדם המאמין, והרגע המוצג בעטיפה – הבעת

הערות

- 1 לצד המאמרים האקדמיים שנכתבו בנושא השסע האתני וייצוגו והכתבות והידיעות החדשותיות שעוסקות בנושא, הופק באוקטובר 2014 גיליון מיוחד עם 11 כתבות וטורי דעה במקומונים של ידיעות אחרונות לרגל 50 שנים לסרט סאלח שבתי תחת השם: "סליחה שבאתי: הבעיה העדתית עדיין מבעבעת והשדר מסרב לחזור לבקבוק". כמו כן, שודרו תכניות טלוויזיה בנושא, כגון: פנים אמיתיות: השדר הערתי, שהציגה סדרת כתבות ב-2013 בערוץ 10, ערסים ופרחות: האליטות החדשות, של רון כחילי שודרה בערוץ 8 בכבלים ב-2014, והמשכה שלושת הפרקים של התכנית אכלו לי, שתו לי – הדור הבא באותו ערוץ ב-2016 בבית דין של רפאל בלול, רון כחילי ומורן איפרגן. סרטו הדוקומנטרי של דוד דרעי, סאלח, כאן זה ארץ ישראל, הוקרן ב-2017 בפסטיבל דוקאביב והוא נערך לסדרת טלוויזיה בת ארבעה פרקים תחת אותו שם ששודרה בערוץ 13 מפברואר 2018.
- 2 סרטי בורקס הופקו מאמצע שנות השישים ובמהלך שנות השבעים של המאה העשרים, במרכז מוצג גיבור ממוצא מזרחי המתמודד בהצלחה עם פערים מעמדיים ולצד דמויות של אשכנזים. הדרך לניעות חברתית נעשית לרוב בזכות חתונה עם אישה אשכנזית ממעמד גבוה. ראו: אהרני, 2009; שוחט, 2005; Peleg, 2008.

מקורות

- אהרני, מ' (2009). "קולנוע קהילתי מזרחי ישראלי", פעמים, 120, עמ' 129–154.
- , (2015). זה לא קולנוע, זה מפגש חברתי: על קהילתיות וגבולות חברתיים בתרבות הפנאי החדרית, עבודת דוקטור, אוניברסיטת חיפה.
- אוריין, ד' (2004). דרמה טלוויזיונית. תל-אביב: מכון מופ"ת.
- אילון, א' (2016). "האותנטיות כביקורת וביקורת האותנטיות", בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית, 3, מא' 2016. נדלה בתאריך 10.6.2016 מן האתר: <http://journal.bezalel.ac.il/he/article/3565>
- אלמוג, ע' (2001). הצבר – דיוקן. תל-אביב: עם עובד.
- ארלוזורוב, מ' (2017). "האם מזרחים טובלים מאפליה כלכלית בישראל?", דה מרקר, 31.7.2017, נדלה בתאריך 12.8.2018 מן האתר: <https://www.themarker.com/news/politics/1.4302602>
- בארת, ר' (1988). מחשבות על הצילום. ירושלים: כתר.
- , (2003). "הרטריקה של הדימוי", בתוך: ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתבונות: טלוויזיה בסביבה של חיי היומיום, כרך א (עמ' 303–337). רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- , (2005). מות המחבר. תל-אביב: רסלינג.
- בוזגלו, מ' (2005). "המסורת", בתוך: א' נחתומי (עורך), רב-תרבותיות במבחן הישראליות (עמ' 153–162). ירושלים: מאגנס.
- בורשטיין, י' (1990). פנים כשדה קרב. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- דוברבני, ש' (2016). "מבוא", בתוך: ש' דוברבני ור' מורג (עורכים), ספר הקולנוע הישראלי. נדלה בתאריך 12.2.2018 מן האתר: <http://www.cinemaofisrael.co.il/%D7%9E%D7%91%D7%95%D7%90/>
- הרוש נ' וא' פרקש (2004). חיים בסרט: אלבום הכרזות של הקולנוע הישראלי 1913–2004. יפו: גלריה פרקש.
- זימל, ג' (2012). כיצד תיתכן חברה. בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- יוסף, ר' (2004). "אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי, תיאורית וביקורת", 25, עמ' 31–62.
- ירקצי, ד' (2018). "בראש טבלת השכר בישראל – גברים ממוצא אשכנזי שנוגדו בחו"ל", חדשות וואלה, 24.1.2018, נדלה בתאריך 12.2.2018 מן האתר: <https://news.walla.co.il/item/3129701>
- כהן, א' (2006). "ש"ס: פריפריה בלב המרכז". בתוך: א' רביצקי (עורך), ש"ס: היבטים תרבותיים ורעיוניים. תל-אביב: עם עובד.
- כספי, ד' ונ' אליאס (2008). "שתי מערכות תקשורת: תקשורת של ולמען מיעוטים

אותנטיות נחשבת לא רלוונטית בעידן הפוסטמודרני. בעידן שבו המציאות נתפסת כמורכבת מדימויים חסרי מקור, מסיפורים שחוזרים על עצמם במגוון צורות ולהם אין אמת אחת להבנת התנהלות האנשים בעולם, דווקא בכרזת הסרט הבדיוני סאלח שבתי החוויה הרגשית שיוצר סאלח היא אמתית. סאלח, הדמות הבדיונית, מבטא רגש כן, ומשהו בפניו הוא בעל פוטנציאל "לדקור" את הצופה ולגרור לו/לה להרגיש את החוויה ולחשוב על ההווה שלו כמהגר. אווה אילון מציגה את הרגש הזה כ"אותנטיות רגשית". זו הפכה, לטענתה, למקור הסמכות על פני האותנטיות העובדתית בעידן הפוסט-מודרני (אילון, 2016, 2). התרבות המודרנית המאוחרת של ימינו רואה במטען הרגשי את מקור האמת. כלומר, הרגשות הם ההוכחה לכך שהחוויה היא אמתית בעולם שבו לא עוסקים עוד ב"אמת". המצב שנוצר הוא שהרגשות הומרו באונטולוגיה פרפורמטיבית: העובדה שאנו חשים רגש מסוים היא ערובה לקיומו ולאמתותו של אותו רגש, ונעשית מקור לאמתות אחרות שיבואו בעקבותיו (שם).

גם צ'רלס טיילור (Taylor, 1991) ביקש לקדם פרקטיקות אותנטיות תקפות ורבות ערך על פני פרקטיקות חסרות ערך. הוא טען שהפרקטיקות התקפות מסתמכות על מסגרת קולקטיבית, בעוד האותנטיות הלא תקפה מסתמכת על מטרות המרוכזות בעצמי. לפיכך טיילור דרש להחזיק ברגשות המחברים אותנו לתרבות קוהרנטית במקום בעיסוק מרוכז בעצמו בהבעה עצמית. במקרה של כרזת הסרט, המאפיינים הסימבוליים, הפונקציונליים והחומריים הופכים אותה למחוז זיכרון, והיא מאפשרת חיבור קולקטיבי סביב רגשות משותפים שעולים מאותו מחוז זיכרון.

לעומת הכרזה הפוליטית, האותנטיות והמלכדת, עטיפת הסרט מ-2001 ביטלה את ריבוי המשמעויות והשאירה בצופה דימוי שמרני וסטראוטיפי. בעטיפת הסרט נקשרת דמותו של סאלח עם מזרחיות, עם דתיות מסורתיות ועם נחשלות ומעמד סוציו-כלכלי נמוך. קישור זה הוא חלק מנרטיב מקובל שהציגה ויקי שירן כמהלך אידאולוגי וכוחני ב"סכסוך המזרחי-אשכנזי" (שירן, 2005, עמ' 95–101). בכחינת מקורות הסימון של הזהות המזרחית במטרה להבין מה עומד מאחורי ייצוגה, מצאה שירן כי "מזרחיות" הוא מושג שנוגד בקונטקסט ציוני-אשכנזי, שהטעין את המושג "עדות המזרח" ואת השיוך "ספרדי" במשמעויות שליליות של אחרים, זרים ולא רצויים, שמייצגים חוליים חברתיים והווה נחותה. הם מוצגים כ"בעיה מעמדית" רק כדי לסמן, לאשר ולאשרר את האשכנזיות כרצויה ולגיטימית (שם, עמ' 98, 100).

לפיכך שני הדימויים המרכזיים בכרזה ובעטיפת הסרט סאלח שבתי מבטאים דו-פרצופיות ומתכתבים עם זמני עבר ועתיד. מצד אחד סאלח מייצג את העבר, את היהודי הגלותי ואת האדם המסורתי שניצב בניגוד למודרני ומוצג כאובייקט למבט מהצד. מצד אחר הוא מייצר תחושה של קרבה והזדהות, מבטא את האדם המורד ומתכתב עם דמותו של המהפכן שעתיד לעשות שינוי. האמת נמצאת כנראה בין שני הקטבים. טקסטים חזותיים אלה, שמבקשים לשמש מחזות זיכרון, מוסיפים לסיפור שמלווה אותם ומפעילים רגשות שאולי הם יקרבו וילכדו קבוצות אנשים סביב מטרות, רעיונות וגישות משותפות.

- שוחרט, א' (2005). הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- שליט, ד' (2006). מקרינים כוח: בתי הקולנוע, הסרטים והישראלים. תל-אביב: רסלינג.
- , (2011). אולם שכולו טוב: זיכרונות הקולנוע של הישראלים. כרם מהר"ל: אינסטר.
- שנהב, י' (2004). "הדת: איך סומנו היהודים-הערבים כרתיים ולאומיים", בתוך: הנ"ל, היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות (עמ' 73-120). תל-אביב: עם עובד.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: the Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gray, J. (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York and London: New York University Press.
- Gross, L. (1998). "Minorities, Majorities and the Media". In: T. Liebes and J. Curran (eds.), *Media, Ritual and Identity* (pp. 87-102). London and New York: Routledge.
- Husband, C. (2005). "Minority Ethnic Media as Communities of Practice: Professionalism and Identity Politics in Interaction", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 31(3), pp. 461-479.
- Kotter, J.P. & L.A. Schlesinger (2008). "Choosing Strategies for Change", *Harvard Business Review*, July-August 2008 Issue. Retrieved on 22.5.2016 from: <https://hbr.org/2008/07/choosing-strategies-for-change>
- Peleg, Y. (2008). "From Black to White: Changing Images of Mizrahim in Israeli Cinema", *Israel Studies*, 13(2), pp. 122-145.
- Taylor, C. (1991). *The Malaise of Modernity*. Toronto: Anansi.

פילמוגרפיה

- אור מן ההפקר, ניסים דיין, 1973, ישראל
- ארבינקא, אפרים קישון, 1967, ישראל
- הוא הלך בשדות, יוסף מילוא, 1967, ישראל
- השוטר אזולאי, אפרים קישון, 1971, ישראל
- ואלוהים ברא את האשה, רח'ה ואדים, 1956, צרפת ואיטליה
- קובלן, מנחם גולן, 1973, ישראל
- סאלח שבתי, אפרים קישון, 1964, ישראל
- טרט שחור לבן, (מיני סדרה), רון כחלילי, 2011, ישראל
- תעלת בלאומליך, אפרים קישון, 1969, ישראל
- 8 בעקבות אחד, מנחם גולן, 1964, ישראל

- בישראל, קשר, 37, עמ' 99-109.
- לאור, נ', נ' אלפנט לפלר וח' ענבר-לנקרי (2006). הנעדרים והנוכחים בזמן ציית שיא. מחקר מעקב. תל-אביב, הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ומדגם.
- להב, א' וע' אפרים (2014). "אשכנזים, מזרחים וערבים: דו"ח חושף הפער", *Ynet* כלכלה, 29.1.2014, נדלה בתאריך 12.2.2018 מן האתר. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4482291,00.html>
- ליבנה, נ' (2014). "רון כחלילי על החטא האשכנזי שדחק את המזרחים לשוליים", *הארץ סופשבוע*, 22.10.2014, נדלה בתאריך 12.2.2018 מן האתר: <https://www.haaretz.co.il/magazine/premium-1.2465327>
- ליס, י' (2015). "ביקורת מימין ומשמאל על דברי גרבוז כי 'מנשקי הקמעות שולטים במדינה'", *הארץ*, 8.3.2015, נדלה בתאריך 12.2.2018 מן האתר. <http://www.haaretz.co.il/news/elections/1.2584049>
- מונק, י' ונ' גרין (2015). במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1990-1999. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- נורה, פ' (1993). "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום, זמנים, 45, עמ' 4-19.
- סורוצקין, ד' (2006). "ש"ס: צמיחתה של קהילה ספרדית רסטורטיבית", בתוך: א' רביצקי (עורך), ש"ס: היבטים תרבותיים ורעיוניים, תל-אביב: עם עובד, עמ' 351-385.
- וללא שם מחבר (2014). סליחה שבאתי, גיליון מיוחד: 50 שנה לסרט סאלח שבתי: הבעיה העדתית עדיין מבעבעת והשדר מסרב לחזור לבקבוק", *ידיעות פתח תקוה*, 8.10.2014.
- פיסק, ג' (1995). "טלוויזיה: פוליטיקה ופופולאריות", בתוך: דן כספי (עורך) *תקשורת המונים: זרמים ואסכולות מחקר – מקראה (עמ' 173-190)*. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- פירסט, ע' וח' ענבר-לנקרי (2013). הנעדרים והנוכחים בזמן ציית שיא: מחקר מעקב. תל-אביב: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ומדגם.
- פן, ג' (2011). "ניתוח סמיוטי של תמונות דום ('סטילס')". בתוך: מ"ו באור וג' גאסקל (עורכים), *מחקר איכותני: שיטות לניתוח טקסט תמונה וצליל (עמ' 259-278)*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- קמה, ע' וע' פירסט (2016). על ההדרה: ייצוגים תקשורתיים של "אחרים". תל-אביב: רסלינג.
- קריסטבה, ז' (2009). זרים לעצמנו. תל-אביב: רסלינג.
- שירן, ר' (2005). "המזרחיות – גם השנה תהיה שנה שחונה", בתוך: ג' אבוטבול, ל' גרינברג, פ' מוצפי-האלר (עורכים), *קולות מזרחיים: לקראת שיח מזרחי חדש: על החברה והתרבות הישראלית (עמ' 95-104)*. רמת גן: מסדה.
- שוחרט, א' (1991). "לאחר 1948: הז'אנר הלאומי-הירואי". בתוך: הנ"ל, *הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה*. תל-אביב: ברירות, עמ' 68-87.