

**דמויות מפתח ומוטיבים מרכזיים בסרטים היידיים**

**במזרח ומרכז אירופה**

**בתחילת המאה ה-20**

**עינת טמיר**

**עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות**

**לקבלת התואר "מוסמך האוניברסיטה"**

**אוניברסיטת חיפה**

**הפקולטה למדעי הרוח**

**החוג להיסטוריה של עם ישראל**

**יולי, 2019**

# **דמויות מפתח ומוטיבים מרכזיים בסרטים היידיים**

**במזרח ומרכז אירופה**

**בתחילת המאה ה-20**

**מאת: עינת טמיר**

**בהנחיית ד"ר מרקוס זילבר**

**עבודת גמר מחקרית (תזה) המוגשת כמילוי חלק מהדרישות**

**לקבלת התואר "מוסמך האוניברסיטה"**

**אוניברסיטת חיפה**

**הפקולטה למדעי הרוח**

**החוג להיסטוריה של עם ישראל**

**יולי, 2019**

מאושר על ידי \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_  
(מנחה העבודה)

מאושר על ידי \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_  
(יו"ר הוועדה החוגית למ.א.)

ברצוני להודות ל"רשות הלאומית לתרבות היידיש" אשר נתנו אמונם במחקר זה וסיפקו סיוע כספי כאות הערכה לתרבות היידיש, למשמריה ולחוקריה בעת הזאת. תמיכה זו היוותה רוח גבית לעבודת המחקר החשובה.

ברצוני להודות לשותפות האקדמית הבין-אוניברסיטאית ללימודי רוסיה ומרכז-מזרח אירופה על תמיכתם במימון מחקר זה. הסיוע הכספי היווה חלק משמעותי מהיכולת לערוך מחקר מעמיק בצורה הטובה ביותר.

תודתי נתונה לחוג לתולדות ישראל ולספריית יונס וסוראיה נזריאן באוניברסיטת חיפה על נגישות החומרים והסיוע.

תודה נוספת למנחה שלי, ד"ר מרקוס זילבר, על הנחייתו המקצועית, העצות הטובות והדייקנות ששיפרה את עבודתי.

ולבסוף, תודה לסביבתי הקרובה ביותר; לכל מי שהיה סבלני ותומך במיוחד במהלך העבודה על המחקר.

## תוכן עניינים

V	תקציר
1	1. מבוא
3	1.1 קורפוס המחקר
3	1.2 שיטת הניתוח
3	1.3 מבע קולנועי
4	1.4 הניתוח הסמיוטי
5	1.5 שאלת המחקר ומתודולוגיה
7	2. סקירת ספרות
7	2.1 הקולנוע היידי במזרח אירופה – מצב המחקר
12	2.2 קולנוע כמקור היסטורי
13	2.3 יצירות פולניות אל מול היצירות הסובייטיות
16	2.4 ריאליזם סוציאליסטי
17	2.5 הומור ככלי ביקורת
19	3. דיון
19	דמויות ומוטיבים –
19	3.1 דמויות השוליים כדמויות מפתח
20	א. דמות השוליים כדמות ראשית
25	a. הבדחן כמקרה בוחן לדמויות השוליים
37	ב. דמויות משנה בסרט - מהשוליים החברתיים
39	ג. דמויות שוליים בסרט – מתפקיד חברתי מרכזי
39	a. שדכן
42	b. נווד
47	c. רב
51	3.2 מוטיבים מרכזיים
51	א. זוג אוהבים
62	ב. אישה חזקה
67	ג. אב עצלן
70	ד. מוטיב החלום
76	ה. שמועות וקהילה
81	ו. הגירת יהודים ממזרח אירופה אל העולם החדש – אמריקה (המיתוס האמריקאי)
95	ז. מסורת, חילון ומודרנה
111	ח. חתונה, חגים ומיסטיקה
122	4. סיכום
124	5. רשימת קיצורים
125	6. רשימה פילמוגרפיה וביבליוגרפית

131	7. נספח א' – רקע אודות הסרטים המנותחים
131	סרטים פולנים –
131	תקיעת כף, 1924
132	אידל מיטן פידל, 1936
133	דער דיבוק, 1937
134	פרייליכע קבצנים (קבצנים שמחים), 1937
135	דער פורימשפילער, 1937
136	מאמעלע, 1938
137	אָ בריוועלע דער מאַמען, (מכתב לאמא), 1939
138	אָן אַ היים (ללא בית), 1939
139	סרטים סובייטים –
139	יידישע גליקן (מזל יהודי), 1925
140	בניה קריק 1926, (Benya krik)
141	His Excellency, 1928
144	דורך טרערן, 1928, Laughter through tears
146	The return of Nathan beker, 1932

# דמויות מפתח ומוטיבים מרכזיים בסרטים היידיים

## במזרח ומרכז אירופה

## בתחילת המאה ה-20

### עינת טמיר

#### תקציר

בעבודה זו ביקשתי למצוא ולהגדיר את תבנית הסרט היידי במזרח ומרכז אירופה בין מלחמות העולם. מתוך תבנית הסרטים, המורכבת מהמוטיבים המרכזיים ודמויות המפתח, אבקש לשאול מהם המסרים המרכזיים של הסרטים והערכים אותם הם מקדמים לקהל הצופים. לטענתי, לסרטים היידיים אלו היה בסיס משותף ותבנית חוזרת של מוטיבים ודמויות דרכם מעבירים היוצרים ייצוג של קהילתם וביקורת חברתית תוך שמירה על ערכים קהילתיים.

לטובת מחקר זה בוצע ניתוח תוכן איכותני ל-12 סרטים יידיים המתבסס על המחקר הסמיוטי וזיהוי מוטיבים. הסרטים נדגמו מתוך הקולנוע היהודי הפופולארי בפולין ובברית-המועצות. הסרטים נבחנו מתוך המכנה המשותף של הפקתם כ"סרטים יידיים" על-ידי יוצרים יהודים ומאפיינים נוספים המגדירים אותם בקטגוריה זו. בנוסף, הסרטים נבחנו תוך בחינת ההבדל בין המדינות בהם הופקו אשר בא לידי ביטוי ביצירה עצמה. בתוך חקירת התבנית הצבתי קטגוריות של דמויות מפתח ומוטיבים חוזרים מרכזיים שעלו מתוך הסרטים כמכנה משותף ומקום להשוואה. מוטיבים ודמויות אלו משרתים מסרים חברתיים העוסקים בקהילה היהודית ומופנים כלפיה. בין מסרי הביקורת החברתיות העולות, הסרטים משרתים לבסוף מגמה שמרנית בתוך עולם מתחדש שהופך מודרני יותר ויותר. את הניגוד הזה המובא בחומר הקולנועי אני מעוניינת להציג ולהסיק את אמירתו על החברה שהמיוצגת.

עבודה זו מתחלקת לשני חלקים עיקריים – החלק הראשון הינו המבוא שמציג את שאלת המחקר וקורפוס המחקר תוך שימת דגש על המתודולוגיה. הפרק כולל סקירת ספרות, רקע אודות הקולנוע היידי במזרח ומרכז אירופה ונושאים נוספים המהווים בסיס למחקר. החלק השני מאגד את תוצאות ניתוח הסרטים לקטגוריות – מוטיבים מרכזיים ודמויות המפתח – המשרתים זה את זה ויוצרים את תבנית הסרט היידי כגון זוג האוהבים, דמויות השוליים, מוטיב המסורת והחילון ועוד. פרק זה מאגד את התשובות המורכבות יותר לשאלת המחקר לכדי ראייה כוללת ומציג וכיצד הסרטים מעבירים רעיונות ומסרים שמשקפים ומבקרים את החברה היהודית המזרח ומרכז אירופית בין השנים 1924-1939.

מתוך מסקנותיי אני מציגה כיצד מסרי המודרנה הביקורתיים שטמונים בסימבול הדור הצעיר מהווים גורם מרכזי בטקסט הקולנועי ובה בעת מאפשרים הנגשה מחודשת של ערכים שמרניים המאחדים את הקהילה היהודית בייצוגיה. כלומר, דרך הסרטים, הערכים השמרניים והמסורתיים מקבלים מקום חדש בתוך העולם היהודי המודרני.

## 1. מבוא

בתקופה שבין מלחמות העולם גודל הקהילות היהודיות בברית המועצות ובפולין נע בין 2.5 מיליון יהודים בתחילת שנות ה-20 ועד לכ-3 מיליון לקראת סוף שנות ה-30.<sup>1</sup> על-כן, פירות היצירה של קהילות אלו מקבלות נופך משמעותי ביותר ומייצגות קהילה יהודית רחבה ועשירה בתוכן תרבותי. מחקר התזה שלי עוסק בסרטים ידיים אשר הופקו במזרח ומרכז אירופה בין השנים 1924-1939. נתן גרוס מגדיר סרט יידי כסרט דובר יידיש, העוסק בנושאים יהודים ומופנה לקהל יהודי כיעד עיקרי, וכן סרט אשר נוצר על-ידי יוצרים יהודים.<sup>2</sup> ג'וזף כהן (Joseph Cohen) מביא במאמרו מספר אפשרויות להגדרת ה"סרט היידי" שהועלו ברבות השנים.<sup>3</sup> גם לפי סיכום ההגדרות שמביא כהן, סרט יידי הינו סרט אשר הופק לקהל-יעד יהודי כסרט יידי על-ידי יוצרים (שחקנים, מפיקים ובימאים) יידיים, שתוכנו עוסק באורח החיים היהודי או ששפתו הינה יידיש.<sup>4</sup> הוברמן מציין כי קולנוע זה מזוהה עם העולם היהודי, האנשים והשפה, דבר המצביע על קולנוע המיוצר ליהודים.<sup>5</sup> קשה יותר לקבוע בדבר הסרטים האילמים אשר מאבדים מהמרכיב החשוב – השפה – שמסייע להגדיר סרט כ"יהודי".<sup>6</sup> עם זאת, סרטים אלו עונים על שאר מאפייני ה"סרט היידי" שהוצגו לעיל כאשר כפי שאומר גולדמן – הקשר עם העם היהודי היה הכוח המושל בכל הקולנוע היידי.<sup>7</sup> תחום הקולנוע היהודי נחקר בהיבט ההפקה על-ידי גיימס הוברמן (James Hoberman),<sup>8</sup> ג'ודית גולדברג (Judith Goldberg),<sup>9</sup> אריק גולדמן (Eric Goldman),<sup>10</sup> נתן גרוס ועוד רבים אחרים.<sup>11</sup> ואולם המחקר בתחום כלל פחות ניתוח תוכן וחקר התקבלות הסרטים בקרב הקהל. במחקר זה אבקש לעסוק בהיבט התוכני תוך שילוב בין הפן ההיסטורי והפן האומנותי של היצירה. ברצוני לבחון את המוטיבים המרכזיים ודמויות המפתח של הקולנוע היידי בפולין ובבריה"מ תוך התייחסות לקווי הדימיון והשוני בין מקומות היצירה ותוך מתן במה למסרים והערכים העולים מתוכם.

מתוך הסרטים אבקש להציג את החברה היהודית במזרח ומרכז אירופה של תחילת המאה ה-20. הסרטים שנבחרו הינם סרטים עלילתיים שזכו להד רחב בתקופת יציאתם ונשמרו בזמינות גבוהה ואיכות

<sup>1</sup> מרדכי אלטשולר ועזרא מנדלסון, "יהדות ברית-המועצות ופולין בין שתי מלחמות העולם: ניתוח השוואתי", בתוך *עיונים ביהדות זמננו*, (ירושלים, עמ' 53-64, תשמ"ד), עמ' 54-55.

<sup>2</sup> נתן גרוס, *תולדות הקולנוע היהודי בפולין 1910-1950*, (ירושלים: מאגנס והאוניברסיטה העברית, 1990), עמ' 11-12.

<sup>3</sup> Joseph Cohen, "The American Immigrant Experience", in *When Joseph Met Molly: a reader on Yiddish film*, ed. Sylvia Paskin, (Michigan, Five Leaves, 1999), p.21-22.

<sup>4</sup> שם, עמ' 21-22.

<sup>5</sup> James Hoberman, *Bridge of Light Yiddish film between two worlds*, (Hanover, N.H.: Dartmouth College, University Press of New England: Published in association with the National Center for Jewish Film), 2010, p.5.

<sup>6</sup> Cohen, "The American Immigrant Experience", p.21-22.

<sup>7</sup> Eric Goldman, *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, (UMI research press, Ann Arbor, Michigan, 1988), (p. 104).

<sup>8</sup> James Hoberman, *Bridge of Light*, 2010.

<sup>9</sup> Judith Goldberg, *Laughter through Tears: the Yiddish cinema*, (Rutherford N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated (University Presses, c1983).

<sup>10</sup> Eric Goldman, *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, (UMI research press, Ann Arbor, Michigan, 1988).

<sup>11</sup> גרוס, *תולדות הקולנוע היידי בפולין 1910-1950*, 1990.

עותקים יחסית טובה. עם זאת, לא כל הסרטים בני האיזור ובני התקופה שרדו לאחר מלחמת העולם השנייה ועל-כן לא ניתן לנתחם. דבר זה שמדגיש את החשיבות להעמיק בלמידת המקורות הקיימים.<sup>12</sup> המחקר המוצע יבחן את החברה היהודית המזרח-אירופית דרך הפריזמה של סרטים עלילתיים פרי יצירתה. אלו יהוו חלון למציאות היסטורית, להומור תקופתי ולהשקפת העולם העולה של היוצרים ושל הקהילה אליה הם פונים ואותה הם מייצגים.<sup>13</sup>

לפי נתן גרוס, הקולנוע היהודי הינו "חלק מתרבות העם" ו"משתקפים בו הפולקלור היהודי, נוף העיירה, מנהגים" וכן נושאים היסטוריים.<sup>14</sup> כלומר, הקולנוע יכול לשמש את המחקר אודות הקהילה העצומה הזו כראי לחברה, למאפייניה ולשאיפותיה בין שתי מלחמות עולם. עבודה זו מבקשת לזקק מתוך הטקסט התרבותי-קולנועי המנותח מאפיינים לתרבות יהודית העומדת בין מסורת לחילון, בין שטעטל לעיר גדולה, בין אירופה לאמריקה ובין מצב שלום למצב מלחמה. נושאים נוספים אשר יזכו להתייחסות יהיו בין היתר החתונה היהודית כמוטיב חוזר, ההומור היהודי ככלי קולנועי, דמויות מפתח בתרבות כמו בדחן ושדכן וכן, תחום ההגירה. לאור כל אלו, המחקר ירחיב את היריעה בתחום הקולנוע היהודי אשר נוצר במזרח אירופה בין המלחמות.

מחקר זה הינו אינטר-דיסציפלינארי ומשלב בין שלושה תחומי דעת: היסטוריה יהודית, לימודי תרבות ולימודי קולנוע. לאור זאת, הכלים הדיסציפלינאריים משלושת התחומים יאפשרו לבחון את הסרטים ולהפיק מהם את מירב הידע ההיסטורי על הקולנוע היידי ותכניו. שילוב הדיסציפלינות, ההיסטורית והקולנועית, יתמקד בשלושת היבטי המחקר: הקולנועי, ההיסטורי והתרבותי.

לאור ניתוחם של 12 הסרטים ניתן להניח יסודות לתבנית חוזרת שזוהתה בסרטים היידיים במזרח אירופה בין השנים 1924-1939. ראשית, ניכר השוני בין הסרטים היידיים תחת השלטון הרוסי והסובייטי לעומת הסרטים היידיים שנוצרו בפולין. הסרטים הסובייטיים התרכזו בהעברת מסרי תעמולה בצורה עקיפה וגלויה, העברת ביקורת על צורות שלטון אחרות, בנוסף למטרתם להציג קשר בין היהודים למדינה. הסרטים הפולנים נטו להתעסק יותר בנושאי החיים היהודים המוכרים כמו חיי השטעטל ואף היו בעלי טון "רומנטי" יותר. כלומר, הנושא הרומנטי שם במרכז הסרט את חיי הפרט והמיקרו כמייצגים של סיפורי מאקרו.

במחקר זה ביקשתי למצוא את דמויות המפתח החוזרות והמוטיבים המרכזיים. זיהיתי דמויות חוזרות כגון דמויות השוליים הנווד, השדכן, הבדחן ועוד. בנוסף לדמות הרבי ודמויותיהם המנוגדות של האישה החזקה או לחילופין האב העצלן. יתרה מכך זיהיתי מוטיבים מרכזיים בתוכם: מוטיב זוג אוהבים; מוטיב החתונה; מוטיב ה"שמועות" והקהילה; מוטיב ההגירה והחלום האמריקאי; מוטיב הפער הבין-דורי וייצוג המסורת והמודרנה. בדיון זה אבקש להציג עיבוד לנתוני הניתוח האיכותני שערכתי ולהדגים כיצד

<sup>12</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 15-16. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.17.

<sup>13</sup> במחקרים אשר נעשו בתחום הסרטים היידיים במזרח אירופה בולט במיוחד מחקרו היסודי של גיימס הוברמן. על-אף רצוני להטות תבנית ברורה לסרט היידי המזרח אירופי, קצרה היריעה מתיאור הסרטים בכללותם. שלא כמו הסקירה שעורך הוברמן לכל הסרטים הללו ומוסיף לעיתים השוואה, בעבודה זו בחרתי מספר מצומצם של סרטים בולטים בתחום.

<sup>14</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 11-12.



מוטיבים ודמויות אלו נשזרים יחדיו להגדרתו של הסרט היידי בצורה רחבה יותר תוך הגדרת מטרתו העיקרית ומסריו בתוכה. בנוסף יש לבחון ממצאים אלו גם מול ניתוח תבנית מאפיינת של הסרטים הפולנים והסובייטים שאינם יהודים כחלק מחידוד מסקנות מחקר זה.

מחקר זה עתיד לחדש באופן שימושו בטקסט קולנוע ככלי היסטורי. הניתוח הקולנועי יאפשר ללמוד אודות התרבות, דמויות המפתח המייצגות אותה והנחת תבנית החושפת מידע נוסף על תהליכי חילון ומודרנה מול מסורתיות בקרב החברה היהודית של אותה תקופה.

## 1.1 קורפוס המחקר

לצורך המחקר אבחנו קורפוס המכיל 12 שנוצרו בין השנים 1924 ל-1939. הסרטים שינוחתו הינם דוברי השפה היידיית או לחילופין כאלו אשר נוצרו על-ידי הפקה יהודית לקהל יהודי והיו בנוסף, בעלי תכנים "יהודיים". קורפוס הסרטים נשמר בכמה מוסדות מרכזיים: ארכיון שפילברג המשותף לארכיון הציוני וב-The national center for Jewish films הממוקם ב-Brandeis University בארה"ב. הסרטים נבחרו מתוך הפופולאריות וההד הצבורי להם זכו עת יציאתם בקרב צרכני הקולנוע היידי, כמו גם הזמינות ואיכות בה הם נשמרו. בבחינת הסרטים ככלל, יש לשים לב להבחנה בין הסרטים אשר נוצרו בעידן האילם עד שנת 1929 לבין אלה שנוצרו אחרי ששולב צליל סינכרוני. כמקורות משניים במחקר ברצוני לעשות שימוש גם במקורות משניים כמו הספרות עליה מבוססים רבים מתסריטי הסרטים כדוגמת "בניה קריק", "יידישע גליקן" ועוד. הסרטים האהודים שנוצרו בשנות תור הזהב – 1935-1939, מהווים מקור ראשוני חשוב במיוחד לאור הצלחתם ומרכזיותם בעולם מחקר הקולנוע היידי.

## 1.2 שיטת הניתוח

### 1.3 מבע קולנועי

המבע הקולנועי הוא האמצעים השונים הנמצאים במעטפת היצירה הקולנועית. ניתוח המבע מתייחס למעשה לבחירות האומנותיות הכוללות זוויות צילום, פסקול, תלבושות ומיזנסצנה.<sup>15</sup> אלו הן בחירות בעלות משמעות של מסר ואידיאולוגיה.<sup>16</sup> בכל אחת מהבחירות הללו שנעשו על-ידי היוצרים קיימת אמירה נסתרת המצביעה על מאפייני היוצרים ובכך בצורה עקיפה גם על מאפייני הקהל. לדעתי, יש חשיבות גבוהה לניתוח התוכן משום שהשימוש במדיום הקולנועי מציג שיקוף ריאליסטי מעולם המציאות אל עולם הבידיון.<sup>17</sup> ניתוח הסרטים ייתמקד בקולנוע העלילתי. ייבחנו כיצד משרתים אמצעי המבע הקולנועי את בניית המסר.<sup>18</sup> אבישר מסכם את מונחי המבע הקולנועי בעזרת אמירתו של אריסטו בפואטיקה; התייחסות אל העלילה, הדמויות, הרעיונות וכן הרקע הבדיוני בו מתרחשת העלילה.<sup>19</sup> העלילות של הסרטים הידיים

<sup>15</sup> אילן אבישר, אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי, (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995), עמ' 14.  
<sup>16</sup> שם, עמ' 14.

<sup>17</sup> Marcos Silber, *Narrowing the Borderland's 'Third Space': Yiddish cinema in Poland in the Late 1930s*, (Simon Dubnow Institute Yearbook, VII, 2008), p230.

<sup>18</sup> אילן אבישר, אמנות הסרט, עמ' 14.

<sup>19</sup> שם, עמ' 14.

לעיתים מנו מאפיינים דומים בקווי עלילתם. דווקא דימיון זה יכול לסייע לזהות מאפייני בסיס של ייצוג התרבות היהודית אשר עולים מתוך הדימיון והשוני שבין הסרטים הללו.<sup>20</sup> נוסף לכך הסרטים נשענו על ערכי מסורת יהודית יחד עם תהליך החילון שהתרחש עם המודרניזציה של החברה ובכך ייצגו בצורה מעניינת את החיים היהודים בשטעטל;<sup>21</sup> על ערכיו, מנהגיו ותרבותו בין שני העולמות.<sup>22</sup> אלו הם ערכים חושפי אי-צדק חברתי לצד הרצון לשעשע ולבדר את הקהל,<sup>23</sup> לחנך ולהצחיק גם יחד. לטענת שטרן הסרטים אף רוצים לחזק מסורת וזהות לצד הצגת החילוניות המתפשטת.<sup>24</sup> כל אלו ייבחנו בעבודה זו באמצעות ניתוח המבע הקולנועי.

#### 1.4 הניתוח הסמיוטי

לטובת המחקר ייעשה שימוש בניתוח המבע הקולנועי גם דרך התיאוריה הסמיוטית המבוססת על המחקר האתנוגרפי ככלל ותחום חקר התקשורת בפרט. ניתוח זה מאפשר הבנת המבע הקולנועי ואמצעיו כחלק ממערכת סמלים – כמו למשל תפאורות השטעטל, הבתים, התלבשויות, המוסיקה הנלווית ליצירה הקולנועית. כל אלו יחדיו משמשים כסימבולים להבנת מסר תרבותי.

אפשר להגדיר ולנתח תרבות כטקסט שניתן לפרשנות.<sup>25</sup> לכל טקסט בחברה האנושית בכלל ובפן התרבותי בפרט יש מספר רבדים ובכל טקסט תרבותי ניתן לקרוא מאפיינים שונים של התרבות שייצרה אותו. בניתוח זה אזהה את הסימבולים הבסיסיים אשר מופיעים בסרטים ומזהים באופן דנוטטיבי, כפשוטו – זיהוי דמויות, רקע העיירה, לבוש הדמויות, מוסיקה מלווה וכדומה.<sup>26</sup> התיאור הדנוטטיבי, כלומר 'הדברים כפי שהם', ללא פרשנות נוספת אלא התמונה הנעה.<sup>27</sup> זיהוי הפרטים קשור קשר הדוק עם הקונוטציות התרבותיות דרכן מפרש הצופה את הסימבולים. הזיהוי הינו המשמעות הקונוטטיבית המשלבת את הפרשנות שהתרבות מעניקה לכל אחד מהסימבולים המופיעים בטקסט.<sup>28</sup> שני תיאורים אלו מרכיבים יחדיו את המסר הלשוני בתוצר המוגמר.<sup>29</sup> הקונטקסט התרבותי-היסטורי יקנה לניתוח את שיוך הדמויות למעמדן החברתי, ל"רמת" המסורתיות עליה הן עומדות, זיהוי טקסים (כמו למשל החתונה), הופעת דמויות שוליים חשובות (למשל הבדחן), וכן את אופיה של העיירה היהודית, שמהווה חלק בלתי נפרד מהסרטים.

לצורך הבנת משמעות הסימבולים בכל תרבות ניתן לחלקם גם לתיאור גדוש כנגד תיאור מחוק.<sup>30</sup> חלוקה זו באה כמקבילה לחלוקה הדנוטטיבית והקונוטטיבית של בארת כפי שהוצגה לעיל. גירף טען

<sup>20</sup> Marek Haltof, *Polish national cinema*, (New York: Berghahn Books, 2002), p. 41.

<sup>21</sup> שם, עמ' 41.

<sup>22</sup> דפנה דולינקו, "טראומה וייצוגיה בקולנוע האידי בפולין, 1924-1949", (סליל 1 אביב 2008), עמ' 58-75, 2008), עמ' 64.

<sup>23</sup> זיהוי שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית – דיוקנה של תרבות בלא נחת", (תזת מ.א., האוניברסיטה העברית בירושלים, 2005), 27.

<sup>24</sup> שם, עמ' 27-28.

<sup>25</sup> קליפורד גירף, "תיאור גדוש: לקראת תיאוריית תרבות פרשנית", בתוך *תקשורת כתרבות, כרך א'*, עורכות: תמר ליבס ומירי טלמון (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 41-63, 1990/2004), עמ' 42.

<sup>26</sup> רולאן בארת, "הרטריקה של הדימוי החזותי", בתוך *תקשורת כתרבות: מקראה*. עורכות: תמר ליבס ומירי טלמון (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 259-271, 2003), עמ' 260, 263.

<sup>27</sup> שם, עמ' 262-263.

<sup>28</sup> שם, עמ' 260, 262-263.

<sup>29</sup> שם, עמ' 262-263.

<sup>30</sup> קליפורד גירף, "תיאור גדוש", עמ' 43.

שתרבות היא דבר ציבורי הנגיש לכולם.<sup>31</sup> מוטיבים ותמונות סימבוליות אלו יכולים לשמש חברה או קהילה ככלי להעביר מסרים. פענוח המסרים יעזור להבין את השינויים שחלו בחברה, ולא תמיד הועברו בצורה מילולית.<sup>32</sup> דרך התרבות הפתוחה לכולם ניתן לנסות להבין את המשמעויות שבני התרבות עצמם נותנים למעשיהם ולהתנהגותם.<sup>33</sup> כלומר, הניתוח הסימבולי מאפשר להבין את הסמלים דרך עיניהם של בני התקופה – שיוך אשר טבעי עבורם.<sup>34</sup> בתוך טקסט תרבותי ניתן לראות השתקפות של אופי התרבות על רבדיה השונים.<sup>35</sup> לפי גירץ משמעות התרבות נגזרת מהמסגרת הסימבולית בה חיים בני התרבות.<sup>36</sup> קווי התרבות המשותפים הללו הם המעניקים לבני התרבות את הכלים לפרשנות הסימבול המופיע מולם.

לפי גירץ, התיאור המחוק הוא הדברים כפי שהם; תיאור שאינו נותן משמעות לפעולות ולפרטים.<sup>37</sup> לעומתו, התיאור הגדוש הינו התיאור אשר ממנו ניתן להסיק מסקנות וידע אודות התרבות ובו מופעלת מערכת פענוח של הסימבולים לפי אותו ידע תרבותי.<sup>38</sup> זהו תיאור אתנוגרפי שמשמש להבנת התרבות על כל רבדיה ומשמעויותיה מתוך נקודת מבט מעמיקה על הסימבולים בתוך התרבות.

בעזרת ניתוח זה של הסימבולים הקולנועיים ושיוכם אל הקונוטציות הרלוונטיות, אנסה להבין את המסרים מבעד ל"כתף" של בני התרבות. כל זאת, תוך הידיעה כי על פער פירוש הקונוטטורים אי אפשר להתגבר באופן מלא ומוחלט בעקבות פער הזמן והתרבות הקיים. מכלול הסימבולים המיוצגים בסרטים מהווים מסר רחב יותר המועבר לקהל – המכיל בחובו אידיאולוגיה גלויה ונסתרת ומתן פרשנות לאירועים מתוך אידיאולוגיה זו.<sup>39</sup>

הניתוח הסמיוטי שהוצג לעיל הינו כלי לניתוח ראשוני ולהבנה הבסיסית בבואנו לנתח את חומר הסרטים. בניתוח אתיחס לסרטים כמו ליצירה ספרותית ובזאת אחפש את המוטיבים החוזרים, הדמויות הבולטות ונושאי המפתח המאפיינים את היצירות.

## 1.5 שאלת המחקר ומתודולוגיה

ברצוני לבחון בעבודה זו מהם מאפייני הסרטים היידיים בפולין ובברה"מ וכיצד הם משקפים את התרבות היהודית לפי ייצוג היוצרים. בעבודה זו אני מעוניינת להציב קווי יסוד של הקולנוע היידי דרך מוטיבים ודמויות מפתח ולמצוא אילו מסרים הם משרתים (שמרניים או ביקורתיים). שאלות אלו יובאו תוך התחשבות במכנה המשותף לסרטים היידיים ובנקודות השוני בעקבות מרכזי הייצור – ברה"מ לעומת פולין.

<sup>31</sup> שם, עמ' 48.

<sup>32</sup> Marcos Silber, "Cinematic Motifs as seismograph: Kazimierz, the Vistula and the Yiddish filmmakers in Interwar Poland", *Gal-ed: On the History and Culture of Polish Jewry* (XXIII (2012), 37-57, 2012), p.38.

<sup>33</sup> קליפורד גירץ, "תיאור גדוש", עמ' 48.

<sup>34</sup> רולאן בארת, "הרטוריקה", עמ' 267.

<sup>35</sup> קליפורד גירץ, "תיאור גדוש", עמ' 47.

<sup>36</sup> שם, עמ' 47, 50.

<sup>37</sup> שם, עמ' 43.

<sup>38</sup> שם, עמ' 46, 50.

<sup>39</sup> רולאן בארת, "הרטוריקה", עמ' 270.

מתוך שאלות מרכזיות אלו אבקש לבחון מהי הביקורת החברתית העולה מתוך הסרטים כמו גם הערכים המסורתיים שעולים בהם ומועברים כמסר של היוצרים לחברה היהודית הצופה.

הקולנוע העלילתי של שנות ה-20 וה-30 הציג ברובו תסריטים המבוססים על סיפורים ריאליסטיים – חיי העיירה, מקצועות ופרנסה, חיי המשפחה הגרעינית ועוד. למעשה, הוא עסק בתחומי החיים המרכזיים שעניינו את קהילת היוצרים שלו והיו מוכרים לקהל הצופים שלו. בתכני הסרטים ניכרת הקרבה לייצוג המציאות הריאליסטית דרך מרבית הדמויות וייצוג היום-יום בעיירה ובקהילה.

יתרה מכך, כחלק מהיותו של הקולנוע תחום עסקי, היוצרים בחרו נושאים אשר העסיקו את קהל היעד בחיי היום-יום. לדעתי, ניתן להניח כי הסרטים שנותחו בעבודה מבקשים לשקף את השגרה הקהילתית והנושאים המרכזיים של הקהילה היהודית וסביבתה במזרח ומרכז אירופה ובמיוחד כתוצר אתנוגרפי של הקהילה. היוצרים בחרו נושאים וחומרים מתוך מכנה משותף רחב אשר יעניין את קהל היעד.

## 2. סקירת ספרות

### 2.1 הקולנוע היידי במזרח אירופה – מצב המחקר

בתחילת דרכו של הקולנוע היידי היה ניסיון ראשוני ליצור תיאטרון מצולם בו המצלמה שימשה להקלטה בלבד שנעשתה לרוב ב'לונג שוט' (צילום רחב מרחוק). השימוש במאפיינים אלו התבצע בזמן שהבמאים עדיין לא ידעו כיצד להשתמש ביכולותיה המגוונות של המצלמה. זהבית שטרן מפרטת בעבודת המ.א. שלה כי בתחילתו, הקולנוע היהודי היה קשור באופן ישיר לתיאטרון היידי בגיוס שחקני התיאטרון,<sup>40</sup> בשימוש במחזות מוכרים, וכן ב"תיאטרון המצולם" שקדם ליצירה הקולנועית.<sup>41</sup> בהמשך החלו הפקות קולנועיות של ממש החל מסרטים אילמים בנושאים יהודים וכלה בסרטים מדברים בשפה היידיית משנת 1929 ואילך.<sup>42</sup> בין מלחמות העולם, במיוחד לאחר הופעת הקולנוע "המדבר", הלכה ופרחה תעשיית הקולנוע היהודית כאשר אל שיאה הגיעה לפי הדעה הרווחת בקרב החוקרים, בין השנים 1935-1939.<sup>43</sup> לפי גולדמן, ניתן לראות את תקופת "תור הזהב" הזו של הקולנוע היידי כבועת ביטוי עצמי שנשמרה וטופחה בניגוד לנוכחות היהודית הכללית בספירה הציבורית שצומצמה.<sup>44</sup> הן הוברמן והן שטרן מייחסים את מקורות הקולנוע היידי לתנאים פנים-קהילתיים בקרב היהודים במזרח אירופה. לטענת הוברמן הקולנוע היידי, האילם והמדבר, שאב נושאים מוכרים מתוך התרבות המזרח-אירופית ככלל וכן מתוך קהילת המהגרים היהודים,<sup>45</sup> תוך שימוש בספרות ובתיאטרון היידי.<sup>46</sup> מבין הסרטים שנותחו בעבודה זו ניכר כי רבים מבוססים על יצירות של סופרים ומחזאים יהודים מפורסמים כמו יעקב גורדין, שלום-עליכם ואיסאק באבל. אל המדיום החדש שהוצג בפני היהודים בתחילת המאה ה-20 הכניסו כתשתית את המדיום הספרותי הישן והמוכר וכך ערכו שילוב של השניים לכדי הסרטים היידיים של התקופה. ההתבססות על יצירות ספרותיות מוכרות היוותה מקור משיכה לקהל כמו גם ההסתמכות על נושאים וטקסטים מוכרים לקהל היהודי.<sup>47</sup>

הכתיבה היהודית הייתה עשירה בתחילת המאה ה-20 ולפי הוברמן שימשה בסיס גם לסרטים פולנים.<sup>48</sup> בתעשייה הפולנית-יידיית היו כמה וכמה שימוש בטקסטים מוכרים; "הדיבוק" על-פי מחזהו של ש.אנסקי והסרט "תקיעת כף" התבססו בעלילתם על "אגדת וילנה" כאגדת עם ידועה;<sup>49</sup> "מאמעלע" בוסס

<sup>40</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית". השינוי והמעבר יצרו קשיים גם בקרב השחקנים כאשר שחקני התיאטרון המבוגרים נדרשו לערוך שינויים באופי המשחק עם המעבר למשחק קולנועי 'מול מצלמה'. דוגמה לכך מופיעה בסרט "תקיעת כף". בתוך: Goldman, *Visions*, p.7, 22.

<sup>41</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 26.

<sup>42</sup> Goldberg, *Laughter*, p.57.

<sup>43</sup> Goldman, *Visions*, p.87. וגם: Silber, "Narrowing", 2008, p.232.

<sup>44</sup> Ibid, p.232.

<sup>45</sup> נוגית אלטשולר במאמרה "יידל נישא לאמריקה; שרוליק מאורס לאדמה: תחונות בקולנוע העלילתי היידי ובקולנוע העלילתי הישראלי במחצית הראשונה של המאה העשרים", בתוך: *עיון ומחקר בהכשרת מורים 13*, (תשע"ג, עמ' 261-311, 2012), משייכת את הקולנוע היידי לקטגוריית קולנוע המהגרים, עמ' 271.

<sup>46</sup> Hoberman, *Bridge*, p.5. הן וולדן והן גרוס מזהים חזרה על שימוש בעולם אומנויות הבמה כנושא מרכזי או צדדי שבא לדעתי כייצוג של מודרנה חילון ותהליך עיור בחל בקרב היהודים. בתוך: גרוס, *תולדות*, עמ' 105. וגם: Joshua Walden, "Leaving Kazimierz: Comedy and realism in the Yiddish film musical *Yidl mitn Fidl*", [MSMI 3:2 (autumn), 2009], p.167.

<sup>47</sup> Hendrykowski Marek and Hendrykowski Malgorzata, "Yiddish Cinema in Europe", in *The Oxford History of World Cinema*, ed. Nowell-Smith, Geoffrey, p. 174-176.

<sup>48</sup> בין השנים 1911-1913 כשליש מהסרטים הפולנים נלקחו ממחזות יידיים וזאת על-אף גלי אנטישמיות שונים שחלו בפולין באותן שנים – הן עקב הגירה רבה והן באופן כללי. Hoberman, *Bridge*, p.19.

<sup>49</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 31. וגם: <http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/thevow.htm>

על המחזה האהוב על מולי פיקון ו"אָן אַ היים" מבוסס על מחזה של יעקב גורדין מ-שנת 1907.<sup>50</sup> השימוש במחזות וטקסטים מוכרים לקהל העלה את האיכות של החומר ואת משיכת הקהל אליו לאור הפופולאריות הבסיסית עימה התחיל. כלומר, סרטים שהתבססו על תכנים מוכרים לקהל יכלו למשוך קהל-בסיס רחב מלכתחילה. בשנות תור הזהב, כשהקולנוע היידי כבר ביסס את מעמדו, התרבו הסרטים היהודים אשר נוצרו מתוך תסריט מקורי שנכתב במיוחד למדיום הקולנועי.<sup>51</sup> כלומר, מרגע שהקולנוע הפך למדיום פופולארי ונפוץ לא היה עוד צורך להסתמך על פופולאריות הבסיס של התוכן, וגדלה האפשרות להפיק תכנים מקוריים אשר הסתמכו על רעיונות ותוכן דומים לטובת ההצלחה.

מירב החוקרים מייחסים גם לסביבת היצירה החיצונית השפעה על התוכן ברמות שונות. לפי גרוס הקולנוע היידי היה טעון גם בהקשר המדינות הספציפיות בהן נעשה,<sup>52</sup> תוך התכתבות עם קולנוע יהודי שנוצר במקומות אחרים.<sup>53</sup> ניתן לראות שהסרטים הסובייטיים נסמכו על כתביהם של שלום-עליכם (דורך טרערן, יידישע גליקן) ואיסאק באבל (בני קריק). יוצא מן הכלל הינו "נתן בעקער" אשר לא בוסס על מחזות או ספרות יהודית אלא נכתב כתסריט מקורי. גם הסרט "His Excellency" לא בוסס על יצירה ספרותית אלא דווקא על סיפורו האמיתי של הירש לעקערט. בשניים האחרונים בולט השינוי שחל לאור מסרי התעמולה שהיו טמועים בעוצמה רבה; ניכר כי בתחילת דרכם של הסרטים היידיים תחת השלטון הסובייטי היה ניסיון קל להתרחק מנושאים פוליטיים גלויים תוך שימוש בספרות אהודה והשמעת ביקורת על התקופה שקדמה למהפכה הבולשביקית.<sup>54</sup> לקראת סוף תקופת תעשיית הקולנוע היהודית-סובייטית הסרטים כבר הפכו לכלי תעמולתי מובהק תוך שימוש בנקודות מפתח המקשרות אותם אל הקהילה היהודית.

אריק גולדמן מציג כי הסרטים היידיים שנוצרו תחת המשטר הסובייטי עסקו גם בקשר של היהודים עם המדינה ובמסרים תעמולתיים שהוכתבו מלמעלה.<sup>55</sup> גולדברג אומרת כי תחת השלטון הסובייטי היה קשה יותר 'להפריח' את התחום הקולנועי לאור התנהלות המשטר מול תחומי האומנות השונים ובכללן הקולנוע, ומול התרבות היהודית במיוחד.<sup>56</sup> עוד טוענת גולדברג כי תפוצתם של הסרטים שיוצרו בברה"מ נאסרה לעיתים קרובות על-ידי השלטון הסובייטי, והייתה מיועדת ברובה לתפוצה מחוץ לגבולות המדינה.<sup>57</sup>

בתעשיית הקולנוע היהודית-פולנית, אם כן, מצטיירת תמונה שונה מזו תחת השלטון הסובייטי. נתן גרוס מתאר את פולין כמקור המרכזי לסרטים היידיים.<sup>58</sup> לטענתו, המוקד הפולני של הקולנוע היידי היה

<sup>50</sup> לפי אתר לפי האתר של The National Center of Jewish Film. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.112.

<sup>51</sup> כאשר הבולטים שבהם הינם סרטיו של גיזוף גרין כמו ה"פורים-שפילער" ו"אידל מיטן פידל".

<sup>52</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 12.

<sup>53</sup> שם, עמ' 12.

<sup>54</sup> Bartosz Staszczyszyn, "The Lost World of Yiddish Films in Poland", 13.04.2014

<https://culture.pl/en/article/the-lost-world-of-yiddish-films-in-poland>

<sup>55</sup> Eric Goldman, "The Soveit Yiddish Film, 1925-1933", *Soveit Jewish affairs*, (vol.10 (3), p.13-28, 1980), p.14

<sup>56</sup> Goldberg, *Laughter*, p.21

<sup>57</sup> *ibid*, p.19-20

<sup>58</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 17.

הדינאמי ביותר והוא זה ש"הפרה" את המרכזים האחרים.<sup>59</sup> גם לפי דולינקו מטרת תעשיית הקולנוע היהודית בפולין הייתה יצירה עבור הריכוזים היהודים בארה"ב ובפולין (בעיקר בחלקים העירוניים).<sup>60</sup> לעומת זאת לדעת גולדברג היה זה נדיר שהסרטים הפולנים הופצו מחוץ לגבולות מזרח-אירופה וזאת היא מסבירה בגלל שחברות ההפקה היו קטנות והחומרים היו גולמיים בהשוואה לסרטים אחרים.<sup>61</sup> לפי שטרן המניע להמשיך ולהפיק את הסרטים במזרח אירופה, פולין בעיקר, היה בין היתר כלכלי.<sup>62</sup> אלטשולר קושרת בין היבטים כלכליים להיבטים אומנותיים ורגשיים בבחירת מקומות הצילום – לטענתה השימוש בנופי השטעטל בפולין מתכתב עם נוסטלגיה של היוצר, ואולי גם של הקהל בפולין או באמריקה.<sup>63</sup>

הסרטים הידיים שנוצרו בפולין לאחר מלחמת העולם הראשונה השתדלו להרחיק עצמם מהנושאים ה'פוליטיים'.<sup>64</sup> באואר מציגה במאמרה כי יהודי אירופה ספגו השפעות סביבתיות ותרבותיות בהן השפעות חילון והתרחקות מהממסד הדתי,<sup>65</sup> דבר אשר בא גם הוא לידי ביטוי מול הקהל הפולני בתכני הסרטים. מארק האלטוף (Marek Haltof), שחקר את תולדות הקולנוע הפולני, אומר כי בפולין נוצרו סרטים העוסקים בתרבות היהודית בלי הכוון שלטוני,<sup>66</sup> לעומת הקולנוע הסובייטי. לפי גולדברג, עד מלחמת העולם הראשונה גם היהודים בפולין, (ששטחה היה מחולק בין מדינות שונות),<sup>67</sup> נתקלו באותן בעיות שהערימו הרוסים על היהודים בתחום התרבות.<sup>68</sup> נראה שהפריחה בשנות ה-30 הגיעה למרות הקהל הקטן יחסית וה"חובבנות" של תעשיית הסרטים היידיים עליהם מדברת גולדברג.<sup>69</sup> ניתן לשער כי ההתקדמות הטכנולוגית בתעשיית הסרטים הפולניות, הסובייטיות והאמריקאיות (שאיפשרה מעבר מהסרט האילם אל עידן ה"קולי") הרחיבה את האפשרויות ליצור סרטים לקהלים ממוקדים יותר,<sup>70</sup> לרבות הקהל היהודי, ואת הפצתם הרחבה יותר.<sup>71</sup> נראה שהדרישה לקולנוע יהודי עלתה גם מתוך תעשיית הקולנוע הפולני משתי סיבות עיקריות. ראשית, נתן גרוס טוען כי ישנה חשיבות למעורבותם של יהודים רבים בתעשיית הקולנוע הפולנית.<sup>72</sup> לפי זילבר היוצרים היהודים באו ממעמד הביניים החברתי, שעבר אקולטורציה, והיו שייכים לעולם הקולנועי

<sup>59</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 17; כך למשל, כפי שמציג נתן גרוס במחקרו, המפיק הפולני גיזוף גרין מהווה דוגמה לשיתוף הפעולה בין מרכזי הקולנוע הפולני והאמריקאי. הוא צילם את סרטיו ברקע ה"אותנטי" של העיירות הפולניות (דוגמת "אידל מיטן פידל"), הפיץ ושיווק אותם גם בארה"ב. בתוך: גרוס, *תולדות*, עמ' 15. וגם: Haltof, *Polish national cinema*, p.40.

<sup>60</sup> דפנה דולינקו, "טראומה וייצוגיה", עמ' 62.

<sup>61</sup> Goldberg, *Laughter*, p.33.

<sup>62</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 26-27.

<sup>63</sup> נוגית אלטשולר, "חתונות בקולנוע העלילתי היידי ובקולנוע העלילתי הישראלי עד שנת 1977", בהנחיית מרקוס זילבר. (חיפה: חמו"ל, עבודת מ.א. - אוניברסיטת חיפה, החוג לתולדות ישראל, 2009), עמ' 26. על-אף התקשורת בין המרכזים השונים, הפקת סרטים רבים המשיכה להתרכז בפולין.

<sup>64</sup> Staszczyszyn, "The Lost World".

<sup>65</sup> Ela Bauer, "The Jews and the silver screen: Poland at the end of the 1920s", *Journal of Modern Jewish Studies* (1-20, 2016), p.81-82.

<sup>66</sup> Marek Haltof, *Polish national cinema*, p.24-25.

<sup>67</sup> Goldberg, *Laughter*, p.31.

<sup>68</sup> *ibid*, p.31. פרח. כן פרח.

<sup>69</sup> Goldberg, *Laughter*, p.21, 33.

<sup>70</sup> *ibid*, p.20, 57.

<sup>71</sup> גרוס טוען כי האיכות של הסרטים לא הייתה גבוהה, בתוך: גרוס, *תולדות*, עמ' 11-12. אך הנושאים הם אלו שנחשבו לרמה אומנותית גבוהה. לדעתו, דבר זה הביא את חברות ההפקה הפולניות להמשיך ולהתעסק בנושאים יהודים גם במוצרים שמיועדים לקהל שאינו יהודי. בתוך: שם, עמ' 23; Goldberg, *Laughter*, p.27.

– הביאו אל השולחן התמקצעות ביכולות ההפקה. בתוך: Silber, "Narrowing", p.232.

<sup>72</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 12.

היהודי אך גם לזה הפולני.<sup>73</sup> כלומר, הם הטיבו להציג את עולם המושגים והתרבות המוכרת להם כתת-קבוצה בתוך הקהילה היהודית המגוונת כבעלי מקום בתעשיית הקולנוע. רבים מאנשי תעשיית הקולנוע היהודיים בפולין חיו "בין שני העולמות" הקולנועיים הללו. לטענתו של זילבר ריבוי יצירתם בשני העולמות הללו היה ביטוי נוכחותם ב"מרחב שלישי" המשלב בין השניים.<sup>74</sup> שנית, לטענתו של גרוס לא רק שהסרטים היידיים הביאו לנהירת הקהל היהודי אל אולמות הקולנוע,<sup>75</sup> אלא הם גם העירו את התעניינותו של הקהל הפולני בתכנים הקשורים בתרבות היהודית.<sup>76</sup> תנאים אלו מסבירים ככל הנראה את עושר היצירה הקולנועית יהודית במזרח אירופה בכלל ובפולין באופן ממוקד בין השנים 1908-1939.<sup>77</sup>

אלה באואר מתייחסת אל הקשר בין הקולנוע ומטרתו לבין החברה הפולנית. באואר מציגה שתי דעות שהיו רווחות בנושא: הדעה הראשונה אומרת כי היו שראו סרטים כמו "אין פוילישע וועלדער" ו-"Pan Tadeusz" כסרטים אשר נועדו לחזק את הקשר בין היהודים לפולנים.<sup>78</sup> מתוך כך עלו גם נושאים המתכתבים עם הסביבה הפולנית לצד עיסוק בחיי היום-יום ובתרבות היהודית מהעבר והובאה נימה פוליטית מסויימת אל המסך בכל זאת.<sup>79</sup> הדעה השנייה שמציגה באואר היא בהקשר ה'פנים-יהודי'. לטענתה היו מי שתלו בסרטים היידיים תקוות לחיזוק התרבות והזהות היהודית דווקא בתוך הקהילה פנימה.<sup>80</sup> לפי באואר, גם בקרב הקהל היהודי הייתה קיימת תודעה קולנועית גבוהה.<sup>81</sup> באואר טוענת כי הקולנוע שימש כאמצעי במרד שבין הצעירים היהודים לאוטוריטה הקהילתית.<sup>82</sup> לאור היותו מרכיב מרכזי בתרבות הצעירים, הוא איתגר את אורח החיים המסורתי.<sup>83</sup> לטענת זילבר נושאים כמו שיוויון, עוני, ונוכחות מתמעטת במרחב הציבורי זכו לביקורת עקיפה בסרטים היהודים.<sup>84</sup> משמעות הדבר היא כי הסרטים הכילו מנושאי היום-יום שהעסיקו את החברה היהודית באותה התקופה אך קיבלו טיפול מרומז בביקורתיותו.

זהבית שטרן,<sup>85</sup> שערכה מחקרים העוסקים בתכני סרטים ספציפיים,<sup>86</sup> מקשרת בעבודתה את הקולנוע היידי אל ז'אנר המלודרמה. איפיוניה לז'אנר שמים דגש על ההקצנה בעלילה, אירועים סנסציוניים וכן צירופי-מקרים לא ריאליסטיים.<sup>87</sup> כמו כן, תיאוריה של שטרן לדמויות הסטריאוטיפיות יושבות גם הן בתבנית הסרט היידי שמוצגת בעבודה זו.<sup>88</sup> איפיונים אלו בונים תבנית לקריאת הטקסט הקולנועי ולהבנת

<sup>73</sup> Silber, "Motifs", p.39-40

<sup>74</sup> Silber, "Narrowing", p.258-249, 251

<sup>75</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 23.

<sup>76</sup> "The Lost World", Staszczyszyn; גרוס, *תולדות*, עמ' 18.

<sup>77</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 13.

<sup>78</sup> Ela Bauer, "silver screen", p.94

<sup>79</sup> Marcos Silber, "Narrowing", 2008, p.243

<sup>80</sup> Ibid, p.94

<sup>81</sup> Ela Bauer, "silver screen", p.85-86, 91 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 41.

<sup>82</sup> Ela Bauer, "silver screen", p.94

<sup>83</sup> Ibid., p.94

<sup>84</sup> Marcos Silber, "Narrowing", p.243 וגם: "The Lost World", Staszczyszyn.

<sup>85</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית". וגם; שטרן, "רוחות רפאים על מסך הקולנוע: לשאלת הזיכרון בסרט "הדיבוק" (1937)", בתוך אל נא תגרשוני; עיונים חדשים ב"הדיבוק". עורכים: דורית ירושלמי ושמעון לוי, (תל אביב: ספרא, עמ' 219-198, 2009).

<sup>86</sup> כמו ידער פורימשפילער, ידער דיבוק' וכן עסקה בעבודת המ.א. שלה בחילון והמסורת בראי הקולנוע.

<sup>87</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 10.

<sup>88</sup> שם, עמ' 10.



המאפיינים הייחודיים לו בתור קולנוע יידי. שטרן אומרת כי הסרטים היידיים שילבו תרבות עממית בצורה בולטת.<sup>89</sup> לטענתה היצירות הקולנועיות הללו עונות על צורך מסויים להעברת מסרים ערכיים ומוסריים; רצונם של היוצרים להעביר לקהל מימד אתי של חברה וקהילה, מאבק בין טוב ורע וזאת תוך הקצנת דמויות ועלילות.<sup>90</sup> הקהילה, התרבות, ההפקה, הקהל ורחשי הביקורת (במידה וישנם) עולים מהסאב-טקסט הקולנועי,<sup>91</sup> וכך ניתן ללמוד ממנו על המציאות שיצרה אותו ועל מוקדי הייצור שלו. דפנה דולינקו מציינת כי הסרטים שבין מלחמות העולם מתעסקים בעבר ואינם דנים בהווה ומתייחסת בעיקר לנושאים ה"פנים-קהילתיים" של הסרטים. לדעתה, הם פותחים את נושא הקונפליקט שבין המסורת לחילון בעולם היהודי ועושים זאת תוך הבעת ביקורת על התנהלות העבר.<sup>92</sup> ניתן לראות כי הרחקת הנושאים ה"בוערים" אל תקופה אחרת מאפשרת שיח פתוח וביקורתי יותר מצד היוצרים.

מהמחקרים הקיימים בתחום ניכר כי הייתה התמקדות בעיקר באופיה של תעשיית הקולנוע, קשריה עם הסביבה ויוצריה הבולטים. הנושאים הכלליים ברמת התוכן כן זכו להכרה כמו העיסוק בפוליטיקה ובמדינה. למעט שיוך הסוגה של שטרן לסרט היידי כמלודרמה, והשוואתה של אלטשולר בין הסרטים היידיים לסרטי מהגרים ומשם לסרטי הבורקס,<sup>93</sup> עד כה לא נחקר לעומק תוכנם של הסרטים. על-אף הקשר התוכני וההפקתי הישיר בין הקולנוע הפולני והקולנוע היידי בפולין,<sup>94</sup> עבודה זו מבקשת להבין דרך הסרטים היידיים את התהליכים בתוך החברה היהודית העוסקים בדילמה בין שמירה על מסורת לבין חילון ולשאול כיצד פערי הדת ופער הדורות באים לידי ביטוי מתוך הסרטים. זאת ייעשה מתוך ההיבט התוכני – מוטיבים וסימבולים הטמועים בסרטים. גרוס טוען כי הקולנוע היידי במזרח אירופה עם תחילת המאה ה-20 ועד למלחמת העולם השנייה משקף את הפולקלור היהודי על נופי העיירות, מנהגי הקהילות וחיי היום-יום עד המלחמה, ואפילו אחריה.<sup>95</sup> הסרטים שילבו בין פולקלור, הומור ומוסיקה מתחומי המסורת ותרבות עממית.<sup>96</sup> מפיק הסרטים היהודי-אמריקאי ג'וזף גרין, טען שסרטיו אופיינו מתוך הרצון ליצור תמונה ריאליסטית של חיי היהודים,<sup>97</sup> ולכן השתדל לעבוד כמה שיותר בלוקיישנים החיצוניים או לשחזר את השטעטל בצורה הטובה ביותר.<sup>98</sup> פבנר מפרט על גרין כי היה בעל "...חוש של אחריות לתעד את התקופה הזו שנמחקה [...] ועין של אתנוגרף על התקופה – פרטים תרבותיים כמו חתונות, חגים וחיי היום יום תוארו אצלו בצורה טובה. הוא רצה גם להעלות את הסטנדרט של האיכות של הסרטים היידיים לרמה

<sup>89</sup> שם, עמ' 28-26.

<sup>90</sup> שם, עמ' 35.

<sup>91</sup> מארק פרו, "הסרט: ניתוח נגד של החברה?", *זמנים* 39-40, (עמ' 111-100, 1991), עמ' 103.

<sup>92</sup> דולינקו, "טראומה וייצוגיה", עמ' 64-63.

<sup>93</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 271.

<sup>94</sup> Silber, "Narrowing", p232.

<sup>95</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 12.

<sup>96</sup> כפי שמביאה זהבית שטרן את ציטוטו של המפיק ג'וזף גרין. בתוך: שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 27.

<sup>97</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 64.

<sup>98</sup> שם, עמ' 64.

בינלאומית".<sup>99</sup> עם זאת נראה כי גרין שאב את המוכר והפופולארי שהכיר בתרבות לטובת הייצוג בסרטים מתוך ניסיון לפנות לקהל הרחב ביותר ולמכנה המשותף הגדול ביותר. טענתו של גרין מציגה מודעות תיעודית לחיי היהודים במזרח אירופה כביכול. בראייה מרחוק כיום, ניתן לבחון מתוך הסרטים שנוצרו בתקופה ובמיקום הזה את החברה היידית של אותן שנים ולראות את התמורות שחלו בה דרך הסרטים לרבות החילון, המודרנה, ההגירה, השטעטל ועוד, כפי שיוצג בעבודה זו.

מאפיין נוסף לסרטים היידים הוא התרחשותם של האירועים בסרטים בעבר.<sup>100</sup> לפי גרוס שני סוגי הסרטים אשר בלטו באותה תקופה היו קומדיות ומלודרמות כאשר עלילתם מתרחשת בעבר ויותר מזה לא עוסקת במצבם של היהודים בפולין העצמאית.<sup>101</sup> יחד עם זאת עלתה קרנם של "סרטים שיש להם נגיעה עקרונית למצבם הבלתי יציב של היהודים באירופה, וברקע ארה"ב כיעד, כקיש הצלה".<sup>102</sup> העיסוק בזמן העבר הינו כמטאפורה ל"הווה" של צילום הסרט תוך בריחה מהתעסקות ישירה. על-מנת לשמור על עמימות ביקורתית מסויימת, הסרטים העבירו ביקורתם על העבר תוך הנגשת מקבילות בין התקופות השונות אל זמן ההווה של צילום הסרטים. בכך היוו הסרטים פעם נוספת מראה לביקורת החברתית.

גם שטרן מתייחסת לדמויות ולמסרים של הסרטים. שטרן טוענת כי המלודרמות היידיות הינן יצירות מוסרניות בהן אפשר לזהות דמויות סטריאוטיפיות, רטוריקה דיסקטית ו"קו עלילה שמבטיח בד"כ עונש לרעים וגמול לטובים או במקרים מועטים זועק את זעקת ה"צדיק רוע לו".<sup>103</sup> לטעמה המלודרמות הללו "מבנות עולם ערכים ברור שבמרכזו אחדות המשפחה והדבקות במסורת ובקהילה".<sup>103</sup>

## 2.2 קולנוע כמקור היסטורי

הטקסט הקולנועי-עלילתי מהווה יצירה בדיונית המציגה מְאָה להלך הרוח החברתי, לנורמות, לערכים ולהתנהלות היום-יומית של חברה מסויימת. יש חשיבות בהבנת הטקסט הקולנועי האומנותי כמקור להבנה, ניתוח ומחקר היסטוריים כפי שנעשה בעבודה זו. מארק פרו (Marc Ferro), מחלוצי החוקרים של קולנוע והיסטוריה, אומר כי הַקָּשֶׁר שבין העולם הבדיוני לבין המציאות החיצונית לו מאפשרים את הבנת היצירה עצמה וכן את הבנת המציאות ההיסטורית שהיצירה הקולנועית מייצגת על רבדיה.<sup>104</sup> לדידו הסרט משמש עבור ההיסטוריון כעדות לכל דבר; הוא צוהר למציאות שלעיתים נסתרת ולעיתים הוסתרה.<sup>105</sup>

יהודה מורלי, חוקר התיאטרון היהודי וההיבטים התיאטראליים בקולנוע, אומר כי ב"סרטים הקומיים יש במקרים רבים משמעות חברתית והיסטורית. הם חושפים את הנורמות המקובלות בחברה

<sup>99</sup> Chaim Pevner, "Joseph Green, The Visionary of the Golden Age", in Sylvia Paskin ed. *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, (Michigan, Five Leaves, 1999, 49-68), p.65

<sup>100</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 103-104; עמ' 68: "מעניינת העובדה, שרוב הסיפורים – גם אידל מיטן פידל, גם על חטא, גם אן א היים, קל וחומר דער דיבוק ותקיעת כף – מתרחשים בעיירה שלפני מלחמת העולם הראשונה או בעת המלחמה".

<sup>101</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 104.

<sup>102</sup> שם, עמ' 104.

<sup>103</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידית", עמ' 35.

<sup>104</sup> פרו, "הסרט: ניתוח נגד", עמ' 103.

<sup>105</sup> שם, עמ' 102.

מסוימת".<sup>106</sup> בניתוחו לסרטיה של מולי פיקון הוא מוצא "חשיבות היסטורית וסוציולוגית עצומה, שנובעת מהעובדה שהם התמונות האחרונות של חברה שנעלמה".<sup>107</sup> בהקשר זה, לפי אבישר, המבע הקולנועי מביא לקידמת הבמה את הנרטיבים החברתיים שסרטים אלו מציגים ככלי נוסף למחקר ההיסטורי.<sup>108</sup>

הטקסט הקולנועי הינו תוצר של שיתוף הפעולה של היוצרים השונים. כלומר, מתוך סיפור ההפקה והטקסט הקולנועי עצמו מורכבת למעשה התמונה הגדולה והשלמה יותר – המוצר המוגמר המביא את רחשי התרבות של התקופה.<sup>109</sup> לפי פרו "הסרט מסייע לפירוק המבנה, שכמה דורות של מדינאים והוגים בנו לכדי הרמוניה כה נאה".<sup>110</sup> לטענתו הסרט יכול לשמש כעֵד, להציג דימוי של מציאות ולהרוס את הדימוי שהמוסד מעוניין להציג; חשיפת סודות ותקיפת מבני החברה.<sup>111</sup> לעומת זאת אבישר טוען כי סרטים משקפים בצורה טובה את הלך הרוח הפוליטי והערכי של קבוצת היוצרים והקרובים אליה ומדגיש קשר זה מתוך התלות של היוצרים באותם ממסדים למען תקצוב.<sup>112</sup>

גם לצרכן יש השפעה מסוימת על התוכן. על-אף שהיצירה הקולנועית מיוצרת על-ידי האליטה התרבותית, את השפעת הקהל העממי ניתן לראות למשל בבחירת העלילות המופנות כלפיו.<sup>113</sup> כך מתקבל קולנוע המופק על-ידי בעלי עניין מהאליטה התרבותית יחד עם השפעת הקהל כצרכן.<sup>114</sup> מתוך צדדים משפיעים אלו עולים ערכי החברה ומאפייניה מהמתרסים השונים וחושפים נדבך נוסף בתרבות הנחקרת.<sup>115</sup> תוכנו של הסרט וסיפור הפקתו משתלבים לתמונה היסטורית מלאת איפיונים לקהילה היוצרת ולקהלה. את האג'נדות והמסרים ניתן לדלות בין היתר מתוך המחקר שנעשה עד כה על תעשיית הקולנוע היידי במזרח אירופה של תחילת המאה ה-20 בנוסף לניתוח התוכן שנעשה במחקר זה.

### 2.3 יצירות פולניות אל מול היצירות הסובייטיות

באבחנה בין שני מרכזי תעשיית הקולנוע היהודית הללו ניכר השימוש בקולנוע ככלי תעמולה. יש פער בין הקולנוע הפולני-יידי העוסק בשטעטל ובהווי החיים היהודי לעומת העיסוק במהפכה ובטובתה של האומה הסובייטית. מדובר בשתי קהילות יהודיות גדולות במזרח אירופה שהתקיימו בנסיבות פוליטיות, תרבותיות וכלכליות שונות מאד, שהכתיבו את התפתחותן השונה,<sup>116</sup> בין היתר מהשפעה סביבתית, מיחס השלטון ומהשינוי התרבותי. אופי השלטון שנוצר בברית-המועצות לאחר המהפכה הבולשביקית ב-1917 היה רודני

<sup>106</sup> יהודה מורלי, "מה מאפיין משחק קומי? המקרה של מולי פיקון (1898-1992)", הומור מקוון: כתב עת מדעי לחקר ההומור (גיליון מס' 7 | דצמבר 2016), עמ' 30.

<sup>107</sup> שם, עמ' 30.

<sup>108</sup> כל זאת דרך השימוש בטכניקות השונות כגון זוויות צילום, שפה, תפאורות, תלבושות ופסקול. אבישר, *אמנות הסרט*, עמ' 14.

<sup>109</sup> אודות תהליכי ההפקה של הסרטים והרקע לכל סרט נכתב רבות. לצורך עבודה זו ריכזתי בנספח א' סקירה מרוכזת של סיפורי ההפקה והרקע לכל אחד מהסרטים המנותחים בעבודה.

<sup>110</sup> פרו, "הסרט: ניתוח נגד", עמ' 102.

<sup>111</sup> שם, עמ' 102.

<sup>112</sup> אבישר, *אמנות הסרט*, עמ' 12.

<sup>113</sup> שלמה זנד, "הטוב הרע וההיסטוריון: הרהורים על זמן וזיכרון בקולנוע", בתוך *קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים*; עורכים חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן, (ירושלים: מרכז שז"ר, 2004), עמ' 36-37.

<sup>114</sup> שם, עמ' 36-37.

<sup>115</sup> אבישר, *אמנות הסרט*, עמ' 12.

<sup>116</sup> אלטשולר ומנדלסון, "יהדות ברית-המועצות ופולין", עמ' 55.

שהפך מעורב בכל תחומי החיים.<sup>117</sup> בעוד שבפולין נשענו על ה"אליטות המסורתיות" כדי לייצר ביסוס לעצמאותה של המדינה החדשה החל מ-1918, בברה"מ דאגו להרוס את האליטות הישנות כדי להצמיח חדשות המשרתות את רצונות השלטון החדש.<sup>118</sup> בברה"מ עברו חלק מהיהודים "תהליך מזורז של אקולטורציה", שבאה לידי ביטוי בין היתר באימוץ הלשון, התרבות וההווי.<sup>119</sup> כחלק מההבדל האידיאולוגי בין סגנונות השלטון ניכר כי הקו הקומוניסטי יצר את מירב הפער. תהליכי לאומיות ואקולטורציה עברו על היהודים הן בפולין והן בברה"מ אך אופיים היה שונה. במחקר השוואתי מרדכי אלטשולר ועזרא מנדלסון מסבירים כי יהודים בפולין שניסו "להשתלב באליטות הכלכליות והחברתיות נתפסו [...] כאיום על פולניותה של החברה והמדינה" וזאת לעומת היהודים בברה"מ אשר כחלק מהתפיסות האוניברסליות, והרצון לשמור על אחדות חיו בתוך מידה מסויימת של הכלה כלפי היהודים.<sup>120</sup> על-אף שהאפשרויות החברתיות של היהודים כקהילה בברה"מ הלכו והצטמצמו,<sup>121</sup> האפשרויות שנפתחו להתפתחות כלכלית היו קצת יותר גדולות בפני היהודי כבודד.<sup>122</sup> לעומת זאת בפולין הרגיש היהודי כי מגבלותיו גדלות ואפשרויותיו הולכות ופוחתות ויחד עם זאת הקהילה היהודית על זרמיה השונים הצליחה לפרוח ביצירה תרבותית, רוחנית, פוליטית, עיתונאית ועוד.<sup>123</sup>

הבדל נוסף בין המקומות בא לידי ביטוי בתחום הכלכלי ובכך שפולין נשענה בעיקרה על המשק החקלאי,<sup>124</sup> לעומת ברה"מ אשר עברה תהליכי תיעוש ומודרניזציה מהירים יותר.<sup>125</sup> עוד דוגמה ליחס השונה הוא גינויי האנטישמיות שבאו מצד השלטון הסובייטי כחלק מהשאיפה ליצירת אחדות אידיאולוגית במדינה הקומוניסטית,<sup>126</sup> לעומת התחושה ששררה על הקהילה היהודית בפולין – בה האנטישמיות מאיימת על קיומו של היהודי וזכתה לתמיכה מהמדינה ומהכנסייה.<sup>127</sup>

### דימיון ושוני בקולנוע

כמשותף בין העולמות הקולנועיים הללו ניכרים מספר מאפיינים. ראשית, השימוש בדמות הרבי חוזר בשני המקומות ומהווה קישור אל המסורת היהודית כמתן "קונטקסט" לאירועים כאשר בסובייטים הרבי מקבל לרוב אור שלילי וזאת כחלק מהאידיאולוגיה נגד מסורת וקהילה דתית. שנית, בשני המקומות הייתה התייחסות לאמריקה כמיתוס באופן משותף לאור תופעת ההגירה משתי המדינות בעבר ולסגירת שערי ההגירה החל מ-1924. המיתוס האמריקאי עליו יורחב בהמשך מופיע כחלום של שחרור ושל הצלחה כלכלית

<sup>117</sup> שם, עמ' 55.

<sup>118</sup> שם, עמ' 55.

<sup>119</sup> שם, עמ' 60.

<sup>120</sup> שם, עמ' 56. אולי מכאן נובעת טענתם של השניים כי ההבדלים הסוציאליים והשוני בין המשטרים העמידו את היהודי כפרט במצב שונה לעומת הקיבוץ היהודי כציבור. שם, עמ' 64.

<sup>121</sup> עד להיעלמותם כליל.

<sup>122</sup> שם, עמ' 60.

<sup>123</sup> שם, עמ' 62-64.

<sup>124</sup> יש לציין כי על-אף שהחלקאות שימש מקור הפרנסה העיקרי של אוכלוסיית פולין, היהודים אשר התפרנסו מחקלאות היו מעטים באופן יחסי. בתוך: עזרא מנדלסון, "פולין", *התפוצה: מזרח-אירופה*, עורך יעקב צור, (ירושלים: כתר, עמ' 169-209, 1976), עמ' 184.

<sup>125</sup> אלטשולר ומנדלסון, "יהדות ברה"מ ופולין", עמ' 56.

<sup>126</sup> שם, עמ' 57.

<sup>127</sup> שם, עמ' 58.

והוא מציג שינוי באורח החיים היהודי. ברם, הן בברה"מ והן בפולין עיצבו את סיפורו וניפצו אותו לעיתים קרובות, ברבים מהסרטים המיתוס נשבר או מוכתם.<sup>128</sup> בברה"מ הדבר נבע כחלק ממטרה אידיאולוגית ותעמולתית של המפלגה הקומוניסטית. גם שם וגם בפולין הנושא התייחס לתופעת ההגירה שהייתה נפוצה בשנים שקדמו למלחמת העולם הראשונה והמשיכו להתרחש בתצורה שונה אחריה.<sup>129</sup>

לצד קווי הדימיון, נושאי העיסוק השונים של הסרטים הסובייטיים לעומת הפולנים מורגש ומאופייין אחרת. יש הבדל שניכר ביניהם לרבות ברמת התוכן, הסגנון האומנותי והמסרים העמוקים יותר. מתוך הסרטים עולה פער גדול בין רמת מעורבות השלטונות בייצור הסרטים ובמסרים החבויים בהם. בסרטים הסובייטיים שלאחר המהפכה הבולשביקית מסרי התעמולה המדברים רעות על השלטון הקודם ומהללים את המפלגה הקומוניסטית עולים גם באופן גלוי וגם באופן סמוי. הניתוק של הסרטים הסובייטיים-יהודים מהנושאים הידיים, כיאה לאידיאולוגיה המפלגתית, ניכר גם הוא לאור השוואה לסרטים הפולנים-יהודים למשל בהצגת הקהילות בנושאי המסורת אשר מופיעים יותר בסרטים הפולנים מאשר בסובייטיים. נוסף לזאת, העיסוק בחיי הפרט שונה: בסובייטיים סיפורו של הפרט משרת מסר אידיאולוגי רחב יותר. מנגד, בפולנים העיסוק הוא בחיי הפרט ודרכו הצגת חיי היהודים והשטעטל. בפולנים יש למעשה ייצוג למאקרו דרך דמות סטריאוטיפית פרטית. לאור הבדלים משמעותיים אלו גם השימוש בדמויות מפתח הינו שונה. למשל שימוש בבדחן או שדכן חוזרים יותר בסרטים הפולנים לא נעשה בסובייטיים כיוון שלא שירתו דיו את המטרה האידיאולוגית.<sup>130</sup>

ואכן, ההבדל העיקרי העולה בין הקולנוע היידי-סובייטי לקולנוע היידי-פולני הינו ברמת המסרים. כידוע, קולנוע היה כלי תעמולה מרכזי עוד מתקופת המהפכה דבר אשר הוגבר עם תוכנית החומש של סטאלין. גולדמן כותב בספרו כי במסגרת תוכנית החומש של סטאלין בשנת 1928 היה גם מקום לשימוש בקולנוע ככלי תעמולה, תיעוש הקולנוע ודרישות להפיכתו לכלי תעמולה פוליטי.<sup>131</sup> לפי גולדמן שימוש בסיפורים של שלום-עליכם על השטעטל והיהודי שלפני המהפכה היו עלולים להיתפס כתכנים ביקורתיים

<sup>128</sup> ב"בריוועלע" האם זוכה לאיחוד עם שארית משפחתה אך מצבה נותר בצל אסונותיה וב"אָן אַ היים" המשפחה אמנם מגיעה לאמריקה ומשתקעת ברמות אקולטורציה שונות אך אם המשפחה משתגעת והגרעין המשפחתי מתפורר לאיטו. ב"נתן בעקער" התמונה מציגה את המיתוס במלוא הווייתו ושוברת אותו בעזרת ה"הוכחה" כי בברה"מ טוב יותר ושיטותיה טובות יותר. בסרטים אחרים לא תמיד רואים את אמריקה או את הדמויות מגיעות אליה, אך הווייתה תמיד נמצאת ברקע כמו חלומו של מנחם מנדל ב"יידישע גליקן" ועוד.

<sup>129</sup> גם כאשר אמריקה הייתה מיתוס חיובי כמו בסופו של "אידל מיטן פידל" הקהל לא זוכה לראות את התנהלות החיים החדשה של הדמויות מעבר לים.

<sup>130</sup> את ההבדלים בגישות השימוש בקולנוע אפשר לראות דרך ניתוח כרזות הסרטים שנעשה כחלק מתהליך המחקר לעבודה זו אך לא נכלל בקורפוס המנותח הסופי. (למרות שלא לכל הסרטים היו כרזות אפשר לקרוא מידע רב מתוכן על הסרטים). ניתוח כרזות הסרטים מחזקות את הטענה לגבי מרכיב התעמולה בקולנוע היידי-סובייטי גם בפני עצמו וגם בתוך השוואה מול הקולנוע היידי-פולני. הכרזות של הסרטים הסובייטיים עוצבו במלאכת מחשבת תוך שימוש בהן כחומר תעמולה ובסגנון של חומר תעמולה: השקעה רבה בעיצוב, בהענקת משמעויות בעזרת סימבולים, צבעים וגודל ההייצוגים היוזואליים. הדבר נראה במיוחד בדוגמת הסרטים "His excellency" ו"נתן בעקער פֿאַר אַ היים" בהם השימוש בסרטים לצורכי תעמולה ניכר כבר מהכרזה עצמה בה תוך שימוש בצבעים המייצגים את המהפכה כמו גם הצגת שני ה"צדדים" הנאבקים בסרט. (בראשון המאבק בין הרבי לבין הגנרל פון וואל ובשני המאבק בראשו של נתן בין אמריקה לברה"מ. גם לסרט "דורך טרערן" ניצר פוסטר שמבקש לקדם את הסרט אם כי בדרכים "עדיניות" יותר מהשניים שצויינו לעיל). ניתן לבחון את הכרזות גם בהשוואה מול הפרסום של הקולנוע היידי בפולין. בפולין ניכר כי הפרסום המועט שנערך לסרטים היידיים בוצע בסגנון מודעת רחוב כמו "פאשקוויל". הסרטים הללו ככל הנראה לא נדרשו לפרסום רב ולא הפכו לחומר תעמולתי גורף בידי המשטר. הסרטים הפולנים אשר זכו לפרסום בצורת כרזה היו הסרטים בהפקתו של גיוזף גרין אשר הביא מתהליכי ההפקה המפותחים של הקולנוע האמריקאי. סרטיו של גרין בעלי גורם "מושך קהל" כמו הכוכבת מולי פיקון קיבלו דגש בפוסטרים. וכך נראה כי לסרטים "אידל מיטן פֿידל" ו"מאַמעלע" הוצא פוסטר מושקע אשר שם את הכוכבת במרכזו. יחד עם זאת, גם כרזות אלו לא הכילו מסרים חבויים של תעמולה משטרית וקיבלו מידת השקעה מדודה. הסרטים של גרין יועדו מבעוד מועד הן לקהל הפולני אך גם לקהל בינלאומי ובתוכו הקהל האמריקאי הגדול. לאור זאת ניתן להסיביר את השימוש בסרטים הפולנים הללו בכרזות הפרסום. (בנוסף לשימוש בשחקנית הראשית כאטרקציה גם ב"אידל" נעשה שימוש בצבע בפוסטר האמריקאי וההשקעה בו ניכרת).

<sup>131</sup> Goldman. Visions. p.49

או חתרניים.<sup>132</sup> הפיתרון היה להתאימם לשלטון הנוכחי ולהעביר כך מסר שמרני או קונפורמי כלפי המשטר הסובייטי.<sup>133</sup> הנושאים הפוליטיים הובאו דרך הביקורת על שלטון הצאר שקדם למהפכה הבולשביקית, דרך הצגת הטוב שמביאה המפלגה הקומוניסטית לחייהם של היהודים ובביקורת חוזרת על אמריקה. התעמולה בסרטים הסובייטיים הייתה כל העת בדרגות שונות – אם כביקורת על אמריקה ואם כשבח למערכת הסובייטית. ככל שהתקדמו השנים ההשפעה של המפלגה הקומוניסטית הורגשה יותר כפי שאומר מרדכי אלטשולר: "המירווח שנותר לפעילות יהודית הלך והצטמצם עוד יותר במחצית השנייה של שנות השלושים בהדרגה נקט השלטון מדיניות מכוונת של הטמעת היהודים" ... "סטלין גרס כי יש 'לעזור' לתהליך פרוגרסיבי זה, אף באמצעי כפיה".<sup>134</sup> הדבר הורגש במיוחד בתכני הסרטים האחרונים, הקרובים לפרוץ מלחמת העולם השנייה לעומת הסרטים היידיים פולנים בהם כמעט ולא היה עיסוק במאקרו המדיני אלא בחיי הגרעין המשפחתי. הנגיעה במצב הפוליטי של היהודים הייתה בסרטים המאוחרים יותר בהתקרב לפרוץ המלה"ע. גרין מתארת את התעמולה האידיאולוגית בסרטים היידיים-סובייטיים כחלק מהמהפכה התרבותית שעברה על יהודי ברה"מ תחת שינויי המשטר. בתחילה השינוי והמהפכה התרבותית הביאו לחופשיות ביצירה היהודית שעם הזמן הלכה והוכפפה גם היא לצרכי התעמולה האידיאולוגיים של המפלגה הקומוניסטית. לא עוד עיסוק בפן האסתטי או בפן הייצוג הדוקומנטרי או העלילתי, כי אם מתן שירות ל"מהפכה התרבותית".<sup>135</sup> במקרה זה המהפכה התרבותית החלה לשנות עצמה לכדי ה"ריאליזם הסוציאליסטי" הבא לידי ביטוי בצורה הטובה ביותר ב"נתן בעקער".<sup>136</sup> בכל הסרטים היידיים-סובייטיים, בין אם נעשו תוך שימוש ביצירות ספרותיות או התבססו על תסריט מקורי, שובצו מסרים התומכים במשטר הנוכחי, בצדקת דרכה של המפלגה הקומוניסטית, ובהכפשת השלטון הקודם או שלטונות אחרים.

## 2.4 ריאליזם סוציאליסטי

על-אף היותה של היצירה הקולנועית היידיית-סובייטית חלק מה"נישה" היהודית היא הפכה לאומנות מגוייסת לאידיאולוגיה הקומוניסטית. בכדי להבין את אופיה של יצירה זו יש לבאר את מושג הריאליזם הסוציאליסטי כמאפיין מרכזי של האומנות הסובייטית. המושג "ריאליזם סוציאליסטי" קשור ישיר אל היצירה הקולנועית שנעשתה בברית המועצות לאחר המהפכה הבולשביקית, דבר שבלט במיוחד לאחר

<sup>132</sup> Ibid, p.49

<sup>133</sup> Goldman. *Visions*. p.49. דוגמה לכך עולה למשל בסרט "דורך טרערן" בו שלושת קווי העלילה מחזקים את הביקורת על המשטר הצארי ובכך משבחים את שלטון המפלגה הקומוניסטית.

<sup>134</sup> אלטשולר, "מן המהפכה", עמ' 36.

<sup>135</sup> Laura Greene, "Nosen Beker Fort Aheym: A Yiddish Film for a Soviet Homeland" in Sylvia Paskin ed. *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, (Michigan, Five Leaves, 1999, p.155

<sup>136</sup> Ibid, p.155. הוברמן אומר כי הסרט הינו דוגמה לשיטת הריאליזם הסוציאליסטי – שילוב בין הנושא החשוב ביותר נכון לאותו רגע יחד במציאות היום-יומית יחד עם מאפיינים הירואים. [Hoberman, *Bridge*, p.177]. "נתן בעקער" אמנם מביא את הריאליזם הסוציאליסטי בצורה הישירה ביותר אל המסך, אך גם בסרטים שקדמו לו, ואף כאלה שקדמו לתוכנית החומש, ניכר גירסא כזו או אחרת לתעמולה הסובייטית.

תוכנית החומש של סטאלין ב-1928.<sup>137</sup> בעקבות תוכנית החומש הכלכלית גם היחס לאומנות השתנה והיא "נתפסה ככלי נשק אפקטיבי בקידום מטרות הקומוניזם".<sup>138</sup>

דנה אריאלי-הורוביץ, חוקרת ההיסטוריה של האמנות, מביאה בספרה הסבר מפורט אודות מונח "האומנות המגוייסת" שטבע אנגלס ועל הריאליזם הסוציאליסטי ככלי תעמולתי שנגזר ממנו.<sup>139</sup> לדבריה השימוש באומנות המגוייסת בברית המועצות החל ישר עם המהפכה הבולשביקית והתפתח לאחר עליית סטאלין לשלטון בין השנים 1924-1932 במהלכן "הוגדרו פרמטרים ברורים יותר וחודדה התביעה לריאליזם".<sup>140</sup> לטענת אריאלי-הורוביץ הריאליזם הסוציאליסטי לא נכפה על האמנים מלמעלה אלא בא מתוך תהליך "דו-סיטרי" הכולל את המפצים של האומנות.<sup>141</sup> יתרה מכך מפרטת החוקרת כי למרות עמדות שונות לגבי תפקידיה של האומנות, הריאליזם הסוציאליסטי הפך לסגנון המועדף,<sup>142</sup> ואף הוכרז כשיטה האמנותית הסובייטית הרשמית בכינוס של איגוד הכותבים ב-1934.<sup>143</sup> זאת ועוד, "תהליך התבססותו של הריאליזם הסוציאליסטי היה הדרגתי",<sup>144</sup> ואולי אף משקף סוג של התייצבות במהפכה התרבותית בברה"מ בשנים 1928-1931.<sup>145</sup> סגנון זה אשר בא לידי ביטוי בתחומי הציור והספרות פילס את דרכו גם אל הקולנוע הסובייטי ואל הקולנועי היהודי-סובייטי.<sup>146</sup>

## 2.5 הומור ככלי ביקורת

רבים מהסרטים המצויים בעבודה זו ניצבים תחת ז'אנר הקומדיה הקולנועית.<sup>147</sup> הסרטים הקומיים מהווים פן נוסף באופן העברת ביקורת חברתית על הקהילה היהודית פנימה ועל החברה הסובבת אותה. ההומור מהווה כלי אשר מרחיב את אפשרויות חופש הביטוי האומנותי ובכך מאפשר ביקורת חדה יותר על החברה. יוסוב-שלום, חוקרת ספרות ופולקלור, מגדירה את ה"הומור היהודי" כהומור בו הלועג והנלעג הינם יהודים. היא סוקרת במאמרה מספר מאפיינים ממחקרים שונים המציגים את בסיס ה"הומור היהודי" לדעתה; בתמציתם ניכר כי הנושאים עוסקים בחיי היום יום – אוכל, שתייה, אנטישמיות וכיו"ב. בעזרת נושאים אלו ההומור מתרכז בביקורת חברתית ויוצא נגד סמכות.<sup>148</sup> אבנר זיו, חוקר הפסיכולוגיה של ההומור, מונה שלושה מאפיינים אינטגרליים לטעמו של מה שהוא מכנה "הומור יהודי"; הפיכת הטראגי לקומי (עם

<sup>137</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.154-155. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.175; אלטשולר, "מן המהפכה", עמ' 34-35; אריאלי-הורוביץ, *אמנות ורודנות*, עמ' 173.

<sup>138</sup> שם, עמ' 173.

<sup>139</sup> שם, עמ' 183.

<sup>140</sup> שם, עמ' 169.

<sup>141</sup> שם, עמ' 179.

<sup>142</sup> שם, עמ' 179.

<sup>143</sup> שם, עמ' 180.

<sup>144</sup> שם, עמ' 181.

<sup>145</sup> רובין בתוך דנה אריאלי-הורוביץ, *אמנות ורודנות*: אוונגרד ואמנות מגוייסת במשטרים טוטליטריים, (תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, ההוצאה לאור, תשס"ח 2008), עמ' 181.

<sup>146</sup> כפי שיפורט בהמשך, חוקרי הקולנוע הוברמן ולאורה גרין מתייחסים אל המושג במיוחד בהקשר הסרט "נתן בעקער פארט אהיים" אך ניתן לראות תופעה זו גם בסרטים שקדמו לו בדרגות שונות.

<sup>147</sup> זאת בנוסף לעיסוקה של זהבית שטרן בסרטי המלודרמה היידית שחלקם מובאים בעבודה זו גם כן.

<sup>148</sup> מירי יוסוב-שלום, "ההומור היהודי-הידישאי והתיאטרון במזרח אירופה", *לימודים – כתב עת וירטואלי לענייני חינוך והוראה*, (7 - תמוז תשע"ג - 6/13, 2013).

קורטוב של אבסורד), מטרת ליכוד פנימי תוך הבדלה מהסביבה, וכן הומור עצמי המכיל גם ביקורת עצמית.<sup>149</sup> זיו גורס כי שלושת היסודות הללו בולטים ב"הומור היהודי", אך עם זאת הוא מסייג ואומר שהם מצויים גם בקרב הומור של עמים אחרים.<sup>150</sup> ואכן, חשוב להבין את מושג ה"הומור היהודי" בו עושה שימוש זיו בתוך הקשר. מושג זה בא בעצם כ"תת-קטגוריה" בתוך עולם ההומור.<sup>151</sup> לטענתי, הגדרות הומור אלו באות לידי ביטוי בדמויות חוזרות בקולנוע היידי כמו בבדחן בשדכן ובדמויות השוליים האחרות. בייצוג דמויות מוכרות בקרב החברה היהודית "מורשים" היוצרים היהודים לטמון את ביקורתם בעזרת אותו הומור עצמי.<sup>152</sup> דואליות אשר באה לידי ביטוי לדעתי למשל דרך דמות הבדחן ודמויות מסוגננות כמותו – שיתוף פעולה עם הממסד לצד ביקורת. יחיאל שטיינך, חוקר ספרות היידיש, גורס כי השימוש ב"הומור עצמי" בולט בקרב הקהילה היהודית המזרח אירופית שצוחקת על מנהגיה כמנגנון ביקורת.<sup>153</sup> הוא מגדיר את מהות ההומור "כהשקפה על מצבים ועל תכנים של חוסר-תואם בחיים".<sup>154</sup> כלומר, ההומור מתעסק בנושאים ש"אינם מסתדרים" וכך מאפשר לאפיין חלק מתרבות הקהילה. הדבר בולט גם בקומדיית הבדחן, אשר עולה אף היא בסקירתו של שטיינך.<sup>155</sup> לדעת מרדכי רימור, חוקר הפסיכולוגיה והפילוסופיה בהקשר ההתנהגותי, ההומור הינו כלי הממלא פונקציות אישיות וחברתיות. בין הפונקציות הללו ההומור מביא בפני הקהל אמירות ביקורתיות על החברה והקהילה.<sup>156</sup> לטענת רימור מטרת הפונקציה החברתית הינה לייצר שיפור חברתי.<sup>157</sup> הוא מוסיף ואומר כי השימוש בהומור "קיצוני" וחריף משמש לעיתים כהגנה ולעיתים כהתמודדות עם לחץ באספקט האינדיבידואלי.<sup>158</sup> נראה שככלל, בהגדרות שהוצגו מצוי הפן הביקורתי של ההומור כמכנה משותף עליו מסכימים מירב החוקרים, תוך התייחסות גם אל ה"הומור העצמי" הבא עימו.

<sup>149</sup> אבנר זיו, *המשמעות הפסיכולוגית של ההומור היהודי (מחקר)*, (תל-אביב: המכון לחקר עמנו, 1988), עמ' 8.

<sup>150</sup> שם, עמ' 8. עוד טוען זיו כי ה"הומור היהודי" התפתח כ"נשק" לטובת המבקרים, [זיו, *המשמעות הפסיכולוגית*, עמ' 4] בתוך השינוי המחשבתי שעוברת הקהילה היהודית, ולדעתי גם כחלק מהשינוי הכולל במזרח אירופה. [ישראל ברטל, "אפיקי חילון בחיי יומיום", בתוך *זמן יהודי חדש*, כרך א', עורכים ירמיהו יובל ואחרים (עורכים), (ירושלים: כתר, עמ' 242-243, 2007), עמ' 242] בפועל, בהגדרתו של זיו הוא אינו מביא את המאפיין המייחד והמבדיל בין ההומור היהודי להומור בכלל. מנגד, הוא מאפיין את ההומור העצמי בתוך ה"הומור היהודי" כך: "בצורת הומור זו, אדם לוקח את עצמו ואת תכונותיו כאובייקט לצחוק", [זיו, *המשמעות הפסיכולוגית*, עמ' 7] ומוסיף ואומר כי "ההומור העצמי מפנה את חיצו לעבר ההומוריסט עצמו." [שם, עמ' 7] כלומר, ההומור העצמי משמש ככלי קומי ברמת הפרט. אך זיו מוסיף ואומר כי "אדם הצוחק לעצמו זוכה להערכה חיובית של סביבתו", [שם, עמ' 7] ושייתכן כי דפוס זה קיים גם במישור הקבוצתי ובמישור הלאומי. [שם, עמ' 7] במילים אחרות זיו מקשר את ההומור העצמי של הפרט אל רמת המאקרו שהיא, לדעתו, ה"הומור היהודי" של הקהילה המסורתית הצוחקת על עצמה.

<sup>151</sup> יחיאל שטיינך, "ספרות ההומור ביידיש ובעברית בקרב יהודי מזרח אירופה ומקורותיה", *הומור מקוון*, 4: 45-59 (אוניברסיטה עברית: החוג ליידיש, 2014), עמ' 49.

<sup>152</sup> לדעת זיו, גם בתוך הביקורתיות של ה"הומור היהודי" עם תחילתו, הביקורת הסאטירית הייתה דו-ערכית. לטענתי הביקורת של אנשי הרוח היהודים על הקהילה אמנם הייתה קיימת, אך כללה גם לא מעט חיוק ואהדה. Stora-Sandor, בתוך: זיו, *המשמעות הפסיכולוגית*, עמ' 4.

<sup>153</sup> שטיינך, עמ' 45-46. שטיינך מתייחס אל ה"הומור היהודי" וסוקר במאמרו את התפתחות המחקר בתחום. לטענתי ההומור היהודי נחקר עד כה בעיקר בהקשר הספרותי והעיתונאי. [שם, עמ' 46] עוד טוען שטיינך שהתמקדות בהומור המיוחס לזיאנר עממי העומד בתוך גבולות עם מסויים, היא הצגת פן שונה בחקר ההומור שלא נעשתה רבות [שם, עמ' 49].

<sup>154</sup> שם, עמ' 48.

<sup>155</sup> שם, עמ' 46.

<sup>156</sup> מרדכי רימור, "הומור - בראי הפסיכולוגיה והחברה", *כנרת*, 18: 25, (עמ' 25-29, 2010), עמ' 27.

<sup>157</sup> שם, עמ' 27.

<sup>158</sup> שם, עמ' 27.



### 3. דיון

#### דמויות ומוטיבים

##### 3.1 דמויות השוליים כדמויות מפתח

דמויות השוליים החברתיים משחקות תפקידים משמעותיים בסרטים היידיים ולעיתים יכולות להיות טמונות אפילו בדמות הראשית. אלו דמויות 'מנודות' בצורה מסויימת מה; קהילה היהודית אשר 'נבלעות' בסביבתן ומתוך כך מאירות אותה באור ביקורתי (כמו למשל דמות ילד או דמות סב). השוליים החברתיים מציבים אותן כשונות בנוף ה"גיבורים" ובכך הן מבליטות מסרים חבויים בסרטים ואמירות מרכזיות על החברה היהודית – אם כביקורת ואם כהצפת נושאים שונים. את דמויות השוליים שעלו מניתוח הסרטים אני מחלקת לשלוש קטגוריות: 1. דמויות שוליים חברתיים אשר מהוות דמויות ראשיות בסרט 2. דמויות משנה בסרט שבאות מהשוליים החברתיים 3. דמויות שוליים בסרט הבאות מתפקיד חברתי מרכזי.

**בקטגורייה הראשונה** – דמויות ראשיות כמו ה"פורים-שפילער" געצל, מוטל בן פייסי היתום ב"דורך טרערך",<sup>159</sup> "אידל" הכליזמר, חוויקה ב"מאמעלע", דמותו של בניה קריק המאפיונר והירש לעקערט המהפכן. אלו דמויות אשר לא באות מה"מקצועות" הרגילים או ממעמד חברתי גבוה. אלו דמויות שנויות במחלוקת או מודרות חברתית שמראות עולם אחר בקהילה היהודית כשהן הופכות לגיבורי העלילה. אלו הן הדמויות הראשיות בסרט והיותן בשולי החברה מציבה אותן לרוב גם כבדחנים גלויים או סמויים וכיו"ב.

**בקטגורייה השנייה** – אלו הן דמויות המשנה כגון הסב ב"פורים-שפילער", הסב ב"אָן אַ היים", דמות הילד ב"מאמעלע" והילד הקטן ב"אָן אַ היים". גם דמותו של גיים ב"נתן בעקער" והדמויות האפרו-אמריקאיות ב"אָן אַ היים" באות מתוך שוליים חברתיים שאינם מוכרים לקהל היידי דיו ומכאן ייחודן.

דמויות הילדים והסבים מציגות את השוליים החברתיים המופלים לרעה ומהווים "עול" כלכלי על משפחתם. הדמויות באות דווקא משני קטבי הגיל ומדגישות כך גם את הפערים הבין-דוריים. בעוד דור הביניים הצעיר (כפי שיפורט בהמשך) מייצג את החילון והמודרנה, דמויות הסב והילד מציגות שימור של מסורת דרך הכתבה חברתית – הסב מתוך המנהגים המוכרים לו והילד מתוך היותו נתון למערכת חינוכית מסורתית לפי ערכים קהילתיים (ה'חדר'). הדמויות הללו מבקרות תהליכי התעשרות, חילון, התרחקות מחיי המשפחה שעוברות הדמויות הראשיות או המשפחה היהודית הגרעינית.

הדמויות השחורות מופיעות באופן נדיר בשני סרטים יידיים – האחד פולני והשני סובייטי. הן מייצגות את אופן ההסתכלות של הקהילה היהודית לפי פרשנות היוצרים ליחס אל השונה והחיצוני לחברה היהודית (כמו גם על אמריקה ועל השונה באמריקה). חשיפה זו על החברה מציגה מחד עין ביקורתית וניסיון קבלה מנגד. המימד ה"אקזוטי" שבצבע העור השונה של הדמויות – תוך שימוש הומוריסטי – חושף תפיסות עולם חבויות. ב"נתן בעקער" רצונם של הסובייטים דווקא להציג את תהליך הקבלה של דמותו של גיים

<sup>159</sup> שחולק את התפקיד הראשי עם החייט.

כשווה לכל פועל אחר, באימוץ שלו לשיטה הסובייטית וקבלתו החברתית, לעומת חייו באמריקה הגזענית. ב"אָן אַ היים" הדמויות השחורות מציגות היררכיה חברתית אשר מסייעת להבנת מיקומם של היהודים בתהליך ההגירה ואת ה"קסם" האמריקאי של ההצלחה.

**בקטגורייה השלישית** נכנסות דמויות שוליים בסרטים אשר בעלות תפקיד חברתי חשוב: הנווד, הרב והשדכן. דמויות מפתח אלו באות מהשוליים החברתיים, מאירות את העלילה ומוסיפות לייצוג החברתי של הקהילה היהודית לפי תפיסתם של היוצרים. ביקורתן עוסקת ביחס אל החלש או השונה, בתרומה החברתית שלהם ובתדירות בה הם קיימים בחברה היהודית.

מתוך שלוש הקטגוריות הללו הדמויות משרתות מטרות של חיזוק מוטיבים ומסרים קהילתיים תוך שימוש במיקומן החברתי. בפרק זה אדון בקטגוריות השונות בהן דמויות השוליים באות לידי ביטוי ומשרתות מסרים וערכים חבויים מהיוצרים אל הקהל.

#### **א. דמות השוליים כדמות ראשית**

הדמויות הראשיות אשר באות מתוך השוליים החברתיים משמשות להעברת ביקורת חברתית, חשיפת נושאים בוערים בחברה וחיבור חיי היום-יום של הקהילה היהודית מתוך נושאים ודמויות מוכרות.

#### **סרטים יידיים-סובייטים**

במקרה של דמויות השוליים בסרטים הסובייטים ניכר השימוש בהן לצורך הצגת המפלגה הקומוניסטית באור חיובי תוך שימוש בדמות חבויה וחבולה. ב"דורך טרערן" למשל ישנם שלושה סיפורים המתרחשים במקביל ומתחברים לקראת הסוף יחדיו כשאחד מהם הוא סיפורו של מוטל בן פייסי החזן כדמות שוליים בתפקיד ראשי (בנוסף לחייט).<sup>160</sup> הדמות הינה דמות שוליים חברתיים גם בהיותו ילד וגם בהיותו יתום כאשר דרכו מוצג העולם הלימודי של ילדי העיירה ב'חדר', אווירת הלימודים המלווה בזלזול ברבי ופחד ממנו ובתוך אלו מועברת הביקורת על הממסד.<sup>161</sup> לפי גולדמן, במאי הסרט הציג את שיטת הלימוד ב'חדר' עם נגיעה סאטירית.<sup>162</sup> טענה זו נתמכת על ידי הוברמן שאומר כי ההתנהלות הכאוטית בסצנות ה"חדר" של מוטל מייצגות את הסאטירה של שלום-עליכם בהסתכלותו על ה"חדר" המסורתי כיעד של ההשכלה של המאה ה-19 ולא פחות של המפלגה הקומוניסטית במאה ה-20.<sup>163</sup> בסאטירה זו טמון לעג לשיטה המיושנת לעומת ההשכלה המודרנית ואמירה חדה על שיטה ה"יהודית" כלא רלוונטית בחינוך הסובייטי. הבחירה האומנותית להדגיש קטעים אלו בעלת אמירה ביקורתית על החינוך והשיטה שבאה מצד היוצרים ובהשפעת השלטון תוך שימוש בדמות השוליים חברתית – היתום הנדחק בין הכיסאות.

<sup>160</sup> החייט מופיע בהמשך בקטגוריית הנווד – כ"יהודי נודד".

<sup>161</sup> הילדים הינם עושי 'צרות' ומעשי קונדס ומתעלמים מלימוד התורה. הרב מאופיין במראה דתי מקובל – זקן, כובע, ציציות ומאפיינים שמענגים אותו כסימבול דתי.

<sup>162</sup> בו הרבי מנסה למשוך את תשומת הלב של התלמידים ללא הצלחה. Goldman, *Visions*, p.41.

<sup>163</sup> Hoberman, *Bridge*, p.130-131.

דוגמה נוספת לכך עולה כשמוטל נותר בחדר לצד ילדה בעלות מראה ייחודי, כ'גמדה' או 'פגומה' שמתקשה ללכת לבד, כלומר, דמות משולי החברה.<sup>164</sup> העמדת שתי דמויות השוליים הללו זו לצד זו מביאה ביקורת חברתית על היחס אל השונה,<sup>165</sup> כמו גם הקבלה בין השתיים. מוטל אינו אהוד על הרבי אשר מוצג באור שלילי ביחסו הרע אל היתום.<sup>166</sup> התנגשות הסיפורים בסרט מאפשרת אתנחתא קומית יחד עם הסצנות הקשות שמסמלות את היזרקותו של היתום אל שולי החברה כל הזמן.<sup>167</sup> היתום מסמל ביקורת על התנהלות החברה גם בצורה אקטיבית כאשר עומד בראש ההמון המוחה על יחס בעל הפונדק לחייט ובזאת גם ביקורת על הפער בין העשירים לעניים.<sup>168</sup> זוהי למעשה 'נקמתו' של היתום ברב המכה, בעשיר המזלזל ובעקבות זאת חלה למעשה הנקמה של כל המעמד הנמוך שיוצא אל הרחובות. השימוש בדמות השוליים כאן נעשה במיוחד בשביל העברת הביקורת וחיזוק מוטיבים המבחינים בין הדורות ובין הערכים המרכזיים.

דוגמה נוספת לדמות ראשית משולי החברה מופיע בסרט "בניה קריק" בו דמותו היא ייצוג ייחודי של גאנגסטר יהודי כדמות ראשית. דרך המאפיון מובאת ביקורת על שלטונות הצאר שקדם למהפכה הבולשביקית כאשר שימוש דווקא בדמות קיצונית כל-כך מהווה חשיפה אל התנהלות סמויה מן העין בתוך הקהילה היהודית. תחת המשטר הסובייטי נושאי הסרטים נבחרו בקפידה תוך בחינת התוכן על-ידי המשטר כמו גם בחינת אופן ייצוגו של המשטר. הייחוד בסרט זה הוא בעיקר בדמות הראשית כדמות שוליים שהיא ב"שולי השוליים" החברתיים המובאת קדימה.<sup>169</sup>

איפיוני דמותו של בניה מתקבלים גם דרך הצגת משפחתו ב'קשיחותה' כלפי הסביבה בדגש על אכזריותו של בניה.<sup>170</sup> הפרולוג מדגיש את האימה שמטילה הדמות.<sup>171</sup> בניה מוצג בתור 'המלך' כאשר כינוי זה מאשרר את מעמדו הבלתי מעורער כמי ששולט בחיי היום-יום של סביבתו.<sup>172</sup> לפי בריקר הסיפור מבוסס רבות על המיתוסים שהיו ידועים אודות השודדים והעבריינים האכזריים באודסה, כלומר, מתוך עולם פשע ידוע ומוכר לקהילה היהודית בברה"מ. בריקר אומר כי באבל עשה שימוש בשני מאפיינים ריאליסטיים מרכזיים מחיי השודדים באודסה: השימוש במכתבים והשימוש בפשיטות על עסקים.<sup>173</sup> משני כלים אלו עולה כיצד דמותו של בניה קריק משליט סדר ואימה בקרב הציבור ומבוסס על התנהלות מאפיונרית שעל-אף

<sup>164</sup> לא ברור האם הדמות הינה ילד או ילדה. לפי הלבוש והזיהוי בצפייה בסרט בחרתי לזהות את הדמות כילדה וזאת לאור לבוש השמלה, תווי הפנים העדינים יותר, ראשה המגולח אשר חשוף ללא כובע כמו שאר הילדים וכן, כיוון שלא ניתן לזהות ציניות משתרכות מהבגדים כפי שיש לשאר הילדים בחדר. לעומת זאת הוברמן מצייין בספרו כי מדובר בילד אך לא מביא אישורים לכך. ראה Hoberman, *Bridge*, p.128.

<sup>165</sup> דוגמה לכך עולה בסצנה בה דמות הילדה מכינה בובה מטלית ועוטפת אותה בתפילין כנחמה וכשימוש ייחודי ואף מתריס בחפצים דתיים.  
<sup>166</sup> כאשר מגלה הרבי כי מוטל עזב את הילדה הוא כועס עד מאוד. הדבר מביא להשלכות קשות המציגות את הרבי באור שלילי מאוד; הוא צועק, שואל את אחד הילדים כיצד יש להעניש את היתום, גורם לילדים כולם ולמוטל בפרט לפרוץ בבכי ואף מפשיט מכנסיו של מוטל כדי להכותו עם החגורה.

<sup>167</sup> עת נכנס החייט לרכוש את העז הענישה מתעכבת ומוטל זוכה באפשרות לנוס מידי הרבי. שילוב הכאוס שנוצר מ'התנגשות' הסיפורים מאפשר אתנחתא קומית קלה בעוד מוטל רץ ומכנסיו נשמטים כל העת. הוא מוצא עצמו על דרך ראשית מנסה להתלות על כרכרה עוברת אך 'נזרק' בחזרה אל שולי הכביש, כמו גם אל שולי החברה.

<sup>168</sup> הילדים, שעד כה הוצגו כמי שתומכים במוטל, מביעים את הביקורת והזלזול כלפי הפונדקאי וחבריו בעזרת עוויות בפניהם בהפגנותיות. לכן, מפתיע שהקרנת הסרט אושרה לאור הביקורת הסמויה על המשטר הסובייטי.

<sup>170</sup> המאפיון יודע כל המתרחש בסביבתו, מטיל אימה על משפחות שלמות ואינו חושש מפני המשטרה. דמותו האכזרית וארגונו המסועף (אך מסודר) מוצגים באיפיון רצחני. למשל כבר בתחילת הסרט עם סיפור רציחתו של מרטנס אשר הלשין על קריק למשטרה.

<sup>171</sup> רציחתו של מרטנס באכזריות, ההודעה על כך לאישתו וילדיו ולבסוף תמונת גופתו והכובע הצף בים המסמל את מותו באופן ברור וסופי – כל אלו באים להבליט את אכזריותו של בניה.

<sup>172</sup> בנוסף, ניתן מידע גם על ארגונו המסודר של קריק: תחתיו מנהלים אנשים אשר פועלים כ'חיילים' בארגון פשיעה.

Boris Briker, "The underworld of benya-krik and babel, i. 'odessa stories'", *Canadian Slavonic Papers-Revue Canadienne Des Slavistes*, (1994 Mar-Jun, Vol.36(1-2), pp.115-134, 1994)<sup>173</sup>

היותה פשע, הייתה מוכרת לחברה ונבעה מתוך סממנים ריאליסטיים מוכרים לצופה. בשימוש בהליכים אלו וההכרה בעצם קיומה של הדמות הינה הביקורת החברתית המועברת בסרט.<sup>174</sup>

ההתקוממות והפעולות החתרניות של קריק מקבלות הכרה מהמפלגה הקומוניסטית כיוון שהופנו כנגד שלטון הצאר שקדם לה. דוגמה לכך עולה כשבמסגרת איסוף התרומות גם בניה תורם מטבע ומקבל הערכה על תרומתו.<sup>175</sup> לאור תרומתו ניכר כי הוא תומך במהפכה בצורה אקטיבית ואולי משום כך דמותו התקבלה בהשלמה מצד המפלגה הקומוניסטית; על-אף אכזריותו המיצוב שלו כתומך המהפכה שם את מעשיו האכזריים כחלק מהתנגדות או מחוסר ברירה אל מול התנהלות השלטון הצארי.<sup>176</sup> ברם, נאמנותו של בניה כלפי הבולשביקים מועברת לעיתים בצורה חד משמעית ולעיתים מקבלת סימן שאלה מפתיע אשר מודגש בסיומו של הסרט ובחיסולו של בניה וכנופייתו על-ידי חיילי הצבא האדום. את הסיבה לכך אולי מספק בריקר כשחוזר אל דמותו של מישקה יפונצ'יק,<sup>177</sup> ומספר כיצד אחרי שישב בכלא הצארי הפך למנהיג כנופיות באודסה.<sup>178</sup> ההפכפכות בהצגתו של קריק מראה גם הפכפכות מסויימת בהצגה של המהפכה הבולשביקית שרק בסוף מקבלת חותם ברור יותר כאשר ידם של הבולשביקים על העליונה. הסרט מציג כיצד בניה קריק תומך במהפכה, אך לא תמיד הולך בדרכים המקובלות שלה. הוא מעודד את הדאגה למעמד הפועלים אך בה בעת בורח מאחריות שניתנה לו להילחם בחזית למען הבולשביקים. על כל אלו מוצג בניה כדמות שנויה במחלוקת, שבעת תמיכתה במהפכה היא צודקת ועם היפרדותה מהמאבק משלמת במחיר חייה. לפי מאפייני דמות שוליים זו מהווה ביקורת חברתית חדה על הקהילה היהודית ועל השלטון הצארי. זוהי דמות שוליים קיצונית ואכזרית שלא בהכרח עושה שירות טוב למיוצגים דרכה – לא למפלגה הקומוניסטית ולא ליהודים.<sup>179</sup> את ההפכפכות של הדמות אולי ניתן להסביר באמירותיו של באבל כי אסף חומרים ומידע לספריו "כמיטב דרישות הממסד הספרותי", משמע לפי הצנזורה המפלגתית ודרישותיה.<sup>180</sup>

<sup>174</sup> העלילה מתוארכת לתקופת האימפריה הרוסית כפי שעולה מדוגמת מתמונתו של ניקולאי השני במטה המשטרה. התיארוך מודגש גם בהופעת כיתוב ההזמנה לחתונת דבורה קריק המציינת בסופה את התאריך ואת השנה – 1914, כלומר, לפני המהפכה הבולשביקית ועליית המפלגה הקומוניסטית לשלטון. יחד עם זאת נראה כי תנועות מהפכניות מתחילות לצוץ ומסמנות את סוף שלטונו של הצאר, לקראת המהפכה הבולשביקית וכינונה של רוסיה הסובייטית. [דוגמה לכך הינה בשקופית המספרת על טרטקובסקי, בעל המאפיות באיזור, שעדיין לא החליט מה דעתו כלפי המהפכה. דוגמה נוספת הינה באירוע בו משתתף בניה קריק השותה לשוכרה ובו מורמת כוסית 'לכבוד המהפכה']. יש רמיזה כי המשתה הנוסף בסרט הינו אירוע התרמה לטובת פועלן של תנועות המהפכה כשמארגן האירוע נואם ומבקש תרומה על-מנת 'לעזור למאבק ההירואי שלהם' נגד המשטר ה'ארורי'.

<sup>175</sup> ולתגובה: "בשם המהפכה – מרסי"; יש שימוש גם בכותרת מעיתון בנושא החלטות וועדת העובדים כדי להציג את התפתחויות האירועים. לפי הכותרת ההתארגנות גדולה ומורגשת מצד מעמד הפועלים המדוכא. באירוע ניכר שבניה מראה עמדה ברורה יותר בתחילה, לעומת טרטקובסקי שמתחבט ברגשותיו כלפי רוח השינוי. היחס אל מעמד הפועלים מוצג בסצנה בה בעל המאפיות מתייחס אל עובדיו באופן מזלזל ופוגעני. גישתו הצינית כלפי העובדים כשיוצא 'לברכס' מציגה את הצד המפוחד שלהם והתנגשות עם אחד העובדים מביאה ליפיוץ. התנשאותו של בעל המאפיות מודגשת בעזרת מיונסצנה המציגה היגעלות מלחיצות היד וכן דרישה לחנופה ולכבוד מצד העובדים. ברקע רואים כי ברחובות מתרחשות הפגנות הכוללות שלטים, דגלים ואנשים הלבושים בסגנון חצי צבאי.

<sup>176</sup> דוגמה לכך באה בערב ההתרמה כשבניה מסכים עם בעל בריתו שאומר: 'המהפכה תקרה כך שכולנו ניקח להם את הכסף'. כלומר, המאבק הוא אל מול ההתנהגות הדורסנית והלא-הוגנת כלפי מעמד הפועלים.

<sup>177</sup> המהווה השראה לדמותו של בניה קריק.

<sup>178</sup> לפי בריקר בזמנים מעורערים אלו של מלחמת אזרחים המאפיינו כרת ברית עם קבוצות פוליטיות שונות כמו הבולשביקים, האנרכיסטים וארגוני ההגנה על יהודים מפני פוגרומים. [Briker "The underworld", p.129]. הסבר זה אולי עונה על שאלת נאמנותו של קריק שאינה מוחלטת מספיק גם בסרט.

<sup>179</sup> מצד אחד, המפלגה הקומוניסטית אינה הצד השלטוני בעת התרחשות העלילה ועל-כן חתרנותו של המאפיינו תחת השלטון מתקבלת על הדעת והדבר שירת את המפלגה כחלק מהתעמולה נגד השלטון שקדם למהפכה. מצד שני, חתרנותו של קריק מצטיירת לעיתים כאלימה ולעיתים כמעודנת ובעלת מימד תומך בהמהפכה הבולשביקית.

<sup>180</sup> אפרים זיכר, 'על חייו של באבל, עלייתו המסחררת וגורלו הטרגי', בתוך איסאק באבל: כל הכתבים, עורך אפרים זיכר, (כרך 1, ירושלים: כרמל, 2009), עמ' 16-17.

לפי אפרים זיכר, באבל לא תמיד הביע תמיכה שלמה בשלטון הסובייטי ורצה להציג גם את הקשיים והגרוטסקיות של חלק מהדמויות, דבר אשר יכול להסביר את הדואליות בייצוגם בסרט.<sup>181</sup>

דמות נוספת בה עשה שימוש הקולנוע היידי-סובייטי לטובת מטרות תעמולה הינה דמותו של הירש לעקערט. דמותו של הסנדלר אינה דמות שוליים מיידית אך היותו מנהיג מהפכה ומוביל למרד מעמידה אותו בעמדת דמות מרכזית מהשוליים החברתיים בסרט "His Excellency" משנת 1928. דמותו בעלת אמירה חברתית מתוך בשולי החברה על-אף שהגנרל והרב תופסות את קידמת הבמה (וזאת עולה במיוחד דרך כרזת הפרסום). לעקערט הינו דמות שוליים כיוון שהוא מורד סוציאליסט אשר מנסה להתנקש בחיי הגנרל האכזר. הדמות יוצאת מתוך מעמד הפועלים אל פעולת ההתנקשות ויוצרת "על הדרך" ביקורת על התאכזרות שלטונית הצאר כנגד יהודים ועל החיים שקדמו למהפכה הבולשביקית.

לעקערט הבונדיסט הינו דמות יוצאת דופן ככלי תעמולה של המפלגה – הבולשביקים לרוב 'התנערו' מהבונדיסטים לאחר המהפכה ורק חלק מהבונדיסטים עברו בשנת 1921 למפלגה הקומוניסטית.<sup>182</sup> בין הקבוצה היהודית למפלגה הקומוניסטית, לעקערט הוצג כמי שהיה גיבור אוניברסלי אשר לחם בשביל הפרולטריון הכללי ובכך התאים לאידאלים של ה'אוניברסליות הסובייטית'. זהותו היהודית לא הוסתרה אך זהותו הבונדיסטית הוצנעה במטרה להפוך את ההירואיות שלו לסימבול מייצג לכל מעמד הפועלים.<sup>183</sup> לפי במפורד, הירש לעקערט היה בעל תכונות המתאימות להפוך לאייקון של גיבור יהודי-סובייטי.<sup>184</sup> הדמות הראשית וריכוז המתחים האידיאולוגיים שהיא מביאה עמה שם את הפקת הסרט ואת קבלתו החיובית באור מפתיע אף יותר.<sup>185</sup> דרך דמות ראשית זו הסרט משקף 'רגשות' ואמירות על סיפורו של לעקערט אבל יותר מזה הוא מציג את היחס כלפי היהודים בברית המועצות הקומוניסטית וכלפי מעמד הפועלים. העיסוק בדמות הראשית משקף את מקומו של לעקערט כיהודי וכמורד. כל אלו, מביעים את יחס המפלגה הקומוניסטית ליהודים בתקופת יציאת הסרט (1928) בה הוא עוד נחשב לסימבול מאבק סוציאליסטי עם הסתייגויות מסוימות שהביאו בהמשך לביטול יחס זה. דמותו האמיצה שבאה מתוך המשבר הכלכלי ופונה אל אידיאולוגיה שתואמת את ערכי המפלגה בהמשך היא חלק מניסיון הטמעת היהודים בחברה הרוסית כמו גם ייצוג ערכים תואמים והטמעתם בקרב הצופים. השימוש בדמות המהפכן כדמות שוליים חברתית

---

<sup>181</sup> לפי זיכר "בשנת 1929 הכריז סטלין על תוכנית החומש, שהנהיגה קולקטיביזציה כפויה ותיעוש מואץ. אלה חומרי החיים שעליהם באבל ביקש לכתוב, אבל לא בדרך שביקשו ממנו לכתוב בה: שינויים אדירים בלי שום תקדים, דמויות גרוטסקיות ובלתי נשכחות, מחיקה של מסורת ומנהגים עתיקי יומין, ההגליה והרג האיכרים באוקראינה ובאזור הוולגה. באבל אימץ סגנון מרוסן ומאופק ביותר, וידע להעביר את האימה, את המחיר האנושי ואת גודל השעה". זיכר, "על חייו של באבל", עמ' 16. זיכר מפרט כיצד באבל לא תמיד תמך או כתב בהכרח תכנים בעלי עמדה פרו-קומוניסטית מובהקת; הוא לא עמד בדרישות החומרים האידיאולוגיים ואחר-כך גם שתיקתו הספרותית פורשה כהתנגדות למשטר. שם, עמ' 17.

<sup>182</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 135.

<sup>183</sup> Elissa Bemporad, *Becoming Soviet Jews the Bolshevik experiment in Minsk*, (EBSCO Industries, Bloomington: Indiana University Press, p.49-70, 2013), p.60.

<sup>184</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p.59. הנצחתו של יהודי במרחב הציבורי בעיר מינסק אשר התבטאה בכיכר עם פסל בדמותו, הצעות לקריאת מוסדות ורחובות על שמו ועוד הייתה ייחודית. [ibid, p.60-61]. בהמשך נכתבו גם מחזות תיאטרון על סיפורו של לקרט שהועלו במקומות שונים כשהמפורסם שבהם הוא מחזהו של ה.לייויק אך לא רק. לפי במפורד, קושנירוב למשל דחק לצד גם הוא את הנושא הבונדיסטי במחזהו והציגו באור שלילי ואילו העיתונות היהודית המקומית בירכה את המחזה כאחד המוצלחים ביותר שהוצג על-ידי אותה קבוצה. [ibid, p.61].

<sup>185</sup> לפי גולדמן התוצר הסופי התקבל על-ידי המפלגה ועל-ידי הקהל באופן חיובי. Goldman, *Visions*, p.46. לדעתי, קבלת הסרט הטובה אירעה לאור קידום רעיונות סוציאליסטיים והצגת מעמד הפועלים כמורד נגד השלטון הצארי שקדם למהפכה הבולשביקית והיווה מטרה שברצונם 'למחוק'. כלומר, מסרי הסרט היוו מהלך תעמולתי נגד השלטון הקודם.

אך מרכזית בסרט באה לשרת את מטרות התעמולה הסובייטיות הגלויות ואת הביקורת החברתית העולה מתוכן על השלטון הצארי שקדם למהפכה.

### סרטים ייזים-פולנים

בסרטים הפולנים הדמויות הראשיות הבאות מן השוליים ביקרו יותר את החברה היהודית פנימה, על חי היום-יום העממיים ועל החוויה הקהילתית במנותק מאורחות המדינה.

בסרטיה של מולי פיקון דמויותיה הן הדמויות הראשיות כיאה למעמדה כשחקנית מוכרת. הדמויות אותן היא מגלמת – אידלואיטקה (1936) וחוו'קה (1938) הינן דמויות של נשים צעירות, משולי החברה, אשר שוברות את המוסכמות ושוברות את תקרת הזכוכית של התקופה. איפיוניהן, כחלק מיכולות המשחק הקומיות של פיקון, קושרות את דמותן גם עם מאפייני בדחן סמוי. ב"אידל" הדמות פורצת את הגבולות בכשרונה, עזרתה בפרנסה ובעיקר בהתחפשות לנער. דרך מסע התאהבותה והצלחתה המקצועית ניכרת עלייתה במדרגות החברתיות תוך העברת ביקורת על ערכים מיושנים והכתבת ערכים חברתיים חדשים.<sup>186</sup> בסרט "מאמעלע" הדמות הראשית הינה חוו'קה, ה"אמא הקטנה". כבר עם סצנת הפתיחה מאופיינת חריצותה הרבה של הדמות ואיפיונה כשונה בנוף החברתי.<sup>187</sup> בצילומי פתיחה אלו הדמות ממוסגרת כפעילה מאוד, עוסקת בעבודות הבית ונמרצת באופן ייחודי בתוך סביבתה ומשפחתה המשמשת כניגוד עצל לדמות הפעלתנית.<sup>188</sup> הפרולוג מראה את יעילותה של חוו'קה כמנהלת משק הבית וכהורה האחראי.<sup>189</sup> דמותה מוארת כ"אם" המשפחה, מצטיירת כאדיבה, יעילה, חביבה על כולם וצנועה.<sup>190</sup> ניכר שמשפחתה לעיתים מכירה בטוב ליבה ובמשמעות עזרתה, אך לרוב מזלזלת ולועגת לה על כך.<sup>191</sup> באיזכורים המועטים לאם המשפחה המתה מוצג גם יחס הכבוד של חוו'קה אל האם.<sup>192</sup> הדמות לוקחת על עצמה את תפקיד האם, כפי שהבטיחה, אך בה בעת גם מכבדת את זכרון האם וכבודה יותר מהדמויות האחרות. חוו'קה אומרת שה"ילדים זקוקים לאם" כאשר היא בעצמה – עודה ילדה.<sup>193</sup> לאורך הסרט היא עוברת תהליך התבגרות, הופכת לאישה ועושה מעבר ממנהלת משק הבית של משפחתה כתחליף אם לקבלתה את עצמה

<sup>186</sup> על הצד הבדחני של דמויותיה של פיקון מפורט בהמשך בהתייחסות לבדחן כמקרה בוחן לדמות שוליים חברתיים כדמות ראשית.

<sup>187</sup> הסצנה נראת כמו שוט ארוך שעובר בין חדרי הבית כיסרט נע' המציג את עיסוקיה הרבים של הדמות כמו פועלת בפס הייצור הביתי הזה. בספרות הקיימת לא הצלחתי למצוא תיעוד קונקרטי האם הסצנה צולמה בשוט יחיד ארוך או בכמה צילומים שהודבקו לכדי שוט ארוך מדומה המדגיש את מסר 'פס הייצור'. מסתמן כי היה שילוב בין הדבקה ושוט ארוך של המעבר בין החדרים. השימוש בכלי הקולנועי הזה מרשים במורכבותו ובהטמעת המסרים אל תוכו.

<sup>188</sup> Pevner, "Joseph Green", p.60-61.

<sup>189</sup> היא מביעה דאגה לאחותה בשיחה עם שכנה, מעירה את אחיה, הולכת לירקן, דואגת להשכלתו של האח הקטן ואף מגישה קפה לאב המשפחה.

<sup>190</sup> היא לא רואה עצמה ראויה למתנות או להוצאות כספיות אלא דואגת לעתידים של שאר בני המשפחה כמו גם לארוחה הבאה על שולחנם.

<sup>191</sup> דוגמה לכך היא כשאחיה דוד פונה אליה כ"מאמעלע" בטון מתחנף, כאשר הוא זקוק לעזרה כספית. עוד רואים זאת בנהנתנות של אחיותיה, פזרנותן הכלכלית לעומת החסכנות שלה המודגשת גם ביוצאן של האחיות לבילוי. דוגמה נוספת היא בעת ארוחת הערב, כאשר האח הצעיר מקניט את חוו'קה על היותה "אם" המשפחה, אופן שלילי לדעתו. בסצנת לעג זו ניכר רצונה להיות בתפקיד האם למרות ועל-אף כפיות הטובה המופגנת.

<sup>192</sup> מבקשת שיגידו "שתנוח בשלום על משכבה" כאשר מזכירים אותה ונזכרת כי הבטיחה לאימה שתטפל במשפחה.

<sup>193</sup> הדבר ניכר גם כאשר מהתלת במחשבה לשחק בקוביות של אחיה ומיד מתנערת ממחשבה זו ומאמצת לחיקה את שמלתה החדשה כחלק מתהליך התבגרותה.

כאשת איש.<sup>194</sup> היא מגוננת על משפחתה עולה מול דמותו של מקס כץ ה'גאנגסטר'.<sup>195</sup> כץ מופיע בדלת ביתם, משוחח עם האב העצלן והמנותק מחיי משפחתו. לעומת האב שאמור להגן על משפחתו ומתחבר עם הפושע, דווקא חוויקה מגלה אינטואיציה 'אימהית' מגוננת כשאינה מחבבת את הנוכל ואף מפגינה זאת בגלוי.<sup>196</sup> התנהגותה כלפי מקס הפושע מחזקת את דמותה כדמות נשית חזקה.<sup>197</sup> איפיוני הדמות הראשית בסרט נובעים מתוך היותה בשולי החברה – נערה יתומה אשר לוקחת על עצמה את ניהול הבית. היא מעבירה ביקורת חברתית בעצם התנהלותה בניגוד לאביה בנוסף לתכונותיה ה'מרושלות' שחושפות נדבכים נוספים של 'שחיתות' חברתית בקהילה בה היא חיה.<sup>198</sup>

#### a. הבדחן – דמות כמקרה בוחן לדמויות השוליים

דמות הבדחן מובאת כדוגמה לדמות שוליים חברתיים הומוריסטית המופיעה כסימבול לביקורת בטקסט הקולנועי היידי. סקירת דמות הבדחן מבקשת להציב תבנית לדמות אשר חוזרת בפנים שונות בסרטים היידיים. דמות זו מהווה גורם מבדר ומבקר אשר מופיעה בדרכים שונות ולעיתים טמועה בדמויות השוליים (כמו שיכור או ילד) ולעיתים אף דרך התנהגותה של הדמות הראשית בסרט.

חוקרי דמות הבדחן אריאלה קרסני ומשה גורלי מציגים במחקריהם כי דמות זו היא גלגול של הלצים הנוודים מימי הביניים.<sup>199</sup> לפי קרסני הבדחן היה קיים כבר בימי הביניים ועוד לפני הופעת החילון.<sup>200</sup> הבדחן מהווה שלב התפתחות מודרני יותר של דמות הארלקינו הידועה מקומדיה דל-ארטה.<sup>201</sup> אהובה בלקין חוקרת התיאטרון,<sup>202</sup> אומרת כי הוא ניחן ברוח ליצנות אוניברסאלית שמושפעת גם ממיתוסי הליצנות שהיו באירופה עם תחילת העת החדשה.<sup>203</sup> בספרה "הבדחן" אריאלה קרסני מניחה את מאפייני היסוד של הדמות לפי הבנתה.<sup>204</sup> לאורך השנים דמות הליצן חלחלה גם לחברה היהודית, תפסה מקומה בהוויה התרבותית והקהילתית וקיבלה על עצמה קווי אופי נוספים התואמים לתרבותה החדשה, עד להתגבשותה במאה ה-19.<sup>205</sup> בעקבות כך הגיעה דמות הלץ לחגים, בראשם לחג הפורים, למנהגי החתונה וכן הביאה להשפעות

<sup>194</sup> דוגמה נוספת לכך היא כשעוסקת באפשרויות השידוך של אחיה ומבינה – בתחילת הסרט כ"אם" הדואגת לבנה ובסוף הסרט כאחותה המבינה את מקומה בעץ המשפחתי.

<sup>195</sup> דמות זו מוצגת בשלב מוקדם כבעל עניין רומנטי בברטה אחותה. כץ הינו בעל עסקים ממוקקים אך מציג עצמו כאיש חשוב וכמהנדס, וזאת כחלק מנוכלותו. Hoberman, *Bridge*, p.290; Pevner, "Joseph Green", p.61. דמות ייחודית מאוד לסרטים יידיים שתישנה רק ב"בנייה קריק" הסובייטי.

<sup>196</sup> Hoberman, *Bridge*, p.290.

<sup>197</sup> היא אינה נכנעת לחנופה שלו כלפיה, לא מאפשרת לו לגעת בה בצורה חברתית, מגלה יחס עויין כלפיו ואף מתנגדת לכך שמכנה אותה מיידעלע.

<sup>198</sup> התנהלותה המגושמת מאפיינת אותה גם כדמות קומית, כחלק מיכולות המשחק של מולי פיקון הידועה ואף מציבות אותה על משבצת "בדחנית" במקרים מסויימים בסרט.

<sup>199</sup> משה גורלי, "הערש-לייב גאטליב, בדחן וזמר עממי", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות, 4 (ב'): 361-363, (1965), עמ' 361.

<sup>200</sup> קרסני, *הבדחן*, עמ' 31.

<sup>201</sup> שם, עמ' 36-37.

<sup>202</sup> אהובה בלקין עסקה בנושא הפורים-שפיל, התייחסה גם היא במחקרה אל הבדחן כדמות בולטת ומוסיפה לתיאור דמותו.

<sup>203</sup> אהובה בלקין, *הפורים שפיל: עיונים בתאטרון היהודי העממי*, (ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 146-130, 2002), עמ' 124.

<sup>204</sup> קרסני מעמיקה בהיסטוריה של הבדחן החל ממקורות ישראל שם היא מסמנת רמזים שעולים לטעמה אודות הלצים וקיומם. היא ממשיכה דרך תיאורו בימי-הביניים ובמקורות הנוצריים, ועד לתיאור תפקידו המגובש של הבדחן בקהילה היהודית בעת החדשה. קרסני מציעה כי כבר מהמאות 12-13 החלו השפעות נוצריות שחילחלו לתרבות היהודית בגרמניה ובאו בעיקר מתוך הקשרים הכלכליים בין שתי הקבוצות. בתוך: קרסני, *הבדחן*, עמ' 39.

<sup>205</sup> שם, עמ' 35-37.

בתחומי השירה, הריקוד והליצנות כשלעצמה.<sup>206</sup> תוך התאמות למסגרת התרבותית היהודית (למשל למגילת אסתר בפורים-שפיל), נוצרה דמות שעטנו המשלבת אספקטים קומיים של הליצן מקומדיה אל-ארטה עם רוח המסורת והתרבות היהודית.<sup>207</sup> על תכונות הבסיס ה"בדחניות" יש הסכמה בקרב חוקרי הדמות שהוצגו לעיל; ניבול פה,<sup>208</sup> להטוטים וקודמיה פיזי.<sup>209</sup> הבדחן משתמש באפקטים קומיים כגון אבסורד,<sup>210</sup> ליצנות פיזית וגרוטסקית,<sup>211</sup> משחקי מילים, דיבור מלאכותי וכן היגיון לקוי.<sup>212</sup>

במאמר "על בדחנים ושירה" של איריס פרוש, חוקרת הספרות, בא לידי ביטוי המקום הלימינלי של הבדחן בין מסורת למודרניות.<sup>213</sup> לדעתה, התפשטות הבדחנות במזרח אירופה ככלל מעלה דוגמה לחיפוש אחר הזהות העצמית. דבר זה מצביע לטענתה גם על תהליכי השינוי של החברה היהודית כפרט.<sup>214</sup> פרשנותה אומרת כי הבדחנות מבטאת חיפוש אחר הזהות העצמית דווקא בתקופה של התרחקות מהמסורתיות ואימוץ החילוניות. זוהי דוגמה ל"כניסתה" של המודרנה אל העולם המסורתי. הבדחן משקף את הדמות הסימבולית של שולי החברה היהודית – בין העולמות הישן והחדש, מעביר ביקורת בהתנהגות ובאמירת על כל אחד מהם ובכך מאירה ערכים ומוסכמות.

איפיוני הבדחן, משרתים את מטרתו כדמות ייחודית – חשיפת פרצופה "האמיתית" של החברה וביקורת על מוסדותיה.<sup>215</sup> הוא מבקר את מוסדות החברה למרות שהוא גם משתף איתם פעולה. מנגד הוא אף מבקר לעיתים את החברה החילונית המתרחקת מהדת ומהמסורת.<sup>216</sup> יתרה מכך הבדחן הפך למושא מוכר כל כך בחברה היהודית שמאפייניו מוכרים וידועים לקהל כנקודת ביקורת חברתית. על כן, שימוש בדמות בעלת מאפיינים אלו בסרט נתפס כטבעי כחלק מהבעת ביקורת חברתית או אתנחתא קומית. סרטים היידיים שנותחו אין טקסי חתונה רבים הכוללים את דמות הבדחן בצורתו המקורית כפי שהורחב בסקירת הספרות. ברם, הבדחן מופיע דרך דמויות השוליים המעבירות ביקורת חברתית על הממסד השלטוני או הממסד הדתי. דמות זו מוצגת בשתי צורות: גלויה וסמויה.

<sup>206</sup> בלקין, הפורים שפיל, עמ' 121. וגם: קרסני, הבדחן, עמ' 39-40.

<sup>207</sup> בלקין, הפורים שפיל, עמ' 122.

<sup>208</sup> איריס פרוש, "על בדחנים ושירה: בין אתנוגרפיה להיסטוריוגרפיה של הספרות", בתוך ענתות של שינוי - ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית; קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, עורכים גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזמן, (קרית שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, עמ' 75-115, 2008), עמ' 98.

<sup>209</sup> אשר הגיעו לכל רחבי אירופה מהליצן האיטלקי על 'כנפי' האמנים הנוודים. אריאלה קרסני, עמ' 36-37.

<sup>210</sup> בלקין, הפורים שפיל, עמ' 133.

<sup>211</sup> שם, עמ' 145; אריאלה קרסני, הבדחן, עמ' 15.

<sup>212</sup> בלקין, הפורים שפיל, עמ' 139.

<sup>213</sup> פרוש בחנה את הבדחן בהקשר הפואטי וביחסו אל נשים. פרוש, "על בדחנים ושירה", עמ' 78.

<sup>214</sup> שם, עמ' 95.

<sup>215</sup> שם, עמ' 15, 17.

<sup>216</sup> דוגמה לכך ניכרת במאמרו של משה גורלי על הבדחן היהודי-הונגרי הערש-לייב גאטליב. מאמרו זה של גורלי מהווה מקרה בוחן ברמת המיקרו ומאפשר ללמוד על מאפייני הבדחן גם ברמת המאקרו.



## הבדחן הגלוי

הבדחן הגלוי מופיע בסרטים "פורים-שפילער", "His Excellency", "איידל מיטן פידל" ובטקס החתונה ב"מאמעלע". דוגמה לדמותו בצורה הגלויה ביותר הינה בדמות הליצן העצוב געצל ב"פורים-שפילער".<sup>217</sup> זהו ליצן טראגי שנסיבות חייו מובילות נגד משאלות ליבו כדוגמת התאהבותו החד-צדדית בבת הסנדלר. הוא מוצג בתחילה כאדם שקט ומתגלה כ"שחקן" בתיאטרון הפורים ובקרקס הנווד.<sup>218</sup> הפורים-שפילער,<sup>219</sup> נושא על כתפיו שק המדגיש את היותו נווד עם הגעתו לשטעטל חדשה.<sup>220</sup> נודו בין העירות מציגים אותו כבדחן מודרני ושחקן נודד ללא שורשים ויציבות. דמותו מעבירה ביקורת בהצגת הפורים-שפיל כשנכנס לנעליו של אחשוורוש ומבקר את משפחת הסנדלר שדרכיה הפכו רעות עם התעשרותם והפיכתם לבורגניים. הפרולוג מציג שכישורו להצחיק בא באופן טבעי ולפעמים אפילו לא רצוי.<sup>221</sup> הפגישות הקצרות והשונות עם אנשי העיירה ממצבות את הדמות כדמות שוליים, חיצונית לקהילה היהודית הקטנה בעיירה וישלומיאלית.<sup>222</sup> בנדודיו הוא מחפש עבודה ופרנסה אצל בעלי המקצוע השונים בעיירה וכשמתמזל מזלו הוא מתחיל לעבוד אצל הסנדלר נחום וזוכה לקבלת פנים אוהדת בקרב המשפחה לעומת הלגלוג לו זכה עד כה.<sup>223</sup> החיבור הראשוני עם משפחת הסנדלר נובע מאופיים ה'קליל' וההומוריסטי, אולי אף בדחני ותיאטרלי במידת מה. אופי זה מבקר את התנהלות העיירה בתחילת הסרט בדחייתה את הנווד געצל. זיקת המשפחה לאומנות הבמה מודגשת גם כשהסנדלר ועובדיו שרים בזמן העבודה וגם ביכולות השירה של הבת אסתר. געצל, שעד כה הראה פסיביות והתנהגות שקטה, מתחיל לצבור ביטחון עצמי בבית משפחת הסנדלר.<sup>224</sup> הוא מציג מספר תכסיסי קסמים שחושפים את כשרונו הבימתי, את יכולתו לעניין קהל ואת מהירות ידיו.<sup>225</sup> דמותו מוצגת כעוף שונה, דמות שאינה בהכרח אנושית בעלת מימד קוסמי כלשהו.<sup>226</sup> שונותו של געצל בנוף האנושי של העיירה מקבל גם פנייה ישירה כשאסתר אומרת כי הוא 'בחור מוזר' ולפי סיפוריו גם 'חסר מזל'. הוא מצטייר כסהרורי וחולמני, המבטא לצופים את רגשותיו או שאיפותיו דרך חלומות בהקיץ.<sup>227</sup> הפרולוג והצגת דמותו, התנהגותו ותגובות אנשי העיירה אליו, מדגישות באמצעים הקולנועיים

<sup>217</sup> געצל מוצג כשחקן נודד עם איפיונים "בדחניים" כפי שמודגש מתגובות הקהילה אליו; כל הבאים איתו במגע צוחקים באופן טבעי וספונטני כיוון שמקצועו טבוע בו. השחקן הנווד משחק בתיאטרון הפורים-שפיל ומאפייניו מקשרים אותו ובראשונה אל הדמות הבימתית; מציג קסמים שונים ויכולות משחק גבוהות גם באינטראקציות יום-יומיות.

<sup>218</sup> Pevner, "Joseph Green", p. 58.

<sup>219</sup> בגילומו של זיגמונד טורקוב.

<sup>220</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69.

<sup>221</sup> כל מי שניקרה בדרכו צוחק גם אם געצל לא ניסה להצחיקו.

<sup>222</sup> Pevner, "Joseph Green", p. 58.

<sup>223</sup> בבית המשפחה הוא פוגש באסתר, אותה כבר פגש בבואו לעיירה כשצחקה מהתנהגותו. שם דמותה אינו מקרי ומתקשר באופן ישיר לשם הסרט, לאור חשיבותה של אסתר המלכה בחג הפורים. Pevner, "Joseph Green", p. 58.

<sup>224</sup> בעודו מספר על חוויות הצגת הפורים התנהגותו משתנה מהדמות השקטה אל דמות תיאטרלית; מציג קטעים מההצגה, עורך שינוי פרסונה יחד עם שינוי זווית כובעו ושר עד שהסנדלר מודיע שהוא "פורים-שפילער" במובן שלילי של המילה.

<sup>225</sup> לאור קסמיו הסב אומר כי געצל הוא גם מסוכן כיוון שיכול ל'גנוב ארנק אם ירצה' מה שמראה את החשדנות כלפי דמות השוליים הזרה.

<sup>226</sup> לדוגמה כשאומר שהביא 'מזל' לסנדלר כי לכל העיירה נקרעו הנעליים מה שמביא להכנסות יפות לבעל המלאכה.

<sup>227</sup> למשל כשמדמיין עצמו רוכב על סוס לבוש כגביר ופונה לנערה.

את געצל כדמות שוליים חברתיים. על-אף שהוא מתקבל בקרב משפחת הסנדלר וזוכה לתגובות צחוק הוא למעשה מוצג כליצן טראגי.<sup>228</sup> דמותו מראה דיכוטומיה בין משימתו להצחיק לבין סיפורו העצוב כנווד.<sup>229</sup> מופע הפורים-שפיל החשוב הינו החלק המרכזי העוסק בקרנבל הפורים והזכור ביותר מהסרט.<sup>230</sup> בעוד העשירים שרים ושמחים נכנסת תהלוכת ההצגה ובראשה המספר החובש מסכת ארלקינו.<sup>231</sup> אל הארוחה נכנסים כלייזמרים המלווים במוסיקה שמחה והמלך אחשוורוש בלבושו המוגזם ומסכה על ראשו.<sup>232</sup> מאחורי מסכת המלך, געצל מתנהג בביטחון מלא – הוא מתנהג בזלזול כלפי יוסל החתן המיועד לאסתר ומשפחתו, ומעליב אותם באופן מכוון ומופגן.<sup>233</sup> בעקבות זאת משפחת החתן זיידמן מתרעמת על האירוע ובאה בטענות לנחום כשבולט במיוחד זלזולם בפורים שפילער.<sup>234</sup> געצל מבקר את השינוי שחל בנחום עם קבלת הירושה: הוא מוריד את המסכה ומסכם במסר חשוב – 'סנדלר תמיד נשאר סנדלר'. רצונו הוא לשבור את היוהרה בה חטא הסנדלר עם קבלת הירושה. הליצן הטראגי הוא החושף את ה'שחיתות' החברתית והחטא של הסנדלר שהתעשר ומציג את התדרדרות המשפחה בעקבות ההון – הסב ננטש והבת סובלת מחתונה כפויה. שיא חשוב זה בסרט מביא את הביקורת החברתית לקידמת הבמה, מציב אותה בפני הדמויות כמו גם בפני הקהל הצופה ובכך מאשרר את ערכי המשפחה הגרעינית, המסורתית והצנועה שקדמה לעושר החיצוני. למרות זאת כל זאת, לאחר דחיית אהבתו מצידה של אסתר, געצל נדחק אל הצד ונאלץ לחזור אל נדודיו ואל מקומו כמפסידן פעם נוספת בשלב זה.<sup>235</sup>

דמות בדחן נוספת המופיעה לפי ההגדרה הבסיסית טמועה בדמויות הרב המחתן בסרט "אידל מיטן פידל". הדמות נמצאת כחלק מטקס החתונה, מנחה אותו, מוסיפה "פלפל" לאירועים ושרה לכלה שירי בדחנות. לצד הידע שמצופה מהבדחן בתחום התיאטרלי – יכולות המשחק והאימפרוביזציה – מצופה גם ידע מעמיק בתחום המסורת והלמדנות איתם הוא מתכתב.<sup>236</sup> החתונה היהודית הינה דוגמה ללמדנות המשתלבת עם החילון בהופעותיו של הבדחן. טקס זה מצריך מהבדחן התנהלות ספונטנית, יצירתית ויאילתורית תוך הבנת המסגרת המסורתית.<sup>237</sup> הבדחן מעביר מסרים חינוכיים או ביקורתיים דרך הטקס.<sup>238</sup> הוא עושה שימוש בפזמונים ושירים ידועים לצד חרוזים מומצאים מהראש, פיוטים, אילתורים וכיוצא בזה.<sup>239</sup> הביקורתיות הבולטת כל-כך בתפקידו מציבה את הלץ כראי המשקף לקהילה היהודית באותה

<sup>228</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69.

<sup>229</sup> כשרונו הטבעי מוצג גם בהמשך בקרקס כשגעצל מוצא עצמו על הבמה בשנית כמתנדב מהקהל ותוך קומדיה גרוטסקית הוא שופך על עצמו מיים כליצן.

<sup>230</sup> Hoberman, *Bridge*, p.244; Goldman, *Visions*, p.100.

<sup>231</sup> בעל האף ארוך ולבוש מצועצע.

<sup>232</sup> גם לאה, חברתה הטובה של אסתר, משתתפת בהצגה, ואיזכוריו של המן זוכים לרעשנים כמקובל.

<sup>233</sup> Hoberman, *Bridge*, p.244.

<sup>234</sup> הם שואלים כיצד נחום מאפשר ל'פורים-שפילער' לדבר בצורה כזו.

<sup>235</sup> Pevner, "Joseph Green", p.59.

<sup>236</sup> קרסני מתארת את הבדחנים כמי ש"אמנותם התפתחה תחת השפעה חזקה של השירה הקומית-סטירית בעלת התוכן החילוני". אריאלה קרסני, עמ' 33, עמ' 28.

<sup>237</sup> גורלי, "הערש-לייב גאטליב", עמ' 361; פרוש, "על בדחנים ושירה", עמ' 98.

<sup>238</sup> קרסני, *הבדחן*, עמ' 15.

<sup>239</sup> שימוש זה שומר על ה'בועה' הקהילתית-יהודית בה הם נמצאים ונותן לה את הגוונים המתאימים למסריו. משה גורלי, "הערש-לייב גאטליב", עמ' 361.

תקופה את פניה.<sup>240</sup> הגדרתה של קרסני לתפקיד הבדחן אומרת כי הוא מתבסס על יכולתו להשקיף על ההתרחשויות מזווית אינדיווידואלית בעלת הפרספקטיבה לצית.<sup>241</sup> הבדחנים היהודים מזוהים גם עם הטקס ועם קיום המצווה "לשמח חתן וכלה" כפי שניכר בסרטים כגון "אידל" ו"מאמעלע".<sup>242</sup> דמותו של הלץ הלכה וצברה את חוזקה ותפסה תפקיד כפול בטקס החתונה.<sup>243</sup> כל זאת תחת אמתלת ה"מצווה" שמביאה את הקרנבל אל מרכז הבמה.<sup>244</sup> ב"אידל" ישנו בדחן גלוי שמנהל את הטקס, שר שירים מזוהים עם בדחנים, לבוש בלבוש דתי יחסית ואף מבצע את טקס החתונה עצמו. סצנת החתונה מגישה את החגיגה דרך האוכל והשתייה ודרך הריקוד המאפיין את האירוע כקרנבל.<sup>245</sup> הכליזמרים והבדחן מוסיפים לאפקט הקרנבל של האירוע כמו גם המונטאז'. הבדחן מציג את הריקוד המסורתי של הסבתא כחלק משימור מנהגים ומסורות. בהמשך, לאחר טקס הנישואין עצמו, הבדחן ממשיך לנהל את הסעודה ואף מכריז על ריקוד "הסבתא" המסורתי.<sup>246</sup> הבדחן הגלוי בטקס החתונה של טייבעלע מוביל את התנהלות החגיגה: הוא מנצח על הכליזמרים, מנחה את הערב, מציג את סדר האירועים ואף שר לכלה. בנוסף לזאת הוא גם עורך את טקס החתונה עצמו בין החתן גולד לכלה טייבעלע. במהלך החגיגה הבדחן שר לכלה שיר שאופיו בדחני טהור ומדבר על השינוי שחל בחייה של הכלה; "אוי כלהשיי, כלהשיי" [...] "בקרוב תהיי מובלת אל החופה" [...]. "מדוע את עצובה כל כך? אבקרום הגאולה שלך מגיעה רק תסתכלי על החתן וזוהי מציאה אמיתית". הוא מהלל את החתן, הגביר העשיר הידוע, ואומר שהוא נוצץ כמו השמש באמצע הקיץ כמטאפורה לעושרו של החתן וזאת כנחמתה של הכלה. הבדחן מוביל את התהלכה כולה אל החצר על-מנת לבצע את טקס החתונה לפי המסורת היהודית וזאת ניכר בזמירות הקידושין המושמעות מפיו. יתרה מכך, הבדחן הגלוי בסרט מכריז כשהכלה נעלמת ומתחילה המולה.<sup>247</sup> אלטשולר טוענת כי הכרזתו של הבדחן למעשה נופלת אל תוך הגדרות תפקידו כחושף הבעיות החברתיות – פערי הדורות והכורח להינשא על-פי שידוך ולא על פי רצון החתן או הכלה.<sup>248</sup> נראה כי בלקיחת תפקיד ה"מכריז" אכן ניכס לעצמו הבדחן את חשיפת הבעייה המרכזית שבחתונה הזו וכיאה לזה ביצע את תפקידו כחושף הבעיות החברתיות.

גם בסרטה המאוחר יותר של פיקון, "מאמעלע", דמות הבדחן הגלוי והקלאסי מופיעה בסצנת החתונה בסיום. הבדחן מנהל את חתונת חוויקה ומחמיא לשינוי שחל בה.<sup>249</sup> הדמות בלבוש דתי מכבדת את "כללי" הטקס הבדחני, משעשעת את הקהל ושומרת על אוירת החתונה הקרנבלית עם השירה לחוויקה ליד

<sup>240</sup> קרסני, *הבדחן*, עמ' 15.

<sup>241</sup> שם, עמ' 15.

<sup>242</sup> גורלי, "הערש-לייב גאטליב", עמ' 361. וגם: קרסני, *הבדחן*, עמ' 19. אולי המניע לקיום מצווה זו הבא כמענה להיבט הדתי-מסורתי הוא שפתח את הדלת בפני הבדחן לאירועים אלו. [שם, עמ' 29].

<sup>243</sup> לטענת פרוש, הדבר לא בהכרח נעשה מתוך "הסכמה" ממסדית של הרבנים לכך: "ראוי לזכור כי באמירת המוסר לחתן ולכלה חרגו הבדחנים מתחום תפקידם הבידורי וניכסו לעצמם חלקה מן הטקס הדתי, שמתבטע הדברים הייתה חלקתו של הרב. בתוך: פרוש, "על בדחנים ושירה", עמ' 97.

<sup>244</sup> שם, עמ' 28.

<sup>245</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106-107.

<sup>246</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 286-287.

<sup>247</sup> שם, עמ' 286-287.

<sup>248</sup> שם, עמ' 287.

<sup>249</sup> דמות הבדחן הוא גם חברו של האב החוזר בסצנות שונות של הסרט.

שולחן הסעודה. הבדחן הקלאסי הזה מסייע לסגירת הסיפור וסיכום מצבה של חוויקה. דמותו שרה שירה בסגנון בדחני: "כלהשיי כלהשיי, טייערע כלהשיי, אוי קודם אַ חיתון ואחר כך חלה". הוא פונה לכלה בחיבה, כנהוג בשירים בדחניים, ומדבר על סדר העדיפויות של הכלה – קודם הטקס והחיתון עצמו ורק אחר-כך סידור השולחן כמטאפורה לשארית חייהם דרך ארוחות השישי. השירה לכלה באה בתבנית בדחנית עם נימת גיחוך וקול מכוון. תגובת הקהל מדגישה את הפן ההומוריסטי בדמות זו.

שתי דמויות הבדחן הקלאסי בחתונות לעיל באות ללמד את הערכים וקווי המנחה של החברה היהודית. מחד הן מבליטות ביקורת חברתית, למשל ב"אידל" חתונת גביר עשיר שאינו בחיר ליבה של הכלה אך מנגד מציבות את סדר העדיפויות להצבת משפחה גרעינית חדשה ויהודית כמו בשירתו של הבדחן לחוויקה ב"מאמעלע". דרך דמויות שמוכרות לקהל כחלק אינטגרלי מהטקס מועברים מסרים מודרניים ומתקדמים אשר מעניקים למסורת ולשמרנות אישור מחודש. הן משחקות על שני העולמות – המסורתי והציבורי, ובכך מייצגות בצורה הטובה ביותר את המסרים ה"חינוכיים" לקהילה היהודית.<sup>250</sup>

לטענת קרסני, לבדחן יש הרשות לומר דברים בצורה גלויה לעומת כל דמות אחרת. קרסני מדגישה את הביקורתיות החריפה של הבדחן, מתוך היותו דמות קומית בעלת סגנון ייחודי.<sup>251</sup> כחלק מביקורתו החברתית הבדחן אינו חושש מפני ביקורת במקומות עדינים שדיבור סרה עליהם הינו בגדר טאבו חברתי ואף שם ללעג דמויות מרכזיות בקהילה.<sup>252</sup> לאור זאת לדמות לקח זמן מה להתגבש כמהלך בין שני העולמות – המסורתי והחילוני.<sup>253</sup> הוא לא חס על אף צד בעולם היהודי בעודו מעביר ביקורת, ויחד עם זאת ניכר כי הוא חי בשלום עם כל הצדדים.<sup>254</sup> הוא נתן ביטוי לטון ביקורתי תוך אישור ומעמד של הגורמים הממסדיים-הדתיים שקיבלו אותו.<sup>255</sup> את מקומו בין הממסד הדתי ולחילוני ניתן לראות בהופעות השונות בטקסי החתונה שהוצגו לעיל. דוגמה ייחודית למיקומו הלימינלי בין ממסד לקהילה מודרנית ניכר בסרט "His Excellency". בסרט זה מופיעות דמויות הליצנים אשר מגיעות כבדחנים בגירסא שונה. הקשר שלהם לבדחן היהודי אינו קיים אך נכונותם להציג ביקורת חברתית ויחס לאירועי הסרט עצמו קיימים באופן בולט וגלוי. מיקומם החברתי הינו בין הקהילה לבין הממסד המיוצג בסרט זה כצבא הצארי. בסצנה בעלת אופי סימבולי בקרקס מוצגים ליצנים על הבמה בהצגה של התנקשות בגנרל בעוד הגנרל וון וואל יושב בקהל.<sup>256</sup> התפאורה הינה כמטאפורה ליחסי השלטון הצארי והמורדים. השימוש בליצנים בעלי המראה הפיזי המודגש

<sup>250</sup> גם בסרט "דיבוק" ישנם איזכורים בדחניים קטנים שאינם מופיעים דרך הדמויות הראשיות אלא דרך העלילה. בקטע שירה יש מספר מאפיינים משמעותיים: ראשית, התנהלותה בחריזה המעניקה לה צד אומנותי יפה התואם את מסורות הבדחן בטקסי החתונה. שנית, איזכור פעם נוספת של אליהו הנביא אשר "יבוא לקחת את הגביע הגדול ביד ויתן ברכה לכל הארץ". כפי שרואים בעוד טקסי חתונה בסרטים, למשל ב"אידל מיטן פידל". בעוד שבח והלל לאלוהים נאמרים, נעמדת גם חופה בחוץ ברקע הרוחות העזות. לאה עורכת סיבוב עם דודתה מסביב לחתן. תחת החופה נאמרות ברכות כמו ברכה על פרי הגפן, בעת שמתחיל קידוש הכלה ("הרי את מקודשת").

<sup>251</sup> "לליצן נתונה הרשות לומר את אשר האחרים חוששים אף לחשוב". שם, עמ' 16.

<sup>252</sup> קרסני, *הבדחן*, עמ' 33.

<sup>253</sup> שם, עמ' 44.

<sup>254</sup> יחד עם הביקורת של הבדחן הייתה גם "קריצה" של חיבה כלפי הצד המבוקר. ועדיין, ההומור המופנה כלפי נציגי הממסד היהודי המובהקים – הרבנים שהיו בעלי מעמד מכובד – החל דרכו ככלי ביקורת. קרסני, *הבדחן*, עמ' 5. וגם: פרוש, "על בדחנים ושירה", עמ' 97.

<sup>255</sup> זיו, *המשמעות הפסיכולוגית*, עמ' 5.

<sup>256</sup> שקופית האומרת כי "הוד רוממותו המושל וון וואל אוהב בקרקס" מציגה את תחילתו של ניסיון ההתנקשות בקרקס; פ. לוו, "הירש בן דוד לקרט - לזכר בריון יהודי", חזית העם (יא) תמוז תרצ"ב, 15 יולי 1932, עמ' 3.

– גבוה ורזה מול שמן ונמוך – וכן האיפור והתלבושות המלוות אותם הופך את הצגתם לביקורת חברתית על המוסד השלטוני נגדו נלחם גיבור הסרט הירש לעקערט. שני הליצנים על הבמה בעלי מאפיינים מנוגדים מובהקים – שמן ורזה ומהווים מטאפורה ליחסי הגנרל והמורדים (או המתנקש). השמן חובש כובע קצין משטרה מוקטן ומגוחך בעודו רודף אחר הרזה ומכה אותו אל הרצפה ונעמד מעליו. למטאפורה רבדים רבים; השמן, הגנרל, איש שבע וכוחני ש'דורס' את מעמד הפועלים, מנסה להכפיפו לתנאיו ומאיים עליו.<sup>257</sup> מודגשת אדישותו של וון וואל להתרחשויות על הבמה שמדמות את דימומו של מעמד הפועלים.<sup>258</sup> בסצנה יש נימת התרסה כשהליצן הרזה שנורה, וכביכול מת, אך למעשה קם ובורח. משמעות הדבר היא כי מעמד הפועלים לא נכנע לאלימות וממשיך לשרוד למורת רוחו של וואן וואל הצופה. הסצנה עמוסת המשמעויות מציגה ביקורת חברתית "בדחנית" – הליצנים משתפים פעולה עם ה"ממסד" הצופה אך מבקרים את האירועים האקטואליים; הם שייכים לממסד כחלק מההווי והבידור אליו מגיעים הקצינים אך מציגים גם ביקורת חברתית על האלימות השלטונית כלפי מעמד הפועלים.

בסרט זה דמיות השוליים החברתיים – הליצנים בפועל – מהווים מקור הביקורת הגלויה ביותר. על אף חוסר שיוכם הדתי, כפי נהוג באיפיוני הבדחן שהוצגו, הם מוצבים כמי שמתריס נגד האליטה השלטונית ולא המסורתית. יתרה מכך, כיוון שזהו סרט שנוצר תחת פיקוחה של המפלגה הקומוניסטית, מאפייני מסורתיות לדמיות הליצנים לא היה משרת את מטרתם או בעל קונטקסט. כפי שלאורך כל הסרט היה ניתוק בין סיפור הגבורה אל השיוך היהודי, כך גם את הביקורת מוצגת במסגרת הקרקס בלי שיוך דתי ומסורתי של הליצנים. הבדחנים אומנם מבקרים את הממסד, אך במקרה הסובייטי הם מבקרים את הממסד השלטון הישן ולא את הדת שנעדרת כמעט מאיזכור. בכך ניכר השימוש התעמולתי בסרטים היידיים-סובייטים לעומת הביקורת הפנים-קהילתית בסרטים היידיים-פולנים.

### **הבדחן הסמוי**

אל מול הגירסאות הגלויות שהוצגו לעיל ישנן גם גירסאות סמויות הטומנות תכונות בדחניות בדמיות שונות בסרטים. תכונות הדמות מוכרות לקהל כחלק מתרבותו והטמעתן בתוך דמיות שונות מתקבלת כביקורת חברתית קולנועית. הבדחן הסמוי מופיע דרך דמיות קומיות אחרות שפעולותיהן חושפות ביקורת חברתית המוטמעת בסרטים כמו "ידיישע גליקן", "פרייליכע קבצנים", "נתן בעקער", "ב"אידל" ו"מאמעלע". דוגמה בולטת לכך עולה ב"ידיישע גליקן" כאשר הדמות הראשית בעלת תכונות בדחניות מובהרות. דמותו של מנחם מנדל מעבירה ביקורת חברתית לאורך הסרט בדרכים שונות, לרבות דרך השיח על מקצוע השדכן, אך יחד עם זאת לא פועלת בגלוי כמבקרת הממסד הדתי או השלטוני. הבדחן הסמוי ב"ידיישע גליקן" הינו כלי עקיף לביקורת החברתית של הסרט. על-אף שאי אפשר לסמן דמות "בדחן" קלאסי, ניתן לראות תבנית המהלכת בין העולמות בשתי דמיות מרכזיות בסרט המביעות את הביקורת על החברה.

<sup>257</sup> כפי שעולה מהפניית אקדחו של השמן אל עבר הליצן הרזה המפוחד.

<sup>258</sup> הגנרל שותה באדישות משקה בזמן שההצגה נמשכת ומוצגת ירייה על הבמה ודם מלאכותי אשר ניגר מדמות הליצן הרזה – ממעמד הפועלים.

ראשית, מנחם מנדל, דמות גרוטסקית ומבדחת, נמצא בין העולם ההופך להיות מודרני, בין הניסיון להתעשר במסחר ובעיר הגדולה, אך יחד עם זאת עדיין נותר קשור וכבול לשורשיו הפרובינציאליים, אל יהודי העיירה. את מידת דתיותו ניתן לראות בלבושו המסורתי הבולט במיוחד בניגוד לדור הצעיר. מנחם מנדל משקף דמות לימינלית בין מספר עולמות – מבחינה דתית פנים-יהודית, למשל בכובע שהוא חובש לראשו, וכן מבחינת מקומו של היהודי בתוך החברה הסובייטית המתבטא גם במעבר בין העיירה הקטנה אל העיר הגדולה.

הרמז העבה ביותר להיותו של מנחם מנדל בדחן הוא בסצנת החתונה בסיום הסרט. עם הופעת הכליזמרים מנחם מנדל לוקח את המושכות לידי כמנהל האירוע; הוא מנצח על תהלוכת הכליזמרים ומובילם בתוך אירוע החתונה, מורה להם מתי להתחיל ולהפסיק לנגן ומעצב גם את מיקומו של קהל המשתתפים בטקס. על-אף קיומה של דמות מנהל הטקס הדתי שמגיש את כוס היין לחתן ולכלה, מנחה את רגע החלפת הטבעת ואת שבירת הכוס, ניכר בחילופי ה'שוטים' המהירים בין הטקס לבין מנחם מנדל עצמו כי המושך בחוטי הטקס הינו האחרון. רמיזה זו וקישור דמותו אל הכליזמרים מביאה למסקנה כי הוא בדחן סמוי בטקס – כשם שהבדחן אחראי על האתנחתא הקומית בחתונה וצמוד לפן האומנותי ולכליזמרים כאחראי החגיגה באירוע.<sup>259</sup> בתוך התנהלותה לאורך כל העלילה מועברת הביקורת החברתית החושפת בעיות ופערים הן בתוך החברה היהודית עצמה והן בתוך הסביבה שאינה יהודית.

גם דמותו של יוסף, אחד מבניו של מנחם מנדל בעל מאפיינים בדחניים. הוא פועל "מאחורי הקלעים" בעזרת חבורתו, רוקם מזימות המודגשות בהבעות פניו ובצילומי התקריב ופועל לעזרתם של זוג האוהבים זלמן ובלה ובהמשך גם לעזרת אביו. הילד מסייע לבלה, ביתו של קימבק, להתריס נגד אביה העשיר ולערוך מעשה קונדס בעזרת יונים ועכברים כמחאה סמוייה על רצונו לשדכה לבחור אלמוני. דמות השוליים הזו מבצעת מעללים ומזימות המביעות מחאה מהצד העני של החברה היהודית מול קימבק העשיר ועל הדרך הנהוגה של הנישואים הכפויים. מעשי הקונדס חושפים את פרצופה של החברה כבעלת מעמדות קוטביים ומבקרים את סגנון השדכנות המיושן אליו נתפס האב העשיר כדי לשמר את הממון המשפחתי. דמותו של הילד מבקרת בעזרת הדגשים קולנועיים – צילומי התקריב, הבעות הפנים המוקפדות ומקומו בתוך העלילה כמייצר סיטואציות קומיות וגרוטסקיות.<sup>260</sup> זאת ועוד, הילד הצעיר מבקר את מוסד השדכנות כשמייע לזוג האוהבים להיפגש ולבלות יחדיו כנגד רצון משפחתה של בלה. הילד אמנם מבקר את מוסד השדכנות (אולי אפילו בצורה לא מודעת) ויחד עם זאת הוא משתייך לעולם של סממנים דתיים מסויימים שבולטים מול חלק מהדמויות לרבות קימבק עצמו אותו הוא מבכר לבקר. מקומו כבדחן בא לידי ביטוי במעורבותו באיחוד הזוג האוהב וביקורתו כלפי האליטה הכלכלית בחברה היהודית בסרט. הדמות בעלת תכונות מוכרות לקהל המקבלות פן ביקורתי וחד על החברה ועל פערי העשירים והעניים, הישן והמודרני.

<sup>259</sup> בעת השתתפותו בחתונה של הזוג ששידך מוצגת כדמות בדחנית. דמותו חוברת לתזמורת הכליזמרים והופכת למעשה לממלאת המקום של הבדחן המקושר אליהם באופן ישיר; הוא מנצח על הטקס ועל הנגנים, מוביל את השיירה ומארגן את כל האירוע לטובת קיום החופה והקידושין. דמותו אומנם לא משמיעה זמירות בדחן אך בתנועות ידיו ובמיקום הצמוד אל אומני-הבמה באירוע ניתן להבין את מיקומו בטקס.

<sup>260</sup> כדוגמת הסתרת העכברים והיונים בסיר התבשיל והסיוע לבלה ליישם תעלול זה.

דוגמאות נוספות לדמויות ראשיות בעלות תכונות בדחניות ניכרות בדמויותיה של מולי פיקון – ב"אידל" וב"מאמעלע". יהודה מורלי עוסק במאמרו בייחודה של פיקון ואומר כי מבנה פניה וגופה שימשו אותה למשחק פיזי קומי כמו גם כבסיס לשינויי הלבוש ובתוכם החלפת הזהות.<sup>261</sup> עוד טוען מורלי כי יש בדמויותיה של פיקון מאפיין בולט של שבירת הטאבו.<sup>262</sup> ואכן ב"אידל" דמותה שוברת מספר הנחות יסוד בחברה היהודית שבאות לידי ביטוי בסרט כשבראשם עצם היותה אישה המחופשת לילד ומתאהבת בגבר. סובר גורס כי "התחפשות לאישה הייתה מקובלת מאוד בקומדיה הקולנועית". סיקולר מחזקת זאת ואומרת כי התחפשות של גבר לאישה הייתה תופעה קיימת בקומדיה הרבה יותר מאשר בכיוון השני. סיקולר גם מקשרת את ה"קרוס-דרסינג" (cross-dressing) עם הצגת הפורים-שפיל שנותנת במה למשחק מסוג זה,<sup>263</sup> קישור אשר מדגיש את מיקום דמותו של אידל כבדחן בסרט או כדמות תיאטרלית מסוג בדחני במהותה.

פיקון מביאה מתכונות הבדחנות לדמותה כאידלואיטקה ב"אידל מיטן פידל" בהתנהגות המרושלת הן כילד והן כאישה המנגישות ביקורות חברתיות. ראשית, הדמות מזוהה עם אומנויות הבמה ככליזמר נודד כצד תיאטרלי מובהק. שנית, הדמות מאופיינת במשחק פיזי ליצני.<sup>264</sup> בשתי הצורות של הדמות מובא המימד הבדחני; כילד היא מתנהגת בגסות, עוקצנות, מלאת גאווה וכבוד, מנסה "להוכיח" את גבריותה וכל זאת מוצג דרך אמצעים ליצניים מובהקים. מורלי אומר כי "תפקידו של ליצן החצר היה לשבור את המוסכמות הנוקשות של החצר המלכותית".<sup>265</sup> כלומר, הבדחן עושה מה שאסור, שובר את הטאבו וקושר אותו עם הלך הרוח הקומי בדיוק כפי שניכר בדמות זו. אידל בעל התנהגות חשופה וחתרנית; הוא "מרשה" לעצמו לומר כל שעולה על רוחו, להתנהג בגסות וברוטליות – למשל בהיותו שיכור – וחושף בכך את הביקורת החברתית ביחסו אל הנושא המגדרי בחברה. מצידו השני של המטבע גם בתור אישה איטקה מציגה מימדים בדחניים: לאחר בריחתה של טייבעלע עולה אידל בטעות וברישול אל במת התיאטרון, משתפת בבעיותיה האישיות בסגנון "סטאנד-אפ" ופוצחת במונולוג על חייה האישיים.<sup>266</sup> דמותה זוכה לתגובת צחוק טבעי כרמז לכישרון הבימתי הטמוע בה ולתפקידה החברתי.<sup>267</sup> בעוד המפיקים מאחורי הקלעים חוששים מהימצאותה על הבמה, הם מבינים מהר את האהדה של הקהל כלפיה.<sup>268</sup> לאור הופעתה של איטקה והצגת יכולותיה הבימתיות היא זוכה להכרה גדולה והצלחה.<sup>269</sup> כל המאפיינים הללו מציבים את דמותה כבדחן בתוך הקונטקסט החברתי המוצג בסרט – הן כ"מופיעה" והן כדמות שחושפת בהתנהלותה את בעיות החברה.

<sup>261</sup> מורלי, "מה מאפיין משחק קומי?", עמ' 22, 24. לדעתו ב"אידל" משתמשת פיקון בקומתה הנמוכה הבאה כניגוד קומי מול דמותו של פרויס בו איטקה מתאהבת במהלך הסרט. שם, עמ' 26.

<sup>262</sup> שם, עמ' 27.

<sup>263</sup> Eve Sicular, "Gender Rebellion in Yiddish Film", in Sylvia Paskin ed. *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, (Michigan, Five Leaves, 1999), p.249.

<sup>264</sup> הרישול שבהליכתה ובתנועותיה מוסיף לה מימד ליצני.

<sup>265</sup> מורלי, "מה מאפיין משחק קומי?", עמ' 27.

<sup>266</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 286.

<sup>267</sup> גם כשאינה מעוניינת להצחיק את הקהל היא עדיין זוכה לתגובות נלהבות.

<sup>268</sup> האיפיון של הצחוק הטבעי שמוציאה הדמות מהקהל באה גם בסרטו הנוסף של גרין ה"פורים-שפילער".

<sup>269</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 286.

בנוסף למאפיינים הבדחניים בשתי הדמויות הנ"ל ב"אידל", אפשר לראות דמות בדחן סמוי גם באיציק נגן הקלרינט בגילומו של מקס בוז'יק (Max Bozyk).<sup>270</sup> דמותו מספרת סיפורים "מנופחים" או לא אמיתיים על עברו העשיר ומוצג כבעל 'קשרים' וכעסקן.<sup>271</sup> הדמות מוצגת מעט מגוחכת כשמכבירה בתיאורים למסעותיה מה שמאפיין אותה כעסקנית או אפילו כ"לופטמענטש" כשאיפיונים האלו אף מתחברים לתכונות שדכנים שרואים לאורך הסרטים.<sup>272</sup>

דמות ראשית נוספת אשר מאופיינת בצורה בדחנית הינה חו'קה ב"מאמעלע".<sup>273</sup> חו'קה מציגה דואליות בין התנהגותה כאישה חזקה שעוברת תהליך מודרניזציה והתקדמות תוך שמירה על מסורתיות ושמרנות מסויימת.<sup>274</sup> זוהי דמות לימינלית בין עולם המבוגרים לעולם הצעירים ובין הרצון לחיות את חייה הרומנטיים לבין הרצון לקחת אחריות על משק הבית והמשפחה. הביקורת החברתית בדמותה עולה מתוך הניגוד בינה לבין בני משפחתה; ביקורת על נהנתנות וחוסר אחריות מתוך מודרניזציה של הדמויות האחרות, ביקורת על הטלת עול הבית על הנערה הצעירה, וביקורת חברתית על עצלות וחוסר שאפתנות מקצועית וכלכלית בקרב המשפחה המשתקפים במיוחד באב ובאח הבכור.

השירים בסרט מציגים תקשורת של הדמות עם עברה המשפחתי ואת הצד הבימתי שבדמות. התנהגותה הפיזית המגושמת מוסיפה פן קומי וליצני באופן עקיף. מיקומה החברתי של חו'קה הוא המותח ביקורת חברתית על ההזנחה המשפחתית ועל חוסר היכולת למלא את רצונותיה הרומנטיים. גם הקשר החזק עם החתלתולה מבליט היבט קומי-ליצני נוסף של הדמות לעומת דמויות אחרות בסרט זה ואפילו בסרטים אחרים. המאפיינים הבדחניים שמתקבלים כטבעיים על ידי הצופים מאפשרים העברת מסרים ביקורתיים בצורה חלקה ופשוטה יותר בתוך עלילות הסרטים. הדמות הבדחנית מכילה חיבור עמוק אל העולם השמרני אך פורצת את גבולותיו וזאת בכדי להפוך אותו לרלוונטי מחדש בנושאי הקהילה ככלל ובנושאי תפיסת המסורת מול המודרנה בפרט.

גם באינטראקציה בין חו'קה ומקס כץ מופיעה ביקורת חברתית כשהיא מביעה עוינות כלפיו. מקס מהווה סמל לקידמה 'מופרזת' שמוצגת במראהו המודרני. הוא דוגמה לצעיר ש'חטא' והפך לנוכל אולי דווקא כחלק מה"קידמה" הזו. כחלק מהלימינליות בין העולם המודרני למסורתי מופיעה גם ההקפדה על חינוך האחים הצעירים; היא מצילה את אחיה זישע מידי אותו מקס המודרני ומתמידה לשלוח את האח הצעיר ביותר ל"שול" העברי. הדאגה לחינוך ב"שול" מציגה גם היא כיצד המסגרת הקהילתית היהודית הינה ערך

<sup>270</sup> Pevner, "Joseph Green", P.57-58. לפי פבר משחקו של בוז'יק לדמות נחשב כהופעה יוצאת מן הכלל לדמותו הצבעונית. לדעתי הדבר מדגיח את הפן הבדחני-ליצני שבדמותו.

<sup>271</sup> למשל בכך שמצליח לאתר את יוסל אהובה של הכלה טייבעלע.

<sup>272</sup> שדכנותו באה לידי ביטוי כאשר חושפת בפניו איטקה את עובדת היותה אישה והוא ממחר לעזור לחבר מחדש בין יוסל וטייבעלע ובין איטקה ופרוים. לדעת אלטשולר גם בהסכמתו שלו להינשא הוא עובר תהליך שינוי ומחליט להיפרד מהנדודים המסורתיים לו לטובת קידמה ומודרנה בעיר הגדולה. לטענתה הדבר מאשרר "סולם ערכים בורגניים-עירוניים" כחלום אליו יש לשאוף בניגוד לנדודי הכליזמר. [אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 288]. כלומר, הוא עובר תהליך של שינוי וקבלת המודרנה, תוך למידה מהחלטות הדור הצעיר ויישום השינוי באורחות חייו.

<sup>273</sup> ב"מאמעלע" הדמות הראשית נופלת על הרבה מקטגוריות של דמויות שוליים חברתיים. התנהגותה ותכונותיה שמות אותה כדמות ראשית לסרט המהווה מכלול של שדכן, יתום וגם בדחן.

<sup>274</sup> דוגמה לכך עולה בשינוי הלבוש שחל בדמותה עם תהליך התבגרותה בסרט.



חשוב השומר על הסדר המשפחתי ומקשר את דמותה עם מנהגים הקשורים בקהילה היהודית הסגורה. כלומר, סרט זה בעיקרו של דבר מציג אתוס שמרן על-אף ההתייחסות אל המודרנה כ"סימפטית".

מאפיין נוסף ששם את דמותה כבדחנית הוא המשחק הפיזי.<sup>275</sup> דמותה מתאפיינת בשימוש באמצעים קומיים ובאמצעים בימתיים המקנים לה עמדה תיאטרלית. לבושה הגרוטסקי לתיאטרון זוכה ללעג ומראה את ניתוקה מחיי החברה המקובלים וחוסר הבנתה בתחום זה לאור מסירותה לתפקיד 'אם' המשפחה.<sup>276</sup> היותה 'ליצן עצוב' בולטת במיוחד בלבושה המגוחך על רקע נגינת הכינור העדינה.<sup>277</sup> כל התכונות שתוארו לעיל מדגישות לטעמי את הדמות בתור ממלאת מקום הבדחן בסרט זה.

ב"פרייליכע קבצנים" הבדחן מתבטא בשתי הדמויות הראשיות גם כן. כפי שדוגז'אן ושומאכער היוו זוג קומי בחיי התרבות היהודית בפולין, כך גם דמויותיהם הופכות לאתגרתא הקומית בסרט. הדמויות מוצגות כגרוטסקיות, מגושמות, נופלות תחת טעויות בזיהוי ואף נחשבות כמשוגעות בחלק מהזמן. בטעויותיהם הם חושפים את הפערים בתוך הקהילה – בין דור ישן לדור צעיר, בין עיר לשטעטל, בין אמריקה לפולין. הדמויות לא מבקרות את הממסד הרבני ולא מביאות את המסורת לקדמת הבמה כפי שעושה הבדחן בהופעותיו, אך הם מביאים מוסכמות חברתיות מקובלות על הדור הישן ומערערים עליהן ומנגישים ביקורת חברתית מרומזת על ניסיונות ההתעשרות ועל הקהילה עצמה. בכך הם מבקרים מערכת שמרנית תוך מתן משמעות מחודשת לערכיה בשילוב עם המודרנה.

דמויותיהם מצויירות כמו "לופטמענטשן" הנאחזים ברעיונות תלושים לטובת התעשרות. בעקבות 'חלומותיהם' אלו כל הקהילה בונה תוכניות וציפיות שמראות את הפיכת הקהילה ל"מושחתת". גם ביקורת על מוסד השידוכים בגרסתו המסורתית מובעת כאן כשכל אחת מהדמויות מעוניינת לשדך את גיטעלע, ביתו של נפתלי השען, לפי האינטרסים שלה.<sup>278</sup> מימד בדחני בולט בהופעתם הפיזית של השניים שמשלבת משחק גרוטסקי בחיפוש הבלתי נגמר אחר הנפט, במרדף אחר הבת הבורחת ובהתנהלותם בבית המשוגעים; כולם מנגנים על הקווים שבין שפיות לאבסורד שאינו מציאותי וכך מנגישים ביקורת על החברה היהודית בשטעטל. לאיפיונם הבדחני מתווסת המוסיקה המלווה שמעידה על סגנון שלומיאלי, ליצני ומבודח בהווייתם.<sup>279</sup>

<sup>275</sup> עולה במדרגות בצורה משעשעת, שרה שירים להבעת דעותיה ועוד.

<sup>276</sup> סצנה זו מובילה לקטע מוסיקלי נוסף בו היא נותרת בלבושה היליצני המגוחך בעודה עומדת בחלון ביתה ומאזינה לנגינתו של שלזינגר.

<sup>277</sup> שירתה של חוויקה הופכת לדואט עם שלזינגר ומעירה את השכנים ומדגישה את הפן המוסיקלי, תיאטרלי של השחקנים ושל הדמויות.

<sup>278</sup> לבן של קופל החייט כשותף עסקי, לאמריקאי כהודמנות לעושר ומנגד מושא האהבתה הזמר.

<sup>279</sup> כדוגמת ישיבתם המיואשת בעודם מחפשים את גיטעלע והתגלגלות עלון המופע לרגליהם. 'שיגעונם' של החברים מתבטא מההתחלה באמונתם השלמה בנפט שמצאו ובהתעשרותם העתידית. בהמשך גם בחנות הבקבוקים ה'שלומיאליות' שלהם מובילה לטעויות בזיהוי ותפיסתם כמשוגעים. השניים מחפשים במפעל הבקבוקים כלי קיבול מתאים ל'אוצר' ש'מצאו'. במפעל הבקבוקים הם מתנהגים בתחילה בביטחון מופרז מהצלחתם העתידית, ממשיכים באובדן הסבלנות מצידו של קופל ובהריסת המקום כליל. התנהגותם המרושלת – זריקת הבקבוקים ושבירתם – תזכה אותם הן בכניסה ל'בית המשוגעים' והן בהכרה בשגעונם מצד בעל המפעל בהמשך הסרט. בסצנת המפעל נעשה שימוש גם באמצעים קולנועיים שמעצימים את הכאוס ואת פחד האנשים שם. בבית המשוגעים שני ה'ליצנים' מנסים לשכנע את הרופא כי הם אנשים 'נורמליים' אשר מצאו נפט וגורל עיירתם תלוי בהם. שם הם פוגשים בדמות שוליים של משוגע 'אמיתי' כביכול, לעומתם. דמות המשוגע משתעשע בהטרדה של החברים ובהתנהגות קיצונית; הוא מורה להם לא לענות לרופא על שאלה פשוטה, מחתים אותם כביכול על חוזה שותפות בשדה-הנפט שלהם (כשהכתובה נעשית עם אצבעו ללא דף) ומורה לשיר "שיר ראש חודש" (בפעם השנייה שהוא מופיע בסרט) תוך תנועות ניצוח על 'מקהלתם'. דמותו מתנהלת בצורה קיצונית יותר מהאופן בו נראו השניים עד כה. אולי, כחלק ממטרתה, היא מציבה את שניהם שוב במסגרות הנורמה החברתיות שיטו את דרכם חזרה אל המוטב ואל עיירתם.

בסרט "נתן בעקער" אי-אפשר לשים את האצבע על בדחן "מסורתי" ועל פניו אין דמות בדחן קלאסית אך ניכר כי התכונות עוברות מדמות לדמות בכדי לשרת את צרכי העלילה כשהבולט שבהם הוא צל בעקער. ראשית, עם תחילת הסרט מופיעים האחים הקבצנים, הכליזמרים, אשר באומנותם ושירתם הם חושפים את תנאי המחיייה הקשים ואת מצבה של החברה היהודית בעיירה. שנית, ניכר כי דמותו של ג'ים המשמשת כאתגרתא קומית מביאה בדחנות פסיבית, כלומר, דרך התגובות של אנשי העיירה אל הגעתו נחשפות דעות, ביקורות עקיפות על התנהלות חברתית אמריקאית וכמובן היבט הומוריסטי בעלילה. גם הוא מצטרף אל הדרך הסובייטית ובסופו של הסרט משמש כלי נוסף לייצוג הפתיחות והשיוויון ברוסיה הסובייטית; ג'ים הגיע למקום שיטיב עימו, יהיה לו כבית וכמולדת שיקבל אותו בזרועות פתוחות כשווה בין שווים, לעומת האווירה הגזענית באמריקה.<sup>280</sup> שלישית, דמות השיכור המופיעה בתחרות הנחת הלבנים כשיכור העומד בשוליה של החברה ומציג הסתכלות צלולה על מהלך התחרות, אומר את דעתו ללא מסננים ומאפשר לקהל בתחרות ולצופים בסרט את השמעת הדעה שלא הייתה נאמרת בקול רם אילולא היה שיכור. השיכור אומר את מחשבות הקהל הצופה בתחרות ומתרשם בתחילה מהשיטה האמריקאית של נתן וג'ים בתחרות ('לאמריקאים יש שיטה מעניינת'). לדעת ג'ין התנהגותו קומית ואף 'צ'פליניסטית' באופיה ובאה גם כהומאז' לסביבת אולם הקרקס.<sup>281</sup> משחקו הפיזי מדגיש את 'ליצנותו' כדמות שוליים שמאירה על האירועים, מבקרת וחושפת מחשבות כחלק ממנגנון העברת המסרים.<sup>282</sup>

דמות מרכזית יותר בעלת רוח קלילה והתנהלות ייחודית עם פן בדחני היא דמותו של צל בעקער. במשחקו המדויק של מיכאלס הדמות מצטיירת כבעלת רבדים הומוריסטים, גם אם לא במכוון, בשירה, במבוס, ובתגובותיו לנעשה סביבו. זוהי דמות שמהלכת בין העולמות – הישן והחדש. הישן כלומר המסורתיות היהודית שבבועת השטעטל והקשר עם בנו, לעומת החדש – התיעוש והעיור תוך קבלת האידיאולוגיה הקומוניסטית כמנחת דרך החיים מעל המסורת. בשמירתו של צל על המאפיינים היהודים כמאפייני אישיות, שפה וסגנון, אך לא כמאפייני דרך החיים, מיכאלס מראה כיצד המסורת היהודית נשמרת בצורה 'חילונית' של התנהגות ולא למדנות; סגנון דיבור ולא הקפדה על כללי הדת המקובלים. קבלתו את האידיאולוגיה הקומוניסטית וספיגתה תוך שמירה על מאפייני המקור מוכיחה את הליכתו על החבל הדק שבין הישן לחדש. בהיותו בעל תכונות אלו, לעומת הבדחן הקלאסי, הוא מעביר ביקורת על הממסד הישן תוך השתייכות לממסד חדש וחילוני, לממסד הקולקטיב הקומוניסטי המביא עימו רוח חדשה. הממסד עימו בדחן זה משתף פעולה הינו הממסד השלטוני הקומוניסטי ולא הדתי.

<sup>280</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.157. וגם: Hoberman, *Bridge*, p. 172, 177.

<sup>281</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.164.

<sup>282</sup> כחלק מהמשחק הפיזי הדמות מנסה למשוך באבנים או לדחוף עם גופו את החומה ולראות אם עמידה היא.

## ב. דמויות משנה בסרט – מהשוליים החברתיים

ברבים מהסרטים היוצרים עשו שימוש בדמויות שוליים מהמשפחה או מהסביבה החברתית על-מנת להאיר את הדמות הראשית, סימבולים חשובים ומוטיבים מרכזיים. דמויות אלו מוכרות ליוצרים מתוך חיי היום יום החברתיים ונכנסו ליצירות עצמן כחלק מייצוג שגרת החיים של התקופה והקהילה. דוגמה לכך מופיעה בדמויות הסב אשר מצויות בגרעין המשפחתי היהודי המצומצם ומתוך כך נעשה בהן שימוש להאיר מסרים בעלילה. ב"פורים-שפילער" סב המשפחה משמש כגורם מגשר בין ההורים שהתעשרו לבת, אסתר, שאינה רוצה בשידוך. יתרה מכך הוא יוצר קשר טוב עם הדמות הראשית, געצל, מעיר הערות אשר מדגישות את מסרי הסרט ומשמש כמגשר גם כאשר געצל חוזר לעירה לאחר שברח עם אסתר. גם בסרט "אן א היים" הסב משמש כגורם מקשר. דמותו מהווה ביסוס למוטיב הבית החשוב בסרט זה, ולמארג המשפחתי המתפורר.<sup>283</sup> הסב הינו הגורם המקשר בין האם השברירית לאב הסורר ומנסה להשיב אותו אל חיק המשפחה תוך דאגה לאחדותה. כחלק מהיותו ייצוג של הדור הישן הוא למעשה מנסה לשמור על האחדות של המשפחה כשם האחדות "היהודית" הניבטת מתוך דימוי זה. באיזכורי מוטיב הבית דמותו של הסב הינה דמות מפתח להבנת המוטיב. הסב מייצג את הפן המסורתי והדתי בקרב דמות היהודי המהגר. דמותו באה כחלק מהסימבול הדתי ומסורתי של יהודי השטעטל הישן. מעבר לקשרו העמוק אל המסורת, הסב מציג גם קשר חזק אל הבית הקודם ורוצה לחזור אליו. ברגע משבר, הוא נזכר בגעגוע בעיירה ובחיים שהותירה המשפחה מאחור ועורך השוואה בין העיירה לאמריקה. העיירה והמשפחה הגרעינית הן ה'בית'. מוטיב זה אף טמוע כחלק מהמוטיב הראשי של הסרט העולה בשמו – "חסרי בית" או "ללא בית". הגעגוע לדבר שאינו קיים עוד בעבור הדמויות בא כמטאפורה למצב היהודים עת יצא הסרט לאקרנים. חוסר היציבות מורגשת ובלטת במיוחד באמירת הסב: 'איזה בית שבור זה'.<sup>284</sup> גם הילד שברח בסרט, בורח ממקום שמראש לא משמש כבית יציב שיוכל לחזור אליו. אפילו שניסו לשפר את מצבם בהגירה לאמריקה, גם שם בארץ החדשה היציבות אינה קיימת בעבור המשפחה והבריחה נמשכת. גם בארץ החדשה המשפחה לא מוצאת את מקומה ונשארת – ללא בית. מוטיב זה ושימוש בסב ובנכד להעברתו מציגים את תפיסת היוצרים לאירועי התקופה ולתחושות בעקבות השינויים שחלו בסביבתם. הסרט פנה אל קהל המחפש הזדהות לתחושותיו ולשינויים שחלים סביבו אותה עת. בשני הסרטים, "פורים-שפילער" ו"אן א היים" דמויות השוליים הללו משרתות מטרה דומה – הן מסמלות את העולם הישן, מהללות אותו ומאשררות מחדש את ערכיו תוך ביקורת על השינויים המוצגים באופן טבעי כהלך רוח תקופתי. הסבים בעלי ערגה לתקופה 'פשוטה' יותר אשר מתכנסת אל המשפחה הגרעינית, ההוויה השמרנית והעולם המסורתי והפשוט. דמויות שוליים אלו משרתות את המוטיבים המרכזיים, מאירות אותם מזוויות שונות ומעלות על נס אישור לשמרנות בסביבה המודרנית.

<sup>283</sup> מוצגת גם הביקורת על השינוי ההתנהגותי של הסנדלר ואישתו דרך דברי הסב. הסב אומר כי בסנדלרייה הוא מרגיש בבית, שכוס התה טעימה יותר מאשר אצל היעשירים' וכי נחום וציפי הרימו את אפם יחד עם קבלת הירושה. ביקורת חברתית זו של הסב מציגה צנעה ופשוטות של הדור המבוגר יותר, אשר מסתפק במועט ורגיל לחיות בצמצום ובשביעות רצון מכה. עם השינוי נחום וציפי מעוניינים לשדך את ביתם לבן עשירים אחר, יוסל זיידמן, על-אף מחאותיה. גרוס, תולדות, עמ' 69.

<sup>284</sup> האמירה של הסב לבת-שבע באה כשהילד הקטן לא שב ממכירת עיתונים.

כפי שהוצג ב"אן א היים" גם בסרט "מאמעלע" דמותו של ילד צעיר במשפחה משרת מטרות דומות. ב"מאמעלע" האח זישע מהווה דמות שוליים המבקרת את החברה בהחלטותיה ופעולותיה. האח הצעיר של חוויקה שמסתבך ב'פילילים' אף יכול להצטייר על הספקטרום הבדחני. זישע מראה את הביקורת החברתית דרך התנהלותו במרחב הציבורי. דמותו אמנם אינה מופיעה כביקורתית באופן חד משמעי אך לעיתים מופיע צד מהתל ושובב וכן עמידה על הקו שבין העולם המוסרי, חיי הקהילה היהודית המסורתית לעומת חיי הפשע אליהם הוא נגרר. הוא אינו דמות בדחן מובהקת אלא דמות שוליים המאירה את הדמות הראשית ואת האמירה החברתית של הסרט ומכאן חשיבותו. זלולו הראשוני בחוויקה וההתפכחות שעובר לאחר שהיא מצילה אותו מהמאפיונר מראות חזרה בתשובה ברמה האישית המסמלת חזרה בתשובה חברתית כחלק מאשרור ערכים שמרניים בקרב הדור הצעיר ביותר.

דמויות שוליים נוספות אשר מאירות את העלילה או הדמות הראשית הינם האפרו-אמריקאים אשר מציגים מגוון אנושי שונה על המסך. לפי הוברמן אחת הדרכים של "אן א היים" להציג את ה"עולם החדש" הוא השימוש בדמויות אלו.<sup>285</sup> הדמויות,<sup>286</sup> מציגות את ההבדל התרבותי הגדול בין המהגרים מפולין לבין התרבות האמריקאית ולמגוון האנושי בה. ה"צבעוניות" הפיזית הזו מהווה סימבול שמבליט את ההבדלים בין שתי התרבויות ובעיקר בין שני העולמות כחלק ממסרים חבויים. ב"אן א היים" מיקומן בהיררכיה החברתית החדשה לא מציג עולם חדש שיוויוני.<sup>287</sup> הן משרתות ביקורתיות על המודרנה ועל העולם החדש בחשיפת מעטה מזויף של החברה המודרנית. הדמויות הללו, לדעת הוברמן, משמשות הן לאתנחתא קומית והן לייצוג ה"צבעוניות" בעולם החדש.<sup>288</sup> מאפיין דומה עולה גם ב"נתן בעקער" כשדמות השוליים אשר מאירה את הדמות הראשית הינה דמותו של ג'ים האפרו-אמריקאי. נתן חוזר מאמריקה לאחר 28 שנים,<sup>289</sup> מלווה באישתו ובחברו ועמיתו ג'ים. המסע בחזרה אל מולדתו מתרחש לאחר היעדרות ארוכה שמודגשת לאור השינוי שחל ברוסיה.<sup>290</sup> לאנשי העיירה יש ידע מועט אודות אמריקה והם מסתכלים על ג'ים (האפרו-אמריקאי) בחשדנות, תוהים אם זהו השינוי שחל בנתן באמריקה, דבר שבא גם כאתנחתא קומית.<sup>291</sup> למרות סקרנותם על האדם ה'שונה', דמותו של ג'ים מציגה את היחס של הסובייטים אל האחר ואת האפשרויות העומדות בפניו בברה"מ. על-אף שונותו בנוף, ג'ים מתקבל על-ידי העיירה עם קבלתו את החברה הסובייטית. עם אימוצו של שיטת הבנייה, כסימבול לשיטה הסובייטית כולה, הוא הופך לשווה בין שווים כחלק מביקורת על אמריקה והעולם המודרני המאכזב. אפשר להסיק כי כמו ב"אן א היים" דמותו של ג'ים

<sup>285</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294.

<sup>286</sup> ששוחקו על-ידי שחקנים פולנים שחורים. *ibid.*, p.294.

<sup>287</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294. אחת הדמויות הינה עוזרת אפרו-אמריקאית אשר מנקה את הבית של דודו של מוטל והשנייה היא השרת בבניין המהגרים החדשים.

<sup>288</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294; אפשר להרחיב בנושא דמויות אלו ולבחון את היחס של היהודים, בין אם מהגרים ובין אם לאו, אל השונה. בחינה זו יכולה להתייחס גם לדמותו של ג'ים האפרו-אמריקאי המופיע בסרט היידי-סובייטי "נתן בעקער פארט א היים".

<sup>289</sup> Goldman, *Visions*, p.50.

<sup>290</sup> אשר עברה משלטון הצאר, שהיה ברוסיה כשעזב, לשלטון הסובייטי שלאחר המהפכה הבולשביקית ב-1917.

<sup>291</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.157.

מהווה סימבול מסויים לשוני ול"צבעוניות" שבאמריקה.<sup>292</sup> הדמויות "שחורות" הללו הינן שימוש בתופעה תרבותית לטובת ביקורת חברתית על המודרנה, העולם החדש וההגירה אליו. שימוש בדמויות אלו משקף את המגוון האנושי כפי שראו אותו יוצרי הסרטים וביקשו למקם דמויות בהיררכיה חברתית ובזאת לעיתים להציג ביקורת (אן א היים) או לחלופין לחזק את המסר התעמולתי (נתן בעקער).

### ג. דמויות שוליים בסרט – מתפקיד חברתי מרכזי

#### a. שדכן

דמותו של השדכן יוצאת מתוך המנהג המסורתי בשידוך צעירים לחתונה וממשיכה אל תוך עולם כלכלי הכולל עסקנות ופרנסה. השדכן מתערה בכל המערכות החברתיות לרבות קשרים עם עשירי הקהילה לטובת שידוכים כמו גם עם רבנים. מטרתו היא אומנם "איחוד" זוגות צעירים בברית הנישואין היהודית אך גם הם מוצגים כעסקנים שמשרתים את רצונם להתפרנס ואף להתעשר. את הופעות הדמות בסרטים ניתן לחלק לשני סוגים: שדכן גלוי שהוא בעל המקצוע ושדכן סמוי בדמות שמנסה לערוך שידוכים בין דמויות אחרות.

#### שדכן גלוי

הדוגמה הראשונה והבולטת ביותר היא ב"ידישע גליקן" בו יש כמה שדכנים. ראשית, מופיע השדכן אשר נכנס לחובות ואינו יכול לשלם על לינה בפונדק הדרכים כדמות הבאה מהשוליים ומשפיעה על חיי החברה המסורתיים והמשפחתיים בקהילה היהודית. התנהלותה בקרב הקהילה מלווה בביקורת על מצב כלכלי ועל אינטרסים סמויים. הדמות השנייה, דמותו של מנחם מנדל המאמץ את המקצוע עם תחילת הסרט והופך לגורם מקושר עם צדדים שונים בקהילה היהודית כשבראשם העשירים.<sup>293</sup> השדכן אשר פגש מנחם מנדל בפונדק הדרכים מהווה השראה בעבורו ומצית את רעיון העיסוק במקצוע זה כמקור התעשרות מהירה. על-אף שיש רמזים עבים כי השדכן עצמו אינו עשיר, מנחם מנדל בונה 'מגדלים באוויר' על בסיס חלומות הרווח מהמקצוע. הדמות הראשית חולמת חלום המביע את רחשי הלב להצלחה כשדכן; מנחם מנדל חושב כי יזכה לכבוד רב, עסק מצליח ואפילו משרתים. דרך שימוש במוטיב החלום בסרט מוצגת ההתקדמות המקצועית של מנחם מנדל והחלטתו להיות שדכן. הוא מקנה לתפקיד יוקרה, חזות של שכר רב ואף בעל חשיבות ערכית גבוהה (למשל במחשבתו שהוא "מציל את אמריקה"). למרות כל זאת מנחם מנדל מתגלה כשדכן כושל כאשר מובאות לחתונה שתי כלות. טעויותיו משיבות את העלילה אל מסלול חיובי לזוג האוהבים בסרט ומשרתות מוטיב זה. השלומיאליות המאפיינת את דמותו במעשיו ובניסיונות ההתעשרות מובילה לאי הבנה ולצורך במציאת פיתרון מיידי – זלמן כחתן וקיום החתונה בזמן.<sup>294</sup> הנימה הכללית המוצגת אודות עיסוק השדכנות נובעת מתוך ראיית העולם המודרנית והמתקדמת יותר של יוצרי הסרטים. בסרט זה השדכן מוצג כמגוחך

<sup>292</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294

<sup>293</sup> על-מנת לחתן את בת הגביר ולהרוויח כסף. השדכנות מציגה כאן גם את הקשרים מעבר לים כהזדמנות כלכלית כפי שנתפס ה"מיתוס האמריקאי" עליו יורחב בהמשך.

<sup>294</sup> לעומת קובץ המכתבים "לא פידלתי" שמסתיים בטון הצורם עם כשלונו של מנחם מנדל כשדכן, בסרט דמותו של זלמן מהווה 'גלגל הצלה' המסייעת לאקורד סיום חיובי ושמח.

וחסר תוחלת ודרכו נעשית ביקורת על העולם הישן והשמרני. ברם, דרך האיחוד של זוג האוהבים מוענקת הכרה הדדית בשמרנות ובקידמה כדרכי חיים משולבות המשרתות בסופו של דבר את רצונן של הדמויות. דרך ה'הצלחה' של השידוך מאושרר מחדש המוסד שמבוקר לאורך כל הסרט. זהו הסרט היידי-סובייטי היחיד בו מופיע דמות השדכן כשהסיבה לכך לטעמי נובעת מתוך ההתרחקות הבולטת מנושאי הדת והקהילה היהודית כמרכזי הסרטים שחלה עם השנים בקולנוע הסובייטי.<sup>295</sup>

דוגמאות נוספות לשדכן גלוי עולות גם בסרטים "תקיעת כף" וה"פורים שפילער". ב"תקיעת כף" הגביר לויין שוכר את שירותיו של השדכן על-מנת לשכנע את רחל להינשא לו ובהמשך גם על-מנת לשדך ליעקב אישה אחרת ולהפריד בין זוג האוהבים. השדכן כאן הינו דמות של עסקן שלא חפה מאינטרסים אישיים. על-אף שהוא עוסק בלשדך זוגות צעירים, הוא גם רואה אל מול עיניו את רצונות התעשרותו הפרטיים. השדכן מתריע בפני לויין על הבעייה בשידוכו עם רוח'לה והיא – היותו של יעקב בסביבה. בעקבות זאת מתרחשת שרשרת פעולות המבקשות לחבל במאמציו של יעקב להיות בחברתה של רוח'לה,<sup>296</sup> וניסיון לשדך את יעקב לאישה אחרת ממשפחה אמידה. השדכן מפעיל לחצים על כל הנוגעים בדבר: על יעקב להינשא לאישה ממשפחה אריסטוקרטית ועל רוח'לה להינשא ללויין תוך שהוא מנסה לתמרן את החלטתה. השדכן עורך מניפולציה על רוח'לה ואומר כי יעקב נישא ויחזור עם ילדים ידיעה אשר שוברת את ליבה וגורמת לה לחלות. השפעתו של השדכן על העלילה ועל הזוג הצעיר הינה קריטית כחלק מיחסי הגומלין שבין המוטיב המרכזי לדמות המפתח. הוא פועל מתוך אינטרס אישי ולא מתוך "שליחות" כפי שניתן היה לתפוס את המקצוע הזה. תפיסה זו וייצוג שלילי זה מציגים את גישת היוצרים גם כאן כלפי בעל המקצוע ומציגים את השינוי החברתי שבעמדה זו. השדכן אינו נחשב לחשוב בעיני הקהילה אלא ל"כלי" בידיו של הגביר על-מנת להשיג את מטרתו. בסרט "דער פורים-שפילער" שוב מוצגת ה"עסקנות" המלווה את תיאורי הדמות עד כה ואת קשריו החזקים בקהילה.<sup>297</sup> בפורים-שפילער השדכן גם כן פועל בניגוד לרצון הכלה המיועדת. בעקבות הירושה שמגיעה אל משפחת הסנדלר בולטת חנופת אנשי העיירה ובראשם השדכן, המגלים לפתע עניין מיוחד בנחום ובאישתו ציפי. ייצוגו של השדכן הוא באור שלילי כמי שעניינו הוא בכסף ולא באדם או בסיוע לזוגות צעירים. רצונו לסייע בשידוך לאסתר נובע מתוך השיפור במצב הכלכלי של המשפחה ודרך זאת מביע שוב ביקורת על עסקנותם של שדכנים ככלל. גם בסרט "פרייליכע קבצנים" השדכן, המופיע כשולי בעלילה, בעל אינטרס כלכלי והשפעה.<sup>298</sup> בסרט זה השדכן מנסה לקדם ולהרוויח משידוכה של גיטעלע לבחור האמריקאי דרך מו"מ עם האם במקביל להיותו דמות קומית לפי הוברמן.<sup>299</sup> אופיה הקומי של הדמות מתבטא גם בייצוג שלילי

<sup>295</sup> על-אף שב"בניה קריק" מופיעה חתונה יהודית, הסרטים הסובייטיים ככלל משתדלים לדחוק את הדת מחוץ למרקע כמעט באופן גורף כמו שניסתה המפלגה הקומוניסטית לעשות מחיי היהודים תחת שלטונה. בתוך החלטה עקרונית אידיאולוגית זו גם דמותו של השדכן (והבדחן בהמשך) הודרו מהמרקע הסובייטי.

<sup>296</sup> לויין שולח מכתב לאביו ואומר כי יעקב סטה מדרך הישר, מנסה לגרום ליעקב לשוב אל בית האב המרוחק.

<sup>297</sup> כחלק מ"עסקנותיו" – הוא מראה חנופה אל המשפחה העומדת במרכז הסרט רק כאשר הם מקבלים ירושה גדולה.

<sup>298</sup> הוא עורך מו"מ עם אימה של גיטעלע כדי לשדך למשקיע האמריקאי וכך לחבר בין משפחה שעתידיה להתעשר לבין דמות העשיר שבא מבחוץ.

<sup>299</sup> Hoberman, Bridge, p.279.

בהתנהגותה – הוא מוצג כמי שידו בכל והאינטרסים שלו אינם נקיים כחלק משאיפות ההתעשרות שלו. מטרתו לשדך בין בת המשפחה שעתידה להתעשר בזכות קידוח הנפט, לבין המשקיע העשיר מארה"ב משרתת את צרכיו לתרום לשמו ולכיסו.<sup>300</sup> על-אף התנהגותו השלילית שמוצגת לאורך כל הסרט, הוא בכל זאת מנסה לפשר ולשמור על הרוחות שקטות.<sup>301</sup> ייצוגו בסרט זה הוא שלילי ומבקר את דרכי השידוך הישנות.

### שדכן סמוי

סוג השדכן הסמוי מופיע כגירסה מעובדת של הדמות המובאת באופן עקיף דרך דמויות אחרות שעוסקות בשידוכים למרות שאינן נחשבות "מקצועיות" בכך. דוגמה לכך הינה בסרט "מאָמעלע" שם חוּיקָה דמותה של פיקון מעוניינת לשדך בין אחיה דוד לבין חברתה הטובה ובחלקים מסויים אף בין שלזינגר (מושא אהבתה) לאחותה ועל חשבון עצמה. היא מנסה לקדם את נישואי הזוגות הצעירים תוך שימוש בתחבולות ועורמה ועל-כן מצטיירת כ"עסקנית". התעסקותה התדירה בנושאים אלו מציבה אותה כשדכנית סמויה ומקנה לה צד "עסקני" ותחמני. על-אף היותה דמות ראשית היא דמות שוליים חברתית אשר חובה בתוכה מאפיינים של דמויות שולים חברתיות נוספות כמו שדכן ואף בדחן; הדמות עוסקת בברית הנישואים המסורתיים בתוך החברה העוברת תהליכי חילון בקרב הדור הצעיר והמודרני. לעיתים ניסיונות ההתעניינות שלה ברצונות ה"לקוחות" הללו באים לידי ביטוי בצורה גלויה ולעיתים היא מוותרת על מקומה כאישה לטובת רצונותיה ה"שדכניים". האלטרואיזם הזה יוצא מגבולות ההתנהלות שעד כה עלתה מתוך הדמות ומביא שינוי באופיה. יחד עם האופי העסקני שמוצג בעורמתה היא עושה זאת מתוך דאגה לעתיד משפחתה. בכך, היא מנסה ליצור מסגרות מוגדרות לאחיה הסוררים ואולי בתת-מודע גם לפתור אותה מהעול שלהם. השידוך מביא למסגרת שתואמת את המסורתיות החברתית-יהודית. שאיפה זו של חוּיקָה כשדכנית מציגה כיצד מוסד הנישואים נותר כמאפיין חשוב ומרכזי בקהילה היהודית וכדבר השומר על סידרה. על-אף היותה בת הדור הצעיר והמודרני, היא מאשררת ערכים שמרניים של שידוך מסורתי.

דוגמה נוספת של "שדכן עקיף/סמוי" היא בדמותו של איציק הכליזמר ב"אידל". דמותו מכילה קווי אופי עסקניים, הוא מקדם את איחודם של יוסל וטייבעלע האוהבים המופרדים וכן את פרוים ואיטקה שעתידים להתאחד. דמותו של איציק נגן הקלרינט בגילומו של מקס בוז'יק (Max Bozyk),<sup>302</sup> מוצגת מעט מגוחכת ומכבירה בתיאורים למסעותיה מה שמאפיין אותה אפילו כ"לופטמענטש". האיפיונים האלו מתחברים לתכונות שדכנים שרואים לאורך הסרטים האחרים ובדמות השדכנים הגלויים. יתרה מכך, הוא פועל לטובת שידוכי הזוגות בסרט כשאיטקה חושפת בפניו שהינה אישה. הוא ממחר לעזור לחבר מחדש בין יוסל וטייבעלע ובין איטקה ופרוים בהיותו שדכן סמוי. לדעת אלטשולר גם בהסכמתו שלו להינשא הוא עובר

<sup>300</sup> דוגמה לכך הינה בעיסוקו גם בעסקיו של האמריקאי כזוה משקיע מכספו ואמצעיו בשדה-הנפט של העיריה.

<sup>301</sup> האמריקאי מאבד את סבלנותו וכועס בויכוחו עם השניים על הנפט עד כמעט התקוטטות כשהשדכן נחלץ להפריד בין הכוחות. באמירתו כי האמריקאי "הופך למשוגע" מגיעה אתנחתא קומית

<sup>302</sup> Pevner "Joseph Green", P.57-58. לפי פבנר משחקו של בוז'יק לדמות נחשב כהופעה יוצאת מן הכלל לדמותו הצבעונית. לדעתי הדבר מדגיש את הפן הבדחני-ליצני שבדמותו.

תהליך שינוי – פרידה מהווי ומסורת נדודים לטובת חיי מודרנה בעיר.<sup>303</sup> הוא עובר תהליך קבלת המודרנה ואשרור ערכיה, תוך למידה מהחלטות הדור הצעיר ויישום השינוי באורחות חייו.<sup>304</sup> דמותו משתמשת בתוכנית אופי מוכרות ומזוהות עם מקצוע השדכן כחלק מהתערבותו בחיי הדמויות הצעירות בסרט ובכך מאשרר ערכי שמרנות מסורתיים בקרב הקבוצה הצעירה.

השדכנים הגלויים והסמויים שהוצגו לעיל מגלמים דמות קומית, נכלולית במעט, המקושרת לכמה צדדים חברתיים כאשר בראשם המעמד האמיד. איפיון תכונותיהם מבקר את סגנונם ואת העולם הישן, אך הצלחתם המשתלבת עם רצונות הדור הצעיר והמודרנה מאפשרת את המשך קיומם והצדקתה בתוך העולם המודרני הנבנה. הם משרתים מוטיבים מרכזיים ובראשם גישור על פערי עשירים-עניים, פערי בין דוריים ופערי מסורת בכך שמאשרים על ידי כל העולמות לצד הביקורת החברתית שהם מסמלים. ישנה ביקורת חברתית על השמרנות וסדרי העולם הישנים: השדכנים ה"מקצועיים" מקבלים ייצוג שלילי וזוכים לבוז ולביקורת על האינטרס בעיסוקים. לעומת השדכנים הגלויים מחזקים את ציוויון הדור הצעיר והחדש כאשר פועלים לפי רצונות האוהבים ולקידום איחודם. זוהי ביקורת מצד היוצרים הבאים מתוך העולם המודרני המתרחק מהמסורת ומשמר ממנה מאפיינים בתצורה חדשה – שימור הערכים הישנים בקונסטלציה חדשה.

#### **b. נווד**

הנווד מהווה דמות שוליים חיצונית לגרעין המשפחתי אשר מאירה באור שונה את האירועים, את הקהילה את הערכים והמסרים שמועברים דרך הסרט וכן את המוטיבים המרכזיים. בכך הנווד מביא תובנות חדשות וביקורת חברתית העולה מתוך דמות בעלת מאפיינים מסורתיים אשר מחוברת לשורשי היהדות והדת. בצורה הגולמית והבסיסית ביותר מופיעה הדמות ב"תקיעת כף" ו"הדיבוק". דמותו של הנווד בסרטים אלו הינה דמות קוסמית המייצגת התערבות של כוח עליון, נבואי ומעורבת בהנעת העלילה באופן פעיל לכל אורכה. הנווד הוא למעשה נביא ב"תחפושת" או בייצוג אנושי כיאה לדמויות מזוהות עם התרבות היהודית ואגדות עם. הצגתו של נביא כדמות חשובה מהתרבות היהודית דווקא בתור עובר-אורח מעניקה נופך נוסף לדמות.<sup>305</sup> דמות הנווד הינה ייצוג של תפיסה חברתית הכוללת נדודים בין הערים או השטעטלים כמו גם הישענות על אגדות עם ועל תפיסה מאגית. הדמות מתוארת כחיצונית לחברה ובכך היא מבקרת את הקהילות בה היא מתערה וחושפת את הפערים בתוך החברה היהודית המוצגת.

דמות הנווד מופיעה במספר רבדים: 1. הנווד הקוסמי (תקיעת כף, הדיבוק), 2. היהודי הנווד (געצל, אידל, החייט ב"דורך טרערן"). 3. היהודי המהגר (אן א היים, נתן בעקער). כל אחד מהרבדים הללו נשען על ההיכרות התרבותית של הצופים והיוצרים עם דמות נווד כסימבול לשונות ולביקורת חיצונית בין אם בגלוי ובין אם בהטמעת התכונות בדמויות אחרות בסרטים.

<sup>303</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 288.

<sup>304</sup> שם, עמ' 288.

<sup>305</sup> כל זאת תוך הופעה והיעלמות לסירוגין, נדידה בין עיירות והשפעה על חיי הדמויות הראשיות.



## 1. הנווד הקוסמי

דמות זו הינה נווד בעל יכולות נבואית אשר משתייך לז'אנר אגדתי ואמונתי. ב"תקיעת כף" הנווד הינו עֶד שבא כ"ביטחון" החיצוני לשבועת החברים להשיא את ילדיהם לכשיגדלו. דמות הנווד היא למעשה אליהו הנביא והיא חוזרת לאורך כל הסרט פעמים רבות.<sup>306</sup> הופעותיו של הנווד בתור דמויות שונות חושפת בהמשך את יכולותיו ה'מאגיות' או הנבואיות ובכך מבארת לקהל כי זהו אליהו הנביא שערב לנדר בין שני החברים. התערבותיו הינן ה'כוח העליון' המגן על השבועה והיכולת הקוסמית המוכרת לקהל הצופה מתרבות אגדות העם. יש אזכורים שונים בהם ניכר הליווי של אליהו הנביא את השבועה לאורך השנים תוך מתן דגש לכוחה המאגי.<sup>307</sup> העלילה מציגה את הדמות כמשיבת הסדר, כמביאת הצדק וכהשגחה העליונה על השבועה.<sup>308</sup> לפי הוברמן 'אליהו הנביא היה ההאנשה של ההתערבות השמיימית או האלוהית ככלי לצדק חברתי ומגן העניים'.<sup>309</sup> כלומר, דמותו ייצגה משמעות סימבולית דתית וחברתית עבור הקהל. עוד מוסיף הוברמן שהסרט מעורר את העולם היהודי ה'קדוש', משתמש במסורת עממית וכך למעשה פותר את אי-הסדרים בעזרת ההתערבות ה'שמיימית' של אליהו הנביא.<sup>310</sup> הוא משיב לזוג הצעיר המאוהב את "אישורו" של אהבתם וגורלם ומאשש בזאת את הרצונות ה"מודרניים" והעצמאיים של הזוג.<sup>311</sup> לאחר איחוד זוג האוהבים ושירות המוטיב, הוא מתפנה למשימה נוספת של לימוד מוסר וערכים.<sup>312</sup> הוא עורך 'קריאת השכמה' למצפנו של הגביר לויין על 'גניבת' קופסת התכשיטים של הקצין הרוסי.<sup>313</sup> עם החזרת הקופסה והכרת התודה הנווד נעלם. היעלמותו של הנווד הינה כגולת הכותרת למשמעותו בסרט – רואה ובלתי נראה – מניע את העלילה אל סדרה ובוחן את הבריות.<sup>314</sup> לדעת ג'ושוע וולדן (Joshua S. Walden) דמותו של אליהו הנביא היא ה'דאוס אקס מכינה' של הסרט, משמע, פותר בעיות חיצוני לעלילת הדמויות.<sup>315</sup> סיכומו של הסרט מציב את גדולתו

<sup>306</sup> ראשית, בפתח סיפור הנדר רואים אותו כנווד אשר הופך לעד בברית בין חיים קורנברג וברוך מנדל. שנית, הנווד מופיע בתמונה בה ברוך ובנו נמצאים לקראת נסיעתו של האחרון לווילנה. הדמות, המשוחקת על-ידי זיגמונד טורקוב, מופיעה מספר פעמים בתצורה שונה לחלוטין, בתור דמות אחרת כביכול, כך שלא ניתן להבחין כי זהו אותו אדם בהכרח.

<sup>307</sup> דוגמה לכך הינה בלבטיו של ברוך מנדל בשידוך בנו עם בת המשפחה האריסטוקרטית שמצא השדכן. כשהוא עומד לחתום על ההסכם בין המשפחות ידיו רועדות והוא תוהה אם הוא שובר את הבטחתו לחברו הטוב. לאור לבטיו ברוך רוצה לחזור אל ביתו אך – ממש מכוח עליון – מפספס את הרכבת. זוהי פעם נוספת בה דמותו של אליהו מופיעה בשינוי מראה ומעידה על כוחו ומעורבותו בהנעת העלילה. ביוצאו של ברוך מנדל אל העיר הגדולה לדאוג לחתונת בנו, אליהו ניגש בלבשו של עני זר ומתחנן שהאב לא ייסע. העני אומר כי הדבר יביא לו מזל רע ומנסה לאפשר לברוך לקבל את ההחלטה הנכונה לשבועה שנדר. ברם, ברוך מנדל מתעקש להתעלם מכך ונוסע בכרכרתו. לאחר סצנה זו דמות העני מתחלפת בעזרת אפקטים קולנועיים לדמותו של איש זקן אשר שיערו וזקנו ארוכים ולבנים. באופן הצגה של הדמות כעת רואים כי יש בה פן מאגי ושיוכה כאליהו הנביא, גדל. האיפיון שמוצג פה של אליהו ה'פשוט' הינו למעשה צורתו ה'מקורית' אותה רואים גם בתום הסרט – זקן ושיער לבן וארוך ולבוש פשוט ו'תנ"כי' באופיו. גם במפגש זה בין הנווד לברוך מוצגות יכולותיו ו'כוחותיו' המיוחדים של הנביא; הסוס נעצר ומתנהג בחוסר שקט ואל מולו נראית לצופים רוח הנביא המביטה באימה. בתמונות אלו עולה מספר פעמים דמות 'רוח' המופיעה ונעלמת. המזל הרע מתמשך כפי שחזה הנווד – ברוך מנדל חוזר חולה, עסקיו מתדרדרים והוא נאלץ למכור סוסים ולכרות עצים. גם בעת כריתת העצים מופיעה דמות מסתורית שאת 'עיניה ברוך כבר ראה' לדבריו.

<sup>308</sup> עוד יכולות קוסמיות של הדמות עולות במהלך העלילה. אותה הרוח שהופיעה בתחנת הרכבת חוזרת פעם נוספת להפיח חיים בציפור מתה ולשחררה לחופשי "כפי שיהיו הנשמות של יעקב ורחל חופשיות".

<sup>309</sup> Hoberman, *Bridge*, p.76.

<sup>310</sup> *ibid*, p.80.

<sup>311</sup> הופעה נוספת של הנווד הינה בערב חתונתה של רוח'לה עם לויין. להצגת ליבו הרע של האחרון מעמיד הנווד את פמלייתו במבחן; הוא מגיע למשתה בתחילה במראה עני ובבגדים פשוטים ומסולק. [Hoberman, *Bridge*, p.76] לאחר מכן מחליף חזותו לאיש עשיר הלבוש היטב ומתקבל בשמחה. גם באירוע זה מלמדת דמותו של אליהו לקח – בדרמטיות הוא שופך על בגדיו את כוס היין שנמוגה לו, כדי 'לכבד את בגדיו' כפי שאומר לאורחים. [Hoberman, *Bridge*, p.78].

<sup>312</sup> דמותו פוערת את עיניה, כפי שנוהגת לעשות לאורך הסרט להפגנת יכולותיה או להפעלת ה'כוחות המאגיים', ותמונת תקריב לפניו משתלבת עם תמונת לויין היושב בחדר ביתו. פניו של הנווד, אשר תופסים חלק גדול על המסך כעת.

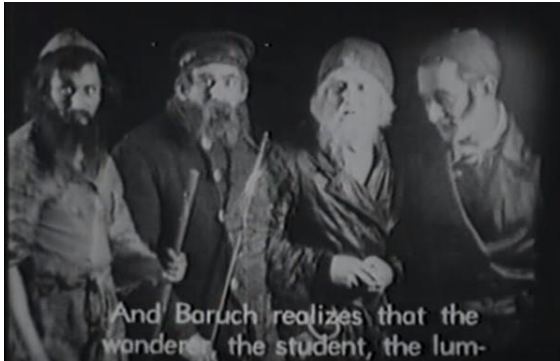
<sup>313</sup> הנביא 'מרדים' את הרב וגורים ללויין להשאיר אצלו את הקופסא ככפרה על חטא. פעולתו של הנווד היא שוב להחזרת הסדר על כנו והצדק לסידרו. [Hoberman, *Bridge*, p.78].

<sup>314</sup> *ibid*, p.77.

<sup>315</sup> Walden, "Leaving Kazimierz", p.166.

של אליהו הנביא על כל צדדיו – כל שמונה הופעותיו השונות,<sup>316</sup> בבגדים ובסגנונו הכללי, מופיעות האחת אחר השנייה במעין תמונה מסכמת של הסרט. תמונה משמעותית זו מגלה את כל פניו של הנביא בצורות השונות בהן הופיע בסרט ואת המטרה האחת שלשמה בא. הנביא חוזר אל דרכי העפר וללבושו ה'טבעי' – מקל ארוך בידו, זקן ושיער ארוכים ולבנים לראשו, לבוש מינימליסטי 'קדמון' או 'תנ"כי', והוא הולך יחף ומתרחק מן המצלמה כמי שהשלים את מטרתו האלוהית לקיום הנדר ואיחוד זוג האוהבים.

על-אף הריבוי ביסודות המיסטיים וההקשר ההדוק לעולם המסורתי-יהודי, השתדלו בויס וטורקוב ליצור סרט בעל אופי מודרני דבר המתבטא לטענת גרוס בדור הצעיר בסרט.<sup>317</sup> הוברמן אומר כי הסגנון ה'על-טבעי'



בסרט הוסיף ל'קסם' שאפף אותו כגורם מסקרן.<sup>318</sup> ברם, הסרט משלב בין אגדה יהודית להתבססות על דמויות מהמסורת היהודית ולכן קיים קושי לייצר סרט בעל אופי מודרני חד משמעי. הופעותיו השונות של הנביא (כמו גם האיזכורים המקראיים ליעקב ורחל) מעגנות את יסודות האמונה כחלק בלתי נפרד מהעלילה המרכזית ועל-כן לא

נעשה כאן מעבר למודרנה ולחילון באופן מוחלט אלא אישור הערכים השמרניים גם דרך הדור הצעיר.

גם ב"דיבוק" הנווד הופך לעד לשבועה להשיא את ילדהים של שני החברים סנדר וניסן. בתמונות הראשונות הפותחות את הסרט נראה נווד בדרכו אל העיירה ודמותו מתפוגגת מהדרך. בהמשך מופיעה שקופית שמציגה את קו העלילה: "כשאדם מת לפני זמנו, נפשו חוזרת אל העולם כדי שהוא יוכל להשלים את המעשים שהותיר לא גמורים ויחווה את השמחות והאבל שלא הספיק לחיות דרכו". לאחר שהופיע בתחילת הסרט הנווד מצטרף אל העלילה המרכזית בבואו לבית הכנסת בלבוש דתי כשלאשו כיפה. כחלק ממעלותיה של הדמות היא מספקת משפטי חוכמה לאורך כל הסרט, מדגישה את חוכמתה, את יכולותיה הגבוהות ואת שליחותה. בתוך פניני החוכמה הללו מסתתרים גם רמזים להמשך העלילה – 'אדם צריך לראות לאן הוא הולך' אומר בהתגודדות מחוץ לבית הכנסת, ונענה: 'איך אראה? העיניים שלי עוד לא נפקחו'. בעת ההתרחשויות בבית הכנסת הוא נכנס ומכריז 'חג שמח' ומפלט את דרכו אל עבר הרבי. לפי סיפורו של הנווד הוא הגיע מרחוק, מה שמפתיע הרבי ומאפשר את חשיפת הנווד כשליח.<sup>319</sup> הדמות המיסטית מעניקה מחוכמתה גם לשמע שבועת שני החברים.<sup>320</sup> לפי דבריו החלטה שכזו לא נעשית בלי כוונה ואין הם יכולים להתחייב על משהו שעדיין לא נולד. משנענה מאחד הנוכחים כי 'ללא אמונה היהודים היו בדרך רעה' הוא אומר ששליחותו הסתיימה. משפטי החוכמה הללו הינם מסרים סמויים וגלויים לדרכה של האמונה.

<sup>316</sup> Hoberman, *Bridge*, p.76

<sup>317</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 33. וזאת במיוחד גם לאור העובדה שהסרט התבסס על אגדת עם המתוארכת למאות מוקדמות יותר.

<sup>318</sup> Hoberman, *Bridge*, p.80

<sup>319</sup> לפי דבריו, הלך הנווד את כל הדרך מגלופול למירופול עם בקבוק של יין הונגרי לרבי המופלא.

<sup>320</sup> הדמות מעניקה לסובבים מחוכמתה כל העת. במשפטים קצרים ומדודים כדוגמת 'אדם צריך לדעת מתי זמן לשמוח ומתי זמן לבכות'. אפשר כי במשפט זה הוא מתייחס גם לקהלת פרק ג', פסוק 4: "עת לבכות ועת לשחוק".

18 שנים לאחר השתתף השבועה מוצג בחור צעיר בדרכו אל העיירה כשאת מסעו מלווה הנווד.<sup>321</sup>

נוכחותו של הנווד באה להטוות את הדרך הנכונה למימוש השבועה של זוג החברים,<sup>322</sup> ומרגע התערבותו נראה כי 'הכל יקרה כפי שצריך'. בעת נסיעת הכרכרה נראה הנווד מספר פעמים כמו תזכורת לשבועה ולמיסטיות המלוות את העלילה. גם בקידוש השבת ישנו איזכור המקשר בין הנווד, אירועים קוסמיים ואלהיה הנביא.<sup>323</sup> הרמיזה ליכולותיו הקוסמיות ונוכחותו מעגנת אותו כאלהיה הנביא. דמותו הינה דמות שוליים שמאפייניה הקוסמיים מבקרים את ההתנהלות החברתית של הדמויות.<sup>324</sup> זוהי דמות חשובה שמהווה חידוש של הבמאי אל מול המחזה. נעשה כאן שימוש בדמות חיצונית לקהילה בכדי להציג את חשיבות ה"גורל" בהתאהבותם של חנן ולאה. זוהי הצגה דואלית – רצון הצעירים המאוהבים תוך עיגונו בערכי המסורת לאור הנדר שנדרו אבותיהם. הוא מעמיד במבחן את עולם השדכנות ומבקר אותו.

הנווד, בשליחותו ליישם את השבועה מודיע על מותו של חנן. בלילה נשמעות הרוחות העזות המוסיפות לאווירה האפלה והמאגית. במקביל לחגיגת סנדר את אירוסי ביתו, נכנס הנווד ומכריז כי 'חנן מת'. בשיחתו של הנווד ולאה בביתה הקברות בולטת חוכמתו מתוך גדולת נפשו והיותו נביא או שליח; 'אם הכלה מושארת לבד לפני החתונה, שדים באים לשאת אותה'. בדיאלוג זה קיים דיון תיאולוגי על החיים שלאחר המוות והיבטים שונים באמונה היהודית כפי שנתפסו בעיני היוצרים. לאה מסמלת את הדעה האומרת כי 'אין שדים אלא נשמות של אנשים שאורם כבה מוקדם מדי לנצח'. מנגד הנווד משיב עם דעתו (היא אשר קובעת): 'לא לנצח הנשמות מתות. הן חוזרות לעולם ותוהות לפני שמקבלות טהרה. נשמות חוטאות הופכות לחיות צמחים ודגים. ויש נשמות אשר נכנסות לגוף חי של מי שהם אהבו בעבר – "דאָס איז אַ דיבוק!"'. ההכרזה הדרמטית הזו בסוף הדיאלוג מציגה שיא נוסף ותחילתו של "פרק" חדש וחשוב בעלילה.

דמות הנווד מאירה את הדמויות האחרות ואת האירועים. הוא מאיר את תחושת האשמה של הדודה פרידה על שהותירה את לאה לבדה בבית הקברות למרות אזהרותיו, הוא מדגיש את האבל שחשה לאה והוא מבליט במיוחד את ייחודו של הרב כנכס חשוב לקהילה. הנווד מאפשר לאב, סנדר, להתוודות על העוול שעשה לחברו ניסן ולילדיהם כשלא קיים את הנדר ובכך חושף את האמת החבויה. הוא נוכח באירועים משמעותיים כמו משפט עם המת ובניסיון לתקן את הטעויות שנעשו כלפי הנדר. הוא מכריז על האירועים כקביעות אשר חשובות להמשך העלילה – למשל בהכרזה כי חנן מת, "אל הכלה נכנס דיבוק!" והאמירה עם מותה של לאה

<sup>321</sup> הבחור הצעיר בלבוש מסורתי ובעל פאות. באינטראקציה ראשונה עם הצעיר מתברר כי חשוב לו להגיע לפני כניסת השבת והנווד מעודד אותו למהר ונעלם בצורה מיסתורית.

<sup>322</sup> כאשר כרכרתו של סנדר עוברת בשביל המוביל אל העיירה הנווד מופיע שוב ומפציר בסנדר לאסוף את הצעיר ההולך אל העיירה למען הגעתו לפני כניסת השבת.

<sup>323</sup> כשהעובד של סנדר מגיש קרפיון גדול (אותו הוא מכנה לווייתן בגלל גודלו הרב וכן כארמו לסעודת הצדיקים באחרית הימים) הגביר שואל האם עשה הוא עיסקה עם 'אלהיה הנביא'.

<sup>324</sup> בהמשך יש רמזים גם לעתיד הטראגי של הזוג: בקבר שמוצב במרכז העיירה נראה כיתוב המסביר על חתן-כלה אשר מתו על קידוש השם ב-1648. מיקומו של הקבר במקום מרכזי זה מעניקה לו משמעות חשובה עבור העיירה כולה; החשש מרוצח בני הזוג עודו שריר וקיים, כי רוחותיהם מלוות את העיירה. יתרה מכך יש מנהגים בעיירה הקשורים בזוג כמו ריקוד לאחר שמחות כדי 'לשמח' אותם. בעוברו של הנווד גם הוא קורא את הכיתוב על המצבה ומסתכל אל עבר חנן ולאה באומרו "חתן-כלה". האמירה אשר מבהילה את הזוג מרמזת בשנית על העתיד הטראגי הצפוי להם. הפחד מאמירת הנווד מביאה גם למגע לא מתוכנן בין ידיהם ומציגה קירבה ובה בעת חשש מפני קירבה זו.

– "ברוך דיין אמת". דמותו, כחיצונית לקהילה ולעלילה, משפיעה עליה מבחוץ, מחזקת מוטיבים מרכזיים ומגבירה מסרים שמרניים באישור הרצונות המודרניים של הצעירים.

## 2. נווד – היהודי הנווד

בנוסף לדמויות אלו ישנם נוודים הבאים בתצורות שונות כמוטיב חוזר למשל הדמויות התיאטרליות לרבות הפורים-שפילער (געצעל), ואידל. דמויות אלו הינן הדמויות הראשיות שמגיעות מהשוליים החברתיים; מעמדן נמוך יותר ונדודיהן רק מדגישים מעמד זה. גם דמותו של מנחם מנדל ב"ידישע גליקן" יושבת על משבצת היהודי הנווד לאור מסעותיו בעקבות הפרנסה – במרדפו אחר הכסף הוא עונה על תפקיד הנווד כמו הדמויות מעולם התיאטרון אשר עוברות בין עיירה לעיירה. געצל ב"פורים-שפילער" הינו שחקן תיאטרון נווד אשר דמותו מביאה סימבול של חוסר שורשים וחוסר יציבות. היא מדגישה בכך מסרים כוללים אודות החברה בתוכה היא קיימת. יחד עם כניסתו אל העיירה החדשה געצל זוכה לתגובות צחוק מיידיות ומוצג כליצן טראגי.<sup>325</sup> דמותו מראה דיכוטומיה בין כשרונו להצחיק לבין סיפורו העצוב כנווד. הסרט חושף את מקצועו דרך הקסמים שמבצע, הגילוי שהיה אחשוורוש בקרקס והחשיפה כי כשרונו להצחיק נובעת גם מתוך ניסיונו הבימתי כשחקן נווד.<sup>326</sup> גם תהלוכת הקרקס המגיעה לעיירה מציגה תופעה חברתית של אמנים נוודים כחלק מחיי התרבות של העיירות ובה בעת מבקרת את חוסר היציבות החברתית בנדודים היהודיים. גם ב"אידל מיטן פידל" תרבות האמן הנווד מובאת קדימה – ארבעת הכליזמרים הנוודים מסמלים ניתוק שורשי וחוסר יציבות שנפתרים למעשה רק בסופו של הסרט עם השתקעותם של הארבעה. הנוודים אמנם משולי החברה אך הם מרכז הסרט. הם מציגים תופעה תרבותית כפי שנתפסה על-ידי היוצרים כשיטת פרנסה אך בוא בעת גם אורח-חיים לא יציב. דוגמה נוספת ליהודי הנווד וייצוגו הקולנועי כתופעה תרבותית הינה דרך החייט ב"דורך טרערן" שאמנם לא נווד מעיירות כדרך פרנסה אך ה"שוטים" המלווים את מסעותיו המאתגרים יחד עם העז חושפים עולם נדודים קשה ומסמלים את חוסר היציבות ביכולתו לפרנס את משפחתו ולספק לכם צרכים בסיסיים כמו למשל חלב. אף בתיאור דמותו בפוסטר הסובייטי גורר את העז במעלה הגבעה מודגש מאפיין המסע (והנדודים) של החייט במאבקו על פרנסת המשפחה.

היהודי הנווד, כחלק מדמות המפתח "הנווד", הינה ייצוג של ביקורת חברתית המשרתת מוטיבים של פערי חילון ומודרנה מול מסורת ושמרנות, פערים כלכליים וייצוג תופעות חברתיות מוכרות לצופים.

## 3. היהודי המהגר

צורת נדודים נוספת הינה ה"דמויות המהגרות" (עליהן יורחב בהמשך) כמי שעונות שוב על ייצוג מטאפורי ל"יהודי הנווד" שמחפש את מזלו ופרנסתו במקומות אחרים. במקרים אלו הייצוג נלקח צעד אחד קדימה – לא זאת בלבד שיש חוסר יציבות ונדידה לצורך פרנסה, אלא יש הגירה של ממש בין יבשות. דומאות לכך הן

<sup>325</sup> גרוס, תולדות, עמ' 69.

<sup>326</sup> בעודו מספר על חוויות הצגת הפורים התנהגותו משתנה מהדמות השקטה אל דמות תיאטרלית; מציג קטעים מההצגה, עורך שינוי פרסונה יחד עם שינוי זווית כובעו ושר עד שהסנדלר מודיע שהוא "פורים-שפילער" במובן שלילי של המילה.

בסרטים "נתן בעקער", המשפחות המהגרות ב"בריוועלע" וב"אָן אַ היים". דמויות אלו חושפות את ה"בריחה" הכלכלית אל המיתוס האמריקאי ומעלות את נושא ההצלחה או הכישלון הכלכלי במזרח אירופה באותה תקופה כחלק מביקורת חברתית בסרטים. הן מפתחות את דמות הנווד לכדי תופעה חברתית רחבה יותר ועל שטח גיאוגרפי גדול יותר כחלק מניסיון הישרדות כפי שנתפס על-ידי היוצרים. סוג נווד זה משרת במיוחד את מוטיב המיתוס האמריקאי כמו גם דגש על פערי החילון והמסורת והכלכליים.

לסיכום, הן בסרטים היידיים-פולנים והן בסרטים היידיים-סובייטיים מודגש פן חוסר היציבות שמתבטא בנדודים. בסרטים היידיים-פולנים ובעלילות העוסקות בתקופה רחוקה יותר כמו "הדיבוק" ו"תקיעת כף" הדבר בא לידי ביטוי ב"נווד" קוסמי ובדמות נווד "גלויה". לעומת זאת בסרטים היידיים-סובייטיים ובסרטים שעוסקים בתקופות הקרובות יותר ליצירה עצמה, הם מתארים את התופעה דרך דמויות המשנה, מטמיעים את מאפייני הנווד בדמויות אלו, מורידים מההילה ה"קוסמית" שלה ומביאים עימה ביקורת גלויה יותר על החברה תוך שירות המוטיבים המרכזיים החוזרים.

### c. רב

זוהי דמות יוצאת דופן לעומת שאר "דמויות השוליים" שהוצגו לאור מעמדו וחשיבותו בחברה היהודית. דמותו דווקא אינה באה מתוך השוליים החברתיים אך מייצגת תופעה בולטת בתוך החברה היהודית ובייצוגה הקולנועי. לאור שיוכו לעולם המסורתי והקהילתי זוהי דמות מפתח משמעותית בהופעתה.<sup>327</sup>

#### 1. הרב כמוביל רוחני

בסרטים הפולנים דמות הרב בולטת ב"תקיעת כף" וב"דיבוק" כמנהיג הקהילה ומנחה הרוחני והקהילתי של תלמידי ישיבה המכירים בסמכותה בכל תחומי חייהם. בשני הסרטים דמויות הרב של הישיבות הגדולות מוצגות בחוכמתן וביכולותיהן הרוחניות והמנהיגותיות הגבוהות. סרטים אלו עוסקים בתקופות מוקדמות יותר ועל כן יכולות הרב הרוחניות והיבטי הדת העולים מתוך דמותו מודגשות יותר. אלו תקופות המציגות תהליכי חילון מופחתים וסיפוריהן מבוססים על אגדות קדומות יותר שמביאות את הסגנון הדתי של העלילה. על-כן יכולותיו הקוסמיות של הרב מודגשות ומיוצגות באופן חיובי כחלק מהאופי האגדתי שמהלל את העבר היהודי בסרטים אלו. ב"תקיעת כף" התלמידים מתאמצים לספר לו על נדרם כנותן תוקף לשבועה זו. הקשר בין הרב לבין דמותו של אליהו הנביא מדגיש הן יכולותיו הגבוהות ומשמעויותיו הרוחניות של הרב כלפי קהילתו, בתוך העלילה ובתוך הייצוג הרוחני שלו לקהל הצופים. דמותו של הנווד מדגישה את חשיבותו הרוחנית של הרבי בסרט זה – לפי סיפורו של הנווד הוא הגיע את כל הדרך מגלופול למירופול עם בקבוק יין הונגרי לרבי המופלא. הדרך הארוכה שעבר מפתיעה אפילו את הרבי עצמו. חשיבותו של הרבי מוארת מתוך יחסיו המיוחדים עם הנווד, הלוא הוא אליהו הנביא, שעל חשיבתו הרחבת לעיל.

<sup>327</sup> ניתן לבחון את הופעות דמותו בסרטים גם בהקשר של תקופת יצירתם הסרטים; מעמד המוסד הדתי משנה את פניו עם חלחולה של המודרנה והדבר משפיע גם על דמות הרב בקהילה ועל ייצוגו כסימבול מסורתי בסרטים.

ב"דיבוק", דרך דמותו החשובה של הרבי נחשפים גם שני תלמידיו, החברים הטובים סנדר וניסן. רצונם העז לשתף את הרבי בשבועה שטוו ביניהם מציגה את השאיפה לעגן ולתקף את הסכמם דרך אישורו של הרבי וידיעתו על-כך, בזמן שהם נתקלים כל העת בדחיות ועיכובים שלא מאפשרים לספר לו את דבר השבועה.<sup>328</sup> הדבר עולה דרך סצנות שונות שחוזרות עם רצונם לספר לרב אל מול העיכובים שניצבים בדרכם. בנוסף להיותו חותמת רוחנית לשבועתם הוא משמש ככוח המיסטי הנלחם בתופעת הדיבוק. הוא נעזר בכוחה של קהילת המאמינים – מבקש מהקהילה את כוחה ומבקש בשמה את הרשות להוציא את הדיבוק. זהו טקס מדויק בצורתו – דרך הנחיית הרב, כוח הקהילה והתלות באחדותה. כשהרב מתחזק בזכות ה'קהילה הקדושה הזו' כוחו אל מול הרוח מתגברת. הוא מקפיד על לבישת הטליתות ולהכין שבעה שופרות בטקס ועל הסממנים הדתיים המובהקים שמקבלים חיזוק סימבולי במלחמתו מול הדיבוק.<sup>329</sup> משהוצא הדיבוק הרב מורה להתחיל בטקס החתונה שתוכנן עם החתן החי וכך מעוגן כדמות גואלת ומאחדת לקהילה.<sup>330</sup>

יוצא דופן הוא המקרה המאוחר יותר בסרט "מאמעלע" שם יש עיסוק בתקופה המודרנית בה לרב עדיין יש מנהיגות רוחנית וזאת ניכר בניהולו את הסעודה תחת הסוכה ובהמשך גם בניהול טקס החתונה. כל האיזכורים הקולנועיים המסורתיים של הרב מחדדים פן דתי, שמרני ומסוגר של קהילה יהודית. הם עושים שימוש בכללים מוכרים של תפקיד הרב לחיזוק מעמדו וייצוגו החיובי כמנהיג הרוחני ומאשררים בכך ערכים שמרניים בתוך פריצות מודרנה לחברה היהודית המוצגת בסרטים.

## 2. הרב כמקצוע – מורה ב"חדר" ומנהיג קהילה

בסרטים אחרים דמותו של הרב מוצגת יותר בתפקיד הקהילתי שלו מאשר על הצד המסורתי. המשמעות הינה הצגת דמותו כבעלת תפקיד "מקצועי" יותר מאשר רוחני במערך החברה היהודית. תפקידו בקהילה הוא בפן הניהולי אם כמורה ואם כמוביל הקהילה. דמותו הינה ראש לקהילה היהודית אשר מיוצגת לעיתים כחסרת שורש ויציבות. הרבי, שבעבר איפשר עיגון יציבות בפן הרוחני, הפך לתופעה שונה עם המודרנה ותהליכי החילון. הוא משנה את תפקידו לבירוקרט בניהול הקהילה יותר מאשר למנהיג הרוחני. לאור זאת דמותו מקבלת ייצוג מעורב – חיובי בהנהגתו אך שלילי בדרכיו. יש ההבדל בעדינות הביקורת בסרטים הפולנים לעומת הסובייטים המבליטים את שחיתותו ואת הבעייתיות בתפקיד. ייצוג זה נובע גם מתוך החברה היוצרת את הסרטים שמאשררת את מיקומו החברתי ובה בעת מעבירה ביקורת על כוחו בתוך החברה ובעיקר במסרים התעמולתיים המוטמנים בסרטים הסובייטים. הסרטים הפולנים עוסקים בביקורת מתוך רצון בקידמה ומודרנה תוך שימור ערכים מכבדים לקיומו של הרב ושילובו בתוך החברה המתקדמת המתהווה, הסרטים הסובייטים מנתקים אותו מהקהילה עד העלמת ייצוגו הקולנועי בסרטים המאוחרים.

<sup>328</sup> זוג החברים הינם תלמידים של הצדיק ממירופול אשר לאור חברותם האמיצה של השניים והמרחק הגדול בין בתיהם, מבטיחים זה לזה לחתן את ילדיהם בעתיד. Goldman, *Visions*, p.96.

<sup>329</sup> עוצמות השופרות ותפילות הרב מול הרוח העקשנית מניבות פרי והרוח אומרת שאינה יכולה להילחם עוד. כשנכנעת הרוח מבקשת שיגידו קדיש בשבילה. סנדר אומר את הקדיש הראשון על רוחו של חנן. בסצנה הארוכה ישנן אמוציות רבות כמו גם תהליך טקסי דתי מסודר מאוד. הוצאת הדיבוק ביקשה להביא לרוח התוהה את גאולתה וגם הרב מכיר בסבלה ומבקש מחילה.

<sup>330</sup> למשל כשעוסק את הדרשה לכבוד "יום כיפור".

בסרט "דורך טרערן" הרבי הינו על תקן מקצועי כמורה והוא מלמד בחדר את מוטל בן פייסי החזן. הצד החינוכי שלו מובא בהינתק מהיותו מלמד התורה: הוא אלם כלפי מוטל ותלמידיו אינם מעריכים אותו ומקשיבים לו. זאת ועוד, דמותו עסוקה בין היתר גם במכירת עיזים ועשיית "עסקים" ובהמשך מוצגת באור שלילי גם במעורבותו עם מנהל הפונדק אשר רימה את החייט והחליף את העיזים. יחד עם מקומו החברתי החשוב הוא למעשה מנצל את כוחו לרעה. דמותו מקבלת ייצוג שלילי מאוד כשעוסקת בדרכי התעשרות ובעסקנות. זוהי ביקורת על השפעתה החברתית ותפקידה הקהילתי שבאה מהאידיאולוגיה הקומוניסטית המכתיבה את סגנון הסרטים. הדבר אף מתגבר בדוגמה מאוחרת יותר ב"His Excellency" שם תפקידו של הרב מקבל דגש כמנהיג הקהילה היהודית ומייצגה. מרכזיותו בולטת גם בזכות הופעתו בכרזת הסרט כניגוד מרכזי לדמותו של הגנרל האכזר ליהודים וזאת תוך שימוש בעובדה ששתי הדמויות שוחקו על-ידי אותו השחקן – לאוניד לאונידוב (Leonid Leonidov) – ששיחק בתפקיד כפול.<sup>331</sup> הצגת תמונת הפנים של שתי הדמויות כמשלימות יחד עם ניגוד האיפיון שלהן מדגישה שהדמויות הינן ניגודים 'משלימים'.<sup>332</sup> זהו קישור בין מנהיג הקהילה היהודית לבין גנרל הרוסי כמנהיג האיזור וכסימבול למשטר הצארי.<sup>333</sup> דמותו של הרב מוצגת לעיתים באור שלילי ולעיתים באור חיובי; ניסיון לגשר ולמנוע מות חפים מפשע בקהילתו לעומת שיתוף הפעולה עם שלטון הצאר. בסופו של דבר לשתי הפנים בהן מוצג הרב הוא מגיע מתוך עמדתו כמנהיג הקהילה והגורם האחראי על הקהילה היהודית. לפי גולדמן הרב ניסה לגשר בדרכי נועם ולמנוע מותם של חפים מפשע.<sup>334</sup> מנגד, הוברמן מציין כיצד הרב הפך לדמות שנויה במחלוקת כאשר רק לעיתים שיתף פעולה עם שלטון הצאר במטרה לסייע ליהודים,<sup>335</sup> ואילו במפורד מדגישה כיצד הצגתו הינה בעצם של 'נבל' המשתף פעולה עם השלטון הצארי ומקדם את הוצאתו להורג של לעקערט.<sup>336</sup>

ההצגה של הרב בסרט זה מתפרסת על כמה שכבות הצגה. ראשית, הוא מאופיין בכל הסממנים הדתיים שמראים את מעמדו,<sup>337</sup> שיוכו הדתי ומוצאו היהודי לפי הסימבולים המוכרים לקהל. השכבה הראשונה בהצגתו היא בהקשר המשפחתי עם ביתו שם הוא מאופיין כקשוח ומבוקר על 'הסתגרותו' המסורתית.<sup>338</sup> הבעת הסלידה שלו מדרכי הבת באה עם אלימות פיזית ומילולית, ומאירה אותו באור שלילי. בזאת יש ביקורת מוכרת של המפלגה הקומוניסטית על המערכת הממסדית-דתית באשר היא, ובמקרה הזה של המערכת היהודית.<sup>339</sup> באופן ההצגה השלילי הזה יש ניסיון להרחיק את הקהל מהמוסד הרבני-יהודי ולקרבו אל האידיאולוגיה הקומוניסטית הכוללת ניתוק משורשי דת כלשהי.

<sup>331</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136. וגם: Goldman, *Visions*, p.46.

<sup>332</sup> ב'פוסטרי' של הסרט אשר מציב חצי פנים של המושל וון ואל בצימוד לחצי הפנים של הרב לכדי יצירת פרצוף אחד.

<sup>333</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>334</sup> Goldman, *Visions*, p.46.

<sup>335</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>336</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p.61.

<sup>337</sup> יש רצון להגחך את הדת דרך הדגשים בתלבושות ובסממנים הוויזואלים המזהים את הדמויות כיהודים.

<sup>338</sup> בכך שלא מקבל את מעורבותה עם 'גוי'. Hoberman, *Bridge*, p. 136-137.

<sup>339</sup> בנימין פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות: תולדות מיעוט לאומי*, (ירושלים: מוסד ביאליק, מרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1986), עמ' 206-207.

השכבה השנייה בהצגת הרבי מתייחסת לפעילותו הקהילתית. הקהל מתפלל בבית הכנסת אך חושש מפני פוגרום עתידי.<sup>340</sup> בעוד ה'שוטים' מתחלפים בין כותלי בית הכנסת אל פרעות ההמון ברחובות, הרב נואם בפני המתפללים ואומר כי הוא מקלל את המורדים. לפי תוכן הנאום מוצג הרב כמי שלמעשה משתף פעולה עם השלטונות הצאריים ומקובע ב'עידן ישן' של שלטון והתנהגות קהילתית. הוא מוקיע מחברתו את המורדים הדורשים שינוי ומביע תמיכה באויב – בשלטון הצארי ולא באידיאולוגיה הקומוניסטית. כך, הרב מוצג כאויב המפלגה שהאידיאולוגיה שלה החלה עם אותם מרדי פועלים ולעקערט עצמו.

שכבה שלישית מציגה את הרבי באור אמביוולנטי בניסיונו לפנות אל הקצינים. הוא מגיע אל המנהיג לבקש סלחנות ורחמנות כלפי היהודים אך גם צופה במנהיג נהנה מההתעמרות בשבוייו.<sup>341</sup> ניסיונו זה מבטא דואליות בעמדתו הקהילתית – הוא מטיף נגד המרד אך מנסה להגן את קהילתו. ישנה דילמה בין היותו מנהיג קהילה המבקשת ממנו להגן עליה לעומת הצגתו כמי שתומך אידיאולוגית בשלטונות הצאר. בבקשתו מהקצינים הבכירים למנוע פוגרום הוא רוצה להגן על הקהילה תוך עמעום השתייכותו האידיאולוגית.<sup>342</sup> הוא מבקש מקצין בכיר לחוס על אלו שנקלעו למרד בטעות, משמע, להעניש רק את המורדים האקטיביים. בפעולות אלו המניע שלו הינו הגנה על קהילתו ואילו המניע האידיאולוגי מיטשטש.

בשני הסרטים הסובייטים "דורך טרערן" ו"His Excellency" הוצגה דמותו של הרב בתור נציג של ממסד דתי שאינו נראה בעין טובה בעיני המפלגה הקומוניסטית. המפלגה ביקשה להוקיע מהחברה היהודית את תופעת ההנהגה הקהילתית הרבנית ודרך הסרטים היא מציגה את השפעתם הרעה. בולט לאור זאת גם היעדר דמות דתית לאחר תוכנית החומש של סטאלין אשר החלה בשנת 1928 וחוסר הייצוג של דמות דתית-רבנית בסרט היהודי האחרון שנוצר תחת השלטון הסובייטי – "נתן בעקער".

לעומת הייצוג השלילי בסרטים הסובייטים, הרב מוצג כתפקיד נקודתי ומקצועי בסרטים הפולנים. באלו ייצוגו אמנם פוחת ככל שמתקרבים לתקופות מאוחרות יותר בסרטים, אך הוא אינו מקבל נימה שלילית או ביקורתית. במקום זאת תפקידו הקהילתי פוחת ועונה על צרכים ממוקדים ביותר. דוגמה לכך עולה בסרט "פרייליכע קבצנים" כשבבית המועצה מנהל הרב את הדיון בניתוב הכספים והצרכים הקהילתיים תוך עריכת סדר בין בקשות אנשי הקהילה. תפקידו הוא כמעין פקיד בירוקרט יותר מאשר מנהיגות רוחנית. הוא מנחה את הפן הכלכלי של העיירה בחיפושה אחר עושר.

גם בסרט ב"אן אַ היים" התפקידים הרבניים (מוטמע בתפקיד החזן) מקבל איזכור כחלק מהמבנה הקהילתי אך כבר לא כמשפיע דתי. איזכור זה מופיע כאשר פישל מעוניין ללמוד להיות חזן. על-אף האבחנה בין שני המקצועות הקירבה בין השניים ברורה ועל-כן אפשר לציין מועמדות זו של פישל כ"קריצה" למקצוע מהעולם המסורתי תוך הנמכת השפעתו הקהילתית. הרצון של פישל נמצא כל העת ברקע הסרט למרות שלא רואים

<sup>340</sup> בבית הכנסת מוצגות טליתות, כובעים או כיפות, עזרת נשים, חנוכיה ומנורה עם נרות, ספרי קודש בארון ומגן דוד.

<sup>341</sup> Goldman, *Visions*, p.46.

<sup>342</sup> הדבר מודגש גם בהמשך כשאביו אומר לו בחלומו שעתידיים להלקות את "אנשיו" (אנשי הקהילה בהנהגתו).



את התהליך או מקבלים התייחסות מעמיקה לנושא בהמשך הסרט. איזכור הוא המשך הכרה בתפקידים מעולם המסורת כחלק בלתי נפרד מחיי היהודים גם עם קבלתם את המודרנה והגירתם אל העולם החדש.

### 3.2 מוטיבים מרכזיים

#### א. זוג אוהבים

מוטיב זוג האוהבים מופיע ברוב הסרטים היידיים שנותחו במחקר זה. לרוב, יופיע המוטיב בסרטים הפולנים אך יקבל איזכור מסויים גם בסובייטים אם כי במידה מופחתת. בין אם קומים ובין אם טרגיים הם כוללים בתוכם את סיפור האהבה הרומנטי בקרב הדור הצעיר; בכל הסרטים הללו הזוגות הינם הצעירים המודרניים, המסמלים תהליך של שינוי מחשבתי שאינו מסתמך על העולם המסורתי של השידוך אלא על רצונותיהם האינדיבידואלים. יחד עם זאת יש ניסיון לעגן את ה"רצון החופשי" של הדור הצעיר בתוך מסוכמות המסורת כקשרים ש"אושרו" או נקבעו לפי גורל או כוח עליון. הזוגות הצעירים המנועים ממימוש אהבתם מסמלים תכונה חדשה במודרניזציה היהודית במזרח אירופה וזאת במקביל למסגורה ב"יעוד" משמים, כלומר, באמצעות הצדקות שמרניות. בהצגת הרצונות הרומנטיים של הדמויות, אשר לא מתבססים כבעבר על שידוך אלא על אהבה וגורל משמיים, מסתמן השינוי שחל באורחות החיזור, בתפיסת הזוגיות היהודית החדשה ובחילון מסויים בקרב הצעירים כפי שמדגישים הוברמן ושטרן את הביקורת על השדכנות המסורתית.<sup>343</sup> המוטיב פונה אל הצופים מתוך סגנון ריאליסטי פופולארי המביא את ענייני דיומא המוכרים אל מסך הקולנוע ומקרב את הקהל אל ההתרחשויות. המוטיב מופיע כסיפור מרכזי או משני סביבו מתרחשת העלילה והוא בין המוטיבים הבולטים ביותר בסרטים שנותחו במחקר זה.

את המוטיב אפשר לראות במספר צורות:

1. סיפור מרכזי
2. סיפור משני
3. משולש אוהבים
4. זוג נשוי

למעט הקטגוריה האחרונה, הזוגות הצעירים המודרניים הללו יתקלו במכשול בדרך למימוש אהבתם ולחתונה – שידוך אחר שנכפה עליהם או בעיות כספיות המכשילות את שידוכם. הסרטים מקבלים כך נופך רומנטי, אנושי וריאליסטי ולבסוף גם קתרוזיס עם איחודם של האוהבים.<sup>344</sup> בסרטים הטרגיים לא זוכים האוהבים לאיחוד מחדש ושם מוטמע כובד משקלה של הטרגדיה שחוו.<sup>345</sup> מוטיב זה מתבסס על דמויות המפתח מהדור הצעיר הבא כחלק ממסגור פערי חילון ומסורת בתוך פערי הדורות. למוטיב יש השפעות משמעותיות על רוח העלילה, התקדמותה ועל הצגת הקהילה היהודית. המוטיב נשען על נושאי עניין בקרב

<sup>343</sup> שטרן, "המולדרמה הקולנועית היידיית", עמ' 93.

<sup>344</sup> למשל ב"אידל מיטן פידל" ועוד.

<sup>345</sup> למשל ב"דיבוק".

היהודים הצעירים ובכך מושך את הקהל אל פתחו. בפרק זה אבקש להדגים כיצד דמויות מפתח אלו תורמות למוטיבי החתונה והמיסטיקה החילון והמסורת וכן, מחזקים את מוטיב הפער הבין דורי כחלק מהשמרנות והקידמה הנמצאות במאבק מתמיד.

1. סיפור מרכזי – בסרטים "תקיעת כף", "אידל מיטן פידל", "דער דיבוק" ו"מאמעלע" סיפור האהבה משמש כנושא המרכזי דרכו מועברים מסרי הסרט. זוג האוהבים בסרטים אלו משרת את דמויות המפתח ונותן במה למוטיבים המרכזיים החוזרים בסרטים. ב"תקיעת כף" שני האוהבים אמנם לא יכולים לממש את אהבתם תחילה, אך גורלם נקבע להינשא על-ידי "כוח עליון". הזוג הצעיר מורכב מילדיהם של החברים, ברוך וחיים אשר מתאהבים זה בזו. התאהבותם היא תמצית המתח בין קידמה ושמרנות – היא מתרחשת מתוך בחירתם החופשית אך נתונה להשפעתו ה'קוסמית' של אליהו הנביא. כלומר, סיפור האהבה מציג מסר כפול של "הכל ידוע מראש אך הרשות נתונה". סיפורם מציג כיצד ה'גורל' מאחד את הזוג הצעיר לפי מה שנקבע להם "מבטן ומלידה" בשבועת הוריהם. שבועה זו מגשימה את עצמה בדרכים עקיפות ומוכיחה כי בקביעה שנחתמה בהסכם הנדר יש הכוונה "אלוהית".<sup>346</sup> גם בחירת שמותיהם של זוג האוהבים – יעקב ורחל,<sup>347</sup> היא כשם הדמויות המקראיות ומשמשת ארמזו מקראי כפי שמקובל ביצירות ספרותיות,<sup>348</sup> אשר מחזק את התפיסה כי גורל הדמויות להינשא. הסרט כולל "טיעונים" לכאן ולכאן; מצד אחד מוצג כיצד רוח'לה מהווה הסחת דעת שאינה ראויה לבחור ישיבה ומשפיעה על בריאותו ולימודיו.<sup>349</sup> מנגד ישנן תמונות המצדדות בזוג ומציגות את אהבתן באור חיובי.<sup>350</sup>

בדרכם של זוג האוהבים עומד האדון האמיד שמואל לוי. לוי, שקנה מאימה של רוח'לה את ביתה ומצא שם קופסת תכשיטים של קצין רוסי, מעוניין לשמור על האוצר לעצמו ומבקש להפריד בין הזוג. לשם כך הוא מתכנן לשאת את רוח'לה לאישה ולשריין את זכותו על האוצר בעזרתו של שדכן.<sup>351</sup> השדכן מתריע בפני לוי על המכשול למימוש השידוך והיא – היותו של יעקב בסביבה. לכן, לוי מבצע שרשרת פעולות לחבל

<sup>346</sup> הזוג נפגש לראשונה עם בואו של יעקב ללמוד בישיבה בוילנה ולהתגורר אצל הגביר שמואל לוי. [Hoberman, *Bridge*, p.77]. עם הגעתו אל העיר הגדולה יעקב מתמקם אצל המארח ורואה מתוך חדרו לראשונה את רוח'לה קורנברג. עם הצגת הדמויות עולים שני מאפיינים קולנועיים וסיפורתיים חשובים: ראשית, העלילה מציגה את הניגוד בין יעקב הצעיר הלומד בישיבה ומקפיד להתפלל לעומת בנו של הגביר לוי בלבדו המודרני. לוי הבן מעשן סיגריות בעוד יעקב מניח תפילין. הסרט אף מודגיש את הניגוד בין לוי הבן ההולך בדרך רעה ליעקב ואת הניגוד ביניהם דרך קולו של המספר. על-אף שעישון לא נתפס כמנהג רע באותה תקופה בהכרח, הוא עדיין אינו תופעה חוזרת בקולנוע היידי של אותן שנים ועל-כן בולט השימוש בו באיפיון דמות זו.

<sup>347</sup> דמותה של רוח'לה מוצגת בטוב ליבה ואדיבותה למרות מצבה הכלכלי הקשה. היא בוחרת לתת נדבה לקבצן מבלי לדעת שיעקב רואה זאת ומתרשם לטובה. בהמשך, הוא מתאהב ברוח'לה כשפוגש בה מוכרת פרחים בישיבה בה יעקב לומד.

<sup>348</sup> ארמזו זה גם מקבל איזכור ישיר בסרט עצמו ומוכיח שהבחירה בשמות לא הייתה מקרית. Hoberman, *Bridge*, p.77.

<sup>349</sup> דמותו נקרת בין הטוב והרע המוצג בעזרת השימוש בבחורי הישיבה הסובבים אותו. שני בחורי ישיבה נעמדים משני צדדיו כאשר הראשון מצדד במחשבותיו של יעקב לפורענות ואילו השני מצדד בשמירת המסורת והכבוד לצדיקים. סגנון זה מעמיד את יעקב בין הטוב והרע לא רק במחשבותיו אלא גם באופן ויזואלי המאפשר לצופה להבין את שתי הדרכים בהן הוא יכול לצעוד. בחלומו של יעקב הוא רואה כיצד החבר המייצג את יצר הרע לוקח אותו לתיאטרון בלי רצונו, ושם נשים רוקדות בלבוש חשוף ומדליקות אותו באש. החבר השני, המייצג את הטוב, מגיע להצילו ומנסה להוציאו משם אל בית הקברות בו קבורים הצדיקים הקדושים וצדיק הדור. העמידה של יעקב אל 'משפטים' של צדיקים הינה בכדי להחזירו אל דרך הישר. משמעות החלום בסרט היא כראי ללבטיו של יעקב ולקריעתו בין עולם הטוב לעולם הרע והפיתוי שנפתח בפניו לפתע.

<sup>350</sup> דוגמה לכך הינה בדאגתה הכנה של רוח'לה לאהובה החולה. דוגמה נוספת הינה האופן הסימבולי בו פלך הסריגה של רוח'לה נופל לפניו של יעקב ומביא לקשר הישיר שנוצר בין השניים. הם מתחילים להיפגש, מתבודדים יחדיו ובכך תמונת הפלך מבקש לסמל כי אהבתם של השניים נזרה מלמעלה בערב בו נדרו אבותיהם, החברים הטובים, את נדרם. עם הזמן חל שינוי משמעותי בהוויתו של יעקב: הוא מוריד את כובעו בשלב הראשון וגוזר את פאותיו בשלב השני. ככל שהפיתוי ובה בעת גם עינוי הנדר נמשכים בחור הישיבה מתרחק מעולמו המסורתי.

<sup>351</sup> השדכן, דמות חוזרת בסרטים יידיים רבים, הינה דמות של עסקן שלא חפה מאינטרסים אישיים. על-אף שהוא עוסק בשלדך זוגות צעירים, הוא גם רואה אל מול עיניו את רצונות התעשרותו הפרטיים.

במאמציו של יעקב להיות בחברתה של רוח'לה.<sup>352</sup> כחלק מניסיונו של לויך לשאת את רוח'לה לאישה הוא מצליח לבסוף לעמוד עימה מתחת לחופה לקראת סופו של הסרט.<sup>353</sup> הטקס נעצר עם כניסתו של ברוך ובהתערבותו של ה'אורח' הזר שמאפשר לברוך לחשוף את סיפורו.<sup>354</sup> בטקס החתונה שנקטע מתגלה כי הצעירים הינם זיווג 'משמיים' וכי איחודם נכתב מלמעלה. הפיתרון לבעייה המוצגת בסרט הוא כי רצון הזוג הצעיר עונה גם על הצרכים השמרניים: לא זאת בלבד שיעקב ורחל התאהבו, אלא שזיווגם נקבע משמיים וקיבל הכוונה כל העת מידי דמות הנווד הלוא היא אליהו הנביא. בזאת הסרט מאשר את הערכים השמרניים של העולם המסורתי בעודו נותן במה וכוח גם למודרנה ולבחירה העצמאית של הדמויות.

מקרה דומה מופיע גם ב"דיבוק" המבוסס על קווי מתאר דומים. כבר בקידוש השבת שעורך סנדר, החלפות המבטים בין חנן ולאה מורות על התאהבותם.<sup>355</sup> לאה וחנן מתקרבים ומשוחחים כאילו הכירו כל חייהם. יש ההליכה על חבל דק שבין התאהבות לבין כפירה במסורת – הם חוששים כי שיחתם הינה חטא לאור היותם לבד בעוד שמנגד, יש רמזים שמצביעים על גורלה של שיחה זו להתקיים ואישור קיומה דרך דמות האב הישן.<sup>356</sup> ברם, בהמשך יש רמזים לעתיד הטראגי של הזוג: בקבר שמוצב במרכז העיירה נראה כיתוב המסביר על חתן-כלה אשר מתו על קידוש השם ב-1648. מיקומו של הקבר במקום מרכזי זה מעניקה לו משמעות חשובה עבור העיירה כולה; החשש מרוצח בני הזוג עודו שריר וקיים, כי רוחותיהם מלוות את העיירה.<sup>357</sup> משמעותו עולה כסימבול לזוג האוהבים בסרט שגורלם יהיה זהה.

מכשול בדרכם של הזוג עומד השידוך שקבע אביה לחתן אחר וה"טוב ביותר" שיש באותה העת לפי דברי סנדר. במקביל לאירועים אלו 'שמועות' הקושרות בין לאה וחנן (שזה עתה הגיע לעיירה) מאירות את הצעירה באור שלילי בתוך חברה מסורתית הכפופה לכללי התנהגות מדוקדקים.<sup>358</sup> לאור הגזרה הרעה חנן לוקח ספר קבלה מבית הכנסת וצם משבת לשבת בגלל עצבותו. התדרדרותו מהירה והוא מבקש להשיג חביות זהב להציל את מצבו ולנסות להינשא ללאה. חנן מוכן לעשות דברים אשר "מתקרבים" אל החטא והטומאה למשל בהפטרות תפילות הנראות לחברו כקריאות לשטן. ההתדרדרות של חנן מציגה לקהל את העונש על אי-קיום השבועה מצד האבות – חנן פונה אל מקומות חשוכים כי נפשו מעונה על עינוי הנדר והוא אף מת בעבור עינוי זה. לאה גם היא מתענה בעקבות הנדר ומאפשרת לדיבוק, לרוחו של חנן, להיכנס לגופה. תהליך ההתדרדרות במצבם של בני הזוג מציג את ההתדרדרות החברתית כשהנדר אינו מכובד. יתרה מכך,

<sup>352</sup> לויך שולח מכתב לאביו ואומר כי יעקב סטה מדרך הישר, מנסה לגרום ליעקב לשוב אל בית האב המרוחק ולבסוף אף מנסה, בעזרת השדכן, לשדך את יעקב לאישה אחרת ממשפחה אמידה.

<sup>353</sup> השניים תחת החופה, הכלה סובבת סביב החתן מספר פעמים והרב מנהל הטקס מתחיל בקידושין.

<sup>354</sup> גם יעקב עצמו מגיע לעצור את הטקס ובאופן סימבולי נכנס אל החופה ומפריד פיזית בין החתן והכלה.

<sup>355</sup> במהלך הערב מתקיים גם דיון על קבלה החושף את יכולותיו הגבוהות של התלמיד החכם חנן.

<sup>356</sup> בעת שיחתם חנן רוצה ללכת וסנדר אומר מתוך חלומו "אל תלך ניסן", אמירה בעלת מספר משמעויות חשובות. ראשית, אישור לשיחתם של הזוג מבלי השגחה, שנית חשיפת שיוכו המשפחתי של חנן ושלישית, הצגת ה'יתן-מודעי' של הגביר בגעגועיו לחברו והקשר הלא מדובר בין ניסן החבר המת לבין חנן התלמיד. האמירה כי החלום והמציאות הינם שני עולמות שונים מציגה את ההפרדה שיש להקפיד עליה אך בה בעת גם מביאה לחשיפת מידע חשוב לצופה ולעלילה בהצגת תת-המודע של סנדר.

<sup>357</sup> יתרה מכך יש מנהגים בעיירה הקשורים בזוג כמו ריקוד לאחר שמחות כדי 'לשמח' אותם. בעבורו של הנווד גם הוא קורא את הכיתוב על המצבה ומסתכל אל עבר חנן ולאה באומרו "חתן-כלה". האמירה אשר מבהילה את הזוג ומרמזת על העתיד הטראגי הצפוי להם. הפחד מאמירת הנווד מביאה גם למגע לא מתוכנן בין ידיהם ומציגה קירבה ובה בעת חשש מפני קירבה זו.

<sup>358</sup> המכשולים עולים גם בסצנת התייעצותו של סנדר עם חנן ובתגובתו העצובה של האחרון.

מותם של זוג האוהבים בעבור אהבתם מוכיח את הנדר שנדרו אבותיהם. המוות של השניים לאחר אי-קיום השבועה מאשרר את הקו השמרני והמסורתי המכבד את השבועה (ואת דמותו של אליהו הנביא) ובה בעת נותן את המקום לאהבתם העצמאית ורצונם החופשי של זוג האוהבים להתאחד. בדיוק כמו במקרה של "תקיעת כף" הנדר משתלב עם רצונם החופשי ומשלב את השניים לכדי תפיסת מציאות חדשה בתוך מסרים לקהל מודרני ומתקדם. לעומתו, גורלם האכזר של הזוג לוקח את המסר צעד אחד קדימה ומזעזע את הקהל. המוטיב משמש הסיפור המרכזי גם בסרט "אידל מיטן פידל" בו זוג האוהבים המובהק של הסרט הינו איטקה ופרוים. סיפור אהבתם מוצג בצורה ייחודית כאהבה חד צדדית לאורך רוב הסרט ומתגשם בסופו. בדרכו של זוג האוהבים הראשי עומד כל העת מכשול בדמותו של אידל, כלומר, הזהות הסודית של איטקה המובעת בלבוש ה'תחפושת' הגברית.<sup>359</sup> היא מנועה מלספר על זהותה האמיתית כדי לא לסכן את פרנסתה ופרנסת אביה. חוסר היכולת של הדמות לשתף את אהוב ליבה בזהותה האמיתית מובילה למספר מצבים קומיים.<sup>360</sup> סיפור אהבתם של איטקה ופרוים הוא התגברות על המכשול שהפריד ביניהם בשני שלבים – הראשון הוא חשיפת הזהות הבדויה והשני הוא הצלחתה המקצועית.<sup>361</sup> הצלחתה מושכת אותה אל הבמה האמריקאית בעוד שמסתמן כי פרוים עלול להיות בעייה במעבר זה.<sup>362</sup> לאחר פרידת הזוג מוצג חלוף הזמן בעזרת אמצעים קולנועיים.<sup>363</sup> יש ניגוד שמוצג בסצינת הפרידה של החבורה המלווה את איטקה במהלך הסרט מאיטקה הנוסעת לאמריקה – כולם מצאו את בני זוגם והיא לעומתם, בודדה. דווקא בספינה בדרכה לעולם החדש היא מתאחדת עם פרוים.<sup>364</sup> מוטיב זוג האוהבים כולל מכשולים בדרכם וגם כאן, כמו בזוגות המקבילים בסרטים האחרים, הזוג מתאחד לבסוף. לעומת הסרטים היידיים האחרים, התערבותו של "הכוח העליון" באיחוד הזוג הזה הינו מעומעם יותר. ובכל זאת, לפי אלטשולר מערכת היחסים המורכבת בין גיבורי הסרט מייצגת בין היתר את נושא המסורת מול קדמה, נישואים כפויים מול נישואי אהבה, וכל אלו בנושאים הפורצים ממסגרות העולם הישן והמסורתי שליווה את הקהילה היהודית.<sup>365</sup> היא מוסיפה כי כאשר חתונתם של הזוג הראשי תתקיים (כבר על אדמת ארה"ב) היא תבטא ניצחון הצעירי והמודרנה על המבוגרים והמסורת.<sup>366</sup> כלומר, מדובר בפריצת דרך של הזוג מרומנטיקה אסורה לנישואים הנובעים מתוך אהבה ולא

<sup>359</sup> מורלי, "מה מאפיין משחק קומי?", עמ' 27.

<sup>360</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56.

<sup>361</sup> פרוים אף בוחר טבעת על מנת להציע לאיטקה להינשא לו. הצלחתה וחלוף הזמן מובעים בעזרת שימוש בסימבולים לרבות חדר ההלבשה בתיאטרון כ"סגירת מעגל" עבור הדמות וכן מונטאז' שמדגים את חלוף הזמן וגודל הצלחתה.

<sup>362</sup> כשהיא מסרבת לנסוע בלעדיו. פרוים שומע כי הוא רק יהיה לה "למכשול" בדרכה להצלחה. לכן בוחר להיפרד ממנה כשעזרת ליפטיק הוא כותב על ראי חדרה שמעולם לא אהב אותה ומאחל לה בריאות.

<sup>363</sup> כתירות ותמונות כתבות מעיתונים בידיש, אנגלית ופולנית, תמונות מחיאות הכפיים בתיאטרון ועוד. הגודש של הצילומים מוכיח את הצלחתה האדירה. המעבר לאמריקה מקבל פן סמלי בפרידתה מהעולם הישן כאשר נפרדת מהדמויות שליוו אותה עד כה. ברציף היא נפרדת מאיציק ובת זוגו האלמנה אליה נישא ומטייבעלע ויוסל. בתוך: אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 288.

<sup>364</sup> שם, עמ' 286. גם בספינה, בשעת סעודה וריקודים, היא עודה חושבת על פרוים. המוסיקה משתנה ל"שיר הנושא" המלווה את הסרט ואיטקה שמה לב לשינוי שחל. היא קמה ומשוטטת בין הזוגות הרוקדים ומגיעה אל הבמה שם כבר מנגן עם גבו אל הקהל ונחשף שזהו פרוים. הזוג מאושר מהאיחוד ואביה מייצג את תחושת השמחה של הצופים כאשר שותה מכוס יין (למרות שאמר במהלך הסרט כי אינו שותה). קטע זה מסמל אתנחתא קומית של ביטוי רגשות הקהל וכן רמז לחתונה עתידית של הזוג. הם עומדים יחד על הסיפון וצופים מחובקים בשמש ובגלים – כדרך המובילה אותם אל העולם החדש באמריקה. על הספינה הם מתאחדים ומובילים אל סוף טוב גם בעולם הזווגי וגם בעולם המקצועי.

<sup>365</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 288.

<sup>366</sup> "ניצחון של האהבה החופשית על פני הנישואים הכפויים, ניצחון ערכי הדור הצעיר על ערכי דור האבות, ניצחון ערכי העיר החדשה על העיר הישנה, ניצחון המערב על המזרח". שם, עמ' 288.

שידוך ומסורת.<sup>367</sup> דברים אלו מהווים דוגמה לשינוי התפיסתי של הצעירים היהודים ולמודרנה שנכנסה אל כל תחומי החיים. כוחו המעומעם של ה"כוח העליון" טמון אולי במשתנים כמו שנת יציאת הסרט, יוצרי הסרט (גרין ושות') וקהל היעד שלו. הסרט, לעומת אחרים בעלי מוטיב מקביל, נעשה בשלב מאוחר יותר ותוך אשרורי מסורת עדינים יותר. בנוסף גרין דאג לכוון את סרטיו גם לקהל האמריקאי בעל התרבות החילונית יותר. לאור זאת, הכוח העליון עליו נשענים הסרטים המבוססים על מחזות ישנים מוטמע בדרכים עקיפות אם בכלל. הדרך לאשרור המסורות והעולם השמרני מתבטא במקרה זה דווקא בצורה שבה בוחרות הדמויות להתנהל ובאיחודן כתא משפחתי הזוכר את עברו ואת טקסיו כשהדבר בולט במיוחד בחיבורו אל מוטיב החתונה (שבמקרה זה לא מתרחש בתוך מסגרת הסרט). זוג האוהבים כאן מאשרר את הערכים השמרניים בצורה עקיפה ביותר וה'כוח העליון' המעורב הוא מקרי בהחלט.

מוטיב זוג האוהבים בסרט מתחבר אל מוטיב החתונה כאשר הוא מוצג כפיתרון עבור זוג האוהבים. אלטשולר טוענת כי "מסעם של גיבורי הסרט הוא מסע הישרדות פיזית ותרבותית וחיפוש אחר זהות ואהבה" ומסתכם לדעתה במציאת בני זוג ובחתונה.<sup>368</sup> את קביעתה אפשר לראות באיחודי הזוגות בסיכום הסרט.<sup>369</sup> לצד איטקה ופרויים כזוג האוהבים הראשי, מופיעים גם סיפורים צדדיים כגון איציק והאלמנה או המשולשים הרומנטיים: טייבעלע-איטקה-פרויים וכן טיבעלע-יוסל-והגביר.<sup>370</sup> סיכומם של סיפורי האהבה בחתונה תוך קריצה מודרנית ומתקדמת: חתונתו של איציק לאלמנה והוא נשאר בעיר ונפרד מנדודיו; חתונתם של טייבעלע ויוסל מתוך אהבה ולא בגלל ממון או שידוך; חתונתם של פרוים ואיטקה שתתרחש כבר ב"דף החדש" שיפתחו בעולם החדש באמריקה.

2. סיפור משני – זוג האוהבים כסיפור משני מופיע בסרטים "יידישע גליקן", "פרייליכע קבצנים" ו"דורך טרערן". בסרטים אלו סיפורי זוגות האוהבים מהווים סיפור משני אך בעל השפעה ישירה על העלילה הראשית וקידומה. ב"יידישע גליקן", לצד הסיפור הראשי העוסק במנחם מנדל, עומד סיפור האהבה של זלמן ובלה כמניע בעלילה וכחשוב בעיבוד הקולנועי.<sup>371</sup> אהבתם של השניים מציגה דור צעיר אשר מונע על-ידי רצונות עצמאיים שאינם תלויים במנהגי ההורים כדוגמת השדכנות. על-אף אהבתם הם עודם "כנועים" למנהגי החברה בה הם חיים ומשלימים עם גורלם האכזר לא להיות יחד. הרצון לנצח את הגורל הוא שהופך את זלמן לעוזרו של מנחם מנדל בניסיונו להתפרנס ולהיות ראוי בעיני קימבק לשאת את ביתו. העלילה מתכנסת ל"סוף טוב" עבור זוג האוהבים כאשר מסכת הטעויות מבית היוצר של מנחם מנדל מובילה להעמדתו של זלמן כחתן. בסצנות הסיום מתגלה הטעות שנעשתה על-ידי השדכנים כ'קומדיית טעויות' כששניהם הביאו אל החתונה שתי כלות ולא חתן אחד. הטעות המוצגת משיבה את העלילה אל מסלול חיובי

<sup>367</sup> כך גם ניתן לומר על נישואיהם של יוסל וטייבעלע אשר פורצים ממסגרות המוסכמות והולכים בעקבות ליבם.

<sup>368</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 286.

<sup>369</sup> איציק והאלמנה ויוסל וטייבעלע.

<sup>370</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 240. וגם: אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 285.

<sup>371</sup> סיפור האהבה הינו סיפור מסגרת שמופיע ברבים מהסרטים היידיים כפי שמובא בניתוחי הסרטים הנוספים בעבודת מחקר זו.

עבור זלמן ובלה ומאפשרת להם להתאחד בטקס החתונה כנגד כל הסיכויים.<sup>372</sup> לעומת קובץ המכתבים "לא פידלתי" שמסתיים בטון הצורם עם כשלונו של מנחם מנדל כשדכן, בסרט דמותו של זלמן מהווה 'גלגל הצלה' המסייעת לאקורד סיום חיובי ושמו. משמעות המוטיב פה הינה הצגה של רצונות הזוג הצעיר מחד ואת ה"כוח העליון" הגורם לאיחודם מאידך. יש כאן אישור לרצונות הצעירים בתוך מסגור שמרני. על-אף שהכוח העליון המוצג פה אינו עולה בדמות נביא או שבועה, יש הצגה של רצף פעולות המוביל אל הסיכום המוצלח. בעוד שהעלילה לא מעגנת את האיחוד בפן השמרני כנקבע מלמעלה, היא כן מחזירה אותו אל המסגרת המסורתית כשמציגה טקס חתונה יהודית מוכר בתור הסיום החיובי של הזוג.

גם בסרט "דורך טרערן" זוג אוהבים מהווה אחת משלוש עלילות הבסיס של הסרט ולכן הוא בגדר סיפור משני. הזוג הינם פרידה בת החייט ואלי בן החזן כאשר העוני המוצג בפרולוג הסרט הוא החסם לאיחודם. זוג האוהבים מנסים (ביחד עם פיני – חברם) למצוא הצלחה כלכלית תחת המגבלות הקשות שמטיל השלטון. פיני, אלי ופרידה מבינים כי אין להם ברירה אלא לנסות ו'להיכנס לעסקים יחד' על-מנת 'להתעשר', ומתחילים לייצר משקה קוואס בעזרת ספר מתכון.<sup>373</sup> תהליך הייצור מתחיל מתוך מטרה להרחיב את העסק במהרה ותוך שיתוף פעולה ביניהם.<sup>374</sup> דוגמה זו מציגה שוב כיצד יש מכשול בדרכם של זוג האוהבים וכיצד הפיתרון לזה בא מתוך מהלכי הדור הצעיר עצמו כלומר, מתוך פעולה יזומה. יוזמתם לייצר קוואס ולאחר מכן דיו הינה חלק מתהליכי מודרניזציה ופעולות של הצעירים לטובת הצלחה כלכלית ומתוכה גם הצלחה זוגית. כאן, כיאה לסרט יידי-סובייטי שלאחר תוכנית החומש של סטאלין, לא ניתן הדגש על ההתערבות ה"קוסמית" המציגה את הצד השמרני. יחד עם זאת, הצלחתם של הזוג להתאחד בסופו של הסרט כשמסביבם חברה בעלת סממנים מסורתיים בחלקה מעניקה אשרור מסויים לערכים השמרניים בכל זאת. במקרה של סרט זה הערכים השמרניים אותם משרת מוטיב זוג האוהבים הינם ערכי האידיאולוגיה של המפלגה הקומוניסטית. הזוג מהווה ביקורת כלכלית-חברתית על התנהלות השלטון שקדם למהפכה הבולשביקית. איחודם של הזוג נגד המכשול הכלכלי הזה הוא כסימבול לערכי המפלגה ולהצלחתה.

ב"פרייליכע קבצנים", לעומת זאת, יש דגש יותר חזק על הצד השמרני הנוגד את רצונות הצעירה המאוהבת, גיטעלע המראה סימני אהבה אל זמר נודד.<sup>375</sup> גיטעלע מיועדת בניגוד לרצונה לשידוך על-ידי אביה לבנו של קופל, וולוה, בכדי לחזק את השותפות על הנפט כעסק משפחתי.<sup>376</sup> בנוסף לזה, היא מיועדת לשידוך מצד אימה למשקיע האמריקאי שמגיע לעיירה, גם זאת לטובת הצלחה כלכלית.<sup>377</sup> רשימת השידוכים

<sup>372</sup> השלומיאיות המאפיינת את מנחם מנדל במעשיו ובניסיונות התעשרותו מובילה לאי הבנה מול השדכן השני ולצורך במציאת פיתרון מיידי – זלמן כחתן וקיום החתונה בזמן.

<sup>373</sup> הם כותבים מכתב ומשלמים 6 קופקות בעבור ספר מתכון להכנת קוואס. \*קוואס – משקה מוגז המיוצר מחיטה ושעורה, בעל אחוזי אלכוהול מועטים. צבעו שחור וטעמו מתוק. נפוץ בעיקר במדינות ברה"מ לשעבר. לשם רכישת ספר המתכון שלושתם נרתמים לאיסוף המטבעות ובמיוחד בולטת תרומתה של פרידה לתשלום.

<sup>374</sup> פרידה בוחשת, פיני מוזג ואלי קורא את המרשם ושם את האבקות בהתאם. פיני, העסקן, טועם ואומר שהם יהיו עשירים.

<sup>375</sup> כפי שרואים גם ב'פורים-שפילער' וביא בריוועלע דער מאַמען' התיאטרון משחק תפקיד מרכזי בעלילה. "התיאטרון עצמו בצורה זו או אחרת – בתור שחקן, ליצן, זמר או זמרת, או אף בתור להקה של כלי-זמר – היה לא אחת נושא מרכזי או צדדי, אך תמיד בולט, בסרטים היהודיים".

בתוך: גרוס, *תולדות*, עמ' 105.  
<sup>376</sup> Hoberman, *Bridge*, p.278.

<sup>377</sup> *ibid*, p.278.

האפשרית הזו מציגה תרבות שידוכים שמתוכה עולה גם הבעייתיות בין אהבה בלתי מושגת מול הצורך בשידוך מכובד לפי ההורים. השידוכים מסמלים שמרנות של הדור הישן מול ה"חולמנות" המודרנית של הדור הצעיר וה'אהבה החופשית' שהיא רוכשת כלפי הזמר. סיפור האהבה של הצעירה בעל משמעות חשובה על-אף שהוא יושב על קו עלילה משני – הוא מציג עולם חדש, מודרני וחילוני בקרב הדור הצעיר. הדיון המוצג הוא בין ההורים המחפשים את השידוך מול רצונות הבת; הרצון לחזק את הקשר העסקי (האב) או את הבסיס המעמדי-כלכלי (האם) אל מול רצונה של גיטעלע לבחור באמן המתקדם בו חפצה נפשה.<sup>378</sup> לאחר בריחתה היא מצטרפת אל המופע של אהובה הזמר ומאמצת את המודרנה לגמרי. בעזרת הכלים האומנותיים והבימתיים ניתן מידע אודות רגשות הדמויות; הזמר שר שיר אהבה כלפי גיטעלע, ואילו היא שרה שיר על עזיבתה את הוריה בשם אהבתה ושזו תביא לה תיקון. ניכר כי יחד עם נקיפות המצפון על עזיבת משפחתה, היא מבקשת לשנות את מצבה דרך אומנות הבמה. לעומת ה"כוח העליון" שהוזכר בסרטים אחרים, כאן השמרנות משחקת תפקיד חזק במתן ביקורת חברתית על המודרנה, החילון והעיור בקרב הדור הצעיר בהיפרדותה של הצעירה ממשפחתה ובקושי שבחייה החדשים. בכך המוטיב בסרט זה משרת ייצוג של המודרנה בלבד בלי שידוכה לערכים השמרניים או המסורתיים המקובלים.

בסרט "מאמעלע" מוטיב זוג האוהבים הינו סיפור משנה וגם בדרכם ניצבים מכשולים הנובעים מהתפיסה השמרנית של המשפחה. חו'קה, הדמות הראשית, לא יכולה להיות עם שלזינגר בגלל מחוייבויותיה כ'אם' המשפחה.<sup>379</sup> על-אף ששניהם מעוניינים זה בזה מכשוליהם באים מתוך המסגרת המשפחתית והמחויבות אליה כשחו'קה עצמה נמנעת מהגשמת שאיפותיה.<sup>380</sup> מתחילת הסרט יש הכוונה של הצופה אל התוצאה הרצויה – איחודם של חו'קה ובחיר ליבה שלזינגר.<sup>381</sup> הפגישות בין שתי הדמויות חושפות נדבך שונה ופגיע יותר בדמות הנשית ומרמזות על הרצון של השניים באיחוד.<sup>382</sup>

לאחר שיחה בין זוג האוהבים וסצנת השיר של הסבתא באלבום התמונות, חו'קה חשה כי 'למדה' מניסיונה של הסבתא ומראה ניצנים של שחרור; לובשת שמלה מכובדת, פוגשת את שלזינגר בזמנה הפנוי ומסכימה ללכת איתו לאופרה. ברם, היא עדיין מתקשה להינתק מהרגליה הישנים.<sup>383</sup> השינוי מגיע כאשר חוסר ההערכה והטענות המופגנות בצורה תוקפנית כלפיה מצד משפחתה מביאות ל'פיצוץ' שגורם לה לעזוב

<sup>378</sup> רצונה של גיטעלע לפרוץ את גבולות העיירה מודגש גם בפער באופי הלבוש המודרני של הזמר הנודד לבין הלבוש הפשוט יותר של וולוה, כלומר, העירוני-מודרני מול לבוש השטעטל. דוגמה לכך הינה בכובעו של הזמר שנחשב מודרני לעומת כובע הקאסקט הפשוט של וולוה.

<sup>379</sup> מעניין לבחון את הסרט תחת אור מחקר מגדרי בצורה מעמיקה יותר. הקריאה המגדרית בסרט מתבקשת לאור הדמות המרכזית אשר פורצת את גבולות העולם הישן יחד עם גילויי נאמנות אליו. בסרט מקומה של האישה הוא במרכז העלילה כמנהלת המשפחה וזו אשר מניעה את הסיפור. תפקידה בבית מתבטא כמקום של כוח על-אף הצד ה"שירותי" שבו (למשל בהגשת האוכל בסוכה כאשר הגברים מחכים ליד השולחן). התלות של בני המשפחה וניהול משק הבית מביעים את כוחה ואת חשיבותה באטמוספירה המשפחתית הזו. עוד מעניין לבחון כיצד שני הסרטים שהפיק גרין באותו הזמן – "מאמעלע" ו"אָ בריוועלע דער מאמען" – אשר השתמשו בקאסט דומה, שמו במרכז דמות נשית חזקה כדמות הראשית של העלילה שיציבות המשפחה עומדת על כתפיה.

<sup>380</sup> כחלק מאיפיון הדמות כאלטרואיסטית רואים כיצד היא מוכנה להקריב את מושא אהבתה לטובת האושר של חברתה שמתעניין בו גם כן.

<sup>381</sup> הדבר נרמז כשהיא לוקחת את אחיה הקטן אל ה"שול" בליווי של שלזינגר כמעין 'משפחה'. הדבר עומד בין היתר כניגוד להתנהלות המשפחתית אליה היא רגילה ואת השאיפה לאיחודם בסוף הסרט.

<sup>382</sup> כיוון שחו'קה מוצגת כבוגרת לגילה וכמי שלוקחת אחריות על משק הבית וניהול המשפחה היא תופסת את עצמה כ'מבוגרת'. בהתנהלותה מול משפחתה היא האחראית והבוגרת לעומת התנהגותה במחיצתו של שלזינגר שם חומותיה נפרצות והיא מודה בקושי שהאחריות מביאה עימה. שיחתם העצובה של השניים מלווה במוסיקה המקנה אווירה קודרת.

<sup>383</sup> היא חושבת על ארוחת הערב שעליה להגיש, על ניסיון לשדך בין שלזינגר לאחותה ומגלה סימני דאגה 'משפחתית' גם כלפי שלזינגר בעודה תופרת כפתור לבדו.

את הבית.<sup>384</sup> הויכוח הגדול מביא לתקופה חדשה בה חוויקה נוהגת כבנות גילה – מבלה בנעימים עם שלזינגר ולובשת בגדים מכובדים שאינם בגדי העבודה.<sup>385</sup> העזיבה מהווה מטאפורה לשחרורה כאישה עצמאית ושחרורה מהקהילה הישנה אל המודרנה. היא עוזבת את ביתה כעקרת בית ש"עובדת" עבור משפחתה והופכת לאישה עצמאית המחפשת קינון בית ומשפחה משלה. העזיבה הינה סימן לשינוי במהותה כדמות נשית עצמאית ולא דמות המשועבדת לעברה. יתרה מכך, עזיבתה את המשפחה הגרעינית ומסורותיה באה כמטאפורה ליהודי העוזב את השטעטל והקהילה המוכרים כביתו.<sup>386</sup>

בתקופה החולפת בבית המשפחה הדברים לא כשהיו – הבית קורס לתוהו ובוהו בלי חוויקה מה שמוביל את המשפחה לבקש את סליחתה ולחזור בתשובה.<sup>387</sup> הצורך ביד המכוונת ובדמות האימהית המטפלת ניכר אך לא מתקבל כשהיה – נימתה העוקצנית מביעה שאינה מקבלת עוד את אורח החיים הישן בכניעה גמורה.<sup>388</sup> זוג האוהבים בסרט זה מסמל את הפריצה מתוך המסגרת המקובלת והשמרנית תוך הכתבה של תבנית חדשה – הזוג הינו מודרני יותר ומוכוון על-ידי רצונותיו שלו ולא על-ידי שידוך. יחד עם זאת בסופו של הסרט הוא מתווה דרך "שעטנז" חדשה בין תפיסת העולם הישנה (משפחתה הגרעינית של חוויקה) ודרך החיים החדשה (הקמת המשפחה עם שלזינגר). באיחודם בחתונה היהודית תוך קיום ה'קרנבל' וכללי הטקס הזוג הצעיר והמודרני מאשרר ערכים מסורתיים ככאלה אשר מאפשרים את איחודו. על-אף שאין התערבות של "כוח עליון" מול שידוך מוכתב, הזוג חוזר אל ערכי מסורת משפחתיים וקהילתיים מרומזים. יצירת המבנה החדש ותפקידה של חוויקה בתוכו הוא התגלמות השילוב שבין העולם הישן לחדש.

3. משולש האוהבים מופיע בצורה מובהקת בסרטים "פורים-שפילער", "אָ בריוועלע דער מאַמען" ו"אן א היים".<sup>389</sup> ב"פורים-שפילער" סיפור האהבה של הדור הצעיר משחק תפקיד חשוב בהנעת העלילה שמתבססת מאוד גם על משבר משולש האוהבים. משולש האוהבים תורם גם למוטיבים ודמויות מפתח אחרים כגון: השדכן, המיתוס האמריקאי כמקור להצלחה הכלכלית של הסנדלר, השימוש בשמועות והפער הבין דורי המוצג בעזרת דמות השוליים של הסב. משולש האהבה חל בין אהבתו הסמוייה של געצל כלפי אסתר מול סיפור אהבתה אל דיק, איש הקרקס שהגיע לעיירה.<sup>390</sup> בעוד געצל מביע חיבתו כלפי אסתר בדרכים מרומזות להן נחשפים הצופים בלבד מפאת ביישנותו, אסתר ודיק, מתקרבים עד מאוד. נקודת המפנה בעלילה חלה עם הירושה שקיבל אביה של אסתר, נחום, מדודו באמריקה.<sup>391</sup> שינויי ההתנהגות שחלים בקרב המשפחה

<sup>384</sup> שוב חוויקה שמה את טובת משפחתה לפנייה. היא מנסה לשדך בין שלזינגר לבין אחותה לדרישתה של זו אך מוצאת עצמה תחת מטח האשמות וטענות מבני משפחתה. הטענות באות בין היתר בעקבות המכתב שהכריחה את כץ לכתוב.

<sup>385</sup> בעזרת מונטאז' הסרט מציג את הזמן החולף ותחושת ההקלה בה חוויקה שרויה בעקבות ההתרחקות מביתה. כעת, בחברתו של שלזינגר זוכה חוויקה לדאגה אמהית מאמו. היא עומדת מהצד השני של המתרחש כמי שדואגים לו ומטפלים בו.

<sup>386</sup> מטאפורה זו מודגשת בסרט לאור התקופה שאפפה את הפקתו בשנת 1938 והסרט שהופק במקביל "אָ בריוועלע דער מאַמען" שעוסק ביתר שאת בנושא העזיבה.

<sup>387</sup> בבואם לבקש את סליחתה אומרת חוויקה בטון ציני: "כנראה שהמשרתת החדשה לא כל-כך טובה".

<sup>388</sup> המוסיקה מביעה את רצינות המצב והקונפליקט בו הדמות נמצאת בין נאמנות למשפחתה ולאורח החיים המוכר לה לבין העולם החדש ופריצת הגבולות שחוויתה.

<sup>389</sup> סוג זה מופיע גם ב"אידל מיטן פידל" כחלק מהסיפור המרכזי ובסרט ב"פרייליכע קבצנים" כחלק מעלילת המשנה.

<sup>390</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69.

<sup>391</sup> שם, עמ' 69.



מציבים מכשולים: האחד בדרכה של אסתר בדרך לאיחודה עם דיק אהובה והשני בדרך של געצול להביע אהבתו אליה. משולש האוהבים בסרט מציג את ניפוץ המודרנה והעיור כפי שעולה גם ב"פרייליכע קבצנים". הוא משפיע על העלילה אך לא מקבל פיתרון "קוסמי" כבמקרים אחרים. על-אף שגעצול ודיק שניהם שחקנים נודדים – הניגוד ביניהם מובלט ברמה ה"ערכית" כמשמר המסורת, הפורים-שפילער, לעומת מסמל המודרנה, דיק. על-אף שאסתר מתחתנת עם דיק המודרני, היא חוזרת אל עירתה, קהילתה ומשפחתה. בהצגתה את דיק לאביה היא מבקשת לאשרר בצורה השמרנית את נישואיה אשר נערכו תחת בחירה אישית. כלומר, גם סרט זה מציב תמונה חדשה של תפיסה יהודית – השילוב של השמרנות עם המודרנה.

גם ב"א בריוועלע דער מאמען" ניכר הסימבול המודרני מול השידוך והשמרנות במשולש האוהבים. המשולש כולל את מרים ברדיצ'סקי, שלמה המורה לריקוד המסמל את המודרנה והארוס בן החייט יוד'קה. העולם המודרני, המיוצג דרך המורה לריקוד, נוצץ ומפתה בעבור מרים. לאחר עזיבת אביה, מרים בוחרת גם היא לעזוב עם המורה שלמה לעיר הגדולה כפיתוי שלילי.<sup>392</sup> השבר שחל במשפחתה עם עזיבת האב אמנם משפיע על מצב רוחה, אך גם מהווה בסיס לשכנוע מצידו של שלמה לעזיבת העיירה.<sup>393</sup> גם כאן, כמו אצל אביה, פיתוי העיר הגדולה והחלום המודרני משנה את סדרי החיים של המשפחה. האם דבורה, גיבורת הסרט, מבכה את עזיבת הבת ומנסה להגן על שמה הטוב בעזרת סיפור כיסוי המתאים לגבולות המקובלים בקהילה היהודית.<sup>394</sup> ערב בריחתה, מרים מאורסת ליוד'קה בן החייט בשידוך שנקבע על-ידי זוגות ההורים לאור חברותם הקרובה.<sup>395</sup> בריחתה מדגישה גם את מוטיב האישה החזקה כאשר אימה, דבורה, פועלת בכל יכולתה להגן על שמה הטוב של הבת שסרחה ולאפשר לה לחזור מטעויותיה.<sup>396</sup> התנהלות האם אף משתלמת כשמרים חוזרת ויכולה לשוב אל המוטב ואל ארוסה בזמן שהתרמית של המורה לריקוד מתגלה.<sup>397</sup> המורה לריקוד הינו סימבול המודרניות והעיר הגדולה עבור יהודי השטעטל. סיפור משולש האוהבים בסרט זה משרת שתי מטרות עיקריות: ראשית, הוא מבליט את ההירואיות של האם, הדמות הראשית ו"האישה החזקה". שנית, הוא מהווה סימבול למודרנה מול השמרנות – פיתוי העיר (שלמה) מול השטעטל (יוד'קה). משהוחר הסדר, מרים מעריכה את האינטואיציה של אימה וחוזרת אל השידוך המיועד. בכך עולה סימבול נוסף של חזרה בתשובה; בחירת ההורים ודרך פעולתם הוכחה כנכונה לעומת הפיתוי המודרני והעיר הגדולה שהיו אשליה שהתנפצה.<sup>398</sup> דרך השבת הסדר על כנו ונקיפות המצפון של הכלה מוצגת החזרה אל המסורת,

<sup>392</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62.

<sup>393</sup> הוא מתמרן אותה ואומר כי אביה עזב בלי לשאול את אימה ולכן גם היא יכולה.

<sup>394</sup> מרים נסעה לדודה בכדי לקבל השכלה טובה 'כמו שצעירה יהודיה צריכה'.

<sup>395</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62.

<sup>396</sup> בזמן שחולף מרגע שעזבה מרים היא משקרת אודות הבת בשביל לשמור את אפשרות השידוך פתוחה.

<sup>397</sup> כפי שצפתה דבורה, שלמה מתגלה כ"נוכל" ששיקר באשר למצבו המשפחתי שכן הוא והיה נשוי ואב לילד. Pevner, "Joseph Green".

p.62.

<sup>398</sup> *ibid.*, p.62-63. החזרה בתשובה מתבטאת גם בחרטה של מרים כלפי ארוסה יוד'קה כשמסכים להינשא למרות טעויותיה. לא זאת בלבד שהבחור התמים מסכים לקבלה ולהינשא לה, הוא גם מבין כי היא פעלה בצורה שעלולה לבזות אותו ומבקש שלא לדעת, גם כשהיא רוצה להכות על חטא.

השמרנות והשטעטל כחלק ממסרי הסרט על ה"דרך הנכונה".<sup>399</sup> על-אף שבתחילת הסרט היה עידוד ניכר ל"גל" הרומנטי המלווה את הדור הצעיר והמתקדם, הסרט בסופו של דבר מאשרר את הערכים השמרניים של החברה היהודית בחזרה אל השידוך המיועד. העיגון הדתי כביכול טמון בנבואות האם ובכוח הקוסמי המיוחס לה (שעולה למשל בחלומה על הבן שמת בקרב). הסרט מציג את שתי הפנים של החברה היהודית המתחלנת אך מאשרר בסופו של דבר ערכים שמרניים כפי שהוצגו גם בסרטים אחרים תוצרי התקופה. ברם, לעומת המוטיב המופיע בסרטים האחרים ניכר שוני בזוג שלבסוף מתחתן. בסרטים האחרים שנותחו אהבתם של הזוגות השתלבה בהרמוניה עם רצון הסביבה ועם העלילות המובילות לאיחודו של הזוג. כלומר, הזוג הצעיר שבוחר באהבה באופן עצמאי הוא שמקבל בהמשך את האישור ה"דתי"-קוסמי. בסרט זה, לעומת זאת, יש שבירה של הרצוי מול הנדרש. בסרטים אחרים כדוגמת "תקיעת כף" או "ידישע גליקן" גורלו של הזוג האוהב להיות בסוף הסרט יחד מסיבות שונות כמו החלטה מידי שמיים, ברית בין האבות ("תקיעת כף") או כהתגלגלות של קומדיית הטעויות ("ידישע גליקן"). במקרה זה מוצג משולש אהבה שטיב צלעותיו לא מוחלט: מרים ושלמה מעוניינים להיות יחדיו ומוצגים לקהל כמי שאמורים להתאחד בסוף הסרט. בדרכם של השניים עומד התנגדות הסביבה כמו גם יוד'קה הארוס ש'נכפה' מצד ההורים. בחלקו הראשון של הסרט יש הטעייה של הקהל כי זוג האוהבים הינו שלמה ומרים אך הדבר מתנפץ בהמשך עם חזרתה של מרים אל בית אימה ודווקא אל השידוך שקבעו הוריה. החזרה אל שידוך ההורים הינה הגדלה של המימד השמרני שבמוטיב זה. זהבית שטרן מגדירה זאת כ"בת הבוחרת בבחור הלא נכון" ומסבירה כיצד תהליך טעותה של הבת מחזק בסופו של דבר את דעות והחלטות הוריה.<sup>400</sup> כלומר, במסרי הסרט יש חיזוק לדעות הדור הישן ולקביעות בעלות פן מסורתי ללא אישור של המסרים המודרניים-חילוניים כפי שהיה סרטים האחרים. הדבר בולט במיוחד תוך התחשבות בעלילה הטראגית והכאוטית בצל המלחמה בסרט.

בסרט "אן א היים" משולש האוהבים בא ביחד עם ארמזו מקראי ו"מטאפורת הבית" שמופיעה לאורך כל הסרט. בשונה מרוב הסרטים שנותחו, משולש האוהבים סובב סביב זוג שכבר הקים את משפחתו אך נקלע לקשיים. הארמזו מקביל את אברמל ובת-שבע ריפקין יחד עם בסי הזמרת אל אברהם, שרה והגר המקראיים.<sup>401</sup> הארמזו הגלוי מביא גם את בת-שבע להכיר בכך ולתהות מה שרה חשבה כשהכניסה את הגר לביתם.<sup>402</sup> הדמות הופכת לאובססיבית לסיפור המקראי ושואבת אחריה את משפחתה.<sup>403</sup> גם במקרה זה המוטיב בעל פיתול יוצא דופן – בהישנות המוטיב בסרטים אחרים הדור הצעיר משמש לתצוגת המודרנה. לעומת זאת, כאן המודרנה עולה דרך הדילמה שבין הישן לחדש – בין האישה מהשטעטל לבין

<sup>399</sup> כאשר ברקע טקס החתונה השמחה מהולה בעצב ובגעועים לאב שבאמריקה.

<sup>400</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידי", עמ' 93-91.

<sup>401</sup> הדבר נרמז באופנים גלויים וסמויים כבר עם החשש שעולה בקרב בת-שבע בפולין והתייחסות לתמונה המוצגת על הקיר של אברהם והגר. בסצנה בה קוראת בת-שבע את מכתבו של אברמל המבשר את הבאת המשפחה הנותרת לאמריקה בזכות עזרתה של בסי, היא משתהה לנוכח שמה של בסי.

<sup>402</sup> היא קוראת בנושא ואומרת כי שרה חשבה שביתה יהיה שלם.

<sup>403</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294.

הזמרת מאמריקה.<sup>404</sup> מוטיב זה בא כמטאפורה למצבו של אברמל בין שתי התרבויות, שני העולמות ושתי המדינות.<sup>405</sup> ניכר כי הסרט מצדד לכל אורכו בערכים המסורתיים-שמרניים בכך שמציג את בת-שבע בצד הנפגע של משולש האוהבים ומזכה אותה בחמלת הקהל.

מצבה של בת-שבע מגיע לרגע משבר עד לכדי התפרצותו של הילד הצעיר על אביו כשמאשים אותו: "איזה אב זונח את ביתו". משפט זה מבליט את מטאפורת הבית דרך משולש האוהבים: האישה כביתו של הבעל כמו גם המולדת והשטעטל הישנות.<sup>406</sup> הייאוש מוביל לבסוף את בת-שבע לפנות לעזרתה של לבסי, כמו ששרה ביקשה את עזרתה של הגר לספק צאצא לאברהם. בקשתה היא ארמו נוסף שמכניס את 'הגר' אל מערכת היחסים הסבוכה של אברהם ושרה ויוצר "משולש" בין הדמויות. ברם, בסי מתגלה כרודפת צדק ורוצה דווקא לתמוך בבת-שבע. לאורך כל הסרט נרמז, לעיתים באופן גלוי ולעיתים באופן סמוי, כי בסי הינה פיתוי אסור בעבור אברמל. במקרה הזה הסרט מציג בצורה הברורה ביותר את מחשבותיו הרעות של אברמל וחושף את בגידתו.<sup>407</sup> המאבק בין שמרנות ומודרנה מתבטא בתוך משולש האוהבים, כמו בחלק מהסרטים האחרים, אך במקרה זה הוא מושרש עמוק יותר בקרב דור בוגר יותר. המשולש כאן משרת הצגה של שינוי שאינו בין-דורי אלא שינוי חברתי הנובע מתוך משבר הגירה ומתבסס על מודרנה (בסי) לעומת שמרנות ומסורת (בת-שבע).

4. זוג נשוי – סוג זה של מוטיב האוהבים עולה במיוחד בסרטים הסובייטיים המאוחרים אשר מותירים את סיפורו של הפרט והאינדיבידואל מאחור ובכך מציגים משפחה גרעינית בצורתה הסופית ללא עיסוק בסיפור בנייתה.<sup>408</sup> ניכר כי בסרטים אלו המוטיב לא היווה כלי למסרי תעמולה וכן לא להצגת פערי הדורות לרוב. הזוג הנשוי משמש תבנית משפחתית מוכרת להעברת מסרי אידיאולוגיה והפחתת הייצוג המודרני ברוסיה. גרוס מתייחס להיבט הדורי מתוך התחום הרומנטי. לטענתו "הקרע במשפחה היהודית הוא פרי המודרניזאציה, ועלילת האהבה אינה אלא ניצוץ המדליק את השריפה. הדור הצעיר מחפש דרכים אל האמנות, העולם הרחב, והוא זונח את לימודי התורה ואת המסורת".<sup>409</sup> כלומר, גם כאן הדור הצעיר מציג את החילון דרך ההתערות בחברה המודרנית ותהליך שינוי מחשבותי כולל. במילים אחרות, הצעירים מגלים שבירת מוסכמות חברתיות כחלק מעולמם הרומנטי, מהשינוי החברתי והתרחקות מהדת – לא עוד חתונה לפי השידוך ובחירת ההורים אלא לפי בחירות ה"לב" של הדמויות, כוח עליון ונדר "משמיים" שמביע את

<sup>404</sup> דמותה של בסי מייצגת את אמריקה והארץ החדשה ואילו אשתו מייצגת את החיים הקודמים, את השטעטל הקטנה והעולם הישן. יתרה מכך, חוסר היכולת של בת-שבע, במיוחד אל מול שאר הדמויות המהגרות, להשתלב בתרבות החדשה מראה את קשרה ההדוק אל העולם הישן וכיצד היא אינה מתקדמת עם השינוי אליו היגרה משפחתה.

<sup>405</sup> ההשוואה מתבקשת גם בדימיון השמות שבין ההגייה היידיית של השם "בת-שבע" ושמה של הזמרת "בסי".

<sup>406</sup> בעקבות התערבותו של הילד האב חוזר אל ביתו לשמחתה של האם שאומרת כי: 'אנחנו עדיין יכולים לבנות את ביתנו השבור' (שוב מוטיב הבית חוזר). למרות ניסיון ההתפכחות האב לא מסכים לעזוב את עבודתו, מכריז כי זהו הבית שלה ועוזב. הפיתוי שבחיים החדשים באמריקה ובבסי סינור את עיניו וחרץ את גורל המשפחה כשגם הסב מבקר את ההתנהגותו. עקשנותו של אברמל נמשכת למרות סלחנותה של בת-שבע – היא מגיעה אל מקום עבודתו, מבקשת להתאבל יחד עימו על הבן הגדול שמת לפני שעזבו את השטעטל, מבקשת את חזרתו ולו רק בשביל בריאות הסב. כל תחנוניה נתקלים באטימות.

<sup>407</sup> לפי הוברמן העיבוד של אלטר קציונה (Alter Kacyzne) עוצר רגע לפני רמיזה מובהקת לבגידה [Hoberman, *Bridge*, p.295] אך יחד עם זאת מובהר כי לדעתו בסי מהווה מושא אהבה בעבור אברמל, [ibid, p.293] וכתחליף לחייו הקודמים.

<sup>408</sup> נתן בעקער והירש לעקערט מוצגים שניהם בתוך חיי הנישואים שלהם כנקודת המוצא; יוצא דופן במקרה זה הוא אירוע החתונה ב"בניה קריק" שעל-אף עיסוקו בזוג צעיר אין הוא מהווה סמל ל"זוג אוהבים" אותנטי לאור תיאורי ההתנהגות של הכלה והאירוע כולו.

<sup>409</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 107.

רצונם. דרך התחום הרומנטי נחשף לצופה השינוי שהביאה המודרניזציה לטעמו. כל זאת קורה בעצם רק עד לסוף הסרט בו רצונותיהם הה'חופשיים' משתלבים עם ההחלטות המסורתיות.

### ב. אישה חזקה

זהבית שטרן מדברת במאמרה על דמות האם בקולנוע היידי בשנות ה-30 אשר מקבלת אידיאליזציה. לטענתה הקולנוע היידי בשנים אלו בנה וקידם את האידיאל של האם הקדושה המעונה ובא ביחד עם דמותה של הבת הבוגרת אשר נמצאת על סף נישואים (ועתידה להפוך לאם בעצמה).<sup>410</sup> שטרן מוסיפה לדמות האם ה"קדושה" את הבת כדמות משנית אשר מציגה מתח ומאבקים עם האם.<sup>411</sup> הבת מגלה את עצמאותה מתוך מרד ותהליך התבגרות וכך לומדת את הלקח על בשרה בדרך להפוך לאישה בשלה כמו אימה. הבת אף מאירה את האם באור חיובי יותר כיוון שטעויותיה נובעות מצעירותה וחוסר הניסיון שלה לעומת האם הבשלה ומלאת חוכמת החיים.<sup>412</sup> יתרה מכך, המתרחשות אותה מציגה שטרן מאששת את המתרחשות הבין-דורית ואת המאבק הטמון בהן שבין מסורת למודרנה. ביחד עם הצגת טעויות הבת מקבלים חיזוק הערכים השמרניים שאותם הסרטים מחזקים בסופו של דבר לטענתי.

לפי שטרן האיכות של האימהות המוצגת "מתחפשת" לכוח טבעי של האם. אותו כוח בונה לטענתה את המתח במלודרמה היידיית ומייצג כך את הדמות האימהית.<sup>413</sup> לדעתה, הייצוג של אם המשפחה כדמות שמקריבה מעצמה הוא ייצוג חוזר הממלא גם תפקיד חברתי במלודרמה היידיית.<sup>414</sup> ואכן, האם בסרטים היידיים מוצגת באופן אידיאלי המצייר דרך דמותה את חשיבות המשפחה הגרעינית ומציג אותה כצד החזק במערכת המשפחתית. אך יותר משהבת, כגלגול בוסרי של 'אישה' מאירה את חוזק האם, דווקא דמות האב מחזקת את הבעת כוחה. דמות האב ה'עצלן' מהווה ניגוד משלים לייצוג דמותה של האם ה'חזקה' ולמשמעויותיה במשפחה. שטרן מזהה חזרה על שילוב פערי הדורות של הבת והאם כחיזוק לדמותה של האם. לדעתי, דמות האם תורמת להצגת הגרעין המשפחתי-יהודי ביחד עם דמות האב ומציבה היררכיה חברתית חדשה שמובאת קדימה בזכות מסמך תרבותי זה.

בניתוח הסרטים זיהיתי כי דמות המפתח "האישה החזקה" מוצגת למעשה בשני אופנים אשר מתאחדים לגיבוש דמות זו – האישה הבולטת המציגה תכונות אופי חזקות והאישה האימהית, הדואגת והאקטיבית אשר מניעה את העלילה או משחקת את תפקיד המפתח בתוכה. האישה, כסימבול למשפחה גרעינית ול"בית" (כשהבולט שבהם מופיע ב"אן א היים") מהווה אישור שמרנות בתוך המודרנה – היא אינה כפופה לחברה הפטריארכלית כפי שניתן היה לצפות מחברה מסורתית ובכך פורצת גבולות ומציגה את

<sup>410</sup> Zehavit Stern, *The idealized mother and her discontents: Performing maternity in Yiddish film melodrama*, (Wayne State University Press, 2012), p.167.

<sup>411</sup> .ibid, p.167

<sup>412</sup> דוגמה בולטת לכך עולה בסרט "אָ בריוועלע דער מאָמען". על-אף היותה של האם דמות נערצת אשר מוצגת כמושלמת לצופה, שטרן טוענת כי הצרכים האגואיסטים שלה תוחמים את חזות ההקרבה העצמית והמחיר האישי הכבד שהיא משלמת להגשמת האידיאל הזה. Stern, *The idealized mother*, p.167.

<sup>413</sup> .ibid, p.167

<sup>414</sup> .ibid, p.175

המודרנה. מנגד היא משמרת ערכים ומסורת שמרניים כפי שמצופה מקהילה עם עבר מסורתי כאשר מחזירה אל המרכז את ערכי המשפחה וה"בית" כמסורת. בכך היא מהווה תמצית מאבק פנים-קהילתי בקרב יהודי מזרח אירופה.

את מוטיב "האישה החזקה" המרכזי רואים בעיקר בקולנוע היידי-פולני. ראשית, בסרטים בהשתתפותה של מולי פיקון כמו "מאמעלע" או "אידל מיטן פידל" בהם היא פורצת את מוסכמות התפקיד הנשי במערכת הביתית הגרעינית ובייצוגה הקולנועי ומגישה אישה עצמאית יותר שעליה נשענות הדמויות האחרות. כאן בא לידי ביטוי החלק של האישה הבולטת בעלת תכונות האופי החזקות. ב"מאמעלע" בהיותה הדמות הראשית ניכר גם תפקידה הניהולי של הדמות על משפחתה וכלכלתם. לאורך הסרט נחשפת יותר ויותר ההכרה בתפקידה המרכזי בבית ודמותה אף מציגה מאפיינים אימהיים. דמותה מצטיירת כאישה חזקה – היא מטפלת באחיה זישע, עומדת איתן מול כץ המאפיונר שמופיע בביתה ואף מאיימת עליו.<sup>415</sup> כשפורצת את גבולות משפחתה ועומדת על שלה מולם משלימה את תהליך התבגרותה ואת הפיכתה לאישה חזקה. בזכות יכולותיה ובשילוב השלומיאליות שלה היא שחושפת את הכשלים במוסר החברה ואת הפערים שבין מודרנה, חילון ומסורת. חו"קה מציגה דואליות בין התנהגות כאישה חזקה שעוברת תהליך מודרניזציה והתקדמות תוך שמירה על מסורתיות ושמרנות מסויימת.<sup>416</sup> זוהי דמות לימינלית בין עולם המבוגרים לעולם הצעירים ובין רצונה לחיים אישיים לבין הרצון לקחת אחריות על משק הבית והמשפחה. בהיותה מנהלת משק הבית וחוזרת אליו כמנצחת בסופו של הסרט היא מציגה דמות של אישה חזקה, מחזקת מוטיבים של מודרנה בשילוב המסורת המחודשת עם חזרתה.

דמויותיה של מולי פיקון מקבלות נופך מודרני ואולי אף מושפעות מהכריזמה והסימבול שמהווה השחקנית עצמה. ב"אידל" הדמות יושבת על קו התפר שבין נער לנערה ומציגה אופי חזק ואחראי כשסוחבת את אביה וכלכלתם. לצד זאת, דמותה מגלה גם צד רך ונשי בעודה חושקת בכליזמר הצעיר שמופיע עימם. דמותה מגלה חוצפה מחוספסת שאינה אופיינית בהכרח לצד העדין המקובל. ביחד עם התבגרותה ופריצתה מתוך חומות הזהות הבדויה היא הופכת לסימבול של אישה חזקה אשר עומדת בפני עצמה. הצלחתה המקצועית והגירה לאמריקה מדגישות זאת במיוחד. יחד עם זאת, היא מאשררת ערכים שמרניים באיחודה לזוגיות המיוחלת. הדבר גם עולה בדמויות הבנות הצעירות עם חזרתן אל המשפחה והמוטב בסרטים אחרים כגון 'פורים שפילער' ו'פרייליכע קבצנים'.

הנשים שהוצגו לעיל מהוות חלק מתהליך ההתבגרות שעליו דיברה שטרן ומציגות בסופו של תהליך את האישה החזקה. לצידן עומדות הדמויות המבוגרות והבשלות יותר אשר את המוטיב הן מתרגמות דרך "האישה האימהית" אשר דואגת למשפחתה. הדבר מופיע בסרטים כמו "אן א היים" ו"בריוועלע דער מאמען". ב'בריוועלע' דמות אם המשפחה היא הדמות הראשית בסרט – סביבה נסובה העלילה כולה,

<sup>415</sup> חו"קה דורשת שמקס יכתוב מכתב לברטה שיפריד בין השניים ומאיימת עליו עם ידית הדלת שהיא מדמה לאקדח מאחורי גבו.

<sup>416</sup> דוגמה לכך עולה בשינוי הלבוש שחל בדמותה עם תהליך התבגרותה בסרט.

האסונות המתרחשים למשפחה מוצגים דרך דמותה וההתמודדות שלה היא למעשה סיפור הסרט.<sup>417</sup> לדמותה של דבורה מיוחסות יכולות כמעט קוסמיות והיא מהווה מרכז המשפחה והדמות שמרכזת סביבה את האסונות ופתרון הבעיות. לדעת הוברמן, הסרט הופך בשלב מסויים ל"מבחן סיבולת" לכמות הצרות שהאם יכולה לספוג,<sup>418</sup> ואולי גם שהקהל יכול לצפות בה סופגת. הסצנות הללו מאפיינות את הגיבורה כאישה חזקה המתמודדת מול אתגרים מרובים של שינויים שחלים סביבה.

לפי הוברמן המשפחה שייכת לחלק הנמוך של מעמד כלכלי-חברתי בינוני בקהילה היהודית.<sup>419</sup> דמות האם עומדת בניגוד לבעלה העצלן. בחלקו הראשון של הסרט התנהלות התא המשפחתי מוצגת כמאטריארכלית כשהאם נושאת את ניהול משק הבית, הדאגה לילדים, ואת הפרנסה.<sup>420</sup> יחסי הכוחות הללו בולטים כבר מהסצנות הראשונות בהן ניכר שהאב אינו עובד וצופה באישתו נושאת את הנטל לבדה.<sup>421</sup> יחד עם הביקורת הקהילתית על בעלה, דבורה בוחרת להגן עליו, אך המצב משפיע על המשפחה כפי שעולה גם מהתנהגויות הילדים.<sup>422</sup> אסונות האם והתמודדותה עם ההתרחשויות השונות מחזקים את ייצוגה ומאפיינים אותה כמלאת חמלה ואיכפתיות.<sup>423</sup> האם אינה מקבלת את גורלה כגזרה אלא עומדת אל מול האסונות ומגנה על מורשתה כמו גם על בעלה. בכך, על-אף עצמאותה ועמידתה האיתנה, היא גם משמרת את גרעין ה"בית", המשפחה, השטעטל, המסורת והשמרנות. זאת בולט במיוחד כאשר אינה מתפתה לחיזוריו המרומזים של שיין שליח הסוכנות.<sup>424</sup> המסר הטמון בדמות הראשית משתלב במסר הסרט כולו – לפי גולדמן המסר של הסרט הינו שמירה על הזהות היהודית, על הקשר עם היהדות והמנהגים ושאיפול בזמנים קשים המסורת תשמור על אחדות המשפחה.<sup>425</sup>

בסרטים כמו "פורים-שפילער" ו"פרייליכע קבצנים" מעורבותן של האימהות, גם אם כדמויות משנה, מוסיפה מימד חשוב להבנת העלילה, לתפיסת המשפחה הגרעינית וצורת ההסתכלות על פעולות הדור הצעיר בניגוד אליהן ועל אחדות המשפחה. בזאת הן משמרות את המסגרת המשפחתית השמרנית ומאשררות

<sup>417</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62. היא הדואגת לילדיה ומפרנסת את ביתה. יתרה מכך, היא זו אשר שומרת ברוב תיחומה על כבוד הבת שברחה מהבית ועל הקשרים הטובים עם הורי הארוס המיועד.

<sup>418</sup> Hoberman, *Brigde*, p.291.

<sup>419</sup> *ibid*, p.290.

<sup>420</sup> *ibid*, p.290.

<sup>421</sup> גרוס, תולדות, עמ' 71. דוגמה לנטל הכלכלי שנושאת אם המשפחה מופיעה בסצנה בה מתמקחת עם מוכר הבדים בה הערות הקונים מציגות את רחמי הקהילה כלפיה על היותה מפרנסת יחידה. גם דוד, בעלה, נחשף בעקיפין לדעות הקהילה על עצלותו, מה שמצית את השינוי שחל בו. דוד נחשף למצב בצורה שמעוררת את מחשבותיו היא בעודו מסתובב ברחוב ורואה דרך חלון חנות את אישתו מתמקחת עם סוחרת. בסצנה זו שומע דוד את ביקורת הקהילה בשיחתן של שתי נשים על-כך שבעלה הוא עונש והיא אישה חזקה. האב מוצג כניגוד לאם ויתרה מכך כעוף שונה מהאבות בקהילה היהודית כפי שאמורים להיות.

<sup>422</sup> יש דגשים על הסערה של הילד הצעיר בעקבות ההתנהלות הקלוקלת של אביו וכן ביקורות שנשמעות באופן ישיר על ידי הבן הבכור מאיר. זהו נושא אשר חוזר במהלך הסרט למשל כאשר הבן הבכור, מאיר, מבקש מאימו כסף ללימודי רפואת שיניים וכשענה בשלילה מבקר את אביו על שאינו עובד.

<sup>423</sup> דוגמה נוספת לחמלתה מופיעה כאשר נותנת מלחמה לסוחר שהופיע בסרט בשלב מוקדם יותר. פעולה זו מציגה גם את טוב ליבה וחוזקה. בתוך: Pevner, "Joseph Green", p.63.

<sup>424</sup> בתום המלחמה הפליטים מנסים ליצור קשר עם קרוביהם דרך משרד אחראי המנוהל על-ידי שיין האמריקאי, שליח ה-HIAS (the Hebrew Immigrant Aid Society). (Golberg, *Laughter*, p.108) הוא מראה כבוד והערכה למנהגי המסורת המוכרים. דוגמה לכך היא בשירת כל נדרי והערכתו של שיין לתפילת המהגרים בספינה, כמו שאומר 'אבותינו בבית הכנסת' אך יחד עם זאת המילה "אבותינו" מדגישה את היות המסורות הללו בעברו. דרך משרד זה דבורה מחפשת את חיים מבעלה בעוד מחותנה מקבלים כרטיסים לאמריקה. היא מגלה כי בעלה נפטר ובנה הצעיר נעלם ואסונותיה מתבטאים בבכי שלי ובשאלתה כיצד הפכה היא לקורבן לצרות הללו.

<sup>425</sup> Goldman, *Visions*, p. 104.

את מקומה כבלתי נפרד מהקיום היהודי גם כשהוא מקבל עליו את סממני המודרנה. גם ב"אָן אַ היים" מוצגת דמותה של האם כדמות מפתח, שלמרות שאסונותיה נותנים אותותיהם בשפיותה, היא מנסה להתגבר על המכשולים ונאלצת להתמודד עימם. גם היא מסמלת את השטעטל, השמרנות והמסורת כחלק ממוטיב הבית בסרט וממשולש האוהבים. טון העלילה מצדד בה ב'מאבקה' מול פיתוי המודרנה שעומד מול בעלה בזמרת בסי. דמות האם אינה אישה חזקה במהותה אך היא בהחלט עוברת תהליכים מעצבים וקשים עם מות בנה הבכור, הגירתה לאמריקה ועזיבת בעלה.<sup>426</sup> בתהליך ההתאקלמות בארץ החדשה האם הינה האחרונה לעבור תהליך אקולטורציה. תהליך קליטתה קשה והיא ממשיכה ומייצגת לאורך כל הסרט את העולם הישן, השמרני והמסורתי. לבושה מיושן בהשוואה לזמרת האמריקאית (אך נראה כמתקדם וחילוני יותר לעומת העיירה עצמה). הדמות המנוגדת לה, הזמרת, לבושה בבגדים מודרניים ויוקרתיים. בסי הינה מושכת וחשופה לעומת הבגדים הפשוטים של בת-שבע בפולין. הפערים בין לבושן של שתי הדמויות הנשיות חושפים שעל-אף שהלבוש המסורתי כבר לא מאפיין בסיסי של הדור הישן והעיירה, נותרים סממני צניעות לעומת החושפניות והפיתוי של העולם החדש – בסי.<sup>427</sup> חוזקה של בת-שבע כדמות נשית נובע גם מהמיקום המרכזי שלה בעלילה כבעלת השפעה ואמירה חשובה על החברה היהודית המהגרת. האם הינה חלק ממטאפורה מקראית המשווה בין משולש האוהבים (אברמל, בת-שבע ובסי) לאברהם, שרה והגר (בהתאמה). השוואה בין הסיפור המקראי לבין סיפורו של אברמל ריפקין הינה גלויה ועולה מהמוטיבים האחרים בסרט. הדבר נרמז באופנים גלויים וסמויים ומשתית את הקווים לדמותה של בת-שבע כמי שעתידה לאבד את שפיותה. האובססיביות שהיא מפתחת עם תהיות הבגידה מסמלות את המאבק שבין הארץ החדשה לישנה. יחד עם זאת, דמותה מקבלת גיבוי כל העת מטון העלילה ובכך היא מקבלת את עיצובה כדמות אישה חזקה, יחד עם פגמיה. בנוסף לניגוד שדמותה עומדת מול ה"מתחרה" האמריקאית והמודרנית, היא גם עומדת כניגוד לדמות האב הנוטש כחלק מהמוטיב המשלים.

במקרה של ה"דיבוק" דמותה של פרידה, דודתה של לאה, משמשת כמשמרת המסורת והאישה הבוגרת התומכת בצעירה. דמותה הינה דמות שוליים אך היא עומדת בניגוד לאב המתעשר שנוטש את ביתו ומנסה לשדכה בניגוד לרצונה ולשבועתו. פרידה הדודה מגדלת לאה כל חייה, מכינה אותה לערב החתונה ואפילו מלווה אותה לבית הקברות. למרות שדמותה לא נשמעת רבות לאורך הסרט היא מהווה עוגן המנסה לשמור את לאה בתוך הגבולות המותרים של המסורת ונמצאת תמיד ברקע הדברים כאיזכור למסגרת השמרנית התומכת את ידיה של הצעירה האבלה. בתוך קשרן של פרידה ולאה אפשר לראות קשר של אם ובת, בשלה מול מורדת. לאה אמנם עודה בוסרית אך מתעקשת לשמור על אהובה קרוב אליה ולא לשחררו

<sup>426</sup> במיוחד בהשוואה שבין דמותה לדמויות האחרות אשר עובדות תהליכי אקולטורציה בדרגות שונות ומדגישות את הישארותה מאחור כפי שמודגם בפרק העוסק בהגירה בעבודה זו.

<sup>427</sup> לבושה של בסי כולל כתפיים חשופות ושמלות ערב מודרניות.

אל ה"עולם הבא". בזאת היא מייצגת פרוטגוניסטית נשית בעלת תכונות אופי חזקות בכך שאינה נכנעת לדרישות חתונתה או תכתבי החברה אך גישה בוסרית ואני עומדת בתנאים הגבוהים של המוסר הקהילתי. לפי שטרן ההקרבה הופכת למאפיין מפתח של האסוהאישה היהודיה וקשורה בסטריאוטיפ של עמדה נשית כמו גם כפונקציה חברתית ספציפית של האימהות במלודרמה הידית. המיתוס שלה מסמל כוח, המשכיות, אחדות וחשוב עבור המסורת היהודית והעם היהודי כאחד. הסבל שלה מחזק את הקשר בין הסימבולים הללו.<sup>428</sup> המיתוס ניכר הן בדמות האישה בכלל והן בדמות האם בפרט כמי שמובילות את עמידות המשפחה מול אתגרי ההשרדות השונים המוצגים בסרטים. את המיתוס הזה ניתן גם לקשר אל מיתוס "האם הפולניה" אשר היה קיים בתרבות הפולנית כבר החל מהמאה ה-19. לפי ג'אן פרופק (Jan Propek) האם הפולניה מצטיירת כבעלת תפקיד מרכזי ומפתיע. מיתוס זה מצייר את האישה כדמות מפתח של אישה חזקה בתרבות הפולנית אשר תורמת בתכונותיה לאידיאולוגיה הלאומית הפולנית.<sup>429</sup> ניכר כיצד ההשפעה הסביבתית של יוצרי הסרטים, החיים בין העולמות הקולנועיים והתרבותיים היהודים והפולנים השפיעו האחד על השני. אליז'ביטה אוסטרובסקה (Elżbieta Ostrowska) מנתחת במאמר את התופעה בקולנוע הפולני שלאחר מלחמת העולם השנייה. לאור היסטוריית התופעה הרחוקה יותר ניתן לזהות את מאפייניה וקישוריה גם בקולנוע היהודי בפולין שבין המלחמות ולערוך בעתיד השוואה גם לקולנוע הפולני של אותה התקופה כחלק מייצוג המיתוס והמוטיב.<sup>430</sup> הדבר בולט במיוחד בהשוואה לסרטים היידיים-סובייטיים. בסרטים הסובייטיים לא השתמשו בנשים כדמויות מרכזיות לעלילות הסרטים. ברם, גם בתור דמויות מישניות עלו מספר נשים שתכונותיהן בלטו כבעלות דעה מוצקה וכאקטיביות בנוגע לגורלן. ראשית, הסרט "דורך טרערן" כמציג דמות נשית בולטת וחזקה בביתו של החייט, פרידה בת החייט. הבת פועלת לטובת נישואיה עם בחיר ליבה, היא מניעה קדימה את הנסיון להצלחה כלכלית ואף משקיעה מכספה בשביל הצלחתם של השניים יחדיו בעסקיהם והשגת הכסף והאפשרות להינשא. דמותה משתמשת בכלים כלכליים מודרניים ומנסה להכריע באשר לגורלה. כל זאת במטרה להתכנס לערכים שמרניים של עבודה קשה (כיאה לברה"מ) יחד עם הרצון באיחוד זוגי ובניית גרעין משפחתי.

דמות משנית נוספת בסרט סובייטי בעלת אופי חזק הינה דמותה של דבורה קריק, אחותו של "בניה קירק" בסרט הנושא את שמו. דמותה אינה עדינה ונשית אלא בולטת דווקא בהיותה בהמתית, מלאה ומוצגת באור רע. על-אף ייצוגה השלילי, דמותה דומיננטית ביחסיה הזוגיים עם החתן ומתוך כך מוצג אופיה כסוג שונה של אישה חזקה. על-אף שהיא אינה דמות "אישה חזקה" המניעה את העלילה קדימה ומוצגת כבעלת

<sup>428</sup> Stern, *The idealized mother*, p.175

<sup>429</sup> "באופן לא צפוי לנורמות התרבותיות של המאה ה-19 האישה הפולניה מצאה בלב העניינים הלאומיים ובמיוחד לאחר מרד נובמבר 1830. היא לקחה על עצמה את התפקיד שמוביל את ההגנה על הרעיון ה"רוחני" של פולין. [...] האם מלמדת את ילדיה את הרעיונות הביסיים של הדת הקתולית ואהבה אל המולדת האבודה. יתרה מכך היא זו אשר שולחת את בנה, בעלה או מאהבה למלחמה על החופש שמחכה בחזרתם והיא זו אשר מטפלת בפצעיהם או מתאבלת על מותם ההירואי בשדה הקרב או שליחתם לסיביר". בתוך:

Jan Prokop, (1991: 415), in Elżbieta Ostrowska, , *Filmic Representations of the 'Polish Mother' in Post-Second World War Polish Cinema*, (University of Lodz, The European Journal of Women's Studies, (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 5, 1998: 419-435), p.421

<sup>430</sup> Ostrowska, *Filmic Representations*



מעלות טובות הדואגת למשפחתה, היא בעלת אופי אקטיבי בתוך יחסיה המשפיעה על גורלה ועל כן-נכנסת גם היא לקטגוריה זו. דמות זו אמנם אינה ייצוג אידיאלי אך היא עומדת בתוך מסגור של מוסד הנישואין השמרני והמוכר ומעגנת אותו כחלק בלתי נפרד מאורחות חיי המשפחה היהודית המאפיונרית.

### ג. אב עצלן

בכדי להבין בצורה שלמה את דמות האם־האישה החזקה יש להבין גם את הדמות המשלימה – דמות האב. דמות זו חוזרת לרוב כחלק מייצוג המשפחה הגרעינית היהודית שבמרכז הסרט. לרוב, האם ניצבת על תפקיד "האישה החזקה" שהוצג לעיל ודמות האב ההפוכה לה משלימה את ההצגה החברתית של המשפחה. דמות זו באה בתצורות שונות כאשר השכיחה ביותר הינה דמות ה"אב העצלן". על-אף שהחברה היהודית פטריארכלית כמו החברה הסובבת אותה במזרח אירופה, ניכרת הרופסות שבה מוצג האב בסרטים לעומת האם המחזיקה על כתפיה את המשפחה. ייצוג המשפחה היהודית בצורה זו מבוסס על תהליכים חברתיים מוכרים לקהל והתנהלויות חברתיות מרכזיות המוכרות לצופי הסרטים ומקבלות אישוש גם במקרה זה. כאשר דמות האם מייצגת את הבית היא טומנת בחובה את פריצת תקרת הזכוכית המגדרית כאישה ובמקביל מאשרת ערכים שמרניים בשימור מוסד הבית והמסורת הנלוות אליו.

הדוגמה הבולטת ביותר הינה בסרט "אָ בריוועלע דער מאַמען". לעומת האם, האב מוצג כבר עם תחילת הסרט כמי שאינו "מוצא עצמו" בתוך השטעטל וכתוצאה מכך גם לא מצליח לפרנס את משפחתו. הוברמן מתאר אותו כ"לופטמענטש" שמסתובב ברחובות העיירה בלא מעש, מלחין מנגינות ונותן לאשתו לשאת לבדה בעול הפרנסה.<sup>431</sup> ייאושו ואכזבת משפחתו ממנו מובילים אותו להגר לאמריקה בניסיון לעשות שינוי בחייו ובחיי משפחתו. גולדמן וגרוס מדגישים כי הילדים אינם מקבלים את עצלנותו של אביהם כעובדה קיימת, ובושה זו מניעה אותו בסופו של דבר להגר לאמריקה ולנסות לפרנס את משפחתו משם.<sup>432</sup> על-אף שהוא נחלץ מאיפיון ה"עצלן" זהו עדיין המאפיין העיקרי המלווה את דמותו ואת מעשיה בעיקרו של הסרט. דוגמה נוספת למוטיב עולה בסרט "מאַמעלע" בדמותה של חוויקה בהשוואה לאביה. לאחר מותה של האם, חוויקה לוקחת על עצמה את ניהול משק הבית והדאגה לאחיה הגדולים והצעירים כאחד. בעוד אביה משחק בקלפים או בדומינו היא דואגת להשכלה, לשידוך, לפרנסה ולמזון. אביה העצל לא רק שלא מוקיר תודה, אלא גם לוקח את ה"קרדיט" על הגידול המוצלח של ילדיו. כל אלו מתנפצים עם בריחתה של חוויקה ומביאים את המשפחה להכרה בחשיבותה ובתלות שלהם בה. דמותה של חוויקה היא המוצגת כעמוד התווך של הבית. לפי שטרן, דמות האב בדרך כלל מסמלת את המסורת הדתית והופך לדמות קטנה, חסרת אונים וטראגית או נעלמת כאשר האם הנאמנה והמקריבה פורחת.<sup>433</sup> כלומר, תפקידו משמש להאיר את תפקודה של האם, במקרה הזה של הבת שמשמשת אם המשפחה, ובכך משתלב למוטיב משלים של אישה

<sup>431</sup> Hoberman, *Brigde*, p.290.

<sup>432</sup> Goldman, *Visions*, p. 102. וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 71.

<sup>433</sup> Stern, *The idealized mother*, p.175.

חזקה יחד עם האב העצלן. האב, על-אף שהוא הגורם המסורתי במשפחה, אינו מייצג בכבוד את השמרנות המסורתית ולכך נחלצת דמות הבת (אם המשפחה בפועל) באישושה ערכי אחדות, מסורת ושידוך (שמרניים). נראה כי במידה ודמות האב אינה מוצגת כ"עצלן" היא עדיין תהיה מוצגת באיפיון של ריחוק וניתוק מבני משפחתה. הדבר עולה בסרטים "דער דיבוק", "דער פורים-שפילער", "אָן אַ היים" ו"תקיעת כף" בהם מוצגת דמות האב המרוחק. ב"דיבוק" וב"אָן אַ היים" מוצגים שני האבות כמי שנותק הקשר ביניהם לבין משפחתם.<sup>434</sup> גם בסרט "דער פורים-שפילער" האב מאבד את קשרו למשפחה ולרצונותיה בעקבות התעשרותו, מתעלם מרצונות ביתו ומגלה ניתוק גם מסב המשפחה. דמותו אמנם לא מתוארת כעצלנית כלל בתחילה, אך ניכרו ממשפחתו בולט ומקבל ביקורת חריפה בסרט. עצלנותו מתעצבת יחד עם קבלת הירושה מאמריקה (המוצגת כך באור שלילי) ועיצוב דמותו השלילית גם כן. ב"אָן אַ היים" המשפחה מהגרת בעקבות מותו של הילד הבכור – בתחילה האב ולאחר מכן שאר בני המשפחה. עם הגעתה של כל המשפחה לאמריקה הם מתחילים להתרחק ולהתפורר. ההתפוררות שחלה בקרב המשפחה מושפעת בין היתר מהכניסה אל התרבות החדשה והשונה אך גם בעקבות פעולותיו של האב.<sup>435</sup> על-אף שאינו "עצלן" – עובד ומפרנס את משפחתו – הוא מתרחק מאישתו ומבנו הצעיר עד לכדי בריחתו של הבן ושגעונה של האם. האב אמנם אינו עצלן אך בתכונות ובמחשבות הבגידה שלו יש עיצוב שלילי לדמותו לעומת אם המשפחה המייצגת את השטעטל הישן ועמו גם את השמרנות והמסורת. ב"תקיעת כף" אביה של רוחילה נפטר ואילו אביו של יעקב שכח אודות הנדר שערך עם חברו ומוצג כמי שאינו ער לרצונותיו של בנו.<sup>436</sup> גם דמותו חוטאת למעורבות ושימור הערכים המסורתיים כפי שאמורה לעשות. התפכחותו בסוף הסרט מביא להשבת הסדר על קנו וכפרה על חטא כלפי בנו. יוצא מן הכלל הוא "אידל מיטן פידל". האב אמנם זקוק לעזרת הבת להתפרנס, אך לא מסיר מעצמו אחריות. חולשתו מוצגת בבריאותו ובגילו המבוגר המצריך את עזרתה של ביתו.<sup>437</sup> ניכר כי בכל הסרטים היידיים-פולנים דמויות האם והאב המשלימות מייצגות רופסות של סימבול "מסורת" ישן המצוי בדמות האב, והתחזקות סימבול הבית ומסורת חדשני – דרך דמויות הנשים החזקות.

בסרטים הסובייטיים הייצוג למשפחה הגרעינית הינו שונה ועל-כן דמות האב אינה משמשת לאותו המסר הקולנועי. ברובם של הסרטים הנושא הנדון אינו מתרכז במשפחה הגרעינית אלא המשפחה משמשת ככלי למטרות תעמולה. דוגמאות לכך בולטות בבניה קריק, "His Excellency" ועוד. בסרטים המוקדמים יותר עוד נשמרת הצגה קרובה לייצוג הפולני של האב היהודי. ב"יידישע גליקן" נשמר מוטיב ה"אב העצלן" בדמותו של מנחם מנדל ה"לופטמענטש" אשר רודף אחר הצלחות כלכליות בדרכים כושלות. איפיונו

<sup>434</sup> ב"דיבוק" אביה של לאה הופך עם השנים לגביר עשיר ושוכח את מקורותיו ואת התחייבויותיו. הסרט מציג כיצד מי שמגדלת את הילדה הינה דודתה, פרידה, ואילו האב סופר את כספו ומתעלם ממנה.

<sup>435</sup> עם הזמן רצונותיו לדאוג למשפחתו מיטשטשים לאור הפיתויים שבארץ החדשה כשבראשם זמרת המועדון בסי.

<sup>436</sup> וכמי שנותן לגורלו של הבן להיות מתומרן על-ידי השדכן ועל-ידי דמות הגביר לוין. רק לבסוף, עם התערבותו של אליהו הנביאהנווד האב מתעשת ומנסה למנוע את חתונתה של רחל כדי לכבד את שבועתו עם חברו כמו גם את רצון הבן.

<sup>437</sup> ההפנייה החוזרת לקשיים שלו לפרנס לבדו בעקבות גילו מופיעה גם בתחילת הסרט כאשר השימוש ב"שמועות" וברכילות הנשים בשוק חושף זאת. בנוסף לכך הנושא חוזר ברמיזות לאורך הסרט בכך שדמותו מתקשה לסחוב לבדה את כלי הנגינה הכבד שלו ונעזרת רבות בכליזמרים הצעירים.

המשעשע מתאים בצורה קצת שונה להגדרות ה"עצלנות" של דמויות האב אך עדיין תואם לקטגוריה. מנחם מנדל אינו עצלן מובהק שכן הוא עושה את ניסיונות ההתעשרות שלו בדרכים עקלקלות. הוא מזגוג בין רישול לניסיונות התעשרות בדרכים לא יציבות אך במטרה סופית לפרנס את משפחתו. האופי המרושל של ניסיונו להתעשר הוא אשר מתאים לרופסות וחולשה שמציגה דמות האב היהודי המזרח אירופאי.

את הניגוד לכך אפשר לראות בסרט המאוחר ביותר שנוצר בברה"מ לפני מלחמת העולם השנייה – נתן בעקער. בסרט זה דמות האב בולטת בכך שאינה עונה על מוטיב העצלן. הדמות שונה בתכליתה ומופיעה דווקא כייצוג לחריצות. מיכאלס בתפקיד האב מציג עמדה מעורבת, חזקה ומנוגדת לדמות הבן. הסיבה לכך הינה כי דמותו קיבלה על עצמה בצורה טובה את המהפכה הבולשביקית, ותוצאותיה ומייצגת בזאת את הניגוד הקומוניסטי למהגר הישן-חדש שהגיע מאמריקה. בסרט זה מודגם בצורה טובה כיצד השימוש הסובייטי בדמות האב שונה בהתאם למסרים המוטמעים בסרט. הפער שבין "ידישע גליקן" של 1925 לנתן בעקער של 1932 מציג את השינוי בתפיסת האב שחלה בתרבות היהודית המושפעת מרצונות המפלגה הקומוניסטית ובשימוש בו ככלי למסרי תעמולה.<sup>438</sup>

שטרן מסבירה כי המשפחה הגרעינית מקבלת מקום חשוב במלודרמה היידית – ביצירות ספרותיות ובהמשך גם ביצירות הקולנועיות.<sup>439</sup> דמויות האם החזקה והאב העצלן שהוצגו מחזקות לטעמי את אופי הייצוג המשפחתי, מפרקות אותו מהייצוג הסטריאוטיפי של ה"תא המשפחתי" ובנות תפיסה אחרת וחדשה. ועם זאת, הסרטים מתברים מחדש ייצוג של ערכים שמרניים גם בתצורה החדשה של המשפחה הגרעינית ומחזקים את הקשר ההדוק שלה עם המסורת והשמרנות. הייצוג עובר מהאב כראש המשפחה אל האם המשלבת מחדש את המסורת עם המודרנה שהשתלטה על החברה.

שילוב דמויות המפתח הללו (האם והאב) עונה על מאפיינים של תיאור המשפחה הגרעינית היהודית במזרח אירופה של אותן שנים. המשפחות נעות על סקאלה של מאפיינים דתיים דרך דמותו של האב ודרך השילוב של מנהגים וחגים דתיים המופיעים לאורך הסרטים, בעיקר הפולנים.<sup>440</sup> אך יותר מכך אפשר ללמוד דרך דמויות אלו על יחסי הכוחות שבתוך המשפחה היהודית הגרעינית. האם הינה הי"ד המניעה את העריסה" וסוחבת בעצמה את ניהול משק הבית כמו גם הדאגה ה"רוחנית" לעומת איפיון האב כעצל, לא מועיל ובונה חלומות רחוקים להתעשרות. הייצוג החברתי הזה מעביר ביקורת נוקבת על התנהלויות משפחתיות הנשענות בצורה לא שיוויונית על מפרנסת יחידה ועל אספירציות כלכליות בלתי ניתנות להשגה. הייצוג הזה בתוך הסרטים הפופולארים מתבסס על קווים מוכרים עבור הקהל הצופה כחלק מהיותו קהילה יהודית מזרח אירופאית. בתוך כך הם מאפשרים העברת ביקורת, פירוק התפיסות הישנות והטמעתן בתוך הצורה החדשה, המתקדמת והמאשררת את השמרנות.

<sup>438</sup> ראה נספח א' – "נתן בעקער פארט אהיים".

<sup>439</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידית", עמ' 72.

<sup>440</sup> שם, עמ' 73.

#### ד. מוטיב החלום

פסיכואנליטיקנים טוענים כי "החלום מדגים את תהליכי החשיבה הראשונית ואת מקומו של הבלתי-מודע בחיי הנפש."<sup>441</sup> לשם הבנת משמעותו הקולנועית של החלום יש להסתכל על החלום גם דרך התיאוריה הפסיכואנליטית של פרויד ולהתייחס לחלום כמראה לתת-המודע של האדם או הדמות.<sup>442</sup> לפי פרויד, החלום מבטא משאלה גלויה או סמויה.<sup>443</sup> לגישה זו יש כמובן גם סייגים רבים שנוספו עם השנים.<sup>444</sup> בתוך המאפיינים אותם הוא משרטט קיים מאפיין ה"התעוררות הרגשית" המסביר כי חלומות מלווים ברגשות מועצמים היכולים לכלול חרדה, זעם, עצב, שמחה או משיכה מינית.<sup>445</sup> את תפיסתו של פרויד ו"תורת החלומות" שרקם אפשר לראות במידה מסויימת מגולמת גם בתפיסה ה"עממית" והקולנועית של החלום ככלי אומנותי. פרויד אומר כי החלום מבטא תחושות המדמות את המציאות דרך חזותיות, תנועתיות ושמיעה.<sup>446</sup> תפיסתו של פרויד, שהפכו לפופולאריות בין שתי מלחמות העולם, משמשות את יוצרי הסרטים לחשיפת נבכי הנפש של הדמויות החולמות גם אם באופן לא מודע. כשיוצר מעוניין להציג את הרגשות הסמויים של הדמויות הוא עושה שימוש בחלום כראי אל מחשבות שלא נאמרות ב"קול רם".

בספרה של בלהה פלדמן "החלום כסלם וכסמל: חלומות ופתרונם בהגות היהודית וביצירה בת-זמננו" חוקרת פלדמן את משמעויות החלום השונות בהגות היהודית לאורך ההיסטוריה. בין היתר מתרכזת פלדמן בחלום כ"גשר אל עולם היצירה" ובוחנת אותו בעולם התיאטרון. לטענתה "חלומות ותיאטרון מגלים לנו עולם פנימי של בני אדם, עולם שנסתר מעינינו בסדר יומנו הרגיל, שאיננו מודעים לו או שאנו מתעלמים ממנו ומכחישים אותו בשל חששו לעמוד מולו".<sup>447</sup> משמעויות החלום בתיאטרון, העולות מתוך ניתוחה של פלדמן, יכולות להיות מושלכות גם לעולם הקולנועי. רבים מהסרטים היידיים המנותחים בעבודה זו מבוססים על סיפורים ידועים בתרבות היהודית כמו סיפוריו של שלום עליכם, איסאק באבל ועל מחזות ידועים נוספים. השימוש במוטיב החלום בקולנוע ובתיאטרון בעל קווי אופי דומים, בייחוד בעולם התיאטרון היידי מול עולם הקולנוע היידי. לפי פלדמן החלום הוא "יצירה של תוכן המאורגן בצורה מקורית" ופרשנותו "עומדת על המשמעויות הגלומות בתוכנו".<sup>448</sup> כלומר, החלום מתמצת תוכן ממוקד אותו רוצה היוצר להעביר באופן מסויים מאוד. התכנים שנמצאים בסצנת החלום נבחרים בקפידה להעברת מסרי תת-המודע של הדמות. "החלום הוא יצירה הנעשית בלא התערבות המודע, והוא מבטא בצורה אותנטית את אישיותו של החולם, הן בתכנים והן בצורה. לכל חלום יש מבנה ייחודי, ואין חלים עליו כללים של 'כך צריך ליצור

<sup>441</sup> דב אלכסנדרוביץ, "פשר החלומות לפי פרויד וכיום", בתוך פסיכואנליזה: הלכה ומעשה, עורך יוסי הטב, (תל-אביב: הוצאת דיונון - אוניברסיטת תל אביב, עמ' 255-264, 2003), עמ' 263.

<sup>442</sup> לקריאה נוספת: זיגמונד פרויד, פשר החלומות, תרגם מ. ברכיהו, (תל-אביב: יבנה תשי"ט 1959).

<sup>443</sup> אלכסנדרוביץ, "פשר החלומות לפי פרויד וכיום", עמ' 255.

<sup>444</sup> שם, עמ' 263.

<sup>445</sup> שם, עמ' 257.

<sup>446</sup> שם, עמ' 256.

<sup>447</sup> בלהה פלדמן, החלום כסלם וכסמל, עמ' 150.

<sup>448</sup> שם, עמ' 149.

חלום'.<sup>449</sup> במקרה זה נכנס גם האיפיון של פרויד אשר אומר כי בחלומות טמונות משאלות נסתרות כמו גם איזכורים מהעבר של האדם.<sup>450</sup> הפסיכואנליטיקן דב אלכסנדרוביץ מוסיף כי המשאלות החבויות יהיו פעמים לרוב משאלות אנוכיות וביטוי ליצרים שונים.<sup>451</sup> לפי דבריו, התפיסה של פרויד למבנה החלום משקפת גם את התפיסה של חיי הנפש כ"ביטוי לעימות מתמיד בין כוחות מתנגדים: אהבה ושנאה, תאוה ומעצורים, משיכה וסלידה".<sup>452</sup> כל התנאים הללו ניבטים מהשימוש של החלומות בטקסטים הקולנועיים. הם מעלים מחשבות סמויות של הדמויות וחושפים רצונות, מחשבות ודעות נוספים למה שכבר ידוע לקהל אודותם.

עוד אפשר להקביל לקולנוע את התפיסה כי החלומות מתייחסים לאירועי הימים האחרונים (היום הקודם או עד שלושה ימים אחורה) ולחוויות רגשיות שעבר האדם באותם הימים.<sup>453</sup> יחד עם זאת החלום יכול גם לשלב זכרונות מהעבר הרחוק יותר כאשר הקישור בין השניים הוא הרגש.<sup>454</sup> מבחינה קולנועית החלום המונע מתוך רגשות, מכיל זכרונות קרובים ורחוקים של אותו הרגש ומביא אותם לידי ביטוי דרך תת-המודע אל החלום. גם בקולנוע הדמויות מקבלות "טריגר" לחלימת החלומות אשר בא דרך אירועים מטלטלים המוצגים בסרט, רגשות עזים או זכרונות עבר שמתעוררים.

פלדמן אומרת כי החלום מתבסס בעיקרו על האלמנטים החזותיים – הדמויות, החלל והזמן.<sup>455</sup> איפיון זה מתאים מעולם הבמה אל עולם הקולנוע. החלום, בייחוד בסרטים האילמים, משתמש באמצעים החזותיים על-מנת לתת בו את הדגשים הנכונים ואלו תוחמים את הסצנה בתוך הגדרה של "חלום". הדבר עולה מתוך השוני שחל בהתנהגות הדמויות, בהגזמות בכמויות, בתלבושות משתנות ובאפקטים מיוחדים (בעזרת המצלמה או עריכה) במעבר בין ה'מציאות' לבין ה'חלום'.

פרויד מחלק את החלום ל"חלום גלוי" ו"חלום סמוי". "חלום גלוי" הוא ה"זיכרון" שנושא האדם עם התעוררותו וה"חלום הסמוי" הינו ה"עיבוד" הייחודי למסרים ול"משאלות" העמוקות של האדם.<sup>456</sup> אפשר להקביל את חלוקתו של פרויד לחלום גלוי וחלום סמוי למסר העמוק של סצנות החלום. ההקבלה הקולנועית הינה הסצנה עצמה כ"חלום גלוי" המוצג לצופה בעזרת תנועתיות ואפקטים ויזואליים אך למעשה מביע את ה"חלום הסמוי" שהוא הרצונות, שאיפות וחרדות של הדמות החולמת. כך נעשה שימוש היוצא ממסגרת העלילה הרגילה, כמו החלום מחיי המציאות וההיגיון,<sup>457</sup> ומשקף לצופה צדדים נסתרים בדמויות. סצנות החלום שוברות בכך את הקו הלינארי של הסרט ויוצרות שכבת מציאות נוספת של נפש הדמויות.

בקולנוע היידי נעשה שימוש במוטיב החוזר של החלום כראי לנפשו של האדם. יוצרי הקולנוע מימשו בפועל את התפיסה המחקרית של פרויד שהוצגה לעיל לטובת ייצוג הרגשות של דמויותיהם. השימוש

<sup>449</sup> שם, עמ' 150.

<sup>450</sup> אלכסנדרוביץ, "פשר החלומות לפי פרויד וכיום", עמ' 257.

<sup>451</sup> שם, עמ' 259.

<sup>452</sup> שם, עמ' 259.

<sup>453</sup> שם, עמ' 259.

<sup>454</sup> שם, עמ' 260.

<sup>455</sup> בלהה פלדמן, החלום כסלם וכסמל, עמ' 149.

<sup>456</sup> שם, עמ' 257.

<sup>457</sup> שם, עמ' 256.

בחלומות הביא לבועה נפרדת מקו העלילה הרציף וחשף שאיפות, רצונות פחדים ומשאלות בקרב הדמויות החולמות. על-אף שסצנות החלום שוברות את הרצף האנליטי בסרט, הן משמשות את הדמויות בהמשך ישיר בתוך העלילה, משפיעות על התנהלותן וחושפות לקהל נדבכים נוספים וסמויים ברצונות הדמויות הללו. דרך אותו פער בין המחשבות הסמויות של הדמויות לבין העלילה עצמה חושפים היוצרים את הביקורת החברתית. הפער שבין הרצון של הדמות לבין פעולותיה ודרך חייה הוא הביקורת החברתית שבאה לתקוף ערכים קיימים ולהציע להם בכך מרכיב חדש.

המוטיב חוזר באופן עקבי במרבית הסרטים: תקיעת כף, אידל מיטן פידל, דער דיבוק, פרייליכע קבצנים, א בריוועלע דער מאמען, יידישע גליקן ונתן בקר פארט א היים. בסרטים שנותחו בעבודה זו ניתן לראות שימוש בשני סוגים של סצנות חלום: ראשית, סצנות המציגות את החלומות עצמם וכוללות אפקטים 'יוצרי אווירה' של חלום דרכם מועברים האירועים. שנית, סצנות בהן לא מוצג החלום עצמו אלא האדם החולם ותגובותיו, כמו בסרטים "נתן בעקער" או "דיבוק". במקרים אלו החלום חושף לקהל ולדמויות האחרות את תת-המודע של הדמות בתוך העלילה הרציפה.

### החלומות עצמם

#### שאיפות וחלומות הצלחה כלכלית

דוגמה מרכזית הינה ב"יידישע גליקן" בסצנת הכלות. השדכן שפוגש בדרכו מנחם מנדל נותן לו השראה ומצית את רעיון השדכנות כמקור התעשרות מהירה. דמותו של מנחם מנדל חולמת על הצלחה ועושר לאחר שפגש בשדכן ברכבת ונרדם בנסיעה.<sup>458</sup> מנחם מנדל מושפע מאירועי היממה האחרונה שלפני החלום ומתרגם את זה להופעתו כשדכן בחלומו והצגת שאיפותיו הכלכליות. החלום המביע את רחשי ליבו לתוצאות התוכנית החדשה – יזכה לכבוד רב שמובע בהשתחוות והצדעה אליו, עסק מצליח שבא לידי ביטוי בריבוי הכלות בחלום באופן מוגזם, לקוחות רבים ואפילו משרתים שמופיעים בחלום מספר פעמים. סצנת החלום מראה את משאלתו להתעשר ולהצליח ברמה הבינלאומית – לא רק להיות שדכן באודסה אלא גם של האוכלוסייה היהודית הגדולה באמריקה – ולקבל הכרה וכבוד בעקבות הצלחתו. החלום, אשר לא שייך לציר העלילה הראשי משפיע באופן ישיר על מהלכיו של מנחם מנדל מאותו הרגע. סצנת החלום כאמצעי קולנועי מציגה את תהליך התפתחות הרעיון בתת-המודע של הדמות וכך מסבירה את התקדמותו של הסיפור.

הסצנה נתפסת על-ידי החוקרים כחשובה הן מבחינת התוכן והן מבחינת היכולות הטכניות הגבוהות שבה.<sup>459</sup> הסצנה, אשר צולמה בנמל אודסה על מדרגות אודסה, צולמה ממספר זוויות צילום דבר שהפך אותה למורכבת ומושקעת יותר,<sup>460</sup> ואף נחשבת כמשפיעה על הסצנה המפורסמת "מדרגות אודסה" שצולמה כשנה

<sup>458</sup> על-אף שיש רמזים עבים כי השדכן עצמו אינו עשיר, מנחם מנדל בונה 'מגדלים באוויר' על בסיס חלומות הרווח מהמקצוע. Barbara Alikhani, "The Crooked Road to Jewish Luck", in Sylvia Paskin ed. *When*: וגם: Goldman, *Visions*, p.36-37 <sup>459</sup>  
*Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, (Michigan, Five Leaves, 1999), p.145-146  
<sup>460</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p.143

לאחר מכן בסרט "Battleship Potemkin" על-ידי אותו צלם.<sup>461</sup> דרך החלום מובעים מספר דברים: שאיפות הגיבור, התקווה להצלחה עסקית, וההזדמנות הכלכלית הקיימת באמריקה. בשקופיות המלוות את הסצנה נכתב כי "החתנים האמריקאים מטפסים על הקירות..." "תציל את אמריקה, מר מנחם!". מנחם מנדל רואה בעצמו שליח וגואל המסייע לא רק לקהילת אודסה במציאת שידוכים, אלא אף ברמה הבינלאומית. לפי אליקני, הסצנה היא הקצנה של שאיפותיו ומראה אירוניה גיחוך של הכלות כ"סחורה" למשלוח תוך הצגת התפיסה השגויה של מנחם מנדל על עצמו ועל מקומו.<sup>462</sup> החלום בא כניגוד למציאות של מנחם מנדל כמי שנכשל בכל עיסוקיו.<sup>463</sup> בחלום מחוזקים מוטיבים נוספים כגון המיתוס האמריקאי כמקור להצלחה כלכלית ודמות השדכן. בתוכנו של החלום מצויה ביקורת על החברה היהודית ועל הקשיים הכלכליים אבל כל אלו בתוך מסגרת של המקצוע המוכר המשלב בתוכו ערכים מסורתיים.

גם ב"פרייליכע קבצנים" החלום מופיע כ"תכנוני ההתעשרות" העתידיים ומשאלות ההצלחה בעקבות גילוי שדה הנפט. מוטיב החלום מופיע כחושף שאיפות של הדמויות הראשיות לרבות רצון להצלחה הכלכלית והכבוד שבא עימה. החלום מגיע כחושף מציאות; נפתלי עומל על שרטוט תוכנית חיפוש הנפט בשדה וכהשפעה ישירה מאירוע זה הוא חולם על ההצלחה ששואף לה.<sup>464</sup> בחלומו, הלבוש שלו ושל קופל משתנה לבגדי גבירים, מה שמסמל את הצלחתם הכלכלית. הם יורדים במדרגות מדושני עונג בהתנהגותם על רקע מוסיקה שמחה דרכה מדגיש החלום את שמחתם. בנוסף, מוצגת השאיפה הכלכלית לעסק משותף כשהם נכנסים לרכב הנושא את השלט: "קופל ונפתלי חברת נפט". בסרט זה יש חיבור בין סצנת החלום אל המציאות שסביב החולם; נפתלי מדבר מתוך שנתו וכך מגלה לאישתו על סוד גילוי שדה הנפט.<sup>465</sup> לחלומו יש השפעה על המשך העלילה בהתגלגלות השמועה ובפעולות הדמויות האחרות בעקבות הגילוי המרעיש.<sup>466</sup> גם כאן מדגיש החלום את הפערים הכלכליים כביקורת חברתית קולנועית.

#### חלומות בהם מוטמעים החרדות של הדמויות

בבריוועלע דער מאמען החלום מדגיש את יכולותיה הגבוהות והקוסמיות של דבורה בחיזוי המהלכים. האם חולמת על בנה אשר במלחמה ומנבאת את מותו הקרב. דאגה משתלטת על מחשבותיה ומוצגת תת-המודע החושף את המציאות שעתידה להתגשם. בסצנת החלום יש שימוש במוסיקת מארש דרמטית המלווה תמונות פיצוצים ואת תמונת הבן מאיר הנפגע בקרב. למחרת היום, עת מתרחשת ברחוב תהלוכה החוגגת את תום המלחמה והגעתו של השלום, האם מקבלת את הבשורה על מות בנה. חרדתה של האם בחלומה הופכת ל"נבואית" עם התגשמותה. הסצנה מראה את חמלתה של האם ואת קשריה החזקים עם ילדיה אשר מוצגים

<sup>461</sup> Goldman, *Visions*, p.36

<sup>462</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p. 146

<sup>463</sup> ibid, p. 146

<sup>464</sup> עם צילום השעון שמחוגיו מתקדמים בקצב מהיר מועברת לצופה התחושה כי עובר זמן רב בו נפתלי עמל על שרטוט תוכנית החיפוש אחר הנפט על פני המפה. בעוד נפתלי משרטט את התוכנית הוא נרדם וחולם על תוצאות ההצלחה.

<sup>465</sup> כמו שרואים גם בסרט הסובייטי "נתן בעקער" את מעבר החלום אל המציאות.

<sup>466</sup> וגם אנשי העיירה מצטרפים לתכנונים הנרחבים ל'התעשרות' הצפויה. גרוס, *תולדות*, עמ' 59.

לאורך כל הסרט ומודגשים גם הם בסצנת החלום. דרך סצנה זו מוצג כיצד אסונותיה של האם שמתרחשים לאורך כל הסרט הינם התגשמות החרדות אל המציאות. כדי להבדיל את סצנת החלום נעשה שימוש באפקטים קולנועיים המדגישים את ניתוקה של הסצנה מקו העלילה הרציף ויחד עם זאת משמשים רמיזה לעתיד לבוא ולעתיד להשפיע על הדמות הראשית. מוטיב זה תומך ומחזק את דמות המפתח "האישה החזקה" ואת הפן המיסטי שכרוך ביצירה היידית. החלום המציג את הבשורה הרעה על מות הבן מציג את ההמשך הישיר של העלילה עבור הצופה ויוצר עבור הדמות מערכת התמודדות חדשה בחזרתה אל המציאות. בסרט "אידל מיטן פידל" החלום חושף הן חרדות והן משאלות לב של הדמות הראשית. לאחר ערב הופעות מוצלח של רביעיית הכליזמרים הם חוזרים אל האסם כדי לישון את שנת הלילה. ברם, אופן השינה המשותף מעלה אי-נוחות בקרב אידל בגלל זהותו הסודית כאישה.<sup>467</sup> סיטואציה זו מחלחלת אל חלומה וחושפת את אהבתה החבויה כלפי פרוים. לאחר הדגשת אי-הנוחות שחשה הדמות לאור הקירבה לפרוים, היא חולמת חלום אשר חושף את הסיבות לתחושותיה: היא מביעה געגוע לחייה הנשיים האפשריים וללבשת שמלות. החלום חושף את האספירציות הרומנטיות שלה – הרצון לטייל עם אהובה ואף לממש את שאיפותיה הרומנטיות כפי שעולה דרך תמונת הנשיקה בחלום. עוד עולה כיצד דמותה המפוצלת – בין נער לנערה – מביא לבלבול בנפשה ולתחושות חרדה מתגובתו של אהובה כמו גם חרדה מחשיפת השקר. החלומות כאן חושפים את מאבקה הפנימי. פבנר מגדיר את החלום כמעין חלום פרוידיאני בו מוצגת הדילמה של הדמות בין אהבתה המתגלה כלפי פרוים מול הצורך לשמור על זהותה בסוד.<sup>468</sup> בסצנה ארוכה זו יש שימוש בהחלפת התיאורים היוזואלים המלווים את הדמות ומציגים את שתי הזהויות שלה במאבק ביניהן – בין רצונה להיות נשית לבין הצורך להמשיך בתחפושת הנער.<sup>469</sup> עוד עולה החשש שלה מפני תגובתו של פרוים לסוד והיא מבינה כי במצבה הנוכחי כ"נער" אינה יכולה לזכות באהבתו.<sup>470</sup> מאבק המגדר הפנימי מוצג בין התנהגויות סותרות אלו לבין תת-המודע ששומר כל הזמן על זהותה האמיתית ומובע גם דרך סצנות החלום.<sup>471</sup> החלום משפיע בחזרה אל המציאות והיא מהלכת חסרת מנוחה בשבילי העפר, מנסה לשטוף פניה בנהר ונופלת כאשר פרוים נחלץ לעזרתה והיא – בין שינה לעירות – מנסה לנשקו. הסצנה, החצי קומית חצי טראגית במהותה מציגה כיצד החלום, שלא תם לגמרי בראשה של איטקה, מביא לפעולות החושפות במעט את סודה, מציגות מימד נוסף בסיפור תוך העלאת מודעות הקהל לכך ובעקבותיה גם מסבירות שינוי בהתנהגותו של פרוים כלפי איטקה. החלומות תומכים במוטיבי החילון שמובעים דרך הדור הצעיר, ודמות המפתח "האישה החזקה" שמתגלה במהלך הסרט בדמותה של איטקה.

<sup>467</sup> הסצנה מלווה במשחק פיזי קומי של פיקון להצגת אי-הנוחות ובמימד קומי שנובע מתוך הפער בין הידע של פרוים על מגדרה לעומת הידע של הקהל הצופה.

<sup>468</sup> Pevner, "Joseph Green", p.57.

<sup>469</sup> Ibid, p.57.

<sup>470</sup> וזאת עולה ממבטו המאוכזב בחלומה בכל פעם שהיא "מתחלפת" לאידל.

<sup>471</sup> דוגמה לכך עולה בלבוש הנשי הבולט בחלומה ובקטיפת הפרחים הנעשית בעדינות רבה וברצונה ללבוש שמלה בחדר ההלבשה של טייבעלע.



ב"תקיעת כף" מופיעים שלושה חלומות שמבטאים שאיפות, אמיתות וחרדות שבהן גם נקיפות מצפון של החולמים. הראשון הוא חלומו של יעקב המציג את מאבקו הפנימי – בין היצר הטוב והיצר הרע כאשר שני חבריו מהישיבה מייצגים שני צדדים אלו. חלום נוסף בסרט מביא מזכרונות העבר הרחוק ומזכיר את ההבטחות בין זוג האבות החברים. את החלום חולם ברוך מנדל כאשר חברו המת מזכיר לו את ההבטחה שערכו 20 שנה לפני כן ומבקש עשיית צדק. העבר הרחוק מביא הדהודים אל ההווה ומעיר את מצפונו של ברוך מנדל. שריפת היער בחלום מסמלת את הבריחה של ברוך מנדל מהאחריות לעמוד בשבועה כמו גם הבריחה ממצפונו הנוקף.<sup>472</sup> כל זאת תוך שתמונת לחיצת היד שחתמה את ההסכם בין החברים ממשיכה ללוותו. חלום שלישי בסרט הינו חלומה של רחל בזמן לבטיה ופחדיה מהנישואים האפשריים ללויין והרצון לחכות לאהובה יעקב. גם בחלום זה נעשה שימוש בעבר הרחוק ככלי להשפעה על הדמות החולמת: בני משפחה המתים מופיעים עטופים בתכריכים וטליתות, נראים כרוחות רפאים ובאים לרקוד בחתונתה. דמותו של אהובה יעקב ניצבת כחתן אך מתחלפת לדמותו של לויין. כך מובע הפחד החבוי בעקבות הדילמה בה היא מצויה. חלומה מהווה סיוט החושף את פחדיה ומציג את רצונה האמיתי לעומת הפשרה שאליה הסכימה. היא ניצבת בפני ההחלטה והבחירה תוך כדי שיפוטם של אנשים אשר חשובים לה – מתי משפחתה, מה שמעמיד בפניה את האמת שבליבה. החלום משלב בין העולם הישן, המסורתי, המובע דרך משפחתה לבין רצונה העצמאי. כל אלו משתלבים יחד לאישרור של רצונות הצעירה עם הערכים השמרניים של החברה היהודית הישנה ממנה הגיעה. החלום נושא בתוכו את המאפיינים המיסטיים של הקולנוע היידי תוך שמירה על נושא פערי החילון והמסורת בתוך הפער הבין-דורי.

### **הצגת דמויות חולמות**

ב"דיבוק" האמירה כי החלום והמציאות הינם שני עולמות שונים מציגה את ההפרדה שיש להקפיד עליה. בו בזמן גם החלום מביא לחשיפת מידע חשוב לצופה ולעלילה בהצגת תת-המודע של סנדר כשאומר מתוך שנתו "אל תלך ניסן". אמירתו זו מראה כי בתוך תת-המודע שלו סנדר יודע שחנן הוא בנו של ניסן חברו הטוב. האמירה מציגה גם את געגועיו אל החבר המת. איזכור נוסף של חלום בסרט זה הינו כאשר לאה מבקשת להזמין בבית הקברות גם את אהובה המת חנן ואומרת שביקש ממנה זאת בחלום. החלומות מאשררים מידע נוסף על העלילה, מחזקים מוטיבים כמו זוג האוהבים, מאפיינים מיסטיים, ופערי דורות הניבטים בעלילה כולה. לחלומות הללו יש השפעה על פעולות ההמשך של הדמויות ולכן סצנות אלו כה משמעותיות. גם בסרט "נתן בעקער" החלום מופיע כחלק מחשיפת החרדות של הדמות מפני השינוי שחל וכצוהר לתת המודע שלו. על-אף שבסרטים יידיים רבים השימוש בחלום הוא רחב יותר וזוכה לסצנה משל עצמו, במקרה זה מוצגות רק הערותיו (ואולי אף הארותיו) של נתן מתוך שינה; הוא עושה את תנועות ההתעמלות בהן צפה באתר הבנייה עם חזרתו לרוסיה. על-אף רצונו 'להתנגד' להן הוא מתחיל לבצע אותן תוך אמירת

<sup>472</sup> זאת מובע בין היתר משילוב תמונת לחיצת היד בין השניים כאשר "חתמו" את ההסכם לבין תמונות השריפה.

"לא" ומבליח את המילה "אמריקני" משפתיו. תיאור זה משמעותי להבנת מטרת החלום בסרט. החלום מראה תהליך של קבלת השיטה הסובייטית מתוך תת-המודע וההכרה כי זוהי השיטה הטובה יותר. המסקנה היא שנתן הוא זה שצריך ללמוד מהפועלים הרוסים בנוסף ללמידתם ממנו. זוהי בעצם הכרה בטעות וחזרה אל דרך הישר.<sup>473</sup> אישורו של ערכים 'שמרניים' כפי שנתפסים בהתאמה לתעמולה הסובייטית. הסצנה מראה הטמעתן של תובנות חדשות שיביאו לשינוי בתפיסה ובהתנהגות של נתן. לאחר היחשפותו לשיטה הסובייטית להצלחה, היא מחלחלת לתת-המודע שלו ומתחילה לשנות את גישתו כשהתנגדותו עולה בדיבורו מתוך השינה.<sup>474</sup> החלום פותח דלת לשינוי שנתן בתחילה לא מעוניין בו; הוא הגיע עם ביטחון עצמי גבוה ושליטה בשיטה האמריקאית כאשר חלומו מסמן לו לנטוש שיטה זו לטובת השיטה הסובייטית. בתנועות הפיזיות המחקות את תנועות ההתעמלות הסובייטיות גם גופו מרמז לשינוי שהוא עתיד לעבור אך עודו מתנגד לו. החלום, בסרט זה כמו ברבים מהאחרים, מהווה נקודת מפנה לשינוי בעלילה ובהתנהגות הדמויות כלפי המתרחש סביבן. במקרה זה החלום פותח את דרכו של נתן אל השיטה הנכונה והמתוקנת. החלומות שהוצגו לעיל מביעים שאיפות, אהבה רומנטית, זכרונות עבר, מצפון וחרדה. כל אלו באים מתוך "עולם" החלום אל תוך המציאות שמציג הסרט. הם מגלים מחשבו וסודות ומניעים את העלילה בדרך חדשה בעקבות התרחשותם. לאור הישנותם הרבה בסרטים שנותחו אני מזהה כי השימוש באמצעי הקולנועי החושף את "תת-המודע" של הדמות היווה חלק משמעותי מתבניתו של הסרט היידי המזרח אירופאי. המוטיב משמש בכך את היוצרים להדגשת תכונות של דמויות או קווים בעלילה הראשית. מתוך החלומות אפשר לראות ברמת המאקרו את ההתנהלות החברתית-כלכלית בעלת החשיבות עבור הקהילה המיוצגת בסרטים. אם זה ברמה הכלכלית – שאיפה להצלחה מקצועית הקיימת ב"נתן בעקער", דורך טרערן, פרייליכע קבצנים ועוד ואם זה ברמה האישית – כמו תקיעת כף, אידל מיטן פידל, הדיבוק ועוד.

בחשיפתם של החלומות את נבכי הנפש של הדמויות הם מאפשרים לשינוי בעלילה כחלק מתהליך החזרה של הדמויות לעולם השמרני ואישורו על ידי ערכים מודרניים וזאת ניכר בפערי הדורות בחלומות.

#### ה. שמועות וקהילה

בסרטים יש שימוש קולנועי בפן הקהילתי שמאפשר העברת מידע לצופים דרך התנהלות קהילתית מוכרת הן לצופים והן ליוצרים. זהו מוטיב אשר עושה שימוש בנשים מרכזיות, גברים מדברים בצאתם מבית הכנסת או ברכילות העיירה המעבירה מידע בין הדמויות וגם אל הצופה. המוטיב בולט יותר בסרטים הפולנים אך מקבל התייחסות מסויימת גם בסובייטים.<sup>475</sup> ה'שמועות' הפכו לכלי קולנועי ולייצוג חברתי תוך מתן מידע חדש לצופים, הנעת העלילה קדימה ויידוע הדמויות על התרחשויות. שימוש בשמועות היה תוך קריצה אל

<sup>473</sup> Goldberg, *Laughter*, p.71.

<sup>474</sup> בסצנה זו נתן אומר מתוך שינה "לא" ואת המילה "אמריקני" כמילות מפתח שמסמלות כי הוא חולם חלום רע שנוגד את רצונותיו.

<sup>475</sup> בסרטים היידיים תוצאות ברה"מ ניתן לראות כי רק ב"נתן בעקער פֿאַרט אַ היים" יש התייחסות למעברו של נתן לאמריקה, שימוש ב'שמועות' לדבר על חזרתו, ויציאה מהשטעטל לטובת העבודה במפעל המרוחק מהעיירה. כל זאת תוך ההבאה אל המסר הסופי, גם הוא ניכר בשמועות, כי חזרתו של נתן הינה פעולה חיובית ונדרשת. כלומר – ניסיונו של נתן הצעיר לפרוץ את גבולות המוכר ולעבור לאמריקה מוכחים כטעות וכישלון בין היתר דרך השמועות.

התרבות החברתית בשטעטל היהודי כפי שהייתה מוכרת לקהל. בעזרת כלי זה מובאים מאפיינים לקהילה קטנה וצפופה, ומציגים דרך להעברת מידע בתוכה. ה'בועה' הזו מציגה הן סגירות והן קירבה שמהווה מנגנון הגנה.<sup>476</sup> זוהי עדות לאופי חיי הקהילה, לכיכר השוק ולשיח החברתי כפי שהתפרשו על-ידי היוצרים.<sup>477</sup>

המפיקים ביקשו לייצג תמונת חיים אותנטית לחיי הקהילה ועל כן עשו שימוש בניצבים רבים ובצילומים אותנטיים מעיירות יהודיות (וכאלה שנראות כמו יהודיות).<sup>478</sup> ה"רכילות" באה כחלק מניסיון הצגה "אותנטי" לקהילה וניצול התנהלות קהילתית זו לצרכים הקולנועיים. הקהילה מוצגת לטוב ולרע – על-אף שהיא מצטיירת כחמה ומגוננת, הסרטים מראים גם רצון של הדור הצעיר והמודרני יותר לפרוץ את גבולותיה של העיירה אל עבר המודרנה והעולם הגדול.<sup>479</sup> משמעות הדבר הינה כי הקהילה מסמלת סגנון חיים מיושן שמצד אחד יש הערכה כלפי ייתרונותיו אך בעיקרו מייצג את העבר. ניסיון הפריצה של הצעירים בא כחלק מתהליכי החילון, המודרנה והשינוי שהם מייצגים בסרטים. בחלקם של הסרטים החזרה אל הקהילה לאחר מרד הצעירים הוא האשרור מחדש של הערכים השמרניים שהקהילה מייצגת.

הדוגמאות למוטיב עולות למשל בסרטים כמו הדיבוק, פרייליכע קבצנים, אידל, פורים שפילער, מאמעלע, בריוועלע ועוד. ב"אידל" כבר בפתיחת הסרט השמועות בשוק משמשות ככלי להעברת מידע לקהל. הנשים המרכלות על איטקה המנגנת מסבירות את מצבה הכלכלי הרע, את דאגתה לאביה, ואת הרצון לסייע לו. את נושא הקהילה והשימוש בה לטובת הסרט רואים גם ב"מאבק" המוסיקלי הראשון בין שני זוגות הכליזמרים; כאשר שניהם מתחרים לנגן באותה "טריטוריה רחוב" תגובות השכנים מהחלונות מאמתים לקהל את תחושותיו על הסצנה – בתחילה המוסיקה צורמת והשכנים סוגרים חלונותיהם, צועקים שיפסיקו (ואף נראה כלב נובח), ולאחר מכן כאשר המוסיקה מתחילה למצוא הרמוניה בין שני זוגות הכליזמרים – החלונות נפתחים ותשלום נזרק מכל עבר ונופל לרגלי הכליזמרים (תוך צילום תקריב להדגשת השינוי).<sup>480</sup> גם בהמשך הסרט עת נסיעתם של הכליזמרים לחתונה היוקרתית סצינות הרכילות באות להציג את הגודל של החתונה.<sup>481</sup> תוכן השיחות חושף לקהל את עושרו של הגביר גולד ואת הרקע לנישואיו לטייבעלע שנאלצה להסכים לכך בעודה מוותרת על אהובה האמיתי. מידע רב אודות העתיד להתרחש בחתונה ועל החתונה עצמה מועבר דרך ה"רכילות" במסע הנדודים.<sup>482</sup> בעזרת המוטיב מתחזק כאן מוטיב החתונה, הזוג האוהב ופערי הדורות המייצגים מסורת וחילון.

<sup>476</sup> למשל ב"פורים-שפילער" כאשר תוקפים את געצל בחזרתו לעיירה ללא אסתר שעימה עזב, או בסצנת הפתיחה ב"אידל" המציגה את רחמי הקהילה על הבת המנגנת בשוק ובה בעת מעניקה מידע לצופה אודות הדמות.

<sup>477</sup> מאפיינים אלו היו חשובים לייצוג כפי שעלה בתיאור תהליך ההפקה של "אידל מיטן פידל" ובקיבוץ ניצבים רבים לסרט זה ורבים אחרים. Goldberg, *Laughter*, p.106-107.

<sup>478</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 64.

<sup>479</sup> דוגמאות לכך עולות דרך השמועס ב"בריוועלע דער מאַמען", ב"אידל מיטן פֿידל", ב"אַן אַ היים", ב"פרייליכע קבצנים" וגם בבריחתה של אסתר ב"פורים-שפילער".

<sup>480</sup> Pevner, "Joseph Green", p.57.

<sup>481</sup> יש מספר תמונות תקריב לזוגות דמויות המדברות במהלך הנסיעה בכרכה.

<sup>482</sup> על-אף שהסרט לא מתקיים רק במקום אחד, אלא עובר גם בדרכים, תחושת הקהילתיות והמשמעות שלה בתוך העולם היהודי בפולין עולה פה בצורה יפה. הידיעות המועברות מפה לאוזן נותנות תחושת קירבה בין הדמויות השונות לבין הקהילה.

ב"דיבוק" ישנן 'שמועות' הקושרות בין לאה וחנן שזה עתה הגיע לעיירה ומאירות את הצעירה באור לא טוב. בהמשך שמועת האירוסין של לאה שוברת את רוחו של חנן ומובילה אותו אל מותו. לאחר מותו של חנן נעשה שימוש נוסף במוטיב הקהילה בעת הלוויה העוברת דרך העיירה ומלווה באנשים רבים.<sup>483</sup> יש שימוש בשתי נשים המדברות ביניהן ומעבירות את המסרים והמחשבות להעשיר את הצופים במידע על חנן ומותו.<sup>484</sup> הקהילה מוצגת באור רע כמי שמדברת רעה על הצעירים ואינה מקבלת את השינויים שחלים בקרבם ובכך מציגה ביקורת חברתית. יתרה מזאת, מוצג פחד מהשינוי האמונתי; בלוויה יש וויכוח על אמירת הקדיש. לאור מעורבותו של חנן בתפילות לשטן, הקהל מפחד להגיד עליו קדיש שמא החטא של חנן יידבק בהם.<sup>485</sup> השמועות מניעות קדימה את העלילה ומעשירות את הקהל בידע תוך העברת ביקורת על הקהילה המוצגת. הן משרתות את מוטיב זוג האוהבים, החתונה והפן המיסטי שבסרט כולו.

ב"פרייליכע קבצנים" נפתלי מדבר מתוך שינה, חושף את סוד שדה-הנפט בפני אישתו מה שמתחיל את השמועה. השמועה אודות הנפט מפלסת את דרכה מפי נשותיהם של נפתלי וקופל. בעקבות הגילוי המרעיש ברחבי העיירה, אנשי העיירה מצטרפים לתכנונים הנרחבים להתעשרות הצפויה.<sup>486</sup> השמועות בסרט מסייעות להעברת המידע לצופים ובין הדמויות. לעיירה השפעה ישירה על העברת המידע, הנעת העלילה ולהצגת הקהילה החמה וה'צפופה' של השטעטל היהודי. גם במקרה זה השמועות משחקות תפקיד חשוב בהנעת הסרט כמו גם בחיזוק הביקורת החברתית אודות אותה קהילה.

ב"פורים שפילער" נקודת המפנה בעלילה חלה עם הירושה שקיבל אביה של אסתר, נחום, מדודו מאמריקה.<sup>487</sup> את סיפור הירושה הקהל מבין דרך השימוש הקולנועי במוטיב ה'שמועות' ודרך הצגת אנשי העיירה ה'מרכלים' על החדשות הגדולות.<sup>488</sup> בעזרת צילומי תקריב רבים לפיהם של הדוברים, סצנה של גברים משוחחים על הנושא בצאתם מבית הכנסת אשר תוהים אם הסנדלר ימשיך בעבודתו מידע נוסף מועבר אל הקהל. המוטיב כאן מחזק את הביקורת החברתית, הפן המסורתי של הקהילה ואת המיתוס האמריקאי. גם כאשר געצל נודד בחזרה אל העיירה הוא זוכה לקבלת פנים עוינת מצד התושבים תוך זלזול מופגן במקצועו ובו. תחושת הקהילתיות של העיירה מובע בדאגתם לשלומה של אסתר אשר נעלמה עימו. הוא מקבל כעת יחס מנוכר ואף אלים מצד הסובבים. לפי וולדן, את השימוש בכלי זה רואים בסרטים נוספים כדוגמת 'א' בריוועלע דער מאַמען' והוא חלק מהצגת אופיה של הקהילה כחמה ומלוכדת.<sup>489</sup> וולדן מזהה בכך הצגת העיירה בסרט כבית לקשרי קהילה חזקים ובכך מקבלת הצגה באור חיובי ואידיולי,<sup>490</sup> שמתבטא בצורה

<sup>483</sup> בהם גם לאה ואביה.

<sup>484</sup> 'חנן אכל אצל רב סנדר, מי ידע שהתרוועע עם השדים. הוא צריך להיקבר עם המנוחים'.

<sup>485</sup> לבסוף סנדר עצמו אומר את הקדיש אולי כניסיון לכפר על עוונותיו.

<sup>486</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 59.

<sup>487</sup> שם, עמ' 69.

<sup>488</sup> Pevner, "Joseph Green", p.59.

<sup>489</sup> Walden, "Leaving Kazimierz", p.166-167.

<sup>490</sup> *ibid*, p.166.

הטובה ביותר ב'שמועות'. לטעמי, בתוך הביקורת החברתית המתחזקת מתוך הייצוגים השליליים בתחילה, מוצאת הקהילה את מקומה מחדש ובכך את ה'בועה' המסורתית בשינויי מודרנה קלים.

ב"מאמעלע" מימד הקהילתיות עולה הן מיחסיה של חו"קה עם הקהילה והן מההקשרים הדתיים לרבות החתונה וחג הסוכות. לקראת חג הסוכות, למשל, מנסים הגברים לבנות ברחוב סוכה אך מתקשים לעשות זאת וגם במקרה זה האב מבקש מחו"קה את עזרתה ואף אומר כי 'אי אפשר בלעדיה'. סצנה זו מאוד משמעותית באופן בו היא מצוירת את הגברים בקהילה בקונטרסט ל"מאמעלע הקטנה". בתגובה לבקשת העזרה חו"קה צוחקת שעוד יבקשו ממנה להתפלל במקום הגברים. אמירה זוהי בעלת נימה חתרנית, מודרנית ומימד של קידמה שיויונית יוצאת דופן.<sup>491</sup> יש כאן שימוש בקהילה בכדי להאיר את יכולותיה הגבוהות של הדמות הראשית, את קשריה בקהילה, את היותה מוערכת ופורצת גבולות. השימוש במוטיב מחזק בשנית את ה'אישה החזקה' מול ה'אב העצלן', משמר את נוכחות הערכים המסורתיים בתוך פערים מודרניים חדשים שמתגלים מתוך דמותה של חו"קה. הוברמן מוסיף ואומר כי הסרט מדבר בגלוי על האבטלה בקרב הקהילה היהודית ומכיר בה באופן חסר תקדים; הוא מדגים זאת בעזרת משחק ה'דומינו' בו משחקים הגברים במהלך יום העבודה וטוען כי יש הקבלה בין המשחק לבין לימודים מסורתיים ותפילה יהודית המודגש בזמזום ניגוני התפילה בזמן המשחק.<sup>492</sup>

ב"בריוועלע" ניכר היחס לקהילתיות הצפופה בתחילה בפן שלילי. דוד אומר לחברו הקרוב החייט שימן (שמעון),<sup>493</sup> כי בעיירה כה קטנה הוא מרגיש אבוד וחושב שאולי אם יעזוב יוכל לעשות משהו טוב יותר עבור משפחתו. מתוך השיחה עולה מצוקתו והוא מקבל את עזרתו הכספית של החייט המעידה גם היא על הקירבה בתוך הקהילה ועל המצוקה הכלכלית. חיפוש הפתרון פונה אל החיצוני, מרוחק ומודרני – אמריקה. חלק ראשון זה מחזק ומרשת שוב מוטיבים מרכזיים שחוזרים בכל הסרטים שנותחו – המיתוס האמריקאי, מוטיב האישה החזקה מול האב העצלן כאשר הקירבה והערבות ההדדית בקהילה מחזקים את אופיה החזק.<sup>494</sup>

הקהילה מאופיינת כמקום "משפחתי" וקרוב גם דרך השמועות והרכילות בסרט. במקרה זה הדבר מתפקד כמו המקהלה בטרגדיה היוונית: אמירותיהם של תושבי העיירה מקנים עיגון למסרי היוצרים. לפי פבר נראה שהסרט מאיר את הדמות הראשית בעזרת דעות הקהילה עליה – ההערכה הרבה שהקהילה רוכשת לדבורה,<sup>495</sup> מול הביקורת על האב. יש שימוש בדמויות חוזרות של שתי נשים המשוחחות וחושפות דברים שלא נאמרו ישירות כגון הביקורת על דוד, החוזק של דבורה כמנהלת משק הבית ופרנסת המשפחה וכן הצגת

<sup>491</sup> ניתן להציע גם באמירה זו קריאה פמיניסטית אשר מציבה את העולם המסורתי תחת שאלת שיויון בין המינים.

<sup>492</sup> Hoberman, *Bridge*, p.289. עם זאת, קיימים בסרטים נוספים משחקי קלפים או דומינו בקרב יהודים. ב"אידל מיטן פידל" וב"מאמעלע" משחקים בקלפים או דומינו כמו גם בסרטים נוספים. ניתן לבחון האם טענתו של הוברמן מתיישבת גם בסרטים אלו כמייצג ביקורת על האבטלה היהודית או לחילופין כהקבלה ללימודי התורה.

<sup>493</sup> החייט ודוד מתנהגים כחברים טובים ואף מתכננים להשיא את ילדיהם – בנו של החייט, יודקה, עם בתו של דוד, מרים.

<sup>494</sup> למשל בהתערבות הקונים במיקוח שעורכת דבורה בחנות בדים. Pevner, "Joseph Green", p.63.

<sup>495</sup> מודגשת בסצנה בה היא מתמקחת עם סוחר (רב הירש) כאשר מנסה לרכוש עוד בגדים בעזרת קרדיט שנוצל זה פעמים רבות מעבר לגבולותיו

הידיעה שדוד שלח מכתב מאמריקה. בעזרת מוטיב זה גם נחשפת לצופה נקודת מפנה בעלילה – שליחת הכסף לכרטיס לאמריקה.<sup>496</sup> כל המוטיבים משרתים בסרט זה מסרים על המצב הכלכלי שמהווה חלק מביקורת חברתית. דוגמה לכך במידע הנוסף המועבר דרך השמועות סטריאוטיפ החיים באמריקה; גן עדן על פני האדמה, כולם באמריקה הם 'רוטשילד' וההצלחה הכלכלית שם מובטחת כביכול.

בנוסף למידע שהסצנות מספקות לצופים, אפשר לפרש זאת גם כהדגמה של קשרי הקהילה החזקים. לפי ג'ושוע וולדן (Joshua Walden), בסרטים המאוחרים יותר של גרין כמו ה"פורים-שפילער" או "אָ בריוועלע דער מאַמען", קהילת השטעטל עוברת אידיאליזציה על המסך – מוצגת כמקום בו קשרי המשפחה והשכנים חזקים.<sup>497</sup> למשל בקשרי החברות הקרובים בין משפחת ברדיצ'בסקי למשפחת החייט.

עוד דרך להצגת חיי הקהילה הקרובה בסרט היא דרך דמותו של החזן אשר חוזרת מספר פעמים ובעלת השפעה חיובית. החזן מופיע בין היתר בחברתם של דוד והחייט ושר עימם שירי תפילה וניגונים יהודיים. החזן רואה את מאבקה של דבורה ומשפיע בזכות חשיבותו הקהילתית על סוחר שיקנה מסחורתה של דבורה,<sup>498</sup> ומצליח לגרום לגביר לתת מתנה נכבדת לזוג שעתיד להינשא (מרים ויודיקה). דוגמאות אלו מוכיחות כי הוא דמות בעלת חשיבות והשפעה בתוך הקהילה היהודית הקרובה ומחזקות מוטיבים מרכזיים כמו דמות הרב כדמות מפתח קהילתית, נושאים כלכליים ואת האישה החזקה. כל המאפיינים הללו באים לחזק את תחושת הקהילה הקרובה, השימוש בה ככלי קולנועי וככלי מייצג לחיי היהודים של אותה תקופה בשטעטל. ברם, בסופו של דבר יש ניפוץ של הייצוג החם והכרעה כי זהו מקום שיש לברוח ממנו. הדוגמה הבולטת לכך טמונה בעזיבתם של חברי המשפחה האחד אחרי השני.<sup>499</sup>

בסרטים הסובייטיים ייצוג הקהילה הינו שונה אך קיים. בסרטים אלו הקהילה משמשת שוב ככלי קולנועי למתן מידע לצופה אך אינה מעידה בהכרח על החום והקירבה בתוכה. בסרטים המאוחרים יותר כמו "His Excellency" ו"נתן בעקער" הקהילה מוצגת כהתארגנות אידיאולוגית אשר מביאה את המסרים של המפלגה הקומוניסטית תוך ביקורת חברתית על עוני ומצב כלכלי קשה. גם ב"בניה קריק" הצגת הקהילה העוטפת את המאפיון וחייליו הינה הצגה שלילית המדברת בגנות השלטון הישן ובעד המהפכה הבולשביקית. יוצא מן הכלל הוא בסרט "דורך טרערן" שם הקהילה יוצאת להגנתו של החייט בהנהגתו של הילד הצעיר. הקהילה בסרטים הסובייטיים מתבססת על התנהגות מוכרת לצופים ומשמשת לטובת מסרים אידיאולוגיים וחברתיים ברמת מאקרו על הכלכלה, פערי הדורות, מודרנה והמיתוס האמריקאי.

<sup>496</sup> דוד שלח כסף על-מנת להביא את דבורה לגניו יורק, מה שמציב אותה באור של "ברת מזל" בתחילה. אך בהמשך מתברר כי הכסף ששלח הוא לטובת הבאתו של הבן הצעיר, אהרילה, לאמריקה; דוגמה נוספת לשימוש בשתי הנשים כחלק ממוטיב ה"שמועות": גם לקראת חתונת מרים ברדיצ'בסקי הנשים דנות בנושא על ספסל ומהוות נקודת מבט חיצונית למתרחש עבור הצופה.

<sup>497</sup> Walden, "Leaving Kazimierz", p.166

<sup>498</sup> ואף משדל אותו במתק שפתיים לשלם מחיר גבוה מערך החפץ.

<sup>499</sup> Walden, "Leaving Kazimierz", p.166

## 1. הגירת יהודים ממזרח אירופה אל העולם החדש – אמריקה (המיתוס האמריקאי)

סרטים יידיים רבים ממזרח אירופה עוסקים בנושא ההגירה מאירופה לארה"ב והתפיסה של ארה"ב כמוצא לבעיותיהם. לאור גודלה של התופעה היא זכתה לייצוג גם בעולם התרבותי והקולנועי של היהודים. הימצאותו של המוטיב באופן תדיר מצביע על נושא בעל חשיבות בעיני היוצרים ולדעתם גם עבור הקהל. ההגירה והמיתוס האמריקאי היוו חלק בלתי נפרד מחיי הנדודים ומהשינויים שחלו בקרב הקהילות היהודיות המזרח אירופאיות, וייצוגם הקולנועי מדגיש זאת.

בספרו החשוב של ההיסטוריון גור אלרואי, "המהפכה השקטה", הוא פורס את המחקר שנעשה עד כה בנושא הגירת יהודי רוסיה.<sup>500</sup> לפי אלרואי, מימדי ההגירה הגדולים שהיו, הינם בעלי השפעה מכריעה על ההיסטוריה של יהודי מזרח אירופה והמחקר ההיסטורי אודותיהם.<sup>501</sup> גל ההגירה המשמעותי של יהודי רוסיה, לו הייתה ההשפעה המשמעותית ביותר, החל עם תחילת המאה ה-20 ועד למלחמת העולם הראשונה.<sup>502</sup> אלרואי מסכם את "תקופת ההגירה גדולה" הזו באומרו ש"בתקופה זו – 14 שנים בלבד – היגרו יותר ממיליון וחצי יהודים לכל קצווי העולם – פי שלושה מהמהגרים בשלושת העשורים הקודמים, 1900-1870".<sup>503</sup> ניכר כי בשנים אלו עיקר ההגירה התרחשה במיוחד לארה"ב.<sup>504</sup>

לפי הרצברג "בהגירה לא היו מיוצגי האינטליגנציה על שני אגפיה – המסורתי והמחולק – או הבורגנות, שכן יכלו עדיין להחזיק מעמד ברוסיה", ולכן, נשאר רוב בני שתי הקבוצות הללו ולא היגרו.<sup>505</sup> הוא מוסיף ואומר שלפי הסטטיסטיקה, מכתבים וזכרונות עולה כי לרוב איפיון המהגרים היה כמשפחות שלמות; נשים וילדים רבים היגרו בתקופה שבין 1881-1914.<sup>506</sup> גם לפי אטינגר היו בין המהגרים מספר גבוה של נשים וילדים,<sup>507</sup> והוא מסיק שהמהגרים רצו להשתקע עם משפחתם בארץ החדשה.<sup>508</sup> הדבר ניכר מאוד בסרטים שנותחו בעבודה זו לרבות "אן א היים" ו"בריוועלע".

בין הסיבות לעזיבה היו פוגרומים, מצב כלכלי רעוע וכיו"ב.<sup>509</sup> לדעת פינקוס הגורם העיקרי להגירה היה הפרעות האלימים כנגד היהודים ואילו המצב הכלכלי והחברתי היווה אך גורם משני להגירתם.<sup>510</sup> לעומת זאת ארתור הרצברג אומר כי ההגירה של יהודי האימפריה הרוסית נבעה הן מתוך הפרעות והן מתוך

<sup>500</sup> אלרואי מציין כי נתוני ההגירה בכלל ושל היהודים בפרט קשים לאיסוף בסוף המאה ה-19 ובתחילתה של המאה ה-20. אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 57-59.

<sup>501</sup> אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 239-240.

<sup>502</sup> בתקופה שקדמה לכך, סוף המאה ה-19, היו גלי הגירה מצומצמים שיצאו ממזרח אירופה אך איתם "רוב רובו של העם היהודי עדיין היה מרוכז בגבולות האימפריה הרוסית, שרוי במצב חברתי-כלכלי קשה, מופלה לרעה ונרדף על ידי השלטונות". אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 64-65.

<sup>503</sup> שם, עמ' 65-66.

<sup>504</sup> שם, עמ' 65.

<sup>505</sup> ארתור הרצברג, "מדוע היגרו יהודי מזרח אירופה לאמריקה?", *גשר: כתב-עת לענייני יהודים*, (ל"א 112): עמ' 46-49, 1985), עמ' 46.

<sup>506</sup> לצד זאת הייתה גם תופעת הגירה בה גברים (אב-המשפחה) היגרו ראשונים לפני משפחתם ולבסוף לא הביאו את המשפחה אל היבשת החדשה. שם, עמ' 48-49.

<sup>507</sup> שמואל אטינגר, *עיונים בתולדות היהודים בעת החדשה: בין פולין לרוסיה* (כרך שני), (ירושלים: מוסד ביאליק ומרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, תשנ"ה – 1994), עמ' 321.

<sup>508</sup> שם, עמ' 321.

<sup>509</sup> אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 62.

<sup>510</sup> פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 128.

אפליה כלכלית ומצב כלכלי קשה.<sup>511</sup> ניכר כי התמורות השלטוניות שחלו בנוסף לגורמים החיצוניים כמו מלחמת העולם הראשונה נתנו אותותיהן במצבם הכלכלי-חברתי של היהודים.<sup>512</sup>

המיתוס האמריקאי מושתת על תפיסתה של ארה"ב כארץ הזדמנויות בה ההצלחה לא בטוחה אך מטפחת תקווה. הרצברג מביא מאמירות שהיו נפוצות בפי המהגרים כהסבר למשיכה הגדולה לאמריקה: מחד מוכתרת אמריקה כ-"די גאָלדענע מדינה" (מדינת הזהב) ומאידך גם כ"די טרעפענע מדינה" (מדינה הטרף).<sup>513</sup> בשתי הגדרות אלו הוא מציג את התפיסות המנוגדות אך המשלימות של המיתוס האמריקאי בעיני היהודים; מחד חזון ההתעשרות, הזהב ותקווה הכלכלית ומאידך הקושי הגדול שבהישרדות במדינה החדשה והצורך בהתאמות תרבותיות ובעבודת יזע על-מנת להגיע אל אותה רווחה כלכלית.<sup>514</sup>

הרצברג מציג טענה נוספת השופכת אור על הסיבות להגירה. לטענתו, דור ההורים שידע כי הולך אל עבודות היזע למיניהן, קיווה כי ההזדמנויות הטמונות באמריקה יאירו פניהן לדור הילדים. ההגירה הייתה יותר בשביל הילד והעתיד מאשר עבור ההורה והווה.<sup>515</sup> דוגמאות לכך מופיעות בסרטים כגון "א בריוועלע דער מאַמען" ו"אָן אַ היים". כבר עם ההגירה נפתחו בפני הילדים אפשרויות ההשכלה שלא היו באימפריה הרוסית; למשל – בארץ המוצא היה קשה יותר להתקבל לגימנסיה לעומת האפשרויות הרבות שבבתי הספר התיכוניים החופשיים ובקולג'ים האמריקאים.<sup>516</sup>

בנימין פינקוס סוקר בספרו את נושא ההגירה בקרב היהודים בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20.<sup>517</sup> לפי סקירתו ההגירה של היהודים הפכה לגורם מכריע בקביעת התהליך הדמוגרפי של יהודי רוסיה והתגברה עם השנים.<sup>518</sup> לפי פינקוס מתוך המיעוטים שחיו בשטח האימפריה הרוסית בין השנים 1900-1909 המיעוט היהודי היה הגדול ביותר בהגירתו.<sup>519</sup> אטינגר מפרט: "ההגירה, כידוע, הפכה אחד מסימני ההיכר הבולטים של הקבוץ היהודי ברוסיה".<sup>520</sup> הרצברג מסכם כי הגירת יהודי מזרח אירופה לאמריקה הביא כ-2.5 מיליון יהודים לארה"ב בין 1881-1914.<sup>521</sup> לפי זוסה זש'קווסקי (Zosa Szajkowski) בשנים 1918 עד 1921 עזבו את רוסיה הסובייטית בין מיליון לשני מיליון איש בתוכם מספר גדול מאוד של יהודים.<sup>522</sup> ואכן לאחר תום מלחמת העולם הראשונה, ההגירה החלה להתחדש באופן הדרגתי ובשנת 1921 כבר חזרה

<sup>511</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 46.

<sup>512</sup> מרדכי אלטשולר, "מן המהפכה עד לגמר מלחמת-העולם השנייה", בתוך *התמונה: מזרח-אירופה*, עורך יעקב צור, עמ' 39-34.

<sup>513</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 46-47.

<sup>514</sup> שם, עמ' 46-47.

<sup>515</sup> שם, עמ' 48-49.

<sup>516</sup> שם, עמ' 48.

<sup>517</sup> ספרו: יהודי רוסיה וברית-המועצות: תולדות מיעוט לאומי.

<sup>518</sup> שיאה הגיע בשנים 1903-1905 עם הפרעות הקשים כנגד יהודים בשטח רוסיה. פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 128.

<sup>519</sup> עוד אומר פינקוס כי מימדי ההגירה של היהודים היו 1.85 מיליון בין השנים 1881-1917 כאשר 80% מהם היגר לארה"ב. שם, עמ' 128.

<sup>520</sup> לפי אטינגר בשנים 1898-1914 הגרו מרוסיה כ-1.25 מיליון יהודים. אטינגר, *עיונים בתולדות היהודים*, עמ' 320.

<sup>521</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 46.

<sup>522</sup> Szajkowski Zosa, "Jews, wars, and communism", Vol.1, Ktav Pub. House, 1972, p.313



למימדים שקדמו למלחמה.<sup>523</sup> ניכר שההגירה המשמעותית המשיכה כל עוד התאפשרה, גם לאחר המהפכה הבולשביקית עד סגירת שעריה של ברה"מ ושל ארה"ב בתקופה מקבילה ב-1924-1925.<sup>524</sup>

נושא ההגירה של יהודי רוסיה ומזרח אירופה לא נחקר רבות, במיוחד תת-הנושא העוסק בחזרתם של המהגרים אל ארצות המוצא שלהם. צ'ייקובסקי מדבר בספרו על האפשרויות השונות של מימדי חזרת היהודים שהיגרו מהאימפריה הרוסית לארה"ב וביקשו לבחון את מזלם מחדש במולדת לאחר המהפכה הבולשביקית.<sup>525</sup> נראה כי בסופו של דבר כמות המהגרים-החוזרים, כדוגמת דמותו של נתן בעקער בסרט "נתן בעקער פארט א היים", הייתה קטנה ביותר לעומת המהגרים שהמשיכו לצאת את שערי רוסיה למקומות שונים ובראשם ארה"ב.<sup>526</sup>

מרדכי אלטשולר ועזרא מנדלסון ערכו ניתוח השוואתי מרתק בין יהודי ברית-המועצות לאחיהם בפולין. בנושא ההגירה הם מלמדים כי "יהדות רוסיה-פולין הייתה עד מלחמת העולם הראשונה המאגר העיקרי של ההגירה היהודית לאירופה המערבית וביחוד לארצות-הברית".<sup>527</sup> ברם, החל מ-1924 ארה"ב הגבילה את ההגירה אליה בעזרת חוק, ובמוקדי הגירה אחרים גם כן הוצבו קשיים בירוקרטים.<sup>528</sup> יחד עם זאת היה מספר גבוה מאוד של יהודים שביקשו להגר. בפולין הצליחו להגר בין מלחמות העולם כ-400 אלף יהודים ואילו ברה"מ סגרה את שעריה ליציאה והיהודים לא יכלו עוד להגר כבר עם תחילת שנות ה-20 עם ביסוסו של השלטון החדש.<sup>529</sup> אלטשולר ומנדלסון מסכמים כי "על-אף ההבדלים בנסיבות ובתנאים, בשתי הארצות לא הייתה עוד ההגירה גורם בעל משקל בחיים היהודיים כמו עד מלחמת העולם הראשונה".<sup>530</sup>

לאחר גל ההגירה הגדול בתקופת האימפריה הרוסיה, גם השלטון הסובייטי נאלץ להתמודד עם השלכות העזיבה: "אחוזי השבים לארץ מוצאם בקרב היהודים היה נמוך מאשר בכל קבוצה אתנית אחרת, ואלה שאכן עשו כך – היו אינטלקטואלים ואנשי המעמד הבינוני, ללא כל יחס לחלקם בציבור המהגרים".<sup>531</sup>

בסרטים היידיים גם בברה"מ וגם בפולין התייחסו לתופעת ההגירה שהייתה נפוצה בשנים שקדמו למלחמת העולם הראשונה והמשיכה להתרחש בצורה שונה גם אחריה.<sup>532</sup> כחלק מהבנת התעמולה הסמויה והגלויה בסרטים הסובייטיים מוצגת תופעת ההגירה גם בסרטים שנותחו. אטינגר קובע כי "יהודי רוסי שהיגר לאחת הארצות שמעבר לים, וביחוד לארה"ב, היה מוכרח במוקדם או במאוחר לנתק את קשריו עם מולדתו הישנה ולהסתגל לתנאים החדשים, כאשר הוא משתחרר מהמורשת היהודית הדתית והתרבותית,

<sup>523</sup> אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 67.

<sup>524</sup> אלטשולר ומנדלסון, "יהדות ברה"מ ופולין", עמ' 58; אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 69.

<sup>525</sup> Szajkowski, "Jews, wars, and communism", p.283-285. הוא מתאר כיצד דיון ארוך ומעמיק חל הן בקרב יהודים שהיגרו והן מצד השלטונות האמריקאים בנושא ההגירה חזרה אל רוסיה. *ibid.*, p.287-290.

<sup>526</sup> *ibid.*, p.313. יחד עם זאת צ'ייקובסקי לא נוקב במספר מדויק של מהגרים-חוזרים.

<sup>527</sup> אלטשולר ומנדלסון, "יהדות ברה"מ ופולין", עמ' 58.

<sup>528</sup> שם, עמ' 58.

<sup>529</sup> שם, עמ' 58.

<sup>530</sup> שם, עמ' 58.

<sup>531</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 46.

<sup>532</sup> גם כאשר אמריקה הייתה מיתוס חיובי כמו בסופו של "אידיל מיטן פידל" הקהל לא זוכה לראות את התנהלות החיים החדשה של הדמויות מעבר לים.

שציננה את הקבוץ היהודי ברוסיה".<sup>533</sup> כלומר, המעבר התרבותי השפיע על אורחות החיים החברתיים והדתיים של המהגרים. עוד מוסיף אטינגר כי "מעטים אומנם עברו את המשבר הזה עוד בדור הראשון, אולם בדור השני היה תהליך זה כמעט כללי. הדור השני של המהגרים לארה"ב מרד במסורת אבותיו וקלט את הדפוסים החיצוניים של אורח החיים האמריקני".<sup>534</sup>

מתוך נתונים אלו ניכר כי נושא ההגירה, בין אם התאפשרה ובין אם לא, העסיק רבות את החברה היהודית. הדבר בולט במיוחד בייצוג הקולנועי של הקהילה לפי היוצרים היהודיים וקהל היעד שלהם. הסרטים דואגים לציין את קיום תופעת ההגירה או את התפיסה המקובלת לגבי אמריקה דרכה. עולה כאן מיתוס אמריקאי המצייר את המדינה מעבר לים כפיתרון ודף חדש עבור היהודים ברמת המאקרו כאשר תופעת הגירת היהודים ממזרח אירופה לארה"ב מקבלת טיפול בכמה סוגי אופנים בסרטים היידיים. לפי שטרן דרך החיים האמריקנית מתוארת כזוהרת מצד אחד אך גם בעלת סיכון גבוה מהצד השני.<sup>535</sup> הדבר עולה באופן בסיסי בסרטים "יידישע גליקן", "אידל מיטן פידל" ו"פרייליכע קבצנים". בסרטים אלו האיזכור של אמריקה קיים רק ברקע האירועים – אם כפיתרון ואם כשאיפה המסמלת הצלחה. באיזכורים אלו הסרטים מטפחים את המיתוס האמריקאי והתפיסה הזוהרת יחד עם נורות אזהרה קלות המופיעות לעיתים. ב"יידישע גליקן" מנחם מנדל מדמיין בחלומו כיצד ירחיב את עסקיו כשדכן מצליח אל מעבר לים.<sup>536</sup> בחלומו על עיסוק במקצוע השדכן, הוא "מנבא" לעצמו הצלחה כלכלית, כבוד רב ונחת. החלום כולל בתוכו איזכור של המיתוס האמריקאי – הסצנה צולמה בנמל ומביעה את הקשר שבין אודסה לאמריקה ואת ההצלחה הכלכלית דרך הספינה עמוסת הכלות שיעדה הוא אמריקה.<sup>537</sup> בולט כאן במיוחד רצונו של מנחם מנדל להרשים את יהדות ארה"ב ולקצור את הצלחתו משם כמושיע. בחלומו עולות השקופיות המלוות: "החתנים האמריקאים מטפסים על הקירות"..."תציל את אמריקה, מר מנחם!". מנחם מנדל רואה בעצמו גואל הן לקהילה היהודית באודסה, והן לקהילה היהודית באמריקה – שם הצלחתו האמיתית בחלום כהקצנה של שאיפותיו.<sup>538</sup> המיתוס האמריקאי מראה את הקהילה הגדולה בארה"ב ואת התייחסותם של יוצרי הסרט אל הסטריאוטיפ – כמקור להצלחה ולעדנה כלכלית.

אותו מיתוס אמריקאי בולט במיוחד בסרטים היידיים-פולנים. גרוס אומר כי 'הפיתרון האמריקאי מבצבץ לעיתים קרובות (בעיקר בשנות ה-30), בין אם בצורת תייר מאמריקה – כמו ב"פרייליכע קבצנים" – ובין אם כנקודת מוצא לקריירה אמנותית כמו ב'אידל מיטן פידל'.<sup>539</sup> ב"אידל" החלום האמריקאי מובא

<sup>533</sup> מוסיף ש"התנהגותו עוררה לעתים בוז והתמרמרות של הסביבה. רק אחרי תקופה ממושכת של חיפושים מתחילים להתגבש הדפוסים החדשים של חיי היהדות האמריקנית, שעדיין הפרוץ בהם מרובה על העומד". אטינגר, *עיונים בתולדות היהודים*, עמ' 311.

<sup>534</sup> אטינגר, *עיונים בתולדות היהודים*, עמ' 311. וגם: הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 48-49.

<sup>535</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 36.

<sup>536</sup> שם יש שוק רחב מאוד אשר זקוק "בדחיפות" לכלות היהודיות של אודסה. הרצון של מנחם מנדל להתעשר מובע בהיותו מפליג בשאיפותיו גם לשוק ה"בינלאומי" הזה שמתייחס לקהילה היהודית הגדולה בארה"ב.

<sup>537</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p.143.

<sup>538</sup> ibid, p.146.

<sup>539</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 106.

כאיזכור וכשאיפה אך לא מוצג בסרט במימושו הסופי. הצלחתה של איטקה מובילה אותה אל המקום שנתפס כהמשך ישיר לאותה הצלחה – אמריקה.<sup>540</sup> מורלי אומר כי אמריקה הינה "גן העדן הנכסף" לפי הסרט ולדעתו נראה כי "...ההתבוללות וההשתלבות בתרבות המערבית הן הדבר הטוב ביותר שיכול להתרחש עבור היהודים."<sup>541</sup> על-אף שאמריקה מופיעה רק לשבריר שנייה באיזכור בלבד ובמסע לעברה, היא עדיין מהווה החלום שברקע, הסמל להצלחה, סמל לשינוי באורח החיים ובאיכות החיים של האב וביתו. היא מופיעה כארץ שבה יש לאיטקה הזדמנות מקצועית גדולה יותר וכך שומרת על מיתוס ההצלחה. הוברמן אומר כי הדרך שעושה איטקה מכליזמר משוטט, אל ההצלחה בעיר הגדולה ועד להזדמנות המקצועית באמריקה הינה דרך של התפתחות אופטימיות ולוגית של הסרט.<sup>542</sup> יתרה מכך, הזוהר שבעולם החדש הזה עולה מתוך ההתחלה החדשה של הזוג הצעיר – איטקה ופרויס. הצלחתם בעולם החדש נרמזת מהמסע בספינה המפליגה – צפייתם בגלים ובאופק המסמלת זריחתו של עולם חדש הטומן בחובו עתיד של הצלחה כלכלית ופריחה משפחתית. על-אף שחייהם החדשים באמריקה לא מוצגים בסרט יש רמיזה עבה לאופטימיות שההגירה לשם מכילה עבורם.<sup>543</sup> ברם, הסימבול נשבר לאור המציאות שאינה מאפשרת ליהודים להגר לאמריקה לאור סגירת שעריה. משמעות הדבר הינה הצגת מבוי סתום ופיתרון שלא אפשרי למימוש – מקום המהווה סימבול להצלחה ותקווה אך שבפועל לא ניתן להגיע אליו. למעשה יש פה גירוש מהעיירה קז'ימיאז', שמסמלת את פולין כולה, ואי-יכולת להגר לעולם החדש ואל הפיתרון. יש מודרניזציה, אבל אי-יכולת להשתלב.<sup>544</sup> מתחת לעלילה הקומית מסתתרת אמירה על מציאות מורכבת יותר.

ב"פרייליכע קבצנים" מגיע המשקיע האמריקאי העשיר שמראה את אפשרויות ההצלחה הכלכלית הטמונות בארה"ב.<sup>545</sup> דמות האמריקאי בא כחלק מההזדמנות הכלכלית שנוצרת בעיירה בעקבות "גילוי" שדה הנפט. אמה של גיטעלע, הצעירה שבמרכז סיפור האהבה של הסרט, מעוניינת לשדכה אל האמריקאי שמגיע לעיירה,<sup>546</sup> במטרה לחזק את הבסיס המעמדי-כלכלי של המשפחה. האם נעזרת בשדכן אשר הופך גם ליד ימינו של האמריקאי בניהול העסקה על שדה הנפט. המוטיב החוזר מחזק במקרה זה מוטיבים ודמויות נוספות כגון דמות השדכן, התנהלות הקהילה היהודית, הנושאים הכלכליים וזוג האוהבים. דמות האמריקאי מוצא עניין בשדה הנפט ומעוניין להשקיע במציאת מקור הנפט בכדי להגדיל את הונו. השקעת מאמציו מציירת אותו כ'טיפש' באור שלילי מאוד. ייצוגים אלו – של ניסיון ההתעשרות והשקעתו העיוורת דווקא שוברים את המיתוס החיובי בו אמריקה נתפסת. הוברמן אומר כי הסרט התעסק יותר עם הפאתוס

<sup>540</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56.

<sup>541</sup> מורלי, "מה מאפיין משחק קומי?", עמ' 30.

<sup>542</sup> Hoberman, *Bridge*, p.240.

<sup>543</sup> "ואילו חתונתה של מיידל/יידל עם פרויס, חתונה שתתקיים על אדמת ארצות הברית משיגיעו אל הארץ המובטחת, מבטאת ניצחון של אהבה החופשית על פני הנישואים הכפויים, ניצחון ערכי הדור הצעיר על ערכי דור האבות, ניצחון ערכי העיר החדשה על העיירה הישנה, ניצחון המערב על המזרח. באיחוד זה שב הסדר על כנו וזהותו של הגבר היהודי העירוני-הגברי- המודרני שפניו מופנות אל עבר המערב הקסום, זוכה לחיזוק ולהעדפה על פני זהותו הנשית של היהודי המסורתי". בתוך: נוגית אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה; שרוליק מאורס לאדמה", עמ' 288.

<sup>544</sup> Marcus Silber, *Cinematic Motifs*, p.51.

<sup>545</sup> הוא בעל ממון ואמצעים, האם רוצה לחתנו לביתה, והוא מסוגל לרכוש את שדה הנפט ולהשקיע בכלכלת העיירה בהינד עפעף. יחד עם הייצוג של הצלחתו הכלכלית דמותו מגושמת ומגוחכת למשל בעודו נופל בפח ומוציא כסף רב על שדה בו אין נפט כלל

<sup>546</sup> Hoberman, *Bridge*, p.278.

של שולי העולם היהודי הישן מאשר עם הדילמה של 'ניידות' העולם החדש.<sup>547</sup> כלומר, הסרט התעסק עם ניסיון הצלחה בתוך המסגרת הכלכלית היהודית ולא בפריצה אל המודרנה המיוצגת בין היתר דרך אמריקה. הכישלון העסקי של זוג החברים הינו הנושא המרכזי יותר מאשר ההצלחה הטמונה בהתעשרות צפויה ובשילוב המשקיע האמריקאי ובכך נשבר מיתוס ההצלחה האמריקאי. בסיומו של הסרט, עם חזרתם של שני החברים אל העיירה, הם מגלים כי אין נפט בשדה ולפי תגליותיו של האמריקאי, שהשקיע מאמצים ומשאבים רבים, גם לא יהיה נפט בשדה. לאחר השקעתו הכספית הגדולה סבלנותו פוקעת והמתיחות עולה.<sup>548</sup>

המיתוס מקבל התייחסות מרכזית ב"אָ בריוועלע דער מאַמען" ו"אָן אַ היים" שגם שם נחשבת ארה"ב כ"עולם חדש" וכפיתרון לשיפור מצבם הכלכלי של היהודים. ב"בריוועלע" הוצג כי לאחר כשלוש האב, דוד, לפרנס את משפחתו, הוא מהגר לאמריקה בניסיון לכפר על חטא. בעזרת תמונות מהירות מוצג מסעו דרך מסילות, נוף ועיר כחלק מייצוג תהליך השינוי המשמעותי.<sup>549</sup> העזיבה של דוד מכה את אישתו בתדהמה – בעבורו אמריקה מהווה אפשרות להצלחה כלכלית אך עבודה עזיבתו נחשבת לאסון אשר קורע את משפחתם. עזיבתו מסמלת קרע בעם היהודי החי בפולין כאשר משפחות נחצות בין שתי היבשות לטובת פרנסה או כחלק מתהליך עזיבה כולל ושינוי מחשבותי. גם בסצנת ליל הסדר מובא הסימבול לקרע המשפחתי תוך השוואה בין יציאתו של דוד מהשטעטל ליציאתם בני ישראל את מצרים.<sup>550</sup>

עם צילומי מעבר משולבים ותמונה של ניו יורק מרחוק נחשפים חייו החדשים של דוד. המעברים בין ניו יורק לשטעטל מסוגננים בצורה שעורכת השוואה בין המקומות ומדגישה את הריחוק בין ביניהם ובין דוד למשפחתו.<sup>551</sup> גם בסרט זה (וגם ב"אָן אַ היים" בהמשך) אב המשפחה חושב שיפתור את הבעיות הכלכליות בפיתרון הקסם הקרוי "ארה"ב" ומשאיר מאחור את משפחתו בפולין.<sup>552</sup> התחלה הכלכלית קשה עבורו גם מעבר לים והוא מוצא עצמו בתחילה ברחובות.<sup>553</sup> דוד מודה כי חשב שהחיים באמריקה יהיו גן עדן אך למעשה הוא מתגעגע למשפחתו כפי שניבט מתוך השיר "חד גדיא" שחוזר בסרט מספר פעמים בהן כאשר דוד שר זאת בארה"ב במקביל לתמונת משפחתו שרה בערב הפסח.<sup>554</sup> הניגון החסידי משמש מוטיב חוזר הקושר בין הדמויות ומחזירן בכל פעם אל המעגל המשפחתי והמסורת.<sup>555</sup> לדברי גרוס, הניגון "מסמל את

<sup>547</sup> ibid, p.277

<sup>548</sup> זאת עולה למשל בועידת העיירה בה תושבים אשר השקיעו כספים בשיפוצים בעקבות ההתעשרות הכוזבת של העיירה מגלים חוסר סבלנות בעוד שני החברים מסרבים להאמין לתגלית על שדה הנפט. לאחר גילוי התרמית, האמריקאי מאבד את סבלנותו וכועס בויכוחו עם השניים על הנפט עד כמעט התקוטטות כשהשדכן נחלץ להפריד בין הכוחות.

<sup>549</sup> רצף התמונות בא בניגוד לרצף מוקדם יותר בו סוכמו האמירות הקשות שנאמרו על דוד בעיירה.

<sup>550</sup> הביקורת המובאת בארוחת הערב העוסקת בחלל שנותר בכסאו ובמקומו של דוד כאב המשפחה. הבן הבכור עורך את התפילות והברכות בזמן שהכיסא הריק של האב משמש גם כ'ארמוז' לכיסא הריק השמור לאליהו הנביא. הסימבול מודגש כשהאם צופה על הכיסא בתוגה והבן הצעיר שואל את הקושיות בעברית וביידיש אל הכיסא הריק של האב ובשאלתו האחרונה של הילד – מדוע עזב האב את משפחתו. Pevner, "Joseph Green", p.62

<sup>551</sup> יש לציין כי מעבר לתרומה של הצילומים לעלילה, לדעת גרוס השילוב של חלק מהעלילה בארה"ב עם צילומים אלו גרם למשיכה גדולה גם לקהל האמריקאי ולא רק לקהל הפולני. גרוס, *תולדות*, עמ' 71.

<sup>552</sup> שם, עמ' 106.

<sup>553</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62

<sup>554</sup> Hoberman, *Brigde*, p.290

<sup>555</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 71.

המסורת שאי-אפשר להינתק ממנה לגמרי,<sup>556</sup> אם לא במעברו אל העולם החדש. לטענת גולדמן עוד בהיותו באירופה, זמזום הניגון על-ידי אב המשפחה מראה את אישיותו ה"מעופפת" שאינה מחוברת למציאות החומרית שזקוקה לכסף והכנסה להאכלת משפחתו.<sup>557</sup> משמתחילה הצלחתו של דוד כסוחר בניו יורק, הוא שולח כסף לכרטיס לארה"ב עבור בנו הצעיר אהר'לה. תיאורי הפרידה מהילד מסמלים את היפרדותם של היהודים מהקהילה הישנה לטובת העולם החדש והמודרני.<sup>558</sup> מעברו של האב לאמריקה הוא התגלמות מוטיב החלום האמריקאי. עוד לפני הגירתו מרמזים לסטריאוטיפ ההצלחה באיזכורו של בחור מהשטעטל שהיגר לאמריקה והצליח שם כחזן. דרך סיפור זה מוצג ההבדל שחל באדם עם הגירתו; בתמונתו בעיתון אין לו זקן ונאמר שהסיבה לכך נעוצה בהיותו באמריקה, כלומר, בתרבות החדשה. יש רמז גם על השינוי שעתידי לעבור דוד; תהליך השינוי התרבותי שעובר האב וגם הבן עם התבגרותו כפי שנתפס על ידי יוצרי הסרט. גיבורת הסרט מגיעה לניו יורק תוך שימוש קולנועי בצילומי פסל החירות כסמל להגעתה אל העולם החדש והחופשי. הצילומים הרבים של הסביבה מציגים את ההבדל בין העיירה ואורח החיים אליו הייתה רגילה לעומת הרחובות ההומים, הגשרים והבניינים הגדולים המאפיינים את ניו יורק. דמותו הבוגרת של אהר'לה מסמלת תהליך אקולטורציה; הוא מכנה עצמו "ארווין בירד", אמריקניזציה לשמו המקורי "אהר'לה ברדיצ'בסקי", ולבושו מודרני וחילוני.<sup>559</sup> בפגישתם הראשונה של האם והילד האובד הם אינם מזהים האחד את השנייה בתחילה. בהמשך, בקונצרט של אהר'לה, מתחילה להיחשף זהותו ונאמר שהוא עתיד לבקר בעיירת הולדתו בקרוב. בשירו הוא מספר על געגועיו למשפחתו ועל העיירה הישנה וכן משלב מהזמירה החוזרת של אביו לאורך הסרט: "הודו לאדושם כי טוב כי טוב, כי לעולם חסדו". שיר זה ואיזכור לסצנות בהן האב מזמזם את הניגון מבהירות כי זהו אהר'לה. לפי גולדמן הזמירה מכילה בתוכה שרשרת של מסורת, איזכורים לשטעטל בה משפחות נותרו יחד כמו גם הקשר ההדוק למסורת היהודית וליהדות.<sup>560</sup> הזיקה המוסיקלית של האב בתחילת הסרט, עם זמירות 'חד גדיא' חוזרות ונישנות, סוגרת מעגל בדמות בנו. הניגוד בהצלחתם של השניים מדגיש גם כן את ההבדלים בין העולם הישן והשטעטל לבין ההצלחה והפריחה האומנותית בארה"ב; גולדמן אומר כי כישרונו של האב כ'מלחין' מתואר כתחום ממנו לא יכול היה לפרנס את משפחתו בשטעטל הקטן,<sup>561</sup> לעומת בנו שהצליח בתחום המוסיקלי באמריקה תוך שימוש בזמירה המזוהה עם אביו. זוהי אינה מקריות כשדווקא המלודיה החוזרת של האב, היא זו שמאחדת לבסוף את האם ובנה – היחידים שנותרו מבין כל המשפחה.<sup>562</sup> בעוד הבן יוצא מהאולם האם מנסה להשיגו אך כושלת ונפגעת

<sup>556</sup> שם, עמ' 71.

<sup>557</sup> Goldman, *Visions*, p. 102.

<sup>558</sup> האם נאלצת להשלים את הסכום ולשלוח את בנו הצעיר, האח הגדול פגוע שלא נוסע הוא אך בה בעת גם דואג לאחיו, והחייט תופר עבור הילד חליפה כחלק מהמראה החדש והמודרני שהולם את המקום החדש. בצאתו לדרך אהר'לה מקבל עצות מהסובבים, דרישת שלום לאביו ובקשה המאגדת את תמצית וכותרת הסרט – שלא ישכח לשלוח מכתב לאימו, כלומר, שלא ישכח את מקורותיו.

<sup>559</sup> Pevner, "Joseph Green", p. 63. בכדי לרמוז שהוא הילד שגדל, יש שימוש ב'מוטיב' עניבה שהופיע בתחילת הסרט כשדבורה חזרה ותיקנה את עניבתו של בעלה וכעת אהר'לה מספר כי אשתו עושה את אותו הדבר.

<sup>560</sup> Goldman, *Visions*, p. 104.

<sup>561</sup> *ibid*, p. 102.

<sup>562</sup> *ibid*, p. 102.

ממכוננית מה שמביא לפגישתם ולזיהוי הבן האובד.<sup>563</sup> פגיעת המכוננית הינה רגע דרמטי של התהפכות הגורל – אחרי כל אסונותיה האם מתאחדת עם בנה בארץ החדשה וזוכה לעדנה.<sup>564</sup> לטענת פבנר רוח התקופה, ערב מלחמת העולם השנייה, קירבה את השחקנים לקאסט מגובש ואל מסרי הסרט הכוללים את נושא הגירה ונוגעים גם בנושא גדול יותר בסאב-טקסט – מלחמת העולם הראשונה לקראת המלחמה הבאה הקרבה.<sup>565</sup> לפי הסרט, גאולתה של האם הגיעה בזכות הגירתה אל הארץ החדשה. לעומת סרטים אחרים המבקרים במידה מסויימת את ההגירה של יהודי מזרח אירופה לארה"ב, סרט זה מציג כיצד אדמת אירופה מובילה את המשפחה אל אסונותיה והחיים בניו יורק מביאים בסוף את ברכותיה. הסרט שחולש על פני מספר שנים ובתוכן גם תחילתה וסיומה של מלחמת העולם הראשונה מציג את תופעת ההגירה של יהודי פולין כהצלה מפני הקרבות והלחימה כחלק מתופעה נרחבת שהתרחשה בתקופה ההיא. יתרה מכך הוא מתעסק בפיתרון שאינו אפשרי עת יציאת הסרט ערב מלחמת העולם השנייה. אך בנוסף לכל אלו הסרט יוצר משלב ערכים השוזר את הישן בתוך החדש – השימוש בתמונות העיירה, בזמירות המסורתיות ובדמות האב כמאחדת משמרת את הערכים המסורתיים המזוהים עם הקהילה היהודית וטומנת אותם בתוך התצורה החדשה של המשפחה בהשתקעותה בארה"ב. לדעת גולדמן המסר של הסרט הינו שמירה על הזהות היהודית, על הקשר עם היהדות והמנהגים ושאיפילו בזמנים קשים המסורת תשמור על אחדות המשפחה.<sup>566</sup> סיום הסרט נעשה דרך הסימבול של ערב סדר הפסח והניגון החוזר כמקשר בין הדמויות והמקומות לאורך כל הסרט.<sup>567</sup> לדעתי המסר העיקרי משלב בין העיגון של המסורת ככלי מאחד והדור הישן כצד ה"צודק" במאבק בין שמרנות למודרנה, אך בה בעת גם מטפח את השינוי המודרני המכיל בחובו הגירה ובריחה מה"ארץ הישנה". ייצוג של המיתוס האמריקאי, לפי קו המנחה של היוצרים, יוצא מתוך התפיסה הקלאסית שלו – פתרון קסם שמוביל להצלת המשפחה ולמעשה היהודים – ומשתלב בתוך הערכים המסורתיים המוקדמים. מוטיב זה תורם לדמות האישה החזקה והאב העצלן אשר משתלבים איתו בסרט זה ולחיזוק ייצוג הקהילה. ייצוג מרכזי נוסף של המיתוס האמריקאי עולה ב"אן א היים". עלילת "אן א היים" מתחילה בעיירה קז'ימיאז',<sup>568</sup> בהצגת אסונותיה של משפחת ריפקין שבנם הבכור טבע ונהרג במהלך סופה קשה.<sup>569</sup> בני המשפחה נאלצים לקבור את הבן שטבע ולומר עליו קדיש.<sup>570</sup> בתוך מצבם הקשה המשפחה מקבלת עצות לנסות את מזלם באמריקה כי שם – 'הכל אפשרי'. גרוס אומר כי טביעת הבן הייתה ה"טריגר" לפניית אב

<sup>563</sup> Pevner, "Joseph Green", p.64.

<sup>564</sup> פבנר מכנה את הסימות "שמאלצית", אך אומר שלא הצליחה לפגוע באיכותו הגבוהה של הסרט ובהופעה המכובדת של השחקנית הראשית לוסי ג'רמן (Lucy Gherman). הוא מוסיף כי המקצועיות שבעשיית סרט זה ניכרת במיוחד כמו גם יכולותיו של גרין בעבודה עם השחקנים. בתוך: Pevner, "Joseph Green", p.64.

<sup>565</sup> Ibid, p.64.

<sup>566</sup> Goldman, *Visions*, p. 104.

<sup>567</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 71.

<sup>568</sup> העיירה משמשת רקע לסרטים יידיים רבים. Hoberman, *Bridge*, p.293.

<sup>569</sup> Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>570</sup> אמירת הקדיש ממצבת את המסורת והמנהגים הכרוכים בה כחלק חשוב בחיי המשפחה כבר עם פתיחת הסרט. הקדיש מופיע עם תחילת הסרט כסממן דתי בעל סימליות חשובה וממצב את מידת הדתיות של המשפחה, את צורת התמודדותה עם הטרגדיה ועוד.

המשפחה לחפש את מזלו באמריקה.<sup>571</sup> הסרט (כמו ב"בריוועלע דער מאַמען") שם את ה"ארץ החדשה" מול ה"עולם הישן" מנקודת מבט השוואתית.<sup>572</sup> ההשוואה בין שני המקומות המקוטבים – ניו יורק מול השטעטל בפולין – מהדהדת לאורך כל הסרט את הניגוד של החדש מול הישן. לטענת גרוס הסרט מביא "סיפור יהודי אופייני" בו "התנאים הכלכליים הקשים במזרח אירופה מאלצים את ראש המשפחה לחפש את מזלו באמריקה".<sup>573</sup> האב הזוכה בכרטיס לאמריקה נאלץ להותיר את משפחתו מאחור בתקווה שיוכל להביאם מאוחר יותר.<sup>574</sup> המאבק הכלכלי ניכר – המשפחה נאלצת להתפשר כדי להתפרנס ולשאוף לאיחודם בארץ הנכספת. הסרט כורך את ההגירה של האב והמשפחה כולה בהמשך בתנאים הכלכליים הקשים במזרח אירופה ומתחבר בכך לתופעות חברתיות מציאותיות לקהל וליוצרי הסרטים כפי שתוארו לעיל. הניתוק שבין המשפחה הנותרת בפולין לאב המשפחה וה"עולם החדש" שנפתח בפניו בולט; אורח חייו משתנה עם הזמן והוא מאמץ את התרבות החדשה. בעירתו בפולין היה דיג, וכעת הוא עוסק בשטיפת כלים תוך שינוי במנהגי חייו בהתאם לסביבה החדשה. במקרה זה הסרט משתמש בסטריאוטיפ האמריקאי המוכר ליוצריו כסיפור הצלחה אך דואג לנפצו ולהציג את השלכותיו השליליות. זהו עיסוק בדיון חברתי חשוב עבור הקהילה היהודית ערב מלחמת העולם השנייה תוך מתן ביקורת חברתית ואמירה על הקהילה היהודית. בעוד רצונה של משפחת ריפקין לעקור לאמריקה ולחפש התחלה חדשה, ניכר כי ההתנתקות מהקהילה החמה שעטפה אותם וממקום קבורתו של הבן המת קשה עבורם. כפי שהשירה המלווה את הסצנות הללו מסבירה ומעגנת:

הבית של האם הוא הילד שלה' ואותו היא חוששת לעזוב.<sup>575</sup>

כחלק מתהליך ההגירה נחשף גם ההתמודדות החדשות של המהגרים עם השינוי. מעבר לשינוי בהרגלי החיים המסורתיים יש גם שינוי תרבותי כללי. ב"אן א היים" השינוי מורגש דרך כל הדמויות בדרגות שונות מהאב שעובר תהליך מלא ועד האם שהשינוי גורם לשגעונה. הצגת ההבדלים בין שני העולמות באה לידי ביטוי דרך מוטיב משולש האוהבים. נערכת אבחנה בין ה"ארץ הישנה", בת שבע ריפקין, אל ה"עולם החדש", בסי זמרת המועדון. בסי הינה זמרת אטרקטיבית השרה במקום בו אברמל שוטף כלים ולפי הוברמן אף מהווה מושא אהבה בעבורו.<sup>576</sup> היא מגלה קשרי חברות קרובים עם האב ומסמלת את העולם החדש ואת הפיתוי שקיים בו. דמותה הינה הניגוד בין העולם הישן בו השאיר את משפחתו אל העולם החדש והמודרני. כזמרת במועדון לילה היא מוצגת כ"אישה מודרנית", אינטלקטואלית ואהודה על כולם.<sup>577</sup> הסרט עושה שימוש במוטיב הבית מול האקולטורציה דרך משולש האוהבים ובחיזוק של דמויות המשנה נוספות. ההגירה של דמויות רבות בסרט מהעיירה הקטנה אל היבשת החדשה מצביעה על עיסוק בתופעת ההגירה והחיפוש

<sup>571</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 61.

<sup>572</sup> Hoberman, *Bridge*, p.293.

<sup>573</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 61. זאת על ששערי הכניסה לאמריקה היו סגורים החל משנת 1924 וחל קושי רב בהגירה לשם.

<sup>574</sup> Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>575</sup> בהצגת המעבר בין היבשות יש שימוש בשוטים מהירים של רכבת, ספינה וקו הבניינים של ניו-יורק אשר מסמלים את מסעה של המשפחה לאיחודם בניו יורק.

<sup>576</sup> Hoberman, *Bridge*, p.293.

<sup>577</sup> Ibid, p.293.

אחר תעסוקה בקרב היהודים.<sup>578</sup> לצד משפחת ריפקין שעושה את המעבר לאמריקה באופן הדרגתי, יהודים אחרים מהעיירה מגיעים גם הם אל הארץ החדשה כדוגמת פישל ומוטל.<sup>579</sup> את סצנת המעבר של השניים מלווה בתחילה מוסיקה עצובה המסמלת את שבר הפרידה מהארץ הישנה ובהמשך מוסיקה קצבית ושמחה המסמלת את ההגעה אל העולם החדש עם רוח של תקווה.

מרגע הגעת הדמויות אל העולם החדש הן עוברות אקולטורציה בדרגות שונות. הן סופגות אליהן את התרבות החדשה ומשתנות בהתאם אליה. דוגמה ראשונה לכך הינה בדמותו של אברמל, אב המשפחה שעזב לאמריקה ראשון ומאמץ סממנים אמריקאים; שימוש במוטו בעל הניחוח הקפיטליסטי "Time Is Money" או לחילופין האמירה החוזרת "GoodBye". השימושים השונים של מילת פרידה זו בעלי משמעויות מטאפוריות. ראשית, הם מסמלים את האימוץ התרבותי שחל בקרב המהגרים. שנית, הם מציגים את ההדרגתיות בין הדמויות – אברמל אומר זאת ראשון, מוטל ופישל שניים והילד הצעיר כמי שחותם את תהליך האקולטורציה בניגוד לאם. שלישית, הבחירה במילה זו מסמלת את הפרידה שחוותה המשפחה מהארץ הישנה כמו גם את הקרע שחל בין בני המשפחה עצמה.<sup>580</sup>

גם מוטל ופישל, השניים להגיע לארה"ב עוברים אקולטורציה. בנוסף להיותם אתנחתא קומית בסרט הדרמטי הם מחפשים עבודה ושידוך ומאמצים עם הזמן גם הם את אמירת ה-"GoodBye" הסימלית. כאשר שאר משפחת ריפקין מגיעה לארה"ב היא מאירה את הניגוד בין המהגרים החדשים לבין האקולטורציה שאברמל, מוטל ופישל עברו בהתנהגותם השונה. גם חברי המשפחה המצטרפים עוברים תהליכי אקולטורציה והטמעה תרבותית בדרגות שונות.<sup>581</sup> בתחילה, אף אחת מדמויות המשפחה לא מוצאת את מקומה באמריקה.<sup>582</sup> קשיי הקליטה ניכרים אך מציגים שיפור יחסי עם הזמן כשבת-שבע הינה האחרונה להתערות בתרבות החדשה.<sup>583</sup> תסכולה ניכר, ותחושותיה שאינה נמצאת במקומה הטבעי.<sup>584</sup>

עוד דרך בא מואר מוטיב זה באופן השוואתי הוא דרך געגועים אל הבית וקשיי ההגירה המוזכרים בשירים. שיריה של בסי מעוררים רגשות וגעגועים בקרב אברמל.<sup>585</sup> הדוגמה הבולטת ביותר לאיזכור הגעגועים למולדת הישנה היא בשיר "אין אַ היים" כשם הסרט המדגיש את חשיבותו.<sup>586</sup> מילות השיר מדברות

<sup>578</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 61.

<sup>579</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294.

<sup>580</sup> בנוסף לאלו ניתן לומר גם כי שימוש במילה זו מוכר לקהל הפולני דיו בשביל להוות סימבול לתרבות האמריקאית המוצגת בסרט.

<sup>581</sup> Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>582</sup> *ibid*, p.107.

<sup>583</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294. כבר בלילה הראשון בו מגיעה לניו יורק נאלצת להיפרד מבעלה אשר הולך לעבודתו לאכזבתה הגדולה. גם לאחר שהיא מתחילה לעבוד במפעל, איכות החיים של המשפחה לא משתפרת, מה שמשפיע על תהליך ההתאקלמות במקום כמו גם על השלמות המשפחתית. אחד מהקשיים נובע מתוך לוחות זמני העבודה של השניים – היא עובדת במהלך היום ובעלה במהלך הלילה, מה שמוותר אותה בתחושת הבדידות.

<sup>584</sup> כשאומרת שישם היה לה בית' וכי אין לה כלום לאחר המעבר. המילה "שם" כרמיזה לשטעטל כבעל "כותרת" מיוחדת. תחושת הניכור והי שארותה מאחור בולטת במיוחד כשגם הבן הצעיר מאמץ את מנהגי האמריקאים ומשתמש בביטוי החוזר "GoodBye".

<sup>585</sup> גם פישל שר לבקשת לינה (צעירה בה הוא מוצא עניין כשידוך אפשרי) שיר מ'הארץ הישנה' בעוד על המסך מתחלפים צילומים מהעיירה, תמונות מרחוק הכוללות את חיי היום-יום ואת הדייגים שנותרו שם. יחד עם זאת, פישל אומר בהמשך כי ביתו, אינו ביתו יותר ובזאת מראה שעל-אף הבעת הגעגועים, הוא מכיר בניתוק שחל.

<sup>586</sup> המופיע באמצע הסרט, נושא את שמו של הסרט ומבוצע על-ידי פישל.



על התחושה הקשה, בלי דרך ובלי בית, בעוד אברמל מאזין ברקע. המילים מזקקות את מסרי הסרט, תחושות האסון והטרגדיה שמועברות לצופים. הדבר מהווה ביקורת חברתית בתוך חיזוק המוטיב. דמות נוספת שמציגה את השפעות ההגירה הינה דמות הסב. הדמות מחזקת את מוטיב הבית ומראה את הקושי בתהליכי האקולטורציה. דמותו מייצגת את הפן השמרני והמסורתי ומתמצתת את התהליכים המוכרים לצופים כחלק מסיפור ההגירה לאמריקה והדילמות העולות בעקבותיה. דמויות נוספות המשמשות להצגת הפערים התרבותיים הינן דמויות ה"אפרו-אמריקאים". לפי הוברמן אחת הדרכים בהן הסרט משתמש כדי להציג את ה"עולם החדש" הוא דרך הדמויות "אפרו-אמריקאיות"<sup>587</sup>. הדמויות, ששוחקו על-ידי שחקנים פולנים שחורים,<sup>588</sup> מציגות את ההבדל התרבותי הגדול בין המהגרים מפולין לבין התרבות האמריקאית ולמגוון האנושי בה. ה"צבעוניות" הפיזית הזו מהווה סימבול שמבליט את ההבדלים בין שתי התרבויות ובין שני העולמות. הדמויות השחורות אמנם נמצאות כדמויות שוליים אך מיקומן בהיררכיה החברתית החדשה לא מציג עולם חדש שיויוני.<sup>589</sup> לדעת הוברמן, הן משמשות גם לאתנחתא קומית וגם לייצוג של ה"צבעוניות" בעולם החדש.<sup>590</sup> יחד עם זאת הן מציגות ביקורתיות מסויימת על התרבות החדשה. האבחנה שנעשית לאורכו של כל הסרט בין העולמות מתבססת על ההנחה של המיתוס האמריקאי כפיתרון הצלחה והצלחה ליהודי מזרח אירופה. ברם, הסרט מבקש לנפץ את המיתוס הזה בעזרת הצגת התפוררות התא המשפחתי, המסורת והאחדות שנגמרת עקב המעבר לאמריקה. לתפיסת יוצרי הסרט הפתרון האמריקאי הוא לא יותר ממיתוס שסופו להרוס את המשפחות היהודיות המזרח אירופיות. בסרט "נתן בעקער פֶאָרט אַ היים" אמריקה באה כניפוץ המיתוס עם חזרתה של הדמות אל מולדתה. בסרט ניכרים מסרי התעמולה הביקורתיים על ההגירה השלילית והעזיבה של המולדת. נתן שעזב את רוסיה 28 לפני זמן ה"הווה" של הסרט, עזב רוסיה "אחרת" אשר הייתה תחת שלטון צארי בה היהודים חוו סבל רב ומצב כלכלי קשה. הסרט מתייחס לתופעה המהגרים השבים למרות שלפי הרצברג אחוז השבים לארץ מוצאם בקרב היהודים היה נמוך מאשר בכל קבוצה אתנית אחרת.<sup>591</sup> זוהי התייחסות אל תופעה שכמעט ולא נחקרה והיא חזרתם של המהגרים.<sup>592</sup> הסרט מציג בפני המהגרים שעזבו את השינוי המשמעותי שחל ברוסיה מאז המהפכה ומתייחס ישירות לעזיבה ההמונית שאירעה בין השנים 1900-1914. כחלק מהתעמולה הסובייטית והרצון להוכיח עליונות על האופציה האמריקאית ועל האימפריה הרוסית שקדמה, נתן מתוודע להיותו נחות מקצועית ממקביליו הסובייטים. הסרט שובר מיתוסים שהיו מקובלים בקרב קהילת המהגרים והיהודים המעוניינים להגר. יש כאן התייחסות לתקופת הגירה מאסיבית בכובד ראש ובביקורתיות; הסרט

<sup>587</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294.

<sup>588</sup> *ibid*, p.294.

<sup>589</sup> *ibid*, p.294. אחת הדמויות הינה עוזרת אפרו-אמריקאית אשר מנקה את הבית של דודו של מוטל והשנייה היא השרת בבניין המהגרים החדשים.

<sup>590</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294; אפשר להרחיב בנושא דמויות אלו ולבחון את היחס של היהודים, בין אם מהגרים ובין אם לאו, אל השונה. בחינה זו יכולה להתייחס גם לדמותו של גיים האפרו-אמריקאי המופיע בסרט היידי-סובייטי "נתן בעקער פֶאָרט אַ היים".

<sup>591</sup> נתון חשוב להבנת העיסוק והיחס להגירתו של נתן בעקער בסרט זה. הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 46.

<sup>592</sup> ועליה כתב מאמר פורץ דרך גיונתן סרנה: Jonathan D. Sarna, "The myth of no return: Jewish return migration to Eastern Europe, 1881-1914".

מכיר בגלי ההגירה שהתרחשו בתקופת האימפריה הרוסית, רומז באופן עקיף לתנאי המחיה והאפליה שהיו תחת שלטון זה ובכך מציג את הניגוד לעומת התקופה בה נתן חוזר אל מולדתו. מסרו של הסרט בנושא המהגרים לא מסתפק בביקורת על העוזבים בשני העשורים הראשונים של המאה ה-20, אלא דן גם בחזרתם. מעבר להשפעותיה של מלחמת העולם הראשונה אשר הביאה ל"קטיעה חדה בהגירה היהודית",<sup>593</sup> יש לשים לב לנקודת המפתח החשובה שמקורה בשנת 1917, עם המהפכה הבולשביקית ושינוי השלטון ברוסיה. הסרט הנדון עוסק בתופעת העזיבה לאמריקה והחזרה ממספר אספקטים. ראשית, הוא מבקר את שלטון האימפריה הרוסית שבתקופתו יצא נתן מרוסיה אל ארה"ב. בביקורתו הוא יוצר השוואה ביחס שהיה אל היהודים לעומת מה שהוא 'כעת' (זמן החזרה של נתן) ומציע ליהודים אפשרויות טובות יותר ממה שחוו בעבר; פוגרומים, מצב כלכלי רעוע וכיו"ב.<sup>594</sup> שנית, הסרט עורך השוואה בין התרבות האמריקאית ה'קורצת' לעומת התרבות הסובייטית העכשווית דרך הדמות הראשית שקשורה קשר הדוק לשני הקצוות הללו. שלישיית, הסרט מפנה מסר למהגרים החדשים, אלו שאפילו תחת השלטון הסובייטי רצו לנסות מזלם מעבר לים בארצות הברית.<sup>595</sup> גם לפי הוברמן הסרט נעשה עם קריצה ליהדות ארה"ב ולקומוניסטים צעירים.<sup>596</sup> הפתיח ממסגר את מיקומי ה'בית' וה'חוץ' של הדמות הראשית כניגוד; תמונות העיירה עומדות בניגוד לתמונות שמגיעות מאמריקה – צילום מרחוק של קו הבניינים בניו יורק, צילום של הנמל ותחלופה מהירה של שוטים שבאים להראות את האווירה התעשייתית והמנוכרת של אמריקה.<sup>597</sup> לפי גולדמן יוצרי הסרט ביקשו ליצור סרט כמה שיותר ריאליסטי ואף הקפידו לצלמו בעיירות יהודיות לקבלת תחושה אותנטית מהשטעטל.<sup>598</sup> תמונות העיירה היהודית בברה"מ אינן מחמיאות, דבר מפתיע לאור רצון המפלגה להציג את הטוב שבדרך הקומוניסטית לעומת הקפיטליזם האמריקאי. אפשר לשער כי צילומי פתיחה אלו מביעים שיפור הדרגתי בתנאי המחיה בברה"מ לעומת המצב שלפני המהפכה.<sup>599</sup> ואכן, לטענת לאורה גרין תמונות העוני מציגות את המצב לפני המהפכה כרעיון שצריך לחדול מלהתקיים וסותר את מטרות המהפכה.<sup>600</sup> לפי גרין גם צילומי הרחוב בתחילת הסרט מראים עוני, לכלוך ומחסור בעבודה אשר מציירים תמונה של חוסר תקווה,<sup>601</sup> כדוגמת הקבצנים ברחובות והסוחרים שרודפים אחרי קונים פוטנציאליים.<sup>602</sup>

<sup>593</sup> אלרואי, *המהפכה השקטה*, עמ' 66.

<sup>594</sup> שם, עמ' 62.

<sup>595</sup> הנחה זו מתבססת על סגנונם התעמולתי של החומרים הקולנועיים שיצאו בברה"מ של אותה תקופה כמו גם לפי נתוני ההגירה בשנים שלאחר המהפכה כפי שהציגם גור אלרואי בספרו.

<sup>596</sup> Hoberman, *Bridge*, p.171, 176.

<sup>597</sup> הפתיחה מלווה במנגינה איטית, עצובה ושקטה בעוד המצלמה חולפת על פני צילומי גגות העיירה. לעומת זאת התמונות מאמריקה מדגישות אופי של פס ייצור ושל חברה תעשייתית כאשר המוסיקה המלווה את המונטאז' מאמריקה הינה קצבית ובעלת מימד צבאי (הסגנון מתבלט אף יותר בעת צילומי הנמל והספינה המפליגה). הצילומים מרחובות ניו יורק מציגים תרבות עשירה – פוסטרים של אירועי תרבות ומופעי קברט. לפי גרין, המונטאז' נמצא ככלי סגנוני שהיה מקובל בקולנוע הסובייטי הישן ובא כאפקט ניסיוני (ופעם יחידה בסרט) כאשר בחירת התמונות בו, לדעתה, גם מביעה גינוי לקולנוע האמריקני. [Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.156]. וגם: Hoberman, *Bridge of light*, p.172.

ברם, יש בזה סתירה לתכנים המוצגים במונטאז' כשניו-יורק מוצגת בצורה חיובית ונוצצת לעת עתה. Gldman, *Visions*. P.51

<sup>599</sup> בצילומי המקומות המנוגדים מופיעים גם צילומי תקריב לשתי דמויות המפתח – נתן בעקער באמריקה ואביו בברה"מ. האב המבוגר, בגילומו של שלמה מיכאלס, לבוש בצורה פשוטה, חובש קסקט ומתדהר בזקן. עונה על מאפייני הדור היהודי הישן אך כפי שרואים בהמשך כבר לא דתי. לעומתו, הבן שהיגר לאמריקה נראה חילוני ומודרני, ללא זקן וחובש כובע של "אדון מכובד" כביכול.

<sup>600</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.158.

<sup>601</sup> *ibid*, p.158.

<sup>602</sup> Hoberman, *Bridge*, p.174.

הסרט מתהלך בין שאלת הזהות ושאלת הבית. הניגודים בין אמריקה לברה"מ בצילומים ובסגנון העבודה, מביעים דילמת "העדפה" שהסרט רוצה לעורר בקרב צופיו. ברצונם לענות על השאלות: איפה טוב יותר לחיות? איפה טוב יותר לעבוד? איזו שיטה יעילה יותר? ומה מהמקומות הללו מנחיל את תחושת הביטיות והשייכות. ואכן, לפי גולדמן, לנתן בעקער אין משמעות, תכלית ומהות בחיים עד לחזרתו אל ה'בית'.<sup>603</sup> נתן חוזר מאמריקה לאחר 28 שנים.<sup>604</sup> מלווה באישתו ובחברו ועמיתו האפרו-אמריקאי הוא יוצא אל המסע בחזרה אל מולדתו לאחר היעדרות ארוכה שמודגשת גם לאור השינוי שחל ברוסיה עצמה.<sup>605</sup> תחילה, מוצג היחס לאמריקה כאל דבר שונה המסקרן את היהודים תושבי העיירה. הסקרנות חושפת את מיעוט הידע שיש בידיהם אודות אמריקה הגדולה – מסתכלים על גיים (האפרו-אמריקאי) בחשדנות, תוהים אם זהו השינוי שחל בנתן באמריקה, דבר שבא גם כאתנחתא קומית.<sup>606</sup> אפשר להסיק כי כמו ב"אָן אַ היים" דמותו של גיים מהווה סימבול מסויים לשוני ול"צבעוניות" שבאמריקה,<sup>607</sup> כחלק מחשיפת הקהילה היהודית אל העולם שמעבר לים. תגובות שונות מראות את הפער בין העיירה לעולם הגדול: יש מי שחושב שנתן הוא וועדה לנסיעה לאמריקה, ילדים מלווים אותו ברחובות בשיירה ומדגישים את ההסתכלות על הבא 'מן החוץ' (ובמיוחד מחוץ לארץ).<sup>608</sup> אלו עומדים בניגוד לדעה עימה מגיע נתן שעודו שרוי תחת המחשבה עימה יצא לארה"ב – עם תקוות לחיים טובים יותר.<sup>609</sup> יש כאן בנייה של ציפייה שמנופצת למעשה לאורך כל הסרט – החיים באמריקה אשר נתפסים כטובים ועשירים יותר וכמקור להצלחה ופרנסה מתגלים בעצם כפארסה.

ניכר כי כלל הסרטים שהובאו לעיל עושים שימוש בהנחת בסיס של שכיחות המיתוס – התפיסה כי אמריקה היא העולם החדש והחופשי ניכרת בכולם. לאחר הנחה זו, הסרטים בוחרים כיצד להתמודד עם המיתוס – האם לטפחו או לנפצו. הייצוג של אמריקה שנוי במחלוקת – לעיתים מוצגת כ"פיתרון קסם" לבעיות היהודים, ובה בעת נראית כמלכודת דבש ששואבת את היהודים אליה ומותירה את חותמה הרע. זאת ועוד, שטרן אומרת כי התרבות האמריקנית והמאמצים אותה לרוב יוצגו כ"נבלים" ואילו משמרי התרבות היידי-פולנית יוצגו כ"טובים" ולעיתים אף כ"קורבנות".<sup>610</sup> הפיתרון האמיתי שמוצג כולל שימור של ערכים ומסורות ישנים גם בתוך העולם החדש והמודרני. בתוך הביקורת החברתית המופגנת על הסדר הישן והשמרני, הסרטים מאששים גם במוטיב זה את שימור הערכים האלו בתוך השינוי המשמעותי

<sup>603</sup> Gldman, *Visions*. P.50

<sup>604</sup> .ibid, p.50

<sup>605</sup> אשר עברה משלטון הצאר, שהיה ברוסיה כשעזב, לשלטון הסובייטי שלאחר המהפכה הבולשביקית ב-1917.

<sup>606</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.157

<sup>607</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294

<sup>608</sup> התמונות המרובות מלוות במוסיקה שקטה מדגישות את חיי העוני בעיירה וזאת תוך שימוש גם בתמונות הסוחרים חסרי העבודה ברחובות. גם זוג האחים הכליזמרים אשר שרים ברוסית ומספרים את סיפור חייהם ואת הסיבות לעוני שלהם מדגישים את הפער בין העיירה לארה"ב.

<sup>609</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.159. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.174. הסצנה עם שני אחים אלו מביעה בשנית את הפער בין הבא מאמריקה לבין החיים בעיירה הקטנה – נתן מעניק לאחים מעט כסף, מבקש מהם שישירו פעם נוספת ואף משיא להם עצה כי באמריקה יוכלו להיות עשירים. Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.160.

<sup>609</sup> .ibid, p.156

<sup>610</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידי", עמ' 36.

וההגירה. דוגמה בולטת הינה ב"אָן אַ היים" כאשר גם אם בתחילה נעשה שימוש במיתוס המוכר, הסרט מנפץ אותו ומותיר את סיכומו כפיתרון זמני או לא טוב בעבור היהודים.<sup>611</sup> המשפחה שהיגרה לעולם החדש כדי לשפר את מצבם לא מוצאת את מקומה ולא משיגה את ה"חלום האמריקאי" של שגשוג כלכלי, קידמה ומודרנה. הסרט, ערב מלחמת העולם השנייה, ניפץ שני מיתוסים באחת – הארץ הישנה כ"בית" כבר אינה בית ואילו העולם החדש מתגלה כ"שקר" ותעתוע אשר לא מקיים את "הבטחתו" או את הציפיות שיש ממנו.<sup>612</sup> הן ב"נתן בעקער" הסובייטי והן ב"אן א היים הפולני" הכוללים את תופעת ההגירה בנושא מרכזי הייתה התייחסות לאמריקה כמיתוס משותף לאור תופעת ההגירה משתי המדינות הללו. המיתוס האמריקאי מופיע כחלום של שחרור ושל הצלחה כלכלית ומציג שינוי באורח החיים היהודי. ברם, הן בברה"מ והן בפולין עיצבו את סיפורו וניפצו אותו. כלומר, ברבים מהסרטים המיתוס נשבר או מוכתם.<sup>613</sup> בברה"מ הדבר נבע כחלק ממטרה אידיאולוגית ותעמולתית של המפלגה הקומוניסטית ואילו בפולין מתוך מקום קהילתי שמרני.

מוטיב המיתוס האמריקאי וההשוואה בין העולם הישן לעולם החדש קשור במוטיבים הבין-דוריים וברמות המסורתיות של הדמויות. התופעה הנרחבת של ההגירה זכתה להתייחסות קולנועית כחלק מאיפיון בלתי נפרד מהקהילה היהודית שעוברת תהליכי מודרניזציה ושינויים כלכליים כל הזמן. ואכן, ההגירה גם מקבלת קישור ישיר אל תופעת החילון והמודרניזציה.<sup>614</sup> שטרן מדברת על המסורת בעיקר בקרב המהגרים ועל הניתוק ממנה בעקבות ההגירה וההגעה לארץ חדשה תוך תהליך אקולטורציה שעובר בעיקר הדור הצעיר יותר.<sup>615</sup> יחד עם זאת בייצוג הקולנועי הניתוק מהמסורת לא בא רק בעקבות ההגירה שכן ברבים מהסרטים שנותחו בעבודה זו הדור הצעיר חווה התרחקות מהמסורת ותהליכי חילון גם בעודו בעיירה בה נולד במזרח אירופה. תהליך החילון המדובר לא מתרחש בהכרח רק בגלל התרבות החדשה אליה הגיע היהודי, אלא גם בגלל תהליך מודרניזציה שהתרחש בסביבת המקור ובחברה היהודית ככלל. בתוך כך המשפחה הגרעינית הופכת לעוגן המסורתיות בתוך גלי ההגירה ומסמלת בכך את שימור הערכים השמרניים הישנים'. שטרן שמה דגש על שמירת הקשר של הסרטים עם הקהילה היהודית בארה"ב. לטענתה "המלודרמה היידית מעודדת שמירה על קשר עם הקהילה היהודית, ומציגה באור שלילי את אלו המבקשים להינתק ממנה

<sup>611</sup> פירוקה של המשפחה המתרחש בעקבות השינוי התרבותי והתרחקותו של האב, חוסר האקולטורציה של הסב והאם בנוסף לבריחתו של הילד הקטן ושגשוגה של האם בסופו של הסרט – כל אלו מבקשים להציג תלאות שעוברת המשפחה דווקא בעולם החדש.

<sup>612</sup> בנוסף לכך ניתן לציין כי הן ב"בריוועלע דער מאַמן" והן ב"אָן אַ היים" אפשר לראות את תופעת גם את השוני בין אב המשפחה לשאר בני המשפחה המהגרים.

<sup>613</sup> ב"בריוועלע" האם זוכה לאיחוד עם שארית משפחתה אך מצבה נותר בצל אסונותיה וב"אָן אַ היים" המשפחה אמנם מגיעה לאמריקה ומשתקעת ברמות אקולטורציה שונות אך אם המשפחה משתגעת והגרעין המשפחתי מתפורר לאיטו. ב"נתן בעקער" התמונה מציגה את המיתוס במלוא הווייתו ושוברת אותו בעזרת ה"הוכחה" כי בברה"מ טוב יותר ושיטותיה טובות יותר. בסרטים אחרים לא תמיד רואים את אמריקה או את הדמויות מגיעות אליה, אך הווייה תמיד נמצאת ברקע כמו חלומו של מנחם מנדל ב"יידישע גליקן" ועוד.

<sup>614</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 48-49.

<sup>615</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידית", עמ' 37. דוגמה לכך אפשר לראות למשל ב"בריוועלע דער מאַמען" או לחילופין ב"אָן אַ היים".

ומזהותם היהודית".<sup>616</sup> בדגש זה מוצג כיצד המשפחה הגרעינית היא זו שהופכת ל"אי של מסורת" וכשומרת היציבות בתוך העולם ההולך ומתקדם עם המודרנה וההגירה אל המערב.<sup>617</sup> מוטיב ההגירה הינו מאפיין חשוב בסרטים היידיים מברה"מ ופולין. הוא מציף נושא מרכזי בחברה היהודית כפי שתפסו אותה יוצרי הסרטים, החברה והשלטון (במיוחד במקרה הסובייטי). המוטיב מאיר את הדמויות המרכזיות בסרטים ומהווה בסיס לעלילות ריאליסטיות מוכרות לקהל הצופה.

## ז. מסורת, חילון ומודרנה

נושא נרחב זה מקבל ביטוי קולנועי בסרטים היידיים הן בפולין והן בברה"מ ומוצפן בתור המסר הסופי. היחס אל הנושא הוא בהסתכלות ביקורתית בתחילה תוך שמירה על מאפיינים מסויימים והוא משתנה בין שתי המדינות בעקבות ההשפעה השלטונית על התכנים. החברה היהודית במזרח אירופה עברה תהליך של חיפוש זהות בין מסורת וחילון. עלי יסיף, חוקר הפולקלור היהודי, אומר כי במאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 התרחשו תהליכי החילון העיקריים בקרב היהודים, כמו גם בקרב סביבתם.<sup>618</sup> יסיף טוען כי בחינת תהליך החילון והמודרניזציה במסגרת הפולקלור היהודי לא נעשתה כמעט.<sup>619</sup> יתרה מכך טוען יסיף שתהליכי החילון שתוארו מתמקדים באליטה החברתית.<sup>620</sup> בחינת החילון דרך הסרטים מתייחסת אל הטקסט הקולנועי כתוצר של אליטה תרבותית אשר משקפת גם אופן חשיבה קהילתי. זאת כיוון שהסרטים מהווים מוצר תרבותי המופנה ונצרך על-ידי הקהל הרחב – אליטה ופשוטי העם.<sup>621</sup> התהליכים שקיבלו במה מרכזית בסרטים נבעו מתוך עיסוק יום-יומי של הקהל הצופה כחלק מייצוג חייו הריאליסטי ועל-כן מהווים צוהר לשינויי המודרנה מול השמרנות ודרך פערי הדורות המופיעים בסרטים. בתוך הטיפול של הסרטים היהודים בתופעה אשר התרחשה בקהילה היהודית ניתן לראות הבדלים בייצוג המסורת והחילון בין ברה"מ ופולין.

## ברית המועצות

בנימין פינקוס בספרו "יהודי רוסיה וברית-המועצות: תולדות מיעוט לאומי" טוען כי תהליך החילון היה איטי בסוף המאה ה-19 וקיבל האצה לפני מלחמת העולם הראשונה בעקבות התפתחות מהירה של מפלגות סוציאליסטיות יהודיות אנטי-דתיות.<sup>622</sup> אולי בעקבות שינוי זה השאיבה של הרעיונות הסוציאליסטים החדשים נעשתה על-ידי הדור הצעיר תוך כדי שהלך והתרחק מהעולם היהודי-מסורתי של הוריו. הדור הצעיר התערה יותר בתרבות הפוליטית הסובבת אותו העוסקת ביצירת שיוויון ושינוי ולכן אולי הושפע מהתהליכים הכלליים שהתרחשו בברה"מ של אותה תקופה. יחד עם זאת המשיך הציבור היהודי לשלוח את

<sup>616</sup> שם, עמ' 39.

<sup>617</sup> שם, עמ' 39.

<sup>618</sup> עלי יסיף, "חקר הפולקלור ותהליך חילונה של התרבות היהודית בעת החדשה", מחקרי ירושלים בספרות עברית (2013: 485-501), (2013), עמ' 2.

<sup>619</sup> ותוקף את המחקרים העכשוויים בנושא. שם, עמ' 2.

<sup>620</sup> שם, עמ' 2; לפי זילבר היוצרים היהודים באו ממעמד הביניים החברתי, שעבר אקולטורציה, והיו שייכים לעולם הקולנועי היהודי אך גם לזה הפולני. בתוך: Silber, "Motifs", p. 39-40.

<sup>621</sup> אלה באואר אומרת במאמרה כי הסרטים הפכו להיות חלק מתרבות הפנאי של היהודים ככלל, הן אלו אשר עברו תהליך "פולניזציה" או אקולטורציה וגם אלו שלא. בתוך: Bauer, "silver screen", p. 82.

<sup>622</sup> פינקוס, יהודי רוסיה וברית-המועצות, עמ' 132-133.

ילדיו לחינוך שהיה ברובו מסורתי. פינקוס מסביר כי שליחת הילדים ללימוד במסגרת האורתודוקסית בכותלי החדר לא פחתה. הסיבה העיקרית לכך היא ככל הנראה בגלל גילויי אנטישמיות ויחס עויין מצד החברה הרוסית, האוקראינית והפולנית. דרישות המדינה "החניקו" לדבריו של פינקוס את החינוך הלאומי-יהודי למרות שהכילו את לימוד הדת.<sup>623</sup>

את השינוי בדור הצעיר אפשר לראות גם דרך הנתונים הסטטיסטיים שמציג פינקוס על כמויות הצעירים היהודים באוניברסיטאות, דבר אשר הביא לדבריו ל"תוצאות ציבוריות ופוליטיות חשובות",<sup>624</sup> כלומר אינטגרציה יהודית בתוך החברה. את הנתונים שמביא פינקוס מתוך מערכת החינוך יש להבין בתוך הקונטקסט הציבורי מול הייצוג הקולנועי. הייצוג מראה מצד אחד המשכיות בנורמות המקובלות, כמו שליחת ילדים אל החדר בפולין ובה בעת הגחכה והשמצה של החדר כביקורת בברה"מ.<sup>625</sup> העולם החינוכי (שאף מיוצג באפיזודות מסויימות בסרטים) מאפשר הבנה של מורכבות החברה היהודית ביחסה אל השינויים המודרניים מול המסורתיות המקובלת כפי שמוצגת גם בסרטים.

### המפלגה נגד הדת

גם האספקט הפוליטי מהווה גורם משמעותי להבנת תהליכי החילון והמודרנה. בנימין פינקוס התייחס לשינוי הפוליטי שחל בקרב היהודים בראשית המאה ה-20 אשר הבליט את התנועות הסוציאליסטיות והאנטי-דתיות באופן מואץ לקראת מלחמת העולם הראשונה.<sup>626</sup> בנוסף לתעמולה הרבה, החילו חוקים ותכתיבים שלטוניים נגד סממנים דתיים. בהמשך, חלו תקופות שונות של הגברת הפעילות נגד ממסדי הדתות ולעיתים הרפייה מהם.<sup>627</sup>

ברטל מייחס את השינוי באורך החיים המסורתי של היהודים לסוכני מודרניזציה שביקשו ליצור שינוי ואולי אפילו לעצב "יהודי חדש". בתוך סוכני שינוי אלו היו לדעתו הרדיקליזם הלאומי והחברתי שחלו במאה ה-20 כגורמים משפיעים,<sup>628</sup> בהרבה מהמדינות ובתוכן גם ברה"מ. מתוך הרדיקליזם הלאומי יצאה השיטה הקומוניסטית אשר שללה את הדת והייתה 'אתאיסטית' במהותה.<sup>629</sup> בתחילת דרכה של רוסיה בצורתה החדשה לא פעלו באופן שיטתי נגד התפיסה הדתית. המוסדות הדתיים נפגעו וכמות המתפללים ירדה כתוצאה מחוסר הסדר הכולל במדינה.<sup>630</sup> עם ייצובו של המצב הכלכלי וחזרתם של היהודים אל חיק

<sup>623</sup> שם, עמ' 133-134.

<sup>624</sup> שם, עמ' 136.

<sup>625</sup> זאת כפי שבא לידי ביטוי בשימוש בקולנוע ככלי תעמולתי בברה"מ ומובא בפרק "ריאליזם סוציאליסטי" בעבודה זו.

<sup>626</sup> פינקוס מתאר את תהליך המאבק – המתגבר, פוחת ומתגבר שוב – של המפלגה הקומוניסטית נגד דתות. בתחילת דרכה של המפלגה (1917-1920) המאבק היה חלש בגלל ריכוז המשאבים בביסוס השלטון. לאחר ה"ניצחון" (1921-1923) החל מאבק מחוזק שהתרכז בין היתר בגיוס תקיפה של הדת מפי בני הדת עצמה, משמע, יהודים נגד יהדות דתית. פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 132-133.

<sup>627</sup> שם, עמ' 208-212.

<sup>628</sup> ברטל, "אפיקי חילון", עמ' 243.

<sup>629</sup> אלטשולר, "מן המהפכה", עמ' 45.

<sup>630</sup> שם, עמ' 45.

הדת במידת מה, גם הפעילות השלטונית נגד הדת קיבלה צורה מסודרת יותר.<sup>631</sup> לקראת סוף שנות ה-20 התעמולה הפכה גם לפעילות אקטיבית שסגרה מוסדות דתיים והקפידה על פיקוח צמוד.<sup>632</sup> לעומת מדיניות הטמעת היהודים שהייתה בתחילת שנות העשרים, הפעילות היהודית צומצמה במחצית השנייה של שנות השלושים.<sup>633</sup> בתחילה נמנע השלטון הסובייטי מתעמולה והסברה נגד האנטישמיות, בטענה שאינה קיימת עוד בברית-המועצות.<sup>634</sup> בהמשך ניכר כי ההתנהלות הממסדית נגד הדת הלכה ותפסה מבנה מסודר יותר עם השנים. מדיניות ההטמעה והצבת המדינה לפני הדת עלתה עם שנות היצירה היהודית-סובייטית ובולטת מאוד בסרטים המנותחים באופיה ההדרגתי. את ההבדלים שחלו בייצוג התרבות המסורתית והשינוי שחל ניתן לראות במדרג הזמן מהסרט הראשון המנותח לעומת הסרט האחרון – "ידיישע גליקן" ב-1925 ועד האחרון "נתן בעקער פארט אהיים" ב-1932.

ב"ידיישע גליקן" עולים פערי דתיות, פערים כלכליים ופער בין-דורי.<sup>635</sup> מנחם מנדל לבוש בבגדים פשוטים שמציגים מימד דתיות מסורתי בדמות כדוגמת הציציות המיטלטלות מבגדיו והכובע המכסה את ראשו. מאפיינים דתיים אלו בולטים בניגודם מול הדור הצעיר המיוצג בדמותו של זלמן העוזר. לבושו של זלמן הוא מודרני במעט ומתרחק מהסממנים הדתיים (למשל בפניו המגולחים). כל אלו עומדים גם מול המאפיינים היוזואלים של הגביר קימבק. על-אף שקימבק מתהדר בזקן ואף חובש כיפה, הוא כבר לבוש במלבושים מכובדים ויוקרתיים המתרחקים מהסממנים הדתיים הפשוטים בקרב יהודי העיירה. גם בקרב דמויות הנשים ניכרים פערי המסורתיות – אשתו של מנחם מנדל עוטה על ראשה מטפחת, המסמלת אופי לבוש דתי לעומת אשתו של קימבק שאינו עוטה דבר לראשה.<sup>636</sup>

בחיי היום-יום ניכרות מסורות יהודיות כמו תפילה או נטילת ידיים, אך הסממן הבולט ביותר הוא בטקס החתונה בסיום אשר מציג מאפיינים דתיים.<sup>637</sup> לפי אליקני ההיבט הדתי מודגש בו בעזרת צילומי תקריב.<sup>638</sup> לטענת אליקני, החתונה באה כחלק ממאפייני הקולנוע היהודי באותן שנים מה ששימר את הטקס כחלק מרכזי המדגיש את המשכיות התרבותית של היהודים על-אף עוניים הכלכלי.<sup>639</sup> בסרט זה, הראשון שבסדר הכרונולוגי בעבודה, ניכר המימד הדתי-מסורתי של היהודים בעלילה כחלק בלתי נפרד מחיי היום-יום והסיפור המרכזי. הדת נוכחת בצורה גלויה בתוך העלילה גם אם אינה הנושא המרכזי עצמי. מכאן והלאה נוכחותה של המסורת היהודית הולכת ופוחתת בצורה משמעותית בסרטים היידיים-סובייטיים.

<sup>631</sup> דוגמה לכך קיימת במסע תעמולתי שכוון נגד "מנוחת השבת", החגים, ומוסדות הלימוד והקהילה. יחד עם זאת אומר מרדכי אלטשולר כי תעמולה זו לא הצליחה באופן מלא. מרדכי אלטשולר, "מן המהפכה עד לגמר מלחמת-העולם השנייה", עמ' 45.

<sup>632</sup> אלטשולר, "מן המהפכה", עמ' 46.

<sup>633</sup> שם, עמ' 37-36.

<sup>634</sup> "התגברות האנטישמיות עמדה, כמובן, בסתירה למדיניות ההטמעה של היהודים, כי החברה הסובבת, ובעיקר המנגנון השלטוני והמשטרה, החלו מסתייגים מן היהודים יותר ויותר". שם, עמ' 37-36.

<sup>635</sup> בסרט עולה גם נושא הפער החברתי בין עניים לעשירים. לפי ברברה אליקני פער זה מודגש במימד הקולנועי על-ידי קטיעת זרימת הסרט. [Alikhani, "The Crooked Road", p. 143] עוד היא מוסיפה כי הסרט צולם בעיקרו בצילומי חוץ באודסה ובברדיצ'ב, עיר אוקראינית-יהודית טיפוסית, אשר לטעמה באה כבחירה שמדגישה את העוני היהודי. Alikhani, "The Crooked Road", p. 143.

<sup>636</sup> ברם, השימוש במטפחות ראש לנשים יכול להיות גם סמל מעמדי-חברתית למצב הכלכלי של המשפחה.

<sup>637</sup> כיסוי ראשה של הכלה בהינומה, לבוש הולם יותר לחתן, וכן העמדת חופה בחצר הבית כאשר בחורים אוחזים בארבעת מוטותיה.

<sup>638</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p. 144.

<sup>639</sup> ibid, p. 144. וגם: אלטשולר, חתונות בקולנוע היידי (תזה). הטקס מלווה בהחזקת נרות על-ידי חלק מהמשתתפים, ככל הנראה כמנהג המקושר עם הצד הדתי של הטקס.

ב"בניה קריק" מוזכרים שני טקסים יהודיים חשובים – טקס החתונה וטקס הלוויה. החתונה בחציו הראשון של הסרט נטולת מאפיינים דתיים אם בכלל. ישנם שילובים של מאפיינים תרבותיים כאמירת "לחיים" אך אין נוכחות רב בולטת. גם הפן הבידורי כדמות כליזמרים או בדחנים מתעמעם בתוך הצגת האירוע הבהמתי והקרנבלי בצורתו השלילית ביותר. ייצוג זה של החתונה לא רק שמרחיק את נושאי הדת מהמרקע היהודי-סובייטי, אלא גם מציירם באור שלילי.

בטקס הלוויה ניכר רצונם של המאפיונרים לערוך טקס דתי עבור המת. על-אף שאינם עורכים אותו לפי הנהוג וללא רב (ואפילו מכבירים להכריח כומר לערוך את הלוויה) ארון-המת עטוף בלבד עליו כיתוב בעברית ומגן דוד.<sup>640</sup> לדעת הוברמן זהו רגע של פרודיה על הטקס המסורתי בו בניה וחבורתו עורכים לוויה ושולחים אבלים דרך המצבות המפוארות של בית הקברות היהודי באודסה.<sup>641</sup> יחד עם זאת, תמונות הלוויה וההתעקשות על שימוש במאפיינים יהודיים,<sup>642</sup> עומדות כעת בניגוד לתמונות החתונה בתחילת הסרט; אם במשתה החתונה יש התעלמות מוחלטת מהפן הדתי של הטקס, במקרה הלוויה יש חזרה אל מקורות מסויימים וניסיון שמירת זהות יהודית כלשהי גם אם בצורה גרוטסקית ושלילית. נראה שיוצרי הסרט בחרו שימוש במימד הדתי דווקא בהקשרים שליליים. דוגמה נוספת לייצוג השלילי הוא בשימוש בחפצים 'יהודיים' להעברת כספים.<sup>643</sup> העברת הכספים נעשית תוך שימוש בחפצים בעלי מימד דתי-יהודי מובהק כמו למשל ספר תורה מארון בית הכנסת, בצורת מגילה המכוסה בלבד ועליו מגן דוד.<sup>644</sup> השימוש בחפצים אלו לשוחד מכתים את קדושתם הדתית. לדעת הוברמן השימוש בספר התורה מקשר ישירות את פעילות השוחד עם דמות יהודי ואולי אף סטריאוטיפ אנטישמי ועורך קשר ישיר בין שחיתות ופעילות עבריינית לבין יהודים.<sup>645</sup> ניכר כי יש כאן נוכחות של המסורת היהודית על המרקע בצורה גלויה, אך מתן מימד שלילי לאיזכוריה.

הייצוג השלילי ממשיך גם בסרט "His Excellency" בייצוגו השלילי של הרב כמנהיג הקהילה השנוי במחלוקת.<sup>646</sup> הבחירות האומנותיות בסרט מבליטות את הניגוד בין בכירי המשטר הנהנתנים לעומת התקבצויות המורדים בעליות גג חשוכות כחלק מייצוגי האוכלוסיה השונים וההבדלים בין המורדים היהודים לצבא הצאר. בייצוג האידיאולוגי יש רצון ללעוג למסורות ולסממנים הדתיים כדי ל"גייס" אזרחים נאמנים, ובהם יהודים, למטרה ולמשטר הקומוניסטיים. כפי שטוען הוברמן, יש ניסיון להדגיש את ההזדהות והסולידריות בין המעמד הפועלים היהודי לזה הרוסי, בין האסירים היהודים לרוסים שהולקו על-ידי וון

<sup>640</sup> לקראת סופו של הסרט נערכות שתי לוויית במקביל. במסע הלוויה הראשון ישנם ילדים לבושים בשחור עם כובע ומסתמן כי זוהי מקהלת ילדים נוצרית המלווה את המת בשירה. במהלך הלוויה מופיעה החבורה של קריק אשר משתלטים על סחיבת הארון ומבריחים אנשים (ובהם גם את טרטקובסקי). על הארון מונח לבד עליו כיתוב בעברית ואף מגן דוד, יחד עם זאת נראה כי מנהל הטקס הינו דווקא איש כמורה. חבורת השודדים גוררים את ה-כומר לניהול טקס הלוויה המקביל. בלוויה השנייה הגופה עטופה בלבד, השודדים כופים על הכומר ניהול הטקס תוך הכתבת סגנון יהודי בתפילה המלווה. בניגונה של התפילה ובתנועות המלוות אותה המזוהות עם תפילה יהודית ניכרים המאפיינים היהודים של טקס הלוויה הנכפים על הכומר.

<sup>641</sup> Hoberman, *Bridge*, p.127.

<sup>642</sup> התואמים למוצאה היהודי של הדמות.

<sup>643</sup> לאחר החלת השלטון הבולשביקי וצרכי ההסתגלות החדשים של השודדים למצב, בניה מקים 'משטר משל עצמו' ומצליח לקבל מטקטובסקי את הכסף שדרש.

<sup>644</sup> כלומר, בניה מקבל את השוחד בהסוואה בתוך ספר תורה. Hoberman, *Bridge*, p.127.

<sup>645</sup> Hoberman, *Bridge*, p.127.

<sup>646</sup> כפי שהודגם בפירוט בפרק "דמויות המפתח" בסעיף דמות "הרב".



וואל ולהציב אותם בחזית אחת מול משטר הצאר.<sup>647</sup> דוגמה נוספת לניסיון לקבץ את היהודים תחת חסותה של האידיאולוגיה קיימת באיזכורי הפוגרומים כמהלכי אימה על הקהילה היהודית.<sup>648</sup> איזכורים אלו מדגישים כי תחת השלטון הקומוניסטי, לעומת השלטון הצארי, היהודים זוכים להגנה. והמפלגה לתשבוחות: "המפלגה ומעמד הפועלים השיגו ניצחון על-אף הקורבנות הרבים".<sup>649</sup> הייצוג היהודי במקרה זה הוא לפי סממנים שלעיתים נראים כדתיים, אך בהמשך מייצגים למעשה שיוך אתני יהודי בתוך מאבק קומוניסטי רחב יותר. יש פה דרך הדרגתית לשימוש בסממנים דתיים לייצוג הקהילה היהודית עד היעלמותם של סממנים אלו מהמרחב הקולנועי היידי-סובייטי.

גם ב"דורך טרערן" הייצוג של מאפיינים דתיים, כחפצים ומוסדות קהילתיים קיימים אך מקבלים מטען שלילי.<sup>650</sup> דרך הילד מוטל מוצג עולמם הלימודי של ילדי העיירה ב'חדר' באווירת לימודים המלווה בזלזול ברבי ופחד ממנו. אמנם הילדים מאופיינים כעושי 'צרות' ומעשי קונדס ומתעלמים מלימוד התורה, אך גם הפחד מהרב מורגש. מוטל אינו אהוד על הרבי המוצג באור שלילי ביחסו הרע אל היתום.<sup>651</sup> הרב מאופיין במראה דתי מקובל – זקן, כובע, ציציות ומאפיינים שמעגנים אותו כסימבול דתי. לדעת גולדמן, במאי הסרט הציג את שיטת הלימוד ב'חדר' עם נגיעה סאטירית.<sup>652</sup> לפי הוברמן ההתנהלות הכאוטית בסצנות ה"חדר" של מוטל מייצגות את הסאטירה של שלום-עליכם בהסתכלותו על ה"חדר" המסורתי כיעד של ההשכלה של המאה ה-19 ולא פחות של המפלגה הקומוניסטית במאה ה-20.<sup>653</sup> בסאטירה זו טמון לעג לשיטה המיושנת לעומת ההשכלה המודרנית ולשיטה ה"יהודית" כלא רלוונטית בחינוך הסובייטי.

החייט, הדמות הראשית ואחד משלוש העלילות המרכזיות בעל מאפיינים דתיים גם כן. בצאתו למסע לרכישת העז מידי הרבי, החייט מנשק את המזוזה מה שמעגן אותו כדמות שמרנית תחת העולם המסורתי.<sup>654</sup> גם לבושו מסגיר את שייכותו הדתית כשמבגדיו מיטלטלות הציציות (ומופיעות גם בכרזת הסרט המאוירת). הייצוגים הדתיים הנמצאים בסרט זה מופיעים בעיקר דרך סימבולים חזותיים בעלי קשר ישיר לדת אשר משרתים ברוב הפעמים ביקורתית חברתית על המסורת היהודית. המפלגה הקומוניסטית השתמשה בסאטירה הביקורתית של שלום-עליכם המוקדמת לתקופת הקולנוע כדי לבקר מבפנים את הקהילה.

הייצוג הקיצוני ביותר ניכר ב"נתן בעקער" כאשר השינוי החברתי שחל והשינוי שהמפלגה הקומוניסטית דרשה בולט במיוחד. הדת הופכת כאן לסוגיה שולית ביותר ובולטת דווקא בהיעדרותה מחיי

<sup>647</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136

<sup>648</sup> בנוסף לאלו, יש רצון לגרום גם לצופים לא-יהודים לראות את היהודים כחלק מהמטרה הקומוניסטית.

<sup>649</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136. על-אף הצגת האחדות יש גם טעויות בהצגת הקבוצות היהודיות לפי סטריאוטיפ; תמונתו של תיאודור הרצל

בפגישת הבונדיסטים, הקשבתם לרבי אורתודוקסי כדמות סמכותית והצגתם כיהודים בורגנים שעברו 'גרמניזציה'.

<sup>650</sup> חפצים כגון תלית ותפילין ב"חדר".

<sup>651</sup> כאשר מגלה הרבי כי מוטל עזב את הילדה הוא כועס עד מאוד. הדבר מביא להשלכות קשות המציגות את הרבי באור שלילי מאוד; הוא צועק, שואל את אחד הילדים כיצד יש להעניש את היתום, גורם לילדים כולם ולמוטל בפרט לפרוץ בבכי ואף מפשיט מכנסיו של מוטל כדי להכות עם החגורה. ביציאת ההמון לרחובות מתקיימת למעשה 'נקמתו' של היתום ברב המכה, בעשיר המזלזל ובעקבותיו הנקמה של כל המעמד הנמוך שיוצא אל הרחובות.

<sup>652</sup> בו הרבי מנסה למשוך את תשומת הלב של התלמידים ללא הצלחה. Goldman, *Visions*, p.41.

<sup>653</sup> Hoberman, *Bridge*, p.130-131.

<sup>654</sup> אותו הרב המלמד בחדר בו מוטל פייסי בן החזן לומד – כחלק משילוב העלילות.

היום-יום של הדמויות. הדבר עולה במיוחד ביחס הדמויות ליום השבת שאינו נתפס עוד כיום המנוחה של הדמויות היהודיות-סובייטיות. צל בעקער, האב, מהווה סימבול משמעותי כשדווקא דרכו, בן הדור הישן והשמרן, הסרט בוחר להציג את השינוי שחל בקרב היהודים ברוסיה ואת הנאמנות לשיטה הסובייטית. בסימבול האב, יש ביטול של סממנים דתיים 'מיושנים' ומנוגדים לדרכי המפלגה.<sup>655</sup> אחת הדוגמאות היא בשיחה בה מודה מייקה (אשתו של נתן) כי אינה זוכרת מתי ערכו את ה'שבת' האחרונה ומתחוויר לה כי השבת האחרונה שערכה הייתה בניו יורק. דרך אביו של נתן אפשר ללמוד כי ליום השבת אין כבר משמעות לעומת ההכרה ב'יום-החופשי' בברה"מ. כפי שמפרשת גרין במאמרה, הסצנה הזו חושפת אנטי-מסורת ואנטי-דת, אשר מחדדת שה'שבת' היהודית אינה קיימת עוד; האב שמתעקש להגדיר זאת כיום החופש שלו ומתנתק לחלוטין מהגדרתו הדתית כ'שבת'.<sup>656</sup> לפי הוברמן הדבר מדגיש בעזרת הומור את רעיון ה"שבוע הפרודוקטיבי-המשכי" (continuous-production week) לפיו לאחר כל ארבעה ימי עבודה מקבל הפועל יום חופשי.<sup>657</sup> דבר זה מציג את האידיאולוגיה הקומוניסטית השואפת להתרחק מן הסממנים הדתיים. לפי הוברמן הסרט נותן למסורת סמכות מופחתת משהייתה לה בעבר בקרב היהודים בסרטים הקודמים.<sup>658</sup> בסרטים היידיים-סובייטים המוקדמים יותר ישנה סובלנות יחסית כלפי הדת היהודית וניסיון להכיל את התרבות הדתית הזו, אולי בכדי 'לקנות' את ליבם. בסרטים אלו ההכלה מתבטאת בהכרה הגלויה בקיום הדת אך עם השנים הצגתה כשלילית עולה על השאר. צל בעקער, בניגוד לרוב הייצוג של הדור הישן והמבוגר הוא הסימבול החזק ביותר לשינוי. הדת לא משחקת עוד תפקיד משמעותי בחייו ויום החופש שלו נקבע לפי הכתבת המפלגה ולא לפי הדת. ההתייחסות הממוקדת הזו ליום השבת מראה מגמה של ניתוק היהודים ממנהגי דתו. לפי פינקוס, השלטונות הסובייטים השתמשו באמצעים רבים על-מנת להכריח את היהודים לעבוד גם בשבתות וחגים,<sup>659</sup> דבר שבא לידי ביטוי בסרט זה ומקבל פן עוצמתי דווקא דרך דמות הדור הישן. ולמרות הייצוג השלילי, הסרט עדיין מנסה 'למכור' יחס סבלני מסויים להיבט הדתי וניסיון להציג את התרבות הזו כמתקבלת ברוסיה הסובייטית בתנאים המתאימים כמובן לייעול העבודה ולחיזוק מעמד הפועלים בניסיון להציג תרבות מכילה, באותה צורה בה מקבלת את הפועל האפרו-אמריקאי.<sup>660</sup> אפשר להסביר את הדואליות בהצגה הדתית בכמה דרכים: ראשית, רוב התסריטים מתבססים על סיפורים של סופרים יידיים ו'או' על תקופות שקדמו למהפכה הבולשביקית ולכן מציגים את האופי הדתי של היהודים בשטעטל כחלק בלתי נפרד מחיי היום-יום שלהם. שנית, הייצוג שאינו ביקורתי כלפי הדת, לעומת הקו

<sup>655</sup> דוגמה לכך ניתן לראות עם חזרתו של נתן לבית אביו והצגתו את אשתו ואת חברו הטוב, גיים. למראהו השונה של החבר, שחור העור, מגיב האב בפחד מסויים – הוא מסתתר מאחורי בנו ושואל האם גיים יהודי. מעבר לאתנחתא הקומית החבויה במשחקו של מיכאלס בסצנה, מבקש הסרט להציג כיצד החשיבות שייחסו בעבר לשיוך המוצא אינו חשוב עוד; בתשובה לשאלת האב עונה נתן כי גיים הינו מניח-לבנים כמוהו ולמעשה משם נקבע הסטטוס המציב אותו כשווה בפני הצופה ובעיני האב לפי תגובתו Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.158.

<sup>656</sup> ibid, p.165. הניגוד בולט במיוחד בשיחה בין האב ומקיייה שם בולט כי בעבור האב אין חשיבות ליום "שבת" בעוד האישה, אשר עוד מושפעת מהתרבות היהודית-אמריקאית ממנה באה, מתעקשת על כך.

<sup>657</sup> Hoberman, *Bridge*, p.176-177.

<sup>658</sup> ibid, p.174.

<sup>659</sup> פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 213.

<sup>660</sup> דוגמה לכך מופיעה גם בניסיון ל"ביטול" השבת על-ידי השלטונות הסובייטים במסריהם לקהל היהודי. מרדכי אלטשולר, "מן המהפכה", עמ' 45.

המנחה הידוע של המפלגה הקומוניסטית,<sup>661</sup> מהווה פרופגנדה "עדינה" לעומת תכנים אחרים. כלומר, הניסיון הוא להציג כי ליהודי טוב יותר לחיות את חייו תחת השלטון הסובייטי ולא למשל באמריקה או תחת שלטון הצאר שהיה בעבר אבל עדיין לבקר את אורך החיים הזה.

לסיכום, התיאורים שהובאו באשר ליחס השלטון הסובייטי לדת ולקהילה היהודית מציגים גורם בעל השפעה ישירה על מידת 'דתיותם' של היהודים באיזור זה. בנוסף לתהליך אקולטורציה שעברה החברה הזו והתרחקות מהדת בעקבותיו, היא גם הייתה נתונה ללחצים סמויים וגלויים להתרחקות ממסד זה. בסרטים הסובייטיים הפך הדתי של הדמויות מוצג בצורה מיושנת, מרושלת וארכאית. הדמויות הדתיות – בעיקר המבוגרים – מוצגות כך לא רק מפני השינוי שחל בקרב הדור הצעיר, אלא גם מתוך אידיאולוגיה שהתוותה את הדרך ביצירת הסרטים מטעם המפלגה הקומוניסטית. דמויות דתיות הוצגו בצורה סטריאוטיפית שלילית של יהודים מיושנים שלא מקבלים על עצמם את השינוי התפיסתי הנדרש.<sup>662</sup> על-אף שהיה לעיתים ניסיון להימנע מנושאים פוליטיים שנויים במחלוקת,<sup>663</sup> הם הובאו בצורה עקיפה והיוו בסיס לייצוג הפער הדורי האידיאולוגי למעשה יותר מאשר הדתי. תחום הדת היווה נושא שולי במאבק הפוליטי שביקשה המפלגה להנגיש לקהל היהודי בפרט והרוסי בכלל במיוחד בתחילת דרכו של הקולנוע היידי-סובייטי. לפי פינקוס התעמולה של המפלגה הקומוניסטית התעסקה רבות בנושא הדתי,<sup>664</sup> אך בסרטים היידיים הדת דווקא לא קיבלה יחס ישיר. הייצוג הדתי הובא בעקיפין בדרך הסטריאוטיפ או בדרך בה הובאו בסיפורים שנכתבו על התקופה שקדמה לשלטון הסובייטי.<sup>665</sup> הנושא הדתי עלה פחות ופחות בסרטים הסובייטיים עד היעלמותו כליל. היה מיקוד יותר בפן פוליטי-חילוני דרך פערי דור ישן מול דור צעיר, והדת הופיעה רק כתוצאה משימוש בחומרים של סופרים יידיים שקדמו למהפכה. אופיים של הסרטים היידיים-סובייטיים משקף את ההבדל בתפיסה הדתית לעומת הסרטים היידיים פולנים. היחס לחילון, מסורת ומודרנה היה שונה בין יהודי ברה"מ ליהודי פולין. דבר זה עולה בצורה בולטת מתוך הסרטים ומתוך השוואה בין אלו הרוסים לאלו הפולנים. החילון של הדור הצעיר בסרטים היידיים-סובייטיים שונה מהחילון העולה בסרטים היידיים-פולנים.

## פולין

גם בפולין השלטון לא הקל על החיים המסורתיים של היהודים. בפולין היו זרמים רבים בקרב הקהילה היהודית שניתן להם חופש ביטוי נרחב יותר מאשר בברה"מ.<sup>666</sup> ובכל זאת ניכר כי הייתה מעורבות שלטונית

<sup>661</sup> פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 208-212.

<sup>662</sup> ב"דורך טרערן" למשל הייצוג הדתי, שמוטמע בדמותו של החייט, בדמות הרבי ואפילו בדמותו של מוטל בן פייסי החזן, מושתת על הייצוג הספרותי של ששום-עליכם כתב אך גם על אינטרפטציה קולנועית שמשמרת מאפיינים מוכרים וחוזרים באיפיון היהודי. לעומת זאת, דמויות הצעירים (בת החייט, אלי ופיני) המנסים להתעשר מציגים סגנון מודרני במראה שלהם, בהתעסקות שלהם בקוואס ובדיו ובניסיון החברתי להצליח כלכלית.

<sup>663</sup> "The Lost World", Staszczyszyn.

<sup>664</sup> פינקוס, *יהודי רוסיה וברית-המועצות*, עמ' 208-212.

<sup>665</sup> דוגמה לכך בסרט "נתן בעקער" בו הריחוק מהייצוג הדתי בולט – על-אף שהאב לבוש בצורה מיושנת לעומת בנו הוא לא מקבל תיאור ולבוש דתי מובהק. השינוי שחל בו הוא למעשה חלק מהשינוי האידיאולוגי שעברה החברה עם המהפכה הבולשביקית. גם לבושו המיושן עם כביכול נגיעות קלות מאוד של לבוש דתי, מיוצג בצורה חיובית כשהוא בא בניגוד לייצוג הקפיטליסטי הכולל של "נתן האמריקאי". את הייצוג המופחת לנושא הדתי בקהילה היהודית אפשר למצוא בגישה האנטי-דתית של השלטון הבולשביקי ככללו.

<sup>666</sup> מנדלסון, "פולין", עמ' 190, 194-195.

בדחיקת גילויי לאומיות, צמצום השפעתם ובפיקוח ממשלתי.<sup>667</sup> על-אף שהיו לחצים מסויימים מצד השלטון לפולניזציה והתערות יהודית בחברה הפולנית (בעיקר דרך מערכת החינוך) השלטון הפולני ראה ביהודים קבוצה דתית וניסו לשלוט בה בדרך זו.<sup>668</sup> יחד עם זאת ולעומת ברה"מ, המעורבות השלטונית לא חדרה אל תחום התרבות היהודית-קולנועית.

בחברה היהודית פנימה, היו אלו היהודים אשר פיתחו זרמים משל עצמם – בין שתי מלחמות העולם פולין הפכה למרכז גדול של תרבות יהודית הן דתית והן חילונית.<sup>669</sup> היא היוותה מוקד התפתחות לתרבות יהודית חילונית עשירה תוך שמירה על "מוניטין" של מרכז קהילתי דתי גדול.<sup>670</sup> החיים היהודים בפולין אופיינו בגילויי מודרניזציה וכתוצאה מכך גם "החלשה של היהדות המסורתית, המנהיגות המסורתית וחי המשפחה היהודית מסורתית".<sup>671</sup> שטרן מציגה שתי גישות למודרנה – אחת אשר מנסה להשתלב ולערוך אקולטורציה תרבותית ואילו השנייה הניצבת לשימור המסורת.<sup>672</sup> לטענת שטרן "המלודרמה הקולנועית היידי, כרוב יצירות תרבות היידיש המודרנית, היא בעלת אופי מודרני וחילוני. היא נוצרה בדרך-כלל על-ידי אנשים שלא היו דתיים, ולעלילותיה יש (לדעת שטרן – ע.ט.) לרוב קשר רופף, אם בכלל, למסורת היהודית במובנה הדתי".<sup>673</sup> לפיכך היא גורסת כי "עיסוק ישיר בהלכה היהודית כמעט שאינו נמצא" בסרטים אותם סקרה ו"כשהוא נמצא הוא מלווה לעיתים בנימה של קלות ראש או זלזול".<sup>674</sup>

מניתוח הסרטים בעבודה זו עולה שקיימת התייחסות חוזרת למסורת ולדת בכל תחומי החיים של הדמויות והקהילה. הייצוגים עולים דרך המוטיבים המרכזיים החוזרים בסרטים ומתכנסים לאופן גלוי דרך הפער הבין-דורי ומשמעויותיו. דרך הדמויות המבוגרות והצעירות בולט תהליך החילון שעוברת החברה היהודית והשינוי ביחסה אל המסורת. זהבית שטרן מתארת פער חילון ומסורת כמאבק בין שני קטבים מנוגדים שלעיתים בא לידי ביטוי גם בצורה הבין-דורית.<sup>675</sup> היא מסייגת זאת ואומרת כי לעיתים המאבק בין המסורת למודרנה יכול לבוא גם בתוך אותה דמות או לחילופין בין שתי דמויות בנות אותו דור.<sup>676</sup> הדבר ניכר במיוחד בסופם של הסרטים כאשר הדמויות ה'צעירות' מגויסות לאישרור הערכים השמרניים בתוך המסגרות המודרניות החדשות.

ב"תקיעת כף" למשל הפערים הבין-דוריים בין הדמויות ובין המסורת והמודרנה מובאים בצורה שונה מזו של עלילות "עכשוויות". נושא המסורת חולש על מאפיינים מרכזיים בסרט כגון מוטיב זוג האוהבים, דור ההורים, הקהילה ודמות הנווד.<sup>677</sup> בתחילת הסרט מתנגן הפיוט המסורתי "אליהו הנביא,

<sup>667</sup> שם, עמ' 190.

<sup>668</sup> שם, עמ' 190.

<sup>669</sup> שם, עמ' 190.

<sup>670</sup> שם, עמ' 190.

<sup>671</sup> שם, עמ' 203.

<sup>672</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידי", עמ' 36.

<sup>673</sup> שם, עמ' 38.

<sup>674</sup> שם, עמ' 38.

<sup>675</sup> שם, עמ' 36.

<sup>676</sup> שם, עמ' 36.

<sup>677</sup> השימוש של טורקוב בניצבים מסורתיים והאווירה המיסטית הכוללת שימוש ברוחות מנכיחה את הפן המסורתי שבקהילה המוצגת בסרט.

אליהו התשבי" שחשיבותו מתבררת עם התקדמות העלילה לאור מעורבותו הרבה של אליהו הנביא בהנעתה.<sup>678</sup> הפיוט מעניק אווירה מסורתית גם לקהילה המוצגת בסרט וגם לצופים בו.<sup>679</sup> מאפיין מסורתי נוסף נעוץ בברית הנדר הסודית הנחרטת בין שני החברים הטובים, חיים קורנברג וברוך מנדל, כמייצגי הדור ה"ישן" שחיו מושתתים על דרכי המסורת.<sup>680</sup> גם השיח של הגברים במסבאה אשר מאזינים לסיפור האגדה מבליט את התפיסה היהודית לחוזקה של הברית ולמעמדה ה'משפטי' בעיניהם כתפיסה תרבותית. "תקיעת כף", כמו גם ה"דיבוק", מתייחס לתקופה מוקדמת בה המסורת מהווה מרכיב מרכזי יותר בקהילה היהודית. שני הסרטים הללו מבוססים על אגדת עם עתיקה ולכן הנוכחות המסורתית מאפילה על נוכחות מודרנית. לפי גרוס "תקיעת כף" "מבוסס על האגדה התלמודית שלפיה נועדה האישה לבעלה 40 יום לפני יציאתה מרחם אמה".<sup>681</sup> הוברמן מוסיף ואומר כי האמונה המקובלת אף מופיעה בהסבר בשקופיות הביניים.<sup>682</sup> רקע זה מביא את ההקשר התרבותי הראשוני בו נוצר הסרט ובתוך החברה היהודית כקהל היעד לצפייה. הסרט התבסס על עולם מושגים מוכר לצופים היהודים ומקרב אותם אל האירועים. כך העיסוק בתרבות 'מיושנת' יותר מתקבל כייצוג ריאליסטי תואם לקהל ה"הווה". ההיחשפות לסיפורים המתרחשים בתקופה קדומה יותר נשענים על היכרות של הקהל עם מסורות קהילתיות ומאפיין של נוסטלגיה. בפרולוג הסרט "תקיעת כף" מוצגים סיפורי הרקע של הדמויות כמו איפיוניהן הבסיסיים בהם הפער בין הדור הישן לדור החדש אשר בא לידי ביטוי דרך הלבוש; דור ההורים, החברים שכרתו ברית ולבושם המוקפד יותר שמזוהה בצורה ברורה כמסורתי בניגוד לילדיהם הלבושים באופן מודרני.<sup>683</sup> לבושו המודרני של יעקב, הבן, מדגיש את הפער האמוני שעוברת דמותו בעקבות המשבר ואי היכולת להתאחד עם אהובתו על-אף שהיה תלמיד ישיבה. לבושו השונה בולט במיוחד גם בניגוד ללבוש אביו בתחילת הסרט. המימד המסורתי מובא למעשה בקו העלילה הבסיסי של הסרט ובולט דרך מרכזיות הקהילה ובית הכנסת בעלילה, מרכזיותו של הרב כדמות משפיעה ודמות הנווד כמהלכת אפקט קוסמי. עצם השבועה של שני החברים להשיא את ילדיהם גם היא בעלת תוקף מסורתי כשנכרתה בנוכחות העד ועם מעורבות הרב.

פערי המסורת והחילון מופיעים גם בסרט ה"דיבוק". מיכאל אלפרט (Michael Alpert) מזהה במאמרו את הקהילה היהודית המוצגת בשטעטל כקהילה חסידית כפי שעולה מסגנון הלבוש והריקודים

<sup>678</sup> Goldman, *Visions*, p. 18.

<sup>679</sup> סצנה ראשונה זו, שהוכנסה בגירסה השנייה של הסרט,<sup>679</sup> מציגה חבורת גברים יהודים יושבים במסבאה ושותים בעוד אחד מתחיל לספר על שני החברים שלא התראו זמן רב. הכנסת הסצנות של הגירסה השנייה של הסרט, הכוללות מספר וחבורת גברים במסבאה משרתת שתי מטרות. ראשית, המספר הינו שימוש טוב בקול המוסיף לגירסה האילמת ובכך מממש את הרצון להוציא גירסה מחודשת עם היכולות הטכנולוגיות שהתפתחו מאז 1924. שנית, כחלק מהיותו של הסרט מבוסס על 'אגדת וילנה' יש לשער שאופי הסיפור מקבל תקיפות בצורת הצגה זו. פירוט זה מובא אודות הסרט באתר המפיץ The National Center for Jewish Film.

<sup>680</sup> על-אף היותה של הברית סודית, ולא ידועה למשפחותיהם, הנווד העובר במקום הופך לעד. תמצית הנדר אומרת כי בנו של אחד וביתו של האחר יינשאו בבוא היום. הפיכתו של הנווד לעד מעגנת את הברית ומעניקה לה את תוקפה גם כלפי הצופים. השימוש בסצנת הסיפור במסבאה משרתת את הנופך הנוסף לסרט כמו גם תגובות המאזינים המציגות את דעת הקהל על הברית. דוגמה לכך היא בשאלה האם החברים קיימו את הבטחתם ובתגובתו של אחד הגברים כי הם חייבים.

<sup>681</sup> Goldman, *Visions*, p. 95. וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 31.

<sup>682</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 76.

<sup>683</sup> זוג החברים חיים וברוך, בעלי זקן המעטר את פניהם, כובע קסקט שמאפיין לבוש מסורתי על ראשם, הם בעלי פאות. ברוך לובש חלוק ארוך מסורתי בעודו פוגש את הרב לעומת יעקב בנו אשר לבוש בבגדים מודרניים, חליפה ובהמשך אף חובש כובע פחות מסורתי וקוצץ את פאותיו. Walden, "Leaving Kazimierz", p. 166.

המוציגים בסרט.<sup>684</sup> לאור תיארוך הסיפור למאה ה-19 ניכר האופי המסורתי המלווה את העלילה כולה הינו בעל השפעה ישירה על הדמויות ופעולותיהן. בנוסף, לאורך כל הסרט הרב והישיבה נמצאים ברקע האירועים המתרחשים לזוג האוהבים ומהווים איזכור לקהילה המסורתית גם כן וחלק בלתי נפרד מהתמודדות הקהילה והדמויות עם ההתרחשויות הקשות. פתיחת הסרט מציגה רצף חגים יהודיים שנחגגים וממקמים את זמן התרחשות האירועים – יום כיפור כפי שנרמז מדרשת הרב בתחילה, איזכור של הושענא רבה בסוף חג הסוכות וארבעת המינים. צילומי בית הכנסת בעת תפילה, הצגת המתפללים עוטים טליתות והולכים לבית הכנסת כשהם אוחזים בארבעת המינים מחזק את התיארוך לחג הסוכות.

לצדיק החסידי יש תפקיד חשוב כדמות חוזרת אשר מהווה אוטוריטה דתית ומתוך כך גם דמות מרכזית להנעת העלילה. לפי הוברמן ה"צדיק ממירופול" מגלם את האוטוריטה של הקהילה היהודית והסרט כולו מציג את הפחד מפני ה"חשיכה" שמאחורי גבולות המסורת המקובלת.<sup>685</sup> עם פתיחת הסרט הרב מופיע בסעודה עם תלמידיו, יושב בכיסא מכובד במרכז השולחן ולבושו הלבן מבדיל אותו מהתלמידים הלבושים שחור. הצדיק נושא נאום העוסק ביום כיפור כשהנאומים והנימה הכללית בפרולוג מכניסים את הצופה אל אווירה אפלה, מיסטית ומיסתורית המרמזת לבאות.<sup>686</sup> הצגת הידע והעיסוק של הרב בנושאים מיסטיים מציבה אותו כמנהיג רוחני חזק וכמנהיג ממסדי מסודר ובטוח לעומת ה"כשפים" שמשפיעים לרעה על הדמויות בהמשך. עיגון נוסף לחשיבותו החברתית של הרב הוא דרך הנדר שבין שני חברים, תלמידים של הצדיק ממירופול, מעוניינים לאשרר את שבועתם דרך שיתופו.<sup>687</sup> המימד המסורתי ניכר בקרב כל הדמויות ומגובה דרך דמות הרב, הנווד וצעירי הישיבה. התפללות, החג, התנהלות הקהילה והמאבק שבין המסורת הנהוגה לעומת דרכי הקבלה ודרכי "השטן" הינם נושאים מרכזיים המתייחסים לתקופה של עלילת הסרט. יוצרי הסרט העניקו אווירה אפלה ומיסתורית לאירועים בעודם מחזקים את הערכים השמרניים המצויים בקהילת התקופה המוצגת. בעבור הצופים ההבלטה של מאפייני מסורת מיושנים מקבלת כאן חיזוק ואישרור מחדש דרך דמות הרבי המנצח את הדיבוק ובמיוחד דרך דמות הנווד.

מאפיין דתי נוסף הוא מוטיב שיר השירים. מוטיב זה חוזר מספר פעמים – שירתו של ניסן בתחילה, שירתו של חנן ללאה בבית הכנסת ושירתה של לאה לבדה בחדר. שיר השירים מזכיר לסנדר את שבועתו ומסיר את עיוורונו; בשומעו את לאה שרה את השיר שלימד אותה חנן, סנדר מקשר את כל חלקי הפאזל. הוא מבין כי חנן הינו בנו של החבר הטוב המת ומכיר בטעותו שחתם על הסכם שידוך עם חתן אחר. המוטיב

<sup>684</sup> Micahel Alpert, Freylekhs on Film: The portrayal of Jewish traditional dance in Yiddish cinema, in Silvyta Paskin, ed. *When* *Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, (Michigan, Five Leaves, p.131

<sup>685</sup> Hoberman. *Bridge*, p.280

<sup>686</sup> בנאומו מסביר הרב כי כאשר נשמה עולה מעלה עלול להשתלט עליה הרוע. הוא מפרט ואומר שהנשמות האנושיות מנסות להשיג את כתר התהילה דרך ההרס והסבל הגדול.

<sup>687</sup> אשר לאור חברותם האמיצה של השניים והמרחק הגדול בין בתיהם, מבטיחים זה לזה לחתן את ילדיהם בעתיד. על-מנת לתקף את הברית הם רוצים לשתף את הרבי החכם אך נתקלים כל העת בדחיות ועיכובים שלא מאפשרים להם לספר לו. יש מוטיב חוזר שמדגיש את רצונם לספר לרב על שבועתם אל מול העיכובים שניצבים בדרכם. משהם חושפים בפני יהודי אחר את שבועתם להשיא את ילדיהם גם הנווד העובר במקום הופך לעד. Goldman, *Visions*, p.96.

המשתמש בסימבול דתי מובהק, מחזיר את הדמויות אל הקישור המסורתי ואל הקונטקסט ההילכתי ה"נכון" מבחינת המסר. בנוסף לכך הוא מהווה איזכור לסיפור האהבה של לאה וחנון ומלווה אותו כל העת. עוד מאפיינים דתיים לאורך הסרט הינם התייחסותה של לאה אל בית הכנסת כמקום אליו הרוחות מגיעות והמתים מתפללים (ועל-כן תוהה אם חנון מפחד מכך). כל אלו נשזרים אל תוך נושאו המרכזי של הסרט המכיל בתוכו את מירב עולם המיסטיקה – הדיבוק עצמו.<sup>688</sup> המיסטיקה המשמשת גולת הכותרת של הסרט כולו הינה כלי לשימור המסורתיות מול המודרנה וזאת נעשה דרך סצנות הריקוד של העשירים המתים והעניים, הנווד, סצנת בית הקברות, איזכורי "שיר השירים", השבועה ועוד. כל אלו משמשים למעשה כמדד לפערי המסורת והחילון שחלו בקרב הקהילה היהודית וניכרים בעלילה. בסופו של דבר מסרם המאחד של המאפיינים הינו חיזוק הערכים השמרניים והמסורתיים כפי שהונהגו ב'זמן' של עלילת הסרט בגלל הסוף הטראגי של הסרט שמאשש את השבועה כפסיקה עליונה.

בסרטים שעלילתם מתרחשת בתקופה מודרנית יותר הפערים שבין חילון ומסורת בולטים הרבה יותר. ב"אידל מיטן פידל" אפשר לראות פערים בין הדור הישן והחדש וכיצד הם מייצגים את פערי המסורת והמודרנה. כבר בתחילת הסרט ובהשוואה בין שני זוגות הכליזמרים הניגוד מוצג: איציק ואריה הינם הכליזמרים המבוגרים בחבורה ולבושם מציג את מידת דתיותם הגבוהה יותר כמו גם הזקנים המעטרים את פניהם, לעומת פניו של פרויס הכליזמר הצעיר. מכאן ואילך, הסרט מובלטים הפערים בין הדורות וקבלת המודרנה עם התקדמות העלילה.<sup>689</sup> החתונה של טייבעלע מייצגת שינוי תפיסתי כשבריחתה של הכלה הינה מפני חתן פרי שידוך של כורח ולא של אהבה.<sup>690</sup> זוהי ביקורת על הדרך אל החופה בקרב הדור הצעיר. הפער בין חילון ומסורת ניכר גם בלבוש האורחים בחתונה.<sup>691</sup> בגדי המשתתפים הינם אותנטיים לתושבי המקום ומשקפים את השינוי שעובר אורח-החיים היהודי ממראה מסורתי ללבוש מודרני וחילוני יותר בקרב האורחים הצעירים לעומת המבוגרים.<sup>692</sup>

הדבר מעיד בצורה האותנטית ביותר לתרבותם של אנשי המקום ברמה כמעט דוקומנטרית.<sup>693</sup> השימוש באנשי העיירה כניצבים איפשר תחושת קירבה בין האירועים לבין הצופים והעלה את רמת האמינות של הסצנה. האותנטיות בסרט מסמלת את ייצוג חיי היום-יום כפי שהועלו בתרבות הקולנוע הפופולארי יחד עם הייצוג התרבותי עימו הקהל מזדהה. תהליך המודרניזציה של הדמויות הדור הצעיר והמבוגר מסתכם כאשר בסופו של הסרט כשאיטקה ואביה על הספינה לאמריקה גם האב עובר תהליכי שינוי כשאינו חובש

<sup>688</sup> Goldberg, *Laughter*, p.113.

<sup>689</sup> לקראת סופו של הסרט רואים כיצד איציק מוריד את כובעו באולם התיאטרון לדרישת ארוסתו ה"עירונית" מורשה.

<sup>690</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56.

<sup>691</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106-107. לפי תיאוריה של גולדברג סצנת החתונה נעשתה תוך שיתוף ניצבים מתוך העיירה הקרובה. Goldberg, J. *Laughter*, p.106-107. אותם ניצבים הוזמנו לחתונה כאורחים ולפי הוברמן לא ידעו כי 'החתונה' נערכת לטובת סרט, אלא חשבו כי מדובר בחתונה אמיתית. [Hoberman, *Bridge*, p.240-241]. כחלק מהניסיון להציב את החתונה בצורתה האותנטית ביותר השתתפו האורחים היו ניצבים מאנשי העיירה וחוו אוירת משתה וחגיגה.

<sup>692</sup> על אופי ההפקה של סצנת החתונה מרחיבה גולדברג בסיפרה ומציגה כיצד הקפדתו של גרין הייתה על האותנטיות שבהתנהלות החגיגה Goldberg, *Laughter*, p.106-107.

<sup>693</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106-107.

את כובעו בדומה לאיזיק הכליזמר עם מעברו לחיים בעיר הגדולה.<sup>694</sup> משמעות הדבר הינה הצגה מרומזת של התרחקות מהדת כחלק מההתקרבות למודרנה.

השימוש בתלבושות כמאפיין מסורתיות המייצג את הקהילה היהודית ניכר בסרטים היידיים לאורך תקופת הפריחה של התעשייה. ב"פרייליכע קבצנים" למשל נושא המסורת אינו מרכזי אלא עולה רק בצורה עקיפה – דרך הלבוש של הדור המבוגר לעומת הצעיר, הצורך בשידוך הבת ודרך שירת "שיר ראש חודש" בויעדת הקהילה. אפשר להציע כי האמונה העיוורת של העיירה כולה ושל שני החברים בפרט בשדה הנפט, הינה כמו אמונה 'דתית' באל וכוח נסתר, כשאיפה לגאולה מהעוני הרב ולהליכתם אחרי אמונה זו כקהילה. הצעה זו מתיישבת עם הביקורות שהושמעו על הסרט המדברות על הייצוג השלילי והסטריוטיפי ליהודי.<sup>695</sup> ב"פורים-שפילער" הצד המסורתי מוצג בחיי יום-יום דרך חג הפורים. פערי החילון והמסורת ניכרים בהבדלים הבין דוריים אשר עולים בין דור ההורים והסב לבין הדור הצעיר הכולל את געצל, אסתר וחברתה לאה כמו גם אמן הקרקס בו מתאהבת אסתר. הסרט צולם בעיירה ליד נהר הוויסלה, קזיימיאז' (Kazimierz),<sup>696</sup> בסט שאופיין כשטעטל גליצאי שלפני מלחמת העולם הראשונה ונבנה בחוות חלוצים באיזור וורשה בנוסף לצילומים בעיירה עצמה.<sup>697</sup> לפי גולדברג, גרין היה זקוק ליהודים בעלי חזות דתית לסצנות רבות ולכן במקום לצלם בוורשה, בה יוכל לשכור ניצבים, צילם בקרקוב במטרה להשתמש בתושבים האורתודוקסים של המקום כניצבים.<sup>698</sup> העיר הייתה נקודה מעניינת לסט אומנותי המשלב בין האורבני לנוף.<sup>699</sup> לטענת זילבר, לעיר עצמה ולנהר הויסלה יש ערך סימבולי גבוה בקולנוע היידי.<sup>700</sup> בסרטים היהודים בפולין בין מלחמות העולם קזיימיאז' תוארה כעיירה פולנית סימלית.<sup>701</sup> הסימליות שלה הכילה על המסך שתי עיירות בו זמנית – הנופים המוכרים של השטעטל והייצוג הסימבולי של אגדת העיר.<sup>702</sup> זילבר טוען כי בעוד שבשנות ה-20 המוטיב של העיר עזר בטיפוח ועידוד האינטגרציה היהודית והמודרניזציה, המסרים השתנו בסוף שנות ה-30 והראו בצורה מעודנת דווקא דחייה של הרעיון.<sup>703</sup> הייצוג של העיר בסרט 'דער פורים-שפילער' נכנס לתקופה השנייה כאשר הויסלה והעיירה היו כסימבול להצגת נקודת המבט של היוצרים על האינטגרציה היהודית-פולנית.<sup>704</sup> משמעות הדבר הינה כי הייצוג המודרני התגבר ועמד כשווה לייצוג הדתי הבא כחלק מהנוף האנושי שהיה בסרט. בתחילת הסרט העיירה הוצגה כאידילית אך עם בריחתה של

<sup>694</sup> לא ניתן לדעת אם השינויים האלו קשורים באופן ישיר להתרחקות מהדת, אך אפשר לראות בהם מעבר מהעולם הישן לעולם החדש ושינוי בגישה לסממנים היהודים שליוו את השניים עד אותו רגע.

<sup>695</sup> יחד עם זאת, השוואה מטאפורית זו הינה קריאה ייחודית לסרט שלא בהכרח מייצגת את הכוונות העומדות מאחורי ייצוגים אלו.

<sup>696</sup> Pevner, "Joseph Green", p.60

<sup>697</sup> Hoberman, *Bridge*, p.243

<sup>698</sup> Goldberg, *Laughter*. P.108

<sup>699</sup> Silber, *Cinematic Motifs*, p.39

<sup>700</sup> Ibid, p.38

<sup>701</sup> Ibid, p.37

<sup>702</sup> Ibid, p.37

<sup>703</sup> Silber, *Cinematic Motifs*, p.38

<sup>704</sup> Ibid, p.38



אסתר, העיירה מתגלה כמקום ממנו רוצים הצעירים לברוח ומיתוס האידיליה נפגם.<sup>705</sup> וולדן מדגים טענה זאת דרך דמותה של אסתר, אשר נמשכת אל האופנות המודרניות וההזדמנויות של אומנויות הבמה בעיר.<sup>706</sup> לפי ניתוחו בריחתה מהווה סימבול של בריחה מהשטטל וה'עולם הישן' של משפחתה אל ה'עיר הגדולה' והמודרנה. ברם, לבסוף גם היא חוזרת אל העיירה כמכה על חטא. סיכומו של הסרט מציג תהליך של חזרה בתשובה – חזרתה של אסתר מאשרר ערכים שמרניים של הקהילה היהודית. על-אף קבלת המודרנה שמוצגת כחיובית בקרב הצעירים, חזרתה אל העיירה מציבה מסגרות וגבולות ברורים למודרנה והחילון.

בסרט "מאמעלע" הנוכחות המסורתית מתבטאת בראש ובראשונה דרך חג הסוכות. בערב החג יושבים בסוכה ליד שולחן ארוך רבים מאנשי הקהילה בלבוש מסורתי בעוד רב נושא ברכות ותפילה בלשון הקודש. בהיבט המסורתי מוצג חג הסוכות המשתלב בהצגת מאפיינים דתיים מובהקים של המסורת היהודית. הסרט מביא את חגיגת החג ונותן מקום לתפילה ולהדלקת הנרות בסוכה. ערב החג מעוגן כטקס הנותן מסגרת מסודרת למשפחה בפרט ולקהילה היהודית בכלל. בעריכת הסרט הוכנס הניגוד שבין ארוחת החג לבין הפריצה של מקס כץ וחבורתו לחנות הנערכות במקביל. הניגוד מודגש בבחירה של הגנבים היהודים שסטו מדרך הישר, לפרוץ לחנות דווקא בערב החג. ניגוד נוסף עולה מול הייצוג ה"מודרני" של מקס המתברר כגנב לעומת הייצוג ה"מיושן" של המשפחה אשר שומרים על דרך הישר בשמירה על המסורת. גם השילוב של מוסיקת שירה המדמה תפילה יהודית או זמירות יהודיות עם חזרתו של זישע אל המוסר ואל דרך הישר בחיק המשפחה כחלק מערב החג מהווה סימבול דתי ואשרור של ערכים שמרניים.

גם בסרט זה ניכר הבדל דורי בלבוש בין הדור הישן לצעיר אשר מראה את הפער בין רמת ה'דתיות' של הדמויות. שלזינגר הכנר הצעיר לבוש באופן מהודר ומודרני לעומת אביה של חוויקה אשר לובש כובע בעל סממנים דתיים, לעיתים חובש כיפה, ומאופיין בקווי מתאר של לבוש מסורתי עדין כמו זקן (סגנון דומה גם לחבריו). גם הנשים המבוגרות שפוגשת חוויקה ביום-יום לבושות בלבוש פשוט, מיושן, עם מטפחת לראשן כסממן פשוט ועממי שלעיתים יכול להתפרש בסממן מסורתי. הדבר בולט לעומת הדור הצעיר – אחיותיה וחברתה של חוויקה, בנות גילה לבושות בבגדים מודרניים, שיערן מטופח והן לא בעלות סממנים מסורתיים כלל. חוויקה עומדת בין שני הקצוות הללו כמי שנמצאת בין עולם המבוגרים כמנהלת משק הבית ובעולם הצעירים כחלק משאיפותיה הרומנטיות. חוויקה מובחנת בין העולמות הללו גם בעזרת בגדיה – לעיתים בלבוש צנוע, בגדי עבודה בעלי מראה מיושן כמו הנשים המבוגרות בעיירה ולעיתים נדירות יותר לובשת שמלה מודרנית כיאה לבנות גילה, כמו אחיותיה. עוד ממה שמציב אותה בין הקצוות הוא הכובע אותו היא חובשת שמקנה לה מראה ייחודי בתוך נוף העיירה. השינויים שחלים בדמותה מעצבים את קבלת השינויים החברתיים – ראשית כאשר משתייכת לקבוצת הגיל ה"מבוגרת" היא לבושה בהתאם לסגנון המקובל. בהיותה פורצת את גבולות המשפחה הגרעינית היא עורכת את המעבר אל העולם המודרני. יחד עם זאת,

<sup>705</sup> Walden, "Leaving Kazimierz", p.166

<sup>706</sup> .ibid, p.166

בסופו של הסרט עם לבוש הכלה היא יוצרת שילוב בין האווירה המודרנית לתוך המסגרת השמרנית המקבלת על עצמה את תכתיבי החברה המסורתית בתוך השינוי.

שטרן קובעת כי המתח בין מסורת ומודרנה בולט גם בין דור מהגרים ומסורת ישנה לבין דור צעיר שנולד בארץ חדשה או הגיע בגיל צעיר מספיק בשביל להשתלב.<sup>707</sup> דוגמה לכך היא מציגה את ההורה הטוב שנותר קשור למסורת לעומת הילד ה"אמריקני" שמאמץ את ערכי החברה החדשה.<sup>708</sup> לפי שטרן ההורים המהגרים עצמם נעים בין דילמת האקולטורציה בחברה החדשה לעומת שימור ערכיהם הישנים.<sup>709</sup> כבר עם ראשית ההגירה הייתה מודעות לשינוי שתהליך זה עורר בקהילה היהודית ובעולמה הרוחני. הרצברג אומר כי על-אף ניסיונות לייסד מעין קהילות יהודיות-דתיות בעלות מבני-גג רוחניים, חינוכיים וסוציאליים – רבים מהמהגרים עברו שינוי באורח החיים הדתי-מסורתי שלהם עם הגעתם אל הארץ החדשה.<sup>710</sup> דוגמאות לתופעות אלו מובאות כמרכזיות בסרטים "בריוועלע דער מאמען" ו"אן א היים". ב"בריוועלע" מוצג פער בין הדור המבוגר לצעיר ככלל כבר בארץ המוצא כאשר ההשוואה הנערכת בהמשך לבן שעזב בצעירותו לאמריקה מדגישה את הפער ונותנת לו רובד נוסף הקשור בקבלת התרבות החדשה. כבר בתחילת הסרט מידת המסורתיות של המבוגרים עולה בהרבה על זו של הצעירים. עדות לכך עולה בבגדיהם של המבוגרים לעומת אלו של הצעירים. הסרט פורץ את גבולות הייצוג המרומזים ומציג כיצד בת משפחת ברדיצ'בסקי, מרים, מורדת בדפוסי השידוך וההתנהגות החברתית המקובלת.<sup>711</sup> בזאת משתלב מוטיב זוג האוהבים עם מוטיבי החילון והמסורת ופערי הדורות. בנוסף לגבולות המסורת הנפרצים בקרב הדור הצעיר, ניכר כי גם הם מושפעים ממעבר הגבולות וההגירה לעולם החדש מעבר לים ומחזקים את מוטיב המיתוס האמריקאי המתבסס על תופעת ההגירה המוכרת. אישור המסורת מגיע בהמשך עם חזרת הבת אל משפחתה וקבלתה את אירוסיה שנקבעו בשידוך. החותמת של הדור הצעיר על החלטות הדור הישן מחדשת ערכים שמרניים גם כלפי הצופים בסרט כשיצא לאקרנים. הם עושים שימוש בדילמות ומאבקים המזוהים עם הדור הצעיר והמודרני הצופה בהם. תוך מתן כבוד לשאיפות ולחירות של הדור הצעיר הסרטים מעניקים סמכות להחלטות הדור הישן. ב"בריוועלע" הפערים המסורתיים בולטים עם הגירת האם לאמריקה. ההבדלים התרבותיים התהומיים בין מה שהוצג עד אותה נקודה לעומת התנהלויות הבן ארווין מציגות לא רק אקולטורציה תרבותית, אלא גם שינוי תפיסתי ומחשבתי בקהילה היהודית. שירו של ארווין בליל הקונצרט מכבד את הנוסטלגיה התרבותית הישנה כמו גם את המסורת שמתוכה צמחו אך עושה בה שימוש עכשווי

<sup>707</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 36.

<sup>708</sup> שם, עמ' 36.

<sup>709</sup> "לצד רצונם העז (של ההורים – ע.ט.) בשילוב הילדים בצורה מהירה וקלה בחברה החדשה, ההורים חוששים מן המחיר הכבד של נטישת הערכים הישנים כמו אובדן הקשר למסורת וירידה בערך המשפחה ובסמכות ההורית". שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 37.

<sup>710</sup> הרצברג, "מדוע היגרו", עמ' 49.

<sup>711</sup> היא אינה רוצה להינשא כפי שסיכם אביה לבן החייט, יוד'קה, הלומד רפואה באודסה. יתרה מכך, היא מתנהגת בצורה מתירנית כלפי מושא אהבתה, שלמה, המורה לריקוד. המורה אינו מוצא חן בעיני האם והיא מסבירה זאת בין היתר בגלל מראהו המודרני שנטש את הפאות ואת המסורת.

ומודרני בהופעתו. השילוב של השניים הוא סינתזה בין התרבות הישנה והשמרנית לתרבות האמריקאית החדשה והמודרנית. עצם ה"ספיגה" של התרבות הישנה לתוך החדשה מעניק לה תוקף מחודש. ב"אן א היים" הביקורת על התרבות החדשה היא זו שמעניקה תוקף מחודש לתרבות הישנה. בסרט מופיעים מוטיבים דתיים רבים הממקמים את הדמויות על הציר המסורתי. הדמויות מתחילות באמירת קדיש על הבן המת, ממשיכות בהנחת תפילין, ארוחת שישי בליווי שירי ערב שבת ובמפגש בבית הכנסת. התמקדות המצלמה בדפי התפילה מדגישה את העיגון הדתי של המשפחה. על-אף שמנהגים אלו היו טמועים בתרבות, נראה כי השימוש הקולנועי בהם יוצר עוד נקודת השקה בין הסיפור לבין הקהל הצופה ומנכיח את המסורות הדתיות כחלק מחיי היום-יום של הדמויות. יתרה מכך, המוטיב הדתי מעגן את תחושת הקהילתיות ה'בין-יבשתית' של הקהל היהודי הן בפולין והן באמריקה. כל קהלי היעד של הסרט מקבלים מכנה משותף להזדהות עם המשפחה. נראה כי על-אף התרבות החדשה והחילונית בה רוב הסרט מתקיים, עדיין קיימת זיקה למסורת בצורה המוכרת מהשטעטל.<sup>712</sup>

העיגון הדתי בולט במיוחד בדמותו של הסב, אביו של אברמל, אשר קשור לשורשים אותם עזב.<sup>713</sup> הקשר אל העולם המסורתי ו'היהודי הישן' מהשטעטל מובע דרכו; מידת המסורתיות בה הוא דוגל לאורך כל הסרט מציגה קשר הדוק וחוסר יכולת להתנתק מן העבר הדתי. בבואו לאמריקה הוא מבקש מיד למצוא מקום להתפלל ומאחל למאורסים טריים להקים בית יהודי אורתודוקסי.<sup>714</sup> ה'דתיות' של הסב חוזרת כמאפיין עיקרי תוך רצונו לממש את מסורתו והדגשה על קשרו העמוק של הדור הישן לעולם המסורתי לעומת בנו שהתרחק מהדת ומתרבות מהשטעטל.<sup>715</sup> לעומת הסב, אב המשפחה הינו דמות לימינלית בין המסורת לקידמה. לבושו כבר בעיירה בפולין הינו מודרני יותר ועל-אף השתתפותו בתפילות וכיו"ב הוא מגולח וחובש כובע מודרני. גם אישתו בת-שבע מהלכת בלבושה בין העולמות – היא אומנם ממשיכה ללבוש לבוש צנוע אך בעל מאפיינים גנריים שאינם משוייכים לעולם המסורתי בהכרח ובולט שאינה עוטה מטפחת על ראשה.<sup>716</sup> לבושה ממוצב כמיושן בהשוואה לזמרת האמריקאית אך נראה כמתקדם וחילוני יותר לעומת העיירה עצמה. הזמרת לבושה בבגדים מודרניים ומוצגת בצורה מושכת וחשופה לעומת הבגדים הפשוטים של בת-שבע בפולין. הפערים בין לבושן של שתי הדמויות הנשיות חושפים שעל-אף שהלבוש המסורתי כבר לא מאפיין בסיסי של הדור הישן והעיירה, נותרים סממני צניעות לעומת החושפניות של העולם החדש – בסי.<sup>717</sup> דרך כל מאפייני הלבוש שהוצגו לעיל ניתן לראות את תהליכי השינוי וההתרחקות מהמסורת שחלים בקרב הדמויות ובתחילה גם בתוך הרעיון המרכזי של הסרט. בהמשך, התהפוכות בחיי הדמויות עם ההגירה

<sup>712</sup> דוגמה לכך הינה בתפילה בבית הכנסת או לחילופין כשדמותו של פישל מבקש לנסות את מזלו בתור חזן. בחירתו במרדף אחר מקצוע זה וחיפוש השידוך מראים זיקה שרירה וקיימת אל העולם המסורתי כפי שבא מהשטעטל. כסייג לכך רואים את תהליך השינוי התרבותי מובע למשל במודעת הדרושים ביידיש שנכתבה גם באנגלית.

<sup>713</sup> כפי שהוצג לעיל במוטיב הבית.

<sup>714</sup> כל אלו נעשים בעוד הוא מביע את רצונו לחזור לביתו – הן כחלק ממוטיב הבית והן כחלק מהיותו ב'דור הישן' שלא ניתק ממסורתו. <sup>715</sup> האמונה של הסב מתבטאת גם כאשר הנכד הצעיר לא חוזר מעבודתו בחלוקת העיתונים והאם והסב חרדים לו עד מאוד. הלחץ הגדול מוביל למחלתה של האם בת-שבע והסב חוזר מספר פעמים על כך שהרעות באות מאלוהים כעונש על התנהגותו של אברמל. גם אברמל מודה בהמשך שזהו התשלום על התנהגותו הרעה – נותר בלי אישה, בלי ילד ובלי בית ועוד יותר מכך מול נכדו בהמשך הסרט.

<sup>716</sup> דבר זה אולי אפשר להסביר מול הסרטים הפולנים-יידיים הקודמים ל"אן א היים" שיצא בשנת 1939.

<sup>717</sup> לבושה של בסי כולל כתפיים חשופות ושמלות ערב מודרניות.

מייצרות ניגוד לקו המודרני שמוצג דרך הלבוש וחזרה אל המסורת. יש עיגון של נושאי המסורת והמודרנה דרך כל המוטיבים המרכזיים של הסרט – משולב האוהבים, דמות השוליים (הסב) והמיתוס האמריקאי. השינויים שחלו באורחות החיים של המשפחה עם ההגירה משפיעים גם על הקו המסורתי. בריחת הילד הצעיר וחזרתו מנסה להשיב את המשפחה לסדרה הישנים.<sup>718</sup> הילד מחזיר לאם את כוחותיה, משיב את אברמל הביתה ומחזיר את המשפחה אל דרך הישר הלוא היא דרך המסורת והשורשים מתוך המשפחה הגרעינית. בערב שבת עורכת המשפחה הדלקת נרות בניצוח הסב, כפי שהופיע בתחילת הסרט בשטעטל, כסיום מעגלי. חזרתה של המשפחה למנהגי ה"ארץ הישנה" הינה חזרה אל דרך הישר וניסיון ליצב את הגדרת הבית ב"ארץ החדשה". לטענת הוברמן השבת האווירה של השטעטל הישן היא זו המשיבה לבת-שבע את שפיותה.<sup>719</sup> על-אף התאחדות המשפחה, התהליך שעברה לא נמחק וזאת מובע כשברקע ארוחת השישי עדיין תלויה התמונה המרמזת למוטיב המשולש המקראי.

הסרט מסתכם במסר: "הלוואי שאף פעם לא נהיה בלי בית." משפט המסמל עבור הצופה את חזרתו של האב אל חיק משפחתו כמקום הטבעי לו, אל אישתו שמתוארת כבית עבורו ובתוך כל אלו גם אל חיק המסורת והשורשים מהם באו.<sup>720</sup> יחד עם זאת ישנו סייג במסקנה הסופית שכן על-אף שחזר אברמל אל בת-שבע, המהווה סימבול לשטעטל בפולין, המשפחה מייצבת את חייה דווקא בעולם החדש באמריקה. החזרה אל המסורת מקבלת פה את האור החיובי כמסר העיקרי של הסרט.

לפי הוברמן, סיכומו של הסרט מרוכך לעומת הסיפור המקורי של גורדין. התרת הסבך מציגה את ההתדרדרות של האם אל השיגעון שמסיים את המחזה המקורי.<sup>721</sup> הסיום שבמחזה מביע קו פסימי בהרבה משבחרו יוצרי הסרט לכלול; אם בתסריט הסרט מקבלת המשפחה עדנה בשילוב שבין שני העולמות, המסורת והמשפחה בתוך העולם החדש, בטקסט המחזה המקורי המסר הוא כי לא ניתן לערוך את השינוי והמעבר אל העולם החדש. במחזה בת-שבע לא מצליחה להסתגל ופתרונה היחיד הוא שיגעון ומחשבה על חזרה אל ביתה. בבחירת הסיום המרוכך יש משמעות בפנייה אל הקהל הרחב במסרי הסרט ובעידונום לצופה. הוברמן טוען כי בסרט, דווקא כמו בסרטים הסובייטיים, אמריקה מצוירת כמעט לגמרי בתור מקום רע עבור יהודים.<sup>722</sup> זאת עולה למשל באמריקה של בסי לאברמל כי "באמריקה אין אך אחד סנטימנטלי" או יתרה מכך באמריקה כי "באמריקה אין זמן לאלוהים".<sup>723</sup> המיתוס האמריקאי ושינויי התרבותי מהשטעטל

<sup>718</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294-295.

<sup>719</sup> *ibid.*, p.249-295.

<sup>720</sup> משפט זה גם בעל משמעות עמוקה עבור יהודי אירופה שבויעים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה. לדעת גולדמן הסרט מציג את האָבל היהודי בתקופה של טרגדיה מתקרבת [Goldman, *Visions*, p.107]. כלומר, לקראת תחילתה של המלחמה. הסיום מראה תוצאה שמותרת את המשפחה בין העולמות – המסורת והתרבות מהשטעטל בתוך אורח החיים האמריקאי החדש.

<sup>721</sup> Hoberman, *Bridge*, p.295. בטקסט הקודר המקורי של גורדין, קיים סוף אכזרי יותר עבור דמותה של בת-שבע, אשר לא נכנס בעיבוד הקולנועי של התסריט שערך אלטר קציונה: בת-שבע משוחררת מבית החולים הפסיכיאטרי ומגלה כי אברמל התחתן בשנית וחונן, בנה הקטן, לא זוכר אותה עוד. בסצנה הסופית הזו היא חווה נפילה חדה במצבה הנפשי ומחליטה לחזור אל עיירתה. לאור מצבה השכנים קוראים לאמבולנס בכדי לפנותה לבית החולים שוב. עם בואו של האמבולנס הדמות חווה ריגרסיה אל התנהגות ילדותית ושמחה עזה שהיא חוזרת סוף סוף הבייתה

<sup>722</sup> Hoberman, *Bridge*, p.294.

<sup>723</sup> *ibid.*, p.294.

אל המודרנה משתלב גם במסרי המוטיב העוסק בחילון ומסורת. בסופו של דבר, הסרט מאשר את תרבות העבר ובתוכה כגולת הכותרת הוא המסורת היהודית שאליה נדרשות הדמויות לחזור.

שטרן טוענת כי חילוניותה של תעשיית הקולנוע היהודית בפולין הביאה לכך שאין עיסוק ישיר בהלכה היהודית ובמסורת.<sup>724</sup> ברם, איפיונם של הטקסים הדתיים כמו חתונה, חגים יהודים ותלבושות מסורתיות באו לידי ביטוי בצורה בולטת בסרטים היידיים-פולנים שהובאו בעבודה זו. לטעמי על-אף השילוב המובהק של המודרניות בייצוג היהודים, יש גם יחס ישיר ובולט לעולם הדתי והמסורתי דרך הדור המבוגר המיוצג בסרטים. משמעות הדבר הינה כי הקשר הרופף עליו הצביעה שטרן בין העלילות לבין הדת מוצג דווקא בצורה חזקה יותר בסרטים שהובאו כאן.<sup>725</sup> הפער הבין-דורי המייצג את הריחוק מהמסורת וקבלת המודרנה מובע גם דרך התלבושות. בני הדור הישן לבושים ברובם בלבוש בעל מאפיינים דתיים, ברמות דתיות שונות, לעומת בני הדור הצעיר הלבושים בצורה מודרנית.<sup>726</sup> יש לשער כי אם נבחן את הייצוג המספרי של בני הדור הישן מול בני הדור הצעיר ניווכח לגלות כי הוא כמעט זהה על המסך הקולנועי ולכן מביאים ייצוג של שני הצדדים; לאור הערכה מספרית גסה זו אפשר לומר כי הייצוג הדתי מול החילוני מתחלק באופן די שיווינוי בין ה"מבוגרים" ל"צעירים" ומבקש להעביר במיוחד את מסר הפער הדורי. הלבוש מייצג את השינוי שחל בין ההורים לילדים ומציג מחד מסורתיות ומאידך מודרנה ושבירת המסורת. משמעות הדבר הינה כי שני הנושאים – נושא הייצוג המסורתי דרך הלבוש ונושא ההבדל הדורי נקשרים יחדיו כתלויים זה בזה. אך יותר מכך – עצם הסימבול המודרני המוטמע בדמויות הצעירות מקבל משמעות שונה כאשר דמויות אלו מאשררות את הערכים השמרניים. רעיון ה"דווקא" שבניגוד בין לבושן והערכים המודרניים המאפיינים אותן לאורך הסרטים מקבל רובד נוסף כשהדמויות הצעירות מעניקות תוקף לערכי החברה השמרנית, המסורתית בתוך התבנית המודרנית החדשה בסוף הסרטים.

שטרן מקשרת את המתח שבין המסורת והמודרנה גם למתח שבין דור ההורים לדור הילדים כמו גם לשינוי בין אמריקה לבית הישן.<sup>727</sup> ואכן, בהקשרים רבים כמו בסרטים בהם יש הגירה ממזרח אירופה לאמריקה קיים יחס הקושר בין הבית לבין המסורת באופן ישיר ומציג בכך מעגל שמציף את תופעות המעבר, השינוי והמודרנה בתוך ניסיון שימור של ערכים שמרניים-מסורתיים ישנים בכל זאת.

### ח. חתונה, חגים ומיסטיקה

כחלק בלתי נפרד ממאפייני המסורת ניכר השימוש בחגים ובמיסטיקה. מאפיינים אלו מקבלים חלק כה בולט בסרטים שהם בגדר מוטיב חוזר בפני עצמם המשתלב עם המוטיבים האחרים. בסרטים אשר נותחו ניכר השימוש בנקודות ציון מסורתיות בחיי היהודים. בתור נקודות ציון חשובות המוכרות לכלל הקהל

<sup>724</sup> שטרן, המלודרמה הקולנועית היידיית – דיוקנה של תרבות בלא נחת, תזת מ.א., עמ' 38.

<sup>725</sup> שם, עמ' 38.

<sup>726</sup> לדעת שטרן "רוב הגברים הם גלויי ראש, והנשים אינן תמיד לבושות בצנעה". [שטרן, המלודרמה הקולנועית היידיית, עמ' 38]. אמירתה זו הינה ניתוח פשטני לשימוש הסימבולי בתחום התלבושות.

<sup>727</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 38.

היהודי הן הפכו לדרך מכוננת להצגת שינויים, גישות והתנהלות קהילתית. היוצרים ערכו שימוש בסיטואציות מוכרות אלו הכוללות חתונות, חגים ואת אופיים החגיגי כמקפצה להצגת הפולקלור כמו גם ייצוג תרבותי של הקהילה הצופה – בקרב היהודים ובקרב הצופים שאינם יהודים. המנהגים המוצגים קירבו בין הצופים לבין הסיטואציה המוצגת כייצוג ריאליסטי של חייהם כיהודים החוגגים את חגי ישראל ועורכים טקסי חתונה כטקסי מעבר של הפרט. הדוגמה הבולטת לכך היה השימוש בניצבים מהשטעטל ועריכת חגיגה "אמיתית" כפי שנערכה ב"אידל מיטן פידל" בלי ידיעתם של המשתתפים או ב"תקיעת כף" שם נעשה שימוש מוצלח גם במיקום בו צולם הסרט. ב"תקיעת כף" צילומי החוץ נעשו בעיר וילנה וטורקוב עשה שימוש משמעותי באפשרויות שעמדו לפניו; עיבוי האנשים בטקס החתונה בעזרת קבצני העיר, הצגת כיכר השוק, הכניסה לרובע היהודי ויתרה מכך צילום סצנות בבית הקברות היהודי הישן ובו גם בקבר של הגאון מוילנה. השימוש ב"ירושלים של ליטא" כחלק מרקע הסרט וציון מקומות מפתח בתרבות היהודית בעיר מאפשר חיבור אל הקהל היהודי ומיקומה של העלילה בין המסורת לבין החילון בזכות הייצוג האותנטי של הקהילה.

טקס החתונה חוזר בסרטים יידיים רבים בתוך אלו שנותחו כמו "ידישע גליקן" ו"בניה קריק" הסובייטים וכן "תקיעת כף", "אידל מיטן פידל", "הדיבוק" ו"מאמעלע" הפולנים. בנוסף, ברבים מהסרטים ישנו עיסוק בתהליך המוביל לחתונה או ברצון הדור הצעיר להינשא לבחירי ליבם.<sup>728</sup> נוגית אלטשולר טוענת כי החתונה הינה נקודת הסיום של שרשרת טקסים חברתיים אחרים הכוללים שידוך, הצעות נישואים וכיוצא בזה, וטוענת שזוהי אחת הסיבות להיותה מוטיב בקולנוע היידי.<sup>729</sup> יתרה מכך, הטקס מבטא גם את תוצרי מוטיב זוג האוהבים והמתיחות הבי-דורית כמו גם בין מסורת וחילון, מה שמבליט מוטיבים אחרים. אל טקס החתונה היהודי,<sup>730</sup> כמו גם אל הפורים-שפיל, ניתן להתייחס כאל אירועים קרנבליים.<sup>731</sup>

מיכאל באכטין (Bakhtin), תיאורטיקן התרבות הידוע, משרטט במחקריו איפיונים לקרנבל ולצחוק החל מתקופת ימי-הביניים ואילך. באכטין אומר כי ה"צחוק" הינו חלק בלתי נפרד מכל חגיגה – משתה או "פסטיבל".<sup>732</sup> מאפייני הקרנבל והמשתה מימי-הביניים כוללים אמירת אמת באופן ישיר בפני הקהל, התרסה נגד האליטה, והבאת תודעה מוסרית חדשה אל הקהל.<sup>733</sup> האלמנטים שמונה באכטין מדברים גם על הצגת מצפון חברתי חדש ונקודת מבט אחרת תוך ניצחון על ה"מעמד העליון".<sup>734</sup> איפיונים אלו, אותם מתאר באכטין אודות קרנבלי ימי-הביניים, מקבלים צורה חדשה גם בחגיגות הפורים-שפיל והחתונה היהודית. את התועלות הללו אשר מפיקה החברה מהטקסים עצמם מממשים גם יוצרי הסרטים מתוך הטקס בסרט אל הקהל הצופה; הם מעבירים ביקורת על האליטה והחברה ומציגים תודעה מוסרית חדשה דרך הקיום

<sup>728</sup> כמו אלי ופרידה ב"דורך טרערן" או גיטעלע והזמר ב"פרייליכע קבצנים". גם בסרט "אָן אַ היים" מופיע האיזכור לחתונה עתידית. ב"אָן אַ היים" פישל מחפש שידוך עם הגעתו לאמריקה והשתקעותו שם.

<sup>729</sup> אלטשולר, "חתונות בקולנוע היידי", עמ' 3.

<sup>730</sup> אלטשולר, "חתונות בקולנוע העלילתי היידי", עמ' 7.

<sup>731</sup> אהובה בלקין, *הפורים שפיל*, עמ' 121. וגם: אלטשולר, "חתונות בקולנוע העלילתי", עמ' 7.

<sup>732</sup> Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin, *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*, Editor Pam

Morris, (Hodder Education, p.194-226, 1994), p.208.

<sup>733</sup> Ibid, p209-210.

<sup>734</sup> Ibid, p.209-210.

(ולעיתים דווקא אי-הקיום) של הטקס בעלילה. דרך החגיגה הקרנבלית מוצג גם מקומם של הבדחן הקלאסי (כדמות מפתח) בליווי הכליזמרים וכחלק בלתי נפרד מההווי החגיגי כפי שעולה ב"אידל מיטן פידל" למשל. הפן הקרנבלי מקבל תרגומים שונים נוסף על החגיגה שמצוייה במהותו כפי שניכר ב"בניה קריק".

נוגית אלטשולר חקרה את נושא החתונות בקולנוע היידי כטקס מפתח בתרבות היהודית.<sup>735</sup> היא מגדירה את החתונה כטקס מכונן בתרבות היהודית המאחד בתוכו סממני תרבות ומנציח את החברה היהודית, מסורותיה ותרבותה.<sup>736</sup> לדעת אלטשולר הטקס מכיל "רגע דרמטי המאחד עצב ושמחה" ועל-כן מתאים לז'אנרים הדרמטיים והקומיים גם יחד. לטענתה החתונה הינה נקודת מפגש טעונה עבור המשתתפים.<sup>737</sup> הדוגמה הבולטת לכך הינה ב"דיבוק" בו הכלה העצובה מתארגנת לקראת החתונה, סצנה אשר מלווה בפרטים סימבוליים המדגישים את הפן המיסטי והטראגי עבורה.<sup>738</sup> לקראת חתונתה לאה הולכת, לפי המסורת, לבית הקברות כדי לכבד את מתי משפחתה ולהזמין לחתונה.<sup>739</sup> היא מבקשת להזמין גם את אהובה המת חנן אשר ביקש זאת בחלומה.<sup>740</sup> משלמדה לאה בשיחתה עם הנווד, כי באפשרותה לשאת את נפשו המתה של אהובה, היא מבקשת מחנן ('חתן שלי') שיבוא אליה וכך היא תישא את נשמות שניהם ואת נשמות ילדיהם שלא נולדו כשנכנס הדיבוק לגופה.<sup>741</sup> בתור טקס דתי המערב בתוכו מעבר והתבגרות של הדמות בסרט ושל פרט בחברה, החתונה מהווה נקודת ציון משמעותית ומדגישה את הקושי בעקבות מותו של חנן. למחרת יום החתונה שלא נערכה, וכניסת הדיבוק אל גופה של לאה, מזג האוויר משתנה והופך לשמשי כשינוי סימבולי המנוגד לסערה שאירעה כשנכנסה נשמתו של חנן אל גופה. לאה נלקחת אל רב כדי לשחררה מהדיבוק בעודה נמצאת באבל ולבושה שחורים. בסצנות אלו עולים מספר דגשים בעלילה: 1. מוצג שהדיבוק בעל דחיפות עליונה לפתרון. 2. ניכר כי הרב עצמו הינו דמות בעלת מאפיינים ייחודיים – זקנתו ועיוורונו משחקים תפקידים מרכזיים בהיותו בעל חשיבות אך מוגבל בעצמו. 3. הופעה נוספת של הנווד שמדגיש שוב כי הדברים הינם עונש על חטאו של סנדר. הרב מבקש להבין מדוע הובאה לאה דווקא אליו ואומר כי עולם שלם הולך עיוור אחריו כמו כבש עיוור שהולך אחר רועה עיוור.<sup>742</sup> הפן המיסטי מדגיש את חשיבות המיסטיקה עבור התרבות המוצגת ואת מרכזיות הרב בהתמודדות איתה כשקובע לערוך משפט עם

<sup>735</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 264.

<sup>736</sup> שם, עמ' 263.

<sup>737</sup> אלטשולר, חתונות בקולנוע היידי (תזה), עמ' 3.

<sup>738</sup> לאה בשמלת הכלה בתוך המולה גדולה כאשר עוזרות מסייעות לה להתכונן והיא קפואה במקומה. הדודה מניחה על לאה גלימה אשר צידה הפנימי הינו שחור וישמש בהמשך להדגשת התהליך המיסטי אותו עוברת הדמות באופן סימבולי.

<sup>739</sup> בראש המוזמנים אימה, לה סנדר מבקש להדגיש שגידל את הילדה כיהודיה כשרה וקעת מספק אותה לבחור למדן וחכם. נראה כאילו אמירתו מבקשת להצטדק בפני האם המתה – הוא מכיר בטעותו אך לא יכול עוד לתקנה. עוד דרך בה מנסה סנדר לכפר על חטאיו הינה בהזמנת העניים אל חתונת ביתו כי 'צדקה, תציל ממוות'.

<sup>740</sup> בבואה לבית הקברות היא מזמינה את חנן לרקוד עימה בחתונה ומכנה את המת 'חתן שלי' כמי שהוא אהובה האמיתי. הנסיבות הלא-טבעיות בהן מת מטילות פחד בקרב הדודה מפני ההזמנה.

<sup>741</sup> נפשה מתערערת והיא שרה שיר ערש לאותם הילדים שלא נולדו בעוד היא מנענעת עגלה דימוינית בעוד תמונות שגוונה של לאה מראות את כניסת הדיבוק לגופה. לאחר עלפונה משיב הנווד את לאה אל דודתה ומציג שוב אזהרה למתרחש – אין להשאיר כלה לבדה בבית הקברות. האמירה הזו מציגה כיצד הדין כבר קרה וזהו לקח שיש ללמוד ממנו. לאה הופכת חיוורת ואפאטית לסביבתה. גם היא חוזרת בהמשך על אמירתו של הנווד כסמל למתרחש כעת.

<sup>742</sup> נראה באמירה זו כי הרב מסופק ביכולתו לעזור להיפטר מהדיבוק. בנוסף, הרב שואל את סנדר את השאלה 'למה' זה קרה ומדגיש שה'איך' אינו העניין פה. הרב מנסה להבין – מי הרוח שנכנסה בלאה והאם סנדר עשה משהו שציער אותה. האב מיתמם, אך משנעמד אל מול הנווד מכיר בצורך להתוודות. הוא חוזר אל הרב ומודה כי חטא כלפי חברו ניסן ושבר את הנדר שנדרו כי לא ידע שחנן הוא בנו. הרב פוסק כי על סנדר לענות לניסן מול בית המשפט הרבני, כלומר, משפט עם המת.

המת.<sup>743</sup> טקס החתונה בסרט משלב בתוכו גם את המאפיינים המיסטיים המוכרים לקהל כחלק מתרבות אגדתית יהודית ישנה. ההישענות על סיפורי מעשיות יהודיים ישנים מהווה בסיס להצגת המסורת היהודית הקדומה, התרפקות על נוסטלגיה קהילתית-תרבותית וחיזוק מעמדו של הרב בייצוגו כפותר הבעייה. בישולי יושבים תלמידי החכמים כשהרב מסביר להם אודות הדיבוק.<sup>744</sup> הסצנה הארוכה של הוצאת הדיבוק מעבירה תחושות עוצמתיות של תהליך רוחני. לאה עומדת מהעבר השני ואוחזת בשולחנות הלימוד, בקול נמוך דבריו של חנן מדברים מתוך גרונה של לאה.<sup>745</sup> מוצג כאן טקס מאוד מדויק בצורתו – הנחיית הרב, בקשת כוחה של הקהילה והתלות באחדותה. כשהרב מתחזק בזכות ה'קהילה הקדושה הזו' כוחו אל מול הרוח מתגברת. בטקס הרב מבקש להקפיד על לבישת הטליתות ולהכין שבעה שופרות כאשר כל הסמנים הדתיים המובהקים הללו מקבלים משמעות בתוך במלחמתו של הרב מול הדיבוק.<sup>746</sup> כשנכנעת רוחו של חנן הוא מבקש שיגידו קדיש בשבילו כאשר גם בסצנה הארוכה ישנן אמוציות רבות לצידו של התהליך הטקסי-מסורתי המסודר.<sup>747</sup> עם הוצאת הדיבוק יש ניסיון לחזור אל טקס החתונה עם החתן החי אך הדבר לא צולח.<sup>748</sup> הסרט מקפיד על מסורות מדויקות ומוכרות לקהל תוך העברת ביקורת על איחוד הזוג ה"לא נכון".<sup>749</sup> לאה מקריבה את נשמתה כדי להתאחד עם אהובה המת – עם תנועת המצלמה ניראת לאה שוכבת כמתה והנווד מכריז "ברוך דיין אמת".<sup>750</sup> מותה של הכלה ואיחודה עם אהובה המת מביא להשלמת הנדר לשילוב גורלם יחדיו – אם לא בחיים או אז במוות. דין האמת שבסופה של הפרשה אינו רק הכרזה על המתה אלא הכרזה על הגזרה השווה שקיבלו זוג האוהבים. יש כאן שימוש בתפיסות המודרניות והחופשיות יותר של הדור הצעיר לאשרור המסורת – הנדר שנקבע והותר על-ידי אליהו הנביא (הנווד) מקבל תוקף חילוני של

<sup>743</sup> אירוע המשפט מנוהל בצורה מסודרת: סנדר מקבל הנחיות ללכת לבית הקברות, לקרוא ולהעיר את עזריאל המלאך ולהזמין את חברו ניסן אל המשפט בחצות. הנווד נמצא בבית הכנסת ובהיכל כולם לבושים בטליתות ומעלים אותן על ראשיהם כאקט טקסי מובהק. עם הקריאה לרוחו של ניסן נשמעות שוב שריקות הרוח שחזרו מספר פעמים בסרט ככלי להמחשת בואם של המתים. תגובותיהם תלמידי החכמים הנמצאים בבית התפילה קשות מתוך החשש מפני עיסוק בצדדים אפלים של כשף ובעבודת שטן. לצורך הגנה על הנמצאים הרב מגביל את רוחו של ניסן לאיזור תחום וממשיך לנהל את הטקס המשפטי בצורה מסודרת. הוא מבקש להסביר לרוח את טעותו של סנדר שנעשתה בלי כוונת זדון וכעת מבקש את סליחת חברו. הרב שואל את נשמת המת האם היא מקבלת את פסק הדין ורוח שורקת מנשבת שוב בוילון. הרב מכריז כי המנוח קיבל את פסק הדין אך הנווד מופיע ואומר כי המנוח לא אמר 'אמן' ועל-כן, לא קיבל את פסק הדין. בבית הכנסת נערכים לקראת הוצאת הדיבוק לפי הוראות מפורטות של הרב וכחלק מהתמודדות קהילתית עם מצבים אמונתיים ומיסטיים ייחודיים, פרידה נכנסת ראשונה להיכל ומתפללת – לאימהות הקדושות, לריבונו של עולם, לארון הקדוש ולתורות הקדושות. היא מבקשת שכל אלו יראו את כאבה של הנערה. גם פרידה נושאת עימה אשמה על מצבה של לאה – למרות האזהרות החוזרות של הנווד הדודה פעלה בצורה קלת ראש ואיפשרה, כביכול, לרוח להיכנס לגופה של הנערה. כאשר ברקע פמליית החתן החי בדרכה אל בית הכנסת כדי לערוך את החתונה.

<sup>744</sup> לפי דבריו הדיבוק מופרד מעולמינו ואסור לו לחזור עד תקיעת השופר.

<sup>745</sup> "רבי של מירופול, אני יודע כמה חזק אתה, אבל לא תוכל לשכנע אותי, אין לי לאן ללכת, כל דרכי חסומות, כל השערים סגורים. אל תענה אותי, אל תטריד אותי". הרב עונה: 'נשמה תוהה, אני מבין את כאבך ומרחם עלייך ואנסה לשחרר אותך ממלאכי החרס. אך מהגוף הזה של הנערה את חייב לצאת!'. – "אני לא אצא" מגיב חנן. כדי להשיב לרוח הרב מבקש מהקהילה את כוחה ומבקש בשמה את הרשות להוציא את הדיבוק.

<sup>746</sup> עוצמות השופרות ותפילות הרב מול הרוח העקשנית מניבות פרי והרוח אומרת שאינה יכולה להילחם עוד.

<sup>747</sup> הוצאת הדיבוק ביקשה להביא לרוח התוהה את גאולתה וגם הרב מכיר בסבלה ומבקש מחילה.

<sup>748</sup> משהוצא הדיבוק הרב מורה להתחיל בטקס החתונה שתוכנן עם החתן החי. על-אף שהוצא הדיבוק מגופה של לאה, נשמתו של חנן צרורה בנשמתה. לאה מתעוררת מעלפונה ואומרת את שמו של 'חנן'. היא שומעת קול אנהו ומשוחרת עם מקורו – היא שואלת 'מי אתה' והוא עונה כי שכן. 'רק במחשבותייך אני זוכר את עצמי' אומר קולו של חנן. שיחתה של לאה חותמת את הפרשה העצובה.

<sup>749</sup> תחת החופה נאמרות ברכות כמו ברכה על פרי הגפן, בעת שמתחיל קידוש הכלה ("הרי את מקודשת") לאה זועקת 'לא!'. אומרת כי זהו לא החתן שלה ופונה אל קבר החתן והכלה שעומד במרכז העיירה והופיע בתחילת הסרט. היא מבקשת את הגנתם של הזוג המת בעוד ההמון נרגש והרוח מסביב מתגברת. לאה מסובבת את ראשה באיטיות וכשקמה נשמע השינוי שחל בקולה – קולה הפך נמוך יותר ואמירותיה הן למעשה אמירותיו של חנן כעת: 'אתם קברתם אותי אבל אני חזרתי לכלה המיועדת שלי ולא אעזוב אותה'. הנווד מכריז כי "אל הכלה נכנס דיבוק!". האווירה האפלולית והקודרת של הסרט מתגברת עם תחילתו של גשם והיעלמות הקהל מהמקום.

<sup>750</sup> Sheila Skaff, *The law of the looking glass: cinema in Poland, 1896-1939*, (Ohio University Press, 2008), p.181. לאה מחייכת ומרימה ידיה מעלה וחנן אומר כי נפרד מגופה כדי לחזור לנשמתה. ידיה מורמות כמו בתפילה והגלימה השחורה נשמטת מעליה – כעת לבושה בשמלת הכלה לחתונה שנקבעה לה עוד טרום לידתה: 'קח את נשמתך, חתן שלי, בעל שלי'. היא נשמטת קדימה כשאביה נכנס ובוכה עליה, זועק בשמה.



אהבתם בתוך בחירה של זוג הצעירים ולהפך. השילוב של הסצנות המיסטיות והדתיות הללו משתמש בשלל המוטיבים החוזרים של הסרטים היידיים – הנווד, זוג האוהבים, הרב, הקהילה, פערי הדורות ועוד. אירוע החתונה היווה טקס דתי-מסורתי בעל סמלים דתיים-מסורתיים ומנהגים שנוספו אליהם. דוגמה לכך הינה הסיבובים שעורכת הכלה עם מלוויה מסביב לחתן ומתחת לחופה, שבירת הכוס וכן ברכות הרבנים המחנכים שנשמעות בחלק מהסרטים כתיאור סצנת החתונה. גם המנהגים המלווים את החתונה מופיעים כחלק מהטקס התרבותי – תלבושות, כליזמרים, לעיתים בדחן, ריקודי האורחים ומשתה עם במשקאות ואוכל לרוב. אלטשולר הציעה לקרוא את טקס החתונה כ"התרחשות קרנבלית" אשר כחלק ממנו ישנה פריצה של הגבולות, שבירת הסדר החברתי, שימוש ביסודות גרוטסקיים ושתייה רבה.<sup>751</sup> משמעות צד זה של טקס החתונה כמייצג למנהגי תרבות מזרח אירופאית וחושף התנהלות חברתיות כפי שמשקפות מהתוצר התרבותי של הקהילה.

אלטשולר מתארת אף את טקס החתונה כטקס מעבר המעביר את הדמויות בין ילדות ובגרות ועוד מעברי התבגרות שונים.<sup>752</sup> דוגמה לכך אפשר לראות בטקס החתונה של חוויקה בסוף "מאמעלע" עם השינוי באורחותיה: תהליך התבגרות ומעבר מחיי המשפחה הגרעינית בה גדלה להיותה אשת איש. לשיטתה של אלטשולר החתונה הינה ציר מרכזי בקולנוע כחלק מתהליך מעבר והתבגרות. יתרה מכך היא טוענת כי הדבר מדגיש "תהליך המרת זהות של חברה העוברת תהליך מהיר וחד של שינוי – חברה שנמצאת, במידת-מה, בשלב הלימינלי, בשלב ה"בין לבין", בו הקודים החברתיים מפסיקים להיות ברורים ומוסכמים".<sup>753</sup> אפשר לומר כי דווקא בגלל שלב זה בהוויית החברה, טקס החתונה מביא עיגון קווי זהות מסורתית וקהילתית אשר מוכרים לצופים ומשמרים אותם עבור הקהילה כגורם מאחד.

בסרט "מאמעלע" החתונה באה כ"סוף הטוב" של הסרט. טקס החתונה הינו סיכומו של תהליך השינוי שעברה חוויקה מהיותה 'אם' לאחיה, לאשת איש מוערכת. המוסיקה השמחה המלווה את הסצנה מכתיבה את אופי אקורד הסיום כסוף טוב בעבור הגיבורה הראשית. תכונות האופי שלה ממשיכות לבלוט גם בסצנות הסיום וגם בערב חתונתה אינה שוכחת מאין הגיעה ואת חובותיה.<sup>754</sup> סצנת החתונה מביאה לידי פיתרון את בעיותיה של חוויקה ומציגה סיום לתהליך התבגרותה והיפרדותה ממשפחתה ומהעולם הישן.<sup>755</sup> סגנון הסצנה מצביע על מימד קרנבלי לאירוע החתונה וקבלתו של השינוי שעוברת חוויקה כחלק משינוי חברתי. איחודה עם בחיר ליבה מסמל את השינוי והיציאה מהעולם השמרני הקבוע מראש לעומת סרטים

<sup>751</sup> אלטשולר, חתונות בקולנוע היידי (תזה), עמ' 7. דברים אלו חוזרים בסרטים כמו "אידל", "מאמעלע", "בניה קריק" ואפילו בסרט הטרגי "הדיבוק" בו ישנן חגיגות בדמות ריקודי העשירים, העניים והמתים (למרות עצבותה של הכלה). ב"אידל" למשל ההכנות במטבח עונות על רצונו של הגביר גולד להציג את עושרו הרב לכל אורחיו. ב"בניה קריק" המשתה עמוס בכל טוב אך מצגי צד שלילי ואף בהמתי בהתנהלות החברתית.

<sup>752</sup> אלטשולר, חתונות בקולנוע היידי (תזה), עמ' 5.

<sup>753</sup> שם, עמ' 6. השמחה המוגזמת והיציאה ממסגרות החברה מוצגת גם ב"יידישע גליקן" כאשר הכליזמרים מובלים על-ידי מנחם מנדל ואורחים רבים שותים באירוע.

<sup>754</sup> למשל בדאגתה לאח הצעיר. היא זוכה להערכה גם מהסביבה – מקבלת מחמאות, למשל מהבדחן בחתונה, ודאגה אימהית מצד אימו של שלזינגר.

<sup>755</sup> הסרט נסגר דרך סצנה המדמה שוב שוט ארוך כפי שהוצג בפתחה. בסצנה חוויקה עוברת בין חדרי הבית במהירות בליווי מוסיקה שמחה היורדת בהדרגה כמוסיקה "יליצנית". לעומת תחילת הסרט, חוויקה לבושה בשמלת כלה ומחפשת את החתולה שלה כחלק מסגירת המעגל.

אחרים. על-אף שאין בזיווג זה מאפיין קוסמי שמוביל לאיחודם, ניכר כי זוהי התוצאה אליה מובל הקהל לאורך כל העלילה. איחוד הזוג לפי רצונותיו ולא תוך שידוך מבליט את הערכים החילוניים המשתלטים על הדור הצעיר לעומת הסרטים המוקדמים יותר ולעומת הקהילה היהודית הישנה שמוצגת בסרטים נוספים.<sup>756</sup>

### הייצוג השלילי ופתרונו

יחד עם זאת בסרטים שנדונו טקס המעבר המובע בחתונות לא תמיד מוצג באופן חיובי בהכרח. לעיתים, תחת החופה נמצאים חתן וכלה שאינם מעוניינים זה בזו והטקס לא מושלם עד סופו. לדוגמה ב"דיבוק" שם לאה, בעודה אחוזת דיבוק של אהוב ליבה המת, נאלצת להסכים להינשא לחתן אלמוני. ב"תקיעת כף" חלומה של רחל משקף את פחדה מחתונה עם לוי ממונו היא סולדת. ב"אידל" בטקס החתונה – אליו מגיעים ארבעת הכליזמרים – הכלה, טייבעלע, בורחת לבסוף ממשפחתה ומאחריותה. ב"אידל" החתונה מהווה סמל לגישה המיושנת ומציגה את ההבדל הבין דורי – בריחתה של הכלה טייבעלע מתבססת על היות השידוך כפרי של כורח ולא מתוך אהבה.<sup>757</sup> ביקורת זו מציגה את השינוי התפיסתי שחל בסיבות החתונה של הדור הצעיר. הפער בין חילון ומסורת ניכר גם בלבוש האורחים בחתונה.<sup>758</sup> המאפיינים הקולנועיים בונים את חשיבותה של החתונה בקהילה היהודית – בעת נסיעתם של הכליזמרים לחתונה היוקרתית סצנות הרכילות מציגות גודל החתונה, כמו גם סצנת הריקוד בחתונה שהייתה כרוכה בהשקעה רבה הפקתית ואומנותית.<sup>759</sup> מסצנת החתונה זו עולה החגיגה הגדולה דרך האוכל והשתייה וכן, הריקוד שמאפיין את האירוע בצורה קרנבלית.<sup>760</sup> אופייה של החגיגה עמוס באוכל, שתייה, ריקודים ומוסיקה שגם מסתירים את עצבותה של הכלה.<sup>761</sup> מי ששמה לב לשברונה של הכלה הינה איטקה כחלק מאיפיון נשיותה וחשיפת הרעות בחברה.<sup>762</sup> הכליזמרים והבדחן מוסיפים לאפקט הקרנבל של האירוע כמו גם המונטאז'.<sup>763</sup> שימוש באפקטים קולנועיים אלו מגבירים את אוירת הקרנבל העולה מהאירוע. הבדחן מציג את הריקוד המסורתי של הסבתא כחלק משימור מנהגים ומסורות וכחלק מהופעת תפקידו בעלילה.<sup>764</sup> יחד עם הייצוג השלילי של החתונה בסרט, היא מקבלת עדנה מחודשת כאשר מוצגת כפיתרון המביא סיכום לסיפורי האהבה שמסופרים בו. הפיתרון הינו התרת

<sup>756</sup> יש לזכור כי במקרה זה הפקת הסרט התחלקה בין פולין לבין ארה"ב ועל-כן מוסיפה השפעה תרבותית משינויי הקהילה היהודית שבאמריקה.

<sup>757</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56.

<sup>758</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106-107. לפי תיאורה של גולדברג סצנת החתונה נעשתה תוך שיתוף ניצבים מתוך העיירה הקרובה [Goldberg, *Laughter*, p.106-107]. אותם ניצבים הוזמנו לחתונה כאורחים ולפי הוברמן לא ידעו כי היחידה נערכת לטובת סרט, אלא חשבו כי מדובר בחתונה אמיתית [Hoberman, *Bridge*, p.240-241]. כחלק מהניסיון להציב את החתונה בצורתה האוטנטית ביותר השתתפו האורחים היו ניצבים מאנשי העיירה וחווי אוירת משתה וחגיגה. לאור זאת, בגדי המשתתפים הינם אותנטיים לתושבי המקום ומשקפים את השינוי שעובר אורח-החיים היהודי ממראה מסורתי ללבוש מודרני וחילוני יותר בקרב האורחים הצעירים לעומת המבוגרים [על אופי ההפקה של סצנת החתונה מרחיבה גולדברג בסיפורה ומציגה כיצד הקפדתו של גרין הייתה על האוטנטיות שבהתנהלות החגיגה [Goldberg, *Laughter*, p.106-107]. הדבר מעיד בצורה האוטנטית ביותר לתרבותם של אנשי המקום ברמה כמעט דוקומנטרית [Goldberg, *Laughter*, p.106-107].

<sup>759</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.106. לפי אלטשולר "הסצנה נחשבת כהישג אמנותי כביר: הפקה מרהיבה, צילום מעניין, עריכה מתקדמת ומורכבת, פסקול משובח". אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 287.

<sup>760</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106-107.

<sup>761</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמ' 286.

<sup>762</sup> והיא זו אשר תציל אותה מפני "תחפושת הכלה" שלה.

<sup>763</sup> צילומי תקריב של פרצופי האורחים, תקריב לרגלי הרוקדים, שילוב של צילום מזווית גבוהה, מוזיקה קבצית מלאת שמחה וכל זאת תוך עריכה מוקפדת להעברת תחושת החגיגה. אלטשולר, יידל נישא לאמריקה, עמ' 287.

<sup>764</sup> הניגוד הבולט מתוך ריקוד הסבתא מחזיק את טענת פער הדורות: בין הרוקדות הנשים צעירות לבושות באופן מודרני לעומת הסבתא הלבושה בצורה מסורתית.

בעיותיהם של הזוגות והמענה לרצונותיהם להתחתן עם בחירי ליבם. בכך, החתונה מקבלת מקום של כבוד מתוך העיגון המסורתי המיושן אל תוך הבחירות העצמאיות והמודרניות של הדמויות בבני זוג.

דוגמה נוספת לייצוג שלילי של החתונה עולה גם ב"ידישע גליקן" כאשר הכלה איננה מעוניינת להינשא לארוס המשוודך כי היא מאוהבת בזלמן עוזרו של מנחם מנדל. בסרט זה מסכת הטעויות מבית היוצר של מנחם מנדל מובילה להעמדתו של זלמן כחתן. בסצנות הסיום מתגלה הטעות שנעשתה על-ידי השדכנים, אשר הביאו אל טקס החתונה שתי כלות, תוך שימוש ב'קומדיית טעויות'. השלומיאיות המאפיינת את מנחם מנדל במעשיו ובניסיונות התעשרותו מובילה לאי הבנה מול השדכן השני ולצורך במציאת פיתרון מיידי – זלמן כחתן וקיום החתונה בזמן. הטעות משיבה את העלילה אל מסלול חיובי עבור זוג האוהבים הצעיר ומאפשרת להם להתאחד בטקס החתונה נגד כל הסיכויים. לעומת קובץ המכתבים "לא פידלתי" שמסתיים בטון הצורם עם כשלונם של מנחם מנדל כשדכן, בסרט דמותו של זלמן מהווה 'גלגל הצלה' המסייעת לאקורד סיום חיובי ושמח בעל חשיבות בייצוג המסורתי לקהל הצופים. גם כאן החתונה מביעה דרך חדשה, התחלה חדשה ופתרון לבעיות העבר של כל הדמויות. החתונה כטקס דתי המוכר כחגיגה ואף קרנבל עבור הקהילה היהודית, מקבל מעמד של הצלה והבאת הצדק עבור הדמויות. למרות הקשיים שהחתונה יוצרת במהלך הסרט, במיוחד לכלה בת הגביר, בסוף החתונה מצטיירת כגאולתה. היוצרים משתמשים בטקס מוכר כשיקוף ה"דרך הנכונה" והפתרון הנכון עבור העלילה ובכך גם כייצוג לחיים ולתרבות.

משמעות ההצגה השלילית הינה כי הטקס המוגדר כטקס מעבר לעיתים חושף את רצונותיהן האמיתיים של הדמויות ואולי כך מביא לתהליך התבגרותן. הטקס אמנם נחשב כנקודת ציון חברתית ומסורתית אך בסרטים אלו הוא מוצג בתחילה באור שלילי ובנימה ביקורתית – לא תמיד מתרחש לפי רחשי ליבן של הדמויות ולעיתים הוא כופה עליהן מציאות שאינן מעוניינות בה.<sup>765</sup> בכך טמועה ביקורת חברתית על מנהגי הדור הישן ודרך השדכנות המקובלת. עם התרת הייצוג השלילי וקבלת הדמויות את מבוקשן הוא מאשרר מחדש את מעמדו כטקס בעל חשיבות בתוך תנאי חשיבה חדשים עבור החברה. יש פה שילוב של המודרנה עם הטקס המסורתי כשהדמויות מרוויחות משני צידי הניגוד. בייצוגן לקהל שעובר תהליכים דומים, הכלי הקולנועי מאפשר או מציע פיתרון קהילתי לחברה תחת שינוי מחשבתי.

הצגה שלילית אחרת מופיעה דרך ההיבט הקרנבלי שהוזכר לעיל. הפן הקרנבלי לעיתים הוא מקבל פן של הגזמה על מנת להדגיש את גודל הטרגדיה שסביבו, כמו למשל ב"דיבוק" הטראגי בריקודים השונים המלווים את טקס החתונה. בפעמים אחרות המימד הקרנבלי החגיגי מקבל ייצוג נוסף שמטרתה להציג את החגיגה והדמויות באור שלילי ובהמתי כמו למשל ב"בניה קריק". בסרט זה החתונה של דבורה קריק (האחות של בניה) מציגה את האופי הקרנבלי והחגיגי של האירוע אך בה בעת מודגש גם הצד השלילי. החתונה בסרט

<sup>765</sup> כפי שבולט משידוכי "נחות" שחוזרים בחלק מהסרטים.

הינה משתה גדול ופומפוזי שתואם את הלך הרוח של הדמויות הגסות.<sup>766</sup> האירוע כולל תמונות אכילה ושתיה שמלוות את החגיגה כמו גם הרמת 'לחיים' של משקאות בצד כליזמרים וריקודים. זהו משתה קרנבלי מוגזם וקיצוני שמבקר את נהנתנות המאפיונרים ותאוות הבשר שלהם דרך הסרט.<sup>767</sup> ברמה העלילתית, שכרותם של המשתתפים מאפילה על חושיהם והם לא מודעים לפרוץ השריפה במקביל בתחנת המשטרה.<sup>768</sup> בנוסף, הסרט עובר כל הזמן בין תמונות האירוע הקרנבלי לבין השריפה בכלא,<sup>769</sup> דבר היוצר פרדוקס לדעת בריקר בהצגת הפשע במקביל לטקס יהודי-דתי עם נימה ביקורתית דרך השוואה זו.<sup>770</sup> יש חשיבות להצגה זו של חיתיות המאפיונרים בחתונה, מול השריפה והכאוס בכלא.<sup>771</sup> החתונה אמנם נותנת עיגון דתי מסויים ומייצגת חלק משמעותי מאורך החיים היהודי כפי שמשקף מהסרט אך יחד עם זאת היא מציגה את החברה בצורה שלילית שדווקא פחות אופיינית להצגת טקסי החתונה בסרטים היידיים.<sup>772</sup>

בסרט "בריוועלע" החתונה מופיעה בסיפור שולי. לאחר שברחה עם אהוב ליבה המאכזב, מרים חוזרת אל אימה, מכירה באינטואיציה ה'נבואית' שלה וחוזרת אל השידוך המיועד. זהו סימבול של חזרה בתשובה; בחירת ההורים ודרך פעולתם הוכחה כנכונה לעומת הפיתוי המודרני והעיר הגדולה שהיו אשליה שהתנפצה. החזרה בתשובה מתבטאת גם בחרטה של מרים כלפי ארוסה יוד'קה כשמסכים להינשא למרות טעויותיה.<sup>773</sup> נקיפות המצפון המלוות את הכלה מציגות את החזרה למוטב ואת מסר הסרט על ה"דרך הנכונה" כאשר ברקע טקס החתונה השמחה מהולה בעצב ובגעגועים לאב שבאמריקה. הטקס בא בתור פיתרון הבעיות והחזרת הסדר על קנו. זוהי התרה של הקשר וסמל לתחילתו של גרעין משפחתי חדש, התחדשות ותקומה בקרב המשפחה הכואבת.

בטקס החתונה עולה סממן דתי-מסורתי בולט ביותר.<sup>774</sup> לפי אליקני מודגש בו ההיבט הדתי בעזרת צילומי תקריב.<sup>775</sup> הטקס מביא בסיום מאפיינים דתיים כמו כיסוי ראשה של הכלה בהינומה, לבוש הולם יותר לחתן, וכן העמדת חופה בחצר הבית כאשר בחורים אווזים בארבעת מוטותיה.<sup>776</sup> לפי אליקני, החתונה

---

<sup>766</sup> התהלוכה שאירעה ברחובות בדרך אל החתונה כללה את החתן הצנום והמפוחד, שפיגלהאגען, ואת הכלה דבורה קריק בעלת מבנה הגוף המלא שמוצגת כבהמתית. החתן והכלה מוצגים כהפכים – האחד רזה ומפוחד והשנייה מלאה ובעלת ביטחון. הכלה צוחקת בפה מלא, שותה לשוכרה ואגרסיבית בניגוד אל החתן המבולבל, הביישן והפחדן.

<sup>767</sup> דוגמה לכך טמונה בנשים הסובבות בצמידות את אבי הכלה ואת בניה קריק עצמו. כמו כן הדבר עולה גם באכילה הבהמתית המוצגת של המשתתפים במשתה. החגיגה המוגזמת מוצגת גם דרך כמויות האוכל והשתיה הרבים והתנהגות בהמתית של אכילה בלתי נגמרת. תקריב לנגן החצוצרה והגשת אוכל ושתיה אלכוהולית רבים לקצין מבליטים התנהגות וולגרית קיצונית.

<sup>768</sup> דוגמה לשכרותם מובעת דרך אבי הכלה אשר מנסה להשקות סוס במשקה אלכוהולי בעוד הוא מריח שריפה ומתעלם מכך. עוד רואים כי מלמדים אורחת להשתמש באקדח. גם בניה מתייחס בצנינות אל השריפה שפרצה.

<sup>769</sup> לפי בריקר בסיפוריו של באבל האירועים האלימים כוללים גם ניצחון וחגיגה, [והוא מדגים זאת בסיפורים שונים של באבל. Briker "The underworld", p.128] כשהדבר מופיע אפילו ברגעי טרגדיה, למשל בהלוויה, שהופכת לסוג של אירוע קרנבלי, *ibid.*, p.128.

<sup>770</sup> *ibid.*, p.122.

<sup>771</sup> *ibid.*, p.128. במיוחד בולט הניגוד המוסרי שבין שני האירועים המתרחשים במקביל – חתונה כאירוע חשוב ומסורתי לעומת פשע. שימוש

בסצנות מנוגדות שכאלו מופיעות גם בסרט הפולני "מאמעלע" שם נערך שוב במקביל לסעודת הסוכות.

<sup>772</sup> מוצג כמשתה המוני וברברי והטקס הדתי לא נראה כלל על המסך בניגוד לחתונות המופיעות בסרטים היידיים המזרח אירופאיים שנתחו בעבודה זו.

<sup>773</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62-63. לא זאת בלבד שהבחור התמים מסכים לקבלה ולהינשא לה, הוא גם מבין כי היא פעלה בצורה שעלולה לבוות אותו ומבקש שלא לדעת, גם כשהיא רוצה להכות על חטא.

<sup>774</sup> הצד הדתי-מסורתי לא נשכח מהסרט; בחיי היום-יום ניכרות מסורות יהודיות כמו תפילה או נטילת ידיים ומסתכם בסצנת החתונה.

<sup>775</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p.144.

<sup>776</sup> הטקס מלווה בהחזקת נרות על-ידי חלק מהמשתתפים, ככל הנראה כמנהג המקושר עם הצד הדתי של הטקס. ב"יידישע גליקן" למשל לאחר שמנחם מנדל מדייק אחדים מהנרות הוא עובר "לנצח" על האירוע בצורה מצועצעת; שולף מכיסו מטפחת ומניף בה כבמקל מנצח. הסגנון בו בחר מיכאלס לאפייין את התנהגותה הפיזית של הדמות בסצנות אלו מצביעה על נימה גרוטסקית של הגיבור.

באה כחלק ממאפייני הקולנוע היהודי באותן שנים מה ששימר את הטקס כחלק מרכזי המדגיש את ההמשכיות התרבותית של היהודים על-אף עוניים הכלכלי.<sup>777</sup> היבט נוסף לטקס החתונה הוא המערכת החברתית הכרוכה בטקס. הצורה הבולטת בה הדבר בא לידי ביטוי הינו נישואים המושתתים על מעמדות. הדוגמאות לכך רבות; שידוך האמריקאי או לחילופין שידוכו של וולווה המוצע לגיטעלע ב"פרייליכע קבצנים" בעקבות ההצלחה העתידית של שדה הנפט. השידוך המוצע לאסתר ב"פורים-שפילער" בעקבות התעשרות המשפחה. גם ב"תקיעת כף" מעוניין לויך להינשא לרוח'לה כדי לשמור לו את אוצר הקצין שאביה החביא בביתם. ב"דיבוק" מעמדם המשפחתי של לאה בעקבות התעשרות אביה מביא לרצונו להשיא לה בחור בעל ממון ובכך לשמור על המעמד הגבוה. גם כאן טקס הנישואים מסמל את ה"עיסקה" לטובת איחוד משפחות ושמירת מעמד. ביטוי השדכנות המעמדית הזו מביא צד נוסף בתוך הביקורת החברתית על מנהגים ישנים שכוללים שדכנות והיצמדות למסורת מיושנת.

### החגים

החתונה מקבילה גם לאיזכורי החגים והצדדים המיסטיים בסרטים. המיסטיקה טמונה בדמויות קוסמיות לרבות דמויות השוליים, הנוודים, הרבנים וכיו"ב. החגים הינם טקסים מרכזיים בעלי משמעות דתית ותרבותית (כמו החתונה) אשר מוכרים עבור הקהל הצופה ומשמשים מנוף ליוצרים להעברת מסרים מרכזיים לקהל. השמירה על מאפיינים הקושרים בין עלילת הסרט לבין האופי ה"יהודי" של תכניו עולה גם מתוך דמויות המייצגות קו דתי לרבות דמות הרב, הילד הלומד בחדר או הדמויות המבוגרות בעלות הסממנים הדתיים יותר וכך המוטיב מתכתב עם דמויות המפתח שזוהו בסרטים ועם המוטיבים המרכזיים. חגים רבים עולים במסגרת הסרטים היידיים כגון: פורים, פסח, יום כיפור, סוכות, ויום השבת. שטרן אומרת כי הייצוג של המסורת בסרטים הינו שריר וקיים בצורה שמשמרת סממנים דתיים מרכזיים כמו בית הכנסת, ליל הסדר ועוד.<sup>778</sup> כל אלו נעשים לאו דווקא בצורה ההלכתית שלהם אלא כסימבולים לתפיסה המקובלת של הערך המסורתי המיוצג. סממנים אלו, לדעתה של שטרן, בעלי חשיבות להצגת הזהות היהודית ושמירה על הקשר עם הקהילה היהודית.<sup>779</sup> גם חוקרים נוספים זיהו את מוטיב החג החוזר ברבים מהסרטים היידיים. גולדמן אומר בעבודת הדוקטורט שלו כי "בכל הסרטים של גרין יש לפחות מנהג יהודי אחד",<sup>780</sup> ובזאת הוא כולל גם את טקסי החתונה כמו גם "ה'סדר' ב"בריוועלע דער מאַמען", הסוכה ב"מאַמעלע" והפורים-שפיל ב"פורים-שפילער".<sup>781</sup> לדעת גולדמן הקשר של היהודים אל הדת והמסורת הינו נושא מרכזי בסרטיו של גרין, נושא מרכזי בעם היהודי והכוח המושל בכל הקולנוע היידי.<sup>782</sup> גרוס מוסיף ואומר כי

<sup>777</sup> Alikhani, Alikhani, "The Crooked Road", p.144. וגם: אלטשולר, חתונות בקולנוע היידי (תזה).

<sup>778</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 38.

<sup>779</sup> שם, עמ' 38.

<sup>780</sup> Eric Goldman, "A world history of the Yiddish cinema", (PhD diss., Mich.: University Microfilms International, 1979), p.134-135.

<sup>781</sup> ibid, p.134-135.

<sup>782</sup> ibid, p.134-135.

"הסרט היהודי בפולין התרכז מאז ומתמיד בנושאים יהודיים, ומעולם לא חיפש נושאים שאינם חלק בלתי נפרד מהווי העם היהודי." <sup>783</sup> הוא מזהה כי הסרטים לא זנחו קשר למסורת תוך שימת דגש על חתונה וחגים. זאת על-אף שנוצרו על-ידי יוצרים יהודים חילוניים שעברו תהליכי מודרניזציה וביקשו גם להציג פן מודרניסטי. <sup>784</sup> גולדמן טוען כי השמירה על קשר עם היהדות וקשר עם המסורת והמנהגים היא חלק ממסריו של הסרט "בריוועלע דער מאַמען". <sup>785</sup> לדעתי את טענתו אפשר לראות גם כמסר חבוי בסרטים הנוספים בהם חוזר טקס דתי או חג: המסר העיקרי של אחדות ואיחוד גם בתוך הקשיים המוצגים לאורך כל הסרט, כלומר, אפילו בזמנים של קושי ויאוש המסורת תאחד משפחות. <sup>786</sup> דוגמה טובה לכך עולה מתוך הסרט "מאמעלע". על-אף המאפיינים המודרניים והחילוניים שבו הוא מאשרר מחדש את דרכי המסורת דרך חגיגת הסוכות ומציב את המוסר והיושר כבלתי נפרדים מה"דרך היהודית" המסורתית. בהיבט המסורתי מוצג חג הסוכות המשתלב בהצגת מאפיינים דתיים מובהקים של המסורת היהודית. <sup>787</sup> הסרט מביא את חגיגת החג ונותן מקום לתפילה ולהדלקת הנרות בסוכה כשמעגן את ערב החג בסרט כטקס של מסגרת מסודרת למשפחה בפרט ולקהילה היהודית בכלל. בעריכת הסרט הוכנס הניגוד שבין ארוחת החג לבין הפריצה של מקס כץ וחבורתו לחנות הנערכות במקביל ניגוד קולנועי שמדגיש ניגוד ערכי בתוך הקהילה היהודית. <sup>788</sup> ההקבלה בין שני האירועים משולבת במוסיקת שירה המדמה תפילה יהודית או זמירות ומקנה אווירה של חזרה אל דרך המסורת ודרך הישר יחד עם חזרתו של זישע מ"חיי הפשע" אל המוסר בחיק המשפחה ואל ערב החג. מתוך אירועים אלו הסרט המודרני מאפשר חזרה אל המסורת מתוך נקודת מבט מתקדמת המאשררת את השמרנות הישנה.

מאפיין חשוב שעולה בסרטים הוא הפן המיסטי היהודי הבולט בעיקר ב"תקיעת כף" בו המיסטיקה עושה שימוש באליהו הנביא כמשפיע ישיר על העלילה או ב"דיבוק" כתופעה אפלה המתרחשת לכלה האבלה. ריקודי המתים המתרחשים בשני הסרטים הללו גם כן עונים על המימד המיסטי שבעלילות והשימוש הקולנועי באפקטים המעמעמים את דמויות ה"רוחות" או הנביאים מוסיפים למיסתורין המיסטי-יהודי. שימוש מיסטי עקיף הוא בסרט "מאַמעלע" בו הדמות הראשית חווה שיח עם דורות העבר של משפחתה ודרך שירת סבתה היא מגלה עוד נדבך בתוך עצמה. דוגמה מעניינת למיסטיקה כוזבת הינה ב"דורך טרערן" ובעז שזהותה כזכר או נקבה מתחלפת לאורך כל הסרט. <sup>789</sup> בתוך כל אלו חשוב להעלות סייג על הסרטים הסובייטים אשר יצאו תחת משטר הצנזורה של המפלגה הקומוניסטית. תחת אידיאולוגיית ה"אנטי-דת"

<sup>783</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 102.

<sup>784</sup> שם, עמ' 104.

<sup>785</sup> Goldman, "A world history", p. 134-135.

<sup>786</sup> *ibid.*, p. 134-135.

<sup>787</sup> בערב החג יושבים בסוכה ליד שולחן ארוך הרבה מאנשי הקהילה בלבוש מסורתי בעוד רב נושא ברכות ותפילה בלשון הקודש.

<sup>788</sup> בעת ביצוע הפשע חוויקה עוקבת אחר אחיה הצעיר, זישע, המנוצל על-ידי כץ בגלל "יכולות ידיו המהירות". ב"שלומיאליות" שלה ובהתנהלותה המגושמת חוויקה נופלת במהלך המעקב ומפילה עצים על הפורצים ועל אחיה ומחלצת אותו ללא פגע. האיפיון הגרוטסקי של תנועותיה מביא לפעולות בעלות השפעה חיובית ומציל למעשה את המצב.

<sup>789</sup> על-אף שבמקרה זה העלילה מציגה לקהל באופן ברור את רצף האירועים, הדמויות עוזן מולכות שולל תחת מעטה מיסטי היושב על ענף באמונה היהודית.

לא יצאו סרטים בעלי מאפיינים דתיים-קהילתיים בצורתם החיובית ובייצוג מאחד. יתרה מכך אף הגדילו לעשות בסרט "נתן בעקער" בו הדיון על יום השבת כיום מנוחה מדגיש את חוסר החשיבות והמעמד של היום כיום מסורתי או דתי. במקרה הסרט היידי האחרון בברה"מ שבירת מאפיין מפתח בתרבות היהודית, כמו יום השבת, הינו הצבת האידיאולוגיה הקומוניסטית הגלויה בצורה הברורה והחזקה ביותר. זוהי הקנייה של הערכים החדשים החשובים ליהודים על גבי הדת כמסורת העבר. ועדיין, על-מנת לעגן את אותם ערכים חדשניים, הסרט עושה שימוש במאפיין תרבותי-דתי בלתי מעורער ומוכר של הקהילה היהודית.

#### 4. סיכום

במחקר זה ביקשתי לזהות מאפיינים משותפים אשר חוזרים בסרטים היידיים במזרח ומרכז אירופה בין השנים 1924-1939. דמויות המפתח והמוטיבים המרכזיים מעניקים תבנית לסרט היידי אשר משקפים את רוח התקופה, את ערכי היוצרים ואת הייצוג התרבותי של קהל היעד. התבנית שהונחה בעבודה זו מציגה מגוון מוטיבים ודמויות המשרתים מסרים וערכים לקהל היהודי ולצופים ככלל. זאת ועוד, תבנית הסרטים מעידה על קווי דימיון ושוני בין מוקדי העשייה וממנה ניתן לדלות מסרים חבויים וגלויים המשקפים את החברה היוצרת והצורכת של המוצר הקולנועי.

דמויות המפתח שחזרו במירב הסרטים היו דמויות שוליים מגוון לרבות סב וילד, נודד, ודמויות בעלות יכולות קוסמיות אשר שימשו להעברת ביקורת חברתית. דמויות אלו חיזקו וחוזקו על-ידי מוטיבים מרכזיים כגון: מוטיב זוג אוהבים כפורץ גבולות השטעטל הישן ודרכי השידוך המסורתיות; מוטיב החתונה; מוטיב ה"שמועות" והקהילה; מוטיב ההגירה והמיתוס האמריקאי ונושא שימור אחדות המשפחה עם ההגירה (כלקח המכה על חטא); מוטיב הפער הבין-דורי וייצוג המסורת והמודרנה ועוד. כל אלו נשזרו יחד למטרת העברת מסר חברתי אחוד נגזרו לתוך תבנית המשלבת עולם ישן וחדש בסרטים היידיים המזרח אירופאיים. הסרטים היידיים הציגו תופעות חברתיות ושינויים שהיו מוכרים לקהל בזמן אמת, ביקרו את התחלואות בחברה, שימרו מאפיינים מסורתיים ובכך אישרו מחדש ערכי בסיס של הקהילה היהודית.

הסרטים משמרים בתוכם איזכור כזה או אחר לאופי המסורתי השייך לחלק מרכזי בקהילה היהודית. המסורת לא באה לבדה אלא נושאת גם את הקונפליקט שבין מסורת למודרניזציה,<sup>790</sup> ומכילה 'מאגרי' נושאים יהודיים.<sup>791</sup> רובם של הסרטים עוסקים בתרבות היהודית המשלבת בתוכה מנהגי מסורת ומציגה את התקבלות המודרנה בתוך החברה שבמקורה הייתה מסורתית.<sup>792</sup> על-אף שעולם הערכים והמוסר הוא חלק בלתי נפרד מהקולנוע היהודי, אין המסקנה הסופית בסרטים כבהכרח של דבקות רק במסורת בצורתה השמרנית ובקהילה היהודית הסגורה בשטעטל. לעיתים, על-אף שמוצג ערך אחדות המשפחה הגרעינית ושימורה, הדבר מלווה בביקורתיות ובתהליך הינתקות מהמשפחה או מסימבול הבית. המערכת החדשה שמציעים הסרטים המהללת בתחילה את המודרנה, מתבררת בהמשך כממשיכה את המערכת הישנה או משכפלת אותה.<sup>793</sup> כלומר, לצד האיזכורים המסורתיים, התקבלות המודרנה הופכת למרכיב פעיל בתוך הייצוג של הקהילה היהודית בפולין ובבריה"מ. שני הצדדים הללו מתקבצים לכדי תבנית היברידי

<sup>790</sup> כפי שמדגים הוברמן בסרט "תקיעת כף". בתוך: Hoberman, *Bridge*, p.80.

<sup>791</sup> Hoberman, *Bridge*, p.80.

<sup>792</sup> "הדבר שהסרטים לא זנחו בשאיפתם למודרניזציה של הנושאים", אומר גרוס, "הוא כל הקשור במסורת היהודית". גרוס, *תולדות*, עמ' 104.

<sup>793</sup> דוגמה לכך ניתן לראות למשל בתהליך שעוברת חווקה ב"מאמעלע" בו היא זקוקה להיפרדות מסויימת מניהול משק הבית שלה. דוגמה נוספת מופיעה גם בסרטים בהן חוזר מוטיב ההגירה ובהם העזיבה את הבית והעיירה אשר מנתקת את המשפחה מערכי המוסר והמסורת הידועים לה. דוגמה לכך הינה השינוי שחל ב"א בריוועלע דער מאמען" עם קבלתה את העולם החדש אליו הגיעה באמריקה. דווקא בסרט "אן אַ היים" הלקח המועבר לצופים שקושר בין ערכי המסורת אל המשפחה, אל הבית ואל השטעטל הוא זה שמציג את הדבקות עליה מדברת שטון ובה בעת גם מלווה אותה בנימה צורמת לאור שגעונה של האם בסופו של הסרט.



המשלבת בין הישן לחדש. הסרטים ממחישים תהליך של הצגת ביקורת, הילולת המודרנה, ולבסוף שילוב של ערכי המסורת בתוך התבנית המודרנית החדשה של החברה היהודית המתפתחת.

הסרטים מציגים דרך חיי היום-יום את השינוי שחל בתוך הקהילה היהודית בין דור ישן לדור חדש ובין מסורת לחילון ומודרנה בהתאמה. אך לא זאת בלבד. דרך שינויים אלו הקו החילוני והמודרני שנבע מתוך קהילת היוצרים גיבש אישור מחודש של ערכים מסורתיים שנדחקו לשוליים. בתוך השינוי התפיסתי שחל בקרב הצעירים היהודים ומוצג בסרטים, המסורת מקבלת נופך חדש ונשזרת יחד עם ההחלטות העצמאיות. הדוגמאות הבולטות לכך עולות מתוך השידוכים אשר בתחילה מעבירים ביקורת על השיטה המסורתית והישנה, דוגלים באהבה החופשית והבחירה העצמאית של הצעירים ובהמשך מוצגים כגזרה מלמעלה שמאשררת את הבחירות האישיות. כל זוג צעיר שמעוניין להינשא מקבל לבסוף את הגושפנקא מנווד או מהחלטה אלוהית שקדמה לו. הבחירות האישיות מקבלות חיזוק חיובי ובתוכן מאפשרות לפן המסורתי להיכנס ולהיות מרכיב בלתי נפרד מהן. היוצרים למעשה הפכו את המודרנה למקדמת המסורתיות – הם הדגישו בחירה אישית ואז הציגו כי הבחירה הזו גם נבעה מהמקום האמוני הטמון בתוכה. לפיכך, הקולנוע היידי דוגל בגישת מסרים ש"הכל ידוע מראש והרשות נתונה" – הצעירים מקבלים את מימוש אהבתם במסגרת הקדושה האלוהית הנדרשת. כך, פועלים יחדיו המוטיבים והדמויות כדי להשאיר את רלוונטיות המסורת והשמרנות בתוך המסגרת המודרנית החדשה והבלתי נמנעת. המוטיבים שהונחו בעבודה זו הינם כלי בידי היוצרים לשימור המסגרת הקהילתית-יהודית. ההישענות הנוסטלגית על סיפורי העבר איפשרה ביקורת חברתית עכשווית תוך חידוש הערכים שמרניים במקביל ותוך הקניית פרשנות מתקדמת במסגרת המוכרת ליוצרים החילוניים.

בנוסף לאלו, ממחקר זה עולה כי הסרטים היידיים משתמשים במאפייני בסיס דומים בשני מרכזי התעשייה הגדולים – פולין וברה"מ. בשני המרכזים עשו שימוש במוטיבים קהילתיים, דמויות שוליים חברתיים והגירה כחלק מקווי העלילה הראשית ומוכרים ליוצרים ולקהל. בעוד בפולין הנושא שירת את הערכים השמרניים המסורתיים בתוך המודרנה, הסרטים היידיים בברה"מ הלכו ושירתו יותר ויותר את הערכים המתירניים עם האידיאולוגיה הקומוניסטית שמכתיבה המפלגה כערך עליון, גורם מאחד וקו שמרני. כלומר, הערכים האידיאולוגיים הקומוניסטיים מתיישבים בהקבלה לאלו המסורתיים-יהודים בייצוגם החיוני לחברה היהודית בסופם של הסרטים. תבניות הסרטים הכמעט זהות יצרו בסיס משותף לקהל יהודי כלל-עולמי, למטרות אידיאולוגיות וערכיות שונות היושבות על אותו הציר השמרני המוצא מקומו המחודש בתוך הקידמה והמודרנה.

## 5. רשימת קיצורים

"אידל מיטן פידל" – "אידל"

"א בריוועלע דער מאמען" – "בריוועלע"

"דער דיבוק" – "דיבוק"

"דער פורים-שפילער" – "פורים-שפילער"

"נתן בעקער פארט א היים" – "נתן בעקער"

## 6. ביבליוגרפיה

- אבישר, אילן, *אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי*, תל-אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1995.
- אהרוני, אריה, "גלגולי מנחם מנדל", בתוך *שלוש עליכם: כתבים – מנחם-מנדל*, תל-אביב: ספרית פועלים, משכל – ידיעות אחרונות, ספרי חמד, עמ' 7-12, 1997.
- אטינגר, שמואל, *עיונים בתולדות היהודים בעת החדשה: בין פולין לרוסיה (כרך שני)*, ירושלים: מוסד ביאליק ומרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, תשנ"ה – 1994.
- אלטשולר, מרדכי, "מן המהפכה עד לגמר מלחמת-העולם השנייה", *התפוצה: מזרח-אירופה*, עורך יעקב צור, ירושלים: כתר, עמ' 21-63, 1976.
- אלטשולר, מרדכי ומנדלסון עזרא, "יהדות ברית-המועצות ופולין בין שתי מלחמות העולם: ניתוח השוואתי", בתוך *עיונים ביהדות זמננו*, ירושלים, עמ' 53-64, תשמ"ד.
- אלטשולר, נוגית, "חתונות בקולנוע העלילתי היידי ובקולנוע העלילתי הישראלי עד שנת 1977", בהנחיית מרקוס זילבר. חיפה: חמו"ל, עבודת גמר- אוניברסיטת חיפה, החוג לתולדות ישראל, 2009.
- אלטשולר, נוגית, "יידל נישא לאמריקה; שרוליק מאורס לאדמה: חתונות בקולנוע העלילתי היידי ובקולנוע העלילתי הישראלי במחצית הראשונה של המאה העשרים", בתוך *עיון ומחקר בהכשרת מורים* 13, תשע"ג, עמ' 261-311, 2012.
- אלכסנדרוביץ, דב, "פשר החלומות לפי פרויד וכיום", בתוך *פסיכואנליזה: הלכה ומעשה*, עורך יוסי הטב, תל-אביב: הוצאת דיונון - אוניברסיטת תל אביב, עמ' 255-264, 2003.
- אלרואי, גור, *המהפכה השקטה: ההגירה היהודית מהאימפריה הרוסית 1875-1924*, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשס"ח 2008.
- אריאלי-הורוביץ, דנה, *אמנות ורודנות: אוונגרד ואמנות מגויסת במשטרים טוטליטריים*, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, ההוצאה לאור, תשס"ח 2008.
- בארת, רולאן, "הרטוריקה של הדימוי החזותי", בתוך *תקשורת כתרבנות: מקראה*, עורכות תמר ליבס ומירי טלמון, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 259-271, 2003.
- באבל, איסאק, *כל הכתבים: כרך ראשון, סיפורים*, תרגום חמוטל בן יוסף, ירושלים: הוצאת כרמל, 2008.
- בלקין, אהובה, *הפורים שפיל: עיונים בתאטרון היהודי העממי*, ירושלים: מוסד ביאליק. עמ' 130-146, 2002.
- ברטל, ישראל, "אפיקי חילון בחיי יומיום – מבוא", בתוך *זמן יהודי חדש*, כרך א', ירמיהו יובל ואחרים (עורכים), ירושלים: כתר, עמ' 242-243, 2007.

גורלי, משה, "הערש-לייב גאטליב, בדחן וזמר עממי", *דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות*, 4 (בי'): 361-363, 1965.

גירץ, קליפורד, "תיאור גדוש: לקראת תיאוריית תרבות פרשנית", בתוך *תקשורת כתרבות*, כרך א'. עורכות תמר ליבס ומירי טלמון. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 41-63, 1990/2004.

גרוס, נתן, *תולדות הקולנוע היהודי בפולין, 1910-1950*, עורך ראובן אשל, ירושלים: מאגנס והאוניברסיטה העברית, 1990.

דולינקו, דפנה, "טראומה וייצוגיה בקולנוע האידי בפולין, 1924-1949", *סליל*, 1 (אביב 2008), עמ' 58-75, 2008.

הרצברג, ארתור, "מדוע היגרו יהודי מזרח אירופה לאמריקה?", *גשר: כתב-עת לענייני יהודיים*, ל"א (112): עמ' 46-49, 1985.

זיו, אבנר, *המשמעות הפסיכולוגית של ההומור היהודי* (מחקר), תל-אביב: המכון לחקר עמנו, 1988. זיכר, אפרים, "על חייו של באבל, עלייתו המסחררת וגורלו הטרגי", בתוך *איסאק באבל: כל הכתבים*, כרך ראשון, ירושלים: הוצאת כרמל, 2008.

זנד, שלמה, "הטוב הרע וההיסטוריון: הרהורים על זמן וזיכרון בקולנוע", בתוך *קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים?*, עורכים חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן, ירושלים: מרכז שז"ר, 2004.

יוסוב-שלום, מירי, "ההומור היהודי- היידישאי והתיאטרון במזרח אירופה", *לימודים – כתב עת וירטואלי לענייני חינוך והוראה*, גיליון מס' 7 - תמוז תשע"ג - 6/13, 2013.

יסיף, עלי, *חקר הפולקלור ותהליך חילונה של התרבות היהודית בעת החדשה*, מחקרי ירושלים בספרות עברית (2013): 485-501, 2013.

לוריא, שלום, "הרהורים על מהותו של מנחם-מנדל ומעשיו", *חוליות: דפים למחקר ספרותי יידיש ותרבותה*, 11: 195-198, 2008.

מורלי, יהודה, "מה מאפיין משחק קומי? המקרה של מולי פיקון (1898-1992)", *הומור מקוון: כתב עת מדעי לחקר ההומור – גיליון מס' 7 | דצמבר 2016*.

מנדלסון, עזרא, "פולין", *התפוצה: מזרח-אירופה*, עורך יעקב צור, ירושלים: כתר, עמ' 169-209, 1976. ניגר, שמואל, *שלום עליכם - עיונים ביצירותיו*, תירגום צבי ארד, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תשכ"ח.

סובר, אריה, *הומור: בדרכו של האדם הצוחק*, ירושלים: כרמל, 2009.

ערן, עמירה, *פלדמן, בלהה, שלף, רינה, החלום כסלם וכסמל: חלומות ופתרונם בהגות היהודית וביצירה בת-זמננו*, תל-אביב: מכון מופ"ת תשס"ו, עמ' 149-177, 2006.

פ. לוו, "הירש בן דוד לקרט - לזכר בריון יהודי", *חזית העם* (יא) תמוז תרצ"ב, עמ' 3, 15 יולי 1932.

פינקוס, בנימין, *יהודי רוסיה וברית-המועצות: תולדות מיעוט לאומי*, ירושלים: מוסד ביאליק, מרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1986.

- פרו, מארק, "הסרט: ניתוח נגד של החברה?", *זמנים* 39-40, עמ' 100-111, 1991.
- פרוש, איריס, "על בדחנים ושירה: בין אתנוגרפיה להיסטוריוגרפיה של הספרות", בתוך *עתות של שינוי - ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית*; קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, עורכים גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלזמן, קרית שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, עמ' 75-115, 2008.
- קרטני, אריאלה, *הבדחן*, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1998.
- רימור, מרדכי, "הומור – בראי הפסיכולוגיה והחברה", *כוורת* 18: 25, עמ' 25-29, 2010.
- שטיינוד, יחיאל, *ספרות ההומור בידיש ובעברית בקרב יהודי מזרח אירופה ומקורותיה*, אוניברסיטה עברית: החוג לידיש, הומור מקוון, 4: 45-59, 2014.
- שטרן, זהבית, "המלודרמה הקולנועית היידיית – דיוקנה של תרבות בלא נחת", תזת מ.א. בהנחיית אברהם נוברשטרן, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2005.
- שטרן, זהבית, "רוחות רפאים על מסך הקולנוע: לשאלת הזיכרון בסרט "הדיבוק" (1937)", בתוך אל נא *תגרשוני; עיונים חדשים ב"הדיבוק"*, עורכים דורית ירושלמי ושמעון לוי, תל אביב: ספרא, עמ' 198-219, 2009.
- שלום עליכם, *מוטל בן פייסי החזן*, תרגום אברהם יבין, תל-אביב: עם עובד, עמ' 53-60, 1999.
- שמרוק, חנא, *שלום עליכם: מדריך לחייו וליצירתו*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980.
- שקד, גרשון, "ווי זאגט די מאמע: "שלים-שלימזל דורך טיר און דורך טויער", *חוליית: דפים למחקר ספרות יידיש ותרבותה*, 8: עמ' 137-160, 2004.
- Alikhani, Barbara, "The Crooked Road to Jewish Luck", in Sylvia Paskin ed., *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, Michigan, Five Leaves: 1999, p.137-152.
- Alpert, Micahel, Freylekhs on Film: The portrayal of Jewish traditional dance in Yiddish cinema, in Silvya Paskin, ed., *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, Michigan: Five Leaves, p.131-136.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich, *The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*, ed. Pam Morris, Hodder Education, p.194-226, 1994.
- Bemporad, Elissa, "Becoming Soviet Jews the Bolshevik experiment in Minsk", EBSCO Industries, Bloomington: Indiana University Press, pp.49-70, 2013.
- Bauer, Ela, "The Jews and the silver screen: Poland at the end of the 1920s", *Journal of Modern Jewish Studies*, p. 1-20, 2016.
- Briker, Boris "The underworld of benya-krik and babel.i. 'odessa stories", *Canadian Slavonic Papers-Revue (Canadienne Des Slavistes)*, 1994 Mar-Jun, Vol.36(1-2), p.115-134, 1994.

- Gilman, Sander L., *The Jew's Body*, New York: Routledge, 1991.
- Goldberg, Judith N., *Laughter through tears: the Yiddish cinema*, Rutherford N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, c1983.
- Goldman, Eric A., "A world history of the Yiddish cinema", dissertation, Mich.: University Microfilms International, 1979.
- Goldman, Eric A., "The Soveit Yiddish Film, 1925-1933", *Soveit Jewish affairs*, vol.10 (3), p.13-28, 1980.
- Goldman, Eric A., *Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present*, UMI research press, Ann Arbor, Michigan, 1988.
- Greene, Laura W., "Nosen Beker Fort Aheym: A Yiddish Film for a Soviet Homeland" in Sylvia Paskin ed. *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, Michigan: Five Leaves, p.153-168, 1999.
- Haltof, Marek, *Polish national cinema*, New York: Berghahn Books, 2002.
- Heil, Jerry, "Isaak Babel and his Film-Work", *Russian Literature*, Volume 27, Issue 3, 1 April 1990, Pages 289-416, 1990.
- Hendrykowski, Marek and Hendrykowski Malgorzata, "Yiddish Cinema in Europe", in *The Oxford History of World Cinema*, Nowell-Smith, Geoffrey ed.. Oxford: Clarendon Press, 1996, 174-176.
- Hoberman, James, *Bridge of light Yiddish film between two worlds*, Hanover, N.H.: Dartmouth College: University Press of New England: Published in association with the National Center for Jewish Film, 2010.
- Hoberman, James, *The Red Atlantis: communist culture in the absence of communism*, Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- Noël, Carroll, "Notes on the Sight Gag", in Horton Andrew ed., *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley: University of California Press; p.25-42, 1991.
- Ostrowska, Elzbieta, "Filmic Representations of the 'Polish Mother' in Post-Second World War Polish Cinema, University of Lodz", *The European Journal of Women's Studies*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol. 5, 1998: 419-435.
- Paskin Sylvia (editor), *when Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, Michigan: Five Leaves, 1999.

- Pevner, Chaim, "Joseph Green, The Visionary of the Golden Age", in Paskin Sylvia ed. *When Joseph met Molly: a reader on Yiddish film*, Michigan: Five Leaves, 1999, 49-68.
- Silber, Marcos, "Jews and Non-Jews in the Public Sphere in Poland (1848-1939): A Brief Prolegomenon", *Simon Dubnow Institute Yearbook*, VII (2008), 115-125, 2008.
- Silber, Marcos, "Narrowing the Borderland's 'Third Space': Yiddish cinema in Poland in the Late 1930s", *Simon Dubnow Institute Yearbook*, VII (2008), 229-251, 2008.
- Silber, Marcos, "Cinematic Motifs as seismograph: Kazimierz, the Vistula and the Yiddish filmmakers in Interwar Poland", *Gal-ed: On the History and Culture of Polish Jewry*, XXIII (2012), 37-57, 2012.
- Skaff, Sheila, *The law of the looking glass: cinema in Poland, 1896-1939*, Ohio University Press, 2008.
- Staszczyszyn, Bartosz, "The Lost World of Yiddish Films in Poland", 13/04/2014, from: <http://culture.pl/en/article/the-lost-world-of-yiddish-films-in-poland>
- Stern, Zehavit, "Rukhot Refa'im Al Masakh Ha-kesef: Li-she'elat Ha-Zikaron Ba-Seret Hadibuk 1937" (Ghosts on the Silver Screen: The Film The Dybbuk 1937 and the Question of Memory), in *Do Not Chase Me Away: New Studies on The Dybbuk*, Shimon Levy and Dorit Yerusalmi, eds., Tel-Aviv: Safra Press and Assaf Press at the Tel Aviv University, p. 212–236, 2009.
- Stern, Zehavit, "The idealized mother and her discontents: Performing maternity", in *Yiddish film melodrama*, Wayne State University Press, 2012.
- Szajkowski, Zosa, *Jews, wars, and communism*, Vol.1, Ktav Pub. House, 1972.
- Walden, Joshua s., "Leaving Kazimierz: Comedy and realism in the Yiddish film musical Yidl mitn Fidl", *MSMI* 3: 2 (autumn), 2009.

## פילמוגרפיה

- His Excellency, Grigori Roshal, USSR, 1928.
- Laughter through Tears, Grigori Gritcher-Cherikover, USSR, 1928.
- The return of Nathan Beker, (נתן בעקער פֿאַרט אַ היים), USSR, Boris Shpis & Mark Milman, 1932.
- The Yiddish cinema, United States: National Center for Jewish Film, 1991

אַ בריוואלע דער מאַמען, לאון טריסטן וגיוזף גרין, פולין, 1939.

אידל מיטן פֿידל, יאן נוינה-פשיבילסקי ויוסף גרין, פולין-ארה"ב, 1936.

- אָן אַ היים (ללא בית), אלכסנדר מרטן, פולין, 1939.
- בניה קריק (Benya krik), ו.וילנר, רוסיה, 1926
- דער דיבוק, מיכאל ואשינסקי, פולין, 1937.
- דער פורים שפילער, גיוזף גרין, פולין, 1937.
- יידישע גליקן (מזל יהודי), אלכסנדר גראנאווסקי, רוסיה, 1925.
- מאַמלע, קונארד טום וגיוזף גרין, פולין, 1938.
- פֿרייליכע קבצנים (קבצנים שמחים), לאון גיינוט וזיגמונט טורקוב, פולין, 1937.
- תקיעת כף, זיגמונט טורקוב, פולין, 1924.



נספח זה בא להציג ולפרט אודות הסרטים שנותחו בעבודה זו. זהו מידע נוסף על תוכן הסרטים אשר מאיר נתונים על ההפקה, התסריט והקהל. מתוכן נתונים אלו אפשר להבין נדבך נוסף במסרים החבויים בעלילות הסרטים. עלילות הסרטים מקבלות בנספח זה פירוט רחב יותר שמאפשר הכרה מעמיקה של הסרטים וריכוז נתוני מחקר שנאספו במהלך השנים על-ידי חוקרים שונים. בחרתי להוסיף נספח זה כתוספת מידע משמעותית אודות תוכנם של הסרטים ופירוט שאינו מופיע בגוף העבודה כחלק מהמוטיבים המרכזיים ודמויות המפתח המפורטים בה.

## סרטים פולנים

### תקיעת כף, 1924

הסרט בבימויו של זיגמונד טורקוב נקרא גם "The Vow" או "A Vilna Legend" וצולם בוילנה.<sup>794</sup> טורקוב ביים ושיחק בסרט בכל גירסאותיו.<sup>795</sup> הוא יצא לאקרנים במספר גירסאות שונות: הראשונה אילמת בשנת 1924, השנייה עם דיבוב מודבק על הגירסה הראשונה בתוספת מספר סצנות בבימויו של ג'ורג' רונלד אשר יצאה בשנת 1933.<sup>796</sup> הגירסה השלישית, 'ר-י-מייקי' (עשייה מחודשת) של הסרט בגירסה מדוברת יצאה בשנת 1937 בבימויו של הנריק שארו (Henryk Szaro),<sup>797</sup> ולא זכתה להצלחה רבה.<sup>798</sup> בעבודה זו נותחה הגירסה השנייה של הסרט שיצאה בשנת 1924 עם הדבקת הקול משנת 1933.<sup>799</sup> חוקר הקולנוע היידי אריק גודלמן אומר כי בתהליך הפקת הסרט הייתה העדפה גדולה לבמאי ממוצא יהודי לצורך הבנת השפה והתרבות.<sup>800</sup> לפי נתן גרוס הסרט זכה לביקורות טובות ברובן, לאהדת הקהל הפולני והיהודי כאחד – על אף שעסק בנושאים יהודיים – ונחשב לאחד הסרטים היותר טובים שהופקו בפולין,<sup>801</sup> כאשר בהמשך הגיע הסרט אף לארה"ב וזכה, כאמור, לגירסאות נוספות.<sup>802</sup>

הסרט משרטט את סיפורם של שני חברים אשר הבטיחו כי ילדיהם יינשאו לכשיגדלו. עם השנים ואובדן הקשר, החברים לא עומדים בשבועתם.<sup>803</sup> הילדים מנגד, משגדלו, אכן התאהבו זה בזו ורצו

<sup>794</sup> Goldman, *Visions*, p.22

<sup>795</sup> טורקוב נצר למשפחת אנשי תיאטרון מוכרת בפולין. Goldman, *Visions*, p.92. בנוסף לטורקוב משתתפות בצילומי הסרט משנת 1924 אישתו אידה קמינסה ואימה אסתר רחל קמינסקה, המשחקות גם בסרט אם ובת ומוסיפות לקאסט העשיר כפי שראה בעיני רוחו הנריק בויס (Henrik Bojem) כותב התסריט. Goldman, *Visions*, p.18. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.75

<sup>796</sup> ובהן חברת גברים שומעים את הסיפור סביב שולחן בפונדק. פירוט זה מובא אודות הסרט גם באתר המפיץ The National Center for Jewish Film

<sup>797</sup> Goldberg, *Laughter*, p.114. פירוט זה מובא אודות הסרט גם באתר המפיץ The National Center for Jewish Film

<sup>798</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 33-34

<sup>799</sup> Goldberg, *Laughter*, p.68

<sup>800</sup> Goldman, *Visions*, p.18-19. וגם: נתן גרוס, *תולדות הקולנוע היהודי בפולין*, עמ' 33; וגם: Hoberman, *Bridge*, p.75. לאחר שלא נמצא במאי ראוי, טורקוב לקח על עצמו את תפקיד הבימוי ועשה מעבר חלק מתפיסת בימוי תיאטרלית לקולנועית. בתוך: Goldman, *Visions*, p.18-19

<sup>801</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 33

<sup>802</sup> שם, עמ' 33

<sup>803</sup> Goldman, *Visions*, p.17-18

להינשא.<sup>804</sup> העלילה מונעת כל העת דרך דמותו המופיעה ונעלמת של אליהו הנביא,<sup>805</sup> בגילומו של טורקוב עצמו.<sup>806</sup> לעלילה מאפיינים דומים מאוד לעלילת המחזה של ש.אנסקי "הדיבוק",<sup>807</sup> אשר זכה אף הוא לעיבוד קולנועי הנושא את שם המחזה בשנת 1937, והפך לאחד הסרטים המצליחים ביותר בתעשיית הקולנוע הפולנית-יהודית בשנות ה-30.<sup>808</sup> לפי אתר המרכז הבינלאומי לסרטים ידיים באוניברסיטת ברנדייס, הסרט הינו עיבוד לאגדת עם מוכרת בשם 'אגדת וילנה' אשר גם הדיבוק הינו אינטרפטציה ושכתוב שלה.<sup>809</sup> גרוס אומר כי "הסרט מבוסס על האגדה התלמודית שלפיה נועדה האישה לבעלה 40 יום לפני יציאתה מרחם אמה".<sup>810</sup> הוברמן מוסיף ואומר כי האמונה המקובלת הזו אף מוצגת בסרט ומופיעה בהסבר בשקופיות הביניים.<sup>811</sup> רקעים אלו לעלילה מביאים את הקונטקסט בו נוצר הסרט ואת ההקשר התרבותי הראשוני שלו בתוך החברה היהודית כקהל היעד.

### **אידל מיטן פידל, 1936**

הסרט המצליח יצא בבימויו של ג'וזף גרין בסרטו היידי הראשון ובשיתוף פעולה עם הבמאי הפולני יאן נוויניה-פשיבילסקי.<sup>812</sup> בסרט שיצא בפולין ב-1936 מככבת השחקנית האמריקאית-יהודיה מולי פיקון.<sup>813</sup> גם איציק מאנגער נרתם להפקה בכתבת מילות השירים.<sup>814</sup> הסרט היה משובץ בקטעים מוסיקליים רבים אשר נתנו במה ליכולותיה הגבוהות של פיקון.<sup>815</sup> לפי גולדמן הסרט הצריך גם השקעה כספית גבוהה מצידו של גרין,<sup>816</sup> והיה להצלחה כבירה והוקרן ברחבי העולם.<sup>817</sup> הוא נחשב לאחד הסרטים היידיים המצליחים ביותר,<sup>818</sup> ותפס מקום מכובד בין הסרטים הפולנים המצליחים של אותה השנה.<sup>819</sup> תהליך ההפקה כלל גם גיוס ניצבים והעשרת נוף העיירה באנשים ובעלי חיים.<sup>820</sup> לפי גולדמן, גרין רצה לצלם את חיי העיירה באופן בולט בסרט כמו שנעשה בסרטים סובייטיים משנות ה-20 ותחילת שנות ה-30. לאור רצונו של גרין לצלם בנוף עיירה אותנטי נבחרה קז'ימיאז' (Kazimierz nad Wisla) כ'לוקיישן' טוב לאור ניסיון העבר הקולנועי שם.<sup>821</sup>

<sup>804</sup> ibid, p.18

<sup>805</sup> Goldberg, *Laughter*, p.114

<sup>806</sup> Goldman, *Visions*, p.95 וגם: Goldberg, *Laughter*, p.114

<sup>807</sup> Goldman, *Visions*, p.95 וגם: נתן גרוס, תולדות הקולנוע היהודי בפולין, עמ' 31, 103-104.

<sup>808</sup> Goldberg, *Laughter*, p.112 וגם: הוברמן אומר בספרו כי הסרט הוא בעל האווירה הכבדה ביותר והאומנותית ביותר בקשר הסרטים המדברים. Hoberman, *Bridge*, p.279

<sup>809</sup> פירוט זה מובא אודות הסרט באתר המפיץ The National Center for Jewish Film

<sup>810</sup> Goldman, *Visions*, p.95 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 31.

<sup>811</sup> Hoberman, *Bridge*, p.76

<sup>812</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 63.

<sup>813</sup> Goldman, *Visions*, p.90-91 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 61-62.

<sup>814</sup> Goldman, *Visions* p.91 וגם: Pevner, "Joseph Green", p.55

<sup>815</sup> Pevner, "Joseph Green", p.55

<sup>816</sup> Goldman, *Visions* p.90 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 61-62.

<sup>817</sup> Pevner, "Joseph Green", p.55

<sup>818</sup> Hoberman, *Bridge*, p.235

<sup>819</sup> Goldman, *Visions* p.92 וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 65.

<sup>820</sup> Goldberg, *Laughter*, p.106 וגם: Goldman, *Visions* p.91-92

<sup>821</sup> Goldman, *Visions* p.91 וגם: Hoberman, *Bridge*, p.239; יחד עם זאת טוענת גולדברג כי העיירה לא הייתה יהודית במהותה על-אף ששמה התקשר עם נתינת מחסה ליהודים בתקופות מוקדמות יותר בעברה. [Goldberg, *Laughter*, p.106]. הוברמן אף מוסיף שהעיירה הפכה לאהודה גם בקרב אומנים וכותבים יהודים. [Hoberman, *Bridge*, p.239]. על-אף רצונו של גרין לייצוג אותנטי, היו שתפסו את העיירה כענייה, בעיקר בקרב הקהל האמריקאי [Hoberman, *Bridge*, p.239].

לפי גולדמן השטעטל עמד כסימבול המייצג חיי קהילה חזקים ומאוחדים המתייחסים ליהדות כדרך חיים ולא רק כדת.<sup>822</sup>

במרכז הסרט עומדת איטקה (פיקון) בתור צעירה המנגנת על כינור על-מנת לפרנס אותה ואת אביה.<sup>823</sup> היא מתחזה לבחור כדי להימנע מהטרדות בדרכי הנדודים ומצטרפת יחד עם אביה לשני כליזמרים אחרים.<sup>824</sup> גרוס מתאר את דמותה כ"בעלת אופי, היודעת להיות עוקצנית כאשר יש צורך, אך בלבה היא רומאנטית".<sup>825</sup> במהלך מסע הופעותיהם של הכליזמרים הדמות מתאהבת בכליזמר צעיר המנגן עימה.<sup>826</sup> חיים פבנר מגדיר את העלילה כ"טיפוסית" לקומדיה מוסיקלית וטוען שיש בה גם מעט מסיפור אגדות פנטסטי.<sup>827</sup>

סצנת הפתיחה מציגה את שוק העיירה,<sup>828</sup> ומשם הסרט ממשיך לדרכים שבין העיירות וכן אל העיר.<sup>829</sup> סצנה זו כוללת צילומים רבים מתוך נוף העיירה האנושי והכללי. נוגית אלטשולר אומרת כי סצנת פתיחה זו מביאה סגנון סמי-תיעודי להצגת כיכר השוק המרכזית.<sup>830</sup> גם פבנר עוסק בהיבטים הויזואלים של הסרט: הוא מדגים בעזרת השימוש בנוף העיירה קז'ימיאז' וצילום הגגות את השימוש באלמנטים אומנותיים רבים, העושר הויזואלי וההשקעה מלאת המחשבה הן בסצנת הפתיחה והן לאורך הסרט כולו.<sup>831</sup>

#### **דער דיבוק, 1937**

רבות נכתב על הסרט ה"נודע והמוצלח ביותר" מתקופת תור הזהב של הקולנוע היהודי במזרח אירופה שלפני מלחמת העולם השנייה.<sup>832</sup> הסרט צולם ברובו באולפן אך את צילומי החוץ ערכו בעיירה ששימשה במה לסרטים יידיים רבים – קז'ימיאז' דולני, אותה עיירה בה צולם "אידל".<sup>833</sup> העלילה שנכתבה על-ידי ש. אנסקי בין השנים 1913-1916 הייתה למחזה שהועלה בוויילנה בשנת 1920 וזכתה בהמשך לעיבוד הקולנועי על-ידי אלטר קצזינה,<sup>834</sup> ולהד חזק מאוד.<sup>835</sup> הסרט נחשב לאחד הסרטים בעלי האווירה הכבדה ביותר כמו גם בעל השימוש באמצעים אומנותיים נכבדים כדי להעבירה.<sup>836</sup>

<sup>822</sup> Goldman, *Visions* p.91

<sup>823</sup> גרוס, *תולדות, עמי' 65*. וגם: Pevner, "Joseph Green", p.56

<sup>824</sup> .ibid, p.56

<sup>825</sup> גרוס, *תולדות, עמי' 65*.

<sup>826</sup> Goldman, *Visions* p.91. וגם: Pevner, "Joseph Green", p.56

<sup>827</sup> .ibid, p.55

<sup>828</sup> גרוס, *תולדות, עמי' 65*.

<sup>829</sup> Goldman, *Visions* p.91-92

<sup>830</sup> אלטשולר, "יידל נישא לאמריקה", עמי' 285.

<sup>831</sup> Pevner, "Joseph Green", p.56. דוגמה נוספת הינה בשימוש בתופעות הטבע כמו סופת הברקים המתארת באופן מטאפורי את סערתה של איטקה כאשר היא מגלה את אהבתה כלפי עמיתה פרוים. בתוך: .ibid, p.56

<sup>832</sup> Goldman, *Visions*, p.97. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.112; שטרן, "רוחות רפאים", עמי' 213.

<sup>833</sup> שטרן, "רוחות רפאים", עמי' 214.

<sup>834</sup> Goldman, *Visions*, p.95

<sup>835</sup> Goldman, *Visions*, p.95. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.112

<sup>836</sup> Hoberman, *Bridge*, p.279

העלילה מציגה את זוג החברים סנדר וניסן אשר נשבעו לחתן את ילדיהם אך בחלוף הזמן השבועה לא מתגשמת ונוצרים מכשולים בדרכה.<sup>837</sup> לפי הוברמן, על-פניו נראה הסרט הידוע כסיפור אהבה פשוט,<sup>838</sup> אך עם התקדמות העלילה הנושאים הטמונים בה נחשפים בעומקם. לפי סקאף (Sheila Skaff) העלילה כוללת את הסיפורים המלודרמטיים הרומנטיים שהיו נפוצים בקולנוע בתקופה ההיא, אך יחד עם זאת מכילה ייחוד בכך שמשלבת גם פנטזיה בתוכה.<sup>839</sup>

### **פרייליכע קבצנים (קבצנים שמחים), 1937**

סרט הקומדיה מושתת על תסריטו של איציק מאנגער והוצג בהשתתפות צמד הקומיקאים היהודים הנודע דוג'יאן ושומאכער.<sup>840</sup> לפי גרוס הפקת הסרט באה כתגובה להצלחת הקומדיות של ג'וזף גרין ועל-כן החליטה חברת ההפקה "כינור" להפיק קומדיה גם היא.<sup>841</sup> למרות זאת הסרט שהופק היה קצר מהסטנדרט (רק 62 דקות) דבר אשר הקשה על הפצתו,<sup>842</sup> ולדעת גרוס וסקאף אף השפיע על אופן התקבלותו בקרב הקהל ועל המפיצים למלא את השעתיים של התוכנית.<sup>843</sup> לפי סקאף הביקורות טענו שהסרט היה מלודרמטי, יחד עם סאטירה וסוג של 'שנאה-עצמית' או 'זלזול-עצמי' ביהודים, מה שהוסיף לדעתו לחוסר ההצלחה של הסרט.<sup>844</sup> ואכן, הוברמן מציע כי הכישלון של הסרט נבע מאופי הצגתו את היהודי לפי סטריאוטיפים שליליים אשר, גם אם במעטה קומי, לא הטיבו עם הקהילה היהודית.<sup>845</sup> גם גולדמן אומר כי הסרט לא נחל הצלחה גדולה הן בפולין בקרב הקהל המקומי וכן מחוץ לה.<sup>846</sup> גולדמן מייחס את חוסר ההצלחה של הסרט בין היתר לסרטים האחרים שיצאו באותה השנה שהאפילו על סרט זה.<sup>847</sup> לפי הוברמן הסרט חושף תמונה על היהודי במסגרת הפולקלור הפולני.<sup>848</sup> הוברמן טוען כי הסרט בעל אופי קומי מובהק וכנראה בגלל זה גם מופחת בו המימד הסנטימנטלי שהיה לסרטים היידיים האחרים מפולין בשנות ה-30.<sup>849</sup>

הסרט מספר את סיפורם של שני חברים יהודים המנסים להתעשר לאחר שמצאו, כביכול, מקור נפט. החברים, נפתלי השען העני וחברו הטוב החייט קופל מטיילים בשדה ליד עיירתם כשלתע מוצאים

<sup>837</sup> Goldman, *Visions*, p.96. וגם: גרוס, *תולדות*, עמ' 76.

<sup>838</sup> Hoberman, *Bridge*, p.279.

<sup>839</sup> Skaff, *The Law*, p.181.

<sup>840</sup> Goldberg, *Laughter*, p.139. בספרו של אריק גולדמן נכתב שבמאי הסרט הוא זיגמונד טורקוב לבדו [Goldman, *Visions*, p.194]. אך בפילמוגרפיה של גרוס ובספרו של הוברמן נכתב שטורקוב ביים בשיתוף ליאון זיאנו. [גרוס, *תולדות*, עמ' 129. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.277].

<sup>841</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 58-59. סקאף מציע כי הסיבה להפקת סרט זה טמונה בהצלחתו של הסרט הקודם של חברת ההפקה – "אל חטא" אשר

זכה להצלחה כבירה ובכך עודד אותם להפיק סרט יידי נוסף. [Skaff, *The Law*, p.165]. [סרט הדרמה "אל חטא" הופק בשנת 1936 על-ידי חברת

כינור בהשתתפותם של דוג'יאן ושומאכער  
[עוד על העלילה: *ibid*, p.164-5]

<sup>842</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 58-59.

<sup>843</sup> שם, עמ' 58-59; Skaff, *The Law*, p.165.

<sup>844</sup> *ibid*, p.165.

<sup>845</sup> Hoberman, *Bridge*, p.279. בנוסף טוען הוברמן כי הסרט דומה יותר לסרטים הסובייטיים של שנות ה-20 אבל חסר את האופטימיות פוסט-המהפכה שהייתה בברה"מ. Hoberman, *Bridge*, p.277.

<sup>846</sup> וזאת על-אף מעורבותו של טורקוב כבמאי, השתתפותם של אומנים מוכרים כמו דוג'יאן ושומאכער ולמרות השימוש הנרחב בצילומי החוץ על-מנת להעלות את קרנו. Goldman, *Visions*, p.102.

<sup>847</sup> Goldman, *Visions*, p.102. בעקבות הכישלון הקופתי לא הפיקה "כינור" סרטים יידיים נוספים, שם.

<sup>848</sup> Hoberman, *Bridge*, p.278.

<sup>849</sup> *Ibid*, p.278.

שלולית נפט אותה מפרשים כסימן למקור נפט אותו אפשר לחפור מבטן האדמה וכך להתעשר יחדיו.<sup>850</sup> בנוסף לדמויות הראשיות הללו ישנם סיפורי משנה הכוללים את בני משפחתם של השניים. לדעת הוברמן לסרט מאפיינים דומים לפורים-שפילער שיצא חצי שנה אחר-כך – עיירה קטנה, קרקס נודד, צעירה הבורחת עם אמן ועוד.<sup>851</sup> ברם, במקומות בהם "הפורים-שפילער" מתעסק בנושאים הללו בהיבט רומנטי או דרמטי, ב'פרייליכע קבצנים' הנושאים מוצגים בצורה קומית.<sup>852</sup>

### דער פורים-שפילער, 1937

מבית ההפקות של ג'וזף גרין החלו לצאת עוד סרטים מצליחים בעקבות 'אידל מיטן פידלי'.<sup>853</sup> שיתוף הפעולה עם הבמאי יאן נווינה-פשיבילסקי (Jan Nowina-Przybylski) אמנם הניב סרט נוסף,<sup>854</sup> אך לא שיחזר את ההצלחה של 'אידלי'.<sup>855</sup> לפי גרוס, התסריט נכתב על-ידי גרין ביחד עם העיתונאי הניו-יורקי המזוהה עם השמאל הפוליטי בעל שם העט "חבר פאווער" (Chaver-Paver),<sup>856</sup> ונערך על-ידי איציק מאנגער שהוסיף דיאלוג ושירים.<sup>857</sup> כפי שנהג גרין לעשות הסרט שיתף שחקנים יהודים-אמריקאים בתפקידים מרכזיים.<sup>858</sup> לדעת פבנר דווקא בגלל שהסרט לא מתיישב עם סטריאוטיפים רגילים והולך כנגד הזרם, הוא היצירה הניסיונית ביותר של גרין.<sup>859</sup> לפי הוברמן הסרט דומה בסיפורו ל'אידלי' בכך שמציג את תלאות השחקן הנודד והמופיע היידי,<sup>860</sup> ומשתמש בז'אנר הדרמטי לשם כך. לפי גרוס, הייצוג העצוב של הליצן הוביל בין היתר לביקורות הלא טובות במיוחד בהשוואה ל'אידלי' והקהל לא אהב את הייצוג הטראגי של דמות ה'ליצן' געצל.<sup>861</sup> יחד עם זאת מציין גרוס כי היו ביקורות ששיבחו את הייצוג בכל זאת.<sup>862</sup>

הסרט צולם בעיירה ליד נהר הוויסלה, קז'ימיאז' (Kazimierz),<sup>863</sup> בסט שאופיין כשטעטל גליצאי שלפני מלחמת העולם הראשונה ונבנה בחוות חלוצים באיזור וורשה בנוסף לצילומים בעיירה עצמה.<sup>864</sup> העיר הייתה נקודה מעניינת לסט אומנותי המשלב בין האורבני לנוף.<sup>865</sup> לטענת זילבר, לעיר עצמה ולנהר הוויסלה יש ערך סימבולי גבוה בקולנוע היידי.<sup>866</sup> בסרטים היהודים בפולין בין מלחמות העולם קז'ימיאז' תוארה

---

<sup>850</sup> תיאור עלילת הסרט לוקה בחסר בספריהם של גולדמן וגולדברג אשר עומדים כספרי בסיס בתחום הקולנוע היידי המזרח אירופאי; גרוס, *תולדות*, עמ' 59.

<sup>851</sup> Hoberman, *Bridge*, p.278.

<sup>852</sup> *ibid.*, p.278.

<sup>853</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 68. וגם: Goldman, *Visions*, p.97.

<sup>854</sup> Goldman, *Visions*, p.100, 193.

<sup>855</sup> Pevner, "Joseph Green", p.58. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.245.

<sup>856</sup> נתן גרוס, *תולדות*, עמ' 68. זהו מידע אשר לא הצלחתי למצוא בשום מחקר אחר מהמרכזיים בתחום.

<sup>857</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69. וגם: Goldman, *Visions*, p.193.

<sup>858</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69. פבנר טוען כי גרין, שעדיין למד את התחום, ניסה בסרטו השני כבמאי-שותף לצאת מכמה קלישאות של התיאטרון היידי ולהיכנס לתוך טריטוריה חדשה שמסתנכרנת יותר עם הקולנוע המיינסטרימי, p. 60. Pevner, "Joseph Green".

<sup>859</sup> Pevner, "Joseph Green", p. 60.

<sup>860</sup> Hoberman, *Bridge*, p.243.

<sup>861</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69.

<sup>862</sup> שם, עמ' 70.

<sup>863</sup> Pevner, "Joseph Green", p.60.

<sup>864</sup> Hoberman, *Bridge*, p.243. לפי גולדברג, גרין היה זקוק ליהודים בעלי חזות תדית לסצנות רבות ולכן במקום לצלם בוורשה, בה יוכל לשכור ניצבים, צילם בקרקוב במטרה להשתמש בתושבים האורתודוקסים של המקום כניצבים, P.108. Goldberg, *Laughter*.

<sup>865</sup> Silber, *Cinematic Motifs*, p.39.

<sup>866</sup> *ibid.*, p.38.

כעיירה פולנית סימלית.<sup>867</sup> הסימליות שלה הכילה על המסך שתי עיירות בו זמנית – הנופים המוכרים של השטעטל והייצוג הסימבולי של אגדת העיר.<sup>868</sup> זילבר טוען כי בעוד שבשנות ה-20 המוטיב של העיר עזר בטיפוח ועידוד האינטגרציה היהודית והמודרניזציה, המסרים השתנו בסוף שנות ה-30 והראו בצורה מעודנת דווקא דחייה של הרעיון.<sup>869</sup> הייצוג של העיר בסרט 'דער פורים-שפילער' נכנס לתקופה השנייה כאשר הויסלה והעיירה היו כסימבול להצגת נקודת המבט של היוצרים על האינטגרציה היהודית-פולנית.<sup>870</sup>

במרכז העלילה עומד הפורים-שפילער המוצג בתחילה כאדם שקט ומתגלה כ"שחקן" בתיאטרון הפורים ובקרקס הנווד.<sup>871</sup> הוברמן טוען ששם הסרט מרמז לנושאו באופן בולט יותר מרוב הסרטים היידיים ומרמז לשני דברים מרכזיים: האחד – רוח הקרנבל של חג הפורים, והשני – נושא ומקור התיאטרון היידי.<sup>872</sup> הפורים-שפילער, געצל (זיגמונד טורקוב) נושא על כתפיו שק המדגיש את היותו נווד עם הגעתו לשטעטל חדשה.<sup>873</sup> מוצג כישרונו להצחיק באופן טבעי ולפעמים אפילו לא רצוי.<sup>874</sup> הוא מוצג כדמות שוליים, חיצונית לקהילה היהודית הקטנה בעיירה ו'שלומיאלית' במידה רבה.<sup>875</sup> בנדודיו הוא מחפש עבודה ופרנסה אצל בעלי המקצוע השונים ולבסוף מתחיל לעבוד אצל הסנדלר. הוא פוגש גם בבת הסנדלר, אסתר, ששמה מרמז על חשיבותה לדמות פורים-שפילער.<sup>876</sup> החיבור הראשוני עם משפחת הסנדלר הענייה נובע מאופיים ה'קלילי' וההומוריסטי,<sup>877</sup> אולי אף בדחני ותיאטרלי במידת מה; בבית המשפחה יש רוח קלילה של שיחה ובדיחות שנזרקות לאוויר כבר בפעם הראשונה שנכנס געצל. זיקת המשפחה לאומנות הבמה מודגשת גם כשהסנדלר ועובדיו שרים בזמן העבודה ויתרה מכך גם ביכולות השירה של הבת אסתר.

### מאמעלע, 1938

הסרט בבימוים של קונראד טום וג'וזף גרין ובכיכובה של מולי פיקון.<sup>878</sup> לפי גולדמן, תסריט הסרט התבסס על המחזה האהוב על פיקון "מאמעלע" שנכתב על-ידי מאיר שוורץ.<sup>879</sup> גרין ערך התאמות בתסריט בעזרתו של קונראד טום,<sup>880</sup> כמו גם שינויים המתאימים את הסיפור לסט פולני ולא אמריקאי.<sup>881</sup> התסריט הינו אדפטציה קולנועית למחזה שעבר עיבוד המתאים לנוף המזרח אירופי במקום הרקע האמריקאי. לאור זאת

<sup>867</sup> .ibid, p.37

<sup>868</sup> .ibid, p.37

<sup>869</sup> .Silber, Cinematic Motifs, p.38

<sup>870</sup> .ibid, p.38

<sup>871</sup> .Pevner, "Joseph Green", p.58

<sup>872</sup> .Hoberman, *Bridge*, p.243

<sup>873</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 69.

<sup>874</sup> כל מי שניקרה בדרכו צוחק גם אם געצל לא ניסה להצחיקו.

<sup>875</sup> .Pevner, "Joseph Green", p.58

<sup>876</sup> .ibid, p.58

<sup>877</sup> למשל כשנאמר כי געצל הינו 'עוד פה להאכילי' ושאינן להם אוכל בעצמם. דרך נוספת בה בולט מצבם הכלכלי הירוד הינה בעזרת ניגוד קולנועי; בטיוול של געצל ואסתר בפרדס עוברים גברים על סוסים. מהפרשי הגובה העולים בצילום ניכרים הבדלי המעמדות.

<sup>878</sup> .Pevner, "Joseph Green", p.60-61

<sup>879</sup> Goldman, *Visions*, p.104. וזאת על-אף שלפי גולדברג, ג'וזף גרין סלד משכתוב מחזות לתסריט קולנועי כי האמין שהסרטים צריכים להיות מקוריים. בתוך: Goldberg, *Laughter*, p.109.

<sup>880</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 72.

<sup>881</sup> .Goldberg, *Laughter*, p.109

אפשר לראות דגשים שבאים לידי ביטוי בסרט כיצירה עצמאית, כדוגמה בהצגת החיים היהודיים בלודג'. לדעת פבנר, גרין ניסה להראות כל מיני צדדים של החיים היהודים בלודג', עיר הולדתו – כולל מאפיונרים, חסידים ועוד.<sup>882</sup> הסרט הציג לדעתו את ה"סלאמס" (הביבים) היהודיים.<sup>883</sup> צד זה בעל מאפיין מודרני, עירוני וחילוני יותר בקרב הקהילה היהודית הגדולה.

חיים פבנר מספר במאמרו כיצד הפקתו של הסרט נעשתה במהירות תוך רצון לנצל את ההזדמנות לשיתוף פעולה עם מולי פיקון ותוך רצון לנצל את גל ההצלחה שהיה ל'אידל מיטן פידל'.<sup>884</sup> ג'וזף גרין היה עסוק באותם ימים בהפקת הסרט "אָ בריוועלע דער מאַמען" ולצורך הפקת "מאמעלע" גרין שם את "אָ בריוועלע דער מאַמען" בהמתנה וריכז את כל משאביו לסרט בהשתתפות פיקון.<sup>885</sup> עוד מוסיף גולדמן, כי גם שחקני הסרט שהושהה הסכימו לקחת חלק בשני הסרטים לבסוף.<sup>886</sup> לפי גרוס גרין ראה בהפקת שני סרטים במקביל חיסכון בהוצאות בעזרת השימוש באותו הצוות.<sup>887</sup> צילום הסרט היה מהיר וארך 6 שבועות.<sup>888</sup> גולדמן גורס כי הייתה תחושה שיש לעשות את הסרט כמה שיותר מהר כיוון שלא תהיה לכך הזדמנות נוספת.<sup>889</sup> גם נתן גרוס תומך בדעה זו שסרטו האחרון של גרין בפולין נעשה מתוך תחושה כי "אולי לא תהיה עוד אפשרות לעשות סרטים בידיש בפולין".<sup>890</sup> הסרט אומנם קיבל ביקורות חיוביות, אך לא שיחזר את ההצלחה של 'אידל' במלואה.<sup>891</sup>

#### **אָ בריוועלע דער מאַמען, (מכתב לאמא), 1939**<sup>892</sup>

הסרט הינו יצירתם המשותפת של ג'וזף גרין והבמאי ליאון טריסטן.<sup>893</sup> גרוס מתאר בספרו את כתיבת התסריט והפקתו,<sup>894</sup> ומוסיף כי שם הסרט היה גורם מושך לקהל היהודי כי בוסס על "שיר יהודי סנטימנטלי מפורסם".<sup>895</sup> לפי גולדמן לא זאת בלבד שהשיר של שמואלביץ' היה מוכר ומשך קהל יהודי, הוא גם נתן מסגור לסיפור על משפחה קרועה בעקבות מלחמה, קנאה ומנהגים.<sup>896</sup> לפי פבנר, שם הסרט מבוסס על מכתב

<sup>882</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62

<sup>883</sup> .ibid, p.62

<sup>884</sup> Goldman, Visions, p.104. וגם: Pevner, "Joseph Green", p.60-61

<sup>885</sup> Goldman, Visions, p.104. וגם: Pevner, "Joseph Green", p.60-61

<sup>886</sup> Goldman, Visions, p.104

<sup>887</sup> גרוס, תולדות, עמ' 72.

<sup>888</sup> Goldman, Visions, p.104

<sup>889</sup> .ibid, p.104

<sup>890</sup> גרוס, תולדות, עמ' 78.

<sup>891</sup> Hoberman, Bridge, p.293

<sup>892</sup> .ibid, p.290. הוברמן מביא כי את אמירתו של גרין כי הסרט היה האהוב עליו ביותר ואומר כי הדבר אולי נבע כיוון שהסרט הזכיר לו את ילדותו.

<sup>893</sup> גרוס, תולדות, עמ' 71. וגם: Goldman, Visions, p.196. כפי שרואים בהפקותיו הקודמות כמו "אידל" ו"מאמעלע" גם כאן שילב גרין שחקנים מתעשיית הקולנוע האמריקאית; נתן גרוס, תולדות, עמ' 71. וגם: Goldberg, Laughter, p.108-109

<sup>894</sup> גולדברג מביאה בספרה סקירה קצרה של עלילת הסרט וסיפור הפקתו [Goldberg, Laughter, p.108-109]. וגם: גרוס, תולדות, עמ' 70.

<sup>895</sup> שם, עמ' 70. השיר היהודי בעל השם הזה נכתב ב-1907 על ידי המשורר סולומון שמואלביץ'. בתוך: אתר הספרייה הלאומית - [http://primo.nli.org.il/primo\\_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=NLI&docId=NNL\\_MUSIC\\_AL003822920](http://primo.nli.org.il/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=NLI&docId=NNL_MUSIC_AL003822920)

<sup>896</sup> Hoberman, Bridge, p.4

<sup>896</sup> Goldman, Visions, p.102

של בן הכותב לאימו ומעולם לא הגיע מאמריקה והפך לבסיס לשיר המפורסם.<sup>897</sup> עוד אומר פבנר כי התסריט בוסס על מחזה שנכתב יותר מ-20 שנים לפני הסרט אך היה רלוונטי לאווירה באירופה בכלל ובפולין בפרט.<sup>898</sup> במרכז העלילה עומדת משפחת ברדיצ'בסקי כשבסביבתם נעות גם עלילות המשנה.<sup>899</sup> לפי שטרן יש בסרט יציאה מתבנית מוכרת כאשר הוא גם חוזר תמיד אל הציר המרכזי שהוא אם המשפחה.<sup>900</sup> היא מרחיבה ואומרת שיותר ממה שהסרט טובב את התא המשפחתי, כבסרטים ידיים רבים, הוא מתמקד בדמות האם ה'הירואית',<sup>901</sup> והאירועים מוצגים כאסונותיה.<sup>902</sup> לפי גרוס, גרין הכניס לסרט ערכים נוספים שקבע כ"שיטה"; מסורת ופולקלור שבאו לידי ביטוי במאורע משפחתי ומסורתי כגון חתונה או חג יהודי.<sup>903</sup>

### אָן אַ היים (ללא בית), 1939

הסרט בבימויו של אלכסנדר מרטן ומבוסס על מחזהו של יעקב גורדין משנת 1907 הינו הסרט האחרון שנוצר בפולין לפני מלחמת העולם השנייה.<sup>904</sup> בסרט משתתפים בין היתר שחקנים בולטים מהקולנוע היהודי בפולין של אותן שנים כגון אידה קמינסקה וצמד הקומיקאים דוגז'אן ושומאכער המשמשים כאתגרתא קומית.<sup>905</sup> הסרט מתעסק באופן ממוקד בנושא ההגירה היהודית ממזרח אירופה לאמריקה כתופעה מרכזית. גרוס טוען שלמעט שם הסרט, המצביע אולי על מצב הפליטים מגרמניה או על היהודים כמנותקים מבית, מרטן התרשל בהשלמת המסרים הללו.<sup>906</sup> הוא אף מכביר ואומר כי הייתה אכזבה בקרב הקהל לאור ההימנעות מהנושא הפוליטי במלואו.<sup>907</sup> בנוסף, גרוס מציע כי בעלילת הסרט מרטן ניסה לפנות אל הקהל האירופאי והאמריקאי גם יחד, כפי שעשה גרין,<sup>908</sup> ובעד זה בחר לצלם בעיקר באמריקה.<sup>909</sup>

לפי גולדמן במאי הסרט היה יהודי אשר גורש מגרמניה הנאצית בשנת 1938 בעקבות ההגבלות שחלו על יהודים ולאור זאת רצה ליצור סרט יהודי עם עיסוק בנושא ההגירה.<sup>910</sup> לדעת גולדמן סרטים אנטי-נאצים מובהקים לא נעשו באופן כללי באותה תקופה וזאת בגלל גורם הפחד.<sup>911</sup> יחד עם זאת אומר גולדמן כי הבחירה במחזהו של יעקב גורדין והסבתו לתסריט לא הייתה מקרית.<sup>912</sup> הייתה בבחירה זו מן הכוונה לרמוז

<sup>897</sup> Pevner, "Joseph Green", p.62.

<sup>898</sup> ibid, p.62. גולדמן אומר כי גרין ידע שבנוסף לקהלו במזרח אירופה, היה קהל גדול באמריקה שהיה רעב לקולנוע יידי איכותי מה שמהווה

סיבה נוספת להפקת הסרט, Goldman, *Visions*, p.102.

<sup>899</sup> שטרן, "המלודרמה הקולנועית היידיית", עמ' 73.

<sup>900</sup> שם, עמ' 73.

<sup>901</sup> שם, עמ' 73-74.

<sup>902</sup> שם, עמ' 74. וגם: Pevner, "Joseph Green", p.62.

<sup>903</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 70-71. גולדמן מסכים ומציין כי גרין נטה לחזור ולהשתמש בסרטים במנהג יהודי אחד לפחות. Goldman, *Visions*, p. J.

[104]. החתונה ב"אידל", הסדר ב"בריוועלע", הסוכה ב"מאמעלע", והפורים ב"פורים-שפילער".

<sup>904</sup> לפי אתר לפי האתר של The National Center of Jewish Film. וגם: Goldberg, *Laughter*, p.112.

<sup>905</sup> Goldberg, *Laughter*, p.112.

<sup>906</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 60.

<sup>907</sup> שם, עמ' 60.

<sup>908</sup> שם, עמ' 60.

<sup>909</sup> Goldman, *Visions*, p.107. גולדמן מסכים כי הסרט היה מכוון עם קריצה לקהל האמריקאי כקהל יעד אטרקטיבי אך לא מביא זאת כסיבה לאופיו המיוחד.

<sup>910</sup> Goldman, *Visions*, p.107. גם הוברמן אומר כי על-אף התנסותו האישית של הבמאי, הסרט אינו פוליטי דיו ולא מימש את ההבטחה שבשמו בצורה מספקת [Hoberman, *Bridge*, p.293].

<sup>911</sup> Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>912</sup> ibid, p.107.



למצב הפוליטי שהיה באותה תקופה.<sup>913</sup> לפי גולדמן הסרט עוסק במבט נוסטלגי לחיים היהודים במזרח אירופה בתחילת המאה.<sup>914</sup> מתוך השקופית שהוטמעה בעותק הסרט,<sup>915</sup> עולה כי התמקדותו הינה גם בשימור המוטיבים של החיים המסורתיים ושל המשפחה היהודית מול ההגירה אל העיר הגדולה באמריקה. עוד ניכר כי שם הסרט מסמל את המשפחה היהודית חסרת השורשים, ללא הבית. בכך נוגע הסרט בפחדו של הקהל, בנושא חשוב עבור יהודי פולין באותה תקופה, ערב מלחמת העולם השנייה.

גולדמן מספר בספרו אודות תהליך ההפקה שהפך להיות מורכב יותר לאור המצב הכלכלי הקשה והלחץ שהתהדק סביב היהודים גם בפולין של אותן שנים.<sup>916</sup> בהיבט הקולנועי, לפי הוברמן, מרטן עשה שימוש מוצלח בצילומי מראה, זוויות מנוגדות ותאורה. בנוסף לשימוש הטכניים אלו הוא השתמש גם בדגמי סטים כחלופה לצילומי החוץ ובנה מתח דרמטי דרך התקריבים (קלוז-אפים) שהחמיאו להופעתה המוצלחת של אידה קמינסקה.<sup>917</sup>

## סרטים סובייטים

### יידישע גליקן (מזל יהודי), 1925

הסרט האילם בבימויו של אלכסנדר גראנובסקי מבוסס על סיפוריו של שלום-עליכם והדמות הססגונית מנחם מנדל. את תפקיד מנחם מנדל משחק השחקן היהודי הנודע שלמה מיכאלס אשר היה אהוד בקרב הקהל הסובייטי בכלל והקהל היהודי בפרט בעיקר בזכות הופעותיו בתיאטרון.<sup>918</sup> לפי פסקין, סרט זה יוצא דופן ברמתו האסתטית הגבוהה יחסית לסרטים היידיים באותה תקופה (לצד "הדיבוק").<sup>919</sup> ברברה אליקני (Barbara Alikhani) מוסיפה שבמאי הסרט לקח בחשבון את הקהל האמריקאי כמו גם את הקהל הרוסי ביצירת הסרט.<sup>920</sup> לדעתה, הסרט מספק את "מורשת" השטעטל ומדגיש את הרוח ההשרדותית למרות שיש בו ביקורת על הייאוש שלפני המהפכה הבולשביקית.<sup>921</sup>

לפי גולדמן, הביקורות על הסרט היו טובות בקרב האוכלוסייה היהודית בעוד המבקרים לא היו תמימי דעים בעניין. הנושא המרכזי שעמד לביקורת הוא העיסוק דווקא ביהודי מה"שטעטל" ולא בייצוג של היהודי הסובייטי המודרני.<sup>922</sup> הסרט אמנם מספק מבט נוסטלגי לדרך החיים היהודית בשטעטל ומצייר את

<sup>913</sup> גרוס, *תולדות*, עמ' 59-60. גרוס דווקא בוחר לבקר את מרטן ואומר כי לאור האנטישמיות הגוברת בכל אירופה הייתה ציפיה דווקא ממנו כנמלט לביים סרט בעל אופי פוליטי יותר.

<sup>914</sup> Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>915</sup> שנשאר כיום ומופץ על-ידי ה-National Center of Jewish Film באוניברסיטת ברנדייס.

<sup>916</sup> הוא מפרט ואומר כי אידה קמינסקה השחקנית הראשית לא נשארה עד סוף הצילומים, הבמאי מרטן נאלץ לשחק את דמותו של אברמל בעצמו ויציאת הסרט עצמה הייתה בזכות נחישותו הרבה בעיקר. Goldman, *Visions*, p.107.

<sup>917</sup> Hoberman, *Bridge*, p.295.

<sup>918</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p.142. וגם: Goldberg, *Lugther*, p.25.

<sup>919</sup> Sylvia Paskin, p.8.

<sup>920</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p.142.

<sup>921</sup> ibid, p.143.

<sup>922</sup> Goldman, *Visions*, p.37.

המסורות העממיות והפולקלור כפי שגורסת אליקני,<sup>923</sup> אך בה בעת גם חושף את הדמות של מנחם מנדל כפורץ גבולות העיירה על-אף מאפייני העיירה שנותרו בו.

### **בניה קריק (Benya krik), 1926**

הסרט האילם בויים על ידי ולדימיר וילנר,<sup>924</sup> ובוסס על תסריטו של איסאק באבל.<sup>925</sup> התסריט התבסס על שני סיפורים קצרים של באבל: "המלך" ו"ככה היו עושים את זה באודסה" בעוד החלק האחרון התבסס על סיפורו האמיתי של מישקה יפונצ'יק וינטסקי ("Mike the Jap") שעליו גם נבנתה דמותו של בניה קריק.<sup>926</sup> בוריס בריקר (Boris Briker) מוסיף כי באבל עשה שימוש בדמויות אגדתיות של גנבים ומאפיונרים כדמויות מפתח בסיפורי אודסה ומציין כי מיתוסים על עולם הפשיעה היהודי באודסה היו ידועים והיוו השראה לבאבל.<sup>927</sup> ואכן הסרט היה בעל עלילה לא-אופיינית' לסרט יידי ובסגנון של סרט מאפייה.<sup>928</sup> לפי הוברמן, התסריט פורסם בתחילה כ"מפלטים" (חוברות קטנות) ושוכתב מספר פעמים בעת עיבודו לתסריט.<sup>929</sup> גולדברג מפרטת כי הסרט נאסר להקרנה בגלל מורת הרוח של המוסדות הרשמיים עם הסיום בו יורה אחד הקצינים בגבו של בניה קריק.<sup>930</sup> גולדמן אומר כי נראה שהסרט יצא לאקרנים בצורה מצומצמת רק באוקראינה ולא זכה לגל של השפעה עד כדי שנשכח מזכרונו של הקהל.<sup>931</sup> הוא מוסיף כי התקבלותו של הסרט עת יציאתו לא הייתה חיובית בקרב הקהל.<sup>932</sup> תגובה זו אולי נובעת מכך שהעלילה הייחודית התמקדה ב"גאנגסטר" יהודי, דמות שוליים שונה בנוף, אשר הטיל אימה ופחד על הסביבה.<sup>933</sup> גולדמן מפרט כי הקהל היהודי לא היה מוכן לסגנון זה של דמויות יהודיות על המסך כמו גם בקרב הקהל הרחב יותר שתפס זאת כייצוג שלילי ליהודים ועודד לדעתו שנאת יהודים.<sup>934</sup> לאור התגובות והעלילה הייחודית ניכר כי הסרט אינו מייצג את חיי היום-יום האופייניים ליהודי אודסה. הסרט ירד מהר מאוד מהמסכים בגלל הפן הפוליטי ומעולם לא הוצג במוסקבה.<sup>935</sup>

<sup>923</sup> Alikhani, "The Crooked Road", p. 143.

<sup>924</sup> Goldberg, *Laughter*, p. 133. לפי הוברמן זהו סרטו הראשון של וילנר וחוסר הניסיון שלו ניכר במיונסצנה האקראית ובהופעה ה"בימתית" של השחקנים. למרות זאת אומר הוברמן כי הרחובות של אודסה הוצגו בצורה אותנטית יחסית. בתוך: Hoberman, *Bridge*, p. 127.

<sup>925</sup> איסאק באבל הסופר, העיתונאי והמחזאי היהודי-סובייטי הנודע. בתוך: Hoberman, *Bridge*, p. 126. לפי ג'רי היל (Jerry Heil) באבל היה שותף לכתבתם של לפחות חמישה תסריטים לסרטים יהודים-סובייטיים. בתוך: Jerry Heil, "Isaak Babel and his Film Work", Russian Literature, Vol. 27, Issue 3, 1 April 1990, p. 290.

<sup>926</sup> בתוך: Goldman, *Visions*, P.37.

<sup>927</sup> Hoberman, *Bridge*, p.126-127. וגם: Heil, "Isaak Babel and his Film Work", Russian Literature, Vol. 27, Issue 3, 1 April 1990, p. 336.

<sup>928</sup> Briker "The underworld", p. 116.

<sup>929</sup> Hoberman, *Bridge*, p.126.

<sup>930</sup> Goldberg, *Laughter*, p.48.

<sup>931</sup> Goldman, *Visions*, P.37.

<sup>932</sup> .ibid, P.37.

<sup>933</sup> .ibid, P.37.

<sup>934</sup> .ibid, P.37.

<sup>935</sup> הוברמן גורס כי סרט פחות בינוני יכול היה להתעלות מעל ליקויים פוליטיים. Hoberman, *Bridge*, p.127.

הסיפור מתרחש באודסה המשמשת עבור בבל כמקור השראה עיקרי, כמרכז תרבות ומרכז יהודי באותה תקופה אשר הלך ודעך.<sup>936</sup> לדעת בריקר,<sup>937</sup> נופה של אודסה העלה קונוטציות של חופש, לעומת מקומות אחרים באימפריה הרוסית, ועל-כן היא היוותה אלטרנטיבה טובה ליהודים.<sup>938</sup> הסרט הינו דוגמה טובה לחוסר עיסוק באורח החיים היהודי הקלאסי. הוא פותח צוהר אל שולי החברה היהודית ולתופעות שלא זכו להתעסקות נרחבת בתרבות היהודית הפופולארית. בסרטים אחרים שנוצרו באותה התקופה במזרח אירופה חיי העיירה והמסורת תפסו חלק משמעותי, גם אם בהדגמת ההתרחקות מהם. בסרטים שנוצרו תחת השלטון הסובייטי המגמה הייתה שונה באופן כללי ובפרט בסרט הנדון. תחת המשטר הסובייטי נושאי הסרטים נבחרו בקפידה תוך בחינת התוכן על-ידי המשטר כמו גם בחינת אופן ייצוגו של המשטר. הייחוד בסרט הוא בעיקר בדמות הראשית כדמות שוליים ב"שולי השוליים" החברתיים ונסתרת מהעין. לכן, מפתיע שהקרנת הסרט אושרה לאור הביקורת הסמויה על המשטר הסובייטי.

הפרולוג מתמקד בשני נושאים עיקריים – באירוע החתונה של דבורה קריק כאירוע מרכזי ובאחיה בניה קריק כדמות הראשית. משפחת קריק מוצגת בשיא 'קשיחותה' כלפי הסביבה בדגש על אכזריותו של בניה שיודע כל המתרחש בסביבתו, מטיל אימה על משפחות שלמות ואינו חושש מפני המשטרה. דמותו האכזרית וארגונו המסועף (אך מסודר) מוצגים באיפיון רצחני כהכנה להמשך. בניה מוצג בתור 'המלך' כאשר כינוי זה מאשרר את מעמדו הבלתי מעורער כמי ששולט בחיי היום-יום של סביבתו.<sup>939</sup> לפי בריקר הסיפור מבוסס רבות על המיתוסים שהיו ידועים אודות השודדים והעבריינים האכזריים באודסה.<sup>940</sup> הוא אומר כי באבל עשה שימוש בשני מאפיינים מרכזיים מחיי השודדים באודסה: השימוש במכתבים והשימוש בפשיטות על עסקים.<sup>941</sup> משני כלים אלו עולה כיצד דמותו בניה קריק משליט סדר ואימה בקרב הציבור.

### *(Seeds of Freedom), 1928, His Excellency*

הסרט האילם ודל התקציב צולם על-ידי הבמאי גריגורי רושל,<sup>942</sup> ולפי תיאורו נעשה בעזרת שימוש באמצעים פרימיטיביים.<sup>943</sup> הסרט בוסס על שלוש נובלות שנכתבו על סיפורו האמיתי של הירש לקרט וניתן לראות את השפעתן גם בשמות ה'נרדפים' להם זכה הסרט: היהודי (Yevrei; The Jew), הירש לקרט (הירש לעקערט; Hirsh Lekert) ו"המושל והסנלדר" (The Governor and the Shoemaker; Gubernator e).<sup>944</sup> לפי אליסה במפורד (Elissa Bemporad), התסריט נכתב על-ידי הכותב היהודי ממינסק

<sup>936</sup> אפרים זיכר, "על חייו של בבל, עלייתו המסחררת וגורלו הטרגי", בתוך איסאק באבל: כל הכתבים, כרך 1, עורך אפרים זיכר, עמ' 14.

<sup>937</sup> אשר חקר את נושא ה"עולם התחתון" בסיפורי אודסה.

<sup>938</sup> Briker, "The underworld", p. 115.

<sup>939</sup> עם הסצנה ניתן מידע גם על ארגונו המסודר של קריק: תחתיו מנוהלים אנשים אשר פועלים כחיילים' בארגון פשיעה. דוגמה לכך הינה בדמות הקבצנית המופיעה עם קוף ברחוב ואוספת עבורו מידע מודיעיני ומשמשת כ"עיניים" שלו ברחובות אודסה. דוגמה נוספת הינה הגיוון בארגונו כמו למשל דמות הפרסי עבדאללה ולצידו בחור חובש קסקט.

<sup>940</sup> Briker "The underworld", p. 116.

<sup>941</sup> ibid, p. 119.

<sup>942</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 134.

<sup>943</sup> Goldman, *Visions*, p. 46. מעט מידע קיים אודות הסרט בספרי המחקר המרכזיים בתחום הקולנוע היידי של אותן שנים.

<sup>944</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 134. מעניין לראות כי לא ניתן למצוא שם יידי רשמי לסרט אלא רק כינויים שנוספו לו. אפשר כי הסיבה לכך טמונה במסריו הקומוניסטיים הגלויים יותר מבסרטים היידיים-סובייטים האחרים.

צדוק דולגופולסקי (Tsodek Dolgopolskii), בניגוד לאמירתם של גולדמן והוברמן כי הסרט עובד לתסריט

על-ידי אחותו של הבמאי רושל ואשתו.<sup>945</sup>

הסרט מספר אודות הסנדלר היהודי הירש לקרט בתקופה שקדמה למהפכת 1905.<sup>946</sup> הגנרל הרוסי ויקטור וון וואל (Victor Von Wahl) פיזר הפגנת עובדים תוך הריגת מפגינים, בהם גם מפגינים יהודים.<sup>947</sup> הסרט מבוסס על סיפור אמיתי,<sup>948</sup> שאירע במאי 1902 כאשר לקרט, בן ה-23, ניסה להתנקש בחייו של הגנרל וון וואל.<sup>949</sup> במאורעות ה-1 במאי 1902 פרצו הפגנות מורדים, אנשי מעמד הפועלים, כנגד השלטון הצארי כשבעת ההפגנות ברחובות, הגנרל השתמש באלימות רבה.<sup>950</sup> המפגינים נכלאו בתנאים קשים, הולקו בהוראות הגנרל וחלקם אף נהרגו (בהם גם יהודים).<sup>951</sup> הירש לקרט הסנדלר הצטרף ל"בונד" והפיץ תעמולה סוציאליסטית בקרב פועלים ובעלי מלאכה יהודים.<sup>952</sup> במהלך שנות פעילותו הוא הוגלה מווילנה ואף שהה מספר חודשים במעצר.<sup>953</sup> לבסוף משחזר לוילנה ב-1902 ביקש לנקום בגנרל וון וואל על יחסו להפגנת היהודים והריגתם של מפגינים יהודים והחליט להתנקש בחייו של המושל. ניסיון זה נכשל – וון וואל נפצע בידו וברגלו ולקרט נאסר, נשפט, והוצא להורג עוד ביוני אותה השנה.<sup>954</sup> ניסיון ההתנקשות עמד בניגוד להלך הרוח של הארגון הבונד אליו השתייך, אשר לא האמין – לפחות ברמה הרשמית – בטרור פוליטי.<sup>955</sup> לפי הוברמן נראה כי בסרט הוצא הסיפור מהקשר הזמן והמקום של המאורעות עליהם מבוסס הסרט. על-אף כי ידוע שהאירועים התרחשו במינסק בשנת 1902, הסרט ביקש לקרב את האירועים יותר למהפכת 1905 ולמקומו בעיר לא מוגדרת.<sup>956</sup>

למרות הקרנתו והצלחתו של הסרט, ניכר שהדעות בקרב השלטון הרוסי היו חלוקות בנוגע להירש לקרט; מצד אחד הוקמה לזכרו אנדרטת זיכרון במינסק בשנת 1922, מהצד השני, הוברמן מספר כי האנדרטה הורדה ולנין ביקש לנתק את המפלגה משמו של לקרט כגיבור.<sup>957</sup> לפי הוברמן הסיבה המרכזית לכך היא שעל-אף היותו גיבור פרולטריון, לקרט היה מזוהה יותר מכל – ואולי אף יותר מדי – עם הבונד.<sup>958</sup>

---

<sup>945</sup> Goldman, *Visions*, p. 46. וגם: Hoberman, *Bridge*, p. 136. דולגופולסקי אף מבקר את החלטות הבמאי ואומר שרושל לא הכיר דייו את סיפורו של לקרט ואת האירועים עצמם, [Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 61] מה שנראה שהפך את הסרט ללא מייצג מספיק לדעתו. זאת ועוד, לטענתו של דולגופולסקי, רושל לא הצליח להשתמש נכונה בחומר שאסף וכתב. [ibid, p. 61]. במפורד משערת שבדבריו הוא מרמז ל"סובייטיזציה" שנעשתה לפועל היהודי ותקיפת ההקשר הבונדיסטי. [ibid, p. 61] אולי בגלל פערים אלו שמציין דולגופולסקי עצמו, התסריט קושר לכותבות האחרות.

<sup>946</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>947</sup> Eric Goldman, *Visions*, p. 46.

<sup>948</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 134.

<sup>949</sup> ibid, p. 134.

<sup>950</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 58. וגם: Hoberman, *Bridge*, p. 135.

<sup>951</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>952</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 58.

<sup>953</sup> ibid, p. 58.

<sup>954</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 58. וגם: Hoberman, *Bridge*, p. 134.

<sup>955</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 58.

<sup>956</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>957</sup> ibid, p. 135.

<sup>958</sup> ibid, p. 135. למרות ההצנעה של המפלגה הקומוניסטית על השתייכותו לבונד, בשנות ה-30 נושא זה עלה מחדש; הירש לקרט נדחה בתור סימבול סובייטי וההצגה הורדה מבמת מינסק. האנדרטה לזכר לקרט הורדה בשנת 1937 עם עלייתו המחודשת של הטרור והרצון לעצב מחדש את לקרט כגיבור יהודי סובייטי. [Bemporad, *Becoming Soviet*, p. 61]. אירוע התנקשות במושל מינסק מטעם המפלגה הקומוניסטית, שינה את ההסתכלות על מעשיו של לקרט. נראה כי ניסיון התנקשות באיש המפלגה הקומוניסטית הביא לשינוי היחס כלפי ניסיון ההתנקשות של לקרט מהעבר. [ Vladimir Volozhinsky, Freedom Square (former Cathedral Square) <http://minsk-old->

תוך רצון לגנות התנקשויות באשר הן וכדי לא לעודד ניסיונות התנקשות נגד אנשי המשטר של לנין, הגישה למעשיו של לקרט השתנתה. דבר זה אולי נרמז כבר בסרט עצמו כשנכתב בשקופית שה"מפלגה אוסרת על פעולות יחיד" ומעבירה מסר המסתייג במעט מפעולתו של לקרט.

הסרט עוסק בנושאים 'רגישים' כמו יחסי השלטון מול המיעוט המורד, מה שאולי מסביר את עניינם של השלטונות הסובייטים להשגיח מקרוב על ההפקה והצילומים.<sup>959</sup> גודלמן מרחיב ואומר שהנושא היה רגיש גם בעקבות היריבות העמוקה בין ה'בונד' כתנועה יהודית מובדלת לבין המפלגה הקומוניסטית שראתה בה יריבה.<sup>960</sup> זאת ועוד, הבולשביקים 'התנערו' מהבונדיסטים לאחר המהפכה וחלק מהאחרונים עברו בשנת 1921 למפלגה הקומוניסטית.<sup>961</sup> בין הקבוצה היהודית למפלגה הקומוניסטית, לקרט הוצג כמי שהיה גיבור אוניברסלי אשר לחם בשביל הפרולטריון הכללי ובכך התאים לאידאלים של ה'אוניברסליות הסובייטית'. זהותו היהודית לא הוסתרה אך זהותו הבונדיסטית הוצנעה במטרה להפוך את ההירואיות שלו לסימבול מייצג לכל מעמד הפועלים.<sup>962</sup> לפי במפורד, הירש לקרט היה בעל תכונות המתאימות להפוך לאייקון של גיבור יהודי-סובייטי.<sup>963</sup> הנצחתו של יהודי במרחב הציבורי בעיר מינסק אשר התבטאה בכיכר עם פסל בדמותו, הצעות לקריאת מוסדות ורחובות על שמו ועוד הייתה ייחודית.<sup>964</sup> ריכוז המתחים האידיאולוגיים שם את הפקת הסרט ואת קבלתו החיובית באור מפתיע אף יותר; לפי גולדמן התוצר הסופי התקבל על-ידי המפלגה ועל-ידי הקהל באופן חיובי.<sup>965</sup> לדעתי, קבלת הסרט הטובה אירעה לאור קידום רעיונות סוציאליסטיים והצגת מעמד הפועלים כמורד נגד השלטון הצארי שקדם למהפכה הבולשביקית והיווה מטרה שברצונם 'למחוק'. כלומר, מסרי הסרט היוו מהלך תעמולתי נגד השלטון הקודם. לפי רושל מטרת הסרט הינה להציג כיצד פעולה עצמאית לא מביאה בהכרח לתוצאות חיוביות.<sup>966</sup> פרשנות זו מעניינת במיוחד לאור הפן המהלל את פעולתו של לקרט נגד שלטונות הצאר. הסרט שירת את המטרה התעמולתית של המשטר הסובייטי בקרב הקהל – הן היהודי והן שאינו יהודי מה שסותר טענת הבמאי. את הפתרון לסתירה ניתן למצוא בהצגתו של לקרט כלוחם למען הפועלים יותר מכ"יהודי" או "בונדיסט". ייצוג זה מציב את המטרה ה'קדושה' כמכנה משותף לקהילה היהודית ולחברה הרוסית עת יציאת הסרט. המטרה היא לחבר בין הקבוצות ולהציג את היהודים כחלק מהחברה הקומוניסטית ההומוגנית אותה ניסתה המפלגה לטפח.

---

[new.com/places/ulicy/ploshhad-svobody-byvshaya-sobornaya-ploshhad](http://new.com/places/ulicy/ploshhad-svobody-byvshaya-sobornaya-ploshhad), אתר זה מהווה מקור מידע מפורט אודות הנצחתו של לקרט במינסק.

<sup>959</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 134.

<sup>960</sup> .ibid, p. 135.

<sup>961</sup> .ibid, p. 135.

<sup>962</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p.60.

<sup>963</sup> .ibid, p.59.

<sup>964</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p.60-61. בהמשך נכתבו גם מחזות תיאטרון על סיפורו של לעקערט שהועלו במקומות שונים כשהמפורסם שבהם הוא מחזהו של ה.לייויק אך לא רק. לפי במפורד, קושנירוב למשל דחק לצד גם הוא את הנושא הבונדיסטי במחזהו והציגו באור שלילי ואילו העיתונות היהודית המקומית בירכה את המחזה כאחד המוצלחים ביותר שהוצג על-ידי אותה קבוצה. בתוך: Bemporad, *Becoming Soviet*, p.61.

<sup>965</sup> Goldman, *Visions*, p.46.

<sup>966</sup> .ibid. גולדמן מצטט את רושל ומציג את פרשנותו למהות הסרט ולמוטיבציה בעשייתו.

כלפי היהודים הועברו מסרים של נאמנות, אחדות ומאבק צודק עבור שיוויון. הרצון להציג את היהודים כחלק מהעם ולנתקם מהמסורת היהודית כמו שפעלה המפלגה הקומוניסטית לניתוק הדת באופן כללי.<sup>967</sup> לפי אליסה במפורד הבונד הוצג כאויב נכלולי, ככוח זדוני וכמקור מסכסך ברחוב היהודי אשר יחד עם הרב ה'מרושע', 'קידם' את הוצאתו להורג של לקרט בסרט.<sup>968</sup> לפי הוברמן בסרט קיים דגש למקם את מעמד הפועלים הנאבק בקרב היהודים ובכך להציב גיבור יהודי הפועל למען המהפכה.<sup>969</sup> יתרה מכך הסרט היה אחד מהפקות הסרטים הסובייטים המעטים שהציגו בצורה אותנטית יחסית את המצב הכלכלי והתרבותית של ההמונים היהודים-הפועלים. הוא התמקד בהשתתפות של יהודים במאבק המהפכה תוך אידיאליזציה של הדמות הראשית – כגיבור של פרולטריון בינלאומי שבמקרה זה הוא יהודי.<sup>970</sup> פרטי הרקע אודות התסריט והסיפור חשובים להבנת מסרו הגלוי והסמוי של הסרט. הסרט משקף 'רגשות' ואמירות על סיפורו של לקרט, מציג את היחס כלפי היהודים בברית המועצות הקומוניסטית וכלפי מעמד הפועלים וכן משקף את מקומו של לקרט כיהודי. כל אלו, מביעים את יחס המפלגה הקומוניסטית ליהודים בתקופת יציאת הסרט (1928) בה לקרט עודו נחשב כסימבול מאבק סוציאליסטי עם הסתייגויות מסויימות שהביאו בהמשך לביטול יחס זה.

### **דיוך טרעון, *Laughter through tears*, 1928**

הסרט בויים על-ידי גריגורי גריכטר-צ'ריקובר (Grigori Gritcher-Cherikover) ובכיכובו של ילד הפלא משה'לה זילברמן.<sup>971</sup> לפי גולדמן הוא מבוסס על סיפורים מאת שלום-עליכם מתוך הקובץ "אָ בלעטל געשיכטע" (דפי היסטוריה).<sup>972</sup> לטענת גולדמן הבחירה לעבד דווקא את סיפוריו של שלום-עליכם הייתה נוחה לאור הריחוק מהנושא הפוליטי,<sup>973</sup> וזאת על-אף שדווקא כן מופיעה בסרט ביקורת על המשטרה בתקופת האימפריה הרוסית.<sup>974</sup> ניתן לפתור סתירה זו בכך שהביקורת על המשטרה בתקופת האימפריה הרוסית משרתת את המטרה של המפלגה הקומוניסטית. ואכן מבין הביקורות הסובייטיות על הסרט היו שהיללו אותו בזכות הייצוג הרע של האימפריה הרוסית. היה זה ייצוג של שלטון הגורם לאנטישמיות ולפוגרומים ומתוך כך לקח לצעירים ש"לא ידעו את סיוטי הפוגרומים" בתקופה שלאחר המהפכה.<sup>975</sup> גולדברג אומרת כי לסרט קו "המציג את העבר ללא כל תעמולה גלויה כדי להדגיש את תהילת המהפכה".<sup>976</sup> כלומר, הסרט מביא

<sup>967</sup> דוגמה לכך ניתן לראות בהצגתו של לקרט בסרט כ"לוחם היהודי" ולצד זה המנעות מאיזכור של הבונד בכלל 136. Hoberman, *Bridge*, p.

<sup>968</sup> Bemporad, *Becoming Soviet*, p.61.

<sup>969</sup> Hoberman, *Bridge*, p. 136.

<sup>970</sup> וקישורו לבונד הוצנע עד נמחק לגמרי. Bemporad, *Becoming Soviet*, p.61.

<sup>971</sup> Goldman, *Visions*, p.40; Goldenberg, *Laughter*, p.49.

<sup>972</sup> Goldman, *Visions*, p.40. לקביעה זו של גולדמן לא מצאתי סימוכין בשום מקור אחר; גולדברג אומרת כי סיפוריו של שלום-עליכם היו

בסיס פופולארי לתסריטים, אולי בגלל נקודת המבט הציני שליוותה אותם. בתוך: Goldenberg, *Laughter*, p.50.

<sup>973</sup> Goldman, *Visions*, p.40.

<sup>974</sup> כלומר על נציג ממסד שלטוני בתקופה שקדמה לשלטון הסובייטי.

<sup>975</sup> Goldman, *Visions*, p.41.

<sup>976</sup> Goldenberg, *Laughter*, p.50.

את ביקורתנו על השלטון הקודם באופן מרומז. הוברמן מוסיף כי שלום-עליכם היה בעל הפוטנציאל הגבוה ביותר לעיבוד מארקסיסטי על-אף מקורותיו הבורגניים והסימפטיה שלו לזרם הציוני.<sup>977</sup>

בין הסיפורים עליהם מבוסס הסרט: "מוטל בן פייסי החזן" ו"החייט המכושף" (דער פארקישעפטער שניידער).<sup>978</sup> גולדמן טוען כי שלושת הסיפורים בסרט לא תמיד משתלבים בצורה טובה, אך הצליחו להעביר את האירוניה של יהודי השטעטל הקומיים-טראגיים ואת דרך חייהם.<sup>979</sup> הסרט האילם משלב שלוש עלילות מחיי שתי העיירות הבידיוניות "זלודיבקה" (Zlodyevke) ו"קוזודוויבקה" (Kozodoyevka) באימפריה הרוסית.<sup>980</sup> הוברמן מפרט ששמות העיירות הבידיוניות הללו יכולים להיות מתורגמים כ"גנבים" וכ"חלב עז" בהתאמה וברמיזה לעלילות הסרט.<sup>981</sup> גולדברג טוענת כי שלושת הסיפורים מציבים ראוי לעוני וחוסר התקווה בקרב יהודים בתקופה שלפני המהפכה הבולשביקית וזאת דווקא דרך סרט קומי.<sup>982</sup> לפי גולדמן הסרט מציג תמונה טובה של חיי העיירה על האלמנטים החשופים ביותר שלה.<sup>983</sup>

---

<sup>977</sup> הוא היה הסופר היהודי החשוב ביותר לדעת הקומוניסטים בזכות ההומור האנטי-סמכותי, נגד האוטוריטה, ההזדהות עם ההמון היהודי והכישרון לצייר דמויות כתוצרים של כוחות חברתיים; בתוך: Hoberman, *Bridge*, p.131; בשקופית הפתיחה של העותק המשומר נכתב כי הוא מבקש להציג את חיי השטעטל, החיובי והשלילי שבהם, דרך פארסה ופאתוס. הסרט רוצה להציג עמדה אנטגוניסטית לאימפריה הרוסית, כיאה לסרט שנוצר תחת השלטון הקומוניסטי.

<sup>978</sup> Goldman, *Visions*, p.41. וגם: <http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/Laughter.htm>. גולדמן טוען כי גם הסיפור "האולר" ("דאס מעסערל", סכין הכיס) מהווה בסיס לתסריטו של הסרט אך הדבר לא ניכר בצפייה בסרט עצמו לדעת. Goldman, *Visions*, p.41.

<sup>979</sup> Goldman, *Visions*, p.41. לפי גולדמן מתוך הסיפורים עליהם מבוסס הסרט "מוטל בן פייסי החזן" הינו הסיפור העיקרי המשמש כמסגרת לשאר חלקי העלילה. בתוך: Goldman, *Visions*, p.41; הוברמן אומר כי בסרט אין דמות מרכזית אחת בגלל שילובם של הסיפורים הללו יחדיו. יחד. דוגמה לכך מופיעה בסיפורו של האח אלי אשר מכין את משקה הקוואס ומופיע בקובץ הסיפורים על-שם "מוטל בן פייסי החזן". בתוך: Goldman, *Visions*, p.41. בנוסף ניתן לקרוא פרק זה אפשר לפנות לספר: שלום עליכם, **מוטל בן פייסי החזן**, עמ' 53, בתרגומו של אברהם יבין.

<sup>980</sup> Hoberman, *Bridge*, p.129. וגם: לפי השקופיות שהטמיע המרכז לסרטים יידיים באוניברסיטת ברנדייס (The National Center for Jewish Film) אשר מפיץ את הסרט לצפייה כיום; <http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/Laughter.htm>; וגם: לפי השקופיות שהטמיע המרכז לסרטים יידיים באוניברסיטת ברנדייס (The National Center for Jewish Film) אשר מפיץ את הסרט לצפייה כיום. ראה גם: Hoberman, *The Red Atlantis*, p.281, note 22.

<sup>981</sup> Hoberman, *Bridge*, p.129. וגם: לפי השקופיות שהטמיע המרכז לסרטים יידיים באוניברסיטת ברנדייס (The National Center for Jewish Film) אשר מפיץ את הסרט לצפייה כיום. ראה גם: Hoberman, *The Red Atlantis*, p.281, note 22.

<sup>982</sup> Goldenberg, *Laughter*, p.50.

<sup>983</sup> Goldman, *Visions*, p.41.

*The return of Nathan beker*, נתן בעקער פֿאַרט אַ היים, 1932 (מדבר)

הסרט הינו הסרט היידי המדבר היידי שיצא בברה"מ בין מלחמות העולם.<sup>984</sup> בנוסף לגירסה היידי נעשתה לו אף גירסה בשפה הרוסית כאשר הגירסה בשפה היידי הינה היחידה שיצאה גם בארה"ב.<sup>985</sup> גולדמן אומר שהידיש בשלב מסויים הפכה משפת מיעוט לשפה שבה סטאלין ראה כסימבול ללאומיות יהודית ואולי מתוך כך הייתה חשיבות להוצאת הסרט גם בשפה הרוסית.<sup>986</sup> סרט זה בויים על-ידי בוריס שפיץ ומארק מילמן (Boris Shpis & Mark Milman),<sup>987</sup> ובהשתתפותו של שלמה מיכאלס בדמות האב.<sup>988</sup> התסריט נכתב בידי הסופר, המשורר והמחזאי היהודי הנודע פרץ מרקיש,<sup>989</sup> וניכרות השפעות המפלגה הקומוניסטית על תכניו, מסריו, וביקורתו החברתית.<sup>990</sup> לפי גולדברג הסרט הינו סרט תעמולה קלאסי,<sup>991</sup> דבר אשר מוכח פעמים רבות בעיקר בניסיון ההשוואה והיתרות בין ברה"מ לבין אמריקה.<sup>992</sup> לעומת זאת לאורה גרין (Laura W. Greene) טוענת כי הסרט שונה מהתעמולה הסובייטית הרגילה בסרטי התקופה כיוון שהוא מאפשר פן ביקורתי לשלטון וכן, הצד הבידורי שבו מאפיל על התעמולה לדעתה.<sup>993</sup> גרין גורסת כי הסרט היה ייחודי מסוגו באופן ההצגה החופשי יחסית וזאת לפי השערתה בגלל בלבול שחל בעקבות שינויים במדינה.<sup>994</sup> מתוך אלו עולה גם חשיבות המידע שהוא מעניק אודות היהודים בברית המועצות.<sup>995</sup> לדעת הוברמן הסרט הינו מקור ארכיוני מורכב ומיוחד במודעות העצמית שהוא מפגין בתוך הפולקלור היהודי יחד עם האגנדה הסובייטית.<sup>996</sup>

<sup>984</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.153.

<sup>985</sup> Goldberd, Laughter through tears, p.71. וגם: Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.153. לשתי הגרסאות, בידיש וברוסית, יש משמעות בשימור הסרט ובניתוחו כבעל אמירה על החברה היהודית תחת השלטון הסובייטי. בעותק המשומר כיום קיימים קטעים קצרים בהם הדמויות משוחחות דווקא בשפה הרוסית. בגירסה היידי שנותחה, יש שימוש בקטעים מסויימים גם בשפה הרוסית כדוגמת הסצנה בה שני אחים כליזמרים, שסיפור העוני שלהם מדגיש את האווירה הכללית בסרט, שרים ברוסית שיר המפרט את אסונותיהם. בתוך: Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.159. וגם: Hoberman, *Bridge*, p.174. דוגמה נוספת היא בשיחות של הנהלת המפעל בין האישה המגייסת לעבודה למנהל שלה אשר מתקיימות ברוסית. בתוך:

<http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/returnofnathanbecker.htm>. שיחתם מציגה כיצד יש צורך בעובדים טובת ההתפתחות המורגשת וכן כיצד העיירות העניות בסביבה משמשות למציאת עובדים נוספים. הבעייתיות בשיחות אלו היא כי לשפה בה הן מנוהלות יש משמעות סימבולית בהבנת הייצוג והתרבות בסרט; לא ניתן לדעת אם השיחות ברוסית היו בעותק המקורי בוודאות או לאו. באתר the national center for jewish film נכתב כי העותק המשוחזר משלב בתוכו מתוך גרסאות בידיש וברוסית של הסרט. בתוך: Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.153. לאור זאת קיימת אפשרות כי הקטעים בשפה הרוסית אשר משובצים בסרט אינם אלא מתוך תהליך השחזור ולא בחירות הבמאי. בעייה זו מפחיתה את היכולת לנתח את המשמעויות העולות מהסצנות ברוסית. בתוך:

<http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/returnofnathanbecker.htm>. במידה וסצנות אלו בשפה הרוסית היו קיימות גם בעותק המקורי בידיש משמעות הדבר הינה ייצוג של החברה החברה הרוסית הלא-יהודית בצורה בולטת יותר מבסרטים אחרים. בנוסף, מודגשת ההיררכיה החברתית כשמובילי השינוי, בעלי המפעל מייצגים את הקידמה הטכנולוגית, השינוי הקומוניסטי הבא לטובה ברוסיה.

<sup>986</sup> Goldman, *Visions*, p.50-51. לאחר מכן נעשו סרטים אשר עסקו בתרבות ובאורח החיים היהודים אך ציביון השפה בהם השתנה לרוסית.

<sup>987</sup> <http://www.jewishfilm.org/Catalogue/films/returnofnathanbecker.htm>; באתר The National Center of Jewish Film כתוב כי הסרט בויים על ידי מארק מילמן אך הוברמן אומר כי יחד עם שפיץ ביימה את הסרט רחל מילמן. בתוך: Hoberman, *Bridge*, p.171; בנוסף לכך יש לציין כי בוריס שפיץ לא היה יהודי, דבר נדיר בקרב במאי הסרטים היידיים. בתוך: Hoberman, *Bridge*, p.171. לפי לאורה גרין, לא ניתן לדעת מה היה הגורם שקישר אותו לקולנוע היידי דווקא. בתוך: Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.156.

<sup>988</sup> Goldberd, *Laughter*, p.71.

<sup>989</sup> The National Center of Jewish Film של

<sup>990</sup> מרקיש עצמו, על-אף שהתעקש לשים במרכז סיפוריו דמות יהודית, דאג לעסוק בנושא אליו היה מחוייב – הקומוניזם, קולקטיביזם ותעשייתיות. Goldman, *Visions*. P.50.

<sup>991</sup> Goldberd, *Laughter*, p.71.

<sup>992</sup> התחרות מועלת בסרט כנושא מרכזי ומובילה אל המסקנה הסופית של הסרט – כי החיים בברית המועצות טובים יותר.

<sup>993</sup> Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.166. היא מדגימה זאת באמירה של נתן כי ידיו לא פחות טובות מכרטיס המפלגה אשר מפתיעה בעוקצנותה כלפי המפלגה, דבר שזמן קצר אחרי הוצאת הסרט, כבר לא היה ניתן לעשותו. Greene, "Nosen Beker Fort Aheym", p.163.

<sup>994</sup> Ibid, p.153. גרין מתארת שינוי חד שחל במדיניות השלטונית כלפי התרבות, האומנות, הכלכלה והחברה. לשינוי היו השלכות עמוקות והוא זה שיצר בתחילה את תחושת הבלבול כללית שאיפשרה את יציאתו של הסרט

<sup>995</sup> Ibid, p.153. הרקע ההפקתי חושף גם הוא חלק גדול ובלתי ידוע בהיסטוריה היהודית-סובייטית.

<sup>996</sup> Hoberman, *Bridge*, p.171.



# **Key Characters and Motifs in 20th Century Eastern and Central Europe**

## **Yiddish Cinema**

**Einat Tamir**

### **Abstract**

This study focuses on eastern and central Europe Yiddish cinema. In this work, we follow key characters and main motifs characterizing the Yiddish cinema at this area in 1924 to 1939. From those characteristics, we suggest cinematic-pattern that defines the Yiddish cinema and glean the main messages, ideals and criticism of the Jewish community. We hypothesize that these elements serve common goals of social criticism within the Jewish communities.

The Yiddish cinema flourished between the 1920s to the 1940s in three main centers: U.S.A, Poland and the U.S.S.R. Originally, it was aimed mainly for Jewish audience, but as the genre grew in popularity and in number of productions, it became intended for general audience as well. Besides entreating, this cinema also served as social criticism tool and a reflection of day-to-day life. In an era between modernization and religious conservatism, the Jewish communities were in accelerated changing processes. The Jewish film creators were conflicted between the old world and the modern world which was described it in their artworks. This conflict echoed in the cinematic text and concluded in a list of reoccurring motifs and key characters. We define Yiddish cinema as films in the Yiddish language or films made by Jewish creators, writers, actors and producers. The screenplays were based on Jewish literature, plays and folktales.

To identify the key characters and main motifs, we invoked semiotic analysis in 12 popular films. The motifs includes strong mother (woman) and lazy father, immigration and the American-myth, young sweethearts, community and gossip, dream and more. In addition, we explore key characters such as rabbi, nomad, badkhan (jester), shadkhen (matchmaker) and more. The motif and key character mutual interactions intensify the cinematic text morals. My claim is that these motifs are used for social criticism within the Jewish communities in Poland and the U.S.S.R. If at a first glance, the use of these motifs and characters seems as pure criticism on conservatism, in dipper review they suggest a modern Jewish way of living that embraces old fashion values, community and history into a new modern Jewish world.

# **Key Characters and Motifs in 20th Century Eastern and Central Europe Yiddish Cinema**

By: Einat Tamir

Supervised by: Dr. Marcos Silber

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE MASTERS DEGREE

University of Haifa  
Faculty of Humanities.  
Department of Jewish History

July, 2019

**Key Characters and Motifs in 20th Century  
Eastern and Central Europe Yiddish  
Cinema**

Einat Tamir

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
MASTER'S DEGREE

University of Haifa  
Faculty of Humanities  
Department of Jewish Studies

July, 2019