

“ארץ מולדת”: ניתוח השתקפות מיתוס העלייה השנייה בסדרת הטלוויזיה

עידו רמתי*

מבוא

אתר אינטרנט ישראלי בשם “טלוויזיה” הוא פורום לחובבי סדרות טלוויזיה מן העבר המעוררות נוסטלגיה במשתתפים. הסדרה “ארץ מולדת” שימשה נושא לשרשרת הודעות ותגובות רבות הפורום, כגון הדוגמאות האלה:¹

אייל 72: העונה הראשונה, שעוסקת בתקופת השלטון העותומני, שודרה לראשונה בשנת הלימודים תשמ”ב (1981-1982) אותה שנת לימודים הוכרזה ע”י משרד החינוך כשנת “100 שנות התיישבות”, כלומר מאה שנים לעליה הראשונה. התוכנית הוכנה במיוחד לאירוע זה. כתלמיד בכיתה ה’ באותה שנה, אכן היה לנו מדי שבוע שיעור “ארץ מולדת” ואפילו ציון בתעודה.

winnetou: כמוך, גם אני זוכר היטב כיצד שולבה “ארץ מולדת” במסגרת הפרוייקט “100 שנות התיישבות”, יתרה מזו – בנוסף לשיעורים ולצפייה המודרכת בפרקי הסדרה, נערכו לנו במקביל טיולים מרתקים ברחבי הארץ [...] בכל אופן, היה זה פרוייקט חינוכי ממדרגה ראשונה וראוי לשבח. אני רוצה להאמין שמשרד החינוך יוזם פרוייקטים שכאלו מדי פעם גם עם הדורות הצעירים בהווה.

Nadav75: גם אני למדתי את הסדרה הזו. זה היה בכיתות ה’-ו’ (בשנים 7-86). המדהים הוא שלא שמרתי אף מחברת מכל שנותיי בבית הספר פרט למחברת “ארץ מולדת” (זה היה שם המקצוע, לא “מולדת” אלא “ארץ מולדת”) ולמחברת 100 שנה להולדת בן-גוריון, משנת 1986 לדעתי הסדרה הזו יכולה להיות משודרת גם היום ככלי חינוכי ללימוד ההיסטוריה של העם בארץ ישראל. בעיני זו אחת ההפקות המוצלחות ביותר של החינוכית.

מהו סוד קסמה של הסדרה “ארץ מולדת” שגורם לאנשים בני שלושים ואף יותר להיזכר בה בערגה שכזו? מה היה חלקה בעיצוב הזיכרון הקיבוצי של מי שלמדו היסטוריה בבית הספר במהלך שנות השמונים? ובהקשר ספציפי יותר: כיצד עיצבה הסדרה את זיכרון העלייה השנייה? כדי לענות על שאלות אלו אבודד תחילה את מקור כוחו של המבע הטלוויזיוני על הצופה, לאחר מכן אבדוק מה קורה כאשר הטלוויזיה פוגשת בהיסטוריה, ולבסוף אאפיין את עיצוב העבר כפי שהוא עולה משני פרקי הסדרה הנוגעים לתקופת העלייה השנייה.

* עידו רמתי הוא תלמיד לתואר שני בחוג לתקשורת. הוגש במקור בקורס: “נופי תרבות: מה יצרה העלייה השנייה”, בהדרכת ד”ר תמר הס.

¹ הציטוטים הועתקו כלשונם מן האתר טלוויזיה.נט, ראה:

<http://www.televizia.net/vb/showthread.php?s=95add3705eb73e83d4d5294e83fed49f&p=114778>

א. קולנוע וטלוויזיה: היחקרו שניהם יחד?

על ההבדלים הקיימים בין הקולנוע ובין הטלוויזיה נכתב רבות, וכיום נהוג לראות בהם שתי צורות מדיה שונות בתכלית. לפי תפיסתם השיפוטית של קולנוענים רבים (וחוקרי קולנוע שמחירים מחזיקים אחריהם) הקולנוע נעלה על הטלוויזיה. תיאוריות קולנועיות מתבססות פעמים רבות על הספקטקל הקולנועי ועל חווית הצפייה בקולנוע. לפי חלק מהגישות בתחום זה, מקור הכוח שיש לקולנוע על הצופים הוא "המבט החודר" (gaze) שהקולנוע מייצר אצלם: כמו בספרות כך גם בקולנוע הקהל "שבו" בידי היוצר.² חוויית הצפייה הטוטאלית בקולנוע מבנה הזדהות עם נקודת המבט של המצלמה, ומאפשרת חדירה של הצופה למתרחש על הבד. יחד עם זאת, בבסיס רעיון זה מונחת גם העובדה כי הצופים אינם יכולים לראות את מה שאינו מוצג להם. על כן בכוח הקולנוען ליצור מניפולציות שונות ובעזרתן, בין השאר, ליצור הזדהות של הצופים. נוסף על כך, הטוטאליות של הצפייה בנויה כך שרמת המחויבות של צופי הקולנוע לאקט הצפייה היא גבוהה. הצופים יושבים בחושך מוחלט במשך למעלה משעה וחצי, אינם מרעישים ואינם קמים ממקומם. הם בוהים לאורך זמן במסך גדול, שקרן אור המגיעה ממקור מוסתר מאחוריהם מקרינה עליו את הסרט, אך הצופים אינם מסתובבים אחורה.³ הדמויות המופיעות על המסך הן בדרך כלל גדולות בהרבה מהמציאות ומקנות לצופה תחושה שהמתרחש על המסך הוא מציאות מקבילה שהוא מציץ אליה ואף לוקח בה חלק. כל הגורמים הללו מבנים סוג צפייה במסך הנקרא "המבט החודר". סיטואציית הצפייה והמבט החודר הם שני גורמים מרכזיים המקנים לקולנוע את סוד קסמו ואת כוחו למשוך את הצופים.

לעומת הקולנוע, הצפייה בטלוויזיה נחשבת לחוויה שונה בתכלית. הקולנוע הוא מקום שהולכים אליו, ואילו הטלוויזיה מצויה כבר במרחב הביתי, ואין צורך להתכונן לחוויית הצפייה בה. ההליכה לקולנוע כרוכה בדרך כלל בבחירת הסרט מראש, לעומת השלטוט (zapping) הנהוג בטלוויזיה. המסך הקטן, האור בדירה, הפרעות מהסביבה הביתית (טלפון, שירותים, נוכחים אחרים בבית ועוד), כל אלו ועוד מבנים חוויית צפייה שונה מזו של הקולנוע. המבט כאן אינו חודר אלא בוהה ומרפרף. על כן הוא נקרא glance. עם זאת, גם חוקרי קולנוע לא יכחישו כי ישנן סדרות טלוויזיה שלמרות היעדר מבט חודר הן מצליחות למשוך את הצופה ולרתק אותו למסך. נוסף על כך, מיקום הטלוויזיה וגודלה נתפסו, בעיקר בידי חוקרי טלוויזיה, לא רק כחסרון אלא גם כיתרון: היא מביאה את העולם הגדול אל כל בית ובית, בכוחה להחדיר רעיונות חתרניים אל לב ליבה של ההגמוניה הבורגנית, והיא יכולה לשמש ככלי חינוכי המעודד את הדמוקרטיה.⁴

הבדלים אלו בין הקולנוע והטלוויזיה היו בסיס לתיאוריות שהעמיקו עוד יותר את ההבחנה בין הקולנוע לטלוויזיה, וכך התפתחו שני זרמי מחקר דומים אך שונים, החופפים רק בחלק ממאפייניהם. אולם לענייננו הדומה חשוב מן השונה, ובייחוד האופן שבו הן הטלוויזיה והן הקולנוע מסוגלים, בדומה לספרות, לברוא עולם סביב חוט עלילה, לייצר זיכרון ולהבנות תודעה של קהילה.

² המבט החודר מקביל כמובן לאקט של מציצנות. מציצנות זו נכפית על הצופה, אשר גם משתף איתה פעולה מרצון, והיא נחשבת למקור לעונג הקיים בחוויה הקולנועית.

³ בהקשר זה נתפסה לא אחת קרן האור "המסתורית", הבוקעת מאחור ממקור חשוך, כקולו של "האחר הגדול", וכנושאת מסר מאת אלוהים. בהתאם, כוח הקולנוע על צופיו הוקבל לכוח הדת על מאמיניה.

⁴ ראוי להזכיר את התנגדותו של דוד בן-גוריון להכנסת טכנולוגיית הטלוויזיה לישראל. כידוע, את התנגדותו הכניע "הטיעון החינוכי", ואכן שידורי הטלוויזיה החינוכית (הלימודית) קדמו בישראל לשידורי הטלוויזיה הכלליים.

ב. הקהילה

תודעת הקהילה, בייחוד "הקהילה" המודרנית (זו שלאחר הגדרתו של אנדרסון), מתעצבת בעיקר בזכות חבריה המדמיינים את עצם קיומה. כמו הקהילה בתקופות הטרומ-מודרניות, חברי הקהילה המודרנית מגדירים אותה על ידי גבולותיה ועל ידי מה ומי שנדחק מחוץ לגבולות אלה. אולם אחד השינויים הדרמטיים שחלו בהגדרות הקהילה בעת המודרנית – ובעיקר בידי הטכנולוגיה המייצגת תקופה זו – הוא פרישה מחדש של גבולות הקהילה וארגונם בדמיון הקולקטיבי (אנדרסון, 1999). בעקבות ארנסט רנאן, לוסט ולנסי הדגישה את חשיבות השכחה, לצד חשיבות הזיכרון הקולקטיבי, לבניית קהילה ולהתמודדות הקהילה עם עברה (ולנסי, 1996). הזיכרונות אשר נדחקים, מודרים, מעוותים ומסולפים, ובייחוד אלו שנמחקים כליל, תורמים לא פחות מהזיכרונות הקאנוניים של הזיכרון הקולקטיבי להתמודדות הקהילה עם עברה.

אחד המקרים המנכיחים תחושה זו הוא המקרה הישראלי: בעשורים הראשונים לשידורי הטלוויזיה בישראל, במציאות של ערוץ שידור אחד ויחיד, הטלוויזיה החליפה את "מדורת השבט" המסורתית. בהיעדר תחרות הטלוויזיה בישראל הצליחה לרכז סביבה מדי ערב בערבו את מרבית שכבות האוכלוסייה שרק חיכו למוצא פיו של הקריין. וכך הטלוויזיה יצרה את גבולותיה של הקהילה ויצקה תוכן לתוך הגבולות הללו: היא הראתה מה "נכון" ומה "אינו נכון", מהו "ישראלי" ומה "אינו ישראלי". אולם שלא כמו במדורת השבט המסורתית, לא כולם היו שווים בייצוג שעל המרקע, גם אם היו שווים בממדי הצריכה של השידורים. כך נוצר פער בין צרכני "תוכן" הקהילה וערכיה, ובין מי שנחשבו לבניה הראויים לייצוג. פער זה, שהיה קיים כבר בזמן שידור "ארץ מולדת", יכול להקשות על הגדרת קהילת התלמידים הישראליים שהסדרה פנתה אליה. בבעיה זו אדון בפרק הסיכום.

ג. קולנוע, טלוויזיה וזיכרון

על יסוד ההבנה שלטלוויזיה תפקיד מרכזי בהבניית הקהילה המדומיינת ושרטוט גבולותיה, ניתח אנטון קייס דימויים של מלחמת העולם השנייה ושל השואה כפי שהם ניבטים משתי סדרות טלוויזיה ומשלושה סרטים בנושא. הוא הראה במאמרו כיצד "הדימויים המוצגים בקולנוע ועל מרקעי הטלוויזיה משתלטים על החוויה האישית הייחודית" וכיצד "הטכנולוגיה מחברת את הזיכרון". לדעת קייס, "סרטים היסטוריים מפרשים לציבור הרחב את ההיסטוריה הלאומית ואגב כך מייצרים מארגנים ובמידה רבה אף מאחדים את הזיכרון הקולקטיבי".⁵ השפעה כזו של הקולנוע והטלוויזיה היא בלתי נמנעת, בעיקר משום שההיגיון הקולנועי הפועל בשתי צורות המדיה הללו הוא היגיון נרטיבי הדורש מסגרת מארגנת אחת, קוהרנטית ומסודרת.⁶

כבר לאחר מלחמת העולם השנייה, ובהשפעתה, נחשב כוחם התעמולתי של התקשורת בכלל ושל הקולנוע בפרט לחובק-כול ובעל יכולת השפעה על ההמונים. כוח רב-עוצמה זה נתפס כבעל פוטנציאל משחית, אך חוקרי התקשורת נדרשו גם לפוטנציאל החיובי הטמון בו. ניתן לומר כי הפחד מפני

⁵ קייס, אנטון. "היסטוריה וקולנוע: זיכרון ציבורי בעידן התקשורת האלקטרונית". זמנים, 40–39, 1991. ע' 28.

⁶ הקולנוע והטלוויזיה, כל מדיום בדרכו, שאבו עיקרון מארגן זה מן הספרות.

הטכנולוגיות החדשות נבע גם מאובדן תחושת הכוח ההגמוני של האליטות, אובדן שהיה תוצאה של זמינותם הרבה של הדימויים המופצים בידי התקשורת. כפי שקייס מתאר זאת:

"הזיכרון בעידן השעתוק וההפצה האלקטרוניים היה לזיכרון קולקטיבי; הטכנולוגיה חִבְּרָתָה את הזיכרון. נראה, שהגישה הקלה לדימויים של העבר, עשתה את ההיסטוריה עניין עממי, הגם שהשליטה על הזיכרון העממי עברה לידי מי שמייצרים את הדימויים. אין להתפלא אפוא, שניטש מאבק על הייצור והניהול של הזיכרון הציבורי ועל השליטה בו."⁷

בעידן שבו עלה קרנו של הדימוי והוא הפך למרכזי אף יותר מן המדומה, מי ששולט בדימויים הוא זה אשר שולט גם בהיסטוריה ובעצם במציאות כולה. בהתאם, השתרשה ההבנה כי המציאות אינה קיימת באופן בלתי תלוי, אלא מיוצרת בכל רגע ורגע על ידי מי שמייצרים את הדימויים.⁸

וכן, לדעת קייס, בדומה לספרות "הסרטים העוסקים בהיסטוריה מציגים איזון דינאמי וטעון-מתחים בין שתי נקודות התייחסות: מצד אחד, הם פונים לידע או לזיכרון ההיסטורי של הצופה [...] מצד אחר, הם נוטלים לעצמם חירות בהתייחסות לעובדות ההיסטוריות בשם היצירתיות של מספר הסיפורים". וכן, בדומה לספרות, "סרטים היסטוריים [...] משחקים באמביוולנציות, באסוציאציות ובזהויות, והם נוטים למחוק את המרחק ההיסטורי". אך בשונה מן הספרות "בדיוק מפני שהסרט ההיסטורי מציג את העבר כהווה טהור (בסרטים אין זמן עבר), כושרו ליצור בצופים תחושת מעורבות גדול לאין ערוך מזה של הרומן ההיסטורי". קייס חושש כי האירוע ההיסטורי יעומעם "ואת מקומו תתפוס הסימולציה שלו – הצגתו הקולנועית".⁹

כאשר קייס פנה לבדוק את מקומן של סדרות טלוויזיה היסטוריות העוסקות בשואה, הוא מצא שהן עזרו להתמודד עם מראת ההיסטוריה במקום להתמודד עם הפצע עצמו (שם). גם בקרב הגישות הלאקאניאניות לחקר הקולנוע והטלוויזיה יש מקום מרכזי בתפיסת המסך כמראה. כאשר מסך הקולנוע משמש כמראה (המייצרת כידוע את "שלב המראה" בתיאורית ההתפתחות של לאקאן), הוא מחבר את צופיו אל אחד מהשלבנים הראשוניים של התפתחות הסובייקט. שלב זה "נקי" יותר מתסביכים, ובעיקר מתסביך האשמה שהחברה הגרמנית מתוארת לא אחת כנגועה בו.¹⁰

אולם בחזרה זו אל העבר ובשכפול הדימויים במסך-מראה מצוי גם פרדוקס הקשור בעולם הדימויים שהסרטים ההיסטוריים מייצרים: "זוהי כמובן חידת החידות של הצגת ההיסטורי בקולנוע: כיצד לפרוץ את מעגל המחזור של הדימויים, שאין הם אלא רפליקות של דימויים קודמים. רק משזיהה הצופה את ההיסטורי מאחורי הדימוי הקולנועי כדימוי שלו, דימוי שהוא כבר ידע בעבר, רק אז יכול הסרט להיות מסווג כסרט היסטורי". פרדוקס זה מניב בעיה מוסרית כאשר "כמות הדימויים המועברים היום על-ידי אמצעי התקשורת המודרניים, מטשטשת את הקשר בין הזיכרון הציבורי לבין הניסיון האישי. הסכנה היא, שהעבר יהיה למאגר גדל והולך של דימויים, שאפשר לחזור אליו בנקל, אך הוא כבר אינו מעוגן במקום או בזמן. זהו עבר, שבלחיצת כפתור בשלט-רחוק נעשה נוכחות של

⁷ קייס, שם, ע' 28.

⁸ הוגה הדעות שנחשב לקיצוני ביותר בתפיסה זו הוא ז'אן בודריאר, שמושגי הסימולקרה וה"היפר-מציאות" שטבע מסבירים את המציאות כביטוי של הדימויים שלה ולא להיפך.

⁹ קייס, שם, ע' 31. להבדיל מקייס, בודריאר אינו חושש מפני המצב הסימולקרי, בעיקר משום שזהו לדעתו המצב הקיים ולא מצב עתידי, ומשום שלדעתו אין מנוס מפני מצב קיים זה.

¹⁰ אפשר לשאול שאלה נוספת על "מהלך" זה, כאשר הוא מתבצע בטלוויזיה: עד כמה הטיפול שנעשה אכן היה משמעותי לקהילה, ועד כמה התסביכים "הוחלקו" לאחר טיפול שטחי בהם רק כדי לצאת ידי חובה?

קבע". אם נצרף להכרות אלו את ההבנה שבידי השולטים בדימויים מצוי כוח אדיר, יתברר שעבר המופקע מההיסטוריה יכול לעבור מניפולציות והטיות רבות לפי רצון השולטים בו.¹¹

בעיה מוסרית נוספת שקיים הצביע עליה היא שההיסטוריה מהווה פעמים רבות רק רקע לסיפור אחר שהבמאי מבקש לספר: "הפאשיזם בסרטים אלה מוקטן בדרך כלל לכדי רקע צבעוני לסצנות האהבה: הוא נעשה טריוויאלי, ולמעשה היותו תפאורה בלבד, הוא נבלע בתוך תעשיית הבידור" (שם, עמ' 31). גם כאן מנותק הסיפור הקולנועי מהסיפור ההיסטורי, והקשר ביניהם מתהפך: במקום שהסיפור ההיסטורי יהיה הבסיס המוצק של הסיפור הקולנועי, או שלפחות יתנהל לצידו, הרי הוא הופך להיות כלי שרת בידי הקולנוע, שברצותו מגייס את הכלי ההיסטורי וברצותו מתעלם ממנו.

למול זאת קיים הראה כיצד שלושה סרטים שונים התמודדו עם בעיות ייצוג אלו בהצלחה. אחד מהם הוא "שואה" (1986) של קלוד לנצמן, אשר "ללא חזרה על אותם דימויים עצמם הוא מתבסס על כוח הזיכרון האישי ועל אי-אמצעיותה של ההיסטוריה הנמסרת בעל-פה". על השפה הקולנועית המיוחדת של סרט זה, וכן על התמודדותו של לנצמן עם חוסר היכולת לייצג את השואה, נכתב רבות. כפי שקיים מציג זאת: "לנצמן יודע שהזווה מתעמעמת כשמנסים לצקת אותה לתוך תבניות של סיפורת" (שם), ועל כן הסרט אינו משתמש בשחזורים עלילתיים או בלוקיישנים (Location) ותפאורה, אלא חוזר אל המקומות שהשואה התרחשה בהם, כפי שהם נראו בזמן הכנת הסרט. הסרט אינו נכנע לפרדוקס הייצוג המתואר לעיל, אלא בוחר בשפה קולנועית שמצליחה לקשור קשר מורכב וייחודי בין העבר לייצוגו בקולנוע ולהווה.¹²

בפרק הבא יוצעו כלים לניתוח שני פרקים מתוך הסדרה "ארץ מולדת". ניתוח הפרקים יבדוק כיצד התמודדו יוצרי הסדרה עם פרדוקס הייצוג שהציג קיים ועם סוגיית הבניית המיתוס של העלייה השנייה על גבי המסך.

"ארץ מולדת": כלים לניתוח הפרקים

א. תמונת עבר: מחקר נוסף שבדק באופן מקיף את סוגיית עיצוב הזיכרון הוא מחקרה של זהר שביט על "בניית תמונת העבר ב'סיפור' הגרמני לילדים" אחת מנקודות המוצא של שביט היא ש"ההנחה שתמונת העבר היא תוצר של עיבוד מניפולטיבי (לא במובן הערכי) של 'חומר היסטורי' ונועדה לשרת אינטרסים לאומיים פוליטיים, חברתיים ופרטיים, מקובלת היום על רוב החוקרים, והיא בגדר הנחה בנאלית כמעט".¹³ לפי תיאורה של שביט "תמונת העבר של קבוצה אינה נוצרת באופן מקרי, סטיכי או סתמי. תמונת העבר היא תמיד תוצר של ארגון 'החומר היסטורי' הזמין ושל בנייתו בהתערבות פעילה, מתוכננת ומבוקרת, שכוונתה לשרת אינטרסים שונים של הקבוצה. והחומר הוא זמין מפני שהקבוצה מסוימת מעוניינת לעשותו לכזה, ופועלת לשם כך בצינורות שונים ובאמצעות סוכני

¹¹ קיים, שם, עמ' 33-34.

¹² קיים, שם, ע' 34.

¹³ שביט, זהר. עבר בלא צל: בניית תמונת העבר ב"סיפור" הגרמני לילדים. תל-אביב: עם עובד 1999. ע' 91.

תרבות שונים".¹⁴ תיאור זה של תמונת עבר, הכולל בתוכו גם את הקונטקסט שבו זיכרון העבר מיוצר, יכול להתאים גם לבדיקת סדרות טלוויזיה העוסקות בחומרים היסטוריים.

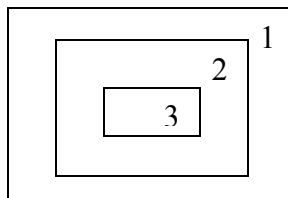
סדרת טלוויזיה יכולה להיות סוכן תרבות כמו זה המתואר לעיל, ואפקט השפעתה מתעצם עוד יותר אם היא נלמדת כחלק מתוכנית הלימודים. כאמור, הטלוויזיה בישראל נחשבה לכלי חינוכי עוד לפני שהייתה לכלי בידורי בפועל. שידורי הטלוויזיה החינוכית הקדימו את שידורי הטלוויזיה הכלליים בכמה שנים, ואף שמרו על מקומם המרכזי כיצרון תרבות במשך שנים רבות לאחר מכן. על כן אין להתפלא אפוא על השאיפה ליצור תוכנית טלוויזיה מיוחדת אשר תלווה את שיעורי הציונות במסגרת מאה שנים לפרויקט הציוני. בפרק הבא אשתמש במושג "תמונת עבר" כדי להעמיד מסגרת מארגנת לניתוח פרקי הסדרה "ארץ מולדת".

יש לציין כי למושג "תמונת עבר" אין הגדרה אחת חותכת, ומשום ששימש חוקרים שונים באופנים שונים הוא נותר כללי ומעורפל גם "מפני שהוא מתייחס למבנה העולה מבנק המאגרים האמורפיים מטבעם שבהם רואים הקבוצה והפרט בתוכה את ההיסטוריה שלהם".¹⁵ המושג גמיש ביותר ואפשר להתאימו לא רק לתקופה שמשמשים בה אלא גם למשתמש ולמושא מחקרו. הבחירה בו יכולה אפוא להניב אפשרויות פרשניות שונות, אך בעבודה זו אשתמש רק באחת מהן.

זאת ועוד, תמונת העבר כפי שהיא מעוצבת בסדרה – שנתמכה בידי חוקרים שונים ועוצבה בידי תסריטאים ובימאית – מעידה על בחינת העלייה השנייה באופן מסוים. יותר משהיא מעידה על בני העלייה השנייה עצמם, היא מעידה על האופן שבו הם ופרשנותם לפרויקט הציוני נתפסו בראשית שנות השמונים בעיני הממסד (שבמקרה זה מייצגים אותו משרד החינוך, רשות השידור והטלוויזיה החינוכית, כותבי מערך הלימודים והיועצים ההיסטוריים). כדי להבין את האופן שבו התעצבה תמונת העבר, כפי שהיא משתקפת ב"ארץ מולדת", יש להשלים אפוא את ניתוח הקשר של יצירת הסדרה בניתוח הסדרה עצמה.

ב. ניתוח לאורך וניתוח לרוחב: בהשראת מחקרה של שביט אגדיר לצורך ניתוח הסדרה שלושה קריטריונים של "ניתוח לאורך" וארבעה קריטריונים של "ניתוח לרוחב". "הניתוח לאורך" מתייחס לאפיון המבנה הנרטיבי הבסיסי של הסדרה כולה, ואילו "הניתוח לרוחב" הוא ניתוח הממוקד בפרטי הפרקים הנידונים.

שלושת הקריטריונים של הניתוח לאורך מבנים כאמור את השלד העלילתי החוזר לכל אורך הסדרה והם מסגרת משולשת של תמונת העבר בדוגמת התרשים הבא:



1. **מישור הקונטקסט:** הקונטקסט הוא "החיים האמיתיים", המציאות שמחוץ לסדרה אשר משפיעה על תוכנה ועל אופן קליטתה בידי הצופים. הקונטקסט כולל הן את לימודי ההיסטוריה בכיתה

¹⁴ שביט, שם, ע' 93.

¹⁵ שביט, שם, ע' 95.

בעזרת קלטות הווידיאו וחוברות הלימוד (במסגרת הפרויקט "מאה שנות ציונות" של משרד החינוך) והן את ההקשר החברתי-פוליטי של ראשית שנות השמונים בישראל. ניתוחו של מישור זה גם חופף באופן חלקי את הדיון שלעיל בעיצוב תמונת העבר ואת שאלת הגדרת קהילת הצופים.

2. **מישור הפסוודו-מציאות:** אחד העקרונות המארגנים של הסדרה הוא התרחשותה בשני מישורי מציאות שונים: מישור העלילה הפנימית של כל פרק (מישור 3) ומישור העלילה הארוכה המתפרשת על כל פרקי הסדרה (מישור 2). במסגרת עלילתית זו השחקנים מגלמים בעיקר את עצמם: שחקנים המשתתפים בסדרה על הציונות. שחקנים אלו חיים במדינת ישראל בשנות השמונים, והדבר בא לידי ביטוי בכמה אופנים. אחד מהם הוא אופן התבטאותם של השחקנים בחלקי הפרקים הנוגעים למישור זה. כאשר סיפור העלילה של כל פרק (מישור 3) "נשבר" על ידי מישור זה, ישנה עצירה במשך העלילה, והשחקנים חוזרים להיות הם עצמם (ולא הדמויות שהם מייצגים במישור 3). עצירות כאלה כוללות בדרך כלל הצגה של דילמות הנוגעות לייצוג העלילה (לדוגמה: "מה להביא לסצנה הבאה?" בפרק "להיות פועל בארץ ישראל") או של הערות המנתחות את מה שאירע במישור 3 (לדוגמה: "הם באמת חרשו את הארץ מהצפון ועד הדרום" בהתייחס לפועלים באותו פרק). במישור זה הדיבור מתאפיין בשימוש נרחב בסלנג ישראלי, אך עם זאת כמעט כל משפט הוא אינפורמטיבי ומקדם את העלילה (ועל כן אינו באמת ספונטאני).¹⁶ ראוי לציין שבפרק הראשון של הסדרה (שאינו מנותח בעבודה זו) מוצגים השחקנים בשמותיהם האמיתיים: איציק (וינגרטן), מוטי (בהרב) וכדומה. לכאורה ישנה כאן שבירה של התנאים הבסיסיים למימזיס שלפיהם השחקן אינו חושף את עצמו אלא מציג מישהו אחר, דמות שהוא לובש את זהותה עליו. אבל בסדרה זו נחתם מראש חוזה אחר עם הצופים. כבר מהפרק הראשון מתברר כי השחקנים ישחקו כמה דמויות, לרבות את תפקיד עצמם בתור שחקנים בסדרה.¹⁷ דוגמה לטקסט מתוך הפרק הראשון תבהיר את אופיו של "חוזה" הסדרה עם צופיה:

מה בדיק אמרו לכם בטלפון? [...] לי אמרו שפה עושים סדרה על ההיסטוריה של ארץ ישראל. עכשיו,

אני שחקנית, אני לא מורה להיסטוריה, אז אני חושבת שאני פשוט אלך הביתה.

דברים אלו, שאומרת השחקנית טלי לוברני, מגדירים את מהות הסדרה במשפט וגם מסירים מעל הסדרה את ה"כבדות" האופיינית לשיעורי ההיסטוריה. כך מבקשים יוצרי הסדרה לזכות באמון התלמידים הצופים.

3. **מישור העלילה:** לכל פרק יש נושא היסטורי משלו. שני הפרקים הנידונים עוסקים בייצוגה של העלייה השנייה, והם מבקשים לדחוס בכל פרק כמה שיותר ייצוגים של מיתוס העלייה השנייה. מיתוסים אלו מסופרים דרך עלילה שניתן להבינה במסגרת של עלילת-על דוגמת "סיפור מסע" או "סיפור חניכה". מישור זה מעוצב באופן היסטורי, והוא "נשבר" לעיתים בידי מישור 2 כדי לתת אתנחתא פרשנית או כדי לקשר בין המציאות הישראלית ובין המציאות של העלייה השנייה.

¹⁶ בדוגמה שהובאה לעיל ("מה להביא לסצנה הבאה?") התשובה היא: "תביאי כוסות ספלים וכינין". גם שאלה זו, שהיא לכאורה חיצונית לעלילה, מקשרת אפוא בין מישור 2 ובין המשך הפרק (במישור 3), שהכינין אכן מוצג בו כ"מעדן היום".

¹⁷ לעיצוב מציאות זה יש פוטנציאל מעגלי שאפשר לפרשו בעזרת תיאוריות פוסט-מודרניות העוסקות בגישת ה"שימה בתהום" (mise en abyme), וכך להדגיש את תרומתו ליצירת אשליית הזמן בסדרה ולשבירתה. עם זאת, מפאת קוצר היריעה לא אוכל להרחיב רעיון זה, כשם שלא אדון בכל האופציות הפרשניות העולות מניתוח הסדרה.

בשני הפרקים שנתחו חל מעבר תמידי בין שלושת המישורים. המעבר ממישור 2 למישור 3 מתרחש בעיקר בצמתים עלילתיים שבהם יוצרי הסדרה רוצים למסור מידע או להדגיש יסודות שהדמויות במישור העלילה אינן יכולות להדגיש בעצמן. כך יכולים להישמע גם קולות ומחשבות שאולי עברו בראשי התלמידים. לדוגמה, בפתיחת הפרק "הנועזים", המספר על השומרים העבריים, השחקנית טלי אומרת: "תראי איך הם היו לבושים, כמו ערבים!". סוג נוסף של חציית המישורים מתרחש כאשר מופיעות בסדרה תמונות מחיי היומיום הישראליים שהמתרחש בהן נוגע למישור 3, כגון תמונות הבודרים הערביים בפרק "הנועזים". השוטים (Shot) צולמו בישראל של שנות השמונים, והאנשים המצולמים לובשים לבוש מודרני (ולא ערבי מסורתי), אך הם מוצגים בתוך סיקוונס (Sequence) שיוצר את התחושה כאילו הם חלק ממישור 3 (תקופת העלייה השנייה). יתרה מזאת, הבודרים אינם שחקנים ועל כן אינם משתייכים למישור 2, לפחות לא באופן מוצהר.¹⁸ כמו כן תפקידה של חוברת העבודה שחולקה בכיתה הוא לקשר את הפרק הנצפה לקונטקסט היסטורי ולמצב אותו על ציר הזמן.

הניתוח לרוחב מבוסס על ארבעה קריטריונים:

1. **מיזנסצנה** (Mise-en-scène): המיזנסצנה כוללת את המרחב המתואר בדיאגזיס הטלוויזיוני, כלומר כל מה שנכלל במסגרת המסך: הלוקיישן, החפצים ואופן עיצובם, מיצוב הדמויות בתוך הפריים וכדומה.
2. **המבע הקולנועי**: המבע הקולנועי הוא התחביר של השפה הקולנועית, והוא כולל את אבני הבניין ואת מה שמחבר ביניהן – הפריימים, השוטים (המורכבים מכמה פריימים), הסיקוונס (המורכב מכמה שוטים) והסצנות. כמו כן כולל המבע הקולנועי את מה שמעצב את התחביר הזה: העריכה, זוויות הצילום והתאורה, תנועות המצלמה, הסאונד וכן הלאה.
3. **מלל**: המלל הוא אמנם חלק מהסאונד (שהוא חלק מהמבע הקולנועי), אולם בעבודה זו ניתן דגש לדברים הנאמרים במסגרת הפרקים, ועל כן אפשר לראות בניתוחם קריטריון בפני עצמו.
4. **סמלים**: בקטגוריה זו ינותח הרובד הסמלי של הפרקים, אופן עיצובם וכן תשוער הסיבה להעדפתם על פני סמלים אחרים. הרשת הסמלית בכל פרק היא מפתח פרשני להבנת הפרק כולו.

ניתוח הפרקים

א. "הנועזים": זהו הפרק השני בסדרה, והראשון שעוסק בעלייה השנייה. נושאו ההיסטורי של הפרק הוא השמירה היהודית במושבות בפלשתינה של תחילת המאה ה-20. כבר בשם הפרק ניתן לזהות את נקיטת העמדה של יוצרי הסדרה כלפי המיתוס שהם מבקשים לספר. במבט ראשון נראה שהפרק אכן מאדיר את דמותם של השומרים שהיו חלק מאגודות השמירה, אולם לפי הניתוח המוצע להלן היחס מורכב יותר מן הניכר משמו של הפרק.

¹⁸ אופיו של מישור 2 הוא בדרך כלל מוצהר ואף מובלט.

[1] "מעטים מעטים, אבל עד היום מרגישים את ההשפעה שלהם"

על רקע שיר הפתיחה הקבוע של התוכנית,¹⁹ נראות תמונות שומרים המתחלפות בסיקוונס, ולאחר שהמצלמה משתהה על התמונה האחרונה, הפריים "נפתח" ומתגלה שהתמונות הן חלק מתצוגה במוזיאון. הצופים בתצוגה הם שחקני הסדרה, וכך הצופים בסדרה מבינים שהם צופים במישור 2. סצנה זו היא מבוא לפרק, ונמסרות בה לא מעט עובדות על השומרים: הקפדתם על פרטי לבושם ("תראי איך הם היו לבושים, כמו ערבים"), המצב ששרר בארץ לפני בואם ("אמנם היו כבר שומרים יהודים קודם לכן אבל הם לא היו מאורגנים"), האידיאלים שדגלו בהם ועוד. עובדות אלו יוצגו גם במישור 3 על דרך השחזור ההיסטורי. המעבר ממישור 2 למישור 3 מתבצע בפרק זה כאשר לפריים נכנס ברעש של יריות פרש על סוס, שהוא השחקן דליק ווליניץ, הלבוש בדמות השומר יגאל (אחת הדמויות שיגלם בהמשך במישור 3) ואף מדבר כמותו ("ב'בית" דגושה, והדבר יתורץ במהלך הפרק). הסצנה הבאה כבר מתרחשת כולה במישור 3: המצלמה עוברת על פני שדות וכרמים (בניגוד לסצנה הקודמת, שצולמה במוזיאון ועל רקע הרי הגליל), ועל המסך מופיעה הכתובית "רחובות". מרגע זה ואילך ימשיך הפרק במישור 3, ויתחיל סיפור חניכתו של השומר החדש – חיימק'ה. סיפור חניכותו כשומר חדש וקבלתו לאגודה (לא ברור אם "בר גיורא" או "השומר") מקביל לסיפור מסעו מרחובות אל מושבות הגליל.

בהקשר זה מעניין לבדוק את התירוץ העלילתי שניתן למעברו של חיימק'ה מרחובות למסחה. בסצנה זו נראים שני השומרים, חיימק'ה הטירון ובן-ציון למוד הקרבות, כשהם שומרים על כרם ענבים, עבודה שנתפסת (ואף נראית) קלה ונוחה. הם מוצאים זמן לשיחה שבן-ציון חוזר ומדגיש בה עד כמה היה מעדיף לשמור בגליל. לדעתו השמירה שם "אמיתית", והפועלים הם פועלים ולא "אינטליגנטים" (כמו שהוא מכנה את אנשי רחובות). חיימק'ה משיב לו שכאן "הנערות? עסיס ענבים!". דימוי זה, אשר קושר בין הנשים ובין הענבים והיין, הוא לדעתי המפתח להבנת הסצנה ואולי אף להבנת הפרק כולו. אולם תחילה יש לתאר את המשך סיפור העלילה.

לאחר טיעונו של בן-ציון, ולאחר שהם מתנסים בהברחת גונבות הענבים הערביות בסיום הסצנה, מחליט חיימק'ה ללכת לגליל ולנסות שם את מזלו במציאת עבודה כשומר. בדרכו לצריף השומרים במסחה הוא פוגש במי שיכול להיות מזוהה כאיש העלייה הראשונה (שמגלם אלי גורנשטיין) אשר מבקש להניאו מלהיות שומר, ואף מציע לו עבודה "אמיתית" בתור פועל אצלו. אחד מטיעונו הוא שאם גונבים מהאיכרים, השומרים צריכים לשלם מכיסם, ועל כן השמירה אינה עבודה משתלמת. נראה שהדברים אינם עושים רושם על חיימק'ה, והוא מתעקש להמשיך בדרכו. הוא מגיע אל צריף השומרים ומוצא אותם שרועים בבטלת צהריים: האחד מנגן, השני עומד עמידת ראש, השלישי מנקה את נשקו. בטלתם עומדת בניגוד חריף לשוט הקודם, שסיים את סצנת המפגש עם איש העלייה הראשונה כשהוא עובד עבודת אדמה קשה, ניגוד שמהדהדים בו דבריו בדבר העבודה "האמיתית".

¹⁹ השיר שנבחר ללוות את הסדרה היה "הו ארצי מולדתי" מאת שאול טשרנחובסקי בלחן של נעמי שמר.

בצריף השומרים חיימק'ה מציג את עצמו וזוכה לקבלת פנים לגלגנית מצד השומרים הוותיקים. כולם, פרט לשומרת היחידה – שרה. יגאל עוקץ אותה על כך, וקורא לה "שרה המרחמת". לאחר שיבחנו אותו בחינה ראשונית בעיניהם, ועל סמך מכתב ההמלצה שנתן בן-ציון בידון, יטילו השומרים הוותיקים על חיימק'ה את משימת השמירה הראשונה שלו. שבמהרה יתברר שהיא מבחן אומץ ויכולת, משום שהם בעצמם יתקפו אותו לנסותו. טקס חניכה זה, שחיימק'ה יעבור בהצלחה, יכניס אותו אל האגודה באופן זמני עד שכלל חברי האגודה בגליל ייפגשו ויחליטו בעניינו. הדבר מתרחש בסצנה הבאה, לאחר שהוא מצטרף לשומרים היוצאים להשבת העדר הגנוב בסג'רה, וזאת למרות הוראה מופרשת של מנהיג השומרים שיישאר מאחור. סצנת קבלתו לאגודה מתרחשת באופן די מפתיע דווקא במאהל הבדואי שהשומרים הוזמנו אליו כדי להשתתף בטקס הסולחה בינם ובין החמולה הבדואית.

[2] "מניה זה סיפור אחר לגמרי"

כדי להבין את הדימויים העיקריים בפרק זה ולבנות דרכם את תמונת העבר של השומרים, אבקש להתמקד בעיקר בסוגיית המגדר שעולה בכל סצנה בפרק, גם אם נדמה בצפייה ראשונה שהיא שולית לכאורה. בפרק מופיעות כמה דמויות של נשים. הראשונה היא הדמות הנשית שמביאה שתייה לשומרים ברחובות, דמות זו נותרת אנונימית מכיוון שאין לה תפקיד עצמאי; תפקידה העיקרי הוא להעלות בפי חיימק'ה את דימוי עסיס הענבים הנזכר לעיל. הדמויות הבאות, לפי סדר ההופעה, הן דמויות הנשים הערביות שגונבות את הענבים. הן נראות אך ורק מגבן, לבושות לבוש ערבי מסורתי, ובן-ציון מתלונן בזלזול על כך שעליו לרדוף אחרי נשים שגונבות ענבים ברחובות במקום לרדוף אחרי "פושעים אמיתיים" בגליל. בהמשך הפרק מופיעה אישה בדואית הנראית לרגע קצר בתחילת השוט המכונן את סצנת הסולחה, לבושה בלבוש מסורתי ועוסקת בהכנת המאכלים שיוגשו לאורחים במאהל. אך הדמות הנשית המרכזית של הפרק היא שרה השומרת, שרוצה לצאת למרדפים ביחד עם שאר השומרים אך נדחית על ידם. כשהיא שואלת "מדוע מניה שוחט כן, ואני לא?", יגאל עונה לה: "מניה שוחט זה סיפור אחר לגמרי. מניה זאת רבולוציונרית אמיתית – רואה צאר רוסי, מיד הורגת אותו". כאמור הם קוראים לה "שרה המרחמת" משום היא אינה עוקצת את השומר החדש שהגיע לא מכבר.

הן דמויות הנשים והן הסמלים הנשיים מונגדים לאורך כל הפרק לדמויות ולסמלים הגבריים. לדוגמה, בואה של הדמות הנשית הראשונה, זו שמשוים אותה לעסיס הענבים, צמוד מבחינת המבע הקולנועי לסוף הסצנה הקודמת. הסצנה מסתיימת עם התרברבותו של יגאל/דליק על הסוס. הסוס מסמל הן את הסטאטוס של יגאל כבעל בעמיו והן את אוננו הרב כמי שיכול להכניע את הסוס.²⁰ כאלו הם גם סמלי הסטאטוס האחרים שעל גופו של יגאל: השפם, הנשק, דיברו המתובל בערבית – כל אלו מסמנים שהוא שומר "אמיתי". כך מועמדים השומרים בדיכוטומיה לנשות רחובות המשוות לעסיס ענבים. הנשים, גם כשהן בנותיהם של "האינטליגנטים", מסונפות אל הטבע ומושוות לו. האישה תומכת בשומרים (מביאה להם את השתייה), ותפקידה להיות מתוקה כמו הענבים. עם זאת, היא

²⁰ ניתן כמובן גם לומר כי הסוס הוא הד לסמל עתיק היומין של האישה היצרית והפראית, זו שהגבר צריך להכניעה בכדי להיחשב "גבר".

נושאת בחובה גם פוטנציאל מסוכן: מי שיישאר קרוב מדי לענבים סופו להשתכר מהיין, ולהתנוון כשומר "סוג ב" ברחובות המשמימה.

המבע הקולנועי תומך בפרשנות זו גם בתיאור הנשים הערביות שבהמשך הסצנה. הן אינן זוכות לסובייקטיביזציה, משום שהן נראות רק מהגב במהלך מנוסתן. כמו השועל בשיר-השירים הן מחבלות בכרמים. גם הן קרובות לטבע וגם הן יכולות "לשגע" את "הגבר האמיתי", שכל רצונו עלי אדמות לרדוף אחרי "פושעים אמיתיים" (ולהחליף את המקל והמשרוקית ברובה).²¹

במאמרו על "אלטנוילנד" של הרצל ניתח גלזמן בין השאר גם את עיצוב דמותה של האישה הערבייה אל מול עיצוב האישה היהודייה (גלזמן, 1997). לדבריו, נוכחותה של האישה הערבייה מצומצמת ליד בלבד (היא מנופפת בידה לשלום לשיירה היוצאת מביתה), היא רואה ואינה נראית והיא אינה נתפסת כלל כסובייקט. לעומת זאת, האישה היהודייה מעוצבת כאקטיבית, קולה נשמע כשהיא מברכת את אחותה הערבייה, והיא אף "מורשית" לצאת ולטייל עם הגברים. האישה היהודייה מצליחה לכוון סובייקט, שהוא אמנם שולי וכנוע, אך לפחות יש לו נוכחות. המשותף לשתי הנשים לדעת גלזמן הוא ששתיהן שייכות לתחום הפרטי ולמרחב הביתי. זהו בין השאר גם הבסיס ליצירת סולידאריות נשית ביניהן, המתגברת מעל לאומיותן השונה.²²

גם בפרק הנידון כאן קולן של הנשים ערביות אינו נשמע. האופציות העומדות בפניהן הן הכנת אוכל מחוץ למאהל בשביל הגברים (היהודים והבדואים) או גניבת ענבים. במקרה אחרון זה הן אפילו אינן נחשבות לאויב ראוי. לעומתן הנשים היהודיות יכולות להיות חלק מאגודת "השומר", אולם הן מוגבלות בפעולות השמירה שמוצעות להן. רק מניה שוחט, שאינה מוצגת בדמות ממשית ודבר קיומה רק נמסר בעל-פה, נחשבת ל"סיפור אחר". תפקידן מצטמצם לתומכות ולמרחמות. הדמות היחידה של שומרת, שאפילו אוחזת בנשק (במה שיכול להיתפס כסצנת השיא של מיזור 3: המצוד אחר גונבי העדר מסג'רה), הרי היא נאלצת להישאר מאחור. הדבר מודגש במבע הקולנועי: הסצנה מסתיימת בשוט סטטי וארוך במיוחד (כה ארוך עד שהדבר נראה כמעט כעריכה רשלנית) המתמקד בדמותה של שרה הנשארת מאחור להגן על הבית. בתחילת השוט היא עוד אוחזת בנשק בתנועה מכוונת, אולם לאחר מכן היא שומטת אותו למצב ניצב וממשיכה להשקיף למרחק. לעומתה, חיימק'ה השומר, שאמור היה להישאר לשמור איתה, אינו מצייט לפקודה (שהרי עכשיו, אף שהצטרף אחריה לקבוצה, הוא כבר "גבר אמיתי", שומר בין השומרים, ועל כן בעל שיקול ויכולת להחליט בעצמו) ומצטרף למרדף.

כמו כן, ובשונה מ"אלטנוילנד", כאן אין מקום להצגת סולידאריות נשית, גם לא לכזו שאינה חוצה את גבולות הלאומיות, וזאת משום שאין אפילו סצנה אחת המאפשרת זאת. הדבר עומד בניגוד חריף לסצנת הסיום של הפרק – סצנת הסולחה – שמהותה היא יצירת סולידאריות חוצת גבולות בין הגברים, סולידאריות אשר תסיים את הסכסוך ביניהם.²³

²¹ החלפת סמל פאלי אחד במשנהו מבדילה בין השומר האימפוטנט ברחובות (שנשקו הוא מקל דומם) ובין השומר רב-האון שבגליל (המחזיק ברובה שגם יורה).

²² גלזמן, מ. "הכמיהה להטרנסקסואליות: ציונות ומיניות באלטנוילנד", תיאוריה וביקורת, 11, 1997. עמ' 145-162.
²³ גם סולידאריות זו היא למראית עין בלבד, משום שצריך לזכור שאוזנו של האויב עוד מקשיבה: מפקד השומרים אשר מודיע לחיימק'ה כי התקבל לאגודה, מהסה אותו כאשר הוא רוצה לבשר זאת בקול ליגאל בזמן שהייתם במאהל הבדווי. אולי יש כאן

הפרק הציג את מיתוס השומרים על הניואנסים של לבושם ומנהגיהם המשתלבים באידיאולוגיית ההגנה על המושבות תוך האדרת אונם הגברי וחשיבותם ההיסטורית להתפתחות התנועה הציונית. כדי להבנות את גבריותם המתפרצת הועמדו דמויות הנשים כדמויות מראה של דמויות הגברים השומרים. לצד זאת אפשר הפרק מבט ביקורתי על הפער בין היחס המוצהר לנשים ובין היחס אליהן בפועל וכן השמיע את דברי הביקורת של אנשי העלייה הראשונה.

ב. "להיות פועל בארץ ישראל": הפרק השלישי בסדרה עוסק בסיפור ההיסטורי של "כיבוש העבודה" בידי אנשי העלייה השנייה. בניגוד לשמו של הפרק הקודם שנותח, נראה שלפרק זה שם ניטרלי יותר ביחס למיתוס שהפרק מייצר. ואכן הפרק ינסה לפרוט לפרוט את רעיון כיבוש העבודה ולהראות גם את הקשיים שהיו כרוכים ברצון להיות פועל בארץ ישראל.²⁴ גם כאן ינותח הפרק משוליו אל המרכז, והרשת הסמלית תירקם סביב הדמות השולית יחסית של יוסף (שמגלם נתן דטנר) כדי לחשוף את צירו המרכזי של הפרק.

[1] "עבודה עברית. זה מה שאנחנו צריכים"

גם פרק זה נפתח בשיר הפתיחה של הסדרה כשברקע סיקוונס המתאר את נמל יפו של שנות השמונים (מישור 2). אל הפריים נכנסים שלושה משחקני הסדרה, מתיישבים על המדרגות העולות מן הרציף, ומתחילים להסביר זה לזה תוך הצבעה: "הנה, מפה הם באו, ומכאן הם נסעו לשם". ה"הם", שעדיין לא ברור למי הוא מתייחס, מקבלים גוף ופנים בשוט הבא, בהופעת סירת דייגים קטנטנה שעליה שני שחקנים נוספים. במהרה מתברר שהכוונה הייתה לעולי העלייה השנייה ולתיאור הדרך שעשו בסירות קטנות ("בעיקר אוניות של צליינים נוצרים"). ברגע המפגש בין אנשי הסירה ואנשי היבשה נוצר שוב חיתוך בין מישור 2 למישור 3: השחקנים מציגים את עצמם בתור הדמויות שיגלמו בהמשך הפרק (במישור 3), אולם הלוקיישן נשאר זהה. חשיפה רפלקטיבית של מישור 3 מתרחשת כאשר אחד "העולים" נשאל בידי "אנשי הארץ": "אתה יודע לשחק מבטא רוסי?", והוא עונה במבטא רוסי: "כמובן". העירוב בין עבר להווה שולט גם בהמשך הסצנה, כאשר "העולים" מגלים כמו בטעות בכיסיהם "תעודות שהייה זמניות בארץ ישראל".²⁵

מרכז הסצנה הוא בהצגת הדמויות ושאיפותיהן בפני השחקנים:

אתם צעירים וצעירות עם אידיאלים גדולים, שרוצים לתקן את החברה. הושפעם מהתנועות המהפכניות ברוסיה שהאמינו בסוציאליזם כלומר בחברה טובה יותר ובשוויון בין אדם וחברו. ובמיוחד רציתם לשנות את מצבו של העם בגולה ולכן התחילה התארגנות בתאים פוליטיים כמו פועלי ציון [...]

במשפטים ספורים ניתנים כאן הקדמה ורקע היסטורי לפרק כולו. הקדמה זו מכוונת בעצם אל הצופים, ולא אל השחקנים. הסצנה מסתיימת לאחר ש"הפועלים הוותיקים" (כפי שהדמויות/שחקנים מכנים את עצמם) מובילים את "העולים החדשים" אל בית המלון שבו "לנו את הלינה הראשונה בארץ

אמירה חתרנית (שאינה נמסרת באופן מילולי אלא רק נרמזת בשפת הגוף של הדמויות) מצד יוצרי הסדרה: מי שאינם בוטחים בצד השני ומעכירים את האווירה השלווה של הסולחה הם דווקא היהודים.

²⁴ על הכללת הקשיים כחלק מן המיתוס ראו הערה 20 להלן.

²⁵ יש לשים לב להעדפת "ארץ ישראל" על פני "פלשתינה" – שמה של הארץ מבחינת השלטונות נותני תעודות השהייה.

ישראל". הדמויות יוצאות מהפריים (שהרי הן הולכות אל בית המלון), והמצלמה משתהה על הנמל כפי שהוא נראה בישראל של שנות השמונים (שוב מישור 2). ניתן לראות בהשתהות זו את סגירת מישור 2 ומעבר למישור 3 אשר יתרחש בסצנה הבאה בבית המלון, ושהשחקנים כבר לא יגלמו בו את עצמם אלא את הדמויות.

בסצנה הבאה יגיע איש העלייה הראשונה, איכר המחפש עובדים, ויפריע לארוחתם המשותפת של הפועלים החדשים והוותיקים. הוא מתייחס בזלזול לפועלים, קורא להם "שמנדריקים" ו"מוסקובים" אך מזמין אותם להצדיק את האידיאלים שהם מדברים בשמם ולנסות להתחרות בפועלים הערבים. סצנה זו מציגה לראשונה את דמותו של יוסף. הוא אינו יושב לשולחן לאכול עם חבריו, אלא יושב ומעלעל בספר בפינת החדר.²⁶ על פניו מבט נוגה ומהרהר. כאשר רסלר, מנהיג הפועלים הבלתי רשמי, שואל אותו: "גם אתה תבוא איתנו יוסף?", הוא אינו עונה אלא חוזר לעיין בספרו. הדבר בולט במיוחד לנוכח התגייסותם הנלהבת של הפועלים החדשים ואמירותיהם המוצגות כמעט כסיסמאות קלישאתיות:²⁷ "אם העבודה לא תרדוף אותנו – נרדוף אנחנו אחריה", וכן: "כיבוש העבודה – זו האידיאולוגיה!". גם הנשים מציינות: "אעבוד ככולם", ובשמץ של הסתייגות מדמותו של האיכר שזה עתה עזב: "אלך לחפש עבודה אצל איכר אחר".

הסצנה הבאה אכן מעמתת את הפועלים עם סיסמאותיהם. כאשר הם עובדים בשדה "כיבוש העבודה" הופך לבעיה קונקרטי: הידיים מיובלות, הגב כואב, והזיעה ניגרת ממאמץ העבודה תחת השמש הקופחת. כאשר המשגיח הערבי מטעם האיכר היהודי מגיע לבדוק את קצב ההתקדמות שאינו מוצא חן בעיניו הוא מכריז על תחרות בין הפועלים הערבים ליהודים: עליהם להגיע עד לנקודה מרוחקת בשדה תוך ניכוש העשבים השוטמים, ולפני שאש הגפרור שהדליק המשגיח תיגע באצבעו. ברגע ש"המרוץ" מסתיים ("בתיקו" ולשביעות רצונו של המשגיח לאור קצב העבודה שהוגבר) מופיע האיכר היהודי. המיזנסצנה חושפת את היררכית המעמדות:

איכר יהודי, בן העלייה הראשונה,
בעל אדמות ולבוש המתאים לפיקוח בשדה.

משגיח עבודה ערבי, לבוש באופן מסורתי המותאם לעבודה בשדה.

פועלים יהודים בני העלייה השנייה. אידיאליסטיים אך אינם מתאימים לעבודה בשדה משום בחינה.

פירמידת מעמדות זו מדגישה את מיקומם הנחות של פועלי העלייה השנייה, מיקום שהם היו מודעים לו שהרי ראו בעצמם פרולטריון. אולם הם גם ידעו שהם אינם "פועלים טבעיים" אלא חבורה של בני המעמד הבינוני המשכילי שהגיעו ממזרח אירופה.²⁸ לפיכך מפגשם של פועלי העלייה השנייה עם העבודה "בשטח", עם האיכרים ועם אכזבתם מהם, בא לידי ביטוי בחציה השני של סצנה זו,

²⁶ בכל הסצנות, פרט לאחרונה, יוסף מופיע עם ספר בידו (גם כאשר במישור 2 מופיע נתן דטנר, המגלם את דמותו, הוא אוחז בספר) מאפיין זה רומז שהוא דמות המייצגת את הסופרים שניסו לעבוד כפועלים, אך נכשלו וחזרו לעסוק בכתיבה ספרותית.
²⁷ אמנם השימוש במונח "קלישאות" מבטא גישה צינית במקצת כלפי הפאתוס הרב שהדברים נאמרים בו, אך יש גם חן בתמימות האידיאולוגית שהדמויות מבטאות.

²⁸ פרנקל, י'. נבואה ופוליטיקה: סוציאליזם, לאומיות ויהודי רוסיה, 1862–1917, תל-אביב: עם עובד, 1989.

לאחר שהאיכר היהודי והמשגיח הערבי עוזבים אותם להמשך עבודתם, ובסצנה הבאה המסיימת את הפרק.

בחציה השני של סצנת העבודה בשדה נחשף הקשר הזוגי בין רסלר לאחת הפועלות. הוא מבקש ממנה לנוח מעט, ובזמן המנוחה הם משוחחים על רינוני חברי המושבה אשר אינם רואים בעין יפה את עבודת הנשים בשדה וכן את השתמטות הפועלים החדשים מבית הכנסת ומהטקסים הדתיים. הם מסכימים שהחברה הסובבת עוינת אותם על שום צדקת דרכם. הסצנה מבטאת באופן בלתי ביקורתי את מה שהראתה הס: "העלייה השנייה הוגדרה כקבוצה הן על ידי אנשיה, שגדרו גדרות בינם לבין מהגרים נוספים שבאו לארץ-ישראל העותומאנית באותן שנים, והן על ידי התיעוד ההיסטורי שעד לאחרונה נענה לצו הקבוצה, והתעלם מתושבים וממהגרים ועולים אחרים".²⁹ כך למשל הפרק גם אינו מזכיר כלל, ואף לא ברמיזה, את תרומתם של עולי תימן לעבודה ולהתפתחות היישוב היהודי באותן שנים. כמו כן אנשי העלייה הראשונה מוצגים באור שלילי – כנראה בהקבלה לאופן שבו נתפסו בעיני אנשי העלייה השנייה – ומבנה את הזדהות הצופים עם נקודת מבט זו כמעט מבלי להשמיע את קולם של אנשי העלייה הראשונה.

[2] "א"ד גורדון אולי יכול. אני לא!"

כאמור, הסצנה האחרונה בפרק היא לדעתי גם הסצנה המרכזית שלו. בסצנה זו נחשפים המשברים והלבטים של אנשי העלייה השנייה המביאים אותם להרהר באידיאלים ובמטרות ששמו לעצמם. אולם לפני הסצנה הזו ישנה שבירה של מישור 3 בידי מישור 2: הלוקיישן עובר למחסן התחפושות הנמצא "מאחורי הקלעים". בסצנה זו השחקנים שוב מסבירים זה לזה את מה שעומד להיות משוחזר בסצנה הבאה (השייכת למישור 3). נושא הפרק ("העבודה") נקשר לנושא הפרק הקודם ("השמירה") בשאלת מוטי: "מישהו ראה את חגורת הכדורים שלי?" (חגורת כדורים שתשמש אותו בסצנה הבאה לתפקיד השמירה).

חשיבות הסצנה המסיימת נובעת בעיקר מדמותו של יוסף. כל החברים-הפועלים יושבים מחוץ לצריף המשמש אותם למגורים, והם נחים לאחר יום עבודה קשה. אחת החברות עוברת ביניהם ומחלקת להם "מעדני כינין – מנת היום". כאשר יוסף מסרב לקחת ממנה את מנת הכינין שלו, נחשף ייאושו בפני חבריו. רסלר מתרגז על מרדנותו, ומטיח בו: "למטעמים של אימא תכלה נפשו". אך יוסף טוען: "קצה נפשי" בעבודה, ביחס האיכרים ובשכר המועט, ביתושים ובחום המעיק, וכמובן שגם בטעמו המחליא של הכינין. החברים (פרט לרסלר) מזדהים עם טרוניותיו, אך מסרבים להביא בחשבון פתרון כמו הגירה לאמריקה, הנחשב בעיניהם ככניעה וכבגידה בעקרונותיהם. לעומתם רסלר חושב שמצבם נסבל, ולשם ראייה הוא מספר לחברים את המיתוס על א"ד גורדון אשר סירב לקבל שכר עבודה גבוה מזה שנקבע לו מראש, וזאת אף על פי שעבד קשה יותר מהמצופה, כדי שהדבר לא ייחשב לנדבנות האיכר ששכר אותו. תשובת יוסף: "א"ד גורדון אולי יכול. אני לא!" מנכיחה את השבר שהחברים עומדים בפניו. הן סיפוריו של רסלר והן הדברים המרוממים שכתובים בגיליון "הפועל הצעיר" התלוי על הקיר אינם יכולים לעודד את רוחם. הפרק מסתיים באווירת ייאוש כללית. רק

²⁹ הס, תמר. כתבים אוטוביוגרפיים מאת נשים בנות העלייה השנייה. (עבודת דוקטור). ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2003. ע' 4.

הבטחתו של רסלר לחברתו (כשמבט מרחיק ראות בעיניו): "אני חש כי ארוכה עוד הדרך", מצליחה להפיח מעט תקווה.

דמותו המיואשת והמרדנית של יוסף מעוצבת למן תחילת הפרק כדמות שונה בתוך גבולות הנרטיב המרכזי. עיצוב מיתוס העבודה נע בין פלקטיות, המאפיינת את הדמויות בתחילה, ובין הצגת קשיי היומיום שתקפו אותן והלבטים שקשיים אלו עוררו בסיום הפרק. יוצרי הסדרה הרחיבו את גבולות המיתוס כשבחרו לצבוע אותו בגוונים אנושיים בעזרת דמותו של יוסף.³⁰ האם הדבר מחזק את המיתוס, ובכך הוא הולך יד ביד עם תפיסתם העצמית של אנשי העלייה השנייה, או שמא הוא מעביר אותו דה-מיתזיה בהפגישו אותו עם "העולם האמיתי"? נראה ששאלה זו היא שאלת מפתח בנוגע לעיצוב תמונת העבר של הסדרה כולה.

סיכום

לפי שביט "באמצעות תמונת העבר נוצר [...] הסיפור שיש לפרט ולחברה לספר על עצמם ועל ה'אחר' הקשור בהם ובגורלם".³¹ אם כן, מהו סיפורה של תמונת העבר שעיצבה "ארץ מולדת"? מי הם המספרים ולמי הסיפור מועבר?

אמנם המחקר ההיסטורי החל לראות בעין ביקורתית את "צו הקבוצה" רק לאחרונה,³² ולפיכך הגיוני להניח שגם מתן הקול לנרטיבים שנדחקו לשוליים והיווצרותם של בקיעים בחשיבה ההגמונית אפיינו את השיח הציבורי סביב העלייה השנייה רק כמה שנים אחרי שהסדרה כבר הייתה חלק מתוכנית הלימודים. אבל למעשה כבר בסדרה "ארץ מולדת" עצמה יש סימנים ראשונים להרחבת אופר ההתבוננות במיתוס העלייה השנייה.

כפי שעלה מניתוח המישורים השונים, הסדרה "ארץ מולדת" נוצרה בהקשר היסטורי ובנקודת זמן ספציפית שאפיינה המגוונים (הפוליטיים, החברתיים ואחרים) השפיעו על התוצר הסופי. כמו כן קהל היעד שלה – תלמידי כיתות ה' של מערכת החינוך הישראלית – הוא קהל מגוון שצפה בסדרה כשבאמתחתו מטען אישי המשתנה מפרט לפרט. קשה להגדיר בדיוקנות את הקהילה שהסדרה הופנתה אליה, ואת הקהילה שהסדרה נוצרה בה. יכול להיות שבשנים שהסדרה שודרה בהן (תחילת שנות השמונים) כבר החלו להישמע קולות כנגד הייצוגים ההגמוניים בטלוויזיה הישראלית, קולות אשר אולי השפיעו על יוצרי הסדרה. כמו כן יכול להיות שדימויי הסדרה פגשו עיניים ואוזניים מתנגדות. תלמידים בעלי ראייה ביקורתית יכלו לשים לב לאופן ייצוגם של הערבים בסדרה או לחילופין להדרתם של העולים מתימן (בייחוד אם הרקע המשפחתי שלהם יכול היה לבסס ראייה כזו). הסדרה היא כמובן תוצר של זמנה ושל יוצריה. היא משמרת את המיתוס ואף משתדלת להחיותו על

³⁰ ניתן גם לומר כי המיתוס כלל – כבר בימי ייסודו בידי אנשי העלייה השנייה עצמם – את הלבטים והקשיים, והדבר רק העצים את גבורת עמידתם אל מול קשיי האחיזה בקרקע. עם זאת, הסדרה מציעה שמאחורי מילותיו היפות של יוסף "מתגעגע אני לריח האדמה" (הבאות לתרץ את ייאוש: הוא אינו מצליח לממש את האידיאל, משום שהאידיאל אינו זמין) עומדת הסיבה האמיתית והא-מיתית שפשוט "נמאס לו".

³¹ שביט, שם, ע' 95.

³² הס, שם, ע' 4.

ידי קירוב החומר ההיסטורי אל התלמידים.³³ אבל כדי לא להיכנע לגמרי לפרדוקס הדימויים (שהוצג בפרק המבוא) יוצרי הסדרה בחרו לבנות מסגרת עלילתית מורכבת מתוחכמת ורפלקטיבית שתשאיר את קהל הצופים מרותקים (מבלי לנצל לרעה את ההיסטוריה כפי שחשש קייס). כך יוצא שתמונת העבר המעוצבת בסדרה היא מגוונת למדי וכוללת בתוכה מנעד רחב של דמויות והשקפות, שאמנם כולן נשארות במסגרת הנרטיב הציוני המרכזי תוך שמירת המקום שיוחד למיתוס העלייה השנייה.³⁴ במחקרה של אלה שוחט על הקולנוע הישראלי היא דנה "בדרכים בהן סרטים חוזרים כהד על דברים 'שכבר נאמרו' או 'דיבורים קודמים' (מיכאל באחטין) של עיתונאים, פוליטיקאים, תיאולוגים או תועמלנים".³⁵ שוחט דנה באופן שתעשיית הסרטים בישראל משקפת בו את הערכים והדעות בשיח הישראלי בכלל ובשיח אנשי הקולנוע בפרט. זהו אם כן מקום המפגש של "ארץ מולדת" ויוצריה עם החברה הישראלית שהם חלק ממנה, המקום שהם מתעמתים בו עם התפיסות ההגמוניות הרווחות בה כקהילה, מקבלים אותן, או מעדיפים לחתור תחתיהן; וכפי שהוצע, זהו גם המקום שבו יוצרי הסדרה בחרו לאפשר לנשות העלייה השנייה להשמיע את קולן לראשונה. בכך הקדימה הסדרה את זמנה. "ארץ מולדת" הציגה בשני הפרקים באופן רבגוני למדי (גם אם נפלה לעיתים לבורות שכרתה לעצמה) ייצוגי נשים והתמודדותן עם מגבלות שהתקופה כפתה עליהן בתחומי השמירה והעבודה. המבט הרפלקטיבי גם הקנה לסדרה אפשרות לבחון באופן ביקורתי היבטים מסוימים של המיתוס ושל הפערים בינו ובין המציאות כפי שנתפסה בעיני יוצרי הסדרה. ואולי החשוב מכול: הסדרה הצליחה ליצור הזדהות בקרב צופיה עם סיפור העלייה השנייה ולהיחבק בזיכרונם. וזה לא מעט.

³³ במונחיו של קייס הסדרה משכפלת את הדימויים הידועים והמוכרים שוב ושוב (אף על פי שאינם שחוקים עד זרא, והם זוכים לרענון מה).

³⁴ בהקשר זה יש להזכיר שוב כי הסדרה הייתה חלק מפרויקט "מאה שנות ציונות" ועל כן אין לתמוה על אימוץ השקפה זו.

³⁵ שוחט, אלה. הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, תל-אביב: ברירות, 1991. ע' 15.