

מלחמת האור-קולי

ייצוג המלחמה בסרטי הסברה ישראלים מהעשור
הראשון של מדינת ישראל*

עידו בתר-פוקר

במהלך העשור הראשון של מדינת ישראל הפיקו מוסדות המדינה סרטי הסברה קצרים בעברית. יותר משהיו אלה סרטים "מטעם", הם שאפו לכונן טעם משותף וערכים משותפים בקרב הישראלים וביטאו את מחויבותם של היוצרים לפרויקט בינוי האומה. מאמר זה יבקש לבחון כיצד יוצגה מלחמת 1948 בסרטי ההסברה שנוצרו בשנות המדינה הראשונות. גישה סמיוטית והיסטוריוגרפית תשמש לניתוח של שלושה סרטי הסברה שהופקו בהזמנת גופים ממלכתיים. בשלושת הסרטים, המלחמה שימשה אלגוריה למציאות המשברית ששררה בישראל. המטפורה הקולנועית של המלחמה סייעה לגייס את הצופים ליטול חלק במאמץ הלאומי.

מלחמת 1948 הייתה מלחמה טוטאלית ששינתה את פני החברה הישראלית. למלחמה הייתה השפעה עמוקה על שנותיה הראשונות של המדינה הצעירה,¹ והיא הייתה אירוע מכונן ביצירת הזהות הישראלית.² גם לאחר שוך הקרבות ב-1949, דומה שלא הלכו הישראלים, הם נלחמו. בעשוריה הראשונים שמה ישראל את מבטחה בעיקר בכוחה הצבאי. המלחמה הייתה לחלק בלתי נפרד מן ההווה הישראלית בת הזמן,³ והיא השתקפה בסרטי הסברה קצרים שהפיקו מוסדות המדינה בשפה העברית בעשור הראשון. כפי שיוצג במאמר, מוסדות המדינה השתמשו בסרטי ההסברה ליצירת הזהות הישראלית של הצופים ולגיבוש תודעה ישראלית משותפת.

* המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית שהוגשה לפרופ' אורית רוזין בקורס "אירועי מפתח בישראל הצעירה: היסטוריה וזיכרון" באוניברסיטת תל אביב בשנת הלימודים תשע"ט. ברצוני להודות לפרופ' רוזין על הדרכתה המסורה לאורך שנות לימודי, ועל היותה מקור השראה אינטלקטואלי.

הטענה שתעמוד במוקד המאמר קשורה לייצוגיה של המלחמה בשלושה סרטי הסברה: "לקראת יום ההשבעה", "עמק החולה" ו"נחלת אלחנני". הבחירה בשלושת מקרי המבחן הללו נובעת משני טעמים עיקריים: האחד, הם מבטאים פנים שונות ומגוונות של המלחמה, ובכך מאירים זוויות שונות של החוויה הישראלית בעשור הראשון. האחר, הם הופקו על ידי מוסדות שונים – צה"ל, מנהל ההסברה ומשרד השיכון – מה שמאפשר להתחקות אחר האופן שבו כל מוסד השתמש במדיום האור-קולי כדי לעצב את תודעת הצופים.

באמצעות ניתוח של שלושת הסרטים אראה כיצד עוצבו חייהם של הישראלים על בד הקולנוע כמלחמה מתמשכת. אטען כי המלחמה נשזרה בסרטים הנדונים כדימוי מכונן שדרכו השתקפו המאבקים והאתגרים היום-יומיים של הישראלים. הם נלחמו בנשק נגד אויביהם, התעמתו עם איתני הטבע, ואף נאבקו על השגת דיור הולם וראוי. מערך הדימויים המלחמתי שעמד במרכז הסרטים סייע להסביר לצופים את קשייהם היום-יומיים ועיצב אותם כקורבן חיוני במסגרת תהליכי בינוי האומה. בכך תרמו הסרטים להפיץ בקרב הישראלים אתוס מגייס משותף שמטרתו לרתום אותם למען המאבק הלאומי; מאבק שעוצב בסרטים לא רק כמאבק כנגד כוחות עוינים, אלא גם כמאבק למען חיים משותפים. את הדיון באופני ייצוגיה של המלחמה בסרטי ההסברה תלווה הנחת העבודה שהסרטים הללו הם מקור היסטורי שטומן בחובו את הנחות היסוד של התודעה שארגנה אותו.⁴ הסרטים אינם השתלשלות אירועים היסטורית ניטרלית, אלא תוצר של הלך רוח חברתי-תרבותי.⁵ בתור שכאלה, בכוחם להעיד על האופן שבו ביקשו היוצרים (והרשויות ששילמו להם עבור עבודתם) להציג את המציאות הישראלית ולגייס את הציבור למטרות הממשלתיות. על התגייסותה של תעשיית הקולנוע למאמץ בינוי האומה בישראל נמתחה ביקורת מצד חוקרי וחוקרות הקולנוע הישראלי. נטען כי יחסם של המוסדות הציבוריים אל הקולנוע בראשית ימי המדינה היה אינסטרומנטלי ומזלזל, וכי הקולנוע היה בידיהם כלי שרת ושועבד ליצירת מסכתות אידאולוגיות קונפורמיסטיות ונטולות ערך אומנותי של ממש.⁶ ואולם, הביקורת המחקרית על הקולנוע הישראלי המוקדם כקולנוע מטעם או קולנוע מגויס מחמיצה בהקשר הזה רכיב חשוב: אין מדובר בקולנוע מגויס, אלא בקולנוע שאבקש לכנותו "מתגייס".

החידוש במאמר קשור בהבחנה זו בין קולנוע מגויס לבין התגייסותם מרצון של יוצרי ויוצרות קולנוע שפעלו מתוך שליחות אידאולוגית עמוקה ומתוך מחויבות למפעל הציבורי.⁷ תרומתו של המאמר היא אפוא בנדבך ההיסטורי שהוא מוסיף לדיון הסמיוטי הנהוג במחקר הקולנוע. במקום להתייחס לסרטים כאל טקסטים סגורים, אבקש לבחון אותם, כפי שמציע מארק פארו (Ferro), מבעד לרגע שנוצרו בו – מתוך הקשר היסטורי רחב.⁸ הקשר זה יישזר בגישה הרוותמת את ארגז הכלים הסמיוטי אל המחקר ההיסטורי כפי שהעיד רוברט רוזנסטון (Rosenstone), אימוץ של כלים סמיוטיים במחקר ההיסטורי

מאפשר להגיע לתובנות חדשות בנוגע למציאות ההיסטורית ולערער על קיומה של אמת היסטורית אחת. לטענתו, שימוש במדיה חזותיות בתור תעודות היסטוריות עשוי לחשוף אמיתות ותובנות שאינן נשקפות ממקורות היסטוריים טקסטואליים.⁹ בעקבות רוזנסטון, אבקש לקרוא את המקורות החזותיים כמקורות היסטוריים ראשוניים לכל דבר. בראשית ימיה ייחסה מדינת ישראל מקום חשוב להסברה. גרשון אגרון, ראש שירותי המודיעין הישראלי במשרד ראש הממשלה, נמנה עם הדמויות המרכזיות בהקשר זה. שירותי המודיעין בהובלתו היו אמונים על הפצת אינפורמציה בקרב אזרחי המדינה הצעירה, מרביתם עולים חדשים.¹⁰ למפעל זה היו שאיפות מרחיקות לכת במסגרת תהליך בינוי האומה: עיקרו היה הסברה פנים-ישראלית שמוענה לאזרחי ישראל. תכליתו הייתה לעצב את דעת הקהל הישראלית ולתרום לעיצובה של הזהות הישראלית. מבחינת אגרון, הסברה הייתה חלק בלתי נפרד מן המעשה הציוני. במילותיו:

בראשית התנועה הציונית הייתה התעמולה, שמטרתה לעשות נפשות לרעיון הגאולה; אחר כך עברנו לפרסום; בשלב ההגשמה הגענו למודיעין. למסירת ידיעה, הודעה, קומוניקט, הצהרה, תיקונים, דרך העתונות וכו'. במדינה הגענו לשלב חדש – הסברה. עכשיו לדעתי, בתקופת העלייה, אנו מצווים על עוד שלב – הסתערות, הסתערות שפירושה מאבק פסיכולוגי. מאבק פסיכולוגי לא עם האויב מבחוץ, אלא עם האזרח מבפנים, עם האזרח החדש במדינה החדשה, אשר הממשלה חייבת לעזור לו בתהליך המעבר הקשה ממהגר לאזרח. המטרה היא לחבב את המדינה על אזרחיה, לקרב את האזרח למדינה.¹⁰

האמצעים היו מגוונים: "חברות, כרזות, כרוזים, תמונות, צילומים, סרטים, יומנים דוקומנטריים, יומנים עם איזו עלייה".¹¹ העלילות הללו טמנו בחובן נרטיבים אידיאולוגיים שנועדו לעצב את השקפת העולם החברתית של הישראלים, לתת לגיטימציה לסדר היום החברתי של ישראל, ולעצב תודעה היסטורית משותפת לאזרחי המדינה הצעירה.¹² בעיני אגרון, זו הייתה מלחמה של ממש: "האווירה הציבורית בארץ מחייבת תכנון למאבק פסיכולוגי על נפש המדינה. לא די במודיעין, ואף לא בדרכי הסברה המקובלים [צ"ל המקובלות], אלא בהסתערות".¹³ לא בכדי דיבר אגרון על הסתערות. בעיני המסבירים הישראלים, מאמצי ההסברה דמו לא פעם למלחמה מתמשכת. דימוי מלחמתי זה קיבל ביטוי מובהק בתוצרי ההסברה השונים, ובייחוד בסרטי ההסברה שיידונו במאמר. סרטי ההסברה שהופקו בישראל בשנות החמישים השתלבו במגמות נרחבות בקולנוע

⁹ במציאות רב-לשונית של חברת הגירה, האוניברסליות של הדימוי החזותי בקולנוע הייתה בגדר יתרון משמעותי שאפשר לפנות לעולים שהעברית עדיין לא שגורה בפהם באמצעים שאינם בהכרח ורביילים. ראו בהקשר זה: רוזין (תשע"ב), עמ' רעג.

הדוקומנטרי של ראשית המלחמה הקרה, והתאימו למסורת האסתטית של סרטי התעמולה שנוצרו על ידי הממסד הבריטי.⁸ ההבחנה בין "הסברה" ל"תעמולה" איננה מובנת מאליה. לפי ג'ורא גודמן (Goodman), "הסברה" הוא כינוי שניתן בישראל לפעולות התעמולה הממלכתיות.¹⁴ לדידו, הסברה ותעמולה הן במידה רבה היינו הך. לעומתו, רון שלייפר (Schleifer) טוען כי ההבדל הסמנטי בין "הסברה" לבין "תעמולה" קשור לגישה ישראלית דפנסיבית המבקשת לעסוק בהעברת אינפורמציה מאומתת בלבד, ללא כל שימוש בדיסאינפורמציה או בכלי לוחמה פסיכולוגית.¹⁵ אולם לטעמי, כפי שגורס גודמן, המרחק בין תעמולה לבין הסברה קטן מאוד, אם קיים בכלל. הסברה, כמו תעמולה, קשורה מיסודה בהעברת אינפורמציה במטרה להשפיע על דעת הקהל.¹

סרטי הסברה הופקו בעשור הראשון של המדינה על ידי גורמים שונים: משרדי הממשלה, המוסדות הציוניים, צה"ל, הסתדרות העובדים ועוד.¹⁶ המדינה אף רכשה זמן מסך ביומני החדשות שהפיקו אולפנים מסחריים והזמינה ידיעות חדשותיות בנושאים שונים.¹⁷ "חוק הסרט הישראלי" מ-1954 חייב את בעלי בתי הקולנוע להקריין יומני חדשות ישראליים לפני הקרנת סרטים באורך מלא, והממשלה אף נטלה על עצמה לסבסד את הדפסתם של עותקי היומנים.¹⁸ נוסף על הקרנה בבתי הקולנוע, סרטי ההסברה מטעים המדינה הוקרנו גם בהזדמנויות ובמוקדים אחרים: עותקי 16 מ"מ של סרטים הושאלו לשימוש בבתי ספר, בקיבוצים, בכינוסים מפלגתיים, בבתי חולים, במעברות ועוד.¹⁹

שלושת הסרטים שיידונו להלן מגוללים את אתגריה של הישראליות במהלך העשור הראשון. הם עוסקים – במישרין או בעקיפין – בהיבטים שונים שנוגעים למלחמה או למציאות חיים משברית ומציגים אותה מבעד למערך דימויים מלחמתי: המלחמה בנשק; המאבק בטבע ובשממה; וכן המלחמה למען המנוחה והנחלה.

באמצעות הדימויים המלחמתיים הציגו הסרטים לצופיהם את המחיר שגובה פרויקט בינוי האומה. בעקבות ג'אד נאמן אבקש לטעון כי סרטי קולנוע, ובתוכם גם סרטי

⁸ מי שמוזהה כאבי מסורת זו הוא ג'ון גריerson (Grierson). הסגנון האסתטי שגיבש גריerson עוד בשנות השלושים של המאה העשרים שילב דימויים יום-יומיים של סוגיות חברתיות לצד קריינות גברית סמכותית ודידקטית, וכך סלל את הדרך ליצירה הדוקומנטרית הקנונית ברחבי העולם. ראו בעניין זה: גריerson (1933), עמ' 8–9; גריerson (1971), עמ' 143; רון (1993), עמ' 63. הסגנון הגריersonי התווה את מה שיגדיר לימים ביל ניקולס כ"מודוס החשיפתי" (The Expository Mode) של הקולנוע הדוקומנטרי: קולנוע הפונה לצופים במישרין, בדרך כלל באמצעות קריינות יודעת כול, ועושה שימוש בדימויים חזותיים הממחישים ומתקפים את תוכן הקריינות. כך מנסה הסרט לייצר אפקט סמכותי של אובייקטיביות כדי לחשוף את הצופים למידע. ראו: ניקולס (2001), עמ' 105–109.

² בארצות הברית כונתה השפעה זו "הנדסת הסכמה" (engineering of consent). מקורה היה בניסיון להשפיע על דעת הקהל האמריקני ולשווק לו את הצטרפותה של ארצות הברית למלחמת העולם הראשונה ב-1917. התעמולה תוארה כמנגנון ממשלתי חיוני שתכליתו הפצת מידע מאומת כדי לקדם מטרות חיוניות. לדיון חלוצי בעניין זה ראו: ברנייס (2005), עמ' 11–13, 48.

ההסברה, נותנים ביטוי ל"עקבות הנפשיים של שדה הקרב".²⁰ וגבולותיו של הקרב, כפי שמראה נאמן, יכולים לחרוג מזירת הלחימה ולחדור גם למרקם האזרחי של החברה כולה. סרטי ההסברה שאעסוק בהם משליכים על כל שדרות החברה לא רק את הפגיעה, אלא בעיקר את הנשיאה בנטל. בכך, אבקש לטעון, ניסו הסרטים לרקום אתוס מגייס משותף בקרב כל אזרחי המדינה הצעירה שנדרשים "להתגייס לקרב": לפחות ברמה המטפורית – הם נדרשו ליטול חלק בפרויקט בינוי האומה, ובמידת הצורך להקריב עבורו קורבנות.

א. המלחמה בנשק: לקראת יום ההשבעה

יום ההשבעה לצה"ל נקבע ל-28 ביוני 1948.²¹ צה"ל הוקם מתוך שורות "ההגנה" באופן רשמי רק חודש קודם לכן, ב-31 במאי 1948 – בעיצומה של הפלישה הערבית המאסיבית לשטח ישראל, שהחלה מייד לאחר הכרזת המדינה. יום ההשבעה עצמו התקיים במהלך תקופת הפוגה בת ארבעה שבועות שהכריז האו"ם ב-11 ביוני 1948.²² חשיבותו של יום ההשבעה, אשר במהלכו נדרשו כל יחידות הצבא לשובות מפעילותן השוטפת, הייתה לא רק סמלית: ביום זה נקבע בצה"ל גם מפקד כללי שנועד למיון ולשיבוץ של החיילים.²³ לקראת ההשבעה יצרה מחלקת התרבות של צה"ל (מחת"ר) סרט הסברה קצר (בן קצת יותר משתי דקות) שענה לשם "לקראת יום ההשבעה", והופק על ידי חברת "כרמל פילם".^א הסרט נחלק לשלושה חלקים שנקשרו זה בזה בעזרת קולו הגברי ומלא הפאתוס של הקריין. חלקו הראשון מגולל מעין היסטוריה מקוצרת של היישוב היהודי בארץ מימי העלייה הראשונה ועד להכרזת העצמאות. חלקו השני מציג את דוד בן-גוריון מכריז על הקמת המדינה, על רקע צילומים של חיילים ושל אזרחים נרגשים. בחלקו השלישי והאחרון פונה הקריין לצופים ומקריא גרסה מקוצרת של נוסח השבועה לצה"ל. ברקע נשמעים צלילי "התקווה" ונראים צילומים של חיילות וחיילים צועדים ונשק בידיהם. בחלק הראשון של "לקראת יום ההשבעה" יש מעט מאוד אזכורים צבאיים: לא מופיעים בו חיילים עבריים, ולא נראים בו כמעט כלי נשק. במסגרת הסקירה ההיסטורית של המפעל הציוני בארץ עוסק הקריין בעיקר בבנייה, ופחות בהרס; הוא מתמקד ביצירה, ולא במלחמה: "בעמל דורות נבנתה המולדת. חלוצים נהרו אליה בהמוניהם, נאבקו עם הישימון ויכלו לו. במקום קוץ ודרדר, יפרח הגן ויניב השדה. ערים וכפרים צמחו על חולות וביצות. העם מצא מולדת".²⁴ גם הדגש הוויזואלי מושם על בנייה: המאבק הוא בעיקרו בטבע, ופחות באויב ממשי.

^א ארכיון המדינה, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm0. הסרט זמין לצפייה מקוונת בקישור: <https://youtu.be/ZiULe2XqJr8> (תאריך גישה: 13.3.2022).

כאן מגיע האזכור הוויזואלי היחיד של המלחמה בחלקו הראשון וההיסטורי של הסרט. הקריין מדווח על אודות האויב ועובר מגוף שלישי לגוף שני: "האויב התנכל למפעל. רובנו במצור. אזיקים הוטלו על רחובותינו השוקקים. צבא זר השתלט ודיכא. שערי ארצנו ננעלו בפני אחינו, מבקשי מקלט. מעפילינו גורשו אל לב ים".²⁵ אפשר שהמעבר ללשון "מדברים" נועד להעצים את הזדהות הצופים, ולהדגיש כי תחושת המלחמה הייתה משותפת לכולם. האויב בהקשר הזה, כפי שמתעצב בקריינות ומצטייר בצילום, הוא האויב הבריטי. הבריטים מצולמים בעיקר מגבם, לצד גדרות של תיל דוקרני. הם מוצגים למצלמה בצילומי לונג-שוט רחבים שאינם מאפשרים להתמקד בפניהם. כך הופכים החיילים הבריטים חסרי הפנים וחסרי הזהות למעין קלגסים שמתנכלים למפעל הציוני.

הדגש על האויב הבריטי נמשך גם ברצף הבא החותם את חלקו הראשון של הסרט. הקריין ממשיך בסקירתו ההיסטורית: "האם ניצח האויב? האם דוכאנו? לא! במבצרים אגרנו כוחנו. ליכדנו השורות. בשעת מצור התקוממנו בהמונינו. לא נכנענו לגזרות. שכם אחד הגינונו על מפעלנו. עד אשר באה השעה לה יחלו דורות – מדינת ישראל הוקמה".²⁶ על רקע הקריינות הפומפוזית נראים דימויים של ישראלים רבים אשר מצולמים בהמוניהם. בניגוד לחיילים הבריטים שצולמו מגבם, הישראלים מצולמים מלפנים. לעומת הבריטים, שהצטיירו כלובשי מדים חסרי זהות, הישראלים מוצגים בלבוש יום-יומי, בבגדי חאקי, ולא במדים. הם אינם אווזים בנשק, אלא רק נושאים שלט הקורא: "נקרע את הספר הלבן". מלחמתם בסרט אינה צבאית, אלא אזרחית לחלוטין. אין כל זכר למאבק של המחתרות בשלטונות המנדט לאורך תקופות היישוב – מאבק שגבה קורבנות גם מהבריטים.²⁷

מאבקן של המחתרות בשלטונות המנדט לא היה הפרט היחיד שהושמט מן הסרט. בולטת גם השמטת נוכחותם של הערבים – הם אינם מוזכרים בקריינות כלל, וגם אינם מקבלים שום ייצוג ויזואלי. לפני קום המדינה ולאורך העשור הראשון של ישראל הושמט לא פעם ייצוגם של הערבים מסרטי קולנוע ומסרטי הסברה. נהוג לראות בהשמטה זו פועל יוצא של הבניה אידיאולוגית של אתוסים ציוניים. הבניה זו גובשה בעזרת תוצרים אודיו-ויזואליים: צמצום או השמטה של נוכחותם של תושבי הארץ הערבים תרמו לסרטי ההסברה לביסוס אתוס "הפרחת השממה" הציוני. מזעור נוכחותם של הערבים גם סייע לקולנוע לבסס את הרושם שהישראלים הם "עם ללא ארץ שהגיע לארץ ללא עם", ובכך לחזק את תחושת הבעלות הציונית על הקרקע.²⁸

אלא שהמקרה של "לקראת יום ההשבעה" מורכב ומעניין יותר: לא זו בלבד שהערבים לא מוצגים בו כלל, או מיוצגים בו כתושבי הארץ, הם אפילו לא מתוארים בסרט כאויב – מקום זה שמור לבריטים בלבד. פרט זה מתמיה למדי לאור העובדה שהסרט נוצר בתוך

מציאות מלחמתית שבה חמש מדינות ערביות פלשו לשטח ישראל,²⁹ ולאחר שנים של היתקלויות ומתחים יום-יומיים בין הציבור היהודי לבין הציבור הערבי בפלסטינה-א"י.³⁰ עד חלקו השני של הסרט, שבו נראים חומרי ארכיון של הכרזת העצמאות, לא מופיעים בסרט חיילים עבריים. כשבן-גוריון קורא את תוכן מגילת העצמאות, מוצמדים לדבריו צילומי תקריב של ישראלים: אזרחים, ולראשונה בסרט – גם חיילים עבריים במדים. כך, לפי הכרונולוגיה הוויזואלית של "לקראת יום ההשבעה", רק עם "הולדת" המדינה נולד רעיון החייל העברי. נדמה שעד אז היישוב היהודי היה עסוק בעיקר בבנייה, בחקלאות ובמאבק שקט ובלתי מזוין בשלטונות המנדט. הצגת העניינים בדרך זו אינה עולה בקנה אחד עם מאבקי הדמים בין ערבים ליהודים שאפיינו את שנות המנדט הבריטי בארץ, שכן למעשה כבר מדצמבר 1947 התנהלה בארץ מלחמת אזרחים.³¹

הזיכרון הקולקטיבי של החברה הישראלית מיוצר, בין היתר, על ידי מלחמות ועל ידי עיצוב של נרטיבים היסטוריים המתארים אותן.³² המאמץ לעיצובו של הזיכרון הקולקטיבי קשור, לעיתים, דווקא להדחקה של פרקים היסטוריים מסוימים הנוגעים למלחמה.³³ מן הסיפור ההיסטורי המתואר ב"לקראת יום ההשבעה" הושכח פרק המלחמה. הזיכרון המזוין בסרט מתעלם מן הערבים, ומשמיט את פרק המחתרות היהודיות ואת המאבק המזוין בבריטים. לפי הסרט, נדמה שהמלחמה נולדה יש מאין עם קום המדינה ב-1948. עשוי להתקבל ממנו הרושם המוטעה שעד אז התנהלו החיים בארץ בשלווה הרמונית ובשקט מופתי בין היהודים לערבים.

למהלך ההיסטורי הזה הייתה תכלית הסברתית מובהקת: נעשה ניסיון להעביר מסר לפיו הגרעין המלכד שמחבר בין אזרחי המדינה אינו המלחמה באויבים הערבים, אלא פרויקט בינוי האומה והכרזת העצמאות של קברניטיה. ייתכן שהמהלך הזה נועד להגדיר ולתקף את



"לקראת יום ההשבעה"

החיילים הבריטים מצולמים מגבם כערב־רב חסר פנים;
חיילות צה"ל מוצגות מזווית נמוכה, המשווה לפניהן נוכחות מיתית

השבועה למדינה על דרך החיוב; להגדיר למען מה נלחמים, ולא נגד מי. במובנים מסוימים היה בכך גם משהו תמים מאוד. זה היה ניסיון לערוך קריאה סלקטיבית בהיסטוריה, תוך התעלמות מחלקיה הקודרים. אפשר שעצימת העיניים הזו סייעה לישראלים להצדיק את המלחמה העקובה מדם שאליה הם נגררו, ובכך להקל עליהם להישבע למדינה שלמענה נלחמו. בעזרת הסרט הם היו יכולים להתמקד במטרה שלשמה הם נאבקים ולהסיט את מבטם מהמחיר ההיסטורי שמאבק זה גבה ועוד ימשיך לגבות.

הסרט נחתם בשבועה לצה"ל. המצלמה מתעכבת על פניהם של החיילים והחיילות העבריים. הקריין מסכם לצילי "התקווה": "היום נישבע להקדיש כל כוחותינו, להקריב חיינו, להגנת המולדת וחירות ישראל".³⁴ זוהי גרסה מקוצרת של נוסח השבועה כפי שהועבר בין החיילים.³⁵ בניגוד לנוסח המקורי, שנכתב בגוף ראשון יחיד ("הנני נשבע"), הנוסח הקולנועי כתוב בגוף ראשון רבים. הסרט, שהוקרן לא רק לחיילים אלא גם לציבור הרחב,³⁶ נתן לישראלים הזדמנות להישבע למדינה יחדיו. הוא הפך את צופיו לשותפים בפועל להשבעה, בין שהיו חיילים בין שלא.

לכאורה, נדמה שהמיקוד של הסרט בבנייה ובפריחה מערער על התגבשותו של אתוס מגייס. ואולם, דימוי זה של המאבק הלאומי דווקא מאתגר ומחזק את הדימוי הקולנועי של המלחמה ושל המאבק הצבאי כמטפורה המסייעת לגייס את הצופים לשאת בנטל הלאומי. כך, גם בלי להתעכב על שדות הקרב, עיצב הסרט את המלחמה כאתוס כלל-ישראלי המשותף לכלל הצופים. במובן זה, כל ציבור הצופים היה חלק מהצבא, גם אם לא נלחם.

ב. המלחמה בטבע ובשממה: "עמק החולה"

הסרט "לקראת יום ההשבעה" עסק במלחמה ללא ייצוג של שדות הקרב עצמם. סרטים אחרים ייצגו פנים אחרים, ובכך עיצבו את החוויה הישראלית כמאבק מתמשך שהוצג מבעד למערך דימויים מלחמתי. דוגמה אחת לכך היא המאבק נגד הטבע והשממה כפי שהתעצב בסרט "עמק החולה".

לרגל חגיגות חמישים שנה לקרן קיימת לישראל הכריזה המדינה בשנת 1951 על פרויקט הייבוש של ביצות החולה.³⁷ מעבר לחשיבות הסמלית של פעולת הייבוש, שנתפסה כחלק אינהרנטי מן המעשה החלוצי של הפרחת השממה, התפיסה הייתה שפעולה זו תאפשר להקצות שטחים נוספים לחקלאות ותסייע גם להדברת מחלת המלריה (אף שלמעשה, המחלה הודברה עוד לפני שהחל תהליך הייבוש, וגם התאמתן של קרקעות הביצה לגידולים חקלאיים הייתה בדיעבד חלקית בלבד).³⁸ זה לא היה מיזם חדש שנהגה עם קום המדינה; תוכנית ציונית דומה לייבוש ביצות החולה הוצעה כבר במרץ 1919 על

ידי חברה יהודית-ציונית בארצות הברית.³⁹ דומה שבשני המקרים היה זה ניסיון ציוני להיאבק בטבע, לכבוש את השממה ולברוא צורת חיים חדשה בארץ. ערכה הסימבולי וההיסטורי של פעולת ייבוש הביצה, לצד האיכויות האסתטיות הברורות של האזור, הפכו את ביצות החולה למושא לתוצרי הסברה.⁴⁰ אחד מן התוצרים הללו היה "עמק החולה", סרט הסברה על פעולת הייבוש,⁴¹ שהיה מן הסרטים הראשונים שהופקו ביוזמת מנהל ההסברה.⁴² התסריט נכתב על ידי חיים חפר והסרט בוים על ידי נתן גרוס, כחלק מהפקה של "אולפני גבע". הקרנת הבכורה של הסרט התקיימה ב-1954, והביקורת עליו הייתה חיובית: "על הבד נראים המים והצמחיה, העובדים מקיבוץ הגלויות והדחפורים הענקים – מפעל אדירים המשנה 'סדרי בראשית'".⁴¹ הרטוריקה הזאת שעתקה את שפת הסרט עצמו והדהדה את הקריינות שלו שהציגה את מפעל הייבוש כעדות ל"שינוי סדרי בראשית".⁴²

חרף העובדה שמדובר בסרט "מטעם", יוצריו טענו כי "תפיסתם הרעיונית-אמנותית הייתה תיעודית גרידא", וכי הם שללו "כל אלמנט סיפורי אינטימי" כדי שלא "לסטות מדרך התיעוד הנקי לאינפורמציה ולהסברה".⁴³ הסרט אכן פועל בתוך אסתטיקה הסברתית ואינו מכיל נרטיב סיפורי: אין בו גיבור אשר עליו נסובה העלילה. למעשה אין בו עלילה כרונולוגית כלל, אלא הסבר אינפורמטיבי על אודות מפעל הייבוש.

ואולם, הגם שהסרט שומר על חזות אינפורמטיבית נקייה, ברור שכמקור היסטורי הוא טומן בחובו – לפחות מתחת לפני השטח – את עקבותיה של התודעה המארגנת של יוצריו.⁴⁴ אין מדובר כלל ועיקר בטקסט ניטרלי, אלא ביצירה אשר טעונה בריבוי משמעויות. לשיטתי, פני השטח של היצירה, אשר נוגעים לסיפור ייבוש ביצות החולה, מסוככים על משמעות פנימית עמוקה יותר אשר נוגעת למאבק הציוני נגד סדרי הטבע, כחלק מפרויקט בינוי האומה שביקש לשנות את טבע האדם. "עמק החולה" הוא אפוא אלגוריה למלחמה הציונית נגד כוחות הטבע, ובמידה רבה אלגוריה למפעל הציוני בכללותו.

הסרט נפתח ברצף של צילומים אקספרסיביים של העמק, מלווים במוזיקה נוגה. הקריין הסמכותי מספק לצופים מידע עובדתי על ביצות החולה. הוא נוקט לשון מפורטת, כמעט מליצית, ומתעכב על תיאורי הנוף. המצלמה מתמקדת בשלט של קק"ל המקדם את פני הנכנסים לאתר "מפעל יבוש החולה". הקריין מספר:

זה שנים רבות חלמו אנשי הקרן הקיימת לישראל על ייבוש הביצות האלה. ועם קום המדינה בא האות. זה למעלה משנה שפועלים ומהנדסים יוצאים יום-יום לעבודה

⁴¹ ארכיון המדינה, ISA-Collections-MiscFilms-0010oss. מהסרט המקורי, שאורכו 15 דקות, השתמרה גרסה באורך שמונה דקות.

⁴² להרחבה על מנהל ההסברה ראו: גרוס וגרוס, (1991), עמ' 227–230.

לשנות מעשה בראשית, להיאבק עם כוחות הטבע. כל קיבוץ גלויות נמצא כאן. ואפשר לומר שעם ישראל שלח נציגים מכל העדות, על מנת שישתתפו בכיבוש חבל ארץ זה. והמלאכה עודנה רבה.⁴⁵

דברי הקריין מתארים את ייבוש החולה כמאבק נגד כוחות הטבע והבריאה. זוהי הגשמת חלומם של אנשי הקרן הקיימת לשינוי סדרי בראשית והכנעתם של כוחות הטבע. השוטים המלווים את הקריינות מתארים היערכות לקרב. כשהקריין מכריז על "בוא האות", דומה שמדובר באות היציאה לקרב. פועלים ישראלים, מרקע עדתי מגוון, נראים מעמיסים ציוד על סירה. המצלמה מתעכבת על ציוד הייבוש כאילו היה כלי נשק במלחמה.

הקריינות מתייחסת לקיבוץ הגלויות הנוטל חלק במפעל הייבוש בסמוך להצגת צילום תקריב של פועל תימני בעל זקן עבות. המאבק בכוחות הטבע הופך אפוא למלחמה משותפת של כל בית ישראל. לכולם יש הזדמנות לקחת חלק במשימה הלאומית. ייבוש החולה מוצג כשעת כושר היסטורית לשחזור המעשה החלוצי; שעה שכמו מאפשרת לשוב אחורה בזמן, לימי הזוהר של המפעל הציוני, טרם הפרחת השממה. המלחמה נגד הטבע, שאליה יוצאים הפועלים בסירה, מעידה כי הדרך הבראשיתית עדיין לא תמה: הכרזתו של הקריין כי "המלאכה עודנה רבה" כמוה כהכרה כי המעשה החלוצי עודנו נמשך, וכולם יכולים לקחת בו חלק.⁴⁶

התשוקה הציונית לארץ ישראל הייתה מיסודה תשוקה לראשונות ולבראשיתיות של הטבע. החלוצים השתוקקו לקרקע הלא חרושה, לשממה, להזדמנות ליצור בטבע יש מאין.⁴⁷ במובן הזה, אפשר לראות בייבוש החולה כמייצג שיבה של ישראל הצעירה לימים החלוציים של תקופת היישוב, ימים שבהם הזוהר החלוצי טרם הועם. ייתכן שזה היה צעד נחוץ דווקא בשנות החמישים, שנים שבהן התחוללה בישראל תמורה דמוגרפית אדירה: מספר העולים החדשים עלה על מספר הישראלים הוותיקים. הארץ שינתה את פניה, ולנגד עיניהם של העולים החדשים שהגיעו ארצה במסגרת העלייה הגדולה, בשנים 1949–1951, ניצבו בעיקר טרדות היום-יום. לא הנחה אותם הלהט האידיאולוגי שאפיין בשעתו חלק מן הוותיקים שהיגרו ארצה בעלייה השנייה ובעלייה השלישית. האתוס החלוצי הלך ונשחק. הארץ התרחקה מן החלום הבראשית.⁴⁸

⁴⁵ ניתן לקרוא את ייצוגו של הפועל התימני גם כמעין דמות של "פרא אציל" שהציונות שואפת להפוך לבן תרבות. קריאה מסוג זה תזכיר ברוחה את מחקרה של אלה שוחט על הקולנוע הישראלי. שוחט בוחנת את הקולנוע מבעד לפריזמה פוסט-קולוניאלית ומאשימה אותו בעמדה אוריינטליסטית השואפת לחלק את "יהודי המזרח" מ"הסביבה הלבנטית" ממנה באו. שוחט (1991), עמ' 123. ואולם, במקרה של "עמק החולה", דומה שיותר מאשר שמדובר במהלך שנועד לגאול את העולה התימני מתימניותו, יש כאן דווקא ניסיון לייצר אתוס מאחד, המאגד את בני העדות השונות תחת המטרייה של המאבק הציוני בטבע. מבחינה זו, אפשר שבמקרה שלפנינו הקריאה הלאומית בולטת ורלוונטית יותר מאשר הקריאה הקולוניאלית. על המתח המתמיד שמלווה את השאלה העדתית בין סדר לאומי לסדר הקולוניאלי, ראו: צור (2000), עמ' 127–129.

מתוך ההקשר ההיסטורי הזה אפשר לזהות בסרט "עמק החולה", אשר תיאר בגאון את פרויקט ייבוש הביצה, ניסיון לייצר מחדש את האתוס החלוצי – במסגרת מאבק משותף של הישראלים בכוחות הטבע. הם לא רק שינו מעשה בראשית, אלא גם קיבלו הזדמנות לחזור לימי הראשית של המפעל הציוני, ולהילחם יחדיו למען מטרה אחת.

בסצנה קצרה אחת נראים פועלים ופועלות כורתים עצי גומא באמצעות מציטות. המצלמה מתמקדת בפניהם של הפועלים הנחושים בעת מלאכת הכריתה. בניסיון להרגיע את הצופים מסביר הקריין: "שטח של אלפיים דונם בלבד יישאר בתור שמורת טבע כדי שהדורות הבאים יראו מה היה מראה הביצות לפני ייבושן".⁴⁸ המאבק בטבע מוצג בהקשר רב־דורי, והמגע הבלתי־אמצעי עם הפרא כמו מבטיח המשכיות דורית. תהליך השירוש והעיקור נכרך בהכאת שורשים ובחיבור מחדש עם אדמת המולדת.

בסוף הסרט המצלמה מתמקדת בצינור מים גדול שעולה מעלה מאגם החולה. המצלמה, שהתמקדה קודם לכן באגם, עולה אט־אט כלפי מעלה ומלווה את הצינור בטיפוסו. הקריין מכריז בחגיגות: "מי מעיין הזהב מטפסים לגובה של למעלה מ־700 מטר אל מנרה והרי נפתלי הצמאים, כדי להביא את שמחת המים גם אל יישובי ההר".⁴⁹ בתמונה נראה גבר מזוקן פותח בחגיגות ברו ענק שממנו בוקעים מים רבים. דומה שהמאבק צלח: סדרי בראשית אכן השתנו; כיוון זרימת המים התהפך; הם עולים באמצעות משאבות מלמטה למעלה, ומנוצלים לצרכים הדינמיים של הלאום.

הסרט "עמק החולה" מבקש לרמוז לצופיו כי כשם שניתן להילחם בסדרי בראשית ולשנותם, כך אפשר אולי לשנות גם את טבע האדם. ומכאן ש"עמק החולה" חשף בקרב תושביה של ישראל, ותיקים ועולים חדשים כאחד, שעת כושר היסטורית לשינוי סדרי הבריאה. זוהי אלגוריה קולנועית הטומנת בחובה הזמנה לקחת חלק בפרויקט בינוי האומה



"עמק החולה"

המלחמה בטבע כהזדמנות לשינוי טבע האדם וכמפגש בלתי אמצעי עם הארץ; תהליך השירוש והעיקור של העמק נכרך בהכאת שורשים ובחיבור מחדש עם המולדת

הישראלית. סיפורה של ביצת החולה הוא סמל לסיפורה של הישראליות, הרואה עצמה כמי שנאבקת על בריאתם של חיים משותפים תוך שינוי סדרי הטבע.

ג. המלחמה למען המנוחה והנחלה: "נחלת אלחנני"

להבדיל מ"עמק החולה", הסרט "נחלת אלחנני"⁵⁰ הציג מלחמה מסוג אחר לחלוטין: מאבקם של הישראלים למען דירת שיכון משלהם. הסרט הופק בשלהי שנות החמישים על ידי אולפני "גבע", התסריט נכתב על ידי שבתאי טבת והוא בוים על ידי פרד שטיינהרדט, בהזמנת משרד השיכון.⁵¹ במבט ראשון, המלחמה המוצגת בסרט שונה במהותה מהמלחמות שהוצגו בסרטים שנידונו עד כה. זוהי מלחמה פרטית מאוד, ביתית, אשר נוגעת לכל אזרח ואזרחית. ואולם, המלחמה הפרטית של "האזרח הפשוט" למען בית משלו טומנת בחובה משמעות סמויה ועמוקה יותר – חתרנית במידה מסוימת – אשר נוגעת לחיים הלאומיים בכללותם.

תיאור תמציתי של עלילת הסרט מופיע בביקורת שהתפרסמה בעיתון חרות במאי 1957:

נא להכיר: משפחת אלחנני. משפחה גדולה, בלי עין הרע. המגורים: חדר צר; השכנים: טרדנים. התגיע משפחה זו אל המנוחה והנחלה? [...] "כל אחד במדינה יגיע לשיכון"... כך לפחות טוען סרט תעמולתי בשם "נחלת אלחנני" המראה כיצד הצליחה משפחה זו לזכות, כבאורח קסמים, בשיכון משלה, בדרך המקובלת, הפתוחה לכל דיכפין במדינת ישראל – באמצעות אגף השיכון. ברם, האומנם יגיע כל אחד במדינה לשיכון משלו? לתשובה על שאלה זו יספיק לסור לאחד ממשכנות העוני.⁵²

מדובר בתיאור ממצה למדי של הדברים, הגם שלעיתים לא לגמרי מדויק. משפחת אלחנני אינה "משפחה גדולה"; היא מונה רק שתי נפשות, אברהם אלחנני ואשתו צפורה. הביקורת בחרת לועגת לנימה המעט דידקטית של הסרט ועומדת על הפער שבין הדימוי הקולנועי-תעמולתי לבין המציאות ומוסיפה: "הרגשנו מחנק בגרונו. משיצאנו לרחוב והעפנו מבט על התפאורה הקבועה של הטרגדיה המתמדת, המוצגת לעיני

⁵⁰ ארכיון המדינה, ISA-Collections-MiscFilms-001139x. הסרט זמין לצפייה מקוונת בקישור: <https://youtu.be/KmlF6ZSQWis> (תאריך גישה: 14.3.2022).

⁵¹ קשה להצביע במדויק על שנת ההפקה של הסרט, אולם דומה שההפקה הושלמה בפרק הזמן שבין סוף 1956 לתחילת 1957. בשנת 1957 הופיעו בעיתונות הישראלית ביקורות על הסרט, ועל כן ברור שהפקתו הושלמה קודם לכן. התיק שבו נמצא הסרט בארכיון המדינה מתוארך לתקופה שבין יולי 1959 לדצמבר 1959. ארכיון המדינה, ISA-Collections-MiscFilms-001139x.

כל ברחוב הירושלמי, לא יכולנו שלא להתוות הקבלה בין הסרטון שראינו לבין החיים במערומיהם".⁵¹ ההקבלה הזאת חושפת, לכאורה, כיצד הסרט יצר מצג שווה של המציאות הישראלית וצבע אותה בגוונים ורודים מדי.⁵² תיאור זה מחמיץ את מורכבותו של הסרט, אשר מציג סדקים במציאות הישראלית וחושף גם רגעים פחות ורודים בתוך היום-יום הישראלי.

"נחלת אלחנני" מציג את השיכון כאמצעי לניצחון במלחמה למען המנוחה והנחלה. הסגנון ההסברתי של "עמק החולה" הוחלף בסיפור מעשה עלילתי שבמרכזו דמות של גיבור – מושא הזדהות עבור קהל הצופים. זהו אחד מסרטי ההסברה הראשונים שעשו זאת, באמצעות החלפת ההסברה האינפורמטיבית והעובדתית בסיפור אינטימי בגוף ראשון.⁵² ואכן, הנרטיב העלילתי של הסרט מלווה כולו בקריינות בגוף ראשון של שלמה בר-שביט בתפקיד אברהם אלחנני. נרטיב זה נסוב על המלחמה למען הנחלה, ומוצג מבעד לקונפליקט מרכזי אחד שהגיבור מתמודד עימו.

תחילה מוצגת בסרט המצוקה: הדירה העלובה והאפלה של הזוג אלחנני ביפו, שאותה הם נאלצים לחלוק עם אוסף אקסצנטרי של שכנים טרדניים. לאחר שצפורה, אשתו של אברהם, מרגישה כי אין היא מסוגלת לשאת את ההמולה בדירה המחולקת, מגיע אברהם למסקנה המתבקשת: הוא מוכרח למצוא לאשתו ולו דירה משלהם. הסרט מתחקר אחר החיפוש המשעשע של אברהם אחר בית חלומותיו. למרבה האכזבה, הוא מעלה חרס בידיו. כשהוא מיואש ומיוסר, נתקל לפתע אברהם בשלט מרהיב המכריז על "מפעל החסכון לבניין" של משרד השיכון. השלט מתגלה לעיני המצלמה כדאוס-אקס-מכינה של ממש: מזוור למצוקת הדיור נקרה בדרכו של אברהם, ושם קץ לבעיותיו – בהמשך יתגלה שגם שכניו הטרדניים ייהנו מפתרון זה.

מצוקתה של משפחת אלחנני היא מצוקתם של הישראלים כולם, ומלחמתו של אברהם היא מלחמתם המשותפת של הישראלים למען בית משלהם. מלחמה זו אינה רק סיפור נקודתי על מצוקת דיור. זהו סיפור רחב יותר הנוגע לעצם רעיון הבית במובנו הציוני. המלחמה על הבית, במובנה המופשט והעמוק, היא חלק מרכזי מהרעיון הציוני: שהרי הציונות דגלה בהקמת בית לאומי לעם היהודי.

כבר בפתיחת "נחלת אלחנני" מאתגרת הקריינות את רעיון הבית ומעמידה אותו למבחן: על רקע צילומים של רחובותיה המלוכלכים והחשוכים של יפו אשר ממחישים את גודל מצוקתו של הזוג אלחנני, מכריז אלחנני עצמו: "אני לא זוכר מי אמר את זה – שייקספיר או פירברג – הכי טוב זה בבית". באותה הנשימה משתף אלחנני את הצופים כי אין חשמל

⁵¹ את הביקורת בחרות יש להבין גם על רקע העובדה שהעיתון היה ביטאונה של תנועת "החרות", אשר התנגדה למדיניות מפא"י. שלא במפתיע, הביקורת על הסרט בדבר, ביטאונה של הסתדרות העובדים, הייתה שונה לחלוטין. רב-נוף, דבר (31 במרץ 1957).

בחדר המדרגות. המצלמה מפלסת את דרכה בעלטה, ו"נתקלת" בזוג מפוקפק המתגפק בסמוך לפתח הבית. הצילום התזזיתי והקופצני משווה לכל ההתרחשות תחושה של חוסר יציבות, ומעצב את אותו בית כמרחב לא בטוח. הכרזתו הפותחת של אלחנני – ולפיה אין כמו בבית – נטענת במשמעות חדשה: האם הוא היה ציני? או שמא רציני? הבית, כפי שהוא הולך ומתעצב במרחב האודיו-ויזואלי של הסרט, על אפולוליותו, שאונו ולכלוכו, נראה כמקום האחרון שמישהו ירצה לחיות בו. הבית, שאכן נתפס בשיח הלאומי כמקום "הכי טוב", מצטייר גם כמרחב בעייתי למדי.

ייתכן שההכרזה "הכי טוב זה בבית" מתכתבת עם סרטו של ויקטור פלמינג מ-1939, "הקוסם מארץ עוץ", שהוקרן בשנות הארבעים והחמישים בבתי קולנוע בישראל.⁵³ גיבורת הסרט דורותי, המבקשת בסופו לשוב מארץ עוץ החלומית לקנזס האפרורית, כמו מנסה להסביר לעצמה, בעודה נוקשת בנעליה האדומות, כי "אין כמו בבית". היא מקיזה מחלום לתוך מציאות קשה, כמעט בנאלית. דומה שאצל אברהם אלחנני היפואי התהליך הוא כמעט הפוך: דורותי מבקשת להקיץ מחלום, ואילו אלחנני מקווה להתעורר ממציאות מסויסת; היא מבקשת לעבור מעולם הפנטזיה לעולם המציאות; הוא שואף לזנוח את הכאן-ועכשיו לטובת החלום. ואפשר שלא אלחנני ולדורותי דווקא תקווה אחת משותפת, שקשורה לרעיון הבית. סלמן רושדי (Rushdie) ניסח את התקווה האוניברסלית הזאת בחלק החותם את המסה שכתב על "הקוסם מארץ עוץ": "הסוד האמיתי של נעלי האודם איננו ש'אין כמו בבית' אלא שאין עוד בית כלל: פרט, כמובן, לבית שאנחנו בונים, או לבתים שנבנים עבורנו, בעוץ, שנמצאת במקום כלשהו, ובכל מקום, למעט בנקודה שממנה יצאנו".⁵⁴

תקוותו של אלחנני, אשר מניעה את מלחמתו, היא אפוא התקווה הבסיסית העומדת מאחורי הקסם של ארץ עוץ, וכן מאחורי הרעיון הציוני: זוהי התקווה להשלים את מלאכת בניית הבית, להגיע בעתיד אל המנוחה והנחלה. ייתכן שניתן לזהות כאן ממד חתרני.⁵⁵ מחד גיסא הסרט מנסה לקרוץ למצב הקיים, להכיר במצוקת הדיור ולעסוק בפתרונה המוסדי-ציוני, אך מאידך גיסא ניכר גם טון ציני, שכמו מכיר בזוהרות בכך שאת המנוחה והנחלה ניתן למצוא בעיקר בעולם הדמיון והאגדות. בארץ עוץ, ולא בישראל.

ההתרחשות לאורך הסרט מתעצבת מבעד למערך דימויים משברי שהופך את חיי היום-יום של הגיבור לשדה קרב. כך למשל, כשנכנס הגיבור לדירה המחולקת ונתקל בכלב הזאב של שכנו, הוא נתקף בעתה עמוקה, וזו הופכת בהמשך לחרדה קיומית של ממש. אלחנני נראה עומד בתור למקלחת שנתפסה על ידי אחד השכנים. הוא פותח בנאום חוצב

⁵³ ישנם חוקרים המזהים בחלק מסרטי ההסברה הישראלים שהופקו בשנות החמישים טקסטים המכילים גם תכנים חתרניים שאתגרו את הקאנון הציוני. ראו: לובין (1991), עמ' 140–149.

להבות: "אני אאחר לאוטובוס, ואז אצטרך לרוץ אחריו. אם אני ארוץ אני אפול, ואז תדרוס אותי מכונת משא. ואם לא הכלב, הכלב יישך אותי. ואז אצטרך להודיע למשטרה ולמשרד הבריאות שיבדקו אותי אם לא חליתי בכלבת".⁵⁵ חרדתו של אלחנני עשויה לבטא את חרדתם של הישראלים בני דורו. אפשר שגם הם, בדומה לו, ראו את מציאות חייהם בגוונים אפלים והתבוננו בה בתחושת חוסר ודאות עמוקה.⁵⁶

מבחינה זו, שכניו של אלחנני הם שותפים לצרה, ולא אויבים. האויב בסרט הוא ישות מופשטת, ולא דמות בשר ודם: זהו הרעש. מלחמתו של אלחנני היא לא רק מלחמה למען הנחלה, אלא גם למען המנוחה. זוהי מלחמה ברעש שנשזר כחוט השני לאורך הסרט, ובולט כבר בפתיחתו. כאשר אלחנני מציג לצופים את שכניו, כל שכן מתאפיין במנגנון הרעשה נפרד: משפחת רוזנברג מתמחה בנקישות מקל, בצעדי ריקוד מגושמים המרעידים את הרצפה ובתקיעות חצוצרה איומות; מחדרה של משפחת סלוצקי בוקעות יבבות פיוט בלתי פוסקות; ייחודה של משפחת עצמוני בנגינת פטיפון, בצרחות תינוק, וכמובן בנביחות כלב. אברהם וצפורה אלחנני האומללים נאלצים אפוא לחיות בתוך מציאות קקופונית בלתי נגמרת.



"נחלת אלחנני"

המלחמה למען המנוחה והנחלה: מאבק למען דירה ונגד רעשי הרקע של הפרויקט הציוני

אלחנני ואשתו חסרי אונים אל מול הרעש. היא נתקפת במיגרנה קשה. הוא מתייסר וזועק: "חופש! מה שאני צריך זהו חופש!"⁵⁶ זוהי קריאה לחופש במובנו העמוק ביותר: חופש מהדוחק ומהצפיפות, חופש מהקולקטיביזם המגביל, ובעיקר חופש מרעשי הרקע הצורמים של הפרויקט הציוני. זוהי קריאה המקפלת בתוכה רצון להשתחרר מתלאות היום-יום של המציאות הישראלית חסרת הוודאות, מציאות של

חוסר ביטחון קיומי, שבה הווייתו של הבית מוטלת לא פעם בספק. במידה רבה, הקריאה

⁵⁵ תחושת הקדרות הזאת, שהתבטאה בגילויי פחד כנים של הישראלים, הייתה פועל יוצא של אי-ודאות שפשטה בישראל בשלהי שנות החמישים (עת צאת הסרט לאקרנים), מסיבות שונות, ובהן איומי המלחמה הקרה, התעצמות צבאית של מדינות ערב השכנות וחיכוכים חזורים ונשנים בגבול הסורי – כל אלה העצימו את תחושת חוסר הביטחון של הישראלים. ראו: רוזין (2016), עמ' 83.

של אלחנני לחופש כמוה כהכרזת מלחמה: מלחמה למען הפרטיות, מלחמה למען המנוחה, מלחמה למען השקט והנורמליות. גם כאן בולט הקו החתרני: סרט הסברה מטעם, שעיקרו תעמולה למשרד השיכון, מטיף לאינדיבידואליזם ומקדש את הפרטיות ואת הזכות לחיות בשקט ובשלווה. ואולם לצד הנימה החתרנית האפשרית יש להבין כי המלחמה ברעש, המלחמה למען השקט, אינה חייבת לסתור את המעשה הציוני. שהרי עיקרו של פרויקט בינוי האומה הישראלית הוא מאבק על השקט ועל הנורמליות, מלחמה על הזכות להיות "עם ככל העמים".⁵⁷

המלחמה על הנחלה ב"נחלת אלחנני" אכן זכתה להצלחה, אך דומה שהמלחמה על המנוחה הסתיימה בתבוסה: הסרט נחתם כאשר אברהם אלחנני מצולם בדירתו השקטה. נשמעת מוזיקה קלאסית נעימה, אך היא נקטעת בפתאומיות על ידי תרועת חצוצרה. זוהי נגינתו הזייפנית של השכן רודולפו. השכנים, שעברו להתגורר בדירות סמוכות, ממשיכים בהרגל ההרעשה המגונה שלהם. הקקופוניה לא נפסקה. אלחנני נאלץ להשלים איתה ואיתם, בלית ברירה. הפרטיות שמשפחת אלחנני זכתה לה הודות לדירת השיכון, אינה מבטלת את הצורך (והחויב) בקיום של חיים משותפים, לצד השכנים.

סופו של הסרט מרמז כי במערכה על השקט, ישראל טרם נחלה ניצחון. הדרך למנוחה עוד ארוכה. ייתכן שזהו המסר העיקרי של הסרט: בנייתה של דירת השיכון הושלמה, אך פרויקט בינוי האומה עצמו צפוי להתארך. עד לשקט המיוחל, יצטרכו הישראלים לסבול לא מעט הרעשות – ממשיות ומטפוריות כאחד. בניין האומה הוא תהליך הדורש הקרבה מצד הישראלים. הם נדרשים לגלות אורח רוח כדי לאפשר חיים לאומיים משותפים. ואולי, רוצה הסרט לומר – למרות הקורבן הכבד שנדרש מהישראלים (בכל תחומי חייהם) בדרך הארוכה וחסרת הוודאות אל השקט והנורמליות, חרף המלחמה המתישה נגד הרעש ולמען המנוחה – אין כמו בבית.

ד. סיכום

הסופרת והתאורטיקנית סוזן זונטג (Sontag) קבעה כי "כאשר יש צילומים, מלחמה נעשית 'אמיתית'".⁵⁸ ואולם, שלושת סרטי הסברה הישראליים משנות החמישים שנותחו במאמר הציגו דפוס שונה: הצילומים לא הפכו את המלחמה לאמיתית, כי אם לאלגוריה למציאות ישראלית משברית, שרוויה באתגרים ובמאבקים. ממשיותה של המלחמה הישראלית כפי שהתעצבה בסרטים לא נשענה על דימויים משדה הקרב. המלחמה הופיעה בסרטים כמטפורה, כדימוי מנחה שעיצב את התבנית הנרטיבית ואת המבע החזותי של הטקסטים האודיו-ויזואליים. טקסטים אלה מספקים צוהר היסטורי לתמונת חייהם של הישראלים

בשנות החמישים; חיים שהתנהלו בצילה של מלחמת קיום מרובת חזיתות. תהליך בינוי האומה הישראלית נחזה מבעד למערך דימויים מלחמתי, וסרטי ההסברה היו שותפים לביסוסו.

סרטי ההסברה הישראליים בשנות החמישים היו חלק מקולנוע "מתגייס" שביקש לקחת חלק פעיל בתהליכי בינוי אומה באמצעות עיצוב השקפת העולם של צופיו. יותר משהיו אלה סרטים "מטעים", הטקסטים הללו שאפו לכונן טעם משותף וערכים משותפים בקרב הישראלים. מדובר בתעודות היסטוריות המעידות כיצד יוצרים שפעלו בשירות מוסדות המדינה ביקשו לכונן אתוס של מאבק ישראלי משותף.

בכל אחד משלושת הסרטים הנדונים יוצגה המלחמה בצורה שונה וייחודית: השמטתו של שדה הקרב מהסרט "לקראת יום ההשבעה" וההתמקדות במאבק האזרחי של ימי היישוב הראו כיצד סרט יכול לסייע בעיצובם של נרטיבים היסטוריים משותפים על אודות המלחמה; להעלות על נס פרקים מסוימים בקורות הלאום ולהשכיח פרקים אחרים. "עמק החולה", סרט ההסברה על פרויקט ייבוש הביצות, היה למעין סיפור אלגורי שגולל את המלחמה הציונית בכוחות הטבע והראה כיצד מפעל כיבוש השממה מאפשר להפוך את סדרי בראשית ולשחזר את ימי הזהר החלוציים. לבסוף, סרט ההסברה "נחלת אלחנני" הביא את סיפור מלחמתו של האזרח הפשוט למען דירת שיכון, סיפור שטמן בחובו רובד אלגורי שנגע למלחמה הציונית למען המנוחה והנחלה.

חרף ההבדלים, המאבק הקולנועי בשלושת הסרטים היה משותף וקולקטיבי: לא היו אלה חיללים בלבד שנלחמו בשדה הקרב – המלחמה הקיפה את כל הישראלים, אזרחים וחיללים גם יחד. במציאות ההיסטורית של שנות החמישים, המהלך הזה נועד לכונן אתוס מגייס, שביקש לרתום את הישראלים כולם לתהליכי בינוי האומה ולהצדיק את הקורבן היום-יומי שנדרש מאזרחי המדינה. הם נאבקו יחד למען מטרה משותפת, אותה סייעו לבאר סרטי ההסברה. על פי הסרטים, כל אחד מן הישראלים היה גיבור של דרמה אנושית אדירה: כל אחד מהם גילם תפקיד ראשי בעלילת-העל הציונית ובתהליכי בינוי האומה; כל אחד היה לוחם בשירות המפעל הציוני. הסרטים הללו שיקפו את חייהם של הישראלים כמלחמה מתמשכת, והישראלים שצפו בסרטים יכלו להרגיש שחיהם הם מלחמה מהסרטים. כיום, במבט לאחור, יש הרואים בנטייה הזו – לראות את החיים כמעין סרט מלחמה ציוני מתמשך – הונאה עצמית. כך למשל מתאר יהונתן גפן בספרו האוטוביוגרפי אישה יקרה את חייה של אימו, אביבה גפן:

בגיל צעיר מאוד, אמי באמת האמינה שהיא שליחת הדור וגואלת הארץ. רק עיון מעמיק בחייה ובמכתביה יבין עד כמה היתה זו הונאה עצמית, שלה ושל רוב בני דורה. אנשים שגילמו דמויות בתסריט שמיישהו אחר כתב. סרט ארוך ומשעמם מאת

ברל כצנלסון בבימויו של בן גוריון ובהפקתו של א.ד. גורדון, עם פסקול של שירי אדמה בביצועו ההיסטרי של אברהם הרצפלד.⁵⁹

בעיני גפן, הדימוי הקולנועי שהתעצב על ידי בני דורה של אמו – וביניהם יוצרי הסרטים בשנות החמישים – נראה כיום שחוק וחבוט. ה"תסריט" שהיה נר לרגליהם מצטייר בעיניו כמזויף ומלאכותי. ועם זאת, בנקודה ההיא בהיסטוריה, בעשור הראשון של מדינת ישראל, הסרט הזה על כל מגרעותיו היה נשמת אפו של הדור ההוא, הדור של אביבה גפן. מדובר בדור שחשב על הפרויקט הציוני כעל הגשמה של חלום והאמין כי הוא נוטל חלק בדרמה היסטורית בעלת איכויות קולנועיות. עבור הדרמה הזאת הוא היה מוכן לשלם מחיר יקר. סרטי ההסברה מהעשור הראשון מספקים בבואה של דור שדמיין את חייו כמלחמה מתמשכת. הסרטים הללו נושאים ערך היסטורי חשוב ומאפשרים לחשוב על הדימוי הקולנועי "כהתחלה חדשה, המבשרת את הפיכתו של הקולנוע למקור הזיכרון הקולקטיבי של המאה העשרים, לטובת אלה שלא היו בה".⁶⁰ סרטי ההסברה מימי ראשית המדינה מאפשרים לצופים בהם כיום להבין טוב יותר את הישראלים של אותה תקופה וללמוד כיצד חשבו ופעלו, איך דמינו את העולם ואת עצמם – על חזונם וחזיונם, על מציאות חייהם ועל המציאות שביקשו לברוא לעצמם.

מראי מקום

1. נאור וגלעד (1990), עמ' 419; שפירא (2014), עמ' 163.
2. שפירא (1997), עמ' 66.
3. גולני (2002), עמ' 168–170.
4. רוזין (תשע"ב), עמ' רסו; בן-שאול (2004), עמ' 64.
5. סורלין (1980), עמ' 143.
6. צימרמן (2003), עמ' 116; נאמן (1998), עמ' 13–14; שוחט (1991), עמ' 30; בורשטיין (1990), עמ' 45.
7. גרוס וגרוס (1991), עמ' 19; הלחמי (1995), עמ' 20–21.
8. פארו (1988), עמ' 29.
9. רוזנסון (1995), עמ' 43.
10. פעולת ההסברה של הממשלה, פרוטוקול ישיבת הממשלה 22/2, אצ"מ, A209\210.
11. פעולת ההסברה של הממשלה, פרוטוקול ישיבת הממשלה 22/2, אצ"מ, A209\210.
12. גרץ (1995), עמ' 9.
13. גרשון אגרון לדוד בן-גוריון, 22 בדצמבר 1950, אצ"מ, A209\210.
14. גודמן (2001), עמ' 2.
15. שליפר (2003), עמ' 124.
16. אצ"מ, KH4\5228, KH4\5231, KH4\5249; S23\395; א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm0, ISA-PMO-PMO-000vqh7.
17. אצ"מ, KH4\8706; א"מ, ISA-PMO-PublicDiplomacyMadia-0009htw.
18. גרוס וגרוס (1991), עמ' 238–239; א"מ, ISA-moital-Movie-000f3hy.
19. אצ"מ, KH4\8704, KH4\14095; א"מ, ISA-MOIN-MOIN-000q0ed.

39. גולדשטיין (תשמ"ח), עמ' 161–168.
40. חזון והגשמה: הרצאת ליווי לסרטון היובל של הרצל – ירושלים 1954, עמ' 12, אצ"מ, KH4/5204.
41. דבר (1 בספטמבר 1954).
42. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010oss.
43. גרוס וגרוס (1991), עמ' 227–228.
44. רוזין (תשע"ב), עמ' רסו; בן-שאול (2004), עמ' 64.
45. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010oss.
46. נוימן (2009), עמ' 101.
47. צחור (2007), עמ' 180–183.
48. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010oss.
49. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010oss.
50. אבידן (1 במאי 1957).
51. אבידן (1 במאי 1957).
52. גרוס וגרוס (1991), עמ' 228.
53. דבר (17 באפריל 1940); על המשמר (20 באפריל 1951).
54. רושדי (2008), עמ' 101.
55. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-001139x.
56. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-001139x.
57. ירושע (1980), עמ' 139–140.
58. זונטג (2005), עמ' 89.
59. גפן (1999), עמ' 71.
60. מאלווי (2018), עמ' 26.
20. נאמן (2018), עמ' 184.
21. א"מ, ISA-JerusalemVaad-JerusalemVaad-000c0b3.
22. אור וגלעדי (1990), עמ' 407; מוריס (2010), עמ' 291–295.
23. הוראות ליום המפקד וההשבעה של חיילי צבא-הגנה לישראל, א"מ, ISA-JerusalemVaad-JerusalemVaad-000c0b3.
24. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm0.
25. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm0.
26. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm0.
27. שגב (1999), עמ' 369–374.
28. שוחט (1991), עמ' 49.
29. נאור וגלעדי (1990), עמ' 404.
30. שגב (1999), עמ' 245–250; כהן (2013), עמ' 274–275.
31. מוריס (2003), עמ' 190.
32. זרובבל (1995), עמ' 194.
33. זרטל (2002), עמ' 76.
34. א"מ, ISA-Collections-MiscFilms-0010gm.
35. נספח ב' להוראות ליום המפקד וההשבעה של חיילי צבא-הגנה לישראל – טקס ההשבעה, א"מ, ISA-JerusalemVaad-JerusalemVaad-000c0b3.
36. הארץ (27 ביוני 1948).
37. דואני (2012), עמ' 64.
38. ליבנה (תשנ"ב), עמ' 171–173.

רשימת מקורות

מקורות ראשוניים

ארכיונים

ארכיון המדינה (להלן: א"מ)

הארכיון הציוני המרכזי (להלן: אצ"מ)

עיתונות

אבידן, מ' (1 במאי 1957), 'מזל טוב! אלחנני הגיע לשיכון...!', חרות.

דבר (17 באפריל 1940), 'יצירה אמנותית כבירה: "הקוסם מארץ עוז" בחג הפסח ב"אופיר".'

דבר (1 בספטמבר 1954), 'סרט מוצלח על "עמק החולה".'

- הארץ (27 ביוני 1948), 'מחר – השבעת הצבא: "מי שברך" לצבא-ישראל. – מסיבות וחגיגות'.
- על המשמר (20 באפריל 1951), 'קולנוע "שדרות ת"א: יצירה חדשה של הסרט המוסיקלי הגדול "הקוסם מארץ עוץ"'.
- רב-נוף, זאב (31 במרץ 1957), 'בקולנוע – סרטים חדשים של מינהל-ההסברה' דבר.
- מקורות משניים
- בורשטיין, יגאל (1990), פנים כשדה קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראליים (תל אביב).
- בן-שאול, ניצן (2004), 'ניתוח תיסמונטי של סרטים כתעודה היסטורית', בתוך חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן (עורכים), קולנוע וזיכרון: יחסים מסוכנים? (ירושלים).
- גולדשטיין, יעקב (תשמ"ח), 'תכנית ציונית ראשונה לייבוש ביצות החולה', קתדרה, 45.
- גולני, מוטי (2002), מלחמות לא קורות מעצמן: על זיכרון, כוח ובחירה (בן שמן).
- גפן, יהונתן (1999), אישה יקרה (תל אביב).
- גרוס, נתן ויעקב גרוס (1991), הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל (ירושלים).
- גרץ, נורית (1995), שבויה בחלומה: מיתוסים בתרבות הישראלית (תל אביב).
- דואני, מיה (2012), 'הקמת שמורת החולה כניגוד משלים לפרויקט ייבוש החולה', אופקים בגיאוגרפיה, 78.
- הלחמי, יוסף (1995), ויהי מה: פרקים בדברי ימי הסרט הארצישראלי (ירושלים).
- זונטג, סוזן (2005), להתבונן בסבלם של אחרים, מתי בן יעקב (תרגום) (בן שמן).
- זרטל, עדית (2002), האומה והמוות: היסטוריה וזיכרון פוליטיקה (אור יהודה).
- יהושע, א.ב. (1980), בזכות הנורמליות: חמש מסות בשאלות הציונות (1980).
- כהן, הלל (2013), תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי-ערבי (ירושלים).
- לובין, אורלי (1991), 'מן השוליים אל המרכז: חתרנותם של סרטי המעברות', זמנים, 40/39.
- ליבנה, מיכה (תשנ"ב), 'ייבוש החולה – יתרונות וחסרונות', בתוך מרדכי גאור (עורך), אצבע הגליל, 1967–1900: מקורות, סיכומים, פרשיות נבחרות וחומר עזר (ירושלים).
- מאלווי, לורה (2018), מוות 24 פעמים בשנייה: להקפיא את התמונה הנעה, אילת אטינגר ואהד זהבי (תרגום) (תל אביב).
- מוריס, בני (2003), קורבנות: תולדות הסכסוך הציוני-הערבי 1881–2001, יעקב שרת (תרגום) (תל אביב).

- מוריס, בני (2010), 1948: תולדות המלחמה הערבית-הישראלית הראשונה, יעקב שרת (תרגום) (תל אביב).
- נאור, מרדכי ודן גלעדי (1990), ארץ ישראל במאה העשרים: מיישוב למדינה, 1900–1950 (תל אביב).
- נאמן, ג'אד (1998), 'המודרנים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה', בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי (תל אביב).
- נאמן, ג'אד (2018), הפצע מתנת המלחמה: שדות הקרב בקולנוע הישראלי (תל אביב).
- נוימן, בעז (2009), תשוקת החלוצים (תל אביב).
- צור, ירון (2000), 'אימת הקרנבל: "המרוקנים" והתמורה העדתית בישראל הצעירה', אלפיים, 19.
- צחור, זאב (2007), עיצוב הישראליות (תל אביב).
- צימרמן, משה (2003), חור במצלמה: עיונים בקולנוע הישראלי (תל אביב).
- רוזין, אורית (תשע"ב), 'נשיות ובניין אומה בסרטי הסברה ישראלים משנות החמישים: דיוקן של עולות מארצות האסלאם', תעודה: קובץ מחקרים של בית הספר למדעי היהדות ע"ש חיים רוזנברג, כד.
- רוזין, אורית (2016), 'פחד בצל תותחיה של סוריה: קיבוצי הספר ומשטר הרגשות הישראלי', עיונים בתקומת ישראל, 26.
- רושדי, סלמן (2008), הקוסם מארץ עוז, ניב פרקש (תרגום) (תל אביב).
- שגב, תום (1999), ימי הכלניות: ארץ ישראל בתקופת המנדט (ירושלים).
- שוחט, אלה (1991), הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, ענת גליקמן (תרגום) (תל אביב).
- שפירא, אניטה (1997), יהודים חדשים יהודים ישנים (תל אביב).
- שפירא, אניטה (2014), ככל עם ועם: ישראל 1881–2000 (ירושלים).
- Bernays, Edward (2005), *Propaganda* (New York).
- Ferro, Marc (1988), *Cinema and History*, Naomi Greene (Trans.) (Detroit).
- Goodman, Giora (2011), "'Palestine's Best': The Jewish Agency's Press Relation's 1946-1947," *Israel Studies*, 16 (3).
- Grierson, John (1933), 'The Documentary Producer,' *Cinema Quarterly*, 2 (1).
- Grierson, John (1971), *Grierson on Documentary*, Forsyth Hardy (Ed.) (New York).
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to Documentary* (Bloomington & Indianapolis).
- Rosen, Philip (1993), 'Document and Documentary: On the Persistence of Historical

- Concept,' in Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary* (New York & London).
- Rosenstone, Robert A. (1995), *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Massachusetts & London).
- Schleifer, Ron (2003), 'Jewish and Contemporary Origins of Israeli Hasbara,' *Jewish Political Studies Review*, 15 (1-2).
- Sorlin, Pierre (1980), *The Film in History: Restaging the Past* (Totowa).
- Zerubavel, Yael (1995), *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition* (Chicago).