

"ישם מדבר לאגם מים וארץ ציה למוצאי מים"

על גלגולו של סמל מקראי
בקולנוע הארץ-ישראלי

יובל ריבלין

נר זיכרון לתלמידי, איתן ניומן הי"ד,
שבמחיצתו ובמחיצת חבריו,
תלמידי מגמת קולנוע ותקשורת בבית הספר הימלפרב,
למדתי נושא זה לראשונה

בתחומי מחקר רבים נדונה בשנים האחרונות שאלת תרומתה של האמנות העברית לגיבושה של הזהות הציונית המתחדשת. על בסיס ההנחה כי אמנות פופולרית בה בעת שהיא משקפת מציאות היא גם מעצבת אותה, נפנו חוקרים רבים לבחון את מאפייני יצירתם של אמנים יהודיים מראשית המאה העשרים, אמנים שבחרו לרתום את כשרונם לעגלה הציונית הקולקטיבית.¹ מחקרים אלו לא נעשה מטעמים נוסטלגיים, אלא מתוך ראיית האמנות המודרנית כיצרנית מובהקת של מיתוסים, וכגורם האחראי לשיווקם ולהטמעתם של נרטיבים קולקטיביים, המחלחלים לתודעתו של היחיד

1 ראה למשל: יוסף גורני, החיפוש אחר הזהות הלאומית, תל-אביב 1990; אליק מישורי, שורו הביטו וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית, תל-אביב 2000; עמנואל סיון, דור תש"ח: מיתוס, דיוקן וזיכרון, תל-אביב 1991; רונה סלע, צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים, הרצליה 2000; מעוז עזריהו, פולחני מדינה: חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים 1948-1956, באר-שבע 1995.

וקונים שם לעצמם משכן של קבע. ניתוח טקסטים הלקוחים מתחום התקשורת והאמנות מגלה כי –

הם מכילים עלילות דומות החוזרות על עצמן בווריאציות המשתנות ממקרה למקרה, ממערכת למערכת, מתקופה לתקופה. לעלילות הללו ניתן לקרוא מיתוסים או נרטיבים כוללים במובן שליוטארד העניק למושג זה: מודלים שעל-פיהם אנשים נקראים לחשוב, לחיות ולמות. ניתן לקרוא לעלילות אלה נרטיבים אידיאולוגיים כיוון שהן נושאות עמן מטענים אידיאולוגיים שאינם מנוסחים ישירות, לעתים קרובות אינם מודעים או מוצהרים, והם חבויים היטב מתחת לפני השטח של הטקסט (בסבטקסט). מטרתם של נרטיבים (סיפורים, עלילות) אלה לעצב את השקפת העולם של החברה, לתת לגיטימציה לסדר החברתי שלה, ליצור אינטגרציה בין חברה ולהוביל אותם לפעולה. כדי להשיג מטרת אלה הם נוטים במקרים רבים לעצב תמונת עולם דמיונית של המציאות ושל ההיסטוריה.²

גם הקולנוע הארץ-ישראלי נטל חלק בהנחלתם של נרטיבים ציוניים. למעשה, הקולנוע הארץ-ישראלי נולד כמדיום תועמלני מובהק, מדיום אשר תכליתו הראשונית היתה לגולל את סיפורו של הקולקטיב. רוב מוחלט של הסרטים שהופקו בארץ בין 1932 ל-1960 עסקו, במידה כזו או אחרת, בסיפור הציוני. "בשלושים השנים הראשונות עשו כאן פחות מעשרים סרטים עלילתיים. והסרטים האלה לא היו כשלעצמם, אלא היו קשורים לתפיסת עולם הרואה בקולנוע אמצעי המחשה תעמולתי. הסרטים עסקו בצדקת הציונות, בהצלת שארית הפליטה לאחר שנות השואה, ובנס הקוממיות של הקמת המדינה".³ נדמה כי לא היה עוד מדיום אמנותי אשר יוצריו נרתמו כה בחדווה לשיווקו של סיפור שיבת העם העתיק לארצו והתיישבותו בה.

רוב הסרטים הציונים-דיאליסטיים, כמוהם כסרטים הסוציאליסטיים-ריאליסטיים, סייעו לתהליך של אידיאליזציה, בין אם באמצעות דמות מרכזית הירואית, גיבור אמיץ לב וללא דופי, ובין אם באמצעות מוסיקה פרשנית ומרגשת באופן דרמטי, או – בסרטי תעודה (ולפעמים גם בסרטי עלילה) – באמצעות "וויס אובר" מליצי [voice over – קול של דובר/ת שאינם נראים על המסך, המכסה, מסביר או מפרש את קולות האירועים הנראים], המובע בקול גברי בוטח. סרטי העלילה וסרטי התעודה, כאחד, שיפרו, כביכול, את המציאות אותה קבלו על עצמם לתאר, באמצעות השמטה של תמונות שליליות ובאמצעות האדרה בו זמנית של התמונות החיוביות. בדומה לסרטים הסובייטיים, במיוחד אלה משנות השלושים והארבעים, משקפים סרטי היישוב והסרטים הישראליים המוקדמים הכפפה עקבית של רפרזנטציה

2 נורית גרין, שבויה בחלומה, תל-אביב 1995, עמ' 9.

3 מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות, כל העלילות, כל הבמאים וגם ביקורות, ירושלים 1994, עמ' 30.

[מושג שפירושו הן הצגה והן ייצוג] מורכבת לדרישות של האידיאולוגיה ושל האדיפיקציה [הגברת הערכים המשותפים].⁴

להתלהבות נוכח האפשרות לספר את סיפור השיבה המאוחרת בתמונה ובקול, בצליל ולימים אף בצבע, היו שותפים גם הקהל וגם מנהיגי היישוב. על אף מיעוט הסרטים ואיכויות ההפקה הדלות, הסרטים האלה זכו לביקורות טובות ולפופולריות רבה ואף הצליחו מבחינה כלכלית. הקולנוע הארץ-ישראלי היה מדיום קולקטיבי שתיאר את התגבשותו של הקולקטיב והוא יועד, במובהק, לקולקטיב הציוני.

למתבונן מן הצד המבקש ללמוד על דיוקנה של החברה הישראלית במאה הקודמת מהווה הקולנוע אוצר בלום. המעיין בתוצרי שנות הילדות של הקולנוע הישראלי יוכל לזהות את הנימה הפולמוסית ואת המאמץ התמידי לברוא על המסך ישראלית אוטופית השונה באופן מובהק מן החברה היהודית המסורתית. ברובד הגלוי היתה בסרטים אלה התעלמות מכוונת מן העבר ומן המסורת היהודית.

הנכס התרבותי הכביר – התנ”ך – נותר ביתמותו בכל הקשור לעשייה הקולנועית בארץ... מוזרה היא היעדרותם של דגמים – בתסריט או בעיצוב הדמויות האופייניים למיתוס המקראי... שהרי אפילו שלילה חיונית של מיתולוגיה, כשהיא נעשית במודע, מאלצת את יוצרה להתמודד עם המקור הקדמון, ולא כך הם פני הדברים בסרטים המופקים בישראל.⁵

לבחירה להעמיד במרכז גיבורים אקטיביים, לוחמים ומתיישבים, המתריסים הן בהצהרותיהם והן במעשיהם כנגד הפסיביות של אבותיהם היתה תכלית דידקטית ברורה:

דומה שהסיבה המיידית להעדר רועם זה היא העמדה הציונית המסורתית, ששללה את יהדות הגולה, ובתוך כך גרפה יחס עוין כלפי כל גילוי לא-חילוני. מראשיתה התנגשה הצינונות עם היפוכה המוחלט – בסיס האמונה היהודית. זאת בשל המטרות הסותרות שאליהן חתרו שתי האמונות, שהתחרו עד 1939 על נפשו של היהודי באירופה. היהדות, לגילוייה הקלאסיים, שפייסה את האל וניסתה לקרב את ימות המשיח; הצינונות, שדחקה את הקץ באמצעות סיתות דמות אידיאלית של יהודי חדש, אדם חדש – חלוץ, צבר, נטול מחויבות כלשהי לעברו.⁶

לצד האידיאולוגיה הציונית-החילונית, יש בסרטים האלה עלילות ומרכיבים סמליים וצורניים משותפים החוזרים ונשנים לאורך השנים. והחזרות הללו אומרות דרשני.

תופעה זו של חזרה שוב ושוב “על אותו דבר” שמנקודת מבט פסיכואנליטית מבטאת אובססיה ומעידה על סוג מסוים של טראומה, היא סימפטומטית.

4 אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, תל-אביב 1991, עמ' 30.

5 מאיר שניצר (לעיל, הערה 3), עמ' 22.

6 שם, עמ' 23. וראה עוד: עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, תל-אביב תשנ”ז, עמ' 127 (להלן, הצבר – דיוקן).

הריבוי של אותו דבר, בווריאציות שונות, עשוי להעיד על האופן שבו מתמודדת חברה עם מצבי משבר וחוסר יכולתה לעבד ולפתור אותו.⁷

דווקא בחינת התכניות העלילתיות והסמלים הקולנועיים עשויה לחשוף רובד חבוי, מודע או לא מודע, אשר בניגוד לרובד ההצהרתי הדידקטי, מקיים זיקה ישירה ודיאלוג עם התרבות המקראית ותפיסת העולם היהודית.

יוצרי הסרטים עשו שימוש נרחב בעלילות, בסמלים ובמוטיבים השאובים מן המקרא, מחז"ל, ומן הספרות היהודית והאמנות היהודית לדורותיהן. בסרטים מהדהדות רמזות לעולם עשיר של דימויים המוכר לכל צופה יהודי, ולעתים גם לכאלה שאינם יהודים. שילובם של מרכיבים אלה לכדי מסכת ציונית אחת, לעתים עלתה יפה ולעתים נכשלה כישלון חרוץ. בחלק מן הסרטים אכן ניתן לזהות רצון ברור להפנות עורף למורשת התרבותית היהודית וליצור שפה חדשה המשוחזרת מן התלות בעולם האסוציאציות היהודי, אך גם לניהול פולמוס דרושה שפה משותפת. למתח שנוצר מן הרצון לומר דבר חדש בשפה הישנה והמוכרת, למתח שבין העלילות המקראיות למדיום הקולנועי המודרני, שבין ה'המשך' ל'תמורה', שותפים יוצרי הסרטים כולם ובמידה רבה, גם קהלם.

ננסה להלן לעקוב אחר אחת מן העלילות החוזרות והנשנות בקולנוע הארץ-ישראלי בראשיתו: סיפור חציבת הבאר, הבאר המשמשת כליבה של ההתיישבות העברית המתחדשת. ננסה לבדוק כיצד אימצו יוצרי הסרטים מוטיבים וסמלים הנטועים עמוק בעולמה של היהדות, וניסו לערוך רביזיה בשלל המשמעויות שניתנו להם. ואולם, אף שהעניקו להם משמעות מהפכנית עדיין נותרו יוצרים אלה בנייבית ובניישיח בתרבות היהודית המסורתית לדורותיה.

א. "עבודה" (1934)

רגליים פוסעות בחול. נעליים דהויות נצרכות בשמש, נרטבות בגשם. רגליים חוצות מדבר, מטפסות בהר, יורדות בוואדי, לרגע לא עוצרות. אדם צועד וצועד. אך אין הוא עדיין בגדר אדם. אין הוא אלא צמד גפיים המתמידות בהליכתן. ספק חותרות ליעדן, ספק מצויות במנוסה תמידית. דרך ארוכה וסופה אינו ידוע. ופתאום, המוסיקה מתגברת. משהו עומד להתרחש. ההלך הנודד הגיע למקום יישוב. שער ברזל רחב ועליו חרוטה המילה "Palestine" נפתח לרווחה. מרץ מחודש נזרק בהלך העייף. בצעד מלא ביטחון הוא פוסע דרך הש.ג. של הארץ המובטחת. רק עם בואו לארץ-

7 בני בן-דוד, 'ממד מפרה ומעשיר', הארץ, ספרים, 19.5.04 וראה מאמריו המפורטים של ניצן בן-שאויל בעניין זה: 'ניתוח תסמונתי של סרטים כתעודה היסטורית', חיים בראשית, שלמה זנד, משה צימרמן (עורכים), קולנוע וזכרון – יחסים מסוכנים?, ירושלים תשס"ד, עמ' 55; N. Ben-Shaul, 'Film Genres as Syndromes: The Genre of Siege', *Assaph kolnoa*, Section D, no. 2, 2001, pp. 97-120

ישראל תתיר המצלמה לעצמה לעשות את מה שלא עשתה עד כה: היא תטפס במעלה גופו של הנודד. מעל הרגליים יש מותניים רחבות, ידיים מיובלות, חיוך רחב ובלורית המתבדרת ברוח. היהודי הנודד הגיע הביתה. רק כאן אין עוד רגליים. רק כאן הוא אדם שלם.

זוהי פתיחתו של הסרט ”עבודה” שהופק בשנת 1934 בבימויו של הלמר לרסקי. לרסקי, ‘שם המצלמה’ של ישראל שמוקלרסקי, נולד בשטרסבורג בשנת 1871, והיגר לארצות-הברית ב-1893. לאחר מלחמת העולם הראשונה שב לרסקי לאירופה והשתלב בחוג יוצרי הקולנוע האקספרסיוניסטי בגרמניה.⁸ בזכות כישוריו נשכר לרסקי על-ידי פאול בורשוק, בנו של בנקאי ברלינאי לצלם סרט שיציג תמונת מצב של המפעל הציוני, כיובל שנים לאחר ראשיתו. לרסקי בחר לא להסתפק בתפקיד מתעד פסיבי. הוא משתמש בחלוצים, גיבוריה האותנטיים של התקופה בכדי לגולל מעין סיפור-על המבוסס בקפידה. הגבול בין פיקציה אמנותית להתרחשות אותנטית מטושטש מאוד. לאחר סצנת הפתיחה המתוארת לעיל, מתאר הסרט את פעילותו של הגיבור נטול השם כחלק מקבוצת חלוצים המקימה התיישבות פורחת בלב השממה. גיבורי הסרט הם, אם כן, ”פועליה היהודים של ארץ ישראל המתפתחת, גופם השרירי, פניהם השזופות, נחישותם הבלתי נדלית והישגיהם המרשימים בקימום הריסות ארצם.”⁹

סרט חשוב זה, המתאר את המהפכה שמחוללת קבוצת חלוצים בנופה השומם של הארץ האסייתית והפרימיטיבית שאליה שבו, משמש מאז התגלה מחדש,¹⁰ כמקור לא אכזב לבחינת השתקפויותיו הקולנועיות של אתוס ההתיישבות הציוני בשנות השלושים.¹¹ נדמה כי דמותו האלגורית של ההלך היא מעין צומת אוטופית שאליה התנקזו רבות ממשאלותיו של דור התקומה. כך הוא רצה לראות את עצמו: רענן וצעיר, מביט אל ההווה בביטחון ואל העתיד בתקווה, משוחרר מכבלי העבר. והרי זה העיקר: החלוץ האוטופי הוא נטול עבר, חף מכל מרכיב ביוגרפי שמלפני עלייתו ארצה. אשוריו, יתום הוא. שם, באותו מרחב אינסופי הקרוי ”גלות” לא היה יהודי נודד זה אלא צמד רגליים אשר נגזר עליהן לנוע, לפסוע לנצח. זהו ”היהודי הנודד” שבעולם התווה שממנו עלה ארצה, היה יהודי נטול פנים, נטול זהות, ושרק עם הגיעו לארץ, מצא את זהותו וייעודו. כאן הוא נולד מחדש כאדם שלם. כאן נולד העם מחדש, חף ממומי העבר. אין כאן פולמוס גלוי עם העבר, שהרי העבר כלל לא קיים. הגיבור הישראלי החדש הוא נטול עבר ונטול מסגרת משפחתית. ”הדימוי הנודע של הצבר ש’נולד מן

8 על אודות חוג זה ראה ענר פרמינגר, מסך קסם: כרונולוגיה של קולנוע ותחביר, תל-אביב תשנ”ה, עמ’ 67.

9 משה צימרמן, סימני קולנוע: תולדות הקולנוע הישראלי בין השנים 1896–1948, תל-אביב 2001, עמ’ 126.

10 על סיפור היעלמות הסרט וגילוייו המחודש ראה משה צימרמן, שם, עמ’ 128.

11 ראה למשל, נתן גרוס ויעקב גרוס, הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בארץ, ירושלים 1991, עמ’ 123; ז’אן כריסטוף הוראק, ‘כוחו החודר של האור: סרטיו של הלמר לרסקי’, נורית גרין, אורלי לובין, ג’אד נאמן (עורכים), מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, תל-אביב 1998, עמ’ 431; ג’אד נאמן ‘הכד, הלהב והגביע הקדוש: סרטי הסכסוך היהודי-ערבי והרומנסה’, שם, עמ’ 406–414; משה צימרמן (לעיל, הערה 9).

הים' נועד לזרוז את עיצובה של דמות זכה, אפרודיטי, כה מושלמת, עד שאינה זקוקה להיסטוריה".¹² אין כאן עימות עם הורים כלשהם או אזכור לקיומם, שהרי החלוץ נולד כאן מחדש. הקולקטיב הציוני-הסוציאליסטי הוא משפחתו היחידה.

ומה טיבו של 'יהודי חדש' זה? ראשית, ספק אם אפשר לייחס לו תכונות יהודיות ברורות.¹³ בגרסתו הסופית של הסרט לא נותר כל זכר לא למרכיבים בעלי אופי יהודי בביוגרפיה של הגיבור הראשי, לא להיבטים מסורתיים אשר חלחלו אל תודעת הקהילה ולא להיסטוריה הטרומ-ציונית של הארץ עצמה.¹⁴

תמונות מחיי קהילה יהודיים, מנהגים, טקסים יהודיים, והתכנסויות חברתיות נעדרים ממנו כמעט לחלוטין. עיון בשלושה סלילים של חומר גלם שלו מלמד, עם זאת, שלרסקי צילם למעשה, חומר מסורתי רב יותר... ואולם קטעים אלה נופו מן הגרסה הסופית לטובת מבוחר צר ביותר של נושאים צורניים... אין תימה בכך, שאחד הפעילים הציוניים של קרן היסוד הגדיר את דימויה של ארץ-ישראל בסרט כ'שיר הלל לדיקטטורה של מעמד הפועלים', ולא למולדת העתידה של היהודים.¹⁵

ואולם היחס אל העבר היהודי אינו בא לידי ביטוי רק בהתעלמות מכוונת. הציר העלילתי המרכזי של הסרט עשוי להתפרש כעמדה ציונית-סוציאליסטית המתפלמסת במכוון עם העמדה היהודית-המסורתית. הכוונה למה שמציג הסרט כגולת הכותרת, כיעד לפעילותם של החלוצים: הקמת באר מים בלב המדבר, הוצאת מים מן הסלע.¹⁶

12 מאיר שניצר (לעיל, הערה 3), עמ' 23.

13 ועל כך מתלונן ב-1938 ארתור אנגלנדר, הכתב של העיתון הצ'כוסלובקי זלבסטור:

"סרט ארץ-ישראלי זה מצטיין בתכונה משונה. הוא אינו מראה אף עיר יהודית, אף התיישבות, וכמעט שאינו מראה בני-אדם. ארץ-ישראל נראית לכאורה כמשוללת חיים אנושיים. אנו רואים נעליים, רגליים, ידיים, זרועות, ראשים. איננו רואים בני-אדם שלמים אלא חלקים בלבד, לא יישובים שלמים, אלא רק חדרים, חלונות, לא נופים שלמים, אלא רק שדות, ערוגות, עשבים" (ז'אן כריסטוף הוראק, 'כוחו החודר של האור: סרטיו של הלמר לרסקי' ולעיל, הערה 11), עמ' 429.

14 ובהיעדר כל התייחסות אל ארץ ישראל כאל ביתו ההיסטורי של העם היהודי, ממה נובעת אם כן זכותו לגור בה? אם אין כאן 'שיבה מאוחרת' אל המולדת הישנה כיצד מסביר הסרט את זכות הבכורה של החלוצים על פני תושבי הארץ המקומיים? תשובת הסרט לשאלות אלה ברורה: החלוץ מביא בכנפיו את בשורת הקדמה. מול עבודת הפלאחים הנחשלת מציג הסרט את הטכנולוגיה האירופית שהביאו איתם החלוצים והעתידה לשפר את פני הארץ ולתרום לאיכות חייהם של ילידיה. נאמן לשמו ולאתוס הסוציאליסטי מציג הסרט את העבודה העברית כמקנה לחלוץ את זכות הישיבה בארץ. השכן הערבי עתיד, על-פי תפיסת יוצרי הסרט, לברך על בואם של החלוצים והקדמה לארץ. דיון בהיבט קולוניאליסטי זה של הקולנוע הארץ-ישראלי ובחינת ייצוגו של הערבי בסרטים שהופקו לפני המרד הערבי הגדול ב-1936 ואחריו חורגים מעניינו של מאמר זה.

15 ז'אן כריסטוף הוראק (לעיל, הערה 11), עמ' 430. כדאי לשים לב כי הוראק מכתיר בכותרת "חומרים מסורתיים" כל היבט חוץ-סוציאליסטי שהוא ובכלל זה: חיי הבורגנות בתל-אביב, שוקי הערביים, מופעי תרבות וכדו', וכך מצאי המרכיבים הלקוחים מן המורשת היהודית בסרטו של לרסקי דל אף יותר.

16 בספרו הצבר — דיוקן עוסק עוז אלמוג רבות בשאלת הזיקה שבין תפיסת העולם ה"צברית" על כל היבטיה ובין עולם המושגים היהודי-המסורתי. ספרו אמנם עוסק בעיקר בשנות הארבעים והחמישים של המאה הקודמת, וכמעט אינו נוגע בעולם הסמלים הקולנועי הישראלי, אך חלק ניכר מן הדברים הנכתבים בעמודים אלה עשוי להיכלל במכלול מסקנותיו. אלמוג עוקב מנקודת מבט סוציולוגית בעיקר אחר הדרך שבה אימץ הצבר את הטרמינולוגיה הדתית ואת הלהט הדתי והשתמש בהם גם בגזרות ורות המנגודות לאורח החיים המסורתי. ראה הצבר — דיוקן, עמ' 32; 40.

בפתיחת הסרט מציג לרסקי את מצבה העגום של הארץ שכוחת־האל באמצעות בחינת מצב מאגרי המים המצויים בה. בארות מים דלוחות, מיושנות ופרימיטיביות הן היחידות המספקות לפלאחים קשי־היום מים לשתייה ולחקלאות. גוום השחוח של הפלאחים (המצולם בזווית צילום גבוהה ולא מחמיאה), נער הנוהג חמור זקן שעל גבו דליי מים מן הבאר הרחוקה, רגבי אדמה סדוקים המייחלים לגשם וצילומי תקריב של בארות מים מעופשות המעוטרים בפס קול צורמני המזכיר יותר מכל זמזום טורדני של יתושים. נדמה כי דבר לא השתנה כאן זה מאות בשנים. אלה הן הבארות שעליהן נאבקו רועי אברהם ויצחק. מאחת מהבארות האלה השקתה הגר מים את ישמעאל הצמא. בכל הקשור לפיתוחה של תשתית מודרנית לאספקת מים נמצאת ארץ ישראל עדיין בתקופת המקרא. אין זה מקרי כי הציר העלילתי המרכזי של הסרט עוסק בניסיונותיהם של החלוצים לקדוח באר ולבנות מערכת מים מודרנית ומתקדמת. מצוידים במכשור מתקדם, כובשים החלוץ החייכן וחבריו את האדמה המדברית. בסדרה קצבית ובלתי פוסקת של ’שוטים’¹⁷ המציגים את החלוצים מבקיעים דרך אל לב האדמה, ואשר יוצרים רושם של עבודה אינטנסיבית נטולת מנוחה ונטולת ייאוש, מציג הסרט את האלטרנטיבה לפסיביות נמוכת הרוח של תושבי הארץ המקומיים. מול עינינו מתחוללת מהפכה. ארץ התנ”ך הופכת לארץ מודרנית וכל זה בזכות היוזמה והעבודה של החלוצים, זה מקרוב באו.

”עבודה” איננו הסרט הארץ־ישראלי היחיד המעמיד במרכזו את החיפוש אחרי מים חיים. נושא זה מופיע בהרחבה גם בסרטים ”צבר” (אלכסנדר פורד – 1932),¹⁸ ”זאת היא הארץ” (ברוך אגדתי – 1935), ”לחיים חדשים” (יהודה ליהמן – 1935), והוא מוטיב מרכזי גם בסרטים ”קללה לברכה” (הלמר לרסקי/ ג’וזף קרומגולד – 1946 – 1950), ”אדמה” (הלמר לרסקי – 1947), ”דמעת הנחמה הגדולה” (ג’וזף לייטס – 1947) ו”בית אבי” (הרברט קליין – 1947). גם בסרטים המופקים בארץ בשנים הסמוכות להקמת המדינה, סרטים כמו ”מפתח הזהב” (סשה אלכסנדר – 1954) ו”הם היו עשרה”¹⁹ (ברוך דינר – 1960) בקשת המים היא ציר עלילתי מרכזי.

לדעת יהודה (ג’אד) נאמן העיסוק האינטנסיבי של יוצרי הקולנוע הארץ־ישראלי בשאלת מציאת המים ובחפירת הבארות נובע מהשפעתם התרבותית של מיתוסים כנעניים. נוכחותם העזה של מוטיבים חקלאיים מעידה, אליבא דנאמן –

על קיומם של שרידי פולחן קדום באיקונוגרפיה הקולנועית של הריאליזם הציוני. כך נרמזת קיומה של זיקה בין הציונות החלוצית, כחברה אגררית מודרנית, לבין חברות חקלאיות קדומות בעלות קונפיגורציות פטריארכליות, חברות שבהן הפולחן הדתי היה קשור למחזוריות של עונות השנה החקלאית והתמקד בסגידה לאלוהות הנשית של האדמה, הפיריון והמוות.²⁰

17 שוט = קטע סרט המצולם מזווית אחת בפעולת מצלמה אחת. בכל פעם שאנו משנים זווית מצלמה אנו בונים שוט חדש; קטע סרט מנקודת חיבור עד נקודת חיבור בתוך הסרט הערוך.

18 סרט זה ינותח בהרחבה להלן.

19 סרט זה ינותח בהרחבה להלן.

20 ג’אד נאמן (לעיל, הערה 11), עמ’ 411.

לפי נאמן, הבחירה הקולנועית החוזרת ונשנית להתמקד בתהליך קידוח הבארות נובעת משילובן של שתי מסורות: מחד גיסא, "התמזגות האדם עם המכונה על פי מיטב המסורת של המודרניזם" ומאידך גיסא, "הערצת הגבר הצעיר כבן דמותו של אל, מעין תמוז מודרני, בן זוגה של האלה הגדולה בפולחן הפיריון של עשתורת". את שיאם של הסרטים, רגע התפרצותם של המים מן האדמה רואה נאמן –

כמעין זרמת זרע הניתזת ממעמקי האדמה אל אוויר העולם, לכאורה בכיוון ההפוך לכיוון ההפריה הטבעי. המים החיים המפכים מן הבאר מזמנים את החלוצים לחגיגת התגלות של הסוד, שהגיח סוף סוף, לאחר חודשים ארוכים של צמא וחיפוש, מבטן האדמה לאור השמש, ומעתה הוא מבטיח פוריות לאדמת הבתולים. באפיפניה זו משתתפים חברי הקיבוץ-גברים, נשים, ילדים ותינוקות – שלוגמים מן המים, אוכלים פירות שנשטפו במים ויוצאים במחול סביב המבוע. כל אלה מעידים, ללא ספק, על קרבה פנימית בין הסרט הציוני לבין המיסטריה הקדומה כחגיגת פיריון, וכפועל יוצא – גם קרבה בין הריאליזם הציוני לבין הרומנסה של הגביע הקדוש.²¹

דומני כי על אף קיומן האפשרי של השפעות כנעניות מיתיות, הסיבות האמיתיות להענקת מקום כה מרכזי לבקשת המים נעוצות בעולם המושגים המקראי, ובתרבות היהודית, עולמות שקרובים יותר לעולמם של יוצרי הקולנוע הארץ-ישראלי עצמחו, רובם ככולם, בחברה היהודית המסורתית.²²

כבר בספר בראשית אפשר למצוא יחס אמביוולנטי של התורה לעבודת האדמה.²³ כמה מחוקי התורה, בעיקר בספר דברים, נועדו לעדן²⁴ או להגביל²⁵ את עבודת האדמה, להעניק לחגים החקלאיים משמעות דתית,²⁶ להבהיר ולהזהיר את האדם הניזון מפרי אדמתו לבל ירום לבו ולבל ישכח כי האדמה היא אדמתו של האל.²⁷ גם חז"ל החזיקו בגישה זו ובדבריהם אפשר למצוא אמירות בגנות עבודת האדמה.²⁸

21 שם, עמ' 412.

22 ראה משה צימרמן (לעיל, הערה 9), עמ' 44; 83, וזיכרונות נתן אקסלרוד שם, עמ' 75.

23 ראה למשל מקורותיו ופרשנותו של ישראל רוזנסון, 'לפתח חטאת רובץ – עיונים במקומה של האדמה במעשה קין והבל', מגדים, ג (תשמ"ז), עמ' 33.

24 כבמצוות מעשר שני (דברים יד, כב).

25 כבמצוות שמיטת הקרקע (ויקרא כה, ח).

26 דברים טז, ט-יז.

27 '...כי לי הארץ כי גרים ותושבים אתם עמדי' (ויקרא כה, כג).

28 'אמר ר' אלעזר: אין לך אמנות פחותה מן הקרקע... (יבמות סג, ע"א ויתרת הסוגיה שם); 'אמר רבי אלעזר: לא נתנה קרקע אלא לבעלי זרועות שנאמר: ואיש זרוע לו הארץ' (סנהדרין נח, ע"א); דבריו הידועים של ר' שמעון בר יוחאי: '... בזמן שישראל עושין רצונו של מקום – מלאכתם נעשית על-ידי אחרים... ובזמן שאין ישראל עושין רצונו של מקום – מלאכתם נעשית על-ידי עצמן (ברכות לה, ע"ב). גם את הדברים הכתובים באבות ג, ז ניתן להבין כנובעים מן הניגוד המתקיים לדעתו בין עבודת האדמה לעבודת האל.

לתלותו של האדם בגשם בארץ ישראל מייחס ספר דברים משמעות חיובית ברורה:

כי הארץ אשר אתה בא שמה לרשתה לא כארץ מצרים היא אשר יצאתם משם אשר תזרע את זרעך והשית ברגלך כגן הירק. והארץ אשר אתם עובדים שמה לרשתה ארץ הרים ובקעות למטר השמים תשתה מים. ארץ אשר ה' אלוהיך דורש אותה תמיד עיני ה' אלוהיך בה מרשית שנה ועד אחרית שנה.²⁹

על-פי ספר דברים,

הגשמים מבטאים השגחה אלוהית תמידית. ארצות הנהרות מסורות למחזוריות טבען והאדם הלומד לנצל את טבען מתפרנס מהם, ואילו ארץ השותה מי הגשמים אלוהים משגיח עליה במישרין... בארץ ההרים השותה מי גשמים אין הטבע מבטיח בעצמו. הכל תלוי בחסד של ירידת גשמים, שהאדם אינו שליט בהם. משמע, בארצות הנהרות יכולה להתהוות תרבות המבוססת על שאיפה לאדנות מוחלטת של האדם בגורמים הראשוניים המתנים את קיומו ואת רווחתו, מה שאין כן בארץ ההרים. בארץ ההרים לא תיתכן אפילו אשליית האדנות, האדם החי בה יודע שהוא תלוי באיזה כח שאין לו שליטה בו, לשם סיפוק צרכיו יום-יום.³⁰

במצרים 'והשקית ברגלך כגן הירק' כלומר, הנילוס, הנהר הגדול, רק לעתים רחוקות יכזיב ואילו ארץ ישראל זקוקה למטר. המטר, פעמים יורה, פעמים מעט פעמים הרבה, בעתו ושלא בעתו. מראשית שנה ועד אחרית השנה מרגיש אתה כי הנך זקוק לחסדי 'עושה ארץ בכוחו מכין תבל בחכמתו (ירמיה י, יב) "הנותן גשם יורה ומלקוש" (שם ה, כד). למה אפוא נבחרה ארץ ישראל? כדי שישראל יהיו יודעים שהם זקוקים לרחמים ולהשגחת הבורא בכל עת.³¹

בעבור בן החברה היהודית המסורתית, אין מדובר כאן אך ורק בתוכנות תאולוגיות המצריכות עיון במחשבת המקרא. אל תודעתו של כל אדם המכיר או מורגל באמירת פרשיות קריאת שמע מחלחלת התפיסה הרואה במתן גשמים ביטוי לנחת או לאי-הנחת של הבורא מברואיו. על-פי התפיסה היהודית המסורתית קיומו של היהודי תושב הארץ תלוי בחסד הגשמים, בחסדו של האל. לא מעשה ידיו של האדם מבטיח את הישרדותו של האדם בארץ, אלא רק נכונותו של האל לפתוח בעבורו את אוצר גשמי.

האם בחירתם של יוצרי הסרט "עבודה" להתמקד בסיפור חציבת הבארות כביטוי לעצמאות האנושית היא מקרית? האם אך מקרה הוא כי בכוא יוצרים אלה לבשר לקהלם על 'האדם החדש' שנולד בארץ, אדם עצמאי, ארון לעצמו, הניזון מפרי אדמתו

29 דברים יא, יא.

30 אליעזר שביד, מולדת וארץ יעודה: ארץ ישראל בהגות של עם ישראל, תל-אביב תשל"ט, עמ' 25.

31 יהודה אליצור, 'ארץ ישראל על שום מה? (למה נבחרה ארץ-ישראל מכל הארצות)', הגות במקרא: מבחר מתוך עיוני החוג לתנ"ך לזכר ישי רון, ב, תל-אביב תשל"ז, עמ' 29.

ואינו תולה עוד עיניים בשמים בצפייה לישועה, האם אך מקרה הוא שהם בחרו לנטוע את בשורתם זו דווקא במרחב הסמלי המזוהה יותר מכל עם העמדה המסורתית?³²

נרמה כי בסרט "עבודה" מתקיים מעין פולמוס, התרסה מעודנת המשלחת חציה אל מוסכמותיו של העולם היהודי המסורתי. יוצרי הסרט מצביעים על המקום המרכזי שבו מתחולל 'שינוי הערכין', שבו מתחוללת המהפכה. כן, שבנו לארץ ישראל אך לא שבנו כדי שנהיה שוב סמוכים על שולחנו של אל נסתר. איננו זקוקים עוד לעזרתו. "לא תסעוד ולא תכסוף. הלא אתה אלוהים ונחתנו ולא תצא בצבאותינו"³³. החלוצים החדשים מצביעים על זיקתם המשפחתית לנוחלי הארץ הראשונים ועל זכותם לרשת אותה אך חילופי הזמנים מביאים לשינוי דרך הפעולה. הזהות העברית נולדת ומתעצבת אגב מאבקם של החלוצים על נחלת אבותיהם והיא זהות אחרת לגמרי מזהותם של האבות הקדמונים.³⁴

ב. "צבר" ["החלוצים"]³⁵ (1933)

בדומה לסרט "אדמה", גם במרכז עלילת הסרט "צבר" עומד מאבקם של החלוצים המתקשים 'להוציא מים מן הארץ'. אלא שבניגוד ל"אדמה" את הסרט "צבר" לא הגו, לא מימנו ולא הוציאו לפועל אנשי קולנוע מבני הארץ, אלא כל כולו הוא פרי מחשבתם וביצועם של אנשי תעשיית הקולנוע בפולין. תעשיית קולנוע זו, שהפיקה עשרות סרטים בין השנים 1918-1933 בחרה ליצור את הסרט המדבר היהודי-פולני הראשון דווקא בארץ ישראל.

ב-1932 שכר המפיק ולדיסלאב מארקייביץ את במאי האוונגרד הצעיר אלכסנדר פורד (משה ליפשיץ בשמו האמיתי) והטיל עליו לצלם סרט שיתאר את חיי החלוצים.³⁶ כמו אצל לרסקי, גם סרטיו הקודמים של פורד היו בעלי היבט חברתי נוקב (המפורסם שבהם, "לגיון הרחוב"), אך פורד העדיף את הסגנון הריאליסטי, הישיר, על פני ההסמלה האקספרסיוניסטית, סגנונו של לרסקי.

עלילת "צבר" עוקבת אחרי קבוצת צעירים שהגיעו לארץ ישראל מפולין, במאבקם ההרואי באדמה הקשה, בניסיונותיהם למצוא מים ובחיכוכים התכופים עם בני השבט הערבי השכן. גם בסרט זה ניתן לזהות על נקלה את המוטיבים האופייניים לסרטי

32 על חשיבותה הלא-מקרית של עבודת האדמה כתשובת נגד לתפיסת העולם המסורתית, ראה הצבר – דיוקן, עמ' 254.

33 משפט שחז'ל מייחסים לבר-כוכבא. ירושלמי תעניות ד, ס ע"ד, בתרגום לעברית.

34 ואף בזמר העברי ניכרו עקבותיו של שינוי ערכין זה. ראה למשל שירו הפופולרי מ-1946 של אברהם שלונסקי: "השמעת איך בנגב/ ארץ מול שמים/ מתפללת רגב רגב/ הבו לנו מים". ותשובת הנגד: "כי צמאת גם קוית/ רגב רגבתיים/ עוד נרווך ורוית/ עוד נרווך במים". וראה עוד בעניין זה, נחומי הר-ציון, 'השמעת איך בנגב? לפרשת שירי הנגב בזמר העברי', מרדכי נאור (עורך), 'ישוב הנגב 1900-1960 (עידן 6), ירושלים תשמ"ו, עמ' 240.

35 שם זה הוא אחד השמות שבהם הופך הסרט בחוץ לארץ.

36 נתן גרוס, 'חלוצים מתפשטים מים', עת מול, יט (1994). עמ' 16.

התקופה: עבודת האדמה כערך עליון, חפירת הבאר כמשימה הראשונה במעלה ויחס אמביוולנטי כלפי ילידי הארץ, הערבים.

הסרט פותח בקבוצת חלוצים, נטולי עבר, המגיעים אל חולותיה של פסגה מדברית.³⁷ מוכתר הכפר השכן מקבל את פניהם בנימוס מזויף ומוכר להם חלקת אדמה טרשית מלאת אבנים ונטולת מים. הבאר היחידה שבאזור רחוקה מאוד ושייכת למוכתר. החלוצים מנסים לחפור באר מים בשטחם. הימים ימי בצורת, וכשהגשם מבושש מלבוא, מסית המוכתר את הכפריים ומאשים את היהודים. הערבים תוקפים את החלוצים, אך המריבה נפסקת כאשר מים פורצים מן הבאר שחפרו החלוצים. החלוצים מציעים את מי הבאר לשכנים הערביים והבאר הופכת למקום של שיתוף פעולה ושלום. המוכתר המושחת נאלץ לעזוב את הכפר.

גם בסרט הזה נוכל למצוא את התבנית העלילתית שמצאנו ב”עבודה”. הסרט פותח בקבוצת ‘יהודים נודדים’ המוצאים מנוחה בארץ החדשה. אמנם דרכם אל המנוחה ואל הנחלה תהיה כרוכה בייסורים ובקשיים אך בסופו של הסרט היהודים משתקעים ביישובם ומניחים את מקל הנודדים.

כמו ב”עבודה” חפירת באר המים מוצגת בסרט כמשימתם המרכזית של החלוצים אך בעוד הסרט “עבודה” הציג את מכלול היבטיה של עבודת הקרקע, הרי ש”צבר” רואה במים את חזות הכול. פיסת האדמה שאליה הגיעו החלוצים, צחיחה ומדברית, שונה במהותה מאדמת אירופה שעליה צמחו.³⁸ כלילה חולמים החלוצים על מים, וביום הם סובלים ממראות שוויו של נווה מדבר הפורח בשכנותם. ארץ ישראל היא מדבר וההולכים בה אל יופתעו אם יחוו “פטה-מורגנה”. אפשר לזקוף תיאור קיצוני זה גם למוצאם האירופי של יוצרי הסרט, לצד רצונם לתאר את גודל המהפכה שחוללו החלוצים והעניין הסמלי שגילו ביכולתו המחודשת של האדם להוציא מים מאדמת ארץ ישראל. מאמצייהם של החלוצים הם תשובה גם לשמים השותקים ולבצורת הקשה, וגם לשכנים הערבים (ובעיקר לעומדים בראשם) שאינם פותחים לפניהם את מאגרי המים שלהם.

הסרט “צבר” מציג זו מול זו את שתי דרכי ההתמודדות עם הבצורת הקשה: בשעה ששכניהם הערבים עורכים תפילה לאלוהיהם בתחינה נואשת כי יפתח את ארובות השמים, ליהודים אין לא פנאי ולא רצון ללכת בדרך זו. הם אינם עסוקים בתפילות אלא בכריית באר. רק כך תיפתר בעיית המים.

עלילת הסרט יוצרת אנלוגיה בין שתי הקבוצות הלאומיות היושבות בארץ. במסגרת האנלוגיה היא מתארת את הקבוצה היהודית, הקטנה יותר, כקבוצה

37 דן אלמגור רואה בסרט זה את אחד מן המקומות הראשונים שבהם הפך שיח הצבר הארץ-ישראלי לתו היכר לילידי הארץ (משום מה הוא כותב כי “הפקת הסרט הארץ-ישראלי ‘צבר’ לא נשלמה מסיבות שונות”). (ד’ אלמגור, ‘הצבר נכנס למרכאות’, ידיעות אחרונות, 30.12.1977).

38 הסרט פותח במונטאז’ בן דקה המציג גלי מים עזים השוצפים אל החוף הריק. תמונות אלה יכולות לסמל את מקום מוצאם של החלוצים, אך הוא גם מתקשר לניגוד העומד במרכזו: מים-שממה; חול נודד-באר מים חיים. וראה על כך להלן.

פעלתנית, הבאה להפריח את שממות הארץ, ומוכנה להתיישב על אדמת טרשים צחיחה ולחפור בה באר; ואת הקבוצה הגדולה יותר, הערבית, כקבוצה עצלה, פרימיטיבית, נטולת כבוד, חורשת רע, שטופה באמונות טפלות ותולה את כל יחבה בכל הנוגע להשגת מים בחסדי השמים ובגשם.³⁹

התפיסה המקראית, הרואה בעצירת הגשמים ביטוי למעורבות האל, שייכת בסרט לשכנים הערבים הנחשלים. למתיישבים היהודים אין פנאי ואין עניין לעסוק בסיבות לבצורת. הם עסוקים במיגורה.

נרמה כי הבחירה להציג את התפילה לגשם כמעשה חסר טעם ותכלית, לא נועדה רק כדי להבחין בין מעשייהם הריקים של הערבים, ילידי הארץ ופעולתם הנמרצת של החלוצים, אלא גם כדי להגדיר את השוני שבין החלוצים ובין הוריהם, יהודי הגולה. מול הפסיביות העקרה של השכנים עומדת היוזמה העברית החדשה, וזו באה לידי ביטוי באופן מובהק בחפירת הבאר.

לבד מתשובת-הנגד לפסוקי ספר דברים, מהדהדים בעלילת "צבר" גם סיפורי מריבות הרועים המוכרות מספר בראשית. גם במקרה זה עורכים יוצרי הסרט רדוקציה לסיפור המקראי. ספר בראשית מתאר סדרת עימותים בין רועי יצחק לרועי גרר על "הבארות אשר חפרו עבדי אביו בימי אברהם אביו" ואשר "סתמום פלישתים וימלאום עפר" (בראשית כו, טו). המקרא מדגיש כי על אף זיקתו הברורה של יצחק לבארות אביו ("ויקרא להן שמות כשמות אשר קרא להן אביו", שם, יח) אין הוא נאבק ברועי גרר הטוענים "לנו המים" אלא נודד ממקום למקום, עד שהוא חופר באר אחרת "ולא רבו עליה". התגלות האל ליצחק בבאר-שבע מביאה לחפירת באר נוספת על-ידי עבדי יצחק. יצחק כורת ברית שלום עם אבימלך, "ויהי ביום ההוא ויבואו עבדי יצחק ויגידו לו על אודות הבאר אשר חפרו ויאמרו לו מצאנו מים ויקרא אותו שבעה על כן שם העיר באר שבע עד היום הזה" (שם, לב). זהו מקרה נדיר בספר בראשית שבו לובש הקונפליקט שבין האבות לסובבים אותם פנים של סכסוך על שלטון, על טריטוריה. רועי גרר הסותמים את בארות אברהם, והמנסים לסלק את בנו ויצחק החופר באר ועוד באר, נאבקים על מקומם בארץ, על הישרדותם הפיסית ועל ברכת האל, שגם כאן באה לידי ביטוי דרך מתנת המים ("ראו ראינו כי היה ה' עמך" אומרים אבימלך ופיכל ליצחק בעקבות חפירת הבאר השלישית, היא "רחובות").

האופן שבו מעצב פורד את המאבק שבין המתיישבים לרועים הערביים ב"אדמה" דומה מאוד לקונפליקט המוצג בספר בראשית. הזירה היא אותה זירה, אך התוכן שנוצק בה שונה לחלוטין. המתיישבים מבקשים לחפור באר חדשה. גם כאן, כמו בספר בראשית, המאבק על הבאר מוצג כמבוא למאבק על עצם זכות הישיבה על הקרקע, וגם כאן ייעשה שימוש בנשק סתימת הבארות. ואולם דרך התגובה של החלוצים לסתימת הבארות תהיה שונה מאוד מתגובתו של יצחק: החלוצים הקולנועיים אינם מנעיים מעימות על הבאר עם שכניהם. ללא ברכת אלוה נאבקים החלוצים באדמה הצחיחה

ומצליחים, בכוח זרועם, להוציא ממנה מים. גם הסרט ”אדמה” נחתם במעמד של כריתת ברית, וכמו בספור המקראי הברית היא תוצאה ישירה של ההערכה שהמתיישבים זכו לה בשל יכולתם להוציא מים מן הארץ. אך יכולת זו אינה נובעת מקרבתם אל האל, אלא בזכות היוזמה יוצאת הדופן שגילו, נכונותם להסתפק במעט ועקשנותם העל-אנושית. תכונות אלה הן הגורמות לשכנים הערביים לכבד את החלוצים ולהשלים בלתי-בררה עם ההתיישבות החדשה.

לאחר חפירת הבאר והפיוס בין הצדדים נחתם הסרט בתמונות של גשם ופריחה שלעתיד. מאבקם חסר הפשרות של החלוצים הוא שהוביל לירידת הגשם, והוא שאפשר את הצמיחה המחודשת. הכתובית האחרונה מסכמת את הכול: ”השנים חלפו ובמקום מדבר שומם שדושן בדמם ובזיעתם של חלוצים ראשונים אלה, צמחו ערים נרחבות, גנים ושדות פורחים, והמקצב ההרמוני של כלים ומכונות הניב סימפוניה רבת עוצמה של עבודה על אדמה מבורכת זו.”⁴⁰

ג. ”הם היו עשרה” (1961)

חשיבותו של הסרט ”הם היו עשרה” נובעת מהיותו הסרט הישראלי הראשון שהופק בתמיכה ובפיקוח ממשלתי.⁴¹ על רקע הישגיו הכלכליים, הביקורתיים והתועמלניים של הסרט ”אקסודוס” שצולם בארץ זמן קצר לפניו, גם ”הם היו עשרה” אמור היה לגולל את סיפור-העל של ההתיישבות העברית.⁴² ולהיות גם הוא מעין ”אלגוריה דיידקטית”⁴³ לתולדותיו ולזהותו של היישוב העברי המתחדש, שזכה זה מכבר גם למדינה משלו.

הנרטיב העלילתי של ”הם היו עשרה”, מקביל לנרטיב בסרטים כמו ”עבודה” ו”צבר”:
קבוצת מתיישבים נטולת עבר מגיעה אל ראש הר טרשים קרח ומנסה להקים בו יישוב. הם נתקלים בכל הבעיות המוכרות: קרקע סרבנית, מצוקת מים ושכנים עוינים. בדומה ל”אדמה” ול”צבר”, השכנים הערבים מוצגים כנחשלים ומהירי חמה.⁴⁴ בניגוד

40 וראה שוחט (לעיל, הערה 4), עמ' 56, והשווה לסצינת הסיום של ”עבודה” התולה אף הוא את פריחתו בעתיד של העמק ביוזמה ובאקטיביות המופגנת של החלוצים.

41 החזר מסים מטעם משרד המסחר והתעשייה. ראה מאיר שניצר (לעיל, הערה 3), עמ' 50; נורית גרץ, סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע, תל-אביב תשנ”ג, עמ' 21.

42 על הסרט ”אקסודוס” ראה רחל ויסבורד, ”ההיסטוריה כמלודרמה: ”אקסודוס” – הספר, הסרט והתרבות הישראלית”, מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי (לעיל, הערה 11), עמ' 281.

43 שוחט (לעיל, הערה 4), עמ' 45.

44 על אף עמעומם של המוטיבים האוריינטליים, החריפים בסרט זה פחות מבסרטים הקודמים, ניתן לזהות בו את השפעתה של הראייה האוריינטלית ואת השפעתם של הדימויים הקולנועיים השכיחים לגיבור הערבי: מוכתר הכפר הוא דמות אצילית, שורשית וישרה, אך בני כפרו, ובראש ובראשונה רועי הכפר הערמומיים הן דמויות המעוררות בצופה אי-נוחות. הרועים הגנבים גורמים לכפר כולו ולמוכתר בכלל זה לצאת בשיאו של הסרט למתקפה על המתישבים על לא עוול בכפם, אך שנחשפת האמת, חוזר בו המוכתר מהאשמות השווא ונפתח פתח לעתיד של שלום.

לחלוצים המקדשים את גוגול ופושקין, השכנים הערבים אוחזים במלאכת אבותיהם מדור־דורות — התפילה.⁴⁵

במרכז עלילת "הם היו עשרה" (כמו ב"צבר") עומד מאבקם הכפול של המתיישבים: בשכנים העוינים ובשמים השותקים. על רקע בצורת חריפה ולמרות העדר כל ניסיון בעבודת קרקע, המתיישבים מסרבים לראות בקשיים גזרת טבע. רפוס ההתנהגות האקטיבי שהם מאמצים מכוון הן כלפי השכנים הארציים והן כלפי האל הבלתי־נראה. אם ב"עבודה" וב"צבר" ביטאה עלילת הסרט את הרצון למרוד בדור ההורים ובמוסכמות חייו, הרי שב"הם היו עשרה" מבטאים החלוצים את תפיסת עולמם בריש גלי. כך, באחד משיאיו הדרמטיים של הסרט, לאחר שתושבי הכפר הערבי הסמוך מנסים למנוע מן החלוצים לשאוב מים מן הבאר המשותפת, מתנהל ויכוח מר בין גיבורי הסרט:

יואל: האם באמת לא ברור לכם כי עלינו לעזוב את המקום הזה? לעזוב מיד!
...אני עוזב, מחר אני עוזב... יש לי אישה ושני ילדים בראש־פינה...

יוסף: נעניש את המתנפלים, את שני הרועים.

זלמן: אני אומר לכם העניינים יסתדרו. אנחנו צריכים לחיות איתם, בשקט ובשלום לחיות איתם. לא רצו לתת מים — פתרנו את בעיית המים! ... נסדר את הדברים בשקט.

שמעון: גטו. נתחבא כאן בגטו כמו ברוסיה, פולניה. באנו הנה להקים גטו. מכים יהודי מפני שהוא יהודי ויהודי שותק מפני שהוא יהודי, לשם כך באנו? ללכת בלילה ולגנוב מים? מים שלנו? אני אומר לכם 'מספיק' אני אומר לכם ניכנס לכפר וניקה מים בכוח ויהיה שקט... רק כוח הם יבינו. בני מוות הם קוראים לנו ובצדק, אין אנו ראויים אלא למוות.

התנהגות פסיבית היא התנהגות 'יהודית'. אין זה מקרי כי דרכו של יצחק המקראי, דרך הוויתור וההשלמה — הדרך שרוצים לאמץ כמה מגיבורי הסרט — מוצגת כדרך מעוררת רחמים, 'יהודית' שסופה בריחה (כפי שנוהג בסופו של דבר יואל).⁴⁶

ב"הם היו עשרה" (שהופק בתקופה שבה דו־קיום עם המדינות הערביות השכנות נראה כחלום רחוק) מוצג ערך השכנות הטובה, כיעד שחובה על המתיישבים לחתור אליו. שוב עומדת הבאר במרכז הסרט ונטענת במשמעויות אלגוריות: הבאר היא המפתח לכל הצלחה עתידית של מפעל ההתיישבות.⁴⁷ החלוצים זכאים ליטול ממנה מים ולו

45 כבר בביקורם הראשון בכפר השכן בוחרים יוצרי הסרט להציג את תושביו כשולטים בשתי מלאכות: עבודה ותפילה לאל. את הראשונה עדיין לא סיגלו החלוצים לעצמם ובשנייה הם מסרבים להכיר.

46 ראה עוד בעניין זה, הצבר — דיוקן, עמ' 128.

47 ובניגוד ל"אדמה" ול"צבר" אין החלוצים צריכים לכרות את הבאר, אלא היא מצויה ועומדת מימי בראשית. על החלוצים להיאבק עליה וללמד את שכניהם את סוד החלוקה. המשמעות הפוליטית ברורה: יש להיאבק בכדי לזכות בהכרה ובכבוד והיעד: שותפות בבאר האחת.

גם בכוח הזרוע, אך גם לאחר שמימשו את בעלותם על הבאר, אין הם נמנעים מלהעניק את מימיהם לבני הכפר.⁴⁸

המיקום בזמן של 'הם היו עשרה', בשנים האחרונות של המאה התשע-עשרה, כאילו בניסיון לחזור אל שורשי הסכסוך היהודי-ערבי, אינו מציע, עם זאת, ביסודו, ראייה שונה של הטקסטים הציוניים מסוף המאה התשע-עשרה או מזו של 'צבר' משנות השלושים. ב'צבר' ובהם היו עשרה' כאחד, האמונה בדבר הסירוב הערבי ה'בלתי ניתן להסבר' מוצגת כשורשו של העימות, ואילו לפגעי הטבע ניתן תפקיד דרמטי של החרפת הנטיות האי-רציונליות המיוחסות לחשיבה הערבית. במילים אחרות, מקור הסירוב אינו ניבנה נרטיבית או קולנועית כתוצאה של ההגשמה למעשה של מדיניות ריאליפוליטיק (Realpolitik), אלא כעיונות טבעית ובלתי-ניתנת להסבר, שנגדה אין לחלוצים ברירה אלא להילחם, ממש כפי שהם נלחמים נגד המגפות האופייניות לאזורים נחשלים.⁴⁹

בסיומו של הסרט, לאחר הדיפת ההתקפה הערבית ופתיחת פתח ליחסי שכנות טובים, מסתיימת הבצורת. תמונות המים הזורמים אל החלקות החקלאיות בה בשעה שהשכנים הערביים נסוגים אל כפרם, מזכירות מאוד את סצנות הסיום של "עבודה" ו"צבר", אלא שדווקא בסצנות סיום אלה ניתן גם לזהות הבדל ברור. סיומו האלגי של "הם היו עשרה" עומד בניגוד מובהק לסיומים ההרואיים של "עבודה" ו"צבר": בעוד ש"עבודה" ו"צבר" הסתיימו בניצחונם של החלוצים שהצליחו להפוך קרקע מדברית לקרקע פורייה וכל זאת בזכות יוזמתם ופעילותם האינטנסיבית, הרי ש"הם היו עשרה" מסתיים במוות ובבדידות. הבצורת מסתיימת ונראה כי נקודת ההתיישבות עתידה לשרוד, אך החלוצים שילמו מחיר יקר: אשת הגיבור, האישה היחידה מבין עשרת החלוצים, מתה בלידתה, לאחר שהיא נותנת חיים לבת הבכורה של ההתיישבות. נדמה כי "הם היו עשרה" קושר את מותה של האישה לפתיחת ארובות השמים ולקצה של הבצורת המרה. מוות זה, קורבן זה, הוא המאפשר לחלוצים לזכות מחדש בביתם ובשדותיהם.

גשם ברכה יורד על קברה של האישה ומסמן את סוף הבצורת, ובתמונה של עץ עירום המתחיל לבלב. סיומים כאלה היו מקובלים בקולנוע הלאומי וסימנו שם את התחייה שלאחר המוות, את ההבטחה שלאחר הקורבן.⁵⁰

בסרט זה כבר לא מוצגת היוזמה האנושית כמובילה בהכרח לניצחון ברור על איתני הטבע. "הם היו עשרה" מציג דווקא את תלותו של האדם בכוחות הסובבים אותו, את היותו לעתים חסר-אונים ומוגבל.

48 בסצנה מרכזית בסרט, פוסע אחד החלוצים אל הבאר על אף עיונותם של בני הכפר ושואב ממנה מים. לאחר שהוא ממלא את כדויו הוא שואב מים גם בעבור ילדה מילדות הכפר ומגיש לה אותם כמחווה של פיוס.

49 שוחט (לעיל, הערה 4), עמ' 54.

50 נורית גרץ (לעיל, הערה 41), עמ' 215.

את הקישור הזה שבין מות האישה לפתיחת שערי השמים, אפשר אמנם להסביר, כפי שהסביר נאמן, כנובע מתפיסת עולם המקבלת את השראתה התרבותית מן המיתוס הכנעני. על-פי תפיסה זו מתאחדת האישה היחידה לאחר לידתה עם 'אמא אדמה' ובתמורה מעניקה 'אמא אדמה' לחלוצים מחסדיה ומאפשרת את פרויון השדות וצמיחת היבולים. אך אין זה ההסבר האפשרי היחיד.⁵¹

"הם היו עשרה" משקף, בבחירותיו העלילתיות את המתח הרב שהתקיים בין מודלים אידאולוגיים שונים בראשית ימי המדינה. מחד גיסא, עדיין היה שריר אתוס היוזמה הציונית, זו המעניקה מקום משמעותי לתפיסה הסוציאליסטית, הרואה בעבודת האדמה אמצעי לבריאתו המחודשת של היהודי כחלוץ עברי המשוחרר מתסביכי העבר ואדם עצמאי הראוי לנחול את הארץ. דבריו של שמעון בסרט 'הם היו עשרה' (המצוטטים לעיל) וההתמקדות בגבורתם של החלוצים המועטים אשר עקשנותם היא שהפכה את המעשה הציוני לאפשרי, הן ביטוי לתפיסה אידאולוגית זו. גם הבחירה בבאר כזירת ההתמודדות ובחינת יכולת הישרדותם של החלוצים ללא תלות בחסדי שמים, היא שריד מעולם אידאולוגי חילוני-סוציאליסטי שזכה לייצוג ולאחיזה בקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם ושהשפיע על יוצרי "הם היו עשרה". אולם מאידך גיסא, הסרט הופק בתקופה שבה היחס אל תפיסת העולם הסוציאליסטית היה מהוסס משהו, ומקומו של הפתוס הסוציאליסטי של שנות השלושים החל להצטמצם.⁵²

ב"הם היו עשרה" מצטיירת תמונה אמביוולנטית ביחס לקולקטיביזם הסולידרי וחסר הפשרות של הקומונות וקבוצות ההתיישבות. כמו גם עמדה פרודית כלפי הקולנוע הציוני שביטא באסתטיקה שלו עמדות ציוניות אלה... האינטר-טקסטואליות המשתקפת בעיבוד העלילתי והחזותי יוצרת הצגה דו-ערכית של סיפור ההתיישבות. הדבר ניכר בעיקר בדרך בה מסתיים הסרט... הסרט המסתיים בזיווג האוקסימורוני של מותה של מניה עם הגשם המרווה את האדמה הסדוקה, חותר תחת ההתרפקות הנוסטלגית של הקולקטיביות והאלטרואיזם של המתיישבים הראשונים.⁵³

51 "הם היו עשרה" הוא מלודרמה, וכמו "אקסודוס" הוא מבוסס על המוסכמה העלילתית הרואה במוותה של הגיבורה התמה בשיאו של הסרט אמצעי רב-כוח להובלת הקהל אל הקתרויס הרגשי המיוחל. ניתן לראות בפתרונות העלילתיים שהציעו יוצרי "הם היו עשרה" בגדר שילוב בין מודלים קולנועיים האופייניים לקולנוע האלגורי הארץ-ישראלי ובין מודלים קולנועיים האופייניים לקולנוע ההוליוודי. וראה עוד בעניין זה את דבריה של רחל ויסבורד (לעיל, הערה 42, עמ' 282). מדבריה של ויסבורד ניתן לעמוד על השפעתו הרבה של "אקסודוס" על עלילת "הם היו עשרה": סצנות הסיום של שני הסרטים – מקבילות. בשניהם נאלצים החלוצים לשלם מחיר אנושי יקר לאחר שזכו בניצחון על הערבים, בשני המקרים זהו קורבן נשי ושני הסרטים נחתמים בסצנות נוגעות ללב של הלויית קורבנות חפים מפשע. וכן וראה את דבריה של נורית גרץ (לעיל, הערה 41, עמ' 70-82) המשווה בין הסרטים "הם היו עשרה" ו"הוא הלך בשדות" (1967) לדגם העלילתי מקובל בסרטי מערבונים.

52 ראה עוז אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכין בחברה הישראלית, תל-אביב תשס"ד.

53 מירי טלמון, בלז לצבר האבוד: חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי, תל-אביב תשס"א, עמ' 96.

כפי שהאמונה התמימה, שלא לומר הנאיבית, המיוצגת בסרט ”עבודה” כי בני הארץ הערביים עתידים לראות בעין טובה את החדשים זה מקרוב באו, הומרה בתפיסת עולם המעניקה ליכולת ההרתעה הישראלית משקל חשוב בכינונו של דו־קיום עתידי, הרי שגם ראיית עבודת האדמה כגורם בלעדי המבטיח את קיומו העתידי של היישוב העברי הומרה בתפיסה מורכבת יותר. בצד האמונה בחשיבותה של עבודת האדם, מותיר סיומו של ”הם היו עשרה” מקום אפשרי גם לעבודת האל. המטר השוטף את פניהם הדומעות של החלוצים הוא מעין אות מלמעלה כי קורבנם לא היה לשווא. קול אלוהי אשר הניסיונות להדחיקו לא צלחו. בלי סעד אלוהי לא יוכלו החלוצים לשרוד בארץ, והסרט נחתם ב”קדיש יתום” בודד. הצהרת אמונה מלנכולית הנאמרת על רקע תמונות של טיפות גשם המרוות את האדמה הצמאה. האל נענה למאמיניו ואת קרבנו והשגחתו הוא מבטא באמצעות גשמי הברכה.

למעשה שעטנו קולנועי זה המשלב מסורות תרבותיות שונות היתה השפעה רבה על עיצוב הזיכרון הקולקטיבי.⁵⁴ סרטים כ”אקסודוס” ו”הם היו עשרה” שודרו לעתים שכיחות בטלוויזיה בימי העצמאות והפכו לחלק מן הריטואל העממי של החג. דמויות כארי בן־כנען מ”אקסודוס” והחלוצים מ”הם היו עשרה” היו למודלים של ה’צבר’ הראוי לחיקוי. עם התפתחותה של תעשיית הקולנוע הישראלית בשנות השישים, הפכה שאלת היחס אל המשפחה (ובמרבית המקרים, אל העבר) לקונפליקט המרכזי, להתלבטות שגיבורים קולנועיים רבים התייסרו בה. שפתו הקולנועית של דור הבמאים אשר נולד וגדל בארץ בשנות השישים לא הכילה עוד התייחסויות אידאולוגיות המתפלמסות עם המסורת היהודית בשפתה היא. גם הפתוס הסוציאליסטי איבד מכוחו, ואת מקומו תפס הרצון לחיות חיים אינדיבידואליסטיים המשוחררים מכל מחויבות לקולקטיב כובל.⁵⁵ הקולנוע הארץ־ישראלי משמר עדות לתקופה אחרת. תקופה שבה נבחנה בכובד ראש שאלת תלותו של החלוץ בגשמי שמים, בעברו היהודי, באלוהיו. הגשם מחד גיסא, והאדם העובד וחופר בארות בכוחות עצמו מאידך גיסא, נותרו כצמד סמלים מנוגד שדרכו השתקפו הלכי הרוח המשתנים בחברה הארץ־ישראלית. הד מודרני, מרדני אך בן־שיח לתשובתו העתיקה של ספר דברים לשאלת ייחודה של ארץ ישראל והבחירה בה.

54 על השפעתם של הסרטים ההוליוודיים על החלוצים והלוחמים עצמם, ראה הצבר – דיוקן, עמ’ 176 ובעיקר בהערות 176; 186.

55 ראה למשל בסרטים: ”מסע אלונקות” (ג’אד נאמן – 1977); ”סיפור אינטימי” (נדב לויתן – 1981); ”נועה בת 17” (יצחק צפל ישרון – 1981); ”צלילה חוזרת” (שמעון דותן – 1982); ”עתליה” (עקיבא טבת – 1984); ”בלוז לחופש הגדול” (רנן שור – 1987); ”ילדי סטאלין” (נדב לויתן – 1987).

נספח

מוטיב ירידת הגשמים כביטוי להתערבות אלוהית, וחילופו, חפירת הבארות כביטוי ליוזמה האנושית, חוזרים ומבליחים במקצת מן הסרטים הישראלים משנות השמונים ואילך. במרבית המקרים השימוש במוטיבים האלה הוא אירוני במובהק.

אחת מן האפיזודות החותמות את ספרו של דויד גרוסמן, חיוך הגדי, מתארת את הענישה הקולקטיבית שיוזם המושל הצבאי באחת מגזרות יו"ש. בעקבות חוסר נכונותם של תושבי כפר ערבי להסגיר לידי כוחות צה"ל יורה אלמוני שניסה לפגוע בהם, מותיר המושל במרכז הכפר את פגרו של הנפגע היחיד באותה תקרית, חמור תועה.

התחילו ימי החמור.

מי היה מאמין שזה אני. שזה אותו אחד שכעת שוכב עם הלחי על האדמה, מריח את העשבים הכי-קטנים ונראה כמו קליפה של חרק שהתייבש בשמש. היה לי המון כוח בימים ההם, לפני שבוע בערך, לפני מיליון שנה. ואני דהרתי אז בין הסמטא והממשל, וחזרה, טס לאורך הלולאה של הרחוב הראשי, עוקף בצמיגים צווחים את באר המים הסתומה ואת הבמה הקטנה של אבו-מוראן השוטר, נמשך כמו הזבובים הירוקים אל הסמטא, מכבה מנוע ומסתכל. האוויר כבר נהיה כבר ומימי מרוב סרחון. החמור נפתח כולו... ואני הכרחתי את עצמי להסתכל. יום אחרי יום. התושבים של השכונה ושל הסמטא כבר התרגלו אלי והפסיקו להצטופף ליד הג'יפ בכל פעם שבאתי וכבר לא ניסו לדבר איתי, כי ראו שאני לא עונה. אבל גם אל החמור הם התרגלו. הנה, הנשים היו עוברות ממש לידו עם התינוקות על הידיים, ולפעמים היו מכסות לתינוק את האף בקצה של הכאפיה, ולפעמים לא, והילדים שוב פעם משחקים במשחק המקלות לאורך כל הסמטא, והצעקות שלהם מחרישות קצת את הסרחון, ואני מסתכל, הרי החלטתי שאשאר שם עד שאבין.⁵⁶

אפיזודה זו תופסת מקום מרכזי בעיבוד הקולנועי לרומן זה (שמעון דותן – 1986). היא תופסת את השליש הראשון של הסרט ומשמשת כמעט כהסבר הבלעדי להתנהגות של גיבור הסרט, אורי לניאדו, (הדובר בפסקה לעיל) היוצא ל'מסע צלב' פרטי נגד עוולותיו של הכיבוש הישראלי. הבחירה לשנות מן המתואר בספר ולהציג את גרירתה של הבהמה המתה אל מרכז הכפר, נועדה מן הסתם, לחדד את מעשהו הפגום של המושל הפוגע בתושבי הכפר, הנאלצים לסבול מן הצחנה בכל עת שהם באים לשאוב מים מן הבאר המצויה בסמוך לפגר החמור. אך רוכב נוסף של משמעות עשוי להתגלות לאור דברינו לעיל: הבחירה בבאר המים כמקום העימות בין המושל הצבאי לתושבי הכפר חושפת את חוסר המוצא שאליו נקלעו היהודים והערבים. אם בקולנוע הארץ-ישראלי שימשה הבאר כסמל לארץ כולה וחלוקת המים השוויונית ביטאה את האמונה

56 דויד גרוסמן, חיוך הגדי, תל-אביב 1983, עמ' 242.

כי אפשר לקיים חיים משותפים בארץ ישראל, הרי שדותן מעניק לסמל זה משמעות חדשה כעת. התקווה לדו־קיום הומרה בצחנה של חמור. מן הבאר הזאת לא ישאבו מים חיים אלא שנאה ועוינות עד אין קץ.⁵⁷

בסרט ”החולמים” (1987) עורך הבמאי, אורי ברבש, מעין רדוקציה לעלילת הסרט הארץ-ישראלי הקלסי. בדומה לסרטים ”עבודה”, ”צבר” ו”הם היו עשרה” גם במרכז ”החולמים” עומדת חבורת מתיישבים המנסה להיאחז בקרקע תוך עימות מתמשך עם שכניהם הערביים, אלא שבניגוד לסרטים אלה ניצחונם הזמני של היהודים מהווה פגיעה אנושה בזכויות השכנים הערבים והעימות בין שני הצדדים מוצג כחסר פתרון. בניגוד לקולנוע הארץ-ישראלי שהציג את התהליך הממושך שבו הצליחו ילידי רוסיה להשיל מעליהם את הזהות היהודית ולהפוך לבני הארץ, מציג ”החולמים” גיבורים סטטיים שאינם עוברים כל תהליך משמעותי של גיבוש זהות מחודשת.

אין הם יוצאים למאבק, אך גם אין הם מנסים להגיע לפשרה ולהידבר עם הערבים, אין הם משנים את סביבתם משום שפעולותיהם היא פעולות סרק (למשל, הם נוטעים עצים שאינם מתאימים למקום), ואין הם משתנים על ידיה משום שאין הם מסוגלים להתנער מהתכונות היהודיות שעליהן קראו תיגר. אלה שניסו לשנות את החבורה ואת יחסיה עם המציאות ויתרו, עזבו או מתו.⁵⁸

במרכז ”החולמים” עומד המאבק עם הכפר הערבי השכן. באזכורה, כביכול כבדרך-אגב, של באר המריבה יש הדהוד ברור לוויכוח המצוטט לעיל בין גיבורי ”הם היו עשרה”:

לשם מה באנו הנה, לבנות גטו חדש? שואל בהתרסה אחד מחברי הקבוצה, ’צריך לחזור עכשיו ולפוצץ את הבאר שלהם’. ועל השאלה ’מה נרוויח’ הוא משיב: ’נרוויח פחד וכבוד’. לא רק ההיגיון של הטיעון לקוח מהסרט האחר, אלא גם פרטי התוכנית. הבאר היתה מוקד המאבק על המים בין היהודים והערבים ב”הם היו עשרה”. ב”החולמים” אין היא קיימת כלל, והיא מופיעה בעת הוויכוח רק כהד לוויכוח דומה מן העבר. הוויכוח הוא אותו הוויכוח, אך המסקנות שונות. האקטיביזם הלוחם של מנהיג החבורה סילק מתוכה את מי שהיה מוכן להגיע לפשרה, אך למעשה, נכשלו אנשי החבורה גם כשנקטו עמדות של פשרה... בוויכוח המתמשך אין ”החולמים” מציע פתרון אחר, אין הוא מציע פתרון כלל.⁵⁹

מנקודת מבט מאוחרת הבוחנת בביקורתיות את האידאולוגיה הציונית בראשיתה, אין מקום להציג את המתיישבים כגיבורים אשר המירו את הזהות המסורתית ב”דת

57 הענקת השם ”אורי” לגיבור הראשי, גם היא אינה תמימה והיא מבטאת את השינוי שחל בעמדות ובטריטוריה שבה נאלץ הצבר המיתולוגי לנהל את מאבקי. עוד על חינוך הגריל, הספר והסרט, ראה נורית גרץ (לעיל, הערה 41), עמ’ 321.

58 נורית גרץ, שם, עמ’ 212.

59 שם, עמ’ 215.

העבודה". בהיעדר שיקול הדעת בכל הכרוך בכניית ההתיישבות החדשה ובהיעדרו של כל ניסיון לקבל את ה"אחר" הערבי טמון זרע הפורענות אשר עתיד לצמוח למאה שנות סכסוך ישראלי-ערבי. למעשה הפירת הבאר, שהוצג בקולנוע הארץ-ישראלי כביטוי לעצמאותם של המתיישבים, לסלידתם מדרך האמונה המסורתית וכהתרסה כלפי שמיא, ניתן ב"החולמים" מקום קטן ואירוני. הדבר היחיד שהחלוצים חושבים לעשות עם הבאר המשותפת הוא לפוצץ אותה.

אזכור מעניין אחרון למוטיב הבאר והגשם נמצא בסצנה קצרה בתחילת סרטו של יוסי סידר – "ההסדר" (2000). בסרט זה מושג האפקט האירוני מהצמדתן של שתי סצנות קצרות שבמרכזן גשם זלעפות ותגובת הגיבורים לגשם זה. בסצנה הראשונה, יוצא פני, גיבור-המשנה בסרט, מביתו של ראש הישיבה, שם פגש את בתו שלה, כך הוא מאמין, הוא עתיד להשתדך. שבע רצון ובטוח בעצמו הוא צועד ברחוב כשעל ראשו מתחילות ליפול טיפות גדולות של גשם. אמון על התפיסה הרואה בגשם ביטוי לקורת רוח אלוהית, מזהה פני את הגשם הבלתי צפוי כרמז וכאישור מלמעלה על אודות הכיוון החיובי שבו ינועו חייו מכאן ואילך. הוא מחייך ומפנה ראשו כלפי מעלה. בשביל פני הגשם הוא סימן, אמצעי התקשורת שבו מתנהל הדיאלוג שבין אלוהים ואדם.

בסצנה הבאה אנו נתקלים באותו הגשם, אך שם התגובה כלפיו שונה לחלוטין. את מנחם, הקצין הדתי שהוא גיבורו המרכזי של "ההסדר" תופס הגשם בשעה שהוא שוכב במארב בלי מחסה מעל ראשו. רטוב עד לשד עצמותיו מתבונן מנחם בגשם המשבית את פעילות חייליו. "זה לא עסק הגשם הזה" קובע בעצבנות סגנו של מנחם, "בוט נסתלק מכאן". במבט כבוי ובטון מהוסס מציע מנחם להישאר במקום לעוד כמה דקות.

הצמדתן של הסצנות זו לזו אינה מקרית. סידר, שהתכוון לחקור ולבקר את שורשי הנטייה הפונדמנטליסטית-הדתית לקבוע את נתיבה הבלתי-נמנע של ההיסטוריה היהודית והגאולה המשיחית, משתמש גם הוא במוטיב הגשם. בעבור סידר, הפרשנות האנושית הפשטנית לגשם, זו היונקת את השראתה מפרשיות 'שמע' והמתיימרת להבין את רצון האל, עלולה להוביל להרס ולחורבן. בסרט "ההסדר" ישנה מעין קריאה לשוב ולבנות את אורח החיים הדתי מחומרים פשוטים ויומיומיים. יש בסרט רצון להציג את יופיו ואת עוצמתו של אורח החיים הרציונלי והמקורקע על פני אורח החיים המבכר את האידאל המשיחי והמנסה להחדיר בכוח חזונות מיסטיים אל תוך השגרה המבורכת של חייו. הגשם איננו רמז מלמעלה ועל כן אל נא ננסה לפענח את דבר האל החבוי בטיפות הגשם. בעבור האחד הגשם הוא ברכה, בעבור השני הגשם הוא מקור לאי-נחת. גשם, קובע סידר ומסכם בכך עשרות שנים של טיפול קולנועי בגשם הארץ-ישראלי, גשם הוא לפעמים רק גשם.