

# הטובים לביקורת הקולנוע

לא עידוד הקולנוע המסחרי, וגם לא שינויים בתמיכת המדינה בקולנוע, יצמיחו סרטים מגוונים יותר מבחינה אידיאולוגית. התיאוריות הקולנועיות הרווחות מבוססות על תפיסת עולם מרקסיסטית ומקדמות עשיית סרטים ברוחה. רק יצירת שיח פילוסופי-אומנותי שמרני תאפשר את שובו של הקולנוע הלאומי

פוליטיקה ואומנות. איזו אנרגיה נדרשת מדף הנייר רק כדי להחזיק את שתי המילים הללו זו לצד זו! נדמה כי הן נדחפות לכיוונים שונים כמו שדות מגנטיים מנוגדים: בעוד הזירה הפוליטית עסוקה בהשפעה ציבורית, בשליטה בתקציבי עתק ובמאבקי אינטרסים מנוגדים, הנה מעיין האומנות מפכה מתוך תהומות הנפש של היוצר, פורט על מיתרי נפשם של שוחרי האומנות, ושוזר אינספור קצוות חוטים של תרבות אנושית לכדי יצירה אחת במין נול-אדירים.

האומנם תיאור רומנטי זה משקף את המציאות? סיפור ההצעה לתיקון חוק הקולנוע מעיד כי ההפך הוא הנכון: פוליטיקה ואומנות כרוכות זו בעקבה של זו לבלתי התר ונאבקות במעגלי השפעה הדדיים. הצעתה של השרה מירי רגב, אשר עברה בכנסת בקריאה שלישית ונועדה "להגביר את השקיפות בעבודתן של קרנות הקולנוע, להבטיח ייצוג הולם בקולנוע למגוון הקולות בחברה הישראלית ולשפר את מנגנוני הבקרה והפיקוח על הקרנות",<sup>1</sup> ביקשה להרחיב את מאגר הלקטורים של קרנות התמיכה בקולנוע ולתמוך משמעותית בסרטים שהצליחו מסחרית. כצפוי, התחוללה סערה בעולם הקולנוע, בדמות מאות התנגדויות של האופוזיציה וזעם מצד קרנות הקולנוע וארגוני היוצרים על מעורבותה של השרה בשדה האמנות. חילופי המהלומות בין המרחב הפוליטי לאמנותי הזכירו כי למרות מראית העין, שני עולמות אלה חולקים מרחב משותף בסמיכות אינטימית למדי. הפוליטיקה הישראלית מעורבת

---

<sup>1</sup>ד"ר אדם צחי הוא מרצה לקולנוע במכללת הרצוג.

אם כן באופן משמעותי בעולם הקולנועי; האם גם הקולנוע הישראלי מעורב בעולם הפוליטי?

ובכן, רבים טוענים כי הקולנוע הישראלי לוקה בשמאלנות עקבית. הבה נתעכב על טענה זו מצידה הימני: האם משמעותה היא שאכן אין בנמצא קולנוע ימני ישראלי? שמא נוצרים סרטים ימניים אך הם נותרים סמויים מן העין מסיבות שונות? ואולי, כפי שנטען לא-אחת, הסרטים הנוצרים במחוזות הימין כוללים מטבעם דלות אסתטית ותמטית ועל כן הם אינם נוכחים בשיח התרבותי ואינם משפיעים עליו?

במאמר שהתפרסם בגיליון 6 של 'השילוח' עסק בנושא זה זיו מאור, עורכו הראשי של אתר מידה, וטען כי אין למצוא כיום סרטים ימניים מובהקים.<sup>2</sup> לדבריו, הגורם להיעדרם הוא אופן תקצוב הקולנוע בישראל המחזק את ההגמוניה הקולנועית שנתונה בידי קבוצה מובחנת ואידיאולוגית, בעלת ערכים שמאליים מובהקים, ויוצרת צנזורה מוסדית של סרטים בעלי גוון ימני. עוד טען מאור כי שינוי במנגנוני התמיכה, לצד הפיכתם של מנגנוני התקצוב למסחריים יותר, יאפשר יצירה של סרטים מגוונים מבחינה פוליטית.

במאמר זה אציע נקודת מבט שונה שדומה כי נזנחה בדיון. ראשית, אטען כי אכן ישנו בישראל קולנוע בעל ערכים ימניים: אחשוף אותו באמצעות הגדרה מדויקת יותר של המונח 'קולנוע ימני' ובאמצעות סקירה כרונולוגית של הסרטים שהופקו בישראל במהלך שנות קיומה. שנית, אטען כי הגורם המרכזי לכך שהקולנוע הימני אינו דומיננטי דיו הוא המצע התיאורטי שממנו יונק הקולנוע את עמדותיו האידיאולוגיות; ואראה כיצד השיח הפילוסופי הרווח בישראל ובעולם על אודות השאלה 'מהו קולנוע?' משפיע באופן דרמטי על אופי הסרטים הנוצרים בישראל ועל התקבלותם במעגלי הביקורת והאקדמיה. טענה זו תוביל למסקנה כי ללא גיוונו של השיח הפילוסופי-אומנותי בארץ, סרטים מהצד הימני והשמרני של המפה יישארו מיעוט זניח באופן יחסי ביצירה הישראלית – אפילו אם יזכו לעידוד כלכלי ניכר וללקטורים רבת-תרבותיים במיוחד.

## אומנות ימנית: יש חיה כזאת?

בשנת 1982 הטיח עמוס עוז שאלה נוקבת בפני מתיישבי עופרה:

ובאמת, מה קורה אצלכם בתחום היצירה הרוחנית? מדוע רוב האנשים היוצרים בארץ הם 'שמאלנים', רחמנא לצלן? האם זו קונספירציה? ... איך להסביר שהיצירה האמנותית, האידיאולוגית, ההגותית בישראל מתרחשת עד היום – לא כולה, אבל רובה ואולי גם מיטבה – בתוך מחנה מובס, פצוע, מפורר? ... מדוע זה אצלכם מדבר-שממה יצירתית?<sup>3</sup>

תשובה אחת לשאלה זו נשמעה, שני עשורים לאחר מכן, מפיו של האוצר ומבקר



## היום בקולנוע



## האומנות גדעון עפרת:

אמנות ימנית עולה ותעלה על שרטוני האומה, המסורת, האחדות, הדטרמיניזם וכיו"ב, ואלה ישוּבו וינגסו באיכות היצירה... ולכן המסקנה: או ימין לאומי, או אמנות טובה. יכולים בעלי ממון ימנים לזוּם ולממן בימות 'תכלת' ומרכזי 'שלם' שבהם תקודם מחשבת הימין, ברם, שום כסף ושום יוזמה לא יצמיחו אמן ימני איכותי.<sup>4</sup>

בעוד עוז הצביע על אי-קיומה של אומנות ימנית, עפרת טען כי הצירוף 'אומנות ימנית' הוא אוקסימורון, ועל כן דחה את הסברה כי תקצוב נכון יעודד אומנות טובה בעלת גוון פוליטי ימני. במילים אחרות: לפי עפרת, שמאלנות היא ערך אינהרנטי לאומנות טובה. כך או כך, נראה כי השאלה מדוע אין קולנוע ימני היא הסתעפות של שאלה יסודית יותר הנוגעת לאומנות ימנית בכלל.

עם קביעתו של עפרת התמודדו בנפרד שני מבקרי האומנות ד"ר דוד שפרבר וד"ר דרור אידר. שניהם כמעט לא התעכבו על הפן הכלכלי של תקצוב האומנות, אלא פנו לניתוח גורמי עומק יסודיים יותר. שפרבר טען כי בבסיס טענותיו של עפרת ניתן לזהות תפיסות מודרניסטיות טהרניות המדירות 'אחרים' – ימנים או דתיים – משדה האומנות, שמכוחן מחמיץ עפרת יצירות היברידיות, מורכבות וביקורתיות מן הזרם השמרני.<sup>5</sup> במילים אחרות: שפרבר טען כי עפרת הוא למעשה אורתודוקס ליברלי המקפיד על טהרתו האידיאולוגית של המחנה האומנותי.<sup>6</sup>

לדברי שפרבר, כדי שיצירת אומנות תהפוך ל'איכותית', היא זקוקה למעגלים שונים שיתמכו בה ויהפכו אותה לכזו. כפי שתיאר הסוציולוג פייר בורדייה, שיפוטה של יצירה תלוי באיכות השיח המתהווה סביבה ב"שדות הייצור התרבותיים".<sup>7</sup> שדות אלה הם הזירות החברתיות שבהן מתמודדים היוצרים (וקבוצות ההשתייכות שלהם) על זכייה בתגמול ובהוקרה. התגמול הגבוה ביותר בזירות אלו – הנתונות במסגרת שדה כוח כללי, פוליטי-מעמדי – הוא הכללתן של יצירות האומנות ב'הון התרבותי' והגדרתן כיצירות מופת השייכות לקנון. לפיכך, טען שפרבר, האחריות לאופייה הפוליטי של האומנות בישראל מוטלת גם על הימין – שלא השכיל לייצר כותבים, אוצרים ומבקרים, גלריות, אספנים ומוקדי כוח תרבותיים, שיעניקו ליצירות במה, משמעות ויוקרה.

אידר תיאר גם הוא מנגנוני הדרה של מוקדי הכוח התרבותיים בישראל המתעלמים במכוון מהאומנות השמרנית; הוא הוסיף וזיהה את שורשיה של הדרה זו עם ראשית ההתגבשות הלאומית היהודית החדשה במאה ה-19, שבמהלכה סולקו הרכיבים המסורתיים מהתודעה היהודית המודרנית.<sup>8</sup>

אם כן, בניגוד לזיו מאור שהתמקד בהיבט התקציבי, דרור אידר ודוד שפרבר אינם טוענים כי הבעיה טמונה בתקצוב לא-נכון: לטענתם, בישראל ישנו דווקא נפח

משמעותי של יצירה שמרנית – לעיתים מורכבת והיברידיית – אלא שגורמי עומק שונים, הקשורים בשדות הכוח התרבותי בישראל, מונעים ממנה מלהתפתח ולהיכנס לקנון הישראלי. בהשראת טענות אלו, אבחן את המצב בשדה הקולנוע הישראלי; ולשם כך אבקש קודם כול להציע הגדרה מעט יותר מדויקת למונח 'קולנוע ימני'.

## לאום, דת וכלכלה בקולנוע הישראלי

כותרת המאמר שפרסם מאור ב'השילוח' הייתה "מדוע אין קולנוע ישראלי ימני"; אולם זוהי כותרת בעייתית, ונדמה שהכותב היה מודע להגדרות העמומות הנלוות לה באומרו:

לא הגדרתי בצורה ברורה מהו סרט "שמאלני" ומהו סרט "ימני". ספק אם בדיקה כזו וקטגוריזציה כזו יכולות להיעשות כלל ועיקר. בכל זאת אני קובע שכמעט אין קולנוע ישראלי ציוני או ימני; אני טוען זאת בפני חוגים שונים בהרצאות כבר תשע שנים, ועוד לא מצאתי מישהו שיסתור את טענתי.

במילים אחרות, הנחת היסוד הבסיסית של מאור היא אינטואיטיבית ובכך חולשתה. בלתי-אפשרי לנתח את מצבו של הקולנוע הישראלי, קל וחומר שלא להציע דרכים לשינוי המצב, ללא הגדרות מפורשות למונחים היסודיים: אם אין הגדרה חד-משמעית ל'סרט ימני', כיצד נכיר אחד כזה במקרה שנפגוש בו?

אכן, קשה לדון בימניותו או בשמאלנותו של הקולנוע הישראלי שכן המונחים 'ימין' ו'שמאל' מערבים בתוכם תפיסות פוליטיות, תיאולוגיות וכלכליות שונות (ולעיתים סותרות); אולם אני סבור כי ניתן להציע שלושה מושגים שגבולותיהם ברורים מעט יותר ואשר יסייעו בידינו להגיע להגדרה בהירה יותר: לאומיות, דת וכלכלה. מושגים אלה מתכתבים באופנים שונים עם הקואורדינטות המוסכמות של ימין-שמאל גם אם לעיתים בדרכים שאינן מתיישרות באופן שהיינו מצפים לו.

## לאומיות

אם נגדיר 'קולנוע לאומי' כקולנוע שערכיו תואמים את רעיון הלאומיות בגרסתו היהודית – היינו הזכות להגדרה עצמית ולקיום ממשל עצמי של העם היהודי בארץ ישראל – נגלה שבמשך תקופה ארוכה מאוד, עד אמצע שנות השבעים, רוב-רובם של הסרטים שמומנו כמעט לחלוטין על ידי המוסדות הלאומיים (או הממשלה) העלו על נס את ערך הלאומיות.

הקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם, של שנות ה-30 וה-40, ביטא הקרבה ומסירות מוחלטת כלפי הלאום. לדוגמה, סצנה מרכזית בסרט 'זאת היא הארץ' (ברוך אגדתי, 1935), מראה חלוץ עברי חורש את אדמתו עד שהוא נופל על הקרקע באפיסת כוחות;

למקום מגיע חלוץ נוסף – ואף שהוא רואה את חברו שרוע על הקרקע הוא ממשיך לחרוץ אותה – במקום לפנות את חברו במהירות למרפאה הקרובה. הקטע ערוך, אגב, בטכניקת חשיפה כפולה (super-impose) שבה תמונה מונחת על תמונה אחרת והמחרשה נראית כאילו היא עולה על גופתו של החלוץ שנפל – ובכך מודגש ערך הקרבת הפרט למען הלאום. בעודו מוטל על ערש דווי, מנחם החלוץ את האחות המוחה את דמעוטיה לצידו, באומרו "הולך אני למות, אך האדמה קמה לתחייה".

ערך הלאומיות משתקף בסרטים ישראליים רבים נוספים. הסרט 'אדמה' (הלמר לרסקי, 1948) מסתיים במראהו של בנימין, ניצול השואה, המחליף את עברו הפרטי בעבר קולקטיבי, מזדהה עם אבותיו המכבים, ורץ עם הלפיד החשמונאי עד כפר הנוער בן-שמן. בסרט 'גבעה 24 אינה עונה' (תורולד דיקנסון, 1955) נהרגים ארבעה לוחמים תוך כדי לחימה על גבעה סמוכה לירושלים, במהלך מלחמת העצמאות; בעקבות האירועים מוכרזת הגבעה כשייכת למדינת ישראל. גם אורי (אסי דיין) ב'הוא הלך בשדות' (יוסף מילוא, 1967) מקריב את חייו בפעולת פיצוץ גשר שעליו נמצאים בריטים, כדי לאפשר את עלייתם של שורדי השואה. אין צריך לומר כי לאומיות עמוקה משתקפת בסרטים כמו 'כל ממזר מלך' (אורי זוהר, 1968) ששחזר בהערצה את סיפורו של לוחם השריון יוסי לפר, או 'מבצע יונתן' (מנחם גולן, 1977) ששחזר את פעולת שחרור החטופים מאנטבה.

בחציין השני של שנות השישים הופיע גל הקולנוע האישי שנמשך באופנים שונים עד לשנות התשעים. גל הקולנוע האישי – או 'הרגישות החדשה' כפי שכינה אותו חוקר הקולנוע פרופ' ג'אד נאמן<sup>9</sup> – איננו קולנוע לאומי; זהו גל מודרניסטי המתאפיין בהתמקדות בצורה הקולנועית על חשבון התוכן, ובנטישת הסיפור הלאומי והתמקדות בפרט ובלבטיו האישיים – לעיתים לצד מסרים אנטי-לאומיים ואידיאולוגיות אנרכיסטיות. בין הסרטים המשתייכים לגל זה ניתן למנות את 'שלושה ימים וילד' (אורי זוהר, 1967) ו'לאן נעלם דניאל וקס' (אברהם הפנר, 1972).

זרם קולנועי זה, שזכה לשבחים מופלגים מפי הביקורת הישראלית אך למיעוט צופים, התגלגל בשנות השמונים למה שכינתה חוקרת הקולנוע פרופ' נורית גרץ "הקולנוע של הזר והחריג"<sup>10</sup>: סרטים א-לאומיים ואנטי-לאומיים שבמרכזם גיבורים זרים או חריגים, הבוחנים את המציאות מבעד לעיניהם של מי "שהוצאו מחוץ לגדרות הקולקטיב". רבים מהסרטים בגל זה הם סרטי מלחמה המציגים את הפצע והשבר שבעקבותיה; וכוללים בו סרטים כגון: 'העיט' (יקי יושע, 1981), 'צלילה חוזרת' (שמעון דותן, 1982), 'חייל הלילה' (דן וולמן, 1984), ו'חימו מלך ירושלים' (עמוס גוטמן, 1987).

סרטים אלה, שהשתייכו באופן בולט לצד אחד של המפה הפוליטית, נחלו כישלון אחר כישלון בקופות אך זכו לתקצוב הקרן הממשלתית לעידוד סרטי איכות –

שהוקמה בשנת 1979 לאחר מאבק פוליטי של חברי תנועת קי"ץ (קולנוע ישראלי צעיר), שרבים מהם היו מיוצרי הקולנוע האישי.

נדמה ששלב זה בהתפתחותו של הקולנוע הישראלי השפיע באופן משמעותי על האופן שבו הגדיר מאור את בעייתו של הקולנוע הישראלי ואת הפתרון שהציע בעבורה. כזכור, לטענתו של מאור, עיקרון התמיכה הממשלתית הוא המוליד "קולנוע לא-מגוון" בישראל. מעניין, אם כן, לבחון אם ערכי הצינונות נוכחים בז'אנר שונה בעליל, שזכה להצלחה קופתית רבה בשנים אלו ממש על אף היעדר התמיכה הממשלתית: סרטי הבורקס.

סרטים אלה משתייכים לז'אנר קומי-מלודרמטי, אתני-פולקלוריסטי, שבסרטי נוכח בדרך כלל גיבור מזרחי סטריאוטיפי החי בשכונה מזרחית פרה-מודרנית. הסרטים כוללים מתחים עדתיים ועימותים בין עשירים לבין עניים, הנפתרים לעיתים קרובות בחתונה בין-אתנית ובין-מעמדית. האם סרטים אלה, מייצגי השיטה האלטרנטיבית של תקצוב על בסיס הצלחה מסחרית, יצרו קולנוע בעל מאפיינים לאומיים ופטריוטיים?

'סאלח שבת' (אפרים קישון, 1964), מסרטי הבורקס המוקדמים ובוודאי מן המוכרים שבהם, דקר בחזות את מדינת ישראל של שנות השישים ופגע במיוחד במוסדות לאומיים כגון קק"ל והקיבוצים – עד כדי כך שגולדה מאיר התנגדה לשליחת הסרט להוליווד ואילו העיתונות קראה למנוע את הקרנת הסרט בחו"ל. סרט בורקס מפורסם אחר, 'צ'רלי וחצי' (בועז דוידזון, 1974), הציג באופן נלעג ומגוחך את המסורת היהודית,<sup>11</sup> והסתתים בסצנה שבה יורדים מהארץ שניים מגיבוריו, מיקו ולילי, בדרך לעתיד טוב יותר בארצות הברית.

באופן כללי, סרטי הבורקס הציגו משפחות, קהילות ושכונות פרה-מודרניות, שהקשר בינן לבין לאום קלוש למדי, וייצגו באופן בוטה את פערי המעמדות בין מזרחים לבין אשכנזים.<sup>12</sup> אגב, ייצוג זה שחידד את הפערים המעמדיים (המזרחי העני והפרימיטיבי מול האשכנזי העשיר והתרבותי), נשא בתוכו דווקא מסר חתרני של צורך במהפכה חברתית לשם שוויון מעמדי; ונדמה כי מסר זה ערער על ערכיה ההגמוניים של אותה תקופה, גם מן הפן הלאומי שלהם. אם כן, הצלחתם של סרטי הבורקס בקופות לא הייתה כרוכה כלל בנוכחותם של ערכים לאומיים. ההפך הוא הנכון: כפי שהוצג לעיל, הקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם – שתוקצב במלואו על ידי מוסדות היישוב ללא קשר להצלחה בקופות – היה קולנוע לאומי ומגויס מאין כמותו.

ומהו מצב הקולנוע העכשווי? במאמרו של מאור נטען כי בניגוד לחוק הקולנוע, הקולנוע הישראלי אינו מעניק ביטוי תרבותי לחברה הישראלית; אולם קביעה זו אינה עומדת במבחן המציאות ויעידו על כך אינספור סרטים מרובי גוונים וקולות בחברה הישראלית שיצאו לאור בשני העשורים האחרונים. יש שיתוהו גם על מספרם המדויק

של סרטים בעלי גוון שמאלי-פוליטי מובהק שהופקו בארץ בתקופה האחרונה, ביחס לרעש התקשורת שנוצר סביבם;<sup>13</sup> אך הבה נתמקד במאפייני הקולנוע המגיע מימין.

כזכור, לדברי מאור, "מאז 1988 לא הצליחה תעשיית הקולנוע הישראלי להוציא מתחת ידה ולו סרט ימני מובהק אחד... כמעט אין קולנוע ישראלי ציוני או ימני; אני טוען זאת בפני חוגים שונים בהרצאות כבר תשע שנים, ועוד לא מצאתי מישהו שיסתור את טענתו".<sup>14</sup> להלן כמה סרטים – לא רבים אומנם – שאינם מתיישבים עם שתיקת הקהל בהרצאותיו של מאור.

ובכן, האם 'גיא אוני' (2010) של דן וולמן, העוסק בראשית התיישבות העלייה הראשונה בראש-פינה, ו'סיפור אהבה ארץ ישראלי' (2017) של אותו במאי, העוסק בימי ההעפלה הבלתי-לגאלית והקמת המדינה, אינם סרטים לאומיים? האם סרטים כגון 'פעם הייתי' (אבי נשר, 2010), או 'חנושקה' (נורית קידר, 2006) אינם נושאים מסר ציוני בתארום את עוצמתם הבלתי-נתפסת של שורדי שואה שעלו לישראל? וכיצד נגדיר את סרט הפעולה 'בית לחם' (יובל אדלר, 2013) זוכה פרס אופיר, שמבקר הקולנוע יאיר רווה כתב עליו כי הוא "יכול להיות מאומץ כסרט הסברה של המדינה",<sup>14</sup> גדעון לוי קבע כי מחברו "יצר (עוד) סרט תעמולה ישראלי [...] הישראליים הטובים, הערבים הרעים",<sup>15</sup> ואילו מבקר הקולנוע ד"ר שמוליק דובדבני כתב עליו כי "דמויות המשנה הפלסטיניות נחלקות לטרוריסטים אכזרים, פוליטיקאים נכלולים, אנשי גדודי אל-אקצה המתעמתים עם יריביהם מהחמאס (והסרט מסתפק בכך שמיליציות פלסטיניות הן אלימות ושבטיות מיסודן מבלי להתעכב על מורכבות היריבות הזאת) ודו-פרצופיות מסוכנת... סופו של התהליך הזה, מבלי לחשוף יותר מדי, הוא בסצנה שרק מטפחת את הדימוי של היהודי-ישראלי כקורבן, ואת הפן הרצחני הטמון בפלסטיני"<sup>16</sup>?

סרטים מוכרים-פחות, שנוצרו מנקודת מבט ימנית-פוליטית מובהקת, הם סרטיה של מנורה חזני תושבת חומש לשעבר, שביימה את 'בחומש קרוב לשמיים' (2003), 'התנערי' (2007) ולאחרונה את 'רוח אחרת' (2018). סרטים נוספים עוסקים בהתנתקות מגוש קטיף מנקודת מבט ימנית מובהקת, כגון 'כתומים' (יובל ארז, 2016) או 'זוהר הרקיע' (אליהו בנימין, 2012).

אגב, הניסיון למצוא סרט "ימני מובהק" מסתיר ערכים ימניים המופיעים בסרטים ישראליים שאין בהם עמדה פוליטית חד-משמעית: לדוגמה, 'הערת שוליים' (יוסף סידר, 2011), העוסק באב ובנו חוקרי תלמוד, ובזכייה בפרס ישראל ביום העצמאות בבנייני האומה לאחר שירת 'התקווה'; ואפילו 'איים אבודים' (רשף לוי, 2008) שעליו כתב אורי קליין כי הוא בעל אידיאולוגיה פוליטית של "בין שמאל מאולץ לימין נלהב".<sup>17</sup>

ומה לגבי ערך העלייה ארצה? האם ההגדרה 'קולנוע ציוני' תימנע מלפרוש את מוטת



כנפיה על סרטים כגון 'חלום ירושלים' (2016) ו'בצאת ישראל' (2010) של הבימאי מני אליאס, המתעדים את גיבורי הקהילה האתיופית ואת סיפור מסעם לארץ ישראל! האם תימנע מלכלול תחתיה את 'רימון הזהב' (דן תורג'מן, 2013) העוסק בעליית הקהילה התימנית ארצה, או את 'האחיות ולדרמה' (מורדי קרשנר, 2009) העוסק בחלומן של שלוש נשים מפרו לעלות לארץ ישראל! ומה לגבי 'ליל הפתאים' (רמי קמחי, 2015) המתחקה אחר סיפורה של המחותרת היהודית באלג'יר בשנת 1942!?

זהו מדגם אסוציאטיבי בלבד, ללא יומרה מחקרית ומבלי להזכיר סדרות טלוויזיה רבות שבהן הפן הלאומי והציוני גלוי אף יותר ונפוץ בהן העיסוק בצה"ל ממבט אוהד. יתרה מזאת: רובם המוחלט של הסרטים שצוינו לעיל נתמכו על ידי קרנות הקולנוע, ונראה אפוא כי בהחלט קיימים סרטים בעלי גוון לאומי הממומנים על ידי הקרנות – גם אם לא רבים הם – ובוודאי שברבים מהסרטים הנוצרים בישראל נוכחים ערכים לאומיים.

## דת ומסורת

מקובל לזהות את הצד הימני-שמרני של המפה הפוליטית כנוטה יותר להכללת המסורת היהודית כחלק מהגדרתו העצמית; ומעתה יש לשאול: היכן מוצגים תכנים מסורתיים בקולנוע הישראלי? מתברר שבעניין זה ניתן לזהות שינוי מגמה משמעותי בשנים האחרונות.<sup>18</sup> מהיעדרות כמעט מוחלטת בקולנוע הישראלי המוקדם, אימץ הקולנוע הישראלי המאוחר את היהדות ככתו האובדת.

על אופיו החילוני של הקולנוע הישראלי המוקדם כתבה בשנת 1998 חוקרת הקולנוע ד"ר רוני פרצ'ק את הדברים האלה:

הקולנוע הישראלי כמעט שאינו עוסק בתכנים ובתמטיקה דתיים. בניגוד לקולנוע המערבי, המשמש לו לא אחת כמודל, יש בו רק מעט ביטויים לעקרונות, או לישויות, טרנסצנדנטיים, מעט תיאורי פרקטיקה דתית וגילויי רגש דתי, ומעט האצלה של משמעויות מקודשות על פעולות היום יום, או ביטויים של כמיהה אל מה שמצוי מעל ומעבר. לכאורה, נדמה כי רובו המכריע של קולנוע ישראלי זה בנוי על מציאות חילונית, המשתקפת גם בתכניו וגם באופני המבע שלו.<sup>19</sup>

כשני עשורים חלפו מאז, ובמאמר שפרסמה חוקרת הקולנוע ד"ר רעיה מורג תוארה עוצמתו של "הגל הדתי בקולנוע הישראלי העכשווי":

בשנים האחרונות אנו עדים לעליית גל של מוצרים תרבותיים העוסקים בתהליכי חזרה בתשובה או בהתחדות, בתמות דתיות, בדמויות דתיות ובסמלים דתיים. סרטים עלילתיים, סדרות טלוויזיה והצגות תיאטרון המציגים את העולם הדתי מציפים את

התרבות הישראלית. בקולנוע הישראלי החילוני הצפה זו מתרחשת אחרי כ-40 שנה שבהן מתוך 420 סרטים ישראליים שנעשו בין 1960 ל-1995, רק 20 עסקו בנושאים דתיים.<sup>20</sup>

חוקר הקולנוע ד"ר דן חיוטין, שבחן מגמה זו בעבודת הדוקטור שלו, כינה אותה בשם "המפנה הרליגיוזי של שנות האלפיים". במחקרו הוא מונה לפחות 55 סרטים שנוצרו בין השנים 2000–2015 ומכילים תכנים יהודיים כתזמנה מרכזית.

מורג מונה סרטים מוכרים כגון: 'האושפיזין' (גידי דר, 2004), 'למלא את החלל' (רמה בורשטיין, 2012) ו'המשגיחים' (מני יעיש, 2012), שלדבריה מנסים ליצור הזדהות עם דמויות ותכנים דתיים. "ההזדהות יוצרת שותפות עמוקה עם תהליכי ההדחקה החברתיים ביחס להתגברות הפונדמנטליזם היהודי, ולעלייה של האחיזה הדתית בכל חלק מחיינו", כותבת מורג, ונדמה כי דבריה חושפים שינוי מהותי ביחסי חברה-קולנוע: הסטריאוטיפ הרווח של בימאי תל-אביבי אנטי-דתי הגורף את כספי קרנות הקולנוע מפנה את מקומו לחשש הפוך – מפני חרדי (חוזר בתשובה בדרך כלל) המאיים בסרטיו על נקודת המבט הליברלית.

נקודת מבט אוהדת כלפי השינוי ניתן למצוא בדבריה של חוקרת הקולנוע ד"ר מירב אלוש-לברון שתיארה את הסרט 'משגיחים' כיצירה החורגת מגבולות הייצוג המקובלים שמעניק עולם הקולנוע הישראלי הליברלי לעמדה הדתית, ומציג תרבות דתית-רוחנית אלטרנטיבית, פריפריאלית-מזרחית, כמשאב כריזמטי ורגשי לקיום האנושי.<sup>21</sup>

## כלכלה

מקובל לתאר את מדיניותו הכלכלית של הימין כשאיפה לשוק חופשי ככל שניתן, ואת מדיניותו של השמאל כשאיפה למעורבות גבוהה של המדינה במשק. האם הקולנוע הישראלי מבטא את צמצום המעורבות הממשלתית בכלכלה ובשוק חופשי, או שדווקא צמצום הפערים הכלכליים וחיזוק מדינת הרווחה נוכחים בו? ככל הידוע לי, לא נערך עד כה מחקר שהתמקד באופיים של ערכים כלכליים בקולנוע הישראלי. עם זאת ניתן לשער כי הדומיננטיות של החלוצים והפועלים, ערכי העבודה, השיתופיות והשוויון, המשמשים תמות בולטות בקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם, מבטאים דווקא עמדות שמאליות מבחינה כלכלית – על אף הדומיננטיות של הלאום באותה תקופה. לעומת זאת האינדיבידואליזם, הקיצוני לעיתים, של גיבורי הסרטים משנות השבעים והלאה (כדוגמה: גיבורי האינדיבידואליים של 'לאן נעלם דניאל וקס', או גיבורי 'שורו' משנות התשעים), דווקא מבטא עמדות ימניות מבחינה כלכלית – על אף היעדרותו של הלאום מן התמונה.

ניתן לעסוק בימניות ובשמאליות של הסרטים בישראל מזווית אחרת, מבחינת אופי התקצוב של הסרטים: בראשיתם, היו מוסדות היישוב מעורבים עד תום באופיו

של הקולנוע הארץ-ישראלי המוקדם. מעורבות זו ביטאה עמדה כלכלית שמאלית מובהקת, אך למרות זאת הערכים הלאומיים-פטריוטיים היו נוכחים בסרטים אלה באופן מובהק. לעומת זאת, ריבוי הקרנות המתקיים היום (גם אם אינו מגוון דיו), לצד ההיקף העצום של יוצרי קולנוע מכל הקבוצות והזרמים, קרוב יותר למצב של שוק חופשי; ולמרות זאת, לא נוכח בהם הרכיב הלאומי כפי שהיה נוכח בימי ראשית היישוב.

\*

בשלב זה ניתן לסכם כי בקולנוע הישראלי העכשווי אין הטיה ברורה מבחינת הערכים המסורתיים-יהודיים, ונראה שאין הטיה כזו גם מבחינת התפיסה הכלכלית; בנוגע להיבט הלאומי הדברים מורכבים יותר.

כפי שראינו, החל מהקמת המדינה ועד ימינו, קיומם של ערכים לאומיים בסרטים (או היעדרם) אינו מעיד כלל על זהות המממן. סרטי הבורקס המסחריים ביטאו פעמים רבות דווקא ערכים אנטי-לאומיים ואילו הסרטים שמומנו על ידי הממסד בתקופת קום המדינה היו לאומיים ביותר. לעומת זאת, הסרטים שסובסדו על ידי המדינה בגלל הקולנוע האישי היו א-לאומיים או אנטי-לאומיים. גם כיום נוכחים ערכים לאומיים בלא-מעט סרטים הנתמכים על ידי הקרנות; ועם זאת, לרוב מדובר בסרטים שאינם מוכרים לציבור הרחב. אם כן, על אף קיומו של קולנוע ישראלי לאומי עכשווי, הקולנוע האנטי-לאומי זוכה לתהודה משמעותית בעוד הקולנוע הלאומי כמעט שאינו זוכה להתייחסות או למבט ביקורתי שיגדיר אותו ויבחין אותו מכלל הסרטים. מהו היחס בין סרטים לאומיים לסרטים אנטי-לאומיים? כל עוד לא נערך מחקר רציני בנושא קשה לדעת, אך אין ספק כי הסרטים השמאליים מוכרים יותר, מרכזיים יותר, משפיעים יותר, מהדהדים זמן רב יותר בתודעה, ותופסים את קדמת הפריים. מדוע?

## מדוע הסרט הלאומי מתחבא?

אם בוחנים את המיליה התרבותי הקולנועי בארץ מגלים כי בדומה לטענתם של החוקרים שפרבר ואידר על עולם האומנות בכלל, היעדרו של קולנוע לאומי מן התודעה התרבותית הישראלית קשור במחסור בכתיבה ביקורתית ומחקרית סביב הסרטים הללו – הבוחנת אותם מנקודת מבט לאומית ומאגדת אותם כקבוצה נבדלת מבחינה תמטית בקולנוע הישראלי.

היעדר הכתיבה הביקורתית אינו מקרי אלא מבוסס על אידיאולוגיה מוגדרת ומבוססת. אידיאולוגיה זו זוכה לביטוי בכתיבתה של נירית אנדרמן בעיתון הארץ הנושאת את הכותרת "למה במדינה ימנית כמו ישראל אין קולנוע ימני?".<sup>22</sup> אנדרמן מצטטת בין היתר את חוקר הקולנוע ד"ר פבלו אוטין הטוען כי סרטים ימניים, "שהם

נטולי ביקורת עצמית, הם מגוחכים, ילדותיים ושטחיים". לדבריו, קרנות הקולנוע "מחפשות סרטי איכות, ובאלה יש העדפה לריאליזם, עמימות מוסרית, חוסר בהירות נרטיבית, דמויות עם סתירות ועלילות המתרחשות בחיי היומיום – דרישות שלא ממש מתיישבות עם סרטים פטריוטיים". הסוציולוג פרופ' משה צוקרמן מצוטט בכתבה באומרו "בתנועות המתקדמות של תחומי האמנות, אנשים תמיד היו עם אוריינטציה שמאלית. כי הם יצאו תמיד נגד הקיים, נגד הקונוונציה, נגד המסורת". טענותיהם של אוטין וצוקרמן מזכירות את קביעתו של גדעון עפרת, שהוצגה לעיל, כי לא תיתכן אומנות ימנית איכותית: האומנות במהותה דורשת ערכים המזוהים עם השמאל, כלומר העמדה הא-לאומית מולחמת לתפיסת האיכות הקולנועית. הבה נבחן את החיבור בין השתיים.

הקביעה כי סרטים פטריוטיים הם בהכרח "מגוחכים, ילדותיים ושטחיים" מעלה תמיהה. ומה אם סרט שנקודת המוצא שלו פטריוטית משתמש באסתטיקה קולנועית מבריקה ומתוחכמת, עשיר בציטוטים קולנועיים, ומוזמין קריאה מורכבת ורבת היבטים? ומה אם הערכים הפטריוטיים הנוכחים בסרט מתכתבים עם הגות לאומית מסועפת, מציעים השקפת עולם ייחודית ויוצרים דיון מורכב? האם בחירה בעמדה אידיאולוגית מסוימת הופכת סרט למגוחך?

סרטו הקנוני של סרגיי אייזנשטיין 'אוניית הקרב פוטיומקין' (1925) מעיד אחרת. אין ספק כי מדובר באחד הסרטים המוערכים ביותר בתולדות הקולנוע, אף שמדובר בסרט פטריוטי שהוזמן על ידי הממסד הסובייטי שגם מימן אותו, אלא שנאמנותו לערכי השלטון לא פגעה בגאונותו הייחודית. הסרט הלאומני 'הולדת אומה' (ד"ו גריפית, 1915) הניח בזמנו את היסודות הצורניים והנרטיביים של הקולנוע האמריקני, ועם זאת ביטא ערכים גזעניים להחריד. אם להידרש לדוגמאות מהתקופה האחרונה, הסרט 'צלף אמריקאי' (קלינט איסטווד, 2015) או 'בלק הוק דאון' (רידלי סקוט, 2001) זכו לביקורות מהללות על אף העמדה הפטריוטית והלאומית שלהם.

נקודת מוצא אידיאולוגית – שמרנית או ליברלית, לאומית או אנטי-לאומית – איננה אומרת אפוא דבר על איכותו של הסרט, כפי שעמדות כאלה אינן אומרות דבר על אנושיותו של אדם. ישנם סרטים פטריוטיים נבובים, כפי שישנם סרטים ביקורתיים חלולים ושטחיים. איכותו של סרט נקבעת לפי חוכמת הבימוי, עומק הקונפליקט, מורכבות הדמויות, תחכמו של התסריט, עושר המיזנסצנה, והקשרים הסמויים המתקיימים בין כל אלה ומצטברים ליצירה בעלת נפח משמעותי.

בשלב זה ניאלץ אפוא להיפרד מן הטענה כי קולנוע ימני הוא בלתי-איכותי באופן אימננטי, כמו גם מהטענה כי אין בארץ קולנוע הנושא ערכים ימניים; ולפיכך נותרו בידינו שני גורמים אפשריים לתחושת חוסר האיזון הפוליטי בקולנוע הישראלי: מיעוט הכתיבה הביקורתית על אודות הסרטים המגיעים מימין, ומיעוטם היחסי של

הסרטים הנוצרים במחוזות הימין.

בשונה מההסבר החומרי שהציע זיו מאור, אבקש לטעון כי שני הגורמים – מיעוט הביקורת והכתיבה האקדמית על אודות יצירה לאומית, כמו גם מיעוט היצירה הקולנועית המגיעה מימין – אינם מקריים, ואת שורשיהם יש לאתר בראש ובראשונה בעולמה של הפילוסופיה הקולנועית.

אומנות הקולנוע צעירה באופן משמעותי משאר האומנויות. סרט הראינוע הראשון שהוקרן בפומבי, 'רכבת נכנסת לתחנה' (האחים לומייר, 1895) ראה אור רק בסוף המאה ה-19; וכך פסיעותיה הראשונות של 'האומנות השביעית' נעשו על רקע התפתחותן המאוחרת של מדינות הלאום – באירופה ומחוצה לה.

כמדיום בידורי פופולרי, זול ומשוכפל, נשא עמו הקולנוע פוטנציאל תעמולתי יוצא דופן לעיצוב דעת הקהל האזרחית. בגרמניה הנאצית נעשה בו שימוש מניפולטיבי להאדרת הפיהרר: לני ריפנשטאל בסרטה המפורסם 'ניצחון הרצון' (1935) השתמשה בארסנל של כלי מבע קולנועיים כדי להפוך את היטלר לדמות איקונית נערצת. איטליה הפשיסטית הקימה את האיגוד לקולנוע חינוכי (LUCE) שהפיק סרטים דוקומנטריים תעמולתיים וחייב את אולמות הקולנוע להקרין אותם לפני כל סרט. שורת סרטי מלחמה פטריטיים פיארה את הקולוניאליזם האיטלקי באפריקה, והמדינה הפיקה את הסרט 'סקיפיו אפריקנוס' (1937) שקשר בין רומא העתיקה לבין איטליה בשלטון מוסוליני ונועד להאדרת הערכים הפשיסטיים של התקופה. מבקר התרבות ולטר בנימין ניתח תופעה זו, וטען במסתו 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני' (1938) כי האומנות בעידן הקפיטליסטי של החברה המתועשת של המאה ה-20 (ובעיקר הקולנוע, שהשעתוק הוא חלק ממהותו) משקעת את עצמה בהמונים.

התפתחותן של טכנולוגיות אלו מזמינה שימוש פוליטי ביצירות האומנות לטובת ההמון או למצער לשליטה בו. לדברי בנימין, הפשיזם מגייס את האומנות כדי לייפות את הפוליטיקה הפשיסטית ולתעל את ההמונים למלחמה. בנימין כינה מגמה זו "אסתטיזציה של הפוליטי" והדגים כיצד אסתטיקה מלבבת-עין מסוגלת להסתיר מאחוריה מנגנונים דכאניים. נגד סכנה זו קרא בנימין להביא ל"פוליטיזציה של האסתטי" – היינו לשימוש באומנות באופן המעורר את תודעת הצופה לחשיבה ביקורתית על אודות מנגנוני יצירת הסרט. תפיסה זו מהדהדת באופן כמעט גלוי את מושג 'התודעה הכוזבת', מבית מדרשו של המרקסיזם, המסביר מדוע הפרולטריון משתף פעולה עם כוחות המתנגדים לאינטרסים שלו. היא מזכירה גם את תפיסתו של יוצר התיאטרון הגרמני ברטולד ברכט, אשר פיתח שפה תיאטרלית המבוססת על 'הזרה' – יצירת מרחק קוגניטיבי בין הצופה לבין ההצגה, המונע מן הצופים מלשקוע, מבחינה רגשית, בתוך האשליה ומעורר אותם למודעות אומנותית – שתתורגם לאחר מכן למודעות פוליטית.

בנימין היה אחד מני תיאורטיקנים רבים שחיברו בין קולנוע לבין מרקסיזם. לאורך שנות התפתחות הקולנוע תורגמה האידיאולוגיה המרקסיסטית לפרקטיקות קולנועיות, מתוך הכרה בפוטנציאל ההשפעה המהפכני של הקולנוע על תודעת ההמון. ואכן, רבים מהרעיונות בכתביהם של מרקס ואנגלס תורגמו לפרקטיקות קולנועיות ביצירתם של סובייטים מהפכנים כסרגיי אייזנשטיין ודז'יגה ורטוב.

אייזנשטיין פיתח את תיאוריית המונטז' בעריכה הקולנועית, שלפיה ה'שוטים' הקולנועיים והחיבורים ביניהם אינם צריכים להתחבר באופן 'טבעי' ו'מוצלח' אלא להתבסס על קונפליקט המשקף את תהליך המטריאליזם הדיאלקטי – השינויים ההיסטוריים בין אופני הייצור (מפיאודליזם לקפיטליזם כדוגמה), מתרחשים בצורה דיאלקטית, כאשר מצב חומרי מסוים (תזה) יוצר תודעת התנגדות מהפכנית בקרב המעמד המנוצל (אנטיתזה) וזו מובילה למצב חומרי (אופן ייצור) חדש (סינתזה). בדרך זו, טען אייזנשטיין, תתעורר מודעותם של הצופים, אשר יבינו כי המציאות איננה נתונה להם באופן אמיתי אלא מובנית בידי אחרים. אשליית ההמשכיות (continuity) – הסוואת פעולת המנגנון הקולנועי המייצר את הסרט באמצעות שימוש מתוחכם בעריכה – נשללה על ידיו מכול וכול שכן היא מייצרת תודעה כוזבת המונעת את המהפכה.

יוצר רוסי נוסף, דז'יגה ורטוב, ביקש בסרטיו לחשוף את 'טבעו האמיתי' של העולם: לשם כך השתמש ורטוב בחומר תיעודי בלבד, תוך שימוש מגוון בטכניקות הצילום והעריכה והתמקדות בתמות של כוחות הייצור ואמצעי הייצור. הרצון ליצור תודעה מהפכנית בברית המועצות שלאחר מהפכת אוקטובר הביא אפוא לפיתוח שפות קולנועיות אלטרנטיביות.

בשלב הבא שהתפתח במדינות המערב, תורגמה התיאוריה הניאו-מרקסיסטית לכתובה תיאורטית על קולנוע ואומנות. שניים מהבולטים בין תיאורטיקנים אלה הם ולטר בנימין ('יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני') שהוזכר לעיל,<sup>23</sup> וז'אן-לואי בודרי ('הקולנוע כמנגנון אידיאולוגי').<sup>24</sup> תיאורטיקנים ניאו-מרקסיסטים פיתחו תיאוריות שלפיהן הקולנוע מכונן את הצופה כסובייקט ומשכנע אותו כי תמונת המציאות המיוצגת דרך הקולנוע נובעת למעשה מבחירתו האישית. כך לדוגמה שיטת הפרספקטיבה – טכניקה ויזואלית המייצרת אשליית עומק ומרחק בדימוי דו-ממדי, באמצעות הקטנת האובייקטים ככל שהם רחוקים יותר מהעין – גורמת למתבונן לאמץ את נקודת מבטה של הדמות הבדיונית שמנקודת מבטה מאורגנים רכיבי התמונה, ולהזדהות איתה כנקודת המבט היחידה הקיימת, המונעת לפי רצונו של הצופה.

בודרי מסיק מכך כי יש לערוך פירוק של הלכידות והרצף המדומיינים של הסרט, כדי לשחרר את הצופים מהמניפולציה שמפעילים עליהם הסרטים. תפיסה זו התבטאה

לדוגמה בסרטיו של ז'אן לוק גודאר, המפרקים את רצף הזמן, המרחב, הדמות והפעולה, באמצעות כלים כגון קפיצות בעריכה, פניית הדמות למצלמה, כתוביות בראשית הסיווג המתארות מה יקרה בסופו, צילומים ארוכים של דמויות המדברות כשגבן למצלמה, או חשיפתם של מכשירי המנגנון הקולנועי בתוך הפריים.

גודאר, טריפו ובימאים צרפתיים נוספים שימשו מקור השראה לגל הקולנוע האישי של שנות השבעים בישראל, בכללו סרטים כגון 'חור בלבנה' (אורי זוהר, 1965), 'שלושה ימים וילד' (אורי זוהר, 1967) או 'השמלה' (ג'אד נאמן, 1969). רבים מיוצרי הקולנוע האישי רכשו את השכלתם הקולנועית בפריז והושפעו מהגל החדש בקולנוע הצרפתי; מתוכם הגיעו גם מקימי קבוצת קי"ץ (קולנוע ישראלי צעיר) שחבריה פעלו באופן פוליטי לשינוי תפיסת הקולנוע כתעשייה ולגיבוש תפיסת הקולנוע כתרבות. סרטיהם של חברי קבוצת קי"ץ זכו לשבחיה יוצאי הדופן של הביקורת, וכך מתאר זאת חוקר הקולנוע אריאל שווייצר:

היה זה הקולנוע שהמבקרים חלמו עליו, והם ניצלו כל הזדמנות כדי להגן עליו ולעודד את הציבור לצפות בו. גם כאשר היה מדובר בסרטים בעייתיים או בלתי בשלים, נטתה הביקורת להתייחס אליהם בסלחנות, בהדגישה את האיכויות החיוביות של היצירה, ובהוסיפה מילות עידוד לבמאי הצעיר... הביקורת תמכה בסרטים אלה לא רק מסיבות אסתטיות אלא גם ממניעים אידאולוגיים. חשוב לציין כי רוב המבקרים באותה תקופה היו ממוצא אירופי, וזה השפיע ללא ספק על תפיסתם האידאולוגית, במיוחד כאשר האידיאולוגיה המערבית בישראל החלה להיות מאוימת מעליית התרבות המזרחית.<sup>25</sup>

התיאוריות הניאו-מרקסיסטיות כמסד האידיאולוגי של התרבות הוסיפו להופיע גם בעידן הפוסט-מודרני. בהקשר זה מוכרת טענתו של מבקר התרבות הניאו-מרקסיסט פרדריק ג'יימסון שלפיה פירוק הלכידות והרצפים המדומיינים של הסרט – שהפכו לשפה המקובלת בתרבות הקפיטליסטית הפוסט-מודרנית ונועדו לגרום למנוצלים להכיר במנגנונים המנצלים אותם – גרמו דווקא לאובדן זהות ולתהליכי פירוק של הסובייקט שנידון להתמודד עם קשיי התמצאות חריפים במציאות הפוסט-מודרנית. הפתרון שהציע ג'יימסון הוא דווקא יצירת סיפורים (נרטיבים) המשכיים שיסייעו לאדם להתמצא במבוך הגלובלי.<sup>26</sup>

המשותף לתהליכים ששורטטו לעיל הוא תפיסת עולם מרקסיסטית המדגישה את הניגודים הדיכוטומיים בין בעלי הכוח לבין משוללי הכוח: בין השלטון לבין הנתינים, ובין ההגמוניה לבין קבוצות שוליים. לדוגמה, ז'אן-לוק קומולי וז'אן נרבוני, תיאורטיקנים מרכזיים של הקולנוע, הגדירו את רמת הפרוגרסיביות של סרטים באמצעות אופי ההתנגדות שהם מביעים כלפי ההגמוניה. מאמרם המכונן 'קולנוע/אידיאולוגיה/ביקורת' מעניק חשיבות לסרטים התוקפים את האידיאולוגיה השלטת – הן באמצעות התוכן, הן באמצעות הצורה – ומותח ביקורת על סרטים ה"ספוגים

עד לשד עצמותיהם אידיאולוגיה השלטת בצורה טהורה וזכה לחלוטין, שאין בהם כל רמז לכך שיוצריהם היו בכלל מודעים לעובדה זו.<sup>27</sup>

אקסיומות אתיות אלו הן בעלות השפעה אדירה עד היום על רבים מן הסרטים העוסקים במתח המובנה שבין בעלי הכוח לחסרי הכוח, ובוודאי שהן נוכחות באופן מפורש בכתיבה סביבם – בביקורת הקולנועית ובכתיבה המחקרית (גילוי נאות: כותב מאמר זה עשה שימוש משמעותי בעבודת הדוקטור שלו גם בתיאוריות ניאור-מרקסיסטיות).

האם המצע התיאורטי היחיד של הקולנוע הוא ניאור-מרקסיזם? ודאי שלא: ישנן תיאוריות נוספות כפסיכואנליזה, סטרוקטורליזם או אינטר-טקסטואליות, המאפשרות קריאות שונות של סרטים; אך הן נעדרות רכיב פוליטי מובהק והתנופה האידיאולוגית של הניאור-מרקסיזם משאירה אותן הרחק מאחור.

חשוב להדגיש כי התפיסה המחקרית שתיארתי הגיבה למאה המדממת שבה התרחשו שתי מלחמות העולם. נוכח תופעות מודרניות כגון סרטיה של לני ריפנשטאל בגרמניה הנאצית, הפוטוריזם או הקולנוע הפשיסטי באיטליה, אכן נדרשה פילוסופיה נגדית של חיזוק זכויות הפרט לנוכח הכוחות הלאומיים האלימים; גם כיום, תופעות לאומיות רבות דורשות בהחלט ביקורת ומחאה.

אך לצד זאת, גיוון אידיאולוגי תרבותי הוא מצרך חיוני בחברה הישראלית המורכבת והרב-תרבותית. כאשר עמדה אחת שולטת ללא עוררין בשדה התיאורטי, נוצרת בו חד-ממדיות שאיננה מתאימה למציאות הרב-רובדית. מלבד זאת, לתפיסתי העולם איננו נחלק באופן דיכוטומי ל'טובים' ו'רעים'; השלטון מבקש גם את טובתו של האזרח שבחר בו ולא רק את דרכים לניצולו, והמדינה גם מגנה על תושביה ולא רק עושקת אותם; רדוקציה של מגוון מוקדי הכוח ל'הגמוניה' זהה אחת היא עיוורון; הסדר החברתי הקיים יוצר עולות שונות אך גם מאפשר חיים טובים, ולפיכך נזקק גם לכוחות שיחזקו אותו ולא רק לכוחות מהפכניים. מול פילוסופיה קולנועית כה ענפה, שנקודת המוצא שלה היא מתח מעמדי ונקודת הקצה שלה היא מהפכה, עמדות תיאורטיות שנקודות המוצא שלהן שמרניות או לאומיות אינן רווחות בשיח.

משמעות הדברים היא שמנגנוני הפרשנות והביקורת הקולנועית מזהים 'איכות' ו'מורכבות' קולנועית עם אידיאולוגיה א-לאומית או אנטי-לאומית. קולנוע לאומי המבטא תפיסת עולם מורכבת לא יזוהה כאיכותי מכיוון שמבעד לעמדה המרקסיסטית, הוא אינו נענה לעקרונות הבסיסיים של האומנות השביעית. במילים אחרות (וכאן אנו שבים לעמדותיהם של עוז ועפרת): קולנוע 'איכותי' יוגדר כקולנוע 'שמאלי', פשוט מכיוון שלקולנוע 'ימני' אין תיאוריה קולנועית מורכבת שתשמש לו תיבת תהודה. בשל כך, גם יוצרי קולנוע המגיעים מהצד השמרני-ימני של המפה יחושו שלא בנוח ליצור סרט ימני פוליטי (זוהי טענה שחזרה על עצמה בשיחות שונות



שערכת עם יוצרים ואנשי תרבות הפועלים בבתי ספר לקולנוע: סטודנטים בעלי אידאולוגיות לאומיות נמנעים מיצירת סרטים פוליטיים). כאשר סוף-סוף ייווצר סרט כזה, שומרי הסף של התרבות יימנעו בדרך כלל מלהעניק לו את מרכז הבמה.

אחד הפתרונות להומוגניות האידיאולוגית בקולנוע טמון אפוא בכתיבה מעמיקה, ביקורתית ואקדמית, סביב סרטים בעלי גוון פוליטי שונה. טענה זו משיבה אותנו לעמדתו של מבקר האומנות דוד שפרבר שטען כי

הגורם לדשדושו של עולם זה בתחום האמנות אינו בהכרח מיעוט היוצרים או האיכות הירודה של עבודותיהם, אלא בעיקר המחסור המשווע בגוף של כותבים, אוצרים ומבקרים שימשמעו את היצירות ויגלו את איכויות הטמונות בהן מחד, ובמערך של אספנים, גלריות ומוקדי כוח תרבותיים וכלכליים, מאידך.<sup>28</sup>

סרט אינו נצפה בחלל ריק; הוא מתפתח ומושפע מביקורת, פרשנות וכתיבה מקצועית על אודותיו. כפי שנכתב לעיל, הסוציולוג פייר בורדייה שחקר את היחסים בין האדם הפרטי למבנה החברתי בעולם התרבות, המשיג את תפיסת 'שדה הייצור התרבותי' שבו מתנהלים מאבקי כוח מעמדיים ופוליטיים בין השחקנים השונים. לסרטים ישראלים בעלי גוון לאומי אין שומרי סף וקובעי טעם (מבקרים, אוצרים, ארכיברים), שייטעו את שורשיהם בשדה התרבותי ויעניקו להם מעמד קנוני; אין מי שיכתוב על סרטים כאלה מפרספקטיבה שמרנית אוהדת; אין מי שיאצור אותם, אין מי שיפרש אותם, ואין מי שיעניק להם תיאורטיזציה (וראוי לציין כי כתיבה כזו יכולה להשתמש בהגות הניאור-מרקסיסטית אך באופן מהופך – זיהוי הגמוניות ישראליות אנטי-לאומיות הפועלות לעיתים נגד האינטרסים של מעמד הפרולטריון בעל המאפיינים הלאומיים...) או הפוך אותם לחלק מההיסטוריה הרשמית של הקולנוע. לפיכך גם אם הקולנוע הלאומי קיים בישראל במינונים כאלה ואחרים – וגם אם יתוקצב כדבעי – הוא נידון לכישלון.

כתיבה, אוצרות ויצירת מוקדי כוח אלה קשורות כבר לעמדתו של הציבור הלאומי כלפי אומנות בכלל וקולנוע בפרט; הם קשורים כמובן גם בפיתוחה של חשיבה תיאורטית משמעותית, הנוצרת במרחבי הגות אלטרנטיביים. בישראל 2018, מרובת הזהויות והאידיאולוגיות, הקולנוע עדיין אינו מסוגל להישען גם על פילוסופיה שמרנית יציבה. פילוסופיה כזו, יש לזכור, איננה מתפתחת במהירות אלא דורשת הבשלה ארוכת שנים.

אתגר נוסף, מכריע בחשיבותו, ניצב לפתחם של היוצרים עצמם, הצומחים בדרך כלל בבתי גידול הומוגניים מבחינה אידיאולוגית ואינם נחשפים לעמדות פוליטיות-אינטלקטואליות מגוונות. מהצד השני, בבתי ספר לקולנוע המחוברים לפן הלאומי והשמרני, דוגמת 'מעלה' הדתי-לאומי, היוצרים נמנעים כמעט לחלוטין מהתמודדות עם הזירה הפוליטית-לאומית הרגישה יותר.

תובנות אלו מובילות אותי להנחה כי שינוי חד-פעמי, גדול ככל שיהיה, המתבצע באמצעות חקיקה, לא יביא לתוצאות המיוחלות. לשם כך נדרשים תהליכי עומק תרבותיים: פיתוח חשיבה פילוסופית-קולנועית מגוונת מבחינה אידיאולוגית, המחברת בין עולמות הידע השמרניים לבין עולם הקולנוע; פיתוח מנגנוני כתיבה ואוצרות המעניקים משקל לקולנוע הנידון; ובמיוחד, מפנה סוציו-תרבותי של הציבור הלאומי ביחס לאומנות בכלל ולקולנוע בפרט.

### אחרית דבר: הסכנה שבמסחור הקולנוע

נוכח דברים אלה אבקש להסתייג מהפתרון שהציע זיו מאור: עידוד הקולנוע המסחרי. הקולנוע המסחרי, האמריקני או הישראלי, איננו קולנוע שמרני אלא קולנוע ניהיליסטי. הוא מסוגל, בעקיפין, להציג ערכים שמרניים המעלים על נס את לכידותו של הלאום ואת התגבשותו מול אויב משותף, אך בעיניי זוהי שמרנות פסיבית: היא איננה אידיאולוגית, אלא פשוט לא מעוניינת בדבר מלבד כסף, תוך פנייה לרובד הנמוך ביותר של הצופים.

מסרטים כאלה קהל הצופים אינו שואב ערכים לאומיים, אלא עונג וסיפוק מידיים. בישראל, סרטי הבורקס – שמאור מוצא אותם כתור הזהב של הקולנוע הישראלי – לא היו לאומיים משום בחינה: הם בודדו את הטריטוריה המזרחית, ובאמצעות הניתוק המרחבי פגמו בסולידריות הלאומית; הם יצרו סטריאוטיפיזציה נלעגת לדמות המזרחי והדתי וגם לדמות האשכנזי הדתי (דמויות כגון קוני למל מסרטי ה'גפילטע פיש' של אותה תקופה מסחרית השפילו עד עפר את ייצוג החרדי האשכנזי, ועקבותיו של ייצוג נלעג זה ניכרים עד היום בתוכניות דוגמת 'ארץ נהדרת'); וסרטים כגון 'סלאח שבת' תקפו בחריפות את מוסדות היישוב. אם לקבל השראה מהמדיום המוזיקלי, שיטת הפלייליסט של 'גלגלצ', המשדרת שירים האהודים בידי ההמון הרחב, איננה משמיעה שירים לאומיים אלא שירים רדודים להחריד, תוך מחיקה מוחלטת של תרבות גבוהה או אפילו בינונית. במילותיו של אורטגה אי-גאסט בספרו 'מרד ההמונים', זוהי "האימפריה הברוטאלית של ההמונים"<sup>29</sup>. חיזוקו של הקולנוע המסחרי, תוך החלשתו של הקולנוע הלא-מסחרי, יפגע אפוא בקולנוע האידיאולוגי-ערכי – מימין ומשמאל כאחד.

הנכחתו של קולנוע בעל גוון לאומי דורשת שינוי חברתי נרחב, הרבה יותר מאשר מעבר מתקצוב מסוג א' לתקצוב מסוג ב'. ב"כוזרי" מבהיר לנו רבי יהודה הלוי כי "ירושלים אמנם תיבנה כשייכספו בני ישראל לה תכלית הכוסף"<sup>30</sup>. נדמה שדברים אלה נכונים גם לגבי "ירושלים הקולנועית": כאשר האגפים השמרניים והלאומיים בישראל יפנו משאבים נרחבים לפילוסופיה של התרבות ולשמירת הסף שלה, בדומה לעמיתיהם הפרוגרסיביים; כאשר ייווצר מרחב לאומי-אומנותי משכנע דיו – סביר להניח שהקולנוע בישראל (לצד אומנויות נוספות) יבטא בתכנוו ובצורתיו גם ערכים

לאומיים, ובמיטבו יהיה מורכב, אינטלקטואלי ומתוחכם. אכן יש לזכור ששינויים כאלה אורכים זמן ודורשים פיתוח רב-שנים של מסורת יצירתית.

עמ' 176. גרץ טענה כי ישנם כמה טריגרים ברורים שהובילו מגמה זו: (א) מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים שהפרו את האיזון העדין בין הזרמים השונים של החברה הישראלית; (ב) עלייתה של תנועת הליכוד לשלטון בשנת 1977 שיצרה קרע בין "העילית של אנשי הרוח בפרט וחוגי המשכילים בכלל לבין השלטון"; (ג) מלחמת לבנון הראשונה שהציתה מחאה נרחבת כלפי המדיניות הלאומית, והאינתיפאדה הראשונה שהמשיכה מחאה זו והחריפה אותה. ג'אד נאמן אפיין את סרטי שנות השמונים כ"קולנוע ניהיליסטי" המתמודד עם מוסכמת רעיון ההקרבה העצמית בעבור המולדת שהתגבשה בשנות החמישים; הוא תולה את המגמות החתרניות בסדיקנה של האוטופיה הציונית ובהחלף הרוח הניהיליסטיים שהופיעו בעקבות השינויים החברתיים והפוליטיים לאחר מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים.

11. חוקר הקולנוע רמי קמחי כתב "צמצום כוח הדת, הצגה רדוקטיבית של רבנים ושל כלי קודש, ועליית קרנה של האמונה התפלה" במקביל משלימים את תגינת הבטלנות, הנוכלות והקבצנות בשכונה המזרחית של סרטי הבורסק. אף על פי שהקהילה המזרחית בבורסק מוצגת כיהודית דרך הטקסים היהודיים שהיא מקיימת, כמו קידוש ליל שבת (צ'רלי וחצי), ברית מילה (קובלן) וחתונה (משפחת צנעני). ואף על פי שרבים מחברי הקהילה המזרחית בבורסק מבצעים באופן אוטומטי כמה מנהגים הקשורים בדת, כמו נישוק מזוות (צ'רלי בצ'רלי וחצי), או דיבור המשלב בתוכו את שם השם ושברי פסוקים מהקנון היהודי (מושיקו בקובלן, זכי בצ'רלי וחצי, עזריאל וחכם חנוכה בסנוקר, יהודה במשפחת צנעני), המחברים הקולנועיים מבהירים היטב כי ברוב המקרים אין מדובר באנשי אמונה וכי היהדות איבדה מכוחה בשכונה המזרחית". רמי קמחי, **שטעטל בארץ ישראל**, תל-אביב: רסלינג, 2012, עמ' 109-107.

12. אלה שוחט, "ה'בורקאס' והרפרונטציה של המזרחיות", **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**, מאנגלית: ענת גליקמן, תל-אביב: ברירות, 1991, עמ' 119-157.

13. אין כוונתי לעסוק כאן בניתוח כמות הסרטים המגיעים מהצד השמאלי של המפה, אך בכל זאת חשוב להתוודע לנקודת מבטו של חוקר הקולנוע ד"ר פבלו אוטין על הדימוי הפוליטי שנוצר לקולנוע הישראלי: "כבר מספר עשורים שנוצר דימוי לקולנוע הישראלי של אמונת המתעסקת בעיקר בכביסה המלוכלכת ובמסרים אטי-ציוניים. הקולנוע הישראלי רכש לעצמו דימוי של קולנוע ביקורתי, שעוסק בעיקר

1. טיוטת חוק הקולנוע (תיקון מס' 5), התשע"ח-2018 (זמין במרשתת).

2. זיו מאור, "כסף, מצלמים: מדוע אין קולנוע ישראלי ימני?!", **השילוח**, 6, תשע"ח, עמ' 131-150.

3. עמוס עוז, **פה ושם בארץ ישראל**, תל-אביב: עם עובד, 1983, עמ' 121-122.

4. גדעון עפרת, "האם תיתכן אצלנו אמנות של הימין?", **כיוונים חדשים**, 9, תשס"ד, עמ' 150.

5. דוד שפרבר, **שוליים: אמנות יהודית כפריפריה ישראלית**, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2010, עמ' 7-22. טענה דומה השמיע יהושע גרינברג, בתגובתו לעפרת בגיליון הבא של "כיוונים חדשים": "קביעה זו מסוכנת מאוד, משום שלפיה מאמץ ההומניזם החילוני את אותם האמצעים החשוכים שהשימוש בהם גרם לפריצת המהפכה שחולל הוא עצמו [...]. אם בעבר גרם תוואי החשיבה המודרני להינתקות מן הדת, הרי שכעת הוא יוצר דת חדשה, אחרת, הפועלת לפי אותם כללים חשוכים של הדת הישנה". יהושע גרינברג, "חוסר היכולת לראות את האחר – והאחר זה אני", **כיוונים חדשים**, 10, תשס"ד, עמ' 214-215.

6. יש לציין כאן את תגובתה של האוצרת ומבקרת האומנות ציפורה לוריא ז"ל למאמרו של עפרת: "המאמר דוגמטי ודטרמיניסטי, מחיל ללא אבחנה את מושגי הימין האירופיים על הסצנה בארץ, וקובע בפסקנות: 'או ימין לאומי או אמנות טובה', והוא ממאמרי הנפל שניתנו מעט של עפרת" (שפרבר, **שוליים**, עמ' 22). דומה כי במילותיה "מושגי הימין האירופיים" מאתרת לוריא את שורשי תפיסתו של עפרת בניתוקן של היצירות מהקונטקסט המקומי, הלאומי-יהודי, בן אלפי השנים – ושתילתן בקונטקסט של ההתעוררות הלאומית המודרנית.

7. Pierre Bourdieu, *The field of cultural production*, Columbia University Press: 1993.

8. דרור אידר, "שומרי הסף: על ה'הדרה' והפוליטיזציה של האסתטי בשיח האמנות בישראל", **היחידה להיסטוריה ותיאוריה**, בצלאל, 10, 2008.

9. ג'אד נאמן, "המודרניזם: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", בתוך נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (עורכים), **מבטים פיקטיביים – על קולנוע ישראלי**, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998.

10. נורית גרץ, **סיפורת עברית חדשה ועיבודיה לקולנוע**, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993-1998.

- הישראלי", בתוך הספר **מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**, האוניברסיטה הפתוחה, 1998, עמ' 329.
20. רעיה מורג, "אחד משלנו? הגל הדתי בקולנוע הישראלי העכשווי", אתר האוניברסיטה העברית.
21. Merav Alush-Levron, "Creating a Significant Community: Religious Engagements in the Film Ha-Mashgihim (God's Neighbors)", *Israel Studies Review*, 2016.
22. נירית אנדרמן, "למה במדינה ימנית כמו ישראל אין קולנוע ימני?", **הארץ**, 4.4.2018.
23. וולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" (1938). בתוך בנימין, **מבחר כתבים ב': הרהורים**, תרגום דוד זינגר, תל אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 155-176.
24. Jean-Louis Baudry and Alan Williams, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, 28:2 (Winter, 1974-1975), pp. 39-47.
25. אריאל שוייצר, **הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים**, מצרפתית: ערגה הלר, תל-אביב: בבל, 2003, עמ' 165-167.
26. פרדריק ג'יימסון, **פוסטמודרניזם: או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**, מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג, 2001.
27. ז'אן-לוק קומולי וז'אן נרבוני, "קולנוע/אידיאולוגיה/ביקורת", בתוך ענת זנגר (עורכת), **מבוא לתיאוריות קולנועיות: מקראה**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2016, עמ' 216.
28. דוד שפרבר, "זמי לא בא? ימן ואמנות", אתר Artportal.
29. חווה אורטגה אי-גאסט, **מרד ההמונים**, מספרדית: יורם ברונובסקי, תל-אביב: זמורה ביתן מודן, תשל"ה, עמ' 27.
30. ר' יהודה הלוי, **ספר הכוזרי**, מערבית: יהודה אבן-תיבון, מאמר ה, אות כז.
- בסכסוך, וכך קהל רב התרחק ממנו. אך אין הרבה קשר בין הדימוי לבין העובדות. לצורך הדוגמה, שנת 2009 נתפסה כשנה מאוד טעונה מבחינה פוליטית בקולנוע, שכן סרטים כגון עג'מי ולבנון זכו בפרסים בינלאומיים ובתשומת לב רבה על ידי התקשורת המקומית. הקולנוע הישראלי מואשם בהטעיית הקהל הבינלאומי לחשוב שישאל מדינה אלימה, אשר מתייחסת בחוסר כבוד וחוסר רחמנות ליריביה המסכנים. עם זאת, כאשר מסתכלים על הסטטיסטיקה לא נותר אלא להתאכזב: מתוך 25 סרטים שנעשו ב-2009, רק שלושה (!) עסקו במלחמה ובסכסוך: לבנון, עג'מי וכלת הים. יתר הסרטים לא מתקרבים אפילו להצדיק את הדימוי שנוצר, ביניהם ניתן לזהות סרט אקשן (קירואט), קומדיה (סיפור גדול), קומדיה רומנטית (5 שעות מפריז), סרט מאפיה (כבוד), מותחן פסיכולוגי על רקע עולם המחשבים (פובידיליה), סרט כלא (הבודדים), דרמה פסיכולוגית (שבע דקות בגן עדן), סרט אנימציה (9.99), מלודרמת פשע חברתית בקהילה האתיופית (ורובל) ושלל דרמות משפחה ועוד. הסטטיסטיקה הזו חוזרת כל שנה, ובשנים האחרונות קשה אף יותר למצוא סרטי סכסוך. נראה כי במהלך השנים, הסרטים שמקבלים הכי הרבה תשומת לב הם דווקא סרטים שעוסקים בסכסוך, אף על פי שאינם מהווים את רוב העשייה, ואת מפני שהם מעוררים יותר מחלוקת ויותר דיון תקשורתי... אולי רק כ-5 אחוז מהסרטים המופקים בארץ הם למעשה סרטים העוסקים באופן ישיר בסכסוך, או מתייחסים אליו בצורה מהותית". פבלו אוטיץ, **רקוויאם לשלום**, תל-אביב: ספרא, 2017, עמ' 30-31.
14. יאיר רווה, מתוך הבלוג "סינמסקופ", 27.9.2013.
15. גדעון לוי, "השקף שבסרט בית לחם", **הארץ**, 6.10.2013.
16. שמוליק דובדבני, "בית לחם: יש מתיחות חיובית באזור", *ynet*, 29.9.13.
17. אורי קליין, "מופע שנות השמונים", **הארץ**, 7.7.2008.
18. ראו עבודת הדיסרטציה של דן חיוטין: "A Hidden Light: Judaism, Contemporary Israeli Film, and the Cinematic Experience", University of Pittsburgh: 2015.
19. רוני פרצ'ק, "מעבר לגדר: הרגש הדתי בקולנוע