

תוכן העניינים

1	מבוא: לנוכח פסל ברכט – רשומון על גטו טרזין
9	חלק ראשון: הסירוב הגדול – מסכת המוות של המודרניזם: מגילת היוחסין של "הרגישות החדשה"
63	חלק שני: קולנוע בצל השואה
63	א. שתי תקופות היסטוריות
82	ב. מיתוס הלידה מחדש: שואה ותקומה בסרט "קללה לברכה"
105	ג. מכונת המלחמה של פועלי המתכת: עריצות ונוודות בסרט "רשימת שינדלר"
139	ד. רכבות שמורות היטב: חותם שואה בסרטי שנות האלפיים
180	ה. זמן הקרפוד: גשה נא ואמושך
208	ו. כבר לא גרה כאן: חנה ארנדט בסרט "יוטה אקטיבה"
225	ביבליוגרפיה
237	מפתח שמות אנשים, מקומות וסרטים

חלק ראשון

הסירוב הגדול – מסכת המוות של המודרניזם: מגילת היוחסין של "הרגישות החדשה"

"המודרניזם... נושא עיניו אל הריאליזם במובנו היותר רחב של המושג... [זהו] מין חדש של ריאליזם... יותר ריאלי, יותר טהור, יותר תמציתי... מאמציו מכוונים לחשוף ולהרוס ולבטח את מה שנראה לו פגום ומעוות במעשה הריאליסטי המצוי".
(צמח, 1991)

שלילת הריאליזם הפשטני ואימוץ תפיסת הזמן של הפילוסוף הצרפתי אנרי ברגסון נחשבים למאפייני הבולטים של המודרניזם בכל גילויי האמנותיים. אמנות הקולנוע, שנסמכת על ריבוי משמעויות בתמונה-הנעה ועל הדילוג וההמרה בין מרחב וזמן, נחשבת, יותר מכל אמנות אחרת, לנציגה מובהקת של המודרניזם, כפי שבולט לעין בעיקר במאפייני הקולנוע המודרניסטי: "זניחת העלילה, הוויתור על הגיבור, נטישת הפסיכולוגיה... ומעל לכל טכניקת המונטאז'... [וגיבוש] מושג הזמן מחדש [ש]עיקרו הוא הטלת ייצוג הזמן על המרחב" (האוזר, 1973, 286). הם תמצית המודרניזם בקולנוע. ברור שלא כל סרט הוא יצירה מודרניסטית. אך אין ספק שקולנוע מודרניסטי, כפי שהגדירו האוזר, חי וקיים. גודאר, המחדש הגדול של מודרניזם בקולנוע, שילב בקולנוע הניסיוני שלו צורות ותכנים שהשרו במתכוון אווירה של ריחוק ונטעו בקהל הצופים תחושה של ניכור. הוא יצר את סרטיו ברוח תפיסתו של ברכט, מתוך שאיפה לחולל "שינוי מגבוח – באמצעות תבניות רוחניות, מוסריות ואינטלקטואליות – בניגוד לתמורה מטריאליסטית מלמטה [...הנובעת מן] הכוחות האנרכיים הגלומים בהמון העם או אלה השוכנים במעמקי הנפש" (McGowan, 1991, 10). אסטרטגיה זו של האוונגרד, כמו גם של המודרניזם, שהאוונגרד הוא חלק ממנו, ושנועדה לדרבן לתמורה חברתית, גרמה לכך "שמחברים רבים החלו לאחרונה להצביע על סמיכות בין האוונגרד

האמנותי לבין האוונגרד הלניסטי" (שם, שם). כך, האמונה המייחסת לאוונגרד כוח הכוונה מלמעלה קשרה את האמנות המודרניסטית והאוונגרדית פעם אחר פעם בברית לא קדושה עם אוונגרד פוליטי משמאל ומימין. הדוגמאות הידועות לשמצה הן הסולידריות של השירה והציור המודרניסטיים-אוונגרדיסטיים, ובמיוחד של הקולנוע, עם מהפכת אוקטובר ברוסיה, וכן השותפות הרעיונית בין אמנות האוונגרד הפוטוריסטית לבין הפשיזם האיטלקי: "לאופיה המהפכני והמודרני של האידיאולוגיה הפשיסטית תרם את חלקו גם הפוטוריזם. [...] בכל אירופה הפשיזם טיפח את הערכים הפוטוריסטיים: המודרניזם, הנעורים, האלימות, הגבורה והעוצמה" (שטרנהל, 1988, 32). קשר זה בא לידי ביטוי נחרץ בהשתתפותו של פיליפו מרינטי – ממציא הפוטוריזם, מחברו היחיד של המניפסט המייסד של התנועה עוד בטרם התהוותה והמממן המרכזי של התנועה – במפלגה הפשיסטית האיטלקית עד כדי כתיבת נאומים למנהיגה, בניטו מוסוליני.

לנין, מנהיג המהפכה, ייחד לאוונגרד הפוליטי תפקיד מרכזי: "פועלת כאן הכרתו של האוונגרד הפרולטרי ומסירותו למהפכה... הקו הנכון של ההדרכה הפוליטית הנעשית על ידי האוונגרד הזה, נכונות האסטרטגיה והטקטיקה הפוליטית שלו..." (באר, 1953, 399). ראשית שיתוף הפעולה ההיסטורי בין האמנות לבין המפלגה הבולשביקית היה סביב האוונגרד שלימים ננטש. הקריאה בכתבי גיאורג לוקאץ', גדול חוקרי הספרות המרקסיסטים, יכולה להעיד על התנועה – החל בדבקות בריאליזם של המאה התשע-עשרה עד הריאליזם הסוציאליסטי של המאה העשרים, שנולד ברוסיה לאחר מהפיכת אוקטובר כמטרה מוצהרת של הנהגת המהפכה, כפי שניסח זאת טרוצקי: "האמנות בתקופה זו תהיה לחלוטין תחת השפעת המהפכה" (Trotsky, 1984, 15). הקולנוע המהפכני עמד בסימן סרטי **אגיט-פרופ** (אגיטציה-פרופגנדה) שהסריטו לב קולשוב, דו"גה ורטוב וסרגיי אייזנשטיין. "ברכבות אגיט-פרופ הגיעו לאזורי הקרבות יוצרי סרטים, משוררים ואמנים (ביניהם דו"גה ורטוב, אייזנשטיין ומייקובסקי) ויצאו להגן על מלחמת האזרחים" (Levaco, 1974, 8). הקולנוענים הרוסים האמינו בצדקת דרכה של מהפכת אוקטובר, וכך האוונגרד הקולנועי ברוסיה, בדומה לשירה האוונגרדית ולציור האוונגרדי – בעיקר הקוביסטים, או הגרסה הרוסית הייחודית: הפוטוריסטים-קוביסטים – של התקופה, נהיו כלי שרת בידי האוונגרד הפוליטי בבחינת "אמנות המשרתת את הצרכים של חברה חדשה ואידיאלית שאין לה תקדים" (Robinson, 1973a, 7).¹ בשנים לאחר מכן

1 במקום אחר הוא מצטט את ורטוב: "I succeeded, by and large, in making *Three Songs*"

התגלגלה השותפות לדרך לשיתוף פעולה של הקולנוע עם משטר עריצות. בשנות שלטונו של סטאלין, שיעבוד הספרות, האמנות והקולנוע למנגנון המפלגה הקומוניסטית ולתכתיבים מגבוה היה כמעט מוחלט. בשנות הארבעים קבע חבר הפוליטבירו של המפלגה אנדריי ז'דאנוב, כי "מעשה החידוש הזעיר-בורגני מביא עמו ניתוק מאמנות אמת, מדע אמת וספרות אמת" (ז'דאנוב, 1949, 98, ההדגשה שלי). כך, אל מול המודרניזם, אשר לב לבו הוא מעשה החידוש הבלתי פוסק, נולדה בבית המועצות אסכולה אנטי-מודרניסטית שנודעה בשם ריאליזם סוציאליסטי, הידוע בעיקר בכינויו – סוצ-ריאליזם.

פרשת היחסים בין הקולנוע הישראלי לבין האוונגרד הפוליטי של התנועה הציונית היא סבוכה ויש בה קווים דומים למתואר כאן בהתפתחות הקולנוע הסובייטי. החל בשנות העשרים קיבלה עליה תנועת העבודה בארץ את תפקיד האוונגרד הפוליטי של העם היהודי באירופה במטרה לשנות את פני החברה היהודית ולבנות יהודי חדש בפלשתינה. בעוד הספרות העברית החדשה עמדה ליד ערש הציונות ואף התיאטרון העברי התפתח באירופה בד בבד עם צמיחת התנועה הציונית, הסרט העברי נולד בשנות העשרים בארץ, בסמוך לתחילת התבססותה של ההגמוניה של תנועת העבודה בתנועה הציונית באמצעות כינונה של דמות החלוץ. המשמעות הסמנטית של המונח "חלוץ" היא אוונגרד (ההולך לפני המחנה) והיא מומשה בעוצמה רבה בפואטיקה העברית הארצישראלית, בשירתם של אברהם שלונסקי, אורי צבי גרינברג, יצחק למדן, אביגדור המאירי ואחרים. ואכן, עובדה היסטורית זו, של לידת הקולנוע כחלק מהולדתה של אומה טריטוריאלית, מייחדת את הקולנוע הישראלי הן בהשוואה לספרות העברית ולתיאטרון בארץ, והן בהשוואה לקולנוע הלאומי של עמים אחרים.

בעקבות האוונגרד הספרותי הארצישראלי של שנות העשרים נדרש הסרט העברי משנות השלושים לאמצעים רטוריים האופייניים לקולנוע המודרניסטי. כך, למשל, זאת היא הארץ (ברוך אגדתי, 1935), הסרט היחיד באורך מלא מאותה תקופה שהוצג הצגה מסחרית בבית קולנוע, גדוש רטוריקה של אוונגרד: מונטאז' של ניגודים, זוויות מצלמה אלכסוניות, צילומים המשולבים זה על גבי זה (superimpositions), שילוב בין תיעוד לבין ממשות מבויתת, עריכה על פי מוזיקה וכיוצא באלה. גם הסרט הראשון של יוסף הלחמי ושל נתן אקסלרוד, ויהי בימי (1932), מתאפיין בסממנים רטוריים של קולנוע מודרניסטי-אוונגרדיסטי. סרטו של הבימאי הלמר לרסקי עבודה (1934), שזכה בפרס בביאנלה של ונציה

(גרס וגרוס, 1991, 124), שאב השראה מן הקולנוע המהפכני הסובייטי אך גם מן האקספרסיוניזם הגרמני, וכל כולו פואטיקה מודרניסטית. בדומה לאוונגרד של השירה העברית, גם האבות המייסדים של הסרט העברי, יעקב בן-דב, נתן אקסלרוד וברוך אגדתי, שהיו יוצרי קולנוע נלהבים, היו מסורים בראש ובראשונה לעניין הציוני וראו בתבניות הפילמאיות שנקטו מרכיב חשוב בטריטוריאליזציה של המהפכה הציונית: "מתוך מאות מסמכי בן דב המתפרסים על פני עשרים שנה, מבצבצת דמות של חלוץ רומנטיקן אשר שם לעצמו מטרה להנציח בראינוע את אירועי הגשמת החלום הציוני" (שם, 19). או בלשונו של נתן אקסלרוד: "ראיתי את עצמי קודם כל כציוני, ורק אחר כך כצלם. ולכן המטרה שלי, בתור ציוני, הייתה להראות את הצד הטוב ביותר בבניין הארץ" (מצוטט אצל שוחט, 2005, 36).²

במקביל הייתה גם ההיצמדות לסבל, שיוצג תוך התעלמות מקיומם של האחראים הפוליטיים לסבל זה. כך נמחקו ניגודים פוליטיים; הם נבלעו בתוך הקולקטיב שלא איתגר את הסבל הקולקטיבי וראה בו חלק בלתי נפרד מן המשיחיות הציונית. בסוף שנות העשרים התפתחה שירה פוליטית אוונגרדיסטית, שכמו כמה ממקבילותיה בתרבות האירופית, כללה גם את שירתו הפשיסטית והגזענית של משורר אוונגרדיסטי כמו אורי צבי גרינברג. מאז ראשית שנות השלושים כמעט נעלם האוונגרד של הספרות העברית הארצישראלית, שהתגבש בפואטיקה של הסימבוליזם בן המאה התשע-עשרה. והנה, בהקבלה למהלך ספרותי זה ניתן להצביע על יחסים דומים בין הספרות לבין הקולנוע הארצישראליים שנמשכו כשלושים שנה ביישוב היהודי ועוד כעשר שנים לאחר הקמת המדינה בשעה שהקולנוע שימש בידי הנהגת היישוב כלי להסברה ולתעמולה פוליטית.

התגייסות הקולנוע לשירות האוונגרד הפוליטי של הציונות האיצה אמנם את צמיחתו הכלכלית של ענף הסרטים, אך בה בעת הייתה כרוכה בויתור על החירות האמנותית ובתלות רבה של היוצרים בממסד הפוליטי. לא הרבה אחרי היווצרותו נסוג האוונגרד הפוליטי מעמדתו האוונגרדית והתקבע כהגמוניה ציונית מפלגתית. שלב חשוב בהתפתחות זו היה הקמת מפא"י ב-1930, שבעקבותיה השתלטו מפלגות הפועלים על התנועה הציונית. מאז ועד היום, הממסד הפוליטי

2 לדברי אלה שוחט, "דעות מוגדרות מראש באשר למציאות הציונית בפלשתינה/ארץ-ישראל סיפקו את כללי היסוד לעשייה הקולנועית, והסרטים הפכו לברומטר רגיש שאפשר את הסטייה הקלה ביותר מן הקונצנזוס הציוני. [...] לחצים אלה נמשכו גם בתקופה שלאחר קום המדינה, כשהם מגיעים לעתים לממדים מגוחכים. [...] סרטי העלילה וסרטי התעודה שיפרו, כביכול, את המציאות אותה קיבלו על עצמם לתאר" (שוחט, 1991, 29).

מתפקד כמצנט ציבורי, מזמין העבודה הנסתר ורב העוצמה, על פי הגדרתו של בורדייה, של סרטי הקולנוע הישראלי. הברית בין הקולנוע הישראלי לבין האוונגרד הפוליטי חושלה בימים שהציונות עוד נתפסה כתנועת שחרור לאומית. אולם גם לאחר מלחמת העצמאות, בעת שכבר היה גלוי לעין כי הקמת המדינה היהודית הוכתמה בגירוש הערבים, לא מיהרה הברית להתפרק. בשל כך, מנקודת מבט של אוונגרד אמנותי שאמון על ערכי מוסר אוניברסליים, שיתוף הפעולה של הקולנוע בארץ עם האידיאולוגיה הציונית מאז 1948 כלא את יוצרי הסרטים בתוך סבך של סתירות פנימיות ובמשך שנים רבות העיב על יושרם האינטלקטואלי.

בשל כך, המודרניזם המסמן את ההתפכחות הופיע בקולנוע הישראלי באיחור, רק במחצית שנות השישים, בשעה "שהמרכיבים האישיים שאפיינו אותו כבר היו מקובלים אז בתחומיה השונים של התרבות הישראלית, ובגרסה המודרנית, האקזיסטנציאליסטית, כבר גובשו בספרות ובתיאטרון" (גרץ, 1993, 42).³ המזג המודרניסטי התממש בקולנוע עם הופעתה של קבוצת יוצרים חדשה אשר הביאה לשינוי פני הקולנוע הישראלי. מבקרי הקולנוע הכתירו את סרטי היוצרים האלה בשם "הגל החדש הישראלי", שם שביטא את כמיהת המבקרים לראות בישראל קולנוע אמנותי מקומי הנוצר בזיקה לקולנוע האירופי. כמי שהתחיל ליצור סרטים באותן שנים, אני עצמי מעדיף לכנות זרם זה בקולנוע הישראלי בשם מחייב פחות מבחינת הזיקה לקולנוע האירופי, ולעומת זאת הוא מעיד על שינוי ערכים פנימי: סרטי "הרגישות החדשה".

בועז דוידזון, בימאי סרט הבורקס צ'ארלי וחצי, שיצר, קודם לכן, את הסרט האישי שבלול, אומר על יוצרי הרגישות החדשה, גישה קולנועית שהוא עצמו היה שותף לה: "הבמאים האלה מפריעים במידה רבה לתעשייה. [הם] מכניסים לקהל כזו 'שטוזה' איומה של שעמום וחוסר מקצועיות" (שם, שם). אולם הרושם של מאבק חסר פשרות בין סרטי הרגישות החדשה לבין סרטי הבורקס, כפי שעולה מדברי דוידזון וכפי שהצטייר ברצנויות העיתונאיות, מטעה. פרדריק ג'יימסון מעלה טיעונים כבדי משקל בזכות תפיסתו הגורסת כי "המודרניזם ותרבות ההמונים הם תופעה אסתטית והיסטורית אחת" (Jameson, 1992, 21); הם צורות עיבוד שונות של אותם תכנים ואותן דילמות חברתיות (בן שאול, 2004; Ben-Shaul, 1993). שני הדגמים הקולנועיים, האישי והעממי, שהתגבשו בארץ בשנות השישים, היו

3 לדברי גרץ, "הספרות והתיאטרון הם שהרחיבו בשנות השישים את המודעות לחשיבותה של השפה האמנותית, ובכך הקלו על הקולנוע, שהפך שפה כזאת למאפיין שלו. אמנם, הקולנוע האישי שאב מרכיב זה ואחרים מן הקולנוע המודרני המערבי, שהגיע בשנים ההם בזרם דקיק לאולמות הקולנוע, אך הספרות העברית הקלה על חדירתו למערכת" (גרץ, 1993, 42).

בחזקת תופעה קולנועית אחת שביטאה הפניית עורף לערכים האידיאולוגיים והאסתטיים שייצג הריאליזם הציוני. אולם לעומת סרטי הבורקס, שיצרו אשליה של הרמוניה חברתית, ייחודה של תנועת הרגישות החדשה היה ביצירת תבנית מודרניסטית משלימה להזדהות ולחרדה שהציפו את בני דור המדינה בילדותם בימי מלחמת העצמאות, לנוכח נפילתם בשדה הקרב של כ-6,000 צעירים לוחמי דור תש"ח, בני הדור שקדם להם. נוסף לכך, במסגרת מאבק הדורות שהתחולל במערכת התרבות בארץ, המודרניזם הקולנועי היה ניסיון, מודע לעצמו, להתיר את הקשר הגורדי שנקשר בשנות העשרים והשלושים בין האוונגרדיות שבעצם העשייה הקולנועית הראשונית בארץ לבין האוונגרד הפוליטי. כך החל להיווצר פער מסוים בין השיח הקולנועי הארצישראלי לבין השיח הציוני המפלגתי, שהחל להתממש כתהליך גמילה של הקולנוע המקומי מן התלות במחשבה ובפרקטיקה של ההגמוניה הציונית.

הריאליזם הציוני

במשך כעשרים שנה, מאז סיום מלחמת העולם הראשונה ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה, בשנות העשרים והשלושים, הופקו בארץ מאות יומני קולנוע שצולמו במצלמות של נתן אקסלרוד וברוך אגדתי. לצד היומנים הופקו עשרות סרטים קצרים דוגמת **עבודה** (הלמר לרסקי, 1934) או **לחיים חדשים** (יהודה להמן, 1934), וכן כמה סרטים עלילתיים דוגמת **עודד הנודד** (הלחמי ואקסלרוד, 1933), **צבר** (אלכסנדר פורד, 1933) ו**מעל החורבות** (נתן אקסלרוד, 1938). חרף הבדלי ז'אנר, היומנים והסרטים השמיעו פזמון חוזר אחד – סיפור הגשמת החזון הציוני בארץ ישראל. המוטיבים המיתיים של מחזה המוסר הציוני היו מצוקת יהודי אירופה, הגירה לארץ, הפרחת השממה והמאבק נגד הערבים, "בני המקום הזרים". כאמור, גם ייצוגי הסכל החלוצי שלא אותגרו פוליטית ונותרו כעובדה שאין לה בעלים או אחראים חזרו ושכפלו את הנרטיב הציוני. הגופים המיישבים של התנועה הציונית, "קרן קיימת לישראל" ו"קרן היסוד", השקיעו כספים ותרמו, במישרין או בעקיפין, למימון ההפקות הללו, אשר הציגו שיר הלל למפעל הציוני והעלו על נס את צדקתו המוסרית. מכלול הדימויים הקולנועיים של המפעל הציוני בארץ שימש כלי הסברה יעיל במטרה לגייס כספים בקרב יהדות אירופה ואמריקה, לעודד הגירת יהודים לארץ וגם לעצב באירופה ובאמריקה דעת קהל אוהדת ושדולה פוליטית. לדעת נתן גרוס ויעקב גרוס, הסרט העברי, בשל אופיו ותפקודו, כמו גם הקולנוע שהמשיך בדרך זו בשנות החמישים, ראויים

להיקרא בשם "ריאליזם-ציוני" (כפי שהם מכנים אותו בספר ההיסטוריה שכתבו). הריאליזם הציוני הציג, כלפי חוץ, פרשנות קולנועית נלהבת למפעל הציוני, ובמקביל, כלפי פנים, הטביע את חותמו על מכלול הדימויים החברתיים והפוליטיים של היישוב. אינספור תמונות-נעות שצולמו ביומני קולנוע, סרטים דוקומנטריים וסרטי עלילה, תיעדו את ההתיישבות הציונית בפלשתינה בנוסח הסיסמה "ארץ ללא עם לעם ללא ארץ". הארץ הוצגה כאדמת שממה והאזכור הקולנועי של הערבים הפלסטינים היה מינימלי. המרחב הקולנועי היה דחוס בתמונות האוטופיה הציונית: החריש הראשון – חלוץ יהודי פולח תלם ראשון באדמת השממה, נשים וגברים צעירים מבוססים עד מותניים בביצה, קבוצה של חלוצים מסקלים בידיים אדמת טרשים, חלוץ נוטע גפן ראשונה בחולות, גברים שריירים מסובבים כאיש אחד מכונת קידוח, סילון מים פורץ מן הקידוח, ילדות וילדים עודרים בגינת הירק, בנאים בונים בלבנים את בתי תל אביב, שיירת גמלים הנושאים חול וזיפיף, חלוצות וחלוצים שרים ורוקדים הורה במעגל – כל אלה התגבשו לסמלים לאומיים, מעין איקונוגרפיה קולנועית של הציונות. היהודי שגילם במשך מאות שנים את דמות האחר באירופה, עטה על עצמו בריאליזם הציוני את הגלימה של אזרח אטלנטיס החדשה (כשם ספרו האוטופי של פרנסיס בייקון) בגלגול היהודי של האוטופיה. הירושה החשובה ביותר שהוריש הריאליזם הציוני לדורות הבאים הייתה האיקונוגרפיה הקולנועית של היהודי החדש ושל המפעל הציוני.

קולנוע הריאליזם הציוני העלה על נס את דימוי הקבוצה והקדיש לדימוי של היחיד רק מרחב קולנועי מצומצם. המשפחה, כתא הגרעיני בחברה המסורתית, הוצגה בסרטים אלה כאנטי-תזה של הקבוצה ואף נתפסה כקללה כמתואר בעלילת הסרט קללה לברכה (הלמר לרסקי וג'וזף קרומגולד, 1946-1950). המשפחה והזוגיות כדילמה של הקבוצה החלוצית העסיקו את היוצרים גם בסרטים מאוחרים יותר דוגמת הם היו עשרה (ברוך דינר, 1959) והחולמים (אורי ברבש, 1987), שהתמקדו בעלילת-העל הציונית. העדפת הקבוצה וההסתייגות מן היחיד מתבטאות בריאליזם הציוני בריבוי "צילומי רוחק" – long shots – של קבוצות חלוצים העמלות בהפרחת השממה ובניין הארץ. בסרטים שולבו אמנם לא אחת צילומי תקריב – close-ups – אך במקום "פנים כשדה קרב", כניסוחו הקולע של יגאל בורשטיין (1990), פני החלוצים אינם מוסרים לנו דבר על סבלם ועל שמחתם; הם ניצבים בפנים חתומות או מחייכות ומשדרים רעיון מופשט – דיוקן אזרח האוטופיה.

במאמרו "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהו", שפורסם ב-1911, תקף הסופר י"ח ברנר את ספרות "ציורי התחייה" של תקופתו, וכתב כי "רוב הכתבים מארץ-

ישראל [...] אינם נכתבים אלא מנקודת השקפה אחת: זו של התקווה הלאומית. [...] הצד השווה שבהם, שכולם 'ציוניים', במובן הצר של המלה, שלכולם אמת-המידה האחת: החברתית" (ברנר, תשמ"ה, 269). במידה לא מבוטלת של אכזריות תקף ברנר סופרים עברים ארצישראלים כמו שלמה צמח, מאיר וילקנסקי ויצחק שמי, והאשים אותם בכתיבת ספרות לוקאלית פרובינציאלית הספוגה בשביעות רצון עצמית. מדובר בכתיבה נטורליסטית מהותנית (את שמי האשים ברנר שהצמיד לסיפורו את תת הכותרת "מחיי הערבים"), שמוחקת את הממד האוטופי ואת המאמצים למימוש. פרובינציאליות כזאת של "ציורי התחייה", כלומר ז'אנר של ציורים ולא ז'אנר ריאליסטי, כמו זה שאפיין את כתיבי ברנר עצמו, ניתן למצוא בקולנוע העברי שנוצר בארץ ישראל שנים לאחר ימיה של העלייה השנייה, שבמהלכה פרסם ברנר את מאמרו. סרטים אלה זכו בשנות השלושים לאהדת הצופים והביקורת ולא קם בקולנוע מבקר כמו ברנר בספרות. ערכם של הסרטים שנחשבו בתקופתם כהישג קולנועי שנוי במחלוקת מפרספקטיבה של זמננו. עם זאת, בזכות עיצוב וגיבוש מכלול הדימויים הקולנועיים של היהודי החדש והאוטופיה הציונית למעין איקונוגרפיה קולנועית בעלת ייחוד משלה, ראוי הריאליזם הציוני להיתפס כאחת מאבני היסוד של הקולנוע הישראלי, ולכן גם כמאגר שחלקים ממנו המשיכו והתגלגלו לסוגי קולנוע ישראלי אחרים.

על אף התועלת הפוליטית שהפיקה ההנהגה הציונית מן הריאליזם הציוני, הקולנוע לא זכה לקבל גושפנקה של תרבות ארץ-ישראלית דוגמת הספרות והתיאטרון, שנחשבה במידה רבה כמגויסת למפעל הציוני. באמצע שנות השלושים, בעת שסרט עברי ראשון, **זאת היא הארץ**, הוצג בקולנוע מוגרבי בתל אביב וזכה להוקרה רבה, התגאה דוד בן-גוריון שהוא מתנזר מצפייה בסרטים. הנה כי כן, הסרט העברי המגויס תרם את תרומתו למאבק הציוני ועזר, בדרכו, לחלץ את המוני היהודים מהדימוי של "שפל החיים הגלותיים". אולם מרגע שאותם יהודים עלו לארץ, הקולנוע לא נחשב לאמנות נעלה דיה לרומם אותם אל חיי התרבות והרוח הארץ-ישראליים. בפרוגרמה המדינית של הציונות הוטלו משימות אלה על הספרות והתיאטרון ואילו הקולנוע נתפס ככלי שרת פוליטי. כמצוין בספרם של יעקב ונתן גרוס, המשורר הלאומי חיים נחמן ביאליק, שצפה בסרט הראשון "המדבר ומזמר בשפה עברית חיה", **זאת היא הארץ**, תנה "באיזו לשון נשמע [את הקולנוע]? [...] הרי זו צרה חדשה, מבול של לשונות ורק לא עברית. מהיכן ניקח סרטים עבריים? [...] לנו הדבר דרוש יותר מלעמים אחרים. [...] **האם יש לך אמצעי יותר פועל להקנאת הלשון לעולים חדשים בארץ** [...] [...] מאשר להציג לפנייהם באזניהם קולנוע עברי?" (קרופניק, 1935, ההדגשה שלי). הגישה כלפי הסרט העברי כאל מכשיר פוליטי ולא כאל מדיום אמנותי הכתיבה

את גורל הקולנוע בשנים הבאות. כשם שהקולנוע לא נחשב כחלק מן הקאנון האמנותי של התרבות העברית החדשה בתקופת היישוב, כך המשיך להיות מודר אל שולי התרבות הישראלית.

המצנט הציבורי ליוצרי הסרטים בשנות החמישים

בשנות החמישים התרחש בארץ שינוי דמוגרפי משמעותי: יהודי אירופה, העקורים של מלחמת העולם השנייה, ויהודי מדינות ערב, הגיעו לישראל ובתוך עשור הפכו אותה למדינת מהגרים, שמורכבת מקבוצות אתניות ותרבותיות שונות ונפרדות. ציבור הוותיקים מתקופת היישוב נהפך למיעוט, אך שמר על דומינטיות פוליטית וכלכלית, תוך שהוא מנחיל למהגרים את האידיאולוגיה הציונית בניסוחו-שלו ומבסס, בדרך זו, את מעמדו כהגמוניה. תעשיית הקולנוע הישראלית המסחרית החלה אז את צעדיה הראשונים לקראת הפקת סרטים עלילתיים שנועדו להפצה מסחרית ולהצגה בבתי הקולנוע. אמנם המנגנון הממשלתי החדש נצמד למדיניות שעיצבו קודמיו, מוסדות התנועה הציונית, דהיינו התייחסות לקולנוע המקומי כאל מכשיר תעמולה בלבד, אך אנשי קולנוע רבים, שהגיעו לארץ בגלי ההגירה של שנות החמישים, שינו את פני הדברים. בארצות המוצא של המהגרים, דוגמת עיראק, פולין, צ'כיה, מצרים או אף ארצות הברית, הייתה תעשיית קולנוע מפותחת. עם בואם לארץ יזמו הפקות סרטים עצמאיות מסוג חדש, בנוסח שהכירו בארצות מוצאם – סרטי עלילה שנועדו להצגה מסחרית בבתי קולנוע.

כך, במרוצת שנות החמישים הופקו בארץ כתריסר סרטים עלילתיים מבית היוצר החדש, דוגמת הפוגה (עמרם עמאר, 1950), קריה נאמנה (ג'וזף לייטס, 1952), גבעה 24 אינה עונה (תורולד דיקנסון, 1954), אבן על כל מיל (אריה ליאפולד להולה, 1955), באין מולדת (נורי חביב, 1956), דן וסעדיה (נתן אקסלרוד, 1956), עמוד האש (לארי פריש, 1959) והם היו עשרה (ברוך דינר, 1959). למרות מספרם הקטן בהשוואה לסרטי הריאליזם הציוני, בישרו סרטים אלה תמורה משמעותית בקולנוע. התסריט, הדיאלוג, המשחק והעיצוב החזותי היו אמנם רחוקים משלמות, אך עצם ההישג שבעשיית הסרטים היה גדול לאין שיעור. צופי הקולנוע בארץ, שרובם המכריע היה, כמו יוצרי הסרטים, מהגרים, קיבלו את החידוש בהתלהבות רבה: סרט ישראלי מוצג בבתי הקולנוע כמו היה סרט הוליוודי. בשנים אלה של התהוות החברה הישראלית העבירו מסכי הקולנוע מסר חדש, כמעט רדיקלי – שפת הקולנוע היא מקומית, ישראלית, גם אם הסרט אינו דובר עברית (באחדים מן הסרטים לשון הדיאלוג הייתה אנגלית). קהל