

בְּפֶד לִמְחָקָר

עבודת דוקטור

טקסי היפוך בקולנוע העממי היידי ובקולנוע העממי הישראלי

נוגית אלטשולר

בהנחיית ד"ר עוזי אלידע, החוג לתקשורת, אוניברסיטת חיפה, 2018.

טקסי היפוך עומדים במרכז העבודה, שביקשה לעמוד על משמעותם בקולנוע העממי היידי ובקולנוע העממי הישראלי. מטרת המחקר הייתה לבדוק כיצד מוכל בסרטים המתח שבין קולה של ההגמוניה ובין ביטויים חתרניים וקולן של קבוצות שוליים, ולהקשיב להם. על סמך זאת נבחנו השתקפות תהליכים של עיצוב זהות בקולנוע והרצף והדיאלוג בין היצירה הקולנועית היידיית ליצירה הקולנועית העממית שנוצרה בישראל.

הבסיס התאורטי לחיבור היה המחקר על חשיבותו של הטקס – פעילות חברתית שעוסקת בשאלת זהות האדם בחברה ובכעיות קיומיות שלו – המשמש מנגנון הסתגלות ורשת ביטחון ליחיד ולחברה. ארנולד ון גנפ הציע מסגרת אנליטית של שלושה שלבים לטקס: שלב הניתוק, שלב המעבר ושלב ההצטרפות המחודשת לחברה. עבודת הדוקטור נשענת על שתי מסורות מחקריות שנבעו מכתבי ון גנפ. האחת היא המחקר האתנולוגי-אמריקני, ובעיקר כתביו של ויקטור טרנר שתיאר את מאפייני הטקס לשלביהם. השנייה היא המחקר הספרותי-רוסי, ובעיקר כתביו של מיכאיל בחטין, וחיבורו על הקרנבל כחגיגה של אמביוולנטיות והיפוך. הקרנבל הציע את ה"עולם ההפוך" (WUD – world upside down), כלומר קיום שהפך את ההיררכיות ואת יחסי הכוח המקובלים. במרכזו של העולם הקרנבלי עמדו הגוף והצחוק הגרוטסקיים, אולם בעומקו היה תוכן רציני וחשוב בעל

משמעות סוציו-פוליטית חזקה, שנגע ליחסי הכוח בחברה. כוחו של הקרנבל הוא באמביוולנטיות ובדיאלוגיות: הוא משמיע מגוון של קולות מנוגדים. אין בו שלילה של קוטב זה או אחר, אלא הנגדתם בדיאלוג שמאפשר להזדהות עם האחר, להיכנס לנעליו ולחוות לרגע, דרך משחק התפקידים, את חייו.

עוזי אלידע הסביר במחקריו את תופעת ה"קרנבלסק": התקת הקרנבל מן המרחב הציבורי אל הספרות, התאטרון, הקולנוע, ובכלל אל ערוצי המבע האומנותי והמדיה.¹ מחקריו נותנים את הדעת על ההבדל בין קרנבלסק אמתי וחתרני ובין קרנבלסק מזויף שמטרתו שימור הסדר הקיים, תוך מראית עין של פריעתו. בהקשר זה דנתי בעיקר במחקריהם של ג'ון פייסק ושל ג'ון דוקר. דוקר טען כי ההיפוך וההתחזות בקרנבל עשויים להתגבש לכוח פוליטי רב עד כדי טריפת הקלפים בכל הנוגע למגדר, למיניות ולמעמד כאחד. על מקומו של הקרנבל בתרבותית היהודית למדתי ממחקרה של אהובה בלקין, שראתה ב"פורים שפיל" חגיגת קרנבל יהודית שמבוססת על רעיון ההיפוך, ובחנתי את השפעתו על הקולנוע היידי.

בחנתי טקסטים קולנועיים מהקולנוע היידי ומהקולנוע העממי הישראלי שנוצרו בתקופות שונות. הקולנוע היידי עוסק ביחסים ובקרע בין עולם השטעטל הישן של יהודי מזרח אירופה לעולם החדש של אמריקה. האחרון הציע תקווה ליצירת חיים וזהות חדשים, אך גם התמודדות עם דילמות, מתחים, כעיות ולחצים, אָבדן של הזהות הישנה ותהליך קשה ומורכב של גיבוש זהות חדשה. בחרתי לנתח שלושה סרטים מייצגים מתוך הקורפוס העשיר של הקולנוע היידי משנות העשרים עד שנות הארבעים של המאה הקודמת, אשר בהם מצאתי עיסוק בשאלת חוסר היכולת להינשא. בכל אחד מהם חייבים הגיבור/הגיבורה לעבור מטמורפוזה כדי לזכות באושר המיוחל. תהליך זה אינו קל, ואחת התחנות בו היא משחק של המרת זהויות, שמשמשת מראה לזהות החצויה והמבולבלת של החברה היהודית המצויה בשלב מעבר; חברה שמרכזו קרוע בין המסורת שנתפסה מגדרית כנשית בעיקרה ובין הקדמה הגברית; בין המזרח-המסורתי ובין המערב-המודרני.

ההשתקו תחילה אך הצליחו להשמיע את קולם. בשנים אלה הייתה חזרה אל התבניות של הקומדיות העממיות בכלל ושל סרטי הבורקס בפרט. משה צימרמן מכנה אותן עשור של "בורקס מאוחר". הסרטים השתמשו בתבניות המוכרות, אולם שברו את המוסכמות כדי לייצר רעיונות חדשים. הקרנבלסק שבהם מביא את קולן של קבוצות השוליים ובוחר את החברה ההגמונית דרך מבטן. הסרטים עסקו באחר ובאחרות, גיבורי הסרטים היו חריגים בין חריגים, והזהויות שהוצגו היו מורכבות, שכבתיות, היברידיות, צמחו מתוך ההכרה בשונות ולא מתוך שלילתה. לחלופין אפשר לומר שסרטים אלה צמחו משלילת השלילה שממנה נבנתה דמות היהודי החדש בעשורים הראשונים של המאה העשרים. הזהויות בהם אימצו מאפיינים תרבותיים "גלולתיים" שמוטטו את יסודות הזהות הצברית.

אני מציעה מחשבות על ההיפוך בקולנוע הישראלי של שנות האלפיים. סרטים שמתכתבים עם רעיונות ותמות של סרטי עשורים קודמים אך מתוך הלך רוחו ודרך מבטו של הקולנוע הישראלי באלף החדש. הם עשויים לשקף משהו מההווה הישראלית של העשור וחצי האחרונים. זו הוויה שבה מהגר העבודה נכנס למקומו של העולה החדש של פעם, חיילות משועממות במשרד צבאי מחליפות את השיח הצה"לי הגברי, והומוסקסואל וטרנסג'נדר מאתגרים את דמות הצבר. נדמה שהקולנוע ממשיך להעמיד במרכז את סיפוריהם של האחרים, אולם מרחיב את הגדרת האחר ומאתגר את הנרטיב ההגמוני-לאומי. הוא מקיים דיאלוג עמוק הן עם תפיסות שעיצבו את החברה היהודית והישראלית והן עם מסורות קולנועיות שהתייחסו אל הרגע ההיסטורי ואל הזהות שהוא עיצב. בעשור האחרון יש גם סרטים שנוצרו בידי האחר והשונה ולא רק כאלה שמביטים בו מבחוץ, והתוצאה שונה. נדמה שבשנות האלפיים העיסוק הקולנועי אמיץ, נוקב ומגוון מתמיד. אולי ברוח הביקורת על רעיון שלילת הגלות הוא מעז להביא אל המסך גיבורים שהם האנטי-תזה של הזהות הצברית שעל בסיסה נבנתה התרבות בישראל.

ייתכן שיותר מאי פעם עולמו של הישראלי, על מגוון האחרויות המוכלות בו, מטופל ומואר, בניסיון כן להימנע מרידוד מורכבותה של המציאות לייצוג חד ממדי שטוח. הקרנבלסק הוא זירה חגיגית, נרחבת יותר מתמיד. דרך ההומור נחשפת אמת שממנה אי אפשר לברוח, ומוארות שאלות קשות. אפשר לחוש דוק של יאוש ואובדן דרך, אולם גם לטעום לרגע את טעמה של המציאות האוטופית, לחוות אחווה בלתי אפשרית, לחוש סולידריות שאבדה – לא כנוסטלגיה, אלא ככיוון אפשרי. כחלום ששווה להמשיך לחלום. כיעד שכדאי להמשיך להיאבק עבורו.

הערה

1 O. Elyada, 'La mise en pilori de l'abbé Maury: imaginaire comique et mythe de l'antihéros pendant la Révolution', *Annales Historiques de la Révolution Française*, 338 (2005), pp. 1-24; Ibid., 'Utopie populaire et la désacralisation de l'image royale pendant la révolution française', in: D. Liechtenhan (ed.), *Histoire, Ecologie et Anthropologie* (pp. 319-333), Paris: Presse Universitaires de la Sorbonne, 2011

בקולנוע שנוצר בישראל באותם עשורים מצאתי יצירה שונה בתכלית מקורפוס הסרטים הידיים, אף שהאוכלוסייה ויוצרי הקולנוע התמודדו, כמו בארצות אירופה ובארצות הברית, עם שאלות של הגירה וגיבוש זהות חדשה. הראיתי כי בסרטים הישראליים בשנים אלה אין מאפיינים של קרנבלסק. התנועה הציונית עיצבה זהות ברורה של היהודי החדש, שהיה מנוגד בתכלית ליהודי הגלותי. הצבר היה חייב להמציא את זהותו מחדש, ללא יכולת להתדיין עם מורשתו, וללא יכולת למרוד בה. זהותו הקשיחה של הצבר הייתה מוכתבת, קבועה, רצינית ונוקשה. גבריותו המחוספסת, שאופיינה גם בגופו החסון, הופנתה לכיבוש הארץ וגאולתה. מובן, אפוא, שלקרנבלסק, שהושתת על יסודות קומיים של ביקורת ולעג עצמי ועל עולם הפוך שבו הגוף הגרוטסקי, המעוות והלא מושלם שולט בראש הרציני וההגיוני, לא היה מקום.

הצבעתי על התנאים שהביאו ליצירת קולנוע עממי שנות השישים והשבעים, שקיבל לימים את השם "סרטי בורקס". סרטים אלה שבו לנהל דיאלוג עם המסורת, לחבוט ברור ההורים ולהתחבט בשאלות של זהות שמאפיינות חברות מהגרים. מצאתי בסרטים הומור קרנבלסקי שבמהותו הוא פוליטי. ייחודם היה בכך שהם אילצו את הצופה להכיר באידאולוגיות יריבות, גם אם בחר שלא להזדהות עמן, ואפשרה למצוא בהם לא רק את הפרשנות הראויה בעיניו, אלא גם את זו המנוגדת, ולהזדהות אתה. הייתה בסרטים עמדה פוליטית-חברתית מובלעת שביטאה, לטענתי, את המתח בין ישן לחדש, בין ותיקים למהגרים, ולא בין עדות. המתח נבנה על הדרישה לקבל את התרבות החדשה ולמחוק את שרידי התרבות הישנה. דרישה זו הופנתה הן אל המהגרים ממזרח אירופה והן אל בני עדות המזרח. יש שוני בין הקולנוע הידי לסרטי הבורקס, אולם בעיקר דמיון רב: היפוך היררכיות, צחוק קרנבלסקי, משחקי זהות והמרת תפקידים, ייצוג בקולנוע העממי בישראל, כמו בקולנוע הידי, תהליך ארוך ומתיש של בניית זהות חדשה. על המסך נפגשו תרבויות, מסורות, עמדות, סולמות ערכים וחלומות, נשברו מחיצות ונבנה שביל שגישר בין קצוות, זמנים, מנהגים ושאיפות.

פרק נפרד עוסק בסרטים הקומיים שיצר אסי דיין בשנות השבעים. אסי דיין היה יוצר מקורי, מורד וסוג של נביא זעם שהקדים את זמנו. סרטיו נושאים את טביעת האצבע והחותם של מי שעתידי להיות אחד מהיוצרים החשובים בהיסטוריה של הקולנוע הישראלי. דיין הפך את סדרי העדיפויות הלאומיים שייצג אביו, חבט בשיח הצבאי וברעיון כור ההיתוך ואתגר הלכי רוח רווחים, ובכך הקדים את זמנו.

שנות השמונים היו בעיקרן עשור של קולנוע פוליטי, אולם הופקו בו גם 12 סרטים שהשתייכו לסוגה חדשה של קולנוע עממי: סרטי מתיחות. סרטים אלה הם התגלמות הקרנבלסק. בבסיסם הם הופכים את כללי המשחק ואת המציאות עצמה למשחק ללא כללים. כל סצנה מרוכזת במשחק קרנבלסקי של עולם הפוך. סרטי המתיחות ביטאו את השלב הלימינלי (הספי) שבין התמימות לאמונה בצדקת הדרך שאפיינו את העשורים הקודמים ובין ההתעוררות וההתפכחות שהביאו למבט בוחן ובוגר במהלך עשור זה.

שנות התשעים היו סוערות. יעל מונק חקרה את הקולנוע בעשור זה, המובע דרך נקודת מבטם של יחידים שהתנגדו לנרטיב הציוני