

בשדה מחקר התקשורת: דוחות מחקר

טקסי היפוך בקולנוע העממי היידי ובקולנוע העממי הישראלי

נוגית אלטשולר*

תקציר

מה בין הקרנבל של ימי הביניים ובין השטעטל של מזרח אירופה? מה בין התרבות היידית ובין סרטי ה"בורקס", סרטיו של אסי דיין והקולנוע העכשווי? קולנוע עממי יידי וישראלי עומדים במרכז מחקרי, בו אני מבקשת לבחון את משמעותם של טקסי ההיפוך בקולנוע העממי היידי ובקולנוע העממי הישראלי; לבדוק כיצד מוכל בהם המתח שבין קולה של ההגמוניה לבין ביטויים חתרניים וקולן של קבוצות שוליים; להקשיב לקולות הנשמעים בהם; לבחון כיצד הם משקפים תהליכים של עיצוב זהות; ולהצביע על רצף ודיאלוג המתקיים בין היצירה הקולנועית היידית ליצירה הקולנועית העממית שנוצרה בישראל.

המסגרת התיאורטית

הבסיס התיאורטי לחיבורי הוא הדיון על אודות חשיבותו של טקס, הנחשב כפעילות חברתית העוסקת בשאלת זהות האדם בתוך החברה, מתייחסת לבעיות קיומיות ומהווה מנגנון הסתגלות ורשת ביטחון. ארנולד ון גנפ (Van Gennep, 1965) ראה בטקסי המעבר את השלבים החשובים בחיי האדם, והציע מסגרת אנליטית לפיה הטקס מורכב משלושה שלבים: שלב הניתוק, שלב המעבר ושלב ההצטרפות המחודשת לחברה. חיבורי נשען על שתי המסורות שהמשיכו את המשגתו של ון גנפ: האחת היא המחקר האנתולוגי-אמריקאי, בעיקר דרך כתביו של ויקטור טרנר (Turner) שתיאר את מאפייני הטקס לשלביהם ובכללם טקסי היפוך, שאת המרחב העיקרי לקיומם ראה בחגיגות הקרנבל, שהתקיימו לאורך ההיסטוריה בתרבויות שונות. השניה היא המחקר הספרותי-רוסי, בעיקר דרך כתביו של מיכאיל בחטין (Bakhtin, 1984; Morris, 1994), וחיבורו על אודות הקרנבל כחגיגה של אמביוולנטיות והיפוך, שהפכה לביטוי של המודעות העממית. חגיגה שהציבה מראה עקומה של הומור אל מול הרצינות, שוויון מוחלט אל מול המדרג המעמדי, הרס שהמשכו יצירתיות ובנייה מחדש, מוות ולידה. בבסיס העולם הקרנבלי ההפוך עמדו הגוף הגרוטסקי והצחוק הגרוטסקי, אולם מאחוריהם טמון תוכן רציני וחשוב בעל משמעות סוציו-פוליטית חזקה, שנגע ליחסי הכוח בחברה. כוחו של הקרנבל באמביוולנטיות ובדיאלוגיות: אין בו שלילה של קוטב זה או אחר, כי אם הנגדתם והעמדתם זה מול זה בדיאלוג דרכו התאפשר לאדם להזדהות עם האחר דרך עיניו, להיכנס לנעליו ולחוות לרגע קט את חייו. מתוך נקודת מבט זו, תרתי בקולנוע היידי והישראלי אחר הכמיהה לסדר חדש, שהתבטאה בדרך קומית, לכאורה עממית ובסיסית, המבקשת רגיעה מרצינות תהומית, ובעיקר מכוונת לאפשרות להזדהות עם

* עבודת הדוקטורט של ד"ר נוגית אלטשולר (nugito@gmail.com) נכתבה בהדרכתו של פרופ' עוזי אלידע. העבודה אושרה על ידי הרשות ללימודים מתקדמים באוניברסיטת חיפה, במרץ 2018.

האחר דרך עיניו ולחוות לרגע קט את חייו. דיאלוגיזם זה מבוטא כחגיגה של האחרות וכהסכם בין שותפים, שקולותיהם מתקיימים ונשמעים זה בצד זה.

עוזי אלידע (Elyada, 2005, 2011) במחקרו המקיף, מסביר את תופעת הקרנבלסק כהתקת הקרנבל מן המרחב הציבורי אל הספרות, התיאטרון, הקולנוע, ובכלל אל ערוצי המבע האומנותי והתקשורת. תופעה בה האמנות והתקשורת משתתפות בתהליך השחרור וביצירת אוטופיה חתרנית. מחקריו נותנים את הדעת על ההבדל בין קרנבלסק אמיתי וחתרני לבין קרנבלסק מזויף שמטרתו שימור הסדר הקיים, תוך יצירת מראית עין של פריעתו. הבדל זה נדון רבות במחקר על אודות הקרנבל בתרבות הפופולרית. בהקשר זה דנתי בעיקר במחקריהם של ג'ון פיסק (Fiske, 1986, 1987, 1989) ושל ג'ון דוקר (Docker, 1994). דוקר טען כי ההיפוך וההתחזות בקרנבל עשויים להתגבש לכוח פוליטי רב עד כדי טריפת הקלפים בכל הנוגע למגדר, למיניות ולמעמד. על מקומו של הקרנבל בתרבותית היהודית, למדתי ממחקרה של אהובה בלקין (2002), הרואה ב"פורים-שפיל" חגיגת קרנבל יהודית, המבוססת על רעיון ההיפוך. הצבעתי על השפעתו של ה"פורים-שפיל" על הקולנוע היידי. לאור כל אלה, בחנתי טקסטים קולנועיים מהקולנוע היידי ומהקולנוע העממי הישראלי שנוצר בתקופות שונות.

ממצאים

הקולנוע היידי נבחן מזווית עיסוקו ביחסים ובקרקע בין עולם השטעטל הישן של יהודי מזרח אירופה לבין העולם החדש של אמריקה, שהציע תקווה ליצירת חיים וזהות חדשים, אך גם התמודדות עם דילמות, מתחים, בעיות ולחצים, אֶבְדֵן הזהות הישנה ותהליך קשה ומורכב של גיבוש זהות חדשה (Hoberman, 1995; Paskin, 1999). בפרק העוסק בקולנוע היידי בחרתי לנתח שלושה סרטים מייצגים מתוך הקורפוס העשיר של הקולנוע הזה: **מזרח און מערב** (גולדין ואברמסון, 1923), המייצג את העידן האילם של הקולנוע היידי; **יידל מיטן פידל** (גרין, 1936), המייצג את תור הזהב של הקולנוע היידי; **אמעריקאנער שדכן** (אולמר, 1940), מאחרית ימי הקולנוע היידי.

חשפתי את הדמיון שבין הביוגרפיות של יוצרי הסרטים, והצבעתי על כך שעלילותיהם של הסרטים היידיים שחקרתי, כמו עלילותיהם של רוב הסרטים היידיים האחרים, סבות סביב ציר המוביל תמיד לחתונה, ושכולם הדרך לקראת החתונה הובילה לשינוי ולזהות חדשה. מצאתי שבחתונות אלו מתקיימים מאפייני ההיפוך הקרנבלסקי, שלמרות השינוי שעברו, שמרו על תפקידים המקורי והגרעיני: העמדת מראה אל מול פני החברה והטחת האמת הגרוטסקית בפניה. חיפשתי את החיבור שבין הפרטי לקהילה ולחברה בעזרת ניתוח אנתרופולוגי-סוציולוגי, המאפשר לראות בחתונות שלב לימינלי, המייצג מעבר של זוג ומשפחה ממצב אחד למשנהו, ובה בעת מציף את הדילמות וההתמודדויות של החברה והקהילה היהודית כולן. אלו מצויות באזור דמדומים של מעבר והכרעות בין עולם השטעטל לבין ארצות הברית ותרבותה. בשלושת הסרטים מצאתי עיסוק בשאלת חוסר היכולת להינשא: בשלושתם חייב הגיבור/גיבורה לעבור מטמורפוזה, לשדרג עצמו/ה ורק אז לזכות באושר המיוחל. תהליך זה אינו קל כלל ועיקר, ואחת מהתחנות בו היא משחק של המרת זהויות: זהות גברית-נשית או מסורתית-מודרנית. משחק זהויות זה משמש מראה לזהות החצויה והמבולבלת של החברה היהודית בעת הזאת.

כאשר פניתי אל הקולנוע שנוצר בישראל באותם עשורים, מצאתי יצירה שונה בתכלית. זאת, למרות שהאוכלוסייה ויוצרי הקולנוע התמודדו, כמו בארצות אירופה וארצות הברית, עם שאלות של הגירה וגיבוש זהות חדשה. הראיתי כי בסרטים הישראלים בשנים אלה, לא ניתן למצוא מאפיינים של קרנבלסק. התנועה הציונית עיצבה זהות ברורה של "יהודי חדש", שהיה מנוגד בתכלית ל"יהודי הגלותי". ה"צבר" היה חייב להמציא את זהותו מחדש, ללא היכולת להתדיין עם מורשתו, ואפילו ללא היכולת למרוד בה. זהותו הקשיחה של ה"צבר" הייתה מוכתבת, קבועה, רצינית ונוקשה. את גבריותו המחוספסת, שאופיינה גם בגופו החסון, היה עליו להפנות לכיבוש וגאולת הארץ. מובן אפוא, כי לקרנבלסק – שהיה מושתת על יסודות קומיים, ביקורת ולעג עצמי ועל עולם הפוך, שבו הגוף הגרוטסקי, המעוות והלא מושלם שולט על הראש הרציני וההגיוני – לא היה מקום.

בהמשך, עסקתי בקולנוע של שנות השישים והשבעים, והצבעתי על התנאים שהביאו ליצירת קולנוע עממי בעשור זה. בחרתי לנתח ארבעה סרטים:

שני קוני למל (ישראל בקר, 1966) מהווה דוגמה מובהקת לייבוא של הקולנוע היידי לישראל. ראשון לגל סרטי ה"גפילטע פיש" שהיווה, לטענתי, חוליה מקשרת בין הקולנוע היידי לקולנוע העממי הישראלי.

שניים מסרטי אפרים קישון: **סאלח שבת** (5-1964), שנחשב כמסמן את לידת קולנוע ה"בורקס", אף שממשיך להתקיים וויכוח נוקב עליו: האמנם ניתן לשייכו לסוגת ה"בורקס", או שמא היה תופעה ייחודית ביצירה הקולנועית בישראל של התקופה הנדונה? **ותעלת בלאומילך** (1968) שהינו חריג במובן-מה, מאחר שאינו עונה להגדרה של סרטי ה"בורקס". אולם מצאתי לעצמי חובה (ועונג) להתייחס אליו במחקרי, שכן הוא משרטט קרנבל שעיקרו היפוך. העולם ההפוך שנבנה בו, פורש מבט מקורי מצחיק ופיקחי להפליא על המציאות בישראל.

צ'רלי וחצי (בועז דוידזון, 1974), שנוצר בתקופת הפריחה של סרטי ה"בורקס" ובזמנים על-ידי אחד הבולטים מבין במאי הסוגה, נחשב עד היום אחד מסרטי הפולחן המובילים של הסוגה.

כאן התייחסתי למחקרים הרבים שנכתבו על סרטי ה"בורקס" (בן שאול 1998; גרץ, 1993; מונק וגרץ, 2015; שוחט, 1991; Naaman, 2001), ובחרתי לנתח את הסרטים מזווית ההומור הקרנבל הפוליסמי, שאיפשר, לטענתי, לקבוצות שונות להפיק משמעויות סותרות. יצירה עממית זו הציעה מכנה משותף לשכבות חברתיות מגוונות, שייחודה היה, שבאמצעות ההומור, אילצה את הצופה להכיר באידיאולוגיות יריבות, גם אם בחר שלא להזדהות עמן. הייתה בסרטים עמדה פוליטית-חברתית מובלעת, אולם טענתי כי לא הייתה בהם התנשאות על המזרחי, יוצא ארצות ערב, כפי שטענו חלק ממבקריהם. לא המזרחי היה הדמות שהסרט ניסה להתגבר עליו, אלא ה"מזרחי" באופן גורף: יוצאי מזרח אירופה ויוצאי מדינות ערב כאחד. הדרישה למחוק שרידי תרבות ישנה ולקבל, ללא ביקורת, את התרבות החדשה הופנתה הן אל היהודיים הגלתיים מארצות מזרח אירופה והן אל יוצאי ארצות ערב. המתח היה בין ישן לחדש, בין ותיקים למהגרים, ולא בין עדות ומוצאים שונים דווקא.

עוד רציתי להראות כי סרטי ה"בורקס" בפרט וקומדיות קרנבלסק עממיות בכלל אינם המצאה של הקולנוע היידי או הקולנוע הישראלי. ניתן למצוא כמותם בכל חברת מהגרים בתקופות בעלות אפיונים דומים. מאחר שנוצרו בתקופות של שינוי והגירה המונית, תקופות של מודרניזציה מהירה ושל צורך להסתגל אל 'העולם החדש' ולגשר בין ערכיו לבין ערכי המסורת ולגבש זהות חדשה. היפוך מדרגים, הצחוק הקרנבלי, משחקי זהות והמרת תפקידים יצגו בסרטי בקולנוע העממי בישראל, כמו בקולנוע היידי, את התהליך הארוך והמתיש של בניית זהות חדשה. הקרנבלסק בסרטי היידיש ובסרטי ה"בורקס" היווה חלון הן אל המציאות הן אל מגוון האופציות התרבותיות האפשריות, וכן הזדמנות לחוות באופן רגעי את התגשמות החלומות, רגע לפני ההכרעה הסופית. אולם סרטי ה"בורקס" לא רק הציגו את מגוון האפשרויות, אלא חתרו תחתיהן ופתחו שאלות מהותיות של קיום וזהות. ובחתימה זאת טמון ההבדל המהותי בין סרטי היידיש ובין סרטי הבורקס: הראשונים נתנו תשובה, ואילו האחרונים רק הצביעו על כיוון אפשרי, התפתחות ברוח תרבות המערב, אינדיבידואליזם וחירות הפרט. הם נשאו ונתנו עם הרעיונות השולטים, ובו-בזמן דחו את כולם ובכך הותירו את העתיד כאפשרות פתוחה למימוש אידיאות חדשות.

פרק נפרד הקדשתי לסרטים הקומיים שביים אסי דיין: **יופי של צרות** (1976), **גבעת חלפון אינה עונה** (1976) ו**שלאגר** (1979). בשלושתם ניכרת טביעת האצבע והחותם של מי שעתידי להיות אחד מהיוצרים המקוריים, איש חזון וגם נביא-זעם. הראיתי כי בשלושתם בולטים מאפיינים קרנבלסקיים. דיין רוקח אפיזודות המאופיינות בחופש ממוסכמות ושבירת הנורמות. הוא שובר איסורים ומשתמש בהומור משתלח, פיזי, גס, המעניק חשיבות ומשמעות שווה לטקסטים 'גבוהים' ו'נמוכים' ומאפשר לגיבוריו 'להסתלבט', תרתי משמע: להתבטל, להשתחרר מציפיות, וגם לצחוק על אחרים. הוא מנכית, מגחיק ומנמיך את הפאתוס הצבאי. גיבוריו אינם 'לוחמים'. הזהות הישראלית המזוהה עם הגבר הישראלי הלוחם, מלח הארץ, מתפוררת לטובת זהות היברידית, אמורפית, חמקמקה ומכילה.

בעוד הקולנוע היידי מרד בדור ההורים, במסורת ובתרבות היהודית של השטעטל; בקולנוע הישראלי של ראשית המאה לא היה דור של הורים למרוד בו. הקולנוע של שנות השישים והשבעים מרד, כמו סרטי היידיש, בתרבויות של דור ההורים ואילו אסי דיין ממשיך ומורד בכל מה שייצג עבורו אביו. דיין מייצג את החיפוש אחר זהות ישראלית דרך הקרנבל, דרך היפוך העולם של דור האבות, דרך שבירה של מה שייצג הוא בעצמו, כשגילם את דמותו של אורי כהנא, הצבר המיתולוגי, גיבור הסרט **הוא הלך בשדות** (יוסף מילוא, 1967) והפך לסמל. הוא מפרק את האמיתות של דור האבות ונושא ונותן עמן, תוך שהוא מאמצן אל לבו ומרחיקן. ההיפוך על פי דיין הפך את סדרי העדיפויות הלאומיים, איתגר הלכי רוח רווחים ובכך הקדים את זמנו. הוא חובט בכל: בשיח על כור ההיתוך ובשיח על הקיפוח, בקריאה לצייתנות ולנאמנות לקולה של ההגמוניה ובניסיונות למרוד בה, בתרבות המלחמה ובשפה הצבאית, אך גם בחלומות על כוכבים אמריקאים, בהפרדה בין גבוה לנמוך, בין ראוי לבזוי. הוא יוצר קרנבל ענק וקורא לנו לא להקשיב לקולם של המבקרים, לקולה של ההגמוניה, לקולם של אלה שצועקים כי קופחו; ובמקום כל זאת, לחיות, "לעשות חיים".

שנות השמונים היו בעיקרן עשור של קולנוע פוליטי, אולם הופקו בו גם שנים-עשר סרטים שהשתייכו לסוגה חדשה של קולנוע עממי, סרטי המתיחות, שנכתב עליה אך מעט. התייחסתי למאמרו של חיים לפיד (1992) וביקשתי להראות כי סרטי המתיחות הינם התגלמות הקרנבלסק. בבסיסם הם הופכים את 'כללי המשחק', ואת המציאות עצמה הם הופכים למשחק ללא כללים. כל סצנה מרוכזת סביב משחק קרנבלסקי של עולם הפוך. סרטי המתיחות ביטאו את השלב הלימינלי שבין התמימות והאמונה בצדקת הדרך שאפיינו את העשורים הקודמים ובין ההתעוררות וההתפכחות שהביאו למבט בוחן ובוגר במהלך עשור זה.

שנות התשעים היו סוערות. כאן הצגתי את מחקרה המקיף של יעל מונק (2012), המציינת כי הקולנוע בעשור זה מובע דרך נקודת מבטם של יחידים שהתנגדו לנרטיב הציוני, הושתקו בתחילה ורק לבסוף הצליחו להשמיע קול. בשנים אלה יש חזרה אל התבניות של הקומדיות העממיות בכלל ושל סרטי ה"בורקס" בפרט. צימרמן (2008) אף מכנה אותן "עשור של בורקס מאוחר". הסרטים משתמשים בתבניות המוכרות, אולם שוברים את המוסכמות על מנת לייצר רעיונות חדשים. בחרתי להתייחס לארבעה סרטים:

נישואים פיקטיביים (חיים בוזגלו, 1988) אמנם הופק בסוף שנות השמונים, אולם בחרתי בו על מנת לפתוח את הדיון בקולנוע הישראלי בשנות התשעים ובפרט בטקסי היפוך, מכיוון שמבחינה תמטית וסגנונית הוא קרוב לעשור זה. ניתן אולי לראות בו את נקודת המפנה בין העידן של שנות השמונים לבין שנות התשעים ואפילו שנות האלפיים. הסרט משרטט את זהותו של הגבר הישראלי מול זהותו של הגבר הפלסטיני, ואת המורכבות שביניהן.

חולה אהבה משיכון ג' (שבי גביזון, 1995) מתרחש בפריפריה של קריית ים ובבית המשוגעים שבתחומה, מעמיד במרכזו גיבור מזרחי כמראה לנרטיב הציוני ולשאלות על נורמות וחוסר שפיות.

החברים של יאנה (אריק קפלון, 1999) מתרחש בתקופת מלחמת המפרץ הראשונה בבניין תל אביבי, המאוכלס ברובו במהגרים מברית המועצות-לשעבר.

האח של דריקס (דורון צברי ואורי ענבר, 1994) מתרחש בבסיס צבאי נידח, ומעמיד במרכזו משי"ק דת צעיר ואובד עצות.

טענתי כי בעשור זה, שבו הגיעו לארץ כמיליון מהגרים ממדינות שונות ובעיקר ממדינות חבר העמים, הקולנוע שב אל התבניות המוכרות של הקולנוע העממי. אולם, לנוכח המציאות המשתנה והערעור על האמיתות והמיתוסים, הוא שבר נורמות ומוסכמות. בהתכתבותו עם התבניות המוכרות של הקולנוע העממי של שנות השישים והשבעים הוא מבליט את התמימות והילדותיות שבהן, לועג לפתרונות הקלים ולחלומות שהציעו ומתבונן דרכן במציאות. נדמה כי האמונה הגדולה פינתה מקום לתהייה, לתעייה, לעתים לייאוש, לפרקים לחיוך של תקווה וקריאה לשינוי.

הקרנבלסק של שנות התשעים מביא את קולן של קבוצות השוליים ובוחן את החברה ההגמונית דרך מבטן. כדרכו של קרנבל, הוא ממוטט מדרגים, מפזר גבולות, מעניק כוח לנחות כדי להשתתף במשחק של זהויות, לבדוק אותן, לחוות את הקיום מכאן ומשם ולהתבונן פנימה והחוצה. הסרטים עסקו כולם ב'אחר' ובאחרות. הזהויות שהציגו גיבורי הסרטים היו מורכבות, רב-שכבתיות, היברידיים וצמחו מתוך ההכרה בשונות. מסורות שוב אינן נמחות ונמחקות, אלא

מועמדות זו לצד זו, לעתים כמטרה לחצי הלעג והצחוק, אולם גם כאפשרויות שוות בחשיבותן. בנקודת הזמן בה אמיתות מוצקות קרסו, קולות אפוקליפטיים נשמעו מכל עבר וקדרות החליפה את הלהט בצדקת הדרך.

לבסוף, הבאתי מחשבות על ההיפוך בקולנוע הישראלי של שנות האלפיים. הסרטים שבחרתי להביא כייצוג לשנים אלה היו:

מסעות ג'יימס בארץ הקודש (רענן אלכסנדרוביץ', 2004) המתכתב עם **סאלח שבתי**, אולם מעמיד במרכזו לא את דמותו של המהגר העולה החדש, אלא את דמותו של מהגר העבודה.

ביקור התזמורת (ערן קולירין, 2007) המתכתב עם **אוונטי פופולו**, אך מנהל גם דו-שיח גם עם סצנות מגבעת חלפון אינה עונה ונישואים פיקטיביים.

אפס ביחסי אנוש (טליה לביא, 2014) המתכתב עם **גבעת חלפון אינה עונה**, שהוא-עצמו מתכתב עם **גבעה 24 אינה עונה**; כך נוצרת 'שושלת' קולנועית. הבמאית מציבה במרכז המסך חיילות ומאתגרת את השיח הצבאי הגברי.

הסרטים **ללכת על המים** (2004) ו**בננות** (2013) שביים איתן פוקס, המנהלים דו-שיח עם הגבריות הצברית ומביאים אל קדמת המסך את ההומוסקסואל ואת הטרנסג'נדר, שדמותו סוגרת מעגל נוסף עם cross-dressing שראינו בקולנוע היידי.

מסקנות

ביקשתי להראות שהקולנוע העכשווי ממשיך להעמיד במרכזו את סיפוריהם של ה'אחרים', ובה-בעת להרחיב את הגדרת ה'אחר' תוך איתגור הנרטיב ההגמוני-לאומי. את מקומו של ה"אנדרדוג" המזרחי תופס עתה מהגר עבודה. נשים יוצרות מביאות מבט אותנטי על עולמן, והזהות הגברית מאותגרת על ידי קשת מגדרית הכוללת להט"ב. בד-בבד מתקיים דיאלוג נוקב הן עם תפיסות בסיסיות של החברה היהודית והישראלית, הן עם מסורות קולנועיות שהתייחסו אל הרגע ההיסטורי ואל הזהות שהוא עיצב. חיבוטים בכל אלה צצו בהיבטים ופנים שונים ונדונו לאורך כל ההיסטוריה של הקולנוע בישראל, אולם נדמה כי בשנות האלפיים העיסוק הקולנועי אמיץ, נוקב ומגוון יותר מתמיד. ברוח הביקורת על רעיון שלילת הגלות, הוא מעז להביא אל קדמת המסך גיבורים שזהותם הפוכה לזהות הצברית, שהייתה מאפיין ראשון וראשי של הזהות הישראלית בחזון המייסדים. המאבק לשידוד המערכות וגיבוש הערכים שיתוו את דמות החברה, מגלה מאמץ ראוי שלא ליפול למהמורות הייצוג השטוח או החד-ממדי של המציאות והנפשות הפועלות, אלא להקנות להן נפח ותוכן. הקרנבלסק בדרך ההומור חושף אמת ממנה לא ניתן לברוח, ומעלה שאלות קשות עד כדי תחושות ייאוש ואובדן דרך. לעיתים הוא רקוויאם מחויך או מר לרעיון כור ההיתוך ולאמיתות אחרות של האתוס הישראלי. ובכל זאת, הוא לבסוף מותיר צוהר לסיכוי, לאחווה שאולי אבדה אך לא לבלי שוב, חלום ששווה להמשיך לחלום. ניסיתי להראות כיצד הייצוג הקולנועי של המאבק על גיבוש הזהות, שהתחיל עם ראשית הקולנוע, ממשיך להתקיים בקולנוע העכשווי; כיצד נותן הקולנוע במה לקולם של ה'אחרים' ומשמש זירת התגוששות בין גישות ואמיתות. כיצד הוא מצליח לסדוק את השריון הרעיוני של ההגמוניה ולהציע לצופיו אפשרויות אחרות, עולמות טובים יותר, חלומות. הזהות הצברית נבנתה על בסיס ההיעדר והשלילה, ונוכחותו של ההיעדר פוגע ביציבותה, מבליט את החוליה החסרה. המבט אל הקולנוע

הידי כאל חלק מהיצירה התרבותית והקולנועית מרחיב את הדיון ותורם לו וליכולת להכיל את המגוון כחלק אורגני, צומח.

רשימת המקורות

- בלקין, א' (2002). **הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי**. ירושלים: מוסד ביאליק.
- בן שאול, נ' (1998). הקשר הסמוי בין סרטי הבורקס לסרטים האישיים. בתוך: נ' גרץ, א' לובין וג' נאמן (עורכים), **מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי** (עמ' 128-134). תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- גרץ, נ' (1993). **סיפור מהסרטים: סיפורת עברית ועיבודיה לקולנוע**. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- חזן, ח' (1992). **השיח האנתרופולוגי**. תל אביב: משרד הביטחון.
- טרנר, ו' (2004[1969]). **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה**. תל אביב: רסלינג. תרגום מאנגלית: נעם רחמילביץ.
- לפיד, ח' (1992). "על הפנים": מחקר מלומד על סרטי מתיחות. **תיאוריה וביקורת**, 2, 25-52.
- מונק, י' (2012). **גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- מונק, י' וגרץ, נ' (2015). **במבט לאחור: קריאה חוזרת בקולנוע הישראלי 1948-1990**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- צימרמן, מ' (2008). **הסרטים הסמויים מהעין: קאנוניות ופופולאריות בקולנוע הישראלי העכשווי**. תל אביב: רסלינג.
- קימרלינג, ב' (2004). **מהגרים, מתיישבים, ילידים המדינה והחברה בישראל: בין ריבוי תרבויות למלחמות תרבות**. תל אביב: עם עובד.
- שוחט, א' (1991). **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**. תל-אביב: ברירות.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelias and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Docker, J. (1994). *Postmodernism and popular culture: A cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elyada, O. (2005). La mise en pilori de l'abbé Maury: imaginaire comique et mythe de l'antihéros pendant la Révolution française. *Annales historiques de la Révolution française*, 341, 1-24.
- Elyada, O. (2011). Utopie populaire et la désacralisation de l'image royale Pendant la revolution française. In D. Liechtenhan (ed.), *Histoire, Ecologie et Anthropologie* (pp. 319-333). Paris: Presse Universitaire de la Sorbonne.
- Fiske, J. (1986). Television, polysemy and popularity, *Critical Studies in Mass Communication*, 3(4), 391-407.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Hoberman, J. (1995). *Bridges of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*. Philadelphia: Temple University Press.

- Morris, P. (1994). *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. London: E. Arnold.
- Naaman, D. (2001). Orientalism as alterity in Israeli cinema, *Cinema Journal*, 4(40), 36-54
- Paskin, S. (1999). *When Joseph met Molly: A reader on Yiddish film*. Nottingham: Five Leaves.
- Silber, M. (2008). Narrowing the borderland's 'third space': Yiddish cinema in Poland in the late 1930s. *Simon Dubnow Institute Yearbook*, 7, 229-251.
- Van Gennep, A. (1965). *The rites of passage*. London: Routledge and K. Paul.