

שירי עיר ושירי כפר בסרטי תעמולה ציוניים בתקופת היישוב

אפרת ברט

תקציר

במאמר זה אני בוחנת כיצד האידאולוגיה הציונית נעזרה במדיום הקולי-חזותי כדי להעביר רעיונות ולעצב סיפר המאחד בין אידאל החלוץ החקלאי ובין המציאות העירונית המתפתחת. המחקר מתמקד בניתוח שירי עיר ושירי כפר שנשמעים בסרטי תעמולה ציוניים ומבקש לענות על השאלה כיצד שימשו השירים והמוזיקה בסרטים האלה כלי לביטוי ולעיצוב של המתח האידאולוגי בין שתי צורות ההתיישובות.

המוסדות הלאומיים פעלו במישורים רבים כדי לגייס כספים לטובת המפעל הציוני ולמשוך עולים להתיישובות בארץ. אחת הדרכים הללו הייתה הקולנוע, שעוד היה בחיתוליו, אך כבר לא תינוק של ממש. סרטי הקולנוע הוקרנו בארץ ובגולה, הם תיארו את הארץ הנבנית ונגאלת משיממונה וזכו להצלחה מרובה. את התמונות הנעות ליווה פסקול מוזיקלי שנכתב במיוחד עבורן, ולעתים נוספו להן שירים ברוח המסר של הסרט. משוררי התקופה כמו נתן אלתרמן, עמנואל הרוסי ואלכסנדר פן תרמו את חלקם בכתיבת השירים, ומלחינים כגון מרדכי זעירא, דניאל סמבורסקי ועמנואל עמירן יצרו את הלחנים. במאמר אראה כי למרות האידאליזציה של ההתיישובות הכפרית-חקלאית בשיח הציוני, הסרטים והשירים יצרו מערכת ייצוגים מורכבת יותר, שהכירה בתרומתן המשלימה של שתי צורות ההתיישובות לבניית הארץ. עוד אראה כיצד המאפיינים הטקסטואליים והמוזיקליים הייחודיים של כל סוג שיר שיקפו את התפיסות האידאולוגיות של התנועה הציונית וכיצד היה הקולנוע, באמצעות שילוב בין תמונה למוזיקה, כלי יעיל להפצת מסרים אלו בארץ ובגולה.

מילות מפתח: זמר עברי, כפר, המוסדות הלאומיים, סרטי תעמולה, עיר, ציונות, קולנוע ישראלי, תל אביב

מבוא

ההתיישובות היהודית המחודשת בארץ ישראל הייתה כרוכה בקשיים מרובים. החלוצים שהגיעו לארץ לא מפותחת התמודדו עם עבודה גופנית שוחקת באקלים שלא היו מורגלים אליו ובמחסור כלכלי מתמשך. בצל איום ביטחוני וחוסר שיתוף פעולה מצד השלטון הטורקי והשלטון הבריטי נזקקו בוני הארץ לעוגן חזק שיהיה כוח מניע להמשך יישוב

הארץ ובניינה. העוגן הזה היה האידיאולוגיה הציונית, שפעפעה בלבבות וסיפקה דלק מתמשך לבערה החלוצית. האמונה כי יישוב הארץ ובניינה יביאו לגאולת העם היהודי עזרה למתיישבים להתמודד עם הקשיים ולהמשיך להיאחז בקרקע, אולם באין משאבים ממשיים לא תספיק גם השקפת עולם. אנשי התנועה הציונית הבינו כי כדי שימשיך המפעל הציוני להתקיים יש צורך דחוף בעיבוי של ממש בכוח האדם ובמקורות הכספיים. לשם כך שימשו המוסדות הלאומיים – בעיקר קרן קיימת לישראל (להלן: קק"ל), קרן היסוד, והסתדרות העובדים הכללית – שופר להפצת הרעיון הציוני ולהצגת פעילותה של ההתיישבות היהודית בתור כלי שכנוע עבור אנשי היישוב ויהודי הגולה. כתבות בעיתונים, גלויות, כרוזות, תצלומים וסרטים תיארו את חיי ההתיישבות החלוצית כדי לבטא ערכים כמו היהודי החדש, עבודת כפיים, שמירה והגנה וכן לעודד עלייה בקרב חלוצים פוטנציאליים ולגייס כספים מחוץ-לארץ.¹ הצגת התמונות והמראות מארץ ישראל הייתה הוכחה חיה עבור התורמים שתורמתם נושאת פרי ולא הייתה לחינם.

אחד מאמצעי התקשורת שהופץ בהם הרעיון הציוני היה הקולנוע. ראשית ימיו כראשית ימי הציונות והוא התפתח בד בבד עם צמיחתה. בשנת 1900 כתב הרצל לעסקנים הציונים בזה הלשון: 'הצגת תצלומים חיים מהמושבות היהודיות בארץ ישראל, מלווה בהצגה מבארת, תפיח רוח רעננה בתעמולה שלנו. אין ספק שהקינמטוגרף שייך לאוצר הנשק של אמצעי התעמולה המודרניים ביותר. ועתה, הבה ונשתמש בו'.² הקינמטוגרף, מצלמה לתמונות נעות, הומצא רק שנים מספר קודם לכן, ולמרות זאת הבין הרצל מהר מאוד את כוחו של הקולנוע להציג את הציונות בחיוב ורתם אותו לצרכיו.³

אמנם הרצל היה תועמלן מוכשר, אך לא היחיד בתקופתו שהשתמש בקולנוע לצורכי תעמולה. סרטים אילמים בולטים כמו *אמריקני בהתהוות* (*An American in the Making*) (1913) ו*יצירתו של אמריקני* (*The Making of an American*, 1920) נועדו לעודד את המהגרים להיטמע בחברה האמריקנית ולאמץ את תרבותה ואת ערכיה. שירים פטריטיים פשוטים שהושמעו לעתים קרובות בסרטים מעין אלה שימשו לחיזוק הגירוי החזותי והקולי ולהפצת האידיאולוגיה האמריקנית.⁴ מי שלקחו צעד קדימה את השימוש בקולנוע בתור כלי תעמולה היו השלטון הסובייטי, ובתקופה מאוחרת יותר – המשטר הנאצי.

1 לביא שי, 'מראות ארץ ישראל ויישובה בגלויות של חברת 'לבנון', **אריאל: כתב עת לידיעת ארץ ישראל**, 27, 174 (תשס"ו), עמ' 61-72; רות אורן, 'הבניית מקום: תעמולה ומרחב אוטופי בצילום הנוף הציוני 1898-1948', **דברים אחדים: כתב עת לענייני תקשורת, תרבות וחברה**, 2 (1997), עמ' 13-30; אדם רוז (עורך), **ספר הכרזות של מפלגת פועלי ארץ-ישראל**, קרן ברל קצנלסון, בית ברל 2018.

2 הרצל אל העסקנים הציונים, 4.10.1900, וינה, הארכיון הציוני המרכזי (להלן: אצ"מ), A-14-157/1, בתוך: יוסף הלחמי, **רוח רעננה: פרשת הסרט הציוני הראשון בארץ ישראל, 1889-1902**, כרמל, ירושלים תשס"ט, עמ' 36.

3 מי ששכנע את הרצל להשתמש בסרט הנע בתור אמצעי תעמולה ושימש הרוח החיה של מיזם הצילום היה סטודנט צעיר להנדסת מכונות מלודו' בשם אברהם נויפלד. ראו: שם, עמ' 42.

4 Cristina Stanciu, 'Making Americans: Spectacular Nationalism, Americanisation, and Silent Film', *Journal of American Studies*, 56 (2022), pp. 1-37

אניית הקרב פוטיומקין (Броненосец Потёмкин, 1925) ואוקטובר (Октябрь, 1927) של סרגיי אייזנשטיין; וניצחון הרצון (Triumph des Willens, 1935) של לני ריפנשטאהל (Riefenstahl) בישרו על שלב חדש של צילום ובימוי, מתוך הכרה בעוצמתו של המדיום ועשייתו כלי שרת ביד יוצריו. תוצאתם של סרטי התעמולה הייתה פעולה רגשית על הצופה; זו גרמה לו לראות את המציאות כמו שרצו מתכנני הסרטים שיראה אותה – מוטה לכף אחת, ללא סימני שאלה. הסרטים חילקו את המציאות לטובים ורעים, לשחור ולבן. אשתמש בניחוחו של ברוך גיטליס לתכונותיו הייחודיות של הסרט, שגורמות לצופה להיות מרותק למסך ולהישאב לתוך הסיפור: גמישות מוחלטת בעיצוב הזמן והמרחב; סיקור כמעט מלא של נושאים ונגיעה במכלול הרגשות; יצירת מציאות חלופית שהצופה יכול לשקוע בתוכה; מעורבות פיזית ונפשית של הצופה כמו שמצופה ממנו; והצגת פריזמה צרה כרצונו של הבמאי. כל אלה מוליכים את הצופה כשבוי ביד יוצרי הסרט, עד אשר 'ישנה השתחררות בלתי מודעת משליטה על קבלת החלטות'.⁵ סרטי התעמולה מכוונים למקום שהצופה ישתחרר מביקורת שכלית ויתחבר רגשית למה שעניו רואת. לפיכך הייתה מטרתם של המוסדות הציוניים לגרום לצופים בסרט להישאב לתוך תנופת הבנייה ויישוב הארץ ולהימנות עם המייסדים ובוני המולדת; אם לא בגופם ממש, אזי בממונם.

רצונו של הרצל לצלם סרט לא מומש לבסוף בגלל היעדר ידע בהפעלת הציוד ובטיפולו, אולם החלום של רתימת הקולנוע לפיתוח הארץ ויישובה לא נגז, ובשנת 1911 צולם לבסוף סרט התעמולה הראשון בארץ ישראל – **הסרט הראשון של פלשתינה** (The First Film of Palestine). את הסרט צילם משה מורי רוזנברג, יהודי בריטי ציוני, והוא הקדיש אותו להרצל.⁶ בסרט תוארו תמונות מחיי היהודים בארץ, כמו עבודה ובניין, החווה החקלאית של אהרן אהרנסון, בית הספר לאמנות בצלאל ומחאת סטודנטים למען שפת הוראה בעברית; וגם נראו בו תושביה הלא יהודים של הארץ ונופיה. הסרט הוקרן בקונגרס הציוני העשירי בבזל והתקבל בהתלהבות רבה.⁷ לאחר מלחמת העולם הראשונה היה הצלם יעקב בן דוב למתעד הראשי של אירועי הארץ, וכמה מהסרטותיו תועלו לשם יצירת סרטי תעמולה ציוניים בתמיכתם של המוסדות הלאומיים.⁸

כל עוד לא הייתה בהישג ידם של יוצרי הסרטים הטכנולוגיה לשילוב קול ותמונה נעה, הוצגו בסרטי התעמולה הציונית מראות בלבד. כאשר נחשפו יוצרי הסרטים לידע הטכנולוגי ועמדו לרשותם האמצעים הכלכליים הדרושים, הם שילבו קול ותנועה יחד: מונולוגים ודיאלוגים, פס קול מוזיקלי, צלילי רקע ושירים. המוזיקה משפיעה מאוד על תפיסת הצופה את הסרט מבחינת סיפור ורגש. היא מספקת רמזים מקדימים לעתיד

5 ברוך גיטליס, **סרטי השנאה**, גלי אלפא תקשורת, תל אביב תשנ"ו, עמ' 42.

6 הלחמי, **רוח רעננה**, עמ' 70.

7 נתן ויעקב גרוס, **הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל**, הוצאה עצמית, ירושלים תשנ"ב, עמ' 13.

8 מנחם לוין, 'יעקב בן־דב וראשית תעשיית הראינוע היהודית בארץ־ישראל, 1912-1924', **קתדרה: תולדות ארץ ישראל ויישובה**, 38 (טבת תשמ"ו), עמ' 127-136.

להתרחש, מפרידה בין סצנות שונות ועוזרת לבסס הרגשת התמצאות בסיפור, ויותר מכול היא מוסיפה ממד שאיננו מצולם אלא פועל ישירות על מערכת הרגש וכך מוסיף עוצמה לסצנה ומפרש אותה.⁹ השילוב של צליל ותנועה הביא לעליית מדרגה בהשפעת הסרטים על הצופה וחזיק את יכולתה של הנהגת היישוב לשכנע את הצופים בסרט לתרום למאמץ הציוני ולהירתם בעצמם למימוש חזון ההתיישבות. למשימה זו התגייסו משנות השלושים מוזיקאים ומשוררים מובילים מהיישוב; הם חיברו שירים שיהלמו את רוח הסרטים וישולבו בתוכם. זה היה חלק ממגמה של 'המצאת מסורת', שהחלה עם הלאומיות המודרנית – מערכת של מנהגים, סמלים וטקסים שנועדו ליצור לכידות בתוך חברה בעת שינוי או משבר. המסורת החדשה ביקשה ליצור המשכיות עם העבר, ובכך לחזק את קליטתה המהירה בחברה.¹⁰ הזמר העברי, כמו התרבות הארץ-ישראלית בכללותה, הוא דוגמה למסורת מומצאת כזו: השירים שנכתבו בהשפעת האווירה הארץ-ישראלית נחשבו חדשים ועתיקים בו בזמן, החיאה מחדש של עבר רחוק שנגדע באבו. שורשיהם של השירים נעוצים בעבר ההיסטורי, אולם פרשנותם המחודשת נוגעת להווה. אחדים מן השירים בסרטים אף נכנסו לפנתאון הזמר העברי בלי שמישהו יזכור כי החלו את דרכם בסרט תעמולה ציוני. כך, עוד בשנת 1931 ליווה את הסרט **ארץ ישראל בשיר ובמחול** השיר '**אל ראש ההר**', כסמל לכיבוש האדמה ולנחישות, ובשנת 1935 היה אפשר לשמוע את השיר '**מולדתי ארץ כנען**' בסרט **זאת היא הארץ**, ליצירת אווירה מזרחית ושוממה. אלו הן רק שתי דוגמאות מתוך כמה עשרות שירים שהוכנסו במודע לסרטים שעודדו התיישבות של יהודים ופיתוח היישוב היהודי.

במאמר זה ארצה להתבונן בשני נושאים מרכזיים שעולים מתוך השירים בסרטי התעמולה הציוניים: שירי כפר¹¹ ושירי עיר. שירי הכפר מבטאים את נטייתה של הנהגת היישוב להקמת יישובים, לפיתוח חקלאי ולעבודת האדמה, ואילו שירי העיר מתמקדים בבנייה, בתעשייה, ובעיקר בעיר תל אביב. שתי הגישות, הכפרית והעירונית, התקיימו במתח מתמיד זו מול זו; מרב המאמצים והמשאבים הלאומיים הוקצו להתיישבות הכפרית. ההתיישבות העירונית, ותל אביב בראשה, למרות יתרונה המספרי, נשענה על ההון הפרטי וסבלה מהיעדר תכנון ותמיכה. באמצעות ניתוח הייצוגים המוזיקליים והטקסטואליים בשירים אלו, אציג תחילה את שירי הכפר, אחריהם את שירי העיר, ולבסוף את עצם קיומם

9 Rosa Chalkho, 'Musical Meaning on the Screen: An Approach to Semiotics for Music in Cinema', in: Enrique Encabo (ed.), *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 102-116

10 Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, New York 1983, p. 1
Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1995

11 המונח כפר מתייחס להתיישבות החקלאית העובדת לסוגיה: כפר, קיבוץ, מושב וכהנה וכך גם הצירוף שירי כפר.

זה לצד זה. כך נוכל להתבונן באופן שהשתמשה התעמולה הציונית במדיום הקולי-חזותי להעברת מסרים אידאולוגיים וליצירת סיפור לאומי מגובש, אשר משלב בין האתוס החקלאי-חלוצי ובין הכרח המציאות העירונית.

'אל הכפר'

מעבר מהעיר אל הכפר והירתמות לעבודת האדמה ולפיתוח החקלאות היו ממטרות המוסדות הלאומיים והם עשו שימוש בתעמולה על מנת לשכנע את המתיישבים לעשות כן. עבודת האדמה ויישוב הארץ היו ערכים ראשונים במעלה במשנה הציונית, כתנאי לעצמאות לאומית, ולכן נזכרו בווריאציות שונות בכתיבה פובליציסטית, בסיפורים, במחזות, באמנות הפלסטית ובמוזיקה. חזון החקלאי שעובד את אדמתו בארץ מוריקה ושופעת סימל את התיקון לחיים הגלותיים, והיה חלק מן התפיסה הציונית הרווחת של שלילת הגולה ומיאוס בחיי הבורגנות העירוניים.¹² ההגשמה הציונית התממשה בשיבה לאדמה; החקלאות שימשה עוגן ומשען לחיים של יצירה בארץ, ואילו העיר העברית נחשבה מקבילתה של העיירה היהודית הגלותית. במחשבה הציונית, התיישבות כזו מחטיאה את המטרה. יתר על כן, החשיבה המקובלת בתקופת העליות הראשונות הייתה כי תעשייה עירונית-עברית אינה יכולה להתפתח בארץ ישראל וכי לא יהיה באפשרותה להתחרות בשוק האירופי.¹³ לחלוצי שלוש העליות הראשונות לא היה אפוא ספק בדבר עליונותו של הכפר על העיר: עבודת האדמה והכשרת הקרקע לגידולים חקלאיים היו הגשמת האידאל הציוני של הפרחת השממה וחזרה לחיי טבע בריאים. הכפר העברי היה למוקד התחייה הלאומית.

אולם להבדיל מהדעה שנשמעה בפומבי, ובסתירה לאידאלים החלוציים של עבודת האדמה, העדיפו רוב העולים להתגורר בערים. היו לכך כמה סיבות: מחסור בעבודה, אפשרויות קליטה מוגבלות ביישובים הקטנים, קושי בעבודה פיזית ורמת חיים נמוכה במושבות ובקבוצות. הנהירה לעיר הורגשה ביתר שאת בתקופת העלייה הרביעית (1924-1931); אנשי המעמד הבינוני ממזרח אירופה היגרו לארץ בשל מדיניות כלכלית שהצרה את צעדיהם ובשל סגירת ארצות הברית את שעריה. לראשונה עלו יהודים לארץ

12 מרדכי נאור, 'עבודת האדמה בתקופת היישוב', זמנים: רבעון להיסטוריה, 25 (1987), עמ' 94-101; אליעזר שביד, היחיד: עולמו של א.ד. גורדון, עם עובד, תל אביב תש"ל, עמ' 173-175. אלה לא היו הסיבות היחידות לשינוי באורחות החיים של היהודים. גם לדימוי השלילי של היהודי הגלותי הטפיל והנצלן היה חלק חשוב בכך. ראו: שמואל אלמוג, 'הגאולה ברטוריקה הציונית', בתוך: רות קרק (עורכת), גאולת הקרקע בארץ ישראל: רעיון ומעשה: קובץ מאמרים, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 1990, עמ' 13-32.

13 ברוך בן אברהם והנרי ניר, עיונים בעלייה השלישית: דימוי ומציאות, יד יצחק בן-צבי, ירושלים תשנ"ה, עמ' 49.

לאו דווקא מטעמים ציוניים, ופנו להתיישב בעיקר בערים.¹⁴ בשנים 1924-1925 קלטו תל אביב, חיפה וירושלים את מרבית העולים, ובשנת 1926 חיו בערים 83 אחוזים מכלל האוכלוסייה היהודית.¹⁵ העיר תל אביב התרחבה והתבססה, מפעלי התעשייה בעיר החלו בייצור סדיר, ובעלי ההון הפרטי השקיעו מכספם ביצירת מקומות עבודה ודירור. עם זאת, המוסדות הלאומיים תמכו מעט בצמיחה העירונית המואצת; אידאולוגית ומעשית הם העדיפו להפנות את מרבית משאבי הפיתוח והתכנון אל הכפר.¹⁶ אף שהעיר היא שקידמה את תנופת הצמיחה במשק, את הפיתוח הכלכלי והפריחה התרבותית, מבחינה אידאולוגית העיניים היו נשואות אל הכפר.

תנופת הבנייה והתרבות העסקים הזעירים יצרו מאזן חדש בין הכפר ובין העיר, וזה הגיע לשיאו בעלייה החמישית (1932-1939). באותה תקופה הביאו הקושי הכלכלי והקושי הפיזי של חקלאי הכפר, נוסף על הפיתוי שבחיי הנוחות בעיר, להגירה שלילית מן הכפר ולהפסקת פיתוחים חקלאיים.¹⁷ מגמת התחזקות הערים נמשכה, ומעל כולם ניצבה העיר תל אביב בריכוז האוכלוסייה, באפשרויות התעסוקה ובחיי התרבות. רמת החיים של אנשי העיר עלתה על זו של אנשי הכפר וגרמה לרבים מאנשי היישוב לוותר על חלום ההגשמה הציונית הכפרית.¹⁸ אם כן, הדחיפות האידאולוגית לקריאה לשיבה אל הכפר הייתה חזקה שבעתיים. במצב זה, ראשי המוסדות הלאומיים השתמשו בקולנוע בתור כלי תעמולה, לשם קידום משנתם – חזרה לחיי הכפר.

שנת 1935 הייתה שנה פורייה לקולנוע הישראלי. זה אחר זה יצאו לאקרנים שלושה סרטים שתיארו את הארץ הנבנית בידי החלוצים ונגאלת משיממונה: **זאת היא הארץ**, לחיים חדשים ועבודה. בכלם מודגשות התחדשות של בנייה, התיישבות ועבודת האדמה. הסרט **זאת היא הארץ** נהגה במוחם של האחים יצחק וברוך אגדתי, שהקימו את חברת אנא להפקת סרטים. הסרט נבנה על תסריט מאת אביגדור המאירי ונשען על שלושה מקורות צילום: הארכיון של יעקב בן דוב (ובו תיעוד מהשנים 1917-1933), ארכיון חברת אנא (ובו תיעוד משנת 1931 עד אותה שנה) והסרטות חדשות, מבוטמות ותיעודיות.¹⁹ בעזרת

14 בצלאל עמיקם, 'התרחבות היישוב היהודי ותשתיתו הכלכלית', בתוך: בנימין אליאב (עורך), **היישוב בימי הבית הלאומי**, כתר, ירושלים 1976, עמ' 317-332.

15 דן גלעדי, **היישוב בתקופת העלייה הרביעית**, עם עובד – תרבות וחינוך, תל אביב תשל"ג, עמ' 47.

16 המוסדות הלאומיים העדיפו להשקיע בקרקעות שלא היה להון הפרטי עניין בהן, הן משיקולי אחיזה בקרקע הן משיקולים כלכליים, במה שמכונה 'עקרון ההשלמה'. ראו: אביבה חלמיש, **מבית לאומי למדינה בדרך: היישוב היהודי בארץ-ישראל בין מלחמות העולם**, א. האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 2004, עמ' 318, 324; אורן קלמן, 'נייר מתוצרת הארץ: מפעל הנייר בחדרה ומדיניות הפיתוח של ממשלות מפא"י בשנות המדינה הראשונות', **עיונים בתקומת ישראל**, 26 (2016), עמ' 352.

17 אניטה שפירא, **המאבק הנכוב: עבודה עברית, 1929-1939**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"ז, עמ' 157, 185.

18 בצלאל עמיקם, **נירים ראשונים: ההתיישבות בימי העלייה החמישית**, יד יצחק בן-צבי, ירושלים תש"ם, עמ' 113.

19 משה צימרמן, **סימני קולנוע: תולדות הקולנוע הישראלי בין השנים 1896-1948**, דיונון, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2001, עמ' 141.



הירדן, 22.2.1935, עמ' 4. אתר עיתונות יהודית היסטורית, מיסודם של הספרייה הלאומית ואוניברסיטת תל אביב

המקורות שעמדו לרשות האחים אגדתי הם יצרו את סיפור החלוציות הארץ-הישראלית והישגי המפעל הציוני, תוך כדי מעברים בין תמונות שונות ובין זמנים שונים. הסרט עורר התרגשות רבה כשהוקרן לראשונה, שכן הוא היה 'הסרט הראשון המדבר עברית כולו תוצרת הארץ'.²⁰ היות יוצריו ומממניו של הסרט אנשים פרטיים לא מנעה מקהל הצופים את קבלתו כחלק מהתעמולה הציונית ומהקריאה ליישב את הארץ ולבנותה, אולם להבדיל מן הסרטים האחרים שיצאו לאקרנים באותה שנה, **זאת היא הארץ** הישיר מבט מפוכח הן על ההצלחות הן על הקשיים של חלוצי ההתיישבות. אחד מהם, כך נראה להלן, הוא העימות הרעיוני בין ההתיישבות העירונית להתיישבות הכפרית.

באחת הסצנות המבוימות ניגש חלוץ צעיר (רפאל קלצ'קין) ובידו טורייה אל חלוץ ותיק (מאיר תאומי) ותוהה באוזניו במבטא רוסי כבד: 'למה העולים החדשים אינם רוצים ללכת אל הכפר ורוצים להישאר בעיר'. הצעיר מתאר את המהפכה שעשה בחייו, מחנווני לעובד אדמה, וכמותו חברי הכפרים והקיבוצים אשר 'הלכו אחרי האת והמחרשה'. החלוץ הוותיק

20 כך בכתוביות הפתיחה. כך כתב ברוך גלעדי בכתבת ביקורת 'זאת היא הארץ', שהתפרסמה בעיתון הירדן, 6.3.1935, עמ' 3: 'הייתי אומר: הסרט חי. הוא שופע יצירה, מרץ ועוז! רומן אהבים לא תראו בו. אף נשיקות ושפתים צבועות חסרות. אולם רומן אחר יש בו. אהבת העם לארץ מולדתו. רצונו להקרבה! היסורים הקדושים שסבלו הבונים הראשונים! כל אלה מהווים את הרומן הגדול שקוראים לו: בנין המולדת'.

עונה לו שבלעדי העיר אין הכפר יכול להתקיים משום שהעיר היא מקור למסחר, לתעשייה ולמלאכה, וכן אנשי העיר קונים את תנובות אנשי הכפר. כדי שיווכח בכך הצעיר בעצמו מציע לו הוותיק לערוך סיור בעיר.

המסך מתחלף בתמונות אותנטיות שונות מן החיים בערים הגדולות – תל אביב, ירושלים וחיפה. בכולם ניכרת המולת אנשים, חנויות, בתי קפה וכלי תחבורה, אולם במקום שיעוררו מראות העיר התפעלות, הם עוררו בחלוץ הוותיק תגובה נועזת: 'ראינו את טפילי הגולה הארורה, בבתי הקפה הם יושבים הטפילים הללו ומספסרים בגופה ובנשמתה של האומה. את האדמה הם מוכרים מיד אל יד. אדמה! ועוד ראינו – נוער הולך ומסתובב בלא כל מטרה. בלי כל יצירה. בלי אהבה. נשמתו ריקה ונבובה והוא פורט אותה פרוטות פרוטות במדרכות העיר הרועשות'. קריאתו של החלוץ חד-משמעית: 'רקובה העיר, רקובה. אם צעירים אתם, אם לא נקרא עוד דם בעורקיכם, עזבו את העיר, צאו אל מרחבי השדה. זכרו חברים, לשם מה באנו לארץ הזאת? כלום לא לשם התחדשות עמנו? כלום לא לשם תחיית האומה? ומהו העיקר, מהו החשוב ביותר בתחייתנו? אדמה, כן אדמה. זהו העיקר. כפרים נחוצים לנו, אנשי מעדר ומחרשה נחוצים לנו. אדמה נחוצה לנו. גלך, חברים, גלך!'. מיד בסיום הקריאה הנרגשת התמונה עוברת לפרדס, ובו חנה קיפניס ויוסף גולנד שרים את השיר 'אל הכפר' שכתב עמנואל הרוסי והלחין מרדכי זעירא, וכאילו ממשיכים את דבריו של החלוץ הוותיק:

מִן הָעִיר, מִן הַכֶּרֶךְ, מִבְּתֵי הַחוּמָה
רוֹץ חָלוּץ, קוֹם וּבָרַח אֶל הַכֶּפֶר!
רוֹץ חָלוּץ, קוֹם וּבָרַח אֶל הַגֵּיר!
לְמוֹשֵׁב, לְקַבּוּץ,
קוֹם וּבָרַח, רוֹצֵה רוּץ, חָלוּץ!²¹

במשך ארבע דקות שירה ועוד שש דקות נגינה מוקרנות על המסך תמונות מן החיים בכפר: דקלים וברושים מתמרים, חקלאים חורשים, תרנגולות כלול. הדגשת הזהות בין האדמה למולדת אינה מאפשרת לחמוק מהקביעה כי החיים הנכונים בארץ הם חיים של עבודת האדמה: 'אֲדָמָה – זֶה שֵׁם שֶׁל אֲמָא, אֲדָמָה – חֵרֶשׁ קְדִימָה, אֲדָמָה – הַיָּד עוֹבְדָת, אֲדָמָה – זוּ הִיא מוֹלְדָת'. כמו הביטוי המקובל 'אימא אדמה', מילות השיר רומזות לקשר אינטימי בין החלוץ ובין אדמתו. האדמה עוטפת, שומרת ומגינה, מהאדמה באת ואליה תשוב. מרדכי זעירא צעד בעקבות המילים בעיצוב הלחן, שעובר בין צלילים נמרצים בקריאות 'רוץ', 'קום' ו'ברח' לצלילים רכים ומפויסים בתיאור האדמה. בניסיון לעצב זמר בסגנון ארץ-ישראלי חדש ולהתרחק מהצלילים הגלתיים פיתח זעירא את חלקו הראשון של השיר במערכת צלילית שאיננה מערבית – בסולם של חמישה צלילים בלבד (פנטטוני). במבנה הסולם אין

21 כל השירים המצוטטים במאמר נלקחו מאתר זמרשת, <https://www.zemereshet.co.il/m> שם גם נזכרים כותרי הספרים בהם הם נדפסו.

צליל מוביל שמושך אל הצליל היסודי של הסולם (טוניקה), ואין הוא בנוי בדרך המקובלת של סולם מז'ורי או מינורי של שבעה צלילים. זו הייתה אחת הדרכים של המלחינים לעצב את השיר הישראלי המקומי, והם פעלו מכוח הדחייה הגלותית מצד אחד ומכוח המשיכה המזרחית מצד אחר. והנה, נדמה שהשיר פעל את פעולתו, שכן בתמונה שאחרי כן נראית קבוצת חלוצים צועדים מחובקים ונחושים, בידיהם כלי עבודה ובפיהם השיר. פניהם אל הכפר. יוצרי הסרט שמו בפיו של החלוץ הוותיק מילים שאינן משתמעות לשתי פנים: העיר רקובה, ואילו תחייתה של האומה תנבע מן הכפר. הקריאה לרוץ ולברוח מן העיר עם הפעולה של צעידה אל הכפר מרמזת לצופה את אשר מצופה ממנו – לעזוב את העיר ולעבור אל הכפר.

גישה מפויסת יותר בנוגע להתיישבות העירונית מוצגת בסרט **לחיים חדשים** שיצא לאקרנים באותה שנה. הסרט נוצר ביוזמתו של ליאו הרמן, מזכיר קרן היסוד, מתוך הכרה בהשפעתם המכרעת של סרטים מגויסים על הציבור היהודי בארץ ובחוץ-לארץ. כדי להבטיח את רמתו המקצועית הגבוהה של הסרט יצר הרמן שיתוף פעולה עם ענקית הסרטים האמריקנית פוקס המאה ה-20 (Fox 20th Century) וקיבל ממנה צלם ובימאי. שאיפתו של הרמן הייתה להציג בסרט את פניהם השונות והמגוונות של תושבי הארץ, ולפיכך תיאר הסרט אידיילית את ארץ ישראל על חלקיה השונים – התיישבות, בנייה, תעשייה והאוכלוסיות השונות הדרות בה.²² לדבריו, 'זהו לא רק מפעל התיישבותי. הוא צמח וגדל מקרקע כיסופי-עמנו משנות-אלף, ואף המעשה הכי-זעיר, שהועיל להצלחתו, קשור בקשר בלי-ינתק לעבר ולעתיד, לעילה תולדתית ולמטרת התנועה כולה. [...] יהי רצון, שישמש לרבים גם קריאה והכרזה והוראת-דרך, כשמו העברי אשר נתנו לו – "לחיים חדשים"!'.²³ מתוך שאיפה להעמיק את הנופך הארץ-ישראלי בסרט פנתה מרגוט קלאוזנר – בעלת חברת ההפקות אורים, שנוסדה במיוחד לשם יצירתו של סרט זה²⁴ – אל נתן אלטרמן ודניאל סמבורסקי וביקשה מהם לכתוב עבורו כמה שירים. התוצאה הייתה ארבעה שירי עבודה והתיישבות; אלה שולבו במארג הסרט ותיארו את חיי העמל בארץ לצד אהבה גדולה למולדת.²⁵

באמצע הסרט בערך מוצגים חיי העבודה והעמל של ההתיישבות הכפרית. הקריין מסביר: 'ישובים שהוקמו רק לפני שנים מעטות על ידי חלוצים מפרנסים את עצמם, דבר המוכיח כי יהודים הם עובדי אדמה מוצלחים ביותר'. לעיניהם של הצופים ניבטים חיי הכפר: משק עופות, כוורות דבורים, ילדים מאכילים עזים, חלוצה חולבת פרה. התמונות מלוות בפסקול שנערך בדיוק ובדקדוק כדי לספק לצופים חוויה חושית מלאה, ובכללה צלילי קריאות התרנגול, דנדון פעמוני הכבשים ופעיותיהם וגעיות הפרות. המראות

22 צימרמן, סימני קולנוע, עמ' 129, 131.

23 ליאו הרמן, 'לחיים חדשים', העולם, 14.11.1935, עמ' 8.

24 עם בעלה יהושע ברנדשטר. Margot Klausner, *The Dream Industry*, Israel Motion Pictures Studios Herzliya, Herzliya 1974, p. 15.

25 דניאל סמבורסקי, 'אוטוביוגרפיה', תצליל, ט, 4 (1969), עמ' 180-182.



כרזת הסרט לחיים חדשים, 1935.
עיצוב: אוטה וליש. אצ"מ, KRA/790

והצלילים מזכירים את מה שפינה המלחין אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' 'נוף דינמי'. לדבריו, הנוף המזרחי וצלילי השפה השמית יוצרים תמונה מלאה וכוללת של החיים בארץ, וממנה תצמח היצירה האמנותית.²⁶

שיאה של הסצנה היא בהגעה לקיבוץ – סמל לאומה ולעולם של סדרי חיים חדשים. המצלמה נכנסת לחדר אוכל הומה סועדים, וברקע נשמעת מוזיקה מטרימה ל'שיר העמק' שיבוא מיד. המוטיב המוזיקלי נלקח משורות השיר הראשונות, אך הוא נמרץ ופעלתן, ובשמיעה ראשונה איננו מזהה. כאשר אחת החברות מכריזה בקול: 'חבריא, הקשיבו! דממה ביזרעאל!' הקהל משתתק, ודניאל סמבורסקי ליד הפסנתר מתחיל לשיר. החברים יושבים ומאזינים בעיניים נוגות לתיאור נוף העמק עד סיום הפזמון. לאחר מחיאות הכפיים כל הנוכחים מצטרפים לשירתו של סמבורסקי, ההולכת ונמשכת גם במראות היום-יום של הקיבוץ: טבחית מקלפת תפוחי אדמה, גבר בעת גילוחו, אישה שתולה כבסים לייבוש ורפתן החולב את פרתו (ואף גוער בה: 'עמדי בשקט!'). הסצנה מסתיימת בדימוי רומנטי ארץ-ישראלי של גבר חסון אשר קוצר בחרמש ומשחיזו בשעת דמדומים על רקע המהום השיר. הסצנה פותחת בנגינה המוטבעת בפסקול (Non-diegetic music), אחרי כן עוברת לנגינה ולשירה שמתרחשות בתוך הסצנה (Diegetic music) ומסיימת שוב בצלילי רקע. השילוב בין צלילי רקע שהמקור להם גלוי במסך ובין הצלילים שהמקור להם אינו נראה במסך יוצר לכידות לסצנה שעוברת בין מקומות ובין תרחישים שונים.²⁷ עריכה מורכבת זו היא עוד אחד מסימני ההיכר של הסרט.

26 אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', 'בעיות המוזיקה המקורית בישראל', אורלוגין, 9 (1953), עמ' 280-294.
27 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, BFI Publishing, London 1987, pp. 22-26

על פי דבריו של יעקב גרוס, יוצרי הסרט לא אהבו את הבית השלישי של השיר, המצייר מציאות קשה: 'אֶפֶל בְּהַר הַגְּבוּעַ, / סוּס דוֹהֵר מִצֵּל אֶל צֵל. / קוֹל זַעֲקָה עָף גְּבוּהָ, / מִשְׁדוֹת עֵמֶק יִזְרְעָאל. / מִי יָרָה וּמִי זֶה שָׁם נִפְלָ / בֵּין בֵּית אֶלְפָּא וְנִהְלָל?' ובגרסה הסופית לסרט הושמט הבית.²⁸ את השיר הלחין סמבורסקי במודוס (סולם) הדורי, מודוס טבעי שהתחבב על מלחיני היישוב. למודוסים הללו צליל שביעי שאינו מוגבה, ולכן אינו מוביל לסוניקה – לצליל היסודי של הסולם, כמו במוזיקה המערבית. כך, כמו שראינו, ניתבו המלחינים את רצונם להתרחק מהמוזיקה המערבית ה'גלותית' לתוך ניב מזרחי חדש. המלודיה של השיר נעה בגלים סביב הצלילים המרכזיים של המודוס – הטוניקה והדומיננטה (הראשון והחמישי) – תכונה אופיינית לרבים משירי הזמר המוקדמים, המכונים בפי שי בורשטין 'ניב שורשים'. אלו שירים שחוברו בין שנות העשרים לשנות השישים של המאה הקודמת לטקסט תנ"כי או ארץ-ישראלי, ולחניהם מאופיינים בזיקה לסגנון המזרחי.²⁹ 'שיר העמק' הוא דוגמה מצוינת לשיר מקורי, שקיבל חיים עצמאיים מחוץ לסרט שהוא הושמע בו לראשונה, והיה לאחד ממייצגי הזמר העברי השורשי.



'הגלילה!' כרזה מטעם קק"ל, 1937. אצ"מ, KRA/13

גם ההתיישבות היהודית בגליל קיבלה התייחסות מיוחדת בשירי העם בכלל ובסרטים הציוניים בפרט. מאמצע שנות השלושים, כשהחלו הדיונים בדבר פתרון מדיני לצבור תאוצה, זכה הגליל לתנופת בנייה ולהתעוררות חדשה. בשנת 1937 יצא הסרט **הגלילה** ביוזמתה של קק"ל, כסרט תעמולה מובהק למען התיישבות יהודית בגליל. מחציתו הראשונה של הסרט מתארת את שממת הגליל ואת המושבות סביב ביצת החולה במילים 'בודדות ועניות'. המצלמה עוברת סביב הרים חשופים ובתוך סמטאותיה של צפת, שנדמה כי חיים בה יהודים זקנים בלבד. ימת החולה עצומה בגודלה, והג'מוסים השוחים בה מוקפים צמחי ביצה. כצפוי, מחציתו השנייה מדגישה את בשורת החיים החדשים: חקלאים עובדים בשדה, ילדים רצים ברחבי המושבה, עדרים של צאן ובקר רועים באחו, ומעל כולם ניצב פסל האריה השואג, שהוצב בתל חי שלוש שנים קודם לכן.

28 את גרסת המקור עם הבית השלישי, שניצלה במזל מִדְלָקָה, אפשר למצוא ביוטיוב, ראו: <https://youtu.be/pdc8tJwaBBU> (אוחזר ב-28.7.2025).

29 שי בורשטין, **הזורעים ברינה בדמעה יקצורו: ניב 'שורשים' בזמר העברי 1930-1960**, מוסד ביאליק, ירושלים תשפ"ג, עמ' 31-39.

בפתיחתו של הסרט ובחלקו השני נשמע ברקע שירו של עמנואל עמירן (אז פוגצ'וב) 'לגליל אחים': 'לְגִלִּיל, לְגִלִּיל, אַחִים/ נַעֲלָה פְּלָנוּ/ אֲדַמַּת בּוּר שָׁם מִחֶפֶה/ וּמִצְפָּה רֶק לָנוּ/ אֶךְ נְבוֹא, נְזָרַע, נְשָׂתֵל/ נְשִׁים אֶת נִדְבְכֵנוּ/ תִתְעוֹרֵר הָאֲדָמָה/ תָּשׁוּב וְתִחְיֶנּוּ'. בשנות השלושים נחלקו שירי הגליל לשניים: שירים שעסקו בפרשת תל חי; ושירים שתיארו התיישבות חלוצית במרחבי הטבע של הגליל. בולט בשירים הללו העיסוק ברעיית צאן, ולצד הרועה נזכר חליל.³⁰ עמירן עצמו כתב כמה שירים על הגליל: 'הגליל הוא שיר', 'הגלילה נעלה', 'בגליל העליון', 'יוסף הגלילי', 'חלום יוסף הגלילי', וכאמור 'לגליל אחים'. הימנעות מכוונת מצליל מוביל, המשקל המשתנה תכופות, והסטות הדגשים מעידות על סגנונו המוזיקלי האופייני של עמירן, המייחד אותו ממלחיני התקופה האחרים.³¹ ביצוע של מקהלה שמשלב קולות בוגרים וקולות צעירים, ובייחוד קריאות העידוד 'הֵ-הֵ' בסוף השיר, ממריצים את האווירה ומתכתבים עם המילים המעוררות לכבוש את השממה ולהפריחה. אמנם השיר 'לגליל אחים' לא זכה לתפוצה רחבה ביישוב, אולם נמצא אותו גם בסרט מולדת בהתהוות משנות הארבעים, המתאר את חיי העבודה, הפיתוח והבנייה בארץ. המניפולציה המוזיקלית בסרט פשוטה וברורה: כשהגליל מתואר בשיממונו ובעיזובו נשמעת ברקע מנגינה פנטזונית נוגה, קול אישה ללא מילים. ברגע שהמצלמה עוברת לתמונות ההתחדשות מהגליל, שירו הקצבי והממריץ של עמירן מתנגן ברקע ומספק חויה חושית מוגברת של כיבוש השממה.



צילום מסך מתוך הסרט לחיים חדשים. אוסף ארכיון הסרטים היהודיים
ע"ש סטיבן שפילברג של האוניברסיטה העברית והארכיון הציוני המרכזי

- 30 וכבר עמד נתן שחר על חחרוז חליל-גליל. נתן שחר, שיר שיר עליהנא: תולדות הזמר העברי, מודן, בן שמן תשס"ז, עמ' 126.
- 31 להרחבה ראו: אפרת ברט, "יין מכרם עתיק בקנקן חדש": סוגת שיריו המקוריים של עמנואל עמירן, בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), מוזיקה בישראל (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2014), עמ' 362-376.

זיהוי ההתיישבות הכפרית עם עבודת האדמה נכרך בפסוק הידוע מתהלים (קכו ה): 'הַזֹּרְעִים בְּדָמָעָה בְּרִנָּה יִקְצְרוּ'. מילותיו קיבלו משמעות חדשה עם ההתיישבות המחודשת בארץ ישראל והובאו בגלוי, באריחים, בתבליטים ובשירים. קציר העומר וטקס חגיגות הביכורים היו אירועים חשובים בחיי ההתיישבות העובדת, ובהם תמונת הנפת החרמש אל על הייתה חלק מרכזי במסכת. בסרט לחיים חדשים למשל סצנת 'שיר העמק' מסתיימת בחלוץ שמניף את החרמש הלך ושוב על השיבולים. בתום העבודה הוא נשען עליו בגופו, ומבטו נח אל האופק.

לפעולת הקציר שורשים עמוקים במסורת היהודית. על פי התורה, מצווה היא לקצור את התבואה הראשונה לאחר חג הפסח ולהביאה מנחה לבית המקדש. עם ראשית ההתיישבות בארץ השתנתה מצווה זו לקציר יבול עבודת הכפיים של החלוצים, וכך חיברו שירי הקציר של מלחיני הזמר בין טקס הקציר הדתי העתיק לאידאולוגיה מודרנית של עבודת האדמה. דוגמה מוחשית לכך נמצאת בסרט **מעל החורבות** משנת 1938. בסרט מתוארת חבורת ילדים פליטי המשטר הנאצי, שמגיעים לכפר נוער בארץ ואינם מצליחים להשתלב בין צילום הילדים הצברים. כדי לעודדם, המדריך שלהם ממשיל את שליחותם בארץ לכפר יהודי שנהרס בידי הרומאים אלפיים שנים לפני כן, והילדים בעצמם הקימו אותו מחדש. בתחילת הסרט אנו צופים בילדים עובדים בכפר החקלאי, וברקע שירו של עמירן 'הזורעים בדמעה': 'בָּא הַשֶּׁמֶשׁ, בָּא, בָּא / קָמָה זֶה? - זֶה, זֶה, זֶה. / הָאֶקְצָר? / קָצֵר, קָצֵר!'. המילים מובאות מתוך המשנה במסכת מנחות ומתארות את קציר העומר בימי בית שני. המקורות היהודיים היו אבן שואבת עבור עמירן והוא הושפע מהם בכתיבת שיריו, ובהם פסוקי התנ"ך, שירים בהשראת אירועים תנ"כיים ומקורות תנאיים.³² בשיר זה, מלווה את הזמרת אסתר גמליאלית חליל בלבד - ביטוי לאותנטיות של המעמד. גם כאן נמנע עמירן משימוש בצליל המוביל, והוא בנה את המלודיה סביב מרווחים של ארבעה צלילים (טטרקורד) וחמישה צלילים (פנטקורד). אלה עוד ביטויים לניב שורשים' שמאפיין את שיריו. לאחר ההכרזה החגיגית הגיעה העת לקטוף את הפרות, תרתי משמע: שירה חגיגית וקצבית למילים 'הַזֹּרְעִים בְּדָמָעָה בְּרִנָּה יִקְצְרוּ' מלווה בסרט את הילדה הצעירה, הזוכה ליהנות מגזר טרי שרק עקרה מערוגתה. בסיום הסרט נראות תמונות מטקס הבאת הביכורים באצטדיון המכבייה בתל אביב, לצלילי שירו של עמירן 'הללויה הללו אל בקודשו'.³³

יש מי ששירי קציר היו עבורם לסמל לצבריות. בנימין, נער ניצול שואה, גיבור הסרט **אדמה** מ-1947-1948, מביט בילדים הרצים ברחבי הכפר, פְּמָה להיות אחד מהם. הוא מאזין לשיר 'אל הקציר' שבפיהם, מתבונן בצעירים בקרבם וחולם למחוק את עברו ולהתחיל בארץ חיים חדשים. הבחירה ב'**אל הקציר**' של שרה לוי-תנאי ועמירן איננה מקרית: הדימוי

32 'עלילות התנ"כ' היו לחם חוקי היום יומי', כך כתב בזיכרונותיו. מתוך ארכיון עמירן, אוניברסיטת תל אביב, ללא תאריך. גם נתן אקסלרוד, מפיק הסרט, ציין שעמירן כתב לסרט 'שירים הדומים למוסיקה תנ"כית'. ראו: צימרמן, סימני קולנוע, עמ' 205.

33 חוקר הסרטים יעקב גרוס גילה כי אלו תצלומים מיומני כרמל מס' 15 משנת 1935, שנתן אקסלרוד - בעל 'סרטי כרמל' - שילב בסרטו.

הרומנטי של ים החיטה שואב לתוכו את היהודי החדש, עובד האדמה, מניף החרמש. ומעל הכול בבסיס התמונה עומדת אידאולוגיה פשוטה: 'השָׂדֶה יִשָּׂא קוֹלוֹ: זֶה עָמַל וְזֶה פָּרִי'.³⁴ אם כן, ראינו שבמשך קצת יותר מעשור שקדם להקמת המדינה הודגשו בסרטי תעמולה ציוניים נושאים של חיי כפר והתיישבות חקלאית בארץ ישראל. קטעי הווידאו שולבו עם שירים שתוכנם התאים לרעיון הכפר, אשר אותם חיברו מיטב המלחינים והמשוררים באותה תקופה. גם הלחנים הותאמו לרוח הארץ-ישראלית; הושתתו על מודוסים טבעיים ועל מרווחי טטרקורד ופנטקורד; וניסו לשמור מרחק מהמוזיקה הגלותית המקובלת. לפי האתוס הציוני-כפרי חקלאי, השירים קוראים לשיבה לכפר, מציירים את הפסטורליה של חיי העמק ומתארים את ציפייתה של האדמה לגאולה הדדית, כמו בשירו של עמירן: 'תתְעוֹרֵר הָאֲדָמָה תָּשׁוּב וְתַחַיֵּנוּ'.

שירי עיר ותעשייה

מול חיי הכפר ניצבת העיר, שהייתה תמונת תשליל שלו, כמו שראינו בסרט **זאת היא הארץ**. בראשית הציונות התרכזו יהודי הארץ בערי הקודש העתיקות, בייחוד בירושלים, בצפת ובטבריה. האמונה השלטת כי רק עבודה חקלאית תוביל לגאולת הקרקע ולפיתוח הארץ הביאה לכך שעד הקמת המדינה הוקמה עיר מרכזית אחת בלבד – תל אביב.³⁴ מרבית המשאבים הלאומיים הוקצו לבנייתם ולפיתוחם של כפרים, מושבים וקיבוצים שנשענו על עבודה חקלאית והתנכרו לסגנון החיים הבורגני. בעיני רבים, צורת ההתיישבות העירונית הייתה המשך לדפוס התיישבות מוכר וישן מהגולה. ככזו, היא לא חוללה את המהפכה שביקשו החלוצים לחולל בחייהם. היהודי החדש ביקש לברוא צורת חיים שתיתן בידו את הכוח לפעול כעצמאי ולעבוד את אדמתו. העיר, למרבה הצער, לא סיפקה את הצורך הזה אלא הנציחה את זיכרון החיים הישנים.³⁵ אמנם הייתה הסכמה בקרב אנשי תנועת ההתיישבות כי קיים צורך ממשי בעיר, אך הוא משני בחשיבותו ליישובים החקלאיים.³⁶ נוסף על כך, עליונותם המספרית של אנשי הקיבוצים והמושבים בעמדות המפתח בהנהגה יצרה חלוקה יחסית שלא שיקפה את שיעורם באוכלוסייה והנציחה את חוסר השוויון בין ההשקעה בכפר ובין (חוסר) ההשקעה בעיר.

העיר תל אביב הוקמה בשנת 1909 ונקראה אחוזת בית – שכונה יהודית עצמאית עבור בעלי החנויות והפועלים ביפו. היא תוכננה להיות פרוור גנים ירוק בדגם של בתים נמוכים מסודרים בשתי וערב על הקרקע החולית, תכנון שהיה מנוגד לצפיפות ולחוסר הסדר של

34 העיר עפולה הוקמה בשנת 1925, אך התפתחה לא כצפוי. היא הוכרזה כעיר רק בשנת 1973.
35 Erik Cohen, *The City in the Zionist Ideology*, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 1970, p. 12

36 היו שטענו כי הדרך ל'תיקון' העיר היא בניית שיכוני פועלים ומשקי עזר בגבולותיה. ראו: איריס גרייצר, *מהשכונה אל השיכון: ההתיישבות העירונית של הפועלים בארץ-ישראל ושורשיה הרעיוניים, 1920-1950*, פרדס, חיפה תשע"ז, עמ' 32.



'וּבְעֵד כָּל קִיר, בְּהֵנֵף בְּנִינְנו', צילום מסך מתוך הסרט **זאת היא הארץ**.
אוסף ארכיון הסרטים היהודיים ע"ש סטיבן שפילברג של האוניברסיטה העברית
והארכיון הציוני המרכזי

העיר יפו.³⁷ תל אביב, העיר המודרנית היחידה אז, משכה אליה את אנשי המעמד הבורגני, אנשי העלייה הרביעית וביתר שאת את אנשי העלייה החמישית שאחריה. ההון הפרטי שהביאו עמם העולים הושקע בעיקר בעסקאות מקרקעין ובניית בתים, במלאכה ובמסחר זעירים.³⁸ בנאי תל אביב מילאו את העיר בתים חדשים וקולות הלמות פטישים. בתי חרושת ומפעלים קטנים השמיעו את מזמוניהם וקרקושיהם וסיפקו עבודה לפועלים רבים.

אחד מסמלי תל אביב הקטנה הוא בית החרושת ללבנים סיליקט, שהוקם בשנת 1922, ובמשך 14 שנים היה אחד ממפעלי התעשייה הגדולים בעיר. החולות שמסביב לתל אביב היו חומר גלם העיקרי של בית החרושת שהיה הספק המרכזי ללבני הבנייה במקום. רם גופנא מתאר את המפעל כמו שהשתקף בעיני המתיישבים בשכונות הסמוכות: 'קרונות של חול מוסעות על פסי רכבת בידי קטר קטן אל פנים בית החרושת; משטחי ענק עמוסי לבנים לבנות שיצאו זה עתה מכבשני המפעל; עגלות רתומות לסוסים ומכוניות עמוסות לבנים בדרכן לבניינים ההולכים ונבנים בעיר ובסביבותיה. דומה כאילו שירו של אלכסנדר

37 אלישע אפרת, **ערים ועיור בישראל**, אחיאסף, תל אביב תשל"ו, עמ' 73.

38 גרייצר, **מהשכונה אל השיכון**, עמ' 26.

פן "הבו לבנים..." נכתב בהשראת המפעל, שהטביע את רישומו שנים רבות על נוף העיר.³⁹ שירו המוזכר של פן, שנכתב בשנת 1930, מתאר חבורת בנאים שנגלתה אליו דרך חלון 'הבית הצהוב' ברחוב אלנבי, תוך כדי סעודה עם חברו. את השיר הוא כתב באותו הרגע על נייר הדג המלוח.⁴⁰ התכיפות המובעת במילים 'הבו לַבְנִים, אֵין פְּנָאי לְעַמֵּד אֶף רָגַע' מתבטאת ביתר שאת בלחץ של מרדכי זעירא, שהלחין כמה משיריו של פן. זעירא עיצב את השיר במפעם מהיר ובשלושה חלקים: החלק הראשון נכתב מנקודת מבטם של הבנאים, ובנוי ממוטיב ריתמי ומלודי חוזר, במנועד צלילי מצומצם; החלק השני פונה אל הציבור: 'פְּלָנוּ נְשִׁיר, הַמְּנוֹן בְּנֵן אֶרְצָנוּ/ בְּמָקוֹם אֶתְמוֹל יֵשׁ לָנוּ מְקָר'. הקריאה לאחדותו של היהודי החדש שבונה את ארצו מלווה בקפיצה מלודית גדולה של אוקטבה (שמונה צלילים) ובמקצב סינקופתי, שהדגשים בו מוסטים ממקומם הטבעי. החלק הזה סוחף במיוחד ובנוי במתכונת חזרתית שמבססת את המנגינה; וחלקו השלישי של השיר חותם בשירים המתנגן של הבנאים בעיר ובכפר. להבדיל משירי הכפר, 'הבו לבנים' הוא שיר שעוסק במישרין בבניין הארץ, ולחננו מזכיר ניגונים מזרח-אירופיים שאומצו לריקודי הורה. בשנת 1935 הושמע השיר 'הבו לבנים' בסרט **זאת היא הארץ**, שכזכור תיאר את הישגי המפעל הציוני בעזרת סרטונים מבוים וארכיון סרטי תעודה. באמצע הסרט הקריין אביגדור המאירי מתאר בפאתוס את עליית הנוער העברי, שהושפע מיוסף טרומפלדור וחבריו. הכוחות החדשים והרעננים שהגיעו לארץ המשיכו בבנייה במרץ רב: 'זשירת הבניין הלכה הלוך והתגבר, הלוך ודרוש: הבו לנו כוחות חדשים! הבו לנו ידיים לעבודה!'. בנקודה זו נכנס ברקע שירו של פן 'הבו לבנים', ובמסך מתחלפות תמונות שונות של בנאים עברים חרוצים, מקצתם חשופי גו ושרירים, וגם של בית החרושת סיליקט. התמונות הנעות המתחלפות זו אחר זו יוצרות הרגשה של תנופת בנייה רציפה בעיר תל אביב, ולכל מקום שהופנה מבט נראו בנאים שוקדים על מלאכתם. בסיום השיר מלאכת הבנייה רק הולכת ומתעצמת עם הישמע גרסה כלית לשיר, מהירה יותר, ובה צלילים ממשיים של מכות פטיש על ברזילים. הבטון והמלט שמילאו את העיר תל אביב ואת הארץ כולה נראים שוב ושוב בסרטים המגויסים, המתארים את התפתחות הארץ ובנייתה. כזה הוא שיר הלל לתל אביב, הפותח את הסרט לחיים חדשים. כתוביות הפתיחה הנגללות כלפי מעלה מכריזות על מטרתו של הסרט: 'זוהי דרמה על עם ההופך את ארצו המובטחת לארץ של הגשמה. זהו תיעוד מאבקהם וניצחונותיהם של מאות אלפי היהודים שמחזירים את פלשתינה אל חיק המדינות המתורבתות ומכינים מולדת עבור מאות אלפי היהודים האחרים שנותרו מחוסרי בית ברחבי העולם וכך מאפשרים ליהודי התפוצות חיי חירות ויצירתיות'. על פי המילים האלה, התנועה הציונית מחיה את הקרקע ומאפשרת לעם היהודי חופש וצמיחה. על רקע הכתוביות נשמע שירם של אלתרמן וסמבורסקי '**תל אביב**', המתכתב עם הצהרת הפתיחה. השיר מתאר את שימונה של הארץ לפני בואם של החלוצים ואת המהפך שחל בה עם

39 רם גופנא, 'בית החרושת ללבנים "סיליקט" בנוף ובזיכרון התל אביבי', בתוך: אלי שילר וגבריאל ברקאי (עורכים), **101 שנים לתל אביב, העיר העברית הראשונה**, אריאל, ירושלים תשע"ב, עמ' 160.

40 חגית הלפרין, **צבע החיים: חייו ויצירתו של אלכסנדר פן**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007, עמ' 88.

יישובם בארץ: 'אַרץ מְשֻׁפֶּלֶת/ אַרץ נְדֻחַת/ חוֹל וְנִמְלֶת/ יָם וְקִדְחַת' בראשית הדרך – לעומת 'אַבְן וְמַלְט/ יַד מִתְבַּרְזֶלֶת/ מְרִיב וְנִסְלֶלֶת/ עֵיר שְׁרָה שִׁיר' לאחר גאולת האדמה. להבדיל משירי הכפר ועבודת האדמה, גאולת הארץ כאן מתקיימת מתוך סלילת כבישים, בנייה ותיעוש. זוהי נקודת מבט עירונית שרואה בפיתוח של האנושות גורם מצמיח ואינה מתרכזת בעבודת האדמה. אלתרמן השתמש במילת 'כיבוש' כוחנית, המושגת באמצעות התפתחות התעשייה: 'לֶהֱב וְנַחֲשֶׁת, רֶהֱב וְחֲרָשֶׁת/ פְּכָה נִכְבֵּשׂ אֶת שַׁר הַמְדָּבָר'. הוא לא חסך במצלולי שירה כמו אסונאנסים (לֶהֱב וְנַחֲשֶׁת/ רֶהֱב וְחֲרָשֶׁת); אליטרציות (גַּל וְגִלְגַּל וְגִיל) וריבוי פעלים לציור עמל בלתי פוסק (רעם המערבל, פעולת המנוע, צריבת הקיטור וסיבוב הגלגל).

בהמשך הסרט מתוארים חלוצי תל אביב בבניית העיר העברית הראשונה. החלוצים צועדים כחיילים בשני טורים, בידיהם כלי עבודה ובפיהם 'שיר בוקר' בקצב צעדיהם. סמבורסקי כתב את הלחן בברלין שלוש שנים לפני צאת הסרט, לשיר שהיה חלק ממחזה תעמולה ציוני בשם 'הפתרון היחידי'. המחזה שכתב ד"ר סלי (שאלו) לזין מתאר את סבלם של היהודים בגולה ואת הפתרון היחיד לבעייתם – התיישבות יהודית בארץ ישראל. הלחן של סמבורסקי חגיגי ונחרץ ופותח בעלייה בקוורטה במקצב מנוקד (כמו ההמנון של צרפת 'La Marseillaise'). אלתרמן כתב לשיר מילים חדשות בעברית ברוח המחזה, המתארות את המולדת כאהובה שחל בה שינוי בעזרתם של החלוצים: 'מְמוֹרְדוֹת הַלְבָּנוֹן עַד יָם הַמֶּלַח/ נַעֲבֹר אוֹתָהּ בְּמַחְשׁוֹת, אָנוּ עוֹד נֹטֵעַ לָהּ וְנִבְנָה לָהּ, אָנוּ נִיפְּה אוֹתָהּ מְאֹד. // נִלְבִּישֶׁךְ שְׁלֵמַת בָּטוֹן וְמַלְט/ וְנִפְרֵשׁ לָהּ מְרִבֵּי גָּנִים, / עַל אֶדְמַת שְׁדוֹתֶיךָ הַנְּגָאֶלֶת/ הַדְּגוֹן יִרְגִין פְּעֻמוֹנִים'. משמעותו החלוצית-לאומית של המשפט 'נלבישך שלמת בטון ומלט' נזנחה ברבות הימים, והוא היה לסמל גנאי להשתלטות האדם על הטבע, אולם באותה עת ראו בו פעולה שקולה ל'נפרש לך מרבדי גנים'. גאולת הארץ מתבטאת בריבוי פנים, ולפיכך המילים 'ניטע לך' ו'נבנה לך' נאמרות באותה נשימה.

בשנות השלושים הוקמו בארץ כמה מהמפעלים הגדולים כמו תחנת הכוח בנהריים, מפעל האשלג בסדרום ונמל חיפה, ואלה צמצמו את הפער בין היישוב היהודי הקטן ובין מדינות העולם המפותחות האחרות. יחזקאל סן, מורה ואיש של יצירה, כתב את השיר 'גלגלי העולם' כביטוי לתמורות של שנת 1932.

המוטורים שורקים ותרועות קטרים
מתלפדות להמנון היצירה.
דינמיט מישר גבנוני החרים
והתמול נהרס תוך שירה.

ושירת העתיד משתלטת בכל
והולך ונשכח הישן.
וצועד דור צעיר וסולל המשעול
לעולם של בטון משריין.

גלגלי העולם חורקים שון במפעל
ברנה מתמתח כל שריר.
כבר מזהיב האסיף ועליז העמל
בשדה, בפרדס ובגיר.

כבר כבדו הגרנות ומצפות ליבול
צחצחו מכונות הקציר.
מתברכת תבל בברכת השכלול,
בשפעה ובשבעה למכפיר.

כדאי להתעכב על שיר זה משום שהוא טומן בחובו תפיסת עולם חדשה, אפילו מהפכנית, בנוגע ליחס החלוצים אל אדמתם ואל עברם. השיר מתאר את ההתפתחות הטכנולוגית המהירה בעולם התעשייה, החודרת גם למה שהיה אמור להיות הטריטוריה הבלעדית של האדם והטבע – עבודת האדמה. במקום חרמש שמונף באון על שיבולי השדה – מכונת הקציר עושה את כל העבודה; במקום ידיים מיובלות שמסקלות אבנים – הדינמיט מיישר את התוואי. מחבר השיר רואה בשיפור המודרני 'ברכה' ו'יצירה' כה גדולות עד שהוא מוכן למחוק את כל מה שהיה בעבר ולברוא דרך חיים חדשה. בשפה הקיצונית ברוח 'עולם ישן עדי יסוד נחריבה' משתמש המחבר במילים של השתלטות, הרס ושכחה: 'הַתְּמוּל נֶהָרַס תוֹף שִׁירָה'; 'שִׁירַת הָעֵתִיד מְשִׁלֵּט בְּכָל'; 'הוֹלֵךְ וְנִשְׁכָּח הַיָּשָׁן'. העתיד שהדור הצעיר צועד אליו בדרך סלולה ובטוחה הוא 'עוֹלָם שֶׁל בְּטוֹן מְשֻׁרֵן' – עולם שהתעשייה החזקה יוצרת בו שפע וברכה. סן מעמיד את החקלאות והתעשייה זו לצד זו, ויחסי התלות בין השתיים ברורים: החקלאות זקוקה לתעשייה ולחידושים הטכנולוגיים כדי לשגשג. ייתכן כי כחבר לשעבר בגדוד העבודה, שטעם את טעמה של עבודת כפיים, ראה סן את היתרונות הרבים בטכנולוגיה חדשנית שמקילה על הפועל את מלאכתו. לחן השיר מזוירי וחגיגי, והמוטיב המקצבי שחוזר לאורך השיר מכני במידת-מה, ברוח מכונה יצרנית.

סרטון תעמולה של קק"ל בשם **מולדת בהתהוות** (*Homeland in the Making*) משנות הארבעים מתאר את הפיתוח התעשייתי והחקלאי שתורם לבניינה של המולדת. הסרט פותח בתיאור האדמה שהייתה מוזנחת במשך מאות בשנים, וכעת מרווה את צימאונה במים שהחלוצים מביאים עבורה. החלוצים מפתחים תשתיות, חופרים תעלות ומזרימים מים, שהם 'המצרך היקר ביותר בפלשתינה', לגידולים החקלאיים. בזכות מכונות חקלאיות מודרניות הפלא הזה מתאפשר, ותפוזים וענבים שאין כמותם גדלים בארץ. בהמשך הסרט רואים את תחנת הכוח של רוטנברג בנהריים, ולאחריה מפעלים שונים: מפעל לטקסטיל, מפעל הלבנים 'סיליקט', מפעלי תעשייה כבדה של פלדה ומתכת, מפעל לייצור כבלים, ושמן זית שמוצר במפעל 'שמן' בחיפה. הקריין מהלל ומשבח את בתי הייצור, שהם חלק עיקרי בבניין הארץ, וברקע נשמע השיר 'גלגלי העולם'. הסרט מסתיים במילים המודגשות 'לעולם של בטון משוריין' בצלילים גבוהים, בהאטה ובמשיכה ארוכה של המילים. שכנוע ברור כזה אינו מותר ספק בנוגע לכוונותיהם של יוצרי הסרט: הם באו להראות כי התיעוש המואץ והפיתוחים הטכנולוגיים משרתים את מטרות הצינונות לא פחות מהתיישבות בקיבוצים ובמושבים וכי בזכות הפיתוח העירוני הארץ מתעשרת, מתפתחת ונבנית.

'עורה החול כי מלט עליך' (תל אביב), 'נלבישך שלמת בטון ומלט' (שיר בוקר) ו'עולם של בטון משוריין' (גלגלי העולם) ממחישים לנו איך התפתחה התפיסה הצינונית החד-ממדית מהגשמה באמצעות היאחזות בקרקע והתיישבות חקלאית בלבד לתפיסה מורכבת שקיים בה מקום גם לבניין ולתיעוש, וכן לתלות הדדית בין פיתוח טכנולוגי ובין חקלאות. העיר העברית, ובראשה תל אביב, הלכה וכבשה את מקומה בתור עיר מרכזית בתרבות ובתעשייה. השירים המתארים את ההתפתחות העירונית נכתבו בסגנון נמרץ ופעלתני, כמה מהם נוצרו ממש מתוך המפגש היום-יומי עם העיר המתפתחת והתעשייה המשגשגת.

אידאולוגיה ומציאות

השיר 'הבו לבנים' מהסרט 'זאת היא הארץ' מציג בחיוב את תנופת הבנייה והעשייה של העיר, שלא כמו הרושם שמתקבל מאוחר יותר בסרט – כאילו העיר 'רקובה'. הסתירה בין נחרצותו של החלוץ למפגן הראווה של יכולותיה של העיר מעוררת תמיהה: כיצד ייתכן שתעמולה עירונית תיוצג באותה נשימה עם תעמולה אנטי-עירונית? חזקי שוהם מספק ארבע סיבות משולבות לבחירה זו. סיבה ראשונה היא חלקם האישי של יוצרי הסרט, שחיו חיים עירוניים בעצמם. סיבה שנייה היא תצוגה קולנועית ברמה גבוהה של חיי העיר, אשר לא רצו לוותר עליה. סיבה שלישית היא הערכה לפיתוח הטכנולוגי, שהיה חלק מהאידאל הציוני. הסיבה הרביעית מונחת בבסיס אמונתה של התנועה הציונית: הקמתה של העיר תל אביב מתוך שממת החולות היא לא אחרת מן הדרך האידאלית אשר יש ליישב בה את הארץ ולבנותה. מתוך כך מתגלה השניות האידאולוגית של ההנהגה הציונית, שבאה לידי ביטוי בסרטיהם של המוסדות הלאומיים ושל אנשים פרטיים שביטאו את השקפתם: מצד אחד העיר מצטיירת כמאיימת על המפעל הציוני משום שהיא דינמית ורב-תרבותית, והגיוון העירוני עומד בסתירה לאידאולוגיה הברורה של עבודת הכפיים. מצד אחר דווקא אותה רב-תרבותיות אפשרה לאנשי היישוב היהודי לחיות חיים מלאים בארץ ישראל, שיש בהם מקום למגוון אמונות ודעות.⁴¹ זו הסיבה שעל אף הקריאות הגלויות בסרט להתיישבות כפרית ולחלוציות שמתבטאת בעמל כפיים, נמצא מקום גם להצגת ההתיישבות העירונית, פיתוח התעשייה ואף חיי בורגנות. במובן הזה, שירי העיר והכפר בסרטי התעמולה מייצגים את שתי הפנים בחזון ובהגשמה הציונית. לדברי יעקב שביט וגדעון ביגר: 'המציאות היתה חזקה יותר מהאידאולוגיה ומהאתוס כאחד; תל אביב ביטאה בהוויתה את הפער הרחב שבין האידאולוגיה ומערכת הסמלים של הזרם המרכזי בציונות הארץ ישראלית – זה של תנועת העבודה – ובין המציאות החברתית-כלכלית החדשה שנוצרה בארץ ישראל'.⁴² מנהיגי תנועת העבודה, שרצו להעתיק לחיי העיר את דפוסי החיים של הקיבוץ, נתקלו בהתנגדות מצד בני המעמד הבינוני, ששאפו להקים עיר קפיטליסטית בסגנון אירופי. מטרתה של העיר, כמו שראו זאת המתישבים בה, הייתה קידום המסחר והתעשייה לשם הרחבת ההון האישי והפיתוח הלאומי גם יחד. נוסף על כך, בחזונו של בוני העיר, תל אביב תהיה מרכז של אמונות ותרבות שיפיץ את אורו גם לגולה. אחד הדוברים הבולטים בנושא זה היה מאיר דיזינגוף, ראש העירייה הראשון של תל אביב:

ואחרי הנמל תבוא מסלת הברזל שתחצה את העיר ותחברנה אל הנמל. בקרוב יסודר ג'כ רובע מיוחד לתעשייה, ששם יתרכזו בתי-החרשת, כי אי-אפשר להעמיד את כל

41 חזקי שוהם, "קום וברח מן העיר": אידאולוגיה ציונית אחרת ב"זאת היא הארץ", זמנים: רבעון להיסטוריה, 106 (2009), עמ' 94-103.

42 יעקב שביט וגדעון ביגר, ההיסטוריה של תל אביב: משכונות לעיר (1909-1936), אוניברסיטת תל אביב, תל אביב תשס"א, עמ' 257.

כלכלת תל-אביב על בנין בתים ושכר-דירה. גם בשביל התרבות נדאג. אנחנו נבנה רשת של בתי-ספר צבוריים, אנחנו נסדר גם תיאטרון לתפארת. את בתי-המסחר נרכז ברחובות ידועים ואת רחוב אלנבי רואה אני כבר נמשך ומשתרע עד לרחוב 'המלך ג'ורג' שביפו. אנחנו נסדר לנו ג"כ משטרה עירונית מיוחדת, שבה נכניס את מבחר צעירינו.⁴³

במילים אחרות, לפנינו תפיסה רחבה יותר של המונח 'ציונות', ובה המבט איננו פנימה, לתוך קבוצה קטנה וקהילה אחידה, אלא החוצה – לעבר קוסמופוליטיות תרבותית, פיתוח אישי וגיוון אנושי.⁴⁴

השירים שיקפו במילותיהם ובלחניהם את האידאולוגיה הקוראת להתיישבות בכפרים, כמו שהיה מקובל בתקופת היישוב. שירי הכפר קראו ליושבי הארץ להתיישב בעמק ובגליל, לעסוק בעבודת כפיים ולחזור אל המקור, אל החיים הטבעיים – אל אימא אדמה. מלחיני התקופה השתמשו בכלים שעמדו לרשותם כדי לבטא את האווירה הארץ-ישראלית המקורית, הרחוקה מהסגנון המוזיקלי הגלותי – כשם שיש להתרחק מן העיר, המסמלת גלותיות. השירים נכתבו למודוסים טבעיים ללא צליל מוביל, הקווים המלודיים נבנו על קישוטיים הצלילים היסודיים והתבססו על מבנים של טטרקורדים ופנטקורדים. בד בבד עם שירי הכפר נכתבו שירי בניין ותעשייה, בלחנים שביטאו שאיפה לבטא את הגידול העירוני ולהביע הלל ליכולתו של האדם להכפיף את הטבע לצרכיו, ולא ליצור אווירה ארץ-ישראלית מזרחית-חקלאית. תנופת היצירה וההתחדשות העניקה השראה למשוררים לתאר את בניין הארץ בצורה שלא נופלת מזו של עובדי האדמה אלא משלימה אותה. ביחסם של היוצרים עצמם אל הכפר ניכרה שנינות: כל מי שהטיף לחיי הכפר או כתב בסגנון ארץ-ישראלי מקורי קבע את מקום מושבו בתל אביב. דווקא החיים במרכז התרבותי של הארץ, במקום של יצירה והתפתחות, הם אלה שאפשרו ליוצרי השירים חופש להביע את האידאל הרצוי, גם אם הם חיו על פי המצב המצוי.

במבט לאחור, נדמה שהסרטים המגויסים, והשירים שהושמעו בהם, הם אפיזודה חולפת בתולדות ביסוסו של היישוב היהודי בארץ, אולם הם עדות רבת-משקל לדרמה שהתחוללה באותן שנים בקרב המתיישבים וראשי ההנהגה הציונית. זו הייתה דרמה שביטאה שתי תפיסות עולם – אידיאלית ומעשית, וממנה צמחו הפנים השונות של הארץ. היטיב לנסח זאת יהושע טהון, ממנהיגי התנועה הציונית בפולין, לאחר התחבטויות בשאלת העיר והכפר:

אני אומר: מה שאנחנו מכניסים בכח ההסתדרות ובכסף ההסתדרות, צריך להיות מן הזמין של 'החלוץ' המזוקק שבעתים שהולך לכבוש את הקרקע בשריריו ובזיעת-אפו. אבל מה שהולך ונכנס מעצמו – אף על פי שאנחנו צריכים לדרוש מכל עולה איזו

43 יעקב יערי-פולסקין, מ' דיזינגוף חייו ופעולותיו, א' איתן וס' שושני, תל אביב תרפ"ו, עמ' 126. דבריו נאמרו בשנת תר"ף.

44 אילן טרואן, 'תל אביב בשנות העשרים והשלושים: אידאולוגיות מתחרות בעיצוב דמות המטרופולין הציוני', דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות, 10, ב1 (תשמ"ט), עמ' 391-398.

שמינית שבשמינית חלוציות – אינו צריך בדיקה אם לכפר או לעיר. תבנה גם העיר ביחד ובעונה אחת עם הכפר, ובלבד שלא תבנה בלי הכפר. וכשישאלו אותי: ממה אתה מקוה ומחכה, שיבנה העם, העם עצמו? אני אענה: בהדורות הראשונים לבנינו – בודאי שרק מן הכפר נבנה. ואחרי כך, לאחרי דורות ארוכים, תלך ההתפתחות בדרכיה. ואפשר שאז העיר תגבור, העיר ותרבותה הנהדרה.⁴⁵

על אודות המחברת

ד"ר אפרת ברט היא מוזיקולוגית וחוקרת הזמר העברי, מרצה בחוג לאמנויות ובחוג לחינוך במכללת דוד ילין. בעבר כיהנה כממלאת מקום ראש החוג לאמנויות (2018-2019). מפרסומיה: 'מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח', מוזיקה בישראל (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2014), עמ' 326-343; 'ביטויי שיר השירים בתקופה של תמורות בשיר הישראלי ובתרבות הישראלית (שנות ה-60 עד שנות ה-80)', קריאות ישראליות, 4 (תשפ"ג), עמ' 150-170; 'מסורת ישנה מול מסורת חדשה: שירי ערש מתקופת היישוב', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ל"ו (תשפ"ד), עמ' 149-178.

45 יהושע טהון, 'העיר והכפר', היום, 6.2.1925, עמ' 2.