מפגשי תרבויות, השלת זהויות ורכישת חדשות בסרט *נישואים פיקטיביים*

מתן אהרוני*

סרטו של חיים בוזגלו *נישואים פיקטיביים* (1988) מציג מפגשי תרבויות – או, נכון יותר, עימותים בין תרבותיים – המציגים תפיסות שונות של זהות בתוך החברה הישראלית ארבעים שנה לאחר קום המדינה. עימותים ומתחים אלה יידונו להלן מתוך דגש על הדמות המרכזית, אלדד נתן (שלמה בראבא), מורה בתיכון, נשוי ואב לשני ילדים, בורגני שגר בירושלים. אלדד אמור לטוס לחופשה בניו-יורק אך הוא מתחמק מהטיסה ומהטיול בניכר לטובת "חופשה" אחרת ממשפחתו ומזהותו הישראלית הנוכחית, כפי שהתעצבה במשך כל חייו. בחופשה זו הוא עובר מסע של השלת זהויות וקבלתן של אחרות, המציגים מפגשים בין תרבותיים שאת קיומם קשה להעלות על הדעת בחייו 'הרגילים' של אלדד.

חיבור זה יתנהל בשני צירים מקבילים ולעיתים מתנגשים. אבקש להציג חלק מקורפוס הזהויות החברתיות שקיימות בחברה הישראלית, כפי שהן מוצגות בסרט וכפי שהן התעצבו בעקבות מפגשים בין תרבותיים, ואבקש להציג את מהלכם ותוצאותיהם של מפגשים תרבותיים שונים.

בציר הראשון אנו נתוודע לזהות הישראלית-ציונית, לזהות הפלסטינית, המזרחית, האשכנזית ושל ה"יורד" – הישראלי האמריקאי. בציר השני אציג את המפגשים הבין תרבותיים שמתרחשים בין היהודי לערבי, בין האשכנזי למזרחי, בין הישראליות לאמריקאיות ובין הגבר לאישה – המפגש המיגדרי. הזהויות והמפגשים מוצגים בסרט בצורה מעניינת וייחודית: הדמות המרכזית בסרט משילה ומקבלת זהות זו או אחרת, כשהיא עצמה למעשה מהווה כלי קיבול פאסיבי. המפגשים הבין-תרבותיים מוצגים בעיקר על ידו בעזרת המבטים, שממחישים היטב את המתחים הקיימים בין תרבויות ואנשים.

---

* מתן אהרוני כותב את הדוקטורט שלו על קולנוע ישראלי קהילתי, בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב.

1. השלת הזהויות

עם תחילת הסרט אלדד נתן מבקש להשיל מעליו את זהותו הנוכחית - הישראלית- ציונית, יהודית ומזרחית רגע לפני היציאה למסע של מפגשים עם אחרים. על ישראליותו הציונית אנו למדים בעזרת המזוודה שלו, אותה הוא זונח בנתב"ג, שבה אנו מגלים את האלמנטים שמזהים תרבות ישראלית צברית וציונית בצורה תמציתית – שקית של "גרעיני עפולה", תקליט של "הגשש החיוור", שקית של אבקת פלאפל, ספר תורה ומדים של צה"ל עם דרגות קצונה (סרן). על מזרחיותו אנו למדים בזכות צבע עורו הכהה, שפמו, ידיעתו את השפה הערבית ובזכות תיוגו של השוטר-חוקר בנתב"ג אותו ככזה, על פי שמות משפחה "דומים" כמו אבוגזלו ואושרי. אולם, שם משפחתו, נתן, אינו מהווה סמן מובהק לזהותו האתנית, אלא הוא מהווה רמז מטרים למהלכו של הסרט – למהלך (פאסיבי) של נתינה או השלה של זהויות שונות.

אלדד, כאמור, זונח את מזוודתו מלאת הסמלים באולם הנוסעים בנתב"ג, והיא, שהוגדרה כ"חפץ חשוד" פוצצה באקט ייצוגי שנתמך באקסטרים קלוז אפ. פרט לפריטים סמליים אלה אין במזוודה דבר. כלומר, פרט למכנה המשותף הישראלי, הדוחק (באופן מלאכותי) זה לצד זה את אותם חפצים, התרבות והזהות הישראלית מוצגות כמזוודה ריקה. פיצוץ המזוודה שהושארה לבדה, מחשש שמדובר במטען חברה, מודגש ומכוון גם הוא כדי לייצג את ההיפרדות מזהותו הכל-ישראלית: הוא מצולם בתקריב (קלוז אפ) מנקודת מבטה של המזוודה אל קנה הרובה. אקט סמלי זה של זניחת המזוודה הוא רמיזה אינטרטקסטואלית לסרט הסאטירי *חוד בלבנה* (אורי זהר, 1964, ישראל), שגם הוא עוסק בין השאר בענייני זהות. בסרט זה העולה זורק את מזוודתו עם הגיעו ארצה, מתוך מטרה להשיל את זהותו הגלותית לטובת זהות ישראלית-צברית חדשה, אך גם היא לא ממומשת על פי האידיאל הציוני, אלא מושמת ללעג אירוני במהלך הסרט, בסיטואציות שונות. *נישואים פיקטיביים* ממשיך זאת, ומהדהד את *חוד בלבנה*, כשהפעם דווקא את המזוודה של הישראלי (לא הגלותי) זונחים ובה לבסוף יורים. כלומר הניסוי הציוני עליו מלגלג *חוד בלבנה* אכן נכשל *ונישואים פיקטיביים* סוגר עליו את הגולל, כשכעת יש לחפש זהות חדשה – זהות אמריקאית זרה ומלאכותית, זהות של ה"יליד", הפלסטיני, או חזרה לשורשי זהותו האותנטית של הפרוטגוניסט המזרחי, לזהות היהודי-ערבי.

אלדד גם מתנער מזהותו של המהגר, היהודי הנודד, הנווד, שאותה מייצגת דמותו של צ'רלי צ'פלין, המופיעה בסרט זה. השימוש באייקון של הנווד

מודגש, כאשר אלדד עולה לטרמינל "טיסות יוצאות" ומחכה לטיסה. בצידו הימני של הפריים מופיעה דמותו של צ'רלי צ'פלין בפוסטר גדול, ובצידו השמאלי יושב אלדד. מיזנסצינה זו, החוצה את הפריים לשניים ומעמידה את צ'פלין כדמות מראה של אלדד, מדגישה את הווייתו כנווד, ממשיכו של היהודי הנודד, שממנה הוא נמלט, כשהוא מתגנב החוצה מהטרמינל במשאית הדואר.

אלדד משאיר מאחוריו גם את זהותו הציונית (שמהדהדת גם את דמותו של יאצק, אותו שיחק בראבא, החלוץ הציוני שנופל וקם מהתוכנית *"זהו זה!"*, שהייתה כה פופולארית באותם זמנים). זהותו זו מיוצגת על ידי "לוח ציונות" שנמצא בבית הספר בו הוא מלמד. מסקנה זו בולטת בסצנה שבה אשתו, מלווה ב"שוטר-חוקר" שמנסה לאתר אותו, מגיעים לבית הספר שבו הוא מלמד, כדי להתחקות אחריו ואחרי מניעיו. השיחה עם המורה מתחילה על רקע "לוח הציונות", שקיומו מודגש בתחילת ובסוף המיזנסצינה על ידי זווית הצילום. על גבי הלוח מודבקים דגל ישראל לצד פוסטרים של בן גוריון והרצל. כשהם הולכים משם לחדר המורים, התשאול נקטע באמצעו, אך המצלמה נותרת על פני הלוח ומעניקה לו חיים עצמאיים מעבר לאינפורמציה שהייתה בשיחה. כעת, עם עזיבת משפחתו, עבודתו, מזוודתו הכל-ישראלית ונטישת זהותו היהודית-נוודית, אלדד הופך לחסר זהות מוגדרת. מכאן ואילך, סובייקטים אחרים שיופיעו מולו, יעצבו ויגדירו עבורו זהויות, שאינן אלא השלכת זהותן או הפנטזיות שלהן עליו.

2. בין התרבות האמריקאית לישראלית

לאחר השלת הזהויות של אלדד, אלדד מיד מקבל זהות חדשה – את זהותו של הישראלי היורד, שמייצגת את המפגש בין התרבות האמריקאית לתרבות הישראלית, זהות המוצגת ע"פ סובל כקשורה בתהליך גומלין כפול של דחיפה-משיכה.[1] מפגש זה אינו חדש בקולנוע הישראלי, אלא הוא היה נוכח (מחוץ לפריים) כבר בקולנוע העברי והמשיך בקולנוע הישראלי.[2] אך בסרט זה המפגש נוכח כאחת מהתמות העיקריות של הסרט.

---

[1] צ. סובל, *המסע מן הארץ המובטחת*, תל אביב, ע' 217.

[2] מפגש זה היה נוכח (מחוץ לפריים) כבר בקולנוע העברי בסרט *ארץ ישראל המתעוררת* (ר' מ. צימרמן, *סימני קולנוע : תולדות הקולנוע הישראלי בין השנים 1896-1948*. תל אביב, 2001, ע"מ 52-53) והמשיך בקולנוע הישראלי בסרטים רבים כמו *לופו בניו-יורק* (דוידזון, 1970), *צ'רלי וחצי* (דוידזון, 1974), *סוס-עץ* (יקי יושע, 1977) ועוד רבים נוספים (ר' צימרמן, *הסרטים הסמויים מן העין*, תל אביב, 2007, ע' 131).

היורד הוא ישראלי שעזב את המדינה הקולקטיבית, הלחוצה, הלא-יציבה, לא בטוחה והתובענית לטובת אמריקה, "הארץ המוזהבת" שמייצגת את האפשרויות הבלתי מוגבלות, כשמטרת ההגירה היא בריחה והגשמה של החלום האמריקאי – להיות עשיר ומצליח.[3] במפגש זה הישראלי לא נוטש לחלוטין את התרבות הישראלית אלא רק מוסיף ומאמץ את התרבות האמריקאית, שמתמצה בעיקר בתרבות צרכנית, בהישגיות ובאינדיבידואליות. [4] אלדד מתוייג כיורד (שלא ממש הגשים את החלום האמריקאי) תחילה על ידי נהג המונית, שמדבר עימו בעברית ולוקח אותו למלון "משהו טוב, זול ונחמד – מלון קליפורניה". במלון הוא נתפש כיורד אמיד על ידי פקידת הקבלה ג'ודי, המושבניקית לשעבר, שחולמת לחיות בניכר (היא מניחה שהוא אינו ישראלי בעקבות כמה סממנים חיצונים כמו התשלום בדולרים והכתובת הבדויה שהוא משאיר).

אלדד מופתע ומתבלבל לרגע כאשר היא מגישה לו "ברנץ": "ברנץ', זה מה שאתם אוכלים שם, לא?". הוא משיב בתמימות "איפה?" וג'ודי עונה: "באמריקה". אלדד גם מקבל מבאשיר, העובד הערבי-ישראלי במלון, עיתון "ג'רוזלם פוסט", שבו אין לו כלל צורך.[5] תיוגו מתקבע סופית בפיה של ג'ודי בארוחת הבוקר בעקבות מחווה סמלית ושרירותית (שבהמשך תוצג כ"שייכת" באותה מידה גם לזהות הפלשתינית): "אני רואה שהתגעגעת הביתה. לפי התפוזים. כשמגיע יורד, דבר ראשון הוא יורד על התפוזים". בין ג'ודי לבין אלדד, המחזיק בזהות היורד, נרקמים יחסים, שבזכותם אנו מתוודעים לתוצאות המפגש שהתרחש בישראל בשלהי שנות השמונים - בין התרבות האמריקאית לבין הישראלית, המייצגים את האמריקניזציה שמתרחשת במדינה.

מפגש זה כבר התרחש בעברה של המדינה ופירותיו מוצגים בסרט בעיקר בתחום התרבות הצרכנית והשפה האנגלית, שנשמעת בפי הדמויות ונראית בשלטי חוצות שונים. במהלך הלילות אלדד וג'ודי נראים בכמה סצנות מתהלכים ברחובות תל אביב סביב חנויות שונות, כשצבעי דגל ארצות הברית

---

[3] סובל, *המסע*, ע"מ 218.

[4] הטענה החוזרת בקרב יורדים רבים, ע"פ סובל (ע' 237) היא: "אני ישראלי בניו יורק לא פחות מבתל אביב" או "מה ההבדל אם אני חי בתל אביב או בניו-יורק. אני תמיד אהיה ישראלי" (שם, ע' 218).

[5] זהותו של בשיר היא עצמה תולדה של מפגש תרבויות מעניין בין תרבות ישראלית לפלשתינית, שיצרה ערבי-ישראלי שמעודד את קבוצת מכבי תל אביב בכדורסל, שרואה (וחושש להחמיץ) תוכניות תרבות ישראליות אינטלקטואליות (שמאדירות את תרבות המערב) , שלו משפחה רחבה וענפה של רופאים והוא היחיד בסרט שקשור לאדמתו ומסרב לעזוב את אדמתו.

שוטפים את הפריימים, יחד עם האייקונים של מוצרים אמריקאים שמתגלים בין השלל שנרכש בחנויות, המייצגים את חדירתה של התרבות האמריקאית לחברה הישראלית: הם יוצאים ממסע הקניות עם מוצרים מחנות "פלייבוי", אוכלים פופקורן הנמצא בקופסא שמעוטרת בצבעי הדגל האמריקאי, משחקים במשחקי וידאו (של חברת "סגה") במקום המכונה "אמריקה". הם ממשיכים בקניות ויוצאים עם אייקונים אמריקאים כמו "קוקה קולה", בובות "דיסני", "קורנס-פלקס", כשברקע מתנוססים דגלי ארה"ב. סצנה זו מייצגת בצורה ברורה את האמריקניזציה, אשר מושתתת על הצבעה המונית "באמצעות הארנק": זוהי צריכה המונית של סחורות והפיכת הצריכה עצמה לסגנון תרבותי.[6] מייצג נוסף ומרכזי של התרבות האמריקאית, של האמריקניזציה שנוכחת בסרט, הוא ההמבורגר (והג'אנק פוד או הפאסט פוד בכלל), עימו ג'ודי מפתיעה את אלדד בחדרו במלון (ויש לזכור כי מדובר על תקופה שלפני עלייתן ארצה של רשתות המזון המהיר כמו "מקדונלד'ס" ו"ברגר קינג" שהתרחשה רק מאמצע שנות התשעים).

שיאו של מסע הרכישות של מותגים אמריקאים מיוצג בשמו של הסרט, "נישואים פיקטיביים", ובמה שהוא מבטא: נראה כי גם מוסד הנישואים מאבד מהמוטיב או המיתוס המרכזי שמלווה אותו בחברה המערבית הקפיטליסטית, האהבה, לטובת עסקת חליפין גרידא.[7] במקרה של ג'ודי, מדובר על עסקה כלכלית עם כרטיס חד-כיווני לאמריקה (יחד עם עוד כמה מוצרים נלווים שלהם עורגת ג'ודי כמו "פוד פרוסור", "דיש ווש", "דיסק ג'וגי'נג", "פרקולטור" ו-"ויברטור" – זה שעושה מיץ גזר") ואילו אלדד זוכה בסיפוק מיני. כלומר, מדובר באינדיבידואליזם נהנתני ובתרבות קפיטליסטית חומרנית, שמייצגים את האמריקניזציה - התוצר של המפגש הבין תרבותי ישראלי-אמריקאי.

גישה זו שמיוצגת בסרט מבטאת את הגישה הרואה באמריקניזציה סכנה לתרבות המקומית. גישה זו, המכונה בספרות המחקרית "אימפיראליזם תרבותי", "מקדונליזציה" או "הצפה" (saturation), מייצגת מהלך חד-סטרי, כפי שמציגה אורי רם: מדובר על התפשטות וחדירה של הגלובלי ללוקלי, אשר גורמת להאחדה תרבותית ולאובדן ההבדל הייחודי, המקומי, שעל פי הסרט,

---

[6] כדברי אורי רם, "ה- M הגדולה: מקדונלד'ס והאמריקניזציה של המולדת", תיאוריה וביקורת, *23*, סתיו 2003, עמ' 179- 212.

[7] אווה אילוז, *תרבות הקפיטליזם*, תל אביב, 2002. עמ' 62-57.

התרבות ממילא ריקה מתוכן (ממשי).[8] זאת בניגוד לגישה הדו-סטרית, שעל פי רם, לפחות ברמה הסמלית קיימת בחברה הישראלית (לעומת הרמה של המכניזציה, שיטת הפעולה, שאימצה בישראל את הגישה החד-סטרית).

3. דמות הפלסטיני והמפגש היהודי-ערבי

וכשאין לתרבות הישראלית כל מקום וקיום ממשי, והתרבות האמריקאית מוצגת כמשתלטת והופכת את ישראל לקולוניה (תרבותית) אמריקאית (כפי שמציג זאת אלדד בשיחת הטלפון עם אשתו במרכז תל אביב: "יש פה מסעדה ניו-יורק כשר, חלבי-בשרי") אלדד מוצא עצמו בסיטואציה בין תרבותית נוספת, שגוררת אותו לאמץ זהות חדשה-ישנה: את זהותו של הפלסטיני, שבהמשך, בחיבורה עם יהדותו, הוא יזהה אותה כזהות אחרת, מוכרת ומופנמת שהוכחשה עם ההגירה שלו או של משפחתו ארצה, הזהות המזרחית, שמוצגת בסרט כזהותו של היהודי-ערבי, כפי ששוחט ושנהב מגדירים אותה ומציגים את השתקתה והכחשתה בארץ.[9]

כשאלדד מתיישב על ספסל בפארק מוקדם בבוקר, הוא מקבל זהות חדשה נוספת, שתהיה דמות מרכזית ועיקרית בסרט: מראהו, התנהגותו ומיקומו בזמן ובמקום גורמים לזהות אותו כפועל ערבי שמחפש עבודה. למבע הקולנועי בקטע זה משמעות רבה: פניו מצולמות בתקריב, אוכל בייגלה עטוף בשקית נייר חומה. ברקע נשמעות שיחות בערבית, של פועלים שלא נראים בפריים. המצלמה ממשיכה להתמקד בפניו. בין השיחות וברכות השלום שברקע, נשמע גם משפט חשוב, שמדגיש כי מדובר בתהליך של החלפת זהויות: ההתייחסות היא לסיגריות אמריקאיות שהחליף אחד הפועלים הערבים, שמוסיף באירוניה: "החלפתי אזרחות". רק לאחר משפט זה, המצלמה מתרחקת מפניו של אלדד וחושפת בפריים את הפועלים הערבים שנמצאים סביבו. למבע זה משמעות כפולה: מצד אחד זוהי אמירה נוקבת, המדגישה שאת הפועלים הערבים לא רואים במרכז הפריים הקולנועי והתרבותי בכלל. הם מעין נוכחים-נעדרים, שבחוסר ייצוגם התרבותי מתרחשת למעשה "הכחדה סימבולית" שלהם, אם אשתמש במונחיה של טוכמן.[10] מצד שני, מבע זה מצביע על זהות

---

[8] רם, "ה-M הגדולה", ע' 204.

[9] א. שוחט, *זיכרונות אסורים. לקראת מחשבה רב-תרבותית*. תל אביב, 2001; י. שנהב, *היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות*, תל אביב, 2004.

[10] G. Tuchman, "The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media" In: A.D. Tuchman, A. Kaplan Daniels & J. Benet (Eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*, New-York, 1978. pp. 3-38,

חדשה-ישנה שרוכש לו אלדד - את זהות היהודי-ערבי, שנוצרה במפגש בין התרבות הערבית ליהודית. עם פתיחת הפריים, הוא נראה כחלק טבעי מתוך קבוצת הפועלים הערבים במראהו, בהתנהגותו, ובמיקומו. לכן, רגע פתיחת הפריים הקולנועי כמוהו כפתיחת איריס בקולנוע האילם, והוא מסמן את הרגע בו מתחילה להיוולד זהותו החדשה-ישנה של אלדד, אשר אותה יאמץ לאורך רובו של הסרט, עד סופו. בדומה לסצינת רכישת זהות היורד, גם בסצנה זו שוב חוזר מוטיב מיץ התפוזים, כשהפעם מציעים לו הפועלים בטנדר. כלומר, מיץ התפוזים, שזיהה אותו כישראלי "יורד" מקושר כעת לזהותו של הפלשתיני. ניגודיות זו חושפת את חוסר היציבות והנזילות של הזהויות, שמכוננות על ידי מסמנים ריקים מתוכן.

אלדד מעצב זהות זו של פועל פלשתיני, שהוענקה לו, בדמותו של אדם אילם. לאילמות הצדקה עלילתית, אך גם משמעות סמלית: היא נועדה למנוע היחשפות זהותו היהודית, אך גם יותר מכך: היא מבטאת את זה שאינו מסוגל לדבר. כלומר, התקשורת בינו לבין סביבתו היא משובשת. לכן, באילמות זו ישנה אמירה ביקורתית-חברתית ופוליטית נוספת: היא מייצגת את התקשורת בין אלדד לבין הערבים, שאימצו אותו כאחד מהם, כמשובשת, כזו שאינה יכולה להיות שלמה. כלומר, הפערים ביניהם אינם ברי גישור. פערים אלו גורמים לאילמות סמלית זו, שמובילה לאלימות בין המחנות הלאומיים, הנובעת מחוסר תקשורת והבנה שלמה ומלאה ביניהם. לכן, אילמות זו מביאה לאלימות, כפי שטען גיורא שוהם, כי לא בכדי קיים הקשר הלשוני בין אלם לאלימות, אלא זהו יחס של סיבה ותוצאה: משבר הקומוניקציה עלול לתרום לאלימות פיזית, מילולית ורגשית.[11] האילמות של אלדד מבטאת גם את זהותו שנמחקה - הוא חסר קול אותנטי. ולבסוף, אילמות זו מייצגת גם את ההשתקה שנעשית לדמות הערבי בתרבות הישראלית. לכן, באילמותו הוא מפנה את הבמה ונותן לקול הערבי האותנטי לדבר: הפועלים הערבים הם אלו שנשמעים ושולטים במרכז הפריים, ולא קולו שלו, קול היהודי המתחזה, שמדבר בשפה שכבר אינה שלו עוד.

4. מפגשי מבטים כמבטאים קונפליקטים בין-תרבותיים חברתיים

מפגשים, שמהווים למעשה מאבקים בין זהויות תרבותיות נוספות, מוצגים ומתרחשים במהלך הסרט על ידי המבטים, שמהווים מוטיב מרכזי

[11] ש.ג. שוהם, *אלימות – האלם*. תל אביב, 1984.

בסרט. המבט מייצג ומבליט את יחסי הכוחות ואת ההבדלים הקוטביים (בסרט ובמציאות) בין המזרחי והערבי לבין היהודי והאשכנזי, כשהפעם, ובניגוד למקובל, המבט בסרט ניתן למוכפפים – למזרחי ולפלסטינאי. המבטים בסרט גם מבטאים את המאבקים המגדרים - בין הגבר לאישה, שמוצגים כיחסים מורכבים.

הקול והמבט הם דימויי מפתח מרכזיים בטקסטים תרבותיים שונים (החל מסיפור הבריאה). להם תפקיד חשוב, המייצג כוח ויכולת הנעה של העלילה.[12] הקול בטקסט הקולנועי מיוחס בדרך כלל למספר, המניע את העלילה, המספר כל–יודע, או זה שאליו הצופים מצטרפים למסע. בנוסף לקולו, גם מבטו מניע את העלילה. דרך נקודת מבטה של הדמות, הצופים חולקים את החוויה ונעים עימה במסע.

למבט יש חשיבות גם מעבר לטקסט התרבותי. המבט הוא מרכיב מרכזי בעיצוב העצמי, כפי שמציגה זאת הגישה הסוציולוגית שדנה בעיצוב הסובייקט, האינטראקציה הסימבולית. על פי גישה זו, המבט מבנה את העצמי של האדם, שמתעצב עם הצורך להבין כיצד תופשים אותו אחרים, המתבוננים בו, ונוצר בזכות המבט, שמלמדו כיצד עליו לעצב עצמו.[13] כלומר, המבט הוא לא רק מדיום קולט, המספק פרספקטיבה חיצונית ונלווית למצב העניינים, אלא כוחו טמון בהיותו שותף מלא, המעצב את הסיטואציה האנושית.

גם בקולנוע, שהוא במהותו מדיום חזותי, יש למבט תפקיד מרכזי וכוחני. המחקר בתחום זה התמקד בעיקר בדמות האישה, אך ניתן לקבל ממנו גם מושג על כוחו ושימושו. המבט הוא כלי מנכס שקיים לבעליו, כפי שמציגה זאת לורה מאלווי במאמרה החלוצי.[14] מאלווי, המשתמשת בגישה פסיכואנליטית לניתוח המבט, רואה בחוויית הצפייה בקולנוע חוויה סקופופילית (מציצנית) שיוצרת עונג מיני מהתבוננות באישה, המהווה אובייקט מיני בקולנוע ההוליוודי ובקולנוע המושפע ממנו. לדידה, המבט החודר של הצופה הוא גברי מיסודו. הוא מתבונן בדמות האישה כאובייקט מיני, כספקטקל ארוטי, ובכך הוא שולט ביצר המציצני, בפנטזיה שלו ובחרדת הסירוס התמידית שקיימת אצלו. חרדתו מתמוססת בהפיכת האישה לחפץ, או

---

[12] ו. כנען-לב ומ. פרידלנדר גרובר, *הקול והמבט. בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט*. תל אביב, 2002. עמ' 18-9.

[13] G.H. Mead, *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, 1934. pp. 135-144; pp.152-226.

[14] L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen, Vol.16, Is. 3, 1975. pp. 6-18.

בביזויה, בענישתה או בהצלתה.[15] בהקשר של הקולנוע הישראלי, טוענת לובין (1995) כי "מנגנון המבט החודר" מתפקד כמעט בכל סרט שיש בו דמות של אישה. מכאן מובן, כי המבט הוא כלי שקיים בידיו של החזק, השליט, שמכפיף את "האחרים" במבטו ומעצב את מהלך העניינים.

אך כאמור, בניגוד למקובל, בסרט *נישואים פיקטיביים* המבטים מיוחסים למוכפפים: לדמויות הערבים, ובעיקר לדמות המרכזית, שמאמצת את נקודת מבטם וזהותם. לכן, השימוש במבט הוא חתרני - בניגוד לרוב הסרטים הישראלים העלילתיים, אשר ינקו את הרטוריקה הקולנועית מההיסטוריה של הקולנוע העולמי, שמתחילתו היה קולנוע קולוניאליסטי בעל תפישות אירופוצנטריות, אשר הציג את נקודת מבטו של הלבן על ה"אחרים" הנחותים ממנו.[16] אלדד הוא בעל השליטה במבט, אך הוא שולט בו רק מהרגע שבו הוא זונח את זהותו הישראלית-ציונית לטובת זהויות אחרות.

בתחילת הסרט, כאשר אלדד נפרד ממשפחתו, נקודת המבט היא אובייקטיבית - של צופה מהצד, המציגה ריחוק וניכור: המצלמה מצלמת מלמעלה כלפי מטה, ומהעבר השני של הרחוב, בלונג-שוט - את המשפחה שנפרדת מאלדד, רגע לפני שהוא נכנס למונית.[17] בנמל התעופה מבטו מודגש (בצילום תקריב על פניו), כשהוא מתבונן על האחרים, הקהל הרב שנמצא בשדה התעופה, בזמן שהוא משאיר את זהותו הכל-ישראלית במזוודה. הוא מביט שוב אל עבר השדה והאנשים שבו, גם כשהוא עולה במדרגות המובילות למתחם "טיסות יוצאות". באותו אופן, מבטו לצדדים מודגש, גם כאשר הוא זונח את זהות היהודי-הגלותי.

---

[15] מאלווי עדכנה את טענותיה מאוחר יותר, תוך התייחסות לביקורת על היעדר מיקומה של הצופה הנשית. לדידה, הצופה היא צופה "אחרת" שמתבוננת באובייקטים כפי שהחברה הגברית לימדה אותה. לביקורת נוספת על הקורבן הנשי הפאסיבי. ראו:
J. Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, 1994 ;A. Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema,* London, 1994.

[16] שוחט, *זכרונות אסורים*, עמ' 25-58.

[17] על פרשנות של זוויות מצלמה ונקודות מבט ראו: D. Chandler, "Notes on 'The Gaze'. From the World Wide Web (online: 2.9.2006): http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html ; P. Messaris, *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*. London, 1994, pp. 24-38.

א. המפגש המגדרי, הלאומי והמעמדי

כשאלדד מקבל עליו את זהות פועל הבניין היהודי-ערבי[18], הוא ושאר חבריו, פועלי הבניין הערבים, מביטים על הציירת, שכנתם מהבית הקרוב, במבט מציצני ומאבייקט, שלו שלושה תפקידים: האחד הוא "מבט מגדרי", של הגברים על הדמות הנשית, שרואה בה אובייקט מיני.

השני הוא "מבט מעמדי", של הפועלים (הערבים והמזרחים), הנמצאים בתחתית ההיררכיה החברתית, המביטים במייצגת המעמד הבורגני. והשלישי הוא מבט לאומי - במבטם הם לכאורה שולטים כעת ב"בת האצולה", שמייצגת את היהודים ואת העדה האשכנזית.

המבט **המגדרי** הוא מבט שמייצג את כוחם של הגברים על הנשים בחברה הפטריארכאלית. בעזרתו, הגברים מאוחדים לכדי קטגוריה אחת – ממגדרית, שבה הם כולם שווים. אלה הם גברים הטרוסקסואלים, שתשומת ליבם נתונה רק לעניין אחד, המשכיח הבדלים ובעיות מעמדיות ולאומיות, אך מבט מאבייקט זה מאבד מכוחו, כיוון שבמודע ובכוונה, הציירת, הדמות המינית בסרט, מבקשת שיתבוננו בה כך. כלומר, היא זו ששולטת במבט הגברי, שאותו היא מכוונת לצרכיה ורצונותיה. היא נהנית מהשליטה במבטם ומכך שרואים בה יצור מיני, שבה הם מתבוננים בתשוקה. זוהי מטרתה, אותה היא משיגה בקלות.[19] בסצנה זו ישנו גם הדהוד מנוגד ומתנגד לדמותו הסקסיסטית של גוטה (אורי זהר) בסרט *מציצים*, כשהפעם היא מתיזה מים על הפועלים מהצינור שממוקם בין רגליה. לכן, בעשייתה כן, הציירת מייצגת את האישה העצמאית והכוחנית, שמסרסת מכוחם של הגברים לשלוט במבט. כלומר, הציירת מהווה מעין דמות פאם פאטל (femme fatale) קטלנית, שממנה חרדים הגברים.[20]

הפתרון לחרדות אלה בא במשמעותו השנייה והשלישית של המבט – **המבט הלאומי והמעמדי**. המבט כעת עובר לרשות "המוכפפים". זהו מבטם של הפועלים הערבים עליה, הבורגנית, היהודייה מגבוה: הם כעת שולטים בנקודת המבט על הבחורה - מייצגת מעמד השליט - היהודייה, אשכנזייה, בורגנית. זאת, בניגוד למקובל בקולנוע הישראלי הקאנוני, שבו היהודי האשכנזי, הלבן,

---

[18] גם בתפקיד פועל הבניין, יהדותו עדיין נוכחת. היא מיוצגת בנשיקה שהוא מעניק למזוזה כשנכנס לביתה של הציירת כדי לתקן לה את הסדק בקיר.

[19] אך שאלה חשובה שעולה בהקשר זה היא האם בעשייתה היא מאמצת את התפישה ואת נקודת המבט הגברית או שהיא חותרת תחתיה.

[20] E. Cowie, "Film Noir and Women" In: Copjec, Joan (ed.) *Shades of Noir*, London, 1998.

הבורגני, התבונן מגבוה ובפטרוניות על המוכפפים, המזרחים והערבים, שבהם ראה פרימיטיביים וחסרי תרבות, אותם יש לחנך ולפתח.

מבטם של הפועלים הערבים מודגש גם כאשר הקבלן בא עם בעלת הבית לצפות בהתפתחות הבניה. היא, היהודייה, והבורגנית (האשכנזייה) מפגינה זלזול, פטרוניות והתנשאות כלפי העובדים ועבודתם, כשהיא, שעומדת זקופה לעומת הפועלים השפופים, מתלוננת על קיר, שלדעתה, עקום. בתחילת הסצנה היא בעלת השליטה על המבט והקול: כשהיא מגיעה לאתר הבניה, הפועלים מכבים את הרדיו (שמנגן בערבית) ומשתתקים. כשהיא מתייחסת לקיר העקום, היא טוענת בכעס ובזלזול "עבודה ערבית", אך הקול והמבט מיד נלקחים ממנה: מבטם של הפועלים נראה בתקריב והפועל הערבי לא נשאר חייב, ובאקט מתמרד מתבונן בה חזרה ומחזיר בערבית: "בתחת של אבא שלך עבודה ערבית!". בסצנה זו אלדד מתבונן בבוז ובכעס על הקבלן ועל האישה הפטרונים. מבטו, כמו גם מבטו של הפועל שעונה לה, הוא המבט השולט בסצנה, שמקבל את התקריב הייצוגי, שמבטל את כוחם ויהירותם של היהודים הבורגנים והאשכנזים שמוצגים בסרט.

כשאלדד מתקן את הסדק בקיר ביתה של הציירת, נוצר מאבק **מגדרי** כמעט שווה בין המבטים:

היא מתבוננת בו ומציירת אותו, והוא מתבונן בה כאשר הוא עושה דבר דומה - מסייד וצובע, כשהוא רוכן והיא יושבת. לכאורה, היא בעלת העליונות, הכוח והשליטה, כפי שמקובל בקולנוע המערבי במפגש בין האישה הלבנה ל"יליד" המזרחי,[21] אך בהתאם לקונטקסט העלילתי (שבו הוא ניצח בהגרלה ובא במטרה ברורה - לחדור אליה) ובהתאם לזווית המצלמה (המצלמה מצלמת אותה מנקודת מבטו) - התחושה בסיטואציה זו אינה של כניעה מצידו, אלא נהפוך הוא - של כיבוש וניצחון, לפחות מבחינתו ומבחינת הצופים שמזדהים עם מבטו.

גם השימוש במדיום הציור הוא משמעותי: היא לא מצלמת אותו, אלא מציירת אותו, כיוון שפעולת הציור, מבחינה סמלית, שונה מפעולת הצילום. למרות הדומות בין השניים, הצילום במצלמה נחשב כפעולה כוחנית, מאגית, כפעולה של ניכוס הצלם המצולם, כפי שסונטג טוענת.[22] לעומת זאת, הציירת

---

[21] שוחט, *זכרונות, עמ'* 99.

[22] סונטג טוענת כי לצילום יש כוח רב. בין יתר כוחותיו, הצילום יוצר צורה נלעגת של בעלות: בעלות על העבר, על ההווה ואפילו על העתיד. המצלמה מקרבת דברים אקזוטיים ועושה אותם אינטימיים, והיא מרחיקה דברים מוכרים, קטנים, והופכת אותם למופשטים ומשונים (סונטג, סוזן, *הצילום כראי*

ציירה את אלדד. בעשייתה כן היא פנתה לפן שמוגדר כאומנותי ולא ניכוסי, המיוחס ליוצר עצמו, כפי שטוען בנימין, כי בציור נשאר בסופו של דבר הערך האומנותי של הצייר, האומן.[23] אך גם הצד של אלדד לא נזנח: בנימין מוסיף וטוען במקום אחר כי בציור יש ערך נוסף שמתבטל בצילום: בציור ישנה הילה של ייחודיות וחד-פעמיות, שאינה נמצאת בצילום, מייצג טכניקת השעתוק המכאני.[24] לכן, כשהציירת ציירה את אלדד, היא יצרה אומנות שתפאר את שמה, אך היא גם יצרה הילה סביב דמותו המצוירת של אלדד, דמות מלאה, יחידה, מיוחדת ובעלת ביטחון, כפי שבנימין מייחס לפורטרט. כלומר, אלדד זוכה לחד-פעמיות ולייחודיות, שאינה מנוכסת לטובתה של האישה.

ב. בין האשכנזי למזרחי

הדגש על מבטו הפטרוני של דמות האשכנזי (ללא קשר לעניין המעמדי) מוצג בבית אימה של ג'ודי במושב. הפעם הוא גורם לאלדד לשנות את הרגלו החדש, שאותו רכש: את הגבינה אלדד "מנגב" (ללא שימוש בסכין) כמו בכל ארוחת צהרים, שאותה הוא אוכל עם חבריו הערבים, פועלי הבניין, וכמו שהיה נהוג במדינות ערב, שמהם הגיעו הוא והוריו. אך כשאימה מסתכלת בפליאה וחרדה על אכילתו, המודגשת בצילום תקריב, הוא מיד אוחז בסכין ומורח את הגבינה על הלחם, כיאה לבן תרבות מערבית מהמעמד הגבוה. זאת הוא עושה, כיוון שבנוכחות ג'ודי הוא מאמץ את זהות היהודי הגלותי (היורד) העשיר, בן תרבות המערב, שהדחיק את "מזרחיותו", זהות שנחשפת במהלך הסרט כמלאכותית, נזילה וחלולה, המורכבת גם היא מכמה סממנים חיצוניים (כמו שתיית תפוזים ותשלום בדולרים).

אלדד מבקר בבית הציירת עם חזרתו מסוף שבוע בעזה. עם כניסתו, שבה מודגשת יהדותו בנישוק המזוזה (ובכך מיוצגת זהותו המזרחית – היהודית-ערבית), היא דורשת לרחוץ אותו ואומרת בלשון רבים: "אוי אתה מסריח, נרחץ אותך ונלביש אותך". כלומר, היא מייצגת ומהדהדת את הפטרוניות היהודית והאשכנזית הקולקטיבית, שדרשה מהמזרחי לרחוץ ולטהר

התקופה. תל אביב, 1979. ע' 164). התצלומים, על פי סונטג, הם אמצעי לכליאת המציאות, הנחשבת לסרבנית, שאי אפשר להשיגה - אמצעי להקפאתה (*שם*, ע' 160). לצילום גם נותר עדיין שריד מהתפישה המאגית שמיוחסת לו, על כוחו לנכס מגוף המצולם, או התפישה שרואה בצילום חלק מחומרי הגוף. הוכחה לכך מציגה סונטג ברתיעה מקריעה או זריקה של תצלום של איש אהוב: עשייה זו מהווה מחווה אכזרית של דחייה (*שם*, ע' 158).

[23] ו. בנימין, *היסטוריה קטנה של הצילום*. תל אביב, 2004. עמ' 15.

[24] ו. בנימין, *יצירת האמנות בעדן השעתוק הטכני*. תל אביב, 1996.

עצמו מהלבנטיניות שדבקה בו. הוא עושה זאת ללא התנגדות ולאחר מכן הוא חוזר לזהותו הישראלית-בורגנית, כפי שיוצג מיד בהמשך.

ג. מבט בין לאומים-אויבים/כובשים

כשאלדד מגיע בזהותו הפלסטינית לעזה עם חברו, שמארח אותו בבית משפחתו, מבטו, כמוכפף, מתנגש במבטו של היהודי, החייל, הכובש, שגם הוא מגולם על-ידי אלדד: הוא רואה קבוצת חיילים מפטרלים בסמטה, מפגינים נוכחות צבאית ישראלית כובשת. לאחר שהם עוברים אותו, הוא מתבונן לאחור, ולפתע, דמותו שלו כחייל נראית מביטה בו חזרה: מבט מתנגש זה מייצג את הכוחות המנוגדים הנוספים שקיימים בחברה, המלבים את השסע הלאומי, וחושף את נזילות הזהויות והמצבים. זוהי הדילמה שלו כיהודי-ערבי שנמצא בין לבין: הוא יכול להיות גם מוכפף וגם קולוניאליסט, עליו רק לבחור את הזהות "הנכונה" והמתאימה.

גישה דיכוטומית זו שבין המבטים, המבחינה בין מערב למזרח ובין קולוניאליסט למקומי, היא ביטוי לגישה הפוסט-קולוניאליסטית, כפי שמציג אותה אדוארד סעיד (2001), הטוען כי המערב מגדיר עצמו בזכות השוני מהמזרח. גישה זו גם מבהירה את משמעות הזהות הישראלית, שבנויה על השוני והפחד מהערבי. אך כדי להבין טוב יותר את משמעות הזהויות המתחלפות שמוצגות בסרט אעזר בגישתו של הומי באבא (2004), שטוען כי לא מדובר בהכרח בדיכוטומיה קוטבית, אלא בהיברידיות. כלומר, לעיתים נוצרים מצבים בהם הקולוניאליסט מאמץ ומושפע מתרבות "הילידים", ולהיפך, כפי שאלדד מייצג אותה: הוא מסתובב בין זהויות שונות ומאמץ מרכיבים שנראים לו, כמו זהותו של הפועל הערבי, תוך שמירה על המסורת היהודית (כמו נישוק המזוזה בכניסה לבית הציירת, או זהותו של היורד, המכילה בתוכה מאפיינים אמריקאים וישראלים יחדיו).

גם זהותו של בשיר הוא דוגמא נוספת לגישה זו, שבה הערבי-הישראלי מוצג כיצור כלאיים מוזר, כשעולה התחושה כי הוא יותר ישראלי מכל שאר הישראלים האחרים בסרט: הוא מעודד את קבוצת מכבי תל אביב בכדורסל, רואה (וחושש להחמיץ) תוכניות תרבות ישראליות אליטיסטיות, יש לו משפחה רחבה וענפה של רופאים והוא היחיד בסרט שקשור לאדמתו ומסרב לעזוב אותה.

מיד לאחר חזרתו של אלדד מעזה, הוא נרחץ ומולבש כבורגני. עם לבושו זה הוא חוזר לזהותו הישראלית בה פתח את מסעו, ובמהירות הוא

מאמץ את נקודת המבט השייכת לזהות זו, כשהוא חושד בפועלים הערבים. הוא חוזר להתבונן מנקודת מבטו של ישראלי בורגני, מחלון חדרה של הציירת, על המתנהל בחוץ, מלמעלה כלפי מטה, על הפועלים. לפתע מתעורר בו החשד שהוטבע בו בזהותו הישראלית, שחבריו הערבים זוממים לפגע בגן הילדים. הוא רץ מהדירה בצעקות "פצצה!" ומרחיק את כולם מהמקום, כיוון שמנקודת מבטו הישראלית הקולקטיבית טבועה התפישה כי הערבים הם מחבלים פוטנציאליים. לאחר שהבין כי טעה, הוא מתבונן במבט מתנצל כלפי מעלה, אל הפועלים, שכעת מביטים בו מלמעלה. הוא משפיל מבטו אליהם, המוכפפים, כשהם מביטים בו במבט כועס ונבגד. ברגע זה כוחו של המבט עובר אליהם: הם מניעים את רגשות הצופה, שמזדהה עימם בכעסם.

ד. המזרחי כיהודי-ערבי

בסוף הסרט, בשוט האחרון, מודגש מבטו של אלדד, כדי להציג את הזהות המזרחית ככזו, שנוצרה בעקבות מפגשי התרבויות. שוט זה מרמז כי למרות הכל, לזהותו המזרחית יש קשר הדוק לזהות הערבית, כאלו זו טבועה בו באופן גנטי: הוא מתבונן בשמחה ובגאווה בבנו, אשר מתיישב בישיבה ערבית, ישיבת "שומר",[25] בצורה טבעית ובלי בעיה, ישיבה אותה ניסה ליישם ללא הצלחה כשבילה עם הפועלים הערבים במהלך הסרט כולו, כיוון שבמשך שנים הדחיק, בהתאם לדרישת האידיאולוגיה הציונית, את זהותו הערבית. הוא מחייך בשמחה ובהבנה כי המאפיינים הערביים שטבועים בו, כמזרחי (יהודי-ערבי) קיימים גם בבנו, וכי הם עוברים מדור לדור בתורשה, כך שלא ניתן עוד להתכחש להם. הדגש על מבט זה מיוצג בצילום תקריב על פניו המחייכות של אלדד, המתבונן בבנו. כך גם הקפאת התמונה מוסיפה ומחזקת את הפריים הייצוגי, שמצולם גם הוא בתקריב, שמציג את בנו, כורע כריעה ערבית על רצפה שמרוצפת באריחים בצבעי שחור-לבן של בנייה ערבית בבית ברחביה היהודית.

ה. זהויות נזילות ומפגשי תרבויות

במהלך חיבור זה הוצג כיצד הסרט נישואים פיקטיביים מציג ובוחן מפגשים תרבותיים וזהויות חברתיות שקיימות בחברה הישראלית, כפי שהיו בסוף שנות השמונים. אולם, נראה כי הם מוסיפים להיות אקטואליים

[25] ישיבה על הרגליים בכיפוף בירכיים, שאותה ניכסו המהגרים הציונים מארצות אירופה, החלוצים, אנשי העלייה השנייה.

ורלוונטיים לחיינו הנוכחיים יותר מתמיד. מתוך הסרט אנו למדים כי הקונפליקטים החברתיים הם רבים, ומתקיימים בין המגדרים השונים, בין הלאומים, בין המעמדות ובין העדות השונות.

עוד מדגיש הסרט כי הזהויות התרבותיות הן נזילות, אינן יציבות, לעיתים שרירותיות, שבנויות מכמה אלמנטים סמליים, ובעיקר מתקיימות רק בזכות הניגוד לאחרות. כך למשל הזהות הישראלית מתגלה כזהות שבנויה מכמה סמלים ריקים מתוכן ומהניגוד ובעיקר מהפחד מהערבי. פוטנציאל לטיפול בשסע הלאומי הוצג בעזרתה של הזהות המזרחית, שנחשפת כזהות שנוצרה במפגש שבין היהודי לערבי, אך גם היא מתבטלת בגלל החשדנות שהוטמעה והתקבעה בזהות הישראלית, שפערה תהום עמוקה, כשנדמה כי היא בלתי ניתנת לגישור בגלל התקשורת הלקויה.

נראה כי המפגשים התרבותיים יצרו גם זהויות ייחודיות כמו זו של בשיר, העובד הערבי-ישראלי במלון, שמוצג כהיברידיות של ישראליות וערביות, וכמו גם הזהות המזרחית, שהיא, כאמור, מוצגת כשילוב (גנטי) של הערבי והיהודי. כן נמצא כי התרבות האמריקאית השתרשה בארץ בצורה זו או אחרת, וכי המאבקים בין המעמדות והמגדרים שרירים וקיימים למרות ההתעלמות מהם בסרטים הישראלים.

ומה חסר בסרט, במסע שעברנו במהלכו, כדי להשלים את התמונה העכשווית של החברה הישראלית? חסרות לנו הזהויות והמפגשים של הפועלים הזרים (מי שבעבר היו הפועלים הערבים וכעת נוספו להם הפיליפינים, התאילנדים, הרומנים והאפריקאים), חסרים החרדים, שנעדרו גם הם מהבמה, למרות שתמיד היו נוכחים בחברה. חסרים העולים החדשים כמו העולים מאתיופיה ומברה"מ לשעבר, וחסרות קבוצות נוספות, שלעיתים מבקשות להגדירן כשונות וייחודיות כמו קהילת הגאים. עבורן ישנם לא מעט סרטים ישראלים אחרים שמציגים פן אחד או אחר מאותם מפגשים תרבותיים וזהויות חברתיות שונות.