

קולנוע וזהות יהודית

חיותה דויטש



יובל ריבלין העכבר ששאג, זהות יהודית בקולנוע האמריקני
הישראלי, הוצאת טובי, ירושלים תש"ע, 291 עמ'

א. הקולנוע כטקסט

בהיות הקולנוע אמצעי הביטוי הציבורי המרכזי במאה העשרים, חובה
להקשיב לו כדי לעמוד על חיי הרוח ועל דרכי ההתמודדות עם אתגרי
התקופה (עמ' 3).

חיותה דויטש
היא עורכת
אקדמות

במשפט חשוב זה מתוך ההקדמה לספרו מצביע יובל ריבלין על אחד מחידושי המרכזיים
של הספר, חידוש שבשנים האחרונות הולך ונטמע בציבור הרחב: ההתייחסות לקולנוע
כאל טקסט חשוב, שככל טקסט - יש ללומדו.¹

המתח בין היותו בידור להמונים ובין היותו אמנות גבוהה בעלת משקל תרבותי
של ממש מלווה את הקולנוע מאז נוצר. הגדרתו העצמית של הקולנוע כאחיו הצעיר
והשובב של התאטרון, הנחשב בדרך כלל לאמנותי, רציני וראוי לביקורת של יודעי
ח"ן, קשורה למתח הזה. למעשה התאטרון ראשיתו בפולחן דתי, וגם אם הוליד מתוכו

1 "חבל שהארס המשכיל הממוצע, אשר אינו נתקל בקשיים בהערכת סגנונו ומשמעותו של דף כתוב,
חסר את הכלים הדרושים להבנת הקולנוע" - כך כותבת הלגה קלר (עורכת), עולם בדים: אנתולוגיה
לאמנות הקולנוע, תל אביב תש"ן, מבוא, עמ' 9.

לימים וריאציות בידוריות כגון הקומדיה דל ארטה או המחזמר, הוא עדיין נותר מזהה עם אייסקילוס ועם שייקספיר. הקולנוע, לעומתו, נולד בתחילת המאה העשרים מתוך התפתחות טכנולוגית שנועדה לשעשוע.² חלפו שנים לא מעטות עד שהוא זכה להתייצב ולקבל מעמד של טקסט רציני הראוי לדיון ולביקורת תרבות.³

בחברות שמרניות תהליך ההתקבלות היה ארוך יותר. בחברה הדתית, למשל, הקולנוע נחשב למאיים מבחינה חינוכית בעיקר בשל בעיות צניעות (אבל לא רק בגללן), דבר שדחה עוד יותר את ההכרה בו כגורם בעל חשיבות בעולם התרבות.⁴ אכן דרך בתהליך ההתקבלות וההכרה בקולנוע כבמוצר תרבותי נושא משמעות ועומק בחברה הדתית בישראל הייתה הקמתו של בית הספר לקולנוע 'מעלה', בתחילת שנות התשעים.⁵ הופעת ספרו של יובל ריבלין היא ביטוי מוחשי מאוד להתבססותה של ההכרה הזאת: רבים מפרקיו נכתבו כמאמרים במקור ראשון, או ניתנו בתור הרצאות במסגרות חינוכיות ואקדמיות שונות, רובן קשורות למיליה הדתי. העובדה שכל אלה הפכו לספר ובו משנה סדורה, שעיקרה יחס רציני מאוד לקולנוע כסמן תרבותי, המחולל ומייצג תהליכים רוחניים וזהותיים, מצביעה על השלמתו של התהליך. ובכך, עוד לפני שקראנו ולו מילה אחת, חשיבותו של הספר הזה.

סבתי היתה בת שש עשרה כשהיגרה לאמריקה, היא הגיעה לבד כשכל רכושא ארוז במזוורת קרטון אחת - כמה ספרים, בגדים, כרית פוך, זוג פמוטי שבת ותצלום של הוריה שאותם לא תראה שוב לעולם. באליס איילנד, תחנת המעבר למהגרים בנמל ניו יורק פגש אותה אחיה הגדול שנסע לאמריקה לפניו, הוא לקח ממנה את המזוודה והשליך אותה לים. "את באמריקה עכשיו", אמר לה, "הגיע הזמן להשתחרר מן העבר".⁶

הסיפור הזה שריבלין בוחר לפתוח בו את הספר כבמעין מוטו, ממחיש באופן ויזואלי, כמעט קולנועי, מרוכז ומדויק, את דילמת הזהות המתוארת לאורך כל פרקיו: האם לשמר אותה, או להשליכה למצולות השכחה? ריבלין מוסיף ומצטט את אהרון לנסקי, בעל הסיפור, האומר שכאשר שמע אותו לראשונה הוא הגיב עליו בזעם, אולם עם הזמן

2 ראו למשל ענר פרמינגר, מסך קסם - כרונולוגיה של קולנוע ותחביר, תל אביב 1995, עמ' 41. וכן ראו אנתוני אסקוית, 'המוזה העשירית מעפילה אל הפארנאסוס', בתוך עולם בדים, שם, עמ' 53.

3 בתור תחנה משמעותית יש להזכיר את הגל החדש הצרפתי - יוצריו ומבקרייו - שתרם לגיבוש תהליך ההתייחסות לקולנוע כאל אמנות וליוצריו כאל 'מחברים', אמנים הראויים לכך שיצירתם תנותח ככל יצירה אמנותית. לא כאן המקום להרחיב בסוגיה זו. וראו למשל מסך קסם, שם, עמ' 170-178; הנרי אונגר, קולנוע ופילוסופיה, תל אביב 1991, עמ' 10-17.

4 לדוגמה: הרב שלמה אבינר, 'שלוויזיה', באהבה ובאמונה, גיליון 207 (תשנ"ט), עמ' 4; 'שלוויזיה היא אסון', באהבה ובאמונה, גיליון 370 (תשס"ג), עמ' 7-8; 'המסך המשחית', הרב שמואל אליהו, 'להתנתק מהטלוויזיה', נקודה, 266 (מרחשון תשס"ד), עמ' 22-25; הרב ישראל רוזן, 'לא בריוק המרד הקדוש', הצופה, 25.10.1999, עמ' 6; 'טהרה בעידן הגירויים', שבת בשבתו, ה' בתשרי תשס"ב, עמ' 6. המקורות לקוחים מתוך עבודתו של יצחק רקנטי, 'הציונות הדתית ואמנויות המסך - בית ספר 'מעלה', תלמידיו וסרטיהם כמקרה מבחן', עבודה לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן תשס"ט. תודתי נתונה לד"ר רקנטי על הפניותיו.

5 ריבלין עצמו לא למד ב'מעלה' אבל לימד בו. בעקבות הקמת בית הספר לקולנוע 'מעלה' נוסדו בתחילת שנות התשעים מגמות לקולנוע גם בחינוך הדתי. אולפנת להבה בקדומים ובית הספר התיכון הדתי לבנים הימלפרב שבו לימד ריבלין היו שני בתי הספר התיכוניים הראשונים שפתחו מגמת קולנוע והגישו את התלמידים הלומדים בה לבחינת בגרות בתחום זה.

6 אהרון לנסקי, נגד כיוון ההיסטוריה, ירושלים תשס"ה.

הבין שלא מאוחר מדי לתקן. סבו וסבתו, וגם הוריו, ראו עצמם מהגרים באמריקה. "אני בשונה מהם", כתב, "אמריקאי לגמרי – נוח לי כל כך עם האמריקאיות שלי שאין לי שום בעיה לחפש בקרקעית הנמל את מה שאבד". דבריו של לנסקי מתמצתים היטב תהליך בן שלושה דורות של התעלמות – הדחקה, השלמה והתחלה של רנסנס זהותי יהודי. ספרו של ריבלין עוסק בתהליך הזה ומדגים אותו באמצעות יצירות קולנוע בולטות של העשורים האחרונים. ריבלין עוקב אחרי הסיפור היהודי בקולנוע הישראלי והאמריקני, קולנוע שיוצריו הבולטים הם יהודים, ובוחר את האופן שבו התמודדו יוצרי הקולנוע בשני המקומות הללו עם זהותם היהודית. בספרו הוא מצביע על התהליך שבו זהות מודחקת הופכת לזהות קיימת שמתמודדים עמה ועוסקים בה. הספר מחולק לשלושה שערים – 'כאן', 'שם' ו'בכל מקום'. 'כאן' עוסק בקולנוע הישראלי, 'שם' – באמריקני, ו'בכל מקום' עוסק בנושאים זהותיים יהודיים אחדים שהבולטים שבהם הם התנ"ך והשוואה.

ב. מבנה הספר – העכבר, האריה והציפור

מרתק להצביע, כפי שעושה ריבלין, על הדמיון והשוני בין יהדות אמריקה ליהדות הישראלית. מדובר בשתי חברות מהגרים שמוצאן זהה – במזרח אירופה. הן הגיעו למקומות שונים בתכלית וחווי הסטוריה שונה לחלוטין. ולמרות זאת אפשר לזהות בכל אחת מהחברות האלה מוטיבציה דומה לטשטוש הזהות היהודית הייחודית. יהדות אמריקה ביקשה להיטמע בחברה הנוכרית שמסביב, והמהגר ביקש להסוות את זהותו הייחודית כפרט ולאמץ את הזהות הסביבתית, האמריקנית. באותן שנים ממש עסקו יוצרי הקולנוע הישראלי (הצנוע מאוד, בהשוואה לקולנוע האמריקני) בהכחשת הגולה, כמיטב המסורת הציונית.

ריבלין מקדיש את ספרו לקולנוע הישראלי ולקולנוע האמריקני מתוך אינטואיציה נכונה. אכן, מדובר בשני המרכזים המשמעותיים ביותר של העם היהודי בימינו.⁷ ואולם עצם ההעמדה של שני אלה במקביל, זה כנגד זה, יוצרת חוסר סימטריה מובנה, שבה, אם להשתמש בדימוי שיוצר ריבלין עצמו בכותרת ספרו, נראה הקולנוע הישראלי מול עמיתו האמריקני כעכבר מול אריה. הקולנוע הישראלי, שריבלין מנתח מבחר זעום מיצירותיו בשנות הקמת המדינה, הוא קולנוע עלוב, פלקטי ומטיפני, בעל משנה ציונית חד-ממדית, שלא הותיר רושם רב לא בישראל ובוודאי לא בעולם. "הסרטים המשותיכים למודל הלאומי חולקים, בצד האידאולוגיה הלאומית, גם עלילות ומרכיבים סמליים וצורניים משותפים, החוזרים ונשנים לאורך השנים. תופעה זו של חזרה על מוטיבים ונושאים אומרת דורשני, ומעידה על חוסר בטחון ואולי אף על סוג של טראומה קולקטיבית" (עמ' 55), מצטט ריבלין את בני בן דוד.⁸ דוגמאות לכך הם הסרטים הכמעט לא ידועים שהוא מנתח, כגון עבודה (הלמר לרסקי, 1934), צבר (אלכסנדר פורד, 1933) והם היו עשרה (ברוך דינר, 1960). אי אפשר (ואולי גם לא הוגן)

7 על שני המרכזים הללו והיחס ביניהם ראו ערן לרמן ואד רטיג, 'שתי הכנפיים של הציפור היהודית בת זמננו', ארץ אחרת, 23 (אוגוסט-ספטמבר 2004).

8 בני בן דוד, 'ממד מפרה ומעשיר', הארץ, ספרים, 19.5.2004.

להשוות את איכויותיהם של הסרטים האלה⁹ ואת עוצמתם וחיבתם (לכל אלה יש קשר הדוק, כמובן, גם להשקעה הכספית בהם) לתפארתם של סרטים שנוצרו בארצות הברית על ידי יוצרים כוודי אלן, סטיבן ספילברג והאחים כהן. ריבלין בספרו מציע לבחון את האופן שבו יוצרים אלה משוחחים על זהותם היהודית, מעלימים, מכחישים או מדוכבים אותה. התמודדותם הקולנועית של היוצרים היהודים-אמריקנים הגדולים עם זהותם היהודית היא שאלה מסקרנת לא רק עבור יהודים אלא גם כשאלה תרבותית כללית. איכות הטקסטים הקולנועיים הופכת את הדיון משאלה יהודית פרטית לשאלה אוניברסלית. ומסיבה זו, הפרקים שעוסקים ביוצרים הללו, כמו גם הפרק על העיסוק בשואה בקולנוע האמריקני, הם הפרקים היפים והמרתקים יותר בספר.

דרכים אחדות ישנן לעסוק בקולנוע. כמו בכל לימודי אמנות, אפשר להגיש את הצד ההיסטורי, את הצד הספרותי, את הצד הפילוסופי ואת הצד האסתטי-הוויזואלי. ריבלין שם דגש ברור בצד ההיסטורי, ובכך הוא הולך בדרכם של מבקרי קולנוע רבים. באופן טבעי הדגש ההיסטורי והרצון להקיף תהליכים רחבי טווח באים על חשבון הטיפול הנקודתי בסרט. ריבלין כותב על הסרטים בדרך כלל ממעוף הציפור ומראה תהליכים ומגמות המסמנים נקודות הן על פני ציר הרוחב של הזמן והן על ציר האורך של תקופת היצירה של אותו יוצר.

לדיון היסטורי בקולנוע יש מחיר: התבוננות על סרטים ממעוף הציפור מעמעמת את עוצמת הקולנוע, ששפתו היא שפת התקריב (קלוז אפ). קולנוע, בהגדרה, מספר סיפור פרטי; לעומתו ההיסטוריה מספרת סיפור כללי. את מחיר העמעום משלם ריבלין בסקירותיו המרפרפות, בעיקר בפרקי המבוא הסוקרים סרטים רבים ותקופות שלמות במשפטים אחדים שלעתים נדמה שאין די בהם, ושהם מכלילים מדי ומהירים מדי. הוא משתמש בחומרים כתובים רבים, ולעתים יעדיף לצטט מהם מאשר לצטט מתוך הסרטים עצמם. אין ספק שהציטוטים מהחומרים הכתובים, ובכללם יצירותיהם של סופרים יהודים אמריקנים בני התקופה, תורמים רבות להבנת התקופה ולהדגשת רעיונותיה ומעשירי מאוד את הדיון, אבל הרוחב הזה עומד לא פעם בסתירה לכוח הצמצום הטמון בהתמקדות בסרט האחד. הפרקים החשובים ובעלי המשקל בספר הן אלה שבהם ריבלין "מתקרב" לסרט, מתאר בו סצנה ספציפית ומאיר אותה בתובנותיו. כך הוא עושה, למשל, כאשר הוא מגיש לקורא סצנה מפורסמת מסרטו של וודי אלן **חנה ואחיותיה** (1977) שבה מתואר מפגש דמיוני בין משפחתו היהודית של הגיבור למשפחה הנוצרית של אהובתו על רקע חג ההודיה האמריקני:

אימא הול: איך את מתכוונת לבלות את החג, גברת זינגר?

אימא זינגר: אנחנו צמים.

אבא הול: צמים?!

אבא זינגר: כן, בלי אוכל. אתה יודע, אנחנו צריכים לכפר על חטאינו.

9 הפער בין תעשיית הקולנוע הישראלית לתעשייה האמריקנית אינו טכני-כלכלי בלבד, אם כי לנושא זה חשיבות מכרעת. בשנים האחרונות זכה הקולנוע הישראלי לעדנה שבהכרה הכלל-עולמית באיכויותיו, כמו גם להצלחות קופתיות לא מעטות בארץ פנימה. לא מופרך יהיה לקבוע שה קרה כשהוא התחיל לעסוק בתהליכי זהות והפטיק להטיף. ואכן, הסימטריה משתפרת, גם אם לא מתאזנת, בפרקים שבהם מנתח ריבלין יצירות מאחרות יותר של הקולנוע הישראלי, כגון אושפיזין, מדורות השבט, ההסדר, אביבה אהובתי ועוד.

אימא הול: על אילו עוונות. אני לא מבינה.
 אבא זינגר: לומר לך את האמת, גם לא אנחנו (עמ' 121).

"המסורת היהודית מוצגת כעלובה ונטולת כל רלוונטיות לאורח החיים האמריקני ולעידן המודרני", כותב ריבלין (עמ' 121). בהמשך יבהיר כי ביקורתו של אלן אינה מכוונת כלפי המשפחה היהודית בלבד. "הוא אינו פוסח גם על פגמיה של המשפחה הלא יהודית, ומגלה כי הם מהותיים הרבה יותר מאלה המיוחסים למשפחתו: האב אלכוהוליסט, האם קרה ומרוחקת, הסבתא סובלת משנאת זרים והאח סובל מהפרעת אישיות קשה". מבטו המפוכח של אלן יודע, לפי ריבלין, "לאתר את סימני הריקבון המשפחתיים החבויים מתחת לנימוסי השולחן המושלמים והבריאות הוואספית, ויודע היטב כי גם לאחר שמאס ודחה סופית את משפחתו היהודית, לא תוכל משפחה [נוצרית] זו לשמש בעבורו אלטרנטיבה טובה יותר". הדבר הופך אותו, בהגדרתו החדה והנפלאה של ריבלין, ל"נע ונד נצחי, החי באזור דמדומים מתעתע, המשתרע בין הזהות היהודית האבודה לזהות האמריקנית המטעה".

חויית הנדודים הנפשיים והעדר ה"מקום" הזהותי המוחלט מוצגים גם בסרטו של אלן זליג (1983), שגיבורו הוא יהודי שיש לו כישרון יוצא דופן להיטמע לחלוטין בכל סביבה אנושית שהוא נקלע אליה - "זיקית אנושית המסוגלת להתאים עצמה לגינוניה של החברה הסובבת ולטשטש באופן מוחלט כל סממן של זהות אנושית ייחודית" (עמ' 122). החוויה היהודית של וודי אלן היא אפוא חויית היהודי הנווד. "העוקץ מופנה בהקשר זה", מסכם ריבלין את דיונו בסרט, "לא רק כלפי המסורת היהודית הוולגרית, אלא גם כלפי אלה המנסים להשתחרר ממנה בכל מחיר, המאמינים כי יש בכוחם לאמץ לעצמם זהות אחרת".

הגישות שמאפיינות את ביקורת הספרות החדשה, הדוגלות בניתוק היצירה מיוצרה, אינן מקובלות בדרך כלל בעולם הביקורת הקולנועית. כמו מבקרי קולנוע רבים, גם יובל ריבלין מייחס בניתוחיו חשיבות רבה לביוגרפיה של הבמאי שבסרטיו הוא דן. לצורך כך הוא נעזר רבות בראיונות בתקשורת או בספרים שנכתבו על אודות הבמאי. את הפרק העוסק בסטיבן ספילברג פותח ריבלין בכמה תובנות מעניינות המחברות בין תחנות ביוגרפיות בחייו של הבמאי לסרטים שעשה. עוברת היותו בן לאב נוטש מקרינה ומשפיעה על יצירותיו בסרטים אחדים, ובהם אי.טי. ולהציל את טוראי ראיין, שבהם האב נעדר. חשיבות המשפחה בעולמו הקולנועי של ספילברג עצומה, קובע ריבלין, ולא בכדי הגאולה בהם טמונה בחזרה הביתה.

בפרק 'יהודי כעכבר' טמון המפתח לשמו האוקסימורוני של הספר כולו. העכבר ששאג הוא שם הלקוח מסרט מצויר של ספילברג שנקרא An American Tail (זנב אמריקני) - מפני שגיבוריו הם עכברים, אבל צלולו מזכיר גם את המילה Tale - סיפור. הסרט עוסק במשפחת עכברים החוששת מהחתולים הרשעים, ונמלאת בעור שיניה מהפוגרום שהם מאיימים לעשות בה. הפתרון נמצא בארץ חדשה, אמריקה שמה, שבה החתולים אוהבים עכברים ואינם רודפים אותם. "ברגע של משבר", כותב ריבלין,

שוקל פייבל לוותר על זהותו העכברית-יהודית ומבלה את הלילה בסמטה עגומה העונה לשם 'סמטת היתומים', שבה שוהים כל עלובי הנפש אשר ויתרו

על זהותם הקולקטיבית; אך לקראת סיום הסרט נוצר איחוד מרגש של פייבל ומשפחתו, לאחר שהוא מסרב לוותר על הקשר איתם ועל זהותו היהודית. במעמד זה מעניק לו אביו כובע יהודי עתיק שעובר מדור לדור בתוספת הקביעה היהודית המצלצלת: "כעת, סוף סוף, אתה עכבר!" על פי הסרט, רק בארצות הברית יכול יהודי להשלים עם זהותו, מאחר שזהו המקום היחיד על פני הגלובוס שבו לא יאונה לו כל רע, ונחיתותו העכברית לא תשמש עילה לרדיפות ולעלבון (עמ' 139).¹⁰

כאמור, סרט העכברים המצויר והקצר הזה חושף לא רק את עמדתו של ספילברג בנוגע לחיי היהודים בארצות הברית, אלא גם את מקומה של המשפחה בסרטיו. הסרט, קובע ריבלין, נעשה מיד אחרי שנולד לו בנו, ושאלת הזהות וההמשכיות נעשתה רלוונטית. מכאן ואילך, הוא קובע, עוסק ספילברג בגלוי בשאלת הזהות היהודית שלו בסרטים כרשימת שינדלר ומינכן. בקשר לזהות יהודית זו מצטט ריבלין מתוך ראיונות שנערכו עם הבמאי המפורסם שבהם מספר ספילברג על תחושותיו כאוטוסיידר שביתו היה היחיד שלא דלק בו אורות חג המולד בחצר, ושחש מבוכה נוכח סבו המניח תפילין. "הרגשתי כמו חיזור", מספר באחד הראיונות הללו הבמאי שהביא לעולם את אי.טי., "רציתי להיות כמו כולם... רציתי להיות לא יהודי באותו להט שרציתי להיות במאי קולנוע".

כאמור, הסרטים מינכן¹¹ ורשימת שינדלר, השייכים לתקופה מאוחרת בחיי הבמאי, עוסקים בסוגיה היהודית באופן מפורש יותר. את הדיון ברשימת שינדלר מפצל ריבלין לשני פרקים: לפרק על הזהות היהודית באמריקה ולפרק על קולנוע של שואה. במינכן מתנסחת היטב האידאה הפציפיסטית שלו ובו, טוען ריבלין, משלים ספילברג, ובעקבותיו גיבור הסרט, אבנר, עם זהותו היהודית, אבל דוחה את זו הישראלית, הלוחמנית, ובוחר "שלא לחזור ארצה אלא להישאר 'בבית', דהיינו: בברוקלין" (עמ' 143).

גם כאן ריבלין מקשר באופן מדויק ויפה בין מינכן ובין The American Tail - אותו סרט על משפחת העכברים שמצאה הצלה באמריקה. הוא מנסח את תודעתו של ספילברג עצמו:

הסרט מינכן נחתם באצבע מאשימה המופנית כלפי העכבר היהודי-ישראלי ושאגתו המופרכת, אשר העז לפגוע בשלוותו וביציבותו של המקום היחיד עלי אדמות שבו יכולים יהודים ולא יהודים לשבת יחד בשלווה. בתמונת הסיום נישאים מגדלי התאומים מעל ראשו של אבנר, גיבור הסרט שהתפכה... תוך העברת מסר ברור של מחיר תעלוליה של ממשלת ישראל ותחושת האיום הקיומית שחשים יוצרי הסרט נוכח ההפרה הברורה של אנומליית הקיום היהודית האמריקנית יוצאת הדופן. בסרט הזה מתאחד ספילברג היהודי-אמריקני עם ספילברג איש המשפחה, ומבטא את חרדתו נוכח תמונת עולמו המיטלטלת. כל מה שנבנה במשך שנים, עלול להיהרס במחי יד ובקלות דעת, של עכבר ששכח את מקומו... (עמ' 143)

10 לדמות העכבר ממדים נוספים, ראו בהערותיו של ריבלין בספרו, עמ' 132
11 בסרט זה היה ספילברג המפיק, לא הבמאי.

בקריאה הפנימית הזו ובחיבור בין עולמו של היוצר לסרטים שעשה, ריבלין הוא במיטבו. הוא משרטט את תודעתו של היוצר, ואת ביקורתו כישראל וכציוני על ההנחה הספילברגית הזו הוא מבליע בתוך הציור באופן סמוי, דק מן הדק. למעשה, אפשר למצוא רמז לביקורת זו גם בשם שבחר לתת לספרו: **העכבר ששאג**. העכבר מודע לעכבריותו. שאגתו מזכירה כמובן את האריה השואג בפתיחת סרטיה של חברת ההפקה הגדולה, היהודית, 'מטרו גולדווין מאייר', שהפך להיות סמל לקולנוע, לעוצמה ולמסתורין שבו ולהבטחה הטמונה בו. מלך החיות, האריה השולט, מציע ריבלין, הוא בעצם עכבר מבחינת תודעתו העצמית ביחס לסכיבה, ובכל זאת הוא מצליח איכשהו לשאוג, לבשר על זהותו ולהטביע חותם שיש בו עוצמה.

ג. מיהו (סרט) יהודי – סיכום והצעה נוספת

הופעתו של נער בר מצווה צרוד ונבוך, הקורא בעילגות את מילות הפרשה או ההפטרה, הפכה לאייקון בסרטים יהודיים-אמריקניים. אפשר למצוא אותה בסרט **לשמור אמונים** (Keeping The Faith), בסרטים של וודי אלן וגם בסרטם האחרון והמדובר של האחים כהן, **היהודי הטוב** (A Serious Man). תיאור נלעג זה של טקס ההתבגרות היהודי המסורתי טומן בחובו את הניכור מצד יוצר הסרט כלפי מסורתו היהודית, שאליה הוא אמור להתחבר בטקס זה, ואת ביקורתו על הדרך המאובנת שבה הועברה אליו. את **לשמור אמונים** משווה ריבלין לסרט היהודי-אמריקני המפורסם והקלסי **זמר הג'ז**. זהו אחד הסרטים הראשונים שעסקו במשבר הזהות היהודי-אמריקני, ודרך גלגולי הסרט הזה הוא מצביע על תקופות ושלבם בתהליך הקולקטיבי של ההתכנסות לזהות ושל החזרה אליה. בדומה לספילברג וליוצרים יהודים אחרים, החלו האחים כהן לעסוק בשאלת זהותם היהודית רק בשלב מתקדם של הקריירה הקולנועית שלהם. המבט שריבלין מציע על סרטיהם, גם על המוקדמים שבהם, יש בו חידוש כשהוא מאתר עיסוק בזהות היהודית באופן מובלע וסמוי, ומתמקד בדמותו, הזניחה לעתים, של גיבור ממוצא יהודי שפעמים הוא נוכל (**צומת מילר**), אלים או רודף בצע (**ביג ליבובסקי**). "זהותו היהודית של הדוד¹² אינה עולה מסיבה פשוטה", כותב ריבלין, "היא אינה מעסיקה גם את הדוד עצמו, שחש בנוח עם עצמו מבלי לכוול עצמו בזהות מסוימת, בכך הוא מהווה אלטרנטיבה ראויה לשתי הדמויות היהודיות והנלעגות האחרות – וולטר, הקתולי במקור, וליבובסקי הגדול, היהודי חסר המוסר" (עמ' 164). שוב ושוב הוא מצביע על הפתרון היהודי-אמריקני האולטימטיבי המשותף לביכירי הקולנוע היהודי-אמריקני – חזרה לתא המשפחתי, קיום זהותי-מסורתי צנוע, שאינו מבקש להשתלט על העולם.

מהו סרט יהודי? אפשר להציע תשובות אחדות לשאלה זו. התשובה שנותן ספרו של יובל ריבלין היא ברורה ופשוטה, גם אם כמה מממצאיה מטרידים: סרט יהודי הוא סרט שנעשה על ידי במאי יהודי, שלפחות אחדים מגיבוריו הם יהודים, ואשר באים בו לידי ביטוי – שלילי או חיובי – יסודות הקשורים בזהותם היהודית גם אם צריך לצלול למעמקים כדי לחלץ יסודות אלה. ריבלין, מסתבר, הוא צוללן מוכשר המצליח לחלץ

12 כך מכונה גיבור הסרט המגולם בידי השחקן ג'ף ברידג'ס.

את סממני הזהות הזו מבעד לשנים, לאבק ולמים המכסים אותם, ובכך גורם לצופה להתבונן על סרטי קולנוע מוכרים ויפים במבט חדש.

בשנה החולפת יצא לאקרנים סרטו של טרנטינו ממזרים חסרי כבוד. טרנטינו הוא במאי אמריקני ממוצא איטלקי שסרטיו המסוגננים,¹³ הזוכים להערכה רבה, מאופיינים באלימות רבה מאוד. ממזרים חסרי כבוד הוא פנטזיה על היסטוריה חלופית שבה גרוד של יהודים בהנהגתו של אינדיאני מבצע נקמה בנאצים בזמן מלחמת העולם השנייה. על מצחם של הקצינים הנאצים הבודדים שהם משאירים בכוונה בחיים הם מטביעים אות קין - צלב קרס - ומקרפים, כפשוטו, את השאר. בשיאו של הסרט מכונסים כל בכירי הממשל הנאצי לאולם קולנוע, וכשהאולם עולה באש, מתבצעת הנקמה הסופית בהיטלר ובעוזריו.

האם ממזרים חסרי כבוד הוא סרט יהודי? האם יכול להיות "סרט יהודי" שיוצרו אינו יהודי, או שגיבוריו אינם יהודים? תשובה חיובית לשאלה זו מכילה בתוכה ניתוק, שהזכרנו קודם, בין היצירה ליוצרה, לאמור - יכול להיות סרט שמונה בו רעיון יהודי, גם אם יוצרו לא התכוון כלל ועיקר לעסוק ברעיון זה מנקודת מבט יהודית. הצופה וזהותו משפיעים על הפרשנות לסרט בהתאם לזהותם שלהם. צופה אמריקני עשוי לייחס משמעות למוצאו האינדיאני של המפקד, ובכך לראות בסרט משמעויות סמליות באשר להיסטוריה האמריקנית (כגון נקמת האינדיאנים במי שהכחיד אותם), אף שהן משתמשות בעובדות מן ההיסטוריה היהודית (שואה). צופה יהודי שבני משפחתו נספו בשואה עשוי לחוש בסצנת הסיום חוויה רתית!¹⁴ לא קלה הכוללת דיאלוג עם אלוהיו סביב האפשרויות שהיו יכולות להתרחש בעולם - והן מתרחשות רק בקולנוע (תרתי משמע, בהקשר של הסרט ההוא). בהקשר הזה מתאים להזכיר את המשפט האלמותי של וודי אלן. לשאלה מדוע הוא אוהב קולנוע הוא השיב במילים האלה, פחות או יותר: אני אוהב קולנוע מפני שהוא מדגים בפנינו איך יכול היה העולם להיראות לו עמדו לרשותו של הקדוש ברוך הוא טובי התסריטאים והבמאים...

במילים אחרות, אל מול התפיסה ההיסטורית-ביוגרפית המוצגת בספרו של ריבלין, אפשר להציג תפיסה אחרת, המנתקת את הסרט מיוצרו, ואינה מתעקשת על נוכחותו של טקס בר מצווה על המסך, או בתולדות חייו של הבמאי, כתנאי לזיהוי רעיונות יהודיים בסרט. הנזירות בלז, למשל, הוא סרט שעיקרו מתרחש בכנסייה, ואין בו אפילו יהודי אחד, ובכל זאת הקונפליקט בסרט (בין דתיות מסתגרת לדתיות המתקיימת בתוך החיים), ופתרונו, הם יהודיים מאין כמותם.¹⁵ בדקות האחרונות של פרגו, סרטם של האחים כהן המנוטרל מכל זהות יהודית נראית, כשהגברת פרנסיס מקדורמונד,¹⁶ המציגה בטן הריינית של החודש התשיעי, מצליחה לתפוס את הפושע האמיתי ואומרת לו "תגיד, לא חבל?" - מה שמוצג על המסך באותם רגעים הוא ביטוי קולנועי מובהק (רוצח שנטל חיים בעבור בצע כסף, מול אישה העומדת להעניק חיים ומגנה על החוק)

13 כגון להרוג את ביל, ספרות זולה, כלבי אשמורת.

14 ועדיין קשה לקרוא לסרט "סרט יהודי" במונח הפשוט. שכן, ספק אם הערכים שלפיהם יהודים נוקמים בנאצים משל היו אינדיאנים - הם ערכים יהודיים.

15 ראו חיותה דויטש, נח בצ'יינהטאון, קין בקסנדרו, ירושלים תש"ס, עמ' 36-44.

16 רעייתו (הלא-יהודייה) של אחד האחים, הבמאי יואל כהן.

והחיים בתפקידה כשוטרת) לפסוק "ראה נתתי לפניך היום את החיים ואת הטוב, ואת המָוֶת ואת הרע... ובחרת בחיים"¹⁷.
 האם חשבו האחים כהן על הפסוק הזה כשעיצבו את הסצנה? האם הוא מונח שם? אלו הן שתי שאלות שונות שאין בהכרח סתירה ביניהן, ושתיהן מוליכות לעיסוק בעולם התרבותי והרעיוני המונח בבסיסו של עולם (ואולם) הקולנוע.

17 דברים ל', טו-יט. התייחסות זו לשכר ועונש כנושא מובהק קיימת גם בסרטם החדש של האחים כהן, היהודי הטוב (A Serious Man). הסרט, המכיל יסודות אוטוביוגרפיים של שני האחים, עוסק בשאלת מקומה של הדת בחיי גיבוריה, יהודים בני המעמד הבינוני החיים באמריקה. הוא מבקר את מוסד הרבנות ומעמיד במרכזו דמות תמימה של יהודי, מעין איוב מודרני, הניצב מול שאלות של קיום, אמונה והשגחה אלוהית על העולם.