

# נשיות ובניין אומה

## בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים – דיוקן של עולות מארצות האסלאם

### אורית רוזין

סרטי ההסברה הישראלים<sup>1</sup> שהופקו בשנות המדינה הראשונות מארגנים את המציאות לצורכיהם כדרכם של סרטי תעמולה. עם זאת הם משקפים כמה מן הקשיים הבולטים שליוו את החברה הישראלית בראשית דרכה, קשיים שנבעו בעיקרם מן השילוב המכביד של ניהול מלחמה בד בבד עם קליטה של גל עלייה אדיר ממדים. העולים שהגיעו לישראל, ביניהם ניצולי שואה רבים מזה ועולים מארצות האסלאם מזה, נשאו עמם מטען תרבותי וחוויתי שהחברה הקולטת גינתה לעתים קרובות. מצוקת הקליטה ובייחוד תנאי הקיום הדלים, שהיו מנת חלקם של העולים בשנים הראשונות והקושי שהוליד המפגש הבין-תרבותי, כל אלה קיבלו ביטוי רב-עוצמה בסרטים הללו.

סרטי ההסברה משקפים לא רק את קשייה המציאותיים של המדינה, אלא שכדרכם של סרטים בכלל הם מבטאים גם את האידיאולוגיות ואת תפיסות העולם הרווחות בקרב הקולטים: את האמונה העזה ביעודה של מדינת ישראל; את התפיסות הסוציאליסטיות המקדשות את הפועל והעבודה, ובעיקר את העבודה הפיסית בחקלאות; את האמונה בקדמה טכנולוגית, בתיעוש וברתימת הטבע לצורכי האדם (שביט וריינהרץ 2006, עמ' 154–155; צימרמן 2001, עמ' 283–285; בורשטיין 1990, עמ' 80; גיטליס 1984, עמ' 19–37; Tryster 1995) ואת התפיסות, הנוגעות להגינה, לאוריינטליזם ולפיידוצנטריה בנוסח ארצות המערב, שאפיינו בעיקר את הממסדים החינוכיים והרפואיים ואת ארגוני הנשים (הירש 2000; רוזין 2002, עמ' 339–340). בכל הקשור לדימויי נשים ונשיות עולה תמונה מורכבת ולעתים כוללת סתירות, שבה מתקיימים זה לצד זה התפקידים המסורתיים הביתיים של נשים, שהורחבו לכלל תפקידי

פילנתרופיה והיגינה, ותפקידים אקטיביים וחלוציים, ובכלל זה השתלבות בשוק העבודה וקידום ערכי השוויון בין המינים (Tryster 1995, עמ' 196). מאמר זה נועד לבחון דימויים של נשיות ונשים מארצות האסלאם בסרטי הסברה אחדים, שהופקו בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים ומתארים את העלייה ההמונית. זאת כדי לעגן את ייצוגי הנשים הללו בהקשר של בניין האומה ולבחון האם הן נתפסו כתורמות לו. עניינו של מחקר זה הוא לבחון את קו התפר שבין העמדות, שרווחו באותה תקופה בחברת הוותיקים ביחס לנשים מארצות האסלאם, ובין הדימויים החזותיים שהונצחו בסרטי ההסברה. אדרש אם כן למעמד הנשים בחברה הישראלית בשנות הארבעים והחמישים בכלל ולמקום שתפסו נשים עולות מארצות האסלאם בחברה הקולטת בפרט. אצביע על היחסים בין נשים וותיקות ונשים עולות מארצות האסלאם; ואראה את הדימויים השונים והמנוגדים של דימויי הנשיות של שתי האוכלוסיות הללו, המשקפים תפיסות שונות של נשיות יהודית. תכליתם של סרטי ההסברה תידון אף היא, ובמוקד המאמר יוצגו וינתחו סרטים מספר. אחת ממטרותיו של מחקר זה היא להראות שלא תמיד מתמלאות ציפיות מוקדמות מסרטי תעמולה וכי התבוננות מפרספקטיבה שעניינה מגדר ולאומיות מפיקה מהם (ומהתוצרים של השיח הציוני בכלל) תמונה רחבה ומרתקת של דימויים ועמדות. כך בשונה מאחד הדימויים הרווחים של הנשים המזרחיות בעיתונות התקופה כמי שלוקות בכישורי ההורות שלהן, עולה בסרטים אלה דימוי אחר, חיובי במהותו.

הבחירה שלי לדון בסרטי הסברה ציוניים אינה נובעת מכך שהם משקפים מציאות כהווייתה, אלא שכמו מסמכים ארכיוניים מילוליים בני התקופה, הם משמשים תעודה היסטורית, וממנה ניתן ללמוד על התפיסות התרבותיות המשוקעות בחברת הקולטים, יוצרי הסרטים. בכוונתי לבחון את הסרטים כתוצרים שימושיים, ועל כן אדון בביטויים החזותיים הנוגעים ישירות למסר (התעמולתי) המוטמע בסרטים בידי יוצריהם בעבור נמעניהם. במובן זה נקודת המוצא של הדיון היא היסטורית-תרבותית. בעקבות ניצן בן-שאול אני משערת "שבסרט נתן ניתן לפענח במידה כזו או אחרת של ודאות את הנחות היסוד של התודעה שארגנה אותו ואת המשמעות הדומיננטית שהנחות תודעה מארגנת זו שאפו להעביר" (בן-שאול 2004, עמ' 64). עם זאת, בשל השימוש בדיסציפלינה ההיסטורית, לטוב או לרע, המתייחסת במידה של שוויוניות

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

לטקסט אמנותי ולכל טקסט אחר, אותיר את הניתוח האסתטי לעמיתי חוקרי הקולנוע.

בסרטים שיידונו במאמר זה ניתן להצביע על פיסות של מציאות, שמשרתות לעתים את צורכי העלייה או את התכלית של הסרטים, אבל לא תמיד הן משרתות את עלילת-העל הציונית בהקשריה המגדריים (שקד 1993). תווי המתאר הסכמתיים של עלילת-העל הזאת כפי שקיבלו ביטוי בקולנוע הישראלי ובספרות העברית נוגעים לעיצובה של ספרת הגבריות: חניכתו ועיצובו מחדש של הגבר היהודי הנשי והפיכתו לגבר ראוי בעל תכונות גבריות (גלזמן 2007). האישה היהודית, לפיכך, שרתה בצל ונוכחותה הייתה פאסיבית. כך למשל כותבת גרין המתארת את דמותו של היהודי החדש המתערה בארץ ישראל ועובר מטמורפוזה (בסרט "עבודה" מ-1935, שביים הלמר לרסקי):

בשלב הזה, של החדירה לאדמה, הגשמת האידיאלים הציוניים נראית כאקט ארוטי גברי מובהק. מיטב הטכניקות הקולנועיות חוברות כאן יחדיו כדי להעצים את הדמות הגברית ולחבר אותה עם המרחב שבו היא פועלת ושעליו היא שולטת: עריכת המונטאז' החותכת מהמכונה אל איברי הגוף הגבריים [...] תנועות מצלמה מהירות החולפות על פני הגוף ומלטפות אותו, מתעכבות על שרירים, פנים חשופות, גו חשוף [...] הערכים הציוניים של העבודה והפרחת השממה מסומנים כך כערכים גבריים, ומאופיינים על ידי ארוטיקה גברית. (גרין 2004, עמ' 17)

ועל דמותה של האישה כותבת גרין שהיא:

מצויה במקום שבו מצוי הערבי, חיות הבית שלו, והיהודי לפני הגיעו ארצה [...] אך בניגוד לערבי, שיעלם מן התמונה [...] האישה משתתפת בתמורות המתרחשות, כמו האדמה, ככלי קיבול ופיריון. בעוד שהערבי סימן באופן סימלי את השממה שיש להפרותה, היא מסמנת את הפיריון, שהוא תוצאה של העבודה הגברית. [...] אם הערבי סימן את המצב של השממה לפני שהופרחה, האישה מסמנת את הפריחה לאחר היעלמות השממה. (גרין 2004, עמ' 17–18)

עם זאת לא רק המגמה האידיאולוגית-הגמונית מגולמת בסרטים שיוצגו כאן, שכן השיח הלאומי כשיח אמביוולנטי כולל בתוכו גם את מה שהוא שולל, ובסרטי ההסברה טמונה, לפחות לכאורה, גם מגמה חתרנית (לובין

1991, עמ' 39–40; גרץ 1999, עמ' 81–83; גרץ 2004, עמ' 32), על אף שהבימאים, התסריטאים והיוצרים היו שותפים לתפיסה ההגמונית של הפקידים שהזמינו את היצירה. המורכבות של המציאות כופה את עצמה על הטקסט הקולנועי ופורצת את הסכרים (גרץ 1999, עמ' 83): סיפורי העלילה של הטקסטים הקולנועיים האלה, מבטאים את הנרטיבים הציוניים המוכרים באותה תקופה, ועם זאת הם מתאפיינים בחוסר קוהרנטיות. הקריאה החתרנית מחלצת אמנם מן הסרטים את מה שהודחק (גרץ 2004, עמ' 32), אך לעתים אין בה צורך. כך למשל בניגוד לציפיות המוקדמות שעלולות להתעורר, ב"האוהל" (1950), סרט הסברה בן התקופה, מופיעה דמות גברית ישראלית, גבוהה וחסונה, ועם זאת חסרת-אונים;<sup>2</sup> ובמקרה אחר שבו ארון כאן, יופיע אחד הגיבורים בדמות גבר ישראלי חלוצי דאגן, מבוגר, אחוז ספקות ובעל מבנה גוף עגלגל ונשי.<sup>3</sup> גם העולים מצדם אינם תמיד חלושים, נמוכים ונשיים, כאלה שארץ ישראל משנה את מבנה גופם, אלא שהם עשויים להיות מלכתחילה חסונים וגבוהים.<sup>4</sup>

אם המייצגים המובהקים של המסר התעמולתי ההגמוני, סרטי ההסברה, אינם מצייתים לכללי הז'אנר כלשונם, נשאלת השאלה: האם הנרטיב ההגמוני היה כל כך סדור ומהודק מלכתחילה כפי שנטען בספרות המחקרית (גרץ 2004, עמ' 16–30), או שמא מי שאמורים היו לפקח על היצירה המוזמנת התרשלו בעבודתם? מחקרים הראו שבסרטים שזכו לפיקוח הדוק במיוחד, סרטי ההסתדרות, בוטא המסר האידיאולוגי באופן קוהרנטי, רציף, מהודק ודוקטרינרי במיוחד (צימרמן 2002, עמ' 181). לכאורה ניתן לטעון בפשטות שהסתירות והחריגות מן הנרטיב הציוני הקוהרנטי הן תוצאה של היעדר פיקוח, אך ישנם גם הסברים אפשריים אחרים, ואחד מהם הוא שהכללים האידיאולוגיים לפיהם נבנו הדמויות והעלילות היו נוקשים פחות מכפי שנוטים להעריך. כך לדוגמה בסרט "מן העיר אל הכפר" (1953) של ההסתדרות, מחליט גיבור העלילה תושב העיר לעקור אל הכפר לא רק בגלל יופיו של הטבע ולא רק בשל הצורך או הרצון לעבוד את האדמה (כפי שהיינו מצפים), אלא בעיקר מפני שהוא מבקש מסגרות חינוך טובות לילדו. כך בתוך האתוס הקולקטיביסטי שמייחסת הספרות המחקרית לתקופה (בורשטיין 1990, עמ' 67) ניתן להבחין במניע אינדיבידואליסטי מובהק השזור במקום מרכזי בעלילת הסרט. אם המעבר מן העיר אל הכפר מוצג כפתרון לבעיה אישית (ולא כאקט של גאולה קולקטיבית) בסרט ההסתדרותי, המייצג גוף מהודק ואידיאולוגי,

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

המקיים מנגנון פיקוח קפדני, נדמה שיש להיזהר מפני הכללות גורפות. נראה לי שחדירתו של מסר אינדיבידואליסטי מייצגת דווקא את האפקטיביות של המסר התעמולתי המגולם בסרט, שכן באותה תקופה חלו בקרב הוותיקים תהליכי אינדיבידואליזציה אינטנסיביים (רוזין 2008, עמ' 259). רוצה לומר שהרפרטואר הציוני של התקופה בכלל, ושל זה שנגע בדימויים של נשיות וגבריות בפרט, היה רחב, עשיר ומגוון. עושר זה, כך אבקש לטעון, הכיל דימויים שונים ואף נוגדים. מעט מזה אבקש להציג כאן.

סרטי התקופה שיידונו כאן משקפים נקודת מוצא גברית. לא רק מפני שהרוב המכריע, אם לא כל היוצרים והמזמינים המעורבים בתהליך ההפקה, היו גברים, אלא גם מפני שלגברים ולתפיסת העולם שלהם הייתה הגמוניה בחברה הישראלית באותה תקופה. לרוב גילמו אפוא הנשים את 'האחר' או מוטב אחד מן ה'אחרים' (שוחט 1993; גרץ 2004, עמ' 32; גרץ 1999, עמ' 81; צור 2000). הסרטים שיוצגו כאן, גם אם הם שייכים באופן מובהק לעלילת-העל הציונית, האשכנזית והגברית, וגם אם הם שייכים לאותו הרפרטואר התרבותי ממש, מרחיבים את גבולותיו של רפרטואר זה וחורגים מן התמות הסכמתיות שלו. מבני הכוח המשוקעים בתרבות ההגמונית לא נעלמו בסרטים שיוצגו כאן, אבל נדמה שהם קצת יותר מורכבים (לובין 2003, עמ' 194; שוחט 1998, עמ' 55–56).

כפי שכבר טענו חוקרים, ליוצרי סרטי הסברה הלאומיים היה אינטרס מובהק ליצור מארג לאומי אחיד ככל הניתן, ועם זאת האינטרס הזה מבנה באותה עת גם את הדיכוטומיות: טוב/רע, ראוי/לא-ראוי המשקפות את יחסי הכוח בין יהודים ותיקים ויהודים חדשים (Yuval-Davis 1996, עמ' 25) בדומה להשתקפותם של יחסים אלה בעיתונות התקופה (ליסק תשנ"ט, עמ' 59; רוזין 2002א). החיפוש אחר שורשי המערב במזרח והרומנטיזציה של האישה ה'אחרת' והאקזוטית (שוחט 2001, עמ' 71), שמתגלמים בתיאורים ויזואליים רבים (כמו למשל בסרטים "עיר האוהלים", "סיפור לכיש" ו"א בינטל גראוז"), מבטאים את הצד הקולוניאלי של הדיאדה. אולם מכיוון שההיבטים הקולוניאליים/אוריינטליסטיים נידונו בהרחבה (שוחט 1991; שוחט 2001, עמ' 59–127), אבקש לעסוק כאן בממד הלאומי. אבקש לטעון שבסרטים שיידונו כאן ייצוגי האישה המזרחית, במובחן מייצוגי הגבר המזרחי והאישה האשכנזייה הקולטת, מקנים לה את היכולת לרקום את עצמה (ובמידה רבה גם

את ילידיה) אל תוך החברה הקולטת מבלי להרוס את הקיים. מייצוגי האישה המזרחית עולה דמות המסוגלת להפוך לדבק המאחד את שני חלקי העם.

### מטרותיהם של סרטי ההסברה

הסרטים שיידונו כאן משתייכים לשתי קטגוריות שונות: סרטים שכוונו כלפי הציבור הישראלי וסרטים שנועדו לקהל יהודי ולא-יהודי מחוץ לישראל. ניכר שהסרטים, שנוצרו לשם חינוך הקהל הישראלי, נועדו להקנות נורמות וערכים, שנחשבו ראויים בעיני המוסדות שמימנו את ההפקות, כמו גם להאדיר את שמם של אותם מוסדות (בורשטיין 1990, עמ' 67). ניתן להצביע אף על סרטים שנועדו לקדם יעדים ספציפיים כמו למשל מעבר של תושבים ותיקים מן הערים אל ההתיישבות הכפרית ('מן העיר אל הכפר'). במאמר מוסגר יש להעיר כאן כי גם יומני החדשות שימשו כערוץ להתקשרות בין הממסד ובין הציבור, שכן לפחות חלקים מהם הוזמנו בתשלום בידי המדינה.<sup>5</sup> לעומת זאת הסרטים שכוונו לקהל שמחוץ לישראל נועדו לשפר את תדמיתה המדינית של ישראל,<sup>6</sup> להדק את הקשר שבין המדינה ובין הקהילות היהודיות בחו"ל וכמובן גם לגייס כספים לטובת המפעל הציוני בכללותו או לטובת ארגונים יהודיים מסוימים.<sup>7</sup> סרטים אלה, כך טענו חוקרים, נועדו ל'זולת', ל'אחר': לקהילות היהודיות שבגולה ולעולם הרחב, האדיש לרוב לגורל היהודי (בורשטיין, 1990, עמ' 61). יש לפרק טענה זו לחלקיה ולהסביר שלא תמיד עלו צורכי ההסברה המדינית בקנה אחד עם צורכי גיוס הכספים. כן יש להעיר שעל פי הביוגרפיות של אחדים מן היוצרים ניתן לראות שה'זולת' בעבורם לא היה כל כך רחוק מן ה'אנחנו' (ראו להלן). המפיקים והבמאים נעו ונדו פיסית וגם מנטאלית בין העולמות והשתדלו לרצות את שני הקצוות: את הצד הישראלי, שמבקש להציג לא רק את קשייה של המדינה אלא גם את תפארתה, ואת הצד של הארגונים היהודיים האמריקניים, המבקשים להציג בעיקר את הקשיים כדי להקל את גיוס הכספים ודעת הקהל. נוסף על כך יש להעיר שאף כי הסרטים נוצרו לקהלים מסוימים, לפחות כמה מהם כמו למשל "עיר האוהלים", "סיפור לכיש" ו"האהלה" שירתו הן את קהל היעד בחו"ל הן את הקהל הישראלי, אף אם דבר זה נעשה תוך התאמה חלקית בלבד (גרוס נ', גרוס י' 1991, עמ' 199).<sup>8</sup> הסרטים שיידונו כאן נוצרו בעיצומו של תהליך כינון האומה ונועדו לשרת תהליך זה (צימרמן 2002, עמ' 131; בורשטיין 1990, עמ' 61). בהקשר זה יש להציב גם את ייצוגיהן של הנשים בסרטים – גם הם אמורים היו לכונן אומה.

### מעמדן של נשים בישראל בשנות החמישים

מחקרים הפריכו זה מכבר את הדימוי השוויוני, שלו זכו לכאורה נשים בישראל בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים (Bernstein 1992, עמ' 225–235; הייזלטון 1978; ניר 2001). כבחברות-לאום אחרות באותה תקופה תפקידן המרכזי של הנשים היה ללדת ילדים, לחנכם ולטפח את הבית והמשפחה ביעילות ובחסכנות. לשם כך נדרשו הנשים לרכוש השכלה וכן להתמחות בתחומי המטלות הביתיות, כיוון שעל אף השוליות היחסית של עבודתן, בהקשריה של בניית חברה מודרנית, תחום זה נחשב בעיניהן ואף בעיני החברה הסובבת אותן לתחום הדורש מיומנות ומומחיות (Ogden 1986, עמ' 141–142, 148–153; Davidof 1976, עמ' 143–146; רוזין 2008, עמ' 46). כך נדרשו הנשים לעמוד לרשותה של החברה בכל הקשור להגשמת המפעל הלאומי (מלמן 2001, עמ' 422), וכך למשל הוצאו משוק העבודה הנשים הישראליות, שנכנסו אליו בשנות המלחמה (1947–1949), באמצעות העלאת שיעורי מס ההכנסה על משרותיהן כדי לאפשר לגברים לאייש את המשרות, כפי שאירע גם בארצות הברית לאחר מלחמת העולם השנייה (רוזין 2002, עמ' 94). לצורך המחשה יוער כאן ששיעור הנשים העובדות ב-1954, שהייתה שנת צמיחה בכלכלה הישראלית, עמד רק על 21% (ישי 1997, עמ' 106). עם זאת יש לציין שמפלגת השלטון מפא"י הייתה מחויבת מבחינה אידיאולוגית לשילוב נשים בעבודה, וחוקים המבטיחים את זכויותיה של אישה עובדת נחקקו בין השנים 1954 ו-1964. בחוקים אלה הובטחו לנשים חופשת לידה של שלושה חודשים בתשלום וימי מחלה לטיפול בילדים חולים, ונשים היו זכאיות לסיים את עבודתן שעה לפני גברים ולהימנע מעיסוק במלאכות הפוגעות בבריאותן. בשנת 1964 אישרה הכנסת חוק המחייב את המעסיק לשלם שכר שווה לאישה ולגבר בעבור יום עבודה שווה. חקיקת העבודה, יש לציין, לוותה גם בפיתוח תשתית של מעונות יום וגני ילדים שתכליתם הייתה לאפשר לאימהות לילדים להצטרף לשוק העבודה (ישי 1997, עמ' 105; רדאי 1986).

אף שבמבט השוואתי ובמונחי התקופה נהנו הנשים בתנועה הציונית מיחס מתקדם, והיו בין הראשונות בעולם שקיבלו זכות הצבעה, נאלצו הנשים לשוב להיאבק על מקומן ועל זכויותיהן על אדמת ארץ-ישראל – מן המאבק על הזכות לעבוד בעבודה חקלאית דרך קבלת הזכות לבחור ולהיבחר במוסדות הלאומיים ב-1926 ועד המאבק על חוק גיל הנישואין ב-1950 וחוק שיווי

זכויות האישה ב-1951 (ברנשטיין 1987; הרצוג 1994; יזרעאלי תשמ"ד; מימון תשי"ח; להב 1993; עזריהו תש"ט; ספרן 2006, עמ' 19–68; חלמיש 1997). עם זאת הן נחשבו לחלק חשוב ומהותי מן התנועה הלאומית, בעיקר בתפקידן המסורתי כאימהות, אך גם בתפקידן המודרניסטי המורחב כעוזר כנגד (ברקוביץ' תש"ס). נשים נתבעו לסייע למפעל הלאומי בדרכים שונות: מהשתתפות בתפקידים שונים לצד גברים בחקלאות ובשמירה בראשית ימיה של ההתיישבות בארץ ישראל ועד למילוי תפקידי סיוע לרבות העולים החדשים בתחילת שנות החמישים. אמנם גבולותיה של הנשיות הציונית שורטטו לרוב כטריטוריה תחומה ומגודרת, אבל טריטוריה זו הייתה רחבה מן הטריטוריה שעיצבו הגברים בעבורן. הייתה זו נשיות פעילה, המגלה מעורבות של ממש בחיי החברה והאומה (מרגלית שטרן 2006; גופר 2009). נוסף לכך, פעלו נשים פמיניסטיות באינטנסיביות לקידום מעמדן ומעורבותן של נשים בכל תחומי העשייה.<sup>9</sup> התנועה הציונית סבלה אמנם כתנועות לאומיות אחרות מקיטוב מגדרי, אבל במהלך השנים התחוללו בה שינויים, כפי שקרה גם במקומות אחרים (Blom 2000, עמ' 9).

בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים נשים וותיקות (לרוב אשכנזיות), שרצו לפעול בזירה החברתית, עשו זאת לעתים קרובות במסגרות של ארגוני נשים ובריאות. חלקן התנדבו לתפקידי סיוע לעולים ואחרות הועסקו לרוב בתפקידים נשיים: כאחיות, כעובדות סוציאליות, כגננות, כמורות לעולים, כמדריכות וכמטפלות. נשים מארצות האסלאם, שרובן עלו ארצה בשנים אלה, מיעטו להשתתף בשוק העבודה בשל פיריון מוגבר ודפוסי תרבות מסורתיים (ישי 1997, עמ' 106; מאיר-גליצנשטיין 2005, עמ' 625–626). מאוחר יותר כאשר החלו נשים אלה להשתלב בשוק העבודה, הן נכנסו לשלבי התחתונים בעבודות שירות מעוטות הכנסה וכפועלות ייצור במפעלים כפריפריה (דהאן-כלב 2001, עמ' 50–51).

בעקבות גל העלייה הגדול התהוותה חלוקה גסה של הנשים הישראליות לשניים: נשים ותיקות ונשים עולות. בסרטים שיידונו כאן, שכולם הופקו בעשור הראשון למדינה, מוצגים דימויהן של שני טיפוסים נשים: עולות מארצות האסלאם מזה וותיקות אשכנזיות מזה. חוקרים שונים הציגו גוונים שונים של היחסים בין עולות וותיקות על רקע קליטת העלייה ההמונית (עצמון 2001, רוזין 2005, מורג-טלמון 2001, דהאן כלב 2001). ותיקות שעסקו בקליטת העלייה הדריכו את העולות בבישול, בטיפוח הבית ובהיגיינה האישית



נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

וכן בטיפול בילדים ובחינוכם. נשים עולות ממזרח אירופה לא היו כפופות להדרכה במידה כל כך רבה או מחייבת כפי שהיו חשופות לה העולות מארצות האסלאם. כל הנשים העולות נתפסו כנחותות מן הנשים הוותיקות, אך העולות המזרחיות נחשבו גם כפרימיטיביות וכחסרות כישורי היגיינה והורות. הן הצטיירו כקורבנות של תרבות פטריארכליות שהתעמרה בהן (רוזין 2005, עמ' 655–657, 667–668). הסטטוס החברתי של נשים מזרחיות היה נמוך משל נשים וותיקות, בין היתר בשל תרבות המוצא האסלאמית ובשל התלישות החברתית של ההגירה, ולפיכך נהגו נשים ותיקות להקנות להן לא רק ערכי היגיינה והורות כי אם גם את ערכי האזרחות והשוויון בין המינים (רוזין 2005, עמ' 655). במבט ביקורתי ניתן להבחין לא רק בצדדים החיוביים של המעורבות הזאת בחיי העולות, כי אם גם בצמיחה המקבילה של החומות החברתיות בין שני חלקי האוכלוסייה.

### סרטי ההסברה מושאי המחקר

נפנה אפוא עתה לדיון בסרטים עצמם. במאמר מוסגר יוער כאן לטובת אלה המתעתדים לצפות בהם, שעל אף המוגבלות של היצירה מן הסוגה הזאת, חלק מן הסרטים בהחלט מצליח לעורר את רגשותיו של הצופה, למרות אמצעי ההזרה הקולנועיים: הפנים הקפואות של הגיבורים, הצילום מרחוק והשימוש בקול-על. אגב, אף שהשימוש בקול-על פורש כאמצעי של ניכור והרחקה,<sup>10</sup> ניתן להניח שהיה אמצעי פרגמטי בעיקרו: הסרטים נועדו לתפוצה רחבה בעבור צרכנים דוברי שפות שונות ולפיכך הופקו וצורפו פסי-קול בכמה שפות לאותו סרט.<sup>11</sup>

במאמר זה יידונו בהרחבה שני סרטים, שנבחרו לעיון מדוקדק, מפני שבשניהם ניצבות נשים מארצות האסלאם במרכז העלילה. הסרט האחד הוא "השטיח" שביים לאופולד (אריה) להולה (פורת 1996),<sup>12</sup> ככל הנראה ב-1953, והוזמן בידי משרד ההסברה. נראה שהסרט מתייחס לרצח של שומרי המושב אבן ספיר ב-9 ביולי באותה שנה (נאור 1996, עמ' 279). הסרט סיפר את קורותיה של מראן אליאס, עולה צעירה מכורדיסטאן ששכלה את בעלה. הוא נהרג כששמר על אדמות מושבו אבן ספיר בהרי יהודה. הסרט השני הוא "סיפור לכיש" שביים ברוך דינר<sup>13</sup> ושהופק בידי קרן היסוד ב-1956. סרטים אחרים שיוזכרו כאן בקצרה הם: "The Day's Work", שמומן בידי קרן היסוד ובוים בידי מייקל אלקינס ב-1957, המתאר את הכניסה של העולים החדשים

לעולם העבודה המתועש בישראל; "א בינטל גראָז" (פיסת עשב), שביים לאור דונר בעבור המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות ומועצת הפועלות ב-1951, המתאר את המפגש במחנה עולים בין עולה חדשה מתימן לעובדת סוציאלית שמוצאה מארצות הברית;<sup>14</sup> "עיר האוהלים", שהפיק ברוך דינר וביים לאופולד להולה ב-1951;<sup>15</sup> "ברית דמים" (1959) בבימויו של נתן גרוס, המתאר את החיים במושב פטיש שבו התיישבו עולי כורדיסטאן ואת קשיי החיים בו לאחר רצח המדריכה ורדה פרידמן בעת חתונה ב-1954;<sup>16</sup> "מן העיר אל הכפר" (1953), העוסק במעבר של משפחת וותיקים מהעיר אל ההתיישבות העובדת, שביים הנרי דורי. שני הסרטים האחרונים הופקו בהזמנת המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות, בפיקוחו של יוסף בורשטיין.<sup>17</sup> כל הסרטים האלה הציבו את המהגר שעלה זה עתה לישראל במידה רבה בתפקיד 'האחר', (צימרמן 2002, עמ' 175) זאת בשעה שביקשו למעשה לסייע, לפחות לכאורה, להטמעתם של 'אחרים' אלה בחברה ולהפיכתם לחלק מן 'האנחנו'.<sup>18</sup>

חשיבותם של סרטים אלה נוגעת לעובדה שהם מומנו והופקו בכספי מוסדות ציוניים (ולעתים בכספי המדינה), ולפיכך הם מציגים ומייצגים באופן ישיר וגלוי את האינטרסים הפוליטיים ואת התפיסות התרבותיות המניעות אותם. סרטים אלה חשובים גם מפני שהוצגו בפני קהלים נרחבים, הן בבתי הקולנוע הן בעזרת רשת ההפצה של סרטי 16 מ"מ, שהייתה פזורה בכל רחבי הארץ, ונעשה בהם שימוש נרחב מאד בחוץ-לארץ (צימרמן 2002, עמ' 176–178).<sup>19</sup>

### "השטיח" – האישה המהגרת בין מזרח ומערב

במרכז סרטו של לאופולד להולה, "השטיח", ניצבת מראן אליאס, נערה/אישה, עולה צעירה ויפה מכורדיסטאן. בפתח הסרט רואים הצופים את מראן רוקמת שטיח ומספרת לצופים בקול-על כי שטיח זה הוא מעשה ידיה וכי היא גאה בו מאד. היא מספרת את סיפור עלייתה ותקופת חייה הראשונה בישראל, ועלילת הסרט עוקבת אחר יומה הראשון בארץ, מהסדר הנישואין שלה, חתונתה, ליל הכלולות והבוקר שלאחריו ועד למותו של בעלה הטרי בלילה שלמחרת. אנו רואים את מראן יושבת שבעה על בעלה ואחר כך קמה ומוצאת דרך להתפרנס וליצור למרות האסון שפקד אותה. מראן עלתה רק אתמול מקורדיסטן. בפתח הסרט היא מספרת על דמעותיה המבטאות את קשיי ההגירה, אבל אנו הצופים איננו רואים אותן. על אף יופייה האקזוטי ולמרות תהפוכות הגורל הפוקדות

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

אותה, מופיעה מראן בסרט קפואת-פנים (בורשטיין 1990, עמ' 66). בבוקר הראשון שלה בישראל במעברת עולים הצופה לכנרת, היא מבינה ארוחת בוקר ומספרת בקול-על שאמה מתה עליה בילדותה. אז סיפרו לה שמתה בגלל רוח רעה, אבל היום היא מבינה שאין הדבר כך. היא מציגה את עצמה כמי שאיננה שטופה עוד באמונות תפלות. היא באה אמנם מחברה פרה-מודרנית אבל יש לה שכל ישר. אביה של מראן מתואר כאדם מאמין. בסרט מופגנת דבקותו הדתית של האב. רואים את התפילה הראשונה שהוא מתפלל בארץ הקודש.

ניתן להציג את הדתיות המובהקת שלו בסרט כהוכחה לטענה שנשמעה במחקרים קודמים ולפיה התעורר צורך מצד הישראלים, הוותיקים והחילונים ברובם, לערוך בעולים המזרחים 'הדתה' כדי להסכין ולקבל אותם אל קרבם, ובמילותיו של שנהב: "אם באירופה התלווה להתעוררות הלאומית ולחזון השיבה אל ההיסטוריה, פרויקט של חילון [...] הרי שלמזרח נועד מסלול הפוך בדרך אל הלאומיות. על מנת להחזיר את המזרחים אל ההיסטוריה נוקקים שליחי התנועה החילונית לגלות אצלם – ואולי אפילו לייצר אצלם – תשוקה דתית" (שנהב 2003, עמ' 111–112). אבל בהנחה שהסרט דובר האנגלית נועד מלכתחילה לצופים מחוץ לארץ, סביר יותר להניח שהאלמנט הדתי נועד להציג את תשתיות השפה המשותפת והתרבות המשותפת של יהודי המזרח ויהודי המערב, כדי לחזק את הזיקה ההדדית ולעודד את ההזדהות של הצופים המערביים עם הדמויות שעל המסך. כך נעשה למשל בסרט "עיר האוהלים". שם, בשיאו של הסרט, מדליקה עולה מגרמניה חמישה נרות שבת בעבורה ובעבור בנה ואישה וגם בעבור שכניהם לאוהל, סב ובנו שעלו מעיראק. בסצנה זו נזכר משה, הילד היתום גיבור העלילה, באמו, שבעודה בחיים הדליקה את נרות השבת בביתם שבבגדד. זכר האם המדליקה נרות בבגדד וזכר מילות התפילה המלוות את הדלקת נרות השבת הם מהחוליות המקשרות בין יוצאי הגלויות השונות. בסצנה זו מגולמים שני עקרונות חשובים: האחד הוא חיפוש המכנה המשותף הנובע מן התרבות הדתית והשני הוא חיפוש המכנה המשותף שמעבר לדת ולמסורת, זה המגולם בגורל היהודי. הילד משה יתום מאב ואם וסובל מהתנכרות שכניו לאוהל בעיר האוהלים הצחיחה; אך אלה שדוחים אותו מלכתחילה באו מגרמניה, שם "סבלו הרבה", כנאמר בסרט.

מראן מביעה הערכה לזיקה החזקה של אביה לדת. הוא מתפלל גם למענה. הוא השליח שלה לעולם הרוח. אביה הוא זה המבטא את סמלי הדת ומייצג את הזהות הקולקטיבית. בניגוד לסצנת הדלקת הנרות, שכולה נשענת על תפקיד

נשי ונובעת מן הצורך להנכיח את אובדן אמו של משה גיבור הסרט, סצנות הדת ב"השטיח" הן גבריות במובהק. אביה של מראן הוא החיבור שלה ליהדותה, הוא זה המספר לה על הנביאים שחיו בהרי יהודה, וממנו ככל הנראה היא יודעת שיום הנישואין שלה נקבע כיום שבו נוצרו המאורות בשמים. הדתיות מוצגת כמלאכתם של הגברים, כסימן שמבחין את הגבר היהודי מהגברים האחרים. לנשים, כך אבקש לטעון כאן, יש סימן אחר.

אביה של מראן מיהר ומצא עבודה. הוא מתואר כגבר חרוץ, זאת בניגוד לתיאורים הסטריאוטיפיים, שרווחו בקרב הוותיקים האשכנזים בשעת קליטת העלייה, ולפיהם יהודי המזרח עצלים (רוזין 2002, עמ' 345). כאן במיוחד מתחוויר המסר התעמולתי של הסרט; שכן, אם אכן נוצר הסרט כפי שניתן להניח ב-1953, הרי שהופק בשנה שבה הגיעה האבטלה לשיא (אלכסנדר 1997, עמ' 86, 90). מראן גם היא עסוקה במלאכות הבית. אולם בניגוד לגברים העולים שזיקתם לעבודה קובעת את דמותם החיובית או השלילית, מראן מוצגת לא רק כעקרת בית חרוצה, אלא גם כמי שאוהבת לטייל בחיק הטבע ולקטוף פרחים. היא נוטלת פרח מן השדה ושוזרת אותו בשיערה, ופעולות אלה מסמלות את האחדות הארוטית שבין האישה לטבע. באותה תקופה יוצרו סרטים רבים המתמקדים במכונות ובכיבוש הטבע והשממה, סרטים המבקשים להציג את ישראל כמדינה מתועשת ומודרנית,<sup>20</sup> עם זאת כאן צף ועולה כוחו של הטבע, והקשר שבין האדם והטבע, הנע על הציר שבין התענגות וארוטיות ובין עבודה ומזון, מתקיים כאן בכל זאת.<sup>21</sup> אימא-מולדת-אדמה היא הארכיטיפ של האם הגדולה השופעת טוב ויופי.<sup>22</sup> בסרטים אחרים השפע של הטבע מזה ומוטיב הפרחת השממה מזה מגיעים גם לתחומי המעברה או למחנה העולים בדמותה של ערוגת פרחים מטופחת, הצומחת לצד האוהל.<sup>23</sup>

מראן ב"השטיח" היא לכאורה חפץ, אבל רק לכאורה. ניתן לראות בסרט את המבט המזלזל של המערב על המזרח, המבט המתאר את הנערה המסתתרת בביתה ומאחורי צעיפיה ואת הנישואין המוסדרים לגבר בלא הסכמתה, שאגב, בניגוד לסטריאוטיפ, הוא דווקא גבה קומה וצעיר ולא זקן ומכוער (רוזין, 2002, עמ' 318). הדימוי השלילי של המזרח מתבטא בהתעלמות של החברה, הסובבת את האישה, ממנה ומצרכיה, כאשר בעלה של מראן עומד על גג ביתו ורוקע ברגלו כדי להפגין את אדנותו כחלק מטקס הכלולות בשעה שהכלה מגיעה לביתה החדש, או כשהיא הופכת לאלמנה. עם זאת מההתבוננות בסרט עולה שיש גם מידה של כבוד כלפי המזרח ומכל מקום אין רצון לחלץ את

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

הנערה או את בני עדתה מתוך מנהגיהם ולהשליכם מיד אל כור ההיתוך הציוני. הסרט משקף ניסיון להלך בין הטיפות, לא לשלול שלילה גורפת את תרבות המזרח ועם זאת להחצין ולשקף באופנים מוגבלים את מה שמצטייר בעיני הוותיקים כתרבות הראויה – תרבות המערב.

בהסכם הנישואין של מראן שנערך בלא התייעצות עמה, אך בידיעתה, יש כפל-משמעות. היא אמנם מושפלת אבל מודעת להתרחשות. היא מספרת את הסיפור – בידה מצוי הכוח המסורתי הזה לספר את הסיפור ולהתבונן. אחד הכלים העומדים לרשותה הוא המבט. היא יכולה להביט בגברים אבל הם ממצטים להביט בה. רק החתן שלה מביט בה. במקרה שלה המבט הוא הנשק של החלשים. לובין תיארה את האישה כמי שחשופה בעירומה למבטו החודר של הגבר, מבט המבטא את עליונותו וכוחו של הגבר (לובין 1998, עמ' 223–225). בסרט הזה, למרות המרחב המצומצם של אפשרויות הפעולה של הנשים, דווקא הן יכולות להתבונן, להביט ואף לספר את הסיפור לנו, הצופים. בסרט זה הגיבורה מראן אליאס שותקת ואינה מדברת עם אביה או עם בעלה, כמו גיבורות מזרחיות אחרות בקולנוע הישראלי, ששוחט ביקשה לדובב את שתיקותיהן (שוחט 1993), אבל, אנו הצופים שומעים את קולה רק בקול-על. בטקס הנישואין היא חשה את מבטו של החתן שלה דרך הצעיף – המבט הגברי החודר אמנם קיים כאן, אבל הוא רך ועדין יותר וניתן כפריבילגיה רק לגבר שלו היא נישאת ולא לכל הגברים האחרים. טקס הנישואין אמנם מכבד את הכלה, אבל לפני החתונה מראן חוששת. כאשר היא מבינה שהיא עומדת להינשא היא הולכת אל מאחורי הפחון ויושבת. איננו רואים את פניה.

הנישואין מבטיחים למראן עתיד כלכלי טוב יותר. לאחר שצפינו ברגליה היחפות היא זוכה בזוג נעליים. בטקס הנישואין הנעליים שבות וממלאות תפקיד חיוני: בעלה מניח את רגלו על רגלה כסמל לשליטה שלו בה, ואילו היא איננה סבורה שעליה לאפשר זאת, היא מושכת את רגלה מתוך הנעל וכך היא מרמה את בעלה שחושב שהוא בעל הבית ולמעשה איננו כזה. לכאורה זהו ביטוי להבנה של השינוי שחל במעמדה כאישה, לאחר שעלתה ארצה. בארץ מובטח לה שוויון והיא מעוניינת בו ומפנימה אותו. אבל אין היא מורדת בגלוי, היא עושה זאת בינה לבינה, בינה לביננו הצופים. המהפכה שתתחולל במעמדה אמורה להיות שקטה וסמויה. היא אמורה לקדם את מעמדה שלה, ועם זאת עליה לשמור גם על כבודו של הגבר שלה, לפחות למראית עין. תהליך זה של שינוי מודע, הנזהר מלפגוע בגלוי במעמד הגבר, עולה גם ממחקר אמפירי

(קציר תשנ"ד). ההבנה של הצופים ושל היוצרים של הסרט את השבריריות של שינוי מעמד האישה, שכרוכה בהתערערות מעמדו של הגבר במשפחות מזרחיות (וכידוע, לא רק במזרחיות), זוכה להתייחסות רגעית וסימבולית אבל רבת משמעות. הגבר המזרחי המתואר במידה רבה של חיוב בסרט זה, מושפל בסיטואציה הזאת, שכן אינו יודע שאשתו הולוכה אותו שולל.

ההבטחה לשוויון איננה מתממשת בסרט זה, אבל הוא מבשר את תחילתו של תהליך. הסרט משקף את ההבנה שהקידום של הנשים בתוך הנישואין הוא אבולוציוני ואיטי. בסרט "א' בינטל גראָז" עולה עניין זה בברור: אישה לא נשואה – מזל, אחותה של הגיבורה רחל – יכולה למצוא עבודה ראויה כאחות, עבודה שעתידיה להכניס לה שכר, ולקדם אותה מבחינה חברתית. בתוך הנישואין יש אמנם סיכוי למצב כלכלי טוב, מפני שהגבר הוא המפרנס את האישה ואולם המחיר הוא כפיפות של האישה לגבר. אעיר כי סוגיית מעמדה של האישה הנשואה בהשוואה לזה של נשים פנויות תובע מחקר של ממש. כאן ניתן רק להצביע עליו.

נראה אפוא כי לשוויון סיכוי רב יותר מחוץ לנישואין ומחוץ לביתה של האישה הנשואה. שוויון בין נשים וגברים בעבודה מוצג למשל בסרט "A day's work", שבו קובע הקריין שאין זה משנה מי עושה את העבודה, גבר או אישה, אלא שחשוב שהעבודה תיעשה היטב. השוויון של נשים וגברים מחוץ לתפקידים המסורתיים מבטא את הבשורה ואת הדימוי שהתנועה הציונית הציגה מזה שנים ארוכות (שוחט 1993, עמ' 245–246; ישי 1997, עמ' 103), אך שוויון זה אינו תואם את הערכים האמריקניים בני הזמן כפי שטען פיקאר (2004). שכן, בעוד שישראל ביקשה ליצור לעצמה דימוי מתקדם בשנות החמישים הראשונות, שהתבטא בין היתר בחוק שיווי זכויות האישה, הרי ששנות החמישים בארצות הברית מבשרות נסיגה גדולה במעמד האישה, לאחר התקדמות ניכרת שחלה במעמדן שם בתקופת מלחמת העולם השנייה. מהסרטים ומהמציאות בישראל עולה השוני שבין שתי המדינות: בדומה לתהליך שאירע בארצות הברית לאחר מלחמת העולם השנייה, נשים נהדפו משוק העבודה בישראל לאחר מלחמת השחרור, ובדומה לחלוקת התפקידים המגדרית מודגשת בסרטים התפיסה המהותנית בכל הקשור לתפקידן של נשים כאימהות וכרעיות (ברקוביץ תש"ס). עם זאת, בישראל התמונה מורכבת יותר. התפיסה הרווחת לפיה יש צורך לחברת מחדש את העולים החדשים, בעיקר את אלה מארצות האסלאם, ולהנחיל להם את ערכי המערב בגרסה האשכנזית בת-

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

הזמן, מחייבת, גם אם באופן בלתי מודע לגמרי, בחינה מסוימת של ערכי החברה הקולטת ואף שידוד מערכות מסוים. בישראל מדובר בתהליך מהפכני שבמרכזו בנייה של חברה חדשה, ומשום כך, על אף מגמות שמרניות ובשל נסיבות היסטוריות ספציפיות, נדרש שיתוף הפעולה של הנשים, ועל-כן חלה גם התקדמות מסוימת במעמדן בהקשרים אחדים.

העבודה כפרנסה כמו במקרה של מראן אליאס ב"השטיח", ובעניין זה ארחיב בהמשך, והעבודה כמסייעת להיקלט בארץ מבחינה חברתית וכאמצעי לקידום מעמד האישה, היא הערך החשוב ביותר לקידום של העולים, נשים וגברים כאחד. במובן מסוים, אין רצון לערער את המשפחתיות שהיא בסיסה של הלאומיות (Blom 2000, עמ' 8), ועם זאת ניכר רצון לקדם את שוויון האישה בכלל ואת האישה בעבודה בפרט. הפתרון שנמצא לקונפליקט הזה בסרטי התעמולה הוא קידומן של נשים בלא גבר. מראן עוברת להתגורר במושב אבן ספיר בהרי יהודה. היא מתגוררת בבית אבן, בית יפה וטוב בהרבה מן הפחון שבו התגוררה קודם לכן. היא מוקפת בדים רכים ויפים. מצבה הכלכלי השתפר מאד. למרות העובדה שמראן לא בחרה את חתנה ושהנישואין נקבעו בידי רב הקהילה ואביה, היא אינה מתוארת כמי שהאירוע נכפה עליה. היא מקבלת את המסורת הנהוגה בקבוצת השייכות שלה ומעריכה את אביה על שלא מיהר להשיא אותה. מראן אולי משלימה עם מנהגי עדתה, אבל הסרט אינו מצליח לסגור את הפער שבין הצגת אורח החיים המזרחי כראוי ובין העמדה הנורמטיבית לפיה האירועים המתרחשים בסרט אינם ראויים כי אינם תואמים את ערכי התרבות המערבית. המתח שבין תחושותיה של הגיבורה ותחושותיו של קהל הצופים מחפש לו אפיק של מוצא.

מראן מגיעה למקום יישובה החדש ולטקס הנישואין רכובה על פרדה. הטקס מלווה בצהלולי שמחה, ואינו נראה פרימיטיבי כי אם אקזוטי. המבט האוריינטליסטי מוחשי ברגעים אלה בסרט במיוחד. מראן מספרת שהיא חשה שהטקס מכבד אותה, מפני שלחתונה הגיע כל הכפר שבו היא עתידה להתגורר. ברכבה על הפרדה מספרת מראן לצופים שהיא חוששת לנופף בידה לכל אלה שמברכים אותה ומכבדים אותה. היא חוששת לעזוב את המושכות, מפני שהיא פוחדת ליפול מן הפרדה (שהיא בהמת עבודה תכליתית ולפיכך אולי היא מבטאת זיקה סמויה לתפקידה ולדימויה של האישה כמעשית) ולקלקל את שמלת הכלולות הנאה שלה. הריחוק האקזוטי של מראן מתגמד כאשר היא מספרת על חששה לקלקל את שמלתה, מפני שמחשבה זו קושרת אותה מיד

מתוך שוויוניות גמורה אל כל בנות מינה, גם אל הישראליות הוותיקות. למרות היותה שונה, הרי היא גם אישה ככל הנשים, העסוקה בלבושה. גם הבוקר שלאחר ליל הכלולות מבשר את היותה אישה ככל הנשים, ואף יותר מכך. היא שוכבת במיטה ונראית יפה ומרוצה. המיניות ניכרת בסצנה. היא אינה חושפת את גופה אלא את הרהוריה. היא מרוצה מן הנישואין, היא מגשימה את הייעוד הנשי שלה כרעיה ובעתיד כאם, אבל היא גם מינית מאד, ומגשימה את המיניות שלה. היא לא קדושה ולא זונה. היא אישה מלאה. היופי שלה והמיניות שלה מוצגים כהבטחה מפתה לממד שלא קיים בחיים האחרים- האשכנזים כמו למשל בדמותה המהוגנת של חדווה, העובדת הסוציאלית, המלווה את תהליך הקליטה של מראן. גם נשים אשכנזיות אחרות בסרטי התעמולה אינן מוצגות כנשים מיניות. אף לא שרה, העובדת הסוציאלית שמוצאה בארצות הברית, בסרט "א בינטל גראז". שרה נאה מאד, אבל משדרת מהוגנות ולא מיניות. נראה אם כן, כי בסרטי התעמולה היופי האקזוטי או היופי בעל הקונוטציה המינית קשור יותר לנשים מזרחיות, ולא דווקא באופן מובהק.<sup>24</sup> הן מצטיירות כמי שמחוברות טוב יותר אל עורקי החיים. הקישור של מזרחיות למיניות מוכר לנו מדימויים פחות מחמיאים כמו למשל בשם הגנאי המאוחר 'פרחה' (Goldberg 1997). קישור זה מוכר לנו גם בהקשרים של הכנעה, של חדירה, של חשיפה ושל ניצול (שוחט 2001, עמ' 85–87, 101–102); ואילו כאן המיניות עדינה, מבטיחה ולגיטימית מפני שהיא נטועה בתוך מסגרת של נישואין (בן-ארי 2006).

מראן מכבדת את בן זוגה כשהיא מספרת על שגרת יומו, ויוצרי הסרט מכבדים את שניהם. ההתיישבות בהרי יהודה מוצגת כהתיישבות חלוצית. זוהי החלוציות החדשה. רבים בישראל גרים על הגבול, אבל לא כולם חייבים לצאת לשמירה בלילה, אומרת מראן. עוד היא מספרת לצופים שבעלה עובד בשדות ביום ושומר בלילה – הוא סמל לגבריות העברית החדשה על אף לבושו האתני. בעלה של מראן חסון, ועל פי תגובתה של מראן לאחר ליל הכלולות, נראה שגבריותו מתפקדת היטב. הוא עובד עבודה פיסית בחקלאות ושומר בלילה, למרות השונות העדתית/אתנית ולמרות הגלותיות לכאורה הוא אינו נראה כמי שנדרש לטרנספורמציה. הוא לא מתואר כמי שארץ ישראל צריכה או אמורה לשנות אותו.

לאחר שבילה רק לילה אחד בחיקה יוצא בעלה של מראן לשמירה. סביב קנה הרובה שוזרת מראן פרח, סמל מובהק לאהבה ולרדיפת שלום. מראן היא



נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

רעיה נאמנה. לצד מיטתה, בשעה שהיא מרשה לעצמה לישון בעוד בעלה שומר, אנו רואים את ארוחת הבוקר שלו מוכנה. מראן מבצעת את חובותיה כלפי האומה החדשה וגם כלפי בעלה. בסצנה אחת היא יושבת ליד חדרוה העובדת הסוציאלית ולומדת את רזי ההפעלה של הפרימוס. "חדווה אומרת שעלי להפוך ולהיות מודרנית יותר", אומרת לנו מראן. התביעה למודרניות באה אפוא מחדווה. מראן מתוארת כמי שלומדת מחדווה, אבל במעמד ההדרכה היא וחדווה יושבות זו לצד זו; והמצלמה אינה מקנה לחדווה כל יתרון על הגיבורה שלנו. מראן מקבלת את ההדרכה בהבנה אבל לא מתוך הבעת נחיתות. להפך, במעמד הזה טמונה כפילות מרומזת, ובהמשך כפילות זו תקבל ביטוי גלוי.

כשבעלה הטרי של מראן נהרג, אין חברו נוקש על דלת הבית, אלא על החלון, סימן לצניעותה של האישה. בעד החלון משיב החבר למראן את הפרח שקישט את הרובה. הבית מסמל את האישה; הפתיחות והסגירות של החדר מציינות את מצבה של מראן (בן-דב 1997, עמ' 24). דלת הבית היא כדלת הכניסה לגופה של מראן ובסצנה הזאת הדלת נותרת סגורה. מראן מוגנת מפני החוץ ואסורה בתוך הבית.

במהלך האבל מגיעה חדרוה העובדת הסוציאלית לביקור ניחומים ומביאה לגיבורה בד וחוטוי רקמה. מראן מספרת לצופים שהיא סולחת לחדווה מפני שהיא איננה יודעת שנאסר עליה לעבוד בימי האבל. חדרוה היא, אם כן, כמעט גויה גמורה, אבל מראן סלחנית ונדיבת-רוח. היא יודעת שכוונותיה של חדרוה טובות. ברגע זה מתחולל היפוך גמור: לא חדרוה היא שעולה על מראן אלא מראן על חדרוה. מראן מכירה את המסורת היהודית טוב ממנה, היא יהודייה ממנה. מראן סולחת ומקבלת את חדרוה למרות בורותה בזכות כוונותיה הטובות. כפי שראינו בסרט "האוהל", גם כאן הוותיקים זקוקים לשיתוף הפעולה, לסליחה ולהבנה של העולים. הצלחת המפעל כולו תלויה בזה.

בסיום הסרט מגיעה חדרוה ביחד עם כמה מאורחיה לראות את עבודת הכפיים של מראן, את השטיח שרקמה כמו ידיה. ההיררכיה מושבת על כנה. מראן היא זו שזקוקה למבט המעריך ולכסף של הוותיקים. היא זקוקה להקשבה שלהם מפני שעתה היא אלמנה, שאיש אינו מתעניין בה. החברה שסביבה מואשמת בהזנחה ובהתעלמות. אבל הזנחה והתעלמות הן מנת חלקן גם של נשים בוגרות רווקות או אלמנות במקומות אחרים. יש כאן ביקורת

חברתית על מעמדן הנחות של נשים בודדות, שמופנית בעיקר כלפי החברה המזרחית, אבל ניתן להניח שהיא נוגעת לכלל החברה. המוצא של מראן מאובדנה מושג בעזרת החברה הקולטת, אך הוא נובע מן המסורת של מראן ומן הכישרון שלה. מלאכת הכפיים שלה, שבה היא כה גאה, מבטאת את כשרונה ואת היצירתיות שלה. הנשיות של מראן חוזרת ומפגינה את עוצמתה, את היכולת שלה לטרנספורמציה. הבד החלק הופך לשייח מרהיב בזכות האישה שרקמה אותו. השייח שרקמה הוא גם בעל ערך רב, הוא יכול לפרנס אותה, מחירו עולה, כך היא מספרת, על המחיר שישולם בעבור כלה צעירה. המפגש בין מראן ובין קבוצת הקולטים מפגין את החולשה של מראן ואת העובדה שהיא זקוקה לסיוע, אבל ההתייחסות שלה להתרחשויות קושרת את העובדה שהיא מצליחה לשרוד כלכלית לאו דווקא אל חדווה ואל קבוצת הוותיקים האשכנזים, אלא לכוחה ולכישרונה שלה.

תנועות לאומיות בכלל והתנועה הציונית בפרט, מציגות את דמותו האמיצה של הגבר הלוחם כמי שאמורה להגן על הנשים והילדים שבבית (Blom 2000, עמ' 17). בסרט זה נכנס בעלה של מראן לפנתאון הלאומי מפני שנפל על משמרתו, ואולם בעת הצפייה בסרט מזדהים הצופים דווקא עם אומץ לבה של מראן השורדת, היוצרת, הקמה מן האפר והעוזרת לעצמה. הסרט מעמיד במוקד את הכוח של הנשים, שהוא הכוח של המלאכות הקטנות והכוח של ההישרדות. הגבר הוא אמנם בעל האון שעובד ביום שומר כלילה אבל מראן מבטאת את העוצמה השקטה של החיים. היא אמנם מצטיירת כפאסיבית למדי, אך נוקטת, כפי שראינו, שיטות של התנגדות (שדמי 2001, עמ' 411).

### סיפור לכיש – עוצמתן של נשים, חולשתם של גברים

"סיפור לכיש" אינו עשוי מיקשה אחת ועלילתו מקוטעת מפני שיסודו בשני סרטים נפרדים: "עלייה" ו"לכיש", שעקב אילוצים שונים אוחדו לסרט אחד.<sup>25</sup> הסרט עוקב אחר קבוצה של עולים ממרוקו לישראל. בסצנות הפתיחה נראים העולים בעודם בארץ מוצאם. תלבושותיהם משקפות גיוון חברתי: חלקם מודרניים ומערביים, אחרים מסורתיים ומזרחיים. בהמשך עוקבת העלילה אחר נסיעתם הממושכת באנייה. המצלמה מתמקדת בקלסטרם השונים ובעיקר עוקבת אחר הנשים היפות שעל סיפון האנייה. עיקר הסרט (שיסודו ב"לכיש") מתמקד בקבוצת עולים מהרי האטלס, בהגיעם למושב העולים עוצם בחבל לכיש ובמפגש שלהם עם זוג המדריכים הוותיקים במושב: בצלאל וחווה.

נחשלותם של עולי הרי האטלס מופגנת במפגשם עם ביתם החדש. הם מתלהבים מהעובדה שיש בו מים זורמים, חשמל ושאר סימני המודרנה. מזווית הראייה של הצופים, נחשלותם של העולים מתעצמת כאשר בנם מספר בקולו על כך שהמשפחה למדה הרבה דברים חדשים במפגשה עם מערכת הבריאות: תזונה נכונה, ויטמינים, קלוריות ונוהגי היגיינה. בסרט נשמעים בקול-על קולותיהם של גיבורים שונים: המדריך הוותיק בצלאל, האם העולה שרה, בעלה אברהם וילדיהם. האם מתוארת כמי שמסתגלת במהירות לחיים החדשים. הגבר שלה נותר מאחור. הוא מריר ושקוע בגעגועים לבנו שמת במרוקו. האם מתנחמת בתינוקת החדשה שלה, ממהרת ללמוד את תורת האימהות המודרנית ומפנימה אותה, ואף מצפה מן האב, המתנגד למשל לרחצת התינוקת באמבטיה מידי יום, להסתגל. כמו מראן שמיהרה להסתגל לכל התהפוכות שפקדו אותה וכמו רחל ומזל ב"א בינטל גראָז", הממהרות להסתגל לחוויית ההגירה ולהתאקלם, כך גם כאן ניתן לראות את הפער בין קשיי ההסתגלות של הגבר להסתגלות הקלה יחסית של האישה. מחקרי עבר מצאו שדימוי חיובי זה יסודו בתופעה המאפיינת נשים מהגרות בכלל (היימן 1997, עמ' 107–108; מורג-טלמון 2001; Pedraza 1991, עמ' 308–310). במהלך העלילה מתאקלם גם הגבר, שבתחילה תואר בידי אשתו כמי שנתון באבל כה כבד על מות בנו עד שאינו מסוגל לגעת בה. למרות גבריותו הפגומה הוא ממהר לתקן את גדר החצר בעזרת פטיש ומסמר בסמוך להגעתו. במהלך התאקלמותו בעבודה בחקלאות הוא גם מגלה מחדש את אשתו ואף מסייע לה בעבודות הבית (פיקאר 2004).

כשבוחנים את דמותה של האישה המצטיירת בסרטים הללו יש לעמתה עם דיוקנה של האישה המקומית, זו המדריכה אותה ברזי הישראליות. בסרט "השטיח" קשה לעמוד על דמותה של חדווה, היא ממעטת להופיע ודמותה שולית. ב"סיפור לכיש" אנו מכירים מעט יותר את חווה אשתו של בצלאל המדריך הוותיק. דמותו של בצלאל עצמו איננה גברית במיוחד. הוא נשי דווקא בצורתו החיצונית, והוא גם אפוף דאגות ומיוסר. חווה אשתו, לעומת זאת, בטוחה בעצמה. היא יודעת מה יש לעשות. היא הדמות החזקה. היא ושרה אשתו של אברהם, העולה הצפון אפריקני, הן נשים חזקות. יש להן תבונת הלב וכוח החיים זורם בעורקיהן. למרות שחווה מדריכה את שרה ברזי המודרנה, זהו רק פער קטן המפריד ביניהן, פער ששרה מגשרת עליו בקלות. ואילו אברהם בעלה מר הנפש של שרה ממאן להתנחם על מות בנם ומוצג לא רק

כקשה הסתגלות אלא אף כדיכאוני. בצלאל המדריך מוצג גם הוא כדמות מהורהרת הנתונה לספקות.

הנשים אם כן שקועות בעשייה. ידיהן מלאות ודרכן ברורה. אישה כמו מראן ב"השטיח" זקוקה לסיוע בעיקר כאשר היא אלמנה. בתוך מסגרת הנישואין האישה שלמה. גם אם דרושות כמה הדרכות, זה עניין טכני ולא מהותי, כפי שעולה למשל מן הסרט "אָ בינטל גראָז", שעניינו תיאור מהלל של פעולות מוסדות מועצת הפועלות. העוֹלָה אברהם לעומת זאת חייב לעבור תמורה נפשית. רוחו מסוכסכת, הוא מריר ואבל. על פי כללי האתוס הציוני אמורה עבודת האדמה בארץ ישראל להבריא אותו, לחולל בו תמורה. שרה אשתו בריאה בין כה וכה. מאז מת בנה במרוקו היא כבר ילדה בת והיא מטפלת בה במסירות. הילדים ממלאים את עולמה. היא השלימה עם מותו של הבן בעזרת החיים החדשים שיצרה. גם שרה כמו מראן משקפת את השלמות הנשית באמצעות המיניות שלה. שרה מצפה לרגע שבו בעלה יחלים וישוב וישכב אתה. כשאברהם מניח יד על ברכה היא אווזת בה בחשש. היא מאושרת לראות את התמורה, זה הרגע לו צפתה, אך עדיין קשה לה להאמין שהשינוי המיוחל אכן החל להתחולל.

המיניות של שרה מבטאת אפוא לא את המיניות האפלה של האחר המזרחי כי אם את הכוח של החיים. שרה מחוברת טוב יותר ובאופן קולח לטבע, לא במובן המנמיך והבוזי אלא במובן החיובי של כוח החיים והיצירה. לאחר שמת ילדה האחד היא ילדה בת, והיא מטפלת בה יפה. היא ממהרת לרכוש את המנהגים החדשים. היא מאושרת בעבודות הבית ובטיפול בילדיה. אין היא מתלוננת על נטל העבודה החדש שנוסף לתפקידיה הישנים. היא מלאת אופטימיות ועושה את עבודתה באהבה ובשמחה. היא מתמסרת לתפקיד אם ילדיה, ובמובלע לתפקיד הסמלי של אם ילדי האומה, בלי היסוס. בסרט הזה אם כן, הנשים, הוותיקות והעולות כאחד, מגשרות בטבעיות ובקלות יחסית על הפער בין חדש לישן. הן אלה המחנכות את דור העתיד ובמובן הראשוני לפחות הן אלה המבטיחות את הטרונספורמציה. ב"אָ בינטל גראָז" שהופק בידי ההסתדרות ועל כן הוא דוגמטי כמו כל הסרטים של מוסד זה (צימרמן 2002, עמ' 181), התמונה מעט שונה. שם לא כל הנשים נקלטות באותה קלות כפי שנקלטות גיבורות הסרט רחל ומזל. אבל גם שם נכבשות הגיבורות אל העשייה היומיומית הארץ-ישראלית של האישה, אל הרגלי ההיגיינה החדשים, אל הטיפול בילדים ואל טיפוח גן הירק.

### דיון ומסקנות: נשים חדשות, נשים ישנות והלאומיות היהודית

בסרטים שנדונו כאן האישה המייצגת את העולות היא אישה בלא גבר, אלמנה, רווקה צעירה ערב נישואיה, או אישה שבעלה מתקשה לקיים את גבריותו, כמו במקרה של "סיפור לכיש". בתפיסה הפוליטית הלאומית שרווחה באותן שנים, הגבר נתפס כנציג של משפחתו והאישה הובלעה בזהות שלו כנספחת (Yuval-Davis, 1996, עמ' 26). הדימוי הסטריאוטיפי של גברים מזרחים, היה ירוד באותה תקופה והם הוצגו לרוב כמי שמשתררים על נשותיהם וילדיהם, כמי שמנצלים אותם ומשפילים אותם. (רוזין 2002, א, עמ' 219–218) ניתן לשער שכדי ליצור דמויות אמינות של נשים שפורצות את מעגל ההגירה ונקלטות בארץ, העדיפו היוצרים לעצב דמויות של נשים רווקות, אלמנות או כאלה שנשואות לבעלי גבריות פגומה (כמו אברהם ב"לכיש").

אחד האתוסים של התקופה שצוין כאן, נוגע לגאולה באמצעות עבודה, גם אם מדובר בספרות נפרדות של גברים ונשים ובדפוסים שונים של עבודה – האישה זקוקה לשינוי פחות מן הגבר. היא יכולה להיגאל גם באמצעות עבודה מסורתית ואילו הגבר נגאל באמצעות עבודת הכפיים ובעיקר באמצעות החקלאות. בסרט "השטיח" נגאלת מראן האלמנה הצעירה בעבודה המסורתית של עשיית השטיח. היא מגשרת על הפער בין חדש וישן ובין מערב למזרח באמצעות העבודה, הגם שזו עבודה מסורתית. כך לא מתחולל שבר גדול מדי בחברה שלה וכך גם נרקמת עלילה סבירה. ההתערבות של החברה הקולטת, בעלת החזות המערבית, שוחרת טוב, הגם שהיא מוצגת בלעג מסוים. אבל חברה זאת איננה מהווה מודל מוחלט לחיקוי. השינוי שמראן מוכנה ורוצה להכניס בחייה הוא שינוי מבוקר ולא גורף. בניגוד לסרטים אחרים, בסרט זה מראן אינה מחליפה את בגדיה המסורתיים בבגדים מודרניים, כפי שנוהגת למשל רחל ב"א בינטל גראז'.

סיפור הגאולה של האישה המזרחית בסרט "השטיח" איננו נובע מן החברה הקולטת. על כל פנים, אינו נובע ממנה באורח גורף ומוחלט. מראן נגאלת על ידי העבודה המסורתית. החברה היהודית המודרנית שסביבה מסייעת לה מפני שהיא מעריכה את מה שממילא יש לה, את תבונת לבה ותבונת ידיה. הערך המחולל שינוי בחייה של מראן איננו שאול בהכרח מן התרבות האשכנזית אלא שהערך של העבודה נובע גם מתרבותה שלה. אתוס זה יש להדגיש, משקף גם את העקרונות של החברה הישראלית וגם את העקרונות של החברה האנגלו-

סקסית, שאם לשפוט על פי שפת הסרט, אליה בעיקר מופנה הסרט (אם כי בהחלט ייתכן שהופץ בשפות נוספות).

תהליך ההשתנות הנדרש מן הגברים גדול מזה הנדרש מן הנשים; מה שהגבר משיג במאמץ רב ובעבודה קשה משיגה האישה בקלות, כאילו כמובן מאליו. האישה העולה רוכשת את השינוי בהרגלי החיים ובמה שכרוך בעבודתה כאם ורעיה בעזרת נשים אחרות ומתוך התאקלמות, זרימה והשתרשות במקומה. כך שרה ב"סיפור לכיש" ובמידה מסוימת כך גם רחל ב"א בינטל גראד". מראן ב"השטיח" יודעת את מלאכתה ואיננה צריכה לרכוש לשם כך ידע או מיומנויות. בסרט אחר, "A Day's work" מקבלת דווקא אישה עולה את פרס התעשייה. הגמישות של הנשים ויכולת ההסתגלות שלהן מגויסת בפועל כאמצעי הסברה כדי לעודד תהליכי ההשתנות ולגבש עמדה ציבורית חיובית כלפיהן. חשוב עם זאת להדגיש את ההבדל שבין האישה הנשואה והאישה הלא נשואה. האלמנות מוצגות כנשים קשות יום המתמודדות עם הקשיים מתוך אומץ, אבל בסופו של דבר הן נשים אומללות שנמצא להן פתרון בחיק הציונות, ופתרון זה מצטייר כטוב מזה שהיו מוצאות בגולה. נשים עולות הן כוח חשוב של המהפכה הציונית, לא פחות מגברים עולים, והעוצמה של הנשיות מבטיחה את הצלחתה של המהפכה. הדיכטומיה נשי/גברי איננה מבטיחה שוויון פוליטי לנשים (הרצוג 1999), אבל אפשר לומר שהכוח הנשי מספק תשתית למהפכה, גם אם איננו ניצב בחזית האקטיבית הכוללת שלה.

ערכן של הנשים, עם זאת, אינו קשור רק אל המקום שנועד להן בלאומיות ואינו נובע רק מן המקום הזה. אלא שהוא קשור לזהות המסורתית הנשכחת (אלבויים-דרור 2001, עמ' 98) ונובע ממנה ומן הארכיטיפ הנשי הקדום המבצבץ מאחורי התפיסות הלאומיות (Neumann 1974, עמ' 28–29, 64–65) כשאברהם בעלה של שרה מתאושש מאבלו ומתאקלם, הוא אומר שאשתו חוללה בו את השינוי מפני שכל הנשים רוצות לשנות את בעליהן. האישה מבטאת אם כן את הכוח של החיים. כמובן זה היא חזקה מן הגבר. היא גם חזקה ממנו מפני שהיא כמו שרה וחווה ב"סיפור לכיש" נטולת ספקות.

הגמישות ויכולת ההסתגלות מיוחסות לנשים המזרחיות במיוחד. עולה אחרת, זו שמייצגת את עולי גרמניה בסרט "עיר האוהלים", משתנה אף היא. אבל היא מסתגלת לאט ותהליך ההשתנות שלה מקביל לזה של בעלה. זהותה העדתית ה'יקית' חזקה מזו המגדרית.<sup>26</sup> נראה אפוא שלפחות בסרטים האלה, האישה העולה מאירופה מתקשה להסתגל בעוד העולות מן המזרח מסתגלות

בקלות יחסית. במציאות יש להעיר, כי התאקלמותם של יוצאי ארצות האסלאם בישראל הייתה קשה מזו של יוצאי אירופה. עם זאת, נראה שבשלב הראשון שלאחר העלייה, נשים מזרחיות התאקלמו טוב מן הגברים המזרחים.<sup>27</sup> ההתאקלמות הטובה יותר של נשים בשלב הראשוני של הגירה, אופיינית כאמור גם לארצות הגירה אחרות (היימן 1997, עמ' 107–108; Pedraza 1991, עמ' 308–310). מצד אחד אפוא הופיע בעיקר בעיתונות הדימוי של האישה המזרחית כפרימיטיבית וכנחשלת כמי שיש לחנכה לאור אמות מידה מערביות מתקדמות,<sup>28</sup> ומצד שני ניתן לראות שהאישה המזרחית, והמהות הנשית בכלל, הוצגה כיסוד טרנספורמטיבי, משתנה ונוזל, המאפשר ואף מגלם שינוי. על אף הדימויים השליליים בעיתונות, התפיסה לפיה הנשים יכולות לגשר על פער התרבות, רווחה בישראל כמו גם במקומות אחרים (רוזין 2005, עמ' 658; Litt, עמ' 25). בלאומיות הציונית יוחסה יכולת זו לרוב דווקא לגברים ולדימויים הגבריים (גרץ 2004, עמ' 16–17; גלזמן 1997).

אחד התפקידים החשובים שנועדו לנשים ביצירת האומה היהודית המתחדשת קשור אפוא ליסוד הגמיש הזה. שכן נשים נתפסות כמי שעתידות או אמורות לחבר בגופן, באמצעות נישואין, בין חלקים שונים של החברה, ולאפשר כך אריגה של קבוצות קטנות לקולקטיב גדול (Yuval-Davis 1996, עמ' 24; Blom 2000, עמ' 8). בבקשנו אפוא לבחון את דמותה של האישה ואת ייצוגיה של הנשיות בסרטי ההסברה של שנות החמישים, עלינו לחפש את הסימן הסימבולי המנייד של האישה. בסרטי העלייה מגולמת הבטחה להתרחבות הקולקטיב בשני אמצעים מובילים. האמצעי המובהק יותר הוא יצירת קשרי חברות אמיצים בין משפחות עולים ובעיקר בין ילדיהם (אופציות הנישואין הבין-עדתיים מאוחרת יותר ומופיעה בסרטים עלילתיים),<sup>29</sup> ואמצעי שני הוא יופייה ומיניותה של האישה המזרחית, שאינם מהווים תכלית כשלעצמה, אלא שהם משרתים את הצרכים הלאומיים (לובין 1998, עמ' 228). בניגוד לתיאור של האישה המזרחית כפאסיבית וכנשלטת בסרטים עלילתיים מאוחרים יותר,<sup>30</sup> בסרטי ההסברה שנדונו כאן היא אינה רק מצע מפתח לזרע הקובע את התודעה והזהות של הזכרים הדומיננטיים האשכנזים, אלא סרטים אלה מציעים במרומו לשרטט באמצעותה מחדש את הדיוקן של האישה היהודייה לדורותיה, כלומר סרטים אלה מציעים לראות את האישה המזרחית כמי שנושאת ומבטאת את הזהות היהודית.

די אם נזכור כי על פי כללי ההלכה היהודית, זהותה של אם היילוד, היא ולא זו של האב, קובעת את הדת או את הזהות של היילוד. כך יוצא אפוא שאף כי במובן של הדעת והרוח הזכרים הם אלה המעבירים את מטען הדורות ואת זהותם, הרי שבמובן הממשי על פי היהדות הנשים הן אלו שנועדו לייצר את ילדי האומה, ולא רק ככלי המכיל את העובר שיצר הגבר, אלא כמי שאחראיות יותר מן הגבר לזהותו.<sup>31</sup>

מכל מקום מכיוון שהנשים הן המעבירות הפיסיות של הזהות היהודית, כדי ליצור אומה אחידה דרושה הייתה יצירה של זהות נשית מזרחית חיובית, המשקפת את רוחה של האומה המשוקעת בדמותה של האישה היהודייה לדורותיה (כזום 2002, עמ' 222). זאת לצד הגישות הקולוניאליות, שנידונו בהרחבה, המפרידות והמבחינות בין חלקי האוכלוסייה העליונים והתחתונים וכן בין משפחות מזרחיות מינניות ומשפחות אשכנזיות שוויניות. לצד תפיסה אוריינטליסטית, הרואה בגבר המזרחי איום ובאישה המזרחית דמות מושכת כנועה ונוחה (אלבוים-דרור 2001, עמ' 101), מקבל ביטוי גם הצורך הלאומי לחבר בין חלקי האומה השונים ולייצר מחדש את האומה היהודית הקדומה בעזרת קליטה מוצלחת ונישואין בין-עדתיים. ההתגייסות של נשים ותיקות אשכנזיות להתמרת ההתנהגות של הנשים העולות, שימשה אפוא לא רק כבסיס להקייית התחרות בין הנשים על הגברים הראויים יותר בשוק הנישואין על-ידי הפיכת המזרחיות לבעלות תודעה שווינית ועל כן מושכות פחות (רוזין 2005), אלא שבמקביל שימשה ההתמרה גם ככלי להכשרתן של נשים אלה לשאת באופן ראוי עוד יותר את התפקיד שנועד להן כדבק המטאפורי והממשי של האומה המתחדשת.

בדמותה של האישה המזרחית משוקעת האישה המסורתית, הקדמונית. זו איננה האישה הבודאית הפרימיטיבית הכנועה והפלקטית מן הפנטסיות (אלבוים-דרור 2001, עמ' 101, שוחט 2001, עמ' 85). בסרטים שנדונו כאן, האישה המזרחית מצטיירת כאישה של ממש, המשלבת את התכונות הנעלות של האישה הציונית עם התכונות הנעלות של האישה המסורתית. אישה זו מגלמת בגופה את הגשר שבין ההווה, תקופת הגלות, ובין העבר העברי המזרחי הקדום (שוחט 1998, עמ' 49). האישה המזרחית כמות כוללתה האשכנזית שואפת לשוויון בין המינים, אך היא מוליכה אליו בקצב איטי ואיננה ממהרת לתבוע אותו. כך עושה מראן, וכך עושה גם שרה בסרט "סיפור לכיש" כפי שמסתבר מסצנת הסיום, שבה אברהם מסייע לאשתו בעבודות



נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

הבית (פיקאר 2004). האישה המזרחית קוראת את צפונות לכו של הגבר ומבינה את רגשותיו טוב ממנו כמו שרה ב"סיפור לכיש". האישה המזרחית רוכשת את ההרגלים החדשים בתחומי הניקיון, ההיגיינה וההורות, אבל איננה מיישמת אותם בנוקשות האשכנזית הדוגמטית, אלא בנינוחות שלווה. שלווה של האישה המזרחית נדמית כפאסיביות, אך היא איננה כזאת. בעוד הנשים האשכנזיות מצטיירות לעתים כסמכותיות ואף כנוקשות, כפטרוניות של העולים או של ילדיהם, כמי שהיעילות והסדר תמיד נגד עיניהן, כמעשיות מדי, כיעילות מדי וכבטוחות מדי בדרכן,<sup>32</sup> האישה המזרחית מצטיירת כמי שזורמת בשלווה קדמונית, שלווה שאליה יוצאת נפשם של הגברים יוצרי הסרטים (שטיינברג רצ"ז, עמ' י).

האישה המזרחית מן הסרטים מצטיירת כפרוייקציה של מאוויי הגברים שיצרו אותה, ודרכה הם משקפים לפחות משהו מן החלום הלאומי-מגדרי שלהם. חלום זה מכיל זיכרון מדומיין או רומנטי של 'האישה היהודייה' המסורתית (ביאל 1994, עמ' 232), וכך שיקוף של ארכיטיפ קדום שבו מוטבעת נשיות גדולה, חובקת, טרנספורמטורית. לאישה זו יש תכונות שאבדו לנשים המודרניות: פנאי להתבונן בגברים שלהן, תבונת הלב, נינוחות ומיניות. תסכוליו של הגבר הציוני החדש מבצבצים מבעד לטקסט הקולנועי. שכן האישה הציונית המערבית על קרירותה<sup>33</sup> ויעילותה, על תלונותיה וקוצר ידה,<sup>34</sup> איננה עונה על הצרכים של הגבר היהודי החדש. האישה המזרחית מצטיירת כמי שמבינה את הגבר שלה גם בלי מלים, כמי שמבינה את חשיבותה של המיניות לקיום הקשר הזוגי, והיא נתפסת כמועמדת חשובה בדרך ליצירת דימוי נשי חדש-ישן.

זיהוייה של האישה המזרחית כאישה יהודייה דורש הוכחה ברורה להשתייכותה התרבותית. שאלה זו עולה ב"השטיח" שם אנו רואים את אביה של מראן מתפלל ומניח תפילין. קשה יותר להציג את יהדותה של מראן עצמה והיא מבטאת אותה במלים: היא מספרת על הקשר בינה ובין הרי יהודה שבהם חיו בעבר הקדום נביאי ישראל, היא גם מספרת לצופים שחדווה איננה מכירה את מנהגי האבלות היהודיים המשותפים. ביטוי חזותי של יהדותה מושג באמצעות תמונות תקריב הבוחנות מקרוב את פניה של הגיבורה ובייחוד את עיניה. ב"סיפור לכיש", ב"השטיח" וב"א בינטל גראָז" מבקשים היוצרים לגבש תמונת דיוקן כוללת של האישה היהודייה. המשותף לכל הנשים הללו הוא מבטן הנוגה, מבט המנכיח את הזיכרון היהודי ארוך השנים דרך הגוף,

מבט המשקף והמעביר מדור לדור את עצב הדורות של הגורל היהודי המר. מראן ב"השטיח" היא יתומה מאם ואלמנה, שרה מ"סיפור לכיש" שכלה את בנה ורחל ב"אָ בינטל גראָז" גם היא אלמנה. סופרי תקופת ההשכלה והתחייה, כיל"ג ושטיינברג למשל, התחקו אחר מהותה החמקמקה של הזהות היהודית הלא-דתית בפניהן ובסיפורי חייהן הקשים של נשים יהודיות. החיפוש הזה נמשך ואף מתעצם על אדמתה של ארץ-ישראל בשנות החמישים. מעבר למזרחיות של הנשים האקזוטיות שתיארנו, ניצבת דמותה של האישה היהודייה, המוכרת ליוצרים ולמזמינים מן הספרות העברית שתיארה את דיוקנה.<sup>35</sup> עיתונאי ישראלי שביקר באותן שנים בקהילת יהודי איראן שילב אף הוא את תיאור העיניים היהודיות בתיאור הגורל היהודי הנוגה. הציטוט שיוכא כאן להלן מגלם את השניות המובלעת ביחסם של היהודים הוותיקים אל העולות העתידות מארץ זו:

עליתי על גג אחד הבתים. הסתכלתי לתוך חצרות הגיטו. בחצרות קרסו תחתן נשים בטלות מעבודה. בשום מקום לא נראתה אש מתחת לאיזו קדירה. סביב הנשים רחשו בתוך הסחי והסרחון תינוקות מיותרים ולא רצויים. הם לא שיחקו. הם ישבו אדישים וחיכו. נכנסתי לשתיים-שלוש חצרות. מן הכוכים האפלים נשבה אימת החדלון. הנשים סובבו אותנו ושתקו. הן אפילו לא העזו לבקש דבר. רק הביטו בנו בעינים גדולות, עינים שחורות של אשה יהודיה, ושתקו. (יצחק זיו-אב, "הילדים לא חייכו", "מעריב", 29.11.50)

המבט השולל של הכתב המבקר את החידלון והניוון של החברה המזרחית נעצר בגבולות העיניים. כאשר הביט בעיני הנשים היהודיות מצא בהן את צער הגלות, את צער הגורל היהודי המשותף.<sup>36</sup> תיאור יפה של עיני האישה היהודייה המזרח אירופית, שנדמה כי הן מבטאות את ההווה היהודית כולה, מופיע גם בסיפורו של יעקב שטיינברג, "בין לבני הכסף":

גם כתום לחיצת היד של שלום, לא הסיע רגע את מבטו מנגד העינים האלה היוצקות ישר את אורן מבלי לעטות כל הבעה חולפת של תמימות או מזימת נוער. הוא שבגר בכרך, לא היה רגיל לגבי עינים כאלה, שכמותן אפשר לראות לפעמים אצל בת יהודים נדחת, העולה כפורחת וכנוגה באחת מן העיירות הקטנות. בהעיף כן עיניה נערה מסוג זה, המחכימה מתוך עצב בעיר השדה, אז ידמה לך תמיד, כי כל תמצית

נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

החיים של קיבוץ יהודים רמאים ומרומים, החותרים במחשך ובעצב לקראת איזה מקור נעלם – נצטמצמה ונאספה לתוך מבט מזוקק זה. (שטיינברג 1980, עמ' 53)

האישה היהודייה המזרחית מגלמת את הקשר הממשי בין תפיסת העבר של ארץ המולדת ובין תפיסת העתיד המשותפת שהיא תבניתה של הלאומיות (Yuval-Davis 1996, עמ' 25), למרות הדימויים השליליים שנקשרו בה בקולנוע ובמציאות. (רוזין 2005) האישה המזרחית מבטאת בגופה ממש את הקשר המשמעותי שבין חלקי העם. זאת משום שסרטי ההסברה מבטאים את הרצון ואת השאיפה להקמת קולקטיב יהודי חדש מקרעי הגלויות ומשום שהדחייה של המזרח הופנתה בעיקר כלפי הגבר המזרחי. (רוזין 2005) העיניים, שהן ראי הנפש, מבטאות את החיבור בין הגוף ובין הרוח ועל כן הן המעבירות במרחב הזמן והמקום את המטען היהודי. האישה המזרחית המתמודדת באומץ עם גורלה משמשת סמל להישרדותו של העם היהודי הן בגופה הן בייצוג המיתי שלה. אמת, גם האישה הזאת היא האחרת, אבל היא האחרת שלנו (לובין 1998, עמ' 224).

### סיכום

עיקר דיוננו התייחס למחציתה של הדיאדה לאומיות-קולוניאליות. ביקשתי להציג את הפרדיגמה הלאומית ככוללנית וכסובלנית יותר מכפי שתוארה במחקר עד כה, לדימויים מגוונים יחסית למקום ולתקופה של נשיות ובמידה פחותה גם סובלנית יותר לדימויים מגוונים של גבריות. הדיון בנשים ובנשיות חשף משהו מן העמדות, המאווים והפחדים של יוצרי הסרטים ומזמיניהם וניתן לשער ששיקף משהו מעולמם הפנימי של הצופים. האישה והנשיות שתוארו לרוב כבעלי דימוי של חולשה נתגלו כאן גם כבעלי עוצמה גדולה.

בולטת מאוד דמותה האקטיבית והיוצרת של האישה בסרטים. עם זאת, זוהי לרוב אקטיביות שונה מזו הגברית, כי הפעולה הנשית ברובה איננה ישירה, גלויה ורבת-עוצמה ואיננה משתרעת על מרחב פסי גדול; האקטיביות הנשית מתגלמת בשינוי הרגלי חיים, בשינוי ההווה הפנימית של הגבר, בשינוי סביבת המגורים הקרובה, ביצירת חיים וביצירת חברה. זוהי אקטיביות הנובעת מתבונת הידיים ומתבונת הלב, מיצירתיות ומעבודה הכרוכה בקשרי גומלין בין אדם לאדם, אקטיביות הנובעת מן ההווה המינית הגופנית עצמה. הנשים ובייחוד שרה מ"סיפור לכיש" אינן חפץ שיש לכבוש ולשעבד ואינן כוח

משחית, אלא שהן כוח חיים שופע, מעיין של קיום. מאחורי החזית המנרמלת של המשפחה והלאום ניצבת המיניות גם כביטוי של אהבה ושל שמחת חיים. המיניות מוצגת כהיפוכו של המוות, כך במותו של בעלה של מראן לאחר ליל הכלולות וכך בכמיהתה של שרה לבעלה אברהם אחרי מותו של בנם ב"סיפור לכיש".

במאמר נידון מקומו המרכזי של הזיכרון ההיסטורי והספרותי בעיצוב הזהות הלאומית הנשית, ולסיום חשוב לחזור ולהצביע על מה שניצב תחתיהם: בשכבת-המעמקים ניתן לגלות תבניות יסוד ארכיטיפיות וסיפורים קדמוניים על אודות מסע, אהבה ומוות, על אודות גורל ובחירה, על אודות ייאוש ותקווה וכן על אודות מהות כוחה ואוזלת ידה של הזכריות ועל אודות חולשתה ועוצמותיה הטובות של הנשיות.

## הערות

- 1 מקצת מן הסרטים שידונו כאן ניתנים לצפייה באתר <http://w3.castup.net/spielberg/>.
- 2 למשל בסרט "האוהל" שידון להלן.
- 3 בסרט "סיפור לכיש" שידון להלן.
- 4 כמו למשל בעלה של מראן בסרט "השטיח" שידון להלן.
- 5 גנון המדינה, תיק "שירותי המודיעין – המלחמה בשוק השחור", ג/318/13.
- 6 גנון המדינה, "שירותי המודיעין – יומני החדשות", תיק ג/312/17.
- 7 אצ"מ, KH4\5371, S115\142.
- 8 אצ"מ, KH4\5371, KH4\5185.
- 9 ראו למשל, אצ"מ, J0.75/40.
- 10 בזאת אני מבקשת להתווכח עם בורשטיין (1990, עמ' 67, 70-71).
- 11 אצ"מ, KH4\5371.
- 12 להולה, יליד ברטיסלבה 1918, חניך השומר הצעיר, התחיל להתפרסם כסופר וכמחזאי עוד לפני מלחמת העולם השנייה. אחרי המלחמה היה עורך עיתון הצבא הצ'כי "הכוכב האדום" וכתב שורה של מחזות שהוצגו בצ'כוסלובקיה. התקפת העיתונות הקומוניסטית על אחד ממחזותיו הניעה אותו לעלות לארץ. להולה ביים בתיאטרון "הקאמרי" ופרסם סיפורים אחדים. הוא היה המבוגר והבולט בין במאי הסרט הישראלי. עזב את הארץ במחצית שנות החמישים.
- 13 יליד גרמניה 1923. עלה לארץ ב-1936. למד בבית המדרש למורים והמשיך בלימודי ספרות ופסיכולוגיה באוניברסיטה העברית. ב-1946 נסע לארצות הברית ולמד תסריטאות באוניברסיטת קולומביה. אחר כך עבד במחיצתם של כמה במאים ידועי שם באותה התקופה. ב-1949 חזר לישראל.
- 14 בעניין דונר ראו גם גנון המדינה, תיק "שירותי המודיעין – סרטים (לזר דונר)", ג/312/23.
- 15 ארכיון הקולנוע היהודי על-שם שפילברג, האוניברסיטה העברית; The Tent, 1100016 [PV]; אחר כך עבד במחיצתם של כמה במאים ידועי שם באותה התקופה. ב-1949 חזר לישראל.

## נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

- 1-4. VT DA 0038, Atuft of Grass, (אָ בינטל גראַז) VTDA0007 Tent City [PV]; TT 00032.
- 16 בארכיון העבודה צוין שהסרט הופק ב-1959.
- 17 ארכיון העבודה על שם פנחס לבון, F96, F76.
- 18 הדוגמה המובהקת ביותר לכשל המובנה הזה ניכרת בסרט "ודבק איש באחיו", ארכיון לבון F103.
- 19 אצ"מ, KH4\5371, 5372; S115\201.
- 20 למשל בסרטים: Miracle year five, JFA, VT DA0040, Transition (1954), JFA, P00091.
- 1,2,3.
- 21 בכך יש לחלוק על טענתו הגורפת של בורשטיין (1990), עמ' 79–81.
- 22 על היפוכו של מוטיב זה – על מוטיב האם הגדולה הרעה בקולנוע הישראלי ראו: זנגר 1998.
- 23 כך בסרט "עיר האוהלים" וכן בסרט "אָ בינטל גראַז".
- 24 כך במיוחד בדמותה של שרה, אשתו של אברהם, בסרט "סיפור לכיש".
- 25 אצ"מ, KH4\5371.
- 26 גם הנס ה"יקה" בסרט "ודבק איש באחיו" מתקשה מאד להסתגל, יחסית לעמיתיו המזרחים.
- 27 מה שמבחין בין גברים ונשים הוא היכולת ליצור גם יחסים בלתי-פורמליים עם החברה הקולטת ראו, מורג טלמון (2001), עמ' 131–143; אייזנשטרט (תשי"ב), עמ' 29–33; רוזין (2002), עמ' 328–329.
- 28 מוטיב זה בולט ב"אָ בינטל גראַז" וב"סיפור לכיש".
- 29 ראו למשל בסרטים "עיר האוהלים" ו"ודבק איש באחיו", וכן בסרט העלילתי המצליח "סלאח שבת".
- 30 למשל "פורטונה" ו"סאלח שבת".
- 31 במאמר מוסגר יש להעיר שנשים מעבירות יותר מטען גנטי מגברים בתהליך הרבייה, זאת באמצעות המיטוכונדריה שלה קוד גנטי נפרד. בשנים האחרונות למדנו כי מטען זה משפיע ככל הנראה על התכונות הקוגניטיביות של היילוד (Ben-Jacob, 2004).
- 32 כך למשל נוהגת חדווה ב"השטיח".
- 33 סצנת הנשים היושבות בבית הקפה ב"אָ בינטל גראַז" מתארת את המיניות של נשים מודרניות כקריירה וככוחנית.
- 34 ראו למשל את תפקידה של האישה בסרט "מן העיר אל הכפר".
- 35 סיפורי חיים קשים של נשים יהודיות אפשר למצוא למשל אצל גורדון (תרצ"ה), שטיינברג (1980).
- 36 בהשוואה ראו תיאורו של דוד בן גוריון את ילדי תימן החולים: "באגף שנמסר על-ידי הצבא לילדי תימן שכבו ילדים ותינוקות הדומים יותר לשלדים מאשר לבני-אדם חיים. ללא כוח לבכות, רבים גם ללא כוח לספוג מזון. רק בעיניהם זרח עוד אור החיים והעיניים עיני ילדים יהודים, ילדים יקירים..." (דברי הכנסת כרך ג, עמ' 128, 21.11.49).

## מראי מקום

- אייזנשטדט ש' נ', תשי"ב, קליטת העליה, ירושלים, הסוכנות היהודית לא"י, המחלקה ליהודי המזרח התיכון והאוניברסיטה העברית בירושלים, סמינריון המחקר בסוציולוגיה.
- אלבוים-דרור ר', 2001, "האישה הציונית האידיאלית", עצמון י' (עורכת), **התשמע קולי?**, ירושלים, מכון ון ליר, עמ' 95–115.
- אלכסנדר א', 1997, "כלכלת הקליטה בעשור הראשון למדינת ישראל", **עיונים בתקומת ישראל 2**, עמ' 79–93.
- בורשטיין י', 1990, **פנים כשדה קרב**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.
- ביאל ד', 1994, **ארוס והיהודים**, תל אביב, עם עובד.
- בן-ארי נ', 2006, **דיכוי הארטיקה – צנזורה וצנזורה-עצמית בספרות העברית 1930–1980**, תל אביב, אוניברסיטת תל אביב.
- בן-דב נ', 1997, **אהבות לא מאושרות**, תל אביב, עם עובד.
- בן-שאל נ', 2004, "ניתוח תסמונתי של סרטים כתעודה היסטורית", בראשית ח', זנד ש', צימרמן מ' (עורכים) **קולנוע וזיכרון – יחסים מסוכנים?**, ירושלים, מרכז זלמן שזר, עמ' 55–71.
- ברנשטיין ד', 1987, **האשה בארץ-ישראל, השאיפה לשוויון בתקופת היישוב**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.
- ברקוביץ נ', תש"ס, "אשת חיל מי ימצא? נשים ואזרחות בישראל", **סוציולוגיה ישראלית ב(1)**, עמ' 277–317.
- גופר ג', 2009, "האשה הציונית: הבנית הנשיות בתקופת הראשית של תנועת העבודה 1903–1923", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, בהנחיית פרופ' יוסף גורני, אוניברסיטת תל אביב.
- גורדון י' ל', תרצ"ה, **קוצו של יוד**, לכוב, סנונית.
- גיטליס ב', 1984, **קולנוע ותעמולה**, גבעתיים, רביבים בשיתוף עם המכון הישראלי למחקרי תעמולה ע"ש הארי קארן.
- גלזמן מ', 1997, "הכמיהה להטרסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", **תאוריה וביקורת 11**, עמ' 145–162.
- גלזמן מ', 2007, **הגוף הציוני, לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.
- גרוס נ', גרוס י', 1991, **הסרט העברי, פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל**, ירושלים, הוצאת המחברים.

- גרץ נ', 1999, "הקולנוע הישראלי: גיאוגרפיה גברית", **מותר** 7, עמ' 81–87.
- גרץ נ', 2004, **מקהלה אחרת, ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים**, תל אביב, עם עובד.
- דהאן כלב ה', 2001, "נשים מזרחיות: זהות והיסטוריה", מרגלית שילה, רות קרק, גלית חזן רוקם (עורכות), **העבריות החדשות**, ירושלים, יד בן-צבי, עמ' 45–60.
- הייזלטון ל', 1978, **צלע אדם, האשה בחברה הישראלית**, ירושלים, עינים.
- היימן פ', 1997, **האשה היהודיה בסבך הקידמה**, ירושלים, מרכז זלמן שזר.
- הירש ד', 2000, "אנו מפיצים כאן תרבות", חינוך להגיינה בישוב היהודי בארץ-ישראל בתקופת המנדט הבריטי", עבודת גמר לקראת התואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל אביב.
- הרצוג ח', 1994, "ארגוני נשים בחוגים האזרחיים – פרק נשכח בהיסטוריוגרפיה של היישוב", **קתדרה** 70, עמ' 111–133.
- הרצוג ח', 1999, "נשים בפוליטיקה ופוליטיקה של נשים", יזרעאלי ד', פרידמן א', דהאן-כלב ה', הרצוג ח', חסן מ', נווה ח', פוגל-ביז'אוי ס', **מין מיגדר פוליטיקה**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 307–355.
- זנגר ע', 1998, "נשים בקולנוע הישראלי: הצד האפל של הירח", גרץ נ', לובין א', נאמן ג' (עורכים), **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**, תל אביב, האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 205–214.
- חלמיש א', 1997, "אפליית נשים בעלייה בתקופת המנדט, העובדות, הסיבות ההשלכות", **דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות** 12 (ה' 5), עמ' 49–57.
- יזרעאלי ד', תשמ"ד, "תנועת הפועלות בארץ-ישראל מראשיתה עד 1927", **קתדרה** 32, עמ' 109–140.
- ישי י', 1997, "מיתוס ומציאות השוויון בין המינים: מעמד האישה בישראל", ליסק מ', קני-פז ב' (עורכים), **ישראל לקראת שנות האלפיים**, ירושלים, מאגנס, האוניברסיטה העברית, עמ' 103–129.
- כוזם ע', 2002, "להפוך למיעוט, לבחון את המגדריות, נשים עיראקיות יהודיות בשנות החמישים", חבר ח', שנהב י', מוצפי-הלר פ', **מזרחים בישראל, עיון ביקורתי מחודש**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 216–243.
- להב פ', 1993, "כשהפאליאטיב רק מקלקל", **זמנים** 46–47, עמ' 149–159.
- לובין א', 1991, "על חתרנותם של סרטי המעברה", **זמנים** 39–40, עמ' 149–140.

- לובין א', 1998, "דמות האשה בקולנוע הישראלי", נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן (עורכים), **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**, תל אביב, האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 223–246.
- לובין א', 2003, "שחור", בתוך קדם א' ושטייר-לבני ל' (עורכים) **מזרח ומערב בקולנוע הישראלי: מקראה**, תל אביב, האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 192–204.
- ליסק מ', תשנ"ט, **העלייה הגדולה בשנות החמישים שלנו של כור ההיתוך**, ירושלים, מוסד ביאליק.
- מאיר-גליצנשטיין א', 2005, "כאן אוכלים עם סכין ומזלג", בראלי א', גוטוויין ד', פרילינג ט' (עורכים), **חברה וכלכלה בישראל: מבט היסטורי ועכשווי**, באר-שבע, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון, כרך ב, עמ' 625–626.
- מורג-טלמון פ', 2001, "רשתות נשים: ראייה חדשה של מחקרי קליטה שנעשו בישראל בראשית שנות החמישים", בתוך שילה מ', קרק ר', חזן רוקם ג' (עורכות), **העבריות החדשות**, ירושלים, עמ' 131–143.
- מימון ע', תשי"ח, **חמשים שנות תנועת הפועלות 1904-1954**, תל אביב, עם עובד.
- מלמן ב', 2001, "מגדר, זיכרון והנצחה", שילה מ', קרק ר', חזן-רוקם ג', **העבריות החדשות**, ירושלים, יד בן-צבי, עמ' 131–143.
- מרגלית שטרן ב', 2006, **גאולה בכבלים תנועת הפועלות הארץ-ישראלית 1920–1939**, ירושלים, יד בן-צבי ומכון שכטר.
- נאור מ', 1996, **ספר המאה**, תל-אביב, עם עובד.
- ניר ה', 2001, "האישה בהתיישבות העובדת בתקופת היישוב", שילה מ', קרק ר', חזן-רוקם ג', **העבריות החדשות**, ירושלים, יד בן-צבי, עמ' 162–174.
- ספרן ח', 2006, **לא רוצות להיות נחמדות**, חיפה, הוצאת פרדס.
- עזריהו ש', תש"ט, **התאחדות נשים עבריות לשווי זכויות בארץ ישראל**, ירושלים, הוצאת התאחדות נשים לשווי זכויות בישראל.
- עצמון י', 2001, "היסטוריה של קבלת אחריות", עצמון י' (עורכת) **התשמע קולי?**, תל-אביב, מכון ון ליר, עמ' 134–154.
- פורת א', 1996, "אריה להולה במאי שנשכח", **במה** 145–146, עמ' 35–44.



נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים

- פיקאר א', 2004, "כיצד מוכרים מרוקאים לאמריקאים?", הרצאה בסמינר פורום החוקרים של המכון לחקר הציונות, אוניברסיטת תל אביב, מלון ניר עציון, 24.6.04 (לא פורסם).
- צור י', 2000, "אימת הקרנבל – 'המרוקנים' והתמורה בבעיה העדתית בישראל הצעירה", אלפיים 19, עמ' 126–164.
- צימרמן מ', 2001, סימני קולנוע, תולדות הקולנוע הישראלי בין השנים 1896–1948, תל אביב, דיונון אוניברסיטת תל אביב.
- צימרמן מ', 2002, אל תגעו לי בשואה, השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל, חיפה, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- קציר י', תשנ"ד, "בנות תימן כסוכנות שינוי במושב", סרי ש' (עורך) בת תימן: עולמה של האשה היהודייה, תל אביב, הוצאת עמותת אעלה בתמר, עמ' 323–330.
- רדאי פ', 1986, "נשים במשפט הישראלי", ד. יזרעאלי, א. פרידמן, ר. שרידט, פ. רדאי וי. בובר-אגסי (עורכים), נשים במלכוד: על מצב האישה בישראל, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, עמ' 172–209.
- רוזין א', 2002, "מגוף ראשון רבים לגוף ראשון יחיד: תהליכי אינדיווידואליזציה בחברה הישראלית בראשית העשור הראשון למדינה", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב.
- רוזין א', 2002, "תנאים של סלידה, היגינה והורות של עולים מארצות האסלאם בעיני ותיקים בשנות החמישים", עיונים בתקומת ישראל 12, עמ' 195–238.
- רוזין א', 2005, "נשים קולטות נשים – תפקידן של נשים ותיקות בקליטת העלייה הגדולה בשנות החמישים: היסטוריה ותאוריה", בראלי א', גוטוויין ד', פרילינג ט' (עורכים), חברה וכלכלה בישראל: מבט היסטורי ועכשווי, כרך ב, באר שבע, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון, עמ' 645–670.
- רוזין א', 2008, חובת האהבה הקשה יחיד וקולקטיב בישראל בשנות החמישים, תל אביב, עם עובד, אוניברסיטת תל אביב המכון לחקר הציונות. שקד ג', 1993, הסיפורת העברית 1880–1980, ד. בחבלי הזמן, תל אביב, הקיבוץ המאוחד וכתר.
- שביט י', ריינהרץ י', 2006, אירופה המהוללת והמקוללת, תל אביב, עם עובד.

- שדמי א', 2001, "הכמיהה אל מלאות ההווה, הכמיהה אל הכוח", עצמון י' (עורכת), **התשמע קולי?**, ירושלים, מכון ון ליר, עמ' 408–426.
- שוויצר א', 2003, **הרגישות החדשה**, תל אביב, בבל.
- שוחט א', 1991, **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה**, תל אביב, הוצאת ברירות.
- שוחט א', 1993, "לדובב את השתיקות: ייצוג האשה והמזרח בקולנוע הישראלי", אורי רם (עורך), **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים**, תל אביב, הוצאת ברירות, עמ' 245–255.
- שוחט א', 1998, "נרטיב-על/קריאות ביקורתיות: הפוליטיקה של הקולנוע הישראלי", גרץ נ', לובין א', נאמן ג' (עורכים), **מבטים פיקטיביים - על קולנוע ישראלי**, תל אביב, האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 44–66.
- שוחט א', 2001, "מין ואימפריה: לקראת אתנוגרפיה פמיניסטית של התרבות", **זכרונות אסורים לקראת מחשבה רב-תרבותית: אסופת-מאמרים**, תל אביב, בימת קדם לספרות, עמ' 59–139.
- שטיינברג י', תרצ"ז, "בשטנים", **כתבי יעקב שטיינברג, כרך ב' (סיפורים)**, תל אביב, הוצאת ועד היובל.
- שטיינברג י', 1980, **ספורים נבחרים**, ירושלים ותל אביב, דביר.
- שנהב י', 2003, **יהודים-הערבים, לאומיות, דת ואתניות**, עם עובד, תל אביב.
- Ben-Jacob E., 2004, "Bacterial linguistic Communication and Social Intelligence", *Trends in Microbiology* 12(8), pp. 366–372.
- Bernstein D.S., 1992, "Human Being or Housewife: The Status of Women in the Jewish Working Class Family in Palestine of the 1920s and 1930s", Bernstein D. S. (ed.) *Pioneers and Homemakers*, New York, State University of New York Press.
- Blom I., 2000, "Gender and Nation in International Comparison", Blom I., Hagemann K. & Hall C. (editors), *Gendered Nations*, Oxford & New York, Berg.
- Davidoff L., 1976, "The Rationalization of Housework", Barker D. L. and Allen S. (eds.), *Dependence and Exploitation in Work and Marriage*, London & New York, Longman pp. 121–151.
- Goldberg Harvey E., 1997, "Names in their Social Contexts An Anthropological Perspective," Demsky A., Reif J. A., Tabory J.

- (eds.), *These are the Names: Studies in Jewish Onomastics Vol. I*, Ramat Gan, Bar-Ilan University Press, pp. 53–64.
- Litt J. S., 2000, *Medicalized Motherhood, Perspectives from the Lives of African-American and Jewish Women*, New Brunswick, NJ & London, Rutgers University Press.
- Neumann E., 1972, *The Great Mother*, New Jersey, Princeton University Press.
- Ogden A. S., 1986, *The Great American Housewife, from Helpmate to Wage Earner, 1776–1986*, Westport Co. & London England, Greenwood Press.
- Pedraza S., 1991, "Women and Migration: The Social Consequences of Gender", *Annual Review of Sociology* 17, pp. 308–310.
- Tryster H., 1995, "'The Land of Promise' (1935): A Case Study in Zionist Film Propaganda", *Historical Journal of Film, Radio and Television Vol. 15(2)*, pp. 187–217.
- Yuval-Davis N., 1996, "Gender and nation", Wilford R. & Miller R. L. (eds.), *Women, Ethnicity and Nationalism*, London & New York, Routledge.