

זהות יהודית וגבולות מגדריים בסרט ינטל

זהר אלטמן רביד

כשבתחילת שנות השבעים נשים כוכבות הפכו לתופעה נדירה, ברברה סטרייסנד ניצלה את הכוח שסיפק לה את מעמד הכוכבת שאותו השיגה כבר בשנות השישים ולקחה שליטה על סרטיה, תחילה כמפיקה ובהמשך כבימאית. היא עשתה זאת בעידן שבו הזדמנויות לנשים בימאות בהוליווד למעשה לא היו קיימות.¹ היא לא האישה הראשונה שביימה סרט בהוליווד. בתקופת הראינוע פעלו בתעשייה נשים בימאות, ודורותי ארזנר (Dorothy Arzner) המשיכה לביים סרטים גם תחת שיטת האולפנים עד שנת 1943. היא גם לא הראשונה שניצלה את כוחה ככוכבת כדי לשלוט בסרטיה. מרי פיקפורד הפיקה בעצמה את רוב סרטיה כבר משנת 1915, ואידה לופינו (Ida Lupino) החלה לביים בשנת 1949. אולם לאורך כל השנים האלו אף אחת מהן לא הגיעה להישג שלה – בימוי סרטים

1 עד היום מספר הבימאות בהוליווד נמוך במיוחד גם בהשוואה לשיעורן במקצועות מבוקשים אחרים. נכון לסוף שנת 2001 שיעור הנשים בכלל הבימאים העובדים בתעשיית הקולנוע האמריקאית עומד על שישה אחוזים (קמבל, הארץ, 03.09.02).

מצליחים במרכז העשייה ההוליוודית. "ינטל" הוא הסרט הראשון שעליו היא חתומה כבימאית.

במהלך חצי היובל שחלף מאז שצולם הסרט "ינטל", כמעט שלא ניתן למצוא התייחסויות ל"ינטל" כיצירה קולנועית נשית חשובה, מבלי שהדיון בסרט ייעשה מפרספקטיבה יהודית אתנית או יהודית קווירית.

דניאל בוירין (Boyarin, 1997, p. 143) טען ובצדק שבעוד שהלימוד נתפס כזכות גברית המחייבת את ינטל להתחפש, מסייעת לסטרייסנד-ינטל "cross-dressed nature of the : היא חודרת: boys vis-à-vis European norms of manliness in the yeshiva".

גם מישל אהרון שהבחינה בהיבטים הנרקיסיסטיים בדמות של ינטל, פירשה אותם כתוצאה מהעמימות הג'נדרית של "היהודי":

Thus while Streisand, with her famous nose, is always-already a Jew, she is also masculinised by it, masculinised but always already an emasculated man. Streisand's implications within the Jewish- (Aharon, 2000, in Marshall and Stilwell transgender-state continue [eds.], p. 129).

סנדרה מאירי כתבה לאחרונה בעקבות בוירין:

מה שמכונה על ידי פרנלי ומלוף (Fernley & Maloof 1985, 39) כ'זוהותה המינית המבולבלת של ינטל' אינה אלא ביטוי של רוח התלמוד, שכפי שהוא פתוח לריבוי של משמעויות שונות וסותרות לטקסט אחד, הוא פתוח לרעיון של סובייקט בעל מיניות נזילה, בכללה, הומוארוטיקה (מאירי, סנדרה, מין שאינו מינו: חציית בקולנוע וסובייקטיביות, פרק II: "אף אחד אינו מושלם" – התחזות מגדרית).

מרג'ורי גרבר (Garber, 2003, p. 31) אף תהתה אם אפשרי לתת לנשיות של "היהודי" בינטל משמעות פוליטית חיובית נוכח ההיסטוריה העקובה מדם ושנאה של הדימוי הזה.²

העובדה שסטרייסנד היא הכוכבת היהודייה הראשונה שהציגה את עצמה כיהודיה בגלוי וגילמה דמות כה מוגדרת ואתנית, הזמינה התייחסות כזו. אולם אף שהסרט ממוקם באופן קונקרטי בהיסטוריה היהודית – עיירות יהודיות אורתודוקסיות אמתיות בפולין של תחילת המאה הקודמת (ינב, בשב ולבסוף לובלין), הסרט לא צולם בהן אלא בצ'כוסלובקיה, והוא מחויב לאמת ההיסטורית או לפולקלור היהודי רק כשהם משרתים את המשל שהסרט מגולל. כך למשל ינטל ואביגדור לבושים כיהודים חרדים אבל אין להם פאות לחיים, וינטל בסיום הסרט, כרווקה המכסה את שערה הקצר, היא האישה היחידה מבין גיבורות הסרט שעוטה כיסוי ראש,³ אם נתעלם מהפאה שהיא חובשת כאנשל.

החיים של היהודים במובלעות, כשסביבם תרבות נוצרית עוינת, נרמזים בעדינות המרבית. ברובו המכריע של הסרט העולם היהודי מוצג כאוטונומיה אידיאלית, כמעט טריטוריה אגדתית, שאין בינה ובין העולם הלא יהודי שיג ושיח, לטוב או לרע.

2 באותה שנה הופץ בארצות הברית הסרט "פאני ואלכסנדר" (Fanny och Alexander, 1982), ההצלחה הגדולה האחרונה של אינגמר ברגמן (שהפסיד לסטרייסנד את פרס הבימאי הטוב ביותר בטקס פרסי גלובוס הזהב). גם הוא מציג אישה מחופשת לבן כאב טיפוס של היהודי (ישמעאל, אחיינו של איזאק, הגיבור היהודי של הסרט, מגולם על ידי שחקנית) ומציע תשובה מורכבת לשאלה זו. היהודי האנדרוגיני בסרט ספציפי זה משתמש בכוחות הקסם השחור שלו באופן שנמצא על קו התפר שבין עולם השדים לעולמנו ובין הרע לטוב כדי לחסל את אביו החורג של הגיבור – בישוף נוצרי מרושע. היהודי בתודעה הנוצרית, גם זו הפלורליסטית של ברגמן, הוא נשי באופן אפל, אבל יש בו גם מהחיוב ובעיקר כוח משיכה.

3 גרבר (Garber, 1992, pp. 80–81) רואה בבחירה של סטרייסנד שלא לגזור את שערותיה כינטל אלא להשתמש בפאה, בניגוד לשורה ארוכה של כוכבות אחרות שהיא מונה, שלא היססו להיפרד משערן לצורך תפקיד חשוב, כסירוב להקטין או לסרט את עצמה. מישל אהרון רואה בבחירה זו אקט נרקיסיסטי של נישואין לעצמה, והיא ומעמידה אותו כניגוד לבחירה שלא לכסות את שערה של איימי אירווינג כהדס לאחר נישואיה, אף שהחברה המתוארת היא חברה אורתודוקסית דתית.

באותה נימה רומנטית אוניברסלית, לרוב התלמידים בישיבה אין זקנים, איש אינו מברך לפני סעודות הערב הרבות שסביבן נארג הסרט או לאחריהן, טקס הנישואים הדתי בין ינטל והדס חסר בסרט, וכמוהו טקסים יהודיים אחרים שעלולים ליצור חיץ של זרות בינם ובין הצופים. גם סופם העגום של הדס ואביגדור לאחר סיום עלילת הסרט אינו מוזכר. אם עלילת הסרט ממוקמת בשנת 1904 הרי ששלושים וחמש שנים מאוחר יותר תיגזר כליה על כל הדמויות שינטל משאירה מאחור במסעה אל העולם החדש, עליהן ועל ילדיהן.

הרמן (Herman, pp. 186–187) מעירה, ובצדק, שהתפילה של ינטל לאלוהים ולאביה כשהיא מתחילה את מסעה: "Oh God-our heavenly Father. Oh, God- and my father/ Who is also in heaven", היא בעלת מאפיינים נוצריים ומזכירה תפילה נוצרית ידועה הנפתחת במילים "Our father, who art in heaven" והתפילה היהודית (בסיקוונס הראשון, שמציג את החיים בעיירה היהודית) נשמעת כאילו יצאה מפיה של מקהלה כנסייתית. הבחירה בפסלי קדושים נוצריים כדרך לבטא את העולם הפנימי של הדמות הראשית, ופס הקול שמאפייניו "רומנטיים" ו"אירופאים" אך בשום אופן לא "יהודיים", מסייעים לסרט לשמור על מרחק בטוח מהטריטוריה הזרה לרוב הצופים.

היהדות בסרט באה לידי ביטוי באמירת הקדיש של ינטל על אביה (חצייה מהותית של הגבול בין הנשי לגברי), והשאיפה להשיג את החכמה האוניברסאלית שניתן למצוא במקורות היהודיים. כאשר ינטל פותחת ספר בישיבה, פנס שמחבא בתוך מה שאמור להיות ספר גמרא הוא שמאיר את הדמות.

אני מבקש לטעון ש"ינטל" הוא אמנם סרט יהודי, אבל "יהדות" איננה הנושא שלו.

התסריט, שמבוסס כאמור באופן רופף למדי על הסיפור הקצר "ינטל בחור ישיבה", עוסק בנערה יהודייה בפולין של ראשית המאה העשרים. להיטותה ללמוד תורה, תחום השייך בחברה היהודית האורתודוקסית לגברים בלבד, מביאה אותה להתחפש לבן בשם אנשל כדי שתוכל ללמוד בישיבה. היא מתאהבת באביגדור, חברה ללימודים, אבל הוא מאוהב בהדס, נערה מסורתית שבתמצית היא הנגטיב הנשי המוחלט של ינטל (יפה, כנועה וביתית). אביגדור המנוע מלהשתדך להדס (התאבדות אחיו הופכת אותו לשידוך פגום), מחליט לשדך

אותה לחברו הטוב, וינטל, שאינה רוצה לאבד את אביגדור, מסכימה.⁴ לאחר אירוסיה לאנשל, הדס משנה את טעמה במהירות ומתאהבת בה, כלומר בו (אנשל) – בעדינותו, בכבוד שהוא רוחש לה ובעיקר בנחישותו, כלומר בנחישותה, לגרום לה לרצות ללמוד ולשפר את עצמה כאדם. באופן מפתיע ינטל משיבה לה אהבה וכך נוצר משולש יוצא דופן: ינטל אוהבת את אביגדור והדס, אביגדור אוהב את הדס ואנשל (אלא שינטל ואנשל הם אותו אדם), והדס אוהבת את אנשל ואביגדור (שהיה השידוך הראשון שלה).

בסופו של דבר, כשהחיים בשקר הופכים אכזריים מדי כלפי כל הצדדים בשידוך, ינטל חותכת את הקשר הגורדי בין השלושה. היא מוכיחה לאביגדור שהיא בת ולא בן ומשלחת אותו להתחתן עם הדס. כעת, לאחר שהייתה נשואה לאישה, הדס היא שידוך פגום לא פחות ממנו. סיום זה לא מתאפשר לפני שאביגדור מביע רצון להינשא לינטל, וינטל מסרבת להסתפק בחיים של עקרת בית הלומדת בהיחבא. בסופו של דבר ינטל עוזבת את פולין בספינה, לבדה, וחוצה את האוקיינוס.

אף שהמוקד הנרטיבי והרגשי של הסרט מונח אם כן במשולש ינטל/אנשל–הדס-אביגדור, סטרייסנד בוחרת להקדיש את כל הפתיחה של סרטה (14 דקות) לתיאור של מה שהתרחש לפני המילים הפותחות של הסיפור: "לאחר מות אביה" (שם, עמ' 7), שהופכות מנקודת פתיחה של הסרט למאורע המחולל.

אם המוטיבציה של סטרייסנד בהפקת הסרט הייתה לומר קדיש על אביה הפרטי שנפטר כשהייתה תינוקת, היא יכלה להתחיל בסצנה הפותחת את הסיפור המקורי, שבה הוא נפטר. מבחינות רבות הסרט היה יוצא נשכר מהחלטה כזו, מכיוון שהאידיאליזציה שסטרייסנד עושה לדמות האב, שהיא מחברת באופן עקיב עם אלוהים כשהיא מתפללת ("Oh God-our heavenly Father/ Oh, God-and my father/ Who is also in heaven", בעייתית מאוד במונחים דרמטיים. האב,

4 אירוע זה של ביטול נישואיו של אביגדור להדס, שהוא נקודת מפנה מרכזית בסרט, מתרחש בגרסה הספרותית של הסיפור עוד לפני שינטל פוגשת את השניים. שם אביגדור נישא לאישה אחרת, וינטל היא שיוזמת את נישואיה להדס כדי לנקום באביגדור שרחק ממנה ו"עם זאת לקשור אותו אליה, כי את הדס זו לא ישכח לעולם" (בשביס זינגר, עמ' 16).

בגילומו של נחמיה פסחוב, הוא דמות שאין בה צללים, והיחסים בין ינטל לאביה אידייליים, שלא לומר אדיפאליים. ההחלטה להרחיב דווקא בנקודה זו של הסיפור דורשת הסבר נוסף. אם לוקחים בחשבון שבניגוד לינטל הספרותית המתוארת כנערה צעירה, ינטל של סטרייסנד היא רווקה מבוגרת יותר גם אם גילה אינו מוגדר, כך שהחיים שלה עם אביה פחות מובנים מאליהם וגם טעונים יותר.

סטרייסנד עצמה נתנה לכך הסבר שדורש הסבר, כשהפכה את אביה, בהצגה החוץ קולנועית של הסרט, לנושא מרכזי בסיפור ההפקה (שכאמור הפך לסיפור הסרט עצמו). אנקדוטה אחת, יוצאת דופן באורכה ובאופייה העל טבעי, חוזרת מאז ראשית 1979 שוב ושוב, בכל התייחסות של סטרייסנד לסרט, אולם היא כה שתומה, שאלו שכתבו על הסרט עד כה נמנעו מלהתייחס אליה. הרב חיים פוטוק, שהיה מעורב בכתיבת התסריט של "ינטל" היה הראשון לתעד אותה מפיה:

My brother is not a dreamer, he's structured right in the world, he's not a spiritualist or anything. My brother was nine years old when my father died; I was fifteen months. So I didn't know my father at all. My brother did. He had told me about this woman friend of his who was a medium, a nice Jewish woman, but who had this spirit that came to her when she was thirteen years old, and her mother had had it before her. He said, 'I can't tell you the experience I just had last night. I talked to Daddy.' He said, 'We put our hands on this table and the table moved its legs and started to spell out Daddy's name. Then,' he said, 'the table followed me around the room.'

"Now this is my brother. My brother's not on drugs, my brother lives on Long Island, he's doing very well. So I believe him. When I came to New York, I wanted to go visit my father's grave. My father died when he was thirty-five years old, but I had never gone to his grave. I was very angry at my father for dying, which is probably why I never read his books. Anyway, I went to see my father's grave, and I had my brother take my picture with the tombstone in back of me. On the tombstone is a Phi Beta Kappa key and the words BELOVED TEACHER AND SCHOLAR. And – you're not going to believe this but next to my father's tombstone was another

tombstone. Do you know what the man's name is on that other tombstone? Anshel. Have you ever heard of anyone named Anshel? It's a rare name.

My father was a very religious man. He worked for his parents, who owned a fish store in Brooklyn. He went to New York University and to Columbia Teachers College, and one Friday afternoon he couldn't get home before sundown and he walked back to Brooklyn; he wouldn't ride on the Sabbath. His dream was always to go to California. He wanted to be a writer [...] I find that I'm like my father and I never knew it. I feel like I put on my father's clothes and became my father [...] I went back that night after the cemetery and I said I wanted that medium to come. She came over and we all sat around and put our hands on this table. The table starts to move a little. I'm very suspicious. I thought it was electrical energy that was moving the table. The legs started to move a little bit. I started to get very scared. I remember I got up and went to the bathroom. When I came back the table spelled out my name. It spells out the letters, like one-two is B, one is A, and R is one-two-three-four-five-six [...] way down. I was so scared. It was just awful. It spelled out S-O-R-R-Y. And it spelled out S-I-N-G. Then it spelled out P-R-O-U-D. Then the table stopped moving.⁵

אותו הסיפור, על שני חלקיו (הפגישה אצל המדיום והתמונה עם המצבה שלידה השם אנשל) כמעט באותן מילים, סיפרה סטרייסנד גם בריאיונות עיתונאיים אחרים וגם בטלוויזיה, אף שבמונחים טלוויזיוניים או עיתונאיים זהו סיפור ארוך, מוזר ומורכב מלהיחשב מבדר. סיפור זה סופר בכל פעם ש"ינטל" עלה לדיון בשלושת העשורים האחרונים. לדוגמה אצל הרלדו ריוורה בשנות השמונים (20/20 - Barbra Streisand: Papa Watch Me Fly, ABC, 11/17/83),

אצל לארי קינג בשנות התשעים (Larry King Live, CNN, 2/6/92) ואצל ג'יימס ליפטון בשנות האלפיים (Inside The Actors Studio, NBC/Bravo, 03/21/04). היות שסטרייסנד נוהגת לחזור על סיפורים ועל מסרים קבועים מאז תחילת הקריירה שלה, כדרך לבנות את הנרטיב שלה ככוכבת ולשלוט בו, ראוי לבדוק את משמעות הסיפור הזה מעבר לעובדה שהוא מייצג, סביר להניח, אירוע אמתי. במקרה זה יש לסיפור משמעות מיוחדת שלא ניתן להתעלם ממנה בניחות של הסרט, מאחר שהמילים המסיימות את הסרט עצמו מתייחסות אליו באופן ישיר – אביה של סטרייסנד קרא לה בסיאנס המתואר "שירי גאה", וסטרייסנד כינטל שרה לאביה חזרה: "Papa, I can hear you.../ Papa, I can see you... /Papa, I can feel you.../ Papa, watch me fly!"

גם המילים הפותחות את הסרט, כהקדשה כתובה, מתייחסות אליו: "This film is dedicated to my father [...] And to all our fathers".

יותר משסטרייסנד יוצרת לעצמה אב ב"ינטל", היא הופכת לאביה ומגלמת בעצמה אותו "אב פנטום", שהרדיפה העקרה אחריו מילאה תפקיד מרכזי בסרטיה האחרים. לכן היא מייחסת חשיבות לשם אנשל שהופיע בתמונה ליד מצבת אביה. הופעת השם יוצרת זהות בין האב לדמות שהיא מגלמת. לכן חשוב כל כך בסיפור שהיא מספרת מחוץ לסרט בגרסאות המורחבות שלו, תיאור האב כלמדן, כמורה, כקרוב ליהדותו, כשאפתן, כיצירתי וכעצמאי. התיאור הזה לתיאור הדמות שהיא מגלמת. לכן גם דבריו אליה ("שירי גאה" – כך סטרייסנד בחרה לפרש את דבריו) מתורגמים על ידה כהוראה לעשות את הסרט.

מדבריה בראיונות אלה ואחרים ברור לחלוטין שהיא רואה את עצמה דומה לאביה: "I'm like him. I'm built like him. I think like him" (Inside The Actors Studio, NBC/Bravo, 03/21/04). בריאיון אחר, לערוץ טלוויזיה הולנדי, היא יוצרת הקבלה ישירה בין "האב" ו"הבימאי", שאת תפקידו היא ממלאת בסרט זה:

I was always trying to please Papa, and now I had to please myself. I had to become him, just like Yentl was dressed at the clothes of her father. In a sense I became my father (CoupeTer Weijden NOS/AVRO TV, Holland March 23 1984).

כשינטל לובשת את בגדיו של אביה אחרי מותו היא לא רק "מתחפשת" לבן כדי להשיג מטרה ספציפית (ללמוד), אלא היא יוצאת למסע שיהפוך אותה לאביה, במשמעות הקונקרטית והסימבולית ביותר.

בניגוד למתואר בסיפור של בשביס זינגר, ינטל אינה לא לוקחת לעצמה בסרט את "שמו של אחד מדוריה שהלך לעולמו" (בשביס זינגר, עמ' 8) אלא את שמו של אחיה התאום שמת בלידתה – החצי השני שלה (בסרטה הבא, נסיך הגאות והשפל, ניק נולטה מחליף את אחותו התאומה). כאן טמון המסר החרני האמתי של הסרט. במובנים רבים ינטל אינה מתחפשת בסרט, אלא היא משתחררת מהכבלים של תחפושת אחרת – זו של "האישה". סטרייסנד עצמה לא היססה להצהיר כי מכל הדמויות שהיא גילמה דווקא אנשל היא הדמות הקרובה אליה ביותר – אנשל ולא ינטל.

באופן אירוני, החלק "הקל" לכאורה לבימוי של הסרט, שסטרייסנד מגלמת בו אישה, סובל ממגבלות רבות: גילה של סטרייסנד ניכר וגם הצגת הדילמה הבסיסית של ינטל כאישה שנאסר עליה ללמוד מוצגת באופן מגושם. לעומת זאת החלק ה"קשה" לבימוי הסרט, המבקש מהצופה לקבל את סטרייסנד כנער צעיר שמתקבל לשיבה ואף מתחתן עם אישה, מפליא במידת הטבעיות והמורכבות שבה הוא מוצג. כגבר ללא חתימת זקן סטרייסנד נראית כנער צעיר להפליא.

פניה של סטרייסנד אינן סימטריות. לאורך כל הקריירה שלה היא הקפידה להסתיר את צדן הימני, ה"גברי" ולחשוף רק את צדה השמאלי ה"נשי". בסרט היא משוחררת מהצורך להגביל את עצמה לזוויות צילום מסוימות שמחמיאות לנשיות שלה, והיא יכולה לתת לכל הצדדים של פניה ושל אישיותה ביטוי מלא מבלי לרסן אותם כדי לשדר נשיות מאימת פחות. היא משוחררת כפי שלא נראתה על מסך הקולנוע מעולם ואפילו נשית.

כדי שינטל, הנשית הרבה יותר מזו המתוארת בסיפור המקורי תעבור כגבר, הגברים בסרט חייבים להיות נשיים מאוד. הנשיות של הדמויות הגבריות הכרחית כדי שהיא לא תבלוט ביניהם יתר על המידה. הפתרון שנבחר היה הבלטה של האלמנטים הנשיים בחברה שהסרט מתאר, עד כדי שיבוץ נשים מחופשות נוספות בין תלמידי הישיבה ה"רגילים". כבר בפונדק שאליו סטרייסנד/ינטל מגיעה בתחילת מסעה כגבר, חלק מהסטודנטים הם בנות מחופשות כמוה והחלק האחר

הם גברים בעלי מראה אנדרווגיני במיוחד (חיוורים, עדינים, חלקם ללא זקן), כך שסטרייסנד יכולה להתמזג בתוכם.

זה המקור לנשיות היתרה של היהדות האורתודוקסית בסרט, שבניתוחים רבים של הסרט, דוגמת זה של גרבר, הפכו לנושא. סטרייסנד אמנם משתמשת באיכות האנדרווגינית של תלמידי הישיבה כ "always-already a woman" (Garber, 2003, p. 31), כדי "לעבור" כגבר, אבל הגבר שבו היא מתאהבת לא ניחן באיכות האנדרווגינית הזו, כך שכאשר ינטל מצולמת ליד אביגדור בולטת הנשיות שלה על רקע הגבריות שלו.

בסצנה המתארת את פגישתם הראשונה של ינטל ושל אביגדור, כשהם יושבים על עגלה בדרכם לישיבה, השניים לומדים במרץ סוגיה תלמודית. הנושא שבו הם עוסקים הוא הקושי להגדיר את הגבול בין היום והלילה. הלילה הוא לילה והיום הוא יום, אבל ינטל ואביגדור מבקשים לדעת באיזו נקודה של היום מתרחש המעבר ביניהם: "When does day become night?"

הסרט עוסק איפה בגבול הלא מוגדר שבין שני המינים, הנקודה המטושטשת, הלא קיימת, שבה מסתיים מין אחד ומתחיל מין שני. הטריטוריה שינטל נמצאת בה היא אזור הגבול שבין האור לחושך ובין החוץ לפנים, בין הצד הימני והשמאלי בפניה של סטרייסנד. בשל כך כמעט כל סצנות המפתח בסרט ממוקמות בשעת בין הערביים שבין היום והלילה: בשעה זו ינטל מבצעת את האקט הראשון שמעביר אותה לעולם הגברים, כשהיא אומרת קדיש על קברו של אביה כאילו הייתה בנו; בשעה זו, שבין האור והחושך, ינטל חומקת ברגע האחרון לפני סגירת השער אל הרובע היהודי שבו נמצאת הישיבה שבה היא תלמד; זו גם השעה שבה מתקיימות ארוחות הערב, הזמן היחיד ביום שבו גברים ונשים נפגשים ומקיימים ביניהם אינטראקציה כלשהי בחברה שהסרט מתאר. על כן זו השעה שבה מתבטלים אירוסיו של אביגדור להדס, הדס מציעה עצמה לינטל, וינטל מפגישה בין הדס לאביגדור כשהיא כבר נשואה להדס.

ינטל מבוים כפרק תלמודי שבו רק חזרה מעגלית מאפשרת שינוי והתקדמות. אחד הדימויים החוזרים הללו הוא הנהר שיש לחצות. בשוט הראשון שבו ינטל מופיעה, קלוז אפ על רגליה מתאר אותה חוצה בפסיעה אחת תעלת ניקוז קטנה בעיירת הולדתה. בכל צעד עלילתי שהיא עושה בסרט היא חוצה נהר גדול יותר:

כשהיא מגיעה אל הפונדק, מיד לאחר שהיא מתחפשת לגבר, היא חוצה נחל בעזרת רפסודה; כשהיא מגיעה לישיבה היא חוצה נהר קטן; בכניסה ללובלין היא חוצה נהר אדיר ממדים (הסצנה צולמה בגשר קארל שבפראג); ובשוט האחרון היא חוצה אוקיאנוס ומפליגה למקום שבו לא שולט "החוק".

"סוף בודד" נתפס היסטורית, ובצדק, כמכיל מרכיב של עונש כלפי דמויות נשיות חזקות, מאז ראשית ימי הקולנוע המדבר, וספציפית בסרטיה של סטרייסנד עצמה: מ"מצחיקונת", דרך "כך היינו" ועד "כוכב נולד". אולם הסיום הבודד של ינטל הוא בלתי נמנע.

כשאנשל/ינטל ואביגדור מתווכחים ביניהם, לפני שאביגדור מבין לראשונה כי הוא עצמו נמשך אל אנשל, נושא הוויכוח הוא בריאתה של האישה. בספר בראשית סיפור בריאת חוה נמסר פעמיים בשתי גרסאות שונות, עובדה שיצרה מחלוקת פרשנית פנים יהודית שמעולם לא הוכרעה. ינטל מציגה את אמנתה הלוהטת בכך שהפרשנות הנכונה לסיפור הבריאה היא שאדם וחווה הם שני חצאיו של אדם שלם, לעומת אביגדור שמאמץ את סיפור בריאתה של חוה מצלעו של אדם (הוויכוח האמוציונלי בין שניהם מוביל למגע גופני ארוטי ולהכרה שהם נמשכים זה לזה). אם חוה היא חצי מאדם שלם ולא צלע ממנו, כפי שמציע אביגדור, בני האדם יהיו שלמים רק בחיבור של הנשי והגברי. לא רק האישה נזקקת לגבר שישלים אותה אלא הם נזקקים זה לזו. חיבור כזה מציע הסרט פעמיים: בזוגיות של אביגדור והדס, המייצגים "גבריות" ו"נשיות" מלאים, ובחיבור שבין ינטל לעצמה, כאדם שלם המכיל את האופציה הגברית והנשית בתוכו. ינטל מסיימת את הסרט כשכולה גבר וכולה אישה. היא אינה זקוקה לקשר זוגי כדי לממש את עצמה כאדם שלם. לפיכך כל אופציה נרטיבית שמחברת בין ינטל למין אחד מהשניים אינה אפשרית משום שהיא תפר את האיזון שהושג.

כשיצחק בשביס זינגר קיבל בשנת 1978 את פרס נובל בספרות, הוא ענה בנאומו לשאלה מדוע הוא כותב בשפה גוססת (יידיש), במילים אלו: "אני אוהב לכתוב על רוחות רפאים ואין שפה המתאימה לרוחות יותר משפה מתה. רוחות אוהבות יידיש וככל שאני יודע הן כולן דוברות אותה"

I like to write ghost stories and nothing fits a ghost better than a dying language. The deader the language the more alive is the ghost.

Ghosts love Yiddish and as far as I know, they all speak it (in Odelberg [ed.], 1979).⁶

בסיפור החוזר על עמנואל, סטרייסנד והפקת "ינטל", אביה של ברברה סטרייסנד נגלה לעיניה כרוח רפאים הקוראת לה לעשות את הסרט. סטרייסנד, שאביה נפטר כשהייתה תינוקת, לא הכירה מעולם אותו כאדם חי. ב"ינטל" היא מקימה לתחייה עולם של רוחות רפאים, שאביה הוא החשובה שבהן. אולם אופטימיזם כמעט דתי נמצא בבסיס הנרטיב של סטרייסנד ככוכבת, והפסימיזם המקאברי של זינגר לא יכול להיות רחוק יותר ממנו.

בניגוד לינטל בסיפור של יצחק בשביס זינגר ינטל נענשת בחומרה כאילו עברה עבירה חמורה כרצח הבל בידי קין, והיא מסיימת את הסיפור כשהיא נעה ונדה מחופשת בין ישיבות שונות בפולין, נושאת עליה את נשיותה הפגומה כמו אות קלון שאסור שיתגלה ואי אפשר שלא יתגלה, עד שהגורל ההיסטורי "ישחרר" אותה ואת כל דמויות הרפאים שמאכלסים את סיפוריו של זינגר. באמצעות הפתרון הסופי שמציעה השואה, סטרייסנד מחלצת את הגיבורה שלה מסיפור הרפאים אל ההווה של ארצות הברית. המסע שינטל עושה בסוף הסרט הוא לא רק מסע גיאוגרפי בין אירופה לארצות הברית, אלא הוא גם מסע בזמן – בין תחילת המאה העשרים לשנות השמונים. במקום להעניש את ינטל על שונותה, סטרייסנד הופכת אותה לניצולה יחידה הראויה להגיע אל העתיד. אנחנו לא רואים לאן ינטל מגיעה בסוף המסע שלה. אין בסרט מונומנט כמו פסל החירות שיגדיר לאן פניה מועדות ולאן היא מגיעה. סטרייסנד נוסעת רחוק כדי לשחרר את הנרטיב שלה מכמה כבלים חברתיים מעיקים במיוחד וכדי לאפשר לה להתמזג עם האב שמעולם לא היה לה ולהפוך חזקה יותר. לפני שהיא עולה על האונייה היא נפרדת מינטל ומאנשל לשלום. הפעם הבאה שבה הצופים יראו אותה תהיה על מסך הטלוויזיה, בקבלה את פרס גלובוס הזהב כבימאית הטובה ביותר.

הדימוי של סטרייסנד כמי שהשיגה כוחות שהם מעבר להשגתו של אדם רגיל, גבר או אישה, יהפוך מ"ינטל" והלאה להיות חלק מהנרטיב הגלוי של סטרייסנד ככוכבת. אפשר לראות זאת בכל הסרטים המתעדים את הופעותיה החיות מאז.

עד כמה המסר הזה הוטמע ניתן לראות דווקא בניסיונות לדחות את האופציה סטרייסנד מציעה. כשיוצרי סדרת הטלוויזיה "סאות' פארק" (South Park, 1998) ביקשו לעלוב בה, הם תיארו אותה בפרק שקיבל את הכותרת "Mecha-Streisand",⁷ כמפלצת אדירה שיש לה כוחות על אנושיים. בפרק זה, כשהשף, אחת הדמויות הקבועות בסדרה, נשאל אם הוא ראה את המפלצת הענקית סטרייסנד, הוא עונה: "No, not since Yentl".

בעקבות מאמרה המפורסם של ג'ון רוויר (Riviere, [1929], 1986 in: Burgin & Kaplan, 1989), תיאוריית ה"מסקרייד" ("Masquerade") בקולנוע מתייחסת להתחפשות כמנגנון הגנה מול הדומיננטיות של תפיסות גבריות.⁸ בסרטים של סטרייסנד האישה מסרבת להתחפש ל"אישה אחרת" ולקבל על עצמה זהות שאיננה אותנטית. סטרייסנד סירבה בסוף הסרט "ינטל" להמשיך ולהתחפש לאישה ולא לגבר, גם אם המחיר הוא הישארות לבד, והיא בוחרת להיחשף במלוא העצמה האנדרוגינית שלה. החזקת התו הארוך בסיום הסרט היא ביטוי לעצמה זו.

7 South Park, "Mecha-Streisand", season 1, episode 12, first aired on February 18, 1998, Comedy Central.

8 ראו למשל במאמריה של מרי אן דואן הבודקת כיצד האישה יכולה לעבור סובלימציה ולהפוך לסובייקט:

Doane, In Screen, Vol. 23, 2–3, Sep/Oct 1982, pp. 74–87; Doane, in:

Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, 1991, pp. 33–43.

אסיים בהערה על התחזות ועל הפער בין החיצוני לפנימי כנרטיב-על בקולנוע הוליוודי נשי. ג'ון סטרטון (Jon Stratton, 2001, pp. 142–166) מציג שלושה סרטים: "ינטל", "סוזאן סוזאן" ו"זליג", והדיון של כל אחד מהם הוא בהתחפשות כבסיס לדיון בחלוקה החדשה שהפכה פופולרית ביהדות האמריקאית בין יהודיות (Jewishness) ויהדות (Judaism), כאשר ה"יהדות", בניגוד ליהודי האתני, מוצגת כאוסף של סממנים חיצוניים. גם הרמן העלתה טענה דומה לגבי דימוי היהודי בסרטים של סטרייסנד:

This Jewishness arises out of an idea, popularized in the interwar period in America, that Jewish identity encompassed more than religious observance and could, in fact, exist in the absence of religion (Herman, p. 173).

אולם הסרטים שסטרטון בחר להתמקד בהם אינם מעידים בהכרח על מכנה משותף אתני. שניים מהשלושה, "ינטל" ו"סוזאן סוזאן", בוימו על ידי נשים, תופעה נדירה גם בהוליווד של שנות השמונים. בניגוד ל"זליג" שביים וודי אלן, הדיון בשני הסרטים הללו מציעים ב"התחפשות" נוגע בשאלות של מיניות יותר משהוא נוגע בזהות אתנית. סטרייסנד אמנם מתחפשת ליהודי דתי בינטל, אבל היא מתחילה את הסרט כיהודייה דתית, והיהדות האורתודוקסית כלל אינה מוצגת כעומדת לבחירה, ובסרט אין גויים או יהודים חילוניים כלל.

אם יש הבדל סגנוני בין סרטים שבווימו בהוליווד על ידי בימאיות לאלה שבווימו על ידי בימאים, הרי הוא טמון בנטייה לעסוק בעולם הפנימי של הגיבורים ובפער בין ההיראות החיצונית שלהם לעולמם הפנימי. נטייה זו באה לידי ביטוי חריף בסרט ינטל, בעובדה שזהו המיוזיקל הראשון של זרם התודעה, והשירים של ינטל לאורך כל הסרט מביעים רק את המחשבות הפנימיות שלה,⁹

9 ינטל אפילו אינה נראית שרה כשדמויות אחרות מופיעות על המסך. השירה מבטאת את הסוד שהיא שומרת מפני האנשים סביבה. הפעם הראשונה שבה ינטל שרה בגלוי לצד אנשים אחרים היא בסצנה המסיימת את הסרט, כשינטל "יוצאת אל האור" ואין לה סודות להסתיר. סנדרה מאירי (מין שאינו מינו: חציית מגדר בקולנוע וסובייקטיביות) מאירה גם את סוגיית הקול של ינטל. לסטרייסנד כינטל אסור לשיר בציבור ("קול באישה ערווה"), והסיטואציה שבה דמות בגילומה של סטרייסנד נאלצת לשיר רק באופן שמנתק בין הגוף

וכמובן גם העובדה שינטל מחופשת רוב הסרט לבן. אבל סקירה מהירה של כמה סרטים מצליחים שבוימו על ידי בימאיות בולטות בהוליווד מאז ינטל (שהיה הראשון בגל של סרטי בימאיות מצליחים בהוליווד), כולל אלו של סטרייסינד עזמה כבימאית, מעלה דפוס אפשרי. פני מרשל (Penny Marshall) ביימה את "ביג" (Big, 1988) העוסק בילד בגוף של גבר והפער ביניהם, את התעוררות (Awakenings, 1990) שנושאו זהה (אדם צעיר בגוף של גבר מבוגר) ואת "אשת הכומר" (The Preacher's Wife, 1996) - עיבוד לסרט משנת 1947 על מלאך שמתחזה לאדם (The Bishop's Wife, 1947); ננסי מאירס (Nancy Meyers) ביימה את The Parent Trap (1998) - עיבוד לספר הילדים של אריך קסטנר "אורה הכפולה" על תאומות המתחזות זו לזו, את "מה נשים רוצות" (What Women Want, 2000) על גבר שיכול לשמוע את המחשבות הפנימיות של נשים, את "הכי טוב שיש" (Something's Gotta Give, 2003) על מחזאית שהופכת את הרומן שבו היא משתתפת במציאות למחזה ואת "החופשה" (The Holiday, 2006) על שתי נשים המחליפות חיים זו עם זו. נורה אפרון (Nora Ephron) ביימה את "יש לך דואר" (You've Got Mail, 1998) - עיבוד עכשווי לסרט "החנות מעבר לפינה", שבו התכתבות בדוא"ל חושפת את האישיות האמתית של הגיבורים המתעבים זה את זה מחוץ למסך המחשב ואת "מכושפת" (Bewitched, 2005) - על מכשפה שמתחזה לאישה רגילה; סרט הפריצה של אמי הקרלינג (Amy Heckerling) היה "תראו מי שמדבר" (Look Who's Talking, 1989) על תינוק שהצופים שומעים את מחשבותיו הפנימיות; שרון מגוואיר (Sharon Maguire) ביימה את "יומנה של בריגיט ג'ונס" (Bridget Jones's Diary, 2001) שבו קולה הפנימי של הגיבורה שכותבת יומן מתאר אותה בשונה מהאופן שבו היא מופיעה על המסך; קתרין ביגלו (Kathryn Biglow) ביימה את "Point Break" (1991) על סוכן משטרה מתחזה; רנטה היינס (Randa Haines) ביימה את "ילדים חורגים לאלוהים" (Children of a Lesser God, 1986), שהגיבורה שלו היא חירשת אילמת; שרה פולי (Sarah Polley) ביימה את "הרחק ממנה" (Away from Her, 2006) על חולת אלצהיימר ההולכת ומתרחקת בתודעתה מבעלה.

שלה והקול היוצא ממנו, הופכת למטאפורה רבת עצמה לטענה המרכזית של הסרט המבקש לחבר בין נשיות למימוש עצמי.

לאחרונה בלטה הצלחתו של סרט הנעורים "דמדומים" (Twilight, 2008), שבמרכזו ערפד המתחזה לתלמיד תיכון. את הסרט ביימה קתרין הדוויק (Catherine Hardwicke).

ודאי שסרטים רבים ואפילו רוב הסרטים שעסקו בהתחפשות ובפער שבין העולם הפנימי לחיצוני בוֹימו על ידי גברים, אולם עובדה זו לא סותרת את העובדה שלסרטים מצליחים שבוֹימו על ידי בימאיות יש נטייה לנושאים כאלה. יש ודאי גם הבדלים מהותיים בין הסרטים שצוינו כאן, באיכותם, במידת מורכבותם ובהצלחתם, אבל בהתחשב במיעוט של סרטים מצליחים מבחינה מסחרית שבוֹימו על ידי נשים, ציון נטייה מגדרית בעניין זה מבוסס יותר מזו האתנית שהעלה סטרטון.

הפעילות בקולנוע המסחרי דורשת יצירתיות, התחזות ונכונות להתפשר מבחינה אידאולוגית. העיסוק בהיראות החיצונית כשונה מהעולם הפנימי של הגיבורים היא תוצאה של האילוצים הללו ואף ביטוי להתמודדות אתם. הנטייה לעיסוק בפער בין החיצוני לפנימי כנטייה של בימאיות נשים דורשת מחקר נוסף.

ביבליוגרפיה

זינגר, בשביס, 1984, **ינטל בחור ישיבה: וסיפורים אחרים**, תרגם (מאנגלית): שלמה צוקר, הוצאת עם עובד, תל אביב, עמ' 272

מאירי, סנדרה, **מין בשאינו מינו: חציית מגדר בקולנוע וסובייקטיביות**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בתהליכי הפקה

דנקן, קמבל, "הוליווד אינה מאמינה בנשים", **הארץ**, 03.09.2002

Aharon, Michelle, 2000, *Hardly Chazans: Yentl and the Singing Jew*, in Bill Marshall and Robynn Stilwell (eds.), *Musicals: Hollywood and Beyond*, Intellect Books, UK, pp. 125–131

Aharon, Michelle, *The Queer Jew: From Yidl to Yentl and Back Again*, in *Jewish History and Culture* Vol. 3, no. 1, Summer 2000, pp. 23–44

- Biale, David, 1992, *Eros and the Jews – From Biblical Israel to Contemporary America*, HarperCollins Publishers, NY, p. 319
- Boyarin, Daniel, 1997, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, University of California Press, California, p. 433
- Boyarin, Daniel, Itzkovitz Daniel, Pellegrini, Ann, 2003, *Queer Theory and The Jewish Question*, Colombia University Press, N.Y., p. 413
- Doane, Mary Anne, 1982, Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator, in *Screen*, Vol. 23, 2–3, Sep/Oct 1982, pp. 74–87
- Doane, Mary Anne, (1988) 1991, Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator, in *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London, pp. 33–43
- Erens, Patricia, 1984, *The Jew in American Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, p. 455
- Fernley, Allison & Maloof, Paula, 1985: "Yentl", in *Film Quarterly* vol. xxxviii, no. 3 Spring 1985, pp. 38–46
- Garber, Marjorie, 1992, *Vested Interest – Cross-dressing and cultural Anxiety*, Routledge, London, p. 443
- Herman, Felicia, The Way She Is – Images of Jews and Women in the films of Barbra Streisand, in Antler, Joyce (ed.) 1998, *Talking back - Images of Jewish Women in American Popular Culture*, Brandeis University Press, pp. 179–190
- Potok, Chaim, Barbra Streisand And Chaim Potok - On spirituality, fears, illusions, and how actress and writer can best use each other, in *Esquire*, October 1982, pp. 117–127

Singer, I.B., I.B. Singer talks to I.B. Singer about the movie 'Yentl', in *The New York Times*, January 29, 1984

Stratton, Jon (2001) 'Not Really White—Again; Performing Jewish Difference in Hollywood Films Since the 1980s', In *Screen*, 42 (2), pp. 142–166

אינטרנט

Odelberg Wilhelm (ed.), 1979, **Les Prix Nobel - The Nobel Prizes 1978**,
In Nobel Foundation, Stockholm, 1979,
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1978/singer-speech.html.

פילמוגרפיה

The Prince of Tides (1991), Produced by: Barbra Streisand and Andrew Karsch For Columbia Pictures, Directed by: Barbra Streisand, Barbra Streisand as Dr. Susan Lowenstein, with Nick Nolte as Tom Wingo

Yentl (1983), Produced and Directed by: Barbra Streisand For United Artists / Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Barbra Streisand as Yentl/Anshel, with Mandy Patinkin as Avigdor

טלוויזיה

20/20 - Barbra Streisand: Papa Watch Me Fly, ABC, 11/17/83

CoupeTer Weijden NOS/AVRO TV, Holland March 23 1984

Larry King Live, CNN, 2/6/92

Inside The Actors Studio, NBC/Bravo, 03/21/04