

מורכבותו של סאלח שבתי כטקסט קולנועי

רמי קמחי

סאלח שבתי (1964) הוא סרט מעורר מחלוקת. מצד אחד מבקרי תקופתו ראו בו סאטירה נשכנית על הממסד הציוני, ומצד שני ביקורת מאוחרת רואה בו קומדיית בורקס אוריינטליסטית. בזמנו הוא התקבל כסרט המציג את גיבורו המזרחי באופן שובה לב ומחניף, אך מבקרים עכשוויים סבורים שהוא משמיץ את המזרחים כסובלים מפיגור תודעתי, חברתי ופוליטי. כמו בכל ויכוח שיש בו ממש, גם כאן נראה שלצדדים יש טיעונים חזקים, אלא שכל אחד מהם מביא בחשבון היבטים מסוימים של הסרט ודוחה את כל האחרים. מטרתי במאמר זה היא להסביר באיזה אופן הסרט כטקסט קולנועי מאפשר את יישובן של עמדות סותרות אלה כלפיו.

נראה שלפחות שתי שאלות צריכות להישאל. האחת, המובנת מאליה, היא אם זה סרט המאמץ את המזרחים אל ליבו, מחמיא להם ומספר את סיפורם מתוך הזדהות, כפי שהתבטאו לאחרונה כמה שחקנים מזרחים לגבי המחזה החדש שעובד על פי התסריט ועלה לבימות בבימויו של צדי צרפתי¹! או שזהו סרט שקבע לשנים רבות את הסטריאוטיפ של המזרחי כאזרח נחות הזקוק להשגחה ולהדרכה מתמדת, כפי שקובלים כבר שנים אינטלקטואלים מזרחים. השאלה השנייה מתחככת בפואטיקה של אריסטו. אריסטו זכור רואה את איכות היצירה הדרמטית גם כפונקציה של אחדותה. מכאן שדרמות לא אחדותיות בעליל כ**סאלח שבתי**, המכילות היבטים סותרים שלא הגיעו לידי יישובם, הן בעיניו יצירות נחותות דרגה שנידונו לכישלון. כיצד, אם כך, הפך **סאלח שבתי** לסרט הישראלי המצליח ביותר קופתית מאז ומעולם, וגם זכה בגלובוס הזהב היוקרתי – הישג שסרטים ישראליים מעטים בלבד מאז זכו לו?

סאלח שבתי הוא סרטו הראשון של קישון ולכן גם האישי ביותר וגם המרשים שבכולם. הפוקליזציה שקישון מייצר בסרט לאירועים דרך תודעתו, תודעת האמן, היא שמספקת ל**סאלח שבתי** את אחדותו. הסרט נושא איתו גם את אהבת האדם של קישון, גם את ביקורתו החריפה על הממסד הציוני, גם את הסנטימנטליות שלו וגם – יסלחו לי ילדיו של קישון שמשווקים את אביהם כמקבילה הגברית של אמא תרזה – את האירופוצנטריות חסרת העכבות של האיש שבחר לסיים את חייו בשוויץ בזרועותיה של רעיה אוסטרית.

במידה רבה **סאלח שבתי** הוא סרט על קישון עצמו. קישון שעלה לארץ בגיל די מבוגר (27) ללא מילה עברית ואחרי קריירה די מצליחה כסאטיריקן בהונגריה הקומוניסטית, נקלע למציאות בלתי אפשרית מבחינתו. השיח הציוני העלה על נס את ה"עבריות" כזהות

הראויה היחידה ליהודים בישראל.² הייתה זו זהות שהורכבה ממאפיינים שסתרו את אלה שהשיח האנטישמי באירופה הצביע עליהם כיהודיים. אבל הבעיה של קישון עם העבריות לא הייתה זו, אלא שאינדיקציה מרכזית לרכישתה הייתה מבטא ילידי בעברית. קישון השקיע מאמצים רבים כדי לכוון לעצמו סובייקטיביות עברית.³ הוא עברת את שמו, עמל רבות על רכישת השפה העברית ואף הצליח להשיג בה שליטה מדהימה בתוך שנים מעטות, התגרש מאישה שהביא עימו מהגולה ונשא אישה מקומית, אבל לשנות את מבטאו ההונגרי לצברי – זה היה מעל לכוחותיו. מכאן גם הזדהותו עם סאלח גיבורו. גם סאלח לעולם לא יצליח להיות עברי. סאלח כלל אינו שואף לכך. הוא חי ברמה הפרקטית ואינו יודע דבר על טרופים (tropes) ציוניים; הוא רוצה רק שיכון. אבל קישון יודע הרבה יותר מגיבורו. הוא האדון מהמשל הידוע של פרידריך הגל. הוא חי בעולם של אידיאות ומבטו מרוחק ורחב מספיק כדי לאתר את התשתית הרעיונית המניעה את המציאות הציונית היומיומית. אלא שהפתרון שקישון מצא לבעיה – וזה הצד האלטרואיסטי שבסרט – מתאים לכאורה לשניהם. קישון קיבל על עצמו משימה אבירית: הוא הסתער על העבריות להשמידה. המטרה המרכזית, אם כך, של קישון בסאלח שבתי לא הייתה ללעוג למזרחים, ואף לא להציג אותם כבני אדם סימפטיים, גם לא לייצר סאטירה פוליטית. כל אלה משניים למטרה המרכזית: איון העבריות. דהיינו, הצבעה על ה"עבריות" כעל זהות של פנטום שהומצאה לצורכי תחזוקת שלטון האליטות הציוניות; זהות שלא הייתה באמת בנמצא במציאות הישראלית של אז.

העבריות הופצה בשיח הישראלי, בין השאר, באמצעות הקולנוע הישראלי המוקדם.⁴ נרטיב העל של הסרטים הללו עקב אחר גיבור, בדרך כלל צעיר מאוד, פעמים רבות ניצול שואה, שמתחיל את חייו הקולנועיים כיהודי גלותי ומסיים את הסרט, אחרי תהליך חניכה ארוך והמרת כל תכונותיו ה"יהודיות" בתכונות עבריות, כעברי, בדרך כלל בקיבוץ, לפעמים בעבודה בשדה בחזה שזוף וחשוף. כך למשל בסרטים קרייה נאמנה (יוסף לייט, 1952), דמעת הנחמה הגדולה (יוסף לייט, 1947), אדמה (הלמר לרסקי, 1946). לצד ההצבעה על העבריות כעל הזהות המועדפת, משאת הנפש של כל ישראלי, שאף הקולנוע הישראלי המוקדם להציג את העבריות כזהותה של האליטה האשכנזית הציונית. כלומר, סרטים ישראליים מוקדמים קשרו את הסובייקטיביות העברית לדמויות שייצגו את האליטות הציוניות וייחסו סובייקטיביות יהודית לדמויות א-ציוניות, כגון עולים חדשים לא-ציונים לישראל וניצולי שואה. הקישור של הסובייקטיביות העברית לאנשי האליטה הציונית נעשה תוך שימוש בכמה טקטיקות קולנועיות: שילובם בהיצגים קולנועיים של טרופים ציוניים כגון "עבודה עברית" ו"הפרחת השממה"; הצגה של חברי האליטה הציונית כמי ששולטים במרחב הפתוח; ואחרון אחרון חביב: הצגתם של אנשי האליטה הציונית כדוברים ילידיים ונטולי מבטא של השפה העברית.

באמצעות כמה אסטרטגיות קולנועיות מטיל סאלח שבתי ספק בעצם קיומה של סובייקטיביות עברית בחברה הישראלית של זמנו. הסרט חורג, ראשית, מן הנוהג של

הקולנוע הישראלי המוקדם להצביע על סובייקטיביות עברית של דמויות ציוניות ואחרות באמצעות חיבורן לטרופים ציוניים. אומנם במקרים מסוימים נראה שהסרט מאמץ את האימזים המשמשים בסרטים ישראליים מוקדמים להפצת טרופים ציוניים, אבל מבט מקרוב מגלה שבמקום לשכפל את הטרופים הציוניים כפשוטם באמצעות אימזים אלה, הסרט לועג להם למעשה ותוך כדי כך מערער על הסובייקטיביות העברית של הדמויות הקשורות אליהם.

אחד הטרופים הציוניים שתחתיו חותר הסרט הוא "עבודה עברית"⁵. טרופ ציוני זה מהדהד את הרעיון החוזר בכתביהם של הוגים ציונים לפיו על היהודים לנטוש את עיסוקיהם המסורתיים, כענייני מסחר, תיווך וכספים, ולחזור לעבודה יצרנית, בעיקר לחקלאות, כשלב הכרחי בדרכם להיהפך לאומה בריאה ו"נורמלית". סרטים ישראליים מוקדמים הדהדו רעיון זה ביצירת נרטיבים שבמהלכם מקבלים על עצמם יהודים גלותיים סובייקטיביות עברית בצורה סמלית בהיהפכותם לחקלאים המעבדים את אדמת ארץ ישראל, ובשיבוץ סצינות המציגות גברים ונשים יהודים העמלים בהתלהבות בשדות הארץ. **סאלח שבתי** מערער על ה"עבודה העברית" כערך לאומי או קולקטיבי בדרכים מספר. ראשית, הדמות הראשית בסרט היא דמות של עולה, אי-ציוני, אי-עברי ומתריס, שאינו עוסק בעבודה עברית באף שלב של הסרט. ביחסו לעבודה סאלח שונה בתכלית מדמויות העולים ניצולי השואה בסרטים הישראליים המוקדמים. בראשית הסרט הוא כמו אותם גברים ונשים צעירים, שכן הוא ניחן בכמה מתכונותיהם הפרדיגמטיות המטרידות, כגון בטלנות ורמייה. אבל בניגוד גמור לאותם עולים בסרטים המוקדמים, שעוברים מסע חניכה שבמהלכו תופסות את מקומן של התכונות האלה תכונות כגון מסירות, הגינות וחריצות ממקור "עברי", סאלח אינו משתנה במהלך הסרט. נהפוך הוא, דרך הנרטיב רומז הסרט לכך שתכונות "יהודיות" אלה של סאלח תישארנה לנצח תכונותיו, שכן הן מתגמלות אותו. מצוקת הדיור שלו נפתרת בסוף הסרט בזכות מעשה רמאות מוצלח. בעזרת העמדת פנים שהוא יתנגד בתוקף לכל ניסיון להוציא את משפחתו מביתה הנוכחי במעברה ולהעבירה לשיכון, הוא מצליח לגרום לפקיד הממשלה להעביר את משפחתו "בכוח" לדירה חדשה ומודרנית.

נוסף על כך משלב הסרט את הדמות המרכזית בו בסצינות שיוצרות מקבילה חזותית מעוותת וגרוטסקית לטרופ הציוני "עבודה עברית". כמה סצינות בסרט יכולות היו בקלות לשכפל את טרופ העבודה העברית בצורה מטונימית, אך הסרט, המשדך לסיטואציות אלה אירוניה, מערער באופן זה הן את הטרופ הן את הסובייקטיביות העברית של סאלח המופיע בהן. כך למשל, כאשר סאלח נשלח כפועל יומי לעזור לטעת יער בנוף גבעות, במקום להראות אותו מעבד את האדמה בהתלהבות – כפי שעשו הסרטים המוקדמים פעמים רבות בסצינות מהסוג הזה – מציג הסרט את סאלח מתחמק מעבודה ובורח מאתר הנטיעות ברגע האפשרי הראשון. הסצינה מסתיימת באקסטרים לונג שוט המראה את

סאלח, לאחר שפוטר בידי מנהל העבודה, נוטש את המעדר ורץ אסיר תודה דרך השדה החרוש בחזרה הביתה, למעברה.

מה שחשוב יותר אפילו מהגלותיות היהודית הסרבנית של סאלח הוא שבסרט מוצגים הקיבוצניקים – מייצגי האליטות הציוניות שבאותה תקופה סימלו בעיני רבים את האדם העברי הציוני החדש בהתגלמותו המושלמת – כמי שהתנהגותם סותרת את אידיאל העבודה הציוני. כך, למשל, בעוד טרופ העבודה העברית טעון, בין השאר, באידיאל הציוני של עבודה עצמית, נראים בסרט אנשי הקיבוץ כמי שמנסים ללא לאות לשכנע אחרים לעשות את עבודתם במקומם. מזכיר הקיבוץ יוצא מגדרו בניסיון לשכנע את סאלח לסחוב את הארון שלו למשרדו החדש. קיבוצניק שככל הנראה ממונה על ענף חקלאי כלשהו (הוא נוהג בטרקטור) מתחנן לפני מזכיר הקיבוץ שישכור פועל שיעזור לו, והקיבוצניקים הצעירים זיגי ובת שבע, במקום לעבוד, מנהלים את עבודתם של אחרים ומחלקים פקודות והוראות לפועליהם העולים החדשים – בת שבע ממונה על הדרכתו של שמעון, בנו של סאלח, במחלבה, וזיגי נותן הוראות לקבוצת פועלים באתר הנטיעות. עניין אחר הוא שבמקום לעבוד בחקלאות יצרנית, כפי שמכתיב האתוס הציוני, עוסקים חברי הקיבוץ למעשה בפעילויות שעליהן מצביע השיח האנטישמי כעיסוקים יהודיים אופייניים. הקיבוצניקים עסוקים בניסוח חוקי הקיבוץ ותקנותיו ובפירושים (באסיפה הכללית של הקיבוץ); מנהלים משא ומתן מסחרי (עם סאלח, הן על ערך עבודתו הן על שוויה של בתו); וסופרים כסף בידיש (כאשר המזכיר סופר את הכסף שהוא משלם לסאלח כדי "לקנות" את בתו ממנו, הוא מדבר יידיש), שפה שנקשרה בזמנו לסובייקטיביות יהודית גלותית, קדם-עברית.

טרופ ציוני חשוב נוסף המעוות בסאלח שבתי הוא "הפרחת השממה". אחת הסצינות המרכזיות בסרט מכילה פוטנציאל להגשמה ויזואלית מושלמת של הטרופ: היא מציגה קבוצת עולים העסוקים בנטיעת יער אורנים חדש במה שנראה כמו חלקת אדמה צחיחה ונטושה. אבל במהלך הסצינה חותרים כמה אירועים תחת הגשמת הפוטנציאל הזה. ראשית, מפיו של הפקיד הממשלתי ששלח את סאלח לעבודה זו היא נשמעת כמו גזירה של עבודת פרך ולא כהגשמה מופלאה של אוטופיה ציונית. שנית, הרצף הקולנועי מדגיש את חוסר ההתלהבות של העובדים כאשר הוא עובר בין לונג שוטים המתארים את הפועלים נוטעים עצים ללא התלהבות יתירה ובין מדיום שוט של סאלח יושב על האדמה, גופו רפוי והוא משתמש במעדר בחוסר יעילות לחפירה איטית של בור עמוק בהרבה מן הנדרש, שבתוכו נבלע השתיל, כשהוא מזמזם לעצמו ניגון ערבי. נראה שסאלח, בניגוד מוחלט למתבקש כדי להעלות על הדעת את הטרופ הציוני של הפרחת השממה, עושה כמיטב יכולתו להשאיר את חלקת האדמה במצבה הצחיח המקורי. שלישית, במהלך העבודה מתבצע בפאת השדה מעשה רמייה. שני זוגות של תורמים יהודים אמריקנים עשירים מבקרים, כל אחד בתורו, באתר. פקיד הממשלה המקדם את

פני הזוגות הוא מציב מול כל זוג בנפרד שלט רשמי שעליו מופיע שמם ומצהיר לפני כל זוג בנפרד שהשדה עומד להפוך ליער שייקרא על שמם.

נראה שמעשה הרמייה הזה מטעמם של פקידי הממשלה מצביע על הטרופ הציוני של "הפרחת השממה" כביטוי וריק, פסבדו־אידיאולוגיה שהומצאה במידה רבה כדי לסחוט כסף מיהודים אמריקנים עשירים.

סאלח שבתי חותר תחת טקטיקה נוספת ששימשה את הקולנוע הישראלי המוקדם כדי לשרך לדמויותיו סובייקטיביות עברית: שיפור רמת השליטה של הדמויות במרחב הפתוח. במקום להציג שליטה גוברת של הדמויות במרחב הפתוח באופן ההולם את רמת ההיטמעות שלהן בזהותן העברית החדשה וכסמל לאימוץ סובייקטיביות אידיאלית זאת, כפי שעושים הסרטים המוקדמים, משתמש הסרט באנלוגיה בין רמת השליטה במרחב הפתוח ובין רמת ההטמעה של הסובייקטיביות העברית כדי להציג את דמויותיו כנותרות במצב טרום־עברי וכבעלות עניין מועט ויכולת מועטה לשינוי. סאלח, למשל, מוצג הן מטונימית – על ידי הרטוריקה של הרצף הקולנועי – הן דרך אירועים נרטיביים כאדם שפוחד מן המרחב הפתוח ולפיכך כטרום־עברי.

גם בעניין הזה מציג הסרט הומולוגיה בין סאלח ובין הקיבוצניקים שמוצגים גם הם כקדם־עבריים במערכות היחסים שהם מנהלים עם המרחב. מזכיר הקיבוץ והגזברית מצולמים בעיקר באתרי פנים: בחדר האוכל של הקיבוץ, במשרדם הקטנטן, בלול של הקיבוץ ואפילו בתוך ארון. מעניין לציין בעניין זה שאתרי הפנים שבהם שוהים שני מנהיגי קיבוץ אלה הופכים לדחוקים וצרים יותר ככל שמתקדם הסרט ונראה גם שההצטמצמות הזאת של סביבתם הפיזית מתרחשת באופן סינכרוני להתרחקותם מן האידיאולוגיה הציונית, המסומלת בפעולות שהם מבצעים בחללים השונים. למשל בחדר האוכל, החלל המרווח מכולם, מנהלים המנהיגים את האסיפה הכללית של הקיבוץ ודנים בתקנות הקיבוץ; בלול הם מנהלים משא ומתן עם סאלח על קנייתו של בתו – חריגה חמורה מן האידיאולוגיה הציונית, בלשון המעטה; ובתוך הארון משלם המזכיר לסאלח על בתו וסופר את השטרות בידיש – חריגה פטאלית מתקנון הקיבוץ, כמו גם שימוש בשפה המקושרת, כפי שצוין לעיל, לסובייקטיביות יהודית גלונית קדם־עברית.

בקולנוע הישראלי המוקדם נבנתה הסובייקטיביות העברית של אנשי האליטה גם באמצעות מבטאן של הדמויות בנות האליטה בעברית. הסרטים השתמשו בדיבור ילידי נטול מבטא של הדמויות האשכנזיות הציוניות כדי להצביע על עבריותן. בסאלח שבתי, לעומת זאת, פרט לשני הקיבוצניקים הצעירים, זיגי ובת שבע, כל שאר הדמויות השייכות למגזר האליטות הציוניות מדברות עברית במבטא המעיד על מעמדן כמהגרים, ובה בעת רומז לקדם־עבריותן בעיני יוצר הסרט. עם אלה נמנים בין השאר פקידי הממשלה, עסקנים של מפלגות פוליטיות, המחזר של בתו של סאלח, מזכיר הקיבוץ והגזברית שלו.⁶ לסיכום, על רקע הקונפורמיזם האידיאולוגי הציוני של הקולנוע הישראלי המוקדם נראה סאלח שבתי כסרט חלוצי. קטלוג תכונותיו גורמות לו להיראות כמעט מהפכני:

אימוץ כמה מן הפרדיגמות והטקטיקות הקולנועיות של הקולנוע הישראלי המוקדם, אבל שימוש בהן בצורה חתרנית במטרה לערער חלקים של האתוס הציוני; לעג למרחבים ולדמויות ציוניות אוטופיות, כגון הקיבוץ וחבריו והצגתם כקדם־עבריים; וסיום השנים הארוכות של תת־ייצוג של מזרחים בקולנוע הישראלי על ידי מיקום דמות מזרחית בתפקיד גיבור הסרט.

למרבה הצער קישון מחמיץ את ההזדמנות לסרט חתרני אמיתי שיש בו שיתוף פעולה בין עולה מאירופה לעולה מאסיה בחתירה תחת השיח הציוני. גם אם סאלח שבתי שוחק את האוטופיה הציונית שהפיץ הקולנוע הישראלי המוקדם, ומצביע על כך שאידיאל זה רחוק מן המציאות הישראלית, הסרט בסיכומו של דבר אינו אנרכיסטי, אנטי־ציוני או א־ציוני, ואף אינו מטיף לשינוי חברתי או לקידום מעמדם של המזרחים. להפך, סאלח שבתי הוא בסיכומו של דבר חלק מהאפרטוס האידיאולוגי של האליטה וככזה הוא לוקח על עצמו לשכפל ולהפיץ את האידיאולוגיה שלה על כל חלקיה – להוציא רעיון העבריות – וזאת כולל מעמדם הנחות של המזרחים.

הסרט נמנע מלחרוג מנטיית הקולנוע הישראלי המוקדם להציג את המזרחים כנחותים מן האשכנזים וככפופים להם. אדרבה, נראה שהסרט מקיים ומשכפל את הנחותיו של הקולנוע הישראלי המוקדם בעניין שוליותם ונחיתותם של המזרחים יחסית לאשכנזים. סאלח שבתי עושה זאת בעיקר על ידי עיצוב דיכוטומי שבמסגרתו הדמויות המזרחיות מוצגות כקדם־מודרניות ואילו הדמויות האשכנזיות מוצגות כאולטרה מודרניות.

סאלח ומשפחתו כלולים כמובן במובהק בקטגוריה הראשונה. הקדם־מודרניות של סאלח ומשפחתו עולה מבורותם ובלבולם נוכח תופעות מודרניות כמו הדירה המודרנית וציודה, הדמוקרטיה המפלגתית בישראל וחלוקת העבודה המודרנית בקיבוץ. בכיקור ברירת השיכון העתידית שלו מוצג סאלח כמי שאינו מבין את הפונקציה של תיבות הדואר. הוא נדהם גם מן המנגנון המופלא של ברזי מים מודרניים. ביום הבחירות הוא מפגין בורות לגבי אופן תפקודה של המערכת הדמוקרטית כשהוא מכניס את פתקי ההצבעה של כל המפלגות ששיחדו אותו למעטפת ההצבעה. הסרט מדגיש שסאלח נצמד לאורח חיים קדם־מודרני גם על ידי הבלטה של השקפת עולמו הפטריארכלית הקיצונית. כך הוא מציג את סאלח כמי שנמנע בעקיבות משיחה עם נשים ומתעלם בבטות ממעמדן הרשמי, שהוא לעיתים קרובות גבוה בהרבה משלו. כך הוא מתעלם לחלוטין, למשל, מגזברית הקיבוץ, אף שהיא מעסיקתו, וגוער בה בכל פעם שהיא פונה אליו תוך אזכור העובדה שאינו מדבר עם נשים. יחסו לנשים במשפחתו אינו טוב יותר. סאלח צורה על אשתו ההרה שהיא חייבת ללדת לו בן, משתלט על הכורסה היחידה בבית ומשאיר את השרפרף לאשתו המיניקה, הסחוטה מעייפות, ומתייחס לבתו היפה חבוכה כאל חפץ יקר שיש לממש את ערכו בסחר חליפין. הוא אוסר עליה לפגוש את הקיבוצניק העני זיגי שבו היא מאוהבת, ובה בעת מתמקח על המוהר שלה עם נהג מונית מבוגר ושמן אך עשיר.

בו בזמן מדגיש הסרט את המורדרניות של הדמויות הישראליות האשכנזיות. הקיבוצניקים מקושרים בסרט למכשירים או לחללים מודרניים באופן שרומז מטונימית למורדרניות שלהם. הם מצולמים בחדר אוכל אולטרה מודרני, בנסיעה על טרקטור ובלול תעשייתי מודרני. האשכנזי העירוני שמחזר אחרי חבובה הוא אומנם בן המעמד הבינוני הנמוך, אבל הוא נוהג במונית, ואפילו השכן האשכנזי העני והזקן של סאלח מחזיק בבעלותו סמל של מודרניות: שעון קוקייה מכני, שממנו סאלח מפחד. הקיבוצניקים האשכנזים מוצגים כמודרנים גם מבחינה חברתית. הם מקיימים מבנה חברתי אוטופי מודרני ויחסם לנשים מתקדם. כך, למשל, בראש כלכלת הקיבוץ עומדת אישה המסרבת לנהל עם סאלח משא ומתן על גובה המוהר של בתו וגוערת בו כי "נשים הן לא רכוש".

יתרה מזאת, בסרט מייצגים סוגים שונים של אשכנזים רמה שונה של היטמעות במודרנה. הקיבוצניקים, בני האליטות הציוניות האשכנזיות, נמצאים בראש פירמידת המודרניות, ואילו אשכנזים אחרים מוצגים כמודרניים פחות. כך, למשל, נהג המונית העירוני שעוד קשור למסורת היהודית ולומד להיות חזן נמצא בשלב נמוך יותר בסולם המודרניות, ואילו שכנו האשכנזי של סאלח, שגר בבקתת עץ, ושלכאורה הוא חסר מקצוע, ונראה כמקיים אורח חיים יהודי מסורתי, ממוקם נמוך אפילו יותר בפירמידת המודרניות. ועדיין, כל הדמויות הללו ממוקמות גבוה יותר בפירמידה מסאלח ומשפחתו. התוצאה היא שהסרט, למרות היותו בעל היבטים חדשניים, משכפל בה בעת את הרעיונות של הקולנוע הישראלי המוקדם בנוגע לנחיתותם של המזרחים בהשוואה לאשכנזים, כמו גם את אלה הנוגעים למעמדן החברתי הגבוה יותר של האליטות הציוניות בהשוואה לקבוצות אחרות של ישראלים אשכנזים.

לסיכום, ניתוח הסרט על רקע הקולנוע הישראלי המוקדם מדגיש שהחריגה הגדולה ביותר של סאלח שבתי מהפרדיגמה של הקולנוע הישראלי שקדם לו היא היעדרותה של ההצגה האוטופית של הסובייקטיביות העברית. נראה שהסרט מטיל ספק באפשרות קיומה של סובייקטיביות עברית כזהות פעילה בחברה הישראלית של זמנו. נראה שסאלח שבתי טוען בסופו של דבר שהסובייקטיביות העברית איננה הזהות האמיתית של האליטה הציונית בישראל של זמנו, ושהסובייקטיביות היהודית הגלותית היא עדיין הזהות האמיתית היחידה של כל המהגרים היהודים לישראל, כולל חלק הארי של האליטות האשכנזיות הציוניות. השלילה הזאת של הסובייקטיביות העברית כזהות פעילה במרחב הישראלי מונעת מהסרט שימוש בדיכוטומיה "יהודי מול עברי" כטקטיקה להצגת דמויותיו, כמו גם בנרטיב העל שאפיין את הקולנוע הישראלי המוקדם – המסע מהיהודיות אל העבריות.

ברם, אף כי הסרט יוצא דופן על רקע תקופתו, הוא אינו סרט חתרני ואף שמרני בהיבטים רבים. נראה שמה שגרם לקישון להסתער על הסובייקטיביות העברית אינו דחף מהפכני או צורך בתיקון עולם אלא צורך אישי להיאבק בהדרה שהופעתה של העבריות כמשאת נפש וכנורמה בשיח הציוני איימה להמיט עליו – היהודי הגלותי בעל המבטא

ההונגרי. העדות הטובה ביותר לשמרנותו של סאלח היא הצלחתו הפנומנלית. סאלח שבתי לא היה מצליח כל כך אילולא תאמו יסודותיו התמימים את האינטרסים העמוקים של ההגמוניה האשכנזית הציונית של התקופה.

האידיאולוגיה שסאלח שבתי מהדהד, כפי שנראה, ייצגה פשרה הכרחית עבור האליטה הציונית שנאבקה באותה תקופה עם נוף תרבותי ודמוגרפי משתנה במהירות. מנקודת המבט של האליטות הציוניות הייתה הדיכוטומיה יהודי גלותי מול עברי אמצעי מושלם להצגת החברה הישראלית, כל עוד זו הוצגה באופן ציוני אוטופי, כפי שהוצגה בקולנוע הישראלי המוקדם, כלומר מרחב הכולל מזרחים מעטים מאוד, אם בכלל. בנסיבות אלה שכפלה הרטוריקה הקולנועית הזאת את ההיררכיה החברתית הרצויה לאליטות הציוניות ואף הדגישה את ייחוסן העולה על זה של הקבוצות האחרות בישראל. היא הבליטה את מעמד העל של הקיבוצניקים ממוצא אשכנזי ושל דוברי העברית הציונים האשכנזים הוותיקים, כולם בני האליטה הציונית, והכפיפה להם מהגרים אשכנזים לא-ציונים שדיברו יידיש ועדיין התחבטו בסובייקטיביות היהודית הגלותית שלהם, וגם עולים אשכנזים ציונים שדיברו יידיש.

נראה שהרטוריקה הקולנועית הזאת הפסיקה להיות אפקטיבית כאשר סרטים שבתחילת שנות השישים צריכים היו לבסס את הכנסותיהם על מכירת כרטיסים, לא יכלו עוד להתעלם מן המזרחים כקהל פוטנציאלי, ותעשיית הקולנוע נאלצה להקדיש להם יותר מקום כדמויות בסרטים. הבעיה הייתה שבעיצוב הדמויות המזרחיות חייבים היו הקולנוענים הישראלים להביא בחשבון שבחברה הישראלית בת זמנם חלק מן המזרחים היו בכירור "עבריים" יותר מהרבה מן העולים החדשים האשכנזים הלא-ציונים.⁷ יתרה מזאת, מזרחים מסוימים היו מתקדמים יותר בהטמעת הסובייקטיביות העברית מחברים מסוימים באליטה הציונית. בתנאים חדשים אלה לא יכולה הייתה הדיכוטומיה בין המזרחים לאשכנזים המבוססת על ההיטמעות בסובייקטיביות העברית לשכפל עוד את המדרג ההיררכי הרצוי לאליטות הציוניות. נהפוך הוא, דבקות בדיכוטומיה זו עלולה הייתה להביא ליצירתו של סרט שבו הדמויות המזרחיות ממוקמות גבוה יותר בהיררכיה החברתית מבני האליטה הציונית וממהגרים אשכנזים לא-ציונים. פירמידת ההיררכיה הציונית האירופוצנטרית עלולה הייתה להתהפך על ראשה.

נוצר אם כך צורך דחוף לבטל את הדיכוטומיה יהודי-עברי ולהמציא דיכוטומיה חדשה כדי להבדיל בין הדמויות הישראליות השונות באופן שישכפל את ההיררכיה הרצויה לאליטות הציוניות. סאלח שבתי הצליח בכך באופן גאוני.

הסרט ביטל את הדיכוטומיה יהודי-עברי בכך שהוא דחף להבנה כי הסובייקטיביות העברית היא סובייקטיביות מדומיינת המחפה על הסובייקטיביות היהודית האשכנזית הגלותית, שנותרה בחשאי מתחת לה.⁸ סאלח שבתי איין את הסובייקטיביות העברית והציג אותה כחזיון תעתועים, כזהות פאנטום, אך לא הותיר את הקולנוע הישראלי נטול דיכוטומיה מבנה. הוא הציע דיכוטומיה חלופית: במקום יהודי מול עברי הוא הציע קדם-

מודרני מול מודרני. על ידי אפיון הדמויות בהתאם לרמת ההיטמעות שלהם במודרנה ומערכת היחסים שלהם איתה הצליח הסרט לשכפל ולהפיץ את המדרג ההיררכי הרצוי לאליטה הציונית: אומנם יש בסרט לעג לסובייקטיביות היהודית-גלותית המוסווה של הקיבוצניקים בני האליטות הציוניות, אבל הם מוצגים בו כאולטרה מודרנים. העולים החדשים האשכנזים, לעומת זאת, מוצגים כמודרנים פחות, ואילו מזרחים, כמו סאלח ומשפחתו, הם קדם-מודרנים לחלוטין.

סאלח שבתי לא היה הסרט הישראלי הראשון שהשתמש בדיכוטומיה קדם-מודרני מול מודרני. דיכוטומיה זו שימשה כבר בקולנוע הישראלי המוקדם, אבל שם נעשה בה שימוש להבחנה בין יהודים כמודרנים ובין ערבים כקדם-מודרנים. המקור לדיכוטומיה הזאת בקולנוע המוקדם היה שיח קולוניאלי אוריינטליסטי, שהכתיב רפרזנטציה של הערבי כפרא אציל (בסרט הם היו עשרה [ברוך דינר, 1961]), או כאובייקט אוריינטלי, חלק בלתי נפרד מהנוף האוריינטלי (בסרט עודד הנודד [נתן אקסלרוד, 1933]). אבל נראה שעיצוב הגיבור בסאלח שבתי מושפע רק במידה חסרת חשיבות מהשיח הקולוניאלי. דמותו של סאלח – שנוצרה בידי קולנוען שהיה לכאורה בעצמו בעל זהות יהודית גלותית – איננה דמות של פרא אציל וגם אינה אובייקט אוריינטלי. סאלח הוא אדם מלא חיים ויהודי מאוד. נראה שתכונותיו מהדהדות את אלה של היהודי הגלותי המסורתי בשיח האנטישמי. במילים אחרות, הקדם-מודרניות שלו היא יהודית במובהק. נראה שזה בדיוק מה שקסם לצופים המזרחים שפקדו את הסרט בהמוניהם: סאלח מוצג שם כיהודי. על רקע ההשמצות והדחייה שחוו עולים אלה, שהוצגו על פי רוב כמסע ערבים שנטמעו בתרבות הערבית, הכרזה זו – שחזר עליה מנחם בגין שנים אחר כך במסע הבחירות שלו ב-1977, על היות המזרחים יהודים – הייתה מחמאה, ויותר מכך הייתה בה הכרה במזרחים כחלק מהאומה.

במהלך העשור הבא הופק בישראל מחזור סרטי קומדיה ומלודרמה שפסעו בצילו הארוך של סאלח שבתי. הם כונו "סרטי בורקס". סרטים אלה התאפיינו, בדומה מאוד לסאלח שבתי, ברפרזנטציה מלאת חיים של המזרחים כקהילה יהודית מסורתית קדם-מודרנית מצד אחד, וברפרזנטציה של הדמויות האשכנזיות כאולטרה מודרניות מצד שני. אלה סרטים פשוטים הרבה יותר מסאלח שבתי, כי בניגוד אליו הם אינם חשים עוד צורך לאיין את הסובייקטיביות העברית. הם כבר מבטאים עולם שבו העבריות חדלה מלהתקיים. העולם שאותו הם מציגים הוא עולם יהודי ללא ספק, וא-עבר ללא ספק, שבו המודרניות היא הערך המרכזי.

הערות

- 1 איציק כהן מגלם את התפקיד הראשי (סאלח) בגרסה זאת; המחזה בהפקת התיאטרון הארצי (2021).
- 2 המסמן "עברי" במסגרת המחקר הזה משמש כמוכר דומה לזה שבשיח הציוני, כלומר לתיאור ההיבט הציוני של תופעה או אדם. דוגמה לכך הוא שמה של תחרות הזמר הלאומית השנתית הישראלית בעבר: "פסטיבל הזמר העברי". הקונוטציות הארכאיות והתנ"כיות של המסמן מבדילות גם בין התופעות שהוא מסמן ובין תופעות בעלות מאפיינים יהודיים המקושרים לתרבות היהודית בגולה. על העבריות והדיכוטומיה בינה ובין היהודיות הגלותית ראו גם אלמוג, **הצבר**, עמ' 128-137.
- 3 במאמר זה משמש המושג "סובייקטיביות" באופן זהה ל"מסמן" של מייקל הרדט ואנטוניו נגרי (Hardt & Negri, "Passages of Sovereignty", pp. 21-22). בהשוואה ל"זהות", המציינת מערך מאפיינים אישיים שהוא כבר סופי ומובנה, "סובייקטיביות" מדגישה את תהליך היצירה של זהותו של אדם או של תחושת העצמי שלו. סובייקטיביות יהודית גלותית נתפסת כאן דרך העמדה הציונית והשיח שולל הגלות שלה, וכפי שראו אותה סרטים ישראליים מוקדמים: זהות שמכוננת מהתכונות שיוחסו ליהודים בשיח האירופי האנטישמי. נורית גרץ טוענת שסרטים ישראליים מוקדמים מציגים סובייקטיביות יהודית שהתכונות המבנות אותה הן פחד (מהמרחב הפתוח), עירוניות, תוקפנות, חולשה גופנית, בטלנות, רמאות ונשיות. ראו גרץ, "האחרים בסרטים הישראליים", עמ' 382-87.
- 4 במאמר כולל "הקולנוע הישראלי" את הסרטים שהפיקו המוסדות הציוניים לפני הקמת המדינה ואת כל הסרטים שהופקו בישראל לאחר הקמתה. "הקולנוע הישראלי המוקדם" יכלול לפיכך סרטים מהקבוצה ששוחט מכנה "סרטי הסוכנות היהודית" משנות השלושים והארבעים, את "הז'אנר ההרואי הלאומי" משנות החמישים בעיקר, ואת הקומדיה החברתית הבורגנית מתחילת שנות השישים. ראו שוחט, **הקולנוע הישראלי**, עמ' 61-119. ראו גם נורית גרץ, "האחרים בסרטים הישראליים".
- 5 על הביקורת על האתוס הציוני של העבודה בסאלח שכתתי ראו גם יהודה (ג'אד) נאמן, "המודרניים", עמ' 17-19.
- 6 אופן ייצוג זה תואם את המציאות בחברה הישראלית בתחילת שנות השישים. לפי פרסומי הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה ב-1948 רק 35 אחוז מהאוכלוסייה היהודית בישראל היו צברים. אחוז זה ירד בשנות החמישים, שבמהלכן באו עוד כמיליון עולים חדשים לישראל. גם עוז אלמוג אשר רואה בצבריות זהות תרבותית שאינה קשורה בהכרח לארץ הלידה, מצביע על כך שקבוצת הפרטים בעלי מאפיינים תרבותיים אלה הם "מיעוט שבמיעוט". אלמוג, **הצבר**, עמ' 14.
- 7 כפי שמציין שטרית (2004) רבים ממי שכוננו מזרחים היו ילידי פלשתינה במשך דורות בטרם בואם של הציונים האשכנזים לישראל (כך למשל הספרדים הירושלמים), אחרים היגרו לישראל לפני בואם של רוב הציונים האשכנזים (למשל התימנים, הבוכארים ועוד) ובתקופת הסרט היו כבר ילידי ישראל במשך דורות מספר.
- 8 על הקשר שבין העבריות ובין האשכנזיות הגלותית, ראו גם אלמוג, **הצבר**, עמ' 153-167.

מקורות

- אלמוג, עוז, **הצבר: דיוקן, תל אביב: עם עובד**, 1997.
- אהרונוביץ', יוסף (עורך), **כתבי א"ד גורדון (א-ה)**, תל אביב: הפועל הצעיר, 1925-1929.
- אריסטו, **פואטיקה** (תרגמה שרה הלפרין), תל אביב: ספרית פועלים, 1977.
- בילצקי, [ישראל] חיים], "דעה אחרת על סאלח שכתתי", **על המשמר**, 30.07.1964.
- גורדון, אהרן דוד, **אומה ועבודה**, חיפה: מועצת פועלי חיפה, 1953.
- גרץ, נורית. "האחרים בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים", בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), **מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי** (עמ' 381-403), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999.
- גרנות, נחמה, "העם החליט – סרט עלית", **על המשמר** (תיק סאלח שכתתי בסינמטק ירושלים), 1964.

לונדון ירון, קישון: דו שיח ביוגרפי, תל אביב: ספריית מעריב, 1993.
נאמן, יהודה, "דרגה אפס בקולנוע", קולנוע, 5 (סתיו 1979), עמ' 18-23.
נאמן, יהודה, "המודרניים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", בתוך: נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים (עמ' 9-33), תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999.
קמחי, רמי, סרטי הבורקס ומקורותיהם בספרות יידיש קלאסית, תל אביב: רסלינג, 2012.
רוז קורצקין, אמנון, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת (סתיו 1993), עמ' 113-132.
שוהט, אלה, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תל אביב: ברירות, 1989.
שטרית, סמי, המאבק המזרחי בישראל, 1948-2003, תל אביב: עם עובד, 2004.

Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatus", in: idem., *Lenin and Philosophy and Other Essays* (pp. 85-127). New York: Monthly Review, 1971.
Avruch, Kevin, "The Emergence of Ethnicity in Israel", *American Ethnologist* (1987), pp. 327-339.
Bhabha, Homi, "The Other Question", *Screen*, 24 (1983), pp. 18-36.
Bhabha, Homi, *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
Chaver, Yael, *What Must be Forgotten*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2004.
Fishman, Joshua & David Fishman, "Yiddish in Israel: The Press, Radio, Theatre, and Book Publishing", *Yiddish* 1-2 (1973), pp. 4-23.
Fishman, Joshua & David Fishman, "Yiddish in Israel: A Case Study of Efforts to Revise a Monocentric Language Policy", *Linguistics*, 120 (1974), pp. 125-147.
Hardt, Michael & Antonio Negri, "Passages of Sovereignty and Intermezzo: Counter Empire", *Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.
Hall, Stuart, *Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks, 1997.
Kimchi, Rami, "A Turn towards Modernity: The Ideological Innovation of Sallah", *Shofar*, 29, 4 (Summer 2011), pp. 1-22.
Weitzner, Jacob, "Yiddish in Israeli Cinema", *Prooftexts*, 22 (2002), pp. 186-199.

סרטים

אלדר אילן, סינייה (1956)
אקסלרוד נתן, דן וסעדיה (1956)
אקסלרוד נתן, עודד הנודד (1933)
דיקניסון תורוורלד, גבעה 24 אינה עונה (1955)
דינר ברוך, הם היו עשרה (1961)
לייט יוסף, קרייה נאמנה (1952)
לייט יוסף, דמעת הנחמה הגדולה (1947)
לרסקי הלמר, אדמה (1946)
פריי פיטר, איי לייק מייק (1960)
קליין הרברט, בית אבי (1946)
קישון אפרים, סאלח שבתי (1964)
קרומגולד יוסף, קללה לברכה (1949)