

## סקירת ספרים

# זה לא קולנוע, זה מפגש חברתי: קהילתיות וגבולות חברתיים בתרבות הפנאי החרדית

חתן אהרוני. חוסד ביאליק, 2021. 193 עמודים

יעל שנקר\*

הצילום על כריכת ספרו של מתן אהרוני **זה לא קולנוע, זה מפגש חברתי** תופס את העין. בחזית הצילום נראה בחור חבוש בקסקט, לאוזניו אוזניות הקלטה ובידיו בום – מכשיר ההקלטה של הפקות קולנוע. בחור אחר אוחז מצלמת קולנוע ונראה שהוא בעיצומו של צילום סצנה קולנועית שבמרכזה שתי נזירות. מאחורי הצלם עומד גבר חרדי, שלא ברור אם הוא שחקן שייכנס תכף לסצנה, או מישהו מטעם ההפקה. הסצנה מצולמת ברחוב מרוצף, המזכיר רחובות עתיקים באירופה. השלט הלועזי מעל החנות שברקע מעיד על כך שהסרט לא מצולם בישראל.

התצלום שעל גב הכריכה, כך נראה, צולם בהפקה של סרט חרדי ומרמז לכאורה לחלקים בסיפורו של הקולנוע החרדי שבמוקד הספר: הפקה דלת תקציב שמצולמת מחוץ לישראל, ובמרכזה גבר חרדי מול נזירות נוצריות – התגלמות הטוב לעומת הרע.

אולם הסיפור שאהרוני מבקש לספר רחב ומורכב יותר מהתמונה שעל גב הכריכה. הספר עוסק בקולנוע החרדי על מרכיביו השונים – ההפקות, התכנים, היוצרים, הקהל, יחסם של היוצרים החרדים לתעשיית הקולנוע הישראלית ועוד. מחקרו מבוסס על ראיונות עם יוצרים וצופים, צפייה בסרטים ותצפית משתתפת בהפקות של סרטים חרדיים. תחום זה כבר נידון במחקרים, למשל בשני ספריה של מרלין וניג (2011), אולם בעוד היא עסקה בעיקר בקולנוע המיועד לנשים חרדיות, אהרוני מתייחס למכלול ומרחיב את נקודת המבט המחקרית.

---

\* ד"ר יעל שנקר, המחלקה לאמנויות הקול והמסך, מכללת ספיר (yaelsh@mail.sapir.ac.il)

הקולנוע החרדי המיועד לגברים וזה המיועד לנשים הם שתי תופעות מקבילות ושונות. הקולנוע לגברים הוא ותיק יותר, ובראשיתו הסרטים הופצו בעיקר בקלטות המיועדות לצפייה במחשבים. בראשית המאה הנוכחית, כאשר חיפשתי רומנים שחיברו סופרות חרדיות בחנויות הספרים של בני ברק ושכונת גאולה בירושלים, המוכרים המליצו לי לקנות גם סרטים בתקליטורי DVD. אחד מהם המליץ לי במיוחד על סרטיו של יהודה ברקן, שהיה כוכב גדול בקולנוע החרדי באותה תקופה.

הקולנוע שיועד לנשים התחיל מאוחר יותר, והסרטים הופצו באופנים אחרים. לגברים אסור לצפות בנשים על המסך, ומכירה חופשית של תקליטורים לא מאפשרת לוודא שמירה על האיסור הזה. ההקרנות לנשים נערכות באולמות גדולים שמושכרים במיוחד למטרה זו, וכך אפשר למנוע מגברים להיכנס. כפי שמראה גם המחקר הנוכחי, הצפייה המשותפת של קהל גדול של נשים ונערות פותחת אפשרויות נוספות, שאינן רק טכניות.

כאמור, אהרונני עוסק בצדדים שונים של הפקות קולנוע המיועדות לחרדים. איך יוצרים עלילה שיש בה רק גברים, בסרטים לגברים? איך הופכים הפקות כאלו לרווחיות? מה קורה כאשר יש לצופים יותר ויותר נגישות למחשבים, והיכולת לצרוב או להעתיק סרטים פוגעת באפשרות להתפרנס מהם? מה מייחד את ההקרנות ההמוניות לנשים? איזו משמעות יש לסרטים בחייהם של הצופים? מה חושבים היוצרים החרדים על הקולנוע הישראלי בכללו? התשובות לשאלות אלה ואחרות הן חלק מן הסיפור המרתק והרחב שנפרש בספר.

מזה עשרות שנים, החל במחקריהם פורצי הדרך של תמר אלאור (1992) על נשים חרדיות ושל מנחם פרידמן (1982) על החברה החרדית, עוסקים חוקרים ישראלים רבים ממגוון דיסציפלינות בחברה החרדית או בחלקים מובחנים מתוכה (כגון חסידים, מזרחים או נערות). אנתרופולוגים, סוציולוגים, פסיכיאטרים, חוקרי תקשורת או מחשבת ישראל, היסטוריונים, חוקרי תרבות, ספרות וקולנוע – כל אלה בוחנים היבטים שונים של החברה החרדית, ובהם מגדר, אתניות, מה שמכונה "המפגש עם העולם המודרני" והשינויים שהוא מחולל, תחומי עיסוק חדשים של נשים וגברים חרדים, עיתונות חרדית, פוליטיקה חרדית, רבנים, תרבות פנאי, עירוניות ועוד. רבים מהמחקרים הללו, שמשרטטים חברה תחומה גם אם מגוונת, מתבוננים בחברה החרדית או בקהילות חרדיות כ"אחר" של החברה הישראלית. ההנגדה הזו של ישראליות לחרדיות היא כמובן מורכבת ובעייתית, ונדמה כי היא מושפעת במידה רבה מהמיקום של החוקרים והנחות היסוד שלהם.

הקריאה בספר הנוכחי מנקודת מבט זו, כלומר בחינת האופן שבו הוא תוחם את החברה החרדית מחד גיסא, והחיפוש אחרי הקול או המבט של אהרוני מאידך גיסא, היא קריאה מאתגרת. אהרוני נצמד לפרספקטיבות תאורטיות שחלקן מציעות תפיסה חדשה, מקורית או מעוררת מחשבה, אולם נדמה כי לעיתים מה שיכול היה להיות הקול הצלול שלו נבלע בתוכן.

אחד המונחים המעניינים שאהרוני משתמש בהם הוא "קרנבל", שדרכו הוא מציע לבחון את אופן הצפייה של נשים בסרטים הללו:

המרכיב הקרנבלי המרכזי שבא לידי ביטוי בהקרנות סרטי הנשים הוא ההתנהגות האקספרסיבית ה'לא צנועה' של צופות צעירות באולמות האירועים בימי חג ומועד. התנהגות זו של הילדות והנערות כרוכה כאמור בהפרת כללי ההתנהגות הנשית הנלמדים בקהילה החרדית מגיל ילדות במסגרת החינוך לצניעות, ואפשר לתארה במונחים של מופע אקסטטי בעל מאפיינים קרנבליים, כאשר הצופות הבוגרות מאשרות את המופע ומקצתן אף משתתפות בו במידה זו או אחרת (עמ' 166).

זו הצעה תאורטית מעניינת, ולא פחות מכך מעניינת העובדה שאהרוני, חוקר שהוא גם גבר, זכה לצפות ב"קרנבל" הזה. אבל נדמה כי השימוש במונח הוא קונקרטי מדי, ומחמיץ את הפוטנציאל המחקרי הטמון בו. דרך ההקשר של הקרנבל אפשר, למשל, לתאר את הצפייה בקולנוע הנשי כחלק מהקשר רחב יותר, שכן התופעה של שימוש משוחרר יחסית בגוף נוכחת גם במרחבים נשיים אחרים בקהילה החרדית ובקהילות דתיות אחרות. כך לדוגמה בחתונות של קהילות חרדיות, וגם כאלו שמזוהות עם הציבור הדתי לאומי או החרד"לי, בהופעות של זמרות דתיות בפני נשים, ואפילו בהתכנסויות לצורך מאבקים פוליטיים של הציבור הדתי לאומי (כגון לקראת ההתנתקות), אפשר לראות ברחבת הריקודים ובעזרת הנשים מופעים מרתקים של ריקוד שמביא לידי ביטוי גוף וקול משוחררים, ויש לו צד אקסטטי. אהרוני מתאר את הריקודים המשוחררים הללו כמנוגדים לכללי הצניעות, אולם זו שאלה מעניינת האם המשתתפות תופסות שחרור גופני או קולי בחברת נשים ככזה שאיננו צנוע.

בצד זה עולה מן הדברים שאלה מעניינת נוספת. המחקר על גבריות עוסק לא מעט בסוגיות של הומוארטיות ומה שמכונה "הומוחברתיות" (למשל: יוסף, 2001; קפלן, 2004), ובוחן את המיניות ואת ההדחקה שלה, שלא לומר החרדה מפניה, בחברות גבריות. מחקרים אלו מראים כיצד מגע או מבט, למשל, בין גברים בהקשרים של תפקידים חברתיים (צבא, ישיבה, נבחרת ספורט וכו') נתפסים כ"לא מיניים", מה שמסיר את ה"איום" הטמון בתשוקה ארוטית בין גברים. אולם, בעוד מחקרים רבים עוסקים בנושאים אלו בחברות גבריות, כמעט ואין מחקרים המתייחסים לסוגיות הללו בהקשר של נשים. מעניין לראות בתופעה שאהרוני מתאר ובתופעות דומות לה

מקבילה נשית להומוחברתיות: מרחבים נשיים שבהם קרבה, מגע, מבט ואינטימיות בין נשים אינה נתפסת כארוטית. במילים אחרות, ההקרנות לנשים שאהרוני מתאר, רחבות הריקודים בעזרת הנשים בחתונות, חדרי האולפנה של הציונות הדתית, ואפילו מאבקים של נערות דתיות בחומש או בכפר דרום בעת ההתנתקות, אינן נתפסות בתור זירות בעלות פוטנציאל מיני, ואפילו לא פוטנציאל מודחק או מעורר חרדה. היעדר העיסוק בסוגיות הללו, כלומר נטייתם של חוקרים לעסוק בהומוארוטיות והומוחברתיות בעיקר בזירות גבריות, ולהתעלם מהן – גם בספר שלפנינו – במרחבים נשיים, כאילו לא קיימת בהם תשוקה מינית, היא מעניינת כשלעצמה, ומעידה על התפיסה של מיניות נשית או תשוקה נשית כקשורה בהכרח בתשוקה אל גבריות.

כאמור, אהרוני מסתפק בתיאור ההקרנה כקרנבל, על המשמעויות התאורטיות הנלוות למונח זה. הצורך "להדק" את המחקר, למקד אותו בתופעה הנחקרת, הוא מובן וחשוב, אולם נדמה כי השימוש של אהרוני בתאוריה בסוגיה הזו, כמו בכמה סוגיות אחרות (למשל בהמשגה של תקשורת קהילתית), הוא לעיתים מהודק או אינסטרומנטלי מדי.

הקול הייחודי של אהרוני מפציע בעיקר דרך הקשב שלו אל מושאי המחקר ודרך ניסיונו המעמיק להבין את נקודת המבט שלהם. לאורך הספר שזורים ציטוטים מרתקים מראיונות עם במאים, מפיקים, צופים ועוד. המרואיינים מדברים בגילוי לב, ומעיזים, בין השאר, להביע ביקורת (כלפי הקהילה החרדית וכלפי "הציבור הכללי", מושג שבאופן מעניין אהרוני מאמץ כמעט לחלוטין) ולבטא קשיים ותסכולים. הדברים שהם אומרים לאהרוני מעידים לא רק על הקרבה שנוצרה ועל האמון שהם נותנים בו, אלא גם על הקשב הנקי שבו הוא מאזין להם.

דברי הביקורת שהוא מביא בשמם מעוררים מחשבה גם מעבר להקשר של הקולנוע החרדי. כך למשל, בסיום החלק שעוסק בקולנוע המיועד לגברים אהרוני מתייחס לתחושות קשות שמבטאים היוצרים שהובילו את המהלך. חלקם רואים את השדה הקולנועי שהם פועלים בו בהווה כעומד בפני כליה, ומצביעים על כמה סיבות ל"התכלות" הזו. למשל, אם בתחילת הדרך היו מעט מחשבים שאפשרו לצפות בסרטים, הרי שעם השנים האפשרות להעתיק או לצרוב תקליטורים נעשתה נפוצה ביותר. העטיפות כוללות אזוהרה כי ההעתקה היא גזל וגנבה, אולם, כמו בציבור הישראלי כולו, התופעה זוכה ללגיטימציה נרחבת. מצד שני, ככל שהקולנוע התבסס כך הקהל למד לצפות לסרטים משוכללים יותר, עם אפקטים רבים, מה שהוביל להתייקרות ההפקות. אם בראשיתה תעשיית הקולנוע החרדי הייתה רווחית, הרי השינויים שעברה החלו להקשות מאוד על היוצרים. אהרוני מצטט למשל את יהודה גרובייס, מהבמאים

הראשונים שפעלו בשדה, שמתאר את תחושותיו באמצעות מטפורה מורבידית: "תראה איך אנחנו נעמדים על קצה של צוק, עוצמים עיניים ועושים תנועה של ציפור. זה הקולנוע החרדי. [...] אתה מתעד זן נכחד שאתה רואה את פרפורי הגסיסה שלו" (עמ' 84).

יש לציין כי התיאורים של "קץ הקולנוע" אינם ייחודיים לחברה החרדית. הטענות לגבי הקשיים הכלכליים הכרוכים בהפקות והקושי להביא קהל לבתי קולנוע, וביתר שאת בימים שאחרי מגפת הקורונה, נשמעות גם מפי יוצרים בקולנוע הישראלי והבין-לאומי.

אולם, לא פחות מרתקת מן התיאורים של "קץ הקולנוע" היא תגובתו של אהרונז אליהם, המציין כי הוא סבור שהם ישכילו למצוא דרכים חדשות ליצור סרטים, ומביא דוגמאות ליוזמות של גיוס המונים או של שימוש אינטראקטיבי במדיה. בכך הוא מבקש לשרטט עתיד לתופעה הנחקרת, אך לעיתים דומה כי הדברים הללו הם ניסיון לטעת אופטימיות ביוצרים, שהם עצמם כמו גם יצירתם, נעשו יקרים לו עם הזמן.

קול ביקורתי אחר שהוא מביא נוגע לקולנוע הנשים. אחת היוצרות מבטאת את התסכול שהיא חשה בנוגע לאיכות הקולנועית של ההפקות. מרואיינת זו למדה בבית הספר הדתי (לאומי) לקולנוע "מעלה", עבדה במשך כעשור בהפקות של יוצרים חרדים אחרים, ובסופו של דבר החליטה ליצור סרט בעצמה:

אחת הסיבות, או העיקרית, שבגללה הפסקתי לעשות לאחרים, כי פשוט התייאשתי מהתסריטים. כל התסריטים שקיבלתי, פשוט אי אפשר היה להוציא מהם משהו טוב. זה המיטב שהגיעו אליהם במסגרת האיסורים הבלתי אפשריים [...] אני ניסיתי לעשות משהו אחר [...] ופעם ראשונה שעשיתי סרט כמו סרט. דינה (פרלשטיין) אומרת שהוא כמו של הגויים. נשבר קו. ואז פרלשטיין עשתה גם. [...] הסרט שלי הכריח לעשות קולנוע בתקציבים יותר גבוהים (עמ' 90).

אחת הצופות מספרת על התחושה שבגלל המחויבות הערכית של הקולנוע החרדי הסרטים עמוסים במסרים רבים מדי, מה שמקשה ליהנות מהם. יוצרת אחרת מספרת על ניסיונה להכניס דמויות של גברים לעלילות הסרטים המיועדים לנשים, בעקבות הערות חוזרות ונשנות של תלמידותיה בנוסח: "מספיק עם האלמנט והעגונות [בסרטי הנשים]. היכן הגברים?" (עמ' 92). בהמשך מתואר הכישלון של ניסיון זה, והביקורת שהושמעה כלפי אותה יוצרת.

עוד סוגיה שאהרונז עוסק בה היא "חממות" או קרנות ייעודיות ליוצרות חרדיות, שהקימו בשנים האחרונות גופים כמו קרן גשר או מפעל הפיס, וכמו חממות או קרנות ייעודיות אחרות (כגון הקרנות האזוריות) נועדו ללוות את היוצרות הן מקצועית והן

כלכלית. מדבריו עולה עמדה ביקורתית כלפיהן. לטענתו, הקרנות מצפות מהיצרות למבט ביקורתי על החברה שלהן, ולדוגמה יוצאות נגד היעדר ההתייחסות בסרטים ליחסי גברים-נשים, וסרטים שעוסקים בכך מוצגים כקוראי תיגר ואמיצים. כמה יצרות כועסות על הצורך להתאים עצמן לנורמות הביקורתיות לכאורה של הקרנות, ואחת מהן אומרת:

אולי אנו לא יודעים לדבר קולנוע כמו שצריך, ואנחנו פחות מקצועיים, אבל מצד שני, בתכנים ובמסר שלנו הקולנוע הרגיל לא עולה עלינו וזה מה שיש ומספיק לנו, אותו אנו נותנים לקהל שלנו. כך [באימוץ נורמות ההפקה של הזרם המרכזי] אנחנו אפילו מבבלבים אותו במידה מסוימת. הוא רגיל לאשל והוא לא צריך מילקי עם עדשים (עמ' 254).

מן התיאור של אהרוני עולה תמונה של "בעלי הון" בשדה הקולנועי המעודדים ביקורת של יוצרות חרדיות על העולם החרדי, לכאורה בשל סיבות אידאולוגיות או ערכיות, ובכך כופים עליהן עמדות לא להן. אבל נדמה שגישה זו של הקרנות תואמת לצורך של צופים (ובעלי הון) חילונים יותר משהיא חותרת ליצירת קולנוע ביקורתי. הסדרה **המורדת**, למשל, מציעה לכאורה ביקורת כזו, ולמראית עין היא יכולה לשרת נשים בעולם החרדי, אולם היחס הסטראוטיפי כלפי חרדים וה"אקזוטיזציה" שלהם שעולים ממנה – כמו גם מסדרות וסרטים אחרים על הציבור החרדי – מעורר חשד שמה שנתפס כביקורת הוא לפעמים הסוואה למציצנות פופוליסטית.

למתח שבין עידוד ביקורת ובין הרצון לייצג את ערכי הקהילה יש צדדים נוספים שאהרוני מאיר, ונוגעים גם לקולנוע הישראלי בכלל:

מצאתי כי אנשי הקולנוע החרדי נמנעים מעיסוק מפורש בפוליטיקה פנימית, ומהנעת הצופים לפעולות פוליטיות ולקידום שיח אזרחי ביקורתי. יוצרי הסרטים החרדיים רואים את תפקידם כמחנכים ומבדרים המבקשים להישאר רלוונטיים בתעשייה ומחפשים את הדרכים להגדיל את מכירת הכרטיסים והתקליטורים ולהרחיב את הפרקטיקה התקשורתית החרדית בתוך הקהילות החרדיות (עמ' 288).

נדמה כי ההימנעות הזו, הנובעת מרצון להגיע לקהלים רחבים, מאפיינת לא רק יוצרים חרדים, אלא נוגעת ליוצרים ישראלים בכלל. בהקשר הישראלי הרחב יש כבר קרנות שמחייבות את היוצרים להצהיר על נאמנות למדינה, והתרחקות מהפוליטי נתפסת לעיתים בקולנוע הישראלי ככזו שנועדה למנוע מלצייר את ישראל "בחוץ" באופן ביקורתי. בחוגים מסוימים, ממסדיים יותר או פחות, היא נתפסת לכן כראויה ומתוארת לא כהימנעות אלא כהעדפת האומנותי והאוניברסלי על פני הפוליטי. אולם, כפי שעולה מן הדברים של אהרוני, ביחס לקולנוע החרדי קיימת ציפייה מ"האחר"

לנקוט עמדה ביקורתית כלפי החברה שממנה בא, בהתאם לנורמות של בעלי "ערכים ליברליים", בעיקר אם הם עוזרים במימון ההפקה.

עם זאת, לא רק מנהלי הקרנות מבטאים צורך בביקורת. הציטוטים של תלמידות וצופות שמאסו ב"אלמנות ועגונות" או במסרים העודפים בסרטים, מראים שצופות ויוצרות רבות בחברה החרדית עשויות לחפש מבט ביקורתי יותר, ואולי אף מבע קולנועי מורכב.

אבל גם אם חלק מהיוצרות מעוניינות בכך, קל להבין ולהזדהות עם ההסתייגות המובלעת של אהרוני מגישתם של מנהלי הקרנות כלפי היוצרות, שעושה רושם של פטרונות. ברזמנית, הסתייגות זו מעוררת שאלות נוספות על קרנות הקולנוע וגופים אחרים בישראל, וקשורה גם בשאלה מהי ביקורת, ואיזו ביקורת זוכה לעידוד. האם בעלי תפקידים כגון לקטורים, מנהלי קרנות או מנהלי חממות מעודדים קולנוענים ישראלים שאינם חרדים ליצור קולנוע ביקורתי? ואם כן, באילו תחומים המבט הביקורתי מתקבל בברכה? האם, כפי שעולה מהדברים, הביקורת המגדרית הפכה לכאורה לקונצנזוס ואפשר לתבוע אותה גם מיוצרות חרדיות?

ואם להמשיך בקו המחשבה לגבי הציפייה של מנהלי קרנות או "בעלי הון" אחרים בשדה הקולנוע שכולל גם קרנות קהילתיות, האם מנהלי קרן שומרון, למשל, ואנשי משרד התרבות שייסדו אותה, יעודדו יוצרים תושבי ההתנחלויות להציע תמונה ביקורתית ביחס לציבור המתנחלים, או שהקרן הזו הוקמה למען מטרה הסותרת ביקורת כזו? האם הם יקבלו או אף יעודדו סרטים של מתנחלים המבטאים ביקורת בנוגע להבדלים מעמדיים בהתנחלויות עצמן, או עוסקים בגזל קרקעות או באלימות כלפי פלסטינים? דומה שקל לתבוע מיוצרים חרדים ליצור קולנוע ביקורתי, ודרכו גם "לכבס" את מה שנתפס כקונצנזוס ישראלי או שלא ראוי "לדבר עליו בחוץ".

אני חוזרת לדברים של אהרוני ולמסקנותיו שבסוף הספר. אחת המסקנות המרכזיות היא כי הקולנוע החרדי שייך למה שמכונה במחקר "תקשורת קהילתית", שכן הוא מכונן קהילה מדומיינת – "הקולנוע החרדי משרטט מרחב חוצה גבולות פנים-קהילתיים של קבוצה חרדית בעלת מאפיין משותף: צופים ויוצרים חרדים הפתוחים לרעיונות מודרניים, לאמצעים טכנולוגיים ולשימוש בהם" (עמ' 287). זוהי טענה מעוררת מחשבה הן כשלעצמה והן ביחס לתופעות דומות בקהילות אחרות.

אולם המסקנה המעניינת בעיניי יותר מכול, ונדמה כי יש לה משקל רב עבור אהרוני, היא שהקולנוע החרדי מציע זהות "כל חרדית". לדבריו, ההבדלים בין קבוצות שונות בחברה החרדית והמגוון שלהן לא מיוצגים בסרטים, והדמויות הן כלל חרדיות. אפשר

אומנם להבחין, למשל, בין חרדיות מזרחית לאשכנזית, אבל ישנם ערכים ומוטיבים משותפים:

אני טוען שהתופעה המכונה קולנוע חרדי מאתגרת את החלוקות ההיסטוריות המגזריות והפוליטיות בחברה החרדית ומשמשת מנגנון לכינונה של זהות פאן חרדית. זהות זו מציעה לקהל של הסרטים להתכנס ולהתאחד סביב מאפיינים חרדיים בסיסיים משותפים, כגון אמונה דתית חזקה והקפדה על קיום מצוות, מתוך פתיחות מסוימת למודרנה ולדמויות שנועות בין העולם החרדי לבין מרחבים זרים (עמ' 285).

זו טענה מעניינת לא רק מבחינת מושאי המחקר אלא גם מבחינת עמדת המחקר עצמו. ההכללה הזו קשורה גם בהכללה של כל מה שאינו חרדי תחת הכותרת "קולנוע של הציבור כללי", וכמו הדיון בקולנוע החרדי, קשורה בהנגדה מדומיינת של חרדים ל"ישראלים כלליים".

אכן, בקולנוע החרדי צופים בעיקר קהלים חרדיים והוא משרטט דמויות או קהילות כלל חרדיים, אבל דומה כי הסיפור שלו, כמו הסיפור של דתיות, חרדיות וחילוניות בישראל, מורכב יותר. בהקשר זה מעניין למשל לבחון את סרטיהם של בוגרי בית הספר לקולנוע "תורת חיים" שהקים הרב טל, ממפוני גוש קטיף. במובנים רבים זהו בית ספר שהוקם לא רק בתור חלופה לקולנוע החילוני, אלא בעיקר לקולנוע של בוגרי "מעלה" הדתי לאומי. ב"תורת חיים" יש הקפדה על הפרדה בין גברים לנשים, על מסרים תורניים בסרטים ועוד. האם הסרטים שיוצרים בוגריו נחשבים לקולנוע "כללי"? האם הם נחשבים לקולנוע חרדי?

כמו כן, אפשר לבדוק האם ההפרדה האתנית בקהילה החרדית משפיעה גם על הרגלי הצריכה של קולנוע שאיננו חרדי. במילים אחרות, האם כל מי שמזוהה עם מפלגת ש"ס, למשל, אינו צורך "קולנוע חילוני", ומשתייך לאותה קהילה קולנועית/חברתית מדומיינת שאהרוני מסמן את גבולותיה?

כדי לחשוף את המורכבות של התופעות הללו, ולהציע זוויות נוספות להתבוננות בהן, אני רוצה לסיים בסיפור על הקרנה של סרט חרדי שנכחתי בה (שנקר, תשס"ז). לפני יותר מעשור הוקרן בהקרנת חוץ בעיר נתיבות, במסגרת פסטיבל קולנוע דרום, הסרט החרדי **נשק שחור**, שביים אריאל כהן, בוגר המחלקה לקולנוע במכללת ספיר, שמארגנת את הפסטיבל. כהן תכנן לסרט שתי גרסאות, אחת שמיועדת לקהל חרדי (ומוזכרת בספר) ואחת לקהל רחב יותר, אולם בסופו של דבר ההקרנה בפסטיבל הייתה היחידה שלא יועדה לצופים חרדים. עלילת הסרט עסקה בצוות קולנוע שטס לטורקיה לצלם סרט חרדי על סוכן מוסד שמחפש מחבל בטורקיה, ובכך אפשרה לכהן לספר לקהל איך מפיקים סרט חרדי.



הפסטיבל או המחלקה לתרבות בעירייה הזמינו להקרנה זו שלוש כיתות של אולפנה לבנות בנתיבות. אומנם, במקור הסרט היה מיועד לגברים, אבל האיסור המגדרי גמיש במידת מה – לגברים אסור להתבונן בנשים, אולם לנשים מותר לצפות בגברים. כשהאורות כבו, אולם מלא בנשים, ולצידן כמה מורים גברים, צפה בדמותו של סוכן מוסד (חוזר בתשובה, כמובן). באולם החשוך ההוא, התאוריה של לורה מלווי על המבט הגברי והקולנוע – על האופן שהקולנוע נועד לייצר חוויה מציגנית של צפייה מחפצנת באישה – נראתה לרגעים מפתיעה, פורייה ומגוונת מתמיד.

הדין עם השחקנים אחרי הסרט היה מסקרן לא פחות מההקרנה עצמה. באחת הסצנות בסרט, הצוות מצלם בכיכר עיר בטורקיה, ולפתע עוברת אישה אקראית ברקע. עוזר הבמאי שמבחין בה צועק שצריך להפסיק לצלם כי "יש אישה בפריים", אבל הבמאי מתרגז ואומר שאפשר לצלם ולטשטש אחר כך (מה שבפועל קורה בסרט). הסצנה הזו, אם בהומור ואם בביקורת מרומזת, מתארת את האובססיה של הקולנוע המיועד לגברים חרדים להעלמת נשים מהפריים. כשאלום שלם של נשים צפה בה, הצחוק היה רם במיוחד.

בסיום ההקרנה, אחד המורים של בנות האולפנה, השייכת לזרם הדתי לאומי, שיבח את הבמאי והשחקנים (החילונים) על כך שהצליחו ליצור קולנוע צנוע שמחויב לכללי ההלכה. לא אפרט את כל השתלשלות השיחה, אולם בשלב מסוים אחד השחקנים שאל את התלמידות איך הן הרגישו ביחס להיעדרן של נשים מהסרט. אחת מהן אמרה שהיה מתסכל מאוד לראות סרט שלם בלי אף אישה. המונח "הדרת נשים" עוד לא רווח אז בישראל, אבל אין ספק שלכך היא התכוונה.

הסיפור על אותה הקרנה בנתיבות לא רק מעיד על פריעת ההפרדה בין חרדי ל"דתי כללי", אלא גם על המורכבות של הגורמים הפועלים בתחום הזה: שחקנים חילונים, במאי מתוסכל מהקהל החרדי, שלא היה מספיק אומנותי לטעמו, וצופות דתיות לאומיות שרצו, בדומה לצופות החרדיות שאהרוני מתאר, לראות נשים על המסך לצד הגברים.

באותו פסטיבל הוקרן בנתיבות גם סרטו של אבי נשר **הסודות**, שמספר על התאהבות של שתי בנות חרדיות שלומדות במדרשה. להקרנת חצות של הסרט הגיעו תלמידי ישיבות חרדים. השעה המאוחרת אפשרה להם לא רק לצפות מבלי לבטל זמן של לימוד תורה, אלא גם מבלי להיראות בפרהסיה בהליכה לפסטיבל. אם לנסח זאת במונחי של אהרוני, ההקרנות הללו, של **נשק שחור**, ובעיקר של **הסודות**, היו קרנבל פורע חוקים.

ההקרנות הללו בנתיבות, הסרטים של בוגרי ישיבת "תורת חיים", וגם האתרים הפיראטיים שדרכם צופים חרדים בשבאבניקים או בשטיסל – כל אלה מעידים כי גם אם הקולנוע החרדי מתוחם למשעי, הרי שכמו הדתיות או החילוניות עצמן, הוא חלק מסיפור ישראלי רחב ומורכב שמתהווה ומתחדש ללא הרף.

## רשימת המקורות

- אלאור, ת' (1992). **משכילות ובורות**. עם עובד.
- וניג, מ' (2011). **הקולנוע החרדי**. רסלינג.
- וניג, מ' (2020). **קולנוע משלהן**. רסלינג.
- יוסף, ר' (2001). הגוף הצבאי: מזוכים גברי ויחסים הומואירוטיים בקולנוע הישראלי. **תיאוריה וביקורת**, 18, 11-46.
- פרידמן, מ' (1991). **החברה החרדית: מקורות, מגמות, תהליכים**. מכון ירושלים.
- קפלן, ד' (2004). "האילמה בחשקי תבל": ארוטיקה שלאחר המוות בתפיסת הרעות הישראלית. **תיאוריה וביקורת**, 25, 123-142.
- שנקר, י' (תשס"ז). נשק שחור: על סוכני מוסד ותלמידות תיכון בהקרנת חוץ של פסטיבל קולנוע דרום 2006. **מחברות קולנוע דרום**, 6, 166-171.